

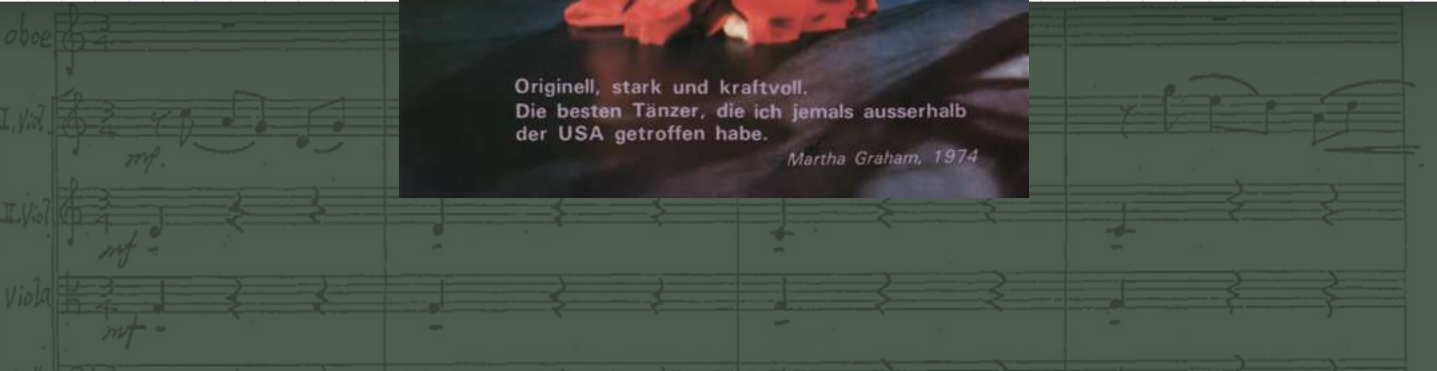
闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

汪玄題 




29
2019 · 02



闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

琺玄題 

關渡音樂學刊編輯委員會

主編 簡秀珍 國立臺北藝術大學傳統音樂學系

編輯委員 (依姓名筆畫排列)

王美珠	國立臺北藝術大學音樂學研究所
李秀琴	國立臺北藝術大學傳統音樂學系
李婧慧	國立臺北藝術大學傳統音樂學系
范揚坤	國立臺南藝術大學中國音樂學系
張儷瓊	國立臺灣藝術大學中國音樂學系
許瑞坤	國立臺灣師範大學民族音樂研究所
鄭榮興	國立臺灣戲曲學院歌仔戲學系
盧文雅	國立臺北藝術大學音樂學研究所
嚴福榮	東吳大學音樂學系

Kuandu Music Journal

Editor in Chief

JIAN, Hsiu-Jen Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts

Editorial Committee

CHANG, Li-Chiung	Chinese Music Department, National Taiwan University of Arts
CHENG, Rom-Shing	Department of Taiwanese Folk Opera, National Taiwan College of Performing Arts
FAN, Yang-Kun	Chinese Music Department, Tainan National University of the Arts
HSU, Jui-Kun	Graduate Institute of Ethnomusicology, National Taiwan Normal University
LEE, Ching- Huei	Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts
LEE, Schu-Chi	Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts
LU, Wen-Yea	Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts
WANG, Mei- Chu	Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts
YIM, Fuk-Wing	Department of Music, Soochow University

主編序

《關渡音樂學刊》出刊已邁入第15個年頭，從初期的邀稿，逐漸建立起嚴謹的審查制度，同時也保留多元的投稿類別，不僅推動學術交流，也讓許多音樂相關的活動留下寶貴的記錄。本期通過審查刊載的學術論文計有三篇：宋育任老師的〈賴德和「雲門」舞樂研究——以《待嫁娘》和《春水》為例〉，勾勒出賴德和老師在「雲門」創團前10年（1973–1983）為其創作的七首作品，道出許多觀眾無從知曉的幕後秘辛，並以其中的《待嫁娘》和《春水》做詳細的音樂分析。作者還訪問《待嫁娘》編舞鄭淑姬老師、作曲賴德和老師，並取得賴老師的珍貴手稿，為臺灣現代音樂、舞蹈的合作留下寶貴的記錄。雲門舞集自1973年創立迄今46年，創辦人林懷民老師在今年底即將交棒。我在國中時從廣播節目中首度聽聞「雲門」與林老師，待北上念大學時，終於可以親自觀賞「雲門」的演出，而後每有公演必到，當年的舞者成為我耳熟能詳的人物，而我也從節目冊中知道賴德和等臺灣當代作曲家。「雲門」讓大學時念戲劇的我，因關注舞蹈，也在無意中接觸到現代音樂，甚至巴哈、車鼓調、蔡振南的歌聲……這是「雲門」以舞蹈為中心，為觀眾激盪起的陣陣漣漪。也感謝雲門舞集授權《待嫁娘》的圖片使用。

長年實地調查各地的道教儀式，幾乎已成為楊秀娟的生活日常，日積月累下，她也與許多道長、樂師建立深厚的情誼。此篇〈制度性與在地化：臺南府城靈寶道壇《獻供》科儀音聲中行為的發生和表現〉是她花了四年多的時間，採集61場祈安植福醮事、22場拔亡超渡齋事裡的《獻供》科儀後寫就。道教儀式在歌唱、誦讀的唱念中，有時必須輔以類似戲曲身段的程式化動作，經作者剖析曲辭的意涵、演唱曲目選擇、身段動作的安排後，讓原本只能「看熱鬧」的儀式，萌生「看門道」的可能。

王依園的〈用對立「磨損」的樂曲：從漢娜·萊莎的弦樂四重奏《磨損》中看「二元對立」之構建〉，介紹年輕的美國作曲家漢娜·萊莎（Hannah Lash）在《磨損》一曲中，如何運用力度與織度的巨大差異製造音響上的強烈對立，這些部分借鑒自巴洛克時期與二十世紀作曲家的手法，說明作曲家除了掌握自己的靈光外，鑑往也能另啟新頁。

非音樂背景的我在承擔學刊主編的重任後，時時心懷忐忑，感謝編輯委員會裡各位先進給予的熱心指導，蘇顯達院長的關懷、楊懷玉秘書的幫助，以及何蕙君、王婉娟小姐先後協助編務，讓我逐漸可以放下心中大石。《關渡音樂學刊》對各方投稿求之若渴，稿件是灌溉《學刊》的活水，也是其能否永續的關鍵，竭誠歡迎您惠賜來稿，讓我們一起來耕耘這塊屬於大家的園地。

《關渡音樂學刊》第二十九期主編

簡秀珍 謹識

《關渡音樂學刊》第二十九期

目 錄

主編序.....簡秀珍 iii

論文

賴德和「雲門」舞樂研究
——以《待嫁娘》和《春水》為例.....宋育任 1

制度性與在地化：
臺南府城靈寶道壇《獻供》科儀音聲中行為的發生和表現.....楊秀娟41

從漢娜·萊莎的弦樂四重奏《磨損》中看「二元對立」之構建.....王依園73

「關渡音樂學刊」徵稿細則..... 99

Contents

Preface.....JIAN, Hsiu-Jen iii

Articles

1. A Study of Deh-Ho Lai's "Cloud Gate" Dance Music
—With *Red Kerchief and Spring Ripple* as Examples..... SUNG, Yu-Jen1
 2. Institutionalization and localization:
The Musical Behaviour and Performance of the Offering Rite of
Lingbao Taoist Altars of Tainan City..... YANG, Hsiu-Chuan.....41
 3. A Hannah Lash's Quartet "Frayed" by Binary Oppositons.....WANG, Yi-Yuan67
- "Kuandu Music Journal" Call for Papers..... 99

賴德和「雲門」舞樂研究——以《待嫁娘》和《春水》為例¹

宋育任

國立交通大學通識教育中心助理教授

摘要

「雲門舞集」創團的前 12 年中（1973-1985），所運用的音樂主要是臺灣藝術音樂作曲家所創作的現代音樂，這些與「雲門」合作過的音樂家皆為臺灣當代重要的作曲家，共約 15 位，其中，賴德和是合作關係最密切的作曲家之一。在這 12 年當中，「雲門」與賴德和的合作共創七齣舞作：《閒情》（1973 年）、《待嫁娘》（1974 年）、《白蛇傳》（1975 年）、《孔雀東南飛》（1977 年）、《雙人舞》（1981 年）、《春水》（1981 年）與《紅樓夢》（1983 年）。其中《白蛇傳》與《紅樓夢》可說是雲門早期最最具代表性的舞作。賴德和的雲門舞樂（除了《孔雀東南飛》是古琴編作之外）皆為賴德和音樂創作中重要的代表作。很有趣的是，這七首舞樂風格特色各異其趣，呈現出作曲家早期不同的音樂發展，以及他對於音樂形式與內容的不斷探索。雖然如此，這些舞樂皆呈現出一個共同的特色：藉由融合中國傳統音樂與西方現代音樂的手法，來呈現賴德和的創作核心理念——表達民族性，反省臺灣 1960 年代的西化運動，來為臺灣現代藝術尋找一條新出路。這也是當時雲門舞作的核心理念，也反映出 1970-80 年代臺灣現代音樂的發展。本文將綜觀賴德和與「雲門」合作共 10 年（1973-1983）的歷史，論述上述七部舞樂的創作背景、過程與特色，並以《待嫁娘》和《春水》為例，作詳細的音樂分析，來增進對於賴德和「雲門」舞樂創作風格的理解。

關鍵字：賴德和、雲門舞集、林懷民、《待嫁娘》、《春水》

1 本文為國科會（今科技部）研究計畫「台灣現代音樂與『雲門舞集』之研究(I)」(計畫編號 99-2410-H-009-0330-) 之部分研究成果，特此致謝；也感謝兩位匿名審查人對本文提出寶貴的修正建議，以及提供的寶貴參考資料。本文部分內容曾以〈賴德和「雲門」舞樂研究〉為題，於 2018 年 12 月 7 日文化部所主辦與臺北藝術大學所承辦、顏綠芬教授所計畫主持之「重建臺灣音樂史——音樂家的生命史研究和傳記書寫」學術研討會中進行口頭發表。

A Study of Deh-Ho Lai's "Cloud Gate" Dance Music—With *Red Kerchief* and *Spring Ripple* as Examples

SUNG, Yu-Jen

Assistant Professor, Center for General Education, National Chiao Tung University

Abstract

When Huai-Min Lin founded the "Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan" in 1973, its objective was "Chinese composers, Chinese choreographers, Chinese dancers dancing for the Chinese". Hence, the music Cloud Gate used in its first 12 years (1973-1985) was mainly modern music composed by Taiwanese artist composers. So far, Cloud Gate has worked with almost all important contemporary Taiwanese composers, about 15 in total, and Deh-Ho Lai has been one of their closest collaborators. In these 12 years, Cloud Gate and Deh-Ho Lai cooperated in seven dances: *After the Rice Reaping* (1973), *Red Kerchief* (1974), *The Tale of the White Serpent* (1975), *Peacocks Fly East-Southern Bound* (1977), *Duet* (1981, the music is named *Dedication Trio*), *Spring Ripple* (1981) and *The Dream of the Red Chamber* (1983). Among them, *The Tale of the White Serpent* and *The Dream of the Red Chamber* are the most representative early works of Cloud Gate. All the music of these dances are representative of Deh-Ho Lai's oeuvre (except *Peacocks Fly East-Southern Bound*, which is a rearrangement of Guqin music). What is noteworthy is their varying styles and characteristics. They represent the composer's development at different stages, and his constant exploration of musical forms and content. Nonetheless, they all share a common feature: the combination of Chinese traditional music with Western modern music, which embodies the essence of Deh-Ho Lai's music—to express an ethnic identity and to explore new paths for Taiwanese modern art. This was also the core concept of "Cloud Gate Dance Theatre" at the time, and a reflection of the developments in modern music of Taiwan during the 1970s and 1980s.

This paper will examine the collaboration history between Lai and the "Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan", discuss the backgrounds, processes and characteristics of the seven pieces, and take *Red Kerchief* and *Spring Ripple* as examples for detailed music analysis, with the aim to gain greater understanding of Deh-Ho Lai's dance music.

Keywords: Deh-Ho Lai, Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan, Huai-Min Lin, *Red Kerchief*, *Spring Ripple*

壹、前言

「雲門舞集」於1973年創團，當時林懷民創團時的宗旨為：「中國人作曲，中國人編舞，中國人跳給中國人看」，²所以在「雲門」創團後的前12年（1973–1985）裡所運用的音樂主要是臺灣嚴肅音樂作曲家所創作的現代音樂。這些與「雲門」合作的音樂家皆為臺灣當代重要的作曲家：史惟亮、許常惠、許博允、馬水龍、賴德和、李泰祥、溫隆信、錢南章、戴洪軒、沈錦堂、陳建台、陳揚、潘皇龍……等，約十五位，共運用他們約六十首樂曲（不含編曲），其中包含運用作曲家現成的音樂來編舞約三十首，以及由「雲門」委託作曲家為舞作量身訂做的音樂約三十首。因此在1970至1980年代「雲門」大力促進了臺灣現代音樂的創作與演出，同時，這些傑出的臺灣現代音樂也是協助雲門舞作成功的重要元素。³

賴德和是與「雲門」合作關係最密切的作曲家之一，在上述12年中，「雲門」與賴德和合作共有七齣舞作：從「雲門」創團首演舞樂之一《閒情》（1973），⁴經過《待嫁娘》（1974）、《白蛇傳》（1975，曲名為《眾妙》）、《孔雀東南飛》（1977）、《雙人舞》（1981，曲名為《奉獻三重奏》）、《春水》（1981），到雲門最後一次委託臺灣作曲家創作舞樂的《紅樓夢》（1983）。其中《白蛇傳》與《紅樓夢》可說是雲門早期最具代表性的舞作。賴德和的雲門舞樂（除了《孔雀東南飛》是古琴編作之外）皆為賴德和音樂創作中重要的代表作。很有趣的是，這六首原創舞樂風格特色各異其趣，呈現出作曲家早期不同的音樂發展以及他對於音樂形式與內容的不斷探索。雖然這些舞樂本身的風格表現語法不同，但皆呈現出一個共同的特色：藉由融合中國傳統與西方現代音樂的手法，來呈現賴德和的創作核心理念——表達民族性，反省臺灣1960年代的西化運動，來為臺灣現代藝術尋找一條新出路。這也是當時雲門舞作的核心理念，也反映出1970–1980年代臺灣現代音樂的發展。

本文將綜觀賴德和與「雲門」合作共10年（1973–1983）的歷史，論述上述七部舞樂的創作背景、過程與特色，並以《待嫁娘》和《春水》為例，作詳細的音樂分析，來增進對於賴德和舞樂創作風格的理解。⁵《待嫁娘》為早期「雲門」很受歡迎的舞作，至今有兩百多場的演出，此舞作編舞家鄭淑姬也稱讚作曲家創作出非常符合她舞作構思的音樂，⁶旋律中

2 史惟亮，1973，《「雲門舞集」首演暨「中國現代樂府」第三次發表會結合演出節目表》序文。

3 參考宋育任，2019，〈1970–1980年代的「雲門舞集」與臺灣現代音樂——以賴德和《白蛇傳》、《紅樓夢》與馬水龍《廖添丁》為例〉，《藝術評論》36，頁79-81，以及頁86-88的「表1『雲門舞集』運用國人當代音樂作品一覽」。

4 舞作《閒情》是運用賴德和於1971年完成的《閒情二章》中之第二樂章〈夢〉。

5 本文為筆者2019年1月出版的論文〈1970-1980年代的「雲門舞集」與臺灣現代音樂——以賴德和《白蛇傳》、《紅樓夢》與馬水龍《廖添丁》為例〉（《藝術評論》36：79-131）之延伸。〈1970–1980年代的「雲門舞集」與臺灣現代音樂〉是綜論、整體的論述1973–1985年「雲門」與臺灣現代音樂的關係，以及這段時間「雲門」所運用的臺灣現代音樂的風格特色與發展。並且以1973–1985年「雲門」三個不同時期的代表舞樂——賴德和《白蛇傳》的音樂《眾妙》、馬水龍《廖添丁》和賴德和《紅樓夢》為例，做較深入的音樂分析，來了解三個不同時期「雲門」舞樂的風格特色與發展。而本文則以賴德和的雲門舞樂為主軸，以另外兩個舞樂代表作為例，作詳細的分析，這兩篇文章可以互相補充，構成對於賴德和的「雲門」舞樂有較全面性的理解。

6 參考鄭淑姬，2015，〈待嫁女兒心：三個舞作——創作理念與過程之闡述分析〉，《臺灣舞蹈研究期刊》10，頁11。

所表達的情感啟發她尋找到表達同樣情感的動作語彙。⁷而《春水》是賴德和受喜愛的鋼琴三重奏，有多次的演出和出版兩個錄音版本，⁸樂譜 2011 年由「臺灣音樂中心」所出版。⁹上述二作與《白蛇傳》、《紅樓夢》同為賴德和的重要音樂作品，《白蛇傳》與《紅樓夢》舞樂已有較多的關注與相關研究，¹⁰所以本文主要以《待嫁娘》與《春水》作為音樂分析的範例，以補充現有對於賴德和「雲門」舞樂的研究。另外，它們分屬於賴德和不同創作時期（留學於奧地利之前、之後）的重要作品，¹¹透過對於此兩首曲子的分析，可以觀察到賴德和留奧前、後音樂風格的轉變，藉此也可理解他的「雲門」舞樂之創作發展軌跡。

但是研究此主題有一大限制，本論文在收集影片資料上遭遇到很大的困難，因為除了《白蛇傳》與《紅樓夢》有出版 DVD，¹²可以找到舞作影片資料，其他與賴德和合作的「雲門」舞作都沒有出版影片，「雲門」與賴德和皆無留存這些舞作的錄影資料。¹³幸運得知《待嫁娘》編舞者鄭淑姬有留存《待嫁娘》和《春水》錄影資料，也感謝鄭淑姬所提供《待嫁娘》和《春水》片段（第一和第二段）之錄影資料，¹⁴讓筆者可以做相關研究。另外，《奉獻三重奏》的譜沒有出版，就連作曲家也因故沒有留存《奉獻三重奏》的譜與手稿，唯一有留存的是一未出版的卡式錄音帶，¹⁵在此感謝作曲家提供此珍貴的錄音帶供筆者研究，以及撥空接受筆者訪談，提供寶貴的一手研究資料。而賴德和古琴編作《孔雀東南飛》原本就沒有樂譜（參考下文關於《孔雀東南飛》），它的影音資料也是如上述「雲門」與賴德和皆無留存。雖然如此，本文希望在有限的資料下，可以引領大家進入賴德和與「雲門」合作這一段精彩的音樂生涯，欣賞音樂與舞蹈所碰撞出來的「雲門」舞樂火花。

7 感謝審查者的文字修改建議。

8 賴德和，《春水》，收錄於 1992，雲門舞集《白蛇傳》，賴德和作品集，雲門音樂系列 4。另一錄音版本為收錄於 2013，《臺灣音樂憶象—聽見·風景》1CD+1DVD，臺灣音樂館。

9 賴德和，2011，《春水》，國立臺灣傳統藝術總處籌備處-臺灣音樂中心。

10 例如關於《白蛇傳》有顏佩如，2009，《論賴德和的音樂藝術：民族主義、創作理念和現代性》，國立臺北藝術大學音樂學系碩士在職專班學位論文；關於《紅樓夢》有盧佳培，2002，《賴德和：舞劇紅樓夢音樂創作探源》，國立臺北藝術大學音樂學系音樂碩士班學位論文。另外還有宋育任，2019，〈1970-1980 年代的「雲門舞集」與臺灣現代音樂——以賴德和《白蛇傳》、《紅樓夢》與馬水龍《廖添丁》為例〉，《藝術評論》36：79-131。

11 賴德和的音樂創作可分為以下幾期：留歐前(1966-1977)、留歐後(1978-1988)、停筆(1988-1990)、隱居(1991-1995)、旅美(1995-1998)、復出後至今(1998-)，參考賴德和：〈我的音樂創作歷程〉，國立藝術學院八十七學年度音樂學研討會專題演講，頁 1。

12 「雲門舞集」，2008，《白蛇傳；我的鄉愁我的歌》DVD，臺北：金革唱片公司；「雲門舞集」，2012，《紅樓夢》DVD，臺北：金革唱片公司。

13 參考「雲門舞集」文獻室文獻專員林莉雯於 107 年 10 月 23 日回覆筆者的 email，以及筆者對於賴德和 107 年 10 月 16 日於國立交通大學的訪談。非常多雲門早期的舞作資料，包含影音資料，在 2008 年 2 月雲門大火中付諸一炬。

14 《待嫁娘》的版本為鄭淑姬於 1988 年 12 月於美國德州基督大學的碩士畢業製作錄影，由鄭淑姬擔任待嫁娘一角，其他角色（2 位待嫁娘侍女，2 對夫妻）由德州基督大學的學生擔任。《春水》為 1981 年夏季公演於國父紀念館首演之彩排工作帶版本，舞者為郭美香、葉台竹、羅曼菲、陳偉誠、鄭淑姬、劉紹爐與吳素君。雖然此兩版本，因為卡式錄影帶年代久遠和保存的問題，以及轉檔為數位檔案等因素，造成影像模糊，很難辨識人臉。但是有影片留存，已是令人開心之事。

15 參考筆者對於賴德和 107 年 10 月 16 日於國立交通大學的訪談。此錄音版本為貝威霖、朱宗慶、張覺文演奏豎笛、木琴、木魚之版本。

貳、賴德和與林懷民之結識與合作

賴德和 1943 年出生於彰化縣員林鎮，是臺灣當代重要的嚴肅音樂作曲家。賴德和第一次見到林懷民是於 1973 年 2 月，當時他去聽剛從美國學成歸國的林懷民在臺北市正泰大樓所舉行的一場關於舞蹈的演講。賴德和聽完演講甚為感動，因為林懷民在舞蹈上想推動的事情，正好與賴德和在音樂創作上所欲追求的理想不謀而合。兩人都想要追尋的是：找到不同於西方，而屬於自己的舞蹈、屬於自己的音樂。¹⁶

同年，文化界耆老俞大綱，受當時臺灣省交響樂團團長史惟亮之託，每週在中視教導「京劇藝術之美」研習會，史惟亮也於 1973 年請原任藝專助教的賴德和到省交擔任研究部主任，並且請研究部的同仁參與這項「京劇藝術之美」研習會，而林懷民也參加了此研習，因此賴德和與林懷民就在這京劇研習會上結識彼此，有進一步交流的機會，從此開啟兩人深厚的友誼。賴德和曾寫道：

當時在社會上的風氣興起了另外一股潮流，也許可以用民族主義來形容，那是一種對 60 年代西化運動的反思，或說主體性開始覺醒。賴德和與林懷民因為理念接近，也因此惺惺相惜。¹⁷

從此也開啟了兩人長達 10 年的合作歷史。這場研習會也促成了 1973 年「雲門舞集」的創團，當時史惟亮邀請林懷民的「雲門舞集」到他為省交所策劃的「中國現代樂府」第三次發表會上來演出，「中國現代樂府」是規劃臺灣新的現代音樂的發表活動（從 1973–1974 年共有六次的發表），於是「雲門舞集」的舞蹈搭配國人的現代音樂創作，而形成了「雲門」的創團的首演，也喊出當時創團的口號：「中國人作曲，中國人編舞，中國人跳給中國人看」，¹⁸ 由此可見「雲門」的創團跟臺灣現代音樂的直接關係。

賴德和從「雲門」創團首演時就開始與雲門合作，直到雲門與臺灣現代音樂密切合作的末期，也就是 1973–1983 共 10 年。兩者合作共創七齣舞作：《閒情》（1973）、《待嫁娘》（1974）、《白蛇傳》（1975）、《孔雀東南飛》（編自古琴樂曲，1977）、《雙人舞》（1981）、《春水》（1981）、《紅樓夢》（1983），下表列出這七齣舞作：

16 參考顏淑惠、周璟筠，2009，《音樂無界限·交織生命樂章的作曲家—賴德和》，臺北：國立臺北藝術大學出版社，頁 13。

17 同上註。

18 史惟亮，1973，《「雲門舞集」首演暨「中國現代樂府」第三次發表會結合演出節目表》序文。

表 1：「雲門舞集」運用賴德和音樂作品一覽表

舞作發表日期	舞作	編舞者	音樂作品 ¹⁹	樂器編制	作曲家	音樂委託創作單位
1973	閒情	林懷民	閒情二章的第二樂章〈夢〉(1971)	木管五重奏：長笛、雙簧管、豎笛、法國號、低音管	賴德和	
1974	待嫁娘	鄭淑姬	待嫁娘	雙簧管和弦樂四重奏	賴德和	雲門
1975	白蛇傳	林懷民	眾妙	簫、胡琴、琵琶、古箏和京劇鑼鼓	賴德和	雲門、洪建全基金會
1977	孔雀東南飛	林懷民	孔雀東南飛，編纂自古琴樂曲，孫毓芹演奏	古琴	賴德和	雲門、洪建全基金會
1981	雙人舞	林懷民	奉獻三重奏(1980)	中音直笛(後來改編給豎笛)、木琴和木魚	賴德和	
1981	春水	林懷民	春水	鋼琴三重奏	賴德和	殷張蘭熙女士委託作舞 / 雲門委託作曲
1983	紅樓夢	林懷民	紅樓夢交響曲	西方三管編制管弦樂團加上琵琶和京劇鑼鼓	賴德和	雲門

19 括弧中所標示的年份是顯示音樂不同於舞作發表的時間。

賴德和的雲門舞樂中，《閒情》和《奉獻三重奏》是「雲門」運用賴德和現成的音樂，其他五首皆是「雲門」委託賴德和為舞作量身訂做的舞樂，以下將敘述這七首舞樂的創作背景與特色，之後以《待嫁娘》和《春水》為例，做較詳細的音樂分析，來理解賴德和的舞樂風格。

參、賴德和「雲門」舞樂創作背景與特色

一、《閒情》（1973）

《閒情》是賴德和與「雲門」合作的第一個作品，它在1973年「雲門」創團首演暨「中國現代樂府」第三次發表中演出，音樂是編舞者林懷民採取賴德和現成的音樂作品《閒情二章》中的第二樂章〈夢〉，舞作名稱源自於音樂名稱《閒情二章》。〈夢〉修改自賴德和作品表中第一個作品——木管五重奏《六月的夢》（1968），²⁰為賴德和於藝專求學時所創作的作品。賴德和在當三年（1961-1964）的國小老師之後，決定踏上他喜愛的作曲之路，因此於1964年到1969年間就讀於國立藝專音樂科理論作曲組，啟蒙老師為陳懋良，之後先後受教於史惟亮、許常惠、蕭而化和劉德義等作曲老師。賴德和在藝專求學時因為參與班上的木管五重奏演出，對此編制很熟悉，就很自然的運用在他創作作品一號《六月的夢》。《六月的夢》1968年首演於「向日葵樂會」首次發表會上，1971年賴德和又作木管四重奏《醞》，並將《六月的夢》修改後，兩者合併為《閒情二章》（第一樂章為〈醞〉，第二樂章為〈夢〉），它1971年首演於「向日葵樂會」第四次的發表會上。由上得知，《閒情》的舞樂是所有賴德和「雲門」舞樂中最早的音樂作品，此曲旋律由傳統五聲音階出發，創作手法以西方旋律的對位為主，有時可以聽見他的老師史惟亮很推崇的匈牙利民族主義作曲家——巴爾托克（Bela Bartok）對於賴德和的啟發。

雲門創團首演也是史惟亮在省交團長任內推動的「中國現代樂府」第三次作品發表會，樂與舞的合作共推出九齣由林懷民所編的舞作，其音樂分別由八位不同的臺灣重要作曲家所創，除了上述賴德和的《閒情》外，還有史惟亮的《四重奏》第二樂章（舞作名稱為《夏夜》）、沈錦堂《秋思》、許博允的《中國戲曲冥想》（舞名為《烏龍院》）、周文中（美籍華裔作曲家）的《行草》（舞作名稱為《夢蝶》）、許常惠的《盲》、周文中的《風景》、溫隆信的《眠》以及李泰祥的《運行三篇》（舞作名稱為《運行》）。史惟亮「中國現代樂府」的理念是希望西學為體、中學為用，結合西方現代音樂與中國傳統音樂來創作新聲，所以這樣的理念也成為雲門創團首演九首舞樂之共同音樂風格特色——西方現代音樂融合中國傳統音樂（尤其是中國五聲音階式旋律和京劇音樂元素），²¹賴德和的《閒情》也不例外。

20 賴德和作品表參考賴德和，1998，〈我的音樂創作歷程〉，國立藝術學院八十七學年度音樂學研討會專題演講，頁12。

21 參考宋育任，〈1970-1980年代的「雲門舞集」與臺灣現代音樂〉，頁91。

《閒情》除了在雲門創團首演演出外，之後連續幾次的公演也一再被演出，例如它第二次演出於 1974 年 5 月「中國藝術歌曲之夜」中，同一場還有林懷民編的舞作《寒食》（委託許博允創作音樂）以及由何惠楨、吳秀蓮和杜美錦編的舞作《李白天詩三首》（林樂培配樂）之首演。《閒情》的第三次演出於 1974 年 11 月「雲門舞集第二次公演」中。²² 由此可見《閒情》是雲門早期受歡迎的舞碼。



圖 1²³：《閒情》舞作照片

二、《待嫁娘》（1974）

在《閒情》之後，雲門隨即於隔年再度與賴德和合作完成《待嫁娘》。《待嫁娘》1974 年首演於「雲門」第二次公演暨省交主辦的「中國現代樂府」第六次發表會，²⁴《待嫁娘》是雲門第一次委託賴德和為舞作量身訂做音樂的作品，編舞者為「雲門」舞者鄭淑姬。林懷民創團後因為掌管「雲門」繁忙的事務，因此想培養「雲門」舞者為新的公演來編舞，鄭淑姬因此為第二次「雲門」公演編了《待嫁娘》。這次公演的佳作還包含了何惠楨編舞的《八家將》（陳建台的音樂《食烹噴吶小協奏曲》）與《變》（委託溫隆信創作音樂）、吳秀蓮編舞的《夜》（委託沈錦堂創作音樂《裂痕》）、林麗珍編舞的《掀起你的蓋頭來》（新疆民謠），以及林懷民編舞的《奇冤報》（委託史惟亮創作音樂）與《哪吒》（委託許博允創作音樂）。鄭淑姬對於當時雲門委託作曲家創作《待嫁娘》舞樂的過程有詳細的說明：

22 感謝審查者所提供的資訊。

23 感謝鄭淑姬教授提供此照片。

24 「中國現代樂府」第六次發表會也是最後一次，因為之後史惟亮就自省交去職。

40年前編創《待嫁娘》時期，所有音樂都需演奏家之演奏錄製而成，要拿到完成的曲子須經過很多程序；作曲家寫好曲子後，需要找音樂演奏家練習曲子，熟練了之後再進錄音室錄音，整個過程需要花很多的時間和經費，經費支付的内容除了作曲家及演出版權費之外，還需支付演奏家、錄音師、錄音帶等器材和以時間計算並不便宜的錄音費用。還好當季的演出有主辦單位省交響樂團的支援，使舞作的音樂得以完成和演出。²⁵

賴德和曾說，當時臺灣社會並不那麼重視支付演出版權費，但是每次雲門演出他所創作音樂的舞作，他都一定會拿到演出版權費，因此更令他感佩「雲門舞集」林懷民對於作曲家的尊重。²⁶但是1980年代之後，臺灣經濟起飛後，上述的費用都加速上漲，尤其是錄音的費用增加許多，對於雲門造成很大的經濟壓力，這也是1980年代雲門委託賴德和創作《紅樓夢》音樂之後，就很少委託臺灣作曲家創作音樂的很大原因。

《待嫁娘》構想和靈感來自編舞家當時戀愛的自身經驗，舞作的時空背景是訂於民初未見過丈夫的少女在婚前的心理寫照，內容敘述一位傳統女子須聽命於父親與未見面的男子結婚，婚前她一方面對於婚姻的憧憬與對於恩愛夫妻的嚮往，另一方面卻恐懼遇到暴力的丈夫，因此產生婚前對於婚姻的矛盾心情與猶豫不決。最後因為主角是傳統的女性，還是聽從父命步入婚姻。²⁷

鄭淑姬寫道：「當時將舞作構想提出後，有幸得到賴德和老師的青睞，為此作品作曲，並成為雲門舞集早期國內外巡迴作品之一，國內外共演過兩百多場，成為雲門舞集早期觀眾的共同回憶。」²⁸賴德和與筆者的訪談中說到，他當時接到鄭淑姬寫給她的一封信，裡面寫著她對於《待嫁娘》構想、內容、時空結構、時間長短等想法，於是他就按照鄭淑姬的舞作構想來創作音樂。²⁹根據鄭淑姬所說，賴德和寫出非常符合她意圖之音樂，她寫道：

我在拿到音樂之後，驚喜於音樂完全符合我所要的感覺以及情節段落也完全依照我的需求，幾乎是分秒不差，讓我的編舞可以進行得很順利，這一切要感謝賴德和老師尊重編舞者的用心和作曲的功力；這個曲子後來和《眾妙》成為雲門舞集的音樂出版品之一，《眾妙》是賴老師為林懷民老師作品《白蛇傳》所創作的曲子。³⁰

另外，賴德和的《待嫁娘》音樂還協助鄭淑姬找到編舞的語彙。³¹鄭淑姬在編舞時，不知道「要如何用現代舞的語彙來表達帶有中國思想的作品？」，她說：

25 鄭淑姬，〈待嫁女兒心：三個舞作一創作理念與過程之闡述分析〉，頁13。

26 參考筆者對於賴德和107年10月16日於國立交通大學的訪談。

27 參考鄭淑姬，〈待嫁女兒心：三個舞作一創作理念與過程之闡述分析〉，頁2。

28 同上註，頁2。在同篇論文第4頁中，鄭淑姬有更詳細的統計《待嫁娘》的演出場次：總共演過235場，包含國內108場和國外127場。

29 參考筆者對於賴德和107年10月16日於國立交通大學的訪談。

30 鄭淑姬，〈待嫁女兒心：三個舞作一創作理念與過程之闡述分析〉，頁13。

31 參考筆者對於鄭淑姬107年12月23日的訪談。

在剛開始編舞時，我有些困惑，不知道如何下手和用何種動作語彙，來傳達這個舞作的意境和如何發展它的風格；所幸作曲家賴德和先生根據我創作的文本所創作的音樂，每一大段和小段的長度和所採用的音樂情感都跟我的本意相符合，讓我在劇情的發展上較無困擾。³²

鄭淑姬在動作語彙和風格發展上遇到困難時，她也採取林懷民的建議，多聽賴德和《待嫁娘》音樂，「用熟悉音樂感覺的方式尋找動作語彙」。從上可知，賴德和的舞樂創作，將編舞者的構想表達得很貼切，而且又可以啟發編舞者的編舞，著實創作出一首成功的舞樂。

鄭淑姬對於《待嫁娘》音樂的喜愛，可以從她 1988 年於美國再度運用同樣《待嫁娘》的音樂編新舞作《White Kerchief》見到。鄭淑姬這次是用芭蕾舞形式和技巧為媒介，表達編舞者當時對於西方婚姻的看法。³³《White Kerchief》首演於鄭淑姬於美國德州基督大學碩士畢業展演「青年編舞者創作展」中，首演同時演出了舊作《待嫁娘》，鄭淑姬的目的是「讓觀眾對照了東方新娘和西方新娘不同的性觀念和婚姻觀」。³⁴因此很有趣的，在同一場演出，運用同樣的音樂，觀眾可以看到兩種不同舞蹈風格所產生的東、西方待嫁娘版本。關於《待嫁娘》舞樂方面在下一章有詳細的分析。

三、《白蛇傳》（1975）

「雲門」與賴德和合作《待嫁娘》之後，隔年隨即再度委託賴德和為《白蛇傳》創作音樂，將兩者之合作推至第一個高潮。《白蛇傳》為「雲門」極為重要的代表作，根據鄭淑姬的論文所述，「《白蛇傳》是『雲門舞集』演出最久和場次最多的一個舞作」，「相信也是臺灣舞蹈史上演出最多的一個作品」。³⁵從 1975 年 9 月 2 號首演於新加坡國家劇院至 2007 年 7 月為止，32 年間在國內外共演出約四百五十五場。³⁶而 2008 至今的演出雖然較少，但 2010 年林懷民在紀錄片中說道，《白蛇傳》現在還繼續在演。³⁷可見得它深受「雲門」的重視與國內外觀眾之喜愛。《白蛇傳》因此也成為賴德和「雲門」舞樂中最常被演出的作品，此作品於 1984 年也為賴德和贏得第七屆吳三連獎。

《白蛇傳》是林懷民第一次委託賴德和為他所編的舞作量身訂做音樂。林懷民曾經說道，他會想找賴德和為《白蛇傳》譜曲，是因為他的文人氣質。³⁸而賴德和曾經寫道：

32 鄭淑姬，〈待嫁女兒心：三個舞作—創作理念與過程之闡述分析〉，頁 11。

33 參考同上註，頁 5。在此感謝審查者所提的相關建議。

34 同上註。

35 鄭淑姬，〈虛實之間—《傳說》幕前與幕後〉，《表演藝術研究論文集》，頁 6。

36 參考鄭淑姬，同上註。另外，這 455 場不只是一雲門演出的場次，還包含授權的演出（感謝雲門舞集文獻室所提供的資訊）。

37 參考《文化容顏》，2010，第 14 屆國家文藝獎得獎者紀錄片，臺北：國家文化藝術基金會。

38 參考《文化容顏》，2010，第 14 屆國家文藝獎得獎者紀錄片。

回想當年創作「白蛇傳」，林懷民數度南下台中找我。我們倘佯在早溪邊的竹林裡，聽取他對舞劇的種種構思，舉凡道具的材質，服裝的樣式、色調，角色的進出場，甚至是人物內心的刻畫，巨細靡遺地敘述。³⁹

林懷民詳細說明舞作構思的細節，而且音樂整體的氣質要像竹子。⁴⁰原本作曲家是想以他較熟悉的西方木管樂器和鋼琴的五重奏來呈現，但是林懷民希望可以用中國傳統樂器來搭配受京劇啟發的舞蹈，於是賴德和就首次嘗試為傳統樂器創作，此曲也成為華人為傳統樂器創作現代藝術音樂的先鋒。賴德和使用簫、胡琴、琵琶、古箏四種傳統旋律樂器以及大量的傳統打擊樂器，來為《白蛇傳》創作音樂，並取名為《眾妙》，⁴¹成為一首可以獨立於舞蹈演出之音樂作品。賴德和創作此曲是將他在京劇研習會的心得全然運用於此曲，因此樂器編制中的京劇鑼鼓在全曲中扮演極為重要的角色。⁴²

《白蛇傳》是賴德和與林懷民合作極為成功的作品，它是音樂與舞蹈互相搭配極為成功的典範，筆者認為主要有以下幾點原因：

（一）音樂家和編舞家密切的配合

如同上述，林懷民多次的跟作曲家見面，詳細的說明他對舞作的構想，從主題內容，音樂的時間，樂器編制到舞台布景、舞者服裝等等，使作曲家能充分的了解編舞者的想法，盡可能做出符合編舞者想法的音樂。在音樂先完成和錄音完成後，林懷民聽了錄音雖然說：「你的竹子和我的不一樣。」⁴³但是編舞家又能根據音樂修正已編好的舞蹈，和繼續完成尚未編完的舞蹈。從上述舞蹈與音樂的創作過程中，可以見到兩者是非常密切的合作關係。⁴⁴

（二）京劇語彙將兩者緊密地聯繫在一起

《白蛇傳》是賴德和和林懷民一起參與俞大綱京劇研習會的成果。舞蹈動作結合京劇身段和西方現代舞語彙，音樂方面也是融合京劇元素和西方現代音樂技法。賴德和善用京劇鑼鼓本身所隱含的戲劇性，來搭配舞作所要呈現的戲劇內容，也就是作曲家熟知傳統京劇中何種戲劇性應運用何種鑼鼓點，所以京劇鑼鼓成為舞劇和音樂的共通語言，將之緊密結合在一起。舉例而言：舞蹈中有採取京劇人物出場亮相的身段，來刻劃主角性格，音樂也依照京劇傳統搭配人物亮相的鑼鼓點，譬如許仙出場亮相時，搭配文人出場的小鑼「一鑼」鑼鼓點。

⁴⁵

（三）各樂器充份表現出舞劇中各主角的個性和情感

例如：曲帶淒涼的簫樂，貼切的刻畫許仙的悲劇性和優柔寡斷的性格，又，簫由竹子所

39 賴德和，〈懷抱希望敢於作夢的年代—寫在《紅樓夢》封箱演出之前〉，<http://archive.cloudgate.org.tw/sites/default/files/archive/doc/09301-ar2005032504.pdf>，徵引日期：2018年10月1日。

40 參考《文化容顏》，2010，第14屆國家文藝獎得獎者紀錄片。

41 「眾妙」題名出自《老子》第一章「道，可道，非常道；名，可名，非常名。...此兩者同出而異名，同謂之玄。玄之又玄，眾妙之門。」

42 參考宋育任，〈1970-1980年代的「雲門舞集」與臺灣現代音樂〉，頁95-96。

43 參考《文化容顏》，2010，第14屆國家文藝獎得獎者紀錄片。

44 參考宋育任，〈1970-1980年代的「雲門舞集」與臺灣現代音樂〉，頁124。

45 參考同上註，頁97。

製，歷來文人喜愛竹子，因此簫聲更刻畫出許仙的文人特質。二胡時而哀怨，時而激昂的琴音，正好表現白蛇溫順，但有時強悍的個性。琵琶靈敏、富有表現力，生動刻劃出青蛇靈活、鮮明的性格。另外，木魚、鐘、鈴等同屬於佛教法器的打擊樂器，以及京劇鑼鼓的特定音色與鑼鼓點（如「慢長錘」），深刻的表現出法海的莊嚴性和身份。⁴⁶

《白蛇傳》主要因為上述幾點原因，將音樂與舞蹈緊密的聯繫在一起，使兩者的搭配極為成功，而形成一齣傑出的舞作。以哈金斯（Paul Hodgins）的舞蹈理論來看，音樂和舞蹈不論是外在主題上，或是內在音樂內容與舞蹈的搭配上，都是互相融洽的，兩者之密切契合形成一齣精采的舞作。⁴⁷

四、《孔雀東南飛》（1977）

林懷民對於《孔雀東南飛》的創作源起在它首演的節目單中敘述如下：「俞大綱先生為雲門舞者釋說漢樂府『孔雀東南飛』，鼓勵我將它編成舞蹈，僅以此舞獻給俞老師在天之靈」。⁴⁸ 當時文化界的耆老，也是帶領林懷民認識中國傳統戲劇之美的俞大綱老師於 1977 年的 5 月去世，林懷民於同年 9 月首演獨幕劇《孔雀東南飛》以紀念俞老師。1979 年雲門的春季公演又再度推出此劇。⁴⁹ 《孔雀東南飛》為漢代古樂府詩，是中國文學史上第一部長篇敘事詩，敘述焦仲卿與妻子劉蘭芝之間的愛情悲劇：⁵⁰

孔雀東南飛，五里一徘徊……

漢末建安年間，廬江府小吏焦仲卿與其妻劉蘭芝恩愛無比，為焦母所妒恨，令仲卿將蘭芝遣去，仲卿蘭芝兩情依依，相誓不再婚嫁，蘭芝返家後，為其兄逼迫改嫁，仲卿趕來，雙雙殉情。

林懷民原本想委託賴德和為此富中國古典文學色彩之舞碼新創古琴曲，由著名古琴家孫毓芹來演奏。⁵¹ 但是因為孫毓芹習慣看古琴指法譜，而賴德和慣於用五線譜創作，產生創作與演出實踐之間的困難。最後是錄下孫毓芹擅長演奏的幾首古琴曲，賴德和再加以編纂，而完成《孔雀東南飛》的古琴音樂。⁵² 可惜的是，此舞作就只有上述兩次演出，而作曲家和「雲門舞集」都沒有此舞作任一影音資料留存，⁵³ 因此很難作音樂或是舞蹈上進一步的研究。

五、《奉獻三重奏》（舞作名稱《雙人舞》，1981）

1978 年 10 月，賴德和獲得德國學術交流獎學金（DAAD），離開臺灣省國立交響樂團

46 參考同上註，頁 98。

47 參考楊湘玲，2005，〈音樂與舞蹈關係舉隅——以史特拉文斯基《春之祭》和《阿貢》為例〉，《關渡音樂學刊》2：145-166。

48 雲門舞集 1977 年秋季公演節目單。

49 感謝審查者所提供的相關資料，以及提供《孔雀東南飛》共只有此兩次演出的資訊。

50 雲門舞集 1977 年秋季公演節目單。

51 孫毓芹 1915 年出生於河北省，1990 年逝於臺北，為臺灣知名古琴家。

52 參考筆者對於賴德和 107 年 10 月 16 日於國立交通大學的訪談。

53 參考同上註。

研究部的工作，赴奧地利薩爾茲堡「奧福學院」（Orff Institut）進修音樂教育，同時也以《眾妙》考進「莫札特音樂院」，跟隨溫伯格（Gerhard Wimberger）修習作曲，學習西方現代音樂技法，其中以類「十二音列」的作曲手法，以音程思考為出發點，發展出音列相關的「音類集」（Pitch-Class Set）理論，對賴德和有很大的啟發，它解放了賴德和在傳統調性、調式上的限制，使他的音樂語彙的表現上更加豐富與多變，且更富現代性。在留奧後所創作的三首「雲門」舞樂：《奉獻三重奏》、《春水》和《紅樓夢》都可清楚看到留奧時期對他創作的啟發。

《奉獻三重奏》是1980年賴德和於薩爾茲堡所創作與首演，編制為中音直笛、木琴和木魚，此編制很特別，並不常見，他的安排主要是來自奧福學院常使用的樂器，也就是賴德和的同學們擅長的樂器，同時也是賴德和當時常接觸的樂器。1980年，賴德和因為家庭經濟因素而回國，林懷民也於不久後運用他的現成音樂《奉獻三重奏》編了一支《雙人舞》，《雙人舞》1981年1月20日首演於臺北國父紀念館，且隨即於同年8月13日同樣於國父紀念館有第二次的演出。只可惜作曲家和「雲門舞集」都無影像資料留存，此曲的樂譜也無出版，就連作曲家也因故無留存樂譜與其手稿，僅留存一個未出版的卡式錄音帶。⁵⁴

賴德和回臺後，因為較少人會演奏《奉獻三重奏》編制中的中音直笛，所以便將中音直笛的部分改編給豎笛。⁵⁵此版本於1984年11月「朱宗慶打擊樂團巡迴演出」由貝威霖、朱宗慶、張覺文首演。除了從編制上可以看到留奧時期對賴德和的影響，我們也可聽到《奉獻三重奏》不同於賴德和留奧前的舞樂建立於五聲音階調式音樂上，此曲已經跳脫傳統調式、調性音樂的框架。它分成快、慢、快三段，第一段中可以聽到以音程為出發點的音類集思考，旋律以大二度加小三度的音程為出發點，而且頻頻的移位和轉調，使其明顯脫離傳統五聲調式和調性音樂的範疇，整曲風格明顯比起留奧前的音樂創作更具現代性。

六、《春水》（1981）

《春水》是林懷民1980年受殷張蘭熙女士委託作舞，林懷民委託剛從奧地利留學歸國的賴德和為其作曲。《春水》於1981年5月先以音樂會形式單獨首演於臺北實踐堂「賴德和樂展」，而舞作《春水》則於同年8月13日首演於臺北國父紀念館，同場還演出當時雲門運用賴德和原創音樂的所有舞作，除了《春水》外，還有《白蛇傳》、《待嫁娘》與《雙人舞》，⁵⁶從此也可看出這些雲門與賴德和合作的舞碼受到雲門以及觀眾之喜愛。

《春水》是林懷民自《詩經》鄭風中的「溱洧」汲取靈感而作，描繪「春天以及春天的少年」。⁵⁷當時林懷民拿《詩經》鄭風「溱洧」篇去找賴德和，希望他以此為內容，為他的

54 參考筆者對於賴德和107年10月16日於國立交通大學的訪談。此錄音版本為貝威霖、朱宗慶、張覺文演奏豎笛、木琴、木魚之版本，在此感謝作曲家提供此錄音版本供本文之研究。

55 參考筆者對於賴德和107年10月16日於國立交通大學的訪談。

56 感謝本文匿名審查者在此點上所提供的寶貴意見。

57 雲門舞集，1981，《雲門舞集1981年夏季公演節目單》。

58 參考筆者對於賴德和107年10月16日於國立交通大學的訪談。

新作《春水》譜曲。他們又一起去找詩人楚戈解說《詩經》「溱洧」的來龍去脈。⁵⁸《詩經》為中國最早的詩歌總集，收集了中國古代各地的民歌，「溱洧」為「鄭風」裡的一首詩，描述鄭國兩條河流——溱河和洧河的春天景象，以及到河邊嬉戲少年的愛情景象。以下為「溱洧」的原文：⁵⁹

溱與洧，方渙渙兮。士與女，方秉簡兮。女曰觀乎？士曰既且。且往觀乎？洧之外，洵訏於且樂。維士與女，伊其相謔，贈之以勺藥。溱與洧，瀏其清矣。士與女，殷其盈矣。女曰觀乎？士曰既且。且往觀乎？洧之外，洵訏於且樂。維士與女，伊其將謔，贈之以勺藥。

因為《詩經》是中國古老的民歌，賴德和特別運用中國民歌常出現的音程於曲中，也就是此曲的音高結構建立於音類（Pitch-Class Set）〔0,2,5,7〕（C-D-F-G），⁶⁰而譜出一首極富傳統民謠風格與兼具西方現代音響的鋼琴三重奏，來表現詩經「溱洧」中的「春水煥發，春花爛漫」，⁶¹少年春遊，嚮往愛情之景象。林懷民拿到《春水》錄音多次聆聽後曾說此曲：

充分顯露了賴德和留學奧國期間受到的影響，深邃細密，一剎那間他似乎聽到了巴爾托克、荀伯格，但更深一層體會下去，竟是中國人與大自然交融時寧靜喜悅的精神境界，如春水煥發，春花爛漫，一幅構圖很快在他胸臆中形成了。⁶²

以下第肆章會有對於《春水》更進一步的音樂分析，包含賴德和如何受到留學奧地利的影響等。

七、《紅樓夢》（1983）⁶³

《紅樓夢》是雲門與賴德和合作邁入第十年的作品，也是「雲門」創團 10 週年的作品，它不僅是「雲門」重要的代表作，也在賴德和音樂創作中極為重要，更是兩者合作的集大成。《紅樓夢》1983 年 10 月 31 日首演於臺北市社教館，是慶祝社教館開館的演出。它不僅是林

59 譯文：溱河，洧河，春來盪漾綠波。男男，女女，手拿蘭草遊樂。姑娘說：「去看看？」小夥說：「已去過。」「請你再去陪陪我！」洧河那邊，真寬敞，真快活。少男，少女，互相調笑戲謔，送一支芍藥訂約。溱河，洧河，春來綠波清澈。男男，女女，遊人越來越多。姑娘說：「去看看？」小夥說：「已去過。」「請你再去陪陪我！」洧河那邊，真寬敞，真快活。少男，少女，互相調笑戲謔，送一支芍藥訂約。讀古詩詞網 http://fanti.dugushici.com/ancient_proses/93。徵引時間：2018 年 11 月 12 日。

60 參考賴德和，《春水》樂譜上的樂曲解說。本文下一章對《春水》有更進一步的音樂分析。

61 同上註。

62 黃寤蘭，1981，〈林懷民藉著身體與手展現出水的溫柔纏綿〉，刊登於 1981 年 8 月 12 日《聯合報》，第九版，影視綜藝。

63 關於賴德和《紅樓夢》舞樂有相對較多的研究文獻，例如盧佳培，《賴德和：舞劇紅樓夢音樂創作探源》，以及宋育任，〈1970-1980 年代的「雲門舞集」與臺灣現代音樂〉等，因此在此只做簡要與補充上述論文的論述。

64 參考宋育任，〈1970-1980 年代的「雲門舞集」與臺灣現代音樂〉，頁 112-113。

懷民當時最龐大的一齣舞作（舞長 90 分鐘，大型舞蹈編制），更開啟「雲門」之後每年推出一齣舞長一整晚的大型作品。⁶⁴ 林懷民在《紅樓夢》中一改之前慣用的說故事之戲劇手法，不再說故事，以較抽象的春、夏、秋、冬四季為結構，描述紅樓夢中的人的生死榮枯。舞作中的人物也未指名道姓，而以「園子裡的年輕人」、「白衣、紅衣女子」等方式來指稱，使此舞作更具抽象性。舞蹈語彙也從純舞蹈動作出發，林懷民要舞者「拋棄表情、拋棄戲劇包袱，從舞蹈結構及動作傳達感情」，⁶⁵「雲門」的舞者認為這是林懷民在此齣作品中最大的轉變。⁶⁶ 從以上的論述，可以看到《紅樓夢》是開創林懷民追求更高藝術層次與之後舞蹈方向之重要里程碑。

林懷民要作《紅樓夢》時，又想起賴德和的文人氣質，知道賴德和有「認真讀過紅樓夢」，⁶⁷於是又再度委託賴德和為《紅樓夢》創作音樂。林懷民當時一方面忙於雲門國內外的演出，二方面又接國立藝術學院舞蹈系創系主任一職，因此無法再像作《白蛇傳》時，多次且詳細的跟賴德和說明舞作構想，而只說他要創作《紅樓夢》，請賴德和用大的管弦樂團編制，寫一個可以跳一整晚，且不落幕的音樂。這意味著要寫一個半至兩小時不間斷的音樂，音樂史上很少有這麼長的不間斷的樂曲，因此賴德和思考後，跟林懷民反應他無法寫時間橫跨幅度如此長的曲子。之後經過兩人討論，改為以春、夏、秋、冬四季為架構，賴德和因此創作序曲加上四個樂章的交響曲形式，共約為 90 分鐘的音樂。⁶⁸ 賴德和以西方三管編制的大型管弦樂團，再加上中國京劇鑼鼓和琵琶，來呈現中、西方極具變化的管弦樂音響色彩，表現中國文學巨作《紅樓夢》豐富的文學內容。⁶⁹《紅樓夢交響曲》成為賴德和第一個管弦樂曲的創作，也是他至今形式最大的一個作品，其創作過程對於作曲家非常具有挑戰性，經過一年四個月，每天密集的創作，雖然最後曲子順利完成，但是作曲家也病倒了。⁷⁰

（一）賴德和「雲門」舞樂中最具現代性之作品

賴德和的《紅樓夢交響曲》跟林懷民的一樣，藝術形式和語彙較之前的舞作來得較為抽象，賴德和運用比起之前舞樂更多的西方現代音樂技法，來結合固有的傳統音樂元素，使此曲音響為賴德和所有「雲門」舞樂中最具現代性的舞樂。此曲的旋律與和聲結構複雜，例如在旋律方面，賴德和為全曲設計了一組最重要的主題旋律，旋律 A 在中音域，時常由加上弱音器的中提琴所演奏（譜例 1），旋律 B 由加上弱音器的小提琴所演奏（譜例 2），兩組旋律皆帶有哀傷淒涼的曲調和音色，林懷民時常拿來搭配黛玉的獨舞或是與寶玉的雙人舞，因此稱作「黛玉主題」。⁷¹ 旋律 A 是如同上述《春水》一曲，建立於「音類集」〔0,2,5,7〕，由它的移位（Bb-C-Eb-F）和原位（C-D-F-G）連接而成。旋律 B 是由另外四個移位所組成：

65 黃寤蘭，1994，〈林懷民魂牽夢縈舞紅樓，賴德和朝思暮想譜樂曲〉，《紅樓夢交響曲 CD 手冊》。

66 參考同上註。

67 《文化容顏》，2010，第 14 屆國家文藝獎得獎者紀錄片，臺北：國家文化藝術基金會。

68 參考筆者對於賴德和 107 年 10 月 16 日於國立交通大學的訪談。

69 參考宋育任，〈1970-1980 年代的「雲門舞集」與臺灣現代音樂〉，頁 112-113。

70 參考筆者對於賴德和 107 年 10 月 16 日於國立交通大學的訪談。

71 參考宋育任，〈1970-1980 年代的「雲門舞集」與臺灣現代音樂〉，頁 113-114。

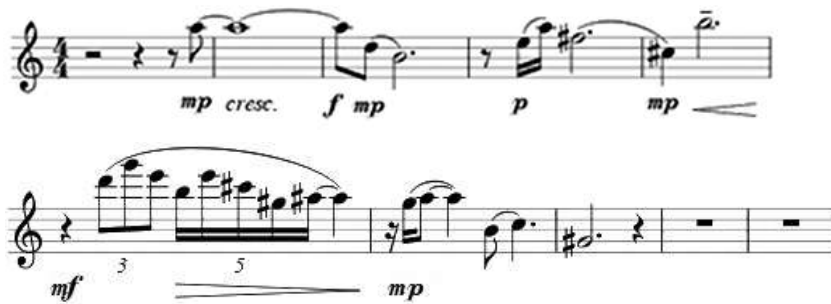
72 這是筆者繼上一篇論文〈1970-1980 年代的「雲門舞集」與臺灣現代音樂〉後之新發現。

(A-B-D-E)、(E-F#-A-B)、(D-E-G-A)、(F#-G#-B-C#)。這兩段旋律的音高素材加起來，共運用了不同的 12 個半音，是由類「十二音列」的「音類集」理論思考所設計而成，⁷² 使這兩段旋律聽起來跳脫傳統調式、調性的框架，具有鮮明的現代色彩。

【譜例 1】《紅樓夢交響曲》第一樂章 135-141 小節，黛玉主題，旋律 A



【譜例 2】《紅樓夢交響曲》第一樂章 152-159 小節，黛玉主題，旋律 B



另外，此兩段旋律常有大跳音程（例如小 7 度），加上節奏複雜和樂句不規律等，使「黛玉主題」充滿西方現代旋律特色。除了「黛玉主題」是以類 12 音列思考來設計外，還可以觀察到賴德和對於此交響曲不同類別樂器——木管、銅管和弦樂的五聲音階之音高設計也是出自類「十二音列」思考，它們加起來的音高素材總共運用了 12 個不同的半音。⁷³

另外，此曲時常出現複調旋律與複調和聲，因為和聲主要是由複調五聲音階堆疊的音群和聲，使其和聲成為賴德和所有「雲門」舞樂中最複雜與厚實，音群堆疊構成的不諧和音響，產生十分鮮明、新穎的聲響色彩，加上整體是跳脫傳統調式和調性音樂的框架，使《紅樓夢》音響非常具現代性。⁷⁴ 從以上分析可以明顯觀察到留奧時期對於賴德和音樂創作的啟發。賴德和也以此複雜多變的音樂語彙與形式，深刻的表現出紅樓夢大觀園裡錯綜複雜的故事。

（二）《紅樓夢交響曲》不同的版本

《紅樓夢交響曲》完成後由陳秋盛指揮臺北市交響樂團錄音，林懷民以此錄音完成編舞。舞作《紅樓夢》首演很特別的，不同於大部分雲門舞作的演出音樂是播放錄音的方式進行，是由陳秋盛指揮臺北市立交響樂團現場演奏來搭配舞蹈。首演結束後，林懷民請賴德和再做修改，最主要是加長第三樂章〈黛玉葬花〉的音樂，⁷⁵ 可見林懷民對於〈黛玉葬花〉之重視。1984 年，「雲門」請樊曼儂出任製作人，陳秋盛指揮，王正平擔任琵琶獨奏，到日本聘請讀

73 參考顏佩如，〈論賴德和的音樂藝術：民族主義、創作理念和現代性〉，頁 13。

74 參考宋育任，〈1970-1980 年代的「雲門舞集」與臺灣現代音樂〉，頁 115。

75 參考筆者對於賴德和 107 年 10 月 16 日於國立交通大學的訪談。

賣交響樂團，為修改後的《紅樓夢交響曲》錄音，成為第二個版本，也是日後演出《紅樓夢》的音樂版本。⁷⁶《紅樓夢》如同《白蛇傳》一樣，每次推出勢必轟動，但是 2005 年《紅樓夢》封箱演出後，林懷民決定不再演出全本《紅樓夢》，其原因是 1990 年代後「雲門」舞蹈動作與訓練的改變。《紅樓夢》的舞蹈語彙是受喬治·巴蘭欽（George Balanchine，1904—1983）新古典芭蕾舞所啟發，舞者「舉腿延伸，蹦跳旋轉，都有芭蕾的影子」，⁷⁷然而，

90 年代後，雲門基本訓練的重點，從現代舞，芭蕾，轉向傳統肢體訓練。太極導引、內家拳，都強調吐納內觀，低重心移轉，跟芭蕾外揚，蹦跳的美學恰成反比。重心忽高忽低的舞碼對舞者造成一定的困擾，林懷民選擇下沉，扎根。⁷⁸

2005 年《紅樓夢》封箱演出後，賴德和又將原為約 90 分鐘的舞樂精緻化，改為約 50 分鐘的音樂會版本《紅樓夢交響曲》，讓《紅樓夢》可以單獨以音樂會演出的形式，繼續演奏下去。為求精簡，刪除為了舞蹈而設計的序幕曲，成為符合一般交響曲四個樂章的形式，同時也刪除四個樂章中因為舞蹈而重複的樂段，使音樂更加精緻，表情更為集中。此《紅樓夢交響曲》音樂會版本於 2009 年由簡文彬指揮國家交響樂團於國家音樂廳首演，兩廳院也將此版本出版發行成 CD 於「樂典—珍藏當代臺灣的聲音」系列中。

肆、音樂分析範例：《待嫁娘》（1974）和《春水》（1981）

以下將以賴德和《待嫁娘》與《春水》為範例作音樂分析，來了解賴德和雲門舞樂的風格特色。《待嫁娘》為作曲家留奧前之創作，而《春水》為留奧後的作品，從兩首樂曲的分析中，我們可以清楚看到作曲家兩個時期風格特色與差異性，來理解其創作之發展軌跡。在對於《待嫁娘》的音樂分析中，可以看到賴德和如何貼切的將鄭淑姬的編舞構思配上音樂，創作出非常符合鄭淑姬編舞的舞樂，將音樂與舞作緊密的聯繫在一起，使《待嫁娘》成為雲門早期很成功的舞作，至今也有兩百多場的演出。

一、《待嫁娘》（1974）

《待嫁娘》編制為雙簧管和弦樂四重奏，音樂建築在傳統五聲音階調式音樂上，旋律為五聲音階式旋律，因此全曲具傳統音樂風格，符合舞作時空設於民初帶有中國傳統風格，也呼應林懷民的舞蹈，想要創作有別於西方的中國現代舞風格。

76 參考雲門舞集，2012，《紅樓夢》DVD 手冊，頁 3，金華唱片。

77 同上註。

78 同上註。

79 鄭淑姬，〈待嫁女兒心：三個舞作—創作理念與過程之闡述分析〉，頁 9-10。

鄭淑姬將《待嫁娘》的時空結構分為三大段：⁷⁹

- (一) 「待嫁娘的閨房場景」
 1. 兩位侍女拿著小紅紗巾進場報喜，告知有人提親。
 2. 待嫁娘害羞開始想像未來的婚姻。
- (二) 「基本上是一個待嫁娘虛擬的假想空間」
 1. 上半段表現的是她的幻想和憧憬：對恩愛夫妻的嚮往。
 2. 下半段表現的是她的恐懼，害怕遇到暴力的丈夫。
- (三) 「真實和虛擬空間交替」

回到真實空間，侍女出現，勸著待嫁娘出嫁；但是前段幻想好、壞兩種婚姻情景又出現於腦海，使她很矛盾，最後還是聽從父命步入婚姻。



圖 2：雲門舞集 1981 年歐洲巡演傳單，照片為舞作《待嫁娘》姚孟嘉攝影，雲門基金會提供。⁸⁰

⁸⁰ 感謝財團法人雲門文化藝術基金會同意無償提供此圖片予本文使用。

賴德和根據鄭淑姬寫出非常符合她的舞作構想和時空結構的作品，將舞作內容、情感的變化描寫的唯妙唯肖。音樂根據編舞者所設定的三個時空結構也分為三段：

- 第一段 「待嫁娘的閨房場景」：1-61 小節
- 第二段 「待嫁娘虛擬的假想空間」：62-174 小節
 - 上半段「幻想和憧憬」：62-96 小節
 - 下半段「待嫁娘的恐懼」：97-174 小節
- 第三段 「真實和虛擬空間交替」：175-256 小節

(一) 第一段「待嫁娘的閨房場景」(1-61 小節)

首先是待嫁娘的獨舞，音樂呈現出「待嫁娘主題」(1-8 小節，譜例 3)，待嫁娘是民初保守的傳統女子，與待嫁娘氣質相符的，音樂建構於傳統的五聲音階、抒情的旋律上，貼切的襯托出待嫁娘傳統、溫柔的氣質。

【譜例 3】⁸¹「待嫁娘主題」，《待嫁娘》1-8 小節

The image shows a musical score for the piece 'Waiting Bride' (待嫁娘). The score is for measures 1-8. It includes an oboe part and string parts (I. Violin, II. Violin, Viola, Cello). The tempo is marked 'c.a. ♩ = 100'. The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *f*, and a 'poco rit.' marking. The title '待嫁娘' is written in Chinese characters above the oboe staff.

81 在此感謝作曲家賴德和所提供的《待嫁娘》和《春水》之樂譜，以及應允它們在本文的運用。

第 19 小節出現弦樂撥奏的音色，增加活潑、喜氣的氣氛，於 21 小節帶出獨奏雙簧管的加入，雙簧管吹奏出活潑的裝飾音形，整體生動的表現出待嫁娘兩位侍女們拿著小紅紗巾進場報喜「喋喋不休」⁸²、嬉戲的場面（譜例 4）。

【譜例 4】《待嫁娘》19-26 小節

The image shows a musical score for Example 4, covering measures 19 to 26 of the piece 'The Bride-to-be'. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and a double reed instrument (likely a clarinet or saxophone). The music is in 4/4 time. The first system (measures 19-24) features a string quartet with pizzicato (pizz.) markings and a double reed instrument with mf and mp markings. The second system (measures 25-26) features the string quartet with arco (arco.) markings and the double reed instrument with arco (arco.) markings. The score is marked with a box 'A' in the top left corner.

兩位侍女離開後，剩下待嫁娘一人，音樂響起「待嫁娘主題」（第 54-61 小節，譜例 5），此次由雙簧管所演奏，表現出待嫁娘把玩侍女所留下的小紅紗巾，想戴上又害羞的心情，最後第一段是以待嫁娘戴上小紅紗巾為結束。⁸³ 雙簧管在這五重奏的編制中有主奏的分量，它細緻內斂、帶有鼻音的特殊音色，貼切的表現出主角待嫁娘傳統保守、帶點害羞的氣質。

82 賴德和，1974，〈「待嫁娘」舞蹈情節與音樂設置〉手稿（賴德和回應鄭淑姬之《待嫁娘》原始手稿），感謝匿名審查者所提供的寶貴手稿資料。

83 鄭淑姬，〈待嫁女兒心：三個舞作一創作理念與過程之闡述分析〉，頁 9。

【譜例 5】《待嫁娘》54-61 小節

(二) 第二段「待嫁娘虛擬的假想空間」(62-174 小節)

1. 第二段上半段「幻想和憧憬」, 62-96 小節

上半段表現的是待嫁娘的「幻想和憧憬：對於恩愛夫妻的嚮往」⁸⁴，舞台上出現一對舞者跳出恩愛夫妻的雙人舞，表現待嫁娘所幻想的情景，因此賴德和設計這段一開始所呈現的音樂主題是「溫柔的」(dolce)⁸⁵、充滿溫暖的曲調(譜例 6)。它的節奏簡潔，樂句是規律的 4+4+4 小節，五聲音階調式旋律。此主題由第一小提琴演奏出，而第二小提琴主要以與第一小提琴形成低完全五度或四度的平行旋律和唱著，表現出夫唱婦隨的恩愛情景。

84 鄭淑姬，〈待嫁女兒心：三個舞作一創作理念與過程之闡述分析〉，頁 10。

85 賴德和，〈待嫁娘〉樂譜上的表情記號。

【譜例 6】《待嫁娘》62-73 小節

C $\text{♩} = 56$

Musical score for measures 62-65. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The tempo is marked $\text{♩} = 56$. The dynamics are marked *mp dolce* throughout the section.

Musical score for measures 66-69. The score is written for four staves. The dynamics are marked *mf* in measures 66 and 67, and *cresc.* (crescendo) in measures 68 and 69.

Musical score for measures 70-73. The score is written for four staves. The dynamics are marked *pp* (pianissimo) in measures 70 and 71, and *dim.* (diminuendo) in measures 72 and 73.

恩愛夫妻的雙人舞結束後，待嫁娘開始幻想，此好丈夫為其未來的夫婿，而與其共舞，重複之前恩愛夫妻雙人舞的甜蜜舞步，音樂上也是重複之前的溫柔、甜蜜主題。⁸⁶

中段（第 90-96 小節）「待嫁娘被一聲巨響驚醒的回到現實空間」，⁸⁷ 賴德和以五聲音階素材所堆積成的和聲，讓弦樂以極大聲的顫音演奏出，產生極具震撼力的聲響，來表達此一巨響，把待嫁娘帶回現實（譜例 7）。隨即雙簧管單獨吹奏出此段對恩愛夫妻憧憬的主題，但是這次是以變奏與「自由速度」（*rubato*）⁸⁸ 吹出，表現的情感是猶疑的、問號的，因為待嫁娘「繼續想像，如果不是好丈夫會如何？」⁸⁹

【譜例 7】《待嫁娘》90-96 小節

The musical score for Example 7 consists of two systems. The first system covers measures 90-96. The top staff is for a double reed instrument (likely a clarinet or saxophone), starting with a tempo marking 'A. Tempo' and a dynamic marking 'ff'. The music features a rhythmic, accented passage. At measure 94, the tempo changes to 'Temp. Rubato' and the dynamic marking changes to 'mf'. The music becomes more melodic and expressive. The bottom four staves represent a string quartet, with a dynamic marking of 'ff' throughout. The second system shows measures 97-98, continuing the melodic line from the double reed instrument.

86 參考鄭淑姬《待嫁娘》原始手稿，在此特別感謝審查者所提供的《待嫁娘》原始手稿資料，以及在此點上的寶貴意見。

87 鄭淑姬，〈待嫁女兒心：三個舞作一創作理念與過程之闡述分析〉，頁 10。

88 賴德和，〈待嫁娘〉樂譜上的表情記號。

89 鄭淑姬，〈待嫁女兒心：三個舞作一創作理念與過程之闡述分析〉，頁 10。

2. 第二段下半段「待嫁娘的恐懼」，97-174 小節

下半段表現的是待嫁娘的恐懼，幻想未來的先生是暴力會打老婆的男人，舞台上又出現另一對夫妻跳雙人舞，表現出待嫁娘對於暴力婚姻關係的想像。此段音樂情緒快速變化，跟之前憧憬的音樂是產生極大的對比。此段一開始五重奏很大聲地 (*ff*) 齊奏三個音 (F-D-G)，是此段重要的動機 (97 小節，譜例 8)，它來自第二段憧憬主題的前三音，但是之前憧憬主題「溫柔的」(*dolce*) 情感不見了，取而代之變成粗暴的三音，表現暴力的丈夫。但是傳統女性「即使是挨打還是不離不棄的跟隨」，⁹⁰ 賴德和的詮釋是讓前述暴力的三音出現後馬上跟隨著它的變形，以快速、緊張的十六分音符裝飾音形，且不斷地重複著，來表現待嫁娘的恐懼，但是不離不棄，此暴力三音連接快速的 16 分音符裝飾音形成為第二段下半段的主題 (97-100 小節，譜例 8)。

【譜例 8】《待嫁娘》97-104 小節

90 同上註。

(三) 第三段「真實和虛擬空間交替」(175-256 小節)

第三段又回到第一段的現實中，兩位侍女再度出現於舞台上，音樂也再度出現侍女報喜、活潑的撥奏音響，以及雙簧管所吹奏表現兩位侍女喋喋不休的熱鬧裝飾音形（譜例 9）。

【譜例 9】《待嫁娘》175-178 小節

侍女勸著待嫁娘出嫁，但是待嫁娘同時想起會有體貼和粗暴丈夫的不同可能性，而猶豫不決，因此音樂響起之前出現於第二段上半段溫柔的和下半段暴力的主題。但是最後仍因她持有傳統女性的氣質，而聽從父命步入婚姻。此段音樂（樂段 I，第 242-256 小節）也回到全曲一開始的「待嫁娘主題」（譜例 10），且賴德和讓具有高雅內斂音色的雙簧管，吹奏出傳統五聲音階式的抒情主題旋律，貼切的詮釋出傳統、保守的待嫁娘接受了步入婚姻的這條路。

【譜例 10】《待嫁娘》第 242-248 小節

The musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The other four staves are instrumental accompaniment, each with a bass clef. The music is in 3/4 time. The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, *f*, and *dim.*, and a tempo marking *Poco rit.* at the end of the section.

從鄭淑姬的《待嫁娘》手稿中可以看到，她不僅在舞作內容上有詳細的構想，就連在音樂的情感表達、流程、時間上也有詳細的構想。⁹¹ 從上面的音樂分析中，可以看到賴德和創作此舞樂時很尊重編舞者的想法，按照編舞者構想，譜出非常搭配的音樂，作曲家只有在結束前的兩處細節上更改鄭淑姬對於音樂的原始想法。⁹² 鄭淑姬原始的構想是在上述第三段中待嫁娘再度想起有殘暴丈夫的可能性後，設計了一段「奔逃拒絕和兩女的勸解（約 30 秒）」，之後再度出現恩愛夫妻的「雙人舞（約 15 秒）」和其「甜蜜的主題」，最後 1 小段是「終於接受嫁衫，步上結婚之路（約 15 秒）」。⁹³ 但是作曲家並沒有將上述「奔逃拒絕」賦予一新樂念，而是延續之前的殘暴主題音樂，並將上述《待嫁娘》最後 2 小段合併更改為再現第一段開始「待嫁娘主題」音樂，雖做了這樣的更改，但是其傳統、溫和的音樂也表達出待嫁娘願意接受婚姻的態度。賴德和曾回應鄭淑姬：「這兩處的更改是為了音樂的統一，在情緒上仍符合您原來的設想」。⁹⁴

91 參考鄭淑姬，〈《待嫁娘》原始手稿〉，在此特別感謝審查者所提供此原始手稿資料。

92 參考賴德和，1974，〈「待嫁娘」舞蹈情節與音樂設置〉手稿（賴德和回應鄭淑姬之手稿）。在此特別感謝審查者提供此原始手稿資料。

93 鄭淑姬，〈《待嫁娘》原始手稿〉。

94 賴德和，〈「待嫁娘」舞蹈情節與音樂設置〉手稿。

從上述分析中，可以看到賴德和的音樂創作將鄭淑姬《待嫁娘》想表達的內容和情感，非常貼切和生動的表現出來，也啟發鄭淑姬編舞的靈感，讓舞與樂的關係緊密契合，而共同創作出傑出的舞作。另外，作曲家在�不影響舞蹈情緒內容的表現上，為了顧及音樂形式本身的統一性，做了一些對於編舞家原始音樂想法的更改，而創作出一首內容與形式完整之舞樂，因此讓此舞樂可以獨立於舞蹈而演出，《待嫁娘》音樂最近的一場演出才於今年（2019年）4月27日於臺灣戲曲中心「春秋樂集」系列音樂會中舉行，可見它至今仍受到大眾的喜愛。

二、《春水》（1981）

《春水》一曲具古風和民謠風格，呼應內容來自中國最古老的民歌——《詩經》中的「溱洧」篇，賴德和將此音樂建立於音類集的〔0,2,5,7〕，此常態型（Normal Form）相對應音高為C-D-F-G，其音程向量（Interval Vector）為〔021030〕，⁹⁵其音程關係是中國傳統民歌常出現的音程，⁹⁶所以此曲充滿著傳統民謠風格。相對於此曲的傳統民謠風，在編制與形式上，此曲是建立於西方傳統音樂上。此曲的編制是鋼琴三重奏，形式是三個樂章，第一樂章是「幻想風的自由形式」（Quasi Fantasie），但是可以看到奏鳴曲形式的架構，第二樂章的形式是「賦格」（Fugue），第三樂章則是「迴旋曲」（Rondo）。⁹⁷《春水》的織體主要是建構在賴德和很喜歡運用的創作手法——對位上。

（一）第一樂章—幻想風的自由形式

《春水》舞作一開始在舞蹈方面首先是一位身穿水藍色舞衣、裙擺飄逸的舞者之獨舞，她跳著帶芭蕾舞風格優雅的舞姿，身體和手非常溫柔的舞動著，如同春水綿延之流動著。搭配的音樂首先呈現的是第一樂章的主題（第1-11小節），它是大提琴和小提琴的二重奏旋律，具有古風，令人想起《詩經》「溱洧」中所描述的溱河與洧河悠遠的流動（視譜例11）。旋律建立於音類集〔0,2,5,7〕，賴德和在主題的建構上運用此音級，且將此音級頻頻移位，因此相較於留奧前之旋律較固著於五聲音階的框架內（例如《待嫁娘》），此《春水》第一樂章的主題跳脫傳統調式、調性的框架，更加自由的變化，來擴充他的旋律語彙，使他建構的旋律主題更具現代性。賴德和上述音類集理論與創作方式主要是受他留學奧地利時期的作曲老師溫伯格所啟發，使賴德和以往較傳統式的固著於調式的音樂，可以跳脫傳統調式、調性框架，較自由的改變調性來發展旋律，擁有更豐富、開放不受傳統調式、調性限制的旋律語彙；這是他留奧前與留奧後創作最大的轉變之處，由此可以看到留奧對他創作上的影響。

95 音程向量〔021030〕代表音類集〔0,2,5,7〕中音與音之間的音程數量。音程向量〔021030〕第1個數字代表音類集〔0,2,5,7〕中1個半音距離的數量，第二個數字代表兩個半音的數量，第三個數字代表三個半音的數量，以此類推。另外，12個音類之間可以產生12個音程，將12個音程簡化為6個「音程類」（Interval classes）：0=0, 1=11, 2=10, 3=9, 4=8, 5=7, 6=6。例如，一個半音距離跟11個半音距離屬於同一「音程類」，參考劉彥伶，2001，《Allen Forte 音類集理論的發展》，國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文，頁9-10。

96 參考賴德和，2011，《春水》樂譜的樂曲解說，宜蘭：國立臺灣傳統藝術總處籌備處。

97 參考同上註。

第一樂章主題首先由大提琴拉出，它建立於音類集〔0,2,5,7〕的頻頻移位上：1-4 小節音高素材來自原型移位，其音高為 B-C#-E-F#。第 5 小節又移位到 A-B-D-E，第 6 小節又回到 B-C#-E-F#，7-11 小節又轉到 C#-D#-F#-G#。主題的前三音 F#-B-C# 為「完全四度+大二度」（裝飾音不算在內），它成為主題最重要的音程，為其他兩樂器—小提琴和鋼琴起始之前三音所模仿。小提琴跟在大提琴之後於第二小節出現，來與大提琴的旋律作對位，小提琴的旋律一樣是建立於同一音類集，其 2-5 小節的素材來自 C#-D#-F#-G#，跟大提琴的開始位置不一樣，但是 6-7 小節轉到與大提琴此主題開始同位置的音類集 B-C#-E-F#，8-11 小節回到 C#-D#-F#-G#。因此主題的二重奏對位中有时產生複調，而其中第 5 小節又產生不和諧音程，形成鮮明的色彩。另外，大、小提琴的雙重奏主題共為 11 小節，樂句結構不規律，節奏多變，因此整體第一樂章的主題是具有傳統復古民謠風，但又兼具西方現代性的特質（譜例 11）。

【譜例 11】《春水》第一樂章，第 1-11 小節

The image shows a musical score for three instruments: Violin, Cello, and Piano. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 11. It is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 66. The key signature has one sharp (F#). The Violin and Cello parts are in counterpoint, with dynamic markings of *mf*, *f*, and *mp*, and a *cresc.* marking. The Piano part is mostly silent. The second system covers measures 12 through 14. It is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 84. The key signature has two sharps (F# and C#). The Violin and Viola parts are in counterpoint, with dynamic markings of *f* and *gliss.* The Piano part has a rhythmic accompaniment.

鋼琴於第 8 小節加入，一開始的三音 F#-B-C# 跟大提琴、小提琴開始的三音一樣，是「完全四度+大二度」，鋼琴的旋律與和聲的素材一樣為音類集〔0,2,5,7〕（譜例 11）。此樂章和聲的支持主要來自鋼琴，和聲的架構也同樣主要來自於音類集〔0,2,5,7〕的堆積和弦。第 16-20 小節鋼琴左右手錯置的高音域連續音程下行，音色亮麗，令人聯想到春日潺潺流水、閃亮耀眼的色彩。鋼琴於此改變了之前音樂的調，且因為左右手又不同的調，再加上大提琴和小提琴的複調對位，因此四部複調對位產生極為豐富的色彩變化（譜例 12）。也在此時，舞蹈從之前的獨舞加入其他三對舞者（各一男一女）共舞，呈現《詩經》中描繪的少男少女嬉戲於溱河、洧河旁之生動景象。

【譜例 12】《春水》第一樂章，第 16-26 小節

The musical score for Example 12 consists of three staves: Violin (Vln.), Viola (Vlc.), and Piano (Pno.).
 - Measures 16-20: The piano part features a descending melodic line with a 'pp' (pianissimo) dynamic and 'legato' (legato) marking. The string parts (Vln. and Vlc.) play a similar descending line.
 - Measure 21: A tempo marking of quarter note = 92 is indicated. The piano part begins with a 'f' (forte) dynamic. The string parts are marked 'senza sord.' (senza sordina).
 - Measures 22-26: The piano part continues with a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. The string parts continue with 'senza sord.' markings. The overall texture becomes more complex with overlapping lines.

從 23 小節音樂開始加快速度，三個樂器聲部互相追逐、應唱，將音樂帶至高潮，似乎讓人看見舞作想要描繪的「春水渙發」之景色與青春少年追逐愛情之景象（譜例 12）。之後音樂又回到此樂章開始較緩慢、莊嚴、具古風的主題上，同時三對舞者退出，象徵春水之獨舞者又再度出現，舞出較緩慢溫柔的舞姿，將焦點又轉回悠悠遠流動著的古老溪流上。因此整

體第一樂章幻想風的自由形式中，可以看到在音樂與舞蹈上皆有 ABA 的架構。

(二) 第二樂章—賦格

第二樂章是緩慢的歌謠風格，曲式是西方傳統的賦格形式，賦格主題具有莊嚴的氣氛，音樂織體呈現線條交錯、層次分明、相互應唱之美。主題首先由大提琴單獨拉出（1-7 小節，譜例 13），它的素材同樣建立於音類集〔0,2,5,7〕，但是運用了原位與三個不同移位：前 3 小節 D-E-G-A（加上 B 音），第 4 小節 B-C#-E-F#，第 4 小節後半到第 5 小節前半為 G#-A#-C#-D#，最後 1 小節是原位 C-D-F-G，因此音高素材運用到所有的 12 個半音，所以主題明顯不是傳統的調式音樂，旋律具現代性，但也不是苟白克（Arnold Schönberg）式有序的 12 音列音樂，而是無序，且可以重複的 12 音。主題旋律的音程結構建立於大二度、完全四度和小三度的音程基礎上。

【譜例 13】《春水》第二樂章，第 1-13 小節

The musical score for Example 13, measures 1-13, is presented in three systems. The first system includes Violin (Vln.), Violoncello (Vcllo.), and Piano (Piano). The second system includes Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano (Pao.). The third system includes Piano (Pao.). The Violoncello and Violin parts play the main theme, while the Piano parts are mostly rests. The theme is marked 'pp' (pianissimo).

主題完整出現後，小提琴也於 7-13 小節拉奏出答句（Answer），它如同傳統的賦格，與主題成為完全五度（譜例 13）。之後大提琴於 16-21 小節再次呈現主題，隨即從 21-27 小節主題第四度出現，這次首次出現鋼琴，它以八度音清楚的彈出答句。27-32 小節鋼琴上聲部馬上又呈現一次主題，之後就進入下一段沒有主題出現、各聲部比較自由的旋律對位部分。而至第 53 小節主題又再度出現，這次是密集的呈現主題，鋼琴上聲部出現主題一拍後，馬

上緊接著在鋼琴下聲部出現比上聲部低五度的答句（譜例 14）。

【譜例 14】《春水》第二樂章，第 53-65 小節

此兩次主題呈現完，小提琴於 59-65 小節又馬上演奏出主題，大提琴也同樣隨即以一拍的差距拉出答句（譜例 14）。兩者呈現完主題後，鋼琴於 67 小節再次彈出主題（67-73 小節），這是主題最後一次完整出現，它以低沉的八度音把這悠遠、莊嚴、具古風的主題明顯的呈現出來（譜例 15）。

【譜例 15】《春水》第二樂章，第 66-77 小節

很有趣的是，此樂章嚴謹的賦格形式也在某種程度上啟發舞蹈形式，在音樂上，賦格主題輪流出現於不同聲部，而在舞蹈上，4 組舞者（獨舞者加上 3 組雙人舞者）也輪流出現於舞台上。其中很特別的是，此樂章中，舞蹈先於音樂出現：在音樂出現前，《春水》獨舞者就先無音樂而單獨舞動於舞台，之後出現另一對舞者（一男一女），慢步到舞台中央跪下祈禱新春萬事如意時，這時才響起第二樂章之音樂——寧靜肅穆的賦格主題。在音樂賦格主題第三次呈現時（16-21 小節），同時出現第二對舞者慢舞步出舞台，而在賦格主題第五次呈現後，於 33 小節進入一段無賦格主題的自由對位段落時，出現第三對舞者，他們也一樣配合著緩慢的音樂，慢舞步出舞台。而在賦格主題最後一次出現時（由鋼琴以低沉的八度音明顯彈出），又再度出現消逝於舞台一陣子的獨舞者。

從上述可以觀察到舞蹈形式如同參與多層次、多聲部的音樂賦格形式，首先是舞蹈單獨出現於音樂之前，有如成為主題的第一次呈現，再來是三對舞者輪流加入出現，就如同音樂的賦格主題輪流出現於不同聲部一般。所以在這一樂章中，可以說是音樂影響舞蹈形式，舞蹈加音樂整體呈現出賦格形式之精神，使舞作肢體與音響相互交織出豐富的層次與線條之美。

(三) 第三樂章—迴旋曲⁹⁸

第三樂章為迴旋曲，具有鮮明的民謠風格，是全曲最活潑的一個樂章，第一小節剛開始，鋼琴便彈出活潑熱鬧的節奏聲響，帶出小提琴所演奏的燦爛、具民謠風的迴旋曲主題旋律（第 3-18 小節），配上大提琴靈活的撥奏，將春天一片欣欣向榮，「春水渾發、春花爛漫」⁹⁹ 的景象，很生動的呈現出來（譜例 16）。主題建構於五聲音階調式上，主題的旋律與鋼琴伴奏和聲素材一樣源自音類集〔0,2,5,7〕：前 8 小節的音高素材為移位後的 F-G-Bb-C，後 8 小節移位成為 Bb-C-Eb-F，主題樂句（第 3-18 小節）是規律的 4+4 和 4+4 小節，前 8 小節和後 8 小節旋律和節奏結構相似。

【譜例 16】《春水》第三樂章第 1-18 小節

98 感謝鄭淑姬教授提供難能可貴的《春水》舞作片段影片（版本參考本文註釋 14），它涵蓋第一樂章和第二樂章結束前的影片，但是很可惜，並無第三樂章的影片。

99 賴德和，2011，《春水》樂譜的樂曲解說，宜蘭：國立臺灣傳統藝術總處籌備處。

具鮮明民謠風格的迴旋曲主題共出現 8 次：第 1、2 次出現於小提琴，第 3、4 次出現於大提琴，第 5、6 次則是密集呈現如卡農（Canon）般的聲部模仿關係：102 小節先出現於大提琴，1 拍後隨即再現於小提琴（譜例 17）。第 7、8 次（始於 186 小節）也一樣是密集呈現。迴旋曲主題的多次出現，令此曲充滿民謠風味，也令人印象深刻。

【譜例 17】《春水》第三樂章第 102-113 小節

The musical score for Example 17, measures 102-113, is presented in two systems. The first system covers measures 102-107, and the second system covers measures 108-113. The score is for Violin I (Vln.), Violin II (Vlc.), and Piano (Pno.). The violin parts play a melodic line that is imitated by the piano part, creating a canon-like texture. The dynamics are marked as *mf*, *p*, *mp*, and *ten.* (tension). The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

伍、結論

綜觀賴德和的「雲門」舞樂有以下幾點特色：

一、民族主義

賴德和的「雲門」舞樂表現出他所謂民族主義的理念，以音樂表達民族性，尋找代表自己文化的音樂，這是貫穿賴德和音樂創作的核心思想。賴德和運用具現代性的西方現代音樂技法，融合自身傳統的素材，表達自己對於傳統、對於家鄉的認同，同時為傳統音樂找尋創新的可能性。這點以舞作表達斯土斯民，對於自身文化的認同，同樣也是林懷民的舞作的核心理念。

二、充滿傳統經典文學精神

舞樂的主題與內容主要出自中國文學經典或民間傳說，例如《白蛇傳》、《孔雀東南飛》、《詩經》（《春水》）和《紅樓夢》。林懷民曾說賴德和很具文人氣質，因此他作相關題材時，都會想找賴德和為舞作創作音樂。¹⁰⁰

三、豐富的傳統音樂色彩

賴德和舞樂充滿傳統音樂色彩，他運用的傳統音樂元素有下列幾種：

（一）音樂以傳統五聲音階為出發點

傳統五聲音階為貫穿賴德和音樂創作的重要素材，它是旋律與和聲的基本素材，和聲主要也是由五聲音階之素材堆疊而成。

（二）運用傳統樂器，且讓傳統樂器扮演重要角色

例如《白蛇傳》的編制為傳統樂器室內樂編制加上京劇鑼鼓，而《紅樓夢》的編制是在西方管弦樂團中，加上京劇鑼鼓和琵琶。

（三）傳統京劇鑼鼓樂器和音樂語法在《白蛇傳》和《紅樓夢》扮演重要角色。

（四）運用中國傳統民歌素材，或使用經常出現於傳統民歌的音程

例如於《春水》使用的音類集，其音程具有傳統民歌特徵，使該曲具有傳統民謠風。

四、融合中國與西方、傳統與現代音樂元素，使音樂兼具傳統與創新之美

賴德和運用西方傳統與現代技法融合上述傳統音樂素材，使音樂兼具傳統與創新之美，也使賴德和的舞樂具有與時俱進之當代性。他運用的西方音樂素材有以下幾點：

（一）運用西方傳統樂器與編制：西方室內樂（例如木管五重奏和鋼琴三重奏等）和管弦樂團編制

（二）運用西方樂曲形式：賦格、幻想曲風、迴旋曲、奏鳴曲、對位法……。

（三）運用西方現代音樂技法

運用音類集理論，例如找出特色音程，再將之頻繁移位轉調，使其跳脫傳統調性框架，或是以類 12 音列思考來設計旋律，產生具現代性的旋律結構；複調和聲及旋律；音群式和聲，產生飽滿、新穎、具現代性的和聲音響……等。

特別具有個人獨特風格，也是賴德和想創作出有別於西方現代音樂風格的嘗試：是以傳統五聲音階出發的現代音樂風格與聲響。他以五聲音階的旋律結構為出發點，結合西方現代音樂技法，發展出不受五聲音階框架限制的新旋律風格，例如《春水》第二樂章的賦格主題，以及《紅樓夢》的「黛玉主題」，是以五聲音階結合類 12 音列音組理論，發展成為包含 12

100 參考《文化容顏》，2010，第 14 屆國家文藝獎得獎者紀錄片，臺北：國家文化藝術基金會。

個不同半音的主題旋律，成為一種具有五聲音階韻味的類 12 音列主題，這個新旋律風格也形成賴德和留奧後舞樂的特色。以五聲音階的素材堆疊成音群和聲，以及以不同五聲音階調式堆疊成複調式的音群和聲，使其和聲結合了傳統與現代的新和聲音響。例如，《紅樓夢》的和聲很強調複調五聲音階素材所形成的音群堆疊式和聲，使《紅樓夢》的和聲具有豐富多變的色彩，其結構是所有賴德和「雲門」舞樂中最複雜、厚重與最具現代性的，但其基本素材來源是傳統五聲音階。

五、與「雲門」合作之原創舞樂皆成爲重要的代表作

賴德和與雲門合作的原創舞樂皆為作曲家重要的代表作，例如：《閒情二章》中的一章〈夢〉是作曲家最早的重要作品，《待嫁娘》是雲門早期舞作中成功的作品，至今有兩百多場的演出。《白蛇傳》是賴德和最重要的代表作之一，是全球以中國傳統樂器來寫現代音樂風格作品的先鋒，成為很多作曲家的典範。《白蛇傳》也是賴德和演出最多的作品，光是由「雲門」所演出至今就有四百多場，林懷民說還會繼續演下去。¹⁰¹《奉獻三重奏》是賴德和留奧時期的代表作品，《春水》則是一首傑出的鋼琴三重奏。《紅樓夢》是賴德和截至目前形式最大的一首交響曲，其充分的運用西方現代音樂的技法，融合琵琶音樂和京劇傳統音樂等傳統音樂精髓，展現中西藝術之美，顯示出作曲家高超的創作藝術。賴德和因為《白蛇傳》榮獲吳三連獎，因《紅樓夢》獲得第十二屆教育部國家文藝獎，都是對於賴德和創作的極大肯定。

六、由爲「雲門」所作之舞樂，可看出賴德和的創作發展軌跡

賴德和與雲門合作的舞樂橫跨賴德和 1960–1980 年代的兩個創作時期：留奧前與留奧後，七首舞樂風格各異，編制也都不盡相同，可以觀察到作曲家對於音樂內容與形式的不斷探索，以及他音樂創作發展的軌跡：

（一）樂器編制的擴增

樂器編制上可以看到其編制逐漸擴大；從舞樂較早的作品以室內樂為主，最後一個舞樂《紅樓夢》為賴德和第一個管弦樂團編制的作品。

（二）音樂形式變大

從最早的作品《閒情二章》中的一章〈夢〉，為約 5 分鐘的作品，《待嫁娘》為一曲分為三段，長約 9 分鐘；經過《白蛇傳》分為 5 段，長約 20 分鐘；《春水》為三樂章的鋼琴三重奏，長約 16 分鐘；到《紅樓夢》的形式是到目前賴德和作品中最大：序幕加上四個樂章，長約 90 分鐘的大型交響曲。

（三）從傳統音樂語法到現代，調性與調式的突破

101 參考同上註。

五聲音階和調式的運用上，從早期《閒情》、《待嫁娘》和《白蛇傳》中，調式清楚、穩固，較不常轉調，到賴德和留奧後的作品：《奉獻三重奏》、《春水》與《紅樓夢》突破傳統調性和調式的框架，旋律不受五聲音階調式所限制，利用頻頻轉調來使調性不斷游移，或是使用複調手法，構成複調旋律和複調和聲，使其旋律與和聲語彙更加富於現代性和變化性，調性較模糊與更加自由，整體風格更具現代風格。

《奉獻三重奏》、《春水》雖然頻頻轉調，但是還是有五聲音階的旋律色彩，樂曲建構於旋律的對位和應唱，到《紅樓夢》旋律已沒有之前清楚的五聲音階旋律色彩，例如「黛玉主題」旋律設計是出自類 12 音列的思考。《紅樓夢》也是所有六首原創舞樂中和聲最飽滿，由複調和聲音群堆積而成，造成很多不協和、具現代性之和聲。因此《紅樓夢》是運用最多西方現代音樂技法，使聲響最新穎和抽象，是賴德和六首原創舞樂當中最具現代性的作品。

七、不同的樂與舞的關係

從「雲門」運用賴德和音樂的方式，也可以看到「雲門」運用音樂的主要三種方式：

（一）原創舞樂

委託作曲家為舞作量身訂作的原創舞樂，如《待嫁娘》、《白蛇傳》、《春水》和《紅樓夢》。

（二）改編樂曲

委託作曲家改編現成曲目而成的舞樂，多改編自民謠，如《孔雀東南飛》。

（三）作曲家現成的音樂

運用作曲家已創作完畢，非事先構想為舞蹈而作之音樂，再編上新的舞蹈配合，如《閒情二章》的〈夢〉、《奉獻三重奏》。

在早期「雲門」與臺灣現代音樂家密切合作的 12 年中（1973-1985），「雲門」委託作曲家為舞作量身訂作的音樂約有三十首，運用作曲家現成的音樂約有三十首。「雲門」1980 年代以後在音樂運用上，不再主要運用臺灣現代音樂，而是取材比較多元，從西方傳統到現代、亞洲傳統到現代、臺灣與中國傳統到現代音樂，而較多是運用西方傳統與現代之現成音樂，例如《水月》（1998）是運用巴哈大提琴無伴奏組曲，《松煙》（2003）是運用約翰·凱吉（John Cage, 1912-1992）的音樂。

在委託賴德和創作音樂上，也可以看到「雲門舞集」委託作曲家創作音樂和舞蹈配合的創作過程：1. 先有編舞者對於舞作的構想，包含主題內容、故事情節、時間長短，樂器編制（除《待嫁娘》和《春水》外），2. 再有音樂，作曲家按照編舞家的構想創作音樂，創作完成，

由演奏家演奏且完成錄音。3. 編舞家再按照音樂錄音，完成編舞，另外有時也必須將音樂未完成之前已編好的舞蹈，在音樂完成後，作某些程度上的修正，來搭配已錄音完成的音樂。

從上述得知，賴德和與「雲門」的樂與舞之創作過程，可以看到兩者是非常密切合作的關係，使音樂與舞蹈可以緊密連結、水乳交融、交相輝映，而共同創作出許多經典傑出的舞作。

參考文獻

一、書籍、影音

- 《文化容顏》。2010。第14屆國家文藝獎得獎者紀錄片，臺北：國家文化藝術基金會。
- 史惟亮。1973。〈「雲門舞集」首演暨「中國現代樂府」第三次發表會結合演出節目表」序文〉。
- 宋育任。2019。〈1970-1980年代的「雲門舞集」與臺灣現代音樂——以賴德和《白蛇傳》、《紅樓夢》與馬水龍《廖添丁》為例〉，《藝術評論》36：79-131。
- 黃寤蘭。1981。〈林懷民藉著身體與手展現出水的溫柔纏綿〉，刊登於1981年8月12日聯合報，第九版，影視綜藝。
- 。1994。〈林懷民魂牽夢縈舞紅樓，賴德和朝思暮想譜樂曲〉，《紅樓夢交響曲CD手冊》。
- 雲門舞集文教基金會編輯，《雲門舞集舞作基本資料》，未出版。
- 雲門舞集。1974。《1974年公演節目單》。
- 。1977。《1977年公演節目單》。
- 。1979。《1979年公演節目單》。
- 。1981。《1981年夏季公演節目單》。
- 。1994。《紅樓夢交響曲CD手冊》，臺北：雲門舞集文教基金會、滾石有聲出版社。
- 。2012。《紅樓夢DVD手冊》，金革唱片。
- 楊湘玲。2005。〈音樂與舞蹈關係舉隅 - 以史特拉文斯基《春之祭》和《阿貢》為例〉，《關渡音樂學刊》2：145-166。
- 劉彥伶。2001。《Allen Forte 音類集理論的發展》，國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文。
- 鄭淑姬。1974。〈《待嫁娘》原始手稿〉。
- 。2009。〈虛實之間——《傳說》幕前與幕後〉，《表演藝術研究論文集》，頁1-29。
- 。2015。〈待嫁女兒心：三個舞作——創作理念與過程之闡述分析〉，《臺灣舞蹈研究期刊》10:1-39。
- 賴德和。1974。〈「待嫁娘」舞蹈情節與音樂設置〉手稿（賴德和回應鄭淑姬之手稿）。
- 。1975。〈寫在《眾妙》的演出之前〉，《雲門舞集1975年秋季公演節目單》。
- 。1985。《平劇鑼鼓影響現代樂曲創作之研究》，增訂版，臺北：全音樂譜出版。
- 。1998。〈我的音樂創作歷程〉，國立藝術學院八十七學年度音樂學研討會專題演講。

- 。2011。《春水》樂譜上的樂曲解說，宜蘭：國立臺灣傳統藝術總處籌備處。
- 盧佳培。2002。《賴德和：舞劇紅樓夢音樂創作探源》，國立臺北藝術大學音樂學碩士班碩士論文。
- 顏淑惠、周璟筠。2009。《音樂無界限·交織生命樂章的作曲家—賴德和》，臺北，國立臺北藝術大學出版社。
- 顏佩如。2009。《論賴德和的音樂藝術：民族主義、創作理念和現代性》，國立臺北藝術大學音樂學系碩士在職專班學位論文。

二、數位資源

- 史惟亮。〈「中國現代樂府」結合「雲門舞集」〉，《省交響樂團主辦中國現代樂府之三——雲門舞集首次公演》節目單，雲門數位典藏網站，http://archive.cloudgate.org.tw/archive/search?field_cat_value=All&combine=%E9%9B%B2%E9%96%80%E9%A6%96%E6%BC%94%E7%AF%80%E7%9B%AE%E5%96%AE，徵引日期：2018 年 10 月 1 日。
- 雲門官方網站。<https://www.cloudgate.org.tw/>，徵引日期：2018 年 10 月 1 日。
- 雲門舞集舞作數位典藏計畫。<http://cloudgate.e-lib.nctu.edu.tw/>，徵引日期：2018 年 10 月 15 日。
- 臺灣音樂群像資料庫。〈賴德和〉。<http://musiciantw.ncfta.gov.tw/list.aspx?p=M057&c=&t=1>，徵引日期：2018 年 10 月 1 日。
- 賴德和。〈當音樂遇上舞蹈——我與雲門的互動〉，「台南藝術大學通識講座」，民國 93 年，<http://web.tnnua.edu.tw/~common/class/history/930311.htm>，徵引日期：2018 年 10 月 1 日。
- 賴德和。〈懷抱希望敢於作夢的年代——寫在《紅樓夢》封箱演出之前〉，<http://archive.cloudgate.org.tw/sites/default/files/archive/doc/09301-ar2005032504.pdf>，徵引日期：2018 年 10 月 1 日。
- 讀古詩詞網。http://fanti.dugushici.com/ancient_proses/93。徵引時間：2018 年 11 月 12 日。

制度性與在地化：

臺南府城靈寶道壇《獻供》科儀音聲中行爲的發生和表現

楊秀娟

國立臺北藝術大學戲劇學系博士生

摘要

作為臺南靈寶道壇齋、醮儀式中對神明進呈物品的《獻供》科儀逢午必獻，將現行的科儀解構，不論是在齋或是醮，儀式均可分成前、後兩個部分複合組成。前者為具神聖性與制度性的齋壇或道場科儀，有其歷史上的傳承與淵源，道壇為豐富演法內容不使重複，在主體獻供文有〔七獻〕、〔九陳〕、〔九陳答白〕和〔九大羅〕的區分和運用。後者則是科儀傳播到民間後的民俗化與在地化的表現，依實地調查，此部分相較其他的道場儀式在行儀上有著較大的可發揮空間，常顯出高功腹內的涵養——宣行中曲韻、曲辭的組織運用，和唱曲的表現功力——提供了高功展技的舞台。道教儀式透過唱、唸等音聲與身體行動，作為貫穿科儀的媒介及手段，音聲行為於此，除扮演對儀式的輔助和催化的角色，更是實踐儀式的必要條件，本文擬從《獻供》科儀音聲中行爲的發生和表現，為其所反映出的現況以及科儀承載的信仰內涵作中心討論和說明。

關鍵詞：獻供、獻敬、七獻、九陳、九陳答白、音聲

Institutionalization and Localization: The Musical Behaviour and Performance of the Offering Rite of Lingbao Taoist Altars of Tainan City

YANG, Hsiu-Chuan

Ph.D. Student, Department of Theatre, Taipei National University of the Arts

Abstract

In the jiao and zhai ceremonies of Tainan Lingbao altars, rites called "offerings" performed to present offerings to deities consist of the first and the second parts. The first is a sacred and institutionalized ceremony, transmitted from a historical origin. Altars can pick from a broad repertoire of texts to carry out this part, including texts called qixian, jiuchen, jiuchendabi and giudaluo. The second part is the result of a process of folklorization and localization. Observations from the field show that this part offers the officiating priest a stage to show off his skills through variations in melodies, lyrics and performance, more than is usually possible in other rites. By varying the way in which certain parts are sung or recited and by using specific bodily movements, the way a rite is performed plays its part in expressing the meaning of the rite. This means that sounds and movements do not just play an auxiliary or catalyzing role, but are essential elements in the practice of a rite. By analyzing the musical behavior and performance of the Offering rite, this paper will discuss the current situation of the rite and its religious connotations.

Keywords : Offerings, qixian, jiuchen, jiuchendabi

壹、前言¹

《獻供》科儀為信眾對上聖仙真以表丹誠、普心奉獻，伏望高真下降鑒納，以求國泰民安、風調雨順，庇佑醮（齋）主保平安的儀式，可以是單獨的科儀，亦可以加入在其他的儀式中完成，如朝謁類的《午朝》科儀。兼行拔亡超度和祈安植福的臺南府城靈寶道壇在齋、醮儀式中皆有《獻供》科儀的法事安排，逢午必獻，將現行的科儀解構，不論是在齋或是醮，儀式均可分成前、後兩個部分複合組成，前者為具神聖性與制度性的齋壇或道場科儀，有其歷史上的傳承與淵源；後者則是科儀傳播到民間後的民俗化與在地化的表現。音聲²的聲樂（響）組成和詮釋，在《獻供》科儀中齋壇和道場儀式的部分近乎一致的沒有齋、醮之分，從曲目的風格來說亦是如此，似乎在辨識齋／醮、陰／陽上不甚明顯，常同一首曲韻兩者都可用上。此外，常見同一曲韻配上不同的曲辭，又或同一曲辭配上不同的曲韻，僅有曲辭中有說到「亡靈」二字，醮事才不能用的原則，或是將曲辭中「齋」和「醮」；「慈尊」和「高真」；「超度」和「賜福」等等作字面的轉換。樂曲速度處理，為顯得醮事的莊嚴，道場科儀的節奏速度相對慢，反之，齋事欲完成的節次內容相對的多，只能將宣演的節奏加快，以致超拔法事比道場宣演還快，在氣氛上較難營造出悲傷的氛圍。本文擬從《獻供》科儀音聲中行為的發生和表現，反映出的現況以及科儀承載的信仰內涵為中心討論和說明，暫不觸及音聲的聲樂（響）組成和詮釋。

與本文有著最直接關係的研究，呂鍾寬《道教儀式與音樂之神聖性與世俗化》、《陳榮盛生命史暨道教科儀藝術》中對齋、醮儀式結構與內容上的整理和說明，為筆者在論文的撰寫上提供儀式音聲研究方法的參照基礎。就科儀的內容與演法，呂氏將《獻供》歸類在民俗性的科儀，指法事傳播到民間之後，「自然地會部份地民俗化，加入庶民所需要的儀式，建醮期間道士所宣行的科儀屬於民俗性者，計為《獻供科儀》、《進表科儀》以及《普度科儀》。」³筆者以為，此「民俗性者」是相對於道場科儀的「神聖性」，臺灣各地皆有此「民俗性者」現象的發生，而這裡，筆者欲強調的是民俗化後具地方特色的「在地性」，即有明確的對象性的和區域性的觀察研究。另《陳榮盛生命史暨道教科儀藝術》一書中，在拔亡道場《獻供》儀式內容上，呂氏以陳榮盛道長在2008年為第六十四代天師過世而舉行「無上黃籙拔度大齋」的第一天做為儀式的說明，⁴就筆者近四年於實地調查現場的觀察，一般臺南府城靈寶

1 本文中符號之運用與說明如下：1.《》：科儀名。2.【】：曲名。3.〔〕：儀式節次名稱，或民間專用語。本文的完成依田野調查紀錄，感謝諸多道長鍾昂翰、郭孟杰、林仲軒、劉展榮、李安雄、楊宗斌、許玄丕、董明杰、郭科男、林清隆、陳清錫、陳發強、杜永昌、鍾東憲、洪崇耿等道長；資深都、副講黃炳杰、王鵬旗、郭文安、王鵬榮、林祐霆，及後場樂師蘇仁義、廖豐正、吳強生、謝育豐、吳怡珍的協助和支持，承蒙他們在田野過程中無私的分享和諸多的關照，僅此致上深深謝意。

2 作為信仰體系的外向性行為，儀式的演示自始至終在「音聲」境域（soundscape）的覆蓋中展現。「音聲」指的是一切儀式行為中聽得到或聽不到的音聲，其中包括一般意義上的「音樂」。參見曹本冶，《思想～行為：儀式中音聲的研究》（上海：上海音樂學院出版社，2008），頁27。

3 依科儀的內容及演法將科儀分為建醮科儀、拔亡科儀，以及民俗性科儀，參見呂鍾寬，《陳榮盛生命史暨道教科儀藝術》（臺南：臺南市文化局，2015），頁106-211。

4 呂鍾寬，《陳榮盛生命史暨道教科儀藝術》，頁165-166。

道壇對齋壇中的《獻供》，沒有宣演〔讚頌〕的法事節次，筆者以為除是宣演的時間有限外，應屬陳榮盛道長個人於此行內事中特別的安排，也見著陳道長對儀式宣演的內容組織、掌握和靈活運用。

謝聰輝〈臺灣正一道壇獻供儀式與內涵析論〉文中以宋《太上洞神天公消魔護國經》和明·周思得《上清靈寶濟度大成金書》卷二十四「明齋供」說明齋供獻禮供養仙真在道教科儀中的地位，並對「逢午獻供」提出解釋，「從子時一陽復始到巳時純陽至極，正是屬陽的『生氣之時』，在六陽已臻沛然狀態，自然適合對諸天真聖獻供。」其次，謝氏分別以陳榮盛〔九陳答白〕、李安雄〔小九陳〕，以及林清隆〔地錦七獻〕等道長的演行，作為臺灣靈寶道壇獻供科儀程式結構的範式說明，其中〔九陳答白〕為醮事中獻供主體的運用，另二者為齋事。⁵一如文中所言，獻供的演行有著許多的靈活變化，這些不同的組合和可能性，因著不同道壇有不同的慣用作法，不同的道長也有著不同選擇的安排，行儀時間的長短、鬆緊也直接影響著演行的組合。文中所提供三種範式外，其他道壇科演的靈活變化可能是怎樣的組合？為什麼同一個科儀，在實地調查中，宣演的時間能夠從最短的九分鐘到最長近一小時的時間？主壇道長如何做出選擇與安排？這些不同組合的宣演反應出什麼現象？這裡試從共時性與歷時性觀察，透過報導人的說明與對話做一補足，並對《獻供》科儀中音聲行為所反映出的儀式現況與信仰內涵做一說明。

貳、法事的宣演與音聲的運用

臺南府城靈寶道壇現行《獻供》科儀文本依結構可分成前、後兩個部分複合組成，前半段齋和醮相同，均為〔步虛〕、〔淨壇〕、〔具職〕、〔請神〕、〔入意〕、〔讚頌〕、〔獻供〕、〔化紙咒〕、〔回向〕⁶，內容因法事的對象和性質略為殊異。後半段演行上，醮事會在〔獻供〕的儀節後【化紙咒】、〔回向〕前，視主法高功是否接續【四時景】中的曲目或其他唱曲，合以〔弄花〕的程式動作演行〔獻曲〕和〔獻舞〕；齋事亦同，在〔獻供〕後道班轉至靈案前詣靈和薦祖⁷，即〔詣靈〕、〔獻飯〕（〔青華號〕）、〔入意〕、〔薦祖〕、〔勸亡〕（【懺亡靈】），而後才再轉回齋壇【化紙咒】和〔回向〕。這裡將齋和醮的儀式節次、內容，以及音聲的運用列表如下：

5 謝聰輝，《追尋道法—從臺灣到福建道壇調查與研究》（臺北：新文豐，2018），頁 656-660。

6 若沒有後半段內容的演行，則〔獻供〕完接【化紙咒】、〔回向〕；若有後半段的内容運用，【化紙咒】、〔回向〕則置於最後，齋和醮皆同。

7 在齋事的法事規模中，必須是一朝以上的法事才會安排《獻供》科儀，而《獻供》中是否會有〔薦祖〕則是依主家所需而作。

表 1：《獻供》科儀的宣行與音聲的運用⁸

宣述方式 ⁹	儀式節次	曲韻	醮	齋
前半段				
歌唱	步虛	【步虛】 ¹⁰	金童開寶笈， 玉女散香花。 遍滿道場中， 高真前供養。	超度三界難， 地獄五苦解。 悉皈太上經， 靜念稽首禮。
歌唱	淨壇	【淨天地神咒】 ¹¹	道班依序：引班、侍香、 副講、都講、高功遶壇和 交五梅淨壇。 【淨天地神咒】 洞中玄虛，晃朗太元。 八方威神，使我自然。 靈寶符命，普告九天。 乾羅答那，洞罡太玄。 斬妖縛邪，度人（殺鬼） 萬千。 中山神咒，元始玉文。 持誦一遍，卻病延年。 按行五嶽，八海知聞。 魔王束首，侍衛我軒。 凶穢消散，道炁長存。 急急如律令。	

8 這裡採大淵忍爾《中國人の宗教禮儀》中「臺灣の道教禮儀的醮的儀禮和功德的儀禮」所載之〈午供〉科本（東京：福武書店，1983，頁 263-266 和頁 494-496），並依資深都講黃炳杰道士的曲辭簿和善化道壇鍾昂翰道長的口訪對照修改。

9 宣述的方式可分為「歌唱」和「誦讀」二類，即行業圈說的唱和唸二部分。「歌唱」可分為有後場伴奏，具有拍法及調性之組織；或沒有伴奏、節拍自由（無撩拍）的吟唱。「誦讀」，分有直誦和音誦（具有音高帶有牽韻之誦唸）等方式誦唸。以資深都講黃炳杰和王鵬旗道士的解釋，唸可分為有木魚合以節拍的課誦（音誦），用於誦讀經文、懺文，和無木魚的白宣或稱白唸（直誦）如請神，但在界定上常是混用，並不是以一種形式完成。

10 用於開科的〔步虛〕辭文內容繁多，筆者於實地調查中醮事的《獻供》科儀，除上述外尚採集到：「寶座臨金殿，霞冠照玉軒。萬神朝帝所，飛馮躡雲端。」「行滿三千數，時登數萬年。丹台開寶笈，今古永流傳。」等兩種版本的內容運用，相較其他科儀，《獻供》科儀在〔步虛〕辭的運用上較為自由，視主行科事的高功而定，有時亦會擷取科儀文的句子作為步虛辭文所用。

11 善化道壇鍾昂翰道長解釋，原【淨天地神咒】又稱為〔大淨〕，為「天地自然，穢氣分散。洞中玄虛，晃朗太無。…」，若於請神時唱【淨天地神咒】，從「天地自然，穢氣分散。」開始唱；若於科演中則是從「洞中玄虛，晃朗太無。」起，為此這裡是從「洞中玄虛，晃朗太無。…」開始起唱。另實地調查中亦有主行道長以〔小淨〕的【淨壇咒】：「琳瑯振響，十方肅靜。河海靜默，山嶽吞煙。萬靈振伏，召集群仙。天無氛穢，地絕妖塵。明慧洞清，太量玄玄。十方肅靜天尊。」替換之。

直誦	具職		謹稱法位。具職 ... 誠惶誠恐，稽首頓首，與 道眾醮主等百拜以臨壇， 謹當誠上啟。	謹稱法位。具職 ... 與道眾齋主等俯伏百拜以 臨壇，謹當誠上啟。
直誦	請神 ¹²		玉清聖境大羅元始天尊。 上清真境大聖靈寶天尊。 太清仙境大聖道德天尊。 太上昊天金闕至尊玉皇上 帝。 周天星主北極紫微大帝。 勾陳星宮玉虛天皇大帝。 九天司命日月蒼光保生大 帝。 承天效法太后土皇地祇。 承天效法太后土皇地祇。 圓天一氣大慈萬靈聖后。 續接請境主神尊 續接請境主神尊 恭望高真洞回昭鑒。	玉清聖境大羅元始天尊。 上清真境大聖靈寶天尊。 太清仙境大聖道德天尊。 太上昊天金闕至尊玉皇上 帝。 周天星主北極紫微大帝。 勾陳星宮玉虛天皇大帝。 承天效法太后土皇地祇。 東極青宮太乙救苦天尊。 九天應元雷聲普化天尊。 續接請境主神尊 齋筵真宰、一切威靈，悉 仗真香普同供養，恭望高 真洞回昭鑒。 慈尊廣求超度。
直誦	入意		副講宣讀意文。 其茲丹悃，具載意文，仍 俟云周，即當宣奏，諒三 寶冀高真而洞鑒。以今醮 主前備午供奉獻，伏望高 真而下赴華筵，以降玄 壇，請登寶座。上香，請 獻茶。 揚子江東水，散花林。 蒙山嶺上茶，滿道場。	副講宣讀意文。 同左，惟「丹悃」改為「 哀悃」；「醮主」改為「 齋主」。

12 [請神] 的內容，兩者除一開始的請九御為部分相同外，啟請的神尊有所不同，亦會啟請地方境主神。

歌唱	讚頌	【風險臺】 ¹³	發願上報四重恩，發願下濟三途苦。廣行慈悲憐一切，廣行方便度眾生。	
			【玉帝尊】 玉帝尊，玄穹聖主，三界四生，大慈大悲，眾生之主，諸佛之師，至道至尊，混元聖祖。	【東極宮】 東極宮，壽林境界，五色蓮花，七寶花台，一灑甘露，能鎮千災，度人無量，功德浩大。
直誦			天覆地載育群生，修設醮筵叩天庭。陽間無物堪供養，香花茶菓俵丹誠。醮主虔誠，迎香奉獻。	
歌唱	獻供		高功與道班依職務順序於壇前，手執供物，合以動作唱讚獻供文，向上聖高真供養香、花、燈、果、茶、酒、食、水、寶等九種供物。（圖 1 至 9） 獻供文有四種版本：〔七獻〕、〔九陳〕、〔九陳答白〕、〔九大羅〕，參見附錄一。	同左。
直誦			伏以，以今醮主虔備午供（九陳 / 七獻 / 九陳答白）已畢，上祝道祖萬年春，文武官僚總復位，風調雨順、國泰民安，庇佑醮主保平安。大道不可思議功德。	伏以，午供奉獻已畢，恭祝三清道祖、救苦天尊，千秋再千秋，伏望慈尊垂赦宥，薦拔亡靈早超生。願薦亡靈早超昇。

13 這裡計有【玉帝尊】、【風險臺】、【地錦】三種曲韻可以運用，而每一種曲韻又有數種的曲辭可以套入。【玉帝尊】此一曲韻，醮事尚可分別套入下列三種，【清微天】：「清微天，玉清聖境，大羅元始，說法度人，先天先地，不老長生，度人無量，妙妙冥冥。」【禹餘天】：「禹餘天，玉宸君主宰，龍章鳳篆，七寶玄臺，超度三皇，能分五帝，靈寶金書，功德浩大。」【太赤天】：「太赤天，道祖老君，公降炁混沌，作法在崑崙，隨機設教，演奧經倫，為群生父，作萬靈師。」齋事則是【東極宮】如表上所記。【地錦】的辭文運用則是與【風險臺】相同，除表中的：「發願上報四重恩...」和「天覆地載育群生...」的辭文外，尚有一種版本為：「天地化炁日月光，地有五岳洞山河。神仙洞府垂照鑒，午供獻寶奉三清。」當以【風險臺】歌唱「發願上報四重恩...」的辭文時，則接著誦唱「天覆地載育群生...」，而選擇「天覆地載育群生...」辭文配以【風險臺】歌唱時，往往是續接〔九陳答白〕的獻供文。鍾昂翰道長表示，出道時老輩蘇登山道長曾指導他，誦唱「天覆地載育群生...」時，獻供文接〔九陳〕，而誦唱「天地化炁日月光...」時，獻供文則接〔七獻〕，但現在的演行其他道壇似乎沒有這般配套運用著。【地錦】亦可用於齋事，辭文為「佛在西天法東流，光明普照四部洲。有佛出世龍天喜，佛僧說法鬼神欣。」

後半段				
吟唱	讚頌	【慢頭】 ¹⁴	高功將仰取下置入寶物盤中， ¹⁵ 以笏捧起寶物盤，唱【有一仙童】禮拜各方神尊。 【有一仙童】 有一仙童降下來， 持旛五色冠英財。 相逢不說人間事， 報對天宮花正開。	
歌唱	詣靈	【破地獄咒】、 【七字偈】 ¹⁶		道班轉至靈堂魂案前，將欲獻的菜、飯分別交到孝眷人等的手中敬獻亡者和副薦 ¹⁷ 。 【破地獄咒】 ¹⁸ 茫茫酆都中，重重金剛山。靈寶無量光，洞照炎池煩。九幽諸罪魂，身隨香雲旛。定慧青蓮花，上生神永安。 【日出山上】（【七字偈】） 日出山上漸漸高， 世人何用走奔波。 奔波將來何時了， 不如早早念大羅。

14 【慢頭】為曲韻名，這裡有五種曲辭供套入曲韻之中，表中【有一仙童】最為常用，尚有其他四種分別如【八仙聚會慶芳筵】：「八仙聚會慶芳筵，瓊花開透會群仙。焚香獻菓通帝關，設醮合境保平安。」【天地覆載】：「天地覆載育群生，大灾有難叩天庭。下情無以報其德，一炷馨香表至誠。」【八仙聚會降瑤池】：「八仙聚會降瑤池，神仙歌舞十二時。桃花開透三層浪，玉桂高舉第一枝。」【天地化炁】：「天地化炁日月光，地有五岳洞山河。神仙洞府垂照鑒，午供獻寶奉三清。」

15 鍾昂翰道長表示，這裡將仰取下是因為前半段為朝奏，而後半段的一開始【慢頭】，意指唱曲的開頭，為的是接唱【四時景】。此說法與筆者的觀察和推測相符，《獻供》科儀到〔獻供〕加上【化紙咒】、〔回向〕即完成科儀，後半段〔獻曲〕和〔獻舞〕為「奉獻」和「供養」的延伸。

16 【七字偈】為曲韻名，在《功德雜曲簿》中收有十四首曲辭，目前經常使用的有二，其一為表中【日出山上】，另一首為【人生恰似一孤舟】：「人生恰似一孤舟，朝朝暮暮水上流。孤舟破了勘收補，人生死了萬事休。」

17 副薦，又可稱「偈薦」或「再薦」，指的是舊亡跟著新亡一起做功德。

18 這裡【破地獄咒】所採用的曲韻有三種辭文可供套入，另外一首較常見的辭文：「功德金剛山，微微開幽關。華池流真香，滑蓋隨魂浮。千靈重元和，常居十二樓。急宣靈寶旨，自在天堂遊。」

直誦	獻飯			高功在道班誦唸〔青華號〕聲中，手持一碗白飯，右手執筷於飯上書「萬品一祭」後，將筷子直直的插入飯中，咒獻法食。
直誦	入意			伏以，一盞對一杯，子路對顏回。窗前勤苦讀，馬上錦衣回。向來午供薦祖，具有疏文對靈宣讀。
直誦和音誦	薦祖			焚香初奉請，請到某家開基祖公、開基祖媽、高祖公、高祖嬤、曾祖公、曾祖嬤、老祖公、老祖嬤、祖公及祖嬤，諸位親魂來臨奉獻。 焚香再奉請 焚香三奉請 一世祖至十世祖，上至高曾祖，下至子兒孫
歌唱	獻曲 ¹⁹		【四時景】計有【春日遲遲】、【萬紫千紅】、【大四時】、【春景好】、【四不足】、【春景時光】、【春天景】、【延生請福】等八首（辭文見附錄二），依主法高功開曲一首，合以〔弄花〕獻曲（圖10）。若尚有時間，高功可再開其他首曲目，但僅是於壇前手持手爐宣唱，不再〔弄花〕。	計有一首曲韻、兩首曲辭【五傷悲】、【五行嘆】（辭文見附錄三），依主法高功開曲一首，合以〔弄花〕勸亡。若是在此唱曲後再獻一曲的部分，高功僅是於壇前手持手爐宣唱，不再〔弄花〕。

19 這裡的〔獻曲〕，目前道壇常用的套路，醮為【四時景】計有八首，較常唱的有【春日遲遲】和【春景好】；齋則是【懺亡靈】計有兩首，在時間充裕的情況下，高功可以依個人的涵養無有限定的再獻上一曲，如善化道壇鍾昂翰道長在新化清水寺的三朝禮斗祈安芳醮中獻唱【上元一品】。

歌唱	獻舞	醮：【願醮主】 ²⁰ ／ 齋：【懺亡靈】	道班依引班、都講、高功、副講、侍香的順序〔走穿〕遶壇獻瑞。	道班依序由引班、都講、高功、副講、侍香遶壇禮拜各方神尊。
歌唱		【化紙咒】	千千截首，萬萬剪行。 魔無干犯，鬼無妖精。 三官北酆，明檢鬼營。 不得容允，金馬驛停。 普告無窮，萬神咸聽。 三官五帝，列言上清。	道班轉回齋壇。 唱【化紙咒】（同左）。
直誦	回向		向來午供，獻花完成，功德上祈高真，賜福消災，同賴善功，證無上道，一切信禮。	向來午供，獻茶詣靈，回壇完成，功德上祈慈尊，下拔亡靈，托化仙鄉，薦拔超度，同賴善功，證無上道，一切信禮。



圖 1 獻香

20 【願醮主】和【懺亡靈】為同一曲韻不同唱辭，醮事用【延生請福】中，「願醮主...」段的曲辭文；齋事用【懺亡靈】的曲辭，即【五傷悲】和【五行嘆】。



圖 2 獻花



圖 3 獻燈



圖 4 獻菓



圖 5 獻茶



圖 6 獻酒



圖 7 獻食



圖 8 獻水



圖 9 獻寶



圖 10 弄花

參、音聲中行爲的發生和表現

一、音聲中的文學和行動中的圖像

道教儀式藉由唱、唸的音聲行為完成儀式的宣行，而音聲的組構，除了曲韻尚有所承載的文字。《獻供》科儀的宣行中，在辨識齋、醮和陰、陽的風格上差別現已不甚明顯，多倚唱曲中的辭文作為儀式情節和目的的闡述。在儀式主體〔獻供〕節次中，不論是〔七獻〕、〔九陳〕，亦或是〔九陳答白〕均唱讚獻供物的珍貴（見附錄一），希望透過這些人間的奇珍異寶的供養和奉獻，表達信眾對神明的丹誠之心，以此能獲得庇佑，保平安、福壽綿綿、壽比南山。這些文字的表述除是交代儀式情節的發展，更將信眾內心所企盼的願望，在道眾的宣行中完成了指涉的功能。

其次，從醮事中〔獻曲〕的【四時景】辭文觀之，辭文多是先對春、夏、秋、冬等季節的風景做出描述，而後再以一位經典人物的故事作為代表，如【春日遲遲】的「諸葛臥龍造計策」、「仁傑望雲親隔遠」、「趙卞燒香祝天」、「蘇武牧羊屬未盡」，有的尚會加入南管指套的【金井梧桐】，南管譜的【冬天寒】、【鵝毛雪】等曲目名稱，且最後一段都會唱到：「惟願天尊來降福，降福醮主保平安。願供我等諸眾生，羅列香花普供養。」又或如作為闡述儀式的文字如：〔獻供〕文中提到「菓子出在海三山」、「蒙山嶺上白雀茶」、「杜康釀成諸品酒」；²¹《功德雜曲簿》中提到的「郭巨埋兒天賜金」、「丁蘭刻木祀雙親」、「孟宗哭竹冬生筍」二十四孝的故事等等都有其典故，除獻供文是在描述至善至美的供物外，其他曲辭的人物，或忠、或孝、或廉、或節，都帶有藉著儀式的宣演達到教化人心的目的。以【四時景】中【四不足】曲辭為例（見附錄二），並非是要世人仿效如文中所言的人物般，「欲成仙、長壽、貌美、多金」，反是帶有一種反諷的說法「不足」，希望以梁武帝、彭祖、嫦娥、石崇等人物的故事作為借鏡，勸說世人不要貪心而是要知足。

儼亡靈的曲辭，除目連救母和二十四孝的故事作為對生者孝道的教化，可以見到歷歷在目的生動描述，深刻且觸動著人心，一幕幕的將孝眷的內心和真實世界，在亡靈面前輪番播映著，如【五行嘆】生者對亡者的不捨：「孝眷淚哀哀，只望回來。等待閻王赦書開，鑊湯爐炭俱息焰，枯木開花。」如【五傷悲】：「命終死來皈，不顧兒孫。頭南腳北手東西，家有黃金帶不去，死在土堆。」帶有勸解亡魂懺悔和覺悟；又或是生者、孝眷人等為亡魂身後所做的安排，如【杜康釀】交代了孝眷人等做功果的法事安排：「排壇續起鼓，請神、開魂、宣經演懺，獻供兼薦祖，放赦續普度，沐浴、抽願、拜懺兼填庫，煉度、挑經兼打虎。」早年生活環境差，有些長輩甚至會在生前即擔心後輩子孫，沒有經濟能力或沒有意願為其做功果，而提前將喪葬費用寄放在道壇那。對於這些亡者來說，做功果除是祈能早日往昇仙界，現實面上更顯出孝眷人等所盡的孝心，符合中國人所受的儒家禮教思想：「生，事之以禮；死，

21 關於獻茶與獻酒的典故討論，可參見謝聰輝，《追尋道法—從臺灣到福建道壇調查與研究》，頁 685-688。

葬以禮，祭之以禮。」和「養生者不足以當大事，惟送死可以當大事」²²，讓亡者風風光光的走完人生的最後一段路。²³

以【杜康釀】辭文為例，宛若現今流行 facebook 的影像直播般，呈現出現在、此刻孝眷為亡者做齋功的真實情況，為的就是給亡靈一個交代和撫慰。筆者以為，這些曲辭最終的目的一來是希望亡者放心，隨著慈尊接引生方，並幫助孝眷度過悲傷、不安與恐懼，一來則有強調生死殊途、冥陽兩斷的意思。²⁴另一種則是從教義出發安撫亡靈，如【倒背船】：「道香、德香、無為香、解脫香、自然微妙真靈返魂香。香荏苒、珮玲瓏、惟聞法侶讚詠聲、範唱一開天地靜、逡巡早見異光生。三上茗香、魂自返、望空供養太乙尊、願垂降下慈悲力、使我亡魂盡知聞」，告知以天尊之力消解其生前所累積的罪愆，助其超昇仙界。還有一類是實屬道、佛的交融，現已不常演唱，²⁵如【一經挑】的辭文中出現有「佛」字：「一經挑起佛前燈，剪只好花是素英。佛花開得清淨，早早修行，念佛愛看經。」²⁶

齋事《獻供科儀》的後半段，一開始的詣靈多用【破地獄咒】和【日出山上】二首，而有些道長也會因為開了不同的曲韻演唱，為了轉韻收尾而以其他曲子替換，如【琳瑯振響】替換【日出山上】²⁷。在【懺亡靈】前安插的慰靈曲多是【倒背船】和【東極宮】，在【懺亡靈】之後插入的唱曲則有【杜康釀】和【出仙境】。從這些曲辭的內容，與儀式結構中安插的慰靈曲目來看，仍具有一定的邏輯和選擇，以善化道壇鍾昂翰道長在臺南歸仁沙崙里的演行為例，【懺亡靈】前唱【倒背船】或【東極宮】，安撫亡者以天尊之力助其超昇，接著【懺亡靈】以同理心的講述亡者生、老、病、死、苦的一生和孝眷的不捨，後再唱【杜康釀】，交代孝眷為亡者所盡的孝心，勸說亡靈生死殊途，期亡者早日得功果出仙境。

道教儀式的宣演，除音聲行為中的或唸或唱作為貫穿儀式的手段外，而演法中的身體行動亦是對科儀演行的一種詮釋。道眾的身段除帶有密咒、法術的演行如：功訣、步罡踏斗等，許多時候宛若傳統戲曲般有著一套套的程式化動作，作為科儀演法上的詮釋，像是道場科儀中常見的〔出外呈詞（表）〕，即包含了〔舞劍花淨壇〕、〔召四靈〕、〔三奠酒〕、〔讀宣關文〕、〔遣將〕等段落，而每一段落亦都是獨立且固定的套路。《獻供》科儀不例外的在不同的節次上有其程式化的敷演和運用，如：〔淨壇〕、〔獻供〕、〔弄花〕，及〔走穿〕等，以主體〔獻供〕中較為複雜的〔九陳答白〕演行為例，其不僅有身體動作的表現，更帶有對話的方式宣行，在歌樂、行動中共同完成儀式情節的科演，簡述如下：

22 《四書章句集注》頁 72 和 409。

23 職司都講的黃炳杰道士感嘆地表示：「以前經濟不好，為表現孝心，也是有人會去借錢來做齋功。俗話說：『死人錢快還』也是表現孝心的一種。禮記中：『侍死如侍生』，跟現在的『在生一粒豆，聊贏死了拜豬頭』的觀念有著天壤之別，現在『只重生，不侍死』，問題在生的時候，也不見得能常侍左右，所以現在不侍生，死了就更不用說了。」

24 民間俗信無論人們是否正當死亡，若後事處理的不周全會影響生者的正常生活帶來不利。張超然（2012）：〈來自死者的殃殺：中古天師道喪葬儀式中的驅邪對象〉。《輔仁宗教研究》25：169-194。

25 善化道壇鍾昂翰道長認為此種道、佛的交融，主要是辭文中的孝道精神，與教派無關。

26 林怡吟，〈臺灣北部釋教儀式之南曲研究〉（國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士論文，2004），頁 82 提到，【一經挑】為釋教法師於佛前唱的必備曲目之一。

27 如郭科男道長在 2018 年 4 月 15 日高雄茄苳福德里的午夜功德。見附表二。

高功手持手爐於三清壇白唸：「伏以，沉檀一炷，香煙繚繞，靄金爐氣氤氳，直透五雲端，神仙界、三清御座五帝前，醮主虔誠，迎香奉獻。」接著合以行動，搭著曲調的節奏或前進、或後退、或左、或右、或轉圈的禮拜各方諸神，唱讚：「金爐添蒸五茗香，道香、德香、無為清淨香。香氤氳達九天，諸真聖全照鑒。願醮主福壽綿綿。」讚詠後隨之與都講兩相鞠躬，而後一問一答的對話。高功：「香奉獻已畢，迎何物奉獻？」都講：「迎花奉獻。」高功：「花乃何說？」都講：「伏以，奇花本出西域栽，萬紫千紅四時開。花馥郁，獻上金龍臺；供真聖，嬌如錦繡排。醮主虔誠，迎花奉獻。」接著高功下，都講手持花，動作如前述的唱讚：「金蘭馥郁四時開，牡丹蓮菊玉梅栽。供真聖，讚善哉，願醮主福壽康泰。」讚詠後再與副講兩相鞠躬，而後對望，一問一答的口白對話……以此類推，副講一燈、引班一菓、侍香一茶、都講一酒、副講一食、引班一水、侍香一寶，唱讚到什麼即手持什麼，直到高功以笏捧起寶物盤獻寶，由天門入，步至三清前禮拜，接著依序到玉皇大帝、左班官將、右班官將、紫微大帝，然後再次繞回壇中面向三界壇，結束〔獻供〕節次。

〔七獻〕和〔九陳〕，以及行動中手持花朵〔弄花〕的部分，演行的動作均與〔九陳答白〕相同，惟沒有提問句和讚詞答白，只有唱讚文。而作為〔獻舞〕的〔走穿〕行動，²⁸ 在道眾一次次的唱讚的辭文中旋行遶壇、散遶奇花，呈現出宛若《洞玄靈寶玉京山步虛經》中的「飛仙散花旋繞七寶玄臺」和《元始五老赤書玉篇貞文天書經》卷中所提「遙唱玉音，諸天伎樂，百千萬種，同會云庭，當此之時真樂乎哉！」神仙聖境般的畫面和圖像，此刻凡間的三清壇與天界的玉京金闕合而為一，而醮主或齋主在此藉奉獻和供養中獲得神明的降福。

二、音聲行爲與現實反映

本文自 2014 年四月起至 2019 年一月止，共採集了醮事 61 場，齋事 22 場演行的《獻供》科儀，將其製成附表一和附表二從兩個附表中可以清楚的理出在科儀演行上，〔七獻〕、〔九陳〕、〔九大羅〕、〔九陳答白〕等獻供文的運用沒有特別的規定，多數時候是根據可用演行的時間長短，²⁹ 與高功的本事和涵養有著以下的靈活組合和變化。

28 鍾昂翰道長亦認為道班在三進三退的〔弄花〕中〔獻曲〕，以及作為〔獻舞〕的〔走穿〕，猶如宮廷樂舞的歌舞助興，此一作法就好像是朝謁類《午朝》科儀中的嬉遊玉京山，或是傳統戲曲中扮仙戲【醉八仙】一樣的意思。

29 依據附表一和附表二所做的記錄，醮事最短九分鐘，最長六十二分鐘；齋事最短十四分鐘，最長七十四分鐘。

表 2：醮事中《獻供》科儀的演行變化

步 虛	淨 壇	具 職	請 神	入 意	讚 頌	獻 供	讚頌 【慢頭】	【四時景】	走穿 ³⁰	【化紙咒】	回 向	備註／說明
○	○	○	○	○	○	○				○	○	
○	○	○	○	○	○	○				○	○	這裡的獻供文僅敷唱第一段的獻香和最後一段的獻寶。
○	○	○	○	○	○	○	○	○		○	○	
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
○	○	○	○	○	○	○			○	○	○	
○	○					○				○	○	
○	○					○	○	○		○	○	
○	○					○			○	○	○	
○	○					○	○	○	○	○	○	

齋事部分，除善化道壇鍾昂翰道長些許場次的演行有略過〔具職〕、〔請神〕、〔人意〕段落外，其他道壇都相當一致的從〔步虛〕起至〔獻供〕結束。對此，鍾道長表示，這些段落在科儀中均有重複演行的部分，略過是為在有限的時間中求更多的組合變化和表現。故此僅列後半段的詣靈的演行組織和安排運用。

30 〔走穿〕的部份亦可以僅由高功再獻曲一首，如鍾昂翰道長所宣演的【上元一品】即有在壇前獻唱，或合以〔走穿〕遶壇獻瑞。見附表一。

表 3：齋事中《獻供》科儀〔詣靈〕的演行變化

【破地獄咒】	【七字偈】	獻飯 〔青華號〕	曲	入 意	薦 祖	曲	【懺亡靈】 ³¹	曲	曲	【化紙咒】	回 向	走 穿
○	○	○		○	○		○			○	○	
○	○	○		○	○		○	○		○	○	
○	○	○		○	○	○	○			○	○	
○	○	○		○	○	○	○	○		○	○	
○	○	○				○	○			○	○	
○	○			○	○	○	○	○		○	○	
○	○						○			○	○	
○	○			○	○			○		○	○	
○		○		○	○		○	○		○	○	
○		○		○	○		○			○	○	
○		○		○	○	○	○			○	○	
	○	○		○	○		○			○	○	
	○	○		○	○		○	○		○	○	
	○			○	○		○			○	○	
	○	○	○	○	○		○	○	○	○	○	○

現行的獻供文本有四種版本，其中〔九大羅〕屬七個字一句，以〔七獻〕的曲韻演唱。筆者四年的採集中沒有遇上，推敲大多是主行科事的高功沒有開〔九大羅〕辭文，因此漸趨於一同，少用。在演行方式上除〔九陳答白〕有道眾唸白的對話外，其餘三者都相同，時間最短的為〔九陳〕³²，最長的為〔九陳答白〕。為此在運用上，以〔七獻〕和〔九陳〕最為常見，時間的靈活度也最高，以三十分鐘的醮事《獻供》科儀演行為例，若採此二種獻供文，就會有較多的時間讓高功能夠開【四時景】中的唱曲作為獻曲，若時間還充裕，就可以再獻一曲或數曲，或是以〔走穿〕等程式化動作豐富此科儀的可看性。其次，若是同批道班人員必須出外壇午朝，或是最後一天需為《普度》科儀準備而至普陀山行〔獻飯〕，為在有限的時間內不耽誤午間用餐的時間，常會以〔九陳〕作為優先的選擇。於是，可用的演行時間短，獻供文就會用〔九陳〕，要開大曲目也會用〔九陳〕獻供文。

醮事的【四時景】和齋事的功德雜曲亦有時間長、短上的大、小曲之分，目前較常聽到的有【春日遲遲】、【春景好】、【四不足】等，其他少見的原因多是大曲之故。功德雜曲亦是如此，曲簿中記有六十九首，除固定的套路外，目前採集到的不超過十首，個人的超拔法會與行內事所運用到的曲目，比集體性的法會更為豐富。目前仍有在唱的曲目，如：【倒背船】、【一經挑】、【一更嘆】，而大曲【杜康釀】共採集到六次，其中二次的對象是府城境內有名望高功的行內事，陳榮盛道長和郭獻義道長的出殯功德，另外三次則只唱三段辭

31 【懺亡靈】的部份為縮短演行時間，也有僅數唱頭尾段。

32 〔九陳〕辭文即為〔九陳答白〕每段落的前兩句。

文中的最後一段。對於行內事，各道壇仍會帶有著一種良性競演的心情，無不拿出自己的絕活和本事送前輩走最後一段路。

可以這麼說，在時間的維度中作為貫穿儀式音聲表現的時間感，已不再只是將宣行的節奏和速度加快，更有其他方式的運用和變通法則，較短的獻供文配上較長的大曲，或配短的小曲再加上〔走穿〕的程式動作，而較長的獻供文則可以選擇開小曲和不開曲，少有〔九陳答白〕配大曲的。除此，一天以上的法會無論在獻供文以及【四時景】或【懺亡靈】的選擇，多會盡量的不去重複，如三天的法會一般來說，會平均分配獻供文的部分，一天〔七獻〕、一天〔九陳〕、一天〔九陳答白〕，哪天用什麼獻供文並沒有規定，全憑主行科事者選擇和安排，但三天以上醮事的法會，通常一定會有一天做〔九陳答白〕。後半段儀式的唱曲部分亦是，都會有著不重複的原則來豐富儀式的展演。以善化道壇鍾昂翰道長在永康龍潭天壇為例，計五天，每天《獻供》科儀的組合都不一樣（見附表一），引鍾道長的話說：「這樣的組織和安排可以比較活潑不會刻板，而廟方也會覺得道長每天的科儀都做得不一樣。」如此，多變的組合不僅可在有限的時間內豐富儀式、完成儀式，更可讓人將時間感上感知延長。

雖然《獻供》科儀有著固定的套路和儀式節次流程，在實際演行中，可以見到主行道長依著自身的傳承和經驗，掌握時間和運用曲調，不論是同一位道長在不同場次上的選擇，或是不同的道壇的不同安排，如何在固定的儀式結構和依法行科的程式中，在有限的時間內完成可發揮和表現的內容，完全視高功而定，或傳承不同有著一定的慣用方法，但卻沒有一定的範式。以道長的立場來說，唱曲是一項本事的展演，帶有著「內行人看門道」的意思，因著時間的關係，《獻供》儀式科演的變通成了高功展現其自身涵養和經驗充足與否的舞台。惟不同於上一輩的是，以前道長少道士多，³³道士會盡其所能的表現以爭取下回工作的機會，而高功也會藉此展現自己的「腹內」，據口訪府城四大柱吹的後輩表示，在以前【四時景】約莫有二十種唱法。³⁴現在則是道長多道士少，³⁵加上環境的不同，現代人多傾向儀式越短越好，於是曲目的選擇越趨向一致，因為有限的時間內可以選擇開唱的小曲就是那幾首。

肆、結語

本文是建立在前人的研究和自己的拙作上的研究擴增與發展，透過對《獻供》科儀詳細的記錄和描述，以及齋、醮的宣行異同《獻供》科儀均可將其視為兩部分，前半段為神聖性與制度性的齋壇或道場科儀，有其歷史上的傳承與淵源，後半段則是顯見科儀傳播到民間後的民俗化——因應庶民和儀式的需要而設，和在地化——具有在地特色的表現，由此前、後二部分複合組成現行的《獻供》科儀。筆者以為，儀式後半段的〔獻曲〕和〔獻舞〕一如獻

33 道長和道士二者身分上的差別，對臺南道壇言，除了是否具有演行大法的能力外，惟具有道長身分才能承領醮事，在儀式中擔任高功一職，且從道士欲晉升為道長需經過公開的登梯閱錄，以獲得行業圈與一般信眾的認同。

34 府城四大柱吹為曾水樹、陳浯根（五斤）、鄭溪泉（阿七）、吳飛凰。後輩報導人不願公開名字。

35 自2014年到2018年止，臺南府城靈寶道壇即產出有蘇皇綺、蕭清達、劉展榮、黃國良、林宗池、董明杰、林坤寶等七位新科道長。

供物般作為奉獻和供養神明的概念延伸，結構上無論是前半段的〔獻供〕，抑或是後半段的〔獻曲〕，兩個節次前都有先對神明做出讚頌而後才「奉獻」，道壇以其自身所擁有的本事和功夫對神明作出獻禮和供養，而科儀則提供道壇展技的舞台。從醮事中〔獻曲〕的【四時景】辭文觀之，一種藉由唱曲提醒世人做人處事的態度如忠、孝、廉、節，以達到教化人心的作用，以及向神明獻曲、獻舞企能藉此獲得神明的庇佑，與道壇正曲相較，風格迥異，應是民俗化和在地化的表現。而齋事〔勸亡〕後的〔獻曲〕亦同醮事演唱【四時景】般，作為教化孝道和宣傳教義的手段，藉由唱曲辭文講述慈尊接引、生者對亡者的不捨，與為人子女應盡的孝道。

在實地調查實務中相較其他的道場儀式，《獻供》科儀在行儀上有著較大的可發揮空間，在共時性的觀察上，不同的道壇都有其自己的傳承和表現的方式，且偶而仍會強調自己所有的絕版曲目。對主行科事的道長而言，雖然科儀有著固定的節次和流程，但可以依著當下時間的多寡、長短、鬆緊，累進式的或加或減，選擇適用的形式和曲目做調整與變化，如獻供文的選擇就有〔七獻〕、〔九陳〕、〔九大羅〕、〔九陳答白〕等四種，不再只是單一的將演行速度加快，更有著高功對法事演行的組織和安排，時間充裕就開大曲目，時間緊迫就配上小曲，大原則是在多天以上的法會中儘量不去重複，但最終都得視時間決定一切的演行，而這樣的行儀內容組成的豐富與否，取決於高功的涵養與經驗。

現代道壇的工作條件不似從前，對環境來說，以前是希望越大聲越好，現在是最好不要吵到他人，大聲久了警察也跟著來；對時間來說，以前是越久越好，時間長會讓人覺得做足了功夫，現在是希望不要拖太長快點完成，考驗著道班對儀式的熟悉度和掌握。對儀式的安排與內容，多數信眾認為有做到就好，另一個較為現實面的考量是，現在的隨拜者多是年紀很長沒辦法跟著跪拜很久的老輩。條件的轉變，為了合乎時代，作為儀式實踐的必要條件，音聲行為在有限的時間內就只能越來越趨向一同，選擇較短的曲目來進行宣演，不似以前有著「表現」的機會，僅能在較為特別的情況下，如行內事才能再次見到高功行儀涵養的發揮，與唱曲功夫的本事。再者，也反映了近年道長有著越來越多的現象，以前道長彼此會相較腹內有著多少的內容和工夫可以表現，沒有到一定的深度和同行的認同，是不敢勝任和晉升成為高功，但當演行趨於一同，回到儀式制度性面向的時候，應民眾需求的滿足而特別產出的本事和工夫於此似乎顯得次要。

參考文獻

- 大淵忍爾。1983。《中國人の宗教禮儀》。東京：福武書店。
- 呂錘寬。2015。《陳榮盛生命史暨道教科儀藝術》。臺南：臺南市政府文化局。
- 。2009。《道教儀式與音樂之神聖性與世俗化》。台中：文建會文化資產總管理處籌備處。
- 。1994。《臺灣的道教儀式與音樂》。臺北：學藝出版社。
- 林怡吟。2004。〈臺灣北部釋教之南曲研究〉。臺北：國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士論文。
- 張超然。2012。〈來自死者的殞殺：中古天師道喪葬儀式中的驅邪對象〉，《輔仁宗教研究》25期，頁169-194。
- 曹本冶。2010。《儀式音聲研究的理論與實踐》。上海：上海音樂學院出版社。
- 。2008。《思想～行為：儀式中音聲的研究》。上海：上海音樂學院出版社。
- 謝聰輝。2018。《追尋道法——從臺灣到福建道壇調查與研究》，臺北：新文豐。

附錄一：獻供文四種：〔七獻〕、〔九陳〕、〔九陳答白〕、〔九大羅〕

		七獻	九陳	九陳答白	九大羅
唸白	香			(高功) 伏以， 沉檀一炷，香煙 繚繞，靄金爐氣氤 氳，直透五雲端， 神仙界、三清御座 五帝前，醮主虔 誠，迎香奉獻。	
歌唱		讚此壇前一爐香， 香炷沉沉繞十方。 千真萬聖隨香起， 尋無香煙降道場。	金爐添蕪五茗香， 道香、德香、無為 清淨香。	金爐添蕪五茗香， 道香、德香、無為 清淨香。 香氤氳達九天， 諸真聖，全照鑒。 願醮主福壽綿綿。	沉壇一炷結善緣， 修社醮筵叩天庭。 欲求神仙降福果， 心假香傳達九天。
唸白	花			高功：香奉獻已 畢，迎何物奉獻？ 都講：迎花奉獻。 高功：花乃何說？ 都講：伏以，奇花 本出西域栽，萬紫 千紅四時開。花馥 郁，獻上金龍臺； 供真聖，嬌如錦繡 排。醮主虔誠，迎 花奉獻。	
歌唱		煌煌艷艷一枝花， 牡丹蓮菊及山茶。 含笑素英添金鳳， 玉女採來獻仙家。	金蘭馥郁四時開， 牡丹蓮菊玉梅栽。	金蘭馥郁四時開， 牡丹蓮菊玉梅栽。 供真聖，讚善哉。 願醮主福壽康泰。	天女散花在天庭， 霓裳燦爛飛燕輕。 瓊曇芝菊添金鳳， 採來壇中獻神明。

唸白	燈			<p>都講：花奉獻已畢，迎何物奉獻？ 副講：迎花奉獻。 都講：燈乃何說？ 副講：伏以，南辰北斗十一星，天輪寶壽星燈。光燦爛，朗照達幽冥，道場映對眾神明。醮主虔誠，迎燈奉獻。</p>	
歌唱		<p>七寶壇前一盞燈， 燈光燦爛甚分明。 森羅萬象光如鏡， 照耀壇中晃如燈。</p>	<p>燈光寶焰列聖前， 光燦紅蓮照醮壇。</p>	<p>燈光寶焰列聖前， 光輝燦爛紅金蓮。 設清醮，演真詮， 大道神仙全照鑒。 願醮主福壽綿長。</p>	<p>龍燈鳳燭及三才， 光輝換耀一齊排。 朗照道場如鏡鑑， 醮主祈安叩金堦。</p>
唸白	菓			<p>副講：燈奉獻已畢，迎何物奉獻？ 引班：迎菓子奉獻。 副講：菓子乃何說？ 引班：伏以，交梨、火棗為蓬島之奇珍；雪藕、冰桃乃瑤池之佳食。愧仙家之菓品，呈御府之儲精。醮主虔誠，迎菓子奉獻。</p>	
歌唱		<p>採菓二娘尋菓品， 香員甘吉及謝榴。 王母仙桃會結子， 三千年載一度收。</p>	<p>菓子出在群先島， 靈根異種在世間。</p>	<p>蒙山種出雀舌茶， 異品仙香翡翠葩。 建溪水金鼎泛龍牙， 天香味來獻帝王家。</p>	<p>雀舌天香翡翠葩， 丹桂金頂及龍牙。 活水烹來金礪瀉， 採來壇中獻仙家。</p>

唸白	酒			侍香：茶奉獻已畢，迎何物奉獻？ 都講：迎酒奉獻。 侍香：酒乃何說？ 都講：伏以，琥珀杯中，斂艷桃花之色；琉璃杯內，香傾竹葉之青。食既多而既旨，乃再斟而再酌。醮主虔誠，迎酒奉獻。	
歌唱		杜康釀成諸品酒， 上祝南山同攸久。 君臣無酒不成宴， 夫婦無酒不成親。	珍饈品物並諸盛， 根本由來雨露生。	珍饈品物並諸盛， 根本由來雨露生。 新鮮味，蘋繁並黍稷； 祝上帝，來獻帝王家。	瓊廚妙饌及靈丹， 神仙遺留在世間。 惟願天尊來降福， 庇佑合境保平安。
唸白	水			副講：品食奉獻已畢，迎何物奉獻？ 引班：迎法水奉獻。 副講：法水乃何說？ 引班：伏以，北方紫炁，儲坎位之靈泉；涓天一長，源發子宮之造化。水能激濁揚清，自然解穢除氛，作在清淨一心。醮主虔誠，迎法水奉獻。	
歌唱		崑崙嶺上湧龍泉， 四海流通共一天。 曲在至聖金盆內， 能洗厭穢得清淨。	酆都五岳眾帝尊， 名山洞府及崑崙。	酆都五岳眾帝尊， 名山洞府及崑崙。 神仙降，福祿壽， 來獻眾神明。 願醮主福壽綿綿。	五龍吐出真炁水， 化作甘泉雨露恩。 一灑能除千萬穢， 遍洗壇場妖炁氛。

唸白	寶			<p>引班：法水奉獻已畢，迎何物奉獻？ 侍香：迎寶物奉獻。 引班：寶物乃何說？ 侍香：伏以，龍王進寶上天臺，三清御座降福來。洗雪前盟消罪咎，庇佑醮主獲福永無災。 醮主虔誠，迎寶物奉獻。</p>	
歌唱		<p>龍王進寶上天庭，寶珠捧來獻三清。諸聖全八寶珠內，元始正在寶珠生。</p>	<p>石盤珍寶玉樓臺，珊瑚琥珀及龍牙。普供養，地府及天曹，但願醮主保平安。 散香花，香花燈，普供養。</p>	<p>石盤珍寶玉樓臺，珊瑚琥珀及龍牙。普供養，地府及天曹；祝上帝，來獻帝王家。 群仙會，散仙花，雙雙童子雲中現，天花吹散四時開。</p>	<p>龍王進寶上天台，福祿富貴自天來。惟願眾真垂照鑒，庇佑合境永無災。</p>

附錄二：【四時景】辭文四首【春日遲遲】、【春景好】、【四不足】、 【延生請福】

1. 【春日遲遲】

春日遲遲景色新，萬花似錦，百草逢春，諸葛臥龍造計策，千般萬樣一般心。
夏日炎炎日漸長，蓮花出水，向日長仁，傑望雲親隔遠顏，色面容見了如常。
秋來涼風月色明，菊花開透，吐露含香，趙卞燒香祝天，風調雨順國泰民安。
冬來冷冷霜雪寒，梅花帶雪，受盡風寒，蘇武牧羊數未盡，盡忠報國歸來漢朝。
惟願天尊來降福，降福醮主保平安，願供我等諸眾生，羅列香花普供養。

2. 【春景好】

春景好，淡雨庭前迷道老，一株松，一粒棗，馬蹄不踏佔仙道。
夏風起，晝夜諸葛演經綸，一綸巾，一羽扇，門外叮嚀車馬韻。
秋風解，子龍罷鉤入鄂都，一天子，一匹夫，紫衣龍滾添錦袍。
冬風滿，武卿持節飲猴血，一盆血，一群羊，兩國分明昭日月。
惟願天尊來降福，降福醮主保平安，願供我等諸眾生，羅列香花普供養。

3. 【四不足】

春遊青草地，竹花開透向日斜，梁武至尊帝欲求，神仙界受盡緣，早進入佛沙門。
夏賞綠荷池，蓮花出水向日開，彭祖八百歲燒香，祝告天長生不老，壽久同乾坤。
秋飲香菊酒，金杯置酒解憂愁，嫦娥伊對鏡，對鏡嫌貌醜，一輪明月照來以獨我。
冬吟白雪詩，梅花帶雪耐風寒，石崇伊巨富，有金嫌無錢，千般萬樣一煩惱心。
惟願天尊來降福，降福醮主保平安，願供我等諸眾生，羅列香花普供養。

4. 【延生請福】

願醮主保平安，延年人壽者，壽耄期頤，兒孫滾滾列庭幃，此日三光勇不煥，永樂雍熙。
生來光瑞裔，頭角崢嶸拔萃，起居登科第，駟馬高車人欽仰，梓里歡迎。
請問平安事，五福為先，詩書禮樂遺子孫，光前裕後今亙古，富貴綿綿。
福至身康寧，喜氣盈盈，顯福榮宗紹世美，簪纓冠珮繼述情，松柏長青。
無量五前言，廣眾善緣，玉岸奇花開吉兆，青鸞喜鵲報飛簾，福壽綿長。

附錄三：【懺亡靈】辭文兩首【五傷悲】、【五行嘆】

1.【五傷悲】

生我離娘胎，鐵樹花開，階前一命送終來，仰達天神都護佑，得此人才。
髮白老來催，漸覺貌衰，腰弦背曲步難移，耳聾不聽人言語，眼怕風吹。
得病苦傷悲，倒床呻吟，翻身不覺眼淚垂，日夜不住連聲叫，妙藥難醫。
命終死來催，不顧兒孫，頭南腳北手東西，家有黃金帶不去，死在土堆。
魂來歸陰司，苦痛淒惶，眼中流淚濕衣裳，拜過閻王慈悲王，乞盼天堂。

2.【五行嘆】

生鐵練成金，水底撈針，黃河過渡用燈心，紙糊船而難渡海，枉送長江。
孝眷淚哀哀，只望回來，等待閻君赦書開，鑊湯爐炭俱息焰，枯木花開。
靈前普供養，排列成壇，未曾舉箸請先靈，酒斟滿杯都不飲，孝眷哀傷。
楊棒燈明月，受指南方，搖籃置水兩頭空，生死到頭難迴避，何不修持。
瓜兒土中埋，吐出苗來，枯枝落葉花不開，瓜而受盡千般苦，苦盡甘來。

附錄四：【杜康釀】

杜康釀，有只金杯酒，香杯茶，綠桃花，照面紅，今旦日，好日子，孝男請齋功做功德，上至高曾祖，下至子兒孫，虔備香花茶菓酌，紅龜捧來排，酒甌捧來栽，孝男在塊拜，孝婦在塊哀，孝女在塊啼，孝孫哮台食麻糬，哀哀拜，拜酒當初奠，將此不覺眼淚紛紛。

愁雲暗暗去路望，望望路請齋功，有只騎鶴騰鸞，今旦日，好日子，孝男請齋功做功德，排壇續起鼓，請神開魂，宣經演懺獻供兼薦祖，放赦續普度，沐浴抽願拜懺兼填庫，煉度挑經兼打虎，孝男治塊拜，孝婦治塊哀，孝女治塊啟，孝孫嚙台食發粿，哀哀拜，拜酒當再奠，將此不覺眼淚紛紛。

賜筵設席禮慇懃，酒氤氳儼若生存，今旦日，好日子，孝男請齋功做功德，順便請廚子，請小廚子來排比，紅龜加發粿，豬頭加豬尾，文頭兼白粿，亦有蛤亦有柑，推倒濫摻濫，一碗黑黑赤肉煮香菇，一碗糊糊豆菜牙仔來柳麵，一碗汪汪流白肉滾菜頭，一吓看蚵仔煮麵線，一個陪二個，擺全全都是塩菜尾，孝男治塊拜，孝婦在塊哀，孝女治塊吼，孝孫哮台食蕨糍，哀哀拜，拜酒當三奠，將此不覺眼淚紛紛，薦亡靈早超昇。

附表一：醮事中《獻供》科儀演行的實地調查記錄

規模	時間	地點	主壇道長	主行科事
三朝禮斗祈安清醮	20190124-0126	竹仔港忠義興賢宮	維新道壇劉展榮道長	劉展榮
九朝羅天圓醮	20181227-20190104	新營太子宮	善化道壇鍾昂翰道長	鍾昂翰
				董明杰
				許玄丕
				鍾昂翰
				董明杰
				楊宗斌
				楊宗斌
十朝慶成謝恩祈安清醮	20181216-1225	塩埕北極殿	白砂崙道壇郭孟杰道長	郭孟杰
				林仲軒
				林仲軒
				郭孟杰
				許玄丕
五朝謝恩祈安清醮	20181208-1214	草湖寮代天宮	洪崇耿道長	李明隆
				董明杰
				董明杰
五朝謝恩祈安清醮	20181207-1211	番子寮永就宮	新市道壇鍾東憲道長	劉展榮
五朝慶成祈安保禳大醮	20180128-0203	永康龍潭天壇	善化道壇鍾昂翰道長	鍾昂翰
				鍾昂翰
				鍾昂翰
				鍾昂翰
				鍾昂翰
三朝酬恩週年祈安福醮	20180104-0106	新營太子宮	善化道壇鍾昂翰道長	鍾昂翰
				鍾昂翰
				鍾昂翰
九朝羅天大醮	20161216-1224	新營太子宮	善化道壇鍾昂翰道長	鍾昂翰
				鍾昂翰
				劉展榮
				鍾昂翰
				許玄丕
				鍾昂翰
				鍾昂翰
五朝謝恩祈安芳醮	20161203-1207	四安境良皇宮	陳發強道長	郭文安
				郭孟杰
				郭孟杰
三朝九皇禮斗護身芳醮	20160216-0218	後甲關帝殿	善化道壇鍾昂翰道長	鍾昂翰
三朝慶成祈安清醮	20160112-0114	新化奉口順天宮	善化道壇鍾昂翰道長	鍾昂翰
				鍾昂翰
五朝謝恩保禳大醮	20151208-1212	前甲顯明殿	善化道壇鍾昂翰道長	鍾昂翰
				鍾昂翰
				鍾昂翰
				鍾昂翰

	天數	演行時間	步虛	淨壇	具職	請神	人意	讚頌	獻供	讚頌	【四時景】	走穿	【化紙咒】	回向
	第三天		√	√	√	√	√	√	七獻				√	√
	第一天	約15分						√	九陳					
	第二天	約36分	√	√	√	√	√	√	七獻	√	春日遲遲		√	√
	第三天	約35分	√	√	√	√	√	√	七獻	√	春景好		√	√
	第五天	午朝							七獻	√	春日遲遲			
	第六天	約55分	√	√	√	√	√	√	九陳答白				√	√
	第七天	約27分	√	√	√	√	√	發願	九陳				√	√
	第八天	約41分	√	√	√	√	√	√	七獻	√	春日遲遲		√	√
	第三天	約22分	√	√	√	√	√	√	七獻				√	√
	第四天	約25分	√	√	√	√	√	√	九陳				√	√
	第五天	約20分	√	√	√	√	√	√	七獻				√	√
	第六天	午朝							七獻					
	第十天	約15分	√	√	√	√	√	√	九陳				√	√
	第三天	午朝							七獻					
	第四天	約16分	√	√	√	√	√	√	九陳				√	√
	第五天	約17分	√	√	√	√	√	√	七獻				√	√
	第四天	約20分	√	√	√	√	√	√	七獻				√	√
	第一天	約26分	√	√	√	√	√	√	七獻				√	√
	第二天	約34分	√	√					七獻	√	春日遲遲		√	√
	第三天	午朝							七獻					
	第四天	約18分	√	√	√	√	√	√	九陳			【上元一品】	√	√
	第五天	約21分	√	√	√	√	√	√	九陳答白				√	√
	第一天	約24分	√	√	√	√	√	√	九陳				√	√
	第二天	約25分	√	√					七獻	√	春日遲遲		√	√
	第三天	約27分	√	√					九陳	√	春景好	【願醮主】	√	√
	第二天	約14分	√	√					九陳				√	√
	第三天	約23分	√	√	√	√	√	√	七獻				√	√
	第五天	午朝							七獻					
	第六天	約62分	√	√	√	√	√	√	九陳答白				√	√
	第七天	羅天午朝							七獻					
	第八天	約20分	√	√					九陳	√	春日遲遲		√	√
	第九天	約14分	√	√					九陳				√	√
	第一天	約19分	√	√	√	√	√	√	七獻				√	√
	第三天	午朝							七獻					
	第四天		√	√	√	√	√	√	九陳		春日遲遲		√	√
	第三天	約23分	√	√	√	√	√	√	七獻	√	四不足		√	√
	第二天	約42分	√	√	√	√	√	√	七獻	√	四不足	【願醮主】	√	√
	第三天	約26分	√	√	√	√	√	√	九陳	√	春日遲遲		√	√
	第一天	約12分	√	√					九陳				√	√
	第三天	午朝							七獻					
	第四天	約55分	√	√	√	√	√	√	九陳答白	√	四不足		√	√
	第五天	約12分	√	√					七獻				√	√

規模	時間	地點	主壇道長	主行科事
五朝謝恩祈安芳醮	20151108-1112	北區文靈宮	杜永昌道長	王鵬旗
				王鵬旗
				杜永昌
				王鵬旗
				王鵬旗
三朝祈安禮斗芳醮	20150417-0419	後甲北極殿	善化道壇鍾昂翰道長	鍾昂翰
				鍾昂翰
				鍾昂翰
三朝朝真禮斗芳醮	20150227-0301	後甲關帝殿	善化道壇鍾昂翰道長	鍾昂翰
				鍾昂翰
		善化慶安宮	善化道壇鍾昂翰道長	鍾昂翰
三朝祈安禮斗芳醮	20150507-0509			鍾昂翰
				鍾昂翰
三朝朝真禮斗芳醮	20141002-1004	南台慈惠堂	善化道壇鍾昂翰道長	鍾昂翰
				鍾昂翰
三朝朝真禮斗芳醮	20140619-0621	新化清水寺	善化道壇鍾昂翰道長	鍾昂翰
				鍾昂翰
				鍾昂翰

附表二：齋事中《獻供》科儀演行的實地調查記錄

規模	時間	地點	主壇道長	主行科事	天數	演行時間	步虛	淨壇	具職	請神	入意	讚頌
一朝宿啟	20180707-08	雲林虎尾	善化道壇鍾昂翰道長	鍾昂翰	第二天	約48分	√	√	√	√	√	√
二朝宿啟	20180419-21	高雄茄苳福德里		許玄丕	第二天	約41分	√	√	√	√	√	√
				蘇永坤	第三天	約45分	√	√	√	√	√	【風險台】
午夜	20180415	高雄茄苳福德里		郭科男		約40分	√	√	√	√	√	√
午夜	20180407	高雄茄苳福德里		陳錦錫		約14分	√	√	√	√	√	√
一朝宿啟	20180325-26	基隆殯儀館	林清隆道長/李安雄道長	李安雄	第二天	約40分	√	√	√	√	√	【地錦】
一朝	20180322	台南大內石城里	善化道壇鍾昂翰道長	鍾昂翰		約38分	√	√	√	√	√	√
一朝宿啟	20161228-1229	高雄茄苳		林和成	第二天	約48分	√	√	√	√	√	【風險台】
三朝	20160406-08	台南新化清水寺	善化道壇鍾昂翰道長	鍾昂翰	第二天	約26分	√	√	√	√	√	√
				鍾昂翰	第三天	約25分	√	√				
				鍾昂翰	第四天		√	√				
一朝宿啟	20160102-03	台南歸仁沙崙里	善化道壇鍾昂翰道長	鍾昂翰	第二天	約38分	√	√				
正一朝	20150505-07	台南新化竹林里	善化道壇鍾昂翰道長	鍾昂翰		約31分	√	√				
正一朝	20141003-04	台南市西門路	善化道壇鍾昂翰道長	鍾昂翰		約27分	√	√	√	√	√	√
二朝宿啟	20140902-04	台南南區夏林路	獻義道壇郭獻義道長	郭獻義	第二天	約48分	√	√	√	√	√	【地錦】
				林清隆	第三天	約74分	√	√	√	√	√	
二朝	20140829-30	台南殯儀館	善化道壇鍾昂翰道長	鍾昂翰	第二天	約24分	√	√				
三朝	20140804-06	後甲關帝殿	善化道壇鍾昂翰道長	鍾昂翰	第二天	約24分	√	√	√	√	√	√
一朝	20140827	台南仁德仁義里中山路	善化道壇鍾昂翰道長	鍾昂翰		約30分	√	√	√	√	√	√
二朝	20140615-17	台南南區鹽埕路	孟杰道壇郭孟杰道長	郭文安	第二天	約38分	√	√	√	√	√	【風險台】
二朝	20140605-06	崙仔頂	陳榮守道長	陳榮守	第三天	約42分	√	√	√	√	√	√
一朝宿啟	20140411-12	台南新市港墘里崙頂	善化道壇鍾昂翰道長	許玄丕		約32分	√	√	√	√	√	√

	天數	演行時間	步虛	淨壇	具職	請神	人意	讚頌	獻供	讚頌	【四時景】	走穿	【化紙咒】	回向
	第一天	約20分	√	√	√	√	√	√	七獻				√	√
	第二天	約38分	√	√	√	√	√	√	九陳	√	春景好		√	√
	第三天	午朝							七獻					
	第四天	約54分	√	√	√	√	√	√	九陳答白				√	√
	第五天	約9分	√	√	√	√	√	√	七獻				√	√
	第一天	約23分	√	√					九陳	√	春日遲遲		√	√
	第二天	約55分	√	√	√	√	√	√	九陳答白				√	√
	第三天	約23分	√	√					七獻	√	春景好		√	√
	第一天	約38分	√	√	√	√	√	√	九陳	√	春日遲遲		√	√
	第二天	約36分	√	√	√	√	√	√	七獻	√	春景好		√	√
	第三天	約26分	√	√	√	√	√	√	七獻				√	√
	第一天		√	√					七獻	√	春景好		√	√
	第二天	約26分	√	√	√	√	√	√	九陳			【願醮主】	√	√
	第三天	約38分	√	√					九陳答白	√	四不足		√	√
	第二天	約21分	√	√					七獻			【上元一品】	√	√
	第三天	約34分	√	√	√	√	√	√	九陳	√	四不足		√	√
	第一天	約22分	√	√	√	√	√	√	九陳				√	√
	第二天	約30分	√	√					七獻	√	春日遲遲	【上元一品】	√	√
	第三天	約28分	√	√					七獻	√	春景好	【海返】	√	√

獻供	【破地獄咒】	【七字偈】	獻飯	曲	人意	薦祖	曲	【懺亡靈】	曲	曲	【化紙咒】	回向	走穿
九陳	√	√	√		√	√		√	【杜康釀】		√	√	
七獻	√	【倒背船】						√			√	√	
	【一經挑】	【倒背船】			√	√			【杜康釀】		√	√	
七獻	√	【淨壇咒】	√		√	√		√			√	√	
√		【淨壇咒】			√	√		√			√	√	
九陳	【一更嘆】		√		√	√	【倒背船】	√			√	√	
九陳	√	√	√		√	√		√	【杜康釀】		√	√	
七獻	√		√		√	√		√			√	√	
七獻	√	√	√		√		【東極宮】	√			√	√	
九陳	√	√	√				【倒背船】	√			√	√	
九陳答白	【功德金剛山】	√	√				【東極宮】	√			√	√	
九陳	√	√	√		√	√	【倒背船】	√	【杜康釀】		√	√	
九陳	√		√		√	√		√頭尾	【杜康釀】		√	√	
九陳	√	√	√		√	√		√			√	√	
九陳		【七字偈】	√	【杜康釀】	√			√	【出仙境】	【望面見】	√	√	【淨壇咒】
七獻	??	??			√	√	【東極宮】	√	??		√	√	
九陳	√	√	√		√	√		√頭尾			√	√	
九陳	√	√	√		√	√		√頭尾			√	√	
九陳	√	√	√		√	√		√			√	√	
七獻		√	√		√	√		√	【望面見】		√	√	
七獻	√	√	√		√	√		√			√	√	
七獻		√	√		√	√		√頭尾			√	√	

用對立「磨損」的樂曲：

從漢娜·萊莎的弦樂四重奏《磨損》中看「二元對立」之構建

王依園

國立中山大學音樂系碩士班研究生

摘要

本文通過探討二十一世紀的美國女性作曲家漢娜·萊莎（Hannah Lash，1981）的弦樂四重奏《磨損》（Frayed，2009），看「二元對立」對題目的詮釋及其形成的聽覺效果。作曲家以力度與織體上的劇烈轉變，在音響上製造強烈的對立；其中她借鑒了巴洛克時期以及二十世紀的作曲技法，巧妙地給不同樂段引入了衝突的特徵。另外，萊莎實驗了更多花樣的二元對立方式，如用演奏法暗喻呼吸對立，在樂曲各方面的細節製造突如其來的音色變化，包括樂句的長短衝突、音色的轉換、節奏的疏密對抗、音域的高低對比。萊莎塑造大量變化的、相互對立的音響效果，活用二元對立來彰顯「磨損」一詞之涵義。她在樂譜中用豐富的細節，在聽覺上用直接明瞭的方式契合題目內涵，也展示了二元對立在音樂中的新方向。

關鍵詞：二元對立、漢娜·萊莎（Hannah Lash）、二十一世紀音樂、點描法、極簡主義

A Hannah Lash's Quartet "Frayed" by Binary Oppositions

WANG, Yi-Yuan

Master's Graduate Student

Musicology in the School of Music at National Sun Yat-sen University

Abstract

Since the early 20th century, music has been liberated from the logic of tonality, and binary opposition has played a leading role in many composer's works. In the 21st century, a young American woman composer Hannah Lash whose music is widely performed, gains reputation worldwide. She has designed some of her compositions through the binary oppositional concept. This paper explores how this concept works in her string quartet *Frayed* (2009) for expressing the meaning of the title. In the composition, textures and dynamics are significantly used in emphasizing the conflict between different periods in the music structure. Lash fuses her own musical language with compositional idioms of Baroque period and 20th century, creating uniqueness stylistic contrasts. Moreover, through various musical gestures, Lash successfully experiments some interesting ideas to introduce musical oppositions, such as the inhalation and exhalation binary, the long and short contrast in phrase, the arching and pizzicato in timbre and various contrasts in rhythms and pitches. In this quartet, all musical oppositions are created to refer the meaning of "frayed", so that Lash communicated her composing ideas to listeners in a direct and accessible way.

Keywords: binary opposition, Hannah Lash, contemporary music, pointillism, minimalism

壹、前言

嚴肅音樂在二十一世紀仍不斷有著新鮮創作的注入，已成名的、年輕的、新晉的作曲家不斷為二十一世紀音樂添磚加瓦。在經歷過二十世紀音樂的快速以及多變的各類風格之後，新世紀的作曲家們有了更開放、包容的創作環境，以及多元化的、國際化的創作素材或靈感來源。作曲家可以借鑒二十世紀的、中世紀的音樂風格，也可以在文化、歷史等領域汲取創作靈感。其中，二元對立作為二十世紀音樂的創作概念之一，在二十一世紀的作曲家手中也有更多樣的呈現方式。漢娜·萊莎（Hannah Lash）是美國女性作曲家中的新晉之星，在部分創作中也活用了對立的、對比的音樂手法。《磨損》（*Frayed*）為漢娜·萊莎創作生涯中較早的作品，為她後來的許多創作埋下了伏筆，她愛用的寫作手法都在這部四重奏中被實驗。《紐約時報》的評論家史密斯稱讚該作品「萊莎女士用緊湊的音符和連接，仿佛幽靈似的嚎哭和簡練的爆發使整個作品充滿了獨特和機智的色彩。你會希望能再聽一次……¹」，也有評論家認為這個作品需要多次的聆聽，飽含複雜的古怪的細節，充滿活力。²在簡短的九分鐘內，《磨損》帶來了大量在音樂層面上的對比，讓這首四重奏無論在整體還是細節上都富含二元對立之要素，使最終呈現的聽覺效果，如評論家所說，充滿了對抗與活力。

萊莎的部分作品以抽象詞或形容詞為題，而作品中使用的手法和最終的聽覺效果是否能夠符合表達她的創作構思，是她一直關心的問題。³《磨損》以形容物理上的摩擦、精神上損耗一詞為題，萊莎讓樂曲部分間的強烈對立與衝突，以二元對立的音樂表現來詮釋此詞。因而，二元對立作為一種創作手法，如何被萊莎活用以詮釋形容物理的、精神的概念「磨損」，是本論文要探討的方向。在作品整體與細節中，二元對立的音樂表現製造強烈衝突性的音響效果，表達題目「磨損」一詞。同時，萊莎在作品注釋中提到她以「呼吸」、「對比」為創作靈感，而此二種意涵皆以對立的方式表現。⁴本論文將剖析萊莎如何在聽覺上以清晰明瞭的方式，將抽象的創作構思呈現在架構、音色、力度等方面。

不僅如此，萊莎的創作廣泛地借鑒了不同世紀、不同作曲家的風格。在作品《纖細，輓歌》（*Subtilior, Lamento*, 2012）中她借鑒了中世紀纖細藝術（*ars subtilior*）；在《回憶和想象》（*Remembered and Imagined*, 2014）中出現了巴洛克舞蹈組曲的特色；在《食人花》（*Eating Flowers*, 2015）中則有十九世紀印象派手法等等。《磨損》作為她早期實驗創作手法之作品，同樣也有著不同世紀音樂的影子。在織體上有著來自二十世紀音樂的風格，架構上有著巴洛克時期音樂作品的影子，以不同風格的引入帶來聽覺上的衝突感，從另一層面詮釋「磨損」

1 "Chamber works," *Hannah Lash Composer*, <http://hannahlash.com/works/#chamber> (accessed 21 February, 2017).

2 Harry Rolnick, "A Rebirth of Modern Music," *ConcertoNet*, http://www.concertonet.com/scripts/review.php?ID_review=6841 (accessed 10 December, 2018).

3 "Prelude to the NY Phil Biennial - Hannah Lash," May 11, 2016, in *SoundCloud*, 2: 23-2: 53, produced by "Interlochen_Arts", online audio, 13:29, accessed July 5, 2019, https://soundcloud.com/interlochen_arts/prelude-to-the-ny-phil-biennial-hannah-lash.

4 "PSNY: Hannah Lash – Frayed," PSNY - *European American Music*, <https://www.eamdc.com/psny/composers/hannah-lash/works/frayed/#composer-note> (accessed February 22, 2017).

一詞。

萊莎迄今為止創作了約四十三首作品，包括室內樂、合唱曲、管弦樂曲、聲樂作品和獨奏作品等，曾獲多項國際的重要獎項、委託或補助，如南堡獎（the Naumburg Prize）、ASCAP 莫頓顧爾德的年輕作曲家獎（the ASCAP Morton Gould Young Composer Award）等。⁵然而，萊莎使用的手法及其呈現的效果卻較少被討論，因此，本篇文章將要討論的重點集中在「二元對立」，以及其聽覺效果如何詮釋題目概念上。文章首先解釋「二元對立」的含義，以及它在音樂中出現的方式；隨後指出「二元對立」影響了樂曲《磨損》的曲式架構，不同的樂段之間在聲響力度及織體上的對立尤為明顯。萊莎用不同時期的作曲技法，巧妙地為每個樂段引入了衝突的特徵。最後文章將深入挖掘音型、樂句間細節，看萊莎如何實驗更多花樣的二元對立：運弓方法暗喻呼吸，樂句的長短衝突，大量的音色對比，節奏的疏密對抗，音域的突然轉換。萊莎用各式各樣的二元對立細節製造衝突，讓樂曲產生各不相同的聽覺效果，從而表達了她對「磨損」一詞的理解和詮釋。

貳、二元對立的定義與風格特徵

「二元對立」是一種古老的、傳統的「基本思維模式」，它普遍出現在不同流派、不同思想家的理論當中。無論在神話故事、民間傳說，抑或是音樂作品、繪畫作品中，都能夠看得到二元對立的影子。「二元對立」中的「二元」指的是事物中擁有二分的痕跡：長短、冷熱、男女、白天黑夜、是非善惡等；⁶而「對立」不僅表示兩者之間有區分，它也暗示著在「二元」之中有著極端的對比。⁷根據二十世紀的人類學家、民族學家克勞德·李維史陀（Claude Lévi-Strauss）的觀點，「二元對立」早就存在於人類的文化當中。⁸許多民間故事中可以找到二元對立的結構模式，如天堂與地獄、正義與邪惡；人類對自然現象的認知也有二元對立，如天與地、男與女、人與獸等等。⁹

誠然，二元對立作為一種文化現象、一種人類固有的思維模式、一種「普遍的法則」，在從古到今的音樂作品中也佔有一席之地。「二元對立」可以從各種不同的角度來表現，例如在作品的形式、架構或調性的角色、創作樂思中都可以找到「二元對立」的痕跡。音樂所具有的一般特性，如音高、節奏、速度、力度、音色等都有二元對立的現象：在音高中有高和低的對立，節奏有疏和密的對立，在速度上有快和慢的對立，在力度上有強和弱的對立，音色則有明和暗的對立¹⁰；而樂曲中的高潮和停滯，樂器的獨奏和合奏等也被看作是對立的表現¹¹。萊莎的《磨損》中大量呈現了上述音樂中的二元對立現象，如在節奏、力度、音色

5 "Hannah Lash," *Yale School of Music*, <https://music.yale.edu/faculty/lash-hannah/> (accessed 10 December, 2018).

6 紀金慶，（2008）：《二元對立與陰陽：世界觀的衝突與調和》，台北市：台灣商務。頁 7。

7 紀金慶，頁 70-85。

8 薛藝兵，〈論音樂的二元結構〉：《中國音樂（季刊）》（2006 年第二期），頁 21。

9 薛藝兵，頁 20。

10 薛藝兵，頁 20。

11 Kheng K. Koay, *The Kaleidoscope of Women's Sound in Music of the Late 20th and Early 21st Centuries*, (Cambridge: Cambridge Scholarship Publishing, 2015), 103.

等等上。萊莎並不是簡單地將這些對立拼湊成作品，而是讓對立成為了樂曲的最重要角色，出現樂曲的各類細節中，使作品得以充分地由各要素的衝突之中表現詞語「磨損」之意象。

當然，溯源二元對立在音樂中的歷史，可見其不止在音樂的要素中呈現，關於調性的一些理論也受到二元對立思維的影響，然而二元對立在進入二十世紀後便有拋開調性的、更為自由的表現。在調性上，學者姚亞平認為主與屬可視為一種雙極對立。¹² 調性所代表的情緒也有二元對立的表現，小調和大調可以呈現出焦躁不安與歡欣喜悅的對比。另外小調能呈現的情緒範圍多在悲劇的、悲傷的範疇；相比之下，大調能表現的情緒則包含了大量不屬於悲傷的情緒，如田園的、英勇的和詼諧的。¹³ 二十世紀之前，音樂中的「二元對立」呈現在作曲中的基本手法中，例如高潮和停滯、薄和厚的織體、輕柔和吵鬧、快和慢的速度、獨奏和合奏等等¹⁴；也呈現在大調和小調、主和屬的應用，劇本故事，以及音樂創作的理念衝突中。進入二十世紀，當和聲功能瓦解，當調性不再是音樂的主導邏輯（leading logic）時，二元對立就能以更直接、更自由、甚至更多樣的方式表現出來——它可以是作曲家們想要表達的概念，也可以是構建樂曲形式的一種創作手法，還可以是主導樂曲進行的主要邏輯。此時作曲手法著重的邏輯回歸到「音樂要素」上——這些要素包括重複、變奏、連接、堆成、數字上的組織，當然，也包括了二元對立。但是在二十世紀之前，它們的地位是在調性之下的，調性才是音樂中最重要邏輯，而別的元素雖然也是構成一首樂曲的基礎，但是卻不是在一首樂曲架構中擔任領導的角色。¹⁵ 由此可見，二十世紀音樂對和聲傳統的突破，使得「二元對立」能更加多樣化的方式表現在音樂中。二十一世紀的《磨損》，沒有以調性為樂曲邏輯，而是帶有二十世紀音樂的自由，讓二元對立作為連接、構建樂曲的邏輯。由此，樂曲不但在細節處有著多樣的對立，而且在整體架構的設計上也有著對立的表現，以 ABA' 三段體展現了安靜與喧鬧的對比。這將在本文的第二、三部分詳細解釋。

二十世紀的作曲家通過對樂曲配器進行編排製造出織體上、情緒上、音色上的二元對立。法國作曲家皮埃爾·布列茲（Pierre Boulez, 1925-2016）在作品《折疊》（*Pli selon pli*）的第三樂章〈一片廢棄的花邊〉（*Une dentelle s'abolit*, 1957）中使用了線狀和柱狀的織體對立。第一至三十三小節的織體層次分明，樂器由旋律線條和持續音組成，圍繞著聲樂的聲音，織體是線狀的；而第四十五到六十四小節則和前面形成了直接的對比，織體是柱狀的，層次不分明。¹⁶ 作曲家拉迪斯拉夫·舒特（Vladislav Shoot, 1941 生）的作品《相機交響曲》（*Sinfonia da Camera No. 3*, 1978）在兩個主要樂章的節奏上表現快和慢的對立，以表達不同的情緒。他還在獨奏樂器與重奏樂器上做出快樂和悲傷的二元對立：「四個獨奏樂器（長笛、雙簧管、

12 姚亞平，（1995）：《西方音樂歷史發展中的二元衝突的研究——音樂結構的形態、意義及其歷史發展》，北京：中央音樂學院博士論文，頁 31-32。

13 Jenefer Robinson and Robert S. Hatten, "Emotions in Music," *Music Theory Spectrum*, vol. 34, no. 2 (Fall 2012), 75.

14 Kheng K. Koay, 103.

15 Victoria Adamenko, *Neo-mythologism in Music: From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb* (New York: Pendragon Press, 2007), 78.

16 James McCalla, "Sea-Changes: Boulez's Improvisations sur Mallarmé," *The Journal of Musicology* 6/1 (1988), 98.

電顫琴和木琴) 展示出清晰明快的快樂音色, 弦樂則呈現顯而易見的悲傷和緊張的複音片段。」¹⁷ 喬治·克朗 (George Crumb, 1929 生) 在作品《星童》 (*Star-Child*, 1977) 裡以不同的音色來比喻光與暗的對立。克朗在作品前言中寫道, 他用配器來塑造光與暗對立, 表現黑暗的時候, 使用音色較暗的樂器, 有低音銅管、巴松管、倍低音管; 在樂曲快到結尾的時候, 他就用童聲混合上手鈴、古鈸、鐘琴、管鈴來做出明亮的聲音效果。¹⁸ 上個世紀的作曲家, 將二元對立應用在表現情緒、具象事物上, 而在二十一世紀的弦樂四重奏《磨損》中, 萊莎則嘗試用以更為簡單、直接的方式讓二元對立詮釋磨損之概念。

另外, 作曲家有如約翰·凱奇 (John Cage, 1912-1992) 和魯斯亞諾·貝裡歐 (Luciano Berio, 1925-2003) 會把「二元對立」當作為一個創作理念, 他們的作品和個人美學觀念都能看見二元化的影響。凱奇認為「有聲」 (sound) 與「無聲」 (silence) 就是一種二元對立, 他提到無聲即他無意製造的聲音, 故有聲與無聲也可以看作是「有意」 (intention) 與「無意」 (non-intention) 的對立。¹⁹ 對貝裡歐來說, 「二元對立」是一個創作的重要手法之一, 他曾提到自己在創作中會重視對立的概念, 音樂對他而言就是給一個片段添加不同含義上的對比。²⁰ 貝裡歐的代表作《模進Ⅷ》 (*Sequenza VIII*, 1976) 讓 A^4-B^4 的音和非它們之外的音形成二元對立。²¹ 《模進Ⅳ》有和諧與不和諧的對立, 貝裡歐用大三和弦、小三和弦、增三和弦或減三和弦疊加來做出和諧的部分; 另一部分則以半音關係為基礎, 大量使用二度和四度音程製作出不和諧、「反和諧」、近乎「嘈雜」的效果, 可見貝裡歐將「二元對立」作為創作邏輯運用。²² 值得一提的是, 萊莎也有可能間接受到貝裡歐對二元對立的觀點影響。她的作品《緘默》 (*Hush*, 2011) 受到導師本納德·蘭德斯 (Bernard Rands) 的作品《牧歌》 (*Madrigali*, 1977) 之影響所創作; 而《牧歌》則是受到貝裡歐的影響所創作。²³ 由此可見, 萊莎在學習期間曾接觸了對立的概念, 因此也可能將這個概念拓展到自己的創作當中。但是萊莎在作品《磨損》運用的二元對立, 相對前例來說要更為直接, 也更容易為聽眾接受。從她處理音樂素材的方式中, 可窺見二十一世紀作曲家的創作方向之一。

17 Valeria Tsenova, "Secrets of the Moscow Composition School in Vladislav Shoot's 'Pure Music'," In *Underground Music from the Former USSR*, edited by Valeria Tsenova, translated by Romela Kohanovskaya (London: Harwood Academic Publishers, 1997), 198.

18 Victoria Adamenko, 93.

19 James Pritchett, *The Music of John Cage* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 75.

20 Koay, 104.

21 Eugene Montague, "The Compass of Communications in *Sequenza VIII* for Violin," in *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, edited by Janet K. Halfyard (Aldershot: Ashgate, 2007), 142.

22 Didier Guigue and Marcilio Fagner Onofre, "Sonic Complexity and Harmonic Syntas in *Sequenza IV* for Piano," in *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, edited by Janet K. Halfyard (Aldershot: Ashgate, 2007), 210.

23 Michael Huebner, "Hannah Lash's 'Hush' sharpens the Classical Edge at Alabama Symphony concert (music review)," *Alabama Media Group*, 26 October, 2013, http://www.al.com/entertainment/index.ssf/2013/10/hannah_lashes.html (accessed 8 January, 2017).

參、二元對立在《磨損》架構上的表現

萊莎在創作《磨損》時，提到自己是以對比、衝突的概念進行創作的。因而作品在整體架構，以及織體、音色、樂句、節奏等地方都設計了相互對立的要素，通過大量的反差，來表現樂曲題目——「磨損」。「磨損」一詞意為材質上的損耗，也可用於指精神上的刺激或惱怒。²⁴ 首先，在整體架構的層面，二元對立被用作為呈現張力、衝突的手法，以各樂段、各樂節在音響上劇烈的力度、速度對比，或突然的織體轉換暗喻張力與衝突的摩擦，暗喻聽覺上的摩擦損耗。

萊莎設計了 ABA' 的三段體形式來表現力度以及速度上的對立，即樂曲的 A 段與 B 段在這三個音樂要素上都有著天差地別表現。由此，《磨損》的二元對立依靠樂曲的架構得到了清晰的呈現。由於 A' 段的呈現方式與 A 段類似，所以最明顯的對立存在於 A 段與 B 段之間。通過這兩部分的差異，樂曲呈現了兩種對立的特色：樂曲 A 段都在主調音樂織體中；在每分鐘五十八拍的速度下，聲音力度趨向安靜，多為 *pp* 到 *p*；只有標記著上弓和下弓的音符，且多為休止符隔開的八分音符和十六分音符。B 段織體複雜，力度強調在 *f*；所有的音型出現，與每分鐘一百二十拍的速度結合起來。由此可見，B 段的特徵與 A 段有迥然不同的特性。

表 1：《磨損》的架構

小節	mm.1-32	mm.33-92	mm.93-133
段落	A	B	A'
速度	=58	mm. 33-65: =120, mm. 66-92: =58	=58
力度	<i>pp</i> 和 <i>p</i> 為主	<i>ff</i> 、 <i>f</i> 、 <i>mf</i> 為主，中間穿插 <i>p</i> 或 <i>pp</i>	以 <i>p</i> 與 <i>f</i> 的對比為主

通過《磨損》在 A 段與 B 段在聲響力度上的差異，可見 A、B 兩段相互對立的方式：A 段通過弱或極弱的力度呈現了「寂靜」的效果，B 段則通過大量的強或極強的力度來製造「喧鬧」的聽覺效果，使作品在整體上獲得強烈對立感，製造張力從而造成表達磨損之意。這首四重奏的 A 段幾乎都標記著 *p* 到 *ppp* 的力度符號，配合頻繁的休止符，使弦樂演奏的音在弱的力度下被割裂，由此營造出聲音「若有似無」的、類似於寂靜的效果。萊莎並非讓聲音消失來達到「寂靜」，而是表現在極弱的力度上，是一種帶有現代音樂特色的「寂靜」。學者梅則 (Metzer) 認為現代「寂靜」的塑造「靠著喚起『寂靜』的樂思，是用『有』(聲)來

24 "Frayed," Oxford Learner's Dictionaries, accessed July 10, 2019, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/frayed>.

傳達『無』(聲)。這些樂思包括很輕柔地演奏半音音群,緩慢地展開樂節,短暫的、低語的、很快就消失的樂句,一段從安靜中浮現又迅速沉默的音調。這些動作並不是給人帶來真正的安靜,而是帶來安靜的特質,例如靜止、緘默和脆弱。」²⁵《磨損》的 A 樂段顯然帶著上述「寂靜」的特質,八分音符、十六分音符被休止符隔開,以 *p*、*pp* 甚至 *ppp* 的力度浮現,又迅速地沉沒到休止符無聲音的、沉默的寂靜中(譜例 1)。雖然偶爾有出現強音記號 *mf* 和 *ff*,但它們浮現在休止符之間,並且四部琴在 A 樂段需要裝上弱音器(樂曲開頭標記了「安裝練習弱音器」),因此呈現出的力度效果只是比之前的稍顯增強,而這些音符馬上就回歸休止符所帶來的無聲中。可見,萊莎在《磨損》的 A 樂段營造了「寂靜」的聽覺效果。

(A 樂段結束)

「寂靜」持續了三十二個小節,隨著 B 樂段的到來,極強的聲響力度——*f* 到 *fff* 的符號

【譜例 1】《磨損》,第 28-34 小節

Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts for measures 28-34. The score includes dynamic markings (*mp*, *mf*, *ppp*, *p*, *pp*, *ff sempre*), articulation (*pizz.*, *arco*), and performance instructions (*Remove Mute*, *Scrubby*). The tempo is marked as quarter note = 120.

25 David Metzger, "Modern Silence," *The Journal of Musicology* 23, no. 3 (Summer 2006): 334.

出現在密集的、無休止音符群裡，製造出了「喧鬧」的效果，這完全是上述「寂靜」特徵的反向極端。在 B 樂段的第一樂節中，聲音連貫進行，而 *ff* 的標記與「摘掉弱音器」（Remove Mute）的動作，都完全否定了前面的「寂靜」，形成「喧鬧」的聽覺效果（譜例 1）。A 樂段的極弱力度 *pp*，與 B 樂段的極強力度 *ff* 之間缺乏緩衝或者過渡的過程，使力度對比極為劇烈，形成力度上二元對立的效果，也帶來了「寂靜」與「喧鬧」聽覺效果的強烈衝突。A 樂段結束時，聲響力度從 *pp* 漸弱至無聲的休止符，第三十二小節休止符時值兩拍，並且緊跟在第三十一小節的 *pp* 漸弱之後，在聽覺上沒有給聽眾帶來任何力度上的提示，不足以給聽眾心理準備的時間；下一個小節力度馬上變成了 *ff* 的片段，並且每個音符都被標記上強音演奏的符號，由此力度上的對立能以非常清晰、極端的聽覺效果呈現。以此方式，萊莎善用轉變力度的特徵，用音響上的衝突比喻材質的磨損，也讓 B 樂段猝不及防的強力度帶來精神上的煩擾之感，表現「磨損」之意。

另一方面，萊莎以織體的二元對立彰顯不同樂節在音響整齊度上的對立，從而達到聽覺上的對比效果。作品的織體依靠四把琴的共同合作而建立，當它發生變化時，整體的聽覺表現也隨之變化。主調音樂的等節奏織體是《磨損》最重要且最頻繁出現的織體，A 樂段及 B 樂段都呈現了大量類似此主調音樂織體的樂節。而在此織體之外的樂節，萊莎一方面以破壞等節奏的方式造成對比，讓弦樂器演奏非等節奏織體的混亂節奏；另一方面則引入了複音音樂織體：這兩種織體經常被看作為對立，分別「代表著兩個極端」。²⁶

主調音樂織體有兩種劃分，一是等節奏織體，如塔裡斯（Thomas Tallis, 1505-1585）在十六世紀的寫的頌歌《如果你愛我》（If ye love me, 1549），歌曲前四小節的四個聲部以完全一致的節奏進行，另外一種是主旋律與伴奏之間有著清晰區分的織體。²⁷ 弦樂四重奏《磨損》A 樂段基本為等節奏織體（譜例 1，第 28-31 小節；譜例 3）：四個聲部同時進行、同時休止，四部琴都以一樣的節奏進行。等節奏織體連綿展開，為聽眾帶來四聲部整齊劃一的聽覺效果。B 樂段也有著大量等節奏織體的呈現（譜例 2），四個聲部以同音值的裝飾音，甚至以同樣的力度、拉奏方式（上弓拉奏與下弓拉奏）、泛音，使四個聲部都具備一模一樣的整齊效果。

26 Wolf Frobenius, et al, "Polyphony," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42927> (accessed 21 February, 2017).

27 Brian Hyer, "Homophony," *Grove Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000001329> (access 5 July, 2018).

【譜例 2】《磨損》第 54-61 小節

因而，在主要用等節奏織體的樂曲中，加入非等節奏的織體或複音音樂織體，目的是破壞整齊劃一的聽覺感受，是讓聽眾感到「磨損」的方式之一，使原本在樂曲前期建立的習慣聽覺被打亂。這樣的破壞點出現在 A 樂段末尾，大提琴聲部以微弱的力度、相對低的音域演奏脫離了其它聲部的圓滑奏（譜例 3），同時預示 B 樂段更為強烈的對比性。而進入 B 樂段和 A' 樂段後，非等節奏的織體穿插其中，各聲部錯位出現，不會同時出現或同時休止，造成四部琴不規律、不整齊的聽覺效果，與其它樂節的整齊的等節奏織體之聽感形成了二元對立。第三十三小節後的 B 樂段的第一樂節（mm. 33-40），破壞了 A 樂段帶來的整齊節奏。四把琴都以不一樣的多連音呈現了非等節奏的織體，也造成了彰顯節奏混亂的聽覺效果。

【譜例 3】《磨損》第 22-27 小節

The musical score for Example 3, measures 22-27 of 'Abnutzung' by Hannes Lehmann, is presented for four string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic and dynamic structure. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *pp* (pianissimo), with *ff* (fortissimo) also appearing. The notation includes various articulations such as accents, slurs, and dynamic hairpins. The Cello part includes a 'arco V' marking, indicating the use of the arco (bowed) technique. The score is divided into measures 22 through 27, with a measure rest in measure 26.

不僅如此，同一類音樂素材也因為織體的對立，而形成了不同的樂節。這首樂曲不具備傳統的和聲進行或旋律線條，因此樂節構成的依據，可以是音樂素材的轉換，其中包括織體的變化。在 B 樂段中，萊莎用多連音以等節奏織體進行，在下一樂節則讓此音型跳躍在不同的樂器上。音樂線條從中提琴，轉移到第二部小提琴，最後結束在第一部小提琴上，同時伴隨著幾個零星的撥奏音型（譜例 4，第 79-80 小節）。此樂節與前面的等節奏織體形成了鮮明的對立，呈現的是複音音樂織體的特徵。《磨損》的「複音音樂織體」不像文藝復興時期作曲家如帕勒斯特裡那（Palestrina, 1525-1594）用於創作的織體，但更像是安東·魏本（Anton Friedrich Wilhelm von Webern, 1883-1945）所使用的技巧，即將樂句、音列等切斷，分散在不同的樂器上。魏本在《通往新音樂的道路》（*The Path To The New Music*）一書中解釋他的複音音樂概念：「這個理念是空間上的分散。這個理念不能只看一個聲部；一個聲部再也不能表達它，只有在各個聲部的集合上才能完全表達它。這個理念必須在幾個聲部中展現。之後，就是複音音樂的快速綻放。」²⁸ 他的作品《眼中光芒》（*Das Augenlicht*, 1935）就是以這樣的複音音樂織體為特色。《磨損》亦是如此，此樂節（譜例 4，第 79-80 小節）中旋律是分散四處而不統一的，四部相對獨立進行。其與等節奏織體應用在同一類的多連音音樂素材上，由此，同一個素材也可以在不同聲部上展現不同的聲音特質。

28 Anton Webern, *The Path to the New Music*, ed. Willi Reich, trans. Leo Black (London: Universal Edition, 1975), 19.

【譜例 4】《磨損》第 75-80 小節

The musical score for Example 4, measures 75-80, is presented in four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.).

- Measures 75-76:** All string parts begin with a dynamic of *mp* and *pp*. A "Practice Mute" instruction is placed above the Violin I and II staves. The Viola part has a "Remove Mute" instruction above it.
- Measures 77-80:** The texture becomes more complex. Dynamics range from *pp* to *ff*. The Cello part in measure 80 has a dynamic of *f*. There are "pizz." (pizzicato) markings in the Cello part. "scrach-tone" (scratch tone) markings are present in the Violin I, II, and Viola parts. The Viola part also has "ord." (ordine) markings. The Cello part has "ord." markings in measures 79 and 80.

事實上，在樂節或樂句間使用不同的特徵作對比，是巴洛克時期便有的對比方式，混合不同曲式的風格與織體。²⁹ 在此萊莎也借鑒了此種模式，混用主調音樂織體和複音音樂織體，一方面嘗試讓同一類多連音音型做織體對比，另一方面也有在不同的樂節在不同的織體上也使用全然不同的音色、音型，是長度約為一至三個小節的織體對比，如在非等節奏織體的多連音和滑音中間，有著以撥奏和拉奏的等節奏片段（譜例 5）。通過借鑒十七、十八世紀的織體對比，《磨損》之間的織體對立之方式也變得較為豐富和頻繁，從而使樂曲在譜面上和聽覺上都能製造出有著明顯區別的、衝突的表現，從而暗喻音響上的「磨損」之意。另外，A 樂段和 B 樂段間無過渡的力度切換方法，也與巴洛克力度切換手法相似。巴洛克時期的記譜方式還未出現漸強（*crescendo*）、漸弱（*diminuendo*）等力度記號，因而力度只有強、

29 Donald Jay Grout, J. Peter Burkholder, and Claude V. Palisca, *A History of Western Music* (New York: W. W. Norton, 2014): 343.

弱等標記。而作曲家們會用力度轉變來做回聲效果或強弱對比。³⁰ 與此類似，《磨損》的 A 段與 B 段之間有著 *pp* 到 *ff* 的突然轉變，突然把聽眾從寂靜帶往喧鬧，在聽覺上產生了明顯的對立感。由此可見萊莎借鑒了巴洛克的力度切換手法，以一弱一強的力度對比來製造二元對立的聲響效果。因此也能夠為樂曲在架構上帶來緊張關係，呈現「磨損」的意涵。

【譜例 5】《磨損》第 42-45 小節

The musical score for Example 5, measures 42-45, is for a string quartet. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The score shows a dynamic shift from piano (*mp*) to fortissimo (*ff*) across the measures. The first measure (42) starts with *mp* and includes markings for *arco* and *pizz.*. The second measure (43) shows a transition to *f* and *ff*. The third measure (44) continues with *f* and *ff*. The fourth measure (45) returns to *mp* and *f*. The score includes various performance instructions such as *arco*, *pizz.*, and dynamic markings like *mp*, *f*, and *ff*.

通過此兩種織體，還能看到萊莎對極簡主義和點描法的借鑒。A 樂段的主調音樂織體有著極簡主義的影子，但萊莎並沒有復刻極簡主義的手法，而是用了帶有極簡特徵的重複音和統一織體。根據學者提摩西·瓊森 (Timothy Johnson) 的觀點，一部作品只要具備了兩個或以上的極簡主義特徵，那這個作品就可以看作為使用了極簡主義的手法。這些手法包括連續的形式、從節奏模式和停頓中體現出織體上的連貫、簡單的（通常是音階式的）和聲材料、緩慢的和聲節奏、沒有擴展的旋律和重複的節奏模式。³¹ 《磨損》的 A 樂段也有著上述的幾個特徵，沒有旋律線條，但音樂線條也不擴展，在休止符和每分五十八拍的速度下，音樂線條改變得較為緩慢（譜例 1，第 28-31 小節；譜例 3）。作曲家使用大量的重複音，同音值的音符只在音高上有變化。A 樂段的節奏也有規律可循，基本上是一個音符加一個休止符的節奏模式。雖然偶爾有時值上的變化，但都變在八分音符到十六分音符之間，節奏的規律不被破壞，並且使用的是整齊的等節奏織體。總結上述特徵，旋律的缺失、大量的重複音以及有規律的節奏模式，與整齊統一的主調音樂織體，A 部分呈現出的整體特徵有著極簡主義的影子。

30 Mary Cyr, *Performing Baroque Music*, (Aldershot: Scolar Press, 1993), 49-51.

31 Timothy A. Johnson, "Minimalism: Aesthetic, Style or Technique?" *The Musical Quarterly* 78, no. 4 (Winter, 1994), 770.

萊莎本人也對極簡主義音樂與後極簡主義音樂的手法情有獨鍾，在她許多作品中都可以找得到極簡主義的影子。例如在《三個沒有角度的陰影》（*Three Shades Without Angles*, 2013）《離開和空間》（*Leaves, Space*, 2014）《豎琴協奏曲》（*Concerto for Harp and Chamber Orchestra*, 2015）中，她讓伴奏的樂器穩定地重複一個樂節，用以支撐其它聲部的旋律進行，是具有後極簡主義特色的手法。除後極簡主義外，她對極簡主義也十分了解，創作了名為《C》（2011）的極簡主義作品。萊莎近年來使用了不少極簡主義手法，也可推見二〇〇九年的《磨損》可以說是她在以二元對立的方式摸索、實驗極簡主義的音樂效果。

另一方面，若從譜面上觀察 B 段的複音音樂織體的話，一種類似於點描法的特色躍然紙上。點描法（Pointillist）的靈感源於苟白克（Arnold Schoenberg, 1874-1951）的「音色旋律」（*Klangfarbenmelodie*）。一九一一年苟白克在《和聲教案》中提出「音色旋律」一詞，指的是在旋律上，音色的變化與音高變化同等重要。³² 安東·魏本創作當中借鑒了「音色旋律」，由此出現「點描法」。他常常強調這個手法，讓一段旋律或者音列不會只在單一樂器中，使樂器音色的變化成為旋律的一部分。³³ 在魏本的《交響曲》（*Symphony Op. 21*, 1928）的第一樂章，十二音列被分割、放置在不同的樂器中，使得音色的交替，與音高和節奏一樣，都是構成一段旋律的要素。³⁴

《磨損》的 B 樂段出現了上述特點。由於這首樂曲並非用十二音列寫作，旋律線條也幾乎不存在，所以她借鑒點描法的地方是：類似音型組成的音樂線條，被大量的休止符分離、間隔，出現在不同的音高上，快速地在不同的樂器中進行切換。這些被分離的音型不是穩定地在每個聲部一齊出現，而是在各個聲部跳躍地出現。由六連音、七連音組成的音樂線條，或者是撥弦的音符在不同的弦樂器聲部中出現，造就了音樂線條在豎向的錯位（譜例 4 和譜例 5）。可見通過類似於點描法的手法，萊莎將同一類的音型分散在不同樂器中，讓樂器的演奏相互交替，表現出複音音樂織體。由此，如魏本的創作概念中提到，複音音樂織體可以讓不同聲部的音樂線條組成一個音樂綜合體（*musical synthesis*）。³⁵

萊莎在 A 樂段與 B 樂段在力度和織體上做出的極端變化，可見二元對立影響了架構的設計。事實上，她在近期的創作中沿用了這個技巧。她的《伏尼契交響曲》（*The Voynich Symphony*, 2015）第三樂章裡用的就是 ABA 架構，A 在開頭，B 是與 A 對比的部分，最後又回到 A 部分。³⁶ 有了這種類似三段體形式的幫助，「二元對立」在樂曲中就能產生明顯的化學效應，得到了清晰的展示機會。《磨損》可以以樂段和樂節為單位，在整體層面上通過對立的音響，塑造強烈的張力，詮釋「磨損」。樂曲的宏觀架構、力度上的突然轉變表現音

32 Julian Rushton, "Klangfarbenmelodie," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15094> (accessed 9 January, 2017).

33 J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, and Claude V. Palisca, *Norton Anthology of Western Music*, Vol 3: The Twentieth Century and After (7th edition) (New York: W. W. Norton & Company, 2014): 161.

34 Donald Jay Grout, J. Peter Burkholder, and Claude V. Palisca, *A History of Western Music* (New York: W. W. Norton, 2014): 829.

35 Wolf Frobenius, "Polyphony."

36 "In the Studio: A Macabre Dance: 'Biological,'" *Youtube* video, 4:33, posted by "NewHavenSymphony", September 26, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=K0_J0qb17_s.

量上的摩擦、織體造成的音響色彩之變化，都以抽象的音樂暗喻材質上摩擦、消耗，精神上的刺激之意向。

肆、《磨損》細節處的對立

當然，這首作品的二元對立不單只在 A 樂段和 B 樂段的衝突上實現，萊莎為每個樂段設計了許多關於對立與衝突的要素，使二元對立存在於樂曲的樂句、音型甚至音符之間，使樂曲在細節上表現「呼吸」和「對比」之意涵。她讓 A 段的素材自身就包含著對立的要素，B 樂段亦是如此。A 樂段的弓法上有著「呼與吸」對立的暗喻，也有著樂句長短的對立，B 樂段則以大量音色上、節奏快慢上的對比，進一步地詮釋了磨損的涵義。通過在樂曲的細節上呈現創作理念，將思路細化到音符、音程或音型之間是萊莎一貫的創作方法。在哈佛雜誌的視頻採訪中，她提到自己在設計樂曲架構的第一步，是將創作樂思細化成音程、音符或者音型之間的互動：

…當學生問起我是怎麼構建起樂曲的架構，我個人的回答是：對我來說很重要的，堅持最初的樂思，並且能夠把它們削減成最本質的形態，這個過程常使樂思變得非常非常小，像一個音程、幾個音程，或者是兩三個音之間的關係……然後我需要在自己的腦袋裡面研究，嘗試去想像這些樂思要如何向前發展、如何鏈接…³⁷

同樣的，她創作《磨損》的思路也是如此，以「對比」和「呼吸」兩個概念為靈感，設計了形態不一的音符和音型，如特別標記了上弓和下弓的音符、標記了撥弦、拉奏或者重音的音符，也有節奏密集的五連音、六連音甚至七連音等。³⁸ 萊莎不是通過設計動機或者主題來表現「對比」，而是通過音符或音型之間的互動。她以音符與音符、音符與音型之間在音色、演奏方法、織體、速度上的劇烈衝突，來表現對比，而強烈的對比也形成了「二元對立」的效果。樂曲中的上弓音型和下弓音型就是其中的兩種帶著二元對立要素的音符。

《磨損》只有在 A 樂段和 A' 樂段特別標註了上弓和下弓的演奏方式，因此這類上弓和下弓的音符必然有其特殊含義。結合弓法與呼吸的關係，以及作品前言（composer's note，見注釋 4），不難發現萊莎是用上弓與下弓來暗喻呼吸；而藉由吸氣與呼氣的呈現，萊莎表達的是呼吸積累與釋放的過程。在樂段 A 中，弦樂運弓的技巧表現了吸氣和呼氣的樣貌：上弓的演奏製造出吸氣的效果，下弓和普通強音的演奏則是呼氣的體現。她特為 A 樂段的每個音符標記了上弓和下弓的拉奏動作，在暗示著呼氣與吸氣的同時，也讓樂曲像是與演奏者融為一個整體，共享氣息的呼入和釋放。萊莎之所以用運弓手法比喻呼吸，是因為樂手在演

37 "Composer Hannah Lash: Avant-garde, Post-Romantic," *You Tube* video, 3:17, posted by Harvard Magazine, 14 December, 2012, https://www.youtube.com/watch?v=iMnn7yM_MPM.

38 "PSNY: Hannah Lash – Frayed."

奏過程中的吸氣與呼氣會影響演奏的效果。弦樂演奏者不單只需要注意持弓姿勢，也需要注意呼吸與身體的協調，演奏者的舒適感和健康會受到呼吸方式的影響。就演奏效果來說，呼吸比較標準的演奏者比呼吸不規律的演奏者要好得多。³⁹ 小提琴家施贊德（Szende）和奈米蘇利（Nemessuri）在測試中發現，演奏者的呼吸節奏往往與執弓臂的動作有關，專業演奏家常常在上弓的時候吸氣。抬起手臂的動作和吸氣互補，而手臂向下運動（下弓）則和吸氣相違背。⁴⁰ 他們的測試說明，上弓吸氣和下弓呼氣是演奏中比較自然的呼吸方式。

【譜例 6】《磨損》第二小提琴分譜，第 10-14 小節



呼氣和吸氣，又是自然界的生理現象，常被看作是兩個相反的動作，牛津英語詞典提到吸氣的反義詞就是呼氣。⁴¹ 萊莎在《磨損》中將呼吸的二元對立概念與運弓方法結合，藉上弓和下弓比喻一呼一吸的二元對立。在第十至十四小節（譜例 6）中可以見一段完整的呼氣與吸氣片段，三個小節的上弓演奏比喻吸氣的過程，暗示著氣息的積累；緊隨其後的下弓演奏迎來了呼氣的動作，讓前三小節積累的氣息得到釋放的机会。A 樂段中的標記上弓演奏的音符較密集、較長，標記下弓演奏的音符則較少、較短，呈現的是一種吸氣較長，呼氣較短的呼吸過程。吸氣到一定程度再呼氣釋放，也是一種張力的累積與釋放，表現了萊莎在作曲注釋中提到呼吸與張力的概念：「開頭是幾乎無聲的，像是一段連續的吸氣，積攢張力，渴望釋放。」⁴² 通過將上弓和下弓演奏比喻呼吸，又由呼吸比喻張力的累積和釋放，可見萊莎熟練的「暗喻」技巧，她巧妙地用音符上的細節來詮釋自己的創作概念。

除了呼氣與吸氣的對立之外，A 樂段也有著樂句長與短的對立。通過上弓與下弓的音符，結合力度和休止符的標記，可以清晰看出 A 樂段的節奏模式，藉此劃分出 A 樂段的樂句組成。萊莎的樂句很難通過旋律線條來劃分，她曾在視頻採訪中提及自己創作的思路不是「先寫旋律再配和聲」⁴³；加之她想在《磨損》中呈現的是「對比」，所以這首四重奏樂曲並不存在我們傳統認識的「旋律線條」，只有音樂線條。那麼，A 樂段的樂句劃分可以依靠上弓與下弓的標記，以及節奏來判斷：樂句從一個短的上弓音符加上一個短的休止符開始，中間重複

39 Paul Rolland, *The Teaching of Action in String Playing* (New York: Boosey & Hawkes, 1974), 31.

40 Ottó Szende and Mihály Nemessuri, *The Physiology of Violin Playing* (Budapest: Akadémiai Kiadó and Collett's Limited, 1971), 94-122.

41 "Inhale," Oxford Learner's Dictionaries, accessed July 14, 2017, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/inhale>.

42 "PSNY: Hannah Lash – Frayed."

43 "In the Studio: A Theme Grows," *YouTube* video, 2:20, posted by "NewHavenSymphony", September 4, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=s7DVC-TWxuY>.

這種節奏模式，最後以兩個或三個加了延長線的下弓音符終止樂句（譜例 6 即是 A 樂段的一個樂句）。

A 樂段不斷地重複同一模式的樂句，樂句變化的是音符的音高與樂句的長度，其中在樂句長度就能夠看到明顯的長與短的對立。《磨損》第三小節出現了長約七個半小節的樂句，在之後的十幾個小節裡，樂句越來越短。從不斷重複的樂句節奏中，萊莎讓觀眾領會樂句的組成模式。在抵達第二十三小節時，樂句被縮到最短，總共只有一個半小節的長度（譜例 3）；然而緊隨其後又馬上出現了七個小節的樂句。然而，在這個最長的七小節樂句中，沒有下弓音符代表的樂句終止，可見此樂句的解決被延長到 B 樂段中了（譜例 1）。在此，正因為上弓與下弓的演奏可以理解為「呼吸」的表現，因此樂句的長短則表示著呼吸的頻率：以一個上弓音符和一個下弓音符組成的最短樂句，表示著吸氣積累後的瞬間呼氣釋放；缺少下弓音符解決的、用七小節的上弓音符組成的最長樂句緊接其後，表現的是吸氣過度累積。由此萊莎不但呈現了樂句中長與短的對立，更是以這種對立來表現兩種呼吸的模式，一種是短暫的呼吸，另一種則是充滿緊張關係的長吸氣與呼氣。藉此，「磨損」所表示的精神上緊張、刺激也可以通過暗喻生理現象的音樂而呈現。

通過樂句長度的增減營造對比，是萊莎常用的手法之一。在《離開，空間》（*Leaves, Space*, 2014）的豎琴動機上，萊莎延長動機的音值，拉長了樂句。在《利安得與英雄》（*Leander and Hero*, 2015）的第一樂章，樂句有更明顯的長度變化，某個樂句被不斷地重複，萊莎會在每次重複的時候，往樂句開始或者結尾處加上各種音符，使這個樂句被不斷地延長。她會在樂句或動機的前後加減音符，或者改變動機或音符的音值，從而逐漸加長或者縮短樂句，讓聽眾清晰地感知到樂句的變化。而在《磨損》中，萊莎用的是加減音符的方式，使樂句的延長和縮短，形成了長與短的二元對立。

萊莎用音符和節奏呈現了 A 樂段的二元對立，而在出現了大量不同音型的 B 樂段則有著更多樣的二元對立呈現，有音色和節奏上對立，上文提到 B 樂段自身也有著織體上的對立，從而在譜面和聽覺上都具備音響上的對抗感。除此之外，萊莎也嘗試在 B 樂段以音色上的豐富變化，以明顯的音色對立、節奏上的快慢對立，配合 A 樂段在音域上的對立，來表現她構思的對比與磨損之關係。在這些音樂要素上，萊莎嘗試用突然的、無預兆的對比和轉變，突出聽覺上的對立效果，用音色上可聽的對比呈現磨損之意。

音色一直萊莎很重視的一個音樂要素。在採訪中萊莎說道，創作《伏尼契交響曲》的時候，她會一邊想像角色舞蹈，一邊設計自己想要怎麼樣的音色，要用怎樣的配器來呈現。⁴⁴在廣播節目「第七大道計劃」的採訪中，她提到設計音色給她帶來控制感，因為音色能在作品的表層做出漂亮變化，而不用改變作品的裡層，即不用變動已經設定好的架構。⁴⁵同樣的，在 B 樂段各類音型、織體、力度、音域的交疊下，出現在最表層的便是音色上的對立，這是

44 "In the Studio: Planting the Seeds of Movement 1, 'Herbal,'" *Youtube* video, 3:38, posted by "NewHavenSymphony", September 3, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=ExJlbnFwVHE>.

45 Hannah Lash, "Composer at Cabrillo: Hannah Lash, Missy Mazzoli Nico Muhly," August 11, 2015, in *Soundcloud*, produced by 7th Avenue Project, online audio, 1:00:47, accessed April 18, 2017, <https://soundcloud.com/7th-avenue-project/composers-at-cabrillo-hannah-lash-missy-mazzoli-nico-muhly>.

通過撥弦與拉奏來呈現的。

【譜例 7】《磨損》第二小提琴分譜，第 68-74 小節

The musical score for Violin II, measures 68-74, is presented in two staves. The first staff (measures 68-71) begins with a *pp* dynamic and includes 'Practice Mute' and 'pizz.' markings. The second staff (measures 72-74) features a variety of dynamics including *p*, *pp*, *ff*, *p*, *f*, *p sub.*, and *pp*, along with 'pizz.' and 'arco' markings. The score includes slurs for five-measure and three-measure phrases.

在 B 樂段中，撥奏（*pizzicato*）與拉奏的演奏方法（*arco*）相繼出現，呈現了兩種具有對比性的音色。但撥奏與拉奏的方法沒有搭配固定的音型，它們可以出現在同樣節奏的音型上，也可以出現在同音值的音符上。八分音符泛音可使用拉奏呈現（譜例 7，第 68-69 小節），隨後撥奏也在同樣的八分音符出現（譜例 7，第 72 小節）；五連音可用拉奏演奏，隨後一個小節用撥奏變換了多連音的音色（譜例 7，第 73-74 小節）。這兩種不一樣的演奏手法可以相繼出現在同一部琴的同一類音型上，使得拉奏與撥奏造成明顯的音色對比，形成對立的聽覺效果。除此之外，B 樂段的其它樂節也有許多類似的音色對立，如該樂段的前七個小節（第 33-38 小節，第 35-38 小節見譜例 8）也能看到撥奏演奏的音符穿插在拉奏的音符之間。除了在橫向進行上設計了樂節間的音色對立，萊莎也在豎向上以不同的演奏法塑造音色的對比，塑造更全面的、更細節化的音色轉換。為了讓豎向的聽覺對立更明顯，萊莎甚至以巴爾托克撥奏和滑音同時演奏（譜例 5），為撥奏和拉奏賦予更豐富的音色，也使二者的衝突更為突出。值得注意的是，音色上的變化常常是毫無預兆的，正因為這首四重奏沒有傳統的和聲進行和旋律，使音色的對比較少呈現規律性。

【譜例 8】《磨損》第 35-38 小節

萊莎常用撥奏與拉奏來做音色的對比，除了《磨損》外，撥奏與拉奏的音色對比還被廣泛地應用在了其它作品上。這可能源自於她對豎琴的喜愛。作為豎琴演奏家，她在「第七大道計劃」的採訪中提到，自己設計音色時可能會從豎琴取靈感，例如在《飛蛾素描》（*Moth Sketches*, 2013）她用了定調打擊樂器來呈現類似豎琴的音色。⁴⁶一般來說，豎琴的演奏方式與弦樂的撥奏法比較相像，這也許是她會在弦樂器上重用撥弦的原因。作品《摩擦，壓力，衝擊》（*Friction, Pressure, Impact*, 2012）的第一樂章「摩擦」中，相似的樂句在撥奏和拉奏的手法上重複。第三樂章「衝擊」裡的大提琴不斷在變換這兩個演奏手法，從而製造出不同的音色，與此同時鋼琴不斷用重複一個樂節來進行伴奏（這個重複樂節的手法也是一個極簡主義特點）。《完全的內部沉思》（*Total Internal Reflection*, 2013）也是如此，小提琴與大提琴都用撥奏與拉奏來演奏同樣的的音符。由此萊莎對撥奏方法的喜愛可見一斑，所以在《磨損》中也無例外地出現了撥奏拉奏的對立。

用於詮釋「磨損」的突然對立，也表現在節奏疏與密、音域的高與低上。萊莎用音值來塑造節奏疏或密的效果，音值較短的五連音、六連音組成的樂句或者樂節形成了密集的节奏，音值相對較長的四分音符或八分音符則讓節奏變得較為稀疏。在 B 樂段中，萊莎通過讓快速的連音音群與四分音符、八分音符交替出現，造成了節奏上密與疏的對立效果：前一個小節是節奏緊密的五連音、六連音，甚至七連音，然而緊隨其後出現的是節奏相對疏離的四分音符（譜例 8）；五連音和六連音的演奏，夾在二分音符加延長線的樂節中（譜例 9）。音值的長短反映出了節奏的疏密，音值長與音值短的音符相繼出現，也是讓一疏一密的節奏交替出現，萊莎用節奏的對立變化來為旋律線條添上活力，使得聆聽體驗更加有趣。不僅如此，

46 Hannah Lash, "Composer at Cabrillo: Hannah Lash, Missy Mazzoli Nico Muhly."

A' 樂段在最後呈現了本樂曲少見的音域對立。A' 樂段作為再現 A 樂段素材的片段，卻帶來了與 A 樂段截然不同的音域。A 樂段的音域，除大提琴外，均在 B³ 以上。尤其是第一把小提琴，基本在 C⁵ 以上；而 A' 樂段重複著同一個樂句模式時，毫無預兆地出現了 C⁴ 以下的音域（譜例 10）。因此，萊莎讓樂曲無論是在節奏還是音域上，都以忽然的對比變化，進一步地在細節上詮釋「磨損」之意涵。

【譜例 9】《磨損》第一小提琴分譜，第 86-95 小節

86 *p dolce* *pp* *mp* *pp* *pp*

91 *f* *pp* *p* *f* *p* *f* *f*

【譜例 10】《磨損》第 95-102 小節

Vln. I *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *f* *p* *ff* *ff* scratch-tone

Vln. II *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *f* *p* *ff* *ff* scratch-tone

Vla. *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *f* *p* *ff* *ff* scratch-tone

Vc. *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *f* *p* *ff* *ff* scratch-tone

伍、結論

「二元對立」在音樂上早已不是一個新鮮的概念，無論是在音樂要素、調性理論，還是在近代作曲家實驗的創作概念和手法上都能尋覓到它的蹤跡。進入二十一世紀，這個概念仍然在為年輕的作曲家們提供創作方向。萊莎在弦樂四重奏《磨損》中，用豐富的創意設計「二元對立」，讓人看到它在音樂上的更多可能。與二十世紀作曲家不同的是，萊莎所設計的「二元對立」比較直接、簡單，也更容易為聽眾所接受和理解。她嘗試以大量的對比來豐富樂曲的表現力。大到樂曲架構之間明顯的織體和聲響力度的衝突，小到樂句長短、運弓呼吸、音色以及節奏疏密的對抗，萊莎以細膩的手法讓整個四重奏暗藏玄機，充斥著互為對立的細節。

作品題目「磨損」作為形容物理材質磨擦、損耗，心理緊張焦慮的詞彙，被抽象的音樂以二元對立的方式詮釋。在作品的整體架構的層面，萊莎以劇烈的音響對比，用以形容「磨損」一詞。樂段之間有著力度的「弱一強一弱」之落差，音樂素材的少與多之對比，等節奏織體與非等節奏織體之轉換造成音樂線條進行的整齊與分散，均形成了各具特色的音響效果。在細節層面的對比，則以其無預兆的、突然的轉換，進一步地表現各音樂要素之間的摩擦與衝突。演奏上的拉奏與撥奏、節奏的快慢對立、音域的高低變化，都為作品帶來了更多音色上的對比。在這之中所產生的聽覺差異和碰撞，則是萊莎想用音樂表現的「磨損」。此外，上弓與下弓不但暗喻著「呼吸」，更能夠以樂句的長短對立，表現緊張程度的累積與釋放。以此方式，「磨損」一詞所指在心理層面的焦慮與緊張，也能夠被音樂所捕捉表現。不僅如此，樂曲同時借鑒了巴洛克時期的對比手法與近代的點描法和後極簡手法，一方面使樂曲融入不同時期的音樂風格以豐富表現力，另一方面也藉此引入音樂時期上的差異，產生舊與新的風格對比。由此，樂曲全方位地詮釋了「磨損」之涵義。

二十一世紀的音樂作品承接了上世紀的特色，調性在部分作品中已不再重要。《磨損》在沒有使用調性的情況下，以極端的、忽然轉變的對比性，即二元對立，作為樂曲進行的邏輯，從而讓各部分之間產生張力，「磨損」了樂曲。漢娜·萊莎正處於作曲家生涯的中前期，廣泛涉獵各方面的素材和手法，在逐漸摸索、成型自己的風格。《磨損》是她成型期的作品之一，可以看出她正在探尋各式各樣的風格，並嘗試融合吸納它們。這首四重奏呈現出充滿細節和創意的「二元對立」，讓音樂在聽覺上與譜面上都和她的創作構思完整契合。

參考文獻

一、中文書目

- 姚亞平。1995。《西方音樂歷史發展中的二元衝突的研究——音樂結構的形態、意義及其歷史發展》。北京市：中央音樂學院博士論文。
- 紀金慶。2008。《二元對立與陰陽：世界觀的衝突與調和》。臺北市：台灣商務。
- 薛藝兵。2006。〈論音樂的二元結構〉《中國音樂（季刊）》，2006 年第二期，頁 20-26。

二、西文書目

- Adamenko, Victoria. 2007. *Neo-mythologism in Music: From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*. New York: Pendragon Press
- Burkholder, J. Peter, Donald Jay Grout, and Claude V. Palisca. 2014. *Norton Anthology of Western Music, Volum 3: The Twentieth Century and After (7th edition)*. New York: W. W. Norton & Company.
- Cyr, Mary. 1992. *Performing Baroque Music*. Farnham and Burlington: Ashgate.
- Grout, Donald Jay, J. Peter Burkholder, and Claude V. Palisca. 2014. *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton.
- Guigue, Didier and Marcilio Fagner Onofre. 2007. "Sonic Complexity and Harmonic Syntas in *Sequenza IV* for Piano." In *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, edited by Janet K. Halfyard, 209-232. Alershot: Ashgate.
- Pritchett, James. 1993. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Johnson, Timothy A. 1994. "Minimalism: Aesthetic, Style or Technique?" *The Musical Quarterly*, vol. 78, No. 4 (Winter, 1994): 742-773.

Koay, K. Kheng. 2015. *The Kaleidoscope of Women's Sound in Music of the Late 20th and Early 21st Centuries*. Cambridge: Cambridge Scholarship Publishing.

McCalla, James. "Sea-Changes: Boulez's Improvisations sur Mallarmé." *The Journal of Musicology*, vol. 6, no. 1 (Winter, 1988): p83-106.

Metzer, David. 2006. "Modern Silence." *The Journal of Musicology*, vol. 23, No. 3 (Summer 2006): 331-374.

Montague, Eugene. 2007. "The Compass of Communications in *Sequenza VIII* for Violin." In *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, edited by Janet K. Halfyard, p137-152. Alershot: Ashgate.

Robinson, Jenefer and Robert S. Hatten. 2012. "Emotions in Music." *Music Theory Spectrum*, vol. 34, no. 2 (Fall 2012): 71-106.

Rolland, Paul. 1974. *The Teaching of Action in String Playing*. New York: Boosey & Hawkes.

Tsenova, Valeria. 1997. "Secrets of the Moscow Composition School in Vladislav Shoot's 'Pure Music.'" In *Underground Music from the Former USSR*, edited by Valeria Tsenova, translated by Romela Kohanovskaya. London: Harwood Academic Publishers.

Webern, Anton. 1975. *The Path to the New Music*, edited by Willi Reich, translated by Leo Black. London: Universal Edition.

三、網路資源

Frobenius, Wolf, et al. "Polyphony." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed February 21, 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42927>.

- Hannah Lash Composer. "Chamber works." Accessed February 21, 2017. <http://hannahlash.com/works/#chamber>.
- Huebner, Michael. "Hannah Lash's 'Hush' sharpens the Classical Edge at Alabama Symphony concert (music review)." On October 26, 2013. Accessed January 8, 2017. http://www.al.com/entertainment/index.ssf/2013/10/hannah_lashes.html.
- Hyer, Brian. "Homophony." *Grove Music Online*, Oxford University Press. Access 5 July, 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000001329>
- Oxford Learner's Dictionaries. "Frayed." Accessed July 10, 2019. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/frayed>.
- Oxford Learner's Dictionaries. "Inhale." Accessed July 14, 2017. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/inhale>.
- PSNY - European American Music. "PSNY: Hannah Lash – Frayed." Accessed February 22, 2017. <https://www.eamdc.com/psny/composers/hannah-lash/works/frayed/#composer-note>.
- Rolnick, Harry. "A Rebirth of Modern Music." *ConcertoNet*. Accessed 10 December, 2018. http://www.concertonet.com/scripts/review.php?ID_review=6841.
- Rushton, Julian. "Klangfarbenmelodie." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed January 9, 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15094>.

四、影音資料

“Composer Hannah Lash: Avant-garde, Post-Romantic." YouTube video, 3:17. Posted by "HarvardMagazine". December 14, 2012, https://www.youtube.com/watch?v=iMnn7yM_MPM.

“In the Studio: A Macabre Dance: 'Biological.'" YouTube video, 4:33. Posted by "NewHavenSymphony", September 26, 2016. https://www.youtube.com/watch?v=K0_J0qbI7_s.

“In the Studio: A Theme Grows." YouTube video, 2:20. Posted by "NewHavenSymphony". September 4, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=s7DVC-TWxuY>.

“In the Studio: Planting the Seeds of Movement 1, 'Herbal.'" YouTube video, 3:38. Posted by "NewHavenSymphony", September 3, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=ExJlbnFwVHE>.

“Prelude to the NY Phil Biennial - Hannah Lash." Produced by Interlochen_Arts. *Soundcloud*. May 11, 2016. Online audio, 13:29, accessed July 5, 2019. https://soundcloud.com/interlochen_arts/prelude-to-the-ny-phil-biennial-hannah-lash.

Hannah Lash."Composer at Cabrillo: Hannah Lash, Missy Mazzoli Nico Muhly." Produced by 7th Avenue Project. *Soundcloud*. August 11, 2015. Online audio, 1:00:47, accessed April 18, 2017. <https://soundcloud.com/7th-avenue-project/composers-at-cabrillo-hannah-lash-missy-mazzoli-nico-muhly>.

五、樂譜

Lash, Hannah. 2009. *Frayed*. New York: Schott Helicon Music.

「關渡音樂學刊」徵稿細則

本細則經 2009 年 12 月 11 日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過
 2009 年 12 月 28 日院務會議備查
 2012 年 5 月 28 日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過
 2019 年 10 月 22 日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過

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，若有分期刊登之連續性論文（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：

- (一) 音樂學術論著：具原創性或發展性之研究論文，主題不拘。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。
- (二) 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。
- (三) 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。
- (四) 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。
- (五) 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。
- (六) 影音資料、書評、樂評及其他類：每篇字數以 6000 字為上限。
- (七) 樂譜類。

三、投稿規定

- (一) 來稿須為未曾以文字形式正式發表之論述，且內容必須符合格式規定（譯稿除外），

- 其內容若涉及第三者之著作權（如譯稿原文、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。
- (二) 投稿內容不得有侵犯他人著作權或商業宣傳之行為，其法律責任由作者自行負責。
 - (三) 須附中英文摘要與關鍵詞；中英文摘要字數以 300 字以內為原則，關鍵詞則各以五個為限。
 - (四) 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。
 - (五) 譯稿請附寄原作，並註明原作之名稱、作者及出版時地。
 - (六) 稿件需以 A4 尺寸電子檔交稿 (MS Word 及 PDF 檔)，檔名請用文章標題 (可簡化)，檔名與全文中請勿註明作者姓名。圖表照片等影像檔 (包含譜例掃描) 的解析度必須達到 300dpi。
 - (七) 來稿請另附作者簡歷，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 或 APA 格式為準

- (一) 文稿一律橫向排列，並註明頁碼。內文 12P 新細明體，左右對齊；封面及各級標題為標楷體，題目 20P，主標題 16P，次標題 14P，其餘類推。
- (二) 論文首頁須附中英文題目，並附中英文摘要與關鍵詞（置於正文之前）。
- (三) 標題編號：
 - 文章標題層次統一如下
 - 壹、
 - 一、
 - (一)
 - 1.
 - (1)
 - ①
 - A
 - a
- (四) 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，譜例說

明標示於譜上方。

2. 圖表寫法：圖 1，圖 1-1；表 1，表 1-1。

- (五) 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、標題及出處，否則不予受理。
- (六) 註釋採隨頁加註，文中引用書目採 MLA、APA 或 Chicago 格式，並將引用文獻書目等列於文末。

五、投稿辦法

- (一) 請於音樂學院網站上的《關渡音樂學刊》一欄下載「投稿資料表」(含中文題目、摘要及作者基本資料) (<http://musiccollege.tnua.edu.tw>)，以 email 傳至 schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 關渡音樂學刊編輯委員會收。請備齊 1. 全文電子檔 (PDF 檔及 WORD 檔各一份，含中英文摘要、關鍵字)、2. 著作財產權授權同意書 (請另寄紙本)，及 3. 作者簡歷 (2, 3 項請於上述網站下載) 等，於全文以 email 傳至 schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 關渡音樂學刊編輯委員會收；或用光碟片寄至「關渡音樂學刊編輯小組」收 (請註明「關渡音樂學刊」論文稿件)，地址如 (四)。
- (二) 稿件隨到隨審。
- (三) 投稿請務必自留檔案。
- (四) 收稿及聯絡處：
11201 台北市北投區學園路 1 號
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」
email：schoolofmusic@music.tnua.edu.tw
電話：+886-2-2896-1000 # 3002
傳真：+886-2-2893-8856

六、審稿與刊登

- (一) 所有投稿論文需經「學刊編輯委員會」推薦之各領域專門審查者評鑑通過，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. 理解性等為原則。
- (二) 審查結果分為：「極力推薦」、「推薦，建議稍作修改」、「大幅修改後再議」(視

再審結果而定)、「不予推薦」四項，再經本刊編輯委員會複審通過後，始得刊登。

不論審查結果為何，均會通知投稿者。

(三) 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。

(四) 本刊物採用稿件恕不另支稿酬，於出版後酌贈當期學刊三份、抽印本二十五份。

七、出刊及投稿期限

本學刊為半年刊，每年 1 月與 7 月出刊。

1 月出刊：「投稿資料表」截稿日期為 9 月底。

7 月出刊：「投稿資料表」截稿日期為 3 月底。

八、本細則經編輯委員會審議通過，提送音樂學院院務會議備查後公佈實施，修正時亦同。

國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》投稿資料表

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
通訊方式	地 址		
	電 話		E-mail
	手 機		Fax
中文摘要 (約300字) 或英文摘要			
文章分類 (請勾選)	<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 (請勾選)	<input type="checkbox"/> 6,000字以下	<input type="checkbox"/> 6,000-10,000字	<input type="checkbox"/> 10,000-20,000字
<p>報名程序：請將報名表(內含中文摘要)以E-mail或郵寄至「關渡音樂學刊編輯小組」 (請註明：「關渡音樂學刊」報名表)</p> <p>Email: schoolofmusic@music.tnua.edu.tw</p> <p>郵寄地址：11201 台北市北投區學園路1號 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」</p> <p>電 話：+886-2-2896-1000 # 3002</p> <p>傳 真：+886-2-2893-8856</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		

註：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。

著作財產權授權同意書

本人 _____ 同意

論文名稱：

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。

本人同意於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：

(請簽名)

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

關渡音樂學刊 第 29 期

Kuandu Music Journal, No.29

發行者 蘇顯達
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 臺北市北投區學園路 1 號
電話 : 02-2896-1000 轉 3002
傳真 : 02-2893-8856
主 編 簡秀珍
執行編輯 楊懷玉
編輯助理 王婉娟、何蕙君
英文諮詢 邦恩莎
封面題字 張清治
封面設計 蘇唯鈞
排 版 日日昌科技印刷有限公司
印 刷 日日昌科技印刷有限公司
國內售價 400 元

Dean SU Shien-Ta
Editor Editorial Committee of Kuandu Music Journal
Publisher School 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 JIAN Hsiu-Jen
Excutive Editor YANG Huai-Yu
Assistant Editors WANG Wan-Chuan HE Hui-Jun
English Consultant Sarah BARNES
Title Calligrapher CHANG Ching-Chih
Cover Design SU Wei-Jun
Typeset Daymike Technology Printing Co., Ltd.
Printer Daymike Technology Printing Co., Ltd.
Price NT\$ 400

版權所有 翻印必究

2019 年 2 月

Copyright ©2019 by School of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC.
ISSN 1814-1889



poco rit.

閩渡音樂學刊

2019 · 02