

闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

汪玄題 

車過枋寮

余光中音樂劇

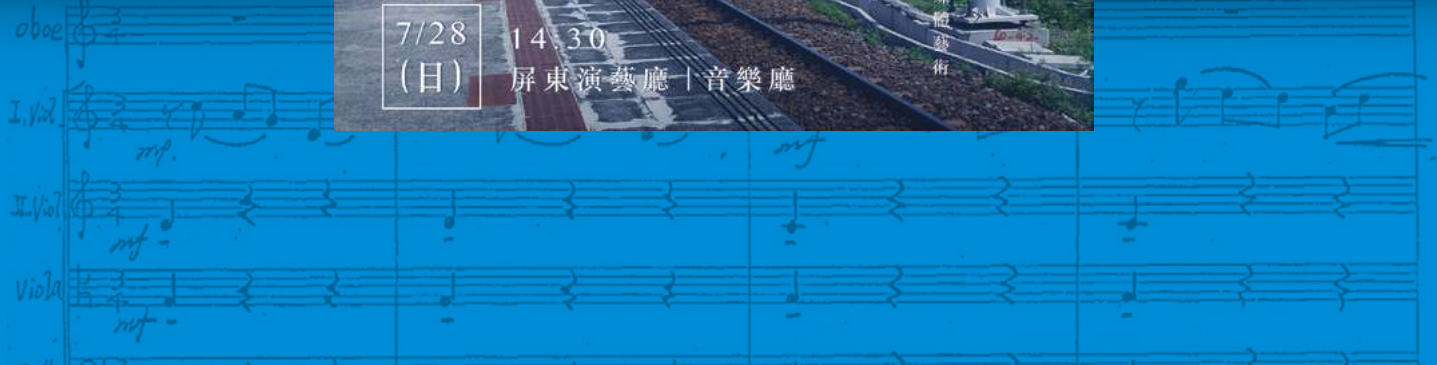
原創音樂劇×余光中詩文×新媒體藝術
每一回的出走，都是為了回家
每一回的守候，只因遠駛的愛

30

2019 · 07


7/28
(日)

14:30
屏東演藝廳十音樂廳



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》邁入 30 期，意味著這份刊物已經誕生滿 15 年，除了本校音樂學院師生的支持外，也要感謝國內外音樂研究者與相關人士的投稿，為本刊注入源源不絕的活力。我們在一般學術論文外，也有音樂創作、書評、活動報導等，並且保留邀約專稿的彈性，儘管包羅範圍看似廣闊，然而近年來稿確有減少的趨勢。主編們盡其所能地發出徵稿訊息，啟動「尋稿」雷達，一見到目標人物便鼓起彈簧之舌，懇求對方賜稿，然而收來的論文是否能夠通過嚴格的審稿機制，脫穎而出？卻是主編們難以掌握的。

本次收到的來稿，就外行的我看來，在表面的條理、格式上大多完整，然而經由專家的審閱，有些論文內容、資料方面的缺失，或是語言轉換不夠精確等問題，都難逃法眼。而這次通過的三篇論文，有兩篇也是經過反覆修改，再次送審方才過關。主編身為作者與審稿者間的橋梁，在維持刊物品質的前提下，私心期盼稿件早日通過，達到出刊所需篇數，幸好審稿人作為守門員，抱持著一貫的嚴謹態度。也謝謝在編輯過程中，諸位作者對編輯的修改建議或是圖片提供等要求，都能不厭其煩地包容。期待本刊越來越好是大家共同的心願。

蔡晏榕的〈從和番「大小牌」的古典取徑試論當代採茶戲曲音樂設計之手法運用〉，比較北管細曲「〈和番〉五牌」在客家戲曲三度挪用的背景與改編差異，說明較古老的樂種（北管）蘊含的音樂資源，可以做為年輕劇種的養分，「變舊為新」的條件在音樂設計者對古老樂種是否熟悉。而在〈外來曲目八音化的過程——以陳慶松的藝術養成與其詮釋弦索樂【送金釵】為例〉文中，鍾繼儀以客家八音大師陳慶松為例，說明他如何運用噴吶，模擬採茶戲【送金釵】唱腔中的人聲對唱，使其轉化為具有八音風格的器樂演奏，這不單只是旋律的重現，還必須在確切掌握八音音樂語法的原則下，增添個人的特色。這兩篇論文讓筆者想到，在戲曲發展時，吸收其他劇種唱腔的情況頗為常見，新納入的唱腔在表演者的演繹下，逐漸會與原有來源產生差距，年久日深，觀眾若對原生劇種或出處不熟悉，可能會以為是該劇種本有的曲調。

廖秋蕤的〈普庵咒悉曇梵音之探討：以《五知齋琴譜》〈釋談章〉打譜為例〉，從語音學的觀點提出古琴曲〈普庵咒〉文詞的第一句到第五句字頭，便是梵語的五個基本輔音，是古代學習梵字拼音的曲譜。她先說明〈普庵咒〉有二種：一是宗教範疇的梵語〈普庵咒〉，二是古琴譜的〈普庵咒〉，前者選用佛教經典《諸經日誦集要》〈普庵祖師神咒〉、《悉曇經傳》〈釋談真言〉，後者採用古琴譜〈普庵咒〉《三教同聲》〈釋談章〉、《五知齋琴譜》〈釋談章〉，綜合以上四個版本比較〈普庵咒〉咒語文詞的內容，也根據《五知齋琴譜》〈釋談章〉自行打譜並以古琴梵音彈唱，再比較與其他版本曲譜的差異。

《車過枋寮——余光中音樂劇》以余光中先生的多首詩作編作作曲，串連起整體的故事

情節，本劇於 2018 年底在校內戲劇廳上演後，2019 年 7 月底再赴故事發生縣市的屏東演藝廳演出。結合本校音樂系、新媒系、戲劇系師生通力合作，並強調以美聲唱法演唱，除展現學習成果外，也為與時下音樂劇偏向流行歌曲的唱法區別。本劇的音樂總監、音樂學系的盧文雅主任在百忙之中抽空為我們撰寫這篇活動報導，也為已消逝的演出留下紀錄。

主編本刊期間，要感謝編輯委員們給予的寶貴意見與堅實的後援，讓我無所畏懼。在編務推動上，要多謝蘇顯達院長的督促、院秘書懷玉的協助，以及助理編輯婉娟豪氣地攬下許多繁瑣的事宜，同時也感謝邦恩莎（Sarah Barnes）老師與簡素琿博士協助英文摘要的審訂。就本人淺薄的編輯經驗看來，學刊縱然有時看來青黃不接，有斷「稿」之虞，但由於學院將出刊視為重要之事，整體的氛圍與眾人的努力，還是可以讓這份刊物持續發行，這是十分可貴的。我們期待學術研究者，以及心有萬千思緒卻懶得提筆的您，可以用文字共同留下這個時代的音樂印記——《關渡音樂學刊》永遠求稿若渴。

《關渡音樂學刊》第三十期主編

簡秀珍 謹識

《關渡音樂學刊》第三十期

目 錄

主編序.....簡秀珍..... i

論文

從和番「大小牌」的古典取徑
試論當代採茶戲曲音樂設計之手法運用.....蔡晏榕.....1

外來曲目八音化的過程——
以陳慶松的藝術養成與其詮釋弦索樂【送金釵】為例.....鍾繼儀.....35

普庵咒悉曇梵音之探討：以《五知齋琴譜》〈釋談章〉打譜為例..... 廖秋綦.....69

活動報導

《車過枋寮》的車行意象與痕跡——
談北藝大《車過枋寮——余光中音樂劇》製作.....盧文雅.....97

「關渡音樂學刊」徵稿細則109

Contents

Preface.....JIAN, Hsiu-Jen..... i

Articles

Learning from the Classic “Ho Fan” “Da-Shiau-Pai” to Discuss
Contemporary Music Design Methods in Hakka Opera..... TSAI, Yen-Jung..... 1

How Hakka Pa-Yin Went into Repertoire of Other Musical Sources: Taking
Qing-Song Chen’s Accomplishment and His Interpretation of Xiansuo Music
in “Sòng Jin Chai”(“Giving Gold Hairpin”) as an Example..... CHUNG, Chi-Yi..... 35

A Study on the Sanskrit Sounds of Pu-An Zhou : Reconstruction of Shi Tan Zhang in
Wu Zhi Zhai Qinpu..... LIAO, Chiou-Chen..... 69

Report

Images and Marks of Train Traveling: A Review of *When the Train Went past Fangliao*, an Opera
Production by TNUA Based on Kwang-chung Yu’s Poetry..... LU, Wen-Yea..... 97

"Kuandu Music Journal" Call for Papers..... 109

從和番「大小牌」的古典取徑 試論當代採茶戲曲音樂設計之手法運用

蔡晏榕

國立臺灣戲曲學院客家戲學系高職以下專業技術教師

摘要

臺灣客家戲曲根生於民間，距今約百餘年的歷史發展，其藝術內涵透過發展歷程中多元文化的交融與展演性質的多種樣貌，在在表現出客家採茶戲涵融著亂彈戲、四平戲、京劇等不同劇種的藝術內涵，也使臺灣客家戲曲在展演上呈現更大的能量。

在 2014 年國立臺灣戲曲學院客家戲學系學院部「103 年年度製作」展演劇目《明妃》中，筆者發現劇本修編與音樂設計，有意識將臺灣北管文化圈「大小牌」（細曲）——〈和番〉五牌作為教育與藝術考量呈現，次年又有客家電視戲曲節目《昭君和番》一劇，以及客家大戲《背叛》演出中，皆可觀察到音樂設計者對於北管「大小牌」——〈和番〉所呈現出不同的樣貌，這看似復古的設計手法，無疑對客家戲曲向古典取徑提供一條新的道路。

因此，本文主要將藉由上述三個版本〈和番〉「大小牌」在戲曲表演中的具體使用方式，比對說明其音樂設計者具體的創作手法。筆者認為這樣的音樂設計方式，除了是有意識的將戲曲文獻重新賦予新生命，使之不僅是典藏館的歷史史料外，更能提供客家戲曲在曲腔發展上更具意義內涵的創新素材。

關鍵詞：客家戲、音樂設計、細曲、北管

Learning from the Classic “Ho Fan” “Da-Shiau-Pai” to Discuss Contemporary Music Design Methods in Hakka Opera

TSAI, Yen-Jung

Instructor Rank Specialist of Department of Hakka Opera,
National Taiwan College of Performing Arts

Abstract

Taiwanese Hakka opera was developed by ordinary citizens approximately a hundred years ago. Throughout its history of development, Hakka Opera has integrated the art content of various types of drama, including Luan-tan-shi, Siping Opera, and Peking Opera. As a result, Hakka Opera shows a greater capacity for performance.

In 2014, the annual production by the Department of Hakka Opera, National Taiwan College of Performing Arts was *Mingfei*. The author of this study noticed that the screenplay editing and music design of the drama intended to incorporate “Da-shiau-pai” (i.e., you-qu) - “Ho-Fan” wu-pai in the cultural circle of Beiguan music in Taiwan into education-based and artistic performance. In the following year, the Hakka TV show *Chao-Chun Ho Fan* and Hakka drama *Betrayal* both presented Beiguan “Da-shiau-pai” - “Ho Fan” in a different light. This seemingly vintage design technique is no doubt a new path through which Hakka opera can learn from the classic works.

Therefore, this paper has utilized the concrete presentation of the aforementioned three versions of “Ho Fan” “Da-shiau-pai” in Xiqu to explain their music designers’ concrete creation methods. The author believes that this music design method intends to give a new life to the literature of Xiqu, making it more than historical materials. More importantly, it enables the development of aria in Hakka opera to provide more meaningful and innovative materials for its creation.

Keywords: Hakka Opera, music design, you-qu, Beiguan

壹、前言

當代各劇種在進行演出創作時，除了以劇作家（編劇）為第一創作者外，在劇本形成之後，透過導演、舞美設計、音樂設計、演員進行二度創作¹，又以導演為主要統籌者，對表演的整體性作規劃與定調的工作。這樣的工作程序與職權的分配雖然並非中國傳統戲曲舊有，卻在 20 世紀初就已開始實行，除了是受到西方戲劇的影響之外，也與後來政府的相關政令，如：戲曲改革工作等有關，也進一步將傳統戲曲逐漸推向「現代化」²。

從戲曲的本質論來說，曾永義在《戲曲本質與腔調新探》中詳盡的說明：

小戲舉凡「演員合歌舞以代言演故事」皆是……大戲，我所下的定義是：搬演曲折引人入勝的故事，以詩歌為本質，密切融合音樂與舞蹈，加上雜技，而以說唱文學的敘述方式，通過演員妝扮，運用代言體，在狹隘的劇場上所表現出來供觀眾欣賞的文學和藝術。……如果將小戲看作戲曲的雛形，那麼大戲就是戲曲藝術的完成。……其藝術層面與內涵，自然要比小戲提升和擴大許多…³

從上述引文可知，不論是小戲或是大戲，戲曲的構成皆是由多元藝術因素綜合而成屬於「綜合藝術」，又因大戲的內容，可運用歷代的文體，所以發展完成的戲曲也就成為了「綜合的文學與藝術」，其共同的美學基礎就是歌、舞、樂，而這三者間無論何者都必有音樂使用作為搭配，因此可以說音樂在戲曲中，具有不可或缺的重要地位，這也是現代戲曲在追求更加精緻化發展時，為何音樂部份會被獨立出來作為一個可構思、創作的因素。

戲曲的蓬勃發展與文人有關，透過文人的文學創作，提升、提供了豐富的演出文本，使戲曲表演更具有內涵，然而與之相搭配的音樂，在沒有現代電子科技的年代，聲音並沒有辦法被完整的保存下來，後來流傳下來的譜，大抵分為兩類，一是音樂譜，又稱唱法譜，是按調舉例定其格式，不注工尺板眼，或僅注板眼而無工尺，目的是提供歌唱者記憶使用，並非為了完整保留曲譜的作用；另一種則是文字譜，又稱作法譜，即所謂格式，包含每一牌調之字數、句數、句式、平仄、韻協及增句等項目，主要提供劇作家創作使用。⁴ 正因為沒有辦法被完整的保留、記錄下來，因此，音樂家的地位也往往的被忽視。然而，我們可以知道，明、

1 此二度創作是指在共同的一度創作者，即編劇之劇本之下而言，其本身的導演構思、舞美設計、音樂設計、演員的人物詮釋皆屬個人獨立的一度創作。

2 參見林鶴宜，〈政治與戲曲：1950 年代「戲曲改革」對中國地方戲曲劇種體質的訂製及影響〉，《民俗曲藝》165 期，2009，頁 47-88。

3 曾永義，《戲曲本質與腔調新探》，台北：國家出版社，2007，頁 24。

4 參見鄭騫，《北曲新譜》，台北：藝文印書館，2014，頁 1。

清戲曲發展，透過不斷的雅俗推移的過程⁵，腔調由原始的地方方音源生後，經過流播與流播之地方言融合開始產生質變，再依呈現之載體的不同（曲牌體、板腔體）唱腔亦有所差異，又因伴奏樂器由打擊樂、管樂、弦樂、管弦等迭易，其藝術發展各有所不同層次的發展與變化。⁶地方戲曲音樂的複雜度，已不是創作者（編劇）或是演唱者（演員）能夠精準掌握的，更別說是仍在發展中的劇種，因此，音樂設計這個職務的形成，確實具有其實質上相當重要的意義與功能性。另外，關於戲曲改革部份，學者張庚也提到「一定要重視戲曲音樂的革新，音樂不過關，戲就留不住。⁷」另外，專家汪人元也提出「回顧戲曲史，凡改革創新成功者，亦往往突顯於音樂之上，『戲以曲興，戲以曲傳』是常見的史實。」⁸確實，音樂在新編戲曲中具有的重要功能與地位上，是不可輕視的，音樂設計的方向，甚至也影響了劇種的發展。

在當代的戲曲音樂設計內容中，大抵包含「按腔」⁹、「編曲」、「配器」幾個部份，其手法有舊腔改編、製作新腔、板式變化、重唱、合聲、和聲配樂等，使戲曲音樂的精細度與整體戲劇效果有顯著的提升。近年來受到西方歌劇之影響，亦有根據戲曲劇目風格，製作貫穿全劇「主題曲」的概念形成，然而，不論是何種的設計手法，音樂設計首要具備的能力，即是了解該劇種所使用的腔調語言，與之形成腔調內容、體裁，音樂的風格與特色方能在完整保留的戲曲本質之下，進行更好的創發，而不致偏離。

臺灣客家戲曲於民間生活關係緊密，除了由「小戲」發展至「大戲」，亦形成不同的表演形態（如：酬神戲、公演戲、電視錄影戲等）。在發展歷程距今約有百餘年的歷史中，可以看到客家戲曲表演藝術內涵中涵融著亂彈戲、四平戲、京劇等不同劇種的表演藝術，除了展現出其發展歷程中具有多元文化交融的展演特性外，也使得臺灣客家戲曲在展演上有更強大的呈現能量。筆者根據自身的參演經驗中發現在 2014 年國立臺灣戲曲學院客家戲學系學院部「103 年年度製作」展演劇目《明妃》中，修編者—林曉英與音樂設計—鄭榮興，有意識的將臺灣北管文化圈「大小牌」¹⁰（細曲）——〈和番〉五牌作為教育與藝術考量的呈現，

5 曾永義，《戲曲之雅俗、折子、流派》，台北：國家出版社，2007，頁 17-167。

6 曾永義，《戲曲本質與腔調新探》，台北：國家出版社，2007，頁 8。

7 凌義〈發揚苦鬥精神創造京劇精品—文化部京劇劇目工作會議紀要〉，《中國文化報》，1994 年 3 月 9 日第一版。

8 汪人元，《京劇“樣板戲”音樂論綱》北京：人民音樂出版社，1999，頁 3-4。

9 或以「編腔」稱之，筆者在此所指「按腔」的主要目的是作為強調是針對劇種中原有之曲腔，由音樂設計者在適合的劇情、角色上進行規劃安排布局的作用。

10 「大小牌」由數支「小牌」與一支「大牌」串聯而成，如《泊休》套包括【碧波玉】、【桐城歌】、【素落】、【雙疊翠】等「小牌」及一支「大牌」。亦有些牌名失落，而見抄本以【頭牌】、【二牌】稱之。「小牌」為明清小曲，「大牌」屬崑曲，雖各有所源，但於亂彈、北管中已成為一種新組合，故以「大小牌」稱之。相關研究參見洪惟助，〈臺灣「幼曲」【大小牌】與崑曲、明清小曲的關係〉，《中央大學文學院人文學報》，第 30 期，2006.12，頁 1-40。另〈和番〉歸屬「大小牌」相關問題因非此論文討論問題向度，因此依循編劇所採用文獻稱之，見頁 4。

次年又有客家電視戲曲節目《昭君和番》¹¹一劇，以及客家大戲《背叛》¹²演出中，皆可聽到音樂設計者對於北管「大小牌」——〈和番〉所呈現出不同的樣貌，這看似為復古的設計手法，無疑是對於客家戲曲向古典取徑提供一條新的道路。在這三齣戲曲作品中音樂設計對於北管「大小牌」的運用上，也運用了幾種不同階段層次的音樂編製手法。首先是保留完整北管「官話版」的曲腔復原工作，接下來是客語刪減版中對於語言轉換與曲牌修編動作，最後則是配合新詞進行古曲新編的過程，筆者認為這樣的音樂設計方式，除了是有意識的將戲曲文獻重新賦予新生命，使之不僅只是典藏館的歷史史料外，更能使客家戲曲在曲腔發展上，提供出在運用上更具意義內涵的創新的素材。因此，本文主要將藉由上述三個版本〈和番〉「大小牌」在戲曲表演中的具體使用方式，比對說明其音樂設計者具體的創作手法。

貳、和番「大小牌」的古典取徑

一、編劇的創作發想與劇本建構

客家大戲《明妃》是 103 年學生畢業展演結合學系年度製作之劇目，在這個劇目的編排與呈現中，其製作群主要仍透過教師們的編排與教授，由同學們擔任演員作呈現。編劇林曉英在〈改良採茶的古典取徑：以「大小牌」〈和番〉的再立體化歷程為例〉一篇文章中，說明其編此劇的發想來自於發現北管「昭君和番」由研究文獻中包含「曲唱」與「演劇」兩種類型，構成四種以上不同內容組合之材料。根據這些材料內容的不同，最後所選用的底本為 1、「曲唱類型」〈昭君和番〉或稱〈和番〉，首句「惱恨著毛延壽太不良」曲辭可見分為三段（《集樂軒皇太子殿下御歸朝本》第 11-16 頁、四段（《典型俱在》第九五號至九八號）以至五段（劉玉鶯版¹³、葉美景版等）不等，各曲分別以【頭牌】、【二牌】……【五牌】，或以【其一】、【其二】……【其五】稱之，總標目雖未標「小牌」或「大牌」，《典型俱在》將之歸為「大小牌之部」；2、「戲齣類型」〈和番〉又名〈昭君出塞〉陳秀芳輯錄《臺灣所見的北管手抄本（二）》、吳記《梨春園·和番》，葉美景版〈大和番〉為底本。其編劇策略首先是將〈和番〉五牌的曲辭與放置之情節位置作安頓，以確實能達到復原完整劇本內容為目的，完成了〈昭君出塞〉一折（第十一場前半）的修編工作後，接下來再

11 獲選為 2015 年客家電視台「精緻戲曲」客家採茶戲製播劇目，於 2015 年 4 月 13 日首播。

12 為苗栗榮興客家採茶劇團於 2014 年 5 月於城市舞台演出之客家大戲，編劇為彭鏡禧、陳芳，創作靈感取材源自於莎士比亞佚失的劇本《卡丹紐（Cardenio）》。

13 劉玉鶯教授，亂彈戲曲演員出身，演藝經歷包含歌仔戲、客家採茶戲，自 2011 年起至國立臺灣戲曲學院客家戲學系教授亂彈戲曲相關訓練課程，〈和番〉五牌的首次教授於 2012 年，據訪談得知劉玉鶯版〈和番〉五牌的學習過程，先於「東社班（再復興）」中，大湖的張玉蘭（旦）學習後，再與同屬「東社班（再復興）」的羅運妹學習，方有完整的〈和番〉五牌。參見林曉英，〈改良採茶的古典取徑：以「大小牌」〈和番〉的再立體化歷程為例〉，2018，《戲曲學報》第十七期，頁 60-61。

結合主排教師群中的郭錦華¹⁴所提供自身所學、所藏的京劇《漢明妃》，以完成客家大戲《明妃》的其它場次（第一至十、十一場後半）¹⁵。由此可見客家大戲《明妃》在劇本的編寫上，編劇林曉英觀察到當代劇本編創與古典傳統間的連結與運用，透過具體的古典取徑，由文獻史料的整理、在京劇、亂彈系統相關劇目上進行整體修編，進而透過實際製作，將北管文化圈「文獻資料（含劇本殘本）」的樣態，或者「排場清唱（成組曲唱）」的舞台實踐型態，轉變為可供戲曲舞台具體踐履的文本，其試圖建構當代採茶戲藝術內涵想像與實踐的種種可能。

二、編排製作指導群

除了在劇本製作與構思上，編劇十分用心的透過古典取徑轉化實踐成為具體踐履的文本外，在編排、教授群組上若不能有較好的實踐力，其用心可能難以有好的呈現，透過編劇自身的說明，可以發現這齣戲的製作指導群皆與其文本的取樣有直接的關連，因此，能確實的落實劇本設定。筆者將其主要的製作、指導群製表如下：

表 1：【客家大戲《明妃》製作（指導）群】

職務別	人名
劇本編修	林曉英
主排（導演）	郭錦華
亂彈曲腔指導	劉玉鶯
唱腔指導、音樂設計	鄭榮興
藝術指導	曹復永（生）黃俊琅（武生）
藝術指導	劉麗株（武旦）張宇喬（武丑）

參、當代音樂設計之手法運用：復原與改編

由於本文是以音樂設計的手法運用作為研究之目標，唯有透過比較、分析的方式，方能將其實際的設計手法做完整的呈現說明。接下來將編劇林曉英因展演環境改變（劇場展演到電視節目錄製），考量其觀眾群與製作目的之不同，調整文本後，音樂設計該如何對於取自於古典材料的〈和番〉「大小牌」進行語言轉換和刪減後音樂曲腔的修編工作進一步說明。

一、《明妃》與《昭君和番》之〈和番〉「大小牌」曲詞對照

因編劇是以劉玉鶯版本為底本，交叉比對不同版本後，再依據情境所需調整、修編，因此在「大小牌」〈和番〉的使用順序略有調整，其順序為【貳牌】、【頭牌】、【參牌】、【肆

14 郭錦華教授表演師稱屬「富連成」體系，原為中國京劇院演員，專攻武旦，來臺定居後，於國立臺灣戲曲學院京劇系、客家戲學系教授戲曲表演專業課程。

15 林曉英，〈改良採茶的古典取徑：以「大小牌」〈和番〉的再立體化歷程為例〉，頁 58-67。

牌】、【伍牌】，又因《昭君和番》演出時是以電視節目製播的方式，必須符合節目五集，每集約二十四至二十六分鐘，總計一百二十五分鐘的長度，因此，除了需將唱段作剪裁、語言改為客語四縣腔外，仍需強調客家戲曲的劇種主要曲腔，因此音樂設計將置於首的【貳牌】唱段調整為客家曲腔【採茶平板】，再由飾演馬夫者演唱刪減後的【貳牌（另更名【昭君和番·勸娘娘】）】，置於旦角演唱【頭牌（另名【昭君和番·琵琶訴】）】後，因此，旦角原唱【貳牌】部份唱詞之比較，不在下表中呈現。

表 2：【《明妃》與《昭君和番》之〈和番〉「大小牌」曲詞對照】¹⁶

《明妃》唱詞（官話）	《昭君和番》唱詞（客語四縣腔）
<p>【頭牌】</p> <p>惱恨著毛延壽太不良， 雙雙拆散鸞鳳凰。 一路想想，馬上又思想， 思想著當今漢劉王，淚珠彈， 懷抱琵琶訴不盡淒涼， 關門外月正明， 王昭君自嘆一聲！哎喲！ 淒涼訴不盡，心酸心酸痛（哪哎喲） 漢劉王難捨又難分， 王昭君回頭望，裂碎了肝腸。 今日漢宮人，明朝胡地婦， 再不能與吾王同歡共樂嘍！ 叭圖嚕！ 你們摧〔按：催〕得緊、摧〔按：催〕得緊， 懷抱琵琶訴不盡、訴不盡， 心好不傷情， 看看著來到黑水橋邊， 只見一隻孤鴻雁，飛落在馬前， 哎呀！我那雁兒嘍！</p>	<p>【昭君和番·琵琶訴】</p> <p>惱恨著毛延壽太不良，〔liong¹¹〕 雙雙拆散鸞鳳凰〔fong¹¹〕 今日漢宮人〔ngin¹¹〕 明朝胡地婦〔fu⁵⁵〕 抱琵琶訴不盡好不心傷〔song²⁴〕 看看著來到黑水橋邊〔bien²⁴〕</p>

16 此表參見林曉英，〈改良採茶的古典取徑：以「大小牌」〈和番〉的再立體化歷程為例〉，頁 77-81。惟於客語語音聲調之拼音方式更改調整為教育部所使用之方式，參見《臺灣四縣腔 / 海陸腔客家話辭典》，徐兆泉，2009，南天書局出版。

《明妃》唱詞（官話）	《昭君和番》唱詞（客語四縣腔）
<p>【參牌】</p> <p>哎咿！我那雁兒咿！ 你與我把書信來傳咿！ 這封書相煩你，捎帶在南朝去咿！ 多多拜上漢劉王咿！ 道昭君要見是難得見咿！ 手托香腮珠淚彈， 哀聲哭出雁門關， 一來難報父母恩， 二來難捨枕邊情， 三來損壞是良民咿！ 四來國家糧草都用盡， 五來百萬兒郎， 可憐他晝夜心驚， 晝夜心驚是可憐他咿！ 今日昭君捨了身，千年羞殺漢劉君， 寧做南朝皇宮犬，莫做他邦掌印人， 黑水連天、烏水連天水連天， 低頭兒望不見漢朝城， 一步遠一步，離了長安多少路， 今日漢宮人，明朝胡地婦， 奴這裡轉眼是望家鄉咿！ （插白…略） 家鄉遠、望不見，飄渺好似雲飛， 又只見漢水連天， 漢水連天紅花是滿地開咿！ 哎咿！人有思鄉之念， 馬有戀國之心， 慢說道人鳥， 就是馬到關前、馬到關前是步難行咿！</p>	<p>【昭君和番·傳書信】</p> <p>眼前黑水連天、烏水連天水連天， 〔tien²⁴〕 家鄉遠〔ien^ˊ〕咿、望不見〔gien⁵⁵〕， 飄渺好似雲飛〔fi²⁴〕， 慢說道是人〔ngin¹¹〕，就是馬到關前、 馬到關前是步難移〔i¹¹〕咿。</p>

《明妃》唱詞（官話）	《昭君和番》唱詞（客語四縣腔）
<p>【肆牌】</p> <p>抬頭只見蘇武廟， 低頭又見李陵碑， 蘇武本是漢朝相， 李陵亦是漢朝官， 二卿家為國留名在， 奴為容顏，奴為容顏是去和番， 想長安，望長安， 縱有巫山十二峰難上難， 西風飄渺走塵埃， 朝中力士千千萬， 功勞豈在一婦人， 愁哀哀、淚沉沉， 咬牙切齒是恨奸臣， 今朝一別劉王去。 若要相逢，若要相逢是海樣深， 哎咿！思我君來想我王咿！ 實只〔按：指〕望鳳衿鸞枕同欣會， 又誰知鳳隻鸞孤，倒做了一樣， 一樣是 肝腸碎咿！</p>	<p>【昭君和番·海樣深】</p> <p>抬頭只見蘇武廟，〔meu⁵⁵〕 低頭又見李陵碑，〔bi²⁴〕 二卿家為國留名在，〔cai⁵⁵〕 奴為容顏，奴為容顏是去和番〔fan²⁴〕 今朝一別劉王去〔hi⁵⁵〕， 若要相逢，若要相逢是海樣深 〔ciim²⁴〕</p>

《明妃》唱詞（官話）	《昭君和番》唱詞（客語四縣腔）
<p>【伍牌】</p> <p>又聽得番邦金鼓連天震地咿！ 他那裡人似禿狼、馬似龍駒、 旌旗閃閃、黑白好似雲飛， 見番兵好似群羊隊， 臉似黑漆、髮似古松、 眼似銅鈴、鼻似鸚鵡、鬚卷象眉， 哎喲！御弟等！你與我傳旨下， 叫他們一個個紮住紮住在關前去咿！ 哎呀！王昭君好一似線斷風箏亦難收， 日沉海底難收起， 花正開卻被狂風擺， 月正明又被雲遮盡， 昔日娥皇配虞舜， 今日昭君去和番，昭君怨去和番， 懷抱琵琶馬上彈，千年恨殺毛延壽， 奴為容顏，奴為容顏是去和番咿！ 想長安，望長安，要見劉王難上難。</p>	<p>【昭君和番·想長安】</p> <p>只聽得金鼓喧天是番邦〔bang²⁴〕， 我好似線斷紙鳶難飛行〔hang¹¹〕， 想長安，望長安〔on²⁴〕， 要見劉王難上難〔nan¹¹〕。</p>

從上表可知，因演出時間的縮短，又〈和番〉「大小牌」所演繹的部份，為《昭君和番》其中一個「出塞」的折子段落，因此每一支曲牌唱詞俱作了大幅度的內容縮減。若以曲牌構成元素來看，其字數、句數、句式、平仄、對偶、協律皆有所改變，又要以什麼樣的方式，使古典的北管「大小牌」能符合電視觀眾群，作出最合適的「現代化」呈現呢？

曾永義於〈戲曲在當代因應之道〉一篇文章曾提出，有兩種方法可使唱詞「現代化」，其中一法即是「打破舊形式，採用現代詩體者，應重新譜就新腔，無論那一種形式，都不可違背音樂旋律與語言旋律的密切融合，聲情與詞情應相得益彰。」¹⁷由此可知，「譜就新腔」，對於音樂設計來說，是對於這個經過刪減與語言轉換的《昭君和番》在曲腔設計上最好的安排選擇方式。

17 曾永義，《戲曲之雅俗、折子、流派》，台北：國家出版社，2007，頁 610。

二、《明妃》與《昭君和番》之〈和番〉音樂分析

雖然是譜就新腔，然而應從何下手呢？方能在聲情與詞情的相得益彰下，又能保留住屬於北管曲腔「大小牌」的「腔味」呢？學者王耀華在〈戲曲「腔」論——從音樂結構學的視野〉¹⁸一篇中對於「腔」在中國傳統戲曲音樂中的意義有清楚的說明：「所謂腔，指的是音的過程中有意運用的，與特定的音樂表現意圖相聯繫的音成份（音高、力度、音色）的某種變化」意思也就是說明了「腔」如同語言學中的「字」相同，在字與字的連結中我們有意識的形成它的各種詞性變化，進一步產生複詞後透過不同的音節形式的組合，產生了詩、詞等文體，而「腔」也是一樣的，是透過音與音之間作出具特定意圖的變化表現，進一步產生腔調、腔套、腔系等。筆者將之整理說明如下：

表 3：【「腔」在音樂結構的不同層次意義】¹⁹

「腔音」	為中國傳統音樂結構層次最小的單位，在音高方面呈現為曲線式，包含明確音樂感的骨幹音與前綴音位和後綴音位三種結構部份，和歐洲傳統的直線式單音不同。 (如字的元音、輔音、聲調)
「腔音列」	由兩個或兩個以上的腔音組合而成，對音樂風格中具有直接的影響作用，能代表成為某戲曲劇種的風格特點。(音步停頓點)
「腔節」	指的是由兩個以上腔音列組成，具有相對標示頓逗的音樂層次，如同詩詞中的句。(意義完成點)
「腔韻」	代表的是音樂結構中的特性旋律，在結構位置中保持不變或基本不變，形成一種貫穿性的結構單位，具有某一腔調或腔系的重要標示意義。(韻腳)
「腔句」	在曲調中包括板式、句幅、句式等內容，有一定的起落音、開唱與結束的板眼位置，腔句的類型包含腔數及其形態特徵可分為：連貫式、兩節式、三節式、變體腔句和特殊腔句等。 (句式)
「腔段」	指的是樂意完整或相對完整的結構單位，一般由兩個或兩個以上的腔句組成。(對偶)
「腔調」	指表達完整樂思的音樂結構，在曲牌音樂中，指某一曲牌，在板腔音樂中，指完整的上下句或四句體。 (如一首完整的詩或詞)

18 收錄於《曾永義先生學術成就與薪傳國際學術研究會論文集（上冊）》，國立臺灣大學中國文學系，2016.4 頁 297-312。

19 同上註。

「腔」的形成，來自於語言文字與音樂相互關照的關係，因此筆者認為如果要了解「腔調」的轉化，首先也必需了解其中以「腔音」作為戲曲音樂結構的關係，方能做更具體的說明，因此，藉以王教授對於「腔」之分析與理解方式，相互印證以說明《明妃》與《昭君和番》中〈和番〉「大小牌」在音樂曲腔改編與採用之手法說明，或許更能了解如何「製腔」。

(一) 《明妃》【頭牌】與《昭君和番》【昭君和番·琵琶訴】之改編手法

透過【譜例一】（於下頁）分析可看到在《明妃》【頭牌】中，其主要「腔韻」為 A、B 兩個「腔句」（以方框所標示之區塊）所形成的「腔段」，並在這兩個「腔句」中又包含兩個「腔節」（以 a、b 標示）於曲中貫穿出現，具有具體的標示作用外，亦透過節奏或加花形成不同變化（形成 A1、A2……等）。至於其它的不同「腔節」因在曲中僅出現一次，為避免混亂不特別標注。

【譜例一】 《明妃》【頭牌】 蔡晏榕 打譜

散板	A(a1+a2)	4/4 上板 (2)
	6 - i - 3 - 5 - 6·i 2 3 i 6 3 5 · 6 5 -	3 2 3 5 5 6
惱 恨 著	毛 延 壽	太 不 (6)
i · 23 i -	5 i 6 5 i · 7 6 5 6 i 2·3 2 i 6 5 6 3	良 雙 雙 折 散 鸞 鳳 (10)
5 · 6 5 -	A1 3·5 3·5 6 5 6 i 5 · 6 5 - 3·5 2 3 5 5 6	鳳 路 想 思 想 馬 上 又 思 (14)
i · 23 i -	A2 3 5 - 3 5 6 2 i 6 5 - 3 2 3 5 5 6	想 思 想 著 當 今 漢 劉 (18)
i · 23 i -	i · 2 3 6 5 3 2·3 2 i 2 -	B 5 i 6 5 (22)
王	淚 珠 彈	懷 抱 琵 琶

比對【昭君和番·琵琶訴】（於下頁【譜例二】）可發現，曲中主要運用了【頭牌】中主要「腔句」與「腔節」以保留住【頭牌】原有的「腔味」。又因曲長明顯的縮短許多，因此在「腔句」的變化上也做了縮減的部份。

如：原「雙雙拆散鸞鳳凰」為四小節

5	i	6	5		i	·	7	6	5	6	i		2̣	·	3̣	2̣	i	6	5	6	3		5	·	6	5	-		
雙			雙			拆			散			鸞			鳳			凰									鳳		

刪除第二小節改為三小節應為

5	i	6	5		2̣	·	3̣	2̣	i	6	5	6	3		5	·	6	5	-	
---	---	---	---	--	----	---	----	----	---	---	---	---	---	--	---	---	---	---	---	--

又因使用四縣客語的關係，鳳〔fung⁵⁵〕為去聲字，音需由高往下降，若使用原來的

2̣	·	3̣	2̣	i	6	5	6	3												
----	---	----	----	---	---	---	---	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

與鸞字連音易誤成為平聲字 fung²⁴（風），因此改為

5	i	6	5		2̣	·	3̣	2̣	i	3̣	2̣	i	6		5	·	6	5	-				
雙			雙			拆			散			鸞			鳳			凰					

由此可見音樂設計在改編曲腔上相當重視詞情與聲情「依字行腔」²⁰的關係。²¹

20 「依字行腔」：指以語言聲調（音調）高低所形成的模型架構為基礎，進行音樂旋律的配置。參見 2010，張清泉〈依字行腔的吟詠譜曲法〉，《彰化師大國文學誌》第二十期頁 101-138。

21 亦如明代沈寵綏《度曲須知》「凡去聲高唱、上聲低唱、平入聲尚酌高低」。

【譜例二】

《昭君和番》【昭君和番·琵琶訴】

蔡晏榕 打譜

散板升

4/4 上板

(2)

6 - i -	A(a1+a2) 3 - 5 - 6·i 2̇ 3̇ i 6 3 5 · 6 5 -	3̇ 2̇ 3̇ 5̇ 5̇ 6̇
惱 恨 著	毛 延 壽	太 不 (6)
i · 2̇ i -	B(b1+b2) 5 i 6 5 2̇·3̇2̇ i 3̇ 2̇ i 6 5 · 6 5 -	5 · 6 5 -
良	雙 雙 拆 散 驚 鳳 凰	(10)
3̇·5̇ 3̇·5̇ 6̇ 5̇ 6̇ i	A1 5 · 6 5 - 3̇ 2̇ 3̇ 5̇ 5̇ i · 2̇ i -	i · 2̇ i -
今 日 漢 宮 人	明 朝 胡 地 婦	(14)
5 i 6 5	b1 i · 7 6 5 0 3 - 5 3 3̇ 2̇ 3̇ 5̇ -	3̇ 2̇ 3̇ 5̇ -
抱 琵琶 訴 不 盡	好 不 (18)	
3̇ 2̇ 3̇ 5̇ 6̇ 5̇ 6̇	a2 i · 2̇ i - 3 5 - 3 5 2̇ · 3̇ i 6 5	3 5 - 3 5 2̇ · 3̇ i 6 5
心 傷	(20) 看 看 來 到	
3̇ 5̇ 3̇ 2̇ i 2̇ 5̇ 4̇	3̇ - - -	
黑 水 橋 邊		

(二) 《明妃》【參牌】與《昭君和番》【昭君和番·傳書信】之改編手法

分析【譜例三】《明妃》【參牌】主要「腔韻」同樣有兩處，是以 A、B 兩個「腔句」（以方框所標示之區塊）所形成的「腔段」，並在這兩個「腔句」中又包含兩個「腔節」（以 a、b 標示）。因曲調較長，可發現「腔韻」的長度也較長，較特別的是在 A「腔句」中，下半部為間奏的「小過門」。

3 5 0 35	2̇3̇2̇i 6i 6	0 i 2̇	3̇·6̇ 5̇	3̇5̇3̇2̇ 3̇2̇i3̇	2̇·(3̇ 2̇5̇3̇2̇i
捎 帶 在 南 朝	去 啣				
2̇ 5̇ 2̇5̇3̇2̇i	2̇ 3̇5̇ 2̇i6i	2̇·i 2̇3̇2̇			

【譜例三】

《明妃》【參牌】

蔡晏榕 打譜

散板 升 6 6 - 6 6 6 3 7 6 - 2̇ 2̇ - i 6 567 6 - |
 哎 呀 我 那 雁 兒 呀 你 與 我

35 3 5 6·7 2̇ 7276 7657 6 - 2̇ - i 6 567 6 - 2̇ - i 6 |
 把 書 來 傳 呀 這 封 書 相 煩

上板 2/4 A(a1+a2)

(8)

567 6 - | 3 5 0 35 | 2̇2̇2̇i 6i 6 | 0 i 2̇ | 3̇·6̇ 5̇ | 3̇5̇3̇2̇ 3̇2̇i3̇ |
 你 携 帶 在 南 朝 去 呀 (14)

2̇·(3̇ 2̇5̇3̇2̇i | 2̇ 5 2̇5̇3̇2̇i | 2̇ 3̇5̇ 2̇i 6i | 2̇·i 2̇3̇ 2̇) | 6·i i 35 | 3 5 35 3 |
 多 多 拜 上 漢 劉 (20)

0 5 7 | 6·7 2̇ | 7276 7657 | 6·(7 6757 | 6·7 6757 | 6 726535 |
 王 呀 A (26)

6·5 676 | 3 3 5 | 3 5 0 35 | 2̇2̇2̇i 6i 6 | 0 i 2̇ 5̇ | 3̇ 5̇ |
 道 昭 君 要 見 是 難 得 B(61+b2) (32)

3532 32i3 | 2̇ (2̇5̇3̇2̇i | 2̇ 5 2̇5̇3̇2̇i | 2̇ 3̇5̇ 2̇i 6i | 2̇·i 2̇3̇ 2̇) | 6·i i 35 |
 手 托 (38)

3 5 2̇ 7 | 6·5 6 | 6·i i 35 | 3 6 5 2 | 3·2 3 | 6·i 5 |
 香 腮 淚 珠 彈 哀 聲 哭 出 雁 門 關 一 來 (44)

3 5 5627 | 6·5 6 | 6·i 5 | 3 6 5 2 | 3·2 3 | 6·i 5 |
 難 報 父 母 恩 二 來 難 捨 枕 邊 情 三 來 (50)

3 5 0 35 | 2̇2̇2̇i 6i 6 | 0 i 2̇ | 3̇·6̇ 5̇ | 3̇5̇3̇2̇ 3̇2̇i3̇ | 2̇ (2̇5̇3̇2̇i |
 損 壞 是 良 民 呀 (56)

2̇ 5 2̇5̇3̇2̇i | 2̇ 3̇5̇ 2̇i 6i | 2̇·i 2̇3̇ 2̇) | 6·i 5 | 3535 2̇ 7 | 6 2̇ 0 35 |
 四 來 國 家 良 草 都 用 盡 五 (62)

3 6 5 2 | 3·2 3 | 6i 5 6·5 | 3 6 5 2 | 3 3 5 | 3 5 0 35 |
 百 萬 兒 郎 可 憐 他 晝 夜 心 驚 晝 夜 心 驚 是

(68)

<u>2̇3̇2̇i</u> <u>6i6</u> <u>0 i 2̇</u> <u>3̇·6̇</u> 5̇ <u>3̇5̇3̇2̇</u> <u>3̇2̇i</u> <u>2̇(2̇5̇3̇2̇i)</u> <u>2̇5̇ 2̇5̇3̇2̇i</u>
可 憐他 呀 (74)

<u>2̇3̇5̇ 2̇i6i</u> <u>2̇·i 2̇3̇2̇</u>	B <u>6̇·i</u> 5 <u>3 5 2̇ 7</u> <u>6̇·5</u> 6 <u>6̇·i</u> 5
	今 日 昭君 捨了 身 千 年(80)

<u>3 6 5 2</u> <u>3·2</u> 3	B <u>6̇·i</u> 5 <u>3 5 562̇7</u> <u>6̇·5</u> 6 <u>6̇·i</u> 5
羞煞 漢劉 君	寧 做 南朝 皇宮 犬 莫 做(86)

<u>3 6 5 2</u> <u>3·2</u> 3	<u>3 6 532</u> <u>3 3 5</u> <u>3 5 5 2</u> <u>3 5·3</u>
他邦 掌印 人	黑水 連 天 黑水 連天 水連 天 舉 (92)

<u>2̇·1</u> <u>2̇·1</u> <u>2̇·5</u> <u>323</u> <u>0 5 3532</u> <u>i6i 6i6i</u> <u>6 i6i</u> <u>0 i 6 3̇</u>	
頭 望 不 見	漢 朝 (98)

<u>2̇ (2̇5̇3̇2̇i)</u> <u>2̇5̇ 2̇5̇3̇2̇i</u> <u>2̇3̇5̇ 2̇i6i</u> <u>2̇·i 2̇3̇2̇</u> <u>3 5 567</u> <u>6̇·5</u> 6	
城	一步 遠 一 步 (104)

<u>6̇·i</u> 5 <u>3 6 5 2</u> <u>3·2</u> 3	<u>7 76 5672̇</u> <u>6765</u> 6 <u>3 6 5 2</u>
離 了 長安 多少 路	今日 漢宮 人 明朝 胡(110)

<u>3·2</u> 3	<u>353</u> 5 <u>3 5 3</u> <u>2̇3̇2̇i 6i6</u> <u>0 i i 2̇</u> <u>3̇·6̇</u> 5̇
婦 奴這 裡 轉眼 是 望 家	鄉 (116)

<u>3̇5̇3̇2̇ 3̇2̇i</u> <u>2̇(2̇5̇3̇2̇i)</u> <u>2̇5̇ 2̇5̇3̇2̇i</u> <u>2̇3̇5̇ 2̇i6i</u> <u>2̇·i 2̇3̇2̇</u>	<u>6i5</u> <u>6·5</u>
呀	家鄉 遠(122)

<u>352</u> 3	b2 <u>6̇·i i 35</u> <u>3 6 532</u> <u>3·2</u> 3 <u>5673</u> 5 <u>3 6 532</u>
望不 見	飄 渺 好似 雲 飛 又 只 見 漢水 連(12)

3	<u>3 5</u> <u>3535 0 3̇</u> <u>2̇3̇2̇i 6i6</u> <u>0 i 2̇5̇</u> <u>3̇·6̇</u> 5̇ <u>3̇5̇3̇2̇ 3̇2̇i</u>
天 漢水 連天 紅花 是 滿 地	開 呀 (134)

<u>2̇ (2̇5̇3̇2̇i)</u> <u>2̇5̇ 2̇5̇3̇2̇i</u> <u>2̇3̇5̇ 2̇i6i</u> <u>2̇·i 2̇3̇2̇</u>	<u>6 6·</u> <u>3 7</u>
	哎 呀 人 有

(140)

5 5	5 · 3	2 · 5	3 2 3	0 5	3 5 3 2	i 6 i	6 6	6 i 6 i	0 i	6 3	3		
思	鄉	之	念	馬	有	戀	國	之			(146)		
2 · (5	2 5 3 2 i	2 5	2 5 3 2 i	2 3 5	2 i 6 i	2 · i	2 3 2	3 5 3	5	5	3 5		
心								慢	說	道	就	是	(152)
3 6	5 2	A 3 3 5		3	5 3 5	2 3 2 i	6 i 6	0 i	2 5	3 · 6	5		
馬	到	關	前	馬	到	關	前	是	步	難	行		
3 5 3 2		3 2 i 3		2 -									
呀													

比對【昭君和番·傳書信】，開頭散板唱同樣的曲詞，然而同樣的因曲調內容明顯縮短，最後「把書來傳」原拖腔較長為

3 5 3 5 6 · 7 2 7 2 7 6 7 6 5 7 6 -

把書來傳

除縮短拖腔外，也注意到由「書」字改為客語「信」字時為〔xin⁵⁵〕為去聲，因此將其音提高，使其音高由上向下墜。

3 5	i	5 6 7	6 -
把	信	來	傳

【譜例五】 《明妃》【肆牌】

蔡晏榕 打譜

2/4

(6)

B(b1+b2)					
<u>6·i</u>	5	<u>3 5</u>	<u>562̣7</u>	<u>6·5</u>	6
<u>6·i</u>	5	<u>3 6</u>	<u>5 2</u>	<u>3·2</u>	3

抬 頭 只 見 蘇 武 廟 低 頭 又 見 李 陵 碑 (12)

B					
<u>6·i</u>	<u>i 35</u>	<u>3 5</u>	<u>562̣7</u>	<u>6·5</u>	6
<u>6·i</u>	5	<u>3 6</u>	<u>5 2</u>	<u>3·2</u>	3

蘇 武 本 是 漢 朝 相 李 陵 也 是 漢 朝 官 (18)

b1			b2			A		
<u>6·i</u>	<u>6·5</u>	<u>3 5</u>	<u>562̣7</u>	<u>6·5</u>	6	<u>3 6</u>	<u>5 3 2</u>	3
<u>6·i</u>	<u>6·5</u>	<u>3 5</u>	<u>562̣7</u>	<u>6·5</u>	6	<u>3 5</u>	<u>3 5</u>	<u>35</u>

兩 卿 家 為 國 留 名 在 奴 為 容 顏 奴 為 容 顏 是 (24)

<u>2̣3̣2̣i</u>	<u>6i6</u>	0	i	2̣	<u>3·6</u>	5	<u>3532</u>	<u>32i</u>	2̣	(<u>2532i</u>)	<u>2̣ 5</u>	<u>2532i</u>
----------------	------------	---	---	----	------------	---	-------------	------------	----	------------------	-------------	--------------

去 和 番 嘢 (30)

b2			b2								
<u>2̣ 35</u>	<u>2̣i6i</u>	<u>2̣·i</u>	<u>2̣3̣2̣</u>	<u>6i5</u>	<u>6·5</u>	<u>352</u>	3	<u>3 7</u>	<u>3 5</u>	<u>336</u>	<u>532</u>

想 長 安 望 長 安 縱 有 巫 山 十 二 (36)

b2											
3	<u>7 7</u>	<u>3 7</u>	<u>352</u>	3	<u>3 5</u>	<u>3 5</u>	<u>562̣7</u>	6	<u>6 35</u>	<u>3 6</u>	<u>532</u>

峰 西 風 飄 渺 走 塵 埃 朝 中 力 士 千 千 萬 功 勞 豈 在 一 婦 (42)

A												
3	<u>6i5</u>	<u>6·5</u>	<u>352</u>	3	<u>3 5</u>	<u>3 5</u>	3	<u>232i</u>	<u>6i6</u>	0	i	2̣

人 愁 哀 哀 淚 沉 沉 咬 牙 切 齒 是 恨 奸 臣 (48)

<u>3·6</u>	5	<u>3532</u>	<u>32i</u>	2̣	(<u>2532i</u>)	<u>2̣ 5</u>	<u>2532i</u>	<u>2̣ 35</u>	<u>2̣i6i</u>	<u>2̣·i</u>	<u>2̣3̣2̣</u>
------------	---	-------------	------------	----	------------------	-------------	--------------	--------------	--------------	-------------	---------------

嘢 (54)

b2			A								
<u>i i</u>	<u>3 5</u>	<u>35 3</u>	5	<u>3 6</u>	<u>532</u>	3	<u>3 5</u>	<u>3 5</u>	3	<u>232i</u>	<u>6i6</u>

今 朝 一 別 劉 王 去 若 要 相 逢 若 要 想 逢 是 海 樣 (60)

0	i	2̣	3	5	<u>3532</u>	<u>32i</u>	2̣	(<u>2532i</u>)	<u>2̣ 5</u>	<u>2532i</u>	<u>2̣ 352̣i6i</u>
---	---	----	---	---	-------------	------------	----	------------------	-------------	--------------	-------------------

深 嘢 (66)

<u>2̣·i</u>	<u>2̣3̣2̣</u>	6	6·	0	3	7	<u>7 35</u>	<u>35 3</u>	0	5	7	<u>6·7</u>	2̣
-------------	---------------	---	----	---	---	---	-------------	-------------	---	---	---	------------	----

哎 嘢 思 我 君 來 想 我 王 (72)

<u>7276</u>	<u>7657</u>	<u>6·(5 6757)</u>	<u>6·5 6757</u>	<u>6 72̣</u>	<u>6535</u>	<u>6·5 676</u>	<u>3573</u>	5
-------------	-------------	-------------------	-----------------	--------------	-------------	----------------	-------------	---

嘢 實 指 望

b2			A								
<u>3 5</u>	<u>3 6</u>	<u>532</u>	3	<u>675</u>	6	<u>3 5</u>	<u>3 5</u>	<u>35 3</u>	<u>7 35</u>	<u>3 5</u>	<u>0 3</u>

鳳 吟 鸞 枕 同 欣 會 又 誰 知 鳳 隻 鸞 孤 倒 做 了 一 樣 是

<u>232i</u>	<u>6i6</u>	0	i	2̣	<u>3·6</u>	5	<u>3532</u>	<u>32i</u>	2̣	(<u>2532i</u>)	<u>2̣ 5</u>	<u>2532i</u>
-------------	------------	---	---	----	------------	---	-------------	------------	----	------------------	-------------	--------------

肝 腸 碎 嘢

再來比對【昭君和番·海樣深】。從【譜例六】可以發現，此曲因改為客語四縣腔發音的關係，因此許多字音或詞句，因發音的上揚或曲折，使旋律有較大部份的改動，如：「只見」的「見」字、又見的「又」字、「為國留名」、「去和番」、「若要」、「相逢」等。至於「腔韻」上，大致仍取自《明妃》【肆牌】相同。

【譜例六】

2/4

【昭君和番·海樣深】

蔡晏榕 打譜

(6)

B1(b1+b2)		
6̣·ị 5 3̣ 2̣ 3̣5 3̣ 6̣·5̣ 6̣ 6̣·ị 5 5̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣·2̣ 3̣		
抬 頭 只 見 蘇 武 廟	低 頭 又 見 李 陵 碑	(12)
b1		b2
6̣ị 5̣ 6̣·5̣ 2̣ 7̣ 5̣ 6̣ 6̣·5̣ 6̣		A(a1+a2)
二 卿 家 為 國 留 名 在		奴 為 紅 顏 奴 為 紅 顏 係
5̣3̣2̣ị 6̣ị 6̣ 0̣ ị 2̣5̣ 3̣ 5̣ 3̣5̣3̣2̣ 5̣ ị 2̣(5̣ 2̣5̣3̣2̣ị 2̣ 5̣ 2̣5̣3̣2̣ị		
去 和 番	去 和 番	(24)
2̣ 3̣5̣ 2̣ị6̣ị 2̣·ị 2̣3̣2̣) 2̣ 2̣ 3̣ 6̣ 2̣ 2̣ 5̣ 5̣ 5̣ 3̣5̣ 3̣ 5̣ 5̣		
今 朝 一 別 劉 王 去 若 要 相 逢 若 要(30)		
3̣5̣ 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ị 3̣ 6̣ a ² 0̣ ị 2̣ 3̣ 5̣ 3̣5̣3̣2̣ 3̣ 5̣ 2̣ -		
相 逢 似 海 樣	深	

(四) 《明妃》【伍牌】與《昭君和番》【昭君和番·想長安】之改編手法

《明妃》【伍牌】與【參牌】、【肆牌】皆使用相同的「腔韻」，較為不同之處在【伍牌】開頭時將音高升高，使用「腔節」

| 0̣ ị 2̣ | 3̣·6̣ 5̣ | 3̣5̣3̣2̣ 3̣2̣ ị | 2̣(2̣5̣3̣2̣ị | 2̣ 5̣ 2̣5̣3̣2̣ị | 2̣ 3̣5̣ 2̣ị6̣ị |

| 2̣·ị 2̣3̣2̣) |

改為

| 0̣ 5̣ 6̣ | 7̣ 2̣ | 7̣2̣7̣6̣ 7̣6̣5̣7̣ | 6̣·(5̣ 6̣7̣5̣7̣ | 6̣·5̣ 6̣7̣5̣7̣ | 6̣·7̣2̣ 6̣5̣3̣5̣ |

| 6̣·5̣ 6̣7̣6̣) |

另外〈和番〉是以套曲的形式呈現，至【伍牌】時為了使樂曲的速度更加的輕快，因此可以看到此皆以短小的「腔節」進行不同的反覆與前後句不同的方式組合呈現。

【譜例七】

2/4

《明妃》【伍牌】

蔡晏榕 打譜 (6)

<u>2̇ 3̇5̇</u> <u>2̇i6i</u> <u>2̇·i</u> <u>2̇3̇2̇</u> <u>6̇ 6̇</u> <u>6̇·5̇</u> <u>3̇ 5̇</u> <u>5̇ 7̇</u> <u>a2</u> <u>3̇ 5̇ 7̇</u> <u>6̇·7̇</u> <u>2̇</u>
--

又聽得 番邦金鼓 連天震地 (12)

<u>7̇2̇7̇6̇</u> <u>7̇6̇5̇7̇</u> <u>6̇·(5̇ 6̇7̇5̇7̇)</u> <u>6̇·5̇</u> <u>6̇7̇5̇7̇</u> <u>6̇ 7̇2̇</u> <u>6̇5̇3̇5̇</u> <u>6̇·5̇</u> <u>6̇7̇6̇</u> <u>7̇ 3̇5̇</u> <u>3̇</u>

啲 他那裡 (18)

<u>b1-</u> <u>3̇ 5̇ 7̇</u> <u>6̇·5̇</u> <u>6̇</u>	<u>b2-</u> <u>3̇ 6̇</u> <u>5̇3̇2̇</u> <u>3̇·2̇</u> <u>3̇</u>	<u>b1</u> <u>3̇ 5̇ 7̇2̇</u> <u>6̇·5̇</u> <u>6̇</u>
---	--	--

人似禿狼 馬似龍駒 旌旗閃閃 (24)

<u>7̇ 3̇ 5̇</u> <u>b2-</u> <u>3̇ 6̇</u> <u>5̇3̇2̇</u> <u>3̇·2̇</u> <u>3̇</u>	<u>b2</u> <u>6̇i5̇</u> <u>6̇·5̇</u> <u>3̇ 6̇</u> <u>5̇3̇2̇</u> <u>3̇·2̇</u> <u>3̇</u>
--	---

黑白好似雲飛 見番兵好似群羊隊 (30)

<u>b1-</u> <u>3̇ 5̇ 7̇</u> <u>6̇·5̇</u> <u>6̇</u>	<u>b2-</u> <u>3̇ 6̇</u> <u>5̇3̇2̇</u> <u>3̇·2̇</u> <u>3̇</u>	<u>b1-</u> <u>3̇ 5̇ 7̇</u> <u>6̇·5̇</u> <u>6̇</u>
---	--	---

臉似黑漆 髮似古松 眼似銅鈴 (36)

<u>b2-</u> <u>3̇ 6̇</u> <u>5̇3̇2̇</u> <u>3̇·2̇</u> <u>3̇</u>	<u>b2-</u> <u>3̇ 6̇</u> <u>5̇3̇2̇</u> <u>3̇ 3̇5̇3̇</u>	<u>2̇ 2̇·5̇</u> <u>2̇·5̇</u> <u>3̇2̇3̇</u>
--	--	--

鼻似鸚鵡 鬚卷象眉 哎喲 御弟等 (42)

<u>0 5̇</u> <u>3̇5̇3̇2̇</u> <u>i6i</u> <u>7̇3̇5̇</u> <u>3̇ 6̇i6̇</u> <u>i 6̇ i</u> <u>3̇ 3̇ 3̇</u> <u>5̇</u> <u>A</u> <u>3̇ 5̇</u>
--

你與我傳旨 下叫他們一個個 紮住 (48)

<u>3̇ 5̇ 3̇</u> <u>2̇3̇2̇i</u> <u>6̇i6̇</u> <u>0 i 2̇</u> <u>3̇·6̇</u> <u>5̇</u> <u>3̇5̇3̇2̇</u> <u>3̇2̇i3̇</u> <u>2̇ (2̇3̇3̇i</u>
--

紮住在關前去 啲 (54)

<u>2̇ 5̇</u> <u>2̇5̇3̇2̇i</u> <u>2̇ 3̇5̇</u> <u>2̇i6i</u> <u>2̇·i</u> <u>2̇3̇2̇</u> <u>6̇ 6̇·</u> <u>a2</u> <u>3̇·5̇</u> <u>5̇ 6̇</u> <u>7̇ 7̇·</u>

哎啲 王昭君 (60)

<u>2̇ 2̇·</u> <u>7̇2̇7̇6̇</u> <u>7̇6̇5̇7̇</u> <u>6̇·(5̇ 6̇7̇5̇7̇)</u> <u>6̇·5̇</u> <u>6̇7̇5̇7̇</u> <u>6̇ 7̇2̇</u> <u>6̇5̇3̇5̇</u> <u>6̇·5̇6̇7̇6̇</u>
--

啲 (64)

<u>7̇ 3̇5̇</u> <u>5̇</u> <u>7̇ 3̇5̇</u> <u>3̇ 6̇</u> <u>5̇3̇2̇</u> <u>3̇</u> <u>5̇ 3̇5̇</u> <u>3̇ 5̇</u> <u>3̇5̇2̇</u> <u>3̇</u> <u>b2</u> <u>6̇i5̇</u> <u>6̇·5̇</u>
--

好一似 線斷風箏亦難收 日沉海底難收起 花正開

(70)

$\underline{3\ 6\ 532} \mid \underline{3\cdot 2}\ 3 \mid$	$\overset{b2}{\underline{6\dot{1}\ 5\ 6\cdot 5} \mid \underline{3\ 5\ 532} \mid \underline{3\cdot 2}\ 3 \mid}$	$\overset{b1}{\underline{6\cdot i\ i\ 35} \mid}$
卻被狂風擺	月正明又被雲霞遮	昔日 (76)
$\underline{3\ 5\ 5627} \mid \underline{6\cdot 5}\ 6 \mid$	$\overset{b2}{\underline{6\cdot i\ i\ 35} \mid \underline{3\ 6\ 532} \mid 3 \mid}$	$\overset{b2}{\underline{6\dot{1}\ 5\ 6\cdot 5\ 35\ 2} \mid}$
娥皇配虞舜	今日昭君去和番	昭君怨去和 (82)
$3\ \underline{3\ 5} \mid \underline{3\ 5\ 532} \mid \underline{3\cdot 2}\ 3 \mid$	$\overset{b1}{\underline{6\cdot i\ 5\ 35} \mid \underline{3\ 5\ 5627} \mid \underline{6\cdot 5}\ 6 \mid}$	
番懷抱琵琶馬上彈	千年恨殺毛延壽 (88)	
$\overset{b2-}{\underline{3\ 6\ 532} \mid 3 \mid}$	$\overset{A}{\underline{3\ 5} \mid \underline{3\ 5\ 0\ 3} \mid \underline{2\dot{3}\dot{2}\dot{1}} \mid \underline{6\dot{1}\ 6} \mid \underline{0\ i\ \dot{2}} \mid \underline{3\cdot 6} \mid \dot{5} \mid}$	
奴為容顏	奴為容顏是去和番 (94)	
$\underline{3\dot{5}\dot{3}\dot{2}} \mid \underline{3\dot{2}\dot{1}\dot{3}} \mid \dot{2} \mid (\underline{2\dot{3}\dot{3}\dot{1}} \mid \dot{2} \mid \underline{2\dot{3}\dot{3}\dot{1}} \mid \underline{2\ 3\dot{5}} \mid \underline{2\dot{1}\dot{6}\dot{1}} \mid \underline{\dot{2}\cdot i\ 2\dot{3}\dot{2}} \mid)$		
啾	想長安	
$\underline{352}\ 3 \mid \underline{6\ \dot{2}\ 6\ \dot{2}} \mid \dot{2}\ 7 \mid \underline{6\ 5\ 5\ \dot{2}\ 7} \mid 6 - \parallel$		
望長安	要見劉王難上難	

再對照【譜例八】可以看到【昭君和番·想長安】雖然縮減到只剩四句曲詞，然而與《明妃》【伍牌】相比，運用開頭相同的「腔韻」中間的「腔節」與最後末段的「腔句」皆相同，至於細部則以字音的發聲方式做細部的旋律調整，因此可以說音樂設計在縮減唱腔時，對於「腔調」特色的保留，與詞情、聲情關係上皆有相當程度的掌握。

【譜例八】 【昭君和番·想長安】 蔡晏榕 打譜

2/4 (6)

$\underline{6\ 5} \mid 6 \mid \underline{5\ 3\ 3\ 3} \mid \underline{\dot{2}} \mid \overset{a2}{\underline{5\ 7} \mid \underline{6\cdot 7} \mid \dot{2} \mid \underline{7\dot{2}76} \mid \underline{\dot{2}\ 5} \mid \underline{6(\cdot 5\ 6757)} \mid}$
只聽得金鼓喧天是番邦是番邦 (12)
$\underline{6\cdot 5\ 6757} \mid \underline{6\ 7\dot{2}} \mid \underline{6535} \mid \underline{6\cdot 5\ 676} \mid \underline{353}\ 5 \mid \underline{6\ 5\ 3\ 6} \mid \underline{1\ 25}\ 3 \mid$
我好似線斷紙鳶難飛行 (18)
$\overset{b2}{\underline{6\dot{1}\ 5} \mid \underline{6\cdot 5} \mid \underline{5\ 2}\ 3 \mid \underline{\dot{5}\ \dot{5}\ \dot{2}\ \dot{5}} \mid 5\ 7 \mid \underline{6\ 5\ 5\ \dot{2}\ 7} \mid 6 - \parallel$
想長安望安要見劉王難上難

肆、當代音樂設計之手法運用：製作新腔

透過客家大戲《明妃》與客家戲曲節目《昭君和番》兩齣戲在運用北管〈和番〉「大小牌」的情形，我們可以看到，因劇與曲在內容上原本就是相配的，如劉美枝於〈梆子腔、大小牌與小曲〉一篇透過研究所言：

「大小牌」有演劇與清唱兩種方式，而演劇與清唱式「大小牌」的關係有四類：第一類，歌詞完全相同，僅上棚演出多了身段與賓白，如《思凡》；第二類，將劇中某一腳色的唱段抽離成為清唱套曲，如《昭君和番》……²²

因此，可以說在客家大戲《明妃》與客家戲曲節目《昭君和番》中使用北管〈和番〉「大小牌」是屬於相當原汁原味的復古呈現，且在於在亂彈戲曲中，從資料的顯示並沒有完整的昭君故事的文本，僅留《昭君和番》（以京劇稱為「出塞」段）一折，若以考量演出的主要劇種是客家大戲來說，加入北管亂彈的元素，在比重上亦不致於太重而傾覆；又於此「出塞」段來說，是傳統戲曲演繹昭君故事中相當重視的精華段，因此以北管亂彈大戲的腔調置於此，又有增加份量之感，由此來說，在音樂上採用這樣的設計處理是相當理想的。

透過上個章節的比較可以發現，客家戲曲節目《昭君和番》一齣與客家大戲《明妃》在運用〈和番〉「大小牌」上最重要的重點即在於既要能保留住原本在亂彈戲曲中「腔」的特色，又要能轉化成為客家戲曲所能使用的養分，在這兩點的掌握度上來說，音樂設計的掌握度是很恰當的。然而，既然要成為客家戲曲能吸收的養分，就要透過不斷的實踐於客家戲曲中，方能真正的融入其中，因此筆者也找到了改編於〈和番〉「大小牌」而重製新腔的例子，分析說明如下。

一、客家大戲《背叛》中「公主」唱段

經由筆者的分析發現，此曲主要使用〈和番〉【頭牌】的腔調元素，觀其原因與原腔調特色緩慢，適合用於表現劇種人物「公主」的表現特質有關。其運用與〈和番〉【頭牌】相同之「腔段」如下譜例圖示：

22 劉美枝《臺灣亂彈戲之腔調研究》，頁 571-573。

【譜例九】 《明妃》【頭牌】 蔡晏榕打譜

散板

4/4 上板

6 - i - 3 - 5 - 6 . i 2 3 i 6 3 5 . 6 5 -	3 2 3 5 5 6
惱 恨 著 毛 延 壽 太 不	
i . 2 3 i - 5 i 6 5 i . 7 6 5 6 i 2 . 3 2 i 6 5 6 3	
良 雙 雙 拆 散 鸞 鳳	
5 . 6 5 - 3 . 5 3 . 5 6 5 6 i 5 . 6 5 - 3 . 5 2 3 5 5 6	
鳳 一 路 想 思 想 馬 上 又 思	
i . 2 3 i - 3 5 - 3 5 6 2 i 6 5 - 3 2 3 5 5 6	
想 思 想 著 當 今 漢 劉	
i . 2 3 i - i . 2 3 6 5 3 2 . 3 2 i 2 - 5 i 6 5	
王 淚 珠 彈 懷 抱 琵 琶	
i . 7 6 5 6 i 2 . 3 2 i 6 5 6 3 5 . 6 5 - i . 2 6 i 6 3	
訴 不 盡 悽 涼 關 門	
5 . 6 5 - 3 i 6 5 3 5 2 3 2 1 2 - 3 . 5 3 . 5 6 2 i 6	
外 月 正 明 王 昭	
5 . 6 5 - 3 i 6 5 3 5 2 - i 2 - 3 . 5 2 3 2 i	
君 白 嘆 叫 一 聲 哎 哟 悽 涼 訴 不	
6 i 6 - i 2 . 3 5 - i . 7 6 5 6 i 2 3 2 i 6 5 6 3	
盡 心 酸 心 酸 痛	
5 . 6 5 - i 3 5 - 6 i 3 5 - 3 i 6 5 3 5	
哪 哎 哟 漢 劉 王 駕 回 宮 難 捨 又	
2 3 5 5 i i 6 - - 6 i 5 6 i i 2 6 i 5 6 i -	
難 分 王 昭 君 回 頭 望	

3 5 3 - 5 6	i i 2 6 5	3 5 3 - 2 4	3 · 5 3 5 6
裂 碎 了	肝	腸	
3 3 2 i 2 3 5	2 · 3 2 i 2 -	5 i 5 6 5	2 · 3 5 i
今 天 漢 宮 人	明 朝	胡 地 婦	
i 6 5 6 i -	3 i 6 5 -	2 5 - i	6 · i 2 5 3 2
再 不 能 與 我 王	同 歡	共 樂	
i · 2 i -	7 · 2 7 7	0 7 - 6	5 · 6 5 -
	叭 圖 哆	你 們 摧	
3 5 3 5 6 5 i 6	5 · 6 5 -	5 i 6 5	i · 6 5 6 5
摧 得 緊	懷 抱 琵 琶	訴 不 盡	
0 3 - 5 3	2 2 3 5 -	3 5 2 3 5 6 5 6	i · 2 3 i -
心 好	不 傷	情	
3 5 - 3 5	2 · 3 i 6 5	3 5 3 5 6 5 i 6	5 · 6 5 -
看 看 著 來 到	黑 水 橋	邊	
5 i 6 5 6 i	5 · i 6 5 6 3	5 · 6 5 -	3 3 2 i 2 5
只 見 一 隻 孤 鴻 雁	飛 落 在 馬		
3 5 3 卅 5 5 5 i 2 5 4	3 - - -		
前 我 那 雁 兒	呀		

黑框即是《背叛》「公主」唱段中與之相同的部份，而灰色網底則為曲中刪除的部份，此外亦有因語言發聲而採用「依字行腔」修改部份以方框標式如下：

【譜例十】

《背叛》【公主唱】

蔡晏榕打譜

前奏

散板 4/4 上板

$| i \cdot \underline{7} \underline{6} \underline{5} \underline{6} i | 5 \cdot \underline{6} i \underline{2} \underline{6} \underline{5} \underline{3} \underline{5} | 2 \cdot \underline{3} \underline{5} \underline{6} \underline{3} \underline{5} \underline{2} \underline{3} | i \underline{2} \underline{3} \underline{7} \underline{2} \underline{6} i |$
 5 - - - || 5 - i - 3 · 6 5 - | 6 · i 2 3 i 6 3 |
 連 日 來 如 癡 如
 5 · 6 5 - | 3 2 3 5 5 6 | i · 2 3 i - | 5 i 6 5 |
 醉 神 思 恍 都 在 這
 $| i \cdot \underline{7} \underline{6} \underline{5} \underline{6} i | \underline{2} \cdot \underline{3} \underline{2} i | 7 \underline{6} \underline{3} | 5 \cdot \underline{6} \underline{5} - | 6 \underline{5} \underline{5} \underline{6} \underline{2} i \underline{6} |$
 觀 濤 集 上 一 篇 篇 錦
 $| 5 \cdot \underline{6} \underline{5} - | \underline{3} \cdot \underline{5} \underline{2} \underline{3} \underline{5} \underline{5} \underline{6} | i \cdot \underline{2} \underline{3} i - | 3 \underline{5} - \underline{3} \underline{5} |$
 繡 好 文 章 金 聲
 $| 6 \underline{2} i \underline{6} \underline{5} - | 3 \underline{2} \underline{3} \underline{5} \underline{5} \underline{6} | i \cdot \underline{2} \underline{3} i - | 5 i \underline{2} \underline{3} \underline{6} \underline{5} \underline{3} |$
 玉 振 非 凡 響 細 品
 $| \underline{2} \cdot \underline{3} \underline{2} i \underline{2} - | 5 i \underline{6} \underline{5} \underline{6} i | \underline{2} \cdot \underline{3} \underline{2} i \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{3} | 5 \cdot \underline{6} \underline{5} - |$
 味 難 名 狀
 $| i \cdot \underline{2} \underline{6} i \underline{6} \underline{3} | 5 \cdot \underline{6} \underline{5} - | \underline{3} \cdot \underline{5} \underline{3} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{6} i | 5 \cdot \underline{6} \underline{5} - |$
 高 瞻 遠 矚 濟 世 方
 $| 5 i \underline{6} \underline{5} \underline{6} i | 5 \cdot i \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{3} | 5 \cdot \underline{6} \underline{5} - | 3 \underline{3} \underline{2} i i \underline{2} \underline{5} |$
 不 由 我 類 讚 賞 果 然 是 陽 春 白
 $| \underline{3} \underline{5} \underline{3} \underline{5} \underline{5} \underline{5} i \underline{2} \underline{5} \underline{4} | 3 - - - ||$
 雪 餘 音 繞 樑

二、客家大戲《背叛》中「行遠」唱段

經由筆者的分析發現，此曲主要使用〈和番〉【貳牌】的腔調元素，並透過音值的放大，使其腔調特色較為和緩，適於表現劇種人物大王子「行遠」的風度翩翩形象。其運用與〈和番〉【貳牌】相同之「腔段」如下譜例：

【譜例十一】 《明妃》【貳牌】 蔡晏榕打譜

散板

可 憐 我 才 離 了 京 華 地

2/4 慢板

<u>i253</u> 2	<u>i 2 0 i2</u>	<u>3.5 3 2</u>	<u>7.2 676</u>	<u>0 6 7267</u>	<u>5.i 2i2</u>
回 首 望 不 見 著 劉 漢 王	生 哪 哪 把 人 淒 涼				
<u>0 6 7267</u>	<u>2327 65 i</u>	<u>0 23 7 6</u>	<u>5.(6 5.6</u>	<u>5.6i2 6523</u>	<u>5 5 6 53 5)</u>
生 哪 哪 把 人 淒 涼					
<u>i253</u> 2	<u>i253</u> 2	<u>i 2 0 i2</u>	<u>3.5 3 2</u>	<u>7.2 676</u>	<u>0 6 7267</u>
心 悲 著 這 相 思 好 叫	叫 人 多 牽 掛 動 人 愁				
<u>5.i 2i2</u>	<u>0 6 7267</u>	<u>232i 65 i</u>	<u>0 23 7 6</u>	<u>5.(6 5.6</u>	<u>5.6i2 6523</u>
野 草 閒 花 動 人 愁 野 草 閒 花					
<u>5 5 6 53 5)</u>	<u>i253</u> 2	<u>i 2 3553</u>	<u>2.i 23 2</u>	<u>0 5 3 2</u>	<u>7.2 676</u>
總 有 那 羊 羔 美 酒 咽 喉 難 吞 下					
<u>0 6 7267</u>	<u>5.i 2i2</u>	<u>0 6 7267</u>	<u>2327 65 i</u>	<u>0 23 7 6</u>	<u>5.(6 5.6</u>
打 那 思 何 曾 沾 牙 打 那 思 何 曾 沾 牙					
<u>5.6i2 6523</u>	<u>5 5 6 53 5)</u>	<u>i253</u> 2	<u>2.i 23 2</u>	<u>0 5 3 2</u>	<u>7.2 676</u>
今 日 裡 昭 君 出 了 嫁					
<u>0 6 7267</u>	<u>5.i 2i2</u>	<u>0 6 7267</u>	<u>2327 65 i</u>	<u>0 23 7 6</u>	<u>5.(6 5.6</u>
彈 一 曲 懷 抱 琵 琶 彈 一 曲 懷 抱 琵 琶					
<u>5.6i2 6523</u>	<u>5 5 6 53 5)</u>	<u>i253</u> 2	<u>i253</u> 2	<u>i2i2 i2i2</u>	<u>3 5 3 2</u>
又 聽 得 韃 子 們 嘍 哩 咕 嚕 說 些 什 麼 番 邦					

7̣·2̣ 67̣6 0 6 7̣267 5̣·ị 2̣ị2̣ 0 6 7̣267 2̣3̣2̣7̣ 65̣ ị 0 2̣3̣ 7̣ 6
話 止 不 住 兩 淚 如 麻 止 不 住 兩 淚 如
5̣·(6̣ 5̣·6̣ 5̣·6̣ị2̣ 6523 5̣5̣6̣ 535) 5̣ 5̣ 2̣ 5̣3̣ 2̣·5̣ 3̣2̣3̣ 0 3̣2̣ ị 2̣
麻 哎 啲 淚 珠 兒 濕 透 濕 透 香
2̣·3̣ 2̣ 6̣ 0 2̣ 7657 6 -
羅 帕

黑框即是與《背叛》「行遠」唱段中與之相同的部份，而灰色網底則為曲中刪除的部份，此外亦有因語言發聲而採用「依字行腔」修改部份以方框標式如下：

【譜例十二】 《背叛》【行遠唱】 蔡晏榕 打譜

前奏 笛 solo 4/4 上板

(5̣ - ị 2̣ 5̣ 4̣ 3̣ - - -)	3̣ 5̣ 3̣ 2̣ - 3̣ 2̣ - ị 2̣
	這 姑 娘 舉 止
3̣ 5̣ 3̣ 2̣ 7̣·2̣ 67̣ 6 0 2̣ 7̣ 6 2̣ 5̣·ị 2̣ị 2̣	
神 秘	善 解 人 意 非 一 般
0 6 7̣ 2̣ 67̣ 2̣ 3̣ 2̣ ị 6 5̣ ị 0 2̣ 3̣ 7̣ 6 3̣ 5̣·6̣ 5̣ 3̣ 5̣	
彷彿 獨立	深 谷 一 幽 蘭
ị 2̣ 3̣ 5̣ 2̣ - ị 2̣ 3̣ 5̣ 2̣ - 5̣ ị - 2̣ 3̣·5̣ 3̣ 2̣	
她 師 父 莫 測 高 深	是 何 主
7̣·2̣ 67̣ 6 0 3̣ 6 ị 5̣ 5̣·ị 2̣ị 2̣ 0 6 7̣ 6	
意 倒 教 我	胡 亂 想 騎
2̣ 3̣ 2̣ ị 6 5̣ ị 0 2̣ 3̣ 7̣ 6 5̣ 2̣ 2̣ 3̣ 5̣ 2̣·3̣ 2̣ 2̣ 5̣ 3̣	
坐 難 憂 心	王 府 聯 姻 事
0 2̣ 3̣ 2̣ 2̣ 7̣ 2̣ 6 0 2̣ 7̣ 6 5̣ 6 7̣ 6 - - -	
無 計 脫 困	把 家 還

三、客家大戲《背叛》中「亦襄」唱段

經由筆者的分析發現，此曲主要使用〈和番〉【肆牌】的腔調元素，主要為其腔調特色較為輕快，適於表現用於女孩「亦襄」的輕巧形象塑照。其運用與〈和番〉【肆牌】相同之「腔段」如下譜例：

【譜例十三】 《明妃》【肆牌】 蔡晏榕 打譜

2/4

<u>6·i</u> 5 <u>3 5</u> <u>5627</u> <u>6·5</u> 6 <u>6·i</u> 5 <u>3 6</u> <u>5 2</u> <u>3·2</u> 3
抬 頭 只 見 蘇 武 廟 低 頭 又 見 李 陵 碑
<u>6·i</u> <u>i 35</u> <u>3 5</u> <u>5627</u> <u>6·5</u> 6 <u>6·i</u> 5 <u>3 6</u> <u>5 2</u> <u>3·2</u> 3
蘇 武 本 是 漢 朝 相 李 陵 也 是 漢 朝 官
<u>6·i</u> <u>6·5</u> <u>3 5</u> <u>5627</u> <u>6·5</u> 6 <u>3 6</u> <u>532</u> 3 <u>3 5</u> <u>3 5</u> <u>35</u>
兩 卿 家 為 國 留 名 在 奴 為 容 顏 奴 為 容 顏 是
<u>232i</u> <u>6i6</u> 0 <u>i 2</u> <u>3·6</u> 5 <u>3532</u> <u>32i</u> 2 (<u>2532i</u>) <u>2 5</u> <u>2532i</u>
去 和 番 呀
<u>2 35</u> <u>2i6i</u> <u>2·i</u> <u>232</u>) <u>6i5</u> <u>6·5</u> <u>352</u> 3 <u>3 7</u> <u>3 5</u> <u>336</u> <u>532</u>
想 長 安 望 長 安 縱 有 巫 山 十 二
3 <u>7 7</u> <u>3 7</u> <u>352</u> 3 <u>3 5</u> <u>3 5</u> <u>5627</u> 6 <u>6 35</u> <u>3 6</u> <u>532</u>
峰 西 風 飄 渺 走 塵 埃 朝 中 力 士 千 千 萬 功 勞 豈 在 一 婦
3 <u>6i5</u> <u>6·5</u> <u>352</u> 3 <u>3 5</u> <u>3 5 3</u> <u>232i</u> <u>6i6</u> 0 <u>i 2</u>
人 愁 哀 哀 淚 沉 沉 咬 牙 切 齒 是 恨 奸 臣
<u>3·6</u> 5 <u>3532</u> <u>32i</u> 2 (<u>2532i</u>) <u>2 5</u> <u>2532i</u> <u>2 35</u> <u>2i6i</u> <u>2·i</u> <u>232</u>
呀
<u>i i</u> <u>3 5</u> <u>353</u> 5 <u>3 6</u> <u>532</u> 3 <u>3 5</u> <u>3 5 3</u> <u>232i</u> <u>6i6</u>
今 朝 一 別 劉 王 去 若 要 相 逢 若 要 想 逢 是 海 樣
0 <u>i 2</u> 3 5 <u>3532</u> <u>32i</u> 2 (<u>2532i</u>) <u>2 5</u> <u>2532i</u> <u>2 35</u> <u>2i6i</u>
深 呀
<u>2·i</u> <u>232</u>) <u>6 6</u> · 0 <u>3 7</u> <u>7 35</u> <u>353</u> 0 <u>5 7</u> <u>6·7</u> 2
哎 呀 思 我 君 來 想 我 王

<u>7²7⁶</u> <u>7657</u> <u>6·(5 6757</u> <u>6·5 6757</u> <u>6 7² 6535</u> <u>6·5 67 6</u> <u>3573 5</u>
啣 實指 望
<u>3 5</u> <u>3 6</u> <u>53 2</u> 3 <u>67 5</u> 6 <u>3 5</u> <u>3 5</u> <u>35 3</u> <u>7 35</u> <u>3 5 0 3</u>
鳳 吟 鸞 枕 同 欣 會 又 誰 知 鳳 隻 鸞 孤 倒 做 了 一 樣 是
<u>2321 6i 6</u> 0 i <u>2</u> <u>3·6</u> 5 <u>3532</u> <u>32 i</u> 2 (<u>2532i</u>) <u>2 5 2532i</u>
肝 腸 碎 啣

黑框即是《背叛》「亦襄」唱段中與之相同的部份，並且第二個方框使用兩次，再透過因「依字行腔」修改部份成為另外一種新的曲腔特色（即「腔韻」）。

原譜為

| 3 5 56²7 | 6·5 6 | 3 6 53 2 | 3 -

簡化後為

| 3 5 5 7 | 6 - | 3 5 5 2 | 3 -

而於此曲中，因「依字行腔」修改而形之內容為

| 7776 56²7 | 6 - | 2352 3 2 | 3 -

其實經過再簡化即為

| 7 6 5 7 | 6 - | 2 5 3 2 | 3 -

與原譜中之差異僅在因「依字行腔」而調整的原因，而這個修改的「腔句」透過小小的修改再次出現成為此曲之特殊「腔韻」如下：

| 7 76 567² | 6 - | 3 6 53 2 | 3 -

此外曲中尚有因語言發聲而採用「依字行腔」修改部份以方框標式如下譜：

【譜例十四】 《背叛》【亦裏唱】 蔡晏榕 打譜

| (6 . 5 67 6) | 6 . i i 35 | 3 5 3 5 | 6 . 5 6 | 6 . i 5 | 3 6 53 2 |
 粒 粒 飽滿 黃金 穗 權 作 酒麴甕底
 | 3 . 2 3 | 7776 5627 | 6 . 5 6 | 2352 3 2 | 3 - | i 35 i 65 |
 埋 鬱金香草浮紫 薇 梨果焙燥日頭 晒 再 借
 | 2 35 1 25 | 3 5 1 | 5 3 0 35 | 2 . i i 6 | 0 i 2 | 3 5 |
 春分 桃花 蕊 杏仁 磨粉 還 要 我 還
 | 3532 32 i | 2 (2532i | 2 5 2532i | 2 35 2i6i | 2 . i 23 2) | 7 76 5672 |
 要 我 谷雨冷
 | 6 - | 3 6 53 2 | 3 - | 6 65 5 35 | 232i 7 6 | 5 i 2 |
 泉 隔 水 沸 莫忘 琴 曲 用 心
 | 3 5 | 3532 32i3 | 2 - ||
 栽 用 心 栽

伍、結論

透過以上的分析總結來說，音樂設計對於劇種豐富腔調內容上有其具體的重要作用，然而在豐富腔調的手法上，首先要注意的是劇種間的關係和語言特色，就如同曾師永義常提到的「文化輸血論」，有許多音樂設計者僅重視於音樂的配器與和聲上，雖然希望能營造出與西方歌劇使用管弦樂時相同的豐厚感，嘗試使用和聲，或是加入其它西洋樂器在傳統戲曲音樂中，然而，常因樂器之間本身的質地（音色）關係，致使中國傳統器樂的特殊聲響被其它樂器所蓋過，而使傳統戲曲音樂的特色隨之消失或改變，並不是說加入和聲或西洋樂器就一定不可行，然而透過「樣板戲」的實踐亦可發現，在演員演唱時仍需盡量保持傳統劇種模式（京劇四大件），而將管弦化或交響化的音樂效果，用於鋪墊戲劇張力使用，由此可知，首先，音樂設計在劇種特性的了解上，是首要的任務；其次，在豐富聲腔，進行腔調移植或聲腔融合上，多數的設計者皆由原劇種腔調的「板腔化」著手進行，或有借用其它腔調者，然而如何由「借」，進一步轉化、揉和以吸收成為自己內部的腔調系統則是需要依靠音樂設計者的製曲功力了，透過以上的分析，經由了解「腔調」結構，進而結合字音之聲調，使聲情、詞情能相得益彰，方能將設計構想落實，使該劇種在聲腔發展可更加的茁壯。

在客家大戲《明妃》、《昭君和番》、《背叛》中可見到音樂設計者對於北管「大小牌」〈和番〉所呈現出不同的樣貌，這看似為復古的設計手法，對於客家戲曲來說，是提供一條向古典取徑的新道路。在這三齣戲曲作品中音樂設計運用了幾種不同階段層次的音樂編製手法。首先是保留完整北管「官話版」的曲腔復原工作，再到客語刪減版，對於語言的轉換和曲牌的修編動作，最後是配以新詞進行古曲新編的過程，筆者認為這樣的音樂設計方式，除了是有意識的將戲曲文獻重新賦予新生命，使之不僅只是擺在典藏館的歷史史料外，更能使客家戲曲在曲腔的發展上，提供出運用上更具意義內涵的創新素材。

參考文獻

一、專著

- 汪人元，〈京劇「樣板戲」音樂論綱〉，北京：人民音樂出版社，1999。
- 徐兆泉，〈臺灣四縣腔 / 海陸腔客家話辭典〉，台北：南天書局，2009。
- 曾永義，〈戲曲學〉，台北：國家出版社，2016。
- _____，〈戲曲本質與腔調新探〉，台北：國家出版社，2007。
- _____，〈戲曲之雅俗、折子、流派〉，台北：國家出版社，2009。
- 曾永義、施德玉《板體體與曲牌體》，台北：國家出版社，2010。
- 劉美枝，〈臺灣亂彈戲之腔調研究〉，台北：國家出版社，2012。
- 鄭 騫，〈北曲新譜〉，台北：藝文印書館，2014。

二、期刊、研討會論文

- 王耀華，〈戲曲「腔」論——從音樂結構學的視野〉，《曾永義先生學術成就與薪傳國際學術研究會論文集（上冊）》，2016.4，頁 297-312。
- 林鶴宜，〈政治與戲曲：1950 年代「戲曲改革」對中國地方戲曲劇種體質的訂製及影響〉，《民俗曲藝》165 期，2009，頁 47-88。
- 林曉英，〈改良採茶的古典取徑：以「大小牌」（和番）的再立體化歷程為例〉，《戲曲學報》第十七期，2018，頁 57-86。
- 洪惟助，〈臺灣「幼曲」【大小牌】與崑曲、明清小曲的關係〉，《中央大學文學院人文學報》，第 30 期，2006.12，頁 1-40。
- 柯銘峰，〈臺灣歌仔戲「音樂設計」與「編腔」概念〉，《臺灣戲專學刊》第 6 期，2003，頁 123-131。

三、樂譜來源

《明妃》、《昭君和番》、《背叛》曲譜來源皆由鄭榮興編寫提供。

外來曲目八音化的過程——以陳慶松的藝術養成與其詮釋弦索樂【送金釵】為例

鍾繼儀

國立臺北藝術大學戲劇學系博士生

摘要

【送金釵】為採茶戲的常用唱腔之一，最為人津津樂道的是極具特色的男女對唱以及類似生活對話的插白，當客家八音將此唱腔「八音化」，保留了原本的唱腔特色，並且運用八音噴吶獨特的模擬人聲技巧活靈活現的演奏出來。在臺灣北部客家八音的歷史發展過程中，這樣運用八音化的現象大量出現在「堵班」時期。

「堵班」時期經常可見八音團間彼此之間較勁，也因此帶動八音噴吶的技藝往高度發展。苗栗地區以黃阿皇所傳承的八音樂手最為出色，其中一位便是綽號「嗩王公」的陳慶松。其帶領苗栗陳家班北管八音團南征北討，在遇到堵班時，以超群的技藝展現，使其他的八音團甘拜下風。同時也運用「八音化」的手法，大量吸收戲曲音樂的元素。陳慶松之所以能夠吸收外來曲目且轉化為八音風格的演奏，是因其準確地掌握客家八音的音樂語法，並且加入自己對於音樂的詮釋，才能在吸收外來曲目時，仍然能夠保留客家八音的音樂風格。

本文以陳慶松為人物範例，爬梳師承脈絡以及傳承系統，再以專輯《客家八音：一代宗師陳慶松、郭鑫桂主奏》中的【送金釵】為音樂詮釋的範例，探討陳慶松的「八音化」手法，藉此歸納出陳慶松運用「八音化」的方式，主要以戲曲音樂的語法為主，同時在樂器編制以及伴奏語法上，又因為受到廣東音樂以及江南絲竹的影響，使其演奏風格形成一種多元化的音樂內涵。

關鍵詞：苗栗陳家班北管八音團、堵班、陳慶松、八音化

How Hakka Pa-Yin Went into Repertoire of Other Musical Sources: Taking Qing-Song Chen's Accomplishment and His Interpretation of Xiansuo Music in "Sòng Jin Chai"("Giving Gold Hairpin") as an Example

CHUNG, Chi-Yi

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

Abstract

"Sòng Jin Chai"("Giving Gold Hairpin") is one of the songs that are often used in Tea-Picking Drama. In the song that has male and female duets, the lyrics are very local interlocutions. When "Sòng Jin Chai" includes the Hakka Pa-Yin in its composing syntax, the song not just keeps its original aria characteristics, but applies Suona's unique skill of imitating vocals in Pa-Yin for a lively interpretation. In the history of Hakka Pa-Yin's evolution in the northern part of Taiwan, this phenomenon of using Pa-Yin appeared in large numbers in the period of Du-Ban (competition among groups).

During Du-Ban period, the whole Pa-Yin groups competed among one another and the skills of Suona in Pa-Yin had been witnessed to grow to a high level. Pa-Yin enormously increased because musicians in this tradition had been transforming tunes from other musical sources into repertoire by using Pa-Yin composing syntax. Furthermore, due to the competition among Pa-Yin groups, musicians of Pa-Yin Suona were inspired to endlessly improve their performing skills. In Miaoli, Huang A-Huang was the most outstanding musician, whose student Chen Qing-Song, nicknamed Tad-Vong-Gung (Suona Master), was equally famous.

Whenever challenged in a Du-Ban situation, Chen Qing-Song, then leading *Miao-li Chen Family Pei-Kuan Pa-Yin Group* to tour around, would excel in skills among all Pa-Yin groups. On top of that, he absorbed musical elements from the rhythmic patterns of Tea-Picking Drama, Luntan Theatre, and Taiwanese Opera, together with some pop songs. Chen Qing-Song was able to adopt tunes from other musical traditions because he could handle Pa-Yin composing syntax. This study takes Chen Qing-Song as an example and "Sòng Jin Chai" in his album as an example of his musical interpretation, digging into the Pa-Yin composing syntax, thus establishing Pa-Yin's musical patterns

Keywords: Miao-li Chen Family Pei-Kuan Pa-Yin Group, Du-Ban, Chen Qing-Song, Pa-Yin composing syntax

壹、前言

客家八音在客家文化中，有著舉足輕重的地位，無論廟會祭祀、壽誕喜宴等，都可以看到它的身影，而這樣的音樂，由於生活方式的改變以及欣賞音樂的角度不同，漸漸地在現代社會中失去功能性，並且面臨著即將消失的命運。筆者有幸在高中時參與了苗栗陳家班北管八音團的演出，從不斷的練習和演出中，漸漸地了解這樣看似平凡的音樂是多麼的珍貴，其音樂的表現完全來自於樂師本身對音樂的淬鍊，其音樂的風格，來自於整個師承的脈絡相傳，透過這樣的認知，意識到資深的樂師能夠將音樂「八音化」，是客家八音最珍貴之處。

在學習客家八音的過程中，深刻體會音樂風格的詮釋是傳承上最為困難的，必須不斷將骨幹譜單純的音符，轉化為具有八音風格的旋律，而且樂器之間的互補和互動，形成一種類似西洋爵士音樂的演奏型態。這與過往學習國樂的經驗是完全不同的，國樂必須要忠於譜上的所有記號和音符，但客家八音除了要忠於譜以外，還必須要超越譜所給的訊息，並且利用骨幹譜所給的空間，開始二度創作，最終形成一種個人獨有的八音風格。在這樣的學習體認中，筆者察覺到風格與「八音化」的關聯性以及其探討的必要性。

許多談到客家八音的文章中，都曾提起「八音化」一詞，但卻鮮少清楚的說明其來源和手法為何，筆者以自己的學習經驗出發，從實際的觀察參與，輔以相關的文獻資料，發現「八音化」的運用風格與樂師本身的生活經歷，以及學習背景有很大的關聯性，故本論文以陳慶松為人物範例，《客家八音：一代宗師陳慶松、郭鑫桂主奏》（以下簡稱《一代宗師》）專輯中的【送金釵】為音樂詮釋範例，彼此相互探討，承繼著前人的腳步，希望能從現有的文獻和有聲出版品中整理出端倪，並且探討出「八音化」的建構過程。

《一代宗師》專輯獲得第二十六屆傳藝金曲獎中「最佳傳統音樂專輯獎」，裡面收錄了兩位八音藝人陳慶松以及郭鑫桂的演奏作品，其中陳慶松的部分共有五首曲目，所有曲目皆是由黑膠唱片所轉錄出的錄音資料。在早期錄製黑膠唱片的時代¹，是不容許犯錯的。葉龍彥的《台灣唱片思想起 1895 - 1999》中可以看到：「60年代大都是『單軌錄音』，歌手和十幾位樂師在錄音室一起錄製，必須相互配合，只要有一位出錯就得重錄，因此每錄一首歌，都要花上好幾天的功夫。」²

1 關於臺灣黑膠唱片戰後的演進，大致可分為：一、進口唱片時期（1945 - 1954）。二、台灣本土唱片工業的興起（1954 - 1961）。三、LP 33 1/3 轉唱片的走向繁榮（1962 - 1971）。四、臺灣唱片事業的黃金時代（1971 - 1980）。五、台灣唱片走上國際舞台（1981 - 1999）。請參見葉龍彥。《台灣唱片思想起 1895-1999》（臺北縣：博揚文化。民90）。頁5。

2 請參見上註。頁142。

由此可知，一旦開始錄音，就必須一口氣錄製到最後，除了小心不能夠失誤以外，時間的掌握也是關鍵。³ 因為如此，選擇《一代宗師》為詮釋範例，便可以推測陳慶松在演奏時，極需要關注著「時間」與「加花的多樣性」，以至於在唱片快要錄製完時，曲目剛好結束，也在時間還綽綽有餘時，選擇更多不同的演奏詮釋來增強樂句的變化與樂段間的多元性，這樣的表現具有很高的即興成分，也因此，在分析這樣的作品時，更加具有研究價值。

在探討北部客家八音的相關專書部分，可以看到許常惠等人合著的《臺灣傳統音樂之美》⁴ 以及鄭榮興所著的《臺灣客家音樂》⁵。上述兩本都有探討客家八音，書中附上許多早期演出型態、抄本以及樂器的彩色照片，提供筆者更加了解當時客家八音的樂隊編制和其他相關資訊，此外，鄭榮興在《臺灣客家音樂》提到關於客家八音的南北之別，這部分更加確立南部八音和北部八音發展愈趨不同，不過兩本專書撰述目的為藝術普及，沒有非常深入的探討客家八音的音樂內容。

除上述書籍外，還有鄭榮興所著的《臺灣北部客家八音研究》⁶、《苗栗地區客家八音音樂發展史：田野日誌》⁷ 以及《苗栗地區客家八音音樂發展史：由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之：論述稿》⁸ 三本專書。以第一本來說，對於「八音」一詞的釋義做了很完整的說明，並且彙整了北部地區客家八音團體的相關資料以及師承體系等。另外，也將八音曲目做了大致分類整理，且探討許多八音的音樂內容，除了加以分析外，也對於使用的樂器，還有歲時祭儀的場合以及時間，做了相當篇幅的說明，是一本相當全面且值得作為研究素材參考的文獻。後兩本雖然以「苗栗地區」為題，但依舊有提到新竹一帶的八音團師承以及團體位址等資料。而論述稿的部分僅探討以陳慶松為主，位在苗栗的師承體系，這部分的研究範圍顯得較為狹隘。

另外，鄭榮興與劉美枝、蘇秀婷合著《陳慶松：客家八音金招牌》⁹，以陳慶松的生平為主軸，探討其家族史、學藝的過程、歷史的流變等議題，在該書最後附錄的部分，則整理了陳慶松的手抄本，將其所有的亂彈戲齣以及八音曲目編列成表。上述四本專書與筆者所研究內容相關性較高，就書名而言，《苗栗地區客家八音音樂發展史：由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之：論述稿》以及《陳慶松：客家八音金招牌》皆環繞在陳慶松的個案探討，書

3 根據鄭榮興口述，與葉龍彥書中論述相符合。口述記錄時間為 2016 年 7 月。

4 許常惠、鄭榮興、呂鍾寬著。《臺灣傳統音樂之美》（臺中市：晨星。2002）。

5 鄭榮興。《臺灣客家音樂》（臺中市：晨星。2004）。

6 鄭榮興。《臺灣北部客家八音研究》（宜蘭縣：國立臺灣傳統藝術總處籌備處。2008）。

7 鄭榮興。《苗栗地區客家八音音樂發展史：田野日誌》（苗栗市：苗縣文化。2000）。

8 鄭榮興。《苗栗地區客家八音音樂發展史：由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之：論述稿》。（苗栗市：苗縣文化。2000）。

9 鄭榮興、劉美枝、蘇秀婷。《陳慶松：客家八音金招牌》。（宜蘭：傳藝中心；台北：時報文化。2004）。

中有許多資料以及曲譜的分析，仍可以套用於大多數的八音團體和曲目的探討。

桃園客家八音方面，由林曉英所著的《打八音·唱北管：林祺振、謝旺龍與和成八音團》¹⁰，除了詳細的記錄了兩位藝師以及和成八音團的相關資料以外，也提到了北部客家八音的發展情形，與當時桃竹苗地區的相關團體等，並且單獨探討桃園地區的師承體系，隨書附錄兩張唱片，資料具有相當的完整性。

在學位論文部分，以劉怡君的《臺灣客家八音嗩吶的管路與活奏之研究——以吹場樂〈新義錦〉為例》與筆者的實務經驗最為貼近。¹¹ 儘管其所探討的「吹場樂」雖與筆者所探討的「弦索樂」類型不同，但對於活奏和管路的探討，給予筆者許多的啟發。作者以西洋音樂的背景，來解讀「活奏」，她在論文中提到：「這樣的『活奏』能力，若非長期浸潤於即興技巧的磨練及八音語彙的積累之中，是無法呈現的，對於主修西洋爵士樂的我而言，就像是發現了一個『新大陸』般的興奮無比。」¹² 以西洋爵士音樂的角度切入，從而發現兩者「即興」的差別，是該文很大的特點。

另外，作者也提到嗩吶為「平均開孔」，故樂師可用同一把嗩吶吹出不同的七個管路¹³，相同的樂師、嗩吶、曲目，搭配了不同的管路之後，曲子的樣貌會完全不同，而這樣的特點源於樂師本身對於嗩吶的演奏技法詮釋，一旦換了「管路」，整首曲子的樣貌便不同，這樣的特性與樂師本身浸淫在活奏的時間有很大的關聯性，反觀爵士音樂換了「調性」，音樂結構並不會有太大變化。她僅有簡單地提到八音化的運用手法，可惜並未深入探討。

本文從陳慶松的學習歷程以及師承譜系出發，探討黃阿皇與陳慶松間的傳承脈絡，了解其音樂風格的傳遞和形成與當時生活環境的關聯，並將採茶戲唱腔【送金釵】等音樂元素的加入與歷史背景共同探討，使音樂脈絡更加完整。藉此看到陳慶松的音樂風格大致屬於哪些師承脈絡以及如何形成。另外，就「八音化」一詞釋義，先整理學者們的相關探討並且分析，再延伸至筆者本身對於八音化的見解，並舉出八音化的實例。

10 林曉英。《打八音·唱北管：林祺振、謝旺龍與和成八音團》（桃園縣政府文化局。2007）。

11 劉怡君。《臺灣客家八音嗩吶的管路與活奏之研究——以吹場樂〈新義錦〉為例》（國立新竹教育大學音樂學系音樂教師碩士在職專班碩士論文，2015）。

12 同上註，頁1。

13 「管路」就是改變嗩吶的筒音所形成的音階，七個管路為七個不同的筒音，分別為「上乂工凡六五乙」，以七個不同的筒音各作為最低音向上延伸，舉例以「工」為筒音（最低音）上行後成為「工凡六五乙上乂」，以此類推，因而形成七個管路。

貳、陳慶松習藝背景探討

苗栗陳家班北管八音團的陳慶松是北部客家八音具有代表性的人物之一，在客家八音的表現備受肯定，還有「嗩虎」、「嗩王公」的稱號。因為北部客家八音班之間「堵班」¹⁴（「拼嗩」、「對班」）風氣的磨練，間接造就了北部客家八音的豐富性，讓其它音樂元素影響了客家八音的內容。

客家八音吸收北管為其表演內容，是日治時期或更早以前的事，但外江、歌仔、西樂、山歌採茶進入八音則是陳慶松這個年代〔按：約一九五五年〕的特色，而嗩吶的種種技巧也在此時有高度的發展。北部客家八音有別於南部客家八音的豐富內涵，便是源自於激烈競爭與觀眾審美的需求，當時越是單純、原始的表演內容，愈被視為平淡而不夠精彩，很快就被市場淘汰。¹⁵

從上述可以了解當時北部客家八音的求新求變的精神。除了北管外，也加入了其他類型的音樂，而「堵班」文化使得客家八音獲得良性的發展。其中，陳慶松做了許多創新與貢獻，以自身豐富的學習背景，將許多音樂元素添加至客家八音的曲目中，在移植的過程中，並非全盤地複製，而是將其他類型的音樂風格「八音化」，因此，北部客家八音的蓬勃發展和陳慶松密不可分。

一、陳慶松的學習與傳承脈絡

在《陳慶松：客家八音金招牌》一書中，寫著關於陳慶松與陳家班北管八音團的歷史脈絡，因應著社會風氣以及家族背景，陳慶松自幼便跟著父親學習客家八音，而北管音樂和釋教音樂也是耳濡目染的項目之一，另外，隨著戲班的蓬勃發展，他對於戲曲音樂的造詣更是深厚，在他的音樂表現上，不難看到其他樂種的影子。若要研究陳慶松學習客家八音的淵源，需從他的母親談起，這可追溯他出身自母系社會的道卡斯族。

陳慶松會踏入客家八音的音樂世界，與他的母親吳氏阿卻（1881—1954）有很大的關係。吳氏阿卻出身於俗稱「亂彈窟」的新港庄，為平埔族道卡斯族後裔，新港庄即「東社」，亦即今日苗栗縣後龍鎮一帶。¹⁶

14 在同一場合遇到不同的音樂團體，稱為「堵班」。「堵班」時彼此競技，雙方不能吹奏相同的曲目，如甲班吹奏八音「弦索」〈一巾姑〉，乙班接奏「弦索」〈上大人〉以此類推，當曲目用盡，欲奏自己未奏而對方奏過之曲目時，要以不同管路吹奏。雙方你來我往直至一方認輸為止。請參照鄭榮興、劉美枝、蘇秀婷撰文，《陳慶松：客家八音金招牌》（宜蘭：傳藝中心；台北：時報文化，2004）。頁 52。

15 同上註，頁 57。

16 同上註，頁 19。

吳阿卻第一任丈夫早逝，因而改嫁有客家八音背景的陳阿房（1881－1935），陳阿房祖籍廣東省，可往上追溯至陳招三（1858－1936）¹⁷，家族中至少有五代人從事八音和北管音樂，陳招三在一九二三年（大正十二年）左右，聘請亂彈班名伶蕃薯先在家中教授北管腔調及各種曲牌，¹⁸因此陳家在當時就有了北管音樂的基礎。陳慶松自九歲起在父親陳阿房的教導下，學習小型嗩吶、胡琴、打擊樂器、九腔十八調腔調等，十歲起便跟著家裡的八音班到各地演奏，負責吹場音樂及簡單的弦索小曲，十二歲又向長輩們學了黑頭道士的道場音樂。

而在十歲左右，他和其他兄長們一起進入了北管子弟班「新樂軒」¹⁹。書中曾提及：「由於客家八音的嗩吶技巧富於變化，沒有基礎的人學起來會倍感吃力，因此經過子弟班的洗禮再進階學習客家八音，是後來許多藝人循〔按：遵循〕的途徑。」²⁰由此得知，幾乎所有的八音樂手們，都必須先在北管嗩吶上下過功夫，將基本功打穩，才能夠進一步的學習八音嗩吶的技巧。雖然北管音樂和客家八音兩者都是使用「勻孔」²¹的嗩吶，但在樂器的構造上則是不盡相同，尤其是管身的長度，這部分則會影響到氣的運用，越長的管身，需要越多的氣才能夠演奏得好，除此之外，兩者在音色上也是不同的。

17 陳鄭家族由十七世祖招三公起始，迄今已有一百多年的歷史。陳家十七世祖招三公為苗栗陳家八音的創始人。

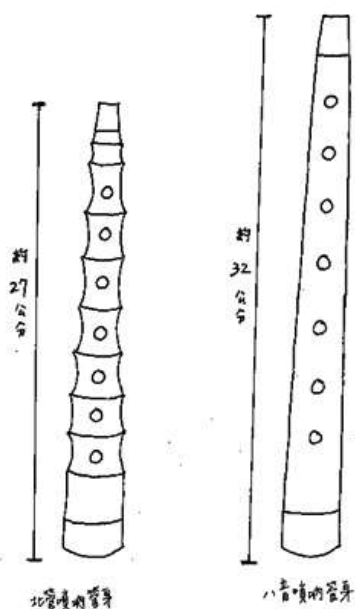
18 請參照鄭榮興、劉美枝、蘇秀婷。《陳慶松：客家八音金招牌》。頁 15。

19 新樂軒，苗栗歷史最悠久的北管子弟班之一，館址設於苗栗市媽祖廟，成立約一、兩百年，已解散。同上。頁 28。

20 請參照鄭榮興、劉美枝、蘇秀婷。《陳慶松：客家八音金招牌》。頁 28。

21 與現在常見的國樂嗩吶不同，北管嗩吶和八音嗩吶都是在管身平均的開孔，而不是依照十二平均律開孔，演奏時主要透過氣的控制來改變音高。

〔圖一〕的北管嗩吶約二十七公分，八音嗩吶約三十二公分，因長度不同，在筒音的音高上便有所差異，進而影響演奏的難度。值得一提的是，在管身結構的部分，可以發現北管音樂所使用的嗩吶，其管身是有「節」的，但客家八音所使用的嗩吶並沒有。會有這樣構造上的不同，是由於客家八音中，經常有模仿人聲演唱的樂段或樂曲。



〔圖一〕北管嗩吶與八音嗩吶管身比較
*左為北管嗩吶，右為八音嗩吶
圖片來源：筆者手繪。

舉例來說，客家戲曲腔調中的【改良平板】，是在演員演唱該曲腔時由樂隊幫襯。而在客家八音中便轉化為嗩吶演奏此曲時由樂隊幫襯，由嗩吶模擬人聲。而模擬人聲的樂段需要較多的手指技巧，例如滑音、打音等，八音嗩吶形制上沒有「節」，乃是因為要使樂師的手指不受「節」的阻礙而能夠更流暢的演奏。關於北管嗩吶與八音嗩吶的構造以及關聯性，則可以從下述引文中得知：

加入北管「牌子」乃因主奏樂器與八音相同，都是嗩吶。雖然兩者的嗩吶形制略有差異，但樂器演奏法的相似性，都使八音藝人吹奏北管「牌子」並非特別困難。加入北管戲曲唱腔，則使純器樂演奏的八音音樂，予人耳目一新之感。²²

22 同上註。頁 104。

從上述引文可以清楚的了解，儘管形制略有差異，但演奏法相似，故北管嗩吶和八音嗩吶的技巧是可以互通的。而除了管身長度以及形制的差異外，一般常見的八音嗩吶，孔距為一吋或一吋一，但八音大師黃阿皇所使用的嗩吶形制卻是一吋二²³，因為孔距增加，嗩吶管身更長，所需要的氣就相對的增加，在技巧上也更加的困難。不過，若是樂手能夠駕馭此形制的嗩吶，便可以演奏出更為低沈渾厚的音色。

北管音樂除了是八音樂師的入門基礎外，更是豐富客家八音的元素之一。樂師們使用不同的音樂元素（如北管音樂、戲曲音樂等），適度的加入八音的音樂曲目中，除了使客家八音的曲目更加豐富外，也讓客家八音樂師能夠靈活運用於各個不同的音樂生態。

陳慶松戲曲音樂的培養，得益於當時戲班的戲路很好，許多八音樂師都往戲班發展，後來他在戲班認識了有著「採茶美」稱號的鄭美妹（1913－1966），兩人便結為連理。陳慶松因為鄭美妹愛演戲，在光復後成立了「慶美園」劇團，此團名是以兩人的名字各取一字而命名的，因此，陳慶松雖未特別拜師學習戲曲音樂，但因緣際會下，關於戲曲這方面的發展卻也不曾間斷，進而也將這類音樂融入於客家八音中。

一九三六年（昭和十一年）臺灣進入「皇民化階段」，不久後便開始施行「禁鼓樂」，以往對於民俗活動的寬容政策改變，戲班只好改演新劇，故陳慶松便離開了戲班，轉而去「做把戲」（賣藥團），後來戰爭爆發，連賣藥也難以維繫生活。陳慶松回到苗栗，卻被徵召去「奉公」一百日，回來後也曾做過推人力車，不過因為工作太過吃重，最後轉而向師公黃阿皇（1873－1941）學習洋裁。

也因為如此，陳慶松在閒暇時向黃阿皇請教八音吹奏的技巧，黃阿皇眼見時局越來越差，對於八音的未來不敢抱有太大的期望，而自己的兒子也離開八音的領域轉向戲班發展，也希望將自己的八音絕技找人繼續傳承下去，這時看到認真學習的陳慶松，便把絕學交給他。因為這樣的轉變，讓他學習到了師公黃阿皇的絕活【鳳凰鳴】和【高山流水】兩首曲子，這使他在技藝上的學習達到了巔峰，對於陳慶松而言，最重要的階段莫過於此。

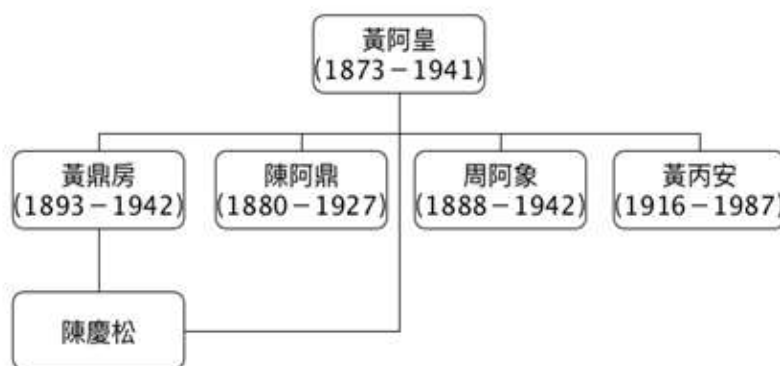
二、黃阿皇傳承系統

從文獻中得知，桃園、新竹、苗栗一帶的著名八音大師有龍潭黃泥塘黃添貴、中壢范姜文賢、關西范泉以及苗栗黃阿皇（1873－1941）四位，可知苗栗地區的八音代表人物為黃阿皇。而關於苗栗地區的八音記載，可見於《重修苗栗縣誌》中提到：

23 關於黃阿皇所使用的嗩吶孔距資料來源，同上註。頁 29。

縣境之內的八音歷史生態特色，一向與地域，以及家族傳承關係為特色。如苗栗、西湖，即曾為本地職業八音樂班最早的生活區域。自十九世紀晚葉以來，八音發展史中幾個主要的流派，多出自前述兩地。其次，產生不同的流派，又與本地八音技藝傳承主要以家族傳承為特徵的現象有關。之後與外姓人的技藝傳承關係，透過學徒制的師徒關係，其間的界限才略有打破。²⁴

可知客家八音的傳承以家族代代相傳為主，與外姓人的傳承關係則是後來才有的，因此風格的建立非常完整，不同的家班便有屬於各自的獨特風格。而關於八音大師黃阿皇的記載，相關書籍甚少，在地方志或是早期文獻中，完全沒有黃阿皇的相關資料，若要追溯其師承為何，則有相當的難度，故筆者選擇從傳承脈絡來推敲其音樂風格的傳遞。黃阿皇傳授技藝方面的記載。在《陳慶松：客家八音金招牌》這本書中，有些資料可循。筆者將書中資料製成〔圖二〕如下：



〔圖二〕黃阿皇傳習門生圖

從〔圖二〕可以看到，黃阿皇正式收了四個徒弟，而陳慶松則是在亂世之中幸運被傳授絕技的第五個徒弟。除了陳慶松外的四個徒弟，其中黃丙安為黃阿皇的兒子，據說黃阿皇當初沒有一開始就收陳慶松為徒，正是因為自己的兒子也是從事八音演奏相關的行業，而當時陳慶松學習八音的天賦已是眾人皆知，所以婉拒陳慶松的請求，而陳慶松遂向黃阿皇的大弟子黃鼎房拜師。²⁵

有趣的是，在〔圖二〕中的陳阿鼎（又稱陳鼎房）²⁶ 其實是陳慶松的叔叔。陳阿鼎生於

24 陳運棟、鄭錦宏編纂，《重修苗栗縣誌》（苗栗市：苗栗縣府，民 96）。頁 187-188。

25 請參照鄭榮興、劉美枝、蘇秀婷。《陳慶松：客家八音金招牌》。頁 28-29。

26 在《陳慶松：客家八音金招牌》19 頁的「西湖高埔陳家八音技藝傳承表」中，記載為陳阿鼎（1880-1927），

苗栗縣西湖鄉，十二歲與父親陳昭三（1858－1936）學習打擊樂器、拉弦樂器、嗩吶以及北管音樂。二十歲拜黃阿皇為師，學習客家八音，隨後便成為當時陳家嗩吶功力最佳之人，可以同時吹奏二到四把嗩吶，以及用鼻孔吹奏嗩吶的技巧。而陳阿鼎的嗓音也非常好，其所唱出的北管戲為當時各地八音團無人能敵。陳昭三共有三個兒子學習音樂，而陳阿鼎是當中最有天份與潛力的，不過在某一次娶親演奏的表演中過世，年僅四十三歲。

而關於陳慶松的師父黃鼎房（1893－1942），其傳承脈絡的文獻記載，可以在《重修苗栗縣誌》中看到：

黃鼎房的師承，則是在家族的傳承過程（按：自黃鼎房之父黃義開始），另再拜師黃阿皇，逐漸在技藝上精進，並與本地八音樂界得有更進一步的互動與聯繫。至於陳慶松本人，也曾經透過私塾的模式，追隨黃阿皇鑽研更為高深的八音曲目及表演技巧。²⁷

黃鼎房，人稱「黃河洛」，十四歲便隨著父親黃義學習客家八音，十八歲便拜黃阿皇為師。而黃鼎房除了收徒陳慶松以外，還有大徒弟楊漢雲（1909－1982）、兒子黃新財（1915－1993）、周阿象的兒子周阿外（生卒年不詳）以及周新桂（1918－1991），一般常以六人組的型態去演出。關於黃鼎房的傳承脈絡，可見圖三：



〔圖三〕黃鼎房師承與傳承脈絡圖

可知從家族的傳承，再向外拜師求學，是早期學習客家八音的常見脈絡，故現在可以看到的文獻大多都是關於「家班」的記載，而事實上，「家班」一詞早在明清時期就已出現過：

但在鄭榮興《台灣客家八音之研究——由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之》50-51 頁的「陳家歷代家譜」中，記載為陳鼎房（1882-1925）。上述資料以 2004 年出版的《陳慶松：客家八音金招牌》為主，1983 年的《台灣客家八音之研究——由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之》為輔。

27 陳運棟、鄭錦宏編纂。《重修苗栗縣誌》（苗栗：苗栗縣府，2007）。頁 187-188。

「家樂」，就是「私家蓄養的樂班及其音樂」，亦可稱之為「私家樂班」或簡稱為「家樂」、「家班」。這是指非官方機構所設樂部和非職業性謀生組建的由私人家庭蓄養的自娛性戲曲、歌舞班子及其所表演的戲曲、歌舞音樂。²⁸

雖然文中所提及的「家班」並不完全與臺灣客家八音中所說的概念相同，但由此可知，當時「家班」一詞已用在形容表演藝術的範疇，尤其是戲曲及歌舞樂中，而「家班」一詞也是「音樂會社組織」的代名詞。但臺灣客家八音選用「家班」作為團名（如苗栗陳家班北管八音團）是否與此相關，已不可考。而關於苗栗地區的客家八音發展，可見於《重修苗栗縣誌》中：

至 1950—60 年代，苗栗地區的客家八音仍維持前代的文化風貌，不同師承系統之樂班、樂人，亦相當活躍。當時在苗栗本地較有名的八音班，主要有黃阿皇、周阿象（含傳下的黃新財、周新桂兄弟）家班、楊漢雲家班，以及陳慶松的陳家班等三班。另三灣鄉地區，又有陳阿鼎（含傳下的陳阿冉、陳阿慶、陳滿水兄弟）一班。其中周新桂、陳慶松還曾經為當時本地美樂唱片錄製多張八音樂曲演奏唱片。至 1980 之後，本地除陳家班仍有繼續發展，其餘兩班則由於散班，以及未有傳人，其樂班傳承以及家班傳承本身所代表的音樂派別，乃不復可追。²⁹

由引文中得知，苗栗地區以黃阿皇所形成的師承脈絡為主，周阿象、楊漢雲、陳慶松以及三灣的陳阿鼎（陳鼎房），都是由這一系統傳承下來，由此可知，黃阿皇的客家八音傳承至苗栗各地，其音樂風格已成為苗栗的一種指標。另外，引文中也提到，1980 年後除陳家班有繼續發展外，其餘皆散班而且也未有傳人，也因此，苗栗陳家班便成為回溯黃阿皇八音音樂風格，以及師承脈絡的唯一線索。

1920 年代間，苗栗八音各派之中，實以出身苗栗街內的黃阿皇與黃鼎房師徒最為活躍。兩人對於之後的苗栗八音發展歷史的影響力最大，也最久遠。至當代本地最重要的八音樂班「陳家班北管八音團」一脈，仍有部分係屬為其於藝術內涵上所曾經影響過的一個派別。就「陳家班」與黃阿皇的淵源而言，出身西湖鄉下高埔（下埔村）陳家的八音班一派，至陳慶松時代，陳慶松另又拜師在黃鼎房門下，並曾為黃鼎房所組八音的成員之一。³⁰

此段引文清楚的道出黃阿皇與徒弟黃鼎房對於苗栗八音的影響，以及二者和陳家班和陳慶松的關聯性，若沒有這樣的傳承脈絡，則沒有「苗栗陳家班北管八音團」這塊響亮的招牌。

28 伍國棟。《江南絲竹：樂種文化與樂種型態的綜合研究》（北京：人民音樂出版社，2010）。頁 94。

29 陳運棟、鄭錦宏編纂。《重修苗栗縣誌》。頁 187-188。

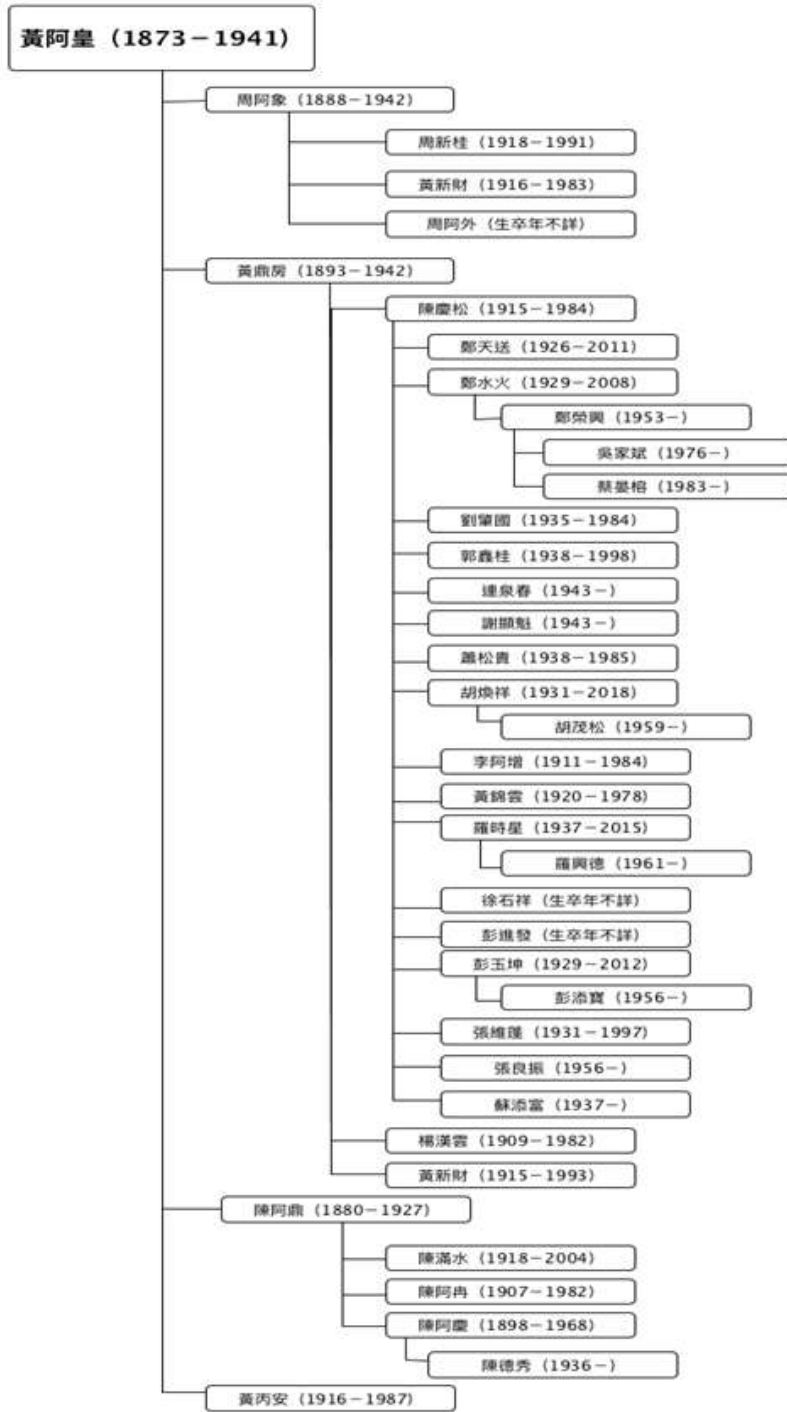
30 同上註。

技藝傳承的師承譜系，是回溯音樂風格非常重要的關鍵，無論是陳慶松，又或是叔叔陳阿鼎，同為陳家班音樂系統出身的他們，加上黃阿皇的教導，技藝上的進展，使苗栗客家八音的音樂發展有更多突破。而現今苗栗地區的八音團已寥寥無幾，大多以子弟團的型態存在著，若以職業團來說，現僅存苗栗陳家班北管八音團³¹，而陳家班的運作形態也已改變，除展演活動以外，也辦理定期的推廣課程，希望可以讓更多的人了解客家八音。

合上述傳承脈絡，可以得知其風格傳遞的過程，筆者根據《陳慶松：客家八音金招牌》中〔黃阿皇傳承系統表〕³²得到較全面的師承譜系如下：

31 同上註。

32 鄭榮興、劉美枝、蘇秀婷。《陳慶松：客家八音金招牌》。頁 33。



〔圖四〕黃阿皇傳承系統圖

從〔圖四〕的師承譜系中得知，到了第三代的傳人時，僅剩陳慶松與陳阿慶有繼續傳承，不過陳阿慶僅傳陳德秀一人，而陳慶松則傳了十一人，其中包括兒子鄭天送和鄭水火，而這些還不包括臺灣各地子弟班的人數。如此龐大的師承體系，使得黃阿皇的音樂風格得以留下足跡，而到了第五代，僅存張良振與鄭榮興兩人。其中陳慶松的孫子鄭榮興，延續陳家班客家八音的傳承，目前已傳至第七代傳人。陳慶松將黃阿皇的技藝傳承並且推廣，使得桃竹苗地區的客家八音風格也受到其影響，最後將北部客家八音風格統整並體現。

參、「堵班」風氣的影響

客家族群所說的「堵班」（ $du^3 ban^2$ ），約莫為 1945 年後所形成的音樂文化。其實就如同北管的「拼館」文化一樣，軒社之間互相比較勁，總是要拼個輸贏。不過對於八音的「堵班」文化來說，雖然團與團之間彼此較勁，但卻形成了一種良性的發展。

「堵班」是當時聘請八音班最刺激的節目表演，也是八音藝人又愛又怕的一環。所謂「堵班」就是同時請兩班以上的八音班來較勁，遇到「堵班」時便要「拼噠」（ $pin^2 tad^5$ ），雙方要以噴吶技巧一較高下，使出絕技將對方打得落花流水，最後，輸的那方便會吹「響噠」（ $hiong^3 tad^5$ ）以示服輸，贏的那方則能得到請主賞的大紅包。其激烈程度往往到了不惜以性命相搏的地步。³³

這時期的客家八音，大量吸收並且轉化外來曲目，樂師們為了要能夠在遇上「堵班」時輸人不輸陣，無論採茶戲、歌仔戲、亂彈戲，甚至流行歌曲、廣東音樂等，都被樂師們運用「八音化」將這些音樂元素轉化為八音曲目，這便是「八音化」運用最顯著的時期。而早期加入的音樂元素正是所有八音樂師必經的基本功，也就是北管音樂。

加入北管「牌子」乃因主奏樂器與八音相同，都是噴吶。雖然兩者的噴吶形制略有差異，但樂器演奏法的相似性，都使八音藝人吹奏北管「牌子」並非特別困難。加入北管戲曲唱腔，則使純器樂演奏的八音音樂，予人耳目一新之感。³⁴

客家八音吸收北管音樂的元素，也因為北管音樂本是亂彈戲的所使用的伴奏，所以除了北管曲牌以外，有許多的唱腔也跟著吸收轉化，因而出現了噴吶「吹戲」³⁵的特色（如【二洪名曲】）。因為八音的表演通常都要吹奏蠻長一段時間，而當器樂的演奏顯得乏味時，便

33 楊閔威。《客家八音：一代宗師陳慶松、郭鑫桂主奏》（苗栗市：貓狸文化工作室，2014）。頁 57-58。

34 請參照鄭榮興、劉美枝、蘇秀婷。《陳慶松：客家八音金招牌》。頁 104。

35 「吹戲」一詞，可見於上註。頁 115。

加入了演唱，一開始是由原本負責演奏的樂師來擔任演唱，爾後改為由演員來演唱。關於這點，鄭榮興曾在書中提到，陳家八音班當時也是因應請主的要求，而邀請榮興客家採茶劇團的花旦張雪英加入演出，而這樣的演出型態，已是三、四十年前就已經開始的事了。³⁶ 依此推論，演員開始加入客家八音的演出，時間約為 1970 年左右。

一、興起學習客家八音之風潮

光復初期，解除了「禁鼓樂」的限制，客家八音又恢復以往繁榮的時期，家家戶戶無論壽誕、嫁娶，都需要客家八音的熱鬧氣氛。許多人看到八音演奏有如此好的行情，便紛紛加入學習行列，而八音團和子弟班如雨後春筍般紛紛出現，「堵班」文化隨之展開。陳慶松認為「堵班」是最能夠磨練技藝的場合，因此他會要求徒弟們先將基礎打好，之後從擔任「下手」開始，跟著師父見過大場面後，再與他配合一起對抗別團，最後才能夠獨當一面。某次表演是從苗栗縣的頭屋鄉翻過一座山頭，進入獅潭鄉黃屋，再轉入大湖鄉，最後回到頭屋鄉范屋伙房。整班的人長途跋涉，整月下來有二十幾場的演出，最少有七天回不了家，可見當時八音演出繁榮的盛況。³⁷

除了因為演出需求增加而開始吸引更多人學習客家八音以外，也有部分是因為可以從事「教館」的工作，許多人拜師學藝，為的是可以回到自己所居住的地區從事軒社的教學。而八音樂師通常都具有演奏北管音樂的能力，因此在教學上，內容往往不是客家八音，而是北管鑼鼓或是曲牌。因為對子弟而言，練習的時間有限，若直接學習八音，則難度過高，因此儘管是想要學習客家八音演奏的子弟，也必須從北管音樂開始，故八音樂師雖然也從事教學工作，但教學內容常是以北管音樂為主。

筆者在教學上也發現，若是學生先學習過北管音樂，對於基礎的鑼鼓（如一鑼、火炮、滿台等）和北管常用的曲牌（如【萬年歡】、【風入松】、【急三槍】等）旋律熟悉，則學習其他難度高的曲目時（【十牌】、【倒旗】等）較為容易。若是這些都能夠駕輕就熟，則可以進一步學習八音曲目，從簡單的小調（吸收自民間的歌曲）開始，如【嘆煙花】、【開金扇】、【梳妝台】等，再漸漸的進入大調（流傳已久的傳統曲目）的曲目，如【上大人】、【一巾姑】等。而最終若能夠再繼續進階，則可以演奏老調（弦索樂曲目中難度高的樂曲），如【高山流水】、【狀元遊街】、【冷泡茶】等。

36 鄭榮興。《臺灣北部客家八音研究》。頁 100。

37 相關資料請參照楊閔威。《客家八音：一代宗師陳慶松、郭鑫柱主奏》。頁 58。

二、嗩吶技藝上的進展

「堵班」的影響除了使更多的人學習客家八音以外，也促使技藝的進步到達巔峰。〔圖五〕是陳慶松在堵班時除了演奏高難度曲目之外，也會展現的特技之一。



〔圖五〕陳慶松同時演奏二到四把嗩吶
圖片來源：鄭榮興提供

〔圖五〕由左至右分別為「以嘴巴和鼻孔同時吹奏四把嗩吶」、「以嘴巴同時吹奏兩把嗩吶」、「以鼻孔同時吹奏兩把嗩吶」，其中左圖在後方協助嗩吶操作的是陳慶松的孫子鄭榮興，這樣的特技至今仍然少人能及。

在「堵班」時期，還有不少令人嘖嘖稱奇的嗩吶特技。鄭榮興曾在書中提到，某次湖口的黃順德³⁸遇上竹東的余錫添³⁹（1906—？），因為雙方一直分不出上下，於是雙方都使出邊抽煙邊吹嗩吶的絕技，而余錫添也模仿這樣的演奏，想扳倒嗩吶技巧較好的黃順德，沒想到卻傷了自己，曲子還沒演奏完，人便在台上倒了下來，而黃順德經過這次的「堵班」也元氣大傷。⁴⁰

除了特技的展現之外，在樂器也有所改變。某次在苗栗獅潭，陳慶松與黃新雲「堵班」，雙方勢均力敵，最後對手在八音演出中使用了西洋樂器，陳慶松驚訝不已。因此，陳慶松發現這股新的潮流，因此聘請苗栗一位黃老師教授八音班的成員西樂，且「下令」每人都必須學一樣西洋樂器。當時陳慶松學小喇叭、鄭榮興學薩克斯風、郭鑫桂、謝顯魁、胡煥祥學電子琴等。增加了西洋樂器的演出陣容以及實力堅強，且將兩種不同音樂系統的樂器做結合，

38 黃順德為北部客家八音「龍潭黃泥塘黃添貴」系統的傳人，人稱黃德。詳細資料可見鄭榮興。《臺灣北部客家八音研究》。頁 48。

39 余錫添為北部客家八音「竹東余家班」系統的傳人，別名余添。詳細資料可見上註。頁 56。

40 鄭榮興、劉美枝、蘇秀婷。《陳慶松：客家八音金招牌》。頁 52-23。

形成「八音化」的另一種樣貌。⁴¹

特殊新鮮的音樂聲響，無法取代傳統樂器所散發出耐聽的八音味。將西洋樂器加入客家八音的演奏中僅是光復後的曇花一現，潮流過了之後，八音團又回到原本的編制，不過這項實驗性的嘗試，充分展現八音樂師掌握「八音化」音樂語法運用的能力，將八音的演奏語法運用在西洋樂器中，使西洋樂器加入傳統曲目的表演毫無違和感。

三、弦索樂曲目多元化

請主們愛看的「堵班」表演，八音團也會藉此好好展現一下自己的技藝。通常所演奏的都是屬於娛樂性為主的弦索樂，因為弦索樂的技巧展現以及演奏曲目較不受侷限，彈性較大，另外，八音樂師也大量吸收外來曲目，使曲目不重複，進而在「堵班」時不被別團打倒。

「堵班」時，彼此競技，雙方不能吹奏相同的曲目，例如甲班吹奏八音「弦索」【一中姑】，乙班接奏「弦索」【上大人】，甲班唱《掛金牌》，乙班唱《小送》，甲班唱《蘆花》，乙班唱《斬瓜》，甲班打《三仙》，乙班打《醉八仙》或《三仙會》等。當曲目用盡時，欲奏自己未奏而對方奏過之曲目時，要以不同管路吹奏。⁴²

由此可知，八音團的樂手們要能吹能唱，也要能夠排場扮仙，而且同一類型的曲目不能只會一種，如同上述引文所說的，若是對方打《三仙》，則要同樣以扮仙戲回應，但卻不能用相同劇目，亦或要更換管路。故八音團並不能只會一種扮仙，否則一遇到「堵班」則會馬上被打倒。

而在「堵班」時期所吸收的曲目，都是聽眾們喜愛的歌曲，故有許多戲曲音樂和流行歌曲被轉化加入客家八音的曲目中，而北部客家八音因「堵班」的良性發展，有許多技藝的展現，以及不同曲目的詮釋，被發揮得淋漓盡致。雖然現今客家八音已漸漸式微，但仍有許多文獻和錄音被保存下來。在早期美樂唱片所灌錄的黑膠唱片中，保留了許多關於客家八音的有聲資料，尤其是陳慶松的作品大量地被保存下來，其技藝的展現在《一代宗師》中，好整以暇的呈現在眼前，可知「堵班」文化所附加的改變，與樂師「八音化」的能力有相當大的關聯性。

41 同上註。頁 131。

42 同上註。頁 52。

肆、八音化釋義與其淵源脈絡

「八音化」一詞足以解釋北部客家八音音樂風格的形成，以及如何將外來曲目轉化的過程，但在諸多文獻中，這是個既熟悉又陌生的名詞。本文在前言提到，許多研究客家八音的文獻中，都提到了「八音化」一詞，卻鮮少能夠解釋清楚其定義為何，諸多學者的說法 and 用詞曖昧，難以真正讓人明白「八音化」為何。以下除了整理不同的說法外，也從筆者自身參與和觀察的角度出發，解釋「八音化」一詞的意涵為何。

在客家八音的發展過程中，因為歷史變遷，客家八音從原本的儀式性的吹打樂，漸漸發展出可供娛樂欣賞的弦索樂。筆者將探討弦索樂除了在演奏風格上有相當的差異之外，更吸收了大量的外來曲目，轉化為現今客家八音中常見的曲牌，從不同的來源探討曲目轉化的過程，藉此更加清楚八音化的定義。

一、學者對於「八音化」的解釋

「八音化」一詞在許多研究客家八音的文獻中經常可見，學者們以不同的語彙來說明這樣的音樂轉化過程，如鄭榮興在〈客家音樂的管路與線路〉中談到的：

職業八音噴吶手，看到任何骨幹譜，都能夠立刻加花演奏，即使是新吸收的民謠或曲牌，也可用同樣模式將它吹得像客家八音，這個過程就是「八音化」。⁴³

文中提到「職業八音噴吶手」，這表示八音化的轉化過程並非初階的八音樂師或是非職業的八音演奏者能夠運用自如的，對於音樂風格的掌握，是需要長時間的浸泡與薰陶，才能夠在新吸收的民謠或是曲牌中，轉化出與客家八音風格相近的音樂。而鄭榮興也提到，八音化是一種模式，使用相同的模式將外來曲目演奏得像客家八音，雖然文中並未講明八音化的「模式」為何，但由此得知，鄭榮興從自身的演奏中體會到八音化為一種模式，因為這樣的論點，是難以透過純粹的聆賞以及音樂譜例分析發現和瞭解的。

另外，劉正懋也在《苗栗陳家班北管八音團吹場音樂之研究》中提到：

八音樂師會改編其他樂種的器樂音樂，轉化成為吹場音樂或是弦索音樂。由於客家八音有其音色特殊的樂器與獨有的音樂風格，這些經由八音樂團演奏而出的外來樂曲便完全被「八音化」，與原本樂曲的風格截然不同。⁴⁴

43 請參照鄭榮興。〈客家音樂的管路與線路〉《彈音論樂：「音樂演出與音樂研究」學術會議論文集》（臺北縣：高談文化，2000）。頁 237-264。

44 劉正懋。《苗栗陳家班北管八音團吹場音樂之研究》（國立新竹教育大學音樂學系碩士論文，2012）。頁 28。

文中談到「改編其他樂種的器樂音樂」，這與鄭榮興所說的「民謠或曲牌」稍有出入，因為器樂是不唱的，但民謠或是曲牌都是可以演唱的，而客家八音的弦索樂有大量的演奏技巧，是在模擬人聲，所以上述在這部分的說明較不完整。不過劉正懋談到，客家八音的樂器音色特殊，而會有特殊的音色，是與樂器構造有關，在本文的第二章，已針對北管嗩吶和客家八音嗩吶的構造做簡單敘述，此處不再贅述。由此可知，音樂風格的形成，與使用的樂器也習習相關。

除此之外，還有劉新圓在〈臺灣客家弦索八音的即興模式〉一文中所提到：

理論上來說，這些模式可以套用到任何曲子，將它「八音化」成為道地的客家絃索八音。例如本文所分析的【百家春】，實出自閩南系，並非客家音樂，但套用八音模式之後，聽起來也像道地的絃索八音。⁴⁵

上述文中可以看到「模式」二字再度出現，從劉新圓與鄭榮興都使用了「模式」這樣的說法，可見八音化是有規則可循的。除此之外，劉新圓也提到：

此現象意味著，「八音化」的「趨同性」：套用越多慣用音型，不同的樂曲之間就越相似。換句話說，慣用音型是「八音化」的重要因素，它的主要功能，就是賦予樂曲強烈的八音特性。⁴⁶

這段引文中，作者提到「趨同性」以及慣用音型，簡單的說，慣用音型越多，趨同性便越高，而慣用音型其實也是客家八音風格的重要元素，而在文章的題目中也就可以看到，「即興模式」這樣的說法，雖說是即興，但還是有個模式存在，而所謂的模式，就是慣用音型，只是，慣用音型究竟為何，作者仍然尚未清楚的說明。

另外，還有劉怡君在《臺灣客家八音嗩吶的管路與活奏之研究－以吹場樂〈新義錦〉為例》一文中所談到的：

台灣客家八音是客族人特有的音樂形態，它具有自己獨特的即興語彙以及音樂內涵，客家八音有基本的 repertoire（曲目），隨著時代的演變，不斷的吸收其它的曲調，加入曲目之中，不管任何音樂進入這個系統裡，八音樂師都能在演奏時使它聽起來「像」客家八音，這種「八音化」的過程。⁴⁷

45 劉新圓。〈臺灣客家弦索八音的即興模式〉《音樂研究》15 期（2011）。頁 20。

46 同上註。

47 劉怡君。《臺灣客家八音嗩吶的管路與活奏之研究－以吹場樂〈新義錦〉為例》（國立新竹教育大學音樂學系音樂教師碩士在職專班碩士論文，2015）。頁 49。

從引文中可以看到，作者提到「即興語彙」，而所謂的即興語彙，其實與前述其他作者所探討的相似，一樣是在談論所謂的「模式」，只不過使用「即興」二詞來討論，更有一種與西洋音樂中的爵士音樂相比擬的概念，另外，作者也提到「不管任何音樂進入這個系統裡，八音樂師都能在演奏時使它聽起來『像』客家八音」。「像」客家八音，其實另一層的意涵則是「模仿」的概念，八音樂師吸收外來曲目，之後以模仿客家八音的方式，將外來曲目演奏得像是客家八音，其實簡單的說，也就是八音樂師使用「慣用音型」來處理外來曲目，讓曲子聽起來就如同是客家八音原生的曲目，但卻又有不同的風味。

再者，從作者的題目可以看到「活奏」一詞，「活奏」這樣的音樂風格詮釋，在臺灣傳統音樂中，無論北管音樂、南管音樂、戲曲音樂……等，都佔有非常重要的角色，因為「活奏」所以樂手們才得以塑造出自己的音樂風格，爾後漸漸形成一個樂種的風格。若是沒有活奏的概念，那麼音樂風格的展現，便會消失。

除此之外，作者也談到管路，管路的概念之所以值得一談，是因這樣「轉調」的方式與西洋音樂理論的概念完全不同。無論是客家八音中所使用的嗩吶，或是北管音樂中所使用的嗩吶，都是利用改變管路來改變調性，但在西洋音樂使用「絕對音高」的前提下，演奏者必須更換樂器，才能夠達到音準上的絕對，而臺灣傳統音樂是使用「相對音高」的概念，因此其根據「聽覺」上的音準，以及樂隊中其他樂手的音準來判別自己的音高是否準確。

上述學者們都在文獻中提到了八音化，從學者們所說的內容，可以整理出以下幾點：

1. 職業的八音樂手具有將外來曲目八音化的能力。
2. 將骨幹譜加花演奏是八音化的手法之一。
3. 吹場樂和弦索樂在吸收外來曲目後都有八音化的過程。
4. 八音化是一種轉化音樂風格的模式。
5. 客家八音所使用的樂器，其本身的特色，也是八音化的元素之一。
6. 樂師使用「慣用音型」，將外來曲目八音化為客家八音風格的曲目。
7. 客家八音具有自己獨特的「即興語彙」，因此在吸收外來曲目後，可以轉化為屬於客家八音風格的曲目。

將學者們所談論到的八音化說明約略做整理，歸納出以上七點，而上述四位學者中，僅有鄭榮興是具有長期實際演奏經驗的學者，在他的引文中可以看到其強調「職業八音嗩吶手」，藉此可以知道，並不是所有客家八音演奏者，都可以真正靈活的運用八音化的手法，必須要有足夠的經驗累積，以及專業的演奏技術，並且擔任樂隊的主奏角色，例如八音嗩吶，才能夠準確地運用八音化手法來做音樂風格的轉換。

二、從實務經驗探討「八音化」的意涵

從上述學者們所談論的「八音化」得知，「八音化」簡單的說，就是一個將外來曲目轉化為客家八音風格的過程。而筆者在長時間學習客家八音以及客家戲曲伴奏的狀態下，雖已有能力可以將「客家戲曲」中使用的曲調和唱腔加花潤飾，進而演奏成具有客家戲曲風格的音樂，但對於「客家八音」的音樂風格詮釋，仍然需要更多演奏經驗的累積，才能夠游刃有餘。

客家八音與客家戲曲音樂的不同在於「主奏（唱）」的差異。前者以噴呐為主，後者以演員為主，一者為器樂，另一者聲樂，儘管兩者同時演奏（唱）同一首唱腔，在詮釋上以及聽覺上仍然是完全不同的。因為客家八音噴呐具有兩個八度的音域，在這樣的條件下，自然可以做出一般人聲無法達到的技巧，但客家八音噴呐演奏者並不一味地賣弄高超的技巧，而是在演奏中保有原本骨譜的基礎，再加上本身經過長時間所淬煉出的即興語彙，將客家戲曲唱腔轉化為客家八音曲目。由此可知，八音化的手法運用，是需要經過客家八音漫長的浸泡和薰陶，才能夠靈活的使用與駕馭。

八音化的手法運用與採茶戲有緊密的關聯性。因為大部分的八音樂手們，除了能夠演奏客家八音的曲目之外，也能夠擔任採茶戲的後場樂師，而這樣的型態並不少見，以苗栗陳家班北管八音團而言，幾乎所有的團員都具有這樣的能力，也因此，八音化的過程與戲曲息息相關。許多國家的傳統音樂，例如阿拉伯音樂、泰國音樂、越南音樂、印度音樂等，其傳統音樂的特性，就是具有大量的即興成分，而這樣的詮釋方式，與樂師的學習背景具有相當的關聯性，八音樂師在同時也演奏客家戲曲音樂的同時，不知不覺的潛移默化，加入了許多戲曲中所運用到的音樂手法，進而使客家八音與客家戲曲的關係更加緊密。

客家八音與客家戲曲互動頻繁，尤其在弦索樂的發展中，客家八音的樂師們轉化了許多採茶戲唱腔或是客家山歌的曲調，特別的是，客家戲曲中所使用到的唱腔為聲樂，客家八音為器樂，因此，在轉化的過程中，人聲則變成了噴呐主奏，而「擬聲手法」的出現，則使得客家八音更具有屬於自己獨特的音樂風格。

前面也提到，客家八音的樂手同時也可以擔任戲曲後場的樂師，在這樣的前提下，對於樂手而言，因為了解戲曲唱腔，爾後運用噴呐來模擬歌者，便不是一件困難之事，但樂器與人聲仍然是兩個不同的媒介，因此客家八音的噴呐手，除了巧妙的運用噴呐的技巧來模擬人聲以外，也做出許多人聲無法做到的器樂演奏，例如一次演奏四把噴呐，或是運用手指快速變換音符等。使得戲曲唱腔轉化為客家八音曲目後，形成另一種新的音樂風格，並非全盤的複製，而是運用聲樂無法達到的技巧來詮釋同一首曲調。

八音化除了與噴呐主奏息息相關外，也和其他的伴奏者密不可分。樂手們在學習客家八

音的過程中，無論是主奏或是伴奏，經常是先拿到一份「老譜」⁴⁸，熟悉之後，再進行加花潤飾，因此，伴奏者的加花風格，仍是將外來曲目八音化的關鍵之一。以弦索樂來談，樂隊編制常以吹、拉、彈、打四類樂器來組合，常見的樂器除嗩吶外，還有笛子、笙、二絃、胖胡、三弦、揚琴、打擊等等，各個樂器依照自己的特性各司其職，吹管類和拉弦類樂器負責主旋律的線性旋律，彈撥樂器則負責加花點綴的點狀旋律，在這樣的前提下，依照樂師們自己本身對於客家八音的理解，進行加花潤飾，進而與嗩吶一起演奏出轉化後的客家八音。

由上述可知，「八音化」是客家八音這一樂種，將外來曲目的音樂風格轉化的現象，並不是個人或是某一團體的單一現象，而這樣音樂風格轉化所運用的手法，則是樂手們依照自己長時間的經驗累積，進行轉化、加花、潤飾，最後成為客家八音風格的曲目。而風格的形成，又與各個不同的系統（如苗栗陳家班北管八音團系統、新竹竹東黃清雲系統、龍潭黃泥塘黃添貴系統等）的音樂風格養成相關，故各個系統漸漸發展出屬於自己的音樂風格，之後運用自己的音樂風格，來進行八音化，轉化外來曲目加入客家八音的表演之中，使現今所看到的客家八音如此豐富多元。

伍、《一代宗師》專輯中的弦索樂【送金釵】

由於桃園、新竹、苗栗一帶，是以客家族群的聚落居多，故「美樂唱片」除了出版流行歌曲外，也出版與採茶戲相關的黑膠唱片，如1964年由陳慶松的妻子「鄭美妹一團」所錄製的「教育採茶」《義方教子》⁴⁹，又或者是1965年由「美樂第二團」錄製的「故事採茶」《陳世美不認妻》⁵⁰，以及1969年由「隆發興歌劇團」錄製「採茶戲劇」《玉堂春》⁵¹等。

因為採茶戲的流行，使得買氣提升，唱片行願意出資錄製許多客家表演藝術，藉著出版黑膠唱片保存了許多文化足跡，再者，也因為流行文化的推進，客家八音演奏採茶戲便勢在必行。

客家八音的弦索樂吸收「採茶腔」以及「山歌腔」的元素有多不少，而《一代宗師》專輯中所收錄的五首曲目中，有三首分別為【送金釵】、【柳花開（山歌懷胎）】以及【綁傘尾】，皆為採茶戲中所運用的唱腔，其中【送金釵】和【綁傘尾】兩首唱腔，為三腳採茶戲

48 「老譜」，作為八音音樂圈內的術語，所指為記載樂曲骨幹旋律音的樂譜。所謂「老譜」，即指最原始、基本的曲調旋律。樂師習得「老譜」後，於實際演奏之際，尚須「轉字」，加點「花草」，即樂師依本身的音樂能力與技術，於「老譜」中加上一些裝飾音，使樂曲聽起來更為豐富、動聽。詳細資料請參照陳運棟、鄭錦宏編纂。《重修苗栗縣誌》（苗栗市，民96）。頁247。

49 朱夢慈等作；范揚坤主編。《流轉·發聲：鈴鈴、美樂與遠東唱片附錄彙編》（宜蘭：傳藝中心。2017）。頁264。

50 同上註，頁267。

51 同上註，頁268。

十大齣中，《十送金釵》以及《送郎擲傘尾》的主要唱腔，而【柳花開（山歌懷胎）】為採茶戲中常見唱腔，並不屬於特定劇目。

儘管三首曲目皆為採茶戲中的唱腔，但陳慶松在每一首的詮釋上，都運用了不同的手法：【送金釵】運用了許多後半拍的人聲模擬；【柳花開（山歌懷胎）】則是將原譜以「擴張」的音樂手法，將拍子放大，使噴吶在演奏上能夠進行更多的加花技巧；【綁傘尾】利用噴吶的吹嘴和管身，在反覆十八遍的過程中，模擬高腔與低腔的演唱。本文以【送金釵】為例，由曲目來源、骨幹譜與演奏譜比較分析以及慣用加花語法整理，來說明陳慶松如何運用音樂語法的轉換來使採茶戲唱腔八音化。

一、曲目來源

【送金釵】一曲是臺灣客家三腳採茶戲「十大齣」中第十齣《十送金釵》的主要曲目，屬於九腔十八調中的山歌腔系統。《十送金釵》劇情敘述著賣貨郎財子哥，挑著貨擔四處叫賣，到了阿乃姑的家中，原想阿乃姑是眾人推薦的好買家，期望能夠多少有些收入，沒想到，一見到阿乃姑長得年輕貌美，便萌生追求之意，為了討阿乃姑歡心，便把貨擔裡的雜貨全部都送給阿乃姑。在《十送金釵》劇中財子哥⁵²和阿乃姑⁵³所演唱的【送金釵】唱腔譜⁵⁴如下：

52 鄭榮興。《臺灣客家三腳採茶戲研究》（苗栗：慶美國文教基金會，2001）。頁 340-341。

53 阿乃姑的唱腔緊接在財子哥唱完後，故延續〔譜例 6-1〕的小節數。唱腔譜來源請參照上註。頁 340-341。

54 譜例來源：同上註。頁 340-341。

譜例一：【送金釵】財子哥唱腔譜

過門

(男唱)

7
愛時還有一送金釵妹妹頭上

12
插(啊)我的阿乃姑(女白)喂!做麼介(男唱)愛也沒

15
愛(哪)(女唱)哥啊講等愛(啊)(男唱)愛時

19
還有二送包頭溜是(啊)溜轉轉是阿溜

25
溜並烏巾(哪)我的阿乃姑(哪) 接阿乃姑唱

譜例二：【送金釵】阿乃姑唱腔譜

31 過門



(女唱)

37



承蒙財子一送金釵妹妹頭上

42



插(啊)我郎財子哥(男白)喂!做麼介(女唱)你(啊)要

45



轉轉來(男白)會哪!(女唱)接接哥愛來承蒙

50



財子二送包頭愛是啊啲啲並烏巾哪我郎

57



財子哥(哪)

尾奏

〔譜例一〕和〔譜例二〕皆為【送金釵】一曲，只是在實際演出過程中，財子哥與阿乃姑在口白結束，準備來送東西時，會以對唱的方式各自演唱一首【送金釵】，也因演唱者不同，影響著樂句間的插白。在〔譜例一〕的第三行可以看到歌詞寫著財子哥演唱：「我的阿乃姑」，阿乃姑口白：「喂！做麼介」；相同的看到〔譜例二〕的第三行歌詞為阿乃姑演唱：「我郎財子哥」，財子哥口白：「喂！做麼介」。不過到了〔譜例一〕第十四小節，財子哥演唱著：「愛也沒愛哪」，阿乃姑回唱：「哥啊講等愛哪」；〔譜例二〕第44到第45小節則是阿乃姑演唱：「你啊要轉轉來」，但財子哥則是插白：「會哪！」，後面又再接再回阿乃姑的演唱。而這樣一來一往的互動模式，影響著噴吶對於曲目「擬聲」技巧的詮釋，尤其因為男女插白的不同，使得噴吶在模擬人聲的部分更為有戲劇性和難度。

而【送金釵】歌詞內容，是將十件物品在反覆演唱的過程中一一送出，故【送金釵】一曲在《十送金釵》中共演唱了十次，但在十件物品送出後，會再接再唱同為「山歌腔」的【海棠花】（又稱【打海棠】），而鄭榮興曾提到：「這個曲腔（按：【海棠花】）也是可唱可不唱的，會有這樣的安排，是為了讓屬於『山歌腔』系統的【十送金釵】後面所接續的唱腔較流暢。」⁵⁵，因為同為「山歌腔」系統，而過門（間奏）也相同，故在銜接上並不會有調性的問題，而這樣的唱腔銜接，也在客家八音的演奏中保留下來。此曲雖然稱【送金釵】，但實際上，在【送金釵】反覆演奏十遍後，還會再銜接一首【海棠花】，陳慶松是完全的依照「十大齣」中的曲腔安排來演奏。

二、骨幹譜與陳慶松演奏譜比較分析

陳慶松所演奏的【送金釵】為1964年由「美樂唱片」出版。而在「十大齣」中，【送金釵】一曲的特色為完全十二度音域、三聲音階以及羽調式⁵⁶。除此之外，其唱腔特色在於男女在演唱過程中相互用口白呼應唱詞段落，而這樣的特色，也在陳慶松將【送金釵】轉化為客家八音時保留了，舉例如下：

55 請參照鄭榮興。《臺灣客家三腳採茶戲研究》。頁101。

56 音樂分析部分，請參照上註。頁182。

譜例三：【送金釵】唱腔譜與陳慶松演奏譜比較

唱腔

八音

愛時 還 有 一 送 金 釵 妹 妹 頭 上

6 插 (啊) 我的阿乃 姑 (女白) 喂! 做麼介

以下略

擬聲

擬聲

從〔譜例三〕的比較中得知，陳慶松在演奏中，保留了大部分原有的唱腔樂句，不過在第三小節可以發現，歌者的演唱經常是以一種圓滑、連貫的方式，但轉化為器樂演奏時，則可以有「短促音」的出現，而這樣的音樂處理會使得音樂風格更有跳動感，讓【送金釵】唱腔中男女一來一往之間的對唱型態，在純器樂的表現也可以保留，且更顯得活潑。

除此之外，在〔譜例三〕的最後一小節可以看到陳慶松在這小節的後半拍使用了一個「擬聲」的技巧，用來模擬阿乃姑的口白：「喂！做麼介」，由於演唱時是由男女對唱，所以一人唱，一人念白的段落並不算困難，但轉化為客家八音的演奏時，這些段落則變成嗩吶一人負責，在「喂！做麼介」的「擬聲」段落時，除了要掌握唱段結束的後半拍來模擬「插白」，更要在短時間內回到唱曲之中，這著實地考驗著嗩吶的演奏技巧。

陳慶松所演奏的【送金釵】，將曲目重覆了十遍，再這樣的情況下，加花語法的運用變顯得更為重要，以下以演奏譜每次反覆的前四小節作為比較範例探討。

譜例四：【送金釵】演奏譜加花比較

The image displays ten staves of musical notation, numbered 一 through 十. Each staff represents a different melodic variation of the piece 'Song Jin Chan'. The notation is in a 2/4 time signature and uses a treble clef. The variations show different rhythmic and melodic embellishments, such as grace notes, slurs, and different note values, illustrating the '加花' (adding flowers) technique.

由〔譜例四〕演奏譜比較中得知，陳慶松在每一次曲目的循環，都沒有使用完全相同的加花手法，又從〔譜例四〕重複十遍的例子中，看到陳慶松使用了許多「短促音」，尤其在小節第二拍，或者是後半拍的地方，而這些是演員在演唱時不會出現的。陳慶松運用這樣的技巧，除了前述談到為了使音樂聽起來更具有活潑感以外，其實也與戲曲伴奏的慣性有關。

當戲曲樂隊在幫演員的演唱伴奏時，經常會在演員唱段的後半拍，或者是小間奏時運用加花手法，使得音樂聽起來更為豐富。

所以，當陳慶松在演奏【送金釵】時，其實身兼多種角色，除了劇中的財子哥與阿乃姑以外，還有器樂伴奏的身份，以不干擾唱腔段落為原則，進行後半拍的加花，使得演奏和演唱相較之下，各有一番風味。

三、慣用加花語法整理

綜合上述所討論的特點，以及許多無法用譜例來表達的音樂語法，依照陳慶松在【送金釵】的演奏中，其加花語法慣性與特性如下：

1. 慣性在每次反覆的第八小節和第十小節的第二拍加入「擬聲」技巧。
2. 若結束音為「土」(La)，則經常會加入打音的技巧。
3. 多次使用「工」(Mi)滑音到「土」(La)的技巧。
4. 若在後半拍運用「擬聲」技巧，則下一小節可能會選擇延後半拍演奏。
5. 進入過門樂段前的六小節，會翻高八度演奏。
6. 在反覆第四遍時，中間運用「對話式擬聲」，如同財子哥與阿乃姑的對話，且超出拍子的規範，多出一小節。
7. 經常使用「工」的高低八度跳進。
8. 在「山歌腔」系統中，唱腔經常出現偏高的「六」(升Sol)。在本曲中，每次反覆時，進入過門前兩到三小節，會將偏高的「六」運用氣的控制，模擬出滑音亦或胡琴揉弦的效果。
9. 不以散板開始，而是保留了【送金釵】原有的過門，作為前奏。

從上述的九項特點中發現，陳慶松在演奏遇到「土」(La)和「工」(Mi)的時候，都會使用特殊的加花手法來處理，也因為如此，所以形成了一種音樂處理上的慣性。由於【送金釵】本身就屬於「山歌腔」系統，在音樂結構上是以「土」(La)、「上」(Do)、「工」(Mi)三音為主，加上八音噴吶模擬人聲的特性，使得滑音或是擬聲的技巧，在「土」(La)和「工」(Mi)頻繁出現。

另外在第六點所談到的對話式擬聲，則是陳慶松在演奏中的小插曲。從演奏譜的採譜中得知，因為對話式擬聲的段落，使得【送金釵】在反覆第四遍時，多出了一小節，這考驗著樂隊與噴吶間的默契。在客家八音的演奏過程中，是可以加入許多即興元素的，但這通常都在有限的範圍內做無限的發揮。所謂有限的範圍，就是必須在每一小節的固定拍數中運用加花語法，但在【送金釵】第四遍所出現的對話式擬聲則有點讓人意外，因為陳慶松超出了原有樂段的小節數。從《一代宗師》專輯中可知，伴奏樂隊在這個段落即興添加一些屬於「山歌腔」系統的音型來做襯底，使得主奏的噴吶能夠自由的做「擬聲」技巧的詮釋。

由於【送金釵】原為採茶戲中有歌詞的唱腔，有了以一句為單位的歌詞，便會有以一句為單位的樂句。第四遍出現的對話式擬聲，雖然超出了固定拍數，但因為伴奏樂隊的即興音型襯底，使得音樂並沒有間斷，只是下一句歌詞（樂句）延後出現而已。在【送金釵】反覆十遍裡，僅有第四遍有運用這樣的對話式擬聲，筆者稱其為演奏中的「小插曲」，事實上可能是不小心的失誤，才將拍子算錯，不過，也因為黑膠唱片「錯了只能重頭再來」的特性，考驗著八音樂師們的臨場反應，也體現了臺灣傳統音樂即興演奏的特性。

陸、結語

陳慶松從小被父親陳阿房啟發，在新樂軒與北管子弟共同磨練，拜師黃鼎房，戰亂有幸與師公黃阿皇的學習絕技，以及和妻子鄭美妹在採茶戲中的薰陶等，許多不同的音樂元素，在陳慶松學習客家八音的過程中，慢慢的積累轉而構成「八音化」的元素。

有許多學者在探討或是提到「八音化」一詞，常歸納為「以即興語法構成八音化」等說法帶過。事實上，「八音化」的意涵是指客家八音樂師以自身學習多種音樂元素的背景，如戲曲音樂、北管、廣東音樂等，內化後運用在外來曲目的轉化上，而這樣的轉化現象，稱為「八音化」。儘管如此，並不是每一位八音樂師都能夠運用「八音化」，而能夠運用「八音化」的樂師，其手法也不會完全相同，會有這樣的現象，是因為每一個八音樂師的學習背景都不一樣，能夠運用的音樂元素也不盡相同。

「八音化」並不是針對陳慶松一人的專有名詞，而是一種大環境的現象，可能與客家族群不斷南遷有關。在客族遷徙的過程中，每到一個新的區域，除了將自身的文化帶到當地以外，也會吸收新的文化元素，因此，客家八音從原本只是儀式性以噴呐和打擊樂合奏的「吹打樂」型態，演化成加入絲竹樂器，且具有娛樂性的「弦索樂」。北部客家八音的豐富多元，來自於前人的累積和耕耘，而客家文化的樣貌也在漸漸吸收了其他文化的元素後，構成現今臺灣客家文化中具有代表性的客家山歌、客家戲曲以及客家八音。其中，客家八音在臺灣被列為「無形文化遺產」的保存項目之一，除了顯示出客家八音的珍貴性以外，也凸顯了客家八音逐漸式微的現象，導致傳承上的困難。

隨著時代的流行以及現代人生活習慣的改變，廟宇習俗也跟著改變，如行天宮為訴求環保，已不再點香及接受供品。許多客家地區的宮廟，因經費有限，也簡化了三獻禮⁵⁷的儀式，將原本需要八音團來演奏的「擂鼓三通，鳴鐘九響；奏大樂，奏小樂」等段落刪去，使得三獻禮的儀式中原本不可或缺的八音團，逐漸消失。伴隨著許多傳統廟會習俗被改變或取代，間接影響著保存於廟會典禮儀式中的客家八音，也開始消逝。傳統音樂的保存，無法像故宮

57 關於「三獻禮」的詳細說明，可參照鄭榮興。《臺灣北部客家八音研究》。頁 75-77。

文物放在櫥櫃裡展示，與生活習慣相互連結，產生音樂文化存在的「必要性」，這樣的保存才能夠永續，使傳統文化不會面臨消逝的危機。

參考文獻

一、書籍

- 伍國棟。《江南絲竹：樂種文化與樂種型態的綜合研究》，北京：人民音樂出版社，2010。
- 朱夢慈等作；范揚坤主編。《流轉·發聲：鈴鈴、美樂與遠東唱片附錄彙編》，宜蘭：傳藝中心。2017。
- 林曉英。《打八音·唱北管：林祺振、謝旺龍與和成八音團》，桃園：桃園縣政府文化局。2007。
- 許常惠、鄭榮興、呂錘寬著。《臺灣傳統音樂之美》，臺中市：晨星。2002。
- 陳運棟、鄭錦宏編纂。《重修苗栗縣誌》，苗栗：苗縣府。2007。
- 楊閔威。《客家八音：一代宗師陳慶松、郭鑫桂主奏》，苗栗：貓狸文化工作室。2014。
- 葉龍彥。《台灣唱片思想起 1895-1999》，臺北縣：博揚文化。2001。
- 鄭榮興、劉美枝、蘇秀婷。《陳慶松：客家八音金招牌》，宜蘭：傳藝中心，台北：時報文化發行。2004。
- 鄭榮興。《苗栗地區客家八音音樂發展史：田野日誌》，苗栗：苗縣文化。2000。
- 鄭榮興。《苗栗地區客家八音音樂發展史：由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之：論述稿》，苗栗：苗縣文化。2000。
- 鄭榮興。《臺灣北部客家八音研究》，宜蘭：國立臺灣傳統藝術總處籌備處。2008。
- 鄭榮興。《臺灣客家三腳採茶戲研究》，苗栗：慶美園文教基金會。2001。
- 鄭榮興。《臺灣客家音樂》，臺中市：晨星出版。2004。

二、期刊、研討會論文

- 劉新圓。〈臺灣客家弦索八音的即興模式〉《音樂研究》第十五期。2011。頁 1-23。
- 鄭榮興。〈客家音樂的管路與線路〉《彈音論樂：「音樂演出與音樂研究」學術會議論文集》，臺北縣：高談文化。2000。頁 237-264。

三、學位論文

- 劉正懋。《苗栗陳家班北管八音團吹場音樂之研究》，國立新竹教育大學音樂學系碩士論文，2012。
- 劉怡君。《臺灣客家八音噴吶的管路與活奏之研究—以吹場樂〈新義錦〉為例》，國立新竹教育大學音樂學系碩士論文，2015。

鄭榮興。《臺灣客家八音之研究——由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之》，國立臺灣師範大學音樂學研究所碩士論文，1985。

鍾繼儀。《臺灣北部客家八音的音樂語法——以陳慶松的嗩吶詮釋為例》，國立臺北藝術大學傳統音樂學系碩士論文，2018。

四、有聲資料

朱夢慈等作；范揚坤主編。《流轉·發聲：鈴鈴、美樂與遠東唱片附錄彙編（附 2CD）》，宜蘭：傳藝中心。2017。

陳家八音團、陳慶松、郭鑫桂等。彭雙琳、彭雙松錄製。《客家八音：一代宗師陳慶松、郭鑫桂主奏》，苗栗：美樂唱片出版社。1962 — 1963 錄製黑膠唱片，2014 發行。

關渡音樂學刊第30期 頁69-96 (西元2019)
 國立臺北藝術大學音樂學院
 Kuandu Music Journal No.30 pp.69-96 (2019)
 Taipei National University of the Arts, School of Music
 ISSN 1814-1889

普庵咒悉曇梵音之探討：以《五知齋琴譜》〈釋談章〉打譜為例

廖秋綦

輔仁大學宗教學系碩士

摘要

〈普庵咒〉的流傳早於南宋普庵禪師之年代，而〈普庵咒〉的古琴曲有可能是普庵禪師譜曲流傳於後世，目前〈普庵咒〉古琴曲譜最早可追溯到明代。

古琴曲〈普庵咒〉的文詞，依「五音事圖」，第一句字頭至第五句字頭依次為「迦」、「遮」、「吒」、「多」、「波」。即悉曇（亦即梵語字母）五音，就是喉腭舌齒唇五類聲的五個基本輔音。〈普庵咒〉整體結構屬簡單的儀軌形式。為古代學習梵字拼音（即悉曇梵音）的曲譜。

本論文以探究〈普庵咒〉的悉曇梵音為主題，透過〈普庵咒〉陀羅尼（*dhāraṇī*，即咒語，意譯為真言）的梵唱，其具備強大信息能量的音聲共振波，能與宇宙萬物和諧共振，其功德不可思議。

本論文的悉曇梵音是由真言宗釋一吉阿闍黎指導，由筆者根據《五知齋琴譜》〈釋談章〉打譜並以古琴梵音彈唱。

關鍵詞：普庵咒、悉曇章、釋談章、悉曇五類聲、琴譜

A Study on the Sanskrit Sounds of Pu-An Zhou: Reconstruction of Shi Tan Zhang in *Wu Zhi Zhai Qinpu*

LIAO, Chiou-Chen

Fu Jen Catholic University, Master of Arts in Religious Studies

Abstract

Pu-An Zhou (the incantation of Monk Pu-An) can be traced back to the time earlier than Southern Song Dynasty (1127-1279), when Monk Pu-An (1115-1169) was alive. Although the present guqin score of Pu-An Zhou can only date back to the Ming Dynasty (1369-1644), it was likely composed and passed down by Monk Pu-An in the Song Dynasty.

In the guqin song of Pu-An Zhou, the lyric of the first sentence starts with the sound *ka*; the sounds *ca*, *ṣa*, *ta*, and *pa* appear in the beginning of the following four sentences. These are the five basic guttural, palatal, retroflex, dental and labial consonants in Siddham (a written form of Sanskrit). Pu-An Zhou has a simple structure to follow. Thus, it served as a chant for people to learn Siddham in the past.

The present study investigates the Siddham sounds of Pu-An Zhou. Singing the dhāraṇī (ritual speech or mantra) in Pu-An Zhou in the language of Sanskrit can produce a great energy of resonance waves of sounds which allows one to resonate harmoniously with all things in the universe. The merits and virtues are unfathomable.

The pronunciation of Siddham in this paper was instructed by Acarya Shi Yiji, and the guqin score based on Shi Tan Zhang in *Wu Zhi Zhai Qinpu* was reconstructed and played and sung in Sanskrit by the writer of the study.

Keywords: Pu-An Zhou, Siddham Zhang, Shi Tan Zhang, five basic consonants in Siddham, qinpu

壹、前言

〈普庵咒〉是一首古琴曲，〈普庵咒〉的咒文，是佛教中的密咒真言，而密咒的原文是梵語。然而走訪臺南普庵寺探尋普庵禪師的遺跡¹時，發現〈普庵咒〉也是道教的請神咒語，甚而與漢語聲韻學，有著密切關聯。也就是說，本文所稱之〈普庵咒〉有二種：一是宗教範疇的梵語〈普庵咒〉，二是古琴譜〈普庵咒〉。

釋一吉阿闍黎²，授予筆者梵語〈普庵咒〉的梵音念誦，那麼古琴曲譜〈普庵咒〉就可以唱誦了。這份機緣促使筆者打譜有歌詞的《五知齋琴譜》³〈釋談章〉⁴。

本篇論文研究有關〈普庵咒〉的「悉曇梵音」與「普庵禪師」相關佛教經典文獻，以及研究有關〈普庵咒〉歷代古琴曲譜，來探討〈普庵咒〉與「悉曇梵音」的關聯，並以廖秋葵打譜古琴梵音彈唱《五知齋琴譜》〈釋談章〉為例。其研究範圍雖然跨越宗教與音樂領域，但也只討論古琴音樂而不討論到其他樂種（例如南管、琵琶等）。

研究目的有三點：

- 一、理解普庵咒與悉曇梵音的涵義與關聯。
- 二、從〈普庵咒〉看釋談章的悉曇梵音—以廖秋葵打譜梵唱《五知齋琴譜》〈釋談章〉為例。
- 三、提供佛教梵音禪修者做參考。

貳、普庵禪師與普庵咒

南宋普庵印肅禪師（1115~1169），係出臨濟黃龍，為禪宗法脈六祖下十七世⁵。釋一吉阿闍黎2001年自廣州光孝寺接禪宗法脈於本煥老和尚⁶，為臨濟正宗第四十五世。〈普庵咒〉

1 臺南麻豆小埤頭普庵寺管委會撰稿，《普庵寺專輯》（臺南：麻豆小埤頭普庵寺管委會，2007），頁10。這是有關普庵禪師的遺跡與故事，目前在臺灣較為完整的資料。

2 釋一吉（1962~ ）擅長繪畫。1981年在十方禪林書院聽南懷瑾先生講授易經、莊子等課程，並入院主修唯識法相、白骨禪觀、準提法等課程。2001年自廣州光孝寺接禪宗法脈於本煥老和尚，為臨濟正宗第四十五世，光孝堂上第二代常今少庵禪人。2010年起發願弘法，同年整理大正藏、續部、孔雀明王儀軌，以及古琴〈普庵咒〉之梵文版。2012年成立社團法人臺北市悉曇吉祥成就會。2016年於日本京都仁和寺圓滿取得「悉曇阿闍黎」位。釋一吉，《唐密悉曇血脈史與聲明真言修證之探討》（臺北：臺北市悉曇吉祥成就會，2017）。

3 清徐琪撰，《五知齋琴譜》（1722）曲名是〈普庵咒〉、〈釋談章〉兩首，韓十耕原稿莊蝶庵譜，兩譜皆有歌詞。此書行款題名四人：古琅老人徐琪大生鑑定，會稽黃鎮仲安參訂，男俊（徐琪之子）越千校，燕山周魯封子安彙纂，收入《琴曲集成》第十四冊，頁3、452-466。

4 廖秋葵，《釋談章·普庵咒》CD（臺北：喜瑪拉雅出版，2011）。

5 清聶先編集，《續指月錄》卷1：「六祖下十七世，臨濟宗，慶元天童曇華禪師……臨安靈隱道濟禪師……成都信相戒修禪師、袁州普庵肅禪師（已上二人黃龍忠嗣）……。」《卍新續藏》X84，no. 1579，頁4。

6 臨濟宗第44世本煥老和尚（1907-2012）。第43世虛雲老和尚（1840-1959）。出生年有不同說法，據呂寬賢編年譜言虛雲老和尚自述出生道光二十年即西元1840）。第45世常今少庵禪人（1962~ ）。常今，指輩分。少庵，是法號。

原文乃古梵字演變而來，〈普庵咒〉與普庵禪師有何關聯？這裡從普庵禪師的古琴禪詩，以及〈普庵咒〉古琴曲名之流變來探討。

一、普庵禪師的古琴禪詩

南宋普庵禪師云：「綠綺霜前奏，妙音無不透，凡夫入耳通，禪家為有漏。焦琴月下聽，露柱却知音，世人應不會，側耳立松陰。」⁷唐朝翻譯的《楞嚴經》中有「譬如琴瑟琵琶篪篥，雖有妙音，若無妙指，終不能發。」⁸「琴等眾生也，妙音藏性也，妙指實智也。」⁹琴、焦琴、綠綺等，指的是古琴這個樂器，而「綠綺」也是著名古琴的琴銘。妙音，指的是古琴發出來的聲音美妙好聽。妙指，指的是擅彈古琴的高手。側耳、耳通，指的是善聽古琴的人，也稱之為知音。如此看來，古代禪師、琴僧等，皆是琴棋書畫四藝皆通的文人，通曉古琴，已是基本配備了。「從釋印肅〔按：即普庵禪師〕存世的詩文來看，應當是會古琴的，但和其他禪僧士大夫氣息很濃的詩文不同，釋印肅詩中充滿濃厚的禪意和佛家氣息，彈琴是他修行證道的一種方式。」¹⁰

北宋蘇東坡著名的琴詩：「若言琴上有琴聲，放在匣中何不鳴？若言聲在指頭上，何不於君指上聽？」到底是琴的聲音好？還是彈琴者的手藝高明？此詩又與《楞嚴經》：「雖有妙音，若無妙指，終不能發」旨趣相合。又普庵禪師詩云：「有時喚作沒絃琴，忽然又道無孔笛。」「沒絃琴，誰會彈。」「一音圓徧未嘗停，苦樂同資不得名，敢借海潮千里韻，與君助發沒絃琴。」「直入孤峰意甚深，相逢道伴少知音，無物堪比龐居士，分明解聽沒絃琴。」¹¹其他禪師亦云「一種沒絃琴，惟師彈得妙。師云：山僧亦不承當。」¹²禪師的文章中「沒絃琴」，原指無絃無音之琴，轉指無聲之靈響，或言外之妙旨。又常用以表示不立文字、教外別傳之禪家所特有之宗風。與東晉陶淵明「但識琴中趣，何勞絃上聲？」的文詞，都同樣頗有禪意。

7 《普庵印肅禪師語錄》卷3，《卍新續藏》X69，no. 1356，頁435。與臺灣佛陀教育基金會印製的《普庵禪師全集》這本書內容相同，後者書後多了幾篇附錄與感言。王徵士、周勳男主編，《普庵禪師全集》（臺北：佛陀教育基金會，2007），頁115、252。普庵、普菴，字雖不同，在此依引用書目之原文。筆者碩論中〈普庵咒〉版本的異同對照表以及本文【附錄】的〈曲名：普庵咒〉欄。在佛頭段落，祈請普庵禪師稱號的部分，《日誦》、《三教同聲》本稱名「南無普庵祖師菩薩」。在《五知齋》本則稱名「南無普菴祖師菩薩」、「南無普安禪師菩薩摩訶薩」。

8 唐般刺蜜帝譯《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》卷4：「如何世間三有眾生及出世間聲聞、緣覺，以所知心測度如來無上菩提，用世語言入佛知見？譬如琴瑟篪篥琵琶，雖有妙音，若無妙指，終不能發，汝與眾生亦復如是，」。《大正藏》T19，no. 945，頁121。

9 宋子瑋集《首楞嚴義疏注經》卷4：「琴等眾生也。妙音藏性也。妙指實智也。」。《大正藏》T39，no.1799，頁880。

10 章華英，《宋代古琴音樂研究》（北京：中華書局，2013），頁280。

11 王徵士、周勳男主編，《普庵禪師全集》，頁161、197、260、271。

12 宋紹隆等編《圓悟佛果禪師語錄》卷1：「僧問：如何是教外別傳一句？師云：問取燈籠。……進云：趙州庭前柏，崇寧庭前楠。是同是別？師云：莫眼華。進云：一種沒絃琴，惟師彈得妙。師云：山僧亦不承當。」。《大正藏》T47，no. 1997，頁717。

從普庵禪師、陶淵明、蘇東坡等所作的詩文訊息，透露出他們不管是彈琴或是聽琴，皆是識琴高手。這也說明普庵禪師是會彈琴、了解古琴，而且已到無絃琴（沒絃琴）忘機的高手境界。若說將〈普庵咒〉的咒語，譜寫成古琴曲，這是相當有可能性的。¹³

至於〈普庵咒〉咒語是否為南宋普庵禪師所作？目前典籍未見記載。那麼〈普庵咒〉咒語是甚麼時期的作品？唐代？或更早的歷史流傳下來的？根據明代趙宦光著¹⁴《悉曇經傳》〈刻梵書釋談真言小引〉云：「釋談真言。即世俗所稱普庵咒者是也。庵係唐人，習誦唐語。」這個「庵」是指唐朝人普庵，不是指南宋的普庵禪師，且《普菴¹⁵印肅禪師語錄》中亦無〈普庵咒〉之記載。

由此可知〈普庵咒〉咒語早在南宋普庵禪師出現之前就已流傳。《梵字必攜》說：「《悉曇章》為梵天所作」¹⁶，那麼年代更早。目前〈普庵咒〉最早的古琴譜，是明代《三教同聲》（1592）〈釋談章〉¹⁷，琴譜旁有漢字咒文，沒有梵字，雖沒有梵字，但漢字咒文內容在排序上與宗教範疇的《悉曇經傳》〈釋談真言〉相同。¹⁸

下文將古琴譜文獻中各種版本的〈普庵咒〉古琴曲名之流變，來探討〈普庵咒〉與「悉曇梵音」¹⁹的關聯。

二、普庵咒古琴曲名之流變

在歷代傳世古琴譜當中，有關〈普庵咒〉的琴曲琴歌還真不少，有些譜本曲名標示為〈釋談章〉或〈悉曇章〉、〈釋談〉、〈仙曲〉等。依古琴譜套書《琴曲集成》²⁰中，以及其他未收入到《琴曲集成》的琴譜中，從這些有關〈普庵咒〉琴譜中的曲名、有無歌詞以及發展狀況，來檢視其與梵字拼音「悉曇梵音」的關聯性。

13 廖秋霖，《普庵禪師普庵咒的悉曇梵音之探討：琴譜與聲韻之美》（臺北：輔仁大學宗教學系碩士論文，2018），頁12。

14 饒宗頤編集，《悉曇經傳》（臺北：新文豐出版，1999），頁81、83、116。

15 《普菴印肅禪師語錄》卷3，《叻新續藏》X69，no. 1356，頁435。

16 兒玉義隆，《梵字必攜》（日本：朱鷺書房，2013），頁11、56。梵字的由來，有四種相乘說，其中之一即梵天所說。「梵天」摩醯首羅有三兄弟，造梵字三行之書，梵王造左行之梵書，伽婁仙人造右行之伽書，季弟倉頡作下行之篆書。倉頡（？-？），中國神話人物，相傳為黃帝史官、以及漢字的創造者。

17 明張德新纂輯，《三教同聲》，《琴曲集成》（1592）。第六冊，頁1。

18 廖秋霖，《普庵禪師普庵咒的悉曇梵音之探討：琴譜與聲韻之美》。頁7-27。第二章第二節普庵咒的版本：《諸經日誦集要》〈普庵祖師神咒〉、《悉曇經傳》〈釋談真言〉、《三教同聲》〈釋談章〉、《五知齋琴譜》〈釋談章〉等四個普庵咒版本，以及四版本異同對照表。有詳述。

19 「悉曇梵音」，就是五十一個梵語字母的拼音，也就是「梵音」Sanskrit sounds的意思。

20 北京古琴研究會編，《琴曲集成》（北京：中華書局，2010）。共三十冊。

【附錄】所列琴譜，曲名標示為〈釋談章〉或〈悉曇章〉、〈釋譚章〉、〈釋曇章〉、〈花宮梵韻〉、〈普庵咒〉、〈普安咒〉、〈釋談〉、〈仙曲〉等皆列入。年代最早的是明代《三教同聲》（1592），至民國《栩齋琴譜》即《北京琴會譜》²¹，統計總數共有30本琴譜，35首琴曲。

其中曲名為〈普庵咒〉：有歌詞的有5首，無歌詞的有5首。曲名〈釋談章〉：有歌詞的有17首，無歌詞的有6首。曲名〈仙曲〉：無歌詞的有1首。曲名是〈花宮梵韻〉：無歌詞的有1首。統計總數35首琴曲，有歌詞的共有22首，無歌詞的共有13首。顯示有歌詞的〈普庵咒〉、〈悉曇章〉、〈釋談章〉22首，較無歌詞的〈普庵咒〉、〈釋談章〉、〈悉曇章〉、〈仙曲〉、〈花宮梵韻〉13首為多。有歌詞的〈普庵咒〉，琴歌〈普庵咒〉，它的歌詞應如何念？它的咒語「悉曇梵音」如何念誦？歌詞與梵音產生重要的關聯性。所以本文論述的是有歌詞的琴歌〈普庵咒〉，至於器樂曲版本的琴曲〈普庵咒〉不在此討論範圍。

前言已說〈普庵咒〉有二種：一是宗教範疇的梵語〈普庵咒〉，二是古琴譜的〈普庵咒〉。梵語〈普庵咒〉，筆者擇取佛教文獻經典的《諸經日誦集要》²²〈普庵祖師神咒〉與《悉曇經傳》²³〈釋談真言〉這兩個版本。古琴譜〈普庵咒〉，筆者擇取年代最早的《三教同聲》〈釋談章〉與清《五知齋琴譜》〈釋談章〉這兩個版本。以此四個版本，比較了〈普庵咒〉咒語文詞的內容。

發現一：《諸經日誦集要》本〈普庵祖師神咒〉年代不詳（至少應與《經傳》、《三教同聲》兩本的年代相當，大約在明代），其內容排版與其他三本不同。字數也較少。以《悉曇經傳》咒文內容，以及《三教同聲》與《五知齋琴譜》琴譜歌詞來看，這三本的〈普庵咒〉內容從明代至今不管是排版或字數皆相仿。因此在學習梵音並梵唱琴歌時，筆者依佛教文獻經典的《悉曇經傳》〈釋談真言〉這版本，對照〈釋談章〉琴譜歌詞內容，進行打譜梵唱。

發現二：〈普庵咒〉歌詞與梵字「悉曇」有密切關聯²⁴。但是在《寰露軒琴譜》²⁵中，「

21 莊劍丞，《栩齋琴譜》（1950）抄本〈普庵咒〉。只錄了〈普庵咒〉一曲。全曲共十二段，沒有咒辭。這是一首完全器樂化的琴曲。譜後所記：“此佛曲也，琴譜流傳有二：一有辭，即普庵禪師之咒語；一無辭，專寫鐘磬鏡鈸唱贊之聲；聽之不啻魚山聞梵，今所奏者是也。”譜前則述：“廬陵彭祉卿先生傳譜，修水查阜西夫子授弟子澄江莊劍丞，注音校錄。”莊劍丞（西元1902~1953年）又名鑿澄，外號即“栩齋”，是查阜西的得意門生。這份手抄譜是他整理的定本。1962年出版的《古琴曲集》以線譜、減字譜雙行刊載的《北京琴會譜》〈普庵咒〉，可當作《栩齋琴譜》〈普庵咒〉的現代譜式。《北京琴會譜》〈普庵咒〉，錄自唐健垣編纂，《琴府》（臺北：聯貫出版社，1981）。頁2667-2674。

22 《諸經日誦集要》卷2：「普庵祖師神咒」。《嘉興藏》J19，no. B044，頁162-163。

23 饒宗頤編集，《悉曇經傳》，頁81、83、116。

24 廖秋蓁，《普庵禪師普庵咒的悉曇梵音之探討：琴譜與聲韻之美》。頁7-27。第二章第二節普庵咒的版本：《諸經日誦集要》〈普庵祖師神咒〉、《悉曇經傳》〈釋談真言〉、《三教同聲》〈釋談章〉、《五知齋琴譜》〈釋談章〉等四個普庵咒版本，以及四版本異同對照表。有詳述。

25 清《寰露軒琴譜》（清代1802後）。《琴曲集成》第十九冊，頁233-243。〈花宮梵韻〉各段有小標題：「佛頭宣揚佛號；起咒妙意含藏；一迴初轉泉流石壁；二轉蛺蝶尋花；三轉亂洒珍珠；四轉遊魚戲水……；三迴四轉松籟自鳴；五轉雨洒芭蕉；佛尾空天鶴唳」。

花宮梵韻」，無歌詞，只在各段有小標題，是琴曲版本。「花宮」²⁶即現在的「佛寺」之意，「梵韻」即本文探討的「悉曇梵音」。「花宮梵韻」就是佛寺中所習誦的梵音聲韻。如此看來，琴歌版本的〈普庵咒〉，漸漸演變為琴曲版本的〈普庵咒〉。例如現在較為大多數琴人所彈奏的〈普庵咒〉版本：《北京琴會譜》。

宗教範疇的梵字悉曇梵音〈普庵咒〉，有年代不詳《諸經日誦集要》本〈普庵祖師神咒〉與明代《悉曇經傳》〈釋談真言〉二個版本。時序再往後看看古琴譜文獻，例如明代《三教同聲》、清代《五知齋琴譜》、民國《北京琴會譜》的古琴曲譜〈釋談章〉、〈普庵咒〉的發展，印證了梵字東傳的足跡，不只影響了中國文學史之聲韻學，也與文人音樂之古琴，產生了相關聯發展。

參、《五知齋琴譜》〈釋談章〉普庵咒

〈普庵咒〉的文詞特色即「悉曇梵音」。筆者以打譜梵唱《五知齋琴譜》〈釋談章〉為例，探討〈普庵咒〉與「悉曇梵音」的關聯。

一、普庵咒的悉曇梵音

梵字悉曇約於西元六世紀定型，是流行於北印度的一種梵語書寫文字，並於南朝的梁代左右傳入漢地。傳入中國的佛經可以看到悉曇梵字。隨著印度梵字字體的演變，傳至宋代則流行城體（*ṇāgari*），悉曇體逐漸被取代。到了元代時的梵字，已是自西藏傳入蘭札體（*rañjana*）。目前大多在日本看到悉曇體梵字，舉凡塔婆、護摩札、交通安全等的祈願札，以及自古所留下的石塔、石碑、幡、磨崖等均有珍貴的梵字資料²⁷。釋一吉悉曇阿闍黎，即是師承日本《梵字必攜》著作者兒玉義隆²⁸先生。

在新修《大正藏》經中亦可以看到悉曇體梵字。與梵語字母表有關的資料有兩種：一是般若、華嚴系統的四十二字門；一是涅槃經系統的五十字門²⁹。五十字門，乃經文中所有的梵語字母，與《悉曇章》中的悉曇體梵字基本一致。「悉曇梵音」，就是指所有五十一個³⁰梵語字母拼音，也就是「梵音」Sanskrit sounds的意思。

26 清釋峴荃撰《明州阿育王山續志》卷16：「自佛法入中國來，寰宇必有花宮以奉佛，又必有名僧住持以護衛花宮。」。《中國佛寺史志叢刊》GA012，no. 11，頁905。佛寺：佛教僧侶供奉佛像、舍利（佛骨），進行宗教活動和居住的處所。佛寺在中國歷史上曾有阿蘭若佛舍、佛土、花宮...等之別名，到明清時期通稱寺廟。

27 兒玉義隆，《梵字必攜》，頁10。

28 兒玉義隆（1949~）日本埼玉縣人。種智院大學副學長、教授。著作有《新梵字大鑑》（2015.11）、《梵字の書き方》（2009.8）、《慈雲尊者の梵字悉曇字》（2000.3）、《今昔文字鏡》（2008.12）、《梵字必携-書写と解説》（1991.9）。真言宗智山派永福寺住職。

29 周廣榮，《梵語悉曇章在中國的傳播與影響》（北京：宗教文化出版社，2004），頁31、41。

30 悉曇即五十一個梵語字母。其中母音十六，子音三十五。

這首禪詩寫作背景，依據《黃檗文化人名辭典》中的記述判斷，應是高泉性激初抵日本長崎，拜訪前輩即非禪師後，即非禪師寫予高泉性激的³⁵。首二句「雞雞雞也迦迦迦，字字珠聯雁落沙。」以「雞」與「迦」字字珠聯來展現梵字經文誦讀的特色。三、四句「上座偈言如咒字，山僧未讀眼先花。」表達修行前輩的偈言像咒文一般，要理解的困難度頗高，尤其是「疊字」。第五句「萬里迢迢訊諾迦」應是指佛教經典自印度東傳以來的梵字譯誦情形，「諾」與「迦」如同前述「雞」與「迦」，皆是模擬梵字的讀音。第六句「恰如麗水裏淘沙」以水中淘沙來描寫取得正確且合適的譯義之不易。末兩句「低頭問我東來意，笑指堂前幾樹花。」則揭示其實這些難解梵文的解答，其實就在一花一木中。這些東來經典的精隨，不在語言文字中，而在心領神會。

此多疊字的偈頌，再看〈普庵咒〉的三疊字、五疊字、九疊字，也恰恰描述了疊字眼花撩亂的有趣現象。

(三) 咒字辨韻

「阿a」韻的開始多為學習誦讀的初步，例如即非禪師詩偈中，「花」為此漢文詩偈的韻腳。說到中國聲韻學的「韻」，押韻、韻腳、韻部等，在古琴譜《琴學初津》³⁶〈普庵咒〉附錄中提到「咒字辨韻」：例如（……哪音，納荷切陽平。奴音，納烏切陰平。「哪、奴」二音，若用中國聲韻學的反切，來推測梵字的拼音，確實是混淆而困難的，只能當作參考。

再以〈次高泉法姪見謁韻〉詩句中來看，「迦」³⁷、「沙」³⁸、「花」³⁹三個韻腳皆為「a」韻。「迦」在漢語字典，韻部「麻」，「迦」在上古音系標示其為：梵譯用字「iā」。而「阿𑖀ā」、「沙𑖀sā」可見於佛經中相關的字母品；「迦𑖀ka」、「雞𑖀ke」則在字母「十二音轉」⁴⁰中，皆可尋找到相對應之悉曇梵字。中國古代漢語聲韻學發聲的方式，其五類聲是唇音、舌音、齒音、牙音、喉音。而梵字悉曇三十五個子音中，前二十五個子音，依其發音

35 「高泉性激，號曇華道人，福建福州府福清縣人，俗姓林。生於崇禎六年，脫白於順治二年，翌年充隱元侍者，大得啟發。隱元東渡後，弟子慧門如沛繼主福建黃檗山萬福寺，高泉性激充副寺。順治十八年嗣法慧門如沛。寬文元年，以賀隱元古稀大壽之名東渡日本，先於長崎崇福寺謁見即非如一，九月謁隱元於萬福寺，命為衣鉢侍者。……」大槻幹郎等編著，《黃檗文化人名辭典》，頁115-117。高泉性激。<http://authority.dila.edu.tw/person/?fromInner=A000643> (accessed June 26, 2019)。

36 清陳世驥，《琴學初津》。收入《琴曲集成》第二十八冊，頁297。

37 迦：漢典/音韻方言/洪武正韻牋/韻部（麻）；上古音系/梵譯用字/ka。
<http://www.zdic.net/z/25/yy/8FE6.htm> (accessed May 14, 2018)。

38 沙：漢典/音韻方言/客家話（sa1）；中原音韻/韻部（家麻）。
<http://www.zdic.net/z/1c/yy/6C99.htm> (accessed May 14, 2018)。

39 花：漢典/音韻方言/客家話（fa1）/中原音韻/韻部（家麻）。
<http://www.zdic.net/z/22/yy/82B1.htm> (accessed May 18, 2018)。

40 十二聲以羅馬拼音表示，依序為：a、ā、i、ī、u、ū、e、ai、o、au、am、ah。以第一組的（脚𑖀ka）、（迦𑖀kā）來看，上短下長的意思是：上即前者ka梵字發音短音，下即後者kā梵字發音長音（二字之中，看字註而取短長）兩兩相隨呼之。

部位之不同，可分為五組類別，即五處發聲部位之五類聲。由此看來中國古代漢語聲韻學與印度梵字悉曇的發展，相互之間是有關係的。

(四) 漢字拼音的混用現象

〈普庵咒〉文詞在《日誦》、《悉曇經傳》、《三教同聲》、《五知齋琴譜》四種版本中，有「音相似字不同」或「音同字不同」即音同字不同音譯漢字拼音的混用現象。例如「那檀多多多」、「那（拏）怛吒吒吒」此二句的發聲在練習「舌齒音舌上聲」與「舌端音舌頭聲」。而「吒吒吒怛那（拏）」本組五字中的「拏 η na」、「吒 ζ ta」二字皆為舌端音，若用「那 η na」字舌齒音，並不符合學習梵字發音練習。而經典梵譯漢字拼音本就存在著（音相似字不同）或音譯漢字拼音的混用情況。所以「吒吒吒怛那」、「那怛吒吒吒」這二句的漢字拼音應改為「吒吒吒怛拏」、「拏怛吒吒吒」。「那 η na、拏 η na」二字母在〈普庵咒〉中（那、拏、哪）梵字拼音不同，但在漢字拼音的選用，有時皆只用「那」字。

從以上〈普庵咒〉文詞之「天竺五音」、「悉曇五類聲」、「疊字」、「咒字辨韻」和「漢字拼音的混用現象」等的敘述，應證了古琴譜〈普庵咒〉是古代學習梵字悉曇梵音的曲譜。

二、普庵咒文詞之特色

筆者整理了〈普庵咒〉咒文之結構，再加上古琴譜〈普庵咒〉的幾個特點，彙整出〈普庵咒〉悉曇梵音的特色如下⁴²：

（一）〈普庵咒〉整體結構屬簡單的儀軌形式。為古代學習梵字拼音（即悉曇梵音）的曲譜。普庵咒為釋談真言。

（二）起咒部份「迦迦迦研界 遮遮遮神惹 吒吒吒怛那 多多多檀那 波波波梵摩 摩梵波 波波 那檀多多多 那怛吒吒吒 惹神遮遮遮 界研迦迦迦 迦迦迦研界」。十一句中成為首尾字互換的迴文格式。

（三）依五音事圖，以「首字母」歸類。第一句字頭至第五句字頭依次為「迦 η ka」，「遮 ζ ca」，「吒 ζ ta」，「多 η ta」，「波 η pa」。五個漢字為佛經相關字母品（五十字門）中的漢譯梵字。就是悉曇五類聲的五個基本輔音。

（四）再以首字母作 $a\eta$ 、 $a\eta$ 的變化。以迦 η ka為例：根據十二音轉，依序為：ka、kā、ki、kī、ku、kū、ke、kai、ko、kau、ka η 、ka η 。與「甘ka η 」接近，應為「甘 η ka η 」。以此類推「神 ζ sim」、「擔 ζ ta η 」、「談 η ta η 」、「梵 ζ va η 」。

（五）第一迴文詞，根據十二音轉，以字母作「a」、「e」、「i」、「u」之變化。第二迴文詞，根據十二音轉，以字母作「 $a\eta$ 」、「au」、「e」之變化。

41 四個版本：古琴譜文獻中《三教同聲》〈釋談章〉與《五知齋琴譜》之〈釋談章〉。以及佛教文獻經典的《諸經日誦集要》〈普庵祖師神咒〉與《悉曇經傳》〈釋談真言〉。

42 廖秋榮，《普庵禪師普庵咒的悉曇梵音之探討：琴譜與聲韻之美》，頁77。

(六) 第一迴文詞，出現二個字母的組合，即二合音如「兼 $\text{ḥ} \text{kyam}$ 」、「喬 kyau 」。

(七) 「氣音 ḥ 」⁴³：句末「界」、「惹」、「那」、「那」、「摩」，有休息、中止的作用，以氣音收尾 ḥ 。例如「界研迦迦 kai yaṃ ka ka ka 」、「迦迦迦研界 ka ka ka yaṃ kaiḥ 」，「界」作為句子中的首字唸「 kai 」，而「界」作為句子中的尾字唸氣音「 kaiḥ 」。

(八) 第三迴文詞每組文詞的第一句句尾「……耶 ya 」為八轉聲的所為聲（又云所與聲，今稱與格）。

(九) 短咒佛尾文詞依當中間事圖：「後九字 ya 、 ra 、 la 、 kṣa 、 va 、 śa 、 ṣa 、 sa 、 ha 皆為遍口聲。」本段「夜 ya 」、「闌 lam 」、「訶 ha 」、「瑟 ṣa 」、「薩 sa 」、「海 hai 」、「漏 lo 」、「噓 ru 」即屬之。「娑訶 svāhā 」為祈禱結束用語。

(十) 古琴譜〈普庵咒〉的「疊字」如三疊字「迦迦迦」以至九疊字「喻喻 喻喻 喻喻 喻喻 喻喻」等。多重疊字的組合與旋律，其節奏都有個規律性。組合的方式：例如九疊字的疊法為「2+2+2+1+2字」、「2+2+3+2字」、「2+2+2+3字」。因此〈普庵咒〉曲譜是自然的律動，有利於記憶及有效能的學習與念誦。

〈釋談章〉即〈普庵咒〉，是以梵語子音與母音的各種拼音組合作為咒語，而配上音樂來唱念。是古代學習梵字拼音（即悉曇梵音）的曲譜。

三、從普庵咒看釋談章的悉曇梵音—以《五知齋琴譜》〈釋談章〉打譜為例

選擇《五知齋琴譜》〈釋談章〉作為打譜⁴⁴的版本，有二個理由：

理由1：《普庵禪師全集》⁴⁵成書於1988年時，曾請孫毓芹居士封面題字及彈奏普庵咒，明光法師念誦。而此書後面附錄，複印《五知齋琴譜》〈釋談章〉古琴譜，歌詞下邊，有早期學習梵字羅馬拼音的手抄字跡。

理由2：《五知齋琴譜》每曲均有曲評，並註明譜本的傳派、源流或改動之處，印刷清晰。北京楊春薇〈普安咒研究〉⁴⁶一文中也這麼說：「《五知齋琴譜》是繼清代《琴學心聲》、《松風閣琴譜》之後，變化最多的一部琴譜，……在〈釋談章〉一曲的發展史上達到一個巔峰。」。

43 依中國唱腔音色變化潤腔法來解釋：「氣音」，用嘆氣的方法發音，氣在前，聲在後，發出沒有光亮的鬆、虛、軟、散之音。此處「氣音」有休息、中止的作用。中國大百科出版社總編輯委員會編，《中國大百科全書》〈音樂舞蹈〉（北京：中國大百科全書出版社，1992），頁553。

44 打譜：彈琴術語，指按照琴譜彈出琴曲的過程。由於琴譜並不直接記錄音高，只是記明絃位和指法，所打譜版本並未標示節奏點（拍點），彈奏的速度就有了較大的自由度。所以打譜者必須熟悉琴曲的一般規律法則和演奏技法，揣摩曲情，進行再創造，力求再現原曲的本來面貌。這個特殊的樂譜傳承的方法和過程稱打譜。在琴曲有了記譜法之後，琴譜只是用來備忘、交流，甚至流通。古時彈琴是文人必備之四藝（琴棋書畫）之一，直至到現在，歷代文人所記錄書寫印刻下來的琴譜，累積至今，已成為相當寶貴的文化遺產。中國藝術研究院音樂研究所《中國音樂詞典》編輯部，《中國音樂詞典》（北京：人民音樂出版社，1985），頁63。

45 王徵士、周勳男主編，《普庵禪師全集》，頁6、319-350。

46 楊春薇，〈普安咒研究〉，北京：《中國音樂學》2000年第4期。頁88、92。以明《三教同聲》（1592）、《太古希聲》（1629）、清《琴學心聲》（1664）、《松風閣琴譜》（1677）、《五知齋琴譜》（1722）、《山西育才館琴譜》六部《普庵咒》樂譜進行音樂形態學的比較和分析。

(一) 普庵咒之調式與五音音樂

1. 普庵咒之調式

中國音樂不帶半音的五聲調式應用極為廣泛。這五個音級依次定名為宮音、商音、角音、徵音、羽音，相當於西洋音樂簡譜上的唱名（do）、（re）、（mi）、（sol）、（la）。五個音級任何一個音都可作為主音，並構成一種調式。凡以宮音為主音者為宮調式，而以其他各音為主音者，則分別稱為商調式、角調式、徵調式、羽調式。

在古琴樂譜中，判別調式之前，要先確定這首古琴曲的定絃為何？有正調、緊五、慢三……等。最常用的定絃是仲呂均即正調，一絃至七絃正調唱名是 sol-la-do-re-mi-sol-la。

〈普庵咒〉定絃乃仲呂均即正調徵音，亦有說商音、宮音，究竟調式為何？以《三教同聲》〈釋談章〉、《五知齋琴譜》〈釋談章〉與《北京琴會譜》〈普庵咒〉這三本琴譜說明如下：

(1) 《三教同聲》〈釋談章〉其曲式結構呈現：第一段佛頭稱名菩薩聖號，此段（do收音）宮調式。起咒與第一至三迴末（sol收音）徵調式。尾咒（do、sol收音）徵調式。所以《三教同聲》〈釋談章〉其定絃乃「正調徵音」徵調式，徵音為主，宮音其次。（見【譜例1】、【譜例2】、【譜例3】、）

【譜例1】《三教同聲》〈釋談章〉佛頭（do收音）宮調式

3 3 3 2 1 1 1
火首金剛王菩薩

【譜例2】《三教同聲》〈釋談章〉第三迴末（sol收音）徵調式

3 3 2 1 2 3 2 1 6 1- 3 2 1 2
遮。 界 研 迦 迦 迦 迦 迦 遮。
5 5 5 5 5 5 (6532165) 5 5 5
研 界。 波多吒。 遮伽耶。 夜兰阿。

53 中國大百科全書總編輯委員會，《中國大百科全書》〈音樂舞蹈〉，頁136。

東……在天為風，在地為木，在體為筋，在藏為肝（肝屬木），
 在音為角（角音屬木），在志為怒。怒傷肝，悲勝怒。
 南……在天為熱，在地為火，在體為脈，在藏為心（心屬火），
 在音為徵（徵音屬火），在志為喜。喜傷心，恐勝喜。
 中央……在天為濕，在地為土，在體為肉，在藏為脾（脾屬土），
 在音為宮（宮音屬土），在志為思。思傷脾，怒勝思。
 西方……在天為燥，在地為金，在體為皮毛，在藏為肺（肺屬金），
 在音為商（商音屬金），在志為憂。憂傷肺，喜勝憂。
 北方……在天為寒，在地為水，在體為骨，在藏為腎（腎屬水），
 在音為羽（羽音屬水），在志為恐。恐傷腎，思勝恐。

接下來依《黃帝內經·靈樞·邪客》⁵⁵與《琴心說》⁵⁶來說明五音音樂如何療癒身心，整理敘述如下：

宮音do調式的樂曲，宮音相當於簡譜中的「1」。脾應宮，其聲漫而緩，聞宮音則意凝，意凝則脾靜，脾靜無思。樂曲悠揚沉靜，淳厚莊重，有如「土」之特性，可入脾。

商音re調式的樂曲，商音相當於簡譜中的「2」。肺應商，其聲促以清，聞商則魄靜，魄靜則肺寧，肺寧無言。樂曲嘹亮高暢，鏗鏘雄偉，具有「金」之特性，可入肺。

角音mi調式的樂曲，角音相當於簡譜中的「3」。肝應角，其聲呼以長，聞角音則魂藏，魂藏則肝平，肝平無逐。樂曲有生機盎然，潤而不枯，具有「木」之特性，可入肝。

徵音sol調式的樂曲，徵音相當於簡譜中的「5」。心應徵，其聲雄以明，聞徵音則神清，神清則心安，心安無觀。樂曲節奏分明，熱烈歡暢，具有「火」之特性，可入心。

羽音la調式的樂曲，羽音相當於簡譜中的「6」。腎應羽，其聲沉以細，聞羽音則精涵，精涵則腎澄，腎澄無憂。樂曲圓清急暢，行雲流水，具有「水」之特性，可入腎。

〈普庵咒〉，是真言三昧深秘之文字及聲音。《普庵禪師全集》言：「叢林且廣傳普庵禪師之〈普庵咒〉，以驅蟲蟻而利安單，慈心所寄，眾所稱歎⁵⁷。」這裡提到持誦咒語的功德。在夏天雨季期間，為了不受蛇類蚊蟲的侵襲，以及避免傷害到草木蟲蟻，僧徒依佛聖教，坐「結夏安居」⁵⁸時，即誦〈普庵咒〉。

55 《黃帝內經·靈樞·邪客》言：「脾應宮，其聲漫而緩；肺應商，其聲促以清；肝應角，其聲呼以長；心應徵，其聲雄以明；腎應羽，其聲沈以細，此為五臟正音。」。魏辛夷著，2015，《五行食療新主張/金木水火土全方位養生術》，臺北：遠流出版社。頁223。

56 胡滋甫，《琴心說》：「聞宮音則意凝，意凝則脾靜，脾靜無思。聞商則魄靜，魄靜則肺寧，肺寧無言。聞角音則魂藏，魂藏則肝平，肝平無逐。聞徵音則神清，神清則心安，心安無觀。聞羽音則精涵，精涵則腎澄，腎澄無憂。」今虞琴社編，2009，《今虞琴刊》，上海：上海社會科學院出版社。

57 胡滋甫，《琴心說》：「聞宮音則意凝，意凝則脾靜，脾靜無思。聞商則魄靜，魄靜則肺寧，肺寧無言。聞角音則魂藏，魂藏則肝平，肝平無逐。聞徵音則神清，神清則心安，心安無觀。聞羽音則精涵，精涵則腎澄，腎澄無憂。」今虞琴社編，2009，《今虞琴刊》，上海：上海社會科學院出版社。

58 印度的雨季期間，也就是坐夏期間，佛陀為了避免僧團遊行乞食的困難，不受蛇類蚊蟲的侵襲，以及避免傷害到草木蟲蟻，而制定此一結夏安居的規定。

那麼時值夏季的結夏安居，如何養生安居呢？《黃帝內經》中《藏氣法時論》⁵⁹云：「以法四時五行而治，何如而從？歧伯曰：……心主夏，手少陰太陽主治，其日丙丁，心苦緩，急食酸以收之。脾主長夏⁶⁰，足太陰陽明主治，其日戊己，脾苦濕，急食苦以燥之。」

前文提到〈普庵咒〉古琴曲是正調徵調式（徵音為主，宮音其次）。「脾主長夏」，對應上文所述「在藏為脾（脾屬土），在音為宮（宮音屬土）。」那麼彈奏梵唱〈釋談章〉，在第一段佛頭，此段稱名菩薩聖號，是宮調式。脾應宮，其聲漫而緩，聞宮音則意凝，意凝則脾靜，脾靜無思。樂曲悠揚沉靜，淳厚莊重。

「心主夏」，對應上文所述「在藏為心（心屬火），在音為徵（徵音屬火）。」那麼彈奏梵唱〈釋談章〉，在起咒、第一迴、第二迴、第三迴及佛尾，這五段落是徵調式。心應徵，其聲雄以明，聞徵音則神清，神清則心安，心安無觀。樂曲節奏分明，熱烈歡暢。

〈普庵咒〉是一首宗教性莊嚴的佛曲，「脾主長夏」在音為宮；「心主夏」在音為徵。所以梵誦〈普庵咒〉是符合結「夏」安居時的養生哲學。

（二）普庵咒多重疊字的節奏

中國早在詩經時代就知道運用疊字。如「丁丁」（刀斧砍樹的聲音），是摹仿自然聲音構成的詞，即摹聲詞⁶¹。而〈普庵咒〉文詞之多重疊字有，二疊字、三疊字、五疊字、九疊字。其疊字組合型態有：三疊字是2+1字或1+2字；五疊字是2+3字或3+2字。前文敘述〈普庵咒〉悉曇梵音的特色，在「疊字」部分，有二疊字、三疊字乃至九疊字，其節奏如何？

古琴譜〈普庵咒〉歌詞與曲調關係是相當密切的，以「九疊字」來看：筆者打譜過程中，從古琴指法的連貫與否，可以分辨古琴指法與多疊字的組合節奏。請看第三迴第一組「喻喻喻喻喻喻喻喻」，其前二字（一字一音）撮音指法為一組，第三至四字（一字一音）泛撮音指法為一組，第五至六字（一字1~2音）泛撮挑音指法為一組，第七字（一字一長音）勾三絃泛音指法為一組，第八至九字（一字1~2音）勾挑勾泛音指法為一組而樂句結束。九疊字的疊法為「2+2+2+1+2字」的組合型態。（見【譜例9】）

59 《黃帝內經》包括《素問》81篇和《靈樞》81篇，各9卷。它分別從陰陽五行、天人相應、五運六氣、臟腑經絡、病機、診法、治則、針灸等方面，結合當時哲學和自然科學的成就，作出了比較系統的理論概括和認識。《黃帝內經·素問·藏氣法時論》「黃帝問曰：合人形以法四時五行而治，……。」《中國哲學書電子化計劃》<http://ctext.org/huangdi-neijing/cang-qi-fa-shi-lun/zh>（accessed May 7, 2017）。陳九如作，2013，《黃帝內經今義》，新北市：正中書局。頁45。楊旭主編，2003，《內經》，北京：清華大學出版社。頁220-221。

60 長夏，首見於中醫經典《黃帝內經·素問·金匱真言論》篇。五季對應時間：春季2月4日至5月4日，夏季5月5日至7月6日，長夏7月7日至8月6日，秋季8月7日至11月6日，冬季11月7日至次年2月3日。陳九如作，2013，《黃帝內經今義》，新北市：正中書局。頁50。

61 「伐木丁丁，鳥鳴嚶嚶」錄自《詩經·小雅》。竺家寧，2017，《古音之旅》，臺北：萬卷樓圖書，頁183。

【譜例9】《五知齋琴譜》版本第三迴九疊字「喻喻 喻喻 喻喻 喻喻」的節奏

The image shows a musical score for the 'Yu Yu Yu Yu' sequence. The top staff is a Western-style musical notation with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The melody consists of quarter notes and half notes. Below the staff, there are four groups of traditional Chinese notation characters, each corresponding to a pair of notes in the Western notation. The characters are: 喻喻, 喻喻, 喻喻, 喻喻. The notation is written in a stylized, calligraphic font.

古琴譜〈普庵咒〉的「疊字」如三疊字「迦迦迦」以至九疊字「喻喻 喻喻 喻喻 喻喻」等。多重疊字的組合與旋律，不管是多少的疊字，其節奏都有個規律性，因為組合的方式：以1字或2字或3字相加。若為5，其組合是「2+3或3+2」，例如五疊字的疊法為「前2後3」的旋律與節奏型態；若為9，例如九疊字的疊法為「2+2+2+1+2字」、「2+2+3+2字」、「2+2+2+3字」的組合型態。因此〈普庵咒〉曲譜，其古琴指法與多疊字的組合節奏，如「丁丁」、「喻喻喻」等，是摹仿自然的律動，有利於記憶及有效能的學習與念誦。

(三) 普庵咒的曲式結構

《五知齋琴譜》〈釋談章〉全曲分：佛頭起咒、第一迴、第二迴、第三迴、短咒佛尾五部份（佛頭一段，起咒一段，三迴每一迴有六段計一十八段，佛尾短咒一段，合計二十一段）。其中佛頭、佛尾部份全是漢字，中文明確易懂。而起咒、第一迴、第二迴、第三迴、短咒部分則是梵文的漢譯。

《中國音樂學》2000年第4期楊春薇說：「詞與琴曲的曲調並無關係」。是因為當時不解〈普庵咒〉梵文漢譯歌詞的涵義，以及大多數琴人只彈琴曲版〈普庵咒〉。但筆者發現：在《五知齋琴譜》曲譜的分段看來，詞與曲調關係也是密切的。

近幾年陳長林打譜了數首普庵咒曲，其對於〈釋談章〉的琴曲解說中說：「〈釋談章〉應是以梵語子音與母音的各種拼音組合作為咒語，而配上音樂來唱念。」⁶³就與本文論述相同。只是，在《三教同聲》〈釋談章〉（陳長林打譜）簡譜（後簡稱：〔陳譜〕）的分段標題選用不同，也因為是迴文格式與節本的關係，省略了一再重複的樂段，未能一窺全貌。簡單的說：〔陳譜〕在曲式的段落上，將三迴中的首段定在「摩梵六句」，初轉段定在「迦迦六句」；然而事實上，學習梵音是從「迦迦引」⁶⁴開始，所以每迴的首段應定在「迦迦六句」，《五知齋琴譜》即然。接下來探討〈普庵咒〉的曲式結構：

62 楊春薇，〈普安咒研究〉，北京：《中國音樂學》2000年第4期。文章的第一部分。

63 陳長林，2013，《陳長林古琴專輯》，北京：文化藝術出版社。CD4 no.11釋談章的琴曲解說。

64 《悉曇章》之〈第一章〉或稱〈初章〉、〈單章〉、〈迦迦引章〉的首句（ka迦、ka迦引、……）的開始。《悉曇章》是學習梵文的啟蒙課程。

佛頭

起咒 唵 A B A

第一迴 A` B` B` B` B` A`

第二迴 A`` B`` B`` B`` B`` A``

第三迴 A``` B``` B``` B``` B``` A```

短咒佛尾 唵

試以「起咒」這一段的歌詞，以《三教同聲》〈釋談章〉〔陳長林打譜〕、《五知齋琴譜》〈釋談章〉〔筆者打譜〕與《北京琴會譜》〈普庵咒〉，這三個琴譜的譜例來分析與說明：

起咒：唵A「迦迦迦研界 遮遮遮神惹 吒吒吒怛那 多多多檀那 波波波梵摩」；B「摩梵波波波 那檀多多多 那怛吒吒吒 惹神遮遮遮 界研迦迦迦」；A「迦迦迦研界」。十一句中成為首尾字互換的迴文格式。

1. 起咒第一句「迦迦迦研界」A

在《三教同聲》、《五知齋》本皆有「唵」字於咒語的起始處。「唵」字為一切陀羅尼首，指一切法門⁶⁵。《三教同聲》〔陳譜〕的起咒第一句A「迦迦迦研界」，啟始「唵」字，位置調整至首句歌詞之前（見【譜例10】）。

《三教同聲》〈釋談章〉〔陳譜〕與《五知齋琴譜》〈釋談章〉相對照：起咒第一句「迦迦迦研界」A〔陳譜〕之簡譜是（3 2 1 2 3 1），骨幹音⁶⁶簡譜是（3 2 2 3 1）。《五知齋琴譜》的簡譜是（35653 23221 225 322 1），骨幹音簡譜是（3 2 2 3 1），兩者相符。再對照《北京琴會譜》版本〈普庵咒〉的第2段第一句，旋律簡譜是（3235653532326 2121 21212 36 565 12 16 5），骨幹音簡譜是（3 2 2 3 5 1 1 5），整首曲子旋律明顯豐富，已發展成器樂曲。（見【譜例10】、【譜例11】、【譜例12】）

65 唐般若共牟尼室利譯，《守護國界主陀羅尼經》〈陀羅尼功德軌儀品 9〉云：「唵字，攝義無邊故為一切陀羅尼首。」《大正藏》T19，no. 997，頁565。

66 骨幹音從古琴指法來看，構成旋律骨幹音的右手指法與左手主要指法，屬於實音。左手的裝飾手法乃附屬於骨幹音，為虛音。以簡譜來看，骨幹音大多落於節拍首位，之後衍生的左手滑走音裝飾音，則以圓滑線表示。也可以說，只要有唱詞處即為骨幹音。

【譜例10】《三教同聲》版本的起咒第一句「迦迦迦研界」A〔陳譜〕

【起咒】

大九 十	大九 十	十	大九 十	七	十 十	大九 十	十
3	2	1	2	3	1	3	
噯	迦	迦	迦	研	界		

(更正)
(原譜)

【譜例11】《五知齋琴譜》版本的起咒第一句「迦迦迦研界」A

Handwritten notation for '迦迦迦研界' with notes and fingerings.

【譜例12】《北京琴會譜》版本〈普庵咒〉的第(2)段A

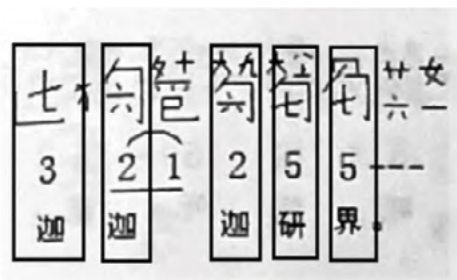
(2) 1=54

3	2	3	5	6	5	3	5	3	2	3	2	6	2	1	2	1
3	3												2	1	2	1
噯	噯	噯	噯	噯	噯	噯	噯	噯	噯	噯	噯	噯	噯	噯	噯	噯

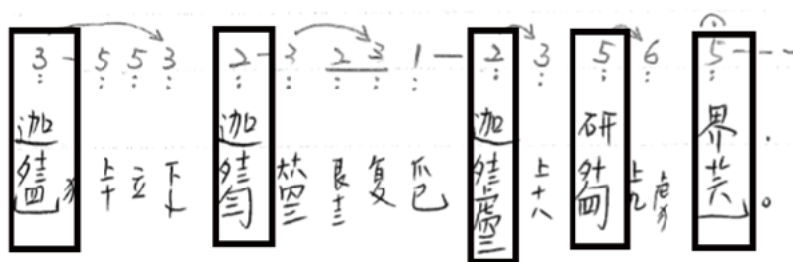
2. 起咒第十一句「迦迦迦研界」A

《三教同聲》〈釋談章〉〔陳譜〕與《五知齋琴譜》〈釋談章〉相對照：起咒第十一句「迦迦迦研界」A〔陳譜〕之簡譜是（3 2 1 2 5 5），骨幹音簡譜是（3 2 2 5 5）。《五知齋琴譜》的簡譜是（3 5 5 3 2 3 2 1 2 3 5 6 5），骨幹音簡譜是（3 2 2 5 5），兩者相符（見【譜例13】、【譜例14】）。再對照《北京琴會譜》版本〈普庵咒〉的第4、5、7、8段最後一句，旋律節奏變得稍快了，例如第4段最後一句，旋律簡譜是（3 2 3 2 1 2 3 5 6 1 5），骨幹音簡譜是（3 2 2 5 5）（見【譜例15】）。

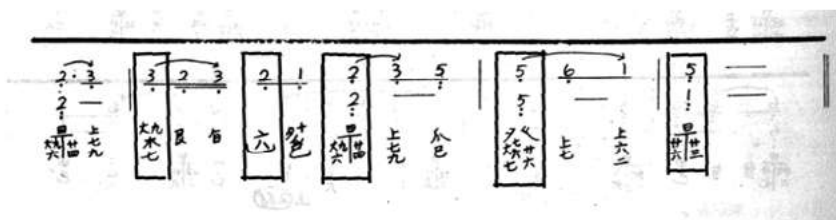
【譜例13】《三教同聲》版本的起咒第十一句「迦迦迦研界」A〔陳譜〕



【譜例14】《五知齋琴譜》版本的起咒第十一句「迦迦迦研界」A



【譜例15】《北京琴會譜》版本〈普庵咒〉的第(4)段A



3. 起咒第六句「摩梵波波波」B

《三教同聲》〈釋談章〉〔陳譜〕與《五知齋琴譜》〈釋談章〉相對照：起咒第六句「摩梵波波波」B〔陳譜〕之簡譜是（5 6 5 2 3）亦是骨幹音。《五知齋琴譜》的簡譜是（5 6 1 6 5 6 2 5 3），骨幹音簡譜是（5 6 5 2 3），兩者相符。再對照《北京琴會譜》版本〈普庵咒〉的第8段簡譜是（5 5 6 6 5- 2 1 2 5 3-），骨幹音簡譜是（5 6 5- 2 3-），節奏變化了，整首曲子旋律更加豐富。（見【譜例16】、【譜例17】、【譜例18】）

【譜例16】《三教同聲》版本的起咒第六句「摩梵波波」B〔陳譜〕

Handwritten musical notation for Example 16. The score is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are written below the staff. The notation includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The lyrics are: 摩 梵 波 波 波。 The notation includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The lyrics are: 摩 梵 波 波 波。 The notation includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The lyrics are: 摩 梵 波 波 波。

【譜例17】《五知齋琴譜》版本的起咒第六句「摩梵波波」B

Handwritten musical notation for Example 17. The score is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are written below the staff. The notation includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The lyrics are: 摩 梵 波 波 波。 The notation includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The lyrics are: 摩 梵 波 波 波。

【譜例18】《北京琴會譜》版本〈普庵咒〉的第(8)段B

Handwritten musical notation for Example 18. The score is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are written below the staff. The notation includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The lyrics are: 摩 梵 波 波 波。 The notation includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The lyrics are: 摩 梵 波 波 波。

〈釋談章〉是以梵語子音與母音的各種拼音組合作為咒語，而配上音樂來唱念。詞與曲調關係是相當密切的。明代《三教同聲》是曲調較簡樸，歌詞一再重複的迴文格式。到了清代時期《五知齋琴譜》所呈現的曲調旋律，因加花變化而豐富許多。到了民國《北京琴會譜》〈普庵咒〉曲調旋律多變化之外，更走向了器樂曲發展。

肆、結論

〈普庵咒〉的流傳早於南宋普庵禪師之年代。目前〈普庵咒〉古琴曲譜最早可追溯到明代。〈普庵咒〉是以梵語子音與母音的各種拼音組合作為咒語，而配上音樂來唱念。為古代學習梵字拼音的曲譜。

《五知齋琴譜》〈釋談章〉（即普庵咒）全曲分：佛頭起咒、第一迴、第二迴、第三迴、短咒佛尾五部份，每一迴有六小段。歌詞一再重複的迴文格式。詞與曲調關係是相當密切的。在《三教同聲》是曲調簡樸；到了清《五知齋琴譜》與民國《北京琴會譜》〈普庵咒〉所呈現的曲調旋律，因加花變化而豐富許多，曲調發展也趨向於器樂的演奏。

〈普庵咒〉是一首宗教性莊嚴的佛曲，「脾主長夏」在音為宮；「心主夏」在音為徵。所以梵誦〈普庵咒〉是符合結「夏」安居時的養生哲學。本曲悉曇梵音指導，乃釋一吉阿闍黎。已於2018年5月29日在國家兩廳院演奏廳首演〈普庵咒〉古琴梵音彈唱。悉曇知識浩瀚，拙文只是拋出的一小塊磚，提供梵音禪修者做參考。難免有疏漏之處，尚祈先進前輩們不吝指正，不勝感激。

參考文獻

一、佛教經典相關文獻

- 唐般刺蜜帝譯《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》。《大正藏》T19, no. 945。
- 唐般若共牟尼室利譯，《守護國界主陀羅尼經》〈陀羅尼功德軌儀品9〉。《大正藏》T19, no. 997。
- 梁寶亮等集《大般涅槃經集解》《大正藏》T37, no. 1763。
- 宋子堉集《首楞嚴義疏注經》。《大正藏》T39, no. 1799。
- 宋紹隆等編《圓悟佛果禪師語錄》。《大正藏》T47, no. 1997。
- 了尊撰，《悉曇略圖抄》。《大正藏》T84, no. 2709。
- 《普菴印肅禪師語錄》。《卍新續藏》X69, no. 1356。
- 清聶先編集，《續指月錄》。《卍新續藏》X84, no. 1579。
- 《諸經日誦集要》卷2：「普庵祖師神咒」。《嘉興藏》J19, no. B044
- 清《即非禪師全錄》。《嘉興藏》J38, no. B425。
- 清釋晚荃撰《明州阿育王山續志》，《中國佛寺史志彙刊》GA012, no. 11。
- 王徵士、周勳男主編，2007，《普庵禪師全集》，臺北：佛陀教育基金會。
- 臺南麻豆小埤頭普庵寺管委會撰稿，2007，《普庵寺專輯》，臺南：麻豆小埤頭普庵寺管委會。
- 兒玉義隆，2013，《梵字必攜》，日本：朱鷺書房。
- 周廣榮，2004，《梵語悉曇章在中國的傳播與影響》，北京：宗教文化出版社。
- 釋一吉，2017，《唐密悉曇血脈史與聲明真言修證之探討》，臺北：臺北市悉曇吉祥成就會出版。
- 饒宗頤編集，1999，《悉曇經傳》，臺北：新文豐出版。

二、古琴曲譜相關文獻

- 明張德新纂輯，《三教同聲》（1592）。《琴曲集成》第六冊。
- 明《陶氏琴譜》。《琴曲集成》第九冊。
- 清徐琪撰輯，《五知齋琴譜》（1722）。《琴曲集成》第十四冊。
- 清李光燠撰輯，《蘭田館琴譜》。《琴曲集成》第十六冊。
- 清王善撰，《冶心齋琴學練要》。《琴曲集成》第十八冊。
- 清《寰露軒琴譜》。《琴曲集成》第十九冊。
- 清陳世驥，《琴學初津》。《琴曲集成》第二十八冊。
- 今虞琴社編，2009，《今虞琴刊》，上海：上海社會科學院出版社。
- 北京古琴研究會編，2010，《琴曲集成》，北京：中華書局。共三十冊。

唐健垣編纂，1981，《琴府》，臺北：聯貫出版社。

章華英，2013，《宋代古琴音樂研究》，北京：中華書局。

莊劍丞，1950，《栩齋琴譜》即抄本〈普庵咒〉。

陳長林著，2013，《陳長林古琴譜集》，北京：文化藝術出版社。

楊春薇，〈普安咒研究〉，北京：《中國音樂學》2000年第4期。

廖秋秦，2018，《普庵禪師普庵咒的悉曇梵音之探討：琴譜與聲韻之美》，臺北：輔仁大學宗教學系碩士論文。

三、相關書目

中國大百科全書總編輯委員會，1992，《中國大百科全書》〈音樂舞蹈〉，北京：中國大百科全書出版社。

中國藝術研究院音樂研究所《中國音樂詞典》編輯部，1985，《中國音樂詞典》，北京：人民音樂出版社。

竺家寧，2017，《古音之旅》，臺北：萬卷樓圖書。

陳九如，2013，《黃帝內經今義》，新北市：正中書局。

楊旭主編，2003，《內經》，北京：清華大學出版社。

楊蔭瀏，1996，《中國音樂史綱》，臺北：樂韻出版社。

魏辛夷，2015，《五行食療新主張/金木水火土全方位養生術》，臺北：達觀出版社。

四、相關有聲資料

陳長林，2013，《陳長林古琴專輯》CD，北京：文化藝術出版社。

廖秋秦，2011，《釋談章.普庵咒》CD，臺北：喜瑪拉雅出版。

五、相關網路電子資料

《中國哲學書電子化計劃》《黃帝內經·素問·藏氣法時論》。錄自<http://c-text.org/huangdi-neijing/cang-qi-fa-shi-lun/zh> (accessed May 7, 2017)。

迦：漢典/音韻方言/洪武正韻牋/韻部（麻）；上古音系/梵譯用字/ka。錄自<http://www.zdic.net/z/25/yy/8FE6.htm> (accessed May 14, 2018)。

沙：漢典/音韻方言/客家話（sa1）；中原音韻/韻部（家麻）。錄自<http://www.zdic.net/z/1c/yy/6C99.htm> (accessed May 14, 2018)。

花：漢典/音韻方言/客家話（fa1）/中原音韻/韻部（家麻）。錄自<http://www.zdic.net/z/22/yy/82B1.htm> (accessed May 18, 2018)。

高泉性激。《黃檗文化人名辭典》。錄自<http://authority.dila.edu.tw/person/?fromInner=A000643> (accessed June 26, 2019)。

【附錄】古琴譜普庵咒釋談章的曲名、有無歌詞以及發展狀況說明

琴曲集成冊數	琴譜年代	曲名：普庵咒	曲名：釋談章	歌詞	說明
六	三教同聲 1592		凡五段	有歌詞	在《琴曲集成》三十冊當中，有關〈釋談章〉、〈普庵咒〉年代最早的古琴譜就是《三教同聲》(1592)。咒詞中〈研、妍〉，〈惹、噉〉漢字音同字不同。另此曲標以「釋談章」為曲名，似乎印證與梵字「《悉曇章》」有緊密之關聯。
七	陽春堂 琴譜 1611		曲名：釋譚章	有歌詞	
八	理性元雅 1618		〔此乃普庵咒〕	有歌詞	
九	太音希聲 1629		曲名：釋譚章 商調 此曲乃李水南所作	有歌詞	在《太音希聲》曲名是〈釋譚章〉，〈談、曇、譚〉漢字音同字不同。特別的是標明此曲乃李水南所作。
九	陶氏琴譜〔明代〕		曲名：悉曇章 商音	有歌詞	在《陶氏琴譜》(明代)曲名是〈悉曇章〉，直接印證了與梵字《悉曇章》之關聯。
十二	琴學心聲譜 1664		商音二十一段 有序	有歌詞	在《琴學心聲譜》曲名是〈釋談章〉，三山(金陵)莊臻鳳蝶庵子譜音。有序有歌詞。依查阜西先生對此譜之據本提要「譜譜上下兩卷，載自製新曲、贈答詩文」，說明此曲〈釋談章〉乃莊臻鳳蝶庵之自製曲。
十二	松風閣 琴譜 1677		曲名：釋談韓石耕譜	無	在《松風閣琴譜》、《松風閣琴瑟譜》其曲名依序為〈釋談〉、〈仙曲〉，韓石耕譜，皆無歌詞。此種有咒文為詞的琴歌佛曲，漸漸因為咒文唱頌的困難與琴歌發展的式微，而走入了琴曲禪風。
十二	松風閣 琴瑟譜 1680	曲名：仙曲 韓石耕譜		無	同上。
十二	德音堂 琴譜 1691		商音	有歌詞	
十三	琴譜析微 1692		商音	無	
十三	蓼懷堂 琴譜 1702		〔即普庵咒〕	有歌詞	
十四	五知齋 琴譜 1722	商音十三段 參合改成不用頭尾三迴九轉	商音二十一奏 韓十耕原稿莊蝶庵譜	皆有歌詞	在《五知齋琴譜》曲名是「普庵咒」、「釋談章」，韓十耕原稿莊蝶庵譜，兩譜皆有歌詞。筆者採用此版本打譜。
十五	琴書千古 1738		商音二十一段各段有小標題	無	在《琴書千古》曲名是〈釋談章〉，無歌詞。各段有小標題：其一宣揚佛號；其二妙意含藏；其三泉流石壁；其四蛟螭尋花；其五亂灑珍珠；其六遊魚戲水……；其二十松籟自鳴；其二十一萬法歸宗。
十六	蘭田館 琴譜 1755	商音二十一段		有歌詞	《蘭田館琴譜》曲名是〈普庵咒〉。白下莊蜚菴傳。此譜有明確的二十一段落序標題。

琴曲集成冊數	琴譜年代	曲名：普庵咒	曲名：釋談章	歌詞	說明
十六	研露樓琴譜 1766		商音凡二十一 一段	有歌詞	
十七	琴香堂琴譜 1760	商音三迴十五 轉		無	
十七	自遠堂琴譜 1802	徵音凡十三段	徵音二十一 一段	皆有歌詞	在《自遠堂琴譜》曲名是〈普庵咒〉、〈釋談章〉，韓十耕原稿莊蝶庵譜，兩譜皆有歌詞。兩譜內容與《五知齋琴譜》相同。
十八	治心齋琴學練要 1739		徵音三迴二十 二段	有歌詞	曲名是〈釋談章〉。其後記：無觸之風，卻是何聲。莫當普庵咒妙音。見本來舊譜，殊覺重踏，一經蝶菴改較，庶可獻釋迦如來也。
十八	敏亭琴劍合譜 1749		曲名：釋曇章 有分目	無	在《敏亭琴劍合譜》曲名〈釋曇章〉無詞。
十九	襄露軒琴譜〔清代〕	商音參改三迴九轉計十三段五知齋譜	商音佛頭尾起咒三迴五知齋譜韓子十耕原稿莊子蝶庵譜同參	皆有歌詞	在《襄露軒琴譜》(清代 1802 後)曲名是〈釋談章〉、〈普庵咒〉、〈花宮梵韻〉三首。此琴譜特點，每曲標題之下，註明這一曲的來源。前二首曲名標題之下標示「五知齋譜」。特別的是第三首〈花宮梵韻〉在此首見。
十九	襄露軒琴譜〔清代〕		曲名：花宮梵韻 二十二段	無	同上。 〈花宮梵韻〉各段有小標題：「佛頭 宣揚佛號；起咒 妙意含藏；一迴初轉 泉流石壁；二轉 蛺蝶尋花；三轉 亂洒珍珠；四轉 遊魚戲水……；三迴四轉 松籟自鳴；五轉 雨洒芭蕉；佛尾 空天鶴唳」。小標題部分與《琴書千古》略似，琴譜指法不同，應是中聲手訂抄譜而來。
廿三	張鞠田琴譜 1844		韓子十耕原譜宮調徵音有解題凡二十一 一段旁註工尺	有歌詞	
廿四	琴學入門 1864		徵音二十一 一段	有歌詞	
廿五	天聞閣琴譜 1876	普安咒徵音二十一 一段無歌詞	商音三迴二十一奏韓十耕原稿莊蝶庵譜同參 有歌詞	一無一有 歌詞	在《天聞閣琴譜》(1876)曲名是〈釋談章〉、「普安咒」。前者有歌詞，後者無歌詞。
廿六	蕉庵琴譜 1868	徵音凡二十一 一段		無	
廿六	琴瑟合譜 1870		〔即普庵咒〕商音	有歌詞	
廿六	以六正五之齋琴譜		商音二十一奏各段 有小短文	無	《以六正五之齋琴譜》(1875)曲名是〈釋談章〉，無歌詞。此譜特別的是各段有小短文。短文如下：佛頭 此佛頭能屏一切妄念，從心頭作起，功夫誠正

琴曲集成冊數	琴譜年代	曲名：普庵咒	曲名：釋談章	歌詞	說明
	1875		韓子十耕 原稿莊子 蝶庵譜同參		修齊，循序而入，漸增美景，不可間斷，久持神妙莫測。
廿八	枯木禪 琴譜 1893	〔即釋 談章〕 商音二十一 段		無	在《枯木禪琴譜》曲名是〈普庵咒〉即釋談章。撰譜僧雲間，自稱枯木禪。認為此曲本梵唄之歌，譜入琴操。其音節溜亮有馴狂象、制毒龍之意。
廿八	琴學初 津 1902	徵音凡二十 二段		有歌 詞	在《琴學初津》曲名是〈普庵咒〉。普庵釋談各譜類皆互易其名，而首尾全者名〈釋談章〉，首尾俱刪者名〈普庵咒〉。附錄咒字辨韻 遮音 則鴉切 吒音 則嘩切 哪音 納荷切陽平 奴音 納烏切陰平 餘皆如字讀之。
廿九	梅龕琴 譜 1917		黃鐘調宮 音	無	在《梅龕琴譜》曲名是〈釋談章〉。
*	栩齋琴 譜〔民 國〕	廬陵彭 祉卿傳 譜。徵 音凡十二 段		無	到了民國，幾首器樂化的〈普庵咒〉相繼出現。其中最具代表性的是《栩齋琴譜》（*手抄影印本）。當代琴人查阜西、溥雪齋、張子謙、吳宗漢等演奏的，以及《北京琴會譜》都是根據此譜。這也是當今傳習最普遍的普庵咒琴曲。

廖秋蕤製表

《車過枋寮》的車行意象與痕跡—— 談北藝大《車過枋寮——余光中音樂劇》製作

盧文雅

國立臺北藝術大學音樂學系主任、音樂學研究所副教授

摘要

北藝大音樂系 2018 年高教深耕計畫製作《車過枋寮——余光中音樂劇》。該劇的製作發想，有著深遠的課程規畫與理想，是結合新媒系的媒體藝術、戲劇系舞台編劇與音樂系聲樂組、作曲組各項專業的大型製作，除了是跨學院跨域製作，更強調「以詩入樂」：以國人的詩作重新創作，另外，為了有別於現下音樂劇以流行音樂唱腔演唱，本劇強調以美聲唱法來演唱。本文將為本劇從發想、理念建立到演出，做深度的報導與評論。

Images and Marks of Train Traveling: A Review of *When the Train Went past Fangliao*, an Opera Production by TNUA Based on Kwang-chung Yu's Poetry

LU, Wen-Yea

Chairperson, Department of Music,
Associate professor, Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts

Abstract

When the Train went past Fangliao is a music production of the Department of Music at TNUA in 2018 as a part of Higher Education SPROUT Project. With an ambitious ideal and comprehensive course planning, this inter-disciplinary production combines different aspects of arts in one piece which includes media art of the Department of New Media Art, script writing and stage performing of the Department of Theatre Arts, and vocal performing and music composing of the Department of Music. The production was a re-creation of the poetry of a Taiwanese poet Kwang-Chung Yu by weaving music with poetry. In addition, in order to distinguish it from the popular songs of the contemporary musicals, this play emphasizes singing with a bel canto. This article will make an in-depth report and comments on *When the Train went past Fangliao* from its initial conception to stage performance.

2019年7月28日於屏東演藝廳，北藝大製作的《車過枋寮》音樂劇成功的演出第一場校外展演。該場的售票於開演前多日已完售，演出當日，屏東鄉親與高雄地區的觀眾們給予《車過枋寮》偌大的掌聲。不少在屏東長大，離開家鄉工作的遊子，回鄉觀賞此劇時淚水不斷的落下，在一幕幕屏東車站與屏東高中的影像，和劇裡演員奔跑唱跳歌詠青澀的愛情、友情與親情時，引領觀眾們回憶從前。余光中詩詞中說道：「雨落在屏東的甘蔗田裡，甜甜的甘蔗甜甜的雨……。」北藝大學子們兩年來的努力成果，清甜的落在屏東土地上。（圖1）



圖1：《車過枋寮——余光中音樂劇》宣傳封面（資料來源：北藝大音樂系）
海報攝影：蕭合萱，海報設計：王藝璇。

壹、《車過枋寮——余光中音樂劇》製作理念

《車過枋寮——余光中音樂劇》為北藝大音樂學系與新媒體藝術學系配合教育部高教深耕計畫暨藝術推廣教育計畫共同製作的原創作品，是一部以余光中詩作入樂，結合音樂、戲劇與新媒體藝術的跨領域製作。製作過程幾經變化，詩作選擇與劇情、音樂也多次修改，最後於屏東演出的版本長度為 1 小時 45 分。

此劇最早於 2017 年由音樂系鄭琪樺老師邀約作曲組同學梁鍾暉及戲劇系研究生吳璟賢，以余光中的 10 首詩作編創出《車過枋寮》一劇，於 12 月 20 日作為課堂呈現，演出於北藝大音樂廳 Studio 1。2018 年透過教育部高教深耕的挹注，將此劇擴充，配合版權要求，重新編創 15 首余光中詩作；並與新媒系合作，融入新媒體科技，在戲劇舞台上讓聽覺與視覺藝術，以共創的精神理念呈現出來，12 月 19 日於北藝大舞蹈廳正式對外演出。2019 年 7 月則在音樂學院院長蘇顯達多方奔走，爭取企業資源，以及教育部藝術推廣教育計畫，和文化部經費資源挹注下，終於讓《車過枋寮——余光中音樂劇》以回歸屏東「枋寮」之地，演出於屏東演藝廳。

此劇製作理念，於 2019 的計畫書中陳述如下：

《車過枋寮——余光中音樂劇》結合了文學、音樂、舞台技術、視覺影像與科技的音樂劇型態，期能透過「以詩入樂」，發揚國人優秀的詩作，擴充舞臺視覺的實驗性，嘗試呈現嶄新與科技結合的舞臺藝術，強化音樂劇中之戲劇性專業素養。¹

綜合製作期間的討論，以及此作品創作之初對於成形樣貌的發想，將此劇的創作理念與特色整理如下：

1. 跨域原創製作。結合北藝大音樂系、新媒系與戲劇系，從劇本、音樂到舞台裝置，全新創作，以呈現北藝大藝術教育訓練成果。
2. 配合開課課程進行訓練。由音樂系鄭琪樺老師與新媒系林俊吉老師於兩系分別開課，透過課程教學，讓學生學習從創作到演出的完整製作經驗。
3. 以詩入樂，發揚國人詩作作品。以文壇巨擘余光中 15 首詩作鋪設故事軌道，再依故事角色特性將詩作創作成歌曲。
4. 呈現北藝大藝術專業訓練成果。以北藝大音樂系嚴格訓練之西洋美聲唱法及歌劇表演訓練根基，另外加上作曲組的創作訓練，以及戲劇系編創、新媒系科技影像設計訓練，呈現紮實的學院派創作。

1 文化部徵件《車過枋寮——余光中音樂劇》計畫書，頁 1。

貳、《車過枋寮——余光中音樂劇》介紹

全劇共採用余光中 15 首詩詞，由吳景賢同學編劇並擔任導演，將 15 首詩詞串連出故事情節，再由作曲組學生梁鍾暉，依循各個角色特性，將詩詞譜成 15 首合唱、重唱與獨唱等不同的歌曲，最後再編入室內樂型態的管弦樂配器。全劇劇情共八場，無中場休息。

劇情內容背景發生於屏東枋寮。女主角佳慧，於十幾年前隨父親到美國，工作多年後，於耶誕節假期回故鄉枋寮探訪母親，在屏東車站巧遇高中時的親密好友雅婷與子晴，言談間發現每個人的關係已悄然改變，雅婷與子晴彷彿有了嫌隙。回至家中，母親仍無法原諒當年佳慧父親帶走佳慧離開枋寮的過往。於是佳慧便想，若當年沒有離開臺灣去美國，在友情與親情上會不會有所改變。在和天狼星許願後，奇蹟發生，時空移動，佳慧神奇的回到十年前高中時期。此時佳慧毅然想要改變各種轉折關鍵，企圖挽留高中純純愛戀的男友明哲，以及阻止雅婷與子晴和建豪因三角關係而造成的誤會，但最後她發現仍無法改變所有人的結局。當時空再度回到現在，同樣在枋寮，她把握與高中男友再度的相遇，雅婷與子晴兩人也互相解開彼此間的心結，並且父親決定回臺灣與母親在一起。最後在枋寮的夜空中，親友家人團聚，共唱《車過枋寮》主題歌曲結束全劇。

全劇角色共 7 人，但因超越時空的劇情設計，有青年時期和成年時期的轉換，所以演唱人員共 12 人。所使用余光中的詩作依照劇情順序以及樂曲編制陳述如下：

- 第一場：〈車過枋寮〉大合唱、〈無論〉女聲獨唱（成年的佳慧）。
- 第二場：〈情人節〉男聲獨唱（成年的建豪）、〈珍珠項鍊〉女聲六重唱（成年與青年時期的佳慧、雅婷與子晴）、〈十字路口〉男聲獨唱（成年明哲）。
- 第三場：〈小木屐〉女聲獨唱（佳慧母親）、〈天狼星變奏曲〉大合唱。
- 第四場：〈夜歸〉男聲獨唱（佳慧父親）。
- 第五場：〈因你一笑〉男聲獨唱（青年建豪）、〈尾聲〉男聲獨唱（青年明哲）。
- 第六場：〈問風〉女聲二重唱（青年雅婷與子晴）、〈月緣〉（青年佳慧）。
- 第七場：〈如果〉女聲獨唱（成年子晴）、〈雨聲說些什麼〉女聲獨唱（成年雅婷）。
- 第八場：〈我的年輪〉男女混聲重唱（佳慧父親與母親）、〈車過枋寮〉大合唱。

除父親角色較偏向男中音外，所有歌曲演唱音域偏高，均屬於男高音與女高音角色，唯有在女聲三重唱以及二重唱歌曲中，作曲家會分出不同音域的聲部處理。室內樂的管弦樂配器使用 1 支豎笛、1 支法國號、小提琴一、二部各 1 把、大提琴 1 隻、豎琴與鋼琴。受限於經費，作曲家精簡配器編制。

全劇的核心歌曲為第一曲〈車過枋寮〉，將劇情帶入屏東的鄉土氛圍。原詩作分為三大段，分別以詩句「雨落在屏東的甘蔗田裡」、「雨落在屏東的西瓜田裡」與「雨落在屏東的

香蕉田裡」作開頭。作曲家樂曲亦分三大段，擷取詩句大部分片段，由不同的歌唱聲部交疊唱出。全曲 12 聲部同時進入的段落，則是到第三段的中段「雨是一首濕濕的牧歌、路是一把瘦瘦的牧笛」，並在結束前 7 小節，共同唱出「屏東是方糖砌成的城」，突顯出雨中屏東的甜美。

其餘的歌曲均為短曲，依照劇情發展與角色特徵分別創作。第三場的〈天狼星變奏曲〉大合唱則為此劇的關鍵，在此曲最後，女主角佳慧超越時空回到 10 年前，是全部作品中最長的一首歌。曲長 186 小節，進行 7 次調號轉換，但樂曲進行時仍不斷的轉調造成調性飄移，締造時空轉換變動的不穩定感。此歌曲進行到一半，樂曲進入一段長達 24 小節的器樂間奏。此段間奏的設計，是在創作之初，即與新媒系同學討論而刻意創作的片段，在這段間奏中讓多媒體設計成為視覺主體，新媒系同學透過程式設計，將多組照片與視覺影像互相嵌合，讓時空轉換意象更具視覺化的落實在此段落中。

音樂與新媒之間的互動，是此劇最佳創作點，也是音樂與新媒共創巧思的段落。例如在第六場第二曲〈月緣〉，青年時期的佳慧面對無法繼續下去的愛情，唱出「天外有一枚衛星，當夜色如謎，不管隔好幾萬里，都能鼓動我海嘯，心血無端就潮起。」配合著歌詞中的「衛星」與「海嘯」，投影牆面出現透過程式設計出的圓團光影，女主角佳慧走在光影中，哀傷的唱出「隕石粉墜的心事，害我的夢有時漲高，有時，又落回低潮。」（圖 2）



圖 2：《車過枋寮—余光中音樂劇》第六場第二曲〈月緣〉片段
（攝影吳俊諺，資料來源：2019 年 7 月號《關渡通訊》）

舞台上道具極為精簡，主要以大片投影白板為底，讓多媒體以投影方式製作出獨特新創的場景。場景設計以影片實拍投影、動畫以及程式設計三種技術交互使用。新媒系同學親自到屏東高中將校園中的大樹、籃球場與屏東、高雄車站拍攝取景，當劇情中主角們相聚於屏東高中時，隨即呈現實際取景之影像。程式設計部分更令人驚艷之處，還有開場的車站投影與火車時刻表影像相配合，並將歌詞以跑馬燈方式置入於時刻表的中間。（圖3）

另一處巧思則與劇情相配合，在第三場兩首歌曲中間，成年的明哲向子晴求婚，在此之前，螢幕背景佈滿了星星，就在子晴因心懷對雅晴的愧疚而拒絕明哲的求婚時，佈景上的星星透過程式設計，轉為下墜的流星雨。（圖4）同樣類似的雨景，則對稱到接近結尾第七場的〈雨聲說些甚麼〉，子晴得到雅婷的諒解後，唱著「一夜的雨聲說些什麼呢？怎麼還沒有停啊：從傳說落到了現在……問你啊，蠢蠢的青苔……」此時，明哲再度跟子晴求婚，在雨中，子晴答應了。

此劇最精緻之處，在於編劇吳璟賢獨到的編創能力。吳璟賢將15首余光中不同時期的詩作，抓住余光中特有的鄉土情懷與大自然呼吸氣息，以及對人心細膩情感的文辭表達，將之串成具親情、友情與愛情的劇情，劇中沒有驚滔駭浪發展，但充滿了令人回憶的青澀情懷。



圖3：《車過枋寮——余光中音樂劇》開場大合唱
（攝影吳昱賢，資料來源：2018年12月號《關渡通訊》）



圖 4：《車過枋寮——余光中音樂劇》第三場
(攝影吳俊諺，資料來源：2019 年 7 月號《關渡通訊》)

參、《車過枋寮——余光中音樂劇》跨域合作經驗與相關議題

跨域合作已是近年各文藝創作努力發展的方向。音樂與其他藝術的相結合，例如音樂與戲劇、音樂與舞蹈等，也業已發展數百年。隨著時代變遷，科技元素的融入豐富了視覺與聽覺，也使得表演藝術創作更如五光十色般的燦爛。此次《車過枋寮——余光中音樂劇》創作過程中，從藝術教學與創作來審視教師教學與學生學習歷程，有以下相關值得深思的議題。

1. 學院訓練根基與原創精神體現

北藝大音樂系以培養古典音樂藝術人才為主，聲樂組也以傳統的西洋美聲唱法為主要訓練方法。完整的音樂訓練課程，例如個別課主修、歌唱語韻訓練、聲樂作品研究與歌劇表演等，均為聲樂組同學的主要訓練。而近年來流行音樂型態的音樂劇表演，在大專院校音樂系中漸成為展演成果的一環。《車過枋寮——余光中音樂劇》創作的最重要推手，北藝大聲樂組教授鄭琪樺老師語重心長的表示，美聲訓練需經多年的養成，一個全方位歌唱者，從發聲、咬字到歌曲吟唱、甚至歌劇表演都需經過層層嚴格的訓練，加上受生理發展的影響，唱法訓練更是隨時受到挑戰。然而大部分聲樂藝術歌曲與歌劇受限於外語語言，不容易達到雅俗共賞而曲高和寡。《車過枋寮——余光中音樂劇》的嘗試，即希望透過人親土親的劇情，美麗動人的國人詩作，讓美聲唱法的唱腔能被接受並進而欣賞。

新媒體藝術系為北藝大最年輕的科系之一。課程教學設計將學生訓練分「科技組」、「跨域組」與「影像組」三組，每學期均有嚴謹的學期製作課程作為學生評量依據。此次參與《車過枋寮——余光中音樂劇》的新媒系同學，於製作過程中參與學生有些許變動，最後由 8 位學生共同完成。根據指導教授林俊吉老師的陳述，此組學生當時均為大二學生，從團隊中漸漸有一位領導的同學出線，自行帶領團隊討論，教師只從旁陪伴與協調。過程中，學生主動建議需要遠赴屏東實地拍攝場景加以運用，並結合動畫與程式設計，來完成全劇的多媒體呈現。

然而音樂劇的樣貌，音樂與戲劇為主體，多媒體設計自然成為背景。在林俊吉教授的建議下，期待在劇情的段落中，有機會讓多媒體的設計成為主體，於是出現第三場的《天狼星變奏曲》間奏段落。此段落中，媒體影像絢麗展現，透過視覺引導劇情的進展，讓「穿越時空」的未來性由最新科技來呈現；此時劇情暫停、器樂段落成為配樂，讓觀眾盡情欣賞媒體多樣亮麗的表現。另外，第一場車站的場景，背景中火車時刻表上，歌詞以跑馬燈的方式隨著歌者歌唱而出現，此時歌詞顯現，完全由人工控制，是由新媒系學生隨著歌者所唱之處，一句句控制出來。林俊吉教授表示，此時，「幕後的影像控制也是一種演員，跟隨著幕前劇情需要也在訴說故事……。」

作曲與戲劇採用音樂系作曲組學生與戲劇系研究生的原創概念，也是本劇珍貴之處，是呈現北藝大藝術創作訓練的最佳場域。音樂系作曲組訓練中，即在大學二年級下學期，需訓練寫作出合唱曲，並由北藝大合唱團於期末呈現時演唱。〈車過枋寮〉這首歌，原本即為梁鍾暉大二時的合唱創作作品。之後，因著鄭琪樺老師的邀約，進行此劇的創作。而余光中 15 首詩的選擇，則是編劇兼導演的吳璟賢與梁鍾暉共同加以研議討論，選出詩作，由吳璟賢將之編排劇情，梁鍾暉再依角色特色，一一創作譜曲。

2. 跨域合作經驗

「這是一場藝術孩子們的戰爭！」是鄭琪樺老師在製作過程中，協調音樂、戲劇、新媒體三組不同藝術文化背景學子們彼此互不相讓時的呼喊。林俊吉老師也說：「跨域很簡單，分擔工作很難。立場不同，完全搭不上線！」過程中的協調、退讓與劇場倫理的學習，讓老師們與學生們嚐盡苦頭。

最大的困難在於各組學生的專業訓練都是在各個不同的系所完成，各門藝術有其專業呈現模式與展演倫理，學生們確實沒有彼此合作，學習退讓與協調，多次各自以自己的立場討論事情，出現莫大的摩擦。最後，新媒系的同學學習認知在劇場倫理中，導演最大！但是，導演也嚐試於編導時，給與新媒同學最新科技素材的展現空間。當新媒同學實事求是的科學精神，例如屏東高中的實景樣貌、車站影像的真實感，與戲劇的抽象美學產生違背時，雙方的協調與相互欣賞成為學生學習與教師教學的實戰場。林俊吉老師表示：「這齣戲，是展現學生平時的專業訓練以及同儕合作的真實跨領域合作學習成果。」

肆、回饋與展望

「琪樺老師，昨天很高興見到你。觀賞了《車過枋寮》，非常感動！謝謝你當初規畫此音樂劇，以另一種方式呈現父親的詩作，也讓我得以從不同的角度體會父親的作品。想當初你們原本是1個小時的劇，現在變成2小時，各方面定都經過需多添增與改編，也聽蘇院長提到經費籌措不易，真是辛苦你們了。這齣戲無論是音樂、編劇或舞台設計，都很有水準，令人驚喜！恭喜你們有這一群具有才華的學生……。」——余光中女兒余幼珊

「經過前一天的總彩排與貴賓場，知道一切就位，演出勢必精彩。進場前，被中午的一陣暴雨淋濕了全身，小小狼狽。沒料到，開場的大合唱還沒聽完，眼眶也濕了！從關渡到屏東，一路陪伴，每一場都留意到更多細節，為這從創作/設計/排練/執行環環緊扣的大製作讚嘆不已！分工容易，合作需要極大的智慧，台前幕後北藝大師生同仁的表現令人感動與驕傲！」——北藝大副校長李葭儀老師

「台上真情流露的演出，獲得台下熱烈的共鳴。真實的同學會與師生重聚，是另一回合的熱淚盈眶。因為這齣音樂劇結緣的舊雨新知，很開心能與您重聚/相識！」——北藝大校友

「真的！第一首歌還沒唱完眼眶就濕了～車過枋寮的每一段劇情、影像、詩作及音樂，皆深深牽引著我們這些長期在外的遊子對於故鄉屏東的懷念與鄉愁。謝謝強大的北藝大製作團隊！」——觀眾

「這部音樂劇真的很適合我們屏東人看，除了充滿文學氣息，音樂更是優美，尤其對我們這些長期離開家鄉的遊子而言，更每分每秒牽動起內心深處對於屏東的一份懷念與鄉愁！我跟我一位大表姊看到中間就掉淚了」——觀眾

「因為在短時間內必須得完成這個跨域的製作，其實是興奮又期待的，北藝大一直都是藝術領域各個佼佼者集聚所在，當有跨域合作的機會，北藝大一定都能不失專業的呈現，不會讓人覺得是學生作品。參與演出時，其實感動的是原本不熟識的夥伴，因為演出漸漸變成悲喜與共的好友，也讓我們除了音樂之外，更了解其他的領域辛苦的地方，現在就連演出完，在外面接演出也常常都會被來欣賞的觀眾叫成劇中的名字，我想這就是北藝大跨域合作迷人之處。」——參與演出之學生

《車過枋寮——余光中音樂劇》於2017年12月北藝大舞蹈廳首次演出時，即已造成轟動，除了座位票券在開場前全部掃空之外，嘗試登記入場的人在劇場外近一百人。但這只是在校園中，一群才華洋溢的學子，以及辛苦培育他們的老師們在關渡山頭上做自我呈現。推動此劇往外拓展，讓屏東在地鄉親看見的最大推手，是北藝大音樂學院院長蘇顯達教授，蘇院長為此劇演出，多方奔走於企業界募款，為場地租借與演出耗盡心力。北藝大校方敦促音

樂系爭取教育部藝術推廣教育計畫、並配合高教深耕計畫厚植課程，也讓此劇能有更加精緻改善的機會，並提供演出費用的挹注。

北藝大具有深厚的藝術創作能量，此珍貴的藝術原創性動力，配合嚴格的專業訓練，再融合入與時代發展同步的科技藝術，跨領域合作方式密切連結，未來北藝大的創作動能將可朝向更多元的藝術表演型態。期待關渡山上的藝術學子們，為臺灣的藝術展演締造更佳的未來。

「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」截止日期為 9 月底。

7 月出刊：「投稿資料表」截止日期為 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 30 期

Kuandu Music Journal, No.30

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

英文諮詢 邦恩莎、簡素琇

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 Editor

WANG, Wan-Chuan

English Consultants

Sarah BARNES CHIEN, Su-Chen

Title Calligrapher

CHANG, Ching-Chih

Cover Design

SU, Wei-Jun

Typeset

Nisshin Chang Technology Printing Co., Ltd.

Printer

Nisshin Chang Technology Printing Co., Ltd.

Price

NT\$ 400

版權所有 翻印必究

2019 年 7 月

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

ISSN 1814-1889



poco rit.

闽渡音乐学刊

2019 · 07