

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 李秀琴 國立台北藝術大學傳統音樂系

編輯委員 (依姓名筆劃排列)

王美珠 國立台北藝術大學音樂學研究所

江玉玲 東吳大學音樂學系

馬定一 國立台北藝術大學音樂學研究所

孫俊彥 中國文化大學中國音樂學系

陳俊斌 國立台北藝術大學音樂學研究所

陳慧珊 國立台灣藝術大學表演藝術研究所

盧文雅 國立台北藝術大學音樂學研究所

顏綠芬 國立台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

LEE Schu-Chi Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts

Editorial Committee

WANG Mei-Chu Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts

CHIANG Yu-Ring Music Department of Soochow University

MA Ting-Yi Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts

SUN Chun-Yen Department of Chinese Music, Chinese Culture University

CHEN Hui-Shan Graduate Institute of Performing of Performing Arts, National Taiwan University of the Arts

CHEN Chun-Bin Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts

LU Wen-Yea Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts

YEN Lu-Fen Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts

YIM Fuk-Wing Music Department of Soochow University

主編序

第25期《關渡音樂學刊》在此得以與各位讀者見面了。此次報名的稿件有八篇，最後完稿與交稿的文章有五篇，其中兩篇未獲審查委員推薦；另外一篇國外的稿件，是上期修改後未能及時處理的稿件，在此一併收錄，所以共有四篇。

學刊近年來持續鼓勵碩博士生投稿研究論文，希望替學術界多盡一點培養生力軍的努力。這些研究生的論文，也在這期中巧合地呼應我們的想法，我們刊登的三篇博士生論文有：王婉娟的〈從《周禮·夏官》探討樂器與音樂在封建制度中的功能與運作〉中，作者以文化的角度來思考音樂與社會的關係，進而以負責軍政的夏官為對象，說明音樂在該部門運作的功能與目的，從中審視樂器與音樂在當時的運作情形，這是過去較少為學者所涉及的面向。蘇筠涵的〈從琵琶譜《文板十二曲》探討文化傳承與符號演變〉，文中以演奏家的實務經驗及學術性的角度，審視《文板十二曲》中對減字譜符號進行了簡化，從而對琵琶演奏者與琵琶樂譜詮釋上所產生的影響。楊秀瑩的〈武滿徹電影音樂美學初探—以1960年代的《切腹》和《怪談》為例〉探討對日本20世紀國際級重要作曲家武滿徹的兩部電影配樂手法，特別是使用日本傳統樂器尺八和琵琶，以及其他岩石、砂礫聲響的運用、具像音樂或預置鋼琴技法所產生的音聲效果，所延伸出來的美學觀有翔實的分析與探討。

國外學者Timkehet Teffera，在*Celebrating New Year: Traditional Practices and Seasonal Music*一文中，針對依索匹亞中部和北部的Amhara (阿姆哈拉)社區，新年期間相關的傳統節慶歌曲傳唱與慣習的論述；特別是在此期間由鄰家女孩組成一個小團體，挨家挨戶地演唱“我的花”(ababayehoy)這首歌。作者對這首歌的音樂和歌詞特點從社會、文化與宗教的價值觀等多個角度加以探討與分析。另外主編也放進了一篇近期在馬來西亞檳城，參加國際傳統音樂學會東南亞研究小組的會議報導，與讀者分享。

編輯小組感謝國內外學者的投稿，也感謝審稿者的用心、學界先進與各位朋友的愛護和支持，也期待大家持續地支持與鼓勵，讓學刊得以繼續成長、茁壯。

《關渡音樂學刊》第二十五期主編

李秀琴 謹識

2017年2月

《關渡音樂學刊》第二十五期

目 錄

主編序.....李秀琴iii

學術論文

從《周禮·夏官》探討樂器與音樂在封建制度中的功能與運作.....王婉娟 1

從琵琶譜《文板十二曲》探討文化傳承與符號演變.....蘇筠涵 33

武滿徹電影音樂美學初探—以1960年代的《切腹》和《怪談》為例.....楊秀瑩 53

慶祝新年：傳統習俗與年節音樂.....Timkehet TEFFERA 83

會議回顧

第四屆東南亞表演藝術研究小組國際會議報導.....李秀琴 115

第26期徵稿函..... 151

CONTENTS

Preface.....CHEN Chun-Biniii

SOLICITED ARTICLES

Exploring the Functions and Operations of Instruments and Music in the Feudal System Through Reading the Rites of Zhou — “Offices of Summer” (Xiaguan)..... WANG, Wan-Chuan 1

GENERAL ARTICLE

Cultural Inheritance and Symbol Changes on Pieces of 12 Wenban.....SU, Yun-Han 33

The Aesthetics of Film Music by Tóru Takemitsu, Using Examples of Harakiri and Kwaidan Composed Around the 1960s..... YANG, Hsiu-Ying 53

Celebrating New Year: Traditional Practices and Seasonal Music..... Timkehet TEFFERA 83

CONFERENCE REVIEW

A Report on 4th Symposium of the ICTM Study Group on Performing Arts of Southeast Asia
.....LEE Schu-Chi 115

從《周禮·夏官》探討樂器與音樂在封建制度中的功能與運作¹

王婉娟

國立臺北藝術大學音樂系博士生

摘要

《周禮》是研究中國周朝文化結構極為重要的一本書，是瞭解周朝封建社會文化運作的重要文獻，也包含當時各類的音樂活動及演奏說明。《周禮》在西漢時被發現後，歷代及當代的音樂研究者皆從這裡瞭解周朝的音樂內容。但從文化的角度去思考音樂在時代中的意義，從樂器的角色、象徵、與音樂行為、作用等問題中，瞭解音樂背後隱含的文化意涵，便少有學者深入探討。研究《周禮》除了音樂本身的內容外，也應著墨於政治制度、社會運作與官員的工作準則等，方能幫助我們瞭解文獻中音樂扮演的角色與目的。本文以負責軍政的〈夏官〉為範圍，依照上述方式探討音樂在該部門運作的方式、準則與意義，並逐一分析〈夏官〉中樂器的作用，以及音樂功能、形式中的階級等差，在音樂學、史學、儒學與音樂考古學的研究基礎上，審視樂器、樂曲及相關人員在封建社會裡如何運作，試圖以文化的精神與方向，解釋周朝形成「禮樂」的意義。

關鍵詞：《周禮》、〈夏官〉、周朝樂器、禮樂制度、封建等差

1 本文2016年5月28日曾於「國立台北藝術大學音樂學研討會」發表，此為修改版。

Exploring the Functions and Operations of Instruments and Music in the Feudal System Through Reading the *Rites of Zhou* — “Offices of Summer” (*Xiaguan*)

WANG, Wan-Chuan

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

Abstract

The Rites of Zhou is an instrumental work for studying the *Zhou* Dynasty's cultural structure and an essential literature for understanding how the feudal society functioned during the *Zhou* Dynasty in ancient China. This work also includes illustrations about different types of musical activities and performances at that time. *The Rites of Zhou* was discovered during the *Han Dynasty*, and music researchers since then have been using this text and others to comprehend the music of the *Zhou* Dynasty. However, few scholars have looked at the meaning of music from that era from a cultural perspective, or deeply developed the cultural significance behind music by discussing issues such as the roles and symbols of instruments or the functions and actions of music. Apart from gaining the appreciation of musical elements, the focus of the studies of *The Rites of Zhou* should include the political system, social norms and working guidelines for the officials of that time. Only by taking such a comprehensive point of view will allow the grasping of the role and purpose of music of that time through literature. This essay focus on the chapter regarding the army entitled “The Offices of Summer.” By using the methods mentioned above, the author discusses the methodologies, guidelines and meanings of music when performed by members of the army. This research also carries out analyses on the purpose of instruments, the functions of music, and the hierarchy of musical forms for the “Offices of Summer.” By basing the study on musicology, historiography, Confucianism, and archaeomusicology, the author examines how instruments, music and musical personnel operated in a feudal society and attempts to explain the cultural spirit and significance behind the *Zhou* Dynasty's establishment of the *Li-Yue* System (Systems of Rites and Music).

Keywords: *The Rites of Zhou*, Offices of Summer, Musical Instruments of *Zhou*, *Li-Yue* System, Feudal Hierarchy

前言

音樂是人類文明的產物，在它形成的背後，聯繫著社會行為與思想所賦予的精神意義。美國音樂人類學家梅里安(Alan P. Merriam, 1923 -1980)認為聲音的型態產生於人類的意識思想上，而表現於社會行為中，唯有從田野考察各民族的社會風俗習慣，並體驗當地的音樂生活經驗，才能從音樂的元素中體察出音樂背後的文化意義²。而今若想瞭解近三千年前古代的周朝音樂生活，首先可參考科學考古的發現，觀察當時樂器的實際樣貌，再從歷史文獻中尋找有關當時的演奏或活動紀錄，瞭解該時期的音樂審美標準與樂器、音律等使用之規則。但至今研究多侷限於此，使得這些樂器樣貌與歷史演奏紀錄的背後，是由什麼樣的社會制度、思想、文化促使周朝社會產生如此獨特的禮樂文化，尚未有詳細的調查與整理記錄。因此，在禮樂文明的背後，當今該如何解讀音樂上的文化意義，是否研究方法也必須結合對周朝社會活動與制度方面的觀察，方能正確拼湊出周朝音樂文化與行為組織的關係，進而掌握產生音樂（禮樂文化）的實質意涵。

周朝音樂的研究，中國從歷代以來到清朝都有不少的成果，呈現在各朝代的雅樂制度中，回顧二十世紀以來的周朝音樂研究，主要以下述五種方式呈現：（一）以當代西方音樂學的風格型態學與演化論等方法，彙整中國自古到清的音樂相關文獻，將各時期音樂之風格、素材及種類等分門別類，分析它們在歷史中演進與傳播的原因。如：王光祈《中國音樂史》(1934)（二）是蒐集各朝代中有關音樂之古文獻，將其編輯成冊以方便對照查對。如：中央音樂學院出版《中國古代樂論選輯》(1961)、楊家駱《中國音樂史料》(1975)、吉聯抗《春秋戰國音樂史料》(1980)等（三）運用古譜學、樂器學的方法，總攬中國歷史文獻中的樂譜、樂器以科學的方式作系統性的分類與分析，以瞭解各朝代樂譜與樂器的形制與特色。如：薛宗明《中國音樂史 樂器篇》(1983)（四）是以考古學的方法與型態學辨別出土樂器之功能作用，並參照文獻求證古代音樂中樂器的材質、形式、音律與演奏方式的真實性。如：李純一《先秦音樂史》(1992)、《中國上古出土樂器綜論》(1996)，朱文瑋、呂琪昌《先秦樂鐘之研究》(1994)。崔憲《曾侯乙編鐘鐘銘校釋及其律學研究》(2000)。王子初的《殘鐘錄》(2004)。方建軍的《地下音樂文本的解讀》(2006)、《商周樂器文化結構與社會功能研究》(2006)等（五）以恩格斯(Friedrich Engels, 1820-1895)唯物主義論解釋中國社會與音樂間的交互關係。如：楊蔭瀏《中國古代音樂史稿》(1981)、蔣孔陽《先秦音樂美學思想論稿》(1986)。以上的研究，僅能讓人們瞭解形成中國音樂的素材、結構、樂種、樂器、樂曲等知識，卻無法清楚解釋音樂行為背後與該時代文明及社會間的依存關係，而音樂與社會的關係在中國僅以恩格斯學說來解釋也有失偏頗。當然求證古代社會的音樂生活型態是一件十分艱困的工作，因為史學家未必客觀的書寫歷史，加上歷史中的各種不確定因素將重要文獻資料遺失、毀損或假造，形成求證文獻既費時又困難。但凡走過必留下痕跡，相信只要具備細心

2 Alan. P. Merriam著，穆謙譯，《音樂人類學》。

與耐心，還是能結合各種方式、方法，將古代的社會生活型態，做出一個全面性的科學整理。在二十世紀五零年代後，美國音樂學者梅里安與胡德(Mantle Hood, 1918-)皆認為民族音樂應著重於文化中的音樂研究，作為說明民族音樂與文化之間其關聯的憑據³。同樣的，筆者認為要瞭解周朝音樂的意涵，必須將周朝音樂如何活動於社會的場景重建起來，方能確實理解周朝制禮作樂的時代意義。

《周禮》是研究中國周朝社會型態極重要的一本書，內容不僅描述了周朝封建社會結構的樣貌，舉凡周的政治、軍事、律法、刑法、地政、教育，國家重要的祭儀、活動、職掌，及文化藝術相關的儀禮、服飾、建築、音樂、工藝等法則與技術，甚至辨別環境、風土、地利、栽種、度量衡單位等制度，都書寫的十分詳盡，是一部瞭解周朝社會組織與人民活動準則的重要文獻，當然也包含了各式各樣的音樂使用。雖然《周禮》不是剛出土的新書，歷代及當代的音樂史學家也都從這裡瞭解周朝的音樂內容、形式、樂器與演奏方式等，但從文化的角度去思考音樂的意涵，探討周朝音樂與封建社會運作的交互關係，樂器產生的角色、象徵、行為與功能等問題，便鮮少有學者深入研究。《周禮》依「人法天」的概念設六部官職〈天官〉、〈地官〉、〈春官〉、〈夏官〉、〈秋官〉、〈冬官〉建立周「禮」的運作法則⁴，其〈夏官〉主管軍政，統稱政官，共有七十個官職，替天子管理各諸侯的禮制、法度，維持國家、鄉鄙的秩序，負責訓練士兵、都城警衛、修建城池，也負責車馬、兵器、祭祀等管理。本文嘗試以文化的視角探討周朝的音樂內容及意涵，先以〈夏官〉為範圍，分析周朝在軍事部門訂定的音樂活動與規範，並梳理文獻中的各種活動，瞭解職官使用聲音的法則，在歷史音樂學的基礎上，審視樂器、作品、樂人與社會活動，再運用民族音樂學的文化概念，結合史學、儒學、音樂考古學等相關應證，說明周朝制定禮樂背後的因素、功能與運作的文化意義。

壹、《周禮》、〈夏官〉的歷史與內涵

一、《周禮》的歷史

《周禮》早期稱為《周官》，是儒學十三經之一，在秦朝焚書坑儒後，最後被發現的一部儒家經典巨著。大約於西漢成帝時⁵，由劉向、劉歆父子於宮廷校理書庫所發現，後著於其《別錄》、《七略》而公諸於世。

《周禮》由誰所作是個千年懸案，西漢經學家劉歆、鄭玄，唐代賈公彥、孔穎達等都認為是周公所作。也有學者從官職名稱、公田⁶大小、文字風格與周初的差異性提出疑問，認為

3 謝俊達，《民族音樂論 理論與實際》，序，頁3。

4 彭林，《中國古代禮儀文明》，頁6。

5 西漢成帝在位於西元前33年 前7年之間。

6 公田是周朝給人民耕作的田地類目，其根據出於《孟子·滕文公上》，孟子引用《詩經》：「雨我公田，遂即我私」說明周朝田制。歷代學者也依此考證周朝井田制度之樣貌，近代學者瞿同祖認為，封建土地所有權人為

不是周公。清代學者毛奇齡、皮錫瑞依據《漢書·藝文志》：「六國之君，魏文侯最好古，孝文帝時得其樂人竇公，獻其書，乃《周官·大宗伯》之《大司樂》章也。」認為是戰國人士所作。近代學者朱謙之、洪誠從「數」的觀念觀察，認為應成書於西周宣王時代，最晚也不會晚於東周惠王，而彭林從內文中的陰陽五行、儒家、法家等思想結構觀察，判斷作者應於漢高祖與文帝之間。⁷近現代學者金景芳在《周禮》中考察其語法及封國、畿服等制度後，認為是西周東遷後所作。劉起鈞蒐集《周禮》外的職官文獻，對照郭沫若《西周金文辭大系圖錄考釋》的官制，在《兩周戰國職官考著作》中認為其官制不出春秋，至少也在春秋前期產生。謝祥皓、劉宗賢在《中國儒學》認為《周禮》其典章制度，必為周公治國後的產物，即使不是他親自制定，必定也是在他領導的意志下完成，所以應成書於春秋戰國時期，最後由孔子及其弟子編撰完成。⁸

以上從經學、史學或考古學對《周禮》的研究觀察，無論成書觀點在西周或是西漢，歷代的學者們並不否認它內容的真實性，也不認為是後人所杜撰的。所以《周禮》的重要性除了紀錄周朝的官制，職稱內容外，連政治制度、法律制度、經濟制度、教育制度，甚至音樂、服飾、器物、建築、工藝等文化藝術之風格等也都詳細記載。因此，藉由《周禮》記載的各方面內容，可初步窺探出周代社會活動樣貌，再仔細對照其他的相關文獻，核對科學考古物證，相信能一定程度的重建出周代音樂活動的實際面貌。

二、《周禮》簡介

《周禮》內容主要記述了周代官職、職務與政治制度的架構外，它並法以天、地運行的規則為範疇，將國家上至天子下至民眾的職能與權責分為六大部分表述一即〈天官〉、〈地官〉、〈春官〉、〈夏官〉、〈秋官〉、〈冬官〉，依照自然萬物運行的模式，規範國家人民的行為準則、責任與義務，稱之為禮。

這六大部分也做為國家的六個部門，為首的部門是〈天官〉 宮廷，主邦治為「治官」，負責擬定治國方針，掌管國家財務、宮廷事務，安排天子、皇室生活，並設有宰官、事務官、財務官、稅務官、醫官等六十三個官職。其次是〈地官〉 官衙，主邦教，為萬民之「教官」，設有國土、鄉鎮、穀糧、物產、市集、教育管理之官，共有七十八個官職。第三是〈春官〉 祭祀，主管禮儀制度，統稱為「禮官」，並設有管理國家祭祀、宗法之官，及問卜、天象、音樂、文史、車旗之官，共有七十個官職。第四是〈夏官〉 軍政，統稱為「政官」，掌管天下諸侯法度，維持國家鄉、邑的秩序，負責練兵、警衛、修建城池，丈量土地、繪製地圖，管理車馬、兵器、補獸、馴獸、祭祀等，共有七十個官職。第五是〈秋官〉 刑罰，主管刑禁，稱為「刑官」，負責督察天下及邦國之法治、盟約，管理刑獄、訴訟、刑

⁷ 天子與諸侯，公田與私田其差別在於，私田之收穫是政府給農民可以維持生活的報酬。瞿同祖，《中國封建社會》，頁83-89。

⁷ 徐啟庭，《周禮開講》，頁1-3。

⁸ 徐正英、常佩雨，《周禮》，頁4-5。

罰、禁令，考察諸侯官員之賦貢、祭祀、儀禮，住宅環境之消毒與清潔、草木修剪等，共有六十六個官職。第六是〈冬官〉工藝，掌邦事，統稱為「事官」，主管國家工藝技術，此部分原文已失傳，劉歆以《考工記》⁹替代。〈冬官〉將職業分為六種：王公、士大夫、百工、商人、農夫、女工。將工藝分六類：木工、金工、皮工、色工、刮磨工、博埴工，記載了各種器物的名稱、形制、規格等，共三十個職稱。從《周禮》六大部分的紀載，可初窺周朝禮治社會的活動樣貌。

三、〈夏官〉簡介

如前所述〈夏官〉統領軍政，稱為政官，掌管天下諸侯法度，維持國家、鄉鄙的秩序，負責練兵、警衛、修建城池，丈量土地、繪製地圖，管理車馬、兵器、補獸、馴獸、祭祀等。軍政目的為維持國家法度與秩序，國土的完整與不受外族侵害，保護和維持天子的治權。從其職位內容的關係，可簡略瞭解周朝軍事相關生活的型態與文化。

〈夏官〉掌理軍事的官職頭銜為「司馬」：有大司馬、小司馬、軍司馬、輿司馬、行司馬等。其大司馬為政官中最高長官，由卿擔任，掌握軍政邦國等執事。職責為(1)建立諸侯九法，輔助天子管理邦國(2)設立諸王、臣等禮儀、位階，令各司其職(3)建立州牧，定君長使其上下維繫(4)建立軍隊，維持邦國法治，維護主權(5)制定貢稅之大小(6)統計民、地，做好分配管理(7)以「九伐」要求諸侯納貢(8)訓練農兵，教導作戰方法。

「司馬」負責軍隊的組成、訓練與管理，保護天子及戒護國土。有關建軍的規則〈夏官〉¹⁰：

凡制軍，萬有二千五百人為軍。王六軍，大國三軍，次國二軍，小國一軍。軍將皆命卿。二千有五百人為師，師帥皆中大夫。五百人為旅，旅帥皆下大夫。百人為卒，卒長皆上士。二十五人為兩，兩司馬皆中士。五人伍，伍皆有長。一軍則二府、六史、胥十人、徒百人。

上述說明其編制為軍、師、旅、卒、兩、伍。天子有六軍，諸侯大國三軍，小國一或二軍，其他依此類推。「軍」的統領為「帥」，軍隊中最低官階為「伍長」。一軍人數為一萬二千五百人，配有二「府」，分別保管文書及軍械。六名文書「史」官，「胥」是差役「徒」的主管。從編制人員的數目計算，一「軍」統理五「師」，一「師」統理五「旅」，一「旅」統理五「卒」，一「卒」統理五「伍」，一「伍」有兵五人，以下【表1】為軍隊組織表。

9 《考工記》記錄中國最早的工藝技術，成書於春秋末、戰國初。據郭沫若考證，《考工記》作者為齊國人，因其使用齊國的度量衡制度，以及齊國的地名和方言。見郭沫若，〈考工記的年代與國別〉，《天地玄黃》，頁601。

10 徐正英、常佩雨譯注，《周禮》，頁588。

【表1-1】周代軍隊組織表

伍	1伍	5人
兩	5伍	25人
卒	4兩	100人
旅	5卒	500人
師	5旅	2500人
軍	5師	12500人

周朝軍隊的訓練，主要在四季休耕之時，假田獵活動的方式進行，〈夏官〉¹¹：

中春教振旅，司馬以旗致民，平列陳，如戰之陳．．．遂以搜田，有司表貉，誓民；鼓，遂圍禁；火弊，獻禽以祭社。中夏教芟舍，如振旅之陳．．．遂以苗田¹²如搜之法，車弊，獻禽以享禘¹³。中秋教治兵，如振旅之陳．．．遂以彌田¹⁴如搜之法，羅弊，致禽以祀禘¹⁵。中冬教大閱，前期，群吏戒眾庶修戰法．．．及所弊，鼓皆駭，車徒皆躁，徒乃弊，致禽獸于郊；入，獻禽以享烝¹⁶。

周朝的軍事訓練與檢閱，皆利用農暇之時（中春、中夏、中秋、中冬），避免影響國家農耕而產生經濟損失，而每年的四季田獵，有各別的操練項目。如上方引言所述，說明仲春的田獵，目的在教導兵眾學習基本戰術，大司馬以旗鼓號令兵眾，整兵列隊，如同作戰．．．且田獵時，官員們在出發地點舉行貉祭，要求兵眾立誓不可逾犯戒令，誓畢擊鼓出發，在停止焚燒野草時，田獵即結束，並進獻獵物，祭祀土地社神。仲夏時田獵活動，主要的訓練為野地紮營，其他同春訓一樣整兵列隊．．．隨後苗田，當車隊停止追逐野獸，田獵便結束，進獻獵物，祭祀先王。仲秋時田獵，訓練兵眾軍事演練，同春訓一樣整兵列隊．．．隨後彌田而獵，停止用網獵捕後結束活動，進獻獵物，祭祀四方之神。仲冬時田獵，為兵眾閱兵之典禮，在檢閱之前，官員們再次告誡兵眾，戰略的法則．．．最後於回到出發地點後，演奏鼓聲如雷般震動，車馬士兵急聲歡呼，待靜止後，進獻獵物，祭祀先王。

〈夏官〉紀錄了以練兵為目的之田獵活動，礙於篇幅限制，這裡僅擷取重點做簡略探討，以瞭解周朝田獵的方式、目的與過程。從活動中看到，田獵實際上也同時進行祭祀儀式。祭祀的宗旨為夏、冬祭祀先王，春祭土地神祈求稻作成長，秋祭四方神表達對豐收的感謝。

〈夏官〉除軍職「司馬」類外，還有屬政法、政令之官：「司勛」掌理天子功賞及賞地的官員，「量人」掌理丈量、劃分國家土地官員，「司土」掌理籍冊、罷逐、征招等事務，

11 徐正英、常佩雨譯注，《周禮》，頁614-619。

12 鄭玄注夏田為「苗」，指稻已成長。

13 鄭玄注「禘」為祭宗廟於夏。

14 鄭玄注秋田為「彌」，彌為滿之義，指結滿稻穗。

15 鄭玄注「坊」為「方」之誤，四方之意，秋田主祭四方之神，目的為報成萬物。

16 鄭玄注「烝」為祭祀宗廟於冬。

「匡人」巡視各國傳達政令的官員，「諸子」掌王族與公卿子弟教治、戒令、軍訓之官，「司燿」掌管火之政令官。

丈量、造路、造都之官：「掌固」修建城池之官，「司險」守護山林川澤之官，「職方士」掌天下地理圖籍及貢賦之官，「土方氏」丈量地相，建設邦國都鄙之官，「合方氏」統一度量衡及道路、貨物流通之官，「懷方氏」招攬四方民眾及物產之官，「形方氏」掌邦國界域之官，「山師」掌山林名號及其物產之官，「川師」掌川澤及其物產之官，「原師」掌四分地名、辨別丘陵及其物產之官。

車馬、兵器之官：「田仆」修建道路之官，「馭夫」駕車之官，「校人」掌馬匹之官，「馬質」辨別馬優劣之官，「趣馬」、「圉師」、「圉人」養馬之官，「巫馬」馬的醫官，「牧師」牧馬之官，「廋人」馴馬之官，「司兵」掌兵械之官，「司甲」闕，司戈盾」掌管戈、盾之官，「司弓矢」掌管弓、箭、矢之官，「繕人」掌理天子弓、箭、矢之官，「槁人」掌管弓、箭、矢制造之官。

護衛、警戒之官：「司右」管理戎右、齊右、道右政令及車隊之官，「戎右」天子戎路、木路兩車之右執戈勇士並協助天子擊鼓、傳令，「齊右」天子玉路、金路兩車之右執戈勇士，「道右」天子象路車之右執戈勇士，「大馭」駕天子玉路車領天子祭祀之官，「戎仆」駕天子戎路車並掌理將帥兵卒之車儀，「齊仆」駕天子金路車並招待諸侯之官，「道仆」駕天子象路車之官領天子上朝及遊玩，「虎賁士」天子之戒護官，「環人」監察、拘捕敵人並宣揚軍威，「挈壺氏」懸掛水壺、漏壺並擊柝警戒。

捕養、訓練猛獸之官：「服不氏」負責訓練猛獸祭祀做犧牲，並收藏獸皮，「射鳥氏」驅除惡鳥，射禮取箭，「羅氏」負責捕獲鳥禽，分送百官及退休官吏，「掌畜」負責畜養家禽，供給王室食脩。

儀禮、祭祀之官：「射人」掌理安排覲見天子之禮節與位置，協助大司馬安排射禮進行，大祭祀協助天子射牲，「大仆」協助天子儀禮並傳達天子教令、祭祀協助天子殺牲體、征戰則協助天子擊鼓發令，「小臣」協助大仆傳天子命令，掌理天子小型祭祀、饗食、燕禮等事務，「祭仆」巡視、警戒天子祭祀之相關事務，校錄祭祀牲品數量、協助天子犒慰隨祭官員。「御仆」掌理士大夫與庶民之奏告，傳令天子慰勞與弔問並守護路鼓，「節服氏」掌理天子服飾之官，「弁師」掌理天子五冕與皮弁，並管理諸侯冕弁禁令。「隸仆」打理宮室、五廟、車輛等清潔之官，「方相士」負責宮廷驅鬼之官。「小子」祭祀協助獻貢品、剖解牲體，鬯祭器。「羊人」祭祀食掌管羊牲進獻，提供食饗所需的羊牲。「訓方氏」向天子頌說古訓及四方諸侯政事，正月將頌道之事佈告天下，觀察測知人民好惡，訓導人民。「擇人」將天子意向昭告天下，並巡行四方向諸侯說明天子意旨。

上述簡略說明〈夏官〉記載的職務與工作，以期瞭解周禮內容的意義，其中與音樂相關的職務或事物，將在後面的章節中提出探討。

貳、周朝的封建社會與軍隊制度

一、建立封建制度

周代政治是不是屬於封建制度，有學者持不同的見解¹⁷，在封建制度的特徵上，有嚴密的階級與主、屬關係，然而，是否政治上有階級的特徵，就屬於封建制度？那社會上的職業階層算不算一種封建，若不是，差別在哪？天子、諸侯、卿、大夫；皇帝、宰相、總督；總統、部長、省長，這些層級關係是階級觀念嗎？封建該如何定義？以英語的字源解釋來說，封建為feudalism是封土(fief)的意思，就是把國土分封給特定的人，只有他們擁有土地的權利。英國19世紀著名的法律史學家亨利·梅因(Henry Summer Maine, 1822-1888)他以「土地所有權」的觀點，著重於所有權的「不平等」，如土地的所有權利屬於主人享有，而農民僅能為主人耕作賦稅，在這種擁有雙重所有權的情況下(double proprietorship)作為「封建」主要的特徵，即一方擁有土地所有權，另一方僅有使用權。

世界各地在古代分別形成各種形式的封建制度，在不同地理、風俗與文化的影響下，產生了不一樣的封建風貌。中國的封建制度最早起源於何時，歷史學家瞿同祖¹⁸認為應該從周代開始，主要從經濟生產條件的轉變做觀察。殷代主要經濟生產是以畜牧業為主，且為財產為共有的氏族社會，也尚未形成封建制度的中心組織，直到晚期才轉變為農業社會。商晚期農業的逐漸發達，成為封建制度形成的利基，主因為封邑屬於一種建立於土地所有權的經濟、社會組織，而農業社會的形成，成為封建制度有利的條件。

周代的封建制度如何運作，是何等樣貌？從文獻與甲骨文的紀錄考察，商代社會為氏族體系，繼承權以兄終弟及為主，無弟則傳子，也不上溯。這樣的血統關係建立在一個平等關係上，認為彼此祖先相同，屬同類兄弟，利益共享。周代則不同，周代繼承方法是嫡庶制，特徵是長幼、親疏、貴賤，級別清楚不容逾越，更是周「禮」的基本範疇。

周代在武王滅商後，將獲得的土地分封給同姓與異性親族及少數功臣，稱為諸侯¹⁹便是特定土地的所有權人，將商朝子民降為奴隸，供王室驅役差遣，世代為農為奴。並設立公卿、大夫、士做為國家土地的管理者，為天子及王室服務，政治上形成了天子、諸侯、公卿、大夫、士，五等封建階級與權利等差。周禮制定天子須定期巡訪各諸侯國，諸侯須按時納貢於天子，天子與諸侯都不從事勞動生產，而是將土地分封給公卿、大夫、士管理，稱為「封邑」²⁰，管理收穫後納稅給王室及諸侯享用。在這樣的制度下，國家主要的經濟生產與勞動者為農奴百工，因此，他們不能自由遷移，男性還要為國家服兵役。另外，「天下」是專屬天子與諸侯所共享，土地是禁止人民自由買賣與轉移的。

17 郭沫若認為西周社會為奴隸制，東周才轉為封建社會。見郭沫若，《中國古代社會研究》，頁111。

18 瞿同祖(1910-2008)，生於湖南長沙。中國現代著名的歷史學家，以法律史和社會史研究著稱。

19 諸侯之國君稱謂，依國土大小分為，大國稱公侯，中稱為伯，小國稱子、男。

20 《孟子·萬章下》說明天子卿封邑百里，大夫七十里，士五十里。諸侯卿封邑約二千畝，大夫約八百畝，士約二百畝。張伯峻譯注，《孟子譯注》，頁235。

總結周代的封建制度之階級、職能、責任、義務在【表2-1】。天子、諸侯為上層階級，為土地所有人，公卿、大夫、士為國家土地的管理者，農奴與百工等為土地生產及勞動者。尤其農工是支撐整個國家經濟生產的重要支柱，反倒居於社會階級的最下層。

【表2-1】封建制度之階級、職掌、責任、義務表

階級	職掌	責任	義務
天子	天下所有者	統理天下	統領天下諸國
諸侯	封地所有者	統理封地	納貢於天子
公卿	高階官員，管理封邑	管理國民生產	賦稅於天子或諸侯
大夫	中階官員，封管理邑	管理國民生產	賦稅於天子或諸侯
士	低階官員，封管理邑	管理國民生產	賦稅於天子或諸侯
農奴、百工 (民眾)	生產、勞動者	土地生產 王室勞動	賦稅、兵役或勞動於 天子、諸侯及其官員

二、軍制運作

從《周禮》、《國語》、《禮記》等古籍紀錄觀察，周代天子與諸侯王室的活動，主要在祭祀與田獵，《左傳》說：「國之大事在祀與戎」，強調了王室重要的活動除了祭祀，就是做戰爭準備。周代建國後，邊疆地區與蠻夷經常發生征戰，為有效嚇阻蠻夷的侵略，平日的軍事訓練就顯得十分重要。另外，若有諸侯國不按時納貢，其他諸侯必須協同天子予以討伐。因此，周代規定天子若出征，各諸侯必須同心協助。因此，天子、諸侯間定期的朝覲交流更顯得十分重要。

周代規定農家男丁都必須服兵役，除了家有七、八十以上之長者可免役1至2人，以及家有幼兒失母者可免徵外，其他的男丁在農閒之時，都必須參加以軍訓為主的田獵訓練。田獵於春、夏、秋、冬四季舉行，每個季節所訓練的項目都不一樣，《周禮·夏官》寫到：「中春練兵教民辨旗、鼓、鐸、鐃、鏡之用，以教坐、作、進、退、疾、徐、疏、數之節。夏教芟舍辨號名。秋教治兵辨旗物。冬教大。」大司馬會在四季的農暇，教導農民基本的軍事能力，為國家為有效獲得兵力。並且將各鄉、鄙及市、野等區域單位劃分清楚，成為徵兵的單位組織。

周代軍事統帥為天子及諸侯，總帥由天子或諸侯遴選一位正卿擔任，所有的軍事號令，都由總帥發落。《左傳》記載了天子有六軍，諸侯有三軍，三軍裡頭中軍最為重要，也是統

帥或元帥指揮的位置。春秋之後，各諸侯國互相屯兵越矩，造成天子的力量逐漸薄弱萎縮，強盛的諸侯紛紛踰越禮制，將自己的兵數擴充到天子之上。²¹

三、宗法制度

在周朝社會上，維繫家族親疏關係的宗法制度，也是維繫整個封建體制的重要精神骨架，它讓國與家之間能血肉相連。宗法是什麼？它和封建制度有什麼關係？宗法它是一個家族財產權利繼承的制度，保護家族共同之權利與財產的合法繼承與延續，主人（宗主）過逝後僅有一個合法繼承人，即嫡長子。其妻與其兄弟之子孫都沒有繼承的權利，目的在保護封建主的土地、財產等權利的完整性。

前面說明封建制度時，已簡略說明國家土地屬於天子與諸侯所有。公卿、大夫、士僅擁有封邑管理權，封邑是天子和諸侯所賜予，賜與的原因可能茲因於血緣關係或是為國立功的臣子。但封邑是絕對禁止自由買賣與轉讓，隨時可能因為犯罪或犯錯而被主人收回，除此之外，他們可以永遠使用這個權利到永遠。所以周代獲得天子賞地的諸侯，獲得封邑的功臣，為紀念及保有這個權利到永遠，會在祭祀的青銅禮器上鑄上「子孫永保用享」之銘文。若沒有宗法制，讓後代子孫不斷瓜分其土地或封邑的權利，國家制度就會崩解，所以維持宗法精神是延續周朝國族、家族完整運作的必要制度。

瞭解宗法的重要性後，再瞭解其宗法運作的規則。周代的婚制是「一夫一妻多妾制」，不同於現在的一夫一妻制，正娶之妻稱「嫡」，妾稱為「庶」，妻妾的地位並不平等，於是產生嫡庶的等級差別。妻子生的第一個兒子為「宗子」，就是嫡長子，只有他能繼承大統也稱為大宗。其餘嫡子只有分封的資格，分封後成該封地子孫的始祖，其封地再由其宗子繼承下去。所以封建社會的繼承法是宗子制，不能由父親或宗親選擇，無論宗子資質是聰慧或愚痴，只認其輩分關係，建立在嫡子出生時辰的順序上。嫡長子若過逝，就遞延其嫡長孫，宗法有強烈的尊卑與輩份關係，並和封建制度兩者難以分離。明白宗法與封建的密切關聯後，便能理解周代祭祀活動的重要除在昭孝，更是昭顯天子、諸侯、公卿、大夫、士等「宗主」的正當性，祈在宗法與封建的禮制之下，家族傳承永不間斷。²²

參、〈夏官〉的樂器與音樂考證

從《周禮》中所記載的內容，仔細觀察會發現這是個充滿聲音活動的時代。其他部分不談，先看〈夏官〉職掌的內容主要是軍事活動，「田獵」是教導民眾軍事技能的方式，藉獵捕活動訓練農民軍事知識與技能，從中學習獵殺技巧，並於四季中設計不同的訓練項目，以下整理〈夏官〉於音樂活動的部分，將其分類為軍事號令樂器與非號令兩種，並考證說明樂

21 瞿同祖，《中國封建社會》，頁173-182。

22 瞿同祖，《中國封建社會》，頁91-99。

器型制與音樂形式的作用。

一、軍事號令樂器

〈大司馬〉於春獵的記載：「中春教振旅，司馬以旗致民，平列陳，如戰之陳。辨鼓鐸鑼鐃之用；王執路鼓，諸侯執賁鼓，軍將執晉鼓，師帥執提²³，旅帥執鼙，卒長執鐃²⁴，兩司馬執鐸，公司馬執鑼²⁵；以教坐作、進退、疾徐、疏數之節。遂以搜田，有司表貉，誓民；鼓，遂圍禁；火弊，獻禽以祭社。」前一章已簡略說明四季田獵的訓練項目，這裡不重複討論，僅關注「音樂」內容的運用。

春獵是敘述“聲音”最豐富的部分，裡面提到了路鼓、賁鼓、晉鼓、提鼓、鼙鼓、鐃、鑼、鑼八樣樂器，音色以革、金為主。樂器不在演奏振奮人心的樂曲，主要做發號施令的用途，作「軍令」使用。依照階級分配不同的樂器，並依循樂器音色代表的階級配合節奏指令，產生有意義的行為模式。例如坐、作、進、退、疾、徐、疏、數，聲音的號令方式，記載如下²⁶：

．．．中軍²⁷以鼙令鼓，鼓人皆三鼓，司馬振鐸，群吏作旗，車徒皆作。鼓行，鳴鑼，車徒皆行，及表乃止。三鼓，攄²⁸鐸，群吏弊旗，車徒皆坐。又三鼓，振鐸作旗，車徒皆作。鼓進，鳴鑼，車驟徒趨，及表乃止，坐作如初。乃鼓，車馳徒走，及表乃止。鼓戒三闕，車三發，徒三刺。乃鼓退，鳴鑼且卻，及表乃止，坐作如初。．．．中軍以鼙令鼓，鼓人皆三鼓，群司馬振鐸，車徒皆作。遂鼓行，徒銜枚而進。．．．及所弊，鼓皆駭，車徒皆躁。徒乃弊，致禽獸于郊；入，獻禽以享烝。

以上統計出七種指令模式，分別有起、行、坐、刺、退、跑、勝利，原文如下：

- (一) 中軍以鼙令鼓人三鼓，司馬振鐸，群吏作旗，車徒皆作
- (二) 鼓行鳴鑼車徒皆行
- (三) 二鼓攄鐸乃止，群吏弊旗，車徒皆坐
- (四) 鼓戒三闕，車三發，徒三刺
- (五) 鳴鑼且卻
- (六) 鼓進，鳴鑼，車驟徒趨
- (七) 鼓皆駭，車徒皆躁

23 鄭玄注「提」鼓為手提曲木之馬上鼓。

24 鄭玄注「鐃」屬金類，貌如鈴而無舌。

25 鄭玄注「鑼」聲濁之意，實為鈺，形如小鍾。

26 徐正英、常佩雨譯注，《周禮》，頁619。

27 鄭玄注天子六軍分左、右、中，將帥居於中軍。

28 鄭玄注「攄」為手在上向下掩奏之聲。

解釋如下（一）居中軍的旅長以鞶鼓號令鼓人，擊打代表將帥的晉鼓三聲，兩司馬搖動金鐸，所有的官員將旗號舉起，眾兵車起立（二）在晉鼓聲響起後，公司馬擊鐺，控制節奏令眾兵行進。（三）鼓人擊晉鼓二聲，兩司馬以手攏鐸使之悶響後，官員將旗號收起，兵車停止坐下（四）晉鼓擊打鼓戒一聲後，每車發一箭，兵徒一刺，共三次（五）卒長擊鐺晉鼓應和，代表退兵（六）晉鼓快速演奏，公司馬擊鐺，兵車快速行進（七）鼓聲如雷貫耳，兵眾歡呼表示勝利。上為晉鼓、提鼓、鞶鼓、鐺、鐸、鐺這些樂器運用的情況，揭示了周朝軍事號令與使用的層級，它說明了以上樂器是用於練兵作戰，因而產生帶有指示性、象徵性、符號性的聲響意義。以下【表3-1】為軍用樂器的象徵與聲響指令表。

【表3-1】周朝軍用樂器的象徵與聲響指令表

階級	使用樂器	統領人數	聲響指令意義	說明
天子	路鼓	六軍	最高統帥	四面鼓
諸侯	賁鼓	三軍	統帥	雙面大鼓
將軍	晉鼓	一軍 (12500人)	<ul style="list-style-type: none"> • 三鼓振鐸（出發） • 鼓行鳴鐺（進行） • 二鼓攏鐸（停止、坐） • 鼓戒三闕，車三發，徒三刺 	雙面鼓，小於賁鼓
帥帥	提鼓	2500人	暫無紀錄	馬上小鼓
旅帥	鞶鼓	500人	由中軍發訊引奏晉鼓	中軍引奏之小鼓
卒長	鐺（鈺類）	100人	退軍	貌如鈴無舌
兩司馬	鐸	25人	振鐸行進、攏鐸停止	金鐸
公司馬	鐺（鈺類）	5人	行進節奏之快慢	公司馬為伍長

以下將路鼓、賁鼓、晉鼓、提鼓、鞶鼓、鐺、鐸、鐺這八樣樂器，對照文獻與考古紀錄加以說明，若無出土實物，就參照文獻描述說明其型態、角色、作用。

路鼓，為天子象徵與其號令天下之鼓。目前考古中並無出土紀錄，路鼓的名稱較早出現於《周禮·地官》、《周禮·夏官》。〈地官〉²⁹：「鼓人，掌教六鼓、四金之音聲，以節聲樂，以和軍旅，以正田役。．．．以路鼓鼓鬼享³⁰，以鼗鼓³¹鼓軍事，以鞶鼓鼓役事，以晉鼓鼓金奏，以金鐸³²和鼓，以金鐺節鼓，以金鐺止鼓，以金鐸通鼓。」以上路鼓除用於祭祀外，《周禮·夏官·太仆》：「軍旅、田役，贊王鼓」，路鼓也在宣戰出兵時象徵天子。另外，他還用於警示用途，如臣子申冤、天子救日月、告天下國喪等，將於非軍事用途詳述。

29 徐正英、常佩雨，《周禮》，頁268。

30 鄭玄注「鬼享」乃宗廟也。

31 鄭玄注「鼗鼓」同「賁鼓」。

32 鄭玄注「金鐸」，鐸于也，圓如確頭，大上小下，樂作鳴之與鼓相和。

關於路鼓型態的描述，（漢）鄭玄《周禮》注：「路鼓四面鼓也」，以下圖3-1³³參考（明）王圻《三才圖會》所繪之路鼓，由於目前它缺乏直接的考古證據，應當作古人對路鼓傳說的想像，做為路鼓可能之形態提供想像參考。



圖3-1 （明）王圻《三才圖會》路鼓之想像圖

賁鼓，為諸侯之象徵與號令之鼓。鄭玄注：「賁鼓大鼓也，兩面長八尺」，《詩經·大雅》〈靈臺〉：「虞業維椳、賁鼓維鏞」，《墨子·備梯》：「令賁士³⁴、主將皆聽城鼓之音而出，又聽城鼓之音而入」賁鼓又稱為鼗鼓，圖3-2³⁵參考（宋）陳暘《樂書》繪製之型態作為賁鼓的想像。

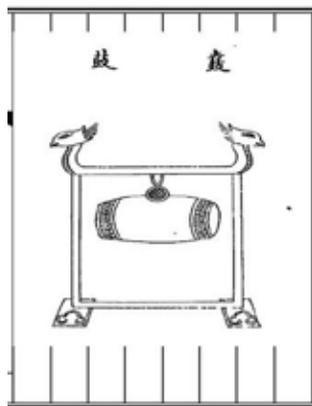


圖3-2 陳暘《樂書》鼗鼓（賁鼓）之想像圖

33 圖片引用：薛宗明，《中國音樂史·樂器篇》，頁92。使用此版本茲因其印刷清楚。原圖於（明）王圻，《三才圖會》，頁1132。

34 鄭玄注「賁」，勇猛之意。

35 圖片引用：（宋）陳暘，《景印文淵閣四庫全書·樂書二百卷》，頁211-494。

晉鼓，為將軍之象徵與號令之鼓。《易·晉卦》晉，進也。《周禮·地官》：「鼓人，以晉鼓鼓金奏」，《周禮·夏官·大司馬》：「軍將執晉鼓」。鄭玄注：「晉鼓長六尺六寸」。圖3-3³⁶參考陳暘《樂書》繪製之型態，當作對晉鼓傳說的想像。



圖3-3 陳暘《樂書》晉鼓之想像圖

提鼓，為師帥之象徵與號令之鼓。《周禮·夏官·大司馬》：「師帥執提」，師帥為軍中一師之總長，鄭玄注：「提為馬上鼓，有曲木提」。圖3-4³⁷參考（宋）陳暘《樂書》所繪製之樣貌，作為對提鼓傳說的想像，圖為騎馬的師帥，右手握有彎曲執桿的鼓。

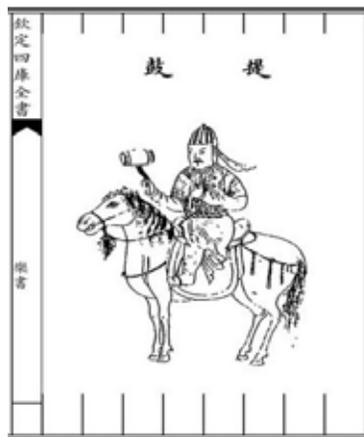


圖3-4 陳暘《樂書》提鼓之想像圖

36 同上註，頁211-496。

37 圖片引用：（宋）陳暘，《景印文淵閣四庫全書·樂書二百卷》，頁211-496。

鞞鼓，軍用小鼓，作為旅帥象徵。《周禮·夏官·大司馬》：「旅帥執鞞」，「中軍以鞞令鼓」，旅帥即軍中旅之總長，中軍是三軍總帥所在之位。鄭玄注：「鞞為小鼓」，可知鞞為中軍旅帥指揮軍隊行動的小鼓。（漢）許慎《說文》：「鞞，騎鼓也」《六韜·龍韜·兵征》：「金鐸之聲揚以清，鞞鼓之聲宛以鳴」。

除軍用外，鞞鼓也用於祭儀，《周禮·春官》：「鐘師掌鞞鼓縵樂」圖3-5³⁸參考陳暘《樂書》樂器之型態，作為對鞞鼓傳說的想像。鞞鼓也寫作鞞鼓，兩者實為相同之樂器。

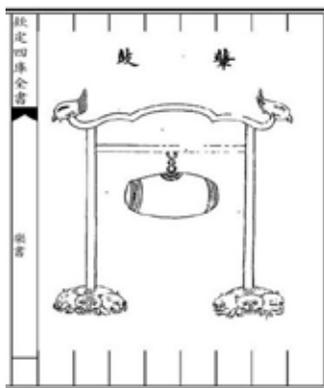


圖3-5 陳暘《樂書》鞞鼓之想像圖

鐃，軍用金類樂器，用於卒長指揮退兵。《周禮·夏官·大司馬》：「卒長執鐃」、
「鳴鐃且卻」。《周禮·地官·鼓人》：「以金鐃止鼓」。鄭玄注：「鐃如鈴，無舌有秉，
執而鳴之，以止擊鼓」。可解釋為卒長手執鐃，退軍時鳴奏之，同時也為止鼓所用。另外，
鐃也別稱為鈺，《說文》：「鐃小鈺也」。鄭玄注：「辨鼓鐸鐃鈺之用，謂鈺鐸之屬者」，
說明鐃是一種鈺類樂器。

鐃，軍用金類樂器，用於公司馬（伍長）指示軍隊行進。《周禮·夏官·大司馬》：
「公司馬執鐃」、「鼓行，鳴鐃，車徒皆行」、「鼓進，鳴鐃，車驟徒趨」。鄭玄注：「鐃
鈺也，形如小鐘，軍行鳴之，以為鼓節」。說明鐃是行軍時的號令樂器並與鼓聲呼應，鐃作
為軍隊行進的節奏規範，以鐃、鼓呼應的節奏，控制行軍速度的快慢。伍長，五人一伍，是
軍中最小的編組單位。

關於鐃與鐃的型態，鄭玄注解它們都屬於鈺類樂器，鐃如鈴，鐃如鐘，鐃音低作行
軍用，鐃音高為退軍用。朱文瑋、呂琪昌於《先秦樂鐘之研究》指出³⁹：

鈺乃指揮軍旅所用敲擊式瓦合瓦形鐘類樂器的總稱，亦即包括用以節鼓的”鐃”和用
以止鼓的”鐃”。至於鐃與鐃的分別，可能是敲擊方式的不同，或在大小上略有差異

38 圖片引用：（宋）陳暘，《景印文淵閣四庫全書·樂書二百卷》，頁211-501。

39 朱文瑋、呂琪昌，《先秦樂鐘之研究》，頁30。

而已。鉦、鐃、鏡與鐃于皆為軍旅所用，關係密切。但細查出土資料，與鐃于共出者吾人所認定為”鉦”的器物，未見其他形式的手執銅製樂器。因此筆者認為這些”鉦”，應有鐃，亦有鏡。故鉦者，指揮軍旅之器也，節鼓以進軍，止鼓以退兵；所以節鼓者曰”鐃”，所以止鼓者曰”鏡”。

從上述瞭解鏡、鐃相關考古之結果，說明鉦類為一種軍用手持式合瓦鐘型樂器總稱，應有鏡與鐃。而鏡、鐃不同之處，僅在型式大小，以及其產生的音高差別，以分辨軍令，士兵聽從聲響之高低，瞭解當下為進軍或退兵。以下圖3-6鉦1.南疆鉦 2.湖南溆浦大江口（鉦）3.湖南長沙（鉦）4.秦始皇陵（鉦）5.山東淄博齊王墓（鉦）6.湖北利川謀道區（鉦）⁴⁰為考古中出土的「鉦」類樂器圖片，作為本文鏡、鐃形式之參考。

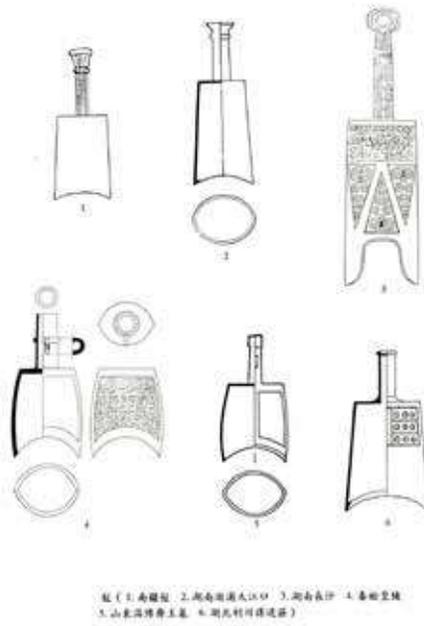


圖3-6 1.南疆鉦 2.湖南溆浦大江口（鉦）3.湖南長沙（鉦）4.秦始皇陵（鉦）5.山東淄博齊王墓（鉦）6.湖北利川謀道區（鉦）

鐃，一種合瓦型制的鐘型大鈴，內有鈴舌，有金鐃與木鐃兩種，金鐃作軍隊號令用，指示出發或停止。木鐃則用於政令或戒令的宣達，將於後續介紹。鄭玄注：「鐃大鈴也，振之以通鼓」，《周禮·夏官·大司馬》：「兩司馬執鐃」、「中軍以鞞令鼓人三鼓，司馬振鐃，群吏作旗，車徒皆作」、「二鼓攬鐃乃止，群吏弊旗，車徒皆坐」，說明當兩司馬搖

40 圖片引用：同上註，頁32。

鐸與鼓人齊奏時，兵眾將令旗高舉，兵車隨即出發；當聽到擊鼓兩聲，兩司馬悶鐸搖擊，使其悶悶作響，命令兵眾放下令旗，兵車停止並坐下。《周禮·天官·小宰》：「武事奮金鐸」、《周禮·地官》：「金鐸通鼓」，鄭玄注：「此是金鈴金舌，故曰金鐸」，即內腔有金舌。《先秦樂鐘之研究》指出：「以現有之考古發掘來看，與鐸同出者多見劍、戈、矛、鏃等兵器；如廣東羅定背夫山出土兵器72件，四會烏旦山墓亦有48件。銅鐸與大量兵器出土，其屬軍中樂器確屬無疑」。另指出鐸皆有「方柄」的特徵，使握者能藉由柄的角度，控制搖動時內部鈴球擊打的方向，使聲音更加響亮。

鐸的形制從考古來看，朱文瑋、呂琪昌於《先秦樂鐘之研究》指出⁴¹：

鐸亦如鐘作合瓦形，侈銑，于微弧；但鐘體較矮，類似商庸。最具特色之處，則在於柄級短，橫斷面作長方形，中空，與內腔通。．．．鐸與其他鐘類樂器最大的差異，在於鐸柄橫切面皆作方形，與其餘作圓柄者截然不同。蓋鐸體為合瓦形，且係振動發聲；若欲發聲清亮，必使鐸舌正確撞擊鐸體鼓部內側位置，方足以致之。由於鐸之震動有其方向性，而採用方柄有利於方向掌握，故鐸皆作方柄也。

以下圖3-7⁴²，1.邵鄧率鐸 2.口外卒鐸 3.河北定縣北莊（鐸）為考古所見鐸的相關圖片，作為其形制之參考。

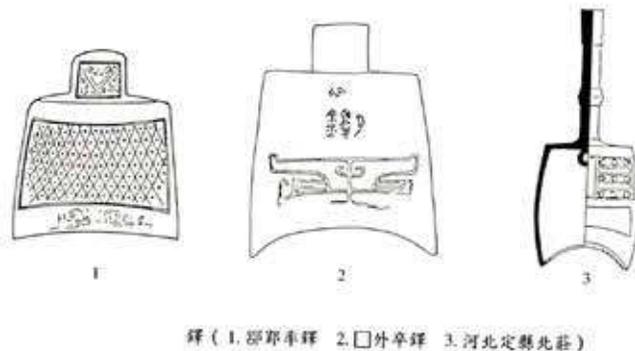


圖3-7 1.邵鄧率鐸 2.口外卒鐸 3.河北定縣北莊（鐸）

以上樣式皆為鐸的參考，基本為合瓦鐘形，多數為方柄，下方于口之弧度深淺各皆不相同，也可端看鐸的發展過程與變化，鐸的出土目前尚無統計之數據。

41 朱文瑋、呂琪昌，《先秦樂鐘之研究》，頁33-34。

42 圖片引用：同上註，頁33。

二、軍隊中號令功能外的樂器與音樂

以上為用於號令之樂器，〈夏官〉中還有許多不全然用於號令之樂器與音樂，下面整理出相關原文：

- 1.大司馬：若師有功，則左執律、右秉鉞以先，愷樂獻于社。
- 2.小子：祭祀釁軍器、禮器。
- 3.司燿：掌行火政令。（時則施火令⁴³）。
- 4.掌固：掌巡守，夜三鑿⁴⁴以號戒。
- 5.挈壺氏：凡軍事，縣壺以序聚柝⁴⁵。
- 6.射人：王以六耦，射三侯，三獲三容，樂以《騶虞》⁴⁶，九節五正；諸侯以四耦，射二侯，二獲二容，樂以《貍首》⁴⁷，七節三正；孤、卿、大夫以三耦，射一侯，一獲一容，樂以《采蘋》⁴⁸，五節二正；士以三耦，射豸侯，一獲一容，樂以《采芣》⁴⁹，五節二正。
- 7.諸子：凡樂事，正舞位，授舞者。
- 8.方相氏：蒙熊皮，黃金四目，玄衣朱裳，執戈揚盾，帥百隸而時難，以索室驅疫。
- 9.太仆：建路鼓於大寢之門外而掌其政，以待達窮者與遽令；聞鼓聲，則速逆御仆與御庶子。軍旅、田役贊王鼓，救日月亦之。大喪，始崩，戒鼓傳達于四方。
- 10.御仆：以序守路鼓。
- 11.司兵：祭祀，授舞者兵。
- 12.司戈盾：祭祀，授旅賁、故士戈盾；授舞者兵亦如之。
- 13.戒右：招贊王鼓。
- 14.大馭：凡馭路，行以《肆夏》，趨於《采芻》。凡馭路儀，以鸞和⁵⁰為節。
- 15.戒仆：掌馭戎車。犯軼，如玉路之儀。
- 16.訓方氏：掌道四方之政事，與其上下之志，誦四方之傳道。正歲，則布而訓四方，而觀新物。
- 17.擇人：掌誦王志，道國之政事，以巡天下邦國而語之；使萬民和說而正王面。

上列音樂使用或相關之職官，筆者照其使用功能，簡略分為以下五項：（一）警示項（二）樂曲項（三）樂舞項（四）應有聲音內容而無音樂紀錄之項（五）其他項。

43 《周禮·天官》鄭玄注宮正 春秋以木鐸修火禁。

44 鄭玄注「鑿」音戚，鼓類樂器。

45 鄭玄注「聚柝」挈壺氏巡夜所敲擊之木梆，兩木相敲稱聚。

46 鄭玄注為《詩經》〈召南〉之詩篇。

47 鄭玄注《詩》之一，已失傳。

48 鄭玄注為《詩經》〈召南〉之詩篇。

49 同上註。

50 鄭玄注「鸞」、「和」為馬車鈴，鸞在衡，和在軾。

首先說明（一）警示項，即運用樂器發出聲音，目的在昭告或警示，其音色及聲響次數有專用的指示意義。共有六種樂器（1）木鐸，用於昭文告與警示火禁。（2）鼗鼓，作為夜間巡守之示警用途。（3）柝木，夜間巡視縣壺並發聲示警。（4）路鼓，用於臣子申冤、昭告國喪、救日月蝕。（5）鸞鈴（6）和鈴，昭示天子鸞車到來，並指示鸞車速度之快慢。請參看【表3-2】：

【表3-2】警示項樂器用途與其官職（夏官）

樂器	聲響指示說明	使用者官職
（1）木鐸	文告與火禁	司燿
（2）鼗鼓	巡夜用，依擊鼓次數示警戒備	掌固
（3）柝	巡守縣壺，指示時刻	挈壺氏
（4）路鼓	臣子申冤、救日月蝕、告國喪	天子、太仆、戎右
（5）鸞(大馬鈴)	昭示天子馬車，指示車行速度	大馭、戎仆
（6）和(小馬鈴)	昭示天子馬車，指示車行速度	大馭、戎仆

下述為六種樂器之形制與功能介紹：

（1）木鐸：舉凡政府發布文告、禁火令等，必須響動木鐸以曉眾。《周禮·天官·小宰》：「正歲，帥治官之屬，而觀治象之法。徇以木鐸，曰不用法者，國有常刑」。鄭玄注：「古者將有新令，必奮木鐸以警眾，使明聽之。木鐸，木舌也。文事奮木鐸，武事奮金鐸」。木鐸材質與金鐸同為金屬製，唯一不同處在鈴舌，金鐸舌為銅製，木鐸則為木製。《禮記·明堂位》：「振木鐸於朝，天子之政也」。鄭玄注：「天子將發號令，必以木鐸警眾」。在禁火令方面，鄭玄注《周禮·天官·宮正》：「春秋以木鐸修火禁」，及司燿執掌木鐸。《周禮·夏官·司燿》：「掌行火政令」。火禁監察方面還有司烜氏，《周禮·秋官·司烜氏》：「中春以木鐸脩火禁于國中」。

關於木鐸與金鐸的考古紀錄，朱文瑋、呂琪昌在《先秦樂鐘之研究》指出⁵¹：

考古發掘之鐸多未見其舌，必為木舌也；而這些鐸多伴兵器同出，是又軍中樂器”金鐸”之證也。1959年3月，河北定縣北莊發掘一座漢墓，墓主生前當是一位武官，此墓並出土鐸一件，形式較為特別，體似鐘而有長柄，或以為是鉦；然器內頂部有一環，應是懸掛鐸舌之用，其為鐸無疑。值得注意的是此鐸亦未見舌，當也是木舌朽而不見；而此器出武官墓，是又”金鐸”為木舌之明證也。故金鐸者，亦多為金口木舌。

從上述考古研究觀察，或許金鐸與木鐸其實際樣貌可能與文獻有所落差，但文獻紀錄中木鐸與金鐸在聲響指示的目的上確實也是不同，木鐸作為文事命令，金鐸作為武事命令。或許在考古研究上，還需要更廣泛的證據以求證鈴舌材質的真實性。關於木鐸的形式和金鐸同見

51 朱文瑋、呂琪昌，《先秦樂鐘之研究》，頁35。

圖3-7。

(2) 鼗鼓，也稱鼗鼓，夜間巡城警戒所擊之鼓，兼軍用及田役用途。《周禮·地官·鼓人》：「凡軍旅，夜鼓鼗。軍動則鼓其眾，田役亦如之」。《周禮·夏官·掌固》：「掌巡守，夜三鼗以號戒」。(東漢)杜子春疏：「音戚，在軍警戒急在於夜，言鼗者，音同憂戚，取軍中憂懼之意」。鄭玄注：「鼗，夜戒守鼓也。司馬法曰：昏鼓四通為大鼗；夜半三通為晨戒；旦明五通為發熙」。擊鼗鼓之方式為：招示初夜開始警戒擊鼓四次代表大憂戚，半夜擊三次稱晨戒，清晨擊五次作為戒備敵軍侵早。

鼗鼓長一丈二尺，如圖3-8⁵²所示，形式參考(宋)陳暘《樂書》大鼗。

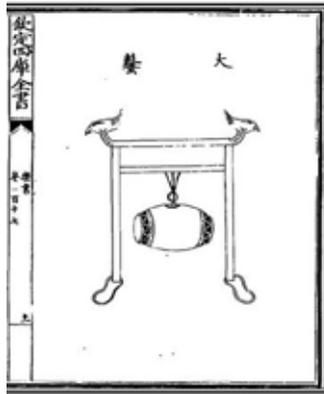


圖3-8 (宋)陳暘《樂書》大鼗(鼗鼓)

(3) 柝，巡視縣壺(報時)所擊打的木梆子。鄭玄注：「聚柝為兩木相擊」，《周禮·天官·正》：「夕擊柝而比之」，可知柝也為入夜報時之用。《周禮·夏官·挈壺氏》：「凡軍事，縣壺以序聚柝」，「縣壺」是古代的漏水計時器，挈壺氏應於巡視時，根據縣壺標示的時間，敲擊木梆示警。關於柝的樣貌，目前無相關考古發現或文獻圖片。

(4) 路鼓為四面鼓，除軍事上用於代表天子外，也用於臣子向天子申冤、天子擊鼓救日月蝕、天子過逝以告天下國喪。路鼓擊打的方式，必須共同擊打三面，天子擊一面、太仆擊一面、戎右擊一面。《周禮·夏官》：「太仆：建路鼓于大寢之門外而掌其政，以待達窮者與遽令；聞鼓聲，則速逆御仆與御庶子。軍旅、田役，贊王鼓，救日月亦之。大喪，始崩，戒鼓傳達于四方」、「戎右：招贊王鼓」。路鼓樣式請參考圖3-1。

(5) 鸞(6)和，鄭玄注都是天子駕車上的鈴，位於車轅前端「衡」上的鈴稱鸞，在車廂「軾」上的鈴稱和，見圖3-9⁵³。《周禮·夏官·大馭》：「凡馭路儀，以鸞和為節」，要求御仆行車時，讓鸞、和兩鈴規律應和，作為控制馬車速度的規範。此種駕車技巧乃周朝六

52 圖片引用：(宋)陳暘，《景印文淵閣四庫全書·樂書二百卷》，頁211-497。

53 周朝馬車圖引用自陝西歷史博物館之圖片(網路參考資料來源:<http://blog.creder.net/u/541/200809/26206.htm>檢索日期:2016.05.20)

藝之一《周禮·地官·保氏》：「六藝：一曰五禮，二曰六樂，三曰五射，四曰五馭，五曰六書，六曰九數」。鄭玄注引（漢）鄭司農：「五馭，鳴和鸞，逐水曲，過君表，舞交衢，逐禽左」。可知學習馬車行進時讓鸞和規律應鳴，是貴族學子必須孰悉的駕車術，稱「鳴和鸞」。鄭玄注：「疏急之法也，鸞在衡，和在軾，皆以金為鈴」、「鸞鳴乃和應，明鸞近馬首，和更近後」。因此，馬車走動時，鸞先響，和次之，依鈴聲控制馬車快慢。周朝「和」另有小笙之意⁵⁴，因此，筆者認為從字義上推測「鸞、和」聽覺上應是低、高呼應的銅鈴聲，「和」是相對於「鸞」的小鈴。

在陳萬鼎主編《中華五千年文物集刊 樂器篇》曾提到鸞鈴型制⁵⁵：「鑾鈴為車馬器之配件。鑾上部為扁圓的鈴，鈴內有彈丸，鈴上有輻射狀的孔。下部為長方形基座，座的正反兩面各有四個菱形凸飾，四壁有圓形穿孔。」本文圖3-10⁵⁶參考陝西雋縣宋村春秋秦墓鸞鈴，此兩鈴形制相同但大小有異，大的鸞鈴通高二〇·二公分，圓扁體，中穿圓孔，孔邊開為八幅以出音，橫一、縱一二公分。小的鑾鈴通高一八·六公分，扁圓體，橫九、縱一·五公分。圖3-11⁵⁷為陝西雋縣宋村春秋秦墓鸞鈴之正面、側面與底座圖。

朱文璋、呂琪昌在《先秦樂鐘之研究》指出⁵⁸：「最早的銅鈴，見於二里頭文化遺址……二里頭時期約當夏代之際，故鈴應該是鐘類樂器起源最早者……商以後的銅鈴出土很多，從其出土的相關位置來看，有鸞鈴、馬鈴、狗鈴等，多是配器飾物。不過《周禮·春官·金車》：『鳴鈴以應雞人』，所以鈴應該也用於祭祀。」以上發現的銅鈴有馬鈴、鸞鈴外還有狗鈴及祭祀用銅鈴等。這裡提出的車鈴圖片3-12⁵⁹與圖3-10鑾鈴型制不同。經由兩種圖片相互比較，顯示天子專用之鸞鈴應與一般馬鈴不同的。

關於鸞、和在馬車上的位置，政憲仁〈銅器銘文「金甬」與文獻「鸞和」之研究〉中指出⁶⁰：「由出土的周代車馬器來看，衡和軾上都有鈴，型制大抵相同，古器物學界稱為『鑾鈴』或『鑾』，至於軾上置『和』，則由未見之」（該文鸞鈴型制同於圖3-10）其研究顯示，兩樣樂器在考古實物上僅見鸞，並無和的發現。

54 《儀禮·鄉射禮》笙與「和」一同出現，鄭玄注小笙。

55 陳萬鼎主編，《中華五千年文物集刊 樂器篇》，頁146。

56 圖片引用：同上註，頁146。

57 圖片引用：同上註，頁147。

58 朱文璋、呂琪昌，《先秦樂鐘之研究》，頁39。

59 圖片引用：朱文璋、呂琪昌，《先秦樂鐘之研究》，頁39。

60 鄭憲仁，〈銅器銘文「金甬」與文獻「鸞和」之探究〉，《東海中文學報》，2006：18。

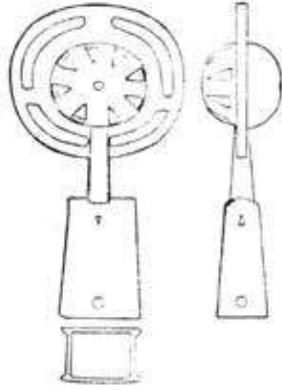


圖3-11 陝西雋縣宋村春秋秦墓鸞鈴正面、側面與底座圖

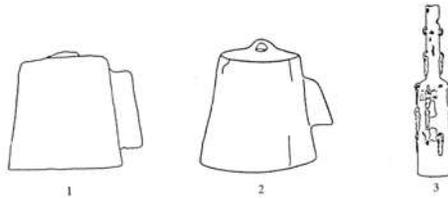


圖3-12 《先秦樂鐘之研究》所提銅鈴之型制

(二) 樂曲項，都有使用樂曲的紀錄已無樂譜留存，有三種儀式，(1) 射禮：曲目有《騶虞》、《貍首》、《采蘋》、《采芣》，射箭時依照不同階級使用其專屬之樂曲。(2) 車樂儀：天子上朝、祭祀、出兵，搭乘五路馬車時，馬車從大寢到路門的速度應合乎行走規律的《肆夏》，路門跑至應門應合乎《采芣》⁶¹之速度。(3) 祭祀：出兵告捷後應祖廟前演奏《愷樂》。以上曲目規則請參看【表3-3】。

(1) 周朝射禮⁶²用樂的規則，鄭玄注：「九節、七節、五節者，奏樂以為射節之差者，九節者五節先以聽，七節者三節先以聽，五節者一節先以聽，尊者先聽多卑者聽少，差皆留四節⁶³以乘矢」。《周禮·春官·樂師》：「凡射，王以《騶虞》為節，諸侯以《貍首》為節，大夫以《采蘋》為節，士以《采芣》為節」。代表射禮時天子用樂《騶虞》，此曲有九節，音樂前五節用於聽，後四節用於射箭。諸侯用樂《貍首》，此曲共七節，音樂前三節用

61 鄭玄注《肆夏》為馬車大寢行至路門之速，《采芣》為馬車路門趨至應門之速，趨為快步之義。

62 周朝之射禮共有三輪之賽程，第三輪比射時需用樂節伴奏，若不在節奏上擊射，射中不算。彭林譯注，《儀禮》頁117-183。

63 周朝之射禮，每人射箭四發。彭林譯注，《儀禮》，頁117-183。

於聽，後四節用於射箭。卿、大夫用樂《采蘋》，士用《采芣》此兩曲共五節，音樂前一節用於聽，後四節用於射擊。以上四首樂詩，每一首都有不同的義涵，射箭時必須按照階級使用，不可逾越。

【表3-3】樂曲項，曲目列表與演奏用途、規則

樂曲	演奏用途與規則
《騶虞》	天子（九節五正）射禮前五個詩節於聽，後四個詩節於射
《貍首》	諸侯（七節三正）射禮前三個詩節於聽，後四個詩節於射
《采蘋》	卿、大夫（五節一正）射禮前一個詩節於聽，後四個詩節於射
《采芣》	士（五節一正）射禮前一個詩節於聽，後四個詩節於射
《肆夏》	天子馬車自大寢行至路門，馬步應合乎該曲之速度
《采薺》	天子馬車自路門跑至應門，馬步應合乎該曲之速度
《愷樂》	出兵告捷，大司馬令樂師於祖廟奏唱《愷歌》以祭祀

（2）天子上朝、祭祀、出兵，大馭駕車的速度須依照《肆夏》、《采薺》兩首樂曲的節奏進行。《周禮·春官·樂師》：「教樂儀，行以《肆夏》，趨以《采薺》，車亦如之」。「行」為行走，可知《肆夏》約為行走之速度，「趨」是快跑之意，代表《采薺》為快速度之樂曲。鄭玄注：「《肆夏》、《采薺》皆樂名，或曰皆逸詩」。說明此兩首樂曲原是周朝的詩樂，今已亡佚。

（3）出兵告捷，回程大司馬應令樂師於祖廟前奏《愷樂》，《周禮·夏官·大司馬》：「若師有功，則左執律、右秉鉞以先，愷樂獻于社」。《周禮·春官·樂師》：「凡軍大獻，教《愷歌》遂倡之」。鄭玄注：「愷歌者謂愷詩，師還未至之時，預教瞽矇入祖廟，遂使樂師倡」。可知《愷樂》是軍歌，也稱為愷詩，是戰勝回朝時，樂師於祖廟慶賀所唱之樂歌。

（三）樂舞項，〈夏官〉中軍事、田獵活動中都有祭祀，大祭祀必有樂舞，規定使用之舞蹈器物有羽、龠、干、鉞，規定之舞蹈位置有八佾、六佾等，舞生由貴族子弟擔任。凱旋歸來時大司馬令樂師們於祖廟前奏唱《愷歌》並舉行祭祀，貴族子弟負責八佾樂舞。鄭玄注：「凡樂是者則諸作樂，有舞之處皆使正舞人，八八六十四人之位，進授舞者之器，文武則授羽龠，武舞授干鉞之等，云位佾處者，即謂天子八佾，諸公六佾，諸侯四佾之等也」。「諸子」這位職官此時必須負責監管周朝祭祀樂舞者的規則與禮儀，參看【表3-4】：

【表3-4】樂舞項，相關管理官職

官職	職掌	說明
諸子	凡樂事，正舞位，授舞器。	文舞羽龠，武舞干鉞。舞位八佾。由諸侯、卿、大夫、士之子弟擔任。

(四) 應有聲音內容而無音樂紀錄之項，〈夏官〉樂器、音樂除了用在軍事、祭祀、戒守等運作之外，還有巫術功能，如在宮廷驅鬼除邪的「方相士」，這和現存「儺」戲的功能十分相似。文獻記載「方相士」頭戴四目面具，穿著黑衣紅裳，身披著熊皮，手持戈盾舞動，並帶領屬下於四季的特定時間為宮廷驅疫除魔。一般巫術活動，普遍都有鈴、鼓等法器伴奏，以一般除邪儀式來看，疑應有樂器或聲音呈現。「訓方氏」是一位傳誦官，負責向天子頌唱四方諸國傳說，及先祖先賢之事跡，應是史詩頌唱者。「揮人」的職責為向四方各地遊走，歌頌天子的功德政績。上述為應有聲音內容而無音樂紀錄之官職。參看總表【表格3-5】：

【表3-5】應有聲音內容而無音樂紀錄之項之官職

官職	職掌	說明
方相氏(儺)	淨化宮廷、驅疫除魔	應有器樂伴奏
訓方氏	掌道四方之政事，誦四方之傳道	應為史詩唱頌
揮人	掌誦王志，道國之政事	應為唱頌或說唱類

(五) 其他項，是和音樂行為有關的官職。如祭祀時釁⁶⁴軍器及禮器，為其除邪的「小子」，這裡包含軍事使用之樂器。另有監管天子路鼓的「御仆」、檢查核對射禮音樂與儀容合乎規定的「射人」。祭祀時保管及授予佾舞者所使用的干、鉞之官「司兵」和「司戈盾」。【表3-6】為〈夏官〉中與音樂行為相關的官職統計表。

紐西蘭音樂學家克里斯多福·斯摩爾(1927-2011, Christopher Small)於1977年創造Musicking這個詞彙，目的是為了強調音樂為一個過程，而不是一個對象。他認為音樂是一個參與行為，在活動中所有的人，不管他是任何身份，只要參與在音樂活動中，無論他是音樂表演者、舞者、聽者、前場或後場人員、清潔人員、收票員等。斯摩爾以這樣的概念說明「音樂」不是作曲家甚至表演的問題，是在場所有人都負有一定的責任。如此，方能瞭解「音樂」它如何通過具有組織的方式與人相遇，它如何發生在何等物理和社會環境中，甚至它的成果產生了什麼樣的意義。⁶⁵以上分析音樂的相關職掌，可幫助我們了解《周禮·夏官》中音樂組織網路與對象的完整性，解讀這些人們產生音樂的社會意義。

【表3-6】其他項，和樂器或音樂行為相關的官職

官職	音樂行為說明	職掌說明
小子	釁軍器、禮器	軍事樂器除穢者
御仆	路鼓守護	天子樂器監管者
射人	監理射樂、儀容合乎禮法	國家禮法監管者
司兵、司戈盾	授予兵器(干、鉞)作舞器	祭祀舞器管理者

64 《說文》解釋「釁」血祭也。祭祀時殺牲以血澆落，以除穢惡，稱為釁。

65 Christopher Small, 1998, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

肆、〈夏官〉中樂器、音樂的作用與角色

一、樂器、音樂的功能與作用

綜觀〈夏官〉的樂器與音樂，本質上都不是作為音樂表演用，尤其在軍隊中作號令使用的樂器，在周朝是屬於兵器類。鄭玄引《春秋》解釋：「有鐘鼓曰伐，則伐者兵入其竟，鳴鐘鼓以往，所以聲其罪」。鄭玄曾解釋：「軍器，鼓鐸之屬」。可知鳴鐘鼓亦有出兵之義，必是源自於路鼓、賁鼓、晉鼓、提鼓、鼙鼓、鐃、鐸、鐃，這些樂器其功能與作用，是用於軍事用途的。

〈夏官〉樂器可再劃分為號令功能與警示功能的作用。號令是命令與指示，象徵主人的身分、階級、執掌而運作，中階官員以上的用革類，低階官員以下用金類，參考【表3-1】。由上而下層層指示行軍的步驟，利用樂器的聲響、音色與節奏作指令，七種指令模式如：「起、行、坐、刺、退、跑、勝利」，號令樂器多為軍用。

警示功能的樂器作用是戒備與提示，多用於社會安全維護上，如守夜用的鼙鼓、報時用的柝木、告示國法的木鐸等。樂器中還有其他的特殊使用，如天子之路鼓，除了號令用途外，還用於臣子申冤、昭告國喪，與太僕、戎右一同救日月。另外，鸞、和的迴響聲象徵著天子馬車來臨，並指示駕車者馬車之速度。

樂曲部分多用於儀禮功能，如射儀與馬車樂儀。《騶虞》、《貍首》、《采蘋》、《采芣》這些曲子，是在射箭比賽的第三輪使用，官員須按階級使用規定的樂曲，並照音律節奏射箭，射箭時不在節奏上，射中不予計算。天子上朝、祭祀、出兵，大馭駕馬車的馬步速度，必須依照《肆夏》、《采芣》兩首樂曲規定的節奏進行，規則參考【表3-3】。

還有用於天子祭祀、驅魔除疫之樂，如《愷樂》、八佾樂舞、儺。出兵告捷，回程時大司馬要求瞽矇⁶⁶入祖廟奏《愷樂》與樂師高唱《愷歌》，慶祝戰勝告慰先祖。天子大祭祀時有樂舞演繹，由諸侯、卿、大夫、士之子弟擔任舞生，文舞羽、龠，武舞干、鉞，按照八佾、六佾之禮法。「方相士」頭戴四目面具，穿著黑衣紅裳，身披著熊皮，手持戈盾舞動帶其屬下，於四季特定之時間，為天子之宮廷驅魔除疫。

最後有用於傳史、宣傳功能之音樂，以唱誦的方式記錄或宣傳人物事蹟，如傳誦官「訓方氏」，職責是向天子頌唱四方諸國傳說，與先祖先賢之事跡。「揮人」的職責為到民間各地遊走，向大眾傳頌、歌頌天子的德政與功績。

總結〈夏官〉的樂器與音樂，共有五種功能項目，第一種是軍事的號令功能，第二是警示、昭示功能，第三是儀禮功能，第四是祭祀、驅邪功能，第五是用於宣史、宣傳功能。以上功能瞭解音樂可作用於指揮軍隊、傳達命令，維護國家社會安全，運作社會階級之禮儀，並用於祭祀、除邪的儀式，以及作為傳史與宣傳。

66 周朝職官名。執掌音樂演奏及歌詠，以盲者為之，亦稱矇瞍。能力高低分上瞽、中瞽、下瞽。

二、音樂行為背後的「禮文化」現象

〈夏官〉裡表現的樂器與音樂，整體看來其製作與演奏之目的，背後是具有社會功能性的，也就是說它們扮演一個重要的「訊息傳遞」與「教化（規範）社會」角色，它能協助軍隊運作，幫助國家執行「秩序管理」，也就是的「禮」作用。因此，當樂器的聲音或其樂曲，它發揮了以上的功能，便具備了「禮樂」的性質。

周朝明訂「禮」作為人們行為的規範。《禮記·曲禮》：「夫禮者，所以定親疏，決嫌疑，別同異，明是非也」。而「禮」也代表恭敬的態度以及儀式、祭祀之意，例如《儀禮·覲禮》：「禮月與四瀆於北門外，禮山川丘陵於西門外」。從儒家經典三禮《周禮》、《儀禮》、《禮記》紀錄周朝社會各項繁雜、嚴謹的禮節，得知周對「禮」重視的程度，更從「禮」的學習去評斷人的文明與氣質，因而「禮」的觀念，對中國的政治與文化產生了深遠的影響。

因此，周朝樂器與音樂都具有「禮」的尊卑象徵性，例如樂器方面：「天子」—路鼓、「諸侯」—賁鼓、「將軍」—晉鼓、「師帥」—提鼓、「旅帥」—鞀鼓、「卒長」—鐃、「兩司馬」—金鐸、「公司馬」—鐃、「鸞和」—天子馬車。樂曲方面：射禮天子用樂《騶虞》、諸侯《貍首》、卿大夫《采蘋》、士《采芣》，天子車儀《肆夏》、《采芣》，戰勝祭祀用《愷樂》、貴族子弟負責樂舞。以上的音樂都有「禮」的象徵性，主要表達「身分主」的職責與職權，可說是藉由樂器、音樂來聽其聲，辨其人，知其事。

從「禮」的角度來看，〈夏官〉的音樂是作為「政治」功能的，目的在運用「聲音」維持國家、社會的秩序運作，達到群體和諧的精神。所以《樂記》說：「是故先王之制禮樂，人為之節，衰麻哭泣，所以節喪紀也；鐘鼓干戚，所以和安樂也」、「宮為君，商為臣，角為民，徵為事，羽為物，五者不亂，則無怙懣之音矣」，即是說明禮樂之理。音樂是具有組織的聲音行為，利用其組成的有機元素如音色、節奏、旋律、和聲等運作，方能讓聲響產生和諧的律動，並產生意義。周朝也將此「音樂」概念用在軍事、社會的治理，例如：田獵是要民眾學習操作樂器與學習聲響的指示，射箭時官員要按照身分與節奏射出，樂曲必需依照階級、場合演奏。訓方氏在宮廷頌唱史詩傳說、禪人在宮廷外歌頌天子宣傳德政。這一切的聲音規則，是要人們學習運用音樂達到國家社會和諧，掌握好聲音與節奏的秩序，讓國家、社會能平安和樂。

運用聲音建立人的身分與權利等差、依此號令軍隊，建立社會秩序，從考古中商代便有鈺類樂器來判斷，運用樂器於軍事功能，應該早在商朝就已形成。但將音樂用於禮儀、樂儀其文獻與記載幾乎都出在周朝，因此對周公「制禮作樂」的傳說，從本文所論看來，是可能符合歷史的。所以若將此時期的「音樂」特色稱做「宮廷音樂」，從〈夏官〉樂器、音樂的作用與角色觀察，筆者認為意涵上不能正確表達周朝音樂實際運作的文化意義，應稱之為「禮樂」或等差音樂文化較為恰當，因為「禮」文化確實表現了封建制度裡「人」「物」間的等差行為

與精神⁶⁷，而這種等差行為就是「禮」的精神，周朝社會運作皆要依循「禮」的法則，上自天子、諸侯下自公、卿、庶民，都有屬於自己身分級別的服飾、用具、音樂、飾物、宮室、禮節、權利、義務等不可逾越，逾越即視同犯罪，因此，「制禮作樂」是天子的權利。

伍、結論

從文獻裡也能觀察出社會中的各種音樂現象，它背後呈現的文化意涵十分有意思。美國音樂人類學家梅里安曾說：「把音樂做為文化來研究 (to study music as culture.) (Merriam 1964)」。他認為必須審視音樂與文化的關係，才能理解音樂產生的意義。筆者也認為通過這樣的概念研究周朝音樂，才能正確解讀當時的音樂文化內涵。《周禮》是一本特殊的文獻，完整記錄了周朝封建社會結構的樣貌，有助我們瞭解其社會背景與音樂活動間的交互關係，如音樂與政治、軍事、律法、教育、祭祀等制度等，甚至各種活動中關於音樂的職掌，樂器、樂曲、樂師、儀禮間的關係等。另外，在文史與科學的求證上，借助「音樂考古學」與「儒學」在所發掘樂器的年代、功能、物主、狀態、位置、類型學等研究，更能幫助我們還原周朝的樂器的實貌。

《周禮·夏官》主要紀錄周朝軍政的運作，共有七十個職官執掌，掌管天下諸侯法度，維持國家、鄉鄙的秩序，負責練兵、警衛、修建城池，管理車馬、兵器、祭祀等，本文研究的是裡面十分豐富的音樂活動與法則。首先〈夏官〉提及的樂器就有十三種，依序是路鼓、賁鼓、晉鼓、提鼓、鞀鼓、鐃、鐃、金鐸、木鐸、鼗鼓、柷、鸞、和。樂曲共有七首，分別是《騶虞》、《貍首》、《采蘋》、《采芣》、《肆夏》、《采芣》、《愷樂》。還有其他形式的音樂如：樂隊、樂舞、儺、說唱。〈夏官〉所執掌的是建立軍隊，維護國家、都城與天子之安全，裡面卻有如此豐富的樂器與音樂活動，可見音樂於社會中的運用是多麼的廣闊與多元，當時的音樂文化確實是今日社會難以想像。

樂器肩負著軍事功能、警示功能外，音樂也有著階級的象徵作用，這是《周禮·夏官》傳達出的音樂文化特色。會有這樣的音樂現象，首先在周朝社會是建立在「封建體制」上。封建體制建立起社會的尊卑級別，有不同的權利義務與階級待遇，其社會的尊卑順序為天子、諸侯、卿、大夫、士、農民。國家土地所有權人是天子與諸侯，而卿、大夫、士等皆為國家社會之管理者，農民、百工為國家的生產與勞力提供者，因此，樂器與音樂在這個「禮」的文化圈裡發揮著象徵階級的作用與功能。樂曲的學習是用於辨識自己的階級責任上，例如天子用詩樂《騶虞》、諸侯用《貍首》、卿大夫《采蘋》、士《采芣》，天子上朝、出兵時，大御駕車之儀容與速度應以詩樂《肆夏》、《采芣》作為標準。這些樂曲都有「禮」的演奏規範，表現出使用者的身分地位，樂隊與樂師僅是「音樂工作」者，稱為樂工，和現在音樂家的職業功能完全不同。

67 彭林，《中國古代禮儀文明》，頁50-52。

另外，在〈夏官〉的樂器與音樂上，也看到一個極為常見的「傳令」功能，例如：路鼓象徵天子，供天子發令與傳訊，賁鼓則是諸侯專用，這樣將樂器表現階級之命令在聲音運作上，如：「天子」—路鼓、「諸侯」—賁鼓、「將軍」—晉鼓、「師帥」—提鼓、「旅帥」—鞀鼓、「卒長」—鐃、「兩司馬」—金鐸、「公司馬」—鐃，依照樂器的音色辨別號令，由上而下的（音樂）運行，準確的傳達訊息運作軍隊。所以，大司馬等各階軍官必須在春獵時教導全國農兵學習辨別鼓、鐃、鐃、鐃等樂器之聲音號令，才能在戰爭中掌控軍隊。

其他未談到的音樂種類，如樂舞、儺、說唱，也各有指定功能。樂舞僅在大祭祀裡表現，編制也呈現階級性：如天子舞「八佾」，諸侯舞「六佾」，其舞生人數呈現等差遞減。儺用於天子宮廷之除惡驅邪。說唱有媒體之功能，僅能用於替天子宣史、宣德，頌唱其先祖先賢之功。還有到民間各地遊走，向大眾宣傳、傳頌、歌頌天子的德政功績，以上都表現出封建時代的文化特徵。

本文通過《周禮·夏官》於樂器，音樂相關內容的觀察、整理與論述，看到音樂如何在封建制度中運作，依「禮」的法則，建立起身分與階級的等差模式。如此特殊的禮樂生活，就是該時代的特徵與象徵，因此，周朝的貴族與人民都必須學習國家建立的音樂法則，以習得社會的禮儀文化。在這裡，學習音樂和修身養性並無太大的關聯性。因此，周朝所稱的「禮樂」，基本上是建立社會行為規範（教化）的一種音樂現象，是以聲音印記維繫軍隊與國家封建制度的音樂活動，不應簡單的稱作「宮廷音樂」(Court Music)，筆者認為以文化的觀點來看，周朝音樂活動是透過「階級性」與「制度性」實踐在社會中的，也是中國社會的文明特徵，應將周朝的「禮樂」當作封建社會的音樂文化生活來理解。

參考文獻

一、中文專書

- Alan. P. Merriam著，2010，穆謙譯，《音樂人類學》，北京：人民音樂出版社。
- 王光祈，1934，《中國音樂史》，台北市：台灣中華書局。
- 王子初，2004，《殘鐘錄》，上海：上海音樂學院出版社。
- （明）王圻，1974，《三才圖會》，台北市：成文出版社。
- 方建軍，2006，《地下音樂文本的解讀 方建軍考古文集》，上海：上海音樂學院出版社。
- ，2006，《商周樂器文化結構與社會功能研究》，上海：上海音樂學院出版社。
- 中央音樂學院，1961，《中國古代樂論選輯》，北京：人民音樂出版社。
- 吉聯抗，1994，《春秋戰國音樂史料》，上海：上海文藝出版社。
- 朱文瑋、呂琪昌，1994，《先秦樂鐘之研究》，台北：南天書局。
- 李純一，1996，《中國上古出土樂器綜論》，北京：文物出版社。
- 徐正英、常佩雨，2014，《周禮》，北京：中華書局。

- 徐啟庭，2013，《周禮開講》，上海：華東師範大學出版社。
- （東漢）許慎，1979，《說文解字三十卷》，臺北市：世界書局。
- 崔憲，2000，《曾侯乙編鐘銘校釋及其律學研究》，北京：人民音樂出版社。
- 陳萬鼎（主編），1985，《中華五千年文物集刊 樂器篇》，台北：中華五千年文物集刊編輯委員會。
- （宋）陳暘，1983，《景印文淵閣四庫全書·樂書二百卷》，台北市：台灣商務。
- 郭沫若，2001，《中國古代社會研究》，二版，河北：河北教育出版社。
- ____，1957，《天地玄黃》，上海：新文藝出版社。
- 彭林（譯注），2015，《周禮》，北京：中華書局。
- ____，2015，《儀禮》，北京：中華書局。
- ____，2015，《中國古代禮儀文明》，北京：中華書局。
- 張伯峻（譯注），1983，《孟子譯注》，新店市：源流。
- 楊家駱（主編），1975，《中國音樂史料》，台北：鼎文書局。
- 楊蔭瀏，1981，《中國古代音樂史稿》，北京：人民音樂出版社。
- 蔣孔陽，1986，《先秦音樂美學思想論稿》，北京：人民文學出版社。
- 謝俊逢，1998，《民族音樂論 理論與實際》，台北市：大陸書店。
- 瞿同祖，2012，《中國封建社會》，上海：人民出版社。
- （西漢）鄭玄注，2012，（唐）賈公彥疏《周禮注疏及補正》，台北：世界書局。
- （西漢）鄭玄，1981，《周禮注疏》，台北市：中華書局。
- 薛宗明，1990，《中國音樂史 樂器篇》，二版，台北：台灣商務印書館。

二、英文書目

- Merriam, Alan P. 1964, *The Anthropology of Music*. Evanston : Northwestern University Press.
- Small, Christopher. 1998, *Musicking : The Meanings of Performing and Listening*. Middletown : Wesleyan University Press.

三、期刊論文

- 鄭憲仁，2006，〈銅器銘文「金涌」與文獻「鸞和」之探究〉，《東海中文學報》，18(2006)：11-24。台中：東海大學。

四、網路資料

- 周朝馬車圖片，參考來源網址：<http://blog.creaders.net/u/541/200809/26206.html>，檢索日期：2016.05.20。

從琵琶譜《文板十二曲》探討文化傳承與符號演變

蘇筠涵

台灣師範大學音樂研究所博士生

摘要

記譜法與傳承的方式與內容息息相關，當這個「法」開始改變，勢必也會對其所傳的音樂內容與教學內容產生影響。民國三十一年由楊蔭瀏與曹安和編寫、教育部出版的《文板十二曲》同時以兩種記譜法呈現樂曲，為琵琶樂譜的一大嘗試，其中，譜中對於減字形態記寫的符號進行了簡化，亦開啟了琵琶演奏符號現代化的思維。本文將分析此譜本的內容與特色，一窺符號的簡化與演變，最後探討記譜方式改變對傳承內容帶來的影響與得失。

關鍵詞：文板十二曲、工尺譜、五線譜、琵琶演奏符號、傳承內容

Cultural Inheritance and Symbol Changes on Pieces of 12 *Wenban*

SU, Yun-Han

Ph.D. Student from the Music Department, National Taiwan Normal University

Abstract

Notation is closely related to methods and contents of inheritance. Once the system of notation is changed, it may have influences on the musical and teaching content of a specific genre. The *pipa* score entitled *Wenban Shi-Er Qu* was compiled by Yin-Liu Yang and An-He Cao. It was published by the Ministry of Education in 1942 and is unique as the first score which simultaneously presented a traditional *pipa* score using two different notations. The *Wenban Shi-Er Qu* score also simplified traditional performing symbols which were originally were reductions of Chinese characters, thus inspiring the idea of modernization and standardization of *pipa* performing symbols. This paper aims to analyze the content and traits of the *Wenban Shi-Er Qu* score making observations regarding the simplification and evolution of *pipa* symbols and discussing the influences on cultural continuity which were results from changes of notation.

Keywords: *Wenban Shi-Er Qu*, *Gongche* notation, Staff notation, *Pipa* performing symbol, Cultural continuity

前言

「樂譜」是音樂的載體，是通過符號或圖形來記載樂曲的工具。基於個人或他人的需要，根據當時音樂演奏的實際狀況與需求以某種特定形式記下樂曲，以方便自己以及他人辨識。在中國幾千年的音樂發展過程中，曾經產生過多種記譜方法，如古琴減字譜、律呂字譜、宮商字譜、工尺譜等，人們用這些工具來記錄、保存與傳承音樂。記譜法與其所傳承的文化內容息息相關，當這個「法」開始改變的時候，其所傳的音樂內容勢必也會產生改變。

琵琶發展至今，有逾千年的歷史，用於歌唱、曲藝、戲曲和歌舞的伴奏、器樂重奏和獨奏。在這漫長的發展過程當中，不僅樂器的形制本身產生改變，其演奏方法、內容與表達等也有所改變，過程中亦產生了記錄這些音樂與相關內容的樂譜。筆者根據許牧慈（2011：36-37）的分類如下：（一）僅存在於文獻上，有曲名而無樂譜者；（二）有樂譜的存在，但尚無法解讀者；（三）有樂譜存在且有活傳統傳世者。第一類僅存在於文獻的樂譜者有如《六么》等，第二類實際有樂譜存在，但尚無法完整解讀者或取得解讀共識者，有如《敦煌琵琶譜》等，而第三類有樂譜存在且有仍持續被彈奏、傳世者，有如《南北二派秘本琵琶譜真傳》，以及本文將探討的樂譜《文板十二曲》等，此類樂譜是今日琵琶藝術發展的傳統曲目，亦是流派發展的根據。

早期的琵琶曲譜是以工尺譜記寫，並於譜字旁註明相位、品位、弦序與演奏符號。譜面上多僅載有樂曲骨幹音，即樂譜是一種僅記基本曲調、具備忘錄功能的記寫方式，樂人並不會將個人的詮釋想法與音符旋律逐一詳實載錄在樂譜上，這亦與音樂傳承的方式有關。中國自古以來在傳習方面，多以「口傳心授」的形式進行，在這樣的學習系統下，琵琶的修習多是跟隨一位師傅許多年，透過長時間的學習、揣摩，最後才能在長時間的積累上慢慢習得一首作品，不僅是骨幹音，師傅對於樂曲的審美、詮釋概念與精髓，有時資質高者更會在一家基礎上產生自己獨特的個人色彩，是以產生了明末以來逐漸蓬勃的流派藝術，然流派藝術的蓬勃也隨著二十世紀中記譜法的改變與傳承的方式改變而成為一個具時代性與地域性概念的存在。

而今日在琵琶的傳承中，工尺譜系統已被取代，過去工尺譜所用以記寫的符號系統也有所變化，翻查目前可查到的琵琶曲譜後發現，由曹安和與楊蔭瀏共同編撰出版的《文板十二曲》曲譜是第一本嘗試將琵琶曲譜用兩種不同形式的載體（工尺譜與五線譜）記寫、並陳出版的曲集，亦是第一本將琵琶符號系統做了創新簡化的曲譜。傳統琵琶曲譜以工尺譜記寫樂曲，同上段所陳述，僅記寫骨幹音，《文板十二曲》中的工尺譜則有別以往，首次將彈奏者的詮釋譜詳細記下，與骨幹音並陳，此外，同時使用西方的五線譜來記寫樂曲，以次中音譜表與新符號系統呈現，而這個「嘗試」與「創新」給琵琶音樂開啟了不同的記寫角度。今日琵琶曲多以阿拉伯數字譜與五線譜（高音譜號或大譜表）呈現，內容不僅記錄骨幹音，而是與詮釋譜並陳，且符號系統則脫胎於《文板十二曲》中的新符號系統。樂譜記寫內容的改變是否對該音樂的傳習方式產生影響？又對傳承的內容有甚麼影響？本文欲通過探討《文板

十二曲》曲譜來探討傳承上可能的得失與符號系統上的變異與承襲。

壹、《文板十二曲》淵源與特色

本文所探討的琵琶譜《文板十二曲》為崇明派所傳曲譜，於民國三十一年由曹安和與楊蔭瀏共同編撰，將劉天華所傳樂曲收錄成冊並由教育部出版，彈法則承自沈肇洲—劉天華一系，收有〈飛花點翠〉、〈美人思月〉、〈梅花點脂〉、〈月兒高〉、〈小銀槍〉、〈後小銀槍〉、〈蜻蜓點水〉、〈寒鵲爭梅〉、〈獅子滾繡球〉、〈雀欲回巢〉、〈纏珠簾〉、〈魚兒戲水〉等十二曲。

此本譜集是第一本將琵琶樂曲自工尺譜譯為五線譜的曲集，其中同時載有工尺譜與五線譜兩種記譜法。曹安和與楊蔭瀏在工尺譜部分除呈現樂曲的骨幹譜，亦輔以小字與其他符號來詳實呈現詮釋譜，是故接下來於文中筆者將稱其為「工尺詳譜」；在五線譜部分，曹、楊則以次中音譜表為載體，並將傳統琵琶以減字形態存在的指法記法進一步簡化，開啟琵琶演奏符號的現代化之門，樂譜翻自於曹安和的工尺詳譜，同時出版以利於對照。

曹安和在《文板十二曲》工尺譜的引言（楊蔭瀏、曹安和：頁一1）中是這麼寫的：

通行琵琶譜，於音調進行，僅記其輪廓，概焉而不專，略焉而不詳。唯其概而不專，故多伸縮餘地，供各家沿用，而差異不著；唯其略而不詳，故盡其高下手法之符號，猶難代表任何一派演奏之真相；優點所在，即缺點所從生。就眾派之立場言，則有某一派之詳譜，故不如僅有一派概括之略譜；從一派之立場言，則不有詳譜，無以傳其真、無以利後學。

曹安和認為僅記載音樂的輪廓雖能察各流派間之脈絡與演奏異同，並能留有音樂伸縮之空間，然就各派的傳承而言，輪廓譜則難確實地讓樂譜反映出各家特點，為可惜之處。

楊蔭瀏在其在《文板十二曲》五線譜部分的引言（楊蔭瀏、曹安和：2-3）中是這麼寫的：

舊有琵琶譜，略徵琴譜之例，其符號均用簡字代表之，舉凡絃序、音位、及左右手指法，均置於音譜之旁。簡字結體，初甚眩目、記誦純熟，須費相當時間。在僅知線譜，未曾學過琵琶工尺譜者，欲於較短期間，體驗琵琶彈法，其事至難。本書線譜符號系統設計之時，（一）曾為不按琵琶工尺譜者設想，力求簡易明顯；（二）為異國人學習琵琶者設想，竭力避免漢字訓練之必要。

由以上內容可知，對於這份譜集《文板十二曲》的出版，編者不僅期許能運用記譜方法的改變，完善舊譜之不足，得以明傳派之由來，盡記寫之忠實。更希望能藉由將工尺譜譯為

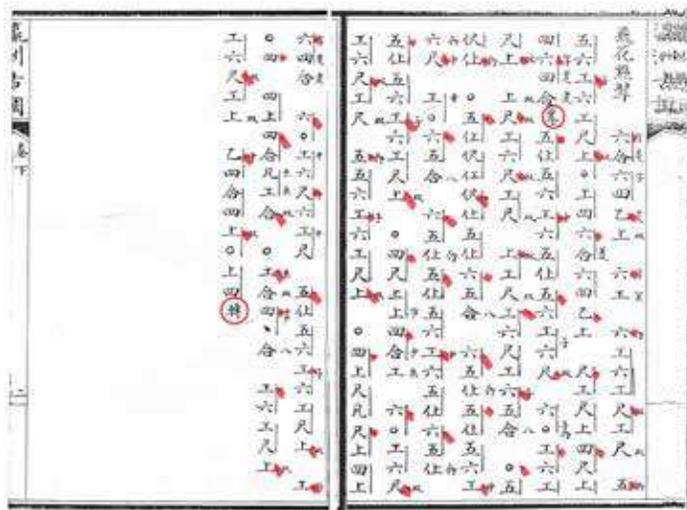
1 由於《文板十二曲》之頁碼以工尺譜與五線譜為單位分別計算，故此處以國字與數字來做區別，「頁一」表示工尺譜的第一頁，單純數字「1」則為五線譜部分的第一頁。

五線譜之便，推廣傳統樂器讓更多民眾能夠學習琵琶，使民族樂器可以進一步地普及化。下面將依序探討《文板十二曲》工尺詳譜與五線譜兩記寫版本並說明各自的特色。

一、工尺詳譜

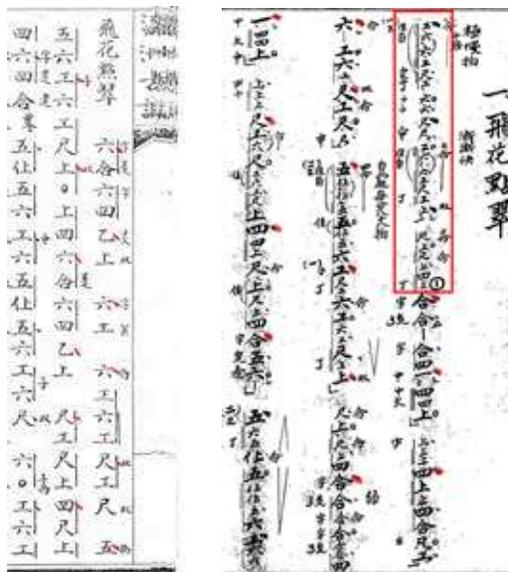
《文板十二曲》譜集，源自沈肇州於1916年所編輯並刊行的《瀛洲古調》譜集，兩者不同之處除了樂曲數量之外，沈肇州之《瀛洲古調》為樂曲的骨幹譜，而曹安和《文板十二曲》則在骨幹之上記錄下詮釋譜。本文將就兩份樂譜來比較記譜上所產生的變化並歸納其特色。唯篇幅有限，曲譜較多，文中將舉《文板十二曲》中所列第一首〈飛花點翠〉一曲來做比較對照。

〈飛花點翠〉全曲骨幹結構共六十八板，在最後一「板」結束後「轉」回樂曲開頭，並結束在第十三板處，記有文字「曲冬」（意即曲終），如譜例一所示。



譜例一：沈肇州《瀛洲古調》〈飛花點翠〉（1916）全曲，譜例中以紅點強調「板」所在位置。

全曲應記有八十一板，然今日實際演奏的〈飛花點翠〉則為八十四板，其原因是在實際演奏中時會第一板前又增添了三板的旋律，如譜例二所示，右圖紅色框格中所標小字部分即為後人增添的三板。



譜例二：（左）沈肇州《瀛洲古調》(1916)第1-13板
（右）楊蔭瀏、曹安和《文板十二曲》(1942)第1-13板，可見除原骨幹音外，增添許多小字與符號。

紅色框格中所見①乃曹安和所做的附註記號，曹在譜後有兩個附註說明「舊抄本與瀛洲古調本，均無以上三板之音譜」與交代樂曲板式的增添。此外，《文板十二曲》中工尺譜部分的記譜特色尚有：

（一）正襯字呈現

曹安和欲藉由完善記譜法來「明傳派之由來，盡記寫之忠實」，故借鑑曲詞中正襯字²的記法來呈現詮釋譜，意即將骨幹音以大字呈現，詮釋音以小字記載，如譜例二右圖所示。

（二）借鑑數字譜用法

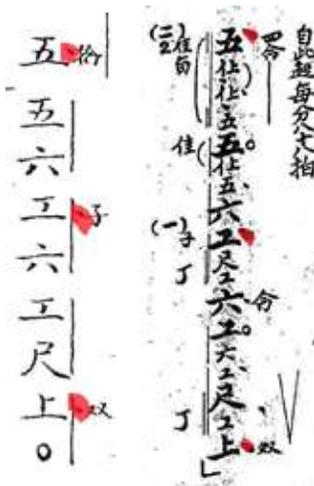
譜本凡例（楊蔭瀏、曹安和：頁二）第二條寫到：「工尺詳譜，均借豎線及附點，表示精密之相對時值，用法同數字譜³，茲不另加說明。」就工尺譜本身而言，在節奏的分別上，譜字是以字與字之間的空格寬窄來辨明相對時值，然就借鑒數字譜的節奏線一舉而言，

2 襯字、襯詞、襯句：我國民歌歌詞中，常穿插的一些語氣詞、形聲詞，根據使用的字數多寡稱為襯字、襯詞或襯句。

3 即阿拉伯數字譜。19世紀末20世紀初，中國興起新式學堂，其中的「學堂樂歌」課直接效法日本的音樂教育，也沿襲了日本使用阿拉伯數字譜的做法。

中停頓的地方，語氣已經完的叫「句」，沒有完的叫「逗」，同樣於樂譜的記載上也沒有樂句符號的習慣，故為了更精確地傳達樂曲的樣貌，《文板十二曲》中增加了樂句的概念，以「L」與「一」兩符號來標示音樂的句逗，提醒學習者如何安排呼吸與具提示作用。

另外於右手演奏符號部分，運用傳統符號記譜並註記指涉實際演奏狀態，如譜例三的橘色方框所標示，均以數字紀錄要輪指的圈數。下面譜例四對照沈氏與楊、曹〈飛花點翠〉中第六到七板來看記載的差別。左圖沈氏譜於「五」音處僅標示「扌」⁴（輪指符號），意指以大指開始演奏輪指，但並未紀錄輪指圈數。而楊、曹譜同樣的「五」音則詳細地記以要以四個「扌」來彈奏「板」上的「五仕仕五」的推拉音旋律。此外從此處亦可觀察沈式骨幹譜與楊、曹之工尺詳譜中記載之簡略與詳細之處，楊、曹譜中除將左手演奏法如推拉音等寫出外，更把楊蔭瀏於五線譜區設計並運用的弦序、指法等加在左側。

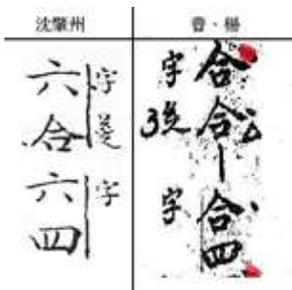


譜例四：（左）沈肇州《瀛洲古調》〈飛花點翠〉(1916)第6-7板
（右）楊蔭瀏、曹安和《文板十二曲》〈飛花點翠〉(1942)第6-7板

（四）修正字譜所標音位

在沈肇州〈飛花點翠〉中，有些譜字與彈出來的實際音高是不同的，如第一板的「六合六四」由於在「六」的右側標記了「字」⁴，故彈出來的「六」與「合」的音高是相同的，因此在楊蔭瀏、曹安和的〈飛花點翠〉中把第一板的字譜修訂為「合合 合四」（譜例五所示）。楊蔭瀏、曹安和《文板十二曲》譜集中有許多這樣的例子。

4 意指第一條弦不按音，彈空弦音。



譜例五：（左）沈肇州《瀛洲古調》〈飛花點翠〉(1916)第1板
（右）：楊蔭瀏、曹安和《文板十二曲》〈飛花點翠〉(1942)第1板

二、五線譜

20世紀初，由於蕭友梅等人對西洋音樂理論、作曲技法以及西洋樂器演奏的系統學習、傳播和在教學上使用，五線譜在中國專業音樂領域中更為廣泛的被運用，亦逐漸被應用到傳統音樂的領域。《文板十二曲》中首次將琵琶樂譜以工尺譜以外的記譜法記寫，更嘗試發展另一套的符號系統以利於推廣與學習，亦是符號系統簡化的開始。楊蔭瀏於樂譜引文提到：

符號多用幾何形體，以形象代表指法，使學者於一瞥之間因視覺之接觸，能喚起手法之聯想。最初設計之後，已知施用於譯譜，屢次發覺缺點，及屢行改易。以後將仍本思指，將本書所用之符號系統，做為未定之暫用系統。

楊蔭瀏將線譜分為十項說明，內容涵蓋：1.音部符號、2.調號、3.高低符號、4.句逗符號、5.絃序、指序與把頭符號、6.右手指法符號、7.左手指法符號、8.速度用語、9.速度改變用語、10.強弱符號。筆者將其歸納為三類，第一類「譜表符號」有：1.音部符號、2.調號、3.高低符號；第二類「演奏技法符號」有：5.絃序、指序與把頭符號、6.右手指法符號、7.左手指法符號；第三類「表情符號」有：4.句逗符號、8.速度用語、9.速度改變用語、10.強弱符號。本段將會特別著眼於譜表符號中的「音部符號、調號、高低符號」與表情符號中的「句逗（樂句）符號與速度用語」部分，演奏技法符號將於下段討論，其餘均借鑒西洋樂理概念故不討論。

首先，音部符號即今日所稱的譜號。楊蔭瀏認為中國音樂除了琴瑟等樂器之音域特廣，其適當的譜號應該另外考慮之外，其他如崑曲及一般樂器的音域大多與琵琶差不多，均可以用一種譜號來應用。而雖然能用的音多，但最常使用的是中部音域，而最高最低音並不是經常用到，故不需要用到大譜表系統來載譜，應使用C位於第二線上的C譜表，是為次中音譜表（譜例七）來記譜，故《文板十二曲》中諸曲皆以次中音譜記號記之，然今日之琵琶用五線譜普遍以高音譜表或大譜表記譜。



譜例七：楊蔭瀏、曹安和《文板十二曲》〈飛花點翠〉(1942)，頁6。

調號部分談及臨時升降記號及轉調符號。琵琶譜大多為小工調，譯為今日的D調，《文板十二曲》以在五線譜中以具兩個升記號的D大調調號來記原為小工調的樂曲。而當時的琵琶仍為四相十三品的形制，音位有限轉調有限，故轉調多在尺字調（C調）、小工調（D）、正工調（G）及乙字調（A）四調間。《文板十二曲》中並非每首曲子都是純小工調，曲中常有上述四調的轉換，譜本中均以D大調譯譜，然除在調號方面使用D大調的調號外，另在每個音樂出現轉調的地方，在該音下方表註G、D、A等字，以提醒彈奏者音樂上有轉調，譜例八上的「G、D」即為文中所說的轉調符號，具提示功能。



譜例八：楊蔭瀏、曹安和《文板十二曲》〈飛花點翠〉(1942)，第53-56小節⁵

高低符號，即為記錄音高高低的符號，今多通稱為「音符」，與通行的西樂譜相同，譜中並未多加解說，唯有四點楊蔭瀏特別指出需要注意（楊蔭瀏、曹安和：7-8），分別是當音符遇到「推拉音、吟揉、輪指、非樂音」等符號時，需注意不能以音符上的音高與輪指圈數視為絕對來演奏。

句逗符號，如同前文所述，《文板十二曲》增添句逗符號是為了提醒學習者如何安排呼吸與氣息，工尺字譜中以「┌」與「一」兩符號來標示音樂的句逗，線譜中則是以長短豎線來分別，長粗直線為「句」，短細直線為「逗」（如譜例九所示），實際於曲譜中之應用如譜例十所示。

5 譜中並未標記小節數，為研究者為便於分析而標記。



譜例九：楊蔭瀏、曹安和《文板十二曲》〈飛花點翠〉(1942)，頁8。



譜例十：楊蔭瀏、曹安和《文板十二曲》〈飛花點翠〉(1942)，第1-8小節。

最後，在速度標示的部分，《文板十二曲》中的標記明顯地與今日對於板式與速度上認知有些差異，故利用此譜集演奏或研究時都須多加注意此部分（如譜例十一所示）。

極慢板 (Largo)	慢板 (Larghetto)	舒板 (Adagio)
40 50 60	72 88	100 112
42 52 63	76 92	104 116
44 52 66	80 96	108 120
46 56 69	84	
48 58		
行板 (Andante)	快板 (Allegro)	急板 (Presto)
126 144	160 176	184 200
132 152	168	192 208
138		

譜例十一：楊蔭瀏、曹安和《文板十二曲》〈飛花點翠〉(1942)，頁18。

貳、符號的化繁為簡

《文板十二曲》譜集中對於琵琶音樂記譜最大的影響應在於楊蔭瀏為其五線譜版的記譜中將下面三項「絃序、指序與把頭符號、右手指法符號、左手指法符號」化繁為簡，欲使琵琶符號更為容易辨識，從工尺譜使用的源自減字系統的琵琶演奏符號開始改變，逐漸變化成今日常見的各類象形符號。

一、絃序與指序

《文板十二曲》棄用四條弦的代表文字「子-中-老-纏」為指涉符號，而在五線譜下另附四線，由上而下分別代表第一到第四弦。若不按音要彈奏空弦的話早期記以「」，不按哪一條弦則在符號下加上該弦的代表文字，如「字」即為空一弦，在《文板十二曲》中則以「0」代替，不按哪一條弦則直接記在四線圖上。指序部分則是新增部分，以阿拉伯數字代表左手按指的順序，從食指到小指依序為「1-2-3-4」，並記在要按的弦的那條線上。



譜例十一：楊蔭瀏、曹安和《文板十二曲》〈飛花點翠〉(1942)，第1-4小節。下方四線圖由上而下、由細而粗分別為「子-中-老-纏」四條弦，並將指序符號與把頭符號記載在上方。

二、把頭符號

把頭符號則是今日所說的「把位」符號，《文板十二曲》中記有四個把位，分別為「相把」與「第一到三把位」，記為「0-I-II-III」。此時期的琵琶為四相十三品之琵琶，故尚看不到今日六相二十四品琵琶有的第四把位「IV」符號。早期工尺譜僅做「相位」或「品位」的區分，並未在品位上再細分左手的彈奏位置，僅於譜上記寫「相上」或「品上」，名稱於符號關係如表一所示。

表一：把頭符號對照表

早期名稱	楊氏名稱	符號	彈奏位置
相上	相把位	0	相上
品上	第一把位	I	第一到第五品
	第二把位	II	第五到第九品
	第三把位	III	第九到第十三品

三、指法符號今昔對照表

為求簡易明顯，為琵琶得以更普及化、能讓不熟悉漢字的國人也可以學習，楊蔭瀏設計此符號系統時竭力避免漢字訓練之必要。譜集中將19種屬單獨右手指法的演奏符號、13種左手指法符號，用幾何形體，化為能見形知意的簡化版符號。今日符號，雖非全部承襲自此譜本，但十之八九是源自與此概念與系統，下面將做對照說明，符號排序為《文板十二曲》中的順序。

表二：1.右手符號

次序	早期符號	楊氏符號	今用符號	意涵	續用 / 改變	停用
1.	口口、弓	\	\	彈	V	
2.	ㄥ、	/	/	挑	V	
3.	末))	抹	V	
4.	ㄅ、ㄆ	((勾	V	
4.1	ㄇ		K ⁶	大指搖		V
				食指搖		V
4.2 ⁷	ㄎ、ㄏ	ㄋ、ㄏ	ㄋ、ㄏ	勾搭	V	
5.	反	L	L	拔	V	

6 今日「搖指」的概念與楊蔭瀏編《文板十二曲》時的概念不同，早期「搖指」是以「彈抹」或是「勾挑」的方式連續發聲而得；今日「搖指」是利用指甲的上偏鋒與下偏鋒來回快速地在弦上搖動得聲。

7 與「搖指」都屬於「彈挑勾抹」的組合變化，故楊蔭瀏並未另外編號。

6.	旦	V	K	提		V
7.				夾彈		V
8.				滾		V
9.				輪		V
10.	双			雙彈	V	
11.				雙挑	V	
12.	八			分	V	
13.				扣	V	
14.	庄	()	()	撫	V	
15.				雙弦輪		V
16.	勺、卜	+		摘音		V
17.				掃	V	
18.	弗；弓			拂	V	
19.				四指掃		V

表三：2. 左手符號

次序	早期符號	楊氏符號	今用符號	意涵	續用 / 改變
1.				1 為將弦向右使音偏高，為「推」；2 為將弦往左使音偏高，為「挽」，今稱作「拉」。	V
2.					
3.				綽	V
4.				注	V

8 早期未特別給「雙弦輪」獨立符號，而是會在「輪」的符號邊註「双」。

5.				吟	V	
6.				揉		V
7.				帶起		V
8.				撒	V	
9.				打音	V	
10.				泛音	V	
11.				煞音		V
12.				絞弦		V
12.1				絞三弦 ⁹		V
13.				伏音		V

參、記譜的改變與影響

《文板十二曲》，將傳統曲譜以兩種不同的記譜形式並陳出版，是琵琶曲譜中的一大創舉，是知識分子在記譜法上使傳統音樂在推廣與傳承兩層面上有更大的助力所做的努力與嘗試。譜本中所用的記譜方式分別是為提升琵琶養成的效率因而將老師所傳的演奏譜逐音記錄而成的工尺詳譜，以及期許能使更多不熟悉國字、或是看不懂工尺譜的人學習琵琶而使用的五線譜（次中音譜表記譜），雖然這兩種類型的樂譜於今日均沒有被繼續使用，但筆者認為譜本之立意卻已被轉化留下。今日琵琶教育中最大宗的記譜方式是以阿拉伯數字譜，也就是俗稱的簡譜來記譜，以工尺譜記錄的傳統樂曲也被翻譯為數字譜流傳，但不同的是，數字譜版本的傳統樂曲並非是骨幹譜的概念記譜，而是將骨幹譜與詮釋譜並陳的完整演奏譜。此外，所用在樂譜上的各種演奏符號也非工尺譜中習慣用的減字符號，透過前文的闡述亦可知今日所用的琵琶演奏符號系統大部分承襲《文板十二曲》，演奏符號「化繁為簡」的改變來自此曲譜所影響。筆者不敢斬釘截鐵認定是《文板十二曲》促成整個學習過程與記譜方式的改變，雖然此譜本中的兩種記譜形式後並未傳開，但此譜本所提出的思維與概念卻必定有其影響，下面將列舉幾點來討論。

一、記譜方式的改變

9 一般絞弦均為絞兩條線，有特別指示絞三弦或四弦的話，早期是在符號下標示數字，今日是增加直線的數量。

早在1929年，楊蔭瀏即編著琵琶曲專集《雅音集》第二集¹⁰，而在其書例言中寫到（楊蔭瀏1929：1）「本書因求流行起見，故用簡譜，而不用工尺譜。所以不用五線譜者，因線譜排印為難，而收效相同，非有複音，簡譜未見不便，故用簡譜。」後在《文板十二曲》引言中又寫到「在僅知線譜，未曾學過琵琶工尺譜者，欲於較短期間，體驗琵琶彈法，其事至難。本書線譜符號系統設計之時，（一）曾為不按琵琶工尺譜者設想，力求簡易明顯；（二）為異國人學習琵琶者設想，竭力避免漢字訓練之必要。」由此可知，當時樂譜的功能已經不僅是彈琵琶圈內的札記，欲使用樂譜群眾也不僅是彈琵琶的學子，學者們對民族音樂、器樂的涉入與展開研究亦開始影響記譜的選擇與使用，因而樂譜編寫的目的開始改變。

為了便於傳習與流通，曹氏主張要將骨幹音與詮釋音均清楚記載譜中，是以《文板十二曲》有工尺詳譜將骨幹音與所有詮釋加花出來的音以大小字區分的方式詳實記載。楊氏則嘗試以更為通行於世界的西洋譜式來譯譜，以曹氏的工尺詳譜為底，並做了一系列的琵琶符號上改良與增減。雖然說當工尺譜變成詳譜之後，由於樂字與兩旁符號註解增加，使得資訊太多、樂譜在閱讀上更為費力，而次中音譜表版本的五線樂譜與指涉指法的四弦線圖同樣也有閱讀上因過於複雜造成的不便，所以楊蔭瀏與曹安和記載詳盡與立意新穎的《文板十二曲》版本並未在後來的教學系統上使用，然而此譜本編寫的概念「將音樂記寫忠實、將符號化繁為簡」卻影響了後來琵琶譜的發展。今日通行源自於工尺譜的傳統琵琶譜，多以簡譜記寫，同時呈現骨幹音與詮釋音，為完整的演奏譜，配以簡化與改良後的琵琶符號流通，使傳統琵琶樂曲在教學上更為廣泛有效。

二、簡化符號的概念與改變

早期各家流派傳譜的琵琶演奏符號，雖然稍有差異，但大抵相同。由於均是減字系統，故差別僅在於取文字的那個部分來做為符號表示。《文板十二曲》中在兩種譜式中運用兩種不同概念的符號，工尺詳譜部分維持傳統減字系統，五線譜部分則於符號系統上的表現有不同的概念，轉以較為簡潔易懂的象形符號來表現。筆者不敢肯定，在《文板十二曲》被出版的年代有多少傳統琵琶樂手認同楊氏的創意，但今日琵琶在傳學的過程中使用的均是簡化後的圖像符號，而非早期的減字符號系統，由此可見楊氏的發想仍產生了影響力。目前，減字符號系統也僅在閱讀工尺譜或做研究的時候做對照使用。

此外，由於當時的琵琶形制不同於今日的形制，許多琵琶的演奏手法是後來使用義甲（假指甲）彈琴後才發展出來的，從上文符號解說對照部分可見演奏技法有些技法的今昔不同之分，如「搖」即為一例，故今日當在演奏傳統曲目時，筆者認為或許不應該單純直覺地從簡化的符號去反應演奏方式與概念，而應該從曲譜原生的符號思維去理解並詮釋。

10 是由無錫樂群書局出版，內載譯成簡譜的琵琶小曲113曲、琵琶大曲23套及《琵琶淺說》一文。本書僅單純譯譜，並未調整記譜方式。

三、樂譜功能與傳承內容的改變

工尺譜是早期中國民間被用做記錄音樂的一種常見的工具與譜式，在許多樂種中都可以看到它的蹤跡，而它也隨著不同的樂種發展出不同的專門符號，如同琵琶譜的發展。工尺譜譜式的特色是其「備忘錄」功能，記錄的是骨幹音，這是由於早期習樂的方式多依賴口傳心授，音樂的活性就在演奏者的個人演繹，骨幹為重、潤飾為輕，不同的彈奏者有不同的詮釋之妙。

比較《文板十二曲》中的兩種譜式可見在工尺譜部分，雖然是記以詳譜，但仍以大小字來區別骨幹音與非骨幹音，尚可知道孰輕孰重，而轉譯成了五線譜之後，由於記載的工具變了，也沒有大小字的分別，也沒有了主從關係，每個音看起來是一樣重要。筆者認為這是非常重要的關鍵，當音與音之間的主從關係無法從樂譜中看出，樂譜所承載的內容會被迫改變。試想，如有人再嘗試將《文板十二曲》以阿拉伯數字譜譯出，樂譜上呈現的一樣會是沒有大小字分別的數字詳譜，而這個試想已是今日廣為流傳的琵琶的傳統樂譜中的事實，目前可見的關於傳統樂曲的琵琶譜集與教材，多是以骨幹譜與詮釋譜並陳的完整演奏譜，無大小字之分的阿拉伯數字譜。

樂譜的功能從備忘變成記錄，這對於教學效率與普及上著實有助益，老師可以很快速地講清楚指法樂句與音形走向等，學生亦可以更快地習得樂曲。《文板十二曲》編寫的概念也逐漸發展為後來樂譜的主流，至少目前可見的關於傳統樂曲的琵琶譜集與教材均是詳實記譜，但可惜的是，在教學過程中已甚少強調傳統樂譜原有的骨幹音是那些。現今學子學習傳統曲目之時，已多是直接學習完整演奏譜，傳承方式也已改變，雖還是一對一的教學方式，但多是教學生如何正確地、完整地彈奏樂曲，且不論失去發展、培養自己的演繹骨幹譜的能力與機會，無法區分樂音的主從關係直接影響的會是思考音樂邏輯的方式與樂曲本身的味道，正如同一個鋼琴家用著浪漫時期的審美在彈奏巴洛克時期的音樂一般，這也是筆者認為琵琶學子們可以進一步思考的地方。

肆、結論

回顧楊蔭瀏與曹安和所編《文板十二曲》，兩位學者的立意除普及琵琶音樂外，更能在各家骨譜的基礎上，詳實地習得各家琵琶藝術，不讓琵琶珍貴的傳統活底蘊只在背誦中流傳，而是能將老前輩們的琵琶傳統真正承襲下來。中國傳統音樂以「韻」為最高的美學範疇，借用書法的語言來形容乃一種「氣韻」，是內在的韻味和律動，它只能靠個人的體悟與靈性來把握，需要長時間的累積與領會，也是不同演奏者的個人活用與詮釋造就音樂的發展。

本文透過研究此樂譜中工尺詳譜與五線譜的內容來回溯《文板十二曲》探討琵琶記譜法與符號系統的改變。楊蔭瀏與曹安期許能透過記譜方法的改變，完善舊譜之不足，得以明傳派之由來，盡記寫之忠實，更希望能透過五線譜版本之譯譜，使琵琶可以進一步地普及化，

是以《文板十二曲》中有工尺詳譜將骨幹音與所有詮釋加花出來的音以大小字區分的方式詳實記載，有以次中音譜表記譜的五線譜譯譜，並將減字琵琶符號做了簡化與改良。其中開啟琵琶演奏符號的現代化之門實屬此譜本的貢獻，使琵琶指法記譜法從早期的減字符號開始過渡到今日所用、前淺易懂的象形符號。雖然《文板十二曲》中的許多開創今日並未被續用，但卻在（一）記譜方式的改變、（二）簡化符號的概念與改變、（三）樂譜功能與傳承內容的改變等三方面可見其後續影響。

當記譜法改變成為事實，瞭解其改變的立意、方式、原則與保留是必須去進一步思考的重要環節。樂譜是工具，改變並不是不可以，要思考的是能否透過新的方式繼續傳承原有記譜法的核心精神與該樂種原本承載的內容。今日的琵琶學子雖可以直接從譜面上記下背下某特定流派的詮釋演奏譜，從而學得特定流派的傳譜與音樂，但學子們已不用再去細細咀嚼骨幹旋律與某特定流派使用的音樂語彙關係，而可以直接從譜面記錄上習得一完整演奏譜樣貌，可直接習得某一詮釋譜的全貌，亦可在師長的引領下對於樂曲的風格內容有極高的掌握，然可惜的是學子對於原骨幹音何則相對陌生，沒有機會從骨幹音去思考樂曲，進而做進一步發展、或演繹的機會，再者少去思考樂音主從關係的過程，可能會倒置樂音之間的輕重與邏輯關係，進而失去樂曲原有的風格特性。對於琵琶音樂而言，筆者認為這是個損失，我們應該從新思考甚麼是傳承，又要傳承甚麼？我們可以在現在的基礎上再做些甚麼使得傳統其他樂種在發展的過程中亦可將琵琶音樂發展的歷程與經驗做為一面鏡子，為其在當代社會的保存與推廣的參考資料。

參考資料

專書、論文

- 楊蔭瀏，1929，《雅音集第二集》，無錫：無錫樂群出版社。
- 林石城，1959，《工尺譜常識》，北京：音樂出版社。
- 楊蔭瀏，1962，《工尺譜淺說》，北京：音樂出版社。
- 袁靜芳，1989，《民族器樂》，北京：人民音樂出版社。
- 溫秋菊，1994，《台灣平劇發展之研究》，台北：學藝出版社。
- 鄭溪和，1999，《傳統琵琶記譜法及其符號系統的比較研究》，國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文。
- 陳澤民編著，2004，《工尺譜入門》，北京：華樂出版社。
- 王耀華，2006，《中國傳統音樂樂譜學》，福建：福建教育出版社。
- 張亮，2008，《中國琵琶指法符號研究》，上海音樂學院碩士論文。
- 賴秀綢，2009，《瀛洲古調之研究》，佛光大學藝術研究所碩士論文。

許牧慈，2011，《傳統琵琶曲目研究》，國立臺灣師範大學音樂學系博士論文。

期刊文章

王耀華，2006，〈中國傳統音樂記譜法特點初探〉，《中國音樂學》3：5-14，北京：中國藝術研究院。

袁靜芳，2016，〈中國琵琶藝術—《中國華樂大典·琵琶卷》序〉，《中國音樂學》2：91-104，北京：中國藝術研究院。

樂譜

楊蔭瀏、曹安和，1942，《文板十二曲》，重慶：教育部音樂教育委員會。

沈肇州，1916，《瀛州古調》，江蘇：江蘇省教育會。

武滿徹電影音樂美學初探－以1960年代的《切腹》 和《怪談》為例

楊秀瑩

國立臺北藝術大學音樂系博士生

摘要

武滿徹(Tóru Takemitsu, 1930-1996)是日本20世紀重要作曲家。他除了在藝術音樂上有所成就之外，在電影界也是國際知名的配樂家。武滿徹從25歲就開始為電影配樂，一生的作品超過100部。筆者深入研究之後，更是發現武滿徹在藝術音樂上的成熟，和他在電影音樂的歷練與成就息息相關。武滿徹在1962年，和小林正樹(Masaki Kobayashi 1916-1996)合作《切腹》(Harakiri, 1963)之後，小林正樹的每部電影都交由武滿徹負責配樂。《切腹》和《怪談》(Kwaidan, 1965)這兩部電影和音樂都同時充滿挑戰性與創新性，且得到了許多日本國內與國際獎項，聲名遠播。《切腹》榮獲日本「每日電影獎」第17屆最佳音樂獎和第16屆法國坎城國際電影評審特別獎，《怪談》也再次獲得第18屆法國坎城國際電影評審特別獎。武滿徹在配樂上，雖然使用了傳統樂器尺八和琵琶，錄製冰湖的碎冰聲，能樂的歌謠轉換加工，或是使用四國產的讚岐岩，砂礫聲等等，但是音色結果完全超乎我們的想像範圍。武滿徹認為電影音樂最重要的是導演和作曲家的默契。小林正樹對電影美術美學的期望，搭配武滿徹對聲響美學的要求，兩人成功讓電影的傳達更加有效果。這不只是靠劇本，或文學性內容，電影音樂更是成為電影畫面畫龍點睛的效果。

本文將探討武滿徹在1960年代的兩部電影《切腹》和《怪談》中，電影音樂音響的新穎手法，特別是邦樂器琵琶的音色運用。這兩部電影，可以看出武滿徹即使運用了相同的琵琶樂器，在不同故事中卻也能呈現不同的美學觀，使用具象音樂和預置鋼琴手法下，作曲思維卻獨立而特別。筆者從日本蒐集文獻資料和這兩部電影的DVD，採取逐分逐秒的聆聽與紀錄音樂和影像的關係，主要是要透過分析音色與音響的結果，解析武滿徹的電影美學觀。文中並探討武滿徹的電影配樂手法，如何受到導演小林正樹對電影美術美學的期待，並進而提昇武滿徹；武滿徹又如何將提昇後的思維回饋到電影中，讓兩人在電影界和音樂界，都同時攜手成功走出他們獨特的路。

關鍵詞：武滿徹、小林正樹、電影音樂、具象音樂

The Aesthetics of Film Music by Tóru Takemitsu, Using Examples of *Harakiri* and *Kwaidan* Composed Around the 1960s.

YANG, Hsiu-Ying

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

Abstract

Tóru Takemitsu (1930-1996) was a famous Japanese composer for both classical and film music. He applied his practices for combining elements of Far Eastern instruments, such as Biwa and the Japanese flute *shakuhachi* in his early films. He also used prepared piano and “Concrete Music” continuing until later on successfully creating a sound unique to his own film music.

This article describes Tóru Takemitsu’s music activities around the 1960s and about the great cooperation he held with film director, Masaki Kobayashi (1916 –1996). Examples used are *Harakiri* (1963) and *Kwaidan* (1965) which brought both men success after the two films were awarded *Spécial Prix du Jury* from The Cannes Festival as well as winning many other important film awards. Through a detailed analysis of soundtracks from the DVD version of these two films, the composer reinforced imagery with sounds of striking a *Sanukaito* stone, ice breaking, or wind blowing through bamboo etc., and was able to present his own personal aesthetical view through these films. He was not just using sounds but actively developed them creating contrasts of sound with silence and tradition with innovation. His film music is often regarded among the most influential of the 20th century.

Keywords: Tóru Takemitsu, Masaki Kobayashi, Film Music, Concrete Music.

導論

武滿徹(Tóru Takemitsu, 1930-1996)是日本20世紀重要作曲家，在國際上也受到推崇。他不只在藝術音樂上有所成就，在電影界也是著名的配樂家。筆者從文獻資料中發現，武滿徹在20歲時，發表了鋼琴曲《兩首慢板》(二つのレント, 1950)之後，就展開他多產的藝術音樂作品。而在同時，他結識了許多電影音樂配樂家並受到影響，所以25歲時，也開始為電影配樂。武滿徹最初接觸電影音樂，是擔任早坂文雄的音樂助理，共同創作了《七武士》(1954)¹。但小林淳的《日本電影音樂巨星群I》(日本映画音楽の巨星たちI, 2001)所列入武滿徹的最早電影配樂作品，是在1955年，擔任芥川也寸志(Yasushi Akutagawa, 1925-1989)的音樂助理，由千葉泰樹(Yasuki Chiba, 1910-1985)所導演的作品《上班族目白三平》。而武滿徹最後為電影配樂是在1995年，由篠田正浩(Masahiro Shinoda, 1931-)所導演的作品《寫樂》。隔年，武滿徹就因為疾病逝世了。根據文獻資料統計，他的電影音樂作品超過100部²，而且在他的一生中，對於電影音樂的創作從不曾停歇。筆者深入閱讀之後進而發現，武滿徹的藝術音樂邁向成熟與成功，和他在電影音樂中的成就與歷練息息相關，所以筆者決定深入閱讀和分析，他在電影音樂上的貢獻，並選擇從初期的電影音樂作品開始研究起。期望透過這份研究，讓讀者能更完整地了解武滿徹與他的電影音樂美學觀。他在電影音樂製作上，成功得到了許多日本國內與國際獎項，聲名遠播。在1962年，他和導演小林正樹(Masaki Kobayashi 1916-1996)合作過《切腹》(Harakiri, 1963)之後，小林正樹的每部電影全都交由武滿徹負責配樂。《切腹》和《怪談》(Kwaidan, 1965)這兩部電影是導演和音樂家兩人共同的努力成果，電影和音樂都同時充滿挑戰性與創新性。過程中，兩人互相合作與信任的經驗，讓武滿徹很難忘記。³一般拍攝電影時，所需要注入的時間，都會事先預估一個工作期限，但是在小林正樹所領導的團隊中，卻沒有這些限制，時間總是給的異常地寬裕。武滿徹讚歎這一點，是讓他能夠發揮音樂特色的最大要素。他認為電影音樂最重要的，其實是導演和作曲家的默契。為了讓電影的傳達更加有效果，不是只靠劇本，或文學性內容，電影音樂也是增加電影效果的重點。這些對電影配樂家來說，都需要時間來發揮。

筆者採取逐分逐秒的聆聽與紀錄電影DVD音樂和影像兩者的關係，發現武滿徹在電影中有他特有的音樂手法和聲響的美學觀，且在當時絕無僅有。

1 《七人の侍》(しちにんのさむらい)是由黑澤明導演，在1954年4月26日上映的日本電影。它曾被日本《電影旬報》評為日本影史十大佳片的第一名，並被日本許多評論家認為是日本影史上的最高傑作。

2 小林淳，《日本映画音楽の巨星たちI》。東京：ワイズ出版，2001年，17。

3 武滿徹全集編輯室《武滿徹全集》第3冊。日本：東京：小學館，2003年，86。

壹、武滿徹的電影配樂

一、源起

武滿徹自童年起就很喜歡看電影，他常常沉浸在電影的影像、劇情和音樂中。例如當時流行的法國電影《天堂的孩子們》(Les enfants du Paradis, 1945)⁴、《魔夜裡來》(Les Visiteurs du Soir, 1942)⁵等，都是他喜愛的。而激起他創作電影音樂的動機，則是受到同期活躍的作曲家們的激勵與影響。

武滿徹真正踏入電影音樂的因緣，是因為認識清瀨保二(Yasuji Kiyose, 1900-1981)以及早坂文雄(Fumio Hayasaka, 1914-1955)的關係。1950年，他受到清瀨保二的推薦，加入了「新作曲家協會」⁶，因而認識了早坂文雄。早坂文雄和武滿徹兩人開始有密切的音樂交流，很快的，20歲的武滿徹在音樂界正式發表了鋼琴曲《兩首慢板》(二つのレント, 1950)。

隔年1951年，武滿徹人脈逐漸擴展。音樂家、畫家以及美術家們陸續加入了「實驗工房」⁷。認識這些電影音樂作曲家們，開啟他創作電影音樂之新路程。當時活躍的電影音樂作曲家有佐藤勝(Masaru Sato, 1928-1999)、芥川也寸志、團伊玖磨(Ikuma Dan, 1924-2001)和黛敏郎(Toshiro Mayuzumi, 1929-1997)等等。

武滿徹最初因為擔任早坂文雄的音樂助理，兩人一起創作黑澤明(Akira Kurosawa, 1910-1998)導演的《七武士》(1954)⁸。當時，武滿徹如果有創作新樂譜時，早坂文雄一定親自看過，並給予建議。武滿徹說道：

早坂常給我的音樂想法一些建議，例如，巴松管可以再加一把等等。不過，他從來沒鼓勵過我從事電影音樂創作…因為我那時候身體狀況很虛弱…⁹

武滿徹後來也擔任芥川也寸志的音樂助理，為電影《上班族目白三平》(サラリーマン目白三平1955)¹⁰配樂，以及和佐藤勝合作電影音樂《瘋狂的果實》(狂った果実, 1956)。後來，武滿徹和許多作曲家都相繼合作過，例如一柳慧(Toshi Ichiyangi 1933-)、高橋悠治(Yūji Takahashi 1938-)、八木正生、湯淺讓二、毛利葦人等。武滿徹在早期嘗試電影音樂創作的階段，個人的音樂特徵雖然還沒有那麼明確，不過，已經透露出他重視音色的態度。

4 《天堂的孩子們》是一部法國有名電影，日文是《天井 敷の人々》。

5 日文是《悪魔が夜来る》。

6 「新作曲家協會」於1943年成立。

7 「實驗工房」是由詩人兼美術評論家的瀧口修造命名。

8 《七人の侍》(しちにんのさむらい)是由黑澤明導演，在1954年4月26日上映的日本電影。它曾被日本《電影旬報》評為日本影史十大佳片的第一名，並被日本許多評論家認為是日本影史上的最高傑作。

9 小林淳，《日本映画音楽の巨星たちI》(日本電影音樂巨星群)。東京：ワイズ出版，2001年，144，筆者譯。

10 原作是中村武志的同名小說，千葉泰樹導演。

簡單說來，開啟了武滿徹電影音樂之路的，應該是作曲家芥川也寸志和佐藤勝。¹¹武滿徹帶著現代日本音樂家的使命，繼續往他的未來邁進。

二、武滿徹在1960年代電影配樂上的初露光芒

武滿徹的電影創作，大致被分為三個時期。第一個時期是1960年代，第二個時期是1970年代，以及第三個時期是1985年代。¹²1960年代初期是武滿徹作曲的高峰時期，他和電影界重要導演們，例如勅使河原宏（Hiroshi Teshigahara, 1927-2001），羽仁進（Susumu Hani, 1928-），篠田正浩，小林正樹，大島渚（Nagisa Oshima, 1932- 2013），恩地日出夫ら等所謂日本電影界的鬼才們合作。接著1964年，武滿徹創作《暗殺》的電影音樂¹³，因為是古裝劇，所以主要以日本的傳統樂器尺八為主。有這部電影的創作經驗之後，武滿徹在1967年，進而完成了給交響樂團的《十一月的步履》（日：ノヴェンバー・ステップス；英：November Steps）而成功地結合東方與西方的樂器並得到世界的認同。

武滿徹在1960年代中得獎不斷，例如1962年的電影音樂《落穴》（おとし穴）和《切腹》就得到日本第17屆的每日電影獎的最佳音樂獎，《砂の女》（1964），以及《他人の》（1966），也分別得到第19屆和第21屆每日電影獎最佳音樂獎。他在1965年創作《怪談》的音樂之後，個人創作活動進入絕佳狀態。他活躍在音樂的舞台，文化活動方面也熱心參與，並寫下許多音樂美學的文章。有關武滿徹的高評價在這時期已經逐漸延伸到海外，知名度此時已經達到極高。

三、《切腹》和《怪談》的導演小林正樹

電影名導演小林正樹（Masaki Kobayashi 1916 -1996）出生在日本北海道小樽市，父親是一位公司職員。小林正樹畢業於早稻田大學文學部哲學系，專攻東洋美術課程，隨會津八一（Aizu Yaichi, 1881 -1956）¹⁴學習。就學期間因為田中絹代¹⁵的推薦而參與了清水宏導演的《桑葚的果實是紅的》現場拍攝。1941年他在早稻田大學以論文「室生寺建立年代的研究」順利畢業之後，同年也因為田中絹代的推薦進入「松竹大船攝影所」（しょうちくおおふなさつえいじょ）的電影製作公司，擔任導演的助理。田中絹代對小林正樹的建議是，電影界沒有實力是會被淘汰的。他在執導《兒子的青春》（息子の青春）以及1953年執導《真心》（まごころ）之後，晉升為正式導演。小林正樹花了三年導演的作品《做人的條件》（人間の條件，

11 但打開武滿徹國際知名度的，可以說是托他的恩師早坂文雄之福。因為武滿徹為這位已往生的恩師所創作的《給弦樂的安魂曲》（1957），某一機緣下受到了Stravinsky的公開讚揚而一舉成名。

12 參考小林淳，《日本映画音楽の巨星たち1》（日本電影音樂巨星群）。東京：ワイズ出版，2001。

13 《暗殺》改編自司馬遼太郎（Ryōtarō Shiba, 1923 -1996）的小說作品《奇妙なり八郎》。

14 會津八一（あいづ やいち，1881- 1956）是日本的詩歌作家，美術史家，書法家。1951成為新潟市的榮譽市民。

15 田中絹代（1909-1977），日本知名演員與導演，執導的首部電影為1953年的《情書》。

1959-1961)獲得 日藝術賞、日電影導演獎，以及威尼斯影展中San Giorgio Prize 之獎項。

在1962年時小林正樹拍攝由橋本忍撰寫的劇本《切腹》¹⁶，獲得法國坎城國際電影評審特別獎。1965年執導小泉八雲的原作《怪談》，再度獲得坎城國際電影獎，而且入圍奧斯卡金像獎，堪稱日本電影史上的絕佳之作。

貳、武滿徹在電影《切腹》（1963）中的配樂手法和美學觀

一、《切腹》的拍攝背景與過程

《切腹》是小林正樹所拍攝的第一部歷史劇，在1963年9月16日公開演出，並榮獲日本「每日電影獎」¹⁷第17屆最佳音樂獎。《切腹》這部電影的故事內容被西方人稱為「有如希臘的悲劇」，這是因為故事所呈現的淒涼與哀痛感，非常令人刻骨銘心。

武滿徹在1960年代和篠田正浩（Masahiro Shinoda, 1931）¹⁸導演合作《乾いた湖》之後，就一直成為日本松竹株式會社名下的松竹電影公司¹⁹合作的對象。《切腹》也是在松竹在京都的公司所負責的電影之一。小林正樹強調劇中沒有太多小道具，除了強調切腹的白坐墊，主要強調美術、演技，靜和動的強烈對比。全劇充滿恩師會津八一教導的東洋美學，是一部濃縮版的日本意識美。²⁰

二、《切腹》的劇情概述

《切腹》的劇本是由橋本忍所撰寫，根據作家瀧口康彥的小說《異聞浪人記》所拍攝，小說內容是根據井伊家「覺書」（族譜）的記載而寫成的。在日本的歷史上井伊家「覺書」確實記載了津雲半四郎與千々岩求女的切腹事蹟。



【圖1】松竹電影公司《切腹》劇照²¹

16 小說原作家是瀧口康彥的小說《異聞浪人記》

17 每日電影獎(日映画コンクール)於1946年設立，由每日新聞社和體育日本主辦。

18 武滿徹和導演篠田正浩在1964年也合作了歷史劇《暗殺》的音樂。

19 松竹電影公司正式名稱是松竹株式會社(しょうちくかぶしきがいしゃ)，是日本五大電影公司之一。1895年由大谷竹次郎在京都經營傳統劇場開始，已經超過100年。

20 武滿徹全集編輯室《武滿徹全集》第3冊。日本：東京：小學館，2003年，90。

21 圖片來源：同上註，87。



【圖2】1963年3月10日「日本經濟新聞」報紙主題，指出武滿徹的《切腹》是「電影音樂新境地・親切的前衛派」²²

《切腹》²³劇情背景時期是1630年日本寬永庚午年間（永7年），當時德川幕府第三代將軍家光，因為實施中央集權制度，削減諸侯的權力，導致諸侯們只好將身邊聘用的武士大量解聘。武士們生活困苦，只好回到諸侯那邊求取金錢救濟，否則揚言要切腹，形成一股求金的風氣。

劇中人物津雲半四郎的好友千々岩陣內求金不成切腹自殺，交代他照顧自己的兒子求女。半四郎的女兒美保長大之後，和求女結婚，生下兒子金吾。隨著家境窮困、孩子生病之際，求女不得已典當武士最重要的佩刀來換錢醫治孩子，並配竹子做的刀子以便瞞人耳目。但最終為了醫藥費，求女只好效仿其他武士，到井伊家要求切腹求財。

井伊家的三名武士沢瀉彥九郎，矢崎隼人和川邊右馬介發現求女的佩刀是竹刀，認為沒有誠意而且有欺騙詐財的嫌疑，決定讓求女在現場以竹刀切腹。求女的屍體被武士們送回家後，妻子美保悲傷過度，和兒子不久後也相繼死亡。半四郎怒言地說不可原諒井伊家的無情，並且決定到井伊家討回公道。有一天，半四郎也到井伊家要求切腹，他向井伊陳情因為孫子生病，女婿才不得已求財，這樣的事情有什麼錯誤，為何有權勢的人要這樣欺人太甚。半四郎談話中丟出井伊家的三把武士所代表的髮髻，暗喻半四郎武功高強，已經私下與三位武士決鬥勝利。

井伊見到髮髻惱羞成怒，下令半四郎必須切腹。半四郎衝破武士們重重包圍，身受重

22 圖片來源：同上註，95。

23 根據日文維基百科：切腹是日本平安時代以後才廣泛流行。切腹被視為是武士最光榮的死法。因為古代日本人相信腹部乃是人類靈魂情感寄託之處。因為這部電影，日本切腹的習俗傳遞到國際被知曉。

傷，最終進入室內，將井伊家的最高精神祖先盔甲武士重拋在地，並自己切腹自殺。

相較於其他有關武士的電影，都是在闡揚武士與崇拜武士的精神，像小林正樹這樣將武士的虛偽與殘酷的一面，直接暴露在電影畫面上的，在當時算是開創先例。而男主角仲代達矢在拍攝眾多部電影之後，他在《切腹》中的角色，始終是觀眾心目中，印象最深刻的一部。

三、《切腹》的電影配樂與影像對應

筆者在研究《切腹》電影音樂表現時，採取觀看影片與細心聆聽聲響，並實際一分一秒的記錄下來製成表格，請參考【表1】。²⁴《武滿徹全集》第3冊專書中，雖略有記載使用的錄音樂器，但不是針對劇情細節來描述，主要是依照專書附上的CD序號，來說明CD中的音色和樂器的使用與變形，敘述這些聲音大概出現的電影畫面處。所以專書中，沒有記載音樂和劇情所聯結的分秒細節、沒有分析作曲家如何將音樂和劇情配置一起、如何用音樂描述劇情，也沒有歸類這些配樂音色和劇情所表現的互動性。

《武滿徹全集》專書中，大方向的談到主要所使用的聲響處理，幫助我們聆聽。在實際觀看影片時，耳朵卻不一定能聽出書上所描述的音色。CD裡雖有完整的音樂，但不可能全部放進電影，只可能用上幾秒而已。如此看來，《武滿徹全集》第3冊所附上的武滿徹的電影音樂CD片曲，和電影上實際撥放的音樂或音響效果是不完全一樣的。

以下是筆者參考專書上所提到的音樂，配合實際觀看電影，所記錄下來的配樂和影像互相的對應。下面資料是筆者整理之聲響與影像對照表。

【表1】《切腹》的聲響與影像對照表。製表人：筆者根據DVD紀錄整理。²⁵

順序	影片播放時間點	樂器使用	聲響效果	劇情影像敘述
1.	14秒-1分41秒	quijada ²⁶ 長笛仿尺八 低音大提琴	漸強 木棍打擊重音聲響	閱讀井伊家《覺書》開始，提到內容記載半四郎的事蹟。
2.	1分42秒-1分54秒	無	走在玉砂利(沙子)上的聲音	半四郎出現，步行前往井伊家的入口，伴隨砂石聲。

²⁴ 在【表1】中，如果有參考任何專書的部分，也會在表格上加入註腳。

²⁵ 《切腹》DVD。日本：松竹株式會社，DA5280，1962。

²⁶ Quijada網址：[https://en.wikipedia.org/wiki/Jawbone_\(instrument\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Jawbone_(instrument))。這是中南美洲盛行的打擊樂器。以馬或動物的骨頭製作，屬體鳴樂器。電影配樂家佐藤勝曾在《用心棒》(1961)中初次使用。(《武滿徹全集》第3冊，p.91提到。)

3.	1分55秒-4分10秒	琵琶 急緩亮暗	無	隨著琵琶聲音移動螢幕，片頭進行人物介紹。半四郎和井伊家對話。
4.	5分48秒-6分11秒	琵琶短暫地撥奏和弦	木質地板的走路聲響	走動，鏡頭場景隨著人物移動。琵琶聲揚起。
5.	6分24秒-37秒	短暫幾聲琵琶和弦聲響	琵琶之後細微走路聲	半四郎和井伊家對話，琵琶聲起，井伊人物的出現。
6.	8分56秒	琵琶 短暫奏出一聲	無	以琵琶聲轉換出現人物，9分-12分44秒時，求女出現，井伊家臣討論著如何處置求女。
7.	12分45秒-13分	同1	同1	隨著音樂，鏡頭場景在室內移動。
8.	14分33秒-14分40秒	無	仿鳥叫聲	求女以為可以拿到金錢，卻是拿到必須切腹的白布。
9.	17分31秒-17分45秒	琵琶奏起	無	求女被宣布必須切腹，驚愕!
10.	19分47秒-20分	長笛吹奏漸強音	最後木擊重音。 ²⁷	求女知道自己必須切腹，驚訝的表情配上琵琶短暫奏起。
11.	20分16秒-	同1	同1	轉換成求女跪拜井伊家的祖先盃甲前。
12.	25分46秒-27分31秒	無	玉砂利的聲音	砂石聲配合井伊家中人物走路，家臣取刀給求女切腹
13.	28分18秒-58秒	琵琶急速短暫的奏起	無	求女發現切腹的用刀，是他的竹刀。心跳加快!
14.	29分35秒-33分54秒	琵琶低音緩奏，並以電子合成變音。 ²⁸ 敘述竹片切腹過程的痛苦	無	竹片切腹過程的痛苦，最終求女咬舌自盡，被彥九郎依習俗規定處斬解脫。螢幕回到半四郎住處，再回到井伊家。半四郎坐在白色切腹坐墊上說話。
15.	39分5秒-34秒	低音大提琴漸強，平穩節奏	拍擊聲。(低音大提琴之後)	井伊家聆聽半四郎說話。

27 參考武滿徹全集編輯室《武滿徹全集》第3冊。日本：東京：小學館，2003年，91。

28 同上註，92

16.	39分35秒-42分40秒	琵琶緩緩奏起	無	半四郎回憶過去，場景，訴說著過去生活。半四郎談起好友千々岩陣內的快樂時光。
17.	43分48秒-44分	無	爬樓梯踏石頭聲音	踩階梯，半四郎奔走到好友陣內陳屍處，好友已經切腹死亡，留下遺書給半四郎。
18.	44分38秒-45分16秒	琵琶撥奏聲	預置鋼琴手法，有橡皮抖動聲	半四郎讀好友千々岩的遺書交代照顧兒子
19.	55分50秒-56分17秒	低音大提琴短暫奏起漸強，加上撥奏。	尾處木擊重音。	半四郎惹怒了井伊家主君，打鬥開始，半四郎道歉稍緩和氣氛。之後，半四郎道出求女的困苦。
20.	1小時0分25秒-44秒	電子合成仿鳥叫聲第1次	無	鏡頭回到半四郎的女兒美保的家庭幸福生活
21.	1小時2分47秒-7分52秒	木棍聲	無	半四郎以修理傘維生。求女校書。半四郎問求女是否願意娶女兒美保。
22.	1小時8分17秒	歌唱	無	求女與美保結婚，半四郎唱頌祝福詞。
23.	1小時9分20秒-13分24秒	電子合成仿鳥叫聲第2次	無	半四郎到美保家歡喜抱孫子。半四郎對求女提到很多人切腹求金。
24.	1小時13分48秒-14分	電子合成仿鳥叫聲第3次	無	半四郎在井伊家，提到好景總是不常。鳥聲有些悲淒，暗喻求女悲苦的家庭。
25.	1小時15分34秒-16分49秒	第一次出現交響樂，鼓聲	無	半四郎訴說人民困苦，交響樂出現。求女賣刀。
26.	1小時16分50秒-17分46秒	電子合成仿鳥叫聲第4次	無	求女的小孩發燒，半四郎急問為何沒看醫生，夫妻無語。求女提出要去井伊家求財。
27.	1小時23分26秒-25分01秒	無	預置鋼琴撥鐵片聲	半四郎與美和著急等待求女拿錢回來。美和抱著生病孩子哭泣。
28.	1小時29分29秒-30分50秒	琵琶低音域緩緩撥奏	無	父女悲傷地看著求女屍體。哭泣聲與琵琶聲結合

29.	1小時32分19秒- 34分16秒	琵琶低音域 緩緩撥奏之後， 開始大聲撥奏		求女屍體回家，美和悲泣，琵琶聲緩緩揚起並逐漸加重音。半四郎拿竹片刀重擊桌面表示無法原諒。
30.	1小時45分31秒- 48分44秒	無	玉砂利的聲音	人物走路、打鬥，沙粒聲出現，打鬥與閃躲畫面。半四郎取下武士的髮髻。
31.	1小時49分18秒- 55分59秒	低音弦樂器，電子和成音。	風聲、鳴叫聲、砂石聲	半四郎和彥九郎戶外空曠處決鬥。
32.	1小時55分00秒- 58分50秒	琵琶聲急速奏起	風聲， 鐵片聲。 刀劍聲。 砂石聲	打鬥開始。鏡頭短暫回到井伊家，再回到打鬥畫面，琵琶聲揚起配合鏡頭移動。鏡頭回井伊家，半四郎再丟出彥九郎的髮髻。井伊家主君冒汗。怒喊切腹吧!
33.	1小時58分54秒- 2小時3分	無	鐘聲重擊聲持續響起。砂石聲	武士們在庭院打鬥，鐘聲響起，井伊極度不安。半四郎開始擊殺武士們。鐘聲會落在武士被砍時。
34.	2小時5分02秒- 6分02秒	琵琶聲緩緩奏起	無	琵琶奏起代表局勢緊張，半四郎抱起井伊家祖先盔甲重重摔下去。半四郎切腹開始，並且被搶決。井伊主君害怕靜坐。
35.	2小時9分5秒- 12分31秒	弦樂響起 圓滑奏 電子合成聲	重擊聲	井伊家狼狽不堪的鏡頭與血跡。片尾是讀念井伊家「覺書」結尾

《切腹》在場景開端，是由閱讀井伊家的「覺書」開始，紀錄著津雲半四郎的事蹟，配合將近一分半長的quijaha²⁹拍擊聲響和低音大提琴。音量上常由弱漸強，搭配強烈木棍打擊聲在低音大提琴樂句，瞬間切斷樂句的手法，並如此反覆著。另有長笛仿尺八的強弱層次，但不是很明顯。在本劇中，弦樂器低音大提琴明顯的使用，主要出現在【表1】順序114秒-1分14秒處，539分5秒到34秒處，1955分50秒到56分17秒處，還有在接近片尾的311小時49分18秒到55分59秒等有四處。而使用的弦樂音域異常的低，強弱變化波動大，所代表的場景大多是井伊家。低音大提琴的圓滑奏，隨著男主角半四郎的陳情、訴說、抱怨、憤怒甚至決鬥時，弦樂器的低音聲響就會隨之揚起。武滿徹以低音弦樂帶動情緒的變化與哀慟的氣氛。

29 參考武滿徹全集編輯室《武滿徹全集》第3冊。日本：東京：小學館，2003年，91。

在非樂器聲響部分，主要是木棍打擊聲、砂石聲，以及電子合成仿鳥鳴聲。除此之外，還有預置鋼琴的彈簧片抖動聲響。在使用砂石聲時，主要是配合著劇情，例如井伊家的庭院，第一個人物出現時砂石走路的腳步聲。砂石聲響出現的時間在【表1】21分42秒處，1225分46秒-50秒處，1227分23秒-31秒處，以及301小時45分31秒-48分44秒處。在打鬥場景上，不以刀劍為主要聲響，或是伴以旋律，卻是以長達兩分鐘的砂石聲響為主要音響效果，雖簡潔但卻能讓觀眾的心揪結。

而預置鋼琴手法，比較明顯的是橡皮阻尼聲或金屬聲的抖動聲響，常和求女的家庭生活做影像聯結。出現的地方是在【表1】814分33秒-40秒處，1844分38秒-45分16秒處，以及271小時23分26秒-25分1秒處。預置鋼琴的出現，以及電子合成鳥鳴聲，常搭配求女的家庭生活畫面。

琵琶的使用在《切腹》中是重點聲響。武滿徹新穎大膽的手法，是將筑前琵琶結合薩摩琵琶一起，融入樂團的聲音。樂團樂器編制是中音長笛(Alto flute)、大提琴、低音大提琴和琵琶。³⁰筑前琵琶音色較柔和，音量較小。薩摩琵琶音量大，可以激情的技巧演出。

電影中，片頭琵琶聲奏起，鏡頭慢慢的移動到正門的時候，《切腹》二字出現，琵琶就開始急奏起來，隨著字幕，鏡頭進入房屋內，琵琶聲持續急奏著，引導著鏡頭移動。琵琶聲音的速度，好比加快的心跳聲。琵琶在整部劇情中，緊緊連結著井伊家中的一切人物的行進動態，出現的片段相當的多。

武滿徹的詩人好友秋山邦晴曾說，武滿徹在《切腹》電影中使用的琵琶技巧，也就是一音餘韻的奏法，其實想法是來自早坂文雄，曾用在《近松物語》這部電影中。³¹在《切腹》的配樂上，武滿徹選用了筑前琵琶，薩摩琵琶，並且運用預置鋼琴的手法，以及劇場樂團(Theater orchestra)的方式，並由芥川也寸志及林光指揮。細節可參考以下表格。

【表2】《切腹》的樂器配置。製表人：筆者整理。³²

	《切腹》使用樂器	英文
1	筑前琵琶(平田旭舟)	Chikuzen-biwa
2	薩摩琵琶(古田耕水)	Satsuma-biwa
3	Theater orchestra (芥川也寸志及林光指揮)	Conductors: Yasushi Akutagawa and Hikaru Hayashi

《切腹》大部分在京都完成拍攝，原本住在東京的武滿徹，在拍攝過程中，幾乎全程相陪。只要有心得有靈感，馬上註記下來。武滿徹將早坂文雄在《近松物語》的琵琶使用手法更加大膽地展開來運用。他使用琵琶的手法不同於傳統的炫技表現，而是配合劇情，展現琵琶節奏感，結合西方樂器，善用餘韻，發揮無限想像力。

30 樂器說明參考武滿徹全集編輯室《武滿徹全集》第3冊。日本：東京：小學館，2003年，91。

31 同上註，88。

32 同上註，86。

四、《切腹》的電影配樂手法與美學觀

《切腹》這部電影中將筑前琵琶結合薩摩琵琶，一起融入樂團，將東西方樂器合併，這種尺度是當時日本前所未見的。日本的琵琶音樂並且透過電子合成方式，將音量調整忽大忽小的聲響，用錄音帶音樂方式呈現，並能有效加深劇情給人的印象，真是史無前例。

《切腹》將故事自在的拆解移動，以幾乎沒有屏息的空間方式，一氣呵成。所以小林正樹說這是他拍攝的電影中，密度最高的一步電影。像這樣架構緊密嚴格的電影，本身就存有「聲響」的內在張力條件。而使用琵琶，只是將這股內在本身就有的張力顯現出來，並使用最簡單的方式。僅僅撥奏一聲，在畫面上做重點式的暗示，就能凸顯畫面本身已經存在的緊張感。³³就像日本音樂學家和三味線專家，同時也是電影配樂的評審員吉川英史(1909-)³⁴評論：

這部電影的音樂，可說是電影音樂史上的一個重要區界點…使用日本不滅的的文化財產琵琶樂當標本，大膽巧妙的運用，與其說使用琵琶樂是表示對它的敬意，不如說是以琵琶來大膽運用…³⁵

而1963年2月16日的「每日新聞」也指出：

「琵琶的使用音色更加簡潔，因為琵琶的聲音不拖泥帶水，聲響瞬間彈撥出，就馬上留白。這樂器與聲響，絕對可以稱它是獨特的日本電影音樂。」³⁶

《切腹》中音樂和畫面之間，要互相傳遞或是輔助的關係，非常重要，也就是視覺和聽覺合為一體的電影藝術化。³⁷這其中必須讓無聲和有聲共存，強調沉默比聲音重要，也是這部電影的配樂美學觀。音樂和音響，產生一種「空間造型」感其實才是作曲家的目標。《切腹》的配樂在當時，被認為是國內外所沒有的創新型電影音樂。也因為這部電影配樂，武滿徹在電影配樂界的聲望達到高峰。³⁸如吉川英史所說：「這是前所未有的手法…這種手法只能出現在屬於日本的電影音樂上」³⁹。

1963年3月10日「日本經濟新聞」報導上則指出：

武滿徹在藝術音樂上精進，也擠進了競爭激烈的電影音樂世界。但是他做出了其他人沒有的特色，開拓了電影的新視野，對電影音樂的貢獻真是極深遠。⁴⁰

33 參考小林淳，《日本映画音楽の巨星たちI》。東京：ワイズ出版，2001年，155。

34 吉川英史是日本音樂學家，擔任宮城道雄紀念館館長，琵琶樂協會會長，是日本三味線權威。

35 武滿徹全集編輯室《武滿徹全集》第3冊。日本：東京：小學館，2003年，93。筆者譯。

36 同上註，94。筆者譯。

37 參考小林淳，《日本映画音楽の巨星たちI》。東京：ワイズ出版，2001年，154。

38 參考小林淳，《日本映画音楽の巨星たちI》。東京：ワイズ出版，2001年，154。

39 武滿徹全集編輯室《武滿徹全集》第3冊。日本：東京：小學館，2003年，93。

40 同上註，95。筆者譯。

武滿徹認為這部電影配樂可以成功，歸功於林小正樹給予他充裕的信任，給他寬裕的時間思考與創作，才能呈現這樣的成果。武滿徹也將《切腹》電影中使用的琵琶技巧想法，也就是一音餘韻的奏法，歸功於精神導師早坂文雄。他成功延續恩師的想法，並將其發揚光大。

武滿徹將日本邦樂器琵琶簡潔革新的使用，出現的聲響並非演奏，而是短暫秒現的方式，卻又能讓人感到緊迫性很強。這充分的達到小林正樹所期待的劇情緊湊效果，除此之外，琵琶也常急速的強弱變化，或是使用異常低的音域，用來聯結畫面和劇情。例如琵琶出現時，就是要轉換場景的代表聲響。這些簡潔緊湊的效果，證實了「靜不亞於動，少不遜於多」的簡潔的美學觀。在當時，完全屬於武滿徹的個人聲響美學觀，可說震撼電影界和音樂界。

參、武滿徹在電影《怪談》（1965）中的配樂手法與美學觀

一、《怪談》的拍攝背景與過程

《怪談》（日語：かいだん，英語：Kwaidan）⁴¹是由〈黑髮〉、〈雪女〉、〈無耳芳一的故事〉與〈茶碗中〉四個靈異短篇故事組合而成為一部電影，由水木洋子挑選其中四篇故事，以連篇方式撰寫劇本組成一部作品的形式。四個故事題材，拍攝起來可以多元又兼具挑戰性，這也是小林正樹挑選的原因之一。《怪談》四個短篇故事長度依照順序，大約各為36分、42分、75分和26分，共183分鐘。

《怪談》的創作班底都是導演特別邀請的頂尖人才，例如水木洋子（1910-2003）曾在《甘汗》榮獲1964年《電影旬報》的最佳編劇獎，《怪談》也再次獲獎。美術指導戶田重昌（1928-1987）在小林正樹的《人間的條件》中，負責場地的美術，隨後成為小林正樹合作的對象，在《切腹》中也擔任美術指導。攝影指導宮島義勇（1910-1998）也是《人間的條件》與《切腹》的大功臣，是一位攝影名家。色彩技術顧問碧川道夫（Michio Midorikawa，1903-1998）是《地獄門》（1953）⁴²的色彩技術指導，由衣笠貞之助（Kinugasa Teinosuke，1896-1982）所導演，這部電影榮獲了坎城影展金棕櫚獎、盧卡諾影展金豹獎，以及奧斯卡金像獎最佳外語片。負責音樂與音響的武滿徹（1930-1996），在當時也名聲大揚，他從電影《遺產》（1962）開始就一直和小林正樹合作配樂。武滿徹在《怪談》中的音樂，必須配合畫面欣賞才有動人效果，所以「音樂與音響」這個工作職掌名詞出現在片頭處，不用音樂，卻用「音樂・音響」，這也是初次在電影界，因為這部戲而開始使用的名詞。⁴³

41 原作家英籍希臘人的小泉八雲（1850 - 1904）是一位日本研究家。他在1890年到日本，1896年歸籍為日本人。歸籍日本之前的出生名字叫パトリック ラフカディオ ハーン (Patrick Lafcadio Hearn)，一般稱呼他為Lafcadio。他將日本的民間故事再創之後，成為日本怪談篇。

42 《地獄門》在1954年獲得文部省藝術文部大臣賞。

43 武滿徹全集編輯室《武滿徹全集》第3冊。日本：東京：小學館，2003年，141。

《怪談》在當時是難得一見的藝術型態電影，故事背景以日本民間故事為主，既充滿美感又兼具幻想性，導演主要是以表現東洋樣式美的影像為主，在海外得到極高的評價。法國坎城國際電影節中得到評審團特別獎。其中，最受矚目之一的是武滿徹的音樂與聲響。小林正樹和武滿徹都慶幸對於這部電影《怪談》的拍攝過程雖然艱辛，卻能夠堅持到底。



【圖3】圖片來源：《怪談》電影手冊。日本：東寶電影公司，1965年。（拍攝《怪談》的小林正樹）

二、《怪談》的劇情概述

（一）故事一〈黑髮〉

〈黑髮〉的故事背景是在古老的京都，三國連太郎飾演貧窮武士，因為追求名利而拋棄第一任結髮妻子，並娶了權貴驕縱的第二任妻子。在新婚生活中，傲慢的新婚妻子，讓他終於明白自己對第一任妻子的真愛，並懺悔自己的殘酷無情。他決定回舊家面對，回到家裡一片荒廢和腐爛的地板與庭院中，卻發現明亮新穎，擺飾一成不變的舊房間，妻子仍然一樣，有著美麗的黑長髮，在操做著紡織機。兩人溫醇地共枕一夜，隔天早上武士微笑地起床，卻驚見身邊的黑髮妻子，其實是一具骨骸。黑髮不斷的糾纏與愛戀著武士，武士一邊逃走一邊逐漸衰老，倉皇逃到門口時，已經呈現幽靈般狼狽、乾枯，無血色的臉。

（二）故事二〈雪女〉

在武藏國的茂密森林之中，和朋友茂作一起砍取木柴的年輕男子巳之吉走在路上，途中雪勢愈來愈強，他們躲進小木屋休息。巳之吉夜裡看見雪女進入小屋，對好友茂作口吐白氣，使他冰冷僵硬並奪其性命。雪女走到巳之吉面前，讚美他是年輕美男子不忍殺之，但今夜的事情務必要他保密，否則就必奪他性命。巳之吉回家之後病倒躺了一年才恢復健康，開始出門砍柴的工作。有天巧遇一名投靠親戚的美單身女子(雪女化身)，互相喜愛，他們結婚

生了三個孩子，已之吉還為全家手工製作了草蓆拖鞋，幸福美滿。有天晚上他發現正在縫補衣服的妻子側臉，像極了那位雪女，不經意把那件秘密說了出來。妻子冷靜絕望地聽完之後承認說她就是雪女，並現出白衣的雪女原形。雪女譴責已之吉違背誓言，並在大雪中飄然離去。看著妻子留在家中的拖鞋，已之吉非常悔恨與哭泣。

（三）故事三〈無耳芳一的故事〉

劇情是在阿彌陀寺中有一位盲眼法師芳一，其琵琶演奏技巧高深。每晚都常不在寺院的芳一，引起其他的法師關心與暗地跟蹤，發現芳一每晚都受到幽靈武士的邀請，去平家墓碑前演奏卻不自知。寺院住持便在芳一的全身上下寫滿了心經文字，交代幽靈武士出現時，不可以出任何聲音，但住持忘記在芳一的兩只耳朵上寫經文。當晚，幽靈武士遍尋不著芳一時，卻可看見兩只耳朵。武士決定取走芳一的雙耳回去交差。芳一被血淋淋取走耳朵，哀嚎卻不能出聲，極痛與無聲的對比表現令觀眾的心糾結。因為此一事件，「無耳芳一」的名聲因此流傳。

（四）故事四〈茶碗中〉

有一位作家在書桌前創作〈茶碗中〉，故事進入劇中劇，畫面是明治31年的正月風景。有位中川佐渡守的家臣閣內練武之後，想喝水解渴，卻看到茶碗中有陌生男人的臉面無表情的，呈現倒影像姿態看著他。他猶豫了一下，重新盛了一碗新的水，卻看到水中的臉更貼近了。再盛第三次時，水面浮映出更近距離的臉，笑得更詭異。閣內因此生氣地把那碗水喝了。在當晚值勤的他，突然有刺客來訪，發現是那位倒影水中的男子。閣內驚嚇，一番打鬥之後刺傷了他，卻沒有看到血跡，對手就憑空消失了。閣內值勤回家後，家中僕人報備說，有三位上門造訪，自稱是平內的家臣，揚言他家主人被閣內砍傷，要來討回公道。打鬥中，閣內一位一位輪流將對方刺傷倒地，轉身卻發現他們又站起來完整無傷，如此反覆。閣內開始發癡地笑，意指他發瘋了。電影畫面回到這個〈茶碗中〉故事作家的書桌前空無一人，鄰居遍尋不著，看到水桶內卻尖叫逃走，原來〈茶碗中〉作者自己也進入了水中，在微笑招手……。



【圖4】圖片來源：《怪談》電影手冊。日本：東寶電影公司，1965年。（電影手冊封面）

三、《怪談》的配樂與影像對應

(一) 〈黑髮〉

第一段故事〈黑髮〉中，大多數以尖銳，剛硬的打擊聲響為主，來顯示拋妻的無情。在極大多數沉默中，偶爾出現的聲響，緊緊扣住劇情的進展。全劇音響精簡，僅以預置鋼琴的抖動聲，金屬聲，馬蹄聲，或是木棍重擊聲響。聲音搭配劇情，例如14分14秒-5分4秒處，武士拋妻時，妻子追逐到門口的細碎腳步聲，或是21分33秒-18分39秒處，武士騎馬的馬蹄聲忽近忽遠，非常立體。最後43分35秒-39分39秒處，武士被黑髮追逐時，音響加入的極高胡弓長音⁴⁴，使人神經緊張與壓迫感達到最高點。以下是音樂音響和劇情影像表。

【表3】〈黑髮〉音樂音響和劇情影像表。製表人：筆者整理。

順序	播放時間點	樂器使用	聲響效果	劇情影像敘述
1.	4分14秒-5分4秒		木棍聲重擊聲響，如窗簾撞壁聲。	在武士家，聲響停止後，旁白開始。打擊重擊聲持續突兀出現。武士要求離開。畫面強調紅衣
2.	7分09秒-45秒		鳥鳴聲、鳴鐘聲	武士推開妻子離開。妻子望著空門。
3.	7分46秒			新婚妻子結婚典禮
4.	9分21秒		水聲，鼓聲，仿鳥聲	武士深山汲水
5.	10分11秒			鏡頭出現馬匹和紅傘
6.	11分26秒-12分14秒	預置鋼琴簧片、鐵片、橡皮聲。	細碎打擊，竹片折斷聲	熱鬧市集上。影像有武士和馬匹出現。市集上新妻撫摸紫色布料。
7.	12分54秒-14分07秒		石擊聲，鐘響聲。預置鋼琴 ⁴⁵	武士和思念舊妻，武士憶想以前回家時，妻子的溫柔迎接。
8.	14分08秒-16分31秒		瑣碎木擊聲持續	旁白說明武士發現對舊妻的真愛
9.	16分33秒-18分39秒		馬匹奔跑聲，結合舊妻織布節奏感。竹片折斷聲	結合馬匹的奔跑節奏，忽遠忽近。馬蹄聲結合織布聲，武士滿腦思念舊妻。
10.	21分22秒-22分52秒		竹片折斷聲	武士回憶過去，提出要回去找舊妻。

44 參考武滿徹全集編輯室《武滿徹全集》第3冊。日本：東京：小學館，2003年，134。

45 參考小林淳，《日本映画音の巨星たちI》。東京：ワイズ出版，2001年，161。

11.	23分11秒-24分48秒		地板碎裂聲，竹片聲。	武士回到舊家，地板腐爛不斷跌倒。亮燈的房間出現髮妻。
12.	25分30秒-34分33秒		木板走路聲	妻子和紅衣出現。兩人對話感恩懺悔，溫馨一夜。
13.	33分35秒-39分39秒	弦樂持續高音進入。	短暫敲擊聲 冰碎裂聲	武士起床驚覺髮妻已是白骨，紅衣和黑髮追逐，武士一邊逃跑，一邊衰老。



【圖5】圖片來源：《怪談》電影手冊。日本：東寶電影公司，1965年。〈黑髮〉劇照

（二）〈雪女〉

〈雪女〉中的風聲和雪聲，主要的音色素材是將尺八和四國產的讚岐岩⁴⁶錄音，並用電子合成器變化音色而成，也就是現實世界中不存在的聲響。武滿徹在看到劇本和畫面，就湧出這些風雪的悲鳴聲響在腦海中，他將簡單的音色，高密度重疊壓縮，形成一種刺耳咆哮的詭異感。例如【表4】856分39秒-57分06秒處，巳之吉和化身人類的雪女談戀愛時，出現讚岐岩的浪漫輕脆聲響，伴隨錄音轉化的鳥鳴聲響⁴⁷。而尺八音色變換加工之後，呈現長鳴咆哮的暴風雪效果和暗喻雪女的存在。例如3-448分42秒-51分10秒處、131小時10分19秒-53秒處以及15-171小時15分44秒-1小時22分12秒處雪女離去的場景。

46 石頭使用：武滿徹全集編輯室《武滿徹全集》第3冊。日本：東京：小學館，2003年，134。

47 鳥鳴聲：同上註，138。

【表4】〈雪女〉音樂音響和劇情影像表。製表人：筆者整理。

順序	播放時間	樂器使用	聲響效果	劇情影像敘述
1.	40分-42分52秒	將尺八，讚岐岩錄音，再加工變化。 ⁴⁸	仿吶喊聲。動物鳴叫聲	暴風雨中天空出現許多詭異眼睛。出現紅旗與小木屋。他扶著好友進小木屋避雪。
2.	47分16秒			揚起短暫地讚岐岩美妙聲音。
3.	48分42秒-49分08秒	同1		雪女出現，尺八合成音色尖銳。
4.	49分56秒-51分10秒	同1	小木屋關門巨響數次	雪女看上巳之吉是年輕美男子，不殺他。但警告他不可將看到的事情說出去。
5.	51分12秒-52分36秒		水聲	雪融化中，天空呈現血紅色。巳之吉隨後生病一年。
6.	55分31秒-56分17秒		暗沉響亮的鐘鳴聲響	砍柴的樹倒下時，搭配暗沉鐘鳴聲響。天空出現紅唇，暗示雪女出現人間。
7.	56分39秒-57分06秒		電子合成後金屬讚岐岩聲響	巳之吉和女子夕陽下浪漫行走。讚岐岩聲響清脆悅耳。
8.	57分52秒		鳥鳴聲，動物聲	巳之吉提到自己單身。天空眼睛暗喻雪女要住人間。
9.	1小時2分03秒		詭異電子鳥鳴聲	雪女正式住在巳之吉家中。
10.	1小時2分03秒-3分04秒			再次出現紅色天空。雪女和巳之吉戀愛。夕陽呈現碎裂般詭異。
11.	1小時3分22秒-38秒		童謠	
12.	1小時04分05秒-1小時5分51秒		木棍打擊聲。水聲	婦女製作打擊布料。邊槌布料邊聊天。雪女說她很幸福。
13.	1小時10分19秒-53秒	同1		巳之吉盯著妻子看，覺得很像雪女。

48 音色：同上註，139。

14.	1小時11分50秒-14分37秒			巳之吉破壞誓言，將雪女的事說給妻子。妻子承認她就是雪女。
15.	1小時15分44秒	同1		溫暖的室內變成白雪。天空出現大眼睛。
16.	1小時16分12秒-20分	同1	暴風雪聲	雪女現出原形，為了孩子不殺巳之吉，並消失在天空眼睛處。
17.	1小時22分12秒	同1	仿鐘聲巨響	雪中剩下雪女的拖鞋，巳之吉悔恨哭泣。

武滿徹在製作《怪談》的整體配樂時，心中的想法是希望音響效果力求精簡。他利用少數的自然音色，加工製作出全然不存在的音色，在當時是新穎的配樂手法，也是武滿徹的獨特美學觀。〈雪女〉就是例子之一。從挑選音色素材的讚岐岩，搭配傳統樂器尺八，武滿徹堅持完美呈現。他是經過無數次的細節加工過程轉換音色，重疊後製造出他腦海中所要的音色。這些聲響確實讓〈雪女〉的恐怖感加分，風雪中的淒厲寒冷感也深深從聲音中直接感受的到。

（三）〈無耳芳一的故事〉

〈無耳芳一的故事〉是《怪談》的四篇故事當中，時間最長，也是唯一有使用真實樂器演奏。其他三篇故事，則沒有使用真實人間的樂器或聲音，而是將樂器或聲響錄製之後，再用電子合成器變化加工過。因為涉及到有名的歷史事件，拍攝前史料調查非常嚴謹。導演不斷閱讀「平家物語」和「新平家物語」，深入平家悲劇，才能傳遞出畫面的震撼性。⁴⁹故事一開始以盲眼芳一對著海面演奏平曲開場，中場更出現專業演奏琵琶敘事詩平曲《壇之浦》(壇の浦)⁵⁰，這是邀請鶴田錦史大師作曲⁵¹和親自演奏唱頌，歌詞由水木洋子編劇撰寫。武滿徹解釋：

音的質感是看故事來決定的。像第三段〈無耳芳一的故事〉就以琵琶音色為主。那是人間的聲音。⁵²

這段故事會以琵琶音樂為主，和內容涉及平家歷史有關係。日本琵琶音樂一般可以分為盲僧琵琶、平曲(平家琵琶)、薩摩琵琶和筑前琵琶四類。⁵³豪華極致的平家一門，於文治元

49 《怪談》電影手冊。日本：東寶電影公司，1965年，23。

50 壇之浦之戰(壇ノ浦のい)，發生於日本平安時代末期，為源平合戰的最終戰役。1185年3月24日清晨6時許，在關門海峽的壇之浦(壇ノ浦)開戰，由平家主動展開攻擊。一開始平家佔了上風，後來海上潮流改變，源氏情勢逆轉。日暮時分，壇之浦之戰結束，平家滅亡。

51 武滿徹全集編輯室《武滿徹全集》第3冊。日本：東京：小學館，2003年，137。

52 同上註，135。筆者譯。

53 田邊秀雄，日本傳統音樂藝能研究會編，《日本の音・聲の音樂2》。東京：音樂之友社，1999年，43。

年(1185年)，在壇之浦這個地方被源氏軍隊擊敗。故〈無耳芳一的故事〉中平曲命名《壇之浦》，樂器也以琵琶來代表曾經輝煌顯赫的平家。

薩摩琵琶演奏家鶴田錦史在後來，也因為擔任《November Steps》(1967)的琵琶演奏者而打開了知名度。劇中華麗的彩繪歷史圖，描繪淒慘和血淋淋的流血戰況，搭配技巧絕佳的琵琶音樂，成為這四篇故事中，電影畫面上，屬於質感優雅，且充滿日本藝術美感，音樂部分也表現最有日本藝術風格的呈現。武滿徹和導演同時在這篇故事中，注入許多日本傳統的視覺與聽覺的藝術風格。

這段故事大多在戶外拍攝，所以海潮聲，風聲的變化聲浪也出現在場景中。聲浪產生的方式是，武滿徹將樂譜交給能樂大師，將其所唱的能謠錄製之後，並合成加工變音，成為哭泣人聲或海聲等等，⁵⁴例如【表5】2小時6分23秒-2小時14分18秒處。在62小時20分13秒處，心經的誦經部分，運用合唱和波音重疊加工，成為一種咒術流動感。⁵⁵

【表5】〈無耳芳一的故事〉音樂音響和劇情影像表。製表人：筆者整理。

順序	播放時間點	樂器使用	聲響效果	劇情影像敘述
1.	1小時22分59秒- 1小時26分22秒		海浪聲，風潮聲等。	面向春天海面站著盲眼的琵琶法師芳一。華麗繪圖上記錄平家和源氏的血淋淋戰爭。
2.	1小時35分22秒-54秒		鐘聲	鐘聲響，畫面出現寺院和芳一
3.	1小時40分00秒-52秒	琵琶演奏		幽靈武士出現，邀請盲者芳一演出。
4.	1小時52分51秒		腳步與風聲。	幽靈武士第二次出現。
5.	2小時6分23秒- 2小時14分18秒	平曲《壇之浦》，採能樂的歌謠錄音，加工和變形。	人聲(能樂)加工成海浪聲 ⁵⁶	海浪聲交錯琵琶聲，靈界的音樂饗宴進行著，充滿著怨恨。
6.	2小時20分13秒- 2小時22分3秒	合唱方式唱心經	合唱重疊海浪聲	阿彌陀寺師父為盲者芳一的全身寫上心經，避開邪靈的視線。但忘記寫耳朵。
7.	2小時32分2900秒- 2小時34分5秒			被幽靈武士奪取雙耳交差，芳一極致痛苦，但忍住無聲。

54 武滿徹全集編輯室《武滿徹全集》第3冊。日本：東京：小學館，2003年，139。

55 同上註，139。

56 參考小林淳，《日本映画音楽の巨星たち1》。東京：ワイズ出版，2001年，170。

8.	2小時35分6秒- 2小時36分57秒	琵琶獨奏		片尾結束曲
----	------------------------	------	--	-------



【圖6】圖片來源：《怪談》電影手冊劇照，1965年。盲眼芳一為平家幽魂演奏之華麗畫面(1965年出版)

(四) 〈茶碗中〉

〈茶碗中〉最主要的樂器是太棹三味線，和時鐘的滴答聲。全故事中，幾乎在強調沉默為主。例如【表6】32小時53分39秒處，使用電子合成轉換的太棹三味線聲響，代表三位武士詭異的來歷，以及22小時44分4秒-2小時47分20秒處，時鐘滴答聲出現在最緊張的打鬥時候，表現在靜與動之間的美學觀。武滿徹使用樂器不尋常的變化聲響，暗喻靈異和真實的世界差別，就像人在緊張時會屏息，那時的心跳聲有如時鐘般滴答響著。

【表6】〈茶碗中〉音樂音響和劇情影像表。製表人：筆者整理。

順序	播放時間點	樂器使用	聲響效果	劇情影像敘述
1.	2小時27分21秒-2 小時42分45秒		蚊子飛的聲音。	片頭是一位作家撰寫《茶碗中》，故事中閣內喝水時，發現水碗裡有一張詭異的臉，他感到憤怒並喝掉。
2.	2小時44分4秒-2 小時47分20秒		時鐘滴答滴答聲，畫面並看的到時鐘。	水碗裡的人夜晚出現在閣內家裡。閣內刺傷成功，對方卻消失。打鬥中聲響僅強調時鐘滴答滴答響著。
3.	2小時53分39秒-	太棹三味線電子合成變音。 ⁵⁷		穿綠紅藍的三位武士出現為主人報仇。變調的三味線表現武士的詭異。

57 音色說明：武滿徹全集編輯室《武滿徹全集》第3冊。日本：東京：小學館，2003年，139。

4.	2小時54分35秒- 2小時58分28秒	琵琶聲首次出現。	閣內和三位報仇武士作戰打贏了，三位武士卻仍然不斷出現。琵琶速度變成急速，閣內發笑發瘋。
5.	3小時02分22秒	琵琶片尾響起。	一開始的作家消失在書桌前。被發現時卻在水缸裡的另一個世界微笑。

(四) 《怪談》的電影配樂手法與美學觀

《怪談》這部電影的配樂並不完全是所謂的電影音樂，也沒有主題歌曲，只能說有武滿徹創作的音樂音響效果。所以在電影片頭上，也第一次出現「音樂音響・武滿徹」這樣的詞句。1965年1月28日的「朝日新聞」記者中河原理記曾寫道：

如果西洋音樂是往上堆疊，架構的話，武滿徹是反向思考的。如果西洋音樂是正，那麼武滿徹的音樂就是負。有靜動，凹凸的對比。⁵⁸

這篇報導指出了武滿徹的個人音樂美學思維，即創作對他來說不是為了要表達什麼，而是有什麼可以不用再表達的。每個音符對武滿徹而言，就像細胞一樣，自律地生滅著。武滿徹在《怪談》中，所運用、創作的手法和美學觀分述如下。

在《怪談》這部電影音樂中，除了第三篇「無耳芳一的故事」中，琵琶敘事平曲《壇之浦》是以實際音樂之外，其他故事所使用的樂器，包含邦樂或預置鋼琴等特殊手法，都使用電子合成再處理過。這主要是要藉由音色來暗喻故事的靈異，以及所不存在於這世界的現象。武滿徹使用「具象音樂」、「錄音帶音樂」手法創作，也就是將所需音色錄起來之後，經過電子合成器材將音色變形轉換，甚至重疊，來製造另一個世界的詭異氣氛。但創作過程是經過細膩思考後，所呈現出個人創作的音色。

打擊聲響在劇中也占重要角色。在《怪談》的〈黑髮〉中，武滿徹使用了四國產的讚岐岩(sanukite)⁵⁹的打擊聲，其特徵就是能發出金屬聲，音色優美又能持續長久。讚岐岩也常被當成石琴，或放在玄關代替鐘鈴。這種優美卻又冰冷的金屬聲音，武滿徹有智慧的用它，來配合劇情故事中感情的熱與冷。

〈黑髮〉中武滿徹持續使用重且短促的打擊聲響。畫面和聲響保持著和諧的節奏，加上戲劇緊湊，音色和畫面相當有立體震撼感。胡弓持續性的長音演奏方式，有種靜態中騰出的空間感，使聆聽者感到嚴肅、神經質和緊迫感。

武滿徹為了專心創作這些音響，在錄音室中閉關了三個月。除了石頭，他也取了竹子折斷的音色當素材，親自到信州的諏訪湖去錄製冰塊碎裂的聲音，再使用電子合成器去變化音

58 武滿徹全集編輯室《武滿徹全集》第3冊。日本：東京：小學館，2003年，141。筆者譯。

59 同上註，141。

色。

在《怪談》第四段故事〈茶碗中〉，水中之人出現在現實世界，和閣內打鬥談判的時候，背景音響是規律的滴答時鐘聲響，畫面上也有模糊的時鐘當遠處背景。這些滴答聲，有如心跳聲，隨著這場打鬥提心吊膽著。

武滿徹錄製現實生活中大自然的聲音為素材，再使用具象音樂手法，將聲音變形，加工，重疊使用。這種現實中不存在的聲響，就像「有」和「無」的對話。這種「有」和「無」，就像現實世界中所不可能發生的事卻在戲中發生了。武滿徹藉由音色來表達現實和幻想之間的交錯。⁶⁰

他提到，對音色的想像力是來自電影畫面。像《怪談》第三段〈無耳芳一的故事〉就以琵琶音色為主，因為它是人間真實存在的聲音，由鶴田錦史作曲與專業演出的錄音。不同於前述的《切腹》影片中，琵琶聲響常常短暫出現，僅用來表現打鬥場面與緊張氣氛，而且大多是經過電子合成處理，來配合劇情的悲泣或打鬥的場面。

在《怪談》第四段故事〈茶碗中〉以文樂的太棹⁶¹音色為主要素材。和《切腹》相同的，鐘聲時常和寺院的畫面聯結。鐘聲聲響出現的相當凸顯、響亮和立體，而且常出現在劇情開始之前。《怪談》第三段〈無耳芳一的故事〉中，幽靈武士找不到芳一時，心經以合唱方式演出，使用人聲的拼貼形成的海浪聲，琵琶的音波隨著起伏。在視覺和聽覺上，音色結合了畫面幽靈的怨恨，芳一的恐懼，完整合為一體。

《怪談》電影不似一般恐怖片是以陰暗色系當背景，而是採用華麗的色彩對比。片頭一開始以水中黑色漂流墨汁，44秒處出現黑色書法字體片名《怪談》二字。1分08秒處以水中混搭的紅色流動墨水，介紹劇本水木洋子，攝影宮島義勇和音樂・音響武滿徹的字幕。再來，1分21秒處，以水中紅紫混色，搭配字幕介紹美術指導戶田重昌，錄音西崎英雄和編輯相良久，照明青松明等等，並以黑色水墨汁作結尾。影片的1分54秒處，以水中流動的藍、紫色與〈黑髮〉相關人物字幕。2分17秒處紅色系介紹〈雪女〉，2分38秒處黑紅藍三色介紹〈無耳芳一〉，3分08秒處紅黑介紹〈茶碗中〉，最後3分30秒處，再以片頭的黑色流動墨汁，介紹導演小林正樹。片頭以顏色區分，使用鐘聲，用來區隔開每一個故事的字幕，這樣片頭共花了大約3分半時間。

而紅色在整劇中的四個片段均有出現，是本劇重要色系。在《怪談》片頭，就以紅色水墨大螢幕出現。〈黑髮〉中雖以黑白色系為主，卻也在前妻房中出現紅色和服，和黑髮成為對比顏色。劇中新妻逛市集有出現大紅傘。新妻逛市集時，出現的華麗紫色布料，和裁布製造後所穿的紫衣，和片頭色系互相呼應。紅色之外，紫色也是劇中最亮的色系之一。〈雪女〉中天空中會出現眼睛，紅色夕陽雲彩和藍色天空色系交錯，充滿藝術感。小木屋的紅旗，以及主角和雪女約會時的紅色天空，都和白色雪景成對比。在〈無耳芳一的故事〉中，

60 同上註，135。

61 日本太棹三味線有分三個流派，就是義太夫三味線的太棹、浪曲三味線的太棹及津三味線的太棹。太棹是指 fat neck，就是琴柱比較粗的意思。

則出現了極其華麗的歷史繪布。紅色部分例如軍隊的旗幟、染滿血的海面和芳一吃著紅色西瓜的畫面，芳一前額及後背的黑色經文中的朱紅符號等等。全劇出現的衣服顏色則使用較不顯眼的色系例如褐色、灰色和黑色，除了〈黑髮〉中新妻曾穿著華麗綠色與紫色顯示貴氣。另外在〈茶碗中〉晚上走訪關內的三個幽靈武士，分別身穿橙色、藍色和綠色的外衣也屬精心佈置。小林正樹說過：「《切腹》的樣式美受到極大的好評，我本身也想在這一方面再次推進……小泉八雲的《怪談》中有四篇故事，剛好成為我冒險與實驗性最好的題材。」⁶² 編劇水木洋子也說：「為了呈現樣式美，色彩成了《怪談》中最大的要素。再來是音樂所構成的效果，對這部電影有絕對重要的幫助。」⁶³

小林正樹試著在電影畫面中呈現日本樣式美與文化精神。〈黑髮〉中前妻的女性溫柔，〈雪女〉中紅白色代表日本國旗色彩，〈無耳芳一的故事〉使用的琵琶樂器是日本邦樂器與文化財產，〈茶碗中〉武士則呈現武士的英勇打鬥。這些都是代表著強烈的日本特色。武滿徹說：

小泉八雲的原作《怪談》，雖是民間故事，但卻是非現實性的。因為它是純幻想性的故事，所以當初的想法就沒有想要直接使用樂器的聲音。電影音樂，最重要還是在錄音部分，但像這種使用新技術的音樂表現方法，並不適合演奏會發表。透過錄音作業的優點是，可以展現平時無法做到的音色。例如就算在很多樂器中錄音，也可以將一些不明顯聲部用麥克風擴大。這樣做是因為，一方面針對導演小林正樹對《怪談》的理解方式，加上電影的所有音色我想自己創造，所產生的結果。⁶⁴

在《怪談》〈黑髮〉中，武滿徹常利用馬蹄的聲響，增加畫面立體效果，由進到遠，由遠到進，有如武士心中的波濤洶湧聲。後悔拋妻的武士過了數年才回京都探望前妻，因為在他娶了任性冷酷的新妻之後，終於知道前妻的溫柔與真愛。小林正樹表現武士第一次思念前妻的畫面是靜態的，武士牽著馬匹等候新妻，卻逐漸湧起思念前妻之情。第二次武士思念前妻的畫面，是騎馬的快速動態。一邊騎著馬，一邊即將射箭的武士，本來應該要集中心思，他卻湧起激動的思妻之心。武滿徹在這樣張力繃緊的動態畫面上，僅利用簡單馬蹄聲響，就能表達出武士思念的心跳與不安定的聲音。這樣一靜一動的畫面表達思妻與悔恨，搭配武滿徹精簡的配樂，小林正樹和武滿徹成功讓視覺和音樂達到圓滿共鳴狀態。

肆、結論

小林正樹和武滿徹從1962年起，成功合作了《切腹》和《怪談》之後，從此小林正樹的

62 參考自武滿徹全集編輯室《武滿徹全集》第3冊。日本：東京：小學館，2003年，136。

63 東寶電影公司製作電影手冊(1965年)。於電影播放時發行販賣。這是日本獨有的習慣。

64 武滿徹全集編輯室《武滿徹全集》第3冊。日本：東京：小學館，2003年，134。筆者譯。

電影都是交給武滿徹配樂。這表示他們除了互相信任之外，彼此也有相當的默契。小林正樹在電影的美術美學上革新，在電影畫面的節奏上也努力求變。武滿徹在音樂上的革新，其實可說是受到小林正樹對電影的新構思，鼓舞了他音樂表現力上的提昇。兩人互相正面影響，也開啟了合作的道路。就如2002年11月5日「每日新聞」的高島豐記形容說，《切腹》的演出，演技，攝影，音樂和照明，是結合綜合藝術的一部電影，進行中連一分的間隙都沒有的電影。⁶⁵

武滿徹的音樂以靜態來凸顯動態，而不是在動態中安插休止。他在創作時，不是思考要表達什麼，而是想著如何刪減更多，讓音樂或意境自然散發。就像那不起眼的時鐘，配合著打鬥的畫面，時鐘聲響有如觀眾緊張心跳的頻率。

〈無耳芳一的故事〉中的心經念誦，不採用我們熟悉的寺院誦經旋律，而是以多線條合唱聲音，重疊成波音，經過電子加工變化轉換，製造一種咒術的感覺空間。琵琶的音波結合海浪，讓視覺和聽覺上，結合了畫面裡幽靈的怨恨，盲眼芳一的恐懼以及配樂完美地合為一體。

武滿徹電影音樂美學特色就是重視每個音和音色，像細胞自己生存著。他巧妙運用琵琶短暫撥奏後的餘音，重視竹片折斷聲還有各種石頭砂礫聲響。就像《怪談》中的第二幕〈雪女〉，武滿徹將尺八和讚岐岩的音色，轉換成風在怒吼的冰冷效果極佳。他知道要如何將想像力轉化成聲響，配置到適當的畫面上。武滿徹善於利用聲響，創造空間感，精簡有力道。雖然和其他作曲家一樣，使用具象音樂或預置鋼琴手法，但使用的效果和思維完全不同於其他作曲家。這就是武滿徹在電影音樂中，凸顯出來的個人美學觀與音色特質。

武滿徹在錄音室待了三個月，到信州的諏訪湖去錄製冰碎裂的聲音，甚至到四國取讚岐岩。他使用現實中沒有的聲響，就像有和無的對話，代表現實世界中所不可能發生的事。他的音樂手法，表現了現實和幻想之間的交錯。就像詩人秋山邦晴曾對好友武滿徹說：「一般作曲家都是把音逐漸放入電影畫面，但你的方式卻是不一樣的，就算是你特別寫的旋律，或一個音有它的特殊表現，你卻也都一直交代『請把音拿掉、請把音去除』般的，將音從畫面中去除。像這樣處理方式的作曲家，我只見過你一個。」⁶⁶武滿徹回答：

這應該是因為我喜歡電影的原因吧。事實上，在沒有配音的狀態下，我光是看著照片，這時音樂…或是說非音樂一般的聲音，我就似乎能聽見了。那時候，就像把多餘濃妝去除一般，就算音消失了，不也是一種純真？畢竟電影音樂家，不能對影像整體感沒有感覺。⁶⁷

武滿徹對電影音樂的美學觀，來自於他對大自然的接觸和對宇宙的敬畏。他知道即使沉默時，萬物仍然按照它的意境自然流動。琵琶大聲而短暫地撥奏後，在瞬間消失的那時，他

65 同上註，95。筆者譯。

66 武滿徹全集編輯室《武滿徹全集》第3冊。日本：東京：小學館，2003年，135。筆者譯。

67 同上註。

知道音的空間感已經建立，聽眾也已經進入聲音所創造的世界，繼續感受著。甚至是單純的人聲「哇!哈!」等聲音，都足以令人感到緊繃，完全有效的利用沉默代替聲音。無聲音的方式反而增加了緊張感，他不需要再持續任何聲響來輔助畫面。他有如音的建築師，音的生理學家，充分了解音色，運用音色。

武滿徹以革新的美學思考方式，注入在音樂中，深深影響了未來的電影音樂界。所以反觀武滿徹對藝術音樂的創作，要回溯到他的電影音樂手法。他將身邊一些看起來不起眼的石頭，砂礫，時鐘，竹片，甚至鳥鳴聲，都能運用在適當畫面。而我們認為應該拿來炫技的琵琶樂器，卻讓他以另一種空間的美學哲學型態，以聲響創造出一音餘震的張力。對這兩部電影的細節分析，讓我們看到武滿徹的細心與音樂創作天份。武滿徹的電影美學觀，成功駕馭了當時國內外的電影音樂的世界，影響深遠直到今日。

參考資料

中文專書

- 王萃，《武滿徹 和聲技法研究》。北京：中央音樂學院出版社，2011。
- 黃添盛譯，《dtv 哲學百科》。台北：商周出版社，2009。
- 羅小平編，《音樂與文學》。北京：人民音樂出版社，1995。
- 龔卓軍、王靜慧譯，加斯東·巴舍拉著，《空間詩學》。台北：張老師文化事業股份有限公司，2015年。

英文專書

- Burt, Peter. *The Music of Toru Takemitsu*. U.K.: Cambridge, University Press, 2001.
- Sadie, Stanley ed.. *The New Grove: Dictionary of Music and Musician 2nd ed.. vol. 26*, USA: Macmillan Publishers Ltd., 2001.

日文專書

- 小沼純一編，《武滿徹エッセイ選 言葉の海へ》。日本：筑摩書房，2008。
- _____，《武滿徹対談選－仕事の夢、夢の仕事》。日本：筑摩書房，2009。
- 小島美子等編，《日本の音の文化》。東京：第一書房，1994。
- 小林淳，《日本映画音楽の巨星たちI》。東京：ワイズ出版，2001。
- _____，《日本映画音楽の巨星たちII》。東京：ワイズ出版，2001。
- 田邊秀雄，日本傳統音樂藝能研究會編，《日本の音・聲的音楽2》。東京：音樂之友社，1999。

- 田中健次，《圖解日本音樂史》。東京：東京堂，2008。
- 立花隆，《武滿徹，音樂創造への旅》。東京：文藝春秋，2016。
- 西村朗，日本傳統音樂藝能研究會編，《日本の音・綜合/現代》。東京：音樂之友社，1999。
- 武滿徹全集編輯室《武滿徹全集》第3冊。日本：東京：小學館，2003。
- _____《武滿徹全集》第4冊。日本：東京：小學館，2003。
- 武滿徹，《武滿徹著作集》1-5冊。日本：東京：新潮社，2006。
- _____，《武滿徹—沒後10年、鳴り響く音樂》。日本：東京：河出書房新社，2006。
- _____，《私たちの耳は聞こえているか 人生のエッセイ》。日本：日本圖書中心，2007。
- _____，《映像から音を削る》。東京：清流出版株式會社，2011。
- _____，《武滿徹：現代音樂で世界をリードした作曲家》。東京：筑摩書房編輯部，2016。
- 武滿徹，安艺光男編《自らを語る》。東京：青土社，2010。
- 武滿淺香，《作曲家 武滿徹との日々を語る》。日本：小學館，2006。
- 榎崎洋子，《武滿徹》。日本：音樂之友社，2006。
- 《怪談》電影手冊。日本：東寶電影公司，1965年。

中文期刊

- 連憲升，〈五聲回歸與五聲遍在 武滿徹與陳其鋼作品中的古韻與新腔〉，《關渡音樂學刊》第5期。國立台北藝術大學，2006年12月，51-79。
- 陳惠涓，〈日本作曲家武滿徹兩首長笛協奏曲〉，《關渡音樂學刊》第12期。國立台北藝術大學，2010年6月，87-107。
- 譚盾，〈為東西方音樂搭造一座橋—譚盾談武滿徹〉，《表演藝術》第49期。國立中正文化中心，1996年12月，34-38。
- 嚴福榮，〈從尹伊桑主幹音技法的探索來看亞洲作曲家在西方文化下的尋根〉，《關渡音樂學刊》第4期。國立台北藝術大學，2006年，1-26。
- _____，〈從尹伊桑《練習曲》之表述來看尋根文化中的傳統與創新〉，《關渡音樂學刊》第8期。國立台北藝術大學，2008年，33-50。

日文期刊

- 小沼純一，〈武滿徹—期待と憧憬の感情〉，《文藝春秋》58(12)，2004年12月。
- _____，〈武滿徹，前進的複雜性〉（武滿徹，そのアプローチの複雜性）《特集「武滿徹全集」を聴く》，2002年12月，18-21。

_____，〈武満徹とミュージック・コンクレート--現実音/楽音と音〉《早稲田大學比較文學年誌》41，2005年，65-80。

中村滋延，〈武満徹と日本の作曲〉，《音樂學》52(3)，2006年，(月份不詳)236-238

武満真樹，〈武満徹，as my father〉，《特集「武満徹全集」を聴く》，2002年12月，10-14。

_____，〈音樂深遠 現在進行形のクラシック音楽〉《紫明の会》20，2007年3月，98-101。

武満真樹，小野光子，〈特別インタビュー 武満真樹 武満徹『マイ・ウェイ・オブ・ライフ』をめぐる〉，《音樂之友社》60(1)，2011年1月，178-181。

特集2〈没後10年・武満徹をふりかえる〉，《音樂之友社》64(1)，2006年1月，120-128。

塚本宏子，〈現代音楽への興味(10)武満徹の音楽(2)〉《聖母女學院短期大學》34，2005年，30-36。

檜崎洋子，〈音樂深遠 武満徹の音楽--名曲化に隠されたもの〉《紫明の会》28，2011年，58-62。

濱本恵康，〈武満徹作品と「日本的な音楽」との関係についての一考察--邦楽器を使用した作品を中心に〉55《廣島大學教育學部》55，2006年，425-430。

日文論文

渡邊末帆，《日本の前衛音楽：武満徹の実践を事例に》。東京藝術大學音樂學博士論文，2007年3月。

影音資料

《切腹》DVD. 日本: 松竹株式會社，DA5280，1962

《怪談》DVD. 日本: 東寶株式會社，TDV26173D，1965

網路資料

小林正樹《怪談》：香港電影評論學會；[http://www.filmcritics.org.hk/%E9%9B%BB%E5%BD%B1%E8%A9%95%E8%AB%96/%E6%9C%83%E5%93%A1%E5%BD%B1%E8%A9%95/%E5%B0%8F%E6%9E%97%E6%AD%A3%E6%A8%B9%E7%9A%84%E3%80%8A%E6%80%AA%E8%AB%87%E3%80%8B](http://www.filmcritics.org.hk/%E9%9B%BB%E5%B D%B1%E8%A9%95%E8%AB%96/%E6%9C%83%E5%93%A1%E5%BD%B1%E8%A 9%95/%E5%B0%8F%E6%9E%97%E6%AD%A3%E6%A8%B9%E7%9A%84%E3%80 %8A%E6%80%AA%E8%AB%87%E3%80%8B)(最後瀏覽日期2016/8/27)

溝口健二《近松物語》：互動百科：網址: <http://www.baik.com/wiki/%E8%BF%91%E6%9D%BE%E7%89%A9%E8%AF%AD> (最後瀏覽日期2016/9/24)

《切腹》劇照參考網址: <http://mypaper.pchome.com.tw/xhua/post/1245287863>(最後瀏覽日期2016/9/30)

讚岐岩sanukite(サヌカイト)影片: <https://www.youtube.com/watch?v=hDwN77eZ7QU>(最後瀏覽日期2016/10/07)

香港電影評論學會(Hong Kong Film Critics Society): <http://www.filmcritics.org.hk/%E9%9B%BB%E5%BD%B1%E8%A9%95%E8%AB%96/%E6%9C%83%E5%93%A1%E5%BD%B1%E8%A9%95/%E5%B0%8F%E6%9E%97%E6%AD%A3%E6%A8%B9%E7%9A%84%E3%80%8A%E6%80%AA%E8%AB%87%E3%80%8B>(最後瀏覽日期2016/10/07)

小林正樹:<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%B0%8F%E6%9E%97%E6%AD%A3%E6%A8%B9>
(最後瀏覽日期2016/10/14)

小泉八雲: <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%B0%8F%E6%B3%89%E5%85%AB%E9%9B%B2> (最後瀏覽日期2016/10/14)

Quijada: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jawbone_\(instrument\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Jawbone_(instrument)) (最後瀏覽日期2016/10/14)

慶祝新年：傳統習俗與年節音樂

Timkehet TEFFERA

依索匹亞民族音樂學者

摘要

這是一篇作者試圖釐清與依索匹亞(*ənqut'at'aš*)新年期間流傳的傳唱習俗，特別是針對依索匹亞中部和北部的*Amhara* (阿姆哈拉)社區新年傳統節慶的研究論述。本文第一部分，將*ənqut'at'as*這個名詞，從辭源、宗教、社會、文化、儀式和性別角度以及從音樂方面加以進行探討；並以一首傳統歌曲*abābayehoy* (አበባይሃይ= '我的花')做深入性的分析。*Abābayehoy*是一首廣為熟悉的女孩子歌曲，與阿姆哈拉地區的新年儀式有不可分割的關聯。新年期間女孩聚成一個小團體，挨家挨戶地演唱"我的花" (*abābayehoy*)這首歌。這首歌的音樂和歌詞特點將在文中分析部分加以探討。本文最後將針對所探討的主題做一個結論。

作者參與性觀察和自我反思構成了此篇論述檢驗的基礎。作為阿姆哈拉社區成員的一份子，我從中長大，分享其社會、文化和宗教價值觀以及所形塑的特質，使我的探討能基於個人的觀點加以陳述。我的論述基於2005和2016年間進行多次田野調查所採集的錄音資料。這些錄音素材不僅有年輕女孩們所合唱的*abābayehoy*歌曲版本，而且也包括獨唱部分。我能夠與朋友、熟人、家庭成員、親戚，特別是社區長老和依索匹亞東正教*Tāwahədo*教會的牧師進行深入的訪談，使這項研究成為可能。除了有錄音的訪談外，作者在Addis Ababa, Mäqälle, Gondär和柏林等地區，在不同時間點也進行未經錄音的對話與意見交流，這些也作為本文論述的資訊補充。在圖11-16中所呈現的採譜，試圖讓讀者得以更深入地了解*abābayehoy*歌曲及其社會、文化和宗教意涵。

關鍵詞：依索匹亞新年、*Amhara*阿姆哈拉社區、*abābayehoy*我的花、依索匹亞東正教會
Tāwahədo

Celebrating New Year: Traditional Practices and Seasonal Music

Timkehet TEFFERA

Ethnomusicologist

Abstract

This study attempts to portray the tradition related with the Ethiopian New Year, *ənqut'at'aš* [ዕን ቁጥጥሽ], by giving particular attention to the *Amhara* community of central and northern Ethiopia. In the first part of the article the term *ənqut'at'aš* will be discussed from etymological, religious, social, cultural, ritualistic, gender-related and musical viewpoints. The traditional song entitled *abäbäye hoy* [አበባዬ ሆይ = 'My Flower'] has been selected for an in-depth analysis. *Abäbäye hoy* is a well-known girls' song, which is inseparably associated with the Amhara New Year ceremonies. For *ənqut'at'aš*, girls assemble themselves in groups and go from door to door to perform *abäbäye hoy*. The musical and lyrical features of this song will be deliberated in the analytic section. The paper will finally be wrapped up with a conclusion comprising the main subject matters. Participatory observations and self-reflections constitute the basis of the examination. As a member of the *Amhara community*, I grew up sharing its social, cultural and religious values as well as the mentality so that my inquiry is based on my personal viewpoint. My arguments furthermore focus on sound recordings collected during fieldworks conducted between the years 2005 and 2016. The materials not only take account of the *abäbäye hoy* song sung by young girls but also as solo renditions. The interviews I was able to conduct with friends, acquaintances, family members, relatives and in particular with community elders and priests of the Ethiopian Orthodox Tāwahädo Church, have immensely shaped this study. Apart from recorded interviews unrecorded conversations/communications carried out in Addis Ababa, Mäqälle, Gondär and Berlin at different times have served as supplementary information as well. The music notations which are represented in figures 11 – 16 attempt to give an insight into the *abäbäye hoy* song and its social, cultural and religious meaning.

Keywords: Ethiopian New Year, *Amhara community*, *Abäbäye hoy* song, Ethiopian Orthodox church
Tāwahädo

Introduction

In Ethiopia, holidays feature a variety of social, cultural, traditional, historical, patriotic, symbolic, artistic and ritualistic activities and events of various dimensions. *Fasika* [ፋሲካ Ethiopian Easter], the *Adwa* Victory Day [የአድዋ ድል በዓል], The Prophet's Birthday, *gänna* [ገና Ethiopian Christmas], *ayyaana ireecha* [አዮና ኢሬቻ] thanksgiving festival of the Oromo peoples, the three days lasting *təmqät* [ጥምቀት] holiday (Ethiopian Epiphany) and the week-long celebration of the *ašānda* feast¹ of the Təgray and Amhara peoples (commemorating the Holy Virgin Mary), *Eid al-Adha*², *Mawlud* and (the Prophet's Birthday) are among the few during which not only customs and traditions are practiced, but during which music is performed. Many of them are centuries old and religious in their nature and origin which may or may not be accompanied and/or complemented by secular happenings. Public holidays are mostly expressed through music, i.e. through singing and dancing in solo or in groups. The celebrations may have a private or communal character, whereby the latter is often the case (Wolde-Georgis 2004: 85). As stated at the outset, this study focusses on the New Year's feast observed among the *Amhara*³.

*Enqut'at'as'*⁴ marks the advent of the most beautiful period of the year beginning after the end of the rainy season between June and August. Mountains, fields and meadows are covered with yellow daisies called *adäy abäba* (*coreopsis negriana*; figure 1). Based on the local Ethiopian calendar, this holiday falls on 11th September (in leap years 12th September), *Mäskäräm*⁵.

1 Also *be'ale ašānda*, *šadäy*, *ašāndäye*, *soläl Maräya* and *ayniwari* [በዓለ አሸንዳ፣ ሻደይ፣ ሶለል ማርያ and ዓይነዋሪ]

2 *Islamic festival commemorating the Ibrahim's willingness to follow Allah's command to sacrifice Ishmael, his son*

3 The *Amhara* are statistically one of the dominant ethnic communities of Ethiopia. The central highland plateau, also called the Amara plateau, encompasses the former provinces of Šäwa, Goğam, Gondär and Wällo. However, this old system of provinces has been replaced by regional states since decades. Accordingly, the four abovementioned former provinces today are classified to the Oromiya and Amara ADMINISTRATIVE STATES.

4 Also called *awəd amät*, *addis amät*, *zämän mälewäça* and *qädus Yohannäs* (St. John) [አውድ ዓመት፣ አዲስ ዓመት፣ ዘመን መለወጫ and ቅዱስ ዮሐንስ] appellations deriving from the Gə'əz and Amharic languages

5 The Ethiopian calendar is related with the Coptic calendar. Between the Ethiopian and the Gregorian calendars there is a difference of 7 - 8 years' gap. The Ethiopic calendar is composed of 12 months, with each month comprising 30 days. Besides the 12 equal months: *Mäskäräm*, *T'əqəmt*, *Hədar*, *Tahsas*, *T'ər*, *Yäkatit*, *Mägabit*, *Miyazia*, *Gənbət*, *Säne*, *Hamle* and *Nähase* [መስከረም፣ ጥቅምት፣ ኅዳር፣ ታህሣሥ፣ ጥር፣ የካቲት፣ መጋቢት፣ ሚያዝያ፣ ግንቦት፣ ሰኔ፣ ሐምሌ፣ and ነሀሴ፣], which altogether make 360 days, the remaining 5 or 6 days (leap years) are considered as the "13th month", *Pagume* [ጳጉሜ] (Getahun 2014: 150; Wainwright / Westerfield Tucker 2006: 145). Accordingly, Ethiopia is known as the land of the '13 Months of Sunshine' a motto often applied to advertise its tourism industry.

Figure 1⁶

The core point of the examination is the comprehensive enquiry of the traditional girl's song *abäbaye hoy*, a functional song linked with *ənqut'at'aš*. Accordingly, girls assemble themselves in groups to perform *abäbaye hoy*. The members often belong to the same neighborhood. Hence, in almost every neighborhood, vicinity or village similar groups are formed.

Significant research questions are: What is the meaning of *ənqut'at'aš* (etymologically)? What are the historical, social and cultural contexts? How do the Amhara celebrate this holiday? How are girls groups formed and why do they consist of girls only? Are the performers professionals or amateurs? Which social strata do they represent? Are their individual and collective roles? How do they perform the song?

Etymologically the word *ənqut'at'aš* seems to be closely linked with the history of the Queen of Sheba, who is believed to have ruled both Ethiopia and Yemen more than 3000 years ago. As stated by the legend she visited King Solomon's court in Israel (figure 2) bringing him valuable gifts such as talents of gold, spices and precious stones (1 Kings 10:10). Recognizing the intelligence of King Solomon, Queen Sheba asked him many questions, which he accordingly replied. Solomon also showed the Ethiopian queen every corner of his palace including his entire collection of valuable stones. Finally, he gave her a precious stone [*ənqu* = ስንቁ] that changed its colours in the dark. The king said *ənqu lät'atišə gät' yəhunəläšs* [ስንቁ ለጣትሽ ንጥ ይሁንልሽ], meaning 'May this precious gem decorate your finger'.

When the queen came back home, which is believed to be in the first month of the Ethiopian calendar (*Mäskäräm*) that is termed as the most beautiful and unique month of the year), she was warmly welcomed by high ranking officials and young girls who are believed to have presented her

6 Landscape with yellow daisies, *adäy abäba*; Photo: T. Teffera, 12th September 2015, on the road to Debre Libanos.

flower bouquets and sang songs that narrated her tedious journey to Israel. In their lyric they mentioned words such *ənqu lätataš* and *ənqu lätataš*. ‘*Ənqu lät’at’aš*’ [ዕንቁ ለጣጣሽ] and *ənqu lätataš* [ዕንቁ ለጣትሽ] mean ‘jewels to cover your expenses’ and ‘jewels for your finger’. In both cases, the benefactor is King Solomon. Scholars assume that the words *ənqu lätataš* originates from the ancient *Gə’əz* language. The Amharic word *t’at’a* [ጣጣ] originates from the *Gə’əz* word *ts’ats’ə* [ጥጥጥ] meaning *mäba’ə* [መባዕ] = ‘offering’, *gəbər* [ግብር] = ‘tribute’, *fäqad* [ፈቃድ] = ‘permission’ and ‘gift/present’ [ገጸ ቢረከት]. Later on the word *ənqut’at’aš* was formed out of the words *ənqu lätataš* after omitting the prefix *lä* from the second word (Tadesse 2014; Mengistu 2016⁷).



Figure 2⁸

The Ethiopian Orthodox Tāwahədo Church doubts the derivation of the abovementioned words *ənqu lät’at’əš*, *ənqu lät’at’aš* or *ənqut’at’aš* [ዕንቁ ለጣትሽ፣ ዕንቁ ለጣጣሽ and ኣንቁጣጣሽ] from the *Ge’ez* language, arguing that this language did not exist during the lifetimes of the Queen of Sheba and King Solomon⁹. The Church relates the flower bouquets of young girls with Noah’s biblical flood story narrating that he “waited seven more days and again sent out the dove from the ark. When the dove returned to him in the evening, there in its beak was a freshly plucked olive leaf! Then Noah knew that the water had receded from the earth. He waited seven more days and sent the dove out again, but this time it did not return to him” (Genesis 8: 11-12¹⁰). Subsequently, the tradition of presenting flower bouquets, bunches of wet grass or olive leaves on the *ənqut’at’aš* holiday by young girls is figurative for Noah’s flood narration and his gratefulness after God rescued him (Getahun & Kassu 2014: 152; Mengistu 2015; Ofcansky and Shinn 2004: 208-9; Gebremeskel 2016¹¹).

The *ənqut’at’aš* holiday furthermore commemorates the beheading of St. John the Baptist in prison. Based on the assumption of Getahun and Kassu (2014: 151) “..... *St. John is regarded as*

7 Personal communications Berlin, October 18, 2015

8 The Queen of Sheba visiting King Solomon of Israel; painting displayed at the Bole international Airport, Addis Ababa; Photo: T. Teffera, September 2, 2016.

9 The *Gə’əz* language started to be used in Ethiopia from the 4th century A.D. when Ethiopia declared Christianity as a state religion. *Gə’əz* is the predecessor of a number of today’s Ethiopian Semitic languages including *Amariña* and *Təgrīña*. Nowadays *Gə’əz* is exclusively used as a liturgical language of the Ethiopian Orthodox Church.

10 See La Biblia Bible <http://www.biblica.com/es-us/la-biblia/biblia-en-linea/niv/genesis/8/msg/>

11 Personal communications 18.10.2015, Amanuel Church in Berlin and 24.01.2016, Addis Ababa

a transitional prophet between the Old and the New Testaments (according to the tradition of the Ethiopian Orthodox Täwahädo Church) ...hence, his [St. John's] death marks the beginning of a new era....the first day of the first month is named after St. John, Qəduṣ Yohannəs [ቅዱስ ዮሐንስ]"¹².

Note must be made that besides secular and seasonal songs that rejoice the advent of the New Year, *liturgical services also take place on the eve of ənqut'at'aš* in the Orthodox Täwahädo Churches, in particular in those churches dedicated to St. John, *Qəduṣ Yohannəs*. The liturgical services are attended by huge numbers of congregants and celebrants.

Some new developments have been observed in the *abäbäye hoy* song since recent years. This refers to the substitution of the original lyric by a new one that contains sacred messages, while the melody, rhythm, style and function of the song and the performance scene have remained unchanged. These sacred lyrical contents of the *abäbäye hoy* song will be included in the discussion (analysis section).

Ənqut'at'aš: Social and Cultural Perspective

Public holidays in Ethiopia are special moments for families and friends to spend quality time and reaffirm their love and gratitude for one another. The same applies for the *ənqut'at'aš* holiday, a time where people make plans, find hopes, seek for new directions of life and make commitments for the upcoming year.

Young and old, male and female are dressed in their best (traditional) attires on *ənqut'at'aš* day. Women traditionally wear white and light cotton dresses and a matching toga called *nätäla* or *šämma* [ከጠግ ስጦት]. The dresses and toga are decoratively embroidered with different motifs at their edges. Men wear white pants, called *Täfäri qəd* [ተፈሪ ቅድ: *Täfäri* style], with matching light *nätäla* or *šämma* on their tops. Women often let their hair braid in different styles, while men commonly wear an Afro hairstyle (Worke 2016¹³).

Important is also the tradition of animal sacrifice, a century old ritual practiced nearly among all religious and cultural groups of Ethiopia. Animal sacrifice belongs to the customary rituals that are predominantly observed on major private and public events and holidays (see also Carol 2012: 55). Depending on the economic status, every household purchases one or more animals, e.g. sheep and hen for home slaughtering. Nevertheless, based on the economic and demographic changes in the past two decades, the home slaughtering is gradually diminishing specifically in large cities like Addis Ababa, where people's lifestyles and consciousness is in rapid change. One reasons of change is the

12 See also Mark 6: 14-29 in: La Biblia Bible <http://www.biblica.com/es-us/la-biblia/biblia-en-linea/?osis=niv:Mark.6.14-Mark.6.29>

13 Personal communications 25.01.2016, Addis Ababa (unrecorded)

construction boom of housing projects witnessed in recent years in Addis Ababa that has triggered changes in the daily life of the residents. Accordingly, Henok Reta (2014) describes: “...*Condominium housing in this regard has introduced a variety of new lifestyles that appear to be contrary to the longstanding traditional practices..... Slaughtering animals is one such practice. In fact, the specific lifestyles at such communal residential areas have strict norms and regulations that discourage home slaughtering. And thanks to neighborhood committee members who are vigilant about violations of communal residential codes, now it is becoming very difficult to carry on the old tradition of in-house slaughters....*”¹⁴.

On the *ənqut’at’aš* eve, special traditional cuisine¹⁵ and beverages¹⁶ are prepared. Families, neighbors, relatives and friends come together to dine, drink and to spend quality time. Dining from one and the same plate (*mäsob*) is among the distinct customs the Amhara and numerous other Ethiopian communities are well-known for (figure 3).



Figure 3: Ethiopian traditional food representing central and northern regions; *ənğära* decorated with different spicy stew served in a traditional table made of woven straw (*mäsob*); Photo: Timkehet Teffera, Addis Ababa, August 2007

14 I grew up watching animal sacrifice customs (sheep, goats, chicken and/or beef). After an animal has been purchased from an animal trader, the slaughtering (only men), experienced hired individuals processed the flaying the skin and sorting the meat. Christians slaughter animals in the name of The Father, The Son and The Holy Spirit. Muslims do same on behalf of Allah, the Almighty.

15 Delicious meat stews, e.g. *doro* or *yäbäg wät* [ዶሮ ወጥ፣ or የበግ ወጥ = chicken or lamb stew] eaten with *ənğära*, [እንጅራ] the sour, spongy flatbread made from the gluten-free grain *teff* [ጤፍ]

16 Widely known homemade alcoholic beverages such as *täḅ* (ጠጅ local honey wine) *tälla* (ጠላ local beer) and *aräqe* (አረቄ anise flavored local liquor) are mostly prepared for specific holidays and special family or public occasions, e.g. wedding.



Figure 4: Traditional Coffee Ceremony on New Year's Day
Photo: Timkehet Teffera 11 September 2016



Figure 5: Bundles of freshly cut grass, *qetäma* [ቄጠግ] offered on a local market somewhere in Addis Ababa. *Qetäma* is used to decorate the interior of a house, mostly the living room, and traditional coffee ceremonies. *Qetäma* is however also offered on the market on other public and/or national holidays. Photos: Sara Genene, <https://aboutaddisababa.wordpress.com/>; Addis Ababa (2015), posted on 27th March, 2015

Traditional coffee ceremony is an integral component of the cultural life of the Amhara. Particularly on holidays, people decorate their homes with fresh yellow daisies *adäy abäba* and *qetäma*, [አደይ አበባ and ቄጠግ] bunch of long fresh scented grass (figures 4-5). This is also important for the coffee ceremony. Drinking coffee is a socializing ritual during which families, neighbors and friends take part, sitting together around the young girl or the woman (female only) who is preparing

it in several rounds. Coffee ceremonies are pleasurable moments during which people chat, exchange information, laugh, gossip about various subject matters and enjoy their togetherness. The process of the coffee preparation starts with roasting coffee beans, then grounding and brewing the fresh powder in the traditional clay pot, *ḡābāna* [ጃባና]. Three brewing rounds are common during a traditional coffee ceremony. The first round is *abol*, the second *t'ona* and the last *bārāka* [አባል፣ ጦና፣ and ባረካ]. Throughout the ceremony aromatic incense is burned. The incense burning tradition is generally believed to get rid of evil spirits and to protect the ceremony from negative energy.

A complete coffee ceremony takes an average of 1 to 2 hours. The first or *abol* round is of the best quality because the coffee is strong, while the following two rounds are brewed by refilling the *ḡābāna* with water. In rare cases, grounded coffee may be inserted in the boiling liquid of the *ḡābāna*. After that guests are offered the *t'ona* round following a similar procedure for the last round. Participants usually drink one small cup in each round. After completing the *bārāka*, the person, who took care of the coffee ceremony, is blessed by the participants of the ceremony.

Another *ənqut'at'aš* -related incident is the setting of bonfire in front of the house on the eve of the holiday. In many parts of the Amhara, the ceremony is carried out after sunset. For the occasion torches called *čəbbo* [ቸቦ], made of dry tree branches and tied together, are organized. *Čəbbos* are either made by male members of a family or they may be purchased on local markets. During the bonfire, elders give their blessing to the family members, wishing them all a prosperous year to come. They pray for a successful harvest and good crops, for peace and harmony, for the wealth of their cattle, the health of their families, neighbours, friends, and relatives to be blessed in the year to come¹⁷. During the ceremony both young and old sing and dance around the fire place. One of the seasonal songs is *əyoha abābaye* [አዮሃ አበባይ] meaning ‘Welcome my Flower’, a song performed for several weeks starting from the New Year up to the *mäsqäl* holiday¹⁸ [መስቀል] celebrated on 27th September. A short example of *əyoha abābaye* lyric is given as follows:

17 This custom is, of course, not only Ethiopian, but rather a worldwide practice. William Crump (2008: 73), for instance, remarks the following about New Year's customs in general: *With the coming of each New Year or cycle of seasons, civilizations over the millennia and throughout the world have conducted rites to expel unpleasant, bane, and otherwise evil forces from entering and contaminating that which begins anew. The means to achieve this form of purification have included fashioning effigies and dummies as symbols of the old year or death itself and then burying, drowning, or burning them; visually portraying the myths of the death and resurrection of certain gods and goddesses at the new year; conducting rituals to expel specific evil spirits; transferring evil to a scapegoat; and engaging in mock battles to portray good as victorious over evil or the life of summer conquering the death of winter. While some of these rituals still remain in force in certain portions of the world today, they exist more as tradition than superstition.*

18 *Mäsqäl* commemorates the ‘finding of the true cross on which Jesus Christ was crucified’

Amharic script	phonetic	translation
እዮሃ አበባዬ	<i>əyoha abābaye</i>	Welcome my flower
መስከረም ጠባዬ	<i>Māskārām t'ābaye</i>	Behold, Māskārām ¹⁹ has dawned
መስከረም ሲጠባ	<i>Māskārām sit'āba</i>	When Māskārām dawns...
አደይ ሲፈኑዳ	<i>adäy sifänāda</i>	When the yellow daisies blossom
እንኳን ሰው ዘመዱን	<i>əynkwan säw zāmädun</i>	Let alone the dearest relatives
ይጠይቃል ባዳ	<i>yəyt'äyayqal bada</i>	One even visits non-kinsmen
መስከረም ሲጠባ	<i>Māskārām sit'āba</i>	When Māskārām dawns...
ወደ ሐገሬ ልግባ	<i>Wädä hagäre ləgba</i>	Let me go back home (to my birthplace)

Singing Girls, their Role and Socio-Cultural Understanding

As described at the outset of this report, questions related to the girls singing *abābaye hoy* in commemoration of *ənqut'at'aš*, will be deliberated in this section. These questions, among others, refer to the formation of girl's groups, the participants' social background and their performing skill.

It is common that on the *ənqut'at'aš* holiday, girls, often residing in the same neighbourhood, assemble themselves around the early morning. The members may also be siblings sharing the same household or close friends visiting the same school. A group may consist of 4 and more participants depending on the availability of the partakers' ca. 10-16 years (figures 6)²⁰. The formation of a singing group neither requires any specific criteria nor a formal training, but it is based on voluntary will - with a prime goal of singing and receiving monetary reward in return. The reason why it is only girls who traditionally perform *abābaye hoy* could be related with the legendary story of the Queen of Sheba who was welcomed by young girls with flower bouquets who performed songs for her narrating her journey to Israel.

Before the girls start moving from house to house, they get properly dressed in their new or best outfits. Mention must be made that those singing *abābaye hoy* generally belong to the low social strata. Girls from middle class or well-to-do families are frequently prohibited from having fun with their peers. The reason lies in the misperception of parents who most probably prohibit their daughters to go from door to door singing and expecting rewards in cash or in kind considering the act as "begging" and "bothering" people. These parents have a strong feeling of inconvenience and are afraid to lose their "good" status in their communities. Other parents may be worried about their children staying out of their home for several hours hanging out with fellow girls of diverse social and behavioural backgrounds²¹.

19 The first month of the Ethiopian calendar is called *Māskārām*, see details in footnote 5

20 Of course, elder females between 16 and 25 years may perform *abābaye hoy* in the same manner like the young girls, namely by going from door to door. Nevertheless, it is rather uncommon (personal communication with Alemtsehay Worke 2010).

21 During my childhood and teenage years, I remember that despite my parents respected the traditional/cultural

Abäbaye hoy is an orally transmitted song belonging to the huge corpus of the *Amhara* traditional music repertoire. Subsequently, members of the society learn and adapt the music with its social and cultural meanings and values that are adapted already in early childhood. I grew up observing this practice and listening to and/or watching *abäbaye hoy* and numerous other songs performed. The customs, traditions and rituals linked with it are therefore, ingrained in my memory. Thus, I am capable of singing *abäbaye hoy* and other song properly.

Contrary to the singing girls' on *ənqut'at'aš* day, boy's activities (mainly in urban areas) is habitually limited to painting colorful flowers, doves, angels and holy saints as well as anything resembling love and peace on several sheets of paper. Like the singing girls, the boys mostly belong to the lower social strata. So, on New Year's Day boys go from door to door and distribute their painting. Therefore, starting some days prior to the main holiday, they paint as many sheets of paper as possible in order to distribute these to as many families as possible (figure 7-8). In return they receive monetary rewards, loafs of "homemade bread (*däfo dabbo*; figures 9), sometimes clothing or (they) simply will be promised some kind of gift. While the gift of money and clothing is common in urban areas, gifts of a goat, a sheep, or a calf are common in rural areas" (Getahun & Kassu 2014: 151). The same is applied to singing girl's groups (Kebede 1971: 72)²².



Figure 6: Girl's group singing New Year's song going from door to door on the *ənqut'at'aš* holiday; Photos: T. Teffera, 11th September 2016, Addis Ababa

practice related with *abäbaye hoy* singing, they never permitted us children to leave the house and sing around the neighbourhood with a pretext of the abovementioned reason. This decision, of course, saddened us every year, since our mere desire was nothing but leave home and enjoy the company of other girls' groups and share fun. Thus, we used to be filled with excitement whenever such groups came to our home and sing *abäbaye hoy* or whenever we listened to this particular song echoing through the locality the whole day. We had no choice other than visualizing the fun and the "freedom" the girls could probably have, we always wished we would be out there (Personal communications with Martha Teffera, Berlin 16th June 2016 and Helina Teffera, telephone conversation 18.12.2015, 25th June 2016)

22 At this point, it might be interesting to mention that contrary to the girl's *abäbaye hoy* tune that commemorates the *ənqut'at'aš* holiday, singing boys who similarly assemble themselves in groups commemorate the *buhe* [ቡኔ] holiday. Hence, the group of boys would move from door to door singing the *hoya hoye* song. *Buhe* is an old religious celebration that commemorates the Transfiguration of the Lord Jesus Christ on Mount Tabor. It is celebrated every year on August 19th, **Nähase* 13 Eth# calendar; see details in Teffera 2016).



Figures 7



Figure 8

Colorful paintings prepared for *ənqut'at'aš*; young boys move from house to house with their painted sheets of papers to present them to various families and get rewarded accordingly;

Photos: T. Teffera, 11 September 2016, Addis Ababa

Music and Lyric Analysis: Abäbaye Hoy

This section deliberates the musical features of the *abäbaye hoy* song. At the outset however, it is important to note about the existence of a variety of Amharic songs narrating *ənqut'at'aš* that are generically named as *yä awd amät zäfänoč*, holiday songs. There are both solo and group renditions with lyrics involving both sacred and secular messages. The former describes the bright season and the stunning landscapes, holiday activities, celebration, family reunions, best wishes and blessings for the coming year. Sacred lyrics, on the other hand, perceptibly recount the religious connotation of *ənqut'at'aš* and blessings of the Almighty God. The songs may be accompanied by traditional or Western instruments in solo or ensemble/band. New Year's songs of various types are mostly released few days prior to *ənqut'at'aš*.

The repertoire of New Year's songs also includes new arranged versions of already existing folk and/or traditional tunes. In urban centres and big cities, where music business exists, various *ənqut'at'aš* tunes are released in music albums (along with other songs) or as a single. Furthermore, new songs are recorded in radio or TV studios and broadcasted (mostly in state owned companies)

or they are released by a music shop, nationally and internationally (in Ethiopian Diasporas), and offered on the market. Both male and female vocalists perform New Year's songs in solo or in groups (often in the traditional call-response style). Music videos of *ənqut'at'aš* tunes represent the current trend of the Ethiopian music broadcasting. Their footages depict various scenes directly related with the holiday celebrations²³, i.e. socio-cultural and traditional activities, get together, joyful moments, singing and dancing, drinking coffee enjoying an elaborated ceremony, preparation of traditional food and drink, traditional markets etc. The music clips furthermore feature scenes related to country love and patriotism, and homesickness. This is mostly related with exiled Ethiopians who may suffer under such feeling whenever holidays approach for not being part of the activities taking pace back home (Teffera 2006: 109).

In the orally transmitted *Amhara* tradition, learning and adapting music obviously begins in early childhood. One of the accesses is the direct participation in the everyday life of the community in which music making is one of the major means of expressing tradition and culture (see also Blacking 1967: 17, 29, 191).



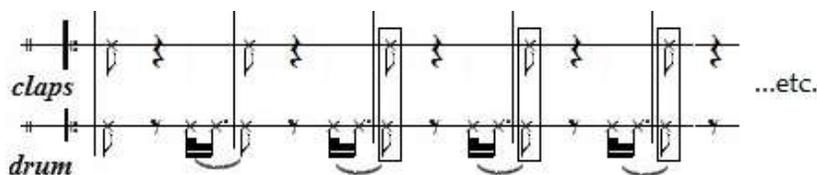
Figure 9: Traditional bread, *dafo dabbo* baked on special occasions and on major holidays; Photo: Sara Genene, Addis Ababa (2015); <https://aboutaddisababa.wordpress.com/>; Posted online, September 12, 2015 (last retrieved 25.09.2015)

Abäbäye Hoye: Like many Amharic songs, the *abäbäye hoye* tune is arranged in call-response-pattern performed between the song leader (*awraḡ*) and the chorus group (*täqäbäyoč*). In so doing, one of the girls overtakes the role of the *awraḡ* and the rest of the group sings the parts of the

23 See list of suggested music videos posted on Youtube, e.g. Asfaw Tsegie's New Year's song *Yeselam Yihunilin* 'Let it be a Joyful Holiday' <https://www.youtube.com/watch?v=SMymS2nSSE0> and Yodit Zeleke's song *Mälkam Amät Be'al* 'Happy New Year' https://www.youtube.com/watch?v=LwkFQ_SsqCY, Genet Bekele's track *Addis Amet Wede Hagere* 'Going back home for the new year' <https://www.youtube.com/watch?v=nQcJvdL6eb8>; Tamrat Desta with Addisu Zemen 'The New Year', <https://www.youtube.com/watch?v=hXLaTOgQR64>, retrieved 05th August 2016

täqäbayoč. There is no pre-selection as to who is going to be the *awrağ*, since there are no specific criteria for a good or a bad vocalist (at least in this relation). Everyone who feels capable of overtaking the *awrağ*'s role starts singing and the *täqäbayoč* immediately join in. After a while the *awrağ* may accordingly be replaced by the next without creating any interruption of the song performance. *Abäbaye hoy* is usually accompanied by a *käbäro* drum played by a voluntary girl, whereas all other members of the group clap their hands rhythmically.

Abäbaye hoy entails several song sections with each section possessing self-contained narrative poems that tell a story or communicate a certain matter. The narratives have a starting and middle part in which the story is further developed towards an end or a conclusion. The melody of each song section varies, whereas the rhythm, that is governed by a triple meter (3/8) and syncopations, e.g. vocal melodies of figure 11 and 13, remains constant throughout the song. Metronome pulses are indicated at the beginning of each staff notation. The drum beat included in the last line of figure 11 demonstrates syncopated beat made up of a 32nd and 16th dotted followed by an 8th note with the stressed beat being a quarter note at the beginning of each bar. The hand clapping is expressed by an 8th note that falls with the stressed beat together with that of the drum beat.



In figure 11, the staff notation with the *awrağ* and *täqäbayoč* parts as well as the drum pattern, and hand claps²⁴ are presented.

In terms of the *awrağ-täqäbayoč* structure, every song section has its own distinctive feature. Five tones with distinct intervals play a central role in the melody structure. The set of notes (occurring within an octave range) called *qəñət* is governed by characteristic interval patterns. The word *qəñət* (pl. of *qəñətōč*) stems from the verb *mäqəñät* = 'to tune'.

As in the case of many Ethiopian music cultures, Western tempered pitch and tonality is not used or expected in traditional *Amhara* music. Pitch deviation or pitch instability are tolerated to a certain degree that still allows both a *qəñət* tone set and the musical piece applying this set to identify it as such (Kebede 1971: 234)²⁵.

24 The staff notations in figures 11-16 do not include the drum beating and hand clapping patterns in order to save space, but these parts exist.

25 "The *qəñətōč*, their invention, development and change through time, their perception and visualization from and etic viewpoints as well as their theoretical and practical understanding, requires continued researches that should be directed to local and regional music cultures, given the fact that even within the *Amhara* region an absolute musical

Four major *qənətoč*²⁶ called *təzəta*, *bati*, *anči hoye läne* and *ambassäl* create the backbone or the basis of the *Amhara* traditional music repertoire. The song *abäbäye hoy* applies the pitch set of the *anči hoye läne qənət* = ‘You are meant for me’. Tone c’ is the imaginary fundamental tone (= or the departure tone) that is followed by ascending un-tempered tones **c’-d^b’-f’-g^b’-a’** with intervals: minor second-major third- minor second-augmented second and minor third (see figure 10²⁷). The tables presenting the song texts display the melody lines (= ml; see column 1) specified as **a, b, c...** etc. and their variations: **a¹, b¹ or c¹...** etc. The call and response parts of the *awrağ* and the *täqäbäyoč* are indicated as A or T (see column 2). The individual song parts are described as follows:

Song Part 1: In this section the girls approach a house singing the verse line ‘*We are coming cheerfully to visit you*’. The first two lines are repeated over and over again in exchange between *awrağ* and *täqäbäyoč* until the group arrives at the gate of the selected house. After a while the group is welcomed by the host family to enter the gate. The girls perform the song with increasing enthusiasm, while the host family (= the audience) enjoys them. With verse lines III and V አግግ አሉ ብለን ‘*Hoping the lady of the house is around*’ or አባባ አሉ ብለን ‘*Hoping the master of the house is around*’, the girls express their respect to the family without whose presence it would be meaningless to perform the song, because the chance of being finally rewarded is almost none (see table 1 and figure 11).

Song Part 2: This song part is slightly faster than the preceding one. A complete verse line of the *awrağ* contains 12 syllables. These 12 syllables are melodically divided into two short phrases that represent quasi ‘opening’ and ‘closing’ characters (table 2a-b). As shown in table 2c, these phrases are designated as melody lines (ml) **3** and **3¹** and end with the tones **d^b** and **c** successively. Contrary to these lines, the *täqäbäyoč*’s response line contains the single word *lämläm* given in melody line 4²⁸. This line remains unchanged as table 2c demonstrates (see also figure 12).

Abäbäye hoy means “My flower”. Getahun and Kassu (2014: 153) understand these two words as a question, for example: “*Have you seen flower/s?*” or “*Have you seen any flowers on the meadow*

homogeneity cannot be expected. Consequently, we may assume that different Amhara localities may have small or large scale deviations, like the variances existing e.g. in dance and song styles or in the Amariña dialects (Teffera 2013).

26 The four traditional *qənətoč* are briefly described as follows:

- təzəta* = nostalgia/remembrance. This *qənət* consists of types called *abəy* and *nə’us* (= major/minor) tone sequences **c’-d’-e’-f’-g’** and **c’-d’-e-flat’** or **e^b -f’-a-flat’** or **ab**(tone c has been selected as a starting pitch just as an example);
- bati* = a name of a town in the former province of *Wällo*, northern Ethiopia. Like the *təzəta* the *bati qənət* also uses two versions, namely **c’-e’-f’-g’-b’** and **c’-e-flat’** or **e^b -f’-g’-b-flat’** or **b^b**;
- anči hoye läne* = is explained in main body of this paper in relation with the *abäbäye hoy* song;
- ambassäl* = is the name of a famous town in the region of *Wällo* like the *bati qənət*. It uses the tones **c’-d-flat’** or **d^b -f’-g-flat’** or **g^b-a’**. It is important to note that all four *qənətoč* simultaneously represent well known traditional songs that are given the same titles (see details in Teffera 2001: 19-24). All pitches referred to in this entire paper are non-tempered.

27 There will be five intervals in one octave.

28 In order to distinguish the melody lines from the pitches, the melody lines (ml) are designated with numbers 1, 2, 3, etc.

or in the fields?”

The *tāqābayoč* reply the call line of the *awrağ* with the word ‘*lämläm*’ meaning “*blooming, blossoming, green*” (ibid) [in this study, the word **lush** has been applied]. In other words, it makes sense to imagine this word as ‘...yes, we have seen flowers all over the fields; they are blooming and blossoming’.

Melody lines **3–4–3¹–4** in table 2c are repeated in the same manner but with new text. The narrative message of the text is melancholic (see tables 2d and 2e).

Figure 12 presents the melody lines in staff notation (compare with table 2c). The first short melody motif of the *awrağ* ends on tone **d^b** (the second tone of the *qənət*), while and the second motif ends on the basic tone **c¹**. The response line remains unchanged.

Song Part 3: The *awrağ* starts to sing a full verse line (see table 3) that is repeated by the *tāqābayoč*. Then the *awrağ* proceeds to verse line II which is again repeated by the *tāqābayoč*. In the melody of figure 13, four tones of the *qənət* are used with pitch **c¹** serving as a central tone occurring frequently. Slight melody variation is applied by the *awrağ*, which however does not influence the structure and the frame of the melody line shown in figure 13.

Song Part 4 is made up of in call-response style. The call line ‘**1**’ of the *awrağ* is followed by response line ‘**2**’ of the *tāqābayoč*. While melody line **1** ends on tone **A**, melody line **1¹** uses the closing cadence hence, ending on tone **c¹**. The response part remains the same until the end of the stanza. This is followed by the last lines VII - X in which the text አዩ! አቴ አበባዬ (previously the *tāqābayoč*’s line; see verse lines II, IV and VI) appears, divided into two short phrases. Thus, the *awrağ* sings the word አዩ! ‘Oh’ that is responded with the words አቴ አበባዬ ‘My dear sister’ (see the bold highlighted melody lines **3–2¹–3¹–2¹** in table 4. The staff notation in figure 14 represents table 4.

Song Part 5: This song part is also arranged in a call and response pattern, but differently than the previous one. The first three lines consist of short phrases. The *awrağ* begins and the *tāqābayoč* follow and after that the *awrağ* sings the remaining text part and closes the melody line. This pattern is arranged in cyclic form with exchanged roles of both parts (see table 5 and figure 15).

Song Part 6: Unlike the foregoing song sections, song part 6 is performed in unison. The four melody lines **a – a – a – b** are repeated several times (see table 6 and figure 16). This song part is used when the host family offers presents, e.g. food/drinks, clothes and money (see also Kebede 1971: 89) to the singing group as a gesture of thank you. Consequently, through the lyrics they express their gratitude for the hospitality they encountered. In the lyric, they wish the family honour (and wealth), love and prosperity for the imminent year.

After having performed the song and left the respective house, the girl’s move to the next house to sing *abābaye hoy* once again. After several hours of singing, enjoying and going around their vicinity, the girls may be exhausted and go home. But before they separate, they share the presents

gathered so far as evenly as possible among them (Mulugeta 2015/2016).

Supplementary Discussion on the *Abäbaye Hoy* Lyric

Due to lack of written sources it is unknown when and under which socio-cultural incidents the *abäbaye hoy* song and its lyric were created. One of my informants, the 70 years old woman, Alemtsehay Worke (2016) told me that she remembers the so far discussed lyric of the *abäbaye hoy* song since her childhood. Furthermore, during our personal communication, priest Gebremeskel (2016) suggested that this song and its lyric must be at least as old as the Christian Orthodox religion that has been practiced in Ethiopia since the 4th century A.D.

In this part, I would like to give selected verse lines of the *abäbaye hoy* song's lyric special attention. It particularly refers to contents narrating the sorrow and sadness of a girl suffering emotional and physical abuse.

Based on his African music study, Kwabena Nketia (1974: 204) argues that songs “*serve as depositories of information*” on societies reflecting “*...their way of life, as records of their histories, beliefs, and values*”. Nketia adds that certain topics that are difficult to express in speech may at times be properly reflected in songs. Could this perhaps be the case in the *abäbaye hoy* tune? Merriam (1964: 207) points out that “*...song texts are a reflection of the culture of which they are partthey are essentially post facto; that is, they tend to arise out of situations which already exist*”. Even though the gloomy message of *abäbaye hoy*, of course, happens in any human society. The question is however, whether the song was intentionally created to serve as a functional song to reflect the *ənqut'at'aš* holiday that is, in fact, a joyful occasion, not a sorrowful. Nevertheless, one may imagine how young girls would enjoy participating in a singing group moving from door to door performing music. Most of all however, would enjoy the quality time they spend together the entire day.

No doubt that many Ethiopians (me included) have a pleasant memory of the *abäbaye hoy* song that are related to the pleasant memories of the *ənqut'at'aš* holiday. I have always loved to listen to and to sing this jubilant tune back during my childhood and early youth. Despite the sad text messages, no one seemed to be in a sad mood. Girls sing this song with great joy beating the drum, clapping hands and moving their bodies to the beat. Referring to the role of music in songs, Nketia (1974: 205) once again remarks that “*...the music defines or expresses the general character of the occasion or the spirit of the performance. Hence, the musical function of ... songs and consequently its form of expression would be maintained even where the texts contain nonsense syllables, archaic words, difficult allusions....*” or even gloomy song parts as in the case of *abäbaye hoy* that do not rejoice the event. For that reason, I doubt whether the young girls who sing *abäbaye hoy* might be aware of the negative lyrical content. Blacking, who conducted intensive fieldworks on Venda

children's songs (South Africa), asked his young interview partners about the meaning of what they were singing of which the answers were mostly negative. Although he "*spent much time questioning old people about obscurities in the texts*", none of them were able to answer the questions to his full satisfaction and expectation, rather "*...most of them said that they remembered singing the same words when they were children*" (Blacking 1967: 34). With regard to *abäbaye hoy*, I discussed the issue with several people, namely those who used to actively participate in the singing (throughout their childhood) and those who only used to listen to it or to watch it as an audience. Nearly all of them told me that they paid less or no attention to the negative lyrical contents²⁹.

Let us now take a look at selected parts of the *abäbaye hoy* song's lyric. The first example refers to song part 2, table 2d. The verse lines narrate the plan of erecting a house. It is obvious that the sunny season is the most suitable time of the year to build houses, mainly in agrarian societies of rural Ethiopia. So, here, the lyric recounts the New Year and the beautiful season it brings with it. Getahun and Kassu (2014: 153) argue about the two verse lines sung by the *awraǧ* represented in table 2c: ባል ንጅሮቹ ቀሙ በተራ - እንጨት ሰብሬ ቤት እስከሰራ = 'My friends stand in a row - until I collect wood to build a house' indicates the scarcity of dry wood during the rainy season. But, since the New Year has now dawned along with the bright season, it is easier to find dry wood and erect a house. So far so good, but the subsequent verse lines III - XI seem to terminate one's dream of the New Year and the promising season. The message becomes confusing. Following this, lines III - IV narrate: እንክዋን ቤትና የለኝም አጥር - እደጅ አድራሲሁ ኮከብ ስቆጥር '...let alone a house, I don't even have a fence - I will spend the night outdoors counting stars' completely dismiss the confidence of erecting a house. The person (in this case, a girl may be imagined) seems to be incapable to make his wish a reality perhaps due to deprivation (?). So, based on the content, one would understand that the only option left is spending the night outdoors and killing time by counting stars on the one hand. On the other hand, it signifies the best season of the year during which one can spend the night outdoors enjoying the fresh air and the exquisiteness of the sky with its flickering stars. Therefore, presumably the only sense making message here refers to the seasonal change: from **darkness** to **brightness** (from bad to good or from a gloomy to a joyful situation). This fact transports pleasure and hope for better days to come. Worke (2016) interprets this content as follows: "*...I don't possess a house, not even a small area which I would call mine. And yet I wouldn't mind to stay outdoors, in the open air of the night, counting the stars, because the rainy season is over, it is not cold any longer. The New Year has dawned*". Contrary to this optimistic interpretation, other interview partners understood the content as if the verse lines express the exasperation of the person. This despair specifically continues in verse lines V-VI that recount "the evil" stepmother in whose household the "girl" is living and the inconvenient conditions

29 Personal communication with Sossina Mulugeta and Martha Teferra 2015/2016

that may presumably take place³⁰.

The subsequent verse lines of table 2e VII - IX narrate a more distressed incident of physical abuse. Subsequently, the “girl” described in the text offers this person, who is probably a member of the household, food she prepared (verse line VII), but he responds with violence by hitting her (verse lines VIII-IX). The ‘girl’s’ burdens reach the climax in lines X-XI in which she pleads to go find her biological mother who would rescue and release her from her misery. But if her mother should not be found, the girl requests to bring at least a personal item of her mom, namely her belt (called *māqānāt* መቀነት), about 3 M long traditional belt made of woven cotton with which women twist their waist. This is a message that adds more sorrow to the already miserable and depressed condition under which the “girl” is suffering.

The next example turns to table 4, song part 4, verse lines II and V. In the *Amhara* tradition, the words ኦቴ አበባሽ / *əte abābaš* meaning ‘my precious sister’ are used as a pet name (term of endearment) for an elder sister. So by calling her *əte abābaš*, her siblings including younger cousins and relatives owe her respect. This refers to verse lines III and V lines ኦቴ አበባሽ ሰትላኝ ከርግ - ጥላኝ ሄደኝ በሐምሌ ጨለማ ‘*She [əte abābaš] used to call me ‘əte abābaš, but she left me in the darkest month, Hamle*’³¹. Their content should be understood from the viewpoint of *əte abābaš* who is now saddened and/or disillusioned for being left with her misery.

In the past 10 to 15 years new lyrics have been added to the already existing *abābaye hoy* song. Could they have been created as a substitute for the gloomy contents that hardly represent the joyful New Year feast as has been deliberated above?

The new lyrics refer to both secular and spiritual renditions. The spiritual lyrics narrate details derived from the biblical history, for instance, Noah’s flood story or about the Virgin Mary and her son Jesus Christ etc. Worldly lyrics, on the other hand, focus on good wishes for Ethiopia and its peoples, on the beautiful landscape and on the plentiful holiday-related activities.

The lyric in table 7 may, for instance, either be sung in addition to or in place of the earlier lyric given in table 4 (both lyrics belong to song part 4). So, contrary to the previous unhappy message about sister *əte abābaš*, the new lyric recounts the approaching bright season wishing peace and prosperity for the country and its people. In the lyric of table 8 (song part 5), best wishes are expressed for Ethiopia as a country and its peoples as well as prosperity and wealth for the coming year³².

30 In an interview aired by the Ethiopian Television (2015), the *abābaye hoy* song’s lyric is debated with the prominent Ethiopian poet, Tagel Seifu. Seifu gives particular emphases to the abovementioned “negative” verse lines. He considers these verse lines a rather shocking than such recounting joyfulness on the New Year’s Day (See EBC Special Quick Facts and Funny Memories of Tagel Seifu; posted on Youtube 08th January 2015; <https://www.youtube.com/watch?v=6gsMX9pQUgA>).

31 *Hamle* is the 11th month of the Ethiopian calendar including *Nehase*, the 12th month.

32 See Ethiopian New Year Music - *Abebayehosh* broadcasted on the Ethiopian TV; posted on YouTube 08th September 2010; <https://www.youtube.com/watch?v=AaqxIwS78AY>; (last retrieved 02.12.2015).

Other new lyrics used in the *abäbäye hoy* song also consider folk tales of the Queen of Sheba that has already been deliberated earlier in relation with the historical background of *ənqut’at’aš* holiday that starts with the legend of the queen’s journey to Israel up to the day of her return to her home country, Ethiopia.

The spiritual text of the different *abäbäye hoy* song parts are presented in tables 9 – 14 following the sequence in which they are often performed. Some few verse lines that have already been demonstrated in tables 1 – 8 occur here as well (see bold highlighted verse lines in tables 9, 12 and 13). Here, note must be made that unlike the secular rendition of the song, the sacred lyric is narrative reciting the approaching New Year in accordance with the biblical history (the repetitions of the lyric ሆ ብለን መጣን ሆ ብለን We are coming cheerfully to visit you in verse lines I, II, IV, VI, VIII... etc. highlighted in grey (for comparison; see also table 1).

Musical Examples and *Abübaye Hoye* Lyrics

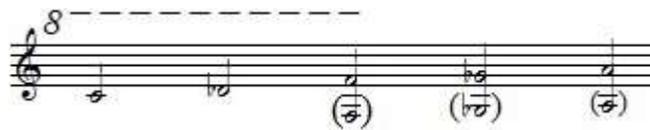


Figure 10: Un-tempered pitches of the anchi hoye läne qənet

Table 1: Song *abäbäye hoy*, song part 1

vl	ml	A/T	Amharic script	phonetic	translation
I	1	A	ሆ ብለን መጣን ሆ ብለን	<i>Ho! bälän mät’an Ho!</i> <i>bälän</i>	We are coming cheerfully to visit you
II	1	T	ሆ ብለን መጣን ሆ ብለን	<i>Ho! bälän mät’an Ho!</i> <i>bälän</i>	We are coming cheerfully to visit you
III	2	A	እማማ አሉ ብለን	<i>Imama alu bälän</i>	Hoping the lady of the house is around
IV	1	T	ሆ ብለን መጣን ሆ ብለን	<i>Ho! bälän mät’an Ho!</i> <i>bälän</i>	We come cheering to visit you
V	2	A	አባባ አሉ ብለን	<i>Ababa alu bälän</i>	Hoping the master of the house is around
VI	1	T	ሆ ብለን መጣን ሆ ብለን	<i>Ho! bälän mät’an Ho!</i> <i>bälän</i>	We come cheering to visit you

A = *awraḡ*; T = *täqäbayoç*; ml = melodic line

Figure 11: Song *abābaye hoy*, song part 1; *qanət: anchi hoye lāne*

Table 2a: Example of a 12 syllabic verse line (*awrağ* part)

	phrase ending on tone d ^b						phrase ending on tone c						
syllables	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
vl	λ	π	η	ϕ	υ	ε	λ	π	η	ϕ	υ	ε	vl = verse line
phonetic	a	bā	ba	ye	ho	y(ə)	a	bā	ba	ye	ho	y(ə)	
	η	Δ	γ	ξ	ε	ϕ	ϕ	σ	π	(κ)	τ	ζ	
	ba	lā	n(ə)	ğā	ro	če	qu	mu	bā	(ā)	tā	ra	

Table 2b: Song *abäbäye hoy*, song part 2 with opening/closing lines

vl	phrase ending on db /opening line	phrase ending on c /closing line	Translation: My friends, stay in a row [wait for me].... until I collect wood to build a house
I	አበባዬ ሆይ / <i>abäbäye hoy</i>	አበባዬ ሆይ / <i>abäbäye hoy</i>	
II	ባልንጀሮቼ / <i>balənǰäročē</i>	ቁሙ በተራ / <i>qumu bätära</i>	
III	እንጨት ሰብሬ / <i>ənçät säbäre</i>	ቤት እስከሰራ / <i>bät askäsära ...etc.</i>	

Table 2c: Song *abäbäye hoy*, song part 2

ml	A/T	Amharic script	phonetic	translation
3	A	አበባዬ ሆይ	<i>abäbäye hoy</i>	Have you seen flowers?
4	T	ለምለም	<i>lämläm</i>	Blooming, blossoming, lush....
31	A	አበባዬ ሆይ	<i>abäbäye hoy</i>	Have you seen flowers?
4	T	ለምለም	<i>lämläm</i>	Blooming, blossoming, lush.... etc.

Table 2d: Song *abäbäye hoy*, song part 2

vl		A	T	A	T	translation of <i>awrağ vl./</i> column 2 and 4
I	Amharic script	ባልንጀሮቼ	ለምለም	ቁሙ በተራ	ለምለም	My friends stand in a row [wait for me].... blooming, blossoming lush ...until I collect wood to build a house
	phonetic	<i>balənǰäročē</i>	<i>lämläm</i>	<i>qumu bätära</i>	<i>lämläm</i>	
II	Amharic script	እንጨት ሰብሬ	ለምለም	ቤት እስከሰራ	ለምለም	blooming, blossoming lush
	phonetic	<i>ənçät säbäre</i>	<i>lämläm</i>	<i>bät askäsära</i>	<i>lämläm</i>	

Table 2e: Subsequent verse lines of song part 2 (only *awrağ* part)

vl	Amharic script	phonetic	translation
III	እንክዋን ቤትና የለኝም አጥር	<i>Enkwan betəna yälāñəm at'ər</i>	Let alone a house, I don't even have a fence...
IV	እደጅ አድራሌሁ ኮከብ ስቆጥር	<i>Edäğ adralähu kokäb säqot'ər</i>	...I will spend the night outdoors counting stars.
V	ኮከብ ቆጥሬ ሰገባ ቤቴ	<i>Kokäb qot'äre sägäba bete</i>	When I return home after counting stars....
VI	ትቆጣኛለች እንጀራ አናቴ	<i>Təqot'añaläčə ənǰära ənate</i>	...my stepmother complains.
VII	ንፍር ቀቅዬ ብላ ብለው	<i>Nəfro qäqəye bəla bäläwu</i>	When I offered him [?] to eat boiled grain
VIII	ጉልቻ አንስቶ ጎኔን አለው	<i>Guläča ansəto gonen aläwu</i>	He hit me with a on my waist
IX	ከጎኔም ጎኔን ከላሊቴን	<i>Kägonem gonen kulalitenə</i>	He hit me exactly on my kidney
X	አናቴን ጥሯት መድሃኒቴን	<i>Ənaten t'ərwat mädhanitenə</i>	Call my mother, she is my healer
XI	እሷም ከሌለች መቀነቷን	<i>Əswam käleläčə mäqänätwanə</i>	If you don't find her alive, then bring me at least her mäqänät

8

c c1

♩ = 110

awrag

a-bä ba---ye ho-y a-bä- ba---ye hoy ...etc

አ-በ-ባ-----ዩ ሆ-ይ አ-በ-ባ-----ዩ ሆ-ይ

täqäbäyoč

lä---m---lä---m lä---m---lä---m

ለ-----ም-----ለ-----ም ለ-----ም-----ለ-----ም

motif I motif II

Figure 12: *abäbäye hoy* extract of song part 2

Table 3: Song *abäbäye hoy*, song part 3

vl	Amharic script	phonetic	translation
I	አደይ ዮብር ሙዳይ ኮለል በይ	<i>Adäy yäbär muday koläl bäyә</i>	<i>adäyә</i> , my silver basket, roll up!
II	አበባ ባዲሱ ዘመን ፍቅር ሰላም ደግባ	<i>Abäba badissu zämän fiqir sälam yәgba</i>	Flower, may love and peace prevail in the New Year

8

♩ = 110

a-dä---yә yä-bә---r mu-da-yә ko--- läl bä---yә

አ-ደ-----ይ የ-ብ-----ር ሙ-ዳ-----ይ ኮ-----ለል በ-----ይ

Figure 13: *abäbäye hoy* / extract of song part 3

Table 4: Song *abäbäye hoy*, song part 4

vl	ml	A/T	Amharic script	phonetic	Translation
I	1	A	እቴ አበባሽ እቴ አበባዬ	<i>äte Abäbaš әte Abäbäye</i>	My sister <i>Abäbaš</i> ! My precious sister.
II	2	T	አዬ! እቴ አበባዬ	<i>aye әte Abäbäye</i>	Oh! My precious sister
III	1 ¹	A	እቴ አበባሽ ስትለኝ ከርማ	<i>äte Abäbaš sәtäläñ kärma</i>	She used to call me <i>äte Abäbaš</i>
IV	2	T	አዬ! እቴ አበባዬ	<i>aye әte Abäbäye</i>	Oh! My precious sister
V	1	A	ጥላኝ ሄደኛ በሐምሌ ጨለማ	<i>t'lañә hädeč bähämle çäläma</i>	She left me in the gloomy month of <i>Hamle</i>
VI	2	T	አዬ! እቴ አበባዬ	<i>aye әte Abäbäye</i>	Oh! My precious sister
VII	3	A	አዬ!	<i>Aye!</i>	Oh!
VIII	2 ¹	T	እቴ አበባዬ	<i>äte Abäbäye</i>	My precious sister
IX	3 ¹	A	አዬ!	<i>Aye!</i>	Oh!
X	2 ¹	T	እቴ አበባዬ	<i>äte Abäbäye</i>	My precious sister... etc.

8 -----

♩. = 110

awraǧ

ə-----tea-bā-baš ə-----tea-bā-----ba---ye
 ለ-----ቴሉ-በ-ባሽ ለ-----ቴሉ-በ-----ባ-ዩ

tāqabayōč

a-----ye ə-----tea-bā-----ba---
 ለ-----ዩ ለ-----ቴሉ-በ-----ባ---

ə-----tea-bā-baš sə-----tə-lā-----nə kār--ma
 ለ-----ቴሉ-በ-ባሽ ስ-----ጉ-ለ-----ኝ ክር--ማ

---ye a-----ye ə-----tea-bā-----ba---
 ---ዩ ለ-----ዩ ለ-----ቴሉ-በ-----ባ---

ə-----tea-bā-baš sə-----tə-lā-----nə kār--ma
 ለ-----ቴሉ-በ-ባሽ ስ-----ጉ-ለ-----ኝ ክር--ማ

---ye a-----ye ə-----tea-bā-----ba---
 ---ዩ ለ-----ዩ ለ-----ቴሉ-በ-----ባ---

Figure 14: abābāye hoy / extract of song part 4

Table 5: Song abābāye Hoy, song part 5

vl	ml	A/T	Amharic script	phonetic	translation
I	1	A	እወዩ	<i>əwuyə</i>	<i>əwəyə əwawəyə</i>
II	2	T	አኸ	<i>ähä</i>	<i>ähä</i>
III	3	A	እዋወዩ	<i>əwawuyə</i>	<i>əwawəyə</i>
IV	4	A	ከአሽከር ተዋወዩ	<i>k'āškär täwawuyə</i>	I made a deal with the guard (<i>aškär</i> = male servant or guard))
V	4	A	ጌቶች ለሉ ብዩ	<i>getoča alu bəyə</i>	Hoping that the master of the house is around
VI	4 ¹	A	ገባሁ ሰተት ብዩ	<i>gābahu sätät bəyə</i>	I just went into the house



Figure 15: *abäbaya hoy* / extract of song part 5

Table 6: Song *abäbaya hoy*, song part 6

ml	Amharic script	phonetic	translation
1	ከብረው ይቆዩኝ ከብረው	<i>käbräw yəqoyuñä käbräwu</i>	May you get honour (and wealth)
1	በዓመት ወንድ ልጅ ወልደው	<i>b(ä)amät wand läğ wäldäwu</i>	May you give birth to a baby boy
1	ሰላሳ ጥጆች አስረው	<i>sälasa t'əğocə asräwu</i>	May you be the owner of thirty calves
2	ከብረው ይቆዩኝ ከብረው	<i>käbräw yəqoyuñä käbräwu</i>	May you get honour (wealth) until next year

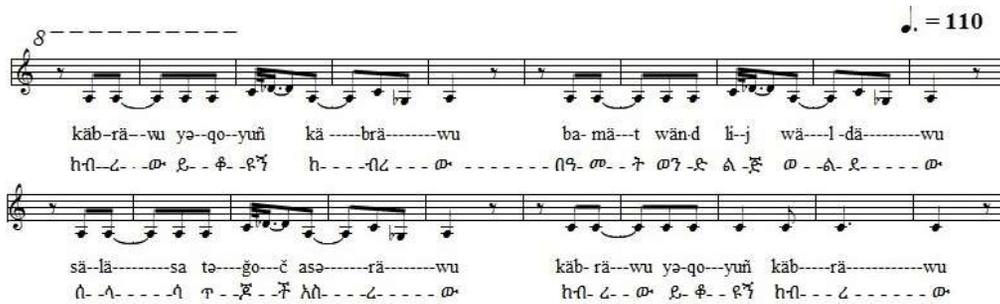


Figure 16: *abäbaya hoy* / extract of song part 6

Table 7: Song *abäbaya hoy*, extract of song part 4

vl	Amharic script	phonetic	translation
I	እኔስ መጣሁ ጨለማው ጠፍቶ	<i>Enes mät'ahu çälämawu t'äfto</i>	I am back now since the darkness is gone
II	ደስ ብሎኛል መስከረም ጠብቶ	<i>Däs bəloñal mäskäräm t'äbt'o</i>	I am happy that <i>Mäskäräm</i> (the 1 st month) has dawned
III	ብርሃን በርቶ ለሁላችን	<i>Bərəhan bärto lähulacəna</i>	The bright day has come for all of us
IV	ሰላም ትሁን አገራችን	<i>Sälam təhun agäracəna</i>	May our country [Ethiopia] remain in peace ³³

33 See *Ethiopian New Year Music – abäbaya hoy* broadcasted on the Ethiopian TV; posted on YouTube 08th September 2010; <https://www.youtube.com/watch?v=AaqxIwS78AY>; last retrieved 02nd December 2015

Table 8: Song *abābaye hoy*, song part 5

vl	ml	A/T	Amharic script	phonetic	translation
I	1	A	ኢትዮጵያ	<i>Ityopiya</i>	Ethiopia!
II	2	T	አኸ	<i>Āhā!</i>	<i>Āhā!</i>
III	3	A	ይብዛልሽ ፍቅር	<i>Yəbzalish fəqər</i>	May your people care for one another
IV	4	A	ሆነሽ የልማት ምድር	<i>Honāšə yäləmat mədər</i>	May your soil be fertile
V	41	A	ሕዝብሽም ጠግቦ ይደር	<i>Həzbšəm t'ägbo yədär</i>	May your population never be hungry

Table 9: Song *abābaye hoy*, song part 1 (compare with table 1)

vl	ml	A/T	Amharic script	phonetic	translation
I	1	A	ሆ ብለን መጣን ሆ ብለን	<i>Ho! bəlän mät'an ho! bəlän</i>	We are coming cheerfully to visit you
II	1	T	ሆ ብለን መጣን ሆ ብለን	<i>Ho! bəlän mät'an ho! bəlän</i>	We are coming cheerfully to visit you
III	2	A	ዘመን መጣ ብለን	<i>Zämän mät'a bəlän</i>	because of the New Year
IV	1	T	ሆ ብለን መጣን ሆ ብለን	<i>Ho! bəlän mät'an ho! bəlän</i>	We are coming cheerfully to visit you
V	2	A	ቸርነቱን አይተን		witnessing his [God's] kindness
VI	1	T	ሆ ብለን መጣን ሆ ብለን	<i>Ho! bəlän mät'an ho! bəlän</i>	We are coming cheerfully to visit you
VII	2	A	ምህረቱን አይተን		witnessing his [God's] mercy
VIII	1	T	ሆ ብለን መጣን ሆ ብለን	<i>Ho! bəlän mät'an ho! bəlän</i>	We are coming cheerfully to visit you
IX	2	A	አበቦችን ይዘን		Holding flowers in our hands
X	1	T	ሆ ብለን መጣን ሆ ብለን	<i>Ho! bəlän mät'an ho! bəlän</i>	We are coming cheerfully to visit you
XI	2	A	ቁጤማውን ይዘን...etc.		Holding wet grass in our hands...etc.
XII	1	T	ሆ ብለን መጣን ሆ ብለን	<i>Ho! bəlän mät'an ho! bəlän</i>	We are coming cheerfully to visit you

Table 10: Song *abābaye hoy*, song part 2, (see also tables 2b-e and figure 12)

Amharic script	phonetic	translation
ከረምት አለፈ ጨለማው ጠፋ	<i>Kərämt aläfä çälāmawu t'äfa</i>	The rainy season [the darkness] is gone
የመስቀሉ ቃል ሆነልን ተስፋ	<i>Yämäsqälu qal honälən täsfa</i>	The promise of the cross is our hope
እናገልግለው እቤት ገብተን	<i>Enagälgäläwu äbet gäbtänə</i>	Let's serve [God] by visiting the church
ትንሽ ትልቁም ተሰልፈን	<i>Tənəš tələqum täsääləfänə</i>	Young and old, all of us in a row
ሰላዘጋጀ ሰማይ ምድርን	<i>Səlazägağä sämay mədərə</i>	He [God] created the universe
ሰለቀመረ መላ ምቱን	<i>Sälämäräqä mälä mətunə</i>	and knew how to take care of it
እሱ ነውና የጊዜ ጌታ	<i>Əssu näwəna yägize geta</i>	Since all decisions are left to God
እንዘምርለት ሆነን በእልልታ	<i>Enzämərəläät honen bā(ə)lalta</i>	Let us rejoice him [God] with ululation

ደመናው አልፏል ጸሐይ ወጥታለች	<i>Dämānawu alfwal ts 'hay wät 'taläčə</i>	The fog is gone; the sun has come out
መሬት ልምላሜ ተጎናጽፋለች	<i>Māret ləməlame tāgonats 'faläčə</i>	Mother earth is fertile now
አዲሱ ዘመን አዲስ ዓመት	<i>Addisu zāmān addis amätä</i>	The new era; the New Year
ሰጠን እግዚአብሔር በቸርነት	<i>Sät 'nə əgziabəher bäčärənätä</i>	God gave it to us thanks to his kindness
የጥፋት ውሃ የጎደለ ቀን	<i>Yät 'fat wuha yägödälä qän</i>	On the day when Noah's flood diminished
ለምለሙን አየ እርግቡ አንድ ቀን	<i>Lämlämun ayä ərgəbu and qän</i>	the dove realized the blooming landscape
እኛም መጥተናል ቄጤማ ይዘን	<i>Īñam mät 'ətānal qetema yəzān</i>	We came to visit you with bunches of fresh grass
ሰላም ለእናንተ ይሁን እያልን	<i>Sälam lä(ə)nantä yəhun əyalən</i>	Wishing you peace [in the New Year] ... etc.

Table 11: Song abäbaye hoy, song part 3 (see also table 3 and figure 13)

vs	Amharic script	phonetic	translation
I	አበባ አበባው ፈካ ዘመን ሲተካ	<i>Abäba abäbawu fäka zāmān sitäka</i>	Flower blossom when the New Year comes
II	አበባ አሮጌው አልፏል አዲስ ተከቷል	<i>Abäba arogewu alf^o al addis täkä^o al</i> the old year has gone; the new has come
III	አበባ ይክበር ይመስገን ይህን አድርጓል	<i>Abäba yəkbär yəmäsgän yəhən adərg^o al</i> thank God for his blessings....etc.

Table 12: Song abäbaye hoy, song part 4 (compare with tables 4, 7 and figure 14)

vs	A/T	Amharic script	phonetic	translation
I	A	እቴ አበባሽ እቴ አበባዬ	<i>Īte Abäbaš! əte Abäbaye</i>	<i>əte Abäbaš!</i> My precious sister.
II	T	አዬ! ቅድስት እናቴ	<i>Aye qədəst ənate</i>	Oh, my blessed mother [St. Mary]
III	A	እቴ አበባሽ ስትላኝ ከርማ	<i>Īte Abäbaš sətäläñ kārma</i>	She used to call me <i>əte Abäbaš</i>
IV	T	አዬ! ቅድስት እናቴ	<i>Aye qədəst ənate</i>	Oh, my blessed mother [St. Mary]
V	A	መከረኝኝ ደግማ ደግማ	<i>Mäkäräčəñə dägma dägagma</i>	She guided me and repeatedly told me
VI	T	አዬ! ቅድስት እናቴ	<i>Aye qədəst ənate</i>	Oh, my blessed mother [St. Mary]
VI	A	ቃሉን ስማው አድምጪው ብላ	<i>Qalun səmiwu adməçəwu bəla</i>	To listen to his [God's] words etc.

Table 13: Song *abābaye hoy*, song part 6 (compare with table 6 and figure 16)

Amharic script	phonetic	translation
ከብረው ይቆይኝ ከብረው	<i>Kābrāw yəqoyūñā kābrāwu</i>	May you become wealthy
ልቦና መንፈስ ገዝተው	<i>Ləbona mǎnfās gǎztāwu</i>	May you be wise and your soul be blessed [with God's grace]
ቃሉን በትጋት ሰምተው	<i>Qalun bātīgat sāmtāwu</i>	May you use your heart to listen to God with attention
ሰጋና ደምን በልተው	<i>Səgana dāmun bāltāwu</i>	May you be blessed to eat [Christ's] flesh and drink his blood
የፍቅርን ሸማ ለብሰው	<i>Yǎfəqərəm šāmā läbsāwu</i>	May the God of love and peace [always] be with you

Summary

Since it is part and parcel of community's daily life, music should not be investigated separated from its social and cultural setting. In Ethiopia, public, national or regional holidays take place throughout the year and they are largely rejoiced by masses of peoples, family circles, friends and acquaintances that give due attention to the traditional, cultural and religious aspects and values. Holidays are additionally very special moments during which various types of musical activities are observed; in which often groups of people participate without restriction in age or gender.

A number of Ethiopian holidays possess deeply-anchored religious backgrounds. These holidays and their unique cultural, traditional and religious perceptions have ever since been transmitted orally from one generation to the next. Despite changes that may have influenced the socio-cultural, socio-economic and political landscapes, the major components of holidays in Ethiopia have largely remained unchanged. Apart from the abovementioned resources, the traditional music repertoire that is/are directly associated with the one or the other holiday, display quite a lot of impressive sceneries not only in terms of their entertaining nature, but also in the message they embrace in their lyrics accordingly.

Converging on the *Amhara* tradition, this study has portrayed how *ənqut'at'aš* is celebrated and what kind of music is performed. The song *abābaye hoy*, a symbolic *Amharic* song inseparably related with *ənqut'at'aš*, was selected for detailed analysis. Mention must be made that Ethiopia is a country consisting of more than 80 different ethnic communities who practice different cultures, customs, traditions, languages, mentalities as well as their own learned and adapted musical behaviours. Accordingly, different societies representing the various regions of Ethiopia celebrate New Year following their own orally transmitted cultures. Based on shared languages, religion and traditions, Ethiopian communities may reflect similarities in terms of activities linked to New Year's ceremonies. But there are also distinctive variations observed as to how the New Year is celebrated and what kind

of music is performed. That is why it has been very significant to select a specific area of research (in this case the *Amhara*), in order to avoid unnecessary misinterpretations and misconceptions.

As has been conversed so far, *ənqut'at'aš* is a time for social interaction. It is a special day on which families come together to spend quality time, share their love, have fun, dine, drink, chat and make music mostly for communal entertainment. In the so far made discussion emphasis has been given to the musical as well as the lyrical message (both secular and spiritual) and their peculiarities including lyrics that have been added in relatively recent periods to the already existing *abābaye hoy* song's melody. Like the *abābaye hoy* tune, many songs particularly related with a specific holiday, require in-depth studies that should include all circumstances associated with it. This distinct song is a representation of joy and celebration, a symbol of togetherness, family love; it is furthermore a period related with a bright season that brings hope and contentment, cheerfulness and delight. Regarding *ənqut'at'aš* and various other holiday music in Ethiopia, there are still lots of investigations to accomplish, i.e. studying, discussing, analysing, documenting, preserving and disseminating.

Cited Works

- Blacking, John (1967). *Venda Children's Songs: A Study of Ethnomusicological Analysis*. The University of Chicago Press. Chicago & London.
- Carol, Steven (2012). *From Jerusalem to the Lion of Judah and Beyond. Israel's Foreign Policy in East Africa*. Universe, Inc. Bloomington
- Crump, William D. (2008). *Encyclopedia of New Year's Holidays Worldwide*. Mc Farland & Company, Inc. Publishers. Jefferson, North Carolina, and London.
- EBC Special Quick Facts and Funny Memories of Tagel Seifu; posted on Youtube 08 January 2015; <https://www.youtube.com/watch?v=6gsMX9pQUgA>; last retrieved 13 June 2015
- Kebede, Ashenafi (1971). *The Music of Ethiopia: Its Development and Cultural Setting*, Ph.D. Dissertation, Wesleyan University, Ann Arbor.
- Genene, Sara (2015). *The Eloquent Pieces of Ethiopian New Year Celebration*. <https://aboutaddisababa.wordpress.com>; posted 12 September 2015; last retrieved 14 December 2015
- Getahun, Solomon Addis / Kassu, Wudu Tafete (2014). *Culture and Customs of Ethiopia*. Culture and Customs of Africa. Toyin Falola (series editor) Greenwood.
- La Biblia (2014) Bible see: <http://www.biblica.com/es-us/la-biblia/biblia-en-linea/niv/genesis/8/msg/> and <http://www.biblica.com/es-us/la-biblia/biblia-en-linea/?osis=niv:Mark.6.14-Mark.6.29>; last retrieved 15 August 2015
- Merriam, Allan P. (1964). *The Anthropology of Music*. North-western University Press. Evanston,

Illinois.

- Nketia, Kwabena J. (1974). *The Music of Africa*; W. W. Norton & Company. New York, London.
- Ofcansky, Thomas / Shinn, David H. (2004). *Historical Dictionary of Ethiopia* (New Edition). Scarecrow Press.
- Reta, Henok (2014). *Ethiopia: Slaughter of Animals - A Culture in Decline?* Reporter Online Newspaper 19 April 2014; (<http://www.thereporterethiopia.com/index.php/in-depth/indepth-business-and-economy/item/1891-slaughter-of-animals-a-culture-in-decline>); last retrieved 26 November 2015
- Tadesse, Bantealem (2014). *The Ethiopian New Year (Enkutatash)*, posted September 7, 2014, Addis Ethiopia Weblog; <https://addisabram.wordpress.com/2014/09/07/the-ethiopian-new-year-enkutatash/>; last retrieved 11 November 2015)
- Teffera, Timkehet (2001). *Musik zu Hochzeiten bei den Amara im zentralen Hochland Äthiopiens*. Dissertation; Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main.
- _____ (2011). *The Dilemma of the Uprooted: A Case Study of the Impact of Music on the Ethiopian Diaspora*. Beiträge zur Geschichte, Religion und Kunst Äthiopiens, Vol. XI, 2011: 107-135
- _____ (2013). *Canvassing Past Memories through Təzətā*. Journal of Ethiopian Studies Vol. XLVI (46), December 2013: 31-66.
- _____ (2016) *Joyful Boys Singing Hoya Hoya: Biblical, Social, Cultural Connotations and Symbolism of the Buhe Celebration in Ethiopia*. Uploaded on Academia.edu under: https://www.academia.edu/22169988/Timkehet_Teffera_2016_Joyful_Boys_Singing_Hoya_Hoya_Biblical_Social_Cultural_Connotations_and_Symbolism_of_the_Buhe_Celebration_in_Ethiopia_in_print
- Wolde-Georgis, Tsegay (2004). *Holiday Celebrations among the Highlanders of Ethiopia*. National Days/National Ways: Historical, Political, and Religious Celebrations around the World. Linder K. Fuller (editor). Praeger Publishing USA. 2004: 83-100
- Wainwright, Geoffrey / Westerfield Tucker, Karen B. (2006). *The Ancient Oriental Churches*. The Oxford History of Christian Worship. Karen Westerfield Tucker & Geoffrey Wainwright (editors). Oxford University Press. Oxford & New York, 2006: 131-169.

Informants

- Baheru, Samuel (2015/2016): 48 years, business man; personal communication about the *ənqut'at'aš feast*, Berlin November 2015 and January 2016, Addis Ababa.
- Mengistu, Berhanemeskel Tedla (2015/2016). Priest at the Ethiopian Orthodox Church St.

- Emanuel/Amanuel in Berlin, Germany; personal communication about the religious connotation of the *Buhe* feast (several personal conversations in October 2015 and between February and June 2016 (unrecorded)
- Gebremeskel, Woldegabriel (2016): Priest at the St. Mary Church in Addis Ababa; personal communication about the religious understanding and historical background of the *ənqut'at'aš* holiday (January 23-29, 2016 unrecorded)
- Mulugeta, Sossina (2015/2016): 38 years, business woman; several personal communication about the *ənqut'at'aš* feast and the *abäbaye hoy* song; January 2015 and September 2015, Addis Ababa and Hawassa.
- Narrative of the Queen of Sheba and King Solomon (20th century painting); Photo posted by Larry Williams <http://williamblogstuff.blogspot.de/2006/02/queen-sheba-and-king-solomon.html>; last retrieved 15 August 2015
- Teferra, Helina (2012-2014): 55 years, journalist, promoter of art and culture, writer and poet; personal telephone conversations about the *ənqut'at'aš* feast and the song *abäbaye hoy* 18th December 2016 and 25th June 2016
- Tefferä, Martha (2015, 2016): 42 years, singer and instrument player (traditional lyre called *krar*); personal communications about the *ənqut'at'aš* feast and the song *abäbaye hoy*, Berlin, 16 June 2016
- Worke, Alemtehay (2010/2016): 73 year old woman and housewife; personal communication about the tradition of the *ənqut'at'aš* holiday in the Amhara culture and family stories, recordings September 2010 and January 2016 (Tefferä/2010 and 2016: private collection)

Audio-Visual Sources: Documentaries and Music Videos

- Asfaw Tsegie - New Year song entitled *Yeselam Yihunlen*. Music video posted on Youtube by Gafat - Broadcast Africa: Ethiopia; 10th September 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=SMymS2nSSE0>; last retrieved 05 August 2016
- Demere Legesse (2003 E.C.) released cultural music 2010 (2003 according to the Ethiopian Calendar). Song title *Awdamet* (Holiday), Music video posted on Youtube 05th March 2011, Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=1Hxc8TLZHbI&list=PL1i2SqNEr4FK4rCosd-BTxOILZLXnrJdb>; last retrieved 03 February 2015
- Digging for the Truth: The Real Queen of Sheba* (Documentary Film of A + E Television Networks); see on YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=8GurOL-gOIM>; posted 19th March 2015; last retrieved 14 December 2015
- Ethiopian Orthodox Tewahedo Church New Year Enqutatash Spiritual Song*; posted on Youtube on

- 10 September 2010: <https://www.youtube.com/watch?v=AyZDfGOS2b8>; last retrieved 24 November 2015
- Ethiopian abäbaye hoy* animation by Semere Fekadu; posted on YouTube 10th September; <https://www.youtube.com/watch?v=zS3Kp2h8C1kL>; last retrieved 28 November 2015
- Ethiopian New Year Music – abäbaye hoy* broadcasted on the Ethiopian TV; posted on Youtube 08th September 2010; <https://www.youtube.com/watch?v=AaqxIwS78AY>; last retrieved 02 December 2015
- Ethiopian New Year Music – *Abebayehosh*; posted on Youtube on 11th September 2014; <https://www.youtube.com/watch?v=DYqeR33kRhQ>; last retrieved 05 August 2016
- Genet Bekele – New Year song Addis Amet Wede Hagere ‘Going back home for the new year’ <https://www.youtube.com/watch?v=nQcJvdL6eb8>; last retrieved 05 August 2016
- ayoha abäbaye Ethiopian New Year*; posted on Youtube on 09th September 2010; <https://www.youtube.com/watch?v=RefasZVQFgQ&list=RDRRefasZVQFgQ#t=11>; last retrieved 25th June 2016 (abäbaye hoy performed by a traditional music band and accompanied by dance (choreography). The song begins with a male group singing *ayoha abäbaye*, a song mostly sung on the bonfire ceremony on New Year’s Eve and on the eve of *mäsqäl* (The finding of the true cross). After a short while the *abäbaye hoy* song starts being sung by a female group)
- New Year spiritual song*; posted on Youtube on 19th September 2008: <https://www.youtube.com/watch?v=u5aL9l8a--o>; last retrieved 24 November, 2015
- Teddy Afro - *Abebayehosh (Ethiopian Music)*; posted on Youtube on 15th January 2009; <https://www.youtube.com/watch?v=zwLWRYqmlF4&list=RDRRefasZVQFgQ&index=6>; last retrieved 25 June 2016.
- Tamrat Desta – New Year song *Addisu Zemen* ‘The New Year’, <https://www.youtube.com/watch?v=hXLaTOgQR64>, last retrieved 05 August 2016
- Yodit Zeleke - New Year song *Mälkam Amät Be’al* ‘Happy New Year’; https://www.youtube.com/watch?v=LwkFQ_SsqCY, last retrieved 05 August 2016

第四屆東南亞表演藝術研究小組國際會議報導 A Report on 4th Symposium of the ICTM Study Group on Performing Arts of Southeast Asia

李秀琴

LEE Schu-Chi

國立臺北藝術大學兼任副教授

本會議報導將首先介紹有關會議的主題與論文，其次介紹ICTM「東南亞表演藝術研究小組」的成立背景，另外也一併介紹此次開會的地點與人文生態，使讀者對東南亞有更多的認識與想像空間。

壹、會議報導

第四屆「東南亞表演藝術」研究小組會議(Performing Arts of Southeast Asia, 簡稱PASEA)於2016年7月31日一到8月6日在馬來西亞檳榔嶼的喬治亞城的城市酒店舉行。主辦單位為檳榔嶼馬來西亞大學藝術學院，與吉隆坡和檳榔嶼的Nusantara表演藝術研究中心。

與會的論文發表篇數有85篇，其中含6個PANEL 小組，2個lecture workshops。台灣與會的學者有台南藝術大學的蔡宗德教授，以與第二主題有關「瀕臨消失的表演藝術」下的亞標題：Endangerment: Revitalization, Generational Fractures and Language Loss，發表〈落未與再生：印尼Wayang Cina Jawa的發展〉(Decline and Rebirth: The Development of Wayang Cina Jawa in Indonesia)，談到印尼爪哇受到中國皮影戲影響的淵源與發展；另外一篇是筆者所參與的一個新議題研究panel〈東南亞史前音樂的一些思維〉(New Research: Considerations on the Musical “Prehistory” of Southeast Asia) (Roundtable organized by Uwe U. Paetzold)，筆者以中國石磬從單音到旋律的發展(From sound to the Melody-Observations on the Chinese Lithophone Qing)為議題來發表。

這次大會選定了三個主題：

主題I. 東南亞的表演藝術和宗教衝擊

Performing Arts and the Religious Impulse in Southeast Asia

宗教存在地球上的每一個角落，是無法忽視的一種社會現象，在宗教活動活躍的東南亞更不例外。人們出自不同的心態、體會與感受，信仰一個或多個宗教。這些宗教與宗教活動讓他們有了心靈寄託，讓他們的生活行為有了宗教性、社會性或某種程度道德性的規範。在參與宗教活動的同時，音樂、舞蹈或戲劇等表演藝術在此扮演了一個不可或缺的角色。在東南亞，特別是馬來西亞，不管是華人的民間宗教信仰或泰緬的佛教徒、印度教徒、任何派別的亞伯拉罕傳統教徒，或原住民的宗教實踐，都需要表演藝術來互相輝映，或共同來完成一個宗教行為。這個主題希望從實踐邏輯中，審視東南亞表演藝術的音樂、舞蹈和宗教互動中找尋一些關鍵性的看法，進而對宗教理論和實踐可以提出新的見解？或在一個特定社區中，宗教信仰的形式、過程和方法是什麼？社區如何制裁表演藝術類型、支持或反映宗教性的其他做法？通過審視一個特定的傳統，我們可以看到一個“實踐邏輯”，可以被確定為東南亞特有的現象？

在第一個有關東南亞宗教的主題下，所發表的文章可歸納於如下的幾個亞標題：

1. Religiosity: Buddhist Soundscapes, Christian Conversion and Animism's 'Logic of Practice' (3篇)
2. Religiosity: Categorical Dilemmas, Ritual and the Body in Performing Ceremony (3篇)
3. Religiosity: Pivoting Indigenous Dancing with Music Making to Abrahamic Faith Traditions (Panel organized by Wayland Quintero) (4篇)
4. Religiosity: Shadows of Faith in Puppetry Performance (3篇)
5. Religiosity: Muslim Balinese, Daily Hindu Prayers and Revivals Beyond the Sacred (4篇)
6. Religiosity: Contextualizing Tradition, Expressing Christian and Shamanic Ritual (4篇)

主題II. 瀕臨消失的表演藝術 - 保存與維護的努力

Endangered Performing Arts-Maintenance and Sustainability Efforts

瀕臨消失的表演藝術，指的是某些特定的表演藝術，當他們不再被演出時，將面臨存亡的風險；如在東南亞很多地區所面臨的情況下，當地社區群眾的意志力所帶來的影響。這個議題將討論有一些表演藝術種類正面臨消失，試圖從中找尋消失的可能性理由與情況。此外透過這個議題，也必須考慮如何透過維護與保存工作的努力，讓這些面臨消失的瀕危表演藝術起死回生。如果當地社區出現瀕危的表演藝術，社區是否努力挽救狂瀾，又如何去執行這個挽救的工作？或這個瀕危的表演藝術是否對當地社區，仍然有其重要性？對社區是否仍然有保存的價值？如果有的話，社區如何規劃去進行維護與保存的努力，及與社區的相關性？

在第二個主題下的亞標題有：

1. Endangerment: Staging the State and (Re)configuring SEA Culture (3篇)
2. Endangerment: Revitalization, Generational Fractures and Language Loss (2篇)
3. Endangerment: Sustainability of the Performing Arts in Southeast Asia: Current Concerns and New Directions - Part I (Panel Organized by Catherine Grant and David Harnish) (3篇)
4. Endangerment: Sustainability of the Performing Arts in Southeast Asia: Current Concerns and New Directions - Part II (Panel Organized by Catherine Grant and David Harnish) (4篇)
5. Endangerment: Sustaining Musical Cultures in Malaysia: The Roles and Strategies of the Cultural Researcher (Roundtable organized by Tan Sooi Beng) (4篇)
6. Endangerment: Introduction to Cambodian Performing Arts and Revitalization Efforts (Workshop organized by Song Seng) (3篇)
7. Endangerment: Music Patterns in Melayu Asli and Mak Yong (Lecture Demonstration organized by Suflan Faidzal Arshad) (3篇)

主題III. 新研究課題

New Research

這個主題涵蓋了PASEA研究組成員的所有新研究主題。

在第三個主題下的亞標題有：

1. Sounding Treasures from 1960s Thailand: The 2015 Project to Restore UCLA's Thai Instrument Collection and Repatriate Historic Thai Musical Materials (Panel organized by Helen Rees) (4篇)
2. New Research: Negotiating Philippine Indigeneity in Dance, Song and the Voice (5篇)
3. New Research: Negotiating Indonesian Indigeneity in Politics, Disasters and Media (5篇)
4. New Research: Considerations on the Musical "Prehistory" of Southeast Asia (Roundtable organized by Uwe U. Paetzold) (4篇)
5. New Research: Mysticism, Dance and Performing the Body (4篇)
6. New Research: Popularity and Cultural Sense (Lecture recital organized by Isabella Pek, ASWARA (Malaysia) (3篇)
7. New Research: Pedagogical Approaches to Teaching Balinese Gamelan (Panel organized by Elizabeth Macy) (4篇)
8. New Research: Malaysian History and Authenticity, Indonesian Diversity and Revitalization (5篇)

另外有綜合性的論文，如融合第二與第三主題的報告：

1. Endangerment and New Research: Lao and Thai Musical Mutations, Migrations and Compositions (3篇)

融合第一與第二主題的報告：

2. Endangerment: Malaysian Music and Strategies for Staying Relevant (5篇)



大會與會學者



工作坊

貳、國際傳統音樂學會與東南亞表演藝術研究小組

國際傳統音樂學會(International Council for Traditional Music, 簡稱ICTM)東南亞表演藝術研究小組(Performing Arts of Southeast Asia, 簡稱PASEA)與學會其他20個研究小組都是附設於國際傳統音樂學會之下的研究小組。目前研究小組的數目已經增加到21個, 所涵蓋的研究議題非常廣闊, 名稱如下:

1. 非洲音樂 African Music
2. 應用民族音樂學 Applied Ethnomusicology
3. 視聽民族音樂學 Audiovisual Ethnomusicology
4. 民族舞蹈學 Ethnochoreology
5. 傳統音樂的歷史來源 Historical Sources of Traditional Music
6. 表演藝術的圖像 Iconography of the Performing Arts
7. 木卡姆研究 Maqām
8. 地中海音樂研究 Mediterranean Music Studies
9. 多重音樂研究 Multipart Music
10. 大南亞音樂及相關藝術 Music and Allied Arts of Greater South Asia
11. 東南歐的音樂和舞蹈 Music and Dance in Southeastern Europe
12. 大洋洲音樂和舞蹈 Music and Dance of Oceania

13. 音樂和性別 Music and Gender
14. 音樂和少數民族 Music and Minorities
15. 音樂考古學 Music Archaeology
16. 阿拉伯世界音樂 Music in the Arab World
17. 突厥語世界的音樂 Music of the Turkic-speaking World
18. 樂器 Musical Instruments
19. 東亞音樂 Musics of East Asia
20. 斯拉夫世界的音樂 Musics of the Slavic World
21. 東南亞表演藝術 Performing Arts of Southeast Asia

這些研究小組成員則來自全世界各角落，對相關議題研究有興趣的學者或熱心人士，皆可報名參加，且得重複加入多個研究小組，如果他或她是ICTM的註冊成員。研究小組每二年選定一個國家作為學術研討會的地點。

國際傳統音樂學會的東南亞表演藝術研究小組（ICTM Study Group on the Performing Arts of Southeast Asia）於2008年在馬來西亞吉隆坡開始進行組織會議事宜的討論，並於2009年在國際傳統音樂學會的章程規範之下正式成立。早在這之前，也就是2007年至2008年間東南亞音樂和舞蹈學者已開始討論，如何促進學者之間更好的交流和互動，這些說明了學者在這一個領域研究交流的需求得以得到更大的鼓勵和機會。

東南亞表演藝術研究小組致力於東南亞各地所發現的音樂、舞蹈和戲劇的研究，並涵蓋在世界其他地方所發現的東南亞表演藝術的研究。研究小組提供一個意見交流、新的研究方向及已經建立的新研究平台，能夠與世界各地年青的ICTM成員溝通。對東南亞表演藝術方面，研究小組也力求增加學者之間的溝通與互動，以推廣未來在東南亞地區研究的意願，特別針對某些很少或尚未被研究的地區。

此研究小組對所有參與東南亞地區表演藝術（包括音樂，舞蹈和戲劇）研究的ICTM成員開放。相對積極成員份子中，進行的子課題研究的群組也正在形成。一些現任成員啟動了東南亞穆斯林社區表演藝術的子課題研究小組，另一個子研究小組關注“皇家脈絡下的表演藝術研究”也積極開展工作。今年，2017年初又成立了第三個子課題研究小組，針對東南亞流行的表演藝術展開關注。

ICTM東南亞表演藝術研究小組，PASEA每兩年在東南亞的不同地點舉行一次研討會。第一次研討會在2010年由新加坡共和理工學院(Republic Polytechnic in Singapore)主辦和舉辦，2012年研討會在菲律賓馬尼拉的古城(Intramuros)舉行，由菲律賓國際文化藝術國家委員會主辦。第三屆研討會在印尼的巴厘島登巴薩(Denpasar)藝術學院舉行，第四屆研討會由位於檳城的馬來西亞大學主辦和舉行。原訂第四次的會議應該在泰國舉行，但是當時因為曼谷不穩定的政治氛圍而臨時改換成檳城。所有會議論文都經過同行審查和編輯研究組出版委員會出版。

ICTM東南亞表演藝術研究小組，目前擁有超過250個成員的會員電子郵件列名，其中有120個活躍成員來自世界各地。成員資格可以通過向研究小組主席發送請求入會的資格而取得。

馬來西亞檳城(Penang)小檔案

此次開會的地點在馬來西亞西北邊的外島檳島(Penang)舉行。檳島是檳榔嶼的簡稱，來自早期這座小島上種植很多檳榔而得名，閩南華人移民稱之Pin-nâng-sū, Pī-néng (庇能)；後來馬來文也逐漸改為「Pulau Pinang」，英文則寫成Penang。



左邊為檳島，右邊為威省，二者合一稱為檳城或檳州



當地的馬來人，進行草編示範

而檳州或檳城是由檳島和檳島海峽對岸的威省兩個部分組成，共轄5個縣。其中檳島（福建話：坡頂，Pho-téng）包括2個縣（東北縣和西南縣）、威省（福建話：過港，kuè-kàng，面積653平方公里）包括3個縣（威北縣、威中縣和威南縣），由2個地方政府共同管轄（檳島市議會和威省市議會），縣署則是州行政機關的分部，是馬來西亞十三個聯邦州屬之一，人口共約189萬人。檳島以檳威海峽(Penang Strait)與馬來半島為界，面積為293平方公里，人口71萬人，是馬來西亞人口最多的一座島嶼，同時也是人口密度最高的島嶼。其中的華人佔41.5%，馬來裔41.6%，當地原住民族群0.42%，印度裔10%，其他約6%。而宗教信仰以穆斯林最多佔44.6%，佛教徒為35.6%，印度教徒8.7%，道教或中國民間信仰4.6%，基督徒5%。

檳島西部則與印尼蘇門答臘島隔麻六甲海峽相對。島上的種族、文化、語言、宗教相當多元，各族人民融洽相處，別有一番特色。日常生活中，華人使用檳城福建話，是一種以福建話為基礎，受到馬來語、英語以及漢語其他方言影響的語言，基本上可直接與中國福建、新加坡、台灣、汶萊等閩南語使用者交流。檳城華人的通用語，是閩南語的一種，腔調主要是漳州海澄三都加上部分泉州、廈門的腔調用詞，也參雜了許多外來詞彙如馬來語、英語、泰語、坦米爾語，也有來自其他漢語方言的用詞。

檳榔嶼的地理名稱，最早出現在明代永樂年間(1403-1424)的《鄭和航海圖》中。15世紀中葉，一部中國舟師使用的海道針經《順風相送》就紀錄從馬來半島的崑崙島（Pulo Condore）到檳榔嶼的航行指南，可見在15世紀檳榔嶼已經和中國通航的歷史。

根據記載，佛郎希斯·萊特(Francis Light,1740-1794)是最早發現檳島的英國航海家，也是開發檳島的第一位西方人，於1786年正式佔領檳島，並取名為威爾斯太子島，時任首任督辦。當時的居民只有58個漁民，其中三位是華人：第一位叫張理，廣東大埔的客家人，於十八世紀中葉，乾隆10年間(1745)，偕同鄉邱兆進及福建永定人馬福壽，一起乘帆船南來，抵達檳島的時間是乾隆十一年(1746年)。邱兆進為客家鐵匠，張理為教書先生及馬福壽為燒炭人，他們都被尊奉為華僑的開闢者。萊特擔任總督期間，鼓勵華人及其他民族的移民遷入當地，造成當地的繁榮。



農曆七月鬼節華人在街上祭拜供品與燒紙錢



華人的七月普渡醮壇一景



當地馬來人的清真寺



印度教徒家族在寺廟內的祈福儀式一景

檳島因為是多個族群融合與不同宗教聚集與活動的地方，故每年在年節或宗教節慶的時候，為當地信徒的一大特色與盛事。也因為不同的族群、不同的信仰、不同的宗教建築與場域眾多，這些建築也常常毗鄰而立，街頭巷尾也常看到不同的宗教儀式在進行，形成當地的一大特色。檳島的中國人慶祝的節日有：農曆新年、中秋節、盂蘭盆會(或七月鬼節)，清明節和各種神明慶典的節日。馬來人和穆斯林教徒慶祝開齋節(Hari Raya Aidilfitri)，哈芝節(Hari Raya Haji)和聖紀節(Maulidur Rasul)。而印度教徒的Deepavali(燭光節，意味著光明戰勝黑暗，或善良戰勝邪惡等的儀式)。而大寶森節(Thaipusam)是印度塔米爾人在西曆一、二月份月亮滿月時，所舉行的慶典。泰國信徒的慶豐收節Pongal等。基督徒的傳統節慶，如聖誕節，耶穌受難節和復活節，也是一般所常見的。佛教徒的衛塞節(Wesak Day)，為南傳佛教慶祝佛祖誕生、成道及涅槃的節日；而維薩基(Vaisakhi)是錫克教徒慶祝的新年及春天收穫節的節慶。許多這些節日是大規模慶祝活動，也是檳城的公定假日。

「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

2016年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。
- (八) 研究生論文交流園地：每篇字數以10000字為上限，含圖表、譜例以不超過15頁為原則。投稿者須為碩士班研究生，或已取得碩士學位但論文完成於就讀研究所期間。

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 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。
- 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、標題及出典說明，否則不予受理。
- (六) 註釋採隨頁加註，文中引用書目採MLA或 Chicago格式，如：（溫秋菊1994: 24），並將引用文獻書目等列於文末。
- (七) 參考/引用文獻以直接引用為限，並依作者、年代、〈篇名〉、《書名》、版次、頁數、出版地、出版者等項，依序明確標示。為求文獻統一，所有年份標示以西元為主。書目寫法舉例如下：
 - 1. 單一作者書目：
溫秋菊，1994，《台灣平劇發展之研究》，台北：學藝出版社。
 - 2. 期刊：
潘汝端，2008，〈北管細曲〈昭君和番〉聯套之文本與音樂結構初探〉，《關渡音樂學刊》9：45-90。
 - 3. 網頁：
Nettl, Bruno. Folk Music. Encyclopedia Americana. Grolier Online <http://ea.grolier.com/cgi-bin/article?assetid=0161030-00> (accessed December 11, 2006)

五、投稿辦法

- (一) 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://www.tnua.edu.tw/~musiccollege/>)，於截止日前(2月底或9月15日)以email傳至schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 關渡音樂學刊編輯委員會收。
- (二) 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，於全文截稿日前(3月底或10月15日)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)。
- (三) 投稿請務必自留檔案。
- (四) 受稿及聯絡處：
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，全文截止日期為10月底。

7月出刊：「投稿資料表」截止日期為2月底，全文截止日期為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 <input type="checkbox"/> 10,000 <input type="checkbox"/> 20,000		
報名程序：請將報名表(內含中文摘要)以email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） Email: schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 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」 電 話：+886-2-2896-1000 # 3002 傳 真：+886-2-2893-8856			
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

i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

(請填寫篇名)

為題之著作乙篇投稿於「關渡音樂學刊」，本人聲明及保證本著作係原創性著作，為未曾以文字形式正式發表之論述，絕未侵害第三者之智慧財產權；若本著作為二人以上之共同著作，本同意書簽署代表人已通知其他共同著作人本同意書之條款，並經各共同著作人全體同意授權代為簽署同意書。

本人同意本著作通過審查後刊登於「關渡音樂學刊」，並無償授權國立臺北藝術大學以期刊、論文集、光碟、數位典藏及上載網路等各種方法、形式，不限地域、時間、次數及內容利用本著作重刊、編輯、出版之權利，且得將本著作建置於網路上，提供讀者、研究者基於個人非營利性質之檢索、瀏覽、下載及列印。

本同意書為非專屬授權，本人對本著作擁有著作權。

此致

國立臺北藝術大學

立同意書人：

身份證字號：

戶籍地址：

通訊地址：

電話：

傳真：

E-mail：

中華民國

年

月

日

關渡音樂學刊 第25期

Kuandu Music Journal, No.25

發行者 劉慧謹

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 李秀琴

執行編輯 鄭宜芳

英文諮詢 邦恩莎

封面題字 張清治

封面設計 梁健濠

排版 傑崴創意設計有限公司

印刷 美毅實業有限公司

國內售價 400元

Dean LIU Hwei-Jin

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 LEE Schu-Chi

Excutive Editor CHENG Yi-Fang

English consultant Sarah BARNES

Title Calligrapher CHANG Ching-Chih

Cover Design LEONG Kin Hou

Typeset Gateway Visual Creative Co., Ltd

Printer Woei Lih Enterprise Co.,Ltd

Price NT\$ 400

版權所有 翻印必究

2017年2月

Copyright ©2017 by School of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC.

ISSN 1814-1889