

# 闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

琺玄題



26

2017.09



# 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 國立臺北藝術大學傳統音樂系

**編輯委員** (依姓名筆畫)

王美珠 國立臺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 國立臺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 國立臺北藝術大學音樂學研究所

陳慧珊 國立臺灣藝術大學表演藝術研究所

盧文雅 國立臺北藝術大學音樂學研究所

顏綠芬 國立臺北藝術大學音樂學研究所

嚴福榮 東吳大學音樂學系

## Kuandu Music Journal

### Editor in Chief

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-Shans Graduate Institute 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 26 期《關渡音樂學刊》在此很高興又與讀者見面了。此次報名的稿件有八篇，最後完稿與交稿的文章有六篇，其中三篇未獲審查委員推薦；另外有三篇特別邀請的報導，是這段期間與北藝大校內外音樂活動有關的難得藝事。此外第 27 期主編將由音樂系的馬定一老師接辦，也期待大家持續愛護與支持。

這三篇論文，由學有專精的學者執筆，對他們長期的研究心得，提出了一些看法與學界分享：如第一篇，施德玉的《從歌樂到器樂：論絃索調沿革與表演形式》，針對「絃索調」在歌樂與器樂中，所扮演角色的雙重功能有啟發性的探討。施金農的《史特拉汶斯基《伊底帕斯王》的新古典主義體現》一文中，針對二十世紀最有影響力的俄國作曲家史特拉汶斯基，結合音樂與希臘神劇，於 1927 年間所完成的大作，寫出歌劇—神劇《伊底帕斯王》(Oedipus Rex)，所採用的新古典主義的作曲風格有深入的剖析。第三篇由郭孟青與莊惠君所共同完成的《國中音樂教師美感教育認知與實踐之調查研究：以新北市與高雄市為例》針對新北與高雄兩市國中音樂教師，從自身對美感教育的認知與課堂上的教學實踐，透過問卷的方式，所進行的調查研究，值得讀者參考。

另外三篇的特別報導中：顏名秀的《從「暹羅風韻」看泰國傳統音樂家與國樂團的合作：創作《賽約瀑布》與《童謠》有感》，以西方學院派作曲家的背景，初次嘗試了西方與東方作曲技巧與風格的結合，進行了台灣國樂團與泰國傳統古典樂隊皮帕特樂團 (Pi Phat Ensemble) 的跨國、跨界與跨樂種的音樂體驗。謝瓊琦的《北藝大名譽博士邱火榮老師的北管藝術教育貢獻》，突顯與肯定社會大眾對傳統技藝樂師對社會文化財的貢獻與成就，不讓他們只是默默無聞的隱形人。蔡政嘉的《看見音樂聽見畫—馬水龍教授紀念特展》報導了北藝大傳統藝術中心舉辦前校長馬水龍的“音”、“畫”紀念特展，呈現馬水龍的音中不離畫，畫中可聞音的作曲家雙重藝術特質。

編輯小組感謝學者的投稿，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，開創更美好與更前瞻性的未來。

主編

李秀琴 謹識  
2017 年 9 月



## 《關渡音樂學刊》 第二十六期

### 目 錄

主編序.....李秀琴 ..... iii

#### 論文

從歌樂到器樂：論絃索調沿革與表演形式..... 施德玉 ..... 1

斯特拉溫斯基《伊底帕斯王》的新古典主義體現.....施金農 ..... 21

國中音樂教師美感教育認知與實踐之調查研究：

以新北市與高雄市為例.....郭孟青、莊惠君 ..... 47

#### 特別報導

從「暹羅風韻」看泰國傳統音樂家與國樂團的合作：

創作《賽約瀑布》與《童謠》有感..... 顏名秀 ..... 79

北藝大名譽博士邱火榮老師的北管藝術教育貢獻 ..... 謝琮琦 ..... 89

看見音樂聽見畫—馬水龍教授紀念特展..... 蔡政嘉 ..... 97

「關渡音樂學刊」徵稿細則.....106

## Contents

Preface.....LEE, Schu-Chi..... iii

### Articles

1. From Vocal Music to Instrumental Music: the History and Performing Styles of Xiansuo Tunes  
.....SHIH, Te-Yu ..... 1

2. The Neo-Classicism Embodied in Stravinsky's "Oedipus Rex" .....SHIH, Chin-Nung.....21

3. A Study of Music Teachers' Cognition and Praxis Concerning Aesthetic Education in New  
Taipei and Kaohsiung Cities.....KUO, Meng-Ching & CHUNG, Wuei-Chun .....47

### Special Reports

A Collaboration between Thai Traditional Musicians and the Modern Chinese Orchestra:  
Reflections on Composing *Sai Yok Water Fall* and *Nursery Rhymes*.....YEN, Ming-Hsiu ..... 79

Honorary Dotorate Mr. Chiu Huo-Long from TNUA and His Contribution Regarding Education of  
the Arts Through Beiguan.....HSIEH, Chiung-Chi..... 89

"See the Music—Hear the Painting" , a Commemorative Exhibition in Memory of Professor Ma  
Shui-Long..... TSAI, Cheng-Chia .....97

"Kuandu Music Journal" Call for Papers..... 106

# 從歌樂到器樂：論絃索調沿革與表演形式

施德玉

成功大學藝術研究所特聘教授

## 中文摘要

「絃索調」是以絃索樂器伴奏的歌樂；或是以絃索樂器演奏的器樂曲種。「絃索調」目前保留下來之曲譜有歌樂和器樂譜二種，其中歌樂曲譜有《太古傳宗琵琶調西廂記》和《絃索調西廂記》曲譜，講述西廂記的故事；器樂曲譜有明誼（榮齋）彙編的《絃索備考》收錄了十三首器樂曲，曲譜均為工尺譜。就絃索調之發展脈絡而言，雖然早期是以歌樂絃索調為主，但是經過長時間的發展，絃索調已經成為器樂合奏曲，而器樂曲在發展其間，又有一些絃索樂器為歌樂伴奏小曲或說唱，所以歌樂絃索調與器樂絃索調是互相影響、交互發展，相輔相成的，使得絃索調音樂趨於複雜而具藝術性。因此這二種絃索調音樂所使用的樂器和表演形式等，都是非常重要而值得研究的課題。

本文首先探討歌樂絃索調之沿革，以文獻資料分析歌樂絃索是源於唱大段套曲，以及小曲等說唱音樂，並且是由我國北方流傳至南方，而盛行於南方。其次論述器樂絃索調之沿革，以絃索十三套之音樂探究其歷史性。其三從文獻資料探討絃索調表演形式及其使用樂器，並且論及如何應用於說唱和戲曲中。最後敘述絃索調器樂合奏之表演形式。期望此研究能梳理出民間器樂中絲竹和國樂合奏歷史脈絡的一些現象，提供給相關研究者參考。

**關鍵詞：**絃索調、說唱、戲曲、絲竹、國樂合奏

# From Vocal Music to Instrumental Music: the History and Performing Styles of Xiansuo Tunes

**SHIH, Te-Yu**

Distinguished Professor, Institute of Art Studies, NCKU

## Abstract

Xiansuo tunes ( 弦 索 調 ) are vocal music accompanied with stringed instruments or the instrumental music genre performed by string instruments. Currently there are two types of music scores for Xiansuo tunes namely those for vocal music and those for instrumental music. Vocal music scores include ‘the Lute Tune for the Romance of the Western Chamber from the Ancient Music’ (Tai gu chuan zong pipa diao xi xiang ji/ 《太古傳宗琵琶調西廂記》) and ‘the Xiansuo Tune for the Romance of the Western Chamber’ (Xian suo diao xi xiang ji/ 《弦索調西廂記》) which depicts the story of “*The Romance of The Western Chamber*.” Concerning music scores for instrumental music, there are “Thirteen Melodies in the String Music Reference” (Xian Suo Bei Kao/ 《弦索備考》) compiled by Ming Yi (Rong Zhai) which are written in Gongche notation ( 工 尺 譜 ). As for the development of Xiansuo tunes, they have gradually become used in instrumental music ensembles although in the early phase, the use was mostly for vocal music. During the development of instrumental music, some stringed instruments would also be used to accompany ballads or narrative-musical performances. This shows Xiansuo tunes involvement in vocal music and support the idea that instrumental music affects and interacts mutually with vocal music. They are complementary and supportive of each other and gradually contribute towards the complexity and artistry qualities of Xiansuo tunes. Therefore, it is worthy for further research about the instruments used to perform Xiansuo tunes in vocal music and instrumental music and their performing styles.

This paper begins by introducing the history of Xiansuo tunes in vocal music. Following is an analysis of literary references proving Xiansuo tunes in vocal music originated from the divertimento, or ballad-singing, of narrative-musical performances and spread from the north to the south and then became popular in the south. After this the history of Xiansuo tunes instrumental music is introduced and its historical value is also explored through the analysis of “The Thirteen Melodies of Xiansuo music.” Then the performing styles and musical instruments in Xiansuo performances will be presented through literature review and analysis describing how they have been applied in narrative-musical performances and Xiqu. In conclusion, some performing styles

of Xiansuo tunes in instrumental music ensemble will also be discussed. The purpose of this research is to clarify the phenomena in the history of Chinese music ensemble of folk instruments and Chinese music instruments while providing references for researchers in related fields.

**Keywords:** Xiansuo tunes, Narrative-musical performances, String and woodwind instruments, Ensemble of Chinese music instruments

## 前言

「絃索調」是以絃索樂器伴奏的歌樂，或是以絃索樂器演奏的器樂曲種。我國有許多以絃索樂器為主而演奏民間音樂的器樂合奏類型，如：絃索調、河南大調曲子板頭曲、廣東客家清樂、潮州細樂等。這些樂種對於目前國樂的發展有極為密切的關係，並且其音樂體製結構與風格特色，對於未來國樂之發展也有深遠的影響。而「絃索調」目前保留下來之曲譜有歌樂和器樂譜二種，其中歌樂曲譜有《太古傳宗琵琶調西廂記曲譜》和《沈遠北西廂絃索譜》，二者都是以絃索樂器伴奏講述「西廂記」的故事；器樂曲譜有明誼（榮齋）彙編的《絃索備考》收錄了十三首器樂曲，有〈十六板〉、〈琴音板〉、〈清音串〉、〈平韻串〉、〈月兒高〉、〈琴音月兒高〉、〈普庵咒〉、〈海青〉、〈陽關三疊〉、〈松青夜遊〉、〈舞名馬〉、〈將軍令〉、〈合歡令〉。至於此二種不同的絃索調音樂內容為何？二者的先後關係？以及對於當代國樂的發展有何重要意義？這些都是非常重要而值得研究的課題。

論及絃索調，本應先從絃索調的樂器進行資料的梳理，進而再論歌樂和器樂的應用。但是不同時期的文獻資料，對於絃索調此一名稱，是代表著不同的意涵，所提及的絃索調樂器也有相當差異性，並且同一樂器也有歷時性的型制變化，因此，本文試從文獻中記錄較早的歌樂絃索調論起；繼而再論器樂絃索調，而後梳理這二種絃索調所使用的樂器和演出形式，才能比較出絃索調的樂器型制與表演形式不同時期之現象。也就是讓文字說話，透過文獻分析，探討歌樂絃索調和器樂絃索調。期望能提供給未來國樂創作者一些傳統音樂內涵特色之資料。

## 壹、歌樂絃索調之沿革

在國樂界我們所熟知的絃索調大都是器樂曲，也就是明誼（榮齋）彙編的《絃索備考》收錄的十三首器樂曲，曲譜均為工尺譜，1955 年人民音樂出版社出版此譜，是由曹安和、簡其華譯譜，定名《絃索十三套》，並且經中央音樂學院的教師進行演奏，讓好幾百年前的音樂重新展現其面貌。這就是國樂界所熟識的絃索音樂。但是就從文獻資料我們可以知道還有另外一種絃索樂，是屬於歌樂的絃索音樂，是由許多曲牌組合而演唱一個冗長的故事，並且以絃索樂器伴奏的表演藝術，也稱為絃索調。

### 一、絃索音樂是源於說唱音樂之套曲和小曲

歌樂「絃索調」是以絃索樂器伴奏而歌唱小說故事的曲調，是以「絃索」為伴奏樂器而得名。關於此種音樂的記載有幾條資料，敘述如下，第一條資料是明劉侗等著《帝京景物略》卷二「城東內外」中「燈市」記載：

張燈之始也，漢祀太乙，自昏至明。……市樓南北相向，朱扉，繡棟，素壁，綠綺疏，其設氍毹簾幙者，勳家、戚家、宦家、豪右家眷屬也。向夕而燈張（燈則燒珠，料絲則夾畫、堆墨等，紗則五色，明角及紙及麥秸，通草則百花、鳥獸、蟲魚及走馬等），樂作（樂則鼓吹、雜耍、弦索，鼓吹則橘律陽、撼東山、海青、十番，雜耍則隊舞、細舞、筒子、舢鬥、蹬壇、蹬梯，弦索則套數、小曲、數落、打碟子，其器則胡撥四、土兒密失、叉兒機等），煙火施放（煙火則以架以盒，架高且丈，盒層至五，其所藏械：壽帶、葡萄架、珍珠簾、長明塔等）。於斯時也，絲竹肉聲，不辨拍煞，光影五色，照人無研媷，煙胃塵籠，月不得明，露不得下<sup>1</sup>。

《帝京景物略》的作者劉侗、于奕正和周損，他們三人皆是明神宗萬歷年間人士<sup>2</sup>。文中雖是記錄當時京城年節時夜晚熱鬧的情景，其中提及樂作有鼓吹、雜耍、絃索等表演。並且絃索表演有：套數、小曲、數落、打碟子，可見明萬歷年間他們所見的絃索音樂是包含唱大段套曲，以及小曲等說唱音樂，是歌樂的絃索樂。

## 二、絃索調是由北方流傳至南方

第二條資料是明沈德符《顧曲雜言》：

嘉、隆間度曲知音者，有松江何元朗，蓄家僮習唱，一時優人俱避舍，以所唱俱北詞，尚得金、元遺風。予幼時猶見老樂工二、三人，其歌童也，俱善絃索，今絕響矣。何又散女鬟數人，俱善北曲，為南教坊頓仁所賞。頓曾隨武宗入京，盡傳北曲遺音，獨步東南；暮年流落，無復知其技者，正如李龜年晚景。<sup>3</sup>

從這條資料說明三件事情：其一，沈德符<sup>4</sup>幼年時曾見到老樂工以絃索伴奏，童子演唱北曲，而在他撰寫《顧曲雜言》時，已經不見這種表演藝術了。其二：資料中所述何元朗即何良俊（1506–1573），字元朗，號柘湖，江蘇華亭（今上海松江）人，是明代戲曲理論家，文中說明他於明世宗嘉靖（1522–1567）到明穆宗隆慶（1567–1573）間，家僮還演唱具有金元遺風之北曲。其三，頓仁是正德年間（1506–1521）南教坊樂工，曾隨明武宗（在位期間1506–1522）入京學習北方的「絃索調」，而傳到南方。

1 （明）劉侗、于奕正、周損合著，《帝京景物略》，孫小力注解，（上海：古籍出版社），2001。

2 劉侗（1593–1636），字同人，號格庵，麻城人。于奕正（1597–1636），原名繼魯，字可直，宛平人。周損，字遠害，號迂叟。劉侗的同鄉同學。

3 （明）沈德符，《顧曲雜言》〈絃索入曲〉，收錄於楊家駱主編《歷代詩史長編二輯》第4冊，（臺北：中國學典館復館籌備處出版），1974。頁204。

4 沈德符（1578–1642）字景倩，一字景伯，又字虎臣，浙江嘉興人。是明萬歷年間之舉人，精音律，熟諳掌故。

沈德符、何元朗和頓仁均是南方人，而他們在南方所聽過或會演唱演奏的「絃索調」，均說明是唱北曲或北詞，或是北方音樂，並且是以絃索伴奏的歌樂。可以知道明中葉以後，萬曆以前，以北曲為主的歌樂絃索調已流傳至南方，並在當時之前廣為流傳，而在明末南方卻已少見這種歌樂絃索調了。

### 三、絃索調在南方盛行

第三條資料是清葉夢珠《閩世編》卷十：

崇禎三年庚午，袁崇煥以失事論磔，祖帥大壽聞之懼，遁歸甯遠。……陳臥子曰：「聲音，惠逆之先見者也」昔兵未起時，中州諸王府，樂府造絃索，漸流江南，其音繁促淒緊，聽之哀蕩，士大夫雅尚之。因大河以北有所謂夸調者，其言絕鄙，大抵男女相怨離別之音，靡細難辨，又近邊聲。自此以後，政事日蹙，兵滿天下，夫婦仳離者，不可勝數。因考絃索之入江南，由戍卒張野塘始。野塘，河北人，以罪謫發蘇州太倉衛，素工絃索，既至吳，時為吳人歌北曲，人皆笑之。崑山魏良輔者善南曲，為吳中國工。一日至太倉聞野塘歌，心異之，留聽三日夜，大稱善，遂與野塘定交。時良輔年五十餘，有一女，亦善歌，諸貴爭求之，良輔不與，至是遂以妻野塘。吳中諸少年聞之，稍稍稱絃索矣。

……自野塘死後，善絃索者皆吳人，范昆白、陸君賜、鄭廷琦、胡章甫、王桂卿、陸美成尤其著者也。昆白先死，君賜等分派有三，曰：太倉、蘇州、嘉定。太倉近北，最不入耳。蘇州清音可聽，然近南曲，稍失本調。惟嘉定得中，主之者陸君賜也，其人多詭辭大言，能作鳥聲，數年前猶到松，顧見山僉憲常客之。<sup>5</sup>

從這段資料分析，在明末兵荒馬亂之前，政治安定時，中州藩王府內的樂工們創發絃索調，並進行演出，其音樂快速而繁瑣，帶淒厲哀怨之聲，當時的音樂內容可能受到北方民歌和邊區音樂的影響，所創作的絃索調。文中呈現絃索調是由張野塘<sup>6</sup>嘉靖年間（1522–1567），罪謫發配到蘇州太倉時傳入南方，時間上和沈德符《顧曲雜言》中所述何元朗家僮所唱之北曲相吻合。但是如果南教坊樂工頓仁於正德年間（1506–1521），曾隨明武宗入京學習北方的「絃索調」，而將其傳到南方，那麼時間上是比張野塘要早一些。

5 （清）葉夢珠，〈紀聞〉《閩世編》卷 10。收錄於《筆記小說大觀三十五編》第五冊。臺北：新興出版社，民國 67 年。頁 220-222。

6 張野塘是明朝著名戲曲音樂家，也是崑曲音樂創始人之一。他於嘉靖年間，獲罪謫發江蘇太倉，文獻紀錄他：「善彈三弦，又善唱北曲」，因此獲得魏良輔的賞賜，張野塘也娶了魏良輔之女，而結為親家。由於他和魏良輔原為北方音樂家，熟知北曲理論規律與演唱方法，所以他二人以南曲清唱為基礎，不斷研發，將北曲唱法中的優點融入崑山腔內，也將北曲的部分音樂理論應用於南曲中。張野塘還積極協助魏良輔，將江蘇崑山一帶的戲曲腔調進行編整改良，使之成為藝術性較高的「水磨調」即「崑山腔」，他二人對於崑山腔之形成與發展貢獻極大。還有經張野塘改製後的弦子（即三弦）也成了主要伴奏樂器。

文中還提及張野塘成為魏良輔<sup>7</sup>的女婿，他死之後有許多吳人善絃索，並且有太倉、蘇州、嘉定三派。不論何派風格如何，總之在明嘉靖之後隆慶和萬歷年間，絃索調不僅廣為流傳，還有許多不同的唱法。

第四條資料是楊蔭瀏著《中國古代音樂史稿》論及「絃索調」：

…嘉靖年間（1522 - 1567），又有一位因罪謫發太倉的北方士兵，名張野塘，專精「絃索調」，他把「絃索調」帶到太倉，在那裡受到當時名重一時的崑曲家魏良輔的推重，從此以後，「絃索調」就在江南一帶流行開來。張野塘在南方學了南曲之後，專精「絃索調」者，都是蘇州一帶的人。<sup>8</sup>

楊蔭瀏先生這段資料應該是根據清葉夢珠《閩世編》的記載而來，因為基本上內容是相同的。

對於歌樂絃索調之演唱技巧方面，明沈寵綏<sup>9</sup>著《絃索辨訛》，是一部專門為絃索歌唱者指明應用的字音和口法的。今僅存有明崇禎間原刻本，於1649年（清順治六年）與《度曲須知》<sup>10</sup>合印本。其中著者在序中提及：「南曲向多坊譜，已略發覆，其北詞之被絃索者，無譜可稽，惟師牙後餘慧。且北無入聲，協歸平、上、去之聲，尤難懸解。……」<sup>11</sup>北方絃索調原是口傳心授，並無曲譜記錄，並且北方語言無入聲，不論音樂形式，語言內容都與南方相去甚遠，如此流傳到南方，若不經過一些專家、學者、音樂家等修改、調整，是無法盛行於南方的。而沈寵綏正是扮演著修飾、辨訛的工作，使「絃索音樂」能真正融合南方語言格律，而具有親切感、親和力，因此沈寵綏對於「絃索音樂」在南方得到很好的發展也是功不可沒。

由以上文獻資料中得知，「絃索調」雖然在南方普遍流行，但其發展之初，仍從北方音樂而來，並分別由幾位知名的音樂家自北方將「絃索調」帶至南方，這原屬於北曲的「絃索調」在蘇州、太倉一帶融合了南方音樂逐漸發展而成我們所知道的「絃索調」。

## 貳、器樂絃索調之沿革

關於器樂絃索調如前文所述，僅有清代蒙古族人明誼（榮齋）彙編的一套絃索樂合奏譜《絃索備考》，目前能見到的是清·嘉慶甲亥年（1814）的手抄本<sup>12</sup>，收錄的十三首器樂曲，

7 魏良輔（1489 - 1566），字師召，號此齋，晚年號尚泉、上泉，又號玉峰，新建（今江西南昌）人，嘉靖五年（1526）進士，被後人奉為「立崑之宗」，有「曲聖」的美譽，著作有《南詞引正》。

8 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》下冊，（北京：人民音樂出版社），1981。頁845。

9 沈寵綏為明萬曆時江蘇吳江人。字鈞徵，號適軒主人，約卒於1645年（清順治二年）是一位對於聲韻極有研究的度曲家。

10 《度曲須知》是為了進一步解釋《絃索辨訛》中的各種問題而作。

11 （明）沈寵綏，《絃索辨訛》，收錄於楊家駱主編《歷代詩史長編編輯》第5冊，（臺北：中國學典館復館籌備處出版），1974。頁19。

12 吳曉萍，《絃索備考研究》，中央音樂學院音樂學系碩士研究生畢業論文，1997。頁1。

曲譜均為工尺譜，樂曲有：〈十六板〉、〈琴音板〉、〈清音串〉、〈平韻串〉、〈月兒高〉、〈琴音月兒高〉、〈普庵咒〉、〈海青〉、〈陽關三疊〉、〈松青夜遊〉、〈舞名馬〉、〈將軍令〉、〈合歡令〉。早在西元 50 年代起就有許多民族音樂學者對於《絃索備考》進行探究，楊蔭瀏先生也在《中國古代音樂史稿中》對於絃索調有一些論述。

在 1955 年人民音樂出版社出版此譜，是由曹安和、簡其華將《絃索備考》中的十三首器樂合奏曲譯成五線譜，定名《絃索十三套》<sup>13</sup>，目前我們手上就是這三冊出版的曲譜。而後西元 80 年代起就有更多學者對於《絃索十三套》中的十三首器樂絃索調進行研究，分別探究其音樂歷史、音樂體式和使用樂器等，並進行多篇論述發表，例如：金建民〈絃索備考曲源考釋〉<sup>14</sup>、袁靜芳〈清故恭王府音樂愛新覺羅·毓珣三絃傳譜序〉<sup>15</sup>和高佳佳〈絃索曲十六板中的復調與變奏思維〉<sup>16</sup>等。而後袁靜芳教授又指導中央音樂學院音樂學系碩士研究生吳曉萍於 1997 年撰寫《絃索備考研究》<sup>17</sup>作為畢業論文，因此絃索調器樂曲就有更多面向和深入的探究。

## 一、絃索十三套之歷史沿革

五線譜版本的《絃索十三套》中除了曲譜之外，還有一些文字說明，提供了我們對於這十三首樂曲的歷史沿革、樂器和演奏方面的相關資料。在《絃索十三套》五線譜曲譜之前，有分別屬名楊蔭瀏和曹安和的論述，包含「關於絃索十三套的說明」、「關於十六板的說明」、「關於樂器的說明」和「補充說明」等。而「關於絃索十三套的說明」內容包含歷史推測、十三套的配器、絃索備考的版本和譯本的編輯等四個部分。其中提及絃索十三套的沿革是「歷史推測」部分：

相傳有十三套以弦樂器為主的著名的合奏曲調，叫做《弦索十三套》。十九世紀初期清代蒙族文人榮齋曾將這十三套編進了他的《弦索備考》（一八一四年抄本）。他在他的原序中曾稱之為當時的古曲（“今之古曲”）；他說，在他編這書之前，學習者只靠老師坐面傳授指法，並沒有樂譜的（“所授皆指法，並無譜冊”），是他和隆公、祥公向赫公學習了琵琶、三弦與胡琴上的奏法，又從福公學得了箏的奏法之後，才編成《弦索備考》的。據他序中所提及的這些話看來，可知道兩點：

13 清榮齋等編，曹安和、簡其華譯譜《絃索十三套》（北京：人民音樂出版社），1985。第三次印刷。

14 金建民，〈絃索備考曲源考釋〉，《上海音樂學院學報》第 4 期，（上海：上海音樂學院），1994。

15 袁靜芳，〈清故恭王府音樂——愛新覺羅·毓珣三絃傳譜序〉。淺草集：袁靜芳音樂文集。（上海：上海音樂學院出版社），2005。頁 139-145。

16 高佳佳，〈絃索樂《十六板》中的複調與變奏思維〉，《中央音樂學院學報》第 2 期，（北京：中央音樂學院學報），1993。

17 吳曉萍，《絃索備考研究》，中央音樂學院音樂學系碩士研究生畢業論文，1997。

第一，《絃索十三套》在《絃索備考》之前，是沒有寫成的樂譜的；《絃索備考》是十三套最早流傳的版本；至今還只有抄本，沒有刻本。

第二，一八一四年編寫《絃索十三套》樂譜的榮齋，他自己還是從別人學來的；在那時，他已相信是相當古遠的樂曲了。

這十三曲，究竟產生於什麼時代？確實的年代雖不可考，但我們可以確定地說，它至少是十八世紀以前的東西了——究竟前於十八世紀多少時期，我們目前只能暫時存疑。<sup>18</sup>

《絃索備考》是榮齋彙整當時的古曲，於1814年的手抄本，在他的原序中稱他編書之前，學習者只靠老師當面傳授指法，並沒有樂譜，是他和隆公、祥公分別向赫公學習了琵琶、三絃與胡琴上的奏法，又從福公學得了箏的奏法之後，才編成《絃索備考》。也就是榮齋以其專業能力記錄當時所謂「古曲」，至於這些古曲是何時創發的，在沒有更多資料之前，我們只能說器樂絃索調在1814年（清宣宗道光年間）之前已經普遍流行，並且在1814年以前並沒有器樂絃索調的曲譜。

## 二、器樂絃索調文獻資料

另外吳釗、劉東升編著《中國音樂史略》提及「絃索」與「絃索十三套」：

絃索是對以弦樂器為主的管弦樂合奏的通稱。

明代北方曾經流行一種“絃索”，其樂器有提琴、火不思、兔儿味瑟、叔儿機等等。提琴與元代的胡琴相似，有二根弦，用獾鬃做的弓拉奏。火不思與三弦相近。兔儿味瑟是一種與箏相似的彈弦樂器。叔儿機，在元代的“達達”樂器裡譯為“綦”，它是一種近似於軋箏的拉弦樂器，可能即清代所謂的“薩朗濟”。叔儿機與火不思在明代民間相當盛行，明·笑笑生的《金瓶梅詞話》就說，“街坊這幾個光棍，要便彈胡博詞（火不思）、叔儿機，坐在門前胡歌野調”。

這種器樂合奏看來原是元代“達達”（蒙古族）的合奏音樂。明代時，它也流行于北方漢族人民中間，演奏的曲調有《梁州古調》等。明李日華的《紫桃軒雜綴》認為這種音

18 （清）榮齋等編，曹安和、簡其華譯譜，《絃索十三套》，（北京：人民音樂出版社），1985第3次印刷。頁1。

樂的特色是“伊唔淒緊，殆欲墜淚”，尤其是從琴的聲音更是“眇婉折，如蠅語蚊吟，具有低昂節度”。看來與乾隆八年（1743）《麗江府志略》談到的麗江納西族所保存的《白沙細樂》是同出一源的東西。<sup>19</sup>

文中強調「弦索是對以弦樂器為主的管弦樂合奏的通稱」，並提出明代北方絃索調之樂器，有可能是源自於元代之蒙古樂器，同時絃索調音樂也可能是元代蒙古族的合奏音樂。如果絃索調是與雲南麗江納西族所保存的《白沙細樂》同出一源，那麼更增加了絃索調之古老性。但是以上資料只是推測，目前並無文獻直接記載絃索調是元代蒙古族的合奏音樂。

明沈德符《顧曲雜言》中所述南教坊樂工頓仁於 16 世紀初正德年間（1506–1521），曾隨明武宗入京學習北方的「絃索調」而將其傳到南方，是最早記錄歌樂絃索調的資料，而目前所見器樂曲絃索調曲譜的資料是 19 世紀初清宣宗道光年間（1814）的手抄本，這之間相差了 300 年。也就是文獻記錄比較早的絃索調都有演唱；而以器樂演奏的絃索調雖然在民間流行，但是以口傳心授傳承，並無文獻記錄，也無曲譜流傳。

### 參、絃索調表演形式及使用樂器

前文以提及絃索調包含二種表演形式，其一是以絃索樂器伴奏歌唱故事；其二，為純器樂的合奏表演。雖然絃索調是以演奏樂器而得名，但是第一種表演形式之音樂，仍然以唱腔為主，而所唱奏的曲調稱為「絃索調」。

楊蔭瀏著《中國古代音樂史稿》提及：

明人常將“北曲”聯繫了“弦索”（琵琶、三弦）而言。魏良輔《曲律》說，“至於北曲之弦索，南曲之鼓板，猶方圓之必資於規矩，其歸重一也。”王世貞《曲藻》說，“北力在弦，南力在板。”沈德符《顧曲雜言》說，“簫管可入北調，而弦索不入南詞。”後人往往根據這些說法，斷言三弦或琵琶為元《雜劇》主要的伴奏樂器。其實這是不對的。所以有此誤會，原因是由於不知道明人所說的“北曲”，有著更廣的涵義。它不是僅指《雜劇》而言；它既包含《雜劇》，也包含《諸宮調》和《弦索調》。上面一些說法，都是指《弦索調》而言。《弦索調》創始於明初，產生於北方，後來流傳到南方。<sup>20</sup>

文中所指魏良輔《曲律》、沈德符《顧曲雜言》、王世貞《曲藻》所述的南北曲以絃索為伴奏樂器，實際上是指的「諸宮調」和南北曲的伴奏樂器。筆者《董西廂曲樂之研究》中說明董解元《西廂記》諸宮調是由曲牌、套曲連綴而成，共使用 151 個不同的曲牌，並依其格律形成體系，在寫人、寫情、寫景方面，分別沿用合適之曲牌，以配合調性的變化，是能

19 吳鈞、劉東升編著，《中國音樂史略》，（北京：人民音樂出版社），1990。頁 264。

20 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》，（北京：人民音樂出版社），1981。頁 675。

夠展現文學、音樂、戲劇、表演等多面向的表演藝術。論及宋金元的諸宮調演出情形與伴奏樂器，即說明元代已經使用打擊樂器和絃樂器。<sup>21</sup> 並且說唱者能發揮極高的歌唱藝術，用多變化之聲調，配以生動的表情，來描述曲折離奇、盪氣迴腸、感人肺腑的故事。

南北曲詞大都是歷代文人精心之創作，尤其填詞和曲牌之發展，可以了解「依聲填詞」的創作之精緻性，加上唱者情感溶入，使用聲韻兼備的高超技巧和聲情變化，充分表現不同情調、氣氛與戲劇效果。而再以絃索樂器伴奏，加強音樂性及表現張力，讓唱腔與絃索樂器配合得絲絲入扣，達到引人入勝的功效，來呈現詞情內容。我們可以說歌樂絃索調是精緻藝術音樂的呈現。

楊蔭瀏先生此文所論重點，雖然是強調元雜劇並非以絃索為主要伴奏樂器，但是也提到歌樂的「絃索調」，以及是創始於明初，產生在北方，而後流傳到南方。

## 一、絃索調應用於說唱和戲曲

絃索音樂可分成二個方面來研究一為歌樂上的「絃索調」；另一為以絃索樂器為主的「管弦樂合奏」的通稱，二者皆流行於明清。前者是以絃索伴奏而歌唱故事，表演形式承襲著宋元「諸宮調」和各種「曲藝」<sup>22</sup>等說唱藝術。這種以伴奏樂器為絃索而命名的「絃索調」運用於戲曲音樂中，則又有其另外的名稱及形式，如河北省的「絲絃」，相傳是元明時代的「絃索調」遺音，屬於「絃索聲腔」系統，因以「絃索」（一種形似柳葉琴的彈撥樂器）為伴奏而得名，簡稱「絃腔」，俗稱「絃子腔」，清李調元《雨村劇話》中又名「女兒腔」。清康熙十年（1671年）《保定府祁州束鹿縣志》卷八記載，當地每年正月高搭戲場，演唱「絃腔」。<sup>23</sup>

另外在山東省及蘇北一帶流行的「柳琴戲」也是以魯南民間小調、蘇北秧歌、號子中的曲調（拉魂腔）為音樂內涵，用「柳葉琴」<sup>24</sup>為伴奏樂器，最初由單人或雙人清唱的「曲藝」形式，<sup>25</sup>也是承襲著「絃索音樂」的表演形式，只是後來發展成戲曲表演。

又《太古傳宗琵琶調西廂記》湯斯質、顧峻德序中提及：

夫琵琶亦祇絃索中之一器耳，然其創制為最古，樂誌謂出于絃靴；杜摯以為興于秦末。而其以指搯擅長者亦不一其人，若阮咸、若王維、若曹剛，若李龜年、賀懷智輩，班班可紀。茲姑弗具論其調之所由名俾見授受者之非無所自矣。琵琶有撥法、有品法，撥法伊何？厥目有七：曰勾、曰挑、曰輪、曰掃、曰擘、曰拍、曰打。更一板八點中板倍之，

21 施德玉，《董西廂曲樂之研究》，（臺北：學藝出版社），民國 82。頁 50。

22 「曲藝」指說唱藝術，表現方式有說有唱或只唱不說，少則一人演唱，多則三、五人演唱，自兼樂器，或他人伴奏，略帶表演動作來演述故事。

23 谷鈞東，〈河北·絲絃〉，收錄李漢飛編，《中國戲曲劇種手冊》，（北京：中國戲劇出版社），1987。頁 36。

24 「柳葉琴」為中國傳統撥絃樂器，形似琵琶而略小，早期有二根絃、七品，用竹裂撥子彈奏，聲音響亮而粗獷，後期發展成三根絃，再增為四根絃、二十四品，使用彈片演奏。

25 胡喬木主編《中國大百科全書》戲曲·曲藝卷（北京·上海：中國大百科全書出版社），1985。頁 222。

則用一十有六點，慢板再倍之則用三十有二點，疾徐高下純乎自然也。品法伊何？字音未出，先冠以工尺一句，勿作腔論，俗所謂亮調是也。按斯譜先止傳工尺板眼，有聲而無辭，如毛詩之南陔白華章句咸闕，迨後知音者尋其宮調，繹其牌名，以元明人之南北曲配合成篇，方始情文備至，絃次昭然，功不在東哲補亡詩下也。

間考北西廂絃索刊本，雖載工尺而旁無小眼，恆多舛訛。茲則限以格式，一板八眼，殆取一時八刻之義。其工尺每行定以三十二字，適合琵琶三十二點之數。有音者則註工尺，無工尺者則以點識之，是即隨上音彈者。如「奇逢」折內【點絳脣】遊藝中原，遊字前先註工尺一句；及；【混江龍】末句斷簡殘篇，每一字皆冠工尺一句者即品法也，竅之絃索北調則無此式。絃索北西廂容或有之亦稱為品，然亦不過一二工尺而已，終不若斯之繁且多也，其餘如「假寓」折內【醉春風引】，惹得心忙之忙字用兩底板，一在腔上，一作收煞，不察者將謂板式點于無工尺曲文上，不亦誤耶！庸詎知此正跌宕輪音之處，抑套曲首句及賺煞尾，用連點以記之，名為搖腔，即輪掃拍打之謂也，是皆撥法也，蓋此譜為內廷供奉之樂，世之度曲家罕有津逮者，或謂自唐季李龜年之遺緒，雖世遠年湮，莫之或考，而緩調平絃，溫雅冲泰，亦幾幾乎此曲祇應天上有矣！若夫京房之律準，梁武帝之律通，彼時律管未定，借絲音以為模範者，豈可同日而語哉。<sup>26</sup>

從《太古傳宗琵琶調西廂記》的序言中得知該譜是以「琵琶」為伴奏樂器。而表演的形式是自彈自唱，或一人唱傍人伴奏的情形。

由上文說唱音樂伴奏樂器得知，雖同屬「絃索調」但所使用伴奏樂器亦不完全相同，《沈遠北西廂絃索譜》使用三絃伴奏，《太古傳宗琵琶調西廂記》用琵琶伴奏；而關於《董西廂諸宮調》筆者在《董西廂曲樂之研究》<sup>27</sup>一書中曾深入探究其伴奏樂器及表演形式，在此不作重覆，其主要仍以「琵琶」和鼓、笛、板、界方，鑼等打擊樂器伴奏，以上三本說唱音樂，雖然都以「絃索樂器」伴奏，表演形式皆為一人手執樂器自說、自奏、自唱，或另加數人伴奏等，但主要「絃索」卻是指不同的撥彈樂器。

## 二、器樂合奏絃索調

另一種以絃樂為主的管絃樂合奏形式也是流行於明清北方的「絃索」。吳釗、劉東升編著《中國音樂史略》中提及：至于仍在蒙族人民中向流傳的“弦索”，在清初又有新的發展。當時它使用的樂器除提琴、火不思、箏（可能即兔兒味瑟）、軋箏（可能即叔兒機）以外，還用了琵琶、三弦、月琴、二弦等彈弦樂器和番部胡琴等拉弦樂器，還有笙、管、笛、簫等

26 （清）湯斯質、顧峻德，《太古傳宗琵琶調西廂記》曲譜二冊，清乾隆十四年莊清王刊本。

27 施德玉，《董西廂曲樂之研究》，（臺北：學藝出版社出版），民國 82 年。

吹樂器，雲鑼、拍板等打擊樂器。其中火不思和番部胡琴原是蒙族樂器，其他都是漢族的傳統樂器。

這種器樂合奏在清代官廷中演奏時，稱為“番部合奏”，整個樂隊共十五人。演奏的曲目是由三十首蒙族樂曲聯成的一個大型套曲。這些樂曲有的可能來自民歌，有的可能來自民間舞曲或器樂曲。它們用一個相同的“尾句”統一起來，組成與漢族民間樂曲常用的“合尾”完全相同的一種套曲。

這些樂曲中，以《大番曲》、《白駝歌》、《流鸞曲》等較有特色。《大番曲》原是一首短小的民間舞曲。全曲由一個樂句不斷反覆構成。曲調流暢、明快，反映了蒙族人民樂觀、向上的情緒。<sup>28</sup>

筆者就以《中國音樂史略》中提及絃索調所使用的樂器：「提琴」、「火不思」、「兔兒味瑟」、「扳兒機」等進行文獻的梳理，進一步論述這些樂器。《中國音樂史略》中提及的「提琴」與元代的胡琴相似，有二根絃，用權鬃做的弓拉奏，音色低柔、暗啞，極似南管中的二絃，我們可以見到現今崑劇團仍有使用提琴伴奏。

「火不思」為蒙古族，納西族的彈撥樂器，又名「渾不似」，宋代俞琰《席上腐談》載：「琵琶又名鞞婆，唐詩琶字，皆作入聲音弼，王昭君琵琶壞肆，胡人重造，而其形小，昭君笑曰，渾不似，今訛為胡撥四。」<sup>29</sup>。宋代陶宗儀《輟耕錄》載：「達達樂器，如箏、秦琵琶、胡琴、渾不似之類，所彈之曲，與漢人曲調不同。」<sup>30</sup>。元代《元史·禮樂志》載：「火不思，制如琵琶，直頸無品，有小槽，圓腹如半瓶榼，以皮為面，四絃皮絃，同一孤柱。」<sup>31</sup>明代沈寵綏《度曲須知》上卷〈曲運隆衰〉載：「惟是散種如【羅江怨】，【山坡羊】等曲，被之箏、渾不似（即今之琥珀詞）諸器者，彼俗尚存一二，其悲悽慨慕，調近於商；惆悵雄激，調近正宮。抑且絲揚則肉乃低應，調揭則彈音愈渺，全是子母聲巧相鳴和。」<sup>32</sup>又清代《大清會典圖》載：「火不思四絃，似琵琶而瘦，桐柄梨槽半冒蟒皮，柄下腹上背有稜如蘆節。通長二尺七寸三分，一釐一毫柄長二尺二寸一分三釐六毫，上闊九分一釐，厚如之。下闊一寸五分三釐六毫，厚亦如之。」<sup>33</sup>

這些文獻中提及「火不思」的音近訛變之不同名稱，有：「胡撥四」、「渾不似」、「琥珀詞等」，並且大都提及形似琵琶，而比琵琶小一些。宋人多提及名稱和外型，也敘明當時演奏樂曲與漢人曲調不同；元史則更細部的記錄其型制是四絃直頸無品，但是蒙皮面，並非

28 吳鈞、劉東升編著，《中國音樂史略》，（北京：人民音樂出版社），1990。頁 265。

29 （宋）俞琰，《席上腐談》，（北京：中華書局），1985 新一版。頁 5。

30 （元）陶宗儀，《輟耕錄》，（北京：中華書局），1985 年新一版，卷 3。頁 430。

31 （明）宋濂，張興唐主編，《元史·禮樂志》，志卷 22、禮樂 5、宴樂之器，（臺北：中國文化學院印刷廠），1966 初版。頁 669。

32 （明）沈寵綏，《度曲須知》上卷〈曲運隆衰〉，收錄於楊家駱主編《歷代詩史長編二輯》第 5 冊，（臺北：中國學典館復館籌備處出版），1974。頁 199。

33 （清）劉啟端等纂，昆岡等修，《大清會典圖》，卷 41，（上海：上海古籍出版社），2002 年。頁 481。

現今琵琶是木製面板，更特別的是同一孤柱，和現今琵琶四絃四柱差別比較大；清代記錄了火不思的尺寸，讓我們對於此樂器的型制有更清晰的了解。

而其中明代《度曲須知》記載火不思等樂器，演奏【羅江怨】與【山坡羊】等曲，並細述樂曲〔商調〕和〔正宮〕的音樂風格，以及唱曲時演唱和樂器的配搭等。足見宋之前，火不思已在蒙古族中流行了，而到了明代火不思已演奏我國漢族音樂，成為管絃樂合奏形式的樂器之一，不僅其型制歷代不斷的改良，也同時和琵琶並存，因此這些文獻才不斷將火不思和琵琶有比較性的文字記錄。

「兔兒味瑟」，是一種與箏相似的彈絃樂器。南宋孟珙《蒙達備錄》〈燕聚舞樂篇〉云：「國王出師，亦以女樂隨行，率十七八美女極慧黠，多以十四絃箏，彈大官樂箏，四拍手為節甚低，其舞甚異，韃人之俗，主人執盤盞以勸客。」<sup>34</sup>。這十四絃之樂器「兔兒味瑟」，從型制論之，是類似現今之古箏。

又《元史·禮樂志》載「宴樂之器」：「箏，如瑟，兩頭微垂，有柱，十三絃。」<sup>35</sup>。可知元代已有十三絃「箏」，現今蒙古族仍留有「雅托噶」，是箏的意思，型制與箏同，早期有十二絃和十四絃二種，現今有更多種箏的型制。筆者 2009 年赴蘇俄布里雅特參加「國際傳統音樂節「歐亞之聲」」發表論文時，曾赴蒙古烏蘭巴托市拜訪蒙古「國家民族樂團」，並且在蒙古國家歌舞劇院欣賞他們的演出，當時他們已經都使用 21 絃箏或 23 絃箏了，基本上和現今國樂團的古箏一樣了。

明、清以來內蒙古在民間、王府、寺廟中普遍流行的「雅托噶」，也是絃數不一，<sup>36</sup>筆者認為是因應樂曲之需求所致。就以上所論「兔兒味瑟」是極似「雅托噶」的彈絃樂器，也就是我們現在所稱的古箏。相信這是歷時性發展中樂器型制的不斷改變；和不同民族不同地域的樂器，共時性並存時，互相借鑒汲取養分，而使原先不同名稱的樂器，逐漸同化的現象。

「扠兒機」在元代達達樂器（蒙古族樂器）中譯為「綦」，是一種近似「軋箏」的拉弦樂器，可能即清代所謂「薩朗濟」。軋箏最早見於《舊唐書·音樂志》：「相傳云蒙恬所造非也，制與瑟同而絃少，按京房造五音準如瑟十三絃此乃箏也，雜樂箏竝時有二絃，他樂皆十有三絃，軋箏以片竹潤其端而軋之，清樂箏用古爪長寸於以代指筑如箏細頭以筑擊之如擊琴。」<sup>37</sup>宋代陳陽《樂書》：「唐有軋箏，以竹片潤其端而軋之，因取名焉。」，同時記載宋元時稱軋箏為「箏」。<sup>38</sup>

《元史·禮樂志》：「綦，制如箏而七弦，有柱，用竹軋之，按箏之圖形見王圻三才圖會，

34 (宋) 孟珙，《蒙達備錄》（臺北：藝文出版社），民 55。

35 張興唐主編，《元史·禮樂志》，志卷第 22、禮樂 5，（臺北：中國文化學院印刷廠），民國 55 年 5 月初版。頁 669。

36 中央民族學院少數民族文學藝術研究所編，《中國少數民族樂器誌》，（臺北：音樂中國出版社），1998。頁 254。

37 楊家駱主編，《新舊唐書合鈔》〈舊唐書·音樂志〉卷 38、志 14、樂 2，（臺北：鼎文書局），中華民國 62 年 5 月初版，頁 591。

38 (宋) 陳陽《樂書》，卷 146，（臺北：臺灣商務），民國 68 年。頁 91。

之名當由秦箏之『箒』而來。」<sup>39</sup>。明代傳入朝鮮族的軋箏，不用竹片，而是用檀木製成的長桿弓拉奏。又《大清會典》卷四十一記載：

軋箏，似箏而小十絃，刨桐為體，通長二尺二寸二分四釐七毫五絲，額闊四寸四分二釐二毫，中高二寸六分九釐六毫中厚一寸九分九釐五毫，前足高七分零一毫邊高一寸八分八釐七毫，邊厚一寸一分八釐六毫，尾闊三寸四分五釐一毫。<sup>40</sup>

文中非常清楚的記載了軋箏的型制尺寸，而演奏大者，右端置於桌上，左端著地；小者，由奏者左手托琴或托握背板音窗，琴身斜橫於左臂或左胸，右手持塗有松脂的細圓木棍或馬尾木桿弓拉奏。<sup>41</sup>

現今廣西壯族仍有「琿尼」意為「七弦」，故稱「七弦琴」。琴身似箏以小竹或竹片拴馬尾為弓，擦絃演奏，亦可撥彈，極似傳統樂器中之「軋箏」，也許與「掬兒機」相似。在歷史的演進過程中樂器的流播是多流的，這些樂器名稱雖不同，但型制、奏法都極近似，雖然因年代久遠而不斷改變，但可能有一定的關係。

明代笑笑生《金瓶梅詞話》第一回：

問韓二，為什麼起來，那韓二先告到小的哥，是買賣人，常不在家去的，小男幼女，被街坊這幾個光棍，要便彈打胡博詞（火不思）、掬兒難，坐在門首，胡歌野調，夜晚打磚，百般欺負，小的在外另住，來哥家看視，含忍不過，罵了幾句，被這夥群虎棍徒不由分說，揪倒在地，亂行踢打。<sup>42</sup>

其中「掬兒難」指的可能是與「軋箏」相似的「掬兒機」<sup>43</sup>，足見火不思，掬兒機在明代民間相當盛行。

另外在明嘉靖、萬曆年間有一種以琵琶、三絃、箏等弦樂器為主，再加入簫、管等管樂器的器樂合奏稱「絃索」。明代李開先（1501～1568）《詞謔》

絃索不唯有助歌唱，正所以約之，使輕重疾徐不致差錯耳。……琵琶有河南張雄、鳳陽高朝玉、曹州安廷振，趙州何七；三弦則曹縣伍鳳喈、亳州韓七、鳳陽鐘秀之；長於箏者，則有兗州府周卿、汴梁常禮，歸德府林經。<sup>44</sup>

39 張興唐主編，《元史·禮樂志》，（台北：中國文化學院印刷廠），民國55年5月初版。頁669。

40（清）劉啟端等纂，昆岡等修，《大清會典》卷41，「欽定大清會典圖」（上海：上海古籍），2002。頁475。

41 中央民族學院少數民族文學藝術研究所編，《中國少數民族樂器誌》，（臺北：音樂中國出版社出版），1998。頁194。

42（明）蘭陵笑笑生《金瓶梅詞話》第4卷34回，（臺北市：里仁書局），2012。頁6。

43 民間的樂器名稱文字記載常有「音轉訛變」或「形近訛變」之情形，「難」與「機」也可能是記錄上之訛誤，尚待考証。

44 俞為民、孫蓉蓉編《李開先·詞謔》《歷代曲話彙編·新編中國古典戲曲論著集成》，明代編第一集，（合肥：黃山書社出版），2009。頁392。

明代顧啟元（1565–1628）《客座曲話》：

南都萬曆（1573–1620）以前，公侯與縉紳及富家，凡有宴會小集，多用散樂，或三四人，或多人唱大套北曲，樂器用箏、琴、琵琶、三弦子、拍板。……後乃變而盡用南唱。歌者只用一小拍板，或以扇子代之，間有鼓板者。今則吳人益以洞簫及月琴。<sup>45</sup>

顧啟元（1565–1628）約於明穆宗隆慶、神宗萬曆和熹宗天啟年間，其中所述萬曆以前，宴會時多人唱大套北曲，歌唱形式為一至四人，是歌樂絃索調，使用的伴奏樂器有：箏、琴、琵琶、三弦子、拍板。其中除了拍板之外，皆為絃索樂器。直至演唱南曲時，歌者只有手執拍板或扇子演唱，而萬曆年間演唱時則加入簫和月琴，也就是除了打擊樂，也已經有管樂器加入絃索調。

明代沈寵綏《度曲須知·絃律存亡》：

即如今之以吳歌配絃索，非不疊換歌聲，而千篇一律，總此四句指法概之。又如簫管之孔，數僅五六，而百千其曲，且合（叶曷）和無有遺聲，豈非曲文雖夥，而曲音無幾，曲文雖改，而曲音不變也哉。惟是弦徽位置，其近鼓者，亦猶上半截簫孔，音皆漸揭而高；近軫者，亦猶下半截簫孔，音並轉低而下。<sup>46</sup>

不論諸宮調或是元代北曲，沈寵綏的認知是絃索伴奏，即是以彈撥樂器在演奏，而且都有一定的宮調，沈寵綏因之稱為「絃律」。文中說明南曲以簫管和絃索伴奏，而彈撥樂器左手按音往下把位，近鼓者音高，按上把位近軫者音低，楊蔭瀏先生認為「鼓」乃三絃之「鼓頭」（音箱）因此「絃索」指的是三絃。

而清代李漁著《閒情偶寄》六卷至七卷「聲容部」「習技第四」中之「絲竹」：

絲音自蕉桐而外，女子宜學者，又有琵琶、弦索、提琴之三種。琵琶極妙，惜今時不尚，善彈者少。然弦索之音，實足以代之。弦索之形，較琵琶為瘦小，與女郎之纖體最宜。……提琴較之弦索，形愈小而聲愈清，度清曲者必不可少。<sup>47</sup>

李漁（1611–1679年），是明神宗萬曆出生，到清聖祖康熙年間的戲曲理論家、戲劇作家。文中提及當時能演奏琵琶者少，對於絃索之形，提及類似琵琶而略小的一種樂器，筆者認為應是現在「柳葉琴」的前身，所以文中的「絃索」並非指統稱的彈絃樂器，而是指單一的彈絃樂器。

45 （明）顧起元〈戲劇〉《客座贅語三》卷 9，金陵叢刊本編排，（北京：中華書局），1991。頁 243。

46 （明）沈寵綏，《度曲須知》，收錄於楊家駱主編《歷代詩史長編二輯》第 5 冊，（臺北：中國學典館復館籌備處出版），1974。頁 240。

47 （清）李漁，《閒情偶寄》，（臺北：長安出版社），1975。頁 157。

### 三、絃索調的樂器

楊蔭瀏在《中國古代音樂史稿》第下冊彙整了許多文獻中對於「絃索」是何樂器，梳理出六種說法：其一琵琶、三絃、箏；其二箏、琴、琵琶、三絃；其三琵琶；其四三絃；其五某一特定樂器的專稱；其六琵琶、三絃、箏、胡琴。而他在著作中做一結論：「眾說紛紛的絃索類樂器中，經過長期的集體試用與選擇，最後得到公認的，只有三弦一個樂器。」<sup>48</sup> 按近代鼓書說唱，所用之三弦，其鼓較大，一般稱「說書絃子」。所以楊蔭瀏先生所論之絃索，也認為是歌樂絃索調所代表的樂器吧。

至於本文前所提及的提琴、火不思，兔兒味瑟，杈兒機原為元代「達達」（蒙古族）的合奏樂器，到了明代，流行於漢族民間。「絃索」在明代除了以器樂合奏的形態以外，還作為北京的小曲、數落等藝術歌曲的伴奏樂隊（明劉侗等《帝京景物略》），從明代流傳至清代時「絃索」的編制變大了，除了提琴，火不思、兔兒味瑟，杈兒機之外，還加入了琵琶，三絃、月琴、二弦等彈弦樂器和番部胡琴等拉弦樂器；還有笙、管、笛、簫等吹管樂器；雲鑼、拍板等打擊樂器。這種器樂合奏在清代宮廷中演奏時稱為「番部合奏」，整個樂隊有十五人，演奏的曲目是由三十首蒙族樂曲聯成的一個大型套曲。這些樂曲有的可能來自民歌，有的可能來自民間舞曲或器樂曲。<sup>49</sup>

從上文中可以理解民間絃索調的小型演奏形態，發展到清代也逐漸擴充，增加了管樂器和打擊樂器，而成為大型的器樂合奏表演形式。

而清代蒙古族人明誼（榮齋）彙編的絃索樂合奏譜《絃索備考》手抄本，收錄的十三首器樂曲，總共使用的樂器是琵琶、絃子、箏、胡琴。並且十三套曲中，各曲所使用的樂器也不一樣，以表示之：

表 1. 《絃索十三套》各曲使用樂器表

資料出處：清榮齋等編，曹安和、簡其華譯譜，《絃索十三套》。頁 3。

曲名	琵琶	絃子	箏	胡琴	工尺譜	八板	管子
合歌令			●		*		
轉軍令			*		*		
十六板	*	*	*	*	*	*	
琴瑟板	*	*	*	*	*		
清聲律	*	*	*	*	*		*
千和律	*	*	*	*	*		
月凡商	*	*	*	*	*		
琴書月凡商	*	*	*	*	*		
書樂完	*	*	*	*	*		
轉書	*	*	*	*	*		
胡琴三疊	*	*	*	*	*		
松書廣韻	*	*	*	*	*		
轉書馬	*	*	*	*	*		

48 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》，（北京：人民音樂出版社），1981。頁 949。

49 吳釗、劉東升編著，《中國音樂史略》，（北京：人民音樂出版社），1990。頁 265。

表格中以「\*」表示各曲所使用的樂器，因此十三首樂曲只有《合歡令》和《將軍令》是以箏演奏；其餘十一首絃索調都是使用琵琶、絃子、箏和胡琴合奏。而表格中「工尺譜」是指除了主旋律之外，還加入許多裝飾音等較細緻的花腔音形，其中《合歡令》、《將軍令》、《十六板》、《琴音板》、《清音串》和《平韻串》都有比較細緻的音形。而《清音串》還有使用竹子增加音樂的效果。所有樂曲中就是《十六板》中有使用「八板」，意即《八板》音樂與《十六板》同時進行，因而與之產生對位形式的另一曲調。<sup>50</sup>所以《十六板》又有對位音形，又有裝飾音等較細緻的花腔音形，因此顯得特別美聽。

所以《絃索十三套》各曲也都是使用不同的樂器演奏的，因此就《絃索十三套》而言，其中的絃索調也是指以絃索樂器合奏器樂曲。

## 結語

本文以文獻資料之探析與研究，了解歷代專書中之「絃索調」是會有不同的涵意和所指不同的樂種和樂器。如果要深入探究絃索調，必須了解不同時期，不同研究領域者所論之「絃索調」具體代表的實質意義，而才能對於「絃索調」的體製內涵有正確的解讀。歌樂絃索調是以絃索樂器伴奏而歌唱小說故事的曲調，以「絃索」為伴奏樂器而得名，而後發展應用於說唱和戲曲中。器樂絃索調有更多形態，不僅指使用樂器，連樂器的編制和演奏形式都有多樣的變化。

關於絃索調之演奏樂器，從元代、明代、清代都有對「絃索」表演形式及所指樂器的記載，不論提琴、火不思、兔兒味瑟，奴兒機或琵琶、三絃、箏、柳葉琴、胡琴等都是屬於絃索樂器（沒有管樂器在內），因此筆者認為絃索調的樂器在許多文獻中是指不同的意義，是可以分成狹義與廣義兩種。狹意的「絃索樂器」是指經過長時間的演變，隨樂曲表現力的需求或唱腔上搭配得宜的「撥彈樂器」，有時是單指某一種樂器；有時是指多種「彈絃樂器」。廣義的「絃索樂器」應為「撥絃樂器」和「擦絃樂器」的總稱。然而絃索調已經從以絃索樂器為南北曲伴奏，而發展形成器樂曲，而後又發展形成加入管樂器的器樂合奏。

從絃索調之發展脈絡而言，雖然早期是以歌樂絃索調為主，但是經過長時間的發展，絃索調已經成為器樂合奏曲，而器樂曲在發展其間，又有一些絃索樂器為歌樂伴奏小曲或說唱，所以歌樂絃索調與器樂絃索調是互相影響、交互發展的，相輔相成的，使得絃索調音樂趨於複雜而具藝術性。此論文之研究可以知道絃索調對於當今的琵琶音樂、古箏音樂、絲竹樂和交響化的國樂都有脈絡的發展關係，同時具有傳統音樂根基脈絡之重要意義。

50 (清)榮齋等編，曹安和、簡其華譯譜《絃索十三套》（北京：人民音樂出版社），1985 第三次印刷。頁 5。

## 參考資料

### 一、文獻資料（依原著時代順序排列）

- 楊家駱主編。《新舊唐書合鈔》〈舊唐書·音樂志〉卷 38、志 14、樂 2。臺北：鼎文書局。1973。
- （宋）俞琰。《席上腐談》。北京：中華書局。1985。
- （宋）夢珙。《蒙齋備錄》。臺北：藝文出版社。1966。
- （宋）陳暘。《樂書》卷 146。臺北：臺灣商務。1979。
- （元）陶宗儀。《輟耕錄》卷 3。北京：中華書局。1985。
- （明）宋濂。張興唐主編。《元史》，志卷 22、禮樂 5、宴樂之器。臺北：中國文化學院印刷廠。1966。
- （明）李開先。《詞謔》。收錄於《四庫全書》。
- （明）顧啟元。《客座曲話》。收錄於《四庫全書》。
- （明）劉侗、于奕正、周損。《帝京景物略》。孫小力注解。上海：古籍出版社。2001。
- （明）沈德符。《顧曲雜言》〈絃索入曲〉。收錄於楊家駱主編《歷代詩史長編二輯》第四冊。臺北：中國學典館復館籌備處。1974。
- （明）沈寵綏。《絃索辯訛》。收錄於楊家駱主編《歷代詩史長編二輯》第五冊。臺北：中國學典館復館籌備處。1974。
- （明）沈寵綏。《度曲須知》，收錄於楊家駱主編《歷代詩史長編二輯》第五冊，臺北：中國學典館復館籌備處。1974。
- （明）蘭陵笑笑生。《金瓶梅詞話》第 4 卷 34 回。臺北：里仁書局。2012。
- （清）劉啟端等纂。昆岡等修。《大清會典圖》卷 41。上海：上海古籍出版社。2002。
- （清）李漁。《閒情偶寄》。臺北：長安出版社。1975。
- （清）葉夢珠。〈紀聞〉《閱世編十卷》。收錄於《筆記小說大觀三十五編》第五冊。臺北：新興出版社。1978。

### 二、專著、編著（依姓氏筆畫順序排列）

- 吳釗、劉東升編著。《中國音樂史略》。北京：人民音樂出版社。1990。
- 俞為民、孫蓉蓉編著。〈李開先 - 詞謔〉《歷代曲話彙編 - 新編中國古典戲曲論著集成》，明代編 第一集，合肥：黃山書社出版，2009。頁 392。
- 施德玉。《董西廂曲樂之研究》。臺北：學藝出版社。民國 82 年。
- 袁靜芳。《清故恭王府音樂——愛新覺羅·毓垣三絃傳譜》序。收錄於《淺草集：袁靜芳音樂文集》。上海：上海音樂學院出版社，2005。

楊蔭瀏。《中國古代音樂史稿》。北京：人民音樂出版社。1981。據金陵叢刊本編排，顧起元〈戲劇〉《客座贅語三》卷九。北京：中華書局。1991。頁 243。

### 三、期刊論文

金建民。〈絃索備考曲源考釋〉。《上海音樂學院學報》第 4 期。上海：上海音樂學院。1994。

高佳佳。〈絃索樂《十六板》中的複調與變奏思維〉。《中央音樂學院學報》第 2 期。北京：中央音樂學院學報。1993。

### 四、學位論文

吳曉萍。《絃索備考研究》。中央音樂學院音樂學系碩士研究生畢業論文。1997。

### 五、辭書

中央民族學院少數民族文學藝術研究所編。《中國少數民族樂器誌》。臺北：音樂中國出版社。1998。頁 243。

谷鈞東。〈河北·絲絃〉。收錄李漢飛編。《中國戲曲劇種手冊》。北京：中國戲劇出版社。1987。頁 36。

胡喬木主編。《中國大百科全書》戲曲·曲藝卷。北京·上海：中國大百科全書出版社。1985。頁 222。

### 六、曲譜

沈遠。《北西廂絃索譜》簡譜。張世彬譯。香港中文大學出版社。1981。

清榮齋等編。曹安和、簡其華譯譜。《絃索十三套》。北京：人民音樂出版社。1985。

清湯斯質、顧峻德合著。《太古傳宗琵琶調西廂記》曲譜二冊。1750(清乾隆十四年)。莊清王刊本。

## 斯特拉溫斯基《伊底帕斯王》的新古典主義體現

### 施金農

國立武陵高中音樂班專任教師

國立臺南大學音樂系兼任助理教授

### 摘要

斯特拉溫斯基創作生涯的新古典主義時期，大約從 1920 年的《普契涅拉》(Pulcinella) 起至 1951 年的《浪子的歷程》(The Rake's Progress) 止。他在 1926 至 1927 年間創作歌劇—神劇《伊底帕斯王》(Oedipus Rex)，展現最精煉的新古典主義風格，這部作品是斯特拉溫斯基首次使用新古典主義技法，呈現莊嚴神聖儀式劇場音樂的經典之作。《伊底帕斯王》的新古典風格體現在新舊風格的交融，回歸傳統的樂種與曲式，賦予創新的技法。斯特拉溫斯基摒棄浪漫時期過於裝飾的音樂語法，他試圖以輕薄且精簡的管弦樂法，表現客觀、簡樸、超然、冷靜的希臘悲劇精神。

**關鍵詞：**斯特拉溫斯基、伊底帕斯王、新古典主義、希臘悲劇、歌劇—神劇

# The Neo-Classicism Embodied in Stravinsky's “Oedipus Rex”

**SHIH, Chin-Nung**

Music Teacher of National Wu-Ling Senior High School,  
Adjunct Assistant Professor  
Music Department of National University of Tainan

## **Abstract:**

The Neo-classicism phase is most commonly applied to the works of Stravinsky from “Pulcinella” (1920) to “The Rake's Progress” (1951). “Oedipus Rex” was composed in 1926 to 1927 and represented Stravinsky's most refined neoclassical style. It was Stravinsky's first success in using Neo-classicism as a means with which he created that ritual severity which marks his masterpiece. “Oedipus Rex’ s” Neo-Classicism is characterized by a return to conventional genres and forms as well as mixing together old and new stylistic features. Its Neo-classical aesthetic ideals dispense with the apparent exaggerations of the Romantic Period. Instead, they are objective and simple, have a transparent texture and lighter orchestration, and regain a detached spirit of the Greek tragedy.

**Keywords:** Igor Stravinsky, Oedipus Rex, Neo-Classicism, Greek Tragedy, Opera-Oratorio

## 前言

1927年斯特拉溫斯基完成音樂與希臘儀式劇場結合的創作《伊底帕斯王》(Oedipus Rex)，他將這部作品依據創作理念和特質，命名為歌劇—神劇 (Opera-Oratorio)<sup>1</sup> 的創新樂種。顧名思義這樣的分類名稱，融合巴洛克時期以降歌劇和神劇的傳統形式與風格，運用現代新古典主義技法，賦予新穎的歌劇美學觀，體現創新和傳統的交融，同時保持同中求異、異中求同的距離美感。斯特拉溫斯基以歌劇—神劇作為這部音樂戲劇的樂種名稱，他自認是一種強而有力的闡述方式。這部歌劇—神劇《伊底帕斯王》在西方歌劇發展史上的定位，代表新古典主義風格的經典之作，斯特拉溫斯基選擇具有普世性的希臘悲劇題材，跨越種族、地域與文化的藩籬限制，成為一種全新且具有影響力的創作。這齣作品的表現方式是「客觀」的情感模式，以冷靜不帶偏見的觀點，展現伊底帕斯王作為悲劇英雄的事實。斯特拉溫斯基對於浪漫後期作曲家創作複雜龐大的管弦樂法感到疑惑，對於作曲家的音樂能表現個人情感的論點更是無法認同。他的音樂美學觀強調秩序、規律與純粹的音樂形式。他清楚表示：

我的創作理念和一般人所想的不一樣，音樂賦予我們的是從事物中建立起一種秩序，這種秩序可以將雜亂無章的事物或是個人私領域的某些東西加以完美地掌控，是有意識且能夠維持其生命力。我無法將我個人的情感轉化成一種規則。當我們突然意識到情感時，它們已經像冷卻的熔岩一般。任何嘗試將情感向外表露的手段，只能訴諸純粹的形式。我想我應該告知大眾我厭惡將管弦樂團作為只是裝飾用的手段；管弦樂團不應被大眾期待只是用來迷惑聽眾的聲響。<sup>2</sup>

以上的理念都在《伊底帕斯王》具體實踐，斯特拉溫斯基認為這部作品的焦點在於音樂而不是情節，因此他致力於純粹的音樂形式。這齣劇體現精練的新古典風格，延續巴洛克以降的歌劇、神劇傳統形式，但是內容上賦予新思維的作曲技法，為未來的劇院創作開闢出一條新的途徑。

## 一、新古典主義的脈絡與風格特徵

### (一) 新古典主義定義

根據《新哈佛音樂字典》(The New Harvard Dictionary of Music) 中羅伯特·摩根 (Robert P. Morgan, 1934-) 所撰「新古典」(Neoclassical) 詞條的闡述：

- 
- 1 本文使用的研究樂譜版本為 Stravinsky, Igor. Oedipus Rex. Libretto by Jean Cocteau. Nouvelle Revision Opera-Oratorio in two acts. Vocal Score Stravinsky London: Boosey & Hawkes Ltd., 1950. 其樂譜內頁的法文副標題為 Opéra-Oratorio en deux actes d'après Sophocle par Igor Stravinsky et Jean Cocteau.
  - 2 Roman Vlad, Stravinsky, p. 113. (本文所有引述的外文專書與期刊論文內容，皆由筆者翻譯為中文，其他部分不再標示譯者)

「新古典」是一種風格的分類名稱，最常被運用在標示斯特拉溫斯基的作品風格特徵，時間從 1920 年他創作《普契涅拉》(Pulcinella) 起至 1951 年的《浪子的歷程》(The Rake's Progress) 止。其主要美學特徵包括客觀性、節制的表情等，主要的作曲技巧包括清晰的動機、輕薄的織度、均衡的曲式，以及依循傳統的風格模式創作。……「新古典」的風格特徵亦可指稱兩次世界大戰期間其他作曲家具有類似斯特拉溫斯基的某些風格屬性特徵，包括保留一定程度的調性中心，以及清晰和冷靜客觀的表情特徵。<sup>3</sup>

1920 年義大利作曲家布梭尼 (Ferruccio Busoni, 1866-1924) 發表了一封公開信給保羅·貝克爾 (Paul Bekker, 1882-1937) 闡述「年輕的古典主義」(Junge Klassizität)，內容提到：「我理解年輕的古典主義，就是精通熟練、篩選和利用以往經驗的全部成果，並且把這些成果彙整為紮實而優美的形式。」<sup>4</sup> 他預言年輕的古典主義的特徵同時呈現舊式與新式風格；並主張音樂就是音樂，音樂就在本身也為它自己，此外什麼都不是。重申回歸曲調的重要性，曲調主導所有聲部和所有情緒，傳達樂思並衍伸成和聲，成為高度發展後的複音音樂。他最後提到這種風格必須摒棄主觀性，朝向客觀性，重新尋回靜謐的特質。<sup>5</sup> 這封信所標示的「年輕的古典主義」內涵，預言後來新古典主義的創作風格形式與內容。

1923 年法國學者施遼策爾 (Boris de Schloezer, 1881-1969) 首次使用《新古典主義》(Neoclassicism) 這個術語指稱斯特拉溫斯基的音樂風格，他認為現代音樂的方向朝向兩極端發展，其一以斯特拉溫斯基為代表，朝向裸露 (denuded)、精簡 (stripped-down) 風格；另一反向則以荀貝格 (Arnold Schönberg, 1874-1951) 為代表，走向日趨複雜的風格。<sup>6</sup> 新古典主義代表斯特拉溫斯基的創作已從早期俄羅斯時期邁向另一個新階段，雖然這個音樂術語本身具有許多不同層次的意義，它代表 1920 年代開始至 1950 年代的一種音樂復興運動，此時期的作曲家們效法斯特拉溫斯基的作曲新風格，也就是復興、模仿或是受到浪漫時期以前的音樂風格啟發而創作，特別是十八世紀的時代風格作品，包括巴洛克時期和古典時期的大師經典作品，都是他們靈感取材的素材資料庫，學習前輩們的風格、樂種和曲式。新古典主義風格的興起原因，一部分是對於浪漫主義的反抗，他們不願追隨浮誇的情感、非理性、渴望、個人主義、民族主義等的音樂語法，這些浪漫主義風格在第一次世界大戰開始即遭到作曲家們的質疑。雖然斯特拉溫斯基並不是第一位創作新古典主義風格的作曲家，但他卻是整個新古典主義運動中最傑出的作曲家，並且影響當代及後代作曲家們的創作思維。從 1920 年至 1951 年是他新古典主義風格的創作階段，標誌他已遠離俄羅斯民間音樂風格取向，轉向西方早期的藝術音樂，成為他模仿、借用和引據的重要資源，創作新穎風格中保留與傳統不可分割的

3 Robert P. Morgan, "Neoclassical", in *The New Harvard Dictionary of Music*, p. 535.

4 Ferruccio Busoni, *Von der Einheit der Musik*. Berlin: Max Hesses Verlag, 1922, pp. 276-277. 或參閱 Ferruccio Busoni, *The Essence of Music and Other Papers*, London: Rockliff, 1957, p. 20. Translated by Rosamond Ley.

5 Ferruccio Busoni, *The Essence of Music and Other Papers*, pp. 20-21. (筆者僅摘錄重點翻譯，全文參閱同上註)。

6 有關兩者的音樂評論參閱 Scott Messing, *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Michigan: UMI Research Press, 1988, p. 129-130.

連續性。<sup>7</sup>

## （二）新古典主義的風格特徵

新古典主義的美學觀講求整體藝術的均衡、完美和穩定，表現理智和普世的情感，不強調個人主觀的情感表現，尤其是過於激情不受約束的情感。在形式與結構方面，沿用巴洛克、古典的曲式與風格；提倡輕薄精簡的配器織度，大體上來說樂曲調性明確，以自然音階為基礎，避免使用過多的半音音階。新古典主義提倡「純音樂」的觀點，希望觀眾注意力集中在音樂本身，而不是借助音樂以外的手段，例如文字、繪畫等。上述這些原則經由 20 世紀作曲家根據自己喜好與樂曲創作意圖，使用現代作曲技巧，從而對傳統古典音樂素材進行再創作。<sup>8</sup>

英國音樂學者威特爾 (Arnold Whittall, 1935-) 和前述作曲家與學者對於新古典主義的定義相較之下，凸顯延續傳統形式中的新技法內涵，是更具廣度的學術觀點。他認為「新古典」(Neo-classical) 這個術語通常用來描述 20 世紀某些作曲家的創作風格，尤其是那些在兩次世界大戰期間那些試圖復興均衡的曲式，以及早期清晰可辨的主題發展風格，取代後期浪漫樂派無形式可言的曲式和過度誇張的音型。威特爾強調新古典主義者並不只是複製古典維也納樂派的調性功能 and 聲體系，而是利用擴充調性、調式，甚至是非調性的創作手法。因此「新古典」字首前綴字「新」(neo-)，除了保留真正的古典時期特徵之外，通常包含有「仿作」(parody)、「變形」(distortion) 等意涵。<sup>9</sup>

## 二、《伊底帕斯王》的創作背景與理念

斯特拉溫斯基在 1917 年俄國十月革命之後離開祖國，自此展開海外流亡生涯，從此創作題材遠離之前的俄羅斯民間音樂素材。這次出走是他人生中的一大危機亦是轉機，深深影響他的音樂語法，當他面臨失去祖國的語言和音樂養分的壓迫下，必須另闢途徑開拓新的創作視野，引領他走向「取樣摘錄」(samplings)、「實驗」(experiments)、和「混合」(amalgamations) 的新紀元。<sup>10</sup> 斯特拉溫斯基的創作自 1920 年代後期到 1940 年代後期的美學傾向簡樸和客觀性的表現，他使用許多機械化的節奏型態、輕薄的織度，以及嚴謹的數學比例和建築般的形式設計。這種美學觀首先呈現在《伊底帕斯王》之中，這部歌劇共有兩幕，使用一位敘述者 (narrator)、男聲合唱團、獨唱，以及管弦樂團，以拉丁文演唱，敘述者以演

7 J. Peter Burkholder ed. A History of Western Music., pp. 835-836.

8 鐘子林，《西方現代音樂概述》，頁 41。

9 Stanley Sadie ed. The New Grove Dictionary of Music & Musicians, 'Neo-classic' by Arnold Whittall, vol. 13, 1995, pp.104-105.

10 Elliott Antotoletz, Twentieth-Century Music, p. 268.

出當地觀眾的母語做旁白語言陳述劇情發展脈絡<sup>11</sup>，主角皆戴上面具，動作極簡，對比性的風格呈現包括仿效義大利歌劇的抒情曲調和反覆出現的儀式性頑固低音節奏形成對比<sup>12</sup>。

《伊底帕斯王》的劇本是由柯克托 (Jean Cocteau, 1889-1963) 根據索福克里斯 (Sophocles, B.C.496-406) 的《伊底帕斯王》濃縮改編，以法文創作然後再由但尼屢 (Jean Daniélou, 1905-1974) 翻譯為拉丁文，斯特拉溫斯基曾表示這個劇本是他夢寐以求最適合創作的劇本。他認為拉丁文是一種詩意的語言，它能賦予歷史人物歷久彌新的色彩，使得這個古代神話人物像雕像般的莊嚴且具可塑性。有關《伊底帕斯王》為何選用拉丁文作為歌詞創作，斯特拉溫斯基在其《自傳》(An Autobiography) 裡現身說法，字裡行間充滿他對拉丁文的偏好與重視，內容如下：

能為這種傳統的語言創作音樂是多麼令人愉悅的事，幾乎可說是儀式用的語言，其本質是崇高莊嚴。我不再受限於每個樂句的文字意義。我能打造一個固定的模式，適切地表現它們的價值，不需更進一步加以註釋。歌詞內容對作曲家而言變成純粹的樂音素材。他可以隨意的分解，只要將注意力擺在構成歌詞的音節上即可。這不就是過去大師們處理歌詞的嚴謹風格嗎？這也是幾個世紀以來，教會處理音樂的態度，避免陷入過度感傷主義，結果淪為個人主義的表現。<sup>13</sup>

斯特拉溫斯基認為拉丁文是具有悠久歷史傳統的語言，必須謹守其限制性，因此音樂語法本身必須遵循一定的慣例格式，使它維持在嚴格的界限內。他表示這樣的限制有其必要性，才能謹慎地處理風格問題。其創作理念強調音樂的秩序，以下是他對於秩序的闡述：

現在所有的秩序都需要限制，倘若將此視為對自由的妨礙，那是錯誤的想法，限制有助於音樂的發展，並可避免墮入肆無忌憚的放縱。同時，有創意的藝術家借用一個早已建立且被視為神聖的典範形式，他自己的個性並不會受到限制。相反地，當樂音的進行方式依據固定的慣例模式，反而更加冷靜客觀，表現得更加傑出。這就是吸引我使用特殊處方，以一種遙遠時代不具個人色彩的模式，將之大量運用在我的歌劇—神劇《伊底帕斯王》中特別適合，使這位嚴厲莊嚴的國王角色，得到最大的發揮。<sup>14</sup>

### 三、希臘悲劇的新古典主義再現

#### (一) 作為典範的希臘悲劇

11 1927年5月30日《伊底帕斯王》在法國 Sarah-Bernhardt 劇院首演，敘述者由法國演員布哈瑟 (Pierre Brasseur, 1905-1972) 以法語敘述劇情。敘事者除了法語版之外，尚有英、德、義、日語等，例如目前評價極高的演出版本之一為 1992 年日籍指揮小澤征爾 (Seiji Ozawa, 1935-) 於日本長野縣齋藤音樂節劇院版本，敘述者由日本舞台劇演員白石加代子 (Kayoko Shiraishi, 1941-) 以極富戲劇張力的能劇口白敘述。(參見參考書目之影音資料)

12 Elliott Antokoletz, *Twentieth-Century Music*, p. 274.

13 Igor Stravinsky, *An Autobiography*, p. 128.

14 *Ibid.*, pp. 131-132.

希臘悲劇乃是人類戲劇發展史的精髓，現今西方戲劇的基本表現形式都可以在希臘悲劇當中發現其原型。希臘悲劇的形式美感是面對死亡恐怖的同時，依據某種意義加以克服，美感形成與表現手法就在這樣崇高生命的瞬間呈現出來。<sup>15</sup>

在希臘眾多悲劇之中，索福克里斯的《伊底帕斯王》長久以來受到極高的評價。尤其是亞里斯多德 (Aristotēlēs, B.C.384-322) 的《詩學》(Peri poiētikēs) 稱譽《伊底帕斯王》的情節是悲劇的典範。他認為悲劇能引發觀眾的恐懼與憐憫，並促成這些感情的淨化與昇華，其作用來自於情節本身的結構。有造詣的詩人編排情節時注重技巧，使人即使不看演出，而僅聽敘述也會對悲劇結局感到悚然而產生憐憫之情。<sup>16</sup> 在之後的世代裡《伊底帕斯王》它不斷成為模仿的對象、改編的藍本或研究的主題，「新古典主義」學者視它為古典主義的經典。<sup>17</sup>

希臘戲劇都是詩，以行為單位，每行中又分為若干音節，遵守嚴格的格律。歌隊詩行節奏因為必須配合舞步，格律更為嚴格，變化更為複雜，尤其是「哀歌」部分。一般說來，詩行長短直接反映節奏快慢，間接表現情感與氣氛。大凡詩行長的，每行字數必多，有較多的空間（也是時間）討論問題，溝通思想；相反地，短的詩行多在表現強烈的情感。<sup>18</sup> 這些嚴格的格律與規範對於斯特拉溫斯基來說，反而是一種典範學習，詩節的長短與格律限定了節奏型態的選擇、歌詞配置等，有助於他創作的思維模式。

## （二）靜態劇院的理念與實踐

古希臘三位悲劇大師艾斯奇勒斯 (Aeschylus, B.C.523-456)，索福克里斯和祐里匹底斯 (Euripides, B.C.480-406) 展示了最莊嚴宏偉的儀式劇場傳統，蘇聯戲劇導演邁爾霍德 (Vsevolod Meyerhold, 1874-1940) 提及：「希臘古典劇場正好符合現代劇演出的需求：它有三度空間，沒有佈景，並且要求如雕像般的可塑性」，<sup>19</sup> 他在另一篇文章中也表示「最偉大的古典悲劇幾乎都是靜態的悲劇」。他的理想如下：

悲劇演出的情節發展不需要依賴肢體動作，主要是人和命運的互動關係，靜態劇院模式依靠可塑性的音樂來體現內在經驗的外部描繪（解釋性的動作），因此限定的肢體語言和簡化的動作更適合對大眾朗誦時使用。這樣的技巧迴避多餘的動作，反而分散觀賞者的注意力，使他們能集中於演員的聲音表現，藉由低沉聲響、停頓，台詞停頓，或是模糊的淚眼來傳達內心複雜的情感狀態。<sup>20</sup>

15 潘禧、陳唏如編著：《希臘悲劇劇場與阿爾賽斯提斯》，頁 21。

16 Aristotēlēs (亞里斯多德)。《詩學》(Peri poiētikēs)，陳中梅譯注，頁 105。

17 胡耀恆、胡宗文譯注，《伊底帕斯王》(Oedipus the King) 一千古不朽的悲劇：《伊底帕斯王》，頁 X。

18 Ibid., 譯序viii。

19 Stephen Walsh, Oedipus Rex, p. 15

20 Ibid., pp. 15-16.

斯特拉溫斯基創作《伊底帕斯王》時曾闡述有關靜態劇院模式的理念，內容如下：

我考慮以靜態體現作為表現悲劇思維的重要模式，焦點並不在於伊底帕斯本身或其他個人，而是在「致命的發展」(Fatal development)，對我而言，這就是這齣悲劇的意義……我的觀眾並不致於冷漠看待伊底帕斯的命運，但我認為他們更加關注由獨特的音樂所描繪達成個人宿命展示……像這樣描繪遭受命運安排的個人犧牲情節，以靜態再現是更具強烈的效果。<sup>21</sup>

《伊底帕斯王》根據其音樂內容可以說是歌劇，或者也可以說不是歌劇，但它絕對不是一般需要肢體動作表演的歌劇。在這齣劇中所有演員，彼此間的關係不是依賴肢體語言，而是依劇歌詞內容。他們不用轉頭面向說話者表示傾聽，只需要面向正前方的觀眾敘述即可。<sup>22</sup> 斯特拉溫斯基經常被問到為什麼要嘗試創作宛如蠟像般的歌劇作品，他的答案是因為對於寫實主義 (verismo) 的歌劇很反感，但其實真正的完整答案應該包含更多積極正向，而且非常複雜的構思。他認為以靜態的形式展現，更能聚焦於悲劇本身，而不是伊底帕斯這個角色，或是其他的個人。<sup>23</sup> 斯特拉溫斯基對於《伊底帕斯王》的戲劇形式具體主張如下：

這齣戲劇將會是靜態的，就像一幅「靜物畫」；主要的角色應當固定不動，僅僅有頭部和手臂的擺動……彷彿像是活生生的雕像，侷限的動作能使他們彼此間傾聽，並不需要轉向對方四目相視，演員必須戴面具，避免任何面目的表情，演出的舞台是單面的，所有的動作只有在前台才可以展現。<sup>24</sup>

這些要求聽起來就像是日本歌舞伎 (Kabuki) 或是能劇 (Noh)，又如同梅特林克 (Maurice Maeterlinck, 1862-1949)，邁爾霍德的象徵派劇院以及超現實主義的主張。這些戲劇理念無疑對於斯特拉溫斯基的劇院思維產生巨大的影響，但是仍有一個重要的創作動力必須列入考慮，對於音樂而言，斯特拉溫斯基才是最重要的決策者。

### (三) 儀式音樂語法特徵

斯特拉溫斯基的創作中有關大型的劇院作品與儀式密切相關，影響其創作生涯久遠。這些作品包括《春之祭》(The Rite of Spring)、《婚禮》(Les Noces)、《伊底帕斯王》、《阿貢》(Agon) 和《洪水》(The Flood)。儀式是關於集體的或社群的思想表達，回溯古代的儀式和宗教膜拜行為模式，經常藉由重複性的動作表達超越世俗之外的事物。儀式本身是非寫實的，它和特定的場所聯繫在一起，所使用的語言和平常用語不同。由於上述的這些理由，儀式主

21 Ibid., p. 16.

22 Ibid., p. 6.

23 Ibid., pp. 6-7.

24 Ibid., p. 21.

要關注的不是線性時間或敘事，它並不能表現當代的事件。斯特拉溫斯基為人熟知的一些音樂特徵，講究精簡的素材運用並未使用過多的修飾，舉凡重覆性的節奏、規則的律動、頑固低音、長時值的持續音、對稱有節制的曲調，以及非發展性的結構，這些音樂語法皆是再現儀式的理想方式。<sup>25</sup>

### 三、新古典主義音樂語法分析

《伊底帕斯王》的樂曲形式從微觀角度來看，大體上沿用巴洛克歌劇和神劇的分曲形式，類型包括獨唱的宣敘調和詠嘆調、二重唱和合唱等，但是省略序奏部分。但是從宏觀角度看來，《伊底帕斯王》的架構與希臘悲劇的結構大綱幾乎一致，以下將兩者間的平行結構以表格和文字做對照，如下表所示：

【表 1】《伊底帕斯王》架構與希臘悲劇的結構大綱對照表<sup>26</sup>

結構大綱	希臘悲劇	歌劇—神劇《伊底帕斯王》
(一) 序詞	合唱團首次出場之前的一切演出	序詞改由敘述者以演出地語言闡述劇情摘要與發展。
(二) 登場歌	合唱團進場時所唱的歌	遵循希臘悲劇的演出傳統，不使用混聲合唱團，僅用男聲合唱團 <sup>27</sup> 。
(三) 插話	歌唱中間的對白	獨唱、二重唱、合唱，對白的內容聚焦於伊底帕斯和伊俄卡斯特的二重唱
(四) 退場詞	結束部分，合唱團最後的歌唱	男聲合唱團開始與結束樂曲，使用相同頑固音型伴奏，全劇達到首尾呼應。

《伊底帕斯王》的樂曲結構段落分明，分曲方式係按照劇情的線性發展，主要角色依序上場演唱詠嘆調或二重唱，男聲合唱擔任介紹人物出場，或是作為事件的評論者，或是烘托悲劇氛圍的重要功能。以下將依照角色出場序的重要分曲作微觀的細節分析，理解斯特拉溫斯基如何運用新古典主義音樂語法，體現傳統與創新融合的精神，達到簡約、客觀、節制、冷靜的一致性音樂表現。

25 Jonathan Cross, *The Stravinsky Legacy*, pp. 141-142.

26 表自製，希臘悲劇的結構大綱參照冷川譯，《命運的悲劇—伊底帕斯王》，頁 9-10。

27 西元前五世紀的希臘悲劇演出形式，學者多數依據古希臘時期遺留的花瓶彩繪、銘刻碑文或是紙莎草紙的殘篇文獻做研究，推測當時的悲劇演出實踐。關於西元前五世紀希臘悲劇的演出傳統僅用男聲合唱團的觀點係根據參考文獻 Green Richard and Handley, Eric. *Images of the Greek Theatre*. Austin: University of Texas Press, 1995, p.30-31. 內文如下：“Under the dateline, each year has entries for the winners of boys’ choir, men’ s choir, performers of comedy and performers of tragedy……If all ten tribe took part with men and boys, there were 1000 performers in all”，從文中內容解讀推測索福克里斯的《伊底帕斯王》合唱團成員為男童與男士，斯特拉溫斯基的《伊底帕斯王》意圖回歸傳統，因此選用男聲合唱團。其他相同觀點的專書參閱 Rush Rehm, *Greek Tragic Theatre*. New York: Routledge, 1992, p.14.

## (一) 合唱曲

《伊底帕斯王》的開場由男聲合唱以「最強」(ff)的力度演唱，歌詞吶喊「瘟疫降臨在我們頭上」(kaedit nos pestis) 揭開悲劇序幕。男聲合唱代表坐困愁城的底比斯(Theba)城邦市民，他們向伊底帕斯王哀求，希望他能為百姓們消滅這場瘟疫，使市民得到解救。這首合唱曲拍號為六八拍，第一小節的絃樂組以完整的三和弦伴奏，最高聲部的曲調音程  $B^b - C / A^b - B$  構成二度動機，在樂曲一開始總共反覆三次，象徵「死亡」的語義。這個二度動機處理以上行、下行、增值和減值的變化，成為合唱聲部最顯著的曲調音程。同時低音聲部的大提琴和低音提琴以三十二分音符快速的音階上下行，刻劃底比斯城邦面臨死亡威脅，人民心生恐懼的畫面。【譜例 1】

【譜例 1】《伊底帕斯王》開場男聲合唱，二度「死亡」動機，mm1-2<sup>28</sup>

這樣令人印象深刻的二度曲調音程象徵「死亡」的語義，可以追溯至十三世紀初，西方作曲家就開始將它作為象徵符號使用，此曲調來自安魂彌撒中的《末日經》。此後歐洲作曲家創作有關死亡的樂曲，經常會借用這段曲調中的二度動機作為素材使用。斯特拉溫斯基不只在樂曲開始使用它，他將此二度動機賦予不同的節奏變化，持續運至排練號[5]1-5小節，由  $B^b - A^b / A^b - G^b / G^b - F$  的二度級進下行，最後增值為  $B^b - A^b$ ，又延伸至伊底帕斯的詠歎調〈百姓啊，我一定拯救你們〉(Liberi, vos liberado)，作為頑固低音音型  $G^b - F$ ， $F - G^b$  伴奏。

這首合唱曲除了二度動機象徵「死亡」之外，從排練號[2]開始鋼琴、豎琴和定音鼓演奏頑固伴奏音型  $B^b - D^b$  的小三度動機，這個動機是整個歌劇出現頻率最高的頑固低音音型。它是由曲調音程小三度，兩組三個八分音符構成 3 + 3 的律動原型。這個頑固低音音型的小

28 本文所有分析譜例採用的樂譜版本來源：Igor Stravinsky, *Oedipus Rex*. Vocal Score, Boosey & Hawkes, 1950.，之後的譜例來源相同，不再另行標示。

三度音程和三個同音反覆的八分音符，使人立刻聯想到貝多芬第五號交響曲的「命運」動機。第一幕開始它分別出現在排練號23561920等處。這個象徵「命運」的頑固音型動機，擔任男聲合唱和弦式織度的伴奏型態。斯特拉溫斯基將這個頑固低音的素材作為全劇最重要的節奏律動，除了原本六八拍的節奏以外，並加以變形處理，包括改變拍號為二四拍，改變節奏，或是保留六八拍節奏、或是保留小三度音程等處理手法，呈現同中求異的變化，使得此頑固音型貫穿整個歌劇，達到有機統一，以最精簡的素材獲得古典風格中秩序和規律之美。

【譜例 2】

【譜例 2】男聲合唱的頑固伴奏音型的小三度「命運」動機，21-29

The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano. The vocal line is in a minor key and features the lyrics "mo. ri. tur. Oe. di. pus, Oe. di. pus, a. dest". The piano accompaniment consists of a steady eighth-note ostinato in the bass register, marked "poco sf p. sus.". A box highlights the first few measures of the piano part, showing the rhythmic pattern of the ostinato.

這個頑固音型動機在全劇中發揮了「首尾呼應」的戲劇效果，一開始時象徵伊底帕斯作為君王的個人意志，無時無刻不受到「命運」的擺佈。從此「命運」動機如影隨形，直到劇末當男聲合唱向伊底帕斯王告別「再見，伊底帕斯王，不幸命運的伊底帕斯王，我們敬愛您」(Vale, Oedipus, Miser Oedipus noster, teamabam, Oedipus)，從排練號201開始，頑固音型以小三度 G - B<sup>b</sup> 完整再現，從音程關係可發現本劇開始的頑固低音 B<sup>b</sup> - D<sup>b</sup>，以及最後的 G - B<sup>b</sup> 構成三度音程的重疊關係。劇終伊底帕斯發現原來自己才是弑父娶母的罪人，他身為人的自由意志依舊擺脫不了命運的安排，為了承諾他將自己的雙眼刺瞎並自我放逐，以示對底比斯人民負責。本劇最後男聲合唱以「弱」演唱的二部輕薄織度的人聲，伴隨他離開底比斯城邦。劇末頑固音型的「命運」動機，僅以低音提琴和大提琴演奏單音 G 結束全曲，達到首尾呼應的戲劇效果。

在《伊底帕斯王》的伴奏聲部中經常出現「頑固低音」(Ostinato) 音形，成為整部作品的

29 本文樂譜標示以方塊文字代表排練號，阿拉伯數字代表排練號前後的小節數。

核心元素。究竟頑固低音對於斯特拉溫斯基的新古典主義風格創作具有何種目的或功能？這個答案出現在克拉夫特 (Robert Craft, 1923-2015) 和斯特拉溫斯基的《對話錄》(Conversations with Stravinsky) 中，兩人的對話內容如下：

克拉夫特：你的音樂中經常有反覆的元素，例如頑固低音，頑固低音在你的音樂中具有什麼功能？

斯特拉溫斯基：它是靜態的，也就是說「反發展的」(antidevelopment)，有時我們需要它作為對抗發展用途。然而過度使用它也會削弱這種作用。<sup>30</sup>

本劇男聲合唱〈光榮頌〉(Gloria) 在第一幕和第二幕中間擔任結束與開始的銜接作用，這首合唱曲的歌詞使用了天主教彌撒〈光榮頌〉經文中最重要的兩個關鍵字「光榮」(Gloria) 和「讚美」(Laudibus)，但是此曲並非讚頌天主，而是讚頌伊底帕斯王的太太伊俄卡斯特 (Jocaste)<sup>31</sup> 皇后。全曲使用 C 大調音階創作，未出現任何變化音。一開始男聲三部合唱以 C 大調呈和弦「強」唱出三次讚頌「光榮」(Gloria)，歌詞以音節式處理，前兩次將重音置於第一音節，第三次則是在最後音節，伴奏部分以弦樂組和木管演奏八度音階下行。排練號 90-93 小節的音樂結構、歌詞配置可理解斯特拉溫斯基使用隱喻「三位一體」(Holy Trinity) 的作曲概念，同樣的手法分別出現在排練號 90、91 和 92，這三次皆是強而有力的音節式處理歌詞「光榮」(Gloria)，當第四次演唱「光榮」(Gloria) 時，將原本的三次反覆擴充為四次，並且以連續的重音記號強化讚頌伊俄卡斯特皇后出場。【譜例 3】這首曲子中間段落主要以男聲兩部自由卡農的方式處理，其伴奏則以六連音的音型支撐。整體織度以和弦式織度為主，穿插自由對位的兩部男聲，和聲方面以 C 大調主和弦為主，但是斯特拉溫斯基運用大三和弦附加二度音的不協和聲響，使得和聲色彩呈現變化。

30 Igor Stravinsky and Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, p. 26.

31 本劇的角色姓名與身分依據 Nouvelle Revision 版，皆以法文標示。

## 【譜例 3】男聲合唱〈光榮頌〉(Gloria)，90l-2

## (二) 伊底帕斯詠歎調

伊底帕斯王第一次出場的詠歎調出現在排練號 16-18，這首詠歎調〈百姓啊，我一定拯救你們〉(Liberi, vos liberabo) 非常精簡，全曲僅有 19 小節。歌詞內容為「百姓啊，我一定會消滅瘟疫拯救你們，我是卓越輝煌的伊底帕斯王，我愛百姓，一定會拯救你們」，其曲調特徵為高音域的花腔式樂句<sup>32</sup>，是男高音展現高度裝飾音技巧的樂曲，表現伊底帕斯作為君王的自信與威嚴。這首樂曲音域集中在高音域從  $g^2 - b^1$ ，它使用許多二度上下行的三十二分音符，節奏型態近似巴洛克時期神劇常見的喧敘調手法，呈現不規則節奏的吟誦音，其他細小時值的音符則圍繞中心音作裝飾。從過度裝飾的曲調特徵來看，令人聯想到「矯飾主義」(mannerism) 風格，這樣的華麗表現方式置於講求簡約、客觀、節制、冷靜的新古典織度中，顯得矛盾且突兀，其實這種對比效果正是作曲家的巧思，他刻意以矯揉造作的「仿作」(parody) 手法，強調伊底帕斯沉湎於誇耀自己過去解答斯芬克斯 (sphinx) 之謎的智勇功績，此處以誇張的矯飾曲調手法，刻劃悲劇主角過度自信的人格瑕疵 (harmartia)，導致他身陷危機而不察，劇終伊底帕斯才驚覺自己原來才是弑父娶母的罪人。這首炫技的樂曲表面雖然華麗，但是其伴奏織度卻非常簡潔規律，內聲部用單簧管演奏附點節奏，最低聲部則由低音管演奏二度下行或上行的動機，此動機在本劇開場的男聲合唱已大量出現，整體織度呈現人聲花腔曲調、附點節奏和器樂彼此獨立抗衡，而非只是讓器樂擔任伴奏的角色。【譜例 4】至

32 本劇使用花腔曲調的角色僅有兩位，其一為主角伊底帕斯王，另一位則是王后伊俄卡斯特，其意涵皆表現人格特質的缺陷，前者過度自信，後者心有城府，隱瞞眾人若干事實。

於調性方面，一開始為 B<sup>b</sup> 小調，共有兩個重覆樂句，第三個樂句直接轉至 C 小調，第四個樂句轉至 B 小調，最後句尾出現六八拍小三度的「命運」動機 B - D，然後直接半音轉調至 B<sup>b</sup> 小調，像這樣以二度上下行，且直接樂句轉調的手法並非巴洛克所常見的風格，在此斯特拉溫斯基只借用常見的節奏型態與分層織度的作法，賦予新的調性和聲色彩，體現新古典主義風格源自傳統、添加個人創意的典範手法。

【譜例 4】伊底帕斯詠歎調〈百姓啊，我一定拯救你們〉(Liberi, vos liberabo) [16]1-2

這首詠嘆調的附點節奏支配整個伴奏織度，由此可看出斯特拉溫斯基的新古典主義技法中，特別重視某些特定的節奏型態。克拉夫特曾提問斯特拉溫斯基在其創作相關希臘主題的作品中，為何特別喜愛使用附點節奏。例如《阿波羅》(Apollo) 的開場，《奧菲斯》(Orpheus) 的卡農間奏曲，《普西芬尼》(Persephone) 的冥府音樂，以及《伊底帕斯王》中伊底帕斯的詠歎調〈假使這驚人的事沒有被暴露出來〉(Nonne monstrum reskitur) 等處。

克拉夫特問他為何偏好附點節奏的原因，是否有意識參照十八世紀的音樂風格？斯特拉溫斯基回答的內容如下：

附點節奏是十八世紀的音樂特徵，我將這種風格特徵使用在創作中，例如《鋼琴協奏曲》的序奏部分，這些都是有意識的風格寫作參照。我試圖將新音樂建構在十八世紀古典主義風格的原則之上，就像以附點節奏喚起古典風格，即是這種作法……我運用十八世紀慣用的附點節奏模式，因此能夠「建構有秩序的風尚」。<sup>34</sup>

斯特拉溫斯基在《伊底帕斯王》中的新古典主義的風格體現，不同於俄羅斯時期的技法，不再只是直接引用民間現存的曲調片段融入創作，而是模擬特定時期慣用的節奏模式、

33 附點節奏由單簧管和小提琴演奏，從排練號 155 起至 157 止，共持續三十小節。

34 Igor Stravinsky and Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, pp. 17-18.

風格特徵或樂曲型態，使聽者彷彿置身熟悉的古典風格情境，但是又增添該時期較少使用的新技法，例如這首詠嘆調的分層織度抗衡、對比效果，以及樂句直接半音轉調手法，這是一種「風格引喻」(stylistic allusion) 手法，呈現新舊風格並存，營造既熟悉又有距離感的聯想。

### (三) 克里安 (Créon) 的詠歎調分析

伊底帕斯王派遣他的小舅子克里安至阿波羅神殿請示神諭，了解如何化解底比斯的瘟疫之災。克里安在合唱隊的歡呼聲中登場，這一段合唱使用巴洛克時期的「階梯式力度」(terraced dynamics)，呈現強弱力度的對比效果，織度呈現四聲部和弦式織度和兩部八度齊唱的對比效果。(排練號 25-27) 和聲進行為 C 大調屬和弦的延長，為克里安登場演唱的 C 大調 I 級和弦作準備。此段合唱插曲共有十一小節，除了首尾使用木管、銅管、定音鼓和鋼琴，以及男聲四部合唱 C 大調屬和弦，聽覺上彷彿回到巴洛克時期輝煌壯闊的韓德爾 (G. F. Handel, 1685-1759) 的神劇片段，但是在中途歌詞「我們為你喝采並且傾聽」(Audituri te salutant) 時，調性出現短暫的 C 小調 i 級和弦暗示後，再現開場的小二度動機的長低音 (D<sup>b</sup> - C)，男聲合唱演唱 c - g 和 b<sup>1</sup> - f<sup>2</sup> 的五度相疊和弦，製造相鄰二度的不協和音響。像這樣大體上沿用古典時期功能和聲進行模式，但卻在中途突然出現的新穎的五度相疊的不協和和弦，這正是新古典主義新舊和聲語法碰撞的新穎模式。【譜例 5】

【譜例 5】男聲合唱相鄰五度相疊和弦，1-4[27]

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three systems of staves. The top two systems are vocal staves (Soprano and Bass) with lyrics: "an-di-mus. Va-le Cre-o! Au-di-mus!". The bottom system is a piano accompaniment. The music is in 2/4 time and features a sequence of chords. The text highlights the use of fifth-degree stacked chords (c-g and b1-f2) in the vocal parts, which create a dissonant sound. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

從排練號 27 開始是克里安向伊底帕斯王稟報請示神諭的內容，這首詠歎調〈神明回答說〉(Respondit deus)，歌詞內容表示當年殺死先王拉伊俄斯 (Laius) 的殺手現在躲藏在底比斯

城邦，因此天譴降臨城邦瘟疫之災。神諭指示只要伊底帕斯將兇手找出來並將它驅逐，那麼底比斯城邦人民即可得救。這首詠歎調曲式類似巴洛克時期的返始詠歎調 (Da Capo Aria)，再現的 A 段從排練號 3-39 處開始，以 C 大調 I 級和弦的琶音下行八度演唱歌詞「謀殺者隱藏在底比斯」(Thebis peremptor latet)，歌詞重複強調兩次，但是兩次的和弦伴奏卻不同，第一次以小號和長號銜接 C 大調琶音下行助奏，第二次重覆則搭配 C 小調小三和弦，呈現大小調式交替的色彩變化，藉此強調神諭已明示兇手就近在咫尺的危機感。克里安登場演唱的樂句為 C 大調和弦的琶音音形曲調，以無伴奏的人聲宣敘呈現，表現莊嚴簡樸的風格。從第二樂句開始短笛、長號和鋼琴以八度合奏的曲調和克里安的人聲線條呈現簡易的兩部對位織度，內聲部使用四把法國號演奏由兩個十六分音符和一個八分音符構成的短—短—長節奏，持續演奏十小節，這樣的頑固節奏搭配渾厚莊嚴的法國號音色，象徵克里安作為神諭代言人的威嚴感。從音樂織度來看，外聲部的對位線條和內聲部的和弦式織度呈現分層織度的聽覺效果。這首類似巴洛克時期的詠歎調，在排練號 2-30-4 出現木管組演奏平行四度和平行七度所構成的不協和的平行和弦。誠如斯特拉溫斯基所言，調性功能和聲此時已走到盡頭，和聲的意義不再只是和弦之間的功能連接關係而已，此時的不協和和弦加諸在巴洛克形式的詠嘆調中，添加非同時期性的聲音色彩，營造傳統曲式與現代和聲衝突的新古典風格美感與創意。

【譜例 6】

【譜例 6】平行四度和七度構成的不協和的平行和弦，2-30-4

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of music. The first system starts with a vocal line (Cre.) and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "- kis - ki, ske - lus, ske - lus, Lai - um, Lai - um ul -". The piano accompaniment features a complex texture with parallel fourth and seventh chords. The second system continues the vocal line with the lyrics: "- kis - ki, re - pe - ri re pe - rem - pto - rem,". The piano accompaniment continues with similar harmonic structures. The score includes a rehearsal mark [30] and dynamic markings such as "meno f, cant." and "sub. meno f".

#### (四) 先知狄瑞西阿斯 (Tirésias) 的詠歎調分析

先知是男低音的角色，最低音域為 F<sup>#</sup>。從聲音分類與戲劇角色的關係來看，斯特拉溫斯基遵循巴洛克和古典時期歌劇和神劇的人聲分類傳統，男低音通常扮演與宗教長老相關的角色，例如莫札特歌劇《魔笛》的大祭司沙拉斯托 (Sarastro)，以莊嚴渾厚的低音象徵正義神聖的角色性格。斯特拉溫斯基《伊底帕斯王》的角色分配，將最低音域的角色分配給先知，表現他神聖不可褻瀆的形象。先知的曲調音高結構具有兩種特色，其一為同音反覆的音形，例如樂曲開始的樂句〈我不能說〉(Dikere non possum) 排練號[69] 1-2，由同音反覆 g 音節式配置所構成，體現天機不可洩露的神祕感。但隨著樂曲的發展，先知的樂句音高結構開始出現琶音下行的音形，以及反向大跳的曲調音程。當伊底帕斯王以咄咄逼人的君王之姿，以「最強」(ff) 的力度指控先知「你就是謀殺者」(tu peremptor)(排練號[73] 4-6)，這個樂句的和弦是 a<sup>1</sup> - c<sup>1</sup> - e<sup>b2</sup> - g<sup>2</sup> 半減七和弦，以每個音節加上重音記號表現伊底帕斯的憤怒。綜觀先知狄瑞西阿斯的詠歎調的特徵，人聲曲調以自然音階為主，節奏簡易少變化，以和弦式織度伴奏，調性選擇 C 大調。上述這些特徵都可以看出斯特拉溫斯基從孟德爾頌的《以利亞》和理查·史特勞斯的《莎樂美》先知約翰等角色中獲得典範學習。

#### (五) 伊俄卡斯特的詠歎調分析

伊俄卡斯特是《伊底帕斯王》中唯一的女性角色，她的詠歎調〈國王你不感到羞愧嗎？〉(nonn' erubeskite, reges)，在第一幕男生合唱〈榮耀頌〉(Gloria) 最後輝煌壯麗的 C 大調屬和弦附加二度音 A 的終止後登場。這首樂曲是全劇中最長且具戲劇轉折的張力的次女高音 (Mezzo-Soprano) 詠歎調，歌詞內容描述伊俄卡斯特勸阻伊底帕斯不要相信神諭，她認為神諭不可信，必須要小心提防。她安慰伊底帕斯說：「先王拉伊俄斯是在三叉路口 (trivium) 為歹徒所害」，歌詞「三叉路口」正是悲劇解謎的關鍵字，因為當年伊底帕斯在三叉路口遭遇一位老人，接著雙方發生衝突，伊底帕斯在不知情的狀況下而誤將自己的生父殺害。斯特拉溫斯基選用次女高音作為詮釋悲劇高潮的角色，主要是依照歌劇傳統慣例，次女高音通常擔任女僕、母后、母親等角色，此外還顧慮到這首詠樂曲中段必須擅用次女高音渾厚的胸聲中低音區表現強烈反擊「神諭」(oracular) 的力量。

這首詠歎調的曲式為加上序奏的迴旋曲式，段落劃分如下：序奏[94]，A 段[96]，B 段[100]，A 和 B 段反覆接 C 段[103]，最後是截短且有變化的 A' 段[110]。段落的劃分明顯依照伴奏的節奏形態，不同的伴奏音形象徵伊俄卡斯特的心境轉折變化。序奏開始由 G 小調豎琴的 i 級琶音展開，和第一幕男聲合唱的 C 大調屬和弦半終止([93]-4)，呈現大小三和弦的色彩對比。這段序奏人聲的樂句由休止符劃分，休止符的長短沒有規律性，樂句長短不一，其長短按照歌詞的音節配置，除了歌詞「王子」(reges) 為花腔處理外，其餘皆是一字一音的音節式歌詞配置。

序奏前半[94]主要的伴奏音形是鋼琴和豎琴的琶音上行，象徵伊俄卡斯特的王后身份，這樣的音形與角色的連結始自巴洛克時期的歌劇慣用手法。斯特拉溫斯基重視歌詞刻劃與和聲張力的關係，他以連續兩次鋼琴和豎琴快速的減七和弦琶音上行，強調歌詞「吵鬧」(clamare)和「怒吼」(ululare)的意涵。後半[95]開始則以和弦式織度伴奏人聲大跳的曲調，每個樂句音域最常使用的音程為七度，每次七度下行後又補償反向上行七度，形成波浪上下起伏有序的人聲線條。

A 段[96]開始，低音部分的伴奏為 2/4 拍，以四個四分音符的鋼琴伴奏音形左手低音、右手三和弦或是十六分音符琶音的固定節奏型態，由此驗證斯特拉溫斯基自稱喜愛用鋼琴創作的習慣，當鋼琴譜完成後再改編為管弦樂伴奏。排練號[96]開始伊俄卡斯特的曲調型態，使用切分音作為每個樂句的頭，形成她的曲調特徵，這個切分音節奏及其變化，整首從頭至尾（不包括反覆）共出現二十三次之多，體現新古典主義使用簡約的素材反覆，達到一致性的精神表現，摒棄使用浪漫時期的主題發展變奏手法。

B 段[100]轉至 D 小調甚快板 (vivo)，整個 B 段的伴奏形態由單簧管持續吹奏快速的三連音音群上下行所構成，波浪起伏的伴奏音型，刻劃伊俄卡斯特內心忐忑不安的狀態。首句歌詞她連續三次以強而有力的大跳音程吶喊「不」(Ne)，極力勸說伊底帕斯不要相信神諭，其人聲線條接著出現連續的半音下行音階 ( $\bar{1}00$  4-6) $d^2$  至  $g^{1\#}$ ，強調「神諭不可信」(Ne probentur oracular)。

C 段[103]開始，伊俄卡斯特的曲調音域轉移至次女高音最具特色的中低音胸聲區，以同音反覆的  $f^1$  加上小三度的  $a^{1b}$  構成的「命運」動機，強調歌詞「神諭」(oracular)，伴奏部分由大提琴、低音提琴、木管組以斷奏和撥奏方式演奏「命運」動機，形成人聲與器樂密集接應的樂段特徵，前後共出現歌詞「神諭」(oracular) 十次。

A' 段[110]開始再現伊俄卡斯特的切分音曲調，這個段落較 A 段短，非完整再現反覆，在最後第二小節以鋼琴和豎琴強而有力的快速琶音減七和弦，引入人聲八度下行大跳的歌詞「拉伊俄斯」(Laius)，結束這首情緒動盪不安的詠歎調，達到首尾呼應的戲劇效果。

排練號[114]起，伊俄卡斯特和男聲三部合唱以自由對位的方式，呈現關鍵字「三叉路口」(Trivium)，合唱聲部使用八度卡農的銜接強調「三叉路口」，而後形成四聲部對位織度的段落，歌詞中共出現二十次「三叉路口」。這樣的織度在全曲以主音音樂織度的對照下，顯得獨特且複雜。斯特拉溫斯基是為了突顯歌詞「三叉路口」具有解密的關鍵性意涵，因此以重複歌詞的複音音樂織度，加深聽者的歌詞意象。這一段的歌詞配置不再只是使用音節式處理，在第一音節 Tri 上使用花腔式處理，形成人聲和器樂線條交織的複雜樂段。這樣的手法是為了和下一段落的主音音樂段落製造情緒張力的對比。從排練號[117]的前一小節開始，進入 Bb 大調的 I 級六四和弦，以連續的四個四分音符節奏形態為單位的頑固音形，伴隨男聲合唱八度齊唱「三叉路」，音量為「弱」(p) 表現神秘詭異的氛圍，其後銜接伊底帕斯王的「弱」音表現內心害怕的「神諭」終於揭曉。在排練號[119]處進入 C 小調，伊底帕斯用加重音和斷奏的聲音道出「我殺了一位老人」(Ego senem kekidi)，這個樂句簡短僅有三小節共重覆四次，

中間僅以定音鼓演奏 C 小調的 i 級三和弦的六連音節奏。此處單聲部的人聲加上單一打擊的節奏型態反覆，形成最單薄簡樸的織度，呼應新古典主義「少即多」(less is more) 的精神，定音鼓的連擊聲響根據古典歌劇的傳統，多數表現不祥命運的到來，產生催促不安的心理聯想。

## (六) 伊底帕斯與伊俄卡斯特的二重唱

排練號 124 起是伊底帕斯和伊俄卡斯特的男女二重唱，這首二重唱不像古典時期以降歌劇經常出現的必備曲目「愛的二重唱」(Love Duet)，倒像是威爾第歌劇中常有的父女二重唱，尤其表現在父女兩人不同的曲調輪廓特色，但是斯特拉溫斯基將此套路賦予新意，改為男高音和次女高音的母子二重唱，顛覆男中音和女高音的父女組合。這首二重唱的拍號為 12/8 拍，樂曲開始兩人從高音 C<sup>2</sup> 開始半音下行至 a1，兩人歌詞內容不同，伊底帕斯大都以長時值音符刻劃害怕神諭的實現，但伊俄卡斯特則以連續快速的八分休符的半音下行曲調安慰他「神諭不可信」，管弦樂伴奏則以低音弦樂組附點四分音符演奏分解和弦的頑固音形，其上配置小提琴和木管的快速三連音音群。這首二重唱是全曲管弦樂織度最密集的段落，但是從宏觀的角度來看，斯特拉溫斯基的音樂結構秩序，建立在音程和節奏之上，這首看似複雜的樂曲，聽覺上卻是層次分明的分層節奏所建構而成。樂曲尾聲從排練號 129 起再現管弦樂伴奏的三連音頑固低音，持續十二小節作為結束效果，最後結束在懸而未決的減三和弦 (d<sup>#</sup> - f<sup>#</sup> - a)，由「突然最強」(sf) 的八度 A 音下行至 G，以 G 音作為單音轉調手法，引入下一段落的男聲合唱 G 音為低音的小三和弦，迎接解開伊底帕斯王身世之謎的信使 (Le Messenger) 進場。

## (七) 信使和牧羊人 (Le Berger) 的詠歎調分析

在《伊底帕斯王》的角色中完全脫離神格化的凡人角色有兩位，這兩位分別是傳達先王逝世消息的信使，以及在伊底帕斯幼兒時期發現他被遺棄在山上的牧羊人。這兩位角色的音樂處理方式，與其他角色有明顯的差異，尤其表現在人聲線條的輪廓。斯特拉溫斯基以俄羅斯時期的民謠風格曲調刻劃信使的平民性格，信使的詠歎調自排練號 133 起，使用八度以內以級進為主的曲調，節奏簡易純樸。在排練號 139 1-7 起法國號吹奏阿爾貝提低音 (alberti bass)，伴奏信使的級進下行曲調，最低聲部由長號和低音號接續演奏 C 大調音階的切分音，這個段落雖然織度輕薄，但是人聲、法國號和長號 + 低音號形成三種不同節奏重音交錯的織度，這是斯特拉溫斯基融合前古典時期葛路克 (C. W. Gluck, 1714-1787) 歌劇的慣用伴奏音型，加上分層節奏概念下的嶄新創意。【譜例 7】

## 【譜例 7】信使詠歎調的分層節奏織度，[135]1-4

135

le M.

*f*

ge - ni - tor OE - di - po - dis; a me ke - pe - rat Po - ly - bus, eg?

*etc. sim.*

牧羊人的詠歎調為典型田園風格的 6/8 拍，人聲線條以級進為主，大跳音程不多。這首詠歎調的伴奏織度輕薄，只使用二把低音號演奏 B<sup>b</sup> 小調 i 級琶音的頑固低音，作兩部對位音型為人聲伴奏（排練號 [149] 1-16），共重覆十六次，和聲為 B<sup>b</sup> 小調的 i 級延長，表現斯特拉溫斯基新古典主義的「靜態」美感，曲風莊重遲緩不作動機發展，和聲靜止不前，追求簡樸寧靜的風格，意圖使觀眾聯想到遙遠的時空氛圍，傾聽一位牧羊人敘述挽救一位棄嬰的故事。

## 【譜例 8】

## 【譜例 8】牧羊人詠歎調 6/8 拍田園風，[149]1-4

149

a Tempo

le B.

pa - tre, a ma - tre in mon - te de - re - lic - tum

*p dolce*

信使在《伊底帕斯王》接近尾聲時的「死亡宣告」詠歎調，雖然只有 9 小節，但是非常精簡有力，表現強烈的戲劇張力。歌詞僅有四個字「聖潔的伊俄卡斯特已經過世了」(Divum Jocaste caput mortuun!)，這一段音樂以音節式處理長時值的音符，表現莊重嚴肅的死亡宣告。斯特拉溫斯基在這首詠歎調的開頭與結束使用定音鼓的快速連擊象徵死亡的降臨，並且以弦樂組演奏「最強」的快速音階上下行，表現駭人驚恐的心理狀態。【譜例 9】

【譜例 9】信使的死亡宣告，[178]1-8

信使的死亡宣告曲調共重覆四次，作為男聲合唱團進入的銜接，從排練號[173]起男聲合唱團擔任敘述劇情發展的旁觀者，內容表達伊俄卡斯特已了解伊底帕斯弑父娶母的罪行，她感到羞愧無地自容，迅速逃離庭院奔向房間自溢的過程。這一段男低音和男高音的兩部合唱，和聲大都為同節奏的三度平行音程，而曲調則是充斥小二度上下行的音程，伴奏音型為6/8拍塔朗泰拉 (tarantella) 的慣用模式，在快速且不協合音程的聲響交互作用下，令人產生恐懼不安的危機感。【譜例 10】

【譜例 10】男聲兩部合唱敘述劇情發展，[173]1-4

## (八) 合唱終曲

合唱團在最後的死亡與放逐場景不只作為敘述劇情的旁觀者，亦是底比斯城邦市民的代言人。從排練號 192 起歌詞「從敞開的門看這哀傷恐怖的壯烈場面」(Aspikite fores Pandere, Spectaculum aspikite)，這一段歌詞的處理不斷反覆強調，男高音與男低音聲部以三度和六度的和聲音程為主，以兩部自由卡農的對位線條作對比變化。這首合唱曲的伴奏聲部以弦樂組齊奏快速的十六分音符音階上下行的音群，這也是本劇少有的弦樂齊奏樂段。直到第四次信使的死亡宣告前六小節，音群動力轉為四部和弦式織度停留在 D 的小三和弦。當信使最後一次宣告皇后的死訊後，從排練號 197 開始再現本劇開場的男聲合唱的二度動機曲調音程，調性轉為 G 小調，掌控全劇的小三度「命運」動機在低音部保留 6/8 拍的節奏型態，直到排練號 201 處完整再現「命運」動機  $g - b^b$ ，合唱團以「弱」(p) 且安靜的兩部對位曲調向自我放逐伊底帕斯告別，「命運」動機持續律動，合唱團尾聲的曲調以休止符斷開，呈現漸行漸遠且漸弱的效果，「命運」動機的頑固低音重覆二十六次之後，在倒數第三小節完全休止，最後兩小節僅有大提琴和低音提琴演奏平行八度的單音 G 結束全劇。回顧全劇小三度的「命運」動機密集出現在排練號 2103 201 等處，大約是全劇的開場、中間、尾聲的段落，從音樂的語義內容來說象徵伊底帕斯一生的命運受到神諭的掌控，彰顯悲劇英雄個人無奈的宿命與韌性，而從總體形式而言，如此嚴密精算的比例，則是斯特拉溫斯基理性控制秩序的完美形式追求。

## 結語

綜觀斯特拉溫斯基新古典主義代表作《伊底帕斯王》，對於音樂素材的選擇與佈局兼顧和聲、曲調與節奏，他不再追隨浪漫後期濃厚飽滿的和聲織度，或是印象樂派多變化的和聲色彩。他認為當代的和聲新穎性已到了瓶頸階段，試圖再突破或開發新的可能性將會窒礙難行。這種困境啟發他對於和聲結構的新觀點，以及思考除了和聲之外，是否可從其他的音樂要素來彌補的嶄新作法，使得音樂的過去與未來兼容並蓄、新舊並陳。上述的思維過程在《對話錄》中明確敘述：

今日的節奏、複音音樂節奏模式、曲調或音程組織成了探究音樂結構的主要元素。當我說我仍使用和聲的手法創作時，我使用和聲這個詞具有特殊的意涵，它指涉的不再只是和弦之間的關係。<sup>35</sup>

斯特拉溫斯基《伊底帕斯王》(Oedipus Rex) 的新古典主義體現，使他邁入超越個人主義

35 Igor Stravinsky and Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, pp. 121.

的創作時代。他試圖以最簡樸的聲音形式、歌詞配置、節奏型態和吟誦等手法等和歐洲歌劇、神劇傳統的語法結合，成為超越國家、浪漫主義之外的新古典音樂典範。《伊底帕斯王》這齣現代歌劇—神劇的風格，其音樂語法建立在古老傳統的基礎之上，以秩序且規律的模式將傳統形式與創新思考融合，賦予此劇寬廣的接受度。但這不是意謂著斯特拉溫斯基傾向通俗化，而是尊重幾個世紀以來藝術創作的智慧。這部作品除了超越個人主義美學之外，更代表一種形式創新的實驗創作，它引領其他創作者走出主觀音樂情感經驗的死胡同，另闢客觀、冷靜、節制的普世情感表現，使得歌劇音樂的進展再往前邁進一步。

## 參考書目

### (一) 中文書目

- 王美珠。《音樂·跨域·文集》。台北：美樂出版社，2012年。
- 李振邦。《宗教音樂》。台北：天主教教務協進會出版社，1993年。
- 吳于廑。《古代的希臘與羅馬》。北京：生活·讀書·新知三聯書店，2010年。
- 潘濬、陳晞如。《希臘悲劇劇場與阿爾賽斯提斯》。宜蘭：佛光人文學院，2004年。

### (二) 西文書目

- Asaf 'yev, Boris. Translated by French, Richard F. A Book about Stravinsky. Michigan: UMI Research Press, 1982.
- Antokoletz, Elliott. Twentieth-Century Music. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1992.
- Burkholder, J. Peter., Grout, Donald Jay. and Palisca, Claude V. A History of Western Music, 8th Edition. New York: W. W. Norton & Company, 2010.
- Druskin, Mikhail. Translated by Martin Cooper. Igor Stravinsky: His Life, works and views. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Easterling, P. E.ed. The Cambridge Companion to Greek Tragedy. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Green, Richard and Handley, Eric. Images of the Greek Theatre. Austin: University of Texas Press, 1995.
- Griffiths, Paul. Modern Music. London: Thames and Hudson, 1994.
- Gross, Jonathan. The Stravinsky Legacy. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Lang, Paul Henry. ed. Stravinsky: A New Appraisal of His work. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1963.
- Messing, Scott. Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the

- Schoenberg/Stravinsky Polemic. Michigan: UMI Research Press, 1988.
- Rehm, Rush. Greek Tragic Theatre. New York: Routledge, 1992.
- Stravinsky, Igor. Translated by Arthur Knodel, and Ingolf Dahl. Poetics of Music, in the Form of Six Lessons. Cambridge: Harvard University Press, 1947.
- Stravinsky, Igor. An Autobiography. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1962.
- Stravinsky, Igor. and Craft, Robert. Conversations with Igor Stravinsky. New York: Doubleday & Company, Inc., 1959.
- \_\_\_\_\_. Memories and Commentaries. New York: Doubleday & Company, Inc., 1960.
- \_\_\_\_\_. Dialogues and A Diary. New York: Doubleday & Company, Inc., 1961.
- \_\_\_\_\_. Expositions and Developments. Berkeley: University of California Press, 1962.
- Vlad, Roman. Translated by Frederick Fuller. Stravinsky. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Walsh, Stephen. The Music of Stravinsky. New York: Routledge, 1988.
- \_\_\_\_\_. Stravinsky: Oedipus. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- White, Eric Walter. Stravinsky: The Composer and his Works. Berkeley: University of California Press, 1979.
- White, Eric Walter. Stravinsky: A Critical Survey. New York: Philosophical Library, Inc., 1948.

### (三) 中譯外文書目

- Aeschylus(埃斯庫羅斯)。《古希臘戲劇選：悲劇篇》，羅念生譯。新店：木馬文化，2001年。
- Aeschylus, Sophocles, Euripides.《希臘悲劇：阿卡曼儂、伊底帕斯王、米蒂亞》(Agamemnon, Oedipus the King, Medea)，劉毓秀、曾珍珍合譯。台北：書林出版社，1984年。
- Aristotelēs(亞里斯多德)。《詩學》(Peri poiētikēs)，陳中梅譯注。台北：臺灣商務印書館出版社，2001年。
- S. Kostka(庫斯特卡)。《二十世紀音樂的素材與技法》(Materials and Techniques of Twentieth-Century Music)，宋瑾譯。北京：人民音樂出版社，2002年。
- Sophocles(索發克里斯)。《伊底帕斯王》(Oedipus the King)，胡耀恆、胡宗文譯注。台北：桂冠出版社，1998年。
- Sophocles(蘇福克里斯)。《命運的悲劇—伊底帕斯王》，冷川譯。台北：水牛出版社，1991年。
- Stravinsky, Igor(斯特拉溫斯基)。《音樂七講》，許常惠譯。台北：樂韻出版社，1995年。

#### (四) 期刊文章與辭書條目

塚田玲子。李宇光譯。〈斯特拉溫斯基與新古典主義〉，《全音音樂文摘》，1986年第10卷第6期，頁106-108。

Blitzstein, Marc. “The Phenomenon of Stravinsky.” *The Musical Quarterly*, vol. 21, No.3(Jul. 1935), pp.330-347.

Bouschatz, Paul. “Oedipus: Stravinsky and Cocteau Recompose Sophocles.” *Comparative Literature*, vol. 43, No.2(Spring, 1991), pp.150-170.

Morgan, Robert P., 1986: “Neoclassical.”, in Don Michael Randel ed., *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, p. 535.

Whittall, Arnold., 1995: “Neo-classical.”, in Stanley Sadie and John Tyrell eds., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1st edn (London: Macmillan), vol. 13, pp. 104-105.

#### (五) 樂譜

Stravinsky, Igor. *Oedipus Rex*. Libretto by Jean Cocteau. Nouvelle Revision Opera-Oratorio in two acts. Full Score Stravinsky London: Boosey & Hawkes Ltd., 1948.

Stravinsky, Igor. *Oedipus Rex*. Libretto by Jean Cocteau. Nouvelle Revision Opera-Oratorio in two acts. Vocal Score Stravinsky London: Boosey & Hawkes Ltd., 1950.

#### (六) 影音資料

*Oedipus Rex*. By Igor Stravinsky. Dir. Julie Taymor. Per. Philip Langrige and Jessye Norman. Tokyo Opera Singers, Shinyu-kai Chorus, and Saito kinen Orchestra. Cond. Seiji Ozawa. Philips DVD., 1992.



# 國中音樂教師美感教育認知與實踐之調查研究：以 新北市與高雄市為例

**郭孟青（第一作者）：**

國立臺灣師範大學音樂教育組碩士

**莊惠君（通訊作者）**

現職：國立臺灣師範大學音樂學系副教授

## 中文摘要

近年來人們崇尚科技，但追求真、善、美的生活動力及能力卻逐漸減退，基於關懷「美感教育」於音樂課程的實施情形，本研究以國中音樂美感教育為主要研究範疇，探究音樂教師：1) 所具備的美感教育認知情形，2) 實踐美感教育於課堂之情形，3) 實踐美感教育與其美感認知之相關，以及 4) 實踐美感教育之因素與困難。研究者進行新北市與高雄市國中音樂教師普查，回收 160 份「美感教育認知與實踐之調查問卷」進行分析發現：1) 音樂教師高度肯定美感教育的教育價值與特質；2) 不同背景的音樂教師對於參與美感教育研習增能狀況有所差異；3) 音樂教師高度認同音樂鑑賞活動能培養學生對美的欣賞與感受、美感教育的多元評量策略、以及教師應具備不同藝術類型形式及內涵的認知；4) 音樂教師對美感教育的認知、實踐理念、與策略具顯著正相關；以及 5) 音樂教師未能實踐美感教育之因素，為時間分配，以及專業知能因素。最後，本研究依據研究結果，針對行政單位、音樂教師以及未來研究提出相關建議。

**關鍵詞：**美感教育、教學認知、教學實踐

# **A Study of Music Teachers' Cognition and Praxis Concerning Aesthetic Education in New Taipei and Kaohsiung Cities**

**KUO, Meng-Ching \* (first author)**

Master Student /Graduate School of Music Education, National Taiwan Normal University

**CHUNG, Wuei-Chun \*\* (corresponding author)**

Associate Professor/ Music Department, National Taiwan Normal University

## **Abstract**

The purpose of this study is to investigate music teachers' cognition and praxis concerning aesthetic education in junior high schools in New Taipei and Kaohsiung Cities. Questionnaires were given to 160 music teachers and the data was analyzed by descriptive statistics, t-test, one-way ANOVA, and Pearson Product Moment Correlation Analysis. The results are as follows:

1. The cognition of music teachers is highly consistent in the aspects of "educational value of aesthetic education" and "qualities of aesthetic education" .

2. Teachers' participation in conferences and workshops to enhance aesthetic cognition showed marked differences based on teachers' different backgrounds.

3. In terms of principles and strategies of teaching, music teachers show a high percentage of agreeing regarding the belief that: music appreciation activities can foster students' sense and appreciation of beauty; the use of multi-assessment strategies in aesthetic education is recommended; teachers are required to understand all types of content and forms of the arts.

4. Music teachers' cognition of aesthetic education is significantly positive correlated with their philosophy of practicing aesthetic education.

5. The primary reasons why junior high music teachers fail to provide proper aesthetic education for students include time constraints and the lack of professional knowledge concerning aesthetics.

Finally, theories and practical implications of the results are discussed and several suggestions are given for music teachers, government agencies, and in regards to further and future research.

**Keywords:** aesthetic education 、 cognition 、 praxis

## 壹、緒論

漢寶德（2012）指出「美感」是人類天性之一部份，但需透過教育的手段方能培養美的能力，他指出全球化的趨勢下，美感是一種競爭力，因此懇切建議臺灣應積極推行「美感教育」。美感教育所提供的美感經驗、美感能力，及當中所能取得之感受、思考、創造等，皆是一種文化的精華，亦是個人在生命中品質的表現（林逢祺，1998）。教育部（2002）強調美感教育是一切教育的核心，因此，一〇三學年度教育部開始推行「美感教育中長程五年計劃」，希望透過施行美感教育，能啟發學生在感受、想像、創造與實踐等能力的提昇（教育部，2013）。

聯合國教科文組織於 1999 年 11 月於巴黎的第三十屆年會 (UNESCO The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)，理事長 Federico Mayor 提出 “Appeals for the Promotion of Arts Education and Creativity at School to Help Construct a Culture of Peace” 《提昇藝術教育宣言》，極力倡導藝術教育之重要性，宣言一開頭，Mayor 即引用小提琴家 Menuhin 的一段話，指出人們身處之環境缺乏協調與創意，藝術在生活中付之闕如，暴力卻因而趁隙而入，除了暴力充斥，全球化與資訊快速傳遞也為人心帶來衝擊。此宣言指出，人類的希望將來自於創造力與美感的培養，同時 21 世紀學校的重要課題，是要教導學生肯定藝術的價值與欣賞藝術的能力（Mayor, 1999）。

為使美感教育之推展能具體落實，教育部於 2005 年 12 月編撰國家首部「藝術教育政策白皮書」，規劃為期四年的國家藝術教育發展藍圖，編列 66,900 萬元之經費預算，以達成「創藝臺灣、美力國民」的願景。一方面培育開發文化創意產業、具備美感競爭力的各類藝術專業人才，同時，藉由一般藝術教育之深化，涵養新一代國民的美感素養與宏觀視野，促進在地與國際文化的交流與融合，為全球化的發展謀求最大的福祉（教育部，2005）。第八次全國教育會議指出，藝術與美感教育之實施由於受到升學主義的影響，教學實踐過於狹隘於強調技術層面的訓練，加上欠缺統籌之主政單位，使學校教學未能正常化，因此，美感教育除了政策性原則的宣示外，仍有許多可以提昇其普遍性與成效性的空間（教育部，2010）。

近年，美感教育逐漸被重視，為了彌補現行教育制度中偏重知識教育與理性教育的狀況，教育部（2013）將 2014 年訂定為「美感教育年」，並符應十二年國民基本教育計畫的啟動，教育部始於 103 學年度宣布推動「美感教育第一期五年計劃」，期盼藉由藝術教育使國民擁有審美能力，目標從幼兒教育扎根逐步擴展至中學、大學，落實美感教育的美力終身學習。除藝術課程之學習外，培養學生在日常生活感受美的能力，進而將美實踐於生活，提昇其美感素養，將臺灣打造成具有美感競爭力的國家。

美感培育要從教育開始，唯有藉由行政力量與學校教師教學的互相配合，美感教育才有生根的可能，也才能在學生身上看到學習之效果。教師是影響教學成效的關鍵，而教師所具備的教育知能更是教育改革能否成功之要件，因此教師若欲實踐美感教育，必先對「美感」有所認知。然而，針對美感教育的認知，教育部（2013）指出美感教育的概念不明，美感素

養培育的願景與目標未有階段性課程與教學的規劃，且教師及學校行政相關人員藝術與美感的專業知能與素養有待強化。此說法顯示以往音樂教師多偏重純認知、技能等教授音樂課程的內涵，似乎忽略培育音樂美感的重要性，甚至許多音樂教師對美感教育的意義與內涵不清楚。

美國近代教育學者 Elliot Eisner 指出，知識的意義不再是理論的知識，而是亞里斯多德 (Aristotle) 所謂的「實踐智慧」(phronesis)，Phronēsis 在古希臘語有表示人在實踐活動中的審慎和明智等等能力，是整全的理解與判斷 (Eisner, 2002) 因此教育理論應同時重視理解、判斷與實踐，就如同桑慧芬 (2009) 與洪詠善 (2010) 所指出，若僅具有「美」的課程意識，但未能產生實踐之行動，教育啟人之慧的功能就無法彰顯。許多人認為在國家競爭力凌駕一切教育語言之際，美感教育論述終究微弱甚至容易被排除，但若我們認同傳統偏重智育的教育方式已經無法滿足全人教育與未來世界的需要，我們希望孩子想像、創意、思辨、行動的勇氣不要被抹殺，那麼實踐美感教育是一條希望之路。

研究者認為音樂教育不僅須給予學生理解音樂、開拓多元音樂觀的認知，也必須兼具情意與技能，提供學生多元感官的體驗感受，如楊深坑 (1988) 所指出美感教育的落實應針對教育工作同仁對美感教育之理念與教學之實際做法有更深入之理解與探究，經研究者彙整全國碩博士論文與美感教育相關之音樂教學領域研究後發現，多數研究偏重於美感教育之理論及認知的探究，對於如何實踐美感於音樂教學之相關研究甚少，且多強調在音樂鑑賞層面，綜合以上理論與背景，遂構成本研究之研究動機。

本研究以新北市與高雄市公立國民中學音樂教師為研究對象，探究國民中學音樂教師對美感教育的認知與實踐的現況，研究問題如下：

- (一) 國中音樂教師所具備之美感教育認知情形為何？
- (二) 探究國中音樂教師實踐美感教育於音樂課堂情形為何？
- (三) 探究國中音樂教師實踐美感教育與其美感教育認知之相關情形為何？
- (四) 探究國中音樂教師實踐美感教育之因素與困難為何？

## 貳、文獻探討

本文獻探討將就美感教育之起緣與特質、美感教育之範疇，以及音樂美感教育之價值與實踐進行評述，以呈現本研究的理論基礎。

### 一、美感教育之起緣與特質

美感教育 (Aesthetic education) 為激發美感官能的教育，施教者運用各種教學形式與方法對受教者進行美的陶冶，開展其感知美、覺察美，能將感性與理性相互協和的能力及美感

心境，進而經驗這世界之美，發展健全美善之人 (Denac, 2014)。美感教育最早來自於德國文學家 Friedrich Schiller(1759-1805) 的倡導，Schiller 於 1794 年寫給丹麥王子一系列有關美感教育的書信，其後集結成書以 “Letters Upon The Aesthetic Education of Man” 《論人的美感教育書信》為名出版，也創用了「美感教育 Esthetic Education」一詞 (Schiller, 1794)。鑑於十八世紀，學科知識分工發展造成人格分裂現象，Schiller 因而提倡「美感教育」以促進人類感性與理性的發展，依人性的圓滿和精神自由提昇兩個軸線，系統地論證美感教育的必要性。Schiller 指出人類在感覺、悟性和意志三種官能之外，還有一種美感官能，針對這種官能的教育叫做「美感教育」，並認為只有透過美感教育，人的心靈才能獲得真正的自由與解放 (Grossmann, 1968；Schiller, 1794；劉千美，2001；梁福鎮，2001)。美感教育自文學家 Schiller 提倡以來歷經兩百多年的演變，逐漸形成一門從科際整合觀點出發，兼顧審美教育理論與審美教育實踐問題探討的學科。

Smith (1971) 認為美感雖可能具有不同認知、道德、社會的功能，但是美感教育的首要目的乃是在促成美感經驗，此種經驗帶有著享受和珍視的特質。美感在審美實踐中的產生與發展，其基本心理因素有感覺、知覺、想像、情感、思維、意志等。美感教育就是使受教者經由教育的途徑以獲得美感經驗，而沐浴在美的感受之中，透過美感的意識，人們得以表達對於美的主觀感受、體驗與精神愉悅 (李鴻生，2012)。張俊傑 (1992) 說美感教育就是順應人類愛美的天性，運用美學和教育的原理和方法，透過一切涉及美感作用的活動和經驗，可陶冶心性、變化氣質、啟發智慧、培養思考力和創造力、建立崇高理想、促進健全人格發展的歷程。因此，透過美感教育，受教者可以完成「對美的欣賞力」、「對美的感受力」，然後自己產生「對美的創造力」 (陳木金，1997)。

綜合以上學者論述，美感教育基本上是培養人對美的感知與覺察力，讓人具備美感素養、美感的相關知識技能、情意和習慣，進而達成德智體群美五育均衡的發展。然而，陶成美感教育的最核心關鍵，在於內在的喚醒，也就是心性之自覺，如果沒有著力於心性、沒有從事覺醒的功夫，那麼美感教育將迷失其本質與主軸，美感教育的推動就無法達到最高境界。

## 二、美感教育之範疇

德、智、體、群、美五育中，一般人對「美感教育」一詞，由狹義至廣義的界定大致有三：一是美術教育；二是藝術教育；三是一切關乎美的事物皆屬之。陳朝平 (1986) 提到美感教育的教學範疇，舉凡與培養美感、情意有關，並能產生快樂情緒和提高生活情趣的教育活動，如視覺、聽覺和動覺藝術的欣賞、創作及表現等皆屬之，並以欣賞為重心。然而，當美感教育進行時不一定要從事創作或表演，但創作可為體驗美感的途徑。陳木金 (1998)、陳玲璋 (2013)、Degrauelles(2012) 亦指出美感教育是指讓受教者可以感受到美感經驗的教育活動，凡是能引起美感的教育，如音樂、美術、戲劇、舞蹈、建築、人會社會、自然科學等，都是屬於美感教育的範疇，也就是凡各類學科、跨領域教學等，均可透過全觀性的美感體驗之培

養與引導，達到美感教育的目標。然而不僅限於學科領域，Sinner (2006)、Irvin (2008) 更指出日常生活各種簡單且尋常的體驗都具備美感教育性質，只要每時每刻去注意，美的事物是唾手可得的。因此，楊忠斌 (2009) 指出美育就狹義指的是藝術教育，但就廣義而言，即包含自然美、流行文化、大眾傳媒及生活環境等一切有關人們生活的教育，也就是說美感教育的內容除包含視覺藝術、聽覺藝術、綜合藝術外，還包括其他課程及一切涉及美感欣賞、研究、製作、發表等經驗和生活中的活動。

多位學術專家皆提及美感教育的範圍是大於藝術教育的，但我國美感教育的施行仍多以藝術教育的範疇為主，一般人也認為美就是藝術的化身，把美感和藝術混為一談，會造成了美感教育在推廣上的障礙 (李雅婷, 2011; 周淑卿, 2012; 張俊傑, 1992; 陳玲璋, 2013)。Efland(1992) 認為美感教育的範疇較難定義，他依據美感經驗的對象，以及美國中西部中區教育實驗室 CEMREL(The Central Midwestern Regional Education Laboratory) 所建議發展之美感教育項目，與美感教育雜誌 (Journal of Aesthetic Education) 創刊主編 Smith 對美感教育的說明，提出三項美感教育所涵蓋的範圍：(1) 美感教育的實施為統整音樂、戲劇、舞蹈及文學藝術形式的教育項目，除此之外，也與大自然中的事物或自然環境中人為形式事物或環境的美感層面有關。(2) 藝術教育是為達到更高的美感教育目標的一小步，而藝術教育將統合成美感經驗的泉源。(3) 美感教育一詞可說是擴大藝術教育的範疇，使藝術教育不單是創造的，同時也包含鑑賞、歷史和批評等活動。經上述眾多學者對美感教育範疇的論述可得知，「藝術」是培育美感的重要項目，而「音樂教育」為藝術領域範圍中的重要項目之一。

### 三、音樂美感教育之價值與實踐

美感教育為全世界學校核心課程中不可或缺的一部份 (Amadio, Truong, Tschurenv, 2006)，近代中西方的教育學者亦皆強調美感教育是學校教育的重要一環 (Greene, 1995; Smith, 1991; Denac, 2014; 于承平, 2013; 黃秋燕, 2012)。許多學者專家指出，學習藝術可以達到美感教育欲陶冶情感、建立價值觀之目的 (Broudy, 1977; Madeja, 1978)，其中 Greene (1995) 提出經由參與藝術活動的觀看、聆聽、律動與感受，可以培養美感教育情感表達與反省的能力，進而李雅婷 (2011) 認為美感教育與藝術具有緊密之關係，美感與藝術間交會所創發的個人或社群經驗價值，對於臺灣近代重視創造性思維及公民素養等全人教育，具有正面價值。因此，藉由具美感之藝術多元途徑來啟發美善人格，是不可輕忽的課題。

聯合國教科文組織 (UNESCO, 2000) 指出美感教育應積極融入國民中小學課程，讓每一位孩子都能從課程中涵養對美的感受及感動。美國藝術學會 2001 年 5 月調查又顯示，95% 的成人認為藝術教育可以培養小孩對美感及其他無形的能力，例如對美的創造力、獨立性、以及自我表達的能力 (天下編輯, 2001)。綜合上述，美感教育其內容包括所有課程中涉及美感的各種活動與經驗，以及各種教育活動中情意方面的學習，並應注重知性與感性的陶冶，

雖其範疇不僅限於藝術領域，但藉由各種不同形式的藝術教育歷程，確實能培育人們對美的感知力、促進其心理的滿足，使人們具備感受事物美感特質、提昇感性品味與充實理智認知的能力。

二十世紀末 Reimer 在其論述中主張「音樂教育即美感教育」，提到音樂教學首重美感，主張人類需要透過音樂的感受與經驗，喚起音樂知覺以引起情感 (Reimer, 1993, 2003)。蘇郁惠 (1996) 與陳藝苑 (2007) 都認為音樂是一種相當個人化、注重美感培育的課程，音樂教育可以培育學生對美的欣賞、美的評論並提昇其對美的體驗，透過美的培育，學生自然對貫穿在人文、文化、美學中等多元表現能有體會與感動，因此音樂不同於一般學科較強調認知的發展，音樂教育更重視的是學生對美的感知與態度的培養。為了活化音樂課程之教學策略，何育真 (2014) 以 Boardman 所提出的「衍生式音樂學習法」為基礎，提供音樂教學者予以學生增能美感教育的實踐方式，透過這樣方式使學生增能美感教育，在感受、想像、創造與實踐等方面的能力有所提升，並能夠自發地將所學運用於生活中，隨時隨地皆能經驗所處情境的美，強化學生的美感素養，促進身心靈美的健全發展。由此可知，音樂教育能增進美感的獲得，也藉由所獲得的美感經驗能造就美感教育的理念與理想，兩者相輔相成，使人們經由音樂教育活動獲得愉悅與滿足，進而豐富生命，達到美感教育的目標。

## 參、研究設計與實施

### 一、研究架構

本研究旨在探究國中音樂教師對「美感教育」的認知與實踐美感教育於音樂課堂之現況，依據研究目的與研究問題，研究架構如圖 1，其中 1-1 為探究教師美感教育之認知情形；1-2 為探究不同背景教師其美感教育認知之差異；2-1 為探究教師實踐美感教育於音樂課堂之情形；2-2 為探究教師美感教育認知與其教學實踐之相關；2-3 為探究教師美感教育教學理念與策略，與其實際施行程度之相關性；3-1 為探究音樂教學未能實踐美感教育之因素；3-2 為探究音樂教學未能實踐美感教育之困難。

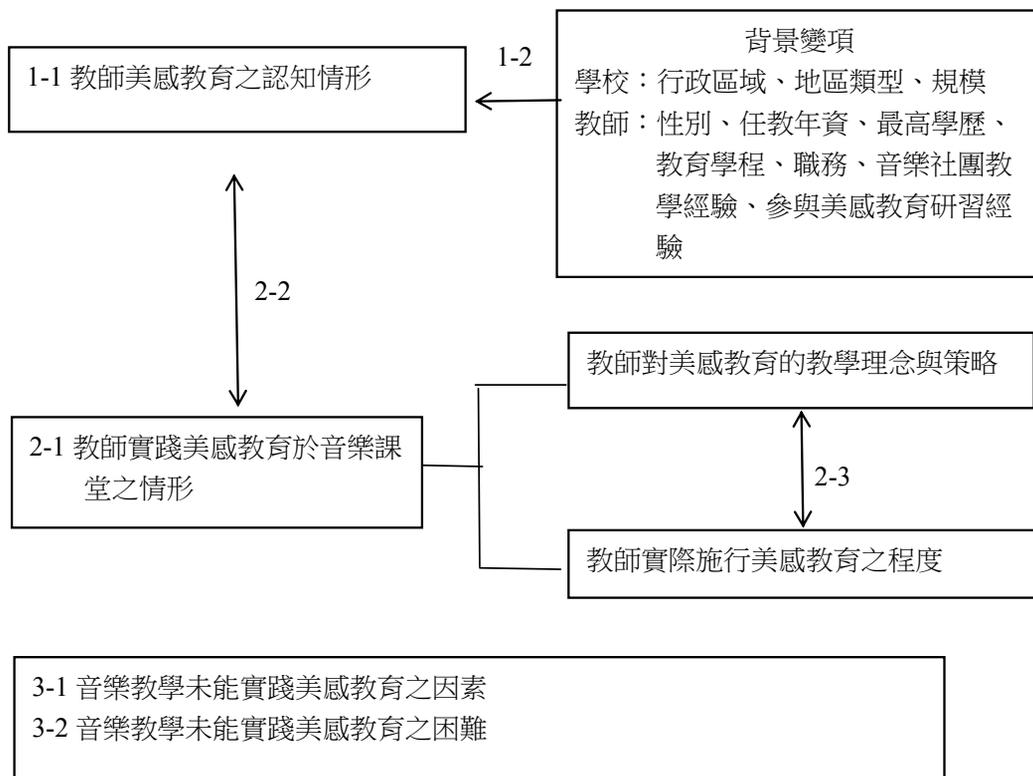


圖 1 研究架構圖

## 二、研究範圍

本研究選取南北部兩大城市（新北市、高雄市）以普查方式進行調查。根據教育部（2014b）之「各級學校名錄」統計結果，總計新北市有 80 所、高雄市有 90 所公立國民中學，剔除三間未有正式音樂教師之學校，共計學校樣本有 167 所，以學校為單位採隨機抽樣，一學校抽取一位教師，共計樣本 167 位，共回收 160 份問卷，回收率為 95.8%，樣本分佈如下表 1。

表 1 正式施測樣本人數列表

正式施策地區	抽樣數	有效樣本	回收率
新北市	79	76	96.2%
高雄市	88	84	95.4%
總計	167	160	95.8%

研究對象之背景基本資料，彙整如表 2。

表 2 受訪國中音樂教師背景資料表

項目	變數	次數	百分比 %
性別	男	12	7.5
	女	148	92.5
所屬學校行政區域	新北市	76	47.5
	高雄市	84	52.5
學校所屬類型	一般學校	137	86.2
	偏遠學校	22	13.8
學校規模	10 班以下	14	8.8
	11-30 班	46	28.7
	31-50 班	36	22.5
	51-70 班	32	20.0
	71 班以上	32	20.0
任教年資	未滿 1 年	4	2.5
	1 年 ~ 未滿 5 年	24	15.2
	5 年 ~ 未滿 10 年	18	11.4
	10 年 ~ 未滿 15 年	48	30.4
	15 年 ~ 未滿 20 年	30	19.0
	20 年以上	34	21.5
最高學歷	學士	48	30.0
	碩士	112	70.0
教育學程修畢學校類型	一般大學	71	44.7
	師範 / 教育大學	88	55.3
曾任教音樂性社團	是	134	85.3
	否	22	14.1
任教職務	專任教師	79	52.0
	科任兼行政	39	25.7
	科任兼導師	34	22.4
近三年是否參與美感教育領域研習	1~2 場	84	52.5
	3~4 場	20	12.5
	5 場以上	27	10.6
	近三年未參與	39	24.4

根據表 2 顯示，女性國中音樂教師人數高於男性，最高學歷人數以碩士居多。在任教年資方面，10 年至未滿 15 年佔了 30.4%，其次為年資 20 年以上佔了 21.5%。此外，大部分的教師 (85.3%) 皆有指導音樂社團，學校規模方面，則以 11-30 班之比例最高，佔 28.7%，而學校地區則是一般地區 (86.2%) 為多。

### 三、研究工具

本研究為問卷調查方法，內容包含：教師基本資料、國中音樂教師美感教育之認知、以

及國中音樂教師實踐美感教育於音樂課堂之情形。為確定題目之內容具適當性及代表性，編修問卷先經由國內兩位國立大學音樂系美感領域與音樂教育專長的學者及一位研究美感教學的國中音樂教師進行量表效度審查（專家資料如表 3）。

表 3 專家效度基本資料表

現職	
專家 A	國立臺中教育大學專任教授
專家 B	國立臺灣師範大學副教授
專家 C	臺北市立國民中學音樂專科教師

根據三位專家意見進行題目之修編，形成預試問卷，以 30 位國中音樂教師為預試樣本，預試結果以 Cronbach's Alpha 測量內部一致性，在整體層面  $\alpha$  值為 .951，音樂教師美感教育之認知、音樂教師美感教育的教學理念與策略、音樂教師實踐美感教育之困難三個層面 Cronbach's Alpha 分別為 .938、.941、.919，此顯示問卷各項目具備高信度，確定其適用性，形成正式問卷。（參見附錄一）

以下分別針對問卷內容的三大部分進行說明。

#### （一）基本資料

內容包括音樂教師之性別、學校行政區域、學校所屬地區類型（一般與偏遠地區）、學校規模、教師任教年資、最高學歷、教育學程修畢學校類型、是否擔任音樂性社團教師、現任職務、近期參與研習狀況等 10 題，以勾選方式答題，皆為單選題。

#### （二）國中音樂教師美感教育之認知

內容分為兩項目：（1）為瞭解音樂教師認為美感教育的教育價值，（2）探究音樂教師所認為美感教育的特質。問卷採李克特式五點評定量表（Likert type five-point rating scale），給分 1 至 5 分，進行加總與平均，得出該項平均分數。

#### （三）國中音樂教師實踐美感教育於音樂課堂之情形

內容分為三項目：（1）教師美感教育的教學理念與策略，為探究教師所認同的美感教育價值和特質，與其教學實踐理念與策略是否有相關性；（2）教師實施美感教育的教學理念與策略之程度；（3）教師實踐美感教育於音樂課堂之困難原因。其中，第一項目與第三項目題目皆以李克特式五點量表呈現；第二項目則以四點量表呈現，同時若教師對實施有困難，將於題後勾選可能的原因（包含教師專業知能、美學知能、時間分配、行政支持、行政資源、無暇備課）及其他等原因。

## 四、資料分析

本研究資料處理及分析方法包含：（1）描述性統計：以次數分配、平均數、標準差以及百分比，



根據表 4，九成五以上國中音樂教師認為美感教育重要之教育價值，在於使受教者藉由體驗美的人事物，啟發並提升其審美的品味與能力、豐富內在心性、情感及對人文美學的素養，此觀點符應教育部（2013）在《美感教育第一期五年計畫書》中所強調美感教育的重點，培養國民從生活中感受美，將美感展現在生活，進而成就全人發展、美善的社會與環境。然而，對於美感教育是否能培養學生的道德心，三成教師持中立或反對態度，從標準差（SD=.85）可看出，音樂教師在此概念上意見最為兩極化，此結果與蘇雅慧（2009）指出在美的世界，善良具德性倫理之念頭易滋生的見解有所不同。平均數次低的兩題項顯示，音樂教師有 21.9% 不認同五育當中「美」是促進其他四育均衡發展的重要項目，對於教育部（1979）依據國民教育法精神所公佈「國民中小學加強美育教學實施要點」，強調美育功能在促進德、智、體、群四育均衡發展的理念不一致。另外，24.4% 教師不贊同美感教育有助於學生溝通互動部分，由此可知教育部（2014a）推行十二年國教核心素養三大面向「自主」、「互動」、「共好」、以藝術為重要「溝通互動」工具等理念仍需強化與推廣。此部分整體平均數為 4.24，各題項平均分數介於 3.91 到 4.46 之間，顯示國中音樂教師對美感教育之教育價值整體傾向贊同。

#### （二）教師對美感教育特質之認同情形

音樂教師對美感教育特質之認同情形，此部分經反向題重新編碼轉換後，結果如表 5。

表 5 教師對美感教育特質之認同結果分析表

題項	非常同意	同意	普通	不同意	非常不同意	平均分數	標準差	達同意以上百分比
	人數 (百分比 %)							
美感教育之推動必須和家庭生活教育相連接，從學習者生活素養的培育做起。	100 (62.5)	56 (35.0)	4 (2.5)	0 (0)	0 (0)	4.60	.54	97.5
美感能力是逐漸發展的，需經由反覆體驗累積獲得，因此美感教育需普及化。	93 (58.1)	61 (38.1)	6 (3.8)	0 (0)	0 (0)	4.54	.57	96.2
美感的提昇應配合教學情境的營造。	71 (44.4)	83 (51.9)	6 (3.8)	0 (0)	0 (0)	4.40	.56	96.2
美感教育為一門科際整合的學科，需兼顧各學科及生活各面向經驗的探討。	70 (43.8)	80 (50.5)	8 (5.0)	1 (0.6)	0 (0)	4.38	.61	94.3
美感教育不僅指藝術教育，也包含其他各領域（如自然、社會等）的教育活動。	75 (46.3)	71 (44.4)	10 (6.3)	4 (2.5)	0 (0)	4.36	.71	90.7

美感教育的引導應選擇學生熟悉且感興趣的教材，方能有效引起學生對美的共鳴。	69 (43.1)	71 (44.4)	19 (11.9)	1 (0.6)	0 (0)	4.30	.70	87.5
美感教育要提昇應開放師生對話的空間。	57 (35.6)	89 (55.6)	14 (8.8)	0 (0)	0 (0)	4.27	.61	91.2
美感教育的範疇，僅指藝術相關領域的學科。（反向題已轉換）	29 (18.1)	86 (53.8)	18 (11.3)	20 (12.5)	7 (4.4)	3.69	1.05	71.9
整體平均數 4.32								

根據表 5，整體平均數為 4.32，各題平均分數介於 3.68 到 4.60 之間，顯示國中音樂教師對整體美感教育特質表示認同。此外，九成五以上的國中音樂教師認同美感教育的推動需普及化，應與生活、家庭及各種教學情境之營造連結，更要反覆體驗、循序漸進發展才能培養出美感能力，此結果與學者 (Efland, 1992; Irvin, 2008; Sinner, 2006) 以及教育部 (2010) 所提出美感教育所需的環境與反覆經驗等特質相符。雖有 87.5% 教師贊同美感教育的引導應選用學生感興趣且熟悉的內容，但仍有部分音樂教師對於陳藝苑 (2007) 與 Raikou (2011) 所提出選擇學生有興趣又熟悉的教材，能引發他們對音樂學習更有共鳴之看法相左。

美感教育範疇界定方面，71.9% 以上的音樂教師贊同美感教育不僅限於藝術教育，亦包含其他各領域的教育活動。此結果如同曾志朗 (2001) 所述，人們常認為美的欣賞好像是獨立事件，事實上，美是很自然貫穿在各領域的。從教育部 (2014c) 實施「中等學校跨領域美感教育實驗課程」開發計劃案中可看出，其目的是期望將美感教育融入各學科教學，但仍在理念目標中清楚說明此計劃的範疇是以「藝術課程」為核心，指向藝術學習是美感教育的重要取徑，此亦呼應本研究數據，仍有近三成的音樂教師認為美感教育即藝術教育，同時將美感教育之大任繫於藝術領域的現象。

### (三) 不同背景教師於美感教育認知的差異

不同背景之教師在美感教育認知上的差異結果如表 6。

表 6 不同背景教師於美感教育認知的差異結果分析表

背景變項	(人數)	人數	平均數	標準差	t/F 值
性別	男	12	4.26	.34	.55
	女	148	4.19	.43	
學校行政區域	新北市	76	4.20	.43	1.31
	高雄市	84	4.19	.42	
學校所屬地區	一般學校	137	4.18	.42	-.9
	偏遠學校	22	4.27	.42	
學校規模	10 班以下	14	4.23	.44	1.27
	11-30 班	46	4.10	.42	
	31-50 班	36	4.18	.43	
	51-70 班	30	4.35	.44	
	70 班以上	31	4.20	.43	
任教年資	未滿 1 年	4	4.26	.63	.20
	1 年至未滿 5 年	24	4.18	.34	
	5 年至未滿 10 年	18	4.26	.41	
	10 年至未滿 15 年	48	4.16	.40	
	15 年至未滿 20 年	30	4.19	.49	
	20 年以上	34	4.22	.44	
任教職務	專任教師	79	4.21	.44	.89
	科任兼行政	39	4.12	.42	
	科任兼導師	34	4.25	.44	
教師最高學歷	學士	48	4.25	.44	1.09
	碩士	112	4.17	.41	
教育學程修畢學校類型	一般大學	71	4.17	.43	-.59
	師範大學	88	4.21	.42	
是否擔任社團指導教師	否	22	4.09	.46	-1.15
	是	133	4.20	.41	
三年內美感教育相關研習狀況	未參與	39	3.98	.42	5.32
	參與 1-2 場	84	4.17	.42	
	參與 3-4 場	20	4.25	.34	
	參與 5 場以上	17	4.39	.40	

根據表 6，不同背景的音樂教師在美感認知上並沒有顯著差異。若比較平均數差異，較大的差異來自於其參與美感教育相關研習之狀況。研究人數顯示，三年內僅參與 2 場內和未參與任何美感教育相關研習的教師占了 76.8%，呈現國中音樂教師在美感教育相關研習的參與程度不高，其中參與美感教育相關研習次數越多者，其美感教育認知的平均數上也越高。

## 二、教師實踐美感教育於音樂課堂之情形

## (一) 教師認同美感教育於音樂課的教學理念與策略

音樂教師認同美感教育於音樂課之教學理念與策略結果，平均數前三名與後三名題項如下表 7。

表 7 教師認同美感教育於音樂課之理念與策略分析表

題項	非常同意	同意	普通	不同意	非常不同意	平均分數	標準差	達同意以上百分比
	人數 (百分比 %)							
音樂課教學能透過音樂鑑賞等活動培養學生對美的欣賞與感受力。	78 (49.4)	72 (45.6)	8 (5.1)	0 (0)	0 (0)	4.44	.59	95
音樂教師能運用多元評量(兼重質與量,例如動態評量、實作評量、檔案評量等)的功能,從不同角度進行美感學習效益之評估。	73 (46.2)	77 (48.7)	8 (5.1)	0 (0)	0 (0)	4.41	.58	94.9
美感教育於音樂課,教師應瞭解不同藝術類型的形式及內涵。	60 (38.0)	92 (58.2)	6 (3.8)	0 (0)	0 (0)	4.34	.55	96.2
音樂教師每學期應強調臺灣多元民族的音樂美學內涵與文化特性的課程內容	26 (16.5)	69 (43.7)	54 (34.2)	9 (5.7)	0 (0)	3.71	.80	60.2
音樂課教學能著重具個人特色審美的創作,多於直接模仿他人。	26 (16.5)	80 (50.6)	45 (28.5)	7 (4.4)	0 (0)	3.70	.76	67.1
音樂教師每學期會設計有關提升學生對傳統文化認同的課程內容。	24 (15.2)	69 (43.7)	60 (38.0)	4 (2.5)	1 (0.6)	3.70	.78	58.9
整體平均數 4.11								

根據表 7，平均數最高且同意百分比達 95% 音樂教師認為藉由「音樂鑑賞」方式，最能讓學生經歷美並感知美，此符合 Jones (1974) 與陳郁秀 (2000) 所述，美感教育提供的美感經驗中，欣賞是最主要的活動，學生透過聆聽過程，可豐富其專注與思考，引發其美感覺知，進而建立深度欣賞美之能力。其次，九成以上的音樂教師認為運用多元的方式實施評量，能從不同面向瞭解學生在美感學習上的成效，96.2% 教師們認同若欲實施美感教育於音樂課，音樂教師專業知能部分應在理解不同多元藝術類型的形式及內涵方面有更多增能，此符應 Reimer(2003) 強調，培養學生開放、敏銳的美感經驗，認識多元文化音樂的重要性。此部分整體分析平均數為 4.11，各題平均分數介於 3.70 到 4.44 之間，顯示國中音樂教師對美感教育於音樂課的教學理念與策略傾向贊同。

## (二) 國中音樂教師實際施行美感教育教學理念與策略之程度

此目的為探究音樂教師對美感教育於音樂課堂之教學理念與策略實際教學施行的程度與前一部分「國中音樂教師認同美感教育於音樂課的教學理念與策略」為相對應題目，共計 25 題，內容以四點量表計分，1 分代表未能實施、2 分代表少數能實施、3 分代表有時能實施、4 分代表總能實施，平均數前三名與後三名題項如下表 8。

表 8 教師實施美感教育於音樂課之結果分析表

題項	總能實施	有時能實施	少數能實施	未能實施	平均分數	標準差	達同意以上百分比
	人數 (百分比 %)						
音樂課教學能透過音樂鑑賞等活動培養學生對美的欣賞與感受力。	90 (57.3)	56 (35.7)	8 (5.1)	3 (1.9)	3.48	.68	93
音樂教師能運用學生所喜愛的音樂及感興趣的內容來進行美感教學。	77 (48.7)	68 (43.0)	10 (6.3)	3 (1.9)	3.38	.69	91.7
音樂教師能運用多元評量的功能，從不同角度進行美感學習效益之評估。	79 (50.0)	64 (40.5)	12 (7.6)	3 (1.9)	3.38	.71	90.5
音樂教師每學期會設計有關提升學生對傳統文化認同的課程內容。	11 (7.0)	84 (53.2)	50 (31.6)	13 (8.2)	2.58	.74	60.2
音樂教師每學期應強調臺灣多元民族的音樂美學內涵與文化特性的課程內容	13 (8.2)	77 (48.4)	57 (35.8)	12 (7.5)	2.57	.75	56.6
音樂教師能要求學生定期於課堂外參與各式風格之藝文活動，以增進學生生活的豐富性與美感體驗。	17 (10.8)	51 (32.5)	62 (39.5)	27 (17.2)	2.36	.89	43.3
整體平均數 3.04							

根據表 8，教師實施符合度達九成以上且平均數較高的內容分別為：教學能透過音樂鑑賞等活動、能運用學生所喜愛的音樂、以及能運用多元評量等的實踐。教師實施低於七成且平均數較低的內容分別為：設計傳統文化認同的內容、強調臺灣多元民族的音樂美學內涵與文化、要求學生定期於課堂外參與各式風格之藝文活動。由此可知，臺灣本土民族音樂、傳統文化認同等相關課程的實施程度較低，有可能因為學生對於傳統文化、臺灣各民族音樂等內容未必有興趣，較難引起學生美感的共鳴。此外，城鄉差距、家庭經濟、交通不易等因素增加學生參與課外藝文活動的難度。整體平均數為 3.04，高於 3，傾向有時能實施，顯示國中音樂教師實施音樂課的教學理念與策略傾向「有時能實施」之情形。

### 三、音樂教師實踐美感教育與認知之相關情形

教師實踐美感教育與認知之相關分為兩部分，第一部分，美感教育認知與理念策略贊同度的相關度分析；第二部分為教育理念策略贊同度與實施程度的相關度分析，結果與討論如下。

#### (一) 教師美感教育認知與理念策略贊同度的相關度

各美感教育認知題項與美感教學理念與策略的相關數據高於 0.35 以上之題項如下表 9。

表 9 教師美感教育理念策略認知與贊同度之相關分析表

音樂教師美感教育之認知	音樂教師對美感教育於音樂課堂之教學理念與策略	相關性
美感教育能使學生透過經驗美，進而啟發其感受、欣賞美的事物，培養審美的能力。	音樂課能透過音樂鑑賞等活動培養學生對美的欣賞與感受力。	.431***
美感教育能使學生透過藝術及各種自然與人文的分析批判，提昇其敏銳觀察力。	音樂鑑賞活動，不僅要讓學生了解內容意義，更會讓他們分析背後的文化特質，提昇其對多元文化的觀察力。	.420***
美感教育有助於學生有效與他人及環境的溝通互動。	音樂教師應著重學生的藝術涵養與生活美感，使學生能善用所學成為其與他人及環境溝通的有效工具。	.414***
美感教育要提昇應開放師生對話的空間。	音樂課不僅是教師講述，更能有足夠讓學生開放自我、發表個人對音樂作品或相關展演活動的主觀感覺與情感。	.387***
美感能力是逐漸發展的，需經由反覆體驗累積獲得，因此美感教育需普及化。	音樂課教學能著重美感過程的體驗，多於最終成果的展現。	.384***
美感教育可幫助學生開放心靈，增進同理心接納尊重彼此的差異。	音樂教材能含括多元音樂作品及作曲家的內容，使學生能利用美接納多元文化，認識彼此差異，進而學習尊重異己。	.358***
音樂教師美感教育認知和其美感教育於音樂課的理念與策略之整體相關性		.530***

根據表 9，音樂教師於透過音樂鑑賞、分析文化特質、讓學生開放自我與發表、著重美感過程的體驗、接納多元文化與尊重差異等方面，皆達高度相關，整體相關度達高度相關 0.530 ( $p < .001$ )，此結果顯示教師們在音樂課堂上要形成美感教育相關理念與策略，首先須具備足夠的美感教育認知，如此以符應學者 (Brousseau, Book & Byers, 1988；郭為藩，2003；鄭昭明，2010；鄭麗玉，2006) 提出個人對環境中人事物的「認知」，是決定其行為理念形成的主要因素，即教師的認知與價值觀，是影響其做各種教學歷程決定的重要因素。因此，想要將美感教育融入教育的歷程，必須先要增強教師對美感教育的信念與價值觀，教師有了高度的認知與信念，將使其在教學相關專業上能有較高的表現。

#### (二) 教師美感教育理念策略贊同度與實施程度的相關度分析

本部分資料分析，研究者將五點量表之數據轉換成四點量表，維持勾選 1 分與 2 分之選項者的編碼，剔除每題勾選中間 3 分選項之問卷，將 4 分與 5 分，轉換成 3 分與 4 分，進行 Pearson 積差相關，以分析音樂教師美感教育教學理念與策略和其實際教學之間的關係，結果如表 10。

表 10 教師美感教育理念策略贊同度與實施程度之相關分析表

題項	理想與策略和實際教學情況之相關性
音樂教學的各種活動能設計讓學生感受及辨識古典藝術與當代藝術、精緻藝術與大眾藝術的風格差異，體會不同時代、社會藝術的美與價值觀。	.479***
音樂教師能運用多元評量(兼重質與量,例如動態評量、實作評量、檔案評量等)的功能,從不同角度進行美感學習效益之評估。	.412***
音樂鑑賞活動,不僅要讓學生瞭解作品之內容意義,更會讓他們分析作品背後的文化特質,提升其對多元文化的觀察力。	.401***
音樂教師每學期應強調臺灣多元民族的音樂美學內涵與文化特性的課程內容	.396***
音樂課教學能著重美感過程的體驗,多於最終成果的展現。	.394***
音樂教師的教學能有足夠讓學生獨立思考、發表對音樂藝術體察的空間。	.388***
音樂教師所運用之音樂教材內容能從生活食、衣、住、行等方面切入,強化藝術與美感教育之生活聯結。	.386***
音樂課不僅是教師講述,更能有足夠讓學生開放自我、發表個人對音樂作品或相關展演活動的主觀感覺與情感。	.376***
每學年音樂課都能與視覺、表演藝術課程結合的活動,使學生在聽覺、視覺及動覺感官有所發展。	.348***
音樂教師每學期會設計有關提升學生對傳統文化認同的課程內容。	.337**
音樂課教學能引導學生學習創作,或藉由讓學生聽音樂繪畫、說故事等自由發揮方式,讓學生產生對美的創造力。	.327**

題項	理想與策略和實際教學情況之相關性
音樂教師能透過音樂作品的歌詞或作曲家創作背景，啟發學生思考樂曲情感意義與其對生命的價值等特色。	.300**
音樂教師能讓以客觀的音樂元素讓學生辨別藝術作品中之變化。	.283**
音樂教師能運用學生所喜愛的音樂及感興趣的內容來進行美感教學。	.275**
音樂課教學能透過音樂鑑賞等活動培養學生對美的欣賞與感受力。	.256**
音樂教師能注重音樂教室的佈置及氣氛的營造。	.240**
音樂教師教導歌曲 / 樂曲時能向學生分析音樂作品所具之文化和美學意義。	.226**
音樂課教學能著重具個人特色審美的創作，多於直接模仿他人。	.224*
音樂教師在準備每單元前能深入研究教材內容，注意音樂教材是否具備美感能力的培養。	.224*
美感教育於音樂課應強調世界各民族的多元文化音樂美學概念與知識。	.182*
音樂教材能含括多元音樂作品及作曲家的內容，使學生能利用美接納多元文化，認識彼此差異，進而學習尊重異己。	.174*
美感教育於音樂課，教師應瞭解不同藝術類型的形式及內涵。	.133
美感教育於音樂課應著重臺灣各民族音樂美學的內涵與文化特性。	.082
* p<.05 ** p<.01 ***p<.001	

根據表 10，音樂教師理念策略與實踐程度大多皆達中高度相關，僅三層面呈現低相關：（1）教學模仿與創作活動部分、（2）對於課前瞭解不同藝術類型形式與內涵的知能部分、（3）台灣本土或世界各民族多元文化教材方面。雖然多數教師認同多位學者（Denac, 2014；Reimer, 1993；李鴻生, 2011；周淑卿, 2012；陳木金, 1997；孫晉梅, 2006）所提出以上三層面對美感教育之重要，但因教師對於學生先備能力落差、備課時間與資源不足等原因，往往無法實踐其理念於實際教學中。此結果呼應張文嘉（2002）對教師專業知能的研究，指出許多教師在擔任教職之後，忽略進修音樂知識、內涵及技巧，亦如同陳芷芸（2011）針對國民中學音樂教師臺灣傳統音樂知能之研究，發現音樂教師其西方古典音樂學習經驗，常在傳統、臺灣、世界等多元音樂方面的知能有所不足。

#### 四、教師未能實施美感教育之因素與困難

##### （一）、教師未能實施美感教育之因素

針對教師勾選專業知能、美學知能、時間分配、行政支持、行政資源及無瑕備課等六項因素總次數，以及教師勾選因素人次高於 32（總人數 20%）之題項結果如表 11 與表 12。

表 11 未能實施美感教育之因素總次數分析表

題項	少數實施或未能實施之原因 (人數)					
	專業知能	美學知能	時間分配	行政支持	行政資源	無暇備課
次數總計	262	170	634	70	164	79

表 12 未能實施美感教育之多人次因素結果分析表

題項	少數實施或未能實施之原因 (人數)					
	專業知能	美學知能	時間分配	行政支持	行政資源	無暇備課
1. 美感教育於音樂課應著重臺灣各民族音樂美學的內涵與文化特性。	26	16	<b>59</b>	5	11	8
2. 音樂課教學能著重具個人特色審美的創作，多於直接模仿他人。	8	12	<b>37</b>	3	5	1
3. 每學年音樂課都能與視覺、表演藝術課程結合的活動，使學生在聽覺、視覺及動覺感官有所發展。	0	0	<b>57</b>	23	18	5
4. 音樂教師每學期應強調臺灣多元民族的音樂美學內涵與文化特性的課程內容。	23	0	<b>54</b>	0	2	4
5. 音樂教師每學期會設計有關提升學生對傳統文化認同的課程內容。	23	0	<b>46</b>	0	6	8
6. 音樂教師能要求學生定期於課堂外參與各式風格之藝文活動，以增進學生生活的豐富性與美感體驗。	11	5	<b>34</b>	18	25	2

根據表 11 與表 12，音樂教師實施美感教育的困難，依序為「時間分配」、「專業知能」、與「美學知能」，顯示音樂教師除了時間分配問題外，在實踐美感教育上，其專業知能與美學知能仍有缺乏，需要更多的增能。此結果反應師培生音樂專業訓練仍以西方音樂內容為主，在傳統音樂、臺灣本土音樂與世界音樂等部分的專業認知仍缺乏，此亦符應游勝惠（2006）所指出當前的教師美育專業素養不足，導致在實踐美感教學有困難之結果。此結果呼應教師於質性敘寫內容：「美感教育每週只有一節的音樂課，很難有完整的時間培養；藝文領域老師皆要擔任導師一職，會影響教學品質；藝文領域終點過多，不被行政重視，領域會議及研習流於形式；目前課本的編排無法深入探討臺灣各民族音樂及傳統文化；國人普遍對美感教育的認同上不足夠；教育方面仍未有足夠的課程規劃，一系列完整向下扎根的美感教育課程是非常需要的；盼望教育當局及社會大眾更重視生活中每個層面的美感重視…等」由以上回饋得知，音樂教師於有限的課堂數中，在還需兼負行政、導師、帶團等職的狀況下，欲施行

美感確是心有餘而力不足。若要能有效地推行美感，應由校長、主任至全校各領域教師、行政人員等皆應瞭解美感價值，方能真實重視。此外，教育部若要推動美感教育，就必須在實際教育體制與行政資源上予以實質支持，還須有更明確的政策宣導與相關課程之規劃。

(二)、教師未能實施美感教育之困難

音樂教師實踐美感教育之困難原因，針對達 50% 教師達同意的題項如下表 13。

表 13 達 50% 教師認同未能實踐美感教育之困難原因列表

題項	非常同意	同意	普通	不同意	非常不同意	平均分數	標準差	達同意以上百分比
	人數 (百分比 %)							
藝術與美感教育相關行政支援與資源不足，現有社會資源未能充分運用。	46 (29.1)	80 (50.6)	24 (15.2)	7 (4.4)	1 (0.6)	4.03	.82	79.7
藝能科目的課堂數不足，使美育教學無法有效的實施。	50 (31.6)	70 (44.3)	33 (20.9)	3 (1.9)	2 (1.3)	4.03	.85	75.9
學校對於美感教育的學習環境與美適性有待營造。	39 (24.4)	78 (49.4)	90 (19.0)	9 (5.7)	2 (1.3)	3.90	.87	73.8
學校對美感教育未有政策與原則性的宣導。	44 (27.8)	60 (38.0)	37 (23.4)	17 (10.8)	0 (0)	3.82	.96	65.8
智育當道，學校教學未能正常化，美育在學校之推廣不被重視。	46 (29.1)	55 (34.8)	29 (18.4)	23 (14.6)	5 (3.2)	3.72	1.12	63.9
學校未有提供美感教育實際施行之相關策略教導。	29 (18.4)	60 (38.0)	46 (29.1)	23 (14.6)	0 (0)	3.60	.95	56.4
美感教育的研習、進修課程及相關資源不足。	21 (13.3)	65 (41.1)	48 (30.4)	21 (13.3)	3 (1.9)	3.50	.94	54.4
整體平均數 3.6								

根據表 13，顯示達七成五以上教師認同藝術與美感教育相關行政支援與資源不足，使現有社會資源未能充分運用，且藝能科目課堂數的不足，使美育教學無法有效實施，此結果符合教育部（2013）所指，教育現場之所以於執行美感教育上有諸多困難，問題在於相關專責單位不明，並且經費資源也有限。另外，73.8% 音樂教師認為學校美感的環境營造上有待加

強，同時在學校宣導美感方面，65.8% 教師表示沒有明確的政策與原則性之宣導，在實踐上會有困難。在現行升學主義仍為重的教育體制下，63.9% 的教師表示學校教學未能正常化，美育不被重視，加上 54.4% 的教師表示美感教育的研習、進修方面，課程及相關資源不足，許多教師礙於課務無法參加研習，亦為造成實踐困難的原因。此結果亦呼應教師之質性敘寫內容：「教師美感教育基本素養明顯不足；研習時間課務需自理，影響教師研習意願；美感教育在課堂上的實際檢驗，是比較抽象難以評量；期盼在美感評量的指標上，給予更明確具體的指示；音樂教師對於美感教育認知有限是否能有更明確引導；建議多舉辦相關研習；學校仍著重智育，藝術領域課程除非是參與比賽，否則仍不被重視…等等」。由此可知，若社會將智育作為評斷學生優劣的標準，會使學生之情意教學被忽略，以致藝能科變為配課、被借用之情況加劇，造成美感教育教學無法正常實施，深深影響學生適性的發展，值得深入關切與省思。

## 伍、結論與建議

本研究探討國中音樂教師美感教育的認知與實踐情形，探究其對美感教育的認知、教學策略與理念、實際施行情形與實施面臨之困難原因，本研究之結論與建議敘述如下。

### 一、結論

(一)、國中音樂教師在美感教育認知中「美感教育的教育價值」與「美感教育的特質」兩層面，有著高度且一致性的認知

國中音樂教師高度認同美感教育的教育價值，藉由教學的過程與各式教學活動，讓學生體驗與美相關的人事物，豐富其生活中的美感素養，建立感性與理性和諧的人生。音樂教師贊同美感能力是逐漸發展的，非一蹴可及，需與學生的家庭、日常生活及學習情境相連結，不僅在教育體系上需加強美感教學融入各科課程的實際規劃，更需要結合家庭教育、環境教育及各社會藝文場館等教學資源，希望透過資源整合，能落實生活即美學的願景。

(二)、不同背景之教師於美感教育認知上沒有顯著差異，但參與愈多美感相關研習者，其美感認知愈高

國中音樂教師背景因素與認知結果雖沒有顯著差異，但結果顯現，近三年參與愈多美感相關研習者，其美感認知的平均數愈高，顯示參與美感教育相關研習有助於美感認知的增能。

(三)、教師高度認同音樂鑑賞、多元評量、與教師藝術內涵認知有助於實施美感教育

教師認為良好的音樂鑑賞活動，能啟發學生美感素養，評量方式應運用多元評量，從不同的角度評估學生整體的學習情況。音樂教師贊同欲將美感教育融入音樂課教學，必先增強

音樂教師對美感教育的信念與對美感藝術內涵的認知，教師有了高度的美感認知與信念，將使其在美感教學專業上有更高之展現。

#### (四)、教師對美感教育的認知和實踐皆具顯著正相關

教師之認知理念與實踐達正相關，唯在結合各類型藝術活動、參與課外藝文活動部分，由於行政支持與否、城鄉差距、家庭背景、資源異同等因素緣故，導致教師無法有效實施此理念。

#### (五)、教師未能實踐美感教育之原因，首要為時間分配因素，其次為專業與美學知能因素

藝能科課堂數不足、教師教學負荷量過重、科任外需兼任行政或導師等原因，導致其在美感教育教學上有時間分配不足之困難。此外，教師於傳統文化、臺灣各民族至世界各民族、多元文化音樂美學等內涵涉略不足，致使在實踐美感教育於音樂課有其困難。

## 二、建議

依據本研究之結果，提出以下建議：

### (一)、行政單位應更有具體政策的推動美感教育

十二年國教在總體目標提及學生五育均衡之發展，然而，現今智育為重，導致五育難以均衡，因此建議學校與教育行政單位多注重美育的重要性，能有具體的政策推動。另外，美感教育範疇不限於音樂教育，更不限於藝術教育，因此如何運用美感教育在各學科的跨領域教學，行政單位應予以教師更多相關的增能，藉由對美感認知的深耕，由心而發的推廣美感教育的理念與目標。

### (二)、音樂教師應參與美感教育與多元文化音樂之進修

近三年內達七成以上的音樂教師從未參加或僅參加一至兩場的美感教育相關研習，顯示教師們缺乏美感教育增能，因此建議教師們應更多參與美感教育相關進修課程，並對多元文化音樂美學的形式與內涵有更深入的瞭解，進而於課堂實踐美感教育。

### (三)、擴展研究對象至其他地區的各級學校音樂教師輔之深度訪談

本研究僅以新北市、高雄市國中音樂教師為研究樣本，未來的研究可將區域擴及至國內其他地區的各級學校，同時輔以質性方式進行深度訪談，針對教育現場施行美感教學之教師，更深層探究其認知與實踐之觀點。

## 參考文獻

### 一、中文部分

- 于承平，2013，〈學校推動美感教育之探討〉，《學校行政雙月刊》84：101-117。
- 天下編輯，2002，《美的學習 - 捕捉看不見的競爭力》，臺北：天下雜誌。
- 李雅婷，2011，〈建構美感教育課程發展模式之質性研究〉，《教育研究學報》45（2）：1-28。
- 李鴻生，2012，〈教育人員涵育美感素養之探尋〉，《耕莘學報》10：74-84。
- 何育真，2014，〈從 B. Reimer 的美學論談美感教育的生活實踐〉，《慈濟通識教育學刊》9，57-73。
- 周淑卿，2012，〈課程美學研究在台灣：議題與問題〉，《教育學報》40（1）：31-44。
- 林逢祺，1998，〈美感創造與教育藝術〉，《教育研究集刊》40：51-72。
- 洪詠善，2010，〈教學的美感經驗如何可能？〉，《美學取向課程與教學理論建構與應用學術論壇集》。
- 梁福鎮，2001，《審美教育學—審美教育起源、演變與內涵的探究》，臺北：五南出版。
- 郭為藩，2003，《成人學習：心理學的探討》，臺北：心理。
- 孫晉梅，2006，〈運用流行音樂提升國小高年級音樂美感判斷力之實驗研究〉，國立新竹教育大學碩士論文，新竹：國立新竹教育大學。
- 桑慧芬，2009，〈從艾斯納教育想像探討學校課程美學之實踐〉，《美學取向課程與教學理論建構與應用學術論壇集》。
- 教育部，1979，《國民教育法》，臺北：教育部。
- 教育部，2005，《藝術教育政策白皮書》，臺北：教育部。
- 教育部，2010，《第 8 次全國教育會議實錄》，臺北：教育部。
- 教育部，2013，《教育部美感教育中長程計畫-臺灣・好美：美感從幼起、美力終身學》，臺北：教育部。
- 教育部，2014a，《教育部美感教育中長程計畫—第一期五年計畫（103 年 -107 年）》，臺北：教育部。
- 教育部，2014b，《一〇三學年度各級學校名錄》，臺北：教育部統計處。
- 教育部，2014c，《中等學校跨領域美感教育實驗課程開發總計劃》，臺北：教育部。
- 陳木金，1997，〈從教師美育教學談情意教育〉，《師資培育與情意教育研討會論文集》，臺北：天主教輔仁大學。

- 陳木金，1998，〈談美感教育與情意教育〉，《北縣教育》22：25-28。
- 陳芷芸，2011，〈國民中學音樂教師臺灣傳統音樂知能之研究--以臺北市與新北市為例〉，國立臺北藝術大學碩士論文，臺北：國立臺北藝術大學。
- 陳玲璋，2013，〈全觀性美感體驗對學校教學意涵之探究〉，《藝術教育研究》25：109-135。
- 陳郁秀、吳舜文、林谷芳、牛效華，2000，《藝術欣賞課程教師手冊—中學音樂篇》，臺北：國立臺灣藝術教育館。
- 陳朝平，1986，《繪畫欣賞與欣賞教學之研究》，高雄：復文。
- 陳藝苑，2007，〈應用流行音樂於美學之培育〉，《屏東師院學報》28：91-104。
- 曾志朗，2001，〈美育是一切教育的核心〉，《天下雜誌教育特刊》5：112-114。
- 張文嘉，2002，〈高中音樂教師專業知能需求研究〉，國立臺灣師範大學碩士論文，臺北：國立臺灣師範大學。
- 黃秋燕，2012，〈美學教育在品德上的影響〉，《應用倫理教學與研究學刊》7（1）：103-113。
- 楊忠斌，2009，〈美感經驗理論對教師的啟示〉，《教育資料與研究》88：49-68。
- 楊深坑，1988，《柏拉圖美育思想研究》，臺北：水牛出版社。
- 鄭昭明，2010，《認知心理學：理論與實踐》，臺北：學富文化。
- 鄭麗玉，2006，《認知心理學（第五版）》，臺北：五南。
- 漢寶德，2012，《如何培養美感》，臺北：聯經。
- 劉千美，2001，〈論人的美感向度〉，《應用心理研究》9：167-187。
- 蘇郁惠，1996，〈美國音樂評量與音樂教學目標發展之探討〉，《音樂研究學報》5：125-152。

## 二、外文部分

- Broudy, H. 1977. How Basic is Aesthetic Education. *Educational Leadership* 9:134-141.
- Brousseau, B. A. , Book, C., Byers, J. L. 1988. Teacher Beliefs and the Cultures of Teaching. *Journal of Teacher Education* 39(6): 33-39.
- Degravelles, K. H. 2012. Learning How to Love the World: Richmond and Snowber' s Landscapes of Aesthetic Education. *Journal of Curriculum Theorizing* 28(1): 260-265.
- Denac, O. 2014. The Significance and Role of Aesthetic Education in Schooling. *Creative Education* 5, 1714-1719.
- Efland, A. 1992. Ralph Smith's Concept of Aesthetic Experience and Its Curriculum Implications. *Studies in Art Education* 33: 201-209.
- Eisner, Elliot W. 2002. From Episteme to Phronesis to Artistry in the Study and Improvement of Teaching. *Teaching and Teacher Education* 18, 375-385.
- Greene, M. 2001. *Variations on a Blue Guitar: The Lincoln Center Institute Lectures on Aesthetic Education*. New York: Teachers College Press.
- Grossmann, W. 1968. Schiller's Aesthetic Education. *Journal of Aesthetic Education* 2(1): 31-41.
- Irvin, S. 2008. The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience. *British Journal of Aesthetics* 48(1): 29-44.
- Jones, R. L. 1974. Aesthetic Education: Its Historical Precedents. *Art Education* 27(9): 12-16.
- Madeja, S. 1978. Reflections on the Aesthetic Education Program. *The Journal of Aesthetic Education* 20(4): 86-91
- Mayor, Federico. 1999. UNESCO Appeals for the Promotion of Arts Education and Creativity at School to Help Construct a Culture of Peace. [http://www.unesco.org/education/ecp/art\\_edu.htm](http://www.unesco.org/education/ecp/art_edu.htm)
- Pike, M. A. 2004. Aesthetic Teaching. *Journal of Aesthetic Education* 38(2): 21-37.
- Raikou, N. 2011. *The Future of Education Conference Proceedings 2011: Aesthetic Experience for Teaching and Learning in Higher Education: Using Art to Teach the Concept of 'Discipline' to Student Teachers*. Italy: Simonelli Editore
- Reimer, B. 1993. Music Education in Our Multimusical Culture. *Music Educators Journal* 79(7): 21-26.
- Reimer, B. 2003. *A Philosophy of Music Education: Advancing the Vision* (3rd ed.). Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.

Schiller, Friedrich. 1794. Letters Upon the Aesthetic Education of Man. <http://sourcebooks.fordham.edu/mod/schiller-education.asp>

Smith, C. M. 1971. The Aesthetics of John Dewey and Aesthetic Education. *Educational Theory* 21(2): 131-145.

Sinner, A., Leggo, C., Irwin, R. L., Gouzouasis, P., & Grauer, K. 2006. Arts-Based Educational Research Dissertations: Reviewing the Practices of New Scholars. *Canadian Journal of Education* 29(4): 1223-1270.

## 附錄一：「國中音樂教師美感教育認知與實踐」之調查問卷

一、性別： 男  女

二、學校行政區域：

新北市\_\_\_\_\_區  高雄市\_\_\_\_\_區

三、學校所屬地區類型：

一般地區學校  偏遠地區學校

四、學校規模：

10 班以下  11-30 班  31-50 班  51-70 班  71 班以上

五、任教年資： 未滿一年  1 年~未滿 5 年  5 年~未滿 10 年

10 年~未滿 15 年  15 年~未滿 20 年  20 年以上

六、最高學歷： 學士  碩士  博士  其他

七、教育學程修畢學校類型：

一般大學  師範/教育大學

八、是否曾任音樂性社團教師： 否  是，社團名稱\_\_\_\_\_

九、任教職務： 專任教師  科任兼行政  科任兼導師

十、近三年是否參與美感教育相關領域之研習

否  是， 1-2 場  3-4 場  5 場以上

壹、音樂教師美感教育之認知		非常同意	同意	普通	不同意	非常不同意
1.	美感教育能開發學生潛能，使其得以適性發展。	<input type="checkbox"/>				
2.	美感教育能培養學生想像創造的能力。	<input type="checkbox"/>				
3.	美感教育能培養學生獨立思考的能力。	<input type="checkbox"/>				
4.	美感教育能使學生透過經驗美，進而啟發其感受、欣賞美的事物，培養審美的能力。	<input type="checkbox"/>				
5.	美感教育能促進學生德、智、體、群四育的均衡發展。	<input type="checkbox"/>				
6.	美感教育能培養學生的道德心。	<input type="checkbox"/>				
7.	美感教育能培養學生陶冶心性及感情。	<input type="checkbox"/>				
8.	美的表現是和諧，美感教育能培育人格健全發展。	<input type="checkbox"/>				
9.	美感教育能提升學生的品味，豐富其人文知識與素養。	<input type="checkbox"/>				
10.	美感教育能使學生透過藝術及自然與人文的分析批判，提昇其敏銳觀察力。	<input type="checkbox"/>				
11.	美感教育能開啟學生對美的感知力，促進身心的健全發展。	<input type="checkbox"/>				
12.	美感教育有助於學生有效與他人及環境的溝通互動。	<input type="checkbox"/>				
13.	美感教育是培養學生感性、理性和諧發展的教育。	<input type="checkbox"/>				
14.	美感教育可幫助學生開放心靈，增進同理心接納尊重彼此的差異。	<input type="checkbox"/>				
15.	美感教育的範疇，僅指藝術相關領域的學科（如音樂、美術、戲劇、舞蹈等，不包含藝術以外領域，如自然、社會等）。	<input type="checkbox"/>				
16.	美感教育為一門科際整合的學科，需兼顧各學科及生活各面向經驗的探討。	<input type="checkbox"/>				
17.	美感能力是逐漸發展的，需經由反覆體驗累積獲得，因此美感教育需普及化。	<input type="checkbox"/>				
18.	美感教育之推動必須和家庭生活教育相連接，從學習者生活素養的培育做起。	<input type="checkbox"/>				
19.	美感的提昇應配合教學情境的營造。	<input type="checkbox"/>				
20.	美感教育要提昇應開放師生對話的空間。	<input type="checkbox"/>				
21.	美感教育的引導應選擇學生熟悉且感興趣的教材，方能有效引起學生對美的共鳴。	<input type="checkbox"/>				
22.	美感教育不僅指藝術教育，也包含其他各領域（如自然、社會等）的教育活動。	<input type="checkbox"/>				

## 貳、音樂教師實踐美感教育於音樂課堂之情形

一、您贊同以下美感教育於音樂課堂的教學理念與策略。



(兩邊皆須填寫)

二、您在音樂課堂實施此教學理念與策略之程度。

若您認為對實施此教學理念有困難，請於下欄勾或填寫困難之原因。

非常同意	同意	普通	不同意	非常不同意	題目	總能實施	有時能實施	少數能實施	未能實施	少數能實施或未能實施之原因 (可複選)
<input type="checkbox"/>	1. 美感教育於音樂課應著重臺灣各民族音樂美學的內涵與文化特性。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								
<input type="checkbox"/>	2. 美感教育於音樂課應強調世界各民族的多元文化音樂美學概念與知識。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								
<input type="checkbox"/>	3. 美感教育於音樂課，教師應瞭解不同藝術類型的形式及內涵。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								
<input type="checkbox"/>	4. 音樂課教學能引導學生學習創作，或藉由讓學生聽音樂繪畫、說故事等自由發揮方式，讓學生產生對美的創造力。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								
<input type="checkbox"/>	5. 音樂課教學能透過音樂鑑賞等活動培養學生對美的欣賞與感受力。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								
<input type="checkbox"/>	6. 音樂課教學能著重美感過程的體驗，多於最終成果的展現。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								

<input type="checkbox"/>	7. 音樂課教學能著重具個人特色審美的創作，多於直接模仿他人。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								
<input type="checkbox"/>	8. 音樂教師能透過音樂作品的歌詞或作曲家創作背景，啟發學生思考樂曲情感意義與其對生命的價值等特色。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								
<input type="checkbox"/>	9. 音樂教師在準備每單元前能深入研究教材內容，注意音樂教材是否具備美感能力的培養。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								
<input type="checkbox"/>	10. 音樂教材能含括多元音樂作品及作曲家的內容，使學生能利用美接納多元文化，認識彼此差異，進而學習尊重異己。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								
<input type="checkbox"/>	11. 音樂教師教導歌曲／樂曲時能向學生分析音樂作品所具之文化和美學意義。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								
<input type="checkbox"/>	12. 音樂鑑賞活動，不僅要讓學生瞭解作品之內容意義，更會讓他們分析作品背後的文化特質，提升其對多元文化的觀察力。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								
<input type="checkbox"/>	13. 每學年音樂課都能與視覺、表演藝術課程結合的活動，使學生在聽覺、視覺及動覺感官有所發展。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								
<input type="checkbox"/>	14. 音樂教師每學期應強調臺灣多元民族的音樂美學內涵與文化特性的課程內容	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								
<input type="checkbox"/>	15. 音樂教師的教學能有足夠讓學生獨立思考、發表對音樂藝術體察的空間。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								
<input type="checkbox"/>	16. 音樂教師每學期會設計有關提升學生對傳統文化認同的課程內容。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								

<input type="checkbox"/>	17. 音樂教學的各種活動能設計讓學生感受及辨識古典藝術與當代藝術、精緻藝術與大眾藝術的風格差異，體會不同時代、社會藝術的美與價值觀。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								
<input type="checkbox"/>	18. 音樂教師能要求學生定期於課堂外參與各式風格之藝文活動，以增進學生生活的豐富性與美感體驗。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								
<input type="checkbox"/>	19. 音樂教師能注重音樂教室的佈置及氣氛的營造。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								
<input type="checkbox"/>	20. 音樂課不僅是教師講述，更能有足夠讓學生開放自我、發表個人對音樂作品或相關展演活動的主觀感覺與情感。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								
<input type="checkbox"/>	21. 音樂教師能運用學生所喜愛的音樂及感興趣的內容來進行美感教學。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								
<input type="checkbox"/>	22. 音樂教師應著重提昇學生的藝術涵養與生活美感，使學生能善用所學成為與他人及環境溝通的有效工具。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								
<input type="checkbox"/>	23. 音樂教師能運用多元評量（兼重質與量，例如動態評量、實作評量、檔案評量等）的功能，從不同角度進行美感學習效益之評估。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								
<input type="checkbox"/>	24. 音樂教師所運用之音樂教材內容能從生活食、衣、住、行等方面切入，強化藝術與美感教育之生活聯結。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								
<input type="checkbox"/>	25. 音樂教師能讓以客觀的音樂元素讓學生辨別藝術作品中之變化。	<input type="checkbox"/> 專業知能 <input type="checkbox"/> 美學知能 <input type="checkbox"/> 時間分配 <input type="checkbox"/> 行政支持 <input type="checkbox"/> 行政資源 <input type="checkbox"/> 無暇備課 <input type="checkbox"/> 其他 / 補充說明：_____								

<b>參、音樂教師實踐美感教育於音樂課堂之困難原因</b>		非常同意	同意	普通	不同意	非常不同意
1.	音樂教師對美感教育的專業知能有限。	<input type="checkbox"/>				
2.	音樂教師對於美育課程應有的實際做法並不瞭解。	<input type="checkbox"/>				
3.	藝能科目的課堂數不足，使美育教學無法有效的實施。	<input type="checkbox"/>				
4.	藝術與美感教育相關行政支援與資源不足，現有社會資源未能充分運用。	<input type="checkbox"/>				
5.	智育當道，學校教學未能正常化，美育在學校之推廣不被重視。	<input type="checkbox"/>				
6.	學校對於美感教育的學習環境與美適性有待營造。	<input type="checkbox"/>				
7.	學校對美感教育未有政策與原則性的宣導。	<input type="checkbox"/>				
8.	學校未有提供美感教育實際施行之相關策略教導。	<input type="checkbox"/>				
9.	學校較少舉辦美感相關的藝文活動。（例如：校園音樂會、藝術展覽、戲劇展演等動。）	<input type="checkbox"/>				
10.	學校行政相關人員對藝術與美感的專業素養不足，未能給予相關課程活動規劃上的支持。	<input type="checkbox"/>				
11.	美感教育的研習、進修課程及相關資源不足。	<input type="checkbox"/>				

## 從「暹羅風韻」看泰國傳統音樂家與國樂團的合作： 創作《賽約瀑布》與《童謠》有感

### **A Collaboration between Thai Traditional Musicians and the Modern Chinese Orchestra: Reflections on Composing *Sai Yok Water Fall* and *Nursery Rhymes***

顏名秀

**YEN, Ming-Hsiu**

國立臺北藝術大學副教授、作曲家

Associate Professor, Composer

Taipei National University of the Arts

「國樂團」起源於二十世紀初，是一種仿效西方管絃樂團編制的新樂種。相對於西方管絃樂團經過好幾世紀長的轉變而逐漸定型，國樂團卻像是個精力充沛、擁有無限可能性的青年，不論是樂器改良、編制等，至今仍在持續發展中。近年來，臺灣的國樂團更是蓬勃發展，除了經常性的新作發表，更有越來越多的跨界，甚至跨國的跨樂種合作。而自 2016 年新政府上任後，臺灣的國樂團也開始呼應政府的「新南向政策」，積極開創與東南亞國家合作的可能性。

作為臺北市立國樂團 2016/2017 樂季之「世界風系列」音樂會的活動之一，2017 年 5 月 26 日晚間於臺北市中山堂舉辦的「暹羅風韻」音樂會結合了泰國傳統皮帕特樂團 (Pi Phat Ensemble) 與國樂團，以創作及演出的方式進行臺灣與泰國的跨國、跨界、跨樂種的音樂交流。



【圖 1】「暹羅風韻」音樂會海報。

承蒙臺北市立國樂團的邀請，筆者有幸為「暹羅風韻」音樂會創作了兩首作品：《賽約瀑布》與《童謠》，兩首皆是為了泰國傳統音樂家與國樂團所創作。由於是跨國、跨界、跨樂種的合作，這兩首作品的創作過程十分特別，筆者於期間學習甚多。因此，希望藉著此篇文章，除了自我紀錄之外，也藉著經驗分享，提供未來作曲家進行類似性質創作或製作之參考。

以下先簡介「暹羅風韻」音樂會、《賽約瀑布》與《童謠》兩首作品，接著提出一些本次合作時所遭遇到的困難，最後分享筆者面對這些困難時，所提出的解決辦法。

## 壹、「暹羅風韻」音樂會簡介

「暹羅風韻」音樂會是由瞿春泉指揮臺北市立國樂團，並由吳榮順擔任製作人與曲目導聆講師、梅替 (Metee Punvaratorn) 演奏泰式三弦 (Sau Sam Sai)、王世榮演奏琵琶、威撒路特 (Wisarut Suwannasri) 演奏泰式箏 (Pi Nai)、查彩 (Chatchai Puakdee) 演奏雙泰式木琴 (Ranat Ek)、樸拉替 (Prateep Lountratana-Ari) 現場作畫，以及詩納卡林威洛大學皮帕特樂團 (Srinakharinwirot University Pi Phat Ensemble) 共同演出。

此場音樂會的曲目 (如：【表 1】所示) 包含了五首專為此場音樂會的委託創作之外，上、下半場的開頭特別放入泰國皮帕特樂團的傳統曲目作為開場，音樂會結尾的安可曲亦別出心裁地結合泰國童謠《大象》與臺灣民謠《丟丟銅仔》，並由泰國皮帕特樂團與國樂團一同合奏演出。

【表 1】「暹羅風韻」音樂會曲目設計（筆者根據節目單製表整理）

		曲 目
上半場	1	泰國傳統曲目（皮帕特樂團）
	2	林京美《錯過了許多》（皮帕特樂團、國樂團）〔委託創作〕
	3	張宜蓁《佛陀》（泰式三弦、琵琶、擊樂）〔委託創作〕
	4	馬定一《金絲雀》（泰式箏、國樂團）〔委託創作〕
下半場	1	泰國傳統曲目（皮帕特樂團）
	2	顏名秀《賽約瀑布》（聲樂、國樂團、現場作畫）〔委託創作〕
	3	顏名秀《童謠》（雙泰式木琴、皮帕特樂團、國樂團）〔委託創作〕
安可曲		泰國童謠《大象》緊接臺灣民謠《丟丟銅仔》（皮帕特樂團、國樂團）

## 貳、《賽約瀑布》與《童謠》簡介

筆者為「暹羅風韻」創作的兩首作品分別為：《賽約瀑布》與《童謠》。前者是為聲樂與國樂團而作；後者則是為泰式木琴（Ranat Ek）、皮帕特樂團（Pi Phat Ensemble）與國樂團而作的協奏曲。兩首創作的主要方向皆以「以泰國既有的音樂素材」為基礎，加入國樂聲響，加以變化與融合，以產出新的創作。

簡單介紹兩首樂曲如下：

### 一、《賽約瀑布》為聲樂與國樂團（2017）

《賽約瀑布》的素材取自於泰國納瑞斯王子（Prince Narisara Nuwattiwong, 1863-1947）於 1888 年左右所創作的同名歌曲（泰文音譯為 Kamen Sai Yok）。歌詞包含四段，分別描述王子至賽約瀑布（Sai Yok Water Fall）遊歷時所見的自然風光，如：瀑布、溪流、樹林、花、魚、鳥、孔雀等，以及所耳聞的動物叫聲。

《賽約瀑布》四段歌詞的大意分別為：

#### （1）

聽我說，當我陪同朱拉隆功國王 H.M. 來到賽約瀑布。

哦，親愛的，我敢打賭你從來沒有見過

(2)

無數交織的花四處蔓延。從水邊向下延伸至谷底。  
咆哮而下、一瀉千里、氣勢磅礴的水幕四處飛濺。  
這是一個難忘的景象，這個瀑布，發出 *chok chrome* 的聲音。  
更確定的是 *chok chok chrome chrome*

(3)

清澈的水中有許多的魚，自在的四處悠遊。  
哦，親愛的，我敢打賭你從來沒有見過

(4)

黃昏時雛鳥們在巢中低吟，猶如安詳的音樂。  
金絲雀的鳴叫聲 傳到我們的耳裡，猶如 *kratong hong* 作響。  
聽起來真的就是 *kok kok, kratong hong*

《賽約瀑布》保留原曲以五聲音階所創作的旋律，由泰國音樂家演唱。另外，在國樂團原本就多變的音色中，更著重音色與和聲張力變化，企圖使用豐富的聲響營造歌詞中如詩如畫的美景。

本場音樂會亦是一音樂與繪畫的跨界合作。當樂手在演奏《賽約瀑布》的同時，泰國畫家即根據歌詞中所描繪的景色現場揮毫。



【圖 2】畫家模拉替 (Prateep Lountratana-Ari) 在《賽約瀑布》(Sai Yok Water Fall) 首演的同時，所現場完成的畫作（顏名秀 攝）

## 二、《童謠》為泰式木琴、皮帕特樂團與國樂團（2017）

《童謠》的素材取自於泰國的同名樂曲（泰文原名為 **อาหนู**，音譯為 Ar Nhu）。泰國原曲的實際來源已不可考，迄今只知源自於中國歌謠，再加以變奏而成。原曲演奏方式由泰式木琴獨奏，皮帕特樂團協奏。而為展現木琴獨特的演奏技巧及極其炫技的風格，木琴演奏家甚至會以「雙木琴」的方式演奏。

本曲依舊以泰式木琴及皮帕特樂團為主體，並盡量以不改變其極富自由與即興的特色，加入國樂團豐富的音響色彩。國樂團時以協奏、對話的方式，企圖結合兩種不同的音樂傳統。

## 參、雙方合作時需面對的問題

由於泰國音樂傳統與國樂傳統很不同，泰國音樂家與國樂音樂家的養成，及習慣的演奏方式也不同，因此兩方的合作並不容易。以下是筆者在此次合作上遭遇到的一些困難，同時提供相關經驗供參考：

### 一、音律的不同

泰國樂器的音律是「七平均律」，也就是將一個八度平均分為七個音；國樂團則是使用的「十二平均律」音律，一個八度等分為十二個音。可想而知，兩音律的不同，勢必造成合奏上的問題。而為了解決這個合音上的問題，勢必得讓其中一方配合另一方。

國樂團的樂器眾多，若要將國樂樂器調成七平均律，除了是個非常浩大的工程之外，拉弦聲部也需能有演奏七平均律的技巧。要能同時解決合音及音準的問題，實非易事。因此，即使會喪失泰國樂器原本的音響色彩，但是為了解決合音上的問題，在此次的合作中，只能讓泰國音樂家們盡量將樂器調成十二平均律中的音高，以配合國樂團。

### 二、來自泰國音樂即興風格的不確定性

泰國音樂極富「即興」風格，不同演奏（唱）者的詮釋方法直接影響了音高、曲式等選擇。不僅讓筆者在面對多種創作來源時不知如何抉擇，也讓實際排練增添了許多不確定性。

以《賽約瀑布》為例，筆者參考了許多不同的錄音，每個版本中的曲式與音高都不盡相同，編制更是多樣化。雖有泰國音樂家們提供樂譜，仍然只能作為參考。最終經過了討論，考慮歌詞的順序與現場作畫所需的時間，才確定下曲式。但音高的選擇，仍可見演唱者因著個人詮釋而有些微變化。這些變化仍保有主幹音，但使用不同的和弦音、加上不同的裝飾音、改變節奏等方式來呈現。

《童謠》是一首極富即興風格的作品，樂曲一開頭即是泰式木琴獨奏的華彩樂段，木琴獨奏家雖有基本的音高與節奏可以遵循，但所給予的詮釋空間很大。以骨幹音為基礎，演奏家增加了許多快速音群，來增添樂曲的張力，甚至會刻意以極快的速度演奏，以達到炫技的效果。為了能幫助指揮及國樂團了解木琴獨奏的聲部，必須將木琴的部分記譜下來。然而，由於快速音群的速度極快，要將每個音都聽寫下來是十分困難的；即使紀錄了下來，這份樂譜也無法適用於不同的演奏家，因為每位獨奏家的詮釋方式都非常不同，甚至每次演出都不盡相同。

### 三、記譜方式的不同

國樂音樂家的養成多半從數字簡譜開始，而隨著仿西式樂種「國樂團」的發展，當代作曲家多經過西式音樂教育的訓練，現今臺灣的國樂團多使用西式的五線譜。以筆者此次的兩首作品來說，國樂團裡的團員們只有零星幾位將五線譜轉換為簡譜輔助其練習，大部分的團員對於閱讀五線譜並沒有任何問題。然而，泰國音樂家的養成至今仍依循傳統的方式：口傳心授之外，另使用泰國傳統的記譜法。雖有少數音樂家可以閱讀五線譜，但速度通常不快，也無法閱讀較複雜的樂譜。

以筆者此次的經驗舉例，演奏《童謠》的八位皮帕特樂團團員們中，只有一位懂得閱讀五線譜。排練中亦需要依靠其他懂得閱讀五線譜的泰國音樂家居中協助。《賽約瀑布》是由一位泰國音樂家演唱，並由國樂團擔任協奏的角色。由於不更改原曲的旋律與歌詞，排練中只需更改個人詮釋上的些微變化，並沒有遇到嚴重的讀譜問題。

筆者認為，上述讀譜的問題是雙方合作上最大的困擾。樂譜是創作者與演奏者溝通的橋樑，亦是演奏者們共同依循的指南。若是演奏者中有一位無法讀譜，排練時必定需要花更多時間溝通。作曲家在創作時，十分需要仔細衡量樂曲的複雜度，以免無法在有限的排練時間內，達到預期的成果。

### 四、拍點的不同

另一個與「記譜不同」相關的困難點，在於泰國音樂的重拍在四拍中的「第四拍」，而西方音樂的重拍則在「第一拍」。兩者間僅「一拍」的差距實際上造成了許多合作的困難。泰國音樂家已經習慣了傳統記譜法中，重拍置於「第四拍」的記譜，即使能閱讀五線譜上的音高，與習慣上相差「一拍」的西式記譜，仍增加了讀譜上的困難。

另一方面，由於作品均為「以泰國既有的音樂素材」為基礎的創作，泰國音樂家在演奏這些來自原曲中既有的素材時，感受到的拍點並不會因為演奏新曲而有不同。因此，即使兩團能搭配合宜，但對於樂句間的呼吸與韻律的感受，在本質上是無法一致的。

## 五、演奏者與指揮的溝通

由「記譜」方式不同而延伸出的另一大問題則是「演奏者與指揮的溝通」。八人左右的泰國皮帕特樂團，由演奏泰式碰鈴（Ching）的樂手主掌全團的速度，以規律演奏拍點的方式「指揮」全團，演奏中團員們或許有眼目之間的交通，但基本上依靠「聆聽」泰式碰鈴的拍點來合奏。然而，數十人的國樂團則仿西式管絃樂團的演奏方式，「眼看」指揮的動作來合奏。兩方演奏上的差異，可以想見排練時所會遇到的困難。

由於兩團合奏時人數眾多，必定需要依靠「西式指揮」的方式演奏。然而，泰國音樂家的養成並沒有這樣的訓練，而且前述「重拍相差一拍」的問題，更是增加了泰國音樂家理解西式指揮的困難。

根據國樂團演奏「協奏曲」的習慣，不論速度如何變化，必須由獨奏家與指揮相互配合。在演出的當下若有分歧，獨奏家多半還是會配合指揮，畢竟指揮帶領著數十人的樂團，由獨奏家適度妥協比較容易合作。

然而，以《童謠》為例，樂曲中有多處由皮帕特樂團中的泰式木琴（Ranat Ek）領奏，且速度不斷加快的部分，在兩團的合奏上十分困難。其原因除了在於泰國音樂家沒有與西式指揮家合作的訓練之外，更重要的是因為《童謠》的原曲極富即興風格，速度根據演奏者的詮釋而不同。因此，樂曲速度轉換的當下更是無法兩團同時進行，必須由皮帕特樂團確立新速之後，國樂團方可加入。若是兩團同時漸快或漸慢，「指揮」之位亦需要移至皮帕特樂團的「泰式碰鈴」樂手身上，由國樂團配合皮帕特樂團進行，才得以合奏順利。

《賽約瀑布》的排練中亦有類似的情況發生，例如國樂團演奏了前奏或間奏之後，歌者即使看著指揮，也不確定何時應該進來。最後是歌者靠著反覆聆聽排練錄下的影音，加上多次的練習，才解決了這方面的問題。

在習慣了西式指揮的國樂團看來，這個問題不該是個問題，但在不習慣西式指揮的泰國音樂家們看來，或許就跟不諳手語一樣，無法理解這些手勢所代表的意義。唯一能倚靠的，除了聆聽還是聆聽，以及反覆的練習。

## 肆、作曲者能發展的空間

綜合以上於創作《賽約瀑布》與《童謠》時所遭遇到的困難，可以想見雙邊的演奏者有許多需要磨合的地方。在演奏的當下，由於泰國音樂的即興風格帶著許多不確定性，樂曲中速度轉換等關鍵點，是需由國樂團來配合泰國音樂家們的。創作上，尤其因為考量到記譜與讀譜的問題，並顧及有限的排練時間等現實狀況，創作方向必須設計以「泰國音樂家」為主軸，再加入國樂團搭配，來產出「新」作，才較為順利。

這樣的「新」曲是必須置於一定的框架內的，「新」意是無法恣意揮灑的。但若希望在此框架之內還能呈現足夠的新意，就得考驗作曲者的功力與創意了。幸好此次兩首作品之創作素材皆源自於既有的泰國樂曲，泰國音樂家對其十分熟稔。因此，只要此「新」作能盡量以原貌呈現原始素材，泰國音樂家就能比較容易上手。而「新」意的部分，就只能盡量放在國樂團上。

### 一、《賽約瀑布》

以《賽約瀑布》舉例來說，歌者的旋律盡量原始呈現，國樂團以伴奏之姿加入，並加上純國樂器演奏的前奏、數段的間奏、尾奏。為了讓此曲能更有「新」意，筆者著重在和聲的設計與國樂團的配器。

和聲設計上，設法使用七和弦、九和弦等，再加入和聲外音等，企圖打破以五聲音階創作的旋律，並製造戲劇張力，讓旋律線條能更有方向性與對比性。配器上，大量使用古箏製造瀑布水流的意象，笛子的顫音描寫鳥叫聲等，讓豐富的音色幫助聽眾想像賽約瀑布的景象。

### 二、《童謠》

以原素材就極為複雜的《童謠》來說，為了解決讀譜的問題，新曲依舊盡量保留原曲的部分。所謂的「新」意，則在於讓國樂團適時地，時以「呼應」或「伴奏」的角色加入。

樂曲首段中木琴獨奏的旋律，以音型與休止處劃分為多個樂句，而在不同的樂句之間，加入國樂團一音或兩三音的齊奏來呼應木琴。此處的木琴不需改變原本的音高，只需在樂句中稍微停久一點，讓國樂團應和。而在木琴演奏快速音群的部份，由於木琴的部份已經非常豐富，國樂團則退居為「伴奏」的角色，掌握主要的節奏脈動與和聲，讓木琴亮麗的音色與炫麗的旋律，有更多的支撐。

另外，也將原曲劃分為數個樂段，並在樂段間適時地加入純國樂團的樂段，一方面平衡雙方明顯的主從關係，另一方面也能在整體結構上做些變化。這些「純國樂團」的樂段，也因為沒有泰國音樂家的加入，擁有了更多創作的自由空間。例如：整曲雖為 C 調五聲音階，在這些純國樂團的樂段中，就可轉到另一五聲音階，增加調性上的變化。抑或，樂曲速度極快的部份，接入純國樂團演奏慢一倍速度的樂段，就可作戲劇張力的變化，並讓接下來的樂曲有更大的發展空間。

## 伍、結論

在此篇文章中，筆者提出了幾個在合作「暹羅風韻」音樂會時，所觀察到的問題。其中有些可以經由創作的巧思解決，有些卻很難找到方法（如：音律的不同等）。雖是為了提供

未來的創作者作為參考，但這些問題也會因人、曲的不同而異，每個合作案需要面對的問題一定不同。

兩個非常不同的樂種相互合作，必定會出現許多需要磨合的地方。正是這些碰撞與摩擦提供了相互交流溝通的機會，使得雙方對於彼此的文化有了更深入的認識，而這也是筆者認為在此合作中最珍貴之處。類似的跨國、跨界、跨樂種的合作，相信往後會越來越多，筆者期待現代國樂團，能因此開拓出更多新的道路，發展演進上更多元、精彩。



## 北藝大名譽博士邱火榮老師的北管藝術教育貢獻

### Honorary Dotorate Mr. Chiu Huo-Long from TNUA and His Contribution Regarding Education of the Arts Through Beiguan

謝琮琦

**HSIEH, Chiung-Chi**

臺北藝術大學傳統音樂系兼任講師

Honorary Lecturer

Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts

2017年適逢國立臺北藝術大學創校 35 週年，校方特別選在 6 月 10 日畢業典禮的大日子，頒授名譽博士學位予五位對藝術領域貢獻甚深的前輩：音樂家朱宗慶，北藝大前校長；京劇大師李柏君，北藝大舞蹈學院兼任的京劇身段老師；水墨名家李義弘，北藝大美術系退休教授；北藝大傳統音樂系兼任的北管民間藝師邱火榮；以及愛好音樂的民間企業家許文龍，對這五位在專業領域的成就與對社會及北藝大教育的貢獻，致上最崇高的敬意。這次也是北藝大首次將名譽博士學位頒授與企業界人士。

楊其文校長肯定北管藝術家邱火榮，參與臺灣 50 年來重要戲曲演出，是少見的一位同時活躍於北管、歌仔和布袋戲的全方位專業樂師，猶如一部北管戲曲的活歷史，近 20 年來並積極投入於北管音樂曲譜的整理與教材編寫。



【圖 1】2017.06.10 名譽博士頒獎典禮

攝影王世邦：左邊為邱火榮，右邊為楊其文校長

## 邱火榮的成長背景

邱火榮老師生於 1934 年（身分證誤植為 1937 年）台中，父親林朝成（1908-1970）是名聞遐邇的樂師，母親邱海妹（1911-1993）是技藝出眾的亂彈名伶，自幼承繼父親的後場音樂、母親的亂彈腔調，奠定紮實的技藝根基。邱老師從小即跟隨父母親到各地著名北管子弟館閣教授，例如：「台北金海利」、「烏日永樂軒」、「豐原集成軒」…等。14 歲在父親安排下加入「振樂天」布袋戲團打鑼鈔，17 歲那年父親安排他到金海利指導，因而有了“囡仔仙”的稱號，爾後便陸續到各地北管子弟軒社擔任館先生，如：「板橋潮和社」、「清水同樂軒」、「沙崙保安社」、「臺北延樂軒」、「淡水南北軒」等。

1952 年邱老師加入亦宛然掌中劇團擔任李天祿老師的後場，當時戲曲界凡能擔任亦宛然樂師者皆為戲曲界中數一數二之能人。1952 年加入中華票房，先後向侯佑宗、小明仙、趙德厚學習京劇鑼鼓及文場伴奏。1963 年入伍期間在「93 師康樂隊」中跑遍「布袋戲隊」、「輕音樂隊」、「京劇隊」三團，也因此接觸到不同的音樂系統，更為往後的演藝生涯建立音樂基礎。退伍後，老師開始到各劇團擔任後場樂師如：小西園掌中劇團、勝光歌劇團、民安歌劇團、友聯歌劇團、王桂冠歌劇團，展開了職業樂師的生涯。



【圖 2】後排左四為邱火榮，2000 年拍攝於巴黎

1982 年邱火榮應邀參加文建會首辦的【民間劇場 - 北管藝人聯演】活動，與國內多位北管名家同台獻藝，演出《藥茶計》、《斬黃袍》、《白虎堂》等，隔年受新美園北管劇團之邀再度參與【民間劇場】活動，演出《鬧西河》。1990 年有感於表演藝術環境之提升，遂與同為北管藝人的夫人潘玉嬌女士共同創立亂彈嬌北管劇團，並於國軍文藝中心、國家戲劇院售票演出北管戲《黃鶴樓》、《羅成寫書》、《出京》。2000 年帶領學生及采風樂坊赴巴黎參加由文建會及法國世界文化館舉辦的「意象音樂節」演出活動。

除了家庭背景的薰陶，邱老師在從業的過程中仍不忘學習，早期筆者常聽老師說：

“以前我們那年代演出很多幾乎天天有戲，但只要一有空檔我就會去找老師上課學習，因為我們做後場的要應付前場演師的不同需求做音樂伴奏，演師要唱京劇我們就要能拉能打，要歌仔戲、流行樂等，演出需要就要馬上來的，因此自己平常技藝的累積是相當重要”。

邱老師除了天賦資質的俱備，後天更是加倍比別人用心，也因此能成為台灣少數從亂彈戲、布袋戲、傀儡戲到歌仔戲都能勝任的全方位藝師。邱師在不同劇種的學習刺激下，除了增添他在音樂上的成就，更在日後的教學生涯中，填補以往傳統教學上的不足。

1989 年邱老師獲教育部民族藝術薪傳獎，同年亦開始受聘到各大專院校及專業樂團指導北管音樂，1995 年正式受聘於國立臺北藝術大學傳統音樂學系擔任北管樂兼任教授。為使北管藝術獲得最好的保存與傳承，老師開始致力於北管教材的鑽研與整理，希望將畢生所學傳承下去！



【圖 3】邱火榮與北藝大傳統音樂學系第三屆北管組學生

## 一、老抄本的整理

邱火榮老師的父親林朝成 (1908-1970)，人稱“樹成先”，為當時非常著名的北管先生，不僅擔任戲班後場樂師更指導過非常多的北管子弟軒社，其中以指導「德樂軒」的“十三公司”（德樂軒光復後招收的第一批傑出子弟藝人）最被人稱道。

林朝成先生的手抄本內容相當豐富，包含了北管新舊路戲齣、牌子、細曲、絃譜及鑼鼓譜等。在細曲部分林朝成先生為避免因較少使用而失傳，更以簡譜方式書寫記錄出節奏與音高，有別於其他北管抄本，對於一些特殊鑼鼓及曲調亦有分別記錄下來。



左圖與右圖：林朝成北管手抄譜

手稿文件的保存不易，隨著老師幾次的搬家及遭遇淹水使抄本受到嚴重的損壞。近年來邱老師在學生的協助之下，陸續透過數位掃描方式將其保存，並帶領學生陸續將精采的戲齣重新整理校訂，並透過實際的唱念傳承以工尺譜的方式將曲調整理書寫下來。老師也一再表示這些抄本的價值在於被不斷的演出呈現，若只是淪為圖書館資料或博物館文物這樣就太可惜了。

有鑑於北管戲的沒落如何將這些精采好戲能再被看見，邱老師自 2008 年迄今指導延樂軒北管劇團，並邀請妹妹，有北管戲狀元之稱的劉玉鶯指導身段，演出《王英下山》、《全本下河東》、《斬經堂》、《活捉》、《秦瓊倒銅旗》、《戲叔》、《燒窯》等經典戲碼。2016 年更與臺北木偶劇團合作，重新整理北管戲碼《高平關》（一般民間稱此齣“借頭或借人頭”），整理過程中因劇本有缺漏因此老師再拿其他北管藝師之抄本進行比對補齊，在全本《高平關》整理好後再交予導演進行布袋戲版本的製作。傳統劇碼的再現，邱老師往往有不同的見解：舊的劇本是參考，以前的人沒唸多少書，常有錯用詞字的現象，現在我們就要重新校訂，尤其北管抄本中很多“囉嗦”的重複之處，可以視情況刪除，千萬不要一味的盲從才能做出符合現代觀眾的好作品。



## 二、戲曲教學資料的建立

檢視臺灣目前北管現況，擁有一身技藝並保有豐富教材與演出經驗的北管藝師寥寥無幾。若隨時間流逝、凋零，其精湛之技藝無人傳承，將造成無可彌補的損失，邱火榮老師擁有豐富的實際演出與多年的教學經驗，在累積多方的經驗後即能提供出豐富的保存內容及呈現出最完整教學資源。

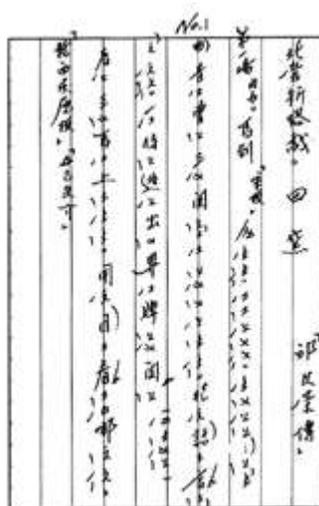
1992 年起邱火榮老師陸續參與政府文化單位保存計畫案，協助各館閣、北管藝人出版北管音樂唱片。1995 年邱火榮老師受聘於國立臺北藝術大學傳統音樂學系擔任北管樂兼任教

授，為了使學生能夠在最短時間獲得最大學習的效果，老師花了相當長的時間與精力建立自己的教學教材。擺脫傳統劇本式的手抄本格式，在唱詞旁註記工尺譜並謄寫出鑼鼓及身段符號，在完成文字書寫後再自拉自唱進行錄音式的檢查。當時老師同時在臺北市客家文化會館及臺北市社會教育館開設北管研習班，藉由這樣一齣齣有清楚劇本及老師邊拉邊唱的錄音帶輔助，讓這些沒有音樂基礎但對北管音樂有興趣的朋友能在最短時間獲得最多，而這也是一般老藝師無法達成的困難任務。

邱火榮老師在北管上的藝術成就除了頭手鼓之外，嗩吶及拉絃也是令人稱讚的。國立臺北藝術大學傳統音樂學系早期在前幾屆北管組有區分演唱、拉絃與嗩吶主修，邱老師當時曾擔任拉絃跟嗩吶的主修老師。為了讓學生能在他的個別課中能有更多的學習，他即針對不同的課程設計出不同的教材，例如在拉絃的部分：老師將他在演出多年的拉絃伴奏弓法書寫下來，其次依照不同的角色告知學生在拉絃上的差異，及與國樂上演奏技巧的不同。

邱老師擁有多年的戲曲伴奏經驗，藉由他的實務經驗分析後分享給學生，讓學生了解拉絃的伴奏與唱腔旋律息息相關，尤其是指法的靈活運用更名為演唱者的唱腔提高到另一個境界。在拉絃授課教學中學生往往無法體會其中的情感，因此邱老師特別把“弓法”書寫於教材當中，建立了邱派完整且嚴謹的北管弓法，亦可說是邱師戲曲美學的表現方式之一。

2002 年由亂彈嬌北管劇團執行，國立傳統藝術中心出版的《北管戲曲唱腔教學選集》，為台灣第一本以教材為方向的北管唱腔專書。書中由邱火榮老師針對北管戲曲的主要樂器、工尺譜及北管福路與新路系統의各種聲腔板式作介紹及伴奏拉絃的示範，提供北管學習者及北管演奏者一套完整的工具書。



左圖與右圖：邱火榮《北管戲曲唱腔教學選集》封面與手稿

### 三、北管鑼鼓譜的整理與出版

鑼鼓為戲曲中極為重要的一部分，他關係著整齣戲的“唱、唸、做、打”，戲劇中的唸白、唱段、身段等也因鑼鼓有了鮮明的節奏，並烘脫了戲劇中誇張的情感與提升戲劇張力。它肩負襯托前場演員的身段動作、念白，以及導引戲曲腔調等功能，更是渲染劇情、烘托人物情緒、製造舞臺氣氛的關鍵，地位之重要不言而喻。

邱老師的司鼓地位一直以來是最被注意到的，其因不外乎老師長年的實務演出經驗累積，尤其是在 1983 年政府首次重視民間藝術，將許多專業團隊帶進劇場的同時，邱老師即被團隊邀請擔任司鼓一職，其鼓佬地位再度被肯定。由於老師的全方位，許多民間藝人看到老師都不敢坐上司鼓的位置，或在老師面前教學生，由此可見老師在同行圈的地位。

依北管不同的系統，其鑼鼓可略分為“古路”與“新路”兩大類，其中依不同使用方式又可分「唸白鑼鼓」、「唱腔鑼鼓」、「身段鑼鼓」、「乾牌子」等，其數量十分龐大。但隨著現今北管戲的沒落，搭配前場演員演出的鑼鼓少用，子弟排場的戲曲清唱，雖也有鑼鼓部分，但成分較少且多已簡化。有鑑於此，延樂軒北管劇團於民國 100-103 年期間針對邱火榮老師的鑼鼓技藝作一整理，出版【萬軍主帥 邱火榮的亂彈鑼鼓技藝 I II III】有聲書，以免舞台鑼鼓之運用面臨失傳。

鑼鼓是活的藝術，變化多端，要將老師的鑼鼓技藝完整記錄、呈現，非短時間能完成，因此在這三套書中老師分別以古路《下河東》、新路《天水關》、扮仙戲《新三仙會》為例，並收入已鮮少被使用的鑼鼓套曲等。由邱老師親自領軍，搭配潘玉嬌、劉玉鶯老師前場身段示範，以一窺北管鑼鼓在身段與唱腔方面的舞臺應用。其次搭配 CD、DVD 的聆賞，再輔以專書的註解，當能了解鑼鼓實際運用的靈活與多變性，甚至體會北管鑼鼓質樸之美。

### 四、桃李滿天下

邱老師自 17 歲開始就在各北管館閣擔任子弟先生，一直到現在八十幾歲了仍持續於台灣傳統北管藝術的傳承。從館閣子弟先生，到民間社團、學校社團、大專院校、臺北市立國樂團、采風劇坊等職業表演團隊，老師可說是名符其實的桃李滿天下。累積多年下來，也培養出多位專業演奏家，如：歌仔戲著名鼓師王清松、前國立台灣戲曲學院校長鄭榮興、臺北木偶劇團團長林永志、前台北市立國樂團打擊首席李慧老師等，都是老師的得意門生。

2015 年邱火榮老師獲頒文化部「104 年度重要傳統藝術暨文化資產保存技術保存者」北管音樂保存者的殊榮。獲得指定的人間國寶必須展開以 4 年為 1 期的傳習課程，將其精湛的技藝傳承發揚，為國家造就新一代的傳統藝術人才，讓我國寶貴的文化資產得以代代流傳。為此案邱老師再度帶領子弟兵投入北管音樂的教材整理。而今年國立臺北藝術大學更給予老師肯定，在六月頒予老師名譽博士授證表彰老師在藝術文化領域之貢獻與成就。作為北管樂界後輩的一份子，在此恭賀邱火榮老師獲得北藝大名譽博士的殊榮外，也期望北管音樂在他

的教學領導下，更欣欣向榮。



以下為老師近幾年帶領學生共同製作作品：

2017.12.01 出版北管 DVD《困唐》、《鄭恩出府》

2017.01.08《蘊韻新聲》當代偶戲創新系列 - 北管布袋戲《劈山救母》

2016.09.04 新編北管布袋戲《高平關》

2011.04.29 臺北木偶劇團與延樂軒北管劇團共同製作 - 跨界人偶合演大戲《秦瓊倒銅旗》

## 《看見音樂聽見畫—馬水龍教授紀念特展》

# “See the Music—Hear the Painting”, a Commemorative Exhibition in Memory of Professor Ma Shui-Long

蔡政嘉

**TSAI, Cheng-Chia**

國立臺北藝術大學 傳統藝術研究中心

Center for Traditional Arts, Taipei National University of the Arts

展覽名稱：《看見音樂聽見畫—馬水龍教授紀念特展》

展覽期間：106 年 5 月 2 日至 7 月 21 日

展覽地點：國立臺北藝術大學 | 未來 · 傳統實驗基地 (The FuturePast Lab)



【圖 1】《看見音樂聽見畫—馬水龍教授紀念特展》開幕表演  
樂曲名稱：馬水龍……「長笛幻想曲」；演出者：林姿瑩老師

## 引言

馬水龍教授已於 2015 年 5 月 2 日離開人世，他遺留下來的音樂及美術作品所帶來的藝術涵養精神，卻是深植人心。今年適逢北藝大 35 週年校慶，傳統藝術研究中心為感念馬水龍教授對北藝大的心力付出，於今年 2 月開始策劃《看見音樂聽見畫—馬水龍教授紀念特展》，透過此特展，希望讓更多民眾體會馬水龍教授對於創作、音樂教育及美術園地的貢獻。



【圖 2】展場入口

馬水龍教授在音樂領域中卓爾不群，並在美術園地努力耕耘；另外，配合多媒體展示，引領觀眾透過聆聽音符，傳達其生命故事、音樂理念以及對土地的關愛。

本次特展共分三大部分，第一部分「生命之歌」，簡述馬水龍教授生平歷程；第二部分「音樂之旅」，以五首不同時期之作品：《雨港素描》、舞劇《廖添丁》、《梆笛協奏曲》、《意與象》及《無形的神殿》，回顧馬水龍教授的作曲創作歷程；第三部分，則藉由其音樂會海報、畫作、獎盃及獎牌等實物展示，使觀眾透過視覺與聽覺領略馬水龍教授音樂和美術園地耕耘的成果。

這次大部分展示品，多為由馬水龍教授遺孀許子珍女士所提供，將放置於家中、鮮少公開之畫作、手稿、獎盃、海報等物件，作為本此展場的展示物品。

## 簡介馬水龍教授

馬水龍教授為臺灣知名音樂家，他擅長將視覺及美學導入音樂中，強調用「耳朵聽見畫，以眼睛看見音樂」的概念，藉由創作，關懷、禮讚他所熱愛的鄉土和同胞。作品不僅深獲樂界讚揚肯定，更首開臺灣作曲家於美國紐約林肯藝術中心舉辦全場個人作品發表會先例，先後曾獲中山文藝獎、金曲獎、金鼎獎、吳三連獎、國家文藝獎以及行政院文化獎等多項殊榮。

除活躍於音樂創作外，馬水龍教授也是備受尊重的教育家。他曾任國立藝術學院（國立臺北藝術大學前身）第二任校長，對學校藝術教育與創作、人文學養、學術研究、展演活動，均有深厚完整的發展，奉獻極大心力之下，奠定學校扎實根基。

馬水龍教授呼籲藝術教育應從基礎做起自文化紮根，從小就應培養對藝術的愛好。此外，他並積極推廣臺灣現代音樂發展，在擔任臺灣區亞洲作曲家聯盟理事長期間，與邱再興文教基金會一同創立春秋樂集，藉此讓更多青年作曲家作品得以發表。

儘管馬水龍教授已於 2015 年 5 月 2 日離開人世，但他對音樂創作的熱愛以及為教育界犧牲奉獻的精神將會永遠留存世人心中。

## 展覽內容

### 第一部分 「生命之歌」

在步入本次特展，首先映入眼簾的是馬水龍教授的肖像，雄偉又浩大感，呈現出馬教授的莊嚴、嚴謹及不失活潑性，而更是讓民眾能夠感受到，馬教授的教育精神及成就，深深佇立於北藝大的心中。

步入後，馬水龍教授的生平事蹟，以條列式、圖片及「樂章」形式分項說明。

在第一樂章「從基隆兩港到德國雷根斯堡」，說明馬教授出生於基隆，自幼受經營國術館的父親影響，勤於鍛鍊身體，並養成喜愛大自然的習性。

兒童時期喜愛廟口的北管和其他傳統音樂，奠定他日後創作的「音源」，在小學時期，就讀安樂國小四年級時，開啟音樂探索之路；而稍長也曾與本土藝術家江明德及汪壽寧夫婦學畫，並亦接觸美術領域。

於藝術領域中極為優秀的馬教授，在決定以「音樂」或「美術」做為一生志業時，曾經給予自己一個月的時間，以藉由不接觸兩項領域前提，思考何種藝術為生命之中不可或缺的元素，歷經了幾番掙扎與思考，最終選擇了「音樂」作為其往後人生中全力以赴之方向。

1959 年，考取國立藝專（現今國立臺灣藝術大學）音樂科理論作曲組，副修大提琴和鋼琴。

1967 年，與陳懋良、游昌發、賴德和、沈錦堂與溫隆信等五位作曲家，共同發起「向日葵樂會」，每年度皆舉辦作品發表會；而鋼琴作品《兩港素描》便是於此時期創作。

1972 年，馬教授獲得西德全額獎學金，進入德國雷根斯堡聖樂院（2001 年改制 Hochschule für Katholische Kirchemusik und Musikpädagogik Regensburg 前身）就讀三年，隨席格蒙教授（Dr. Oskar Sigmund）學習作曲，在校期間，除專精於作曲之外，更習大提琴、鋼琴及合唱指揮等，並以最優異的成績畢業，且代表學校在雷根斯堡音樂節、柏林電臺、慕尼黑電臺公開發表作品。

在第二樂章：北藝大之歌，說明了馬水龍教授，於 1975 年自德國返臺後，開始應聘於國立藝專、東吳大學音樂系任教，教學之餘，發揮旺盛創作力，完成多首傑出作曲。自 1981 年起，加入國立藝術學院（今國立臺北藝術大學）籌備工作，並先後擔任音樂系創系主任、院長、教務長及校長等職。擔任音樂系主任期間，廣開傳統音樂相關課程，試圖改善臺灣音樂教育全面西化問題；擔任校長時，更致力於打造國立臺北藝術大學成為培養一流專業藝術領域人才的學術殿堂。

第三樂章：頌歌，本中心藉特展介紹馬教授於 1986 年獲美國國務院傅爾布萊特學術獎助金 (Fulbright Grants) 赴美，並於美國紐約林肯藝術中心等地區，舉辦個人作曲發表會，為臺灣當代作曲家獲得極大殊榮。馬教授除積極推廣臺灣現代作品，也擔任多屆亞洲作曲家聯盟要職。在 1991 年為財團法人邱再興文教基金會創辦「春秋樂集」，提供臺灣當代音樂創作者多一份發表作品的空間及舞台。1994 年也獲文建會補助，再度赴美於北伊利諾大學、耶魯大學、哈佛大學等校作專題演講。

馬教授由於長期對臺灣音樂教育發展貢獻非凡，於 2000 年由李登輝總統頒發二級勳章、2006 年，獲行政院文化獎、2007 年，獲臺南大學名譽博士、2007 年，獲臺北藝術大學榮譽博士，以及 2012 年，獲臺灣大學名譽博士等多項殊榮。



【圖 3】馬水龍教授肖像與感謝名單



【圖 4】馬水龍教授「生命之歌」

## 第二部分 「音樂之旅」

第二部分，傳統藝術研究中心用心製作了 5 大區塊的展版內容設計，特擷取五首馬水龍教授之經典作品：《兩港素描》、舞劇《廖添丁》、《梆笛協奏曲》、《意與象》及《無形的神殿》，透過以上音樂作品，來抒懷馬水龍教授對於臺灣本土的關愛，而本中心更是於此展區增設平板電腦，供觀展者能透過影音，一同體驗馬教授的創作經歷與成果，以下依作品名稱分別介紹：



【圖 5】第二部分「音樂之旅」

## § 戀戀雨港：《雨港素描》（於 1969 年創作）

《雨港素描》為馬水龍教授三十歲之力作，結構精簡，靈活而大膽運用了二度音程<sup>1</sup>，描寫故鄉基隆總是下雨的情境，雨聲喚起兒時的夢幻，少年成長的憧憬及記憶。他的夫人，鋼琴家許子珍女士也是基隆人，同時也是馬水龍教授在藝專的學姊，無疑是最佳的詮釋者。

本作品分為四個樂章：〈雨〉，先為綿綿不斷的濛濛細雨，緊接著是急風驟雨，達到一個高潮。〈雨港夜景〉，從雨港碼頭吵雜的度過一天後，晚上寧靜的感覺。〈撿貝殼的少女〉，以頑固的低音律動展現，彷彿微波細浪衝擊岩石，遠處隱約出現的撿貝殼少女（其妻子許子珍女士）。〈廟口〉，描述人來人往熱鬧的基隆廟口景象，透過仿北管的鑼鼓與嗩吶聲旋律呈現。<sup>2</sup>

## § 漢之民也：舞劇《廖添丁》（於 1978-1979 年間創作及發表）

自德國返臺後，於私立東吳大學任教。在當時（自 1975 年到 1980 年）是馬水龍教授創作力最豐盛的時期，也是臺灣歷經一連串外交挫敗後民族主義高漲的年代。高喊「唱自己的歌」的民歌運動，和標舉「中國人作曲，中國人編舞，中國人跳給中國人看」旗幟的雲門舞集，呼應了這股民族情緒。

1979 年受雲門舞集創辦人林懷民的委託，寫作《廖添丁》舞劇音樂。受委託後，馬水龍教授曾到淡水八里鄉的「漢民祠」（廖添丁葬身之處）尋求靈感。看到「漢之民也」牌坊，和一個藏在蘆葦叢中的石碑「神出鬼沒廖添丁」，大受激發而寫作出這個舞劇樂曲。

本舞劇於 1979 年 5 月 4 日至 7 月 7 月 8 日分別於台北國父紀念館、高雄市市立體育館、台南市市立體育館、嘉義市縣立體育館及台中市體專體育館等地方展演；1988 年，本作品被重新改編為《廖添丁管弦樂組曲》。

和舞劇《廖添丁》同時期的作品《竇娥冤》(1980 年)，是馬水龍教授另一個音樂與舞蹈的結合代表，為受舞蹈家劉鳳學委託創作，更是獲頒「吳三連文藝創作獎」。

## § 雅俗共賞：《椰笛協奏曲》（於 1981 年創作）

《椰笛協奏曲》是馬水龍教授最膾炙人口、雅俗共賞的作品。受到作曲學生陳中申演奏的椰笛聲響啟發，著手創作這首結合傳統樂器椰笛和西方管弦樂團的協奏曲。其序奏曾作為臺灣「中國廣播公司」台聲音樂，透過廣播，使得這首作品成為社會大眾耳熟能詳的臺灣當代創作。本作品於 1983 年知名指揮家與大提琴家羅斯托波維奇（Mstislav Rostropovich）

1 引用自〈朱梓樂紀〉，樂評／馬水龍的雨港素描。

2 引用自《臺灣大百科全書》，撰稿者：葉佳榮，最後修訂日期：98 年 9 月 9 日。

率領美國國家交響樂團（American Symphony Orchestra）於國父紀念館演出此曲，並由美國 PBS 公共電視臺（Public Broadcasting Service）實況轉播，在當時引起許多民眾及音樂界廣大迴響。

馬水龍教授在他幾首代表性的作品中，例如：《椰笛協奏曲》、《意與象》、《尋》和《琵琶與弦樂四重奏》，都應用了傳統樂器。他認為，傳統樂器有西方樂器無法取代的特色。另一方面，他堅信，樂器的生命在於創作，如果一件樂器沒有新的作品一直出現，它就會消失，因此，創作是保存傳統的必要手段。

### § 迴盪在水墨與油彩之間的音符：《意與象》（為簫與四支大提琴，於 1989 年起創作）

馬水龍教授擔任北藝大行政主管期間（1981-1994），繁忙的行政工作使他創作量銳減，只完成《我是...》、《意與象》、《水墨畫之冥想》等作品。數量不多，但這些作品可說是他作品中，被演出頻率最高的幾首樂曲，在風格上則脫離東吳時期舞劇音樂的寫「實」轉向寫「意」。

他在《意與象》的樂曲說明中提到，「從詩詞形象表現的意象美，反射為本曲創作的動機與意念」，顯示了他的樂曲創作不只是音符的經營，更從文學、美術等藝術類型中汲取養分，再轉化成音樂形式呈現。

同一時期的作品中，《水墨畫之冥想》（為九把大提琴，1995 年），則更鮮明地表現出他優游在美術與音樂之間的創作理念，他以「看見音樂，聽見畫」這幾個字說明了這個理念。

### § 大地禮讚：《無形的神殿》（為男聲合唱與管絃樂，於 2005-2006 年間創作，2007 年發表）

《無形的神殿》是馬水龍教授卸下國立藝術學院校長一職後，寫作的大型作品。樂曲標題借用自詩人李魁賢詩作《玉山絕嶺》，創作動機則源於 2003 年他和一群文化界人士登玉山的經驗。馬水龍教授如此描述他登玉山的感動：

那一天運氣也很好，上去的時候非常的晴朗，還不知道幾點日頭就出來，然後那個壯麗，實在是很難形容。所以我愣在那邊，什麼話都講不出來，那種感受就是說，真的是臺灣多美，真的是多美。我在國外也去過很多很多，但都沒有感受到那種群山就環抱你，你人就在雲的上端上面，很多山都浮上來，就像在那個水邊浮上來這樣子，那種感覺好像就是說你是神仙一樣。

全曲分為〈夜話排雲〉、〈日出〉和〈神祭〉三個部分，部分旋律引用鄒族和布農族原住民音樂素材。雖然馬水龍教授作品中並不常用到原住民音樂素材，但他非常喜歡原住民音

樂，經常參加原住民祭典活動，樂於在其中體驗原住民音樂的氛圍。

數十年來，馬水龍教授透過音符述說自己的生命故事、音樂理念以及對土地的關愛，對他而言創作是一條永無止境的路，因此他說：「真正的創作從現在才開始，好的作品永遠是明天的事」。

### 第三部分

馬水龍教授的音樂作品讓大眾認識他不凡的才華，以及在哲學、文學、美學、傳統音樂方面的涉獵，在繪畫方面他也下過極大功夫，他曾說：「我自幼喜愛繪畫與音樂。爾後，雖然選擇了音樂為終身志業，但對繪畫的興趣狂熱始終有增無減。在已完成的音樂作品中，有幾首均與繪畫有著密切的關係。我認為，所有的藝術創作，雖因使用的素材不同或其表現的技法相異，但最終所要呈現的藝術本質，應是殊途同歸。」<sup>3</sup>



【圖 6】馬水龍教授畫作（左至右）：漁村一角、海面夕照、關渡夜景

馬水龍教授已離開我們兩年，所帶給後輩音樂界的影響是無人能所取代，而為了展現馬水龍教授除了於音樂園地的創作之外，本中心將「第三部分」以歷年作曲發表會及樂展海報、馬水龍教授石膏像、畫作作品、手稿、書信、獎盃、獎狀及照片等，將真實物件如實的展示出，更使觀眾一同欣賞其美術園地耕耘的成果，而最被關注的畫作便是「海面夕照」，在馬水龍教授創作此作品時，起初並未賦予畫名，而讓觀眾欣賞時，難以斷定其陽光乍現為日出或日落，不經覺得馬教授不管是音樂或是繪畫之中，常讓人有著深不可測的意味。

本中心更另設置影音播映區，播放「馬水龍校長紀念音樂會」、「馬水龍教授追思音樂會」及「九十五年行政院文化獎頒獎典禮暨馬水龍作品音樂會」，更能透過視覺引導現場觀眾至不同的音樂會現場之中。

3 引用自國家兩廳院 2015 年 12 月 1 日〈馬水龍紀念樂展《意與象》新聞稿〉。



【圖 7】馬水龍教授獲頒各獎項之獎盃



【圖 8】特展擺設位置



【圖 9】馬水龍教授歷年發表會及音樂會之海報



【圖 10】藉平板影像形式，介紹馬水龍教授作品

## 結語

在此，本中心大力地感謝馬水龍教授遺孀許子珍女士為本次特展，花費許多精神及時間，協助整理馬水龍教授之樂曲手稿、歷年海報、多項畫作以及影像檔案，也感謝各民間藝文團體如：十方樂集、邱再興文教基金會、台北愛樂文教基金會、公共電視文教基金會、國立臺灣交響樂團、雲門舞集、鳳甲美術館等，授權及提供本中心影音資料等、學校機構，如：國立臺北藝術大學音樂系、圖書館等協助提供文件資料，以及全臺灣藝文界教授及老師授權本中心播映其影像。



【圖 11】馬水龍教授遺孀許子珍女士



【圖 12】楊其文校長頒予許子珍女士感謝函

## 「關渡音樂學刊」徵稿細則

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

### 一、緣起

本學報之目的在於促進國內系（所）、院校間跨領域的音樂學術交流，結合音樂學、音樂理論與演出實務，以公開徵稿及嚴謹審查制度的方式，進而提升音樂研究水準，期許成為具有公信力的學術性刊物。

### 二、徵稿內容

以音樂相關領域之學術性論述為主，若有分期刊登之連續性論文（最多二期），其各單一論文內容之論述必須完整終結。徵稿對象包含以下各類：

- (一) 音樂學術論著：具原創性或發展性之研究論文，主題不拘。每篇字數以 10000 字至 20000 字為上限，含圖表、譜例以不超過 20 頁為原則。
- (二) 音樂理論：每篇字數以 10000 字為上限，含圖表、譜例以不超過 15 頁為原則。
- (三) 表演詮釋：每篇字數以 10000 字為上限，含圖表、譜例以不超過 15 頁為原則。
- (四) 當代音樂論述：每篇字數以 10000 字為上限，含圖表、譜例以不超過 15 頁為原則。
- (五) 譯萃與刊登重要譯稿、學術及音樂表演動態或其他資料性研究，每篇字數以 10000 字為上限，含圖表、譜例以不超過 15 頁為原則。
- (六) 影音資料、書評、樂評及其他類：每篇字數以 6000 字為上限。
- (七) 樂譜類。

### 三、投稿規定

- (一) 來稿須為未曾以文字形式正式發表之論述，且內容必須符合格式規定（譯稿除外），其內容若涉及第三者之著作權（如譯稿原文、圖、表、樂譜及長引文等），作者應依著作權法相關規定向原著作權人取得授權。
- (二) 投稿內容不得有侵犯他人著作權或商業宣傳之行為，其法律責任由作者自行負責。
- (三) 須附中英文摘要與關鍵詞；中英文摘要字數以 300 字以內為原則，關鍵詞則各以

五個為限。

- (四) 書評請於文首註明被評介著作之書名、作者（或編譯者）、出版地、出版者、出版年期、版次、頁數及定價。
- (五) 譯稿請附寄原作，並註明原作之名稱、作者及出版時地。
- (六) 稿件需以 A4 尺寸電子檔交稿 (MS Word 及 PDF 檔)，檔名請用文章標題 (可簡化)，檔名與全文中請勿註明作者姓名。圖表照片等影像檔 (包含譜例掃描) 的解析度必須達到 300dpi。
- (七) 來稿請另附作者簡歷，內容以最高學歷、重要經歷、現職、研究領域或代表著作等項目，並以文章敘述的方式書寫，字數在 300 字以內。

#### 四、稿件格式：以 Chicago Manual of Style 或 MLA Manual of Style 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](mailto: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](mailto: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](mailto: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

## 論文名稱：

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

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

本同意書為非專屬授權，本人對本著作擁有著作權。

此致

**國立臺北藝術大學**

立同意書人：

(請簽名)

身份證字號：

戶籍地址：

通信地址：

電話：

傳真：

E-mail：

中華民國

年

月

日

**關渡音樂學刊 第 26 期**

Kuandu Music Journal, No.26

發行者 蘇顯達

編輯者 音樂學院學術研究與出版編輯委員會

出版者 國立臺北藝術大學音樂學院

11201 臺北市北投區學園路 1 號

電話：02-2896-1000 轉 3002

傳真：02-2893-8856

主 編 李秀琴

執行編輯 楊懷玉

英文諮詢 邦恩莎

封面題字 張清治

封面設計 梁健濠

排 版 日日昌科技印刷有限公司

印 刷 日日昌科技印刷有限公司

國內售價 400 元

**Dean**

SU, Shien-Ta

**Editor**

Editorial Committee of Kuandu Music Journal

**Publisher**

School of Music, Taipei National University of the Arts

No.1, Xueh-Yuan Rd., Beitou, Taipei City, 11201, Taiwan

Tel : +886-2-2896-1000 ext 3002

Fax : +886-2-2893-8856

**Editor in Chief**

LEE, Schu-Chi

**Executive Editor**

YANG, Huai-Yu

**English consultant**

BARNES, Sarah

**Title Calligrapher**

CHANG, Ching-Chih

**Cover Design**

LEONG, Kin Hou

**Typeset**

Nisshin Chang Technology Printing Co., Ltd.

**Printer**

Nisshin Chang Technology Printing Co., Ltd.

**Price**

NT\$ 400

版權所有 翻印必究

2017 年 9 月

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

ISSN 1814-1889





# 閩渡音樂學刊

2017 · 09