

關渡音樂學刊

Guandu Music Journal

琺玄題 

關渡音樂學刊編輯委員會

主 編 溫秋菊

編輯委員（依姓名筆劃排列）

王美珠

李婧慧

吳榮順

呂鈺秀

金立群

曾瀚霖

黃玲玉

楊聰賢

蔡順美

錢善華

Guandu Music Journal

Editor in Chief WEN Chyou-Chu

Editorial Committee

WANG Mei-Chu

LEE Ching-Huei

WU Rung-Shun

LU Yu-Hsiu

KAM Lap- Kwan

TSENG Hann-Pey

HUANG Ling-Yu

YANG Tsung-Hsien

TSAI Shun-Mei

CHIEN Shan-Hua

主編序

《關渡音樂學刊》第九期得以順利出刊，首先要感謝所有惠稿的學者、諸君，給予高見與關注的校內外審查委員及編輯委員們，音樂學院劉院長的支持，以及所有辛勞的編輯參與者！

本期的內容豐富多元而精彩，除了五篇研究論文之外，另有一篇譯文及一曲創作。此外，還有幾篇精彩的活動報導。

這幾篇音樂活動報導分別來自（一）黃瑤慧老師提供的，2008傳統音樂學系「巴里島國際展演交流」（二）音樂系助教游璧霞及學生許芳萌、葉盈汝、梁又中等人提供的「加拿大 International Choral Kathaumixw 國際音樂節」師生之行（三）音樂系作曲組博士生張瓊櫻參加韓國藝術大學 (Korea National University of the Arts) 主辦的現代音樂交流活動 Nong Project 等等，展現臺北藝術大學師生拓展國際視野的各項活動及成果之一。

自本期開始，《關渡音樂學刊》的編輯將增加一個特點：「音樂作品」將成為學刊常態性內容。本期首先刊出的是作曲家蔡凌蕙從古琴指法的靈感出發，「先作音色的分類與想像，然後轉化到鈸上」的作品《琴想—擊樂五重奏》。

東吳大學音樂系兼任老師葉怡君翻譯 Carl Orff 1963 年演講稿〈奧福教學之過去和未來〉一文，可提供對奧福教學有興趣的讀者參考。

其他五篇研究論文包含（一）音樂學者林珀姬老師之〈南管音樂門頭探索(三)—從知見曲目探索明刊本〔雙〕與〔背雙〕相關曲目〉，最終目的是希望建立南管音樂門頭理論系統；（二）音樂學者潘汝端老師之〈北管細曲〈昭君和番〉聯套之文本與音樂結構初探〉；（三）青年學者日本廣島大學社會科學研究科博士候選人陳貞竹之〈荻生徂徠之音樂認知及其思路特徵—從東亞音樂論述的共通主題「古樂復元」談起〉；（四）音樂學者李婧慧老師之〈信仰與音樂：高約拿(1917-1948)的生平、作品與台灣基督長老教會背景〉；以及（五）音樂學者顏綠芬老師〈從善友樂團始末探討五〇年代音樂環境及其時代意義〉。各篇論文在主題、內容的論述上，都有其獨到之處。

最後，在付梓之際，主編除了要祝福所有的人新年平安、喜樂之外，並期盼各界對學刊繼續不吝給予批評和指教。

主編 溫秋菊 謹識

2008年12月

《關渡音樂學刊》 第九期

目 錄

主編序.....3

論文

南管音樂門頭探索（三）—從知見曲目探索明刊本〔雙〕與〔背雙〕相關曲目.....林珀姬7

北管細曲〈昭君和番〉聯套之文本與音樂結構初探.....潘汝端45

荻生徂徠之音樂認知及其思路特徵

—從東亞音樂論述的共通主題「古樂復元」談起.....陳貞竹91

信仰與音樂：高約拿(1917-1948)的生平、作品與台灣基督長老教會背景.....李婧慧113

從善友樂團始末探討五〇年代音樂環境及其時代意義.....顏綠芬125

譯文

卡爾·奧福：奧福教學之過去和未來.....葉怡君139

活動報導

2008傳統音樂學系「巴里島國際展演交流」.....黃瑤慧151

以樂會友—記韓國首爾二〇〇八年Nong Project音樂節.....張瓊櫻165

「加拿大International Choral Kathaumixw國際音樂節」（一）（二）（三）（四）

游璧霞、許芳萌、葉盈汝、梁又中.....171

音樂作品

琴想 擊樂五重奏.....蔡凌蕙187

Contents

Editor's Preface	3
------------------------	---

Articles

An Exploration on Tune-Families of Nanguan Music (III) -- The Transformation of 'Song' and 'Boe-song' Tunes in Survived Ming Editions	LIN Po-Chi.. 7
A Study of the Text and Musical Structure of <i>Beiguan Vocal Suite Zhaojun Hefan</i>	PAN Ju-Tuan.. 45
The Concept and Characteristics of Music in Sorai Ogyū's Thought — a study with respect to the restoration of <i>ancient music</i> , a theme widely discussed by Confucianists in pre-modern East Asia.....	CHEN Chen-Chu 91
Christian Belief and Music: Ko Iok-ná's (1917-1948) Life, Works, and His Background of Presbyterian Church in Taiwan.....	LEE Ching-Huei.....113
The Significance of "Shan-You Symphony Orchestra" on Taiwanese Music Life during the 1950's	YEN Lu-Fen..... 125

Translation

Dr. Carl Orff: "Orff Schulwerk- Past and Future"	YEH Yi-Chun.....139
--	---------------------

Activity Report

International Exchange Brogram in Pali-2008 Report from Department of Traditional Music HUANG Yao- Hui	151
Communication by music — " 2008 Nong Project" in Seoul, Korea.....	CHANG Chiung-Ying 165
TNUA musicians win acclaim at International Choral Kathaumixw (I) (II) (III) (IV) YU Pi-Hsia 、 HSU Fang-Meng 、 YEH In-Ru 、 LIANG You-Jhong	171

Music Composition

Chin Thoughts-for Percussion Quintet	TSAI Ling-Huei.....187
--	------------------------

南管音樂門頭探索（三）—從知見曲目探索明刊本 〔雙〕與〔背雙〕相關曲目

林珀姬

國立臺北藝術大學傳統音樂學系副教授

摘要

明刊本中著錄為〔雙〕、〔背雙〕、〔二調〕、〔山波洋（山坡羊）〕等門類，曲目相當多，目前都屬於南管音樂中的七撩拍曲目，是南管音樂中藝術性最高的慢曲，筆者從演唱的經驗，覺得它的唱法相當古老；曲辭則保存了宋、元、明清歷代戲文與文人、樂人創作之「清曲」（或稱「錦曲」）。透過手抄本的蒐尋，發現《明刊三種》中，有60首七撩拍曲目，至今仍保存在手抄本中，其中只有11首牌名產生變異，不禁令人訝異於南管音樂藉由口傳心授，傳承的韌性，在四、五百年間，還能保持其一貫不變的傳統。本文藉著證古酌今，希望對這些七撩拍曲目的門頭與牌名變遷，能有更進一步的認識，同時也希望藉此研究，建立起南管音樂門頭理論系統。

關鍵字：雙、背雙、牌名、集曲、犯調、慢曲、錦曲、戲文

An Exploration on Tune-Families of Nanguan Music (III)-- The Transformation of 'Song' and 'Boe-song' Tunes in Survived Ming Editions

LIN Po-Chi

Associate Professor

Department of Traditional Music

Taipei National University of the Arts

Abstract

According to Piet van der Loon's *The Ming Anthology of The Classical Theatre and Art Song SouthbFukien : A Study of Three Ming Anthologies*, ('Three Ming Anthologies' hereafter) ,there are quite a few 'song', 'Boe-song', 'Ji-diau' and 'San-po-iunn' tune-families, which belong to "8/2 time" (double quadruple time) ,the highest artistic slow repertoire. The author has sung these tunes and experienced their ancient way of singing, and their original lyrics from scripts and songs by literati and musicians of Sung, Yuan, Ming, Qing empires. From a survey of manuscripts the author discovered that sixty "8/2 time" tunes of the Three Ming Anthologies were still well preserved, and that only eleven of their subordinate tunes were renamed. This is a surprising result that an oral tradition of 400-500 years can survive with such toughness. The author wished to explore the history of these subordinate tunes' names, and at the same time set up a systematic theory of Nanguan music.

Keyword: song, Boe-song, subordinate tunes, tune cycle, quotation, slow repertoire, art song, Southern drama script

前言

筆者曾於《關渡音樂學刊》第六期、第七期，分別就《明刊三種》中的〔北〕、〔相思〕等門頭做探討，這兩個門頭是最常被演唱的門頭，明刊本中的曲目，於手抄本中尚可找到〔北調〕25首，〔相思引〕6首，其中有2首為〔北相思〕；另有4首〔什相思〕。而存在於明刊本中著錄為〔雙〕、〔背雙〕、〔二調〕、〔山坡洋（山坡羊）〕等，¹曲目相當多，屬於南管音樂中的七撩拍曲目，雖然目前傳統整絃活動中已少聽聞，較常被演唱的曲目，只有如〔倍工·七犯子·玉簫聲〕、〔倍工·疊字雙·杯酒勸君〕、〔倍工·巫山十二峰·珠淚垂〕、〔倍工·巫山十二峰·對菱花〕、〔倍工·疊字雙·幸遇良才〕、〔山坡里羊·月照芙蓉〕、〔山坡羊·誰疑一病〕、〔疊字雙·頭茹髻敲〕等數曲。七撩拍的曲目是南管音樂中的慢曲，筆者從演唱的經驗，發現它的唱法相當古老，曲辭則保存了宋元明清歷代戲文與文人、樂人創作之清曲（錦曲）。透過手抄本的蒐尋，發現《明刊三種》中，有不少七撩拍曲目，至今仍保存在手抄本中，不禁令人訝異於南管音樂藉由口授心昭，傳承的韌性，在四、五百年間，還能保持其一貫不變的傳統。

壹、《明刊閩南戲曲弦管選本三種》（以下簡稱《明刊三種》）² 中屬於七撩拍曲目的門類

從十七世紀刊刻的《明刊三種》中，可發現與七撩拍曲目相同門頭或牌名的曲目甚多，如《賽錦》上卷有〔背雙〕類14曲，〔雙〕類24曲，共38曲；《麗錦》未分類，出現的門類名³計有〔二調〕、〔雙〕、〔背雙〕、〔背〕、〔山坡羊〕、〔步步高〕等，共30曲，其中與《賽錦》相同的計有10曲；《滿天春》上欄的錦曲，則未用門類稱呼，除了少部分以戲文折子為名，大部分以牌名紀錄，計有〔滿（池）地嬌〕、〔黑麻序〕、〔風雲會〕、〔七犯子〕、〔石榴花〕、〔疊字山坡羊〕、〔哭春歸〕、〔二犯醉扶歸〕、〔蓬鬆三不落拍〕、⁴〔太師引〕、〔疊字駐馬聽〕、〔漁父第一〕、〔十段錦〕、〔八寶妝〕、〔普天樂〕、〔二郎神〕、〔集賢賓〕、〔風入松〕、〔青衲襖〕、〔疊字四朝元〕、〔疊字四遇反〕、〔疊字帶花回〕、〔犯天樂〕、〔三台令〕、〔九曲洞仙歌〕、〔一封書〕、〔長相思〕、

1 《明刊三種》中分別出現了〔雙〕、〔背雙〕、〔二調〕、〔山坡羊〕、〔步步高〕等等門類稱呼，與現今門頭稱呼不同，不過〔雙〕在許多抄本中仍可見，且在〔雙〕之下附有〔倍工〕或〔中倍〕之名；而〔背雙〕曲目在知見抄本中有屬於〔大倍〕、〔小倍〕、〔山坡羊〕或〔湯瓶兒〕等門頭。所以以管門看，〔雙〕為五空管，〔背雙〕則為五六四儀管或五空管落倍思管（湯瓶兒有謂五空管，也有謂半倍、全倍者），〔二調〕則為四空管。

2 《明刊三種》簡稱，延續第六、第七期《南管音樂門頭探索》以及龍彼得文之用法，分別為《滿天春》、《麗錦》、《賽錦》。又，符號說明：門頭、曲牌，或門頭、曲牌加曲名用〔〕、單獨曲名用〈〉、指套或書名用《》。

3 此處不用現今南管門頭稱呼，主要是它雖然出現了〔雙〕、〔背雙〕等門頭稱呼，甚至比《賽錦》還多了一個〔二調〕，但它卻另有〔山坡羊〕、〔步步高〕等牌名，故借用龍彼得文中「門類」之稱呼。

4 〔蓬鬆三不落拍〕即抄本中的〔風霜不落碧〕或〔風霜不落葉〕。

〔薔薇花〕、〔不孝男〕、〔望吾鄉〕、〔十八嬌〕、〔疊字錦廷洛〕、〔大環著犯〕、〔宜春令〕、〔兩搗練〕、〔節節高〕等，共計36個牌名。除了《賽錦》以宮調或門頭名之，分類清楚，《麗錦》是宮調名與牌名不分，混雜使用；《滿天春》清一色著錄牌名，當然也有些只著錄劇名，牌名不清者。而眾多牌名在南管手抄本中仍可見，有些曲目牌名四百年來未變，有些曲目雖牌名改變，但手抄本中工尺譜、曲詩俱存，這是本文「證古酌今」探討的相關依據。

貳、現存七撩拍知見曲目之門頭與牌名

目前台灣地區可見的南管手抄本，保存了相當多七撩拍曲目，它們分屬〔二調〕、〔中倍〕、〔倍工〕、〔大倍〕、〔小倍〕等門頭，從各門頭下的牌名看，分別傳承自唐教坊曲、宋元以來的詞牌與南北曲曲牌，有悠久歷史。

將手抄本中見於七撩拍曲目的牌名，整理統計約有一百多個牌名，⁵這些牌名，透過曲目的比對，有些實屬同曲異名，有些可能來自口傳的音近致誤，有些也許是曲目的用法不同而產生另一牌名，這些都有待曲目比對慢慢釐清；以下首先將知見曲簿中所用的管門、門頭與牌名對應整理成表，以作為檢索之依據：

管門、門頭與牌名對應表（表一）

管門	門頭	牌名	備註
四空管	二調	解三醒、集賢賓、下山虎、太師引、八大開、滿地嬌、二郎神、十八飛花、十三空、四犯頭、哭春歸、步步嬌、宜春令、繡停針、一封書、醉扶歸、皂羅袍、西江月、四犯頭、申明珠	1. 滿地嬌，未見於南北曲曲牌 2. 集曲：十八飛花、四犯頭 3. 十三空，指演奏所用的「空位」 4. 西江月，只有一例。

5 見於抄本中七撩拍的牌名有：〔一江風〕、〔一枝花〕、〔一封書〕、〔二郎神〕、〔七犯望商人〕、〔七娘子〕、〔七犯子〕、〔七巧圖〕、〔七賢過關〕、〔八大開〕、〔望吾鄉〕、〔八美行〕、〔八韻美〕、〔八寶妝〕、〔九串珠〕、〔申明珠〕、〔九曲洞仙歌〕、〔十段錦〕、〔十八學士〕、〔二十四氣候〕、〔大下山虎〕、〔小下山虎〕、〔山坡羊〕、〔山坡里〕、〔山坡里羊〕、〔三台令〕、〔五犯子〕、〔太師引〕、〔五莫畏〕、〔五韻美〕、〔水底月〕、〔啄木兒〕、〔水晶絃〕、〔牛麻序〕、〔四大開〕、〔四犯頭〕、〔白芍藥〕、〔古輪台〕、〔石榴花〕、〔攤破石榴花〕、〔玉樓春〕、〔副玉樓春〕、〔江兒水〕、〔二犯江兒水〕、〔生地獄〕、〔皂羅袍〕、〔孝順歌〕、〔步步嬌〕、〔芍藥花〕、〔巫山十二峰〕、〔宜春令〕、〔青衲襖〕、〔紅衲襖〕、〔青繡鞋〕、〔紅繡鞋〕、〔綠繡鞋〕、〔長相思〕、〔長生道〕、〔風霜不落葉〕、〔後庭花〕、〔哭春歸〕、〔寓家樹〕、〔黑麻序〕、〔湯瓶兒〕、〔集賢賓〕、〔解三醒〕、〔節節高〕、〔鳳樓春〕、〔玉樓春〕、〔銀樓春〕、〔傾杯〕、〔疊字雙〕、〔漁父第一〕、〔漁父吟〕、〔漁家傲〕、〔滿地嬌〕、〔碧玉琮〕、〔催拍〕、〔醉扶歸〕、〔潑曉蘭〕（即不孝男）、〔駐馬聽〕、〔憶王孫〕、〔霜天曉角〕、〔薔薇花〕、〔鶯爪花〕、〔繡停針〕、〔怨王孫〕、〔四朝元〕、〔襖〕、〔紅襖〕、〔十八飛花〕、〔風入松〕、〔普天樂〕、〔西江月〕、〔暮雲捲〕、〔怨嬌娘〕、〔醉仙子〕、〔六國朝〕；此外，套曲（非指套）中的牌名，未見於一般南管曲目中的，尚有〔花心動〕、〔千秋歲〕、〔瓦盆兒〕、〔耍孩兒〕、〔和佛兒〕、〔和陽會〕、〔越恁好〕、〔纓纓金〕、〔天影戲〕、〔彩旗兒〕、〔隆冬暮〕、〔紅繡鞋〕、〔憶雙嬌〕、〔梧桐飄〕、〔梁州序〕等等。

五六四 仗管	大倍	水晶絃、大犯、二犯、二犯江兒水、江兒水、怨嬌娘、長相思、啄木兒、憶王孫、九曲洞仙歌（姑）、恨蕭郎、水底月、孝順歌、十段（大團）錦、十（小）錦春、不孝男（潑曉蘭）、牛毛（麻）序、	
五六四 仗管	小倍	青繡鞋、青鞋、紅繡鞋、紅鞋、青衲襖、紅衲襖、青襖、紅襖、節節高	
五空 管	中倍 （雙調）	古輪台、怨王孫、風霜不落碧（葉）、九串珠、七犯望商（湘）人、漁夫第一（漁父吟？）、四朝元、五節樽、誤佳期、普天樂、催拍、石榴花、芍藥花、薔薇花（靜微花）、後庭花、鷹爪花、一江風、駐馬聽、梁州序、玉樓春、鳳樓春、銀樓春、黑麻序（祭祀用）、傾盃	內對，四對八曲： 春景：《風霜不落葉》，〈正是春天〉、〈有人處說〉 夏景：《漁夫第一》，〈一望峻嶺〉、〈值曾識出路〉 秋景：《九串珠》，〈拙時無意〉、〈情人分散〉 冬景：《古輪台》，〈雪花飛入〉、〈鵝毛雪〉 內對居多穿插四，花名均屬外對 外對，四對八曲： 春景：《薔薇花》，〈謝得夫人〉、〈芳卿佳期〉 夏景：《石榴花》，〈月上東邊〉、〈略聽得〉 秋景：《芍藥花》，〈偷身出來〉、〈咱雙人〉 冬景：《鷹爪花》，〈子富貴〉、〈因當初〉
五空 管	3 1 . 倍 工（雙 調）	十八學士、巫山十二峰、碧玉瓊、三台令、疊字雙、小樓帶花回、六國朝、醉仙子、漁家傲、五團美（五韻美、五犯子）、馱環著、風入松、疊字雙帶花回、七犯子、八寶妝、霜天曉角、七娘子（七賢過關）、二十四氣候、山坡里、暮雲捲、湯瓶兒（全倍、半倍、全正三種） 生地獄	巫山十二峰：一江風、駐馬聽、九串珠、暮雲捲、玳環著、水底月、黑毛序、風霜不落葉、白芍藥、石榴花、五節樽、誤佳期 四孤： 《霜天曉角》，〈困守寒窗〉 《七犯望商人》，〈停針覓繡機〉 《寓家樹》，〈畫（為）公婆〉（漁家傲）得與中倍外對串唱 《八寶妝》，〈盤山過嶺〉 四大對：對菱花、一路行、珠淚垂、碧雲合。
倍思 管	七撩潮 陽春	生地獄、湯瓶兒	

參、《明刊三種》檢索

一、《滿天春》上欄見於抄本知見曲目有28首（表二）

序號	牌名曲名	頁數	《明刊三種》	知見曲簿
1.	滿地嬌·萬紫千紅	上7a	麗錦1-3a	潘六110
2.	滿地嬌·薰風南來	上7b	麗錦1-3b	潘六121滿地嬌 吳9步步嬌
3.	滿地嬌·鵝毛雪花	上8b	麗錦首卷	潘3.170 鹿滿地嬌25
4.	黑麻序·試望樓中	上10b		雙調黑毛序套1-4徑 ⁶
5.	黑麻序·秋藍聽我吩咐	上11a		
6.	黑麻序·簡走返僻覓	上11b		
7.	黑麻序·暗想伊今即	上12a		
8.	風雲會·鵝毛雪	上12a	賽錦2.15b	吳116 潘九148古輪臺
9.	疊字山坡羊·強企行上	上16b	賽錦1.20b	吳148-149山坡里
10.	哭春歸·王昭君出塞	上18a		吳4二調下山虎
11.	二犯醉扶歸·伯喈富貴	上20b		吳8二調哭春歸
12.	疊字駐馬聽·小姐聽起	上34a		劉63中倍駐馬聽
13.	漁父第一·值曾識出路	下1a		潘九86
14.	二郎神·開鏡匣鏡團圓	下4b		吳6 潘9.106
15.	二郎神·聽伊言語	下4b		吳12 潘6.108
16.	集賢賓·飢荒年冬心著驚	下5a		吳19 潘6.94
17.	青衲襖·為君去時	下6b		劉104小倍
18.	九曲洞仙歌·那恨許儂倖漢	下14a		吳78
19.	長相思·一紙相思	下16a	賽錦1.2a	劉90大倍
20.	薔薇花·河漢光萬里	下16a		張453 潘9.159
21.	薔薇花·雨過春草青	下17a		呂1.323 潘7.79 薔薇序套
22.	薔薇花·無一般贏得伊	下17b		呂1.323 潘7.82 聚32.151薔薇序
23.	不孝男·獨自恨阮命孤	下18a		呂1.360 潘7.123 百打齊雲陣
24.	十八嬌·妾身受禁	下22a		劉19 十八飛花
25.	疊字錦廷洛·恨雁聲嘹唳	下23b		潘1.242 倍工霜天曉角

6 南管曲目計數以「徑」、「視」或「見」為單位。此三字的閩音同，是民間以音記字之故，此字的用法相當於南北曲的「隻」或「支」，故「一支曲」南管稱為「一徑曲」。

26.	十段錦·蓮花滿池紅	下28a	賽錦上6a背雙 水底月	吳90大倍水底月
27.	宜春令·客鳥叫	下30a		吳25.與10不同呂80
28.	兩搗練·西出陽關一望海水連天	下31b		呂2.66, 潘2.7.二調下山虎

《滿天春》上欄為錦曲，但有些是來自戲文，主要以牌名記錄，間或雜用以清曲內容或劇名為題，如「金殿喜重重」、「昭君噪」、「五娘梳粧」、「閨怨傷春」等，則此類牌名不明。以上除少數牌名如：〔兩搗練〕、〔錦廷洛〕外，其餘大部分牌名尚見於現今手抄本中。

二、《滿天春》下欄戲文中見於抄本知見曲目有9首（表三）

序號	牌名曲名	頁數	知見曲簿	備註
1.	紅繡鞋·有人處便說	1.17a	吳105潘9.167	今牌名：風霜不落碧
2.	傾杯序·幾番相見	1.22b	呂	傾杯序全套
3.	傾杯序·算見薄賤	1.22b		
4.	傾杯序·見君有文章	1.22b		
5.	傾杯序·看伊是神仙墜凡世	1.23a		
6.	大環著·心肝跋碎	1.38b	劉130	
7.	石榴花·趁賞花燈	2.7b	劉34	趁賞花燈全套
8.	石榴花·捻步近前	2.8a		
9.	不宜一病	2.26b	張439山坡里	誰疑一病

《滿天春》下欄為戲文，記錄有18齣折子戲，其中以《郭華買胭脂》全齣，完整的見於台灣七子戲徐詳與李祥石說戲的劇本中，戲中各曲的牌名皆未改變；《劉圭會雲英》戲文，恰是套曲《傾杯序》的完整版。《相國寺遇醉不諧》則保留了指套《趁賞花燈》的曲文，《戲上戲》更保留了〔紅繡鞋·有人處便說〕與〔八音歌·四惜〕之古老曲目。「楊管」故事今已不存於南管戲劇中，但散曲有相當多與此戲文相關曲目，而《粹玉奉湯藥》中的〈不宜一病〉（今名〔誰疑一病〕，音近），至今仍被演唱。⁷

三、《麗錦》見於抄本知見曲目有14首（表四）

序號	門類（牌名）曲名	頁數	《明刊三種》	知見曲簿
1.	滿地嬌·萬紫千紅	首-3a	滿上7a	潘6.11張431
2.	滿地嬌·薰風南來	首-3b	滿上7b	潘6.121

⁷ 南管戲藝師吳素霞在彰化戲曲館的教學曲目之一。據吳素霞言，此曲由其父吳再全所教，當時就是唱全四仗（五六四仗管），而非一般曲簿的四仗過五仗。

3.	滿地嬌·梧桐葉落	首-4a		呂78潘1.171
4.	滿地嬌·梅花帶雪	首-4b	滿上8b	
5.	背雙·向許般人	1a		張458小倍青衲襖
6.	背雙·關山萬里遠	4b		潘6.96五團美
7.	雙·光陰如箭走	麗錦13b		呂1.404
8.	雙·盤山過嶺	麗錦16a	賽錦1.18a	吳71張466潘6.58
9.	雙·拙時無意	麗錦17a	賽錦1.15b	劉53中倍九串珠
10.	山波洋 ⁸ ·月照芙蓉	麗錦22a		張441
11.	雙·西風冷微微	麗錦24b	賽錦1.16a	呂1.352玉樓春 潘7.38銀樓春
12.	山坡羊·萬里長安去	麗錦25b		潘1.248吳145山坡里羊
13.	步步高·停針覓繡機	麗錦26b		張468潘9.113四孤帶慢頭「颯颯西風一起」七犯望商人
14.	背·我只處心	麗錦30b	賽錦1.1a	劉173 湯瓶兒

《麗錦》曲目的編排，未依照門類，宮調名、牌名，長拍、短拍曲目混雜編排；目錄中第一曲為〈春夏秋冬〉，實則包含了同一牌名〔二調·滿地嬌〕的四個曲目。此書中的〔雙〕，即〔雙調〕，南管門頭為〔中倍〕或〔倍工〕，目前抄本中〔雙〕與〔中倍〕或〔倍工〕，往往同時記寫。〔背雙〕或〔背〕，代表了宮調的轉移，南管門頭為〔大倍〕或〔小倍〕，以及牌名〔山坡里〕或〔湯瓶兒〕，兼具兩種管門特色者的曲目都屬於〔背雙〕。牌名〔步步高〕是孤例，此牌名可見於詞調，南北曲無此牌名。

四、《賽錦》見於抄本知見曲目有20首（表五）

序號	牌名 曲名	頁數	《明刊三種》	知見曲簿
1.	背雙·我只處心	上1a	麗錦30b	劉173 湯瓶兒
2.	背雙·莫煩惱	上1b		潘1.228聚8.100
3.	背雙·一紙相思	上2a	滿2.16a	劉90 長相思
4.	背雙·梳妝纔即了	上2b		潘—226水底月
5.	背·關山萬里遠	上3b	麗錦4b	潘6.96五團美
6.	背雙·再得我會不心憂	上4b		聚英社54.102
7.	背雙·再得我會不想伊	上5a		聚英社54.100
8.	背雙·蓮花滿池紅（水底月）	上6a		吳90.潘9.134水底月
9.	背雙·冬天日易晚（水底月）	上6b		潘6.197（194-197春秋冬，夏在9.134）
10.	雙·問君君不應（五犯子）	上8a		呂1.402潘2.324五團美

8 《麗錦》與《賽錦》中記寫的〔山波洋〕，即〔山坡羊〕。以下文中再出現時皆以〔山坡羊〕記之。

11.	雙·雪花飛滿天（玉樓春）	上8b		呂1.353玉樓春套 潘7.34-47
12.	雙·清早起（錦）	上9a		劉68外對一江風
13.	雙·心肝跋碎	上10a	滿下欄戲文	劉 大環著
14.	雙·感謝公主	上10b		劉 大環著
15.	雙·邀伊未有幾時（山波洋）	上11b		潘3.77吳150
16.	雙·拙時無意	上15a	麗錦17a	劉53中倍九串珠
17.	雙·鵝毛雪飛落滿天	上15b	滿1.12a	潘9.148古輪台
18.	雙·盤山過嶺	上18a	麗錦16a	張466吳71潘6.58
19.	雙·只園內正是春天景致（紅繡鞋）	上20a		潘9.162張449 風霜不落碧
20.	雙·依倚行上幾里	上20b	滿1.16b 疊字山坡羊	吳148山坡里

《賽錦》是唯一按照宮調分類編排的書，總計收錄七撩拍曲目38曲，見於今抄本的曲目有20曲；各曲門類下記有故事來源，如「冷宮怨」、「槐陰別」等，可能都是來自當時流行的戲文；有些則記有牌名，如〔哭相思犯〕、〔山坡羊〕，有些可能選自外來的戲曲，如〔北紅繡鞋〕，有些則是屬於清曲，如「錦」。

由於《賽錦》也是唯一記有拍位的本子，當然更是「證古酌今」，最重要的依據，透過拍位與句法的比對，也許更能釐清南管音樂的傳承脈絡。

以上《明刊三種》中，扣除重複曲目，總計有60首尚見於手抄本中，此數量與〔北〕、〔相思〕門類相較，可謂相當多。這些曲目傳承至今，大部分牌名未變，少數變異，至於為何而變？值得探討。首先將牌名未變與已變之曲目分類製表：

五、至今門類、牌名不變之曲目49首（表六）：

序號	門類 牌名 曲名	序號	門類 牌名 曲名
1.	滿地嬌·萬紫千紅	26.	大環著·心肝跋碎
2.	滿地嬌·薰風南來	27.	石榴花·趁賞花燈
3.	滿地嬌·鵝毛雪花	28.	石榴花·捻步近前
4.	黑麻序·試望樓中	29.	不宜一病
5.	黑麻序·秋藍聽我吩咐	30.	背雙·向許般人
6.	黑麻序·簡走返僻覓	31.	雙·光陰如箭走
7.	黑麻序·暗想伊今即	32.	雙·盤山過嶺
8.	疊字山坡羊·強企行上	33.	雙·拙時無意
9.	疊字駐馬聽·小姐聽起	34.	山坡羊·月照芙蓉
10.	漁父第一·值曾識出路	35.	雙·西風冷微微
11.	二郎神·開鏡匣鏡團圓	36.	山坡羊·萬里長安去

12.	二郎神·聽伊言語	37.	背·我只處心
13.	集賢賓·飢荒年冬心著驚	38.	背雙·莫煩惱
14.	青衲襖·為君去時	39.	背雙·梳妝纔即了
15.	九曲洞仙歌·那恨許僂倖漢	40.	背·關山萬里遠
16.	長相思·一紙相思	41.	背雙·蓮花滿池紅(水底月)
17.	薔薇花·河漢光萬里	42.	背雙·冬天日易晚(水底月)
18.	薔薇花·雨過春草青	43.	雙·問君君不應(五犯子)
19.	薔薇花·無一般贏得伊	44.	雙·雪花飛滿天(玉樓春)
20.	不孝男·獨自恨阮命孤	45.	雙·清早起(錦)
21.	宜春令·客鳥叫	46.	雙·感謝公主
22.	傾杯序·幾番相見	47.	雙·邀伊未有幾時(山坡羊)
23.	傾杯序·算見薄賤	48.	背雙·再得我會不心憂
24.	傾杯序·見君有文章	49.	背雙·再得我會不想伊
25.	傾杯序·看伊是神仙墜凡世		

六、牌名已變之曲目11首(表七)：

序號	牌名曲名(古→今)	序號	牌名曲名(古→今)
1.	風雲會·鵝毛雪→古輪台	7.	兩搗練·西出陽關一望→下山虎
2.	哭春歸·王昭君出塞→大下山虎	8.	紅繡鞋·有人處便說→風霜不落碧
3.	二犯醉扶歸·伯喈富貴→哭春歸	9.	步步高·停針覓繡機→七犯望商人
4.	十八嬌·妾身受禁→十八飛花	10.	紅繡鞋·只園內正是春→風霜不落碧
5.	疊字錦廷洛·恨雁聲嘹嘒→霜天曉角	11.	背雙·關山萬里遠→五團美
6.	十段錦·蓮花滿池紅→水底月		

從上二表可知：至今門類、牌名不變之曲目有50首，以60首尚見於手抄本的曲目看，僅11首有了變化，可謂相當穩定。至於《明刊三種》中，牌名的轉變，另有改以短拍歌之的曲目，如〔太師引·冬天寒〕現為〔短滾·冬天寒〕，〔長相思·寒衣遞送〕見於〔疊韻悲·恁今聽說〕，〔疊字四遇反·因見梅花〕現為〔相思引四遇反·因見梅花〕。因本文以尚存於今手抄本之七撩拍曲目，〔雙〕、〔背雙〕等門類、牌名作為探討對象，故短拍曲目不在本篇討論範疇。而要以短篇論58首尚見於手抄本的曲目，實屬不易，故僅選擇較特殊之曲目討論之：

肆、證古酌今

一、表六1~3〔滿地嬌〕3首，刻記為〔滿池嬌〕，應該是誤刻。原曲詩有四曲，分別描

寫春、夏、秋、冬四景；⁹亦見於《麗錦》卷首，上面清楚記寫「春、夏、秋、冬」，是屬於〔二調〕門下，牌名為〔滿地嬌〕，知見曲目中此四曲皆存，牌名亦同；不過，此牌名未見於南北曲中。知見曲目中，吳明輝《南音錦曲集》頁9，¹⁰出現同曲的另一牌名：〔步步嬌·薰風南來〕，與〔滿地嬌·薰風南來〕曲詩相同，工尺譜字亦大同小異，¹¹但比〔滿地嬌·薰風南來〕少了最後「看許門口落，後生聞妝採蓮女，再惹得我只烈女心不悲」三句。查尋《新編南詞定律》中的〔步步嬌〕為6句13板，起句為慢起的散板頭，如《牡丹亭·遊園》之〔步步嬌〕。不過〈薰風南來〉與南曲格律明顯不同，故吳譜中的〔步步嬌〕可能是誤刻。

〔滿地嬌〕曲詩內容為描寫四時景緻，其中的「秋景」，在《滿天春》與《麗錦》二書中有所不同，《滿天春》曲名為〈金井梧桐〉，《麗錦》為〈梧桐葉落〉；「冬景」則僅起句四字不同：《滿天春》為〈鵝毛雪花〉，《麗錦》為〈梅花帶雪〉。因此，《明刊三種》總共收錄了〔滿地嬌〕5首。而抄本中知見〔滿地嬌〕曲目不多，亦全為描寫四時景緻之曲，除了《麗錦》的四首外，尚有〈萬紫千紅〉（春）¹²、〈逢著春天〉（春）、〈鵝毛雪落〉（冬），總共7首。這7首〔滿地嬌〕的板數、字數、句法皆同，韻腳皆收「齊微」韻；可見各曲乃依牌名格律填詞，曲牌特色大韻骨幹音相同，句中因平仄、聲調之不同，而產生旋律之差異，各抄本之間，也有些微因師承之不同，產生的差異存在。因此，依此方法，《滿天春》中的〈金井梧桐〉一曲，雖不見於抄本中，但仍然可套入此調中演唱。



《麗錦》〔滿地嬌〕春夏秋冬書影

二、以「四時」為題的牌名，尚有〔水底月〕，《潘榮枝手抄本》¹³有4首〔水底月〕四時景：〈念當初〉春、〈蓮花滿池紅〉夏、〈金風暫悄悄〉秋、〈冬天日易晚〉冬。其中的夏景與冬景見於明刊本：《滿天春》下，頁28a〔十段錦·蓮花滿池紅〕，《賽錦》上6b〔背雙·水底月·冬天日易晚〕。〈蓮花滿池紅〉在《賽錦》中標為〔背雙·水底月〕¹⁴，與知見

9 秋景〈金井梧桐〉未見於知見曲目中。

10 吳明輝《南音錦曲集》，以下簡稱《吳本》。

11 從曲牌體的音樂看，板位與字數、句法相同，落韻腔（南管音樂謂之「大韻」）骨幹音同，就是同一曲。

12 此曲雖然曲名與《明刊三種》同，代表開頭的四字起唱相同，但曲詩內容不同，故音樂亦稍有變化。

13 潘榮枝手抄本，共9冊，以下簡稱《潘本》。

14 〔背雙〕從宮調言，「背」代表了〔雙調〕有了變化，《麗錦》與《賽錦》中的〔背雙〕，在現今門頭分別為〔大倍〕、〔小倍〕、〔湯瓶兒〕。從南管管門看，〔雙調〕為五空管，〔背雙〕之〔大倍〕、〔小倍〕

曲目同；另一首〔背雙·梳妝才即了〕雖未標牌名，但知見曲目為〔水底月〕，¹⁵曲詩內容描寫春景春情，故亦屬春景。

現存曲目中利用不同門頭牌名吟詠「四時」曲目非常多，例如〔中倍〕內外對十六曲，¹⁶皆為詠「四時」之曲。對於自然景象描寫與吟詠，當與中國以農立國有關，此類詩詞作品的傳統，可上溯至漢代樂府詩。

關於〈蓮花滿池紅〉一曲，不同刻本卻有兩種牌名出現：〔十段錦〕與〔水底月〕，而《明刊三種》皆為明代的刊刻本，理論上牌名應一致才對，但究竟為何會有如此的差異？《滿天春》上欄可見三曲以〔十段錦〕為牌名，分別為：〈顏色漸憔悴〉、〈著你割乞你虧〉、〈蓮花滿池紅〉，現今牌名中，亦有〔十段錦〕之名，呂鍾寬《泉州絃管彙編》¹⁷下編，頁355提到：

據吳再全先生言〔十段錦〕乃由十段曲牌組成，故將其歸入「集曲」之曲目。

南曲中也有類似名稱的集曲〔十樣錦〕，《九宮大成南北詞宮譜》卷三，引《拜月亭》一例，題名「十樣錦舊名一片錦」；由〔疊字錦〕首句至二，〔翠地錦襠〕第三句，〔錦法經〕五至六，〔錦衣香〕七至八，〔畫錦堂〕七至八，〔字字錦〕六至九，〔錦上花〕第六句，〔一機錦〕第六句，〔攤破地錦花〕五至六，〔錦腰兒〕末一句，集曲而成。這十個牌名中都有「錦」字，故名〔十樣錦〕。南管的〔十段錦〕是否也由十種牌名集合而成，不得而知，不過目前已知的牌名中，沒有那麼多帶有「錦」字的牌名。

《新編南詞定律》卷八，引《永團圓》一例，四十八句，一百四十九板，由〔繡帶兒〕首至五，〔宜春令〕五至末，〔降黃龍〕換頭至五，〔醉太平〕五至末，〔浣溪沙〕全，〔啄木兒〕六至末，〔鮑老催〕首至十，〔下小樓〕全，〔雙聲子〕四至六，〔鶯啼序〕五至末，共十個牌名，此曲相當篇幅龐大，故南管的〔十段錦〕與此明顯不同。

《滿天春》〈蓮花滿池紅〉

為五六四×管，而〔湯瓶兒〕是一可變化之牌名，它可用全倍、半倍或五空管呈現，所以，劉鴻溝《南樂指譜全集》把它歸為五空管，但工尺譜字卻不斷出現落倍現象；張再興《南樂曲集》將〔湯瓶兒〕放在七撩潮陽春之下，管門為倍思管。

15 此曲在陳天助手抄本中，牌名〔水底夜明珠〕，可能是對〔水底月〕的另一雅稱。

16 內對，四對八曲，春景：《風霜不落葉》，〈正是春天〉、〈有人處說〉。夏景：《漁夫第一》，〈一望峻嶺〉、〈值曾識出路〉。秋景：《九串珠》，〈拙時無意〉、〈情人分散〉。冬景：《古輪台》，〈雪花飛入〉、〈鵝毛雪〉。外對，四對八曲，春景：《薔薇花》，〈謝得夫人〉、〈芳卿佳期〉。夏景：《石榴花》，〈月上東邊〉、〈略聽得〉。秋景：《芍藥花》，〈偷身出來〉、〈咱雙人〉。冬景：《鶯爪花》，〈子富貴〉、〈因當初〉。曲子分內外對，主要是早期整絃排場時，作為演唱曲目順序的安排依據。

17 呂鍾寬《泉州絃管彙編》，以下簡稱《呂書》。

蓮花開滿池十里分外香
 門前人行過都是採蓮人
 風吹歌聲唱和同不同
 伊句句恩情重
 我只悶人聽見略心鬆
 伊今在值處好做不放空
 故意力阮障冷凍
 君托起只紗窗
 記得去年只處共伊食昌蒲酒卜盞
 可正是人無千日好花無百日紅
 今旦會分覓在西東

而來自澎湖的樂師—陳天助之手抄本中，¹⁸卻出現「十段錦套」之稱呼，似乎「十段錦套」也屬套曲的演唱方式，目前知見曲目有〈九十日春〉、〈去後並無〉、〈月照欄杆〉、〈風擺梧桐〉、〈梧桐葉落〉、〈報姐姐〉等，其中〈九十日春〉與〈報姐姐〉二曲，是眾多抄本中最常出現之曲目，較引人注目的是〈報姐姐〉在不同抄本中，亦各以不同牌名出現，如《陳本》為：〔十段錦套啄木兒〕，¹⁹《潘本》與《吳本》為〔不孝男（潑曉蘭）〕，《吳本》另有一名為〔十錦春〕²⁰，鹿港抄本則名為〔孝順歌〕，以上都是同一曲目，一個曲子卻有如此多牌名混淆使用，再仔細查對，每種牌名也各有數曲，所以要釐清各牌名間的關係，可能需要較多時間慢慢比對才能弄清楚。

另從套曲常見的形式觀之，〈報姐姐〉在諸多抄本中，帶有一個四空慢頭「千里奔波萬里行程」，形成前後管門不一的現象，與其他已知的八個套曲，具有相同的特徵。如果把現存的6首，再加上《滿天春》上的〔十段錦〕3首：〈顏色漸憔悴〉、〈著你割乞你虧〉、〈蓮花滿池紅〉，或許還能找到另一曲？說不定〔十段錦〕就是指10首合為一套的套曲？

以上相關的另一牌名〔不孝男〕，亦出現在《滿天春》下17b-18a，有兩曲〈見樓前月色新〉、〈獨自恨阮命孤〉，前曲抄本未見，後曲在知見曲目中，也屬於套曲—《齊雲陣》，此套曲的門頭為〔大倍〕，於抄本中也有名為「百打（拍）」，「拍」與「打」，在閩語中為同音異形字，因此套中每支曲牌〔不孝男〕與〔水晶絃〕的兩首曲目，拍數合起來皆是百拍，故謂《百打齊雲陣》。²¹演唱順序第一輪之第二、三曲為〔不孝男〕，第三輪的第四曲為〔孝順歌〕，第四輪的第一曲也是〔孝順歌〕帶尾聲，仔細比對，發現〔不孝男〕與〔孝順

18 陳天助曲簿，以下簡稱《陳本》。

19 〔啄木兒〕又是此曲的另一牌名。

20 目錄寫為〔小錦春〕，可能是誤寫。

21 《泉州絃管彙編》上篇頁299。

歌〕兩牌名為同一曲調，句法亦相同。這就可說明為何〈報姐姐〉會出現〔不孝男〕與〔孝順歌〕兩種牌名了。至於〔十段錦〕與〔不孝男〕、〔孝順歌〕之間有何關聯？亟須更多曲目比對，方能釐清。似這般牌名混淆現象，《新編南詞定律》凡例，即已提及：

「凡曲牌名，多有一曲二三名，甚至四五名者，最易惑人耳目，如精忠記之洞仙歌，化為楚江秋；八義之節節高，變為生薑芽；又滿園春、鋪地錦、鵲踏枝、雪獅子本一曲，有四名；步步嬌、鬧蛾兒、潘妃曲，一曲三名。如此之類，或騷人隨意穿鑿，或作家有心規避，其本源實一詞也，若不細註于正體之下，則不免壺壺之別，魚魯之失矣」。

由此段凡例看，南管音樂中有諸多牌名問題，其原因應與南詞牌名現象同理吧！此外，兩曲合百拍的曲目，還有〔九曲洞仙歌〕的〈恨君無行止〉、〈那恨僥倖漢〉。²²而〈那恨僥倖漢〉亦見於《滿天春》下14a。那麼，〔九曲洞仙歌〕與《百打齊雲陣》又有何關連？關於〔九曲洞仙歌〕，據《呂書》引已故老樂人吳再全之語，謂：「〔九曲洞仙歌〕即九轉之洞仙歌」，而《陳本》則在各句腔韻標明曲號，明顯表示這是集曲，至於是那些牌名？則未可知。目前所見的抄本，在曲詩上有不少變異之處，甚至在腔韻的安排也有不同。

《陳本》〈那恨僥倖漢〉

那恨僥倖漢（一曲）
無端做可毒（二曲）
虧心掠我不做人（三曲）
他鄉里外無所望（四曲）
望天 天汝今何不障察鑿 枉掠阮一身障敗陷
恰親像阮身去都難又難 說卜值處得透
阮厝爹媽去後不見 兄弟姊妹親人 今日日有誰人疼痛
憶著乾家啼得我雙目塌（五曲）
怨恨切得伊人越自慘（六曲）
不恨床枕空 鴛鴦化作蝴蝶夢（七曲）
聽見秋風送殘雁 天 伊是共阮都那是水宿風餐

22 見吳明輝《南音錦曲選集》頁78-80，〔九曲洞仙歌〕，〈恨君無行止〉51拍，〈那恨僥倖漢〉49拍，二曲合拍為百拍。

弄人傷心割吊得我越自瘦（八曲）

我今來只處尋思再四三思 真個阮有乜罪過重受災難

九泉地下我恨不甘（九曲）

三、《滿天春》上，頁10 b -12 a，〔黑麻序〕4首，目前存在於套曲中，²³《黑麻序》套共9曲，《滿天春》的〔黑麻序〕（或記寫為〔黑毛序〕，音近。）曲目4首：〈試望樓中〉、〈秋蘭聽我吩咐〉、〈簡走返僻覓〉、〈暗想伊今即〉，恰為此套曲中的前四曲，其中第五首為〔黑麻序落破腹慢花心動過將水令〕，屬於「過枝曲」，可能因此《滿天春》不錄，此4首皆來自「陳彥臣」（或作「顏臣」）故事，這故事並未留下相關的南管戲文，但「顏臣」故事在散曲中，尚可見到相關的曲詩。

套曲的唱序，不同於一般整絃活動，以四個人輪流演唱為一循環，依套曲的長短，可能需要幾個循環才能唱完整套。〔黑麻序〕門頭屬〔雙調〕，²⁴為五空管，但其慢頭卻是四空管，完全不符合現在南管活動的習慣，²⁵如此銜接二曲之管門轉換，這可視為是南管音樂藝術與技巧的一大考驗。

〔黑麻序〕屬〔中倍〕外對，散曲中並無此牌名曲目，僅於祀套中，有1曲祀郎君用曲〔黑麻序·金爐寶篆〕，其慢頭仍為五空管，前後管色一致；其後半段亦落一二拍〔將水令〕之用法，與套曲〔黑麻序〕之落曲方式相同，因此，七撩拍〔黑麻序〕直落一二拍〔將水令〕，似乎是一常態。

《呂書》收錄了現存套曲有《十三腔序》、《薔薇序》、《黑麻序》、《恨蕭郎》、《玉樓春序》、《大倍齊雲陣》、《大都會套》、《傾杯序》、《梁州序》共9套。《明刊三種》中除了〔黑麻序〕之4曲，以及前提《大倍齊雲陣》之1曲外，尚有：

（1）《薔薇序》套2曲，在《滿天春》下16a-17b：〈河漢光萬里〉、〈雨過春草青〉、〈無一般贏得伊〉三曲牌名皆為〔薔薇花〕，後二曲為《薔薇序》第一輪之第二、四曲，此二曲的工尺，×六（fa）、♩六（mi）交替使用，²⁶這是一般散曲中少見的現象。

（2）《玉樓春序》套2曲：《麗錦》24b〈西風冷微微〉，《賽錦》上8b〈雪花飛滿天〉，此2曲分別為《玉樓春序》中第一輪之第四、五曲，其工尺譜字亦呈現×六、♩六，×仗（do）、♩仗（si）交替使用。〈西風冷微微〉在不同抄本中還有一個不同的牌名〔銀樓春〕，可能是樂人為了分辨曲目，賦予〔玉樓春〕各不同曲目的另一稱呼，因為抄本中還可

23 呂鍾寬《泉州絃管彙編》頁293-311，稱之為「散套」，其中並詳述各套曲演唱編制與方式，但此套曲的演唱方式在現今整絃活動中已不存。

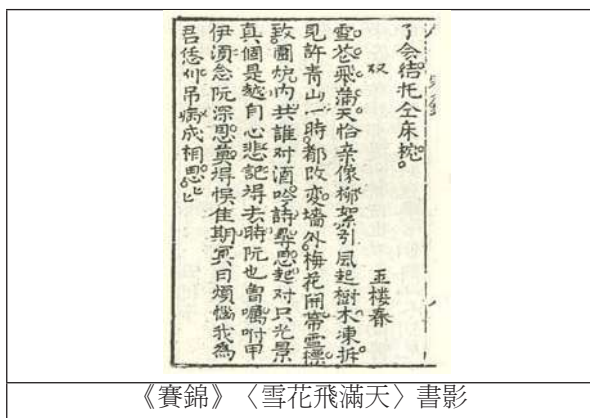
24 〔雙調〕，唐燕樂二十八調，已見此名；今門頭為〔中倍〕或〔倍工〕，抄本中，有時只書寫〔雙調〕，有時則〔雙調〕、〔中倍〕、〔倍工〕並列。

25 四空管與五空管在管色上有兩個音「fa與mi」、「do與si」不同，故南管演唱時，盡量避免四空管唱完即接五空管曲目，以免造成管色的混淆。

26 有關南管工尺譜字或相關南管樂語，讀者可參閱《關渡音樂學刊》第六期，林珀姬〈南管音樂門頭探索（一）〉。

見到〔金樓春〕、〔鳳樓春〕、〔副玉樓春〕之名。〈雪花飛滿天〉在《賽錦》中是記有拍位的，從拍位的比對，可發現「雪花飛滿天」五個字應該是起慢頭唱法，²⁷而知見曲目中已改為頭拍唱法。至於其他的拍位，基本上至今大致相同。不過在套曲中演唱，為了配合下一曲的接曲，不作煞尾疊唱，還須把最後一拍讓給下一曲，因為〔玉樓春〕是以頭拍起唱的。所以當作隻曲演唱時，它有疊唱的尾句，同時必須結束在拍位上。〈西風冷微微〉與〈雪花飛滿天〉韻字皆為「齊微韻」。

詞調與南曲中，皆有〔玉樓春〕牌名，是由七言四句發展成七言八句，詞譜為雙調56字。上、下片各28字4句3仄韻。南曲中〔玉樓春〕為大石引子，4句3仄韻。



《賽錦》〈雪花飛滿天〉書影

〈雪花飛滿天〉句法與拍位分析：14句39拍（含疊唱句）

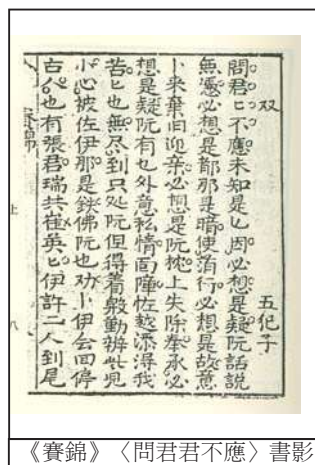
(x仗)	雪花飛滿天(工)	恰親像柳絮	隨風起(下)
(8仗)	樹枝凍結(工)	看許青山一時	都改變(下)
(x六、8六)	牆外梅花開帶雪(工)	可憐(共)	
	圍爐內共誰對酒吟詩(甲)		
	尋思一起(工)	看只光景越自	傷悲(下)
	記得去時曾叮嚀(六)	教伊著思念阮青春(六)	莫得誤佳(下)
	冥日煩惱為伊人	割吊病相思(六)	
	冥日煩惱為伊人	割吊病相思(六)	

27 此曲之前的前八個曲目，都是相同的記法，皆為「慢頭」。

〈西風冷微微〉句法與拍位分析：13句40拍（含疊唱句）

(x仗) 西風冷微微(工) 看許梧桐葉落金井(下)
 (8仗) 更深寂靜(工) 坐對牛郎織女星(下)
 (x六、8六) 伊人來相見(x) 正是今冥(共)
 渡銀河說盡恩愛情意(六)
 (8仗) 看伊人分離一年一度來相見(下)
 虧阮孤單(六) 那全共伊分開(一) 恰是索斷風靜入雲看都不見(下)
 卜是迎新掠阮舊人不提起(六)
 卜是迎新掠阮舊人不提起(六)

(3) 《中倍·梁州序》套2曲：《賽錦》上8a〈問君君不應〉與《麗錦》13b〈光陰如箭走〉，此2曲分別為《梁州序》中曲見之第三、四曲，《梁州序》其門頭屬五空管〔中倍〕，《賽錦》與《麗錦》皆標為〔雙〕，觀其工尺譜字，其慢頭為五六四仗管，正曲亦呈現x仗、8仗交替使用現象。曲見之第一曲〈月光風又靜〉曲詩中出現有五次的「莫畏」，故牌名為「五莫畏」，第二曲〈更闌人寂靜〉曲中有五次「那可憎」，牌名卻為「五犯子」，第三曲〈問君君不應〉曲中有五次「必想」，牌名為「五必想」，不過，《賽錦》卻標為「五犯子」，由此也可見南管曲目中，牌名未必是曲牌名，有時是標「內容」特色。知見曲目中以「五犯子」為牌名的曲目不多，如〈月光風又靜〉單曲出現在曲簿中，即稱「五犯子」、「五韻美」或「五團美」，這幾個牌名都隸屬於〔倍工〕門下，這也讓人對〔倍工〕與〔中倍〕有時互通，有些瞭解。²⁸



〈問君君不應〉句法與拍位分析：15句38拍

(x仗) 問君君不應(六) 未知是也因(下)
 (以下8仗) 必想是掠阮話說帶憑(一)
 必想是伊人虧心薄行(下)
 必想是故意卜來棄舊迎新(一)

28 以前筆者曾就中倍與倍工的區分請教吳昆仁老師，吳師就說：「有時很難分，不過也有些牌調還是可以分出來。」會難分，是因為大部分的樂人對於七撩拍的曲目，熟悉度不夠之故。

必。想。是。怪。阮。枕。上。失。障。奉。承。(下)

必。想。是。疑。阮。有。乜。外。溢。私。情。(一)

面。障。變。越。添。得。阮。苦。(乜) 苦。都。無。盡。(工)

到。只。處。須。著。殷。勤。辦。出。些。兒。小。心。(下)

譬。作。伊。是。鐵。佛。(一) 阮。亦。勸。卜。伊。回。心。(工)

張。君。瑞。崔。鶯。鶯。(下) 伊。許。二。人。到。尾。將。會。同。床。枕。(六)

《賽錦》的牌名「五犯子」，如果從曲詩中有「五必想」引伸而來，其意義就只是著錄「內容」；但從上面分析看，各句的落音分別在「六、下、一、乜、工」，整首曲子有五種落音腔韻，第一句「問君君不應」與最後一句雖然都落在「六」，但第一句用了「×(×)」，應是大倍或小倍的腔韻；「未知是乜因」是落「下」腔韻，是本曲的主要腔韻，每句不管字數多寡，其拍位都是三拍。曲詩中的「五必想」既是本曲的主題，以「一高一低」八度關係的腔韻循環演唱，然後「面障變越添得阮苦，苦都無盡」是另一腔韻，以此腔韻把整曲的情意表現帶至最高點，然後回到「一空」的腔韻，接著以「工空」的腔韻唱出「阮亦勸卜伊回心」，回應了「苦都無盡」，最後又以一個新的「六空」腔韻，作為結束句，因此，本曲基本上由五種腔韻組成，故名「五犯子」，至於這些腔韻是原屬於哪一個牌調，就必須對所有七撩拍牌調腔韻都很熟悉之後，才能解讀。

如果把《玉樓春序》〈雪花飛滿天〉與《梁州序》〈問君君不應〉做一比較，因為都是〔中倍〕(或〔倍工〕)門下，所以都有落「下」的腔韻，但因其牌調不同，故即使是「下」的腔韻，仍有旋律走向的不同，不過兩曲的結尾句相同，為落「六」的腔韻。

又《賽錦》1-3a-b〈關山萬里遠〉²⁹原門類屬〔背雙〕，在現今曲目中，卻屬於〔五團美〕，郭炳南曲簿中對於此曲，牌名寫作〔五團美〕，下又記「作大倍亦可」。如此一來就符合《賽錦》〔背雙〕的門類。但在此曲結束前，又說明作〔大倍〕，此曲的收尾韻，就必須改落〔大倍·五犯頭(即五團美)〕煞尾韻，結音在「下」。但如果作〔倍工〕，就收〔倍工〕尾韻，結音在「六」。



《賽錦》〔背雙·關山萬里遠〕

29 與〈關山萬里遠〉曲詩大同小異的曲目，另有《潘本》的〈關山萬里遠〉，其門頭為〔山坡羊〕。

《呂書》下編，頁360提到：

「…「五員美」、「五團美」、「五韻美」者，改本調乃由五個曲牌組成，故以「五韻美」為是。」

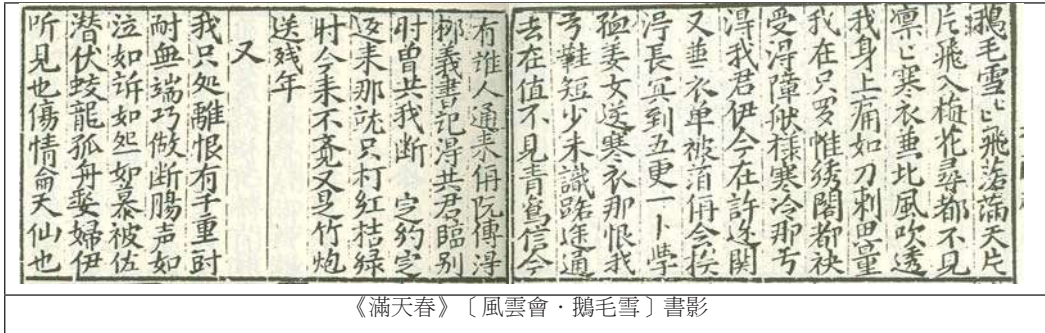
此即認為〔五團美〕為集曲或犯調，但查閱《九宮大成南北詞宮譜》，其中有仙呂宮與越調之〔五韻美〕，二者格律不同，均非集曲。再從抄本檢視，恐怕亦未必是集曲。〔五團美〕之牌名，運用在不同曲目中，似乎未必都如《梁州序》中的曲目，以內容之「五次○○」而名之，如〔五團美·一盞孤燈〕在《聚本》³⁰中，牌名為〔倍工·七犯子〕下寫著「亦曰帶花回」，〔帶花回〕也是倍工門下的牌名，《滿天春》上欄已有〔疊字帶帶花回〕牌名，此牌名亦可見於諸多不同手抄本中。另一例子〔五韻美·玉簫聲〕也有做〔七犯子〕。如此看來，似乎這二牌名也互通用，此二牌名難道都是代表它是集曲嗎？《滿天春》也有〔七犯子〕牌名之曲目3曲：〈舉起筆〉、〈接著封書〉、〈掀開鏡〉，可惜知見曲目未見，無法比較。但如果〔五犯子〕與〔七犯子〕都代表集曲犯調，那麼，「五犯」與「七犯」應是犯曲次數多寡不同，但「五犯」與「七犯」似乎又常混用，其中應有些問題存在。

（4）《傾杯序》：完整出現在《滿天春》下欄的《劉圭會雲英》戲文中，各曲次序，並與角色的對唱，角色轉換時，一曲終、下曲開始，大部分吻合，除了最後幾曲稍混。此劇，南管戲劇中已佚，但散曲中保存不少名曲，梨園戲上路傳統劇目中尚保存有《雲英行》一折，此故事亦廣為絃友流傳。

以上只從七撩拍曲目牌名檢索，如果加上其他拍法之曲目，則存於套曲中的曲目更多。套曲在近五十年來已無演唱紀錄，但若從各套曲之管色、工尺變化運用，以及各曲輪流由不同的數人接拍演唱方式看，這是一個較高技巧與藝術性的表現，也可能因難度較高而無法在民間廣為流傳。

四、《滿天春》上，頁12 a-12b，〔風雲會·鵝毛雪〕，《賽錦》之門頭為〔雙調〕，抄本中為〔中倍·古輪台〕，牌名雖異，但門頭〔雙調〕與〔中倍〕意義相同。而《滿天春》共收錄了兩首〔風雲會〕〈我只處離恨〉與〈鵝毛雪〉，二曲內容相當一致，屬「閨怨」曲目；從《滿天春》有時用戲齣名當標題看，是否〔風雲會〕可能為當時之劇名？雜劇有《風雲會》，但此二曲與它無關，不知是否當時的戲劇中還有另一齣〔風雲會〕？抑或如其他套曲，以〔風雲會〕為名的一套清曲？

30 鹿港聚英社抄本，以下簡稱同。



《滿天春》〔風雲會·鵝毛雪〕書影

《新編南詞定律》有〔單調風雲會〕為9句19板與9句20板，二例，是為集曲，首至三句為〔一江風〕，四至末句為〔駐雲飛〕。另有〔風雲會四朝元〕為20句41板，也是集曲，〔五馬江兒水〕首至五，〔桂枝香〕五至六，〔柳搖金〕八至十一，〔駐雲飛〕四至六，〔一江風〕五至八，〔朝元令〕合至末。但此曲明顯與南曲〔單調風雲會〕或〔風雲會四朝元〕不同，也無〔駐雲飛〕特色之「啖」字。《明刊三種》另與〔風雲會〕牌名相關的曲目，在《賽錦》上7b與19b各有一首〔風雲會水仙子〕，曲名為〈春花開滿園〉、〈盡日懶相思〉，如果〔風雲會〕是套曲名或劇名，再查〔水仙子〕黃鐘過曲與般涉過曲各有不同，黃鐘過曲之〔水仙子〕為4句12板，般涉過曲之〔水仙子〕為8句25板。以板數看，此二曲是比較接近般涉過曲之〔水仙子〕。不過此二曲未見於知見曲目，無從比對。又〈鵝毛雪〉在現存曲目中，與〈雪花飛〉同為〔中倍〕內外對十六曲中的內對冬景曲目，下以此二曲〔古輪台〕句法分析，相互比對，看看他們究竟是同屬〔古輪台〕？還是一為〔風雲會〕，一為〔古輪台〕？

〔古輪台·鵝毛雪〕（冬景）句法與拍位分析，44拍，單煞。

鵝	毛	雪	飛	落	滿	天	(下)																					
片	片	吹	入	在	只	梅	花	尋	都	不	見	(下)																
凜	凜	寒	天	(六)	兼	許	北	風	吹	透	阮	身	上	痛	如	刀	刺	(下)										
思	量	(六)	阮	在	只	羅	幃	內	繡	閣	(六)	都	亦	袂	受	得	障	般	樣	寒	冷	(六)						
虧	得	我	君	隔	在	許	邊	關	(六)	又	兼	衣	單	被	薄	(下)	怎	挨	過	得	長	冥	到	只	五	更	(下)	
一	卜	學	許	孟	姜	女	送	寒	衣	(一)	那	煩	惱	阮	只	弓	鞋	短	小	不	識	許	路	途	透	值	處	(共)
見	青	鸞	信	(工)	今	有	誰	人	通	贊	阮	傳	得	柳	毅	書	(下)											
記	得	當	初	臨	別	時	(屯)	曾	共	阮	斷	約	定	(一)	斷	定	返	來	在	只	橙	紅	桔	綠	時	(下)		
今	來	不	覺	又	是	竹	炮	送	殘	年	(六)																	

〔古輪台·雪花飛入〕（冬景）句法與拍位分析，43拍，單煞。

雪 花 飛 入 在 只 梅 花 叢（一）
 孤 幃 內 悶 坐 障 冷 凍（甲）
 情 人 在 天 涯（六）一 望 朝 霜 暮 雪 卜 做 怎 過 得 寒 天（下）
 譬 做 寒 衣（六）是 阮 親 手 針 縫（一）阮 亦 更 袂 學 得 孟 姜 女 路 遠 親 送（下）
 驛 使 無 蹤（六）喻 囊 頭 書 信 卜 交 付 度 誰（下）
 鳥 聲 斷（一）人 跡 稀（工）疏 淵 波 江 上 那 有 一 把 釣 漁 翁（下）
 對 梅 花 阮 問 拙 輕 重（工）東 君 消 息 你 卜 先 知（乂）想 你 亦 未 知（乂）
 我 君 千 里 行（乂）放 觸 人 無 意（六）返 身 阮 入 繡 房（一）
 任 許 窗 外 梅 花 共 雪 片 鬥 白 讓 香（下）
 除 非 著 我 君 返 來 許 時 慶 賞 心 鬆（六）

以上二曲雖然起句不同，但二曲具有相同的幾個腔韻，最後一句的收尾韻也相同。故可確定其牌名為〔古輪台〕。《新編南詞定律》中，〔古輪台〕為中呂過曲，17句45板與17句42板，二例；上舉二曲似乎與南詞極為相近。

〔古輪台〕在知見曲目中不多，《潘本》六，頁126有「內對中倍八徑鼓（古）輪台」，是否即指〔古輪台〕為內對，應有八首？還是內對曲目八首，〔古輪台〕是其中之一？不得而知；也許應是指後者，因為筆者所見〔古輪台〕曲目僅有〈鵝毛雪〉、〈雪花飛入〉、〈近前月照紗窗〉三首，〈雪花飛入〉在雅正齋曲簿的牌名為〔玉鏡台〕，但曲詩與工尺皆未變，為同一曲，故其另一曲〔玉鏡台·君去赴試〕，亦應為〔古輪台〕，合計有4首。

另一個問題是指套中之〈鎖寒窗〉，在劉鴻溝《南樂指譜全集》³¹中標為〔古輪台〕又名〔普天樂〕、〔惜落紅〕，而舊抄本大部分標為〔普天樂〕，³²另從拍位、句法與工尺觀之，皆與〔古輪台〕明顯不同，故〈鎖寒窗〉牌名應為〔普天樂〕，至於〔古輪台〕、〔惜落紅〕，應都是騷人墨客多事添加。而知見曲目中無其他〔普天樂〕曲目可資比對，此為孤例。《滿天春》倒有二曲〔普天樂〕—〈自結髮〉、〈豈不知〉，可惜無工尺可資對照，但其句法皆為9句。據《新編南詞定律》，〔普天樂〕為正宮過曲，9句30板、9句31板、9句29板，三例。

31 劉鴻溝《南樂指譜全集》，以下簡稱《劉本》。

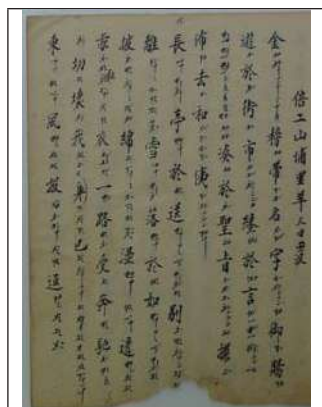
32 《文煥堂指譜》、《道光指譜》、《振聲社指簿》、林祥玉《南音指譜》、《聚英社曲簿》皆為〔普天樂〕。

〈鎖寒窗〉句法與拍位分析，47拍，雙煞。

鎖寒窗（六）守孤單（工）憂心悄悄無意做針線（一）
 懶梳粧（一）強企行出許欄杆外（六）
 禽鳥相邀體態八死畏去看（下）
 恨著薄情風浪飛飄零（六）點點墜落過半（六）
 惹阮恨怨有只千般（下）
 落花（六）念著嬌姿掬起卜來帶（一）
 拙時發業身命畏打扮（六）阮頭髻散雲鬢散（六）
 胭脂粉畏抹（一）蘭麝香畏去帶（一）
 阮但得掠只殘花放覓流水（士）許千般恨怨交付落花趁水趕（下）
 盡日思君怨春殘（士）心頭傷春長掛（工）
 嗟嘆落花無主好親像阮（下）嗟嘆落花無主好親像阮（一）
 著君您割（下）著君您割吊腸肝寸斷恰似連針吞線（下）
 著君您割吊腸肝寸斷恰似連針吞線（下）

從以上分析，可看出與前二曲〔古輪台〕明顯不同，不僅起句、收尾韻不同，句尾腔即使是同樣的落音，腔韻旋律走向實則不相同。

五、《滿天春》上，頁16b，〔疊字山坡羊·強企行上〕1首，³³《賽錦》中標為〔雙〕，現存抄本中有〔山坡里·強企行上〕、〔山坡里·依倚行上〕，此二曲與《明刊》為同一曲，抄本中另有〔山坡里八美行·強企行上〕則僅前面二句相同。³⁴ 另在《麗錦》與《賽錦》中尚有多曲〔山坡羊〕³⁵：〈人生莫做姿娘〉、〈月照芙蓉〉、〈鵝毛雪落〉、〈想許薄情〉、〈萬里長安去〉、〈邀伊未有幾時〉、〈春去滿地花落〉，尚存於知見曲目中的有〈月照芙蓉〉、〈萬里長安去〉、〈邀伊未有幾時〉等；這些曲目在《麗錦》中都標名為



聚英社手抄本曲名標題
〔倍工山坡羊〕

33 另一首〔疊字山坡羊·青山共白雲〕未見於現存抄本中。

34 此曲得與〔中倍〕外對串唱，曲中用到×仗、○仗、×六、○六、龜、屯等音，變化甚多，並運用〔生地獄〕落倍之曲調穿插其中，故應屬於集曲。

35 或寫作「山波洋」、「三波洋」。

〔山波洋〕，《賽錦》則僅標為〔雙〕，〔雙〕恰與《滿天春》的〔疊字〕相呼應，等於是現今的五空管〔倍工〕或〔中倍〕。知見曲目中，《聚本》或《郭炳南抄本》³⁶，皆歸為〔疊字山坡羊〕或〔倍工山坡羊〕，〔疊字〕即〔倍工〕，屬五空管，《呂書》亦將〔山坡羊〕歸在五空管之下，³⁷至於現今抄本中〔山坡羊〕、〔山坡裏羊〕、〔山坡羊里〕、〔山坡里〕等名稱混雜，是何原因？是否也是傳承過程中，樂人加工產生變化形成？還是四種名稱其實都可概括為「山波」？

《新編南詞定律》卷十，頁52-54，商調過曲〔山坡羊〕12句27板，〔山坡裏羊〕11句25板，又謂：

「此曲舊譜為山坡羊，正體又註為集山坡裏羊，以前曲為又一體，並未分晰，今以三字起句十二句者為山坡羊，以兩字起句十一句者為山坡裏羊，庶無重複分體之煩。」

若以「起句字數」作為區分〔山坡羊〕、〔山坡裏羊〕之異同，可能其中之一法，不過，筆者卻發現〔山坡羊〕的曲目幾乎都是以兩字起句，即使用三字起句，仍是用兩字的腔韻，故用此法檢視南管，並不恰當。畢竟南管音樂的每一門頭都有屬於自己的腔韻用法。

《賽錦》上頁11b〈邀伊未有幾時〉為12句28拍，與南詞相近。此曲在《潘本》3-77與《吳本》頁150，牌名皆為〔山坡里〕，不過《吳本》後半落五仗，《潘本》全為五空四仗；二本曲詩句法稍有不同，以下試著將不同版本的〈邀伊未有幾時〉，從曲目句法與拍位分析，並與《賽錦》比對，看看同一曲目，在不同師承的傳承下，究竟有了何許變化？

1. 《賽錦》〈邀伊未有幾時〉28拍（不含煞尾疊唱）

此圖展示了《賽錦》中〈邀伊未有幾時〉的書影。圖中可見兩欄手寫文字，右欄標有「山波洋」，左欄標有「錦」。文字內容包含詞句與樂譜標記，如「雙」字標記，以及「上」字標記。文字為垂直排列，從右至左。

《賽錦》〈邀伊未有幾時〉書影

36 郭炳南抄本，以下簡稱《郭本》。

37 不過所引錄之曲目皆為前段五六四仗管，後段過五空管，並非完全的五空管。

2. 《吳本》〈邀伊未有幾時〉15句28拍（含煞尾疊唱句）

邀伊未有 幾時（共）
 恩愛怎捨拆 分離（共）
 切得阮顛顛倒倒障 無意（又）
 又兼 青清那獨自（又）
 一卜割捨 分離（又）
 那畏 去後惡相 見（六）
 伊許處消消洒洒不 念阮只處 冥日憶著 伊（士）
 （以下8仗）阮 爲尔相思十二 時（工）

更無 一日會得相思 離（下）
 思思想想爲誰人 相思苦（屯）
 苦苦 痛痛都是爲君恁相思 病（下）
 至今去後阮爲君恁 相思（工）
 只恐畏了 爲尔害了相思都無了 時（下）
 至今去後阮爲君恁 相思（工）
 只恐畏了 爲尔害了相思都無了 時（下）

這個版本雖然拍數與《賽錦》相同，不過它少了一句「障般樣苦疼都是爲君恁牽纏」，「恩愛怎捨拆分離」與「又兼青清那獨自」的「恩」「青」，各多了1拍。「阮爲尔相思十二時」此句的前面，《賽錦》有一個拍位的叫頭「君」字，《吳本》無，「更無一日會得相思離」的「一」《吳本》多了一拍，「爲尔害了相思都無了時」句，《賽錦》為「爲尔割吊得相思病都袂醒」。

《潘本》〈邀伊未有幾時〉17句34拍，單煞。

邀君恩愛未有 幾時（共）
 誰想今旦拆 分離（共）

切得我顛顛倒倒障 無意（×）
 又兼 清清冷冷阮獨自（×）
 障般樣 割吊（×）都是 為君恁牽 纏（下）
 一卜捨身去 尋伊（×）又畏 路遠覓天 邊（六）
 伊許處消消洒洒不 返鄉里（×）
 那虧阮 冥冥日日只處淚滴淋 滴（×）
 啉 盡日思想十二 時（工）
 亦無 一時會得相思 離（下）
 悲悲慘慘有誰人 知機（工）
 哀哀怨怨都亦無處通訴 起（下）
 全伊去後為伊病 相思（工）
 苦苦 疼疼恰是吞針食黃 蓮（下）吞針食黃 蓮（下）

此曲除了增襯，或語意稍變，使句法變長了，而「障般樣苦疼都是為君恁牽纏」這一句，在此曲中保留著；《賽錦》的「君」字叫頭，在這裡改用了〔駐雲飛〕的「啉」字；「思想思想為誰人相思，苦苦痛痛都是為君恁相思病」句改成了「悲悲慘慘有誰人知機，哀哀怨怨都亦無處通訴起」；「全伊去後為伊病相思」後面多了一句「苦苦疼疼恰是吞針食黃蓮，吞針食黃蓮」。句子增加了，拍數也跟著增加。

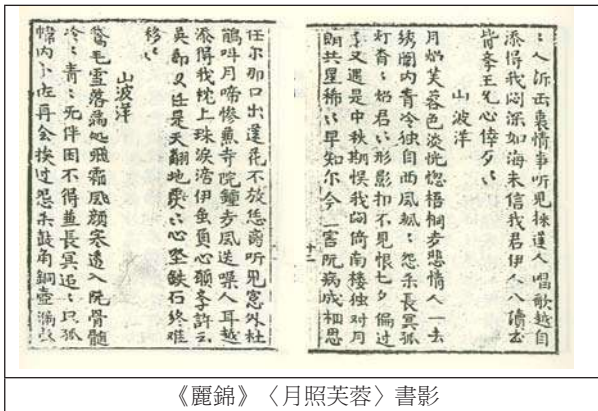
從以上的分析比對，同樣是〈邀伊未有幾時〉，《賽錦》與《吳本》較接近南詞〔山坡羊〕的拍法，《潘本》拍數增加不少，此變異，可看出四五百年之間，樂人在曲目傳承時加工的痕跡，以及師承不同的變異。

不過，從手抄本檢索，發現〔山坡羊〕、〔山坡裏羊〕、〔山坡羊里〕、〔山坡里〕等名稱，在各抄本中，使用相當混雜，仔細從工尺譜字辨識，則發現有全×（五空管）、全××（五六四×管），以及最常見的前段為××，後段為××，已故藝師吳昆仁謂〔山坡裏羊〕落××的後段，就是〔倍工〕的曲韻；已故樂人李拔峰謂〔山坡羊〕就是「大倍過小倍過中倍，故曰三波（山坡）」，此說法，詢問其他老樂人，皆謂不曾聽過。至於〔山坡羊〕、〔山坡裏羊〕、〔山坡羊里〕、〔山坡里〕各曲之間，到底是曲韻相同，只在××、××二音作升降變化？目前的比對，似乎是如此；但是否還是有其他不同的因素，則須待更全面性曲目的工尺詳細比對，才能釐清。

另一首〔山坡洋·月照芙蓉〕是少數還聽到的七撩拍曲目之一，《泉州絃管彙編》頁160作〔山坡里羊〕，張再興《南樂曲集》³⁸作〔山坡羊〕，並說明曲詩來自元散曲；此曲工尺，前段為×⁴，後段為⁸×，20句41拍；筆者與吳昆仁師學過此曲，吳師認為此曲應是〔山坡裏羊〕，吳師謂〔山坡羊〕與〔山坡裏羊〕有些不同：

「〔山坡裏羊〕與〔山坡里〕之差異在於「山坡裏羊」兼有「倍工」之韻（或言有落五×），而「山坡里」則無。」

這一點可從《潘本》得到印證，前舉〈邀伊未有幾時〉，《潘本》作〔山坡里〕，五六四⁴管，沒有落⁸×。
 〈月照芙蓉〉既為〔山坡裏羊〕，故從「月照芙蓉」至「七夕騙過了又是負中秋」為五六四⁴管，以下則為五空管，此曲拍數增加甚多，但句法多相同，顯現〔山坡〕系列之特色腔韻，句法的銜接，有其規則性。



《麗錦》〈月照芙蓉〉書影

《張本》〈月照芙蓉〉20句，44拍，雙煞。

月照芙蓉 色淡（ ⁶ ）
風吹許梧桐 聲慘（ ⁶ ）
情人 一去繡幃內 青清那阮獨自（ ^下 ）
西風 梢梢 怨煞長 冥（ ⁶ ）孤燈渺渺 照阮看君 形影都不 見（ ⁶ ）
君（ ⁶ ）恨君恁薄情可負 義（ ^工 ）七夕騙 過了又負中秋 時（ ^下 ）
（以下 ⁸ ×）誤阮悶倚南樓對 月朗 共 星 稀 共星 稀（ ^工 ）

38 張再興《南樂曲集》，以下簡稱《張本》。

早知汝害阮病成 相思（下）
 任汝那嘴出蓮花阮不甘放 恁 離（士）
 聽見窗外孤雁 聲慘（屯）兼寺院內 鐘聲透入人 耳（工）
 越添得阮悶人目 淖珠 淚 滴（士）
 當初靠汝如靠 天（屯）誰知冤家汝可負 義（六）
 任是天翻共 地覆 地覆天翻 阮心堅如 鐵石更難 移（下）
 任是天翻共 地覆 地覆天翻 阮心肝堅如 鐵石更亦難 移（下）

六、《明刊三種》中，今古牌名變異的共有10曲，前面論述中，有2首曲目：〔十段錦·蓮花滿池紅〕與〔風雲會·鵝毛雪〕，因為在《明刊三種》中同時還有不同牌名，故在相關情況下，已提及並探討，而牌名變異的另外8曲，是接下來要討論的曲目，其中有些曲目牌名的轉變，似乎有些連鎖關係：

（1）〔二犯醉扶歸·伯喈富貴〕轉變成〔哭春歸〕

〈伯喈富貴〉在《吳本》牌名為〔哭春歸〕，鹿港雅正齋抄本有〔醉扶歸〕四首，其中之一即為〈伯喈富貴〉，比對二譜，實為同曲異名。也就是〔醉扶歸〕之名至今仍然使用，但無「二犯」之名，只是不知道為何在《吳本》中會變為〔哭春歸〕，〔哭春歸〕抄本中並不多見，《呂書》下編收錄有吳在全的〔哭春歸·菱花鏡破〕，將它與〈哭春歸·伯喈富貴〉比對，二曲之間，雖有相同的腔韻，但收尾腔韻不同；而〔醉扶歸〕在各抄本中較多見，不過曲目不多，都是相同的四曲。此曲曲詩來自戲文《琵琶記》，敷演「伯喈與趙貞女」故事，《明刊三種》中收錄了相當多曲目，如〈開鏡匣鏡團圓〉、〈聽伊言語〉、〈伯喈富貴〉、〈飢荒年冬〉皆是，牌名亦與戲文同，此亦證明南管戲吸收外來劇種曲文，改以絃管聲腔歌之，成了梨園戲上路傳統劇目—《趙貞女》。

（2）〔哭春歸·王昭君出塞〕牌名轉變為〔二調·大下山虎〕。

（3）〔兩搗練·西出陽關一望海水〕，牌名轉變為為〔二調·大下山虎〕。

有關《昭君和番》的曲詩，《明刊三種》中也出現相當多曲目，《滿天春》上欄有些曲目未著錄牌名，直接記寫為《昭君噪》、《昭君》。其中〔哭春歸·王昭君出塞〕與〔兩搗練·西出陽關一望海水〕今牌名皆轉變為〔二調·大下山虎〕。《滿天春》中〔哭春歸〕牌名只此一曲；〔兩搗練〕則有二例，二曲句法相同。〔兩搗練〕在今抄本中不存，不過既然現今〈西出陽關一望海水〉之牌名為〔大下山虎〕，那麼《滿天春》中另一曲〔兩搗練·西出陽關故人罕稀〕，也可以〔二調·大下山虎〕歌之。

現存抄本中除了〔大下山虎〕，還有〔小下山虎〕、〔下山虎〕等牌名，各抄本中的工尺譜字稍有不同。南聲社抄本中有〔小下山虎·一路行〕一曲，此曲在《吳本》牌名為〔下

山虎），〈西出陽關一望海水〉與〈一路行〉二曲之結尾句收韻不同，反而是〈王昭君出塞〉與〈一路行〉用了相同的尾句腔韻。所以〔大下山虎〕、〔小下山虎〕、〔下山虎〕等牌名，還有待釐清。

(4) 〔十八嬌·妾身受禁〕轉變為〔二調·十八飛花〕

〈妾身受禁〉在《滿天春》之牌名為〔十八嬌〕，今牌名則為〔十八飛花〕，從〔十八嬌〕到〔十八飛花〕，究竟為何？呂鍾寬《泉州絃管研究》頁136，提到：

「民間藝人云〔八寶粧〕、〔九串珠〕、〔十八飛花〕、〔十八學士〕等亦為集曲，惟係由那些曲牌組成，則闕漏不全，其中〔十八飛花〕僅知16牌名：『〔四犯頭〕、〔三解醒〕、〔大下山〕、〔小下山〕、〔串明珠〕、〔八大開〕、〔醉扶歸〕、〔將軍令〕、〔繡停針〕、〔宜春令〕、〔集賢賓〕、〔太師引〕、〔哭春歸〕、〔滿地嬌〕、〔二郎神〕、〔下山虎〕』（黃根柏先生提供）。

以上說法尚缺2牌名，其中的〔將軍令〕亦未見於南管抄本，是否它曾經在南管中被使用？不得而知。

另《陳本》所錄〔十八飛花〕牌名為：

〔一封書〕、〔二郎神〕、〔三遇反〕、〔三解醒〕、〔四幻（犯）頭〕、〔四大開〕、〔八大開〕、〔大下山〕、〔小下山〕、〔哭春歸〕、〔醉扶歸〕、〔滿地嬌〕、〔繡停針〕、〔皂羅袍〕、〔石榴花〕、〔宜春令〕、〔太師引〕、〔集賢賓〕³⁹

上述牌名中，〔石榴花〕是五空管，為〔中倍〕門下的牌名，陳天助把它放在〔二調〕之下不知是何因？而從以上二書中所言〔十八飛花〕牌名，亦有所不同，《呂書》有〔串明珠〕、〔下山虎〕為《陳書》所無；《陳書》有〔一封書〕、〔三遇反〕、〔四大開〕、〔皂羅袍〕、〔石榴花〕為《呂書》所無。

目前〔十八飛花〕的曲目，只有二首：〈妾身受禁〉、〈因為歡喜〉，筆者與吳昆仁師學過〈因為歡喜〉，從曲韻判斷，或據吳師言，它都不是十八個曲牌，〈因為歡喜〉之牌名〔十八飛花〕與〔十三空·輕輕行〕的〔十三空〕一樣，並非集曲。據吳昆仁師言，〈因

39 《陳本》錄〔十八飛花〕之18牌名以及套曲4牌名「恨蕭郎、憶雙嬌、梧桐飄、望吾鄉」，故二調合計有22韻調。不過，其中〔石榴花〕為〔中倍〕門下之牌名，又《潘本》謂〔八大開〕即〔望吾鄉〕，所以這些二調的牌名似乎還很混淆不清。

為歡喜〉自「憶著..」起，實將〔倍工〕之韻，改以四空管演奏，故如果要當散曲唱，可從「恨我爹爹」句，翻作五空管〔倍工〕起唱。也因此曲之曲韻係自五空管移至四空管演奏，故音域極高，與大譜「三面金錢經」並稱為最具挑戰性之洞簫曲目，絃友有言：「簫畏『因為』」。卓聖翔先生亦謂：〈因為歡喜〉音域極高，故才有「十八飛花」之名。詞調或南北曲中，並無〔十八嬌〕或〔十八飛花〕牌名，〔十八嬌〕應該不是真正的牌名，從〔十八嬌〕轉變為〔十八飛花〕，其實都無牌名意義，只不過指其旋律在高音盤旋之特殊性罷了。

從〈因為歡喜〉與〈妾身受禁〉兩工尺比對，發現〈妾身受禁〉起段「妾身受禁在冷宮，仔細思量氣上心，恨煞延壽巧寫丹青，掠阮一身只處苦無盡。」是將〈因為歡喜〉的起段「六」（fa），改以「毛一」（bsi）演奏，等於以高4度起奏。⁴⁰接下來的句子則回到原來的空位上演奏，一般曲目的移調方式，常常是從五空管改為四空管演奏，或倍思管改為四空管演奏，但如此曲在四空管內，再移高「空位」演奏，好像也只有〈妾身受禁〉一曲，是一個相當特殊的移調奏法曲例；習「簫」的人，通常以〈因為歡喜〉與〈妾身受禁〉作為吹奏技巧練習的挑戰，特別是高音的吹奏、氣息的運用與口風的控制，可藉由此曲做一訓練。〈妾身受禁〉中的「毛一」，為此曲所獨用，其他曲目未見。

〈因為歡喜〉47拍，雙煞。

因為歡喜即會分開（六）仔細思量正是為誰（工）
憶著玉匣腸肝都碎（工）恨我爹爹汝心性如雷（仗）
掠阮百般凌為（仁）到只處阮但得著吞聲忍氣（工）
偷掠目滓暗流淚（仁）一條命爭些兒險做一無情鬼（工）
今又煩惱君身流落無所歸（一）願得我君身去後功名早早成遂（仁）
亦免得阮只神魂飛去共君恁相隨（工）
譬作是阮運數障該墜（一）只都是阮甘心著君累（工）
今望陰光汝推遷有靈聖（仁）保庇雲英路途身受莫得顛危（士）莫掠阮真情生鬱抑（士）
去尋兒婿得見伊人一面（士）阮夫妻依舊再團圓做一對（六）
去尋兒婿得見伊人一面（士）阮夫妻依舊再來團圓做一對（工）

40 此曲在《文煥堂指譜》中，曲始處標明用「毛延管」，「毛延」二字係指「毛延壽」，因此曲為王昭君故事，毛延壽為故事中的大奸臣，故以其名來稱呼這個特殊的空位，但「毛」字卻標在「六」字下方，筆者試著依《煥本》譜唱出，結果當然是很難聽的；但仔細比對，可發現所有的「毛六」位置都是現今曲簿中「毛一」位置上，且未註明「毛」的「六」，也參差其中，再審視《煥本》前頁的琵琶指法，其中有稱為「毛延々」，卻無「毛六」的指法存在，「毛六」（#f）相當於「倍士」；《劉本》中言：「毛一」又名「毛仗」，可見毛延管的運用，在《煥本》原抄本時代已存在，故此處的「毛六」應是「毛一」的誤刻，是原譜已存在的錯誤？亦或是「六」代表了原始曲韻由六字開始，加了「毛」，即已說明其琵琶空位的移轉，因為在琵琶指法圖中以明確標出「毛一」位置，並註記為「毛延仗」。後面寫的「正管」則是恢復原來十八飛花所屬的管門—四空管，而非一般所認為的「五空管」，此指套在《劉本》的記法，只標名「毛一」，未標「毛」字者，即恢復原來「一」空的音高。

〈妾身受禁〉47拍，雙煞。

妾身受禁在冷宮(毛一)仔細思量氣上心(六)
 恨煞延壽巧寫丹青(工)掠阮一身只處苦無盡(伙)
 兼逢是中秋美景(仁)枉屈阮對只月朗共星稀(工)
 想君王惡見面(仁)不免掠只琵琶來和整(工)將拙冤枉交付幾條絃線(一)
 調出聲音(一)彈出哀怨(工)又彈出許冷清清(仁)
 聲聲訴出許敗國毛延壽賊奸臣(工)你今害阮有海樣深(工)真個無處伸(一)
 淚淋漓(工)望天助阮一陣好風(高工)俾掠拙心事吹透度君王聽(伙)
 莫掠阮生性生鬱抑(士)譬做那是鐵石打成個心肝(士)
 見阮冤枉(一)想伊亦著替阮(乂)苦傷情(六)
 見阮冤枉(一)想伊亦著替阮(乂)苦傷情(六)

(5) [步步高·停針覓繡機] [七犯望商(湘)人·停針覓繡機]

[步步高]牌名在《明刊三種》中，為一孤例，南北曲中無此牌名，《全金元詞》引《鳴鶴餘音》卷七，有無名氏作品，從一更到五更共五首，即古之《五更轉》同類，不過此曲格律與詞調不同。本曲在抄本中可見的牌名有〔中倍·七犯望商(湘、仙)人〕、〔倍工·七犯望商(湘)人〕與〔倍工·七犯子〕，牌名中有「七」字，似乎代表了此曲可能是集曲或犯調曲目，不過在門頭上卻有兩種不同著錄，一為〔中倍〕，一為〔倍工〕。

《呂書》上編，頁236，提到此「七犯」是指曲中(指套《想君去》第一節)用七次犯聲，即曲中出現了七次「×伙」的犯宮(林霽秋本)；不過查閱〈想君去〉之各版本，其中「×伙」用法很不一致，《道光指譜》完全不用「×伙」，《劉本》只用了五次「×伙」；但以上三書門頭是〔中倍〕。而《張本》的〔倍工·七犯望商人·停針覓繡機〕完全不用「×伙」；所以〔七犯望商人〕的「七犯」即是「七次犯聲」的說法，似乎有待商榷。門頭〔中倍〕與〔倍工〕的用法混淆，這也說明了此二門頭之間確有些糾葛不清的關係存在，以及可能的混用；在舊抄本中，〔中倍〕與〔倍工〕都同屬〔雙調〕。此曲歸在在〔倍工〕門下，是屬於「四孤」之一，⁴¹亦證明是早期整絃活動中，它曾經是演唱四孤對曲的重要曲目，四孤名曲之一。另外在龍彼得文中將〔步步高〕寫為〔步步嬌〕，並歸在二調門下，不知是何緣故？可能是受到《吳本》出現的一首〔步步嬌〕⁴²之影響，但前文已論及此〔步步嬌〕即〔滿地嬌〕，而南北曲中又無〔滿地嬌〕之牌名，所以也可能是〔步步嬌〕在民間的訛變而為〔滿地嬌〕。

41 [倍工]四孤：《霜天曉角·困守寒窗》、《七犯望商人·停針覓繡機》、《寓家樹·畫(為)公婆》(亦有稱《漁家傲》)、《八寶妝·盤山過嶺》。此四曲目，除《寓家樹·畫(為)公婆》外，其餘三曲皆見於《明刊三種》中。

42 詳見本文肆之一〔滿地嬌〕條之論述。

（6）〔紅繡鞋·有人處便說哥哥〕，現存曲目門頭牌名為〔中倍·風霜不落碧〕

（7）〔雙·紅繡鞋·只園內〕，現存曲目亦為〔中倍·風霜不落碧〕

〈只園內〉與〈正是春天〉為同一曲，只是正拍起唱處不同而已，〈有人處便說〉亦即〈有人處說〉。二曲屬於今〔中倍〕內外對十六曲中的春景對，既是內外對之十六大曲之一，也正說明了此二曲曾在整絃活動中的佔有重要地位。〔風霜不落碧〕之牌名，抄本中有書寫為〔風霜不落葉〕、〔風霜不落珀〕者，實以音近記之。《滿天春》有一曲：〔蓬鬆三不落拍·冥日煩惱〕，〔蓬鬆三不落拍〕亦即是〔風霜不落碧〕之另一文字記寫，可惜此曲亦無工尺可資對照。

《明刊三種》中，〈正是春天〉與〈有人處說〉二曲都屬於〔紅繡鞋〕，〔雙·紅繡鞋〕目前抄本內的〔紅繡鞋〕則隸屬於〔小倍〕門下，為五六四儀管，但《明刊三種》為〔雙調〕，管門為五空管，今古之間有一個「儀」音高的不同，管門的變化，是值得探討的一個問題。

而另在《賽錦》中，尚有二曲牌名為〔北紅繡鞋〕曲目：〈再得我會不心憂〉、〈再得我會不想伊〉，它們的門類屬〔背雙〕，相當於今管門五六四儀管；此二曲可見於《聚本》，今牌名為〔紅繡鞋〕，管門則今與古相同。這是不是也意味著在《明刊三種》時代，〔雙〕與〔背雙〕之間，是樂人音樂轉調或移調手法的運用，而牌名只是詞句腔韻格律而已？此格律當然與南北曲之文字格律不同，是絃管慣用的語法格律。另一思考是：亦或是加了「北」字的〔紅繡鞋〕是〔背雙調〕，不加「北」字的是〔雙調〕？此問題有待日後繼續釐清。

而在現今眾多抄本中可見〔小倍〕門下的牌名，有「青繡鞋、青鞋、紅繡鞋、紅鞋、青衲襖、紅衲襖、青襖、紅襖、節節高」等等，不同抄本中，有些曲目會同屬幾種牌名，是牌名最為混淆的一個門類，例如：〔青衲襖·為君去時〕《明刊三種》中標為〔青衲襖〕，大部分抄本亦是，但在清咸豐《文煥堂指譜》中卻標為〔紅衲襖〕；雅正齋《御前清客》卷一，頁92，也是〔紅衲襖〕；抄本中〔青繡鞋·孤棲悶損〕也有〔青鞋〕與〔節節高〕等不同牌名出現。《麗錦》中〔背雙·向般人〕，在張再興《南樂曲集種》牌名為〔青衲襖〕，但將之與〔青衲襖·為君去時〕比對時，發現二曲差異甚大，它反而與〔紅衲襖〕相似，諸多問題，目前無法一一解決。查閱《新編南詞定律》卷八，頁343-345：

「南呂過曲〔青衲襖〕七句〔紅衲襖〕八句27板，又謂：此曲六十種曲刻本內以七句八句皆為紅衲襖，甚為混淆。……」

可見六十種曲中〔青衲襖〕與〔紅衲襖〕已甚為混淆。這種現象在南管抄本中亦如是。

（8）〔疊字錦廷洛·恨雁聲嘹唳〕，現存曲目門頭牌名為〔倍工·霜天曉角〕

《滿天春》中〔疊字錦廷洛·恨雁聲嘹唳〕一曲，見於《潘本》與郭炳南曲簿，門頭牌名為〔倍工·霜天曉角〕；〔疊字〕，有時稱為〔疊字雙〕，此名稱至今抄本還使用，相當於今

門頭之〔倍工〕。而〔錦廷洛〕即〔錦庭樂〕，音同，此名見於南北曲，屬於正宮犯調，十句二十九板，其句法為：〔錦纏道〕首至四句，〔滿庭芳〕五至七句〔普天樂〕。此牌名未見於南管抄本中，此曲從〔錦廷洛〕轉變成〔倍工·霜天曉角〕，門頭仍屬〔疊字〕，但牌名改變了。

〔霜天曉角〕在南曲中屬越調引子，《新編南詞定律》卷十二，頁241-242，有一例，為八句的引子，即每句打底板的散板曲目，在南管中散板稱為「慢」，如在曲前起唱，為「慢頭」，在曲中插唱為「破腹慢」，在曲尾則稱「慢尾」；不過，此曲並非散板曲目。〔霜天曉角〕抄本中或寫作〔霜天曉〕或〔霜天曉覺〕，「角」與「覺」在泉州腔，音同。此牌名下，蒐尋到的曲目有〈困守寒窗〉、〈記得前日〉、〈昔日貧窮〉、〈我為爾〉、〈守孤棲〉、〈恨雁聲〉等六曲，〔倍工〕「四孤」名曲，本牌名之下即以〈困守寒窗〉為代表。

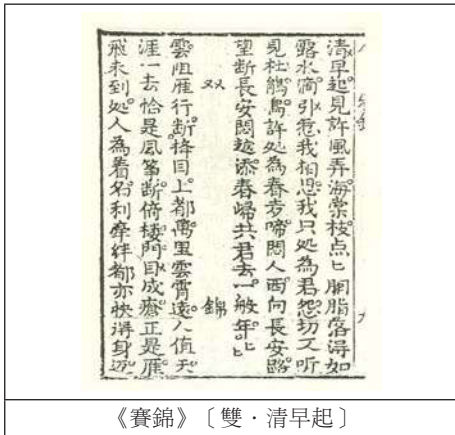
〈恨雁聲嘹唳〉36拍，單煞。

恨雁聲 嘹唳天 津(工)
只拙時為伊人 割吊 無精 神(下)
枉我空 望(下) 疑是孤雁絕斷書 信(一)
長冥守只深更(工) 障 哀怨 哀怨來去共阮都是一般 情意(下)
記當 初曾在只花前發 願(一) 學卜張拱 共鶯 鶯(下)

想 君再敢虧 心(下) 卜是話說無定 神(一)
卜是學許吳起行 徑(一) 卜是阮做落花有意君隨 流 水 去無 情(下)
枉發 業月下苦訴衷 情(一)
又煩 惱愁鎖春山為君枉自 望 斷 魂(工)
一番思想 我一番只處 淚盈 盈(下)
君恁被做許處 迎新力阮 舊 人不 認(下)
恁再曉得阮孤幃獨守 長冥 斷盡 五 更 燈(六)

七、《賽錦》上9a〔雙·清早起〕，此曲今牌名為〔一江風〕，知見曲目只有〈清早起〉、〈孤棲悶〉，此二曲在《道光指譜》中，原是指套《清早起》之第二節，後分出，另成《孤棲悶》一套，⁴³仔細比對，二曲之句法與工尺幾乎完全相同，由此可知為何要分出，另成一套，因為指套只奏不唱，如果這種七撩拍的慢曲，同一曲調連續演奏兩次，每次大約要

43 《文煥堂指譜》二曲，分屬二指套《清早起》與《孤棲悶》。



《賽錦》〔雙·清早起〕

〈孤棲悶〉，9句18板

孤棲悶（六）見許蜂蝶 亂紛紛（下）
 片片花心落得滿地 如紅粉（下）
 阮暗傷春（六）可惜東君卜歸去（一）
 花今無主（一）你共阮都是一般樣瘦損（六）
 盡日思君盡日苦（六）淚滴痕上再添痕（下）
 春山垂柳 值時得見 畫眉君（下）
 春山垂柳 值時得見 畫眉君（下）

結語

七撩拍曲目為南管音樂中藝術性較高的曲目，《呂書》把它歸為曲牌體，而三撩拍以下的曲目歸為滾門體，二者似乎各有不同來源與作曲填詞方式。本文在龍彼得教授《明刊三種》一文基礎上，重新檢索《明刊三種》，竟然找到60首七撩拍曲目還存在於今手抄本中，其中有些曲目是龍彼得教授之文所無，這當然要感謝南管絃友的熱心提供抄本。而這麼多的曲目，與前二篇探討〔相思引〕、〔北調〕之曲目，相較下是極為豐富的；但不同的是，〔相思引〕、〔北調〕至今常被演唱的曲目相當多，而七撩拍曲目，卻寥寥無幾。不過，雖然唱的人少了，抄本中卻大量的保存著這些七撩拍曲目，可見得它受到南管人的重視，絃友常說「指為曲母」，習曲的最終，仍要從指套中吸取養分，以豐富唱曲的藝術。而從指套中的七撩拍曲目觀察，也可發現三撩拍的某些腔韻，往往汲取自七撩拍曲目之腔韻，例如〔相思引〕與〔一江風〕之間，就有相似的腔韻存在；不過，各門頭之間有哪些共通的腔韻，則

需要更詳細的比對，而最好的方法就是去唱它，唱熟之後，許多問題都迎刃而解，譬如本文對〔一江風〕的分析，就是經過一年多的練唱，找到了它的規則。但是不是每個曲目都能如〔一江風〕那麼簡單？筆者能力有限，可能需要更多的練習，找尋證據。

本文除了以鍥而不捨的精神，重新檢索《明刊三種》相關牌名與門類，也在證古酌今之下，發現甚多問題，大部分問題雖未找到答案，但是七撩拍與三撩拍，即便是不同來源，不同門類，可是從南管音樂慣用的語法，仍可發現某些相關的門頭，其腔韻的運用具有共通性；而從句法與拍數的分析可發現，大部分的大韻習慣落在韻腳上，大韻之前，曲詩大部分是依字行腔，這也是檢視各門頭、牌名不同條件之一。本文在此部分，主要以今古牌名變異現象做探討，也企圖在混淆的牌名中，抽絲剝繭，找尋相互的關係，提出的問題，可能比獲得解答的還要多，企待日後努力！

參考書目

曲簿

- 臺南胡氏拾步草堂、泉州地方戲曲研究社合編。清刻本文煥堂指譜。北京：中國戲劇出版社，2005。
- 鄭國權編注-北京，泉州地方戲曲研究社編。袖珍寫本道光指譜，石獅市玉湖吳抱負珍藏本。北京：中國戲劇出版社，2005。
- 林祥玉編。南音指譜。台北：施合鄭民俗文化基金會，1914。
- 林祥玉編，蔡添木收藏。南音指譜（與上不同版本），1914。
- 張再興撰編。南樂曲集。五版。台北：編者，1992。
- 劉鴻溝編。閩南音樂指譜全集。二版。台北：學藝出版社，1979。
- 吳明輝編。南管指譜全集。菲律賓：菲律賓太平洋印刷業，1976。
- 南管錦曲選集。菲律賓：菲律賓金蘭郎君社印行，1981。
- 南管錦曲續集。菲律賓：菲律賓金蘭郎君社印，1986。
- 呂錘寬。泉州絃管（南管）指譜叢編。台北：行政院文化建設委員會，1987。
- 潘榮枝（潘潤梅先生提供）。南管手抄本共9冊。

論著

- 王耀華、劉春曙。福建南音初探。福建：福建人民出版社，1987。
- 卓聖翔、林素梅編著。南管曲牌大全（上集）。高雄：串門南樂團，1999a。
- 南管曲牌大全（下集）。高雄：串門南樂團，1999b。
- 南管指譜大全。高雄：串門南樂團，2000。
- 龍彼得輯，泉州地方戲曲研究社編。明刊閩南戲曲絃管選本三種（含《明刊戲曲絃管選集》）。中國戲劇出版社出版，2003。

相關文獻書目

- 中國戲曲研究院編。中國古典戲曲論著集成 共10冊。北京：中國戲劇出版社，1959(1980年7月二版)。
- 泉州地方戲曲研究社編。泉州傳統戲曲叢書 共15卷，北京：中國戲劇出版社，1999-2000。
- 清 呂士雄等輯。新編南詞定律。據中國藝術研究院戲曲研究所藏清康熙刻本影印。

宋 張炎。詞源。四部備要本。

工具書

潘慎主編。詞律辭典。山西：山西人民出版社，1991。

明 毛晉編。六十種曲。台北：開明書局，1970。

北管細曲〈昭君和番〉聯套之文本與音樂結構初探

潘汝端

國立臺北藝術大學傳統音樂學系助理教授

摘要：

〈昭君和番〉是一套廣為流傳的北管細曲，除了可以絲竹伴奏清唱外，亦是北管戲齣〈大和番〉中的主要唱腔。關於昭君出塞和番一事，最早見於《漢書》等記載，後世的雜劇、傳奇均有以此創作的作品。又現存明清諸曲本中，多刊有昭君出塞等事之曲譜，相關故事亦流傳於現存許多傳統地方戲曲當中。透過文本與曲譜的對照，可見細曲所唱的〈昭君和番〉一套與北管戲齣〈大和番〉有相當的關係，二者不但在不同抄本間有著總講與曲本不同形式的記錄，透過曲辭排列對照，亦可以解釋細曲的演唱分段，實與戲曲的進行有關，進而出現另一種對北管細曲與戲曲間可能存在的關係之思考。對照幾個輯於明清時期曲本所收的「昭君」曲文，除了可見到不同時期所產生的變化，亦可發現北管所傳〈昭君和番〉曲辭的可能來源。經由曲調與曲辭句式的排列，可見到全套樂曲是由集曲、單句複唱、與合尾等三種不同樂曲結構所組成，這三類的曲式構成亦常見於細曲大牌，與小牌、小曲，或是崑腔等其它類的細曲曲目有明顯不同，故暫且將之視為一套大牌曲目。

關鍵字：北管、細曲、昭君和番、大牌、聯套

A Study of the Text and Musical Structure of *Beiguan* Vocal Suite *Zhaojun Hefan*

PAN Ju-Tuan

Assistant Professor

Department of Traditional Music

Taipei National University of the Arts

Abstract:

Zhaojun hefan is a popular vocal suite of *beiguan* refined songs. It is not only rendered in a concert accompanied by a silk and bamboo ensemble, but also inserted into a *beiguan* play entitled *da hefan* to form the main vocal part of this play. It talks about the story of Zhaojun who was sent to the Huns by the Han Empire for the purpose of reconciliation with the Huns. The earliest record of this story can be found in *Hanshu* (the History of the Han Dynasty). Later it was widely adapted for theatre genres *zaju* and *chuanqi*. Besides, similar stories and music are found in many Ming and Qing scripts in existence. Likewise, similar stories are also popular among various traditional regional theatres nowadays. Comparative studies of texts and melodies of *Zhaojun hefan* categorized in two of *beiguan* subcategories, the refined songs and the theatre, revealing their close relations. There are similarities in the documentation of libretti and scores and the setting of songs that is closely attached to the plots. Therefore the author considers that probably there is a connection between *beiguan* refined songs and theatre. In addition, the results of comparing texts of *Zhaojun* in several manuscripts of Ming and Qing dynasties not only manifest the transformations occurred during various periods but also reveal the possible sources of the text of *Zhaojun hefan*. Furthermore, by examining melodies and texts of this vocal suite, it is clear that the music setting of this suite features a linkage of several labeled tunes, musical phrase repeating, and similar ending formula. These characteristics are also common in the large labeled tunes of the refined songs but different from the music settings of other repertoires of refined songs, such as the small labeled tunes, small tunes and *kunqiang*. Therefore the author argues that the vocal suite *Zhaojun hefan* can be categorized into the repertoire of large labeled tunes in *beiguan* refined songs.

Keywords: *beiguan* , iu-khiek (refined songs) , *zhaojun hefan* , tóa-pai (large labeled tunes) , vocal suite

北管細曲〈昭君和番〉聯套之文本與音樂結構初探

前言

北管〈昭君和番〉是一套廣為流佈的細曲曲目，與〈烏盆〉【大牌】相同，它們既是排場式的清唱細曲，亦是特定北管戲齣中的主角之唱腔內容¹。雖然從現存的細曲抄本可見，以「昭君」為內容的相關細曲曲目，另有一套大小牌〈昭君出塞〉（或稱〈昭君怨〉），但就傳唱情形與文本記錄來看，都不若〈昭君和番〉這般為人所知與廣為傳唱。由於昭君和番的故事流傳甚廣，目前所見絕大多數的研究成果多屬文學、戲曲方面，在此不多做贅述。若就既有的音樂研究來看，文中提及細曲〈昭君和番〉且有所論述、分析者，有以下四篇：林維儀的《北管崑腔（細曲）之音樂研究》²、呂錘寬教授的《北管細曲賞析》³、莊雅如的《台灣北管藝人所唱幼曲初探—以曲文溯源及曲種比較為主》⁴，和范揚坤的《集樂軒·皇太子殿下御歸朝抄本》⁵。林維儀在論文中的第五章，以〈昭君和番〉一套來探討細曲在唱唸、咬字、行腔等方面的問題，透過三個不同來源的錄音曲調來進行比較，附有三個版本的並排線譜可茲對照，但文中未針對該樂曲進行結構上的說明或分析。呂教授在《北管細曲賞析》一書文中，對〈昭君和番〉套曲進行簡單敘述及樂曲分析，應是目前所見相關論述中對該曲說明較為詳細者。該書在敘述〈昭君和番〉時，分成「套曲組成」、「第一牌的音樂」、「第二牌的結構」、及「第三牌至第五牌」等段落說明，文中已點出〈和番〉一套在民間分段的不同，在樂曲分析處，亦說出各牌組成的概況，並在文字說明中插入部份曲辭或結構表例佐以說明，表例中會記錄出樂曲各段落的長度、調中心音、唱詞句數等，故若只透過表例來理解樂曲結構，仍有實際上的困難。莊雅如的論文則以北管細曲的文本溯源為主要內容，在文末附錄中以表列方式，列出〈昭君和番〉第三及第四牌的全文，並與《風月錦囊》、《大明春》、《綴白裘》等明清曲本中所收的「昭君」曲文並列對照，但未見進一步說明。范氏所輯注的抄本當中，收有〈昭君和番〉與〈昭君出塞〉兩套，除了可以見到原版抄本的書影，文中亦將手抄曲文以電腦重新打字，並對收錄曲目附有簡單的文字說明。本文將以傳唱於北管中的細曲〈昭君和番〉聯套為研究對象，並針對該套曲的文本與音樂結構兩方面作初步的探討。文中將透過明清時期所輯曲本中的昭君曲文，進行文字上的排比，試圖尋找北管細曲所傳昭君曲辭之可能來源；其次，將從曲辭與旋律兩部份的組成方式，來說明該套曲的樂曲結構。

1 古路戲齣〈大和番〉中的昭君一角，在劇中演唱全套〈昭君和番〉，〈烏盆〉【大牌】則成為〈烏盆記〉中張別古在某部份的主要唱段。

2 林維儀。北管崑腔（細曲）之音樂研究。台北：國立藝術學院音樂研究所碩士論文，1992，p.232-286。

3 呂錘寬。北管細曲賞析。彰化：彰化縣文化局，2001，p.104-112。

4 莊雅如。台灣北管藝人所唱幼曲初探—以曲文溯源及曲種比較為主。台北：國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文，2003，p.45-46及p.256-261。

5 范揚坤。集樂軒·皇太子殿下御歸朝抄本。彰化：彰化縣文化局，2005，p.232-286。

一、北管細曲「昭君」相關曲目之文本

在北管細曲中與「昭君」相關的曲目，主要有〈昭君和番〉和〈昭君出塞〉（或稱〈昭君怨〉）等兩套。〈昭君和番〉屬於聯套形式的樂曲，也是細曲中最廣為傳唱的「昭君」曲目，除了可供排場清唱外，在古路戲曲〈大和番〉⁶一齣當中，此套曲亦成為貫穿全劇的音樂內容，由旦角（昭君）將套中各牌依劇情開展所需來依序分段演唱。後者在抄本所見可能為〈昭君怨〉，或是〈昭君出賽〉、〈出賽〉；記為〈昭君怨〉者，多指一段以「奴只見漢嶺雲橫」為開始的大牌樂曲，而記為〈出賽〉或〈昭君出塞〉者，則可能只指一組小牌聯套。在彰化《集樂軒皇太子殿下御歸朝抄本》與嘉義《典型俱在》兩個本子⁷中所見，〈昭君怨〉為一個大小牌聯套曲目，該套在集樂軒本稱為〈昭君出塞〉，在小牌處標上各小牌牌名，惟大牌則冠上【昭君怨】，而《典型俱在》本則以〈昭君怨〉為題，有趣的是，這兩個抄本中所見的大牌內容相同，但小牌聯套的曲辭則相異，像是屬於不同曲目（參見附錄四）。又，其他抄本較少見此套為大小牌串聯組成，可能見到大牌【昭君怨】，或只見到〈出塞〉的小牌聯套，故此部份是值得再進一步探討。雖然在其小牌部份仍無法確定，但大牌【昭君怨】在曲辭內容上卻與〈昭君和番〉有部份雷同，亦可對照到《風月錦囊》等傳統曲本所收曲辭。單就曲辭方面而言，【昭君怨】部份內容比較接近明代的一些曲本，而〈昭君和番〉則有較多內容接近於清代曲本，二者在來源上似乎有所區別。

（一）「昭君」故事在傳統曲本中的流傳概況

關於昭君出塞和番一事，最早見於《漢書》⁸、《後漢書》⁹、《西京雜記》等書之記載。最初的《漢書》對於此事僅以簡單幾字書寫之，到《後漢書》則將昭君如何入宮，如何出塞和番之因果，皆有所交代。《西京雜記》卷二當中，更加添了毛延壽之事，成為後世流傳戲曲中的昭君之本。到了元代雜劇部份，則以馬致遠的《破幽夢孤雁漢宮秋》最為代表，其他還有關漢卿《漢元帝哭昭君》、吳昌鈞《月夜走昭君》等，明代則有陳與郊的《昭君出塞》雜劇及無名氏傳奇《和戎記》（又題《青塚記》、《和番記》）¹⁰。在現存明清曲本當中，像是明嘉靖刊本《風月錦囊》，明萬曆年間刊本的《新鏡天下時尚南北徽池雅調》、《詞林一枝》、《群音類選》、《樂府紅珊》、《摘錦奇音》、《樂府萬象新》、《大明春》等，以

6 〈昭君和番〉與〈大和番〉的曲辭對照見文後附錄三。

7 兩版〈昭君怨〉之對照曲辭，請見文後附錄四。

8 《漢書》卷49〈匈奴傳〉。

9 《後漢書》卷119〈匈奴傳〉。

10 可見於遠山堂《曲品》著錄，另《曲海總目題要》亦有此本題材，存有明萬曆間富春堂刊本，標題全名為《王昭君出塞和戎記》，共36齣，但此劇中所演，歷史上皆無所據，目前全本可見於《古本戲曲叢刊二集》（第一函）當中。此劇在明代亦被《怡春錦》選入，題為「青塚記」，另被《堯天樂》選入，題為「和番記」，來源應相同。

及明崇禎年間刊本《怡春錦》、清乾隆刊本的《綴白裘》、清《納書楹曲譜》、《太古傳宗弦索調時劇新譜》、《清蒙古車王府藏曲本》等，皆刊有昭君出塞等事之曲譜（表1）。

表例中可見到明清以來，在不同曲本中所輯的「昭君」曲譜，內容主要集中在「送昭」、「出塞」等部份，來源應出自明代所傳無名氏《王昭君出塞和戎記》傳奇第二十九折的內容。表中從《風月錦囊》至《大明春》等曲本屬於明代所輯，在這些曲本中所輯之「昭君」，在內容上雖有長短篇幅上的部份差異，但若略去頭尾部份，於【粉蝶兒】¹¹、【點絳脣】、【後庭花】、【耍孩兒】等曲牌之處，在內容上有相當的一致性¹²。另《摘錦奇音》中最開頭的【山坡羊】一牌，可對照到表中清代幾個曲本所收的【山坡羊】，透過不同曲本的比較，能見到這些曲本在內容上的差異與流傳上的變化。表中自《綴白裘》以下屬於清代作品，包括《綴白裘》、《納書楹曲譜》及《弦索調時刻新譜》等幾個清代所輯曲本，在曲牌與曲辭內容上較為一致，卻與明代曲本有部份出入。其中《納書楹曲譜》和《弦索調時刻新譜》兩者各收有〈昭君〉（或稱大王昭君）與〈小王昭君〉兩例，就曲文內容而言，〈小王昭君〉在篇幅上較前者略為短少一些。另《清蒙古車王府藏曲本》中所見之「昭君」劇曲者，計有第63函第二冊的高腔劇本〈昭君〉與第291函第四冊中所收的子弟書單唱鼓詞〈昭君和番〉，高腔所見的〈昭君〉抄本，在曲辭上與《綴白裘》或《納書楹曲譜》所收錄者相當接近，但曲牌名稱只見【風入松】、【山坡羊】等，而說唱類的曲本在形式與曲辭上則相去較遠。又，近世傳統的地方戲曲像是川劇高腔、祁劇高腔、新昌調腔、崑劇、湘劇、秦腔、同州梆子、河北梆子、徽劇崑弋腔、漢劇、粵劇、婺劇（亂彈）、京劇、滇劇、安徽曲劇、蘇劇（灘黃）等，皆有昭君相關劇目存在。由此觀之，歷來以「昭君」一事為情節者，實屬眾多。

表1：傳統曲本中的「昭君」段落

曲本	段落名稱	曲牌（曲辭開頭用字）
風月錦囊	新增王昭君出塞	【水桃紅】（為人莫作）、【下山虎】（西風颯颯）、【蠻牌令】（瓊笠子）、【亭前柳】（黑黯黯）、【一盆花】、【浣溪乍】、【馬鞍兒】（鋪馬傳宣）、【勝葫蘆】（大夫駙馬）、【皂羅袍】（強把花鈿）、【三換頭】（悶懨懨）、【尾聲】（自古佳人）
	昭君奏辭帝主	【北點絳脣】（漢嶺雲橫）、【後庭花】（手挽琵琶）、【後庭花】（第一來）、【耍孩兒】（淚珠濕～夢裡再相逢）
	昭君殺延壽	【耍孩兒】
詞林一枝	王昭君親和單于	【粉蝶兒】（漢嶺雲橫）、【點絳脣】（細雨飄飄）、【後庭花】（第一來）、【耍孩兒】（淚流濕透～夢裡再相逢）

11 《風月錦囊》在此處為【北點絳脣】。

12 即表中以灰底標示的部份，曲辭全文詳見附錄一及附錄二。

曲本	段落名稱	曲牌(曲辭開頭用字)
群音類選	王昭君和番	【清江引】(劉王悶坐)、【粉蝶兒】(漢嶺雲橫)、【點絳唇】(細雨飄絲)、【後庭花】(第一來)、【耍孩兒】(淚流濕透~夢裡再相逢) 【粉蝶兒】、【前腔】、【點絳唇】、【耍孩兒】、【二煞】、【三煞】、【四煞】、【五煞】 【小桃紅】(為人莫作婦人身)、【下山虎】(西風颯颯)、【亭前柳】(黑黯黯)、【一盆花】(迤哩風霜)、【馬鞍兒】(鋪馬傳宣)、【勝葫蘆】(大王駙馬~漢宮春)、【尾聲】(佳人自來) 【下山虎】、【粉蝶兒】、【江兒水】、【尾聲】
摘錦奇音	昭君親自和戎	【山坡羊】、【小桃紅】(為人莫作婦人身)、【下山虎】(西風颯颯)、【庭前柳】(黑黯黯)、【一盆花】(迤哩風霜)、【馬鞍兒】(鋪馬傳宣)、【勝葫蘆】(大王駙馬~漢宮春) 【粉蝶兒】(漢嶺雲橫)、【點絳唇】、【後庭花】、【耍孩兒】(淚流濕透~夢裡再相逢)
大明春	昭君出塞	【漢宮春】、【前腔】、【其腔】、【前腔】 【清江引】(劉王悶坐)、【粉蝶兒】(漢嶺雲橫)、【點絳唇】(細雨飄絲)、【後庭花】(第一來)、【耍孩兒】(淚流濕透衣襟~夢裡重相會)
綴白裘	送昭	【雜板令】(朝庭待漏)、【梧桐雨】(別離淚漣)、【山坡羊】(王昭君好一似)、【楚江吟換頭】(漢嶺雲橫)、【牧羊關】(阿呀爹娘吓)、【黑麻序】(俺只聽得)
	出塞	【西調】、【西調小曲】、【西調】、【弋陽調】(手執琵琶)、【前腔】(他那裡也是個娘娘)、【尾聲】(淚痕濕透)
納書楹曲譜	昭君	【和首】、【又】、【山坡羊】 ¹³ (別離淚...。王昭君一似...。昭君怨去和番...。漢嶺雲橫...。阿呀爹娘吓...。只聽得金...。手挽著琵琶撥調音...。我想他那裡也是個娘娘)
	小王昭君	【山坡羊】(王昭君一似...。)、【竹馬兒】 ¹⁴ (昭君怨去和番...。只見漢嶺雲橫...。我想那臨別之時...。只聽得金...。)、【故園煞】
弦索調時刻新譜	大王昭君	【玉嬌枝】(別離淚漣...。)、【山坡羊】 ¹⁵ (王昭君一似...。昭君怨去和番...。漢嶺雲橫...。阿呀爹娘...。則聽得金...。手挽著琵琶...)
	小王昭君	【山坡羊】(王昭君一似...。)、【竹馬兒】 ¹⁶ (昭君怨去和番...。只見漢嶺雲橫...。我想那臨別之時...。只聽得金...。)、【故園煞】
蒙古車王府曲本	昭君(高腔)	【風入松】、【山坡羊】
	昭君和番(牌子曲)	(略) ¹⁷

(二) 關於北管細曲〈昭君和番〉的文本

在北管細曲中與「昭君」相關的曲目，計有大牌聯套〈昭君和番〉及大小牌聯套〈昭君怨〉（或稱昭君出塞）等，其中〈昭君和番〉亦使用在古路戲曲〈大和番〉一齣當中。從附錄三可見到三個不同形態抄本中的〈昭君和番〉，表中左列為葉美景先生的北管總講形式，中間所見者是摘自苗栗縣文化局所出版的《亂彈樂師的秘笈—陳炳豐傳藏手抄本》¹⁸一書，右列曲辭摘自臺北萬華王宋來先生的細曲抄本。

葉美景先生的總講以完整戲齣形式呈現，除了唱唸曲辭外，亦包括唱腔符號及點板等，與一般戲齣抄寫形式無異。在葉氏抄本中，可見到〈昭君和番〉為劇中旦角王昭君所唱，若依劇中唱唸之安排，全套在此被分成五牌，依序出現在不同地方的唱段，與林水金先生抄本中將之分成五牌的情況相同。【頭牌】與【貳牌】分別以完整一大段的形式唱完，唱曲的前後皆出現與其他角色的對白，另在全劇開始處，由小花以【平板】曲調演唱的「朝臣待漏五更寒…」等四句，這段曲辭可對照到《綴白裘》〈送昭、出塞〉中【和首】處的四句。【參牌】則被拆分三處演唱，後面兩處分別為【參牌】最後的兩個樂句¹⁹。【肆牌】開始前五句類似樂曲引子的部份，於結束時有科介出現，故第五句在演唱上習慣以漸慢結束，然後才接到第六句。在葉氏抄本與陳氏抄本中所見，第六句曲辭的上方會再出現一個「△」符號，它在北管總講中代表某種唱腔²⁰，雖然【肆牌】在外觀上看起來像是一大唱段，但在第五句句末卻插入科介，將整段曲調在此破開，待第六句開始時，還會出現另一個唱腔符號。【伍牌】在劇中被分成兩段演唱，這兩個句組的首句，在該句唱辭結束後，均有一個相同的長拖腔與過門存在；另在這兩組樂句之間，插了一段由小花以【課子】形式所唸的曲辭，而「你國中也是娘娘…」等曲辭來源，可對照到《納書楹曲譜》〈送昭、出塞〉中的【前腔】之處。陳氏抄本所現的〈和番〉形式，仍較屬於總講的樣貌，除了在部份唱辭前有「△」符號出現外，在〈和番〉曲辭之外，亦夾著少許唸白及科介提示，但明顯較葉氏版本少了許多。陳氏在全套的抄錄上未見牌名或牌數的標示，但在不同曲牌開始時，可見到另行抄寫的情況，而「△」的出現位置，可與葉版總講相對照。而王宋來先生、林水金先生的抄本，甚至其他像《典型俱在》、《集樂軒皇太子殿下御歸朝抄本》等抄本，其〈昭君和番〉都以細曲曲譜形

13 表中曲牌【山坡羊】篇幅相當長，曲本中將此牌分成數段，括弧中將各段開頭幾字標出，每遇一個句點，即另段之開始。

14 【竹馬兒】分成數段，括弧中將各段開頭幾字標出，以句點分開各段。

15 同註14。

16 同註15。

17 牌子曲的內容與其他曲本差異甚大，故略。

18 范揚坤、林曉英。亂彈樂師的秘笈—陳炳豐傳藏手抄本。苗栗：苗栗縣文化局出版，2005，圖版p.50-60，提要p.406。

19 分別為3-6和3-7句，樂句句組編號請參見表5。

20 在古路戲齣中「△」可能是【彩板】、【平板】、【流水】…等，新路戲齣中則可能為【倒板】、【二黃】、【西皮】…等，唱腔符號要再搭配曲辭旁的點板位置、戲曲系統等部份，才能判斷該處可能是那一種唱腔。

式出現，只保留曲辭部份，總講形式中的唸白、科介等皆不見，這些抄本間主要的差別只在於將全套分成幾個曲牌。

從全套曲辭來看，【頭牌】與【貳牌】幾乎無法在明清所傳曲本中找到相對應的曲辭出處，若對照王宋來先生曾言及頭牌為【香柳娘】、貳牌為【羅江怨】的說法²¹，可推測這兩牌的來源，應與【參牌】以後的部份有所不同。表2是將〈昭君和番〉【參牌】至全套結束的曲辭與明清諸曲本對照後所得到的結果，透過各家曲辭的排列比較，可見到北管所用曲辭，似乎與清代所傳的《綴白裘》與《納書楹曲譜》較為接近，但在曲辭的前後排序上，仍有些差異。另，表中亦見到「一步遠一步，離了長安多少路。今日漢宮人，明朝胡地婦。」這一小段接近於《摘錦奇音》中標為「滾」的唱辭，北管在演唱這四句曲辭時，以兩小句一組，搭配相似的曲調模式進行（譜例5，189~202小節），接下去的一句「奴這裡轉眼是望家鄉」則為該組樂句在結束時的合尾句（譜例5，203~215小節）。在【肆牌】的「西風飄渺走塵埃，朝中列士千千萬，豈在功勞一婦人」等句，原本在明代的《摘錦奇音》中亦屬於加滾的部份，到了清代的《綴白裘》便成為【牧羊關】一牌中的正式曲辭了，由此可見傳統劇曲上的一些轉變。由表例與附錄所見，推測在北管傳唱的〈昭君和番〉聯套細曲，開始應是出自於戲曲，然後才逐漸轉成清唱套曲。

表2：〈昭君和番〉第三牌以後曲辭與明清曲本所收昭君曲文對照²²

北管細曲〈昭君和番〉 ²³		明清曲本所收「昭君」曲文 ²⁴		
列數	曲辭	列數	出處	曲辭
	【第三牌】			
131	哎我那雁兒啊	22	《綴白裘》 及《納書楹 曲譜》之 【山坡羊】 ²⁵	雁唵雁兒吓
132	你與我把書來傳	22		你與我把書傳
133	這封書相煩你捎帶在南朝去	23		(缺)
134	多多拜上漢劉王	24		你與我多多拜上劉王天子
135	道昭君要見是難得見			道昭君要見無由見
136	手托香腮淚珠彈	28		(缺)
137	哀聲哭出雁門關			傷殘放聲哭出了雁門關

21 在北管細曲其他像是〈思秋〉等，亦出現有標示為【香柳娘】的曲牌，但與〈昭君和番〉【頭牌】的旋律與曲辭句式均不同，故對此說法有所保留。

22 此表中的「列數」，指文後附錄所見列數，以方便讀者對照。其中北管細曲列數出自附錄三，明清曲本部份之列數，請參照曲文出處以對照到附錄一或附錄二。

23 北管細曲曲辭以實線分開者，在戲齣〈大和番〉中是在不同段落分開唱唸的，段落間可能插有唸白或科介；虛線則是因與明清曲譜對照後得知，其前後曲辭來源不同。

24 此處明清曲文指本文附錄一及附錄二所見各曲本，表中所列出處，乃指當中最接近北管細曲曲辭之文字與字句順序者。

25 此段以〈小王昭君〉所見之【山坡羊】更為接近。

26 此段亦見於明代諸曲本中所收「昭君」之【後庭花】。

27 此處所收的「滾」只見於明代曲本《摘錦奇音》當中，其他曲本【點絳脣】一牌皆未見此四句文字，亦不見於本文提及的清代曲本中。

28 此部份文字亦見於明代曲本【點絳脣】中，曲辭所在位置恰好接在前段「滾」的後面。

29 此段在《納書楹曲譜》及《太古傳宗弦索時劇新譜》曲本中仍屬【竹馬兒】或【山坡羊】，在明代諸曲本中，可對照出現在【北點絳脣】或【粉蝶兒】曲牌位置，部份或屬唸白，曲辭亦與清代曲本有所差異。

北管細曲〈昭君和番〉 ²³		明清曲本所收「昭君」曲文 ²⁴		
列數	曲辭	列數	出處	曲辭
138	一來難報父母恩	144		第一來難忘父母恩
139	二來難捨枕邊情	146	《綴白裘》	第二來難難割捨我的同衾枕
140	三來損壞是了良民	147	【弋陽調】、	第三來損害黎民
141	四來國家糧草都用盡	148	《納書楹曲	第四來國家糧草都輸盡
142	五來百萬兒郎	149	譜》之〈昭	第五來百萬鐵衣郎
143	可憐他晝夜心驚	149	君〉及《太	為我晝夜辛勤
143	晝夜心驚是可憐他		古傳宗弦	
143	今日昭君失了身	150	索調時劇	今日昭君失了身
145	千年恨殺漢劉君	151	新譜》〈大	萬年羞辱漢元君
146	能做南朝皇宮犬	167	王昭君〉之	我寧做南朝黃泉客
147	莫做他邦掌印人	158	【山坡羊】 ²⁶	決不做那夷邦掌國人
148	黑水連天水連天	176		看碧海連水水連雲
149	望不見漢朝城	178		舉頭兒望不見漢朝城
150	一步遠一步	59	《摘錦奇音》	【滾】正是一步遠一步，
151	離了長安多少路	60	【點絳脣】中	離了家鄉多少路。
152	今日漢宮人	61	的「滾」 ²⁷	今日漢宮人，
152	明朝胡地婦	62		明朝胡地婦。
153	奴這裡轉眼是望家鄉	80	《納書楹曲	只得轉眼望家鄉
158	家鄉遠望不見	80	古傳宗弦索	家鄉望不見
158	飄渺好似雲飛	81	時劇新譜》	只見飄渺魂飛
159	又只見漢水連天漢水連天	82	所收「小王	漢水連天漢水連天
160	紅花是滿地開	83	昭君」【竹	野花滿地愁思
165	哎人有思鄉之情	63		慢說道人有思鄉之意
166	馬有戀國之心	64	《綴白裘》	那馬豈無戀國之心
167	慢說道人鳥	65、	【楚江吟換	何況人乎 莫說是人
168	就是馬到關前馬到關前是步難行	66	頭】 ²⁹	就是馬到關前馬到關前他就步懶移
168		67		
	【昭君和番·四牌】			
185	抬頭只見蘇武廟			(缺)
186	低頭又見李陵碑			
187	蘇武本是漢朝相			
188	李陵亦是漢朝官			
189	二卿為國留名在			
190	奴為容顏奴為容顏去和番			

北管細曲〈昭君和番〉 ²³		明清曲本所收「昭君」曲文 ²⁴		
列數	曲辭	列數	出處	曲辭
191	想長安望長安	84	《綴白裘》 之【牧羊 關】與《納 書楹曲譜》 之〈昭君〉 【山坡羊】 ³⁰	雁門關上望長安
192	總有巫山十二峰難上難	85		縱有巫山十二難尋覓
		86		懷抱琵琶別漢君
193	西風飄渺走塵埃	87		西風颯颯走胡塵
194	朝中列士千千万	88		朝中甲士千千万
195	豈在功勞一婦人	89		始信功勞在婦人
196	愁哀哀淚沉沉	90		愁黯黯 霧沉沉
197	咬牙切齒是恨奸臣	90		咬牙切齒恨奸臣
198	今朝一別劉王去	91		今朝別了劉王去
199	若要相逢若要相逢是海樣深	92		若要相逢 若要相逢似海樣深
200	想我君來想我王	93		思我君來想我主 思我君來想我主
201	實只望鳳衾鴛枕同歡會	94		只指望鳳枕鴛衾同歡會
202	又誰知鳳隻鴛孤	95		又誰知鳳隻鴛孤
203	倒做了一樣一樣是肝腸碎	95	多做了一樣肝腸碎	
	【昭君和番·五牌】			
208	又聽得 番邦金鼓連天震地	97	《納書楹曲 譜》〈小王 昭君〉【竹 馬兒】 ³¹	只聽得金鼓連天震地
214	他那裡人似禿狼 馬似龍駒	98		人賽虎馬似龍駒
215	旌旗閃閃 黑白好似雲飛	99		又只見旌旗閃閃黑白雲飛
216	見番兵好似群羊隊	100		你看那番兵好一似群羊隊
217	臉似黑漆 髮似古松	101		只見他髮似枯松 面似黑漆
218	眼似銅鈴 鼻似鸚鵡	102		鼻似鷹鉤
219	鬚卷象眉	102		鬚卷山驢
220	哎御弟等你與我傳旨下	103		兄弟你與我
221	叫他們一個個	103		叫他們一個個在關前立
222	紮駐紮駐在關前去			
231	哎 王昭君	104		王昭君
232	好一似線斷風箏亦難收 (缺)	104		好一似風箏線斷難迴避
		105		絃斷無聲韻不回
233	日沉海底難流起	106	又好似石沉海底	
234	花正開卻被狂風擺	107	花正開又被狂風擺	
235	月正明卻被雲遮蓋	108	月正圓又被雲遮住	
236	昔日娥皇配虞舜	109	昔日娥皇愁虞舜	
237	今日昭君去和番	110	今日裡昭君怨著誰	
238	昭君怨去和番	31	昭君怨去和番	
239	懷抱琵琶是馬上彈	32	懷抱琵琶馬上彈	
240	千年恨殺毛延壽	35	咬牙切齒恨毛延壽	
241	奴為容顏奴為容顏去和番	36	畫影圖形往外番	
242	想長安望長安	37	望長安盼長安	
243	想見劉王難上難	38	要見劉王難上難	

30 此段落以《綴白裘》及《納書楹曲譜》、《太古傳宗弦索時劇新譜》等清代曲本之〈大王昭君〉與北管較為接近，而後兩個曲本中所見之〈小王昭君〉，在曲辭組織的順序與句數上，略有差異，為表中右列灰底曲辭處。右列曲辭中有「懷抱琵琶別漢君」等四句顏色較深者，可見於明代《摘錦奇音》【點絳脣】中所出現的「滾」。

31 此段以〈小王昭君〉與北管細曲曲辭的排列順序較接近，在〈小王昭君〉中此部份仍屬於【竹馬兒】一牌，

二、北管細曲〈昭君和番〉聯套的樂曲形式與結構

〈昭君和番〉一套，在北管抄本中有以下幾種分段方式，可能像是《集樂軒皇太子殿下御歸朝本》所見分成「其一、其二、其三」等三牌，或是王宋來抄本【頭牌】、【貳牌】、【參牌】、【肆牌】等四個曲牌，甚至是像林水金抄本或是《典型俱在》將之分成五個曲牌。但不論是區分成幾個段落，曲辭內容與樂曲長度均相同，差別只在【參牌】開始至全套結束的部份，是合成一大個唱段，或被區分成二、三段來演唱。在既有關於北管細曲的研究中，很少對此一曲目之音樂結構或是體裁歸屬說得清楚，只見將之稱為「套曲」，或歸類為「聯套」，因為在〈昭君和番〉一套中，並無明顯大小牌組成之基本形式，一般只將〈昭君和番〉一套中的各個段落標示上【頭牌】、【貳牌】、【參牌】…等，與一般常見的大小牌形式有些出入。但若從音樂結構來看，筆者則認為它或許可被稱為一套大牌曲目，因為在大小牌聯套〈思凡〉或〈思夫〉等曲目所見到的大牌形式，均由兩個或兩個以上的曲牌（或段落）所組成，且〈昭君和番〉全套中之各段組成方式，均可見於其他確定為「大牌」曲目的樂曲結構當中，同時與細曲其它種類（小曲、崑腔）樂曲在記譜與樂曲形式上有所差異；故綜合以上所述，筆者判斷這應該可被歸於成套的大牌曲目。本文以樂曲組成方式的差異，將此套分成【頭牌】、【貳牌】、及【參牌】至結尾等三部份說明，附錄所記錄的〈昭君和番〉曲譜，採用台北萬華王宋來先生的演唱版本³²。

（一）〈昭君和番〉【頭牌】

從曲調來看，【頭牌】是以兩個不同來源的曲調所組成，分別為譜例1當中的1~34及35~75小節。在第一大段內，其下可再分成三大句，各句曲辭如下表3所示，其中第一句與第二句灰底曲辭的部份，在搭配的旋律上可視為相同。第一句「惱恨著、毛延壽」等字雖可以散板演唱，但王宋來先生在處理「毛延壽」這三個字似乎較常以入板的方式演唱，而「太不良」與「馬上又思想」在旋律上亦同。這兩大句的差異只出現在第二句中間的「思想著當今漢劉王、淚珠彈」等字，結尾部份有以相同旋律進行演唱。第三句在前面的曲辭部份雖然搭配了不同的旋律，但最後的結束亦見到與前兩大句句尾相同的旋律，此類作曲方式相當常見於傳統的歌曲當中，故【頭牌】的第一大段可視為是三個句子的組成，每一句都採用了相同的合尾曲調結束。

但在《綴白裘》中則標示為【黑蘇序】。這部份亦見於明代所收「昭君」曲本【點絳脣】當中。

32 本文採用王宋來先生演唱之〈昭君和番〉，主要是由於筆者最先與王氏學習該套曲，對王氏曲譜較為熟悉，其曲調在採譜上亦較為穩定。另有中部林水金先生或賴木松先生之演唱方式，三者在演唱旋律與曲辭上大致相同，主要差異出現在後兩者曲調較少加花，演唱時在一個板位長度內的工尺譜字較少，另在第二牌、第三牌至結束，各句組間的銜接過門較不相同，這些差異並不影響本文針對樂曲結構上的論述。

表3：〈昭君和番〉【頭牌】前半段曲辭組成

樂句	樂句前半部	樂句後半部 (合尾旋律部份)
1-1	惱恨著毛延壽 太不良	雙雙拆散鸞鳳凰
1-2	一路想思想 馬上又思想 思想著當今漢劉王 淚珠彈	懷抱琵琶訴不盡淒涼
1-3	窗兒外月正明 王昭君自嘆叫一聲哎喲淒涼 訴不盡心酸	心酸痛哪哎喲

從曲調的旋律來看，第二大段很明顯是來自小牌【雙疊翠】第三組樂句後半部及第四組樂句，若以〈奇逢〉【雙疊翠】為對照，從譜例2中即可見到，〈昭君和番〉【頭牌】在這裡所使用的是【雙疊翠】的3-2-1 (a、b)、3-2-2 (a、b)、3-2-3、4-1-1、4-1-2 (a、b)、4-2-1、4-2-2 (a、b) 等句³³之旋律，此二者除了在拍法使用上有差異外，在曲辭形式與曲調上都幾乎相同，惟〈昭君和番〉【頭牌】以4-2-2b為全曲的結束句，使得該句在旋律走向上略有改變。綜括來說，此段樂曲是以兩個部份拼貼組合在一起，前段曲調之來源仍有待查證，但該段中三大樂句間亦有所關聯，後半部曲調則完全以小牌【雙疊翠】的旋律組成。也因為全曲以這兩段不同的旋律所組成，在實際演唱時，常會發現前後兩部份在演唱速度上似乎有所不同，因前半部字少腔多，速度在感覺上是較為緩慢的，待進入後半屬於【雙疊翠】曲調的部份，曲譜上雖仍以一板三撩的拍法進行，但在一個板位中所搭配的工尺譜字明顯較少，對唱奏者而言，會有曲調速度加快的感覺。

表4：〈昭君和番〉【頭牌】之段落組成

段落	曲辭	說明
1	惱恨著毛延壽太不良 雙雙拆散鸞鳳凰	此段分成三大句，每大句有相同的結束旋律，其中第一、二大句可視為相同。
	一路想思想 馬上又思想 思想著當今漢劉王 淚珠彈 懷抱琵琶訴不盡淒涼	
	窗兒外 月正明 王昭君自嘆叫一聲哎喲淒涼 訴不盡心酸 心酸痛哪哎喲	
2	3-2-1 (a、b) 漢劉王難捨又難分，王昭君回頭望 裂碎了肝腸	曲調來自【雙疊翠】第三、第四大段，各曲辭之前所標示的數字為與【雙疊翠】對照的樂句編號。
	3-2-2 (a、b) 今日漢宮人 明朝胡地婦	
	3-2-3再不能與君王同歡共樂 啲	
	4-1-1哈哆你們催得緊催得緊	
	4-1-2 (a、b) 懷抱琵琶訴訴不盡心 好不傷情	
	4-2-1看看著來到黑水橋邊	
4-2-2 (a、b) 只見一隻孤鴻雁 飛落在馬前 我那雁兒啊		

33 此處【雙疊翠】的句組編號，出自筆者在《北管細曲中之小牌音樂研究》一書中，在分析多首【雙疊翠】，初步得知其曲牌基本組成型態後所標示的樂句編號。

(二) 〈昭君和番〉【貳牌】

〈昭君和番〉【貳牌】的曲辭句式之組成可見於表5，第一個句組中的前兩句「可憐我、纔離了」等字以散板演唱，該句的旋律與〈六月飛霜〉【大牌】的頭兩句相同（譜例3），二者曲調來源應屬相同。自第二句組開始一直到最後結束，是以一個相同的樂句來作變化組成，若將此一主要旋律結構細分，亦可分成兩個小分句（a、b）。曲中每次反複所可能出現的差異，都是在a句的中間部份，差異的產生來自曲辭之增減，但各句組中的b句皆相同，b句曲辭是以兩個疊句組成，兩個相同曲辭所搭配的旋律有前後呼應的關係，落音分別為「ㄨ」和「合」兩個相差五度的音上，而a、b兩句的旋律音域亦相差五度，整段旋律出現了包括「乙」音在內的六聲音階，兩句的句尾幾乎都押了相同韻腳，全曲可視為是加了引子後，再以單一曲調複唱多次所組成的結構。從譜例4中可見，主要曲調在散板的第一句組之後出現，並完整重複了六次（即表5所見的第二句組至第七句組），最後一次（第八句組）則只有該主要曲調的前半部（a）。在王宋來先生的演唱習慣上，此曲會以「上一六」定絃伴奏之，主要旋律都在「合一六」的八度內，〈昭君和番〉的其他段落之音域則在「上一仕」的八度內，二者相差了五度左右，故若以相同定絃演唱，對演唱者來說會有明顯難以施展的情況發生，故定絃可能會有所改變。

表5：〈昭君和番〉【貳牌】之段落組成

句組	曲辭句式	說明
1	可憐我 纔離了 京華地	和《飛霜·大牌》第一句旋律相同，以散板演唱。
2	(a) 回首望 不見漢劉家 _(±) (b) 生哪哪把人淒涼 _(ㄨ) 生哪哪把人淒涼 _(合)	以下每一句組之旋律及句式相同，都由（a）加（b）成為一組，其中（b）句屬於曲辭複唱，兩次旋律落音呈現屬音與主音的關係，全句結尾有較長旋律過門。
3	(a) 心悲著這股相思 好叫人都牽掛 (b) 動人愁野草閑花 動人愁野草閑花	
4	(a) 那裡有 真心插帶了它 (b) 路迢迢萬里長沙 路迢迢萬里長沙	
5	(a) 總有那 羊羔美酒咽喉難吞下 (b) 打哪蘇何曾沾牙 打哪蘇何曾沾牙	
6	(a) 今日裡 昭君出了嫁 (b) (b) 彈一曲馬上琵琶 彈一曲馬上琵琶	
7	(a) 眼觀見 韃子們 噤哩咕嚕說出什麼番邦話 (b) 止不住兩淚汪汪 止不住兩淚汪汪	
8	(a) 淚珠兒濕透香羅帕	

(三) 〈昭君和番〉【參牌】至結束

〈昭君和番〉的【參牌】、【肆牌】、【伍牌】可自成一組，這三段不但樂曲形式相同，且只要在【參牌】或【肆牌】結束後加上合尾樂句的過門，即可不落痕跡地接到下一段，幾乎可說是同一首樂曲，故集樂軒的抄本將之視為一大段，王宋來先生則將它分成長度相當的兩大大段。自【參牌】起到最後結束，這一大段的音樂屬於合尾形式的結構，每個句組都結束在一段相同的旋律，各句組間的過門完全相同，在表6當中將這整個部份視為【參牌】、【肆牌】、【伍牌】三段結構，故將表中的句組編號區分為不同，前碼即代表該段曲辭出自那一個曲牌。如表6所示（參見譜例5與譜例6），在各句組中的末句若以灰底曲辭呈現，即為曲調相同之處。3-1組的前三句為散板樂句，到了句尾的「捎帶在南朝」等合尾樂句的部份，才正式入板演唱。從表例中可見，每一組樂句在長短上有相當的差別，此類現象若從西洋的樂曲分析概念來看，可能難以被歸納成是相同樂句的重複，但在傳統歌樂中，此類樂曲的組成形式卻屬常見，句組文字多寡的差異，來自於所要敘述內容的長短變化，這與傳統說唱有相當的關係。除了句尾的相同合尾旋律外，造成各大句組中長短不一的樂句，亦出現部份以固定的旋律形式組成，如表6中的3-3、3-4、3-5、4-1、4-2、5-2等句組，在曲辭下方劃有黑線的句子，可能以一句句尾落「工」音、一句落「五」音的方式交替出現，其後可能出現幾個音的伴奏，亦可能直接進入下一句，如此可使得連串的重複旋律不至於流於太過無趣；除了落音交替運用可造成一唱一和的效果外，某些此類樂句亦可能接連幾句落音都在「工」音，雖然沒什麼旋律上的變化產生，但說唱敘事的功能會更顯緊湊強烈，如表6中的5-1句。另5-1和5-2這兩個句組在一開始的第一句屬於相同旋律，之後都接了一小段類似數唱的曲辭，旋律搭配相近，待曲辭述說完畢才進入合尾。從表中可清楚見到【參牌】以後的曲辭結構，這個部份的曲辭幾乎都能在明清曲本中找到出處，部份像是數唱或是垛句的曲調，其曲辭或許與該劇在發展時所出現的滾調運用有些關係。

表6：〈昭君和番〉【參牌】、【肆牌】、【伍牌】之段落組成³⁴

句組	曲辭句式	說明
3-1	哎 我那雁兒啊 你與我把書來傳 這封書相煩你 捎帶在南朝去(×)	1.灰底字之旋律相同，其他多數是成對樂句；成對句子不但句式相同，旋律型亦相同，句末括弧中的用字表示該句句尾落音。 2.第三、四、五牌之曲體結構相同，在第三及第四牌之末句加上過門，即直接進入下一牌。
3-2	多多拜上漢劉王 道昭君要見是難得見(×)	
3-3	手托香腮淚珠彈(五) 哀聲哭出雁門關(工) 一來難報父母恩(五) 二來難捨枕邊情(工) 三來損壞是了良民(×)	
3-4	四來國家糧草都用盡(五) 五來百萬兒郎(工) 可憐他晝夜心驚、晝夜心驚是可憐他(×)	
3-5	今日昭君失了身(五) 千年恨殺漢劉君(工) 能做南朝皇宮犬(五) 莫做他邦掌印人(工) 黑水連天水連天(工) 低頭兒望不見漢朝城(句尾落×，有長過門) 一步遠一步(五) 離了長安多少路(工) 今日漢宮人(五) 明朝胡地婦(工) 奴這裡轉眼是望家鄉(×)	
3-6	家鄉遠望不見(工) 飄渺好似雲飛(工) 又只見漢水連天、漢水連天紅花是滿地開(×)	
3-7	哎 人有思鄉之念 馬有戀國之心(句尾落×，有長過門) 慢說道人來就是馬到關前、馬到關前是步難行(×)	
4-1	抬頭只見蘇武廟(五) 低頭又見李陵碑(工) 蘇武本是漢朝相(五) 李陵亦是漢朝官(工) 二卿為國留名在(五) 奴為容顏、奴為容顏去和番(×)	1.曲辭下方有黑線者之旋律相同。
4-2	想長安望長安(工) 總有巫山十二峰難上難(五) 西風飄渺走塵埃(工) 朝中列士千千萬(五) 豈在功勞一婦人(工) 愁哀淚沉沉(工) 咬牙切齒是恨奸臣(×)	
4-3	今朝一別劉王去(五) 若要相逢、若要相逢是海樣深(×)	
4-4	想我君來想我王(句尾落五，有長過門) 實只望鳳衾鸞枕同歡會(工) 又誰知鳳隻鸞孤(工) 倒做了一樣一樣是肝腸碎(×)	

34 此表中所示之樂句編號「×-×」，前面數字代表該句屬於第幾牌，後面數字指該句屬於某牌的第幾個句組，文後的譜例5及譜例6所見樂句數字亦以此為主。

句組	曲辭句式	說明
5-1	又聽得 番邦金鼓連天震地 <small>(句尾落五，有長過門)</small> 他那裡 人似禿狼 馬似龍駒 <small>(工)</small> 旌旗閃閃 黑白好似雲飛 <small>(工)</small> 見番兵好似群羊隊 <small>(工)</small> 臉似黑漆 髮似古松 <small>(工)</small> 眼似銅鈴 鼻似鸚哥 <small>(工)</small> 鬚卷象眉 <small>(工)</small> 哎 御弟等你與我傳旨下 叫他們一個個 紮駐紮駐在關前 <small>(×)</small>	1.曲辭下方有黑線者之旋律相同。 2.若分成五牌演唱，此句組的前三字「又聽得」，可以散板方式演唱。 3.5-1與5-2句組的頭句，其句尾都落在「五」音，且有較長過門旋律，恰與合尾句的落音成為主屬五度關係。在此之後，都有數句以相似旋律進行的曲辭出現。這兩大句在〈大和番〉一齣中剛好被分成兩大唱段運用，中間則插入一小段小花半誦唸的【課子】。
5-2	哎 王昭君 <small>(句尾落五，有長過門)</small> 好一似線斷風箏亦難收 <small>(工)</small> 日沉海底難流起 <small>(五)</small> 花正開卻被狂風擺 <small>(工)</small> 月正明卻被雲遮蓋 <small>(工)</small> 昔日娥皇配虞舜 <small>(五)</small> 今日昭君去和番 <small>(工)</small> 昭君怨去和番 <small>(工)</small> 懷抱琵琶是馬上彈 <small>(×)</small>	
5-3	千年恨殺毛延壽 <small>(五)</small> 奴為容顏是去和番 <small>(×)</small>	
5-4	想長安 <small>(五)</small> 望長安 <small>(工)</small> 想見劉王難上難 <small>(六)</small>	

結語

北管細曲〈昭君和番〉與〈烏盆〉【大牌】相同，不但可用來排場清唱，亦是特定北管戲齣中的部份唱腔。對照幾個輯於明清時期的曲本中之「昭君」，不但可見到「昭君」曲文在不同時期產生的變化，透過曲本間的文辭對照，也發現北管所傳〈昭君和番〉曲辭的可能脈絡。再者，經由不同北管抄本間的比對與實際演唱曲譜初析，可見細曲所唱的〈昭君和番〉一套，實與北管戲齣有相當的關係，但此二者間的因果關係，似乎有待更進一步的深入研究。關於〈昭君和番〉一套的樂曲組成，最外一層的架構，明顯呈現出是由幾個不同段落所組成的聯套形式。在聯套之下，依組成曲牌之先後，出現了三種不同的樂曲形態，分別是集曲、單句複唱、和合尾等，這三種樂曲形式的構成，常見於細曲中的大牌，但與細曲的其他類曲目，像是小牌、小曲，或是崑腔之樂曲特點有明顯不同，故暫且將之視為一套大牌曲目。至於細曲中所出現的另一套〈昭君怨〉，雖有少部份曲辭與〈昭君和番〉相同，但實際內容與其組成，則有待日後具備更多資料來進行比對。

參考書目

- 上海圖書館古籍部藏（未出版）。太古傳宗弦索調時劇新譜。1749。
- 呂錘寬。北管細曲集成。台北：國立傳統藝術中心籌備處，1999。
- 。北管細曲賞析。台灣：彰化縣立文化局出版，2001。
- 玩花主人輯。綴白裘。台北：台灣學生出版社，1984。
- 林水金。北管細曲、戲曲手抄本。抄錄年代不詳。
- 林登雲編輯。典型俱在（石印曲本）。嘉義：新港鳳儀社，1928。
- 林維儀。「臺灣北管崑腔（細曲）音樂之研究」。碩士論文，國立藝術學院音樂研究所，1992。
- 吳秀櫻。「基隆慈雲社「崑腔」音樂之研究」。碩士論文，私立中國文化大學藝術研究所碩士論文，1991。
- 徐文昭輯。「風月錦囊」。善本戲曲叢刊第四輯，王秋桂輯。台北：台灣學生出版社，1984。
- 范揚坤編。集樂軒·皇太子殿下御歸朝抄本。宜蘭：國立傳統藝術中心，2005。
- 。范揚坤編。集樂軒·楊夢雄抄本。宜蘭：國立傳統藝術中心，2005。
- 范揚坤、林曉英。亂彈樂師的秘笈—陳炳豐傳藏手抄本。苗栗：苗栗縣文化局出版，2005。
- 黃文華輯。「大明春」。善本戲曲叢刊第四輯，王秋桂輯。台北：台灣學生出版社，1984。
- 陳孝慈。「北管館閣梨春園研究」。碩士論文，國立臺灣師範大學音樂學系，2000。
- 程萬里輯。「詞林一枝」。善本戲曲叢刊第四輯，王秋桂輯。台北：台灣學生出版社，1984。
- 張繼光。「明清小曲研究（上、下）」。博士論文，私立中國文化大學中國文學研究所，1993。
- 。「台灣北管細曲與明清小曲關聯初探」。人文藝術學報創刊號(2002)：29-54。
- 莊雅如。「台灣北管藝人所唱幼曲初探」。碩士論文，國立臺北藝術大學傳統藝術研究所，2003。
- 葉美景。〈大和番〉總講。抄錄年代不詳。
- 葉堂輯。納書楹曲譜。台北：大華印書館，1969。
- 潘汝端。北管細曲中之小牌音樂研究。台北：自行出版，2006。
- 賴木松。北管細曲手抄本。抄錄年代不詳。
- 龔正我輯。「摘錦奇音」。善本戲曲叢刊第一輯，王秋桂輯。台北：台灣學生出版社，1984。

附錄

- (一) 《風月錦囊》、《詞林一枝》、《群音類選》、《摘錦奇音》、《大明春》等曲本中之「昭君」戲曲曲辭對照
- (二) 《綴白裘》、《納書楹曲譜》、《太古傳宗弦索調時劇新譜》等曲本中之「昭君」戲曲曲辭對照
- (三) 北管福路戲齣〈大和番〉與細曲〈昭君和番〉之曲辭對照
- (四) 北管細曲大小牌〈昭君怨〉之曲辭對照
- (五) 譜例：譜1〈昭君和番〉【頭牌】
 - 譜2〈昭君和番〉【頭牌】第二部份與〈奇逢〉【雙疊翠】之對照
 - 譜3〈昭君和番〉【貳牌】第一句與〈六月飛霜〉【大牌】之對照
 - 譜4〈昭君和番〉【貳牌】
 - 譜5〈昭君和番〉【參牌】
 - 譜6〈昭君和番〉【肆牌】

列號	《風月精華》	《詞林一枝》王昭君和單于	《群芳韻選》王昭君和番	《摘奇音》昭君親自和戎	《東明泰》昭君出塞
046					
047		丑：啓娘娘，前方乃是胡地，我南開的馬望見那胡塵，故此不行。		旦：啓娘娘，馬爲何不行？	
048		旦：自古道，良馬比君子，今日來說是人呵！		旦：兄弟人有故國之心，馬有回疆之意，因此上馬不行矣。	
049				纔說道人到分開珠淚垂，	人到分開珠淚垂，
050		就是馬到關前步懶移。		就是馬到關前步懶移。	馬到關前步懶移。
051		人影稀北雁南飛，		人影稀北雁南飛，	人影稀，北雁南飛，
052		冷清清朔風似箭，曠野雲低。		冷清清朔風似箭，曠野雲低。	冷清清，朔風似箭，曠野雲低。
053		【點絳脣】		【點絳脣】	【點絳脣】
054		細雨飄絲，自幼在關閩之中，		細雨飄絲，自幼在關閩之中，	細雨飄絲，自幼在關閩之中，
055		那曾受風霜勞役？		那曾受這般風霜勞役？	那曾受風霜勞役？
056				兄弟，還看得見家鄉否？	
057				米：啓娘娘，若是帶轉馬頭，還看得見。	
058				旦【滾】正是一步送一步，	
059				離了家鄉多少路。	
060				今日漢宮人，	
061				明朝胡地婦，	
062				轉眼望家鄉，縹緲魂飛。	轉眼望家鄉，縹緲魂飛。
063		轉眼望家鄉，縹緲魂飛。		只見漢水連天，黃花滿地，	只見漢水連天，落花滿地，
064		只見漢水連天，野花滿地，		愁怨，雁門關上望長城，	愁怨，雁門關上望長城，
065		雁門關上望長城，		縱有巫山十二難尋覓。	縱有巫山十二難尋覓。
066		縱有巫山十二難尋覓。			
067				（白）奴家不認別人，恨只恨毛延壽的	
068				賊，你把我真容背地裡背往北	
069				番，引透番兵寇，我中國我國家	
070				卻無良將，因此上我王指我去和	
071				番。	
072				【滾】手拍琵琶出漢庭，	
073				夜哀哭出漢長城。	
074				朝中烈士十千萬，	
075				誰想功勞在婦人。	
076				俺只見雲黯黯霧沉沉，	
077				千年恨也恨奸臣。	
078				今朝一別劉王王，	
079				咬咬牙恨恨不平。	
080				也麼思我君想我主，	思我君，想我主，
081				指望鳳林鸞會同歡會，	指望鳳林鸞會同歡會，
082				誰知道鳳凰驚孤，都一樣肝腸碎。	誰知道鳳凰驚孤，都一樣肝腸碎。
083				（唱）	
084				忽聽得金鼓連天振地，	忽聽得金鼓連天振地，
085				人驚起，馬似龍飛。	人驚起，馬似龍飛。
086				只見旌旗閃閃，黑白似雲飛。	只見旌旗閃閃，黑白似雲飛。
087				我則見番兵一似群羊聚，	我則見番兵一似群羊聚，
088				裂似枯松，面如黑漆，	裂似枯松，面如黑漆，
089				鼻似鷹喙，鬚捲山爐。	鼻似鷹喙，鬚捲山爐。
090				（插白：兄弟，你對番兵說）	（插白：兄弟，你對番兵說）
091				教他下陣左關前立，	教他下陣左關前立，
092				（你且去拜上單于王，先要依我三件事：	（你且去拜上單于王，先要依我三件事：
093				一要降書，二要金相玉印，三要毛延壽	一要降書，二要金相玉印，三要毛延壽

列數	《風月錦囊》	《如林一枝》王昭君和單于	《醉翁韻選》王昭君和番	《錦繡奇音》昭君離自和戎	《大明春》昭君出家
094	頭段戲我罷了)				
095	好似似絲斷風草難迴避。	我好似絲斷風草難迴避。	我好似絲斷風草難迴避。	好似似絲斷風草難迴避。	昭君呵好似似絲斷風草難迴避。
096	好似似弦斷無聲韻不回。	好似似弦斷無聲韻不回。	好似似弦斷無聲韻不回。	好似似弦斷無聲韻不回。	好似似弦斷無聲韻不回。
097	好似似石沉海底。	好似似石沉海底。	好似似石沉海底。	好似似石沉海底。	好似似石沉海底。
098	月正圓又被掌遮掩。	月正圓又被掌遮掩。	月正圓又被掌遮掩。	月正圓又被掌遮掩。	你看月正圓又被掌遮掩。
099	花正開又被狂風擺。	花正開又被狂風擺。	花正開又被狂風擺。	花正開又被狂風擺。	花正開又被狂風擺。
100	想當初城皇愁慮齊。	想當初城皇愁慮齊。	想當初城皇愁慮齊。	想當初城皇愁慮齊。	想當初城皇愁慮齊。
101	今日昭君恐恨在沉埋。	今日昭君恐恨在沉埋。	今日昭君恐恨在沉埋。	今日昭君恐恨在沉埋。	今日昭君恐恨在沉埋。
102	想起卓文君，趨趨在。	想起卓文君，趨趨在。	想起卓文君，趨趨在。	想起卓文君，趨趨在。	想起卓文君，趨趨在。
103	(白)左右帶住馬，將琵琶過來。	(白)左右帶住馬，將琵琶過來！	(白)重士，將琵琶過來！	(白)左右帶住馬，將琵琶過來。	(白)左右帶住馬，將琵琶過來。
104	貼：嬌娘，琵琶在此。	貼：嬌娘，琵琶在此。	貼：嬌娘，琵琶在此。	貼：嬌娘，琵琶在此。	貼：嬌娘，琵琶在此。
105	白：憶昔君王恩愛深，	白：憶昔君王恩愛深，	白：憶昔君王恩愛深，	白：憶昔君王恩愛深，	白：憶昔君王恩愛深，
106	誰知今日折龍衣，	誰知今日折龍衣，	誰知今日折龍衣，	誰知今日折龍衣，	誰知今日折龍衣，
107	無限淒涼無限苦，	無限淒涼無限苦，	無限淒涼無限苦，	無限淒涼無限苦，	無限淒涼無限苦，
108	手把琵琶悲此情。	且把琵琶悲此情。	且把琵琶悲此情。	手把琵琶悲此情。	手把琵琶悲此情。
109	【後處花】	【後處花】	【後處花】	【後處花】	【後處花】
110	手挽琵琶，琵琶撥調，	且把琵琶悲此情。	且把琵琶悲此情。	手挽著琵琶撥調，	手挽著琵琶撥調，
111	音不明，心自焦。	音不明，心自焦。	音不明，心自焦。	非是他音不明，	非是他音不明，
112	指尖兒將絲絃掃，	把指尖兒將絲絃掃，	把指尖兒將絲絃掃，	把指尖兒將絲絃掃，	把指尖兒將絲絃掃，
113	正是知音彈頭知音聽，	正是知音彈頭知音聽，	正是知音彈頭知音聽，	正是知音彈頭知音聽，	正是知音彈頭知音聽。
114	奈故人已遠，	奈故人已遠，	奈故人已遠，	奈故人已遠，	奈故人已遠，
115	怎得個知音曉？	怎得個知音曉？	怎得個知音曉？	怎得個知音曉？	怎得個知音曉。
116	縱有伯牙七絃琴，	縱有伯牙七絃琴，	縱有伯牙七絃琴，	縱有伯牙七絃琴，	縱有伯牙七絃琴。
117	惟有仲尼堪嘆頌回少。	惟有仲尼堪嘆頌回少。	惟有仲尼堪嘆頌回少。	惟有仲尼堪嘆頌回少。	惟有仲尼堪嘆頌回少。
118	常言道功名富貴難比天高。	常言道功名富貴難比天高。	常言道功名富貴難比天高。	常言道功名富貴難比天高。	常言道功名富貴難比天高。
119	冤侶付多情，藕絲絃下焦。	冤侶付多情，藕絲絃下焦。	冤侶付多情，藕絲絃下焦。	冤侶付多情，藕絲絃下焦。	冤侶付多情，藕絲絃下焦。
120	怨思負多情，藕絲絃下焦。	怨思負多情，藕絲絃下焦。	怨思負多情，藕絲絃下焦。	怨思負多情，藕絲絃下焦。	怨思負多情，藕絲絃下焦。
121	音韻多顛倒，不響難撥操，	音韻多顛倒，不響難撥操，	音韻多顛倒，不響難撥操，	音韻多顛倒，不響難撥操，	音韻多顛倒，不響難撥操，
122	志不教人愧死心焦。	志不教人愧死心焦。	志不教人愧死心焦。	志不教人愧死心焦。	志不教人愧死心焦。
123	若是絃斷了，花落連根倒。	若是絃斷了，花落連根倒。	若是絃斷了，花落連根倒。	若是絃斷了，花落連根倒。	若是絃斷了，花落連根倒。
124	若是絃斷了，寶鏡昏難照。	若是絃斷了，寶鏡昏難照。	若是絃斷了，寶鏡昏難照。	若是絃斷了，寶鏡昏難照。	若是絃斷了，寶鏡昏難照。
125	想前生燒了斷頭香，	想前生燒了斷頭香，	想前生燒了斷頭香，	想前生燒了斷頭香，	想前生燒了斷頭香，
126	今世裡難多會少。	今世裡難多會少。	今世裡難多會少。	今世裡難多會少。	今世裡難多會少。
127	總是情稀命薄掛嬌容，	總是情稀命薄掛嬌容，	總是情稀命薄掛嬌容，	總是情稀命薄掛嬌容，	總是情稀命薄掛嬌容，
128	瘦成腰圍，手托香腮，淚珠兒落落。	瘦成腰圍，手托香腮，淚珠兒落落。	瘦成腰圍，手托香腮，淚珠兒落落。	瘦成腰圍，手托香腮，淚珠兒落落。	瘦成腰圍，手托香腮，淚珠兒落落。
129	瘦成腰圍，	瘦成腰圍，	瘦成腰圍，	瘦成腰圍，	瘦成腰圍。
130	【後處花】	【後處花】	【後處花】	【後處花】	【後處花】
131	第一來難念父母恩	第一來難念父母恩	第一來難念父母恩	第一來難念父母恩	第一來難念父母恩
132	第二來難捨同衾枕，	第二來難捨同衾枕，	第二來難捨同衾枕，	第二來難捨同衾枕，	第二來難捨同衾枕，
133	第三來恨壞了黎民，	第三來恨壞了黎民，	第三來恨壞了黎民，	第三來恨壞了黎民，	第三來恨壞了黎民，
134	第四來虧了百萬鐵衣卸盡夜辛勤，	第四來虧了百萬鐵衣卸盡夜辛勤，	第四來虧了百萬鐵衣卸盡夜辛勤，	第四來虧了百萬鐵衣卸盡夜辛勤，	第四來虧了百萬鐵衣卸盡夜辛勤，
135	第五來國家糧草都費盡。	第五來國家糧草都費盡。	第五來國家糧草都費盡。	第五來國家糧草都費盡。	第五來國家糧草都費盡。
136	今日昭君輸了身，萬年羞辱漢元君。	今日昭君輸了身，萬年羞辱漢元君。	今日昭君輸了身，萬年羞辱漢元君。	今日昭君輸了身，萬年羞辱漢元君。	今日昭君輸了身，萬年羞辱漢元君。
137	嘗作南朝黃泉客，不做番邦掌國。	嘗作南朝黃泉客，不做番邦掌國。	嘗作南朝黃泉客，不做番邦掌國。	嘗作南朝黃泉客，不做番邦掌國。	嘗作南朝黃泉客，不做番邦掌國。
138	淚灑如傾。	淚灑如傾。	淚灑如傾。	淚灑如傾。	淚灑如傾。
139	恨只恨毛延壽歹心人，誰承望在國無成。	恨只恨毛延壽歹心人，誰承望在國無成。	恨只恨毛延壽歹心人，誰承望在國無成。	恨只恨毛延壽歹心人，誰承望在國無成。	恨只恨毛延壽歹心人，誰承望在國無成。
140	只見碧天連水水連城，	只見碧天連水水連城。	只見碧天連水水連城。	只見碧天連水水連城。	只見碧天連水水連城。
141					

列數	《風月錦囊》	《御林一枝》王昭君親和單于	《群音韻選》王昭君和番	《摘錦奇音》昭君親自和戎	《大明春》昭君出塞
142	望長安淚斑斑，帶月披星， 舉頭見日不見漢長城。	望長安淚斑斑，帶月披星， 舉頭見日不見漢長城。	望長安淚斑斑，帶月披星， 舉頭見日不見漢長城。	泪斑斑，戴月披星， 舉頭見日不見漢長城。	泪斑斑，戴月披星， 舉頭見日不見漢長城。
143		(扮王上)請王接娘娘。	(扮王上)請王接娘娘。	請：請王接娘娘。	請：請王接娘娘。
144		旦：請王，你對單于主說，要他先降了三件事。	旦：請王，你對單于主說，要他先降了三件事。	旦：請王，你對單于主說，要他先降了三件事。	旦：請王，你對單于主說，要他先降了三件事。
145		請：不知娘娘，要降那三件事？	請：不知娘娘，要降那三件事？	請：不知娘娘，要降那三件事？	請：不知娘娘，要降那三件事？
146		旦：一要降書一紙，二要山河地理圖，三要金鑲玉印，三要毛延壽親自來見我。	旦：一要降書一紙，二要山河地理圖，三要金鑲玉印，三要毛延壽親自來見我。	旦：一要降書一紙，二要山河地理圖，三要金鑲玉印，三要毛延壽親自來接我。	旦：一要降書一紙，二要山河地理圖，三要金鑲玉印，三要毛延壽親自來接我。
148		請：我主倘不從此三件事，待何如？	請：我主倘不從此三件事，待何如？	請：我主倘不從此三件事，待何如？	請：我主倘不從此三件事，待何如？
149		旦：稍有抗拒，我即觸城而死。(做觸介)	旦：稍有抗拒，我即觸城而死。(做觸介)	旦：稍有抗拒，我即觸城而死。	旦：稍有抗拒，我即觸城而死。
150		請：娘娘不須如此，待我與王說，就獻來便了。(下)	請：娘娘不須如此，待我與王說，就獻來便了。(下)	請：娘娘不須如此，待小人統獻來。(下)	請：娘娘不須如此，待小人統獻來。
151					
152					
153					
154					
155					
156					
157					
158					
159					
160					
161					
162					

附錄二：《綴白裘》、《納書楹曲譜》、《太古傳宗弦索調時劇新譜》等曲本中之「昭君」戲曲曲辭對照

列數	【和番】	《納書楹曲譜》補遺卷四：昭君	《太古傳宗弦索調時劇新譜》補遺卷四：小王昭君	《太古傳宗弦索調時劇新譜》：大王昭君	《太古傳宗弦索調時劇新譜》：小王昭君
001	【和番】	《綴白裘》六編：送昭、出塞	《納書楹曲譜》補遺卷四：昭君	《太古傳宗弦索調時劇新譜》補遺卷四：小王昭君	《太古傳宗弦索調時劇新譜》：小王昭君
002	朝臣待滿五更寒，鐵甲將軍夜渡關	朝臣待滿五更寒，鐵甲將軍夜渡關	朝臣待滿五更寒，鐵甲將軍夜渡關	朝臣待滿五更寒，鐵甲將軍夜渡關	朝臣待滿五更寒，鐵甲將軍夜渡關
003	山寺日高僧未起，算來名利不如閒。	山寺日高僧未起，算來名利不如閒。	山寺日高僧未起，算來名利不如閒。	山寺日高僧未起，算來名利不如閒。	山寺日高僧未起，算來名利不如閒。
004	【又】	【又】	【又】	【又】	【又】
005	哀哀哭出了漢朝城，最苦昭君離帝京。	哀哀哭出了漢朝城，最苦昭君離帝京。	哀哀哭出了漢朝城，最苦昭君離帝京。	哀哀哭出了漢朝城，最苦昭君離帝京。	哀哀哭出了漢朝城，最苦昭君離帝京。
006	漢王叮嚀不忍淚如傾	漢王叮嚀不忍淚如傾	漢王叮嚀不忍淚如傾	漢王叮嚀不忍淚如傾	漢王叮嚀不忍淚如傾
007	不是伊家伊家心太狠	不是伊家伊家心太狠	不是伊家伊家心太狠	不是伊家伊家心太狠	不是伊家伊家心太狠
008	【山坡羊】	【山坡羊】	【山坡羊】	【山坡羊】	【山坡羊】
009	別離淚連恁捨漢宮帝	別離淚連恁捨漢宮帝	別離淚連恁捨漢宮帝	別離淚連恁捨漢宮帝	別離淚連恁捨漢宮帝
010	算無端歹賊弄朝權	算無端歹賊弄朝權	算無端歹賊弄朝權	算無端歹賊弄朝權	算無端歹賊弄朝權
011	漢劉王忒煞憐軟	漢劉王忒煞憐軟	漢劉王忒煞憐軟	漢劉王忒煞憐軟	漢劉王忒煞憐軟
012	那些文官擠擠全無用	那些文官擠擠全無用	那些文官擠擠全無用	那些文官擠擠全無用	那些文官擠擠全無用
013	就是那武將森森也是枉然	就是那武將森森也是枉然	就是那武將森森也是枉然	就是那武將森森也是枉然	就是那武將森森也是枉然
014	卻將我紅粉去和番	卻將我紅粉去和番	卻將我紅粉去和番	卻將我紅粉去和番	卻將我紅粉去和番
015	臣僚呵 於心恁安	臣僚呵 於心恁安	臣僚呵 於心恁安	臣僚呵 於心恁安	臣僚呵 於心恁安
016	【山坡羊】	【山坡羊】	【山坡羊】	【山坡羊】	【山坡羊】
017	王昭君一似海枯石爛	王昭君一似海枯石爛	王昭君一似海枯石爛	王昭君一似海枯石爛	王昭君一似海枯石爛
018	手挽著金環玉嵌的琵琶兒一面	手挽著金環玉嵌的琵琶兒一面	手挽著金環玉嵌的琵琶兒一面	手挽著金環玉嵌的琵琶兒一面	手挽著金環玉嵌的琵琶兒一面
019	俺這裡便認劉想漢	俺這裡便認劉想漢	俺這裡便認劉想漢	俺這裡便認劉想漢	俺這裡便認劉想漢
020	眼睜睜盼不到南來的雁	眼睜睜盼不到南來的雁	眼睜睜盼不到南來的雁	眼睜睜盼不到南來的雁	眼睜睜盼不到南來的雁
021	眼睜睜盼不到南來的雁	眼睜睜盼不到南來的雁	眼睜睜盼不到南來的雁	眼睜睜盼不到南來的雁	眼睜睜盼不到南來的雁
022	阿呀雁兒呵 你與我把書傳	阿呀雁兒呵 你與我把書傳	阿呀雁兒呵 你與我把書傳	阿呀雁兒呵 你與我把書傳	阿呀雁兒呵 你與我把書傳
023	前道昭君見燕由見	前道昭君見燕由見	前道昭君見燕由見	前道昭君見燕由見	前道昭君見燕由見
024	恨只恨毛延壽誤宮丹書	恨只恨毛延壽誤宮丹書	恨只恨毛延壽誤宮丹書	恨只恨毛延壽誤宮丹書	恨只恨毛延壽誤宮丹書
025	教奴家紅粉親自去和番	教奴家紅粉親自去和番	教奴家紅粉親自去和番	教奴家紅粉親自去和番	教奴家紅粉親自去和番
026	【付：小枝丫】	【付：小枝丫】	【付：小枝丫】	【付：小枝丫】	【付：小枝丫】
027	傷殘放聲哭出了雁門關	傷殘放聲哭出了雁門關	傷殘放聲哭出了雁門關	傷殘放聲哭出了雁門關	傷殘放聲哭出了雁門關
028	心在南朝身在北番	心在南朝身在北番	心在南朝身在北番	心在南朝身在北番	心在南朝身在北番
029	【竹枝詞】	【竹枝詞】	【竹枝詞】	【竹枝詞】	【竹枝詞】
030	昭君怨去和番	昭君怨去和番	昭君怨去和番	昭君怨去和番	昭君怨去和番
031	懷抱琵琶馬上彈	懷抱琵琶馬上彈	懷抱琵琶馬上彈	懷抱琵琶馬上彈	懷抱琵琶馬上彈
032	劉王送珠淚清	劉王送珠淚清	劉王送珠淚清	劉王送珠淚清	劉王送珠淚清
033	踢綻了鳳頭鞋半邊	踢綻了鳳頭鞋半邊	踢綻了鳳頭鞋半邊	踢綻了鳳頭鞋半邊	踢綻了鳳頭鞋半邊
034	咬牙切齒恨毛延壽	咬牙切齒恨毛延壽	咬牙切齒恨毛延壽	咬牙切齒恨毛延壽	咬牙切齒恨毛延壽
035	肩背儀容往外番	肩背儀容往外番	肩背儀容往外番	肩背儀容往外番	肩背儀容往外番
036	盼長安盼長安	盼長安盼長安	盼長安盼長安	盼長安盼長安	盼長安盼長安
037	要見劉王難上難	要見劉王難上難	要見劉王難上難	要見劉王難上難	要見劉王難上難
038	【付：馬夫】	【付：馬夫】	【付：馬夫】	【付：馬夫】	【付：馬夫】
039	付：啓上娘眼，來此已是沙漠之地，鸞聲	付：啓上娘眼，來此已是沙漠之地，鸞聲	付：啓上娘眼，來此已是沙漠之地，鸞聲	付：啓上娘眼，來此已是沙漠之地，鸞聲	付：啓上娘眼，來此已是沙漠之地，鸞聲
040	難行，要換一匹馬兒。	難行，要換一匹馬兒。	難行，要換一匹馬兒。	難行，要換一匹馬兒。	難行，要換一匹馬兒。
041	且：如此備馬。(下)	且：如此備馬。(下)	且：如此備馬。(下)	且：如此備馬。(下)	且：如此備馬。(下)
042	付：馬夫那兒？	付：馬夫那兒？	付：馬夫那兒？	付：馬夫那兒？	付：馬夫那兒？
043	丑上：來了。奔騰千里馬嘶矣，渡水登山	丑上：來了。奔騰千里馬嘶矣，渡水登山	丑上：來了。奔騰千里馬嘶矣，渡水登山	丑上：來了。奔騰千里馬嘶矣，渡水登山	丑上：來了。奔騰千里馬嘶矣，渡水登山
044	紫霧關，扯斷絲繩抹玉環，火龍飛	紫霧關，扯斷絲繩抹玉環，火龍飛	紫霧關，扯斷絲繩抹玉環，火龍飛	紫霧關，扯斷絲繩抹玉環，火龍飛	紫霧關，扯斷絲繩抹玉環，火龍飛
045	下九天來。馬夫，克膝。	下九天來。馬夫，克膝。	下九天來。馬夫，克膝。	下九天來。馬夫，克膝。	下九天來。馬夫，克膝。

列款	《緬白裘》六編：送昭、出塞	《納魯曲譜》補遺卷四：昭君	《納魯曲譜》補遺卷四：小王昭君	《太古傳宗弦索調時劇新譜》：大王昭君	《太古傳宗弦索調時劇新譜》：小王昭君
046	付：馬夫，可有良馬？				
047	丑：沒有良馬，只得一匹劣馬。				
048	付：可降得？				
049	丑：降得！				
050	付：如此降來。				
051	丑：吓！（裝介）				
052	老爺，馬拉里。				
053	付：個是一匹劣馬吓，				
054	丑：原說走劣馬。				
055	付：可有鞍轡？				
056	丑：個個馬是鞍轡。				
057	付：介沒轡好了，待我老爺自家來上了鞍				
058	轡。（上介）				
059	【楚江吟換頭】				
060	漢織雲幃 霧蔽下朔風吹透征衣	漢織雲幃 霧蔽下朔風吹透征衣	漢織雲幃 霧蔽下朔風吹透征衣	漢織雲幃 霧蔽下朔風吹透征衣	漢織雲幃 霧蔽下朔風吹透征衣
061	人到分開味淡重	人到分開味淡重	人到分開味淡重	人到分開味淡重	人到分開味淡重
062	渡說道人有思鄉之意	渡說道人有思鄉之意	渡說道人有思鄉之意	渡說道人有思鄉之意	渡說道人有思鄉之意
064	那馬豈無戀國之心	那馬豈無戀國之心	那馬豈無戀國之心	那馬豈無戀國之心	那馬豈無戀國之心
065	何況人乎	何況人乎	何況人乎	何況人乎	何況人乎
066	某說是人	某說是人	某說是人	某說是人	某說是人
067	就是馬到開前馬到開前他就步懶移	就是馬到開前馬到開前他就步懶移	就是馬到開前馬到開前他就步懶移	就是馬到開前馬到開前他就步懶移	就是馬到開前馬到開前他就步懶移
068	人影稀 只見北雁向南飛	人影稀 只見北雁向南飛	人影稀 只見北雁向南飛	人影稀 只見北雁向南飛	人影稀 只見北雁向南飛
069	冷清清朔風似箭	冷清清朔風似箭	冷清清朔風似箭	冷清清朔風似箭	冷清清朔風似箭
070	又只見曠野雲低細而飄絲	又只見曠野雲低細而飄絲	又只見曠野雲低細而飄絲	又只見曠野雲低細而飄絲	又只見曠野雲低細而飄絲
071	在皇宮都錦綺	在皇宮都錦綺	在皇宮都錦綺	在皇宮都錦綺	在皇宮都錦綺
072	受洪福與天齊	受洪福與天齊	受洪福與天齊	受洪福與天齊	受洪福與天齊
073	自幼在閭閻之中	自幼在閭閻之中	自幼在閭閻之中	自幼在閭閻之中	自幼在閭閻之中
074	那曾受那曾受風霜勞役	那曾受那曾受風霜勞役	那曾受那曾受風霜勞役	那曾受那曾受風霜勞役	那曾受那曾受風霜勞役
075	【牧羊關】				
076	阿呀爹娘吓	阿呀爹娘吓	阿呀爹娘吓	阿呀爹娘吓	阿呀爹娘吓
077	孩兒今日別了你	孩兒今日別了你	孩兒今日別了你	孩兒今日別了你	孩兒今日別了你
078	再不知	再不知	再不知	再不知	再不知
079	何年何月何日何時再得見我的爹娘吓	何年何月何日何時再得見我的爹娘吓	何年何月何日何時再得見我的爹娘吓	何年何月何日何時再得見我的爹娘吓	何年何月何日何時再得見我的爹娘吓
080	只得轉眼望家鄉	只得轉眼望家鄉	只得轉眼望家鄉	只得轉眼望家鄉	只得轉眼望家鄉
081	飄沙一似雲飛	飄沙一似雲飛	飄沙一似雲飛	飄沙一似雲飛	飄沙一似雲飛
082	又只見漢水連天漢水連天	又只見漢水連天漢水連天	又只見漢水連天漢水連天	又只見漢水連天漢水連天	又只見漢水連天漢水連天
083	野花落地愁似	野花落地愁似	野花落地愁似	野花落地愁似	野花落地愁似
084	雁門關上望長安	雁門關上望長安	雁門關上望長安	雁門關上望長安	雁門關上望長安
085	縱有巫山十二難尋覓	縱有巫山十二難尋覓	縱有巫山十二難尋覓	縱有巫山十二難尋覓	縱有巫山十二難尋覓
086	懷抱琵琶別漢君	懷抱琵琶別漢君	懷抱琵琶別漢君	懷抱琵琶別漢君	懷抱琵琶別漢君
087	西風颯颯走胡塵	西風颯颯走胡塵	西風颯颯走胡塵	西風颯颯走胡塵	西風颯颯走胡塵
088	朝中甲士千千萬	朝中甲士千千萬	朝中甲士千千萬	朝中甲士千千萬	朝中甲士千千萬
089	知信功勞在婦人	知信功勞在婦人	知信功勞在婦人	知信功勞在婦人	知信功勞在婦人
090	愁黯黯 霧沉沉 咬牙切齒恨奸臣	愁黯黯 霧沉沉 咬牙切齒恨奸臣	愁黯黯 霧沉沉 咬牙切齒恨奸臣	愁黯黯 霧沉沉 咬牙切齒恨奸臣	愁黯黯 霧沉沉 咬牙切齒恨奸臣
091	今朝別了劉王去	今朝別了劉王去	今朝別了劉王去	今朝別了劉王去	今朝別了劉王去
092	若要相逢 若要相逢似海深	若要相逢 若要相逢似海深	若要相逢 若要相逢似海深	若要相逢 若要相逢似海深	若要相逢 若要相逢似海深
093	思我君來思我王 思我君來思我王	思我君來思我王 思我君來思我王	思我君來思我王 思我君來思我王	思我君來思我王 思我君來思我王	思我君來思我王 思我君來思我王

列數	《綴白裘》六編：出塞	《納書楮曲譜》補遺卷四：昭君	《納書楮曲譜》補遺卷四：小王昭君	《太古傳宗宗法索調時新譜》：大王昭君	《太古傳宗宗法索調時新譜》：小王昭君
094	只指望風帆驚浪同歡會	只指望風帆驚浪同歡會	只指望風帆驚浪同歡會	只指望風帆驚浪同歡會	只指望風帆驚浪同歡會
095	又誰知風雙鸞孤 多做了一樣肝腸碎	又誰知風雙鸞孤 多做了一樣肝腸碎	又誰知風雙鸞孤 多做了一樣肝腸碎	又誰知風雙鸞孤 多做了一樣肝腸碎	又誰知風雙鸞孤 多做了一樣肝腸碎
096	【黑頭序】				
097	只聽得金鼓連天震地	只聽得金鼓連天震地	只聽得金鼓連天震地	只聽得金鼓連天震地	只聽得金鼓連天震地
098	人奔虎馬似龍駒	人奔虎馬似龍駒	人奔虎馬似龍駒	人奔虎馬似龍駒	人奔虎馬似龍駒
099	旌旗閃閃黑白一似雲飛	旌旗閃閃黑白一似雲飛	旌旗閃閃黑白一似雲飛	旌旗閃閃黑白一似雲飛	旌旗閃閃黑白一似雲飛
100	見番兵一似群羊隊	見番兵一似群羊隊	見番兵一似群羊隊	見番兵一似群羊隊	見番兵一似群羊隊
101	面如黑漆	面如黑漆	面如黑漆	面如黑漆	面如黑漆
102	鼻似鷹鉤	鼻似鷹鉤	鼻似鷹鉤	鼻似鷹鉤	鼻似鷹鉤
103	鬚卷山眉	鬚卷山眉	鬚卷山眉	鬚卷山眉	鬚卷山眉
104	御弟吓 教他們一個個下陣到關前去	御弟吓 教他們一個個下陣到關前去	御弟吓 教他們一個個下陣到關前去	御弟吓 教他們一個個下陣到關前去	御弟吓 教他們一個個下陣到關前去
105					
106					
107					
108					
109					
110					
111					
112					
113					
114					
115					
116					
117					
118					
119	【代勝調】				
120	手挽著琵琶擔調音	手挽著琵琶擔調音	手挽著琵琶擔調音	手挽著琵琶擔調音	手挽著琵琶擔調音
121	不清明使人心下焦	不清明使人心下焦	不清明使人心下焦	不清明使人心下焦	不清明使人心下焦
122	指尖兒重把絲弦撥	指尖兒重把絲弦撥	指尖兒重把絲弦撥	指尖兒重把絲弦撥	指尖兒重把絲弦撥
123	料得個知音少	料得個知音少	料得個知音少	料得個知音少	料得個知音少
124	總有那伯牙子七弦琴	總有那伯牙子七弦琴	總有那伯牙子七弦琴	總有那伯牙子七弦琴	總有那伯牙子七弦琴
125	惟有仲尼提款額回天	惟有仲尼提款額回天	惟有仲尼提款額回天	惟有仲尼提款額回天	惟有仲尼提款額回天
126	常言道	常言道	常言道	常言道	常言道
127	聰明當貴難比天高	聰明當貴難比天高	聰明當貴難比天高	聰明當貴難比天高	聰明當貴難比天高
128	驚招負多情	驚招負多情	驚招負多情	驚招負多情	驚招負多情
129	繚絲結下梢	繚絲結下梢	繚絲結下梢	繚絲結下梢	繚絲結下梢
130	音韻多韻例	音韻多韻例	音韻多韻例	音韻多韻例	音韻多韻例
131	指響難成調	指響難成調	指響難成調	指響難成調	指響難成調
132	彈不响	彈不响	彈不响	彈不响	彈不响
133	音不洽	音不洽	音不洽	音不洽	音不洽
134	怎不教人教人	怎不教人教人	怎不教人教人	怎不教人教人	怎不教人教人
135	性性心下焦	性性心下焦	性性心下焦	性性心下焦	性性心下焦
136	急不教人教人	急不教人教人	急不教人教人	急不教人教人	急不教人教人
137	慌慌心下焦	慌慌心下焦	慌慌心下焦	慌慌心下焦	慌慌心下焦
138	（付：阿呀、鬆斷了。）	（付：阿呀、鬆斷了。）	（付：阿呀、鬆斷了。）	（付：阿呀、鬆斷了。）	（付：阿呀、鬆斷了。）
139	若是那弦斷了	若是那弦斷了	若是那弦斷了	若是那弦斷了	若是那弦斷了
140	好一似寶鏡蒙塵人難照	好一似寶鏡蒙塵人難照	好一似寶鏡蒙塵人難照	好一似寶鏡蒙塵人難照	好一似寶鏡蒙塵人難照
141					
142					
143					
144					
145					
146					
147					
148					
149					
150					
151					
152					
153					
154					
155					
156					
157					
158					
159					
160					
161					
162					
163					
164					
165					
166					
167					
168					
169					
170					
171					
172					
173					
174					
175					
176					
177					
178					
179					
180					
181					
182					
183					
184					
185					
186					
187					
188					
189					
190					
191					
192					
193					
194					
195					
196					
197					
198					
199					
200					

列數	《綴白裘》六編：送昭、出家	《納書楹曲譜》補遺卷四：昭君	《納書楹曲譜》補遺卷四：小王昭君	《太古傳宗法索調時劇新譜》：小王昭君
142	(付：請開銀錢五限？)			
143	(旦：御弟！)			
144	第一來難忘父母恩	第一來難忘父母恩	第一來難忘父母恩	第一來難忘父母恩
145	(付：第二呢？)			
146	第二來難難割捨的回家枕	第二來難難割捨的回家枕	第二來難難割捨的回家枕	第二來難難割捨的回家枕
147	第三來捐香祭民	第三來捐香祭民	第三來捐香祭民	第三來捐香祭民
148	第四來那國家糧草都輸盡	第四來那國家糧草都輸盡	第四來那國家糧草都輸盡	第四來那國家糧草都輸盡
149	第五來百萬鐵衣卸他盡晝夜辛勤	第五來百萬鐵衣卸他盡晝夜辛勤	第五來百萬鐵衣卸他盡晝夜辛勤	第五來百萬鐵衣卸他盡晝夜辛勤
150	我今日昭君捨了身	我今日昭君捨了身	我今日昭君捨了身	我今日昭君捨了身
151	萬年羞辱漢元君	萬年羞辱漢元君	萬年羞辱漢元君	萬年羞辱漢元君
152	(旦：咳！)			
153	(付：我也在這裡想吓！)			
154	(旦：你這些什麼？來)			
155	付(唱)【前腔】			
156	他那裡也是一個娘娘	我想他那裡也是一個娘娘	我這裡也是一個娘娘	我這裡也是一個娘娘
157	我這裡也是一個娘娘	我這裡也是一個娘娘	我這裡也是一個娘娘	我這裡也是一個娘娘
158	他那裡也是一個國母	他那裡也是一個國母	我這裡也是一個國母	我這裡也是一個國母
159	我這裡也是一個國母	我這裡也是一個國母	我這裡也是一個國母	我這裡也是一個國母
160	一般的富貴	一般的富貴	一般的富貴	一般的富貴
161	一般的受用	一般的受用	一般的受用	一般的受用
162	何須愁悶	何須愁悶	何須愁悶	何須愁悶
163	阿呀我的娘娘吓	我的娘娘吓	我的娘娘吓	我的娘娘吓
164	奴容貌瘦損	奴容貌瘦損	奴容貌瘦損	奴容貌瘦損
165	手托香腮淚珠也磨落	手托香腮淚珠也磨落	手托香腮淚珠也磨落	手托香腮淚珠也磨落
166	(旦：御弟！)			
167	且(唱)我寧做兩朝黃泉客	我寧做兩朝黃泉客	我寧做兩朝黃泉客	我寧做兩朝黃泉客
168	不認做兩朝掌印人	不認做兩朝掌印人	不認做兩朝掌印人	不認做兩朝掌印人
169	且、付(合)哀哀哭出了雁門關	且、付(合)哀哀哭出了雁門關	且、付(合)哀哀哭出了雁門關	且、付(合)哀哀哭出了雁門關
170	看滿朝最苦是昭君	看滿朝最苦是昭君	看滿朝最苦是昭君	看滿朝最苦是昭君
171	漢王吓叫人淚洒如傾	漢王吓叫人淚洒如傾	漢王吓叫人淚洒如傾	漢王吓叫人淚洒如傾
172	是伊家心忒狠	是伊家心忒狠	是伊家心忒狠	是伊家心忒狠
173	叫人淚洒如傾	叫人淚洒如傾	叫人淚洒如傾	叫人淚洒如傾
174	我恨只恨毛延壽歹心人	我恨只恨毛延壽歹心人	我恨只恨毛延壽歹心人	我恨只恨毛延壽歹心人
175	誰承望助國無成	誰承望助國無成	誰承望助國無成	誰承望助國無成
176	眼中只見碧天連水連雲	眼中只見碧天連水連雲	眼中只見碧天連水連雲	眼中只見碧天連水連雲
177	淚斑斑帶月披星	淚斑斑帶月披星	淚斑斑帶月披星	淚斑斑帶月披星
178	舉頭兒望不見漢長城	舉頭兒望不見漢長城	舉頭兒望不見漢長城	舉頭兒望不見漢長城
179	【尾聲】			
180	淚斑斑透衣於重			
181	恨壓巫山			
182	從今休想裏王勞			
183	十二峰頭已磨塵			
184	藍橋木濕人難渡			
185	飄散瓊花舞			
186	若要雨雲重相會			
187	除非夢裡再相逢 (全下)			

附錄三：北管福路戲齣〈大和番〉與細曲〈昭君和番〉之曲辭對照

列數	北管古路戲曲〈大和番〉(葉美景版) ¹	北管細曲〈和番〉(陳炳豐版)	北管細曲〈昭君和番〉(王宋來版)
001	小花：(上台)		
002	【平板】△朝臣待漏五更寒		
003	鐵甲將軍也度光		
004	日高三丈未曾起		
005	算來冷利不如因		
006	(白)馬掛金鞍將掛袍，扭鑽之上		
007	也如高，男兒要掛封侯印，		
008	腰間帶著殺人刀 ^(分) 。下官：		
009	王文龍是也，今日娘娘奉旨		
010	往北和番，不知鑾輿可曾齊		
011	備。嗟子們！		
012	什：有！		
013	小花：鑾輿可曾齊備？		
014	什：早早齊備。		
015	小花：帶在一旁伺候。		
016	什：遵命。		
017	小花：娘娘有請。【大八板】		
018	正旦：△【昭君和番·一牌】		【頭牌·香柳娘】
019	惱恨著毛延壽太不良	△惱恨著毛延壽太不良	惱恨著毛延壽太不良
020	雙雙拆散鴛鴦鳳凰	雙雙拆散鴛鴦鳳凰	雙雙拆散鴛鴦鳳凰
021	一路上思想 馬上又思想	一路上思想 心中又思想	一路思想 馬上又思想
022	思想著當今漢劉王	思想著唐君漢劉王	思想著當今漢劉王
023	淚珠彈懷抱琵琶訴夕不盡淒涼	淚珠彈懷抱琵琶詞詞不盡淒涼	淚珠彈懷抱琵琶訴不盡淒涼
024	窗兒外月正明	窗兒外月正明	窗兒外月正明
025	王昭君自嘆有一聲哎喲	王昭君自嘆有一聲哎喲淒涼	王昭君自嘆一聲哪哎喲淒涼
026	淒涼思不修心酸心酸痛	是不真心酸痛	訴不盡心酸酸痛
027	漢劉王駕回宮難捨難分	漢劉王駕回宮難捨難分	漢劉王難捨又難分
028	王昭君回頭望 破碎了肝腸	王昭君回頭望 破碎了肝腸	王昭君回頭望 破碎了肝腸
029	今日漢宮人 明朝胡地婦	今日漢宮人 明早奴他婦	今日漢宮人 明朝胡地婦
030	再不能與我王同歡共樂	再不能全我王同房共樂	再不能與君王同歡共樂
031	吧唧兒你們推得緊夕夕	吧唧兒門推得緊推得緊	吧唧兒們推得緊推得緊
032	懷抱琵琶訴不聲音好	懷抱琵琶詞不真心	懷抱琵琶訴不盡心
033	奴家好傷情	好不傷情	好不傷情
034	看夕來到黑水橋邊	看看的來到黑水橋邊	看看著來到黑水橋邊
035	只見一隻孤飛雁	這見一隻孤雁	只見一隻孤鴻雁
036	飛落在眼前 哎 我那雁兒們	飛落在眼前 我的雁兒們	飛落在馬前 我那雁兒們
037	小花：臣、王文龍見駕，願娘夕千歲。		
038	正旦：御弟平身。		
039	小花：千夕歲。		
040	正旦：一枝紅杏出牆來，惱恨奸黨太不		
041	該，我今一別劉王去，未知。奴		
042	乃：王祐嬪，今奉旨往北和番，		
043	不知鑾輿可曾齊備？御弟！		
044	小花：在！		
045	正旦：鑾輿可曾齊備？		
046	小花：早也齊備。		
047	正旦：答上鑾輿。		
048	小花：領旨。		
049	嗟子們！你把鑾輿答上來。 ^{(分)(轉)}		
050	什：遵命！		
051	小花：請娘娘上鑾輿。		
052	正旦：△【昭君和番·二牌】		【貳牌·羅江怨】
053	可憐我才離了金鳳屏	△可憐我忙離了京華地	可憐我離離了京華地
054	回首望不見著漢劉王	回首望不見著漢劉家	回首望不見漢劉家
055	生啣啣把人淒涼夕夕	生拿奴把人淒涼 生拿奴把人淒涼 ^(轉)	生哪哪把人淒涼 生哪哪把人淒涼
056	身背著這相思 好叫人家多牽掛	心背著這相思 好叫人家多牽掛	心背著這相思 好叫人家多牽掛
057	動人愁野草開花夕夕	動人愁野草開花 動人愁野草開花	動人愁野草開花 動人愁野草開花
058	那日裡真心來插的他	那有真心來插帶花	那裡有真心插帶了它
059	打啣啣何曾沾牙夕夕	路迢迢萬里長沙 路迢迢萬里長沙 ^(轉)	路迢迢萬里長沙 路迢迢萬里長沙

¹ 此欄文字以灰底呈現者，為劇中唱段。在〈昭君和番〉第三牌之後，曲辭以劃線粗體呈現者，為旋律上的合尾樂句。

列數	北管古路戲曲〈大和番〉(葉美景版) ¹	北管細曲〈和番〉(陳炳豐版)	北管細曲〈昭君和番〉(王宋來版)
060	總有那羊羔美酒咽喉難吞下	縱有那年高美酒咽喉難吞下	總有那羊羔美酒咽喉難吞下
061	路道逃萬里長沙夕夕	叮哪嘛何曾沾牙	叮哪嘛何曾沾牙
062	今日裡昭君啣出了鴛	今日里招君出了家	今日昭君出了嫁
063	彈幾句馬上琵琶夕夕	彈一曲馬上琵琶 彈一曲馬上琵琶 ^(註)	彈一曲馬上琵琶 彈一曲馬上琵琶
064	又聽得胡兒吱哩咕嚕	有聽得鞦韆們噠哩咕嚕	眼觀見鞦韆們噠哩咕嚕
065	說些什麼番那話	說出什麼番那話	說出什麼番那話
066	淚不住兩淚如麻夕夕	任不住兩淚如麻 止不住兩淚如麻 ^(註)	止不住兩淚汪汪 止不住兩淚汪汪
067	哎 淚珠兒濕透香羅帕	淚珠兒濕透香羅帕	淚珠兒濕透香羅帕
068	什：豈窠國舅，山路堪夾，蠻興難行。		
069	小花：下馬。 ^(科) 啓窠娘娘，來到這裡，		
070	山路堪夾，蠻興難行		
071	正旦：換過龍騎。 ^(下台)	(白)換過龍騎。	
072	小花：領旨。噠子們！蠻興帶下去。		
073	什：遵命。		
074	小花：馬夫、馬夫——得！馬夫走一個		
075	出來。		
076	二花：來也！【苦中娥】		
077	△本蒼千里噙塵埃夕夕		
078	步水登山路閉夕夕		
079	扭斷番曉琉璃牌夕夕		
080	臥龍飛下九蒼來夕夕		
081	小花：唔！你就是馬夫？		
082	二花：我就是馬夫。		
083	小花：馬夫可有好馬？		
084	二花：好馬沒有，力馬一疋。		
085	小花：好啊！帶一疋上來。		
086	二花：遵命。 ^(小介架相照) 哎！國舅爺，馬		
087	要食人。		
088	小花：唔！馬要食人，猛虎食得什麼？		
089	二花：食的豆腐渣。		
090	小花：敢是失了草料？		
091	二花：正是。		
092	小花：與他加上草料。		
093	二花：遵命。		
094	小花：哎！馬夫，好馬都好馬，卻少安		
095	排。		
096	二花：安排在高路頭，請國舅爺上馬跑		
097	一跑。		
098	小花：好，待你國舅爺來排一排。馬夫！		
099	常言道：人要粧鞍，馬要衣裳，		
100	衣穿起來，就是好看。		
101	二花：國舅爺講錯了。		
102	小花：怎樣講錯？		
103	二花：人要衣裳，馬要粧鞍，粧鞍起來，		
104	就是好看。		
105	小花：著、著，粧鞍起來就好看。		
106	二花：請國舅爺上馬溜一溜。		
107	小花：好啊！待你國舅爺上馬來去溜一		
108	溜。馬夫！		
109	二花：在。		
110	小花：國舅爺交待你，此番上馬，叫你		
111	放，你就放，不叫你放，你著不可		
112	放。		
113	二花：遵命。		
114	小花：放了。		
115	二花：放了。 ^(科)		
116	小花：呸、呸、呸，把你國舅爺丟下馬		
117	如來。		
118	二花：國舅爺，馬力肚太棕了，請國舅		
119	爺上馬推一推。		
120	小花：好啊！待國舅爺上馬推一推。 ^(科)		
121	帶在一旁伺候。		
122	二花：遵命。		
123	小花：娘娘有請！		
124	正旦： ^(上台) 昭君優秀女，上馬彈琵琶，	(白)一枝紅杏出昭陽，惱恨奸臣太不	

列數	北管古路戲曲〈大和番〉(葉美景版) ¹	北管細曲〈和番〉(陳炳豐版)	北管細曲〈昭君和番〉(王宋來版)
125	今日漢宮人，明朝胡地婦。 ⁽⁴⁴⁾ 馬	良，今日漢宮人，明朝胡地婦。馬	
126	夫，前面什麼所在？	夫，前面什麼所在？飛去什麼鳥？	
127	二花：前面就是雁門關。		
128	正旦：前面飛來飛去什麼鳥？		
129	二花：平黃雁。		
130	正旦：△【昭君和番·三牌】		【昭君和番·三牌】
131	哎我那雁兒啊	哎我那雁兒吓	哎 我那雁兒啊
132	你與我把書來傳	△你與我把書來傳啲	你與我把書來傳
133	這封書相煩你帶到是南朝去	這封書相煩你帶到是南朝去	這封書相煩你指帶在南朝去
134	多多拜上漢劉王	多多拜上漢劉王	多多拜上漢劉王
135	道昭君 <u>要見是難得見</u>	道昭君要見是難得見	道昭君要見是難得見
136	手執香腮淚珠嘆	△手持香腮淚珠嘆	手托香腮淚珠彈
137	哀聲苦出雁門關	淚聲哭出雁門關	哀聲哭出雁門關
138	一來難報父母恩	一來難報父母恩	一來難報父母恩
139	二來難枕枕邊情	二來難枕枕邊情	二來難枕枕邊情
140	三來 <u>損壞是了良民</u>	三來損壞是害良民	三來損壞是了良民
141	四來國家糧草都用盡	四來國家糧草都用盡	四來國家糧草都用盡
142	五來百萬兒郎	五來百萬兒郎	五來百萬兒郎
143	可憐他 <u>晝夜心驚是了良民</u>	可憐他時夜心驚時夜心驚晝夜是心驚	可憐他晝夜心驚 晝夜心驚是可憐他
144	今日昭君捨了身	今日昭君失了身	今日昭君失了身
145	千年羞恥漢劉君	千年羞殺漢劉君	千年恨殺漢劉君
146	能做南朝皇宮犬	能做南朝皇宮人	能做南朝皇宮犬
147	莫做他邦掌印人	莫做他邦掌印人	莫做他邦掌印人
148	黑水連天水連天	碧水連天碧水連天水連天	黑水連天水連天
149	舉頭兒望不見漢朝城	舉頭兒望不見漢朝城	望不見漢朝城
150	一步遠一步	一步遠一步	一步遠一步
151	離卻了長安多少路	離卻長安多少路	離了長安多少路
152	今日漢宮人 明朝胡地婦	今日漢宮人 明朝奴他婦	今日漢宮人 明朝胡地婦
153	奴只得 <u>轉眼是望家鄉</u>	奴只得轉眼是望家鄉	奴這裡轉眼是望家鄉
154	(白)馬夫，可見家鄉？	(白)馬夫，可望得家鄉麼？勒轉馬頭	
155	二花：家鄉遠，望不見。		
156	正旦：與我勒住馬頭。		
157	二花：遵命。		
158	正旦：△家鄉遠望不見 飄渺好似雲飛	△家鄉遠望不見 飄渺一時雲飛	家鄉遠望不見 飄渺好似雲飛
159	又只見漢水連天 漢水連天	又只見寒水連天 寒水連天	又只見漢水連天漢水連天
160	<u>黃花是滿地開</u>	黃花是滿地開	紅花是滿地開
161	(白)馬夫為何不行？	(白)馬夫為何不行？啲我加三鞭。	
162	二花：啓奏娘娘，南馬不過北。		
163	正旦：與我加上三鞭。		
164	二花：遵命！得、得、得…		
165	正旦：△哎人有思鄉之念啲	△噯吓人有思鄉之念啲	哎人有思鄉之情
166	馬有念國之心啲	馬有念國之心啲	馬有戀國之心
167	莫說人鳥 就是馬到關前	莫說人鳥 就是馬到關前	慢說道人鳥 就是馬到關前
168	<u>馬到關前是步難行</u>	馬到關前是步難行	馬到關前是步難行
169	(白)哎，御弟啊！	(白)你世講來，帶馬。	
170	二花：啓奏娘娘，休得悲傷，聽馬夫一		
171	本奏道。		
172	正旦：奏來。		
173	二花：容奏。		
174	△小馬夫告稟娘娘啊(小西帽頭)		
175	△勸娘娘休得夕夕痛悲傷		
176	有日裡來到他邦		
177	勸娘娘休得悲傷		
178	全憑著小馬夫涉水登山		
179	懷把琵琶馬上彈		
180	有日裡來到他邦		
181	勸娘娘休得悲傷		
182	正旦：帶過龍騎。		
183	二花：遵命。		
184	正旦：△【昭君和番·四牌】	△抬頭只見蘇武的廟	【昭君和番·四牌】
185	抬頭只見蘇武廟	抬頭只見李陵碑	抬頭只見蘇武廟
186	低頭又見李陵碑	蘇武本是南朝相	低頭又見李陵碑
187	蘇武本是漢朝相	李陵亦是漢朝官	蘇武本是漢朝相
188	李陵亦是南朝臣	二卿盡忠留名在 ⁽⁴⁵⁾	李陵亦是漢朝官
189	二卿為國留名在 ⁽⁴⁶⁾	△一頭板奴為顏奴為顏去和番啲	二卿為國留名在 奴為容顏奴為容顏去和番

列數	北管古路戲曲〈大和番〉(葉美景版) ¹	北管細曲〈和番〉(陳炳豐版)	北管細曲〈昭君和番〉(王宋來版)
190	奴為容顏 奴為容顏去和番 啣	想長安望長安	想長安望長安
191	想長安望長安	總有霧山靈難上難	總有巫山十二峰難上難
192	從有巫山十二難上難	西風飄飄掃墟埃	西風飄渺走塵埃
193	西方飄渺走城外	朝中義士千千萬	朝中列士千千萬
194	朝中力士千千萬	功勞宜在一婦人	豈在功勞一婦人
195	功勞宜在一婦人	哭□□淚悲悲	愁哀淚沉沉
196	苦哀淚淋淋	咬呀切齒恨奸臣	咬呀切齒是恨奸臣
197	咬 咬呀切齒恨奸臣	今朝一別劉王去	今朝一別劉王去
198	我今一別劉王去	若要相逢若要相逢是海樣深啣	若要相逢若要相逢是海樣深
199	若要相逢 若要相逢是海樣深	想我君來想我王	想我君來想我王
200	哎思我君來想我王啣王啣	啣王昭君頭只望全枕□振共歡樂	實只望鳳衾鸞枕同歡會
201	實只望鳳枕鸞衾同歡會	又誰知鳳隻鸞孤	又誰知鳳隻鸞孤
202	又誰知鳳隻鸞孤	到做了一樣是肝腸烈碎吓	倒做了一樣一樣是肝腸碎
203	倒做了一樣是 肝腸碎 (出番)		
204	番: △阿里牙夕夕 阿里獅子如良牙		
205	良牙排兒差 良頭小 口如良牙		
206	今曹一見娘娘面 那那也麼打那		
207	正旦: △【昭君和番·五牌】		【昭君和番·五牌】
208	又聽得番邦更鼓連天震地響啣	△有聽得 番邦金鼓連天振地響啣	又聽得 番邦金鼓連天震地
209	(番仔打嗑)	(小番科)	
210	啣 (番仔打嗑)		
211	盡都是番兵隊啣		
212	王詳一見越心燥		
213	今日落在群羊隊		
214	見他們一個個	見他們一個個	
215	人似虎狼 馬似龍駒	他那裡人虎鄉 馬似龍駒	他那裡人似虎狼 馬似龍駒
216	紅旗閃閃 黑白好似雲飛	旌旗□□ 黑白一似飛雲	旌旗閃閃 黑白好似雲飛
217	見番兵好似群羊隊	見番兵好似群羊隊	見番兵好似群羊隊
218	髮似古松 眼似銅鈴	髮似古松 眼似銅鈴	臉似黑漆 髮似古松
219	鼻似銀鈎 鬚搭長眉	鼻似鶻歌 鬚樣長眉	眼似銅鈴 鼻似鸚鵡 鬚卷象眉
220	哎 御弟啣 你與我傳旨下	哎吓 御弟吓 你與我傳旨下	哎 御弟等 你與我傳旨下
221	叫他們一個個	叫他們一個個	叫他們一個個
222	札住札住在關前去啣	往往往往在關前去啣	紫駐紫駐在關前去
223	小花: △得夕夕夕 大鼻子小鼻子		
224	你國中也是娘娘		
225	什: △俺國中		
226	小花: △俺國中也是娘娘		
227	你娘娘傳旨下		
228	叫你們一個個		
229	札住札住在關前去啣		
230	什: 打道! (大方三不和)		
231	正旦: △哎 王昭君啣 (小一搭)	△玉旨昭君哭想思	哎 王昭君
232	△好一似線斷風箏收不回	好一似綿斷風吹□不回	好一似線斷風箏亦難收
233	日落海底難撈起	日□落海底難撈邊	日沉海底難流起
234	花正開卻被狂風吹	花正開卻被狂風擺	花正開卻被狂風擺
235	月正明卻被雲遮蓋	月正明又被雲遮蓋	月正明卻被雲遮蓋
236	昔日娥皇配虞舜	昔日娥皇配虞舜	昔日娥皇配虞舜
237	昭君今日落塵埃	今日昭君去和番 (科)	今日昭君去和番
238	昭君捨去和番		昭君怨去和番
239	懷抱琵琶馬上彈	△懷抱琵琶是馬上	懷抱琵琶是馬上彈
240	千年恨著毛延壽	千年眼殺毛延壽	千年恨殺毛延壽
241	畫奴容顏去和番	畫奴顏去和番	奴為容顏奴為容顏去和番
242	想長安望長安	想中妾望中安	想長安望長安
243	要見劉王難上難 (緊歇) [完]	數見劉王難 (科) [完]	想見劉王難上難

附錄四：北管細曲大小牌〈昭君怨〉之曲辭

北管細曲大小牌聯套《昭君怨》 (彰化集樂軒皇太子殿下抄本)	北管細曲大小牌聯套《昭君怨》 (嘉義典型俱在石印抄本)
<p>【昭君出塞·碧波玉】 王佑嬌在冷宮中長吁長吁短嘆 取琵琶彈一曲解解我的愁悶 伊 漢劉王駕回宮中 忽聽絲絃絲絃响亮 是何人把琵琶戲弄 宮婢們排列鑿與 內臣官向前啟奏 這都是昭君娘娘把那琵琶來整</p> <p>【昭君出塞·桐城歌】 昭君娘娘出漢城 巧粧打辦去和番 伊 巧粧打辦去和番</p> <p>【昭君出塞·數落】 手執琵琶馬上彈 三呼萬歲漢君王 今日裡殿前奏明白 恨殺奸臣毛延壽 畫奴容顏去和番 引動貔貅臨漢城 伊 口口聲聲要昭君</p> <p>【昭君出塞·雙疊翠】 好傷情生苦離別出漢城 可恨奸臣謀計深 單于掌起百萬兵 不由人傷情 今日漢宮人 明早胡地婦 再不能與我王全欣共樂 奴亦好傷心 將身跳出海關 有恨只恨敗國毛延壽 愁只愁海山路崎嶇 一別劉王去 何日轉回宮 怎能夠與我王同衾共枕 誰人得退番兵去番兵去 明日把本本章奏與萬歲得知情 官上加官 職不輕忽 聽得貔貅戰戰兢兢 我的天伊天 王昭君離漢宮 把琵琶在馬上彈 誰知音與奴同行 全憑著三寸斑斕 兵兵哪弄噠哪噠哪噠哪噠</p>	<p>【昭君怨·碧波玉】 別劉王 離漢宮 長吁長吁短嘆 珠淚垂下滿胸膛無限淒涼 伊 自己為受盡了深宮深宮業債 今日奉召往單于 恐到無□黃沙風塵路程 又未知故國家鄉 又添許多悲慘</p> <p>【昭君怨·桐城歌】 嗟嘆漢王無主意 懸想春心向誰講 伊 懸想春心向誰講</p> <p>【昭君怨·數落】 哭□(得?)一驚兩高堂 孤苦零丁□(宮?)路長 這都是前無小路 行今日纔將這場冤 又只見落花隨流水 伊 只見禿(飛?)雁落在雁門關</p> <p>【昭君怨·雙疊翠】 羞殺人國色天香淚盈盈 怨恨□帝做事狂 今日孤身離天長 奴將卻傷悲 其處鬧嚷嚷 盼是出漢關 誰知道上國兵家家奉養 奴將卻傷悲 車墮馬跡鬧嚷嚷 可看是畫圖兒換□ 舊因端心恨遍腸 吡喇聲聲響 嘶風處處 枉關幾重山折斷肝腸 水潺潺風霜有誰問 論你問越氣越淒涼 一心惱恨毛延壽 耽誤青春受盡風霜 我的天兒吓 一張白紙畫的我每日裡只把天空□ 我如今不願□和□ 但只願離愁□與琵琶彈 但願離愁□與琵琶彈 呀早知道這般樣拆散呵 論得要進宮□ 隨君恩雨露 涕淚汪汪 念一聲爹娘 哭一聲穹蒼 只見那兩傍樹木受嚴霧 (or 霜)</p>

北管細曲大小牌聯套《昭君怨》 (彰化集樂軒皇太子殿下抄本)	北管細曲大小牌聯套《昭君怨》 (嘉義典型俱在石印抄本)
<p>【昭君怨·大牌】 奴只見漢嶺雲橫 誰嘆我遠離卻國家 誰嘆我時乖意美 誰嘆我在花在柳在帝邦 走來到雁門關前 走來到雁門關前 只落得提恨有萬千 想宮中君后雙雙 想宮中嬪妃雙雙 打粉(扮)嬌容 身穿羅衣同欣共樂 哎 我那漢王吓 忽聽得番邦金鼓連天震地 這都是番兵作亂 佑嬌一見心越焦 今日落在群羊隊 見番兵一個個 人似虎狼 馬似龍騎(駒) 旌旗閃閃 黑白好似雲飛</p> <p>臉似黑漆 鼻似鷹勾 髮似珠砂 眼似銅鈴 鬚卷長眉 哎 御弟啊 爾與我傳旨下 叫他們一個個紮駐紮駐在關前去 啲 手抱琵琶帶恨彈 彈出哀怨有誰知 可恨漢王無主意 將奴送在番邦裡 有日昭君回朝廊 拏住奸臣割了皮 心愁悶悶哭斷腸 提起滿懷三千丈 怎能到東風雪雨倚南窗 好一似天女處處透鬼風 好一似天妹處處伏魔王 從今後西出陽關是個徑渺茫 想若是絃斷了 誰嘆我舊國婆娘 想起我新時形象舊時形容 料得比前多黃瘦 回首見陽關哭斷腸 可憐琵琶帶恨彈 只落得紅粉佳人佳人遠遠望 見長安城深深拜 哎我那漢王吓 從今後和爾分離再無個團圓</p> <p>【昭君怨·清江引】 一去胡地不回還 今日去和番 惱恨毛延壽 想何日回朝廊 與我王同欣共樂</p>	<p>【昭君怨·大牌】 俺只見漢嶺雲橫 誰嘆我誰嘆我遠離國家 誰嘆我時乖意□ 誰嘆我身在驂騶心在帝邦 走來到雁門關上 走來到雁門關上 □□得提恨幾萬丈 想宮中君后雙雙 想宮中君后雙雙 身穿羅衣 同懼共樂 唔 我那漢王吓 忽聽得番邦金鼓連天響 盡都是番軍隊 王嬌一見越心焦 今日落在群羊隊 見他們一個個 人似虎狼 馬似龍駒 旌旗閃閃 黑白一似雲飛 見番兵好似群羊隊 髮似古松 臉似黑漆 眼似銅鈴 鼻似鶯鈎 鬚捲長眉 哎 御弟吓 汝與我傳旨下 叫他們一個個扎住扎住在關前去 手把琵琶帶恨彈 彈出哀怨有誰知 可恨漢王無主意 將奴送在番邦裡 番邦有日回鄉轉 拏住奸臣割了皮 奴只得扣絲鞭訴斷腸 提起滿懷怨恨三千丈 怎能勾東風雪下倚南窗 好一似天裡處處透鬼風 好一似妖魔處處伏魔王 從今後西出陽關更渺茫 想若是絃斷了 誰嘆我舊國婆娘 想起我新時形象 料得比前多消瘦 回首關山哭斷肝腸 可憐一曲琵琶絃上 只落得紅粉悲傷紅粉悲傷 遠□長□□□悲傷 唔我那漢王吓 從今和汝分離再無個團圓</p>

附錄五：譜1-1〈昭君和番〉【頭牌】

演唱：王宋來
採譜：潘汝端

第一部份

(1-1)

惱恨著(啞)毛延壽太不良

雙雙拆散(啞)鸞(啞)鳳鳳一路想思

想馬上又思想思想著(啞)

當今漢劉王淚珠

彈懷抱琵琶訴(啞)不盡淚

(1-3)

涼窗兒外(啞)月正

明王昭君自嘆叫一

聲(啞)哎喲淒涼訴不盡心酸

心(啞)心酸痛(啞)哪哎喲

第二部份 (2-1)

漢劉王

難捨又難分王昭君(啞)

附錄五：譜1-2〈昭君和番〉【頭牌】

40 回 頭 望 裂 碎 了 肝 (啞) 腸

44 (2-2) 今 日 漢 宮 人 明 朝 胡 地

48 (2-3) 婦 再 不 能 與 吾 王 同 歡 共

52 (2-4) 樂 (嗚) 哈 哆 你 們 催 得

56 (2-5) 緊 催 得 緊 懷 抱 琵 琶

60 訴 (啞) 訴 不 盡 心 好 不 傷

64 (2-6) 情 看 看 著 (啞) 來 到 黑 水 橋

68 (2-7) 邊 只 見 一 隻 孤 鴻 雁

72 飛 落 在 馬 前 我 那 雁 兒 (啊)

附錄五：譜2-1〈昭君和番〉【頭牌】第二部份與〈奇逢〉【雙疊翠】之對照

製譜：潘汝端

(3-2-1a)
 〈昭君和番〉【頭牌】 漢 劉 王 難 捨 又 難 分
 〈奇逢〉【雙疊翠】 望 君 子 帶 奴 前 行

(3-2-1b)
 〈昭君和番〉【頭牌】 王 昭 君 回 頭 望 裂 碎 了 肝
 〈奇逢〉【雙疊翠】 一 路 上 兄 妹 相

(3-2-2a)
 〈昭君和番〉【頭牌】 腸 今 日 漢 宮 人
 〈奇逢〉【雙疊翠】 稱 世 隆 暗 付 量

(3-2-2b) (3-2-3)
 〈昭君和番〉【頭牌】 明 朝 胡 地 婦 再 不 能 與 吾 王
 〈奇逢〉【雙疊翠】 娘 子 你 細 聽 怕 只 怕 到 關 津

(4-1-1)
 〈昭君和番〉【頭牌】 同 歡 共 樂 (嗚) 哈 哆 你 們
 〈奇逢〉【雙疊翠】 盤 問 得 緊 (呀) 瑞 蘭 聽 說

附錄五：譜2-2〈昭君和番〉【頭牌】第二部份與〈奇逢〉【雙疊翠】之對照

21
 〈昭君和番〉【頭牌】 催 得 緊 催 得 緊
 41
 〈奇逢〉【雙疊翠】 慌 張 了 慌 張 了

25
 〈昭君和番〉【頭牌】 懷 抱 琵琶 訴 (啣) 訴 不 盡 心
 49
 〈奇逢〉【雙疊翠】 君 子 你 且 休 (啣) 休 要 去

29 (4-1-2b) (4-2-1)
 〈昭君和番〉【頭牌】 好 不 傷 情 看 看 著 (啣) 來 到
 37
 〈奇逢〉【雙疊翠】 奴 家 有 一 言 瑞 蘭 低 頭

33 (4-2-2a)
 〈昭君和番〉【頭牌】 黑 水 橋 邊 只 見 一 隻 孤 鴻
 45
 〈奇逢〉【雙疊翠】 自 思 想 願 將 的 奴

37 (4-2-2b)
 〈昭君和番〉【頭牌】 雁 飛 落 在 馬 前 我 那 雁 兒
 73
 〈奇逢〉【雙疊翠】 身 許 配 與 君 家 我 那 天 哎 喲

41
 〈昭君和番〉【頭牌】 啊
 81
 〈奇逢〉【雙疊翠】 天
 (以下省略)

附錄五：譜3〈昭君和番〉【貳牌】第一句與〈六月飛霜〉【大牌】之對照

製譜：潘汝端

昭君(二) 可憐我才離了京華地

六月飛霜 俺自披枷紐鎖

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The top staff is for '昭君(二)' with lyrics '可憐我才離了京華地'. The bottom staff is for '六月飛霜' with lyrics '俺自披枷紐鎖'. Both staves are in a 2/4 time signature and use a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values and rests, with lyrics placed below the notes.

附錄五：譜4-1〈昭君和番〉【貳牌】

演唱：王宋來
採譜：潘汝端

(1) 可憐我(啞)才離了京華地

(2-a) 回首望(啞)不見漢劉家(啞)

(2-b) 生那那把人淒涼生那那把人

(啞) 淒涼

(3-a) 心悲著(啞)這股相思好叫人牽

(3-b) 掛(啞)動人愁野草閑花動

人愁野草(啞)閑花

(4-a) 那裡有真心

(4-b) 插帶了他(啞)路迢迢萬里長沙

路迢迢萬里(啞)長沙

Detailed description: This block contains a single staff of musical notation for the '昭君和番' (Spectrum 4-1) section. The score is divided into several numbered sections: (1), (2-a), (2-b), (3-a), (3-b), (4-a), and (4-b). The lyrics are written below the notes, with some characters in parentheses indicating specific vocalizations or breath marks. The notation includes various note values and rests, with lyrics placed below the notes.

附錄五：譜4-2〈昭君和番〉【貳牌】

76 (5-a) 總有那羊羔

84 (5-b) 美酒咽喉難吞下(啞)叮

92 哪嘛何曾沾牙叮哪嘛何曾(啞)

100 沾牙

108 (6-a) 今日裡昭君出了嫁(啞)

116 (6-b) 彈一曲馬上琵琶彈一曲馬上

124 (啞) 琵琶

132 (7-a) 眼觀見(啞)驢(個)子們噫哩咕嚕說出什麼番邦

140 (7-b) 話(啞)止不住兩淚汪汪止

148 不住兩淚(啞)汪汪

156 (8) 淚珠兒濕透濕透

164 香羅帕(啞)

附錄五：譜5-1〈昭君和番〉【參牌】

演唱：王宋來
採譜：潘汝端

(3-1)
1 哎 我那雁兒啊 你 與 我 把 書
4 來 傳(啣) 這 封 書 相 煩 你
7 捎 帶 在 南 朝(啣) 去(啣)
15
23 (3-2)
多 多 拜 上 漢 劉 王
31 (啣)
39 道 昭 君 要 見 是 難
47 得(啣) 見(啣)
55 (3-3)
手
63 托 香 腮 淚 珠 彈 哀 聲 哭 出

附錄五：譜5-2〈昭君和番〉【參牌】

71 雁門關一來難報父母恩

79 二來難捨枕邊情三

87 來損壞是了良民

95 (甲)

103 (3-4) 四(甲)來國家糧草都用盡五

111 來百萬兒郎可憐他晝夜心

119 驚晝夜心驚是可憐(甲)

127 他(甲)

135 (3-5) 今日昭君失了

143 身千年恨殺毛延壽

151 能做南朝皇宮犬莫做

159 他邦掌印人黑水連天水連

附錄五：譜5-3〈昭君和番〉【參牌】

167
天 低 頭 兒 (啊)

175
望 不 見 漢 朝 (呀) 城

183
一 步 遠 一

191
步 離 了 長 安 多 少 路 今 日 漢 宮

199
人 明 朝 胡 地 婦 奴 這 裡 轉 眼 是

207
望 家 (呀) 鄉 (呀)

215

222 (3-6)
家 鄉 遠 望 不 見 飄 渺 好 似 雲

231
飛 又 只 見 漢 水 連 天 漢 水 連 天

238
紅 花 是 滿 地 (呀) 開 (呀)

247

255 (3-7)
哎 (呀) 人 有 思 鄉

附錄五：譜5-4〈昭君和番〉【參牌】

263 之 念 (呀) 馬 有

271 戀 國 之 情

279 慢 說 道 人 來 就 是

287 馬 到 關 前 馬 到 關 前 是 步 難 (呀)

295 行 (呀)

附錄五：譜6-1〈昭君和番〉【肆牌】

演唱：王宋來
採譜：潘汝端

【第四牌】(4-1)

抬頭只見蘇武廟 低頭又見李陵

碑蘇武本是漢朝官 李陵

亦是漢朝臣 二卿為國留名在

奴為容顏 奴為容顏 是去和(啣)

番(啣)

(4-2)

想長安

望長安 縱有巫山十二難 上難西

風飄渺走塵埃 朝中烈士千千

萬豈在功勞 一婦人 愁哀哀

淚沉沉 咬牙切齒 是恨奸(啣)

附錄五：譜6-2〈昭君和番〉【肆牌】

72 臣 (啞)

80 (4-3) 今 朝 一 別

88 劉 王 去 若 要 相 逢 若 要 相 逢 是

96 海 樣 (啞) 深 (啞)

104

112 (4-4) 想 我 君 來 想 我 王 (啞)

120

128 實 指 望 鳳 衾 鸞 枕 同 歡 會 又 誰

136 知 鳳 隻 鸞 孤 倒 做 了 (個) 一 樣 一 樣

144 是 肝 腸 (啞) 碎 (啞)

152

160 第五牌 (5-1) 又 聽 得 番 邦 金 鼓 連 天 震 地

附錄五：譜6-3〈昭君和番〉【肆牌】

168
(呀)

176
他 那 裡 人 似 禿 狼

184
馬 似 龍 駒 旌 旗 閃 閃 黑 白 好 似

192
雲 飛 見 番 兵 好 似 群 羊 隊 臉 似

200
黑 漆 髮 似 古 松 眼 似 銅 鈴

208
鼻 似 鷹 勾 鬚 卷 象 眉 哎 御

216
弟 等 (哪) (啊) 你 與 我

224
傳 旨 下 叫 他 們 一 個 個 紫 駐 紫 駐

232
在 關 前 (呀) 去 (呀)

240

248 (5-2)
哎 (呀) 王 昭 君 (呀)

256

附錄五：譜6-4〈昭君和番〉【肆牌】

好 一 似 線 斷 風 箏 亦 難 收

日 沉 海 底 難 流 起 花 正 開 卻 被

狂 風 擺 月 正 明 又 被 雲 遮 蓋 昔

日 娥 皇 配 虞 舜 今 日 昭 君 去 和

番 昭 君 怒 (個) 去 和 番 懷 抱 琵琶 是

馬 上 (啞) 彈 (啞)

千 年 恨 殺 毛 延 壽 奴 爲 容 顏 是

去 和 (啞) 番 (啞)

想 長 安 望 長 安 要 見 劉 王 難 上

(啞) 難 (啞)

荻生徂徠之音樂認知及其思路特徵 — 從東亞音樂論述的共通主題「古樂復元」談起

陳貞竹

廣島大學社會科學研究科博士候選人

摘要：

本文將透過解明荻生徂徠的古樂復元論，以探索其中所含藏的徂徠對音樂之認知及其思路特徵。在第一部分首先藉著檢討中國樂律問題的發展，以掌握古樂復元這一議題在中國是如何被討論的，其特質為何。第二部分則進一步檢討徂徠如何在中國古樂議論的基礎上發展了其古樂復元論中的三個重要主題—樂律·樂制·琴學，及其中所反映出的徂徠對音樂的理解。

由於古樂復元是普遍出現在前近代的中國、日本、朝鮮等東亞地區的一個共同的音樂主題，因此對荻生徂徠之古樂復元論的探討，不只是作為研究徂徠之一環有其意義，在理解前近代的東亞音樂思想的交流與變革上，也當具有啟示。

關鍵字：東亞音樂思想、荻生徂徠、古樂復原

The Concept and Characteristics of Music in Sorai Ogyū's Thought

—a study with respect to the restoration of *ancient music*, a theme widely discussed by Confucianists in pre-modern East Asia

CHEN Chen-Ju

PH. D. candidate of Graduate School of Social Sciences
Hiroshima University

Abstract:

The purpose of this article is to study the concept and characteristics of music in Sorai Ogyū's thought, with respect to his ideas on the restoration of *ancient music*. In the first section, the development of the tone system in Chinese music is investigated to explain how the issue of *ancient music* had been discussed in China prior to Ogyū's discussion. Ogyū's works for restoring *ancient music*, which were developed on the basis of the discussions in China, are classified into three issues: tone system, musical system, and the theory of *guqin* (古琴). The second section treats these issues in order to understand his concept of *music*, which he formed through his attempts to restore *ancient music*.

The restoration of *ancient music* was a widely discussed theme in pre-modern East Asia, for example, in China, Japan, and Korea. An examination of Ogyū's ideas on the restoration of *ancient music*, therefore, contributes not only to the study of Ogyū's thought but also to the interpretation of the exchange and transformation of musical thoughts in this region.

Keywords: musical thoughts in pre-modern East Asia, Sorai Ogyū, the restoration of *ancient music*

前言

在日本思想史中，荻生徂徠(1666-1728)是相當具有代表性的思想家，其學問一方面受到了中國明代的李攀龍、王世貞的影響，提倡了「文必秦漢，詩必漢唐」的文學觀，而給予了日本近世中期的漢詩文壇重大影響；另一方面則批判了朱子學、仁齋學（伊藤仁齋 1627-1705），開創了以「先王之道」為理想，以禮樂文化體系為核心的思想體系，開展了日本近世思想史的新局面。

然而相對於其在思想史上所留下的貢獻，比較鮮為人注意的是，他同時是一位以自己的禮樂思想為基礎，積極地對古樂進行了復元的音樂研究者。他在四十五歲時寫下了「周漢之音存於吾東方」，奮力於「樂書」十卷的著述¹，留下了《樂律考》、《樂制篇》等與樂律、樂制(在此指樂調)²之歷史變遷相關的著書，同時也致力於世上最古之古琴譜〈幽蘭〉的復元與解讀。根據山寺美紀子的考察，荻生徂徠對〈幽蘭〉所進行的解讀工作，成為在1950年代查阜西、汪孟舒等主持〈幽蘭〉打譜工作時的重要參考資料³。也就是說，對於唐以前之音樂的理解，以及在〈幽蘭〉的實際演奏上，徂徠所提出的音樂研究成果，到今天仍有著重要的參考價值。也因此，到目前為止，與徂徠古樂復元的相關研究，以徂徠的琴樂與〈幽蘭〉的考證為中心累積了不少成果，然而對其古樂復元的整體風貌卻尚未有深入的探討⁴。而在荻生徂徠留下來的著述中所可以看到的「古樂復元」這一主題，事實上是作為東亞音樂論述的共通主題之一，以儒家思想為框架而普遍出現在前近代的中國、日本、韓國等。也因此對荻生徂徠之古樂復元論的檢討，不單只是作為研究徂徠的一環有其意義，在理解前近代的東亞音樂認識上，也提供了重要的線索⁵。

1 見平石直昭《荻生徂徠年譜考》，頁75。

2 徂徠脈絡中，樂制的意義，如同第二章第二節所檢討的那樣，指的並不是音樂的制度，而是統合樂律的制度，也就是「調」。

3 山寺美紀子〈琴(七弦琴)的最古の樂譜《碣石調幽蘭第五》をめぐる解讀と復元：主として荻生徂徠による研究について〉，《樂は樂なりⅡ－中國音樂論集 古樂の復元》，頁292－296。

4 在這方面的相關研究，關於徂徠的琴學與〈幽蘭〉的復元工作，有吉川良和的〈物部茂卿琴學初探〉，《東洋文化研究所紀要》92與〈物部茂卿撰次《烏絲欄指法卷子》研究〉，《東洋文化研究所紀要》94，以及山寺美紀子的〈荻生徂徠の《碣石調幽蘭第五》解讀研究－《幽蘭譜抄》にみえる調弦法の解釋をめぐる〉，《東洋音樂研究》70與〈琴(七弦琴)的最古の樂譜《碣石調幽蘭第五》をめぐる解讀と復元：主として荻生徂徠による研究について〉，《樂は樂なりⅡ－中國音樂論集 古樂の復元》等論考。另外，陶德民的〈荻生徂徠の《樂書》の校閱とその所産〉，《日本漢學思想史論考》，討論了徂徠校閱《樂書》之一事，並考證了其校閱後的成果－《駁朱度考》、《度量考》、《樂律考》此三本著作的成立。暢素梅的〈護園學派と音樂〉，《日本思想史學》37則檢討了徂徠的護園學派，是如何的在其日常生活中，舉行各式各樣的音樂活動，以此考察儒教作為文化規範而給予日本近世的影響。田邊尚雄則在《音樂理論》中，注意到了徂徠樂律論的特異性。這些論考中在各自的問題意識及脈絡上，對徂徠的古樂思想及樂律論有或多或少言及，卻未見將焦點置於徂徠古樂復元論的整體開展及其思想基礎上。

5 隨著西歐文化大舉流入東亞，東亞的各地區在不同的時間以不同的方式產生了生活與思想文化上的變革，而這一近代與前近代的界定與具體劃分，在不同的地區依據不同的學者有不同的理解。以藝術思想來說，由於西方藝術思想的流入，使得東亞各區域的傳統藝術思想面對了一個新的狀況，而產生了相對於西方文明的自我傳統藝術觀的表述。這樣的藝術思想論述，一方面是相對於西洋藝術思想的自我認識，一方面則有著忽略歷史脈絡的傾向。作為探討論述上的新可能性，筆者以在前近代的東亞所共有的一個主題－「古樂復元」為探討的契機，以試圖掌握在不同地區不同思想家的音樂思想內涵、結構及其歷史脈絡，從而企圖尋找論述東亞音樂思想

「古樂復元」於東亞，是一個在不同的時刻、不同的地點不斷的被提出的主題。一般來說，在今天，古樂的復元之所以有其價值，是因為相對於西方音樂，其顯現了民族或地方之特色，而被認為有著不可磨滅的歷史性價值。然而在近代民族國家的成立以前，古樂的復元卻是在不同的思想情境下產生的。並且，也不只是日本江戶時期的荻生徂徠，在中國與朝鮮等地也同樣有儒學者，以儒家經典為依據，追尋著典籍上所載於修身與治國有益的先王之樂⁶。像這樣，古樂復元的這一議題，廣泛地出現在東亞各區域，因此檢討這一套儒家音樂思想的論述方式，在近代以前東亞藝術思想的開展上，扮演了什麼樣的角色及其所帶有的意義，是今後在探討東亞諸國在音樂思想上的同與異，或者是該如何對東亞音樂思想進行理解的這一問題上，所不可欠缺的一環作業。

不過，這裡必須強調的是，這絕對不是儒家音樂思想在東亞的不同詮釋。雖然同樣的是以儒家的重要經典為依據，在儒學思想這一框架下對古樂進行了復元，然而置身於不同時代、地域、風土與文化中，所展開的音樂思想、音樂復元則當各有其所屬的不同脈絡。透過書籍人物的往來，前近代的東亞在文化上有著一種緩慢而呈現著複合形式的交流與互動，以文本的傳遞來說，在漫長的時間與不同的風土上，由於語言與文化的隔閡，同樣的文本有了誤讀、重解、再構築的多樣可能性，於是儒家的音樂論述系統經過了支離與蛻變，僅僅發揮了其作為承載思想的語言功能。藉由儒家的音樂思想論述體系所表現出的，是具多樣色彩的東亞音樂思想發展的一個側面。在不同的地域，不同的思想家，以各種方式重組了儒家的音樂論述系統，描繪了對音樂的不同認識，並以此進行了各自對音樂的實踐，而這種對音樂的認識與實踐的多元情況，又進而在不同的社會背景下衍發了不同的意義。本文便以荻生徂徠為例，討論在中國所發展出的古樂之復元，是如何地被重組與再構成，而有了新的面貌及意義。

如前述，古樂的復元並不是荻生徂徠獨自懷抱的問題，是當時的中國、朝鮮、江戶等地的儒學者所共有的一個主題。例如從朱熹的《儀禮經傳通解》〈鐘律〉等諸篇文章，蔡元定的《律呂新書》，朝鮮丁若庸的《樂書孤存》，或江戶中期富永仲基的《樂律考》等與古樂復元相關的音樂著作中，我們會發現他們都不約而同地把古樂復元的焦點置於樂律的討論上。其中所蘊涵的不只是「樂律是構成音樂的基本元素，所以古樂的復元必然以樂律的解決為首要問題」這種單純的想法，而是包括各脈絡裡潛藏著的對樂律的獨特認識，以及從這裡所建構出來的理解音樂的方法與思路。本文便以此為一個契機，在第一章裡將藉著檢討中國樂律問題的發展，以掌握古樂復元此問題在中國的特質；並且在此基礎上，從第二章起深入討論徂徠古樂復元論的內涵及特質。

論述的可能性。

6 關於古樂復元此議題在東亞的近代與前近代的差異性，做為論述本文的先行準備，筆者已於〈荻生徂徠の思想における古樂の復元に關する考察〉（口頭發表於「日韓美學研究會」，預定刊登於下一期的研究會報告書）討論，本文則在此基礎上，透過對徂徠之古樂復元的深入探討，以窺探徂徠對音樂所持有的認識及其意義。

壹、古樂復元議題在中國的發展

如眾所周知，中國對樂律的關注，在《國語》〈周語〉、《管子》〈地員〉、《呂氏春秋》等先秦以前的著作中即已展現。在《呂氏春秋》的〈古樂〉中，明確有著「昔黃帝命伶倫作為律…黃鐘之宮，皆可以生之，故曰黃鐘之宮，律呂之本。黃帝又命伶倫與榮將鑄十二鐘，以和五音，以施英韶⁷」這種從樂律的生成出發來記載黃帝制樂的文字。而這種從樂律出發來掌握古樂的方式，此後變成一種模式—我們可以發現有關黃帝命伶倫作律為樂的相關記事，不斷地出現在後世的各種樂書當中，並且也如同上述般，不管是朱熹或者是蔡元定，甚至是朝鮮的丁若庸及日本江戶時期的荻生徂徠，在他們進行古樂之復元時，樂律的解決是他們的首要關注。

雖然對樂律的重視是復元古樂的一個傳統，然而對於該如何解明的這一問題，徂徠卻有著不同於中國的做法，而此相異點又與徂徠的音樂理念相連動，構成了徂徠獨特的古樂復元之認識。為了討論這一點，本章首先將檢討樂律學在中國先秦到魏晉時期的變化，藉著討論促成此一變化的音樂思想，以確定古樂復元是如何作為一個問題而被提出的，以及其所具有的特徵⁸。

一般來說，在《呂氏春秋》以後，作為樂律的重要開展，首先必須觀照的是漢代京房（BC77~BC37年）的六十律。京房以三分損益法發展出六十音階及三百六十調的理論，只是這並不意味著此時進行了大規模的古樂復元工作。如《漢書》〈律曆志〉所記：

「五聲之本，生於黃鐘之律，九寸為宮，或損或益，以定商、角、徵、羽。九六相生，陰陽之應也。律十有二：陽六為律，陰六為呂。律以統氣類物，一曰黃鐘…呂以旅陽宣氣，一曰林鐘…六曰中呂。有三統之義焉。」⁹

六十律是以六與九這樣的《易》之陰數與陽數為基礎而演算出來的，其背後有著的是企圖在同一個秩序體系上，掌握天地人三者的秩序及存在法則的三統思想¹⁰。根據堀池信夫的說法，這是一種「統合及於日常生活所不可缺的度量衡制度，以音律為媒介，將宇宙到人間日常生活，全部歸置於一個體系來理解」¹¹的想法，並且，正如樂律的生成與陰陽之數的九與六相對應那樣，漢代的樂律朝著與《易》相結合的方向發展¹²。而對京房來說，十二律到六十律

7 陳奇猷校釋〈古樂〉，《呂氏春秋新校釋》（上），頁288。

8 由於本文並非律學專論，關於中國樂律學的開展及其內容，詳見繆天瑞《律學》及李玫《東西方樂律學研究及發展歷程》，本文不再贅述。另外關於思想與樂律發展的關係，則從堀池信夫、兒玉憲明、小島毅的諸論文（詳見參考書目處）得到許多啟發，以下將以這些為基礎，著眼於古樂之復元與樂律的這一關係來進行討論。

9 引自丘瓊蓀校釋《歷代樂志律志校釋》第一冊，頁144。

10 三統為「三統者，天施、地化、人事之紀也。」（丘瓊蓀校釋《歷代樂志律志校釋》第一冊，頁148）。

11 「日常生活に不可欠の制度たる度量衡までを統一的に含み込み、音律を媒介として、宇宙から人間の日常の営みまでをまるごとひとつの体系としてとらえてしまう」（堀池信夫〈中國音律學の展開と儒教〉，《中國—社會と文化》6，頁116）。

12 關於漢代的樂律與《易經》的關係，請參看堀池信夫〈京房的六十律—兩漢經學的展開と律曆學〉，《日本中

的開展，正是對應於《易》的原理¹³，並且，正因為有著六十個音律，樂律才得以對應於以冬至為終始的曆法，得以用於陰陽、寒暖、風雨的占卜¹⁴。由於六十律的確定，音律、曆法、占卜之術被統一了起來，從天地的運行到人倫的世界，被配列在同一個譜系上，形成了一個充滿秩序感的世界。

在京房之後，將樂律繼而發展至三百六十律的劉宋的錢樂之與梁的沈重，也是同樣地懷抱著這樣的一種對統一性及秩序感的追求¹⁵。在這樣的潮流中，以本文的論旨來說，應當加以注意的是，在稍早的晉代，將樂律的關心從對秩序的統一性拉回到音樂本身，展開了新的樂律論的荀勗，以及與錢樂之同一時代，卻對他進行批判，發展出接近於平均律的十二律的何承天。在跳脫出五行、占卜之術的束縛，而直接從音樂展開樂律論述的這一點上，荀勗與何承天所具有的歷史意義，堀池信夫與兒玉憲明早已有所評論¹⁶，在此不再贅述，以下便從本文古樂復元的主題出發，來討論在此一議題中荀勗所具有的意義。

首先讓我們先注意荀勗對古樂的一種特殊的推崇。

根據《晉書》與《宋書》〈律曆志〉的記載，事實上，京房所作的六十律至漢章帝時已無人可解，到了漢末，雅樂亡失，連其明確的音高也無人可知了。直到魏武帝之時，才由杜夔重新開始鑄鐘與確定音高的工作¹⁷。在這樣對音樂的關心普遍低迷的狀況中，晉秦始十年荀勗、張華及列和對於如何求得樂律這一事進行了論爭。列和站在實踐的立場，主張依據經驗來制訂樂律¹⁸。相對於此，荀勗說道：

「昔先王之作樂也，以振風蕩俗，饗神祐賢，必協律呂之和，以節八音之中。是故郊祀朝宴，用之有制，歌奏分敘，清濁有宜。故曰『五声十二律，還相為宮』…如和對辭，笛之長短無所象，則率意而作，不由曲度；考以正律，皆不相應」¹⁹

國學會報》31，頁76。

13 對京房來說，十二律到六十律的變化，正是如其自身「夫十二律畢矣。夫十二律之變至於六十，猶八卦之變至於六十四也。」（丘瓊蓀校釋《歷代樂志律志校釋》第一冊，頁226）所述的那樣，是對應於《易經》八卦之於六十四掛的變化的。

14 「以六十律分葭之日，黃鐘自冬至始，及冬而復，陰陽、寒燠、風雨之占生焉」（丘瓊蓀校釋《歷代樂志律志校釋》第一冊，頁228）

15 參見堀池信夫〈中国音律学の展開と儒教〉，《中國—社會と文化》6，頁123。

16 堀池信夫〈何承天的新律—音樂音響學における古代の終焉と中世の開幕—〉，《筑波中國文化論叢》1中，將何承天的樂律論視為是與占卜之術有所區隔，而與荀勗同樣是站在禮樂的立場，而以這一立場揭啟了相連於其後的十二平均律（明朱載堉）發展的新地平線。兒玉憲明〈荀勗と秦始笛律-何承天との關係を論じて音響史上の位置づけに及ぶ〉，《人文科学研究》67中，則認為荀勗為了確立典禮之樂，而將與陰陽、五行、占卜之術相關的音響學，重新安置作為音樂理論基礎之一環，而在此一基礎上進一步評價了肯定荀勗的何承天。

17 關於此點請參照丘瓊蓀校釋《歷代樂志律志校釋》第二冊，頁13-14、106-110的《晉書·律曆志》與《宋書·律曆志》的記載。

18 詳見丘瓊蓀校釋《歷代樂志律志校釋》第二冊，頁15、106-110的記載。

19 同上，頁15-16。

對於荀勗來說，先王所制定的音樂，具有匡正風俗的效果，而這樣的音樂用於宗廟祭祀、朝宴儀式時，是有其特定形式與固定音高的。據此，荀勗進一步批判列和，認為其樂律單只是經驗性的東西，並非正確的律呂。在此荀勗所說的正確的律呂，並不單只是找到任意的一個基準音，以此正確的計算出其他的十一個音律而已。如同「而和寫笛造律…非所以稽古先哲，垂憲于後者也。」²⁰所表現出來的那樣，對荀勗而言，先王制定的音樂是具有絕對的價值的，唯有將此復元，才有留於後世的價值。基於這樣的想法，荀勗重新測定了魏杜夔製作樂律時所採用的尺的長度，並根據《周禮》所記之法，重新訂定了律呂之音高²¹，同時基於「五聲十二律，還相為宮」（還相為宮亦稱旋相為宮）的理念，依十二律製作了十二支笛子，以使十二律皆能為宮²²。對荀勗來說，先王之樂有著絕對的價值，而其價值有賴特定樂律的制定來彰顯，具體來說，是特定音高的確定與得以還相為宮的十二律的制定。

對於先王之樂的肯定及對音高的重視，在前述的《呂氏春秋》中也可以看到。因此可以說，由荀勗所規定出的先王之樂與樂律的緊密關係，是跨過了漢代那樣的充滿著秩序性的理解樂律的方式，而直接繼承了《呂氏春秋》對古樂的理解的。然而在《呂氏春秋》討論古代音樂的專章〈古樂〉篇中，雖然詳細地回顧了歷代音樂的發展，展現了其對古代音樂的重視，卻看不到荀勗那樣視先王之樂有著絕對價值的態度，〈古樂〉的論旨始終是強調著：音樂是無法廢弛的，但依據使用方法的不同，將導致國家的繁榮與滅亡²³。相對於此，對於荀勗來說，製作樂律的意義，完全是為了正確的復元先王之樂，惟有先王之樂能匡正風俗，為了進行復元，特定音高的確定與得以還相為宮的十二律的制定，成為了不可欠缺的課題。因此我們可以說，中國樂律的開展，經過了漢代那樣追求著統一性與秩序性的階段，到了荀勗，復元先王之樂成為了一個重要的課題，並且在漢末的雅樂亡失，連音高也不得其解的歷史背景下，以復元先王之樂的口號，特定音高的確定，以及得以還相為宮的十二律的制定，成為首要之務而被提示出來。

荀勗對先王之樂的規定，在其後並沒有引起立即的回響，在經過了重視實踐與經驗的唐代²⁴，到了北宋之後，我們會發現，黃鐘音高的確定以及得以還相為宮的十二律的制定，逐漸成為中國樂律的中心問題。例如《宋史》〈樂志〉的開頭便記載著「有宋之樂，自建隆訖崇寧，凡六改作」，而此六次對音樂的改作，事實上皆以修正黃鐘音高為中心²⁵。同樣的，我們也可以看到宋代大儒朱熹也重視著黃鐘音高的確定與十二律的制定²⁶，而明代發展了十二平均

20 同上，頁16。

21 「勗又以魏杜夔所制律呂，檢校太樂、總章、鼓吹八音，與律乖錯。始知後漢至魏，尺度漸長於古四分有餘。夔依為律呂，故致失韻。及部佐著作郎劉恭依周禮更積黍起度，以鑄新律…晉武帝以勗律與周漢器合，乃施用之。」（同上，頁120-121）

22 「謹依典記，以五聲十二律還相為宮之法，制十二笛象」（同上，頁20、114）。

23 〈古樂〉之開頭，記載其文要旨：「樂所由來者尚也，必不可廢。有節有侈，有正有淫矣。賢者以昌，不肖者以亡。」（陳奇猷校釋〈古樂〉，《呂氏春秋新校釋》（上），頁287）這裏說明了善用之則昌，誤用之則亡的對音樂功能之認識。

24 堀池信夫〈中国音律学の展開と儒教〉，《中國—社會と文化》6，頁126。

25 元脫脫等《宋史》，頁2937。

26 「由是論之，則審音之難，不在於聲而在於律，不在於宮而在於黃鐘。蓋不以十二律節之，則無以著夫五聲

律的朱載堉也有同樣的傾向²⁷。中國的古樂復元，如上所述，由荀勗對先王之樂的全面肯定開始，其後黃鐘之音高與得以還相為宮的十二律之計算成了重要的焦點。

在此須補充說明的是，黃鐘音高與得以還相為宮的十二律的追求變成了一個重要的問題，事實上並不純是偶然的。正如眾所周知，由於三分損益法的計算，最後是無法還原回最開始的基準音的，因此，得以還相為宮的十二律計算，事實上是為了解決實際演出時的旋宮問題。而對黃鐘音高的追求，則是源起於將音高與哀思、亡國等相結合的思維傾向。這一點我們可以從在荀勗製作了十二律之後，阮咸即「譏其聲高，聲高則悲，非興國之音，亡國之音哀以思，其民困，今聲不和雅，懼非德正至和之音」²⁸以及前所述宋代的六次改樂中的第一次改樂理由：「太祖每謂雅樂聲高，近於哀思，不合中和」²⁹中窺探出來，在此可看出始於《樂記》的將音聲與安樂哀思德正至和等結合，並進一步將其與亡國、興國相連結的對音樂的一種特殊的理解方式³⁰。相對於以上在中國開展的樂律問題，徂徠對於樂律的關心及理解，與上述完全不同，他並且據此建構了古樂復元議題中，樂律、樂制與琴樂的綜合關係。接下來，將進一步討論這一點。

貳、荻生徂徠之古樂復元

在討論徂徠的古樂復元之前，讓我們先概觀一下江戶樂律論發展的一般情況，以及到目前為止在這方面的研究概況。

在日本的江戶時期，隨著朱子學的被重視，出現了許多與蔡元定《律呂新書》有關的論著與筆記³¹。其他值得注意的與樂律學有關的著作，則是約與徂徠（1666～1728）同期的中根璋（1662～1733）在元祿五年（1692年）所刊行的《律原發揮》。由於《律原發揮》記載著十二平均律的計算，因此在今天受到了許多音樂學者的注意與評價³²。另外，由於本書不只是中國樂律，亦將日本樂律納入視野，因此被高度評為為江戶時期少見的掌握日本音樂實態的

之實；不得黃鐘之正，則十一律者又無所受以為本律之宮也。」（〈聲律辨〉《晦庵先生朱文公文集》，收於《朱子全書》24，頁3443。）

27 只是對於如何求得的這一問題，在不同的時代，不同的音樂家身上，有著不同的取捨。

28 《歷代樂志律志校釋》第二分冊，頁35。

29 元脫脫等《宋史》，頁2937。

30 《樂記》中已有「是故治世之音安以樂，其政和。亂世之音怨以怒，其政乖。亡國之音哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣。宮為君，商為臣，角為民，徵為事，羽為物。五者不亂，則無怙慝之音矣。宮亂則荒，其君驕。商亂則陂，其官壞。角亂則憂，其民怨。徵亂則哀，其事勤。羽亂則危，其財匱。五者皆亂，迭相陵，謂之慢。如此，則國之滅亡無日矣。」這種透過象徵意含，將宮、商、角、徵、羽與君、臣、角、事、物作一聯繫，使得音樂與國家之興亡有直接關係的記載。（《樂記》，《禮記》，頁663-664。）

31 江戶時代與樂律有關的資料，可以舉出林羅山《律呂新書診解》、中村惕齋《筆記律呂新書》、蟹養齋《讀律呂新書記》、鈴木蘭園《律呂新書筆記》、鈴木蘭園《律呂新書辨解》等論著，可窺知蔡元定的《律呂新書》所受到的重視。由於蔡元定是朱熹門下之人，他的《律呂新書》受到了朱熹極大的重視，而被朱熹引用於自身所著的與樂律相關的文章中（見兒玉憲明〈律呂新書研究序說〉，《人文科学研究》80，頁71。）。思索此背景，江戶時期出現的這一連串與《律呂新書》相關的論著與筆記，應放於朱子學在日本的開展的這一脈絡來進行考察。關於這一部分將別稿另議。

32 例如岸邊成雄《音樂理論》（頁39-40）與山口庄司《律呂精義と律原發揮》。

理論書³³。

雖然《律原發揮》確實對中日樂律之異同給予相當的注意，然而《律原發揮》事實上並不是一本與音樂有關的論著。《律原發揮》中對於黃鐘的考察，並不是為了復元古代先王所制定的音樂，而是為了明確地釐定度、量、衡的標準尺度³⁴，其真正的關心，是在於確認在醫藥上所用的計量單位³⁵。面對著中國醫藥學、藥材的傳入，解明用藥時的計量單位，是攸關藥的效力與生死的大事。於是，作為訂立度、量、衡的基準－黃鐘，就成了不可不解決的重要問題。而其對中日樂律之不同的關照點，也是在此一框架上所展開的。

相對於此，徂徠的《樂律考》《樂制篇》一開始便提到「本邦樂律」與「本邦樂制」，充分展現了他對日本樂律與樂制的重視。從這一點看來，徂徠的《樂律考》《樂制篇》是從對音樂的關心出發，超越了那些僅僅停留在解釋、詮釋蔡元定《律呂新書》的著述，而成為第一部正面處理中日樂律關係的著作。然而，相對於以確定度、量、衡為目的的《律原發揮》，徂徠的樂律論卻沒有引起足夠的注意，也沒有對它進行深入的研究與考證³⁶。

如果我們觀察一下大築邦雄對徂徠樂律的評價，我們會發現徂徠的樂律論之所以沒有引起足夠的注意，並不是歷史的偶然，而是有其原因的。相對於中村惕齋、藤元成等墨守於中國宋代樂論，大築邦雄一方面將徂徠的樂律論評為：

「在江戶時代的儒學研究中，有樂律論此一領域…大部分的儒學者墨守著宋之樂論而遠離了音本身，單只執著於數理的形式…在這當中，徂徠的樂論重視著活生生的耳朵，在將實踐教養置於學問研究基礎的這一經驗主義的面向上，大放異彩。」³⁷

然而另一方面他又批評道：

「在古文辭主義、中華主義的論斷上，有著論理上的飛躍，特別是由於欠缺了歷史的考察，使其成了僅有回顧的價值。」³⁸

33 小泉文夫《日本傳統音樂の研究》，頁221。

34 「律度量衡四者，皆本於黍而生於黃鐘之管，所謂律者始於黃鐘終於應鐘，其上下相生皆以三分增損之法，度者起於黃鐘之長為分寸尺丈，量者起於黃鐘之實積為勺合升斗，衡者起於黃鐘之實積為銖兩斤鈞…三者皆起於黃鐘，故曰黃鐘為萬事之本」（『律原發揮』）。

35 這一點我們可以從序雜丹水子為《律原發揮》所寫的〈律原發揮序〉，以及《律原發揮》最後是以〈本邦合藥之分函〉、〈生薑一片〉、〈金銀箔〉這樣與醫藥有關係的章節為壓軸中窺知。

36 如同注4所舉出的諸研究般，徂徠音樂論的相關研究中，並沒有與其樂律論相關的專論。

37 「江戶時代の儒学的研究の一つに樂律論の分野があり…多くの儒者たちが宋の樂論を墨守し、音自体から離れて數理の形式に走り…している中で、徂徠の樂論は生きた耳を重んじ、実践教養を學問研究の基本におこうとする經驗主義的な面で異彩を放って。」（大築邦雄〈近世の雅樂研究〉，《音樂學》9，頁100。）

38 「古文辭主義、中華主義の論斷に大きな飛躍があり、ことに史的考察を欠く点から、回顧的意義を持つのみとなっている。」（同上）

也就是說，對大築邦雄而言，徂徠的樂律論比起以數學計算為中心的宋學式的樂律，其可取處在於重視實踐上的教養問題，然而在另一方面由於徂徠對於中華古樂有著過份尊崇的態度，因此其樂律論有著缺乏客觀歷史論述的缺點。

如果參照了本文以下將敘述的徂徠樂律論的內涵，可以看出大築邦雄所給予的評價是相當公允的。特別是後者，我們可以發現在徂徠的樂律論裏，為了他所尊崇的古樂，經常展開了一些與史實記述乖離的敘述。同時在另一方面，我們也可以發現從今日音樂學的角度來看，也正因徂徠對中華古樂的過度崇尚，而導致了其樂律論有著難以評價的一面。相對於中根璋對醫藥學的關心，從實際的使用狀況出發，來對中日樂律之歧異予以客觀記載，徂徠的樂律論卻是在大中華主義之下，從他對中華古代樂論的崇尚，來對中日樂律進行詮釋與理解，也因此除了在某些論述上偏離了史實，在另一方面，從日本的角度來說，不得不說具有崇中媚外的性格，而站在音樂的角度來看，則顯然他無法擺脫於泥古之風。

不過，雖說徂徠樂律論有著以上的侷限，卻不能否認徂徠樂律論在歷史上所曾經發揮過的影響力；而他對中日樂律發展所採取的態度，也正可以反映出以民族國家的成立為前提的民族音樂學的觀點，所難以進行深入檢討的前近代東亞的一個音樂認同取向的問題。徂徠懷抱著與今天的我們不一樣的對國家這個概念的理解、以及對東亞這一區域的認識³⁹，其對中華古樂的過分推崇，是以今天的思考框架所難以理解的，然而卻是從音樂思想上來檢討前近代的東亞音樂交流所不可欠缺的一個重要環節。下面以前面章節所討論的中國樂律的開展為基礎，進一步討論徂徠古樂復原論中的三個重要的工作—樂律·樂制·琴學，以掌握透過古樂復元這一議題所反映出的徂徠對音樂的理解。

一、徂徠的樂律

前一章節討論了中國樂律在荀勗以後，黃鐘音高的確定與得以還相為宮的十二律之制定，成為了復原古樂的重要問題。在徂徠的著作當中，也論及了這兩個問題：《樂律考》中處理了黃鐘的問題，《樂制篇》則論及了還相為宮的十二律制定問題。在此當先注意，在衍生出古樂復元此議題的中國，與置身於他國來處理此問題的徂徠，基本上是存在差異的。

在中國以古樂復元來論及樂律時，論者是處於促成這一論述發生的內部，其所面對的是在這一文化語境中所長久累積下來的作為暗默的前提思想，他意識到的問題將是：到目前為止，古樂復元如何被議論？這些議論有什麼意義？在這樣的脈絡中，自己將用什麼方法展開議論？什麼樣的方法才是復元古樂的正確之道？

相對於此，在異國試著復元古樂或古樂律時，在中國所發生過的這些議論，以及既有的

39 其時並沒有今天我們所說的「國民國家」(Nation-state)的這個意義下的對國家的理解，也沒有相對於歐美文化圈、伊斯蘭圈文化而衍生出的東亞文化圈的這個詞彙與內涵，也因此正如本文以下所述的那樣，徂徠所追求的並不是具有日本特色的民族音樂，而是具有普遍意義的先王之樂，並在這樣的思維模式下其開展了對中日音樂的理解。

一些認知，並不一定能夠完全成為前提。以徂徠來說，他雖然也論及了黃鐘音高與得以還相為宮的制定十二律的問題，然而相對於中國的學者援引典籍，嘗試以各種計算法來確認代表永恆真理的先王之樂律，徂徠首先注意到的卻是中日樂律的不同，及其背後所有的中日交流關係；他並且以不同於中國儒者的問題意識來對典籍所載的歷史事件作出新的詮釋而提出了自己的音樂理解。以下，讓我們針對《樂律考》的討論，來說明徂徠如何論及中日樂律之不同，以及其樂律論又有什麼樣的特色。

徂徠於《樂律考》的一開始，便舉出了日本十二律的律名，並敘述了其與中國十二律的關係。根據徂徠的說法，我們可以把日本與中國十二律的關係，列表於下：

日本	壹越	斷金	平調	勝絕	龍吟下無	雙調	亮鐘	黃鐘	鸞鐘	盤涉	神仙	鳳音上無
中國	黃鐘	大呂	太簇	夾鐘	姑洗	中呂	蕤賓	林鐘	夷則	南呂	無射	應鐘

從表上可以一眼看出中國樂律與日本樂律的兩點不同：首先是「黃鐘」以外的律名皆不相同，第二雖然中日樂律皆出現了「黃鐘」一詞，但是它在十二律中的位置並不相同。

徂徠十分清楚這兩點的不同，因此在列舉完中日律名並解明其對應關係之後，繼而探討「黃鐘」以外的十一個日本律名是否曾出現在中國的典籍裡。也就是說，面對著中日樂律在律名及內涵上的歧異，為了解釋其關係，徂徠更進一步地在中國的典籍中，尋找一些線索。而其結果似乎是令人失望的，徂徠的結論是：在中國的典籍中，雖也能看到「越調」、「雙調」、「平調」這些與日本律名相同的詞彙，但其所指並非音律。以徂徠的說法來看，中日樂律似乎沒有太大的關聯。

然而，在得到了這樣的結論之後，徂徠話鋒一轉，說道：「今謹按本邦之樂，原周漢遺音，律亦周漢之律。而第八黃鐘調聲，乃周漢黃鐘也。」⁴⁰他認為江戶保留了中國周漢時代的先王古律，位於相當於中國律制林鐘此一位置的日本黃鐘，即為中國周漢時所用的黃鐘。於是《樂律考》接下來的論述便是圍繞著此一主張：前半說明了此一黃鐘傳到日本的經緯，後半則列舉了十個證據證明日本黃鐘正是周漢時期的黃鐘。

在前半討論樂律變遷之處，徂徠也與本文前一章節所提及的《晉書》《宋書》的〈律曆制〉同樣地注意到樂律在漢末時的亡佚，他說道：「後漢以來尺度訛長。魏杜夔承喪亂之後，莫有稽考，以此制律。而應鐘為黃鐘。律始變矣」⁴¹，認為在漢末以降，中國的樂律便已出現了紊亂，而在杜夔時以應鐘取代了黃鐘。對於前章所論及的荀勗，徂徠則肯定到：相對於被胡人拓跋氏所統治的中原使用了胡人的音律，在江南一帶，由於荀勗對古樂律進行了復元的工作，使得江南仍然保有周漢的古樂律⁴²。只是在這之後，相對於日本保留了在唐以前自中國傳入的

40 見荻生徂徠《樂律考》。

41 同上。

42 「晉時，荀勗妙解音律，取協古器，釐正復舊。宋齊暨陳，一皆因之，中間梁武帝有議訂…終江南之朝，周漢音尚存也。此時中原沿胡而胡尺長大，胡音重濁，拓跋氏遇以夷狄倔強之習事，不師古妄意制作，以新一時耳目。」（同上）。

古樂律⁴³，中國的東魏到隋之間，普遍地使用了胡人的音律，而以中呂、南呂或是南呂與無射之間的音來作為黃鐘⁴⁴，到了唐代則全面沿用胡制，至此周漢的古樂律是完全喪失了⁴⁵。

黃鐘音高在魏晉時期的亡佚，是徂徠與中國《晉書》《宋書》〈律曆制〉的共同見解。然而，對於荀勗所制定的樂律，在《晉書》《宋書》的〈律曆制〉中記載著樂律制定完成不久之後，其正確性即遭到了懷疑的事情⁴⁶。徂徠當是見過《晉書》《宋書》〈律曆制〉的⁴⁷，然而徂徠卻將荀勗所定出的樂律視為中國周漢時的樂律，以此認為此時的江南仍然保有著周漢時的古樂律。對徂徠而言，古樂律在中國的完全喪失是由於唐以後胡樂的全面普及，而日本的樂律則由於是在唐之前傳來，因而將周漢古樂律保存了下來。徂徠與中國的樂律論一樣，討論了黃鐘音高的問題。然而，站在促成此議題發生的文化內部之外，徂徠將問題的焦點置於中日樂律的異同上，並藉由上述那樣獨自的歷史認識來展開說明。以此，對徂徠而言，黃鐘與樂律，並不是沿著典籍所記而以各式方式來檢討計算的對象，而是從來沒有消逝過，在日本保存了下來，等待著「再認識」或「再發現」的對象。

二、徂徠的樂制

前一節討論了徂徠如何探討黃鐘音高的問題，本節則討論徂徠是如何看待中國樂律的另一個重要的問題。關於這一點的討論，集中在徂徠的《樂制篇》。綜觀《樂制篇》，可以發現其主要論旨是：否定將日本雅樂的五調—即壹越調、平調（在徂徠論中平調包含了大食調）、雙調、黃鐘調、般涉調，視為是燕樂二十八調中的五調，或是日本固有的調，或是由印度傳來的調的這些看法；而透過與琴樂五調（正宮調、縵角調、緊羽調、清商調、縵宮調）的比較，認為日本雅樂的五調與琴樂五調一樣正是中國周漢時的五調。在這一徂徠的論述中，中國樂律的重要課題—得以還相為宮的十二律的制定，同中國的黃鐘一樣遭受了批判。以下將藉由討論此批判，來探析這一批判的基底裏所潛藏著的，徂徠自身所擁有的不同於中國樂律學家們的對音樂的認知及感性。

如前述，在中國，得以還相為宮的十二律的制定，一方面是荀勗以來作為復元先王古樂的首要工作，另一方面則是解決音樂的實際演奏所不可缺的（使得調高的轉調（即旋宮）成為可能）。可是對於這一發展，徂徠卻說道：「若夫戴記所謂旋相為宮者，乃極言其變，而《周禮》所載祀天神、地祇、人鬼之樂或出於五調之外，迺所以交於鬼神異於養道耳。」也就是說，在徂徠來說，儒學的重要經典《禮記》中雖也記有「旋相為宮」，然而這是一種

43 「本邦之樂，受諸華夏，其在唐以前」（同上）。

44 「東魏以中呂為黃鐘，蓋互換歌奏也。宇文周以南無之閒為黃鐘，隋承周統，因以南呂為黃鐘，皆以協胡音也。」（同上）。

45 「唐以宇文周玉尺造律。亦以無南之閒為黃鐘…於是周漢遺音遺制皆亡滅」（同上）。

46 見丘瓊菴校釋《歷代樂志律志校釋》第一冊，頁35、121。

47 徂徠曾與志村楨幹一同對《晉書》、《宋書》、《南齊書》、《梁書》、《陳書》進行訓點，並賦予了非常詳細的校注（參見〈徂徠學案〉，《日本思想大系36—荻生徂徠》，頁657。）。

極端表現樂調變化的修辭，先王之樂能用於「養道」的，僅有「五調」，如果使用了這五調以外的調，就是用於祭祀天神、地祇、人鬼的音樂了。並且，相對於如「本邦樂制，唯有五調…本邦樂制即周漢遺制。六朝時所傳者也。」所表現的那樣，日本保留了周漢時代的五調；在中國則是「唐高祖命祖孝孫定樂八十四調，而演清樂為燕樂二十八調，此當旋宮後。五調遂亡也。」正是因為調的過份發展，在「旋宮」之後，五調在中國也就亡佚了。

可是，如果我們查考儒家的重要經典及先秦以前的典籍，事實上並無「五調」一詞；即使在逐漸出現此詞的後世文獻中，也不具備可以再加以詮釋的特殊意涵⁴⁸，因此可知對「五調」的強調，是徂徠所特有的。而徂徠對「五調」的主張，事實上又與徂徠對音樂的理解相關聯，這一點可以從徂徠對《韓詩外傳》中的「聞宮音使人溫舒而廣大。聞商音使人方正而好義。聞角音使人惻隱而愛人。聞徵音使人樂善好施。聞羽音使人整齊而好禮。」的詮釋中得到證明。

一般來說，在中國的樂律中，相對於標記絕對音高的十二律，宮、商、角、徵、羽則表示了音的相對高低。因此《韓詩外傳》文中出現的「宮音」、「商音」、「角音」、「徵音」、「羽音」等，一般也被理解為是表示了音之相對高低的音階名，而此段文字也就意味著這些音所給予人的影響力：聞宮音，使人和平舒暢、心胸寬大；聞商音使人正直無邪、樂所當行；聞角音，則使人懷惻隱之心而能愛人；聞徵音，使人樂於行善、喜好施捨；聞羽音，使人端正而好禮。這一種闡明音樂予以人影響的方式，廣泛地出現在中國的樂論中，其中有些是以今天的音樂認知所難以解釋和理解的，與中國的形而上學緊密相連的一種特殊的對音樂的理解方式⁴⁹。

身為此一文化局外人的徂徠，對於這種根源於中國特殊形而上世界的音樂理解，自然是有著無從進入的困擾吧。因此對於上述所說的一般解釋，徂徠說道：

「夫宮商角徵羽，有定名而無定音。黃鐘為宮，則太簇商、姑洗角、林鐘徵、南呂羽…每奏一曲五音皆備，豈得有所謂聞某音使人云云之效耶。故知外傳所云五調之謂。」

徂徠的「豈得有所謂聞某音使人云云之效耶」這一質疑不是沒有道理的。事實上宮、商、角、徵、羽並不是固定音高，以黃鐘為宮的話，則太簇為商；以太簇為宮，則姑洗為

48 例如李光地《古樂經傳》裏記有「且以黃鐘之五調論，則所謂黃鐘宮調者…」，或朱載堉《樂律全書》記有「十二律中唯用七聲，其餘五調謂之啞鐘。」。在這些用法中，五調都沒有特殊的意義，而只是一個普通的用語。意指五個調式或五聲。

49 本文所引的《韓詩外傳》的這段文字經常被後世的樂論所援引；然而在《韓詩外傳》中，此文的前後並沒有附加其他說明，如果參照司馬遷對這段話的詮釋的話，則可以看出這一段話是如何地被理解：「太史公曰…故音樂者，所以動盪血脈，通流精神而和正心也。故宮動脾而和正聖，商動肺而和正義，角動肝而和正仁，徵動心而和正禮，羽動腎而和正智。故樂所以內輔正心而外異貴賤也；上以事宗廟，下以變化黎庶也。」（司馬遷《史記》，頁1236）在這裏，宮、商、角、徵、羽被認為有著動盪人之五臟的力量，而能用以養成正聖、正義、正仁等之德性。並且，這一思想的背後似乎又與《易經》的五行思想相連，關於這一點，由於篇幅關係將以別稿說明。

商；而在進行音樂演奏時，五聲也都自然具備。非某種論述體系的局內人，很難想像不存在固定內涵而只是標記了音的相對位置的音階名，如何使人聽了而能促成其人格上的變化？並且一旦演奏了曲子，事實上也就如徠徠所言，聽者不可能只單獨聽到某些音，而是同時地接受到了宮、商、角、徵、羽五音。因此，在此，徠徠對《韓詩外傳》的這一段話，提出了自己的解釋，認為所謂的「宮音」、「商音」、「角音」、「徵音」、「羽音」指的便是「五調」。音樂所給予人在人格上的影響，是透過不同的「調」來達成的。宮調，使人和平舒暢、心胸寬大；商調，使人正直無邪、樂行所當行；角調，使人懷惻隱之心而能愛人；徵調，使人樂於行善、喜好施捨；羽調，使人端正而好禮。

以上的探討可以得知：比起強調五音的中國樂律學，構成徠徠樂律學基礎的是「五調」的存在。而在另一方面，徠徠對調的重視，也深刻地影響到他對音樂演奏的理解——這種理解是在中國的音樂論述所看不到的，屬於徠徠獨特的對音樂的理解。下一節，將透過徠徠的琴學論，來探討這種對「調」的重視，如何構成其獨特的對音樂的理解。

三、〈幽蘭〉的復元工作及其背後的音樂思想

讓我們先來確定一下徠徠實際上所作出的復元工作，及其對音樂演奏形式的看法。

作為實際的古樂復元工作，徠徠致力於解讀現存最早的古琴譜〈幽蘭〉，並且在復元了「幽蘭」的演奏之後，加入了明臧懋編的《詩所》中的〈猗蘭操〉作為歌詞⁵⁰。徠徠之所以這樣做，是因為他認為古樂本有詞，並且是有其他樂器作為伴奏的。在徠徠的認知裏，音樂起源於人聲歌唱，樂器則是用以輔助人之歌唱的，而在演奏時，樂器與歌唱若同調，則人之歌聲不易辨識，因此需用不同的調子來進行演奏⁵¹。並且為了不造成唱者在不知不覺中被樂器之調所吸引而成了同調演出，於是將琴與歌以同調演奏⁵²。換句話說，如果沿著徠徠的想法來說，琴是與人聲同調而用以協助歌唱的，也因此將僅記錄演奏方法的古樂譜加入歌詞來演奏這一事，並非新創或改變了古代音樂的樣態，而是復元古樂的本身。並且也只有這樣的音樂才是聖人所製作來引導人走向正確道路的音樂⁵³。由此可知徠徠的復元工作中，也出現了對「調」的強調，徠徠不只是如前節所討論的那樣，重視著不同調所蘊藏的不同的感染力，並且認為唯有透過不同的調的歌樂合奏，才能促成人性變化，使之走向正確的先王之道。

如果我們再深入地探索歌樂不同調的理論基礎，會發現其根柢有著貫通其思想根部的

50 山寺美紀子〈琴(七弦琴)の最古の楽譜『碣石調幽蘭第五』をめぐる解読と復元：主として荻生徠徠による研究について〉，《樂は樂なりII—中國音樂論集 古樂の復元》，289頁。

51 原文為：「樂ハ元來歌ヨリ起ル。諸ノナリ物ハ、歌ヲ輔ル為メナリ。サレバ人ノ聲ハ本ニシテ、諸ノ樂器ハ末ナリ。諸ノ樂器ト歌ト同調ナル時ハ、樂ノ聲ニ奪レテ、文句聞エガタシ、故ニ歌ト樂トノ調子ヲ別ニシテ」（荻生徠徠《琴學大意抄》）。

52 原文為：「琴バカリヲ、歌ト同調ニシテ彈ズルナリ。歌ト樂ト別調ナル時ハ樂ノ音ニ引立ラレテ覺エズ同調ニ移ルユヘニ、歌ノ聲ヲ寄セテ、コレヲ便リニシテ歌フコトナルベシ。」（同上）

53 原文為：「故ニ古ノ聖人、樂ト云コトヲ作り出シテ人ノ心ノ樂ムトコロヨリ、正シキ道ニヒキイレテワシラズ、邪ノ岐ニイラザルヨウニナシ玉フトコ。」（同上）

「和」與「應」這一組概念。在這一思想下，以同調來進行的歌樂合奏，由於是同調的互相相應，因此被解釋為「應」；而以異調來進行演奏的話，則由於是異調的互相調和，所以被視為是滿足了作為「和」的條件⁵⁴。以「應」來進行演奏的音樂，是一般人所容易習慣的聽覺聲響，所以徂徠認為這是與人情相接近的東西⁵⁵，熱衷於這樣的音樂，會造成：

「世人僅知人情而不知道這一東西時，只援用與我意氣相投之人，只做自己喜歡的事，依此皆變得自我中心。禍亂也由此而生。」⁵⁶

如此變成自我本位、自我中心，而成為禍亂的根源。而相對於此，對於「和」的音樂，徂徠說道：

「聖人之道，援用與我相異者，抑我之過，補我之不足，云是和也…如此，賢君之納諫言，用賢臣，亦皆以異助我之道理…歌為君[主奏]，樂為樂[輔奏]，故變歌與樂器之調子，以六八合，是此道理也。」⁵⁷

「和」是透過相異事物的互相調和，而得以調整自身的過與不足，這正是歌樂以不同調演奏以求其「和」的道理。他並且在《政談》中，更進一步具體地說道：

「此事，孔子也說到：『君子和而不同、小人同而不和』。和者如調和五味，五味之調和者，持行各味以交合也。故臣下與君才智之素質各有不同者為善，不論君王其智多少，人之才智向來有其長處與短處。聖人亦如斯。故若不能有幾位才智不同之臣於身近之處的話，則無法補足君王才智之不足處。」⁵⁸

「和」，使人收斂自身的太過之處，補足自身的不足之處。而這樣一種相「和」的關係，正是君臣之間所該有的關係，君王與臣下當有其各不相同的長才，然後透過音樂以保持

54 原文為：「樂ニ和應ト云コトアリ。應ト云ハ、同聲相應スルコトニテ、鐘ニ鐘ヲ合せ、平調ニ平調ヲ合スルコトナリ。和ト云ハ、鐘ニ平調ヲ合せ、平調ニ盤涉ヲ合スルコトナリ。」(同上)

55 原文為：「應ハ人情ニシテ和ハ道ナリ。故ニ同調ニ合スル時ハ、人情ニ親ケレバ、凡ソ耳ニモ入易キナリ。」(同上)

56 「世人人情ノミニシテ、道ト云モノヲ知ヌトキハ、我ガ氣ニ合タル人ノミヲ用ヒ、我好事ノミヲスルニヨリテ人皆我勝チニナリ。禍亂モコレヨリ生ズ。」(同上)

57 「聖人ノ道ハ、我レニコトナルモノヲ用ヒテ我禍タルヲ抑ヘ、我足ラザルヲ補フコトヲ和ト云ナリ…賢君ノ諫言ヲ納レ、賢臣ヲ用ヒタマフモ、皆異ナルヲ以テ、我ヲ助クル道理ナリ…歌ハ君ニシテ樂ハ臣ナル故、歌ト樂器トノ調子ヲカエテ六八ヲ以テ合スルコトカカル道理ナリ。」(同上)

58 「此事ヲ『君子和而同、小人同而不和』ト孔子モ宣ヘリ。和スルト言ハ五味ヲ調和スルガ如シ。五味ノ塩梅ト言ハ、各味ノ味ヲ持行テ交合スルコト也。故ニ臣下ハ君ト才智各別ナルヲ善トス。君何程才智有テモ、人ノ才智ハ一向ニ得手ナル所有テ、又不得手ナル所有物也。聖人トテモ如斯。故ニ各別ニ違タル才智ノ臣ヲ幾ツモヨセザレバ、君ノ才智ノ足ラヌ処ヲ補ウベキ様ナシ。」(荻生徂徠《政談》，收於《日本思想大系36—荻生徂徠》，375頁。)

彼此相「和」的狀態，以對方的與己之異處，來彌補自己的過與不足。我們知道以相異的樂調來進行合奏，遠比以同調演奏要來得困難的多。以同調來演出，只要與其他人發出同樣音高的聲音即可。但是，以相異的樂調來演奏，則必需不斷地注意與對方的相對關係，不斷地保持著彼此在音高上的距離，只有這樣的努力，才能使音樂保持調和。而對於徂徠來說，正是這樣的努力，是透過音樂所應學習到的東西。透過這樣的合奏，透過這樣一種致力於達成以彼此的不同音高來出發所形成的一種協和感，人們學到的是，如何將自己的過與不足予以適切的調整，如何接受與自己相異的東西，並且是這樣的追求，使天下的治平成為可能⁵⁹。像這樣，徂徠對調的重視，是以「和」與「應」這一組概念為基礎所發展出來的，而追求著異質性東西的調和，使得其古樂復元中的調的存在，成為了引導天下趨於治平的重要契機。

四、在古樂復元中所蘊涵的對諸音樂的認識

如同以上所概觀一般，關於古樂的復元，徂徠留下了《樂律考》、《樂制篇》、《琴學大意抄》等著作，而在具體的復元工作上，則將心力集中於古琴譜〈幽蘭〉的解讀上。本節則討論在徂徠的古樂復元論述中所包含的，對當時江戶的其他音樂、藝能的批判，以及其中所含有的對中國及江戶的認識；以此來觀看對於徂徠而言，古樂復元所具有的意義，以及透過了古樂復元議題，徂徠所企圖提出的理念及其關心。

對於當時其他的音樂與藝能，徂徠以自身對於音樂的理念而給予批判如下：

「觀乎世俗之樂，而後知聖人之樂焉。今世俗之樂有二。俗箏三弦，絲逐肉飛，宛轉曲折，莫不如意，其近於人情，莫是過焉…能·猿樂·鼓笛，噉殺無應和之聲。只有節奏，舞蹈發越，驅而赴節，是武人所尚，故尚嚴法而遠人情焉…觀於兩端，而古樂可得以言焉。聲有應有和有繆，應者近於情，俗絃以之，一於情則淫，故輔之以和，和者協於義，務協一則不弘，故文之以繆，繆者成於仁。」⁶⁰

徂徠將「俗箏三弦」與「能·猿樂·鼓笛」視為是不同於古先王之樂的世俗之樂，並且援引了本文前一節所提到的「應」與「和」這一組詞彙來對照世俗之樂與古樂的不同：由於「俗箏三弦」並不存在著異調相合的「和」而只有同音演奏的「應」，所以被徂徠批評與人情有著過度密切關係；而「能·猿樂·鼓笛」則由於連同音演奏的「應」都不具備，所以被徂徠認為是象徵了武人的嚴法度，是過度遠離人情的東西；唯有古琴「有應有和有繆」。根

59 「其制樂，八聲五音，相和以相濟，猶五味之和，以養人之德，以感召天地之和氣。亦率人情所悅，而和順以導之，以俾天下之人，和順道德以成其俗。是和也。」（荻生徂徠《辨名》，收於《日本思想大系36—荻生徂徠》，231頁）。

60 荻生徂徠《荻生徂徠全集》17卷，頁353。

據吉川良和的說法，徂徠的「應」與「和」事實上是從琴學四義所發展出來的⁶¹，也因此古琴演奏的本身事實上便有著「應」與「和」一即同音的相應，或者是隔四、五度音的相和⁶²。因之古琴既親於人情，卻又不完全沉溺於人之所好，而以「和」相佐一即透過四、五度音的相和，使人免去自我中心而能容納異己（見前一節）；但是單只是照顧著異調的調和，卻又不免流於細瑣而不夠宏大，因此須加以和而美的內涵。古琴「有應有和有繆」的特質，使得古琴一方面兼具人情，卻不溺於人情，一方面使人收斂自身之喜好，卻也能借由和而美的內涵使人不過份細瑣，而能在不知不覺中而養成人之德性⁶³。

另一方面，徂徠也將音樂的形式與政治聯結，他說道：「應者情也，節者法也。聖人之治，立法行道以合人情，三者備矣。世俗不知道，但喜合其情，故俗箏三弦有應無和也。至於武人之治，則根本不知道，亦不問人情，一以法度驅迫之，故室町作俗謠，無和無應唯有鼓節耳」⁶⁴。理想的政治是具備了「立法行道以合人情」，而理想的音樂也是體現了這一點的：「俗箏三弦」缺乏了被比擬為「道」的「和」；「能・猿樂・鼓笛」則既缺乏了「道」，也缺乏了與「人情」相連的「應」，而只有代表了「法」的「節」（節奏）；唯有古琴既有「節」又有著「應」與「和」的兩種手法，而得以完全體現先王的理想政治。人情、道、法度是構成理想政治，也是構成理想音樂的要素，古琴透過「節」、「應」、「和」體現出理想政治的本質，又以「應」、「和」、「繆」來完成人的德性養成。

然而，這樣的先王之樂，卻是「自漢唐以後，無禮樂。不論何代，皆不過三百年，這是由於制度不善，而使得世界早衰老，早喪亂。」⁶⁵在先王之樂的發源地－中國的漢唐以後，已不復見，並且由於禮樂的不再，使得在此之後的中國沒有超過三百年的朝代，制度的不健全是導致了衰亡的主要原因。而這樣的中國在徂徠來說，只是地理上的中國，從文化內涵來看，已經淪為夷狄了：「蓋周道衰，而天下淪胥為夷。秦漢而後，華而夷者也。」⁶⁶在這裏，如果我們回到第二章第二節所提到的相對於日本保留了周漢時的黃鐘，中國則由於全面的採用胡人的音樂而導致黃鐘的全面喪失的徂徠的音樂觀，會發現在徂徠理解音樂的根底裏，是有著「王道」與「夷狄」這一組思想框架的。從政治制度來說構成王道基礎的是「立法行道以合人情」，從音樂來說則是「節」、「應」、「和」三要素的具備。而理想的音樂具有構成王道政治的要素，並作為社會制度的一環，用以推進社會改革的動力。因此，面對著江戶幕府，徂徠倡言道：

「如此，如右所記，更換制度並非特別之事，不只是異國，吾國過去也都是這

61 此四義為正、應、同、和。詳見吉川良和〈物部茂卿琴學初探〉，《東洋文化研究所紀要》92，頁37。

62 同上，頁37。

63 見注57。

64 荻生徂徠《徂徠集》，246頁。

65 「漢唐ヨリ以後、禮樂ナシ。何レノ代ニテモ、三百年ヲ過ザルハ、制度善カラザル故、世界早ク老衰シテ、早ク亂ルルナリ。」荻生徂徠《太平策》（收於《日本思想大系36 荻生徂徠》），頁459。

66 荻生徂徠《孟子識》，收於《甘雨亭叢書》第四集。

樣的…法聖人稽古法更換制度，則可世界一新，安行政道…如右所記，換制度，作王道之地，在這之上以禮樂治心，則為王道之至極」⁶⁷

禮樂制度，雖然是源起於中國的制度，然而由於其具有普遍的意義，對日本而言，不只是在「異國」的中國，在「吾國」也曾被勵行過，而幕府若能實行聖人之道，並加以禮樂，必得以長治久安，而成為「王道」之地的。禮樂制度的實行與否成為了判別「王道」與「夷狄」的標準，相對於喪失了禮樂制度淪為「夷狄」的中國，在此徂徠透過了禮樂制度的構築，向江戶幕府提倡以王道之治為理想的社會政治改革。

結語

古樂復元是普遍出現在前近代的中國、日本、韓國等處，而為東亞音樂論述的共通主題之一。本文藉由對此主題的檢討，不只窺探了徂徠與一般在中國處理樂律問題時的歧異，也同時解析出在徂徠古樂復元的背後，所潛藏著的對音樂的認識。在樂律問題上，相對於中國著重於黃鐘音高的確認，以及得以還相為宮的十二律的制定，而發展了各式的樂律計算法；徂徠則以「王道」、「夷狄」這一組思想的框架來處理中日樂律的交流與不同，並以其對「調」的特殊感覺，發展了「應」、「和」之說。徂徠的「應」、「和」不單是音樂演奏的一種形式與手法，而是內含著可以對應於政治思想的素質，並且透過「應」、「和」以及「節」，徂徠不只展開了不同於中國固有的音樂認識，並以此向江戶幕府倡言社會改革。徂徠以自身對音樂的感覺出發，重新創造了古樂復元這一議題，在這裏有的是企圖對當時的社會政治提出改革的努力，而古樂，作為理想的音樂，滿足了「法度」「人情」「道」的要求，而成為具有普遍意義的文化規範，被徂徠所建構出來。

本文從「東亞音樂論述的共通主題『古樂復元』談起」此議題出發，作為探討理解東亞音樂思想的可能性之一環作業，討論徂徠的古樂復元論。至於徂徠古樂復元論對當時及後來的影響，將作為今後的研究課題。以徂徠學來說，其影響並不止於日本境內，而遠及前面所舉的在朝鮮進行了古樂復元論的丁若庸⁶⁸。也因此沿著古樂復元這一議題追索下去，所可以呈現的當是透過複合形式的交流所累積下來的，彼此相關卻又富含多樣面貌的東亞音樂思想的一面。

※為了文體的統一，本文引用文的字體統一用中文正體字，標點符號改用中文論文慣用之符

67 「サレバ右ノ如ク制度ヲ立替ンコト、珍シキコトニアラズ。異國ノミニアラズ、吾國モ昔ハ皆カクノ如クナリ…聖人ニ法リ古ヲ稽ヘテ、制度ヲ立替タランニハ、世界新シクナリテ、政道安ラカニ行ハルベシ…右ノ如ク制度ヲ立替ルハ、王道ノ地ヲ作ルナリ。コノ上ニ 樂ヲ以テ治ル心、王道ノ至極ナリ。」（荻生徂徠《太平策》，收於《日本思想大系36 荻生徂徠》，頁484-486。）

68 參見李基原〈朝鮮儒者における徂徠學—丁若庸の《論語古今注》を素材に〉，《日本思想史學》38。

號。

※本文以曾發表於《廣島藝術學會第二十二回大會》（2008年，題為〈荻生徂徠における古樂の復元－樂律・樂制・琴學に関する検討〉）的部分內容為基礎，而以不同的問題意識進行了論述的深化與擴展。

※本稿是以「富士ゼロックス 小林節太郎記念基金」研究助成金所完成的，完稿之際，受到了李婧慧老師及審稿老師的諸多助言，在此表示感謝。文中的不備與疏漏，殷切期盼各方指教。

參考書目

一、民國以前文獻

- 中村惕齋。筆記律呂新書。蓬左文庫所藏，無書目年代，江戶時期手抄本。
- 中根璋。律原發揮（收於江崎公子編集《音樂基礎研究文獻集》第一卷）。東京：大空社，1990。
- 丘瓊蓀。歷代樂志律志校釋。第一分冊。北京：人民音樂出版社，1999。
- 歷代樂志律志校釋。第二分冊。北京：人民音樂出版社，1999。
- 司馬遷。史記。北京：中華書局，1928。
- 朱載堉。景印文淵閣四庫全書—樂律全書。台北：台灣商務印書館，1983。
- 朱傑人、嚴佐之、劉永翔主編。朱子全書。上海：上海古籍出版社，2002。
- 李光地。景印文淵閣四庫全書—古樂經傳。台北：台灣商務印書館，2002。
- 林羅山。國立公文書館內閣文庫藏 律呂新書諺解。
- 荻生徂徠。樂律考。國文學研究資料館所藏—田安德川家寄託資料，無書目年代，江戶時期手抄本。
- 樂制篇。國立公文書館內閣文庫藏，無書目年代，江戶時期手抄本。
- 琴學大意抄。國文學研究資料館所藏，無書目年代，源戶時期手抄本。
- 孟子識（收於《甘雨亭叢書》第四集）。安中板倉氏開彫，1856。
- 日本思想大系36 荻生徂徠。東京：岩波書店，1973。
- 荻生徂徠全集17卷。東京：みずず書房，1979。
- 徂徠集。東京：ペリカン社，1985。
- 脫脫等。宋史。北京：中華書局，1995。
- 陳奇猷。呂氏春秋新校釋。上海：上海古籍出版社，2002。
- 鈴木蘭園。律呂新書筆記。土佐山内家寶物資料館所藏。無書目年代，江戶時期手抄本。
- 律呂新書辨解。土佐山内家寶物資料館所藏。無書目年代，江戶時期手抄本。
- 蟹養齋。讀律呂新書記。土佐山内家寶物資料館所藏。無書目年代，江戶時期手抄本。
- 漢 鄭玄注，唐 孔穎達疏。禮記。臺中：藍燈文化事業公司，出版年不詳為嘉慶20年南昌本影本〈樂記〉。

二、近、當代著作

- 小泉文夫。日本傳統音樂の研究。東京：音樂之友社，1958。
- 大築邦雄。「近世の雅樂研究」。音樂學9。東京：日本音樂學會，1964。99-100。

- 小島毅。「宋代の樂律論」。東洋文化研究所紀要109。東京：東京大學東洋文化研究所，1989。273-305。
- 山口庄司。律呂精義與律原發揮。東京：アカデミア・ミュージック株式會社，1984。
- 山寺美紀子。「荻生徂徠の《碣石調幽蘭第五》解讀研究－《幽蘭譜抄》にみえる調弦法の解釋をめぐって－」。東洋音樂研究70。東京：東洋音樂學會，2004。35-53。
- 「琴(七弦琴)の最古の樂譜《碣石調幽蘭第五》をめぐる解讀と復元：主として荻生徂徠による研究について」。樂は樂なりII－中國音樂論集 古樂の復元。名古屋：好文出版，2007。257-306。
- 田邊尚雄。音樂理論。東京：共立出版株式會社，1965。
- 平石直昭。荻生徂徠年譜考。東京：平凡社，1984。
- 吉川幸次郎。「徂徠學案」。日本思想大系36－荻生徂徠。東京：岩波書店，1973。629-739。
- 吉川良和。「物部茂卿琴學初探」。東洋文化研究所紀要92。東京：東京大學東洋文化研究所，1983。11-47。
- 「物部茂卿撰次《烏絲欄指法卷子》研究」。東洋文化研究所紀要94。東京：東京大學東洋文化研究所，1983。1-66。
- 兒玉憲明。「經學における「樂」の位置」。人文科学研究106。新潟：新潟大學人文部，2001。33-55。
- 「《呂理新書》研究-「聲氣之元」と「數」-」。人文科学研究95。新潟：新潟大學人文部，1998。17-39。
- 「律呂新書研究序說-朱熹の書簡を資料に成立の經緯を概觀する」。人文科学研究80。新潟：新潟大學人文部，1992。69-108。
- 「荀勗と秦始笛律-何承天との關係を論じて音響史上の位置づけに及ぶ-」。人文科学研究67。新潟：新潟大學人文部，1985。125-149。
- 李玫。東西方樂律學研究及發展歷程。北京：中央音樂學院出版社，2007。
- 李基原。「朝鮮儒者における徂徠學－丁若庸の《論語古今注》を素材に」。日本思想史學38。仙台：日本思想史學會，2006。99-117。
- 堀池信夫。「中國音律學の展開と儒教」。中國－社會と文化6。東京：東大中國學會，1991。114-141。
- 「京房の六十律－兩漢經學の展開と律曆學」。日本中國學會報31。東京：日本中國學會，1979。74-89。
- 「前漢曆法の展開及び音律理論」。漢魏思想史研究。東京：明治書院，1988。63-83。

- 「何承天の新律－音樂音響學における古代の終焉と中世の開幕－」。筑波
中國文化論叢1。茨城：筑波大學中國文化研究プロジェクト，1981。31-43。
- 陶德民。「荻生徂徠の《樂書》の校閲とその所産」。日本漢學思想史論考。吹田：関
西大学出版部，1999。49-68。
- 暢素梅。「護園學派と音樂」。日本思想史學37。仙台：日本思想史学会，2005。
- 繆天瑞。律學。北京：人民音樂出版社，1996。

信仰與音樂：高約拿(1917-1948)的生平、作品 與台灣基督長老教會背景¹

李婧慧

國立臺北藝術大學傳統音樂學系副教授

摘要

作曲家高約拿(1917-1948)雖然鮮為人知，他可能是繼江文也、李志傳之後，率先以西洋作曲手法寫有管絃樂作品的台灣作曲家。他出生於高雄縣阿蓮鄉中路村的一個虔誠的基督徒家庭，孩提時代在母親的聖詩歌聲中長大，於台灣基督長老教會創辦的長老教中學(今長榮中學)、台南神學校(今台南神學院)受教育，畢業後於東港與阿蓮基督長老教會擔任傳道師。1940年負笈東瀛，於東京就讀日本神學校與東京音樂學校的選科(選修作曲與管風琴)。戰後回國擔任北一女中音樂教師，並且指揮雙連基督長老教會的聖歌隊、於廣播電台主持音樂節目，以及與朋友們合開音樂會等。終其一生，他都離不開長老教會教育機構和教會。他以音樂服務教會與社會為使命；而其作品，除了自然流露的愛鄉之情外，更顯示出他對神的頌讚與祈求。他一生敬神愛人，辛勤耕耘音樂，其信仰就具現在音樂中。

關鍵字：信仰與音樂、高約拿、台灣作曲家、口琴

1 本稿宣讀於「高慈美史料解題計畫」成果展及座談會中的主題研討部分，中央研究院臺灣史研究所主辦，2008.11.21於中研院臺史所802室。

Christian Belief and Music: Ko Iok-ná's (1917-1948) Life, Works, and His Background of Presbyterian Church in Taiwan

LEE Ching-Huei

Associate Professor

Department of Traditional Music

Taipei National University of the Arts

Abstract

Although Ko Iok-ná (1917-1948) is little known in Taiwan, he was, perhaps, the third composer in Taiwan to compose orchestral works, following his predecessors, Chiang Wen-ye and Lee Zhi-chuan. Iok-ná was born to a Christian family in Kaohsiung County. Due to this background, hymns were the music he most often listened to during his childhood. Moreover, most of the schools he entered were founded by the Presbyterian Church in Taiwan: the Presbyterian Middle School (the predecessor of Chang Jung Senior High School) and Tainan Theological School (currently known as Tainan Theological College and Seminary). After briefly working at Tongkang and Alian Churches as a Christian preacher, he traveled to Tokyo in 1940 and studied at Japan Theological School (nowadays known as Tokyo Union Theological Seminary). Besides, he attended courses in organ and composition at Tokyo Music School (renamed Tokyo National University of Fine Arts and Music) in order to become a music missionary. When he came back from Japan in 1946 and became the music teacher of the Taiwan Provincial Taipei First Girls' High School (renamed Taipei Municipal First Girls' Senior High School), he devoted himself to music for comforting people and praising the Lord. His works reveal his emotions, attachment to his homeland, prayerfulness and love of the Lord. By surveying his life and music, the author, one of Iok-ná's nieces, argues that Christianity had significantly been an important part in his life and embodied in his music.

Keywords: Belief and music, Ko Iok-ná, Kao Yue-na, Taiwanese composer, harmonica.

前言

1997年2月在自由時報上看到顏綠芬的〈老作曲家郭芝苑憶當年(1)-(7)〉連載文章，其中引述郭芝苑提到的兩位早期的留日作曲家李如璋(1923~)與高約拿(1917-1948)，「另一位高約拿…創作有合唱曲、管風琴曲，至少有一首完整的交響詩《黃昏》…」(2月28日)，筆者才知道原來我的舅舅高約拿是一位作曲家，而且在1950年代還留下了管絃樂作品。在此之前我只從母親²得知我有一位很會吹口琴的舅舅，曾擔任台灣省立台北第一女中(今台北市立第一女子高級中學，以下簡稱北一女)音樂教師，並且譜寫校歌等。

受到郭芝苑先生的感動與鼓勵，以及作為晚輩的使命感，加上對於他的生平與作品的好奇，筆者隨即進行訪問調查。首先遭遇的困難是既然有作品，必有手稿或印刷之樂譜，然而到底有那些作品？它們在那裡？高家親人不但無人收藏作品手稿，更不知道他寫有管絃樂曲的事。雖然如此，訪問調查的工作仍然持續進行。1998年5月7日在台北市社教館後台偶遇劉美蓮，因她曾發表文章介紹〈耕農歌〉的作者曾辛得，文中提到鄭有忠³，於是請教她曾校長的地址，想從他打聽高約拿作品的下落。令我感到意外與驚喜的是，她提到曾經在李哲洋家看過數頁高約拿的手稿。由於故李哲洋的藏書與樂譜已捐給國立藝術學院(今國立臺北藝術大學)，因此後來順利地在李哲洋紀念圖書室找到高約拿的作品。當我看著這些以清秀的筆跡，抄寫端正的作品手稿⁴時，對於高約拿的時代與音樂生活有一種既遠又近的感覺，我想著他的時代與信仰，到底在基督教教育背景下，他的信仰對於其作品及音樂經歷有何影響？而他的作品對於台灣西式音樂發展有何意義？

身為高家外孫女，我思考著該如何述說高約拿的故事。固然在訪問調查方面得到親友與師長們很大的回應、幫助與鼓勵，對於如何保持客觀，換句話說避免親情的影響，卻是筆者必須謹慎面對的問題。因此，除了為北一女校友會訊《綠意》而寫的短文(1998)，介紹高約拿生平與所譜寫的北一女校歌(使用於1946-1953)之外，我決定先採用年表與作品表的格式(參見2007)，同時為了彌補未作傳記之不足，在年表中詳述相關之生平、學習經過、音樂經歷，以及相關制度與背景等，希望提供給後繼的研究者一些基本資料。上述之資料來源係筆者於1997-98年，訪問高約拿的家屬、親人、朋友、北一女退休教師及校友等，加上就讀學校、服務教會等之調查結果，以及後來陸續收集的資料。⁵本文係以上述年表及作品表為基礎，經修訂、改寫，並以信仰與音樂為角度，擴充討論而成。

以下分別從孩提時代、長老教中學與神學校時期、留學日本邁向宗教音樂家之路、戰後

2 高約拿的妹妹高安義。

3 鄭有忠為屏東音樂界名人，曾經創辦「有忠管絃樂團」並擔任指揮，且設有音樂教室。高約拿妻高曾綉月曾提到高約拿的作品被帶到鄭先生處。據高安義回憶，她在鄭先生的音樂教室擔任鋼琴教師時，曾聽鄭先生說過高約拿的作品很難，但當時她沒聽清楚是什麼作品很難。

4 其中風琴曲〈祈禱〉(祈り)為手稿影本。

5 由於開始訪問調查的時間(集中於1997-98)，距離高約拿別世已約五十年，受訪者的記憶難免模糊，特別在時間點方面；然而感謝親友、長輩們，以及北一女老師與校友們驚人的記憶力，使得資料搜集和後續的年表等撰寫工作得以順利進行。

回國擔任北一女音樂教師，以及作品等，介紹高約拿的生平、信仰與作品。另外從他與同時期音樂界人士的交往，以及以陳泗治為例的比較，來看基督長老教會對於臺灣西式音樂發展的角色與意義。

一、母親吟唱的聖詩—孩提時代的基督教家庭生活

高約拿出身於高雄縣阿蓮鄉中路村的一個虔誠的基督教家庭；父親高雙福務農(種植水果)，教育子女嚴格而謹言慎行；母親梁緣，是一位嫻淑而有著新式教育思想的家庭主婦，很喜歡唱歌，常常邊做家事邊吟唱聖詩。因此基督教長老會的聖詩可以說是約拿最早，也是最常聽到的音樂。雙親熱心於教會的服事⁶和信仰的追求，他們遵循聖經的教訓教育子女，未曾嚴詞厲行；家庭雖不富裕但充滿愛而生活美滿。家中有五女二男，約拿為次男(其命名取自聖經人物)，上有姐姐四人：安息、(二姐早逝)、安肆、安日，兄約男(名字也是來自聖經人物)，下有妹妹安義。從約拿兄姊等的命名，就可以看出基督教對高家的影響。

約拿聰穎好學，性情溫和，自幼就在充滿母親吟唱聖詩聲的基督教家庭長大，孩提時代的生活空間，除了學校，就是家庭和教會。

二、踢足球的口琴家—長老教中學與台南神學校時期

1929年阿蓮公學校(國民小學)畢業後，從鄉下到台南，就讀於長老教中學(今長榮中學)。長老教中學是1885年英國基督長老教會創辦於台南，是台灣第一所西式教育的中學。⁷當時的中學教育是五年，包括預科及本科四年，不分初中、高中。從學業成績單⁸來看，從預科到第三年的成績中等，但第四年躍升為全班第2名。⁹其中各科成績最好的是「唱歌」，分別是96、93、94分(預科、第一年、第二年，第三年以後就沒有唱歌課)。

雖然從小在母親及教會的吟詩聲中長大，但他正式接觸音樂是在中學時期的唱歌課和合唱團。長老教中學因隸屬基督教長老會，而長老會素有「讚美的教會」之稱，音樂風氣很盛，因此中學設有合唱團、管樂隊和口琴隊。從他的唱歌課成績來看，可以了解他喜愛唱歌，加上從小就參加教會崇拜，喜愛以歌聲讚美神，因此除了口琴隊以外，他很有可能還參加了合唱團。

6 高雙福在台南的太平洋境基督長老教會得道，後來因路途遙遠，便回到家鄉，於1899年家族兄長(同為第一代基督徒)共同開設中路基督長老教會。後來蓋教堂時，兒女們從學校放假回來，常常一夥兒一起去教會幫忙磨石子。

7 參見長榮中學網站的長榮校史網頁，2008.10.17 <<http://www.cjshs.tn.edu.tw/cjweb/index.html>>。

8 感謝白鷺鷥文教基金會提供筆者參考，同時對於長榮中學的學生學籍資料保存管理感到敬佩。

9 高安義說她的父親認定長老教會設立的學校是最好的，所以讓子女到台南就讀長老教中學(或女學校)；當時鄉下小孩來到城市就學，初期程度較跟不上，到最後還是會嶄露頭角。(2001.10.27看了高約拿的成績單後的補充說明)

除了音樂之外，他於進入中學後愛上足球運動¹⁰，有一次踢足球時腳受傷，沒想到意外的受傷，反而打開了一條音樂之路。他在療養期間受到恩師林澄藻(1899-1973)的照顧；為了排遣時間，他閱讀宮田樂隊(口琴隊)的雜誌，引起對口琴的興趣。「由於口琴是當時台灣人接觸西洋音樂的踏板，因為樂器便宜，可奏旋律並配和聲，又容易學，加上日本人也提倡」¹¹；於是 he 看書自學口琴，習得一手好技藝，在中學時代已嶄露頭角。據高安義的回憶，他演出時用數支口琴快速地交換吹奏，有時交換的動作非常快，常常令她看了十分緊張。當時長老教中學和另一所女學校(今長榮女中)經常開音樂會，他常常應邀表演口琴獨奏，也常到廣播電台演奏，頗受歡迎。高慈美也提到高約拿的口琴演奏，是她第一次聽到這麼好的口琴演奏。¹²

1935年台灣發生大地震，他應邀參加「新竹台中震災義捐音樂會」(7月3日~8月13日共舉行三十一場)，與留日的音樂家們組團巡迴全台灣義演，擔任口琴獨奏。巡迴演出結束後，也許因長時間吹奏口琴，過於勞累，已影響了肺部健康。

同年進入台南神學校(今台南神學院，是台灣基督長老教會為培養傳道人而設的高等學府)，預備獻身於傳福音的工作。於神學校就讀期間，並沒有中斷他的音樂生活，課餘仍多次應邀演出或到電台演奏口琴，並且擔任母校長老教中學的口琴隊指導，郭芝苑是當時的口琴隊學生之一。

1939年神學校畢業後，受派到屏東縣東港基督長老教會當傳道師，後來轉回故鄉(高雄縣)阿蓮基督長老教會服務。短暫的傳道師生涯，由於文獻缺乏，難以得知傳道工作與音樂生活的情況。目前僅從東港教會的信徒得知他常吹奏口琴，也在一些場合，例如聖誕節演出。口琴成為他在留日之前主要音樂伴侶，和傳遞音樂與人分享的媒介。

三、神學、管風琴與作曲—邁向宗教音樂家之路

作為一位傳道師，他有傳福音的使命，為了充實自己而於1940年10月負笈東瀛，進入日本神學校(後來改制為東京神學大學)就學。由於熱愛音樂，並且顯露出音樂才能，在當時風靡西潮的環境下，他嚮往巴哈於宗教音樂的修養與成就，因而以宗教音樂家自我期許，期能以音樂傳道。因此他除了白天在日本神學校就讀之外，又於1942年3月申請了東京音樂學校(今東京藝術大學)的「選科」¹³，選修管風琴與作曲。由於管風琴是傳統上教會崇拜儀式使用的樂

10 郭芝苑提到當時長老教中學的足球隊聞名全台(1997.07.13的訪問，以下相同)。此外，據長榮中學校史，足球運動是在1914年之後，萬榮華牧師擔任長老教中學校長任內，將足球運動引進台灣。(長榮中學網站 2008.10.17<<http://www.cjshs.tn.edu.tw/cjweb/index.html>>)

11 顏綠芬(於自由時報1997年2月25日)；該文亦提到在當時台南的阿波羅樂器行，各種調的口琴都買得到，也兼賣口琴的數字簡譜和教本，郭芝苑也曾買來自己練習；他在長老教中學時，口琴的練習與樂隊的活動是他西洋音樂的啟蒙。

又，「阿波羅樂器行，位於台南市清水町一丁目，店東是洪元合，草屯洪金江醫生(1885-1955)之子，約拿之好友」(賴永祥於2002.01.14給高安義的信，感謝賴教授提供資料)。

12 1998.01.20的訪問。這一點可以從他在19歲時就應邀參加震災義捐音樂會得到證明；該次巡迴演出的陣容，以留日音樂家為主，而高約拿在那一年才剛畢業於長老教中學，進入台南神學校就讀一年級。

13 關於申請時間以及選科的制度，詳見李婧慧2007: 160-161。又「選科」大約相當於今台灣的大學推廣部，目

器，因此吾人可以理解選修管風琴的理由；作曲方面，除了他對音樂的熱愛之外，是否有其他因素，目前為止尚無法得知。至於留日之前所熱衷的口琴，到了日本之後已被管風琴與作曲取代，即使戰後回國，也不再吹奏口琴。¹⁴

他於東京音樂學校的表現十分優異，這一點可以從該校選科的試驗規定，以及高約拿提前接受試驗的情形得到肯定(同上)。然而由於日夜在不同的學校攻讀不同的領域，必須付出更多的心力與體力，尤其為了彌補成年後才接受學院音樂教育的缺憾，在程度上必須迎頭趕上，因此他「無暝無日」全力以赴，間接影響健康。

1943年與留日就讀昭和藥專的曾綉月女士結婚，婚禮在留日的台灣基督徒青年聚會的東京柏木(Kasiwagi)教會舉行。1944年4月13日完成第一首作品：風琴曲〈祈禱〉(祈り)，同年10月長女出生¹⁵。1945年同時畢業於日本神學校，及完成東京音樂學校「選科」的學業，1946年1月攜妻女回國，春天應聘任教於北一女，為該校戰後第一位音樂教師。

四、北一女「古早的校歌」¹⁶作曲者

當時北一女只有初中部兩班，高中部一班，只有一位音樂老師。初中部36級校友回憶當林教務主任為學生介紹新來的高老師時，提到他的管風琴演奏非常好，以及在中學時是足球高手，學生們看他既瘦又文質彬彬的外表，怎麼也想像不出他會是足球高手。校友們提到他的教學態度親切而有愛心，富於幽默感，常鼓勵學生多學習世界名歌與各國民謠，以多了解音樂。¹⁷

由於當時北一女尚未有中文校歌，於是自戰後首任校長胡琬如作詞並徵選曲譜，共有兩位譜曲，由教育廳官員評選。高約拿譜寫的曲譜¹⁸獲選，此首校歌使用於1946-53年。關於校歌的譜寫與獲選，從校友的書信，可以了解一二：

1946年於台北舉辦第一屆省運，學校頓時充滿活力。高老師教我們省運的歌，另外還教唱兩首校歌。他在指導過程中絲毫未提及是他的作品，只是細心教導。有一首似進行曲…；另一首有如讚美歌，有莊嚴，也有激昂之處，所以我們學生都朗朗上口。有一天教育廳多位官員來，高老師所作的校歌獲選，我們才知道這件事，非常高興。那天下午降旗時，高老師指揮新選的校歌，大家高興的唱著，那時的光景仍歷歷在眼前¹⁹。

前該校已無這種選科制度。

14 見李婧慧2007: 161。

15 高約拿有三千金，次女及參女分別於1946年中與1947年底出生。

16 引自《綠意》(北一女校友會訊)(1998年3月)焦點報導與相關文章(李婧慧1998)之標題。

17 1997.08.12訪問初中部36級校友，以及1997.08.24電話訪問校友洪郁芳(原名張碧玉)。

18 女聲三部合唱，鋼琴伴奏。

19 初中部36級校友洪郁芳(張碧玉)於2001.03.01寫給高安義的信，原信為日文，高安義譯中文；1997.08.24的電話訪問中也提到相同的事。另外同級蘇秀暖校友於〈老校歌具時代意義 半世紀來常存心海〉一文中，描述校

校歌全曲每句歌詞均起於第四拍，是基督教聖詩常見的手法；如上述，此首校歌「有如讚美歌」，曲調平易近人，「學生都朗朗上口」，即使在畢業後50多年，仍記憶猶新。因此當筆者於1997年8月12日訪問36級校友們²⁰，對於她們依然記得50年前的校歌的記憶力，非常欽佩。她們說每有校友聚會，往往唱這首校歌，抒發對學生時代的懷念之情。當筆者最初遍尋不著校歌樂譜時，她們表示不但還記得，而且還常常一起唱這首校歌，因此刊登於《綠意》(1998年3月)的校歌樂譜是由她們唱，筆者記譜而成。令人感動的是，當這首從校友們的傳唱而記譜的校歌刊登後不久，35級校友王純美(王純純)聯絡筆者，即時提供精心保存50多年的校歌油印譜²¹。從校友們對這首校歌的珍惜與喜愛，除了對中學生活的懷念之外，其中也包含著對高老師的音樂教導的懷念吧。

五、作品²²

除了上述北一女校歌之外，目前找到的作品中，以管絃樂作品為多，遺憾的是多半未完成。他於1944年完成第一首作品風琴曲〈祈禱〉(祈り)，1946譜寫〈台灣省立台北第一女子中學校歌〉。1946年中至48年初是他創作最豐富的兩年，但隨之而來的過勞引發舊疾復發，無法讓他一一完成作品，以致於只有第一號交響詩〈夏天鄉村的黃昏〉(1947)是完整的²³；其餘未完成的，包括第一號交響曲〈台灣〉(Formosa)，交聲曲(清唱劇)〈追念死難軍民並祈求和平〉(唐守謙²⁴作詞，有管絃樂伴奏版及鍵盤樂伴奏版，均未完成)。除了北一女校歌之外，上述其餘的作品手稿/影本現藏於國立臺北藝術大學李哲洋紀念圖書室。

另外還有一首台語歌曲〈阮故鄉美麗島〉，可能寫於留日期間，據說在二二八事件之前廣為傳唱，後來就不再聽到有人唱了。此曲由高約拿的外甥，旅居巴西的劉哲仁憑記憶記譜/詞，原詞只有一節，劉哲仁另加兩節歌詞。

除此之外，他可能還寫有宗教歌曲。郭芝苑提到曾有一位林先生，「用包袱裹著許多高約拿的遺作」帶到他家裡，其中有宗教歌曲、合唱曲(Messiah)、管絃樂曲和鋼琴曲等²⁵。高家家屬也提到他曾寫有合唱曲，可惜目前為止尚未發現宗教歌曲或合唱曲的下落。

從目前為止找到的作品中，可以看出他的愛鄉與愛神的情懷。例如台語歌曲〈阮故鄉美麗島〉：「阮故鄉美麗島，光景美四季好，日月潭新高山(玉山)，甚麼時攏麼好迺迺。美！又

友們對校歌的懷念與記憶猶新，並提到校歌產生的經過，係由胡校長親自聆聽審定，決定採用高約拿作曲的校歌。(北一女校友會訊《綠意》，1987年3月，第19頁)

20 是在初中部36級校友的定期聚會場合，於台北市中山北路的一家餐廳。在座的36級校友有黃碧月、陳何璧、蘇秀暖、許智惠、孫畢真、廖美女、陳美英等七位，以及北一女校友會訊《綠意》主編葉映紅。感謝校友們的熱情協助提供資料並回憶校歌。

21 後來補登於1998年9月的《綠意》。

22 關於作品簡介及手稿樣式，參見李婧慧2007: 165-178。

23 雖然這首交響詩是完整的，但他在手稿後面接有修訂版，可惜修訂版並未完成。

24 參見李婧慧2007: 165，註26。

25 被遺忘的作曲家高約拿及李如璋。音樂生活44(1983): 24。

再好呀，阮故鄉美麗島，心心念念思念伊，故鄉美麗島。」，歌詞中充滿他對故鄉的讚美與思念。此外交響曲以《台灣》命名，而交響詩《夏天鄉村的黃昏》反映出他對於故鄉鄉村生活的懷念等，在在都顯示出他的故鄉情。在宗教情懷方面，從風琴曲題為〈祈禱〉，以及清唱劇〈追念死難軍民並祈求和平〉可以看出。後者為唐守謙作詞，歌詞從頌讚耶和華開始，其中強烈地譴責強權侵略，呼籲和平、維護正義與自由；²⁶可以看出高約拿基於歌詞中對神的頌讚與對和平的祈求而譜曲。

至於作曲手法和風格方面，郭芝苑從當時東京音樂學校作曲師資的背景，以及對作品的研究，提出高約拿屬於德國學院派作曲家的看法：

作風是古典作曲技法配合五聲音階。他也是要表現中國風格，但技法上屬於古典或初期浪漫派(當時國立東京音樂學校的作曲主流是德國後期浪漫派的作風)，所以他的作風較國民學派，例如Grieg, Dvorak或蘇俄五人組的作法舊。沒有異名同音的轉調或變化和弦的使用及轉調，也沒有看到民族旋法的和聲。他所完成的『[夏天鄉村的]黃昏』雖然要表現中國風格，但手法上接近貝多芬的『田園交響曲』。²⁷

六、同時期的台灣作曲家好友：高約拿與陳泗治

高約拿的音樂界師長友人中，多數以演奏/唱和指揮合唱為主，例如林和引(1913-1964)，是YMCA首次彌賽亞演唱會(1947年12月15日)的指揮²⁸；林澄藻(男高音)是他在長老教中學的老師，與其堂弟林澄沐(1909-1961，男高音)、高慈美(1914-2004，鋼琴)、高錦花(1906-1988，鋼琴伴奏)、林秋錦(1909-2000，女高音)、陳信貞(1910-2001，鋼琴伴奏)……等一起參加1935年台灣新民報社發起的「新竹台中震災義捐音樂會」(1935)，高約拿也在其中，演奏口琴。上述師長友人中，都與高約拿有相同的宗教信仰，可以看出基督教長老會的音樂風氣及其對台灣音樂發展的影響。高約拿的好友當中，當然也有日本神學校的前後期同學，例如鍾啟安牧師(1916-1992)，曾擔任臺北YMCA的理事長，與高約拿有深厚的友誼。至於作曲家則有郭芝苑(1921~)與陳泗治(1911-1992)等。郭芝苑就讀長老教中學時，曾參加口琴隊，是高約拿的口琴學生，後來兩人也曾在日本相遇。陳泗治不但與高約拿有相同的宗教與教育背景，在音樂經歷方面也有更多的交集。分述如下(參見表一)：

學歷方面—中學時代同樣就讀於教會學校(今淡江中學與長榮中學)，然後進入神學院(今台灣神學院與台南神學院)，甚至到日本留學時也就讀同校—今東京神學大學，同樣學作曲。

26 歌詞參見李婧慧2007：177。

27 同註26，頁25。

28 《台北市中華基督教青年會四十年史》記為1948年(1985: 154)；然今年(2008)為第62屆，因此推算為1947年。(感謝匿名審查者的資料提供)

雖然陳泗治沒有申請入學東京音樂學校，但他的老師來自「上野音樂學校」，即東京音樂學校²⁹。換句話說，他們分別隨東京音樂學校的作曲教授學作曲。

經歷方面—他們都具有傳道人的身份，分別擔任過牧師/傳道師，熱愛音樂，並以音樂服事神和安慰人心；他們都曾經在廣播電台演奏/主持節目，在中山堂舉辦音樂會，安慰當時苦悶的人心，並且在長老教會指揮聖歌隊。

茲比較二位在宗教、教育、經歷與音樂等方面於下表：

表一：陳泗治與高約拿³⁰

項 目	陳泗治(1911.04.14-1992.09.23)	高約拿(1917.01.27-1948.05.20)
出生地與家庭背景	台北士林 父親為前清秀才	高雄縣阿蓮鄉中路村 父親務農
宗教信仰	基督教(長老會)	基督教(長老會)
學 歷	1923-28淡水中學校(今淡江中學) 1930-34台北神學校(今台灣神學院) 1934-36東京神學大學[舊名日本神學校]	1929-34長老教中學(今長榮中學) 1935-39台南神學校(今台南神學院) 1940(?) -45日本神學校(後來改制為東京神學大學) 1942-45東京音樂學校的選科，選修管風琴與作曲
經 歷	1937-47台北士林長老教會傳道師 1952-55純德女中校長 1955-81淡江中學校長	1939屏東縣東港基督長老教會傳道師 1940(?)高雄縣阿蓮基督長老教會傳道師 1946台灣省立台北第一女中音樂教師，為戰後該校首位音樂教師
音樂專長	鋼琴、作曲	口琴、管風琴、作曲
習樂經過	留日前 就讀淡江中學時開始學習鋼琴，師事來台宣教師吳威廉牧師娘(Margaret Gauld, 1867-1960)； 就讀台北神學校時師事德明利姑娘(Miss Isabel Talor, 1909-1992)。	就讀長老教中學時自學口琴。
	於日本 隨上野音樂學校木崗英三郎學作曲	東京音樂學校(後來改制為東京藝術大學)的選科，選修管風琴與作曲

29 筆者在調查高約拿的生平時，訪問一些親友長輩，談到東京音樂學校時，有時也會稱「上野音樂學校」，因為東京音樂學校就在「上野」(今東京藝術大學之地址為東京都台東區上野公園12-8)。

30 表一資料來源：卓甫見2001；徐玫玲2006；李婧慧2007。

部分的音樂經歷	<p>1934與留日學生組「鄉土訪問音樂團」回台灣巡迴演出</p> <p>19?? 曾在台北廣播電台演奏鋼琴</p> <p>1947陳泗治、林和引、高約拿及其他好友在中山堂開音樂會(鋼琴演奏)</p>	<p>1935參加震災義捐音樂會，擔任口琴獨奏</p> <p>1946北一女音樂教師 雙連基督長老教會聖歌隊指揮 在廣播電台主持音樂節目</p> <p>1947同左(風琴演奏)(註)</p>
主要作品	<p>一、合唱曲 上帝的羔羊 如鹿欣慕溪水 台灣光復紀念歌 上帝愛世人 四首長老會聖詩 基督教在台宣教百年紀念歌 讚美主極大恩賜</p> <p>二、鋼琴曲 幻想曲—淡水 台灣素描 父親與我 回憶 夜曲 降D大調練習曲 龍舞 幽谷—阿美狂想曲 十首前奏曲</p> <p>三、其他 逝去的悲傷歲月(聲樂曲) G大調嬉遊曲—鋼琴三重奏</p>	<p>一、已找到的作品： 風琴曲〈祈禱〉 交響詩〈夏天鄉村的黃昏〉 交響曲〈台灣〉(未完成) 清唱劇〈追念死難軍民並祈求和平〉 (管絃樂伴奏版及鍵盤樂伴奏版，均未完成) 北一女校歌(三部合唱，鋼琴伴奏)</p> <p>二、據郭芝苑，可能還有宗教歌曲(1983: 24)，遺憾的是目前為止並未找到樂譜或手稿。</p>

註：1998.01.21訪問黃淑瑛女士於天母黃女士府上。

七、代結語—高約拿的信仰與音樂

戰後回台灣的高約拿，活躍於音樂界，並且與當時多位在信仰、音樂，以及對社會服務有共同熱忱的朋友們，建立了誠摯的情誼。由於戰後經濟蕭條，生活困苦，為了安慰與鼓勵人心，他們經常一起舉辦音樂會，以及在廣播電台演奏或主持節目。然而忙碌的教學、創作與音樂活動，使他因過勞而舊疾(肺結核)復發，在戰後物資極為缺乏，昂貴的抗生素剛剛開始被使用時，陳泗治、林和引、蔡培火、林獻堂、林秋錦、高錦花、林澄沐與高慈美等音樂界

好友為他舉辦募款音樂會³¹，雖然他們的努力仍無法挽回他的性命，而於1948年5月20日蒙主恩召，對於朋友們的這份珍貴情誼，高曾綉月始終感懷於心，在她臨終前仍交代筆者要寫出她對高約拿生前的朋友們與親戚們的感恩。

高約拿是一位熱心、典型的基督徒家庭的子弟；³²他的一生，從孩提時代在母親的聖詩歌聲中長大，進入長老教會創辦的中學、神學院，於東港與阿蓮基督長老教會擔任傳道師，一直到留學東京，就讀日本神學校，他都離不開長老教會教育機構和教會，甚至學成歸國，任教於北一女中時，雖然他的關心對象從教會擴大到學校、學生，與社會人士一例如於廣播電台主持音樂節目，以及與好友們舉辦音樂會等，他仍然沒有忘記作為宗教音樂家的使命，在雙連基督長老教會指揮聖歌隊。而且在樂曲創作方面，除了自然流露的愛鄉之情外，更顯示出他對神的頌讚與祈求。他一生敬神愛人，辛勤耕耘音樂，其信仰就具現在音樂中。

雖然他短暫的生命並未對台灣的音樂發展留下長遠的足跡，然而他可能是繼江文也與李志傳³³之後，以西洋作曲手法寫有管絃樂作品的台灣作曲家。相信不只是作品，包括他的音樂學習與經歷，以及與其他樂界友人的同工互動等，對於台灣的西式音樂發展，和戰後的音樂活動的瞭解等，都有一定的參考價值。

因此展望西式音樂於台灣的發展研究，除了個別作曲家的研究之外，相信交叉比較研究活躍於戰前/後的音樂界人士(包括愛樂人士)的生平，得以編織出台灣西式音樂發展之經緯，並且更深入地瞭解當時的社會、文化與思想。再者，前述前輩樂界人士中，大多有共同的背景—留日和基督長老教會背景，因此除了縱向地研究每一位音樂家的生命史之外，同樣地，橫向的交叉研究—亦即從他們的交往與共同參與音樂活動，彼此的家族之間，以及與教會音樂的互動所形成的音樂網關係，也可以更具體地看出基督長老教會對戰前與戰後這段期間，於台灣西式音樂發展的角色與意義。

31 高慈美教授提到「記得有一次，偶然遇見一位友人，叫做高約拿，曾任[北一女]教師。他因為健康很差，日漸虛弱，而當時醫藥又非常缺乏，泗治先生獲悉，就邀蔡培火、林獻堂、林秋錦、高[錦]花、林[澄沐]等好友和我，為高約拿舉辦一場募款音樂會。」(〈他每一首樂曲都深富感情〉，收於卓甫見2001: 53)。高安義也提到林和引先生參與召集募款音樂會的事。

32 抗生素方面，高曾綉月提到當時的新藥抗生素非常貴，當時的月薪是舊台幣一萬兩千元，抗生素一支一萬元(2001.10.26)。黃淑瑛女士也記得抗生素非常貴，她回憶這場募款音樂會，在朋友們拼命募款下，所募得的款項只夠買三支抗生素(1998.01.21.)。

33 1998.01.20訪問高慈美老師於台北市東豐街高老師府上。

33 李志傳(1902-1975)，屏東縣萬丹鄉人，於1943年寫有管絃樂曲《台灣舞曲》。2008.12.20 <http://folkartist.e-lib.nctu.edu.tw/collection/Egret/zhi_chuan/about5.html>

引用書目

- 李婧慧。「古早的校歌作曲者—高約拿」。綠意(北一女校友會會訊) (1998, 3月) : 22-27。
- 「被遺忘的作曲家高約拿(1917-1948)年表與作品表」。關渡音樂學刊6 (2007, 6月) : 155-178。
- 卓甫見。台灣音樂哲人陳泗治。台北：望春風，2001。
- 徐玫玲。「用《上帝的羔羊》歌頌上帝：陳泗治」。台灣當代作曲家，顏綠芬主編。台北：玉山社，2006：40-53。
- 郭芝苑。「被遺忘的作曲家高約拿及李如璋」。音樂生活44 (1983) : 24-25。
- 臺灣新民報社(編)。新竹台中震災義捐音樂會記念寫真帳，1935。
- 顏綠芬。「老作曲家郭芝苑憶當年(1-7)」。自由時報1997年2月24日~3月2日。

網站

白鷺鷥文教基金會網站(百年樂人前輩音樂工作者群相)<<http://www.egretfnd.org.tw/senbai>>

從善友樂團始末探討五〇年代音樂環境及其時代意義

顏綠芬

國立臺北藝術大學音樂系暨音樂學研究所教授

摘要：

善友樂團的濫觴是「善友室內樂團」，後來擴編改名為「善友管絃樂團」，1950年代成立於台南縣善化鎮。該樂團活躍於南台灣，為台灣戰後初期民間自組的少數樂團之一。樂團前身可追溯至1946年春，最初只是同好相聚組成的小團體；1951年7月，以「善友室內樂團」名義公開第一次演出；1953年，團員擴展為三十多人，包括醫師、中小學老師、工商界人士、音樂科系學生。當時由林森池任團長、鄭昭明擔任指揮，二人與蘇銀河後來被稱為「善友三元老」。「善友管絃樂團」以樂會友、散播古典音樂種子，前後活動了十年左右，訓練新團員、以樂會友，公開演出約四十場，遍及台南、高雄、台中、澎湖等地區，演出人員最多時曾達八十人。戰後在物資欠缺、文化活動貧乏的環境中，善友樂團持續了十年的音樂活動，特別是它從一個純粹業餘性質、多項樂器樂手無師自通的情形下，如滾雪球般的影響了臺灣的古典音樂生態。回顧五〇年代的台灣樂壇，善友人在音樂上的耕耘，在音樂教育、推廣以及在專業音樂教育埋下的種子，在往後持續了深遠的影響。

關鍵字：善友樂團、台灣的古典音樂

The Significance of “Shan-You Symphony Orchestra” on Taiwanese Music Life during the 1950’s

Prof. Dr. Yen Lu-Fen

Professor

Department of Music

Taipei National University of the Arts

Abstract:

After World War II, a symphony orchestra named “Shan-You” was founded in southern Taiwan. It was originally a chamber ensemble consisting of several musical amateurs, but later developed into a much larger chamber orchestra of 40 – 50 musicians and was renamed the Shan-You Symphony Orchestra. The 1950’s was a period when music teachers, music scores, instruments, and practice rooms were scarce. Three leaders of the orchestra, Dr. Yin-He Su, Sen-Chi Lin, and Chao-Ming Cheng taught young members, made copies of handwritten notes, repaired instruments, and arranged concerts in Tainan County and toured in other cities. Western classical music such as the symphonies of Haydn, Mozart, Beethoven, and Schubert were introduced to southern Taiwan at that time. This orchestra was maintained for 10 years and was a highly significant influence on Taiwanese music life during the 1950’s.

Keywords: Shan-You Symphony Orchestra, Classical Music in Taiwan

一、埋沒四十年的善友樂團

2007年初獲朋友致贈《荒漠樂音-善友樂團風華》一書，閱讀之後深受感動，原嘗試讀完之後可以將其創立始末整理出來，但是書中文章多為團員們對四十年前的往事回憶，片段而瑣碎，很難串連，即使有媒體報導文章，在很多資料的比對上，亦有許多矛盾以及不相符合之處。再尋找其他書籍，許常惠的《台灣音樂史初稿》（1991）、薛宗明的《台灣音樂辭典》（2003）、呂鈺秀的《台灣音樂史》（2003）中並無提及，倒是在趙廣暉編著的《現代中國音樂史綱》（1986）中，約有500字左右關於「善友管絃樂團」的敘述：

民國四十年成立於台南善化，為台灣光復後第一支民間自組管絃樂團，由於有團員的子女接棒，而這支樂團也延續著無限的生命，爾後的『三B』兒童管絃樂團、台南青少年交響樂團等，均為由此一脈相傳。

善友管絃樂團之創始人為蘇銀河、林森池、溫文華三位業餘之音樂愛好者，蘇為台南平民外科醫院院長，林為亞洲洋釘公司總經理，溫為任職於台南工專（後改為成功大學）建築系教授。最初只是同好相聚組成了三人室內樂團，由林擔任小提琴，溫擔任中提琴，蘇擔任大提琴的三重奏，三人由於興趣相投，每週則假善化國小的教室聚會一次。之後有林東哲·鄭昭明·等多人參加，因而擴展成立為管絃樂團，此時的樂器除絃樂器外，管樂器有Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpete, Trombone, French-Horn及打擊樂器等。…
…成立十年間公開演出約十三場次。此一樂團由林森池任團長，鄭昭明擔任指揮。」（《現代中國音樂史綱》，p.323-324）

種種問題浮現了，最初數人合奏，應屬同好相約「玩」音樂，應該還未成立樂團。之後樂團名稱到底是「善友樂團」、「善友室內樂團」，還是「善友管絃樂團」？其演進為何？至1961年解散，演出活動有十三次、二十次的說法，也有三十多次的說法，差距很大，到底十年間演出了多少次？後來，筆者獲得台南科技大學音樂研究所助教王昭惠女士贈予其碩士論文《善友樂團研究》，以為會在其中發現答案，但是這本論文是五位演奏組研究生合寫的，他們主要是將一些資料做重組彙整，其中有曲目的整理、人物專訪等等，相當有條理，但是限於資料，部分紛雜的問題並沒有解決，甚至有被資料誤導的詮釋，例如演出只寫了十三場，很可能是因為最後一場演出的節目單上標明「第十三次定期演奏會」，而引起誤解。之後，我又從善友人黃東昇及林耿清兩位前輩獲贈《清聲琴韻-典藏善友樂團》，以及我的音樂系同事蘇正途教授借閱《永恆的樂章-鄭昭明先生紀念集》。另外，我又約訪了黃東昇教授、莊伯祥醫師等善友人，做了一些訪談，資料才更為充分。

筆者嘗試從紛雜的資料中理出頭緒，來說明善友樂團始末，並從分析中回顧戰後初期台

灣的音樂環境，解讀善友樂團在1950年代的音樂社教意義；除了釐清一些問題，並盼能進一步探索其後續的影響。

二、善友樂團始末

源起

善友樂團指的是「善友室內樂團」、及後來擴編的「善友管絃樂團」，是1950年代成立於台南縣善化鎮，活躍南台灣地區，為台灣戰後初期民間自組的少數樂團之一。樂團前身可追溯至1946年春，最初只是同好相聚組成的小團體：醫生蘇銀河演奏大提琴、工程師林森池演奏小提琴、台大學生林耿清演奏中提琴。五月，三重奏團因蘇醫師赴澎湖任職而解體。林森池回憶：

二次大戰後，我離開台北回故鄉，帶三支小提琴，另大提琴和中提琴各一支。擬在故鄉享受三重奏、四重奏，甚至有鋼琴的音樂饗宴。另外，盡量蒐集（購）樂譜。結果在台南市郊外的小鎮—善化已擁有大提琴、中提琴各兩支和小提琴數支，當時小小的善化，成為全台灣最完善齊備的樂譜資源。當時我司小提琴，銀河君司大提琴，舍弟林耿清司中提琴，就此可以享受演奏三重奏的樂趣，並開始演練。...（《清聲琴韻》，p.10）

1950年，蘇醫師回台南，與林森池及多位業餘音樂愛好者，包括溫文華（鋼琴，成功大學前身臺南工專建築系教職）、林東哲（台灣師大音樂系學生）、鄭昭明、施性傑、丁振文等，每週在蘇家或善化國小練習，曲目多為古典、浪漫時期的絃樂三重奏、四重奏及組曲之類的小品，主要以絃樂為主。

首次以「善友室內樂團」名義公演（1951年）

這些音樂同好定期合奏，定期練習了一段時間之後，覺得有必要做公開演出，一方面激勵彼此，另一方面以饗同好，於是在1951年7月15日以「善友室內樂團」名義公開第一次演出。當時，大家對樂團名稱頗費思量，在慎重思考之後，大家覺得團員皆富有善良之心，且在善化鎮發起，決定命名為「善友室內樂團」，成員共13人，除絃樂外已加入少數木管，11月18日第二次演出增為25人，曲目有海頓《軍隊》交響曲的第二樂章，木管、銅管、擊樂都有；鄭昭明在麻豆指導一管樂團，他陸續邀請團員加入善友，例如陳朝呈、林榮章、李德樹等。至1953年，團員擴展為三十多人，包括醫師、中小學老師、工商界人士、音樂科系

學生。當時由林森池任團長，鄭昭明擔任指揮，二人與蘇銀河醫師後來被稱為「善友三元老」。

蘇銀河在1951年底再度赴澎湖服務，林森池有自己的企業，鄭昭明在樂團的工作就更加吃重，從教琴、找譜、抄譜、團練、修琴、指揮…等等，甚至缺什麼樂器，他就練那個樂器，樣樣都來。

靈魂人物「善友三元老」

當時欠缺師資、音樂家，端賴善友三元老對音樂的執著和無私奉獻，他們是善友樂團的擴展、古典音樂之推動和持續多年的原動力。

蘇銀河（1921-1996），醫生，平民外科醫院院長。出生於台南縣善化鎮，父親為詩人蘇東岳。自幼聰穎過人，公學校畢業後，即考上台籍生甚少的台北高等學校尋常科，後順利晉升高等科。之後赴日深造獲京都帝國大學醫學部博士學位，從高校就學期間，就接觸西洋古典音樂，並學習單簧管和大提琴，在日本學醫時，亦加入樂團，展現其音樂才華和興趣。畢業後先在日本行醫，戰後回鄉服務，並兩度前往澎湖馬公工作（第一次1946.5-1950，第二次1951年底至1963年），並組織「澎友樂團」（圖1）。在善友樂團草創時期，蘇醫生是重要的靈魂人物，除了大提琴、單簧管，還會長笛、鋼琴、指揮、抄譜、編曲，且常提供處所作為練習、討論、聚會之用，每次他一離開去澎湖，樂團不是停擺（第一次），就是恐慌，林森池回憶是：「團員面臨的最大之痛」。



圖1：善友樂團初期靈魂人物蘇銀河醫師在澎湖與「澎友樂團」



圖2：早年赴台灣大學演出留影（年代不詳），左起林森池、丁振文、蘇銀河、林耿清、鄭昭明

林森池（1920-1995）（圖2），同樣是善化人，工程師，台灣洋釘、允成化學工業股份公司創辦人。台南二中（今台南一中）、台南高等工業學校（成功大學前身）畢業，1940年曾服務於台北帝國大學（台灣大學前身）農業部研究航空燃料。中學時師事翁榮茂學小提琴；在台北服務時曾師事李金土，並認識陳泗治、陳信貞、呂泉生等音樂家，曾與他們一起公演。1947年、1948年台灣省文化協進會辦的音樂比賽，他曾被聘為委員和評審。戰後回故鄉

經營企業，仍保持與同好演奏音樂，並在假日免費教導小提琴，即使創業之後非常繁忙。南部愛樂者紛紛從各地慕名而來。蘇正途老師形容他是當時小提琴師資中的「教父」。五〇年代在台南縣的音樂比賽仍常被聘為評審委員。

鄭昭明（1929.1.18-1999）（圖2），音樂奇才，台大機械系肄業，父親鄭丙三為麻豆國校校長，擅長單簧管，他曾幫忙訓練管樂隊。初聞善化有室內樂而加入，許多樂器無師自通，1951年第一次演出他即參與了，並從麻豆邀請多位管樂愛好者加入，例如李樹德、林榮章¹等。蘇醫師赴澎湖後，他接任指揮，透過抄譜、讀譜、閱讀，訓練合奏。另教導小提琴，亦成為名師，許多團員皆出自其門下。後來更組織三B，培訓出許多優秀而傑出的小提琴家。

至1954年仍掛名「善友室內樂團」，但是曲目已有管絃樂作品，從民國43年4月4日在台南市忠義國校演出的節目單上可看出「善友室內樂團第五次室內樂演奏會」，演出人員表算一算有30人，絃樂五部編制為6-6-2-4-1，曲目包含海頓交響曲《女王》（La Reine）完整四樂章、莫札特D大調交響曲K. 385第二、三樂章等；同年8月22日在台中市立家職學校大禮堂的演出，節目單封面為「善友室內樂團管絃樂演奏會」，亦即仍以善友室內樂團名義。（圖3）、（圖4）

正式名稱「善友管絃樂團」

正式以「善友管絃樂團」名義演出，是到了1955年的公演，節目單封面為「善友管絃樂團第六次管絃樂演奏會」（民國44.8.30台南市忠義國校）（圖5）。這次的演出一共有10個節目，節目型態有絃樂合奏（莫札特小夜曲K. 525）、陳清音男中音獨唱（樂團伴奏）、



圖3：早期室內樂團演出/林東哲獨奏，反攻大陸時期「文藝戰鬪」標語



圖4：善友早期演出已超出20人，仍用室內樂演奏會標題

小提琴獨奏（樂團伴奏）、絃樂四重奏、楊麗珠女高音獨唱（樂團伴奏）、管絃樂合奏等，幾乎同樣的曲目當年樂團還到台中（44.9.25台中市立中學大禮堂）、高雄（44.11.12省立高雄女中大禮堂，慶祝醫師節祭省立高雄醫院創立十周年）演出。九月則以室內樂型態到澎

¹ 兩人當年皆任職於麻豆糖廠。

湖馬公演三場。1955年是公演次數最多的一年，就目前的資料在台南（2場）、台中（3場）、高雄（一場）、澎湖（三場，室內樂為主）演出至少9場。

演出曲目有莫札特、海頓、貝多芬、舒伯特等古典和浪漫時期作品，多為小型絃樂合奏的舞曲、進行曲、小夜曲，有時穿插聲樂節目、管絃樂合奏的序曲，交響曲則以第二或第三樂章為主，偶爾才有完整的交響曲。獨唱部分多半為歌劇選曲或中文藝術歌曲。

善友樂團活動範圍與演出場次

善友樂團的活動範圍主要在南部高雄台南地區，並延伸至台中、澎湖。會遠到澎湖演出，三元老之一的蘇銀河醫師扮演最重要的推手，多半以室內樂形式演出。演出地點則在學校禮堂、縣市政府禮堂、戲院等，例如台南市立中學、忠義國校、省立南師、成功大學、台中一中等。²善友樂團演出場次到底多少次？《荒漠樂音-善友樂團風華》書中有一頁演奏紀錄表³，算算演出場次有28場，看似完備，檢視其他資料比對，紀錄表不僅有誤且有缺漏，實無法完整呈現所有的演出，像1953年在海軍機械學校的音樂會（民42.4.10）因是協助演出，就不在紀錄內，但是有節目單實證；「許雲卿獨唱會」（民46.8.15），善友管絃樂團伴奏，演員表有24人，這場音樂會亦未列在統計表上。列表中1960年的台中場演出（民49.11.27）標明是「最後一場演奏會」，但是之後還有演出，從節目單資料找到在台南社教館的演出（民49.12.14）、有關第十三次定期演奏會（民50.6.17-18，兩場）的媒體評論⁴和在高雄（50.8.20）的演出。加起來絕對不只三十場。賴哲顯老師（《荒漠樂音-善友樂團風華》編者）認為大大小小，連勞軍、伴奏等應有四十場左右。

最後一次演出是何時？也有數種說法。從資料及訪談中研判，應該是高雄1961年8月20日的那一場「善友管絃樂團暨合唱團演奏會」，這次是和高雄市管弦樂團合作，其中莫札特的德意志舞曲雙團演出；合唱團演唱四首外國樂曲，但以國語歌詞。此次在媒體上亦有評論：林和芝執筆的文章〈記善友管絃樂團演奏會〉⁵，針對每一曲評論，褒貶互見，但是稱讚指揮鄭昭明為「實為不可多得之人才」。

2 《荒漠樂音-善友樂團風華》，頁154。

3 同上註。

4 方青雲，〈台南善友管絃樂團〉，《功學月刊》第23期，民50.7.20。

5 林和芝，〈記善友管絃樂團演奏會〉，《功學月刊》第25期，民50.9.20。



圖5：1955年正式用「善友管絃樂團」名義



圖7：跨出南部，往北到台中的演出



圖9：鄭昭明指揮樂團練習



圖6：善友樂團1955.8.31在台南市議會的演出



圖8：善友樂團1959.10.4在台南成功大學的演出

「善友管絃樂團」繼續維持每年至少一場定期公演，其他室內樂或額外的演出亦不少，雖未能蒐集到完整無缺的節目單，團員的回憶仍具參考價值，莊伯祥高中三年參加樂團，他表示1955-1958年，樂團每年演奏兩場，另外還去勞軍，有一次甚至到台中幫一位女高音新娘伴奏歌劇選曲。⁶到了1961年6月亦有合唱團加進，媒體上並有評論指出其演出優缺點。善友樂團以樂會友、散播古典音樂種子，前後十年，訓練新團員，雖然年輕團員因為就學、當兵、就業或出國，進進出出，卻能維持經常性的團練和演出，公開演出超過四十場，遍及台中、台南、高雄、澎湖等地區，演出人員最多時曾達八十人。接近末期，團員成家的成家、出國

6 莊伯祥訪談2007.10.27

進修的出國、忙於事業的無暇，漸漸地，出席團練的人越來越少，最後一次在1961年8月20日於高雄女中，因團員流動性高而不得不解散。前後維持了十年多的樂團在南台灣發光發熱，雖然解散了，為使樂團生命延續，由團員協議由子女組成一兒童絃樂團，由鄭昭明指揮，即是後來「三B兒童管絃樂團」、「台南市青少年交響樂團」的班底。高聰明醫生、蘇銀河醫生和鄭昭明等人則扮演了重要的推手。

三、從善友樂團始末探討五〇年代音樂環境

國內二十多年來，音樂人才輩出，在世界樂壇上嶄露頭角的大有人在，各地中小學音樂班、大學音樂科系紛紛成立，設備齊全、經費充裕，民間也組成各種室內樂團，甚至管絃樂團。對於五〇年代的古典音樂環境，年輕人恐怕很難想像其艱困。透過對善友樂團的探討，我們可以回顧戰後初期、國民政府治台最初十年的古典音樂環境。活動超過十年的善友樂團，從一個純粹業餘性質、多項樂器樂手無師自通的情形下，如滾雪球般的影響了台灣的樂壇，在台灣音樂教育史上扮演了一個特殊的角色。戰後初期，物資極端缺乏、音樂環境惡劣，善友樂團彷彿是古典音樂沙漠中的綠洲。

艱困的條件：師資、樂器、樂譜欠缺，表演場所克難

日治時期，雖然沒有專門培養音樂家的音樂科系，在國語學校或高等學校以上學府，都非常注重音樂的陶養，校內常組有音樂社團，像管樂隊、合唱團、口琴社等，而且日籍指導老師多半是音樂專業出身，不管是絃樂、管樂、聲樂、指揮等，都有一定程度的專業，經由社團的薰陶和訓練，台灣青年發現在音樂上的才華，例如蘇銀河醫生在台北高等學校時就加入樂團，吹單簧管，後來就讀日本京都帝國大學醫學部時更加入管絃樂團，擔任樂團團員，拉大提琴和吹單簧管。1945年日本戰敗，國民政府強制所有日本人回國，不管他們之間是否有人生長於台灣、視台灣為故鄉、是否願意留下來。幾年之間，日本的音樂老師、音樂家幾乎全數撤離，使台灣頓失許多優秀音樂教師和人才。意外的是，他們將樂器變賣或無償送給台灣學生。像蘇銀河高校的日籍老師嶺脇四郎就在離台前贈送他一把大提琴和中提琴。從此，他一面行醫、一面投入音樂，終其一生。林森池是工程師，在台灣大學農學院任職時，亦師從李金土學琴。他回故鄉善化時，從台北帶了三支小提琴、一支大提琴和一支中提琴，他是善友樂團的重要創立者之一。團員張明良亦表示，他的小提琴是從一位日本老兵獲得的舊樂器，經修復而來。

1949年台灣開始戒嚴，書籍、樂譜的輸入嚴格管制，管絃樂譜更稀有。音樂的總譜偶可得之，分譜則嚴重缺乏，訂購常需數個月，也不一定可得。從善友樂團十年的經營，可以看到當時樂團的練習是多麼艱困。樂譜沒有油墨複印、更無影印機，抄譜亦非人人可作，端靠

領導者的犧牲奉獻。蘇銀河醫師常在看診空檔抄寫分譜，以致於憑空多了一些休止符，傳為趣談。⁷鄭昭明更是抄譜高手，他甚至能夠將整份總譜背下來。樂團擴充後，有的學生團員亦須義務協助抄譜。為了練習更多樂曲、演出更多曲目，鄭昭明委託即將出國的留學生，或經常出國的商人帶樂譜回來，再分配下去抄譜。

音樂師資亦非常欠缺，林森池曾師從翁榮茂、李金土，雖未進音樂專科學校，小提琴造詣在當時堪稱優秀，也頗受到音樂界的重視。他有自己的化學工廠，事業繁忙，卻為了音樂、樂團，抽空免費教授小提琴，許多團員都出自其門下，周末常有遠道而來求教的學生。蘇銀河之子音樂家蘇正途回憶，林森池是他少年時所景仰的「小提琴教父」。蘇銀河、鄭昭明由於音樂才華過人，在缺乏師資情形下，鑽研樂器教本，並從聽唱片、參加音樂會中摸索，而學會許多樂器，合奏曲中缺什麼聲部，他們就學習、親自教授各種樂器的吹奏。

台灣近二十年來由於經濟發展、社會開放，不僅是有音樂班、音樂系的學校擁有樂團練習室、表演廳，各級學校大都有設備完善的會議廳、大禮堂，而裡面普遍都有隔音、空調設備，大家很難想像五十多年前的管絃樂團如何生存。戰後的台灣，歷經戰爭、政權轉變、經濟蕭條，許多民眾失業、民生困頓，而善友樂團，完全由民間自主性組成的，一切都非常克難。表演場所常在學校大禮堂，根據樂團首席施性傑回憶，演出場地往往只是一間空空的大禮堂沒有聽眾席，他們一早就得去做粗工搬椅子。椅子都是木頭作的，相當重，大半團員有自己的事業和工作，能幫忙的團員多屬學生，人數有限，所以搬完夠五百人坐的椅子後，手腳發軟、人也精疲力盡，而晚上更要以疲憊不堪的雙手拉奏小提琴；⁸而場地無空調，南部天氣多燠熱，爆滿時，台上團員們必須忍受汗流浹背的煎熬，專心一致的演奏。若不是對音樂的愛好以及堅強的意志，恐怕很難做到。

傳統音樂社會中以樂會友的生態延續

善友樂團承繼了過去台灣社會中音樂社團以樂會友的生態，互相教導學習、呈現出戰後士紳階級對音樂的熱情。類似過去南管音樂活動，推動者是士紳階級，出錢出力、義務教學，參與者則來自各種職業，如蘇銀河是台南平民外科醫院院長，林森池為臺灣洋釘公司總經理，溫文華任教於台南工學院（成功大學前身）建築系。善友樂團的樂友有醫生、教授、工程師、企業家，也有工學院學生、中學生等，像樂團首席施性傑是成大機械系畢業，當年正在該系當助教，後來成為成功的企業家，前後曾參加8次公演；楊子賢、林東哲是師範大學音樂系學生，寒暑假參與樂團活動。鄭昭明是最特殊的一位，他原是台大機械系的學生，因二二八事件耽擱，亦因安全問題而輟學，而他本身兼具音樂天份和數理才華，竟能無師自通各種樂器。樂團原本是以玩票性質出發，幾位領導者卻又能在訓練中堅持嚴謹。

善友人對古典音樂的狂熱和投入，是典型的藝術家生態，值得藝術教育者回味和深思。

7 蘇正途，〈懷先父與善友〉，《荒漠樂音-善友樂團風華》，頁36-38。

8 施性傑，〈記憶中的善友樂團〉，《荒漠樂音-善友樂團風華》，頁81。

前述五〇年代初期，台灣遭逢政治社會變遷，物資缺乏，音樂環境惡劣，思想管控、進出口版品不易，樂譜蒐購困難。另外，經常性練習的維持、練習場地的商借、更多樂器的來源、分譜的需求，還有公演的經費、繁雜事務，都需要有人投入和解決，這些端賴林森池和鄭昭明等人的無私帶領。像林森池當年正在創業，卻能每週撥出時間義務指導小提琴，而且歷經多年。當年，參加樂團的人，私下與林老師學琴的，竟有人從來不知有所謂的鐘點費。蘇銀河醫生既要看診又要經營醫院，在缺乏樂譜、尚無影印機的情況下，仍不辭辛勞抄錄分譜。特別是鄭昭明的全心投入，研究練習每一種樂器的演奏法、讀書教學、看譜抄譜，蒐集資料樂譜，並託已在音樂系就讀或出國學生尋找樂譜帶回，還要負責編曲、樂團訓練和指揮。另外，他還學習樂器修理，義務服務團員，靠的全是對音樂無止盡的熱愛和對年輕人無私的愛心。在各方韋路藍縷的努力下，善友樂團為南台灣激發了西方古典音樂的種子。

四、善友樂團餘蔭及時代意義

前述1950年代，日本優秀的音樂師資離開了，少數留日音樂家集中在台北，物資缺乏，唱片少、樂譜缺，南部有如古典音樂的沙漠，善友的成立，提供了愛樂者學習、合奏、演出、分享的園地，既溫暖了白色恐怖時期知識份子的心靈，也培養了高尚的休閒活動。在有如音樂沙漠的南台灣，活動超過十年的善友樂團形成豐盈的綠洲，在社會的音樂教育上貢獻非凡。

培育了許多無私奉獻而熱誠的音樂教育者

首先，善友樂團的前輩們建立了無私的教學風氣、嚴謹的音樂學習和團練，為台灣未來的音樂界孕育、培養了許多後續的教育者。延續了善友樂團的韋路藍縷、有教無類、無私奉獻，後輩在教育界中，因為受了前輩的典範感動，在音樂教育上，都能夠無怨無悔的培育後起之秀，對下一代有更多、更深遠的影響。

例如師大音樂系畢業的楊子賢、林東哲，南二中音樂老師洪啟勇，或公務員張明良（創立台南星光兒童管絃樂團），他們各投入學校或社會上的音樂教育，表現傑出而深入人心。又如長榮中學、台大法律系畢業的林永和（1937年生），曾任善友樂團小提琴手五年。日後從事社會工作、任職省立交響樂團，業餘並指導樂團。他自述：「服務貧困孤寡25年，善友精神在這段歲月，發揮到極致。……小提琴教學生涯裡，樂人精神始終如一：有教無類，傳道人義務教，貧困者免費或減半，小幅度調學費，教本免費提供，替學生殺琴價等“義舉”，如善友風格。」⁹

不僅是前述幾位音樂前輩，許多善友人或是善友團員教導過的學生，都有意無意地延續

9 《清聲琴韻-典藏善友樂團》，頁89。

著善友精神。例如台灣大學的音樂社團台大交響樂團（1968年成立）前身杏林絃樂團（1953年成立）首席莊伯祥是林森池學生、台大管絃樂團的團員或領導幹部很多亦出自楊子賢或鄭昭明門下。1976-78年，鄭昭明並受聘上北指導樂團。臺大醫學院微生物學教授陳振陽，曾參台大管樂團、台大交響樂團十多年，他亦表示，「台大樂團無形中受到善友前輩的餘蔭，而有今日的成就」¹⁰

傑出小提琴家輩出

善友的團員絕大多數是業餘的、自學的，後來真正成為專業音樂家的很少，但是，有善友的耕耘鋪路，才有後續樂團的成立，而成為專業音樂家的搖籃，為台灣未來的音樂界孕育、培養了許多傑出的國際級音樂家，特別在絃樂方面。由於是業餘樂團，三元老又以無私的熱情奉獻，因此學音樂不是有錢人的專利，吸引了許多年輕人；學習的人越來越多，並以加入樂團為榮，兒童在大人一起玩音樂的環境中學習，容易引發興趣，而有了興趣就能持久與堅持，尤其是善友樂團解散後，由高聰明醫師支持和善友人的許多第二代組成的三B兒童管絃樂團¹¹，在既有的基礎上跨出了一大步，許多小團員後來都成為傑出的音樂家：蘇正途、蘇顯達¹²、辛明峰、洪千貴、陳慕融、陳太一、陳沁紅、胡乃元…等都是出自這個樂團。善友十年、三B十年，令人不禁思考，台灣絃樂人才輩出，而且多來自南部，多半是善友樂團的餘蔭所致吧！值得我們研究和探討的是，樂團合奏訓練、指揮都是非常專業的，鄭昭明竟然能無師自通，啟發如此眾多年輕學子的音樂才能，並在日後全力投入音樂事業無怨無悔。

音樂種子的散播既深且遠

因為創團的元老們，有的免費教琴、有的義務投入許多時間精力致力訓練和演出，許多台南優秀青年紛紛加入樂團，造就了台灣精英份子中無數的古典音樂終身愛好者，日後，他們成了音樂會的忠實觀眾、音樂活動的資助者，並啟發其後代學習、愛好古典音樂。並且證實了，愛好音樂、演奏音樂的團員，不但不影響學業、事業，反而在各行各業都有很高的成就，例如：

林耿清—林森池之弟，善友樂團資深團員，擅中提琴。企業家，台大化學系畢，曾任台灣省省議員、允成化工公司董事長。

施性傑—善友樂團首席，成大機械系畢、企業家。

莊伯祥—台大醫科畢，曾任台大管絃樂團首席（1963），留美學人、肝癌治療權威，現任和

10 《清聲琴韻-典藏善友樂團》，頁98。

11 1969代表國家，化身「中華兒童管絃樂團」赴菲律賓演出，獲得極大讚賞，成功的做了文化外交。樂團水準之整齊，端賴多年來鄭昭明指揮之訓練。

12 蘇正途、蘇顯達是蘇銀河的兒子和姪兒

信醫院副院長。

黃東昇—成功大學畢業、留美工程博士，任職美國石油公司三十年退休。雖只在善友一年，卻終生愛好古典音樂。1985-1995在洛杉磯參與「台灣名家演奏系列」委員會，積極向美國社會介紹台灣音樂文化。

林永全—前輩音樂家林澄藻之子，林永和之弟。高一時曾獲全省小提琴比賽冠軍，善友樂團第一小提琴手及獨奏者。旅日傑出建築師、工學博士。

洪銘盤—善友樂團大提琴手，成功大學材料系教授。

其他還有更多優秀的人才散佈在國內外各個領域，如前駐巴西代表周夜叔等。

四、結語

近二十年來的台灣，音樂環境已趕上國際水準，擁有數百萬的鋼琴、小提琴已不是新聞，設備完善的音樂廳也不難尋覓，各種音樂人才輩出。雖然如此，但功利主義掛帥下，也衍生許多為人詬病的問題，譬如以個別鐘點費高低來衡量音樂家的優劣、以音樂為工具遂行錢財累積、音樂家在入學考試上評分徇私，甚至爭取音樂比賽評審來爭權奪利等等，令人不禁懷念五〇年代那個凡事匱乏的環境。探討被遺忘半世紀、再度「出土」的善友樂團，不僅讓我們回顧五〇年代的台灣樂壇，也看到善友人在音樂上的耕耘所留下的餘蔭，特別是對藝術的熱愛、教學的無私、成就合奏演出的奉獻，更可貴的是長達十年的堅持、在專業音樂教育埋下的種子，以及許多看不到、無法計數的典範和餘蔭。

本文雖釐清了一些問題，但仍需更進一步探討，從善友樂團的研究延伸，例如探討戰後台灣知識份子的音樂生活、鄭昭明前輩對業餘樂團的教學精神、訓練方法和困難克服等課題，將有助於對台灣文化史的建構，以及台灣樂教的基礎和專業人才培育的打造。

參考資料

- 王昭惠。「善友樂團研究」。碩士論文，台南科技大學音樂研究所，2006。
- 呂鈺秀。台灣音樂史。台北：五南出版社，2003。
- 方清雲。「台南善友管絃樂團」。功學月刊23(1961年7月20日)。
- 林和芝。「記善友管絃樂團演奏會」。功學月刊25(1961年9月20日)。
- 許常惠。台灣音樂史初稿。台北：樂韻出版社，1991。
- 薛宗明。台灣音樂辭典。台北：台灣商務印刷館，2003。
- 趙廣暉編著。現代中國音樂史綱。台北：樂韻出版社，1986。
- 賴哲顯編。永恆的樂章-鄭昭明先生紀念集。台南：奇美發展文化事業有限公司，2001。
- 荒漠樂音-善友樂團風華。台南：允成化學工業股份公司，2005。
- 清聲琴韻-典藏善友樂團。台南：允成化學工業股份公司，2007。

卡爾·奧福：奧福教學之過去和未來

葉怡君

東吳大學音樂系兼任講師

摘要：

本文譯自卡爾·奧福（Carl Orff）在1963年奧地利薩爾茲堡莫札特音樂院的「奧福研究所」師培中心的創立演講稿。奧福教學（Orff Schulwerk）於1969年由比利時籍的蘇恩世神父引進台灣，而國內許多音樂家亦遠赴奧地利接受此教學的完整師資訓練課程。爾後，不遺餘力將此教學理念在國內各地講學、示範、推廣，至今經歷了近四十年的發展。在台灣，「奧福音樂教學」已經成為學齡前重要的音樂教育法之一。這篇演講稿雖距今已將近半世紀，但期望藉由此翻譯將奧福先生本身的觀點再次呈現，讓對奧福教學有興趣者重新省思此教學的本質為何。

關鍵字：卡爾奧福、奧福音樂教學、基礎音樂、奧福樂器

Dr. Carl Orff: “Orff Schulwerk- Past and Future”

YEH Yi-Chun

Lecturer

Department of Music

Soochow University

Abstract:

This article was a speech given by Dr. Carl Orff at the opening of the Orff Institute in Salzburg on the 25th October 1963. The original written language was German, and Margaret Murray translated it to English. I further translate it into Chinese based on the English version. Orff Schulwerk has been a very popular pre-school music teaching method in Taiwan for about 40 years. The purpose of this translation is to reveal the essence and the spirit of Orff Schulwerk and to give Orff teachers a chance of reflecting upon their teachings.

Keywords: Carl Orff 、 Orff Schulwerk 、 elementary music 、 Orff Instruments

前言

德國籍作曲家、音樂教育家卡爾·奧福(Carl Orff)於1920年代和京特(Guenther)在慕尼黑成立一所學校名為Guenterschule(京特學校)：一所體操、音樂和舞蹈學校。這所學校主要是提供年輕人對於肢體與音樂韻律配合的學習。就奧福的想法，學生可以敲奏一些具節奏性的、原始的或簡單的樂器幫律動者做即興伴奏，每個人都可同時勝任樂器演奏者及舞者的角色。除了京特之外，凱特曼女士(Keetman)對此學校的樂器合奏團、教學音樂的編寫以及之後給「兒童的音樂」的出版更是功不可沒。

「基礎音樂」(elementary music)是奧福教學中很重要的一個概念。它包含了音樂、律動、舞蹈和說白。兒童能夠很自然的藉由說謠、歌唱、樂器敲奏和身體律動感受到音樂的元素，並將詩歌、戲劇、美術、韻律等融合運用，形成一個偉大的教育宏觀。1950年起，五冊德文版「給兒童的音樂」(Musik Fur Kinder)陸續出版，很快地被翻譯成十八種語言版本，深遠的影響著世界各地的音樂教育發展。1963年在眾人的期盼下，專門負責奧福教學的師資培育中心在薩爾茲堡的莫札特音樂院成立。

1969年奧福音樂教學(Orff Schulwerk)由比利時籍的蘇恩世(A. Souren)神父引進台灣，並於天主教私立光仁小學成立「奧福教學法研究推廣中心」展開實際教學。國內許多音樂家皆親赴奧地利薩爾茲堡莫札特音樂院之「奧福研究所」，接受完整的師資訓練課程。此教學理念在眾多充滿熱情的音樂教育工作者的努力下在台灣蓬勃發展。

這篇演講稿是卡爾奧福博士在1963年10月25日奧地利薩爾茲堡莫札特音樂學院的「奧福研究所」師資培育中心之創立講稿。原文是德文，1963年由奧福研究所的舒茲出版社(B. Schotts)出版。我是依據瑪格麗特·馬瑞女士(Margaret Murray)翻譯的英文版本譯為中文。

演講稿的標題是“奧福教學之過去和未來”，讀者可以像看故事書的方式，清楚了解到奧福教學整個發展的細節以及它的精神、理念及方法。有經驗的奧福教師可藉此反思過往的教學，而對奧福教學有興趣者則提供最直接的奧福想法。

值得一提的是，奧福先生並沒有花很大的篇幅在探討所謂“未來”這部份。在講稿中提出的一些問題，例如對教學方式的誤解、樂器濫用或師資的培訓等問題，其實在目前台灣還是有相同的問題存在。期待世界各地的奧福教育者持續對此教學系統研究、發揚光大。

譯文最後，加入個人的註記，期望讀者可以獲得更完整的資料。

奧福教學之 過去和未來 卡爾·奧福

為了瞭解什麼是「教學」(Schulwerk)及「教學」的目標為何,我們或許需要從「奧福教學」是如何形成的來推敲。回溯以前,我喜歡把Schulwerk描述成一朵野花。我是一個充滿熱情的園藝家,所以這個比喻對我而言是非常合適的。就自然界植物來說,它們生長在所需要的且優越的環境裡,就如同在我工作的優越條件下,Schulwerk從中慢慢成長且開始蔓延。對這個Schulwerk的發展,我從沒給過任何預先的計畫,也從未預期它會形成如此深遠的Schulwerk,但是就其本身而言,它就來自於一個需求。大家從長久的經驗中都知道,野花總是長的很茂盛,而那些經由細心計畫、栽培的植物通常產生令人失望的結果。

從這個對Schulwerk的描述,你可以推論出它的特質、優點及缺點。大多數講求研究方法、教條式的人會覺得它缺乏樂趣,但是對於那些具藝術性的和即興的人而言,則是憑著自己的性情來享受它。在Schulwerk的每一個階段都將同時形成一個獨立的發展;因此,它從沒有結束或確認,而是一直發展、一直成長、一直川流不息的。可想而知,這可能導致很大的危險-往錯誤的方向發展。更進一步的教學發展需要以下列為前提:具備基本的師資訓練、對此風格有絕對的熟悉度、考量Schulwerk的潛在發展和目標。

回到它是如何形成的;在1920年代,一種對於體育活動、運動練習、體操和舞蹈的新感受深深的抓住了歐洲年輕人的心。達克羅茲(Jacques Dalcroze)的工作和想法在全球的傳播,在人們對體育教育產生新興趣之前,已對其基礎之建立相當有助益。拉邦(Laban)和瑪莉魏格曼(Mary Wigman)兩位代表人物在此時間點幾乎達到他們生涯的頂盛。不可置疑的,拉邦是當時最重要的舞蹈教師,而且關於舞蹈的寫作讓他在世界盛名。達克羅茲和拉邦的學生-賦有極高天份的瑪莉魏格曼,她創造了一種新的表達性舞蹈。他們兩位的工作被認為對藝術界及教育界影響深遠,而且當時在德國有許多的體操和舞蹈學校因此設立。對於他們和我的劇場工作是如此相關聯的,我深感興趣。

1924年,京特(Guenther)和我在慕尼黑創立了京特學校(Guentherschule),這是一所體操、音樂和舞蹈學校。在此,我看見了一個對於新的節奏教育的可能性,而且領悟到我對律動和音樂教育的相互溝通之想法。京特學校的特色在於一個事實,那就是,一開始特別著重所有的音樂作品。而且對此想法,我發現了一個完美的實驗範疇。

樂器...

在音樂教學的這一方面須和以往所認為的方式不同。教學的重點將從“和聲的”轉移到“節奏的”樂器上。我本身也排除以往到今日在體育課中使用鋼琴的練習習慣,取而代之的

是，鼓勵學生演奏自己的樂器，透過即興和作曲幫自己伴奏。因此，我不想使用高度發展的藝術樂器來訓練他們，而是使用節奏的、相對容易學的、原始的且不複雜的樂器。因此一個合適的樂團合奏的概念出現在我腦海。從爵士樂的發展中有一堆不論是本土的或外來的純節奏樂器，你只需從中挑選一些。但是缺少旋律樂器或沒有持續低音的聲部，似乎又無法發展成一獨立的樂器合奏。所以，像是不同種類的木琴、鐵琴、鐘琴等，這些具木鍵和金屬鍵的有音高樂器便開始使用。就某些情況而言，這象徵著新的建設；就其他而言，這意味回到中世紀的或甚至是外來的標準。這些新創造的木琴和傳統管絃樂團的木琴無關，它們是根據高度發達的印尼樂器而來的。為此工作，我找到了鋼琴製造師卡爾·曼德勒（Karl Maendler），他在本世紀初把製作大鍵琴的藝術再度復興而聲名大噪。他以天生實驗家的熱情，實踐我的想法。這些他所發展的新式木琴、鐵琴，如今風靡全世界，再加上鐘琴為基礎，帶給我們的樂器合奏無比的和無法取代的聲響。這些樂器被製造為女高音、中音、男高音和低音的音域。除了這些片樂器，我們很快的也運用長笛作為旋律樂器。就一些古長笛而言，它們是所有旋律樂器中最古老之一。經過對一些不同種類的外來長笛的試驗，我決定使用直笛，這直笛當時處境是僅能在博物館見到。透過我朋友可特·薩斯（Curt Sachs）（他是當時柏林有名的樂器收藏家）的特殊協助，我獲得一組由古樂器拷貝而來的直笛，包含高音、中音、次中音和低音直笛。在低音部樂器方面，除了定音鼓和低音片樂器，我們使用大提琴和古大提琴等弦樂器來提供持續低音。吉他和魯特琴也被使用為撥弦樂器。有了這些樂器，京特學校的合奏團算是安頓好了。很明顯的，有人需要為這個合奏團寫新的音樂或是將現有的音樂改編成合適的演奏編制，而首選音樂就屬本土和外國民謠音樂了。我的想法是學生自己即興演奏（不論演奏得多粗糙）而且能幫自己的律動伴奏。這充滿創意的合奏音樂，其藝術價值就隨著演奏樂器的本身而形成。因此養成良好的即興技巧是很重要的，而這技巧的練習方式，應該能引導學生達成即時的、個人的、音樂性的表達方式。

第一個出版品...

1930年第一版名為「節奏- 旋律練習」（Rhythmic-Melodic Exercise）問世。接下來的幾本書也很快的出版：給打擊樂和手鼓的練習（Exercises for Percussion and Hand Drums）；定音鼓練習（Exercises for Timpani）；片樂器練習（Exercises for Barred Percussion Instruments）；直笛練習（Exercises for Recorders）；以及給不同樂器的舞蹈和樂器曲集（Dances and Instrumental pieces for Different Instruments）。一開始，我的學生亦即同事，凱特曼（Gunild Keetman）在樂器合奏團的成立和所有出版品的準備扮演了決定性的角色。我當時在京特學校的助理，漢斯·貝格斯（Hans Bergese）和威爾漢·提頓豪夫（Wilhelm Twittenhoff）也有幫忙。除此之外，由於凱特曼負責寫音樂，馬哈·雷克斯（Maja Lex）負責肢體律動，這樣的教育陣容促成京特學校舞蹈團和伴奏管絃樂結合。正式演出時，舞者和音樂演奏者都有能力

交換他們的職責。在此提供一個典型舞蹈管絃樂團多元的架構讓大家參考：直笛團、不同聲部的木琴、鐵琴、鐘琴、大小定音鼓、所有種類的鼓和tom-toms鼓、鑼、不同種類的鈸（印度鈴）、響棒、古大提琴、小型立式鋼琴及可攜式管風琴。這個舞蹈團常年在德國和出國巡迴而且受到極高的注意。此外，他們提供了教學示範對Schulwerk理念的推廣貢獻顯著。

早在1931年時，我就打算利用在京特學校的經驗做為兒童的音樂教育。1932年舒茲出版社建議進一步的將這些想法出書，書名為「奧福教學- 給兒童的音樂，兒童創作的音樂- 民謠」（Orff Schulwerk- Music for Children, Music by Children- Folksongs）。但是這些書從未印行，就像凱斯頓堡（Kestenberg）無法如預期的計畫將Schulwerk推廣到柏林的主要學校，而且實際上他不久就離開工作了。政治的浪潮把這整個想法的發展，有如廢物般沖毀，各種誤解卻如同船隻殘骸，只剩皮包骨苟延殘喘到今。在慕尼黑的京特學校課程完全被毀滅且燒盡，換言之，幾乎所有的樂器都消失了。學校並沒有再重建而且時機也不同了。我只好完全遠離教育工作，毫無意識到自己還在等待新的召喚。

一個新的開始...

這一「召喚」還真的來了，1948年我接到一通從巴伐利亞廣播電台打來的電話。他們問我：「你能寫那種兒童可以自己演奏的音樂嗎？我們覺得這種音樂特別能吸引兒童。而且我們在想的是一系列的廣播節目。」當時我正在創作“安蒂岡尼”（Antigone），而且我的腦海早已遠離所有教育想法了。雖然這機會很吸引我，同時它也引起了一些新的問題，這意味我那突然被中止的實驗得以繼續下去。如同我之前提過的，在京特學校的樂器幾乎全毀了，而且現在時機如此不好，很難取得製作新樂器的材料。除了樂器的遺失之外，還有更嚴重的問題須考慮。就Schulwerk的原始形式而言，它並不見得適合小孩子。它原本是用在體育課程的，也就是說，教學對象大多數是成年人。但我很清楚，節奏的訓練是需要入學的頭幾年或更早起步而不是等到青少年才開始。這裡又給了我另一個嘗試的機會。

音樂和律動的一致性對小孩而言是相當自然的，但對德國的年輕人而言卻得學的很辛苦。這個事實給了我對新的教育工作一個關鍵點。我也清楚的了解到過去的Schulwerk所欠缺的是什麼了。除了一些痛苦的實驗之外，我們從沒允許將歌唱的聲音、說話的字放在一個正當的地方。現在這通電話、童詩、工作、歌曲都變成決定性的因素了。對兒童而言，他們可能從未在其他方面接觸過，如今律動、歌唱和樂器彈奏變成一體了。我並不想在工作進行中，額外再為電台寫「兒童曲集」。但是，這個新的適合兒童的音樂教育之想法非常吸引我。因此，我決定接受這項在巴伐利亞廣播電台的工作任務，並以我自己的方式去做。

現在每個東西似乎都自然地放在它合適的地方；基礎音樂、基礎說白和律動形式。什麼是基礎（elementary）？這個字在它的拉丁文alimentarius原意是指：有關元素、原始的、基本的、當第一原理看待。那什麼是基礎音樂？基礎音樂不單只是音樂，而需要加入律動、舞蹈

和說白形成一個整體。基礎音樂是你可以自己製造出來的音樂，在音樂中你不只是聆聽者，而是參與者。它不複雜、也沒有大的形式和結構，它只是運用小的連續形式、頑固伴奏和迴旋曲式。基礎音樂是親近人的、不做作的、自然的，每個人都能學它和感受它，而且適合兒童。魯道夫·可麥爾（Rodolf Kirmeyer）、凱特曼和我，我們三位有教學經驗的老師開始了第一個廣播節目；以如此的方式，新的Schulwerk開始提供給兒童。關於旋律的教學，一開始學杜鵑叫- 三度下行，然後一個一個的增加至5個音，形成不含任何半音的五聲音階。說白是從唸名字開始，唸出韻律以及一些簡單的兒童謠和兒歌。對於所有兒童而言，這是非常容易達成的。我並沒有為具特殊天份的兒童設計特殊的教育方法，而是以一般天份或略低天份的廣大群眾為訴求。

我的經驗告訴我，完全無音樂性的兒童是少之又少。就某個角度而言，每個兒童都是可被接受的、可教育的；但是有些老師態度愚蠢，常因為他們的無知，導致兒童的音樂性剛萌芽就被摧殘，或天份被抑制，以及造成其他失敗案例。

廣播電台的經驗...

1948年秋天我們找了一些8-12歲未經訓練的兒童和利用在京特學校剩下的樂器開始了廣播節目。這些兒童非常熱愛彈奏那些樂器，而且他們的熱情深深地影響到聽眾。我們很快就認清原先計畫的那幾次廣播時段會不夠用，也認清它有如一個胚胎細胞，蘊含著人們無法想像得到的發展可能。另外，在我們的意料之外，它獲得學校極大的迴響；兒童受到激勵想要用這種方法演奏自己的樂器。但問題是：從哪裡可以找到樂器呢？這時一位年輕的樂器製造者-克勞斯·貝克（Klaus Becker），他曾幫卡爾·曼德勒工作過，他用可取得的材料製造了第一個有音高的敲擊樂器。隔年，因為最佳製造材料取得的困難降低了，他得以開創自己的樂器工廠- Studio 49。從此，他跟我合作繼續發展其他的樂器製作。

廣大的興趣...

經歷在莫札特音樂院給兒童的一些實驗課程之後，他們的院長- Dr. Eberhard Preussner 邀請凱特曼加入學校的教職，擔任「奧福教學」的老師。1951年秋天她開始在那裡教兒童班。以前在廣播節目無法運用的律動，現在能加入教學內容中。這是第一次我們具體的完整將Schulwerk呈現出來。

在薩爾茲堡不同的教育研討會中，我們舉辦了許多的教學示範，所以從外國來的參加者也開始認識Schulwerk。在這個方式中，我認識了華特博士（Dr. Arnold Walter），他是第一位將這個教學理念帶回加拿大。在他的建議下，豪爾女士（Doreen Hall）來薩爾茲堡跟隨凱特曼學習奧福教學，她回到加拿大後推廣奧福教學而且有很大的成果。也是類似的方式，海爾登

(Daniel Hellden) 在薩爾茲堡學習完奧福教學後，回到瑞典推廣此教學。另外，凱特曼的助理-丹麥人 Minna Lange 將奧福教學帶回哥本哈根。它很快的被介紹到瑞士、比利時、荷蘭、英國、葡萄牙、南斯拉夫、西班牙、拉丁美洲、土耳其、以色列、美國和希臘。奧福教學的廣播節目播放到許多外國廣播電台，這對此教學的推廣有相當的幫助。所以我接下來做的就是將「給兒童的音樂」(Music for Children) 調整及翻譯成別的語言。很明顯的，這並非是單純的翻譯而是對當地本土的兒歌或童謠用 Schulwerk 理念重新詮釋。所以許多新的版本開始問世，先是加拿大版，然後有瑞典版、法文版、丹麥語系版、英文版、葡萄牙文版和西班牙語版。所有的這些版本都只算是原版的變化，因為他們都屬於西方文化的領域。

當日本人開始對 Schulwerk 感興趣時一個新的問題產生了：就東方文化的本質及觀點下，Schulwerk 要用什麼程度去建立？1953年，日本東京武藏野音樂院的福井 (Nachiro Fukui) 教授在薩爾茲堡看到一次示範教學。靠著奧福教學的書、影片和錄音資料，她開始在日本發展這項工作。1962年，凱特曼和我到日本辦了講座和學習巡迴，我們看到日本兒童是如何自發地對此教學做回應，日本老師們是如何樂於接受這外來的教學，以及這些基礎風格是如何自然地與外國音樂文化結合。

奧福研究所...

再回到歐洲的發展：在完成了五冊的奧福教學、二個留聲機錄音和一部影片之後，我自認為對於教育工作的部份已完全達到了。但是 Schulwerk 的持續拓展、新版本的編輯和與其他新的領域的運用，例如，關於治療方面；這些把我帶入持續不斷和預料之外的工作。一些從國外來的問題：例如，到底哪裡有權威的訓練 Schulwerk 的地方。以及 Schulwerk 被一些外行人錯誤的詮釋。如此理由，讓我覺得成立某種訓練中心的必要性。錯誤的解釋和沒有概念的濫用這些樂器，把整個 Schulwerk 的意義完全扭曲。因此我覺得自己有義務出來干預。再一次的，是薩爾茲堡莫札特音樂與戲劇學院的 Preussner 博士，他提供了一個適當的解決方式；另外還要在此特別感謝奧地利政府慷慨的贊助。從現在起 Schulwerk 有它自己的學習機構—奧福研究所，提供給奧福教學的工作及其發展。至少，對本地或外國的老師及學生而言，它是一個主要集會的地點。最重要的，這是一個特別的奧福教師訓練中心，是許多人過去一直要求的。

這不是一個恰當的時間和地點來談論 Schulwerk 對所有的治療領域的重要性。但它已經持續地在許多相關的期刊中被發表。我只能這麼說，Schulwerk 伴隨著這些樂器被廣泛的與視障、聽障及語障者一起工作；語言治療、用在智能遲緩者的學校、各種神經官能病、以及各式療養院的職能治療。近幾年無論在本國或外國，有許多關於 Schulwerk 的寫作，而且幾乎每一個教育著作，只要提到音樂，都會提到 Schulwerk。然而，有許多的“續編”(continuation)、“完整”(completions)、“即興創作”(improvements)、“詳細闡述”(elaborations)，尤其是學校“按照奧福教學原則寫作”的歌曲集大多是粗糠(廢物)，

很少是穀物（有用的）。現在有許多學校使用所謂的“奧福樂器”，但是它可能導致一個錯誤的觀念認為這些學校都有Schulwerk的堅固基礎。這些樂器被以錯誤的方法使用，因此往往是傷害勝於好處。

年復一年地，不同性質的老師來修Schulwerk課程。奧福教學和其他學科並列，在不同的音樂學校、體操和舞蹈學校，以及私人課程裡教授。所有的這些成果或許都是有幫助的，但是它們並沒改變這個事實，那就是，Schulwerk還沒找到一個屬於它的地方，這地方是能夠最有效率的、最可能持續和延伸它的工作的、能和其他學科領域結合繼續探索、發展和完全開拓的。這個地方就是學校-“給兒童的音樂”就是給學校的。

我不想要用技術性的論調，敘述當今全世界已經多所討論的所有教育改革等問題，而是用容易明瞭的非技術性方法來表達我的想法。要用這方法，我們必須再回到“天然的”這概念。基礎音樂、字和律動、樂器彈奏，每一樣都可喚醒和發展心靈的力量。換言之，這是心靈的“腐植質”，這腐植質如果沒有了，我們將面臨心靈的腐蝕。

在自然界中，何時會產生侵蝕現象？當土地不恰當地被開發：例如，過度的栽培導致以自然的方式所供應的水被搞亂了，或者因為功利理由，森林和樹籬成為計畫心態下的祭品而逐漸減少；簡言之，大自然因為外界的干擾而失去平衡。我要用同樣的方式再重覆一次：人類如果遠離他的基本必需品使自己暴露於精神上的侵蝕，如此他將會失去平衡。

就像腐植質使自然界的萬物能夠生長，基礎音樂給了兒童力量，否則怎能結成果實。因此，必須強調的，在小學的基礎音樂不能只是扮演輔助的學科。它反而是所有其他學科的基礎。這不單只是音樂教育的問題；雖然我們也可以順著音樂教育討論下去，但不見得一定得這樣做。它應該是整個人格發展的問題。這遠遠超越了一般課程中所謂音樂和歌唱課所能達到的目標。在上小學的這段時間，兒童的想像力應該要受到刺激，也要提供情緒發展的機會，包括了經驗感受的能力和Control那種感受的表達的能力。在兒童時期，他所經驗到的每一件曾經意識到的或教養的事都可能成為影響他一輩子的一個決定性因素。在這個時期被破壞的就絕對不可能回復。這讓我深切地憂心，因為我知道現在還是有許多學校不教唱歌，或者只有很不健全的音樂教法。

這挑戰很明白了。師資培訓時必須將基礎音樂當成一個中心學科，而非伴隨其他學科之一；要實現這個目的和發揮它對學校的效應，會花上幾十年的時間。我和國內外教育界高層決策者已經討論過這個挑戰的一些細節問題和測試執行面的可能性。我們現在可以開始這條里程，而且有很長的路要走。每一個人都可以學基礎音樂，而不熟悉基礎音樂的人，因為他們缺少了這重要的資格，就不可能成為兒童的老師。只有將小學的基礎打好，到了中學才能建立成功的教育。訓練老師的方法，已經包含在奧福教學裡面。但在一些個別的實際例子裡，我們看到有人在一般學校的架構下已經很成功的遵循這些方法在教學，但往往因為高層決策者的一個命令，這些方向就得急迫地改變。

雖然在這個研究所我們持續的工作、累積經驗和繼續實驗，Schulwerk的綜合體已經完成

且被證明，所以大家實際上已接受它。然而，藉由已存在的原料，整個Schulwerk的架構可以發展在許多方面。帶著謙遜但堅定的態度，我用席勒（Schiller）的一段文字作為結論—我已完成屬於我的部份，現在輪到你們來做了（I have done my part. Now do yours.）。

筆者註記

1. 什麼是Schulwerk？Schulwerk是一個德文，原意是指學校教育或學校的功課。奧福先生使用這個字，特別強調這個教育/功課要透過工作、實際參與和自我創作。
2. 達克羅茲教學法：達克羅茲是瑞士音樂家、音樂教育家。他創立一種透過律動來學習音樂的教學法。此教學法的主要元素包括- 優律動（eurhythmics）、視奏/唱（solfege）和即興創作。奧福教學中的律動概念受此教學法的影響深遠。
3. Dorothee Gunther：她是德國舞蹈體操老師，幫助奧福先生創立音樂、舞蹈、體操學校。
4. 片樂器（bar instruments）：包括
 低音（bass）木琴和鐵琴: c-a'
 中音（alto）木琴和鐵琴: c' - a"
 高音（soprano）木琴和鐵琴: c" - a' "
 中音鐘琴: c" - a' "
 高音鐘琴: c' " - a" "
 每架琴共有13個音高（如同鋼琴的白鍵），琴鍵可因演奏的需求暫時拔除。後來有了半音片樂器的發明（如同鋼琴的黑鍵），每個音域的樂器有對應的半音琴，形成共22鍵一組的音高結構。
5. 旋律音高的教學順序，由小三度下行 $\mu\pi-\rho\iota$ 。之後加入 $\nu\gamma$ ， $\omega\pi$ ， $\rho\kappa\epsilon$ 。形成不含半音音程的五聲音階。

後記

讀完奧福先生的講稿，了解到一個教學理念的 formed 及發展是如此不容易。也不得不讚嘆奧福的遠見，在過了近半世紀的今天來探討它，發現到我們其實對奧福教學的想法還有很多做不到的地方。

後續的研究文章將討論目前台灣奧福教師培訓的狀況，然後回到奧福教學的主軸- 音樂（包含說白、歌唱、樂器演奏和作曲）與律動/舞蹈。關於奧福教學的延續，我將討論所謂當成基礎的音樂課程與輔助課程（supplement）之可行性及方向。

參考書目

- 鄭方靖。本世紀四大音樂教育主流及其教學模式。台北：奧福教育出版社，1993。43-46。
- 陳惠齡。幼兒音樂律動教學。台北：華騰，2003。2-20~2-21。
- Mark, Michael L. Contemporary Music Education. New York: Schirmer Books, 1996. 134-138。

2008傳統音樂學系「巴里島國際展演交流」

黃瑤慧

國立臺北藝術大學音樂學系/傳統音樂學系兼任講師

傳統音樂學系繼2005年韓國、2006年越南國際展演交流之後，2008年7月再度展開國際展演交流活動。由吳榮順主任領隊，王洋一老師、李秀琴老師、李婧慧老師、林珀姬老師、張天培老師、溫秋菊老師、2名行政助理以及35名演出同學，總計44人組成的參訪團，於7月2日至6日前往印尼巴里島進行展演交流。

巴里島是印尼著名的觀光勝地，傳統音樂學系此次參訪巴里島，當然不是為了觀光旅遊，而是為了實地瞭解印尼傳統音樂—甘美朗(gamelan)在當地保存、推廣的情形，也藉由參與第30屆巴里藝術節「台灣傳統音樂之夜」的演出，將台灣的傳統音樂介紹給巴里島朋友。活動行程，主要安排了參訪ISI,Denpasar藝術學院、觀摩第30屆巴里藝術節節目，以及參與第30屆巴里藝術節「台灣傳統音樂之夜」演出。五天的印尼巴里島參訪，除了既定行程，同時也體驗巴里的文化藝術與感受到巴里人對於宗教信仰的虔誠。

巴里的文化藝術體驗

巴里島是依靠觀光帶來經濟效益的休閒渡假勝地，旅客來到巴里，除了享受SPA按摩、水上活動樂趣之外，還有諸多體驗巴里文化藝術的機會。例如在機場裡隨處可見的傳統擺飾、木雕、石像，讓人在抵達巴里的第一時間，便已見識到巴里的藝術。而下榻的飯店INNA GRAND BALI BEACH HOTEL，提供房客穿著的拖鞋也展現著濃厚的巴里色彩，走廊、大廳、戶外庭園所擺置的花飾、木雕、石像，同樣可見巴里傳統藝術的風采。

參訪著名的烏布(Ubud)藝術村，最受大家矚目的是在Batubulan蠟染村展示館門口，那群以高溫融化原色蠟再直接繪染在布上的工匠與披掛在四周的蠟染作品。在此可用付小費方式，選定具有巴里風情或傳統特色的圖樣，請工匠直接將蠟繪染在服飾上，由於費用不高，同學們多踴躍嘗試；而展示館內則展示販售各式蠟染布飾工藝品與沙龍，並且提供試穿沙龍的服務，這樣的機會當然不容錯過。同學們選好花色，就在服務人員巧手下，體驗各式沙龍的穿法。此外，在烏布藝術村，有一專為旅客設計的「文藝學苑(文藝亭)」，課程包括：傳統舞蹈、打擊樂器、藝術木雕、傳統竹編、傳統草編、蛋殼彩繪、揮灑彩筆、風箏製作等

等，提供旅客在短時間內親身學習、體驗巴里的傳統藝術，可惜時間不夠無法前往。



圖1 巴里的文化藝術體驗

巴里人虔誠的宗教信仰

巴里人的主要宗教信仰源自於印度教，認為萬物皆有神靈，且善惡是同時存在的，他們不僅祭拜神明、祖先、惡魔，也崇敬著自然萬物。

宗教信仰對於巴里人的影響，在日常生活中處處可見。巴里的建築物，除了極少數位於海邊的觀光飯店樓層較高之外，一般建築物高度不能超過椰子樹，這是因為房屋若建得太高，怕破壞自然景觀，也會影響到祭拜山神；由此可見巴里人對自然萬物的尊崇與信仰的虔誠。巴里的建築物除了樓高設限，也常見住家的大門採用左右二邊分別代表善與惡的Candi Bentar廟門式建築。此外，在行程沿途所見的家廟、村廟不少，一般房屋門口也多設有小小神龕，每日有三

次的祭祀儀式：獻上內放花、鹽、米飯或餅乾的供品盒，再點一柱香與灑聖水；另外，也會將供品盒放置地上，祭拜土地神；這也顯示出宗教信仰在巴里人生活中的重要性。

參訪的過程中，巴里人認為萬物皆有神靈的信仰蹤跡隨處可見：車有車神、樂器有樂器神、電爐有電爐神…。7月5日「台灣傳統音樂之夜」演出前1小時，李婧慧老師的友人馬珍妮女士，準備了供品盒、香、聖水，從劇場內的神龕、舞台、樂器、後台、到劇場入口服務台，一一祭拜；這情形與台灣傳統戲劇在演出前，會以舞台灑淨、祭拜戲神或十方神靈等方式，祈求演出順利的儀式意義類似，只是不會如此細膩，將樂器、服務台也列為祭拜對象。

儘管巴里島是旅遊勝地，對於來訪的旅客充滿了熱情與歡迎，然而在宗教信仰上，參訪旅客也必須遵守應有的禮俗。在參觀廟宇時，遊客需要繫上腰帶，穿著短褲、短裙者則必須圍上沙龍才能進入廟宇，而適逢生理期的女性遊客則不能入廟參觀。所以，在進入培姜（Pejeng）的月廟，參觀目前全世界最大的單一銅鼓「培姜之月（Moon of Pejeng）」時，一行人在月廟入口處花了點時間，繫腰帶、綁沙龍。



巴里人獻上供品盒祭拜門口的神龕



左下角供奉樂器神靈的供品盒



二個茶壺中間放置供品供奉電爐神靈



放置地上供奉土地神的供品盒



放置在收銀機前供奉財神的供品盒



遊覽車上供奉車神的供品盒



進入月廟參觀需繫上腰帶或圍上沙龍



「台灣傳統音樂之夜」演出前祭拜劇場內神龕



「台灣傳統音樂之夜」演出前祭拜舞台



「台灣傳統音樂之夜」演出前祭拜樂器



「台灣傳統音樂之夜」演出前祭拜後台

「台灣傳統音樂之夜」演出前祭拜劇場入口的服務台

圖2 巴里人虔誠的宗教信仰

行程中的甘美朗聆賞經驗

甘美朗(gamelan)是印尼的傳統音樂，在爪哇島與巴里島上都保存有該地區風格特色的甘美朗。對傳統音樂學系同學而言，甘美朗並不是陌生的樂種，這是因為本系的選修課程，即設有李婧慧老師教授的甘美朗相關課程；因此，在巴里機場等候通關時，聽到機場裡所播放的甘美朗，讓人感到親切，也非常羨慕他們的傳統音樂有這麼好的宣揚機會，可以在這各國觀光客出入頻繁的場所反覆播放。這不禁讓人想起多年前在本校某研討會場上，邱坤良老師曾提出建議，希望能在緊鄰本校的關渡捷運站，以定時播放樂曲的方式來推廣南管、北管音樂，可惜這樣的看法未能付諸實現。而住宿飯店大門口，設置迎賓的小型樂團演奏甘美朗，房間裡播音系統所播放的也是甘美朗音樂，對外國旅客來說，這都是聆賞甘美朗的好機會。即便是在品嚐巴里風味餐的麟鴨餐廳、荷蘭餐廳，也都有安排甘美朗伴奏的傳統舞蹈演出，提供用餐者觀賞。這些方式，對於甘美朗音樂的宣揚、推廣，或多或少都有實質的效益。

甘美朗音樂，除了演奏以及配合舞蹈、戲劇的伴奏之外，也運用在宗教儀式。因此，各地方的村長為了配合宗教儀式活動的進行，往往會在村廟或擇選合適場所，聘請老師教導孩童學習甘美朗或帶領村民進行練習。在趕往藝術中心準備演出的那一天的路上，遇見正在街邊民宅庭院練習甘美朗的一群孩童，吸引大家駐足觀賞、拍照，而孩童們一見到有人參觀他們的練習，精神更是振奮地越練越起勁，這樣的景況非常有意思。

從機場、飯店門口、飯店房間、餐廳、到路邊民宅，都聽得到、看得到甘美朗，讓人對甘美朗留下非常深刻的印象。這種仿如置入性行銷的手法，頗能做為推廣傳統音樂、拓展欣賞人口的參考模式；同時也不禁教人感嘆，如果南管、北管也能有這樣的展現機會，或許不會讓人那麼憂心傳承與推廣的問題。此外，巴里島的孩童，從小就在生活環境中自然地接觸、學習傳統藝術，甚至能自由進出表演場所觀賞表演節目不受約束，長期下來，直接影響

他們日後對於表演藝術的興趣，也間接培養出傳統藝術的欣賞人口。台灣的孩童，如果從小也有那麼多機會讓他們接觸傳統音樂，也許就不會認為傳統音樂是陌生、難以親近的古早人音樂。



飯店門口迎賓的小型甘美朗樂團



麟鴨餐廳的傳統舞蹈表演



荷蘭餐廳的傳統舞蹈表演



民宅庭院內正在練習甘美朗的孩童

圖3 行程中的甘美朗聆賞經驗

參訪ISI,Denpasar藝術學院

ISI,Denpasar藝術學院，現任校長為Dr. I Wayan Rai，其校區緊鄰著登巴沙藝術中心（Art Center,Denpasar.）。ISI,Denpasar藝術學院的校區很大，包含行政大樓、寺廟、大涼亭、教學大樓、美術展覽館、露天劇場、室內表演廳、樂器博物館等建築。參訪ISI,Denpasar藝術學院時，在多位老師的陪同導覽下參觀校園；其中最特別的是校內所建的寺廟，經由學院老師的解說，瞭解到巴里的傳統音樂、舞蹈、戲劇與宗教信仰密不可分，在學習過程中有些部分是

必須配合宗教儀式活動在廟內進行的，一般未獲准許是不能隨意進出寺廟；而正對寺廟的大涼亭是儀式進行前的準備區，平時則做為開會或演出的場所。ISI,Denpasar藝術學院主要分為美術設計與表演藝術二個學群，美術展覽館內定期展示學生作品，而表演藝術部分的排練與展演場所，則是在露天劇場與室內表演廳進行。

參觀樂器博物館，主要是由Mr.Tri Haryanto,S.Kar.,M.Si.老師為大家解說館內的收藏。ISI,Denpasar藝術學院的樂器博物館為二層樓建築，空間大又寬敞，一樓展示巴里島與中爪哇、西爪哇的甘美朗樂器，如掛鑼、坐鑼、金屬鍵類樂器、鼓、鈸，以及木琴、笛、安克隆等樂器。館內所收藏的不同時期、不同地區的樂器種類繁多，「展示區劃分」、「樂器擺置」、「動線安排」的規劃安排很是重要，當初必定做了審慎考量才呈現出目前的景況。二樓空間則展示舞蹈、戲劇等相關的服裝、面具、道具、舞台；二樓的樓面不僅寬廣又挑高，連高大的道具馬都能呈設，這樣的展示空間很讓人羨慕，傳統音樂學系目前正在進行的亞洲傳統樂器展示規劃，礙於空間不足，展示區只能分設在不同地點，無法集中在同一展覽空間，希望未來，傳統音樂學系也能擁有專屬的展覽館，展示相關的樂器文物。



參觀ISI,Denpasar藝術學校區



左二為ISI,Denpasar藝術學校校長



ISI,Denpasar藝術學院內的校廟



ISI,Denpasar藝術學院露天劇場合照



ISI,Denpasar藝術學院樂器博物館1

ISI,Denpasar藝術學院樂器博物館2

圖4 參訪ISI,Denpasar藝術學院

觀摩第30屆巴里藝術節節目

巴里藝術節舉辦至今已屆三十年，2008年的第30屆巴里藝術節自6月14日開幕到7月12日閉幕。演出團隊除了巴里島的表演團體之外，也有來自美國、紐西蘭、荷蘭、印度、韓國、日本、新加坡、台灣等國家的表演團體參與演出；節目內容非常多元，不僅包括傳統、現代的表演藝術，也安排繪畫、料理、手工藝、說故事等比賽，以及服裝秀等等。由於時間關係，只能觀看7月3日晚上8點「Children's Gong Kebyar Parade」與7月4日晚上8點「Puppet Shadow International Festival from Bali」的節目。

巴里藝術節的活動場地位於登巴沙藝術中心（Art Center, Denpasar.），整個藝術中心的建築充滿傳統特色，園區內外擺置各式各樣的石像，Candi Bentar廟門式的園區入口也豎立著美麗的祈福燈篙。走在園區內，隨處可見穿著巴里傳統服飾的大人、小孩走動，此外，園區內的河邊空地已成為主要的野餐聚集區，地面鋪著一塊塊的野餐布，一群群的民眾或坐或臥，很是悠閒。對於這樣的景況，李婧慧老師說明那是因為巴里人將參與藝術節活動，視為是休閒生活的一部份，所以全家大小一起到藝術中心走走、觀看表演是很平常的事。

藝術中心有數個表演場地，7月3日「Children's Gong Kebyar Parade」的演出場所是在藝術中心的露天劇場。露天劇場相當大，一走入觀眾區，當下誤以為是到棒球場看球賽，而不是來聽音樂會。寬闊的舞台上矗立雄偉的Candi Bentar廟門做為背景，環繞表演舞台三面的階梯式觀眾席，坐滿了前來欣賞演出的觀眾，有大人也有小孩，爆滿的人數少說也有數千人。這場甘美朗競技的演出單位是二個由學生組成的樂團，二個樂團分別坐在舞台左右二邊的表演台，以輪流表演相同的音樂、舞蹈的「拵館」方式進行演出。雖然表演者是學生，表現卻不輸大人，即使是節奏豐富多變、速度飛快的樂曲，也能演奏地很從容自在，而且，在不影響樂曲行進的情況下，他們加入些許肢體動作，如左右晃動身體、舞蹈般的不同手勢、眼神變化等等，真的很不簡單，加上充滿自信、愉悅的神采，不僅讓聽者享受音樂，同時也分享他

們沈浸在音樂的愉快心情。而舞者的舉手投足、眼神流轉頗有架勢，與樂團配合的默契也不錯。整場演出除了表演者讓人稱許之外，巴里觀眾也令人非常驚訝，不僅座位坐滿了，就連走道、入口都擠滿了人。爆滿的觀眾人數，以及他們不時以熱情的掌聲、口哨聲、歡呼聲回應給演奏者的情形，讓人彷彿是置身在台灣偶像團體或是巨星的演唱會現場，這樣的場景著實讓極缺聽眾的南管、北管演奏者羨慕呢。礙於時間關係，無法欣賞完整的節目演出，便提早離開會場，但學生幾近專業的演出與觀眾的熱情參與，讓人留下極深的印象。

7月4日晚間的「Puppet Shadow International Festival from Bali」是皮影戲節目，演出地點是在西拉那瓦劇場進行，觀眾仍是坐得滿滿的。當晚皮影戲所表演的劇碼是印度史詩：Ramayana的故事。根據馬珍妮女士的說明，本場的演出節目是在2000~2002年與澳洲合作的現代皮影戲，主要是以現代劇場觀念，運用多媒體手法結合巴里傳統皮影戲做為呈現。演出相當精采，一開始由具有儀式性的情景揭幕，接著升起傳統皮影戲使用的布幕，在二個小丑角色引導下，進入Ramayana的故事情境；演出中，傳統小布幕與大型布幕交錯使用，人物角色依遠景、近景由皮製偶像與真人演員交互表演。音樂部分更是在傳統甘美朗樂聲中加入爵士樂聲響，並且運用現代科技製造所需的聲光效果。劇情部分，比較特別的是在小丑插科打諢下，將現代社會的環保議題巧妙地帶入這傳統故事的情境中。可惜又因為時間關係，只能在火燒森林的情節中離開劇場。



藝術中心門口的祈福燈篙



巴里人在藝術中心河邊野餐



第30屆巴里藝術節的甘美朗演出1



第30屆巴里藝術節的甘美朗演出2



圖5 觀摩第30屆巴里藝術節節目

參與第30屆巴里藝術節「台灣傳統音樂之夜」演出

巴里人踴躍出席觀賞藝術節節目的行動，以及即時給予演出者掌聲、口哨聲、歡呼聲的熱情，讓人印象非常深刻；而這樣景況，竟然也出現在西拉那瓦劇場「台灣傳統音樂之夜」的演出現場。

「台灣傳統音樂之夜」節目，包含北管、古琴、琵琶、南管以及改編巴里民謠〈珊瑚花〉大合奏等樂曲；這些來自台灣的傳統音樂，對於巴里人應是陌生的，但他們卻仍然以觀賞當地傳統藝術演出的熱忱來看待「台灣傳統音樂之夜」的節目，爆滿的觀眾人數，給予演出同學相當大的鼓勵；ISI, Denpasar藝術學院的現任校長Dr. I Wayan Rai以及前任校長Dr. I Wayan Dibia也蒞臨欣賞。

節目開演前，首先由巴里文化處官員頒發參與第30屆巴里藝術節的演出證明，之後，在美麗的主持人輕柔的印尼語介紹下，由熱鬧的北管開場。演出曲目，上半場的北管部分安排了細牌子〈蝴蝶雙飛〉+〈鬥草〉選段、細曲〈石榴花〉、戲曲〈烏盆記〉選段，古琴則演出琴曲〈關山月〉與琴歌〈陽關三疊〉，下半場的琵琶曲目安排了〈十面埋伏〉選段、

〈送我一枝玫瑰花〉琵琶二重奏，南管部分則演出了囍仔指〈風打梨〉、曲〈年久月深〉、譜〈梅花操〉選段，以及改編的巴里民謠〈珊達花〉大合奏。〈珊達花〉大合奏是委託音樂系謝昀倫同學改編，運用琵琶、南管、北管等樂器演奏的合奏曲。借用ISI,Denpasar藝術學院表演廳排練時，ISI,Denpasar藝術學院的老師一聽到同學合奏的〈珊達花〉，馬上提出他們可以在南管出現的樂段加入歌唱的建議，於是Mr.Tri Haryanto,S.Kar.,M.Si.、Mr.Su Minto,S.Ag.、Ms.Ni Wayan Ardini,SSn等三位老師以歌唱方式加入〈珊達花〉大合奏，而Mr.Tri Haryanto,S.Kar.,M.Si.老師的兒子Mr.Galih Haryanto也以吹奏薩克斯風加入演出。

整場節目，不管是熱鬧的北管、或是溫婉的古琴與南管音樂，觀眾皆報以熱烈掌聲，琵琶更是特別受到青睞。當〈十面埋伏〉鏗鏘有力地擲下第一聲，台下響起激烈的掌聲與口哨聲，景象讓人很是驚訝，不過也藉由這場音樂會，深刻瞭解巴里人欣賞藝術演出的素養與習慣。節目尾聲，當改編的巴里民謠〈珊達花〉大合奏的樂音響起，台下觀眾隨之唱和，掌聲、口哨聲、歡呼聲不斷，場面非常動人。

「台灣傳統音樂之夜」的演出，不僅將傳統音樂學系的展演空間延伸至國際舞台，也深刻地讓巴里人體驗台灣傳統音樂之美，更引得Bali TV前來採訪吳榮順主任，做更進一步的報導，這也是傳統音樂學系成功完成音樂交流的實際印證。

延後返台的李婧慧老師回國之後，轉述Bali TV轉播整場「台灣傳統音樂之夜」節目的情形，聽到消息很令人振奮，這對宣揚台灣傳統音樂，效益很大，而李婧慧老師更提到當地友人對於絲竹樂演奏特別喜歡。

<p>Saturday, July 05 2008 Activity: Performance Arts Province 6 Time : 10.00 Place : Ratna Kanda</p> <p>Activity: Gandrung Performance presented by Sekaa Gandrung Br. Pande Klungkung Regency Time : 12.00 Place : Ayodya Stage</p> <p>Activity: Telek Leping Dance from Adat Leping Village, Klungkung Regency Time : 20.00 Place : Wantilan Stage</p> <p>Activity: Dance and Drama era 1980 Reunion Time : 18.00 Place : Open Stage Ardha Candra</p> <p>Activity: Performance from Department of Traditional Music Taipei National University of The Arts Time : 20.00 Place : Ksirarnawa Building</p>	 <p>「台灣傳統音樂之夜」觀眾進場情形</p>
--	--

「台灣傳統音樂之夜」網路演出訊息



「台灣傳統音樂之夜」北管



「台灣傳統音樂之夜」古琴、簫合奏



「台灣傳統音樂之夜」琵琶



「台灣傳統音樂之夜」南管



「台灣傳統音樂之夜」珊瑚花大合奏



「台灣傳統音樂之夜」演出後大合照



巴里文化處官員獻花與頒發演出證明



巴里TV訪問吳榮順主任

圖6 參與第30屆巴里藝術節「台灣傳統音樂之夜」演出

「台灣傳統音樂之夜」演出結束後，李婧慧老師曾前往拜會巴里文化處處長，感謝處長對傳統音樂學系此次參訪所提供的協助時，處長當場表示日後可加強巴里與台灣的文化交流，也主動告知李婧慧老師，印尼政府在每年8月舉辦為期3個月免費的印尼文化研習營，研習內容包含音樂、舞蹈、戲劇、繪畫、雕刻、宗教、語言、料理…等多樣課程，台灣朋友可以利用這樣的機會深入瞭解印尼文化。處長的此番言語，再次證明傳統音樂學系「巴里島國際展演交流」不虛此行，不僅留給巴里人對台灣傳統音樂的深刻印象，也開啟巴里與台灣文化交流的新契機。

每一次的國際交流活動，無論是參訪哪一個國家，總是收穫豐富。藉由一次又一次的國際交流，不僅延伸傳統音樂學系的展演舞台，向國際發聲介紹台灣的傳統音樂，同時也增廣同學的國際視野、促進同學不斷地提升演奏方面的自我要求，以及更能自信地展現台灣傳統音樂。

參考書目

王慧瑩譯。知性之旅·峇里島。台北：協和國際多媒體，2001。

布雷克 (Black, Star) 著。巴里島（溫慧敏、朱孟勳、黃美齡、吳美真譯）。台北：台灣英文雜誌社，1989。

網站資料

第30屆巴里藝術節網站。 <http://www.baliartsfestival.com/> (2008/07/10)

以樂會友—記韓國首爾二〇〇八年Nong Project音樂節

張瓊櫻

國立臺北藝術大學音樂學系作曲組博士生 / 關渡基督書院音樂系兼任講師

前言

「Nong Project」是由韓國藝術大學 (Korea National University of the Arts, KNUA, 以下簡稱韓藝大) 所主辦的現代音樂交流活動。「Nong」即是中文的「弄」字, 有「玩弄」、「演奏」音樂的意涵。「Nong Project」自二〇〇三年起創辦, 並逐漸擴大至國際交流之形式, 今年為「Nong Project」之第六屆舉辦。

活動內容除了韓國首爾市內各大學之音樂科系以及來自國外音樂大學的學生與教授的作品發表、國際間的作曲者交流, 也包括了以現代音樂為主題的研討會和討論。其交流範圍以東亞各國為主, 包括韓國首爾當地、日本、中國與台灣, 韓藝大希望藉由這樣的活動, 讓不同文化背景的作曲家相互觀摩學習, 進而創造出另一種傳統與創新的音樂文化語言。

本屆「Nong Project」於二〇〇八年五月二十四日至二十九日舉行, 與會者包括了四所首爾的大學, 三所東亞的大學。其中受邀的東亞大學除了本校之外, 還有東京桐朋音樂學校(Toho Gakuen School of Music)與上海音樂學院, 各有一位教授和兩位學生分別提供一首作品, 由韓藝大學生在音樂會中演出。北藝大今年由楊聰賢教授帶領兩名作曲組博士生洪千惠、張瓊櫻前往首爾參加「Nong Project」活動, 以期達到國際交流之目的。



圖1：於韓國藝術殿堂之歌劇廳前合影(由左至右: 招待金美燕、張瓊櫻、楊聰賢老師、洪千惠)

參與Nong Project 2008

整體而言, 「Nong」音樂節全程共計五天, 活動安排上以展演形式為主, 演出場次三

場，另外包含一場與韓藝大學生的座談會，全程共計四場活動；除此之外，尚有接待會、音樂會後之餐敘等交流活動。今年更特別邀請了韓國作曲家李萬芳(Yi, Man Bang)先生，在音樂節最後一天分別舉行個人作品展演作為閉幕音樂會。

(1) 作品排練

抵達首爾的當晚，約八點左右，才將行李卸下，旋即進行前往韓藝大排練。全程估計共有三組曲目，分別為楊聰賢老師的小提琴與鋼琴奏鳴曲、洪千惠的長笛二重奏及張瓊櫻的弦樂四重奏。彩排時間約一個鐘頭，其中包含了分組指導與溝通。由於洪千惠的作品需繁複的走位及現代長笛演奏技巧，主辦單位還特地另外安排一整個早上的時間，讓演出者與作曲者有更充分的排練時間，對作曲者而言，不啻是一種體貼且專業的安排。



圖2：抵達首爾當天，接連深夜彩排結束，合影於韓藝大音樂系系館前。(由左至右：洪千惠、楊聰賢老師、張瓊櫻)

「Nong Project」所發表的作品，皆由韓藝大音樂學系的學生擔綱演出。他們演奏現代作品經驗頗為豐富，對現代音樂接受度也很高，難能可貴。在排練的過程，我們也發覺到學生們擁有專業的演出水準，並且願意花時間與作曲者討論並反覆練習。由於主辦單位所安排的演出者之間並無重複，因此，主辦單位在排練時妥善規劃時間與安排人力的考量上，確有其迅速有效率之處。

(2) 「Nong Project」系列音樂會

今年的Nong Project 音樂會共分為三場：一為學生作品交流演出、一為老師作品交流演出和一場李萬芳先生的個人作品發表。整體而論，東京、韓國的作曲家，其音樂作品大都偏向傳統保守，多偏向後期浪漫等風格，較像是風格寫作的創作。上海作曲家的作品，多為民族風格，五聲音階或傳統民間曲調，在其作品中，處處可見蹤跡。反觀台灣的作品，與之相較，語法較為前衛，具開創性與獨創性，頗受好評；台灣的現代音樂創作，出現這樣的結



圖3：楊聰賢老師與兩位演出者合影

果，和過去數十年來眾多留德留美作曲教授帶回最新的創作觀念與作曲技法知識，不斷辛勤耕耘這塊創作教學的園地，有著密不可分的關係。也因此，台灣的新生代的作曲家，與他國相較，絲毫不遜色，與歐美等國的現代音樂語法，能夠完全接軌。

而在李萬芳先生的個人作品發表中，不得不提出一個讓人印象深刻的曲子。在偌大的音樂廳，作曲者本人兼演出者，緩緩的踏上舞台，徐徐的在平台鋼琴前坐下，在眾人期待的眼光下，以極慢的速度，一個個地彈出一組三個音的分解和弦，並且踩住延音踏瓣，讓這三和弦的聲響緩緩在音樂廳裡飄盪；接著，正當眾人心想：「這是個偉大的動機，要開始發展…」的同時，李萬芳先生又悠悠的彈出另一組分解和弦，一如先前，緩慢且深刻地，絲毫不因台下期待精采動機發展的各界作曲好手，而有任何改變。接著，如同第一組三和弦，這整首曲子莫約15分鐘，全都是由這樣既簡單又緩慢的大三和弦加上延音踏瓣所組成。

待曲子結束，掌聲響起的一剎那，台下的聽眾（大都是作曲家）心裡堆滿著問號，不斷的問著：我剛剛聽到的，是音樂創作嗎？還是簡單的和弦聽寫試題？這，究竟該如何聆聽？架構、語法、張力呢？到哪裡去了？

筆者也抱持同樣好奇的心態，去思考這樣的音樂現象。感謝上帝！當晚慶功宴，在一間滿滿泡菜味的韓式燒肉館裡席地而坐，筆者恰巧坐在當晚音樂會作曲家李萬芳先生的正對面，和著濃濃韓國特製米酒和泡菜燒肉，筆者與李萬芳先生聊到這首作品的創作理念。

原本，以為會有個作曲手法上的精闢解答，沒想到，這創作理念，卻是出其意料之外的單純：「韓國有一種特殊的陶製的傳統樂



圖4：張瓊櫻弦樂四重奏作品於韓藝大音樂廳演出實況



圖5：楊聰賢老師與Yi, Man Bang先生於音樂會後交流互換意見



圖6：音樂會後，於韓國燒肉店舉杯慶功

器，在這樂器的邊緣摩擦，就發出嗡嗡的共鳴泛音，我想傳達的，就是用鋼琴踏瓣與弦產生共振，來表達這種韓國傳統樂器的特色…」李萬芳先生舉著酒杯，悠悠的說著，一如他的作品想要傳達的一般。

對於創作這件事，很多不同解讀面向，創作內涵會依據不同的時間、環境、心境等眾多參數，而有不同的切入點及觀看角度。先不論這作品是否有其分析的價值或其歷史定位，就創作者而言，只要無愧於心，大抵就無憾了。



圖7：音樂會後作曲家們於音樂廳前合影

(3) 座談與討論

主辦單位特地安排兩個小時左右的時間，讓我們能有機會與韓藝大學生面對面座談，聊聊韓國、上海、台灣現代音樂作曲的學習狀況交流。關於韓藝大的傳統樂器的現代音樂創作，他們有一連串的課程規劃，在韓藝大主修作曲的學生，必須每學期學習一樣傳統韓國樂器，並且在期末為所學習的傳統樂器，寫作一首作品並且演出。於是，每個作曲學生在畢業之前，至少專精2-3樣傳統樂器語法，並實際實作操練，這對於韓國傳統音樂的保護與傳承，有相當的作用與正面意義。



圖8：楊聰賢老師於韓藝大座談會發表

結語



圖9：韓藝大座談會討論狀況

在本屆「Nong Project」中，有機會聽見在不同文化成長背景或是不同教育環境下，作曲者創作風格特色的差異，讓我們能從中互相觀摩學習。此外，這次音樂節，也提供了難得的國際發表平台，使我們的音樂被其他國家的同好所聽到，著實是相當難得寶貴的經驗。

在五天的活動中，很榮幸有機會認識來自各地的作曲者。感謝韓藝大作曲系學生金美

燕，美燕是來自北京的朝鮮族，會說流利的漢語和韓語，在這段期間，給我們相當體貼及妥



圖10：攝於傳統樂器博物館
(左至右: 張瓊櫻、李嘉、楊聰賢老師、干卓云、洪千惠)



圖11：攝於韓藝大音樂廳前
(由左至右: 洪千惠、楊聰賢老師、金成基老師、張瓊櫻、金美燕)

善的招待與協助，相當感動！很感謝韓藝大作曲主任金成基教授，給予我們諸多行政相關事務上的協助，特此感謝！

而在這段期間，我們也有機會和上海音樂學院的博士生李嘉、本科生干卓云與東京的作曲者交流。透過各種腔調的英語，我們有機會互相交換在音樂上與生活上的理念想法，也認



圖12：楊聰賢老師(中)，與韓藝大演出者及其他作曲者於音樂廳前合影。



圖13：與台灣北藝大與上海音樂院的作曲家們合影(由左至右: 李嘉、張瓊櫻、洪千惠、干卓云)

識了彼此的學校生活、學習方式，分享作曲的甘苦滋味。

本次參與韓國藝術大學所舉辦的Nong Project活動，過程十分順利，作品演出非常成功，並廣受各界好評。在這趟音樂節交流中，我們彷彿找到了更多知音知己，以樂會友，也進一步開啟了個人的音樂視野和國際觀，實為一趟豐盛之旅。

「加拿大 International Choral Kathaumixw 國際音樂節」(一)

帶給加拿大包威爾鎮(Powell River)國際合唱音樂節的獻禮

游璧霞

國立臺北藝術大學 音樂學系

包威爾鎮(Powell River)位於加拿大的西海岸，從溫哥華往北到包威爾鎮(Powell River)，坐車加上坐渡輪，約需五、六個小時。為什麼國際音樂節會安排在一個不起眼的小鎮開辦，在交通便利的溫哥華、維多利亞、多倫多不是更好嗎？

原來在包威爾鎮(Powell River)有一個藝術學院，學校的院長構想舉辦國際藝術節，使各國的演奏團體都到這個小鎮來演出。這個構想不僅得到社區人民的大力支持，而且當地的最大造紙公司 Catalyst 更出資贊助。當地居民為了迎接這樣的藝術節，許多居民把家庭的房間讓出來，給這些團體的團員寄宿，並熱心的招待海外來的朋友們。

十幾年來如此傳承下來在包威爾鎮(Powell River)舉行的「Kathaumixw國際合唱音樂節」，目前已是全球主要合唱比賽之一，每屆舉辦時都有來自世界各地約30幾個團隊參賽，也總會吸引不少海外人士慕名而來享受那種合唱愛樂者齊聚一堂的熱鬧氣氛。音樂節每兩年舉辦一屆，本年已舉辦了13屆。

本校音樂學系於2006年第一次受邀參加「加拿大Powell River Kathaumixw國際合唱音樂節」擔任駐音樂節藝術團隊，除了演出數場音樂會之外，更於開幕與閉幕會議擔綱演出，精湛專業的表現獲得當地的喝采與肯定，今年本校音樂系再度受邀擔任駐節藝術家，一行浩浩蕩蕩共100多人，就住在當地居民的接待家庭裏。

接待家庭仍是在這趟旅程中最令學生們無法忘懷的一環。記得巴士抵達包威爾鎮(Powell River)的當日，同學們心情既興奮又緊張！同學們尚未有接待家庭的資料，開始想像著被分配到的家庭會是什麼樣子，成員又是什麼樣子的人？而有部份學生是第2次造訪這個小鎮，上次來訪當地居民的熱誠招待留下的美好溫暖的回憶，同學們都期待再次和他的Home爸和Home媽見面，巴士抵達了會場，只見Home爸和Home媽手舉著上面寫著學生名字的牌子，大家開始猜想著那是誰的Home Stay家庭，隨著大家的一陣陣驚呼，同學們一個個的尋到家人，開始為期

一週的Home Stay生活。

「我家的水果只有櫻桃和草莓，好想念其他的水果…」

「Home 媽今天教我做蘋果派…」

「今天我煮台灣料理給Home 爸家人吃…」

「Home 爸今天帶我去遊湖、釣魚…」

「我的早餐是條大黃瓜，Home媽做菜好難吃…」

每個家裏都有不同手藝的Home媽，也各有不同的規矩。明天同學們一見面就和大家討論著今天家裏吃什麼，或者是有著什麼！跟著不同國籍的朋友、家人，在異鄉同桌用餐，一同享受生活，是種特別的緣分。

而在包威爾鎮(Powell River)舉行的「Kathumixw國際合唱音樂節」更是活動的重頭戲，本屆音樂節於2008年7月1日盛大開幕，會場坐滿千餘聽眾，來自台灣，第2次擔任駐節藝術家的國立臺北藝術大學以管絃樂團及合唱團兩個團體分別持兩面青天白日滿地紅國旗進場。台



《與會國旗懸掛會場入口》



《音樂會演出》

上的學生們情緒很激昂，台下僑胞也感動得掉淚。國旗天天飄揚在演出會場與入口走廊上。為期五天的音樂節，我們負責四天的演出。

7月2日的「貝多芬第三號英雄交響曲」與下半場樂團與大型合唱的「Misa Tango」台下轟然響起如雷的掌聲，贏得滿場起立鼓掌歡呼持續好久好久！聽眾都說不可思議的高水準。音樂節委員會主席Jim Donnelly說這是音樂節有史以來最好的一場演出，是音樂節舉辦了13屆的最高潮！

7月3日，果然如預期，樂團演出的「歌劇魅影」與「真善美選曲」又引起強大共鳴，獲得全場起立鼓掌高聲歡呼數分鐘！演奏中不時聽到看到聽眾的讚嘆聲！

7月5日的大會閉幕式，國立臺北藝術大學音樂系管絃樂團以一首氣勢磅礴的「星際大

戰」主題曲開場，在全場觀眾的熱情掌聲下，全場歡聲雷動，閉幕式後，主辦單位再次邀請北藝大於兩年後再度擔任音樂節的駐節藝術家，北藝大音樂系再次交出教學推廣及國際交流的亮眼好成績。

國立臺北藝術大學音樂系學生演出的表現比前年更令人讚嘆，前年的好印象到今年的優異表現，使得全團成了Powell River 鎮裏的超級巨星，所到之處經常被包圍誇讚。接待家庭對於來自台灣「北藝大」的學生們更是舉起大拇指的誇讚，指揮張佳韻老師的接待家庭Home爸也變成大明星，認識的人甚至以「...我可以碰觸您嗎？」沾光！

雖然只有短短的一星期，有歡笑、有淚水，臨別時離情依依的熱情擁抱，學生們謝謝他們—



《閉幕音樂會》



《離情依依》



《與寄宿家庭大合照》

週的照顧，也相信未來一定會再見到，因為彼此是如此的有緣，這將成為學生們一生難忘的寶貴回憶！相信也是學生們始料未及的感動。

在Powell River 的音樂節擔任繁重的表演任務之後，於7月9日晚上7:30於溫哥華市中心，非常雄偉豪華的St.Andrew's-Wesley United Church, 1022 Nelson St〈聖安德魯衛斯里聯合大教堂，位於Nelson與Burrard路口〉舉行一場管絃樂團與合唱團的演出。溫哥華的音樂會，是師生們回程的獻禮，希望帶給溫哥華鄉親一個美好溫馨的音樂之夜。



當天晚上的演出節目，特別精心設計一套包含氣勢磅礴與溫馨感人的曲目，演出好萊塢電影組曲如歌劇魅影、真善美、星際大戰，也有懷念家鄉的台灣民謠組曲如河邊春夢、滿山春色、卜卦調、雨夜花、春思曲、晚安、快樂的聚會等，其優異演出再度震驚全場，煞是感動了在場僑胞，掌聲與歡呼聲不絕於耳，這不僅是北藝大的光榮更是台灣的驕傲！

這次陪伴學生到訪的，有音樂系主任蘇顯達及即將接任音樂學院院長劉慧謹教授外。還有研發長（前兩廳院總監）楊其文、關渡美術館館長曲德益、管絃樂團指揮張佳韻、合唱團指揮林舉嫻。

在這將近二十天的行程裡，學生們有機會在短時間內接觸到多彩多姿的藝術及生活饗宴，在「Kathaumixw國際合唱音樂節」學生與三位國際指揮、多位獨奏唱家共同合作，並與世界各地的學生觀摩交流，也學習面對不同的演出形式與不同音響效果的演出場地。演出形式小至精緻的合奏，大至與上千人同台；演出場地，從音樂節的巨蛋型體育館到中型音樂廳及宏偉大教堂。



另外深刻的是加拿大Powell River小鎮只有一千四百多戶居民，全鎮居民一起投入支持舉辦國際音樂節已達20餘年，全鎮居民開放家庭接待外賓，並且親自購票參與每一場音樂會，想想如果沒有國際合唱音樂節，大家可能會對這個毫不起眼的小城漸漸陌生，而如此的人文素養與宏觀精神讓該鎮成為一個非常有水準、非常有文化的市鎮，這種創舉值得我們參考與學習。

這一次的活動與演出使學生們對於各國的文化交流與音樂詮釋有了不同的體認，對於學生專業音樂的學習、擴展學生的國際視野、前瞻未來，以及提升國立臺北藝術大學及台灣音樂在國際上的聲譽有著深刻的影響力；並奠定參與國際性音樂盛事及國際間學術文化展演交流之基礎；如此的音樂盛宴是值得鼓勵與親身參與感受的。

而活動得以順利舉行，在此我們要表達無限的感謝。感謝國立臺北藝術大學、感謝教育部卓越計畫、外交部、宗倬章教育基金會、駐溫哥華台北經濟文化辦事處、陳慧中老師…等持續給予本系和高等專業音樂教育的支持與鼓勵，讓我們能夠更進一步的追求卓越目標與理想。本系也將提供師生最豐富且具特色的專業領域學習資源，積極推動國際學術交流，有效提升本校教學及學習品質，帶領同學們跨越專業領域的範疇，期待我們的努力及同學們的參與，對於未來的發展能建立更宏觀的國際視野，真正做到立足關渡放眼國際的宏願。

※部份內容取自中華民國駐外單位-外館駐地新聞

「加拿大 International Choral Kathaumixw 國際音樂節」(二)

許芳萌

國立臺北藝術大學 音樂學系

“因為這次的「加拿大BC省Powell River 國際音樂節The International Choral Kathaumixw」，我學習很多，也交了不少不同國界的朋友，古諺說：「讀萬卷書，不如行萬里路」，所以，一開始我想先感謝，國立臺北藝術大學為了學生，爭取到如此絕佳的機會，當然更必須感謝教育部補助部份經費，讓我們可以以最少的負擔，獲得最重量級的收穫，這機會是大家擠破了頭，早先和助教登記，也不一定會有，是極其得來不易的機會。”

當我們換了兩趟輪船後，我們正式踏入Powell River。這是我們飛行十多個小時到達加拿大之後，最令人期待與興奮的聖地。我們將在這裡停留整整一個星期，參加完整的國際音樂節，真正的與當地人融合，尤其是住寄宿家庭這件事讓我興奮不已。當我們下了巴士、掛上姓名牌後的那一刻起，我會永遠記憶深刻的完美一週已經正式的展開。我和一起同住的班上女同學，開始從熱切歡迎我們的家庭中尋尋覓覓找著，高舉我們兩個名字的Home爸、Home媽。我忘不了在尋找過程中，每個家庭熱切的眼神，因為他們是歡迎朋友到來的，他們不在乎人種、國家、任何狀況，他們歡迎每一個因為這個盛事到來的朋友。

音樂節活動自2008.06.29.至2008.07.05.結束，我們在到達的第二天開始緊鑼密鼓的練習。我們的樂團指揮除了張佳韻老師以外，還有Don James、Fred Sjoberg、Arthur Arnold，每個指揮都頗具個人特色，對音樂特具獨到見解，讓我們在輕鬆愉快的氣氛下練習，也對我們讚譽有加。加上在練習過程，我很榮幸可以與我的主修老師鄧詩屏老師一同在樂團中吹奏，在練習中也學習老師在樂團中的態度，對樂器的專業，對每一次表演的專注與盡心盡力，喜歡掌聲與欣喜於表現的心情，我想這是為什麼老師能在吹奏小號的生涯中，持續進步最關鍵、最主要的原因。

終於到了開幕式表演(Kathaumixw Gala Open concert)的這一天2008.07.01.，我們很榮幸代表台灣為駐加拿大音樂節樂團與合唱團，在張佳韻老師的指揮下，作了首場開幕的表演，這是很榮譽與感動的一刻。我們以Olympic Fanfare and Theme做為激勵人心，鼓舞我們與觀眾氣

勢的開幕曲，很震撼的fff(音樂的力度術語：fortississimo 力度最強之意)音樂結尾，看著我們的國旗與其他各國的國旗進場，很高興自己國家的國旗被助教們高舉在場中央，接受大家熱烈的掌聲與歡呼聲。

緊接著致詞後，是加拿大的國歌，全場觀眾肅立唱著國家的國歌，愛自己國家的心情溢於言表。

接著我們展演最具台灣特色的兩首合唱曲：

1. 日月潭民謠/呂泉生改編：快樂的聚會。
2. 台灣民謠/馬水龍改編：卜卦調。

將台灣本土的文化展現在不熟悉台灣文化的各國面前，以近乎台灣代表樂曲的型態，讓大家聽見台灣最古老、最能代表台灣特點的歌曲。

開幕音樂會的最終兩首，我們則首演當地音樂作曲家Tobin Stokes的作品：Nootka，為音樂會畫下完美的句點。

開幕音樂會後，接連著幾天，我們觀賞了各國合唱團的絕妙歌聲，無論是從團隊的默契、表演的氣氛、音樂的演出形態、獨具一格的民族風格，都讓我們看的目不暇給，例如：日本小朋友的活潑可愛，即使是團員中年僅五歲的兩個小孩兒，在日本的兒歌大會串時，也把手勢和動作記得一清二楚，討喜的專注模樣，深深吸引所有人的目光。而最讓人驚豔的則是，來自南非的合唱團，一群帶著自信，樂於表現自我的年輕人，用他們絕妙的好歌喉，與與生俱來的律動感，深深折服所有聆聽的人，狂野奔放的特色，一切都嘆為驚人，是相當難得一見、嘆為觀止的好表演。

在歷經連著幾天精彩的表演、歡樂開心的彩排、以及在後台與和樂團合作的當地演奏者聊天，小小的一個問題，或許都可以有很不錯的收穫，彼此互相交流，在在讓我大開眼界。發現當地音樂人的多才多藝，例如在這場表演中的獨奏手風琴手，除了手風琴以



彩排練習當地音樂作曲家Tobin Stokes的作品：Nootka



與手風琴獨奏者談話合照



當地作曲家及當地音樂家，既謙遜又多才多藝

外，另外在鋼琴、小號方面也極為擅長。而既是當地作曲家的Tobin Stokes，也會打爵士鼓、會吹笛子，又能寫出一首首動人心弦的音樂。這是非常值得學習的態度，和我最不一樣的就是，他們對於音樂有更多的放鬆，更多的喜愛，更不在意其他的附加價值，更純粹對音樂的奉獻。讓我期許自己，有一天能將音樂昇華成最單純、最讓人感動的狀態。

我們都知道，音樂表演者的心情，一向是受觀眾而左右，在這為期一個禮拜的表演中，有好多好多讓我記憶深刻的畫面，最值得一提的是2008.07.03那晚的表演，我們表演的是耳熟能詳、簡單，卻讓人記憶猶新的兩首曲子：

1. A.L.Webber：The Phantom of the Opera 歌劇魅影

2. R.Rodgers：The Sound of Music

這兩首曲子，無預警的為我們贏得很多掌聲，因為這是兩首觀眾都能朗朗上口的音樂，其中樂曲的年代更是父母的年代，這讓我們拔得頭籌，讓演出大獲好評。

還記得，當天表演完，在台上接受掌聲與歡呼時，原以為是學校的合唱團為我們助長聲勢，但是，當我瞥見台下觀眾激動、眼角泛著淚光的同時，心情也不由自主的跟著翻動，看著大家為我們的演出叫好，為我們的表演起立鼓掌，讓我們受寵若驚，這是每一場表演完後，我最想要也最榮耀的一瞬間，那一瞬間是他們賜予我一輩子的美麗記憶，也是我永遠想為音樂奉獻的主要原因。那真的是一個很漂亮的夜晚。

而快樂的時光，如同大家說的總是一下子就過了，這場盛會即將作一個結束，那就是除了開幕式以外，另一個萬眾矚目的焦點--閉幕式。

一面一面的國旗繞場，在每個愛國情操豐厚的各民族歡呼聲中進場，誰也不讓誰的為自己國家歡聲雷動，彷彿是一個大融合的碰面儀式。

閉幕的第一首曲子，指揮張佳韻老師將台灣的國旗縫在西裝上，得意洋洋、意氣非凡的進場，引來一陣陣驚嘆聲，在我們熱切的歡呼及觀眾的鼓勵聲、口哨聲中，為台灣留下值得被記憶的一幕。閉幕的第一首曲子，一樣採用最能吸引大夥兒目光，最能帶動氣氛的曲子，所以張佳韻老師選用J.Williams 的The Star Wars，振人心弦的旋律，絢爛華麗的節奏，璀璨亮麗的結尾，為閉幕式起了頭。

爆滿的觀眾席，各國合唱團輪番上陣，展現精彩絕活。這一天的所有表演流程，對我而言，留下非常深遠的意義。精采的不只是所有人超群的演出，還有對音樂的奉獻、支持與努力，基於對音樂的熱愛，共襄盛舉，是一場不論任何輸贏，將對音樂的感動，傳達給任何願意聆聽的人。

參加Powell River音樂節，得到的不只是這一場盛大的音樂饗宴，更有不分國際、不分族群種族的友誼收穫。我要向招待我的寄宿家庭致上萬分謝意，他們對我的熱情款待，視如己出的對待，滿足我任何一切需求，教導我關於文化與語言上知識，為我準備豐盛美味的料理，為我介紹認識他們的朋友，讓我們接受別個家庭派對的邀請，為我們準備一場他們朋友的派對，為我在準備派對的請求中一句「希望可以為你們煮中國菜」的要求下，讓我放手一

搏。他們寬闊的胸襟，周到溫暖的招待，我永遠銘記在心，希望我也能成為，充滿熱情、樂於付出關懷的人。也感謝這趟旅程中，認識的每一位朋友。

回台灣後與Steve & Jill聯繫	Steve的回信，他找了許多中文字
<p>Dear Steve, Yesterday I came back to Taiwan , and I really missed you and Jill . Taiwan is too hot and wet , I miss the comfortable weather in powell River, too. I still have the clock problem , but I think it will be fine quickly . Hope you will have a great day . Thanks for you , Jill and your friends gave me the wonderful memories there.</p> <p>And I forgot to tell Jill , my mother really love the flower bowl very much . She thought it is beautiful.</p> <p>Your honest, Vera 2008/07/14</p>	<p>Hello Vera, Thank you for your email. I am glad you made it home safely. 你好嗎 I hope your trip to Whistler was good and you got to see the snow. Jill and I really enjoyed having you and Pearl stay with us. You are very special and your parents must be very proud of you. We are very honoured to have met you and it was a very happy experience. Hope that you university studies go well and perhaps we may see you again sometime. You are always welcome here. Thank you for letting me play your trumpet. That was fun. We had an awesome time with you. I really liked all your pictures you left on our computer. Thank you for those memories. Take care. Steve 再見 祝你好運 一種語言永遠不夠</p>

「加拿大International Choral Kathaumixw國際音樂節」(三)

葉盈汝

國立臺北藝術大學 管絃與擊樂研究所

“在音樂節經歷的不只是「出國表演」，更是深層的「文化體驗」”

前言

參加此次由教育部補助成行的「加拿大Kathaumixw音樂節」是一次很特別又難忘的經驗，起初對於加拿大這個國家的自然風光、宜人氣候十分嚮往，在行前排練時，對於繁重的曲目大為驚訝，最後親身參與了音樂節活動之後，與其他國家的音樂家們交流演出，從世界各地前來參與的國家與團隊都帶來了最能代表其文化的表演，在音樂節經歷的不只是「出國表演」，更是深層的「文化體驗」。

一、行前排練與演出

學期末，在公佈欄看見辦公室貼出排練行程表，繁重的練習進度令大家感到吃驚不已，每天上午八點五十分點名，九點鐘準時開始排練，中午短暫的休息之後，再從下午一點三十分持續排練到下午四點鐘，不僅是長時間練習消耗了體力，繁重的曲目更是考驗樂團成員們的精神力與專注程度，排練的曲目從古典經典貝多芬第三號交響曲「英雄」、阿根廷代表樂種「Tango」、百老匯經典劇碼「真善美」配樂，到我們耳熟能詳的台灣民謠等等，繁多的曲目以及練習的緊湊進度使團員們感到壓力甚鉅，幸而樂團指揮張佳韻老師以優秀的領導能力整軍全團，使排練的效率大為提高，並且凝聚了強大的向心力，在時間之內使樂團熟習曲目，並且在音樂節中大放異彩，是此行樂團中最重要的精神領袖。

這次的曲目最令我興奮的是由阿根廷作曲家巴卡洛夫(L. Bacalov)所創作的大型合唱曲 Misa Tango，在原來的彌撒樂精神中融入Tango的味道，活力四射的韻律與節奏感振奮了我

們，與兩位優秀歌者以及手風琴獨奏家的合作，更是令所有團員受到激勵，是在合作表演中學習的最佳典範。除此之外，我在這首曲子中，有許多與獨奏者對唱的片段，起初覺得很緊張、也為了這段solo吃足苦頭，這類曲目並不是傳統音樂學院所熟悉的，而Tango式的曲風更是第一次接觸，但是這段演出卻也讓我難以忘懷，經過很多時間的揣摩，加上到了音樂節當地，從這些優秀的音樂家身上學習，本來難以捉摸的一段旋律，從音樂的情境中相互對唱，竟也讓我困惑的心逐漸地明朗起來，更能在音樂會當天享受其中，也愛上了Tango，音樂



次女高音Sally Anne Russell、手風琴家Walter Martella、男中音Benjamin Butterfield

演出編制示意圖



會結束後，有許多聽眾見到我，給予了讚賞以及擁抱，讓我第一次感受到身為表演者能夠帶給他人跨越語言的感動，這些熱情的回應更是我生命中追求夢想背後源源不絕的動力。

演出編制示意圖

二、國際文化交流與刺激

在音樂節當地讓我從眼睛、心裡，都看到了許多從未接觸的新奇。在音樂演出方面，這

些與我們合作表演的作曲家、指揮、獨唱家及獨奏家們，通常都具備多樣才能，不僅能演、能唱、能作曲，還能演奏數種樂器。像是在我們眼前演奏手風琴的音樂家Walter Martella，他主要是彈奏爵士樂的鋼琴部分，卻也能演奏各種銅管，例如長號、小號等等。而受到Powell River當地委託創作Nootka的作曲家也能唱歌、演奏爵士鼓，甚至吹奏笛子。這些能力都是學院訓練出身的學生們無法想像的，從這些直接的刺激與影響中，我第一次真正了解到，音樂表演是沒有任何有形或是無形界線的，美好的感動不受語言、國家、文化、樂器各種時空形式的限制，只要心裡是柔軟的，我們就能捕捉、感受到最好的時光。

除了與音樂家們的合作，欣賞其他國家學生帶來的表演也讓我們耳目一新。各國團體就像其國家文化的縮影，日本的合唱團雖然人數不多，但是從制服、隊形、動作表達到音樂特性，都能看到其文化對於整齊美感的追求，身高與年齡落差極大的團體，竟然能夠以豐富隊形變化、毫無瑕疵的流暢演繹博得滿堂采，最令人詫異的是其中年齡最小的團員，只有四歲。而另一個最受歡迎的團體則是來自南非，合唱團中有各種膚色的學生，年齡與我們相仿，他們的表演總是令全場歡聲雷動。他們的表演充滿各式各樣的元素，除了不受傳統表演框架的限制，另外也不需要指揮，團員之間的默契與聲音融合無懈可擊，彷彿將全場觀眾都帶到了南非的自然中，可以聽見動物的聲音和原始聚落的聲音，那樣充滿力與美的衝擊，加上他們民族天生高亢的嗓音獨唱，震撼全場，在最後的閉幕表演，男孩們穿上了橡膠雨鞋上台，在美好的歌聲中穿插腳踏舞台、擊掌，帶來一場彷彿太鼓般強大震撼力的表演，所有的觀眾熱烈歡呼並起立鼓掌長達數分鐘之久，我們從未見過如此驚人的力量與傳達能力，這激昂顫動的感覺在我們心中久久不能忘卻。

我們的合唱團與樂團分持兩面中華民國國旗在開幕與閉幕式分別進場，第一次在台上看見助教扛著國旗與其他國家代表魚貫列隊進場，我以為我可以忍耐著心中的激動不讓高昂的情緒表露出來，但是眼眶中的熾熱卻是真實的。我們國家在國際外交上的困境似乎將我們嚮往自由的靈魂壓迫得更具綻發的力量，我們有機會在這個藝術交流的場合傳達心中的意志，十分令人欣躍。最後的閉幕式，張老師縫在西裝外衣上飄揚的國旗，令全場的國際人士大為感動，為我們大聲的歡呼：Taiwan Bravo！

這些令人激昂的時刻十分動人，但是經過國際文化的視野之後，我想我們更應該加倍充實自己的能力與實力。我們有各種方式能夠滿足各方的目光，但是優異表現與實力展現，卻能贏得更實在的尊敬，證明我們的份量不容小覷，世界上正在崛起的國家如雨後春筍般地發展茂盛，而已經走在前面的先進國家不僅掌握了資源與實力，更有多元且深厚的文化歷史作為其創意發展的後盾，我想我們首當其衝，應該要能掌握自己的特色與不可取代性，不僅在音樂的舞台上，也要在各方能力的舞台上，使人屏息讚嘆，無法忘懷。

三、人文理解與關懷

這次前往Powell River當地，我們接受了當地接待家庭的照顧，在為期七天的相處中，我們從生活的各個面向觀察到許多文化差異之處：

1 路上的每戶人家都用心整理自己的居家景觀，從室內與室外的連結視野、照顧及整理花園、室內盆栽與飾品的擺設，以及放眼望去不見鐵窗欄杆…等等，都能顯見當地人們對於自然的嚮往喜愛，以及對生命的尊重及關懷。

2 不管是在郊區或是市區，車輛從不與行人爭道，即使行進中還有一段距離，駕駛只要發現行人需要穿越馬路，必定會減緩車速並停下，禮讓行人通過。而在接待家庭的home爸車上，他總是很有耐心在切入幹道時仔細確認兩邊沒有任何車輛及行人，才徐徐地往前行進，充分展現尊重與體諒的美德。

3 我在晨起或是密集排練的閒暇時候，會在當地美好的大自然鄉間散步，每當迎面遇到當地居民，他們總會向我輕聲道：Hello或是微笑說聲：Hi，絕不會視若無睹地擦身而過，要是遇上可能的談話對象〔例如：同為亞洲人，或是帶著小孩、寵物…等〕，更是會上前禮貌地攀談一番，最後說：Anyway, nice to meet you！

結語

這次在Kathaumixw音樂節的演出得到許多熱烈而正面的迴響，是所有參與的人們最美好的回憶，即使許多前置作業十分繁瑣複雜，卻也在老師們的努力下一一完成，而自己在當地借用的樂器，更是勞師動眾地在許多師長幫助下順利取得，而自己也能克盡責任在演出時好好地完成自己的任務。真的覺得很幸運也很開心，這些表演及練習準備使我在過程中學習到演奏與克服困難的經驗，雖然中間有些波折，甚至在演出前夕弄傷了手，卻也很意外得到當地友人的幫助，即時的治療，讓我隔天依然能夠上台演出，並且得到自己滿意的結果，真的沒有比這更開心的事情了。

平時在學校裡上樂團課是一份常態性的學習，而這次參與大型表演活動讓團體中的每個人都感受到更強大的凝聚力。這份挑戰並不是個人的，而是所有人參與其中的，一場美好的音樂會需要所有人合作，不只是各個聲部的團員或是首席，還有指揮老師、獨奏家，甚至是工作人員、聽眾都是其中的一部分，這份團體感是很珍貴的學習，讓我們除了自己之外，更看見了別人、欣賞別人的好，以及團體共同運作，學習合作與協調，然後更全面地認識自己的角色，並且更加地努力，這些經驗是很難得的。幸運能參與這樣盛大豐富的活動並且更開拓了自己的視野及能力，感謝所有人的付出，我會更期許自己未來的努力，有能力的那一天也要做些讓別人感受到美好的事。

「加拿大International Choral Kathaumixw國際音樂節」(四)

梁又中

國立臺北藝術大學 音樂學系

「Kathaumixw音樂節」的誕生源自於Don James的想法。在Powell River音樂學院擔任指揮的James夢想在北美也能舉辦一個音樂節，並期望其水準足以媲美他曾在歐洲所體驗過的音樂節。一個簡單的想法，其發展大大超出James及他的團隊們的預期。

Kathaumixw音樂節每兩年舉辦一次，今年已是第十三屆，從1984年第一屆開始大約有400名歌唱家參加，爾後其規模日漸茁大，並且邁向國際。這音樂節提供了一個發揮天分及創新的場所，至今，超過1,200名來自世界各地的歌唱家在此分享他們的音樂及文化，並搭起友誼的橋樑。

在音樂節當中有舉辦許多不同類型的活動，像是合唱各分組的比賽，獨唱優勝者的角逐，表演音樂會及優勝者音樂會，擁有如此良好的競爭環境，得以提升音樂節在國際上的水準。

Powell River位於溫哥華北部的沿海，這個小鎮的居民們為當地揚名國際的Kathaumixw音樂節感到無比的榮耀與自豪，地方上的人民都志願參與音樂節的相關活動，幾乎全鎮的人都當接待家庭招待來自各國的歌唱家與他們一起生活，體驗不同文化，此外，他們還會主動買票去參與音樂節內任何一場表演，甚至是參與接待歌唱家的演出，他們的熱情及無私的奉獻，即是這個音樂節背後最大的支持力量。

另外，Kathaumixw音樂節還有一項特別的圖示來代表著他們，那就是雷鳥。雷鳥是所有鳥類中的至尊之鳥，當地有個神話是這麼說的，雷鳥創造土地使人們能夠站立在這片土地上，我想，音樂節會使用這個特別的象徵意義，就如同音樂能夠在人受創傷、最脆弱之時提供心靈上的慰藉一樣。

此行是我第一次在暑假安排音樂節活動，也是第一次到國外參與如此盛大的音樂節，我感到自己非常的榮幸是一百多人中的一員，儘管出門前身體感到些許不適，我還是不願意放棄如此難得的機會，感謝那些幫助我們參與「加拿大Kathaumixw音樂節」的貴人。

我參加此次音樂節最主要的目的是想藉由我所學之專長來拓展最基本的國民外交，抱持著以樂會友的心態與來自各國的音樂人交流，以達到良好的國民外交，最基本的莫過於讓各國的朋友們知道我來自於一個美麗的島嶼—台灣(Formosa)，基本的禮貌也是不可少的，此行我就交

到一位好朋友，他來自美國舊金山的Ragazzi boys chorus，他是位華裔美國人，父母皆是台灣人，但他從小就移民至美國，難得碰到是來自台灣的朋友，他也就顯得格外親切、友善。

這次學校總共出動了一百餘人來參加此次音樂節的演出及行程安排，我們是駐節合唱團及管絃樂團，以表演型態演出：包括開幕式、閉幕式及大會所安排的幾場音樂會。其中，有幾首演出曲目頗有挑戰性，中一首是為了這次音樂節所創作的Nootka，它的難度來自於它的特殊咬字，而在台灣練習時真的耗費掉不少精神在這塊上琢磨，到了當地要與指揮家及作曲家彩排時還不時糾正咬字及發音，以達到最完美的演出，Nootka可堪稱是耗費兩天彩排中最多時間的一首；另一首則是首次在加拿大演出的Misa Tango，這首曲子我個人非常的喜歡，作曲家利用Misa的樂曲安排形式(Kyrie-Gloria-Credo-Sanctus-Agnus Dei)來創作擁有Tango風味的曲子，剛開始練這首曲子時並不覺得有甚麼特別之處，但和管絃樂團合奏後慢慢發覺此首新Misa吸引我的絕妙之處，它的節奏鮮明旋律簡單，歌詞只要一句就貫穿一章節，雖然也是花費不少時間才練得這首，但心中的愉悅已覆蓋過練習的辛苦，值得啊！

當我到達Powell River小鎮，大會幫我們安排的寄宿家庭們通通都到了會場來接我們，一下子進入全英語的空間真的有點緊張。接連兩天的彩排把我都累壞了，面對國外的指揮家指導時滔滔不絕的英文，我知道是時候把耳朵打開聽聽英文了。

音樂節從七月一日至五日，第一天開幕時，除了慶祝開幕發表新作品Nootka外，還為BC省演唱生日快樂歌慶祝創省150周年。除此之外，大會還安排了一些合唱團來做表演，有來自美國Ragazzi男聲合唱團帶來韻味十足的當地歌曲；還有丹麥Klarup女聲合唱團帶來的無伴奏人聲模仿曲；以及南非的青年合唱團帶來震撼全場的動感舞曲。當然，我們學校的合唱團也表演了兩首，我們以呂泉生老師的原住民曲「快樂的聚會」及台灣民謠「丟丟銅仔」贏得在場指揮家們的讚賞。當天也剛好是加拿大的國慶日，晚上開幕完就隨Lee和Sandy(我寄宿家庭的爸媽)去海邊看煙火，那晚岸邊人山人海，幾乎全島的人都集中在那兒看煙火，享受這一年一度難得的煙火秀。

揭開音樂節的序幕後，一連串地是各分組的比賽及音樂會，我們學校的合唱團及管絃樂團也參與了幾場重要的音樂會，其中一場就是與指揮家Fred Sjöberg，次女高音Sally-Anne Russell和男高音Benjamin Butterfield合作首演Luis Bacalov的Misa Tango，我非常沉浸在這場音樂會中，到現在都無法忘記那與管絃樂團及眾多歌唱家共同完成首演時的感動！我也很高興這次有機會和這位次女高音合作，她那渾厚卻不重的音色，音質中的字字句句都表達出強烈的情感，尤其是她非常的隨和，完全不會讓人感到有高傲感，這就是我為什麼那麼喜歡Sally-Anne Russell的原因。

另一場令我震撼的音樂會是由北藝大管絃樂團帶來的半場音樂會，那感動是來自於當地民眾熱情的掌聲，雖然不是難度很高的交響曲，但熟悉的旋律卻能夠跨越語言的障礙，藉由美麗的音符拉近彼此之間的距離，這場音樂會不但讓我看到了Powell River的熱情，也體悟到了音樂的美不是在於它的難度有多高，而是在於它能夠拉近彼此距離的美麗樂音。

優勝者音樂會又是一場令我瞠目結舌、大開眼界的音樂會，來自世界各地的合唱團經過一番公平激烈的比賽，角逐冠軍者將會在此場音樂會帶來表演，包括各個分組獨唱優勝者。那晚，管風琴的狀況劇演奏，日本兒童團可愛又風趣的表演，合聲優美的加拿大混聲團，加拿大年輕女生團帶來清透乾淨的音色，愛沙尼亞女聲團的驚人爆發力以及再度震撼全場的南非青年合唱團帶來無伴奏的傳統歌謠，結束前還加一套身體節奏的表演，可說是精采萬分啊！

有了絢麗的開幕式，精采的比賽，印象深刻的音樂會，當然還要有個完美的閉幕式。為了這場閉幕式音樂會，全部的合唱團都空出好多天只為了能齊聚一堂彩排當天的歌，第一次和那麼多團彩排，令我印象深刻。指揮家Fred Sjöberg為了統整各個合唱團，常常獨自坐在台上研究曲目，達到音色上的統整。當天晚上，北藝大管絃樂團帶來的星際大戰真的是轟動全場，當指揮張佳韻老師身穿西裝披上國旗上台說話的那一刻，淚水已經在眼眶中打轉，沒錯！是音樂結合了彼此，讓我們在此相聚。我非常開心因為這次的音樂節而能夠認識許多新朋友，也拓展了視野，不僅如此，因為Kathaumixw音樂節我還和八年前接待媽媽的寄宿家庭聯絡上，增進彼此之間的友誼。

為期八天的音樂節，就要在那熟悉的歌聲中劃下句點，「Time to say goodbye」字字句句刻畫出心中的不捨，Powell River寧靜的海邊，熱情的居民，當指揮收起樂曲的最後一拍，第十三屆Kathaumixw合唱音樂節有個完美的結束，指揮家Don James還說：「你們真的是一群非常棒的音樂家，因為你們的存在讓第十三屆音樂節是辦得如此的成功，這是有史以來最成功也最令人印象深刻的一屆音樂節，希望隔年你們還能夠再來為Kathaumixw音樂節添加一股新的音樂力量。」

歡樂的時光總是過得特別快，心中是歡喜但卻也有些許不捨，看著場內一盞一盞的燈由亮轉暗，人潮也漸漸的退去，但我心中那美麗的時光將永遠不熄滅。

離開Powell River後，我們將為下一場表演做準備，說時遲那時快，一轉眼兒就來到我們在台灣準備許久的音樂會，平時除了課堂上的練習之外，我們還特地再挪出額外的時間加練，甚至學期結束了我們還是照常天天練習，不斷的提升自我能力及團隊默契，以達到最好的表演狀態。

St. Andrew's Wesley United Church在溫哥華是數一數二的大教堂，不僅座位可容納上千人，教堂的後頭還有專門的準備室，牆上的彩繪玻璃是如此繽紛美麗，就連小型詩班教室也有一台管風琴，可說是相當壯觀。

這場音樂會主要是為了打響台灣及國立臺北藝術大學在那兒的名號，結果證實，我們做到了，整場音樂會座無虛席，有許多加拿大僑胞也特地前來聆聽這場音樂會，我們演出許多台灣的民謠，例如：河邊春夢，丟丟銅仔，望春風等。聽在僑胞們的耳裡，滿滿的感觸。每當聽到他們耳熟能詳的台灣民謠時，都會跟著音樂的節奏哼唱起來，有時也因為聽到那些熟悉的歌，想起家鄉的點點滴滴，留下感動的眼淚。

當管絃樂團演出到最後一首時，觀眾們很熱情的要求再來一首，bravo！但演奏完安可曲

後，以為可以收工回飯店了，但觀眾們卻熱情不減，安可聲、bravo不斷，接連三四次的安可曲都快可以開半場音樂會啦！隔天報紙還刊登出我們在教堂演出民眾熱情回應的報導，再度為台灣打響名號。

我非常開心有機會可以演唱給這些身處他鄉心卻掛念家鄉的民眾們聽，讓他們感受到我們帶給他們的溫暖，還有觀眾邀請我們明年一定要再來辦一次音樂會，他們將會呼朋引伴來聆賞這場音樂會。

在經過這場音樂節的洗禮後，我對音樂的態度也漸漸改觀，雖然那些合唱音樂節的隊伍不是各個都是菁英隊，但他們的共通點是他們都熱愛音樂，不去在意技巧好不好，也能夠自然的深切在音樂中，這是我們專業團所要學習的部分。國外的合唱音樂節是藉由音樂比賽增進素質，共同合作來完成閉幕式，在這當中學習到如何去和不同環境下產生的合唱團切磋技藝達到一個平衡的狀態，這樣一個合唱音樂節運作的方式在台灣是沒有的，我希望還能夠有機會多多吸取國外辦合唱音樂節的經驗及心得，統整後藉以提升台灣合唱音樂節的素質，讓台灣的合唱音樂節也能辦的有聲有色。



加拿大150年海報



指揮張佳韻老師與學姊合照



我和寄宿家庭的爸爸和媽媽

琴想 擊樂五重奏

蔡凌蕙

國立臺北藝術大學傳統音樂學系助理教授

琴想-擊樂五重奏

此曲靈感從古琴指法出發，先作音色的分類與想像，然後轉化到鈸上。以鈸為主，少量的其他樂器為襯，旨在發掘鈸的音色可能性，並重新依照擊樂音色之間的關係邏輯重組與修正。節奏設計為自由發揮，也反映了作者個人對於琴樂語法的印象。

Chin Thoughts for Percussion Quintet

The inspiration of timbres of Chin Thoughts came from Gu-chin fingerings, which are transformed and mapped to cymbals of different sizes, to help discover timbral possibilities of cymbals and other metallic percussion instruments. The “transformed/mapped fingerings” are rearranged and revised according to their practices on cymbals. The rhythmic design of this piece is free imagination through my personal understanding of Chin music.

「琴想」編制表 **Instrument List of “Chin Thoughts”**

Percussion 1

3 Suspended Cymbals: 16”Ride, 18”, 20”

Bass bow, 2 Brushes, Marimba sticks, Snare drum sticks

Percussion 2

2 Suspended Cymbals: 16”, 18” (Ride)

A set of keys chained together, 2 Brushes, 2 Bass bows, Electric Razor, Marimba sticks, Snare drum sticks, Timpani sticks

Percussion 3

2 Suspended Cymbals: 18”(Crash), 20”(Ride)

A set of keys chained together, 2 Bass bows, Electric Razor, Marimba sticks, Snare drum sticks

Percussion 4

Suspended Cymbals: 16”(Crash), Tam-Tam

A set of keys chained together, Bass bow, Brush, Electric Razor, Marimba sticks, Superball, Timpani sticks

Percussion 5

Hi-Hat, Water Gong, Tam-Tam

Bass bow, 2 Brushes, Timpani sticks, Superball

Musical score for measures 14-24. The score is written for a string quartet with parts for Violin I (16' R), Violin II (16' L), Viola (18' C), Cello (20' R), and Double Bass (22' R). The bottom two staves are for Horn I (H-H) and Horn II (H-H), and Trumpet I (T-T) and Trumpet II (T-T). The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *ff*, *pp*, and *p*. Performance instructions include *Bow*, *pp*, *f*, *p*, and *1/2 Pedal*. There are also circled numbers 1 and 2 above the staves.

5

Musical score for measures 25-34. The score is written for a string quartet with parts for Violin I (15' R), Violin II (16' R), Viola (18' C), Cello (20' R), and Double Bass (22' R). The bottom two staves are for Horn I (H-H) and Horn II (H-H), and Trumpet I (T-T) and Trumpet II (T-T). The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, *mp*, and *ff*. Performance instructions include *Bow*, *L.v.*, *damp*, and *1/2 Pedal*. There are circled numbers 3 and 4 above the staves.

Musical score for measures 35-44. The score is written for a string quartet with parts for Violin I (15' R), Violin II (16' R), Viola (18' C), Cello (20' R), and Double Bass (22' R). The bottom two staves are for Horn I (H-H) and Horn II (H-H), and Trumpet I (T-T) and Trumpet II (T-T). The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *mp*, *f*, and *ff*. Performance instructions include *Bow*, *mf*, *ff*, and *1/2 Pedal*. There are circled numbers 5 and 6 above the staves.

6

Handwritten musical score for five percussion instruments. The score is divided into two systems. The first system includes a circled '1' and a '4.50' time signature. The second system includes a '(5'10")' time signature. The notation includes various rhythmic values, dynamics (mf, f, mp), and performance instructions like 'Pedal' and 'L.V.'

「關渡音樂學刊」徵稿細則

一、緣起

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

二、徵稿內容

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

1. 音樂學術論著：即研究論文，具原創性或發展性之研究論文，具有價值或具體貢獻者。每篇字數以10000字至20000字為上限，含圖表、譜例以不超過20頁為原則。
2. 音樂理論：每篇字數以10000字為上限，含圖表、譜例以不超過15頁為原則。
3. 表演詮釋：每篇字數以10000字為上限，含圖表、譜例以不超過15頁為原則。
4. 當代音樂論述：每篇字數以10000字為上限，含圖表、譜例以不超過15頁為原則。
5. 譯萃與刊登重要譯稿、學術及音樂表演動態或其他資料性研究，每篇字數以10000字為上限，含圖表、譜例以不超過15頁為原則。
6. 影音資料、書評、樂評及其他類：每篇字數以6000字為上限。

三、投稿規定

1. 來稿均為未曾公開發表之論述，且內容必須符合格式規定(譯稿除外)，其內容若涉及第三者之著作權（如圖、表、樂譜及長引文等），作者應依著作權法相關規定向原著作權人取得授權。
2. 所有投稿論文需經「學刊編輯委員會」推薦之各領域專門審查者評審通過，並經編委會正式決議通過後始得登載。審查基準以(1)原創性(2)前瞻性(3)發展性(4)理解性為原則。
3. 投稿內容不得有侵犯他人著作權或商業宣傳之行為，其法律責任由作者自行負責。
4. 需附中英文摘要與關鍵詞。

5. 書評請於文首註明被評介著作之書名、作者（或編譯者）、出版地、出版者、出版年期、版次、頁數及定價。
6. 譯稿請附寄原作，並註明原作之名稱、作者及出版時地。
7. 稿件需以A4尺寸電子檔案交稿（MS Word7.0以上版本）。注意：圖表照片等影像檔（包含譜例掃描）的解析度必須達到300dpi。
8. 來稿請附作者簡歷，內容以最高學歷、重要經歷、現職、研究領域或代表著作等項目，並以文章敘述的方式書寫，字數在300字以內。

四、稿件格式：以Chicago Manual of Style或MLA Manual of Style 格式為準

- (一) 文稿一律橫向排列，左右對齊，並註明頁碼。
- (二) 論文首頁需附中英文題目及中英文作者姓名。有兩個以上作者時，依對論文貢獻程度順序排列，在姓名後以*,**,***....記號區別之。
- (三) 中英文摘要與關鍵詞（置於正文之前）：摘要以中英文撰寫，字數以300字以內為原則。中英文關鍵詞則以五個為限。

(四) 標題編號：

文章標題層次統一如下

壹、

一、

(一)

1.

(1)

①

A

a

(五) 圖版、插圖及表格：

1. 圖表名的位置：圖名、圖註在圖下方；表名在表上方，表註在表下方。
 2. 圖表寫法：圖1，圖1-1；表1，表 1-1。
- (六) 圖表製作必須清晰，圖表中所有字體以打字體完稿，並附有明顯的編號、標題及出典說明，否則不予受理。若有圖片請儘量附上高解析之照片、幻燈正片或數位檔案，以利印刷。

- (七) 參考文獻以直接相關為限，並需依作者、時間、〈篇名〉、《書名》、版次、頁數、出版地、出版者等項，依序明確標示。為求文獻統一，所有年份標示以西元為主。
- (八) 以下是註釋與書目的基本寫法，因篇幅關係，以下只羅列出兩種格式的單一作者書目寫法以及期刊寫法的範例，其他多位作者等多種不同情況請自行參閱書籍。

1. MLA

(1) 單一作者書目

- ① 註釋：先名後姓，然後加逗點、標題，以括弧夾註出版資訊，標明頁碼，最後加句點。例如：

原文：Edward F. Kravitt, *The Lied: Mirror of Late Romanticism*. (New Haven and London: Yale University Press, 1996) 32.

中文：王美珠。音樂·文化·人生。台北市：美樂，2001。

- ② 書目：每一項皆以句點結尾：作者姓名（先姓後名，以便按字母排序）、標題及出版資料。例如：

原文：Kravitt, Edward F. *The Lied: Mirror of Late Romanticism*. New Haven and London: Yale University Press, 1996.

中文：王美珠。^{音樂·文化·人生}。台北市：美樂，2001。

(2) 期刊

期刊之著錄格式又分為分卷連續編碼或是分卷分期各別編碼，茲分別介紹如下。但兩者皆需具備三要項：【作者姓名，“文章標題。”出版資訊。】，而出版資訊在文章標題後登錄期刊名稱（斜體或下面劃線）、卷次、出版年份（加括弧），再置一冒號，加上起迄頁碼及句點。

- ① 連續編碼之期刊文章：各卷連續編碼之期刊只需註明卷數，無需註明期數。例如：

Kravitt, Edward F. “Tempo as an Expressive Element in the Late Romantic Lied.” *Musical Quarterly* 59 (Oct, 1973) : 497-518.

- ② 各期單獨編碼之期刊文章：各卷分期單獨編碼之期刊，應註明卷數與期數，例如：

Kravitt, Edward F. “Tempo as an Expressive Element in the Late Romantic Lied.” *Musical Quarterly* 59.4(1973) : 497-518.

(3) 網頁

引用網站和其他網路資源時，應該包括下列資訊：

- 架設網站或張貼網頁之個人或團體(組織)

- 網站或網頁名稱
- 網站之URL
- 連線日期

例如：Nettl, Bruno. "Folk Music." *Encyclopedia Americana*. 2006. Grolier Online. 11 Dec. 2006 <<http://ea.grolier.com/cgi-bin/article?assetid=0161030-00>>

2. Chicago style

(1) 單一作者書目

① 註釋

原文：Kravitt, Edward F. *The Lied: Mirror of Late Romanticism*. (New Haven and London: Yale University Press, 1996), 120.

中文：王美珠。音樂文化人生（台北市：美樂，2001），20。

② 書目

原文：Kravitt, Edward F. *The Lied: Mirror of Late Romanticism*. New Haven and London, :Yale University Press, 1996.

中文：王美珠。音樂文化人生。台北市：美樂，2001。

(2) 期刊

Kravitt, Edward F. "Tempo as an Expressive Element in the Late Romantic Lied." *Musical Quarterly* 59, no.4 (Oct, 1973) : 497-518.

(3) 網頁

Nettl, Bruno. "Folk Music." *Encyclopedia Americana*. Grolier Online <http://ea.grolier.com/cgi-bin/article?assetid=0161030-00> (accessed December 11, 2006).

五、投稿辦法

- (一)於音樂學院網站上的《關渡音樂學刊》一欄下載學刊報名表（<http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege/>），將報名表、著作財產權授權同意書及原稿二份（PDF檔及WORD檔各一份），以光碟片方式寄送至---國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」收（標明「關渡音樂學刊」論文稿件）。所有稿件一律以電子檔案和文稿一起送審，以利電腦排版修改。
- (二) 投稿前請務必自留底稿資料一份，稿件須送請相關領域學者專家匿名審查，審查結果分為：「通過」、「部份修改後通過」（不必再審）、「修改後再審」（視再審結果而定）、「不通過」四項，再經本刊編輯委員會複審通過後，始得刊登。本刊

編輯委員會對稿件有刪改權，如作者不願刪改內容，請事先說明。本刊物採用稿件恕不另支稿酬，於出版後酌贈當期學刊三份光碟片、抽印本二十五份。

(三) 受稿及連絡處：

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」

電話：+886-2-2896-1000 # 3002

傳真：+886-2-2893-8856

六、出刊及投稿期限

本學報為半年刊，每年6月與12月出刊，稿件以隨到隨審為原則。原則上將於收稿後六週內奉覆審查意見，依評審委員之審查進度為準。

2009年6月出刊：報名截止日期為2009年2月28日。

須交題目及300字中文摘要。（全文與英文摘要則可至3月31日再交）

2009年12月出刊：報名截止日期為2009年9月15日。

須交題目及300字中文摘要。（全文與英文摘要則可至10月15日再交）

國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》報名表

投稿者填寫欄（本表為日後聯絡、送審、出版之重要依據，請以正楷詳細填寫）			
論文名稱 (中英文)	中 文		
	英 文		
作 者	中 文		英 文
通訊方式	地 址		
	電 話		E-mail
	手 機		Fax
內容摘要			
文章分類請 在□內打√	<input type="checkbox"/> 音樂學術論著	<input type="checkbox"/> 當代音樂論述	
	<input type="checkbox"/> 音樂理論	<input type="checkbox"/> 譯萃或其他	
	<input type="checkbox"/> 表演詮釋	<input type="checkbox"/> 影音資料、書評、樂評	
預計字數請 在□內打√	<input type="checkbox"/> 6,000 <input type="checkbox"/> 10,000 <input type="checkbox"/> 20,000		
報名程序：將報名表、著作財產權授權同意書及原稿二份(PDF檔及WORD檔各一份)，以光碟片方式寄送至---國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」收（標明「關渡音樂學刊」論文稿件）。			
郵寄地址：11201 台北市北投區學園路1號			
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

著作財產權授權同意書

本人

同意

(請填寫篇名)

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

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

本同意書為非專屬授權，本人對本著作擁有著作權。

此致

國立臺北藝術大學

立同意書人：

身份證字號：

戶籍地址：

通訊地址：

電話：

傳真：

E-mail：

關渡音樂學刊 第九期

Guandu Music Journal, No.9

發行者 劉慧謹
 編輯者 音樂學院學術研究與出版編輯委員會
 出版者 國立臺北藝術大學音樂學院
 11201 台北市北投區學園路1號
 電話：02-2896-1000 轉3002
 傳真：02-2893-8856

主編 溫秋菊
 英文諮詢 蔡凌蕙
 執行編輯 張智琦
 編輯助理 吳紋綾 葉芳芸
 封面題字 張清治
 排版 傑崙創意設計有限公司
 印刷 緯麗實業有限公司
 國內售價 400元
 網址：<http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege>

Dean LIU, Hwei-Jin
Editor Editorial Committee of Guandu Music Journal
Publisher College of Music, Taipei National University of the Arts
 No.1, Xueh-Yuan Rd., Beitou, Taipei City, 11201, Taiwan
 Tel : +886-2-2896-1000 ext 3002
 Fax : +886-2-2893-8856

Editor in Chief WEN Chyou-Chu
English Consultant TSAI Ling-Huei
Excutive Editor CHANG Chih-Chi
EditorAssiatant WU Wen-Ling, YEH Fang-Yun
Title Calligrapher CHANG Ching-Chih
Typeset Gateway Visual Creative Co., Ltd
Printer Woei Lih Enterprise Co.,Ltd
Price NT\$ 400
Website: <http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege>

版權所有 翻印必究

中華民國97年12月

Copyright ©2008 by College of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC

ISSN 1814-1889