

28

闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal


汪玄題

Handwritten musical score for guitar, featuring lyrics and performance instructions. The score is written on multiple staves and includes the following elements:

- Lyrics:** "PONTE", "ACCEL", "AL PONTE", "NORMALE", "VERSO IL PONTE", "SUL PONTE", "IHR, HEERLECHEN!", "AN DIE LÜFTE, ...", "MAL...", "NORMALE".
- Performance Instructions:** "ACCEL", "AL PONTE", "NORMALE", "VERSO IL PONTE", "SUL PONTE", "AL", "NORMALE".
- Tempo/Speed Markings:** $\text{♩} = 92$, $\text{♩} = 30$, $\text{♩} = 60$, $\text{♩} = 120$.
- Dynamic Markings:** *pp*, *ppp*, *sf*.
- Other Notations:** "38" in a box, "III", "TO", "NORMALE", "3-5", "4".

闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

琺玄題 

關渡音樂學刊編輯委員會

主編 馬定一 國立臺北藝術大學音樂學系

編輯委員 (依姓名筆畫)

王美珠	國立臺北藝術大學音樂學研究所
車炎江	國立臺北藝術大學音樂學研究所
李秀琴	國立臺北藝術大學音樂學傳統音樂系
李婧慧	國立臺北藝術大學音樂學傳統音樂系
陳宜貞	國立嘉義大學音樂學系
莊惠君	國立臺灣師範大學音樂學系
盧文雅	國立臺北藝術大學音樂學研究所
簡秀珍	國立臺北藝術大學音樂學傳統音樂系
嚴福榮	東吳大學音樂學系

Kuandu Music Journal

Editor in Chief

MA, Ting- Yi Department of Music, Taipei National University of the Arts

Editorial Committee

WANG, Mei- Chu	Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts
CHE, Yan- Jiang	Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts
LEE, Schu-Chi	Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts
LEE, Ching- Huei	Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts
CHEN, Yi-Chen	Department of Music, National Chiayi University
CHUANG, Jane	Department of Music, National Taiwan Normal University
LU, Wen-Yea	Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts
JIAN, Hsiu-Jen	Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts
YIM, Fuk-Wing	Department of Music, Soochow University

主編序

第 28 期的《關渡音樂學刊》終於跟各位讀者見面了。這一期的四篇論文均為一時之選，不論是當代音樂大師的作品分析、宗教音樂的研究、電影音樂的評論或臺灣中小學音樂教育的褒貶，除了維持《關渡音樂學刊》一貫以來的開放性和多元化外，本期共來稿九篇論文，經校內、外評審和編輯委員會審議後，選出最具代表性和學術性的四篇論述與讀者分享，稿件審閱通過率為 44%。此外，第 29 和 30 期的主編將由傳統音樂系的簡秀珍老師接辦，也期待大家對關渡音樂學刊持續愛護與支持。

第 28 期「關渡音樂學刊」的四篇論文有：陳希茹老師對於二十世紀義大利作曲家諾諾 (Luigi Nono, 1924-90) 弦樂四重奏《斷片—寂靜，致迪歐提瑪》(Fragmente-Stille, an Diotima) 在美學上的探討；江玉玲老師持續發表其在宗教音樂領域中的研究成果：《流行音樂神劇〈路德〉與神祕劇〈慈運理檔案〉中信徒生活與教會音樂的轉型》；在美國的韓國鎧老師對電影音樂的評論分析：《電影〈逃獄三王〉和美國民間音樂興趣之復甦》；以及臺東大學何育真老師的《臺灣中小學音樂課程目標變革之批判論述分析》，這四篇主題、風格迥異的論文必能帶給讀者多元的閱讀樂趣。

最後，編輯小組要感謝學者們的投稿、審稿委員的認真與用心和學界先進與各位讀者的愛護與支持。同時也謝謝院長室秘書楊懷玉的協助，音樂學院蘇顯達院長、音樂系盧文雅主任和傳統音樂學系蔡凌蕙主任的支持，使學刊得以繼續成長茁壯。

《關渡音樂學刊》第二十八期主編

謹識

2018 年 9 月



《關渡音樂學刊》第二十八期

目 錄

主編序.....馬定一 iii

論文

在「有」「無」之間—
諾諾《斷片—寂靜，致迪歐提瑪》的靜默美學及其時空感之展現..... 陳希茹 1

流行音樂神劇《路德》與神祕劇《慈運理檔案》中
信徒生活與教會音樂的轉型.....江玉玲 31

電影《逃獄三王》和美國民間音樂興趣之復甦.....韓國鑽61

臺灣中小學音樂課程目標變革之批判論述分析.....何育真83

「關渡音樂學刊」徵稿細則..... 132

Contents

Preface.....	MA, Ting-Yi iii
--------------	-------------	-----------

Articles

1. Between “Being” and “Not Being” --- The Silence Aesthetics and the Expression of its Space-Time Sense in Luigi Nono’s <i>Fragmente-Stille, an Diotima</i>	CHEN, Hsi-Ju1
2. Transformation between Christian’s Life and Church Music through Pop-Oratorio “Luther” and Mystery Play “Die Akte Zwingli”.....	CHIANG, Yu-Ring31
3. Movie “O Brother, Where Art Thou?” and the Rejuvenation of Interest in American Folk Music.....	HAN, Kuo-Huang61
4. A Critical Discourse Analysis of Change of the Music Curriculum Goals for the Primary and Secondary School in Taiwan	HO, Yu-Chen83
"Kuandu Music Journal" Call for Papers.....		132

在「有」「無」之間—— 諾諾《斷片—寂靜，致迪歐提瑪》的靜默美學 及其時空感之展現¹

陳希茹

國立高雄師範大學音樂學系副教授

摘要

《斷片—寂靜，致迪歐提瑪》（*Fragmente-Stille, an Diotima*）是義大利作曲家路易吉·諾諾（Luigi Nono, 1924-1990）於 1979/80 年間所創作的一首弦樂四重奏。在那個盛行電子音樂以及致力開發有別於傳統樂器發聲法的年代裡，諾諾的回歸弦樂四重奏，顯得獨特。然而，這個作品儘管具有傳統的編制，卻沒有傳統弦樂四重奏所注重的聲部平衡，以及聲部間主題動機的對話與發展；取而代之的，是強調音色、音量、音區、觸絃方式、節奏與速度的混搭，在大量微弱音量、延長記號和休止符的底蘊下，呈現出一種靜默細緻的聲響氛圍。再加上諾諾從十九世紀德國抒情詩人賀德齡（Friedrich Hölderlin, 1770-1843）的詩作中所擷取而出的斷片（fragment），以及運用貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）、威爾第（Giuseppe Verdi, 1813-1901）和十五世紀尼德蘭樂派（Franco-Flemish school）作曲家歐克該姆（Johannes Ockeghem, c. 1420/25 - c. 1497）的想法或曲調作為素材，使得此作品不單只是斷片與寂靜風格的呈現，而是具有一種獨特的歷史時空感。據此，本文首先從曲中的寂靜手法與斷片風格出發，解析其靜默美學中所蘊含的多層次「有」「無」辯證關係；再嘗試連結樂曲中來自不同時空前輩作曲家與詩人的素材運用，勾勒出在靜默的「有」「無」之間，音樂時空的擴展與壓縮，體現後現代主義的共時性歷史觀。

關鍵字：路易吉·諾諾、斷片、寂靜、時空感、共時性、弦樂四重奏

1 此論文為筆者科技部專題研究計畫「賀德齡與二十世紀後半葉的斷片式手法」（99-2410-H-017-012-）之部分研究成果的延伸。

Between “Being” and “Not Being” --- The Silence Aesthetics and the Expression of its Space-Time Sense in Luigi Nono’s *Fragmente-Stille, an Diotima*

CHEN, Hsi-Ju

Associate Professor

Music Department of National Kaohsiung Normal University

Abstract

Fragmente-Stille an Diotima is a string quartet composed by the Italian composer Luigi Nono (1924-1990) in 1979/80. While electronic music is current, and the development of voice production is different from traditional musical instruments, Nono’s return to string quartet is unique. However, despite the traditional genre, this work does not show the characteristics of traditional string quartet – sound balance and dialogue and development of thematic motives between the parts; instead, it emphasizes a mix-and-match style of timbre, volume, register, articulation, rhythm, and tempo. Because of frequent subtle low-volumes, fermatas, and rests, the work represents a silent sound atmosphere. Together with the fragments extracted from the poems of the 19th-century German lyric poet Friedrich Hölderlin (1770-1843), and the application of the ideas and tunes of Ludwig van Beethoven (1770-1827), Giuseppe Verdi (1813-1901) and the Franco-Flemish composer Johannes Ockeghem (c. 1420/25 - c. 1497) in the fifteenth century, Nono’s work not only represents the fragmentation and silence, but also a unique sense of historical space-time. Based on this, the paper begins with explications of silence technique and fragment style of the work; analyzes the dialectical relationships within multi-level “being” and “not being” contained in the silence aesthetics; then try to connect the applied materials of previous composers and poet from different space-time to outline the expansion and compression of music space-time sense between “being” and “not being” of silence. In this way the work reflects the synchronic historical view of postmodernism.

Keywords: Luigi Nono, Fragment, Silence, Space-Time Sense, Synchronicity, String Quartet

“天空是靜默的，唯有靜默，才会有回音。”

--- 卡夫卡《鄉村婚禮籌備及遺稿中的其他散文》，頁 91²

前言

《斷片—寂靜，致迪歐提瑪》（*Fragmente-Stille, an Diotima*）是義大利作曲家路易吉·諾諾（Luigi Nono, 1924-1990）於 1979/80 年間所創作的一首弦樂四重奏。³ 就如諾諾許多其他的作品一樣，我們常常可以從作曲家所下的標題中一窺作品可能呈現的風格和意義。據此，「斷片」（*Fragmente*）與「寂靜」（*Stille*）即成為此曲手法與風格上的兩大指標。

在樂譜的前言中，作曲家針對如何呈現這兩大特色提出演奏上的指示：首先，諾諾說明樂譜上所標示的斷片，是擷取自德國十八世紀末至十九世紀中抒情詩人賀德齡（Friedrich Hölderlin, 1770-1843）的詩作，但是這些文字雖然被寫在樂譜上，卻“絕不能被唱出或唸出來”，也“絕非作為標題音樂的提示”；⁴ 換句話說，音樂家只能看著這些斷片文字演奏，而聽眾在沒有樂譜的情況下，很有可能對這些斷片的存在是毫不知情的。⁵

另一個引人注目的手法，是諾諾為此曲所創化的十二種延長 / 寂靜記號（*Fermaten*）。在這首約三十分鐘的作品裡，這些所創化出來的延長 / 寂靜記號就出現高達一百五十次，而且作曲家還在每個延長記號旁標示其應延續的秒數，有些甚至長達半分鐘。可想而知，頻繁出現延長與休止的結果，造就了此曲「寂靜」的特質。

至於標題中的第三部分「迪歐提瑪」（*Diotima*），則是賀德齡多部有關愛情的詩作以及小說中的女主角。Diotima 這個名字源起於柏拉圖（Platon, 428/27 B. C. - 348/47 B. C.）的《饗宴篇》（*Symposium*, 385-370 B. C.），是一位對愛的本質有深刻見解的女性。她對愛的哲學性觀點，後來被稱為「柏拉圖式的愛情」。由於這部以對話和討論形式寫成的《饗宴篇》影響後代深遠，致使迪歐提瑪這個名字在文學與藝術發展上不斷地被提起，賀德齡即是其中一位深受影響的詩人。賀德齡或以迪歐提瑪作為愛人的隱喻，或是舒展迪歐提瑪那柏拉圖式的愛情觀；而在著名小說《賀伯里翁》（*Hyperion*, 1797/99）中，迪歐提瑪除了作為主角的愛人之外，也是一種更高精神層次的化身：她鼓勵男主角賀伯里翁朝自己的靈魂使命邁進，對於賀伯里翁而言，迪歐提瑪是愛與美的最高象徵。

在斷片與寂靜的主體風格設計之下，作品標題最後的“致迪歐提瑪”（*an Diotima*）將上述的風格匯集帶入一個關於人時空的想像裡。迪歐提瑪這個角色從柏拉圖的《饗宴篇》經過

2 法蘭茲·卡夫卡（Franz Kafka）著，彼得·霍夫勒（Peter Höfle）編，闕旭玲譯。《在與世界的對抗中：慢讀卡夫卡》（*Lektür für Minuten. Betrachtungen aus seinem Werk. Auswahl und Nachwort von Peter Höfle*）。台北市：商周，2015，頁 107。卡夫卡在一九一七年因遭逢健康與感情的變故，轉而開始具有箴言式風格的短文創作。《鄉村婚禮籌備及遺稿中的其他散文》（*Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*）即是這一時期重要的創作札記之一，由好友馬克思·布羅德（Max Brod）整理遺稿後出版。

3 《斷片—寧靜，致迪歐提瑪》是諾諾受德國波昂（Bonn）市政府委託，於 1980 年為慶祝第三十屆貝多芬節（Beethovenfest）而創作的作品，首演由 Quartetto LaSalle 擔任演出。

4 關於此曲前言的原文請參見註 27 和 28。

5 即使節目冊上有附加斷片，相信聽眾還是很難能從音樂中產生和斷片的連結。

賀德齡的筆下，來到二十世紀後半諾諾的《斷片—寂靜，致迪歐提瑪》，期間已相隔兩千多年，迪歐提瑪也從文學中愛的智者幻化成諾諾音樂中時「有」時「無」的斷片風格。除此之外，諾諾還在作品中加入了貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）於弦樂四重奏作品一三二（*String Quartet No. 15 in A minor, Op. 132*）第三樂章所使用的術語“帶著內心最深切的感受”（“mit innigster Empfindung”）以及“輕聲”（“sotto voce”）、引用歐克該姆（Johannes Ockeghem, c. 1420/25 - c. 1497）香頌曲〈厄運擊潰我〉（“Malor me bat”）的曲調，並以威爾第（Giuseppe Verdi, 1813-1901）於合唱曲〈聖母瑪利亞〉（“Ave Maria”）中所使用的「謎式音階」（*scala enigmatica*）作為音高與音程的素材，呈現一幅於音樂歷史中漫遊的景象。在一片靜默與斷片的境地裡，作曲家如何處理這些歷史素材的時空移轉，以傳達作品深沈的靜默美學與時空感，即成為本文關注的重點。

文獻回顧

在創作《斷片—寂靜，致迪歐提瑪》之前，諾諾的音樂戲劇作品《承載著愛的大太陽》（*Al gran sole carico d'amore, 1978*）延續作曲家向來為其左派政治理念發聲的路線，這是一部充滿勞工階層革命抗爭的場景。然而接下來的《斷片—寂靜，致迪歐提瑪》，曲風一改往常的激烈外放，從革命與強調社會開放思想的訴求，轉入靜謐內斂的氛圍，曲中沒有明顯的抗爭與反壓迫議題，再加上回歸傳統弦樂四重奏的編制，沒有電子音樂的運用，這些完全顛覆人們一向對其音樂風格的認識，諾諾甚至因為這個作品遭受政治夥伴責難，認為諾諾背叛了他們，不再為其發聲；學界則討論這個作品是否代表諾諾曲風改變的轉折點？或是晚期風格的濫觴？還是作曲家已對這個世界絕望，憤而離去？其中 Pestalozza 以及 Metzger 都在這一議題上提出思考，兩人皆認為《斷片—寂靜，致迪歐提瑪》即使曲風不似以往，仍可由手法中看到諾諾一向對於政治的批判：Pestalozza 以禁止斷片文字被唸出或唱出為例，認為器樂聲響得以突破文字語言的框限，建立自己的音樂主體價值，象徵民眾打破社會上層階級的壓迫；或是眾多的延長與休止記號所帶來的沈默，傳達出社會上缺乏對談與溝通的問題。⁶ Metzger 則從黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）的認知理論（*Erkenntnis*）出發，解釋諾諾的曲風從外在抗爭走入內在靜謐，並非是一種逃避—從外在的醜陋社會逃進一個私人的內心世界，相反的，是外在世界走進四重奏的內心世界，達到主客體的結合和認知。⁷ 面對外界的討論和質疑，諾諾儘管曾經表達過之前的激烈風格常常只是表面的行動，而且那已是一段結束的時期，⁸ 但也強調“我不曾改變；即使溫柔、私密也有它群眾、政治的一面。

6 Luigi Pestalozza, “Ausgangspunkt Nono (nach dem *Quartett*),” *Musik-Konzepte 20 Luigi Nono*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (München: edition text + kritik, 1981), 6-7.

7 Heinz-Klaus Metzger, “Wendepunkt Quartett?” *Musik-Konzepte 20 Luigi Nono*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (München: edition text + kritik, 1981), 94.

8 Pestalozza, 10.

因此我的弦樂四重奏不是一條新的回歸路線，而是我當前正在實驗的事情：用最微小的手法表達巨大、抗爭性的思想。”⁹ 諾諾的話清楚說明他仍一貫堅守他的政治初衷，只是在手法上有所改變，用另一種方式訴求那渴望的烏托邦。的確，若我們比對《承載著愛的大太陽》和《斷片—寂靜，致迪歐提瑪》，會發現兩者之間並非絕對的反差，至少在角色和手法上是有連結的：兩部作品皆以女性為主體，題材皆與愛有關，而且《承載著愛的大太陽》在手法上也是以斷片風格寫成，不論劇情、場景結構、人物等都沒有前後的連貫性，題材是從不同作品或社會事件中擷取拼貼而成。就這一點來說，和諾諾從賀德齡不同詩作中擷取而成的斷片，以及從歐克該姆、貝多芬與威爾第的作品中引用曲調和術語的手法，實有異曲同工之妙。

除了對此作品的定位討論之外，那些寫在樂譜上方的斷片，儘管不能被唸出或唱出，但是否仍影響音樂的呈現？是否也和藝術歌曲的字音關係一樣緊密？同樣成為關注焦點。Linden 即對此深入觀察每個斷片與音樂之間的互動，儘管在某些段落的確看得到兩造的呼應，然整體而言，作者的詮釋仍顯得有些牽強與獨斷。¹⁰ 這令我們不禁想問，這是否是諾諾創作當時的初衷？畢竟從理念來看，諾諾強調音樂時序的破碎性，甚至是允許混亂的，以凸顯人們在歷史時空中的漫遊與追尋過程，再加上斷片留白所帶來的自由想像空間，在這樣的情況下，我們是否適合將音樂與斷片框住，讓原本強調音色層次與靜默空間的聲響，得到一個近乎標題音樂的解讀？同樣地，Frobenius 也作類似的嘗試，除了觀察斷片和樂段之間的呼應之外，更進一步將延長記號、休止符、術語、速度、拍號等彙整出一套曲式架構，賦予此作品原本不具有的邏輯性。¹¹ 其他如 Spree, Allwardt, Drees 等人，也都從不同面向出發，嘗試勾勒出此曲的整體曲式。¹² Mauser 則視斷片如同“發出文學聲響的總譜”（“Literatur klingende Partitur”）¹³，並從諾諾構思斷片順序的手稿中，發現這些斷片呈現出三個進程：獨自—群體生命的美好—烏托邦，而作為音樂主要素材的增四度音程，其符值亦隨著上述的斷片進程，從一開始單獨存在的長符值，發展成三連音或五連音，對應“獨自”和“群體”的美好。¹⁴ 上述分析研究顯示，我們常會習慣性地嘗試將原本破碎留白的事物完整邏輯化，這固然可以提供我們多方理解樂曲的可能性，但筆者認為，在分析過程中，我們還是應該多少保留住作品那原始破碎、留白、以及無目的漫遊的性格。

9 “Ich habe mich keineswegs verändert; auch das Zarte, Private hat seine kollektive, politische Seite. Deshalb ist mein Streichquartett nicht Ausdruck einer neuen retrospektiven Linie bei mir, sondern meines gegenwärtigen Experimentierstandes: ich will die große, auführerische Aussage mit kleinsten Mitteln.” 原文出自 Ellen Kohlhaas, “Römerbad-Musiktage Badenweiler: Schumann oder der Stachel in der Versöhnlichkeit,” *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 3 (1980): 27. 在此引用自 Metzger, 112.

10 Werner Linden, *Luigi Nonos Weg zum Streichquartett. Vergleichende Analyse* (Kassel: Bärenreiter, 1989).

11 Wolf Frobenius, “Luigi Nonos Streichquartett ‘Fragmente – Stille, An Diotima,’” *Archiv für Musikwissenschaft* LIV, Heft 3 (1997): 177-193.

12 Hermann Spree, “Fragmente – Stille, An Diotima”. *Ein analytischer Versuch zu Luigi Nonos Streichquartett* (Saarbrücken: Pfau, 1992); Ingrid Allwardt, *Die Stimme der Diotima. Friedrich Hölderlin und Luigi Nono* (Berlin: Kadmos, 2004), 51-71; Stefan Drees, *Architektur und Fragment. Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos* (Saarbrücken: Pfau, 1998).

13 Siegfried Mauser, “An Diotima...: Dichtung als Partitur,” *Die Musik Luigi Nonos*, hrsg. von Otto Kolleritsch (Wien/Graz: Universal Edition, 1991), 172.

14 *Ibid.*, 168-172.

賀德齡在世時未受到重視，卻在二十世紀開始引起學界對他的好奇，更在二十世紀後半與當代音樂創作產生緊密的關聯。針對二十世紀作曲家經常採用賀德齡晚期的詩作和斷片作為素材，Binder 和 Kurz 分別提出他們的見解，認為這些作品的特色在於一種對立融合的關係：古希臘韻腳與自由韻腳的融合¹⁵ 以及詩體和散文體的結合¹⁶。在古希臘韻腳的框架下間接使用自由韻腳，以及在詩的形式下將文字散文化，或是在散文體裁下出現詩句的韻律感，這些手法皆使得賀德齡的作品散發出一股獨特的前衛與開放性，或許這也是賀德齡作品吸引二十世紀作曲家的原因之一。Kreuzer 則提到在二十世紀運用賀德齡斷片的音樂作品裡，重要的並非是文字與音樂之間如何相得益彰的關係，也就是說，音樂並非如十九世紀的藝術歌曲一般，用來表達歌詞的意義和情感，而是文字與音樂因分屬兩種表現媒材，他們的衝突與獨立性才是這些音樂作品訴求的主題。¹⁷ 這使得語言和音樂的關係也因此重新引起作曲家們的重視，其中最著名的莫過於諾諾和史托克豪森（Karlheinz Stockhausen, 1928-2007）的討論。¹⁸

至於賀德齡與二十世紀眾多作曲家之間的研究，最常被提及的就是諾諾，以及他的代表作之一《斷片—寧靜，致迪歐提瑪》。諾諾自七〇年代後半起開始對賀德齡的詩作產生高度興趣，尤其被賀德齡詩中密集出現有表現力的圖像以及聲響的描繪所吸引，¹⁹ 進而在後期作品中時常融入賀德齡的想法或作品素材。賀德齡與諾諾雖屬不同時空，卻在理念上多處重疊：政治上兩人皆（曾）對革命懷抱憧憬，並在作品裡表達其政治理念。²⁰ 此外，兩人對靜默與時間觀的論點也相似。

因為斷片而引發對於時間的思考，在哲學上有諸多討論。Rohbeck 彙整哲學史上各家對於時間的探討，在二十世紀尤以班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）和阿多諾（Theodor W. Adorno, 1903-1969）的歷史史觀影響最著。²¹ 在班雅明的〈論歷史概念〉中，同時性史觀是藉由世代之間傳承的一種「神秘的約定」（“eine geheime Verabredung”）串連起過去、現在和未來，²² 而這「神秘的約定」又根基於當時文學、美學與哲學對於「回憶」（“Erinnerung”）的探討。同樣地，「寂靜」（silence）也是跨越繪畫、音樂、文學，甚至心理學的議題。Samarin 認為「寂靜」並非沒有意義，它就像數學中的零一樣，雖然代表「不存在」，卻仍有其功能。²³ Seidl 說明「寂靜」並非沒有聲響，而是一個小聲、幾乎聽不到聲音的空間環境，

15 Wolfgang Binder, “Hölderlins Verskunst,” *Hölderlin-Jahrbuch* 23 (1982/1983): 10-33.

16 Gerhard Kurz, “Hölderlins poetische Sprache,” *Hölderlin-Jahrbuch* 23 (1982/1983): 34-53.

17 Johann Kreuzer (Hrsg.), *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002), 501.

18 Minoru Shimizu, “Verständlichkeit des Abgebrochenen. Musik und Sprache bei Nono im Kontrast zu Stockhausen,” *Aspetti musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000*, hrsg. von Norbert Bolin etc. (Köln-Rheinkassel: Dohr, 2001), 315-319.

19 Mauser, 167.

20 賀德齡為法國大革命的擁護者，Gold 因此嘗試在賀德齡的作品中觀察其文學手法與政治革命的關聯。Joshua Robert Gold, “‘In Stürmen der Zeit’: Poetics and Revolution in the Works of Friedrich Hölderlin,” (Ph.D. Dissertation, Princeton University, 2004).

21 Johannes Rohbeck, *Geschichtsphilosophie zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2004).

22 Walter Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte,” in R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser (ed.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, I, 2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976), 691-703.

23 William J. Samarin, “Language of Silence,” *Practical Anthropology* 12 (1965): 115.

這些微弱的聲響我們其實應該聽得到，只是沒有感受到而已。²⁴ 綜合 Seidl 和 Piltz 的觀點，寂靜和沉默具有空間與時間上的意義，若我們觀察賀德齡在斷片空間上的設計，以及斷片在內容意義上的留白所引發對於語言時間邏輯的思考，這些的確呼應了哲學和美學上對於寂靜和沉默的討論。

綜觀上述相關文獻，大多聚焦在作品的定位問題、斷片與音樂的連結、樂曲結構和邏輯的分析、諾諾與賀德齡、寂靜與斷片的意義等議題。針對作品中沿用貝多芬的術語、以威爾第的「謎式音階」作為音高和音程素材，以及引用歐克該姆的香頌曲調等手法，雖見於文獻中，卻大多僅限基礎的分析介紹，然它們卻是建立此曲歷史感的關鍵所在。環視二十世紀後半眾多涉及寂靜美學與斷片風格的作品，《斷片—寧靜，致迪歐提瑪》不同於他首的獨特性何在？在寂靜與破碎的音樂底蘊下，這些歷史素材如何在諾諾的理念下漫遊、互動，進而構築出此曲的時空感，即成為本文聚焦之處。

多層次的「有」「無」辯證

諾諾以賀德齡的作品作為素材，在二十世紀後半當代音樂的創作中並非特例。賀德齡於一七七〇年出生於德國小鎮勞芬（Lauffen），自小即接受拉丁文學校的教育，這使得他後來的文學作品有著濃厚的古希臘素材與氛圍。在圖賓恩大學（Universität Tübingen）期間，賀德齡結識未來的哲學家黑格爾和謝林（Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, 1775-1854），也和當時的文學家有所往來；1794-95 年間，賀德齡前往耶那大學（Universität Jena）聽費希特（Johann Gottlieb Fichte, 1762-1814）講課，同時也認識了歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）和席勒（Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805），可能還有浪漫主義早期詩人諾瓦利斯（Novalis, 1772-1801）。然而儘管擁有這樣的人脈，賀德齡的作品在生前並未受到重視。嚴重的幻想症使得他無法有一穩定的工作，賀德齡只當過幾次短暫的家庭教師，經濟非常困窘，終其一生大部分皆依賴母親與友人的救濟和照顧。生平最後 36 年（1807-43）是寄住在友人 Ernst Zimmer 家中的閣樓，史稱「賀德齡鐘樓」（“Hölderlinturm”）。

賀德齡在世時未受到重視，有趣的是，時至二十世紀卻引起世人廣泛的迴響，人們逐漸了解其作品裡的創作手法與獨特性，並進而視其為德國文學發展中的高峰。除了作品裡展現深厚的古希臘文化素養之外，賀德齡也常在詩中使用自由韻體，為十九世紀浪漫主義文學開啟先鋒。

24 Wilhelm Seidl, Artikel “Stille,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, Band 8 (Kassel: Bärenreiter, 1998), 1760.

在賀德齡留下的詩作中，有部分是屬於斷片，它們或句或字，或僅存標題，表面上看起來似乎是未完成的作品，但也可能是之後佚失，或是屬於創作過程中的構思階段，或根本是作者的本意。²⁵ 這些斷片尤其引起二十世紀作曲家的重視，他們以賀德齡的斷片為素材，開展出一連串的實驗性手法。這些作品包含歌曲、室內樂、合唱與管弦樂團等不同曲種，作曲家也跨越不同國籍，顯示賀德齡的文字語言和斷片風格所具有的潛力。²⁶

諾諾即在這一風潮中創作了《斷片—寧靜，致迪歐提瑪》，但有別於其他作曲家直接引用賀德齡的斷句，諾諾則是從賀德齡的完整作品中節錄出屬於他“自己的”，或者是說，屬於《斷片—寧靜，致迪歐提瑪》的斷片，並在前言中說明每個斷片從哪一首詩的哪一行而來，如下方一至五句所示：

... GEHEIMERE WELT... DA "GÖTTER WANDELTEN EINST..." VERSO 12
 ... ALLEIN... DA "AN DIOTIMA" VERSO 2
 ... SELIGES ANGESICHT... DA "WOHL GEH ICH TÄGLICH" VERSO 8
 ... DIE SELIGEN AUGEN... DA "HYPERIONS SCHICKSALS LIED" VERSO 13
 ... INS TIEFSTE HEUZ... DA "DIOTIMA" VERSO 81

© Copyright 1980, by G. RICORDI & C. s.p.a. – Milano

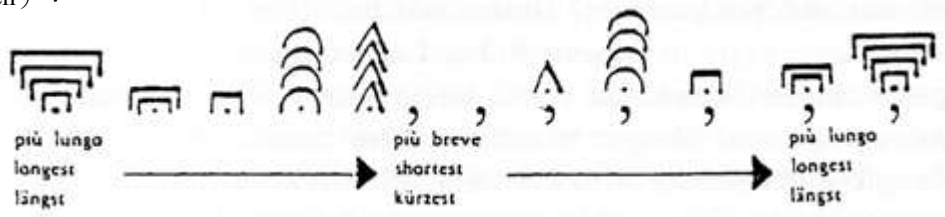
…神秘的世界…	擷取自“神祇們曾經改變…，”第 12 行詩
…獨自…	擷取自“致迪歐提瑪”第 2 行詩
…受福喜樂的臉龐…	擷取自“我每日愉悅地行走”第 8 行詩
…受福喜樂的雙眸…	擷取自“賀伯里翁的命運之歌”第 13 行詩
…往內心最深處…	擷取自“迪歐提瑪”第 81 行詩

【表 1】諾諾：《斷片—寂靜，致迪歐提瑪》前言中第一至第五斷片及其中譯

- 25 這些斷片因為數量不少，因而也引起重視，在 1946 年出版的《賀德齡全集》（Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, 8 Bde. Hrsg. von Friedrich Beissner. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1946-1985），史稱「司圖加特版本」（“Stuttgarter Ausgabe”）中，主編 Friedrich Beissner 將這些斷片匯整於其中的第二冊〈構思和殘篇〉（“Pläne und Bruchstücke”），並予以編碼至 92 號；另有由 E. Sattler 於 1975-2006 年間所編訂的「法蘭克福版本」（“Frankfurter Ausgabe”），共計 20 冊，為賀德齡作品的兩大權威版本。
- 26 二十世紀後半和賀德齡斷片有關的作品為數不少，在此僅列舉數首：班雅明·布列頓（Benjamin Britten, 1913-1976）為男高音和鋼琴所創作的套曲《六首賀德齡—斷片》（*Sechs Hölderlin-Fragmente*, op. 61, 1958）、漢斯·漢徹（Hans Werner Henze, 1926-2012）為吉他、男高音和八個獨奏樂器所寫的室內樂作品《室內樂 1958，根據賀德齡的讚美詩〈在可愛的湛藍中〉》（*Kammermusik 1958 über die Hymne “In lieblicher Bläue” von Hölderlin*, 1958）、漢斯·霍立格（Heinz Holliger, 1939-）的歌曲《四季，歌曲根據史卡達內利（賀德齡）的詩》（*Die Jahreszeiten. Lieder nach Gedichten von Scardanelli (Hölderlin)*, 1975/1978/1979）、沃夫岡·林姆（Wolfgang Rihm, 1952-）為聲樂和鋼琴而創作的《賀德齡—斷片》（*Hölderlin-Fragmenten für Gesang und Klavier*, 1976/77）、喬治·李給替（György Ligeti, 1923-2006）的合唱曲《三首幻想曲，根據賀德齡為混聲無伴奏而作》（*Drei Phantasien für gemischten Chor a cappella nach Friedrich Hölderlin*, 1982）、喬治·庫塔克（György Kurtág, 1926-）為男高音和鋼琴而作的《賀德齡：致…（一個斷片）》（*Hölderlin: “An…” (A Fragment)*, 1988/89）等。

來覺察自己內在的感受力，從而自然而然地奏出“« 內心最深處而起的溫柔聲音 »”，達到一種樂音、覺知力與“其它空間或天空”能量上的交融。

在譜例 1 還出現了一些特殊記號，這是諾諾為此曲所創化的十二種延長 / 寂靜記號（Fermaten）：



© Copyright 1980, by G. RICORDI & C. s.p.a. – Milano

【圖 1】諾諾：《斷片—寧靜，致迪歐提瑪》前言中所說明的十二種延長 / 寂靜記號

前言中，作曲家列出這十二個延長 / 寂靜記號的光譜：最左邊的記號代表延長記號過程中聲音逐漸消失的部分耗時最久，向右依序縮短音值，直至中間，在符號的底端出現類似逗點的符號，代表聲音消失，進入寂靜無聲的狀態，之後愈靠右代表寂靜的時間愈長，最右邊即是此曲無聲最久的符號，剛好和最左邊的最長持續音符號形成呼應，分別代表演奏延長記號的過程中，前段還聽得到聲音的部分以及之後進入無聲休止部分的最長時間，兩造的差異僅在於符號底端是否有代表寂靜的逗點符號。

儘管是延長 / 寂靜記號，諾諾仍強調演奏者應“帶著自由開放的想像力多方感受這些延長 / 寂靜記號，想像身處夢幻境地、或是突然的狂喜、或是未說出的想法、或是平靜的呼吸、亦或« 永恆 »歌唱»的寂靜。”²⁸

以上作曲家關於文字上的斷片以及音樂上延長 / 寂靜記號的演奏提示，已傳達出兩者一些共同的特質，即「破碎」、「留白」和「沈默」，而且三者之間形成一種微妙的依存關係：斷片本身就是代表破碎的、不完整的，那些未寫出的字句所營造出文意上的留白，阻斷完整語意的形塑，亦可視為是一種線性思考邏輯上的「沈默」；而這些斷片文字既然已被寫在樂譜上，卻又被要求不能被唸出或唱出來，同樣也是一種對於歌詞 / 文字的「沈默」。

賀德齡在作品中曾提到「寂靜」（Stille）和「沈默」（Schweigen）兩個概念，他們雖然看似同義，但仍可區分彼此的不同：Piltz 認為「寂靜」是動作的停止、沒有聲響，它可以是永恆的，沒有開始與結束；而「沈默」是停止說話，只有在說話的時候才會發生。而且兩

28 “Die Fermaten sind immer verschiedenartig zu empfinden mit offener Phantasie

- für träumende Räume
- für plötzliche Ekstasen
- für unaussprechliche Gedanken
- für ruhige Atemzüge

und

für die Stille des «zeitlosen»«Singens».” Ibid.

者也有先後因果關係，即「寂靜」的先決條件必須先「沉默」。²⁹ 也就是說，「沉默」是建立在「有」和「無」的相對關係上，從有到無，或是「否定」「消除」既有的、傳統的、習慣性的思維。據此，作品中的斷片與留白、慣有的文思邏輯發展遭到撕裂而呈現破碎、以及寫出文字卻不唸出唱出等，皆可視為是一種「沈默的過程」。

在音樂部分，我們同樣發現有類似的「沈默過程」，而且甚至是更明確的！如前所述，諾諾所創化的延長與寂靜記號，在這首約三十分鐘的作品裡就出現多達一百五十次。從譜例 1 中即可看到這些延長記號的使用，如方框處所示，諾諾還特別加註“盡可能拉長，約 9-13 秒”（“SO LANG WIE MÖGLICH, ca' 9"-13'"）。每個延長記號都代表著一個樂音從有聲到無聲的沈默過程，可以想像，樂曲在加入這些延長 / 寂靜記號之後，有聲和無聲的比例大大不同於過往傳統樂曲中音樂和休止符的關係，微弱聲響與留白的時間增多了，無形中也切斷了音樂行進的流暢感與傳統上我們所熟悉的樂思發展，營造出音樂的斷裂性風格，這和上述斷片造成文字上思考邏輯發展的「沈默」形成呼應，而成為音樂線性發展上的「沈默」。因此，作品標題上的“斷片”，指的不僅是諾諾自賀德齡詩作中擷取而出的文字，亦是樂曲在加入一百五十個延長 / 寂靜記號之後所呈現的音樂風格。

同樣的，作品標題上的“寂靜”，也是語言和音樂匯集而成的風格，而且是兩造在歷經不同層次的「沈默過程」後所進入的境地。因此，在本文中，筆者將之解釋為「靜默」，而非單純的「寂靜」，以彰顯這樣的寂靜，是從「有」和「無」的二元辯證關係發展而來的，甚至在表面上看似「無」的狀態，內在仍然蘊含著進一步「有」和「無」的辯證過程：以諾諾寫在譜上的斷片為例，存在於譜上卻不能唸出或唱出，這是表層的「有」和「無」，但是即使不能唱出文字，作曲家卻希望“演奏者應完全根據這些斷片的本質，以及根據「從內心最深處而起的溫柔聲音」之自性而「歌唱」”。這時，表面上「未唱出」的「無」，轉化成內心深處的溫柔聲音與歌唱，造成一種媒材與空間上的遞移，在「留白」的情境下，產生另一種「有」的狀態。同樣地，演奏者也應該在演奏延長與寂靜記號時，如上述“帶著自由開放的想像力多方感受這些延長記號，想像身處夢幻境地、或是突然的狂喜、或是未說出的想法、或是平靜的呼吸、亦或「永恆」歌唱的寂靜。”所以，在延長 / 寂靜記號表面的「靜默」和「無」之下，是帶著想像力、情緒、想法、呼吸或歌唱的。這樣的「寂靜」，是自性、豐富且自由的，亦是在「有」聲響的對照之下所開展的靜默世界。

於是我們不難想像，「留白」在這首作品中所扮演的重要角色：斷片的「留白」營造了無限的想像空間，使得我們在延長與寂靜記號的「留白」中得以聽見心靈深處那微細的聲音。而留白的產生，正是建立在「有」和「無」的互動關係上，隨著聲音逐漸微弱消逝，延長 / 寂靜記號正標示著一段段從有到無的過程。此外，除了前述諾諾所發明的十二種延長 / 寂靜記號之外，作品中還充滿著從 *p* 到 *pppp* 不同層次的微弱聲響，再加上各式不同的觸絃法，

29 Wolfgang Piltz, *Die Philosophie des Schweigens – Das Schweigen in der Philosophie* (Ph.D Dissertation, Universität Würzburg, 1987), 174.

例如近指板奏、近琴橋奏、用弓背奏、泛音等，聲部之間即使拉奏同樣的音，卻經常使用不同的音量和觸絃法，例如譜例 1 所示，一開始第二和第一小提琴先後奏出 $c^\sharp-e^b$ 音程，但第二小提琴應以 *mf* 的近琴橋奏 (*arco battuto al ponte*) 奏出，第一小提琴則以 *pp* 漸強至 *mp* 的近指板奏 (*flautato*) 接續。接下去第一小提琴和中提琴的 *a* 音、第一二小提琴和中提琴的 $g^\sharp-d$ 音程等，皆可看到同樣的手法，造成在寂靜中，聲部間非常細微的音量與音色層次變化，諾諾稱此為「有色彩的」寂靜 (“colored” silence)³⁰，這也讓作品時常散發出一種似有似無的氛圍，有別於傳統弦樂四重奏所強調的聲部間主題動機的對話與發展。

微弱音量、加上延長 / 寂靜記號的設計，以及缺乏旋律線條，樂曲遂形成一種斷斷續續的風格，使得休止和無聲在《斷片—寧靜，致迪歐提瑪》中跳脫其傳統上作為區隔樂句、樂章和終止作品的結構功能，晉升為作品的主體，同樣具表現力，其重要性甚至凌駕於聲音之上。誠如 Zenck 所言，在這作品中沉默是主體，聲響是例外；³¹ 或是如 Stenzl 形容作品中的聲音如同「聲響島嶼」 (“Klanginseln”)，散落在寂靜的汪洋中，向四面八方開展。³² 根據 Stenzl 的形容，靜默擴大了作品的音樂空間，如汪洋大海般，讓不論是實際上的弦樂聲響，或是內心深處的溫柔聲音，都能向四面八方自由地發散。

諾諾作品中的靜默，同時也傳達出賀德齡晚期詩作中一個重要的議題—即語言的有限。身為文學家的他，卻質疑語言的表現力，在《賀伯里翁》男主角 Hyperion 寫給 Diotima 的最後第三封信中出現這麼一段話：「相信我而且想想看，我由衷地告訴妳：語言是最多餘的。最好的永遠都留在自己身上，而且沉靜在內心深處，如同沉靜在海底的珍珠般。」³³ 在 1801 年的詩作〈還鄉〉 (“Heimkunft”) 的最後一段詩節中，主角用一連串的問題質疑語言的有限性以及隱涉語言根本是多餘的，這些問句和懷疑最後凝結成一句結論—“我們必須時常沉默” (“Schweigen müssen wir oft”)³⁴。

以寂靜作為音樂主體的想法在二十世紀至今的現代音樂創作中屢見不鮮，其中最著名的作品誠屬凱吉 (John Cage, 1912-1992) 的《四分三十三秒》 (4'33", 1952)。此曲雖非探討寂靜議題的首例，但因其極端呈現「寂靜」而所引起的震撼，足以讓人們開始認真思考什麼是音樂，以及對於音樂在寂靜中的存在與否之探討。舞台上長達四分三十三秒的無聲，讓來

30 David Gabriel Blumberg, “‘Singen möchte ich...’: Hölderlin’s Echo in New Music,” (Ph.D Dissertation, University of California, Berkeley, 1996), 95.

31 Martin Zenck, “Dal niente – Vom Verlöschen der Musik: Zum Paradigmawechsel vom Klang zur Stille in der Musik des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts,” *MusikTexte* 55 (1994): 21.

32 Jürg Stenzl, “Fragmente – Stille, An Diotima: Konzert am 30. Juli, Mozarteum,” *Brennpunkt Nono: Programmbuch Zeitfluss* 93, ed. by Joseph Häusler (Zürich: Palladion, 1993), 54.

33 “Glaube mir und denk, ich sags aus tiefer Seele dir: die Sprache ist ein großer Überfluß. Das Beste bleibt doch immer für sich und ruht in seiner Tiefe, wie die Perle im Grunde des Meers.” Friedrich Hölderlin, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* (Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1998), 132.

34 “Wenn wir segnen das Mahl, wen darf ich nennen und wenn wir Ruhe vom Leben des Tags, saget, wie bring ich den Dank? Nenn ich den Hohen dabei? Unschickliches liebet ein Gott nicht, Ihn zu fassen, ist fast unsere Freude zu klein. Schweigen müssen wir oft; ...” Friedrich Hölderlin, “Heimkunft,” *Gedichte. Eine Auswahl*. Hrsg. von Gerhard Kurz (Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2003), 75.

自環境與觀眾席上的聲響成為主體，據此，「有」和「無」的二元關係是明確的；近三十年後，我們在諾諾的作品中仍然看到以寂靜為主體的想法，然而相較於《四分三十三秒》，《斷片—寂靜，致迪歐提瑪》並非全然無聲，而是呈現出一個動態的沈默過程，音樂游離在微弱聲響與一百五十次的延長/寂靜記號裡，並在有聲/無聲的探討中提供更多層次的思考：若以海德格（Martin Heidegger, 1889-1976）在他的二十世紀哲學鉅作《存有與時間》（*Sein und Zeit*, 1927）中的概念來說明，諾諾所指的那些在沈默的斷片裡“從其它空間或天空傳來的沉默「歌曲」”、“從內心最深處而起的溫柔聲音”之自性而「歌唱」”，或是在延長/寂靜記號中，“帶著自由開放的想像力多方感受這些延長/寂靜記號，想像身處夢幻境地、或是突然的狂喜、或是未說出的想法、或是平靜的呼吸、亦或「永恆」的「歌唱」的寂靜”，可被視為是一種形而上抽象的「存有」³⁵（*Sein*），它們不存在於譜上，卻是音樂最本真的源頭；而寫在譜上的斷片與延長/寂靜記號則是具體實存的「存有者」³⁶（*Seiendes*），兩者在海德格的思想裡是互相依存，一體兩面的。海德格的哲學提醒我們重新審視一切事物的「存有」意義，它不應該只是我們看得到摸得到聽得到的「存在」，而是一種可以超越現有時空的共時性意義。在諾諾的演奏指示中，諸如其它空間或天空傳來的沉默「歌曲」、內心深處的聲音、夢幻境地、未說出的想法、平靜的呼吸、永恆的寂靜等，的確沒有既定的時空性，這些「存有」，交織著舞台上具體的弦樂聲響，或是以海德格的話語來說，「存有」也必須依附在「存有者」之上才能產生意義，兩者相輔相成，形成一體。據此，前述多層次的有/無辯證關係表面上看似對立，卻能在有/無之間形成一種相互交融的美感，構築此曲獨特的靜默美學。

後現代主義的時空擴展與壓縮

此曲除了標題和斷片與賀德齡筆下的迪歐提瑪有關之外，也加入了和三位前輩作曲家的連結：貝多芬、威爾第和歐克該姆。以下將嘗試解讀在《斷片—寂靜，致迪歐提瑪》的標題之下，諾諾如何運用三位作曲家的音樂素材，構築出此曲歷史時空感之想像。

由於此曲是為了慶祝德國波昂市第三十屆貝多芬節的委託創作，想當然爾，貝多芬的足跡應該顯而易見：首先，弦樂四重奏的編制在那個盛行電子音樂的各式實驗，以及致力開發有別於傳統樂器/演奏法的聲響之年代裡，顯得格外獨特。諾諾在這個時刻回到貝多芬晚期聚焦的曲種之一，³⁷使觀眾從外在意象中回到十九世紀的時空，再次回想起貝多芬晚期那些經典的弦樂四重奏作品。此外，貝多芬的意象還主導著整曲的演奏風格：在樂譜封面的內頁，

35 德文“*Sein*”通常翻譯成「存在」，但本文在此採用陳榮華教授的譯詞「存有」，原因在於「存在」予人較為具體事物的想像，「存有」則相對較為抽象，較符合海德格所欲闡述的形而上概念。參見陳榮華，《海德格《存有與時間》闡釋》（台北市：台大出版中心，2017），三版序 i-ii。

36 同上。

37 在首演前一天的作曲家/演出者/聽眾對談中，LaSalle Quartet 團長 Walter Levin 提及早在二十六年前，他們已向諾諾提出委託創作弦樂四重奏的邀請，這些年間儘管 LaSalle Quartet 不斷提醒，但諾諾總是回覆“這太難了！”或是“還沒準備好”之類的。這次《斷片—寂靜，致迪歐提瑪》的完成，除了對貝多芬的致意之外，也算履約二十六年前承諾。Kay-Uwe Kirchert, *Wahrnehmung und Fragmentierung: Luigi Nonos Kompositionen zwischen "Al gran sole carico d'amore" und "Prometeo"* (Saarbrücken: Pfau, 2006), 204.

諾諾寫上“帶著內心最深切的感受”。這讓我們聯想到貝多芬在他的第十五首弦樂四重奏作品一三二的第三樂章開頭處所加上的一段特別的註解：“一個久病初癒的人對神虔誠的感恩之歌，以利地安調式寫成。”（“Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart”）。並在一開始於每個聲部出現時寫上“輕聲”，這些提示－對神的感恩之歌、教會調式的使用，以及輕聲演奏的提醒，明確彰顯出此樂章的性格。在充分的慢板與行板的樂段交替中，³⁸ 貝多芬於最後一次充分的慢板出現時，寫上“帶著內心最深切的感受”，以此總結整個樂章的情境。諾諾擷取貝多芬的這句註解，除了寫在封面內頁作為整體演奏風格的提示之外，也從斷片 26 起，相當於樂曲的後半段，陸續以此強調個別樂段，甚至個別聲部的表現，同時亦加上“輕聲”的提示（請參見譜例 2 方框處），清楚呼應貝多芬的感恩之歌，這兩個術語的結合，正是諾諾在前言中對演出者的提示－“《內心最深處而起的溫柔聲音》”：

【譜例 2】諾諾：《斷片—寂靜，致迪歐提瑪》，樂段 26 及其斷片

© Copyright 1980, by G. RICORDI & C. s.p.a. – Milano

38 這個樂章的樂段設計如下：Molto adagio – neue Kraft fühlend. Andante – Molto adagio – Andante – Molto adagio.

音樂素材部分，諾諾提到此曲主要採用了「謎式音階」作為發展基礎，若以 C 音為起音的話，謎式音階上行為 c-d^b-e-f[#]-g[#]-a[#]-b-c，一開始的半音使其隱約具有弗里吉安調式（phrygian mode）的特質，下行時則將 f[#] 改為 f。音階中除了一般的大小音程和完全音程之外，還富含各式增減音程，³⁹ 為此音階添增一份獨特的色彩：

【譜例 3】以 C 音為起音的「謎式音階」上行：



此音階由義大利作曲家克萊森替尼（Adolfo Crescentini, 1854–1921）於 1888 年提出，作為和聲配置的挑戰，當時許多作曲家皆嘗試為其配上和聲，其中威爾第將其用於 1889 年所創作的《四首聖歌》（*Quattro pezzi sacri*）中的第一首〈聖母瑪利亞〉。《四首聖歌》編制上是寫給合唱團與樂團，但卻以混聲四部無伴奏的形式開啟第一首〈聖母瑪利亞〉，與之後三首的樂團編制形成聲響上的對比。手法上採用文藝復興時期被視為宗教音樂典範的帕勒斯提納風格（Palestrina style）⁴⁰，顯示出作曲家對於聖樂的溯源與緬懷崇敬之心。

上下行的謎式音階在〈聖母瑪利亞〉中依序且完整地出現於男低音、女中音、男高音、最後是女高音，前兩次以 C 音為起音，後兩者則從 F 音開始，猶如定旋律作為樂曲的架構，其豐富的音程組成亦提供其它聲部在和聲配置上的多元性。下方譜例 4 即為女高音的 F- 謎式音階段落：

39 例如增二度、增 / 減三度、增 / 倍增 / 減四度、增 / 倍增 / 減五度、增六度等。

40 這首〈聖母瑪利亞〉在不協和音的處理上雖未如帕勒斯提納風格所謹守的規則，但曲調多級進、長樂句、旋律線條平穩對稱且自然易唱、節奏多變呈現出流動感、注重歌詞的清楚表達，例如在四十九小節遇到重要歌詞“Sancta Maria”時以主音音樂（homophony）呈現等，皆為帕勒斯提納風格的典型手法，蘊藏著一股優雅的純淨感。

【譜例 4】威爾第：《四首聖歌》第一首〈聖母瑪利亞〉，mm. 49-64

'Scala enigmatica'

49 *estremamente piano* *un poco cresc.*

A - - - ve Ma - - - ri - - - a,

San-cta Ma - ri - a, ma - - - ter De-i, o - - - ra pro no - - bis

San-cta Ma - ri - a, ma - - - ter De - - - i, o - - - ra pro no - - bis pec-

San-cta Ma - ri - a, ma - - - ter De - - - i, o - - - ra pro no - - bis pec-

52 *dim. poco a poco* *allarg. morendo*

A - - - ve, A - - - ve Ma - - - ri - - - a.

pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - - tis no - - strae,

- ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - - tis no - - strae,

- bis pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - - tis no - - strae.

© Copyright 1973, by Ernst Eulenburg, London

諾諾以此為素材，發展出《斷片一寂靜，致迪歐提瑪》的音高和音程基礎，尤其是謎式音階中的增四度（tritonus）—一個在中古時期被鄙棄，在調性和聲系統被視為不諧和的音程，在此成為串連整曲的核心音程。樂曲一開始，在第二和第一小提琴先後奏出減三音程之後，第一小提琴的高音旋律即出現增四度（ e^b-a ），之後兩音形成垂直直響，並由減五度（ $g^\#-d'$ ）再強調一次，同時也得到第二小提琴和中提琴的支撐（請參見譜例 1 圓框處），整個第一小節幾乎就是增四 / 減五音程的宣示。此外，一開始兩小節所出現的音— $c^\#-e^b-a-g^\#-d-g-f$ ，除了 b^b 未出現以及 d 多餘之外，其它音幾乎完整呈現從 A 音開始的謎式音階結構（包含同音異名）— $a-b^b-c-d^\#-e^\#-f^\#-g^\#-a$ ，奠定謎式音階作為此曲主要音高素材的基礎。之後諾諾常常將謎式音階拆解成三至四個音的小音群予以發展，或移至不同音區、或予以倒影、變奏等。

除了前述斷片 26 出現“帶著內心最深切的感受”加上“輕聲”的提示之外，在這之後，每當出現斷片“…然而你不知道…”時，同樣都會出現上述兩個提示（斷片 34, 36, 38, 43, 45），而且音量皆在 *pp*，速度是 $J=60$ ，節拍為 4/4 或 3/4，這些反覆出現的固定特徵使得這些斷片具有結構上的引導或暗示意義。此外，有趣的是，這些段落的音，皆能大致符合以 F 音開始的謎式音階之結構，和貝多芬感恩之歌從 F 音開始的利地安調式無疑地形成一種時空的呼應。以斷片 45 為例，除了 c^\sharp 未出現以及 e 帶有微分音之外，F- 謎式音階的音 - $f-g^b-a-b-c^\sharp-d^\sharp-e-f$ 幾乎完整呈現（包含同音異名，請參見譜例 5 圓框標示）：

【譜例 5】諾諾：《斷片—寂靜，致迪歐提瑪》，樂段 45 及其斷片

此外，樂譜上還出現諾諾為此曲所標示的微分音記號，並在前言中說明如下：

$$\begin{array}{l} \dagger \quad \#\# = \frac{1}{4}, \frac{3}{4} \text{ tone} \quad \uparrow \\ \flat = \frac{1}{4} \text{ tone} \quad \downarrow \end{array}$$

© Copyright 1980, by G. RICORDI & C. s.p.a. – Milano

【圖 2】諾諾：《斷片—寧靜，致迪歐提瑪》前言中所說明的微分音記號

諾諾藉由弦樂擅長表現微分音的特質，凸顯音高結構的擴展與壓縮，例如樂段 45 的第一小提琴在低音區的 e-a 微分音之後，跳至高音區的 f-b，整個音程上行 1/4 微分音，並跨越兩個八度的音區；第二小提琴同樣也從低音區的 f-g 微分音上行跳至兩個八度的 f-g，但音程本身是下降 3/4 微分音；中提琴則是從 f[#]-b^b 低八度跳至 f-a 微分音，音程本身是上升 1/4 微分音（請參見譜例 5 方框處）。在音區的大範圍跳進中，藉由微分音的微細音準改變，同時顯現音高的擴展與壓縮，似乎也呼應了後現代主義對於時空擴展與壓縮的解讀。

相較於此曲所運用到的其他素材，在樂段 48 所出現的歐克該姆香頌曲〈厄運擊潰我〉⁴¹無疑是較為完整的。曲調由中提琴奏出，這是全曲唯一一段寫給單一樂器的長旋律線條，大提琴則在節奏上予以呼應：

41 這首香頌曲〈厄運擊潰我〉在佩特盧奇（Ottaviano Petrucci, 1466-1539）1501 年於威尼斯所出版的複音音樂世俗歌曲《百曲集 A 冊》（*Harmonice Musices Odhecaton A*）中被稱作是歐克該姆的作品，如今被認為較有可能為尼德蘭樂派音樂家馬梯尼（Johannes Martini, c. 1440-1497/98）或是馬爾可（Abertijne Malcourt, ? - c. 1519）所作。

這是文藝復興時期尼德蘭樂派 (Franco-Flemish school) 作曲家們常用來作為定旋律的曲調之一，是一首關於愛情的悲歌。諾諾在譜上註明了曲調出處 (“Malor me bat” da Ockeghem)，但也說明加入了「自由改寫」(versione libera) (請參見譜例 6 方框處)，尤其在節奏上和原曲截然不同，而旋律部分也加進一些音，導致如果作曲家事先未提及此引用的話，我們應該是很難辨識出此段素材的來源。諾諾解釋在此運用過往的曲調，並非拼貼 (collage) 或直接引用 (citation)，而是“當下重新的探訪” (“neuer Besuch von heute”)，探訪過去，卻將它置於現在的時刻，用新的方式使其重新生命。⁴² 這其中已透露出諾諾的後現代主義思想，對於既存的過往事物，以另一種視角賦予新的時代意涵，呈現一種共時性史觀。

諾諾在此置入這首悲歌，是樂曲中少數和斷片內容可以具體呼應的樂段，“…當我悲傷地垂下…困惑的頭顱…” (“…Wenn ich trauernd versank… Das zweifelnde Haupt…”) 幾乎是全曲斷片中最沮喪的訊息 (請參見下方關於斷片的分析)，諾諾於此清楚明示〈厄運擊潰我〉曲調的重現，大大突顯此斷片的存在，也彰顯了《斷片—寂靜，致迪歐提瑪》含跨至文藝復興的時空。諾諾以弦樂四重奏的編制以及“帶著內心最深切的感受”與“輕聲”的演奏法向貝多芬致敬；在音高素材上採用威爾第的「謎式音階」作為底蘊，同樣也是對威爾第的一種致意；⁴³ 而在曲子快結束時，〈厄運擊潰我〉的引用，將時空再往前拉到文藝復興時期，這讓我們想起諾諾對文藝復興時期的音樂有著一份特殊的情感：在跟隨義大利作曲家馬利皮耶羅 (Gian Francesco Malipiero, 1882-1973) 學習音樂理論與作曲期間，諾諾經由老師的介紹，認識許多文藝復興時期的作品，也研讀像查理諾 (Gioseffo Zarlino, 1517-1590)、查可尼 (Lodovico Zacconi, 1555-1627) 等人的音樂理論著作，深刻受到那個時代人文主義思想的影響，⁴⁴ 奠基後來諾諾的作品不單只是一味地追求創作技巧的精湛，而是融入濃厚的人道關懷理想。

在檢視前述三位前輩於音樂上的靈感啟發之後，我們回到標題中所提到的斷片、寂靜和致迪歐提瑪，進一步探索文字上的斷片如何和上述三位前輩的音樂產生連結，進而構築出整曲的時空感。由於諾諾在前言與在樂譜上所列出的斷片有些許出入，⁴⁵ 以下將以樂譜上的斷片為主要檢視對象：

段落號碼	樂譜上的斷片	中譯
1	…GEHEIMERE WELT…	…神秘的世界…
2	無	
3	…ALLEIN…	…獨自…
4	無	
5	…SELIGES ANGESICHT…	…受福喜樂的臉龐…

42 “Man besucht etwas von alte Zeit, aber mit in dem Moment, in dem man läßt das in eine neue Art vibrieren und leben.” Kirchert, 208.

43 諾諾曾在此曲首演的訪談中感嘆，威爾第的音樂一直沒有被真正的理解與受到重視。Ibid., 206.

44 Ibid., 204-205.

45 在前言所列出的四十八個斷片中，有兩句並未寫入樂譜；而樂譜中的斷句也有五句未列在前言中。此曲共有五十二個段落標示 (但缺少第 47 和 51 段的標示)，其中大部份的段落都有一個或多個斷片 (例如第 16、32、33、37、39、40、50 段落)，少部分段落則沒有斷片 (例如第 2、4、6、7、9、12、13、15、17、29、52 段落)。

段落號碼	樂譜上的斷片	中 譯
6	無	
7	無	
8	…WENN AUS DER TIEFE…	…當從深處…
9	無	
10	…DIE SELIGEN AUGEN…	…受福喜樂的雙眸…
11	…INS TIEFSTE HERZ…	…往內心最深處…
12	無	
13	無	
14	…MIT DEINEM STRAHLE…	…帶著你的神采…
15	無	
16	…WENN AUS DER FERNE…	…當從遠方…
	…AUS DEM ÄTHER…	…來自天空…
17	無	
18	…WENN IN REICHER STILLE…	…在非常寂靜時…
19	…WENN IN EINEM BLICK…	…當一個眼神…
	…UND LAUT…	…而且大聲…
20	…WENN IN REICHER STILLE…	…在非常寂靜時…
21	…TIEF IN DEINE WOGEN…	…在你的巨浪深處…
22	…IN STILLER EWIGER KLARHEIT…	…在寂靜永恆的清晰中…
23	…IM HEIMATLICHEN MEERE…	…在故鄉的海洋…
24	…RUHT…	…休息…
25	…HOFFEND UND DULDEND…	…希望與忍耐著…
26	…HERAUS IN LUFT UND LICHT…	…出去到空氣與光裡…
27	…DENN NIE…	…因為從未…
28	…WIE SO ANDERS…	…就如其它的…
29	無	
30	…IN LEISER LUST…	…在悄悄的想望中…
31	…ICH SOLLTE RUHN ? …	…我應該休息？…
32	…INS WEITE VERFLIEGEND…	…消逝於遠方…
	…EINSAM…FREMD SIE, DIE ATHENERIN…	…寂寞…陌生的她，雅典女人…
33	…STAUNEND…	…驚訝地…
	…EINE WELT…JEDER VON EUCH…	…一個世界…你們每一個人
34	…DAS WEISST ABER DU NICHT, …	…然而你不知道…
35	…WIE GERN WÜRD ICH…	…我多麼願意…
36	…DAS WEISST ABER DU NICHT…	…然而你不知道…

段落號碼	樂譜上的斷片	中 譯
37	…UNTER EUCH WOHNEN…	…和你們一起生活…
	…IHR, HERRLICHEN!	…你們，美好的人…
38	…DAS WEISST ABER DU NICHT, …	…然而你不知道…
39	…DEM RAUM…	…這宇宙世界…
	…IN FREIEM BUNDE…	…自由地在一起…
	…VERSCHWENDE…	…揮霍…
40	…LEISER…	…輕聲…
	…DIE SEELE…	…靈魂…
	…UMSONST!	…枉費！…
	…AN DIE LÜFTE, …	…到戶外去…
	…MAI…	…但是…
41	…SCHATTEN STUMMES REICH, …	…籠罩無聲的國度…
42	…SÄUSELTE…	…輕聲低語…
43	…DAS WEISST ABER DU NICHT…	…然而你不知道…
44	…WOHL… ANDERE PFADE…	…也許…其它的小徑…
45	…DAS WEISST ABER DU NICHT…	…然而你不知道…
46	…WENN IN DIE FERNE…	…當往遠方去…
48	…WENN ICH TRAUERND VERSANK…	…當我悲傷地垂下…
	…DAS ZWEIFELNDE HAUPT…	…困惑的頭顱…
49	…WO HINAUF DIE FREUDE FLIEHT…	…歡樂消逝之處…
50	…ZUM ÄTHER HINAUF…	…升往天際…
	…IN GRUNDE DES MEERS…	…在海底深處…
	…AN…NECKARS FRIEDLICH SCHÖNEN UFER…	…在…萊卡平靜美麗的河岸旁…
	…EINE STILLE FREUDE MIR	…我有著一股寧靜的喜悅…
	…WIEDER…	…再次…
52	無	

【表 2】諾諾：《斷片—寧靜，致迪歐提瑪》樂譜上的斷片及其中譯

這些從十七首詩中擷取而來的斷片，在內容意義與文法邏輯上皆無法串連，呈現出一種不完整或未完成的狀態。我們從斷片中能得到的往往只是一種意向或氛圍，而非具體的詩詞內容。字裡行間刻意留下的空白，使得詩句猶如廢墟和殘垣斷壁般，營造豐富的想像空間，也提供了音樂可以發揮的潛能，而這正是一部“已完成作品”所無法提供的特質。

Blumberg 根據諾諾在前言中的提示追溯各個斷片的原出處詩作，認為這些斷片之主題主要是關於賀德齡著名小說《賀伯里翁》中主角賀伯里翁對迪歐提瑪的愛。⁴⁶ 這也合理解釋此曲的標題為何出現“致迪歐提瑪”。不過，即使標題提示我們略知這些斷片所言之處，然而斷片之間的空間，是動態、開放且充滿自由想像力的，我們仍能在這斷片空間中思索其它可能意含，畢竟當諾諾從賀德齡的完整作品中摘錄字句而成斷片時，文思也由原本的「完整」轉化成「破碎」，換句話說，賀德齡詩作中的時空也已轉換成諾諾《斷片—寧靜，致迪歐提瑪》的時空。

據此，筆者嘗試從斷片本身的意涵出發，發現其中有三個面向是比較明顯的，而這三個面向的斷片似乎也都能對應到上述前輩作曲家的啟發，茲說明如下：（一）具有空間性的：尤其是無法測量距離的地方，例如深處、遠方、宇宙、天上等；或是寬廣的空間地區，例如世界、海洋、國度等；其它少部分是較抽象的空間，例如光中、空氣中；或是特定的地方，例如小徑、河岸邊。這些具有空間性的斷片，數量佔全部斷片將近三分之一，而且，這些空間斷片常常是伴隨著方向性指引，例如“來自…”、“從…”或是“到…”、“前往…”等字眼，使得前往或來自某空間的「過程」，成為聚焦所在，呈現一種動態的能量空間移轉過程。這著實符合諾諾從八〇年代起的創作理念，強調聲響無目的性的漫遊過程與變化。⁴⁷ 曲中和歐克該姆相距約五百年的遙遠時空，從文藝復興到二十世紀後半，正是一種大距離的漫遊和移轉。

（二）和寂靜或輕聲有關的：例如無聲、平靜、寧靜、悄悄的等，而這些靜謐的氛圍時常也會伴隨著形容詞如永恆、美麗、喜悅等，彰顯處於寂靜情境下的心境；或是指生理上的“寂靜”，例如休息等。這些斷片很明顯地對應到曲中大量使用的延長記號、休止符以及微弱音量的術語，幾近一種「無聲之聽」。這種靜默的氛圍使得聆聽時的時空感得到擴展，和上一類具有空間性的斷片形成呼應；也合乎貝多芬所想要的演奏風格“帶著內心最深切的感受”以及“輕聲”。

（三）心境的表達：這類斷片中，以我和你 / 你們的對比，或是我的獨自、孤獨對照你 / 你們的喜悅和群體感為多數。這類斷片最能具體符應諾諾在首演前的對談中曾經說明此作品是“如賀德齡作曲”（“Wie Hölderlin komponierte”）⁴⁸，如前所述，賀德齡因嚴重的幻想症，後半生都寄住在朋友家的閣樓，想必也無法擁有一般正常的人際生活。若我們設身處地以賀德齡的角度來看閣樓外的世界，諾諾這些斷片的確呈現出一點脈絡：從一開始段落 3 的斷片“…獨自…”，到後半段（段落 33 之後）密集出現“…你 / 你們…”，尤其“…然而你不知道…”重複出現五次，透露著一種不被外面世界瞭解的無力感。另外，“…我多麼願意…”、“…和你們一起生活…”、“…自由地在一起…”等斷片，同樣也傳達著與世人連結的渴望以及對自由的嚮往，這份希望一直存在於賀德齡的作品中，也深深烙印在諾諾的信念裡。

46 Blumberg, 102-138. 賀德齡於 1796 年任法蘭克福銀行家 Jakob Gontard 兒子的家庭教師，卻和其夫人 Susette Gontard 產生戀情，東窗事發之後，賀德齡只好黯然離開。這段感情對賀德齡影響深刻，日後著名小說《賀伯里翁》中的女主角 Diotima 即是 Susette 的寫照。

47 在這之後所完成的《普羅米修斯》（*Prometeo*, 1984/85），即是此一理念的成熟代表作。

48 Kirchert, 203.

在全曲斷片中，這些關於心境表達的字句並不多，但大多集中在後半段，且有愈趨強烈的態勢。從想望、寂寞、不被理解的無力感、對群體生活的渴望等，至段落 48 和 49 的斷片“…當我悲傷地垂下…困惑的頭顱…”與“…歡樂消逝之處…”時，達到負面心境的最高點，此時，中提琴奏出歐克該姆的〈厄運擊潰我〉，完全達到字音同步的境界。不過，詞意到曲終話鋒一轉，卻是以“…在…萊卡平靜美麗的河岸旁…”以及“…我有著一股寧靜的喜悅…”作結，具體表露正面心境，這是從孤獨與無力感昇華而來？抑或再次喚醒諾諾心中向來潛藏的烏托邦理想，那顆不對希望說再見的心（“nicht «Das wir entschieden der Hoffnung das Lebewohl sagten»”）⁴⁹？

諾諾的《斷片—寧靜，致迪歐提瑪》融入歐克該姆、貝多芬、威爾第的音樂想法、手法和曲調素材，再加上從賀德齡詩作擷取而來的斷片，形成一個有趣的人文音樂時空，而且這四種靈感素材來源並非只是單向影響諾諾的作品，它們彼此之間也有許多交集之處：例如威爾第的〈聖母瑪利亞〉和賀德齡筆下的迪歐提瑪，皆是女性崇拜的對象，亦是當愛高度昇華後的表徵：女性崇拜盛行於中古時期的遊唱詩人（Troubadour），歌頌對於特定女性的景仰與愛戀，是一種保持距離的尊重；之後愛情歌手（Minnesinger）將這種愛戀昇華至大愛，包含對君主的忠誠、對信仰的虔敬等，其中對聖母瑪利亞的愛也成為這類世俗歌曲中的重要主題。至於迪歐提瑪，如前言中所述，在柏拉圖的著作中即是一位對愛的本質有深刻見解的女性。她對愛的哲學性觀點，被後世稱為「柏拉圖式的愛情」，也成為賀德齡詩作中愛與美的最高象徵。這著實呼應在遊唱詩人中的女性崇拜，以及愛情歌手中對於瑪利亞的愛，這些愛，超越俗世的情愛，亦超越時空框限，成為心靈上永恆的愛。這樣的連結裨益我們更能理解諾諾的斷片及其所營造的靜默，擴展時空的想像，標題上的“致迪歐提瑪”，亦是“致永恆的愛”，一種淨化的大愛，隱喻著遙向烏托邦的希望。

編制上，四聲部成為威爾第、貝多芬和諾諾作品的交集；而〈聖母瑪利亞〉所運用的帕勒斯提納風格，讓我們想起歐克該姆所處的文藝復興時期，儘管諾諾的手法並未強烈呈現此風格，聲響上也和威爾第與歐克該姆的作品大不相同，但聲部間大量音程重疊的手法，多少也呼應〈聖母瑪利亞〉中含有主音音樂（homophony）織體的段落，尤其是在樂段 33 至樂段 44 之間，音程和弦的多處重疊正好也是貝多芬的術語“帶著內心最深切的感受”以及“輕聲”多次出現的段落，使得貝多芬的感恩謝神之歌和威爾第虔敬讚頌瑪利亞的曲風在此得到連結。

〈聖母瑪利亞〉中所運用的謎式音階除了從 C 音開始之外，後半段則以 F 音為起音（請參見譜例 4），這和貝多芬第十五號弦樂四重奏第三樂章的 F- 利地安調式又可形成對照，而且當《斷片—寧靜，致迪歐提瑪》出現貝多芬在作品中所使用的術語“帶著內心最深切的感受”時，相關樂段的音的確能夠匯整成從 F 音開始的謎式音階，使得 F 音成為串連貝多芬、

49 這句話寫在樂譜前言，也是諾諾從賀德齡寫給 Susette Gontard 的信件中擷取而來。

威爾第、諾諾三個時空的中心音。就此，諾諾曾在一場訪談中表示，貝多芬的想法中對他很重要的一點，是使用利地安調式來表達感恩的心情。⁵⁰ 由此可知，F- 謎式音階在此曲所扮演的重要角色。

據此，諾諾作品的同時性時空不僅只有建立在將四位前輩的素材想法集結於二十世紀後半的時空而已，在他們的素材進入諾諾作品之前的過程中，已有交集，我們或許可以將之解讀成一種雙層次的共時性，而這和靜默美學中的多層次「有」「無」關係亦形成映照。有趣的是，當斷片和寂靜（留白）及其所蘊含的多層次有/無辯證關係打破了我們向來對於語言和音樂所習慣的時序和邏輯思考，擴展我們無限的想像時空時，上述這些在不同歷史階段曾出現的人物又匯集在同一個作品同一個時空中，形成一種時空壓縮的共時性，同時也顯現出歷史的斷片性。擴展與壓縮，遂又發展出另一層次的時空辯證關係。當然，這不一定是個矛盾的觀點，我們也可以用一體兩面的視角去看待這個現象：因為時空擴展，才得以讓歷史上不同時期人物的想法和素材進入到作品，而產生時空壓縮的感受，進而在彼此之間產生連結與呼應。

結語

首演《斷片—寧靜，致迪歐提瑪》的弦樂四重奏團長 Walter Levin 回憶當初開始練習這部作品時遇到最大的一個難題，就是等待時間。當他們第一次拉給諾諾聽的時候，得到的第一個建議同樣也是：給多一點時間！⁵¹ 曲中大量的休止和寂靜，讓 Levin 甚至擔心演出時，他們待在舞台上卻沒發出聲音會不會尷尬？觀眾會不會離席？由此可知，我們不習慣音樂是留白的，也不習慣聆聽寂靜，導致反而是在寧靜的時刻出現內在的不安，也唯有當內在平靜時，才能讓外在的時間真正充裕。

曲中出現的延長/寂靜記號以及斷片，雖然分屬音樂和語言兩種不同媒材，卻共同連結至有、無、靜默和時空感這些概念：在音符響聲逐漸衰弱消逝的過程中，延長記號本身即蘊含著從有到無的意義，而與下一個音之間所營造出的留白，也塑造出此曲靜默的底蘊。同樣的，寫出的斷片文字卻必須沈默不唸出和唱出，也是一種有無之間的映照。然而當演奏者如諾諾所示，“…根據他們自己的認知，根據「從內心最深處而起的溫柔聲音」而「歌唱」時，這些斷片又從沈默中轉化成內在的歌聲，再由樂音呈現，此時，表面的“無”似乎又轉換成另一種方式的“有”，成就多面向有無/無有之間的辯證關係。

此外，延長/寂靜記號和斷片也共同型塑出此曲多層次的時空感。作曲家有時清楚地讓我們知道時間的存在，例如延長記號的秒數，這是確實存在的時間；但另一方面，曲中多達一百五十次的延長與寂靜記號，切碎樂曲整體的流暢感，失去一般音樂起承轉合的張力設計

50 “...Und viel wichtiger war für mich die Idee Beethovens, dort ein besonderes Material, das heißt diesen lydischen Modus für die Danksagung zu verwenden.” Klaus Kropfinger, “...kein Anfang – kein Ende... Aus Gesprächen mit Luigi Nono,” *Musica* 41 (1988)/2: 167.

51 Kirchert, 203.

與時間的延續性，陷入一種無時間感的狀態。換句話說，這些延長記號同時呈現時間的確切與游離，而斷片正好加強了延長 / 寂靜記號所造成音樂時序上的模糊感，同時也擴展文字語意上自由想像的空間感。這種手法實呼應當時哲學上對於線性史觀的質疑，轉而思考歷史同時性的議題。此外，若我們回顧二戰後整個二十世紀後半人類在各方面的發展，作品中的破碎所象徵的開放性及其所充滿的無限可能，不也正是人類進程的最佳寫照？！據此，Steiner 稱斷片風格實為現代精神中最为真實也最具特色的一環。⁵²

《斷片—寧靜，致迪歐提瑪》以微弱聲響和寂靜為主體風格，在這靜默的時段裡，聽眾是自由的，他們或是等待、或是摸索、或是想像、或是聽見自己潛意識裡的聲音。不論是破碎或靜默，諾諾的作品挑戰我們習慣性的邏輯思考，也顛覆既有的音樂形式和線性時間觀，使我們不僅聽聲音，也聽寂靜，體會寂靜是聲響的一部分，可說是一種「無聲之聽」。諾諾藉此提供我們一種新的聽覺經驗，使我們從外在的寂靜中，聽見自己內心深處的聲響。同時也在這靜默中，融入歐克該姆、貝多芬、威爾第和賀德齡對於此曲的啟發與素材運用，凸顯不同時空之間的連結和移轉，他們像是班雅明所說的「歷史的天使」（“angel of history”），帶著一種神秘的符號，讓我們憶起過往的斷片，跳脫時空束縛，進入一種過去和現在融為一體的同時性中，進而傳達出對於人類情感與生命歷史的思考，真切體現後現代主義中典型的時空擴展與壓縮之精神。

參考文獻

樂譜

Nono, Luigi. *FRAGMENTE – STILLE, AN DIOTIMA. PER QUARTETTO D'ARCHI* (1979-1980).

Milano: Ricordi, 1980.

Verdi, Giuseppe. *QUATTRO PEZZI SACRI*. London: Ernst Eulenburg, 1973.

52 George Steiner, “Silence and the Poet,” *Language and Silence: Essays on Language Literature, and the Inhuman* (New York: Atheneum, 1967), 48.

文獻

- Allwardt, Ingrid. *Die Stimme der Diotima. Friedrich Hölderlin und Luigi Nono*. Berlin: Kadmos, 2004.
- Andraschke, Peter. "Hölderlin 1980. Versuche Hölderlin kompositorisch zu begegnen". *Die Musik Luigi Nonos*, hrsg. von Otto Kolleritsch, 145-161. Wien/Graz: Universal Edition, 1991.
- _____. "Hölderlin-Fragmente". *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte · Ästhetik · Theorie*, hrsg. von H. Danuser etc., 743-751. Laaber: Laaber, 1988.
- Benjamin, Walter. "Über den Begriff der Geschichte". In R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser (ed.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, I, 2, 691-703. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- Binder, Wolfgang. "Hölderlins Verskunst". *Hölderlin-Jahrbuch* 23 (1982/1983): 10-33.
- Blumberg, David Gabriel. "'Singen möchte ich...': Hölderlin's Echo in New Music". Ph.D Dissertation, University of California, Berkeley, 1996.
- Drees, Stefan. *Architektur und Fragment. Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos*. Saarbrücken: Pfau, 1998.
- Emmerig, Thomas. "Stille in der Musik und der 'leere Raum' in der Zeichnung". *Musiktheorie* 19, Heft 3 (2004): 212-230.
- Floros, Constantin. *Neue Ohren für neue Musik. Streifzüge durch die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*. Mainz: Schott, 2006.
- Frobenius, Wolf. "Luigi Nonos Streichquartett 'Fragmente – Stille, An Diotima'". *Archiv für Musikwissenschaft* LIV, Heft 3 (1997): 177-193.
- Gold, Joshua Robert. "'In Stürmen der Zeit': Poetics and Revolution in the Works of Friedrich Hölderlin". Ph.D Dissertation, Princeton University, 2004.
- Griffiths, Paul. *Modern Music and After: Directions since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Hölderlin, Friedrich. *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1998.
- _____. "Heimkunft". *Gedichte. Eine Auswahl*, hrsg. von Gerhard Kurz. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2003.
- _____. *Sämtliche Werke*, 8 Bde., hrsg. von Friedrich Beissner. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1946-

1985.

- Kirchert, Kay-Uwe. *Wahrnehmung und Fragmentierung: Luigi Nonos Kompositionen zwischen "Al gran sole caricod'amore" und "Prometeo"*. Saarbrücken: Pfau, 2006.
- Kreuzer, Johann (Hrsg.). *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002.
- Kropfinger, Klaus. "…kein Anfang – kein Ende… Aus Gesprächen mit Luigi Nono". *Musica* 41 (1988)/2: 165-171.
- Kurz, Gerhard. "Hölderlins poetische Sprache". *Hölderlin-Jahrbuch* 23 (1982/1983): 34-53.
- Linden, Werner. *Luigi Nonos Weg zum Streichquartett*. Kassel: Bärenreiter, 1989.
- Martens, Gunter. *Friedrich Hölderlin*. Reinbek: Rowohlt, 1996.
- Mauser, Siegfried. "An Diotima…: Dichtung als Partitur". *Die Musik Luigi Nonos*, hrsg. von Otto Kolleritsch, 162-179. Wien/Graz: Universal Edition, 1991.
- Metzger, Heinz-Klaus. "Wendepunkt Quartett?" *Musik-Konzepte 20 Luigi Nono*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, 93-112. München: edition text + kritik, 1981.
- Nielinger-Vakil, Carola. "Quiet Revolutions: Hölderlin Fragments by Luigi Nono and Wolfgang Rihm". *Music & Letters* 81/2 (May 2000): 245-274.
- _____. *Luigi Nono: A Composer in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Pestalozza, Luigi. "Ausgangspunkt Nono (nach dem Quartett)". *Musik-Konzepte 20 Luigi Nono*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München: edition text + kritik, 1981.
- Piltz, Wolfgang. *Die Philosophie des Schweigens – Das Schweigen in der Philosophie*. Ph.D Dissertation, Universität Würzburg, 1987.
- Rohbeck, Johannes. *Geschichtsphilosophie zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2004.
- Samarin, William J. "Language of Silence". *Practical Anthropology* 12 (1965): 115-119.
- Seidl, Wilhelm. "Tönende Stille – Klänge aus der Stille. Über musikalische Leerstelle". *Kunst verstehen – Musik verstehen*. Ein interdisziplinäres Symposium 1992 München, hrsg. von Siegfried Mauser, 237-259. Laaber: Laaber, 1993.
- _____. Artikel "Stille". In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, Band 8. Kassel: Bärenreiter, 1998, 1760-1765.
- Shimizu, Minoru. "Verständlichkeit des Abgebrochenen. Musik und Sprache bei Nono im Kontrast zu Stockhausen". *Aspetti musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000*, hrsg. von Norbert Bolin etc., 315-319. Köln-Rheinkassel: Dohr, 2001.
- Spree, Hermann. "Fragmente – Stille, An Diotima". *Ein analytischer Versuch zu Luigi Nonos*

Streichquartett. Saarbrücken: Pfau, 1992.

Spruytenburg, Robert. *The LaSalle Quartet: Conversations with Walter Levin*. Trans. by R. Howe. Woodbridge: The Boydell Press, 2014.

Steiner, George. "Silence and the Poet". *Language and Silence: Essays on Language Literature, and the Inhuman*, 36-54. New York: Atheneum, 1967.

Stenzl, Jürg. "Fragmente – Stille, An Diotima: Konzert am 30. Juli, Mozarteum". *Brennpunkt Nono: Programmbuch Zeitfluss 93*, 54- 55, ed. by Joseph Häusler. Zürich: Palladion, 1993.

_____. *Luigi Nono*. Reinbek: Rowohlt, 1998.

Zenck, Martin. "Dal niente – Vom Verlöschen der Musik: Zum Paradigmawechsel vom Klang zur Stille in der Musik des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts". *MusikTexte 55* (1994): 15-21.

法蘭茲·卡夫卡 (Franz Kafka) 著，彼得·霍夫勒 (Peter Höfle) 編，闕旭玲譯。《在與世界的對抗中：慢讀卡夫卡》 (*Lektür für Minuten. Betrachtungen aus seinem Werk*. Auswahl und Nachwort von Peter Höfle)。台北市：商周，2015。

陳榮華。《海德格〈存有與時間〉闡釋》。台北市：台大出版中心，2017。

流行音樂神劇《路德》與神秘劇《慈運理檔案》中 信徒生活與教會音樂的轉型

江玉玲

東吳大學音樂學系專任教授

摘要

初代信徒安息日在教會所唱的詩歌，與平日在家裡吟唱的詩歌是合一的。教會詩歌從中世紀以來，逐漸劃分為受限於音樂專業素養門檻與否的詩班獻詩與會眾詩歌，以致於中世紀宗教改革家們，對於逐漸與會眾隔閡加劇的禮拜音樂，也做了根本上的反思。

德語區對「宗教改革 500 週年」的看法分歧，在 2017 年德國以馬丁路德「95 條論綱」為主軸的紀念活動已告尾聲之際，2019 年瑞士宗教改革家「們」的紀念活動才正要開始。瑞士把「宗教改革 500 週年」紀念活動，從 2009 年的「加爾文 500 歲生日紀念」起算，延伸到 2034 年「慈運理 500 歲生日紀念」為止，作為「宗教改革 500 週年」紀念活動的起訖點。由兩位德國作曲家於 2015 年以宗教改革家為題材，分別譜寫的流行音樂神劇《路德》與神秘劇《慈運理檔案》，在 2017 年德國的馬丁路德紀念年，與 2019 年「瑞士宗教改革 500 週年」的慈運理紀念意義上，佔了舉足輕重的地位。

當代娛樂音樂與嚴肅音樂實例中，流行音樂神劇《路德》將娛樂音樂曲目帶入信徒日常生活，而神秘劇《慈運理檔案》則在嚴肅信徒禮拜場域的聖殿中上演。本文將探討的是，這兩齣劇如何「跨」越了時間與空間的「界」線，模糊了上千年來宗教音樂「在家」與「在教會」的藩籬。

關鍵字：宗教音樂、流行音樂神劇、神秘劇、馬丁路德、慈運理

Transformation between Christian's Life and Church Music through Pop-Oratorio "Luther" and Mystery Play "Die Akte Zwingli"

CHIANG, Yu-Ring

Full Professor

Muusic Department of Soochow University, Taipei, Taiwan

Abstract

The early Christian sang the same hymns on Sundays in church and weekdays at home. Since the Middle Ages, church hymns had gradually been divided into professional choir and congregation's song. Therefore, medieval reformers had fundamental reflection on the phenomenon.

There are different views on the "500th Anniversary of the Reformation" in German-speaking areas. At the end of the commemoration of the "Ninety-five Theses" of Martin Luther in Germany in 2017, the commemoration of the Swiss reformers is just about to start in 2019. The observance of "500th anniversary of the Reformation" in Switzerland, began from 2009 to commemorate the 500th birthday of John Calvin, and extending to 2034 for 500th birthday commemoration for Huldrych Zwingli. In 2015, the two German composers wrote the pop-oratorio "Luther" and the mystery play "Die Akte Zwingli". They accounted for a pivotal position in the 2017 of Martin Luther Memorial Year in Germany, and in 2019 of the "500th anniversary of the Reformation in Switzerland" for Huldrych Zwingli.

In contemporary entertaining music and serious music, the pop-oratorio "Luther" brings entertaining music into Christian's daily life, while the mystery play "Die Akte Zwingli" performs in church. This article will explore how these two do cross-cutting in time and space, blurring thousands of years' division of religious music "at home" and "in church".

Keywords: Church Music, Pop-Oratorio, Mystery Play, Martin Luther, Huldrych Zwingli

楔子

2004 至 2006 年間，陸續帶領研究生完成馬丁路德音樂及加爾文音樂方面的碩士論文¹，一度開始深入研究馬丁路德（Martin Luther, 1483-1546）、慈運理（Huldrych Zwingli, 1484-1531）、加爾文（Jean Calvin, 1509-1564）這三大宗教改革家的音樂創作。其中慈運理相關音樂文獻，必需研讀 16 世紀的瑞士德語，較有難度，沒有德語背景的碩士生不易接觸，且當時尚無相關中文研究。於是花了半年的時間，一邊教授五門大班課、一邊撰文〈宗教改革家慈運理的音樂觀與音樂創作〉（2006）²。在越來越忙碌的工作下，就一直沒有機會再繼續探究。去年（2017）夏天利用前往丹麥演講之際，特地留在歐洲參與了德國與奧地利的幾場「宗教改革 500 週年」紀念活動，回臺後寫了一篇〈宗教改革 500 週年視野差異下的音樂觀〉³，仔細的分析了德語區紀念「宗教改革 500 週年」的宗教音樂活動，深刻體會到瑞士宗教改革與德奧的差異，且瑞士在 2019 年才要「開始」紀念慈運理的「瑞士宗教改革 500 週年」。本文除了記述在德國的流行音樂神劇（Pop-Oratorium）⁴ 演出實況外，也在此進一步探討慈運理 500 年前的宗教改革思維，及其音樂作為。

初代信徒安息日在教會所唱的詩歌，與平日在家裡吟唱的詩歌是合一的。教會詩歌從中世紀以來，逐漸劃分為受限於音樂專業素養門檻與否的詩班獻詩與會眾詩歌，以致於中世紀宗教改革家們，對於逐漸與會眾隔閡加劇的禮拜音樂，也做了根本上的反思。

德語區對「宗教改革 500 週年」的看法分歧，在 2017 年德國以馬丁路德「95 條論綱」（*Disputatio pro declaratione virtutis indulgentiarum*）為主軸的紀念活動已告尾聲之際，2019 年瑞士宗教改革家「們」的紀念活動才正要開始。瑞士當局把 2009 年的「加爾文 500 歲生日紀念」視為「宗教改革 500 週年」紀念活動的開胃小點（*Apéro*），自此至 2034 年「慈運理 500 歲生日紀念」為止，作為瑞士「宗教改革 500 週年」紀念活動的起訖點⁵。由兩位德國作曲家於 2015 年以宗教改革家為題材，分別譜寫的流行音樂神劇《路德》（*Pop-Oratorium – Luther*）與神祕劇《慈運理檔案》（*Die Akte Zwingli – Ein Mysterienspiel*），在 2017 年德國的馬丁路德紀念年，與 2019 年瑞士的慈運理紀念活動中，佔了舉足輕重的地位。

1 陳恆容（2004）。《論加爾文的音樂觀：以日內瓦詩篇的形成及發展為例》。臺北：輔仁大學宗教學系碩士論文；黃于純（2006）。《馬丁路德的宗教音樂及其在臺灣的應用：以臺北市士林區為例》。臺北：東吳大學音樂系碩士論文。

2 江玉玲（2006）。〈宗教改革家慈運理的音樂觀與音樂創作〉，《關渡音樂學刊》4，頁 93-116。

3 江玉玲（2018）。〈宗教改革五百週年視野差異下的音樂觀－德語區紀念「宗教改革五百週年」宗教音樂活動分析〉，《關渡音樂學刊》27，頁 1-31。

4 Oratorium：中國稱「清唱劇」，臺灣是「神劇」；臺灣的「清唱劇」（*Kantate*），中國稱「康塔塔」。

5 Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (2010). „Reformationsjubiläen in der Schweiz ab 2009 (nach Jahr)“. In: *SEK-FEPS* (10. Oct. 2010). <http://www.kirchenbund.ch/sites/default/files/media/pdf/themen/reformationssonntag/Uebersicht-Reformationsjubilaeen.pdf> (Accessed: 10. June 2018).

一、流行音樂神劇《路德》

《路德》是德國「宗教改革 500 週年紀念」的重要活動之一，是依路德生平而作的流行音樂神劇。自 2015 年首演起，不只基督徒參與演唱，許多天主教徒也加入演唱的行列。經統計，首演當天在臺上的歌手，包括基督教 1,400 位、天主教 700 位、自由教派 170 位⁶；2017 年漢諾威的演出有 30% 的歌者是天主教徒⁷。易懂易記的曲目，結合音樂劇的形式創作，讓觀眾朗朗上口，演出時跟著唱跳，演出後繼續意猶未盡地輕聲哼唱回家。這是近十年來風行於德國的流行音樂神劇——一種新興的教會音樂型式。

神劇（[拉、德] Oratorium；[英、法、義] Oratorio）起源於祈禱室（[拉] oratorium）⁸，是一種在祈禱室中以聖經經文歌詞演唱的非儀式性大規模宗教劇。17 及 18 世紀是神劇的鼎盛時期，至今仍屬重要樂種。它是由戲劇性，敘述性和冥想性元素組成，並以宗教性歌詞延伸而作的音樂創作。在歷史發展上，它的編制除了獨唱及樂團外，更重視合唱；曲式和風格常與特定時期的歌劇近似，但以音樂會方式演出（沒有舞臺佈景，服裝或動作）⁹。18 世紀行伸出以耶穌受難史譜寫的、非經文歌詞的「受難神劇」（[德] Passionsoratorium）的分支¹⁰。20 世紀後半葉的神劇內容，甚至不再限於聖經故事。1971 年荷蘭飛利浦唱片公司出版了一張黑膠唱片，標題《藍花—流行音樂神劇》（Die Blaue Blume. Ein Pop-Oratorium），由捷克裔德國劇作家昆策（Michael Kunze，1943 生）作詞，羅馬尼亞音樂家彼得曼菲（Peter Maffay，1949 生）譜曲¹¹。這張為荷籍印尼歌手莉絲特（Liesbeth List，1941 生於印尼，時屬荷屬東印度）製作的專輯，以法語香頌（Chanson）風格創作，吉他跟鼓伴奏，收錄了 25 首歌曲¹²，

- 6 Britta Bingmann (2015). „Dieser „Luther "geht unter die Haut", in: *Waz.de — Witten* (1. Nov. 2015), <https://www.waz.de/staedte/witten/dieser-luther-geht-unter-die-haut-id11239430.html> (Accessed: 24. June 2018).
- 7 Gunnar Menkens (2017). „Luther-Musical: 2500 Sänger proben im HCC", in: *Hannoversche Allgemeine* (8. Jan. 2017), <http://www.haz.de/Hannover/Aus-der-Stadt/Uebersicht/2500-Saenger-proben-fuer-Luther-Musical-im-HCC> (Accessed: 24. June 2018).
- 8 由 1564 年天主教聖人內利（Filippo Romolo Neri，1515-1595）因應反宗教改革（[拉] Contrareformatio）創辦的祈禱室（[拉] Congregatio presbyterorum et clericorum saecularium de Oratorio），專供教堂神職人員集會之用。Günther Massenkeil (1997/2016). „Oratorium: I. Zur Terminologie und Vorgeschichte". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2*. <https://163.14.136.82:3513/mggstable/11530> (Accessed: 15. June 2018).
- 9 Howard E. Smither (2001). "Oratorio". In: *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020397> (Accessed: 15. June 2018).
- 10 與受難曲（Passion）的區隔在於，受難神劇的歌詞非源自聖經經文。Günther Massenkeil (1997/2016), *ibid*.
- 11 藍花泛指藍色花瓣的花，源自 18 世紀的詩劇，是浪漫主義時期渴望一切無限之物、無盡之愛的心靈象徵，及其近在咫尺卻又遙不可及的追求。關於這個主題，已故的威瑪知名作家黑可兒（Jutta Hecker，1904-2002）曾在 1931 年撰寫 91 頁的《藍花象徵與浪漫時期花的象徵意義之關聯》獲得慕尼黑大學博士學位。此書已由加州史丹佛大學圖書館數位化。Jutta Hecker (1931). *Das Symbol der blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik*. Jenaer germanistische Forschungen 17. Jena: Frommann; Stanford Libraries (2018). "Das symbol der blauen blume im zusammenhang mit der blumensymbolik der romantik". In: *SearchWorks catalog*. <https://searchworks.stanford.edu/view/133754>. (Accessed: 16. June 2018).
- 12 "Liesbeth List – Die Blaue Blume - Ein Pop Oratorium" (2018). In: *Discogs*. <https://www.discogs.com/Liesbeth-List-Die-Blaue-Blume-Ein-Pop-Oratorium/release/3001349> (Accessed: 16. June 2018).

成為昆策後來寫下多齣著名「流行音樂神劇」的初試啼聲之作。

翻遍近 20 年出版的專書辭條，包括英文新版《葛洛夫音樂百科全書》（*Grove*，2001）¹³、德文第二版《古今音樂百科全書》（*MGG 2*，1997 紙版、2016 網路修訂版）¹⁴、第四版《古今宗教百科全書》（*RGG 4*，2003）¹⁵，及近期的《教會音樂百科全書》（*Lexikon der Kirchenmusik*，2013）¹⁶，在「神劇」的辭條下，都尚未出現「流行音樂神劇」一詞。即便是 2007 年柏林完成的研究中，詳細羅列 1945-2000 年的神劇清單，也未將「流行音樂神劇」列入計算¹⁷。事實上，自 1950 年之後所創作的作品，各式神劇在樂種定義分類的界定上，日趨模糊與混淆，傳統作曲技法已不敷使用，實驗性的創作，更處心積慮的試圖跨越傳統樂種之間的風格界線¹⁸。此時，相對於其他語系《維基百科》的簡略書寫，德文《維基百科》在傳統「神劇」之外，仔細列出十種神劇型式¹⁹，其中包含 2006 年開始在德文《維基百科》陸續被討論與列出的幾齣近期以「流行音樂神劇」為名的作品，這也是目前唯一給予「流行音樂神劇」些許說明篇幅的詞條。

九零年代至世紀交替間，陸續製作的流行音樂神劇（表 1），例如：海茲曼（Klaus Heizmann，1944 生）的《以色列平安神劇》（1988）²⁰、佑斯特（Helmut Jost，1957 生）的《時代的永恆－基督史》（1989）、合唱指揮兼音樂製作人許尼特（Gerhard Schnitter，1939 生）的《聖誕流行音樂神劇－黑暗中的光》（1996）²¹，及出版商費特考（Wolfgang Fietkau，1935-2014）的《來時路－天使與討厭鬼間走鋼絲》（2001）等，廣泛的主題範圍，大多脫離了聖經故事的框架，直到 2004 年兩齣以大衛為主題的神劇出現，再度將流行音樂神劇拉回聖經架構。首先是作曲家暨教會音樂刊物編輯班德（Michael Bender，1958 生），

13 Howard E. Smither (2001). Ibid.

14 Lucinde Lauer / Christian Thorau (1997/2016). „Oratorium: VIII. Das Oratorium im 20. Jahrhundert “. In: *MGG 2*, <https://163.14.136.82:3513/mggstable/14094> (Accessed: 15. June 2018).

15 Günther Massenkeil (2003). "Oratorium". In: *Religion in Geschichte und Gegenwart 4*, http://dx.doi.org/10.1163/2405-8262_rgg4_SIM_124191 (Accessed: 15. June 2018).

16 Peter Ackermann (2013). „Oratorium". In: *Lexikon der Kirchenmusik*. Enzyklopädie der Kirchenmusik. Bd. 6/2, p. 975-985.

17 Cäcilie Kowald (2007). *Das deutschsprachige Oratorienlibretto 1945-2000. Literaturwissenschaftliche Annäherung an eine vernachlässigte Gattung*. Dissertation. Berlin: Technischen Universität Berlin, p. 184-207.

18 Peter Ackermann (2013), *ibid*, p. 984-985.

19 亦即 1) 晚間音樂會 (Abendmusiken)、2) 兒童神劇 (Kinderoratorium)、3) 受難神劇 (Passionsoratorium)、4) 神聖劇 (Heiliges Drama)、5) 舞臺神劇 (Szenisches Oratorium)、6) 芭蕾舞神劇 (Ballettoratorium)、7) 民謠神劇 (Volksoratorium)、8) 流行音樂神劇 (Pop-Oratorium)、9) 搖滾神劇 (Rock-Oratorium)、以及 10) 足球神劇 (Fußball-Oratorium)。詳見：“Oratorium” (2018). *Wikipedia*. <https://de.wikipedia.org/wiki/Oratorium#Pop-Oratorium> (Accessed: 15. June 2018).

20 *Die offizielle Schweizer Hipparade* (2018). „Klaus Heizmann & Johannes Jourdan - Israel Schalom - Oratorium". In: *Hitparade.ch*, <https://hitparade.ch/album/Klaus-Heizmann-&-Johannes-Jourdan/Israel-Schalom-Oratorium-138646> (Accessed: 17. June 2018).

21 Gäubote (2001). „Von Gottes Existenz tief überzeugt". In: *Gäubote - Die Zeitung für Herrenberg und das Gäu* (27. Dec. 2001). https://www.gaeubote.de/gb_10_103820486-24_Von-Gottes-Existenz-tief-ueberzeugt.html?archiv=1 (Accessed: 17. June 2018).

他在 2004 年以貝爾革 (Markus Gustav Berger, 生年不詳) 的英文劇本所譜寫的《大衛王》(King Dave. Pop-Oratorium)²²。劇中以 22 首歌曲, 串聯掃羅、大衛、歌利亞、隱多珥巫師等聖經故事內容, 融合了愛爾蘭民謠及搖滾音樂語彙, 為古老的素材, 穿上流行的新衣。

表 1：1970-2015 流行音樂神劇彙整表

年	No.	劇名	
1971	1	《藍花－流行音樂神劇》	Die Blaue Blume. Ein Pop-Oratorium
1988	2	《以色列平安神劇》	Israel Schalom Oratorium
1989	3	《時代的永恆 －基督史流行音樂神劇》	Ewigkeit fällt in die Zeit － Ein Pop-Oratorium zur Christusgeschichte
1996	4	《黑暗中的光 －聖誕流行音樂神劇》	Weihnachts-POPatorium － Licht im Dunkel
2001	5	《來時路 －天使與討厭鬼走鋼絲》	Unterwegs Haltestelle Gegenwart – Vom Seiltanz zwischen Engeln und Quälgeistern. Ein Pop-Oratorium
2004	6	《大衛王》	King Dave. Pop-Oratorium
	7	《大衛神劇 －國王、歌手與詩人》	David-Oratorium － König – Sänger und Poet
2007	8	《聖誕奇蹟》	Das Weihnachtswunder. WeihnachtsCHoratorium
2009	9	《保羅》	Paulus. Pop-Oratorium
	10	《十誡》	Die 10 Gebote
2013	11	《是我－耶穌的話語與奇蹟》	Ich bin – Jesus in Wort und Wundern
2015	12	《路德》	Luther

相對於班德版讓德國人較不易傳唱的高難度英文劇作, 2004 年還有另一齣大衛相關神劇譜寫完成、且直到現在還不斷持續演出的, 是由前述 1988 年曾製作《以色列平安神劇》的海茲曼, 再度與當年的劇作家佑珥單 (Johannes Jourdan, 1923 生) 牧師合作, 譜寫的《大衛神劇－國王、歌手與詩人》(David-Oratorium – König – Sänger und Poet), 首演於 2004 年 6 月 19 日。這齣劇以 100 分鐘的時間, 使用浪漫時期音樂聲響, 結合以色列民歌與 21 世紀的流行音樂風格, 唱述大衛一生的重要事蹟, 包括大衛被選為王、大衛智取歌利亞的故事、大衛與拔示巴、以及大衛與約拿單的友誼等。音樂編制上的特色, 包括全劇以道白取代過去

22 Evangelischer-lutherischer Kirchenkreis Burgwedel-Langenhagen (2013). ""King Dave" Popatorium von Michael Bender". In: Ev.-Luth. Kirchengemeinde St. Martini. Veranstaltungen. (24. 5. 2013). <https://www.kirche-brelingen.de/veranstaltung/events/king-dave-popatorium-von-michael-bender.html?day=20130524×=1369418400,1369425600>. (Accessed: 16. June 2018).

神劇中唱誦式的朗誦調 (Rezitative)、源自詩篇 150:4「要打鼓跳舞頌讚他」而編寫的敲擊樂，以及代表大衛王的豎琴，也是伴隨全劇不可或缺的配器。配合演出的詩班，大多由一般非音樂專業的成員參與。從 2004 至 2013 年間，在德、奧、瑞等德語區，以及巴拉圭，大約演出 500 場，可見其熱門度²³。根據紀錄，2014 年 6 月 6 日，由 160 位歌手於慕尼黑黑奧林匹克公園的演出，約有一萬名觀眾參加。²⁴

前述 1996 年製作《聖誕流行音樂神劇－黑暗中的光》的許尼特，於 2006 年退休後定居巴拉圭兩年，並在首都亞松森著名的門諾會康柯帝亞教會 (Mennoniten Brüder Gemeinde Concordia) 指揮號稱團員 400 人的詩班。2007 年藉此創作了音樂舞臺劇《聖誕奇蹟》(Das Weihnachtswunder. WeihnachtsChoratorium)，屬於各式創作詩歌的大匯集。²⁵

奧地利天主教會史泰爾馬克邦青少年部 (Katholische Jugend Steiermark) 在使徒保羅出生兩千年的紀念年 (2009)，為該邦青少年特別量身訂做了流行音樂神劇《保羅》(Paulus. Pop-Oratorium)，6 月 2 日在格拉茲 (Graz) 首演²⁶，由剛完成同名音樂劇²⁷的劇作家胡賽可 (Sarah Hucek，生年不詳) 編劇、舒勒 (Gerd Schuller，1953 年生) 譜曲。該劇五名主要演員是 2009 年元月 31 日才從 32 名青少年中，海選出來培訓的。²⁸

為因應馬丁路德宗教改革 500 週年，德國全國基督新教教會 (EKD) 從 2008 年開始，有計畫的執行「路德十年」(Der Lutherdekade) 主題年。做為壓軸的第十年主題是「路德

- 23 M. I. (2013). "Beten für eine Aufführung mit Tiefgang", in: *Neuapostolische Kirche Kirchenbezirk Leipzig der Neuapostolische Kirche Nord- und Ostdeutschland* (28. Oct. 2013). <http://bezirk-leipzig.nak-nordost.de/db/30198/Aktuelles/Beten-fuer-eine-Auffuehrung-mit-Tiefgang> (Accessed: 16. June 2018); *Neuapostolische Kirche Mitteldeutschland* (2015). "Oratorium „David – Sänger, König und Poet“", in: *Archiv der Website der Neuapostolischen Kirche Mitteldeutschland*. <http://archiv.nak-mitteldeutschland.de/gruppen-projekte/david-oratorium/> (Accessed: 17. June 2018)
- 24 Virtualnights.com (2014). "David - Sänger, König und Poet". In: *VN Magazin*. <http://www.virtualnights.com/muenchen/event/david-saenger-koenig-und-poet.2456865> (Accessed: 16. June 2018).
- 25 在 2009 年 9 月 8 日由 Hänssler 唱片公司初版的 CD 書中，收錄了 15 首歌曲，涵蓋了基督信仰詩歌 (Lieder vom Glauben an Jesus Christus)、跟隨詩歌 (Lieder zur Nachfolge)、希望詩歌 (Hoffnungslieder)、鼓舞詩歌 (Mutmachlieder)，以及敬拜讚美詩歌 (Lob und Anbetungslieder)，可參考德國亞馬遜的產品說明 Amazon.de (2014). "Das Weihnachtswunder: Lieder und Chöre aus dem Weihnachts-CHORatorium Audio-CD – Audiobook, CD: Produktinformation", in: *Amazon.de*, <https://goo.gl/mmuRF8> (Accessed: 16. June 2018)；這 15 首歌曲也可在 Hänssler 唱片公司網站試聽：Haenssler.de(2018). *Gerhard Schnitter. Das Weihnachtswunder (Audio - CD). Lieder und Chöre aus dem Weihnachts-CHORatorium*, Artikel-Nr.: 097134000. <https://www.scm-haenssler.de/das-weihnachtswunder.html> (Accessed: 16. June 2018).
- 26 Bibelwerk Linz (2009). „Veranstaltungstipp“, in: *Linzer Bibelsaat*. Juni 2009/Nr. 109, S. 28. <https://www.dioezese-linz.at/dl/kKOmJKJkmKOJqx4KlJK/Saat109.pdf> (Accessed: 16. June 2018).
- 27 這齣音樂劇《保羅》(Paulus) 由音樂家路季屈 (Alois Lugitsch，1963 年生) 譜曲，於 2009 年 5 月 23 日在維也納 19 區演出；2018 年 7 月再度於路季屈創於 2005 年史泰爾馬克邦的「哈特堡音樂劇節慶」中演出六場。Martin Bruny (2009). "Krim Kirche: Paulus (Musical)", in: *Der Kultur-Channel* (30. März 2009), <http://www.kultur-channel.at/krim-kirche-paulus-musical/> (Accessed: 18. June 2018)；Musical-Festspiel-Ensemble Hartberg (2018). *Paulus- Musical von Sarah Hucek und Alois Lugitsch*. <https://www.musical-festspiele.at/produktionen/155-paulus> (Accessed: 18. June 2018).
- 28 Katholische Presseagentur Österreich (2009). „Vom Saulus zum Paulus ... zum Pop Event! Paulus Pop-Oratorium - Die Solisten sind gefunden“, in: *kathpress*. <https://www.kathpress.at/goto/meldung/397603/vom-saulus-zum-paulus-...-zum-pop-event-paulus-pop-oratorium-die-solisten-sind-gefunden>. (Accessed: 18. June 2018).

2017 – 宗教改革 500 年」(Luther 2017 – 500 Jahre Reformation)²⁹。這個主題下被細分成 12 項大型專案，「流行音樂神劇《路德》—千人合唱專案」(Pop-Oratorium Luther – Das Projekt der Tausend Stimmen)是其中之一。由前文爬梳可知，這種流行音樂神劇雖然不是首創，但已累積了相關的製作經驗與能量，這次透過國家機器來推動，所呈現的浩大場面與效果之強，過程絕非偶然。作曲家法克(Dieter Falk, 1959 年生)在此之前已有製作流行音樂神劇的經驗，包括 2009 年《十誡》(Die 10 Gebote)及其 2013 年音樂劇版《摩西：十誡》(Moses – Die 10 Gebote)。

《十誡》是受 EKD 的委託，原本的計畫是一次性地演出創作³⁰，由法克與前述撰寫流行音樂神劇《藍花》的老將，被尊為「音樂劇之王」(Musical-König)的昆策製作³¹。昆策於 1992 年製作的音樂劇《伊麗莎白》(Elisabeth)由日本寶塚歌劇團從 1996 年上演至今，歷久不衰。《十誡》於 2010 年元月 17 日在多特蒙德(Dortmund)首演³²。隨後在 2012 年「宗教改革與音樂」(Reformation und Musik)³³主題年中演出四場，首場 2012 年元月 28 日在漢諾威(Hannover)演出，臺上結合 140 個詩班的專案詩班(Projektchöre)歌手，約 3,000 人參與演出，臺下觀眾 13,000 人³⁴；2 月 26 日在曼漢(Mannheim)的演出，後臺有 1,500 位工作人員、臺上演出者 2,800 位(最小 7 歲，最長者 82 歲)、臺下有 10,000 名觀眾到場參與³⁵。從 2010 年首演到 2012 年結束，總計有 15,000 名歌手參與演出，超過 15 萬名

29 江玉玲(2018)，同上，頁 2。

30 Dieter Falk (2013). „Die Idee“, in: *Die 10 Gebote. Ein Pop-Oratorium von Michael Kunze und Dieter Falk*. <http://www.die10gebote.de/die-geschichte/die-idee/> (Accessed: 19. June 2018).

31 Laura Zacharias (2011). „Ein Chor und zehn Gebote: 3000 Sänger treten mit der Bibel-Story in der TUI-Arena auf – geschrieben vom Musical-König“, in: *Neue Presse Hannover*, Nr. 254, S. 12 (31. Oct. 2011). http://www.die10gebote.de/fileadmin/docs/die10gebote.de/Dateien/2011-10-31_Die_10_Gebote_Hannover_-_NPH_Ein_Chor_und_zehn_Gebote.pdf (Accessed: 18. June 2018).

32 Evangelische Kirche in Deutschland (2010). „Pop-Oratorium "Die 10 Gebote" feiert Weltaufführung“, in: *EKD* (7. Jan. 2010), https://www.ekd.de/news_2010_01_07_2_pop_oratorium_10_gebote.htm (Accessed: 18. June 2018).

33 「宗教改革與音樂」主題年的《主題手冊》，頁 4：Geschäftsstelle „Luther 2017“ (2012). "Die Lutherdekade", in: *Reformation und Musik 2012. Programmheft*. https://www.luther2017.de/fileadmin/luther2017/material/reformation_und_musik_2012_veranstaltungshoehepunkte_in_sachsen_sachsenanhalt_und_thueringen_0.pdf (Accessed: 18. June 2018).

34 Simon Benne (2012). "Aus der Stadt TUI Arena. 3000 Sänger bringen „Die 10 Gebote“ auf die Bühne“, in: *Hannoverschen Allgemeinen Zeitung* (29. Jan. 2012). <http://www.haz.de/Hannover/Aus-der-Stadt/Uebersicht/3000-Saenger-bringen-Die-10-Gebote-auf-die-Buehne> (Accessed: 18. June 2018); Evangelisch-Lutherische Landeskirche Hannovers (2012). "Pop-Oratorium "Die Zehn Gebote" in Hannover", in: *Evangelische Medienarbeit der Evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannovers* (28. Jan. 2012). https://www.landeskirche-hannovers.de/evlka-de/presse-und-medien/nachrichten/2012/01/120129_1 (Accessed: 18. June 2018).

35 「宗教改革與音樂」主題年的《年報》，頁 39-41：Staatliche Geschäftsstelle »Luther 2017« (2012). „Die 10 Gebote: 10.000 Besucher beim Pop-Oratorium in der SAP-Arena in Mannheim“, in: *Jahrbuch 2012. Reformation & Musik*, https://www.luther2017.de/fileadmin/luther2017/material/Jahrbuecher/jahrbuch_2012_luther2017.pdf (Accessed: 18. June 2018); Thomas Rittelmann (2012). „Fotostrecke: Pop-Oratorium Zehn Gebote“, in: *Mannheimer Morgen* (29. Feb. 2012). https://www.morgenweb.de/mannheimer-morgen_fotostrecke,-fotostrecke-pop-oratorium-zehn-gebote-mediagalid,6570.html (Accessed: 18. June 2018).

觀眾到場觀看³⁶。2013年法克與昆策繼續合作，將原本90分鐘的流行音樂神劇《十誡》，在與上帝立約的「十誡」之後，加上第11誡「愛」，以安德魯·洛伊·韋伯（Andrew Lloyd Webber, 1948年生）《萬世巨星》（Jesus Christ, Superstar）的模式³⁷，改寫為160分鐘的音樂劇《摩西：十誡》，並自2月23日開始在瑞士聖加侖國家劇院（Staatstheater St. Gallen）定期演出³⁸。直到2015年，兩年間大約40場的演出，一直維持入場券銷售一空的盛況。³⁹

表2：《路德》曲目表

第一部份	1.	馬丁路德是誰？	Wer ist Martin Luther?
	2.	起初已有話語	Am Anfang war das Wort
	3.	在沃木斯帝國議會	In Worms ist Reichstag
	4.	馬丁的到來	Martins Ankunft
	5.	倍增	Multiplikation
	6.	擺脫修士	Weg mit dem Mönch!
	7.	自己的想法	Selber denken!
	8.	赦罪	Ablass
	9.	權力遊戲	Machtspiel
	10.	上帝的兒女	Gottes Kinder
	11.	第一次審訊	Erstes Verhör
第二部份	12.	路德之槌	Luthers Hammerschläge
	13.	聖交易	Das Heilige Geschäft
	14.	挑戰	Anfechtung
	15.	我在此。阿們	Hier steh ich. Amen
	16.	不聽、不說、不看	Nichts hören, nichts sagen, nichts sehn
	17.	勇氣	Mut!
	18.	第二次審訊	Zweites Verhör
	19.	逃生與避難	Flucht und Zuflucht
	20.	終曲	Finale

36 Creative Kirche (2013). „Eine Erfolgsgeschichte“, in: *Die 10 Gebote. Ein Pop-Oratorium von Michael Kunze und Dieter Falk*. <http://www.die10gebote.de/die-geschichte/die-idee/> (Accessed: 19. June 2018).

37 Nicole Salathé (2013). „Ein Topshot der deutschen Musikszene in St. Gallen“, in: *SRF Schweizer Radio und Fernsehen* (20. Feb. 2013). <https://www.srf.ch/kultur/buehne/ein-topshot-der-deutschen-musikszene-in-st-gallen> (Accessed: 19. June 2018).

38 Silvia E. Loske (Hrsg.) (2013). „Moses – Die 10 Gebote in St. Gallen“, in: *Musical Reviews* (26. Feb. 2013), <http://www.musical-reviews.de/2013/02/26/moses-die-10-gebote-in-st-gallen/> (Accessed: 18. June 2018).

39 Dieter Falk (2018). „Falk-Biografie“, in: *Dieter Falk*. <http://www.falk-music.de/falk.html> (Accessed: 18. June 2018).

有了《十誡》及《摩西：十誡》的製作經驗，法克與昆策兩位被譽為「成功二人組」（Erfolgsduo）的詞曲作家，接受創意教會基金會（Die Stiftung Creative Kirche）與 EKD 的委託，為「宗教改革 500 週年」譜寫《路德》⁴⁰。這兩位，一位是毫不掩飾基督教信仰的作曲家，一位是開放但懷抱質疑的無神論作詞者⁴¹。整個創作在 2013 年冬天開始進行，位於杜賽多夫（Düsseldorf）的法克與住在漢堡（Hamburg）的昆策，不斷在電郵中以 mp3 試聽檔與 Word 等文件往返溝通，從法克寄的 30 首 Demo 旋律譜曲中，由昆策選取 20 首開始寫歌，這個過程約持續一年。2014 年 10 月底在選角（Casting）後雙方碰面做最後修正，詞曲定稿於 2015 年元月初，並將 Logic Demo（蘋果電腦上的專業級錄音軟體）製作成正式 CD，密集的製程大約費時四個月。整齣劇的編制，包括 13 位獨唱（法克的小兒子 Paul 負責擔綱演出與馬丁路德對談的神聖羅馬帝國皇帝，並創作其中兩首歌），一個 120 人的合唱團，加上德國巴貝爾斯貝爾革電影管弦樂團（Deutschen Filmorchester Babelsberg），以及一個工作室音樂成員組成的樂隊（Band，例如打鼓的是法克的大兒子 Max）。2015 年 2 月 20 至 21 日進行錄音⁴²，整片 CD 大約 90 分鐘共 20 首歌曲的音樂（表 2），都在法克家的錄音室錄製完成⁴³。

4 月 25 日 3,000 位詩班歌手齊聚，進行五小時的首場排練（Kick-Off-Probe）⁴⁴。10 月 31 日宗教改革紀念日在多特蒙德首演當天，臺上聚集 3,023 位詩班歌手，臺下則超過 16,000 名觀眾參與。2017 年進行 14 個城市的全德巡演⁴⁵，10 月 29 日紀念宗教改革 500 週年在柏林的壓軸演出，詩班歌手甚至多達 4,072 位，由四位指揮同時帶領臺上演出的詩班、樂團（Symphonieorchester）、搖滾樂隊（Rockband）及獨唱歌手們⁴⁶。

總計從 2015 至 2017 年，負責硬體的工程師每年大約 150 天的工作行程⁴⁷，平均每年演

40 Dieter Falk (2015). „Die Idee“, in: *Luther: Ein Pop-Oratorium von Michael Kunze und Dieter Falk*. <http://www.luther-oratorium.de/das-projekt/die-idee/> (Accessed: 24. June 2018).

41 Christina Bachmann (2017). "Pop-Oratorium „Luther“ mit stimmungswaltigem Tourfinale 2017 in Berlin", in: *Das Christliche Medienmagazin pro* (30. Oct. 2017). <https://www.pro-medienmagazin.de/kultur/musik/2017/10/30/pop-oratorium-luther-mit-stimmungswaltigem-tourfinale-2017-in-berlin/> (Accessed: 24. June 2018).

42 Creative Kirche (2015b). „Chorleiterschulung und CD-Aufnahme“, in: *Luther: Ein Pop-Oratorium von Michael Kunze und Dieter Falk*. <http://www.luther-oratorium.de/galerie/dortmund/chorleiterschulung-und-cd-aufnahme/> (Accessed: 20. June 2018).

43 Dieter Falk (2015). „Die Idee“, *ibid.*

44 Creative Kirche (2015d). „Pop-Oratorium Luther: Probe mit 3.000 Mitwirkenden“, in: *Luther: Ein Pop-Oratorium von Michael Kunze und Dieter Falk*. <http://www.die10gebote.de/news/details/pop-oratorium-luther-probe-mit-3000-mitwirkenden/> (Accessed: 24. June 2018).

45 Christina Bachmann (2017), *ibid.*

46 Creative Kirche (2015a). „Aufführung Berlin“, in: *Luther: Ein Pop-Oratorium von Michael Kunze und Dieter Falk*. <http://www.luther-oratorium.de/galerie/berlin/auffuehrung-berlin/> (Accessed: 20. June 2018).

47 Christoph Hahl (2015). „Der Herr der Technik“, in: *Luther: Ein Pop-Oratorium von Michael Kunze und Dieter Falk*. <http://www.luther-oratorium.de/das-projekt/die-idee/> (Accessed: 24. June 2018).

出 25 場⁴⁸，總共至少 32,000 名詩班歌手參與演唱。今年（2018）還將舉行幾場南德的短程巡演⁴⁹，並且預定 11 月 3 日舉行瑞士的流行音樂神劇《路德》首演⁵⁰，對於 2019 年才要「開始」紀念宗教改革 500 週年的瑞士而言，意義非凡。

流行音樂神劇《路德》的劇情，從馬丁路德被嚴厲打罵的童年、擔任修士時在暴風雨中對未來人生的懷疑、對教廷聖事與教條的批判，直到沃木斯帝國議會（Reichstag zu Worms）受審時，所展現忠於聖經而提出「95 條論綱」的堅定決心，最後結束於他在瓦特堡翻譯聖經。音樂上承襲《十誡》，以福音詩歌及搖滾風格的創作，簡單且朗朗上口的歌詞，以吸引人哼唱的記憶點（hook）貫串，令人不自主在腦海迂迴反覆，加上耳熟能詳的聖詩【堅固保障歌】（Ein feste Burg）改編，指揮甚至鼓勵臺下觀眾看著佈幕上的歌詞特寫一起唱和⁵¹。當整齣劇唱到曲目【上帝的兒女】（Gottes Kinder）時，整個場面如同教會日（Kirchentag）⁵²的氛圍，讓德國基督教會會督內瑟克牧師（Ingo Nesperke，1965 生）第一個帶頭站起來跟著拍手舞動，瞬間所有觀眾也跟著站了起來⁵³。對於馬丁路德傳記不熟悉的人而言，是齣吸引人的入門劇。精簡的神劇舞臺，上場的是穿著亞麻褲、長靴與帽衫的路德⁵⁴，以及像個小屁孩戴著鴨舌帽、拿著手機的神聖羅馬帝國皇帝卡爾五世，親民前衛又同時與當今時局相呼應的角色裝扮，隱喻著與平民同在的路德，以及當時剛登基、徬徨脆弱而亟待諸侯們支持的神聖羅馬帝國 22 歲年輕皇帝⁵⁵。終場觀眾們一致的動作，幾乎都是「起身、隨節奏搖擺、唱和歡呼，

48 Rainer Schulz (2017). „Pop-Oratorium Luther Mehr als 250 Sänger begeistern die Zuschauer“, in: *Mitteldeutsche Zeitung* (28. July 2017),

https://www.mz-web.de/wittenberg/pop-oratorium-luther-mehr-als-250-saenger-begeistern-die-zuschauer-28233232?dmcid=sm_fb (Accessed: 24. June 2018).

49 Creative Kirche (2015c). „Das Pop-Oratorium Luther“, in: *Luther. Ein Pop-Oratorium von Michael Kunze und Dieter Falk*. <http://www.luther-oratorium.de/das-projekt/projektinformationen/> (Accessed: 20. June 2018).

50 Andreas Hausammann (2018). „Luther – das Pop-Oratorium von Michael Kunze und Dieter Falk kommt nach St.Gallen“, in: *Kath.ch – Katholisches Medienzentrum* (5. Mai 2018), <https://www.kath.ch/medienspiegel/luther-das-pop-oratorium-von-michael-kunze-und-dieter-falk-kommt-nach-st-gallen/> (Accessed: 20. June 2018).

51 Britta Bingmann (2015), *ibid.*

52 德國基督教會日（DEKT，Deutsche Evangelische Kirchentag）自 1949 年起，由平信徒發起、每兩年在德國各地輪流舉辦集會，在每次五天的活動中，從週三晚上的開會禮拜，到周日的結束禮拜，以工作坊、展覽、音樂會、禮拜、研經、聖餐、演講及座談會等方式，深入討論教會制度與信徒生活。第 35 屆（2015）在斯圖加特（Stuttgart），第 36 屆（2017）在柏林與威登堡舉辦，下次第 37 屆（2019）將在多特蒙德舉行。近年每次參與人數大約在 35 萬人左右。參考 *Deutscher Evangelischer Kirchentag* (2018). „Ein volles Programm“, in: *Deutschen Evangelischen Kirchentage Dortmund 19.-23. Juni 2019*, https://www.kirchentag.de/ueber_uns/was_ist_kirchentag/das_ereignis.html#c16851 (Accessed: 24. June 2018).

53 Britta Bingmann (2015), *ibid.*

54 Dierk Hartleb (2017). „Begeisterndes Luther-Oratorium in Halle: Nun ist Luther auch ein Popstar“, in: *Westfälische Nachrichten* (12. March 2017), <http://www.wn.de/Welt/Kultur/2017/03/2736129-Begeisterndes-Luther-Oratorium-in-Halle-Nun-ist-Luther-auch-ein-Popstar> (Accessed: 24. June 2018).

55 Andreas Thiemann (2015). „Über 3000 Sänger beim Pop-Oratorium "Luther" in Dortmund“, in: *Der Westen* (1. Nov. 2015), <https://www.derwesten.de/region/sauer-und-siegerland/ueber-3000-saenger-beim-pop-oratorium-luther-in-dortmund-id11238156.html> (Accessed: 24. June 2018).

再輕聲哼唱著踏上歸途」⁵⁶。

2015 年 10 月 31 日宗教改革紀念日是星期六，隔天 11 月 1 日萬聖節的報紙幽默地寫道⁵⁷：可能外面的巫婆悄悄的在屋子周圍移動—昨晚在多特蒙德威斯伐倫會議中心舉行的晚會，不是慶祝萬聖節，而是宗教改革紀念日—而且不是以冷靜的新教型式，是以色彩繽紛、令人振奮，及時髦的場面，所舉辦的流行音樂神劇《路德》全球首演。

2017 年柏林的壓軸演出後，報上樂評標題寫著「宗教改革家搖滾著—所有的人跟著拍手唱和」（Der Reformator rockt – und alle klatschen mit）⁵⁸。整齣劇從排練到演出的過程「淘氣、歡樂」⁵⁹，但也處處充滿「戲劇性、令人深思且堅定信仰」的詞曲片段，雖然「有點太吵、有點太浩大，但卻有效」⁶⁰！

二、神祕劇《慈運理檔案》

神祕劇（[德] *Mysterienspiel*）源自希臘文「救恩的奧密」的複數型（*ta mysteria*），特別是形容希臘神祕宗教裡，唯有教徒才能參與的神聖禮儀。中世紀神祕劇的內容以宗教信仰為主；14 世紀法文引申為以基督教題材為主的「宗教劇」（*Mystère*）；18 世紀英文以「神祕劇」（*mystery plays*）稱之；19 世紀中葉成為在教堂彌撒中唱誦的「儀式劇」（*liturgical drama*），拉丁文演變成「禮拜」（*ministerium*）；20 世紀後的創作則將神祕劇內容擴展至各式的宗教人物傳記⁶¹，本文將述及的《慈運理檔案》即為一例。

1517 年馬丁路德提出「95 條論綱」是德國定調宗教改革的起點。相對於德國人對馬丁路德的尊崇，宗教改革家慈運理被尊為「瑞士人的馬丁路德」（*Zwingli, der Luther der Eidgenossen*）⁶²。1518 年底慈運理遷居蘇黎世。1519 年元旦，35 歲的慈運理正式接任蘇黎世大教堂教區神父（*Leutpriester*），並開始一連串的改革。就在這一年的八月，蘇黎世爆發

56 Ulrike Bieritz (2017). „Der Reformator rockt - und alle klatschen mit“. *Konzertkritik | Pop-Oratorium "Luther"*. In: *Rundfunk Berlin-Brandenburg, rbb 24* (30. 10. 2017), <https://www.rbb24.de/kultur/beitrag/2017/10/konzertkritik-luther-pop-oratorium-berlin.html> (Accessed: 27. Dec. 2017).

57 Britta Bingmann (2015), *ibid.*

58 Ulrike Bieritz (2017), *ibid.*

59 Andreas Thiemann (2015), *ibid.*

60 Ulrike Bieritz (2017), *ibid.*

61 彙整自 Cora Dietl (2002). "Mysterienspiele". In: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 5 (L-M). http://dx.doi.org/10.1163/2405-8262_rgg4_SIM_14657 (Accessed: 8. June 2018); S. S. Smalley (1996). 〈奧秘 (MYSTERY)〉《聖經新辭典下冊 (K-Z)》中國神學研究院編譯，頁 201-202（原著 *New Bible Dictionary*, 2nd edition, vol. II, England: Leicester, 1982）；Franz Kördle / Walter Lipphardt (1996). „Liturgische Dramen, Geistliche Spiele" (*MGG2*), in: *MGG Online*, <https://163.14.136.82:3513/mgg/stable/28856> (Accessed: 8. June 2018); Brandenburgische Akademie der Wissenschaften *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache* (2018). „Mysterium, das", in: *Berlin-DWDS*. <https://www.dwds.de/wb/Mysterium>; „Mysterienspiel", in: *Berlin-DWDS*. <https://www.dwds.de/wb/Mysterienspiel> (Accessed: 8. June 2018)

62 Uwe Birnstein (2017). „Die »Akte Zwingli« – ein bildstarkes »Mysterienspiel« im Zürcher Großmünster". In: *Sonntagsblatt - 360 Grad evangelisch* (6. July 2017). <https://www.sonntagsblatt.de/artikel/kultur/die-akte-zwingli-ein-bildstarkes-mysterienspiel-im-zuercher-grossmuenster> (Accessed: 29. Dez 2017).

瘟疫（黑死病），慈運理也被傳染，差點送命，他還因此寫了一首【瘟疫歌】（Pestlied）。幸好神父宅邸隔壁這位帶著三個孩子的寡婦安娜（Anna Reinhart, 1484-1538），無懼於受感染的風險，悉心照料，他當時是安娜 12 歲兒子的拉丁文老師。1520 年痊癒後，慈運理放棄了自 1513 年以來得自教皇的俸祿，持續他的改革工作。1522 年慈運理請求康斯坦丁主教允許他結束獨身神職身分。儘管主教的已讀不回，他仍著書提倡教士結婚，並已先於 7 月 21 日自行與安娜秘婚，兩年後才得到市政府當局的認可。無論如何，慈運理與安娜在他們的女兒出生前兩個月，於 1524 年 4 月 2 日在他牧會的蘇黎世大教堂舉行了公開的婚禮，挑戰了天主教神職人員不婚的禁令。1523 年提出「67 條綱領」雖然贏得蘇黎世議會的教義辯論，卻在 1525 年開始與馬丁路德於聖餐意義上產生歧見，乃至 1529 年決裂。因為堅持「聖餐象徵說」而被邊緣化的慈運理，最終無緣整合瑞士當時分歧的各教派。婚後慈運理與安娜又生了四個小孩，頓時成為九口之家。不過么女於 1530 年出生不久即逝，隔年（1531 年）的第二次卡培爾戰役，讓安娜繼 1517 年第一任丈夫於擔任義大利傭兵染病過逝後，再度成為寡婦。而且這次戰死沙場的，除了與她僅結縭七載、共同生活九年的慈運理，還包括連襟、女婿，以及隨著繼父出征的 21 歲長子⁶³。經歷兩次婚姻的安娜，不被公婆認可的第一次婚姻持續 13 年，不被天主教會允許的第二次婚姻 7 年。慈運理過世後，後繼者布林格（Heinrich Bullinger, 1504-1575）夫婦照顧安娜跟她剩餘的五個孩子，直到她 1538 年過世。

500 年後，作為慈運理第 33 位後繼者的蘇黎世大教堂牧師席格里斯特（Christoph Sigrist, 1963 生）⁶⁴，試圖還原當年安娜的心境，歷經十數年蒐集整理，結合傳記資料、聖經人物，及歷史文獻⁶⁵，花了三年寫下傳記小說《安娜與慈運理－從客棧千金變成宗教改革家之妻》於 2017 年 8 月出版⁶⁶。這本小說出版前，改編成神祕劇的《慈運理檔案》，已於 6 月在蘇黎世大教堂首演，在演出後出版的這本小說後半部，並附上全劇的劇本。整齣劇以慈

63 彙整自 Marianne Jehle-Wildberger (2018). „Anna Reinhart, Zwinglis Frau". In: *Kirchenbote Online* (Januar 2018). <https://www.kirchenbote-online.ch/artikel/?id=13743&artikel=Anna-Reinhart,-Zwinglis-Frau&portal=Kirchenbote%20Online> (Accessed: 8. June 2018); Rea Rother (2017). „Ehefrau. Anna Reinhart, Zwinglis Ehefrau". In: *Zwingli-Lexikon von A bis Z*. <https://www.zhref.ch/themen/reformationsjubilaeum/allgemeine-informationen/huldrych-zwingli/zwingli-lexikon-von-a-bis-z-1/lexikon-e/ehefrau> (Accessed: 8. June 2018); Ulrich Gäbler (2004). *Huldrych Zwingli Leben und Werk*. Zürich: Theologischer Verlag Zürich. 3. überarbeitete Auflage. S. 56, 153-154.

64 劇作家席格里斯特是 2003 年起任職蘇黎世大教堂 15 年的資深牧師，他不斷嘗試讓蘇黎世大教堂有新的空間體驗（Raumerfahrung）。繼 2017 年 6 月的神祕劇《慈運理檔案》後，今年（2018）又接著以蘇黎世大教堂建築為場景，拍攝電影《慈運理－宗教改革家》。這部影片耗資百萬瑞士法郎，預計在 2019 年元月，紀念慈運理主掌蘇黎世大教堂為起點的「瑞士宗教改革 500 週年」時上映。Samuel Schumacher / Yannick Nock (2018). "Grossmünster-Pfarrer: «Gott ist zum Leidwesen der Schweiz nicht neutral, er ist parteiisch»". In: *Schweiz - az Aargauer Zeitung* (31. March 2018).

<https://www.aargauerzeitung.ch/schweiz/grossmuenster-pfarrer-gott-ist-zum-leidwesen-der-schweiz-nicht-neutral-er-ist-parteiisch-132379691> (Accessed: 8. June 2018); Werner Schüepp (2018). "Zutritt verboten im Grossmünster". In: *Tages-Anzeiger* (7. Feb. 2018).

<https://www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/Zutritt-verboten-im-Grossmuenster/story/31689626> (Accessed: 8. June 2018).

65 Felix Reich (2015). „Zwingli begeistert", in: *reformiert* (12. Nov. 2015), <http://reformiert.info/artikel/news/zwingli-begeistert> (Accessed: 28. June 2018).

66 Christoph Sigrist (2017a). *Anna Reinhart und Ulrich Zwingli: Von der Tochter eines Gastwirts zur Frau des Reformators. Romanbiografie als Tagebuch*. Freiburg: Herder.

運理逝世起，往前回述，從安娜的角度創作，對於與慈運理的這段婚姻，安娜的內心告白，正是這齣神祕劇《慈運理檔案》的主要劇情內容，劇名是慈運理，主角卻是安娜。在過去，宗教改革都只是「男人們的事」⁶⁷，瑞士「宗教改革 500 週年」官網上《慈運理檔案》活動卻寫著：「一個強壯的女人從偉人的陰影下進入現代光芒中」⁶⁸。

關於安娜的一切，在歷史或神學上都是一片空白，但也因為史料的缺乏，使劇作家席格里斯特能發揮更大的想像空間，讓他能藉此探索宗教改革對於當今的意義⁶⁹。他虛構了慈運理過世後的安娜日記，以建構慈運理夫婦的傳記，及他們那個需要同時用刀劍和聖經來爭取和平的年代⁷⁰。利用虛構日記來重塑慈運理的傳記，想法源自席格里斯特父親過世時，他為父親作傳的經驗⁷¹。在《慈運理檔案》中，慈運理可說是為了改革「死無葬身之地」，戰役中他被殺，屍體被支解、焚燒，灰燼撒於空中，隨風任意吹散⁷²，連頭盔刀劍都沒被留下，紀念碑也是 19 世紀才建的。劇情重點放在慈運理的信仰爭辯、翻譯瑞士德語版聖經（Froschauer-Bibel）、與馬丁路德的關係、對於重洗派的論點，以及瘟疫染病時照顧他、信任他，並與他共同生活九年的安娜⁷³。安娜在整日家務勞累後，晚上還要耐心聆聽慈運理講述他翻譯聖經的心得，儘管對他的作為充滿不解與困惑，卻仍然處處包容。面對他理性與溫柔的雙重性格，安娜的支持與安慰，換來的是全劇開場戰爭場面中，傳令兵帶回的一句「他的灰燼被撒落一地」（Er ist verstreut）。

《慈運理檔案》中呈現了慈運理多方面的雙重性格（表 3）⁷⁴。這種分裂的性格，最終以

67 Thomas Ribi (2017b). „Nachdenken über Huldrych Z. Die Frau an Zwinglis Seite: In der Romanbiografie des Grossmünsterpfarrers Christoph Sigrüst hat Anna Reinhart das Wort", in: *Neue Zürcher Zeitung* (1. Sep. 2017), <https://www.nzz.ch/feuilleton/anna-reinhart-die-frau-des-reformators-nachdenken-ueber-huldrych-z-ld.1313753> (Accessed: 27. June 2018).

68 „Mit ihr tritt eine starke Frau ins Licht der Gegenwart – aus dem Schatten eines grossen Mannes". Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (2018). „Akte Zwingli - Szenisches Oratorium", in: *500 Jahre Reformation*, <https://www.ref-500.ch/de/akte-zwingli-szenisches-oratorium> (Accessed: 28. June 2018)

69 Delf Bucher (2017). „Heute sehe ich Zwingli dreidimensional", in: *reformiert.info* (25. Aug. 2017), <http://reformiert.info/artikel/zürich/«heute-sehe-ich-zwingli-dreidimensional»> (Accessed: 27. June 2018).

70 Thomas Ribi (2017b), *ibid.*

71 Delf Bucher (2017), *ibid.*

72 慈運理的骨灰被撒落一地。因此在 2015 年最初的音樂會版〈邀請函〉及其後的神祕劇〈專案公告〉上，劇名《神祕劇慈運理檔案》後，有個引用自《約翰福音》第三章第八節的副標題「風隨意而吹」（Akte Zwingli – Ein Mysterienspiel. Der Wind weht, wo er will），經句主旨在前一節「『你們必須重生』[...]，風隨意而吹，你聽見風聲，卻不知道它從哪裡來，往哪裡去。所有由聖靈所生的，也是這樣」（約三：7-8），正是席格里斯特寫這本劇本的初衷。

〈邀請函〉Alexandra Steinegger (2015). *Einladung zum Auftakt. Akte Zwingli - Ein Mysterienspiel Der Wind weht, wo er will.* <http://studylibde.com/doc/1187319/akte-zwingli---ein-mysterienspiel-ein-mysterie-ein-myster...> (Accessed: 29. June 2018) ;

〈專案公告〉Christoph Sigrüst & Hans-Jürgen Hufeisen (2017). „Akte Zwingli - Ein Mysterienspiel Der Wind weht, wo er will: Dokumentation", in: *Verein Mysterienspiel Huldrych Zwingli*, http://docplayer.org/12002521-Verein-mysterienspiel-huldrych-zwingli-kirchgasse-13-ch-8001-zuerich-www-aktezwingli-ch-1.html#download_tab_content (Accessed: 29. June 2018).

73 Thomas Ribi (2017a). „Was Anna noch sagen wollte", in: *Neue Zürcher Zeitung* (13. Juni. 2017), <https://www.nzz.ch/zuerich/reformationsjubilaeum-was-anna-noch-sagen-wollte-ld.1300516> (Accessed: 27. June 2018).

極殘酷扭曲的方式呈現於他的死亡（**第一幕：進堂曲**。死亡－他的灰燼被撒落一地）。雖然他不贊成在教堂使用音樂，但自己卻擁有豐富的音樂才能；他希望遠離政治，卻在擔任蘇黎世大教堂教區牧師的 12 年，徹底改革整個教堂的體制；年輕時的慈運理是個和平主義者，有著善於深思熟慮且明智理性的深度信仰觀，到頭來卻將整個蘇黎世議會卷入宗教戰爭（**第二幕：戰爭**），且在翻譯聖經及聖餐理念上不斷與人爭辯（**第三幕：爭辯**）；慈運理是個相當深情的丈夫（**第四幕：瘟疫**）與和藹可親的父親，但是對於理念相異的對手會毫不留情的追殺（**第五幕：重洗派**）。凡此種種，席格里斯特希望以當代的語彙來解讀慈運理的思維⁷⁵，引用的是 1516 年慈運理〈迷宮〉（Der Labyrinth）中的詩句「我們就這樣變得像牛一樣強壯」

表 3：神祕劇《慈運理檔案》幕景表

譯自劇本：Christoph Sigrist (2017a). Anna Reinhart und Ulrich Zwingli, p. 135-184。

第一幕：進堂曲。死亡－他的灰燼被撒落一地（Tod - Er ist verstreut）
<ol style="list-style-type: none"> 1. 連禱 2. 安娜的惡夢 3. 安娜痛苦之始 4. 安娜的委屈
第二幕：戰爭（Krieg）
<ol style="list-style-type: none"> 1. 慈運理的恩賜 2. 慈運理的親切 3. 慈運理和平主義的親和力
第三幕：爭辯（Streit）
<ol style="list-style-type: none"> 1. 聖經的低語 2. 慈運理第一次爭辯：聖經翻譯 3. 慈運理第二次爭辯：馬丁路德
第四幕：瘟疫（Pest）
<ol style="list-style-type: none"> 1. 療養院的場地轉換
第五幕：重洗派（Täufer）
<ol style="list-style-type: none"> 1. 辯論場地的轉換 2. 慈運理的沉默 3. 對抗重洗派的死刑 4. 慈運理陷入困境 5. 安娜的委屈 6. 慈運理的講道 7. 譴責與退場
第六幕：尾聲。轉化為神的器皿（Verwandlung in ein Werkzeug Gottes）
<ol style="list-style-type: none"> 1. 進入迷宮的通道

74 Helene Arnet (2017b). „Der andere Zwingli“, in: *Tages-Anzeiger* (17.Mai2017), <http://www.christophsigrist.ch/wp-content/uploads/2015/06/Der-andere-Zwingli.pdf> (Accessed: 28. June 2018).

75 Helene Arnet (2017a). „Fieberträume im Grossmünster“, in: *Tages-Anzeiger* (7. April 2017), <http://www.christophsigrist.ch/wp-content/uploads/2015/06/AkteZwingli-EinMysterienspiel.pdf>(Accessed: 28. June 2018).

(So werden wir wie Vieh so toll)⁷⁶，作為開放性的結語（第六幕：尾聲。轉化為神的器皿）。

將席格里斯特平面講道稿式劇作立體化呈現的，是先前對戲劇非常熟悉，但是對宗教議題相當陌生的導演黑賽（Volker Hesse，1944 生）。原本席格里斯特以安娜日記式的筆法，鋪陳慈運理的信仰爭戰、迫害重洗派、瘟疫染病、及他與路德的爭辯等事件，而這一切過程，因導演提議將全劇以一幅幅「安娜的夢境畫面」⁷⁷ 登場，而生動了起來⁷⁸。不只安娜日記被立體化，整個《慈運理檔案》也在慈運理神學、教區牧師的溝通能力（甚至包括對話、爭辯與協商能力），以及不斷爭取正義的慈運理政治三方面，呈現出它的三度空間⁷⁹，提醒世人重新深入探討戰爭、和平、公義與信仰等議題的必要性⁸⁰。現在大家不再爭辯信仰禮儀的對錯，爭議的是如何成為多元社會下的當代基督徒⁸¹。

全劇演出者約 75 位。劇場出身的導演黑賽，除了舞臺外，也善用了佈幕及動畫特效，並請來 22 位瑞士南部迪米特利戲劇學校（Scuola Teatro Dimitri）演員，飾演劇中的瘟疫病患們⁸²、在墓園中跳著滑稽的芭蕾舞、在辯論桌上爭吵的法官，或者圍繞在洗禮盤邊發瘋的野牛。最後由 16 位身穿黑衣的理事會成員（Ratsherren），食指一擺，權威性的趕走所有的喧囂。合唱團員一路分散至講壇的高度，幕終結束於慈運理從教堂外撒下、卻聽不太清楚的結語。雖然讓整個空間的音樂靈活了起來，但是在蘇黎世大教堂這間為中世紀音樂聲響設計的教堂空間裡，觀眾必須邊看節目手冊上的歌詞，才能聽懂涵蓋希伯來文、希臘文、拉丁文及德語⁸³ 的聖經歌詞內容⁸⁴，這也隱喻著當今人性、公義與和平的聲音，已被失控與不堪負荷的全球化和多元化的共鳴所掩蓋⁸⁵。

76 Yves Baer(2017a). "Akte Zwingli – Ein Mysterienspiel", in: *Verlag zum froehlichen Baeren Vzfb*, http://www.vzfb.ch/news/2017/akte_zwingli_ein_mysterienspiel.html(Accessed: 29. June 2018).

77 Volker Hesse(2017)."Annas Traumbilder", in: *Akte Zwingli – Ein Mysterienspiel. Programmheft*, <http://www.meyerartsmanagement.ch/resources/AZM-Programmheft-Web.pdf> (Accessed: 29. June 2018).

78 Helene Arnet (2017a). „Fieberträume im Grossmünster“, *ibid*.

79 Delf Bucher (2017). „Heute sehe ich Zwingli dreidimensional“, *ibid*.

80 Felix Reich (2017). „Zwingli aus liebender Distanz betrachtet“, in: *reformiert.info* (15. June. 2017), <http://reformiert.info/artikel/hintergrund/zwingli-aus-liebender-distanz-betrachtet> (Accessed: 28. June 2018).

81 Aschi Rutz (2018). „Disputieren über die gute Botschaft in dieser Welt“, in: *Katholische Kirche im Kanton Zürich* (8. March 2018), <https://www.zhkath.ch/news/news-archiv/disputieren-ueber-die-gute-botschaft-in-dieser-welt> (Accessed: 29. June 2018).

82 Helene Arnet (2017b). „Der andere Zwingli“, *ibid*.

83 Eva Cafilisch (2017). „Streitbar und menschlich“, in: *Seniorweb*, (19. Juni 2017), <https://www.seniorweb.ch/knowledge-article/streitbar-und-menschlich> (Accessed: 30. June 2018).

84 Valeria Heintges (2017). „Überzeugungstäter auf dem Kirchendach“, in: *nachtkritik.de* (16. June 2017), https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14146:akte-zwingli-volker-hesse-inszeniert-im-zuercher-grossmuenster&catid=1619:grossmuenster-zuerich&Itemid=100190(Accessed: 28. June 2018); 這篇略帶負評的樂評，三天後略為修改內容並改標發表於另一份報紙上：Valeria Heintges (2017). „«Akte Zwingli» im Zürcher Grossmünster: Blick zurück in starken Bildern“, in: *az Aargauer Zeitung* (19. June 2017), <https://www.aargauerzeitung.ch/kultur/akte-zwingli-im-zuercher-grossmuenster-blick-zurueck-in-starken-bildern-131439038> (Accessed: 28. June 2018).

85 Christoph Sigrüst(2017b)."Einführung", in: *Akte Zwingli – Ein Mysterienspiel. Programmheft*, p.1, <http://www.meyerartsmanagement.ch/resources/AZM-Programmheft-Web.pdf> (Accessed: 29. June 2018).

作曲家胡夫埃森（Hans-Jürgen Hufeisen，1954 生）是著名直笛演奏家與教育家，熟稔於中世紀文藝復興音樂。演出時自己也親自吹奏直笛⁸⁶。劇中他利用兒歌及慈運理的音樂作品，將中世紀與文藝復興時期的音樂，以當代音樂風格重新包裝，在獨唱、合唱或兩者結合下，「毫不俗氣且極具現代性」⁸⁷。胡夫埃森的作曲方式，是透過旋律節奏素材展延出和諧浮盪的主導動機，特定的曲調會以不同形式的節奏及簡單的民歌旋律，不斷變化出現⁸⁸。原本慈運理在兩次大難不死後，以 16 世紀瑞士德語創作的【瘟疫歌】、【卡培爾之歌】（Kappelerlied），也經過詞曲作家轉化成現代德語及音樂聲響。這種來自民歌、又用簡單語彙所寫的神祕劇，讓人能馬上理解，且一聽就喜歡。例如《慈運理檔案》中，慈運理與會眾合唱的【主牧養我】（Der Herr hirtet mich）源自〈詩篇第 23 篇〉⁸⁹，該劇指揮費歐（Davide Fior，1982 生）在排練時驚嘆，唱出的詩篇簡直是福音詩歌（fast ein Gospel）⁹⁰，「像紅線一樣，貫穿全劇」⁹¹。慈運理還曾以〈詩篇第 69 篇〉寫過一首悲歌（Klagepsalm）⁹²，在那個瘟疫頻傳、到處貧病與爭戰不斷的年代，《慈運理檔案》以〈詩篇第 23 篇〉取代悲歌，讓慈運理在傳講信息間，反而唱出堅定信仰的勇氣。⁹³

為了透過《慈運理檔案》達到「歌唱式教會體制」（singenden Gemeindeaufbau）的目的，2015 年以音樂會形式演出之後，在蘇黎世大教堂牧師辦公室隔壁，成立了製作單位「慈運理神祕劇協會」（Verein Mysterienspiel Huldrych Zwingli），專責規劃首演後開放整齣劇的演出申請事宜。考量到並非大家都有蘇黎世大教堂般的人力與財力執行此劇，基於各教堂規模的差異，《慈運理檔案》最初的〈製作公告〉上，推出了三種演出形式，供各教會、文化單位，或劇院申請演出：一是如首演期間的完整編制，製作單位提供專案監管；二是沒有舞蹈佈景的簡化版；三是音樂會演出，僅由旁白、歌者及教會詩班參與。⁹⁴

全劇於 2015 年 11 月 7 日先以音樂會型式演出（表 4）⁹⁵。自 2017 年 5 月 21 日起至 6 月 15 日止，利用晚間進行密集的音樂排練⁹⁶。2017 年 6 月 16 日至 25 日於瑞士蘇黎世大教堂首演⁹⁷。附帶一提的是，在 2015 年的音樂會演出時，由蘇黎世大教堂的音樂總監許密特

86 Manuela Matt (2018). „Zwingli aus der Perspektive seiner Frau“, in: *Südostschweiz*(28. Mai 2018), <https://www.suedostschweiz.ch/kultur-musik/2018-05-28/zwingli-aus-der-perspektive-seiner-frau> (Accessed: 29. June 2018).

87 Valeria Heintges (2017), *ibid.*

88 Johanna Krapf (2018). „Am Anfang steht Zwinglis Tod. Die Kantorei Rapperswil-Jona führt zur Feier des Reformationsjahres das Oratorium «Akte Zwingli» auf“, in: *Südostschweiz*(26. Mai 2018), <https://www.suedostschweiz.ch/kultur-musik/2018-05-26/am-anfang-steht-zwinglis-tod> (Accessed: 29. June 2018).

89 Thomas Ribi (2017a), *ibid.*

90 Felix Reich (2017), „Zwingli aus liebender Distanz betrachtet“, *ibid.*

91 Thomas Ribi (2017a), *ibid.*

92 江玉玲 (2006)。同上，頁 103-104。

93 Felix Reich (2017), „Zwingli aus liebender Distanz betrachtet“, *ibid.*

94 Christoph Sigrist & Hans-Jürgen Hufeisen (2017), *ibid.*

95 Felix Reich (2015). „Zwingli begeistert“, *ibid.*

96 Sekretariat - La Chapelle Ancienne (2017), *ibid.*

97 Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (2017). „Akte Zwingli - Ein Mysterienspiel“, in: *500 Jahre Reformation*, <https://www.ref-500.ch/de/akte-zwingli-ein-mysterienspiel>(Accessed: 28. June 2018)

(Daniel Schmid, 1961 生) 擔任藝術總監兼指揮⁹⁸。2017 年的神祕劇演出，則將指揮交棒給他蘇黎世音樂院樂團指揮課程的學生費歐⁹⁹，費歐也是許密特指揮的阿高爾合唱團 (Aargauer Kantorei) 現任助理¹⁰⁰。首演後，從 2017 年 9 月 8 日起至 2018 年 5 月 27 日，陸續在德國及瑞士其他教堂演出六場¹⁰¹。最近一次 2018 年 5 月 26 至 27 日在瑞士蘇黎世近郊拉珀斯維爾

表 4：《慈運理檔案》2017 年首演排練公告時的音樂編制
Sekretariat - La Chapelle Ancienne (2017), „LCA 170616 Akte Zwingli – Ein Mysterienspiel“, in: La Chapelle Ancienne, <http://www.chapelle-ancienne.ch/projekte-2017/170616-akte-zwingli-mysterienspiel> (Accessed: 28. June 2018).

作 詞 者	席格里斯特 (Christoph Sigrist, 1963 生)
作 曲 家	胡夫埃森 (Hans-Jürgen Hufeisen, 1954 生)
角 色	女高音：安娜 (Nathalie Mittelbach) 男高音：慈運理 (Daniel Bentz, 1980 生) 合唱團 (Concerto Vocale Zürich) 與樂團
指 揮	費歐 (Davide Fior, 1982 生)
導 演	黑賽 (Volker Hesse, 1944 生)
配 器	1 x 單簧管 (含低音單簧管) 需有猶太音樂 (Klezmer) 經驗 1 x 小號 / 柔音號 1 x 小提琴 1 x 大提琴 2 x 打擊樂器 1 x 鋼琴 1 x 大鍵琴 / 管風琴
擊 樂	3 x 不同的筒鼓 (含皮鼓)、軍鼓、手鼓、棘輪、雷鳴器、鑼、鐵琴 2 x Becken 鈸 1 x Piatti 銅鈸
作曲家註記	單簧管、小號、小提琴、大提琴：演奏家須背譜，以便在演出場地隨處演奏。

98 Christoph Sigrist & Hans-Jürgen Hufeisen (2017), *ibid.*

99 David Fior (2018). *Bio*, <http://davidfior.net/homepage/bio/> (Accessed: 29. June 2018).

100 2017 年四月開始由蘇黎世大教堂秘書處的首演宣傳、排練訪談，直到首演節目手冊，音樂總監已由費歐擔任。首演宣傳 Yves Baer (2017a), *ibid.*；排練訪談 Felix Reich (2017), *ibid.*；首演節目手冊 Yves Baer (2017b). *Akte Zwingli – Ein Mysterienspiel. Programmheft*, p.11, <http://www.meyerartsmanagement.ch/resources/AZM-Programmheft-Web.pdf> (Accessed: 29. June 2018).

101 Yves Baer (2017b), *ibid.*, p. 12.

約拿（Rapperswil-Jona）教堂的音樂會版演出，由作詞者與作曲家親任旁白與直笛演奏的角色，該堂音樂總監佐堤（Davide De Zotti, 1983）負責指揮，總共 50 多人參與演出¹⁰²。

神祕劇《慈運理檔案》自首演起，七場演出的入場券幾乎場場銷售一空。劇中改編了慈運理創作的詩歌，將 500 年前慈運理出任教區牧師的蘇黎世大教堂，變成慈運理夫人講述慈運理生平的大劇場，「讓會眾席的觀眾們，在驚人的佈景、扣人心弦的戲劇張力，與現代作曲家縱橫於古典、聖歌與器樂小品間的創作帶領下，緬懷這位連墓碑都找不到的宗教改革家的信仰歷程」¹⁰³。

三、綜觀

「音樂作品必需在觀眾的參與後，才算完成」，這個觀點是從姚斯（Hans Robert Jaub, 1921-1997）接受美學理論延伸而來的。1967 年姚斯提出文學作品觀，認為文學作品需由作者、讀者與評論家三方面共同完成¹⁰⁴。約翰凱基（John Cage, 1912-1992）著名的作品【4'33】中，雖然鋼琴家坐在鋼琴前沒有彈半個音，但所有「環境音」都涵蓋於作品呈現的成果內。以這樣的概念來看流行音樂神劇《路德》與神祕劇《慈運理檔案》的演出，即是一場由詞曲創作者、臺上演者與臺下觀眾們，一起完成的作品。

《慈運理檔案》在教堂空間中，讓會眾看到被展示、被誦讀、被唱、被跳與被演出的人生百態。劇作家試圖修正世人對這位一向僅被貼上虔敬、冷血、好戰的神學家標籤的印象，展現出慈運理體恤會眾、愛好音樂、愛妻愛家的人性另一面。觀眾成為打開檔案的參與者，互相分享看到檔案時內心的驚愕與經驗，再轉化為自我內心的批判與反省¹⁰⁵，著實將平面樸實的講道稿，震撼生動的立體化。

創作《大衛王》的作曲家班德，對於 1996 年之後德國教會音樂在禮拜儀式中的轉變，做了回溯性的描述：

教會音樂越來越以流行音樂為主[...], 尤其近年新的宗教歌曲, 多以福音詩歌加入流行節奏創作, 這是 15 年前還沒有的現象。¹⁰⁶

102 兩天後報紙樂評指出，演出時兩位詞曲作者有點「太過熱情」（Übereifer），且建議兩位應該有信心放手讓其他人擔任演出。Manuela Matt (2018), *ibid.*

103 Uwe Birnstein (2017). *Ibid.*

104 Hans Robert Jaub (1970), *Literaturgeschichte als Provokation*. (= edition Suhrkamp. Nr. 418). 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, p. 172.

105 Christ Sigrist(2017b). "Einführung", *ibid.*

106 Barbara Waldvogel (2012). „Die „Populärmusik“ wird zunehmend wichtig. Interview mit Michael Bender und Sönke Wittnebel". In: *Info-Blättle, Evangelischer Kirchenbezirk Ravensburg*, März 2012, p. 3.

https://www.kirchenbezirk-ravensburg.de/fileadmin/mediapool/gemeinden/KB_ravensburg/PDF_Kirchenbezirk/rv_info.pdf (Accessed: 17. June 2018).

會眾對於詩歌的認知正在退步中。班德認為，「詩歌認知的流失，對於自己到底在教會唱些甚麼，也一併毫無所知」¹⁰⁷。身為詩班指揮，對於詩班成員心態上的改變，提出了他的無力感：

我們教會的詩班算是大型的，但大家越來越重視時間的彈性運用，他們不再希望每週固定被服事的時間綁住。我現在已經無法在大型節慶禮拜時，固定以同一個詩班獻詩。遇到教會節期的連假，很多詩班成員都渡假去了。¹⁰⁸

前述 1989 年推出的流行音樂神劇《時代的永恆》，自 2000 年開始，此劇由創意教會基金會製作成大型合唱專案，在演出當地招募「專案詩班」，進行各地的演出。許多專案詩班成員，根本就是各城市演出都報名參加演唱的「累犯」(Wiederholungstäter)¹⁰⁹。以 2015 年《路德》首演為例，就招募了來自各地報名參與的 85 個詩班與 750 位個人歌手共同演出¹¹⁰。既然詩歌型態大幅改變、會眾的詩歌認知也在消失，加上無法規律練唱獻詩的詩班運作，「專案詩班」可以是個一舉三得的解決方案：利用演出的機會固定聚集練唱，不只紮實的認識詩歌，也讓曲目深植人心。

《慈運理檔案》幕啟的戰爭場面，感動了教堂內的 500 位觀眾。全劇把人生的嚴肅與娛樂、生活的樂趣與偏執、安逸與死亡、性、上帝與信仰，都在教堂中上演。原本只能進行嚴肅禮拜儀式的聖殿，成了神聖的劇場，甚至是在主張理智不花俏的新教教堂¹¹¹！編寫《慈運理檔案》劇本在蘇黎世大教堂上演的席格里斯特牧師，從教堂簽名簿中彙整了各式教堂訪客的來訪目的，整理出教堂空間的功能：教堂不只是會眾聚會禮拜的場所、是週間來自各宗教將近三千人聚集的禱告室、是座哭牆，也是治癒脆弱生命的保護所。它乘載著教會內會眾的記憶、歡迎教會的外來客，也是將滿滿的希望帶入每天日常生活的場域¹¹²。不過，席格里斯特希望這齣神秘劇，不是以色彩繽紛的壯麗奇觀取勝，也不希望它成為大家拍手鼓掌就結束的娛樂性音樂劇。他想提醒觀眾，《慈運理檔案》所涉及的觀點都與令人震驚的現實相關；

107 Barbara Waldvogel (2012). Ibid.

108 Barbara Waldvogel (2012). Ibid.

109 Christina Bachmann (2017), ibid.

110 Britta Bingmann (2015), ibid.

111 Uwe Birnstein (2017), ibid.

112 Christoph Sigrist (2015). „Kirchen als öffentliche Orte von Religion“, in: *Neue Zürcher Zeitung* (30. June. 2015), <https://www.nzz.ch/meinung/kommentare/kirchen-als-oeffentliche-orte-von-religion-1.18638561> (Accessed: 28. June 2018).

提醒會眾，在現代多元社會基督徒該持有的開放思維下，應該力行慈運理在蘇黎世大教堂留下的格言：「勇敢的為上帝做些事」（Tut um Gottes willen etwas Tapferes）¹¹³。《慈運理檔案》執行之初有人質疑，難道把音樂屏除於教堂外的慈運理，會贊成在教堂中演戲？其實以現在的諸多研究顯示，把音樂完全屏除於教堂外的，是那些慈運理過世後偏執教義的慈運理擁護者（Zwinglianer），並不是慈運理¹¹⁴。他如果多活幾年，看到加爾文在日內瓦的教會音樂實踐，也許不會再禁止音樂進入教堂¹¹⁵。慈運理自己不僅擅長諸多樂器，也作詞譜曲，並曾把戲劇當做教材來珍惜¹¹⁶。對於擔任教區牧師 12 年，就將蘇黎世大教堂體制整個翻新的慈運理，如果他活在 21 世紀的現在，也會進行這項空間上的改革。

過往討論改革宗基督教音樂時，大多以 1539-1562 年間完成的瑞士日內瓦韻文詩篇（Metrical Psalms）為主軸。本文不同於以往的，以 2015 年為馬丁路德宗教改革 500 週年創作的流行音樂神劇，及為慈運理宗教改革 500 週年創作的神祕劇為標的，探討這兩個源自中世紀與文藝復興時期劇種的變形。在當代娛樂音樂（U-Musik）與嚴肅音樂（E-Musik）實例中，流行音樂神劇《路德》將娛樂音樂曲目帶入信徒日常生活；神祕劇《慈運理檔案》則在嚴肅信徒禮拜場域的聖殿中上演。亦即會眾在家隨時哼唱的教會音樂（流行音樂神劇），與源自中世紀在教會演出的聖經劇（神祕劇），使普羅大眾見識到兩個劇種的回歸。教會音樂不必然在教堂頌唱、戲劇可在莊嚴聖殿中演出的場面，讓這兩齣劇「跨」越了時間與空間的「界」線，模糊了上千年來宗教音樂「在家」與「在教會」的藩籬。

113 Helene Arnet (2017a). „Fieberträume im Grossmünster“, ibid.

114 Helene Arnet (2017a). „Fieberträume im Grossmünster“, ibid.

115 江玉玲（2006）。同上，頁 110。

116 Helene Arnet (2017a). „Fieberträume im Grossmünster“, ibid.

參考書目

- Ackermann, Peter (2013). „Oratorium". In: *Lexikon der Kirchenmusik*. Enzyklopädie der Kirchenmusik. Bd. 6/2, p. 975-985.
- Amazon.de (2014). "Das Weihnachtswunder: Lieder und Chöre aus dem Weihnachts-CHORatorium Audio-CD – Audiobook, CD: Produktinformation", in: *Amazon.de*, <https://goo.gl/mmuRF8> (Accessed: 16. June 2018).
- Arnet, Helene (2017a). „Fieberträume im Grossmünster", in: *Tages-Anzeiger* (7. April 2017), <http://www.christophsigrist.ch/wp-content/uploads/2015/06/AkteZwingli-EinMysterienspiel.pdf> (Accessed: 28. June 2018).
- Arnet, Helene (2017b). „Der andere Zwingli", in: *Tages-Anzeiger* (17. Mai 2017), <http://www.christophsigrist.ch/wp-content/uploads/2015/06/Der-andere-Zwingli.pdf> (Accessed: 28. June 2018).
- Bachmann, Christina (2017). "Pop-Oratorium „Luther" mit stimmungswaltigem Tourfinale 2017 in Berlin" , in: *Das Christliche Medienmagazin pro* (30. Oct. 2017). <https://www.pro-medienmagazin.de/kultur/musik/2017/10/30/pop-oratorium-luther-mit-stimmungswaltigem-tourfinale-2017-in-berlin/> (Accessed: 24. June 2018).
- Baer, Yves (2017a). "Akte Zwingli – Ein Mysterienspiel", in: *Verlag zum froehlichen Baeren Vzfb*, http://www.vzfb.ch/news/2017/akte_zwingli_ein_mysterienspiel.html (Accessed: 29. June 2018).
- Baer, Yves (2017b). *Akte Zwingli – Ein Mysterienspiel. Programmheft*, p.11, <http://www.meyerartsmanagement.ch/resources/AZM-Programmheft-Web.pdf> (Accessed: 29. June 2018).
- Benne, Simon (2012). "Aus der Stadt TUI Arena. 3000 Sänger bringen „Die 10 Gebote" auf die Bühne" , in: *Hannoverschen Allgemeinen Zeitung* (29. Jan. 2012). <http://www.haz.de/Hannover/Aus-der-Stadt/Uebersicht/3000-Saenger-bringen-Die-10-Gebote-auf-die-Buehne> (Accessed: 18. June 2018)
- Bieritz, Ulrike (2017). „Der Reformator rockt - und alle klatschen mit". Konzertkritik | Pop-Oratorium "Luther". In: *Rundfunk Berlin-Brandenburg*, rbb 24 (30. 10. 2017), <https://www.rbb24.de/kultur/beitrag/2017/10/konzertkritik-luther-pop-oratorium-berlin.html> (Accessed: 27. Dec. 2017).
- Bingmann, Britta (2015). „Dieser „Luther" geht unter die Haut", in: *Waz.de – Witten* (1. Nov. 2015), <https://www.waz.de/staedte/witten/dieser-luther-geht-unter-die-haut-id11239430.html> (Accessed: 24. June 2018).

- Birnstein, Uwe (2017). „Die »Akte Zwingli« – ein bildstarkes »Mysterienspiel« im Zürcher Großmünster". In: *Sonntagsblatt - 360 Grad evangelisch*, 6. July 2017. <https://www.sonntagsblatt.de/artikel/kultur/die-akte-zwingli-ein-bildstarkes-mysterienspiel-im-zuercher-grossmuenster> (Accessed: 29. Dez 2017).
- Brandenburgische Akademie der Wissenschaften Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (2018a). „Mysterienspiel", in: *Berlin-DWDS*. <https://www.dwds.de/wb/Mysterienspiel> (Accessed: 8. June 2018)
- Brandenburgische Akademie der Wissenschaften Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (2018b). „Mysterium, das", in: *Berlin-DWDS*. <https://www.dwds.de/wb/Mysterium> (Accessed: 8. June 2018)
- Bruny, Martin (2009). "Krim Kirche: Paulus (Musical)", in: *Der Kultur-Channel* (30. März 2009), <http://www.kultur-channel.at/krim-kirche-paulus-musical/> (Accessed: 18. June 2018).
- Bucher, Delf (2017). „Heute sehe ich Zwingli dreidimensional", in: *reformiert.info* (25. Aug. 2017), <http://reformiert.info/artikel/zürich/«heute-sehe-ich-zwingli-dreidimensional»> (Accessed: 27. June 2018).
- Cafilisch, Eva (2017). „Streitbar und menschlich", in: *Seniorweb*, (19. Juni 2017), <https://www.seniorweb.ch/knowledge-article/streitbar-und-menschlich> (Accessed: 30. June 2018).
- Creative Kirche (2013). „Eine Erfolgsgeschichte", in: *Die 10 Gebote. Ein Pop-Oratorium von Michael Kunze und Dieter Falk*. <http://www.die10gebote.de/die-geschichte/die-idee/> (Accessed: 19. June 2018).
- Creative Kirche (2015a). „Aufführung Berlin", in: *Luther. Ein Pop-Oratorium von Michael Kunze und Dieter Falk*. <http://www.luther-oratorium.de/galerie/berlin/auffuehrung-berlin/> (Accessed: 20. June 2018).
- Creative Kirche (2015b). „Chorleiterschulung und CD-Aufnahme", in: *Luther. Ein Pop-Oratorium von Michael Kunze und Dieter Falk*. <http://www.luther-oratorium.de/galerie/dortmund/chorleiterschulung-und-cd-aufnahme/> (Accessed: 20. June 2018).
- Creative Kirche (2015c). „Das Pop-Oratorium Luther", in: *Luther. Ein Pop-Oratorium von Michael Kunze und Dieter Falk*. <http://www.luther-oratorium.de/das-projekt/projektinformationen/> (Accessed: 20. June 2018).
- Creative Kirche (2015d). „Pop-Oratorium Luther: Probe mit 3.000 Mitwirkenden", in: *Luther. Ein Pop-Oratorium von Michael Kunze und Dieter Falk*. <http://www.die10gebote.de/news/details/pop-oratorium-luther-probe-mit-3000-mitwirkenden//> (Accessed: 24. June 2018).

- Deutscher Evangelischer Kirchentag (2018). "Ein volles Programm", in: *Deutschen Evangelischen Kirchentage Dortmund* 19.-23. Juni 2019, https://www.kirchentag.de/ueber_uns/was_ist_kirchentag/das_ereignis.html#c16851 (Accessed: 24. June 2018).
- Die offizielle Schweizer Hipparade (2018). „Klaus Heizmann & Johannes Jourdan - Israel Schalom - Oratorium". In: *Hitparade.ch*, <https://hitparade.ch/album/Klaus-Heizmann-&-Johannes-Jourdan/Israel-Schalom-Oratorium-138646> (Accessed: 17. June 2018).
- Dietl, Cora (2002). "Mysterienspiele". In: *Religion in Gesschichte und Gegenwart*, Bd. 5 (L-M). http://dx.doi.org/10.1163/2405-8262_rgg4_SIM_14657 (Accessed: 8. June 2018).
- Evangelische Kirche in Deutschland (2010). „Pop-Oratorium "Die 10 Gebote" feiert Welturaufführung", in: *EKD* (7. Jan. 2010), https://www.ekd.de/news_2010_01_07_2_pop_oratorium_10_gebote.htm (Accessed: 18. June 2018).
- Evangelischer-lutherischer Kirchenkreis Burgwedel-Langenhagen (2013). ""King Dave" Poporatorium von Michael Bender". In: *Ev.-Luth. Kirchengemeinde St. Martini. Veranstaltungen*. (24. 5. 2013). <https://www.kirche-brelingen.de/veranstaltung/events/king-dave-poporatorium-von-michael-bender.html?day=20130524×=1369418400,1369425600>. (Accessed: 16. June 2018).
- Evangelisch-Lutherische Landeskirche Honnovers (2012). "Pop-Oratorium "Die Zehn Gebote" in Hannover", in: *Evangelische Medienarbeit der Evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannovers* (28. Jan. 2012). https://www.landeskirche-hannovers.de/evlka-de/presse-und-medien/nachrichten/2012/01/120129_1 (Accessed: 18. June 2018).
- Falk, Dieter (2013). „Die Idee", in: *Die 10 Gebote. Ein Pop-Oratorium von Michael Kunze und Dieter Falk*. <http://www.die10gebote.de/die-geschichte/die-idee/> (Accessed: 19. June 2018).
- Falk, Dieter (2015). „Die Idee", in: *Luther. Ein Pop-Oratorium von Michael Kunze und Dieter Falk*. <http://www.luther-oratorium.de/das-projekt/die-idee/> (Accessed: 24. June 2018).
- Falk, Dieter (2018). „Falk-Biografie", in: *Dieter Falk*. <http://www.falk-music.de/falk.html> (Accessed: 18. June 2018).
- Fior, David (2018). *Bio*, <http://davidefior.net/homepage/bio/> (Accessed: 29. June 2018).
- Gäbler, Ulrich (2004). *Huldrych Zwingli Leben und Werk*. Zürich: Theologischer Verlag Zürich. 3. überarbeitete Auflage. S. 56, 153-154.
- Gäubote (2001). „Von Gottes Existenz tief überzeugt". In: *Gäubote - Die Zeitung für Herrenberg und das Gäu* (27. Dec. 2001). https://www.gaeubote.de/gb_10_103820486-24-_Von-Gottes-Existenz-tief-ueberzeugt.html?archiv=1 (Accessed: 17. June 2018).

- Geschäftsstelle „Luther 2017“ (2012). "Die Lutherdekade", in: *Reformation und Musik 2012. Programmheft*. https://www.luther2017.de/fileadmin/luther2017/material/reformation_und_musik_2012_veranstaltungshoehepunkte_in_sachsen_sachsenanhalt_und_thueringen_0.pdf (Accessed: 18. June 2018).
- Haenssler.de (2018). *Gerhard Schnitter: Das Weihnachtswunder (Audio - CD). Lieder und Chöre aus dem Weihnachts-CHORatorium*, Artikel-Nr.: 097134000. <https://www.scm-haenssler.de/das-weihnachtswunder.html> (Accessed: 16. June 2018).
- Hahnl, Christoph (2015). „Der Herr der Technik“, in: *Luther. Ein Pop-Oratorium von Michael Kunze und Dieter Falk*. <http://www.luther-oratorium.de/das-projekt/die-idee/> (Accessed: 24. June 2018).
- Hartleb, Dierk (2017). „Begeisterndes Luther-Oratorium in Halle: Nun ist Luther auch ein Popstar“, in: *Westfälische Nachrichten* (12. March 2017), <http://www.wn.de/Welt/Kultur/2017/03/2736129-Begeisterndes-Luther-Oratorium-in-Halle-Nun-ist-Luther-auch-ein-Popstar> (Accessed: 24. June 2018).
- Hausammann, Andreas (2018). „Luther – das Pop-Oratorium von Michael Kunze und Dieter Falk kommt nach St.Gallen“, in: *Kath.ch – Katholisches Medienzentrum* (5. Mai 2018), <https://www.kath.ch/medienspiegel/luther-das-pop-oratorium-von-michael-kunze-und-dieter-falk-kommt-nach-st-gallen/> (Accessed: 20. June 2018).
- Hecker, Jutta (1931). *Das Symbol der blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik*. Jenaer germanistische Forschungen 17. Jena: Frommann; Stanford Libraries (2018). "Das symbol der blauen blume im zusammenhang mit der blumensymbolik der romantik". In: *SearchWorks catalog*. <https://searchworks.stanford.edu/view/133754>. (Accessed: 16. June 2018).
- Heintges, Valeria (2017a). „Überzeugungstäter auf dem Kirchendach“, in: *nachtkritik.de* (16. June 2017), https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14146:akte-zwingli-volker-hesse-inszeniert-im-zuercher-grossmuenster&catid=1619:grossmuenster-zuerich&Itemid=100190 (Accessed: 28. June 2018).
- Heintges, Valeria (2017b). „«Akte Zwingli» im Zürcher Grossmünster: Blick zurück in starken Bildern“, in: *az Aargauer Zeitung* (19. June 2017), <https://www.aargauerzeitung.ch/kultur/akte-zwingli-im-zuercher-grossmuenster-blick-zurueck-in-starken-bildern-131439038> (Accessed: 28. June 2018).

- Hesse, Volker (2017). "Annas Traumbilder", in: *Akte Zwingli – Ein Mysterienspiel. Programmheft*, <http://www.meyerartsmanagement.ch/resources/AZM-Programmheft-Web.pdf> (Accessed: 29. June 2018).
- Jauß, Hans Robert (1970), *Literaturgeschichte als Provokation*. (= edition Suhrkamp. Nr. 418). 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, p. 172 °
- Jehle-Wildberger, Marianne (2018). „Anna Reinhart, Zwinglis Frau". In: *Kirchenbote Online* (Januar 2018). <https://www.kirchenbote-online.ch/artikel/?id=13743&artikel=Anna-Reinhart,-Zwinglis-Frau&portal=Kirchenbote%20Online> (Accessed: 8. June 2018).
- Katholische Presseagentur Österreich (2009). „Vom Saulus zum Paulus ... zum Pop Event! Paulus Pop-Oratorium - Die Solisten sind gefunden", in: *kathpress*. <https://www.kathpress.at/goto/meldung/397603/vom-saulus-zum-paulus-...-zum-pop-event-paulus-pop-oratorium-die-solisten-sind-gefunden>. (Accessed: 18. June 2018).
- Körndle, Franz / Walter Lipphardt (1996). „Liturgische Dramen, Geistliche Spiele" (MGG2), in: *MGG Online*, <https://163.14.136.82:3513/mgg/stable/28856> (Accessed: 8. June 2018).
- Kowald, Cäcilie (2007). *Das deutschsprachige Oratorienlibretto 1945-2000. Literaturwissenschaftliche Annäherung an eine vernachlässigte Gattung*. Dissertation. Berlin: Technischen Universität Berlin, p. 184-207
- Krapf, Johanna (2018). „Am Anfang steht Zwinglis Tod. Die Kantorei Rapperswil-Jona führt zur Feier des Reformationsjahres das Oratorium «Akte Zwingli» auf", in: *Südoschweiz* (26. Mai 2018), <https://www.suedostschweiz.ch/kultur-musik/2018-05-26/am-anfang-steht-zwinglis-tod> (Accessed: 29. June 2018).
- Lauer, Lucinde / Christian Thorau (1997/2016). „Oratorium: VIII. Das Oratorium im 20. Jahrhundert". In: *MGG 2*, <https://163.14.136.82:3513/mggstable/14094> (Accessed: 15. June 2018).
- Liesbeth List – Die Blaue Blume - Ein Pop Oratorium" (2018). In: *Discogs*. <https://www.discogs.com/Liesbeth-List-Die-Blaue-Blume-Ein-Pop-Oratorium/release/3001349> (Accessed: 16. June 2018).
- Linz, Bibelwerk (2009). „Veranstaltungstipp", in: *Linzer Bibelsaat*. Juni 2009/Nr. 109, S. 28. <https://www.dioezese-linz.at/dl/kK0mJKJkmKOJqx4KlJK/Saat109.pdf> (Accessed: 16. June 2018).
- Loske, Silvia E. (Hrsg.)(2013). „Moses – Die 10 Gebote in St. Gallen", in: *Musical Reviews* (26. Feb. 2013), <http://www.musical-reviews.de/2013/02/26/moses-die-10-gebote-in-st-gallen/> (Accessed: 18. June 2018).

- M. I. (2013). "Beten für eine Aufführung mit Tiefgang", in: *Neuapostolische Kirche Kirchenbezirk Leipzig der Neuapostolische Kirche Nord- und Ostdeutschland* (28. Oct. 2013). <http://bezirk-leipzig.nak-nordost.de/db/30198/Aktuelles/Beten-fuer-eine-Auffuehrung-mit-Tiefgang> (Accessed: 16. June 2018); Neuapostolische Kirche Mitteldeutschland (2015). "Oratorium „David – Sänger, König und Poet\"", in: *Archiv der Website der Neuapostolischen Kirche Mitteldeutschland*. <http://archiv.nak-mitteldeutschland.de/gruppen-projekte/david-oratorium/> (Accessed: 17. June 2018)
- Massenkeil, Günther (1997/2016). „Oratorium: I. Zur Terminologie und Vorgeschichte". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2*. <https://163.14.136.82:3513/mggstable/11530> (Accessed: 15. June 2018).
- Massenkeil, Günther (2003). "Oratorium". In: *Religion in Geschichte und Gegenwart 4*, http://dx.doi.org/10.1163/2405-8262_rgg4_SIM_124191 (Accessed: 15. June 2018).
- Matt, Manuela (2018). „Zwingli aus der Perspektive seiner Frau", in: *Südostschweiz* (28. Mai 2018), <https://www.suedostschweiz.ch/kultur-musik/2018-05-28/zwingli-aus-der-perspektive-seiner-frau> (Accessed: 29. June 2018).
- Menkens, Gunnar (2017). „Luther-Musical: 2500 Sänger proben im HCC", in: *Hannoversche Allgemeine* (8. Jan. 2017), <http://www.haz.de/Hannover/Aus-der-Stadt/Uebersicht/2500-Saenger-proben-fuer-Luther-Musical-im-HCC> (Accessed: 24. June 2018).
- Musical-Festspiel-Ensemble Hartberg (2018). *Paulus- Musical von Sarah Hucek und Alois Lugitsch*. <https://www.musical-festspiele.at/produktionen/155-paulus> (Accessed: 18. June 2018).
- "Oratorium" (2018). *Wikipedia*. <https://de.wikipedia.org/wiki/Oratorium#Pop-Oratorium> (Accessed: 15. June 2018).
- Reich, Felix (2015). „Zwingli begeistert", in: *reformiert* (12. Nov. 2015), <http://reformiert.info/artikel/news/zwingli-begeistert> (Accessed: 28. June 2018).
- Reich, Felix (2017). „Zwingli aus liebender Distanz betrachtet", in: *reformiert.info* (15. June. 2017), <http://reformiert.info/artikel/hintergrund/zwingli-aus-liebender-distanz-betrachtet> (Accessed: 28. June 2018).
- Ribi, Thomas (2017a). „Was Anna noch sagen wollte", in: *Neue Zürcher Zeitung* (13. Juni. 2017), <https://www.nzz.ch/zuerich/reformationsjubilaeum-was-anna-noch-sagen-wollte-ld.1300516> (Accessed: 27. June 2018).

- Ribi, Thomas (2017b). „Nachdenken über Huldrych Z. Die Frau an Zwinglis Seite: In der Romanbiografie des Grossmünsterpfarrers Christoph Sigrist hat Anna Reinhart das Wort", in: *Neue Zürcher Zeitung* (1. Sep. 2017), <https://www.nzz.ch/feuilleton/anna-reinhart-die-frau-des-reformators-nachdenken-ueber-huldrych-z-ld.1313753> (Accessed: 27. June 2018).
- Rittelmann, Thomas (2012). „Fotostrecke: Pop-Oratorium Zehn Gebote", in: *Mannheimer Morgen* (29. Feb. 2012). https://www.morgenweb.de/mannheimer-morgen_fotostrecke,-fotostrecke-pop-oratorium-zehn-gebote-_mediagalid,6570.html (Accessed: 18. June 2018).
- Rother, Rea (2017). „Ehefrau. Anna Reinhart, Zwinglis Ehefrau". In: *Zwingli-Lexikon von A bis Z*. <https://www.zhref.ch/themen/reformationsjubilaem/allgemeine-informationen/huldrych-zwingli/zwingli-lexikon-von-a-bis-z-1/lexikon-e/ehefrau> (Accessed: 8. June 2018).
- Rutz, Aschi (2018). „Disputieren über die gute Botschaft in dieser Welt", in: *Katholische Kirche im Kanton Zürich* (8. March 2018), <https://www.zhkath.ch/news/news-archiv/disputieren-ueber-die-gute-botschaft-in-dieser-welt> (Accessed: 29. June 2018).
- Salathé, Nicole (2013). „Ein Topshot der deutschen Musikszene in St. Gallen", in: *SRF Schweizer Radio und Fernsehen* (20. Feb. 2013). <https://www.srf.ch/kultur/buehne/ein-topshot-der-deutschen-musikszene-in-st-gallen> (Accessed: 19. June 2018).
- Schüepp, Werner (2018). „Zutritt verboten im Grossmünster". In: *Tages-Anzeiger* (7. Feb. 2018). <https://www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/Zutritt-verboten-im-Grossmuenster/story/31689626> (Accessed: 8. June 2018).
- Schulz, Rainer (2017). „Pop-Oratorium Luther Mehr als 250 Sänger begeistern die Zuschauer", in: *Mitteldeutsche Zeitung* (28. July 2017), https://www.mz-web.de/wittenberg/pop-oratorium-luther-mehr-als-250-saenger-begeistern-die-zuschauer-28233232?dmcid=sm_fb (Accessed: 24. June 2018).
- Schumacher, Samuel / Yannick Nock (2018). "Grossmünster-Pfarrer: «Gott ist zum Leidwesen der Schweiz nicht neutral, er ist parteiisch»". In: *Schweiz - az Aargauer Zeitung* (31. March 2018). <https://www.aargauerzeitung.ch/schweiz/grossmuenster-pfarrer-gott-ist-zum-leidwesen-der-schweiz-nicht-neutral-er-ist-parteiisch-132379691> (Accessed: 8. June 2018).

- Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (2010). „Reformationsjubiläen in der Schweiz ab 2009 (nach Jahr)". In: *SEK-FEPS* (10. Oct. 2010). <http://www.kirchenbund.ch/sites/default/files/media/pdf/themen/reformationssonntag/uebersicht-reformationsjubilaeen.pdf> (Accessed: 10. June 2018).
- Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (2017). „Akte Zwingli - Ein Mysterienspiel", in: *500 Jahre Reformation*, <https://www.ref-500.ch/de/akte-zwingli-ein-mysterienspiel> (Accessed: 28. June 2018)
- Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (2018). „Akte Zwingli - Szenisches Oratorium", in: *500 Jahre Reformation*, <https://www.ref-500.ch/de/akte-zwingli-szenisches-oratorium> (Accessed: 28. June 2018)
- Sekretariat - La Chapelle Ancienne (2017), „LCA 170616 Akte Zwingli – Ein Mysterienspiel", in: *La Chapelle Ancienne*, <http://www.chapelle-ancienne.ch/projekte-2017/170616-akte-zwingli-mysterienspiel> (Accessed: 28. June 2018).
- Sigrist, Christoph & Hans-Jürgen Hufeisen (2017). „Akte Zwingli - Ein Mystereinspiel Der Wind weht, wo er will: Dokumentation", in: *Verein Mysterienspiel Huldrych Zwingli*, http://docplayer.org/12002521-Verein-mysterienspiel-huldrych-zwingli-kirchgasse-13-ch-8001-zuerich-www-aktezwingli-ch-1.html#download_tab_content (Accessed: 29. June 2018).
- Sigrist, Christoph (2015). „Kirchen als öffentliche Orte von Religion", in: *Neue Zürcher Zeitung* (30. June. 2015), <https://www.nzz.ch/meinung/kommentare/kirchen-als-oeffentliche-orte-von-religion-1.18638561> (Accessed: 28. June 2018).
- Sigrist, Christoph (2017). *Anna Reinhart und Ulrich Zwingli: Von der Tochter eines Gastwirts zur Frau des Reformators. Romanbiografie als Tagebuch*. Freiburg: Herder.
- Sigrist, Christoph (2017b). "Einführung", in: *Akte Zwingli – Ein Mysterienspiel. Programmheft*, p.1, <http://www.meyerartsmanagement.ch/resources/AZM-Programmheft-Web.pdf> (Accessed: 29. June 2018).
- Smalley, S. S. (1996) 。〈奧秘 (MYSTERY)〉。《聖經新辭典下冊 (K-Z)》中國神學研究院編譯，頁 201-202 (原著 *New Bible Dictionary*, 2nd edition, vol. II, England: Leicester, 1982) 。
- Smither, Howard E. (2001). "Oratorio". In: *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020397> (Accessed: 15. June 2018).

- Staatliche Geschäftsstelle »Luther 2017« (2012). „Die 10 Gebote: 10.000 Besucher beim Pop-Oratorium in der SAP-Arena in Mannheim“, in: *Jahrbuch 2012. Reformation & Musik*, https://www.luther2017.de/fileadmin/luther2017/material/Jahrbuecher/jahrbuch_2012_luther2017.pdf (Accessed: 18. June 2018)
- Steinegger, Alexandra (2015). *Einladung zum Auftakt*. [Http://studylibde.com/doc/1187319/akte-zwingli—ein-mysterienspiel-ein-mysterie-ein-myster...](http://studylibde.com/doc/1187319/akte-zwingli—ein-mysterienspiel-ein-mysterie-ein-myster...) (Accessed: 29. June 2018)
- Thiemann, Andreas (2015). „Über 3000 Sänger beim Pop-Oratorium "Luther" in Dortmund“, in: *Der Westen* (1. Nov. 2015), <https://www.derwesten.de/region/sauer-und-siegerland/ueber-3000-saenger-beim-pop-oratorium-luther-in-dortmund-id11238156.html> (Accessed: 24. June 2018).
- Virtualnights.com (2014). "David - Sänger, König und Poet". In: *VN Magazin*. <http://www.virtualnights.com/muenchen/event/david-saenger-koenig-und-poet.2456865> (Accessed: 16. June 2018).
- Waldvogel, Barbara (2012). „Die „Populärmusik“ wird zunehmend wichtig. Interview mit Michael Bender und Sönke Wittnebel“. In: *Info-Blättle, Evangelischer Kirchenbezirk Ravensburg*, März 2012, p. 3. https://www.kirchenbezirk-ravensburg.de/fileadmin/mediapool/gemeinden/KB_ravensburg/PDF_Kirchenbezirk/rv_info.pdf (Accessed: 17. June 2018).
- Zacharias, Laura (2011). „Ein Chor und zehn Gebote: 3000 Sänger treten mit der Bibel-Story in der TUI-Arena auf – geschrieben vom Musical-König“, in: *Neue Presse Hannover, Nr. 254*, S. 12 (31. Oct. 2011). http://www.die10gebote.de/fileadmin/docs/die10gebote.de/Dateien/2011-10-31_Die_10_Gebote_Hannover_-_NPH_Ein_Chor_und_zehn_Gebote.pdf (Accessed: 18. June 2018).
- 江玉玲 (2006)。〈宗教改革家慈運理的音樂觀與音樂創作〉，《關渡音樂學刊》4，頁 93-116。
- 江玉玲 (2018)。〈宗教改革五百週年視野差異下的音樂觀－德語區紀念「宗教改革五百週年」宗教音樂活動分析〉，《關渡音樂學刊》27，頁 1-31。
- 陳恆容 (2004)。《論加爾文的音樂觀：以日內瓦詩篇的形成及發展為例》。臺北：輔仁大學宗教學系碩士論文。
- 黃于純 (2006)。《馬丁路德的宗教音樂及其在臺灣的應用：以臺北市士林區為例》。臺北：東吳大學音樂系碩士論文。

電影《逃獄三王》和美國民間音樂興趣之復甦

韓國鎡

美國北伊利諾大學退休音樂教授

中文摘要

《逃獄三王》或稱《霹靂高手》是柯恩兄弟檔的一部號稱基於古希臘荷馬的名著《奧德賽》，卻搬到幾千年後的美國密西西比州，又充滿了早期美國民間音樂的電影。其劇情變化多端又幽默逗趣，演員和樂人個個傑出勝任，佳評如潮又獲獎連連。所以多年來學術研究、一般討論和小道趣聞連篇累牘，甚至於激起了美國民間音樂興趣的復甦。本文主旨在探索此電影的許多特點，側重於其音樂部分。

關鍵字：電影《逃獄三王》、電影《霹靂高手》、《奧德賽》、早期美國民間音樂、鄉村音樂、青草音樂、柯恩兄弟、喬治·庫隆尼。

Movie "O Brother, Where Art Thou?" and the Rejuvenation of Interest in American Folk Music

HAN, Kuo-Huang

Music Professor Emeritus, Northern Illinois University, USA

Abstract

"O Brother, Where Art Thou?" is a Coen brothers' movie claimed to be based on the ancient Greek masterpiece "Odyssey" by Homer, yet transplanted thousands of years later to Mississippi, USA, and accompanied by abundant early American folk music. It is dramatic and humorous. Actors and musicians are the very best of their kinds. It received the highest critical acclamations and prestigious awards. For years there have been countless scholarly studies, general comments and even tabloid news about this film. It even evoked a rejuvenation of interest in American folk music. This article is a study of the characteristics of this film with an emphasis on its musical aspects.

Keywords: Movie "O Brother, Where Art Thou?", "Odyssey", Early American folk music, Country music, Bluegrass music, the Coen Brothers, George Clooney.

《逃獄三王》（*O Brother, Where Art Thou?*），亦稱《霹靂高手》，更接近原標題的話，應譯為《哦！老兄何在？》，是2000年美國發行的一部音樂成分極重的電影片。¹但和音樂片《真善美》（*The Sound of Music*）、《歌劇魅影》（*The Phantom of the Opera*）等不同的是它基本上是一部劇情片，有機地運用了大量的現存民間音樂。由於它的題材比較特殊，所以被歸入為犯罪劇、冒險劇、喜劇、諷刺與幽默劇，甚至於音樂劇類。劇評有褒有貶，但發行十幾年來，學術研究、一般討論和小道趣聞，連篇累牘。其原聲唱片反客為主，銷路直追麥克·傑克森的搖滾樂，值得回顧與探討。本文側重於其音樂的部分。

這部電影由著名的兄弟檔喬爾·柯恩（Joel Coen）和伊曾·柯恩（Ethan Coen）撰寫劇本，導演和發行；攝影指導羅傑·迪金斯（Roger Deakins）；音樂總監本納特（T-Bone Burnett），副總監吉麗安·韋爾許（Gillian Welch，本身為著名的演唱者，在唱片和錄影中出現）。Touchstone 公司發行。從下面的事實可以看出它的確不同凡響：

1. 影片和唱片合計被提名37項。獲獎當中最顯著的是男主角喬治·庫隆尼（George Clooney）獲2001年金球獎喜劇或音樂劇的最佳男主角。他把那個油嘴滑舌的角色演得出神入化，得之無愧。攝影羅傑·迪金斯首創以數位改變全片呈乾枯、土黃著色來顯示有如老明信片的古舊和褪色，獲二個最佳攝影大獎。音樂總監本納特則以選擇和編輯老曲獲三個獎。
2. 另一個大獎的是2002年電影原聲唱片 *O Brother, Where Art Thou? (Soundtrack)* 獲第44屆格萊美的年度最佳專輯唱片獎（Album of the Year）。同一年該唱片連續23週在《告示牌》（Billboard）的鄉村音樂類排行榜第一名。²唱片的音樂是在電影拍攝之前預先錄製的，所有的樂曲都齊全。在電影中為了配合劇情，歌曲大多不全，或滲入和劇情有關的對話。唱片在電影獲獎典禮之前已經售出4百多萬張，³到了2011年則售出8百多萬張。⁴

1. 根據IMDb (International Movie Database)，該片最早是2000年5月13日假法國康城影展初演，10月19日假洛杉磯美國電影協會初演，12月19日紐約市初演後，22日正式發行。
<https://www.imdb.com/title/tt0190590/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt> (accessed June 30, 2018)

2. "Krauss, Harris Come Down the 'Mountain' for Tour." *Billboard News*, Oct. 30, 2001.
<<https://www.billboard.com/articles/news/77909/krauss-harris-come-down-the-mountain-for-tour>>. (accessed July 6, 2018)

3. "O Brother, Why Art Thou So Popular?" *BBC News- Entertainment: Music*. February 28, 2002.
<<http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/music/1845962.stm>>. (accessed June 29, 2018)

4. Randy Lewis. "'O Brother,' Is It 10 Already?" *Los Angeles Times*, August 23, 2011. <<http://articles.latimes.com/2011/aug/23/entertainment/la-et-o-brother-20110823>> (accessed July 1, 2018)

3. 2001 到 2002 年之間，以影片幕後錄音的樂人為主組織了一個《下山來》（*Down from the Mountain*）的專題音樂會，2001 年 6 月 13 日在紐約卡內基音樂廳先表演過。2002 年元月到二月之間，同一專題從肯塔基州萊辛頓（Lexington）出發巡迴各地表演了十九場，掀起高潮。⁵「下山」的山表示鄉村音樂之泉源來自阿帕拉契山脈南段。
4. 2002 年 5 月 24 日，《下山來》假田納西州納什維爾（Nashville）著名的萊曼音樂廳（*Ryman Auditorium*）演出，其實況錄音和錄影接著分別發行了唱片和 DVD，為此劇又製造另一高潮。錄影片以德高望重的拉爾夫·史坦利（*Ralf Stanley*, 1927-2016）的來臨和他所唱的歌曲為片頭。開始的半小時介紹參與演出者在後台的練習與交流的歷史鏡頭。⁶本納特和錄音專家皮爾杉提（*Mike Piersante*）因此唱片則獲 2002 年格萊美最佳民間音樂唱片製作獎。
5. 由於唱片的流行，許多唱片公司相繼出版相關的美國早期民間音樂唱片。美國的 *King Records*（不同於日本的同名公司）2001 年就出版一張《由於電影〈哦！老兄何在〉而變得更為出名的歌曲》（*Songs Made More Famous by the Movie "O Brother, Where Art Thou"*），收入 12 首錄音出版過的早期歌曲，包括 7 首影片中的樂曲，由不同樂人的詮釋。英國 *Manteca* 牌 2002 推出一套二張的唱片取名為《美國之根源：必備的專輯》（*American Roots: The Essential Album*），收集了 34 首錄音出版過的早期作品，不乏經典之作，也包括 6 首影片中的樂曲，其文字介紹就說是受到影片和唱片廣受歡迎的啟發。
6. 2011 年為了紀念十週年，*O Brother, Where Art Thou?*（10th Anniversary Deluxe Edition）的豪華版唱片發行，內含二片，即十年前的原片和新的第二片。後者包括前者已經有過，但由不同樂人演出和未出現過的歌曲。同年 8 月 23 日國家公共電台（*NPR = National Public Radio*）在他們的節目中專門訪問了音樂總監本納特，並暢談十年來電影及唱片的影響。⁷事實上，該廣播節目早在 2009 年 11 月 16 日就由他們主辦，聽眾參與普選 21 世紀第一個十年的 50 張最重要的唱片（不論任何樂種）。其結果就有 *O Brother, Where Art Thou?*（Soundtrack）原聲唱片在內。馬友友的《絲路之旅：當陌生人相逢時》*Silk Road Journeys: When Strangers Meet*（2002）也被選上。⁸

5. 同註 2.

6. "Down from the Mountain." (n.d.) *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Down_from_the_Mountain>. (accessed July 2, 2018)

7. NPR Staff. "T-Bone Burnett on 10 Years of 'O Brother, Where Art Thou?'" *NPR All Songs Considered*, August 23, 2011. <<https://www.npr.org/2011/08/23/139880668/t-bone-burnett-on-10-years-of-o-brother-where-art-thou>> (accessed June 29, 2018)

8. Bob Boilen. "The Decade's 50 Most Important Recordings." *NPR All Songs Considered*, Nov. 16, 2009. <https://www.npr.org/sections/allsongs/2009/11/the_decades_50_most_important.html> (accessed Aug. 19, 2018)

7. 十五年後，2016年9月30日，國際青草音樂協會（International Bluegrass Music Association）第四屆年會假北卡羅來納州羅里（Raleigh）舉行，其音樂會居然出現了「濕底孩兒們」（The Soggy Bottom Boys）青草樂團的節目！⁹此「樂團」並不存在，是影片中三個逃犯加上非裔吉他手組成的樂團的名稱（民間樂人幕後唱奏）。¹⁰此後，青草音樂會常有表演者要唱該團的名曲時，會到後台打扮成劇中獨特的人物形象，再出來獻演。
8. 民間樂器教學著作等身的韋恩·厄布森（Wayne Erbsen），在北卡羅萊納州阿許維爾（Asheville）附近的華倫維爾遜學院（Warren Wilson College）教阿帕拉契山地音樂二十多年。他回憶說以往上課學生稀稀疏疏。這部電影上演不久，課堂擠滿了學生，都想多知道原聲唱片裡的樂曲；而他的吉他課的二十位學生中有十八位表示電影和唱片影響了他們來選課。¹¹

似真似假，亦虛亦實的劇情

編劇者號稱《逃獄三王》劇情基於古希臘詩人荷馬（Homer）的長詩：《奧德賽》（*Odyssey*）。和古詩一樣，影片開始還引用了《奧德賽》開篇向穆斯（Muse）尋求靈感的引句。《奧德賽》是《伊利亞特》（*Iliad*），即《木馬屠城記》的續篇。其主角奧德賽在戰事結束之後啟程回家，因為得罪了海神，浪跡四海，沿途驚險事故接二連三地發生。電影的故事則搬到現代美國南方的密西西比州1937年經濟大蕭條時期，這當然是另類的關聯。據說他們兄弟倆都沒有真正讀過荷馬的作品。至於片名之用 "*O Brother, Where Art Thou?*" 更有想不到的理由。編者從1941年普雷斯頓·斯特奇斯（Preston Sturges, 1898-1959）所導演的喜劇片：《蘇利文遊記》（*Sullivan's Travels*）取來。劇中主角以導演喜劇著稱，但卻想改變為嚴肅的題材，到處旅行尋找靈感之後，覺得還是喜劇造福人群。因此決定下個片子就要叫做《哦，老兄何在？》。就是這麼一個劇中的概念，被柯恩兄弟檔派上了用場而聞名天下。¹²光是片名就已經虛虛實實了。

9. "Soggy Bottom Boys" 的名字演變自 "Foggy Mountain Boys"（霧山孩兒們），即 Lester Flatt (guitar) 和 Earl Scruggs (banjo) 為主，1940 年代的青草音樂團。該團對奠定此樂種風格有巨大影響。但也可以解釋為映射劇終大水淹濕他們四人。

10. Allison Hussey. "Fifteen Years Later, Bluegrass Is Still Reeling from O Brother, Where Art Thou?" *Indy Week*, Sept. 28, 2016. <<https://www.indyweek.com/indyweek/fifteen-years-later-bluegrass-is-still-reeling-from-o-brother-where-art-thou/Content?oid=5070656>>. (accessed June 29, 2018)

11. Wayne Erbsen. *Rural Roots of Bluegrass: Songs, Stories & History*. Asheville, NC: Native Ground Music, 2003: 6.

12. Robert Cormier. "14 Fun Facts about O Brother, Where Art Thou?" *Mental Floss*, April 26, 2016. <<http://mentalfloss.com/article/72777/14-fun-facts-about-o-brother-where-art-thou>>. (accessed May 13, 2018)

影片開始是穿著囚衣的犯人用槌擊石鋪路，持槍騎馬獄警虎視眈眈巡邏。犯人每三人用腳鐐連接為一組，以免落單逃脫。他們一邊工作，一邊齊唱工作歌（真的犯人唱的錄音）。棉花葉叢中出現了拖拖拉拉的一組逃犯三人。他們是帶頭的尤利西斯·埃弗雷特·麥基爾（Ulysses Everett McGill; 庫隆尼飾）、彼得（Pete Hogwallop; 約翰·特托羅 John Turturro 飾）和德爾馬（Delmar O'Donnet; 蒂姆·布萊克·尼爾森 Tim Blake Nelson 飾）。埃弗雷特說他埋藏了一大筆錢財，但該處快要淹水造壩，說服二人一起逃脫去挖寶分贓。

接下來的逃亡和回家經歷曲折離奇：搭上盲老「先知」的手搖台車，聽他許多預言；被彼得親戚出賣而引來帶惡犬的警長，卻由親戚小孩開車衝出火燒解圍；遇到信徒浸水受洗，得爾馬和彼得興奮地參與，自認洗盡前罪；在荒郊十字路口遇到剛將靈魂賣給撒旦，換得彈奏吉他絕技的非裔湯米·約翰笙（Tommy Johnson; 克里斯·湯瑪斯·金 Chris Thomas King 飾）；四人來到荒郊的廣播電台獻歌和灌製唱片掙錢，自稱為「濕底孩兒們」青草樂團，一曲《我是一個不斷悲傷的人》（*I Am a Man of Constant Sorrow*）響徹雲霄，唱片銷量直線攀升！當他們以為可以放鬆一下的時候，窮追不捨的警長一行接踵而至。湯米不幸被逮。三人則遇到個性特異的銀行大盜，目睹搶錢，還接受大筆贈與。接著三人在河畔邂逅三個薄紗輕歌的浣衣艷女，被誘接受她們的親近和獻酒，立刻就渾然失去知覺。醒過來後，彼得不見人影，只留衣物，內藏一隻蟾蜍。德爾馬認定彼得一定是被那三個女妖轉變為蟾蜍，因此把它捧着繼續跋涉。剩下埃弗雷特和德爾馬二人在小鎮用餐時，被一個身材魁梧的獨眼「牧師」看中，邀他們到戶外樹蔭商討如何做宗教買賣，結果被他毆打和搶劫，連蟾蜍也不幸被害。

二人終於到達埃弗雷特家的城市。當地正在舉行州長競選活動。二人也發覺彼得原來是被三個浣衣女出賣，又被抓走，於是在夜間偷偷將他救出。恢復「三王」之後，埃弗雷特才坦白告知並沒有寶藏，只是要回家阻擋太太芃妮（Penny; Holly Hunter 飾）改嫁，不得不找個理由。但因為連鎖，需要三人一組逃亡，拖累了他倆。在野外正為此爭吵時，遇到三 K 黨夜間的大聚會和燒十字架，要吊死被抓的湯米。他們也發覺該黨高唱《哦！死神呀！》（*O Death*）的大祭司原來是帶着小矮人和掃把的那個「改革派」州長競選人。三人偷襲黨員，改裝混入，被也是黨員的獨眼「牧師」認了出來。但他們神勇地克服困難，搗毀了會場，也救出了湯米。

四人幫復原之後來到城裡，正值州長競選前夕餐會。埃弗雷特說服另三人打扮成樂師從廚房溜進上台，以便贏回太太。他們獨特的打扮、滑稽的動作和熟練的高唱《我是一個不斷悲傷的人》，正是「濕底孩兒們」的本尊，引起全場轟動，也打動了芃妮的心。期間雖然新

競選人揭發這四個人的不良底細，但大眾抗議他的打斷演出，由警衛將他抬了出去。此舉給要續任的現任州長「老爸」（Menelaus "Pappy" O'Daniel； Charles Durning 飾）良機，親自上台宣布特赦該四人，並且主導全場高歌他的競選歌曲，即他經營的麵粉商業廣告曲《你是我的陽光》（*You Are My Sunshine*），皆大歡喜！

次日，四人去郊外尋找芩妮堅持要的原來結婚戒指。帶著兇犬的警長和一批人已經在那兒等着他們，吊繩也準備就緒。他們被捆綁，非裔工人邊唱聖歌邊掘葬坑。四人不是沮喪就是惶恐。不信神的埃弗雷特跪到地上，首次誠懇地向上帝禱告給他一個機會和女兒們團聚和赦免另三人。不久果然大水湧入，淹沒四周（即填湖建水壩工程），其他人等全被淹沒，三人卻扒著漂浮的空木棺，埃弗雷特還大談時代進步，水壩發電的好處；湯米扒著漂浮的桌子得救，並撿到戒指。劇終呈現埃弗雷特的全家福，帶著繩子牽引成排的女兒過街，芩妮不停嘮叨那不是她原來的戒指，盲老手搖台車穿過馬路，消失在遠方。

對比與關聯

《逃獄三王》和《奧德賽》二者表面上的確可以作一些對比，最基本的是主角回家的路程一波三折，高潮迭起，最後終於達到目的。其次是「神或上界」的干擾和命運的安排。劇本 and 史詩有幾乎對等的角色，而其他的角色或事件也有當代的特殊關聯：¹³

1. 史詩主角的名字奧德賽（Odyssey）是希臘文，其拉丁文是尤利西斯（Ulysses），正是影片主角埃弗雷特全名的一部分，應該是有意的。
2. 河邊三個引誘他們的妖媚浣衣艷女，等於史詩中著名的三個海妖（Sirens）。
3. 身材魁梧的獨眼假牧師「大丹」（Daniel "Big Dan" Teague; John Goodman 飾），等於詩中著名的獨眼巨人塞克拉普斯（Cyclops）。
4. 埃弗雷特的太太芩妮（Penny），等於史詩中的太太芩妮洛佩（Penelope），但沒有後者的堅強，拒絕求婚者，而是善變和苛刻。
5. 芩妮的追求者（Ray McKinnon 飾），等於史詩中芩妮洛佩的追求者之一。
6. 操縱台車的神秘盲人（Lee Weaver 飾）預言精準，等於史詩中的預言家泰瑞西斯（Tiresias）。

13. 這些比較與關聯在很多討論的資料都有，本文基於比較齊全的 Wikipedia，但次序從新組合，並加入其他資料和筆者之意見。<https://en.wikipedia.org/wiki/O_Brother_Where_Art_Thou%3F>

7. 冷酷的警長 (Daniel von Bargen 飾) 可以比喻為史詩中的海神波賽冬 (Poseidon)，老是找麻煩。但更確切的比喻是撒旦。他一直帶著漆黑眼鏡，面無表情，手牽惡犬。劇情中湯米告訴他們三人他見過撒旦：「是一個白人，就像你們；雙眼帶鏡，發聲空宏，出門總帶著一隻兇惡的老獵犬。」¹⁴ 那隻凶犬可以算是希臘神話中那隻多頭地獄犬賽爾伯洛斯 (Cerberus)。最後四人快要被處死時，警長不理州長已經特赦了他們而說：「法律只是人類的規則。」¹⁵ 似乎在表示他非人類。
8. 廣播電台主持和錄音的盲人 (Stephen Root 飾) 被認為是荷馬，把合唱團捧出名。傳說荷馬也是盲人。
9. 埃弗雷特回到的老家，劇本上印該地是 "Ithaca, Mississippi" (伊薩卡，密西西比)¹⁶，和史詩中奧德賽的家鄉同名，他就是伊薩卡王。事實上密州沒有這個名稱的城鎮。美國著名的伊薩卡在紐約州，康奈爾大學和伊薩卡學院的所在地。
10. 非裔湯米將靈魂賣給魔鬼，以獲取超級吉他技藝，是很流行的民間傳說。此處映射密州著名的非裔藍調家，就叫湯米·約翰笙 (1876-1956)。但另一個密州的非裔藍調家羅伯特·約翰笙 (Robert Johnson, 1911-1938) 則更以此傳說著稱。這個傳說源自歐洲。¹⁷
11. 現任州長「老爸」的名字之一：Menelaus 在史詩中是斯巴達國王。但事實是映射二十世紀 30 年代的一個真人「老爸」：德州州長 Wilbert Lee "Pappy" O'Daniel (1890-1969) 和國會參議員，經營麵粉生意，用《你是我的陽光》為競選歌。又，他曾經用掃把當道具競選，表示除舊創新。
12. 搶銀行大盜喬治·尼爾孫 (George Nelson; Michael Badalucco 飾)，別號「娃娃臉」 (Baby Face)，真有其人，1934 年死於槍戰，並非被捕處死。
13. 競選州長又是三 K 黨大祭司的荷馬·斯托克斯 (Homer Stokes; Wayne Duvall 飾)，名字中有「荷馬」，有意或巧合？他用掃把競選，代表改革之舉則出自真人真事。(見 11)

14. Ethan Coen & Joel Coen. *O Brother, Where Art Thou?* London: Faber and Faber, 2000: 27.

15. 同註 14: 107.

16. 同註 14: 63.

17. 此傳說源自歐洲，尤其和民間提琴手有關。見《韓國鑛音樂文集(五)》。台北：全音出版社，2016。(二篇民間提琴研究文)

精選的樂曲，傑出的樂人

從音樂的角度來看，《逃獄三王》片內片外的音樂當然是最豐富的「寶藏」，愛好者不必經歷劇中三人「尋寶」的艱辛就觸手可及。電影有機地運用各種樂曲並不新鮮，但專門用已經存在的早期民間音樂，有的作為劇情的配樂，更多的作為劇情的一部分，又啟用一些早年原來的錄音，以求較古老的音質，則是比較特殊的。¹⁸ 這些樂曲包括歐裔白人的早期民歌和聖詩（被認為是鄉村音樂的起源）、青草音樂；非裔的靈歌、福音歌、工作歌、三角洲藍調（Delta Blues；密州西北部為中心）等，大部分是 1920-30 年代的作品，原來就存在，有些經過少許改編。為了選擇能配合劇情又符合時代的樂曲，科恩兄弟特聘有民族音樂學位的音樂法律顧問珊迪·韋爾伯（Sandy Wilbur）擔當大任。她等於是音樂偵探兼律師，有自己的公司，工作包括尋找每一首作品的來龍去脈和各自的版權問題。

從劇情和唱片的資料統計，全劇用了 19 首作品，在唱片中都完整。這些音樂是古典、流行、爵士、搖滾等以外的種類。歐裔白人的音樂繼承了英倫的傳統，主要成長於阿帕拉契山區，融入了部分非裔的因素，以美國南方為孵育園地的民間音樂；有一些雖然被歸為鄉村音樂，其實和時下的鄉村音樂主流已經不可同日而語。同時代非裔的藍調主要產生於密州三角洲，後來才擴散各地。同等重要的是幕前幕後奏唱者，大多是專業的民間樂人（三個小女孩和犯人除外）。他們本來就很活躍於南方，但還不到赫赫大名。這次機會拓展了他們的播撒面。論者認為：「這許多樂人傳承和維護著美國多種風格的民間音樂。但在那個時代還是流行音樂事業圈的局外人。這次的機緣給他們確信傳統的美國音樂興趣已經重燃，乃至於復甦。」¹⁹ 以下介紹影片中的樂曲。編號依照唱片的次序。²⁰

1. *Po' Lazarus*《捕拉雜魯斯》，五聲小調；用於片頭犯人集體擊石時。非裔傳統工作歌，配合着鋤頭敲擊聲。歌詞敘述一個警長追捕和槍殺一個叫拉雜魯斯的犯人。1959 年民族音樂學者艾倫·洛馬克斯（Alan Lomax, 1915-2002）在密西西比帕克曼（Parchman）農場州立教養院監獄所錄的犯人歌唱，製作成唱片。影片和唱片用的就是原來的錄音。領唱者詹姆士·卡特（James Carter, 1925-2003）是密州人，出獄後搬到芝加哥工作。晚年因此曲獲得二萬美元的版稅。

18. 也是 2000 年出品的《捕歌者》（*The Songcatcher*）是一部以尋找阿帕拉契山區的敘事歌謠（ballad）為主題，收入更早期傳自英倫的音樂。見筆者：〈從電影《捕歌者》認識美國古早民間音樂〉。《樂覽》第 191 期，2018 年 12 月：78-87。

19. Gregory Brown. "Revival or Renewal: The Cultural Influence of O Brother, Where Art Thou?" *Stereo Subversion: A Signpost of Meaningful Culture*, Nov. 17, 2009. <<http://steresubversion.com/interviews/revival-or-renewal-the-cultural-influence-of-obrother-where-art-thou>>. (accessed May 23, 2018)

20. 各曲大量資料分別從網路摘取，補以筆者意見。無法一一引據。

2. *Big Rock Candy Mountain* 《大岩糖山》，C 大調；用於片頭文字和接下來部分劇情的配樂。這首民歌是哈利·麥克林托克（Harry McClintock, 1882-1957）1928 年創作和錄音，1939 年排行第一。歌詞敘述一個流浪漢嚮往的世外桃源：太陽高升、無風無雨、藍鳥唱歌、雞生熟蛋，還有檸檬水（美國兒童所喜愛）之泉。1949 年由伯爾·艾夫斯（Burl Eves, 1909-1995）修改部分歌詞，作為兒童歌曲。影片和唱片皆用 1928 的錄音。麥氏是火車車廂工人之子，曾經逃家到馬戲團工作，又浪跡天下，到過非洲和亞洲，義和團事件時在北京當採訪記者。
3. *You Are My Sunshine* 《你是我的陽光》，G 大調；用作密州州長「老爸」競選連任的歌曲。最先在農家收音機麵粉廣告播出小部分。在競選前夕晚宴時「老爸」帶領台上下全場高唱。該曲由吉米·戴維斯和查爾斯·米切爾（Jimmie Davis & Charles Mitchell）合作（不確定），1939 首次錄音。戴維斯（1899-2000）當年是路易斯安娜州州長。1944 年競選時騎着一匹名叫「陽光」的馬，唱着這首歌。此曲被定為路州州歌，已經是經典的通俗歌曲。歌詞屬於愛情失落的主題。影片由大家合唱；唱片由諾曼·布萊克（Norman Blake）演唱。
4. *Down to the River to Pray* 《走下河中祈禱》，E 大調；是一群白袍信徒緩緩走下河邊，由牧師幫助仰臥浸水受洗的歌曲（南方一直盛行的洗禮方式），彼得和德爾馬興奮地衝入受洗，自信得救。五聲音階的傳統靈歌，有不同的曲名，最初出現於 1867 年的一本非裔靈歌集。經過改編和艾莉森·克勞斯（Alison Krauss）的甜美演唱，現在廣為流行；其詮釋沒有非裔風格。影片和唱片的合唱陪襯都由第一浸信會唱詩班（First Baptist Church of Choir）擔任。克勞斯為主的「聯合車站」（Alison Krauss & Union Station）民歌和青草音樂團體從 1987 創立至今，一直是獲獎連連的民樂團體。
5. *I Am a Man of Constant Sorrow* 《我是一個不斷悲傷的人》，常簡稱為《不斷悲傷者》（*Man of Constant Sorrow*），f 小調；可以算是此電影的主題曲。首次出現是三個逃犯和非裔湯米在電台賣藝和製唱片，一曲成名。後來（#16）競選前夕餐會的舞台上此曲救了他們，也助「老爸」連任一臂之力。影片中另有此曲同名的吉他獨奏（#7）和提琴獨奏（#13）的背景音樂。原作者是肯塔基州的半盲樂人迪克·本納特（Dick Burnett, 1883-1977）。他年幼時雙親相繼去世，在麥田和油田工作。因為一個眼睛被槍打盲，但擅長多種樂器，就以音樂謀生。此曲原名《告別歌》（Farewell Song），唱坎坷的一生，即將遠離去見上帝，出版於 1913，歷來有許多人改編和演唱，包括著名的鮑勃·迪倫（Bob Dylan）。這裡用 1950 年代卡特·史坦利（Carter Stanley, 1925-1966）改編的青草音樂版本，富有活潑的節奏，由丹·提敏斯基（Dan Tyminski）再改編伴奏部分並主唱，加上哈雷·艾倫（Harley Allen）和培特·恩萊特（

Pat Enright) 組成「濕底孩兒們」幕後三重唱。此曲獲 2001 年鄉村音樂協會年度最佳單曲獎，又獲 2002 年格萊美最佳鄉村音樂聲樂合作獎 (Best Country Collaboration with Vocals)。

6. *Hard Time Killing Floor Blues* 《困難時期藍調》，d 小調；四個人夜間在郊外休息，湯米自彈自唱的藍調。此曲是斯基譜·詹姆斯 (N.C. "Skip" James; 1902-1969) 作和唱的藍調。曲名的所謂「殺戮地板」是指屠宰場，寓意為「非常不雅」。歌詞就是在敘述到處都是艱苦生活。影片和唱片的奏唱者正是演非裔湯米的演員克里斯·湯瑪斯·金本人。
7. *I Am a Man of Constant Sorrow* 《我是一個不斷悲傷的人》，G 大調，吉他曲；用於三人在郊外的配樂。和聲樂曲同名，但不同曲。諾曼·布萊克的作品並吉他獨奏。
8. *Keep on the Sunny Side* 《保留在陽光的一邊》，降 B 大調；改革派競選人的歌曲，在宣傳車上廣播和在廣場台上演唱。這是鄉村音樂起源時的卡特音樂家族的領頭人 (A. P. Carter, 1891-1960) 傳下來的經典歌曲，但實際上是收集來，1928 年主唱錄音的。原來是艾達·布冷克宏 (Ada Blenkhorn, 1858-1927) 詞，豪華德·恩特威斯爾 (J. Howard Entwisle, 1866-1983) 曲。歌詞反映作詞者坐輪椅的侄子每天需要面向太陽的一方，用意在鼓舞積極的人生；聖詩風格，所有鄉村音樂圈內的人都會唱。影片和唱片皆由懷特家族 (The Whites) 主唱。
9. *I'll Fly Away* 《我將高飛》，D 大調；三人在路上、偷餡餅卻留錢、賣髮膏、搭便車、偷汽車等的過場樂，是一首各教派都喜用的聖詩，一直流行於民間音樂界。歌詞反映去世後的自由，高飛到上帝身旁的快樂。作者阿爾伯特·布倫雷 (Albert E. Brumley, 1905-1977) 作有 800 首聖詩。影片中用柯索伊姐妹 (The Kossoy Sisters) 1956 年的老錄音，唱片中則由艾莉森·克勞斯和吉麗安·韋爾許 (影片音樂副總監) 的二重唱。
10. *Didn't Leave Nobody but the Baby* 《除了寶寶，沒有留下任何人》，降 B 大調；全曲除了一次弱起之音，全部只用五個音，而且限於五度內之音域，重複性強，有如早期藍調的敘述性；三個海妖唱來引誘三個逃犯的歌。這是 19 世紀非裔的搖籃歌，艾倫·洛馬斯於 1959-60 年間在密州錄錫妮·卡特 (Sidney Carter) 所唱的。歌詞反映貧窮人家父母不在，嬰兒由長者照顧；但也很不同的詮釋。音樂總監本納特和樂人吉麗安·韋爾許改編，後者又加入一些新歌詞。吉麗安·韋爾許、艾美露·哈里斯 (Emmylou Harris) 和艾莉森·克勞斯女聲三重唱，用合唱和獨唱的對答式，加上拍手，有一點模仿非裔風格。
11. *In the Highway* 《大路上》，C 大調；三個小女孩 (劇中男主角的女兒們) 在競選活

動廣場台上唱的歌。作者梅貝爾·卡特 (Maybelle Carter, 1909-1978) 是著名的鄉村音樂卡特家族第一代三人之一，擅長唱主旋律和吉他伴奏。也是一首聖詩，歌詞敘述不論在大路上還是樹籬間，只要上帝呼喚，我就為祂工作。影片幕後和唱片都是帕塞爾家族當時分別為 11、7 和 5 歲的三姐妹 (Sarah, Hannah, & Leah Peasall) 唱的。她們因為參加這部電影的錄音而成名，後來自己也出唱片、受訪問和被邀表演。

12. *I Am Weary (Let Me Rest)*. 《我很疲倦 (讓我休息)》D 大調；聖詩風格的歌曲，作為競選廣場台上的節目，緊接著三個小女孩的《大路上》。作者彼得·凱肯道爾 (Pete Kuykendall, 1938-2017)，藝名彼得·羅伯茲 (Pete Roberts)，是很活躍的青草音樂樂人和活動組織者。歌詞敘述一個將要去世的人，向母親告別，等待天使來接他。影片和唱片都由考克斯家族 (The Cox Family) 演唱。
13. *I Am a Man of Constant Sorrow* 《我是一個不斷悲傷的人》，C 大調；是一首盲人提琴手艾德·哈利 (Ed Haley, 1885-1951) 根據同名的聲樂曲延伸出來的提琴曲，用作三人夜行路上的配樂。影片和唱片的提琴獨奏者都是約翰·哈特福德 (John Hartford, 1937-2001)。哈特福德是民間音樂和鄉村音樂界很受愛戴的樂人。《下山來》音樂會就是由他作主持人。他眷念密西西比河，收集相關的民歌與故事，還當過該河汽船的船長。
14. *O Death* 《哦！死神呀》，又名 *A Conversation with Death* 《與死神對話》，a 小調五聲音階，近似詠嘆調；三 K 黨聚會時大祭司唱的曲。這首名曲是北卡羅來納州阿帕拉契山區一個牧師勞埃德·錢德勒 (Lloyd Chandler, 1896-1978) 所作的。歌詞敘述死神來帶走一個人，該人祈求再給他一年的生命；有許多名人唱過，也被許多電視或記錄片用過。影片和唱片都是青草音樂元老拉爾夫·史坦利用他自己的版本唱的。他特別要求用原始浸信會傳統無伴奏和比較自由的唱法。他唱此曲榮獲 2002 年格萊美鄉村音樂最佳男聲歌唱獎。
15. *In the Jailhouse Now* 《在監牢裡》，C 大調；競選前夕餐會，四人從廚房混入，戴帽子和掛假鬍鬚，打扮成「濕底孩兒們」樂團，粉末登台所唱的第一首歌曲。和其他歌曲不同的是旋律用了不少半音階。這是鄉村音樂早期影響極鉅的吉米·羅傑斯 (Jimmie Rogers, 1897-1933) 1928 年為 RCA 唱片錄音的成名曲。歌詞敘述一個賭徒不聽勸告，被捉入獄。至今已經有無數人改編歌詞表演和錄音過。羅傑斯一向以在歌曲中加入一段啞德爾 (yodel; 真假聲快速互換) 特技出名，自然也是本曲噱頭之一。劇中由二配角唱 (主角正忙著引起他太太注意) 之一，演德爾馬的蒂姆·布萊克·尼爾森本人和另一人，培特·恩萊特 (幕後) 合唱。後者也是啞德爾樂段唱者。唱片則由「濕底孩兒們」樂團原班人馬唱的。

16. *I Am a Man of Constant Sorrow* 《我是一個不斷悲傷的人》，即第 5 首（聲樂版）的第二次出現。此處用於競選前夕餐會舞台上，伴奏部分少許不同。這首歌曲配上此段的劇情，可以說將全劇的發展帶到最高潮。
17. *Indian War Whoop*. 《印第安人作戰吶喊》，e 小調五聲為主的提琴曲；用於銀行大盜被送去執法的遊街行列。這首提琴曲是 1920 年代密州馬鈴薯農夫兼提琴手霍伊特·銘 (Hoyt Ming, 1902-1985) 的小玩意兒作品（不正規的調式和曲式），他自己也錄過音。短短一句不斷反復，邊奏邊呼叫，但和實際印第安人的吶喊完全不同。影片和唱片皆由約翰·哈特福德演奏。影片中另有一支曼陀林參與，音響不顯。
18. *Lonesome Valley* 《寂寞的山谷》，五聲小調；劇尾非裔工人挖葬坑時所唱的传统福音歌。歌詞敘述每個人都要像耶穌一樣獨自走那條通往寂寞山谷的路。白人也有這一首，歌詞大同小異，被很多人唱過。此曲有一唱眾和、支聲複音、音色粗沉等特點。演唱者（即影片中的三人）是非裔費爾菲得四人團 (Fairfield Four)，1921 年創立於納什維爾的費爾菲得浸信會教堂。因為開始時是四個人，一直延續這個名字，雖然後來人數有多有少。該團 1989 年被訂為國寶級樂團。
19. *Angel Band* 《天使團隊》，C 大調；劇終埃弗雷特帶著一家人過街，女孩們由一條繩子串連，邊走邊唱的歌，直接帶入影片製作資料的文字。這是一首白人的福音歌，傑斐森·哈斯考 (Jefferson Hascall, 1807-1887) 1860 年作詞，曾配上另一人的旋律。但以 1862 年威廉·布拉德伯里 (William B. Bradbury, 1816-1868) 所配的旋律最流行，廣為採用。歌詞敘述人生已經快到盡頭，盼望天使團隊來帶他去永恆之家。影片幕後是帕塞爾三姐妹所唱，又加入漢姆萊特 (Robert Hamlett) 的男聲，緊接着帶入史坦利兄弟擋 (The Stanley Brothers) 早期青草音樂錄音的同一曲作為製片資料配樂，最後又以《你是我的陽光》結尾。唱片只用史坦利兄弟的早年錄音。

這些歌曲頗能涵蓋美國 1920-30 年代的主要樂種，大都屬於主調音樂。歐裔白人的歌曲皆用三和弦和聲為基礎的大、小調，所以伴奏部分可以聽到主、屬、屬 7 與下屬幾個和弦及其根音。曲式都是分節歌，有的副歌用到合唱。很多都像基督教聖詩（或就是聖詩），因為這些人從小就在教堂參與音樂活動。稍加注意則可以發現有的唱者（尤其女聲）用的細膩裝飾或滑音，是南方民間音樂的特點（#2 和 3 除外），和大家熟悉的約翰·丹弗 (John Denver)、瓊·拜耶 (Joan Baez)、彼得·西格 (Pete Seeger) 等人的唱法不同。青草音樂有的合唱部分會出現比較特殊的和聲處理，二部和三部合唱比四部還多。唱旋律的叫領導 (lead)，放在第二行，上方配和聲的叫高音 (tenor)，另一配和聲的在下方叫中音 (baritone)；低音 (bass) 如果用，則還是在最下面（如 #8 和 #19）。這種聲部的稱呼男女合唱都通用（中

文聲部加「男、女」二字就不通)。第 1 和第 19 首非裔的歌曲，近似五聲小調，用了藍調音 (blue notes)、不尋常和弦，又具粗曠音色、一唱眾和，支聲複音 (heterophony) 等特點。

從歌詞看，不少可算是輓歌 (dirge)，對現世的失望，對天堂的嚮往。這反映出早期阿帕拉契山區人生活艱苦，朝不保夕；而南方 (如密州) 處於大蕭條的時期，也好不到那裡。所以通過宗教來慰藉心靈，再由音樂來宣洩情緒。事實上，「性喜憂慮超過樂觀的樂曲，因而偏好緩慢而哀傷的歌曲傳統，代代相傳，已經形成為山區歌曲的顯著主題。」²¹。歌中的角色大多貧窮，生活於社會邊緣，所以有的歌詞反映主角生活放蕩、不服法規、進出監獄等。這個主題一直存在於後來很多青草音樂的歌詞中。

前面提到十週年 (2011) 國家公共廣播電台的訪問時，音樂總監本納特承認唱片之暢銷出乎意料而說：「踢開了至今還方興未艾的美國音樂復興。」²² 唱片所造成的影響，遠遠超過影片，的確頗為意外。尤其當年唱片剛出爐時，各廣播電台並不看好它，沒有特別推介或播放。《紐約時報》的音樂專欄甚至於用〈鄉村電台忽視的鄉村音樂〉 (The Country Music Country Radio Ignores)²³ 為標題來評論。柯恩兄弟檔後來回憶道：「流行音樂電台認為這些歌曲太過鄉村音樂風，而鄉村音樂電台卻認為它們 鄉村風。」²⁴ (沒說出的意思是「不屬潮流」的鄉村風格)

中肯而確切的樂評

在眾多的影評中，《紐約時報》影評家司考特 (A. O. Scott) 的一篇，對於這部電影的音樂部分除了肯定各樂曲的選擇，還有比較深入的見解。他尤其強調《不斷悲傷者》一曲的曲趣和表演形態，使得本來會被認為是平庸或取巧的處理手法，為觀眾和導演之間取得了共鳴。他說：

21. Raitz, Karl B. and Richard Ulack. *Appalachia: A Regional Geography, Land, People, and Development*. Boulder and London: Westview Press, 1984:138.

22. 同註 7.

23. Neil Strauss. "The Country Music Country Radio Ignores." *New York Times*, March 24, 2002. <<https://www.nytimes.com/2002/03/24/movies/music-the-country-radio-ignores.html>>. (accessed Sept. 10, 2018)

24. Daniel Menaker. "Bluegrass on 57th Street. O Brother, Where Art Thou? at Carnegie Hall." *Slate Culturebox*, June 22, 2001. <http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2001/06/bluegrass_on_57th_street.html>. (accessed Aug. 31, 2018)

「但是，如果影片製作者有的時候放任於輕鬆的嘲笑南方與其人民，他們也有意地以他們對美國民間音樂巧妙又十分真摯的採用，來推翻這種油腔滑調之舉。這些 20 和 30 年代當地的錄音，由熱心的民俗學者如艾倫·洛馬克思和哈利·史密茲（Harry Smith）收集的美國鄉土音樂，保留着一種不可磨滅和神奇的激情，打開了一個窗口，使影評家格雷·馬庫斯（Greil Marchus）形容之為〈古老而神秘的美國〉，一個充滿著魔力、迷信和深邃情操的世界。麥基爾曾嘲笑他的同伴們輕易地被宗教吸引。儘管如此，當事態幾乎無救的時候，他也不得不跪地禱告。」

「當麥基爾和他的同夥戴着假鬍鬚生動地表演《不斷悲傷者》，那首他們以「濕底孩兒們」為團名錄過唱片的冠軍單曲時，該曲從搞笑或媚俗昇華了。加上其他一些精心挑選的樂曲 -- 有些重新為影片錄音，有些則保存它們原來的編曲，《不斷悲傷者》為《哦！老兄》提供了一種不然就會失去的情緒共鳴。」

「音樂也提供了此影片特殊的幻想、幽默和激情交融之關鍵。貫穿 20 世紀初美國民間音樂的主題之一，無論黑人或白人，世俗或宗教，就是嚮往另外的一個世界，甜蜜的另一片天地。開頭哈利·麥克林托克標準版的歌曲《大岩糖山》陪伴著麥基爾衝向自由，那正是一種童心中的檸檬水泉和悠閒生活 -- 有如《奧德賽》中的蓮花島（Island of Lotus Eaters）-- 但也顯示出一種厭倦，並衷心憧憬着沒有勞苦和不平等的生活。」

「《哦！老兄何在？》也提供一個童話故事的美國，使貧窮和種族問題的殘酷現實，神奇地被歌曲的力量所溶解。因為科恩兄弟很聰明地知道那樣的地方真正只存在於寓言和歌曲，他們的願景反而會帶來了意想不到的痛苦。所以，與其投入於懷舊的過去，他們膽敢重新發明，製造出奇特、優美而嶄新的東西。《哦！老兄何在？》是對美國式想像力的持久活力的一個頌讚，也是一個佳例。貨真價實。」²⁵

不論和史詩或和當代人與事有多少有意或無意的關聯，不論劇情是否合乎邏輯，《逃獄三王》起碼是一部很輕鬆和逗趣的作品，劇情起伏變化，演員個個勝任。它對美國南方當時（現在亦然）的經濟蕭條、種族關係、婚姻破裂、罪犯問題，乃至與政治手段等等都有獨到的呈現，但卻都處理的那麼幽默，令人回味無窮，這應該歸功於柯恩兄弟的編導功力了。²⁶

25. A. O. Scott. "Hail, Ulysses, Escaped Convict." *New York Times*, Dec. 22, 2000. <<https://www.nytimes.com/2000/12/22/movies/film-review-hail-ulysses-escaped-conviet.html>>. (accessed Aug. 10, 2018) 筆者按：此處所描述的是片頭文字和部分劇情鏡頭。「麥基爾」是男主角的姓。

26. Marc Oxoby. "O Brother, Where Art Thou?" *Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vo. 31, no. 2, 2001: 70.

當然音樂更為影片的成功大大地加分。這些樂曲曲調大多通俗宜人，歌詞映射現世人生，而作曲或奏唱的樂人，除了藝術造詣有口皆碑，其本身的背景也多彩多姿，再再吸引了普羅大眾。所以，選材、編劇、導演、演員、攝影、剪輯、樂曲、奏唱等等，再加上點點滴滴的相關的特點與趣聞，都提升了這部電影的號召力和普及性。值得特別強調的是影片的成功和唱片的暢銷，為此後的民間音樂和青草音樂表演招來了前所未有的各式各樣聽眾。論者就認為：「有的時候還真要靠一張成功的唱片來跨越主流。」這些「音樂形成一個新的圓環。科恩兄弟檔的喜劇原聲唱片似乎像一個不尋常的環節，來銜接美國原聲音樂之長鏈，並且也賦予古老的傳統在新的世紀中一個地位。」²⁷

27. 同註 10。筆者按：「循環」(circle)一詞在此是映射一首鄉村音樂界人人都熟悉的早期卡特家族流傳下來的聖歌《循環是否不破裂？》(*Will the Circle be Unbroken?*)。歌詞版本很多，主要是哀悼親人的去世，但也確定後人的接續傳統，映射圓圈的循環。納什維爾的鄉村音樂名人館(Country Music Hall of Fame)的圓廳上方也標誌了這一句，每年新選入名歌手典禮之後，大家合唱這首歌。鄉村搖滾樂團 Nitty Gritty Dirt Band 還推出 3 張以此為名的唱片，收入許多他們和鄉村音樂名人的合作錄音。

文中所提錄影和唱片資料

DVD - *O Brother, Where Art Thou?* Touchstone Home Video (2001)

DVD - *Down from the Mountain*. Artisan Home Entertainment (2001)

CD - *O Brother, Where Art Thou?* (10th Anniversary Deluxe Edition)
Lost Highway, BOO14749-02. CD01; CD02. (2011)

CD - *Down from the Mountain*. Lost Highway 088 170 2221-2. (2001)

參考書目

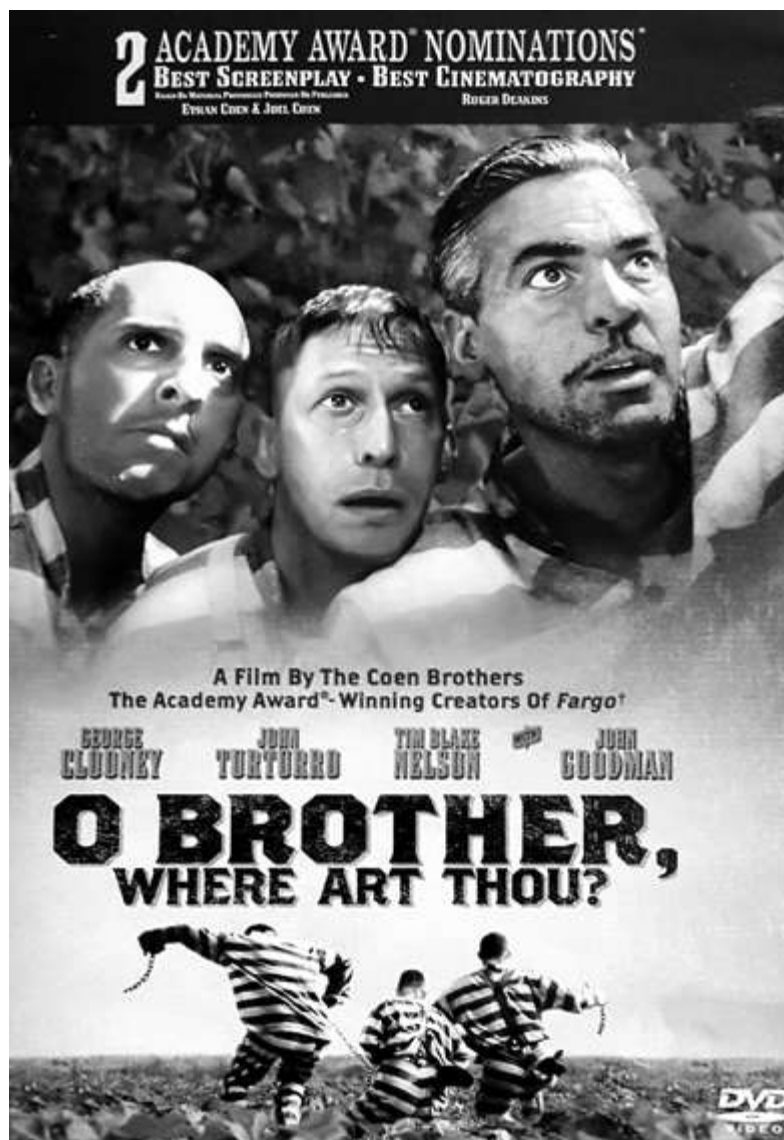
- Boilen, Bob. 2009. "The Decade's 50 Most Important Recordings." *NPR All Songs Considered*, August 23. <https://www.npr.org/setions/allsongs/2009/11/the_decades_50_most_impotant.html>. (accessed Aug. 19, 2018)
- Brown, Gregory. 2009. "Revival or Renewal: The Cultural Influence of O Brother, Where Art Thou?" *Stereo Subversion: A Signpost of Meaningful Culture*, Nov. 17. <<http://steresubersion.com/interviews/revival-or-renewal-the-cultural-influence-of-obrother-where-art-thou>>. (accessed May 23, 2018)
- Coen, Ethan & Joel Coen. 2000. *O Brother, Where Art Thou?* London: Faber and Faber.
- Cormier, Robert. 2016. "14 Fun Facts about O Brother, Where Art Thou?" *Mental Floss*, April 26. <<http://mentalfloss.com/article/72777/14-fun-facts-about-o-brother-where-art-thou>>. (accessed May 13, 2018)
- "Down from the Mountain." (n.d.) *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Down_from_the_Mountain>. (accessed July 2, 2018)
- Erbsen, Wayne. 2003. *Rural Roots of Bluegrass: Songs, Stories & History*. Asheville, NC: Native Ground Music: 6.
- Hussey, Allison. 2016. "Fifteen Years Later, Bluegrass Is Still Reeling from O Brother, Where Art Thou?" *Indy Week*, Sept. 28. <<https://www.indyweek.com/indyweek/fifteen-years-later-bluegrass-is-still-reeling-from-o-brother-where-art-thou/Content?oid=5070656>>. (accessed June 29, 2018)
- "Krauss, Harris Come Down the 'Mountain' for Tour." 2001. *Billboard News*, Oct. 30. <<https://www.billboard.com/articles/news/77909/krauss-harris-come-down-the-mountain-for-tour>>. (accessed July 7, 2018)

- Lewis, Randy. 2011. "'O Brother,' Is It 10 Already?" 2011. *Los Angeles Times*, August 23. <<http://articles.latimes.com/2011/aug/23/entertainment/la-et-o-brother-20110823>>. (accessed July 1, 2018)
- Menaker, Daniel. 2001. "Bluegrass on 57th Street: O Brother, Where Art Thou? at Carnegie Hall." *Slate Culturebox*, June 22. <http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2001/06/bluegrass_on_57th_street.html>. (accessed Aug. 31, 2018)
- NPR Staff. 2011. "T-Bone Burnett on 10 Years of 'O Brother, Where Art Thou?'" *NPR All Songs Considered*, Nov. 16. <<https://www.npr.org/2011/08/23/139880668/t-bone-burnett-on-10-years-of-o-brother-where-art-thou>>. (accessed June 29, 2018)
- "'O Brother, Where Art Thou?' Release Info." (n.d.) IMDb (International Movie Database). <https://www.imdb.com/title/tt0190590/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt>. (accessed June 30, 2018)
- "O Brother, Why Art Thou So Popular?" 2002. *BBC News- Entertainment: Music*. February 28. <<http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/music/1845962.stm>>. (accessed June 29, 2018)
- Oxoby, Marc. 2001. "O Brother, Where Art Thou?" *Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 31, no. 2:70-72.
- Raitz, Kal B. & Richard Ulack. 1984. *Appalachia : A Regional Geography, Land, People, and Development*. Boulder & London: Westview Press.
- Scott, A. O. 2000. "Hail, Ulysses, Escaped Convict." *New York Times*, Dec. 22. <<https://www.nytimes.com/2000/12/22/movies/film-review-hail-ulysses-escaped-convict.html>>. (accessed Aug. 10, 2018)
- Strauss, Neil. 2002. "The Country Music Country Radio Ignores." *New York Times*, March 24. <<https://www.nytimes.com/2002/03/24/movies/music-the-country-radio-ignores.html>>. (accessed Sept. 10, 2018)

圖片說明

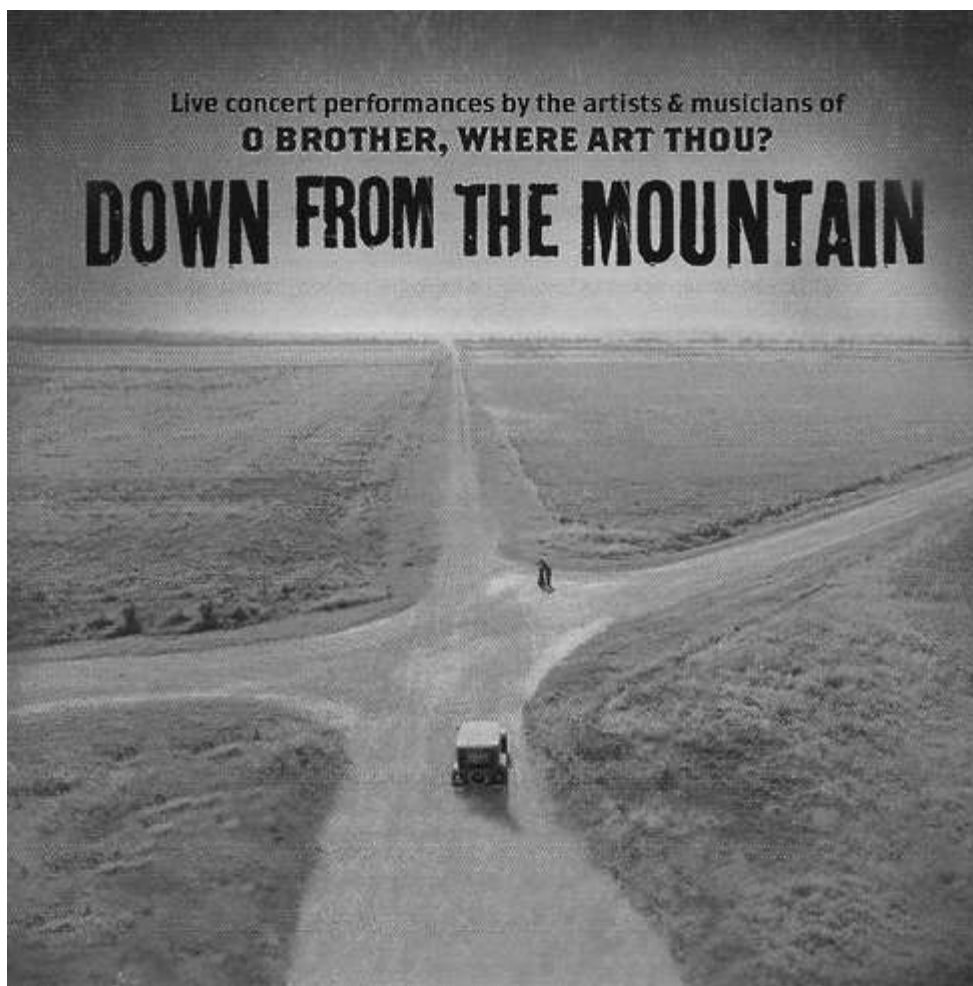
OB1. 《逃獄三王》DVD 封面。主角 George Clooney（喬治·庫隆尼，右），二配角 Tim Blake Nelson（中）和 John Turturro（左）。

OB1：



OB2. 《下山來》CD封面。圖片顯示空曠野外十字路口，湯米拜見撒旦之後，巧遇三逃犯，求搭便車。此影片景色以乾枯、土黃為主，呈現一種古早之意境。

OB2 :



臺灣中小學音樂課程目標變革之批判論述分析

何育真

國立臺東大學音樂學系專任助理教授

中文摘要

因應臺灣政治體制轉變與多元社會結構變遷需求，臺灣中小學音樂課程目標的修訂軌跡，從「課程標準」到「課程綱要」時期，音樂課程目標也呈現出不同的論述，不同論述內涵的產生過程，不僅說明論述本身會經由權力介入，甚至會影響「主體性」的社會建構歷程。本研究採用 N. Fairclough 辯證關係取向的批判論述分析，研究目的有三：一、描述分析 1962、1968、1993、1994、2000 及 2018 年，中小學音樂課程目標修訂文本中之主體性論述內涵的轉變情形；二、詮釋分析前述修訂的文本之中，當權者如何藉由權力與意識型態的控制，對學習者主體性進行產生、分配及消費的論述實踐歷程；三、解釋分析前述修訂的文本之中，影響學習者主體性之在地、制度、或社會的條件為何。最後依據分析結果顯示，針對音樂課程發展趨勢、十二年國教藝術領域實施及音樂課程研究取向提出相關建議。

關鍵字：藝術領域課程綱要、音樂課程目標、主體性、批判論述分析

A Critical Discourse Analysis of Change of the Music Curriculum Goals for the Primary and Secondary School in Taiwan

HO, Yu-Chen

Assistant Professor, Department of Music, National Taitung University

Abstract

In response to the transformation of Taiwan's political system and the needs of structural change in the multicultural society, the music curriculum goals in the primary and secondary schools in Taiwan had revised from the 1962's "Curriculum Standards" to the 2018's "Curriculum Guidelines", and then the different discourses appeared in the music curriculum goals. Not only did the power intervene in the production process of different discourses, but it also influenced the social construction process of subjectivity. The researcher argues that N. Fairclough's Critical Discourse Analysis (CDA) can serve as a critical methodology for the study. The goals of the study intended to: (1) describe and analyze the change situation of subjectivity discourses in revised texts of music curriculum goals in the primary and secondary schools; (2) interpret and analyze the authority how to proceed the process of production, distribution, and consumption for learner's subjectivity by way of power and ideology in the revised texts as above; (3) explain and analyze what influenced the local, institutional, or societal structure for learner's subjectivity in the revised texts as above. Finally, according to the analysis result, the researcher proposed some suggestions about the development trend of music curriculum, the practice of art areas in the 12-year Basic Education, and the approach of music curriculum study.

Keywords: curriculum guidelines of arts, music curriculum goals, subjectivity, critical discourse analysis

壹、緒論

一、研究背景與動機

音樂教育正式成為臺灣學校課程的一環已有百餘年的歷史，百年以來，我國的藝術類課程政策隨著國家環境、政治氛圍、經濟發展，以及藝術教育思潮遷移等，常有變革；而課程標準和課程綱要在臺灣的教育體制中，具有規範課程內容和教材發展的功能，且因應國家政策、社會變遷和時代需求，適時加以修訂，因此，從歷年音樂課程標準和課程綱要的修訂可瞭解臺灣學校音樂課程之發展脈絡（趙惠玲、楊孟蓉，2011；賴美鈴，2011，2016）。臺灣中小學音樂課程修訂，歷經二戰後、1987年政治解嚴後的課程標準時期，到2000年首度政黨輪替後的課程綱要時期，其音樂科隨著歷年的修訂理念及課程目標，產生不同的論述內涵與音樂教材類別（賴美鈴，2016）。然而，不同論述內涵的產生過程和條件，不僅說明了論述本身是經由權力介入而產生的事實外，甚至會影響「主體性」（subjectivity）的社會建構歷程（Bazzul, 2016）。而這些論述的產生過程與條件，正說明了權力者藉由此論述來約束及給予學習者特定的選擇，並且影響學習者的行為表現、信念、實踐與結果。

隨著臺灣民主政治變革與公民社會運動的影響，以及回應全球脈絡急遽變遷與臺灣多元社會發展需求，對學校教育政策變革也逐漸產生不同的論述，並具體呈現在對學校教育目標與課程教學修訂的內涵。當前盱衡全球化脈絡的政經衝擊及各國教育發展新趨勢，世界各國皆從區域性在地脈絡特質，進行學校教育與課程教學研究革新，以連結全球脈動並開創新局面（教育部，2003a；Axtamnn, 1997; Green, 1997; Pinar, 2005），因此，展望臺灣學校教育的革新方向，亟需重新定位及檢視學校教育理念與課程目標。特別是「學習者主體性」逐漸成為歷年課程變革中受到關注的焦點，並顯現在從課程標準到課程綱要變革歷程中最为關鍵的分水嶺，因而更凸顯其重要價值及意義。正如九年一貫課程綱要的基本理念中開宗明義指出：教育是開展學生潛能，培養學生適應與改善生活環境的歷程；而在基本能力一節更明確揭示：國民教育階段的課程設計應以學生為主體，以生活經驗為重心，培養現代國民所需的基本能力（教育部，2010）。2019年即將全面推動的十二年國民基本教育課程綱要，也從過去重視學科知識能力導向的教與學，逐步翻轉為培養學習者主體性的素養導向學與教，並據此重新定義及創新多元教學方法與建構學習者新圖像的相關議題（吳璧純、詹志禹，2018：52）。

關於「主體性」一詞在日常使用便充滿了歧異性，齊力（2007：7-10）指出所有的行動主體都傾向追求主體的自由，以自由為導向的主體，可以是指涉國家、民族、階級，或者個人，個人主體與集體主體之間也可能有矛盾、有衝突，集體主體性的揚升可能損害個人主體性，反之亦然。事實上，在當代的主體論述中，主體性不僅是被當成客觀的描述對象，它本

身甚至經常被視為是一種價值、一種被鼓吹的目的，因此主體性並非是一個單一的概念，各種主體論述所指涉的意涵與層次不同（吳豐維，2007）；林香君（2015）認為主體性是指人有自由、自主、能動性、自我認同和與「他者」（other）互為主體性（inter-subjectivity）的發展傾向。面對十二年國民基本教育推動之際，音樂教師者必須懂得如何幫助學習者建構「含攝自身音樂文化的理論」，作為理解自身的「背景視域」，才有可能跟「文化他者」進行「互為主體性」的溝通。然而，雖然學校教育發展與課程革新看似欲擺脫過去獨斷與由上而下的教育管理模式，轉而重視學生作為教育之主體，但事實上，教育當局仍舊常採取由上而下的集權式命令（彭煥勝，2009）。為探究此學習者主體性論述的符號語言運作，是如何翻轉和影響當前學校教與學的新關係，以及揭露潛藏在此論述背後的權力運作與意識型態控制意圖，研究者欲採用批判觀點的研究取向，再現論述轉變的內涵與意義，並尋求跨越知識、權力和意識型態束縛與約制的任何可能性。

批判論述分析（Critical Discourse Analysis, 簡稱 CDA）研究取向，主要受批判語言學（critical linguist）、西方馬克思主義（如 L. Althusser）、法蘭克福學派（Frankfurt school）、與 M. Foucault 等影響，「批判」一詞即指出批判論述分析之研究旨趣是批判與解放的，亦就是研究者抱持著推動社會變遷之使命感，同時也關注論述（discourse）中所隱含的一種優越的意識型態，研究者欲透過分析、詮釋與解釋的過程中指出這種意識型態如何藉由語言所建立（Fairclough, 1989; Fairclough & Wodak, 1997）；Fairclough（1989: 56）將論述視為「從某個觀點使得一個存於社會實踐（social practice）中的語言使用能再現出來」，任一位社會行動者如教師或社會賢達即具有不同的教育論述，論述可能包括文本或對話；而身為一位批判論述分析的研究者，會將論述視為一種社會實踐的形式，認為論述與社會文化有相互辯證的之關係，也就是論述會受社會文化所影響、同時也會再製或改變社會文化（江靜之，2009；Fairclough & Wodak, 1997; Fairclough, 2001）。

本研究採用 Fairclough（2002a）辯證關係（dialectical relationship）取向的批判論述分析，主要分析範圍界定在：一、教育部在推動實施九年國民教育之前課程標準時期的 1962 年《中學課程標準》（分定初中、高中教育目標）、及《國民學校課程標準》（課程編制採六年一貫制）（教育部，1962b, 1962c）；二、教育部實施九年國民教育之後課程標準時期的 1968 年九年國民義務教育《國民中小學暫行課程標準》、1993 年《國民小學課程標準》、及 1994 年《國民中學課程標準》（教育部，1968, 1993, 1994）；三、課程綱要時期的 2000 年《九年一貫藝術與人文學習領域暫行綱要》、及 2018 年《十二年國民基本教育藝術領域課程綱要》（教育部，2000, 2018），以探究中小學課程總目標和音樂課程目標修訂內涵及其變革歷程。此外，參照 Fairclough（1992）批判論述分析研究取向，研究者將前述的文本，對照於同時期臺灣政治、社會與教育制度變革的相關重要事件，首先，進行文本

描述 (text description)，將前述修訂的文本進行形式內容的描述分析，以了解主體性在修訂文本中的轉變情形；第二，進行詮釋互動 (interpretive interaction) 的論述實踐 (discourse practices)，是指針對前面描述分析的文本，進行產生 (production)、分配 (distribution) 及消費 (consumption) 的詮釋互動過程分析，以探究當權者藉由權力與意識型態的控制，在歷次變革文本中，如何對學習者主體性進行產生、分配及消費的詮釋互動過程；第三，進行解釋脈絡 (explanatory context) 的社會實踐 (social practices)，即是在脈絡面向中，解釋前述修訂的文本中，影響學習者主體性之在地 (local)、制度 (institutional) 或社會 (societal) 的條件為何。

二、研究目的

本研究目的分述如下：

- (一) 描述分析 1962、1968、1993、1994、2000 及 2018 年，中小學音樂課程目標修訂文本中之主體性論述內涵的轉變情形。
- (二) 詮釋分析前述修訂的文本之中，當權者如何藉由權力與意識型態的控制，對學習者主體性進行產生、分配及消費的論述實踐歷程。
- (三) 解釋分析前述修訂的文本之中，影響學習者主體性之在地、制度、或社會的條件為何。

三、研究限制

本研究架構係從 Fairclough 辯證關係取向的批判論述分析，來進行文本的論述批判與分析，本研究考量受限於蒐集的文本為歷次已經公布的官方正式文件，因此，並無訪問歷次修訂中小學音樂課程目標文本的執筆者，因為本研究的關注焦點不在探究文本執筆者所欲傳達的論述為何，而是直接分析歷次修訂完成的「文本」，其已公布並傳達的論述內涵。

因此，參照 P. Saukko 多元效度 (multiple validities) 的概念，指出多元效度是從「書寫模式」(modes of writing)、「理論」(theories)、與「方法」(methods) 三方面來說明對研究效度具有的支持性 (Saukko, 2003: 18)，本研究針對前述歷次修訂的「文本」、「相關的理論文獻探討」及「批判論述分析取向」等三方面，進行資料蒐集及分析過程，以說明本研究分析過程中，符應多元效度的概念，並無訪談歷次修訂音樂課程目標文本的參與者。

貳、文獻探討

本研究針對課程標準與課程綱要時期所修訂發布中小學音樂課程目標的文本，探究文本對建構學習者主體性的論述實踐與社會實踐過程，進而批判性理解中小學音樂課程目標修訂文本中潛藏的變革意涵。因此，本研究將分三個層次來探討「主體性」相關論述，首先從國家政治意識型態來探討對主體性論述的建構內涵；其次，探討教育鬆綁解構下主體性論述的轉變內涵；最後，從跨文化理解來探討互為主體性論述的革新發展。據此作為本研究從事分析、詮釋與解釋之理論基礎。

一、政治意識型態的主體性論述

「意識型態」並非是一種觀念科學 (cogitation science)，而是一種虛構，是被某特定團體的人用來做自我辯解的；它是完全主觀的，並且是被用來為社會上的統治階級做辯護，也因此任何社會主流的政治觀念或意識型態，總是反映著統治階級的利益 (陳坤森、廖揆祥、李培元譯，2000)。Althusser (1998) 更指出國家統治階級為鞏固其既有的權力與利益，則是以意識型態國家機器 (ideological state apparatuses) — 學校教育作為手段，來遂行其政治控制意圖的意識型態，並以國家權力行使其特定的論述與價值。因此，學校教育中的課程知識，潛藏許多隱而未現的意識型態假設與價值觀，反映出當權者運用權力與意識型態控制對論述的產生過程，使執政者藉由意識型態國家機器 — 學校教育，對課程變革產生特定的論述，以遂行其政治意識型態控制與權力運作，鞏固其政權及利益的穩定與延續。

再者，關於主體性的論述，Bazzul (2016) 對主體性論述建構的研究中，指出主體性論述意指個體所秉持的信仰、態度、觀點、信念、潛意識傾向、取向、偏好及理解等意涵，並且是透過教育歷程來進行社會性的建構和理解。換言之，國家當權者可藉由掌握意識型態國家機器 — 學校教育的手段，並經由行使對課程變革修訂文本的行政權力，將特定的政治意識型態論述介入對學習者主體性論述的建構內涵，進而去影響學習者秉持的信仰、態度、觀點、信念、潛意識傾向、取向、偏好及理解等意涵。例如王雅玄與余佳儒 (2007) 便針對南一版國小五年級下學期教材內容，進行政治意識型態的批判語言學取向之批判論述分析，分析國家霸權和政治社會化的論述內容，以呈現出教科書中隱藏的政治意識型態，深層解構文本中的國家論述，而分析結果顯示社會科教科書中的政治意識型態，在知識論的選擇上，充滿了「表現政府的知識旨趣」、「單面正向的知識呈現模式」和「忽略學生的主體性」。因此，本研究採取辯證關係的批判論述分析取向，主要目的在探究潛藏於臺灣中小學音樂課程目標變革的不同論述當中，權力與意識型態之間的辯證關係，並檢視課程政策修訂文本中，隱含

當時社會生活的政治、經濟與文化本質，以揭露當權者藉由權力與政治意識型態的介入，對建構主體性論述的控制作用。

誠如 van Leeuwen (1993) 指出，運用批判論述分析在探討論述與社會實踐的關係時，一方面將論述視為是權力和控制的工具，另一方面則是把論述做為建構社會實體 (social reality) 的工具。事實上，關於論述作為建構社會實體的工具觀點，反映出如同 Foucault (1980) 對權力與知識互為建構的觀點，權力不僅提供社會實體在權力的關係當中被產生的條件，權力同時也與知識糾結在一起，權力與知識互為預設且相互建構。因此，在進行批判論述分析研究過程中，van Leeuwen (1993) 即指出對論述的觀念，可從不同的理論觀點來處理論述與社會實踐之間關係，然而不論是將論述本身視為是一種社會實踐的「行動模式」，或是「系統的知識形式」，論述必然是以符號語言 (semiosis) 的型態來作呈現，勢必也要透過符號語言的運用來產生作用，而論述對社會實體的建構歷程，也隱含著權力與知識互為預設和相互建構的共生關係。據此，批判論述分析主要也是對社會歷程中運用符號語言的論述來進行分析，而符號語言是指在社會歷程中創造意義的各種型態，包含視覺圖像、身體語言及文字口說語言等 (Fairclough, 2002a)

本研究探討論述本身存在著權力運作現象，並與知識互為建構的關係，分析經由當權者對中小學音樂課程目標變革產生的不同論述，如何將「學生視為學習主體」建構為學習者主體性論述的內容，並批判辯證其權力與政治意識型態的控制作用。誠如 Cope (2018) 指出應特別去批判知識的論述實踐功能，尤其是對創造許多新專門知識的文化系統本身，檢視其潛藏在論述實踐過程中所隱含的國家政治意識型態與霸權。關於知識、權力與意識型態之間的研究，學者 Popkewitz (1991) 便提醒當學校教育產生新方案以增進效率與效果時，研究者應謹記課程中存在著政治、經濟與文化本質，必須要深入探討教育、知識與權力之間的互動關係。Popkewitz (2000) 更從社會認識論 (social epistemology) 研究知識的社會性觀點，指出國家對學校教育進行課程改革，採取納入 (inclusion) 與排除 (exclude) 兩種選擇作用，並將課程置放在特定歷史脈絡下進行的選擇作用，而選擇作用不僅顯現出，以權力來區分重要與不重要、與確認價值輕重的不同類別，更是執政者促成社會朝向「常態化」發展的一種控制作用，因此，當課程改革在進行「納入」和「排除」的選擇作用時，便決定了誰的主流知識，能被複製成為普遍的社會認識和實踐方式。

然而，為進一步批判理解並尋求突破知識、權力和意識型態之間糾葛所產生的壓迫關係，Giroux (1997) 則是提醒雖然在批判社會學理論中，知識與權力的支配強制關係是刻板印象、糾結的，但教師身為轉化型知識份子進行批判教學，應做為一個邊界的跨越者，藉由知識是可以被重新繪製、重新分配、重新改寫成為對抗的文化政治方式，知識份子應更積極跨越且參與改變知識與權力之間的強制關係，並尋求跨越邊界 (border crossing) 的各種可能性。

換言之，誠如 Fairclough (1992) 在探究意識型態與論述之間的辯證關係時，便主張應超越 Althusser (1998) 對意識型態國家機器研究的範疇與束縛，不能將人們僅僅視為是意識型態的消極客體而已，或是只扮演單純的消費者角色，更應該關注到人們能夠採取社會行動的各種可能性。

二、教育鬆綁的主體性論述

當代生活中運用各種符號語言所產生的各種型態論述，事實上是和當時社會生活中的政治、經濟與文化變遷的脈動產生相互關連性的。臺灣 1994 年 410 教育改革運動凝聚出特定符號語言－「教育鬆綁」，其核心訴求就在於對國家主導修訂課程標準的權力提出挑戰，並試圖藉由提出教改具體主張的論述，以揭開國家掌控知識與權力互為建構的霸權關係。「教育鬆綁」一詞，其背後的論述內涵和意義，就在於彰顯出以解構過去的威權體制為主軸，期望解除過去對教育的不當管制，扭轉教育為政治與經濟目的服務的偏失，回到教育本身的價值和意義來思考 (林秀珍，2010：52)。換言之，人民試圖以自主參與學校教育改革訴求方式，訴諸鬆綁國家權力對學校課程不當且偏頗的控制，並重新針對課程修訂文本，定義其文本的產生、分配和消費過程。也因此，關於在社會生活中習慣運用的各種符號語言，不能單純地視為是理所當然的運用而不加以思索其正當性與合法性，雖然我們不易從文本的外在形式上，去察覺或了解符號語言對社會變遷的表徵現象及其結構轉型的涵義，但卻可探究從社會變遷與轉型的歷程中，其建構呈現出來的論述內涵，以批判性理解這些論述與社會結構之間的辯證關係。

然而，論述本身是如何藉由社會機制來對個體產生作用，特別是指學校教育扮演意識型態國家機器來建構學習者主體性的歷程，進而理解論述的產生和社會建構學習者主體性內涵之間的關聯，則是值得深入探究的焦點。例如從學校教育觀點探討對學習者主體性論述內涵的社會性建構，Bazzul (2016) 便指出對個體的主體性論述本身，是透過教育的社會性建構歷程來完成，以及對學習者個體產生約束和給予特定的選擇，並藉由論述秩序 (order of discourse) 來規範及完成特定的社會化角色、身分與地位，因此教育工作者與研究者應深入思考，學校教育的論述是如何建構學習者主體性，更應關注建構邁向教育公平正義目標的主體性內涵，並要對社會機構、社會網絡及利益團體等產生的論述來加以批判。

因此，對意識型態與論述關係的辯證，誠如 Fairclough (1992) 注意到 Althusser 意識型態國家機器理論上的限制，因為 Althusser 並無法解決存在於單向利用支配觀點與再製支配意識型態之間所引發的矛盾衝突觀點。也因此對意識型態的研究，是將意識型態理解為對社會實體 (物質世界、社會關係和社會認同) 能夠建構出各種型態的論述實踐之意義化建構歷程，

並且應該更強調意識型態能夠促進對支配關係的產生、再製、重建與轉化功能（Fairclough, 1989, 1992, 1995）。換言之，關於國家權力介入對學習者主體性論述的意義化建構歷程，可從論述實踐的面向來探究各種類型意識型態的爭奪與轉變現象，例如在教育鬆綁政策下，主體性論述從國家意識轉向個體意識，學校教育從國家主體轉變為學習者主體，分析在這個不同論述實踐中進行的權力爭奪與轉變現象，以重建論述實踐的內涵，並在重建的脈絡當中，進而去轉化支配的既有權力關係，使得探究學習者在邁向成為學習主體的歷程中，批判理解國家當權者對學習者主體性論述的意義化建構歷程，及揭露對社會控制的本質。

事實上，對於論述展現國家權力社會控制本質的辯證關係，Jäger（2002）更指出論述內涵中的各種符號語言轉化關係，是藉由論述實踐來完成，而論述實踐則包含了基於知識基礎表現出來的說話和想法，並且也受到整體社會的解釋條件影響。因此，本研究基於研究目的，採取辯證關係取向探究臺灣在國民政府遷台至 1987 年政治解嚴後，從中央集權進入到教育鬆綁時期，面臨對國家權力與社會控制的解構，特別是 1994 年 410 民間自發性地教育改革運動，挑戰由執政者主導並呈現在臺灣中小學音樂課程目標的修訂內涵，運用符號語言轉化出來的論述權力，以及探討轉變時期的不同論述之修訂文本，並直接訴諸教育鬆綁的權力解構，進而影響後續由下而上，翻轉課程決策權力的九年一貫學校本位課程發展，也影響了建構學習者主體性的論述實踐和社會實踐情形。

三、跨文化理解的互為主體性論述

當今由於全球化趨勢與多元族群趨勢，使得跨文化理解教育相當受到關注，培養學生具備跨文化的理解與溝通能力，辨識文化的共通性與差異性，能欣賞多元文化價值、包容文化差異，學習與不同文化連結皆是十二年國教中重要的議題與方向。在國際化與全球化的潮流下，教育亦必須對全球化有所因應，諸如對教學品質與評量的重視、全球公民養成、跨國議題瞭解、跨文化理解與溝通機會的增加等（洪雯柔，2002；洪雯柔、郭喬雯，2012）。因此，跨文化理解教育在十二年國教中不能缺席，除了態度、知識和技能三方面能力的培養，教師能運用跨領域課程、專題探究等發展校本跨文化學習模式或方案，可促使學校課程在地化、學生視野國際化（盧秋珍，2014）。

《十二年國民基本教育藝術領域課程綱要》已於 2018 年 10 月 23 日發布，尤其是在藝術領域的「核心素養」強調藝術學習，不以知識及技能為限，而應關注藝術學習與生活、文化的結合，透過表現、鑑賞與實踐，彰顯學習者的全人發展；總綱核心素養面向第三面向為「社會參與」，而總綱核心素養項目 C3 為「多元文化與國際理解」，呈現在藝術領域核心素養具體內涵在國小階段為「藝 -E-C3 體驗在地及全球藝術與文化的多元性」，國中階段為

「藝 -J-C3 理解在地及全球藝術與文化的多元與差異。」（教育部，2018），由此可知，藝術領域課程不僅注重能啟發學生的音樂潛能和學習興趣，更要增進學習者視野的國際化，以理解、尊重在地及全球之多元文化藝術、傳承文化與創新藝術為目標，並彰顯跨文化理解的互為主體性論述之重要價值。這正如如林香君（2015：185-186）指出每一種差異的存在都有價值，如果只把主體性置於個體為中心的發展，便會落入中心主義的窠臼，因此，須重視能以成為他者作為主體性的重要性質，這正是落實「互為主體性」的實踐。

雖然面對全球趨勢所帶來的新文化，必然會導致舊有價值和文化模式的解體和鬆動，但它卻同時也能刺激了本土化的回應，而身為最能敏感地發現全球化衝擊和本土化回應之間的交集與對話的音樂藝術，便會呈現出一種「同中求異」的跨文化創作形式（蕭新煌，1998）。換言之，臺灣在面對全球化衝擊而衍生的跨文化美學，當代音樂藝術扮演的重構與超越角色，必然將衝擊音樂的面貌並影響其意義，而音樂在未來發展的重要關鍵中，不應只限於其藝術性的創造或革新而已，必須更加關注在音樂與其在地社會、交流的文化和傳統之間的密切互動關係（陳慧珊，2006）。因此，當前在思考因應全球化趨勢與學習主體發展需求兩者之間的拉鋸，對臺灣中小學音樂課程與教學內容的衝擊與因應規劃發展面向之際，可借鏡於 Kellner（2000）所指出的，除了以全球意識與全球視野作為國家發展的整體性思維與行動考量外，仍需要以相對區域性的特徵、在地的特殊性及個別需求，持續地納入作為全盤的考量與轉化，以確保在地的主體性及異質性文化認同的發展。據此，也呼應了音樂課程在當前十二年國教藝術領域課程綱要所強調的，須培養學生理解、尊重在地及全球的多元文化藝術、傳承文化與創新藝術為目標，從在地出發、連結全球，以彰顯跨文化理解的互為主體性論述之重要價值。

然而應檢視教育部回應從全球化趨勢與多元族群所發展的跨文化理解觀點，並藉由確立跨學科知識傳遞的合法地位之外，更要深入探究其將此新課綱修訂的具體內涵，轉化為潛藏執政者對主導「學習者主體性論述」的知識產生、分配與消費的權力控制意圖。張茂桂（2004）曾指出臺灣中小學課程的改革，從文化政治中採取抗爭權力的分析觀點，先是從一種政治論述的社會正義抗爭運動開始，410 教育改革運動便是同時伴隨著臺灣特殊的歷史與社會發展過程，不斷地受到人為的建構與變動，進而轉化為政治解嚴與政權輪替後一種有機的多元文化社會建構觀點，不斷朝向文化流動、相互孕育包含的過程發展，並成為新興的文化論述抗爭議題。研究者認為從教育部修訂文本產生的合理性之詮釋分析來看，更應在普遍尋求共識通則的普世價值中加以批判檢視，如此才能如政策研究學者 Corson（2000）指出運用 CDA 分析教育政策變革的重要價值，就在於探究潛藏於論述實踐（符號語言的運用）與廣泛社會、文化結構之間的權力關係，並揭露其間隱含權力關係、不平等、不公平、歧視與偏見等意識型態作用。

特別是執政者因應當前臺灣社會結構正面臨全球化趨勢及多元族群帶來跨文化的衝擊與挑戰之際，從九年一貫的藝術與人文領域，進展到十二年國教藝術領域課程綱要的修訂內涵；其課程目標也從「探索與表現、審美與理解、實踐與應用」，修訂為重視在社會文化下的情境，進行「表現」、「鑑賞」、「實踐」等三構面的學習，並以「藝術實踐」做為修訂藝術領域課綱文本的重要論述，體現出當前藝術領域課程與教學，重視透過在社會文化生活情境中去體驗並實踐，以培養藝術涵養與增進美感素養（林小玉，2017；賴美鈴，2017）。雖然探究臺灣中小學音樂課程目標修訂的文本，除了可顯示出不同時期國家政策提出的教育理念而產生的不同論述內涵外，研究者認為有必要從更為宏觀的社會脈絡，批判性地去解構與重建學習者主體性論述的革新價值，以尋求跨越權力與意識型態的束縛和約制，進而發展更多可能性的音樂課程圖像。

參、研究取向、分析架構與研究的信效度

一、「辯證關係」取向的批判論述分析

關於各類型的批判論述分析取向，Gee（2005）則是指出英文字體大寫的 CDA，係由 Fairclough、B. Hodge、G. Kress、R. Wodak、van Leeuwen 等學者所提出的。關於批判論述分析研究取向的探討，Meyer（2002）指出 CDA 是基於對社會實體的觀察現象、運用理論假設的詮釋及連結理論和觀察現象的方法，因此是一種研究取向而並非單指一種研究方法。Fairclough, Jessop, & Sayer（2004）認為藉由探究跨學科（transdisciplinary）與理論之間的對話情形，能夠說明當代社會變遷的歷程及其社會結構轉型的意涵。因此運用 CDA 目的在揭露介於論述、權力與意識型態之間糾葛的不透明性關係，以深層理解三者社會結構中的互動關係，協助個體在社會變遷與社會結構轉型過程中，重新產生出新的意義與連結，並探詢如何抗拒權力與意識型態，對個體自由發展的束縛或壓迫（Cope, 2018; Corson, 2000; Fairclough, 1989, 1992, 1993）。

本研究主要是運用 Fairclough（2002a）「辯證關係」取向的批判論述分析，此取向特別指出符號語言的運用，在當代社會生活重要變革歷程中所扮演的轉化關係。Fairclough（1989, 1992, 1995, 2002b）從語言和權力，以及論述與社會變革的相關研究中，提出關於 CDA 三個面向的分析架構，包含文本（texts）、互動（interactions）、脈絡（contexts）的分析，並指出這個分析的過程是游移（shift）來回於從文本、互動到脈絡的三個面向；第一個面向是描述特定文本，亦即對文本的形式性質進行描述分析；第二個面向是要去詮釋文本的論述實踐互動過程（符號語言如何被產生、分配與消費），亦即針對文本的產生、分配與消費過程，

進行互動的詮釋分析，而詮釋分析是兼具從互動和文本之間分析兩個階段，如何詮釋、再製或轉化文本；第三個面向是運用此描述與詮釋的互動結果，提供做為在脈絡中進行解釋的社會條件，也就是進行包含在地、制度或社會之社會實踐，亦即去探究這些文本在被產生、分配、消費的互動過程中，解釋他們為何及如何被組成、改革與轉變的。而文本、互動與脈絡之間的分析架構，如圖 1 所示：

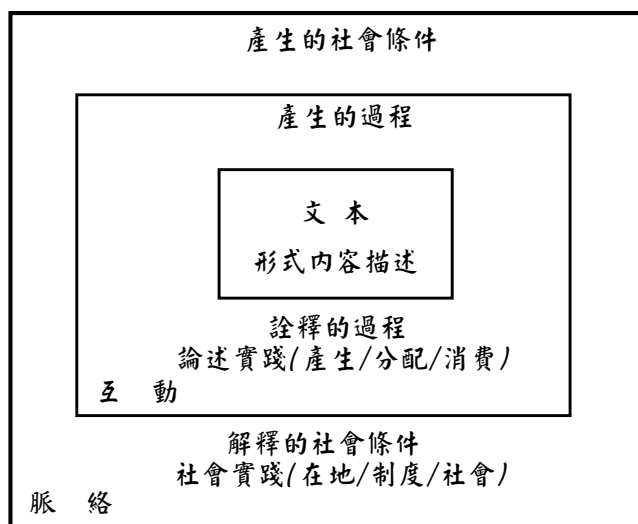


圖 1 論述的文本、互動與脈絡之分析架構 (Fairclough, 1992:73; 2002b: 8)

在進行批判論述分析的探究歷程，「批判」則經常是與研究權力關係做連結的，而此批判性的概念是奠基於德國法蘭克福學派的批判理論，批判是要揭露權力關係和辯證埋藏在社會中的不公平，並且試圖瓦解潛藏在社會脈絡中不公平的權力關係 (Fairclough, 1989; Rogers, 2004)。其次，「論述」是指分析語言運用的社會性功能，並且語言產生的論述分析是超越語句或句子本身的意涵 (Gee, 2005)。Fairclough (2002a) 便指出「論述」分析，是兼具反思與建構，是一種產生、分配與消費的結果，同時也是依據社會世界關係而再製的過程。再者，「分析」是指 Fairclough (1992:73; 2002b) 在 CDA 分析架構中提出的三個面向分析程序：「描述分析」、「詮釋分析」和「解釋分析」。本研究採取 CDA 辯證關係取向，其分析程序是持續游移來回於從文本微觀面向到脈絡宏觀面向之間的分析，並使得介於從文本、詮釋和解釋之間循環的分析程序，成為一種系統性方法 (Fairclough, Jessop, & Sayer, 2004)。

例如近來公布的《十二年國民基本教育藝術領域課程綱要》，係透過國家權力行使與特定教育理念的論述，揭開了回歸藝術教育本質與重視學習者主體發展需求的特質和價值。然而在此特定時空脈絡修訂的藝術領域課程綱要，應被視為特定論述體系下產生的文本，須對文本面向的描述分析外，更深層探究產生此藝術領域綱要文本的互動過程及解釋的社會條件。而文本本身的廣泛意義涵蓋了言說與書寫語言範圍，但論述實踐大都仍以明顯的符號語言型態作呈現。然而，要理解從文本形式的描述、詮釋過程的論述實踐（產生、分配、消費），以及解釋的社會條件的社會實踐（在地性、制度性、社會性），可經由對中小學音樂課程目標修訂的歷程來加以探究理解。更具體而言，這些課程目標修訂發布，是教育部行使其職權所賦予的權力來制定產生文本，並以官方正式公文書的論述權力方式，行文至各縣市政府教育主管機關，而文本論述的文件內容中是由教育部長署名，官方的正式文件中明白揭示藝術領域課程綱要修訂後應執行的內容。整個「文本」在官方特定符號語言運用與文字修辭式包裝後，完成文本產生的論述實踐過程，而在「產生」不同的符號語言類型中，潛藏著政治性與管理性的語言，並藉由相關配套的法令頒布與制定推動計畫內容上，獲得強制而合法的推動配套權力，成為一種兼具政治與制度的強制性的「分配」文本，最後成為學校教育單位和社會大眾（出版社、家長、學生）所依循「消費」的重要官方文件，完成了文本從互動面向的詮釋分析之整個論述實踐過程，並藉由在脈絡面向中輔以相關配套法令制度的解釋社會條件分析來加以協助和支持推動，以完成文本的社會實踐過程。在地性是指臺灣有其在地的個殊性，制度性意指社會性機構或相關法令配套措施，社會性則是指建構及被建構出來的後設敘事（meta-narratives），是指一種共識與通則。

二、研究分析架構與範圍

在CDA三個面向分析中，首先在文本面向，針對「中小學音樂課程目標」進行描述分析；其次，在互動面向，則是從音樂課程目標文本的呈現過程中，並經由其「修訂特色」與「課程目標」呈現的互動歷程，進行「學習主體」、「政治解嚴」與「多元文化」產生過程的詮釋分析；最後，在脈絡面向，則探究中小學音樂課程目標文本的產生脈絡，從「國民教育法」、「教育基本法」及「藝術教育政策白皮書」等三個制度訂定的脈絡因素，進行解釋的社會條件分析，以揭露中小學音樂課程目標文本的變革歷程，藉由對修訂特色與課程目標的論述，潛藏對學習者主體性控制的權力關係，及其特定意識型態的影響作用。

本研究運用CDA「描述」、「詮釋」與「解釋」的分析，探究教育部自1962年至2018年間修訂發布的「中小學音樂課程目標」，在文本、互動與脈絡三個面向之間的關係，其分析架構及範圍如圖2：

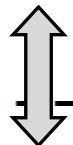
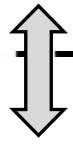
CDA 三個分析面向		分析範圍		
文本  互動  脈絡	形式內容的 描述	課程 標準 時期	<ol style="list-style-type: none"> 1. 1962 年《中學課程標準》：分定初中、高中教育目標 2. 1962 年《國民學校課程標準》：課程編制採六年一貫制 3. 1968 年九年國民義務教育《國民中小學暫行課程標準》 4. 1993 年《國民小學課程標準》 5. 1994 年《國民中學課程標準》 	
			課程 綱要 時期	<ol style="list-style-type: none"> 6. 2000 年《國民中小學九年一貫藝術與人文領域暫行綱要》 7. 2018 年《十二年國民基本教育藝術領域課程綱要》
	詮釋的過程 (論述實踐) (產生/分配/消費)	<ol style="list-style-type: none"> 1. 學習主體：學習者主體性論述建構 2. 政治解嚴：學校本位課程權力解構 3. 多元文化：跨文化理解的知識重建 		
解釋的社會條件 (社會實踐) (在地/制度/社會)	<ol style="list-style-type: none"> 1. 1983 年國民教育法：五育均衡發展的教育 2. 1999 年教育基本法：人民為教育權之主體 3. 2005 年藝術教育政策白皮書：藝術教育的本質 			

圖 2 研究分析架構與範圍

從上述 CDA 三個面向分析應用當中，首先，在文本面向，針對教育部自 1962 年 7 月起至 2018 年 10 月發布修訂的音樂課程文本等進行描述文本分析；其次，在互動面向從政策的研擬及推動的整個過程中，經由官方決策機制與社會利益團體間的互動歷程，訂定及合法化中小學音樂課程目標變革的地位，進行論述實踐的詮釋過程分析；最後，在脈絡面向探究中小學音樂課程目標變革的產生脈絡，就《國民教育法》、《教育基本法》及《藝術教育政策白皮書》等三個脈絡重要因素，進行解釋社會條件分析。

三、研究的信度和效度

關於質性研究信度，Bogdan 與 Biklen (2007) 指出質性研究者關注的是蒐集資料來源之準確性 (accuracy) 和綜合性 (comprehensiveness)，並非是指跨不同觀察者而得到的一致性。

因此本研究的信度，整理如表 1：

表 1 本研究的信度

蒐集資料的來源	信度規準的主要內涵	檢核面向的說明
準確性	研究資料蒐集來源文本的準確性	◎教育部公布的文本： 以教育部 1962、1968、1993、1994、2000 及 2018 正式公布中小學音樂課程目標修訂的文件為主要的分析文本
綜合性	研究資料蒐集來源範圍的綜合性	◎文本資料蒐集的綜合來源： 1.音樂課程目標的修訂文本 2.國民教育法與教育基本法 3.藝術教育政策白皮書

資料來源：整理自 Bogdan、Biklen (2007)

其次，關於質性研究的效度，意指研究者蒐集得來的質的資料，能夠準確地判斷研究者想要評估的東西之程度，亦即關注研究發現的準確性和真實性 (truthfulness) (王文科、王智弘，2010：36)。然而此傳統隱含的單一效度概念受到挑戰，且面對人文社會現象研究的複雜面貌，也似乎不再全然可行。Lincoln & Guba (1985, 1994) 便主張效度的另類概念 (alternative notion)；Lather (1993) 則提出多元效度。Saukko 運用此多元效度概念，認為多元效度有兩個優點：第一、多元效度關注在「書寫模式」、「理論」、與「方法」三方面會支撐著研究，並擴展不同的於以往僅僅是片面的、政治性的社會實體觀點，主張學術研究的多元效度，是要促進研究者對研究本身應更具批判性意識，以批判何者在驅動研究；第二、認知到有更多方式可以使社會實體變得有意義，而多元效度概念的運用，促使研究者對研究目標建構出更多面向、更為細緻、更為試驗性的方法 (Saukko, 2003: 18)。

本研究的效度，係經由多方途徑所蒐集到的資料，並參照 Saukko (2003) 「多元效度」概念的研究取向，從本研究探討的目的，中小學音樂課程目標變革的文本、相關理論的文獻，在整個研究過程中，相互對照檢視，是否達成研究結果的一致性，以確保本研究實施過程及分析的有效性。因此，本研究針對前述變革聚焦的「文本」、「理論文獻探討」及「批判論述分析取向」等三方面，進行資料蒐集及分析過程，以說明本研究分析過程中，符應多元效度概念的應用。

在質性研究的資料分析過程中，常運用「三角檢測」(Triangulation) 的概念來增進研究實施的效度。三角檢測在增進研究實施的效度上，是基於古典實證科學研究主張的效度觀

點，將效度定義為決定研究是否能夠真實地，或客觀地描述社會實體的真實性，並將社會實體假設為是一種「固定的」狀態。科學實證的研究目的，在於依循科學技術方法，創造真實的、客觀的社會實體知識 (Saukko, 2003)。因此，Saukko (2003) 提出另類效度的觀點，是指解構從科學實證論的單一效度概念，擴展到後結構主義論的多元效度概念。多元效度的概念是包含了三種立論基礎：第一、詮釋取向方法論的對話效度 (dialogic validity)，重視如何獲取他者生活實體的真實性；第二、後結構取向方法論的解構效度 (deconstructive validity)，重視如何揭露出社會論述 (文本) 中的問題意識；第三、脈絡主義取向方法論的脈絡效度 (context validity)，重視理解社會、經濟和政治脈絡，及研究現象的連結關係。

因此，為確保研究實施過程與分析的效度，本研究運用 Saukko 的多元效度研究取向，並參照多元效度的具體重要規準，以提升本研究效度。首先，除研究者探究相關文獻之外，以歷史回溯方式，蒐集相關中小學音樂課程目標修訂的文本，運用「解構效度」觀點中之解構的評論 (deconstructive critique)：對二元論的慣性思考提出質疑，並揭露社會實體中隱藏的政治意涵。其次，運用「對話效度」觀點中之自我反思性 (self-reflexivity)：研究歷程引導研究者在察覺社會實體的方式中應具備個人的、社會的、派典的論述反思性。最後，運用「脈絡效度」觀點中之對社會脈絡的敏感度 (sensitivity to social context) (Saukko, 2003:17-23)。基於研究目的、資料蒐集來源及分析考量，本研究參照 Saukko 多元效度的規準，整理如表 2：

表 2 本研究應用多元效度的規準

效度取向	應用多元效度規準的主要內涵		檢核面向的焦點說明
解構效度	解構的評論	對二元論的慣性思考提出質疑，並揭露社會實體中隱藏的政治性意涵	◎文本的解構： 批判論述分析教育部 1962、1968、1993、1994、2000 及 2018 公布中小學音樂課程目標修訂文本潛藏的政治性意涵
對話效度	自我的反思性	研究者對於個人的論述需具有反思性	◎辯證立場的反思性： 針對研究者的辯證論述立場提出自我批判省思
脈絡效度	對社會脈絡的敏感度	研究者不能僅基於預感，要仔細分析事件之歷史、社會結構、以及與社會之互動	◎文本產生的社會條件： 1994 年 410 教育改革社會運動訴求與相關法令政策的研修與制定

資料來源：整理自 Saukko (2003: 17-23)

由於在探討中小學音樂課程目標變革的整個研究過程中，其實際問題或理論命題，皆來自於集體的經驗（包含歷史回溯官方文件資料、相關文獻資料及重要的社會制度資料），因此需透過相互檢核資料的分析，並和集體經驗之間進行相符性的對照，以確保本研究實施的效度。本研究運用前述「三角測量」和 Saukko「多元效度」的概念，將蒐集到的中小學音樂課程目標的修訂文本、文獻探討分析學習者主體性相關理論與論述，以及社會制度面關鍵的蒐集資料等，以多元效度三角檢核循環方式，在本研究進行過程中，作為檢核及增進本研究實施的效度。

然而，分析過程中誠如 Meyer（2002）對 CDA 研究規準的評論觀點，指出論述的分析，最終並非是要達成精確的客觀性，對於運用任何技術性的研究，都必須要批判檢視潛藏於分析者當中的信念與意識型態對於研究結果的影響。因此，就本研究的多元效度考量，在整個研究過程與資料分析歷程中，研究者會不斷對自我本身的立場、信念與意識型態，進行自我批判檢視與省思。

肆、研究結果與分析

本研究參照前述圖 2 的分析架構與範圍，首先依序針對 1962、1968、1993、1994、2000 及 2018 年中小學音樂課程目標變革文本進行文本面向的描述分析，並輔以第二互動面向的「學習者主體性」論述之詮釋分析；其次，在 1993、1994 及 2000 年，除了持續以學習者主體論述的詮釋分析外，並加入互動面向的 1989 年「政治解嚴」之詮釋分析，以及脈絡面向的 1983 年《國民教育法》之解釋分析；再者，於 2000 及 2018 年，除了也持續進行學習者主體性論述的詮釋分析外，再加入「多元文化」的詮釋分析，以及脈絡面向的 1999 年《教育基本法》和 2005 年《藝術教育政策白皮書》之解釋分析。

本研究將學習者主體性論述，在文本面向的分析是理解為政治性的社會行動方案，並探究當權者如何運用論述權力（文本的修訂），在論述實踐（詮釋分析）與社會實踐（解釋分析）歷程中，形塑出對中小學音樂教育資源的重新產生、分配及消費之論述秩序，進而批判理解從課程標準到課程綱要修訂的文本論述內涵，國家權力與政治意識型態對學習者主體性論述的建構、解構和重建歷程。本研究結果與分析如下：

一、「建構民族精神反共復國」主體性論述的課程標準

（一）1962 年《國民學校課程標準》與《中學課程標準》

國民政府遷台後，因應二戰後國民教育的基礎發展需求，教育部於 1962 年戰後全面修訂《國民學校課程標準》與《中學課程標準》，分別修訂初中、高中教育目標，加強選修科目及職業科目，並首次發布國民學校修訂課程標準，國小階段的課程編制採六年一貫制，調整原來六年的課程分為初級四年和高級二年，刪減重複的教材（教育部，1962a；賴美鈴，2011）。此次為中央政府遷台後首次全面性的修訂，是歷次課程標準修訂績效最為顯著之一次；此時期《中學課程標準》較為特殊的修訂論述，是首次在修訂緣由中提出透過修訂教材內容，做為連結世界教育潮流的發展趨勢，以提高中學教育的國際水準。例如 1962 年修正發布的《中學課程標準》，便藉由充實「音樂」、「體育」、「工藝」、「美術」等科目的教材內容，以順應世界教育潮流，提高我國中學教育水準等（賴美鈴，2016：33）。這也顯示出全面修訂課程標準，除了回應戰後穩定政局的基礎教育變革需求外，臺灣面臨國際外交局勢困境中，亟欲從學校教育與課程教材變革面向，尋求穩定政局的統治權力基礎，並嘗試連結國際教育發展趨勢，以消弭對執政者隱藏國家權力控制與政治意識型態合法化運作的抗爭力量。

戰後首次進行全面的課程標準修訂及教材內容規範，主要圍繞在重整道德教育、生活教育及完整人格的精神層面培養，以發展個體健全人格與生活經驗。課程修訂則是從群體發展的標準做核心的考量，並據此規劃對個體教育的要求，以達成加強民族精神教育的群體規範，同時並以三民主義的民生主義育樂兩篇補述，強化國家教育政策整體面向的正當性，並藉由提高至論述國家憲法的合法層級，展現國家機器權力運作的社會控制本質；此外，這時期在音樂課程方面之目標意欲培養學生喜愛音樂、演奏唱的能力、與審美情操，顯現此時期的課程修訂意欲想達到兼具政治性與音樂教育專業性的平衡需求：

《國民學校課程標準》總綱的修訂重點

- (一) 六年一貫的編排特色；
- (二) 加強道德教育，注重國民道德之培養；
- (三) 實施民生主義育樂兩篇補述一書對於教育方面的指示；
- (四) 重視生活教育，以發展兒童完整的人格；
- (五) 加強民族精神教育、科學教育與生產勞動教育的實施；
- (六) 改進各科教學目標並充實教學實施要點；
- (七) 課程標準修訂委員包括有關中小學及各科學家，加強國校課程標準與中學課程標準之銜接；
- (八) 規定課程統整原則，使兒童獲得完整的生活經驗。（潘文忠等，2013）

《國民學校中高年級音樂課程標準》總目標

- (一) 增進兒童愛好音樂、欣賞音樂、學習音樂、創造音樂的興趣和能力。
- (二) 培養兒童演唱歌曲、演奏樂器的興趣和技能。
- (三) 啟發兒童智慧，陶冶審美情操，使生活音樂化；並發展兒童快樂、活潑、進取、合作、團結等精神（教育部，1962b）。

事實上，國民政府遷臺後，為穩定及因應臺灣政治經濟社會變遷，此時期教育部公布的課程標準總綱目標內容，可從上述總綱的修訂重點內容，了解到呼應當時政治氛圍，改革聚焦在力求政局穩定為前提及奠定國民基礎教育發展的趨勢。這也顯現在 1962 年課程標準對課程目標的敘述較為清晰，初中音樂教材綱要類別從「樂理」、「唱歌」、「欣賞」三類修訂為「樂理」、「歌曲」、「基本練習」和「欣賞」四類，強化音樂基礎訓練；而此時期的音樂課本內容仍以歌曲為中心，愛國歌曲是此時期的課本不可缺的曲目，種種以戰鬥、反共為前提的藝文展現，充分顯示「反攻復國」特殊時空環境下的臺灣藝文內涵（徐麗紗，2008：44；教育部中等教育司，1962；賴美鈴，1998，2000，2011）：

歌曲內容常出現教科書主編個人的創作歌曲……愛國歌曲是這時期的課本不可缺少的曲目，歌詞中常出現反共、殺敵，效忠領袖、復興祖國，歌名常見「我愛中華」、「我們都是中國人」、「建設新中國」、「共產黨你不必夢想」等，頗能配合此時代的最高國策：「反共抗俄」、「復國建國」等，以配合此階段的國家教育政策。（賴美鈴，2000，2011）

從上述修訂的文本描述中可理解 1962 年分別修訂的《國民學校課程標準》與《中學課程標準》，藉由回應當時學校基礎教育的需求，其主要的教育目標著重在達成國民道德培養、身心健康訓練與生活基本知識技能的功能性目標，據此呼應當權者藉由學校教育作為手段，促進群性發展優於個體需求，以鞏固統治權力的合法性及維繫其政權延續的正當性。因此，這個時期的修訂，中小學音樂科的教育本質與實施教材內容，僅提供做為促進道德與陶冶人格培育的輔助性功能，雖然基礎的器樂教學此時首次納入教材綱要，有顧及到音樂學習技能的陶冶心性功能與重視音樂基礎訓練的功能性目標，但在政治性考量下，音樂課程中只從培養學生音樂技能與興趣做考量，沒有思考與重視課程設計如何讓學生獲得美感體驗，更遑論能具有審美情操：

國民學校及中學教育目標應注重國民道德的培養，身心健康之訓練，並授以生活必須之基本知識技能，而以發展健全之人格、培育健全國民為實施中心。（潘文忠等，2013）

此外，在此階段的修訂，國家權力的介入顯現在國民學校、初中及高中的音樂課程目標文本，主要是關注圍繞在標榜民族精神教育與道德及生活教育下，音樂科只是作為功能性的學習科目，雖然修訂理由有強調為順應世界教育潮流，提高中學教育水準而修正充實「音樂」、「體育」、「工藝」、「美術」等科目的教材內容，但仍舊是無法從學習者作為學習主體本身的個體差異與發展需求，以及音樂課程本身的藝術教育本質，來做為音樂課程修訂的思考主軸。此正如 Althusser (1998) 所指出的，國家統治階級為鞏固其既有的權力與利益，則是以意識型態國家機器—學校教育作為手段，來遂行政治控制意圖的意識型態，並以國家權力行使其特定的論述與價值。

綜合上述，在戰後 1962 年《中學課程標準》(分定初中、高中教育目標)及《國民學校修訂課程標準》(課程編制採六年一貫制)，此階段「文本面向」的描述分析重點在修訂學制階段的劃分，確立國民學校階段為六年一貫制，並將初中及高中的教育目標分別設立。然而，從「互動面向」進行的詮釋分析，透過國家權力完全主導修訂文本的產生，逕行學校教育資源分配和支配教師、學生及家長，接受此課程標準修訂結果，成為被動的教育消費過程；再者，從「脈絡面向」進行的解釋分析，當時的整個國家社會制度氛圍被壟罩在強化民族精神教育、反共復國建國下的社會條件，國家整體利益優先於個體發展，不僅顯示出在此階段的學習者主體性論述是被忽視且是被壓抑的、音樂美感能力的培養是缺乏的，因為在此修訂的課程總目標，完全僅藉由為了達成國家整體發展與復國建國的目的，潛藏了穩固統治權力的社會控制目的及其政權利益，以及強化反共復國的國家統一政治意識型態，從「制度性」與「社會性」方面來做解釋分析，即是教育當局為特定目的與對象而產生這種支配壓抑學習者主體性的論述。事實上，這也正說明了國家對學校教育進行的課程改革過程，在特定歷史脈絡下對課程改革採取納入與排除的選擇作用，選擇以國家權力掌控為主軸。這樣的選擇過程中也反映出國家統一的政治觀念與政治意識型態是完全主觀的，是被用來為統治階級做辯護的，且總是反映著統治階級的利益(陳坤森、廖揆祥、李培元譯，2000；Popkewitz, 1991, 2000)。

(二) 1968 年九年國民義務教育《國民中小學暫行課程標準》

1968 年宣布實施九年義務教育，廢除初中升學考試是延長義務教育的重點，國民教育的課程採九年一貫，以公民精神及生活教育為中心。在九年義務教育階段實施後，國小音樂課程標準修訂過兩次(1968、1975)，國中音樂課程標準修訂過三次(1968、1972、1983)。教育部為配合九年國民教育之實施，根據行政院頒佈《九年國民教育實施綱要》，進行國民中小學課程標準修訂工作，並自 1968 年修訂並發布《國民小學暫行課程標準》、《國民中學暫行課程標準》，這兩套暫行課程標準的修訂時間極為短促，僅有四個月期限，但也指定

72 所國中與 96 所國小進行實驗教學，實驗結果做為 1972 年頒布之中學課程標準與 1975 年頒布之小學課程標準之修訂參考，也因此讓往後的國小音樂課程標準的內容更加具體與詳實（教育部，1968；潘文忠等，2013；賴美鈴，2016：34），由此奠定《國民小學暫行課程標準》、《國民中學暫行課程標準》做為後續修訂參考架構之重要性。

九年國民義務教育階段值得關注的修訂文本內容中，特別指出在國小部分，則是首度關注到對藝能學科之課程，強調應該給予適切的加強；在國中部分，較為特別是音樂學科不僅被歸類為技能學科，並強調此技能學科的學習必須要重視發揚中國固有文化精神。相較於學習者主體性論述所關注的個體學習發展與需求，這樣的強調則是顯示出國家權力介入學校課程知識的納入與排除選擇作用（Popkewitz, 1991, 2000），對於音樂學科的學習內容與目的之規劃，仍是具有國家規範的特定政治性目標：

《國民小學暫行課程標準》修訂特點

- (1) 國民教育採九年一貫之精神，使國民小學與國民中學之課程密切銜接；
 - (2) 國民小學應加強職業興趣之陶冶，國民中學應增列職業陶冶科目，以配合學生就業準備之需要；
 - (3) 語言及社會科應以民族精神、國民生活及實用知識為基礎，並注重力行實踐；
 - (4) 自然學科及職業科目之課程內容，應配合現代教育潮流及國家經濟建設之需要；
 - (5) 藝能學科之課程，應予適當加強；
 - (6) 幼稚園、國民小學、國民中學、及高及中學等各階段之課程，需密切配合，力求銜接。
- （潘文忠等，2013）

《國民中學暫行課程標準》修訂特點

- (1) 為加強生活教育，國民中小學均設置「公民與道德」一科；
- (2) 國語文科以培養學生語文發表及欣賞應用能力為主，對文言文與語體文定有比例；
- (3) 外國語（英語）之教學時間與教材份量酌予減少，以精簡實用為主，國三加列選修時間；
- (4) 數學及自然科學修訂採取九年一貫編排，刪除重複部分；
- (5) 社會學科包括歷史地理以精簡為原則；
- (6) 技能學科中如音樂、美術、體育等科特別重視發揚中國固有文化教材。（潘文忠等，2013）

實施九年國民義務教育後，雖明確在國小修訂特點中提出對藝能學科課程應予適當加

強，但也僅僅是點出過去課程標準在九年國民教育實施之前應修訂的缺失或應加強的部分，惟受限於當時的政治氛圍壟罩在反共復國的前提下，仍只是從國家政府政權發展需求提出學生應學習甚麼學科，或規範學生應學習的教材內容，無法關注到作為學習主體的學生發展需求與彰顯音樂做為藝能學科的藝術教育本質。事實上，從「互動面向」的詮釋分析來看，關於對學習者主體性論述的建構，在此階段修訂的文本，正反映出仍是圍繞在以「穩定國家政權、復國建國」為主體的論述，展現出國家權力運用強勢符號語言的介入。例如九年國民義務教育剛推動兩年後，教育部於 1970 年在臺北市召開第五次全國教育會議，會中便通過《復國建國教育綱領》、《民族精神教育實施方案》（陳益興，2000），以凸顯強化國民小學及中學教育目標的國家權力控制與政治意識型態之支配目的。

此外，受到《國民小學暫行課程標準》、《國民中學暫行課程標準》的規範指引，此階段的教材內容皆顯示中小學音樂課程都需配合國家政策方向，充滿強烈的政治意識型態，而教材內容的制定也完全由國家權力介入，指示由國立編譯館統一編訂印製全國的教科書，尤其特別是在中小學音樂科教材內容中，統一出現所謂的「共同歌曲」，充分展現配合國家政策發展所需，絲毫未強調學習者做為學習主體的教育意義與價值：

實施九年國民義務教育後，國民中小學教科書全面改為國訂制，由國立編譯館統一印製，中小學音樂教科書制度從「審定制」走向「國定制」。此時期課程標準「歌曲」教材內容的第一項都是「共同歌曲（由國立譯館審選公布）」，各級學校音樂課程目標都含有「培養忠勇愛國的情操」和「認識傳統和創新的民族音樂」，顯示音樂課程充分配合國家政策；共同歌曲的習唱也充分配合課程目標所示：注重民族文化，培養忠勇愛國之情操，政治意味濃厚。（賴美鈴，2016：35）

綜合回顧九年國民義務教育階段，從「文本面向」的描述分析重點，1968 年修訂的九年國民義務教育《國民中小學暫行課程標準》，最為關鍵是將初中學制階段列入義務教育。此階段國中小的課程標準仍分別進行修訂，中小學音樂課程內容則完全由國家當權者制定，具有強烈的國家權力與政治意識型態的影響與控制，學習者主體性的論述並無受到關注或是成為主流的價值。其次，在「互動面向」的詮釋分析，從 1968 年發布的九年國民義務教育《國民中小學暫行課程標準》，到 1993 年修訂發布《國民小學課程標準》及 1994 年《國民中學課程標準》將近 26 多年期間，國家權力仍是完全介入課程標準文本的修訂，並對修訂的文本結果，逕行主導其產生、分配與消費的過程。

此階段在文本修訂後的分配過程，除了顯示出國中小的課程標準修訂文本，仍是採取分別進行局部性的修訂特色，分屬於兩個不同階段的學制之間課程目標與內涵，並無相互連貫的整體性參照修訂關係之外；在文本的消費過程中，有關學習者主體性的論述，仍是被國家

權力與政治意識型態所控制，並藉由絕對權力運用特定的符號語言修訂音樂課程目標、內涵及教材內容，使得學校音樂教師、學生與家長仍是居於被動的音樂教育消費者角色；再者，從「脈絡面向」來看解釋分析的社會條件，由於社會氛圍仍舊處於由復國建國、民族精神教育作為國家主體的政策發展趨勢，提供強化國家權力主導的合法性與正當性，這在「制度性」與「社會性」方面來做解釋分析，即是當權機構為了特定的團體、目的與對象而產生這種持續支配壓抑學習者主體性的論述，此時並無其他社會條件足以支持或促進學習者主體性論述的建構。換言之，當權者欲掌握的國家權力，藉由意識型態國家機器－學校教育的手段，對學校課程文本所主導逕行的產生、分配與消費之控制過程，除了維繫及鞏固其政權的利益外，也正符應了權力與知識互為預設和相互建構的共生關係（Foucault, 1980; van Leeuwen, 1993）。

二、從課程標準到「重建學習者主體性論述」的課程綱要

（一）1993 年《國民小學課程標準》、1994 年《國民中學課程標準》

國民政府於 1987 年 7 月 15 日宣布政治解嚴後，臺灣社會民主化運動日益蓬勃發展。繼政治經濟社會全面鬆綁變革後，為改革學校教育長期以來的升學考試壓力，1994 年民間自發性的 410 教改運動訴求之一「教育鬆綁」，衝撞國家定位的學校教育與體制，並訴求學校教育應全面性的改革，展現出民間對教育公共議題的論述權力（吳清山，2006；周祝瑛，2003）。當權者為因應解嚴後的社會變遷，於 1988 年隨即著手各教育階段的課程修訂工作，以「培養二十一世紀的健全國民」為目標，兼顧未來化、國際化、統整化、生活化、人性化、彈性的理念，此次修訂的特色含加強生活教育與品德教育、重視民主法治教育與公民教育、落實鄉土教育之實施、充實藝術教育之內涵等（吳清基等，1994）。《國民小學課程標準》於 1993 年頒布，《國民中學課程標準》於 1994 年頒布，於總綱目標中分別指出國民中小學教育以生活教育、品德教育、民主法治教育為中心，培養德、智、體、群、美五育均衡發展之樂觀進取的活潑兒童、青少年與健全國民為目的（教育部，1993，1994）。

國小、國中兩個教育階段的課程標準相繼公布，其中音樂課程標準有許多「第一次」出現的內容，因此修改的幅度很大，首先是「美育」明顯受重視，強調透過音樂課程可以達到美育的目標（教育部，1993，1994；賴美鈴，2016：36）。而此階段另一個課程標準修訂文本的特色是，國小在 1996 年及國中在 2002 年教科書全面開放審定制。但音樂教科書因為開放較早，當此階段課程標準公布時，音樂教科書從國小至高中都已經開放審定制。值得注意的是音樂教科書內容最大的改變是解除「共同歌曲」的強制規範歌曲內容，以及局部的革新做法是納入創作歌曲與鄉土歌謠，但中小學音樂科的共同歌曲仍須經由教育部審選公布，除

〈國歌〉和〈國旗歌〉之外，不再編選政治意識的歌曲，而以國人創作曲和鄉土歌謠取代之（賴美鈴，2016：37），由此可知教育鬆綁的論述，雖然影響到音樂教材內容的編選，產生課程知識的解構現象，並顯現在音樂課程內容逐漸擺脫國家權力與政治意識型態的掌控，但事實上國家權力仍透夠掌握對共同歌曲的最終審選制度，展現其權力控制與政治意識型態的影響。

較特別的是此次修訂確立將音樂科提早至國小一、二年級單獨設科教學，更是戰後首次的變動，有別於以往和體育科合併成唱遊科的音樂教學；此外，教材綱要的類別則是將國小的三類九項調整為和國中、高中連貫的「音感」、「認譜」、「演唱」、「演奏」、「創作」和「欣賞」六項類別，顯見對音樂科教學之重視（劉英淑，1995：33；賴美鈴，2016：36）。

《國民小學課程標準》總綱目標

第二 科目與節數

二、教學科目方面

（四）「音樂」與「體育」，一至六年級設科教學，必要時，一、二年級得合併為「唱遊科」教學。（教育部，1993）

教育部於 1993 及 1994 年修訂發布的國民小學及國民中學《課程標準》總綱目標，主要在回應 1983 年修訂《國民教育法》增列「美育」，強化國民中小學教育目標在培育德智體群美五育均衡發展之活潑兒童與健全國民為目的（全國法規資料庫，1983）。《國民教育法》第一條便揭櫫國民教育依憲法規定，「以養成德、智、體、群、美五育均衡發展之健全國民為宗旨」，其不僅強調國民教育的重要性，亦同時彰顯我國教育特色—培養學生兼具道德、智慧、體能、群性、美感的多元目標與內涵。事實上，從 Fairclough「脈絡面向」的解釋分析來看，社會條件之一「法案的修訂」，正提供此階段國民中小學課程標準修訂的法源和支持基礎，使國民教育階段針對「美育」部分，在音樂課程目標修訂文本中，對音樂單獨設科教學的安排能夠獲得充分的法理地位，並引導出後續規劃出有關涵養審美能力的音樂課程目標：

《國民教育法》

第 1 條

國民教育依中華民國憲法第一百五十八條之規定，以養成德、智、體、群、美五育均衡發展之健全國民為宗旨。（全國法規資料庫，1983）

其次，首度在國小及國中除音樂課程標準的總目標外，還規劃出依學習階段而劃分的分段目標。國民教育在此階段的修訂增列美育，使得中小學教育目標面向，能夠達成兼顧學業以外的身心發展需求。值得關注的是，在此階段的音樂課程總目標修訂，除了回應《國民教育法》修法增列美育之外，則是首見對「美育」的重視，並點出音樂課程不僅能涵養學生審美能力，也可啟發兒童的智慧；而從《國民小學音樂課程標準》目標及《國民中學音樂課程標準》目標中，可發現到當局逐漸肯定音樂課程之內在的美感價值，欲從各種音樂元素的教導培養學生的審美能力：

《國民小學音樂課程標準》目標

壹、總目標

- 一、培養兒童感覺音樂、理解音樂及表現音樂的興趣與能力
- 二、輔導兒童認識、欣賞並學習傳統音樂。
- 三、培養兒童在日常生活中愛好音樂、主動參與及學習音樂的態度。
- 四、啟發兒童智慧，涵養審美能力，陶冶生活情趣，養成快樂活潑、奮發進取的精神。
- 五、培養兒童增進群己和諧、服務社會的熱忱及愛家、愛鄉、愛國、愛世界的情操。

貳、分段目標

一、低年級目標

- (一) 培養兒童音感能力，著重聽力感覺與反應。…

二、中年級目標

- (一) 培養兒童音感能力，著重節奏、曲調與和聲的聽辨與表現。…

三、高年級目標

- (一) 培養兒童音感能力，著重節奏、曲調與和聲的綜合表現（教育部，1993：197-199）。

《國民中學音樂課程標準》目標

- 五、從直觀的美感經驗…。（教育部，1994）

在此階段有關「文本面向」的學習者主體性論述之描述分析，從《國民教育法》修法增列美育及強調五育均衡發展的重要性來看，已逐漸從學習個體的層面來關注學生的均衡學習需求和發展，尤其是反映在解除強制規範音樂教科書內容的「共同歌曲」內容，並納入創作歌曲與鄉土歌謠，以及將音樂科提早至國小一二年級單獨設科教學；其次，在「互動面向」

的詮釋分析來看，源自政治解嚴後民間自主發起的 1994 年 410 教改運動發生，對教育部從 1993 及 1994 年產生的《國民中小學課程標準》之修訂文本，不論是官方產生文本、透過學校教育進行資源分配，還是學生家長接受官方文本及資源分配後的消費行為的過程，都是提供了有力的詮釋分析過程之證據。這個挑戰國家權力對課程標準修訂文本逕行的產生、分配及消費過程，源自於因為家長不滿於教育部無法有效解決長期以來的考試升學壓力，此民間自主力量發起的教育變革運動，正反映出社會人民團體對當權者，運用國家權力修訂當時中小學課程標準，對產生文本的權力提出挑戰，在期待全新局面的改革落空後，便以集結民間教育改革社會運動力量，訴諸公民權直接參與教育議題的修訂，呼籲應重視學習者的受教權和作為學習主體性的價值，以此表達出無法接受此《國民中小學課程標準》重新產生及分配的結果，更無法忍受持續讓學校教育接受國家絕對權力的介入後，仍要依循課程修訂舊體制所產生出來的課程標準去進行所謂被動的教育消費行為。

1987 年政治解嚴後，民主自由的社會氛圍導引出 1994 年民間版最大的教育解嚴運動，集結各類型的人民團體產生社運力量及形成社會輿論壓力，同時藉由提出全面鬆綁學校教育的具體改革訴求，挑戰國家權力對課程決策的優勢主導力量（產生的權力），迫使當權者面對教育改革壓力而進行權力的協商和妥協，將民間教育改革訴求議題納入（分配的權力），並提高至行政院層級來籌組教育改革審議委員會，進而促進在 1996 年啟動九年一貫新課程的全面改革（行政院教育改革審議委員會，1996），也催生了後續在 2000 年《九年一貫課程暫行綱要》的產生。這不僅孕育國中小學學校本位課程發展的契機，更將課程決策權力下放，以及全面開放教科書審定機制（消費的權力），顯現出國家對學校課程決策權力鬆綁外，對學校教育知識掌握的絕對支配力量和政治意識型態的控制，也宣告進入全面性的解構和重建。事實上，在「脈絡面向」從「制度性」與「社會性」方面來做解釋分析，即是解嚴後臺灣社會民主化運動的出現，此時社會中的共識即是要國家權力須退出對學校的完全掌控與支配，這也正反映出人民對國家制定課程標準權力的挑戰，正逐漸開啟新型態的產生、分配與消費之互動關係，並催生了《1999 年教育基本法》的制定，提供了從脈絡面向的解釋分析之重要社會條件。

（二）2000 年《國民中小學九年一貫藝術與人文領域暫行綱要》

2000 年臺灣首度的政黨輪替政局，國民中小學課程標準也正式走入歷史，同時也邁入重大轉折的九年一貫課程綱要時期。事實上，此階段的課程綱要產生，主要在回應 1994 年 410 教育改革訴求，教育部在教育鬆綁時期完成的課程標準逐年實施之際，隨即於 1997 年啟動下一波課程改革，並於 1998 年 9 月完成《國民教育九年一貫課程總綱》（教育部，1998），2000 年公布《國民中小學九年一貫課程暫行綱要》。新課程以「課程綱要」取代「課

程標準」，將原有的國小課程十一科和國中課程二十一科整合成七大學習領域，揭櫫統整課程、領域教學、基本能力、學校本位等新理念，讓學校有發展課程的自主權；最具代表性的改革是國民教育中「音樂」課程名稱消失，取而代之的是九年一貫藝術與人文學習領域（李坤崇，2003；徐麗紗，2008：77；賴美鈴，2016：38）。

藝術與人文學習領域在 2000 年《國民中小學九年一貫課程暫行綱要》中，呈現分段能力指標乃在「探索與創作」、「審美與思辨」、「文化與理解」等三項課程目標下，各自依視覺藝術、音樂、表演藝術等三方面分別敘述（教育部，2000）。然在教育部在 2003 年 1 月 24 日，正式公布《國民中小學九年一貫課程藝術與人文學習領域課程綱要》，並將課程目標改為「探索與表現」、「審美與理解」、「實踐與應用」，以此三項課程目標為目標主軸，但不再各自依三方面細分（教育部，2003a，2003b）。雖然九年一貫課程綱要迄今已經完成六階段修訂，公布三個版本（2000，2003，2008）（賴美鈴，2016），但由於《國民中小學九年一貫課程暫行綱要》是從課程標準時期進展到課程綱要時期初具重大轉變的代表性文件，因此，研究者在此處仍使用《國民中小學九年一貫課程暫行綱要》藝術與人文學習領域之基本理念與課程目標從事分析。

從基本理念內容說明可理解到音樂科在藝術與人文領域中，期許脫離技術本位及精緻藝術所主導的教學模式與限制，朝更自主、開放、彈性的全方位音樂學習邁進，學生對於音樂作品不僅要有欣賞的能力，還須有分析與批評的能力；除了培養個體啟發音樂潛能與人格健全發展外，更欲培養具有素養的全球文化公民。因此，九年一貫課程改革開啟了全球在地化課程的論述實踐與課程對話空間，不僅彰顯出從過去課程標準時期的分立學科知識設計到課程綱要時期的學習領域之重大改革特色外，更凸顯出兼顧了從在地生活環境中涵養學習者主體的人文素養全方位學習，與從全球脈絡發展方向培育學生成為全球公民的責任，這也使得學習者主體性的內涵不斷從在地生活環境擴展並連結至全球脈絡：

《藝術與人文領域暫行綱要》

（一）基本理念

「藝術與人文」即為「藝術學習與人文素養，是經由藝術陶冶，涵育人文素養的藝術學習課程。」本學習領域……以培養學生藝術知能，鼓勵其積極參與藝文活動，提升藝術鑑賞能力，陶冶生活情趣，並以啟發藝術潛能與人格健全發展為目的。

…透過廣泛而全面的藝術教育，使兒童和青少年在參與音樂、舞蹈、戲劇演出、視覺藝術等活動中，學習創作和表達其觀念與情感，分析、瞭解、批評、反省其作品所涵蓋的感受與經驗所象徵的意義，進而認識藝術作品的文化背景與意涵。並使藝術學習能夠促進、連結與整合其他學習領域的學習。現今的藝術教育已逐漸脫離技術

本位及精緻藝術所主導的教學模式與限制，而邁入以更自主、開放、彈性的全方位藝術學習。

…藝術教育應該提供學生機會探索生活環境中的人事與景物；觀賞與談論環境中各類藝術品…；運用感官、知覺和情感，辨識藝術的特質，建構意義；…瞭解時代、文化、社會、生活與藝術的關係，提供學生親身參與探究各類藝術的表現技巧，鼓勵他們依據個人經驗及想像，發展創作靈感…

跨世紀教育改革的精神，在於重視人的生命自身，並以生活為中心，建立人我之間與環境之諧和發展，此正是均衡科技文明與藝術人文的全面、多元及統整的肇始。「藝術與人文」學習領域，能建立學生基本藝文素養，傳承與創新藝術，培養文明且有素養的文化公民，開創並發展珍貴的人類文化資產。（教育部，2000）

再者，由《國民中小學九年一貫課程暫行綱要》藝術與人文領域的課程目標可發現，學習重點是在培養一位健全且具有主體性之學習者，使學生能自我探索成為創作者、鑑賞者、以及文化理解者；賴美鈴（2016：38）指出課程綱要的目標已不再以配合國家政策為限，而是從藝術本質出發，配合各級學校的教育目標，以培養學生的基本能力為要，所以此時音樂課程內容的選擇不需受制於國家政策與權力，教師可自主設計課程讓每位學生音樂基本能力提升後，尚能自我探索、從事審美欣賞活動、理解與尊重多元文化音樂風格。因此，此時期學習者主體性的社會建構過程，不僅圍繞在臺灣在地脈絡的生活環境，課程目標也顯示出應引導學生察覺身處臺灣社會中新住民族群所帶來的全球化多元文化脈絡的衝擊。此正顯示出九年一貫藝術與人文領域課程綱要的修訂文本，已逐步彰顯出將學習者視為是學習主體論述的重要內涵。

「藝術與人文」領域的課程目標

（二）課程目標

1. 探索與創作：使每位學生能有自我探索之能力，感知環境與個人的關係，能運用各種媒材與形式，達到創作潛能之啟發。
2. 審美與思辨：每位學生能透過審美欣賞活動，體認各種藝術的內涵，提昇生活文化素養。
3. 文化與理解：使每位學生能瞭解各種藝術的脈絡及其文化風格，並與多元文化的藝術活動，擴展視野並增進各族群的尊重與瞭解。（教育部，2000）

此外，從比較《國民中學課程標準》、《國民小學課程標準》與《九年一貫課程暫行綱要》

之課程本質、教材編輯、教學重心、學習方式、時間安排、教學評量（李坤崇，2002；李坤崇，2003），可發現到：一、在課程本質方面：前者是課程標準，後者是課程綱要，銜接特質為「課程鬆綁，賦予學校、教師專業自主」；二、在教材編輯方面：前者是運用現成教材，後者是改編、自編教材，銜接特質為「依據學校本位、學生需要來改編」；三、在教學重心方面：前者重視知識，後者重視能力，銜接特質為「著重展現能力，而非知識獲得」；四、在學習方式方面：前者重視個別學習，後者分組、實踐學習，銜接特質為「著重實踐、體驗學習，合作學習」；五、在時間安排方面：前者填滿時間，後者安排空白課程，銜接特質為「彈性學習節數，引導自主學習」；六、在教學評量方面：前者重紙筆測驗，後者重多元評量，銜接特質為「人性化、多元化的教學評量」。由此可得知，課程鬆綁之後，不僅音樂教師具專業自主權可根據學校特色、學生個別差異及需求自行設計課程並可適時引導學生自主學習；學生的學習方式不再只是傳統的知識灌輸接受者，而是重視學習者主體性的個別學習者與體驗學習者；音樂教學評量方面減少單一化的紙筆評量模式，而更重視人性化、多元化之深具學習者主體性的多元評量。

事實上，回顧 2000 年政權輪替後，九年一貫新課程實施開啟了新課程改革年代，學習領域的整合設計，意味著挑戰傳統學科分立的權力結構關係，因為分立的學科也反映出國家對知識支配的絕對權力和主導力量，並遂行其社會控制意圖與政治意識型態。因為從課程決策和課程權力的分析，臺灣近五十年來的課程改革，課程的「決策」與「權力」，長久以來一直掌握在中央層級的手中，甚至是極少數人的手中，而其中最主要的影響因素是意識型態的作祟，尤其是政治意識型態（翁福元，2003）。

在此階段，為更確保學習者主體性的課程改革論述力量，民間教改運動也催生了由立法來保障學習主體的論述權力與實踐型態。在政治解嚴後臺灣社會日益民主化與法治化，民間自主性的參與社會公共事務議題，並逐漸體現在人民對教育主體的立法訴求。1999 年 6 月 23 日制定通過的《教育基本法》，其最重要的立法精神與內涵，在確保人民學習及受教育之權利，確立教育基本方針，健全教育體制，並明確揭示出「人民為教育權之主體」（全國法規資料庫，1999）。此《教育基本法》制定的劃時代里程碑，不僅是奠定後續九年一貫課程發展理念與內涵的論述，更加確立了以學習者為學習中心的課程改革論述，更揭橥臺灣教育全面改革的相關論述，是以建構以人為本的核心新思維，定位學生主體性的價值，並從教育的本質上，開展學生潛能、培養學生適應與改善生活環境的學習歷程（教育部，2000，2003a）。從 Fairclough 的「脈絡面向」分析來看，此階段的《教育基本法》，便提供學習者主體性論述的重要支持，亦更加確立了賦予九年一貫課程綱要中，對學習者主體性論述的合法性和正當性地位，不僅是最關鍵的轉捩點，也成為最為有利於發展學習者主體性論述的社會條件：

《教育基本法》

第二條「人民為受教育的主體」。(全國法規資料庫, 1999)

此外, 2006 年是對臺灣藝術教育發展非常重要的一個年度, 因為教育部 2005 年 12 月所公布的《藝術教育政策白皮書》, 正式勾勒出政府藝術教育政策的理念、目標與發展策略, 由於我國的教育政策的規劃並無專責機構, 而是分散在教育部各司處, 因此, 它的編印相當重要, 是臺灣藝術教育的一個重要的官方論述基礎, 而透過《藝術教育政策白皮書》所規劃的政策目標與執行步驟, 各級教育行政機構有更清楚的藍圖, 協調各級學校與社會教育的銜接與提升(教育部, 2005; 劉瑞華, 2006: 12)。其理念融合了長期以來藝術教育的基本方針與當時期政府推動教育改革的方向, 不僅重視國民美感教育的培養、強調藝術與其他領域的整合、也強調結合產官學資源發展臺灣在地藝術特色:

《藝術教育政策白皮書》

藝術教育基本理念:

- 一、培育具美感競爭力的專業人才。
- 二、涵養具美感品質與宏觀視野的現代國民。
- 三、強化藝術與其他領域的互動應用。
- 四、發揚臺灣藝術的特色。
- 五、產官學與館校合作的推動。(教育部, 2005)

綜上所述, 藝術教育基本理念延續了國內推動教育改革以來的方向與「鬆綁」原則, 將藝術教育政策做更具體的呈現。而為了更落實推展藝術教育, 教育部更於 2013 年 8 月公布《美感教育第一期五年計畫》(教育部, 2013), 其後並將 2014 年定為「美感教育年」, 推動「美感教育第一期五年計畫」(103-107 年), 從計畫可看出美感教育的推動首先要建構適齡、適性的美感教育課程, 相當重視「以學生為學習主體」之概念。但事實上, 從教育部陸續推出的各種相關配套政策及重要宣示來看, 仍是意圖展現從中央層級制訂政策來行使其論述權力, 透過整合中央與地方教育局處單位的人力、和民間社會機構展演資源辦理音樂教師增能活動, 以提升音樂教師美感教育課程設計之能力; 在當局積極推動美感教育之政策中可見重視各階段學生美感體驗之過程, 更加強化了「學習者為主體性」之論述:

《美感教育第一期五年計畫》

一、強化學習者美感課程及體驗

(一) 美感教育課程

結合輔導團、學(群)科中心，透過課程發展及教學設計，建構適齡適性且連貫銜接的美感教育課程體系，配合〈十二年國民基本教育藝術領域課程綱要〉，推動不同教育階段的美感課程推廣計畫，進行美感教育實驗課程及建置典範課程實例，辦理〈美感教育課程推廣計畫〉、〈中等學校跨領域美感教育實驗課程開發計畫〉、〈幼兒園美感及藝術教育扎根計畫〉，豐富學習者對生活中人事物的多元感官體驗，而能對其覺察、詮釋、賞析、表達與分享。

(二) 推動各類藝文團體至中小學巡迴展演…，規劃符合中小學藝文課綱之表演活動類型和展演方式…。期增加學生參與藝文活動的機會，使藝術生活化，提升學生美學素養。

三、提升教育工作者美感知能

透過有系統課程與教學方案之研發、實地體驗、案例研討、共備互學、行動實作等方式，引入外界資源，以開拓教育工作者美感視野及實作能力…。「推動教育人員參與藝術與美感知能研習…」、「推動各級學校運用美感教育相關資源…」，22個直轄市、縣(市)均有種子學校或特色園所。(教育部，2013)

此階段在重建學習者主體性論述所再現出的優勢論述秩序，仍是顯現出當權者欲掌握此優勢論述秩序的支配能力，並藉由修訂藝術與人文學習領域課程綱要文本和社會其它符號類別(教育基本法)的互動連結下，強化其論述權力的支配力量。這也意指在中小學音樂課程目標修訂產生的文本當中，隱藏對不同「主體性」論述權的爭奪，並且持續投射出國家權力與政治意識型態的爭奪現象。例如藝術與人文領域課程最為人所詬病的是音樂課程授課時數不足導致學生學習內容淺化之問題，甄曉蘭(2004)便指出九年一貫課程所潛藏的價值，反映出當下的社會與政治意義，其課程品質令人擔憂；而反智主義的課程設計，有可能淺化知識與學生的學習。因此，雖然2000年臺灣首度政權輪替後引發的權力解構，帶來學校教育與課程的改革氛圍和新契機，但關於前述潛藏在修訂文本中對主體性論述爭奪的現象，則有必要進一步對學習者主體性論述的內涵進行重建。

從「文本面向」的描述分析來看，回顧前述的課程標準時期，修訂文本的主要思維仍是以學科的內容為重心，直到進入九年一貫的課程綱要時期的全面修訂，才轉變為將重點放在以學生為主體的生活經驗中心基礎，來界定與培養學生的基本能力的建構(吳清基等，1994)，這也逐漸反映出修訂文本的主體性論述，逐漸從學科走向學生為主體的課程論述實

踐型態。事實上，關於探究建構學習者主體性最為關鍵的課程改革論述，實屬政治解嚴後「以課程綱要取代課程標準」的課程論述，這對國家層級展現對課程形式與實質的社會控制權力、意識型態，產生了巨大且全面性的變革與解構。自 2001 年 8 月起正式實施的九年一貫課程「課程綱要」，全面翻轉過去「課程標準」，並解構中央集權式制定的課程知識結構與系統，改以綱要的原則性型態，規範學校教育與課程教學內涵，也揭示「課程鬆綁」做為臺灣中小學的學校課程願景（教育部，2003a）。

其次，從「互動面向」的詮釋分析來看九年一貫課程綱要的實施，教育部所產生的文本，從國中小課程研修的基本理念、課程願景、課程目標、基本能力、能力指標與實施要點等，強調培養學生帶得走的能力的教育論述，以學生生活經驗為中心，課程的規劃強調以學生為主體，並聚焦在「學生做為學習主體」的角色和定位（周曉筠，2010；郭凱怡，2006）；正如賴美鈴（2016：41）指出新世紀教育革新時期的課程綱要不但課程內容精簡，課程目標的文字也簡化，最大的變革當屬不再呈現國家意識型態。如此，透過九年一貫課程改革揭示的「鬆綁」理念，回應文本的另一種解構權力型態的分配關係，由上而下的課程決策授權，使得課程改革能夠反映出臺灣因地制宜，發展學校特色與貼近在地社會生活需求的教育改革論述，不僅促進學生成為學習主體的重要論述內涵外，卻也成為教師及家長對學校課程與教學實質改革的論述內涵，與執政者進行社會控制權力、意識型態運作之間的爭奪戰；文本的產生不再由國家權力專斷，音樂課程的決定也納入由下而上的權力鬆綁型態，使得文本的分配互動過程產生新的模式，並塑造一種全新的教育消費型態，音樂教師、學生、與家長不再扮演被動者的教育消費者角色。

然而，面對重建學習者主體性的教育論述新契機的出現，卻造成學生在音樂課程中的學習內容過度淺化，正如 Bazzul（2016）提醒教師，仍然更應謹慎批判潛藏在這些教育論述變革背後，執政者如何再製這些主體性的論述內涵，以維繫其權力控制的霸權；在此，研究者認為音樂教師需裝備自身具有批判意識與反思能力，擔任一位如 Giroux（1997）所提之轉化型知識份子，積極跨越且參與改變知識與權力之間的強制關係，隨時反思自我之教學須站穩腳步與堅持立場，在以學習者為主體性之脈絡中也同時須重視提升學生之音樂基礎能力，如此才有可能讓學生從音樂課程中培養美感能力。此外，課程鬆綁後修訂的文本，使得藝術與人文領域的文本內涵，在因應臺灣多元族群的社會結構變遷需求下顯得更為多元而豐富；而關於重視多元文化音樂議題的學習，Petersen（2005）便指出多元文化音樂的學習，能讓學生認識世界其他族群的音樂文化與本國不同族群的文化，因而培養出擁有世界觀、及懂得尊重不同族群間平等性的人民。藝術與人文領域文本內涵逐漸重視到多元文化音樂教育的意義，也重新詮釋分析了文本的產生、分配與消費的不同互動關係。

最後，從「脈絡面向」的解釋分析來看，2000 年教育部公布修訂的《國民中小學九年

一貫藝術與人文領域暫行綱要》，支持產生此修訂文本的社會條件因素，已從臺灣在地社會文化脈絡，擴展從全球化視野探究臺灣在地化的課程論述變革，顯示其重要的突破意義和更為廣泛的解釋分析之社會條件；從延續教育改革進程的《藝術教育政策白皮書》的內容可發現，「制度面」採取更開放與多元的作法，讓藝術課程與教材的審定標準都有彈性的授權給地方教育行政機構與學校，不再受制於國家權力的掌控；「在地性」則呈現出建構學習主體性論述的課程變革，目的除了探討在地脈絡的生活習性與認知方式，以尋求適切臺灣在地人文脈絡的課程發展與知識創新內涵之外，更重要的是在促進學習者能夠以全球視野做整體全貌的自我瞭解，在建構學習者主體性的形成過程中，嘗試跨越國家機器權力與意識型態控制的束縛與制約，進而能融入在可相互依賴、休戚與共的全球化社會當中，以孕育全球公民意識與責任感，促進共好人類社會的可能。這也如 Pinar (2005) 在《深層對話：課程研究國際化下的知識突破時機》一文中所指出的，全球在地化的課程研究，是世界各地課程研究者基於在地文化進行課程研究歷程，目的在促進各區域的課程改革，並促成在地化與全球化的協商，進而創造出跨國際課程對話空間及引發知識創新的突破。

三、建構「跨領域實踐」互為主體性論述的課程綱要：2018 年《十二年國民基本教育藝術領域課程綱要》

近年來日趨少子女化、人口結構漸趨高齡化、族群互動日益多元、網路及資訊發展快速、民主參與更趨蓬勃、社會正義的意識覺醒、生態永續發展益受重視、跨領域與互為主體性議題受到重視、加上全球化與國際化所帶來的轉變，使得當前學校教育面臨諸多嚴峻挑戰，必須因應社會需求與時代潮流而與時俱進。《十二年國民基本教育課程綱要總綱》在此背景下進行研修，於 2014 年 11 月 28 日發布，持續強化中小學課程之連貫與統整，實踐素養導向之課程與教學，以期落實適性揚才教育，培養具有終身學習力、社會關懷心及國際視野的現代優質國民（教育部，2014）。為了避免《國民中小學九年一貫課程綱要》的缺失，《十二年國民基本教育課程綱要》特別強調從學理的探討與建構著手，首先建立我國「國民核心素養的理據」，最後提出「為落實十二年國民基本教育課程的理念與目標，茲以「核心素養」做為課程發展之主軸，以裨益各教育階段間的連貫以及各領域 / 科目間的統整（教育部，2014；賴美鈴，2016：40）。

《十二年國民基本教育課程綱要》不僅延續九年一貫課程變革論述的基本理念外，更積極強化學習者主體性的課程論述內涵、與對多元文化及族群差異之尊重，以此為基礎，進一步建構學生能夠身體力行實踐於生命體驗、和展現出適應未來社會的生活自信：

《十二年國民基本教育課程綱要總綱》

貳、基本理念

十二年國民基本教育之課程發展本於全人教育的精神，以「自發」、「互動」及「共好」為理念，強調學生是自發主動的學習者…，引導學生妥善開展與自我、與他人、與社會、與自然的各種互動能力，協助學生應用及實踐所學、體驗生命意義，…。

依此，本課程綱要以「成就每一個孩子—適性揚才、終身學習」為願景，兼顧個別特殊需求、尊重多元文化與族群差異、關懷弱勢群體，以開展生命主體為起點，透過適性教育，激發學生生命的喜悅與生活的自信，提升學生學習的渴望與創新的勇氣，善盡國民責任並展現共生智慧，成為具有社會適應力與應變力的終身學習者，期使個體與群體的生活和生命更為美好。（教育部，2014）

從核心素養的三面九項中，更可發現將學生視為學習主體的重要性，例如學習者在社會情境中，能自我管理並採取適切行動以解決問題；學習者應能廣泛運用各種工具，有效與他人及環境互動；而學習者身處現今這個多元文化的地球村中，更須培養公民意識，培養與人互動之素養：

《十二年國民基本教育課程綱要總綱》

肆、核心素養三大面向九大項目

十二年國民基本教育之核心素養，強調培養以人為本的「終身學習者」，分為三大面向：「自主行動」、「溝通互動」、「社會參與」。三大面向再細分為九大項目：「身心素質與自我精進」、「系統思考與解決問題」、「規劃執行與創新應變」、「符號運用與溝通表達」、「科技資訊與媒體素養」、「藝術涵養與美感素養」、「道德實踐與公民意識」、「人際關係與團隊合作」、「多元文化與國際理解」。（教育部，2014）

《九年一貫藝術與人文領域課程綱要》自實施以來，在落實推動與教學轉化浮現不少問題，經《十二年國民基本教育藝術領域課程綱要（草案）》研修，將藝術與人文領域更名為藝術領域；並且九年一貫的能力指標較重視目標忽略過程，使得指標內涵趨於空泛、抽象與不確定，且範圍過大，讓藝術教師難以掌握，教師與教材編選時必須自我詮釋，且不易評估學生達成程度；而《十二年國民基本教育藝術領域課程綱要（草案）》與現行中小學藝術與人文領域課綱的最大差異為：新課綱強調以核心素養連貫藝術領域課程發展、「學習構面」與「關鍵內涵」組織領域課程架構、藝術的生活應用與文化傳承與創新、跨領域／科目的統

整（教育部，2015）。由此可發現《十二年國民基本教育藝術領域課程綱要（草案）》期待學生透過「表現、鑑賞、實踐」三個學習構面，以達成學習目標，並能從了解 19 項重要議題（例如多元文化教育、人權教育）與藝術領域的關聯性中，藉此培養學生跨領域 / 科素養、以及能具備運用藝術解決問題之能力：

《十二年國民基本教育藝術領域課程綱要（草案）》

二、藝術領域之課程目標、時間分配及科目組合的研擬

課程目標的設定，係基於藝術學習的核心本質，也是歷年我國各教育階段藝術學習的課程核心主軸，即探究由「作品」、「藝術家」、「觀者」三者所共譜的藝術世界，及其與外在社會文化脈絡的關係，…。換言之，是環繞「表現」、「鑑賞」、「實踐」等三構面的學習。其中，「表現」是善用媒材與形式從事藝術創作與展現，傳達思想與情感；「鑑賞」是透過感受與理解參與審美活動，體認藝術價值；「實踐」則是培養主動參與藝術的興趣與習慣，促進美善生活。至於這三構面的學習，是在社會文化下的情境，必然與當代重大的議題密切相關，如下圖 3 所示（教育部，2015）：

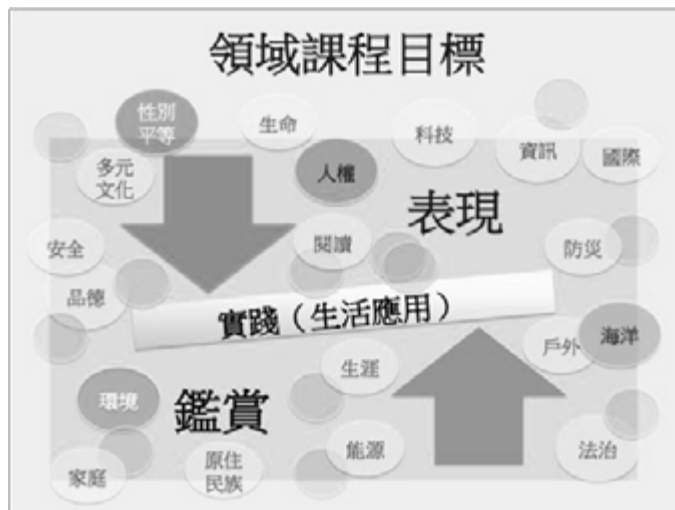


圖 3 藝術領域課程目標主軸：表現、鑑賞、實踐（教育部，2015）

自教育部 2014 年公布《十二年國民基本教育課程綱要》後，其後進行藝術領綱的研修，直至邇來發布《十二年國民基本教育藝術領域課程綱要》，整體而言，藝術領域係經由多元的藝術學習與美感經驗的累積，培養以學生為中心的感知覺察、審美思考與創意表現能力，從快樂學習的過程，充實藝術涵養與美感素養（教育部，2018）。由此看來藝術領域課程不但能啟迪學生的藝術潛能和興趣，更可進一步建立尊重多元、同理關懷、公平正義與永續發展的和諧共生關係，傳承文化與創新藝術；此外，藝術領綱重視學習者的全人教育，不僅經由藝術教育培養學生具備自主學習的主體性與美感能力，也期待學生能從各課程的學習中自在地出發、連結全球，以彰顯跨文化理解的互為主體性論述之實踐行動力價值：

《十二年國民基本教育藝術領域課程綱要》

壹、基本理念

藝術源於生活，應用於生活…更是陶育美感素養及實施全人教育的主要途徑。人們藉由藝術類型的符號與其多元表徵的形式進行溝通與分享、傳達無以言喻的情感與觀點。基於藝術具有如此的本質與特性，能激發學生的直覺、推理與想像，促進其創意及思考的能力。…，藝術領域課程不但能啟迪學生的藝術潛能和興趣，同時可進一步建立人與自己、人與他人、人與環境之尊重多元、同理關懷、公平正義與永續發展的和諧共生關係，傳承文化與創新藝術。藝術領域的課程發展，強調以核心素養來連貫、統整與發展國民小學、國民中學與普通型高級中等學校的課程與學習。課程內容適時連結各領域/科目，並融入各項議題，結合藝術領域的基本素養與社會文化的關切。…經由多元的藝術學習與美感經驗的累積，培養以學生為中心的感知覺察、審美思考與創意表現能力，從快樂學習的過程，充實藝術涵養與美感素養。

貳、課程目標

藝術領域課程旨在培育學生具備藝術涵養與美感素養，以及面對未來、開展不同生涯所需終身學習的素養。其目標如下：

- 一、增進對藝術領域及科目的相關知識與技能之覺察、探究、理解，以及表達的能力。
- 二、發展善用多元媒介與形式，從事藝術與生活創作和展現的素養，以傳達思想與情感。
- 三、提升對藝術與文化的審美感知、理解、分析，以及判斷的能力，以增進美善生活。
- 四、培養主動參加藝術與文化活動的興趣和習慣，體會生命與藝術文化的關係與價值。
- 五、傳承文化與創新藝術，增進人與自己、他人、環境之多元、同理關懷與永續發展。（教育部，2018）

從「文本面向」的描述分析來看，在修訂中小學音樂課程目標論述的內涵中，就強化學習主體性的情形而言，十二年國教立基於國民教育九年一貫課程，重視學習者主體性與跨文化理解的論述，不僅重視五育均衡發展的教育，也看重藝術之內在本質，期望透過美感教育的實施讓學生培養審美能力之外，尚能具備運用藝術解決問題的能力；再者，十二年國教藝術領域課綱目標，不僅延續了九年一貫藝術與人文領域課綱目標內涵外，更強調促進學習者個體藝術目標實踐的行動力。

其次，從「互動面向」的詮釋分析來看，現今十二年國教藝術領域由於更重視學習者能在生活中應用的實踐力，正從九年一貫藝術與人文領域所強調的跨文化理解文本，邁向一種跨領域實踐文本，這也說明文本的產生不再只是官方權力運作後的靜態結果而已，反而更彰顯出學習者主體可參與產生文本的一種動態的實踐行動力。換言之，藝術領域重視的跨領域實踐文本強調學習者自主學習後，不僅只有「帶著走的能力」，更能夠在特定生活情境中表現出「反思、實踐與解決問題的能力」。再者，藝術領域基本理念中提到「經由多元的藝術學習與美感經驗的累積，培養以學生為中心的感知覺察、審美思考與創意表現能力」，以及課程目標第五點所提到「傳承文化與創新藝術，增進人與自己、他人、環境之多元」，這不僅鼓勵學生學習認識臺灣在地文化的多元樣貌外，更重視在當前多元族群的文化接觸互動過程中，強化跨文化溝通理解教育在十二年國教中美感教育實踐的重要價值。盧秋珍（2014）指出教師可善用跨領域課程設計，培養學生具備跨文化的理解能力與跨文化溝通實踐能力；據此，音樂教師可與學校其他領域教師嘗試合作運用專題探究的方式，自主發展校本跨文化學習模式或跨領域美感教育方案，也可邀請學生共同參與課程的設計與實踐，使學生的學習不僅具備跨文化理解能力，更進一步能提升其跨領域實踐的能力。這也說明未來藝術領域的實施，音樂教師及學生不再是被動、受宰制的教育消費者，反而將成為主動且積極創新課程的實踐者。

再者，從「脈絡面向」的解釋分析來看，梳理中小學音樂課程目標變革歷程中的修訂文本，從政治解嚴前後在課程標準時期修訂文本及其發展脈絡，到進入重要轉折的2000年九年一貫暫行課程綱要時期，以及邁入2019年即將實施的《十二年國教藝術領域課程綱要》，伴隨且支持前述文本的重要社會條件則是有《國民教育法》、《教育基本法》及《藝術教育政策白皮書》。事實上，這樣的「脈絡面向」的解釋分析，從「社會性」來檢視，其最重要的意義便在於讓我們有可能再次往返解構於某個脈絡去批判與質疑當權者與大眾逐漸建立起來的共識，因為論及共識時必定已預設一個整體，即是所謂對「後設敘事」的肯定，這時對於「同一性」已經成為個體間的共同訴求，而當權者更是肯定「共識」的必要性，以便達成對成員可操作性的運作。方永泉（2002）指出後現代主義者拒斥這種後設敘事，因為多元差異的呼聲有可能被忽略。因此，即使在現在這樣一種已逐漸接受《十二年國民基本教育課程

綱要》的社會氛圍中，身為一位音樂教師，仍然有需要從已接受或習以為常的論述文本當中，重新檢視這些熟悉又陌生的既有論述文本，其背後所潛藏國家權力關係與政治意識型態作用，進而解構並產生新的意義與連結，以尋求跨越權力和政治意識型態的束縛和控制，開展出課程變革任何的可能性。

四、研究者反思與 CDA 取向應用限制

本研究採取批判辯證立場，探究中小學音樂課程目標變革的內涵及歷程。事實上，持批判立場進行研究，並非是專指運用單一方法論的研究取向。批判辯證立場是一種參照多元學理的開放研究取向，並且主要研究目的在揭露存在於人類社會結構中，不平等與不公義的權力關係，以及各種壓迫和宰制的現象，企圖引發出能動者（agents）抗拒與改變的力量，促進及轉化社會解放與社會實踐的可能性（Meyer, 2002）。然而值得注意的是，權力與知識的交互作用，不僅複雜且多面向，而且並非只是產生再製（或壓迫）的作用力與抗拒的反作用力而已。本研究期望藉由揭露中小學音樂課程目標歷年修訂的文本，其權力與知識之間互為建構的關係，促進批判理解學習者主體性的論述空間，以尋求社會解放與社會實踐的可能。

其次，就本研究方法論而言，有關文本的描述分析，除了秉持 Fairclough 所提要超越文本形式表象的符號語言之外；分析的重點，更要掌握文本所呈現出來的符號語言，是如何和其所處的脈絡進行互動的影響作用。換言之，第一文本面向的描述分析，是要藉由第二互動面向的詮釋分析，游移來回連結於第三脈絡面向的解釋分析。然而，這也是運用 CDA 最為困難的分析之處，因為 Fairclough（2002a）提出其辯證關係取向的 CDA 方法論，其相關的理論基礎，過於廣泛而鬆散。當研究者在運用時，雖然第一文本面向的描述分析較容易進行，但是在進行介於第一面向和第二面向之間的互動面向的詮釋分析、以及第二面向到第三面向的解釋分析時，研究者偶會深陷泥淖之中，此時便必須來回交相檢視與清楚辨識自己的研究問題與研究結果的呈現，再多方閱讀文獻，以決定需用哪種理論視野來做分析的架構，如此才能客觀批判 CDA 在方法論上關於理論應用過於廣泛和鬆散的問題。

總之，在分析的過程中，研究者須常自我反思是否有根據研究目的，並針對中小學音樂課程目標變革的「文本」、「理論文獻探討」及「批判論述分析取向」三方面相互對照與檢視，透過相互檢核資料的分析，並和官方文件、相關文獻及重要的社會制度資料之間進行相符性的對照，以確保本研究實施的效度。唯有如此做才能避免失焦，也才能檢視文獻的應用在詮釋及解釋分析過程中，能否適切理解分析現象和問題所在。此外，研究者也常對自我的立場、信念與意識型態等進行檢視與省思，以免朝向自我預設的立場。

伍、結論與建議

綜上研究結果與分析，並針對研究目的，本研究結論與建議如下：

一、結論

(一) 從課程標準時期到課程綱要時期修訂文本的描述分析中，顯現出主體性論述內涵的變革逐漸從國家主體轉向學習主體

從 Fairclough 文本面向的描述分析來看，針對前述從課程標準到課程綱要時期，在 1962、1968、1993、1994、2000 及 2018 年中小學音樂課程目標變革的論述內涵進行文本的描述分析結果，顯現出不論是在課程標準時期或課程綱要時期，在 1962、1968、1993、1994、2000 及 2018 年都有提出對主體性論述的內涵之指涉為何。但在 1962、1968、1993 及 1994 年課程標準時期，因國家權力強力主導與政治意識型態控制作用下，關於中小學音樂科課程學習目標與教材內容中，攸關學習者主體性論述的主要內涵，大都是藉由強化民族精神教育與培養國民及生活道德為訴求、並以回應國家發展需要為主軸，雖然健全學習者人格發展的個體需求有被關照到，但大體上仍是反映出當權者為鞏固穩定政權而對學習者進行支配與壓迫，並受限於國家權力和政治意識型態的控制作用。

其次，進入到 2000 年九年一貫及 2018 年十二年國教的課程綱要階段，由於受到政治解嚴後社會民主自由氛圍下，導引出 1994 年 410 民間教育改革運動而促進了學校教育的解嚴，並形塑出教育鬆綁的論述，也進一步促使中小學課程進行全面性改革。在此課程綱要階段的中小學音樂課程目標修訂文本，浮現出建構學習者主體性論述的內涵產生了重大轉變，由國家主體轉向學習主體，並藉由課程決策權力下放的解構，呈現在學校本位課程發展的權力解構，以及社會結構呈現出多元文化樣貌，顯現在教材內容中進行跨文化理解的知識重建，進而逐步形塑重視學習者差異與發展需求的主體性論述內涵。

(二) 九年一貫課程綱要的修訂文本，顯現出國家權力與政治意識型態的解構，對學習者主體性論述內涵重新詮釋分析其產生、分配及消費的新型態互動關係

從 Fairclough 互動面向的詮釋分析來看，2000 年後進入課程綱要時期，伴隨著政治解嚴與臺灣民主運動及法治社會的建立，從文本面向到互動面向的詮釋分析過程中，發現到學習者主體性論述，在 2000 年九年一貫《藝術與人文領域暫行綱要》的音樂課程目標修訂文本的論述內涵當中，已逐漸轉移並持續深化有關「學習者主體性」的論述實踐情形，並藉由重新詮釋分析此課程綱要修訂文本，導引出解構國家權力與政治意識型態對學習主體性論述

的控制作用，並進而發展出新型態的產生、分配與消費的互動關係。特別是 1994 年 410 民間自主的教改運動所形成的關鍵性抗拒力量，在利害相關的民間團體集結下匯聚社會輿論壓力，並形成直接參與教育議題的論述權力，以挑戰國家權力與政治意識型態介入控制而產生的修訂文本。

換言之，從互動面向的詮釋分析來看，針對當權者修訂的文本，在文本的產生、分配及消費的詮釋分析過程中，可發現到中小學音樂課程目標修訂文本的產生，其權力關係已不再是單向地由上而下產生出來，以迫使音樂教師、學生及家長逕行接受國家對課程改革論述所產生的支配性文本；反而是在面臨民間爭奪學習者主體性論述權力的挑戰下，解構了過去由上而下的課程決策權力關係，國家權力必須面臨協商、妥協，並納入教育鬆綁訴求而賦予學校本位課程發展的自主權力行使，以回應新型態的產生、分配與消費的互動關係。這不僅顯示出公民社會運動展現出由下而上的改革力量和論述權力，更藉由重建學習者主體性論述內涵，挑戰國家權力與政治意識型態控制作用，積極參與國家教育資源的重新產生、分配和消費的互動過程，並持續邁向建構以學習個體需求與發展為核心價值的學習者主體性論述。

(三) 十二年國教藝術領域的修訂文本，建構跨領域實踐的學習者互為主體性論述，影響的社會條件包括臺灣在地特色、立法機構的重要政策與全球化趨勢

中小學音樂課程從課程標準到課程綱要時期的修訂，雖然在脈絡面向的解釋分析上，顯示出透過關鍵的社會立法制度與重要相關配套政策，例如《國民教育法》確立五育均衡發展的教育、《教育基本法》保障人民為教育權之主體、以及國家層級制定的《藝術教育政策白皮書》來推動全方位的藝術教育本質，以提供逐漸邁向建構學習者主體性論述的新內涵。然而值得關注的是雖然在不同時期進行的修訂，但卻都顯示出音樂在國小低年級階段經常是被整合在其他學科或領域當中，這除了是教學實務上面臨授課教師專長的問題外，更重要的是反映出執政者在修訂音樂課程時，是如何看待音樂教育本身的價值，並體現在對學習者主體性論述的內涵當中。其次，關於脈絡面向的解釋分析所關注的社會條件，特別是自九年一貫課程改革後，實質開啟了全球在地化課程的論述實踐與課程對話空間，不僅彰顯出從過去課程標準時期的分立學科知識設計到課程綱要時期的學習領域之重大變革特色外，更凸顯出兼顧了從臺灣在地文化生活環境中涵養學習者主體的人文素養的全方位學習，以及從全球脈絡發展方向，思考培育珍貴人類文化資產的全球公民素養與責任，這也使得學習者主體性的內涵，不斷地從在地生活環境擴展並連結於全球脈絡。

事實上，回顧前述關於音樂學科在歷經課程標準到課程綱要多修訂的文本，由於主體性論述內涵的持續轉變發展，從政治解嚴的轉捩點進展到教育鬆綁後的教育解嚴，可發現到臺灣社會結構與脈絡，已逐漸從封閉的系統邁向開放的系統，並顯現在中小學音樂課程目標

修訂文本的新趨勢上，特別是延續九年一貫藝術與人文領域的精神，《十二年國教藝術領域課程綱要》的實施內涵，更加重視應理解尊重臺灣多元族群的文化交融，並積極透過藝術領域三構面的學習促進學生跨文化理解的知識重建歷程。這不僅提升了音樂學科整合進入到藝術領域的美感教育層次，使得藝術教育本質受到重視外，更重要的意義是透過強化以學生為主體的論述內涵，持續深化美育生活的實踐能力，並強調音樂素養的培育應更深化結合學生生活情境與在地特色發展，以擴展連結至全球脈絡及孕育國際公民社會之跨領域實踐能力。但另一方面值得深思的是，作為一個轉化型的知識性份子，音樂教師也須時時自我覺察與批判反思，為免受到逐漸形成共識的全球化趨勢所宰制，須對這種「後設敘事」保持懷疑的態度，以尋求跨越權力和政治意識型態的束縛，持續創新發展出任何可能性的音樂課程變革。

二、建議

本研究針對音樂課程發展趨勢、十二年國教藝術領域實施及音樂課程研究取向三方面提出相關建議如下：

（一）重視音樂課程發展邁向學生自主學習的新趨勢

在課程標準時期的音樂課程內容大都呈現國家權力意識型態；2019年即將要實施十二年國教藝術領域課程目標的構面，已然從國家發展轉向個人藝術實踐層面，未來音樂課程發展需要以學習者主體性論述為主軸，注重學生個別差異、考量學生身心發展需求與學習風格需要，據此施以適性化教學，強調培養學生對音樂的喜好、感性和創造力，從中培養學生能自主從事音樂創作與表演、藉由藝術課程提高學生的美學素養，並可適時引導學生主動參與或關注音樂中關於全球化、環境變遷、或社會正義等議題，以成為一位關心和能參與實踐社會情境及全球文化脈絡之藝術公民。而課程設計須重視讓學生具備跨領域的素養及具備運用藝術解決問題之能力，以促進學生發展藝術實踐的學習策略、任務和行動力。

（二）提升音樂教師在十二年國教藝術領域實施之跨領域素養知能

面臨全球化發展趨勢強調藝術跨領域融合運用之際，以及回應十二年國教藝術領域課綱的訂定與公布，藝術領域以其特別的創作、聆賞、表現等機制，相當適合為不同的領域醞釀多元的思維與作法，若能運用藝術元素以及美的原理原則導入其他學科或領域的學習，如此學生更有可能具備不同領域的素養以及運用藝術解決問題的能力。音樂教師在課程實施過程中，雖察覺音樂是一門獨立的藝術，基於音樂教育中美感論的本質立論觀點，仍需先讓學生內在認知與技巧認知各種音樂元素的概念與內涵，教材除結合其所處之社會生活情境脈絡之

外，更應重視音樂在社會實踐面向的行動力展現，以達成美感教育強調能夠將藝術實踐於生活當中，綜合展現出解決問題與學習表現的素養能力。此外，面對 2019 年將實施的十二年國教素養導向藝術領域課程與教學，藝術領域教師宜為自己增能，除了積極參與能增進跨領域藝術實踐新趨勢的專業學習社群，在共備社群中了解連結全球化脈絡情境以擴展藝術三構面的學習內涵，並從中培養跨文化實踐的藝術教學專業知能。

（三）擴展運用批判論述分析取向之音樂課程研究

本研究採取 Fairclough 辯證關係取向的 CDA，有別於過去對音樂課程政策研究所採取的「內容分析法」，以量化分析指出音樂課程政策內容的分布情形或現況描述說明。然而國家權力與政治意識型態介入修訂的文本，並無法僅僅透過量化分析來加以批判性理解潛藏其文本內容的控制和支配作用，因此有必要透過應用另類的研究取向，揭露當權者在修訂影響層面較大的藝術領域教育本質，特別是較少有針對音樂課程目標修訂的文本，進行權力、知識與政治意識型態互動關係的批判性探究分析。未來在應用 Fairclough 的 CDA 研究方法和分析架構上，可參考運用本研究已經嘗試建構出的中小學音樂課程目標的批判論述分析之架構，並輔以參照 Saukko 多元效度的三角循環檢核方式，增加訪談或相關多媒體素材的資料蒐集多元途徑，用以批判分析未來《十二年國教藝術領域課程綱要》實施後，教育部陸續公布實施的音樂教育相關政策文本，以及出版商編制藝術領域教科書的文本。同時，也可做為提供研究者檢視自我的批判意識及批判實踐立場，透過批判探究這些相關的文本，在產生、分配與消費的論述實踐互動過程中，揭露潛藏其中的知識、權力和意識型態的影響作用，並和所處的臺灣社會及全球脈絡產生連結關係，進行互動面向的詮釋性分析與脈絡面向的解釋性分析，以促進提升自己或閱聽者的批判意識和批判實踐力。

參考書目

中文部分

- 王雅玄、余佳儒（2007）。社會教科書的批判論述分析－以南一版國小五年級下學期教材內容之政治意識型態為例，國立編譯館館刊，35（4），39-50。
- 王文科、王智弘（2010）。質的研究的信度和效度。彰化師大教育學報，17，29-50。
- 方永泉（1996）。現代與後現代－後現代主義對於比較教育研究的挑戰及啟示。載於中華民國比較教育學會（主編），教育，傳統、現代化與後現代化（頁145-164）。臺北市：師大書苑。
- 全國法規資料庫（1983）。國民教育法。取自 <https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawHistory.aspx?PCode=H0070001>
- 全國法規資料庫（1999）。教育基本法。取自 <https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?PCode=H0020045>。
- 行政院教育改革審議委員會（1996）。教育改革總諮議報告書。取自 http://history.moe.gov.tw/important_list.asp?sort=15
- 江靜之（2009）。從論述角度探析廣電新聞訪問者的現實與理想。臺北市：秀威資訊科技。
- 李坤崇（2002）。多元化教學評量理念與推動策略。教育研究月刊，91，24-36。
- 李坤崇（2003）。國民中小學新舊課程銜接理念。取自 <http://teach.eje.edu.tw/9CC/fields/link/basic.php>
- 吳清山（2006）。臺灣教育變革的檢討與策進：1994-2006年。教育資料集刊，32，1-21。
- 吳清基、林淑貞、李然堯、張碧娟、黃俊傑、黃政傑、黃光雄（1994）。我國各級學校課程變革發展狀況。教育部委託之專題研究成果報告（編號：F0045163）。臺北市：教育部。
- 吳豐維（2007）。何謂主體性？一個實踐哲學的考察。思想，4，63-78。
- 吳璧純、詹志禹（2018）。從能力本位到素養導向教育的演進、發展及反思。教育研究與發展期刊，14（2），35-64。
- 林香君（2015）。在互為主體性中建構主體性：以批判實踐取向敘說與對話為方法的教學實踐。教育實踐與研究，28（2），181-212。
- 林小玉（2017）。意義追尋～談音樂跨領域課程開發的理論與實踐。載於國立臺灣師範大學音樂學系主辦之「2017 音樂教育學術研討會 -- 十二年國教音樂教學的新展望」（頁8-10）。臺北市：中華民國音樂教育學會、國立臺灣師範大學音樂學系。

- 林秀珍（2010）。台灣教育主體性的建立 - 從文化自覺談起。教育資料與研究雙月刊，96，49-70。
- 周祝瑛（2003）。誰捉弄了臺灣教改（1987~2003）。臺北市：心理。
- 周曉筠（2010）。臺海兩岸小學音樂課程標準與音樂教科書之比較研究（未出版之碩士論文）。國立高雄師範大學音樂學系，高雄市。
- 洪雯柔（2002）。全球化、本土化辯證關係中的比較教育研究（未出版之博士論文）。國立暨南國際大學比較教育研究所，南投縣。
- 洪雯柔、郭喬雯（2012）。建構國際教育融入課程的教師專業成長團體規劃模式：三所偏鄉學校策略聯盟的經驗。課程研究，7（2），55-83。
- 徐麗紗（2008）。音樂教育篇—臺灣近現代音樂教育綜觀。載於鄭明憲（主編），臺灣藝術教育史（頁 1-104）。臺北市：國立臺灣藝術教育館。
- 翁福元（2003）。邁向新世紀之課程政策發展趨勢：課程變革中的課程決策與權力。載於莊明貞（主編），課程變革：反省與前瞻（頁 49-68）。臺北市：高等教育。
- 教育部（1962a）。教育大事年表，修正發布〈中學課程標準〉；發布〈國民學校修訂課程標準〉。取自 <http://history.moe.gov.tw/milestone.asp?YearStart=51&YearEnd=60&page=1>
- 教育部（1962b）。國民學校課程標準。臺北市：教育部。
- 教育部（1962c）。中學課程標準。臺北市：教育部。
- 教育部中等教育司（1962）。中學課程標準。臺北市：正中。
- 教育部（1968）。教育大事年表，發布〈國民小學暫行課程標準〉、〈國民中學暫行課程標準〉。取自 <http://history.moe.gov.tw/milestone.asp?YearStart=51&YearEnd=60&page=4>
- 教育部（1993）。國民小學課程標準。臺北市：教育部。
- 教育部（1994）。國民中學課程標準。臺北市：教育部。
- 教育部（2000）。國民中小學九年一貫課程暫行綱要。臺北市：教育部。
- 教育部（2003a）。國民中小學九年一貫課程綱要。臺北市：教育部。
- 教育部（2003b）。國民中小學九年一貫藝術與人文領域課程綱要。取自 <http://teach.eje.edu.tw/9CC/fields/artHuman-source.php>
- 教育部（2005）。藝術教育政策白皮書。取自 http://ed.arte.gov.tw/ch/Book/content_1.aspx?AE_SNID=1141
- 教育部（2010）。97 年國民中小學九年一貫課程綱要：總綱。取自 http://teach.eje.edu.tw/9CC/index_new.php
- 教育部（2013）。美感教育第一期五年計畫（103 年 -107 年）。取自 <http://history.moe>

gov.tw/policy.asp?id=29

教育部（2014）。十二年國民基本教育課程綱要總綱。臺北市：教育部。

教育部（2015）。十二年國民基本教育藝術領域課程綱要草案研修說明（國民中小學及普通型高中公聽會版本）。取自 http://www.hssh.tp.edu.tw/ezfiles/1/1001/attach/43/pta_4187_9843206_03566.pdf

教育部（2018）。十二年國民基本教育課程綱要國民中小學暨普通型高級中等學校－藝術領域。取自 https://www.naer.edu.tw/ezfiles/0/1000/attach/22/pta_17992_2831983_65865.pdf

陳坤森、廖揆祥、李培元（譯）（2000）。Leon. P. Baradat 著。政治意識型態與近代思潮（Political ideologies: Their origins and impact 6th ed., 1997）。臺北市：韋伯文化。

陳益興（2000）。全國教育會議教育大辭書。取自 <http://terms.naer.edu.tw/detail/1304413/?index=3>

陳慧珊（2006）。跨文化美學的音樂詮釋－以臺灣當代作曲家之藝術觀為例。藝術學報，81，211-226。

張茂桂（2004）。多元文化論述在臺灣。教育研究月刊，117，101-106。

郭凱怡（2006）。台灣小學音樂課程標準、課程綱要與香港小學音樂科課程綱要之比較分析（未出版之碩士論文）。臺北市立教育大學音樂學系，臺北市。

彭煥勝（2009）。台灣教育的過去、現在與未來。載於彭煥勝（主編），台灣教育史（頁415-465）。高雄市：麗文。

齊力（2007）。主體性的風險--對臺灣人本主義教育的質疑。教育與社會研究，13，1-40。

甄曉蘭（2004）。課程理論與實務--解構與重建。臺北市：高等教育。

趙惠玲、楊孟蓉（2011）。臺灣高中藝術生活課程政策形塑之研究：利益關係人論述立場之分析。藝術教育研究，21，37-79。

劉英淑（1995）。國民小學音樂科新課程的精神與特色及實施之相關配合做法。研習資訊，12（5），33-40。

劉瑞華（2006）。2006臺灣藝術教育發展現況綜述。載於劉瑞華（主編），2006臺灣藝術教育年鑑（頁12-17）。臺北市：國立臺灣藝術教育館。

潘文忠、范信賢、何希慧（2013）。十二年國民基本教育課程發展建議書擬議整合型研究，總計畫期末報告（計畫編號：NAER-101-13-A-1-01-00-1-05），取自 <https://www.naer.edu.tw/files/15-1000-5260,c1158-1.php?Lang=zh-tw>

賴美鈴（1998）。光復後我國中小學音樂教育的發展。載於國立屏東師範學院主辦之「中小學音樂師資培育與音樂資訊應用發展國際學術研討會」論文集（頁65-101），屏東市：國立屏東師範學院。

- 賴美鈴（2000）。戰後初期臺灣國民學校之音樂教育－以教科書的分析為中心。載於國立臺灣師範大學歷史系主辦之「台灣社會文化變遷學術研討會」論文集（頁 369-392），臺北市：國立臺灣師範大學歷史學系。
- 賴美鈴（2011）。戰後臺灣學校音樂教育的發展：以音樂課程標準的變革為中心。載於國立臺灣藝術教育館主編之「臺灣百年來學校藝術教育發展」論文集（頁 170-189）〔CD〕。臺北市：國立臺灣藝術教育館。
- 賴美鈴（2016）。走過一甲子的台灣音樂教育：課程標準 / 綱要和教科書的演變。美育，211，32-42。
- 賴美鈴（2017）。十二年國教藝術領域音樂課程綱要解析與實施準備。載於國立臺灣師範大學音樂學系主辦之「2017 音樂教育學術研討會 -- 十二年國教音樂教學的新展望」（頁 5-7）。臺北市：中華民國音樂教育學會、國立臺灣師範大學音樂學系。
- 盧秋珍（2014）。跨文化溝通與理解教育的意義。國家教育研究院電子報，83，取自 <https://epaper.naer.edu.tw/>
- 蕭新煌（1998）。慾望城市：全球化之下東亞城市中產階級的文化風貌。載於臺北市立美術館主辦之「1998 臺北雙年展－亞洲當代藝術國際研討會」論文集（頁 13-23）。臺北市：臺北市立美術館。

外文部分

- Althusser, L. (1998). Ideology and ideological state apparatuses. In J. Rivkin & M. Ryan (Eds.), *Literary theory, an anthology* (pp.294-304). Malden: Blackwell.
- Axtamn, R. (1997). Collective identity and the democratic nation-state in the age of globalization . In A. Cvetkovich & D. Kellner (Eds.), *Articulating the global and the local: Globalization and cultural studies*. Boulder: Westview Press.
- Bazzul, J. (2016) . *Ethics and science education: How subjectivity matters, springer briefs in Education*. Retrieved from https://www.springer.com/cda/content/document/cda_downloaddocument/9783319391304-c2.pdf?SGWID=0-0-45-1565880-p179985839
- Bogdan, R. C., & Biklen, S. K. (2007). *Qualitative research for education: An introduction to theories and methods* (5th ed.). Boston: Allyn and Bacon.
- Cope, J. (2018). *Constructions of neoliberal hegemony: An ideology critique and critical discourse analysis of neoliberalism in the late 20th century*. Retrieved from <http://eprints.keele.ac.uk/5434/1/CopePhD2018.pdf>.
- Corson, D. (2000). Emancipatory leadership. *International Journal of Leadership in Education*, 3(2), 93-120.
- Fairclough, N. (1989). *Language and power*. London: Longman.
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change*. Cambridge, England: Polity Press.
- Fairclough, N. (1993). Critical discourse analysis and the marketization of public discourse. *Discourse and Society* , 4(2), 133-168.
- Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis: The critical study of language*. New York, NY: Longman.
- Fairclough, N., & Wodak, R. (1997). Critical discourse analysis. In T. A. van Dijk(Eds.), *Discourse as social interaction*. London: SAGE.
- Fairclough, N. (2001). The discourse of new labour: Critical discourse analysis. In M. Wetherell, S. Taylor & S. Yates (Eds.), *Discourse as data : A guide for analysis*. London Thousand Oaks : Sage Publications.
- Fairclough, N. (2002a). Critical discourse analysis as a method in social scientific research. In R. Wodak & M. Meyer (Eds.), *Methods of critical discourse analysis*(pp.121-138). London: SAGE.

- Fairclough, N. (2002b). Discourse as social practice. In M. Toolan (Ed.), *Critical discourse analysis: Critical concepts in linguistics (Volume II)*. New York, NY: Routledge.
- Fairclough, N., Jessop, R. & Sayer, A. (2004). Critical realism and semiosis. In J. Joseph, & J. Roberts, (ed.), *Realism discourse and deconstruction*. London: Routledge.
- Foucault, M. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews & other writings 1972-1977*. (edited by Gordon Colin). New York, NY: Pantheon Books.
- Gee, J. P. (2005). *An introduction to discourse analysis theory and method*(2nd ed.). New York, NY: Routledge.
- Giroux, H. (1997). *Pedagogy and the politics of hope: Theory, culture, and schooling*. USA: Westview Press.
- Green, A. (1997). *Education, globalization and the nation state*. London: Macmillan.
- Jäger, S. (2002). Discourse and knowledge: Theoretical and methodological aspects of a critical discourse and dispositive analysis. In R. Wodak & M. Meyer (Eds.), *Methods of critical discourse analysis*(pp.32-62). London: Sage.
- Kellner, D. (2000). Globalization and social movements: Lessons for critical theory and pedagogy. In N. C. Burbules & C. A. Torres (Eds.), *Globalization and education: Critical perspectives*. London: Routledge.
- Lather, P. (1993). Fertile obsessions: Validity after poststructuralism. *Sociological Quarterly*, 34(4), 673–93.
- Lincoln, Y. S., & Guba, E. G. (1985). *Naturalistic inquiry*. London: Sage.
- Lincoln, Y. S., & Guba, E. G. (1994). Competing paradigms in qualitative research. In N.K. Denzin and Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (pp. 105-117). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Meyer, M. (2002). Between theory, method, and politics: Positioning of the approaches to CDA. In R.Wodak & M. Meyer (Eds.), *Methods of critical discourse analysis* (pp. 14-31). London: Sage.
- Petersen, G. A. (2005). “*Factors contributing to Arizona elementary general music teachers’ attitudes and practices regarding multicultural music education.*” Doctoral diss., University of Arizona.
- Pinar, W. F. (2005). Complicated conversation: Occasion for “intellectual breakthrough” in the internationalization of curriculum studies. *Journal of Curriculum Studies*, 1(1), 1-26.

- Popkewitz, T. S. (1991). *A political sociology of educational reform: Power/Knowledge in teaching, teacher education, and research*. New York, NY: Teacher College Press.
- Popkewitz, T. S. (2000). Rethinking decentralization and the state/civil society distinction: the state as a problematic of governing. In T. S. Popkewitz, (Ed.), *Educational knowledge* (pp.173-199). Albany: State University of New York press.
- Rogers, R. (2004) . *An Introduction to critical discourse analysis in education*. London: Lawrence Erlbaum Associates.
- Saukko, P. (2003). *Doing research in cultural studies: An introduction to classical and new methodological approaches*. London: Sage.
- van Leeuwen, T. (1993). Genre and field in critical discourse analysis: A synopsis. *Discourse and Society*, 4, 193-223.

「關渡音樂學刊」徵稿細則

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

一、緣起

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

二、徵稿內容

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

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

三、投稿規定

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

- (三) 須附中英文摘要與關鍵詞；中英文摘要字數以 300 字以內為原則，關鍵詞則各以五個為限。
- (四) 書評請於文首註明被評介著作之書名、作者（或編譯者）、出版地、出版者、出版年期、版次、頁數及定價。
- (五) 譯稿請附寄原作，並註明原作之名稱、作者及出版時地。
- (六) 稿件需以 A4 尺寸電子檔交稿 (MS Word 及 PDF 檔)，檔名請用文章標題 (可簡化)，檔名與全文中請勿註明作者姓名。圖表照片等影像檔 (包含譜例掃描) 的解析度必須達到 300dpi。
- (七) 來稿請另附作者簡歷，內容以最高學歷、重要經歷、現職、研究領域或代表著作等項目，並以文章敘述的方式書寫，字數在 300 字以內。

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

- (一) 文稿一律橫向排列，並註明頁碼。內文 12P 新細明體，左右對齊；封面及各級標題為標楷體，題目 20P，主標題 16P，次標題 14P，其餘類推。
- (二) 論文首頁須附中英文題目，並附中英文摘要與關鍵詞 (置於正文之前)。
- (三) 標題編號：
文章標題層次統一如下
壹、
一、
 (一)
 1.
 (1)
 ①
 A
 a
- (四) 圖版、插圖及表格：
 - 1. 圖表名的位置：圖名、圖註在圖下方；表名在表上方，表註在表下方。
 - 2. 圖表寫法：圖 1，圖 1-1；表 1，表 1-1。
- (五) 圖表製作必須清晰，圖表中所有字體以打字體完稿，並附有明顯的編號、標題及出典說明，否則不予受理。

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

五、投稿辦法

- (一) 請於音樂學院網站上的《關渡音樂學刊》一欄下載「投稿資料表」(含中文題目、摘要及作者基本資料) (<http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege/>)，於截止日前(2月底或9月15日)以 email 傳至 schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 關渡音樂學刊編輯委員會收。
- (二) 請備齊 1. 全文電子檔 (PDF 檔及 WORD 檔各一份，含中英文摘要、關鍵字)、2. 著作財產權授權同意書 (請另寄紙本)，及 3. 作者簡歷 (2, 3 項請於上述網站下載) 等，於全文截稿日前 (3 月底或 10 月 15 日) 以 email 傳至 schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 關渡音樂學刊編輯委員會收；或用光碟片寄至「關渡音樂學刊編輯小組」收 (請註明「關渡音樂學刊」論文稿件)，地址如 (四)。
- (三) 投稿請務必自留檔案。
- (四) 受稿及聯絡處：
11201 台北市北投區學園路 1 號
國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」
email：schoolofmusic@music.tnua.edu.tw
電話：+886-2-2896-1000 # 3002
傳真：+886-2-2893-8856

六、審稿與刊登

- (一) 所有投稿論文需經「學刊編輯委員會」推薦之各領域專門審查者評鑑通過，並經編委會正式決議通過後始得登載。審查基準以 1. 原創性 2. 前瞻性 3. 發展性 4. 理解性等為原則。
- (二) 審查結果分為：「極力推薦」、「推薦，建議稍作修改」、「大幅修改後再議」（視再審結果而定）、「不予推薦」四項，再經本刊編輯委員會複審通過後，始得刊登。不論審查結果為何，均會通知投稿者。
- (三) 本刊編輯委員會對稿件有刪改權，如作者不願刪改內容，請事先說明。
- (四) 本刊物採用稿件恕不另支稿酬，於出版後酌贈當期學刊三份、抽印本二十五份。

七、出刊及投稿期限

本學刊為半年刊，每年 1 月與 7 月出刊。

1 月出刊：「投稿資料表」截止日期為 9 月底，全文截止日期為 10 月底。

7 月出刊：「投稿資料表」截止日期為 2 月底，全文截止日期為 3 月底。

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

國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》投稿資料表

投稿者填寫欄（本表為日後聯絡、送審、出版之重要依據，請以正楷詳細填寫）				
論文名稱 (中英文)	中 文			
	英 文			
作 者	中 文		英 文	
通訊方式	地 址			
	電 話		E-mail	
	手 機		Fax	
中文摘要 (約300字) 或英文摘要				
文章分類 (請勾選)	<input type="checkbox"/> 音樂學術論著 <input type="checkbox"/> 當代音樂論述 <input type="checkbox"/> 音樂理論 <input type="checkbox"/> 譯萃或其他 <input type="checkbox"/> 表演詮釋 <input type="checkbox"/> 影音資料、書評、樂評			
預計字數 (請勾選)	<input type="checkbox"/> 6,000 <input type="checkbox"/> 10,000 <input type="checkbox"/> 20,000			
報名程序：請將報名表(內含中文摘要)以email或郵寄至「關渡音樂學刊編輯小組」（請註明：「關渡音樂學刊」報名表） Email: schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 郵寄地址：11201 台北市北投區學園路1號 國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」 電 話：+886-2-2896-1000 # 3002 傳 真：+886-2-2893-8856				
編輯小組填寫欄（投稿者免填）				
論文編號			受稿日期	
專門評審委員			推薦評審者	

i兩個以上作者時，依對論文貢獻程度順序排列，在姓名後以*,**,***記號區別之。

著作財產權授權同意書

本人 _____ 同意

論文名稱：

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

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

本同意書為非專屬授權，本人對本著作擁有著作權。

此致

國立臺北藝術大學

立同意書人：

(請簽名)

身份證字號：

戶籍地址：

通信地址：

電 話：

傳 真：

E-mail：

中 華 民 國

年

月

日

關渡音樂學刊第 28 期

Kuandu Music Journal, No.28

發行者 蘇顯達

編輯者 音樂學院學術研究與出版編輯委員會

出版者 國立臺北藝術大學音樂學院

11201 臺北市北投區學園路 1 號

電話：02-2896-1000 轉 3002

傳真：02-2893-8856

主編 馬定一

執行編輯 楊懷玉

英文諮詢 陳怡真

封面題字 張清治

封面設計 蘇唯鈞

排版 日日昌科技印刷有限公司

印刷 日日昌科技印刷有限公司

國內售價 400 元

Dean

SU, Shien-Ta

Editor

Editorial Committee of Kuandu Music Journal

Publisher

School of Music, Taipei National University of the Arts

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

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

Fax : +886-2-2893-8856

Editor in Chief

MA, Ting-Yi

Executive Editor

YANG, Huai-Yu

English consultant

CHEN, Yi-Chen

Title Calligrapher

CHANG, Ching-Chih

Cover Design

SU, Wei-Jun

Typeset

Nisshin Chang Technology Printing Co., Ltd.

Printer

Nisshin Chang Technology Printing Co., Ltd.

Price

NT\$ 400

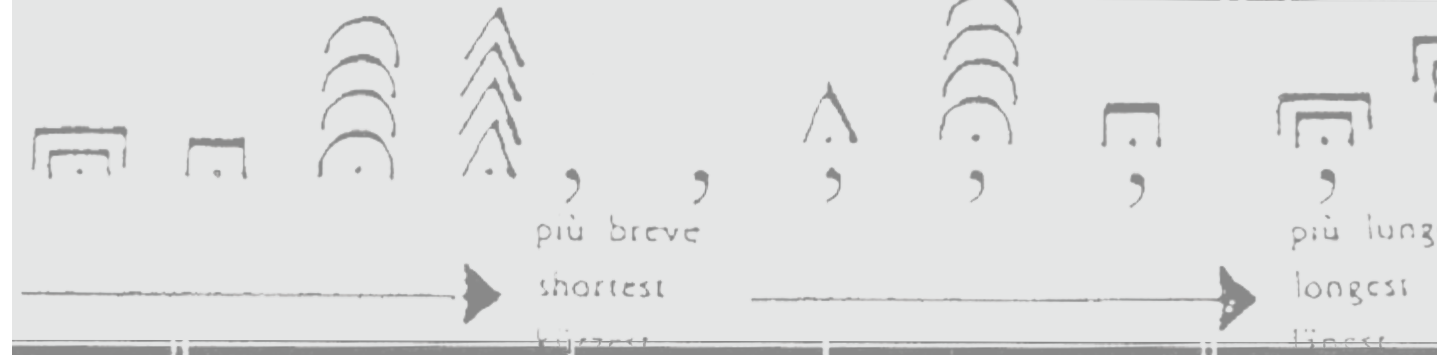
版權所有 翻印必究

2018 年 9 月

Copyright ©2018 by School of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC.

ISSN 1814-1889

Handwritten musical score for voice and piano. The top staff shows a vocal line with notes and slurs. The bottom staff shows piano accompaniment with chords and dynamics. Handwritten annotations include '3', '4', 'p < sf', '4 1/2', '3-5', 'mp', 'JOTTO VOCE', 'ARLW', 'MOMMIE', 'Nonnulo', and '120'.



Handwritten musical score for piano. The top staff shows piano accompaniment with chords and dynamics. Handwritten annotations include 'AL PONTE', 'ppp', '60', 'NORM', 'PONTE', and '120'.