


# 闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

汪玄題 



**POST-後花園**

樂 JOOJOY 2020 關渡藝術節

科技與音樂跨域實驗劇場  
Technology and Music  
Transdisciplinary Experimental Theatre

演出日期  
**2020.10.10**  
Sat. 14:30 19:30

**2020.10.11**  
Sun. 14:30 17:00

國立臺北藝術大學  
Experimental Theatre

售票資訊 | <https://reurl.cc/j51L0L>  
Price | NTD.500

藝術指導 | 王俊傑 王連展  
音樂指導 | 吳思聰 陳立立  
藝術與音樂顧問 | 讓·喬瓦里


Artistic Directors | Jun-Jieh Wang, Lien-Cheng Wang  
Music Directors | Shih-San Wu, Lily Chen  
Artistic Adviser | Jean Geoffroy

主辦 | 國立臺北藝術大學音樂學系 新媒體藝術學系  
協辦 | 法國里昂國立高等音樂舞蹈學院 法國LISiLog藝術創新與傳播中心

Organizers | Dept. of Music, Dept. of New Media Art, TNUA  
Co-Organizers | Conservatoire national supérieur de Lyon musique et de danse de Lyon  
LISiLog Artistic Innovation & Transmission

# 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** 車焱江 國立臺北藝術大學音樂學研究所

**編輯委員** (依姓名筆畫排列)

王美珠 國立臺北藝術大學音樂學研究所 (校外委員)

王望舒 國立臺灣師範大學音樂學系 (校外委員)

李秀琴 國立臺北藝術大學傳統音樂學系 (校外委員)

李葭儀 國立臺北藝術大學音樂學系

徐玫玲 輔仁大學音樂學系 (校外委員)

梁正一 國立臺北藝術大學傳統音樂學系

蔡凌蕙 國立臺北藝術大學傳統音樂學系

盧文雅 國立臺北藝術大學音樂學研究所

薛志璋 國立臺北藝術大學音樂學系

顏綠芬 國立臺北藝術大學音樂學研究所 (校外委員)

嚴福榮 東吳大學音樂學系 (校外委員)

## Kuandu Music Journal

### Editor in Chief

CHE, Yan-Jiang Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts

### Editorial Committee

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

WANG, Wang-Sue Department of Music, National Taiwan Normal University

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

LEE, Chia-Yi Department of Music, Taipei National University of the Arts

SHYU, Mei-Ling Department of Music, Fu Jen Catholic University

LIANG, Jeng-I Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts

TSAI, Ling-Huei Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts

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

HSUEH, Chih-Chang Department of Music, Taipei National University of the Arts

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

YIM, Fuk-Wing Department of Music, Soochow University

## 主編序

《關渡音樂學刊》第三十二期於 2020 年下半年啟動徵稿、審稿作業之後，原本一切尚稱順利，2020 年底召開編輯委員會亦順利通過本刊出刊門檻。然而，就在啟動本期出刊之編輯工作後不久，迎面而來的竟是 2021 年多項重大天災人禍：不僅缺水、停電，還遇上 COVID-19 境外移入臺灣疫情大爆發。值此嚴峻時刻，為了防堵傳染疫情進一步擴散蔓延，臺灣的各級院校紛紛決定關閉校園，停止實體課程，改為線上教學模式；不僅教育界顯現恐慌心態，臺北與新北二直轄市甚至率先宣布進入三級警戒狀態，幾近半封城狀態，各行各業行動受限，可想而知這對於本刊的編輯排版工作造成諸多不便。即使主編心急如焚，終究還是延誤了本刊出版進度，內心深感遺憾與愧疚。惟懇請各界學者方家與長官諒察，繼續支持《關渡音樂學刊》以及下一期接棒主編的李秀琴老師，讓本刊能永續發展、茁壯成長。

本期感謝多位學界作者賜稿，讓我們得以歷經嚴格審稿篩選後，通過出刊門檻。除了未及趕上前一期刊登時間的林丰弈論文〈以亨德密特兩個《畫家馬蒂斯》探討 1930 年代德國政治與音樂關聯〉已順利修改完成且放入本期刊登之外，徵稿期間共獲得五篇論文，經過審稿後共有二篇「修改後刊登」，分別是資深音樂學者韓國鑽的美國文學與音樂研究專文〈《冷山》小說和電影中的美國民間音樂 DNA〉，以及聲樂家范婷玉的中文藝術歌曲研究論文〈音樂、文學與女性形象：以痙弦詩譜寫的游昌發藝術歌曲為例〉，其中含括電影配樂、民族音樂研究、音樂與文學、音樂與性別等多項跨域研究主題，成果豐富。另三篇由於審稿結果「修改後再議」，作者們趕不及修文後再送審查，因而成為本期遺珠，也使得本期論文接受率僅四成。

2020 年北藝大音樂系與新媒系聯合創製跨域展演節目《後花園：科技與音樂跨域實驗劇場》，獲得教育部「高教深耕」計畫經費挹注，成為藝文界的關注話題。特別感謝音樂系陳立立老師不吝提供報導專文，從創作理念到製作過程，細數作者參與該節目製演過程歷經一年的觀察與感想。節目演出後，主編看到作曲家羅芳偉發表精闢的個人觀後感，便鼓起勇氣邀約評論文稿，得到立即慨然應允的回訊，著實感謝賜文，讓這次的《後花園》展演專題可以涵蓋從報導到評論的多重面向觀點。

最後，編輯小組感謝審稿委員、編輯委員的嚴謹用心，給予我們諸多寶貴意見和專業支援。不論是編輯或出刊過程，感謝音樂學院蘇顯達院長、音樂系盧文雅主任、傳音系蔡凌蕙主任的耐心和多方支持，還有本院秘書楊懷玉的大力協助，讓本刊得以順利出刊。與主編有

多年同門師兄弟革命情感的編輯助理勝安，從上期到本期出刊期間隨時準備待命上工的高度配合，還有音樂學院邦恩莎（Sarah Barnes）老師協助英文摘要審訂，讓本期歷經諸多波折後仍能順利出刊，感謝他們無私的奉獻，主編銘感五內。最後願《關渡音樂學刊》能再接再厲，成為音樂學術研究成果斐然的佳美之地。

《關渡音樂學刊》第三十二期主編  
車炎江 謹識

## 《關渡音樂學刊》第三十二期

### 目錄

主編序..... 車炎江.....iii

#### 論文

《冷山》小說和電影中的美國民間音樂 DNA..... 韓國鑽..... 1

音樂、文學與女性形象：以痙弦詩譜寫的游昌發藝術歌曲為例..... 范婷玉.....23

以亨德密特的兩個《畫家馬蒂斯》探討 1930 年代德國政治與音樂關聯..... 林丰弈.....49

#### 活動報導

跨域創作的探索、反思與想像：

談《後花園：科技與音樂跨域實驗劇場》製作..... 陳立立.....81

#### 展演評論

《後花園：科技與音樂跨域實驗劇場》：一段旁觀者的心得與獨白..... 羅芳偉.....91

「關渡音樂學刊」徵稿細則 .....95

## Contents

Preface.....CHE, Yan-Jiang..... iii

### Articles

The DNA of American Folk Music in the Novel and Movie of "Cold Mountain"  
.....HAN, Kuo-Huang.....1

Music, Literature and Feminine Image: A Primary Study in Art Songs of Composer Cfa Yiu and  
Poet Ya Hsien.....FAN, Ting-Yu.....23

Paul Hindemith's Two *Mathis der Maler*: A Study on the Connection between the Political  
Environment and the Music of Germany in the 1930s.....LIN, Feng-Yi.....49

### Report

Exploration, Reflection, and Imagination of Transdisciplinary Creation: On "Post-Garden: A  
Transdisciplinary Experimental Theater of Technology and Music".....CHEN, Lily ..... 81

### Review

A Spectator's Monologue on "Post-Garden: A Transdisciplinary Experimental Theater of  
Technology and Music".....LUO, Fang-Wei.....91

"Kuandu Music Journal" Call for Papers.....95

# 《冷山》小說和電影中的美國民間音樂 DNA

## 韓國鑽

美國北伊利諾大學退休教授

### 摘要

《冷山》是作家查爾斯·弗雷澤（Charles Frazier）以美國南北戰爭為時代背景的獲獎小說。1997 年出版之後，引起了學術界和影劇界的關注，甚至於舉辦專題討論會，並被拍攝成電影（2003）和改編為歌劇（2015）。故事描述北卡羅萊納州西部阿帕拉契山脈的冷山區人民受戰爭的影響，以及男主角千辛萬苦回家的過程。書中的描述和電影的配合都充滿了民間音樂。電影用作配樂的《神聖豎琴》形狀音符無伴奏合唱尤其引起了廣泛的讚賞。本文研究小說中所顯示音樂在山區人生活中的重要地位，和電影如何配合這些音樂於劇情，以證驗英國學者夏普（Cecil Sharp, 1859-1924）在 20 世紀初所說山區人「唱歌幾乎和說話一樣普及」。

**關鍵詞：**《冷山》、查爾斯·弗雷澤、《神聖豎琴》、形狀音符、阿帕拉契音樂文化



# The DNA of American Folk Music in the Novel and Movie of "Cold Mountain"

**HAN, Kuo-Huang**

Professor Emeritus, Northern Illinois University

## **Abstract**

*Cold Mountain* is an award-winning novel by Charles Frazier which uses the American Civil War as the historical background. After its publication in 1997, it generated much interest among scholarly and movie circles, including a roundtable discussion. The novel, set in the Cold Mountain area of the Appalachian Mountains in western North Carolina, became the subject of a movie (2003) and a new opera (2015). The story depicts the suffering of the people as a result of the war and the difficulty of the male character's return trip from the war. There are numerous references of folk music in the book and much use of folk music in the movie. The introduction of *Sacred Harp* shape-note a cappella singing in the film has generated great interest among the public. This research studies how folk music is reflected in the life of the mountain people in the novel and how it is adapted into the movie, confirming English scholar Cecil Sharp's (1859-1924) remark in the early 20th century that to the mountaineers "singing was as common and almost as universal a practice as speaking."

**Keywords:** *Cold Mountain*, Charles Frazier, *Sacred Harp*, shape-notes, Appalachian music culture

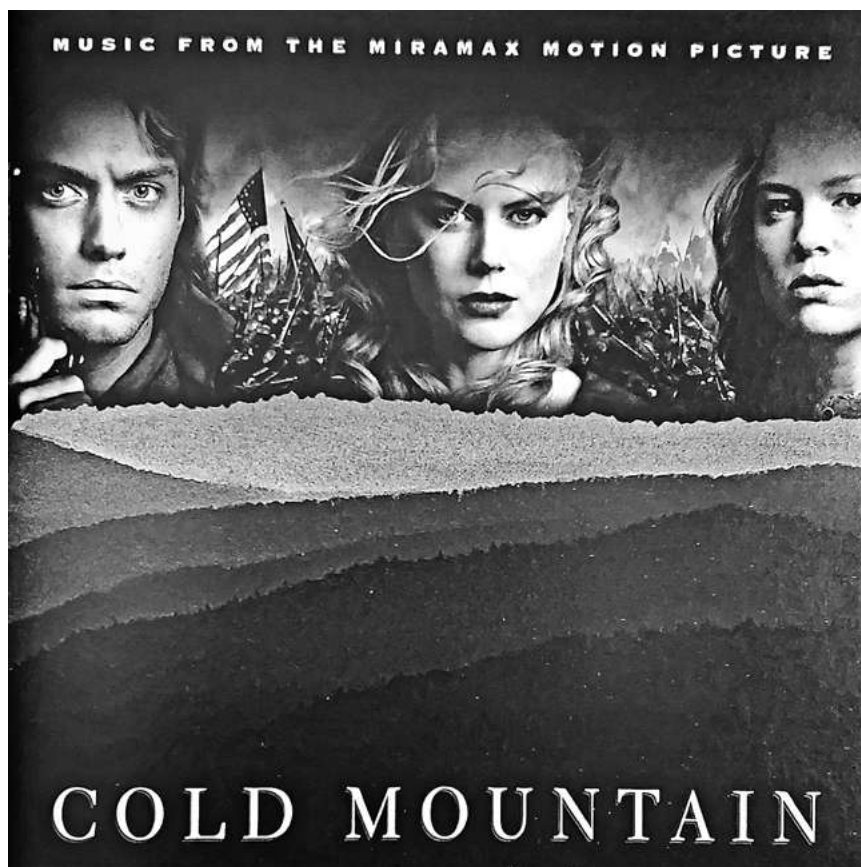


圖 1：《冷山》原聲唱片封面。徐宛中攝。

## 一、開篇

「人問寒山道，寒山路不通」（寒山子）

不知是因緣際會還是牽強附會，唐朝獨特詩人寒山子的這一詩句，被美國小說家查爾斯·弗雷澤（Charles Frazier, b. 1950）用於他 1997 年的小說《冷山》（*Cold Mountain*）封面內頁作為引句之一：“Men ask the way to Cold Mountain. Cold Mountain: there's no through trail.”（Gary Snyder 英譯）。<sup>1</sup>

這一本以美國南北戰爭為時代背景的小說，以北卡羅萊那州西部的冷山作為故事中心地

---

<sup>1</sup> Gary Snyder, *Riprap and Cold Mountain Poems* (San Francisco, CA: Four Seasons Foundation, 1965 /1958), 42.

點。作者是北卡州人（以下用此稱呼該州），生長於接近山區的阿什維爾市（Asheville）。他依據家族流傳下來的先輩英曼（W. P. Inman）的故事，配合史料的查詢和實地的觀察，費時七年完成這部處女作，一鳴驚人。出版不久就榮獲國家圖書小說獎（National Book Award in Fiction）和蘇·考夫曼獎（Sue Kaufman Prize），售出四百萬本，並在《紐約時報》最暢銷書排行連續 61 週之久。2003 年，該故事被改編和拍攝為電影；預先錄音的原聲唱片也在同一年出品（圖 1）。2004 年 11 月 27 日，相關的編導、演員和音樂家們，假加州大學洛杉磯校區羅斯廳（Royce Hall）舉辦一場別開生面的「《冷山》的語文與音樂會」（*The Words and Music of "Cold Mountain"*），包括訪問導演、朗誦小說片段和演唱。<sup>2</sup> 2015 年它則被改編和創作為歌劇。<sup>3</sup> 2017 年慶祝出版 20 週年時，小說再版。

寒山子的思想曾經影響過 1960 年代美國的嬉皮運動，但為何和這本小說故事的愛情主題和戰亂悲劇掛鉤，值得更深入去探討。學術界和影評界連篇累牘探討和評價，甚至於舉辦專場的圓桌會議。<sup>4</sup> 書中情節有不少反映出山地居民對他們本土民間音樂的愛好，電影則頗為有機地配合顯現出來，加上相關的唱片頗受歡迎，值得從音樂的角度來討論。著名的民間音樂家和收集者（也是電影的音樂副製作人）約翰·可恩（John Cohen, 1932-2019）認為這些 1860 年代的山區音樂（正確年代存疑）實際上是目前流行的鄉村音樂、藍調、民謠和福音歌的前身，因此稱之為「十九世紀美國音樂的 DNA」（sort of the 19th century DNA of American music）。<sup>5</sup> 這正是本文要側重的重點，不過文題加上「民間」二字，以免和傳統的美國古典音樂混淆。

故事或電影中的冷山是真有其山。北卡州的西部是阿帕拉契山脈中南段的一部分，也是保存山地文化較多的地區。該區以大霧山（The Great Smoky Mountains）國家公園享譽世界。冷山就在其東北部，屬於巴山姆山脈區（The Balsam Mountains），海拔 6030 英尺（1840 公尺），在阿什維爾市之西 35 英里。從藍嶺公園大道（Blue Ridge Parkway）往北看得到。由於它被劃分到皮斯加國家森林區（Pisgah National Forest），所以沒有住家。小說中的冷山鎮則是虛構的。電影的最大部分是在羅馬尼亞山區拍攝的，因為經費較省，何況東歐山區原始森林保留較多；只有小部分場面在維吉尼亞州、南卡羅來納州和北卡州拍攝。

## 二、美國的《奧德賽》

《冷山》小說有數種中文譯本，皆稱《冷山》。電影則另有香港譯名《亂世情天》。為了配合影片中的音樂成分和相關唱片的樂曲，本文以原著英文小說為藍本，佐以電影劇情來探討美國民間音樂在阿帕拉契山區民間的重要份量，兼談部分特殊的樂種或樂器背景。

2 這場特別的演出現場全部收入於 *Cold Mountain* 珍藏版 DVD 的第二片。見影音資料。

3 Jennifer Higden, *Cold Mountain: An Opera in Two Acts*, libretto by Gene Scher, Santa Fe Opera. 2015 年 8 月 1 日首演。

4 "APPALJ Roundtable Discussion: 'Cold Mountain', the Film". 見參考資料：Edwin T. Arnold, etc.

5 John Cohen, "Introduction" in liner notes to CD, *Back Roads to Cold Mountain* (2004), 9.

電影《冷山》的劇本由英國名導安東尼·明格拉 (Anthony Minghella, 1954-2008) 執筆撰寫並且導演 (即獲獎名片《英國病人》或稱《英倫情人》[*English Patient*] 導演)；他本人還參與編輯所選用的音樂。主要演員有男主角英國的裘德·洛 (Jude Law, b. 1972) 飾英曼 (Inman)、女主角妮可·基嫻 (Nicole Kidman, b. 1967) 飾艾達 (Ada) 和女配角蕾妮·齊薇格 (Renée Zellweger, b. 1969) 飾露比 (Ruby)；攝影為約翰·西爾 (John Seale, b. 1942)，配樂創作為蓋布瑞·雅德 (Gabriel Yared, b. 1949)。以選擇製作電影《逃獄三王》(*O Brother, Where Art Thou?*) 民間音樂聞名的本納特 (T-Bone Burnett, b. 1948) 則擔任影片和唱片的音樂製作人。《冷山》於 2003 年聖誕節由 Miramax 電影公司推出，接著先後被提名 70 類各種獎，最顯赫的是齊薇格榮獲 2004 年第 76 屆奧斯卡、金球獎和 BAFTA (英國影視獎) 等最佳女配角大獎。她演那個吃苦耐勞又極具個性的山地婦女，佳評如潮，似乎預示了後來她主演電影《茱蒂》(*Judy*) 榮獲 2020 年第 92 屆奧斯卡最佳女主角的先聲。著名的女主角基嫻被提名但沒有獲獎，不過她在那前後幾年也獲得其他許多最佳女主角獎殊榮，例如 2003 年主演《時時刻刻》(*The Hour*) 獲第 75 屆奧斯卡最佳女主角獎。再者，同一屆 (2004) 正是《指環王：王者歸來》(*The Lord of the Rings: The Return of the King*) 參與競爭而囊獲了不少大獎，的確是其他入圍者的勁敵。

電影和小說的故事在細節上有不少出入。中心主題是敘述南北戰爭 (1861-1865) 期間南方北卡州青年英曼負傷，深深領略到戰爭之殘酷，更懷疑為何而戰。他在醫院中收到情人艾達的許多來信，決定冒險逃脫軍旅，獨自徒步回家。此行翻山越嶺，千辛萬苦，曲折離奇。他相繼遇到要搶劫的鄉民 (電影缺)、要溺斃懷孕非裔女僕的放縱牧師，但被他阻擋、吉普賽人和雜技團 (電影缺)、再逢牧師之後雙雙遇到黑心客棧老闆，把他們出賣給抓逃兵的兇惡家鄉保安隊 (Home Guard)、和其他被逮捕者被殺 (電影是遇到北軍巡邏隊)，二度受傷卻僥倖未死，被一個路過的奴隸救起 (電影是被蓄羊老婦救起)、由獨居山上的神秘蓄羊老婦人瑪蒂 (Maddy [Eileen Atkins, b. 1934 飾]) 以草藥救活、再度上路時在大雨中過宿於年輕寡婦莎拉 (Sara [Natalie Portman, b. 1981 飾]) 和幼子的小屋，次日阻擋和殲滅了三個來欺凌和搶劫的北軍等等。由於回程有那麼多想不到的波折，都沒有改變他回家的堅定決心，有如古希臘詩人荷馬 (Homer) 的長詩《奧德賽》主角的艱難歸途，所以被稱為「美國的奧德賽」 (American Odyssey)。<sup>6</sup> 著者在一次廣播電台的訪問中也說他在撰寫的過程中，桌上一直擺著一本《奧德賽》。<sup>7</sup>

而在冷山鎮的艾達則遇到一連串預料不到的困境。她的母親早逝，身為牧師的父親為了養病，從南卡羅來納州的大城查爾斯頓 (Charleston) 搬到北卡州空氣清新的山區，也有心在偏遠之地佈道。不幸他不久就去世，留下嬌生慣養的獨生女，善詩書與繪畫又能彈鋼琴，

6 James Polk, "American Odyssey," *New York Times Book Review*, Sec.7, p. 14, July 13, 1997, accessed August 31, 2020, <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/07/13/reviews/970713.13polklt.html>.

7 Meridee Duddleston, "'Cold Mountain' Author Charles Frazier on His Book and Its Reincarnations," *WRTI* (Temple University), February 8, 2016, accessed September 25, 2020, <https://www.wrti.org/post/cold-mountain-author-charles-frazier-his-book-and-its-reincarnations>.

卻不諳經營農莊。戰爭爆發後積蓄凍結，工人離去，還好鄰居太太莎莉（Sally [Kathy Baker, b. 1950 飾]）介紹一個單身年輕山地婦女露比來幫忙，並且教她許多山地生存的常識。但是英曼生死未明，使她度日如年。除了家務和農場的負擔，她還要應付保安隊長的騷擾。後者蠻橫鄉里，還凌遲鄰居莎莉和殺害她的先生和逃回家的兒子們。最後英曼終於蹣跚而歸，甜蜜的團聚卻非常短暫。凶狠的保安隊發現回鄉的英曼，圍繞著他們和露比。英曼雖然將他們個個殲滅，自己也不幸犧牲。許多讀者對於這樣的結局十分不能諒解。在一次訪問中，作者說自己也因此掙扎多時，最後還是不迎合好萊塢的慣例。因為根據傳說和歷史資料，英曼的確是回鄉之後在和保安隊爭鬥時犧牲的。<sup>8</sup>

書的短短尾章起了一個特殊的標題〈1874 年 10 月〉。這時英曼已經去世九年，他和艾達的女兒也九歲了。十月天應是盛秋彩色繽紛，但電影改為復活節（經常在四月，似乎有復活的含義），鏡頭裡農莊從白雪皚皚的寒冬轉到青草遍地，綿羊成群的春日。農莊大樹下的餐桌排了八份餐具給艾達和女兒、露比和喬治亞（Georgia；傑克·懷特 [Jack White, b. 1975] 飾），他和露比結婚並生了兩個男孩（電影改為二女孩）、露比的爸爸斯托布羅·提維斯（Stobrod Thewes [Brendan Gleeson, b. 1955 飾]）和鄰居太太莎莉，正是冷山鎮大戰之後和故事相關的僥倖留存者和戰後新一代生生不息的象徵。老爸不免拉提琴（fiddle）慶祝並和大家愉快地合唱〈巍巍高山〉（*Great High Mountain*）。小說則敘述他脫下帽子，莊嚴地唱一首福音聖歌〈天使團隊〉（*Angel Band*），女孩在他背後加入合唱副歌，歌聲清脆而高亢：「用你的雪白雙翼帶我遠離高飛」（*Bear me away on your snowy wings*）。（頁 448；小說頁數，以下同）

### 三、三個流浪樂人的角色

特別要提出的是故事中有三個和音樂相關的配角，即斯托布羅（只用名字稱呼）、胖哥樂（Pangle，伊森·蘇普利 [Ethan Suplee, b. 1976] 飾）和喬治亞。斯托布羅演員演露比的爸爸十分傳神，一個酗酒浪蕩，以拉提琴著名，也是逃兵的流浪漢。他本身是愛爾蘭著名的導演和演員。胖哥樂是有點癡呆的年輕人，心地善良，奏斑鳩琴（banjo），老少一對；後來加入年輕的喬治亞，奏曼陀林。飾演這第三個角色的傑克·懷特是十分著名的搖滾樂和民間音樂家，在原聲唱片中很多歌曲都由他主唱。<sup>9</sup>他們三個哥兒們到處流浪，也常到艾達家飽食一頓。不幸在山中被保安隊遇到，被要求為他們奏唱之後卻被殺害。斯托布羅重傷，後來被女兒救活。喬治亞因為吃壞肚子，事先離群嘔吐，免於一難。

書中有相當多描述斯托布羅這個特殊角色的地方，例如他自己製作提琴、獵取響尾蛇的

8 Susan Ketchin, "An Interview with Charles Frazier, the author of *Cold Mountain*," *The Journal of Southern Religion* 10 (January 22, 2000), accessed September 13, 2020, <http://jsr.fsu.edu/Volume10/Ketchin.htm>.

9 傑克·懷特年輕時是搖滾樂二重奏團「白線條」（*White Strips*）的主角，後來主要以鄉村音樂和民間音樂為業，獲得葛萊美獎，和許多重量級名家如 Loretta Lynn 和 Bob Dylan 合唱過，還和 Alicia Keys 在 007 電影《量子殺機》（*Quantum of Solace*）合唱配樂主題曲。

尾放入樂器、開始只會六首曲子，被強迫即興演奏而發明新曲，還即興出「恐怖和可怕的弗里吉安調式」（Phrygian mode）（頁 294）、在酒吧聽非裔樂師的演奏而學習等等。他感受到非裔音樂表達出他們生活中的慾望和恐懼，但卻很自傲和堅強。因而回顧自己，驚訝地發覺音樂對他不僅只是娛樂而已，「音樂有顯現正確的意義，可以使事情井然有序，這樣生命就不會總是糾纏不清。」（What the music said was that there is a right way for things to be ordered so that life might not always be just tangle and drift but have a shape, an aim.）（頁 294-295）

#### 四、《冷山》小說和電影的音樂

對美國民間文化稍有一點常識的人，都知道阿帕拉契山中、南段是美國早期文化的寶庫，其居民最大部分來自英倫三島，尤其以蘇格蘭裔的愛爾蘭人為眾。<sup>10</sup> 他們帶來和保留的舊傳統，加上應付新環境所產生的新習俗，演變成一種獨特的內向文化。這些居民世代代為農民，教育程度低，經濟條件差，在惡劣的環境下，筆路藍縷，自力更生，自由不羈，重視榮譽，篤信宗教，又愛音樂。然而他們不懂平地人的繁文規章，經常被後者侵占土地和騙取資源，而且被塑造成小說、漫畫和影視取笑的「山巴佬」（hillbilly）形象。英國著名的歷史學者湯恩比（Arnold Toynbee, 1889-1975）甚至於稱他們為「白種野人」（white barbarians）。<sup>11</sup>

從一個清教徒的地產仲介人形容他們當初上山開拓的過程，可以反映出音樂在他們生活中的地位：

這些愛爾蘭長老會徒以康耐斯托加蓬車（Conestoga wagons）向西通過坎伯蘭峽（Cumberland Gap）挺進，到達目的地後的第一件事……是建他們的木屋和一座教堂，然後設置私酒蒸餾設備和一穀倉，在後者演奏他們那魔鬼的音樂。<sup>12</sup>

阿帕拉契山區基督教有很多教派，大多數都有唱詩和樂器伴奏，現今流行的鄉村音樂（country music）和青草音樂（bluegrass）歌曲中有很多就是從聖樂演變過來的。然而其中也有一些派別相當異常，包括作禮拜時牧師手握毒蛇，口唸「靈語」歇斯底里或昏迷過去。<sup>13</sup>

10 他們的祖先最多數源自蘇格蘭南部的農民，因時勢的改變，有過兩次幾乎是民族大遷移：17 世紀初移民到北愛爾蘭，幾代生息，百年之後，18 世紀初開始又有五次大批移民美洲，所以對他們的許多稱呼中，比較確切的正是蘇裔愛爾蘭人，其文化也不免包含了二者的因素。

11 Arnold Toynbee, *A Study of History*, abridgement of vols. 1-6 by D. C. Somervell (New York & London: Oxford University Press, 1947), 149.

12 "The first thing the Irish Presbyterians do when they progress west of the Cumberland Gap in their Conestoga wagons... is to build their cabins and a church, then set up their stills and raise a barn in which to play their devilish music." John Trew, "Appalachian's Scots-Irish Ancestry," *The Appalachians: America's First and Last Frontier*, eds. Mari-Lynn Evans, Robert Santelli, and Holly George-Warren (New York: Random House, 2004), 32.

13 美國聖靈降臨節（Pentecost）教派的一支派，依據《馬可福音》第 16 章第 17-18 節經文產生，已經有一百多年歷史：被蛇咬傷或咬死時有所聞。關於「青草音樂」（Bluegrass music）中文譯詞說明，請參見韓國鑽，〈班鳩琴：跨越時空與種族的美國樂器〉，《關渡音樂學刊》第 19 期（2014 年 1 月）：88。

而有的教派則反對音樂和舞蹈，認為那些會腐蝕人心，尤其認為舞會必備的提琴是魔鬼的樂器。<sup>14</sup> 有一個獨居高山的人除了反對音樂，還自認已經以破舊汽車的天線和上帝「直接交往」了。<sup>15</sup>

最多數的山區居民還是以喜歡音樂著名。二十世紀初英國民歌收集者夏普（Cecil J. Sharp, 1859-1924）和女助理卡佩樂斯（Maud Karpeles, 1885-1976）於 1916、1917 和 1918 年分別三度來到山區，收集了很多敘事歌謠（ballad）。他記載當時在英國，70 歲以下的人都沒有唱民歌的習俗，而來到阿帕拉契山區：

我發覺幾乎可以從所遇到的任何人，小的或是老的，獲得所求。事實上，我感覺有生以來第一次身處於一個社區裡，唱歌和說話幾乎同樣普及。<sup>16</sup>

為他唱最多的是北卡州山區溫泉鎮（Hot Springs）的簡垂太太（Mrs. Jane Gentry, 1863-1925），唱了 60 多首！現在當地樹立了一個紀念碑。<sup>17</sup> 該鎮屬於麥迪遜郡（Madison County），冷山所屬的海伍德郡（Haywood County）就在隔壁。

小說作者弗雷澤成長於阿帕拉契山區附近，自己不會彈或唱，但從小耳濡目染山區人們的音樂生活，長大之後也參加許多民間音樂節和購買唱片，所以有豐富的當地音樂文化接觸。書中提到音樂或樂器的次數有二十幾處之多，有的一筆帶過，卻也有較長的描述。特別要指出的是所提到的樂曲，很多目前還很流行（傳統曲目，但不一定是南北戰爭時期）。尤其寶貴的是書中描述的有些相關的民間習俗也都有根據可查證。

## 五、從魔鬼到天堂的民間音樂意涵

以下挑出書中和電影中和音樂相關的例子，並給予闡述（所引書頁 1997 和 2017 版皆相同）：

14 韓國鑽，〈天使之音，魔鬼之器：提琴〉，收於《韓國鑽音樂文集（四）》（臺北市：樂韻，1999），1-7。文中列舉不少現世實例和古典音樂作品。

15 記錄片 *Chase the Devil: Religious Music of the Appalachians* 中一段。見影音資料。

16 "I discovered that I could get what I wanted from pretty nearly everyone I met, young and old. In fact, I found myself for the first time in my life in a community in which singing was as common and almost as universal a practice as speaking."  
Cecil J. Sharp, *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, 2 vols, collected by Cecil J. Sharp, ed. Maud Karpeles (London. Oxford University Press, 2012/1932), vol. I: xxv.

17 *Ibid.*, xxviii.

譜例 1：形狀音符音階和唱名（依原樣另製譜）

譜例 2：形狀音符〈伊杜默雅〉（*Idumea*）樂譜

抄自《神聖豎琴》（1992年版，頁47）

大衛森（Davison；應是 Ananias Davison）1816 作曲，衛斯理（Charles Wesley）1753 年撰詞。原本為三聲部，J. W. Watson 加入中音部（Alto）  
A 小調，主旋律在第 3 行次中音部。短韻律（S.M. = short meter），即四行詩，第 1、2 和 4 行為 3 音步（trimeter），第 3 行為 4 音步（tetrameter）  
（依原樣本另製譜）

## 1. 《神聖豎琴》形狀音符無伴奏合唱

電影中啟用二首少為大眾所知的形狀音符聖樂，驚動樂壇和影界，是意料不到的豐收。這種音樂一般以一本著名的基督教聖詩《神聖豎琴》（*Sacred Harp*）來稱呼。那是 1844 年由懷特（Benjamin Franklin White, 1800-1879）編輯出版的一本聖詩的名稱，因為十分流行，也被作為這種唱法的統稱；有時又被稱為形狀音符唱法（shape-note singing），因為樂譜雖然也是五線譜，但音符用了四種形狀：三角、橢圓、方形和鑽石。音階的七個音從下往上唱 fa, sol, la, fa, sol, la, mi, fa。任何調都如此（移動 do；首調唱法），又簡稱 fasola（譜例 1&2）。這是 19 世紀開始新英格蘭（波士頓一帶）聖樂老師使用的視唱工具，用來教不會看樂譜的普羅大眾。會眾雖依聲部分四組呈方形排列，但有的男女混在一組，任何人都可以出來當指揮（單手上下揮動）。大家先以唱名 fa, so, la 唱全曲一遍才唱歌詞。早期是三聲部，後來都是四聲部，主旋律在第三行（從上往下算），即一般的次中音聲部（tenor；不要譯為男高音）。<sup>18</sup> 這種合唱從來都是無伴奏的清唱，其旋律跳動性大，和聲也不完全依照傳統法

18 根據肯塔基大學退休音樂教授，也是這種唱法的教學者榮·彭（Ron Pen），肯塔基州 Benton, Marshall County 有過女子唱最低音聲部的記錄。又，這四聲部用 treble（高音）、contralto（中音）、tenor（次中音）和



則，唱者也會上下揮手和加花，聲粗氣宏，用盡吃奶的力氣發聲。傳到阿帕拉契山區，曾經流行一時，現在還有少數教會在唱。在山區的阿拉巴馬州海納佳自由浸信會（Liberty Baptist Church, Henagar, Alabama）就以保留此傳統著名。現在這種音樂變成各地有興趣者的合唱聚會，全國都有（圖 2）。庫珀（Wilson Marion Cooper, 1850-1916）從 1902 年開始大幅修訂此歌集，包括增減曲目，變更某些曲名，並且將原來三聲部加入中音部（alto）而變成後世通行的四聲部。另外也有一種七個形狀的系統，配合音階的七音，比較沒有那麼流行。



圖 2：Sacred Harp 樂友的合唱，伊利諾州 Geneva 市 Fox Valley Folk Festival（1998 年 9 月 7 日）。韓國鑽攝。

電影開始不久，戰場大爆炸之前的「平靜」時，用艾莉森·克勞斯（Alison Krauss, b. 1971）柔聲低吟〈你將是我的真愛〉（*You Will Be My Ain True Love*）作配樂。大爆炸後兩軍肉搏撕殺的混亂場面，就運用了《神聖豎琴》無伴奏合唱〈伊杜默雅〉（*Idumea*）為配樂，驚天動地，震撼視聽！其效果不亞於管弦樂團。<sup>19</sup>

電影中另一次運用這種音樂是在冷山鎮教堂做禮拜時，會眾面對聖壇而不是分坐四方形，高唱〈我要回家〉（*I'm Going Home*）。唱到一半，男士們紛紛離座到門外談論內戰爆發的消息。

---

bass（低音）稱呼為佳。2020 年 9 月 23 日訪問。

19 伊杜默雅是古代一個地區的名稱，在現今以色列南部的內蓋夫（Negev）一帶，死海的西南。

## 2. 提琴的地位

形制上提琴就是古典音樂的小提琴，但在英文以 "fiddle" 來稱呼民間的樂器。書中二十多處提到音樂和樂器，有一半和提琴有關，包括自娛、舞蹈的伴奏、傷兵的安慰、燒傷女孩去世前的要求以及和斯托布羅相關的許多故事。小說中提到戰爭剛結束，山丘上一支提琴拉出了〈洛倫娜〉(Lorena) 曲，負傷的北軍聯邦士兵跟隨呻吟。(頁 13) 但電影中則是戰地醫院年輕南軍傷兵想聽音樂，英曼找了斯托布羅帶提琴來。書上說他才開始拉出很緩慢的〈波拿巴的撤退〉(Bonaparte's Retreat; 譜例 2)，青年說要柔情的，可以給他回憶故鄉和女友。斯托布羅就換成〈巍巍高山〉，青年不久就去世了。但電影中斯托布羅開始是拉快樂的舞曲，應邀才改為〈我是天生要死嗎?〉(Am I Born to Die?) 的前奏。英曼還沒出走前曾進城，聽到從酒吧裡傳出提琴調音和及試奏，然後慢慢引出〈奧菈李〉(Aura Lee)，時而被吱吱之音間斷(頁 21)。一個保安隊員拉提琴，簡短的樂句不斷反覆(舞曲的特徵)(頁 222-223)。英曼翻閱山羊婦人日記中回憶她年輕時參加豐收晚會，室內傳出提琴演奏著一首她十分喜愛的古曲(頁 282) 等等。

譜例 3：提琴曲《波拿巴的撤退》樂譜首句及「死人的調弦」(右上角)

肯塔基州民間藝人 Bill Stepp 演奏，Ruth Crawford Seeger 記譜；柯普蘭 Rodeo 中 Hoedown 舞曲 A 段之來源。抄自 Stephen Wade:363 (依原樣本另製譜)



提琴類是歐洲和美洲民間樂器中最為普及的樂器。阿帕拉契山區有的奏者還保留以上臂或胸部位位置架琴，因為幾乎都只用第一把位。演奏時幾乎不用顫音；最常拉短弓，有的在弓幹下端三分之一處執弓；常拉雙音(和蘇格蘭風笛的效果有關)，也會用弓擊弦作伴奏。書中就提到斯托布羅有一次就把提琴從下巴移到胸部演奏，並用弓擊弦產生節奏效果。(頁 367)

### 3. 提琴的忌諱

當放蕩牧師被英曼捉到並要揭發他的罪行時，牧師說：「我們的教會十分嚴格。我們甚至於處罰教徒們光是在家拉提琴那麼小的事情。」（Our church is strict. We have church members for as little as allowing fiddles to be played in their houses.）（頁 118）艾達說她那當牧師的父親不喜歡提琴音樂，倒不是因為這種音樂有罪，又是「魔鬼的盒子」（devil's box），而是所有的樂曲千篇一律，並且都有奇奇怪怪的曲名。（頁 336-337）在全書的尾章戰後倖存者和新一代的家庭聚會時，剛拉過提琴的斯托布羅脫下帽子說道：「雖然提琴終究是魔鬼的盒子，到處受禁其音樂，但他還是很珍惜它。」（...and the fiddle was after all the devil's box and universally prohibited from such songs. Nevertheless, he held it precious.）於是拉起提琴並要大家一起唱福音歌〈天使團隊〉。（頁 448）這些都反映了歐美社會都很重視提琴，但傳統上又視提琴為魔鬼之器。至今美國南方（尤其山區）都還如此。教堂裡電吉他和套鼓都可用，就是不用提琴。

### 4. 提琴的製作

山地交通不便，經濟又差，以現成材料自己製作樂器理所當然。書中有頗長的一段描述斯托布羅的提琴被偷之後，他如何找木材，根據印象製作出一支雕刻有蛇頭的提琴，看起來有如稀有古樂器的標本。他還花了不少時間和精力在山上尋找和捕捉響尾蛇，取下響尾，裝入琴體內。據說這樣會改善音響，發出無以倫比的聲音。（頁 290-291）他要演奏前，還把樂器舉起來搖幾下，以便確定有響聲。（頁 336）這是阿帕拉契山區的一個習俗。該區從德國原型改革而產生的有名箏類樂器叨絲瑪（dulcimer），大多數是女性在奏，有男性奏者將響尾蛇尾放入，以增強男性的雄壯效果。<sup>20</sup>

### 5. 提琴曲目豐盛

由於提琴出現了那麼多次，作者自然也提到許多提琴樂曲，其中很多是舞曲，曲式多為吉格（Jig）和里爾（reel）這兩種傳自蘇格蘭和愛爾蘭的舞曲，在英倫和北美一直到現在都很流行。書中有一段記述英曼途中遇到一個吉普賽樂師用雪茄煙盒子做的提琴吱吱地拉出了吉格和里爾舞曲。（頁 125；電影缺）許多提琴曲也是有詞的歌曲，所提到的比較著名的曲目有〈退一步馨笛〉（*Backstep Cindy*）、〈莎莉安〉（*Sally Ann*）、〈綠眼女郎〉（*Green Eye Girl*）、〈華盛頓將軍〉（*General Washington*）、〈波拿巴的撤退〉等等，大多目前都還流行。斯托布羅後來吹噓他有 900 首曲目！（頁 294）起碼他自己可以列出一連

20 Michael Murphy, *The Appalachian Dulcimer Book* (St. Clairsville, OH: Folksay Press, 1976), 12.

串 12 首古怪的曲名。(頁 337) 上列這首〈波拿巴的撤退〉可真的是名震遐邇，其內容是否描述拿破崙滑鐵盧的失敗一直是個懸案。最著名的版本是 1937 年民族音樂學者艾倫·洛馬克斯 (Alan Lomax, 1915-2002) 為國會圖書館到肯塔基州山區錄斯特普 (W. M. Stepp; 原名 William Hamilton Stepp, 1875-1957) 演奏的提琴曲。斯特普把它從進行曲的速度加快而成。此曲 1942 年被作曲家阿倫·柯普蘭 (Aaron Copland, 1900-1990) 幾乎照抄地用作他為德米勒 (Agnes de Mille, 1905-1993) 的芭蕾舞寫作的《牛仔競技》(Rodeo) 內的〈豪當舞〉(Hoedown) 樂章的 A 段 (ABA 曲式)，揚名天下！<sup>21</sup> 後來該曲又被不同的人改編採用，甚至於作牛肉廣告。再者，民間提琴的四條弦調音有的和古典音樂相同，有的不同。(歐洲 16-17 世紀也有特殊調弦之例，稱為 scordatura)。書中提到此曲調弦被稱為「死人的調弦」(dead man's tuning) (頁 367)，是民間提琴特殊調弦 (cross tuning) 的一種，即 D<sub>3</sub>-D<sub>4</sub>-A<sub>5</sub>-D<sub>5</sub> (由低到高)，有利於拉奏大量的雙弦，產生豐富的持續音。(如譜例 3)

## 6. 斑鳩琴的出現

英曼歸途遇到過一批吉普賽人和戲班，說其中有一個大塊頭黑面伊索比亞人 (Ethiopian; 黑人通稱) 大概是黑面歌舞劇 (blackface minstrel show) 演員。他彈一個類似斑鳩琴的東西，簡直可以讓死人跳舞；但是他的樂器是以葫蘆製作，而且只有一根弦。(頁 128) 斑鳩琴前身源自西非的彈撥樂器，葫蘆切半為器身，有的是僅有一弦，名稱很多，如 xalam、ngoni、konting、akonting 等等，在美洲出現的初期正是非裔根據非洲的形制創造的。

不過到了南北戰爭時期 (19 世紀中葉)，美洲的斑鳩琴已經更改許多，不再用葫蘆，也增加到五條弦 (即持續音弦)。也許此處所形容的還是老式的。<sup>22</sup> 小說後來所提的斑鳩琴是比較新式的了。例如胖哥樂用拇指彈第五弦，然後掃落到第二弦，顯得特別有自信的奇蹟。(頁 368) 他的斑鳩琴共鳴箱是以地撥鼠皮覆蓋的，(頁 367) 正是當時山區人就地取材自製樂器常見的現象。

## 7. 民間二重和三重奏

書中形容的提琴和斑鳩琴二重奏方式，在十九世紀末和二十世紀初有一段時期的確是美國民間音樂很流行的組合。電影中有一段斯托布羅 (提琴) 和胖哥樂 (斑鳩琴) 一大早在艾達和露比的窗口獻樂：二重奏〈露比的眼睛閃閃發亮〉(Ruby with the Eyes that Sparkle)，謝謝提供給他們食物和送胖哥樂大衣。不久之後是聖誕節，電影中的聖誕聚會他們二人加上喬治亞的曼陀林變成三重奏，奏唱〈聖誕節日即將過去〉(Christmas Time Will Soon Be

21 Stephen Wade, "The Route of 'Bonaparte's Retreat': From 'Fiddler Bill' Stepp to Aaron Copland," *American Music* 18, no. 4 (2000): 361-363. (柯普蘭曲的 B 段也採用其他民歌片段)

22 韓國鑽，〈斑鳩琴：跨越時空與種族的美國民間樂器〉，《關渡音樂學刊》第 19 期 (2014 年元月)：71-89。

Over)，艾達、露比和莎莉歡樂起舞。然而，他們接著奏唱出〈漂泊的異鄉人〉（*Wayfaring Stranger*），似乎在預示快樂的短暫。果然不久之後，三個難兄弟在山上森林過夜，被保安隊發覺。喬治亞吃壞肚子剛好出去嘔吐，躲在樹叢中。斯托布羅和胖哥樂二人被要求表演，嘗試了〈退一步馨笛〉和其他作品都沒成功（也許很緊張）。後來推出「死人的調弦」的〈波拿帕的撤退〉（見 5），是比較輕聲和冥想的小調，反映出內心的陰暗面（和一般所知的該曲活潑急速完全相反；另一版本）。保安隊員都聽得感動，連最兇惡的一個年輕隊員都向隊長說：「天呀！這些傢伙是聖人呢！」（*Good God, these is holy men! [sic]*）（頁 367-368；山區人的語法）但電影中沒有前述的這一段試奏，也沒奏〈波拿帕的撤退〉，而是唱奏〈我多希望我的寶寶問世〉（*I Wish My Baby Was Born*），很憂傷而動人的二重奏唱，歌詞哀述被遺棄的少女流產，還期望男友回來，連保安隊長都隨之輕聲哼唱。

## 8. 敘事歌謠、民歌和聖歌

小說中在不同的場合都提到敘事歌謠、民歌和聖歌，因為喜歡音樂的阿帕拉契山地居民，唱歌最方便，從小到老，人人會唱，女性尤其是這種音樂的傳承者。敘事歌謠來自英倫，歌詞有人物和故事，很多和貴族事蹟或超自然主題有關；民歌在此指形式上相同，但沒有人物或故事，尤其以在美國創作的。小說中有不少歌曲的例子（自己哼唱或由樂器伴奏），例如艾達在鄰居天井看倒影預測命運時，耳朵充滿著聖歌〈漂泊的異鄉人〉的一句「走過了下面這個世界，沒有勞苦、沒有病痛與危險，我邁向光明之境地」（*Traveling through this world below/ There is no sickness, no toil, nor danger/ In that bright land to which I go.*）（頁 49）；一個保安隊員在殺害了被抓的逃兵之後，唱著〈棉花眼喬〉（*Cotton Eye Joy*）並跳舞（頁 228）；英曼槍殺了欺凌莎拉和幼兒的北軍之後，不自主地哼出聖歌〈當我死去〉（*When I Die*）的一句：「對魂墓的恐懼永遠消除，當我死去我就會再生」（*The fear of the grave is removed forever/ When I die/ when I die, I'll live again.*）（頁 317）；莎拉抱著幼兒驚慌而悲痛地哼出英倫傳來的敘事歌謠〈美麗的瑪格麗特和英俊的威廉〉（*Fair Margret and Sweet William*）（編號 Child #74），<sup>23</sup> 接著又唱〈漂泊的異鄉人〉（頁 321-322）。以上這些場面在電影中都沒有；書上的最後聚餐是奏唱〈邦尼喬治坎貝爾〉（*Bonnie George Campbell*）和福音歌〈天使團隊〉（頁 448），但電影中則改用〈巍巍高山〉。

## 六、以《冷山》的原聲唱片樂曲作結論

和《冷山》相關的唱片有三張。本節以最重要的第一張的樂曲為例，討論其音樂特點，

23 哈佛大學修辭與英國文學教授查爾德（Francis James Child, 1882-1898），收集和編輯一大套《英格蘭與蘇格蘭通俗歌謠》（*The English and Scottish Popular Ballads*）分批出版，至今仍然是學術研究的經典。他主要是從文學的角度入手。長久以來都用他的名字和編號來指引各曲。例如最著名的〈芭芭拉·艾倫〉（*Barbara Allen*）是編號 Child #84。

來作為本文之結論。全張的 19 首（曲目見附錄）作品不但包括了小說和電影相關的樂曲，又加入特別為此電影創作的新的曲，還有影響較大的《神聖豎琴》宗教音樂（小說沒有）。其他二張唱片列於文後，以便作更廣泛的參考。（見視聽資料音響唱片 2 和 3）。

***Cold Mountain: Music from the Miramax Motion Picture. Sony Music & DMZ LLC*  
CK86843. (2003)**

**《冷山電影的音樂：原聲唱片》**

這一張是原聲唱片，即電影中的音樂是由這張唱片內的藝人奏唱的。其實電影還沒推出之前就錄好音，因此曲目比電影中用的還多，也許有的樂曲後來決定不用。再者，有的樂曲唱片有或電影有，而小說中卻沒有提到。唱片製作者正是著名的本納特，以選擇和製作《逃獄三王》電影和唱片的音樂享譽。全片的 19 首作品，民間音樂之外有 4 首（#15-18）是作曲家雅德創作的配樂，在不同場面以片段出現；另外則有二首專為此電影創作的，即 #4〈紅潮〉（*The Scarlet Tide*）和 #8〈你將是我的真愛〉（*You Will be My Ain True Love*）；而 #10〈永遠都不遠〉（*Never Far Away*）是懷特的新曲，歌詞完全在敘述英曼的回程和艾達的等候，等於是為此故事或電影而作的。

〈紅潮〉是英國作曲家，獲大英勳章的埃爾維斯·科斯特洛（Elvis Costello, b. 1954）和美國的本納特合作；〈你將是我的真愛〉則是流行樂壇元老史汀（Sting, b. 1951）作詞與曲。二者皆由民間音樂和鄉村音樂獲獎連連的艾莉森·克勞斯主唱。此二曲的動機在片中一些場面片段地出現，到最後片尾的製作和演員名單時才全曲出現。二曲都被提名當屆奧斯卡最佳原創曲但未獲獎，然而它們已經被民間音樂界繼承而流傳下來。

〈紅潮〉以鋼琴和大提琴伴奏。艾莉森·克勞斯主唱，副歌（refrain; chorus）由另一聲部加入和聲聲部；B 大調，緩慢的 3/4 拍，每當出現「藍調音」（blue note）的那一小節就轉成 2/4 拍然後立刻復原到 3/4 拍，特別動人。旋律抒情而哀怨，相同節奏型的伴奏和弦在鋼琴上不斷重複，幾乎貫穿全曲，大提琴則微弱地陪襯一點低音旋律。歌詞描述女主角心中的矛盾，不知道心愛的男人是否會回來；她責怪當權者挑動衝突事件，又抱怨自己為何需要他卻明知可能會再度失去他？副歌唱到：「我們會上升超越山上流下的紅潮，分別寡婦與新娘」（We'll rise above the scarlet tide / That trickles down through the mountain / And separates the widow from the bride）。可以說是一首悲情的反戰歌。

〈你將是我的真愛〉曲名的 "ain" 字是蘇格蘭語「真誠」的意思；也由艾莉森·克勞斯主唱。第二和第四段（不是副歌）由史汀自己參與加入唱和聲聲部。伴奏用到鋼琴、大提琴、小提琴、低音提琴、和叻絲瑪。E 小調，四段 19 行歌詞，每句開始都用相同的 la、do、re

三個音上升的動機，樂句也都很相似。伴奏從頭到尾則都是拖長的持續音和弦。歌詞敘述戰爭的殘酷和男主角回程的艱難，但他回鄉的信心堅定：「醫院的人也許當我陣亡，我則是去尋找我的真愛」（The infirm man may count me dead / When I've gone to find my ain true love）。

有關新舊樂曲混雜一堂，本納特有他的解釋。他說他希望「新的樂曲聽來很地道，而舊的樂曲聽來很新鮮。」（...to make the new songs sound authentic, and the old songs sound fresh.）<sup>24</sup> 是否達到這個目的，見仁見智。下面以和電影密切有關聯的這第一張唱片的傳統樂曲風格與歌詞內容作一綜合結論（曲目見附錄）：

1. 最大多數作品是主調音樂，而且五聲音階或五聲為主居多（#1、2、5、7、12、19）；這是二十世紀初以前阿帕拉契山區歌曲的傳統。伴奏大多很簡單，主、屬和下屬三個和弦。無伴奏的#13〈瑪格麗特女士〉，即〈美麗的瑪格麗特和英俊的威廉〉的版本極多，這一版是五聲多里安調式（Dorian mode），現在很少用，但在古代的敘事歌謠則很普及，肯定傳自英倫。有關此曲有許多深入的研究，其歷史可以上溯到 18 世紀初，至少有 79 個版本，可見其流行的程度。<sup>25</sup>
2. 伴奏或獨奏的樂器多為弦樂器，以提琴、斑鳩琴和曼陀林為主，因為吉他在當年還不流行。提琴佔有主宰的地位，其奏法乃至於調弦都有特點（見前文）。傳承下來，早期的鄉村音樂也是以弦樂器為主（現在加了鍵盤、套鼓等）；目前青草音樂仍然以原聲弦樂器為傲。
3. 絕大多數樂曲是歐裔白人的音樂，但 #6〈坐在世界的頂峰〉（*Sittin' on Top of the World*）是藍調（blues），原來是 1930 年代藍調樂團「密西西比酋長」（Mississippi Sheiks）的非裔藝人沃爾特·文森（Walter Vinson, 1901-1975）和朗尼·查蒙（Lonnie Chatmon, 1897-1983）的著名作品。有這一點點來映射非裔的貢獻。但書中也說斯托布羅也從非裔獲得新曲靈感。當然斑鳩琴的出現要歸功於非裔。
4. 宗教信仰是山地居民的心靈寄託，歌詞宗教內涵很濃厚，有的就是聖歌（#1、7、9、19），不是聖歌也有宗教的寓意（#2、14）。<sup>26</sup> 上天堂的主題出現在 #1、2、7、9 和 19。著名的英國宗教領袖查爾斯·衛斯理（Charles Wesley, 1707-1788）的聖詩歌詞用在 #7〈我是天生要死嗎？〉和 #19〈以杜默雅〉。<sup>27</sup> 總的來說，大多歌詞都在闡述

24 John Gerome, "Burnett Tackles Civil War Music in 'Cold Mountain' Soundtrack," *The Seattle Times*, December 20, 2003, accessed September 24, 2020, <https://archive.seattletimes.com/archive/?date=20031230&slug=coldmountain30>.

25 Bertrand Bronson, *Traditional Tunes of the Child Ballads*, vol. 2 (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1959-72), 155-188.

26 這首聖詩〈漂流的異鄉人〉（*Wayfaring Stranger*）據說源自德國，英文版十分流行。因為被用於 2019 年的得獎電影《1917》，更加著名。一本研究阿帕拉契山區音樂文化的專書也以它為書名（參考資料詳見 Ritchie and Orr 2014）。

27 這個句子是從《舊約聖經》經文演繹出來：《傳道書》第 3 章第 2 節：「生有時，死有時」。《聖經》（新舊

人生艱苦和盼望解脫，反映山地人所面臨的許多困境，至今都沒改進多少。也許把悲傷傾訴出來，以求解脫。

5. 唱腔的特點：因為是民歌或流行歌，唱者的發聲沒有經過聲樂訓練。但值得提出的是提姆·艾瑞克森（Tim Eriksen）主唱的 #7〈我是天生要死嗎？〉的唱腔就是山區敘事歌謠的傳統的唱腔：無伴奏（提琴助奏是加的）、拖長的樂句、豐富的裝飾、自由的節奏，迴腸蕩氣，動人至極。凱茜·富蘭克林（Cassie Franklin）唱 #13〈瑪格麗特女士〉的唱腔也接近此傳統。這種阿帕拉契山區保存舊文化的標本，已經消失不少了。
6. 《神聖豎琴》形狀音符歌曲的引用（#9 和 19）應該算是音樂的最大看點和聽點。小說作者弗雷澤說他第一次聽到這種音樂，以為「屋頂要衝上天而飛掉了！」（...the roof was going to lift off and sail away.）<sup>28</sup> 音樂製作者本納特第一次聽到後則說：「聽起來像是來自另一星球或是什麼東西，那麼美妙，卻又那麼奇特。」（...it sounded like something from another planet or something, so beautiful and so strange.）<sup>29</sup> 《冷山》電影和唱片的這一啟用，獲得大量的讚賞，大概會激起了更多人參與這種合唱。事實上很多大學的合唱團就表演過，但大概不會像本納特 2000 年為《逃獄三王》所選的音樂激起那麼大的旋風，唱片賣出 8 百多萬張，還榮獲第 44 屆葛萊美最佳專輯唱片獎。<sup>30</sup> 基本上，《逃獄三王》的音樂主要是二十世紀上半葉的民間和流行歌曲，已經頗為普及，而《冷山》的音樂則是二十世紀初或十九世紀的樂曲，所以才會有 DNA 之比喻。

---

約全書和合本）》（香港：聖經公會，1971）。"A time to be born, and a time to die." Ecclesiastes 3:2 (New King James Version).

28 Charles Frazier, "Comments from Charles Frazier," in *Back Roads to Cold Mountain*, CD Liner notes (2004), 2.

29 Nancy Henderson Wurst, "'Cold Mountain' Shows off Sacred Singing," *Chicago Tribune*, January 4, 2004, accessed August 9, 2020, <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2004-01-04-0401040417-story.html>.

30 韓國鎮，〈電影《逃獄三王》和美國民間音樂興趣的復甦〉，《關渡音樂學刊》第 28 期（2018 年 9 月）：61-81。



## 參考資料

### 一、文獻

- Arnold, Edwin T., Tyler Blethen, Amy Tipton Cortner, Anna Creadick, John Crutchfield, Silas House, John C. Inscoe, Gordon B. McKinney and Jack Wright. "APPALJ Roundtable Discussion: 'Cold Mountain', the Film". *Appalachian Journal* 31, no. 3/4 (SPRING/SUMMER 2004): 316-353.
- Bronson, Bertrand. *Traditional Tunes of the Child Ballads*. 4 vols. Vol. 2, 155-188. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1959-72.
- Cohen, John. "Introduction." Liner notes to CD: *Back Roads to Cold Mountain*, 4-19. 2004.
- Duddlestone, Meridee. "'Cold Mountain' Author Charles Frazier on His Book and Its Reincarnations." *WRTI* (Temple University), February 8, 2016. Accessed September 25, 2020. <https://www.wrti.org/post/cold-mountain-author-charles-frazier-his-book-and-its-reincarnations>.
- Frazier, Charles. "Comments from Charles Frazier." Liner notes to CD: *Back Roads to Cold Mountain*, 2-3. 2004.
- . *Cold Mountain*. 20th anniversary edition. New York: Grove Press, 2017/1997.
- Gerome, John. "Burnett Tackles Civil War Music in 'Cold Mountain' Soundtrack." *The Seattle Times*, December 30, 2003.
- Ketchin, Susan. "An Interview with Charles Frazier, the author of Cold Mountain." *The Journal of Southern Religion* 10 (January 22, 2000). Accessed September 13, 2020. <http://jsr.fsu.edu/Volume10/Ketchin.htm>.
- Polk, James. "American Odyssey." *New York Times Book Review*, Section 7, p. 14. July 13, 1997. Accessed August 31, 2020. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/07/13/reviews/970713.13polklt.html>.
- Ritchie, Fiona, and Doug Orr. *Wayfaring Strangers: The Musical Voyage from Scotland and Ulster to Appalachia*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 2014.

Sharp, Cecil J. *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, 2 vols. Collected by Cecil J. Sharp, and edited by Maud Karpeles. London: Oxford University Press, 2012/1932.

Snyder, Gary. *Riprap & Could Mountain Poems*. San Francisco, CA: Four Seasons Foundation, 1965/1958.

Toynbee, Arnold. *A Study of History*. Abridgement of Volumes 1-6 by D. S. Somervell. New York & London: Oxford University Press, 1947.

Wade, Stephen. "The Route of 'Bonaparte's Retreat': From 'Fiddler Bill' Stepp to Aaron Copland." *American Music* 18, no. 4 (2000): 343-362.

Wurst, Nancy Henderson. "'Could Mountain' Shows off Sacred Singing." *Chicago Tribune*. January 4, 2004. Accessed August 9, 2020. <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2004-01-04-0401040417-story.html>.

韓國鑽。〈天使之音，魔鬼之器：提琴〉。《韓國鑽音樂文集（四）》，頁 1-7。臺北市：樂韻出版社，1999。文中舉出不少現世實例和古典音樂作品。

——。〈斑鳩琴：跨越時空與種族的美國民間樂器〉。《關渡音樂學刊》第 19 期（2014 年元月）：71-89。

——。〈電影《逃獄三王》和美國民間音樂興趣的復甦〉。《關渡音樂學刊》第 28 期（2018 年 9 月）：61-81。

## 二、視聽資料與樂譜

\* 電影光碟（DVD）或錄影帶（VHS Video）：

1. *Cold Mountain: Music from the Miramax Motion Picture*. DVD. Collector's Edition. Sony Music & DMZ LLC CK86843.2003.

《冷山》電影珍藏版。

2. *Chase the Devil: Religious Music of the Appalachians* (ca.1982). Produced & directed by Jeremy Marre. Shanachie Records SH 1208, 1990.

《追蹤魔鬼》，阿帕拉契山區各種教派活動的現場錄影。

## \* 音響唱片 (CD) :

1. *Cold Mountain: Music from the Miramax Motion Picture*. Sony Music & DMZ LLC CK86843. 2003.

《冷山電影的音樂：原聲唱片》見第六節和附錄。

2. *Songs from the Mountain*. Dirk Powell, Tim O'Brien, John Herrmann. Sugar Hill, SUG-CD-3952. 1998.

《來自山上的歌》，比《冷山》電影和原聲唱片還早問世。三個很有成就的民間音樂藝人讀了小說有感而邀請了幾位同行，選擇了一批和小說或山區有關聯的樂曲推出。

3. *Back Roads to Cold Mountain*. Smithsonian Folkways Recordings, 2004.

《後徑到冷山》，本納特製作，包括一本有學術性的說明書。出版者是史密森 / 民俗唱片公司 (Smithsonian Folkways Recordings)，史密森國家博物館群的其中一部門，用了珍貴的早期有歷史性的質料。

4. Jennifer Higdon. *Cold Mountain*. Opera in two acts. Pantatone PTC5186583. 2016.

《冷山》歌劇。Santa Fe Opera 2016 演出錄影。

## \* 樂譜 :

1. Jennifer Higdon. *Cold Mountain*. Piano/vocal score, version 4/16. Libretto by Gene Scheer. Philadelphia, PA: Lawdon Press, 2016.

聲樂與鋼琴版。

2. B. F. White. *Sacred Harp*. Revised Cooper Edition. Samson, AL: Sacred Harp Book, 1992.

## 附錄

- Cold Mountain: Music from the Miramax Motion Picture*. Produced by T-Bone Burnett. DMZ/Sony Music CK86843. CD. 2003.

1. Wayfaring Stranger ( 漂泊的異鄉人 ) ; Jack White.
2. Like a Songbird that Has Fallen ( 像一隻墜落的歌鳥 ) ; Reeltime Travelers.
3. I Wish My Baby Was Born ( 我多希望我的寶寶問世 ) ; Tim Eriksen, Riley & Tim O'Brien.
4. The Scarlet Tide ( 紅潮 ) by Elvis Costello & T Bone Burnet; Alison Krauss.
5. The Cuckoo ( 杜鵑鳥 ) ; Tim Eriksen & Riley Baugus.
6. Sittin' on Top of the World ( 坐在世界的頂峰 ) ; Jack White.
7. Am I Born to Die? ( 我是天生要死嗎 ? ) ; Tim Eriksen.
8. You Will Be My Ain True Love ( 你會是我的真愛 ) by Sting; Alison Krauss.
9. I'm Gonging Home ( 我要回家 ) ; Sacred Harp Singers at Liberty Church.
10. Never Far Away ( 永遠都不遠 ) ; Jack White.
11. Christmas Time Will Soon Be Over ( 聖誕節日即將過去 ) ; Jack White.
12. Ruby with the Eyes that Sparkle ( 露比的眼睛閃閃發亮 ) ; Stuart Duncan & Dirk Powell.
13. Lady Margret ( 瑪格麗特夫人 ) ; Cassie Franklin.
14. Great High Mountain ( 巍巍高山 ) ; Jack White.
15. Anthem ( 讚美歌 ) by Gabriel Yared.
16. Ada Plays ( 艾達彈奏 ) by Gabriel Yared.
17. Ada and Inman ( 艾達和英曼 ) by Gabriel Yard.
18. Love Theme ( 愛情主題 ) by Gabriel Yared.
19. Idumea ( 伊杜默雅 ) ; Sacred Harp Singers at Liberty Church



# 音樂、文學與女性形象：以痲弦詩譜寫的游昌發藝術歌曲為例

范婷玉

天主教輔仁大學音樂學系助理教授

## 摘要

藝術歌曲，一向是音樂與文學結合後，最微小、精鍊且純粹的展現形式。筆者從演唱者暨詮釋者的角度來撰寫本篇論文，以當代作曲家游昌發利用詩人痲弦的文字作品所創作之藝術歌曲為例，針對詩人痲弦所描寫〈瘋婦〉、〈婦人〉、〈坤伶〉、〈修女〉、〈蛇衣〉五種女性形象，分別從文學與音樂的角度，分析兩位創作者眼中的女性樣貌。並透過這篇論文撰寫，檢視回顧藝術歌曲在臺灣的濫觴與展望未來發展之可能性。

**關鍵詞：**藝術歌曲、痲弦、游昌發、女性形象、詩與歌

# **Music, Literature and Feminine Image: A Primary Study in Art Songs of Composer Cfa Yiu and Poet Ya Hsien**

**FAN, Ting-Yu**

Assistant Professor  
Music Department of Fu Jen Catholic University

## **Abstract**

Art songs is a combination of music and literature in the shortest, precise and pure form. This essay was written from the pointview of a singer and an interpreter, to analyze five art songs composed by Cfa Yiu and poet Ya Hsien, “The Mad Woman”, “The Women”, “Kun Ling”, “Snake Clothes” and “The Nun”, and to explain the female images that composer and poet want to express respectively. By writing this essay, it is a retrospect of the origin of art songs in Taiwan and looking forward to the possibility of future development.

**Keywords:** Art Songs in Taiwan, Ya Hsien, Cfa Yiu, feminine image

## 壹、前言

藝術歌曲在臺灣的創作與發展，受到政治、文化與教育各層面的交互影響。臺灣有不少當代詩人，用文字寫下這座島嶼數百年來的歷史與生活經驗，而作曲家們，從這些文學創作中獲得感動與共鳴，以這些文字為基底，將其譜上旋律，創作出屬於這片土地的歌曲。這些歌曲，所記錄的是文學創作者的心情與經歷，作曲家利用自身的創作技巧與手法，將文字符號轉化成另外一種藝術型態，予以呈現。

臺灣，從十七世紀開始，先後被荷蘭人、西班牙人佔領統治，歷經殖民、清領、日治、國民政府遷臺後的戒嚴至解嚴時期；土地雖小，但人口密度高，流通的語言相當豐富，除了日常生活中聽到最普遍的中文、臺語、客語，尚有流通在各部落間的多種原住民語言，而早期殖民文化的影響，例如日語、葡語、西班牙語等，這些外來語，至今或多或少都還留有些許的影響力。近二十年來，因應社會結構的改變，外來移入的勞力、推動產業交流後的新現象，使得新住民融入臺灣社會，更增添這塊土地上語文種類的多樣性。在多種文化、多種語言的碰撞下，臺灣在音樂史的脈絡中，怎麼能夠不留下屬於自己的歌曲創作？

筆者因緣際會，能在近幾年內頻繁接觸當代作曲家游昌發（b. 1942）老師的歌曲作品，演唱曲目包含游老師早年於國立臺灣藝術專科學校（今國立臺灣藝術大學）在學時的創作；以及近年來，先後以洛夫（1928- 2018）、痲弦（b. 1932）兩位詩人的文字作品集中創作，一共兩場《詩與歌》系列之專場音樂會。有幸能與鋼琴合作謝欣容老師，一同討論、研究與品賞游老師超過半世紀之久的創作經驗與軌跡，透過演出實踐，切身體會他以譜作歌曲為手段，作為推廣現代詩作的良善美意。有感於當代作曲家對歌曲創作的堅持與樂念思想之多元性，在臺灣這塊自由的土地上，藝術歌曲之發展，的確是相當值得研究的音樂現象。<sup>1</sup>

此篇論文，鎖定游昌發老師以詩人痲弦刻畫的女性人物為研究目標，共包含：〈婦人〉、〈瘋婦〉、〈蛇衣〉、〈坤伶〉、〈修女〉，五首以女性形象為主軸的詩作，一共六首的藝術歌曲作品<sup>2</sup>。筆者首先彙整二十世紀以來，中文藝術歌曲在臺灣的發展概況，以便與作曲家游昌發老師的創作風格，做出時代前後之區隔比較。並從 1950 年後臺灣現代詩的崛起與興盛，介紹詩人痲弦在臺灣文壇的重要性以及過人之處。從演唱者暨詮釋者的角度，解讀作曲

---

1 筆者近年來參與游老師藝術歌曲作品的演出紀錄如下：2016/08/27 假臺南文化中心演藝廳舉辦《洪綺玲老師紀念音樂會》，筆者與男高音林文俊老師首演游昌發老師新創之《八首紀念歌》。2017/08/19 筆者於臺南白鷺灣演奏廳演唱游老師的聲樂作品之專場獨唱會，鋼琴合作謝欣容老師。陸續又與謝老師共同假 2019/04/26 於國家音樂廳舉辦專場音樂會，發表游老師全新創作《洛夫詩歌》；隔年 2020/10/17 於臺北國家音樂廳，發表《痲弦詩歌》。總計演唱游老師新曲發表，超過三十餘首。

2 游昌發老師以〈婦人〉這首詩作，寫作了兩個版本，2020/10/17《痲弦詩歌》於國家音樂廳首演時，因為時間關係，只演出一首。



家游昌發如何將癡弦筆下之女性形象，昇華、轉化反應到譜紙上。筆者透過排練、習唱這些歌曲的過程，綜合與游昌發老師在排練時的對談內容<sup>3</sup>，嘗試著將文字概念與音樂創作所欲表達之意境，做一個合理的詮釋。期望透過這篇論文強化自身的演唱詮釋，並分享解詩、讀詩、揣摩詩作之過程，再推展至舞臺實踐之演唱心得。

## 貳、中文藝術歌曲在臺灣的發展

所謂「藝術歌曲」，主要源於西方音樂史上，自十八世紀開始蓬勃興起的一類樂種，因為浪漫文學的發跡，詩人透過寫詩，以文字抒情言志，作曲家閱讀文字後，將情感上的共鳴轉化到音樂創作，變成了「歌曲」。此種先有「文學」後有「音樂」的創作模式，發展至十九世紀，無論在數目或是質量上，達到最高峰，「藝術歌曲」的創作風潮，從德國開始延燒到西方各國，在音樂史激盪的洪流中，影響力至今未墜，創作藝術歌曲的風氣，從歐洲引領起步，漸進式地蔓延至世界各國。

「藝術歌曲」要有所發展，文學上的進化與改革，是必要的先決條件。在臺灣這塊土地上，文學的創作、語言的發展與政治動態息息相關。撇開禁用漢語的日治時期不論，國民政府遷臺後，官方規定以中文為流通的語言，在臺灣的本土詩人一時之間，無法熟練地運用中文寫作，而那些從大陸遷臺的文人，積極地參與文學上的創作活動，很快成了詩壇的主力。整體來說，戒嚴時期（1949-1987）的歌詞創作，便以中文為主要大宗，這種狀況直接影響到歌曲創作的素材，當時得以傳唱的歌曲，其歌詞內容大抵可分為下列三大類：

- （一）民歌編曲（包含中國大陸各省各族民謠）。
- （二）中國傳統文學（包含宋詞、元曲、唐詩）或是當代詩人文學作品。
- （三）甄選比賽後選出或通過審查的現代詩詞作品。

為了傳播方便，當時歌曲旋律的創作以調性音樂與主音音樂的模式為主。利用主音音樂創作的歌曲，有著便於記誦、容易傳唱的好處。中國藝術歌《百曲集》<sup>4</sup>的出版與該曲集所收錄的歌曲內容，便是這段時期，中文藝術歌曲在臺灣流行的主要情況。該曲集是臺灣過去五、六十年以來，中文藝術歌曲曲目與聲樂音樂教育採用的重要教材，所含的歌曲，包含上述所提及的民歌編曲、中國古典文學、徐志摩等當代文人所寫的詩詞，傳唱率極高。然而，《百

3 為了準備癡弦《詩與歌》之作品發表音樂會，筆者與鋼琴合作謝欣容老師曾於今年多次到游府排練，透過不經意的訪談溝通及討論，旁敲側擊游老師的創作動機與樂念發想，以期更能貼近作曲家的音樂創作藍圖。（造訪日期：2020/01/12, 01/23, 02/05, 02/06, 02/08, 02/20, 10/6, 10/10）

4 此歌集目前已經絕版，筆者能找到最早版本，是民國六十一年由天同出版社出版之《百曲集》版本。

曲集》中所收錄的作品，並非全然屬於「藝術」之作，尚有因商業活動而創作的歌曲例子。<sup>5</sup> 為殖民文化、政治政策等因素的多方影響，歌詞的內容非單純為了藝術而形成，文字的創作被迫帶有政治色彩，或必須注入彰顯民族精神的附加價值，以發揮教化、凝聚民族情感的重要功能。若以現在的眼光來看，《百曲集》所收錄的曲目，多數已不符合現下的時代走向，這些歌曲中所用的歌詞，其文字創作空間有限，亦難展現作曲家們創作技巧與風格特色。

中文藝術歌曲在臺灣發展的情況，於二十世紀的最後三十年，隨著海外的文人藝術家們陸續學成歸國，投身教育且創作不倦，讓臺灣這塊土地上的藝術歌曲創作，注入新的養分與風采；諸如：許常惠（1929-2001）老師、蕭泰然（1938-2015）老師、游昌發老師、賴德和（b. 1943）老師、錢南章（b. 1948）老師等，將國外所學的西方創作技法，加入臺灣本土特色的元素，中西融合，創作屬於我們這塊土地的藝術歌曲，同時利用作品發表、積極參與音樂會的演出，展現創作自由、自由創作的中文藝術歌曲生命力。這股中文藝術歌曲的創作浪潮，延續至二十一世紀的今天，仍然持續著。以推廣國人聲樂作品為創會宗旨的「中華民國聲樂家協會」，自 2003 年開始，陸續出版《你的歌我來唱—當代中文藝術歌曲集》，至今也邁向第六冊出版在即的時刻。中文藝術歌曲在臺灣的發展，最初由作曲家個人的自主創作，發展到今日民間文化藝術單位與團體的推廣與支持，舉辦文學與音樂的座談活動，對於藝術創作者來說，具有相當正向且積極的鼓勵作用。

## 參、臺灣現代詩與痲弦

要創作「藝術歌曲」，一定要有詩。筆者在整理、閱讀臺灣當代新詩發展史的相關書籍時，發現文學研究者們對於臺灣當代新詩發展的分期，有許多不同的看法。唯一取得共識的觀點便是：臺灣現代詩的創作，大抵與政治都脫不了干係<sup>6</sup>。臺灣從十九世紀末開始，到二十世紀前半年發生的中日戰爭，日本以統治者身份禁止臺灣人用漢文，影響阻礙我們文學上的發展。臺灣從附屬的殖民角色，在脫離殖民地的身份、國民政府接管臺灣之前，在文學創作上，都一直是「妾身未明」混沌狀態。在這段時間裡，臺灣沒有大量、專業的中文白話詩文創作，雖有零星的作品，大多為間歇性的創作，且多以小說為主，或是一些由日文為體，譯成中文的翻譯作品。在第二次世界大戰之前，臺灣的文學創作者們缺乏一個可以被培養的大環境，亦沒有發展進步的動力<sup>7</sup>。這種情況，持續至二戰之後，國民政府接手統治臺灣，中文成為檯面上唯一的官方語言，而這個年代從大陸到臺灣的文人騷客，多數是慌亂中匆忙入伍，沒能與家人好好道別便離鄉背井，過著明天不知道在哪裡的流浪生活。輾轉到臺灣，又經歷

5 例如：《阿里山之歌》便是改編電影「阿里山風雲」之插曲。

6 古遠清：《臺灣當代新詩史》。臺北：文津出版。頁 2-3。

7 鄭慧如：《臺灣現代詩史》。臺北：聯經出版社，頁 34。

長達四十二年的戒嚴時期（1949-1987），此時的文學創作，除了描寫一般男女情愛的文字，還時興著一種表達濃烈「懷鄉」情緒的主題；文人、詩人呼喊著被迫遠離家園、骨肉分離的時代悲歌。在臺灣，1950 年是個「政治抒情詩」的年代，文字創作多以「反共詩」、「戰鬥詩」為主題，以中文創作的現代詩，就在這樣的環境下，展現了曙光。

1950 年自立晚報《新詩週刊》的創刊活動，可說是為臺灣現代詩的發展，揭開了序幕。當時的臺灣，有許多寫現代詩的文人團體產出，可見中文現代詩的創作，在當時的確蔚為風潮。在北部先後有《現代詩社》（1953 年），與《藍星詩社》（1954 年）的成立，而《創世紀》詩社（1954 年）在高雄隨後宣布跟進，平衡了南北詩社的發展情況，也成了三足鼎立的局面<sup>8</sup>。每個詩社，雖然創立時期主張的信條、風格與訴求有所不同，不論是愛自由，求真理、或是強調詩的純粹性、抑或是提倡用詩來體現生活態度，這些參與詩社的詩人，都卯足了全力，用文字紀錄自己成為時代兒女的心情，用心為臺灣的詩壇耕耘著。痲弦，便是這個時期的代表人物之一。

痲弦，本名王慶麟，祖籍河南南陽。1950 年跟著國民政府來到臺灣，於復興崗學院戲劇系畢業後，便服務於海軍。學的雖然是戲劇，但到臺灣後便開始動筆寫詩，他當時的創作風格，常會依隨著詩社的創社宗旨作為指標，標榜「把詩當成武器」、「個人應該為國家民族的興亡絕續而歌」等主張<sup>9</sup>。痲弦於 1955 年加入《創世紀》詩社，他的創作中可見反應社會風向的特點，也感受得到上述各詩社創社宗旨的立場。然而，也許厭倦了一味「反共八股」、「一統中國」等，隨政治口號起舞的筆耕模式，不同於詩壇同儕，他的創作漸轉內省層面，轉而追尋一種與時代動亂無關、藝術至上的風格。痲弦雖然非《創世紀》詩社的創社成員，但是因為主編多年《幼獅文藝》、《聯合文學》等雜誌，以及長期擔任《聯合報》副總編輯兼副刊主編的工作，爾後又任教客座於東吳大學、靜宜大學、東華大學，於文學創作、教學推動各方面，不遺餘力。對於五零年代之後的詩壇、文壇所給予的影響力，無人能出其右。余光中（1928- 2017）先生曾說：「痲弦先生對於臺灣文藝的貢獻，依份量之輕重，該是詩作、編輯、評論、劇藝。他寫詩，是揚己之才；編刊，是成人之美，不但鼓舞名家，發掘新秀，抑且培植繼任的後輩；評論以回顧新詩發展與為人作序為主；劇藝則以主演『國父傳』聞名」<sup>10</sup>。按上文所言，足以知道痲弦在臺灣文藝界舉足輕重之重要程度。

痲弦在現代詩壇上是個傳奇的人物，詩人白靈（b. 1951）曾經評論痲弦有四奇：「以一

8 同上，頁 145。

9 同上，頁 3-14。

10 余光中：〈天鵝上岸 選手改行：淺析痲弦的詩藝〉。新北：讀冊文化，《痲弦學術研討會論文集》。頁 4。

本詩集獨步詩壇，難有敵手」、「於高峰處戛然終止詩筆，眾目渴其詩如渴甘霖，卻無所動心」、「從雜誌到報刊，均值文藝思潮之黃金時期，企劃編纂，引領文學風騷數十載」、「絕對的磁性雄喉，群聚處談笑風生，眾爾如沐春風」<sup>11</sup>。白靈將痙弦的詩學風範、藝術特質、個人特徵、統籌領導能力描述地貼切且透徹。痙弦寫詩創作的歷程不長，從1950年開始寫詩，1954年開始投稿，但是在1965年後便停止一切創作，前後共計有十五年的時間，寫作數量百餘首，量雖不多，但是寫作特色多元，文壇、詩壇上的戰友與後輩，從未因時間推移，或是他長年旅居加拿大的緣故，而遺忘這位世紀少見的詩壇才子。

## 肆、詩人痙弦與他筆下的女人形象

痙弦的詩作，直白彰顯時代的面貌，也善用描寫異國風情的筆調，去暗喻該時代說不得的禁忌；他的字裡行間，更處處可見詼諧、幽默的筆觸。在1952-1960年間，痙弦針對單一人物主題的刻畫，寫下十多首描繪社會各階層人物形象的作品，包含有水手、軍人、乞丐、小丑、戲子、政治人物、老女人、瘋子、棄婦、神職人員、土地公等多種樣貌。其中〈瘋婦〉、〈坤伶〉、〈婦人〉、〈修女〉、〈蛇衣〉這五首詩作，便是以女性形象為題，作曲家游昌發選用來譜曲之經典作品代表。

這五類女性形象，橫跨出世與入世的哲學價值觀、理性與感性的衝突、東方與西方時空背景的轉換，天然美與人工美的對比、自述與他述的描寫立場。痙弦將平面文字轉化成生動的畫面，詮釋這五位女郎的喜、怒、哀、樂、貪、嗔、痴、恨，人生感受毫不保留且立體地浮現在紙上。針對痙弦刻畫不同樣貌之女子的技法或特徵，筆者歸納出下列兩點個人看法：一、東方本位與異國情調並存。二、展現戲劇般立體的文字意象。以下分別舉例說明之。

### 一、東方本位與異國情調並存

對異國情調的嚮往，本就是歐洲浪漫主義精神之指標特色。痙弦的詩，常出現有種東方本位主義與異國情調並存的情況。在追求異國情調的同時，他也會用東方素材強調自身之本位主義，筆者將上述五首詩中展現「東方本位意念」與「異國情調」之素材，分類做成下列表格，以便對照。

11 白靈：〈迂迴於耳渦的詩之流水〉。臺北：聯經出版。《弦外之音》，頁19。

12 果醬亦是來自西歐的食物，以大量糖份去醃漬水果或是果泥。

13 鯖魚產在西太平洋與大西洋附近。

14 康乃馨原產於地中海北岸。

15 此處所指《玉堂春》，是中國戲曲中常見之劇目。

|      | 東方本位的意念                               | 異國情調的展現  |
|------|---------------------------------------|--|
| 〈瘋婦〉 | 家、宅第、蠟燭、苔蘚的小床                         | 聖母瑪莉亞、摩西、非洲、雅典、穿窄窄的法蘭絨的男子                          |
| 〈蛇衣〉 | 妝奩、歌唱小調、孔雀、旗袍                         | 美洲、果醬 <sup>12</sup>                                |
| 〈婦人〉 | 鬍鬚                                    | 佛羅稜斯的街道、拉菲爾的油畫                                     |
| 〈修女〉 | 軍營                                    | 修女、鯖魚 <sup>13</sup> 色、喇叭、曼陀鈴、康乃馨 <sup>14</sup> 、鋼琴 |
| 〈坤伶〉 | 宦官、髻兒、戲園子、玉堂春 <sup>15</sup> 、滿園嗑瓜子的臉兒 | 佳木斯、白俄軍官   |

痙弦創作所使用的素材是相當多元的，在上述表格中可見與「異國情調」相關的物品名稱與概念，多數是「舶來品」，代表的是一種追求外國時尚的風潮、崇洋的價值觀。但同時在同一首詩中，痙弦又舉出極具東方色彩的物件與之對比，有種太極陰陽兩儀相剋相生的流動感，東方與西方並不衝突，於文字中展現出自然的張力。

## 二、展現戲劇般立體的文字意象

讀痙弦的詩，常有種看短篇電影的幻覺。他所描述的人物形象，常會從文字敘述中躍然出現在紙上，成為一個生動的畫面。最精彩的莫過於〈婦人〉：

「那婦人  
背後晃動著佛羅稜斯的街道  
肖像般的走來了  
如果我吻一吻她  
拉菲爾的油畫顏料一定會黏在  
我異鄉的鬍上的」

短短六句詩行，活靈活現將「賞畫」的行為，引至「動畫」的層次，乍讀好似稱讚拉菲爾的繪畫功力，刻畫婦人風情萬種的迷人程度，得已撼動佛羅倫斯城的街道，令人莞爾；筆鋒一轉，將自己錯置於歐洲時空，描寫見著畫中美女後，想一親芳澤的慾望，卻可能遭遇短鬍染上油料的窘況，完成空間與時間在無形中巧妙轉換。

另一首描摹戲子悲情人生的詩作〈坤凌〉，從近景「杏仁色的雙臂」、「小小的髻兒」、「是玉堂春吧」，再將空間拉開至「滿園」、「清朝人」的中景，最後一句以「每個婦人詛咒她在每個城裡」，空間與時間展至此，已拉到最遠、最高的境界，像是戲劇拍攝手法，透

過鏡頭焦點的轉換，形成明顯的景別層次。而〈修女〉則是利用遠景拉回近景的反向操作來刻畫。領洗後的修女，內心並沒有得到該有的平靜：「且總覺有些甚麼在遠遠地喊她」、「海在渡船場的那一邊」、「兵營的喇叭」，都是在遠處讓修女分心的種種因素，中景用「今夜或將有風」、「牆外的曼陀鈴」，再將視角引領至主人翁身邊的書、回想記憶中舊有的故事情節，最後特寫聚焦在「鋼琴上的康乃馨」，藉著不同物件的推移，像是透過鏡頭視角所展現景深、戲劇性及臨場感的文字刻畫。

有別於〈婦人〉的精簡短小，〈瘋婦〉是一首長詩。主題描述一位瘋癲的女子，跳躍式的片段回憶，對於自己角色的幻化，堆疊出沒有邏輯的場景：從大街上跳到摩西像前，神遊到非洲、到雅典、再回到蓓薇自以為的家；又以為自己是飛翔在空中的鳥，最終還是坐在街邊，繼續嚼她的鞋子。痙弦在這首詩中的筆觸，就像是播放幻燈片一般，「喀嚓」之後就是下一張幻燈片，場景與事件沒有絕對的關聯，全詩洋洋灑灑七段共四十三行，也是一首精彩至極、戲劇張力極強的作品。

游昌發老師於 1982 年便發表〈瘋婦〉這首音樂會詠嘆調，整首曲子在二十一世紀的現在重現，不論是文字內容與音樂創作，仍然令人驚艷。痙弦的詩作鮮少標註標點符號，所以在朗讀時，筆者常躊躇於一些何處得以斷句（分句）的盲點，深怕斷句錯誤，造成理解上的誤判。在排練時常與游老師讀詩，並詢問他的意見。他說：「困難之所在，便是創作產生的地方。」這句話，真是令人再贊同也不過！作曲家把自己讀詩後的想法與意念創作成樂曲，歌者所呈現的，是作曲家對詩的認知與詮釋，所詠唱的，是直接寫在譜上的詩。

## 伍、自詡「唯一的長處就是亂來」的游昌發

游昌發老師於 1974 年從奧地利學成歸國後，於 1977 年在臺灣實踐堂舉辦了第一次的藝術歌曲作品發表會<sup>16</sup>。與《百曲集》中多數不溫不火的歌唱旋律相比，這場聲樂作品發表，在臺灣中文藝術歌曲創作的那湖池水中，激起不少漣漪。

創作理念與作曲家成長的環境有絕對關係。游老師常提及他過去的成長歷程與故事。生在廣東省潮陽縣，家境是小康之上的富足，除了跟著父親讀書識字，還常跟著去聽戲。聽京戲，是他人生中最初始的音樂經驗。七歲時舉家遷臺，定居高雄，學校裡的老師發覺他的音樂天賦，便鼓勵他北上接受專業的音樂訓練與教育。爾後到臺北，先後在臺北師範學校（現今國立臺北教育大學）音樂科、國立臺灣藝術專科學校就讀，本以聲樂為主修，後來轉主修

---

16 莊效文，《臺灣作曲家簡介手冊 13 游昌發》。宜蘭：國立傳統藝術中心，頁 6。

作曲。音樂學習的歷程，一直都從歌唱藝術出發，之後到了奧地利留學，進入維也納音樂院（今維也納藝術大學）師從馮艾能（Gottfried von Einem, 1918-1996），主修作曲，仍然沒有忘記歌唱。在維也納以極頻繁的頻率聆賞音樂會與歌劇演出、閱讀大量歌劇總譜的方式，吸收的西方音樂精髓，五年後回臺。游老師回憶說道：「我的老師除了最開始講一些和聲、對位及形式的觀念之外，他永遠不跟我說技巧的細節，他讓我摸索自己，發現自己的樣式，久了自己心裡就有數<sup>17</sup>……」

回國後於母校任教，並同時與旅居在臺灣的奧籍音樂家羅伯特·蕭滋教授（Robert Scholz, 1902-1986）學習指揮，與申克常老師學習平劇，還成立了「毅音牧歌合唱團」。當了五年的老師之後，游老師突然醒悟，領會自己生來是作曲家的使命，於是二度赴維也納再進修一年，專心創作。回國後，與李振邦神父（1923-1984）一同打拚為輔仁大學草創音樂系而努力。之後輾轉回到國立臺灣藝術專科學校任教，於 1986 年轉任教於國立藝術學院（今國立臺北藝術大學）音樂系。又於 1998 年轉任於該校傳統音樂系，在傳統音樂系任教的時期，有系統地整理南管、北管、古琴、琵琶、和古詩吟唱等傳統音樂的風格與美學，將所有的心得集結出版成《傳統音樂初析》一書<sup>18</sup>。

不論是北上唸書，抑或是留奧的國外體驗，以至於學成歸國後的的教學生涯，游老師沒有間斷的是他的創作生涯。他認為創作的靈感應該是從學習的經驗、生活的體驗而來。在音樂創作之餘，他喜歡拈讀詩詞，推敲文意。寫作藝術歌曲，一直是他最鍾愛的創作模式，主要是自身有歌唱的訓練，又有玩弄詩歌的嗜好，所以在創作歌曲時，不少理念奇想，靈感源源不絕。游老師在接受訪談時，若是被問到自己的特色，最常說的一句話便是：「我這一生唯一的長處就是亂來！」<sup>19</sup>。正因為這種個性中亂來又叛逆的潛在因子，正是他永不衰竭的創作力來源。

## 陸、游昌發譜畫在五線譜上的女人形象

近年來，游昌發遍讀詩人洛夫與痲弦的詩作，這兩位詩人，與游昌發老師生命的某個階段，或長或短，都有過交集，而建立起交心、互信、互重的友誼。在學生們的鼓勵與積極推動下，連續出版了《洛夫詩歌》與《痲弦詩歌》兩本歌曲集，並在歌曲創作成輯出版的同時，舉辦了專場藝術歌曲作品發表。這種將歌曲內容聚焦在同一位詩人的作品，且於短期內集中

---

17 鄭雅昕，《游昌發手稿特展專輯》。彰化：國立彰化生活美學館，頁 16。

18 游昌發，《傳統音樂初析》。臺北：藝友出版社，2002 年。

19 徐麗紗，〈向日葵樂會的好伙伴：游昌發〉。臺中：國立臺灣交響樂團，《樂覽》第 185 期。頁 13。

創作的作法，於目前臺灣音樂圈中，是少見的創舉。

今年十月十七日假臺北國家音樂廳舉辦的《痙弦詩歌》作品發表音樂會中，筆者演唱了〈婦人二〉、〈坤伶〉、〈修女〉、〈蛇衣〉、〈瘋婦〉等五首描寫女性主題的歌曲。文字是詩人痙弦播下的種子，在作曲家的悉心照料下，這些女性形象，在五線譜的田地上，發了芽並開展出花朵。從這些與女性主題相關之歌曲中，筆者將個人在讀譜、習唱的過程中，所領會游氏之創作特徵，分成下列四項，略作說明：

### 一、概念性樂念與女性形象的連結

閱讀過痙弦這幾首描寫女人的詩作後，腦海中很容易便對這些女性有迥異但鮮明的樣貌。然而，要如何將這些樣貌在音樂中立體化地呈現，作曲家選擇以概念性的樂念，將之與詩人所描寫的女性主題，做了連結。例如：〈瘋婦〉詩中提及「薔薇」與「瑪莉亞」兩種形象輪廓；「瑪莉亞」的形象，便改編舒伯特（F. Schubert, 1797-1828）所創作之家喻戶曉的〈聖母頌〉（Ave Maria），作為此首歌曲的前奏，從聽覺上，直接喚醒我們對「瑪莉亞」的聖母概念與形象，透過舒伯特〈聖母頌〉中的片段旋律動機，在〈瘋婦〉整曲中穿插出現，突顯文字描述的主體，在音樂上展現出具象且立體的效果。（見譜例一）



敘述故事的道白 聲調勿太高  
(註:符頭為X的音符,以接近說話的聲音唸,所以音高不必準)

*p*

♩=ca.92

\*第一小節至第三小節,關於人聲的表現,作曲家清楚標明要以「道白」的方式呈現,音高並非演繹重點。\*

2

蓓蓓 坐在路上 又開始嚼她的鞋子

\*鋼琴伴奏部分從第一小節開始便以改編自舒伯特〈聖母頌〉的聲線旋律與伴奏音型,突顯文字中所提及之「聖母」形象。\*

*pp*

*p*

譜例一：〈瘋婦〉第 1 至 3 小節

此種利用既定概念來象徵主人翁形象的手法，以「葛利果聖歌」之單旋律，作為〈修女〉的前奏，亦有異曲同工之妙。詩人寫著：

「總覺有些什麼正在遠遠地喊她……………」  
當撥盡一串念珠之後，總覺有些甚麼……………」

利用「葛里果聖歌」連結「修女」的神職形象，是再清楚也不過的概念。在單音的前提下，淡淡地用連結線在旋律摹畫出戀眷世俗的樂句，呈現出單純卻不簡單的音樂表情（見譜例二）。正如同曲子一開始所標註「安靜的，但又有點什麼」的些微矛盾。

♩=76 安靜的，但又有點什麼

*mp* 且 總

以單旋律的葛利果聖歌為概念作為前奏，呼應曲名〈修女〉，同時又用圓滑線標出細膩的表情，展現「安靜，但又有點什麼的」訴求

*rubato*

*mp* *mf* *mp* *mp*

譜例二：〈修女〉第 1-6 小節

〈婦人一〉中，鋼琴部分以舞曲探戈（Tango）的附點節奏，來展現一般人既定印象中女人扭腰擺臀、婀娜多姿的樣貌。而在人聲線條中，則利用附點的節奏，表現出略帶嬌嗔語氣的性感。（見譜例三）

\*利用附點節奏的概念來刻畫婦人扭腰擺臀的樣貌\*

♩=86 或更快 *con spirito* *mf* *f*

以探戈舞曲的節奏為素材，描寫婀娜多姿的婦人走路型態\* *con spirito* 那 婦 人 背 後 一 晃

*mf* *f*

\*\*「人」的前二音略拉長。

譜例三：〈婦人一〉第 1-4 小節

痲弦筆下的〈坤伶〉，描寫的梨園戲子的悲苦，為了生計，一生都得要演戲、唱劇。臺前風光、臺後落寞的兩樣情，非常人所能體會。此曲在前奏第一至第三小節的右手部分，鋼琴持續以不平均的速度反覆八度音程的記譜，目的在模仿戲曲中的打板效果，破題點出〈坤伶〉的角色與身份，隨後作曲家標註以「京劇式的行腔」唱出：「十六歲她的名字便流落在城裡……」。此種打板行腔的戲曲式表現有別於傳統美聲唱法，前奏至此，短短的六小節，豈不正好呼應詩人所描述的「一種淒然的韻律」嗎？（見譜例四）

♩=60 淒厲的

\*鋼琴右手部分持續以不平均速度反覆八度音程，主要是模擬戲曲中的打板效果\*

由長而短、結束前略長的短音

\*利用「京劇似的行腔」破題，道出女主角的身分\*

4 (如京劇似的行腔) *p* *mf* *f* *mp* *mf*

十 六 歲 她 的 名 字 便

譜例四：〈坤伶〉第 1-6 小節

## 二、用量化的記譜，表現無法量化的情感濃度與文字表情

「我的記譜，是相當用心且仔細的<sup>20</sup>。」在排練時，對於「記譜」這件事，游老師相當強調與堅持。音量的對比，對游老師來說，絕非僅是「參考用」，他是認真地要求詮釋者（不論是歌者或是鋼琴合作者），真誠地把這些強、弱記號，音量變化、音色轉變的要求，一定要當作一回事！在樂譜上，常見到 *fp* 之後馬上發展至 *ff* 的指示（請見譜例四，第一至第三小節），甚至人聲與鋼琴部分都出現 *fp* 的音量要求。（見譜例五），或是「小，還要更小」，「弱，還要更弱」的層次變化。（請見譜例六）

20 2020/02/06 筆者在游府與游老師、謝老師一同排練時的對話內容。

10 *fpp* \*譜例上用虛線圈選處標註強烈的音量對比變化\* *ff*

又 洗 洗 了 又 洗 然 後 曬

*fpp* *fpp* *fpp* *ff*

譜例五：〈蛇衣〉第 10-12 小節

22 *mf* *p* *f* *p* *pp* 誇張且細緻的音量變化要求 *f*

勁 兒 歌 唱 小 調

*fp* *fp* *p* *pp* 6 *ppp* *f* *ad lib.*

譜例六：〈蛇衣〉第 22-25 小節

除了音量的對比差異之外，節奏的記譜也相當具有特色。游老師對歌曲的詮釋速度，在聲樂旋律上給予歌者很大的彈性空間。有些段落的樂念靈感，主要是模擬傳統戲曲的樂器聲響與板眼節奏。在戲曲的舞臺實踐上，樂師通常必備有見招拆招的臨場反應本領；游老師應用戲曲的素材，將其鑲嵌於他創作的藝術歌曲作品中，不論是模仿聲響效果、節奏特徵或是咬字要求，只能以西方慣有的量化記譜方式予以呈現（請見譜例四）。歌者在閱讀樂譜之同時，必須輔以戲曲行腔式的概念，才能從量化的記譜中，揣摩及體會具有戲曲特色之節奏，似乎也難以「彈性速度」的概略性說法，一言比蔽之，解釋這些自由速度的處理詮釋方式。

以〈蛇衣〉（見譜例七）以及〈婦人二〉（見譜例八）為例，在人聲旋律上，游老師用較為細碎的節奏音型，刻畫女人形象。正因為節奏較為細瑣，所以在鋼琴部分不容易聽到主

題式的旋律線條。〈蛇衣〉與〈婦人二〉皆以精簡短小的前奏，為整曲拉開序幕。在尚未能從前奏聽出什麼端倪時，人聲線條便已出現詠唱出詩詞。這種零碎的音型節奏，主要是根據詩人文字所描寫的女性，作曲家以節奏為媒介，進而轉化出的陰性形象。

此處倒三角形的頓音記號，標註在第一個「太」字上

$\text{♩} = 76$  頑皮的

*mf* *mf* *fp*

\*鋼琴伴奏部分的節奏簡短而零碎，不容易聽出主題式的旋律線條\*

我 太 太 是 一 個 仗

譜例七：〈蛇衣〉前奏第 1-3 小節

有精神的、輕佻的  
♩=84 光鮮亮麗的

前奏部分簡短零碎的音型節奏

那 婦 人

利用跳音寫人聲線條，非僅是截斷旋律的表面意義，  
應以文字意義為詮釋基礎，演唱跳音（斷奏）仍須以呈現  
中文清晰的咬字為第一訴求

3

背 後 晃 動 著 佛 羅 梭

譜例八：〈婦人二〉第 1-5 小節

游老師曾提及：「樂譜是記音樂，而不只是音符的高低長短和音量音色<sup>21</sup>。」這就可以說明，譜上所承載的是作曲家之創作意念，而非單純的音量強弱與音程間的絕對關係。筆者以為，游老師對於他所創作的歌曲，腦海裡早已有人先入為主的聲響效果要求。根據這個觀點，筆者將在下列段落，分別舉例說明。

21 鄭雅昕，《游昌發手稿特展專輯》。彰化：國立彰化生活美學館，頁 4。

### 三、對聲音效果的多種面向要求

〈瘋婦〉正如曲名般瘋狂，是這六首以女性形象的創作歌曲中，對歌手最具有挑戰性，且長度最長的一首。樂譜上可見「道白式」的敘述（見譜例一），也有一般正常詠唱的段落，亦出現「唸唱法」的聲音訴求。（見譜例九）

6  $\text{ca. 92}$  瘋婦威脅的唱  
 (註:符頭上有X記號的音符,音高為記譜音之相對音高)  
 你們再笑我就把天空舉起來

8  $\text{ca. 92}$  此處以荀貝格所提倡之唸唱的概念為發想  
 此處譜上雖然有標記固定音高，但是一字一音節在節奏快速、音程跳動激烈的情況下，演唱時亦呈現唸唱的效果。  
 $\text{mp cresc.}$  舉向那警察管不到的笛子吹不到戶籍混亂的天空去  $\text{ff}$

譜例九：〈瘋婦〉第 6-10 小節

根據游老師在排練時的說明，「道白」是指像說話似地呈現聲音；而「詠唱」是根據西方美聲唱法為訴求基礎；「唸唱」則是以荀貝格 (A. Schönberg, 1874-1951) 所提倡之「唸唱法」Sprechstimme 為發想，將文字以記譜相對音高之關係，半唸半唱地演繹。從「道白」

到「唸唱」，再推進至「詠唱」，是完全不同的聲音表現層次，同一首曲子中，歌者必須靈活運用自身的條件，走跳在這三種聲音的展現變化中，對於筆者而言，是前所未見的挑戰。即便在「詠唱」的前提下，作曲家尚有對聲音品質的附帶要求，用以展現主角多變的情緒與心情，概略可分成「平靜而柔美的」、「略沙啞」、「帶鼻音」、「正常聲音」、「尖銳的」等表現（請見譜例十）。這些聲音的變化，旨在強調並符合文字上描寫女主角蓓薇之歇斯底里、忽悲忽喜、忽夢忽醒的瘋癲狀態；作曲家依據詩人描寫瘋婦短而強烈的情緒過渡，在譜上指示演唱者用音色來呼應場景變化，在舞臺實踐上，極富含戲劇張力，令人印象深刻。作曲家對聲音的要求與指示，不僅出現在〈瘋婦〉一曲，〈坤伶〉亦採用京劇行腔的歌唱方式，穩固且強化此首詩中女主角的戲子形象（請見譜例四，第四小節處）。



169 **G** *p* (平靜單純柔美的) (略沙啞)

一個眼睛給我一朵花 一個眼睛

*ppp* *p*

*una corda*

174 (帶鼻音)

給我一支蠟燭 一個眼睛給我一張苔蘚的小床

*p* *p*

*una corda*

譜上清楚標記要求人聲各種不同音色的變化

179 (醒來略沙啞) *f* (正常聲音) *piuf* *ff* (尖銳的)

一個眼睛走過來觸肢我 而我不笑

活潑地 莊嚴地 尖銳的

*p* *f* *piuf* *ff*

譜例十：〈瘋婦〉第 169-183 節

譜例十一：第 58-63 小節

〈蛇衣〉描述的女性形象，更可以從作曲家在譜上所標記之「尖銳的」、「盡量高的叫聲」等聲音訴求，展現女主人翁總好抱怨、歇斯底里的立體畫面。（見譜例十一）

除了譜上清楚說明對演唱聲音的要求，筆者在排練的過程中，亦發現作曲家喜歡用符號，表現文字所展現的不同語氣。其中最常見的，便是利用「重音」與「跳音」來記載不同情緒的表情層次。以〈婦人二〉為例（請見譜例八），作曲家用跳音（斷奏）書寫人聲線條。乍看之下，以為是利用高音處的斷奏演唱效果，模擬女人走在佛羅稜斯的石板巷弄裡，穿著踩著高跟鞋所發出的咯噠聲。殊不知，作曲家所強調的是：「跳音不僅僅是譜上的符號，還要以文字意義作為詮釋演唱的基礎。」換言之，跳音（斷奏）的背後，仍然需要以呈現中文清晰的咬字為第一訴求，也就是每個單字中的字首、字腹、字尾即使在跳音的記譜原則下，不能背離傳統美聲唱法之基礎，仍須圓滑呈現，連成一氣，絲毫馬虎不得，嚴酷地考驗歌者的演唱技巧。

除了「跳音」與「重音」之外，在人聲旋律上，亦常見以倒三角形標示的「頓音」記號。筆者原先以為只是運用重音，將該字與前後音符斷開的單純記譜方式。然而，在仔細讀譜、推敲後，發現出現頓音記號之處，都標註在文字四聲的韻上。以〈蛇衣〉為例，作曲家用符號暗示了這位太太的強勢性格。在詩人的筆墨中，看似平鋪直述地描寫一位帶著豐厚嫁妝嫁做人婦的愛美女子，但是作曲家的創作中，利用跳音與文字重音的交互關係，製造了變化與衝撞。以譜例七為例，頓音標著在第二小節第一拍的後半上，強調的是「太太」的第一個「太」

字。而第二十六小節處，卻將重音放在第二個「太」字上（見譜例十二）。「太太」明顯所指的是同一人，但是語氣、情緒與表情，卻因為重音與頓音記號所處位置的不同，展現層次上的差異。頓音記號還出現在此曲第二十八小節的「地」字上，以及第三十一小節處的「不」字上，在人聲線條上的強調與要求，相對於鋼琴聲響上的單薄性，作曲家的確在記譜行為上用盡心思，刻畫這位愛美成癡、勇敢到想要向錦蛇借衣裳的女子；而她的強悍與瘋狂，亦可從音量、音色上的極端變化，清楚可見。（見譜例十一）

26 柔和的 \*有別於譜例六的頓音，此處把重音標註在第二個「太」字上\* 結實的

我 太太 想 把 整個地 球上的花 全都

柔和的 結實的

30 rit. 慢 柔和的 更強調中文中四聲的語氣與重量\* a tempo 結實的

穿戴起來連 半朵也不 剩 給 鄰 居 們 的 女 人

rit. 慢 柔和的 a tempo

譜例十二：〈蛇衣〉第 26-34 小節

這些樂譜上的註記，在聲響上展現出淘氣與幽默的格調層次，發揮音樂與文學結合後的加乘效果。接下來的篇幅，筆者想說明作曲家游昌發老師在記譜上的另一個特色。

#### 四、以文字描述情感取代慣用的音樂術語

筆者在 2013 年完成的博士論文中，曾經描述過奧地利作曲家馬勒（G. Mahler, 1860-1911）常用一些主觀性敘述，出現在他所寫的魔號歌曲中<sup>22</sup>，這些用字並非我們樂譜上常見的音樂術語，同樣的現象，也出現在游老師的歌曲作品中。在排練空檔，閒聊話當年時，游老師也笑說：「年輕時，總希望能在作品中參雜點維也納世紀末的色彩風潮與作曲語彙<sup>23</sup>。」

這些主觀敘述的文字所描述之情感，其實並非來自西方作曲技法的和聲依據，而是來自閱讀詩人文字後的情感發酵。例如：〈蛇衣〉在曲子開頭處，便標註要從「頑皮的」角度，來理解這位女主人翁（見譜例七）；〈婦人二〉所塑造的是「有精神、輕佻的，又光鮮亮麗」的形象（見譜例八）。這些都是以文字塑造出的女性形象為底蘊，用音符作為媒介，從旋律上發展情感的例子。藉由主觀文字的描述來舒展不同的情緒層次，詮釋者若能真誠面對並實踐樂譜上的指示，其音樂效果可以超越慣用的表情與速度符號；透過文字直白敘述，作曲家既定的人物形象風采，可以更直接地、更立體地呈現。

游老師在藝術歌曲方面的創作，除了以西方音樂的對位、和聲為基礎之外，更融入了他對地方戲曲的想法與熱情。筆者對於游老師多變的樂思與理念，至今始終沒能歸納出一個統一的風格概述。但累積多次的排練經驗，最常聽到游老師對人聲歌唱線條的基本訴求如下：「唱我的曲子，再也簡單不過了，只要有舒伯特〈野玫瑰〉的簡單瀟灑，圓滑的旋律要有浦契尼（G. Puccini, 1858-1924）詠嘆調的線條，還要有很多的 rubato（彈性速度），這樣就夠了。」<sup>24</sup> 輕描淡寫的幾句話，卻隱藏了作曲家嚴守的創作原則，以及對自身創作的堅持與演唱風格的要求。

#### 柒、演唱實踐的困難與矛盾

以「中文」演唱「藝術歌曲」，需要在西方美聲唱法的基礎之上，建構清晰的中文咬字功夫。因為中文本身帶有四聲的音韻，和西方語言<sup>25</sup> 只有重音節與輕音節的差別，兩相比較下，我們的母語顯然複雜許多。寫作中文藝術歌曲，作曲家不僅要懂詩，還必須要懂語韻。

22 范婷玉，博士論文：《少年魔號》民謠集於馬勒魔號歌曲運用之探究。頁 113-125。

23 2020/02/20 在游府與游老師、謝老師一同排練時的對話內容。

24 第一次聽到游老師對他歌曲的具體要求，是與鋼琴家許惠品老師於 2016 年在游府排練《八首紀念歌》時所聞，詳細日期已不可考。爾後數次的排練合作中，游昌發老師仍一再重複這些要求。

25 此處指義大利文、德文、法文等在臺灣聲樂教材上，最常使用的三種語言。

從上述觀點來論游老師的這六首以女性形象為主題的作品，客觀地來說，此六首歌曲是符合人性、聲音條件、語言聲韻與合理情感表達的。再以〈瘋婦〉為例，作曲家於 1982 年首演音樂會的節目冊上提到，他以創作「獨唱清唱劇」(Solo Cantata)的角度來創作此曲；近四十年後的現在，游老師將此曲定義為「音樂會詠嘆調」，是一首在音樂會現場演唱，同時具有戲劇效果且份量相當的大曲。聽完幾次〈瘋婦〉的排練後，游老師曾語重心長地說：「我有些曲子，唱起來真的會折嗓子的……。」筆者當下相當驚訝作曲家的坦率與直白。的確，為了要忠實呈現譜上所標註的聲音要求，在私下練習的初期階段中，筆者不得其門而入，也有幾次啞了嗓子的窘困經驗，休養了幾天，聲音才得以恢復。這種情況，讓身為演譯詮釋者的筆者，不禁認真思考：「歌曲戲劇性的忠實呈現」與「美聲尊嚴與嗓子保健」，究竟哪個重要？

以上的問題，無關是非對錯，而是詮釋者的抉擇問題。筆者以為，創作者有其本身創作的自由，身為演譯詮釋者，在累積了十幾年的舞臺演唱經驗後，應該對於自己身體情況與聲音狀態，有一定程度的熟稔與理解，收放的尺度，如人飲水，冷暖自知。對於樂譜上的指示，不論是音量變化、聲音品質等層次風格上的要求，只要作曲家的創作理念與音樂表情，能夠合情、合理、符合語言的韻律與文字意涵，呈現創作中文藝術歌曲的初衷，實踐音樂與文學結合的雙贏兩全局面，忠實地詮釋演唱，便是演出者該堅持的專業與工作態度。

## 捌、結語

當代不少藝文界的先進、長輩們，一直在為整個臺灣藝術創作的大環境，默默努力貢獻自己的力量；文人持續在寫詩筆耕、作曲家們奮力將他們的文字轉化成歌曲。當代中文藝術歌曲的創作者，相當珍惜現下不受拘束的創作氛圍，爭相譜下突顯個人理念的旋律，創作量頗豐。在臺灣，受西方音樂教育與風格推進的影響，中文藝術歌曲的創作技法模式有了全新的視野：以人聲為主，鋼琴伴奏為輔的傳統式創作，已經逐漸淡化。中文藝術歌曲的寫作層次，不僅不再以主音音樂式的創作為主流，更提升「鋼琴」在「藝術歌曲」這曲種中的角色定位，除了對歌者的音色要求，鋼琴合作的存在與表現力，亦是解釋詩作、轉化文字色彩的重要媒介。臺灣的作曲家們，常將具有東方本位色彩的音樂特色，鑲嵌到中文藝術歌曲創作中。以游老師的這六首藝術歌曲為例，可見調性與調式的交錯運用，協和與不諧和音程的聲響轉變，詠唱、道白與唸唱的結合，西方歌劇藝術與東方戲曲文化的統整體現。如前文所述，詩人痲弦描寫女性形象的文字創作，呈現出戲劇般的立體意象，那麼作曲家游昌發老師所譜出的女性形象，在聲響上的成就，便是豐富了我們的聽覺感知。

當代作曲家們所創作出來的藝術歌曲，一向不是以市場導向為目標，也不再像《百曲集》

中的歌曲，旋律簡單，易於傳唱，以達到對於民族、社會教化意義之目的。多數當代作曲家，常以突顯個人特質與技法為創作目的，因而創作出來的新作品，在演唱實踐上，有一定的難度存在，從舞臺實踐頻率來論，傳唱度難以提高。當代中文藝術歌曲的作品數量，其實是相當豐盈的；然而，中文藝術歌曲的創作在求新求變的同時，若過度強調創作理念，卻忽略「藝術歌曲」本身必需具備的文學性，這種「學術性」與「藝術性」之間的取捨，是創作者應該要深思的問題。當代中文藝術歌曲要能提高傳唱頻率，文學家與作曲家的耕耘與付出，才會有實質的意義，中文藝術歌曲的創作，要透過演繹傳唱的過程，才能在在臺灣音樂史的紀錄中，留下實際代表性的深度與軌跡。

## 參考書目

- 古遠清，《臺灣當代新詩史》。臺北：文津出版，2008。
- 白靈，〈迂迴於耳渦的詩之流水〉。臺北：聯經出版。
- 《弦外之音：痙弦詩稿、朗誦、手跡、歲月留影》，2006。
- 余光中，〈天鵝上岸 選手改行：淺析痙弦的詩藝〉。新北：讀冊文化，  
《痙弦學術研討會論文集》，2011。
- 范婷玉，《《少年魔號》民謠集於馬勒魔號歌曲運用之探究》。  
輔仁大學音樂學系研究所博士論文，2013。
- 徐麗紗，〈向日葵樂會的好伙伴：游昌發〉。臺中：國立臺灣交響樂團，  
《樂覽》第 185 期，2017，頁 12-22。
- 莊效文，《臺灣作曲家簡介手冊 13 游昌發》。宜蘭：國立傳統藝術中心，2017。
- 游昌發，《傳統音樂初析》。臺北：藝友出版社，2002 年。
- 鄭雅昕，《游昌發手稿特展專輯》。彰化：國立彰化生活美學館，2013。
- 鄭慧如，《臺灣現代詩史》。臺北：聯經出版社，2019。

## 譜例：

- 游昌發，《痙弦詩歌》。臺北：藝友出版社，2020。

# 以亨德密特兩個《畫家馬蒂斯》探討 1930 年代德國政治與音樂關聯

林丰弈

國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士

## 摘要

本文針對保羅·亨德密特 (Paul Hindemith, 1895-1963) 同名交響曲與歌劇《畫家馬蒂斯》(Mathis der Maler)，探討亨德密特的音樂構思與相關政治議題。

由於亨德密特《畫家馬蒂斯》取材自真實歷史人物與作品，以文藝復興時期的畫家馬蒂斯·格呂內瓦爾德 (Mathis Grünewald, 1471-1528) 繪製的《伊森海姆祭壇畫》(Isenheim Altarpiece) 為主題發想，本文試圖以《畫家馬蒂斯》掀起的政治波瀾與內部劇情，探討此作品與對納粹德國有何種程度的連結，並探討此連結是否改變作曲家創作時的內在想法。同時也試圖看亨德密特對同樣身為藝術家的格呂內瓦爾德賦予何種社會責任或解讀，並解析亨德密特是否將自身的思想投射於其音樂作品。

**關鍵詞：**保羅·亨德密特、馬蒂斯·格呂內瓦爾德、《畫家馬蒂斯》、音樂與政治



# Paul Hindemith's Two *Mathis der Maler*: A Study on the Connection between the Political Environment and the Music of Germany in the 1930s

**LIN, Feng-Yi**

Master of Fine Arts, Taipei National University of the Arts

## Abstract

This essay discusses the musical conception under *Mathis der Maler*, both symphony and opera of the same title which composed by Paul Hindemith (1895-1963) and tries to reveal certain political issues through these two musical compositions.

Since *Mathis der Maler* was actually based on real historical figures and art works *Isenheim Altarpiece* which was created by the Renaissance painter Mathis Grünewald (1471-1528), this essay endeavored to analyze the interior political plot and social turmoil of Hindemith's musical results; in addition, I aimed to examine whether Hindemith was actually affected by NAZI Germany and how it would influenced on his music. Furthermore, I would delve into Hindemith's words or works to see if he would have any ideas of social responsibility or of interpretation related to Grünewald, since both of them were artist, and to analyze if Hindemith's thought reflected on these two music compositions.

**Keywords:** Paul Hindemith, Mathis Grünewald, *Mathis der Maler*, Music and Politics

## 前言

藝術為政治服務的例子於古今中外甚是常見。德國納粹政權（即納粹黨、國家社會主義工人黨 National Sozialistische Deutsche Arbeiter Partei）更是善於包裝、操弄此一手段的箇中好手。納粹政權很清楚傳播媒體的力量，在 20 世紀初廣播的普及浪潮下，戈培爾（Joseph Goebbels, 1897-1945）將廣播或大型演出等具有影響力的傳播媒介，視為國家與政黨的主要工具，如鋼琴對於鋼琴家一樣。<sup>1</sup>

本文試圖瞭解藝術家的理想與社會宣揚的方向，是否與當時作曲家的目標達成一致？藉由社會背景與政治關係的探討，瞭解大環境對當時亨德密特（Paul Hindemith, 1895-1963）與其他音樂家的影響，甚至是《畫家馬蒂斯》（*Mathis der Maler*, 1933-35）演出的改變。首先討論當時影響深刻的「亨德密特事件」（Der Fall Hindemith），再來看為何區區一首交響曲，能引起如此軒然大波。亨德密特本身與納粹的附屬文化組織是否有所牽連？當時的音樂是如何控制？究竟有誰反對又有誰支持亨德密特？這些都會在本文一一探討。

納粹黨於 1933 年 1 月上台後，開始策畫總統令，禁止帶有「政治威脅」的報紙。1933-34 年納粹逐漸加強了對媒體的箝制力道。社會的改變，使柏林的評論家阿本德羅斯（Walter Abendroth, 1896-1973）主張藝術需要全面改革，並寫道：「我們渴望新政府能復興公眾生活，無條件重建道德與文化」。<sup>2</sup>他強調音樂在「人類精神生活」中的重要性，音樂是「文化建構（Kulturgestaltung）與塑造」的關鍵。1933 年 3 月 23 日，他在新任議會前的第一場演說，承諾帶來「一個精煉的法西斯，以維護德國的藝術遺產」。<sup>3</sup>1933 年 9 月 22 號，「宣傳部」建立了「納粹德國文化部」（Reichskulturkammer），隸屬於戈培爾管轄。在柏林愛樂（Berliner Philharmoniker）的一場演講中，戈培爾鄭重宣示：「我們要的不僅是一個浩大的政黨；我們的終極理想是讓英雄般的精神以及藝術的永恆定律深深地結合」。<sup>4</sup>1933 年 10 月 4 日，「編輯法」（Schriftleitergesetz）對可以在德國出版作品的職業作家，設立了標準。當中給予雅利安人相當程度的特權，除了官方要求的文章外，對於帶有納粹主義特徵的音樂類文章也確實增加。作者整理【表 1】來梳理納粹黨的歷史時間軸。

---

1 Karen Painter, *Symphonic Aspirations: German Music and Politics, 1900-1945* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007), 210.

2 Claire Taylor-Jay, *The Artist-Operas of Pfitzner, Krenk and Hindemith: Politics and the Ideology of the Artist* (Burlington, VT: Ashgate, 2003), 186n15.

3 同上註。

4 Painter, 211.

【表 1】納粹黨歷史年表<sup>5</sup>

| 日期                    | 事件   |
|-----------------------|--|
| 1919 年                | 前身德國工人黨 (Deutsche Arbeiterpartei) 創立   |
| 1920 年                | 改名國家社會主義德國工人黨  |
| 1923 年 11 月 9 日       | 啤酒館政變 (Hitlerputsch) 失敗, 希特勒 (Adolf Hitler, 1889-1945) 入獄                      |
| 1932                  | 德國議會選舉中獲勝  |
| 1933 年 1 月 30 日       | 希特勒被任命為威瑪共和國 (Weimarer Republik) 最後一任總理<br>納粹黨掌權, 並試圖建立一體化社會 (Gleichschaltung) |
| 1933 年 2 月 27 日       | 納粹黨策動國會縱火案 (Der Reichstagsbrand)   |
| 1933 年 3 月 24 日       | 德國議會通過《授權法案》, 賦予希特勒獨裁權   |
| 1933 年 7 月 14 日       | 納粹黨被宣佈為德國唯一的合法政黨   |
| 1933 年 9 月            | 納粹德國文化局 (Reichskulturkammer) 建立  |
| 1933 年 11 月 27 日      | 建立力量來自歡樂 (Kraft durch Freude) 組織   |
| 1934 年 6 月 30-7 月 2 日 | 發生長刀之夜事件 (Nacht der langen Messer)   |
| 1935 年 8 月 6 日        | 強迫猶太表演者、藝術家加入猶太文化聯盟 (Jüdischer Kulturbund)                                     |
| 1935 年 9 月 15 日       | 紐倫堡頒布反猶太人種族法令  |
| 1938 年 3 月 12 日       | 德奧合併   |
| 1938 年 10 月 15 日      | 納粹佔領蘇台德高地  |
| 1938 年 11 月 9 日       | 水晶之夜 (Kristallnacht) 事件  |
| 1939 年 9 月 1 日        | 納粹入侵波蘭   |
| 1939 年 9 月 3 日        | 二戰爆發, 英國和法國對德國宣戰   |
| 1939 年 9 月 29 日       | 納粹與蘇聯瓜分波蘭  |
| 1940 年 9 月 27 日       | 納粹、義大利、日本簽署三方軸心協定  |
| 1941 年 6 月 22 日       | 納粹入侵俄羅斯  |
| 1941 年 12 月 11 日      | 希特勒對美國宣戰; 羅斯福隨後對德國宣戰   |
| 1942 年 1 月 20 日       | 萬湖會議中提出滅絕歐洲猶太人口  |
| 1943 年 2 月 2 日        | 納粹在蘇聯史達林格勒投降   |
| 1944 年 6 月 6 日        | 盟軍在法國北部海岸的諾曼地登陸, 展開反攻  |
| 1945 年 1 月 14 日       | 蘇聯軍隊入侵德國東部   |
| 1945 年 4 月 23 日       | 蘇聯軍隊攻抵柏林   |
| 1945 年 4 月 30 日       | 希特勒自殺  |
| 1945 年 5 月 8 日        | 德國在第二次世界大戰中戰敗及盟軍占領後, 以同盟國管制理事會第 2 號法令將納粹黨解散                                    |

林丰奔 製表

5 <https://www.historyplace.com/worldwar2/holocaust/timeline.html>  
<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%B4%8D%E7%B2%B9%E5%BE%B7%E5%9C%8B>.

## 壹、「亨德密特事件」是起點還是終點？

1931 年，亨德密特與本來合作的劇作家布萊希特（Eugen Brecht, 1898-1965）等人意見相左後，轉與貝恩（Gottfried Benn, 1886-1956）合作，兩人一同創作歌劇《永恆》（*Das Unaufhörliche*）。<sup>6</sup> 貝恩看似頗能接受亨德密特，但貝恩偏愛當代主題的題材，亨德密特則對中世紀或早期的歷史材料更感興趣。但在 1933 年貝恩向納粹黨表示同情後，亨德密特對此發表了厭惡與無法理解的評論，並與貝恩中斷了一切聯繫。<sup>7</sup>

1932 年，藉著修特出版社（B. Schott's Söhne）的建議，亨德密特開始將目光放到對古騰堡（Johannes Gutenberg, 1398-1468）或格呂內瓦爾德（Mathis Grünewald, 1471-1528）等歷史人物身上。同一時間，亨德密特決定首次寫下自己的劇本：「畢竟，我知道我自己想要的，只有在作者明確知道他們應該做的時候才能說出這些話。」<sup>8</sup> 古騰堡啟發亨德密特，也曾啟發格呂內瓦爾德。亨德密特在 1933 年完成引用德國詩人布希（Wilhelm Busch, 1832-1908）與詩人諾瓦利斯（Novalis, 1772-1801）作品的創作。當他找不到素材時，他開始創作一系列有鋼琴伴奏的歌曲與第二號弦樂三重奏。1932 年 10 月，他開始與彭佐特（Ernst Penzoldt, 1892-1955）合作，改編以彭佐特中篇小說《艾蒂安和路易絲》（*Etienne and Luise*, 1929）為基礎的歌劇。出於政治原因，亨德密特在 1933 年 2 月中斷了這個工作，因為他認為在納粹德國，沒有機會演出此類型的歌劇。1933 年 6 月，在尋找新材料時，亨德密特想起格呂內瓦爾德。並寫信給出版商：「我想簡短地告訴您，我與格呂內瓦爾德的合作十分緊密，並希望能逐漸創造出什麼…」<sup>9</sup>

1933 年 8 月，修特出版歌劇《畫家馬蒂斯》早期版本，亨德密特至隔年 11 月完成歌劇劇本創作。亨德密特的好友威利·斯特雷克（Willy Strecker, 1884-1958）致胞弟路德維希·斯特雷克（Ludwig Strecker, 1883-1978）的信中說：「他被此材料深深迷住，藉熟悉的氛圍與被指控的程度。那個時期與我們時代的相似之處，尤其是孤獨藝術家的命運，以至他將前所未有的熱情與個人創造力投注其中」。<sup>10</sup> 對亨德密特而言，劇本的編纂異常艱難，因為使用歷史資料，他還必須處理當代甚至自傳的素材。《畫家馬蒂斯》作為一個「歷史歌劇」，同時也是一種「主題歌劇」。一方面，亨德密特進行了深入的歷史研究，並根據霍爾德林建

6 《永恆》是由亨德密特創作混聲合唱團、兒童合唱團、管弦樂團，貝恩創作文本於 1931 年 11 月 12 日第二屆柏林無線電會議中首演的三聲部清唱劇。

7 Paul Hindemith Foundation, "Biography 1933-1939", accessed 12 March 2020, <https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1933-1939/>

8 Paul Hindemith Foundation, "Biography 1933-1939", accessed 12 March 2020, <https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1933-1939/>

9 Paul Hindemith Foundation, "Biography 1933-1939", accessed 12 March 2020, <https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1933-1939/>

10 Paul Hindemith Foundation, "Biography 1933-1939", accessed 12 March 2020, <https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1933-1939/>

議，修改歌詞的語韻；另一方面，他向自己提出如何處理濫用權力的問題，以及藝術與藝術家的獨立自主權。

1933 年，當亨德密特創作劇本時，福特萬格勒（Wilhelm Furtwängler, 1886-1954）建議他撰寫新的管弦樂作品，希望以此創作來代表亨德密特的立場。

1933 年 11 月至隔年 2 月亨德密特完成交響曲《畫家馬蒂斯》。1934 年 3 月 12 日交響曲的首演，立刻獲得了大眾的好評，甚至催生出反對納粹的情感。於是不見容於當時的納粹政權，亨德密特持續受到機關報的批評，而另一位為他挺身而出的指揮：福特萬格勒則一同捲進了前述的「亨德密特事件」。1934 年 8 月 9 日亨德密特完成歌劇聲樂分譜，1935 年 7 月 20 日完成全齣歌劇，但由於亨德密特的創作被禁止演出，歌劇的首演直到 1938 年 5 月 28 日，才在蘇黎世由指揮德恩茲勒（Robert Denzler, 1892-1972）進行首演。筆者繼而整理【表 2】《畫家馬蒂斯》創作年表供讀者與納粹黨歷史年表進行比對。

【表 2】《畫家馬蒂斯》創作年表

| 日期              | 事件  |
|-----------------|---|
| 1932 年 10 月     | 改編恩斯特中篇小說《艾蒂安和路易絲》為基礎的歌劇。                           |
| 1933 年 1 月 10 日 | 希特勒上台。  |
| 1933 年 2 月      | 中斷《艾蒂安和路易絲》計畫。                                      |
| 1933 年 4 月      | 寫信給威利·斯特雷克，表示無須對未來擔心。<br>亨德密特一半的作品遭到禁演。             |
| 1933 年 6 月      | 寫信給出版社表明使用格呂內瓦爾德的題材<br>開始撰寫歌劇《畫家馬蒂斯》劇本。             |
| 1933 年中         | 福特萬格勒建議撰寫新的管弦樂作品，代表亨德密特立場。                          |
| 1933 年 8 月      | 修特出版社出版歌劇《畫家馬蒂斯》早期版本。<br>福特萬格勒在薩爾茲堡與希特勒對談。          |
| 1933 年 11 月 5 日 | 「納粹德國音樂局」成立。  |
| 1933 年 11 月     | 亨德密特開始撰寫交響曲《畫家馬蒂斯》。                                 |
| 1933 年底         | 福特萬格勒就任「納粹德國音樂局」副主席，拒絕執行歌劇<br>《畫家馬蒂斯》禁令。            |
| 1934 年 2 月      | 「力量來自歡樂」接近亨德密特。<br>就任「納粹德國文化部」的理事。<br>交響曲《畫家馬蒂斯》完成。 |
| 1934 年 3 月 12 日 | 福特萬格勒率領柏林愛樂演奏交響曲《畫家馬蒂斯》獲得成功。                        |
| 1934 年 8 月 9 日  | 歌劇《畫家馬蒂斯》聲樂部分完成。                                    |
| 1934 年 11 月     | 亨德密特與福特萬格勒策動「亨德密特事件」計畫，以失敗告終。<br>歌劇《畫家馬蒂斯》劇本完成。     |
| 1934 年 12 月 4 日 | 福特萬格勒辭去柏林愛樂、納粹德國音樂局職務。                              |

|                 |                                       |
|-----------------|---------------------------------------|
| 1934 年 12 月 6 日 | 柏林皇宮演說期間戈培爾將亨德密特稱為「啞劇、江湖郎中與無調性噪音製造者」。 |
| 1934 年 12 月底    | 福特萬格勒辭去了他所有的職位，亨德密特則無限期的停止所有教學職務。     |
| 1935 年 4 月      | 福特萬格勒與納粹和解並復職。                        |
| 1935 年 7 月 20 日 | 全齣歌劇《畫家馬蒂斯》完成。                        |
| 1935 年          | 歌劇《畫家馬蒂斯》聲樂部分於德國出版。                   |
| 1937 年          | 全齣歌劇《畫家馬蒂斯》出版。 <sup>11</sup>          |
| 1938 年 5 月 28 日 | 歌劇《畫家馬蒂斯》於蘇黎世首演獲得成功。                  |
|                 | 林丰奔 製表                                |

亨德密特在交響曲《畫家馬蒂斯》首演前就曾面臨批評。亨德密特當時既被部分納粹拉攏，又被視為猶太同路人，並曾被攻擊他的作品頹廢、不接受納粹思想。<sup>12</sup> 有人反對他參與納粹相關組織，有些則認為亨德密特的音樂屬墮落與左派。當中以納粹黨思想領袖羅森貝爾格 (Alfred Rosenberg, 1893-1946) 的反對為首，他刻意刁難威瑪共和時期頗有名望的亨德密特妻子家族其猶太身分。<sup>13</sup> 「亨德密特事件」在許多文件都有記載，也是提到亨德密特創作《畫家馬蒂斯》作品的最基本理解。

許多納粹領導階層認為，亨德密特對他們的事業具有潛在價值。他們相信亨德密特的德國歌劇，對他們本身政治追求雅利安種族的優越性是可加利用，黨中的其他人則對亨德密特懷有敵意。<sup>14</sup> 1933 年 11 月至 1934 年 2 月，亨德密特完成交響曲《畫家馬蒂斯》。1934 年 3 月，福特萬格勒率領柏林愛樂演奏《畫家馬蒂斯》大獲好評。這引起媒體與日報的激烈爭辯，當局無法容忍《畫家馬蒂斯》的勝利，開始在新聞界攻擊作曲家，各種機關報、新聞出現批評亨德密特的聲音。<sup>15</sup>

1934 年 11 月，福特萬格勒決定不再袖手旁觀。亨德密特與福特萬格勒策動一項計劃，希望最終能讓歌劇《畫家馬蒂斯》獲得演出機會。福特萬格勒將撰寫一篇關於歌劇的文章，確保元首希特勒看見。如果藉此文章引起希特勒的興趣並前往觀賞，他們會試圖贏得希特勒對亨德密特音樂的贊同，也可直接繞過許多反對此演出的下屬。亨德密特同時寫信給希特勒，邀請他參觀德國高等音樂院的課程，到時候會有清唱劇《波隆納的音樂之日》(Plöner Musiktag, 1932) 的演出等著他欣賞。

1934 年 11 月 15 日，福特萬格勒撰寫的文章〈亨德密特之案〉這篇文章被刊登在多家

11 [https://imslp.org/wiki/Mathis\\_der\\_Maler\\_\(Hindemith%2C\\_Paul\)](https://imslp.org/wiki/Mathis_der_Maler_(Hindemith%2C_Paul))

12 邵義強，《樂壇大師及其 CD》(臺北市：天同，1986)，31。

13 Painter, 226 & 781-83.

14 Taylor-Jay, 183n134.

15 <https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1933-1939/life/the-hindemith-case/>

報紙上。隔天一早，柏林愛樂的公開排練，福特萬格勒一走上指揮台，全部聽眾站起來歡迎福特萬格勒長達二十分鐘。傍晚到柏林國家歌劇院演出《崔斯坦與伊索德》，也發生同樣情況，台下則坐有戈林（Hermann Göring, 1893-1946）與戈培爾，戈林將此事匯報給希特勒。整個計劃適得其反，納粹大力反對福特萬格勒的請求，轉而發動全國機關報批評福特萬格勒。《德意志彙報》（*Deutsche Allgemeine Zeitung*）認為「藝術與政治應保持分開」。福特萬格勒解釋他並不是駁斥納粹的文化政策，而是想要表明，亨德密特為納粹欲創造德國音樂的適當人選。並說明「亨德密特的作品含有『精湛工藝的精神……如老德國商人一樣』」，而他的「血是純正日耳曼的」。<sup>16</sup>福特萬格勒寫下了亨德密特與「青年音樂運動」（Jugendmusikbewegung）一般群眾的聯繫：「沒有任何一個當代德國青年在亨德密特之後如他一般…，不斷地努力以他自身方式，縮小藝術音樂與大眾音樂的差距。他現在的渴望如同於新的德國國家社會主義。」<sup>17</sup>

1934 年 11 月 30 日，同樣觸碰納粹黨的禁忌指揮克萊伯（Erich Kleiber, 1890-1956），在國家歌劇院首演貝爾格的交響作品《露露》（*Symphonic Pieces from "Lulu"*）。這個作品飽受爭議，受到一些納粹貴族的擁戴，但也受到一些納粹黨員的貶低。<sup>18</sup>當時的氛圍緊張，克萊伯立刻在下個工作日，同年 12 月 3 日辭職。福特萬格勒跟著在隔天辭去工作，放棄在柏林愛樂的領導職位、柏林國立歌劇院的音樂會以及「納粹德國音樂局」（Reichsmusikkammer）的副主席職務。但整起件事在德國獲得廣大迴響，甚至傳揚國際，藝文人士也因為納粹黨造成如此結果相繼表達強烈的失望。<sup>19</sup>相反地，戈培爾在他的日記中稱之為「道德上的偉大勝利」。<sup>20</sup>亨德密特與福特萬格勒兩人的計畫大為失敗<sup>21</sup>，1934 年 12 月 6 日戈培爾在柏林皇宮的演說稱亨德密特為「啞劇、江湖郎中與無調性噪音製造者」。<sup>22</sup>

同年 12 月底，福特萬格勒辭去了他所有的職位，亨德密特則無限期中停止所有教學職務。亨德密特認為他不會獲得平反與演出機會，已經暗中準備移民。<sup>23</sup>而克萊伯直到 1951 年都沒有回到柏林。辭職後的三個月，福特萬格勒發表了一則道歉聲明，對於抗議信件所造成的「政治後果」感到懊悔，並聲明他已撤出所有的藝術政策參與。<sup>24</sup>1935 年 4 月，福特萬格勒被准許接見希特勒，並允諾他回到音樂圈，重新接掌柏林愛樂指揮。<sup>25</sup>

16 Taylor-Jay, 186n147.

17 James Paulding, "Mathis der Maler: The Political of Music," *Hindemith Jahrbuch* 5 (1976): 106. Cf. Taylor-Jay, 187n148.

18 Hugo Rasch, "Review on Letter to Richard Strauss", 6 Dec. 1934. Painter, 219n44.

19 Berta Geissmar, *The Baton and the Jackboot: Recollections of Musical Life* (London, UK: Columbus Books, 1988), 158.

20 Painter, 211.

21 "Der Fall Hindemith," *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nov. 25, 1934.

22 邵義強，29-30。

23 此時的亨德密特已經打算往土耳其發展甚至移民瑞士。

24 *Die Muzik*, 27, no. 6 Mar. 1935. Painter, 327-47.

25 邵義強，29-30；另參見 <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013053>。

但究竟是誰明令歌劇《畫家馬蒂斯》的禁演？有兩種說法：一是如果希特勒親自下令禁止歌劇演出，可能是為了在戈培爾與羅森貝爾格的衝突中，站在後者這邊。這是一種領導手法，讓下屬相互對立，輪流對雙方示好，以鞏固自己的地位。另一個可能的原因是，專注於控制藝術與文化世界的納粹當局害怕《畫家馬蒂斯》的成功與觀眾的熱情成為潛在威脅。對這首交響曲的評論，顯示評論家對於納粹意識形態觀念的不一致，來自納粹主義者及支持者的評價有褒有貶，大部分正面的評論都是出自舊有自由主義的報紙，讓納粹更是感到戒慎恐懼。<sup>26</sup> 正反兩方的評論家與報社各執一詞，此首交響曲被當時的社會狀況詮釋成政治解讀。亨德密特在納粹執政初期的確有涉入不少納粹組織的活動，一方面還是想為祖國貢獻音樂的教育，一方面也是被納粹眼見於他的名望而利用。

### 一、政治的拉扯：捲入納粹組織

1920 年代後期，部分具有強烈民族主義的評論家與政治家愈發猛烈地攻擊亨德密特。<sup>27</sup> 1930 年，由於有人威脅阻斷亨德密特在德勒斯登的演出，獨幕歌劇《聖·蘇珊娜》（*Sancta Susanna*, 1921）不得不臨時喊卡。<sup>28</sup> 由此可以看出此時的亨德密特在德國已遭遇到一定程度的抨擊。但他依然相信這只是短暫的情況，1933 年他曾說：「在發生這些事情之後，我認為我們沒有任何理由去擔心音樂的未來，我們只需要熬過接下來的幾週」。<sup>29</sup> 要當時具有名望的人士完全擺脫納粹的關聯是不甚容易的，除非逃跑、移民，否則納粹還是會找上門來，繼而判斷此人的利用價值或是該被處分。

亨德密特曾與共產主義者布萊希特一同工作好幾年。但到了 1931 年與貝恩合作完成《永恆》後，貝恩表示支持納粹。亨德密特是否在與貝恩工作時，查覺到彼此的思想？這也讓後來對亨德密特有無支持納粹的辯論時，產生了一個模糊地帶。在無政治壓力下，無論作曲家或劇作家，都能保持著自己的理念進行創作，但這情景在數年後就不可能見到了。亨德密特不常提出他的政治看法，但在 1934 年他提到了自身為「熱情的愛國者」<sup>30</sup> 這點令人納悶，也就是說，雖然身處在納粹德國，他的內在究竟是順從納粹德國？又或者熱愛著本來威瑪或過往的德國榮景？亦或是表面功夫？藉由作品傳遞內心深處的反納粹態度這些都值得探討。有一種說法是，亨德密特對於政權感到迷惘、艱困，他有時保留，有時與納粹合作。由於亨德密特持續與猶太朋友合作，羅森貝爾格周圍的反動派稱他為「文化衰敗的承擔者」。其實亨

---

26 Painter, 222.

27 埃米爾·路德維希，《鐵血與音符：德國人的民族性格》，周京元譯（臺北市：八旗&遠足文化，2015），139。

28 <https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1933-1939/life/the-hindemith-case/>

29 Paul Hindemith Foundation, "Biography: Kampagne gegen Hindemith", accessed 12 March 2020, <http://www.hindemith.info/de/leben-werk/biographie/1933-1939/leben/der-fall-hindemith/>.

30 Taylor-Jay, 183n133.



德密特並沒有直接反對納粹，他反而很歡迎新政權對音樂能帶來改革與改變的可能性。同一時間，亨德密特涉及了許多納粹相關組織，如以下四個例子。

第一個參與的例子為「德國文化戰鬥聯盟」（Kampfbund für deutsche Kultur）。<sup>31</sup>1933 年 4 月中旬的納粹掌權初期，亨德密特「受委託實踐一項新計畫，教授作曲及音樂理論」。他寫信給威利·斯特雷克：「我想我們不需要對音樂的未來有過多擔心。…最近我與一些『德國文化戰鬥聯盟』高層長談，都只是關於教育的事情。在他們對我既不是也沒有部份猶太血統後感到安心，對我有很好的評價令我印象深刻」。他繼續說道：「他們還委託我制定一個新的體系來教授作曲與音樂理論」。<sup>32</sup>亨德密特也在信中提到他在新文化命令的位置：「最近的日子裡我肯定能得到『德國文化戰鬥聯盟』對我作品的支持，但這有一點言之過早了」。他說現在有太多的「不確定性」。<sup>33</sup>緊接著 1 個月，羅森貝爾格聽說亨德密特致力於「重整全國的音樂」。<sup>34</sup>雖然亨德密特後來被允許協助土耳其政府在土耳其建立一個專業音樂體制，並以德國作為標竿，但此項教育任務並沒有實現。<sup>35</sup>1933 年 9 月，亨德密特寫信給他已逃離德國的猶太同僚托克（Ernst Toch）：「我被要求和他們合作，且不容推辭」。<sup>36</sup>

第二個參與例子為「力量來自歡樂」（Kraft durch Freude）。<sup>37</sup>1934 年 2 月，「力量來自歡樂」接近亨德密特，開始亨德密特寫信給威利·斯特雷克說會給他們一些建議：「對德國人民而言，一個深遠地音樂教育系統。如果事情繼續朝對我有利的方向，我希望一同促進德國音樂發展，提供大型的計劃，並努力與他們合作」。<sup>38</sup>另一封信提到：「『力量來自歡樂』的建議會為最野心勃勃的流行音樂教育計畫提供基礎。…這在其他地方從未見過。一個音樂的啟蒙可能引導數百萬人」。<sup>39</sup>

第三個參與例子為文化主要負責機構「納粹德國文化部」。1934 年 2 月至 3 月間，亨德

31 「德國文化戰鬥聯盟」為納粹時代民族主義下的反猶政治社會組織。由納粹思想家羅森貝爾格 1928 年成立，當時的名稱為「國家德國社會主義協會」（Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur，簡稱 NGDK），後改組並更名為「國家社會主義文化共同體」（Nationalsozialistische Kulturgemeinde），其目的是在納粹黨的宗旨和目標上，於德國生活中留下深刻的德國文化印記。

32 Taylor-Jay, 184n137.

33 Taylor-Jay, 164n79. "Was unternähme ich nicht, (die Kunst) zu ehren."

34 Paul Hindemith, "Letter to Willy Strecker, 15 April 1933," in *Selected Letters of Paul Hindemith*, ed. and trans. Geoffrey Skelton (New Haven, CT: Yale University Press, 1995), 69 & 413.

35 Vera Lampert, *The New Grove Modern Masters: Bartók, Stravinsky, Hindemith* (New York & London: Norton, 1984), 237.

36 Letter of 23 Sept. 1933, Ernst Toch Archive, See Michael Kater, *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich* (New York: Oxford University Press, 1997), 179.

37 「力量來自歡樂」：是納粹德國一個具有國家背景的大型休假組織，為德國當時的勞工組織、中產階級提供度假活動，是個緩和階級分化、促進社會階層溝通的橋樑。另一個目標是，依靠這一組織刺激自 1920 年代低迷不振的旅遊業，從而推動德國經濟。

38 Taylor-Jay, 184.

39 Hindemith, *Letters*, 76. 9 Feb. 1934.

密特接受了一個官方的作曲家議會職位，「納粹德國文化部」的理事，參與了多場與納粹官員的會議，回報音樂教育改革的狀況。並在柏林指揮一個全場為他創作的音樂演出「為弦樂與銅管的音樂會」。在幾個禮拜之前，他第一次涉及納粹活動，參與呂北克的納粹官方音樂會。亨德密特在他給威利·斯特雷克的信中寫道：「呂北克帶來一個巨大的成功，作為納粹德國的第一場官方音樂會，無論如何是一個好預兆」。這時的亨德密特與納粹還沒有如此地交惡，亨德密特在接下來的期間才會被納粹猛烈攻擊他的左傾與音樂的表現不符合納粹需求。<sup>40</sup>

第四個例子雖然不為亨德密特所涉入，但他也飽受此單位的影響。當時音樂圈具有決定性影響力的單位「納粹德國音樂局」，於 1933 年底成立。該局由戈培爾和「納粹德國文化部」掌控，為當時統一音樂思想、控制音樂演出提供合法手段。「納粹德國音樂局」推廣亞利安人的創作，並允許演奏被視為符合納粹理想的「好的德國音樂」，<sup>41</sup> 如貝多芬 (Ludwig Beethoven, 1770-1827)、華格納 (Richard Wagner, 1813-1883)、巴赫 (J.S. Bach, 1685-1750)、莫扎特 (Wolfgang Mozart, 1756-1791)、海頓 (Joseph Haydn, 1732-1809)、布拉姆斯 (Johannes Brahms, 1833-1897)、布魯克納 (Joseph Anton Bruckner, 1824-1896) 等人的音樂。這些作曲家及其音樂經過意識形態上的重新詮釋，以頌揚德國的美德與文化特徵，這成為一種音樂的政治化包裝。

不屬於納粹理念的音樂和作曲家被禁止。如以猶太人為首的作曲家馬勒 (Gustav Mahler, 1860-1911)、孟德爾頌 (Felix Mendelssohn, 1809-1847) 和荀貝格 (Arnold Schönberg, 1874-1951) 等人，皆因為其猶太血統而被揚棄。在政治上持不同政見的作曲家如貝爾格 (Alban Berg, 1885-1935)、克雷內克 (Ernst Krenek, 1900-1991)、德劭 (Paul Dessau, 1894-1979)，因不認同納粹的意識形態，並積極參與抵抗運動，因此音樂也被禁止。而曾經被認為具有性暗示或野蠻音樂的作曲家，如亨德密特、史特拉溫斯基 (Igor Stravinsky, 1882-1971) 等人，被譴責為「墮落」並被禁止。爵士樂和搖擺樂被視為墮落。爵士樂被標記為「黑人音樂」(Negermusik)，更加難容於納粹當局，禁止諸如錫鍋街 (Tin Pan Alley)<sup>42</sup> 等地區的音樂，或者作曲家柏林 (Irving Berlin, 1888-1989) 和蓋西文 (George Gershwin, 1898-1937) 等人的音樂。納粹「宣傳部」海報宣布爵士樂為退化的音樂，以猴子戲稱。<sup>43</sup> 甚至在後期與俄羅斯交戰時，「敵人國家」的作曲家柴科夫斯基 (Peter Tchaikovsky, 1840-1893)、普羅柯菲夫 (Sergei Sergeyevich Prokofiev, 1891-1953) 的音樂就不曾再出現於德國的音樂廳了。

「納粹德國音樂局」可以基於種族或政治理由拒絕成員資格，許多猶太演奏家也都被迫

40 Taylor-Jay, 185. Painter, 220.

41 <https://en.wikipedia.org/wiki/Reichsmusikkammer>

42 錫鍋街為 19 世紀末 20 世紀初美國流行音樂的集散地。舉凡歌手，作曲家，出版商都聚集於此。

43 <https://en.wikipedia.org/wiki/Reichsmusikkammer>

離開樂團教授與老師也遭到開除。作曲家、表演者、指揮、老師和樂器製造商被迫加入「納粹德國音樂局」，以求繼續從事音樂事業。儘管戈培爾與其他高級納粹分子控制「納粹德國音樂局」，但依舊任命義上的主席與副主席：理查·史特勞斯（Richard Strauss, 1864-1949）與福特萬格勒。亨德密特也因為與猶太友人保持聯繫並創造新的德國音樂而遭到此單位的批評禁止。

雖然亨德密特與納粹有清楚的連結，但也有實際例子說他似乎更加遠離納粹，舉例來說，他後來決定對「力量來自歡樂」運動組織的教育計劃退居幕後，而不接手官方職位。<sup>44</sup> 同樣地，1934 年他亨德密特拒絕了一個組織奧林匹克運動會音樂的協會職位。<sup>45</sup> 亨德密特也在信中出现少數對納粹敵對的措辭，如 1936 年提到「被困在音樂生活中」，或當 1933 年與「德國文化戰鬥聯盟」官方會面後，他不希望對他們拍馬屁。<sup>46</sup> 亨德密特也對先前一同合作，結果後來轉投納粹的貝恩持保留態度，說他看起來「已經完全地陷入困境」。並說貝恩將會「在幾個月之後感到失望」。<sup>47</sup>

上述幾個例子說明，儘管藝術家與當權者在意識形態可能持相左的立場，但在人與人的界線越來越模糊的社會中，要同時發揮自身影響力卻又要遠離政治的干預相當困難，甚至得藉由從事附屬組織的活動，才能持續地進行演出。許多 20 世紀德國作曲家都無法與政治劃清界限，如何在當中與取得自身的平衡點是藝術家需要思考的難題。

## 二、政治的延伸對立：對《畫家馬蒂斯》的反對與支持

交響曲《畫家馬蒂斯》首演幾個月後，亨德密特便遭遇到許多問題。1934 年 7 月，他的音樂短暫地被電臺廣播禁止。修特出版商指責當時「納粹德國音樂局」的主席理查·史特勞斯介入，因為他與亨德密特的競爭眾所皆知。<sup>48</sup> 亨德密特在那年夏天面對的挑戰，並不算在納粹全面鎮壓中，因為一同被納粹列為問題人物的史特拉溫斯基，已不再被「納粹德國廣播電台」認為是問題，史特拉溫斯基的音樂獲得了更廣泛的接受與演出。亨德密特本人倒是比較輕鬆看待，同意《畫家馬蒂斯》在首都柏林的演出延遲三個月，並向出版商寫道：「我覺得暫緩一會兒是好事。我強烈地感受到許多地方的人民已經厭倦了來自年邁守衛的抱怨，期待能獲得更多時間，去追求心中真正的渴望！」<sup>49</sup>

以下是當時首演後的評論家與報社對於亨德密特的實際看法，持反對立場的有五例，而

---

44 Gudrun Breimann, *"Mathis der Maler" und der "Fall Hindemith"* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997), 35. Hindemith, *Letters*, 77 (9th Feb. 1934). Taylor-Jay, 190n164.

45 Breimann, 37. Taylor-Jay, 190 165

46 Letter of Hindemith to Willy Strecker, 29th June 1936. Taylor-Jay, 191n166.

47 Taylor-Jay, 191n167.

48 Letter to Willy Strecker, 28 Oct. 1934, *Letters of Hindemith*, 81-82. Painter, 227.

49 *Letters of Hindemith*, 9 Oct. 1934, 71-72.

支持立場也舉了五個例子來說明。反對觀點之一為佐李奇（Paul Zschorlich）。首演後的第二天早晨，明顯是效忠於納粹黨的報紙《德意志時代報》（*Deutsche Zeitung*）刊登了佐李奇的強烈批評。他指出，沒有任何音樂比亨德密特的作品更違背德國靈魂，是異國情調、大雜燴和實用音樂的混合體；擁護其音樂的猶太觀眾比例高過福特萬格勒的音樂會。<sup>50</sup> 佐李奇接著發表了另一篇和亨德密特有關的文章，嘲諷他所說的「國際主義者」，以及非德國的活動。<sup>51</sup> 福特萬格勒顯然對這些評論感到失望，抱怨道：「如同早先馬克思主義的作家被攻擊，現在納粹的報紙也開始反對他」。<sup>52</sup> 在上節福特萬格勒為亨德密特辯護時就說到，亨德密特嚴守在德國的靈魂，是老舊且稱職的德國傳統。筆者認為他們都在爭奪一個位置：「德國靈魂」的位置。而佐李奇的爭辯則以違背德國靈魂的異國音樂來作為攻擊的切入點。

反對觀點之二為評論家拉施（Hugo Rasch, 1913-1960）。評論發表的隔天，納粹黨的主要喉舌《人民觀察家報》（*Völkischer Beobachter*）公開反對亨德密特。撰稿人為拉施，對於政黨的忠誠使他在政權初期發揮了舉足輕重的作用。<sup>53</sup> 拉施反覆援引對作曲家寇納（Könner）的古老文化批評，暗指亨德密特單靠才能而沒有實際創造力，他早期也曾指責具有猶太血統的荀貝格與馬勒的創作。<sup>54</sup>

反對觀點之三為阿本德羅斯，他利用新約聖經中皈依的故事作為雙關，以舒茲（Heinrich Schütz, 1585-1672）的《神聖交響曲》（*Symphoniae sacrae*）中「掃羅，你為什麼要逼迫我？」（Saul, warum verfolgst du mir）作為解釋。台下觀眾對於保羅·亨德密特交響曲《畫家馬蒂斯》的熱情，是簇擁「明日的保羅」忘卻「昨日的掃羅」。<sup>55</sup> 以宗教作為切入點，為納粹提供了非常有利的論點，在培金（Michael Baigent, 1948-2013）與雷伊（Richard Harris Leigh, 1943-2007）著作中提到納粹德國以神話與力量來探討宗教層面的影響，如：

三種不同的法西斯，墨索里尼帶起的是一種政治意識，尋求宗教的共榮；佛朗哥進一步結合宗教，以十字軍之深遂行天命，希特勒則甚於兩者，以新崇祀取代新宗教將人們帶入痴狂，納粹巧妙的將政治與傳統民俗信仰結合披上基督外衣，將希特勒比擬成耶穌，比擬成德意志，逐漸以德意志信仰取代基督信仰。<sup>56</sup>

阿本德羅斯的比喻明顯用來借喻聖經中，轉而支持、同情猶太人的掃羅延伸成現在的保

50 Paul Zschorlich, *Deutsche Zeitung*, 13 Mar, 1934.

51 Paul Zschorlich, *Deutsche Zeitung*, 17 Mar, 1934.

52 Painter, 226.

53 Kater, 154-55n77.

54 Alfred Brasch, *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, 21 Oct. 1934 78.

55 聖經中的「保羅」本名「掃羅」，亨德密特的全名為保羅·亨德密特，為雙關用法。Walter Abendroth, *Berliner Lokal-Anzeiger*, 13 Mar. 1934.

56 麥克·培金，理查·雷伊，《秘密德國：史陶芬堡與反希特勒之神秘十字軍》，劉世安譯（臺北市：麥田，1996），xv。

羅。這與當時納粹與希特勒視日耳曼民族為唯一優越的形塑互相衝突，並建立與猶太的對立。

反對觀點之四為赫爾佐格 (Friedrich W. Herzog, 1902-1976)。1934 年 10 月初，在「納粹德國文化部」與「撒克遜教師聯盟」(Sachsen NS-Lehrerbund) 共同規劃的萊比錫文化季 (Leipzig Kulturgemeinde) 中，赫爾佐格在開場演講攻擊亨德密特的德國音樂與北歐精神劃上連結。赫爾佐格也指控追求經濟收入而非藝術的真理導致早期亨德密特的現代主義風格，並暗指他現階段「發自內心的新調」僅僅是投機取巧的一種作為。<sup>57</sup>

當然，以亨德密特當時的影響力與創作實力，有不少音樂家或報社表態支持亨德密特的音樂。第一個支持觀點為報社《法蘭克福日報》(Frankfurter Zeitung) 以更謹慎的措辭、將所有權轉移給雅利安人、肅清猶太員工，使其得以持續出版至 1943 年 8 月。該家報社聘請一位審查員，從納粹黨的角度檢視可能的問題與當局鼓勵的方向。其中雇用的音樂評論者約西姆 (Heinz Joachim, 1919-1942) 在 1934 年 3 月 12 日曾預言，亨德密特交響曲的首演是迫切地想要以此證明，新的國家狀態對現代藝術是友善的。約西姆讚揚亨德密特編寫作品的過程與廣大觀眾熱情回響的遠見，以此督促對新音樂的進一步支持，並含蓄表明不支持對藝術的控制。福特萬格勒已經意識到當前「內外兼具」的「深度改革」帶來的威脅，「藝術作品可能會在低知識分子的壓力下被摧毀」。他明智地運用交響曲《畫家馬蒂斯》，使得群眾「決定帶者特別的勇氣及清晰的思緒，加入新藝術的行列」<sup>58</sup> 這同時暗示，觀眾的勇氣及邏輯與音樂品味一樣重要。<sup>59</sup>

支持觀點之二為苟貝格的學生兼同事魯佛 (Josef Rufer, 1893-1985) 1934 年 3 月 13 日。他認為，交響曲《畫家馬蒂斯》證明了「新生代的德國音樂在新興德國的文化上也有它應有的地位，並具有充分且不被干擾的發展自由」。<sup>60</sup> 魯佛認為亨德密特早期的音樂風格「更加自由、輕鬆與解放。亨德密特如何將看似抗拒的素材與整體做連結，並將他們塑造成真正的戲劇表達，展現知識與音樂視野的擴展...」<sup>61</sup>

第三位支持觀點為庫倫康普夫 (Hans-Wilhelm Kulenkampff)。與崇尚自由的魯佛相反，庫倫康普夫認同的是一定程度的秩序，他認為交響曲《畫家馬蒂斯》符合當代德國需求。他是漢堡「德國文化戰鬥聯盟」的雜誌編輯，他警告威瑪的「絕對自由」已經變成「無邊無際的混亂」。亨德密特擁有對於音樂及政治改革的天分，也值得被讚許，因為他透過新創的交響曲克服了威瑪時期文化上的無政府狀態，並接受帶有高度自我約束的「新秩序」。<sup>62</sup>

第四個支持觀點為斯普林格 (Hermann Springer) 與斯蒂格 (Fritz Stege)。對「德國

57 Painter, 222.

58 Heinz Joachim, *Frankfurter Zeitung*, 12 Mar. 1934.

59 Painter, 225n73.

60 Josef Rufer, *Berliner Morgenpost*, 13 Mar. 1934.

61 Rufer, *Berliner Morgenpost*, 14 Mar. 1934, clipping, Hindemith-Institut. Painter, 234-35n120.

62 Axel Jockwer, *Unterhaltungsmusk im Dritten Reich* (Diss. Universität Konstanz, 2005), 228-89.

音樂評論家協會」(Verband deutscher Musikkritiker)自 1921 年至納粹當政以來的負責人斯普林格而言，交響曲《畫家馬蒂斯》證明了新音樂可以同時尊循傳統並嚴格遵守法令，一種「發自內心的隱喻」。斯蒂格於 1933 年 5 月取代斯普林格「德國音樂評論家聯盟」(Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker)領導之位。他預言交響曲《畫家馬蒂斯》將獲得「至高的讚賞，無可避免的勝利席捲德國」。<sup>63</sup> 斯蒂格對亨德密特的支持令羅森貝爾格很不滿，便透過喉舌單位《音樂雜誌》(*Die Musik*)對斯蒂格進行譴責。不到兩個月的時間，斯蒂格於 1935 年 1 月失去了在德國出版的許可。即便是納粹的忠實擁護者，直言不諱的觀點和對納粹具有煽動性的言詞依舊無法被當局所容忍。<sup>64</sup>

第五個支持觀點為報社《時代報》(*Vossische Zeitung*)。馬夏克(Max Marschalk, 1863-1940)在此報社擔任評論家長達 30 多年。他描述亨德密特已經克服了「早年愛玩的天性…因為這害他總是遇到危險」。馬夏克捍衛亨德密特威瑪時期的成就與獨立，說道：「亨德密特承認有必要借鑑傳統，但不代表要影響他人妥協：本質上來說，他一直都做他自己。他很少受到捍衛命運者及自己的作品鼓舞」。<sup>65</sup>

反對觀點之五為「納粹德國文化部」特殊委員欣克爾(Hans Hinkel, 1901-1960)，1934 年 10 月，他認為亨德密特音樂「與現今國家社會主義狀態的藝術價值不符」。<sup>66</sup> 10 月下旬，萊比錫廣播電台和布商大廈交響曲團屈服於當地德國文化戰鬥聯盟的威脅，同意取消亨德密特表定的演出。

以上種種支持與官方的反對寫手都抵不過納粹高層的決定，亨德密特很快就面臨更多壓力。誠如前述，他內心並不抱太大期望獲得平反。這也無怪乎亨德密特在接下來的歲月中，不是待在土耳其、瑞士，再不然就是待在美國，甚至直到戰後也是聽從美方的建議才回到德國進行演出。由此得知，藝術家在強大的政治權力之下，如果不順從政治的壓力，很難與之對抗，甚至表達自身想法本身都是一件相當危險的事情。

### 三、紛擾的後續：「亨德密特事件」影響

交響曲首演後的 1934 年 11 月初，羅森貝爾格的「德國文化戰鬥聯盟」持續向亨德密特發表攻擊文章，稱亨德密特在文化與政治方面都無法容忍，並警告膽敢給予他支持的組織將會受到納粹嚴密審視，但這阻止不了交響曲《畫家馬蒂斯》受到一般大眾的好評。11 月 4 日於布雷斯勞(Breslau)演出交響曲《畫家馬蒂斯》後，當地報紙評論員施特勞斯勒(Wilhelm Sträubler, 1880-1944)稱亨德密特是「真正的音樂家…認為有義務透過內在自我的絕對要求

63 Fritz Stege, *Der Westen*, 13 Mar. 1934.

64 Painter, 224n65-67.

65 Max Marschalk, *Vossische Zeitung*, 14 Mar. 1934. Esteban Buch, *Le cas Schönberg: Naissance de l'avant-garde musicale* (Paris: Gallimard, 2006), 138.

66 Painter, 226-27n88.

來限制音樂創作」。並解釋亨德密特的交響曲技巧並非源於理論或對位等程序，而是對於樂句結構的清晰理解，完全符合「傳統的基本精神」。<sup>67</sup>

1934 年秋天預計在埃森（Essen）演出交響曲《畫家馬蒂斯》，儘管當時的指揮與報社看似支持交響曲演出，但納粹將其視為危險舉動。指揮是 1933 年起上任柏林國家歌劇院的音樂總監舒勒（Johannes Schüller, 1894-1966），舒勒是德國當代音樂的擁護者，他曾在 1929 年指揮過貝爾格的《伍采克》（*Wozzeck*）首演，他也在 1937 年成為納粹黨員，戰後正是由他在柏林負責歌劇《畫家馬蒂斯》的德國首演。埃森主要報社的評論家布拉施（Alfred Brasch, 1908-1966）發表一篇評論。他表明，儘管威瑪時期的激進環境可能使亨德密特短暫誤入歧途，但《畫家馬蒂斯》「體現了新音樂的所有訴求，也與德國浪漫主義和古典主義息息相關」。他讚揚音樂中「交響的邏輯」，從第一樂章的「巴赫式嚴謹」到中間樂章的多愁善感，最終章則以奮鬥作結。布拉施透過蒐集《伊森海姆祭壇畫》的音樂實例與照片，以及對於《天使傳報》、《基督誕生的喻示畫》和《基督復活》的描繪推敲出論點，認為「交響曲的發展已超越了原本的祭壇畫」。<sup>68</sup>

1934 年 11 月 5 日，在埃森的會議中，赫爾佐格拿出庫倫康普夫出版的反亨德密特手冊，敦促指揮家們不要演奏他的音樂。隨後一週的普魯士年會上，哈夫曼（Havemann）稱亨德密特、史特勞斯以及普費茲納三人為德國音樂的活標誌，並懇請同僚們保護「真正的天才」免受「小麻煩的干擾」。<sup>69</sup> 這些衝突資訊並沒有削弱埃森演出的熱情回應。無黨媒體的頭條報導「亨德密特的偉大成功」以及「為亨德密特喝采」，彷彿在說他打敗了政治，其中一則評論以問句「為什麼對亨德密特大驚小怪？」開頭。<sup>70</sup> 布拉施寫道：「儘管音樂本身為巴洛克式風格，舒勒用他強烈的戲劇張力『強調交響性』，使得音樂更具動力與說服力。在效果上，舒勒把音樂德國化」。年輕的音樂學家立特沙伊德（Richard Litterscheid），同時也是國家社會主義的堅決擁護者，對舒勒「精心鑿刻」的詮釋充滿熱情，指其為「最令人陶醉的指揮」傳達了聲音偉大的生命力。立特沙伊德認為交響曲《畫家馬蒂斯》也許是十年一見的曠世巨作，但根本原因既不是作曲家的天賦，也不是他的技藝，而是聽眾深刻回響，「以恩典的形式看待人類的產物」。似乎要強調，評論家只是回應演出而非裁判，立特沙伊德將標題訂為「大眾的成功」。<sup>71</sup>

戈培爾明顯對這種模稜兩可的結果感到不滿。1934 年 12 月 6 日，福特萬格勒辭職的後兩天，戈培爾在納粹德國文化部成立週年的集會上譴責亨德密特的音樂。他聲稱亨德密特濫

67 Painter, 227n89-90.

68 Brasch, *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, 21 Oct. 1934.

69 Havemann's speech in the *Frankfurter Zeitung*, 16 Nov. 1934. Trans. from Kater, *Twisted Muse*, 24.

70 *Essener Allgemeine Zeitung*, 22 Nov. 1934.

71 Painter, 229n96-98.

用他的技術，創作「純粹機械式的音樂」且「缺少內容」。<sup>72</sup>接下來的表演被取消，亨德密特被迫離開教職且永久停職。直到 1936 年夏天，亨德密特接受了一個要寫出關於「納粹德國空軍」（Luftwaffe）的工作，並寫給威利·斯特雷克說道：「我想要給他們一些真的好東西。…我很確定這個作品，有理由是成功地，可意謂在維也納國立歌劇院（Staatsoper）的馬蒂斯」，這代表亨德密特的這些行為是對納粹的官方合作抱有一定程度的希望與好感。但在柏林舉辦的奧運結束後，戈培爾採取了進一步的行動。同年 10 月，戈培爾命令納粹德國音樂局的拉貝（Peter Raabe, 1872-1945），禁止所有公開場合演奏亨德密特的作品。<sup>73</sup>

亨德密特的支持者，實際也包含了與納粹勾結者及納粹信奉者。1940 年一部帶有強烈意識形態的《德國音樂歷史》中，奧托·舒曼（Otto Schumann）稱讚歌劇《畫家馬蒂斯》及交響曲兩者，因為其中反應「民間」的角色追求「真實藝術」的責任感。然而，亨德密特無法在主流的德國音樂史中立足。舒曼將亨德密特編入「新音樂與猶太人」的章節貶低他的地位，因為他的老師曾是阿諾德·孟德爾頌和賽柯勒斯（Bernhard Sekles, 1872-1934）等猶太人。<sup>74</sup>同年，狄斯特勒（Hugo Distler, 1908-1942）引用了亨德密特對於宇宙和諧（*musica mundana*）的定義，卻不願將他的名字附在註腳，這是對學術與藝術貢獻的一種貶低。

從前述可以知道，納粹政治下的遭遇，就可以設想當時的藝術家面對的挑戰，藝術家需面對政權反覆無常的喜愛或厭惡。曾經有人如此敘述亨德密特「一位起初成為新德國音樂寵兒的作曲家，卻或許因為政府無法接受他的名氣而失寵」。廣大的音樂評論家、報社受到影響，儘管依然有許多聲音支持亨德密特的交響曲，為其辯護，但終究底不過納粹組織壓力的種種浪潮。交響曲《畫家馬蒂斯》除其本身的宗教性外，前後衍生出的政治效應也耐人尋味。就算亨德密特願意為德國音樂服務，展現如馬蒂斯於中世紀的「藝術回歸」，恐怕也只能成為他的一廂情願，最後默默地成為政治下的犧牲品之一。

---

72 Paulding, 108-09.

73 Painter, 230.

74 Otto Schumann, *Geschichte der Deutschen Musik* (Leipzig: Bibliographisches Inst., 1940), 373.



## 貳、歌劇《畫家馬蒂斯》的政治連結

### 一、歌劇《畫家馬蒂斯》第三圖像的燒書行動

在歌劇的第三圖像中出現了一幕焚書場景，時常被拿來討論是否與「納粹焚書」事件一致。<sup>75</sup>1933 年 5 月 10 日，再一次由納粹黨主動發起帶有政治性破壞的事件「納粹焚書」（*Bücherverbrennung*），不同於啤酒館政變、水晶之夜或長刀之夜，這算納粹剛掌權後就開始對猶太人、非德國民族、左派等不滿的行動。且與其他明顯由暴力行為達成政治目的行動不同，這是以思想行為目的的政治行動。許多學生早在這之前就已經將圖書館此種類的書籍取出，而館員或教授大都默許此舉。到了晚上，柏林歌劇院廣場前聚集了約七萬名學生與運來兩萬本書。學生代表古特亞爾說：「我們已經起身反對非德國的思想。我把非德國的一切全扔入烈火。」<sup>76</sup>此行動不只出現在柏林，廣泛的出現於全國各地。

歌劇是否隱射同年發生的事件，在潘特的書籍中認為這並非隱射。因為負責向「宣傳部」回報的劇院審查員並沒有表達這類的看法。1934 年 10 月初，修特出版社寄出歌詞後兩周，審查員也不覺得歌詞會造成問題，認為「優秀的亨德密特，為了我們這個時代的精神奮鬥」。審查員在乎的反而是宗教問題，他告誡天主教導演，因為劇中燒書的為新教徒，應避免產生劇中產生反新教徒的效果。<sup>77</sup>不過，1936 到 1939 年間，歌詞的適當性與歌劇的感染力再度被「納粹德國文化部」與「宣傳部」拿來討論，最終依然無法演出。<sup>78</sup>

另外在泰勒一傑（Taylor-Jay）的書籍中提到，許多對劇中燒書的評論代表一種反納粹行為。<sup>79</sup>但她認為兩者聯結性是模稜兩可，「納粹焚書」與劇中相比，新天主教徒燃燒抗議者的書籍僅作為歌劇中的背景。更何況劇中阿爾布雷希特譴責整個事件是起因於路德派。雖然「納粹焚書」事件也許與歌劇情節有些許關聯，但實際上亨德密特只是想傳遞馬蒂斯的藝術困境或阿爾布雷希特財務上的困難。將此做為亨德密特自身的解釋，泰勒一傑不太認同。書中提到，可以審視當時亨德密特在納粹德國的處境，亨德密特離開納粹主義了嗎？意圖為何？

斯凱爾頓（Geoffrey David Skelton, 1916-1998）曾寫下亨德密特在柏林主要工人的行

75 亨德密特的歌劇《畫家馬蒂斯》共由序曲與七個部分組成，亨德密特在歌劇中用的歌劇單位是德文的 *Bild*，翻譯成英文或法文為 *tableau*，中文為圖片、圖畫、圖像的意思，與一般歌劇運用的場景（*scene*）、幕（*act*）相當不同。傳遞出創作此歌劇的思維與《伊森海姆祭壇畫》的關係密不可分，也並非一般三幕的歌劇，或後來流行的獨幕歌劇。為了避免混淆，又需客觀描述原文之意，筆者將整個歌劇的七個部分都用七個圖像來指稱。

76 路德維希，151。

77 Bundesarchiv Berlin Akte R55/20170, Document 50, 18 Oct. 1934. Taylor-Jay 182. Painter, 220n48.

78 Geoffrey Skelton, *Paul Hindemith: The Man behind the Music, a Biography* (London: Gollancz, 1975), 166.

79 Kemp, *Hindemith*, 28 and 30, and Michael Meyer, *The Politics of Music in the Third Reich*, 2nd ed. (Frankfurt am Main and New York, etc.: Peter Lang, 1991), 132. Taylor-Jay, 191n168.

政區傍晚課堂的教學，作曲家「傾向民主社會」。<sup>80</sup> 吉瑟勒·舒伯特（Giselher Schubert, b. 1944）說亨德密特是「歸類為『左派資產階級』」<sup>81</sup>。亨德密特在他的著作表達他的看法，《作曲家的世界》（*A Composer's World*）描述「藝術交流的主要原因之一是無私的利他主義的實現」。<sup>82</sup> 他展示了社區式音樂的觀點，並說業餘的音樂團體具有「博愛」（*great fraternity*），目的是「互相啟發並團結起來，共同創造比個人需求更巨大地創造力」。<sup>83</sup> 確實，透過音樂的蒐集、製造，政治家會愉快地享受與其在同一陣線的演出，因為「一起團結創造音樂的人們不會是敵人，至少不會在音樂存在的時候是」。<sup>84</sup> 這個左派的立場是否被納粹認清，而同樣歸納為該被焚燒的思想類別，是在觀看此一圖像後應該思考的。

亨德密特面對納粹德國的政治約定，投射在《畫家馬蒂斯》，並支持馬蒂斯的看法，作為他藝術的政治保留。馬蒂斯的藝術創造能力，也許只有部分與亨德密特一致。亨德密特尋求在真實世界中運用他藝術行動的方式，是不同於馬蒂斯僅希望以畫作能來影響群眾。亨德密特藉由社會的藝術來實際表達比劇中馬蒂斯的行動與社會有著更強的連結。然而，作曲家亨德密特與劇中虛構的藝術家仍有共通點，他們希望運用藝術幫助平凡的群眾，並藉馬蒂斯作為亨德密特自身的功能。確實，亨德密特在藝術中的信仰，也特別是在「實用音樂」，作為對抗當代孤立作曲家的手段。為他的聽眾，帶來公眾精神上的救助。藉由馬蒂斯，亨德密特建構了一個藝術性的理想：將他最好的給了他的兄弟，為的是替他們指出能朝向更高級，更加精神層面，也是他尋求自我實現的地方。<sup>85</sup>

所以筆者認為儘管第三圖像的燒書行動，可能並非亨德密特對於「納粹焚書」的詮釋。但其中的核心意涵是一致的，燒書的行為只是為了觸發後續劇情的事件導火線。也因為「納粹焚書」焚燒的是猶太、左派等非我族類的書籍，與劇中革命者們的非我族類就殺之的行為無異，兩位藝術家共同對政治的參與同為先是熱衷投入，而後逐漸保留遠離。繼而遭到政治孤立後，又以自身的藝術來弭平對於理想的渴望。

## 二、歌劇《畫家馬蒂斯》第四圖像的反戰思想

劇中反對戰爭的暴力行為，可從劇中主人翁馬蒂斯的轉變得知。從第一圖像馬蒂斯決定幫助好友施瓦柏（Schwalb）與他女兒開始，馬蒂斯漸漸地深入到整個農民革命，但到了可

80 Skelton, *Paul Hindemith*, 101. Taylor-Jay, 181n126.

81 Taylor-Jay, 181n127.

82 Ibid., 181n128.

83 Ibid., 182n129.

84 Ian Kemp, *Hindemith* (London: Oxford University Press, 1970), 22 & 24. Taylor-Jay, 181n131.

85 Taylor-Jay, 192n169.

說是劇中革命的最高峰第四圖像抓住伯爵（Count）與伯爵夫人（Helfenstein）後，他大徹大悟後挺身阻止暴行的發生，這如同戰爭會帶來的種種暴行。劇中的伯爵是以無聲者呈現，伯爵夫人為女低音，筆者認為這樣的安排也具有意義。歷史上不斷地由強勢的文化、種族來進行各種暴行，受壓迫、被欺壓的人們，往往難以發聲。筆者甚至認為，當中只有少數人物僅出場一個圖像，如第二圖像的美茵茲院長（Pommersfelden），第四圖像的伯爵與伯爵夫人、軍團長（Waldburg）。這些人在歷史的洪流中不過是一枚小小的政治棋子，在成王敗寇的歷史選擇中終究無法留名，落得只是犧牲，利用的下場。更甚者底層的人民，不論哪一方得勝了，承擔苦難的終究是底層的人民。這樣即可理解，看透了這些現實的亨德密特或是劇中的馬蒂斯，對這種以正當權勢壓迫他人的說法，或被命運的壓迫的無奈，都促成他們遠離了戰爭與鬥爭。

另外，對於德國人內在對征服的渴望，暴力的服從，可從《祕密德國：史陶芬堡與反希特勒之神秘十字軍》著作中看出來。如書中提到

到黑格爾（Georg Hegel, 1770-1831）以使用辯證法，將海涅以為調和德意志野蠻戰鬥精神的基督教視為外族產物。「凡依民族成功的征服另一個民族…其成功即使其行動正當化」。黑格爾提出世界精神，每個歷史階段將有一個主制民族，承受天命成為世界精神工具，而他本人所處的正是一個新的歷史階段，而德意志民族即是這個階段的主宰民族。國家對黑格爾而言是精神世界的反應，故其地位在任何個人權利之上，黑格爾將國家予以神話。這樣與國家崇拜的結合，被解釋成沙文色彩的民族主義，成為大雅利安主義的根源，俾斯麥藉著這股狂瀾，應用各種現實手段，造就德意志帝國…。<sup>86</sup>

由這段文字可知，德國人自封為主宰世界的民族，這樣的思想必然造成不平等的壓迫、暴力、衝突。而不論是在哪一方勢力，暴力的行為本身都不會消失，戰爭是整體的最終結果。在劇中馬蒂斯願意醒悟離開整個革命的隊伍，可視為是一種政治上的再度轉向。

這也被視為如 1920 年代後期雷馬克（Erich Maria Remarque, 1898-1970）<sup>87</sup>《西線無戰事》（*Im Westen nichts Neues*, 1929）和雷恩（Ludwig Renn, 1889-1979）<sup>88</sup>的《戰爭》（*Krieg*, 1928）等小說同樣表現反戰思想，對第一次世界大戰經歷都進行描繪。<sup>89</sup>《西線無戰事》因為其反戰的思想，在 1929 年出版後，隨即於 1930 年代遭到納粹德國禁止。《戰爭》也差不多於一戰 10 年後出版，一樣帶有反戰思想，1933 年遭納粹逮捕，1935 年逃往瑞士。兩者因反戰的思想，出版的下場都與後來亨德密特及其歌劇的結果如出一轍。

86 培金與雷伊，xiii-xiv。

87 德裔美籍作家。長篇小說《西線無戰事》為他的成名作。

88 德國作家，後為共產主義者居住於東柏林。

89 <https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1933-1939/>

不僅是如戰爭般大規模的行為，比戰爭小一級的革命也是如此。德國的鄰居法國和英國歷史中都有許多國王和其臣民嚴重對抗的紀錄。這些對抗往往發展成革命，國王因而被廢黜、有時甚至被送上絞刑台或遭斬首示眾。但在一千多年的歷史中，德國人從未有過真正的革命。德國歷史上三個所謂的革命都僅僅持續數天或數週，結果都是人民受到殘酷的報復。分別是 1525 年的農民革命；1848 年發生於維也納、柏林等城市的革命<sup>90</sup>；以及 1918 年君主制度倒台的革命。<sup>91</sup> 這三起革命沒成功的原因是德國人寧可要秩序，而不是自由；寧可接受命令也不承擔責任。<sup>92</sup> 亨德密特親身經歷了第三次革命，並以第一次革命作為歌劇題材。1938 年歌劇的首演上，亨德密特描述了為何格呂內瓦爾德的作品能引起共鳴。並指出：

格呂內瓦爾德的畫生動地告訴我們，在曠日持久的苦難、疾病和戰爭使他感到不安。當他在近現代的門檻上又一次親密地表達中世紀的虔誠時，他所駕馭的善變和絕望深淵一定是多麼的無奈。<sup>93</sup>

另外一位德國畫家貝克曼（Max Beckmann, 1884-1950）也對他所目睹的戰爭恐怖感到不安。在第一次世界大戰中自願擔任醫務人員後，貝克曼將他對戰爭的看法帶入了充滿情感和敏銳生動的恐怖場面中。以前只有格呂內瓦爾德或荷蘭畫家波希（Hieronymus Bosch, 1452-1516）描述過。貝克曼成功地將神聖的中世紀形式轉化為他現代世俗寓言的途徑。亨德密特對於格呂內瓦爾德畫作中表達基督的苦難、聖安東尼誘惑中的疾病，也令他將這些寓意放入歌劇中。

革命與戰爭，亨德密特都曾親身經歷：在一戰時入軍樂隊，至前線面對手榴彈差點身亡。戰後又得面對威瑪共和對左派的壓制，直到納粹德國崛起又無法獲得認同。這些景象烙印在亨德密特的心中，如同中世紀動盪的藝術家格呂內瓦爾德般。對於第一次世界大戰與戰後的種種巨大苦難，讓他深知戰爭與暴力只會衍生更多地痛苦，而這些痛苦多半都由無辜的人來承擔，這些都轉化成劇情文字與音樂，傳遞給當時的聽眾。

### 三、歌劇《畫家馬蒂斯》第六圖像的「內在移民」

關於第六圖像的解讀，許多的評論家將此圖像中馬蒂斯回到藝術的行為視作一種拒絕：從戰鬥中撤退，這是一個去政治化（de-politicisation）的行為。然而看到馬蒂斯「回到繪畫」是為了與政治「保持距離」，於是他的藝術成為政治目的，期望用此來幫助群

---

90 受法國大革命的影響，革命的思潮席捲整個歐洲。許多中產階級與農工皆聚集要求言論與出版自由，甚至成立聯邦的德意志帝國。

91 甚至嘲笑 1918 年成立的威瑪共和革命實際上只是 22 名王子逃跑了，結束的時間則是在 14 年後希特勒掌權時。

92 路德維希，42。

93 Paul Hindemith, "Zur Einführung," in *Festheft zur Uraufführung im Stadttheater Zürich*, trans. Siglind Bruhn (Zurich: May 28, 1938), 3-5.

眾。此一景象的核心能理解亨德密特在納粹德國的自身位置，因為馬蒂斯被視為代表作曲家本身，馬蒂斯從周遭環境的撤退被解讀成政治拒絕。<sup>94</sup> 在此觀點下，1933 年後還留在德國的人，經常遭遇「內在移民」（Innere Emigration）一詞。祖內克（Martin Zenck, b. 1945）定義「內在移民」為：「是從『希特勒國家的政治距離發展而來，暗示了道德上的滿足感，並將內向的撤退理解成反對派的一種表達和後果』」。<sup>95</sup> 留在德國的人狀態如果為「內在移民」，則藉由此論點來反對納粹政權，如果無實際作為則為心靈上的抵抗。舉例來說，除了亨德密特是可能的內在移民外，作曲家哈特曼（Karl Amadeus Hartmann, 1905-1963）是此概念比較完整的體現。哈特曼始終待在德國，但放棄了自身的音樂生活與退出所有工作和表演。<sup>96</sup> 上述兩位作曲家就是拒絕和納粹合作的「內在移民」解釋，所以將 1930 年代的所有作曲家都歸納為納粹德國的支持者乃不符合事實。

那究竟馬蒂斯是不是可作為亨德密特本身的理解來看待。亨德密特自己給了小而明確的指示。其中一個線索是關於亨德密特的朋友威利·斯特雷克出版的書，書中有 1933 年 8 月亨德密特寫給他弟弟路德維克·斯特雷克的信。威利·斯特雷克寫道：「格呂內瓦爾德的人物模型，儘管有誤會，他還是走在他自身的道路上，並抵抗如義大利文藝復興的外在影響，這當然是亨德密特自身的反射，這也是為什麼他對此抱有極大的興趣」。這可能支持了亨德密特自身的觀點，但隨後而來的信卻又出現矛盾：「亨德密特不斷地試圖掩蓋人類與他自身的聯繫，牽拖著無關緊要的歷史事件來隱藏本質」。<sup>97</sup> 在這裡的解釋看起來為斯特雷克的想法更甚為亨德密特。<sup>98</sup>

無論亨德密特的動機為何，都無法相信他對納粹感到完全反感，也不能說他已經進入了「內在移民」。福特萬格勒、斯特雷克、亨德密特自身非常明顯地相信這類的活動會產生影響，如此一來，他們的統治者將會來獎勵亨德密特的音樂。《畫家馬蒂斯》的成功可能成為納粹喜愛的比喻。<sup>99</sup> 「農民戰爭」的歷史事件選材，是否就有相當程度的影射為當時的德國農民，德國農民的生活型態是國家社會主義的文化英雄，並反對資本城市與擁有土地的猶太人注入了一劑強心針。亨德密特順著這股民意來進行創作，同樣地為政治的立場服務，因此在後世檢視的時候確實會被打上一個問號。

但亨德密特確實為他的聽眾，帶來公眾精神上的救助。筆者認為，如果馬蒂斯的解釋是從政治、社會中撤退，那麼贊同歌劇的擁護者，詮釋的角度將藝術家與令他們反對的國家社會主義一刀兩斷地切開。如果以這個角度來看待，亨德密特就符合前段所述的「內在移民」

94 Andres Briner, *Paul Hindemith* (Zürich und Freiburg: Atlantis, 1971; London: Riverrun, 1990), 101 & 108.

95 Taylor-Jay, 179n122.

96 Guy Rickards, *Hindemith, Hartmann, Henze* (London: Phaidon, 1995), 90.

97 Taylor-Jay, 180n124.

98 Taylor-Jay, 180n125.

99 Michael H. Kater, *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits* (New York: Oxford University Press, 2000), 34. Taylor-Jay, 188n155.

的條件。綜觀歌劇的建立，歷史上能夠同是創作歌劇文本與歌詞又作曲的作曲家並不多見。作曲家在創作中必然會審視自身的價值判斷，將其部分的經歷與理念投射於作品當中。尤其是在動盪不安的 20 世紀前中葉，政治的影響力帶給了人們巨大的改變，這是無庸置疑的，作曲家親身面的種種政治附庸團體、左右翼的政治思想，大大地改變了他對於創作上的想法。

### 參、交響曲《畫家馬蒂斯》的政治連結

交響曲《畫家馬蒂斯》是從歌劇部分擷取而成。交響曲不只引用古老的德國民謠，更在對位與主音風格中，強調能夠讓一般聽眾能理解當中的音樂表現。<sup>100</sup> 亨德密特也編寫利於納粹黨能發揮作用的樂曲解說：「所有根植於我們偉大傳統的音樂，以最負責任的態度，可以獲得聽眾的善意以及主動參與。」<sup>101</sup> 從一些帶有意識形態的文章或獻給希特勒的作品，如同時代的其他作曲家，很有可能致力於寫出，能在納粹德國獲得廣大群眾支持的作品。<sup>102</sup>

交響曲《畫家馬蒂斯》的政治形象是在他人的詮釋過程中產生，並非單純地由譜上的音符而定。音樂不應為了服從該政權而扭曲。舊有自由主義報紙提供一些線索，許多文章、出版書籍，在被納粹黨或是附屬組織查禁前，根本不會雇用反猶主義或是國家社會主義的作家。<sup>103</sup> 這種雇用的改變也說明政治對藝術、文學領域的影響。交響樂從早期的標題音樂與絕對音樂的分類，到慢慢地成為交響詩、交響組曲，其功能性不僅為了使純粹的藝術欣賞逐漸成為達到明確目的的手段。如同詩、詞、文章般，這樣的轉變在納粹手上大力運用其政治目的的合法性。從其認定優越的雅利安人指揮、樂團，到具有國家社會主義信念的作品產生，都大大地影響當時的交響曲發展。

#### 一、交響曲的政治化轉變

交響曲在威瑪共和與納粹德國的概念，不僅是單純的藝術類型或作為本身的美學價值，早在納粹黨執政前就已被做為政治的手段。統一與和諧在交響曲中的地位，與納粹主義思想對於現在、過去、和未來融合的理念不謀而合。<sup>104</sup> 亨德密特在寫作歌劇《畫家馬蒂斯》的期間，福特萬格勒要求先寫出一首交響曲，以此表明自身立場，是符合當時納粹需求的手段之一。

以下舉三個例子作為交響曲政治化的解釋。第一個交響曲政治化的例子為戈培爾在 1920 年間創作了一部小說，內容為一位驍勇善戰的士兵在魯爾區對抗法國軍隊。此書以日記的形式撰寫，並以《德國的命運》為副標題，在文中多次將戰爭美學化。主角想像自己經歷了一

100 Painter, 232n110.

101 Program notes, Hindemith-Institut. Painter, 232n111.

102 Kowalke, *Music Publishing and the Nazis*, 181, 213n50. Painter, 233n112.

103 Painter, 233.

104 Painter, 213.

場「工作的交響曲」，沉浸在暴力的聲響與戰爭的場面中。一度因為重拾活力而歡欣鼓舞，下一秒他卻渴求「群山美妙的孤寂與純淨的白雪」。兩種極端的融合成為納粹黨鼓吹的中心思想，塑造精神上的意志力來調和對立面。<sup>105</sup> 這是比較極端的暴力美學化的例子，將戰爭的殘酷美化成如同交響曲中傳達畫面的純淨。但這也符合德國人的內在性格。如俾斯麥（Otto Eduard Leopold von Bismarck, 1815-1898），德國人自認最優秀的領導者之一。他曾對朋友說：「音樂總是喚起我心中兩個截然不同得渴望：一個是戰爭，另一個是田園詩般的寧靜。」德國最出眾的皇帝腓特烈二世（Friedrich II von Preußen, der Große, 1712-1786）將這兩種渴望結合起來，讓他成為一名偉大的征服者、詩人，以及學者。另外，在貝多芬的音樂裡，田園詩般的慢板後，總是勝利的進行曲。華格納音樂的元素則是這兩種氣質的危險混合。儘管德國人從未承認，但缺乏天生的自信表現在兩個渴望上：「征服比較快樂的鄰居，接著將征服之舉理想化。」<sup>106</sup> 於是大量的交響曲政治化例子就不斷的誕生、合理化。

第二個交響曲政治化的例子為魯特曼（Walter Ruttmann, 1887-1941）把 1927 年，於柏林拍攝的紀錄片命名為《偉大城市的交響曲》（*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*）。1925 年由麥瑟爾（Edmund Meisel, 1894-1930）編寫配樂，麥瑟爾曾在他的作品《紅色交響曲》（*Rote Sinfonie*）中嘗試附有政治意義的題材。整個紀錄片於 1927 年完成，紀錄片上映後一年，魯特曼被邀請拍攝一部《大地交響曲》（*Sinfonie der Erde*）的自然電影。1929 年，達達藝術家兼電影製作人李希特（Hans Richter, 1843-1916）試圖在賽馬中捕捉交響曲的力量，出自他的短片《奔跑交響曲》（*Rennsymphonie*）。<sup>107</sup> 不論是短片或紀錄片，都是希望透過新的傳播媒體力量，將附帶的政治意義藉由交響曲的名稱來美化其目的。

第三個交響曲政治化的例子為，羅森貝爾格在 1927 年貝多芬逝世百年時曾說：「貝多芬是能夠，也必須成為鼓動我們塑造德國的力量。我們現在正活在德國人民的《英雄交響曲》中。」此段話的政治目的在於吸引選票。他將貝多芬與華格納還有叔本華（Arthur Schopenhauer, 1788-1860）畫上等號，來展現作為德國人應有的耿直。德國人民當前的「掙扎」需要藉由貝多芬交響曲中的毅然決然為代表出擊，「為了衝進崩潰中的世界廢墟，希望決心足以塑造一個新的世界、克服強烈的悲傷後能重新帶來喜悅。」<sup>108</sup>

在納粹德國時期，只要與「交響」有關的標題都被認為有利於政治，且在德國的藝術評論中尉為風潮。作為政治的象徵，交響曲在 1933 到 1934 年希特勒鞏固力量時特別有用。交響曲被用來做為宣傳和廣播的手段，戈培爾認為它整合了「發明技術的精神以及塑造政治的意念」，以及「用德國的精神和創新理念的火焰照亮即將到來的千禧年」。<sup>109</sup>「交響曲被創

105 Painter, 212-14.

106 路德維希，29。

107 Painter, 212-13.

108 Painter, 214.

109 Alfred Rosenberg, *Beethoven, Völkischer Beobachter*, 26 March 1927.

作者或有意控制其重要性的人們作為目標來佔有意識形態，在 1930 年代德國尤其明顯。」反過來說，這也會使得音樂變得帶有民粹主義。1934 年 1 月下旬，同時也是納粹德國周年，開啟了一系列貝多芬交響曲的廣播節目。目的是透過德國音樂史上的「偉人」，來宣揚國家社會主義。貝多芬的曲目「征服了整個德國廣播系統，為元首打造出優良工具來接近虧欠良多的國民」。節目導演預測「若能從貝多芬慢慢走向希特勒」，德國就能維持無可匹敵的卓越藝術和知識傳統。<sup>110</sup> 而這樣由上而下的政治化風氣，必然在當時的壓力下，對下層的藝術家們造成了影響，紛紛仿效並追隨政策的腳步才能獲得納粹青睞。

上述舉的三個交響曲政治化的例子都傾向納粹政治，但其也可做為反對法西斯的工具之一。第四個交響曲政治化的例子為艾斯勒於流亡期間創作了《德意志交響曲》（*Deutsche Sinfonie*, 1935-1947）。如同馬勒的《千人交響曲》讓人聯想到貝多芬的第九號，倡導人性的和平。<sup>111</sup> 艾斯勒創作了相當多的反納粹歌曲。在 1937 年西班牙反法西斯戰鬥時，為國際縱隊撰寫歌曲，並於後來為東德撰寫國歌。艾斯勒崇尚和平，藉由筆下的音符來反對法西斯。

第五個交響曲政治化的例子為威格（Karl Weigl, 1881-1949）的創作，威格移民至美國後，用《悲劇的交響前奏曲》（*Symphony Prelude to a Tragedy*, 1934）回應了 1933 年 1 月發生的納粹崛起事件。並後將他的第五號交響曲《末日》（*Apocalyptic*, 1945）獻給羅斯福（Franklin D. Roosevelt, 1882-1945）以紀念同盟國的勝利。此例雖然同為以交響曲來表明戰爭的勝敗，但其兩者的標題並未透露出崇尚戰爭與暴力的思想，反而以悲劇或世界末日來傳遞，儘管盟軍獲得了勝利，但已造成的傷痕卻難以弭平。

第六個交響曲政治化的例子為哈特曼（Karl Amadeus Hartmann, 1905-1963），哈特曼始終沒有逃離納粹德國。他試圖以作品《悲劇交響曲》（*Sinfonia tragica*）為種族迫害發聲，採用了當時被禁止的作曲家馬勒、貝爾格（Alban Berg, 1885-1935）、魏本（Anton Webern, 1883-1945）和亨德密特等人的主題素材與技巧手法。<sup>112</sup> 由於哈特曼沒有像其他人一樣逃離納粹德國，也成為了著名的反法西斯作曲家，成功的詮釋了以身為藝術家的身分，用自身的藝術呈現，加入反對納粹的一份子。

政治的意識形態很多時候相當複雜，一個人的想法，在經過時間與空間的移動後，可以再詮釋成不同於出發時的解釋或觀點。如果由國家或是媒體的力量介入這個意識形態的定義，身為的一般平民百姓很難與之抗衡。「納粹德國廣播公司」（Reichsrundfunkgesellschaft）的顧問安布羅修斯（Hermann Ambrosius, 1897-1983）力勸作曲家創作更多交響曲，並說：「德國人民為了統一，花了近千年的努力」應該激發「能展現德國精神獨特遺產的劇作…持續煽動德國靈魂」。安布羅修斯承認歌劇的通俗性，但更堅持交響曲是「更純粹且直接地抒發情

---

110 Painter, 216.

111 Ibid., 217.

112 同註 25。



緒且傳達了德國的靈魂」。<sup>113</sup> 綜觀以上兩種不同的政治立場，說明交響曲可以透過不同樂器的匯集，來傳遞政治訊息以強化特定意識形態。但不論支持或反對納粹，當時的交響曲音樂政治化是肯定的。交響曲的涵義已超過音樂本身的純粹。

## 二、交響曲《畫家馬蒂斯》的「淨化」和「救贖」

淨化與救贖、塑造與控制等用語，於 1933-34 年期間瀰漫於音樂寫作中。從而促進了國家社會主義從街頭政黨，轉變成席捲於德國知識分子、藝術家和各種專業人員之間的運動。這種國家控制或種族「肅清」的理念已經被合理化，或至少獲得了一絲正當性。相同的淨化過程也發生在德國的藝術形式中。早年，國家社會主義者透過允諾音樂的生命力、力量與次序，以獲得支持與合法性，而評論家與學者則對此理念有推波助瀾之效。<sup>114</sup>

當時的評論家與納粹支持者呼籲應該「淨化」整個社會與制度，讓他們得以從威瑪共和時期的墮落現代主義與布爾什維克主義中得到「救贖」。根據部分評論家所言，交響曲《畫家馬蒂斯》符合兩者的目標。其音樂不只以文藝復興的偉大畫作《伊森海姆祭壇畫》為題材，也如同華格納、布魯克納、馬勒等人的音樂產生的力量與超然的結尾。<sup>115</sup> 《伊森海姆祭壇畫》的歷史距離剛好符合國家社會主義對藝術的敏感度。納粹黨員與支持者認為藝術作品與觀賞者及聆聽者之間需存在一定的距離，乃以「古風主義」（Archaism）作為理念。這在宗教音樂中十分明顯。<sup>116</sup> 丹麥音樂家克勞瑙（Paul von Klenau, 1883-1946）就是遵循此一理念，在自己的十二音列歌劇作品《米迦勒·寇哈斯》（*Michael Kohlhaas*, 1933-39）<sup>117</sup> 中放入德國民謠的旋律，而受到評論家的支持。羅斯（Hermann Roth, 1882-1938）認同交響曲《畫家馬蒂斯》更有利地說明作曲家應該從「古風主義」來尋求靈感。羅斯解釋這並非是單純的懷舊，「音樂吸收了舊的主題而缺乏個性。並強調交響曲的可親近度不會讓音樂『美化歷史性』」<sup>118</sup>。相反的，交響曲《畫家馬蒂斯》重新創造了『意識形態發生根本性轉變時的歷史氛圍』。<sup>119</sup>

於是「古風主義」變成了政治的語言。如 1935 年狄斯特勒《管風琴組曲》（*Organ Partita*）序曲中的聖詠。<sup>120</sup> 狄斯特勒說道：「將這個時代的精神、語言和形式融入過去階級式的嚴格藝術」。從過去汲取靈感是個「極度崇高的過程，在某種程度上，它是透過與前幾代和幾個世紀以來的親屬關係證明其正當性」喚起了納粹德國的永久統治權。當時的評論家

113 Painter, 218.

114 Ibid., 240.

115 Ibid., 236.

116 Ibid., 237n126.

117 1810 年克萊斯特（Heinrich von Kleist, 1777-1811）經典小說中的十六世紀故事題材。

118 在納粹德國中，這是對知識分子的崇拜。

119 Roth, *Hamburger Nachrichten*, 25 May 1934 127.

120 “Wachet auf, ruft uns die Stimme”

認為作曲者被現代主義給束縛，如混亂、原始主義和野蠻主義，這些都將透過「古風主義」的影響力，發展出「克制和紀律的意志」。<sup>121</sup> 在政權後期，意識形態的狂熱散去，狄斯特勒記下了對當代德國音樂的觀察，尤其是合唱音樂中的「古風主義」，以「一種穩健、無情和古樸的和聲進行」。<sup>122</sup> 此種美學的刻意轉變，政治投入了一定程度的影響力。評論家的贊同，與政治美學的立場，很有可能影響了亨德密特於 1933 年進行創作選材的結果。這是一種對於當代的救贖，因為對於當代文化的不滿，轉而投以過往的情懷，認為從前的歷史對自身而言是光榮的，試圖將此情感投射於帶有「古風主義」的作品中。

除了「古風主義」，「救贖」的隱喻在納粹德國時期具有明顯的政治色彩。唯一收錄交響曲《畫家馬蒂斯》首演的宗教刊物，明智地避免了煽動性言語，以確保主題已「透過音樂風格與改編來淨化」。<sup>123</sup> 立特沙伊德預告交響曲《畫家馬蒂斯》是「混亂的現代音樂中的救贖」，並讚美此作品強大到足以媲美「宗教的恩典」。<sup>124</sup> 奧爾曼 (Fritz Ohmann) 認為該作品指出了一種「內在的、根本的變化」，寫道：「後來，交響曲背後的道，充滿了聽眾的心靈。和諧的聲響不再被消除而無法感受到」。亨德密特帶領傳統的管弦樂手進入「更大的領域，承載著大量和弦中的偉大想法」。<sup>125</sup> 與布魯克納的交響曲最終章一樣，「救贖」帶來了燦爛的聲響。

納粹政權透過向外擴張追求政治與藝術的一致，獨裁的控制及驅逐猶太人。1938 年的紐倫堡集會，希特勒主持了一次大規模活動，其中的燈光、音樂和遊行的編排，神化了戲劇和歌劇。這是作為美學政治化的最佳的例子，納粹集會敏銳地吸引了華格納信徒，將觀眾帶入狂喜的反應中，並塑造了情感知覺的統一。簡而言之，希特勒的野心是控制時間<sup>126</sup> 與空間<sup>127</sup>。時間和空間不再被視為歷史的變化形式，而以類似救贖與統一的交響美學方式融合在一起。<sup>128</sup>

### 三、交響曲《畫家馬蒂斯》戰後的政治引用實例

在二戰後，許多指揮家與作曲家又能返回德國演出。1945 年 7 月 8 日，萊比錫布商大廈管弦樂團的指揮阿本德羅斯，一共舉辦三場音樂會，並將戰後對政治的觀察，替首場紀念音

121 Distler, preface to "Wachet auf," n. 128.

122 Painter, 237-38.

123 Ibid., 238n132.

124 Ibid., 238n133.

125 Ibid., 238n134.

126 即根據永恆的原型及價值「淨化」未來的德國社會。

127 即建立一個龐大的帝國。

128 Painter, 241.

樂會命名為「向紅軍致上問候」，並在其中放入柴科夫斯基的第五號交響曲及貝多芬的《埃格蒙特序曲》(Egmont, 1787)。<sup>129</sup> 第二場音樂會曲目，安排了猶太血統的作曲家孟德爾頌與馬勒，作為對德國猶太人的道歉。1945 年 8 月 9 日的第三套曲目，亨德密特的交響曲《畫家馬蒂斯》成了此場音樂會的重心。筆者認為，阿本德羅斯對音樂會曲目的安排，層層體現德國在戰後所懺悔的核心價值。曲目選擇首先以戰爭帶來的苦難並表現面對戰勝者時的姿態。這不僅是軍事政治的延伸，由於實際是由蘇軍率先攻佔柏林，面對整個由蘇軍統治的東歐諸國，以柴科夫斯基的第五號交響曲表達對蘇聯的尊敬。而《埃格蒙特序曲》為歌德描寫十六世紀歐洲尼德蘭地區的貴族，埃格蒙特伯爵為人民爭取信仰自由而遭西班牙君王殺害的故事。表達人民對於戰爭、壓迫等反抗的號角，讚揚盟軍對納粹德國政權的解放。接著為種族主義的延伸，由納粹最窮凶惡極加以迫害的猶太人致上歉意。這種政治的種族意識，如前面所述的「納粹德國音樂局」將這些具有猶太血統的音樂家擺在最優先摒棄的項目。亨德密特與福特萬格勒等人因為具有日耳曼血統才得以被封殺了結，更多的猶太音樂家如果沒有流亡成功就只剩下集中營的下場。最後一場音樂會則以後來幾乎無法在納粹德國獲得演出的交響曲《畫家馬蒂斯》為主題，筆者認為這還是回到德國人民社會與政治的延伸。交響曲《畫家馬蒂斯》早期就因為大眾的支持而成功，劇中儘管與國家社會主義提倡的 *volk* 一詞相呼應，但面對劇中的種種暴行，藝術家選擇回到自身的藝術責任，選擇真正對於人民有益的行為上。這三場音樂會的曲目選擇，幾乎都是「納粹德國音樂局」所明令禁止的音樂。能作為迎接新德國到來的曲目之一，擺脫納粹德國的陰影，顯現《畫家馬蒂斯》的確具有其特殊的政治地位。

比勒費爾德愛樂 (Bielefeld Philharmonic Orchestra) 也緊隨其後演出亨德密特的作品。作曲家亨澤 (Hans Werner Henze, 1926-2012) 回憶道：「對於毫髮無傷倖存的音樂總監奧夫曼 (Hans Höffmann) 來說，演出亨德密特的音樂是一個明智的舉動」。亨澤又說：「交響曲《畫家馬蒂斯》的傳播帶有嚴謹的文化興奮感，我們被允許、能夠自由演奏亨德密特，我們可以聆聽《畫家馬蒂斯》，即使我們實際上並沒有錯過這部音樂」。並繼續道：「還有一個涵義：『現在可以再次演奏亨德密特，我們的罪惡感得到消除，世界再次一切正常了，不是嗎？』法西斯主義不過是個噩夢」。<sup>130</sup> 過去因為納粹的極權、納粹的種族主義、思想而將箝制的力量伸入所有不該捲進政治的藝術中。現在隨著盟軍打倒納粹主義，藝術終將回歸自由。這與許多歷史上的畫家與作曲家面對的情境相同，為了自身的自由而戰，不論是身體缺陷的自由或是心靈上對於創作的自由，都是藝術家一生面對的課題。在 1933 年開始的 12 年納粹德國統治中，許多被壓迫者終於贏來自由的日子，指揮家更肩負起朝向自由之路的第一步。雖然亨澤後來因為期鮮明的反同性戀

129 取材自歷史真實人物，尼德蘭貴族埃格蒙特伯爵，在 16 世紀替西班牙國王戰勝敵軍。但後來為了爭取新教徒的言論與宗教自由，遭到同為天主教徒的西班牙國王處決。

130 Hans Werner Henze, "German Music in the 1940s and 1950s," in *Music and Politics: Collected Writings, 1953-81*, trans. Peter Labanyi (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982), 36. Painter, 145.

與共產黨政治立場聞名，但依然可以看出戰後，反納粹政權的勝利可以德國自身作曲家的音樂，來表明反對納粹的立場。並以藝術的角度來傳遞不同層次的音樂政治意涵。

## 結論

政治的影響讓亨德密特對未來的期望，對人民的期許，浮現在音樂與劇本中。不論是本文敘述「內在移民」或「古風主義」，都以劇中的歷史情節驗證此題材的刻意安排。除了看出納粹德國對於音樂的箝制力道外，對於種族或意識形態，只要不被當局認同，就難以在當時演出。逼迫許多作曲家與演奏家出逃，甚至被屠殺，但這些作為也讓許多流亡美國或其他地方的作曲家獲得全新的音樂視野。從文章中也可以看出這些音樂家在面對社會與政治的改變時的所作所為，音樂家事實上也能夠兼負起很大的社會責任。一切的果都有其因，而這早從普魯士國王威廉一世志得意滿的在凡爾賽宮登基開始就種下了種子，到後來逐漸發展到影響德國全部層面的力量。在特殊的時空背景之下，一首交響曲或一齣歌劇，的確有可能如威爾第（Giuseppe Verdi, 1813-1901）的《納布果》（*Nabucco*, 1841）中〈飛吧！思想，乘著金色的翅膀〉（*Và, pensiero, sull'ali dorate!*）帶來巨大的政治群眾影響力。但要在納粹如此明顯意圖的迫害下，達到燎原的作用恐怕也十分不易。作曲家將自身的想法投射於藝術作品中，筆者認為作曲家有一定程度的效法馬蒂斯退回藝術的象牙塔中，不想再過問鬥爭、政治的意味。亨德密特的音樂與政治連結則可在本文與歷史的脈絡中，獲得清楚解釋。

## 參考資料

### 一、中文書目

- 朱尚志。《動盪中的繁榮：威瑪時期德國文化》。臺北市：淑馨，1989。
- 郭恆鈺。《希特勒與第三帝國興亡史》。臺北市：三民，2004。
- 郭恆鈺。《德意志共和國史話 1918-1933》。臺北市：三民，1999。
- 邵義強編譯。《樂壇大師及其 CD》。臺北市：天同，1986。
- 埃米爾·路德維希著，周京元譯。《鐵血與音符：德國人的民族性格》。臺北市：八旗文化、遠足文化，2015。
- 麥克·培金 / 理查·雷伊著，劉世安譯。《秘密德國：史陶芬堡與反希特勒之神秘十字軍》。臺北市：麥田，1996。

### 二、外文書目

- 大內要三。《朝日美術館 Art Magazine マティアス・グリュエネヴァルト Matthias Grünewald》。東京：朝日新聞社，1996。
- Burkholder, J. Peter, Donald Jay Grout, and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*, 9th edition. New York, London: W. W. Norton, 2014.
- Lacau St Guily, Agnès. *Grünewald, le retable d'issenheim*. Paris: Mame, 1996.
- Lampert, Vera. *The New Grove Modern Masters: Bartók, Stravinsky, Hindemith*. New York & London: Norton, 1984.
- Luttmann, Stephen. *Paul Hindemith: A Research and Information Guide*, 2nd edition. New York: Routledge, 2009. Neumeyer, David. (The Music of Paul Hindemith). New York: Vail-Ballou, 1986.
- Neumeyer, David. *The Music of Paul Hindemith*. New York: Vail-Ballou, 1986.
- Noss, Luther. *Paul Hindemith in the United States*. Urbana, IL: The Board of Trustees of the University of Illinois, 1989.

Painter, Karen. *Symphonic Aspirations: German Music and Politics, 1900-1945*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.

Rickards, Guy. *Hindemith, Hartmann, Henze*. London: Phaidon, 1995.

Skelton, Geoffrey, ed. and trans. *Selected Letters of Paul Hindemith*. New Haven, CT: Yale University Press, 1995.

Taylor-Jay, Claire. *The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith: Politics and the Ideology of the Artist*. Burlington, VT: Ashgate, 2003.

### 三、網路資料

華人百科。赫爾德。網頁取得日期 2019 年 12 月 10 日，<https://www.itsfun.com.tw/%E8%B5%AB%E7%88%BE%E5%BE%B7/wiki-5962895-3299675>

陳信仲。敲響喪鐘之前，借鏡威瑪共和國的民主滅亡。(10 Mar. 2019) 網頁取得日期 2019 年 12 月 10 日，<https://opinion.udn.com/opinion/story/12705/3804746>

German Expressionism Maps. Weimar Republic 1919-1933. (15 Dec. 2019) 網頁取得日期 2019 年 12 月 10 日，[https://www.moma.org/s/ge/curated\\_ge/maps/weimar\\_republic.html](https://www.moma.org/s/ge/curated_ge/maps/weimar_republic.html)

McKay, Dosia: "Mathis der Maler", Symphony by Paul Hindemith – Analysis. 2 May. 2019, 2010. <https://musicwell.wordpress.com/2016/02/28/mathis-der-maler-symphony-by-paul-hindemith-analysis/>

Musée-Unterlinden. *The Isenheim Altarpiece*. 28 Mar. 2019, <https://mecenat.musee-unterlinden.com/en/the-isenheim-altarpiece/how-the-altarpiece-was-configured>

Revise History. "Germany - Weimar Republic, Weaknesses. 18 Nov. 2018", <https://www.youtube.com/watch?v=OMrhwr3V7-0>

Schubert, Giselher. "Hindemith, Paul," *Grove Music Online*, 1 Apr. 2019, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013053>

Skelton, Geoffrey. "Mathis der Maler". *Grove Music Online*, 1 Dec. 2019, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O903316>

- The Guardian. "Britain's first world war debts are to be repaid - what does it mean?" 3 Dec. 2014. <https://www.theguardian.com/business/2014/dec/03/britains-first-world-war-debts-repaid-what-does-it-mean>
- Thurston Dart. 2001 "Eye music." *Grove Music Online*. 13 May. 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009152>
- Weimar and Nazi Germany. "Weimar Political Parties – making it easier for students". 2 Oct. 2013, <http://weimarandnazigermany.co.uk/weimar-political-parties-making-easier-students/#.XejmQOgzaUl>
- Worcesterjonny. "GCSE History: The Weimar Republic" (1923 the year of crises). 21 Jun. 2010, [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=86&v=18WISbVja-g&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=86&v=18WISbVja-g&feature=emb_logo)

## 跨域創作的探索、反思與想像：

### 談《後花園：科技與音樂跨域實驗劇場》製作

#### 陳立立

作曲家

國立臺北藝術大學音樂學系助理教授

#### 摘要

《後花園：科技與音樂跨域實驗劇場》是北藝大音樂系與新媒系共同合作的 2020 年度高教深耕科際藝術跨域計畫，歷經一年的籌備與執行，將自製樂器、真實器樂、互動電聲、環繞聲學系統與影像裝置加以整合，企圖建構超越既定框架、具實驗與創新的跨域展演模式，並於 2020 年 10 月於關渡藝術節舉行正式公演。本文將闡述《後花園》的創作理念、計畫目的、製作過程，並從製作核心團隊與音樂創作指導的角度，分享自身的觀察與感想。

**關鍵詞：**跨域、實驗劇場、自製樂器、環繞聲學系統、當代音樂、後花園、北藝大



# Exploration, Reflection, and Imagination of Transdisciplinary Creation: On "Post-Garden: A Transdisciplinary Experimental Theater of Technology and Music"

**CHEN, Lily**

Composer

Assistant Professor, Department of Music, Taipei National University of the Arts

## Abstract

"Post-Garden: A Transdisciplinary Experimental Theater of Technology and Music" is a project co-produced by the Department of Music and the Department of New Media Art at Taipei National University of the Arts. After a year of preparation and execution, the work team integrated self-made instruments, true instruments, real-time electronics, ambisonic systems, and image installations, attempting to construct a transdisciplinary performing mode which transcended the existing framework and aimed to be experimental and innovative. "Post-Garden" was performed in public in October, 2020. In this article, I will elaborate on the creative ideas, the goal, and the production process of "Post-Garden," and share my observation and reflection as a music director of the core team.

**Keywords:** transdisciplinary, experimental theater, self-made instrument, ambisonic system, contemporary music, Post-Garden, TNUA

## 壹、緣起

北藝大音樂學系與新媒體藝術學系近年來積極尋求科技藝術創作與跨域合作的可能性，自 2017 年起，兩系與法國里昂國家音樂研創中心（GRAME）展開緊密合作，邀請知名擊樂演奏家 Jean Geoffroy 擔任藝術指導，啟動一系列當代音樂與科技藝術的國際跨域創新實驗計畫與展演。繼 2017 年《絢壁》、2018 年《驅動聲音的光》、2019 年《能量轉換》後，今年（2020 年）兩系再度攜手，並將跨國合作網絡進一步推展至法國國立里昂高等音樂舞蹈學院（CNSMDL）與法國里昂藝術創新與傳播中心（LiSiLoG）。吸納了往年跨系跨國合作共創的經驗，今年的科藝跨域計畫由音樂系與新媒系的四位老師（王俊傑、吳思珊、王連晟老師與我）擔任核心團隊與指導，帶領音樂系作曲組、演奏組與新媒系的數十位學生們，歷經三個月的計畫發想、課程籌備，以及九個月的課程教學、工作坊、實作研發、階段呈現、創作重組統整、劇場排練，以《後花園》為主題，將自製樂器、真實器樂、互動電聲與影像裝置加以整合，建構出超越既定框架、極具實驗與創新的跨域展演模式——「科技與音樂跨域實驗劇場」，於 2020 年 10 月 10、11 日於關渡藝術節舉行售票公演，不但票房成績亮眼，更獲得眾多各界專業人士的高度評價。

有幸以音樂指導的身份全程參與《後花園》的製作，我希望藉由此篇報導，記錄這次為期一年的計畫，闡述本計畫的創作理念、目的、製作過程，並從核心製作團隊與音樂創作指導者的角度，分享我的觀察與感想。

## 貳、創作理念

本年度計畫的主題為《後花園（Post-Garden）》——「花園」是一種經過人工安排的空間，通常具有公共性及可觀賞性，呈現人們與花園佈署之美學文化關係；而「後」則借用「後現代主義」的「後」的概念，具有超越與再開展之意味。因此，整體創作以「超越」作為核心概念，企圖超越既定觀賞性與既有框架，透過自製樂器、虛擬電聲、真實器樂、影像裝置與環繞聲學系統的虛實交錯運用，由新創數位科技應用與原創音樂為基底，連結知名芬蘭作曲大師 Kaija Saariaho 的音樂元素，在當代音樂、新媒體藝術與劇場之間，透過身體作為組件和樂器的複合概念，建構一套融合科技、音樂、影像、聲音與姿態的特殊語彙。

在整體架構設計上，《後花園》為一無間斷的整體演出，以「對未來花園的想像與提問」為出發點，共分成「死寂」、「記憶」、「花園」、「狂暴」、「微光」五個場景，各具特色卻相互連貫、彼此呼應，透過音樂、裝置、影像、燈光的變化與發展，構築出一座充滿未知迷幻與創新實驗色彩的「後花園」，並進一步從中延伸多層次的文化想像，發展出真實與虛擬、聲響與影像、聽覺與視覺、在地與國際、經典與新創、自然與人文、生態與科技、觀

眾與作品的多重對話，期望藉此傳達出「對自我身分的探索、對環境的反思與提問、對未來的想像」的隱喻題旨。

此次創作計畫結合了許多音樂與新媒體藝術的元素，它們不但建構出「後花園」的主題意象與創作內容，也衍生出不同層面對話的可能性。

### 一、真實與虛擬的對話：自製樂器與環繞聲響

在這次音樂與新媒體的跨域合作中，「自製樂器」與「環繞聲響系統」是最重要的兩大元素，也是連結新媒體科技與音樂最重要的關鍵媒介。

此次演出計畫中，作曲者用以創作、演奏者用以演奏發聲的載體，除了既有的真實樂器（長笛、低音豎笛、中提琴、大提琴與擊樂器）外，更包含了由音樂系與新媒系同學共同研發的自製樂器。藉由教學課程與工作坊，同學們透過物理發聲的原理來製作樂器，拆解古典樂器的發聲原理，並結合機械動力結構與感測器，創造出有別於以往的全新樂器，交由演奏者及作曲家使用。這些自製樂器或可直接以雙手或工具演奏，或可運用紅外線或感測器等技術與裝置、在不觸碰實體樂器的情況下以肢體或手勢觸發的方式進行演奏，在視覺與聽覺上產生不可預測性與虛實交錯的互動。

此外，音樂創作素材除了上述由器樂與自製樂器產生的自然聲響（acoustics）外，即時互動電聲（real-time electronics）也扮演了極重要的角色。其中，這次演出特別使用了由法國聲響與音樂研究統合中心（IRCAM, Institute for Research and Coordination in Acoustics / Music）所開發的多聲道環繞系統 SPAT。透過此套聲學系統的設定，將預製的電子聲響、現場觸發的即時互動效果、以及加上擴音的現場器樂與自製樂器聲響，以不同方式發散至八顆環繞於劇場周圍的喇叭，不但有助於創造音樂的立體空間感與方向感，使聽眾身歷其境，也可透過擴音與環繞系統，使各種聲響相互融合成一體，產生聽覺上的虛實對話，讓聽眾對於聲響的來源產生混淆，讓「真實」與「虛擬」的界線變得模糊，進而發展出觀眾與作品間的互動對話。

### 二、在地與國際、經典與新創的對話：Saariaho 的音樂素材

在此次音樂創作中，另一個重要的素材與發想來源是芬蘭作曲家 Saariaho 的音樂作品。Saariaho 來自芬蘭，是活躍於當代音樂界的作曲大師，她成功結合西方歐洲音列與頻譜主義兩大潮流，也受到東方哲學思想的影響，其音樂風格類型多元，結合器樂與電聲，充滿豐富多變的聲響與氛圍；音色的轉化是其最大特點，使其作品極富色彩與畫面感，容易讓聽眾由聽覺產生其他感官上的想像與連結，一方面是因為她在音樂的音色與圖畫的顏色之間具有共感聯覺，一方面則因為她的創作意念常源於自然意象與景象。由兩系教師組成的製作核

心團隊與顧問 Jean Geoffroy 教授在計畫發想時，本著推廣當代音樂的教育目的，希望藉由 Saariaho 作品中的多樣性與畫面感，引導學生們接觸並學習具有深度與藝術性的當代音樂創作語法與演奏技巧，與國際接軌，並向大師致敬。

此次創作主題《後花園》也與 Saariaho 的音樂息息相關。「花」與「花園」的意象是 Saariaho 的音樂作品時常觸及的主題，因此，我們希望藉由「將花園意象轉化為藝術」的共同特色，連結 Saariaho 的音樂元素，並選用其帶有「花／花園」意象的三首作品——擊樂與電聲作品《Six Japanese Gardens (六座日本花園)》、大提琴與電聲作品《Petals (花瓣)》、與長笛與電聲作品《Noa Noa (芳香)》——的器樂或電聲片段或音樂語法，經過轉化、超譯、翻玩、扭曲的方式，呼應時間與空間的改變與移轉，以引用及隱喻的方式點綴交織於原創作品中。在因疫情而使實體國際交流受到限制的時刻，以音樂作為樞紐，開啟臺灣在地年輕學子與歐洲大師經典作品跨世代、跨地域的對話，更讓「花園」意象拓展延伸、超越不同時空，展現出具有更多樣面向的花園情景，創造在地與國際、經典與新創的對話可能。

### 三、自身與環境、人文與自然的對話：花園的想像

在確立「花／花園」的創作意象後，我們希望這個演出透過音樂與影像所呈現的，不只是真正的「花」、自然的「花園」，而是超越既有的、更抽象的、充滿更多未知與想像空間的「後」花園。在劇場舞臺上，我們以金屬、玻璃材質的自製樂器裝置，堆砌出一座具有金屬冰冷質感、廢墟般的「未來花園」；在場景文本設定上，我們也採用時空錯置的敘述方式，從這座「未來花園」出發，給予觀眾自行想像的空間：可能是對過去記憶的回溯與省思，也可能是對更未來發展的想像與期待。透過花園場景與主題的呈現，我們希望人文的科技藝術與自然的生態環境得以結合，也希望能藉此延伸出更深層的提問與隱喻，對自我身份進行探索，並對周遭環境產生關注與反思，企圖在演出中透過對花園的想像，創造多種自身與環境的連結與對話。

### 參、計畫目的

本計畫係為了充分連結並發揮音樂系與新媒系兩系的特色與專業而量身設計，藉由跨域教學、多元共創的過程，提供師生盡情展現創意與實驗精神的場域，期望能創造跨域合作的藝術新方向與獨特教育功能性，並突破科技媒體與音樂結合的既有框架。《後花園》密切結合電腦科技與新媒體技術，將自製樂器裝置與環繞聲響系統作為音樂創作的重要素材，同時結合器樂、電聲與影像，並試圖打破傳統音樂會、戲劇、視覺展演的既定模式，以跨域實驗劇場方式呈現，藉此模糊科技與音樂的界線，使科技與音樂融為一體。這樣極具獨特性與原創性的嘗試在目前臺灣當代音樂創作平臺上仍相當缺乏、也十分少見，本計畫期許能透過此

一創新演出，推廣新型態跨域創作，拓展臺灣當代音樂創作與展演的新的可能，賦予科技與音樂的結合更廣更深的意義與視野，並將當代原創音樂與新創數位科技介紹給更多音樂藝術愛好者。

此外，本計畫的跨域合作具有臺灣獨一無二、不可取代的教育功能性。由於北藝大是擁臺灣少有的兼具新媒體藝術與音樂兩大領域的重鎮學校，不但擁有完備成熟的技術與軟硬體資源，專業師資亦是活躍於新媒體藝術與音樂創作、演奏各領域的藝術工作者。本計畫係為了充分發揮北藝大此一獨特性而量身打造，連結音樂系與新媒系兩系的特色與專業，以兩系專業師資為核心，與北藝大的學生們組成多元共創團隊，由新媒系學生負責新媒體科技應用上聲音與影像技術的研發與操作，由音樂系學生負責音樂創作與演奏，同時兼顧了藝術性與教育性，讓本計畫更具獨特意義。

## 肆、製作過程

在為期近一年的計畫執行過程中，音樂系與新媒系的老師們秉持著循序漸進、學以致用的原則，擬定了一系列教學與實作並重的多元課程，透過不同的主題單元與階段，帶領學生以團隊合作的方式，從零開始逐步完成展演計畫。本計畫最初，是由來自音樂系與新媒系四位老師組成核心團隊，老師們分別專精於新媒體與音樂的不同領域，包括專精於影像藝術的王俊傑主任、擅長互動裝置的王連晟老師、演奏專長的吳思珊教授、以及負責音樂創作領域的我，此外，我們也邀請了合作多年、來自法國 GRAME 中心的知名擊樂演奏家 Jean Geoffroy 教授擔任本計畫的藝術顧問。

在 2019 年年末尚無疫情前，教師核心團隊便已開始與 Geoffroy 教授以實體或網路會議形式，針對本年度計畫進行數次討論與發想，擬定出計畫初步框架與主題。2020 年 2 月起，王連晟老師、吳思珊教授與我分別針對新媒體藝術專業、音樂演奏與音樂創作的學生，開設「聲音物件跨域展演」、「聲響跨域實作」及「電腦音樂應用創作」三門課程，以跨課程聯合教學形式，集合三個不同領域的學生組成創作團隊，開始為期半年的跨域專題課程，內容涵蓋電子音樂介紹、多聲道環繞系統 SPAT 應用與實作、感測裝置 Leap Motion 應用與實作、自製樂器工作坊等不同單元主題；同時，我們也將學生分成四組跨領域團隊，使具備創作、演奏與新媒技術等不同專長的老師，可先以小組方式針對不同主題與技術，進行跨科際密切合作與實作練習。其中，2020 年 4 月，我們邀請現居臺南的澳洲聲音藝術家 Nigel Brown 擔任講師，舉行為期三週的「自製樂器工作坊」，為同學講解自製樂器的原理與要點，並指導同學以小組討論方式，從發想、取材、組裝製作、調整修正，逐步研發出可發聲、可演奏的自製樂器，各組同學皆發揮實驗精神與大膽創意，將風扇、鍋盆、花瓶、氣球等生活媒材，搭配馬達與感測裝置，轉化為具有「花」或「花園」意象的新樂器。

經過一學期的課程教學與工作坊實作後，為使同學充分運用所學，在 2020 年 6 月舉行了「階段性呈現」，結合自製樂器、實體演奏、電聲與環繞系統等技術進行小組創作與呈現，由音樂系同學擔綱音樂創作與表演，新媒系同學負責科技技術與裝置的執行，並由老師們帶領同學排練，給予專業創作指導與建議。在 2020 年 7 至 9 月，為了使正式演出更具整體性，師生創作團隊開始了為期兩個月的「創作重組統整」工作期程，先由教師核心團隊彙整同學所研發的自製樂器、以及階段性呈現所用的素材與意念，建構出完整連貫的文本大綱，並分別發展成音樂與影像的創作架構；根據此創作架構，在與同學們共同討論後，引導學生重組、統整先前研發創作的音樂素材與新媒體裝置，進一步擴充發展並彼此連結整合成為長約六十分鐘的作品，並在 10 月的劇場週密集排練中，加入了影像、燈光與肢體動作，成為完整的「科技與音樂跨域實驗劇場」之演出。在師生團隊數個月來的研發、整合與共同努力合作後，《後花園》計畫最終獲得圓滿豐碩的成果，於關渡藝術節成功完成四場公演，不僅票房滿座率皆超過八成，也收到眾多來自各領域專業人士的正面評價。

## 伍、跨域製作的省思與感想

在此次跨域計畫的工作過程中，面臨了許多挑戰與困難，也從中收穫了許多珍貴的經驗。身為全程參與製作的核心團隊一員，回顧本次製作，確有許多可再改進之處。

此次製作的省思之一是：重點元素的聚焦性與發揮度可再提升。由於本年度製作規模較往年計畫更龐大，所規劃使用的涵蓋元素也較多；而為使演出更具整體性，在 6 月以小組創作為主、規模較單純的「階段性呈現」後，接下來兩個月內，新媒系同學須將自製樂器再改良或擴大，四位作曲學生則須根據場景文本與音樂框架，重新統整四組的樂器、裝置、音樂素材，再創作並結合成一首六十分鐘長的完整音樂作品；另一方面，考量到在劇場演出空間更大、顧及音樂豐滿度，我們也決定擴大器樂編制，在原規劃的四支管、弦樂器外再額外加入擊樂器輔助。然而，因為以上所述之種種因素，作曲家們在較短時間、缺乏實體自製樂器可參考的情況下，容易習慣性仰賴較熟悉的實體樂器，未能適當拿捏不同元素間的主次關係，進而導致重點元素「自製樂器」的失焦。雖然以音樂創作的角度而言，自製樂器、真實樂器與電聲三者的聲響色彩達到了相互融合的效果，但若從跨域劇場的角度出發，自製樂器作為最主要的元素之一，理應扮演更重要的角色、被賦予更多的焦點，其「可演奏性」卻未能被徹底發揮，仍有許多可被開發的層面，成為此次演出中我認為最遺憾之處。若有機會改進，我會選擇移除所有實體擊樂器，並發展、增加自製樂器的運用方式與重要性，使重點能更清楚地被展現。

另一項值得省思的重要課題是：跨域合作中時間分配與任務分工的協調與平衡。在跨域合作計畫中，因為藝術家們來自不同領域專業，擁有各自習慣的工作模式與美學理念，是否

能互相交流且彼此尊重、配合，在工作過程中顯得更加重要。在此次以學生為主創的製作中，老師們扮演的主要角色是大方向的制定者與指引者。我們雖在課程教學與工作各階段皆已規劃時程，也針對每個階段安排進度的驗收與回饋，但秉持著讓學生自己發展、實驗的想法，老師們並未直接介入學生們的小組討論過程。這樣的作法給予學生們較多獨立發揮的彈性空間，但同時也更需要學生間更積極充分的溝通與對彼此時間或任務細項的分配協調，否則將造成整體工作進度的延宕。在這次過程中，便曾發生時間分配失衡的問題：因為新媒同學需要花費較多時間製作自製樂器，未能讓作曲學生有足夠的時間研究與創作，也間接導致前段所述的重點失焦之問題。另外，在同專業學生之間，也容易出現任務分工不均的問題：以作曲組學生為例，在「創作重組統整」階段需要四位同學共同參與創作，但卻產生創作份量差異大、比例不平衡的結果。在未來實行的跨域計畫中，我們會吸收這些經驗，改進缺失，使工作進展更有效率與效益。

跨域合作雖然充滿挑戰與艱辛，卻也充滿樂趣與感動；此次製作即便有所缺失，但仍獲得許多令人欣喜的正面回饋與成果。其中讓我十分驚喜的是，觀眾對於音樂的接受度意外地高。當代音樂因少有明確調性與清楚旋律，常使一般聽眾、甚至「古典音樂」愛好者覺得抽象而難以接近，更遑論讓人覺得「刺耳」或「奇怪」的噪音與非常規器樂聲響。這次演出可能因為有影像、燈光與肢體演出的密切結合，也可能因為噪音與樂音運用得宜，大大提高觀眾接受度。在此次音樂創作中，我們對每個聲響一視同仁，所有來自器樂、自製樂器或電聲的「樂音」與「噪音」，我們皆平等看待並重視每個出現的聲響，並用心賦予每個聲響合理性與功能——這些噪音或非正規聲響的使用，並非為了追求或標榜「前衛」而用，而是因為在音樂創作上有其存在的必要性與合理性。我們試圖將樂音與噪音相互融合、調色，以營造不同的場景氛圍與音樂發展，並與影像設計相互配合，身為音樂創作指導，我很高興最後所呈現的成果被許多人認可並喜愛。

而最讓我感動的，則是看見許多學生的成長與轉變。這個計畫的初衷與目的之一，便是引導、鼓勵學生實際運用已知的自身專業，並探索、嘗試未知的面向與事物。而當初決定以 Saariaho 音樂作品作為發想之一，也是希望藉由結合當代經典作品、引用片段的作法，帶領學生接觸並更加理解當代音樂與電子音樂，使演奏同學能藉此機會拓展演奏曲目、學習器樂延伸技巧，作曲同學也可借鑑大師的音樂創作語法，學習器樂與電聲、噪音與樂音的配器寫作。許多參與計畫的學生們原本毫無當代音樂演奏經驗，因為這次的課程與演出，我看到他們逐漸體認作曲家的意念想法、融入音樂情境並享受音樂演出，對於當代音樂、電子音樂、新樂器、甚至噪音，也從一開始「不知道音樂在幹什麼」、「這個聲音很難聽」的厭惡或不解，轉變為不害怕、了解、喜愛的態度，甚至產生創作興趣。另外，我也看到不同領域的學生們，因為這次跨域合作，努力分享看法、發揮創意、互相激盪，並學習對不同專業互相了解與尊

重，學習如何在呈現自己的藝術同時也配合對方的理念。看到學生們的學習與轉變，我雖然身為指導者，卻也受益良多，與學生們一同成長，我想，這便是藝術教育的實踐。

對我而言，《後花園》無論成功與否，最重要的是讓學生獲得大膽嘗試、實驗的機會。本計畫的實施不但讓學生透過實作演練，更深入理解當代音樂與科技技術，並藉由跨域合作，拓展更廣更多元的藝術視野，探索跨域合作的新方向；也透過展演的成功讓更多人看見北藝大師生的專業能力與豐沛能量，看見大膽嘗試的實驗精神與不自我設限的開放心態——這是當代藝術家理應具備的重要特質，也是北藝大的獨特風格。而為學子們在成為當代專業藝術家的路上提供一個可不斷探索不同可能、可大膽嘗試、甚至可失敗的平臺，以培育出當代藝術家所應具備的實驗精神與開放心態，正是本計畫最重要的價值所在，也正是身兼藝術與教育精神的北藝大最難能可貴之處。





## 《後花園：科技與音樂跨域實驗劇場》： 一段旁觀者的心得與獨白

羅芳偉

美國加州大學 (UC Davis) 音樂理論與作曲博士

《後花園：科技與音樂跨域實驗劇場》應該是近期我所觀賞過最為精采的學生音樂展演了！雖然關渡藝術節每年都會有相關活動，但是能夠以音樂為主體，並結合其他領域的學生展演其實不多。臺灣少有像是北藝大這樣的純藝術科系大學，相對於其他綜合大學來說，藝術大學的優勢在於集結不同領域的藝術科系，激發新的創意與可能性，這次的演出計畫也可說是北藝大適度地運用其特殊性來展現優勢，借此機會能夠讓不同藝術專業領域的學生有機會累積經驗並且表現自己。

綜觀這次表演，以音樂系與新媒系的跨域合作而言，我認為是相當的成功的，特別在創意與想像層面上的拓展，也讓同為音樂人的我非常羨慕且冀望參與，希望自己也是其中一位參與製作的學生，能夠有年輕的能量來共同創作。若只就「音樂」內容來看，無論在創意構想、配器層次、聲音色彩、聲響氣氛與多元嘗試等方面，甚至可以讓臺灣當代作曲者汗顏，就算是僅僅抽離出音樂部分而成為一場音樂會的曲目，也不輸給任何標榜當代的音樂會，而這些創作都是出自於二十多歲的在學「學生」。我相信在音樂監製上，一定會有專業的作曲與演奏老師協助，但想必老師能做的，除了在於音樂品質的把關，也僅能是整合所有學生眼花瞭亂的風格而成為一體。學生雖為「學習中的作曲家」身份，也儼然表現得如專業的作曲人！雖然不清楚這場表演中每個人所創作的時間比例，以及他們付出的心思多寡，但就結果而言，我猜想不少參與音樂創作與演出的學生們，應該在不久的未來也將會為臺灣的當代音樂掀起一陣波瀾，令人頗為期待。

當許多音樂人皆給予好評的同時，也一定會有部分觀眾給予批評與建議，在褒貶與討論的背後，我看到的是更多猶豫與狐疑的表情，無論是否為音樂圈相關從業人士，對於「當代

音樂」與「跨領域合作」的解讀可能大相逕庭，面對逐漸發展的多元藝術不一定能全然接受而選擇沉默，而這樣的沉默或多或少隱含著持續的自我思辨，如同是聽覺經驗中悄然出現卻懸而未解掛留音。當代音樂是在二十一世紀的今日仍持續演變的「現在進行式」，相對於發生於一百年多年前（二十世紀初期）卻仍被標示為「現代音樂」的聲響，有著極為巨大的認知差距，然而這兩者卻常被聽眾拿來相提並論，很難不產生討論上衝突與代溝，而這種起始點認知上的不同，往往直接地表現於每個人對於當代藝術的評價。然而，評價總是要有理由的，如果僅僅是一句「我喜歡」或「我不喜歡」，也只能代表聽眾對於自身「習慣的音樂」與他當下「聽到的音樂」之間的差距。這樣的差距究竟是一言難盡、欲多作思辨而後言之，抑或是下意識單純地排斥無法理解的聲響，其實我們不得而知，但作為說出口的評論，總還是要回歸到「評」與「論」的源頭：你聽到了什麼是喜歡或不喜歡的？為什麼？

在音樂會結束後，很難得地有機會與不同領域專業的老師們稍加談論，許多人認為「聲響可能太多」。這場演出音樂編制確實繁複，其中包括了自製樂器、擴音、電聲效果、舞臺旁演奏的樂手、觀眾席兩側上方的眾多的打擊樂器演奏，各種聲音層層疊疊後，或許會令一些聽眾感到眼花撩亂。然而對我而言，卻不覺得音樂很花俏、或是聲響過盛，比起當代法國作曲家熱愛表現音色與聲響得程度來看，這些聲音真的稱不上「太多」，相反地，相比我參與的彩排場中電聲的雲淡風輕，我甚至期待第一幕電聲擴音的起始音量可以再調大，當以較強烈的環場聲量填滿空間，同時使聽眾感覺到些許的壓迫，便能促使聽眾感受到「沈浸式」的聽覺效果，就如同強制將他們的頭按入環場擴音的深水之中，以此直接且暴力的手法來刺激聽眾對聲響的感受。如果你對 Kaija Saariaho 的音樂有所涉獵，可能會發現本場音樂會中很多花俏且漂亮的部分大多是源於 Saariaho 作品的素材，像是作品 *Noa Noa* 中多彩的長笛音色、*Petals* 中大提琴亮麗的泛音與電聲效果的融合，以及 *Six Japanese Gardens* 中預錄電聲的梵唱聲響等。「使用 Saariaho 的作品加以創作」是這次音樂會企劃的一部分，這些素材被重整後加以延伸，成為豐富、眼花撩亂、多彩的聲響，呼應了本場音樂會「後花園」的主旨（garden / post-modern），這種聲響上的「豐富」，同時產生了一種與現實違和的感受，音樂中漂亮的聲響，有時會透過相似聲音素材的連結而不斷被發展擴張，就如同看似漂亮的花朵，卻異常的蓬勃生長、滿溢而出，像是要揮舞聲響的花藤將聽眾包裹，甚至生吞下肚，讓我聯想到 Pina Bausch 所編舞的《春之祭》（*The Rite of Spring*）中看似怪異卻又合乎邏輯的鋪陳。這種詭異的美麗，我個人是覺得頗為特別，至少是表現了不落俗套的創意。

若真要挑惕地從表演中找出瑕疵，以我的觀察而言，較顯而易見的部分可能在於聲響的「平衡」，而這種「平衡」是環環相扣的蝴蝶效應，其中一個環節的失衡，往往會需要使用

更多的氣力與心思去補足。舉例來說，在這次演出的劇場中，各式打擊樂器被大量的使用，加上擊樂的演奏位置離觀眾席較近，在聲量上或多或少搶走了聚焦於自製樂器的光環。我們可以從這種「喧賓奪主」來推測幾個造成此現象的潛在原因：其一，可能是因為自製樂器的設計未將共鳴箱納入，使其發聲音量無法與打擊樂器抗衡，而更需要倚靠大量的擴音效果，間接地失去了聽覺上與自製樂器互動的連結，使得打擊樂器反客為主，因而在生理感知（視覺、聲量）上產生失衡。其二，可能是學生創作時過於習慣使用現有的打擊樂器，當使用現有打擊樂器的種類與篇幅遠多於自製樂器，而使觀眾失去對自製樂器的關注，或許是學生對寫作自製樂器不熟悉？或許是因為樂器製作的時程過久而來不及習慣？抑或是跨系合作時學生須要花更多的時間相互溝通？實際的原因我們可能永遠都不得而知，特別是在劇場這種倏忽即變的場合。然而，我個人覺得有趣的推論是：對於自製樂器、打擊樂器、電聲效果三方失衡的現象而言，前述聲響上的「豐富」，或許正是試圖作為潤飾或壓制聲響失衡最快速且有效的方法。繁盛且滿溢的聲音素材不但成功地隱藏了聲響上的平衡問題，更轉移了聽眾的注意（從複雜的「聲響平衡」轉移至單純的「聲響過多」），可以說是音樂製作上為了快速校正平衡而下出的一棋。而這是否也是引導人們總是在談論「聲響多寡」背後的答案之一呢？

其實談論「聲響多寡」僅能反應個人自身的主觀喜好，我本身比較在意的是「這些聲響想表現的是什麼？」這些聲響「是否有被精緻的使用」？就如同我前述的自白，嘗試用客觀的方式說出自己的主觀感受。然而，這似乎很少在音樂會後被談論，在散場的聽眾群中，總是傳來「我愛死了，超棒！」，或是「我不喜歡，現在學生在搞什麼前衛！」的極端對立，在「嘗試了解音樂」和「思考為什麼我喜歡或不喜歡」之前，這些斷然而出的評論，也僅能表現出當事人暫時還不想思考的興奮與無知。我了解，在音樂快速發展的今日，若是音樂教育無法即時跟上腳步，就算是常常在聽現代音樂的聽眾，也可能在短時間內產生聲響上的「世代的差異」。部分經常聆聽臺灣當代音樂的聽眾，在過去的幾十年中，或許早已習慣「線條明確（容易聽懂）」、「以音高為主體（沒有音高聽不懂）」、「以音色為主體（只有配器的音色才是色彩）」的樣態，這些作曲家前輩們開發出的手法，如果在百年後的今日仍舊一成不變，只能反映出這代作曲者與音樂人的無力，或許作為無力作曲家的我，也冀望能夠藉由這次的音樂會激發出不同的想法。

除此之外，看到這次音樂會，校方打著「前衛創作」的宣傳，也讓我很有感觸。對於大多數聽眾而言，這場表演是前衛的，但是對於這次演出的「音樂」部分而言卻不盡然。這次的音樂延伸了作曲家 Kaija Saariaho 近三十年前的作品，作為一個淺薄的作曲人如我，也深知這樣的聲響並不「前衛」，更遑論北藝大的教授們會不知道這件事了。雖然這是一個吸引

聽眾的號召，但當代的作曲人與演奏者應都知道，在聲響上，北藝音樂系的老師與學生們，應該沒有人真的要「標榜」前衛，因為譜上沒有任何一個音是新的技術。雖然聽起來很諷刺：但也許對於很多聆聽音樂、卻未能即時體認當代創作發展的聽眾而言，自身「沒聽過」的聲音就是一種「前衛」。我個人試想，「前衛」所代表的並不是刻意的標新立異，而是一種「研究」精神。就像是不同領域的科學家在既有的晶片技術、顯示器、軟體各方面都不斷地研究開發，最後靠創意加以整合，而有了現在的智慧型手機；相同的，不同世代與風格的作曲家在既有的聲音、織度、聲響、演奏方式、表現手法上不斷地鑽研並整合，才有現今如此多元的聲音表現。我們若不在現有的基礎上（新創的聲響上），再加以多方研究、發揮創意整合，可能在數十年、甚至百年後的未來，Stravinsky、Messiaen、Ligeti、Grisey 等人的作品仍會被聽眾認為是“modern” music，如同身處二十一世紀的人們，卻在聽覺上卻無法趕上二十世紀聲響的發展，最終使得近百年的新舊交替皆被獨斷地歸為「前衛」。前衛不須被無限上綱或是濫用，它代表應該是「研究精神」與「精緻化」，Saariaho 的作品就透露了這種精神，它融合了既有的音列、頻譜，加上她在樂器上研究的音色、開發的聲響、所結合的跨領域電子聲響等，但所有的面向卻又細緻地整合為一體，以獨有的風格表現了她想闡述的當代與前衛。

兩個藝術領域的合作，須奠基於雙方擁有共同的美學理念與長時間的溝通。然而在這個人人一窩蜂爭相跟風「跨域」的時代，任何與跨域相似的擦邊球，皆可成為在短時間內獲取學術焦點的手段，當這些短期跨域合作與策展的資源搶奪越來越氾濫時，反而排擠了需要長時間規劃的精緻表演，以藝術家溝通交流的「跨域」本質不但會被扭曲，若聽眾無法分辨良劣，更可能使其成為一種原罪，「跨域」將被強迫與檯面上其他「為跨而跨」、「雖無跨域卻仍自欺欺人」的企劃歸為同類，共同背負浮濫的標籤。每一所大學所擁有獨特性皆不相同，依樣畫葫蘆的仿照與求取資源或名聲的合作，有時反而使學校忘了自身的本質、優勢與初衷。一場精彩的表演需要動用的專業資源與時間是非常可觀的，從經費申請、企劃聯絡、時程安排、專業指導、人力調度等方面皆需要花費大量時間與心血，一般人可能很難想像，在形塑如此光鮮亮麗的表演之前，總是有許多溝通、說明、協調、甚至妥協的掙扎過程，有時並不是「有沒有能力達成」，而是「願不願意花心力達成」。無論成功與否，為創新努力的過程總是值得大家的支持與鼓勵，希望未來還能聽到更多像是《後花園》的音樂會，也希望北藝大能持續發揮其獨特性，不須盲目跟風追求流行，也毋須害怕與人不同，持續以創新精神引領臺灣的音樂教育與藝術創作。

# 「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 日音樂學院院務會議備查  
 2012 年 5 月 28 日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過  
 2019 年 10 月 22 日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過

## 一、緣起

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

## 二、徵稿內容

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

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

### 三、投稿規定

- (一) 來稿須為未曾以文字形式正式發表之論述，且內容必須符合格式規定（譯稿除外），其內容若涉及第三者之著作權（如譯稿原文、圖、表、樂譜及長引文等），作者應依著作權法相關規定向原著作權人取得授權。
- (二) 投稿內容不得有侵犯他人著作權或商業宣傳之行為，其法律責任由作者自行負責。
- (三) 須附中英文摘要與關鍵詞；中英文摘要字數以 300 字以內為原則，關鍵詞則各以五個為限。
- (四) 書評請於文首註明被評介著作之書名、作者（或編譯者）、出版地、出版者、出版年期、版次、頁數及定價。
- (五) 譯稿請附寄原作，並註明原作之名稱、作者及出版時地。
- (六) 稿件需以 A4 尺寸電子檔交稿 (MS Word 及 PDF 檔)，檔名請用文章標題 (可簡化)，檔名與全文中請勿註明作者姓名。圖表照片等影像檔 (包含譜例掃描) 的解析度必須達到 300dpi。
- (七) 來稿請另附作者簡歷，內容以最高學歷、重要經歷、現職、研究領域或代表著作等項目，並以文章敘述的方式書寫，字數在 300 字以內。

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

- (一) 文稿一律橫向排列，並註明頁碼。內文 12P 新細明體，左右對齊；封面及各級標題為標楷體，題目 20P，主標題 16P，次標題 14P，其餘類推。
- (二) 論文首頁須附中英文題目，並附中英文摘要與關鍵詞（置於正文之前）。
- (三) 標題編號：  
文章標題層次統一如下  
壹、  
一、  
（一）  
1.  
（1）

①

A

a

(四) 圖版、插圖及表格：

1. 圖表名的位置：圖名、圖註在圖下方；表名在表上方，表註在表下方，譜例說明標示於譜上方。
2. 圖表寫法：圖 1，圖 1-1；表 1，表 1-1。

(五) 圖表製作必須清晰，圖表中所有字體以打字體完稿，並附有明顯的編號、標題及出處，否則不予受理。

(六) 註釋採隨頁加註，文中引用書目採 MLA、APA 或 Chicago 格式，並將引用文獻書目等列於文末。

## 五、投稿辦法

(一) 請於音樂學院網站上的《關渡音樂學刊》一欄下載「投稿資料表」(含中文題目、摘要及作者基本資料) (<http://musiccollege.tnua.edu.tw>)，以 email 傳至 [schoolofmusic@music.tnua.edu.tw](mailto:schoolofmusic@music.tnua.edu.tw) 關渡音樂學刊編輯委員會收。請備齊 1. 全文電子檔 (PDF 檔及 WORD 檔各一份，含中英文摘要、關鍵字)、2. 著作財產權授權同意書 (請另寄紙本)，及 3. 作者簡歷 (2, 3 項請於上述網站下載) 等，於全文以 email 傳至 [schoolofmusic@music.tnua.edu.tw](mailto:schoolofmusic@music.tnua.edu.tw) 關渡音樂學刊編輯委員會收；或用光碟片寄至「關渡音樂學刊編輯小組」收 (請註明「關渡音樂學刊」論文稿件)，地址如 (四)。

(二) 稿件隨到隨審。

(三) 投稿請務必自留檔案。

(四) 收稿及聯絡處：

11201 台北市北投區學園路 1 號

國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」

email：[schoolofmusic@music.tnua.edu.tw](mailto:schoolofmusic@music.tnua.edu.tw)

電話：+886-2-2896-1000 # 3002

傳真：+886-2-2893-8856



## 六、審稿與刊登

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

## 七、出刊及投稿期限

本學刊為半年刊，每年 1 月與 7 月出刊。

1 月出刊：「投稿資料表」截止日期為 9 月底。

7 月出刊：「投稿資料表」截止日期為 3 月底。

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

## 國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》投稿資料表

|  |  |  |        |
|--|--|--|--------|
| 投稿者填寫欄（本表為日後聯絡、送審、出版之重要依據，請以正楷詳細填寫）  |  |  |        |
| 論文名稱<br>(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<br>(約300字)<br>或英文摘要   |  |  |        |
| 文章分類<br>(請勾選)  | <input type="checkbox"/> 音樂學術論著 <input type="checkbox"/> 當代音樂論述<br><input type="checkbox"/> 音樂理論 <input type="checkbox"/> 譯萃或其他<br><input type="checkbox"/> 表演詮釋 <input type="checkbox"/> 影音資料、書評、樂評 |  |        |
| 預計字數<br>(請勾選)  | <input type="checkbox"/> 6,000字以下 <input type="checkbox"/> 6,000-10,000字 <input type="checkbox"/> 10,000-20,000字   |  |        |
| 報名程序：請將報名表(內含中文摘要)以E-mail或郵寄至「關渡音樂學刊編輯小組」<br>（請註明：「關渡音樂學刊」報名表）<br>Email: schoolofmusic@music.tnua.edu.tw<br>郵寄地址：11201 台北市北投區學園路1號<br>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」<br>電話：+886-2-2896-1000 # 3002<br>傳真：+886-2-7750-7234 |  |  |        |
| 編輯小組填寫欄（投稿者免填）   |  |  |        |
| 論文編號   |  |  | 受稿日期   |
| 專門評審委員   |  |  | 推薦評審者  |

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

# 著作財產權授權同意書

本人 \_\_\_\_\_ 同意

## 論文名稱：

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

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

本同意書為非專屬授權，本人對本著作擁有著作權。

此致

**國立臺北藝術大學**

立同意書人：

(請簽名)

身份證字號：

戶籍地址：

通信地址：

電 話：

傳 真：

E-mail：

中 華 民 國

年

月

日



## 關渡音樂學刊 第 32 期

Kuandu Music Journal, No.32

發行者 蘇顯達

**Dean**

SU, Shien-Ta

編輯者 音樂學院學術研究與出版編輯委員會

**Editor**

Editorial Committee of Kuandu Music Journal

出版者 國立臺北藝術大學音樂學院

**Publisher**

School of Music, Taipei National University of the Arts

11201 臺北市北投區學園路 1 號

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

電話 : 02-2896-1000 轉 3002

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

傳真 : 02-7750-7234

Fax : +886-2-7750-7234

主 編 車炎江

**Editor in Chief**

CHE, Yan-Jiang

執行編輯 楊懷玉

**Executive Editor**

YANG, Huai-Yu

編輯助理 楊勝安

**Assistant Editor**

YANG, Sheng-An

英文諮詢 邦恩莎

**English Consultants**

Sarah BARNES

封面題字 張清治

**Title Calligrapher**

CHANG, Ching-Chih

封面設計 蘇唯鈞

**Cover Design**

SU, Wei-Jun

排 版 日日昌科技印刷有限公司

**Typeset**

Nisshin Chang Technology Printing Co., Ltd.

印 刷 日日昌科技印刷有限公司

**Printer**

Nisshin Chang Technology Printing Co., Ltd.

國內售價 400 元

**Price**

NT\$ 400

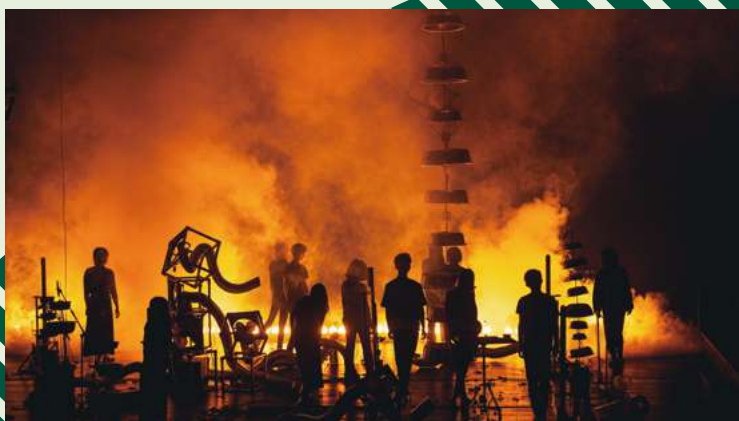
版權所有 翻印必究

2020 年 7 月

Copyright ©2020 by School of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC.

ISSN 1814-1889





# 閩渡音樂學刊

2020 · 07