


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 顏綠芬 國立臺北藝術大學音樂學研究所

編輯委員 (依姓名筆劃排列)

王美珠 國立臺北藝術大學音樂學研究所

李秀琴 國立臺北藝術大學傳統音樂學系

陳俊斌 國立臺北藝術大學音樂學系

陳慧珊 國立臺灣藝術大學表演藝術研究所

曾瀚霖 國立中央大學藝術學研究所

溫秋菊 國立臺北藝術大學音樂學系

樊慰慈 中國文化大學中國音樂學系

潘世姬 國立臺北藝術大學音樂學系

簡秀珍 國立臺北藝術大學傳統音樂學系

嚴福榮 東吳大學音樂學系

Kuandu Music Journal

Editor in Chief

YEN Lu-Fen 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

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

CHEN Chun-Bin Department of Music, Taipei National University of the Arts

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

TSENG Hannpey Graduate Institute of Art Studies, National Central University

WEN Chyou-Chu Department of Music, Taipei National University of the Arts

FAN Wei-Tsu Department of Chinese Music, Chinese Culture University

PAN Shyh-Ji Department of Music, Taipei National University of the Arts

JIAN Hsiu-Jen Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts

YIM Fuk-Wing Department of Music, Soochow University

主編序

今年上半年，我們痛失了兩位傑出而影響深遠的作曲家：

蕭泰然教授（1938年1月1日於高雄-2015年2月24日於洛杉磯），享年77；馬水龍教授（1939年7月17日於基隆-2015年5月2日於台北），享年76。台灣音樂界同表哀悼，國內外音樂團體並自發性的舉辦多場追思音樂會。

馬水龍教授不僅是優秀的作曲家，且為本校音樂系創系主任，後擔任教務長、校長、教育部顧問等，在藝術教育上貢獻卓越、鞠躬盡瘁。本期編輯委員會開會決議，下一期(第23期)將以馬水龍紀念專刊發行，由陳俊斌副教授主編，期盼各位賜稿，不限學術論文。

本期來稿七篇，其中有四篇「極力推薦」或「推薦」通過審查；有一篇是兩位審查都未推薦，有二篇是經過修改後再審，很遺憾結果都未予推薦。本期共刊登論述四篇、報導一篇。

有一些資深學者的審查意見值得大家參考與學習，例如有一篇台灣音樂的研究，其主題和探討對象都獲得審查者的肯定，也就是說，該研究出發點佳，田調的投入、口述資料的整理都值得鼓勵，但是「可惜從作者在整篇文章的論述中，無法得知具體的研究或探討成果。」審查者希望作者在「文獻引證上與應用上」能更嚴謹一些，才不致於減損其努力的企圖。

另有一篇西方音樂的論述，審查意見雖是針對該篇論文，其中所提到的也是常見的問題，摘錄部分如下：

雖看似網羅許多外文文獻。但實際上多為二手文獻之片面翻譯、引用或節錄；全文並未對於相關原創概念或權威性的原典文獻進行深度的文獻探討。亦缺乏對於有效資料進行有系統的文獻分析論證，其研究成果的信度有待商榷。」或是「以大量網路資訊為主要研究依據，然而，如Grove Music Online (Oxford Music Online) 之類的網路資源，多屬工具書、百科全書的參考性質，用來作為主要的研究對象 (內容) 實過於牽強，甚至將「維基百科」、「愛樂電台電子報」等非學術性的網站資料一併納入，並以主要文獻方式處理，其論述依據尚需加強考證。

本刊除了嚴謹的學術論文外，也非常歡迎經典譯萃、創作美學、研討會或音樂活動評論等，懇請大家不吝賜稿！

《關渡音樂學刊》第二十二期主編

顏綠芬 謹識

2015年7月

《關渡音樂學刊》第二十二期

目 錄

主編序.....顏綠芬3

論文

臺灣北管與琉球御座樂之關係探討潘汝端7

絲竹縱橫下的泛音空間—布農族弓琴、口簧琴與四弦琴 / 五弦琴田野調查資料析論.....
.....曾毓芬39

由《神聖之音IV》的演奏法觀點淺談平義久長笛作品中的幾個音樂語法特色.....陳惠湄81

「學習→服務→再學習」的循環 北藝大的甘美朗服務學習課程.....李婧慧101

報導

「首屆新加坡國際青年南音展演」活動報導.....盧盈妤113

第23期徵稿函.....123

CONTENTS

Preface..... YEN Lu-Fen 3

ARTICLES

Study on the Relation Between Beiguan in Taiwan and Uzagaku in the Ryukyu Islands.....
..... PAN Ju-Tuan 7

Bamboo, Strings and Harmonics—A Study Based on the Field Investigation of Bunun Musical Bow,
Jew’s Harp and Four-Stringed Zither/ Five-Stringed Zither.....TSENG Yuh-Fen 39

Discussion on Some Musical Language Characters of Yoshihisa Taira through Interpretation of
Hiérophonie IV for Flute Solo CHEN Hui-Mei 81

A Cycle of “Learning—Service—Relearning”: Gamelan as a Service-Learning Class at TNUA ..
..... LEE Ching-Huei 101

REPORT

A Special Report About the International Nanyin Youth Concert & Symposium..... LU Ying-Yu 113

臺灣北管與琉球御座樂之關係探討¹

潘汝端

國立臺北藝術大學傳統音樂系專任副教授

摘要

中國透過與周邊鄰國間的冊封、朝貢，相互建立一種友善往來的邦交體制，這不僅鞏固中國與周邊國家在政治上的秩序，也促進國家間在經濟貿易與文化交流。明清時期的琉球，向西對中國進行朝貢、接收冊封，中國傳統戲曲與音樂亦隨著進入這個海上王國，並就此落地發展。後來又因薩摩藩的入侵，日方也開始要求琉球每逢國王即位或日本將軍有所更替時，都要派遣使者前往祝賀。這種使節的日本之行，在當時稱為「上江戶」（江戸上り），日方並要求琉球在上江戶時所表演的節目要具有異國特色，而這樣的異國風情，便展現在琉球派遣團所表演的中國戲曲與音樂節目之上。從港岸到目的地行走時，所演奏的是「路次樂」（ろじがく，Rozigaku），即我們所熟知的傳統鼓吹樂隊，進入廳堂後所演奏的，則是「御座樂」（うざがく，Uzagaku），其內容包括戲曲與音樂兩部份。

就知見文獻比對，包括 問卜（或稱“古囉囉”）、昭君和番、打花鼓 及若干像是【數落】、【雙疊翠】等劇目或曲目，皆出現在琉球御座樂與臺灣北管所保存的抄本當中。其次，在「上江戶」所見的戲曲表演記錄中，發現 問卜（或稱“古囉囉”）和 昭君和番 這兩者與北管戲曲有關。透過文字記載的比對，古囉囉 或 古囉，即是北管古路戲曲中常見的劇目 韓信問卜，但目前只見到一個版本與北管的整齣內容接近，其餘版本從表演人員組成的記錄上，可發現它在琉球的表演中已經從原本的戲曲形式轉化為單純的一首清唱歌樂。相較於 問卜 產生的變化，昭君和番 則比較保持原來戲曲的樣貌，不但在文字記錄上仍處於戲曲劇本的外形，在繪卷中所出現的表演形象，及記錄中所見的表演分工，都證明了 昭君和番 仍保有戲曲展演的屬性。除了這兩齣在劇本內容上與北管的版本接近外，在琉球所見其他傳自中國的戲曲劇本中，甚至出現【平板】、【流水】一類唱腔的書寫，也都得以證明彼此間在戲曲聲腔的源流上是有所關聯的。本研究主要利用文獻、曲譜、繪卷為基本材料，透過歌詞及口白等文字上的比對、相同曲牌名稱的考證、演出

1 本文為科技部研究計畫「臺灣北管與琉球御座樂之關係研究」（編號：NSC 102-2410-H-119-001-，計畫執行期間：102.08.01-103.07.31）之成果，在此除了感謝兩位匿名審稿的意見外，也感謝研究進行期間提供諸多協助的單位與個人，包括：御座樂復元演奏研究会及其成員、日本沖繩縣立美術館、國立琉球大學附屬圖書館、沖繩縣立藝術大學附屬圖書・藝術資料館、長嶺亮子教授、李婧慧教授等。

資訊與繪卷形象的參照，來證明御座樂與臺灣北管在音樂傳播上的關係。

關鍵詞：北管、十三音、御座樂（琉球宮廷音樂）、問卜、昭君和番

Study on the Relation Between Beiguan in Taiwan and Uzagaku in the Ryukyu Islands

PAN Ju-Tuan

Associate Professor, Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts.

Abstract

The conferring of titles and the acceptance of tribute were systems once adopted by China to establish friendly relationships with neighboring countries. As a result, China's traditional theaters and music were introduced to the nearby islands and music styles were established. After the Satsuma Domain of Japan invaded the Ryukyu Islands, the Ryukyu Kingdom was requested to send delegations to Japan whenever a new emperor or shogun took power. Such missions were referred to as "Edo nobori" (上江戸). The delegation was required to offer some exotic performances, which were most frequently Chinese traditional music and operas. The delegation played Rozigaku (路次樂) on its way from the landing port until arriving at the location of the ceremony. It was a type of traditional Chinese marching music. Upon entering the hall of celebration the delegation would perform Uzagaku (御座樂).

According to ancient documents, many traditional Chinese operas and music were performed during the Uzagaku performances. In records related to the Edo nobori event, the titles of *Wenbu* (問卜) and *Zhaojunhefan* (昭君和番) were discovered; these two titles are related to Beiguan operas. So far only one version of *Wenbu* of the Uzagaku has been found to closely resemble a complete version of *Wenbu* in Beiguan. The other versions of *Wenbu* showed that the performances had evolved from the opera style into those in which only one singer appeared. Compared with the evolution of *Wenbu*, the performance of *Zhaojunhefan* in the Edo nobori event was presented in its original opera style. This study examines historical documents, manuscripts, emaki paintings, lyrics, narrations, names of titles, performance documentations, and proves the close relationship between Uzagaku and Beiguan in Taiwan.

Keywords: Beiguan, Shisanyin, Uzagaku (Ryukyuan Court Music), Wenbu, Zhajungefan

前言

琉球，即今日之日本國沖繩縣。在西元1372年（明洪武5年）年初，明太祖即派遣行人²楊載持詔，赴琉球招諭琉球國王向明朝進貢；兩年之後，琉球便遣泰期入貢，明太祖賜文綺、紗羅，為琉方受賜之始。西元1392年（明洪武25年），明更賜善操舟者之閩人三十六姓移居琉球，以方便兩方朝貢冊封之事，中國文化至當地生根發展。這些來自閩地移民所住的地方為「唐營」，一般稱「久米村」，成為中華文化在當地播化的中心。至1404年（永樂2年），太宗遣行人封中山王爵，這是琉球受封的開始。中國透過與周邊鄰國間的冊封、朝貢，相互建立一種友善往來的邦交體制，這不僅鞏固中國與周邊國家在政治上的秩序，也促進國家間在經貿上的往來，而中國的文化思想、宗教信仰、乃至生活習俗等，也多少影響、傳播到這些國家之中。1609年日本薩摩藩入侵，並規定琉球對外交易需經薩摩管轄，自此影響了明朝與琉球間的冊封朝貢關係，日本文化也正式進入琉球，同時要求琉球每逢國王即位時，要派謝恩使到日本本土表示謝恩，而日本將軍有所更替時，也要派遣慶賀使前往祝賀。³ 這種琉球使節的赴日之行，在當時稱為「上江戶」（Edo nobori），日方並要求在這樣的上江戶行程中，所表演的節目要具有異國特色，更明確規定這樣的異國風情，是展現在琉球派遣赴日的中國戲曲與音樂表演之上。⁴ 從港岸到目的地行走時所奏的是「路次樂」（ろじがく），即我們所熟知的傳統鼓吹樂隊，入室表演的，則是「御座樂」（うざがく），內容包括戲曲與音樂兩部份。至1879年，日本更宣布廢藩置縣，併吞了琉球。

近年來，琉球當地進行不少御座樂及其傳統藝能的復振與還原，無不希望能將過去因戰亂而失落的一段歷史給拼湊完整，因此藉助許多中國大陸的學者進行復原研究，至今亦有一定成果。在音樂與戲曲部份，因戰火幾乎摧毀當時的琉球皇宮首里城，在藝能傳承上也明顯出現斷層，故只能透過僅存文本來進行研究與復原展演。目前所見與此相關的研究成果，主要見於以下三個方面進行：

① 日本沖繩縣琉球御座樂復元研究會及御座樂復元演奏研究會

該研究會自平成五年（1993年）成立，成立目的是為尋求琉球御座樂之內容復原，自該年開始至今，成員是以當地民族音樂學及相關領域學者組成，竭力搜集散落各地的古文書、繪卷、樂器資料以進行復原工作，並前往大陸福建與臺灣兩地尋求調查協助及樂器樂曲之復原可能，於平成八年（1996年）進行樂器復原製作。平成九年（1997年）當地更成立了民間性質的「御座樂復元演奏研究會」，目前成員約二十位上下，來自各個階層，定期進行練習，並有計劃地演出復原曲目。御座樂復元演奏研究會所練習呈現的樂曲，主要是以大陸學者們在研究文獻曲譜後之成果為依據，復原演奏亦已錄製有樂曲CD出版，部份演出也可

2 明代行人，其職責分為對內與對外兩種。對外一類，負責處理明朝對外交涉事務，主要外交職責是在冊封國王、奉旨詔諭、吊祭、賞賜、護送使節歸國等，出使國家多為安南、占城、日本、朝鮮、琉球等明代的朝貢國。

3 此部份關於琉球歷史事件敘述，參見謝必震、胡新 2010：78-97及劉富琳 2001：1-33。

4 豐見山和行 2008：58-62。

在網路影片檔案中搜尋；近年，亦以京戲為展演架構的樣本，進行古文書中所見劇目的復原演出。在文字研究方面，則可見於《御座樂 御座樂復元研究会調查研究報告書》（ 、 ）、《御座樂の復元に向けて 調査と研究》、《琉球樂器樂曲調査業務報告書：清代福州の音楽 琉球への影響》等論文集⁵當中，內容主要針對御座樂初步所見的樂器及其型制、繪卷內演員衣著形象、文書記錄中的樂曲與劇目等進行論述。

② 中國大陸方面的研究

中國對於御座樂的研究，可區分成音樂和戲曲兩個部份，成果主要見於福建師範大學的王耀華教授與劉富琳教授之專書與論文發表，另有上海戲劇學院諸位教授於2009年，針對琉球所傳中國戲曲方面進行探討，這些研究的進行，均有中國及琉球兩方面計劃資金的支持在持續進行。就音樂研究方面來看，王耀華教授於2003年集結多年研究成果，出版了《琉球御座樂與中國音樂》一書，從御座樂的定義、復原工作的進行及研究為書篇的開始，正文各章即以實際現存古文書所見的曲目及樂隊、樂器進行考察研究，在專書出版之後，王氏亦陸續發表相關研究成果於大陸學術期刊或琉球當地的研究論文當中，可見逐步將所知樂曲一一透過比對及更多文獻的發現整理，來進行復原工作。劉富琳教授可視為與王氏隸屬於同一研究團隊，多年來也將其研究內容陸續發表於中國各類學術期刊，於2001年也出版了專書《中國戲曲與琉球組舞》，目前所見研究方向是以琉球戲曲及舞蹈為主。上述二人在進行樂曲復原時，王氏是以比對中國所見曲調為主，常見作法是將琉球所見曲調進行音階上的轉換（即將琉球音階轉換成中國調式音階），或將各類紀錄中僅存的文辭，套入崑腔或京腔曲牌中進行比對，以尋求出一個較為合宜的擬構樂曲；劉氏則將琉球所見中國戲曲，以對照福建劇種中之同名劇目劇本為主。至於上海戲劇學院於2009年因相關的大型研究計劃進行，於該院學報有一系列論文⁶內容針對琉球文書所見的戲曲劇目進行討論，其中大多是以近年發現《劇文和解》一書所抄錄的五個劇目⁷為研究對象，因研究仍以所見文字與圖像為基礎，對其所屬聲腔亦或身形扮像仍多揣測，實有待更多文獻資料以深入探討。

③ 臺灣方面的研究

相較於前兩者，臺灣目前對於御座樂方面的研究成果明顯較少，主要有呂錘寬教授、陳焜晉先生、與廖真珮小姐等人。呂錘寬教授在《北管音樂》（2011年）一書中的第二章第五部份，介紹了「北管與琉球御座樂之比較」，文中針對兩方音樂語彙、樂器與樂隊編制、及曲辭方面進行考察，文中並舉出《唐歌唐躍集》中數首曲牌與北管大小牌進行曲辭上的對照，是目前唯一將北管與御座樂拿來進行比較的論述。陳焜晉先生為臺灣南管樂人並精於傳統樂器製作，曾受聘於琉球御座樂研究會進行樂器復原製作，他的助理廖真珮小姐，後來更留在當地攻讀碩士學位並撰寫與御座樂相關的論文；二人曾發表專文於《御座樂の復元に向

5 沖繩県商工労働部観光文化局文化振興課 1997及2001、御座樂復元演奏研究会 2007、首里城公園がき部事業課調査展示係 2014。

6 包括板谷徹、細井尚志、曹路生、葉長海、張福海等人，在2009年於《上海戲劇學院學報》總第152期中所發表之各篇論文。

7 包括：餞夫、送茶、奪傘、跌包、望先樓等五齣。

けて《調査と研究》當中，前者為「御座樂樂器の復元について」與後者篇名為「琉球宮廷における中国系音楽の演奏と伝承—御座樂を中心に」。陳先生所著內容是以他在當地進行樂器復原過程及所遭遇問題為主，廖小姐之文則是以其碩士論文內容而成。

綜合前述所見，由於琉球當地御座樂活傳統盡失，目前只能透過散落四處各類資料與相關地區所保存的文獻或技藝來進行解讀。本文擬在前人既有的研究成果上，再進一步透過臺灣所見抄本進行比對與還原，拼湊出這些在異地發展、卻可能出自同源的傳統藝能之面貌，提供在進行復原過程中的另類思考。但由於本文所能乘載的內容有限，是故，在此僅先就兩者間在展演與戲曲的部分，進行初步研究成果上的論述。

一、從展演內容與樂器來看臺灣北管與琉球御座樂的關係

現存琉球御座樂之內容，分成「樂」與「唱曲」兩類（參見表例1），內容包括來自中國明清時期的曲目與琉球當地的傳統音樂，但前者數量明顯多於後者。「樂」，指器樂合奏形式的樂曲，已知有13首，其中【萬年春】、【賀聖朝】、【樂清朝】、【鳳凰吟】、【慶皇都】等曲目名稱，亦多次出現在《明史》（卷六三 志第三九 樂三 樂章二）⁸，都是屬於宮廷中的宴饗樂章。屬於歌樂的「唱曲」已知者有65首，這些曲名通常是出於各曲的開頭幾字，樂曲來源包括了來自中國的明曲與清曲。在《通航一覽》⁹中，不但將每一次演出的曲目按順序列出，同時也將曲目來源標示出來。如圖例1所見，在「第四唱曲」及「第五唱曲」處，分別有【天初曉】（明曲）、【紗窗外】（清曲）及【太平歌】（清曲）的文字說明，另外也可見到每個曲目在演出時的參與者與其操作樂器。在學者比嘉悅子的「御座樂の歌詞について」一文¹⁰中，表列出在既知文獻中所記錄琉球王朝代表在上江戶時，御座樂的演出內容與樂器使用狀況，透過表中資訊（比嘉悅子 2007: 30-31），可以非常清楚見到這段時期內（1653-1850年）所呈現的展演內容似乎已有定制。在樂曲內容的安排上，幾乎都以「奏樂→唱曲→奏樂→唱曲→琉歌」的順序進行，演唱曲目亦多以明曲在前、清曲在後的方式排列。但在上述順序外，某些上江戶時的演奏節目，也可能出現戲齣的演出，但這些戲齣卻不見於曲目安排順序中，只是這些戲齣總講的內容，會出現在記錄每次使用唱曲的曲詞之後。即在這次上江戶時所演唱的唱曲【天初曉】、【紗窗外】、【太平歌】、【王頌歌】、【論治】等歌詞之後，便出現了有腳色區別、唱唸之分、及身段鼓吹等標示的「和番」，但「和番」（圖例13）卻不見於圖例1的節目順序中。

8 維基文庫，<http://zh.wikisource.org/zh-hant/%E6%98%8E%E5%8F%B2%E5%8D%B763>，2014.04.10。

9 早川純三郎（編），國書刊行會（編）1912-1913。

10 該文收錄於《御座樂の復元に向けて—調査と研究》一書當中，p.28-54。

表例1：知見琉球文獻¹¹所收之中國戲曲與音樂

戲曲：18齣	樂：13首	唱曲：65首
1.琉球劇文和解：5齣 踐夫、送茶、奪傘、跌包、 望先樓 2.甲子夜話續編：4齣 韓信問卜、長春戲班、 孝廉雙全、天生一對 3.通航一覽：和番(片段) 4.琉球人來朝關係書類 琉球人 音樂 ¹² ：日文記寫4齣 和番、打花鼓、借衣靴、 買臣得官赴任故事 另，還有：風箏記、斷機教子、 秋餘興、搖櫓、渭水訪賢、 孟宗抱竹、笠盜等。 ¹³	依江戶朝貢史料記載年代，分成 三個時期： ¹⁴ ①太平樂、萬歲樂、難來郎 ②太平調、桃花源、不老仙、 長生苑、芷蘭香 ③萬年春、賀聖明、樂清朝、 鳳凰吟、慶皇都	送親親、一更里、相思病、 為學堂、楊香、壽尊翁、 壽星老、正月、王者國、 百花開、天初曉、頌皇清、 為人臣、為人子、上蓬萊、 一年才過、日麗中天、春色嬌、 乾道泰、詩歌事、奉霞觴、 千歲爺、紗窗外月、四時採茶、 四曲兒、五唱歌、論治、 春大景、邦家調、昇平調、 太平調、青山曲、新囉囉、 感恩澤、福壽歌、慶盛世、 頌太平、古囉囉、鬧元宵、 歡樂歌、想鄉歌、太平歌、 寄生草、明良時、熙朝治、 太平調、擊壤歌、喜祥兆、 功德頌、聖壽頌、御園詞、 二南頌、四季歌、四大景、 十三腔、勤博歌、數落、 雙疊翠、四時相、急三鎗、 三句半、道情歌、四時景、 清江引、四時蓮花落

綜觀上表所列，與臺灣北管可能相關者，有「唱曲」的部份曲目（即表例1最右邊一欄所見的灰底曲目）。在這些曲目中，【古囉囉】在曲辭上，與北管古路戲曲 韓信問卜 前半部相當一致，但在記錄御座樂的文獻中，它卻是一首清唱曲，僅以「提箏、三絃、月琴、胡琴」等絲竹樂器伴奏（圖例10-3）。表中最末的幾首（十三腔、勤博歌、數落、雙疊翠、四時相、急三鎗、三句半、道情歌、四時景、清江引、四時蓮花落）則見於《唐歌唐躍集》¹⁵當中，透過曲辭與點板對照，可知這些看似個別的曲牌，實與大小牌聯套曲目 漁家樂 相同。這類在台灣被稱為大小牌者，原為發展自明清時期融合了俗曲與戲曲系統而生的一類歌樂形式，它曾流傳於台灣中部的北管子弟館閣（或崑腔陣）與少數的十三音團體中。¹⁶ 除此之

11 包括《琉球劇文和解》、《甲子夜話續編》、《琉球人來朝關係書類 琉球人音樂》、《通航一覽》、《唐歌唐躍集》、《沖繩之中國藝能》等。

12 此據喜名盛昭、岡崎郁子 1984：17-45及劉富琳 2001：52-53所記錄。

13 依王耀華在《琉球御座樂與中國音樂》（2003，p.56-57）之區分，此三時期分別為：1653-1682年，1710年，1714-1850年。

14 劉富琳 2001：53。

15 《唐歌唐躍集》，見於沖繩縣立藝術大學附屬圖書 藝術資料館藏《鎌倉芳太郎資料 鎌倉筆記54》，p.543-551。

16 參見吳秀櫻 1991、林維儀 1992、賴錫中 1989及2010、潘汝端 2008a。

外，在《唐歌唐躍集》所抄錄的這些樂曲之後，還出現一首標為【頌大平】（即其他出處的【頌太平】之曲）者，這裡出現了其他版本所未見的第二段曲辭，經比對後得知，應為大小牌聯套曲目 打番歌 第一個曲牌【碧波玉】的部份。¹⁷

除了上述的音樂內容之外，另有約十八齣左右的中國戲曲曾在琉球傳播演出，並曾隨著朝貢使節於「上江戶」之時來到日本本島演出，成為日方針對表演要求所提出具有異國風的節目內容。雖然在既知文獻所見的中國戲曲有十八齣左右，但當中不乏許多是僅存戲齣名稱的記錄；再者，就這些少數幾齣傳自中國的戲曲所見，與北管可能相關的只有 問卜、和番、打花鼓、斷機教子、渭水訪賢等，但由於資料仍未完備，本文僅就問卜與和番進行討論。

目前見到較多版本的戲齣是 問卜。在《唐歌唐躍集》中收有三個不同時期的演出曲辭（圖例2、3、4）¹⁸，但這三個版本在標題上都被標註為「古囉囉」，而不是在北管戲齣中所出現的劇名 問卜；「古囉囉」在發音上與「古路」相近，或許這是一個改換標名的可能。這三者內容上相當接近，於御座樂上江戶的表演中是被歸入在「唱曲」當中，即以純歌樂形式呈現；另在《甲子夜話續編》中，則發現一個與北管總講相當接近的版本，此件在標題上則被書寫為《琉球樂譜韓信問卜》（圖例5）。至於在《通航一覽 卷十六》中所出現的和番（圖例13），可以與北管古路戲曲 大和番 相加對照，前者雖在篇幅上明顯短於後者，但其唱腔位置與順序，仍與北管所見相似性極高。昭君和番的故事在中國漢代之後不斷發展，在北管細曲中存在著大小牌聯套的 昭君怨 和大牌聯套 和番 兩者，後者又被用在古路戲曲 大和番（或稱“雙鳳奇緣”）當中，成為劇中場景推移下女主角的主要唱腔。以上見於琉球御座樂與北管古路戲曲中的這兩個戲齣，其演出圖像亦可見於「琉球人座樂并躍之圖」繪卷中（圖例10、11）。

鳳凰吟	依台命又奏樂曲之名帖、	太平歌 <small>清曲</small>	紗窓外 <small>清曲</small>	天初曉 <small>清曲</small>	樂清朝	賀聖明
鎮呐	以上	村里之子	村里之子	羽地里之子	之子	之子
多賀山親雲上	洞簫	第五唱曲	第五唱曲	第四唱曲	第三奏樂	多賀山親雲上
笛	三線	三線	三絃	插板	插板	田島里
田島里	四線	二線	琵琶	神村里之子	神村里之子	德村
		神	神	源河里之子	源河里之子	
				鼓 <small>小銅鑼</small>	鼓 <small>小銅鑼</small>	
				韻鑼	韻鑼	
				德村	德村	
				田島里	田島里	

圖例1：《通航一覽》（卷十六）書影

17 此部份的表列對照與說明，可參閱呂鍾寬 2011: 99-114。

18 圖例2、3、4，分別出於該書第545、547、548頁。

古囉々
 我韓信打馬出長安要往雲夢山訪道仙鞭催動能行馬襟頭親見一
 芽菴那芽菴上寫着四太字，寬過雲山見各仙，我搖鞍離鐘下了
 馬，金鎗押在大路邊將馬兒拴在垂楊柳，喜步如梭進菴一呀進
 芽菴深施禮，欲求先生把卦占，我說給你留心听一來子孫綿々昌
 二來萬福頻々臻三來壽考永享無疆四來五風十雨五穀登，五來天
 下，慶太平。

古囉々
 位列上中下，終分天地人，君臣分父子，八卦定乾坤，我乃雲夢山鬼谷
 子是也昨夜燈下起了一數口筆等韓信前來問卜，他若來時，我將
 五橋領兒，說給他听，你看那邊韓信來也，我韓信打馬出長
 安要往雲夢山訪道仙鞭催動能行馬襟頭親見一芽菴那
 芽菴上寫着四太字，寬過雲山見各仙，我搖鞍離鐘下了馬，金
 鎗押在大路邊將馬兒拴在垂楊柳，喜步如梭進芽菴，一進芽
 菴深施禮，欲求先生把卦占，我說給你留心聽，一來子孫綿々昌
 二來萬福頻々臻三來壽考永享無疆四來五風十雨五穀登，
 五來天下慶太平，又。

圖例2：古囉囉（1832，唐歌唐躍集） 圖例3：古囉囉（1850年，唐歌唐躍集）

古囉々
 位列上中下，終分天地人，君臣分父子，八卦定乾坤，我乃雲夢山鬼谷子
 是也昨夜燈下起了一數口筆等韓信前來問卜，他若來時，我將五橋領
 兒說給他听，你看那邊韓信來也，我韓信打馬出長安要往雲
 夢山訪道仙鞭催動能行馬襟頭親見一芽菴那芽菴上寫着
 四太字，寬過雲山見各仙，我搖鞍離鐘下了馬，金鎗押在大路邊將馬
 兒拴在垂楊柳，喜步如梭進芽菴，一進芽菴深施禮，欲求先生把卦
 占，我說給你留心聽，一來子孫綿々昌二來萬福頻々臻三來壽考
 考永享無疆四來五風十雨五穀登。

開元宵，怡的是腔
 好是新年，新年陽和着，物妍，管元宵，教雲山燈，萬盞處處管
 絃，天星移下照着，坤乾，撞雷去，鐘把更未定，更鼓見天，又三五
 良宵，月華輝，開元宵，就在門前，見紅燭，聯三鼓，兒深，又三五，遊行夜，不
 禁，到處，鳳蕭，錫鼓，盡羅綺，金吾，好把，禁，又都城，錦綉，元夜，值千金
 花，宵周遊，忘却，回家，心三更，鼓兒，發，又人醉，望歌，風夜，羅紗，九陌
 蓮燈，燦月下，芙蓉，花，匝路，轉香車，又繁華，此夕，自古，雖佳，而
 今，香富，貴，尤是，換了，佳。

圖例4：古囉囉（1856年，唐歌唐躍集）

甲子夜話續編卷九十

則壽、黃金積、堂珠充、斗、門闌喜氣如春畫、看世上誰能得勾、丹桂芳明清、百品遐齡真、罕有康寧三、多共馳湊、永歲綿代、天長地久、

球球 韓信問卜

開引、夢山仙家妙法全、亮八卦算無差、我乃雲夢山鬼谷子是也、昨夜燈下起了一數口算韓信前來問卜、他若來時、代我將五樁事兒指破于他、竟見、呀、偏看那邊韓信來了、韓信、我韓信打馬出長安、要往雲夢山、訪仙道、鞭々催動能行馬、擡頭觀見一茅庵、那茅庵上寫着四大字、賽過雲山鬼谷仙、將馬兒拴在垂楊柳、賣步如梭進茅庵、一進茅庵、深施一禮、欲求先生把卦占、將軍問財問喜、韓信、我來不問財不問喜、但問我功名有幾分、千軍對墨誰為首、萬馬營中誰占先、斗大帥印誰將掛、令字旗號插誰身、鬼谷、叫一聲、將軍請上座、听我從頭把話明、千軍對墨偏為首、萬馬營中偏占先、斗大帥印偏將掛、令字旗號插偏身、韓信、我韓信听说、雲夢山先生卦有靈、煩求先生再把卦占、將軍問財問喜、我來不問財不問喜、再問我壽元有幾旬、鬼谷、貧道上前挽一禮、將軍端坐听吾言、三

三百四十

金錢去在塵埃地、只見策上策單上單、那別人算偏七十二壽、貧道算偏三十二春、韓信、說冲怒、再把毛道罵一聲、別人算我七十二壽、偏將我四十丟那廂、偏今說明我便能、若不說明、放火燒茅庵、將軍請坐、听我一言、就是明白了、一來九龍山前活埋母、短偏青春壽八年、二來問路把樵夫一斬、又折偏陽壽歲八旬、三來九里山前排下陣、又短偏陽壽歲八年、四來受漢王二十四拜、又短偏青春壽八旬、五來烏江逼死霸王、又短偏青春八年、這五樁事沒有一小可、總是短偏青春壽四十年、呀、韓信、他一句話、夢山果然靈先生、我知今朝折了壽、何不當初保霸王、我丟了鎧甲、全不要、且自歸山去修行、韓信、他去了、他去必定喪殘生、昔日螳螂去捕蟬、過着黃鵠在身旁、黃鵠又遇弓彈一死、正是一報還一報、冤報冤來仇報仇、

長春戲班

丑白、小子生來四不相、每日上長街、蕩一蕩、不會學生理、單々夫妻、雜戲做業、今日天氣晴朗、不免上長街、走去、老婆、快些出街坊、走走、且自、我的丈夫、原來瞎眼、結髮多年波、奈何、只得做戲度日、

圖例5：韓信問卜（甲子夜話續編卷九十）

表例2：《通航一覽》中御座樂之曲目安排與樂隊編制（摘錄）¹⁹

出處	樂曲	樂隊編制
《通航一覽》卷十六 明和元年（1764年）11 月25日	第一奏樂：萬年春 第二奏樂：賀聖明 第三奏樂：樂清朝	鎖呐：多賀山親雲上 笛：田島里之子、佐久真里之子 鼓（小銅鑼、鈸子）：德村里之子 銅鑼（檀板、銅鑼）：源河里之子 韻鑼：羽地里之子 插板：神村里之子
	第四唱曲： 天初曉（明曲） 紗窓外（清曲）	三絃：德村里之子 琵琶：神村里之子
	第五唱曲： 太平歌（清曲）	洞簫：羽地里之子 二線：神村里之子 三線：佐久真里之子 四線：德村里之子
	第一奏樂：鳳凰吟 第二奏樂：慶皇都	鎖呐：多賀山親雲上 笛：田島里之子、佐久真里之子 鼓（小銅鑼、鈸子）：德村里之子 銅鑼（檀板、銅鑼）：源河里之子 韻鑼：羽地里之子 插板：神村里之子
	第三唱曲： 王頌歌（清曲）	洋琴：源河里之子 三絃：德村里之子 琵琶：神村里之子 胡琴：羽地里之子
	第四唱曲： 論治（明曲）	提箏：田島里之子 三絃：德村里之子 月琴：佐久真里之子 胡琴：神村里之子
	第五唱曲：琉歌	三絃：德村里之子、佐久真里之子

19 早川純三郎（編），國書刊行會（編）1912-1913：180-207。

出處	樂曲	樂隊編制
《通航一覽》卷十七 寬政2年（1790年）12 月5日	第一奏樂：萬年春 第二奏樂：賀聖明 第三奏樂：樂清朝	鎖呐：新川筑登之親雲上 笛：渡慶次里之子、小波津里之子 鼓（小銅鑼、鈸子）：國頭里之子 銅鑼（檀板、鑼子）：上間里之子 韻鑼：伊舍堂里之子 插板：伊是名里主
	第四唱曲：天初曉	三絃：德村里之子 琵琶：神村里之子
	第五唱曲：紗窗外 春天景	洞簫：羽地里之子 二線：神村里之子 三線：佐久真里之子 四線：德村里之子
	第一奏樂：鳳凰吟 第二奏樂：慶皇都	鎖呐：新川筑登之親雲上 笛：渡慶次里之子、小波津里之子 鼓（小銅鑼、鈸子）：國頭里之子 銅鑼（檀板、鑼子）：上間里之子 韻鑼：伊舍堂里之子 搜板：伊是名里主
	第三唱曲：邦家調	二絃：國頭里之子 三絃：伊舍堂里之子 四絃：渡慶次里之子 洞簫：小波津里之子
	第四唱曲：奉霞鯨	提箏：伊是名里主 三絃：國頭里之子 月琴：上間里之子 胡琴：伊舍堂里之子
	第五唱曲：琉歌	三絃：渡慶次里之子、伊舍堂里之子

若以表例2所舉的兩例來看，御座樂在展演時的樂器使用，可分成鼓吹和絲竹兩組。奏樂時，是以噴呐和笛為旋律樂器，再搭配幾種不同鑼鼓類樂器所組成；唱曲時，則是以各種絲竹（彈撥類、擦奏類、吹管類）樂器組成。雖然在每一次展演中，由兩次奏樂區分出前後兩次的唱曲，其樂隊編制也似乎出現某部份的定制，在同一階段的前後兩首唱曲展演時，其樂器編配是呈現出不重覆的情況。以下就目前珍藏於沖繩縣立美術館內繪卷「琉球人座樂并躍之圖」²⁰之所見（圖例6），對御座樂的樂隊與樂器進行說明。此繪卷若依內容區分，前後共描繪了九個不同標題的表演樣貌，依序²¹包括「奏樂、唱曲（兩組）、團躍、麾躍、笠躍、打組踊、打花鼓、和番、風箏記」。在這九個節目中，位於中間第三的「團躍」到第六的「打

20 在此感謝沖繩縣立美術館提供筆者進入貴重收藏室進行研究拍照。至於本文所運用該繪卷之內部圖像，皆出自於該美術館藏「琉球人坐樂并躍之圖」繪卷之縮小版複製品，亦感謝李婧慧教授提供掃描檔案。

21 指繪卷展開後，由右而左的順序。

組踊」，是屬於琉球當地的節目，而最前面的兩個節目為御座樂慣常演出的音樂部份，最後三個則明顯為傳自中國的戲曲表演。



6-1



6-2



6-3



6-4

圖例6：收藏於沖繩縣立美術館的「琉球人坐樂并躍之圖」，最末處標示“長一丈二尺五寸”。6-1為收藏繪卷的外箱，6-2為內箱，6-3為繪卷外觀，6-4為繪卷待展開時的樣貌。

如前所言，御座樂在奏樂時，是以鼓吹合奏的型態進行展演。在圖例7所見，御座樂在演奏器樂曲時是使用了「嗩吶、笛、鼓、銅鑼、韻鑼、插板」等樂器。其中的「鼓」，是一組鼓和小銅鐘的結合（圖例8），由一人操作演奏（見圖例7-2最右邊的演奏者），韻鑼（見圖例7-2，左二演奏者所持之樂器）則與台南十三音中所用的「三音」（圖例9-1）相同，但在北管細曲或譜的演奏中，則是由七面小鑼組成的「七音鑼」。至於圖例10所見者，則屬於唱曲編制。其中圖例10-1標示出演唱的曲目是【福壽歌】和【慶盛世】，而圖例10-3的最右處亦出現“同【古囉囉】”的字樣，此一「同」字，即「也是



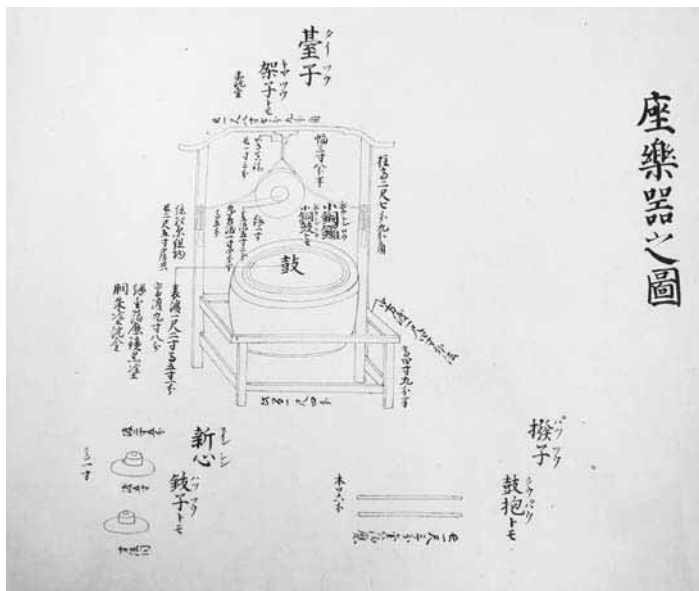
7-1

唱曲」之意，只是曲目換為【古囉囉】。圖例10-1中所見到的四人，手上分別拿著相思板，應為唱曲節目中的演唱者；另在10-2所出現的四位演奏者，則分別操持著瑤琴、三絃、琵琶、胡琴（由右至左）。此處所見瑤琴，實為小型洋琴，相同樂器也都出現在臺灣北管絲竹合奏與十三音當中，畫中所見的胡琴，則與台南十三音以成樂社的四弦（圖例9-2）相似；待演唱【古囉囉】時，伴奏則改換成圖例10-3所見的提箏、三絃、月琴、胡琴等樂器（由右至左），其中的月琴比較接近阮的大小。至於圖例11的部份，則是戲曲和番的演出，但此處只見得到前場裝扮的樣貌，樂隊如何則無法得知，而圖中亦可見到扮演昭君者，呈現手持琵琶的形象。

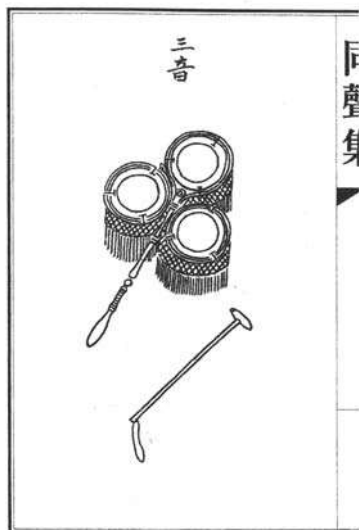


7-2

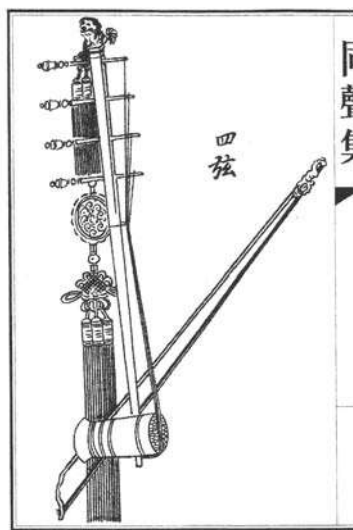
圖例7：「琉球人座樂并躍之圖」中奏樂的部份（原圖為一長卷，由右至左的畫面接續順序為7-1、7-2）



圖例8：御座樂奏樂時使用的鼓及其樂器架（含小銅鑼），此圖出於琉球大學附屬圖書館所珍藏的「琉国樂器並官服圖」繪卷之部份。



9-1



9-2

圖例9：分別為台南以成樂社的三音(9-1)與四弦(9-2)（摘自同聲集之書影）



10-1



10-2



10-3

圖例10：「琉球人座樂并躍之圖」中唱曲的部份（原圖為一長條繪卷，由右至左的畫面接續順序為10-1、10-2、10-3）



圖例11：「琉球人座樂并躍之圖」中昭君演出時的圖像

從既知文獻來看展演內容與操作樂器兩個方面，在臺灣北管、十三音與琉球御座樂、甚至是日本本島長崎的清樂之間，是存在著某種聯繫關係。單就曲目來說，御座樂所保存的部份曲目，存在於臺灣北管的細曲與絃譜、或是十三音與崑腔陣當中，但彼此間又不是等同的情況；再看距離遠一些、流傳到日本長崎的清樂內容，也出現了與御座樂保存內容不同、卻與臺灣北管有關的劇目與曲目。²²另在樂器的使用上，這三地之間也存在著某些交錯上的重疊。如此看來，在中國大陸以外的這三個地方，分別因著不同原因與方式，保存了流傳自明清中國的音樂與戲曲，也因著不同的歷史與在地適應，使得這些出身同源的藝術，在時間流轉下產生了差別運用與當前結果。

二、臺灣北管與御座樂之相同戲曲探討

此部份將討論兩齣流傳於兩地的同名戲曲，即 問卜 與 和番，由於琉球御座樂在這方面的活傳統盡失，目前僅能透過有限的文本對照進行比較。

22 李靖慧 2012：89-101。

(一) 問卜

在北管戲曲中，名為「問卜」者有二，一為古路系統的 韓信問卜²³，一為新路系統的金橋問卜，其中後者乃屬於趙匡胤故事。在御座樂所出現者，有《唐歌唐躍集》中所載的三個 古囉囉 和《甲子夜話續編》中的 問卜。就筆者所能掌握到在臺灣北管所見的 韓信問卜 諸抄本，²³ 在劇情內容上幾乎相同，只有在細部唱唸上出現差別。就《唐歌唐躍集》中所收錄三個不同時間的版本來看（圖例2、3、4），明顯只具備了北管 問卜 總講中，最前面鬼谷子（公末）開場的口白，及韓信（小生）第一段準備去訪鬼谷子的唱腔，其中又以圖例3所見的篇幅最短，即僅有韓信開場的第一個唱段而已。有趣的是，這三個版本在最後結束前，多了一小段和全齣劇情看似無關的部份，這裡原本該是鬼谷子接續韓信對於前來卜卦的對話，結果全都成了祝賀詞，像是圖例2的「一來子孫綿綿昌，二求萬福頻頻臻，三來壽考永享無疆，四來五風十雨五穀登，五來天下慶太平。」由於御座樂用於琉球宮廷中的典禮儀式或款待中國使臣，又或提供在薩摩藩的宴饗以及上江戶（東京）演奏等場合當中，因此像是 問卜 這樣原本的劇情與唱唸曲辭，或許不適合用於宮廷當中。其次， 問卜 在御座樂中被改喚為【古囉囉】，在此它成為一首單純的歌樂唱曲，這樣由戲轉為曲的變化，似乎也合理化因應展演場合不同而產生辭情被改換的可能。

至於在《甲子夜話續編》卷九十所見的 韓信問卜（圖例5），則呈現出與北管原本戲曲總講較為接近的樣貌。《甲子夜話》是出於日本江戶末期肥前國平戶藩第九藩主松浦清（號靜山）的散文集。由於這是日人所輯，因此如圖例12所見，它在標題上即明白書寫出「琉球樂譜韓信問卜」（圖例12-1），即知這是出於琉球所傳至日本的樂譜。同時，在這個圖版中的第五行中也可以見到「韓信唱、平板」等字樣，另在右邊圖例12-2的第一行，也有「鬼谷子唱、流水板」的小字。這個譜式的出現，可以明確對照到北管總講上。相較於《唐歌唐躍集》那種被改編成宮廷祝賀曲的樣貌，在此書所收的戲曲內容，實與臺灣北管所見的 問卜 極為接近。該譜中所見的「平板」、「流水」雖都是臺灣北管古路戲曲中的基本唱腔，但這裡出現「平板」、「流水」的位置，卻無法全部與北管版本的唱腔位置對上。如表例3所見，在《甲子夜話續編》所收 問卜，其第一段所出現的【平板】標示，在北管中此部份是唱【緊中慢】或【慢中緊】。在《甲子夜話續編》所見的 問卜 和 孝廉雙全，已明確標出與北管唱腔「平板」、「流水」同名的事實，目前雖仍無法進行更進一步的解釋，但至少在這個部份已見到彼此間可能的聲腔關係。

23 包括葉美景、莊進財、梨春園、和樂軒（鄭夏苗提供）、宜蘭臺灣戲劇館等人或團體之所藏版本。

琉球 韓信問卜
 開引、夢山仙家妙法全、憑八卦算無差、我乃雲夢山
 鬼谷子是也、昨夜燈下起了一數口算、韓信前來問卜、
 他若來時、代我將五樁事兒指破于他、童兒、呀、
 爾看那邊韓信來了、韓信唱、我韓信打馬出長安、要
 往雲夢山訪仙道、鞭夕催動能行馬、擡頭觀見一
 茅庵、那茅庵上寫著四大字、賽過雲山鬼谷仙、將馬

12-1

歸山去修行、鬼谷子唱、韓信畜生、他去了、他去必定喪
 殘生、昔日螳螂去捕蟬、過著黃鸝在身旁、黃鸝又
 遇弓彈一死、正是一報還一報、冤報冤來仇報仇、

12-2

圖例12：《甲子夜話續編》卷九十所收 韓信問卜 之片段

表例3：臺灣北管與琉球所傳 問卜 之對照

甲子夜話續編九十卷韓信問卜	北管抄本(宜蘭)韓信問卜
(開引) 夢山仙家妙法全、憑八卦算無差、 我乃雲夢山鬼谷子是也、 昨夜燈下起了一數口算、 韓信前來問卜、 他若來時、代我將五樁事兒指破于他、 (童兒) 呀、爾看那邊韓信來了、 (韓信唱、平板) 我韓信打馬出長安、 要往雲夢山訪仙道、 鞭夕催動能行馬、擡頭觀見一茅庵、 那茅庵上寫著四大字、 賽過雲山鬼谷仙、 將馬兒拴在垂楊柳、 賣步如梭進茅庵、 一進茅庵深施一禮、	(引) 雲慶山神機妙法、能算生死定無差、 位正上中下，才分天地人， 五行生季子，八掛定乾坤。 貧道乃是鬼谷先生是也， 只因韓信前來問卜， 要點破他機關大事。 道話未完，韓信來了。 (小生)馬到 【彩板】有韓信打馬離長安、離長安， 【緊中慢】要往、要往深山去訪仙， 加鞭、加鞭推動能行馬、擡頭只見一廟掩。 遍額、遍額久上寫大字， 上寫著、上寫著雲慶山鬼谷仙， 將馬放在楊柳樹， 金槍、金槍插在大路傍， 整頓衣冠揖施禮，

甲子夜話續編九十卷韓信問卜	北管抄本(宜蘭)韓信問卜
<p>欲求先生把卦占、 (鬼谷子白)將軍問財問喜 (韓信白) 我來不問財不問喜、但問我功名有幾分、 千軍對壘誰為首、萬馬營中誰占先、 斗大帥印誰將掛、令字號旗插誰身、 (鬼谷子唱) 叫一聲頭把話明、</p> <p>千軍對壘 爾為首、萬馬營中 爾占先、 斗大帥印掛 爾身、令字號旗插 爾身 (韓信白)我韓信聽說、雲夢山先生卦有靈、 煩求先生再把卦占、 (鬼谷子白)將軍問財問喜、 (韓信唱)我從不問財不問喜、 再問我壽元有幾句、 (鬼谷子唱、平板) 貧道上前挽一禮、將軍端坐聽吾言、 三金錢去在塵埃地、只見策上策單上單、 那別人算 爾七十二壽、 貧道算 爾三十二春、 (韓信唱、流水板) 噯、韓信聽說沖沖怒、 再把毛道罵一聲、 別人算我七十二壽、爾將我四十丟那廂、 爾今說明我便罷、若不說明放火燒茅庵、</p> <p>(鬼谷子白)將軍請坐、聽我一言就是明白了、 一來九龍山前活埋母、短 爾青春壽八年、 二來問路把樵夫斬、又折 爾陽壽歲八旬、 三來九里山前排下陣、又斷 爾陽壽歲八年、 四來受漢王二十四拜、又短 爾青春壽八旬、 五來烏江逼死霸王、又短 爾青春八年、 這五樁事沒有小可、 總是短 爾青春壽四十年呀 (韓信唱、流水板) 韓信聽他一句話、夢山果然靈先生、 我知今朝折了壽、何不當初保霸王、 我丟了鎧甲全不要、且自歸山去修行、</p>	<p>求請先生把掛點。 (公末)將軍問財還是問喜？ (老生)聽到！【緊中慢】 我不問財不問喜，單問功名在那廂。 中軍帳內誰為主，萬軍之中誰當先。 何人掛了斗金大黃印，字旗插在誰跟前。 (公末)好，坐在一旁，听貧道一言道來。 【彩板】叫一聲將軍請坐下請坐下 【平板】貧道言來你細聽。 論當今英雄你為主，萬馬軍中你當先， 是你掛了斗大大黃印，助字插在你跟前。 (老生)听他言來心中喜，果然先生巧道仙， 拱手向前施一禮，再求先生卜壽原。</p> <p>(公末)在手上捧起一爐香，參拜六先並后天。 三個金錢齊下地，草見草來雙又草。 別人算你七十二歲，將軍吓~ 貧道算你三十二歲命歸陰。 (老生)住口！【緊板】 你信言來怒氣生噴， 罵一聲罵一聲妖道太欺人， 別人算我七十二，你把我四十青春那裡藏。 從頭說出饒了你，少若遲延送你生。 (公末)呀~【緊板】叫一聲將軍休動手慢動手， 【鴛鴦板】貧道言來你細聽 一不該九里山埋復生母、斷你青春少八春， 二不該問路把樵夫斬、斷你青春歲八年， 三不該受漢王二十四拜、斷你青春少八年， 四不該廢廟宇埋天井，斷你青春少八春， 五不該迫霸王烏江死，斷你青春少八年， 五八共成咬四十歲。(白：將軍！) 貧道算你三十二歲命歸陰。 (老旦)呀！【緊中慢】 他那裡說道機關事，果然先生賽神仙， 茅庵之外上了馬， (公末)先生轉來！ (老生)呀！【緊中慢】先生喚我有何因？ (公末)呀！【緊中慢】</p>

甲子夜話續編九十卷韓信問卜	北管抄本(宜蘭)韓信問卜
(鬼谷子唱、流水板) 韓信畜生他去了、他去必定喪殘生、 昔日螳螂去捕蟬、過着黃鶯在身傍、 黃鶯又遇弓彈死、正是一報還一報、 冤報冤來仇報仇、	貧道一句說未史，宮中那路不可行。 (老生)呀！【緊中慢】 先生點破機關事，說來宮中不可行， 拜別先生把馬上，兩淚汪汪回轉長安。 (公末)呀！【緊中慢】 見韓信點破機關事，兩淚汪汪回轉長安， 勸人莫做戲心中，冤報冤來仇報仇。

另外，由於這是日人所輯的版本，而中文的文言文在文法上對日人來說是困難的，中日文在文法上的主詞、受詞、動詞等位置不同，因此我們在此一問卜總講中會發現，在某些文字下的偏左側，會出現像是「一、二、レ」等符號，這是提點日人該如何理解文言文式中文的方法。以標題「韓信問卜」為例，在「問」字下方有個小勾，對日人的理解即為「韓信卜（述語先）問（動詞後）」，所以用「レ」符號表示閱讀時先跳過「問」字後，先看到「卜」字再返回，即這是透過符號標示得以用日人文法來閱讀中文的方法。以下是筆者詢問藝術學博士長嶺亮子²⁴所獲得的說明：²⁵

文章中之左邊的小字「一二三」「レ」等都是「返り点」，日本人為了讀漢文的方法。因為，日文和漢文（中文）的文法是不一樣。例如：

日文順序「私は（我：主語）+ご飯を（飯：述語）+食べる（吃：動詞）」

漢文順序「我（主語）+吃（動詞）+飯（述語）」

日本人不習慣這樣的文法，所以旁邊加「返り点」「我吃（二）飯（一）」

透過以上兩個不同出處的問卜來看，隨著朝貢使節而到琉球的中國藝能，因著不同場合的運用而出現差異發展。在宮城栄昌的《琉球使者の江戸上り》一書中的第五章，²⁶曾描述因為薩摩藩對琉球王朝在遣使上京時的展演，要求需有具異國風的中國節目，故在上江戶之前，便有必要去請中國來的先生來傳藝，以教習這些準備上京表演的成員們，不少明清時期的中國戲曲與歌樂、樂器，也就如此傳入。這些內容一旦成為宮廷節目，便轉變成雅樂性質，對王朝統治者的歌頌也就無可避免。因此，一齣原本訴說著韓信向鬼谷子請教算命的情節，就此轉成【古囉囉】那般的祝賀歌曲，而全曲前後也就出現文辭表達情境不一的狀況。相較於宮廷御用的【古囉囉】，《甲子夜話續編》所記錄下的問卜，便是一種傳播後較

24 現任沖繩縣立藝術大學音樂學部兼任講師，同時也是御座樂復元演奏研究會成員之一。

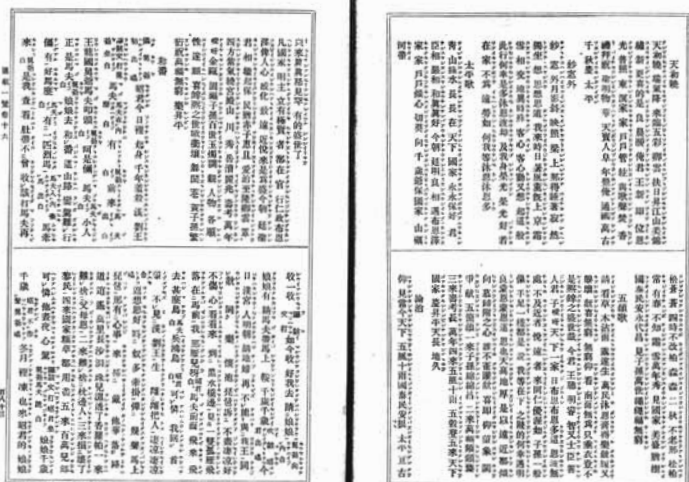
25 關於更多漢文訓讀返點的規則，可參考<http://l.facebook.com/l/FAQQQqSfaAQGe8G0ThzZJMCSAp9GBmkQAKKAaQri6meK21Q/chukaml.tripod.com/linguistics/unicode/codeChart/U003190.html>網頁之說明，2015.04.12。

26 宮城栄昌 1982: 56-65。

為真實的存在與適應，在這個版本中，仍能見到完整的故事結構，同時也將唱腔名稱保存下來，提供了能更進一步研究的可能。

(二) 和番

關於 和番 在琉球御座樂中的發展，除了繪卷中的圖像外（圖例11），在《通航一覽》卷十六中，出現一個比較完整的劇本式記錄（圖例13）。《通航一覽》記錄著琉球王朝對外的諸多細節，也包括了許多朝貢項目與節目展演， 和番 便是在明和年間（約西元1763年前後，時值清乾隆年間）的記錄文字中出現。表例4所見，為臺灣北管與琉球御座樂兩者 和番 之對照。在北管的 大和番²⁷中，昭君的主要唱腔都來自於細曲大牌聯套 昭君和番，和純粹的歌樂相比，這只是多了對白、鑼鼓、及兩三段古路唱腔的組合，幾乎不被登臺演出，明顯是一種排場清唱式的戲齣²⁸。至於傳至琉球的 和番，在此版本中雖無法確定其唱腔系統，但明顯見到這是相當簡化的戲曲演出。在昭君的唱腔部份，也相當部份是可以對應到北管版本，即使簡化許多、部份唱詞在順序前後上也與北管出現差異，但兩者在相似度上是仍算是高的。由於目前只見到一個總講式的內容，因此也無法判定在琉球所傳，是否還有他種版本的可能。從此表所見，琉球所傳的此版 和番，除了在開頭²⁹和結束³⁰這兩部份的唱腔，在順序與北管所見錯置以外，其他部份的唱腔安排，皆與北管所見相同，即按細曲 和番 【頭牌】、【貳牌】、【參牌】的順序進行，但明顯可見，琉球所傳者，像是一個未完成、嘎然而止的版本，在劇情上並沒有一個段落完成的樣貌出現。



圖例13

27 筆者所收北管〈大和番〉或稱〈昭君和番〉之總講，包括鄭夏苗、何旺全（詹文贊提供）及梨春園等不同版本，各版中之內容幾近相同。本文礙於篇幅所限，僅摘錄已故薪傳獎藝師葉美景先生所傳抄本之部份相加對照，完整總講可參見潘汝端：2008b。

28 筆者曾向新美園小旦彭繡靜女士詢問關於此戲的演出，彭師言到：這種戲算是比較眠尾的（即正戲演完後較安靜、沒有太多鑼鼓、用來墊時間的戲齣），不熱鬧、不好看，職業班不太演。

29 即表例中之曲辭「昭君今日裡起身，千年羞殺漢劉王。」此可對到北管細曲〈昭君和番〉【參牌】。

30 即表例中最後的唱辭「千年恨殺毛延壽，太不良拆散鸞鳳凰，一路上思想、馬上思想王，泪珠彈。」此部份則可對照到北管細曲〈昭君和番〉【頭牌】的開始幾句。

表例4：北管與琉球所傳 和番 對照

北管古路戲曲 大和番 (葉美景版)	《通航一覽》卷十六
<p>小花：(上台)</p> <p>【平板】△朝臣待漏五更寒 鐵甲將軍也度光 日高三丈未曾起 算來冷利不如困</p> <p>(白)馬掛金鞍將掛袍，扭鑽之上也如高，男兒 要掛封侯印，腰間帶著殺人刀(介)。下 官：王文龍是也，今日娘娘奉旨往北和 番，不知鑾輿可曾齊備。嗟子們！</p> <p>什：有！</p> <p>小花：鑾輿可曾齊備？</p> <p>什：早早齊備。</p> <p>小花：帶在一旁伺候。</p> <p>什：遵命。</p> <p>小花：娘娘有請。【大八板】</p> <p>正旦：△【昭君和番 一牌】</p> <p>惱恨著毛延壽太不良 雙雙拆散鸞夕鳳凰 一路上思想 馬上又思想 思想著當今漢劉王 淚珠嘆懷抱琵琶訴夕不盡淒涼 窗兒外月正明 王昭君自嘆有一聲哎喲 淒涼思不慘心酸心痛 漢劉王駕回宮難捨難分 王昭君回頭望裂碎肝腸 今日漢宮人 明朝胡地婦 再不能與我王同歡共樂 吧唧兒你們推得緊夕夕 懷抱琵琶訴不聲音好 奴家好傷情 看夕來到黑水橋邊 只見一隻孤飛雁 飛落在眼前 哎 我那雁兒啊</p> <p>小花：臣、王文龍見駕，願娘夕千歲。</p> <p>正旦：御弟平身。</p> <p>小花：千夕歲。</p> <p>正旦：一枝紅杏出牆來，惱恨奸黨太不該，我今一別 劉王去，未知。奴乃：王祐嬙，今奉旨往北 和番，不知鑾輿可曾齊備？御弟！</p> <p>小花：在！</p>	<p>(國舅爺初出唱)</p> <p>昭君今日裡起身，千年羞殺漢劉王。</p> <p>(鑼鼓交打，國舅爺坐白)馬夫！ (馬夫在內應白)有！ (舅爺白)前來 (馬夫出白)王龍國舅爺，馬夫叩頭。 (舅爺)呵，是爾馬夫？ (馬夫)小人正是馬夫。 (舅爺白)娘娘去和番，這山路鑾駕難行，爾有好 馬麼？ (馬夫)有一批烈馬。 (馬夫入內牽馬出白)馬牽來。 (舅爺白)是我查看肚帶不曾收，該打馬夫， 再收一收。 (鑼鼓交打)如今收好，我去請娘娘。 (舅爺向內白)娘娘有請，馬夫帶馬上鞍， 千歲千歲！</p> <p>(吹鼓，昭君出唱)</p> <p>今日漢宮人 明朝胡地婦 再不能與我王同歡同樂</p> <p>懷抱琵琶訴不盡淒涼 好不傷心 看看來到黑水橋邊 見一雙孤雁 飛落在馬前 我那雁兒呀</p>

北管古路戲曲 大和番 (葉美景版)	《通航一覽》卷十六
<p>正旦：鑾輿可曾齊備？ 小花：早也齊備。 正旦：答上鑾輿。 小花：領旨。嗟子們！你把鑾輿答上來。(介) (科) 什：遵命！ 小花：請娘娘上鑾輿。 正旦：△【昭君和番 二牌】 可憐我才離了金鳳屏 回首望不見著漢劉王 生啦啦把人淒涼夕夕 身背著這想思 好叫人多牽掛 動人愁野草閒花夕夕 那日裡真心來插的他 打啦嘛何曾沾牙夕夕 總有那羊糕美酒咽喉啣難吞下 路道逃萬里長沙夕夕 今日裡昭君啣出了駕 彈幾句馬上琵琶夕夕 又聽得胡兒吱哩咖嚕 說些什麼番那話 淚不住兩淚如麻夕夕 哎 淚珠兒濕透香羅帕 什：豈稟國舅，山路堪夾，鑾輿難行。 小花：下馬。(科)啟稟娘娘，來到這裡，山路堪夾，鑾輿難行 正旦：換過龍騎。(下台) 小花：領旨。嗟子們！鑾輿帶下去。 什：遵命。 小花：馬夫、馬夫 得！馬夫走一個出來。 二花：來也！【苦中娥】 △本蒼千里噹塵埃夕夕 步水登山上路開夕夕 扭斷番曉琉璃牌夕夕 臥龍飛下九蒼來夕夕 小花：唔！你就是馬夫？ 二花：我就是馬夫。 (中略) 正旦：(上台)昭君優秀女，上馬彈琵琶，今日漢宮人，明朝胡地婦。(科)馬夫，前面什麼所在？ 二花：前面就是雁門關。</p>	<p>(昭君白)馬夫前面飛來飛去是甚麼鳥？ (馬夫白)兵鴻鳥 (昭君白)可憐我回首望不見著漢劉王 生離離把人淒涼把人淒涼 (合唱)逗相思好叫人多牽掛 彈幾聲馬上琵琶 那有心事來插戴 他華落路道逍遙 萬里長沙淚珠兒濕透香羅帕</p>

北管古路戲曲 大和番 (葉美景版)	《通航一覽》卷十六
<p>正旦：前面飛來飛去什麼鳥？ 二花：平黃雁。 正旦：△【昭君和番 三牌】 哎我那雁兒啊 你與我把書來傳 這封書相煩你帶到是南朝去 多多拜上漢劉王 道昭君要見是難得見 手執香腮淚珠嘆 哀聲苦出雁門關 一來難報父母恩 二來難捨枕邊情 三來損壞了良民 四來國家糧草都用盡 五來百萬兒郎 可憐他晝夜心驚是了良民 今日昭君捨了身 千年羞恥漢劉君 能做南朝皇宮犬 莫做他邦掌印人 黑水連天水連天 舉頭兒盼望不見漢朝城 一步遠一步 離卻了長安多少路 今日漢宮人 明朝胡地婦 奴只得轉眼是望家鄉 (白)馬夫，可見家鄉？ 二花：家鄉遠，望不見。 正旦：與我勒住馬頭。 二花：遵命。 正旦：△家鄉遠望不見 飄渺好似雲飛 又只見漢水連天 漢水連天 黃花是滿地開 (白)馬夫為何不行？ (下略)</p>	<p>一來難捨父母恩 二來難捨枕邊人 三來損壞了黎民 四來國家糧草都用盡 五來百萬兒郎可憐他晝夜心驚 (鑼鼓交打，昭君坐，舅爺馬夫跪白) 娘娘千歲千歲 (昭君不作聲，舅爺唱) 冬月裡凍也來 昭君的娘娘去和番 捨不得劉王海洋深 高聲哭到雁門關 (娘娘哭唱) 冬天路遙去和番，想思長安汨珠彈。 (舅爺馬夫跪白) 娘娘不可太哭，馬上快有日裡該到那關。 (昭君白)那關是甚麼所在？ (舅爺白)乃是雁門關。 (昭君白)寧做南朝皇宮狗，不做番雜那邊人。 (鑼鼓交打，舅爺唱) 千年恨殺毛延壽太不良，拆散鸞鳳凰。 一路上思想，馬上思想，思想王汨珠彈。 (全劇完)</p>

三、一個傳播路徑上的想像與建構

除了前述的戲曲之外，北管與御座樂之間，還有細曲與小曲間的連結³¹，倘若我們從更大範圍來看這些內容，會產生什麼結果？回到源頭去看，不論臺灣北管、十三音、琉球御座

31 呂鍾寬 2011: 99-114。

樂、長崎清樂等，都源自中國大陸東南沿海地區³²。從傳播目的之角度而論，臺灣北管和十三音是跟著移民而來，或是為了娛樂、或是為了祭儀，琉球御座樂是因著政治朝貢關係而來，至於長崎清樂，則是跨海貿易下的產物。從臺灣北管的角度出發，北管吸納了四大類不同展演形式與來源的樂曲，這樣一個多重組成內容的樂種，卻無法在當今中國東南地區見到完全等同者，因此只能解釋為它曾是一個不斷發展的樂種，在不同時期將不同來源的音樂吸收成為己用，最後融為一者。表例5是透過目前所見研究成果，將臺灣北管這四大類樂曲內容之來源區分，並與其他相關樂種進行對照。

表例5：北管及其相關樂種的關係

中國	臺灣北管	臺灣十三音 崑腔陣 十全腔 什音	琉球御座樂 路次樂	長崎清樂
浙江浦東亂彈 廣東西秦戲 其他	戲曲		戲曲(問卜、和番、打花鼓等)	戲曲(新雷神洞)
福建地區鼓吹類 合奏	牌子	什音將譜以鼓吹形式演出	御座樂的樂路次樂(鼓吹)	文獻及圖像記錄有鼓吹
明清俗曲 泉港北管(小曲、譜) 十全腔、南詞(南詞清唱歌樂、器樂、及戲曲)	細曲(大小牌、小曲、南詞、崑腔) 譜(絲竹合奏樂曲，少部分有曲辭)	十三音有大小牌及小曲	曲(明曲、清曲) 御座樂的樂	大小牌(三國志、賽翠英等)及若干小曲 絲竹合奏樂曲

由上表所見，在北管戲曲之下，又有福路（平板流水等）、西路（二黃西皮等）、梆子等不同聲腔來源，牌子為鼓吹曲牌，主要出於南北曲牌，細曲依其源頭也有大小牌、小曲、南詞、崑腔等區別，其中南詞與大陸所見南詞有相當的關係，³³大小牌的聯套方式雖見於少數的明清曲譜記錄³⁴，但卻仍未見於現存活傳統，此類樂曲，反而在中國大陸以外的臺灣北管及十三音、琉球御座樂、與長崎清樂下保存。最後一類絲竹樂譜，往源頭去可見於中國大陸的

32 可參見賴錫中 1989、呂鍾寬 2011、李婧慧 2012等人之研究成果。

33 潘汝端 2010。

34 相仿的聯曲實例，可見於清乾隆九年（1744年）出版的《萬花小曲》一書，當中收有 吳歌（五更一套）中的聯套形式，是以【劈破玉】、【桐城歌】、【小曲】、【吳歌】、【清江引】的順序串聯起來的。

十全腔與南詞當中，甚至是近來積極復興的福建泉港北管³⁵中找到。這類絲竹音樂在臺灣主要保存於十三音、崑腔陣、十全腔、及什音當中，前三者是以絲竹合奏、偶而搭上簡單的小件擊類樂器一起演奏，同時，這類曲目也大量傳到琉球與長崎；最後一類的什音，則是將譜改採鼓吹方式來展演，合樂中的這把吹（即嗩吶），屬於最小形式的「叭子」（或稱海笛）。

流傳於臺南的十三音，最初是基於特定祭孔的理由而前往大陸尋求音樂內容，因此，它自開始，便被理解成一種雅樂概念的運用，與北管成為子弟休閒娛樂的選項不同。

十三音係起於前清道光十五年興起於台南文廟禮樂局(即以成書院的前身) 當年往閩、浙地區聘請樂師來台教導樂生習樂，之被認為是目前台南市十三音興起年代。「雅樂十三音，俗稱十三腔。前清道光十五年，聖廟祀典，恭備禮樂諸儀器，當時樂局董事紳士吳尚新、劉衣紹等，主倡修製各種樂器，協正音律，專往閩、浙內地招聘樂師，教習諸生，春秋聖廟祭典前數日，召集諸生練習，屆釋奠日晨，循儀演奏，以隆盛典，是以台灣人士得其純正雅音，留傳迄今，日新月盛。至於"十三音"之設，以十三種樂器編成之故，稱曰"十三音"。」(賴錫中1989:32-33)

除了台南以成書院用在雅樂上的十三音之外，十三音往南則以「聖樂」³⁶出現，成為宗教的儀式性音樂，往北到了嘉義地區，在當地也發展出不少十三音團體。與以成書院樂局相同的是，在祭孔時，它成為一種必要的禮儀音樂，在日常期間，這些嘉義地區的十三音成員，則是唱奏大小牌為主要娛樂，這種演唱式的日常展演，在台南、高雄的十三音或十全腔聖樂是幾乎不見的。

十三音在嘉義地區主要稱為「崑腔」，其樂社組織的起源與發展，和擔任祭孔聖樂的演奏，有著密切的關係。在嘉義縣新港鄉有「鳳儀社樂局」，源起於康熙五十五年(西元1716年)的笨港公館，當時該處為生員文士薈集之所。笨港設有文昌祠，鳳儀社樂局即負責祭祀儀禮之奏樂，平時則演奏「崑腔」為娛。鳳儀社樂局曾一度成為奉天宮的三大樂社（崑腔、南管、北管）之一（賴錫中1989:42-43）

但若再往北而行來到彰化台中地區，便出現一種名為「崑腔陣」形式的團體，它們主要唱奏細曲與譜，但這類崑腔陣似乎多兼北管（或該言為北管兼崑腔³⁷），因此單純獨立的崑腔團似乎也不多，而曾存在於臺北萬華地區專門唱奏細曲與譜的集音閣，或許就是個獨特的存在。崑腔與十三音的關係為何？據賴錫中所言（1989:27），「崑腔含有文詞內容部份的傳習記憶較難，目前僅存少數的民間藝人可以演唱少量的樂曲，所以在合奏練習時，則逐漸傾向

35 關於泉港北管的歷史與音樂內容，可參見張新聯主編的《泉港北管音樂》一書。

36 參見賴錫中 2010。

37 此類形式團體亦見於基隆的慈雲社。

演奏無唱詞的器樂曲牌，或將唱詞略去，只做清奏。」因此，在中部地區，這些細曲大量傳播於北管社團當中，也成為評斷子弟技藝高下的標準。但再往北而去，這類歌樂並沒有傳遍整個北管生態，包括桃竹苗、基北地區、甚至是後山宜蘭的北管，對這類細曲是陌生、甚而不識的，僅有像是「和番」、「烏盆」這類被運用到戲齣中、並成為唱腔者，才會在這些地區的北管活動中被發現、或只成為理論曲譜中的意外呈現。

跟著天朝使者或是朝貢船隻往來的，除了政治上的利害考量外，與明清中國間的商賈及文化洗禮，也促使琉球在當時與中國有了緊密的連結。對於中國傳入的戲曲或其它音樂內容，絕大多數成了琉球宮廷中的雅樂，一如十三音將之視為祭孔聖樂一般，這些由中國而來的聲音，不論其最初出處或歌詞所言為何，在進入琉球宮廷後，多少都被更動而轉化成更加恰當的展演內容，在行進間有儀仗性的路次樂（圖例14、15），在宮廷室內則有御座樂。從既知的御座樂內容來看，主要包括樂與唱曲兩大部份，而需要扮身展演的戲曲，則可能是依著日方要求，而一同出現在上江戶的節目當中。雖然在唱曲中亦出現有【古囉囉】這個摘自戲齣「韓信問卜」的曲目，但在幾次的記錄中所見，它卻是以一個清唱歌曲出現。至於其他流傳於文獻記載中的中國戲曲總講，可以解釋為是跟著閩南移民或使節團體而來，主要傳於琉球民間，當日方要求琉球王國要上江戶來以表屬國臣服之態時，則因被要求異國節目而在練習後呈現。其次，這幾齣所見的劇目，都不是需要搬演許久、角色眾多的大本戲，而是結構較為簡單的劇目。在此見到日本薩摩藩如此執意要求異國節目之情由，或許可以理解為日方想要透過這樣的節目表演，間接象徵出中國亦對我方屈服的意涵存在。

至於長崎清樂系統中的中國戲曲數量非常稀少，在諸多抄本中最常出現者，莫過於「雷神洞」一齣，此齣經曲譜對照，可知在聲腔上是與北管新路雷神洞有密切關係。同時，就李婧慧的研究所言（2012:112）：「就擦奏式樂器來說，以胡琴(京胡)為主的樂譜刊本多於提琴(相當於北管提絃)樂譜；然而北管提絃卻比吊鬼子(京胡)使用得更廣。」針對此說，筆者懷疑這是否跟長崎所傳「雷神洞」

屬於新路西皮二黃系統有關。與琉球所見中國戲曲之不同者，在於長崎清樂所見的中國戲曲，是以排場清唱方式表演，在琉球除了轉化成歌樂的【古囉囉】外，其它傳自中國的戲曲，仍多少可在文獻上看到演劇形式的記錄，另在繪卷或圖像記錄中，也有表演的穿扮樣貌；由此可知，在琉球所傳的中國戲曲是以搬演為主的。



圖例14：《琉球人大行列記》中所見的路次樂，收藏於琉球大學附屬圖書館。



圖例15：「江戶上行列圖」部份影像，沖繩縣立藝術大學附屬圖書 藝術資料館藏。

結語

從樂曲與樂器面所進行的探討，可以逐漸勾出中國音樂戲曲在明清時期，透過不同管道向外傳播的脈絡。出於原鄉的內容，因著不同理由來到了新的環境落地發展，並與當地社會產生磨合；這些技藝，甚至在最初發生碰撞的數百年後，成為這個歷史傳統下的部份記憶與文化，北管、十三音、御座樂、清樂都是如此。琉球御座樂在復原與研究上的困難，出於其活傳統幾近喪失於覆沒首里王朝的戰火之下，目前僅能透過遺留下的文字與圖像，拼出部份的真實與想像。但也因為只能透過純粹的資料推敲，實有太多被誤植的可能；畢竟，對於音樂或戲曲展演，聲音或曲譜記錄都是等同重要的，也期待未來能尋獲更多的文獻以供比對。

參考書目

一、中文論著

- 王州、王耀華，2011，〈清代福州、泉州和它們周邊地區的傳統音樂種類及其與琉球音樂的關係〉，《黃鐘 武漢音樂學院學報》2011年第4期。湖北：武漢音樂學院。頁221-227。
- 王耀華，2003，《琉球御座樂與中國音樂》。北京：人民教育出版社。
- 矢野輝雄（著），金秋（譯），1994，〈琉球對中國音樂的吸收〉，《中國音樂》1994年第4期。北京：中國音樂學院。頁54-56。
- 呂錘寬，2011，《北管音樂》。臺北：晨星出版社。
- 李婧慧，2012，《根與路 臺灣北管與日本清樂的比較研究》。臺北：國立臺北藝術大學、遠流出版社。
- 板谷彻、細井尚志（著），張志凡（譯），2009，〈關於琉球劇文和解〉，《上海戲劇學院學報》2009年第6期（總第152期）。上海：上海戲劇學院。頁10-13。
- 板谷彻（著），張志凡（譯），2009，〈關於唐躍〉，《上海戲劇學院學報》2009年第6期（總第152期）。上海：上海戲劇學院。頁14-24。
- 吳秀櫻，1991，《基隆慈雲社「崑腔」音樂之研究》。臺北：私立中國文化大學藝術研究所碩士論文。
- 林維儀，1992，《臺灣北管崑腔（細曲）音樂之研究》。臺北：國立藝術學院音樂研究所碩士論文。
- 細井尚志（著），張志凡（譯），2009，〈關於琉球上演的中國戲劇〉，《上海戲劇學院學報》2009年第6期（總第152期）。上海：上海戲劇學院。頁25-30。
- 曹路生，2009，〈關於“琉球劇文和解”考證的幾個問題〉，《上海戲劇學院學報》2009年第6期（總第152期）。上海：上海戲劇學院。頁35-37。
- 葉長海，2009，〈琉球演藝初識〉，《上海戲劇學院學報》2009年第6期（總第152期）。上海：上海戲劇學院。頁31-34。
- 清 無名氏（輯），1987，《萬花小曲、絲絃小曲》，《善本戲曲叢刊》第五輯。臺北：學生書局。
- 張福海，2009，〈關於“琉球劇文和解”五個腳本的劇種歸屬問題〉，《上海戲劇學院學報》2009年第6期（總第152期）。上海：上海戲劇學院。頁38-45。
- 張新聯（主編），2002，《泉港北管音樂》。北京：中國文史出版社。
- 楊桂香，2002.06，〈檢視沖繩與長崎中國音樂之流變 以明清俗曲“打花鼓為例〉，《交響 西安音樂學院學報》第21卷第2期。陝西：西安音樂學院。頁13-15。
- 潘汝端，2008a，〈試析北管細曲大小牌之音樂結構〉，《臺灣音樂研究》，2008.10秋季

- 號。臺北：中華民國（臺灣）民族音樂學會。頁125-184。
- ，2008b，北管細曲 昭君和番 聯套之文本與音樂結構初探，〈關渡音樂學刊〉第9期。臺北：國立臺北藝術大學音樂學院。頁45-90。
- ，2010，北管細曲所見之南詞類曲目初探，〈關渡音樂學刊〉第12期。臺北：國立臺北藝術大學音樂學院。頁29-56。
- 賴錫中，1989，〈臺灣十三音之研究〉。台北：中國文化大學藝術研究所碩士論文。
- ，2010，〈高雄市傳統聖樂的機體發展及其文化特色〉。福建：福建師範大學音樂研究所博士論文。
- 劉富琳，2000.12，明清時期中國戲曲在琉球傳播的三則史料，〈交響 西安音樂學院學報〉第19卷第4期。陝西：西安音樂學院。頁17-18。
- ，2001，〈中國戲曲與琉球組舞〉。福州：海峽文藝出版社。
- ，2011，中國戲曲和番在琉球的傳播，〈中國音樂〉2011年第4期。北京：中國音樂學院。頁54-63。
- 謝必震、胡新，2010，〈中琉關係史料與研究〉。北京：海洋出版社。

二、日文論著

- 山内盛彬，1959，〈琉球の藝能史〉。東京市：民俗藝能全集刊行會。
- 早川純三郎（編），國書刊行會（編），1912-1913，（明治45年-大正2年）《通航一覽》。東京市：國書刊行會。沖繩県立博物館 美術館，2008，〈琉球使節、江戸へ行く 琉球慶賀使謝恩使一行二、〇〇〇キロの旅絵巻〉。日本：沖繩県立博物館 美術館。
- 沖繩県商工労働部観光文化局文化振興課，1997，〈御座-御座樂復元研究会調査研究報告書〉（ ）。日本：沖繩県商工労働部観光文化局文化振興課。
- ，2001，〈御座-御座樂復元研究会調査研究報告書〉（ ）。日本：沖繩県商工労働部 光文化局文化振興課。
- 松浦靜山（著），中村幸彦、中野三敏（校訂），1979-1981，〈甲子夜話 續篇〉。東京：平凡社。
- 首里城公園がき部事業課調査展示係（編），2014，〈琉球樂器樂曲調査業務報告書：清代福州の音 琉球への影響〉。日本：一般財団法人沖美ら島財。
- 宮城栄昌，1982，〈琉球使者の江戸上り〉。日本：第一書房。
- 喜名盛昭、岡崎郁子，1984，〈沖繩と中国芸能〉。日本：ひるぎ社。
- 御座樂復元演奏研究会，1997，〈御座樂樂譜集〉。日本：沖繩県文化環境部文化振興課。
- ，2007，〈御座樂の復元に向けて-調査と研究〉。日本：御座樂復元演奏研究会。

鎌倉芳太郎，1916，《唐歌唐躍集》，收於沖繩縣立藝術大學附屬圖書 藝術資料館藏
《鎌倉芳太郎資料 鎌倉筆記54》，p.543-551。日本：內閣文庫藏書。

三、曲譜及北管抄本

玉如意，《北管細曲手抄本》（抄錄年代不詳，彰化鹿港黃種煦藏，呂錘寬提供）。

何旺全，和番，《北管戲曲手抄本》多冊（抄錄年代不詳，詹文贊提供）。

林登雲編輯，1928，《典型俱在》石印曲本。嘉義：新港鳳儀園。

林水金，《北管細曲、戲曲手抄本》（抄錄年代不詳，林水金提供）。

和樂軒，問卜、和番，《北管戲曲手抄本》（抄錄年代不詳，鄭夏苗提供）。

梨春園，和番，《北管戲曲手抄本》（抄錄年代不詳）。

葉美景，問卜、和番，《北管戲曲手抄本》多冊（抄錄年代不詳，葉美景提供）。

鄭夏苗，問卜、和番，《北管戲曲手抄本》（抄錄年代不詳，鄭夏苗提供）。

賴木松，《北管細曲手抄本》（抄錄年代不詳，賴木松提供）。

絲竹縱橫下的泛音空間—布農族弓琴、口簧琴與四弦琴 / 五弦琴田野調查資料析論

曾毓芬

國立嘉義大學音樂學系專任副教授

摘要

依據清代和日據時代的文獻記載，弓琴和口簧琴曾經普遍出現於台灣原住民的許多不同族群中。然而時至今日，弓琴的製作和演奏傳統僅見於少數布農族部落，而過去在台灣原住民族之間常見得到的繩口簧，現今除了泛泰雅族群（泰雅族、賽德克族與太魯閣族）尚且保留部分傳統之外，就屬布農族的單簧口琴具有相對上較完好的傳承。至於四弦琴 / 五弦琴，從日治時期學者黑澤隆朝的調查記錄看來，彼時曾是普及於布農部落之間的樂器，然而現今幾已失傳。

筆者於2010至2014年間持續針對布農族這三項傳統樂器進行田野調查，觀察到其演奏傳統快速凋零的現況，也深覺幸運可以及時記錄下幾位僅存耆老的製作及演奏技術，而隨著耆老辭世，這批記錄的珍貴性也越形凸顯。

本文內容主要奠基於數年間所累積的田野調查記錄，同時亦參考清代迄今之相關史料，析理出布農族這三項樂器在文化背景、樂器形制、製作技術和演奏實務等各個面向的全面性知識。此外，本文亦將探索布農族各式樂器 弓琴、口簧琴、四弦琴 / 五弦琴、和杵音 在音階和旋律表現上的相通性，甚至再從此一立足點出發，進一步比較布農族器樂音樂與複音歌樂之間的對應與互動關係。

關鍵詞：弓琴、口簧琴、四弦琴 / 五弦琴、杵音、泛音旋律、祈禱小米豐收歌、複音歌唱

Bamboo, Strings and Harmonics—A Study Based on the Field Investigation of Bunun Musical Bow, Jew's Harp and Four-Stringed Zither/ Five-Stringed Zither

TSENG Yuh-Fen

Associate Professor, Department of Music, National Chiayi University

Abstract

Based on the literatures from the Qing Dynasty and Japanese colonial period, the musical bow and Jew's harp were once widespread in many different ethnic groups of Taiwan aborigines. Today, however, the tradition of musical bow manufacturing and playing is found only within a small number from the Bunun tribe; while the Jew's harps, before prevailing in Taiwanese aboriginal tribes of the past, living tradition could only be found preserved in some of the Pan Atayal ethnic groups, including Atayal, Seediq and Truku, and in the Bunun ethnic group. For the latter, the single reed Jew's harp shows relatively more intact heritage in terms of manufacturing and playing. As for the four-stringed zither/ five-stringed zither, according to the survey recorded during the Japanese occupation, it had been a popular musical instrument among the Bunun tribes, but now has almost vanished from its history.

Having undertaking field-investigation constantly on these three kinds of Bunun traditional instruments from 2010 to 2014, the author noticed these musical traditions have been disappearing among the tribes at a breakneck pace and felt lucky to record and preserve some of the manufacturing and performance techniques at a time, which proved itself precious, since the elders passed away one by one within a short period of time.

Rooted in the fieldwork records gathered in these years and historical literature since the Qing Dynasty hitherto, this thesis has analyzed the comprehensive knowledge of these three kinds of musical instruments, from the aspects of historical background, the structure of musical instruments, manufacturing techniques and performance practices. Besides, parallelism in terms of scale and melodic expression among Bunun musical instruments--including musical bow, Jew's harp, four-stringed zither/ five-stringed zither, and pestles ensemble-- will be explored, and then a further step is made and extends this research to the comparison between the vocal polyphony and the instrumental music of the Bunun tradition.

Keywords: Musical Bow, Jew's Harp, Four-stringed Zither/ Five-stringed Zither, Pestles Ensemble, Fanfare Melody, Pasibutbut, Polyphony

緒論：弓琴、口簧琴與四弦琴／五弦琴在文獻記錄中的歷史丰姿

弓琴和口簧琴在台灣歷代文獻中的足跡，最早可見於清朝，依據當時修史者的記載，這兩項樂器顯然早已普遍流傳於台灣原住民族群的生活，然而由於清代文獻將兩者都稱為嘴琴和口琴，以至於這兩種樂器的記錄和描述常會有混淆的情況。整體來說，若從清代文獻看來，弓琴具有和口簧琴同樣的社會功能：傳遞情意，比如文獻中出現諸如「番童有意者，彈嘴琴逗之。」等記錄，¹指的就是以弓琴來求愛的行為（呂炳川 1974:162-169），而這也和過去泛泰雅族人（包括現今之賽德克族和太魯閣族）運用口簧琴的方式相吻合。

日治時期學者黑澤隆朝在1943年進行大規模的臺灣全島音樂普查後，於《台灣高砂族の音樂》一書中記錄當時各地區布農族耆老們對於弓琴用途的說法（黑澤隆朝 1973:357-369）。其中除了「男女平日無聊時使用」（高雄旗山的郡社群）、「寡婦或單身者經常使用來解悶」（花蓮玉里的郡、巒社群）、「失去親兄弟或子嗣時用來解愁」（南投信義鄉地利村的卡、丹社群）等說法，亦出現諸如「男女於黃昏後開始使用」（台東關山的郡、巒社群）、「曾被男女在夜間頻繁使用」（高雄旗山的郡社群）、「男子專用，特別是未婚男子與夜間使用」（花蓮玉里的郡社群）、「被用來求愛」（南投信義鄉地利村的卡、丹社群）、「青年男子和16歲以上女子於黃昏至半夜使用。以前戀愛互相使用的時候，女子用的稱為Laatoku，男子用的則叫做Hogahon」（台東關山的郡社群）的訪談記錄。²由此似可推測，雖然大多數布農族耆老皆普遍認為：布農族人含蓄保守，弓琴與口簧琴過去的主要用途為排遣寂寞與自娛之用，有別於泰雅族以口簧琴來示情求愛的傳統，但亦有可能在過往歲月中，這兩項樂器除了排憂解悶之外，也在某些部落被用來談情說愛。

五弦琴（有些部落是以四弦琴的形式出現）可能是受到外來影響之後而產生的新樂器，此項樂器在清代以前的文獻中不見蹤跡，直到日治時期才出現於黑澤隆朝的田調記錄中。黑澤隆朝在1943年的採集行動中，於Tamarowan社（今南投縣信義鄉地利村）發現這項樂器，並於1973年出版《台灣高砂族の音樂》時，圖文一併刊載。五弦琴是目前台灣原住民族仍存留的傳統樂器中，除了弓琴之外，少數的弦鳴樂器之一。

1 「不責婚，不倩媒妁，女及笄，購屋獨居，番童有意者，彈嘴琴逗之。琴削竹為弓，長尺餘，以絲線為弦，一頭以薄篾折而環其端，承於近弚，絃未疊繫於弓面，齒交其背，爪其絃，自成一音，名曰「突肉」。」（黃叔璥《台海使槎錄》，145頁）

「婚姻不用媒妁，女及笄，築室另居。未婚者彈口琴挑之。衡弓於唇間，齒際吞吐成音，以手撥絃，其聲錚錚然，互相和答，意合遂成夫婦謂之「牽手」。月吉、各告父母贅焉。」（六十七《番社采風圖考》，76頁）

「熟番初歸化時，不擇婚，不倩媒妁。女及笄，構屋獨居，番童有意者，彈嘴琴挑之。嘴琴削如竹弓，長尺餘或七、八吋以絲線為絃，一頭以薄篾折而環其端，承於近弚弦下，未疊繫於弓面，扣於齒爪，其絃以成音，名曰「突肉」。意合，女出而招之同居，曰「牽手」。」（唐贊袞《台陽見聞錄》，187,188頁）

「口琴，削竹如弓，長尺許，以絲線為絃，一頭以薄篾折而環其端，承於近弚弦下未疊繫於弓，而口其背、爪其弦、字具一種沉曼之音。驟聆不甚入耳，靜聽之亦覺纖逸。夜深，番男女潛相彈和以逗情私。然幽響不能遠聞。」（陳文達《鳳山縣志》，83頁）

以上為清代文獻中關於弓琴的代表性記載，其中第一和第三項記錄稱弓琴為嘴琴，而第二和第四項則寫成口琴。細查其樂器形制的描述可知指的都是弓琴，而用途則與一般對口簧琴的認知相同，是未婚男子用來求愛用的樂器。

2 筆者按：Laatoku即弓琴，Hogahon是口簧琴。

光復後迄今的學術論著中，提及上述這三類樂器的情形大致如下：外籍學者林和（Josef Lenharr）曾在1965年2月至10月間到台東縣以及日月潭進行調查研究，並於中研院集刊發表論文《台灣土著民族的樂器》（The Musical Instruments of the Taiwan Aborigines）（1967），針對台灣原住民的樂器有廣泛的論述，其中論及布農族的口簧琴及弓琴；其後，呂炳川在論文《台灣土著民族之樂器》（1974）以及《台灣土著族音樂》（1982）一書中，對於布農族口簧琴及弓琴的形制與奏法，有具體詳盡的記載，而針對五弦琴，僅只提到以前在布農族有這麼一項樂器，但如今已不見蹤跡；而呂炳川的另一部有關台灣音樂的著作《音樂論述集》（1979）〈布農族音樂之特色〉以及〈祈禱小米豐收歌：羅娜村〉等節中，則提及布農族的弓琴與口簧琴的泛音奏法與其歌樂的泛音音階之間的關係。

進入90年代後，吳榮順在其著作《布農族的歌樂與器樂之美》（1994）、《Bunun Tu Sintusaus 布農音樂》（1995）以及論文〈台灣南島民族的傳統樂器及器樂文化〉中，不但保留了多首布農族弓琴、口簧琴與四弦琴／五弦琴的錄音記錄，亦析理出這些樂器的演奏方式；此外，布農族文化研究者達西烏拉彎·畢馬（田哲益）在《台灣布農族風俗圖誌》一書（1995），亦針對上述樂器有生動的族內觀描述文字；至於二十一世紀較為新近的研究記錄，則可在曾毓芬所著的《布農族樂舞教材》（含文字及影音記錄）中，見到這些樂器的採集記錄與文字說明（2010）。

筆者將於下文中，結合上述各家文獻記錄的內容以及自身的田野調查記錄做

綜合性論述，以求整理並保存布農族弓琴、口簧琴以及四弦琴／五弦琴這三項樂器的傳統知識。

壹、布農族弓琴研究資料綜論

布農族的弓琴是個擬聲字，郡社群稱latuh，而其他四個語群的稱呼方式基本上是一致的，都是latuq。以下，本研究報告將融會所採集整理的各式資料，分別從文化背景、樂器形制、製作和演奏等不同面相來整體呈現這項布農族傳統樂器的面貌。

一、布農族弓琴的文化背景

弓琴是歷史非常悠久的一項樂器，在世界很多古老的文化都可見到它的足跡。這項樂器原本普遍流傳於台灣各原住民族群之間，在日治時期文獻中，卑南族、排灣族、邵族與鄒族，都與布農族並列為使用這項樂器的民族。但時至今日，弓琴在其他族群之間已然失傳，僅在布農族中仍可尋訪到少數還懂得這項樂器的耆老，雖然，也已大大式微了。

從文獻紀載及耆老訪談中得知，在過去布農族人的生活中，弓琴大都為平日閒暇之時的自娛用途，也有族人表示，當內心悲悽孤時，或是思念家人而感到寂寞時，也常會彈奏弓琴來紓解心中苦悶，因此，弓琴是一項非常個人化的樂器。雖然如此，在布農族人過去的歡宴場合中，弓琴合奏、弓琴與口簧合奏、甚至弓琴與五弦琴的二重奏，也都是常見的演奏方

式，所以基本上，就是一種自娛娛人的樂器，並與族人的日常生活緊密相關（吳榮順1994: 99-110；曾毓芬2010：204,208）。

然而在歷史文獻中還記載著弓琴在過去原住民社會中的其它用途：「夜深，番男女潛相彈和以逗情私。然幽響不能遠聞。」（清，陳文達《鳳山縣志》，83頁）以及「意合遂成夫婦謂之『牽手』」（清，六十七《番社采風圖考》，76頁）之類的記載，顯示弓琴的樂音被年輕男女用來傳達愛意，具有求愛的功能。

有關於此，黑澤隆朝1943年的田野調查記錄也呼應上述的文獻記載，認為弓琴是古時年輕男女表達愛情的工具：「在很久以前，布農族的青年們在夜遊玩鬧的時候，一定會帶著弓琴出門。然後躲在心上人的屋簷下，演奏自己作的情歌。女孩子們也都不是在睡夢中，而是滿懷期待的躺著等待琴聲的到來。在聽到了愛人特有的那個旋律之後，就偷偷的溜出小屋出去，在自由的天地下幽會。這弓琴的旋律如同名字一般，每個男性都不同，據說是在相愛的時候才能迴響的秘密旋律。在聽到了老人的解說後，在場的年輕男女們都很興奮，因為這代表剛才他們的演奏都是他們自己獨特的愛的信號。」（黑澤隆朝1973：357-369）這段訪談記錄，為弓琴這項古老的樂器增添一抹浪漫的色彩。

二、布農族弓琴的形制

弓琴的基本形制，是用一長條竹片彎曲成弓，再以一條鐵弦分別繫於竹弓兩端而形成的樂器，布農族人稱為Latuh或Latuq（圖1：黑澤隆朝所繪製的弓琴的結構圖）。

德國民族音樂學者C. Sachs在世界各地全面調查研究後，將弓琴的種類分為三種：1. 有分離共鳴器的弓琴；2. 有固定共鳴器（如葫蘆）的弓琴，3. 口弓琴。³（呂炳川1973:163）台灣原住民的弓琴都是口弓琴，布農族的弓琴也不例外。據文獻記載，台灣原住民族群的弓琴形制各有些許不同，而布農族的弓琴形狀則呈現流暢的弧形線條（圖2：弓琴的各種形狀）。

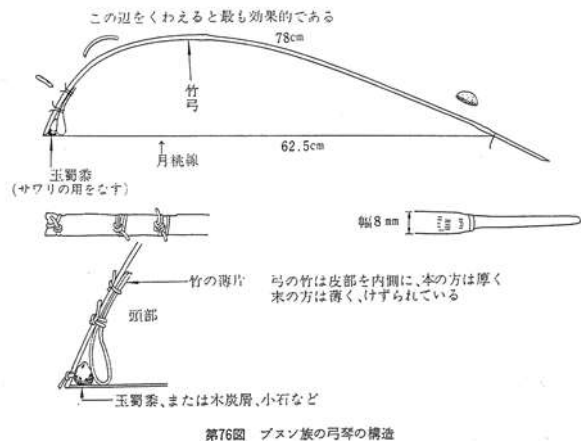


圖1：弓琴的結構圖（黑澤隆朝1973：357）

3 呂炳川在此使用的文字為：1.有別的共鳴器的；2.箏簞弓琴；3.口的弓琴。筆者在此參考黑澤隆朝的分類方法而稍做變動。黑澤的分類為：1.無共鳴器；2.口腔共鳴器；3.胸腹部共鳴器；4.器物共鳴器。而第4類弓琴又分為具有「固定共鳴器」以及「分離共鳴器」的兩種類型。

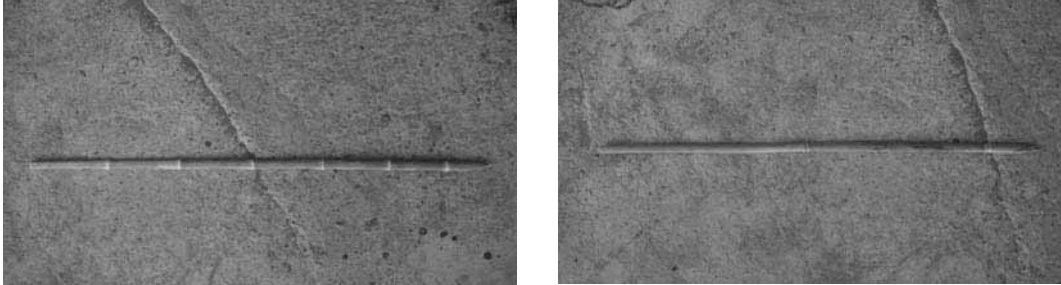


圖4：桂竹（左，竹節短）和箭竹（右，竹節長）攝影／曾毓芬 2010

三、布農族弓琴的製作

有關布農族弓琴的製作，筆者曾於2010年間至望鄉部落完整記錄下耆老全春榮的製作技藝。當時全老先生已高齡88歲，是當時整個南投縣布農族中最擅於製作樂器的耆老，許多其它部落的族人在嘗試重拾樂器製作傳統時，都會向他請益。在筆者所拍攝的影音記錄中，全春榮親自示範了口簧琴與弓琴的製作與演奏技術，並且回答了筆者所提出的許多問題（布農族人卜袞 伊斯瑪哈單協助翻譯）。全春榮於2012年去世之後，這份田野調查記錄更顯出其無可替代的重要性。因此，本文以下有關弓琴和口簧琴製作方面的論述，乃是以這份影音記錄的內容為主軸，再補充上其他歷史文獻及田野調查資料，以求全面而完整。

製作者／全春榮（Bali Sugluman，南投縣信義鄉望美村，巒社群）

採錄時間／2010年6月22日

採錄者／曾毓芬

1.選材

琴身部分：

弓琴的琴身的材料有兩種選擇：箭竹或是桂竹，都必須是至少五年以上的竹材，硬度才夠。箭竹是野生的，是較古老的材料，其竹節較長；現代才改用桂竹，因為是人工栽種，取得較方便，其竹節比較短（圖4）。以桂竹做的弓琴，竹皮要朝外，但以箭竹做的弓琴，竹皮要向內，才不易斷裂。

琴弦部分：

琴弦的材料，以前常用的材料有三種：(a) 苧麻(liv)；(b) 五節芒的根（一般的五節芒稱為 padan，但製作弓琴必須使用稱為 taqnas 的五節芒，它的根部是筆直的；(c) 一種長在高海拔山上（2500公尺左右）的植物，稱為 kilis。現在大多用吉他的高音鋼弦來替代，取得較方便，聲音也差不多。

琴橋部分：

琴橋位於琴身弧度較大一端與琴弦相接之處，以蜂蠟黏上乾玉米粒來頂住琴弦而構成。弓琴所使用的蜂蠟，是由一種布農語稱為“azu”之小黑蜂的窩裡取得的，這種蜂比一般的蜜蜂體型小，外型呈黑色。布農人在這種小黑蜂的巢穴中採集它們所分泌的一種深褐色膠狀物質（一般所稱的蜂蠟），因其具有黏性，將它置於琴弓相接處，並黏住曬乾的玉米粒來頂住琴弦，就形成了弓琴的「琴橋」。蜂蠟加上玉米的簡單結構，是為了增強聲音的撞擊力。

2. 製作步驟

- (a) 預備竹材：將剛砍下來的生竹子裁切好長條狀的外型，一端削尖，另一端刻出一個凹洞，用來綁琴弦。之後至少曬四天後才能製作。
- (b) 綁琴弦：將吉他的鋼弦綁縛於琴身的兩端，首先做一活結套住削尖的一端（圖5），而後以另一端的琴弦緊繞住琴弓的凹槽端（圖6）。
- (c) 製作琴橋：琴橋位於琴身弧度較大一端（口含端，亦即凹槽端）與琴弦相接之處，以蜂蠟黏上乾玉米粒來頂住琴弦而構成。首先取適量蜂蠟，黏上一顆乾玉米（圖7）；以火加熱使其稍為熔化（增加黏性）（圖8）；最後將其黏在弓弦相接之處（圖9）（圖10）。這樣一種以硬物來繃緊琴弦的裝置，就具有如西方弦樂器之琴橋的功能，可繃緊琴弦以增加其響度。
- (d) 綁縛調音環：在琴身尾端（削尖端）的上方綁上一圈棉線，成為一個可移動的繩結，而藉由此繩結的上下調動，可達到調整音高的目的（圖11）。完成此一步驟，弓琴即製作完成。



圖5：以琴弦套住削尖的一端



圖6：琴弦另一端套住弓的凹槽端



圖7：將蜂蠟黏上乾玉米



圖8：以火燒蜂蠟



圖9：黏上琴橋

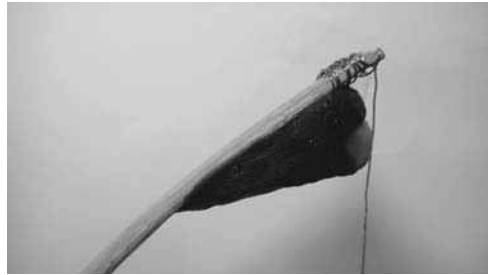


圖10：已黏好的琴橋



圖11：綁縛調音環



圖12：桂竹（左）和箭竹（右）

攝影 / 曾毓芬 2010

四、布農族弓琴的演奏

有關布農族弓琴的演奏方式，筆者從文獻及田調資料中整理出如下要點：

1. 弓琴的泛音演奏方式是用上下牙齒從內側咬住唇部再夾住弓身，將嘴巴合就會發出低音，將嘴巴開就會發出高音，這需要舌頭的運動。（黑澤隆朝1953：359）
2. 把有弓橋的一方放在上面，用口輕輕地銜住上方，左手支撐住樂器的下端，通常以拇指按絃，來改變音調，以右手的拇指和食指彈絃，但是撥彈的地方因人而異，有的在正上方，有的在正中間。演奏弓琴時，口是共鳴箱。中部的部分布農族人在合唱時，也有加上弓琴的情形，合唱用的弓琴形狀比普通的要來得大。此外，也有數支口琴和

弓琴合奏的場面。除了現在極少部分的布農族和邵族的老人們常常演奏外，其他種族幾乎已絕跡了。弓琴在以前曾盛行於邵族部落，布農族演奏弓琴時，是以口腔發出 do、mi、sol、do 的 Fanfarenmelodie，有時壓住下方，發出 re 的聲音，像這樣 do、re、mi、sol、do 泛音，在口琴的演奏上，也可聽到。（呂炳川 1982:21）

3. 演奏弓琴時，是將有弓柱的地方向上，而將琴身的上方含於嘴中，以左手執琴身下端（弓置於大拇指與食指之間），以拇指調節弦之振動，同時壓弦或離開以改變音高。右手是以拇指和食指同時抓弦、放弦的交替動作來彈弦。但彈弦的位置因人而異，通常在琴弦上方三分之一處。口腔的作用猶如一共鳴箱而在演奏中間用舌頭及呼氣、吸氣來調整氣流，並使其發出布農族慣用的 do、mi、sol 泛音列。彈奏空弦時即以泛音出現，但當用左手拇指壓弦時，如果基礎音為 sol，時則出現 re 音。因此過去日籍學者黑澤隆朝曾提出「布農族歌謠音階的產生是來自於布農族弓琴的音階體系」之說。（吳榮順 1994:101）
4. 至於演奏弓琴時，如何藉由口腔來共鳴出各式泛音音高，筆者則在明德部落訪談耆老全伍阿現時，記錄下以下這一段生動的描述：「用氣跟舌頭。一邊吸 - 吐 - 吸 - 吐，然後調整舌頭的位置，旋律就會出來。你要粗的聲音的話，你的嘴巴就要「含著」（用台語），要張開，張開聲音就比較粗」（筆者按：就是讓口腔的空間大一點、寬一點。就是嘴巴開一點，有點「O」的嘴型）。【資料編號：2014-07-12明德】
5. 此外，筆者針對 2010 年全春榮的訪談資料，整理出以下的演奏原則：

(a) 持法：

布農族弓琴的握持方法，是寬端在上（有琴橋，弧度較大的一端），窄端在下。左手持琴，食指和中指輕輕夾住弓琴尾端，琴弓輕靠虎口上（這是第一個支持點，口含住琴弓處，是第二個支持點），大拇指穿過琴與弓之間，保持靈活以便隨時按弦，好達到止音的目的（圖 13）；右手負責撥弦；口含住弓琴的上端彎弧處，成為琴身的另一個支點（圖 14）。

(b) 奏法：

演奏弓琴時，左手職司持琴與按弦止音的工作，右手負責撥弦，口腔則扮演共鳴腔的角色。右手大拇指與中指輕輕相扣，依據心中的節奏而往返撥動琴弦。每個動作都必須讓琴弦穿過兩指之間（圖 15,16）；雙唇包含住弓琴的上端彎弧處，此時口腔作為共鳴腔，以口腔及喉部肌肉所形成的不同口型，來共鳴出各式泛音音高。



圖13：左手持琴



圖14：以口腔來共鳴

圖15：右手撥弦 / 望鄉部落全春榮
攝影 / 曾毓芬 2010圖16：潭南部落谷明順 / 明德部落全伍阿現
攝影 / 曾毓芬2013 攝影 / 曾毓芬2014

布農族人在演奏弓琴時心中會有一個特定的旋律，而右手所撥出的節奏和口腔共鳴出的泛音旋律，都呼應著心中的旋律。比如在筆者所採集的錄音中，潭南部落耆老谷明順所演奏的旋律，很明顯是變化自布農族杵音的主要旋律（譜1）；而在其他部落，如明德部落（譜2）、望鄉部落（譜3）和地利部落，甚至在黑澤隆朝1943年的記錄中（譜4），幾乎每一位耆老都有自己的旋律，展現著自己的風格。⁴

4 為求清楚簡明，本文的採譜以相對音高的概念來進行（避免過多的升降記號），並在樂譜左上方以「實音」來標示出實際演奏錄音之第一個音的絕對音高。藉由這樣的方式，希望能一方面表達清晰的音樂結構，而另一方面又能表現出該次演奏錄音的實際音高。此外，在從事弓琴及口簧琴這兩類同時具有「基音旋律」（發聲物全體的振動所發出的音高）以及「泛音旋律」（發聲物各個部分的振動所發出的微弱泛音，藉由演奏者口腔的共鳴而被凸顯，形成另一部由泛音所構成的旋律線）的樂器演奏採譜時，筆者以下方的低音譜表來表現基音，而上方高音譜表則是記錄演奏者藉由口腔變換所共鳴出的泛音旋律。至於五弦琴高低兩聲部的記譜方式，所表現的則是第五弦的低音伴奏配合上第一到第四弦所演奏的主要旋律，所共同形成的複音織度，與前述的基音 / 泛音兩聲部記譜方式有所不同。

(譜1) 潭南部落谷明順哼唱心中的泛音旋律vs.弓琴演奏採譜

弓琴：谷明順哼唱泛音旋律〔杵音旋律〕

演奏/潭南部落 谷明順
錄音/曾毓芬2014
採譜/曾毓芬、林詩怡



♩ = 80

實音：e⁵(泛音)
a (基音)

弓琴：谷明順演奏

演奏/潭南部落 谷明順
錄音/曾毓芬 2013
採譜/曾毓芬、林詩怡



〔譜2〕明德部落全伍阿現之弓琴演奏採譜

實音：e(泛音)
A(基音)

全伍阿現演奏弓琴

演奏/明德部落 全伍阿現
錄音/曾毓芬 2014
採譜/曾毓芬、林詩怡

The musical score for 'Spectrum 2' consists of three systems of music. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The melody in the treble staff is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a steady accompaniment with a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

〔譜3〕望鄉部落全春榮之弓琴演奏採譜

實音：d'(泛音)
d(基音)

弓琴:全春榮演奏

演奏/望鄉部落 全春榮
錄音/曾毓芬 2010
採譜/曾毓芬、林詩怡

The musical score for 'Spectrum 3' consists of three systems of music. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The melody in the treble staff features a mix of eighth, sixteenth, and quarter notes, with some rests. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The piece ends with a double bar line.

(譜4) 黑澤隆朝1943年地利部落歷史錄音的弓琴演奏採譜

♩=96

實音：e⁴ (泛音)
a³ (基音)

黑澤隆朝歷史錄音：弓琴

演奏/布農族 地利部落
錄音/黑澤隆朝 1943
採譜/曾毓芬、林詩怡

The musical score consists of six systems, each with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation is primarily rhythmic, using eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final system.

。

貳、布農族口簧琴研究資料綜論

布農族五個語群對口簧琴的稱呼各異，但基本上都是擬聲字，乃是模仿口簧琴所發出聲響而得名。五個語群對口簧琴的稱呼如下：hungtung（郡社）；qungtung（巒社、丹社、卡社、卓社）。以下，亦同樣由文化背景、樂器形制、製作和演奏等角度切入，來完整呈現這項布農族傳統樂器。

一、布農族口簧琴的文化背景

口簧琴在世界諸少數民族中普遍被使用，尤其是包括台灣原住民族在內的南島語族，口簧琴更是幾乎少不了的樂器。口簧琴在世界各地都有，但不外繩口簧和彈口簧二種。清代文獻對於這種樂器有各種不同的稱呼，如嘴琴、口琴、口簧、竹琴等等。英文為Jaw ' s harp（下顎豎琴，但普遍被稱為Jew's harp），法文則稱為Guimbare。

布農族的口簧琴是屬於單簧竹臺金屬簧的拉繩口簧，被用於自娛時獨奏或合奏之用，族語稱之為hunghung（郡）或是qungqung（巒、丹、卡、卓）。德國民族音樂學者C.Sachs曾在他的論著《樂器的歷史The History of musical Instruments》中提出繩口簧琴是最古老的形式，彈口簧是後來才衍生的。他也指出這種繩口簧發源於東南亞，而指台灣留下的是過渡型的口簧琴，假如Sachs之言正確的話，似乎可證明台灣這些南島語群的原住民移住台灣的時間已相當久遠了。

口簧琴之於布農族，基本上不是屬於宗教或儀典時的樂器。在古老的日子裡，口簧琴與布農族人的日常生活緊密相融，族人都是隨身攜帶著口簧琴，孤單時排遣寂寞，而難過時則相互安慰。布農人在閒暇時光中或以口簧琴自娛，或是兩個合奏而共娛，但大多數耆老都表示，並不會用口簧琴的吹奏來傳情。這點布農人是相當內斂的，正如同歌謠一般，我們也找不到一首關於男女互訴情衷的愛情歌曲。（曾毓芬2010: 205）

口簧琴在泰雅族是用來傳情的工具，但對於布農族卻不然。族人在快樂或悲傷，或是悠閒獨處時，或以口簧自娛，或是兩個人合奏而共娛，但卻絕少會用口簧的吹奏來達到眉目傳情的效果。這點布農族人是相當內斂的，正如同歌謠一般，我們也找不到一首關於男女互訴衷情的愛情歌曲。這可能由於布農族的很多活動必須靠集體行動，以及個人能力的認必須經過團體的運作予以承認有很大的關係。每遇喪事時，所有樂器都禁止被吹奏。吹奏口簧的性別，布農族並沒有限定。（吳榮順1994:103）

二、布農族口簧琴的形制

布農族使用的口簧琴是繩口簧，繩口簧的材料僅由三部分組成，即台（琴身）、舌（簧）和繩子（圖17：布農族繩口簧的形制）。台灣原住民的口簧琴使用的材料頗為複雜，有竹台竹簧、竹台金屬簧、竹台骨簧、金屬台金屬簧、骨台金屬簧等等。布農族是以竹台金屬簧的單簧口簧為典型，過去的文獻中也曾記載用過竹台骨簧的口簧琴。

口簧琴的簧片和琴台之間的固定方式有：1.使用膠或松脂接著劑來固定簧片的「粘著法」2.在竹片中間挖小洞，再以籐皮、竹皮、麻繩、鐵絲、尼龍繩等使用的「縛著法」3.用粘著法和縛著法一起使用4.以釘子固定簧片於琴台上。布農族的琴簧固定法是以竹片中挖二個洞，再以籐皮繫好琴身的縛著法為主，但也有使用粘著法再強固的方式。除此之外釘著法亦曾使用過，但光以粘著法固定的方式，在布農族部落並未發現過。

布農族所使用的繩口簧，通常在兩端附近的中央挖小洞穿上繩子。繩子通常固定在簧的一方而用右手控制，在其相反的方向用左手固定口簧，這條繩子主要用細麻繩，也比另一

方要長。左手的繩子形狀有兩種：有一長線的；也有在尾端結成圓狀的。更有的在左方的線尾加上裝飾用的流蘇，一般而言，布農族口簧琴的繩子大約比泰雅族的要短。在台灣的原住民當中，就數泰雅族的口簧繩最長了。（吳榮順 1994:102；呂炳川 1974:93-118）

三、布農族口簧琴的製作

本文以下有關布農族口簧琴製作與演奏的論述，同樣以筆者於2010年間所記錄的望鄉部落耆老全春榮的製作技藝為主，再輔以其他歷史文獻及田野調查資料的佐證，全面匯集而成。

製作者 / 全春榮 (Bali Sugluman, 南投縣信義鄉望美村, 戀社群)

採錄時間 / 2010年6月22日

採錄者 / 曾毓芬



圖17：布農族繩口琴的形制（呂炳川1973:141）

1. 選材

琴台部分：

選用5年以上的箭竹，比較硬，聲音較好。製作時，先用剛砍下來的生竹子製作琴台（濕的時候比較軟，好雕刻），先把型刻好，之後曬乾（至少兩天以上），才綁上簧片。布農族以前住在中央山脈的高山上，高海拔地區竹子硬度很高，比較好，現在居住的海拔較低，竹子比較脆，聲音比較不好。

琴簧部分：

早期的口簧琴是「竹台竹簧」，⁵後來和漢人交易頻繁，銅製金屬取得較易，才逐漸發展出「竹台銅簧」的口簧琴。銅片的來源，多半取自廢棄的生活物件，比如壞掉的樂器，如鈸、風琴的簧片等。

5 臺灣原住民的口簧琴形制基本上分為「竹台竹簧」與「竹台銅簧」兩大類。此外，由於是以拉動繩子使簧片振動，因此又稱為繩口琴。在質料上，口簧琴分為竹台竹簧與竹台金屬簧兩種，竹台竹簧為一體成形，且只有單簧，將竹台中間挖出一條細而長的簧舌以振動之。而竹台銅簧則是將竹台中間挖空以嵌入細長形的銅質簧片，簧片的其中一端是與竹台固定著的，而使簧片的另一端能自由振動。另外，竹台的兩端也必須挖孔以繫上麻繩，一端手持著固定於嘴上，另一端則用來拉扯以產生振動。

2. 製作步驟

琴台部分：

- (a) 預備竹片：首先鋸好一段長度合適的竹管，將其對半切開，而後削去竹皮。
- (b) 刻出琴台輪廓：先在竹片其中一端刻出繫繩節（外寬內容的凸節，有細腰，方能將繩繫於其上）；之後刻出溝槽邊界（拉繩端較寬，握端較窄），並一邊削薄溝槽兩側竹肉（越薄聲音越好，以不要破掉為原則）（圖18），一邊漸漸挖出溝槽（拉繩端寬，握端窄的狹長溝槽）（圖19），最後修飾外圍輪廓（和溝槽平行，拉繩端寬，握端窄，握端以流線型收尾）。
- (c) 鑽洞：共5個洞，拉繩端四個用來綁銅簧；握端一個，用來綁裝飾繩（圖20）。
- (d) 曬乾：要曬兩天以上，等曬乾竹子變硬後，才綁上銅片及繩子。生竹子濕氣較重，共鳴效果不佳，乾燥之後聲音會比較好。

琴簧部分（銅簧）：

- (a) 預備銅片：先以銼刀將銅片磨薄，並剪出簧片大致的形狀（圖21）
- (b) 綁繩：先將固定簧片用的繩子繫上（使用包裝用的粗尼龍繩）（圖22），並先插入木棒以預留銅片的放置空間（圖23）。
- (c) 磨薄簧片：測量好並裁剪出簧片的長度（圖24），之後以老虎鉗夾住其中一端，用銼刀將銅片磨薄、磨細，直至合乎琴台溝槽的大小（圖25）。
- (d) 置入並固定簧片：將磨好的簧片放入綁好的繩結中，並裁切一小段木條塞緊空隙以固定簧片（圖26）。
- (e) 繫上拉繩及裝飾繩（圖27），口簧琴便初步製作完成。
- (f) 試音色：口簧琴製作的成功與否，主要還是在於能否發出好音色，因此外型製作完成後，還要不斷反覆試音色，若覺得聲音太沈、不夠響亮，還要不斷磨薄或削薄簧片，以求達致最好的聲響。



圖18：削薄竹肉



圖19：挖溝槽



圖20：尚未曬乾的琴台半成品與作好的口簧琴



圖21：預備好的銅片



圖22：綁上繩子

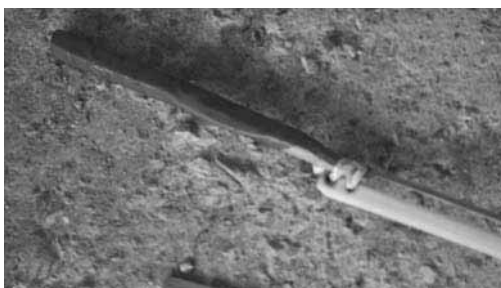


圖23：預留簧片放置空間



圖24：測量簧片長度並裁切



圖25：磨薄簧片



圖26：置入簧片並裁切木條固定住



圖27：繫上拉繩及裝飾繩

3. 全春榮製琴歷史：

全春榮的身分證記載民國14年6月9日出生，但實際出生年為民國11年，目前(2010)已88歲。23歲時父親去世，他從父親的衣服口袋裡找到一把gang gang，就開始以這把口簧琴為範本來製作，這把琴的歷史已將近100年，到現在他都還珍藏著，也還繼續演奏他。當時母親仍健在，也會演奏口簧琴，就從母親那裡學習口簧琴的演奏。

60多年的製琴經驗，他成了目前布農族傳承口簧琴製作技藝的主要人物，經由他，不止鄰近部落（如明德部落）再度拾回荒廢已久的口簧琴技藝，南部高雄縣一帶的布農族人也學會了口簧琴，而許多大專院校也請他去教導有關布農族口簧琴的知識。全春榮製琴速度很快，以最簡單的器械來製作，兩個半小時就以完成1個口簧琴，有時間來無事，一天就可以做好四個口簧琴（圖28）。

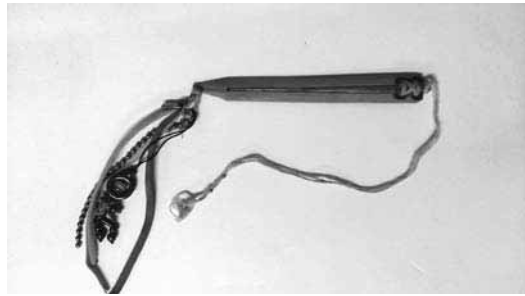


圖28：全春榮製作的口簧琴 攝影／曾毓芬2010

四、布農族口簧琴的演奏

口簧琴的吹奏法，在台灣各民族間及個人之間，雖有或多或少的差異性，但仍大同小異。布農族的吹奏法是將左手用拇指和食指繫住口簧琴的接頭相反的一端（也有人將繩子捲在左手手指），將嘴靠在口琴的表面，接著簧的一端，用右手拉相反的一方之繩子，簧即振動，同時讓口腔內輕輕而有規律地呼氣和吸氣，而將口腔當成共鳴箱，使其產生共鳴。音的強弱可以由右手拉動的繩子來控制。布農族在演奏口簧時，通常都比較緩慢，因此吹奏出來的音也較長，泰雅族則相反。也因此我們能很清楚地聽到布農族的泛音現象。



圖29：潭南部落谷雪紅與谷明達 攝影／曾毓芬 2005



圖30：地利部落幸全阿米 攝影／曾毓芬 2014



圖31：望鄉部落全春榮 攝影 / 曾毓芬 2010



圖32：潭南部落谷明順 攝影 / 曾毓芬 2013

以下依據全春榮的訪談記錄，歸納出布農族口簧琴的持法與奏法：

1. 持法：

琴身的凸面向內，演奏者左手握住琴身的狹長端（握端），右手負責拉繩（以無名指環繞繩尾一圈以固定拉繩，並以大拇指和食指輕握拉繩）。同時，左手輕靠嘴角，將口簧琴的銅簧尾端貼近微張的雙唇，讓中空的口腔成為樂器的共鳴腔（圖29-32）。

2. 奏法：

演奏口簧琴時，以右手拉繩來發出基本的音高（因為是單簧樂器，所以只發出單一的音高）並以拉繩動作之快慢來掌控音樂的節奏，至於琴身所貼近的口腔，則是作為共鳴腔，口腔的作用猶如一共鳴箱而在演奏中間用舌頭及呼氣、吸氣來調整氣流，並使其發出布農族慣用的do、mi、sol泛音列。

過去布農族人在演奏口簧琴時，心中會想著特定的歌曲旋律（通常都是族人朗朗上口的童謠或生活歌謠），並以右手拉繩所發出的節奏化樂音配合上口腔所共鳴出的泛音旋律，表現出鮮明的旋律線條。現今這樣的演奏技巧在少數耆老身上還可聽見，但年輕世代的口簧琴演奏，則大多侷限於拉繩節奏的快慢與泛音旋律的抑揚所表現出的美感，不太能精確表現出歌曲的旋律性。

和弓琴一樣，布農族人在演奏口簧琴時每個人都會發展出自己特有的旋律。本文在此以不同時期、不同部落的口簧琴演奏採譜，來呈現口簧琴泛音旋律的多樣性（譜5-8）。

〔譜5〕明德部落金麗娟的口簧琴演奏採譜

♩ = 104

口簧琴: 金麗娟演奏公公的歌

實音: c' (泛音)
F (基音)

演奏/明德部落 金麗娟
錄音/曾毓芬 2014
採譜/曾毓芬、林詩怡



〔譜6〕黑澤隆朝1943年地利部落歷史錄音的口簧琴演奏採譜

♩=80

實音：c♭³(泛音)
a♭(基音)

黑澤隆朝歷史錄音：口簧琴(3)

演奏/布農族 地利部落
錄音/黑澤隆朝 1943
採譜/曾毓芬、林詩怡

The musical score for Spectrum 6 consists of two systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a simple, rhythmic style with quarter and eighth notes. The first system has a double bar line at the end. The second system also has a double bar line at the end.

〔譜7〕潭南部落谷明順的口簧琴演奏採譜

♩=100

實音：f¹(泛音)
F(基音)

口簧琴：谷明順演奏

演奏/潭南部落 谷明順
錄音/曾毓芬2014
採譜/曾毓芬、林詩怡

The musical score for Spectrum 7 consists of two systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a simple, rhythmic style with quarter and eighth notes. The first system has a double bar line at the end. The second system also has a double bar line at the end.

〔譜8〕地利部落宋阿香的口簧琴演奏採譜

♩ = 100

實音：a'(泛音)
d(基音)

口簧琴：地利部落宋阿香演奏

演奏/地利部落 宋阿香
錄影/吳榮順 1995
採譜/曾毓芬、林詩怡



參、布農族四弦琴 / 五弦琴研究資料綜論

這項樂器的族語名稱有點分歧，卡社群稱之為tultul（與杵音同名，可能由於卡社群演奏五弦琴時，運用和杵音相同的旋律，因此得名）；巒社群稱流行於部落間的四弦琴為balinka，而在明德村的巒社群間，另亦有banhil latuq（banhil指的是檜木）之稱呼。

以下，亦同樣由文化背景、樂器形制、製作和演奏等角度切入，來完整呈現這項布農族傳統樂器。

一、布農族四弦琴 / 五弦琴的文化背景

從過去的文獻或目前的田野調查知道，在整個布農族聚落當中，只有在南投縣信義鄉境內屬於卡社群的地利、潭南以及屬巒社群的明德、望鄉知道有四弦琴、或是五弦琴這種樂器，並且目前仍能演奏它；至於在卓社群、丹社群及郡社群境內，一直都沒有發現這種樂器的流通。

五弦琴在文獻中最早的記錄，是黑澤隆朝在1943年



圖33：布農族五弦琴演奏（黑澤隆朝《台灣高砂族的音樂》）

的採集行動中，於南投Tamarowan社（今地利村）所發現，1973年出版《台灣高砂族の音樂》時，圖文一併刊載（圖33）。五弦琴是台灣原住民除了弓琴之外，唯一的弦鳴樂器。

不管在卡社群或巒社群，四弦琴／五弦琴的演奏是不分男女性別的。基本上，它是一種在自我娛樂層面上使用的樂器，因此無論是高興或是內心孤寂時，四弦琴／五弦琴是布農族人抒發情緒的一種工具之一。

二、布農族四弦琴／五弦琴的形制

此樂器的構造是在一塊平面的木板的一端釘上四到五支成排的鐵釘，而另一端則安置四到五個弦軫，琴弦即在這兩端上繫緊（圖34,35）。音高的設定完全符合巒社群人的音階概念 mahusngas(Sol), menda(Mi), mabungbung(Re), langisngis(Do)。至於卡社群的五條弦是在這四條弦之下再設定一個低音，它是用來合音的弦（圖37,40,41）。五弦琴演奏時，通常都會在琴的下方放置一個中空的鐵箱、容器或竹筒作為簡單的共鳴箱（圖38）。

依據明德部落老人家們的說法，四弦琴的琴板材質以樟木居多（圖36），而潭南部落的老人家們則對於五弦琴的琴板材質沒有特定要求。五弦琴的琴弦現在用吉他弦，較古老的年代則使用鐵線（清朝時，部落間就已經有鐵線了）。潭南部落耆老表示，五弦琴是有外來文化之後才發展出來的樂器，是比較新的樂器，布農語稱為tultul，就和杵音的名稱完全一樣，其原因，很可能是因為這個樂器所彈奏的旋律正是模仿杵音的旋律，所以不管用哪種樂器演奏，都稱為tultul（譜9-12）。筆者到潭南村訪談耆老谷雪紅時，看見她所珍藏的兩個布農族五弦琴（圖38），而其中之一的琴板上就浮刻著杵音的演奏圖案（圖39），由此也可以看得出這兩項樂器之間的密切關係。【資料編號：2013-06-23潭南】

三、布農族四弦琴／五弦琴的製作

五弦琴或四弦琴，在布農族的部落間原本就不是廣為流傳的樂器類型，甚至在學者呂炳川進行調查研究的年代，就已經是很難找到的樂器，因此在其《台灣土著民族音樂》中記載著：「以前在布農族有一種五絃琴，如今已不見蹤跡。」（呂炳川1982:21），而另一部重要樂器論文《台灣土著民族之樂器》也只記載著黑澤隆朝1943年的採譜記錄（呂炳川1974:165）。此次研究團隊遍尋南投縣布農族的各部落，同樣無法找到懂得如何製作此項樂器的耆老，雖然此項樂器的結構和調律相當簡單，但可能由於流傳不廣，表現空間也有限，因此亦不若弓琴和口簧琴一樣，受到相對的重視。

四、布農族四弦琴／五弦琴的演奏

演奏時五弦琴時（主要是指卡社群的tultul），演奏者蹲在弦的一端，卡社群是用兩支削尖的竹枝挑起琴弦，第五弦通常只在第一拍時跟高音弦mahusngas一起挑彈，而挑彈中音域的三條弦時，只單手挑彈（此時第五弦是不彈的）（圖37）。

依據歷次的錄音資料及訪談內容來看，五弦琴用來合音的低音弦，其音高的設定標準不

一（有sol, la, si等等不同版本），而且每次記錄到的音高也都不同，以本研究所採集的谷雪紅女士的兩次錄音，其低音弦一次是接近la (1992)，另一次則是接近si (2014)。但是1943年黑澤隆朝在地利部落的錄音，其低音弦的音高則是與泛音旋律相合的do音，與弓琴的調音也完全相合，形成一片和協的聲響。由此前後的比對中，我們可推測，五弦琴低音弦的調音標準，基本上應是與上方旋律形成和協對應關係為原則。

至於流行於戀社群的四弦琴(balinka)的演奏方式，基本上只用右手單手持竹枝挑撥琴弦（圖36），由於其琴弦只有四條，因此通常只反覆演奏一個固定的旋律模式，有時也加上少許的變化。

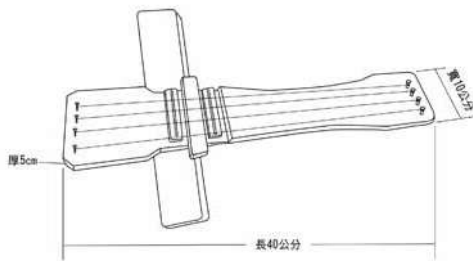


圖34：明德部落四弦琴手繪圖 繪製／林國棟 2014

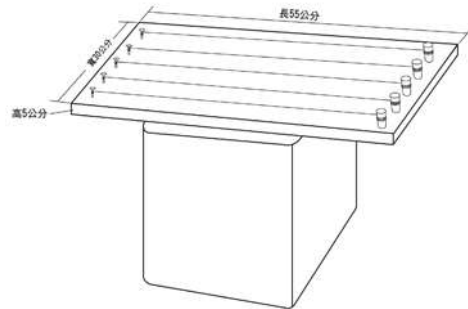


圖35：潭南部落五弦琴手繪圖 繪製／林國棟 2014



圖36：明德部落金正義彈奏四弦琴 攝影／吳榮順 1992



圖37：潭南部落谷雪紅彈奏五弦琴 攝影／曾毓芬 2005



圖38：谷雪紅的五弦琴 攝影 / 曾毓芬 2013



圖39：五弦琴琴版上的杵音浮雕 攝影 / 曾毓芬 2013



圖40：五弦琴的弦軫 攝影 / 林詩怡 2013



圖41：五弦琴另一端固定的鐵釘 攝影 / 林詩怡 2013

(譜9) 明德部落伍阿蓮的四弦琴演奏採譜

♩=80

實音：A

四弦琴：伍阿蓮演奏

演奏/明德部落 伍阿蓮
錄音/南投縣信義鄉文化協會
採譜/曾毓芬、林詩怡



〔譜10〕潭南部落谷雪紅的五弦琴演奏採譜

♩=80

實音：g² (高音弦:第一弦)
g⁵ (低音弦:第五弦)五弦琴：谷雪紅演奏
(杵音旋律)演奏/潭南部落 谷雪紅
錄音/曾毓芬 2013
採譜/曾毓芬、林詩怡

〔譜11〕黑澤隆朝1943年地利部落歷史錄音的五弦琴演奏採譜

♩=96

實音：d¹ (高音弦:第一弦)
g (低音弦:第五弦)

黑澤隆朝歷史錄音：五弦琴

演奏/布農族 地利部落
錄音/黑澤隆朝 1943
採譜/曾毓芬、林詩怡

(譜 12) 黑澤隆朝1943年地利部落歷史錄音之五弦琴與弓琴合奏的採譜

♩=96

實音：d(泛音)
g(基音)

黑澤隆朝歷史錄音：弓琴與五弦琴合奏

演奏/布農族 地利部落
錄音/黑澤隆朝 1943
採譜/曾毓芬、林詩怡

弓琴

五弦琴

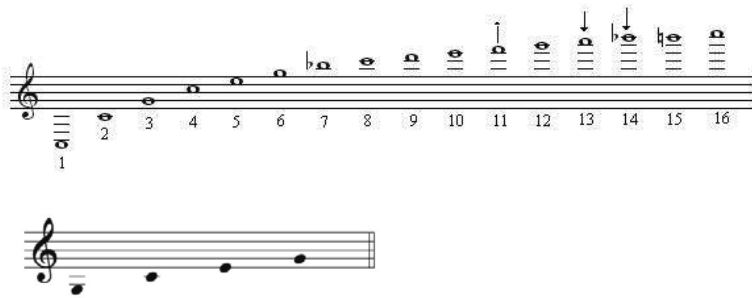
肆、從弓琴的泛音旋律出發，探討布農族音樂的內在功能結構

布農族弓琴曾和《pasibutbut祈禱小米豐收歌》一樣，在國際的學術研究舞台上引起東西方學者們的注目，他們震懾於並未受到西方文明影響的布農族人竟能藉由簡單樂器而探索出西方人熟悉的和弦聲響，而且還以複音歌樂具現這份與生俱來的和聲感。開啟這東西視野交流與研究興味的關鍵人物，是日本學者黑澤隆朝。

一、黑澤隆朝對布農族弓琴音階的研究歷程與觀點

在1943年的全台灣音樂普查中，黑澤隆朝發現深居於山中的布農族人懂得在演奏弓琴時用口腔共鳴出泛音列中的sol、do、mi、sol等音高，於是乎能夠在這個構造簡單的單弦樂器上發出和弦般的聲響，甚至形成如同號角一樣的旋律。這個現象是泛音原理的運用，布農族人憑藉敏銳的聽覺，找到了泛音列上的第2、3、4、5、6個泛音，並且有意識地奏出泛音式的旋律（即西方所謂的號角旋律，Fanfare melody），而這也是西方人發展出以三和弦為主的和聲理論所依憑的聲學現象（譜13）。

（譜13）泛音列（上）與布農族弓琴所發出的泛音旋律（下）



黑澤隆朝在1953年提出一篇名為〈台灣高砂族布農族的弓琴和五音音階發生的暗示〉論文，試圖以弓琴發出的泛音來證明無半音五音音階的起源。當年他的這份報告引起當代重要音樂學者諸如荷蘭的Jaap Kunst、比利時的Paul P. Collaer、以及巴黎的A. Schaeffner等博士們的注意。黑澤隆朝在1973年出版的《台灣高砂族の音樂》一書中寫道：「我開始用信號喇叭能發出的第2, 3, 4, 5, 6這五個泛音想證明五音音階的發生。然而比利時的Collaer博士(Paul P. Collaer 1891-)卻在法國聽了我的演講後書信通知我說：『do-mi-sol的發生是來自於弦樂泛音，但re的發生是怎麼被作出來的依然還有待調查。荷蘭的Kunst博士1950年在Musicologica一書中，推理說大調音階是由吹管樂器演化而來的。若是你的論文被證實了，那將成為他的理論的重要證明。而音階的泛音起源論也能被更加的被重視吧。』」（黑澤隆朝1973:359-360）

這個事實激發了黑澤隆朝進一步探索的興趣，他繼續研究布農族弓琴旋律中偶或出現之re音。之後，從演奏技術的角度，他提出族人會以左手按壓琴弦以增加琴弦張力而發出re音（當左手拇指壓弦發出基礎音sol時，就能共鳴出re的泛音音高），而另一方面也從里壠山社族人弓琴演奏的聲波記錄中確認了re音的存在，如此一來他更確立了布農族旋律的四音特性(tetra-tonic)，因為他證實了布農族人能夠有意識地發出do、re、mi、sol等四個音高（譜14）。他指出，這樣的四音音階很早就存在於印尼遠古以來就有的音階中（13世紀的爪哇遺跡就存

在四音木琴的雕刻圖像，而現今的峇里島也還找的到四音的竹製樂器），並對照當時學術界從弦樂泛音的研究中證實四音音階比五音音階(penta-tonic)早一代出現的論點，試圖再進一步，推論出布農族四音音階與鄰近鄒族的五音音階（多一個la音，黑澤認為是作為sol的裝飾音）、甚至魯凱族音階（又多一個si音，黑澤解釋為do的裝飾音）之間的演進關係。但由於這些do、re、mi、sol以外的音高從來未曾出現於布農族的音樂實務中，缺少有力的證據，因此也始終僅止於推論階段（黑澤隆朝1973:357-369）（呂炳川1979:106-113）。

黑澤隆朝的研究雖然沒有再進一步發展，但其探尋的路徑至少呈現一個確定的事實：布農族人自古以來即已清楚聽見大自然中的泛音現象，甚至在弓琴這項最古老的單弦鳴樂器上探索發出泛音音高的方法，形成族群特有的泛音式旋律風格（譜13），而後，又再進一步透過按弦音的泛音現象而發出介於泛音旋律do和mi之間的經過音re，而衍生出更具變化性的旋律型「sol, mi, re, do」，而由於此旋律型普遍出現於布農族其他的音樂中（比如pasibutbut就是以這四個音高所構成的），因而可被視為構成布農族音樂結構的一種四音音階（譜14）。



二、從田調錄音的分析中再次印證布農族弓琴音階的結構

筆者透過田野調查了解到，布農族弓琴演奏的特色在於運用口腔所共鳴出的泛音旋律與樂器本身的基音共構成特殊的音樂織體，並具有豐富的泛音音色。其演奏方式相對單純，雖具有一定即興特性，但基本上和口簧琴相同，族人演奏時心中都會有著一個特定的旋律，而右手所撥出的節奏和口腔共鳴出的泛音旋律，都呼應著這個旋律。因此，每一位善於演奏的族人都有屬於自己的、展現個人化風格的旋律。

於是，延續著過往學者的探索路徑，筆者在布農族音樂的田野調查過程中，針對部落間仍存留之弓琴音樂進行錄音、採譜、以及比較式分析，而後獲致以下結論：整體來說，布農族弓琴音樂的旋律表現是建立於泛音旋律之上（譜4：全部使用泛音音階），而間或以經過音re來裝飾，形成較流暢的旋律感（譜1,2,3：泛音音階為主，點綴上經過音re）。

經過整體資料的分析，將各式旋律表象簡化、還原，直至透析旋律變化背後的主要架構（骨幹旋律）之後，筆者觀察到，布農族弓琴旋律多樣性的旋律表象之中存在著一定的共向性，而這個共同的旋律架構，正與黑澤隆朝所提出的「泛音旋律」相呼應。分析結果再度印證了黑澤隆朝對於布農族音階組織的觀察。

以下依次呈現筆者對於布農族弓琴音階的研究分析歷程。首先，針對黑澤隆朝所留下各式弓琴信號的歷史資料進行骨幹旋律的分析（譜15），而後，再以類似的步驟來分析上文已提出採譜記錄的四段弓琴演奏（譜16-20），而不同面向的分析過程都指向一個共同的結論：

布農族弓琴音樂的基礎架構（內在功能結構），就是「泛音旋律」（譜21）。⁶

〔譜15〕黑澤隆朝採集之弓琴信號的骨幹旋律分析（黑澤隆朝 1973: 359）
（黑澤隆朝的原譜）

[器樂・譜例 9] Call-signs by musical bow

a *gva* イヘ (中平社)

b *gva* 山田茂吉 (タビラ社)

c *gva* 右指で弦をおこえた
リラ・ナガブラン (パネタ社)

d *gva* ロコ・タマテンマ (パネタ社)

e *gva* アリマニ (パネタ社)

6 研究者在此所採用分析步驟，乃是個人在進行口傳音樂的族群音樂研究時所經常採用的即興模式分析，有關此分析的理論基礎與運用方式，請參閱拙作：請參閱：曾毓芬（2011）。《賽德克族與太魯閣族的歌樂即興系統研究》。台北：南天書局。

黑澤隆朝所採集之布農族弓琴信號的骨幹旋律 錄音/黑澤隆朝 1943
分析/曾毓芬

a 實音：c²



b 實音：c¹



c 實音：f¹



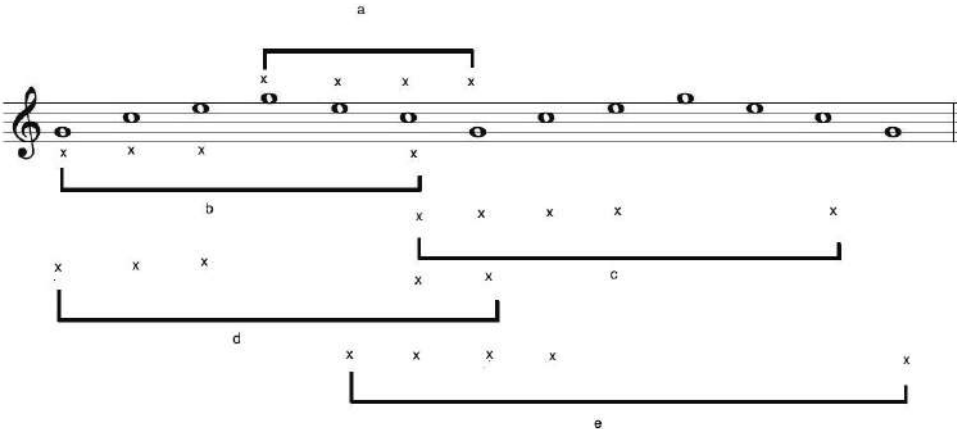
d 實音：c¹



e 實音：a¹



黑澤隆朝弓琴信號的骨幹旋律v.s.布農族泛音旋律 分析/曾毓芬



〔譜16〕潭南村谷明順弓琴演奏的骨幹旋律分析

潭南村谷明順弓琴演奏之骨幹旋律

錄音/曾毓芬2013

The musical score for 'Tannan Village Gu Mingshun's Core Melody' consists of three parts:

- Main Melody:** A single line of music in treble clef, 4/4 time, showing a sequence of notes with various rhythmic values and slurs.
- 節奏型 (Rhythmic Pattern):** A line of music showing four distinct rhythmic patterns labeled (1), (2), (5), and (6). Each pattern is a short sequence of notes with specific rhythmic markings.
- 裝飾音型 (Decorative Pattern):** A line of music showing a single decorative pattern labeled (e), which is a short sequence of notes with a specific rhythmic marking.

〔譜17〕明德村全伍阿現弓琴演奏的骨幹旋律分析

明德村全伍阿現弓琴演奏之骨幹旋律

錄音/曾毓芬 2014

The musical score for 'Mingde Village Qianwu A Xian's Core Melody' consists of three parts:

- Main Melody:** A single line of music in treble clef, 4/4 time, showing a sequence of notes with various rhythmic values and slurs.
- 節奏型 (Rhythmic Pattern):** A line of music showing four distinct rhythmic patterns labeled (1), (2), (3), and (5). Each pattern is a short sequence of notes with specific rhythmic markings.
- 裝飾音型 (Decorative Pattern):** A line of music showing two distinct decorative patterns labeled (c) and (d), which are short sequences of notes with specific rhythmic markings.

〔譜18〕望鄉村全春榮弓琴演奏的骨幹旋律分析

望鄉村全春榮弓琴演奏之骨幹旋律

錄音/ 曾毓芬2010

The musical score for '望鄉村全春榮弓琴演奏之骨幹旋律' consists of three staves. The top staff shows the main melody in a single line with a treble clef. The middle staff, labeled '節奏型' (Rhythm Type), shows four rhythmic patterns labeled (1), (3), (5), and (7). The bottom staff, labeled '裝飾音型' (Decorative Melody Type), shows two patterns labeled (e) and (f).

〔譜19〕黑澤隆朝1943年地利部落歷史錄音的的骨幹旋律分析

地利村弓琴歷史錄音之骨幹旋律

錄音/ 黑澤隆朝 1943

The musical score for '地利村弓琴歷史錄音之骨幹旋律' consists of three staves. The top staff shows the main melody in a single line with a treble clef. The middle staff, labeled '節奏型' (Rhythm Type), shows four rhythmic patterns labeled (1), (2), (3), and (4). The bottom staff, labeled '裝飾音型' (Decorative Melody Type), shows two patterns labeled (a) and (b).

〔譜20〕上述各譜例的綜合分析

布農族弓琴骨幹旋律系譜軸 & 相應之「內在功能結構」

分析/曾毓芬

[明德村全伍阿現2014]

[潭南村谷明順2013]

[潭南村谷雪紅2013]

[望鄉村全春榮2010]

[地利村1943]

〔譜21〕綜合分析的結果：布農族弓琴音樂的內在功能結構

布農族弓琴旋律的「內在功能結構」及音域

最低音

最高音

三、布農族弓琴、口簧琴、四弦琴 / 五弦琴與杵音在音階和旋律表現上的相通性

筆者在前一階段的分析中曾如此形容布農族弓琴旋律的結構特性：「旋律表現是建立於泛音旋律之上，而間或以經過音re來裝飾，形成較流暢的旋律感。」

然而這樣一種由do、re、mi、sol四個音所形成旋律特性不只出現在弓琴演奏，也同樣支配著布農族其他的樂器，甚至歌樂。

在歷史文獻中，呂炳川直接指出：「布農族演奏弓琴時，是以口腔發出do、mi、sol、do的Fanfarenmelodie，有時壓住下方，發出re的聲音，像這樣do、re、mi、sol、do泛音，在口琴的演奏上，也可聽到。布農族的歌謠音階與do、re、mi、sol、do的音階相同。」（1982:15-21）而吳榮順亦說明：「彈奏空弦時即以泛音出現，但當用左手拇指壓弦時，如果基礎音為sol，時則出現re音。因此過去日籍學者黑澤隆朝曾提出『布農族歌謠音階的產生是來自於布農族弓琴的音階體系』之說。」（1994: 99-110）

筆者也在布農族樂器的演奏實務中，清楚觀察到這樣的相通性。比如，布農族的杵音合奏通常會有四支負責演奏主要旋律的杵，而很多部落對於這四支木杵的音高認知都指向sol, mi, re, do四個音，也因此，流傳於布農族不同部落之間的杵音旋律（或稱木杵之歌）也同樣是由這個四音音階所構成（譜22）。而相反地，筆者在部落間採集弓琴旋律時，也常會遇見耆老們表示要用弓琴或口簧琴演奏杵音旋律或是木杵之歌的情況，比如本文（譜1）同時記錄了谷明順心中的泛音旋律和他實際奏出的弓琴旋律，當時他就表示，他所演奏的是杵音旋律。

另一個更有趣的例子，表現在布農族四弦琴 / 五弦琴的定弦方式、命名方式、甚至樂器的裝飾型態上：五弦琴在潭南部落被稱為tultul，和杵音的名稱完全一樣。而其四根旋律弦就是定音為sol, mi, re, do四個音，甚至，筆者觀察到潭南村耆老谷雪紅的五弦琴琴板上，浮刻著杵音的演奏圖案（圖37）。明德部落的四弦琴稱為balinka，其四根琴弦也同樣是定音為sol, mi, re, do。由上述諸多面向可看出，布農族弓琴、口簧琴、五弦琴、和杵音在音階和旋律表現上的密切相通性，（譜22）。



四、布農族器樂音樂與複音歌樂之間的對應與互動關係

上文所提到的杵音旋律或木杵之歌，其音調就是建立在sol, mi, re, do四音音階以及do, mi, sol, do號角旋律之上。然而這樣的旋律構成特性其實不只出現於杵音旋律，更貫穿於所有布農族的歌樂之中，無論是旋律的線性開展面向，或是複音歌樂在聲部之間的縱向對應原則上，都可清楚觀察到泛音旋律的主導性，以及re音以經過音形式來營造流暢線

條的各式蹤跡。其中最明顯的例子就是《pasibutbut祈禱小米豐收歌》的四部複音結構。

整體來說，pasibutbut的唱法是在最高聲部微分上行的引導下，下方各聲部所形成的複音結構又如瓦片般層層疊置上去，這樣一種聲部構成方式表面上看來特殊而複雜，但其實，也都是完全建構於sol, mi, re, do四音音階基礎之上的。以下藉由pasibutbut的圖像式記譜來呈現其各聲部之間的音程對應以及複音結構的堆疊方式，(譜23)。



而除了pasibutbut之外，布農族人唱合音時的歌唱方式，亦即運用於童謠與生活類歌謠的和弦式複音，也同樣呈現和弓琴一樣的音階結構。筆者曾經在進行這類型歌謠的即興模式分析時，為布農族和音歌唱下了這樣的定義：「以主音聲部作為骨幹旋律，將每一個體的相異音色以和協的方式融合為一個整體」，並且「在和協的前提下，以各式的裝飾音型來豐富整體聲響」。⁷ 在這個定義中，主音聲部的旋律就是建立於sol, mi, re, do四音音階的橫向開展上，而所謂「和協的前提」，更是具體指向do, mi, sol, do泛音旋律的一片和諧。筆者在此以2010年的一份台東崁頂部落布農族人演唱《is' i' is' av tu huzas飲酒歌》的部分採譜(譜24)，來例證上述的論點。

(譜24) 台東崁頂部落布農族人演唱《is' i' is' av tu huzas飲酒歌》的部分採譜

is'i'is'av tu huzas 飲酒歌

演唱/台東縣崁頂村
錄音/曾毓芬 2010.06
採譜/曾毓芬、黃瓏迪

實音=c'
♩ = 52

主音
亮聲女高音
女高音
男高音
男低音

hai-ya hai-ya do-o - o i-hohaiyaho hai-ya na i-ho i hohai-ya na do - o - i
hai-ya do-o - o i-hohaiyaho hai-ya na i-ho i hohai-ya na do - o - i
hai-ya do-o - o i-hohaiyaho hai-ya na i-ho i hohai-ya na do - o - i
hai-ya do-o - o i-hohaiyaho hai-ya na i-ho i hohai-ya na do - o - i

7 請參閱：曾毓芬(2010)。《台灣原住民族布農族樂舞教材》。屏東：行政院原住民族委員會文化園區管理局。

is'is'av tu huzas

The musical score consists of two systems, each with four staves. The first system (measures 2-6) features a vocal line in the top staff and instrumental accompaniment in the bottom three staves. The lyrics are: hai - ya o i hai - ya o hai - ya hai - ya. The second system (measures 7-11) also features a vocal line and instrumental accompaniment. The lyrics are: hai - ya do i - ho i ho hai - ya na do - o. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

五、布農族群音樂行為背後的音樂基礎結構

在經過了這層層分析、步步例證的研究歷程，布農族豐富而多元的音樂外貌似乎被逐一解構還原，讓人看透其中最強大的一股支配力量：一股衍生於大自然律法的和諧聲響，也就是過去深居於高山中的布農族人，憑藉敏銳的聽覺，在弓琴絲弦把玩之際所尋索到的泛音聲響——泛音列上第2、3、4、5、6個音所構成的號角式旋律〔譜25〕。

若是將音樂文化視為族群的一種象徵溝通體系，那麼這個泛音旋律就是整個表述體系的核心結構，也就是整個布農族群音樂行為背後的「內在功能結構」(functions)。

(譜25) 布農族音樂的「內在功能結構」



伍、結論：大自然和諧律法制約下的自由歌聲

論布農族音樂的二元性及其存在象徵

在整個研究的終點，筆者清楚看見了布農族音樂的二元特質：一方面，它呈現出以主音聲部作為骨幹旋律的「和弦式複音」，一種各個聲部間節奏一致、講求渾然一體的音樂織體，而另一方面，他又強調著聲部之間的線條獨立性，類似西方自由對位技法一樣地講究線條對應之美。而更有甚者，它以全然和諧的泛音旋律作為內在功能結構（無論是橫向開展或是縱向堆疊），而卻又藉由相異的音色、非骨幹音與裝飾的音型來引入對比和變化的元素。這樣一種特殊的音樂結構具現出這個族群的文化存在特質。在嚴謹社會制約下發展而出的有限度個體自由性。或許就因為這個特質，造就了布農族人不喜獨唱而嚮往「tuszan同聲歌唱」的歌唱行為模式，而在漫長歷史長河中形塑出「每歌必和」的合音歌唱型態。

行文至此，筆者欲在此引述一段布農族詩人卜袞·伊斯瑪哈單·伊斯立端的一段話，以此一布農族的族內觀點來印證筆者上述的文化觀察：

布農族人的歌謠是非常有特色的，這句諺語“Mais kahuzas hai kan'anaka kilim daan（唱歌時找自己的路走）”足以說明布農族人對唱歌的態度和思維。布農族人唱歌時，不喜歡以同一聲部的方式唱歌，喜歡以多聲部的方式表達歌曲，這樣不但能讓不同音高的人找到自己聲音的位置，更能豐富音域、豐實歌曲。布農族人素有合唱民族的封號，是因「聞歌必合音」、「合音必多聲部詠唱」，絕少有獨唱的歌曲出現在布農族的歌謠中。」

反觀整個研究歷程，筆者似乎一直在探尋布農族先人們在歌唱及演奏時，潛藏於內心的一個無形法則。然而藉由客觀的音樂分析，最後呼之欲出的，竟是一整個族群的共同存在特質，或者是說，民族特性。經過這些探索步驟，筆者的確觀察到「內在功能結構」潛藏於整個族群音樂行為的背後，族人雖不自知，但它的確存在著，而且還透過樂音和歌聲，不斷發散出這個族群獨具的精神特質。

參考文獻

專書及論文

- Ellingson, Ter, 1992, "Transcription". In Helen Myers (Ed.), *Ethnomusicology: An Introduction* (pp.110-152). New York: W. W. Norton & Company.
- Jairazbhoy, Nazir, A. 1990, "The Objective and Subjective view in Music Transcription". In KayKaufman Shelemay (Ed.), *The Garland Library of Readings in Ethnomusicology, vol. 4, "Musical Transcription"* (pp. 167-177). New York: Garland Publishing. (First published in *Ethnomusicology*, May 1977.)
- 六十七 (清乾隆間), 1744-1747, 《番社采風圖考》。南投：臺灣省文獻委員, 1986重刊。
- 呂炳川, 1973, 臺灣土著族的樂器。《東海民族音樂學報》, 第一期, 85-203。
 , 1979, 《音樂論述集》。台北：時報文化出版公司。
 , 1982, 《臺灣土著族音樂》。台北：百科文化。
- 林和, 1967, 臺灣土著民族的樂器, 《中央研究院民族學研究所集刊》, 第23期, 109128。
- 吳榮順, 1994, 《布農族歌樂與器樂之美》。南投：南投縣立文化中心。
 , 1995, 《Bunun Tu Sintusaus布農音樂》。南投：玉山國家公園管理處。
 , 2005, 台灣南島民族之傳統樂器及器樂文化。《2005傳統樂器學術研討會論文集》, 國立傳統藝術中心, 228-242。
- 吳榮順、曾毓芬, 2007, 《我用生命唱歌：布農族的音樂故事》。南投縣：玉山國家公園。
- 唐贊袞, (清光緒間), 1891《臺陽見聞錄》。臺灣文獻叢刊第30種。臺北：臺灣銀行經濟研究室, 1958重刊。
- 黃叔璥 (清康熙間), 1722-1736, 《臺海使槎錄》。南投：臺灣省文獻委員會, 1999重刊。
- 陳文達 (清康熙間, 1719-1720, 《鳳山縣志》。臺灣文獻叢刊第124種。臺北：臺灣銀行經濟研究室, 1958重刊。
- 黑澤隆朝, 1973, 《台灣高砂族の音樂》。東京：雄山閣。
 , 2008, 黑澤隆朝《高砂族の音樂》復刻 暨漢人音樂。王櫻芬、劉麟玉製作。台北：臺大出版中心。
- 曾毓芬, 2004, 泛音詠唱：東方與西方有關泛音的物理學和形而上學—評Mark C. van Tongeren 之《泛音詠唱》。《東方人文》3(2), 209-236。
 , 2005, 在舊傳統與新思潮的衝擊下, 一個新美學觀的成形——南投縣信義鄉明德村

pasi but but歌唱傳統的貫時性觀察。《南投傳統藝術研討會論文集》，國立傳統藝術中心主辦，139-170。

，2010，《台灣原住民族布農族樂舞教材》。屏東：行政院原住民族委員會文化園區管理局。

，2011a，《賽德克族與太魯閣族的歌樂即興系統研究》。台北市：南天書局。

，2011b，「南投縣信義鄉境內布農族傳統音樂普查計畫第一期 郡社群與巒社群」結案報告書。南投縣文化局，未出版。

，2012a，「南投縣信義鄉境內布農族傳統音樂普查計畫第二期 卡社群、卓社群與丹社群傳統歌謠」結案報告書。南投縣文化局，未出版。

，2012b，「疊瓦」、「和弦」抑或「支聲」？談布農族合音歌唱的行為與美學。《「2012台灣當代音樂生態國際學術論壇」論文集》，國立嘉義大學音樂學系，173-192。

，2013，「南投縣境內布農族傳統器樂調查研究計畫第一階段：木杵的製作及演奏」結案報告書。南投縣文化局，未出版。

，2014a，「南投縣境內布農族傳統器樂調查研究計畫第二階段：弓琴、口簧琴、五弦琴」結案報告書。南投縣文化局，未出版。

，2014b，尋回失落的歷史記憶 布農族明德部落的杵音樂器製作紀實。

《「2014臺灣音樂生態論壇」論文集》，國立嘉義大學音樂學系，61-106。

，2014c，杵音繚繞中的布農文化記憶--布農族杵音的即興原理研究及其文化詮釋。

《關渡音樂學刊》，第二十期，7-42。

達西烏拉彎畢馬（田哲益），1995，《台灣布農族風俗圖誌》。常民文化事業有限公司。

衛惠林，1972，《臺灣省通誌卷八同胄志》。南投縣：臺灣省文獻委員會。（原著出版年：1953年）

由《神聖之音IV》的演奏法觀點淺談平義久長笛作品中的幾個音樂語法特色

陳惠湄

國立臺北藝術大學、國立臺灣藝術大學、臺北市立大學、天主教輔仁大學兼任助理教授

摘要

創作於1969到1975年之間的《神聖之音》(*Hiérophonies*) 系列可說是旅法日本作曲家平義久 (Yoshihisa Taira , 1937-2005) 音樂創作生涯的起點，也是他摸索出自己音樂語言的指標性作品。本論文擬探討此系列中的第四首作品 為長笛家族樂器所作的獨奏曲《神聖之音IV》(*Hiérophonie IV*, 1971)。透過演奏法觀點檢視《神聖之音IV》中所展現的一些音樂語法特色，除了希望能對瞭解平義久的音樂有所幫助之外，也期望能夠吸引更多愛樂者與演奏者親近這位作曲家的作品。

關鍵詞：平義久，長笛獨奏曲，《神聖之音》，日本作曲家。

Discussion on Some Musical Language Characters of Yoshihisa Taira through Interpretation of *Hiérophonie IV* for Flute Solo

CHEN Hui-Mei

Adjunct Assistant Professor, Department of Music, Taipei National University of the Arts, National Taiwan University of Arts, University of Taipei, Fu Jen Catholic University.

Abstract

Hiérophonie IV (1971) for flute solo written by the Japanese composer Yoshihisa Taira (1937, Tokyo – 2005, Paris) is included in a series of his representative works under the same title. From a point of view of interpretation, I shall try to reveal some characters of his musical language by tracing the special aspects presented in the piece. I will also try to discuss some common concerns, the comparable aesthetics, and musical thinking shared by the composers of his generation demonstrated in their musical works for flute solo; in spite of the differences of their cultural heritages, this will hopefully help in the interpretation and appreciation of Taira's music.

Keywords : Taira, Flute Solo piece, *Hiérophonie*, Japanese Composer.

壹．前言

日本作曲家平義久(Yoshihisa Taira)1937年出生於日本東京，大半輩子活躍於法國現代樂壇，2005年長眠於巴黎。臺灣的作曲家與演奏家，特別是擊樂家，對他的音樂並不陌生；他的擊樂作品在臺灣經常被演出，就像在世界各地一樣。而曾經留學法國的長笛家也多多少少會接觸到平義久的長笛樂曲，因而認識這位作曲家。平義久寫給各式器樂編制的樂曲，不但在歐美各地演出頻繁，也因為受到演奏家的喜愛而被收錄在他們的唱片專輯中。

本論文試圖透過寫給長笛家族的獨奏作品《神聖之音IV》(*Hiérophonie IV*)的演奏法觀點來看平義久音樂語法的幾個特徵，也嘗試簡單提及同時代作曲家的幾首同類作品，以便檢視平義久的音樂語法中所受到的音樂與文化的影響。期望能對瞭解與詮釋平義久的音樂有所幫助，也期望能夠吸引更多愛樂者與演奏者親近這位作曲家的作品。

貳．平義久《神聖之音IV》的創作背景

《神聖之音IV》為系列中的第四首作品，同樣標題的《神聖之音》全系列共有五首樂曲，分別寫給不同樂器的組合編制，創作於1969到1975年之間（見表1）。

標題	<i>Hiérophonie I</i>	<i>Hiérophonie II</i>	<i>Hiérophonie III</i>	<i>Hiérophonie IV</i>	<i>Hiérophonie V</i>
中譯	神聖之音I	神聖之音II	神聖之音III	神聖之音IV	神聖之音V
編制	四把大提琴	十五件樂器	管弦樂團	長笛家族樂器獨奏	六位擊樂演奏者
年份	1969	1970	1969	1971	1974-75

表 1：平義久《神聖之音》系列 / Yoshihisa Taira : *Hiérophonies* (1969-1975)

作於1971年的《神聖之音IV》包含了五首為長笛家族樂器所作的獨奏曲，是平義久仍於巴黎音樂院求學中所創作的樂曲，題獻給亞陶（Pierre-Yves Artaud, b. 1946），樂譜上並註明「為了見證我們的友誼」（en témoignage de notre amitié），由亞陶於1971年1月30日在法國凡爾賽的劇院（théâtre Montansier de Versailles）首演。法國長笛家亞陶在學生時代認識了同時就讀於巴黎音樂院的平義久，並深深被他的音樂所吸引。從那時起，亞陶就不斷地引介與推廣平義久的長笛作品；《神聖之音 IV》就是因著亞陶穿針引線、大力引薦而獲得的委託創作。這兩位生涯好友長期合作，探討並試驗在長笛這項樂器上的各種特殊技巧。平義久因而寫作了無數受到長笛演奏家喜愛的經典曲目，其中大部份都題獻給亞陶，並由他首演。

《神聖之音 IV》全曲編制見下表（表2）。

順序	第一樂章	第二樂章	第三樂章	第四樂章	第五樂章
標題	撕裂的 Déchirant	戰慄的 Frémissant	平靜的 Calme	躊躇的 Hésitant	冥思的 Méditatif
編制	給短笛	給長笛	給中音長笛	給長笛	給低音長笛

表 2：平義久《神聖之音IV》各樂章標題與樂器編制

平義久整個創作生涯的作品大多都是委託創作，其中不少是經由演奏家引薦而獲得委託，大部份的樂譜也都題獻給首演的音樂家。他在寫作過程中與演奏家密切合作，得以瞭解樂器的潛在演奏性能與記譜法，更因著與演奏家的共同研究而開發了不少樂器上嶄新的演奏技巧，《神聖之音 IV》就是一例。這首樂曲的首演者亞陶在探討長笛現代演奏技巧方面非常地熱心，後來還曾經受邀到法國著名研究機構Ircam (Insitutit de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) 參與新樂器開拓研究小組。亞陶不間斷地與許多當代作曲家合作，也邀請作曲家為長笛譜寫新曲，在開拓長笛現代曲目方面可說是功不可沒。他更將與平義久共同研究出之長笛技法編纂成書，出版了《今日長笛》(Flûtes au présent. 1980. Paris : Jobert & Transatlantiques. 1995. Paris : Billaudot) 這本對長笛演奏者和作曲者來說都很實用的指南。如此，作曲家和演奏家的合作經驗不但豐富了彼此，也為現代長笛界帶來許多寶貴的曲目。

參．由《神聖之音IV》淺談平義久創作中的幾個特色

一、樂器的特殊演奏技巧

像小鳥一樣地輕快鳴唱，或者是長髮女孩吹著甜美的優雅旋律，長笛給人如此想像的時代已然遠去，代之而起的是激發現代作曲家無限想像空間的樂器。二十世紀以來的創作者紛紛探索著這樂器所能提供的新可能性。戰後的歐洲更不乏實驗性的長笛作品，例如義大利作曲家馬德納 (Bruno Maderna, 1920-1973) 在1952年寫的 *Musica su due dimensioni*，可以被看做是把長笛與電子樂器結合的首創之作。從七零年代左右開始，許多作曲家似乎都喜歡為長笛寫作運用特殊奏法的樂曲，其中不乏堪稱特殊奏法大展的作品，例如義大利作曲家諾諾 (Luigi Nono, 1924-1990) 作於1980-81年左右的，給低音長笛、磁帶和電子音樂的 *Das atemende Klar-sein* 一曲就充滿了特殊奏法，令人目不暇給，大開眼界。

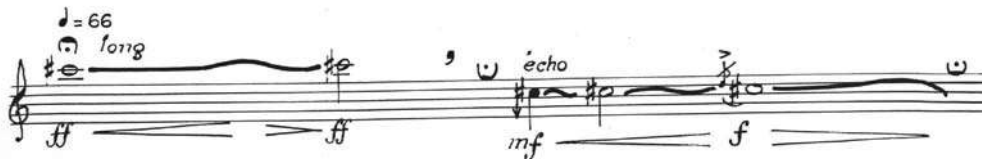
平義久在《神聖之音 IV》既承續了前輩作曲家們所試驗的技巧，也開發出自己的獨特用法。往後他還發展出不同的技法，但可看成是《神聖之音 IV》的延伸，因此以下僅試列出在《神聖之音 IV》中出現的幾種技法。

(一) 滑音，或「搖聲」

《神聖之音IV》在第一樂章 撕裂的 (Déchirant) 就出現了短笛上的滑音 (或稱「搖聲」，在此指圍繞著某個音的不確定音高，在其上方或下方小於半音之範圍內移動的奏法)；在長休止符之後則是從小於半音的微分音程 (Micro-Tone) 開始 (見譜例1)。

譜例1：平義久《神聖之音IV》給短笛，第一頁第一行

I. DÉCHIRANT pour petite-flûte



譜例 1：Taira *Hiérophonie IV*, p. 1. Déchirant pour petite flûte. 1971. © Paris : Rideau Rouge.

在西洋長笛的傳統中，這原本被視為音不準的吹法，是不被允許的，但在許多地區的傳統吹管樂器演奏法中卻是常見的。在日本的傳統文化裡，笛子這個名詞可指橫吹的各種不同尺寸的笛子或者是直吹的蕭、洞蕭等各種吹管樂器，例如尺八 (shakuhachi)¹，或是能樂中的能管 (nō-kan)²等，這些樂器就經常在不特定音高裡上下遊移，在細微的音程之間滑動。

《神聖之音IV》同樂章的第二頁 (譜例2) 以較前更為淒厲尖銳的高音域，用極強音量 (fff) 的搖聲前進到樂曲高潮 (sffz處)，最後以氣聲 (譜例中sffz處的倒三角形音符表示氣聲) 滑奏下行 (在此，以轉動笛口做出效果即可)。在兩個長休止符之後，進入慢速度的對比段落。

譜例2：平義久《神聖之音IV》給短笛，第二頁第二行與第三行

譜例 2：Taira *Hiérophonie IV*, p. 2. Déchirant pour petite flûte. 1971. © Paris : Rideau Rouge.

1 尺八 (shakuhachi) 是唐代傳入日本，後來成為日本普遍使用的一種傳統直吹無簧片木管樂器，因其原本長度為一尺八寸而得名。

2 能管 (nō-kan) 是日本傳統「能樂」中常用到的橫吹木管樂器，不僅用在「能劇」中使用，也被廣泛應用在其他種類的日本傳統戲劇音樂。外形和雅樂中的龍笛 (竜笛, ryūteki, 橫吹的高音城竹笛) 相似，但特徵是有被稱為「喉」(のど) 的結構。聲音高亢尖銳。在音域和音色方面，可令人聯想到西洋短笛 (piccolo)。

游移於同一個音名之間的搖聲，是構成本樂章音樂情感的表現要素；而短笛尖銳淒厲的高音，令人想起日本能樂中經常使用的能管；無論是短笛的音域、音色，或是搖聲的用法，都呼應了標題「撕裂的」（*Déchirant*）所帶來的意象。而迥異於西洋長笛家族樂器的傳統吹奏法，也使得許多首次聽到本曲的聽眾留下強烈印象。

（二）敲打笛鍵

法國作曲家瓦列茲（Edgard Varèse, 1883-1965）於1936年寫作的《密度 21.5》（*Densité 21.5*）中出現了邊吹邊敲打笛鍵的演奏法（見譜例3：音符上的「+」號即表示邊吹奏邊敲打笛鍵）。自此之後，把管樂器的按鍵當做敲擊樂器來使用的演奏法，在二十一世紀的今天已經是不罕見的了。

譜例3：瓦列茲《密度 21.5》第24-27小節

The image shows a musical score for a flute part. Above the staff, the instruction "(sharply articulated)***" is written. The score consists of a single staff with a treble clef. The music is in 4/4 time. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. Above several notes, there are plus signs (+) indicating sharp articulation. Dynamic markings include *mp*, *p*, and *mp* again. There are also some accents (>) over notes.

譜例3：Varèse：《*Densité 21.5*》。m.m.24-27。© 1958 by Franco Colombo.

平義久的《神聖之音IV》也出現了類似瓦列茲《密度 21.5》的演奏法，例如第五樂章一開始（見譜例4）。作曲家在樂譜前解說明符桿上的x記號，表示要打出笛鍵的噪音。

譜例4：平義久《神聖之音IV》樂譜第五樂章（給低音長笛）第九頁第一行

The image shows the title page of a musical score for a bass flute. The title is "V. MÉDITATIF pour flûte-basse". Below the title, the tempo instruction "Lent poco a poco accel..." is written. The score consists of a single staff with a treble clef. The music is in 4/4 time. The notes are mostly quarter notes, with some rests. Above several notes, there are asterisks (*) indicating articulation. Dynamic markings include *ff* and *ad lib.*. The word "simile" is written at the bottom right of the staff.

譜例4：Taira *Hiérophonie IV*, p. 9. Méditatif pour Flûte-basse. 1971. © Paris : Rideau Rouge.

在上面兩個譜例中，《密度 21.5》在C調長笛的低音域邊吹邊敲打笛鍵，有著明確的節奏；而《神聖之音IV》則是在低音長笛的高音域同一個音，節奏從慢的速度漸漸加快，一直

到隨演奏者任意 (ad lib.) 加快到自己要的速度為止。

低音長笛 (Bass flute) 的管身極長，音域比實際記譜的音高低八度，共鳴音效比C調長笛寬廣，在此使用跳音吹奏加打鍵的方式，有很好的效果。不過，在這裡必須指出，若使用樂譜上高音譜記號上加兩線的C[#]音原來的指法，是沒有效果的，因為原來的指法所需的按鍵數目極少，因此建議要用低音的按鍵指法，才能有最佳的音效。

在低音長笛的高音域運用這種混合了噪音的奏法，並使用漸漸加快的任意速度，這種特殊音色與沒有規律脈動 (pulsation) 的節奏結合，也是日後平義久作品中常見的用法之一。

(三) 多重音

眾所皆知，西洋長笛是只能發出單音的樂器，但是在以開發管樂器現代奏法聞名的義大利作曲家Bruno Bartolozzi (1911-1980) 所著的 *New Sounds for Woodwinds* (Oxford University Press, 1967, London) 書中，卻提到了多重音(multiphonic)奏法，在當時可說是革命性的創舉。義大利作曲家貝里歐 (Luciano Berio, 1925-2003) 的超技獨奏作品Sequenza系列，今日已成為二十世紀的經典；其中寫給長笛獨奏，作於1958年的《序列I》(Sequenza I) 中就已經出現了雙音的奏法 (見譜例5)。此處不需標示指法，因為這是長笛按最低音指法時可吹出的泛音列其中的音³。貝里歐在此追求的是泛音虛無縹緲的音色。

譜例5：貝里歐《序列I》給長笛獨奏，第五頁



譜例5：Luciano Berio: *Sequenza I*, p.5. ©1958 by Suivini Zerboni.

而平義久在《神聖之音IV》之中的每個樂章都用了雙音或多重音的效果，有些就像貝里歐在《序列I》中一樣，並不需特別標示指法，例如第一樂章 (譜例6) 的C[#]音。在此，C[#]音只是吹出相同指法上的高八度的音。據樂譜說明，虛線表示下方的音慢慢消失，直到不見，而高八度的音則慢慢出現。兩個音重疊出現的時間很短，製造出的是類似噪音的效果。

3 例如按長笛最低音域的C音 (相當於鋼琴中央C音) 指法時，可以依序吹出高八度的C音、其上方五度的G音、四度的C音、三度的E音等等，泛音列順序的音。以此類推。

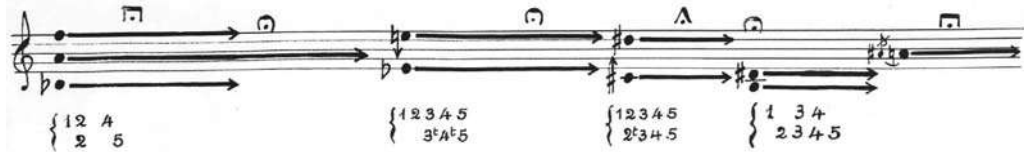
譜例6：平義久《神聖之音IV》第一樂章，給短笛，第一頁最後一行



譜例6：Taira：《Hiérophonie IV》，p. 1. Déchirant pour petite flûte. 1971. © Paris：Rideau Rouge.

除了第三樂章之外，在《神聖之音 IV》其他樂章中也有不少使用多重音的段落。以下譜例7顯示的是第五樂章 冥思的 其中的多重音奏法。

譜例7：平義久《神聖之音 IV》第十一頁第二行，給低音長笛的第五樂章 冥思的



譜例7：Taira：《Hiérophonie IV》，p.11. Méditatif for bass flute. 1971. © Paris：Rideau Rouge.

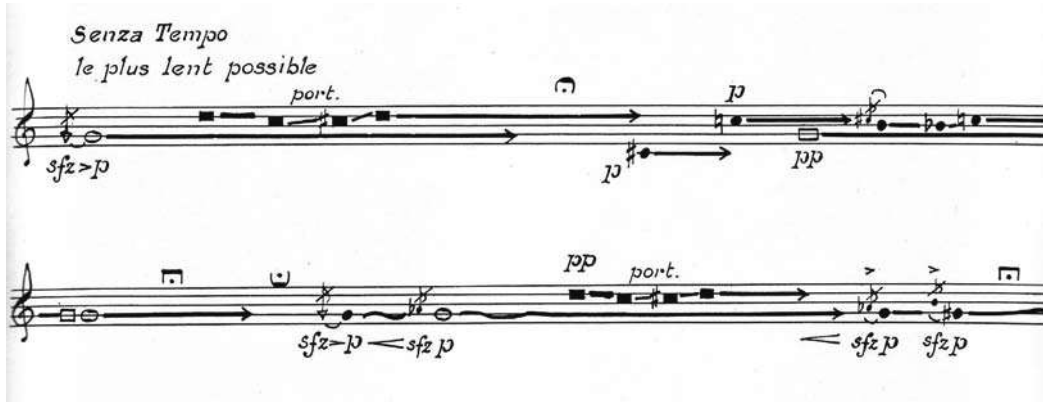
此處要使用在音符下方以數字標出的特殊指法，同時吹出兩個或三個聲音。但在長笛上無法做出像弦樂器雙音般的清楚效果，只能發出夾雜著氣聲的特殊音響。作曲家在此所追求的並不是確定的音高，而是這種夾雜著大量氣聲、可說與傳統日本樂器演奏法有關聯的特殊音色。低音長笛低沉與充滿氣聲的聲響，不但可和日本傳統的尺八做比較，其多重音奏法更令人聯想到日本的笙⁴。

(四) 邊吹邊唱

在《神聖之音IV》中令人印象深刻的，還有邊吹邊唱的演奏法。第五樂章就使用了同時吹與唱的技巧（見譜例8）。

4 笙（shō）是源自中國的簧管樂器，可奏出和聲。在日本傳統音樂中一例如雅樂，也經常使用。

譜例8：平義久《神聖之音IV》第十頁，第五樂章，給低音長笛 冥思的



譜例 8：Taira：《Hiérophonie IV》，p.10. Méditatif for bass flute. 1971. © Paris：Rideau Rouge.

這種吹與唱的技法是讓演奏者在吹奏的同時，也唱出持續的聲音。在譜例8中，奏者唱的是G音的持續長音，同時吹出上方的D—C—C[#]—D這幾個音（C—C[#]音之間以滑音進行）；或著是吹奏時唱出同音G音的持續長音。這樣一來，奏者喉嚨發出的唱聲與樂器吹出的聲音同時發出，將出現一種夾雜著強烈振動「雜音」的聲響。低音長笛的共鳴比C調長笛更強，因此效果十分顯著。樂譜上指示「任意速度」（Senza tempo）以及「盡可能地慢」（Le plus long possible），奏者可以從容地做出這些效果，讓聲響呼應標題所引發的想像—「冥想」。充滿氣音的聲響也引發對日本傳統樂器尺八的聯想。在日後平義久為長笛所寫作的大量作品中，更出現了許多發想自日本傳統樂器的特殊演奏技法。

二、小節線的去處

《神聖之音IV》五個樂章都沒有小節線的做法，令人想到貝里歐《序列I》中所用的空間記譜法⁵（見譜例9）。雖然《序列I》中沒有小節線，但卻畫出相當於小節線的記號，也有明確的速度指示（70 M.M.）。

5 「空間記譜法」（法文 notation proportionnelle 或英文 space notation），簡而言之，是藉著去掉傳統記譜中的小節線，來改變輕重節拍週期循環的觀念。

譜例9：貝里歐給長笛的《序列I》開頭

譜例9：Luciano Berio：Sequenza I. ©1958 by Suivini Zerboni.

紐約出身的美國作曲家Benedict Weisser在其透過三位作曲家來探討當代音樂記譜法的紐約大學博士論文中，詳述了《序列I》1958年版之所以用空間記譜法的原由。Weisser指出，原本貝里歐打算使用精確的記譜法，但由於首演者—義大利長笛演奏家Severino Gazzeloni (1915-1992)，實在無法消化那節奏繁複的記譜，最後貝里歐才決定去除小節線，以便給予演奏者適度的自由，來減輕演奏者的心理壓力⁶。有趣的是，《序列I》出版後，無心插柳成蔭，這樣的空間記譜法卻立刻吸引了作曲家與演奏家的注意。儘管如此，貝里歐仍然於1992年出版了他原本的加上小節線的傳統記譜版本。

反觀平義久的《神聖之音IV》，雖然也有著速度的標示，不過不但沒有小節線，而且也沒有相當於小節線的記號，這是和貝里歐《序列I》1958年版不同之處。當然，去掉傳統記譜中的小節線，企圖改變的，首先是輕重節拍週期循環的觀念，但對演奏者來說，沒有小節線，會感到更自由，即使只是心理作用。如上面的譜例1（《神聖之音IV》第一頁第一行）所示，雖有四分音符等於66的標示，但使用延長記號，再加上「長」（long）的指示，用意在於讓演奏者可以從容歌唱（見譜例1）。

不過，平義久的作品中並不全然都去除小節線，在多樣樂器合奏的曲目中，常見到保留小節線的用法，有時則會混合使用。舉例來說，在為四把大提琴的《神聖之音I》中就使用了小節線；而為六位打擊樂演奏者所作的《神聖之音V》中既使用了小節線，也有標示著讓演奏者自由即興的段落。在上面的譜例4中（《神聖之音IV》第五樂章第一行），可看到節奏從慢到快，一直到隨演奏者任意處理（ad libitum）的標示。不過，即使樂譜裡留給演奏者一定程度的自由空間，但這只是一小部份，也是經過作曲家計算的，並不是完全無法無章，而是在

6 Benedict Weisser. *Notational Practice in Contemporary Music: A Critique of Three Compositional Models (Luciano Berio, John Cage and Brian Ferneyhough)* (Ph.D. Dissertation, CUNY, 1998), pp. 37-76.

某種程度控制之下的自由。至於仍然保留小節線的原因，主要是考慮到合奏的實際情況，因為作曲家並不想刁難演奏者。他在訪談時曾提到：「我從來不想在徒勞無益的事上刁難演奏者。Brian Ferneyhough⁷的做法對我來說是難以理解的。」（Artaud, 1997: 16）。

在《神聖之音IV》中，每個樂章的結尾並沒有雙小節線來表示結束，目的是讓音樂自然連接進行下去；整首樂曲的結尾只在尾音的延長記號上標示「很長」（très long）（見譜例10）。

譜例10：平義久《神聖之音IV》最後一個樂章（給低音長笛）的最後一行



譜例 10：Taira：《Hiérophonie IV》，p.11. Méditatif for bass flute. 1971. © Paris：Rideau Rouge.

在此沒有規定必須結束的時間長度，就像平義久許多其他的樂曲結尾一樣，彷彿聲音一直持續飄盪在空中，而這正是作曲家所希望的。

三、對比的運用

《神聖之音IV》每個樂章的連接，無論是在樂器或者速度、音色、動機材料的轉換上可說都是一種強烈的對比。例如上面的譜例6（第一樂章第一頁），可看到在最高音域C[#]音從中弱（mp）到極強（fff）的力度之後，進入慢速的、低音域的極弱音量（ppp）。或者是譜例2（第二頁第二、三行），在最高音域的極強（fff）到突強（sfzz）的滑奏、氣聲之後，進入慢速的低音域的很弱音量（pp）、以正常奏法吹出的段落。而下面的譜例11，第四樂章從長笛在最高音域上的長音開始，沒有明確速度標示，只指示「慢」（lent），緊接著下降到低音域、在三個音之間同音反覆、節奏感強烈、速度也突然轉成有明確標示的、非常快速的（四分音符=134）小段落。接下來又回到一開始的最高音域上的長音（見譜例11）。

7 Brian Ferneyhough是出生於1943年的英國作曲家，其作品中繁複的記譜方式廣為人知。

譜例11：平義久《神聖之音IV》第七頁，第四樂章給長笛 躊躇的（Hésitant）最前面兩行

IV HÉSITANT pour flûte normale

Lent

譜例 11：Taira：《Hiérophonie IV》，p.7. Hésitant pour flute normale. 1971. © Paris：Rideau Rouge.

上面的譜例11顯示出不但在音值、速度、音域的轉換上有強烈的對比，在音量上也由極強音量鄰接著弱音量；而音色上則由長音的特殊奏法花舌（flatterzung）連接到正常奏法的快速吐音。

如上述，此曲每個樂章內部段落的聯結，於音域、速度、力度、運音（articulation）、音色等方面出現對比，從不同樂章的樂器配置也可看出對比：例如第一樂章短笛與最後一個樂章低音長笛，在音域、音色上來說都是極端對比。

平義久經常表示需要完全相反、極端強烈的對比，因為其個性中就有這些因子，要如此激烈並置才能說出他的話：「對我來說，世界就是由對比組成的：幸福和不幸、愛和恨等等，很難在這兩個極端中間找到中庸之道。這也就是為何我需要如此強烈的對比；我的音樂不要是和藹可親的，也不要掛著微笑。但即使如此暴烈，仍希望音樂中纖細的部份可以被感受到；至少我如此期盼」（Fiard, 1998：25）。

四、架構的平衡

從上面表2可看到，《神聖之音IV》以給中音長笛的第三樂章為中心，第一樂章由短笛開始，第二與第四樂章給C調長笛，由低音長笛的第五樂章做為結束，可視為一個拱形（橋形）架構。

給短笛的第一樂章，如譜例1所示，第一段以四分音符=66的速度，由長音值的C#音開始；在標示慢速（più lento）處（見譜例6）進入第二段；整個樂章是以C#音為中心音的樂段，與圍繞著F音（加上F#音與G音上的搖聲奏法）的慢速（più lento）樂段交織而成。

給C調長笛的第二樂章 戰慄的 可分為A-B-A三個段落：在兩個以四分音符=134的快速度、同音反覆的激動音型作為主要表現元素的A段落之間，夾的是速度要盡量快的、以八

分音符為主要音值的大跳音程快速音群組成的中間段落。第四樂章 躊躇的 與第二樂章相似，主要都是以快速、同音反覆的激動音型作為主要的表現元素。

夾在第二與第四這兩個快速樂章中間的，是拱形架構的最高點——給中音長笛的第三樂章。中音長笛在緩慢速度中悠悠奏出（見譜例12）。

譜例12：平義久《神聖之音IV》第六頁，給中音長笛的第三樂章—開頭



譜例 12：Taira：《Hiérophonie IV》，p.6. Calme pour Flûte en sol. 1971. © Paris：Rideau Rouge.

這夾在兩個激動樂章中悠揚歌唱的第三樂章，使用的是相較於C調長笛來說，音色更為沈靜的中音長笛；其深邃的吟唱令人聯想到日本傳統的尺八，也符合副標題 平靜的 所給予人的感受。

結束整首樂曲的，是寫給低音長笛的第五樂章，音高結構以C[#]音為中心音，使用許多特殊奏法。在夾雜著氣聲、近乎噪音的各種音效中，極低音域的低音長笛所發出的綿長共鳴聲音，很奇妙地賦予音樂一種悠遠的意境，猶如尺八。在日本被視為可以用來進行禪修的樂器尺八，相傳能去除雜念，清淨心靈，讓人比較容易進入冥想的境界；日文裡還有以《一音成佛》這樣的文字來形容尺八的音樂（陳惠湄，2008：50）。平義久在這個樂章的低音長笛運用無疑地也呼應了標題——「冥想」。

即使無法以調性的觀點來分析，但如果以開始與結束的音高來看，或許可與傳統調性主音與屬音的關係來比較。例如第一樂章從C[#]音開始，結束在C[#]音；第二樂章從G[#]音開始，結束在G[#]音，G[#]音是此樂章的中心音；而第五樂章也是從C[#]音開始，結束在C[#]音；這彷彿是從主音開始，進行到屬音，最後結束在主音的模式。從音高組織來看，似可顯示出均衡的原則。

如此，無論從樂章的段落、整體的架構，或音高的組織來看，可觀察到即使平義久喜歡將極端的對比並置，但架構的平衡也是他作品中的重要考量。

肆、傳承與聯結

一、恩師若利維

當平義久還在日本時，即熟習法國作曲家若利維（André Jolivet, 1905-1974）的音樂。日後到達巴黎，與若利維學習，其興奮之情可想而知。一開始時謹守日本式禮儀，對老師畢恭畢敬的平義久，和若利維之間是保持一段距離的師生關係。不久後因為若利維的熱情與不拘小節，很快地，兩人就變成猶如同行的前輩與後輩般的友誼關係。平義久表示，《神聖之

音》的標題，靈感來自若利維的大提琴協奏曲第二樂章 *Hiératique*（莊嚴的、神聖的）（Artaud, 1997: 31）。《神聖之音》（*Hiérophonie*）的字源來自古希臘文，結合了兩個字：*hiéro*意指「神聖的」，而*phonos*則有「音」、「聲音」之意。標題選擇的改變也伴隨著平義久作曲風格的轉變：在《神聖之音》之前，平義久的作品使用的是從字面上即可明瞭其樂曲編制與曲式的標題，如*Quatuor à cordes*（《弦樂四重奏》，1962）等；而從《神聖之音》開始，他的許多樂曲都用了源自古希臘文的標題。

除了從標題可看出直接的聯結之外，這兩位師生似乎也都對長笛情有獨鍾：為長笛這樣樂器所寫作的樂曲，在他們一生的創作中都佔有相當高的比例。若利維於1936年寫給長笛獨奏的《五首咒語》（*Cinq Incantations*）與平義久《神聖之音 IV》更是有許多值得比較之處，不過在此暫且不深入討論音樂結構下的處理手法，僅列出幾個表面上可觀察到的現象，目的只為了凸顯平義久對其恩師的崇敬。

首先，從以下簡單的表格（表3）來看樂曲結構與標題，可看出兩首樂曲都包含五個樂章，而無論是樂曲的大標題，或每一個樂章的標題，都予人靈性上的想像。

André Jolivet 若利維	Yoshihisa Taira 平義久
<i>Cinq incantations pour flûte seule</i> (1936) 《五首咒語》給長笛獨奏	<i>Hiérophonie IV pour flûtes</i> (1971) 《神聖之音 IV》給長笛家族樂器獨奏
A) 〈Pour accueillir les négociateurs, et que l'entrevue soit pacifique〉〈對協調者表示歡迎之意，並期盼此次會晤能圓滿〉	I) 〈Déchirant〉 pour petite flûte 〈撕裂的〉，寫給短笛
B) 〈Pour que l'enfant qui va naître soit un fils〉〈期待將出生的是個男孩〉	II) Frémissant〉 pour flûte en ut 〈戰慄的〉，寫給長笛
C) 〈Pour que la moisson soit riche qui naîtra des sillons que le laboureur trace〉〈希望農民們辛苦耕作的田地能豐收〉	III) 〈Calme〉 pour flûte en sol 〈平靜的〉，寫給中音長笛
D) 〈Pour une communion sereine de l'être avec le monde〉〈盼望與世界和平共處〉	IV) 〈Hésitant〉 pour flûte en ut 〈躊躇的〉，寫給長笛
E) 〈Aux funérailles du chef - pour obtenir la protection de son âme〉〈在族長的葬禮上，祈求他的靈魂護佑〉	V) 〈Méditatif〉 pour flûte basse 〈冥思的〉，寫給低音長笛

表3：若利維的《五首咒語》和平義久的《神聖之音 IV》。陳惠涓製表翻譯。

在平義久被問到《神聖之音 IV》的五個樂章結構和若利維《五首咒語》可以相提並論，寫作靈感是否和《五首咒語》有關聯時，他表示：「說也奇怪，到目前為止我倒是沒有特別注意到這個結構上的相似性。說實在的，我也不清楚，也許吧。如果是的話，那麼應該是不

自覺的吧」(Artaud, 1995: 32)。儘管平義久沒有意識到兩首樂曲結構的相似性，但是卻表示若利維長笛作品的寫作方式從許多不同的角度影響到自己的創作，特別是《五首咒語》的第二樂章：「第二首咒語在E^b音上反覆的動機讓我印象深刻，也是我寫作《神聖之音 IV》第二樂章的靈感來源」(Artaud, 1995: 32)。從以下的譜例13與譜例14可一窺兩者之間的關聯。

譜例13：若利維《五首咒語》第二樂章的開頭

譜例 13：André Jolivet : *Cinq Incantations*, beginning of 2nd Incantation. © 1938, 1939 by Boosey & Hawkes.

若利維在《五首咒語》中藉由不同形式的反覆來隱喻「咒語」的特性，同音反覆即是其中的一種。而平義久《神聖之音IV》給長笛的第二樂章，則是從G#音上的同音反覆開始（見譜例14）。

譜例14：平義久《神聖之音IV》第二樂章（給長笛）的開頭

4

譜例 14 :Taira *Hiérophonie IV*, p.4, *Frémissant pour flûte normale*. © 1971 by Rideau Rouge.

《神聖之音IV》第二樂章除了開頭之外，還有數個相同形式的、在同音上反覆的快速樂段；而同樣寫給長笛的第四樂章也有類似的狀況。

除了上述例子之外，從對比的運用來看，若利維《五首咒語》曲中長笛困難卻豐富的演奏技巧，與各音域截然不同的音色對比，彷彿傳達出標題所顯示的對於嬰兒降生、農作豐收與死亡等各種祈願。而平義久在《神聖之音IV》中也運用不同素材的組合、速度，以及長笛各家族樂器的音色、音域等等各方面的差異來表現對比；極端的對比更被視為貫穿平義久創作生涯中的一個音樂語言特色。

如此，無論從《神聖之音IV》整個系列的標題，抑或各樂章的標題，還是同音反覆的做法，抑或是節奏音型的運用，甚至對於長笛這個樂器的選擇來看，似乎不難看出平義久在音樂思想上與其恩師若利維的密切聯結。若詳細檢視平義久的作品，就光從同音反覆的動機發展使用來看，除了《神聖之音IV》系列之外，日後的許許多多的作品，都將這手法擴展使用（參見陳惠湄2009：172）。而他認為若利維最吸引自己的音樂特徵是「隨處可見的來自冥想、神聖性，以及神祕性的影響」（l'influence omniprésente de la méditation, du hiératique et du mystique）；若利維更曾對他說過：「平義久，簡單地來說，你和我一樣，都是汎神論者吧」（Artaud, 1995: 32）。檢視平義久的作品，不但在樂曲標題或樂譜標示中經常出現「冥思的」這樣的用語，他的音樂也經常被稱為具有「精神性的」、「靈性的」。簡單綜合上述幾點，這兩位師生之間不止僅僅具有傳承的關係而已，平義久似乎也將若利維之音樂遺產推得更遠了。

二、和日本傳統的聯結

（一）休止與「間」（「ま」）

如前所述，結合不同層面的強烈對比是平義久追求的表現要素之一。在他的音樂中，暴烈、強大的音量，恆常接續著休止或微小的音量；緊接在強力聲響之後的是突然的休止；尖銳的喊叫與靜止比鄰而居，彷彿是一體的兩面。「靜止」這個素材在平義久的音樂中佔有重要的地位，他也是將這個素材運用巧妙的作曲家之一。他經常使用數種不同的休止符標記，例如在《神聖之音IV》樂譜前的解說頁中就列出了代表「長」（long）、「中長」（moyennement long）與「短」（court）等三種不同的休止符記號（見譜例15）。

Longueurs de pauses ont été adoptées : ♩ long - ♩ moyennement long - ♩ court.

譜例 15：平義久《神聖之音IV》樂譜的解說頁中對於休止符的指示。

這些休止符號的長度具有相對性（由較長到較短），其時間值並不是絕對的，目的只在於讓演奏者較從容地「呼吸」。平義久提到「在時間中，留白不是虛空的，寂靜包含著生命的氣息，不是毫無意義的，而是賦予音符活力。聲音與休止之間具有交互作用，兩者密不可分」。

分」(Hondré, 1997: 32)。他的音樂中存在著必須仔細傾聽的微小聲音；靜止並不是真正的休止，而是一個有生命力的存在，是延續音樂進行的一個不可或缺的要素；就像東方傳統藝術裡強調的留白，或是日本的「間」(「ま」在此唸作Ma，漢字寫成「間」)的概念一樣。「ま」在日文中有許多用法，既可表示空間，也可表示時間。如果把「ま」這個字眼限定在與日本傳統音樂文化有關的部份，以最簡略的話來解釋的話，可以說「Ma」指的是無法以確切的時間來測量的，一種連續的、形而上的沉默狀態(陳惠湄2010:101-102)。同樣地，平義久音樂中的靜止並不表示停滯，而是一個強大力量的凝聚，有著無限的張力，彷彿蓄勢待發，以便爆發出更大的能量。

(二) 與日本傳統樂器的聯結

日本作曲家福島和夫(Kazuo Fukushima, 生於1930年)在其寫作於1962年的長笛獨奏曲《冥》(Mei)中，就已經用了例如搖聲等來自於傳統樂器尺八的演奏技巧。在這方面，他可說是先驅(陳惠湄, 2008)。如前所述，平義久不但在《神聖之音IV》中也用了諸如尺八或是能管等傳統樂器常用的滑音等奏法，更將其延伸運用；在此曲中所使用的不同音域與音色的長笛家族樂器，既令人聯想到日本的傳統樂器，同時又呼應了二十世紀以來西洋長笛的特殊技巧。平義久在接受訪談時不只一次提到：「《神聖之音》系列，特別是其中的II、III和IV，讓我自己都感到驚訝：其中的長笛聽起來像龍笛，低音長笛聽起來像是尺八，而短笛則令人聯想到能管」(Artaud 1997: 12)。《神聖之音IV》雖然是為西洋長笛家族樂器所作，但是其中許多演奏法，既是現代西洋長笛曲中經常使用的演奏技巧，卻又和日本傳統音樂中的各種竹笛演奏法脫不了關係。

伍、同時代的長笛獨奏曲

與《神聖之音IV》年代相近的長笛獨奏曲，可舉出韓國作曲家尹伊桑(Isang Yun, 1917-1995)寫於1974年的五首長笛練習曲(*Etüden für Flöte solo*)。這兩套年代相近的樂曲有許多可相比較之處，僅在此簡略地舉出幾點。

尹伊桑的長笛練習曲也如平義久的《神聖之音IV》，是為長笛家族樂器獨奏所寫，也包含五個樂章，配置如下：

尹伊桑：五首長笛練習曲(1974)樂器與樂章的配置

樂章順序	I	II	III	IV	V
樂器	長笛	中音長笛	短笛	低音長笛	長笛
表情術語	Moderato	Adagio	Allegro	Andante	Allegretto
速度(四分音符為單位)	= 76	= 52	= 96	= 60	= 86 — = 72

表 4 ; Isang Yun : *Etüden für Flöte(n) solo* (1974)

尹伊桑指出這套作品遵循著對立的原則，即「道家的陰陽對照，靜止／活潑熱烈，平靜／激動，光亮／陰暗」等。在對比愈來愈強烈的更迭中，第一、三、五樂章是動的，而第二、四樂章則是被動的（Yun, 1976）。尹伊桑與平義久這兩套作品中都存在著對比的原則。

在樂器、樂章分配與結構上，尹伊桑的練習曲可看成是以短笛的第三樂章為中心，長笛的兩個樂章為頭尾，所呈現出的拱形結構。而平義久的《神聖之音IV》，如前所示，可視為以中音長笛的第三樂章為中心，由短笛開始，由低音長笛結束的拱形狀。兩套樂曲都呈現出拱形狀。

尹伊桑經常強調其源自東方傳統思想或者傳統雅樂的作曲概念，而他的音樂語法中最為人所知的，應該是主幹音技法⁸（德文：Haupttönen）了；這可說是由強調東方音樂的單音（Single Note）在音樂藝術上的表現力而衍生出的。在其長笛練習曲中，以各種吹奏法表達出不同音色，以及以各種裝飾技法圍繞在一個單音的用法也是重要的作曲概念。尹伊桑主幹音的裝飾手法中最常見的「搖聲」現象就是指單音的延續或延續過程中的自然擺動現象（嚴福榮，2006：17）。而強調單音的重要性，或者同音反覆的手法，也是平義久的音樂創作中隨處可見的（陳惠湄，2009）。在《神聖之音IV》中，例如譜例1停留在同一個長音，或者是給長笛的第二樂章開頭，G#音上的同音反覆等等手法，也可說是和尹伊桑強調單音的表現力有異曲同工之妙（Chen, 1997）。

對於長笛這項樂器的選擇，尹伊桑強調與傳統韓國音樂中常使用的短簫（Tanso）、大琴（Taegum）有強烈聯結。相較於尹伊桑，平義久不喜愛系統化的作曲手法，也不喜愛談論作曲理論，他強調的是個人的靈感與自由感受性，即使作品中展現出強烈的東方色彩，他也不認為是刻意運用傳統的概念，而較像是內在自然的投射（Chen, 2007）。

同時代的長笛獨奏曲，還可舉出和《神聖之音IV》同樣寫於1971年，日本作曲家武滿徹（Toru Takemitsu, 1930-1996）的《音聲》（Voice）。在演奏法方面，《音聲》中的微分音、泛音、大幅度的抖音（vibrato）、多重音奏法、滑音、同音變換不同指法、夾雜氣聲的吹法、敲打笛鍵、混合人聲、作出各種「非樂音」的「噪音」等效果，都可看作是從日本傳統吹奏樂器得來靈感的用法（陳惠湄 2010：101），而這與平義久由《神聖之音IV》開始的許多長笛作品中的用法，可說是有許多相似之處。即使在編制與寫作年代上，尹伊桑的五首長笛練習曲與《神聖之音IV》都非常相近，但平義久的音樂語法應該與武滿徹的《音聲》（Voice），或者其恩師若利維的《五首咒語》有更多的關連。期望日後有機會再對此做深入的探討。

陸、結語

平義久在《神聖之音IV》中以西洋長笛家族樂器，創作出與一般印象中的長笛曲相去甚遠的音樂來。儘管樂曲中使用許多特殊奏法，但仍然與傳統西洋長笛的奏法相輔相成，只是

8 有關尹伊桑的主幹音技法，學者嚴福榮曾作詳細論述，詳見《關渡音樂學刊》4：1-26。

更增添了音色的變化。他不但沿續了文中所提到的前輩作曲家們的一些革命性名曲的脈絡，也把從福島和夫以來、日本作曲家用尺八等傳統樂器演奏法做為靈感基礎的方向更加發揚光大，寫出他自己獨特的風格。他曾在接受亞陶的訪問中提到：「我在1969-1971年之間的作品可說是反映了內在的日本與西洋這兩種文化的衝突，《神聖之音IV》就是個最好的例子：一方面顯示出在貝姆式長笛家族樂器上的新技巧探索，另一方面又浮現出對日本傳統各種竹笛的回憶。」（Artaud 1997：18）但他也接著補充：「目前我已跨越了那時期的內心衝突，我想要更自由、更自然地寫作。一味追求日新月異的嶄新吹奏技法已經不再吸引我，我希望的是寫作能夠單純歌唱的音樂。我確信日後我的長笛作品應該會自我模倣，可能和《神聖之音IV》很像，但那並沒有關係」。（Artaud 1997：18）如此，《神聖之音IV》成為平義久日後寫作大量長笛樂曲的契機，也是「自我增生」的基礎。

平義久於巴黎師範音樂學院教授作曲多年（從1984年到2005年），直到辭世前夕，作育英才無數。包含臺灣留法作曲家在內的平義久的門下生，幾乎都會為長笛這樣樂器創作。觀察曾與平義久學習的作曲家們的長笛作品，不難發現有許多平義久經常使用的樂器特殊奏法以及樂譜記法。因此，希望透過對平義久長笛作品中的一些音樂語法、樂器特殊奏法以及樂譜記法的介紹，使有機會接觸平義久以及出自於其門下的作曲家們之長笛作品的愛樂者、演奏者、作曲者或是研究者，能夠更瞭解與更願意親近這位作曲家的作品。

參考書目

外文書目

- Artaud, Pierre-Yves. 1995. "Yoshihisa Taïra et André Jolivet". *Traversières Magazine*, N° 16/50, p. 31-32.
- Artaud, Pierre-Yves. 1997. "Yoshihisa Taïra : de Tokyo à Paris...naissance d'un créateur". *Traversières Magazine*, numéro spécial III, p. 11-21.
- Chen, Hui-Mei. 1997. *L'osmose de la culture traditionnelle et de l'écriture occidentale dans deux œuvres pour flûte seule d'Isang Yun et Yoshihisa Taïra*. Mémoire de D. E. A., sous la direction de Hugues Dufourt. IRCAM/Paris IV-Sorbonne.
- Chen, Hui-Mei. 2007. *Les sources d'inspiration et les influences dans la musique de Yoshihisa Taïra*. Thèse de doctorat, sous la direction de Marc Battier, Paris IV-Sorbonne.
- Fiard, Olivier. 1998. "Questions à Yoshihisa Taïra : entretien avec Olivier Fiard". *Percussions*, N° 56 IX/2, p. 25-30.
- Halfyard, Janet (ed.). 2008. *Berio's Sequenzas : Essays on Performance, Composition and Analysis*. Aldershot : Ashgate.
- Hondré, Emmanuel. 1997. "Les œuvres avec flûte de Yoshihisa Taïra". *Traversières Magazine* : numéro spécial III, p. 31-49.
- Yun, Isang. 1976. Note de programme du Festival de Royan. 15 Mars au 4 Avril, 1976.
- Weisser, Benedict. 1998. *Notational Practice in Contemporary Music : A Critique of Three Compositional Models (Luciano Berio, John Cage and Brian Ferneyhough)*. Ph. D. Dissertation, CUNY.

中文期刊

- 陳惠湄, 2008, 從音樂學的角度來看日本作曲家福島和夫的長笛獨奏曲Mei, 《2007「吹竹彈絲-管樂篇」教師學術論文研討會論文集國立臺灣藝術大學音樂學系》: 37-53。
- 陳惠湄, 2009, 論日本作曲家平義久的聲樂曲 Retour, 《關渡音樂學刊》11: 159-174。
- 陳惠湄, 2010, 日本作曲家武滿徹兩首長笛獨奏曲 - Voice (1971) 與 Air (1995) - 之比較研究, 《關渡音樂學刊》12: 87-107。
- 嚴福榮, 2006, 從尹伊桑主幹音技法的探索來看亞洲音樂在西方文化下的尋根, 《關渡音樂學刊》4: 1-26。

「學習 服務 再學習」的循環 北藝大的甘美朗服務學習課程¹

李婧慧

國立臺北藝術大學傳統音樂系專任副教授

摘要

國立藝術學院(今國立臺北藝術大學,以下簡稱北藝大)在前音樂系主任與前校長馬水龍(1939-2015)的帶領下,為開闊學生視野、培養尊重不同文化的態度,於1985年特邀美國北伊利諾州立大學(Northern Illinois University)的韓國鑽擔任客座教授,開設世界音樂課程,並引進臺灣第一套甘美朗——巴里島的安克隆甘美朗(Gamelan Angklung),至今已三十年,對於臺灣的世界音樂教學影響重大。1992年北藝大再度聘請韓教授客座教學,次年再引進中爪哇甘美朗(Gamelan Jawa),以充實教學內容。韓教授回美後,筆者在他的指導下,延續甘美朗課程。

本文以北藝大的甘美朗教學為焦點,尤以韓教授的教學所帶給學生的學習樂趣與對本課程的影響。他鼓勵學生學習多樣樂器,用交換學習——「會的教不會的」的方式,此教學策略促使學生相互學習,不但鞏固與強化技巧和知識的掌握,並且培養相互合作的態度。在韓教授的影響下,筆者延續其教學策略與精神,並於102學年起結合甘美朗與服務學習課程,邀請中小學生,特別是來自東南亞的新移民的子女來校,藉著本課程學生的教學服務,體驗簡易甘美朗樂曲,享受玩甘美朗的樂趣,以拓展見聞,並認識母親的音樂文化。如此不但提升本課程學生學習甘美朗音樂與文化的成效與興趣,更增進臺灣現代公民於東南亞音樂文化的認識,培養尊重不同文化的態度,以促進多元族群文化社會的和諧。

關鍵詞：甘美朗、世界音樂、服務學習、韓國鑽、國立臺北藝術大學

1 感謝韓國鑽教授的指導和提供寶貴照片,以及兩位匿名審查委員提供的修訂建議。

本文第三~五節曾以「學習/服務/分享/再學習」的循環——甘美朗服務學習課程心得分享為題,發表於2014/06/25國立臺北藝術大學「藝術 翻轉 教育」研討會。

全文英文稿“A Cycle of ‘Learning—Service—Relearning’: Gamelan as a Service-Learning Class at TNUA”發表於2015/04/09-11美國北伊利諾州立大學音樂學院(School of Music, Northern Illinois University)主辦的世界音樂教學研討會(2015 Teaching World Music Symposium: From the Exotic to the Global: Perspectives and Reflections on the Teaching World Music in the 21st Century),並獲科技部「國內專家學者出席國際會議」的經費補助,特此致謝。

A Cycle of “Learning—Service—Relearning”: Gamelan as a Service-Learning Class at TNUA

LEE Ching-Huei

Associate Professor, Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts.

Abstract

It has been 30 years since Dr. Kuo-huang Han was invited by Prof. MA Shui-long (1939-2015), the former President of National Institute of the Arts (renamed Taipei National University of the Arts in 2000, hereinafter TNUA) and former Chair of the Department of Music, TNUA, to start gamelan and world music classes in order to broaden students' vision and foster proper etiquette for respecting other cultures. Later these classes brought fantastic influences in Taiwan. Dr. Han assisted the university to purchase the first ever set of gamelan in Taiwan, a Balinese gamelan angklung in 1985. Later in 1992 he was re-invited by TNUA and added a Javanese gamelan to the collection in 1993. After Han returned to the United States, I continued to teach gamelan at TNUA under his instruction.

This paper focuses on the gamelan class at TNUA, discusses the origins, retrospective history and progression of gamelan at TNUA and Han's philosophy and pedagogy for teaching gamelan. Students enjoyed learning gamelan in Dr. Han's classes enormously. He encouraged students to not only focus on one instrument but learn more of the various musical instruments in the gamelan ensemble. Thus he asked students to interchange musical instruments and applied an idea of “got it teaches not yet getting it” learning from each other, i.e. “those who have learned it teach those who have not yet learned it.” Through this teaching strategy, students became accustomed to learning from each other which strengthened their knowledge and skills and also taught them to be cooperative with their peers.

This strategy enlightened and inspired me to combine the gamelan course into a type of service-learning class for the 2014 spring semester. Students, particularly the offspring of new immigrants in Taiwan who had come from Southeast Asia, were invited to play gamelan and to learn more about their mother culture. As a result, the gamelan service-learning class on one hand inspired students to be more enthusiastic in the classroom and strengthened their learning efficiency; on the other hand it fulfilled a need in Taiwan's modern and multi-ethnic society to introduce Southeast Asian culture to Taiwanese people and to foster an appreciation and respect toward other cultures.

Keywords: Gamelan, World music, Service-learning, Han Kuo-huang, Taipei National University of the Arts

引進聞名世界的印尼音樂 甘美朗(Gamelan),
是韓國鑽教授返國任教一項貢獻[。] (張希哲1986: 87)

國立藝術學院(今國立臺北藝術大學, 以下簡稱北藝大)在前音樂系主任與前校長馬水龍(1939-2015)的帶領下, 為開闊學生視野、培養尊重不同文化的態度, 於1985年特邀美國北伊利諾州立大學(Northern Illinois University, 以下簡稱北伊大)韓國鑽²擔任客座教授一年, 開設世界音樂課程, 並引進臺灣第一套印尼的甘美朗³ 巴里島的安克隆甘美朗(Gamelan Angklung)(圖一), 至今已三十年。1992年韓教授再度應邀於北藝大客座教學,⁴ 次年再引進中爪哇甘美朗(Gamelan Jawa), 對於臺灣的世界音樂教學影響重大, 是臺灣甘美朗音樂與世界音樂發展的重要推手。如今臺灣已有五套甘美朗樂器, 包括三套巴里島的安克隆甘美朗與兩套中爪哇甘美朗。⁵ 韓教授回美後, 筆者在他的指導下, 延續北藝大的甘美朗課程。⁶

「甘美朗」是印尼的代表性樂團, 於印尼音樂的地位相當於西洋管弦樂團之於西洋音樂。甘美朗的種類很多, 分布於印尼、馬來西亞等, 以印尼的中爪哇和巴里島最為著名, 其樂器編成以打擊樂器為主, 除了鼓的領奏之外, 尤以旋律打擊樂器為特色, 包括成組或單個懸掛於架上的「掛鑼」、置放於座上的「坐鑼」,⁷ 及金屬鍵類樂器等; 另依種類之不同, 個別加上鈸(cengceng)、笛子(suling)、木琴(gambang)、撥奏式箏類(celempung或siter)與擦奏式絃樂器(rebab), 甚至人聲等。



圖一：1985年新到國立藝術學院(蘆洲)的巴里島安克隆甘美朗, 馬水龍(左一)與呂錘寬(左二)兩位教授和學生一起玩甘美朗。(韓國鑽教授提供)

2 北伊大名譽教授; 2003年於北伊大退休, 繼續兼職一年後應聘於肯塔基大學(University of Kentucky)擔任亞洲中心客席專員和音樂學院客席教授(Visiting Fellow, Asia Center & Visiting Professor, School of Music, 2004-2008、2010)。對推廣世界音樂不遺餘力的韓教授不但為肯塔基大學開設世界音樂導論(以亞洲音樂為主)和亞洲擊樂(甘美朗)課程, 並自願組織中國樂團, 提供自己家裡的空間和大部分的樂器讓學生學習中國音樂。

3 「甘美朗」一詞係韓國鑽的譯詞, 正如其甘甜、優美與清朗之樂風(李婧慧2007:14)。

4 1992-94, 並於1993-94擔任國立藝術學院傳統藝術研究所創所所長。

5 關於甘美朗在臺灣的分布與發展, 詳見李婧慧2007。

6 甘美朗課程先後以「東南亞鑼樂合奏」(主要上課內容為巴里島甘美朗音樂)、「甘美朗的理論與實技」為課程名稱。為了便於說明, 本文以「甘美朗課程」概稱之。

又, 30年來北藝大的甘美朗課程, 除了韓教授與筆者擔任教學之外, 也曾邀請任教於巴里島登巴沙市印尼藝術學院(今ISI, Denpasar, 以下簡稱印尼藝術學院)的I Wayan Sudana於78學年來校客席指導巴里島甘美朗、舞蹈及克差(kecak)舞劇, 此外並多次邀請I Wayan Dibia、I Gusti Putu Sudarta、I Made Arnawa、I Wayan Sira、I Wayan Widia等短期客席指導巴里島的安克隆甘美朗, 和Tri Haryanto指導中爪哇甘美朗。其中I Wayan Dibia、I Gusti Putu Sudarta、I Made Arnawa與Tri Haryanto均任教於登巴沙市印尼藝術學院, I Wayan Sira與I Wayan Widia則為該校畢業, 任職於地方政府文化單位的傑出藝術家。

7 「掛鑼」與「坐鑼」均引用自韓國鑽的譯詞。

(參見圖二)由於甘美朗樂團包括多種多樣的樂器,其中多數易於上手,⁸加上群體的練習與合奏方式,寓教於樂⁹且有助於培養合作精神,愈來愈受到世界各地樂界的重視,已成為歐、美、亞洲及紐澳等多國大學的世界音樂課程必備的樂團之一,¹⁰幾乎可以說是「世界上最普及的亞洲樂種(團)」(韓國鑽1992a:114, 1995c:228)。



圖二：韓國鑽為國立藝術學院第一套巴里島安克隆甘美朗樂器而作的解說圖(摘錄自1986巴里島甘美朗音樂演奏會節目單)

本文聚焦於北藝大的甘美朗課程,回顧與討論其成立歷程與教學等,特別是韓國鑽的教學理念與策略及其對本課程的影響。他鼓勵學生學習多樣樂器,運用交換樂器、「會的教不會的」的教學方式(如第二節的說明),此舉不但改變教學模式、深化學習成效,並且培養合作精神。在此影響下,筆者延續此教學策略與精神,並將同儕間的相互教學應用到教學服務活動中,於102學年起結合甘美朗與服務學習課程,邀請中小學生,特別是東南亞女性移民的子女¹¹來校,藉著本課程學生的教學服務,體驗與享受玩甘美朗的樂趣,有助於拓展見聞、認識母親的音樂文化與培養尊重不同文化的態度。

8 除了成列坐鑼(bonang)、雙手敲與止音的鑼類樂器(gender)、鈸群(cengceng)、笛子(suling)、木琴(gambang)、撥奏式箏類(celempung或siter)與擦奏式絃樂器(rebab)等需要較高的技巧要求之外。

9 甘美朗是以群體活動或同儕間高度互動的遊戲方式來學習,因之學生得以藉此習得社會化技巧,並延續文化(王瑞青2007:11),這正是甘美朗教學「寓教於樂」之寫照。

10 張希哲1986:88,關於甘美朗在樂教應用之優點,及在世界各國的分布與展演/研究/創作等活動,詳參韓國鑽1992a, b, 1995c, 1999a, 2007a。

11 本文指與臺灣男性國民結婚之外籍女性之子女,尤以東南亞女性移民之子女為主。以下相同。

一、韓國鑽與北藝大甘美朗課程

北藝大創立國內第一個甘美朗樂團與開設課程之緣起，可溯自1984年，當時的音樂系主任馬水龍赴美講學參觀(圖三)，「在北伊大見聞了音樂系形形色色的音樂組織，覺得對國內學生們的養成教育和知識見聞都有所裨益」(韓國鑽1992a:115)，因而邀請韓國鑽回台客座教學，引進甘美朗樂團及開設世界音樂課程。¹²一方面開闊學生的視野，培養國際觀，更重要的是培養學生尊重不同文化的態度。

於是，1985年9月韓國鑽開啟北藝大的甘美朗與世界音樂教學之一頁，其中的甘美朗課程，經過了一學年「一個個音符、一拍拍節拍的口傳心授，耳聞手應的訓練」(張希哲1986:89)，於次年5月31日與6月2-4日巡迴臺北、臺中、臺南與高雄，舉辦全臺首見的巴里島甘美朗音樂會(圖四、五)，後來並影響許多大學紛紛設立世界音樂課程及購置甘美朗樂器(師大、南藝大與台南神學院)，以及國高中音樂課程內容加入世界音樂單元。韓教授不但為北藝大建立在臺灣的世界音樂教學之指標性地位，對臺灣的世界音樂教育的影響，更是意義非凡。

事實上韓國鑽早在四十年前(1975)已於美國北伊大開設世界音樂課程，兼具研究與展演性質，深受學生歡迎，每學年選課與參加樂團¹³的學生六百多人(韓國鑽1995a:161)，於表演與學術兩方面均十分活躍，其中的「世界音樂導論一、二」更是許多教育系學生作為多元文化領域的必選課程(韓國鑽1999b:206)；每年的世界音樂展演節目“MUSICA EXOTICA”更是該校所在地Dekalb的重要活動。



圖三：1984年馬水龍赴美於北伊大演講，韓國鑽同台引言、介紹與翻譯。(韓國鑽教授提供)



圖四：1986巴里島甘美朗音樂演奏會，韓教授以鼓領導學生演奏甘美朗音樂(摘自《中國與印尼》7：封底)。¹²

12 除了甘美朗之外，韓國鑽並協助北藝大於1988年引進鋼鼓樂隊(Steel Band)和開設課程，1988年9月(77學年度第一學期)聘請北伊大鋼鼓樂教授Allan O'Connor任教，第二學期(1989年2月)起由邦恩莎(Sarah Barnes Tsai)接續任教迄今。

13 包括甘美朗與中國樂團，以及為了世界音樂會而臨時組織的搖竹(bamboo angklung)、泰國、菲律賓卡令加(Kalinga)、印尼蘇門答臘，甚至美國民間音樂等樂團。

14 《中國與印尼》專刊第七集(1986/12)，臺北：中印尼文化經濟協會。

那麼韓國鑽為什麼要推廣甘美朗(及世界音樂)?正如侯惠芳的報導:「因為他認為,音樂可以有許多形式,不是只有我們心目中的西洋音樂或中國音樂。站在擴展國內習樂者視界的觀點,韓國鑽強調世界音樂觀的看法。」(《民生報》1986/05/21)再者,「站在世界音樂的觀點來看,了解世界各地具有特色的民族音樂是『必須』的,而且,也可視為多元文化社會和現代音樂教育的一項補充。」(同上)他分析人們之所以拒絕或迴避不同民族文化的音樂,主要在於「價值判斷」(韓國鑽1999b:205)。箇中原因在於大多數人「都被教導欣賞『好的』和『對的』音樂,即西方古典音樂;並且被告知凡是不合於西方準則的是『不好』的和『不對』的。這種價值判斷不但盛行於美國,而且也流行於多數亞洲城市和世界其他許多地方。」(同上)他認為這樣的影響,使得中日韓等國降低了對傳統音樂的興趣。因此他在世界音樂課上所要教導的正是價值觀,如他所說:「對我而言,教導世界音樂並不一定能更改人們的品味,但卻可轉變其價值觀。不但能將各種不同的音樂和文化(包括西方的民間音樂與文化)傳達給他們,並且能夠修改他們對於和自己相異的經驗的態度。」(同上,205-206)因此,他深信透過世界音樂的學習,得以改變價值觀,進而促進社會的和諧(同上,207)。

在這樣的信念之下,韓國鑽「傳教式」的努力與熱誠(同上),成功地推動了北伊大的世界音樂教學與展演,成為該校的特色,在全美大學之世界音樂教學領域享有盛名。今年北伊大音樂學院更在該校第一場世界音樂演奏會四十周年之際,於四月9-11日擴大舉辦盛大的學術研討會與展演活動“2015 Teaching World Music Symposium: From the Exotic to the Global: Perspectives and Reflections on the Teaching World Music in the 21st Century”(「通往地球村:21世紀世界音樂教學的省思與展望」)。三十年前韓教授將此成功經驗帶回臺灣,在北藝大開設世界音樂與甘美朗課程,後者在1993年引進中爪哇甘美朗之後,兼具巴里島與中爪哇甘美朗的動、靜,活潑熱烈與沉穩內斂之風格,豐富了甘美朗的學習內容。

二、韓國鑽的甘美朗教學理念和策略

韓國鑽深知甘美朗的群體音樂(group music)性質,也就是參與者一起,同時學習與演出,而非一對一指導練習後才整合成團(韓國鑽1999c:218)。他提到「世界音樂教學的一大特點是可以『做遊戲』,即由教師帶動全班作群體的活動。這種可能性應歸功於各民族音樂本身有的傳習過程中就有群體參與的教學法。」(同上)而這種群體參與的教學方式,有益於翻轉被動為主動,提升興趣,達到寓教於樂的功效(同上)。

而在課程內容方面,除了樂器演奏、文化與社會生活介紹,和學習尊重當地禮儀規範之



圖五：1986巴里島甘美朗音樂演奏會節目單封面

外，也包括音樂理論和樂器功能的介紹。在這方面，韓氏幽默風趣的比喻，例如將大鑼的角色比擬英國女王，鼓的功能比擬為首相等，深深吸引了學生的注意力；而講解樂曲段落的循環反復時，也連結到相關的印度教輪迴觀。總之，以輕鬆好玩的方式，帶領大家浸入甘美朗音樂世界。

他兩度¹⁵在北藝大任教期間，由於其獨特的「頑童」¹⁶式活潑親切的教學，帶動了學生學習甘美朗與世界音樂的樂趣與風氣，尤以上述「玩」甘美朗和擅用比喻的教學方式，讓選課的學生享受玩甘美朗的樂趣，甚至樂於接受各種不同民族的音樂，無形中打開原只有西洋音樂(或加上一點點「國樂」)的音樂胸懷。下面兩段的引述與報導，可以看出學生們如何在充滿樂趣的學習氣氛中，得到認識東南亞音樂文化、訓練節奏感與培養群體合作精神等的學習成效：

甘美朗樂團的成員是藝術學院音樂系二至四年級的同學，他們覺得學習甘美朗「很好玩」，尤其對節奏感的訓練最為有效，習樂者可以在複雜的節奏變化中，深切了解到民族音樂節奏的豐富性，這點可說是同學學習甘美朗最大的收穫(侯惠芳1986/05/21)。

他帶著學生邊學邊玩，許多學生承認，當時選韓老師的課，是基於「好奇」心理；但一年下來，除了對東南亞音樂與文化有了另一層的了解。更可喜的，從這種大家一起來，不受任何心理壓力的群體音樂練習，學生學到了更好的節奏感，以及群體合作的重要性(張希哲1986:87)。

此外，他重視文化與社會生活等知識的學習，從中培養尊重不同文化的態度。他說道：「當我在教樂器時，我總是強調其文化觀點。例如我要求學生脫鞋並不許跨越樂器；這是東南亞許多文化共有的習俗。如此，他們不但學會演奏，而且尊重當地的風俗。」(韓國鑽1999b:207)的確，他在北藝大以及其他指導甘美朗的場合，同樣要求脫鞋、不可跨樂器等規矩，以示尊重當地文化。

至於樂器教學方面，甘美朗樂器種類很多，難易不一，但大多數的樂器技巧簡單易學，而且許多樂器的操作技巧大同小異，容易上手(韓國鑽1999a:119)，因而「為了讓學習者能夠體會各種樂器的性能和不同聲部的特點，他們經常輪換樂器。」(韓國鑽1992b:123)如此學生得以充分理解樂曲組織與樂器的關係，體會不同的聲部在整體音樂結構中的角色，並學習各種樂器的技巧。因此其教學過程，當指導了第一輪，全組學生學會了各自負責樂器的演奏，完成樂曲的練習時，接著要求學生交換樂器練習。此時非由教師指導，而是讓原先負責演奏該樂器的學生教新手，亦即採用「會的教不會的」的策略，達到活化學習活動、以學生為主體的效果。

15 74學年度(1985-86)與81、82學年度(1992-94)。

16 學生的稱呼，韓老師欣然接受。

這種讓學生現學現教/相互教學的方式，強化學習印象，不但鞏固學習成效、深化對樂曲組織與樂器編成的理解，更在無形中培養了互助合作的精神，達到了「從中學學習到許多音樂的原則，節奏的訓練和群體音樂的合作精神」（韓國鑽1999a:119）的效果。如此透過交換樂器，「會的教不會的」教學模式，是韓氏甘美朗教學的特色，也成為北藝大甘美朗課程教學的傳統，更啟發我將這種互相幫助的學習模式與精神，進一步結合服務學習，應用此策略於甘美朗服務學習課程中。

三、甘美朗服務學習課程

近三十年來，新移民與移工¹⁷的移入，臺灣的社會人口結構逐漸地改變。新移民中絕大多數為跨國通婚（與臺灣男性國民結婚）的女性新移民，除了原籍中國者之外，以來自東南亞的移民為多，其中又以越南占最多數，印尼居次。依據教育部102學年新移民子女就讀國中小學人數分布概況統計，大約每10位國小一年級新生中，就有一位是新移民子女。而新移民子女就讀國中小學的總數為209,784人，其中父或母原籍為東南亞國家者共計127,665人，佔約61%。¹⁸換句話說，在全球化與異國通婚的影響下，今日臺灣「已呈現出『新移民社會』面相」（陳昀昀2013:153）。雖然政府與社會上許多機構努力協助新移民認識與融入新家鄉的文化與生活，然而，「『多元尊重』並非只是新移民單方面融入在地文化而已；相對地，我們也應該以多元文化為核心概念，積極培養對新移民原生社會文化的認知。」（同上）因此培養多元文化相互尊重的公民素養已是當務之急（同上）。

另一方面，上世紀末以來，臺灣各大學積極推動服務學習課程，以培養學生用專業技能與知識服務人群的精神與能力，其中不乏以新移民為學習與服務對象的課程。北藝大的甘美朗服務學習課程，正因應了社會與教育的需求。事實上，就甘美朗演奏來看，不但如前述，基本技巧容易入門，對於樂曲也易於以口傳方式教學，易學易記，可說具備「老少咸宜，廣受歡迎」（韓國鑽1999a:119）的優點，更何況「『體驗』其實是最真實的文化學習」（陳昀昀2013:167），因此，甘美朗的推廣教學，非常適合臺灣包括有許多東南亞移民的多元族群社會，作為認識、體驗與學習尊重東南亞文化的入門。再者，在韓氏教學策略的啟發下，我思忖——如果學生能夠在課堂上交換樂器時相互教學，就可以進一步用同樣的樂曲，結合服務學習活動，以團隊帶領服務對象玩甘美朗——於是，北藝大的甘美朗課程就在上述的脈絡下，於102學年起，將下學期的課程延伸為服務學習課程。

四、甘美朗服務學習課程的內容與實施

本課程為上下兩學期的組合，學期學分，上學期主要以巴里島音樂文化及安克隆甘美朗為中心，培養學生們的演奏技藝與對甘美朗音樂的理解；下學期延伸為服務學習課程，並以

17 指來自東南亞為主的外籍勞工。

18 越南83,674，印尼25,668，泰國4,109，菲律賓5,060，柬埔寨5,177，馬來西亞1,513，緬甸2,279，新加坡185。（新移民子女就讀國中小學人數分布概況統計(102學年) 頁6，教育部全球資訊網<http://www.edu.tw/pages/detail.aspx?Node=1052&Page=20040&Index=3&WID=31d75a44-4c44-a075-15a9eb7aecdf>，2015/02/23搜尋）

中爪哇甘美朗及其音樂文化為主體，藉著入門的簡易樂曲¹⁹之容易掌握的特性，應用於服務學習活動中。其課程目標為：

1. 透過甘美朗音樂群體學習與服務，培養合群精神。
2. 透過甘美朗服務學習，深化甘美朗演奏技巧及簡易曲目教學技能。
3. 認識甘美朗音樂與藝術，及其於印尼社會生活之意義，以培養尊重不同文化的態度，並從服務學習中，帶領新移民子女及中小學師生認識、欣賞與尊重印尼文化。
4. 提昇學生的多元文化知能與公民素養，並建立對族群和諧的認同與使命感。

課程屬性為術科課程，以實作 從樂器演奏技巧到樂曲合奏為主、輔以理論解說和相關禮儀與文化介紹，以及服務學習活動。其中禮儀的部分，要求學生以行動尊重當地文化，包括進甘美朗教室要脫鞋、不可跨樂器等。服務學習活動方面，從認識服務學習的理念出發，讓學生從相關影片或故事文章的心得，或訪談新移民等作業，從新移民的故事中培養同理心，最後結合甘美朗的學習，進行服務學習活動。

教學團隊包括筆者與一位教學助理²⁰；教學實施則包括專業方面的甘美朗演奏技藝、相關知識及簡易樂器基本教學技能，與服務學習活動的安排和進行，並配合服務學習歷程的四個階段「準備 行動 反思 慶賀」，²¹以「學習(準備) 服務(行動) 再學習(反思/精進)」的循環，反復進行。換句話說，透過樂器與樂曲的學習和交換樂器相互教學的步驟，進而習得簡易樂曲教學知能，然後在教師帶領下，進行教學服務，之後進入檢討與反思過程，在相互討論及教師的協助下再學習、再精進，然後進行下一次的服務學習活動。如此循環反復，正如甘美朗樂曲組織中，常見的循環反覆特性，得以鞏固學生教學服務的知能。最後的慶賀則落實於服務學習活動的最後，大家一起享受合奏的樂趣與成就感，以及課程的最後，選課學生們以心得分享和印尼美食的體驗，作為課程的終曲。

雖然，表面上前十週為準備階段，但因課程是學期學分，雖多數學生已修習上學期的課程，具備演奏能力和知識，另有新的學生加入。因此在課堂上，舊生(老手)協助教師帶新手(圖六)，於是服務學習的精神就從第一堂課開始落實 老手服務新手，當新手已上手，再進入相互學習(服務)的階段。而教師除了帶領全班學習新曲與傳授知識之外，在學生交換樂器、相互學習時，將課程主體交予學生，由



圖六：課堂上老手教新手的服務實習。(張雅涵攝)

19 以常用於入門的樂曲，例如“Singanebah”。

20 102、103學年度的教學助理是傳統音樂系碩士班主修音樂理論的張雅涵，並於102學年下學期獲選為優良TA。

21 關於服務學習的四階段歷程的內容及內涵，詳參胡憶蓓等編2007: 6-8及劉若蘭2013: 21-23。而四階段歷程「準備 行動 反思 慶賀」原出自C. I. Fertman, G. P. White, & L. J. White, 1996, *Service Learning in the Middle School: Building a Culture of Service*. Columbus, OH: National Middle School Association.

學生群體合作來達成學習活動，教師則從旁觀察學生的教與學、發現問題與協助學生解決問題。如此到了第十週，學生已逐步建立以團隊進行簡易樂曲教學服務的知能，服務學習活動就從第十一週開始。我們邀請中小學師生，特別是新移民子女及其就讀學校之師生為服務對象，透過甘美朗音樂有趣且容易上手的特性，大家一起玩甘美朗。例如102學年下學期的活動，包括善牧基金會為新移民子女而辦的課輔活動，於週末來北藝大玩甘美朗(圖七)，此外也為來北藝大參觀的高中生(桃園永豐高中、新北市淡江中學音樂班)安排體驗甘美朗的時間，一起享受玩甘美朗的樂趣。103學年下學期更有新北市丹鳳高中補校與國中部學生分兩梯次參加。其中補校的學生有不少包括原籍印尼與越南的新移民女性，先生和孩子們也一起參加活動，場面溫馨而令人感動(圖八)。

總之，學生們為了陪伴服務對象玩甘美朗，認真學習樂曲各聲部的演奏、練習團隊教學服務，無形中強化了學習動機、熱情與成效，達到深化甘美朗知識與技藝的目的，並且培養了合群精神、同理心與尊重不同文化的態度。值得一提的是，在學生相互學習的過程中，得以將教學主體交予學生，增加了學生之間，以及學生與老師的互動，達到了以學生為主、教師為輔的理想。

五、結論 甘美朗教學於教育與社會的意義

基於北藝大前校長馬水龍的遠見，為了開闊學生視野，並且看到了「甘美朗在教育上的諸多功能」(韓國鑽1999a:121)，兩度邀請韓國鑽擔任客座教授，開啟北藝大的世界音樂教學，並先後引進兩套印尼的甘美朗：巴里島阿克隆甘美朗與中爪哇甘美朗。

韓教授認為：「世界音樂的學習不但能大大擴充視野和聽域，增加豐富的知識，更能促進學生以平等的價值判斷來對待不同的文化。」(韓國鑽1995b:163)藉著擴展對不同民族音樂文化的認識，得以培養尊重不同文化的態度。其中的甘美朗音樂，雖難易有別，但如前述，基於基本技巧與多數樂器容易上手，且在群體相互合作、共同學習的氛圍下，頗能享受玩甘美朗的樂趣和群體共同達成的成就感。因此，「[甘美朗]的教學和推廣應該站在世界音樂教育(研究、欣賞)和音樂基礎訓練(尤其節奏和群體精神)的立場，是現代多元社會和教育的其中



圖七：服務學習活動之一(2014/05/03天主教善牧基金會五股區培力週末營的小朋友，張雅涵攝)



圖八：服務學習活動之二(2015/05/02丹鳳高中補校新移民女性的先生子女們也一起玩甘美朗的溫馨畫面，張雅涵攝)。

一項。」(韓國鑽1992a:114-115, 1992b:122)更何況臺灣多元文化社會中,現代公民亟需之尊重多元文化的素養之養成,與族群之間的相互尊重,甘美朗音樂的確是合乎理想且易於推行之媒介。

另一方面,服務學習課程豐富學生的學習對象、深度與廣度,並且將學習成效從單純的理論知識提升到全人生命的發展(胡憶蓓等編2007:4)。北藝大甘美朗與服務學習課程之結合,正朝著這樣的理想發展,一方面強化學生學習的深度與廣度,另一方面引導學生以專業技能服務社會人群,豐富其生命之意義。事實上,甘美朗結合服務學習課程之後,學生有了教學服務的使命感與目標,學習動機更強,並且在與服務過程中,得到當小老師的成就感。其教學效果實踐了鞏固學習成效、培養互助與合群精神、增進對不同族群文化的認識、進而促進多元族群社會的和諧與相互尊重等之教學目標。這樣的教學成效著實鼓舞了筆者及教學助理,共同在服務學習的課程與活動中成長、擴充教學知能,並且得到回饋社會的自我肯定與教學能量。

而就服務對象來看,透過參加服務學習,在玩甘美朗的愉悅氛圍中體驗與欣賞印尼音樂文化,並學習前述之禮儀規矩,以行動實踐對不同文化的尊重。如此藉著甘美朗音樂的推廣活動,深信有助於臺灣社會公民對東南亞音樂文化的認識、促進不同族群間的相互瞭解,不但因應今日臺灣多元文化社會公民素養的需求,同時有益於促進社會的和諧與相互尊重。於是,甘美朗音樂發揮了培養公民尊重多元文化的素養,與促進社會和諧的功能,意義重大。

參考書目

- 王瑞青, 2007, 當我們玩在一起 淺談甘美朗與兒童音樂教育, 《樂覽》102: 9-13。
- 李婧慧, 2007, 多采多姿的甘美朗世界 兼談甘美朗於臺灣的推展, 《樂覽》102: 14-20。
- 侯惠芳, 1986/05/21, 音樂不是只有國樂西樂 甘美朗演來輕鬆 聽來熱鬧 節奏豐富、我國也有樂團了 藝院師生將巡演, 《民生報》。
- 胡憶蓓等編, 2007, 教育部大專院校服務學習課程與活動參考手冊, 臺北: 教育部青年發展署服務學習網站 (2015/02/09搜尋)。
- 張希哲, 1986, 記印尼甘美朗音樂演奏會, 《中國與印尼》7: 87-89, 臺北: 中印尼文化經濟協會。
- 陳昀昀, 2013, 「文化與影像 新移民生命的故事」課程設計實例探討, 《通識學刊: 理念與實務》2/2: 153-178。
- 劉若蘭, 2013, 高等教育服務學習與公民參與之關係, 《教育研究月刊》227: 18-30。
- 韓國鑽, 1992a, 我的甘美朗樂緣, 《韓國鑽音樂文集(三)》, 臺北: 樂韻, 113-115 (原載1986/05/31《中國時報》副刊)。
- , 1992b, 巴里島的甘美朗, 《韓國鑽音樂文集(三)》, 臺北: 樂韻, 117-123 (原為1986年國立藝術學院巴里島甘美朗音樂演奏會之節目說明書而作)。
- , 1995a, 世界音樂的形成與意義, 《韓國鑽音樂文集(二)》, 臺北: 樂韻, 159-162 (原載1991/12, 《中國民族音樂學會會訊》8)。
- , 1995b, 世界音樂教學的遐想, 《韓國鑽音樂文集(二)》, 臺北: 樂韻, 163-166 (原載1993/05/01藝術學院音樂系刊《聆: 關渡》)。
- , 1995c, 南洋樂聲關渡飄(甘美朗音樂會), 《韓國鑽音樂文集(二)》, 臺北: 樂韻, 227-229 (原載1994/05《表演藝術》19)。
- , 1999a, 甘美朗與世界樂壇 為台北市傳統藝術季甘美朗音樂會而作, 《韓國鑽音樂文集(四)》, 臺北: 樂韻, 117-122。
- , 1999b, 以音樂教導文化容忍, 《韓國鑽音樂文集(四)》, 臺北: 樂韻, 205-207。
- , 1999c, 世界音樂的教學, 《韓國鑽音樂文集(四)》, 臺北: 樂韻, 215-221。
- , 2007a, 面對世界樂潮 耳聆多元樂音 甘美朗專輯序, 《樂覽》102: 5-8。
- , 2007b, 甘美朗的世界性, 《樂覽》102: 21-28。

「首屆新加坡國際青年南音展演」活動報導

盧盈妤

國立臺北藝術大學傳統音樂學系兼任講師

摘要

傳統的南音整絃大會或交流活動多以絃友們切磋技藝為主，而「首屆新加坡國際青年南音展演」以新加坡、中國、臺灣各地青年為主要交流之對象，且有別於以往傳統形式，除了學術研討會、聯合音樂會之外，最特別的為各地團體共同合作創新作品「《新荔鏡緣》南音音樂劇」。藉由不同層面的接觸，從中吸取各地團體成功經驗，學習其長處。

本文將從行前準備為起始，針對此次活動中不同的合作作品及方式，敘述衍生之行前準備過程。接續進入活動主體，依照本次期程陳述其交流狀況與筆者觀察到的各種現象。

關鍵詞：南管、新加坡

A Special Report About the International Nanyin Youth Concert & Symposium

LU Ying-Yu

TNUA School of Music Department of Traditional Music Adjunct Instructors

Abstract

Regarding the traditional Nanyin Music Gathering or exchange experience activity, the main purpose of Nanguan musicians is skill learning. For the International Nanyin Youth Concert & Symposium, unlike the past, in addition to the symposium and united music concert, the youth participants from Singapore, China, and Taiwan cooperated to create an innovate musical called "The New Romance of the Lychee and the Mirror." By using different levels and ways of communicating, those attending the symposium could learn from other Nanguan groups about how to create successful experiences.

This article including notes regarding the preparation of the trip, information about how the different Nanguan groups collaborated and the author's observations concerning this activity.

Keywords: Nanguan, Singapore

前言

「首屆新加坡國際青年南音展演」活動是由新加坡湘靈音樂社主辦，邀請包括中國福建省、臺灣、日本與韓國等八個團體參加（詳見附錄），此次活動的目的是希望藉由各地「南管」青年展演、交流，活絡南管音樂學習年齡層，展現南管音樂生命力，促發青年學習者思考南管音樂未來發展方向，提升南管藝術水準，亦廣邀各地學者針對學習方式、體系等議題深入探討。

本系退休教授林珀姬老師受邀帶領本系二年級南管組學生，以及臺北市詠吟樂坊（成立於民國90年，年輕的團員以本系碩士班畢業生及臺北華聲南樂社年輕團員為主）參與此項活動，展開為期三天（2015年1月23日至25日）的展演、交流：1月23日晚上由新加坡、臺灣、中國、韓國與日本共9個團體的青年藝術家呈獻《新荔鏡緣》南音音樂劇；1月24日下午於新加坡藝術學院舉行《傳統藝術傳承的現狀與前景》研討會，邀請來自北京、臺灣、泉州及新加坡專家學者針對傳承南管之議題對話；1月24日晚上，於新加坡藝術學院呈現《南音雅韻管弦和》國際青年南音交流音樂會；1月25日晚上假新加坡聖淘沙名勝世界舉辦《聚散兩依依》南音藝術饗宴。三天行程緊湊，二團團員均能感受到湘靈音樂社的努力與熱情，看到來自各地不同的演出方式，大家也因此對南管傳承問題，有了更多不一樣的想法。



1月22日臺灣團體與主辦單位於樟宜機場合影

（右一為新加坡湘靈音樂社社長丁宏海先生；右三為新加坡湘靈音樂社南音顧問／指導蔡維鏢先生；右六為湘靈音樂社副社長王碧玉之母親，亦是湘靈的老館員，人稱「添嫂」；中立白衣者為林珀姬教授；林教授右手邊為本系退休教授李秀琴老師）

壹、行前準備

新加坡湘靈音樂社將本次活動主體定調為「青年」，邀請本系退休教授林珀姬老師帶領臺灣兩個青年團體前往，而本系是臺灣唯一培訓南管青年之學術單位，另一團體--詠吟樂坊在林教授的帶領下，已有十多年歷史，林教授對於傳承南管之相關事務十分關心，積極培訓演奏、學術人才，其想法與這次活動主題不謀而合，同時藉由《傳統藝術傳承的現狀與前景》研討會傳達臺灣南管傳承現況，並針對此議題與各國學者交換意見。主辦單位在新加坡多元族群文化背景之下，有了製作融合異文化音樂之想法，於是向新加坡政府提出計劃，舉辦了此次「首屆新加坡國際青年南音展演」活動，在參與人員的考量上，除了強調以「青年」為演出主體，同時兼顧「國際化」，於是邀請韓國與日本的傳統音樂團體一起參加演出；而在內容設計上，除了以南管音樂為主體的整絃活動外，另有一場以梨園戲《荔鏡記》故事為主軸作演出音樂串連之設計，讓所有參與者演出現代版《新荔鏡緣》南音音樂劇；最後一天更以丁馬成先生作詞，卓聖翔先生作曲的南音創新曲目《聚散兩依依》作為南音藝術辭別饗宴中全體參與者合唱的活動終曲。《新荔鏡緣》南音音樂劇與《聚散兩依依》終曲演唱，綜合多種異國文化元素，因此，林教授於行前的半年針對演唱者性別、曲目速度及版本等各面向，與湘靈音樂社進行了多次密集的溝通，其中，《聚散兩依依》南音藝術饗宴還包含了踩街活動，這當中的細節繁縟，可想而知。

林教授為了使參與的學生，在這次難得的活動中能體驗南管傳統館閣文化，商請主辦單位湘靈音樂社協助聯絡當地傳統館閣，利用三天上午至當地三個南管團體拜館，促進臺灣與新加坡南管音樂的交流與互動。此次參與的本系學生皆為大學部二年級南管組同學，各個積極爭取這次的機會，除了要面對創新作品的挑戰，還需準備接連三天上午拜館活動之眾多曲目，因此，這是他們第一次除了學習系上既定考試內容之外，第一次有機會面對同時準備眾多曲目的挑戰。

貳、首屆新加坡國際青年南音展演

「首屆新加坡國際青年南音展演」第一個活動為1月23日由新加坡、臺灣、中國、韓國與日本共9個團體的青年藝術家，共同呈獻《新荔鏡緣》南音音樂劇。此音樂劇以南管戲《荔鏡記》¹（又稱「陳三五娘」）為創作主軸，結合多種藝術元素，融入多國音樂概念，並將部份南管旋律改以西方古典音樂合唱、重唱方式詮釋，由導演統籌本劇諸多元素，打造多元特色

1 《荔鏡記》為中國明朝流傳閩南地區的作品，因劇中男女主角（陳三五娘）為泉州及潮州人，故內文以泉州、潮州話混用。其故事描述福建泉州人陳伯卿（陳三），送兄嫂到廣南上任，途經廣東潮州，於元宵燈會邂逅富家千金黃五娘，不久陳三便隨兄嫂繼續上路。陳三離開後，黃父欲將五娘許配富豪林大，五娘不滿其安排，終日憂愁。陳三日後再到潮州時，喬裝為磨鏡匠進入黃府，五娘在繡樓投以手帕包荔枝為定情物示愛。陳三為了與黃五娘相處，故意將寶鏡摔破，藉口賣身為奴三年。而後林大欲強娶五娘，陳三和五娘得丫鬟益春相助，私奔回泉州。

的南管音樂饗宴。

《新荔鏡緣》由多國青年共同合作，在抵達新加坡前，各團體皆以自行練習方式為主，直到1月22日抵達後，才進行密集的總彩排。為了呈現出一個主軸下各國不同的特色，各國團體在過程中針對演出需求、樂器音律差異，不斷地溝通、調整，1月22日更是彩排至深夜。另外，參與《新荔鏡緣》的南管團體中，大多來自中國，而新加坡湘靈音樂社因聘請中國南音名家教學，在樂器調音與詮釋樂曲方式，皆與中國團體風格相似，相對來說，臺灣詠吟樂坊與本系學生因為秉持傳統教學方式，顯得格外與眾不同，不過，為了使《新荔鏡緣》呈現之風格一致，我們改以西方調音器作為基準，調整樂器²，同時，配合《新荔鏡緣》現代化的風格，加快了樂曲演唱速度。



1月23日《新荔鏡緣》南音音樂劇（右下六位為本系學生及校友）



1月23日《新荔鏡緣》南音音樂劇（此為湘靈音樂社演出劇照）

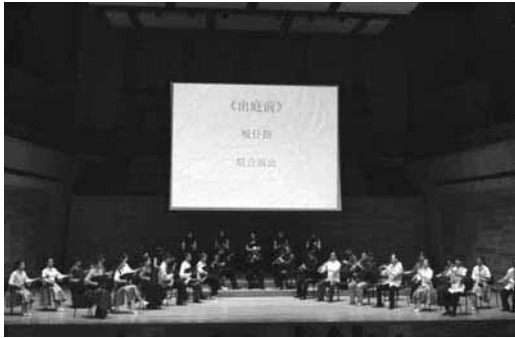
南管音樂於2009年已被列入聯合國教科文組織人類非物質文化遺產，但在現代化的社會中，受到流行文化及傳播媒介等因素衝擊，新加坡湘靈音樂社體悟到「傳習南音」是目前最重要的課題之一，因此，藉由《傳統藝術傳承的現狀與前景》研討會邀請新加坡、臺灣、中國學者，針對培養青年藝術家、欣賞人口等議題交換意見，並拋出各地在南管傳承上所遭遇到之困難，相互討論。



1月23日歡迎午宴贈禮合影

2 傳統上，臺灣南管各地因簫材之不同，南北各地的音高並非完全一致，有南高北低的現象，但在上四管樂器的調音方式，均以簫音為基準，不過此次演出，泉州南樂團王大浩先生卻要求臺灣團體使用調音器調整琵琶音高，而洞簫必須屈就琵琶音高，這是我們非常驚訝的一件事，同學們都無法理解。不過，林教授認為我們作客要尊重主方要求，既然湘靈音樂社把音高的問題交給了王大浩先生，明知有些刁難，但只能儘量配合。事後，林教授也向湘靈音樂社反映了此事，但，因湘靈音樂社也是聘請大陸的名師教學，樂器使用調音器調音已是理所當然之事，反而是臺灣要求學生靠耳朵聽簫音，來調整樂器音高，他們覺得稀奇！

各界南管音樂學者在1月24日下午進行了《傳統藝術傳承現況與未來》深入熱烈的討論後，緊接著於晚間登場的是「《南音雅韻管弦和》--國際青年南音交流音樂會」。開場曲目以南管音樂耳熟能詳的 出庭前 揭開序幕，以每一團體每一樂器一人為主，全體以十音大會奏方式呈現，雖每一團體版本不全然相同，但演出效果卻比想像中和諧。



1月24日全體大會奏 出庭前



1月24日《傳統藝術傳承的現狀與前景》研討會

接續的節目則由各團體分別準備一首曲目演出，由此可觀察出每一團體的演唱特色，其中最被臺灣團體討論的是，來自中國石獅市青年南音藝術團，演出 拜告將軍，依內容分為兩人（分別代表孟姜女與將軍角色）演唱，投入情緒於故事劇情當中，強弱分明，以相當戲劇化的方式創新詮釋，有別於一般南管演唱風格，令大家印象深刻。此代表了中國把南音定調為「曲藝」，強調舞台演出效果的最佳證明。因此，觀眾在視覺與聽覺雙方面均能感受中國南音演出與臺灣生活化的清唱傳統，相當不同。在臺灣詠吟樂坊及本系學生演出兩首曲目後，新加坡國立大學中文系主任丁荷生先生³的妻子丁麗雲還到後台與大家交換心得，她談及臺灣南管強調抑揚頓挫的唱法已經少見，希望臺灣團體繼續維持這樣的傳統，給予我們相當大的鼓勵。



1月24日本系同學莫佳育演唱 看滿江



1月24日詠吟樂坊盧盈好演唱 為伊割吊

3 丁荷生夫妻曾在台灣從事研究工作多年，並曾與南聲社蔡小月學習南管演唱。

林教授帶領臺灣詠吟樂坊與本系學生於1月23日 25日接連三天上午拜會了新加坡湘靈音樂社、新加坡傳統音樂社、新加坡城隍藝術學院三個南管團體，其中，湘靈音樂社以舞龍舞獅陣仗迎接我們，展現了十足的誠意。湘靈目前雖朝創新方向發展，但不忘傳統，仍保留了許多南管文物，亦將練習的場所整理得非常完善，不禁讓來自臺灣的我們羨慕不已。而新加坡傳統音樂社屬古老的南管館閣，目前到館閣裡活動的館員約為20位，但年紀稍長，已出現傳承斷層。新加坡城隍藝術學院為民間機構，擁有當地城隍廟支持，融合異國音樂為其傳承發展方向，且不侷限於南管音樂，亦開班教授其他藝術領域。



1月23日拜訪新加坡湘靈音樂社，湘靈以舞龍舞獅迎接臺灣團體



1月23日拜訪新加坡傳統音樂社，吳玲玲老師示範演唱廈門派 遙望情君（置中執拍者為吳玲玲老師）



1月25日拜訪新加坡城隍藝術學院本系同學郭子瑄演唱 暗想暗猜

4 吳玲玲老師畢業於中國福建省泉州藝術學校，先後接受泉州派與廈門派之南音教學。



1月25日拜訪新加坡城隍藝術學院合影



1月25日《聚散兩依依》南音藝術饗宴—終曲演唱（右一為詠吟樂坊代表劉依靜、右二為本系學生代表葉清怡）



1月25日《聚散兩依依》南音藝術饗宴—湘靈音樂社融合異國音樂之演出

離開新加坡前的最後一個活動為「《聚散兩依依》南音藝術饗宴」，地點為新加坡聖淘沙名勝世界內之宴會廳，以踩街作為開場，臺灣詠吟樂坊與本系學生更以傳統「十音」方式呈現，讓與會來賓看到臺灣南管的堅強實力，每一團隊接續進入後，晚宴即在精彩的節目下揭開序幕，包含印度、日本、韓國音樂等。其中，湘靈音樂社演出的南管名曲「八駿馬」結合了現代科技投影於螢幕上，使現場觀眾不只是聆賞樂曲，更能間接感受到視覺方面駿馬奔馳的效果，可以說是兼具聽覺與視覺享受的難得演出。晚宴尾聲即是「聚散兩依依」大合

唱，此首是依南管曲調填詞而完成的現代創作，並由湘靈音樂社編寫以國樂器為主的伴奏旋律，形成另類的現代南管樂曲。

參、結語

此行除了參與《新荔鏡緣》南音音樂劇、《傳統藝術傳承的現狀與前景》研討會、《南音雅韻管弦和》國際青年南音交流音樂會、《聚散兩依依》南音藝術饗宴之外，還拜會了新加坡三個南管團體，可說是非常充實，大家充分利用此次機會與新加坡、中國團體切磋交流。在過程中，我們體會到文化背景的差異，造就了彼此不同風格的詮釋方式，臺灣相較於其他地方的南管音樂，較為堅持傳統演出方式，希望在快速變化的社會中，保有南管原始精神。而主辦單位新加坡湘靈音樂社期望融合其他藝術元素，包裝南管音樂，使其在推廣方面更能深入一般民眾的生活。中國自文化大革命之後，戲曲音樂樣板化，南管音樂走向曲藝化，除了以西方古典音樂的觀念要求音準之外，包括演出者的扮相亦十分講究，演唱者的音色更是經過挑選才得以站上檯面。三地如此不同的風格，形成了南管音樂特殊的文化。

觀賞新加坡湘靈音樂社的演出後，不難發現，他們將南管音樂當作一種現代表演藝術，注重舞臺效果，這不僅表現在演出服裝、舞臺設計等，更顯露在音樂本質當中，融入西方古典音樂整齊一致的特質，較能吸引一般民眾之目光。這樣的表演風格與傳統南管韻味不相同，激發了青年學習者思考南管音樂未來發展的方向，如何在保有南管傳統的情況下，吸引更多民眾願意學習並觀賞演出，培養專業人才與欣賞人口是現今傳承南管很重要的課題，新加坡與中國的發展方向值得我們做為參考，是否要繼續朝此方向邁進，亦或是兼顧傳統與創新的新出路，相信此行必定刺激本系大學部學生思考，並努力精進自己！

附錄

「首屆新加坡國際青年南音展演」參與團體

新加坡湘靈音樂社
 中國福建省泉州藝術學校南音系
 中國福建省泉州培元中學南音藝術團
 中國福建省晉江南音藝術團
 中國福建省石獅市青年南音藝術團
 國立臺北藝術大學音樂學院傳統音樂學系
 臺灣詠吟樂坊
 韓國馬山歌樂傳承中心
 日本小野雅樂會

《傳統藝術傳承的現狀與前景》研討會與會學者

主持：丁荷生教授 新加坡國立大學中文系教授
 朱添壽：新加坡華族文化中心總裁
 郭勇德：新加坡華樂團駐團指揮
 林珀姬：國立臺北藝術大學音樂學院傳統音樂學系退休教授
 田青：中國藝術研究院非物質文化遺產研究保護國家中心主任
 蔡維鏢：新加坡湘靈音樂社南音顧問 / 指導
 陳日升：中國福建省泉州市南音藝術家協會會長

臺灣團體參與名單

國立臺北藝術大學音樂學院傳統音樂學系：
 郭子瑄、王冠翔、莫佳育、陳怡岑、尤胡俊宏、陳依琳、廖若綾、蕭藝萱、
 葉清怡

臺灣詠吟樂坊：

何欽龍、林珀姬、李秀琴、徐智城、盧盈妤、黃俊利、賴虹綾、劉依靜、林子文、
 陳芳銘、黃琬凌

第23期徵稿函

各位音樂界先進：

大家好！關渡音樂學刊第23期預定於2016年1月出刊，報名截止日期為2015年09月15日，全文及英文摘要截止日期為10月15日。誠摯地邀請您的投稿，您的專業研究成就，能讓我們的學報內容更加豐富，也歡迎您鼓勵研究生們勇於嘗試投稿。

為了感念馬水龍教授為台灣音樂界的貢獻，本期《關渡音樂學刊》特規畫為「馬水龍教授紀念專刊」。專刊投稿稿件編審將以與馬老師相關之學術論文、樂譜及其他以馬老師為題的書寫（如：表演詮釋及隨筆散文）優先，其他主題之稿件亦歡迎投稿。

我們的聯絡方式如下：

1. 稿件請寄《關渡音樂學刊》聯絡信箱：schoolofmusic@music.tnua.edu.tw
2. 助理 林宜靜 Email：snow53sun@hotmail.com。電話：0973718209。

隨函附上徵稿函、徵稿細則、簡歷表與報名表。如有問題，歡迎隨時與我們聯絡。再度感謝各位老師的支持。

敬祝

教安

關渡音樂學刊學刊第23期主編

陳俊斌 敬上

臺北藝術大學音樂學研究所副教授

陳俊斌 Email：chunchen@music.tnua.edu.tw

電話：0910549299

「關渡音樂學刊」徵稿細則

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

一、緣起

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

二、徵稿內容

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

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

三、投稿規定

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

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

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

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

A
a
- (四) 圖版、插圖及表格：
1.圖表名的位置：圖名、圖註在圖下方；表名在表上方，表註在表下方。
2.圖表寫法：圖1，圖1-1；表1，表1-1。
- (五) 圖表製作必須清晰，圖表中所有字體以打字體完稿，並附有明顯的編號、標題及出典說明，否則不予受理。

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

五、投稿辦法

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

六、審稿與刊登

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

七、出刊及投稿期限

本學刊為半年刊，每年1月與7月出刊。

1月出刊：「投稿資料表」截止日期為9月底，全文截止日期為10月底。

7月出刊：「投稿資料表」截止日期為2月底，全文截止日期為3月底。

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

國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》投稿資料表

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

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

著作財產權授權同意書

本人

同意

(請填寫篇名)

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

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

本同意書為非專屬授權，本人對本著作擁有著作權。

此致

國立臺北藝術大學

立同意書人：

身份證字號：

戶籍地址：

通訊地址：

電話：

傳真：

E-mail：

中華民國

年

月

日

關渡音樂學刊 第22期

Kuandu Music Journal, No.22

發行者 吳榮順

編輯者 音樂學院學術研究與出版編輯委員會

出版者 國立臺北藝術大學音樂學院

11201 臺北市北投區學園路1號

電話：02-2896-1000 轉3002

傳真：02-2893-8856

主編 顏綠芬

英文諮詢 邦恩莎

執行編輯 王玉玲

編輯助理 王婉娟、黃舜祺

封面題字 張清治

排版 傑崴創意設計有限公司

印刷 美毅實業有限公司

國內售價 400元

Dean Wu Rung-Shun

Editor Editorial Committee of Guandu Music Journal

Publisher School of Music, Taipei National University of the Arts
No.1, Xueh-Yuan Rd., Beitou, Taipei City, 11201, Taiwan

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

Fax : +886-2-2893-8856

Editor in Chief YEN Lu-Fen

English Consultant Sarah Barnes

Excutive Editor WANG Yu-Ling

Editor Assiatant WANG Wan-Chuan, HUANG Shun-Chi

Title Calligrapher CHANG Ching-Chih

Typeset Gateway Visual Creative Co., Ltd

Printer Woei Lih Enterprise Co.,Ltd

Price NT\$ 400

版權所有 翻印必究

2015年7月

Copyright ©2015 by School of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC.

ISSN 1814-1889