


关渡音乐学刊

Guandu Music Journal

程玄題 

13

2010.12

閩渡音樂學刊

Guandu Music Journal

琺玄題 

關渡音樂學刊編輯委員會

主 編 林珀姬委員

編輯委員（依姓名筆劃排列）

李婧慧

李秀琴

吳玲宜

范揚坤

高雅俐

許瑞坤

溫秋菊

鄭榮興

簡秀珍

嚴福榮

Guandu Music Journal

Editor in Chief LIN Po-Chi

Editorial Committee

LEE Ching-Huei

LEE Schu-Chi

WU Lin-Yi

FAN Yang-Kun

GAO Ya-Li

HSU Ruei-Kun

WEN Chyou-Chu

ZHENG Rong-Xing

JIAN Hsiu-Jen

YIM Fuk-Wing

主編序

時間過得真快，99學年度第一個學期又已接近尾聲，是《關渡音樂學刊》第十三期與大家見面的時刻了！

自個人接下主編之職，一直就戰戰兢兢，希望本期能有好的成績表現，當然，初期的投稿報名十分踴躍，共收到了十幾篇，但臨到了收稿時，卻有多篇無法交稿；而在送審的過程中，也有許多波折，有幾篇文章評審的意見相當分歧，這也看出了每位評審所審視的角度不同，審查意見就有不同的結果，最後有三篇需大幅修改後再審，本期來不及刊登，希望修改通過後的文章能在下期刊登；所以本期共收錄有七篇論文與兩篇報導文學，內容也相當豐富：

陳萬肅教授以深厚的國學功力從校刊學的角度考校、辯證，提出〈揭開樂記神秘的面紗〉一文，探討中國傳統音樂文獻相互傳抄的背景。陳俊斌〈談台灣原住民卡帶文化的混雜性〉討論原住民流行音樂混雜性的面向與意義，並聚焦於原住民卡帶文化中不同的混雜形式之探討，也分析這些混雜形式所蘊含的文化意義。國外的學者Timkehet Teffera在〈Mendicancy and Oral Poetry in Ethiopia: The Case of the Hamina〉文中關於依索匹亞東北部傳統音樂與民族音樂學的研究，特別是當地社會底層民眾所實踐的唱遊詩人的現象，有開創性的研究成果與貢獻。透過田野資料的蒐集、整理與論述，作者提出了學術性深層的看法，並透過部分採譜的譜例，來增加讀者對此音樂的瞭解。楊建章與呂心純的〈音聲空間研究的全球趨勢與本土回應初探〉一文，針對近年來與空間相關的音樂學研究之不同取向，討論相關空間議題在其他學科的淵源與當代發展，並嘗試勾勒目前台灣學界有關聲響與空間的研究、與國外相關研究方向的對照，並將其放入全球相關論述的脈絡中，試圖為台灣未來的音聲與空間研究提出幾個可能的方向。余亦湄〈流逝的時間美學？〉一從錄音量化分析探討蕭邦幻想波蘭舞曲的演奏速度；金玉琦〈朱弁故事曲譜研究初探〉，比較了明萬曆刊本《滿天春》、《鈺妍麗錦》、《百花賽錦》及清道光寫本《袖珍道光指譜》、清咸豐刻本《文煥堂指譜》，並以今所流傳譜曲《閩南音樂指譜全集》所錄朱弁故事作為對照，探討朱弁故事在此六種曲譜中的演變。謝昀倫〈Jonathan Kramer “The Time of Music” 一書之理論與實踐初探〉，從時間與音樂時間、音樂時間的感知和線性與非線性三部分，對 Kramer 之觀點與理論，進行初步而相當淺顯的闡述與探索。

除此之外，另有傳統音樂系黃瑤慧老師對本系任教的傳統音樂藝師獲得「人間國寶」的一篇報導，與本系琵琶組同學黃珮迪參與2010第四屆聯合國教科文組織亞洲青年論壇暨第一屆亞洲藝術與文化工作坊交流紀實報導〈伽椰琴×南管琵琶×古箏 = ?〉；這是本系學生參與國際交流活動的第一篇相關報導，由此也看到了傳統音樂系學生活潑展現了無限可能的活力。

在此，要感謝音樂學院劉慧謹院長的大力支持，以及每位作者的賜稿、審查委員辛苦的

審查、編輯小組等鼎力協助，本刊終於得以順利出刊，下一期主編仍由我林珀姬擔任，期待音樂學界先進朋友繼續支持與鼓勵，祝大家平安喜樂，研究、創作，事事如意!

《關渡音樂學刊》第十三期主編

林珀姬 謹識
2010. 12.

《關渡音樂學刊》第十三期 目 錄

主編序.....	3
論文	
揭開《樂記》神秘的面紗——天下文章一大抄.....	陳萬勳 7
談台灣原住民卡帶文化的混雜性.....	陳俊斌 27
依索匹亞的托鉢與口傳詩歌：以 <i>Hamina</i> 人為例.....	Timkehet Teffera 51
音聲空間研究的全球趨勢與本土回應初探*	楊建章、呂心純 77
Jonathan Kramer 《The Time of Music》一書之理論與實踐初探	謝昀倫 97
流逝的時間美學？—從錄音量化分析探討蕭邦幻想波蘭舞曲的演奏速度.....	余亦湄 127
朱弁故事曲譜研究初探.....	金玉琦 149
【伽椰琴×南管琵琶×古箏 = ?】	黃珮迪 167
人間國寶在傳音 張鴻明老師、吳素霞老師	黃瑤慧 181

CONTENTS

Preface..... LIN Po-Chi 3

ARTICLES

Unveiling *Yue-ji* (樂記)..... CHEN Wan-Nai 7

Hybridity in Taiwanese Aboriginal Cassette Culture..... CHEN Chun-Bin 27

Mendicancy and Oral Poetry in Ethiopia: The Case of the *Hamina*..... Timkehet Teffera 51

The Study of Sound and Space: Global Trends and Local Responses
..... LU Hsin-chun (Tasaw) , YANG Chien-Chang 77

A Study on the Theory and Practice of Jonathan Kramer's 《The Time of Music》
..... HSIEH Yun-Lun 97

In Search of the Aesthetics of Time: Quantitative Tempo Analysis of 21 Recordings of Chopin's
Polonaise-Fantaisie, op. 61 YU Yi-Mei 127

An initial probe into the tales in Zhu Bian' s music scores and the tunes CHIN Yu-Chi 149

Gayageum x Pipa x Guzheng=?..... HUANG Pei-Ti 167

Zhang Hong-Ming and Wu Su-Xia as art-teachers at the Department of Traditional Music of
Nanguan HUANG Yao-Hui 181

揭開《樂記》神秘的面紗——天下文章一大抄

陳萬龔

國立故宮博物院十四職等榮休研究員

國立臺北藝術大學音樂學系音樂研究所兼任教授 (1991-1999)

摘要

漢代經秦火之後，典籍散佚極多，故每有古籍發現，則學者彼此相互傳抄。《樂記》載於《禮記注疏》第十九之中，一向被視為中國古代音樂美學寶典。近六十年來學者對其研究，致力勤劬，發表高論，闡述卓識。其實，我以為《樂記》是一部大抄而特抄之書，本文將先秦以來許多書籍中，與其相同的文字，併排在一起，故稱本文為〈天下文章一大抄〉。漢代書籍相互抄襲，是時代使然，但沒有那一部書像《樂記》依托如此之甚，從而可以看出《樂記》真實的面貌。

關鍵詞：樂記；樂記依托研究；揭開《樂記》神秘面紗

Unveiling *Yue-Ji* (樂記)

CHEN Wan-Nai

Professor, Department of Music, Taipei National University of the Arts (1991-1999)

Abstract

Many ancient and Qin dynasty documents were destroyed and were lost to the Han dynasty. Accordingly, whenever ancient documents were discovered, scholars have copied them and circulated the copies among themselves. *The Book of Music* was collected in *the Commentaries on the Book of Rites*, vol. 19. It has been considered as a valuable book of Chinese ancient aesthetics. During the past six decades many scholars have done research on the Book and proposed many different interpretations.

As a matter of fact, I consider that the contents of *the Book of Music* were copied from many other works. In this paper I juxtapose overlapping paragraphs extracted from documents since the pre-Qin era. It is understandable that owing to the background of the times, many books were copied and circulated among scholars in the Han dynasty. However, there are no books or manuscripts which have plagiarized other sources as much as *the Book of Music*. This fact reveals the true face of *the Book of Music*.

Keywords: *Yue-Ji*, *the Book of Music*, *Unveiling the Book of Music*

前言

《樂記》一書，無可否認的，它是被視為中國最早的音樂理論專書，所揭示美學原理，也是世界美學史、文藝史，所具有的歷史創發性，以及上下2000餘年，在文化思想領域所處的重要地位，與其深遠的影響，獲得哲學、政治、美術、文藝、教育史學者重視，對它賦予極高的評價。所以在古代經學家如：朱熹、陳暘、李文察、李文利、黃佐、李光地、汪烜、金履祥，以及《律呂正義·樂制考》，都曾對《樂記》作學術辨章，經義釋文與文字訓詁。上世紀50年代學者，對《樂記》用力勤劬，從事科學性探討，更不遺餘力。¹

自1941年郭沫若〈公孫尼子與其音樂理論〉宏文倡導之後，²觸啟許多學者接踵研究，使《樂記》深度、廣度大為增加，對於哲學思辯，特別是整本《樂記》思想體系的哲學基礎，乃至於將《樂記》與古代希臘哲學家亞里斯多德《詩學》聯繫起來。1983年《樂記論辯》一書發行，³網羅40年來關於《樂記》各家著述29篇，極盡前輩先生及當代作家之精力，對於《樂記》的作者考證：有子夏、荀子、公孫尼子、公孫尼、劉德、王禹、劉向、劉歆等；成書年代：有西元前三世紀至西漢時期等；及音樂起源論，與唯物論、唯心論、宇宙觀，順理成章，頭頭是道。此書發行後，迄今已20餘年，在《中國音樂學季刊》等刊物上，還讀到許多高論，⁴足見此問題，不斷在追求世界藝術與發展共同規律，也是中國古代典籍中，討論最多，致力最深的一本著作，宛如源頭活水，滔滔不絕。

壹、樂記新論

關於《樂記》著作考究，有吉聯抗譯注、陰法魯校訂《樂記譯注》，⁵其〈代序〉有云：

「現存樂記是經過秦火和楚漢戰亂的散佚，以後由劉向、劉歆父子纂輯而成，後來又經散佚過的殘本，因此原書作者和成書時間都難於肯定，可以作這樣假定，即成書時間不會遲於紀元前三世紀的戰國末期。至於所有『天人感應』說有關的理論，則是纂輯時摻雜進去的。」

- 1 任因，1984，〈願古代音樂美學遺產究竟更進一步——樂記論辯出版有感〉，《人民音樂月刊》第4期，P.51，北京：人民音樂出版社。
- 2 郭沫若，1951，〈公孫尼子與其音樂理論〉，現載於《樂記論辯》第1篇，原載《青銅時代》，P.1-18，北京：新文藝出版社，原文發表於1941年。
- 3 人民音樂出版社編輯部編，1983，《樂記論辯》，P.405，北京：人民音樂出版社。全書收樂記論文29篇，皆取自於專書或期刊。
- 4 蔡德予，1998，〈樂記美學思想五題〉，《中國音樂學季刊》第2期，P.24-30，北京。
- 5 吉聯抗譯注、陰法魯校訂，1958，《樂記譯注》，P.51。北京：音樂出版社。

吉氏後在1978年《春秋戰國秦漢音樂史料譯注》〈秦漢篇例言〉，（台灣遠流出版社繁體字本）又云：

「在這裡還要專門說一說樂記成書時間問題，因為這個問題關係到樂記作為音樂史料究竟該歸到什麼時期的問題，……我在二十年前譯注的樂記代序中曾經說：『成書時間不會遲於紀元前三世紀的戰國末期。』……現在應該說明的是：樂記的成書時間應該放到漢武帝時或在略後，……元、成之間。」（頁111）

同時也提到劉德與王禹二十四篇樂記的關係。在治目錄學的學者來講，辨偽書，「卷數著錄不同」是條件之一。《王禹記二十四篇》與《樂記二十三篇》，是劉向親手校訂的，他不應該將《王禹記》與《樂記》相混淆。

我在1959年，便聽聞到吉氏發表此作，即託旅美、法友人設法替我找一冊（當年算是「禁書」），後來很幸運如願以償，先後共收到三冊，兩個版本（一冊贈劉德義教授，中國音樂史研究學者，而今劉教授已故多年）。迨讀完《樂記譯注》後，啟迪我對於《樂記》更進一步的關懷；它是跨越2000年時光隧道，於今給予讀者雅俗共賞的新面貌，並不再是皇華裔貴、不可高攀的經學。

貳、漢書藝文志六藝略樂類著錄

漢班固《漢書》〈藝文志·六藝略〉「樂類」書目著錄：

樂記二十三篇

王禹記二十四篇

雅歌詩四篇

雅琴趙氏七篇 名定，渤海人。宣帝時丞相魏相所奏。

雅琴師氏八篇 名中，東海人。傳言師曠後。

雅琴龍氏九十九篇 名德，梁人。師古曰：劉向《別錄》云，亦魏相所奏也，與趙定俱召待詔，後拜為侍郎。

凡樂六家百六十五篇（出淮南，劉向等琴頌七篇）。

漢志著錄的樂書僅六目，無作者姓氏者，惟《樂記二十三篇》與《雅歌詩四篇》2種，漢志著錄的體裁，凡與前書相同者，即省略著錄書名，逕書作者，故《王禹記》二十四篇，即

王禹的樂記。此例，在「周易類」書目中最多。

根據清王先謙《漢書藝文志補注》，⁶這部書不但是學治目錄學必讀之書，也是音樂史學者深入研究之書。如：

樂記二十三篇 王應麟曰：樂記疏云，樂記者記樂之義。此於《別錄》屬樂記蓋十一篇，合為一篇，謂有樂本、有樂論、有樂施、有樂言、有樂禮、有樂情、有樂化、有樂象、有賓牟賈、有師乙、有魏文侯，今雖合此，略有分焉。劉向所校二十三篇，著於《別錄》，今樂記所斷取十一篇，餘十二篇，其目猶在：奏樂第十二、樂器第十三、樂作第十四、意始第十五、樂穆第十六、說律第十七、季札第十八、樂道第十九、樂義第二十、昭本第二十一、昭頌第二十二、竇公第二十三、……。

漢志著錄〈樂記二十三篇〉，在王應麟考證中就詳細列目。「今雖離合此略有分焉」，表示這篇目與劉向的《別錄》是有先後之分的。《別錄》是書名，現代圖書館稱為「解題書目」，是每本書都有一篇「提要」，如《四庫全書總目》是也。

西漢成帝劉鷺河平三年（西元前26年），以天下書亡，遣謁者陳農訪求天下遺書，劉向奉命點校，條其篇目，撮其指意，錄而奏之。惜未卒業，由其子劉歆編整，著為《別錄》、《七略》，凡收書13269篇，是漢朝國家圖書館圖書總目。

「七略別錄二十卷、七略七卷」，嘗見於唐人著錄，可見唐人多讀到此書。《七略》為班固輯錄於《漢書·藝文志》中，傳承下來；《別錄》大概在五代干戈之際失傳，所以宋朝人對《別錄》全本如何？只能從許多類書蒐集到一些佚文。現代要讀《別錄》與《七略》，有清嚴可均《全漢文》卷三十八輯有劉向《別錄》佚文一卷，同書卷四十一輯有劉歆《七略》佚文一卷，各百數十則。⁷還有清洪頤煊輯有劉向《別錄》（書目提要）完整十篇，及佚文113條。⁸是為《別錄》原文資料。劉向親手檢校《樂記》二十三篇本，與《王禹記》二十四篇本，豈有弄不清楚，何曾將二書含糊籠統混為一談？貽誤後代！

王先謙補注《樂記》的樂目，是根據孔穎達《禮記注疏》而來。嘗被稱為「孔氏疏」。《樂記》疏中有云：

「案別錄，禮記四十九篇，樂記在第十九，則樂記十一篇入禮記也，在劉向前矣。劉向為別錄時，更載入樂記十一篇，又載入十二篇佚目，總為二十三篇

6 （清）王先謙，1900，《漢書藝文志補注》，頁碼龐雜，湖南：長沙王氏虛受堂刊本。

7 （清）嚴可均，1887，《全漢文》，頁碼龐雜，湖北：黃岡王氏刻本。

8 （清）洪頤煊，1811，《經典集林》，頁碼龐雜，臨海問經堂原刻本。

也。其二十三篇之目，今猶存焉。」

《禮記》收入《十三經注疏》中，傳本甚多，世人多知之。⁹又如清朱世彬《禮記訓纂》¹⁰四十九卷本，最便於研讀，《樂記》在該書第十九卷中，漢以來《樂記》篇目詮次即如此。散佚《樂記》十二篇，已非一朝一夕，宋人尚且不知其故實；清馬國翰《玉函山房輯佚書》中，亦僅揭示數條而已。¹¹

《樂書》在《周禮正義》中，算是最早著述，其篇次與司馬遷《史記·樂書》篇次不同；而吉氏《樂記譯注》又與上二書不同，其實質未變，亦無足輕重之事。惟此書文字多見於其他諸書，有「抄來抄去」之嫌，孰是母體，孰是子體？值得注意。

參、樂記彼此依托考

古人云：「賢者識其大者，不賢者識其小者。」我自慚不學無術，自屬「不賢者」之流，曾妄作〈樂記作者考〉一文，牽涉問題，不止一端，迄未發表。現本稿卻是簡簡單單將發現與《樂記》文字相同之其他書文字，排比在一起，有沒有學術價值，並不介意。所謂《樂記》作者與成書年代問題，也許就在這些排比對照的文字中觀其大略。這類工作有點像是清沈炳震《新舊唐書合鈔》。至於《樂記》美學思潮，哲理思辨，世既多有其說而不論之可矣。

茲據吉聯抗《樂記譯注》編次，分別列舉於後：

樂記〈樂本篇〉第一

<p>一、 凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲。聲相應。故生變；變成方，謂之音。比音而樂之，及于戚羽旄，謂之樂。</p>	<p>劉向《說苑》卷十九〈修文篇〉 凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而後動，故形於聲。聲相應。故生變；變成方，謂之音。比音而樂之，及于戚羽旄，謂之樂。</p>
<p>樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物也。是故其哀心感者，其聲噍以殺；其樂心感者，其聲嘽以緩；其喜心感者，其聲發以散；其怒心感者，其聲粗以厲；其敬心感者，其聲直以廉；其愛心感者，其聲和以柔。六者，非性也，感於物而後動。</p>	<p>樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物。是故其哀心感者，其聲噍以殺；其樂心感者，其聲嘽以緩；其喜心感者，其聲發以散；其怒心感者，其聲粗以厲；其敬心感者，其聲直以廉；其愛心感者，其聲和以調。人之善惡，非性也，感於物而後動。</p>

9 (清)阮元, 1965, 《十三經注疏》, P.2783, 台北: 文化圖書公司, 影印舊刊本。

10 (清)朱世彬, 1975, 《禮記訓纂》, P.448, 北京: 學部圖書局翻印朱氏原刻本。

11 (清)馬國翰, 1874, 《玉函山房輯佚書》, 濟南: 皇華館書局補刻本。

<p>是故先王慎所以感之者。故禮以導其志，樂以和其聲，政以一其行，刑以防其姦。禮樂刑政，其極一也，所以同民心而出治道也。</p>	<p>是故先王慎所以感之。故禮以定其意，樂以和其性，政以一其行，刑以防其姦。禮樂刑政，其極一也，所以同民心而立治道也。</p>
<p>二、 凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲。聲成文，謂之音。是故，治世之音安以樂，其政和。亂世之音怨以怒，其政乖。亡國之音哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣。</p>	<p>同上書 凡音生人心者也。情動於中，而形於聲。聲成文，謂之音。是故，治世之音安以樂，其政和。亂世之音怨以怒，其政乖。亡國之音哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣。</p> <p>呂不韋《呂氏春秋》卷五〈適音篇〉 故治世之音安以樂，其政平也。亂世之音怨以怒，其政乖也。亡國之音悲以哀，其政險也。凡音樂通乎政而移風乎俗者也。</p> <p>衛宏《毛詩序》 治世之音安以樂，其政和。亂世之音怨以怒，其政乖。亡國之音哀以思，其民困。</p>
<p>三、 清廟之瑟，朱弦而疏越，壹倡而三歎，有遺音者矣。大饗之禮，尚玄酒而俎腥魚，大羹不和，有遺味者矣。是故先王之制禮樂也，非以極口腹耳目之欲也，將以教民平好惡，而反人道之正也。</p>	<p>呂不韋《呂氏春秋》卷四〈古樂篇〉 清廟之瑟，朱弦而疏越，一唱而三歎，有進乎音者矣。大饗之禮，上玄尊而俎生魚，大羹不和，有進乎味者也。故先王之制禮樂也，非特以歡耳目極口腹之欲也，將以教民平好惡，行理義也。</p>

《樂記》〈樂本〉篇文字，與劉向、呂不韋、衛宏等三書文字均有相同之處，以下類此情形甚多。茲將本篇各作者生平與著作旨趣分別敘述於後：

漢劉向初名更生（西元前77-前6年），字子政，河間獻王劉德之子。通達經術，善為文章，宣帝劉詢置之左右。因誤信神仙方術，進淮南王《枕中鴻寶苑秘》，謂黃金可成，試之不驗，得罪。向一生直言無諱，屢上書奏事，曾遭放廢，繫獄，皆以忠直有操行得免。向為人樸易無威儀，廉靖樂道。嘗為成帝劉鷲點校秘書，成《別錄》二十卷。又著《新序》、《說苑》五十篇，所錄皆先秦遺聞佚事，足為法戒，其例略如《韓詩外傳》，因失於參校，兩書間有矛盾之處。其書因摭拾眾說，漢代典籍散佚，有幸賴此書存之者。¹²

劉向《說苑》有〈修文〉一篇，其中有關於音樂方面文字2656字，《樂記》全文5326字；〈修文〉與《樂記》雷同文字最多！

吉氏《樂記譯注》：「《樂記》由劉向、劉歆父子纂輯而成。」惟《樂記》文字樸質，〈修文〉經過修辭，疑劉向依託於《樂記》者居多。或二人同抄自某一本書；如果出於劉向

12 (漢)班固, 1986, 《漢書》卷三十六楚元王列傳, 劉向附傳, P.4273, 台北: 鼎文書局, 新校廿五史本。

一人之手，便是「自己抄自己」的書，以充實篇幅。¹³

秦呂不韋（西元前290-前235年）陽翟人。商人出身，來往賤販貴賣，家累千金。秦王子楚質於趙時，以「奇貨可居」，不惜重金賄賂當事人。子楚得歸，後嗣位為莊襄王，以不韋為丞相，封文信侯。子楚薨，秦政（始皇）即位，尊為相國、仲父。後因後宮淫佚之事發，貶蜀，途中自飲酖而死。¹⁴

呂不韋效慕信陵君等禮賢下士，延賓客；於是門下食客3000人；是時荀卿之徒，著書布於天下，乃使門客著所聞，集論〈八覽〉、〈六論〉、〈十二紀〉二十餘萬言，以為備天下萬物古今之事，書名曰《呂氏春秋》二十六卷，亦稱《呂覽》。《樂記》與《呂覽》文字相同，顯然《樂記》抄自《呂覽》？《四庫全書總目提要》云：

「不韋固小人，而其書較諸子之言為醇正，大抵以儒為主，而參以道家、墨家、法家，故多引六藝之文」¹⁵

《呂氏春秋》卷五〈仲夏紀〉中有大樂、侈樂、適音、古樂，及〈季夏紀〉中有音初、音律、制樂、明理等共八篇，頗類似音樂論著。所以，馬國翰《玉函山房輯佚書》云：「說樂者八篇，疑即樂記之佚文。」不無可疑？

三、東漢衛宏（東漢初年在世），字敬仲，東海人。少好學古，從謝曼卿受《毛詩》，從杜林受《古文尚書》，作《訓旨》，仕為議郎。《後漢書》有云：「因作毛詩序，善得風雅之旨。」¹⁶舊說〈毛詩序〉亦稱〈詩大序〉，為孔子弟子子夏所作，讀此傳可以釋疑矣。〈毛詩序〉在《樂記》中凡二見，何其書不避重複，足見非出於一人之手。

《樂記》：「凡音之起，由人心生也。……」全篇文字，分別見於劉向《說苑》、呂不韋《呂氏春秋》、衛宏〈毛詩序〉三書，內容極其相同，其著述時間先後至少長達300年，未知如何解釋彼此關係？以下凡劉向等人生平及著述，不再紀述。

樂記〈樂論篇〉第二

13 本稿凡與《樂記》對照之文字，均根據舊刻本 茲不一一詳注。

14 （漢）司馬遷，1986，《史記》卷八十五，呂不韋列傳，P.3222，台北：鼎文書局，新校廿五史本。

15 吉聯抗，1978，《呂氏春秋中音樂史料》，P.57，上海：文藝出版社。本（稿）注並參考《四庫全書總目》，藝文印書館本。

16 （劉宋）范曄，1986，《後漢書》卷七十九下儒林列傳衛宏傳，P.3683，台北：鼎文書局，新校廿五史本。

一、 若夫禮樂之施於金石，越於聲音，用於宗廟社稷，事乎山川鬼神，則此所與民同也。	班固《白虎通義》卷上 樂記曰：樂之施於金石絲竹，越於聲音，用於宗廟社稷。
---	---

漢班固（西元32-92年）字孟堅，扶風安陵人。父班彪，史學家，續修「史記」。固九歲能屬文，及長博貫典籍，為人性情寬和，不以才能驕人。因父續修史書未竟業，固乃潛思精研欲續成書。後為人誣告私修「國史」，繫獄。弟班超上書詳其情，非僅無罪，獲授蘭台令史，並持續修纂，積二十餘年成《漢書》初稿，起自高祖劉邦，迄於王莽篡漢，猶未竟全功。永元四年（西元92年）從竇憲征匈奴，竇憲敗績，固亦死獄中。其未完成之《漢書》，〈八表〉、〈天文志〉由其妹班昭（曹大家）續成之。¹⁷

章帝劉恆時，會諸儒考究五經同異，於北宮白虎觀，班固輯其議論，奏為《白虎通德論》亦稱《白虎通義》、《白虎通》。其書徵引六經傳記而外，兼涉讖緯之言，及漢儒師承舊聞，至今猶為考據家推重。固之著述有：『樂記云』，足見《樂記》成書於班固之前。《白虎通義》言樂有云：「『樂記』曰：春生夏長，秋收冬藏，土所以不明時者，地土之別名也，此與五行最尊，故不自居部職也。」此語未見於現存《樂記》中，疑為〈樂道〉篇第十九之佚文？並非本篇「春作夏長仁也，秋收冬藏義也。仁近於樂，義近於禮。」意義不同。

樂記〈樂禮篇〉第三

二、 天尊地卑，君臣定矣。卑高已陳，貴賤位矣。動靜有常，小大殊矣。方以類聚，物以群分，則性命不同矣。在天成象，在地成形，如此，則禮者天地之別也。	《周易正義》〈繫辭〉上第七 天尊地卑，乾坤定矣。卑高已陳，貴賤位矣。動靜有常，剛柔斷矣。方以類聚，物以群分，吉凶生矣。在天成象，在地成形，變化見矣。
地氣上齊，天氣下降，陰陽相摩，天地相蕩，鼓之以雷霆，奮之以風雨，動之以四時，暖之以日月，而百化興焉。如此，則樂者天地之和也。	是故剛柔相摩，八卦相盪，鼓之以雷霆，潤之以風雨，日月運行，一寒一暑，乾道成男，坤道成女，乾知大始，坤作成物，乾以易知，坤以簡能。

相傳《易經》〈繫辭〉係孔子所作。孔子名丘（西元前551-前479）字仲尼，魯昌鄉陬邑人。據說《易經》〈十翼〉、〈彖辭〉、〈象辭〉上下、〈繫辭〉上下、〈文言〉、〈說卦〉、〈卦序〉是孔子所作。曾有人指出〈彖辭〉、〈繫辭〉、〈文言〉是荀子門人在秦代所作？

郭沫若〈公孫尼子與其音樂理論〉云：

17 （劉宋）范曄，1986，《後漢書》卷四十班彪列傳，班固附傳，P.3683，台北：鼎文書局，新校廿五史本。本（稿）注並參考（清）陳立，《白虎通義疏證》，惜分軒刻本。

「樂禮篇很可疑，因為裡面有一節（指「天高地卑」一節註），差不多和易繫辭完全相同。我現在把它們並在下邊（如同本稿對照排比一節註），這無論怎樣？有一邊總免不了抄襲。至少也應該懷疑。」

其實郭氏所見，只是「管中窺豹」，所見一斑而已，其他如本稿敘述應作何論點？

樂記〈樂施篇〉第四

一、 樂也者，聖人之所樂也，而可以善民心，其感人深，其移風易俗，故先王著其教焉。	劉向《說苑》卷十九〈修文篇〉 樂者，聖人之所樂也，而可以善民心，其感人深，其移風易俗，故先王著其教焉。
	荀況《荀子》卷十四〈樂論〉 樂者，聖人之所樂也，而可以善民心，其感人深，其移風易俗，故先王導之以禮樂而民和睦。
	班固《漢書》卷二十二〈禮樂志〉 樂者，聖人之所樂也，而可以善民心，其感人深，其移風易俗，故先王著其教焉。

荀況（西元前315-前236年）亦稱荀卿，趙人。年五十始遊學於齊，後仕為祭酒，仕楚為蘭陵令；因避漢宣帝劉弗陵諱，稱為「孫卿」，李斯為其門人，後斯貴為秦相。況嫉濁世之政，亡國亂君相屬，不遂大道，而鄙儒小拘，如莊子等滑稽亂俗，於是推儒墨道德之行事興壞，序列數萬言而卒。¹⁸戰國之際，明儒術者孟子之外，況主於明孔子之教，崇禮而勸學，惟激於性惡之說。論者謂荀況之學出於孔子之門，在諸子中最醇正，但雜法家思想，著《荀子》二十卷，其〈樂論〉居十四，為駁斥墨子〈非樂〉而作，其中文字與《樂記》有極多相同者。有謂《樂記》出於西漢中期儒家綜合樂學論著，主要為荀子學派。清沈欽韓《西漢書疏證》云：「荀子〈強國〉篇亦在《樂記》中。」

樂記〈樂言篇〉第五

一、 夫民有血氣心知之性，而無哀樂喜怒之常，應感起物而動，然後心術形焉。	劉向《說苑》卷十九〈修文篇〉 夫民有血氣心知之性，而無哀樂喜怒之常，應感起物而動，然後心術形焉。
是故志微噍殺之音作，而民思憂，惝諧慢易。繁文簡節之音作，而民康樂。粗厲猛起，奮末廣賁之音作，而民剛毅。廉直勁正莊誠之音作，而民肅敬。寬裕肉好順成和動之音作，而民慈愛。流辟邪散狄成滌濫之音作，而民淫亂。	故感激憔悴之音作，而民思憂。慢易簡節之音作，而民康樂。粗厲猛奮廣賁之音作，而民剛毅。廉直勁正莊誠之音作，而民肅敬。寬裕肉好順成和動之音作，而民慈愛。流辟邪散狄成滌濫之音作，而民淫亂。
是故，先王本之情性，稽之度數，制之禮義。合生氣之和，道五常之行，使之陽而不散，陰而不密，剛氣不怒，柔氣不懼，四暢交於中，而發作於外，皆安其位而不相奪也。	是故，先王本之情性，稽之度數，制之禮義。合生氣之和，道五常之行，使之陽而不散，陰而不密，剛氣不怒，柔氣不懼，四暢交於中，而發作於外，皆安其位而不相奪也。
然後立之學等，廣其節奏，省其文采，以繩德厚。律小大之稱，比終始之序，以象事行。使親疏貴賤長幼男女之理，皆形見於樂，故曰：樂觀其深矣。	然後立之學等，廣其節奏，省其文采，以繩德厚。律小大之稱，比終始之序，以象事行。使親疏貴賤長幼男女之理，皆形見於樂，故曰：樂觀其深矣。
土敝則草木不長，水煩則魚鼈不大，氣衰則生物不遂，世亂則禮慝而樂淫。是故其聲哀而不莊，樂而不安，慢易以犯節，流湎以忘本。廣則容姦，狹則思欲。感滌蕩之氣而滅平如之德。是以君子賤之也。	土敝則草木不長，水煩則魚鼈不大，氣衰則生物不遂，世亂則禮慝而樂淫。是故其聲哀而不莊，樂而不安，慢易以犯節，流漫以忘本。廣則容姦，狹則思欲。感滌蕩之氣而滅平和之德。是以君子賤之也。
	班固《漢書》卷二十二〈禮樂志〉 夫民有血氣心知之性，而無哀樂喜怒之常，應感起物而動，然後心術形焉。
	是以纖微憔悴之音作，而民思憂，闐諧慢易之音作，而民康樂。粗厲猛奮之音作，而民剛毅。廉直誠正之音作，而民肅敬。寬裕順成之音作，而民慈愛。流辟邪散之音作，而民淫亂。
	先王恥其亂也，故制雅頌之聲，本之性情，稽之度數，制之禮義。合生氣之和，導五常之行，使之陽而不散，陰而不集，剛氣不怒，柔氣不懼，四暢交於中，而發作於外，皆安其位而不相奪也。

18 (漢)司馬遷，1986，《史記》卷七十四，孟子荀卿列傳，P.3322，台北：鼎文書局，新校廿五史本。本(稿)注並參考陳飛龍《孔孟荀禮學之研究》，文史哲出版社。

	<p>呂不韋《呂氏春秋》卷六〈音初〉 故曰：樂之為觀其深矣。土敝則草木不長，水煩則魚鼈不大，氣衰則生物不遂，世濁則禮煩而樂淫。鄭衛之聲桑間之音，此亂國之所好，衰德之所說，流辟詭越悖濫之音出，則滔蕩之氣，邪慢之心感矣，感則百姦眾辟從此產矣。</p>
--	---

以上劉向、班固、呂不韋等人著錄於前，茲不重複，以下全稿同例。

樂記〈樂象篇〉第六

<p>一、 凡姦聲感人，而逆氣應之，逆氣成象，而淫樂興焉。正聲感人，而順氣應之，順氣成象，而和樂興焉。倡和有應，回邪曲直，各歸其分。而萬物之理，各以類相動也。</p> <p>二、 是故，君子反情以和其志，比類以成其行。姦聲亂色，不留聰明，淫樂慝禮，不接心術，惰慢邪辟之氣不設於身體。使耳目鼻口心知百體，皆由順正以行其義。然後發以聲音，而文以琴瑟，動以干戚，飾以羽旄，從以簫管。奮至德之光，動四氣之和，以著萬物之理。</p> <p>三、 是故情深而文明，氣盛而化神。和順積中而英華發外，唯樂不可以為偽。</p> <p>四、 樂者，心之動也。聲者，樂之象也。文采節奏，聲之飾也。君子動其本。樂其象，然後治其飾，是故先鼓以警戒，三步以見方，再始以著往，復亂以飭歸。奮疾而不拔，極幽而不隱。獨樂其志，不厭其道，備舉其道，不私其欲。是故情見而義立，樂終而德尊。君子以好善，小人以聽過。故曰：生民之道，樂為大焉。</p>	<p>劉向《說苑》卷十九〈修文篇〉 凡姦聲感人，而逆氣應之，逆氣成象，而淫樂興焉。正聲感人，而順氣應之，順氣成象，而和樂興焉。倡和有應，回邪曲直，各歸其分。而萬物之理，各以類相動也。</p> <p>是故，君子反情以和其志，比類以成其行。姦聲亂色，不習於德，淫樂慝禮，不接心術，惰慢邪辟之氣不設於身體。使耳目鼻口心知百體，皆由順正以行其義。然後發以聲音，而文以琴瑟，動以干戚，飾以羽旄，從以簫管。奮至德之光，動四氣之和，以著萬物之理。</p> <p>是故情深而文明，氣盛而化神。和順積中而英華發外，唯樂不可以為偽。</p> <p>樂者，心之動也。聲者，樂之象也。文采節奏，聲之飾也。君子動其本。樂其象，然後治其飾，是故先鼓以警戒，三步以見方，再始以著往，復亂以飭歸。奮疾而不拔，極幽而不隱。獨樂其志，不厭其道，備舉其道，不私其欲。是故情見而義立，樂終而德尊。君子以好善，小人以聽過。故曰：生民之道，樂為大焉。</p> <p>荀況《荀子》卷十四〈樂論〉 凡姦聲感人，而逆氣應之，逆氣成象，而亂生焉。正聲感人，而順氣應之，順氣成象，而治生焉。唱和有應，善惡相象，故君子慎其所去就也。</p>
--	--

	<p>故其清明象天，其廣大象地，其俯仰周旋有似於四時，故樂行而志清，禮脩行成，耳目聰明，血氣和平，移風易俗，天下皆寧，美善相樂，故曰，樂者樂也。君子樂其得其道，小人樂得其欲。以道治欲，則樂而不亂；以欲忘道，則惑而不樂，故樂者所以道樂也，金石絲竹所以道德也，樂行而民鄉方矣。</p> <p>《呂氏春秋》卷五〈適音〉篇 是故君子反道以修德，正德以出樂。和樂以成順。樂和而民鄉方矣。</p>
--	--

樂記〈樂情篇〉第七

<p>一、 樂也者，情之不可變者也。禮也者，理之不可易者也。樂統同，禮辨異，禮樂之說，管乎人情矣。窮本知變，樂之情也；著誠去偽，禮之經也。</p>	<p>荀況《荀子》卷十四〈樂論〉 樂也者，和之不可變者也。禮也者，理之不可易者也。樂合同，禮別異，禮樂之說，管乎人心矣。窮本極變，樂之情也；著誠去偽，禮之經也。</p>
---	--

樂記〈樂化篇〉第八

<p>一、 君子曰：禮樂不可斯須去身。致樂以治心，則易直子諒之心油然而生矣。易直子諒之心生則樂，樂則安，安則久，久則天，天則神。天則不言而信，神則不怒而威，致樂以治心者也。致禮以治躬則莊敬，莊敬則嚴威。</p>	<p>《禮記正義》卷四十八〈祭義〉第二十四 君子曰：禮樂不可斯須去身。致樂以治心，則易直子諒之心油然而生矣。易直子諒之心生則樂，樂則安，安則久，久則天，天則神。天則不言而信，神則不怒而威，致樂以治心者也。致禮以治躬則莊敬，莊敬則嚴威。</p>
<p>心中斯須不和不樂，而鄙詐之心入之矣，外貌斯須不莊不敬，而易慢之心入之矣。</p>	<p>心中斯須不和不樂，而鄙詐之心入之矣，外貌斯須不莊不敬，而易慢之心入之矣。</p>
<p>故樂也者，動於內者也；禮也者，動於外者也。樂極和，禮極順。內和而外順，則民瞻其顏色而弗與爭也，望其容貌而民不生慢易焉。故德輝動於內，而民莫不承聽，理發諸外，而民莫不承順。故曰：致禮樂之道，舉而錯之，天下無難矣。</p>	<p>樂也者，動於內者也；禮也者，動於外者也。樂極和，禮極順。內和而外順，則民瞻其顏色而不與爭也，望其容貌而眾不生慢易焉。故德輝動於內，而民莫不承聽，理發乎外，而民莫不承順。故曰：致禮樂之道，而天下塞焉，舉而錯之，無難矣。</p>

<p>二、 樂也者，動於內者也；禮也者，動於外者也。故禮主其減，樂主其盈。禮減而進，以進為文；樂盈而反，以反為文。禮減而不進則銷，樂盈而不反則放。故禮有報而樂有反。禮得其報則樂，樂得其反則安；禮之報，樂之反，其義一也。</p>	<p>樂也者，動於內者也；禮也者，動於外者也。故禮主其減，樂主其盈。禮減而進，以進為文；樂盈而反，以反為文。禮減而不進則銷，樂盈而不反則放。故禮有報而樂有反。禮得其報則樂，樂得其反則安；禮之報，樂之反，其義一也。</p>
<p>三、 夫樂者樂也，人情之所不能免也。樂必發於聲音，形於動靜，人之道也。聲音動靜，性術之變，盡於此矣。故人不耐無樂，樂不耐無形，形而不為道，不耐無亂。先王恥其亂，故制雅頌之聲以道之，使其聲足樂而不流，使其文足論而不息，使其曲直繁瘠廉肉節奏足以感動人之善心而已矣。不使放心邪氣得接焉，是先王立樂之方也。</p>	<p>荀況《荀子》卷十四〈樂論〉 夫樂者樂也，人情之所不能免也。故人不能無樂，樂必發於聲音，形於動靜，而人之道。聲音動靜，性術之變，盡是矣。故人不能不樂，樂則不能無形，形而不為道，則不能無亂。先王惡其亂也，故制雅頌之聲以道之，使其聲足樂而不流，使其文足以辨而不思，使其曲直繁省廉肉節奏，足以感動人之善心。失邪汙之氣得接焉。是先王立樂之方也。</p>
<p>是故樂在宗廟之中，君臣上下同聽之則莫不和敬；在族長鄉里之中，長幼同聽之則莫不和順；在閭門之內，父子兄弟同聽之則莫不和親。故樂者，審一以定和，比物以飾節；節奏合以成文。所以合和父子君臣，附親萬民也，是先王立樂之方也。</p>	<p>故樂在宗廟之中，君臣上下同聽之則莫不和敬；在閭門之內，父子兄弟同聽之則莫不和親。鄉里族長之中，則長少同聽之則莫不和順；故樂者，審一以定和者也，比物以飾節者也；節奏合以成文足以率一道，以治萬變，是先王立樂之術也。</p>
<p>故聽其雅頌之聲，志意得廣焉；執其干戚，習其俯仰詘伸，容貌得莊焉；行其綴兆，要其節奏，行列得正焉，進退得齊焉。故樂者，天地之命，中和之紀，人情之所不能免也。</p>	<p>而墨子非之，奈何故聽其雅頌之聲，而志意得廣焉；執其干戚，習其俯仰詘伸，而容貌得莊焉；行其綴兆，要其節奏，行列得正焉，進退得齊焉。故樂者，天下之大齊，中和之紀也，人情之所不能免也。</p>
<p>班固《白虎通義》卷上〈禮樂〉 樂在宗廟之中，君臣上下同聽之，則莫不和敬；族長鄉里之中，長幼同聽之，則莫不和順；在閭門之內，父子兄弟同聽之，則莫不和親。故樂者，所以崇和順，比物飾節；節奏合以成文。所以合和父子、君臣、附親萬民也，是先王立樂之意也。</p>	<p>故聽其雅頌之聲，志意得廣焉；執其干戚，習其俯仰屈信，容貌得齊焉；行其綴兆，要其節奏，行列得正焉，進退得齊焉。故樂者，天地之命，中和之紀，人情之所不能免焉也。</p>

<p>四、 夫樂者，先王之所以飾喜也，軍旅鈇鉞者，先王所以飾怒也。故先王之喜怒，皆得其儔焉。喜則天下和之，怒則暴亂者畏之。先王之道，禮樂可謂盛矣。</p>	<p>樂者，先王之所以飾喜也，軍旅鈇鉞者，先王之所以飾怒也。先王喜怒，皆得其齊焉。喜則天下和之，怒則暴亂者畏之。先王之道，禮樂正其盛者也。</p>
---	---

漢戴聖（生卒年不詳？約宣帝時代）字次君，梁人。官九江太守，與從父戴德同受禮於后蒼，人稱戴聖為「小戴」，戴德為「大戴」。《禮記》四十九篇世稱「小戴禮」，戴聖所定。「或云：皆孔門七十二子後所定者也。」又「傳禮記者十三家，惟高堂生及五傳弟子戴德、戴聖名在也。」（《禮記》引《六藝論》）按：《樂記》〈樂化〉與《祭義》同在《禮記》第十九、廿四之中，先後編次不同，內容完全相同，究竟誰抄了誰？

漢馬融（西元79-166年）傳小戴之學，益〈月令〉、〈明堂位〉、〈樂記〉三篇，合而成書。近人有謂《禮記》為後漢曹褒編。小戴刪大戴之說，漢儒多辨其非，蓋大小戴之著，於《漢書·藝文志》為百三十一篇，各以己意選取，故互相異同也。

二戴先於成帝劉鷲詔劉向校書之前。《六藝論》為鄭康成著。清錢大昕《漢書考異》：據鄭康成之著云：大戴禮今已不全，存十三卷四十篇，亦非屬戴德舊文，多後人雜取諸書彌缺補遺之著也。

本稿取清朱世彬《禮記訓纂》卷二十四：「君子曰，禮樂不可斯須去身，……」以省注疏之繁曠。《樂記》本篇〈樂化〉第八：「夫樂者，先王之所以飾喜也，軍旅鈇鉞者，先王所以飾怒也」等句。據王應麟《漢書考證》云：「劉瓛云鎬衣公孫尼子所作也，馬總《意林》引之。……《意林》引公孫尼子論云：樂者，審一以定和，比物以飾節。意林又引公孫尼子論云：樂者先王所以飾喜也。語在今樂記中。」

唐，馬總，貞元年間為從事，後仕檢校尚書左僕射，長慶三年卒（西元823）。其人理道甚優，軍政多暇，公餘手不釋卷，所著《子鈔》等百餘卷；《意林》五卷札記之書行於世。¹⁹馬總讀過《公孫尼子》此書，《意林》卷二其中引公孫尼子書12條，亦見於馬國翰《玉函山房輯佚書》中。馬總《意林》所言：「樂者先王所以飾喜也。」唐徐堅《初學記》引公孫尼子云：「樂者先王所以飾喜也，（審一以定和），語在今樂記中。」此語在本篇中，是否因此句而獲得《樂記》作者為公孫尼子？足見本篇有其重要性。

19 （宋）歐陽修，1986，《新唐書》卷五十七馬總列傳，P.6473，台北：鼎文書局，新校廿五史本。

樂記〈魏文侯篇〉第九

<p>然後，聖人作為鞀鼓控楬壎箎，此六者德音之音也。然後鐘磬竽瑟以和之，干戚旄狄以舞之。此所以祭先王之廟也，所以獻酬醕酢也，所以官序貴賤各得其宜也，所以示後世有尊卑長幼之序也。</p> <p>鐘聲鏗，鏗以立號，號以立橫，橫以立武。君子聽鐘聲，則思武臣。石聲磬，磬以立辨，辨以致死。君子聽磬聲，則思死封疆之臣。絲聲哀，哀以立廉，廉以立志。君子聽琴瑟之聲，則思志義之臣。竹聲濫，濫以立會，會以聚眾。君子聽竽笙簫管之聲，則思畜聚之臣。鼓鼙之聲謹，謹以立動，動以進眾。君子聽鼓鼙之聲，則思將帥之臣。君子之聽音，非聽其鏗鎗而已也，彼亦有所合之也。</p>	<p>劉向《說苑》卷十九〈修文篇〉</p> <p>聖人作為鞀鼓控楬壎箎，此六者德音之音。然後鐘磬竽瑟以和之，然後干戚旄狄以舞之。此所以祭先王之廟也，此所以獻酬醕酢也，所以官序貴賤各得其宜也，所以示後世有尊卑長幼之序也。</p> <p>鐘聲鏗，鏗以立號，號以立橫，橫以立武。君子聽鐘聲，則思武臣。石聲磬，磬以立辨，辨以致死。君子聽磬聲，則思死封疆之臣。絲聲哀，哀以立廉，廉以立志。君子聽琴瑟之聲，則思志義之臣。竹聲濫，濫以立會，會以聚眾。君子聽竽笙簫管之聲，則思畜聚之臣。鼓鼙之聲謹，謹以立動，動以進眾。君子聽鼓鼙之聲，則思將帥之臣。君子之聽音，非聽其鏗鎗而已，彼亦有所合之也。</p>
--	--

此篇亦名〈魏文侯問樂〉，因開篇即為：「魏文侯問於子夏曰：「吾端冕而聽古樂，則唯恐臥；聽鄭衛之音，則不知倦。」魏文侯名斯，亦作都，魏國國君。在周威烈王時（西元前425-前402年）與韓趙並列諸侯，在位25年。受子夏經義（西元前422年），以段干木、田子方為師友。秦嘗欲出兵伐魏，或曰：「魏君賢人是禮，國人稱仁，上下和合，不可圖也。」文侯由此得譽於諸侯，四方賢士爭相歸之。²⁰文侯愛民樂鄭魏之音，百聽不厭，問子貢古樂與新樂差別在哪裡？

子夏姓卜名商，小孔子44歲，孔子73歲卒，子夏年29歲。與子游同列孔門弟子，善文學，習於詩。孔門詩學由子夏六傳至荀卿，荀卿授浮丘伯，為魯詩之祖——詩分三家：齊、魯、韓。孔子歿，子夏講學於西河，魏文侯師事咨問國政，問樂其一也。

本篇文字與劉向《說苑》〈修文〉多無差忒，何其彼此相依相託之深，以致如斯。

樂記〈賓牟賈篇〉第十

<p>賓牟賈侍坐於孔子，孔子與之言，及樂。曰：「夫武之備戒之已久何也？」對曰：「病不得其眾也！」詠歎之，淫液之，何也？」對曰：「恐不逮事也。」發揚蹈厲之已蚤，何也？」對曰：「及時事也。」武坐致右憲左，何也？」對曰：「非武坐也。」聲淫及商何也？」對曰：「非武音也。」子曰：「若非武音，則何音也？」對曰：「有司失其傳也。若非有司失其傳，則武王之志荒矣。」子曰：「唯，丘之聞諸萇弘，亦若吾子之言是也。」</p> <p>子曰：「居，吾語女。夫樂者，象成者也。摠干而山立，武王之事也。發揚蹈厲，大公之志也。武亂皆坐，周召之治也。且夫武，始而北出；再成而滅商；三成而南；四成而南國是疆；五成而分，周公左，召公右；六成復綴，以崇天子。夾振之而駟伐，盛威於中國也。分夾而進，事蚤濟也。久立於綴，以待諸侯之至也。」</p> <p>“且女獨未聞牧野之語乎？武王克殷反商。未及下車，而封黃帝之後於蓟，封帝堯之後於祝，封帝舜之後於陳。下車而封夏后氏之後於杞，投殷之後於宋，封王子比干之墓，釋箕子之囚，使之行商容而復其位。庶民弛政，庶士倍祿。濟河而西，馬散之華山之陽，而弗復乘；牛散之桃林之野，而弗復服。車甲衅而藏之府庫，而弗復用；倒載干戈，包之以虎皮；將帥之士，使為諸侯，名之曰“建纛”；然後，天下知武王之不復用兵也。散軍而郊射，左射狸首，右射騶虞，而貫革之射息也；裨冕搢笏，而虎賁之士說劍也；祀乎明堂而民知孝；朝覲，然後諸侯知所以臣；耕籍，然後諸侯知所以敬；五者，天下之大教也。食三老五更於大學，天子袒而割牲，執醬而饋，執爵而醕，冕而總干，所以教諸侯之弟也。若此，則周道四達，禮樂交通；則夫武之遲久，不亦宜乎？”</p>	<p>王肅《孔子家語》卷八〈辨樂解〉</p> <p>賓牟賈起，免席而請曰：「夫武之備識之以久，則既聞命矣，敢問遲矣，而又久立於綴，何也？曰夫武之備識之以久，何也？」對曰：「病疾不得其眾也。」詠歎之，淫液之，何也？」對曰：「恐不逮事。」發揚蹈厲之已蚤，何也？」對曰：「及時事。」武坐致右軒左，何也？」對曰：「非武坐。」聲淫及商，何也？」對曰：「非武音也。」孔子曰：「若非武音，則何音也？」對曰：「有司失其傳也。」子曰：「唯！丘聞諸萇弘，若非吾子之言是也。」</p> <p>子曰：「居！吾語爾。夫樂者，象成者也。摠干而山立，武王之事也；發揚蹈厲，太公之志也。武亂皆坐，周邵之治也。且夫武，始而北出，再成而滅商。三成而南反，四成而南國是疆；五成而分陝，周公左，邵公右；六成而復綴，以崇其天子焉。眾夾振焉而四伐，所以盛威於中國。分陝而進，所以事蚤濟。久立於綴，所以待諸侯之至也。」</p> <p>獨未聞牧野之語乎？武王克殷而反商之政，未及下車，則封黃帝之後於蓟，封帝堯之後於祝，封帝舜之後於陳。下車又封夏后氏之後於杞，封殷之後於宋。封王子比干之墓，釋箕子之囚，使人行商容之舊以復其位。庶民弛政，庶士倍祿。既濟河西，馬散之華山之陽，而弗復乘；牛散之桃林之野，而弗復服。車甲槁之而藏之府庫，以示弗復用。倒載干戈，而包之以虎皮。將率之士，使為諸侯，命之曰「鍵纛」，然後，天下知武王之不復用兵也。散軍而修郊射，左射以狸首，右射以騶虞，而貫革之射息也。裨冕搢笏，而虎賁之士脫劍。郊祀后稷而民知尊父焉。配明堂而民知孝焉。朝覲然後諸侯知所以臣。耕籍然後民知所以敬。六者，天下之大教也。食三老五更於大學，天子袒而割牲，執醬而饋，執爵而醕，冕而總干，所以教諸侯之弟也。如此，則周道四達，禮樂交通，則夫武之遲久，不亦宜乎？</p>
---	---

魏王肅（西元195-256年）字子雍，東海人。仕至中領軍散騎常侍，遷太常。肅善賈逵、馬融之學，而不喜鄭玄，故採合同異，成尚書、詩、論語、左傳解，列入學官。又集聖證論

20 （漢）司馬遷，1986，《史記》卷四十七魏世家魏文侯列傳，P.3322，台北：鼎文書局，新校廿五史本。

以譏短鄭玄，東州大儒叔孫然駁釋之。²¹《孔子家語》清毛晉《汲古閣》校刊本作二十七卷。唐顏師古曰：「今所有家語、禮記，孔穎達疏，引馬昭曰，家語王肅所增尸子、雜說，不可取證。」宋王柏《家語考》稱此書乃王肅所取左傳、國語、荀子、孟子、二戴禮記，割裂織成之。今人張心徵《偽書通考》謂王肅與鄭玄爭勝，而作《孔子家語》為論證之資，其為偽書也，竟如此抄《樂記》。賓牟賈姓「賓牟」名「賈」。

樂記〈師乙篇〉第十一

<p>故歌之為言也，長言之也。說之，故言之；言之不足，故長言之；長言之不足，故嗟歎之；嗟歎之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。」</p>	<p>衛宏《毛詩序》 詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩。情動於中，而形於言，長言之不足，故嗟歎之；嗟歎之不足，故咏歌之，咏歌之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。情發於聲，聲成文謂之音。</p>
--	--

「子貢見師乙而問焉，曰：賜聞聲歌各有宜也，如賜者，宜何歌也？……景繁乎端如貫珠。故歌之為言也，……故不知手之舞之，足之蹈之也。」這是〈師乙篇〉全文，與司馬遷《史記》卷十四〈樂書〉第二相同。〈太史公自序〉晉裴駟《史記集解》引張晏之說，遷歿之後，亡景紀（景帝本紀），武紀、禮書、樂書，……等十篇。王應麟引呂東萊議，以張晏所列亡目較之，……樂書敘至「凡音之成」而已，由褚先生所補。所以《史記》其〈樂書〉取自小戴禮〈樂記〉，彼此相依托之事，人皆知之。此篇〈師乙〉，「師」為先秦時期多稱善音樂者，如師曠、師涓、師襄俱樂師。「乙」其名也，故謂「師乙」。本篇結尾有「子貢問樂」四字，在《樂記》中未有此例，唐張守節《史記正義》以為「古籍題在後也。」實未可一概而論（在宋板書中有小題在上，大題在下之例——竊註）。此篇稱〈子貢問樂〉，《樂記》全篇結束。有人云：《樂記》存十一篇是音樂理論，散佚十二篇是音樂實踐，頗中肯綮。

張守節《史記正義》云：

「結此前事，悉是子貢問樂之事。其樂記作者公孫尼子次撰也。……前劉向別錄，篇次與鄭目錄同，而樂記篇次，不依鄭目；今此文篇次顛倒者，以褚先生升降，故今亂也。今逐篇次第隨段證之，使後略知也，以後文出褚意耳。」

張守節是唐代學者，未察覺《樂記》此篇以下還有佚文；至少還有〈奏樂〉篇佚文存在。其依托於韓非《韓非子》、王充《論衡》、桓譚《桓子新論》等等，大量的文字在內。

21 (晉)陳壽，1986，《三國志》卷十三魏書王朗列傳王肅附傳，P.1509，台北：鼎文書局，新校廿五史本。本（稿）注並參考張心徵《偽書通考》，明倫出版社。

子貢姓端木，名賜，字子貢，亦作子贛，魏人。與宰我有言語口才，能料事，善貨殖，家累千金。歷相魯魏，常說出兵敵齊以存魯，聘享諸侯，所至之國，其國君無不分庭抗禮。孔子歿，子貢廬其塚六年，克盡師道。²²

肆、結論

行文至此，不知道本稿有無新意？可否供學術界與音樂史學者參考？何以先進學者皆未注意及此問題也。漢代經籍經秦火之後，典籍散佚，凡每有古書發現（如孔廟魯壁發現古文尚書），學者便爭相傳錄，造成「真偽舛雜，是非相質」情形。是故，屢屢發現漢代許多書籍文字有相同或相似者。簡而言之，這種抄襲之風，是時代使然，但沒那部書如《樂記》如此之甚？所以，我幽默稱本稿名為〈天下文章一大抄〉，亦屬事實。《樂記》是中國音樂美學思想的寶典，在本稿第二節提及《樂記論辯》中，29篇宏文（全書405頁），充滿理論的敘述，如讀本稿對照文字作何感想？在上海文獻圖書館典藏《樂記》專書六、七十種之多，而我甘冒不韙〈揭開《樂記》神秘的面紗〉，讓讀者知道《樂記》的本像原形；此亦為圖書板本校讎學中之重要課題！

後記

我於民國七十年（1981）在國立台灣師範大學音樂研究所教授〈音樂美學〉課程。講到《樂記》這節，稱它是中國古代音樂美學思潮的總匯，即命同學各譯述《樂記》原文一段，作為古典音樂美學的欣賞。後來同學也都按指定範圍作業，惟獨林生珀姬（現任國立台北藝術大學傳統音樂系教授）將《樂記》全文譯述，厚厚一冊，當時我大為驚訝，天下竟有如此好學、勤學的學生，嘆為觀止。其後二十餘年來，珀姬與我過從甚密，每有大作，多承不棄，讓我先睹，師生情誼益臻親切。她知道我結撰《漢代音樂文化論集》稿本，曾在師大《音樂研究學報》發表〈輯補樂記佚文八篇〉。²³數年來珀姬敦促我將其餘各篇發表，其勉人為善之精神，用心良善。於今本稿能就教於讀者先生，實得珀姬為我校正、打製，在此對她萬分感謝！

22 (漢)司馬遷，1986，《史記》卷六十七仲尼弟子列傳，P.3322，台北：鼎文書局，新校廿五史本。

23 陳萬鼎，1995，〈輯補樂記佚文八篇〉，P.109-136，台北：國立台灣師範大學《音樂研究學報》第4期。本文輯補的佚文是〈奏樂〉、〈樂器〉、〈樂作〉、〈意始〉、〈說律〉、〈季札〉、〈樂義〉、〈寶公〉，考據性質文字。

參考書目

專書

1. (清)紀昀等, 1969, 《四庫全書總目》, 藝文印書館本。
2. (清)阮元, 1965, 《十三經注疏》, 台北: 文化圖書公司, 影印舊刊本。
3. (清)朱世彬, 1975, 《禮記訓纂》, 北京: 學部圖書局翻印朱氏原刻本。
4. (清)馬國翰, 1874, 《玉函山房輯佚書》, 濟南: 皇華館書局補刻本。
5. (清)陳立, 《白虎通義疏證》, 惜分軒刻本。
6. (清)張心徵, 《偽書通考》, 明倫出版社本。
7. (清)王先謙, 1900, 《漢書藝文志補注》, 湖南: 長沙王氏虛受堂刊本。
8. (清)嚴可均, 1887, 《全漢文》, 湖北: 黃岡王氏刻本。
9. (清)洪頤煊, 1811, 《經典集林》, 臨海問經堂原刻本。
10. (漢)司馬遷等, 1986, 《新校廿五史本》, 台北: 鼎文書局。
11. 人民音樂出版社編輯部編, 1983, 《樂記論辯》, 北京: 人民音樂出版社。
12. 吉聯抗譯注、陰法魯校訂, 1958, 《樂記譯注》, 北京: 音樂出版社。
13. 吉聯抗, 1978, 《呂氏春秋中音樂史料》, 上海: 文藝出版社。
14. 吉聯抗, 1982, 《春秋戰國秦漢音樂史料譯注》, 台灣: 遠流出版社。
15. 陳飛龍, 2009, 《孔孟荀禮學之研究》, 台北: 文史哲出版社。

單篇論文

1. 任因, 1984, 〈願古代音樂美學遺產究竟更進一步——樂記論辯出版有感〉, 《人民音樂月刊》第4期, P.51, 北京: 人民音樂出版社。
2. 郭沫若, 1951, 〈公孫尼子與其音樂理論〉, 現載於《樂記論辯》第1篇, 原載《青銅時代》, P.1-18, 北京: 新文藝出版社, 原文發表於1941年。
3. 蔡德予, 1998, 〈樂記美學思想五題〉, 《中國音樂學季刊》第2期, P.24-30, 北京。
4. 陳萬勳, 1995, 〈輯補樂記佚文八篇〉, 《音樂研究學報》第4期, P.109-136, 台北: 國立台灣師範大學。

談台灣原住民卡帶文化的混雜性

陳俊斌

國立臺南藝術大學民族音樂學研究所助理教授

摘要

借用Peter Manuel「卡帶文化」(cassette culture)一詞, 指稱在台灣原住民部落間商業性流通的卡帶所形成的一種具有「特定的」、「區域性的」、「草根的」通俗文化, 本文試圖探討混雜面貌與當代原住民音樂型構的關聯。原住民音樂卡帶歌曲有的以原住民母語演唱, 有些則使用國台語或日語, 而旋律部分既有原住民傳統曲調, 也有新創及翻唱的歌謠, 呈現了混雜性的特質。這樣的混雜性只是凸顯了原住民音樂原真性(authenticity)的消失? 或者, 正如Homi Bhabha對「混雜性」的論述所言, 開啟了一個不同文化交織、對話的空間? 我將先敘述原住民卡帶文化及討論何謂「混雜性」, 接著我將從「伴奏樂器」、「語言」及「曲調旋律」三個面向探討原住民卡帶文化中不同的混雜形式, 並分析這些混雜形式所蘊含的文化意義。

關鍵詞: 台灣原住民、卡帶文化、混雜性、流行音樂

Hybridity in Taiwanese Aboriginal Cassette Culture

CHEN Chun-Bin

Assistant Professor, Graduate Institute of Ethnomusicology, Tainan National University of the Arts

Abstract

By using the term “cassette culture,” borrowed from Peter Manuel, to refer to a form of popular culture via audio cassettes disseminating among Taiwanese Aboriginal villages, I explore relationships between hybrid features of Aboriginal cassette culture and formation of Aboriginal contemporary music in this paper. Taiwanese Aboriginal cassette culture is a type of micro-medium culture associated with “specialized,” “local”, and “grassroots” audiences. Aboriginal music circulated through these cassettes is hybrid. Some of the Aboriginal cassette songs are sung in Aboriginal languages, while some in Mandarin, Taiwanese dialects, or Japanese. Melodies derived from Aboriginal existing songs and recently composed Aboriginal songs, as well as cover versions of Japanese and Taiwanese songs can be found in these cassettes. Does this form of hybridity simply mean the disappearance of authenticity of Aboriginal music? Or, it may open a space where difference cultures may interact and communicate, as Homi Bhabha comments on hybridity? To explore hybridity in Taiwanese Aboriginal cassette culture, I first describe this form of popular culture and define the term “hybridity.” Subsequently, I discuss hybrid styles in this cassette culture, in terms of “accompanying instrument,” “language,” as well as “tune and melody,” and analyze cultural meanings associated with these hybrid styles.

Keywords: Taiwanese Aborigines, cassette culture, hybridity, popular music

前言

1978年7月31日許常惠於宜蘭縣大同鄉採集泰雅族音樂，在他的田野日記中，對於當天收錄五首歌曲中的第四首如此評論：「卻是受了日本與臺灣流行歌影響的假山地民歌。此地民歌如此貧乏，使我感嘆和失望」（許常惠1987:57）。許常惠並非唯一對這種摻雜了日本和臺灣流行歌的「假山地民歌」感嘆和失望的民族音樂學家。和許常惠於1966-67年共同發起「民歌採集運動」的史惟亮，對於流行歌曲，抱持更為激烈的反對態度，以致於「反流行歌曲(商業音樂)的價值觀」成為採集運動的理念特徵之一(范揚坤1994: 46)。

反流行歌曲的傾向和對原住民流行歌曲「混雜性」的負面評價，從民歌採集運動以來，成為台灣原住民音樂研究的主流觀點。長期以來，學界認為原住民流行音樂不值得嚴肅地研究，主要出於兩個論點，可以分別以上述史惟亮和許常惠的評論為代表，前者認為這類音樂只是商業化的產品，後者則認為混雜的台灣原住民流行音樂破壞了原住民音樂的「純度」。¹因而，現有原住民音樂相關學術論述中，直到近幾年才開始出現以原住民流行音樂為主題的學位論文(如：李至和1999、廖子瑩2006、郭郁婷2007、陳式寧2007)及期刊論文(如：周明傑2004、陳俊斌2009a及2009b)。這些論著或著重於歌詞歌曲的整理分析，或描述相關的社會歷史背景，除了李至和的論文之外，較少針對上述兩個論點提出回應。李至和延續批判原住民流行音樂的路線，認為台灣流行音樂工業中，原住民已被「商品化」和「標準化」。

儘管多數台灣民族音樂學家對於原住民流行音樂抱著忽視甚或嗤之以鼻的態度，原住民流行歌曲在1920-40年代²形成後便不曾消失，而藉著媒體的傳播，這些流行歌更跨越了部落的界線。例如，藉著卡帶為媒介的流行歌曲，已在原住民社會中存在三十年左右。我借用Peter Manuel的cassette culture (Manuel 1993)一詞，將這類藉由卡帶傳播的原住民流行音樂文化稱為「原住民卡帶文化」。三十年來，這些卡帶已經累積了兩三百捲的數量，相較於民族音樂學家採集原住民「傳統」音樂而發行的有聲資料，這個數量可說是相當可觀的。

這兩者出版數量比例的懸殊使我們不得不思考：難道這些數量可觀的卡帶在原住民音樂的研究上，真的不具備一點學術價值嗎？難道因為這些音樂具有商業性及混雜的性質，就不值得研究嗎？卡帶文化可以存在三十年，累積如此的數量，難道卡帶文化對於原住民社會沒有值得注意的意義嗎？我認為，如果我們同意音樂在相當程度上可以反映社會狀況，那麼卡帶文化至少在某種程度上可以和這三十年來台灣原住民社會的轉變相互對照。這三十年來，原住民社會文化變化極其劇烈，原住民不得不在外在壓力下調適、妥協，而形成具有混雜性格的文化風貌。我們可以推論，當代原住民文化的混雜性格必定會或多或少地呈現在卡帶文

- 1 在此以許常惠和史惟亮兩位教授的觀點為例，並沒有批判兩位台灣民族音樂學奠基者的意思。相反地，我對於兩位學者的貢獻抱著滿懷的敬意。他們對原住民音樂調查整理的成果成為我們今天研究的基礎，但我們不能一味地複製他們的研究，應該瞭解到他們那個年代和今日研究時空的差異，以及當時學界的思潮對他們研究框架的影響及限制，而在其研究基礎上加以增補。
- 2 依據林道生的研究，現在仍在阿美族部落廣泛傳唱的《馬蘭姑娘》和《石山姑娘》即出現於這個年代(林道生，2000，P. 291-294)。

化中，因而卡帶文化可以作為我們瞭解原住民當代文化混雜性的一個切入點。

嚴肅地探討原住民流行音樂的「混雜性」有其必要性，但是試圖對於原住民社會文化變遷和這種混雜性的關連性進行全面探討，所涉及的層面極為複雜和廣泛，遠超出這篇論文所能論述的範圍。因此，本文將討論的範圍限縮於卡帶文化的個案研究，³藉此試論原住民流行音樂混雜性的面向與意義，我將先敘述原住民卡帶文化及討論何謂「混雜性」，接著我將聚焦於原住民卡帶文化中不同的混雜形式之探討，並分析這些混雜形式所蘊含的文化意義。

壹、關於「原住民卡帶文化」

Peter Manuel在*Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*一書提出cassette culture這個名詞，在民族音樂學及其他人文及社會科學領域中引起廣泛討論。Manuel以「卡帶文化」一詞指稱北印度1970、80年代以來由於錄音卡帶而興起的草根小眾文化。然而，「卡帶文化」一詞早已跨越印度，被引用在遍及全球有關通俗/民俗音樂與小眾媒體(micro-medium)文化的論述中(如Aparicio 1998, Lange 1996, Lockard 1997, Monson 1996, Rees 2000, Smith 2007)。

Manuel的論述聚焦於卡帶技術對北印度流行音樂帶來的衝擊。他提到，在工業化的西方社會，卡帶錄音技術對於音樂工業的結構並沒有帶來太大的變化；然而，在發展中國家，音樂卡帶卻可能造成較顯著的影響。在這些發展中國家，由於音樂卡帶的生產技術較簡易且成本低廉，消費者花費較少的金錢就可以取得這類文化商品。這些因素使得鄉間和低收入群眾成為音樂卡帶的主要消費群(Manuel 1993: xiv)，而處於經濟弱勢地位的原住民就屬於這類群眾。因此，Manuel的分析有助於解釋為何在1980年代原住民音樂卡帶迅速地取代了盤式唱片(黃貴潮2000: 74)，也有助於了解為什麼目前在台灣大部份地區CD已經幾乎完全取代了卡帶，但在原住民部落仍然可以看到卡帶的蹤跡。

極力強調卡帶技術帶來的影響，Manuel的分析似乎將卡帶文化和社會文化與政治的關係過於簡單化。比較印度和美國、非洲等地的卡帶文化，Manuel指出卡帶技術在印度的出現使得因跨國音樂集團壟斷黑膠唱片發行而形成的主流流行音樂(尤指電影音樂)的「大傳統」受到挑戰，他指出，相較於大眾媒體具有的「操縱、去文化、壟斷和均質化」的特點，卡帶具有「去中心化、多樣化、自律性、異議和自由」等可能性(Manuel 1993: 3)。然而，在台灣，黑膠唱片和卡帶流傳的情況和Manuel討論的例子不盡相似，因此在借用他的研究模式時應該考慮他所舉出的這些特質是否適用於台灣原住民卡帶文化。此外，Manuel將「大眾媒體文化」和「小眾媒體文化」置於兩個截然不同的對立面的論述，也引發了以下質疑：「『大眾媒體文化』和『小眾媒體文化』的差異到底是程度上的不同或者是本質上的不同？」「到底

3 本文為我近年執行國科會計畫的部份成果，在此感謝我的國科會助理謝景緣、吳聖穎及余麗娟協助整理資料，並感謝兩位匿名審稿人提供的寶貴意見。

是卡帶技術帶來了這些可能性？或者Manuel書中提到的那些藉由卡帶流傳的音樂其類型本身就潛藏了這些可能性？」對於他「大眾媒體文化」和「小眾媒體文化」的兩極化論述，部分學者認為和Manuel的「老式唯物論」立場(Gerald Hartnett對他的評論⁴)有關。另一方面，他書中不重視音樂內容的分析，似乎暗示了他不認為「文本」在「卡帶文化」的分析中具有重要性，更突顯了他的「媒體技術決定論」的立場。儘管如此，Manuel提出卡帶文化具有「特定的」、「區域性的」、「草根的」等特質，對於台灣原住民卡帶文化的探討仍有相當大的啟發。

更重要的是，相較於研究台灣原住民音樂的學者對於媒體影響原住民音樂發展的忽視，Manuel的研究或許可以激發台灣學者的省思。雖然近年來，開始出現討論原住民音樂有聲出版品的論文，關於媒體對原住民音樂發展的影響仍然沒有被充分討論。有關媒體和原住民音樂的關係，學者多注意到現代錄音技術可以保存、記錄文化的一面，而忽視這些現代技術可以被用來創造文化的另一面。例如，當台灣學者強調日本學者如黑澤隆朝等人在1920-40年代左右於原住民部落的採集錄音對研究原住民音樂的珍貴性時，大多只注意到這些錄音如何保存了原住民的「傳統音樂」。他們忽略了這些早期的學者其實是利用了現代的科技將當時的音樂封存起來，並以這些凝固化的聲音作為基礎，透過論述，創造了原住民音樂研究的一個傳統。這個學術傳統不僅被學術界做為區辨原住民傳統的基礎，也在某種程度被原住民內化成為想像其傳統文化的依據。最近，民族音樂學者王櫻芬在她的黑澤隆朝研究中，提出了這樣的問題：「唱片工業、廣播工業等現代科技文明以及平地的日人、漢人文化對原住民音樂產生了什麼樣的影響？」(2008:287)她的提問似乎暗示著嚴肅思考媒體與住民音樂關係的時候到了。有鑑於此，我在行政院國家科學委員會的獎助下，從2008年起進行台灣原住民卡帶文化的研究，而本文所呈現的即是這系列研究計畫⁵的部份成果。

台灣原住民卡帶文化是一個約有三十年歷史的「小眾媒體」文化，這類文化的閱聽者具有Manuel指出的「特定的」、「區域性的」、「草根的」等特性。在台東、屏東、花蓮、埔里、桃園等原住民聚居地區附近的唱片行和夜市，可以看到這些卡帶的蹤跡(何穎怡1995: 49)。位於台南的「欣欣唱片公司」和屏東的「振聲唱片公司」⁶這兩家漢人經營的小型唱片公司較早發行原住民音樂卡帶，兩家公司的發行星佔了這類產品總數的大半。稍後一些原住民經營的唱片公司也製作原住民音樂卡帶，例如屏東的哈雷(已結束營業)及莎里嵐唱片公司，但其發行星不及兩家漢人公司。

售價低廉的卡帶(每捲通常在新台幣150元以下)⁷以原住民為主要銷售對象，尤其是三、

4 Gerald Hartnett, "Book Review," 於 Leonardo Reviews (<http://lea.mit.edu/reviews/pre2000/hartnettcassette.htm>), 2008年1月17日擷取。

5 計畫編號NSC97-2410-H-343-028, NSC98-2410-H-343-015, NSC98-2410-H-369-007, NSC99-2410-H-369-005。

6 根據台東市杉旺唱片行負責人的敘述，振聲唱片公司目前已不再出版新的原住民音樂錄音，只保留銷售的業務。

7 大部分卡帶標價為120元，而且在台東這個價格幾乎沒有隨著物價上漲而調整，目前，部分從前以卡帶出版的音樂已經改以CD重新出版，這類CD售價約為每張200元。有些以裸片形式出售的CD以兩張100元的價格銷售，比卡帶的售價更低，但據杉旺唱片行負責人表示，有些顧客還是會選擇卡帶，因為他們沒有CD唱機。在

四十歲以上，收入較低的原住民，⁸他們在開車、休閒聚會時播放這些卡帶，時而跟著哼唱。穿梭在部落裡的流動販賣車或部落附近的商店會播放這些卡帶招徠原住民顧客；在原住民較大型的聚會，例如豐年節、運動會等場合，也常常播放這類卡帶。

這類卡帶的音樂具有「混雜」(hybrid)的特色，然而它也同時具有明顯的區域性和族群區別。這些卡帶收錄部落中享有名氣但不為部落以外的台灣社會所知的歌手所演唱的歌曲，其中有的以原住民母語歌詞演唱，有些則使用國語或日語，而旋律部分既有原住民傳統曲調，也有新創及混血的歌謠。以演唱歌手所屬的族群而言，阿美族歌手錄製的卡帶為數最多，排灣/魯凱次之。我們可以聽到同一個旋律以不同的族語翻唱並透過卡帶流傳於不同部落(陳俊斌2009a)，也可以聽到一卷卡帶中使用了國、台、日語和原住民母語。另一方面，由於使用的母語和演唱者族別的不同，消費者通常選購自己熟悉的歌者或主要以自己族群的語言演唱的卡帶，使得這個卡帶市場又可以依消費者的族別分割成小的區塊。

阿美族耆老黃貴潮依據音樂出版品媒材的不同，將阿美族歌謠戰後的發展分為「唱盤出現之前」、「唱盤時期」、「卡帶時期」等階段。在唱盤出現前，基督教會以歌唱、跳舞、戲劇的方式吸引觀眾，而將一些新興歌謠帶入部落。1960年代起，台北的鈴鈴及台東的心心等唱片公司陸續推出以原住民母語歌曲為主的「山地民謠」唱片(陳俊斌2009b)。到了1980年代，卡式音樂取代了盤式唱片，而隨著音樂產品製作方式的改變，阿美族中也有人自己發行自編自唱的卡帶(黃貴潮2000: 74)。

接續黃貴潮的時期劃分，我認為1990年代以後，受到Enigma樂團挪用郭英男夫婦演唱的阿美族歌曲所塑造的「世界音樂」風格流行歌曲影響，原住民歌謠進入了「CD時期」。原住民音樂CD的出現，不只標誌著媒材的改變，它同時也象徵著製作、流通及消費原住民音樂的方式產生了變化。CD的製作在成本上遠高於卡帶，所需的人力較多，製作團隊的分工較細，因此需要大量來自部落外的資金與人力。由於售價較高，並非所有的原住民都具有消費這類音樂商品的能力；再者，這類CD的製作者瞄準的消費群係以都會中的年輕族群為主。在此情況下，在部落中，原住民音樂卡帶並未被CD完全取代。

近年來，CD壓製成本以及CD播放器售價明顯下降，促使帶著「卡帶文化」風格的CD在市面上出現。一方面，製作音樂卡帶的唱片公司將部份以前出版的卡帶轉製成CD販售；另一方面，新出版的部落音樂商品也逐漸同時出版CD和卡帶。雖然這些商品以CD的規格出現，但它們和上述的「CD文化」風格的商品有著明顯的差異。這類部落音樂CD最明顯的特色，在於它們仍然以那卡西式的電子鍵盤作為伴奏，而那卡西伴奏正是原住民音樂卡帶最顯著的特色之一。我把這些具有卡帶文化特色的部落音樂CD，也視為卡帶文化的一部份。

那卡西音樂在漢人社會中被認為是屬於下階層人民的音樂，同樣地，使用那卡西伴奏的原住民音樂卡帶也被貼上低俗的標籤。「卡帶文化」所呈現的，正如卑南族人類學者林志興所言，是「最貼近原住民最下層社會的聲音…不太見容於唯美派或道德感重的人士，所以像

⁸ 屏東部分唱片行這類卡帶則以150元的售價販賣，比台東的售價稍高。

⁸ 我從唱片行負責人的訪談及消費者問卷調查的結果證實原住民卡帶消費者集中在特定年齡及社會階層。

『可憐的落魄人』就被視為『下籬巴人』⁹之歌」(林志興2001: 87-88)。

原住民音樂卡帶不僅代表「最貼近原住民最下層社會的聲音」，這些有聲出版品也相當程度地記錄了當代原住民社會的風貌。由於卡帶製作成本低，製作時程短，幾乎每個月都有一捲卡帶上市¹⁰，以「欣欣唱片」為例，在它成立以來的二十年間已經出版了二百多種原住民音樂卡帶(何穎怡1995:48)。這樣的出版速度使得原住民音樂卡帶具有「即時性」，也因此，一方面，它們「留下了原住民當時當刻最喜歡的作品」(ibid.:51)，另一方面，正如何穎怡指出，原住民音樂卡帶的歌曲往往「反映了每一族的原住民族在不同斷代裡最關切的議題」，包括由於外來人口的湧入和原住民的經濟弱勢所造成的「六十年代男性原住民嚴重的失婚困境」(何穎怡1995: 50)。此外，黃國超在討論「林班歌」的文章中提到，「1950年代起，很多隨國民黨來台的外省人到紛紛到¹¹山地去買太太，三萬、五萬，用錢砸下去，類似目前買越南新娘、大陸新娘現象……所以很多屏東排灣族的女孩子，就一個一個的離開了部落嫁到都市去」(2007)，在所謂的「林班歌」中有不少歌詞反映了當時這種社會現象，而這些歌曲也常出現在卡帶中。¹²何穎怡和黃國超的描述中指出60年代原住民的社會困境，以及原住民如何藉著失戀歌曲唱出這個困境，因而有些卡帶中看似普通的情歌，潛藏著他們對於其弱勢地位的焦慮和無奈。

相較於何穎怡和黃國超嘗試探討原住民卡帶音樂中透露的社會議題，周明傑及陳式寧則強調卡帶歌曲在記錄演唱者個人生命史及其部落生活上呈現的真實性。周明傑以排灣族歌手蔡美雲為例，指出在蔡美雲的歌曲中，呈現了1980年代「部落年輕人的戀愛方式、交友態度」以及「家庭關係、一般生活狀態」(2004: 65)。陳式寧則以阿美族歌手吳之義為例，指出吳之義歌曲反映了阿美族日常生活和生活觀點，同時也在歌曲透過如鳳飛飛及李小龍等人名的出現顯示外來文化對部落文化的滲透(2007: 87)。吳之義在他的卡帶歌曲中，不僅使用了鳳飛飛及李小龍等人名，也借用了多首國台語流行歌曲旋律，這些都是本文所要探討的「混雜」形式。在描述原住民卡帶文化中的混雜形式之前，我將先討論「混雜性」這個觀念。

貳、關於「混雜性」

英國後殖民理論家Robert J.C. Young指出，「混雜」(hybrid)一詞最早來自拉丁文，指稱「溫馴母豬和野公豬交配後產下的後嗣」(Kalra et al. 2008: 123)，而有關「混雜性」的討論，在1840年代以後常見於有關自然史或種族的論著，這些論著包括Herder¹³和其他文化理論家的

⁹ 原文如此。

¹⁰ 據杉旺唱片行負責人表示，在卡帶出版的高峰期，曾有一年內三、四十捲新卡帶上市的紀錄，但近年來，受到經濟景氣衰退的影響，一年大約只有兩三捲新卡帶上市。

¹¹ 原文如此。

¹² 例如，排灣族歌手高平山在他的專輯(振聲視聽有限公司，JS-3023)歌曲「高屏山之戀」中如此唱道：「傷心，傷心，那個好妹妹/但是不到兩三年/馬上就要嫁給那個外省人。」

¹³ Johann Gottfried Herder，出生於今日德國境內的18世紀哲學家、神學家、詩人及文學評論家，他的論著對於19世紀民族主義論述有顯著的影響。

作品(Brown 2000: 128)。從這個時期以來，歐美學者對於混雜性和文化關聯性的論點歷經不同時期的改變；同時，不同年代的民族音樂學家對混雜性的觀點也有所不同。

雖然Herder指出所有的文化在其創造及定義上都是混雜的(Brown 2000: 128)，但在19世紀末和20世紀初歐美學者對於混雜這個詞常賦予負面的意義。種族主義觀點區分了壞的混雜(inauspicious hybridization)和「健康」的混雜(“healthy” hybridization)，前者導致文化墮落(cultural degeneration)，而後者則導致文化的強化(cultural strengthening)(Brown 2000: 131)。另外一個常見的看法則強調「原真性」(authenticity)，在這個觀點中，一個指涉未受教育的群眾或鄉民的範疇被創造出來，這些人民被認為是不受現代文明污染的，他們「自然的」文化和商業取向的都市文明具有強烈對比。這個觀點和種族主義的觀點有時重疊，因而「健康」的混雜被認為是未受商業文明污染的，屬於自然產生的民間文化或「原真」的高等文化(ibid.)。

這種建立在想像的原初過去(originary Past)¹⁴上的均質文化觀點在目前的跨文化研究及後殖民研究中被質疑與挑戰。這些當代文化研究認為過去對於混雜性的批判是基於一種靜態、僵化的二元對立觀點，而轉向關注混雜的正面意義。例如俄國哲學家及文學評論家Mikhail Bakhtin提出的「眾聲喧嘩」(heteroglossia)或「多音交響」(polyphony)的觀點即強調文化混雜性所具有的積極和建設性意義，他指出「在文化發生劇烈動盪、斷層、烈變的危機時刻」，「在不同的價值體系、語言體系發生激烈碰撞、交流的轉型時期」，眾聲喧嘩會「全面地凸顯，成為文化的主導」(劉康1995: 208)。

印度裔的後殖民理論學者Homi Bhabha對於混雜性觀念，提出具有啟發性的論述。Bhabha指出，混雜性(hybridity)不僅是殖民作用的結果，也可以具有挑戰、顛覆的功能。他倡議，混雜性策略或論述可以開闢出一個可供協商的「第三空間」(the Third Space)，在這個空間中即使一個相同的符號也可以被挪用、翻譯、再歷史化和重新解讀(Bhabha 1994: 37)。協商過程中，文化的交會協商具有創新和創造的可能，並可以破壞原有的指涉結構(structures of reference)(ibid.: 227)。生安鋒說明Bhabha的協商概念，強調它「不是同化或合謀，而是有助於拒絕社會對抗的二元對立」，因而Bhabha的混雜性觀念特別有助於「描述在政治對立或不平等狀況中文化權威的建構」(生安鋒2005: 145)。近年來，在台灣原住民認同論述中，已有研究者將Bhabha的混雜性觀念作為理論框架，例如王佳涵(2009)。這些論者認為Bhabha「賦予族群文化混雜認同矛盾的正面意義」，由於「矛盾的不穩定狀態勢必打破人們對於族群構成或文化定位僵硬的先驗想法」，因而混雜性觀念可以「提供少數族群一套顛覆現存族群疆界的策略」(王佳涵2009: 26)。

關於混雜性觀念在民族音樂學的發展，澳洲民族音樂學者Bronia Kornhauser在"In Defence of Kroncong"(1978)一文中曾有精要的說明。Kornhauser指出，早期民族音樂學家對於結合了西方和非西方元素的混種音樂(hybrid music)，通常抱著鄙視的態度。這些學者包括Hugh Tracey、Alain Danielou、Michael Powne、及Jaap Kunst，他們輕視混種音樂通常出於兩個理

14 借用Hommi Bhabha的用詞(Bhabha, 1994, P. 37)。

由：1.由於這些混種音樂通常選用次等的西方音樂和非西方音樂結合，它們必然是低等並缺乏質感與細緻性，2.混種音樂摻雜不相容的音樂理念(例如流傳久遠的傳統音樂觀和西方商品觀)，因而必然是次等的(Kornhauser 1978: 104-105)。直到1970年代以後，Bruno Nettel和Robert Kaufmann等民族音樂學家才開始用比較客觀和分析性的角度審視混種音樂(ibid.: 105)。本文一開始提及的許常惠和史惟亮等台灣前輩民族音樂學者，他們對混種的流行音樂採取的批判態度，呼應了歐美早期民族音樂學者的觀點。

我無意從這個民族音樂學中混雜性觀念發展的回顧導致一種昨非今是的評斷。民族音樂學在發展的過程中，不同年代的學者所聚焦的議題常隨著時代改變，例如「涵化」(acculturation)是早期民族音樂學家論述的關鍵詞，較早的流行音樂中引起廣泛討論的是「原真性」的觀念，而近年則將重點轉向「混雜」的探討(Brown 2000: 30)。我們沒有必要以今天的學術潮流為標準，否定前輩學者的研究成果。我們也應該瞭解，當代學者雖然改變了對「混雜性」的態度，在「混雜性」的研究上仍感到困難重重。例如，黑人離散理論學者Paul Gilroy就指出，「我們缺乏工具來充分描述交互混融、融入與融合的情形」，即使只是描述它們都極為困難，遑論將之理論化(Kalra et al. 2008: 124)。Gilroy甚至認為，「混雜在描述上的使用方式，所牽引出來的東西恰好與事實相反，它牽引出一種穩定、先前沒有被混融的情境」(ibid.)。Gilroy的說法值得深思，如果我們在分析混雜性的時候，只是為了探究混雜之前「未受汙染」的「純淨形式」，那麼這樣的研究和早期強調原真性的研究在本質上並沒有太大的差異。

澳洲民族音樂學家Margaret Kartomi對musical synthesis(音樂合成)的討論中所提出的看法可以和Gilroy的論點呼應。Kartomi強調，在討論因文化接觸(culture contact)而形成的合成樂種時(例如以西方音樂和非洲音樂元素為基礎的爵士樂)，我們關切的不應該是作為源頭的音樂(如前例中的西方音樂和非洲音樂)裡面哪些部分構成了合成的音樂(如前例中的爵士樂)。相反地，我們應該將重點放在因跨文化交流而形成的音樂之中，音樂及非音樂概念的複合體如何轉化(1981: 232-233)。Gilroy和Kartomi的論述都指出，在討論混雜或文化合成時，我們應該避免聚焦在到底是哪些既有的元素構成了新的文化類型的問題上，而著重於混種文化或合成文化本身。然而，由於嚴肅地研究混種音樂文化的論著並不多，我們沒有足夠的語彙去描述合成的音樂文化，以至於我們必須借用既有音樂文化的術語和語彙去描述合成的音樂文化。這樣的困境常將我們又推回到強調「純淨形式」的論述途徑。為了盡量避免陷入這個困境，我採取的策略是關注混雜形式和這些形式相關的文化意義之間的關係，而避免只是單純地描述混種音樂的內容。

參、原住民卡帶文化中的混雜形式及其文化意義

Bronia Kornhauser在"In Defence of Kroncong"一文中提到，混種音樂指的是結合西方和非

西方元素的音樂；在原住民卡帶音樂這種混種音樂中，我們確實可以發現西方元素和非西方元素並存，而其中非西方元素的組成極為複雜。在原住民卡帶音樂中的非西方元素，除了來自原住民既有音樂和創作外，也有來自日本流行歌曲及台灣漢人的國台語歌曲等外來元素。我們也可以在一捲卡帶中聽到來自不同原住民族群的歌曲，甚至同一族群但不同部落的歌唱風格並存在一捲卡帶中。在此，我從「伴奏樂器」、「語言」及「曲調旋律」三個部分討論這些混雜元素如何並存在原住民卡帶音樂中。

一、伴奏樂器

原住民卡帶音樂中最顯著的西方元素就是伴奏樂器。除了1980年左右排灣族蔡美雲及陳育修等人卡帶中使用吉他伴奏外，大部分的卡帶都是使用那卡西風格的電子鍵盤樂器伴奏。吉他和電子鍵盤樂器都是西方樂器，但是在原住民卡帶音樂中，這兩個樂器演奏的和聲並非西方的功能和聲。吉他的伴奏經常只以a小調主和弦從頭貫穿到底，這種伴奏形式在當代阿美、卑南、排灣及魯凱族的日常歌唱聚會很常見，由於整個晚上的歌唱聚會可以用一個小三和弦伴奏到底，被戲稱為「Am到天亮」。駱維道曾如此描述在卑南族歌唱中這種「Am」伴奏的使用：

吉他演奏者以固定模式彈奏一個低音「A」和「E」音交互出現的「A minor」和弦。吉他演奏者或者對於和弦變化沒有興趣，或者不知道如何為這個原住民旋律「和聲化」。或許，這個和弦對或錯，是否對上拍子，都是無關緊要的 (Loh 1982: 438)。¹⁵

相同地，在原住民卡帶音樂電子鍵盤的伴奏中，通常也僅以一個和絃貫穿全曲，沒有主和弦一屬和弦一主和弦的和聲進行。

譜例1呈現的是一個常見的卡帶音樂電子鍵盤伴奏形式，其中，bass和擊樂部分以自動伴奏功能演奏，bass幾乎從頭到尾都圍繞著A和E兩個音。這樣的伴奏形式，一個演奏者就足以勝任。根據曾擔任振聲唱片公司卡帶伴奏的沈高財表示，¹⁶這些聲部通常是一軌一軌進行錄製後，再用混音的方式接起來。伴奏時為了考慮配合歌者的舞蹈動作，會加上鈴的音響。¹⁷在voice(樂器音色聲響)的使用上，最常用吉他和口風琴的音色。

¹⁵ 原文為英文，此處中文為我的翻譯。

¹⁶ 根據2009年9月30日我的國科會計畫助理謝景緣訪問沈高財之記錄。

¹⁷ 如譜例1，bell在每小節第二、四拍出現的模式。原住民卡帶中除了常用鈴的音響製造原住民特色外，口簧琴和木鼓的音色也常被使用。

譜例1、「閃亮的蛙眼項鍊」伴奏片段

閃亮的蛙眼項鍊 演唱：阿蜜(阿美族)
伴奏：不詳
記譜：謝景緣

從沈高財的說明中，我們可以瞭解，卡帶音樂中雖然使用電子鍵盤這樣的西方樂器，但是演奏時強調的不是西方功能和聲，而是音色和音樂舞蹈配合的關係。音色和歌舞結合的考量當然是為了營造原住民音樂氛圍。擔任卡帶音樂伴奏的樂師，不管是漢人(例如沈高財)或原住民(例如台東宜灣部落阿美族人高利愛)，都不是以原住民卡帶音樂伴奏為專職，他們兼營婚禮等活動的那卡西伴奏。在這些場合中，他們伴奏的曲目以國台語歌曲居多。原住民卡帶音樂的伴奏風格實際上和這些樂師的國台語歌曲伴奏風格沒有太大差異，在卡帶音樂中選用可以代表原住民音樂的音色，是他們在伴奏原住民流行歌曲時營造原住民風格的主要策略。

透過這種音響的呈現，原住民卡帶音樂的伴奏某種程度上顛覆了我們對西方樂器的想像。雖然使用西方樂器，但是樂器中的「西方」意涵卻是可疑的。基本上，在製作過程中，西方樂器的加入並不是為了讓音樂聽起來較為西化；相反地，選用電子鍵盤伴奏，最重要的是出於實際的考量。原住民傳統樂器(如：口簧琴及鼻笛)音量太小並且沒有標準的調律，很難作為歌唱的伴奏樂器，因而在原住民流行音樂的伴奏中使用外來樂器可以說是最方便的途徑。在鈴鈴唱片公司出版的原住民黑膠唱片，我們可以聽到分別使用阿美族的鈴和排灣族的口笛作為伴奏的例子，但這些只是少數的例子；黑膠唱片中常見的原住民「山地歌謠」伴奏還是以吉他或小型西方樂隊為主，顯見原住民傳統樂器和歌唱搭配的困難度。在卡帶時期，以那卡西式的電子鍵盤伴奏成為主流，最主要的因素是出於成本的考量。由於卡帶售價低，製作成本就必須相對的低，以一個人可以操作的電子鍵盤伴奏最符合唱片公司的成本效益。

在原住民卡帶音樂的伴奏中，我們看到一種模稜兩可(ambivalence)的情況。就樂器本身而言，這種伴奏是西方的；然而它也是非西方的，因為它不遵循西方和聲語彙，反而強調音色和歌舞結合的特色。

二、語言

我們不容易找到一卷純粹用原住民族語演唱的卡帶。一卷卡帶中夾雜以族語、日語和國語演唱的歌曲是常見的編排；即使在一卷全部用族語演唱的卡帶中，我們也不難發現歌詞中夾雜日語或國語單字。歌詞中使用的外來語彙通常和外來的事物有關，例如「馬蘭姑娘」中以日文「gasolin」指稱火車。有時候，外來語彙使用的目的是為了增加歌曲的趣味性，例如前述吳之義歌曲中使用到李小龍和鳳飛飛等人名，這部分的討論我將在稍後進行。

原住民卡帶中有相當數量的歌曲全曲使用外來語言演唱，包括日語、國語和台語。在這些以非原住民語言演唱的歌曲中，台語演唱的部分較少，而以國語演唱的數量最多，形成一個被稱為「山地國語歌曲」的類別。這些以外來語言演唱的歌曲，有部分是翻唱外來歌曲的版本(cover versions)，部分則是由原住民用這些外來語言的創作歌曲。翻唱的部分我將在「曲調旋律」這個段落討論，在此主要討論原住民用外來語言創作的情形。

原住民使用非原住民語言創作歌曲始於日據時代，但數量不多。這些歌曲中，「石山姑娘」(isiyama musume)是一首相當具有代表性的歌曲。根據林道生的研究，這首歌是阿美族

人soel(日本名高敏倉)所作，歌詞描述一位阿美族少女在海邊等待搭乘大阪丸回到日本的情郎，意境頗似台語歌中的「安平追想曲」。歌曲開頭如此唱道：「yoru no isiyama karolanko ni hitori utau wa isiyama musume」，林道生將日語歌詞翻譯如下：「夜晚的石山，加路蘭港，孤寂吟唱的是石山姑娘。」(林道生2000: 292-293)。

戰後，一方面由於國民政府強力推動國語政策，另一方面，不同族群的原住民相聚在林班等地工作，閒暇時以國語這個共同語言即興歌唱，提供「山地國語歌曲」發展的條件。這類「山地國語歌」中以「林班歌」最具代表性，後來出現的山地國語歌雖然不一定和林班有關，但在風格上延續林班歌：主要以國語演唱，融和不同族群的既有音樂元素和外來音樂(例如教會歌曲)元素。部分山地國語歌甚至流傳至部落外，成為台灣家喻戶曉的歌曲，例如高子洋創作的「我們都是一家人」及「可憐的落魄人」。根據台東杉望唱片行負責人表示，最早收錄「可憐的落魄人」的卡帶是他們唱片行賣得最好的一張專輯，即使這首歌曾被政府查禁。

原住民卡帶中使用台語演唱的歌曲不多，部落中也不容易聽到以台語演唱的原住民創作歌曲，目前在部落中較常聽到的台語原住民創作歌曲是「翁某心」這首歌。這首歌第一段歌詞如下：「甲伊睡破三領席，掠伊心肝掠吻著，女人的心實在真歹猜，有時氣甲無欲甲惜，噢啊伊噢啊伊噢啊伊噢」。¹⁸歌詞描寫夫妻之間鬥氣的情形，使用台語傳統歌謠常見的四句七言歌詞形式，但在副歌的部分使用原住民歌曲中常見的聲詞。

卡帶音樂中外來語言的使用，見證了原住民受外來民族統治的歷史。歌詞所呈現的混雜性，正如Bhabha所言，是殖民作用的結果，然而這種混雜性也具有挑戰和顛覆的功能。從「翁某心」和「石山姑娘」的例子，我們看到原住民並非被動地使用外來語言，他們可以生動靈活地使用外來語言刻劃深層的情感。這種刻劃足以顛覆一般人對原住民質樸(通常伴隨著無知的負面意義)的刻板印象。而在「我們都是一家人」及「可憐的落魄人」輾轉的傳唱中，衍生了複雜的社會意義，並且透過這些歌曲不斷地對外在大社會宣示原住民的存在。

三、曲調旋律

原住民卡帶音樂的內容極為多元，想要依據歌曲旋律的類型分類並不是一件簡單的事情，不過我們還是可以大略地區分三大類型：「傳統類」、「翻唱類」、「創作類」。¹⁹所謂的「傳統類」，指的是主要以naluwan和haiyang等聲詞(vocable)演唱的歌曲，並且還保留傳統樂舞歌曲風格者。這類的音樂在原住民卡帶中數量很少，比較具有代表性的有東海岸唱片公司出版的「東海岸阿美複音歌謠」和振聲唱片公司出版的「阿美族原住民豐年祭歌舞專輯」。這兩張唱片的伴奏型態略有不同：前者以木鼓、鈴等樂器伴奏，後者以電子鍵盤伴奏；然而兩者都呈現較傳統的阿美族豐年祭樂舞的歌唱風格，也就是有領唱(ti'iciw)和答唱

18 取自陳明仁「最佳山地台語創作金曲」專輯(欣欣唱片，SN-1001)歌曲說明。

19 黃貴潮將阿美族流形歌分為「傳統類」、「創作類」、「國語歌改編類」和「日語歌改編類」，和我的分類相似；然而，我和黃貴潮對各類歌曲的定義略有差別，例如，黃貴潮分類中的「傳統類」指的是加上固定歌詞的既有阿美族歌曲，我在此所稱的「傳統類」則為以聲詞演唱的歌曲。

(lcad)。²⁰這類卡帶可以在豐年祭或部落大型活動的「大會舞」中播放，而其他兩類的卡帶音樂則較常在日常生活中播放，且後兩類的數量較多。

翻唱類卡帶音樂，就旋律來源而言，可分為「外來歌曲」及「跨部落歌曲」兩類。「外來歌曲」指的是來自外國的歌曲或台灣國台語歌曲，其中，後者的比例較前者為高。來自外國的歌曲主要是日語歌，但也有少數來自其他國家的歌曲在卡帶音樂中被翻唱，例如欣欣唱片「張愛慧第三輯」(SN-1032)中的「初戀情」一曲翻唱自印尼kroncong歌曲中的名曲 *Bengawan Solo* (梭羅河畔)。

一捲原住民卡帶中穿插一兩首日語歌是常見的事，整捲卡帶都演唱日語歌的情形較為少見。這些翻唱的歌曲，有些以日語演唱，部分則以原住民族語演唱。有些配上族語歌詞的日本歌可能是從台語歌再次翻唱，也就是說，某首日本歌先被翻唱成台語歌曲，原住民歌手再從台語歌翻唱成族語歌。例如，吳之義以阿美族語演唱的「行船的人」一曲和郭金發以台語翻唱日本歌所演唱的「行船的人」在編曲上幾乎一模一樣，可以推測吳之義的阿美族語版本翻唱自台語版本。

翻唱國台語的情形和翻唱日語歌的情形類似，也就是說，在一捲卡帶中這些翻唱歌曲通常是穿插在其他類歌曲之間，整捲歌曲翻唱國台語歌的情形較少見；用原來的國台語歌詞演唱的情形較少見，國台語歌曲旋律配上族語歌詞或另填國台語歌詞的例子較常見。這類重新填詞的歌曲，有時在詞意上和原來版本差異極大。例如，鄧麗君曾經演唱的「一見鍾情」，歌詞第一段如下：

那天我倆相見一面沒有結果，誰知你又來看我呀你又來看我。
誰說世上沒有一見鍾情，一見鍾情我倆開花又結果。
無奈何，無奈何，良宵苦短無奈何。
只要以後你別忘記了我，有空時候記得再來看看我。

這首歌的旋律被吳之義改編成「李小龍」一曲，其中的一段歌詞如下：

Maligad sato kako a misalama/tairasato kako i 台北
mikilim kako topiliepahan/matamaay nomako ci 李小龍
matatodong'ngay tadanga'ay si'ayaw hanako ci 李小龍
matapi'ay nomako to kongtaw no'amis kongtaw no'amis

歌詞大意为：我要去台北遊玩，在喝酒的地方遇到李小龍，我使出阿美族的武術打敗了李小龍。²¹

20 有關阿美族傳統歌唱形式，請參閱黃貴潮，1990，〈阿美族歌舞簡介〉。

21 歌詞記寫及中文翻譯取自陳式寧，2007，P.85-86。

有關「跨部落歌曲」，在此以振聲唱片公司出版的「蔡美雲專輯」(SI-017)中的第七首歌曲為例。²²這首歌曲由多個短歌旋律串連而成，依據歌詞可以分成以下九段：²³

1. 很好喝，這杯米酒我就把他一杯一杯喝下去。
在路上mapulapulav seliyaliyan a ya 地在路上。²⁴
要回家嘛，十二點我的先生罵我是老酒鬼。
很好喝，這杯米酒我就把他一杯一杯喝下去。
要回家mapulapulav seliyaliyan a ya地在路上。
要回家嘛，十二點乾脆睡在心上人的大腿上。

2. ohaiyeyan hoinhaiyan ohaiyuiyeyan o inhaiyan,
ohaiyeyan hoinhaiyan o haiyuiyeyan hoinhaiyan.²⁵

3. situsuan na tjahugalaga,
situsuan sa tjahugalaga,
kikukacukacu i yangalja asema naibung kaka.²⁶

4. naluwan naluwana iyan uiyeyeyan,
naluwan naiyan hoi hai yu iyeyan uhaiyan hoiyan.
nihunsan nihunsan u kaka uiyeyeyan,
nihunsan a kaka ui yeyan iyuin uhaiyan hoiyan.²⁷

5. naluwan hoiyan hoiyan,
naluwan haiyan na iyuhennen.²⁸
ai ai ya nga lja 沒有真的愛，
如果你不相信天知道地知道，信不信由你。
心上人心上人沒有真的愛，ai ai ai ai 沒有真的愛。

6. 難道愛情像流水，一去不能再回頭。

22 這張專輯原以卡帶形式發行，目前已重刻成CD，這裡所舉的例子取自CD重刻版本。

23 歌詞聽寫標記者為我的計畫助理余麗娟。

24 mapulapulav：酒醉的；seliyaliyan：搖搖晃晃的。

25 本段歌詞為聲詞，沒有字面意義。

26 本段歌詞大意为：今天是我們歡樂的日子，今天是我們歡樂的日子，我把歡樂帶到內文部落裡。

27 本段歌詞前半為聲詞，後半詞意为：我的kaka(交往對象)是日本人，我的kaka是日本人。

28 這兩行歌詞為聲詞。

我的愛人是個多情人，叫我怎能愛上他。
我真心真意，我喜歡你我愛你就像愛我自己。
如果你不相信，
太陽知道，月亮知道，星星也知道，心上人心上人沒有真的愛。

7. hoi yan nu haiyeyan nuhaiyan,
ho haiyan naluwan na iyeyan hoi yu yannu iyen haiyan.
naluwan tu iyanayau iyanhe naluwan tu iyanaya uhaiyan,
ui naluwan tu iyanayau.
月亮啊已經出來了，
美麗的月亮，爬上東邊的山坡，
我們趁著良宵跳舞唱歌。
naluwan tu iyanayau haiyan,
naluwan tu iyanaya uhaiyan,
ui naluwan tu iyanayau.²⁹

8. i zuwa lja ku sutjusutju,
laliqeden niya tjaqali,
numuli mecvunga men lja su pasalivai yanaen.
ai ai yanga lja ika sun naya.
i zuwa lja ku sutjusutju,
ka kisukisuin ni 妹妹,
numulimecvunga men lja su pasalivai yanaen.
ai ya nga lja ikasun naya.³⁰

9. ai aiyanga sua ljingaw kaca,
matu muli itsumademo,
sinumadimu wasurarenai.³¹

這首歌裡面的「跨部落歌曲」出現在歌詞第一、四和第七段等處。第一段歌詞使用的旋律常出現在排灣和阿美族歌手的卡帶中，阿美族將這首歌稱為「醉歸人」，其中一個歌詞版

29 本段歌詞羅馬拼音部分為聲詞。

30 本段歌詞大意為：我有一位男朋友，我的女性朋友也在暗戀他，如果我們相遇你就對我視而不見。我有一位男朋友，常被妹妹親吻，如果我們相遇你就對我視而不見。

31 ljingaw：聲音；matu：好像；muli：要；itsumademo：永遠(日語)；wasurarenai：忘不了(日語)。

本如下：

K'eso'ay kaenen ko 'epah ta'owak han ita,
Mahrek, sawiriwiri sawarawara,
ti'enang sa i Lalan.
Minokay, ciwnici ko Toki,
mapowi'ko fafahi.

歌詞大意為：

喝了好酒，真痛快，
一杯一杯，再一杯，
走起路來，搖搖晃晃，
半路昏倒，到家深夜，
老婆罵我，老酒鬼。³²

比較阿美族及排灣族版本歌詞(蔡美雲歌詞第一段)，可以發現敘述內容大同小異；而阿美族版本的旋律和蔡美雲的排灣版本相差也不大。以下譜例2為蔡美雲歌曲中的旋律，譜例3則為阿美族的「醉歸人」。

譜例2、蔡美雲歌曲片段—³³



32 這首歌詞羅馬拼音及中文翻譯為黃貴潮提供，黃貴潮原稿歌詞最後一行為「老婆讚我，老酒鬼」，我將「讚」改為「罵」。

33 譜例聽寫記譜者為我的計畫助理吳聖穎。

譜例3、醉歸人³⁴34 Ka`eso`ay ko`epah 醉歸人詞曲：黃良
唱：紗尪

2/4

6 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ | 6̣ 2̣ 2̣ | 3̣ 2̣ 1̣ | 6̣ 2̣ 2̣ 6̣ 1̣ 1̣ | 6̣ 6̣ 6̣ |

ka-e-so- ay ka-e- nen ko`e- pah ta-`o-wa- k han i- ta

6̣ - | 6̣ - | 2̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 6̣ 3̣ 3̣ 3̣ 5̣ | 6̣ 5̣ 5̣ 5̣ 3̣ |

ma- he- rek sa-wi-ri-wi- ri sa-wa- ra- wa-

2̣ 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 2̣ 3̣ 2̣ 2̣ | 2̣ - | 2̣ - | 6̣ 1̣ 2̣ 1̣ 6̣ |

ra ta-`e-nang sa i la- lan mi- no-

6̣ 2̣ 3̣ 5̣ | 3̣ 2̣ 2̣ 1̣ | 6̣ 2̣ 2̣ 1̣ 6̣ 5̣ | 6̣ 6̣ 6̣ | 6̣ - | 6̣ o |

kay ciw ni- ci ko to- ki ma-pu-wi` ko fa-fa-hi

蔡美雲歌詞第四段使用的旋律(譜例4)和傳唱於卑南族部落的「搖電話鈴」³⁵極為類似，應源自同一旋律。

譜例4、蔡美雲歌曲片段二³⁶

34 本譜例為黃貴潮提供。

35 可參考紀曉君演唱版本，收錄於「聖民歌—太陽風草原的聲音」專輯(魔岩唱片，MSD071，1999年發行)。

36 譜例聽寫記譜者為我的計畫助理吳聖穎。

此外，歌詞第七段的詞和曲則是出自在救國團團康活動中常使用的「賞月舞」。這三個例子使用的旋律最早出於何處尚待求證，不過，原住民卡帶音樂「跨部落歌曲」中還有相當多可以確定來源的歌曲，被不同部落的歌手挪用改編，例如九族文化村表演「阿美三鳳」的配樂，原為阿美族人汪寬志創作的「勇往金門戰線」被不同族群歌手配上國語歌詞輾轉傳唱。

卡帶音樂中「創作類」歌曲中到底有多少是完全自創而有多少是「改編」，是個具有爭議性的問題。例如，在阿美族人吳之義專輯中出現的族語歌曲「美好的今宵」，旋律骨幹和阿美族歌手盧靜子黑膠唱片中「山の生活」極為接近，³⁷而演唱者自述這首歌的來源時提到：

這是他人的創作，一位住在泰源的葉美月平時亂唱的，我把它錄音起來，拿回去再作一些修改、整理，就變成了一首新歌(陳式寧2007: 66)。

吳之義的敘述顯示，操作方便的錄音機助長了一種「口傳文化」的傳播，在輾轉的面對面傳唱及透過錄音機的傳播後，歌曲最早的來源往往被遺忘，而在輾轉傳唱的過程中，不同的演唱者可以加上自創的部分，成為一種集體創作的形式。在這種情況下，有些被研究者認為是「翻唱類」的歌曲，演唱者會聲稱是他們的創作。³⁸

部分卡帶音樂的歌曲由演唱者自己創作，在演唱者自創歌曲的過程中，通常不是透過記譜系統寫作，而藉助錄音機的錄放功能，將旋律片段哼唱出來，經過錄音、剪接、修飾成一首完整的歌曲，再交由編曲者記譜。例如，阿美族人吳耀福說明他如何使用錄音機進行母語歌曲創作：

聽久了原住民的歌曲產生了一點靈感慢慢就開始寫歌，第一張唱片是別人寫給我的，第二張就開始寫詞寫曲。到目前出了七張也有三、四十首左右。歌曲方面我本身不會彈，一句一句的哼唱用錄音機錄起來，歌詞再填上去。我想大部分寫原住民歌曲的人也都用這樣，會編曲的反而不會寫詞(江冠明1999: 203)。

演唱者在這種情況下創作出來的歌曲，有時候不自覺地加入既有歌曲的旋律曲調，使得「創作」歌曲讓聽眾有種似曾相似的感覺。同時，透過上述的創作過程，卡帶音樂中部分創作類歌曲，常使歌曲聽起來有拼湊的痕跡。我認為這些現象顯示，卡帶音樂中的歌曲不應被視為完整的「作品」，而是一種傳唱的「過程」。

卡帶錄音技術並沒有將流傳在部落間或外來的旋律固定下來；相反地，由於卡帶錄音機錄放功能操作的簡便，透過卡式錄放音機，原來部落歌謠的口述傳統以另一種形式延續。這些新的、舊的、既有的、外來的、自創的、借用的曲調旋律常常並存在卡帶音樂中，使得卡帶音樂呈現一種如Gilroy(1993: xi)所稱的「always unfinished, always being remade」(總是未完

37 見於「盧靜子·真美主唱第一集」(1968，台東心心唱片，SS-3007)。

38 這種情況會涉及到版權的問題，但本文無意在此討論這個議題。

成的，還在創造之中的)混雜風格。

結論

我在本文中首先討論台灣原住民卡代文化「特定的」、「區域性的」、「草根的」特性，接著回顧「混雜性」觀念研究的文獻，並借助Mikhail Bakhtin的「眾聲喧嘩」(heteroglossia)、「多音交響」(polyphony)的觀點，以及Homi Bhabha的混雜性觀念，對台灣原住民卡帶文化進行分析。台灣原住民在百年來和外族的接觸中，正是Bakhtin指出的「不同的價值體系、語言體系發生激烈碰撞、交流的轉型時期」，在不同文化的碰撞交流中，「眾聲喧嘩」和「多音交響」成為當代原住民文化的顯性面貌。原住民卡帶文化即反映了這些文化特性。我從伴奏樂器的使用，論證西方鍵盤樂器在卡帶音樂中呈現的模稜兩可；透過「語言」這個面向的分析，我討論原住民卡帶音樂如何使用外來民族統治而引進的外來語言挑戰和顛覆大社會對原住民的刻板印象；在曲調旋律中，我則主張卡帶錄音這個現代科技，使得原住民的歌謠口述傳統以不同的方式延續，透過這個「類口述傳統」，原住民流行音樂不斷地發展、複製與變形。

從音樂的表象來看，卡帶音樂和原住民「傳統音樂」有顯著的差異，但是就伴奏樂器和歌唱部分的關係而言，我們看到一個原住民音樂傳統的延續，也就是歌樂重要性大於器樂的傳統。西式樂器的加入，只是提供修飾填充的功能；對於歌者和聽眾而言，歌唱的部分才是他們關切的重點。

提出卡帶文化中「類口述傳統」的現象和歌樂傳統的延續，我的目的並不是為卡帶文化尋求一個正統性。我所要指出的是，在混雜的卡帶文化中，「過去」和「現在」是並存的，現代科技和外來元素並沒有完全取代傳統音樂行為和音樂觀念。這種過去和現代並存的混雜特性，使得一個音樂表述往往具有多重意義。

在社會文化的意義上，卡帶文化呈現的也是多面向、多重意義的。例如，前述吳之義演唱的「李小龍」便具有多重的文化意義。陳式寧指出，這首歌曲中提到「李小龍」和「鳳飛飛」，一方面顯示「流行之風使村裡[阿美]族人漸漸崇外」(2007: 121)；另一方面，歌詞中提到阿美族人在歌唱和武術上勝過鳳飛飛和李小龍，「也顯現當時族人在外地工作後所產生的自卑心態，需由此自大表態方式來平衡」(ibid.)。然而，從另外一個角度來看，陳式寧指出：

歌名「李小龍」點明了時代，對於歌意內容表述、意趣卻無任何意義，猶如都歷男子年齡階級創名制的方式，以其時代中的關鍵的人事物為命名，吳之義可謂承襲了這種語言模式與命名文化習慣(2007: 87)。

這裡提到的阿美族年齡創名制，其基本原則就是進入成年組的男子，在成年禮上被授予一個專屬的級名，這個名字由部落長老根據舉行晉升成年階級儀式的當年發生的大事而決定

(黃貴潮 1998: 98)。例如，都蘭部落的「拉幹俊」這個級名便是紀念1985年王贛俊參加美國挑戰者太空船任務這個事件。王贛俊這個人和都蘭部落毫無關係，然而透過這個命名機制，這個人名卻成為部落的共同記憶。同樣的道理，在「李小龍」這首歌中，李小龍和鳳飛飛和都歷部落也毫無關係，然而透過歌詞中使用他們的名字，使得這首歌成為和吳之義年齡相近的都歷阿美族人共同的記憶。這個例子呼應先前提到的Bhabha的說法：一個相同的符號(例如人名)可以在混雜的過程中被挪用、翻譯、再歷史化和重新解讀。

在本文主要的文化意義討論之外，我們也不能忽略卡帶音樂畢竟是流行音樂，具有商業的性質。電子鍵盤作為伴奏樂器，正如我的分析顯示，不僅是一個重歌樂輕器樂的傾向造成的結果，也是唱片公司節約成本的策略。卡帶中歌曲的選用編排，也常是唱片公司商業考量的結果。例如，古秀如對於哈雷唱片公司負責人魏榮貴卡帶選曲的原則，描述如下：

全部放傳統(母語)歌曲年輕人不愛聽，選太多國語歌或新創曲又怕老人家不買，所以，除了少部分針對老人家所作的日語專輯和教徒要聽的聖歌外，其他部分魏榮貴大多以「綜合口味」處理，也就是傳統歌和國語歌各半。而其中摻雜了一些魏榮貴或朋友們所創作的「山地國語歌」(也就是以國語詞或一點點原住民化配上山地節奏所組成的新歌)的專輯反應最好(古秀如1995: 57)。

原住民既有的音樂觀念、外族統治帶來的語言、商業的機制和卡帶錄音技術共同形塑了原住民卡帶音樂的風格。我們或許可以說，原住民卡帶文化是上述這些元素衝擊而出的一個「第三空間」，在這個空間中，不同來源的文化符號被挪用、翻譯、再歷史化和重新解讀。各種因素在此交會而形塑出來的原住民形象是流動而多變的，挑戰、顛覆一般人對原住民「族群構成或文化定位僵硬的先驗想法」。

這篇論文和Bronia Kornhauser的論文“*In Defence of Kroncong*”都具有為混種音樂辯護的意味；然而，我的主要目的並非宣揚推廣原住民卡帶文化。透過原住民卡帶文化的介紹和對混雜性的討論，我不僅希望使讀者認識這兩個較不受關注的研究區塊，更期待這樣的探討可以激發台灣民族音樂學界對於當代音樂文化研究的省思，並提供一個研究的模式，使之可以應用在台灣不同類型混種音樂的研究。

參考資料

- 王佳涵，2009，《撒奇萊雅族裔揉雜交錯的認同想像》，國立東華大學族群關係與文化研究所碩士論文。
- 王櫻芬，2008，《聽見殖民地：黑澤隆昭與戰時台灣音樂調查(1943)》，台北：國立台灣大學圖書館。
- 生安鋒，2005，《霍米巴巴》，台北：生智。
- 古秀如，1995，〈傳唱排灣更九族—魏榮貴的故事〉，《台灣的聲音—台灣有聲資料庫》1995年第二卷第一期，P.55-57。
- 江冠明，1999，《台東縣現代後山創作歌謠踏勘》，台東：台東縣立文化中心。
- 何穎怡，1995，〈誰在那裡唱歌？—淺談原住民新創作歌謠及其出版現狀〉，《台灣的聲音—台灣有聲資料庫》1995年第二卷第一期，P.48-51。
- 李至和，1999，《九〇代台灣流行音樂中原住民歌手形象分析》，台北：中國文化大學新聞研究所碩士論文。
- 林志興，2001，〈從唱別人的歌，到唱自己的歌：流行音樂中的原住民音樂〉，收錄於李瑛主編，《點滴話卑南》，台北：鶴立。
- 林道生，2000，《花蓮原住民音樂—2.阿美族篇》，花蓮：花蓮縣立文化中心。
- 周明傑，2004，〈蔡美雲歌曲呈現出的社會意涵〉，《原住民教育季刊》36，P.65-92。
- 范揚坤，1994，〈「民歌採集運動」中的原住民諸族音樂調查〉，《台灣的聲音—台灣有聲資料庫》1(2)，P.38-48。
- 郭郁婷，2007，《台灣原住民創作歌謠之研究—以已出版的阿美、卑南、鄒族之影音資料為例》，國立台北教育大學音樂學系碩士班碩士論文。
- 黃貴潮，1990，〈阿美族歌舞簡介〉，《台灣風物》40(1)，P.79-90。
- 1998，《豐年祭之旅》，台東：觀光局東海岸。
- 2000，〈阿美族的現代歌謠〉，《山海文化雙月刊》21/22，P.71-80。
- 黃國超，2007，〈混種的音樂，越界的交流：1950-60年代山地林班歌與現代敘事〉，宣讀於跨領域對談：全球化下的台灣文學與文化研究國際學術研討會，臺南：國立台灣文學館。
- 陳式寧，2007，《民歌中的生活歷史—以都歷阿美族人吳之義的民歌為例》，台東：國立台東大學兒童文學研究所碩士論文。
- 陳俊斌，2009a，〈從「蘭嶼之戀」的跨部落傳唱談陸森寶作品的「傳統性」與「現代性」〉，《東台灣研究》12，P.51-80。
- 2009b，〈「唱片時代」的阿美族歌聲：以黃貴潮「台灣山地民謠」為例〉，《台灣音樂研究》8，P.1-30。
- 許常惠，1987，《追尋民族音樂的根》，台北：樂韻。
- 廖子瑩，2006，《台灣原住民現代創作歌曲研究—以1995至2006的唱片出版品為對象》，台北：臺北藝術大學碩士論文。
- 劉康，1995，《對話的喧聲：巴赫汀文化理論評述》，台北：麥田。
- Aparicio, Frances R. 1996. *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- Brown, Julie 2000. "Bartok, the Gypsies, and Hybridity in Music," in Georgina Born and David Hesmondhalgh eds., *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*. Berkeley, University of California Press.
- Gilroy, Paul 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kalra, Virinder S., et al. 2008，《離散與混雜》(*Diaspora and Hybridity*)，陳以新譯，台北：韋伯。
- Kartomi, Margaret 1981. "The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts." *Ethnomusicology* 25 (2), P. 227-49.
- Kornhauser, Bronia 1978. "In Defence of Kroncong." In Margaret Kartomi ed., *Studies in Indonesian Music*. Clayton, Victoria: Centre of Southeast Asian Studies, Monash University, P. 104-183.
- Lange, Barbara Rose 1996. "Lakodalmas Rock and the Rejection of Popular Culture in Post-Socialist Hungary." In Mark Slobin ed., *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*. Durham and London: Duke University Press, P.76-91.
- Lockard, Craig A. 1997. *Dance of Life: Popular Music and politics in Southeast Asia*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Loh, I-to 1982. *Tribal Music of Taiwan: With Special Reference to the Ami and Puyuma Styles*. PhD dissertation, University of California, Los Angeles.
- Manuel, Peter 1993. *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Monson, Ingrid 1998. *Saying Something: Jazz Improvisation and interaction*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Rees, Helen 2000. *Echoes of History: Naxi Music in Mode, rn China*. New York: Oxford University Press.
- Smith, Joanne N. 2007. "The Quest for National Unity in Uyghur Popular Song: Barren Chickens, Stray Dogs, Fake Immortals and Thieves." In Ian Biddle and Vanessa Knights eds.,

Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local.
Burlington, VT: Ashgate, P. 115-41.

依索匹亞的托鉢與口傳詩歌：以*Hamina* 人為例

Timkehet Teffera

Hamina (哈密那)指的是*Amhara* 部族中，以托鉢為生，所代表的一種類似”階級”的一群人。*Hamina*人主要居住在依索匹亞偏遠的鄉鎮中心和東北部地區；而因地區不同，他們也被冠予不同的稱呼，如：*Abba Wuddie*, *Abba Gonda*, *Abba Ayireba and Lalibela*等，指的都是*Hamina*人。長久以來，這一群人數相當少的族群，因為他們祖傳的背景與傳統的生活方式，面對著被大眾所忽視與排擠的窘境，特別是來自*Amhara* 部族成員中身份及地位較好的一群。據傳，*Hamina*人祖先曾患過癲瘋病，所以他們的後代繼承了托鉢的權利，從村落到村落進行挨家挨戶的獻唱乞討。所獻唱內容是經由口傳詩歌中的讚美與祈禱部份。*Hamina*人堅信這種歌唱的傳統，會保護他們及家人免於受到癲瘋病所傳染。

*Hamina*人害怕在白天容易顯露他們的面孔而被認出，所以通常選擇在日出之前進行吟唱乞討的工作。至今為止，透過這種吟唱的托鉢方式，*Hamina*人從善心人士那裡接受所有的禮物(衣服、食物和金錢)時，這也是他們維持生計的主要來源。本論文將對托鉢的傳統作一個短暫的回顧；同時也對音樂作一個細部的分析。此外，對*Hamina*人在歷史的、社會的、文化的和經濟面向的過去與現在提出一些看法。

關鍵詞：依索匹亞、東非、*Hamina*, *Amina*, *Debrahom Dekkama Abba Nezniz*, *Abba Woude*, *Abba Ayireba*, *Abba Gonda*, *Lalibela*, 癲瘋病, 獻唱—托鉢, 詩, 乞討, 少數族群, *Amhara*, *Tgray*, *Oromo*。

Mendicancy and Oral Poetry in Ethiopia: The Case of the *Hamina*

Timkehet Teffera

Abstract

The term *Hamina* refers to a group of people within the *Amhara* ethnic community, representing a kind of a “caste” due to their way of life with mendicancy. The *Haminas* who primarily reside in rural central and northern Ethiopia are named differently in the various regions. Among others Abba Wuddie, Abba Gonda, Abba Ayireba and Lalibela are some of these names by which the *Hamina* are identified. Ever since, this relatively small group of people faces neglect and exclusion by and from *Amhara* community members of better status and position, principally due to their ancestral background and traditional way of life. According to stories, the forefathers of the *Hamina* used to have suffered from leprosy so that their descendants inherited their right to practice mendicancy by moving from village to village and from house to house. This orally transmitted mendicancy bases poetic lyrics with praising and blessing parts. The *Hamina* have always believed that this singing tradition would protect them and their families from being imposed by leprosy.

The *Hamina* are afraid to show their faces and to be recognized during the daytime so that the singing is customarily carried out prior to sunrise. This livelihood has been the major means of income to date, since the *Hamina* receive all kinds of presents (clothes, food, and money) from charitable people. My paper will briefly discuss the tradition of mendicancy among this minority group. Parallel to detailed music analysis, it will also consider historical, social, cultural and economic aspects of the *Hamina* in past and present.

Keywords: Ethiopia, East Africa, *Hamina*, Amina, *Debrahom Dekkama Abba Nezniz*, *Abba Woude*, *Abba Ayireba*, *Abba Gonda*, *Lalibela*, leprosy, song-mendicancy, poetry, begging, minority, *Amhara*, *Tigray*, *Oromo*

General Overview: Human societies exist in a world of material objects, institutional rules and symbols with meanings they have created according to their social, cultural, political, economic and environmental circumstances.

In Ethiopia, certain groups or subgroups of people are symbolized as castes, simply because they are engaged in certain types of jobs/professions to make their living, i.e. working as blacksmiths, tanners, hunters, fishers, masons, potters, iron smelters, woodworkers, weavers, exorcists and sorcerers¹. Other people's groups whose occupation is fully or partially related with music and making music and who may be categorized as occupational minorities specifically in central and northern highland Ethiopia are the ደብተራ *Debtera*², አዝማሪ *Azmari*³, አስልቃሽ *Asleqash*⁴ and the ሐሚና *Hamina* whose music culture and repertoire this paper aims to consider along with their socio-cultural, socio-religious and historical backgrounds (see also Gelaye 2007: 18).

Very little has been written about the *Hamina* and their livelihood as song-mendicants in general and about the rich poetic style applied in their songs in particular. Based on materials I collected during my fieldwork in Addis Ababa, Ethiopia, in 2005, my paper will dwell on the singing (begging) practice of this group. The audiovisual recordings which I compiled in relation to this particular topic contain songs performed by two female *Hamina*, who provided me with first hand information about their livelihood and singing tradition through interviews and questionnaires.

The *Hamina*: The term *Hamina* refers to a social group believed to be afflicted with leprosy, primarily residing in the Christian Orthodox dominated central and northern highland regions of Ethiopia, representing one of the very distinct minority groups of the country. This vast geographic region covers today's *Amara* and *Tigray* as well as parts of the *Oromiya* Administrative Regions of central and southern Ethiopia. The latter specifically refers to the former province of *Shewa* including the Ethiopian capital, Addis Ababa. Furthermore, it is believed that some *Hamina* groups also reside

- 1 Tibebu (1995: 70) classifies these people's groups as “occupational minorities”. Although these craftspeople contribute immensely to the economic wealth of their communities as service-rendering entities, the special skills they possess, unfortunately, led to their discrimination by the rest of society. In fact, other ethnic minorities in Ethiopia, have also been discriminated against and disregarded in the past, for reasons related to gender, ethnicity, and even religion. For instance, the *Bete Israel (Falasha)* who primarily inhabit the region of *Gonder*, faced segregation and isolation due to their Judaic religion. At times they were even forced to convert to Christianity (1995: 69 and 198). Furthermore, the *Falasha* community was also deprived of land and/or livestock ownership. So because of discrimination and loss of land and animals, the *Falasha* were forced to take up a craft specialty as potters and thus became essentially a caste, like other craft specialist groups.
- 2 Apart from the versatile role of the *Debtera* within the Ethiopian Orthodox Church as “musicians and liturgical practitioners”, quite a large number of them are magicians and healers. (Shelemay 1992: 243)
- 3 The traditional *Azmari* (the word is applied to both male and female musicians) are wandering musicians and entertainers. Ever since *Azmaris* predominantly led a “nomadic” life moving from place to place and entertaining their listeners of every social stratum, very often armed with the one-stringed spike fiddle, *Masingo*.
- 4 The unique profession of the *Asleqash* (usually women's occupation) refers to vocalists who are specialized in mourning ceremonies, specifically funeral services. Among the *Amhara* for instance these professionals offer a wide range of traditional mourning songs.

in neighboring Eritrea. After the introduction of modern medicine to Ethiopia around the beginning of the twentieth century, some *Hamina* groups started to migrate to other regions in search of a cure for the disease. Consequently, today the *Hamina* are additionally found scattered in Southern as well as in eastern Ethiopia, in the city of *Harar* (figure 1)⁵.

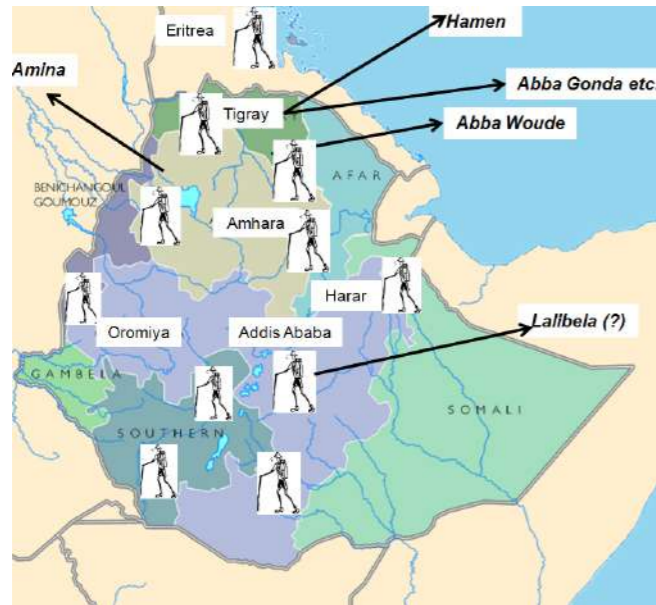


Figure 1: Settlement areas of the *Hamina* in Ethiopia

The *Hamina* are addressed with different names in the country's regions. In towns, cities and villages of *Tigray*, *Gonder*, *Goğgam*, *Wollo*, the capital *Addis Ababa* and adjacent areas, they are called ሐሚን *Hamin*, ሐሚና *Hamina*, አሚና *Amina*, ደብረ-ሆም *Debrahom*, ደካማ *Dekkama*, አባ ነዝንዝ *Abba Nezniz*, አባ ውዴ *Abba Woude*, አባ አይረባ *Abba Ayireba*, አባ ንንዳ *Abba Gonda* and ላሊበላ *Lalibela*.⁶ The linguistic origins of these designations are to a large extent unknown, except the name *Lalibela* which is linked with the Christian Orthodox Saint ኀብረ መስቀል *Gebre Meskel* meaning 'servant of the cross' (later on given the name *Lalibela* 1181-1221 A.D.) who ruled Ethiopia during the thirteenth century. This name consists of the words "lal-l-be-la" in the local language meaning "the bees recognized his might", because the latter king, while he was a baby, was constantly visited

⁵ The first modern leprosy treatment center was established in 1901 in *Harar*, in the South-Eastern part Ethiopia followed by the *Akaki-Leprosarium*, southeast of *Addis Ababa*, in 1934 (see also Pankhurst 1984: 71-72). In the course of time, other health, rehabilitation and training centers for leprosy patients were established, among them the *All African Leprosy Rehabilitation and Training Center* (acronym ALERT) later on renamed as *All Africa Leprosy, Tuberculosis and Rehabilitation Training Centre*. Leprosy is still endemic in all the above mentioned regions.

⁶ See among others Mesele 1993: 2014-17; Mesele Terecha 2010: 64; Gelaye 2007: 18-19; Bekele 1987: 40; Shelemay 1982: 350-352; and Pankhurst 1984: 64.

by a circle of bees that never harmed him. Written sources indicate that King *Lalibela* sympathized with these singer-mendicants and ordered that they be organized into guilds, work and get charity from him (Pankhurst 1984: 61). The kindness of this king demonstrated in such a manner is believed to be a major reason why the *Hamina* are linked with his name. Consequently starting from around the middle of the twentieth century, this very name began to be used as an identification of the *Hamina* and analogous social groups, especially in quite a number of regions of the former *Shewa* province including *Addis Ababa*. However, the application of the name has become increasingly controversial in contemporary Ethiopia. Today the city called *Lalibela*, historically *Roha*, has been named after the devout king. This place is considered one of the country's holiest locations with its altogether 11 monolithic churches attributed to king *Lalibela*. These rock-hewn churches, each chiseled out of a single rock, have caught the attraction of many tourists and are registered as "the eighth wonder of the world". Hence, the town of *Lalibela* is a center of pilgrimage for most of the country's Christians including the inhabitants of this monastic town. For that matter many Ethiopians, particularly the residents of *Lalibela*, whose city is carved from legend and from the Christian faith, are strictly against the use of the term *Lalibela* to designate the *Hamina*. In fact, this name is used to degrade or defame a person. In order to avoid misunderstandings and misinterpretations caused by the term *Lalibela* in relation with the *Hamina*, various government institutions (mainly cultural/media institutions) and concerned professionals are trying to find solutions, the major step being officially prohibiting the name from misuse. (see also Mesele 1993: 2017).

On the other hand, derogatory names such as *Abba Ayireba* meaning 'good-for-nothing or valueless' as well as *Abba Gonda*, *Abba Nezniz* reveal the disregard for this people's group, generally indicating failure and laziness. On the contrary, the designation *Abba Woude* = 'my dear or my beloved,' is used in some localities of *Wollo* (Mesele 2010: 64). According to Worku (2008/ Interview) there is a poem referring to the latter term: አባ ውዴ ይወድሃል ሆዴ *Abba Woude, Yiwedihal Hode* meaning 'Abba Woude, my heart likes (loves) you'. All these appellations and their historical backgrounds require thorough investigations.

Mesele (2008) notes that the term *Hamina* is mainly applied by a wide range of ethnic communities residing in all three administrative regions mentioned above. I, therefore, will make use of this designation in my discussion.

History: The history of the *Hamina* in Ethiopia is linked with the record of leprosy [*mycobacterium lepare* and *mycobacterium lepromatosis*]. Myth-based information indicates that the ancestors of the *Hamina* were inflicted by this skin disease, believed to be transmitted through physical contact, the main reason that led to the isolation of leprosy-sufferers from society. The disease is called ቁምጥና "*Qumtina*" in Amharic.

centuries of neglect magnifies their low and inferior social status; it has negatively impacted their attitude towards people outside of their own cluster. This may be one of the main reasons for these groups of people to strictly practice endogamy and for considering this very practice as an inherent part of their traditional culture. Although there exist numerous endogamous societies in Ethiopia, the endogamy practiced by the *Hamina*, namely marriage bonds exclusively arranged within their own social group, has become defined as a distinct feature and identity, particularly a way of demonstrating their opposition to 'those who neglect or degrade them.' In this regard, mention must be made that *Hamina* matrimony customarily used to take place during a so-called *Tezkar*, an Orthodox Christian mourning ceremony held in remembrance of a deceased person on the fortieth or eightieth day called አርባ *Arba* or ሰማንያ *Semaniya* after day of the burial (see also Mesele 1993: 2012-3).

In an interview I conducted with *Mebrat Mitiku* and *Yekitinesh Shimelis* in 2005, the two women confirmed to me the strict rule of endogamy which is still today practiced among contemporary *Hamina* groups. What surprised me most about what my interviewees said was not this austere practice of endogamy, but their conception with regard to the disparate status of people in society which they classify as 'people with good manners' unlike their own status. They label this category of people as ጭዋ *"Chewa,"* an Amharic word used to describe people of better class, status, decency and good manners. They further pointed out that the *Hamina* carefully search for their perfect matches and tie the knot with only those with similar status and backgrounds. This clearly implies to all the inconveniences the *Hamina* have been facing, just because of their ancestral backgrounds and lifestyle (Mesele 2010: 64; Pankhurst 1984: 59-60). Do these people's groups still believe and accept being impure or unclean, valueless and insignificant? Do they indeed agree with an inferior social status? I must admit that I was not able to get a direct and convincing response from my informants.

Mesele (2010: 63) notes that the centuries-old pervasiveness of leprosy, its mystifying pathology and its damaging impacts on human mind and body, have led to the fact that the disease kept on maintaining a special place throughout the course of Ethiopian history and its traditions. One can imagine how this resulted in the emergence and development of the singing/begging tradition of the *Hamina*. There is a clear indication that *Hamina* ancestors, particularly those who were actually affected by leprosy and consequently segregated, must have been in a desperate situation and took song mendicancy as their major occupation to merely assure their survival by earning their bread through singing-begging.

Members of the Ethiopian Orthodox Christian community always take special attention not to offend and ignore any beggars including leper-mendicants, since otherwise their Christian faith would be mistrusted, if they refuse or deny the plea for alms (Pankhurst 1984: 64). Taking the religious history of almsgiving very seriously, people accomplish this duty to adorn and beautify their mind and

to clean their soul during their earthly life. Almsgiving among Ethiopians is for that reason believed to be imperative, since otherwise the curse of a *Hamina* would indeed take place on that person or on his family (Mesele 1993: 2033-36). Conversely, the blessing of a *Hamina* after receiving alms is likewise considered as very important.

The Practice of Song-Mendicancy: From a genealogical point of view, *Hamina* descendants firmly believe they possess an inherited right of song-mendicancy, which they consider as their 'social and traditional duty.'

Customarily, the *Hamina* have been and - to a large extent - still today are pre-dawn singers at least in rural areas of Ethiopia. In order to avoid recognition, they wrap their face with cloth. *"In any village on the plateau you may hear the songs of the Lalibeloch in the hour before sunrise. If you were abroad you would see shadowy figures grouped at the gateways through the fences that surround every Ethiopian home, especially round the gateways of the rich. Their faces are almost completely wrapped in the long traditional cotton Shemma or shawl leaving only their eyes exposed. As dawn is about to leap up with tropical abruptness, these Lalibeloch slip away into the shadows, unrecognized. At the same hour the next night they reappear....and always before they leave they receive the alms: food or money that are sent out to them by the master of the house"* (Powne 1968: 69)

I asked my *Hamina* informants whether they believe to possess an inherited right of song-mendicancy and whether they are afraid to be struck by leprosy, if they would not sing. They stated: *"If we do not move from place to place and from door to door singing our songs; if we don't suffer under the chilly/frosty nights and under attacking and barking dogs, we will definitely be struck by leprosy. For that matter, every Hamina is obliged to carry out this ritual at least once a year in order to avoid the infliction with the disease. This is what our ancestors have done for ages and we are responsible to maintain this tradition and also hand it over to our children and grandchildren"* (see also Shelemay 1982: 128; Mesele 1993: 2012, 2018; Demozu 2003: 32; Gelaye 2007: 19 and Patterns of Progress 1968: 39).

Leprosy is in the present day to a large extent under control in Ethiopia and leprosy-patients are getting better access to medical treatments at rehabilitation centers and hospitals. In this regard, in my opinion, it is doubtful that *The Hamina* are still afraid to be affected by leprosy if they would stop singing/begging simultaneously ignoring the myth. So could this argument of my informants merely be a justification for this nowadays increasingly 'abandoned' livelihood? This refers specifically to those who are not inflicted and disabled by the disease. I believe that this attitude indicates unproductiveness and laziness. Mention must be made that not *all Hamina* are automatically mendicants and not all mendicants are *Hamina* (Powne 1968:69 and Shelemay 1982: 128). In other words, it has become difficult today to distinguish members of this group of people from others who

are likewise song-mendicants.

How often *Hamina* practice song-mendicancy, differs from place to place and also from one social group to the other. In general two types of song-mendicants may be distinguished. The first group refers to seasonal vagrants whose main occupation is based on agriculture and cattle breeding. These groups carry out their mendicant tradition once or twice a year, mainly after the harvest season (Mesele 1993: 2012). It belongs to a common practice that many of them move far away from their native villages, to avoid identification by members of society within their village. The second category of *Hamina* mendicants refers to permanent vagrants with no other occupation as well as no other ambition to make their living. Thus, they are continuously on the move throughout the year singing and soliciting for alms.

Hamina song-mendicancy is nowadays not only observed in rural areas, but also in urban towns and cities such as Addis Ababa where these groups of peoples frequently take temporary shelters by renting space in the area known as *Merkato*, western part of the city.

It so happened that, while I was in the midst of conducting my ethnomusicological fieldwork in Addis Ababa in 2005, where I had the opportunity to come across the two female *Hamina*, *Mebrat* and *Yekitinesh* (figure 2), who, along with other members of their community, were on a brief stay in the city deliberately to practice song-mendicancy.



Figure 2: *Mebrat Mitiku* (left) and *Yekitinesh Shimelis* (right)

Photo: T. Teffera, 16.03.2005, Addis Ababa

The number of the *Hamina* migrating into Addis Ababa and other major Ethiopian towns for the mere purpose of practicing mendicancy has registered a constant increase in the past decades. This can be related to the ever rising migration from rural area to urban centres, a common phenomenon in a third-world country like Ethiopia. Such uninterrupted migrations, in search of better life have caused socio-economic problems on the existing rapid population growth, in addition to the already high number of homeless urban dwellers who are less fortunate and forced to become vagrants⁹ due to

⁹ There is no doubt that the begging tradition on the one hand and that of alms-giving on the other foster unproductiveness. The extreme increase of vagrants, particularly in Addis Ababa, has largely been tolerated by the society. Until very recent time this problem has been disregarded by successive Ethiopian governments, who did not undertake respective measures to tackle this phenomenon on time.

their poor living conditions. It is my assumption that this situation might have spurred the *Hamina* to join these people and look for income-generating opportunities through begging by staying living in cities either temporarily or permanently.

In earlier periods, when the *Hamina* exclusively performed pre-dawn songs covering their faces to disguise their identity, there was principally no access to carry out fieldwork on the spot. Hence, Powne's (1968: 69) justifiable concern in accordance with this matter is understandable, since by the time he was conducting his ethnomusicological research in Ethiopia in the 1960s it was indeed hardly possible to discover the *Hamina* (he uses the term *Lalibela*) who would perform their songs during the daytime. Powne (1968: 71-72) points out the following: "Nobody knows who the *Lalibeloch* are. You may see a severely afflicted leper in the street, but you do not know if he was one of the singers at your door that morning. In the daytime all the *Lalibeloch* except the obvious sufferers take their place as ordinary members of the village, tilling or working at some trade. They do not reveal themselves as the dawn singers and probably no one wants to identify these singers. But nobody sings their songs except the *Lalibeloch* themselves, and you will not find a *Lalibela* song included in any program of folk music. Their songs go unrecorded, tainted by the disease which taints so many of them; but passed on from generation to generation in this unique brotherhood. ...Doubtlessly the songs of the *Lalibeloch* would reward the student with a wealth of material if it were possible to find the *Lalibeloch* and talk to them; but they go unknown and unseen except for their enveloping clothes. One could hide a microphone by the gate and catch some of their songs; to do more than that, to persuade them to reveal their secrets, would require patient work to obtain their confidence".

Indeed, *Hamina* songs are not performed by others outside their own cluster. However, we should not fail to notice that these songs are primarily related to their historical and hereditary backgrounds as well as their abandoned custom of "begging for alms." So due to the unique function of these songs and their message, no one would dare to perform same on other folk/traditional music events, since they would not fit any other occasions.

Furthermore, the concern in reference to the inaccessibility of *Hamina* songs for scholarly studies and preservation is quite understandable. Shelemay (1982: 128) similarly mentions the difficulty of finding *Hamina* (she also uses the term *Lalibela*) when she states that "....despite several attempts, I was unable to contact *Lalibeloch* when I lived in Ethiopia from 1973-1975. In 1975, I obtained a single tape of their music from the archives of Radio Voice of the Gospel. This performance, slightly over six minutes in length, was not documented nor credited to a collector. In 1977, during a six week visit to Ethiopia, I was able to meet *Lalibeloch*...interviewed a couple and taped approximately twenty minutes of their music."

Compared to the situation in previous decades, the access to the *Hamina* and their music is

much easier nowadays. Unlike their pre-dawn singing custom that, most probably still exists in rural Ethiopia, in big cities like Addis Ababa, the *Hamina* nowadays are no more singing in the dark, nor cover their faces to disguise their identity, while moving from door to door.

It was on a normal day of the week around noon that I heard two *Haminas*, *Mebrat* and *Yekitinesh*, singing at the gate of my parents' house in Addis Ababa, while I was conducting my fieldwork in Ethiopia in 2005. After having listened to the music for a while leaning behind the gate, I decided to open it and invite them to come in. They did come in without hesitation and accepted my request for them to continue singing, while I simultaneously made audiovisual recordings. To me, this was one of the most opportune moments to gather relevant material for my studies. During our brief conversation about their livelihood, *Mebrat* and *Yekitinesh* informed me that they are scared and feel insecure to wonder in the dark for the purpose of singing in Addis Ababa, a city which is big and strange to them, thus decided to conduct their singing in day light. Besides such a great coincidence of being able to meeting *Hamina* song-mendicants right in front of my own residence, the possibility of finding the *Hamina* around the Merkato area (at least in the case of Addis Ababa), supposedly the main base of the *Hamina* in Addis Ababa where they primarily live in groups, is quite high.

The existence of this longstanding singing-begging tradition of the *Hamina*, today has led to the emergence of a range of songs, singing styles and an extensive poetry. The legacy of this poetic and musical culture undoubtedly deserves comprehensive investigation, extensive documentation by means of audiovisual recording, interviews, and proper preservation.

Performance Styles and Song Characteristics: *Hamina* often perform their songs either in solo or in duet. However, scholars such as Mondon-Vidailhet seem to have observed not only duets, but even a trio of a particular type as Powne notes this in his book (1968: 70). “*It is hardly more than a homophonous music. It is a very simple form of harmony, usually based on the third, dominated by a melody full of vocal turns perfectly executed.*” It is difficult to imagine a *Hamina* song performed by a trio. Of course, the *Hamina* may move from place to place and from house to house in groups e.g. as a family of three, four or more individuals, begging as an organized team. Nevertheless, to my knowledge their songs are not performed by a trio. This abstract explanation of the trio song is also hard to envision, as far as there is no audio example or a music score provided to confirm this statement. It would as well be misleading to apply the term “harmony” in relationship with *Hamina* songs. In contrast to the European musical conception, the term harmony, which refers to the vertical aspect of music in which the pitches being used are expected to fit with one another, in *Hamina* songs overlapping pitches do not at all agree or concord with each other. Since, I have not yet observed or discovered the existence of a trio song set-up, the reference of Powne – if it has a factual source – could be considered as exceptional.

Hamina songs are never accompanied by any music instrument or dance. Unlike solo song-mendicants¹⁰, duets are commonly performed in a male-female set-up with a clear division of role, whereby the duo may variously be a married couple, siblings, cousins, or relatives (Mesele 1993: 2012). With regard to the division of role, the male vocalist may often serve as the leader of the duo. The song may among others be structured as follows: At first the man may start reciting poems. At a certain point the woman takes over the singing part in her naturally higher voice range, whereby she ornaments her melody that may consist of a few syllables. Her parts, moreover serve as a bridge between the male vocal parts that consist of new, in general, rhyming poems or verses. In doing so, the parts of the woman will provide the man with breathing spells until he begins again with his recitals.

Due to the long-lasting experience of singing in duet, the intersecting parts of a couple continue streaming easily until the end of the given song. There are also duets consisting of recitals only, whereby each singer takes his/her turns at certain moments. The shifting between the two singers may occasionally create overlapping spots.

Prior to moving to the analytical part of my paper, I will here attempt to make some hypotheses about *Hamina* songs and their singing styles:

I believe that, regardless whether in solo or duet, wherever they go, a *Hamina* individual or a group usually sing one and the same song they have mastered through practice in their everyday life. Of course, minor changes in melody, singing style and ornamentation might be observed at some instances, but the overall frame of a song will not be altered as such. If we take this position into closer consideration, we may assume that *Hamina* song-mendicants are neither engaged in taking their time to create nor do have the aspiration to produce new songs to attract their listeners. Unlike other traditional music repertoires of the society, the *Hamina* neither change nor arrange melodies, apply new styles and rhythms to the already existing songs. I do not believe that the *Hamina* are aware of the aesthetic beauty of their songs and their melodic or rhythmic structures. It is also hard to imagine that they would sense whether their songs, including their voices, are entertaining enough or not. We should not forget that the major purpose and aim of the songs are simply based on begging for alms and receiving alms. On the other hand, we should as well note that one would neither be attracted nor entertained by these songs. Even if one may be praised or blessed through song poems, as in the case of the songs of the *Azmari*, the traditional singer and entertainer, he/she would not give this performance a special attention and value from a melodic, rhythmic, poetic, and in general from an aesthetic point of view. It is simply a song that is not performed for the purpose of entertainment, as in the case of other songs that may be sung in different contexts such as wedding, war, mourning or

¹⁰ According to Mesele (1993: 2012) in areas such as *Wollo* primarily men move from place to place as solo singers whereas women stay at home accomplishing their traditional duties as housewives.

ritual songs. That is what makes *Hamina* songs unique; their clear contextual message as well as their role and function.

The orally transmitted singing culture of the *Hamina* has, in the course of time, developed its own characteristic features so that one may recognize their song from a distance. The distinct attributes of their songs thus are a) their melancholic (sad) melodies; b) their elaborated and free melodic ornamentation which, of course, differs from one vocalist to another. Apart from solo songs that may not include recitation parts, duets may be composed of both recited (speech) and sung (melody) parts that are accordingly executed by the respective singers. The songs are usually arranged in a cyclic form and in free rhythm. They, furthermore, contain 3 to 5 pitches which in terms of their intervallic relationship show close similarity to the traditional modes/scales, the so-called *Qinit*, used among music cultures of central and northern Ethiopia.



Figure 3

Song Analysis: The duet song under discussion is performed by my informants, *Mebrat Mitiku* and *Yekitinesh Shimelis*, I mentioned above. It consists of a multi-layered texture. Five pitches with approximate intervals of M2-m3-M2 and M2¹¹ (see the first five pitches in figure 3) play a vital role in the melodic structures,

with the first three also appearing an octave higher so that the tonal range is stretched to an octave and a fourth. It is not easy to transcribe this free rhythmic song in an elaborated manner. Therefore, in figures 4 - 6 excerpts of the repeatedly occurring cyclic melodic-rhythmic structures representing the song parts of each singer have been reproduced as outline and as musical notation (transcription).

The song is arranged consisting of both recited (speech) and sung (melody) sections accordingly divided among the two singers.

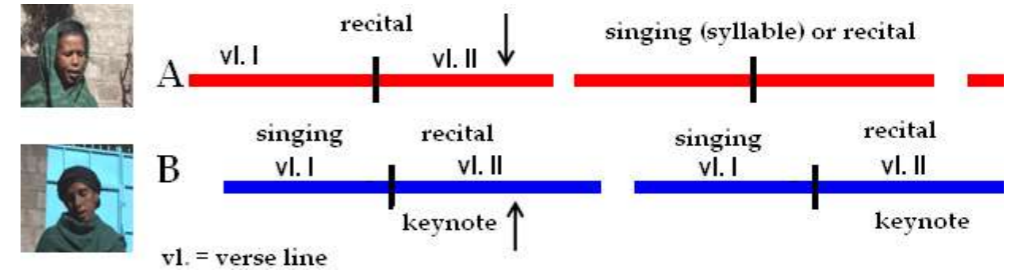
Regardless of which singer begins performing the song, one can perceive a clear division of role after a short while, due to the cyclic movement of the song with each course appearing again and again with slight melody variations.

The arrangement and/or structure of one cyclic course and the task of each singer may be explained as follows (see verse lines = vl. / figure 4):

Figure 4: Duet song outline performed by two *Hamina* (see also figure 5 and 6); arrow marks

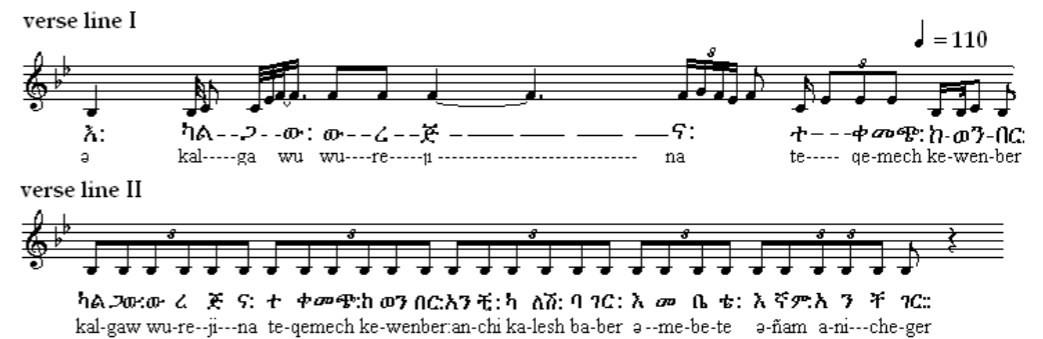
11 One should expect microtonal deviations, sometimes up to 100 Cents (1/2 tone). It is then very common that adjacent pitches with half-tone steps may also appear. These pitches are not so audible, but they serve as connecting pitches between the five pitches indicated above.

indicate the overlaps where both the singers **recite** different poems



Singer A starts with a recitation part, which is instantly picked up by singer B, virtually creating a canonic style of singing. Hence, singer B repeats the recited poem of singer A, lending it a melody¹². Singer B proceeds to the second, rhyming verse line, which she – this time – recites instead of singing it. In doing so, she exploits a single pitch b-flat which is the lowest pitch of the pitch sequence (figure 3), which seems to play a central role during the entire song, specifically in the parts of singer B often appearing as an ending pitch. In figure 5 the so far explained song part of singer B, namely verse lines I and II, is additionally demonstrated by means of musical notation.

Figure 5: Extract of a *Hamina* duet song; one cyclic movement of singer B, recorded by T. Teffera, 16.03.2005



12 As the song proceeds, one may notice that there are also certain instances where singer B does not automatically sing the recited verses of singer A. She may use totally different verses.

Figure 6: Extract of a *Hamina* duet song; one cyclic movement of **singer A**, recorded by T. Teffera, 16.03.2005

phrase I

phrase II

Tempo: ♩ = 110

Syllables: a ye

Shortly before singer **B** finishes her second verse line, singer **A** enters on top, either to recite a new poem or to sing an ornamented melody featuring two phrases each consisting of just two syllables as shown in figure 6. The melodic phrases are sung in a relatively higher tonal register compared with those of singer **B** (figure 5). Throughout the song, this particular song part of singer **A** occurs again and again in this form with just the *two* ‘redundant’ syllables. In traditional songs of the *Amhara* of central-northern Ethiopia it is very common to insert such ‘redundant’ syllables, often aimed to fill the gaps between stanzas but also to decorate the song (see Teffera 2001: 161-162). Therefore, it is possible that the *Hamina* use syllables for similar purposes.

As illustrated so far, a song part of one singer begins before that of the other singer ends and vice versa. So, they are inseparably linked with one another creating a flowing sequence. Overlaps occur throughout the song, but the most striking spots are those accordingly indicated with arrow marks (figure 4). These overlaps often appear in the second verse lines, in which both singers simultaneously recite their parts. These synchronized recitations are, at times very intense in a manner that creates a situation for the message of the poems become unclear due to the variety of their contents that are transmitted with accordingly non-similar accentuations and/or intonations. Thus, a total collision of sound takes place including the confusion that is generated through the incomprehensible poems.

The extremely intertwined vocal parts of the two *Hamina* follow certain rules that have been learned and practiced over a long period of time. Both singers’ voices stream freely and smoothly during the performance of their respective song parts. The cyclic nature of the song continues in the previously explained arrangement up to the end of the performance, whereas the lyrics steadily change.

Song Poems and their Contents: *Hamina* songs largely deal with poems of praise and blessing. Mention must however be made that there are also poems which depend on time and space, namely on actual situations reflecting various matters (see also Mesele 1993: 2023-24). Through their songs the *Hamina* indirectly express their socio-economic and socio-cultural status, their lyrics often reflecting their unfair treatment, neglect and stigmatization by non-*Hamina* in their community. Hence, although not all *Hamina* descendants are today inflicted by leprosy, this historical incident has left its mark.

The century-old legacy of suffering the *Hamina* have gone through, it is believed that they have used song-mendicancy as a means of expressing their pain, agony, emotion, weariness and dilemma the disease has caused on the one hand, and their isolation from society, on the other. The result, though, is a great repertoire of mystic songs mainly bound to a metaphoric and poetic language that was orally transmitted from one generation to the next. Their sung or recited poems primarily magnify the glory of God and His Kingdom, the mortality of human beings in relation to the temporariness of earthly life, fear of punishment for sinful acts, and anticipation for blessings after death, just to mention a few.

The poems represented in the table below (table I) may for instance be given a closer look, since their content principally refers to the mortality of humans. The poems are drawn from a solo song sung by a *Hamina* from *Shewa* region broadcasted by the Deutsche Welle (DW) Amharic Radio Program (see Mesele/Worku 2008). Although mention was not made in the radio program whether this song was performed on a usual tour of a song-mendicant, or a special social event, one can tell that it is closely related with laments that are habitually sung on traditional mourning ceremonies of the *Amhara*, because the singer, apart from his distinct, partly recited and partly sung poem, also utters words of grief (not written down in the table) like **ቀ: ከምበል: የድርገት**. *Wa Kembel Yadirgegn* meaning “let your death be mine.” These words are habitually used whenever one laments the demise of a loved one. The words occur either in-between the stanzas or the rhyming verse lines to fill the gap and/or to serve as a bridge.

The poems of the song I have recorded are poems of praise as well as blessing which the two *Hamina* recited immediately alternately after having received alms from the benefactor¹³.

The verses which mostly contain an average of 12 syllables per line (see figure 7) usually rhyme with one another. When sung or recited the number of syllables may differ accordingly to fit the

13 In this case my mother was the benefactor who not only served a meal to the two women and their children, but also donated clothes and a certain amount of money which they thankfully accepted. In this relationship, it is important to note that the duration of a *Hamina* song is usually determined by the response of the respective benefactor who may take either immediately or after a long while a measure and give alms to the mendicants. Mesele (1993: 2012) writes that the reaction of the *Hamina* may differ accordingly depending on what they received from their benefactor. Hence, if they are pleased by the received donation and/or alms they instantly start to recite their poems of blessing. On the other hand however, if they are unhappy with the received alms they begin cursing and even insulting the person.

melody structure.

Table I: *Hamina* poems, Solo song and recitation of a *Hamina* from the region of *Shewa*, source: DW Radio-Interview, Date 2008(?)

	Amharic	Translation
1	በምድር፡ ላይ፡ ካልሰጡት፡ ካልመፀውቱት ይቀራል፡ ምድር፡ ላይ፡ ደበሎ፡ ነው፡ቤት።	It is worth giving alms to the needy/poor, because the earthly home never lasts ... it's temporary.
2	እስቲ፡ ፈልጉ፡ በዓለም፡ የሚቀር፡ ሰው፡ የሞትን፡ ገፈቷን፡ ምራቷን፡ ሳይቀምሰው።	Would you ever find a person who lives on earth forever....without tasting the bitterness of death?
3	ይነጋል፡ እያልን፡ እያደረ፡ መሸ፡ እየመራረጠ፡ ዕቃውን፡ አሸሸ።	We were aspiring to see dawn, but the dusk came instead. He (God) kept on picking one after the other. ...taking them back to Him (referring to death)
4	ቶሎ፡ቶሎ፡ ሂዱ፡ ብልሃቱ፡ ምንድን፡ ነው? ድሮም፡ መንገዳችን፡ ፊትና፡ ኋላ፡ ነው፡ ዓለም፡ የምታልፈው፡ እንደዚህ፡ ብሎ፡ ነው።	Move faster folks; what's the matter with you? Our journey is set to follow one another (in death) That's how we leave this world behind.
5	መሥራት፡ ለአምላካችን፡ መልካም፡ ሥራ፡ እንዲህ፡ ኖሮ፡ ኖሮ፡ ሞት፡ አይቀርምና።	All God wants from us is doing good on earth Because death will take over at the end of the day!

Figure 7: 12 Syllables/verse line

ካልጋው፡ ውረጅና፡ ተቀመጭ፡ ከወንበር፡
አንቺ ባገር፡ ካለሽ፡ እኛም፡ አንቸገር።

v.l. I	ካል	ጋው	ው	ረ	ጅ	ና	ተ	ቀ	መጭ	ከ	ወን	በር
v.l. II	አን	ቺ	ባ	ገር	ካ	ለሽ	እ	ኛም	አ	ን	ቸ	ገር
syllables	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Table I shows part of the poems applied in the song in the original script, Amharic which is translated into English. Mention must be made that the translation was not easy and not always very pleasing, since the poetic significance of the lyric and its deep contextual implication fade away in the course of translation. In this relation Gelaye (2007: 22) for instance points out that “*translating Amharic poetry is not an easy task. In the process of translation, the Amina songs and poems might lose their poetic quality, rhythm, concision and depth of meaning. Sometimes, the rich local customs and metaphorical expressions are not easily translatable from Amharic into English. Amharic poems and songs, such as feelings of the performance, emotion, irony, onomatopoeic expressions might be missing in the process of translation.*”

Table I: *Hamina* Song Poems; recording: 25th March 2005, Addis Ababa; T. Teffera

	Amharic	English
1	ካልጋው፡ ውረጅና፡ ተቀመጭ፡ ከወንበር፡ አንቺ ባገር፡ ካለሽ፡ እኛም፡ አንቸገር።	Get out of the bed and sit on the chair- Your presence will ease our problems.
2	(ወለላዋ፡ እመቤት፡) ወለል፡ አርገውና፡ ይሙቀን፡ እሳቱ፡ ዕድቅ፡ አይሻልም፡ ወይ፡ ለላይኛው፡ ቤቱ?	Gorgeous Lady! Keep us warm with your glowing beauty, Isn't it better to be showered with earthly blessing for life after death?
3	ካልተበጠበጠ፡ ማር፡ አይኖንም፡ ጠጅ፡ እንደው፡ ደስ፡ ይለኛል፡ ጥሩ፡ የሰው፡ ልጅ።	Honey won't turn into wine unless it's mixed with water; I feel great about people with good manner.
4	አለሁ፡ በይኝና፡ ዕድሌን፡ ልወቀው፡ ናፈቀኝ፡ ጠባይሽ፡ ያ፡ የማይጎንጠው።	Assure me of your presence and make me feel at ease; I'm missing that wonderful character of yours.
5	በሐምሌ፡ በነሃሴ፡ ይታጨዳል፡ ከሴ፡ አንቺ፡ አይደለሽም፡ ወይ፡ ያገሩ፡ እንደራሴ?	July and August is harvest time for <i>Kesse</i> ¹⁴ , Aren't you “the envoy” in the whole country?
6	ኧረ፡ ውጪ፡ ውጪ፡ ውጪ፡ አደባባይ፡ ግርማ፡ ሞገስ፡ አለሽ፡ ከትከሻሽ፡ ላይ።	Please show up, show up in public- You have a graceful appearance at first glance.
7	በፍቅርሽ፡ ነው፡ እንጂ፡ በጠብሽ፡ ማን፡ ደርሶ? ለወደድሽው፡ ማር፡ ነሽ፡ ለጠላሽው፡ ኮሶ።	Who would dare to disagree with you rather than maintaining your friendship? You are as sweet as honey for those you like and as bitter as <i>Kosso</i> ¹⁵ for those whom you hate.
8	አገራ፡ ወዲያ፡ ነው፡ ገመገሙን፡ ዞሮ፡ ዝናሽ ነው፡ ያመጣኝ፡ እንደ፡ ወፍ፡ አብርሮ።	My home town is far away across the mountain- It was your fame that brought me here flying like a bird.
9	አሥር፡ ብር፡ ሰጠኝኝ፡ እንደተለባሽ፡ የባንዲራው፡ ታማኝ፡ ያገሩ፡ ግማሽ።	‘She’ gave me 10 Birr (ETH currency). The guard of the flag; the envoy of the country.

The content of these poems refers to a female individual (my mother), who is given due credit in recognition to her generosity and splendor. She is referred to as the “guard of the flag” and “the envoy of the country”, expressions that indicate the respect and her high social status. The use of laudatory nicknames of individuals is quite common in *Hamina* songs, thus showing similarity with other traditional song repertoires of central Ethiopia. Praise songs generally belong to the widely used poetic forms in the music culture of the *Amhara*. These are, for instance, observed in the traditional songs of the minstrel, *Azmari*, whose role is very vital in the society. We also find praise poetry applied in war songs known as *ሽላላ Shilela* and heroic recitals called *ቀረርቶ Qererto* and *ፉከራ Fukkera*. These are “the most widely appreciated poetic genres that are deeply rooted in the oral tradition of the Amhara

14 *Kesse* is also known *Dama Kesse*. It is a medical plant belonging to the species *Ocimum lamiifolium* of the Lamiaceae family. This plant is very well known and widely used in Ethiopian traditional medicine against colds and other ailments.

15 *Kosso* is a medical plant *Hagenia abyssinica*, *Rosaceae loe Vera = Curacao-Aloe*.

people of Ethiopia in general, in Goğgam in particular”¹⁶ (Gelaye 2006: 588).

In table II an extract of sample praise poems recited by two *Amina* from Goğgam and recorded by Getie Gelaye in 1997/98 is represented just to demonstrate the large variety of such poems.

The *Hamina* have a tradition to acquaint themselves with given circumstances, such as inquiring the name, status and other details about the owner/s of the house they plan to go for singing-begging, where they expect a good charity or alms. This will give them the opportunity to prepare selected poems ahead, inserting laudatory nicknames in order to please their benefactor /s. For instance, a *Hamina* song mendicant, who frequently received charity from a person known for his generosity and resides in his vicinity, suddenly heard of the demise of his benefactor. Consequently he went to the house of the dead to console the mourning family members, but also to express his grief over the loss of this humble individual. Hence, he sang a song of lament shown in table III.

Through the song text the song-mendicant expresses his sympathy for the deceased, remembering his generosity. The rhyming verses are successively performed in a fast tempo with very short breathing gaps. The song consists of long and short melody phrases that are variously arranged by the singer. As the musical notation shows in figure 8, at the beginning of each verse line the syllable (ኧ), put in brackets, consisting of the pitch set B-c[#]-e' appears. This syllable seems to serve as an introduction to each verse line.

Table II: Poems recited by an *Amina* song mendicant from *Goğgam*; recorded by Getie Gelaye 1997/98 in *Goğgam*, Ethiopia (see also Gelaye 2007: 23).

ኧረክ! ዓለሚቱ፥ ወየው! ዓለሚቱ	Oh! This world Woe! This world!
ገና ከልጅነት ሙርቆህ አባትህ	Your father has blessed you in childhood,
እስከ ዶሮ ጩኸት የዘለቀ ራትህ።	Your wealth lasts long to the end.
ኧረ! ምን በዕድልህ ለምን ይቀናሉ?	Oh! Why are they jealous of your fortune?
የድል እንጆራ ነው የምትበላው ሁሉ።	All that which you live on, is what you have earned.

16 It was customary in former centuries that war lords were accompanied by singers (both solo and group singing) chanting praise songs during long and tiresome journeys to battle. In this relation Gelaye (2006: 587) notes the following: “Praise poetry is one of the most developed and elaborated poetic genres in Africa. It focuses on the achievements of prominent figures, heroes, military and political leaders, etc., describing the character, personality, power and skill that make them superior to others. In Goğgam, as elsewhere in Ethiopia, a marked military tradition, taking revenge on an enemy, hunting and other special achievements of the people are highly regarded, and praised in war songs and heroic recitals. Indeed, it has been an important culture and tradition to praise the skills, adventures and exploits of emperors, kings, nobles, warriors and great war-leaders in poetry and songs.”

አንሳላው፥ ስጋጃው ይነጠፍልህ	Let the bed sheets and the carpets be spread for you,
ብርሌው፥ ብርጭቆው ይለቅለቅልህ	Let the <i>birille</i> and the glasses be rinsed for you,
ዙፋንና፥ ግምጃ ይጋረድልህ	Let the throne and velvet be drawn for you,
ምን ስበብ አለብህ በእናት ባባትህ	You’ve inherited no blemish from your father and mother,
ለግብር ያሰቡህ ልቅም ስንዴ ነህ።	You are pruned wheat intended for the holy Eucharist.
ልምቅ እንደ ስንዴ ጥሩ እንደ ወተት	You are pruned like wheat, pure like milk,
በሰባት አያትህ የሌለህ ክፋት።	Who has no blemish throughout the 7 th generation.

Only three pitches, namely B-c[#]-e’ play a vital role in the melodic arrangement of the song.

Pitch A occurs only at two spots. Also the initial pitch, namely the possible keynote, of the sequence is unclear. However, as a whole it is most probably the *Təzətā Qəñət* with pitch A serving as the keynote of the five tone sequence of the traditional scale/mode. Pitch f[#] that would have completed the sequence of this *Qəñət* is not used in the song.

Table III: *Hamina* song of lament, Recorded by *Ayele Gugsä* in *Assela*, Ethiopia 1993

vl.	mp	Amharic	English
1	a	(አ) እሰዬ: እሰዬ: እሰዬ: የኔ: አበባ:	Well, well my flower!
2	a ¹	(አ) ሞገሙዋናዉ:	Hey, Charming!
3	a ²	(አ) አወይ: ጉግሳው:	<i>Gugsä</i> (name of the demised),
4	a ³	(አ) የኀ: እያሱ: አባት:	<i>ayāsū's</i> ¹⁷ father,
5	b	አረግ: አለም: (3x)	Oh! This World! Oh! This World!
6	a	(አ) ወዴት:ትሄዳለህ?	Where are you going to?
7	c ¹	(አ) ወዴት:ትሄዳለህ: ስትል:ደፋ:ደፋ?	Where are you going to... rushing?
8	c ²	(አ) ወዴት:ትሄዳለህ :ስትል: ደፋ:ደፋ?	Where are you going to... rushing?
9	d	(አ) ቤትህ:መሰለህ:ወይ:መደድም: ቢሰፋ?	Do you think it's your home, even though the place is spacious ¹⁸ ?
10	b ¹	አረግ:አለም: (2x)	Oh! This World! Oh! This World!
11	c ⁴	ያበላኝ: ነበረ:	He used to feed me,
12	c ⁵	ያበላኝ: ነበረ: እያግበሰሰሰ:	he used to feed me abundantly,
13	c ⁶	ወይ: እያሱ:	Oh! <i>ayāsū's</i> father, Oh!
14	e	(አ) የኀ: እያሱ: አባት: እጁ: በሰሰሰ	<i>ayāsū's</i> father; his generous hand perished.

mp = melodic phrase

Figure 8: Song poem of a song mendicant, Recorded by *Ayele Gugsä* in *Assela*, Ethiopia 1993

♩ = 200

a----- -se---ye a---se---ye a---sey ye---ne a---be---ba

a----- mon-mwa - na-wu

a----- wey gu --gä--sa-wu

a----- ye -- ne a-ya- sun a -- ba --tä

17 Son of the deceased; also other names of family members; i.e. brothers and sisters may be mentioned.

18 The deceased referred to in this sentence which – in other words - means: Why do you leave us? Do you think the grave is your home?

a----- e---reg a---le-m e----- reg a---lem e - reg a-- lem

a----- we - det tä--- he - da - le-hä

a----- we - det tä--- he - da - le-hä si -- til de - fa de - fa

a----- we - det tä--- he - da - le---hä si -- ti-l de - fa de - fa

a----- be ---ti - hä me - se-leh we - ya me - de -- dam bi -- se --- fa

a----- e---reg a---le-m--- a e-----reg a---lem

Conclusion: There is no doubt that leprosy has had immense negative impacts in Ethiopia. We need to put into question whether the tradition of song-mendicancy (including all types of beggary) might have encouraged attributes such as idleness, failure, laziness. Could this account refer to the *Hamina* and their song-mendicant (begging) tradition, in general? Do they really believe in their genealogical ancestry of leprosy and in the infliction with the disease, since this seems to be a justification to carry on the begging tradition that has prevailed until present time? Could the indiscriminate charity of Ethiopians have contributed to the increasing number of vagrants to an extent that has become difficult to distinguish between the genuine and the bogus beggar?

Before and even after the discovery of its biological cause, leprosy patients such as the *Hamina* were stigmatized and shunned. Even today, after a medical treatment for leprosy has been found and the disease has become under control in Ethiopia, the *Hamina*, in one way or another, are constantly associated with their ancestral background.

We must admit, though, that due to its prevalence, leprosy and the socio-cultural circumstances that were created because of the disease, have paved the way for the creation of art that influenced other cultural practices. This history of isolation the *Hamina* had to go through, coupled with despair

caused by physical inability to work and earn their living on the one hand and the struggle for survival on the other, must have forced them take begging for alms as the only solution to the problems they have been facing for generations. The deeply rooted religious belief and tradition of almsgiving in Ethiopia, however, did not help much to solve problems, but rather encouraged the increase of the number of hands longing for alms, namely the culture of begging (Demozu 2003: 81-85).

In order to abolish stigmatization and abandoning of the disabled in general, health centers in Ethiopia have been established since 1901 with the assistance of foreign countries. For the first time ever, leprosy sufferers began to be treated along with other patients, and it is believed that they will increasingly be accepted by the community and be able to enjoy participating in social activities in the long run. Disability prevention is ever more being considered as a priority by the present Ethiopian government. This will, hopefully divert the stigma that has existed for centuries of leprosy as a major social problem.

As mentioned earlier, it is clear that not all *Hamina* are lepers and not all lepers are *Hamina*. For that matter, it requires a concerted effort to use the media as a major tool to change the wrong perception and stigma associated with leprosy in Ethiopia, while at the same time, embrace all who have been infected by the disease in any possible development activities, so that they will be productive, thus avoiding dependency and begging. At the same time, providing proper medical care and treatment at an early stage to those who are diagnosed with the disease will minimize the number of those that are disabled and stigmatized because of the disease. Regarding the *Hamina* song repertoire which has developed over the past centuries, it is important to conduct in-depth studies to understand the rules of musical organizations, song structures, forms and styles and, last but not least, the poetic content of these songs which would partly reflect the historical, social, cultural and political background and state of the *Hamina* in past and present-day Ethiopia. Comparative studies of similarly segregated societies residing in other parts of the world that either suffered of leprosy in the past or are at present still confronted with it, will definitely be a great source of information on this very crucial subject matter and its consequences both from biological and social point of view.

References

- Demozu**, Woubishet. 2003. Begging as a Survival Strategy: Conferring with the Poor at the Orthodox Religious Ceremonial Days in Addis Ababa. Thesis submitted to the School of Graduate Studies, Addis Ababa University. Addis Ababa.
- Edersheim**, Alfred. 1994. *The Temple: Its Ministry and Services* (Updated Edition). Hendrickson Publishers, Inc. Massachusetts.
- Gelaye**, Getie. 2005. Ethiopian Contributions to the Study of Amharic Oral Poetry. Stefan Bruene and Heinrich Scholler (eds.), 2005. *Auf dem Weg zum modernen Aethiopien*, Festschrift fuer Bairu Tafla. Lit Publisher. Muenster.
- _____. 2006. Amharic Praise Poems of Däğğazmac Bälay Zälläqa and the Patriots of Goğğam During the Resistance Struggle Against the Italian Occupation of Ethiopia, 1936-1941. In : *Proceedings of the 15th International Conference of Ethiopian Studies in Hamburg*. Siegbert Uhlig, (ed.). Wiesbaden. Harrassowitz Publisher, pp. 587-597.
- _____. 2007. Songs and Blessings of the Amina in Goğğam. In: *Annales d'Éthiopie, Musiques Traditionnelles D'Éthiopie*, Vol. XXIII 2007-2008, Olivier Tourney (ed.), Centre Francais des Études Éthiopiennes [French Center for Ethiopian Studies]. De Boccard. Paris, 2008: 18-37.
- Ilffe**, John. 1987. *The African Poor: A History*. African Studies Series 58, Cambridge University Press.
- _____. 2005. *Honor in African History*, Cambridge University Press, African Studies Series 107.
- Mesele**, Mesfin / መስፍን መስለ. 1993. (Ethiopian Calendar = 2002 European Calendar). የሐረናዎች ምርታገና እርግግን ማህበረ ባህላዊ አውዱና ደዘቱ. *The Blessing and Cursing of the Hamina, Its Socio-Cultural Content*. in: Baye Yimam (et al. Eds.), *Ethiopian Studies at the Second Millenium: Proceedings of International Conference of Ethiopian Studies*. Addis Ababa University Press, Vol. III, pp. 2012-2043.
- Pankhurst**, Richard. 1984. The History of Leprosy in Ethiopia to 1935. In: *Medical History*, January 28 (1), pp. 57-72.
- Patterns of Progress**. 1968. Music, Dance and Drama. Ministry of Information (ed.). Book 9. Addis Ababa.
- Powne**, Michael. 1968. *Ethiopian Music: An Introduction*. Oxford University Press, London.
- Tibebu**, Teshale. 1995. *The Making of Modern Ethiopia 1896-1974*. The Red Sea Press. Lawrenceville.
- Shelemay**, Kaufmann Kay. 1982. The Music of the Lalibeloc: Musical Medicants in Ethiopia. In:

Journal of African Studies. Vol. 9/ No. 3. Washington.

Teffera, Timkehet. 2001. Musik zu Hochzeiten bei den Amara im Zentralen Hochland Äthiopiens, Dissertaion Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Vol. 209, Peter Lang Publisher, Frankfurt am Main.

Online Publications

Kawase, Itshisu. 2005. 'Lalibeloc: Living in the Endless Blessing', Film made by Itshisu Kawase, <http://www.itsushikawase.com/lalibalocc.html>

Mesele, Terecha Kebede. 2010. Origin and Transformation of the *Hamina* Song-Mendicant Tradition. African Study Monographs, supplementary issue. Vol. 41, pp. 63-79 (URL: <http://hdl.handle.net/2433/108283>)

Mesele, Mesfin 2008. Song-mendicant culture of the *Hamina*. Deutsche Welle (DW /Bonn) Amharic Radio: Culture Program. Interviewer: Azeb Tadesse.

Worku, Adugna. 2008. Song-mendicant culture of the *Hamina*. Deutsche Welle (DW /Bonn) Amharic Radion: Culture Program. Interviewer: Azeb Tadesse.

Mitiku, Mebrat/Shimelis, Yekitinesh. 2005. Interview about the *Hamina* Culture and Music. Interviewer: Timkehet Teffera, Addis Ababa 16.03.2005.

音聲空間研究的全球趨勢與本土回應初探*

楊建章

國立臺灣大學音樂學研究所助理教授

呂心純

中央研究院民族學研究所助研究員

摘要

本文主要就近年來方興未艾的，音樂學界有關音樂聲響與空間環境的不同研究方向，作扼要的回顧與評述，也追溯了這些研究方向引自不同學科的思想淵源。另外，本文除了關注過去對此議題討論較多的英美與歐洲大陸的學術文獻外，也比較了台灣學界目前的相關研究。具體而言，筆者們針對二十一世紀以來成為音樂學研究焦點之一的「聲景」(soundscape)概念，探討其歷史淵源，並就聲景概念的應用發展分成四個方面來歸納及分析，包括：音聲空間與文化場域的結合、音聲空間的展演性與賦能潛力、個人音聲空間的構築、以及音樂生態學的興起。本文並比較了台灣學界對於音聲空間的討論，並將其放入全球相關論述的脈絡中進行剖析，試圖為台灣未來的音聲與空間研究提出幾個展望。

關鍵詞：聲景、地景、音聲空間、空間環境、生態音樂學

* 此篇文章有部份內容已刊載於國科會《人文與社會科學簡訊》中，但由於該刊並不涉及版權問題，在經過大幅增補與修改後，此篇文章得以成形。

The Study of Sound and Space: Global Trends and Local Responses

LU Hsin-chun (Tasaw)

Assistant Professor, Graduate Institute of Musicology, National Taiwan University

YANG Chien-Chang

Assistant Research Fellow, Institute of Ethnology, Academia Sinica

Abstract

This paper reviews the recent musicological efforts in studying the intersections of sound, music, space, and environment. These efforts can be broadly defined as the soundscape studies, including the interaction between sonic and cultural spaces, the performativity and the empowerment of soundscapes, the construction of personal soundscapes and the newly emerged eco-musicology derived from the literary eco-criticism and the acoustic ecology inaugurated by Murray Schafer. In conclusion, this paper compares scholarships from Taiwan that had dealt with this issue as a response to this new global interest.

Keywords: soundscapes, landscapes, sonic space, spatial environment, eco-musicology

前言

有關音樂聲響與空間環境關係的討論，並非全然是新的話題¹。至少從十八世紀末由哲學家 Johann Gottfried Herder 奠基的想法裡，族群的差異主要在語言，而族群語言的形成，則與地方的風土與習俗有關，進而影響至民歌、音樂等藝術表現。這種地理環境與音樂的連結，除了表現在十九世紀歐洲藝術音樂裡頻頻呈現的音樂地景描繪外，到了十九世紀末，歐美日殖民主義也將音樂的民族誌採集當成了解殖民地特性的工作之一。這些十九世紀以來文化強權的基本預設，到了二十世紀的音樂學研究中仍然存在。Bruno Nettl 在其著名的《民族音樂學研究》中，提到民族音樂學在剛起步時，由於相信「音樂生活與地球的自然切割有密切的關連」(Nettl 1983:225)，而一直執著於「透過研究音樂現象的地理分布，用來描繪音樂的地圖。」(ibid.:217)。

雖然如此，音聲與其所產環境空間的直接互動，卻要到本世紀初才成為音樂學研究的焦點，相關的研究理論也陸續被重新討論。早先，1960 年代末由加拿大作曲家 Murray Schafer 所提出的「聲景」(soundscape) 一詞，意指「聲響環境 (sonic environment) 中的任何元素」(Schafer 1977:274–275)，近年來被廣泛地用來檢討音樂與空間互動的不同可能性。但事實上，對於音聲與環境的相關探討在1980年代就已開始醞釀。當時，具批判色彩的民族音樂學及受批判理論影響的音樂社會學界，回應了人類學者 James Clifford 所謂的「民族誌之耳」(ethnographic ears)一民族誌書寫不應把音聲僅當成文本的一種，而是要以真實聆聽經驗的特殊性出發 (Clifford 1986: 12)。近來，人類與環境聲響之互動的相關研究，也延伸至奠基於「想像的共同體」(imagined community) 與「被發明的傳統」(invented tradition) 等概念的文化聲景場域。另外，重新以音樂的質料特性 (materiality) 為中心去討論音樂在人類生活空間之「交換」(exchange) 與「媒介」(mediation) 的過程、再加上最近英美學者所謂的「生態音樂學」(Eco-Musicology)、德語學界的音響生態學 (Akustische Ökologie)，皆成了二十一世紀研究音樂與環境之互動的新嘗試。

本文首先針對近年來與空間相關的音樂學研究之不同取向，討論相關空間議題在其他學科的淵源與當代發展，最後也嘗試勾勒目前台灣學界有關聲響與空間的研究、與國外相關研究方向的對照，並將其放入全球相關論述的脈絡中，試圖為台灣未來的音聲與空間研究提出幾個可能的方向。

壹、音聲空間的文化政治

¹ 本文以「音聲」一詞代替論述中所常用的「聲音」，在於強調一個較為廣義的聲音概念，涵括「非樂音」的廣義聲響與具音樂性的「樂音」。另，由於「聲」相對於狹義的「音」而言，可以同時指涉「樂音」與「非樂音」，因此本文又以「聲景」代替「音景」，來作為英文 soundscape 一詞的翻譯。

二十世紀歐洲思想界對於生存環境的關切，可以在1920、1930年代現象學宗師Edmund Husserl有關歐洲科學危機的痛切反省中讀出。Husserl認為歐洲文化自十九世紀以來過分重視理性的工具面向，導致人類環境 (Umwelt) 被過度合理化與抽象化，其結果則是人類的生命意義感喪失 (Verlust der Lebensbedeutsamkeit) (1996:3)。他尤其對現代科技對人類生存空間造成的抽象化與疏離化提出沉重警告(Ibid.: 55)。受之影響的戰後法國現象學，例如Maurice Merleau-Ponty的知覺現象學，除了強調眼耳鼻舌皮膚的五種感知，亦賦予了人類生存環境身體感、時間感、與空間感 (Cf. Merleau-Ponty 1962)。而後，Gaston Bachelard的《空間詩學》更是將個人與生活空間的互動關係，當成是生命意義建構的根本 (巴舍拉 2003)。

另外，批判現代性體制暴力最有力的法國思想家Michel Foucault對於空間權力建構的探討，以及Henri Lefebvre 對於歷史形成之空間結構的反省，再加上之後Pierre Bourdieu對於文化場域 (cultural field) 的關注、Jürgen Habermas對於公共場域 (public sphere) 的思考，還有後殖民理論中對於政治及文化霸權在世界空間的控制批判，例如 Homi Bhabha 與 Arjun Appadurai，都可以看出空間在當前全球社會的多重關鍵意義。再者，文化地理學對於「地方」(place) 與「生活經驗」(life experiences) 關係的嘗試理解，都漸漸影響到音樂學研究的取向。

整體而言，自二十世紀後半開始，人文社會思想界持續關注啟蒙時期之後，資本主義生產與消費結構所造就之社會結構的改變。這些改變帶來所謂的「現代性」特質，包括此過程所導致之人類行為與感官的變化，以及環境中時間與空間的改變。過去對此感官變化過程的研究比較注重視覺的部份，對於聽覺以及音聲，則由於其稍縱即逝的特性，而較忽略其為現代主體性的一部份，也不會將音聲看成是空間環境的要素。² 然而，最近的研究慢慢發現，過去研究忽略音聲與聽覺等於是剝奪人感官的整體性，自此，音聲與周圍空間的關係確定成為研究人類環境的必要環節 (Cf. Erlmann 2004)。

而在音樂界本身，二十世紀前半就有法裔移民美國的作曲家 Edgard Varèse 以接近噪音的聲響來凸顯現代化之後人的音聲環境，尤其是他在戰後結合電子聲響的作品《沙漠》(Déserts, 1950–1954)，呈現了都市化之後的現代社會中，被壓抑的人內在孤寂的聲音。另外，美國作曲家 John Cage 一系列質疑「樂音」本質的作品，例如：為十二台隨機選擇頻道的收音機所寫的《想像的地景第四號》(Imaginary Landscape No. 4, 1951)、強調環境音場亦為音樂一部份的《四分三十三秒》(4'33", 1952) 與《零分零秒》(0'0", 1962)、以及以自然水聲作為音樂素材的《水音樂》(Water Music, 1960)等，也令人省思人為音樂與環境聲響的關係。³

Cage 等人的音樂創作，影響到後來 Schafer 所提出的「聲景」概念，也就是注重日常經驗生活周遭音聲的意義 (Schafer 1969; 1977)。在 Schafer 的環境意識裡，愈接近自然的聲響，愈是「高傳真」(High-Fidelity)，而人工的音聲被他稱為「低傳真」(Low-Fi)，他甚至主張應該要對現代人習於 Low-Fi 音響的耳朵進行清潔工作 (Schafer 1967)。Schafer 的著作以及他在加拿大 Simon Fraser University 所主持的「世界聲景計畫」(World Soundscape Project)，影響十分深

2 關於視覺優先的傳統偏見的討論，迭見於近二十年人文學界的討論中，請參考 Cray，1990。

3 關於從 Luigi Russolo 之後，將噪音與自然聲響入樂的創作歷史，請參考 Kahn，1999。

遠，可從各國隨後成立類似研究組織、以及1976年聯合國教科文組織 (UNESCO) 的官方刊物 *The UNESCO Courier*，以「探索新聲景」(Exploring the New Soundscape) 為主題所進行的專題討論看出。

民族音樂學因受到文化人類學與歷史人類學的影響，也很早就注意到這種重視聽覺對於人類生存意義的想法。例如，Steven Feld 在八〇年代早期，從文化人類學的角度出發，同時受到 Schafer 的啟發，決定以音響生態學 (acoustic ecology) 以及聲景研究的概念來從事音樂人類學研究。⁴ Feld 主張音樂 (音聲) 與空間為文化系統的一部分，如新幾內亞的Kaluli部落，土地與雨林的水景正如音聲的流動經過身體，不能切割理解；同時，流動的水與一系列的詩歌連結，連結這些水聲與歌聲的媒介則顯現了Kaluli人的整體性。這種人與自然的空間關係，Feld 以「音聲意義學」(acoustemology) 稱之。他說：

音聲意義學意謂對音聲感知的探討，特別指音聲作為意義建構、覺知、與經驗的重要路徑。這似乎特別是關於理解音聲與感覺平衡之間在置位 (emplacement) 和場所建構 (making place) 的知覺與感官性上的交互作用。⁵

Feld 這樣以聽覺與空間的連結為出發點的觀察方式，闡述了音聲的認識論，說明音聲得以認知空間，同時空間能有音聲特質。例如，德國的音樂社會學家Christian Kaden，在1980年代也已經注意到音樂與城市空間形塑之唇齒關係，他認為十四世紀巴黎作為城市空間的形成，音樂的空間建構乃是其中的基本元素之一 (2002)；而這種由音樂所切割出的城市空間，本身也就帶有音樂性。而美國音樂學者 Richard Leppert，也用了「具聲地景」(sonoric landscapes) 一詞，來描繪更為廣義的音聲社會文化空間。他認為，音聲環繞我們，幫助我們建構成為人類主體以及將我們置位在特定的社會與文化情境；音聲使得人們對當下真實情境，以及人類的過去與未來有所認識與想像 (2003: 15–18)。

貳、音聲空間的音樂學研究

在上個世紀的最後十年，音樂學者 Schafer、Leppert、Feld 等人的研究前提，加上歷史學、社會學與人類學、政治學等其他學科的影響，音樂學者們開始檢視音聲與空間在當代議題發展上的多重可能性、批判被政治或文化霸權所規範的地界或社群、亦主張音樂空間的展演性與賦能力量，進行相關的理論建構與個案研究。以下就這些論題分四個方向作更進一步地說明：

4 請參考 Feld 本人的回憶，見於 Feld，1994，P.2。

5 “Acoustemology means an exploration of sonic sensibilities, specifically of ways in which sounds is central to making sense, to knowing, to experiential truth. This seems particularly relevant to understanding the interplay of sound and felt balance in the sense and sensuality of emplacement, of making place.” (Feld，1996，P. 97.)

一、音聲空間與文化場域的結合

直到近年，音樂學研究還是有不少主題聚焦在地景與音樂的關係，其中，北歐與澳洲地區特殊的地景，向來就是文學與藝術的靈感來源 (e.g. Grimley 2006, Richards 2006)。而除了延續過去傳統，討論作曲家在音樂中如何呈現地景之外，最近的討論亦多涉及民族認同、地方認同等音樂與人造空間與文化場域的關係 (Solomon 2000)。可以說，現代化過程中聲景於環境的變化，正對應著現代人生命的歷史軌跡。據法國著名文化史家Alain Corbin的說法，聲景與地景在人類的生存空間中同樣重要，他說：

如果我們同意地景是一種分析空間、賦予空間意義與情感、讓空間可以被美感欣賞的方式，那麼由多樣音聲所定義的景觀也非常合乎這個定義。⁶

出版於 1994年的Corbin 的名著《大地的鐘聲》(Le cloches de la terre) 即討論法國革命後法國鄉間的教堂鐘聲，如何從王權的象徵轉型為現代國家建置的一部分，並具有空間規範的功能。他廣泛探討感官的歷史，更將五感延伸至空間感等更大的結構因素，並分析這些結構作為現代性特質對人性產生的制約。

Corbin的作品成為近幾年探討城市在現代化過程中聲景變化的範本。例如Emily Thompson《聲景的現代性》(2003)討論了美國大城市在二十世紀初一些公共建築物—尤其是音樂廳與劇場，對於當時美國人聽覺變化的影響。David Garrioch(2003)則是比較早期歐洲各現代城市聲景的變化對於社會生活秩序的影響。Peter Payer 則針對二十世紀初逐漸在維也納浮現的噪音現象，分析其成為現代都市聲景的過程 (2007)。另外，Nick Yablon 研究美國城市在 1900年前後，由於新聲響的進入而產生的空間變化 (2007)。這些研究皆說明了聲景何以成為當前城市景觀設計理論界極為重視的實踐考量。當然，聲景研究的對象也包括非城市的聲景。Thomas Solomon (2000) 即以居住在玻利維亞高地的族群Chayantaka為探討對象，強調此族群刻意在歌詞中加入社群名稱與社群所在的地景描繪，並藉由在不同空間中游移的歌曲展演模式，強化社群建構與其地方劃界。後者以聲景作為人群認同與劃界的手法，成為近代音聲與空間研究的趨勢之一，以下進一步對此提出探討。

政治學家Benedict Anderson(1983)所提出的「想像的共同體」(imagined community)，強調了人群體歸屬感與認同之主客觀層面的同等重要性。⁷ 這個概念讓音樂學者意識到，透過各種形式的音樂參與，譬如投入音樂製作、參與儀式慶典或演唱會、聆聽 I-Pod，甚至走進環繞豐富聲響的餐廳或購物中心消費，人們可以想像與定義人我之間的社會關係，進而構築社群

6 “If one can agree that landscape is a way of analyzing space, of loading it with meanings and emotions, and of making it available for aesthetic appreciation, the landscape defined by various kinds of sound fits this definition particularly well.” (Corbin, 1998, iii.)

7 民族音樂學家 Timothy Rice (e.g., 2003, P. 160)、Mark Slobin (e.g., 1993, P.15, 64) 與 Philip Bohlman (e.g., 2002, Chapter 5) 等都大量援引Anderson的「想像的共同體」這個概念。雖然這個概念在Anderson的著作中原指民族共同體的想像，但民族音樂學家們將這個特定共同體的想像建構，擴大應用到對其他各種共同體的社群空間想像，特別是強調這樣的共同體想像可以透過音樂經驗而達成。

的共同體與共生情感。共同體之內涵係多層次的廣義空間概念：共同體活動的「地方空間」(place)，可供其展現主體性、具有某種政治性的「行動空間」(space [of agency])，以及共同體存在之社會文化脈絡的「場域空間」(location)。音樂與空間的議題也通常在這三個範疇下討論。音樂在共同體的想像過程中，不但具有無限穿透力、能超越絕對空間，同時也意味著「深度的社會性」(deep sociality) (Finnegan 1992)。再者，由於音樂行動者賦予想像共同體建構能力，在某程度上，弱勢族群的社會行動力 (agency) 與主體性因而得以伸張。

由歷史學發展出來，在某個程度上與「想像的共同體」相輔相成的另一個概念—「被發明的傳統」(invented tradition) (Hobsbawm and Ranger 1984)，也在這波音樂與空間的論述建構中被廣泛地引用。在這個概念上，想像的共同體通常經由實踐一套具有儀式性或象徵意義的慣習而達成，這樣的實踐活動隱涵著與「過去」(the past) 的連續性，不過這樣的連續性大多是人為的，透過和具有重大歷史意義的過去建立連接 (ibid.:1-3)，規範出特定價值，進而構築出具歷史意義的「傳統」。如此傳統的發明，仰賴於一個文化共同體的想像，因為創造傳統通常是凝聚社群力量與建構集體認同計畫下的一環。

1990 年代，新一波的討論在全球化與現代性的論述中發展。Anthony Giddens (1990) 討論現代性對於人類社會的影響，最重要的關鍵之一在於空間與時間的抽象化與標準化。空間與時間的抽象化，雖然使得不同地區的社群因為有了共享的時空標準，而得以有效地互通物質與文明，但是附帶而來的結果是，在地 (locality) 空間失去自主特性而產生內在失序，也就是 Giddens 所謂「空無的空間」(empty space)。但最關鍵的影響之一，則為人類學家Arjun Appadurai(1990)流動與跨界社會空間的學說，音樂學者受到此理論架構「去領域化」(deteritorialization)與「再領域化」(reterritorialization)的影響，逐漸意識到幾個當代議題：音樂如何跨界，跨界的音樂又如何協助重建社會空間或再創傳統；近年來，更著重於音樂表演、跨界空間及認同之間關係的探討(Stokes 1994)，而這樣的反思也逐漸重視在地性的主體建構。

其中，Appadurai 幾個重要的「景觀」(-scapes) 概念，例如「族裔景觀」(Ethno-scape)與「媒體景觀」(Media-scape)等，啟發了包括 Mark Slobin (1993)、Timothy Rice (2003) 及 Kay Shelemay (2001) 在內的幾位在美國民族音樂學界具有指標性的學者 (1996)，開始重新定義被地理邊境劃界且不流動的音樂空間。他們主張，音樂所建構的空間具有跨界與流動的特質，且流動的空間可無限漫遊與延伸，因此所產生的社會文化共同體，在空間上不限定於任何國家、村落或任何地理邊境。Slobin將其概稱為 musicscapes (音樂景觀)，而 Shelemay 則沿用 Schafer 的名詞稱之為 soundscapes (音聲景觀)，並進而給予定義：一個聲景單位係受到音聲 (sound)、場域設定 (setting)、以及重要性 (significance) 三者相互影響而存在的音樂文化景觀 (2001: xxxv-xlv)。

再者，Slobin 與 Rice 均強調音樂空間的多層次與重疊性，認為人的音樂經驗同時介入多個文化場域。Slobin 指出，微觀下的次文化 (subcultures) 音樂經驗，某程度上無不被巨觀全球化之交互文化 (intercultures) 與超文化 (supercultures) 所影響；Rice 則主張，音樂經驗必須根據

個人的、在地的、區域的、殖民的或跨國的等多叢/重空間，作不同模式的場域分析 (locational analysis)，並進而檢視該經驗在多場域所產生的社會文化意義。⁸ 當中，他以「隱喻」(metaphor)來指稱音樂在某場域中的特定意義，譬如：音樂之為商品、音樂之為藝術等。在研究實踐上，Shelemay則因應跨國移民向都市急速流動的全球化現象，將理論落實在以大都市為主要脈絡的小社群音樂民族誌研究，並致力發展都市民族音樂學(urban ethnomusicology)。晚近研究將當代都市作為聲景重心，成為民族音樂學在這波全球化與現代性論述下重要的研究趨勢。

近年來許多個案旨在說明，都市人群如何藉由有效操控媒體或科技，賦予都市具象空間中散播的音聲形塑社會空間與凝聚社群認同的意義。Tong Soon Lee (1999) 即探討新加坡回教徒如何操控媒體音樂，使之作為建構宗教空間的媒介；另外，他也強調都市化過程與國家體制對此「草根性」操控能力的箝制力量。⁹

再者，音樂空間也可以在商品化與消費文化的論述上作連結，像台北一零一或京華城之類的大型購物中心，Jonathan Sterne (1997) 以製造這種購物中心文化(mall culture)聞名的美國為分析對象，分析出消費者的購買力程度上是被巧妙地在特定空間中播放的「程式化音樂」(programmed music) 所驅使，如此一來，整棟購物中心可視為一個精密商業空間的音響建築物。¹⁰

空間的多元性質，例如具象與抽象、視覺性與時間性 (或地域延展性與歷史線性)、物理性質與文化性質等，近年來也被放入同一個音樂文化現象進行探討。Inna Naroditskaya(2005) 就從空間的這些多元性質作為分析主軸，主張亞賽拜然的穆斯林文化中的兩種藝術產物—織毯(carpet) 與木卡姆音樂(mugham)—同時在結構上、文化象徵上、以及社會意義上，反映了相對應的性別空間概念。

音樂空間與文化場域的結合，已成為近年來音樂空間研究中，勢不可擋的一股潮流。另一個重要的轉變是，當代研究者觀照在地音樂經驗的議題時，已經跳脫九〇年代音樂研究所深陷的全球與在地二元結構的思考，而是強調主體與其所身處其他多層次文化場域的動態關係，並企圖利用多重的場域分析 (locational analysis)，以期理解音樂背後複雜的權力結構。特別是對於弱勢族群音樂展演的探討，音樂學家更是援用不同思想家所帶來的新觀點，以探討音樂更深一層的意義與力量。

8 Rice 同時批評當代民族音樂學界僅就全球與在地兩個相對面向 (而非關注於多重與跨界流動的可能面向) 的場域分析為一種陳腔濫調 (cliché) (2003, P.160)。

9 根據 Lee 的解釋，在新加坡政府推動都市化與國家建設的過程中，過去原本藉由擴音器放送回教禮拜 (adhan: call to prayer)所定義、並具排他性的伊斯蘭社群空間，被迫轉化為一個具有多元文化 (多族裔與多宗教) 的都會區，導致擴音器所營造出的伊斯蘭社群聲景，長期在他族裔社群的抗議與不滿下，與政府的噪音妨害政策進行協商。在都市空間重劃之下，廣播最終代替擴音器，成為重新定義伊斯蘭社群的方式。

10 Lee 與 Sterne 這兩篇研究報告皆被收錄在《民族音樂學：當代讀本》(Ethnomusicology: A Contemporary Reader, 2006)一書中，可謂為當代相關音樂認同與音聲空間較具代表性的案例研究。

二、音樂空間的操演性 (performativity) 與賦能力量 (empowerment)

雖然 Michel Foucault 僅在少數的作品中談到空間與地理的概念，但是他對於二十世紀後半人文學界的影響力，也呈現在他提出的所謂「異質空間」(heterotopia) 概念。此概念強調了文化必要的多元性所伴隨之對於多元空間的需求，而這也就牽涉了現代社會的權力分配。¹¹ Foucault 並在一篇名為《權力之眼》(The eye of power) 的文章中強調：

整個空間的歷史等著被書寫，這同時也是權力的歷史（兩者皆為複數）—從偉大的地理政治策略到在地居住的小手段。(引自 Soja 1989: 21)

另外，在著名的後殖民理論家Homi Bhabha眾多批判殖民帝國文化霸權的作品中，特別強調此霸權在空間詮釋上的獨占性。對他而言，邊緣的弱勢族群不管是語言或概念，都備受殖民帝國思想的箝制，使其在全球資源地圖上幾近消失。他因而提出「第三空間」(third space)、「閹境」(liminality)、「介性」(in-betweeness) 等想法，旨在打破認同政治中的自我他者之二元對立概念，賦予了在全球反殖民批判裡，夾縫中不被重視的族群關鍵地位，而又不陷入弱勢族群的本質主義思考 (Bhabha 1990: 211–220; 1994)。另外人文地理學者 Edward Soja 取法國歷史家 Henri Lefebvre 的空間概念，將第三空間定義為一種批判的可能性，這種具有動能的「第三」(thirding)，並非僅僅在右/左、主流/弱勢、中心/邊陲的二元對立之外加上一種第三勢力，而是一種具解構力量的「開放的替代」(1996: 7–8)。

利用第三空間的解構創造性，新一波民族音樂學的音聲空間主要論述為：音樂或音聲的展演為社會空間營造(social space making)的實踐與文化表述，一方面幫助弱勢社群創造、形塑及協商其社會空間；另一方面，此般音樂經驗也是鞏固其文化認同與定義地方認同的積極力量(Cohen 1994；Stokes 1994)。換句話說，音樂表演通常內含一種操演性的 (performative) 與再現的 (representational) 目的。

音樂的操演性 (performativity) 與語言學所言之論述實踐效力的操演性密切相關，此種實踐透過重申、引用慣例及不斷操演，進而構成一種認同的宣告。這個概念後來被Judith Butler所發揚，特別被用在性別 (gender) 規範與認同的討論上，她強調，性別是被反覆操演的動作所產生的效果，性別規範因此能不斷地被重申、重製，久而久之形成宛如事實般的表象，而在性別被操演之前，主體不具有核心認同的觀念性存在 (Butler 1993)。民族音樂學家 Deborah Wong 援用Butler的操演性理論，說明弱勢族群利用音樂操演特定認同 (諸如族裔、性別、階級、國家意識等)，反覆再現並進而建構規範，藉由學習及善用這套操演的機制，使之在霸權掌控資源分配的基本原則下，仍能在某程度上獲得掌控自身事務的能力，此即為一種賦能的展現。認同作為一種文化產物 (cultural production)，不僅可以與他者進行區別，亦能達致社會空間的協商與建構 (2004)。於此，Wong 也特別觀照其策略性的運用。

綜言之，當代相關音聲空間的研究取向強調音聲具有一種空間性，學者們並進一步主張

11 “Of Other Space”(Foucault, 1986)。關於Foucault對於空間地理與權利的關係，請參考Foucault, 1980；Rabinow, 1984。

人們與所在聲景之間的雙向互動關係，聽者不僅是被動地接受所建立起來的單向操作，也可被音樂製造者(music makers) 主動構築：音聲空間被音樂製造者所形塑，也同時影響音聲空間內的聽者。在這樣的概念下，展演音樂或音聲被視為一種社會空間營造(social space making) 的實踐與文化表述，一方面可藉此幫助一個社群社會空間的創生與形塑；另一方面，此般音樂經驗也被認定為一種鞏固文化認同、及定義地方認同的積極力量 (Blau 1988, Cohen 1994 & 1995, Stokes 1994, Feld and Basso 1996)。

綜觀過去五年來幾個代表性的音樂學期刊：研究宗教空間 (Barz 2005, Jankowsky 2006, Sanchez 2007)、性別空間 (Naroditskaya 2005, Mook 2007, Ottosson 2007)、國家空間 (Sanga 2008)、以及種族或族裔空間 (Wrzen 2007, Chapman 2008) 仍佔大多數。其中，特別是對於共同體想像的研究，多將研究焦點放在離散社群 (diaspora community) 或都會次文化，以探索一個弱勢社群的音聲空間 (Baker 2006, Jankowsky 2006, León 2007, Mook 2007, Post 2007, Wrzen 2007, Sonjah 2008)。這些個案突顯了一種研究傾向，亦即，許多社會上受壓迫的社群、離散社群、或次文化，它們所呈現的音樂經常被認為具有高度積極的賦能力量，因此學者的分析目的常聚焦於：這些弱勢者如何利用具有認同差異或族群特性的音樂，開啟一個與主流社群進行抗拒的管道。以離散研究為例，由於這樣的音樂行為牽涉高度的政治動機，且標榜離散與家鄉認同的展演，美國人類學家 Debora Battaglia (1995) 以「積極的鄉愁」(active nostalgia) 一詞稱呼。

儘管如此，西方民族音樂學者在高度關注弱勢族群的音樂賦能之餘，卻容易忽略音樂在操演性上的潛在弱點。第一，儘管Butler的操演性理論破除了本質化的主體與認同觀，使所謂「邊緣」與「弱勢」的主體性與能动性 (agency) 能確實彰顯，然而有些學者逐漸傾向另一種本質化，亦即將「弱勢族群」本質化，視他們的音樂表演為其在認同上賦能的完全展現，但卻忽略了音樂表演「稍縱即逝」(temporariness) 的性質、以及主體不斷地將自己置位在一個想像的從屬關係 (imaginary subordination) 中所引發的創傷 (trauma)，將使其失去作為「第三空間」的批判動能；這意味著，面對弱勢社群在社會階序與國家制度運作桎梏下無法擺脫的汰弱留強，及日常生活中主流與非主流或中心與邊緣的對立，音樂學者需要反思的是：短暫的音樂展演如何足以賦能，賦能與創傷之間的動態關係又為何等等？如此音樂操演性的「弱性」(vulnerability)，同時回應了資本主義的後殖民論述，Deborah Wong 即以亞裔美國人的音樂展演為例，點明了社會弱勢移民族群的音樂賦能，將無可避免地與主流社會對他者文化所產生的「東方主義式」(orientalist) 貪婪期待、及消費其異國情調的愉悅感並存，弱勢的賦能因而時而增長，時而抵消 (2004: 7)。因此，這樣的賦能不具絕對的效力，而是一種在弱性位置上的操演，反而引發多元的詮釋視角，值得研究者開展更寬廣的論述空間。

第二，目前音樂學者多視離散文化社群為單一的聲景單位，但其內部次社群的主體發聲，卻可能被學者之置入性認同所消弭。為避免此困境，本文強調回歸到Rice (2003) 所提的小規模音場研究，並以人的音樂經驗為出發點，不該被非音樂經驗的框架 (譬如族裔、宗教

與國家等) 所簡約或同質化，該反應發掘與突顯社群內部多個小單位所展現的異質、多層次及紛雜，同時強化以個人與次社群為研究主體的重要性。

三、個人音聲空間的建構

不同於過去多以探求音聲空間內部的同質性展現，當代研究取向的另一個重點，反在突顯社群內部由多個小單位所展現的異質、多層次、紛雜、及落差，同時強化以個人與次社群為研究主體的重要性。這樣的發展來自Slobin與Rice (等學者) 對 Appadurai 強調個別行動者的呼應，以期彰顯個人複雜的音樂經驗：Slobin 提出以個人作為最小的音聲空間單位，¹² Rice則主張音樂學者可從具有密切文化或社會關聯性的小規模音場著手探索，進而了解場域內部成員的異質音樂經驗、及其所代表的文化意義。不過，Rice同時也不忘提醒，在這個取向的利用上，應避免落入不具意義、肆無忌憚地強化個人音樂美學的窠臼 (2003: 155-6)。

音樂學者致力於個人音場的實例研究中，多傾向從聲響本身、作曲手法、或歌詞內容來分析其音樂要素所引發的空間建構。舉《美國音樂學會期刊》(Journal of Society for American Music) 中的兩個美國流行音樂研究為例，音樂學家 Dale Chapman(2008)分析知名饒舌與節奏藍調音樂製作人Timbaland與Pharrell Williams 的作品，指出他們大量利用科技製作特殊的音樂聲響，創造出一種具有類似時空短路的虛擬空間，Chapman用Paul Virilio的臨場感 (telepresence) 概念來稱呼。西班牙語文學家 Adam Lifshy(2009)則以一個美國鄉村與搖滾創作歌手Bruce Springsteen的專輯作為研究對象，以他從1973 年發片至今，所有作品中的西班牙族裔要素作為分析重心，探究其中所隱涵的邊境思維，亦即一個跨美國與拉丁美洲疆界的流動空間。

過去相關個人音場的研究論述多以流行音樂作為研究對象，但近十年來，民間樂樂手與傳統音樂家也逐漸從論述的邊陲移轉至中心。例如：Jonathan Stock (1996) 即以一位中國的盲人二胡民間樂手—阿炳—作為研究對象，探討其音樂如何在不同的歷史脈絡下被他人詮釋，以符應不同時代的政治取向。最近由 Helen Rees 所編輯出版的《中國音樂的生命體》(Lives in Chinese Music) (2009) 一書中也收錄了關於多位中國民間或傳統音樂家的詮釋研究，包括騰格爾 (蒙古族歌手)、Grace Liu (北英格蘭的業餘粵劇家)、Abdulla Mäjnun (維吾爾族歌手) 等，探討的議題聚焦於離散者的家國想像、或鄉村游移到都市的跨界聲景等第三空間的概念。

四、音樂學研究的環境轉向——生態音樂學 (Eco-Musicology)

將空間因素帶入音樂學研究的最近一波浪潮，正是近幾年崛起的「生態音樂學」，視音聲為日常生活的基本元素，且攸關人類生存的空間。雖然在 1964年已有音樂學者使用「音樂生態學」(ecology of music) 來指稱音樂活動的文化與社會情境 (Archer 1964)，但近年有關音聲的生態研究與二十世紀末環境意識的抬頭密切相關，特別是受到 Schafer 的概念所啟發，反省音樂創作以及生態思想的關連性，而提倡音響生態學 (acoustic ecology, Akustische Ökologie)

12 「我們都是個別音樂文化」(“we are all individual music cultures”) (Slobin 1993: ix)。

(Mark 1975)。¹³ 例如，在綠色運動蓬勃的德國，有像Peter Jona Korn的爭議性作品《音樂環境的污染：一個不愉快主題的激進變奏曲》(1975)；同時也有著名哲學家如 Gernot Böhme 主張所謂音樂的生態美學，援引十九世紀德國生物學家 Ernst Haeckel 與二十世紀初的 Jakob Üxküll 的生態學思想，將昆蟲在自然界的活動比喻為音樂的想法 (2001)。世紀末的環境危機也彰顯在一些以「音樂與自然」為題的研究(de la Motte 2000, Schleuning 1999, Rehding 2002)。

最近音樂與生態環境的討論，有些是延續 Wilfrid Mellers(2001)所揭櫫的議題，討論音樂如何反映人與自然的關係、音樂與環境變化的互動；另一思想淵源則是二十世紀末興起的生態文學批評 (Eco-Criticism)，以環保意識作為切入點(Buell 2005)。例如：Brooks Toliver (2004) 研究美國大峽谷相關音樂創作所涉入的，有關美國二十世紀初環境思惟的歷史衝突、Nancy Guy (2009) 研究有關台北淡水河的音樂如何隨著淡水河污染及環河南北路堤防的興建，與台北的生存空間互動，為傑出的例子。另外，近年音樂學者對於現實世界與音樂學研究的互動反省，其實也與這個思考方向相關，例如美國的 Kay Shelemay 教授以自身的研究案例作為反省，認為音樂學研究在現實社會的力量，甚至能夠影響研究對象的命運(1999)。

叁、從絕對空間到相對/關連空間——音聲研究在全球化時代的本土回應

音樂學界對於與音聲相關的環境空間、文化場域及第三空間的重視，呼應了近年來人文地理學界對於空間概念的再思考。尤其在面對二十一世紀全球人類生活空間重組的困境之際，這些思考，實為以往身處在音樂學非主流地位之亞洲音樂學者的當務之急。除了前述人文地理學家 Edward Soja 所說的第三空間 (1996)之外，David Harvey (2006) 認為空間的結構除了物理性的絕對空間 (absolute space) 之外，其實還有考慮到不同地域人文特質以及物質條件的相對空間(relative space)，與類似 Anderson 想像的共同體所能建構的、得以主觀操作的關連空間(relational space)。為了補充以往絕對物理空間在解釋文化空間上的不足、並批判資本主義之下文化資本於全球空間的不均衡分配，Harvey認為，我們應該拋棄十九世紀以絕對物理空間為單一標準的強權暴力，並保障個體的相對空間，以及看重具主觀價值的關連空間。對Harvey而言，這三種空間其實都是有效且必定同時作用的，我們的歷史觀點就是要看出其間的運作關係。

那麼，這些思考對於音樂學未來的前景，以及身處在全球化脈絡的台灣音樂學者，又有何啟發呢？若以Harvey 的空間概念來審視近二十年來的文化論述，可看出多元文化(multiculturalism)、跨文化(interculturalism)、超越文化(transculturalism)等不同文化空間的模式已有所不足，因其仍以分裂的文化區塊為立論基礎，無法動搖主流文化霸權。前述 Bhabha第三空間的說法，點出弱勢族群所佔的關鍵地位，並指出第三空間的出現——也就是進步的多元文化差異

13 德文音樂學界近年推展 Schafer 想法的最得力學者為 Hans U. Werner (1992; 2006)。

也需要主流文化的參與。同時Wong 也提醒我們，不該忽略弱勢族群的能動性展現背後所可能隱涵的創傷與弱性，以及其弱性的操演性與主流社會族裔政治之間的動態關連。與 Bhabha 和 Wong相似，Harvey一方面承認資本主義對於全球文化空間組織的影響力，另一方面則提到了相對空間及關連空間穿透的可能性。此穿透雖然還是透過資本主義所建立的網絡 (例如跨國觀光慶典與虛擬空間的網路等)，但處於弱勢的族群與社會至少在理論上可以連結至世界其他地區，而不失其自主尊嚴。跨國史研究即可視為一種對於相對/關連空間探問的實踐方式，強調將以往歷史論述的中心與邊緣，擺在同一時空的文化歷史地圖當中，亦即，從不同文化、民族尋找共同歷史經驗，而又不忽略相異文化區塊與生活空間的特殊性。音樂學者金立群進行中的研究即以台灣與奧地利的特殊歷史經驗之共通性，來研究音樂史書寫建構的問題，即為跨國史研究的極佳典範。

儘管台灣以往相關音聲與空間的研究多局限於在地研究，但相較於過去，台灣近年來音聲研究確實在當代全球化的影響下有了積極的回應。以現代性為主題的台灣相關研究當中，以往比較注重法律面、制度面，較少碰觸感官的部份；以音樂為中心的研究雖然不少，但多數偏重於音樂文本本身，既不會將「音聲」當成主體，也不會將音聲嚴肅地看成是空間的一部份。近年來，這樣的情況已有所轉變，各學界開始意識到音聲在人的生存環境中所具備的不可或缺性。不過相較之下，台灣音樂學界對於音聲與空間的關係之研究，起步比較晚，反而是社會學科領域，包括社會學、農村規劃學、人類學、史學等領域的學者，比較早注意到Schafer所提出的聲景問題。

社會學家王俊秀主要受到Schafer於七〇年代推動的聲景調查計畫啟發，其中包括Schafer在加拿大所創立的「世界聲景計畫」(The World Soundscape Project)，以及之後針對除了加拿大之外，包括瑞士、德國、義大利、法國與蘇格蘭地區所進行的「五村聲景調查」等，王教授將這些概念引介入台灣，並進行了幾個以「音景」為主題的研究計畫。其中，一九九八年他曾推動票選新竹十大音景的活動，之後更是透過跨國學術合作，做了溫哥華與台灣新竹兩地的聲景比較研究，也進一步提出將音景納入都市表情，以及將環境社會學過去對噪音 (unwanted) 的研究，轉向至對悅音 (wanted sound) 的研究等具體學術實踐 (2001)。

農村規劃學者蔡岡廷與其團隊的研究則強調自然音之「音景財」的重要性，為了避免當代過度都市化與觀光化所導致農村音景品質下降、從而損害人類生存空間的問題，他們特別針對台灣幾個風景區內的音景進行採集與頻譜分析，以期未來能透過空間規劃與教育，更進一步地利用現階段音景樣貌與品質的分析結果，達到人文生活與自然保育雙邊的永續經營與發展 (2004&2005)。除了以地理界域來劃定聲景外，蔡岡廷也以邵族聲景作為探討焦點，將研究觸角深入族裔文化與聲景間的關係 (2006)，儘管這個研究忽略了對音景流動多元性與歷史變遷的意識，不過仍是台灣學界以特定族裔本位來探究其聲景文化的先驅之一。

特別強調文化場域的音聲空間研究，則有受人類學訓練的社會學者李明璁教授，他將人類學的田野訪談方法納入聲景研究，如此一來，都市音景不再只是被當作文本或物件所進行

的分析，而轉向為對聆聽者與所在文化場域兩者之間關係的細描。他具體地透過對於不同音聲場域—例如棒球場、立法院、同志酒吧、溪洲部落等—的集體書寫計畫，藉不同研究者個體的聆聽經驗、深入訪談與書寫創作，拼織繪製出台北的城市聲景網絡(2009)。

很清楚地，台灣二十世紀初「聽覺」的改變與聲景的變化，烙印著台灣特殊殖民現代性的痕跡，這樣的轉變也呈現在音樂學者王櫻芬的近著《聽見殖民地》(2008)中，有關帝國音樂學者對台灣音樂地理與文化空間的書寫理解。台灣史研究者呂紹理(1998)的作品《水螺響起》則探討日治時期台灣鄉間糖廠的汽笛聲如何透過在空間中的傳播，達到時間感規訓的工具作用。

本文主旨並非在於提供相關音樂與空間研究一份極盡周詳的跨學科文獻回顧，而是以音樂學研究作為焦點，藉由整合相關議題的近代研究趨勢與發展、並納入台灣的本土回應，以期提供本土研究者(特別是音樂學者)一個理論的歸納與在地研究取向的建議。首先，台灣的音樂研究，不應被物理空間制約、也不應限定在傳統的樂種研究，而要透過由下而上的小規模音聲空間研究去尋求其間的關連性，進而從同質與異質中，得出台灣與全球各文化區塊的共融特質與獨特的在地觀點。再，本文強調，在地環境與音聲的互動，其實並非限於在地，而是同時能夠審視資本主義全球化所帶來的音聲環境危機；在這個觀點下，在地與全球、自然環境與文化空間其實是不可分割的。據此，有關在地與全球化、抑或第三空間的台灣音聲環境之審視，應該被台灣音樂學界所重視。我們會發現，一方面台灣的許多歷史經驗與文化空間十分特殊，另一方面應該將其與地球的其他地區一起進行觀察。例如，目前在台灣發生的環境疏離及文化失序的問題，可說是全球各地都在發生的後殖民現象。總而言之，台灣的聲景建構，不可忽略其多元音樂文化共存、以及受全球化浪潮襲擊等特質；而台灣各式音樂跨界所隱含的中心與邊緣、在地化與全球化、主流與非主流等二元對立所導致的資源分配不均與不同程度的文化殖民，以及所引發之「由下至上」的草根性反動力量，包括全球虛擬音聲空間的串連，都是未來值得探索的課題。

引用文獻

- 王俊秀，1998，《環境音之研究：新竹市音景調查》，國科會專題研究計畫。
- ，2000，《大學院校的潛在課程之研究：校園文化及鐘聲音景個案之探討》，國科會專題研究計畫。
- ，2001，〈音景(soundscape)的都市表情：雙城記的環境社會學想像〉，《台大建築與城鄉學報》第10期，P.: 89-96。
- 王櫻芬，2008，《聽見殖民地：黑澤隆潮與戰時台灣音樂調查(1943)》，台北：台灣大學圖書館。
- 加斯東·巴舍拉(Gaston Bachelard)，2003，《空間詩學》，鞏卓軍、王靜慧譯，台北：張老師。

- 呂紹理，1998，《水螺響起：日治時期臺灣社會的生活作息》，台北：遠流。
- 李明璁，2009，〈聽／不見的城市——重繪台北聲音地景〉，《聯合文學》，第296期，P.: 12-17。
- 陳育德、蔡岡廷，2005，〈鄉村音景保護之研究-以南庄向天湖地區為例〉，中華民國音響學會第18屆學術研討會。
- 張家儒、董貞吟，2005，〈校園音環境教育的介入研究：國小學童覺知、態度及行為之影響〉，《師大學報：教育類》第50期(卷2)，P.: 159-180。
- 蔡岡廷，1998，《都市住宅區音景構成之初探 以台南地區為例》，成功大學建築研究所碩士論文。
- 蔡岡廷、張俊彥、陳育德，2004，〈叁山國家風景區-獅頭山風景區農村音景之評價〉，中華民國音響學會第17屆學術研討會。
- 蔡岡廷、周秀雯，2006，〈邵族部落文化音景意涵之研究〉，中華民國音響學會第19屆學術研討會。

- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso.
- Appadurai, Arjun. 1990. Disjuncture and difference in the global cultural economy, *Theory Cultural Society*, 7(2): 295-310.
- . 1996. *Modernity at Large*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Archer, William Kay. 1964. "On the Ecology of Music," *Ethnomusicology* 8, no. 1 (1964), 28-33.
- Baker, Geoffrey. 2006. 'La habana que no conoces': Cuban rap and social construction of urban space, *Ethnomusicology Forum*, 15(2): 215-46.
- Barz, Gregory F. 2005. Soundscapes of disaffection and spirituality in Tanzanian kwaya music, *The World of Music*, 47(1): 5-30.
- Battaglia, Debora. 1995. On active nostalgia: self-prospecting among urban Trobrianders, in *Rhetorics of Self-Making*, edited by D. Battaglia, Berkeley: University of California Press.
- Bhabha, Homi K. 1990. The third space, in *Identity: Community, Culture, Difference*, edited by Jonathan Rutherford, 207-21. London: Lawrence & Wishart.
- . 1994. *The Location of Culture*, London: Routledge.
- Blau, Judith, R. 1988. Music as social circumstance, *Social Forces*, 66(4): 883-902.
- Böhme, Gernot. 2001. *Akustische Atmosphären*. Ein Beitrag zur ökologischen Ästhetik, in *Klang und Wahrnehmung. Komponist-Interpret-Hörer*, edited by Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Mainz: Schott.
- Bohlman, Philip. 2002. *World Music: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University

- Press.
- Buell, Lawrence. 2005. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and the Literary Imagination*, Oxford: Blackwell.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: on the Discursive Limits of "Sex."* New York and London: Routledge.
- . 1997. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York: Routledge.
- Chapman, Dale. 2008. 'That ill, tight sound': telepresence and biopolitics in post-Timbaland rap production, *Journal of the Society for American Music*, 2(2): 155-75.
- Clifford, James. 1986. Introduction: partial truths, in *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, edited by James Clifford and George Marcus, 1-26, Berkeley: University of California Press.
- Cohen, Sara. 1994. Identity, place and the 'Liverpool sound, in *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, edited by Martin Stokes: 117-134, New York: Berg Publishers.
- . 1995. Sounding out the city: music and the sensuous production of place, *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*, 20(4): 434- 446.
- Corbin, Alain. 1998. *Village Bells: Sound and Meaning in the Nineteenth-Century French Countryside*, translated by Martin Thom from *Le Cloches De La Terre (1994)*, New York: Columbia University Press.
- Crary, Jonathan. 1990. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- de la Motte-Haber, Helga. 2000. *Musik und Natur: Naturanschauung und musikalische Poetik*, Laaber: Laaber Verlag.
- Erlmann, Veit. 2004. But what of the ethnographic ear? Anthropology, sound, and the senses, in *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity*, edited by Veit Erlmann, 1-20, Oxford: BERG.
- Feld, Steven. 1994. From ethnomusicology to echo-muse-ecology: reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea rainforest, in *The Sound Scape Newsletter* 8.
- . 1996. Waterfalls of song: an acoustology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea, in *Senses of Place*, edited by Steven Feld and Keith H. Basso, 91-135, Santa Fe: SAR Press.
- Finnegan, Ruth. 1992. *Oral traditions and the verbal arts: a guide to research practices*, New York: Routledge.
- Foucault, Michel. 1980. Questions on geography, in *Power/Knowledge: Selected interviews and*

- other writings, 1972-1977*, New York: Pantheon, 63-77.
- . 1986. Of other spaces, *Diacritics* 16, no. 1, 22-27.
- Garrioch, David. 2003. Sounds of the city: the soundscape of early modern European cities, *Urban History*, 30(1): 5-25.
- Giddens, Anthony. 1990. *The Consequences of Modernity*, Stanford: Stanford University Press.
- Grimley, Daniel M. 2006. *Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity*, Woodbridge: Boydell Press.
- Guy, Nancy. 2009. Flowing down Taiwan's Tamsui river: towards an ecomusicology of the environmental imagination, *Ethnomusicology*, 53(2): 218-248.
- Harvey, David. 2006. *Spaces of Global Capitalism: Toward a Theory of Uneven Geographical Development*, London: Verso.
- Hobsbawm, Eric, and Terence Ranger. 1984. *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Husserl, Edmund. 1996. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie : eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. 2nd ed. Hamburg: F. Meiner.
- Jankowsky, Richard C. 2006. Black spirits, white saints: music, spirit possession, and sub-Saharan in Tunisia, *Ethnomusicology*, 50(3): 373-410.
- Kaden, Christian. 2002. Die Stadt als Welt: Pariser Musikleben um 1300, nach dem Zeugnis des Johannes De Grocheio, in *Musik und Urbanität: Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik, in Schmockwitz/Berlin, Vom 26. Bis 28. November 1999*, 73-84, Essen: Verlag Die Blaue Eule.
- Kahn, Douglas. 1999. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Korn, Peter Jona. 1975. *Musikalische Umweltverschmutzung: Polemische Variationen über eine unerquickliches Thema*, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.
- Lee, Tong Soon. 1999. Technology and the production of Islamic space: the call to prayer in Singapore, *Ethnomusicology*, 43(1): 86-100.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space* (translated by Donald Nicholson-Smith), Oxford: Basil Blackwell. Originally published 1974.
- . 1996. *Writings on Cities* (translated and edited by E. Kofman and E. Lebas), Oxford: Basil Blackwell.
- León, Javier F. 2007. The 'danza de las cañas': music, theatre and Afroperuvian modernity, *Ethnomusicology Forum*, 16(1): 127-55.

- Leppert, Richard. 1993. *The Sight of Sound: Music, Representation and the History of the Body*. Berkeley: University of California Press.
- Lifshey, Adam. 2009. The borderlands poetics of Bruce Springsteen, *Journal of the Society for American Music*, 3(2): 221-41.
- Mark, Desmond. 1975. Lärm und Umweltschutz: die akustische Ökologie, *Musik & Bildung*, 7(4): 164-167.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1962. *Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith. London, Routledge.
- Mellers, Wilfrid. 2001. *Singing in the Wilderness: Music and Ecology in the Twentieth Century*, Urbana: University of Illinois.
- Mook, Richard W. 2007. White masculinity in barbershop quartet singing, *Journal of the Society for American Music*, 1(4): 453-83.
- Naroditskaya, Inna. 2005. Azerbaijani Mugham and carpet: cross-domain mapping, *Ethnomusicology Forum*, 14(1): 25-55.
- Nettl, Bruno. 1983. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*, Urbana: University of Illinois Press.
- Ottosson, Åse. 2007. 'We're just bush mob': producing aboriginal music and maleness in a central Australian recording studio, *The World of Music*, 49(1): 49-63.
- Payer, Peter. 2007. The age of noise: early reactions in Vienna, 1870-1914, *Journal of Urban History*, 33(5): 773-93.
- Post, Jennifer C. 2007. 'I take my dombra and sing to remember my homeland': identity, landscape and music in Kazakh communities of western Mongolia, *Ethnomusicology Forum*, 16(1): 15-69.
- Rabinow, Paul. 1984. Space, knowledge, power, in Paul Rabinow (ed.), *The Foucault Reader*, New York: Pantheon, 239-256.
- Rees, Helen. 2009. *Lives in Chinese Music*, Urbana: University of Illinois Press.
- Rice, Timothy. 2003. Time, place, and metaphor in musical experience and ethnography, *Ethnomusicology*, 47(2): 151-79.
- Rehding, Alexander. 2002. Review article: eco-musicology, *Journal of the Royal Musical Association*, 127: 305-320.
- Richards, Fiona (ed.) . 2006. *The Soundscapes of Australia: Music, Place and Spirituality*, Aldershot: Ashgate.
- Sanchez, Julia L. J. . 2007. Procession and performance: recreating ritual soundscapes among the ancient Maya, *The World of Music*, 49(2): 35-44.

- Sanga, Imani. 2008. Music and nationalism in Tanzania: dynamics of national space in Muziki Wa Injili in Dar Es Salaam, *Ethnomusicology*, 52(1): 52-84.
- Schafer, R. Murray. 1967. *Ear Cleaning: Notes for an Experimental Music Course*, Don Mills, Ont.: BMI Canada.
- . 1969. *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*, BMI Canada.
- . 1977. *The Tuning of the World*. New York: Knopf; republished in 1994 as *The Soundscape*, Destiny Books, Rochester, Vermont.
- Schleuning, Peter. 1999. *Die Sprache der Natur: Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler.
- Shelemay, Kay Kaufman. 1999. The impact and ethics of musical scholarship, in *Redefining Music*, edited by Nicholas Cook and Mark Everist: 531-544. Oxford: Oxford University Press.
- . 2001. *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World*, New York: W.W. Norton & Company.
- Slobin, Mark. 1993. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*, Hanover, NH: University Press of New England.
- Solomon, Thomas. 2000. Dueling landscapes: singing places and identities in highland Bolivia, *Ethnomusicology*, 44(2): 257-80.
- Sonjah, Stanley Niaah. 2008. A common space: dancehall, kwaito, and the mapping of New World music and performance, *The World of Music*, 50(2): 35-50.
- Soja, Edward. 1996. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford: Blackwell.
- . 1989. *Postmodern geographies: The reassertion of space in critical social theory*, London: Verso.
- Sterne, Jonathan. 1997. Sounds like the mall of America: programmed music and the architectonics of commercial space, *Ethnomusicology*, 41(1): 22-50.
- Stock, Jonathan. 1996. *Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, His Music, and Its Changing Meanings*, New York: University of Rochester Press.
- Stokes, Martin. 1994. Introduction: ethnicity, identity and music, in *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, edited by Martin Stokes: 1-28, New York: Berg Publishers.
- Thompson, Emily. 2003. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Toliver, Brooks. 2004. Eco-ing in the canyon: Ferde Grofé's *Grand Canyon Suite and the transformation of wilderness*, *Journal of the American Musicological Society*, 57(2): 325-67.

- Werner, Hans Ulrich. 1992. *Soundscapes Akustische Landschaften. Eine klangökologische Spurensuche*, Basel: The Soundscape Newsletter Edition.
- . 2006. *Soundscape-dialog: Landschaften und Methoden des Hörens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Wong, Deborah. 2004. *Speaking Louder: Asian American Making Music*, New York: Taylor & Francis Group.
- Wrazen, Louise. 2007. Relocating the Tatra: place and music in Górale identity and imagination, *Ethnomusicology*, 51(2): 185-204.
- Yablon, Nick. 2007. Echoes of the city: spacing sound, sounding space 1888–1916, *American Literary History*, 19(3): 629-60.

Jonathan Kramer 《The Time of Music》一書之 理論與實踐初探

謝昀倫

國立臺北藝術大學音樂學研究所研究生

摘要

音樂是時間的藝術，它既在時間中進行和開展，卻又能左右欣賞者對時間的感受與認知。但，相較於和聲、對位及節奏與節拍等方面，有關音樂時間的理論與著作非常有限。其中Jonathan Donald Kramer(1942-2004)所著之《The Time of Music》(Schirmer Books, 1988)，可說是首先試圖以聆聽角度為基準，將音樂所呈現之時間架構加以分類，並建立完整理論系統的著作。因而，本文將從對此書的認識與瞭解入手，希望能夠對音樂時間有初步的概念和想法，並以此為日後探究臺灣當代作曲家之時間美學的基礎。

由於《The Time of Music》一書內容繁多且複雜，因而本文僅從〈時間與音樂時間〉、〈音樂時間的感知〉和〈線性與非線性〉三部分，對Kramer之觀點與理論，進行初步而相當粗淺的闡述與探索。除第一部份〈時間與音樂時間〉外，其餘內容皆以Kramer的理論與觀點為主要論述內容。

關鍵詞：時間、音樂時間、線性、非線性、非時間

A Study on the Theory and Practice of Jonathan Kramer's 《The Time of Music》

HSIEH Yun-Lun

Graduate Student, Taipei National University of the Arts

Abstract

Music is an art of time. It goes through and unfolds in time, but it could also distort a listener's feeling and cognition about time. However, compares to aspects such as harmony, counterpoint, rhythm and meter, theories and publications about musical time is not as many. Among these works, Jonathan Donald Kramer(1942-2004)'s 《The Time of Music》(Schirmer Books, 1988) can be considered as the first published book which is trying to categorize temporal structure of music based on listener's viewpoint, and constructed a complete theory. Therefore, this research begins with an introduction of Kramer's book, followed by the author's preliminary concepts and thoughts about musical time. Furthermore, it can be a basis for researching the time aesthetics of the works by contemporary Taiwanese composers.

Because of the complexity of the book 《The Time of Music》, this research focuses mainly on the topics 〈Time and Musical Time〉, 〈The Perception of Musical Time〉 and 〈Linearity and Nonlinearity〉. Except for the topic 〈Time and Musical Time〉, the other two are essentially about Kramer's theories and opinions.

Keywords:time, musical time, linearity, nonlinearity, timelessness

前言

音樂是時間的藝術，它既在時間中進行和開展，卻又能左右欣賞者對時間的感受與認知，而達到改變、扭曲甚至消除時間的效果。因此，探討作曲家如何思考、設計和經營其作品之時間結構，而欣賞者於聆聽時，又如何感知其所經驗的時間，便成為值得深入研究的議題。但，相較於和聲、對位及節奏與節拍等方面，有關音樂時間的理論與著作非常有限。其中，美國作曲家及音樂理論家 Jonathan Donald Kramer(1942-2004) 所著之《The Time of Music》(Schirmer Books, 1988) (以下簡稱《時間》一書)，就是一部以聆聽角度為基準，將音樂所呈現之時間架構加以分類，並建立完整理論系統的經典著作。為了日後關於臺灣當代作曲家時間美學的研究，本文試圖藉由此書的認識與瞭解，期待對於音樂時間有初步的概念和想法。

《時間》一書共分十二章，依序為：〈音樂與時間〉(P. 1-19)、〈線性與非線性〉(P. 20-65)、〈科技的影響〉(P. 66-80)、〈節拍與節奏〉(P. 81-122)、〈分析插曲：Beethoven F 大調弦樂四重奏 Op. 135 第一樂章之線性、節拍與節奏〉(P. 123-136)、〈開始、結束與時間之多面性〉(P. 137-169)、〈分析插曲：Schoenberg 的 Op. 19 No. 1 及 Webern 的 Op. 29 第一樂章之線性與非線性〉(P. 170-200)、〈不連續性與瞬間〉(P. 201-220)、〈分析插曲：Stravinsky 管樂交響曲中之線性、非線性及瞬間時間〉(P. 221-285)、〈長度與比例〉(P. 286-321) 〈音樂時間的感知〉(P. 322-374)以及〈時間與非時間〉(P. 375-397)。雖然該書內容繁雜，但是有關〈時間與音樂時間〉、〈音樂時間的感知〉和〈線性與非線性〉的研究，明顯為其中心議題，本文就以 Kramer 之相關觀點與理論，進行以上三部份的闡述與探索。除第一部份關於「時間」一詞的定義外，其餘內容皆以 Kramer 的理論與觀點為主。

在第一部份〈時間與音樂時間〉當中，將首先試著定義「時間」一詞，並從理解天文學、物理學、哲學及心理學等不同領域之學者，對時間的各種觀點與詮釋中，反思時間之概念與意義。另一方面，透過哲學家 Susanne Katherina Langer¹、音樂理論家 Kramer 和 Justin London 等人的論述，認識音樂時間的意涵。而第二部分〈音樂時間的感知〉，則將探討聲音資訊及節拍系統，如何影響、左右欣賞者對音樂時間的感受與認知。至於第三部分〈線性與非線性〉，將敘述 Kramer 對音樂時間架構之大致分類，包括最基本的「線性」和「非線性」時間，以及由此二者所衍生出的「無向線性時間」、「多向性時間」、「瞬間時間」和「垂直時間」等。

¹ Susanne Katherina Langer 可說是第一位同時受到學術界及大眾公認的美國哲學家，其見解主要在思想與藝術方面，特別強調「象徵」在思維中之地位。重要著作有：《An Introduction to Symbolic Logic》(1937)、《Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art》(1942)、《Feeling and Form: A Theory of Art》(1953)等。

壹、時間與音樂時間

一、何謂時間？

「時間」一詞，似乎並不令人感到陌生，與時間相關之成語及諺語，亦不算少，如「一寸光陰一寸金」（中國唐代詩人王貞白《白鹿洞二首》、元代詩人同恕作品《送陳嘉會》中，皆有此句。）、「光陰似箭，日月如梭。」（語出明代文人高明《琵琶記》第六齣）和英文諺語「歲月不待人」（Time and tide wait for no man），皆為耳熟能詳的句子。那麼，時間究竟是什麼？

要定義「時間」相當不容易，大致說來，時間是持續不停，且不可逆行之過程。而人為了生活之實際需要，試圖將其分割，以作為一種度量衡系統，用來確認事件發生之次序與其間隔、比較各事件的長度，以及量化物體之運動。測量時間的方式，可透過具有規律或循環週期之事件，如脈搏、單擺運動等；亦可經由儀器的使用，如早期的土圭、日晷、蠟燭、香篆鐘、水鐘、沙漏，以至現代之各式鐘錶等，對規律或週期進行觀察和記錄。這種可測量的時間，一般稱為「物理時間」(physical time)。不過，最早開始研究、度量時間的科學，卻並非物理學，而是天文學。由於古代天文學的重要課題之一，是制訂曆法，因而，便需對天體運行之變化與週期，盡量詳細的觀測，以對日、月、年、潤年、回歸年等之長度，作出精確計算。而現今之天文學，雖與時間測量和曆法無密切關係，然其觀察和研究，對時間概念的發展而言，依然非常重要。其中，最為人所知且公認的，應屬 Stephen William Hawking²提出之「宇宙大霹靂」（或稱大爆炸）(the big bang)理論。他根據 Albert Einstein(1879-1955)的《廣義相對論》(General Relativity)推算出時間、空間及其他質能，皆始於 140 億年前的論點。大霹靂之說，雖遭受一些哲學家的批評，然科學家大致接受此觀點。據目前的天文學研究和推測，宇宙的發展是沒有盡頭的，因而理論上，時間亦當是無止盡的。

從物理學領域觀之，Isaac Newton(1642/43-1726/27) 與 Einstein 對於時間及空間概念的詮釋，影響最為深刻。Newton 認為，時間是宇宙基本結構的一部份，事件則得以在此範圍中，有次序的出現。因而，時間是「絕對的」(absolute)，它對每個觀察者而言，同樣是平靜、穩定的流動。而人所試圖分割、測量的時間，則是「相對」(relative)、「表面」(apparent)和「一般」(common)時間。故「絕對時間」(absolute time)，有時又稱為「牛頓時間」(Newtonian time)。在實際應用上，Newton 將相對、表面、一般時間，與絕對時間作區分之概念，可為時鐘校正的準則。而 Einstein 在其《狹義相對論》(Special Relativity)中指出：觀察者於不同的運動速度與時、空結構下，所測得之時間是不同的。而在《廣義相對論》中，Einstein 預測質量

² Stephen William Hawking 生於 1942 年，為英國著名物理學家，1979 年起，獲劍橋大學(University of Cambridge) 盧卡斯數學教授(Lucasian Professor of Mathematics)席位長達 30 年。2009 年，得到美國「總統自由勳章」(Presidential Medal of Freedom)。其在宇宙學與量子重力理論方面的貢獻，最為人所知，尤以關於黑洞會輻射的預測著稱。此外，他時常透過參與電視節目、寫作深入淺出之通俗讀物等方式，推廣大眾科學教育。然而，日益惡化的「肌萎縮性脊髓側索硬化症」(ALS)，使他幾乎全身癱瘓。

所的重力場，將造成時、空狀態的扭曲，與巨大重力場距離越近，則時間越漫長。

至於對哲學而言，時間亦是值得深思的議題：什麼是時間？時間確實存在嗎？時間真是不可逆行的嗎？時間可分抑或不可分？時間有開始和結束嗎？這些問題，自古至今不斷被探討。古希臘哲學家，如 Parmenides（約活躍於西元前五世紀初）和 Heraclitus（約前 535-475）等，皆寫過關於時間的文章。其中，Antiphon(the Sophist)（約前五世紀）認為：時間並非真實，而概念與度量才是。Parmenides 則據此進一步提出：時間、運動及變化，皆為「幻象」(illusion)。其學生 Zeno（約前 490-430）便據此提出關於時、空和運動之悖論，其中，著名的「飛矢不動悖論」表示：射出的箭，於每一瞬間中，皆佔有與其自身體積相同的空間，故該瞬間內，箭是不動的，因而，射出的箭是不動的。中國「名家」學者，亦曾提出類似論點：《莊子》一書之〈天下〉偏中，記錄著這樣的命題「飛鳥之景，未嘗動也。」若時間與空間不連續，且可如物質般無限分割，則此類論述方可成立，然而，如果時間並非連續不斷，且能無限分割，便不成其為時間了。

古希臘文化之時間觀，與古埃及、印加、馬雅、印度教、佛教等文化或宗教類似，均相信「循環時間」(cyclical time)。生命，乃至宇宙之生、滅，都根據一定之週期，不斷重複發生，且時間是無始無終的。而基督教的時間觀，則較為「線性」(lineary)：基督徒認為時間始於創世紀，而終於末日審判。因此，上帝創造時間與空間，而自己並非被創造，故不存在於一般時空中，而存在於「永恆」(eternity)。此種時間觀，深刻影響了中世紀哲學與神學。

到了近代，理性主義在歐陸之哲學發展中，漸具主導地位，此情形尤以 17 和 18 世紀最為顯著。這時期的哲學家，如 Gottfried Wilhelm Leibniz(1646-1716) 認為：時間不屬於任何一種「容器」，故並不容納物體或事件，亦非任何「流動」的實體。因此，時間本身是無法測量的，但其與空間和「數」，均為知識的基本構成要素。Immanuel Kant(1724-1804) 則在其《純粹理性批判》(Critique of Pure Reason)中，將時間、空間及數字等，視為抽象概念架構的基本組成部分，且屬於先驗知識，用以幫助理解所感受之經驗、觀察事物與進行思維、判斷等。也就是說，時間的本質是一抽象概念，而此概念原來就存在於知識與思維系統中，因此，當須要將各事件加以排序，測量、或比較其長度與間隔時，此原先就已存在的知識，便能有所助益。而 19 世紀末至 20 世紀初之哲學家 Henri-Louis Bergson(1859-1941)，認為時間既非物質亦非精神之構成部分，而是「持續性」(duration)。在他的觀念中，「持續性」來自創造力和記憶，且此二者為構成事實的核心。

另一個關注時間問題的學科，是心理學，而其所著重之研究面向，主要是時間的感知與判斷。最早對此議題進行探討者，為 19 世紀業餘哲學家 E. R. Clay，而後由著名實用主義哲學家兼心理學家 William James(1842-1910)加以發展，他們提出了「似是而非之當下」(specious present)這一概念，以區別客觀意義的「當下」：人所感知的「現在」，是一段時間，而非不具長度的「時刻」或「瞬間」。因此，人所察覺、體認的「現在」，其實包括過去和未來，而「明顯的」(obvious)「過去」與「未來」，對感知而言，是不存在的。

近來的科學研究，發現人腦對時間的判斷，是經由一個分工相當細緻的系統，其中至少包括大腦皮質(cerebral cortex)、小腦(cerebellum)與基底核(basal ganglia)等構成部分，在眾多「零件」中，有一個稱為「視交叉上核」(suprachiasmatic nucleus)，負責較長的，以「日」為單位之「晝夜節奏」(circadian rhythm)，其他組織則掌管較短的「次晝夜節奏」(ultradian rhythm)。另外，藥物的使用與神經性疾病也有可能影響時間的感知與判斷。

二、何謂音樂時間？

在此，必須認識到，要界定何謂「音樂時間」(musical time)，和定義「時間」一樣，並不是一件容易的事，每個人或許都有自己獨到的見解。首先，在義大利文中，「時間」(tempo)一詞，用於音樂術語時，指樂曲之速度；而英文的「time」則可表示節拍或拍號。因此，也許可認為，在傳統觀念中，「時間」用在音樂上，通常指節拍、節奏及速度。而若試圖採取較嚴謹、廣泛且能避免爭議的說法，則「音樂時間」並不同於可用某種規律（如時針、節拍或脈搏等）測量的物理時間，即俗稱的「鐘錶時間」(clock time)，它不是日常經驗中之「一般時間」(ordinary time)，亦非 Newton 概念中的「絕對時間」，而或許更為接近「心理時間」(psychological time)，或者美國哲學家 Susanne Katherina Langer (1895-1985) 所稱之「虛擬時間」(virtual time)（根據Kramer的說法，Langer以「鐘錶時間」對應「虛擬時間」的觀念，源自於英國散文家和記者 Basil de Selincourt(1877-1966)）。

既然音樂時間為一種心理運作機制所形成之感受和判斷，便必然具有高度主觀性，除了音樂本身的內容外，不同聆聽者間聽覺敏銳程度、記憶能力、音樂知識、專注度、生活經驗、健康情形、思維模式與文化傳統等條件之差異，甚至同一人於不同聆聽時刻之身、心狀況與呈現音樂的時、空場域等因素，均會造成音樂時間之不同感受。但另一方面，時間是音樂表演的核心媒介，音樂仍必須在時間中進行，且聽者有時可清楚意識到，物理或絕對時間之存在；尤其聆聽調性音樂時，透過其節拍系統，特別容易察覺。因此，將音樂時間視為「絕對時間」與「虛擬時間」的結合，或許較為恰當、周延。由是觀之，單從音樂理論抑或心理學之角度切入，皆無法充分、完整說明音樂時間的體驗和感知。

Kramer 在《時間》一書之第一章第二節之開頭，提出了一個有趣的問題：究竟是音樂在時間中，抑或時間在音樂中？如果認為答案是前者，便是將「時間」視為絕對、客觀存在的現象；若答案為後者，則是體會到音樂具有創造、改變、扭曲，甚至毀滅時間的力量，就如 Langer 所言：音樂讓時間得以被聽見。而 Kramer 參考了當代心理學家 Thomas Clifton 的觀點，對「時間」提出如是見解：時間對人而言之所以具有意義，並非因其客觀存在之事實，而是由於人透過與自身經驗間之互動、交流的過程，察覺、體認到時間的流動和影響，也就是說，人是從經驗一連串不斷發生之事件的過程中，認識、瞭解並感受到時間存在的客觀事實。那麼，「音樂」就可被視為經過人為設計之規則和系統後，加以組織與建構的一系列聲音事件。其雖是在絕對時間中進行，卻能夠左右聽者接受、認知、記憶聲音事件及訊息之經

驗，而達到形塑時間的效果。如此說來，當一個人實際上分別聆聽長度完全相同的兩段音樂後，可能會因二段音樂的內容不同，而相異之時間長度感受，相反的，兩段實際長度不同的音樂，也可能被認知為等長。

此外，《The New Grove Dictionary of Music》2001 版，「時間」詞條的作者 Justin London³，在該詞條內容中，指出：音樂能夠反應一個時代或文化的時間觀，例如聖母院樂派(Notre Dame School)之複音作品，或許可視為中世紀思想家，對「永恆」或「非時間」(timelessness)概念的音樂描繪。到了科學革命與啟蒙時代，對分類和秩序的強調，體現於調性音樂系統化與連續性之美學觀，而有序中偶爾出現的失序，例如以慣用於結束的「姿態」(gesture)，做為樂曲或段落之開始，如在 Wolfgang Amadeus Mozart(1756-1791)之第 41 號交響曲(Symphony No. 41 KV 551, 1788)第三樂章裡，中段(trio)是以屬和弦進入主和弦為開始，因而聽者可能將此進行誤認為是先前小步舞曲段落之結束。或可採取相反的作法，如在 Franz Joseph Haydn(1732-1809)之降 E 大調弦樂四重奏(String Quartet Op. 33 No. 2, 1781)之第四樂章，是以開始時的音樂作為樂曲之結束，如此便成為一種機智和創意。進入 20 世紀後，對「不連續性」(discontinuity)、「非線性」(non-linearity)、「片段化」(fragmentation)與「混亂」(chaos)的追求和探索，成為音樂創作的重要課題。而印尼及印度音樂，或許可表現其不斷循環，且無始無終的時間觀。

貳、音樂時間的感知

一、聲音資訊與音樂時間感知

在接下來的段落中，將試圖探究音樂時間如何被感受與認知，而哪些因素會影響聆聽者對時間的判斷。現代心理學家 Lorraine Allan 指出：短期間，訊息飽滿的片段，與相同時間，卻內容空洞者相比，通常帶來較長的感知。根據此觀點，聆聽一段和聲變換頻繁、快速的音樂，比起欣賞另一同樣時間，而和聲進行較為平穩、緩慢的樂段，有著較長的感受，因為在相同單位時間內，聽者所經驗的聲音事件較多，以致於感覺時間較長。同理，相對於以單音、主音或和聲式織度樣態為主的樂曲或段落，欣賞相同時間、以複音織度構成的作品或樂段，可能產生較長的時間感知，而聆聽完全反覆的樂句或段落，則通常有著短於首次欣賞時的感受。對於一部作品越熟悉，就可能發覺其長度越短，因為在這二種情況下，新出現的聲音事件和訊息較少；不過，若飽滿或空洞程度達到極端時，情形會有所不同，心理學者 Wayne Hogan 對此提出以下的論述：不管是空洞的片段，或者是超飽滿的段落，與相同時間，但飽滿

3 Justin London 為一位音樂理論家，賓州大學(University of Pennsylvania)音樂史與音樂理論博士，現任 Carleton College 音樂教授，所授科目包括音樂理論、音樂哲學、音樂認知，以及美國流行音樂。其研究興趣主要在於節奏與節拍、音樂認知、音樂美學，還有 The Delta Blues 音樂之歷史等方面。他曾為新版《The New Grove Dictionary of Music》，以及《The Cambridge History of Western Music Theory》撰寫若干詞條文章。最重要的著作，為 2004 年，由 Oxford University Press 出版的《Hearing in Time》，內容主要是探索跨文化之節拍感知與認識。

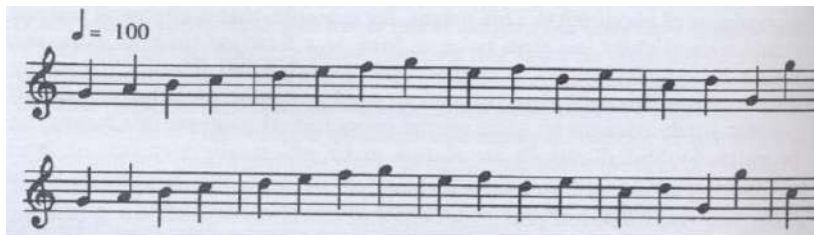
程度適中者相比，有著較長的時間感知。這是由於感官一時接受太多刺激，使認知系統疲於應付，就幾乎形同無任何事件發生的結果，因而，超飽滿片段可視同極空洞片段。

Kramer 又進一步說明此觀念，提到：音樂的停滯、靜止效果，不僅可透過持續、頑固音型達成，且使用連續不變而高密度的聲音進行，亦可營造相似的感受，因為，對未建立適當聆聽態度的欣賞者而言，織度過於複雜的音樂，有時也許顯得無趣，如作曲家 Iannis Xenakis⁴(1922-2001)與Gyorgy Ligeti⁵(1923-2006)的音樂所展現之極複雜節奏與聲部關係，就很可能造成此感受。

根據當代音樂史學者 Robert P. Morgan的敘述，在Charles Ives⁶ (1874-1954)的樂曲中，織度有時稠密得使人不得不於聆聽時，將其簡化為一個層次，因為面對聲部間如此複雜的內部關係，聽覺無法辨別聲音之個別構成部分，而感受到的卻是近乎一團混亂的聲響，所以欣賞者只得將所有同時聆聽到的聲音，感知為單一的整體，在大量事件被認知為一體的織度樣態時，則聲音雖充滿演出場域，然聽者於此時間片段中，接收的訊息內容卻不可謂豐富。

當代心理學家 R. D. Meade 也在其論證中表示：在接近並達到某一目標的過程中，所感知的時間長於絕對時間。由此觀之，樂曲是否具有明確，且可透過聆聽察覺到的走向與目標，樂句和段落間，有著多少能以聽覺辨認的關連性，都會影響音樂時間的感知。在《時間》一書第十一章第六節當中，Kramer 提供了三段單聲部旋律【譜例1】、【譜例2】、【譜例3】，說明不同性質之聲音訊息，如何被接受、感覺和記憶，進而影響音樂時間的認知。

譜例1、簡單易記的旋律(Kramer P. 334)



- 4 Iannis Xenakis 是希臘裔法籍作曲家，善於使用「機率理論」(stochastic theory)、「統計」(statistics)等數學方法創作，對電子音樂發展和多媒體運用方面亦有貢獻。重要作品有管弦樂曲《Metastaseis》(1953-54)、將部分演出者置於觀眾席，以擴大演出空間的作品《Terretektorh》(1966)，與擊樂曲《Psappha》(1975)等，除此之外，他還是一位卓越的建築師，對音樂與建築的關係頗具獨到見解。
- 5 Gyorgy Ligeti 是匈牙利裔德籍作曲家，早期作品深受 Bela Bartok(1881-1945)影響，1956 年離開匈牙利，流亡到西歐後，創作手法漸趨多元，風格獨樹一幟，最為人所知的創作技巧乃「微分複音」(micropolyphony)。此外，亦曾嘗試加入複節奏和「極簡主義」(minimalism)音樂之素材，晚期作品除了巧妙融合前述技巧與材料，並對泛音列的探討頗有興趣和心得。重要創作包含電子音樂作品《Artikulation》(1958)、管弦樂曲《Atmosphère》(1961)、給三位歌者與七件樂器的《Aventures》(1962)、室內樂作品《Trio for Violin, Horn and Piano》(1982)，以及三冊鋼琴練習曲(1985-2001)等。
- 6 Charles Ives 被視為美國第一位重要的現代作曲家，作品結合了作曲家青年時期所接觸之美國本土教會音樂、流行音樂及歐洲藝術音樂之元素，體現新穎、多元的音樂思維與創意，但 1927 年起，便完全停止創作。重要作品有管弦樂曲《Central Park in the Dark》(1906)、《The Unanswered Question》(1906)及四首交響曲(1894-1910)等。

譜例2、稍微複雜但有規則可尋的旋律(Kramer P. 334)



譜例3 複雜難記的旋律(Kramer P. 335)



此三段旋律之拍號與小節數皆相同，若演奏速度一致，則三者的演奏時間長度完全相等，但所呈現的音樂內容卻有著顯著的差異：無疑的，【譜例1】的旋律是其中最單純者，乃以四分音符構成，前兩小節為音階上行，第三、四小節則是由三組模進加一八度大跳組成，後四小節則為前四小節的完全反覆，故此段旋律是三者中最容易掌握和記憶的。【譜例2】的旋律較【譜例1】的旋律複雜些，是以十六分音符構成，雖然【譜例2】旋律的音符數量遠多

於【譜例1】，但，若仔細觀察，便不難發現【譜例2】的旋律是由【譜例1】變奏而來，其方式乃將【譜例1】之基數音，加上一個下鄰音，如【譜例1】的第一個音 G 在【譜例2】變為 G、升 F、G 然後進入原來【譜例1】的第二個音 A，而【譜例1】的第三個音 B 到了【譜例2】變成 B、升 A、B 再進行至【譜例1】的第四個音 C，並依此模式將【譜例2】完成。因此，【譜例2】雖然比【譜例1】複雜些，卻由於是以不斷的音型模進所構成，且後四小節亦為前四小節的反覆，這使聽者在記憶時，得到可依循的規則。

即使欣賞者未受過良好的音樂教育和訓練，也不曾連續聆聽【譜例1】與【譜例2】，以發現其模進、反覆、互為變奏等現象，仍能在分別欣賞此二段旋律時，察覺聲音資訊之間，相同及類似之處，若以心理學術語來說，此二段旋律所呈現的聲音資訊，容易被認知系統「分組」(encode) (原為「編碼」或「變成密碼」之意，本文以「分組」或「分類」稱之。) 和「聚集」(chunk) (原為「厚片」或「大量」之意，本文以「聚集」或「積聚」稱之。)，經由此程序，認知系統便無須將每個新出現的音符，當作全新之訊息加以處理，並減少了大腦於記憶時，所須下的指令。當然，如對音樂知識具有一定程度的瞭解，能辨認鄰音、經過音等，便可較輕易的找出模進、反覆的規律，以幫助大腦進行記憶。

相較之下，【譜例3】旋律的音符數量和符質，雖都與【譜例2】相等，然而，卻難以從中找出如模進、反覆等可供掌握的法則，且由於許多不諧和音程進行，更增添其複雜度。因而，將此聲音訊息分組和聚集的工作，便較不易執行。如此一來，若欲記憶此段旋律，便只得將 129 個音符，或 128 個音程關係一一記住，及使盡可能加以分類與聚集，大腦仍必須發出遠多於記憶【譜例2】時的指令，這使【譜例3】成為其中最不容易被熟悉者。

根據 Kramer 的觀點，記憶音樂時間的可能機制有三：第一，將所聽到的音樂片段分類和「儲存」(store)的同時，記住對此片段之主觀長度感受；第二，在積聚、儲存所聆聽之音樂片段後，記住此程序須要多少時間；第三，從已經被分類、記憶的片段中，獲得對長度之感受。由此看來，不論是何種情形，分類與聚集對時間長度感知和記憶而言，有著關鍵性影響。因此，若用相等且適中的速度，依序演奏這三段旋律，而以相同的專注程度聆聽，則理論上，應會感到音符數量最少、進行方式最單純的【譜例1】演奏時間最短。因為，即便不進行任何分組，而將每個音符當作一新的資訊來記憶，也只需記住 17 個聲音訊息，遠比記憶超過 100 個訊息的【譜例3】容易許多。何況，當掌握其進行規律後，大腦便無須使用 17 個不同指令以記憶此段旋律；其次，音符數量雖多，卻尚能透過有效的分組和聚集，以減低記憶難度的【譜例2】，則長於【譜例1】而較【譜例3】短；至於三者中，最不容易分類、聚集，且需要最多指令來記憶的【譜例3】使聽者產生的時間感之最長。

為證實上述觀點，Kramer 自己曾作過一個實驗：讓數名學生聆聽兩組連續的音符，此二組音符皆以每秒四個音的速度演奏，第一組每十六音為一循環，即演奏完第十六個音後，再度從第一個音開始，如此不斷重複，而第二組音符則無任何重複之處，第一組之時間長度為 62 秒，第二組則為 55 秒。Kramer 要求參與的學生用線畫出對兩組音符長度之相對感受，結

果，受試學生一致將實際長度較短的第二組，畫得長於較長的第一組。但，如果將兩組音符增長，使其遠超過一分鐘，則不斷循環、反覆的第一組，很可能造成聽者的厭倦感，而使其被感知為長於第二組。當然，此實驗絕非嚴謹，Kramer 亦承認其不正式性：試驗是在一關於音樂時間的專題講座中進行，在這樣的情境下，參與的學生已事先知道，或至少可猜測此實驗欲證實的結果，故在一定程度上接受了暗示，而影響作答時的心理與答案之可信度。若能在未清楚表明目的的情況下，將受試者分成若干組，並於不同組別進行測試時，以相異之順序播放該兩串音符，則實驗結果相信會更具說服力。但即使如此，Kramer 仍認為：比起無法「聚集」的旋律，時間相同甚至略長，卻能輕易分組的旋律，帶來較短感知的觀點，符合聆聽直覺與心理學界對此相關議題的實驗結果。

以心理學家 Robert Evan Ornstein⁷ (1942~) 為例，他曾對數群受試者進行一個實驗：播放兩捲五分鐘的錄音帶，其內容包含 200 個來自十種不同類型的聲音，如撕紙張、吹瓶子、敲擊打字機鍵盤等，在其中一捲錄音帶裡，一個聲音播放十次後，方出現下一個聲音，如此依序進行；另一捲錄音帶則將這 200 個聲音隨機排列，結果平均而言，隨機排列者被估計為有序排列者的 1.33 倍長。Ornstein 和 Kramer 的實驗皆可說明：短期間，單位時間內的訊息量越大，可能造成較長的時間感知，而所接收的資訊是否容易聚集、分類與記憶，則會影響訊息量的認知，並改變時間長度之主觀感受。

左右時間長度感知與記憶的因素，不僅取決於接收之資訊量多寡，且大腦加以分類的方式，也會造成影響。上述【譜例3】相對於【譜例2】帶來較長時間感受的重要原因，在於其具有許多半音和增、減音程，加上缺乏反覆、模進或類似音型之使用，而造成認知與記憶的過程中，大腦所下的指令，比起記憶【譜例2】時，來得複雜。為確立此觀點，Kramer 便引用當代心理學者 Richard Block 提出的假說：「刺激物」(stimulus) (即個訊息) 如何被分類、組織於記憶中，對時間長度感受之影響，可能與所接收之資訊量多寡，有著同等重要的價值與意義。因此，不僅是訊息量，各資訊之複雜度，及其儲存於記憶中的形式，都與時間之主觀感知，有著密切的關係。

不過，音樂通常不會如上述三段旋律那樣單純，若加入其他參數，對音樂時間的感知，將產生什麼影響？以休止符的加入為例，便可能造成時間感受的不同。心理學家 Diana Deutsch⁸ (生年不詳) 曾為受試者播放兩段旋律，其中一段結構清晰，類似而略短於上述【譜例2】，另一段則較難掌握，與【譜例3】相似，而將此二段旋律分別插入或不插入短休止符，以測試聽者對旋律的記憶及回憶情形。結果顯示，結構明確、容易分組，且適當插入休止符的旋律，最便於記憶，如將【譜例2】，依其呈現之分組結構，每四個音加入一休止符，

7 Robert Evan Ornstein 是一位當代心理學家，曾任 Institute for the Study of Human Knowledge (ISHK) 主席，重要著作有《On the Experience of Time》(1969)、《The Psychology of Consciousness》(1972) 等。

8 Diana Deutsch 為一位認知心理學家，生於倫敦，目前任加州大學 (University of California) 心理學教授。她是最突出的音樂心理學者之一，尤以「聆聽錯覺」(auditory illusions) 之發現著稱。曾編輯《The Psychology of Music》(Academic Press, 1982, 2nd Edition 1999) 一書，並製作雷射唱片集《Musical Illusions and Paradoxes》(1995)，以及《Phantom Words and Other Curiosities》(2003)。

就符合此條件；其次，結構清晰而不以休止符為分隔的旋律，較前者略難記憶；至於結構明晰，然休止處稍顯不自然者，則記憶難度又高些，如將【譜例2】，每五音加入一休止符，便能體現此情況；接下來，結構不易掌握，但規律的插入休止符者，如將【譜例3】每四音加上一休止符，記憶難度又更高；而不具清楚、可辨之結構，又無休止符加以分割的旋律，是其中最難記憶者。

由此實驗結果，可作出這樣的判斷：若依旋律之構成規則加入休止符，以形成顯著的分隔點，將有助於聽者對旋律的記憶，並略微縮短時間長度之主觀感受。如當代心理學者 Joy Yeager 表示：一個未被打斷（應指以休止符打斷）的旋律，比起相同時間而被打斷者，帶來略長的感知；但，若插入休止處與旋律所呈現之結構不一致，則休止符便相當具有獨立性，而成為一重要訊息。在此情況下，由於聽者接受的資訊，比起未加入或依規律加入休止者複雜，故可能產生較長的時間感知。

此外，對「力度」這一要素的加入，也或許能進行類似的觀察與分析：若依照上述【譜例2】所隱含之分組方式，標示出力度記號【譜例4】，以強化旋律進行的結構與規律，則音量之變化，在此便難以展現其獨立地位，因而不會被視為具有重要意涵的訊息，對時間感知的影響也就有限；然而，如果力度變換之處，與旋律呈現出的分組結構不吻合【譜例5】，則會產生另一種組織型態，且與聽者對此旋律原有的分組、聚集模式並行，而造成矛盾與衝突感。在此情況下，音量之變化，就會對音樂時間的感知，帶來關鍵性影響。因為，力度扮演了重要角色，而被視為有意義之資訊，並長於未標力度前之時間感受。那麼，對於圓滑線所可能帶來的影響，也許能依據休止符及力度記號之情形，進行相似的推測和判斷：圓滑線之標示，是否與旋律潛在的分組方式相符，決定其能否左右音樂時間的感受與認知。

譜例4、按旋律進行規則加入力度記號(Kramer P. 340)

Example 4 shows four staves of music in 4/4 time, marked with a tempo of quarter note = 100. The music consists of a continuous sequence of eighth notes. Dynamic markings are placed below the notes to indicate phrasing: the first staff has *p* at the start, *f* at the end of the first phrase, and *p* at the start of the second phrase; the second staff has *f* at the start, *p* at the end of the first phrase, and *f* at the start of the second phrase; the third staff has *(p)* at the start, *f* at the end of the first phrase, and *p* at the start of the second phrase; the fourth staff has *f* at the start, *p* at the end of the first phrase, and *f* at the start of the second phrase.

譜例5、力度具有獨立地位的旋律(Kramer P. 341)

Example 5 shows four staves of music in 4/4 time, marked with a tempo of quarter note = 100. The music consists of a continuous sequence of eighth notes. Dynamic markings are placed below the notes to indicate independent phrasing: the first staff has *f p* at the start, followed by *f p* at the end of the first phrase, *f p* at the end of the second phrase, *f p* at the end of the third phrase, and *f p* at the end of the fourth phrase; the second staff has *p* at the start, followed by *f p* at the end of the first phrase, *f p* at the end of the second phrase, *f p* at the end of the third phrase, and *f p* at the end of the fourth phrase; the third staff has *f p* at the start, followed by *f p* at the end of the first phrase, *f p* at the end of the second phrase, *f p* at the end of the third phrase, and *f p* at the end of the fourth phrase; the fourth staff has *f p* at the start, followed by *f p* at the end of the first phrase, *f p* at the end of the second phrase, *f p* at the end of the third phrase, and *f p* at the end of the fourth phrase.

以上，關於聲音資訊之接收、認知與記憶的假設、實驗及論證，雖略有助於音樂時間感知的初步認識，但能解決的問題卻相當有限。即使知道大腦具有認知、分類、聚集、記憶和回憶等機制，卻難以確知其實際執行之狀況，加上運作模式可能因人而異，又增添了研究的困難。因此，假設一個旋律，與上述【譜例2】和【譜例3】，音符數量、符質及演奏速度均相等，其結構較【譜例2】複雜，然而比起【譜例3】來，又稍有規律時【譜例6】，能否大膽預測其被感知的長度短於【譜例3】，而長於【譜例2】？在未經試驗、證據不足的情形下，這樣的推測無疑是不謹慎的。

譜例6、略具規則的旋律(Kramer P. 341)

此外，前述之「飽滿」與「空洞」片段，對時間感受之影響的論述，也並非完全令人滿意。首先，飽滿和空洞程度的「適中」或「極端」，當以何種標準界定及測量？其次，是否存在極空洞片段？對此，心理學家 James Jerome Gibson⁹(1904-1979)提出這樣的質疑：若人是

9 James Jerome Gibson 為20世紀重要心理學家，與夫人 Eleanor J. Gibson(1910-2002)，皆於視覺感知的研究方面有卓越貢獻。在早期經典著作《The Perception of the Visual World》(1950)中，他以自己的實驗和觀點，放棄了當時熱門的行為主義。晚期著作，如《The Ecological Approach to Visual Perception》(1979)，語彙漸具哲學化傾向，且如早年批評行為主義時那樣，批判認知學派，並引領「生態心理學」(ecological psychology)，這一新思潮。

從經驗一連串事件的過程，體認時間存在之事實，那麼，一旦某段時間內無任何事件發生，則如何確知真有此段時間存在？欲弄清此問題的答案，也許必先知道：能否透過經驗連續事件的過程，體認時間存在之事實。而根據前述關於人腦中，生理時鐘機制的研究，此可能性應是存在的。那麼，Gibson 之所以提出這樣的質疑，或許是由於當時，對腦神經科學的研究，尚處萌芽階段，因而，所依據的假設並不正確。直至《時間》一書出版時，此方面的研究成果仍不顯著。

二、節拍系統與音樂時間感知

除了心理學界的觀點和論證，Kramer 亦提出自己的假設：「節拍」(meter)會影響音樂時間的感知。以前述【譜例2】與【譜例3】為例，如只分別演奏此二段旋律的前 17 音，則是否仍會感到【譜例3】長於【譜例2】？Kramer 認為不一定。他表示：聆聽【譜例2】時，可明顯感受其節拍之輕、重，進而察覺其 4/4 拍，每拍四音的規律；以致於接著欣賞由同樣符值構成的【譜例3】時，會自然使用已建構的 4/4 拍模式，將每四音分成一組。因而，若只聆聽前 17 音，對此兩者之時間感受，應大約相等。但，如繼續往下聆聽，則【譜例2】的規律性，會讓聽者容易預料其進行方式，而減少新的訊息刺激，造成短於【譜例3】的感受。在實際的音樂中，情形更為複雜，例如「節拍重音」(metric accent)，與「節奏重音」(rhythmic accent)不一致、切分或 hemiola 等手法，造成之重拍位置改變、樂句長短不同，形成之「節拍層次」(metric hierarchy)不規律等，都是音樂作品中常見的現象，並足以使節拍具有一定程度之獨立地位，而成為左右時間感受的關鍵因素之一。因此，Kramer 引用音樂學者 Eric Clarke¹⁰（生年不詳）的觀念，將節拍系統稱為「感知時鐘」(perceptual clock)，或「層次化時鐘」(hierarchical clock)，它一方面提示物理時間的存在，另一方面，卻也扮演形塑音樂時間的重要角色。

據 Kramer 的想法，拍號變化不規律的音樂，如 Igor Fyodorovich Stravinsky(1882-1971)的作品，比起節拍規律的調性音樂，時間層次來得少，而 20 世紀後半，完全擺脫拍號與小節束縛的作品，則不具有層次化的節拍，於此情形下，音樂便無內部時鐘存在。除了規律與否的因素外，層次化的節拍系統中，有時某一層級之重、輕拍傾向不明的情況，也可能左右時間之感受。如 Kramer 曾讓學生聆聽兩段音樂，分別為 Johannes Brahms(1833-1897)之《Variations on a Theme of Haydn》(Op. 56,1873)，開頭 20 小節【譜例7：1-10小節】，以及同一樂曲經過改寫的版本【譜例8】，並請學生以畫線方式，呈現對此二段音樂的比例感受，結果其比質介於 4/5 與 1/1 之間。這或許是由於，改寫版本中刪去之小節，可聽為重拍抑或輕拍，故造成時

10 Eric Clarke 為英國音樂學者，牛津大學音樂學院(Oxford University Faculty of Music)教授。曾參與《Empirical Musicology Review》、《Radical Musicology》、《Per Musi》等多個音樂刊物之編輯，並為《Psychology of Music》之專職編輯顧問。2009 年，獲選為 Academia Europaea 會員。其研究與指導領域包括音樂理論、音樂心理學、美學、符號學等，曾出版超過 60 篇報告及專文，主題涵蓋演奏表現、節奏感知與形成、音樂的意義、音樂和語言的關係、流行音樂分析、錄音之歷史與美學、音樂和肢體等眾多面向。

間比例感知的模糊與矛盾。由此可知，欣賞傳統調性音樂時，聲音訊息與節拍層次，將共同左右時間感知；而聆聽節拍不規律或無節拍限制的作品時，影響時間感受的因素，也許便只是聲音資訊了。

譜例7、Brahms, 《Variations on a Theme of Haydn》(Op. 56) 1-12小節(Kramer P. 351)

譜例8、Brahms, Variation on a Theme of Haydn, (op. 56)
開頭改寫版10小節(Kramer P. 354)

此外，Kramer 以Mozart 之 F 大調鋼琴奏鳴曲 KV 332(1778 or 1783)，第一樂章的呈示部為例說明：較常出現反覆和終止式，且單一和聲持續較長、轉調較緩的樂段，會帶來相對悠閒、從容的感受。

另外，速度、音域、音色、音程、和聲、對位、織度、密度、演出場地的音響特質、表演者與欣賞者間之個別差異等要素，以及這些因素交互作用的結果，皆必須加以考慮。然而，或許由於太過錯綜複雜，目前似乎尚無對這些參數之影響的相關重要研究。另外，音樂所可能引發的情緒和情感反應，如愉悅、興奮、期待、不安、焦躁、恐懼、悲傷及痛苦等，是否會影響音樂時間的感知，亦是值得深入探究的議題。

叁、線性與非線性

一、定義與說明

「線性」(linearity)與「非線性」(non-linearity) (Kramer 寫作 nonlinearity)，可視為時間和音樂相互建構的兩個基本概念及型態。若試圖定義此二個概念，則「線性」時間，是以連續事件構成之時間進行方式，而在這樣的時間行徑中，早先發生的事件，可能引起或暗示後來的事件，此種時間的認知由左腦主導；而「非線性」時間，在 Kramer 的觀點中，是按照某種法則或規律運行的時間模式，如前述之「循環時間」便是非線性概念的呈現方式之一，此種時間結構的感知則以右腦為主。因此，在線性之時間結構中，音樂的進行具有一定的程序和邏輯，聲音事件之間，前、後與因、果關係明確而嚴謹；相對的，非線性時間架構中的音樂，則並非循序漸進的發展，而是由一種趨勢、原則或氣氛，主導整個段落，甚至整首樂曲。必須認識到：任何一種音樂，皆存在線性與非線性部分，只是在不同類型的音樂，抑或每個個別作品中，二者的程度和影響力有所不同。即使於同一樂曲內，這兩種力量也可能互有消長、相互打斷或干擾，抑或並存於數個不同層次中。而欣賞者以何種角度及層面聆聽，也會影響其對所聽之音樂，是線性抑或非線性的判斷。

線性之聆聽感受，如以欣賞西方傳統調性音樂為例，會發覺其自單音、動機、和聲，乃至色彩、織度等要素，進行著不同程度的發展與變化。由於每個新出現的素材，皆受到先前出現之事件影響，因而，在此過程中，欣賞者對後續將發生之音樂事件，便有所預期，而這些期待有時可能得到完全或部分的滿足，有時則會受到延遲或阻礙。因此，線性時間中承載之音樂，與欣賞者預期心理間的關係複雜而多變，聽者很難在不同的樂段，預期相同之事件，如在一首以奏鳴曲式寫成的樂曲中，再現部與呈示部的音樂內容，便有所不同。當聽者期待發生之事件未出現、延遲出現，或因受阻礙而改變型態時，便會帶來緊張和不安定感；而若未曾預期的事件突然出現，則會造成驚訝或幽默感；當預期的事件或結果終於到來時，則形成穩定、安心與鬆弛之感。因此，聲音事件間密不可分的關係，使得線性音樂與聆聽心理達成連結，並由此產生內在之動力。至於非線性音樂，如在印尼「甘美朗」(Gamelan)音

樂和印度音樂當中所聽到的，雖然也會有擴充、增長的情形，但後續事件並非由先前之事件發展而來，故欣賞者只需瞭解主導整個段落或樂曲的原則或氣氛，便能大至掌握該樂段或作品。

線性與非線性的呈現和感受，可能因文化或個人之間的差異，而有所不同。通常，西方藝術音樂，由於深受語言邏輯和基督教思維的影響，而傾向於線性之表現方法；至於非西方文化，如印尼、印度、西亞、非洲及美洲原住民等的音樂，則受到其非形式語言和時間觀影響，較傾向非線性的呈現方式。然而，個人對音樂的認知與理解，也可能影響線性或非線性之感受及判斷。例如：一位作曲家，由於深刻瞭解自己的作品，而認為此音樂是線性的，但演奏（唱）者及聽眾，卻並不十分熟悉此作品之創作思維與設計方式，故可能覺得該音樂是非線性的。又如一位不熟悉南管音樂的人，也許會覺得該音樂自頭至尾無明顯變化，而認為其以非線性方式呈現；但另一位對南管音樂有深入研究，或實際演奏它的人，由於能夠瞭解樂曲中，節與節之間的發展脈絡和邏輯，故可能認為該音樂是線性的。同理，不具備聆聽調性音樂之能力和技巧的人，也可能無法察覺、體會其線性之時間結構。因此，「線性」與「非線性」，是相對而非絕對之概念，且兩者經常並存、融合於音樂中。

二、調性音樂中的線性與非線性

「調性」(tonality)系統的建立，不僅是西方音樂史上重要成果之一，它也代表著線性思維模式所佔有的主導地位。調性系統將音與音之間的關係，作了複雜的層級規範，並輔以相應的節奏、力度、和聲和音色等要素，形成完整、有序而穩定的架構。調性音樂作品，通常有著一個主要的、終極的方向和目標，那便是回歸主和弦，且此後不在受其他調性的干擾與挑戰。那麼，若音樂遲遲不進行至主和弦，則會引發懸而未決的緊張與不安感，而如果最後沒有到達主和弦，或結束時的調性與開始時不同，則能達到令人出乎意料的效果。因此，調性音樂作品多傾向於線性之時間架構。

在調性音樂系統中，作曲家可透過迂迴的音樂行進，左右聽者的預期心理，如在奏鳴曲式中，插入「假再現」(false recapitulation)，或於真正的再現部開始時，卻慢慢將主和弦結構瓦解，如此非但不會削弱線性結構，反而能讓聽者更加注意欣賞、體會此設計之妙處。關於此，Kramer以 Ludwig van Beethoven(1770-1827)第7號弦樂四重奏(String Quartet No. 7 Op. 59-1, 1807)第一樂章為例說明。

雖然，調性音樂以線性為主，但也有其非線性的一面。當同一種動機、節奏、音型與織度，於一首樂曲中持續不變時，就會造成非線性之感受。如在 Johann Sebastian Bach(1685-1750)的《The Well-tempered Clavier》第一冊之 C 大調前奏曲(BWV 846)、Franz Peter Schubert(1797-1828)的連篇歌曲《Winterreise》(D. 911, 1827)中之第 24 首〈Der Leierman〉，以及 Robert Schumann(1810-1856)的《Album for the Young》(1848)中之〈Stückchen〉等作品當中，均能發現調性音樂之非線性層面。而這亦可說明：線性與非線性，可共存於同一樂曲。

若從和聲變化的角度，觀察這些作品，則會察覺其線性之面向，但就音型、節奏及織度等材料的運用觀之，則又能體認其非線性之呈現。

三、非調性音樂中的線性與非線性

到了 19 世紀後半，調性系統逐漸受到挑戰，在 Franz Liszt(1811-1886)、Wilhelm Richard Wagner(1813-1883)及Hugo Wolf(1860-1903)等人的作品中，大量半音的使用，加上不諧和音經常延遲解決的作法，造成調性模糊、難以捉摸之效果。而 Achille-Claude Debussy(1862-1918)則試圖將不同類型的音高素材，如教會調式、五聲音階、全音音階等，融入創作當中，並且刻意避免使用導音、削弱和聲之功能性，以擺脫調性系統的束縛。以至 20 世紀初，Arnold Schoenberg(1874-1951)開始嘗試寫作無調性音樂，並努力建構另一套全新的創作方法與音樂系統。那麼，非調性音樂又具有哪些線性與非線性特質呢？

在Schoenberg 早期的非調性作品，如《Sechs kleine Klavierstuecke》(Op. 19, 1911)中，雖無傳統和聲的支撐，但各旋律線之進行與延展，仍能達成音樂的連續性。此時，為了在音樂中建立「終止式」，作曲家可能透過將音樂漸慢、休止，或改變音型、音域、音色及織度等處理手法來區分樂句。以 Alban Maria Johannes Berg(1885-1935)的《Kammerkonzert》(1925)第一樂章之開頭為例【譜例9】，可發現樂句結束於第 7 小節。因為，從音樂的進行看來，E、G 二音，為 1-6 小節的和聲架構，首先，第 1-4 小節由 A 調豎笛已分解和弦音型演奏 E、G 二音，而在第 4 小節低音豎笛在其最低音域奏出 E 音，為先前 A 調豎笛所營造的和聲架構，建立了更穩固的基礎。到了第 5-6 小節，雙簧管與法國號的加入，更強調了 E、G 二音之重要性，同時，長笛、英國管和低音管，分別於不同音域以分解和弦演奏此二音，而後，由 E G 二音，最終進入 E、C 二音，便成為合理的進行目標。

譜例9、Berg 《Kammerkonzert》第一樂章 1-7 小節(Kramer P. 34-37)

① Leicht beschwingt (♩ = ca 66) ②

Piccolo

Flute

Oboe

English Horn *p* *klingt wie notiert*

Clarinet in Eb *p* *klingt wie notiert*

Clarinet in A *p* *klingt wie notiert*

Bass Clarinet in Bb *p* *klingt wie notiert*

Bassoon *klingt wie notiert*

Contrabassoon *klingt wie notiert*

Trumpet in F *klingt wie notiert*

Horn in F *klingt wie notiert*

Trombone

Piano Leicht beschwingt (♩ = ca 66)

Musical score for page 118, measures 3 and 4. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (EH), Clarinet in E-flat (Cl. (Eb)), Clarinet in A (Cl. (A)), Bassoon (Bsn.), Bassoon in B-flat (Bcl. (Bb)), Contrabassoon (Cbsn.), Trumpet (Trpt.), Horn 1 (Hrn. 1.), Horn 2 (Hrn. 2.), Trombone (Trb.), and Piano. Measures 3 and 4 are marked with circled numbers 3 and 4. The music features a melodic line in the Clarinet in A and English Horn parts, with dynamics such as *poco cresc.*, *poco*, and *p*. The Piano part is mostly silent.

Musical score for page 119, measures 5 and 6. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (EH), Clarinet in E-flat (Cl. (Eb)), Clarinet in A (Cl. (A)), Bassoon (Bsn.), Bassoon in B-flat (Bcl. (Bb)), Contrabassoon (Cbsn.), Trumpet (Trpt.), Horn 1 (Hrn. 1.), Horn 2 (Hrn. 2.), Trombone (Trb.), and Piano. Measures 5 and 6 are marked with circled numbers 5 and 6. The music features a melodic line in the Flute, Oboe, and English Horn parts, with dynamics such as *mf*, *fpp*, *pp*, and *p*. The Piano part is mostly silent.

7 *poco rit.*

Picc.

Fl.

Ob.

EH.

Cl. (Eb)

Cl. (A)

Bcl. (Bb)

Bsn.

Cbsn.

Trpt.

1.

Hrn.

2.

Trb.

poco rit.

Piano

根據 Kramer 對此樂句 6-7 小節之聲部引導(voice leading)分析【譜例10】，亦可清楚察覺終止之傾向。

譜例10、Berg《Kammerkonzert》6-7小節聲部引導(Kramer P. 38)

然而，非調性音樂的終止感，大多建立於非音高之參數，如節奏、力度、音域、音色及織度，因而，對欣賞者而言，方向與目標不如調性音樂來得明確、清晰。Kramer 將此種雖快速運行，但走向不明的時間架構，稱為「無向線性時間」(nondirected linear time)。在許多現代作品中，呈現出此種時間結構，如 Ives 的《Three Places in New England》(1911)、Edgard Victor Achille CharlesVarese¹¹(1883-1965)的《Hyperprism》(1922-23)、Iannis Xenakis 的《Syrmos》(1959)、Luciano Berio¹²(1925-2003)的《Sequenza》(1958-2002)以及 George Crumb¹³

11 Edgard Victor Achille Charles Varese 為一位法裔美籍作曲家，其創作特別著重節奏與音色的探索。他自創了一個術語 *organized sound* 已說明某些節奏和音色的組合，能創造新的音樂意涵。此外，他善用新樂器及電子音樂聲響，因而有人稱其為「電子音樂之父」。重要作品有：《Hyperprism》(for wind and percussion, 1922-23)、《Octandre》(for seven wind instruments and double bass, 1923)、《Density 21.5》(for solo flute, 1936)和《Dance for Burgess》(for chamber ensemble, 1949)等。

12 Luciano Berio 是 20 世紀後半，重要的義大利作曲家，最著名的作品當屬一系列獨奏（唱）曲《Sequenza》。此組作品共有 14 首，主要訴求在於探索各樂器（含聲樂）演奏（唱）技巧的極致，有些樂曲還加入表演動作。其中，第一首《Sequenza I》為長笛獨奏曲，發表於 1958 年，最後一首《Sequenza XIV》則是大提琴獨奏曲，發表於 2002 年。其他重要作品包括電子音樂創作《Thema》(1958)以及給管弦樂與人聲的《Sinfonia》(1967-69)等。

13 George Crumb 是美國當代作曲家，擅長以陌生化手法，追求樂器之獨特音色，如讓長笛演奏者同時吹奏與說話，或將彈珠、紙張等物品置於鋼琴弦上彈奏等。在 1958 年，他成為科羅拉多大學(University of Colorado)鋼琴及作曲教授，1965 年起任教於賓州大學，臺灣作曲家盧炎(1930-2008)，便是其學生之一。重要作品包括鋼琴曲集《Makrokosmos, Volume I》(1972)、《Makrokosmos, Volume II》(1973)、《A Little Suite for Christmas, A.D. 1979》(1980)給兩位歌者與室內樂團的《Ancient Voices of Children》(1970)、加入電子聲響的弦樂四重奏《Black Angels》(1970)、給長笛、大提琴與鋼琴的《Vox Balaenae(Voice of the Whale)》(1971)以及管弦樂曲《Echoes of Time and the River(Echoes II)》(1967)和《A Haunted Landscape》(1984)等。

(生於1929年)的《Echoes of Time and the River》(1967)等,皆為無向線性時間模式的體現。而非調性音樂中非線性之層面,則可由數種方式呈現:首先,是透過節奏、動機和織度變化較慢的作法,如 Schoenberg 的《五首管弦樂曲》(Five Pieces for Orchestra Op. 16, 1909)中第三首〈Farben〉和 Ligeti 的《Atmosphäre》(1961)等作品;另外,逆行與迴文的音列設計,如在 Anton Webern(1883-1945)的鋼琴變奏曲(Variations for Piano Op. 27, 1936)中所示,亦會產生非線性時間感;還有,突然、無緣由的打斷或干擾,造成不連續之進行,也會使聽者察覺到非線性時間感受,如在 Ives 的交響曲中,有時便會出現這樣的情形。

此外,當一段音樂中,暗示多層次的發展方向,而這些方向相互影響、打斷或干擾,但此種不連續感卻是建立於線性發展之邏輯時, Kramer 稱其為「多向性時間(multiply-directed time)»,這樣的時間結構,不盡然只出現於非調性作品中,也呈現在調性作品內。調性樂曲如 Schoenberg之第一號弦樂四重奏(String Quartet No. 1 Op. 7, 1905)、《Chamber Symphony No. 1 Op. 9》(1906),或更早些的Liszt 鋼琴協奏曲(Piano concertos, 1839-1861)與鋼琴奏鳴曲(Piano sonata, 1852),甚至可追溯到 Mozart 之第 32 號交響曲(Symphony No. 32 KV 318, 1779)等,將多樂章之形式與內涵融合於一樂章中的作品,皆暗示此時間架構。而較明顯呈現此種多向性時間狀態的作品,有 Debussy 的《Jeux》(1913)以及 Lukas Foss¹⁴(1922-2009)的《Time Cycle》(1960)中的第一首歌曲等。那麼,若樂曲之段落或樂句間對比相當大,且似乎無法察覺其邏輯關係,也就是呈現既不連續而又非線性之結構時,會造成極端破碎、片段化之感, Kramer 稱此種時間架構為「瞬間時間」(moment time)。在此種時間中,每個「瞬間」不論長短,都是可獨立存在,而不須與樂曲中之其他瞬間相關,現代作品如 Stravinsky 的《Symphonies of Wind Instruments》(1920)、Olivier Messiaen¹⁵(1908-1992)的《Oiseaux exotiques》(1955)和 Witold Lutoslawski¹⁶(1913-1994)的弦樂四重奏(String Quartet, 1964)等樂曲,均能帶來此種時間

14 Lukas Foss 是一位德裔美籍作曲家、鋼琴家、指揮家及教授。1963-70 年任水牛城愛樂管弦樂團(Buffalo Philharmonic Orchestra)音樂總監,1991 年起任教於波士頓大學(Boston University),主要教授音樂理論與作曲。重要作品包括舞台音樂《The Tempest》(1939-40)、《Capriccio》(ballet for cello and piano, 1946);管弦樂作品《Two Pieces》(1941)、《Pantomime》(1945)、《Baroque Variations》(1967)、《Symphonic Fantasy》(2001)及四首交響曲(1944-1995)等;室內樂作品《Three pieces for violin and piano》(1944)、《Capriccio for cello and piano》(1948)、《Elytres for flute, 2 violins and chamber ensemble》(1964)及三首弦樂四重奏(1947-1975)等,另有眾多鋼琴、器樂獨奏和協奏曲。

15 Olivier Messiaen 為法國作曲家、管風琴家與鳥類學家。1940 年秋,因成為戰俘而入獄,1941 年獲釋後不久,便受巴黎音樂院(Paris Conservatoire)之和聲學教授,1966 年起任該校作曲教授。其創作受希臘、印度節奏、甘美朗音樂、Debussy 及 Stravinsky 作品等影響,理念與題材多關注宗教和自然,並以自創之調式、和聲與節奏系統,結合調性、非調性及鳥鳴等素材,構築出獨特的音樂語彙和風格。重要作品有:管風琴曲《Diptyque》(1930)、管弦樂曲《Hymne au Saint Sacrement》(1932)、經文歌《O sacrum convivium!》(1937)、四重奏《Quatuor pour la fin du temps》(1940-41)、交響曲《Turangalila Symphonie》(1946-48)和管弦樂編制之《Chronochromie》(1959-60)等。

16 Witold Lutoslawski 是 20 世紀重要的波蘭作曲家,曾獲許多國際獎項,包括代表波蘭最高榮譽的 Order of the White Eagle。在青年時期,他的作品受到民間音樂影響,至 1950 年代後,慢慢建立自己的創作方法和語彙。其特色,包括以數組狹窄的音程建構和聲系統、濃密的織體結構及機遇手法的運用。重要創作包含四首交響曲(1941-92)、《Symphonic Variations》(1936-38)、《Overture for strings》(1949)、《Concerto for Orchestra》(1950-54)、《Livre pour orchestre》(1968)、《Cello Concerto》(1969-70)、《Mini Overture》(for brass quintet, 1982)和《Subito》(for violin and piano, 1991)等。

感受。而以瞬間時間呈現的音樂,有時具有「機動形式」(mobile form),即各個瞬間的排列方式可任意安排和調整,如機遇音樂(aleatoric music)便是一種機動形式的體現。

四、時間與非時間

「非時間」或稱「無時間」(timelessness)這一概念,具有悠久的歷史,如前所述之「永恆」便是一種非時間觀念。不過, Kramer 在《時間》一書的十二章中所談論的「非時間」,似乎與哲學或宗教概念並無密切關係,而是一種可感知、經驗的現象或情境,它與第二章十二節中闡釋的「垂直時間」(vertical time),是相似的概念。他以當代精神病學家 Fredrick Melges 的著作《Time and the Inner Future》中,對一位重度精神分裂症患者所言之記錄,說明此感受:「時間停止了,沒有時間存在,過去與未來破裂成現在,而我無法辨別他們。」。或許可如此認為:這位患者所經驗和感覺,或他自認為感受到的「現在」,並非前述 Clay 及 James 所提出之「似是而非」的當下,而是客觀、嚴格意義上,真正的「當下」。那麼, Kramer 何以作此引述?因為,他認為自身所處之 20 世紀後半,可視為「精神分裂的世代」(schizophrenic age),而試圖呈現「非時間」或稱「垂直時間」(vertical time)的音樂作品,是反應這一時代的聲音之一。

通常,藝術作品能一定程度的反映一個時代之特徵、文化風貌、生活環境,或個人情感與思維。在 19 世紀末至 20 世紀初,由於心理學這門學科的興起,加上以 Sigmund Freud(1856-1939)為代表的學者,對潛意識及精神分析之重要研究與理論的提出,使得藝術家亦開始關注、探索思維和精神世界的非理性層面。其中,尤以表現主義(expressionism)之藝術創作,對此主題著墨最深。於音樂方面,如 Schoenberg 之獨幕獨角劇《Erwartung Op. 17》(1909),便是受此思潮影響之代表作。到了 1945 年後之音樂創作中,瞬間時間、機動形式乃至垂直時間等,試圖將時間感扭曲、變形、錯位甚至瓦解的作法,為現代西方文化,提供了新的詮釋。因此, Kramer 便借心理學和精神病學術語,以「精神分裂的世代」(Kramer, p.375),來形容其所處之 20 世紀後半,已說明現代和當代音樂,所呈現之多元時間感,並認為以垂直時間,即非時間為目標和訴求的音樂創作,最為接近,且最能反應出「精神分裂」之時代特徵。然而,此觀點也許是不夠周延、謹慎的。因為,精神分裂症除嚴重程度外,尚具許多不同類型,有些患者會產生時、空和情感錯置現象,另一些患者只有時間之快、慢感受與常人不同,還有些對時間的感知,根本無異於一般人。因此,僅根據一位病患的敘述,便認為「垂直時間」或「非時間」比起「不連續」和「瞬間」時間,更接近「精神分裂」,似乎有些不夠嚴謹。

體現 Kramer 所稱之「垂直時間」或「非時間」的音樂,通常被稱為「程序音樂」(process music)、「出神音樂」(trance music)或「極簡音樂」(minimal music),而音樂理論家兼作曲家 Leonard B. Meyer¹⁷(1918-2007),則稱此種音樂為「無目的」(nonteleological)的音樂。極簡音

17 Leonard B. Meyer 是一位音樂理論家、作曲家、作家與哲學家,主要貢獻在於音樂美學理論與樂曲分析,善用平易近人的筆調、深入淺出的敘述,以及生動、貼切的譬喻,闡發其觀點和論述。1946 年,他於芝加哥

樂透過其不斷反復、全然不變或變化出奇緩慢、細微的音型、節奏、音域、音色、和聲及織度等，使聽者無須記憶已過去的聲音事件，且對未來將出現的訊息亦無所期待，而造成「此刻即永恆」之感。作曲家Philip Morris Glass¹⁸（1937~）在解釋自己的作品《Music in Twelve Parts》時，指出：當感覺似乎無任何事發生時，逐漸增生、融合的音樂素材，便可成為聽者注意的基礎。如此一來，或許能發現記憶和期待之外，另一種聆聽模式，並希望音樂被感知為純粹的聲音媒介。不過，聆聽此種音樂，也可能引發另一種反應：「時間慢了下來」，由於覺得無趣，而越發將注意力置於時間上，造成漫長、無止盡的感受，此即諺語「心急水不沸」(A watched pot never boils)之意。當代心理分析家 Peter Hartocollis 針對此議題，表示：當意識受時間感主宰，則時間將慢下來，在此情況下，時間與期望合一，因為當思維受時間佔據，則無法有意義的接受其他經驗；反之，若不考慮、擔心時間，則有可能在狂喜、忘我的情境下，感受、經驗非時間或永恆的愉悅。即使如此，卻並不會失去對自我及周遭環境的意識，而是能夠以更寬廣的心胸，看待自身與所處之世界。因此，如何感受此種音樂所提供的時間架構，便在於以何種態度聆聽它了。

結語

探討音樂時間這一議題，難度相當高。因為，所面對的至少有「人」、「音樂」和「時間」三項基本要素之交互關係，而此三者中的任何一項，便已相當複雜、難解，何況彼此互相影響後的結果。因此，Kramer 不斷強調音樂時間之主觀性，並提醒讀者：音樂時間無須符合一般邏輯之不矛盾原則，他所試圖分類的「線性」、「非線性」、「無向線性」、「多向性」、「瞬間」及「垂直」時間，可自然、協調的同時並存、融合於音樂中，且會因個人之聆聽、認知與思維方式不同，而得到相異的時間感受和判斷。其所建構之音樂時間理論，或許尚不夠全面、周延，而本文對其觀點與見解的介紹和說明，又是如此概略而粗淺，自然無法完整呈現音樂時間之意義與內涵。然而，之所以試著探討如此錯綜複雜的議題，無非是要幫助自己在聆聽、分析和創作時，能以更多元、有創意的角度，欣賞、感受、解讀，乃至建構各種不同類型的音樂時間。此後，筆者將以 Kramer 《時間》一書中之理論為基礎，再輔以其他與音樂時間相關的論述和著作，並參考創作者自身對其作品的想法與觀點，深入研究臺灣當代重要作曲家之時間美學。

大學(University of Chicago)獲教授職位，1975 年受聘於賓州大學音樂與人文學系。在其第一部具影響力著作《Emotion and Meaning in Music》(1957)中，他結合了「完形理論」(Gestalt Theory)，與一些實用主義觀點，試圖說明音樂中情感的存在。其他重要著作包括：《Some Remarks on Value and Greatness in Music》(1959)、《The Rhythmic Structure of Music》(與 Grosvenor Cooper 合著，1960)、《Music, the Arts, and Ideas》(1967) 以及《Explaining Music》(1973)等。

18 Philip Morris Glass 是 20 世紀後半的知名作曲家，並為將藝術音樂大眾化的人物之一。其作品具有顯著的極簡主義創作手法和音樂風格，但他卻聲稱自己是「古典主義者」(classicist)，且曾用心研究 J. S. Bach、W. A. Mozart和F. P. Schubert的作品。主要創作有：《Gradus》(for solo saxophone, 1968)、《How Now》(for solo piano, 1968)，及歌劇《Einstein on the Beach》(1975)等。

參考資料

- Jonathan D. Kramer. 1988. 《The Time of Music》, New York/London ,Schirmer Books
- Justin London, 〈Time〉, Grove Music Online: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43935?q=time&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, 2010年4月27日。
- 作者不詳, 〈Time〉, Wikipedia: <http://en.wikipedia.org/wiki/Time>, 2010年4月27日。

流逝的時間美學？—從錄音量化分析探討蕭邦幻想波蘭舞曲的演奏速度

余亦湄

國立交通大學音樂學所碩士

摘要

蕭邦作品61為通譜 (through-composed) 的曲式，含多個速度上無法連貫的段落，演奏上難以兼顧音樂持續性與張力，現有研究中卻未提及。本文參照José Bowen, Eric Clarke, Nicholas Cook等人90年代起以電腦細微測量的方法，將21個1934-92年間的錄音中彈奏速度的演變，製成速度圖表 (tempo map)。特以其中三個早期版本：Alfred Cortot, Arthur Rubinstein, Heinrich Neuhaus分別生於-1877, 87, 88年的鋼琴家70、63、61歲時的版本(1947-51)作出分析。其中Cortot與Neuhaus，除兩個幻想段落的極慢自由速度及曲末的高潮外，大致阿波羅式地維持著一個基本脈動。Rubinstein則酒神式的各段分層，但對照他前後期同曲的錄音 (1934年47歲與1964年77歲)，分層的效果並不因年事愈高而靠攏阿波羅式。而Neuhaus在末段高潮竟衝到了21個版本中最快的♩=206，可見風格的堅持未必與年齡、體力有關。反觀戰後其他錄音，呈現仿效Rubinstein分層處理的趨勢：這種時間美學的標準化，是否讓人看不到更廣闊的風景和自由？

關鍵詞：蕭邦、幻想波蘭舞曲、速度、錄音量化分析

In Search of the Aesthetics of Time: Quantitative Tempo Analysis of 21 Recordings of Chopin's *Polonaise-Fantaisie*, op. 61

YU Yi-Mei

M.A., Institute of Music, National Chiao Tung University

Abstract

Chopin's *Polonaise-Fantaisie* belongs to through-composed form. Most of its paragraphs are disjunctive to each other due to fermata signs and different movement. But how to build up sense of continuity and tension by arrange the performing speed, has not been discussed in recent researches. The article takes the method from José Bowen, Eric Clarke, Nicholas Cook's researches in 90s, using computer to measure, calculate and make tempo map. After collecting and processing 21 recordings of this piece which are played in 1934-92, I specify three former recording editions in 1947-51 which belong to Alfred Cortot, Arthur Rubinstein, Heinrich Neuhaus, as they are 70, 63, 61 years old. Cortot and Neuhaus, except for two fantastic paragraphs and the last climax, most of their playing maintains a fundamental pulse just like Apollonian style. Rubinstein's recording is Dionysian style, every paragraphs has its own layer. After comparing his former and later recordings of this piece (1934/34 years old, and 1964/ 77 years old), the effect of stratification is not been decreased due to aging. Neuhaus's playing speed at the climax rush to the fastest $\text{♩}=206$ within the rest 21 editions. Thus the styles are determined by pianists' insistence, not completely by their age and energy. The rest of the recordings, which are recorded after the Second World War, continue the tendency of stratification as Rubinstein use. Will this kind of aesthetical standardization makes people lost their freedom and cannot see the broader scene?

Keywords: Chopin, *Polonaise-Fantaisie*, op. 61, Tempo, Quantitative Tempo Analysis

前言

蕭邦作品61幻想波蘭舞曲為通譜(through-composed)的曲式，內部以多個延音記號和雙小節線區隔出許多樂段，各段因其風格及律動不同，造成本曲走走停停的特質，若為顧及各段之間的差異性與張力，而任憑各段的演奏速度間分層處理，就喪失了段落間的關聯性以及持續性；若無視雙小節線而強制性的作速度上緊密連結，則喪失了作曲家原區分段落的意義與張力。本曲的演奏速度上該如何安排，使其速度流暢有整體感且不失張力呢？

一般對於蕭邦作品演奏的速度，多聚焦於早期rubato、或稱之為伴奏型rubato的概念，亦即偷了的速度要彌補，較為自由的旋律必須依附在穩固的伴奏上。但本曲同時兼具多個樂段；樂段間，有的以延音記號或雙小節線作為結束，而段落與段落間因其律動不同而切開。也有部分只有旋律而沒有伴奏音型，因此在這樣的段落上，無法依據早期rubato的概念而得到演奏的指示，見以下譜例。

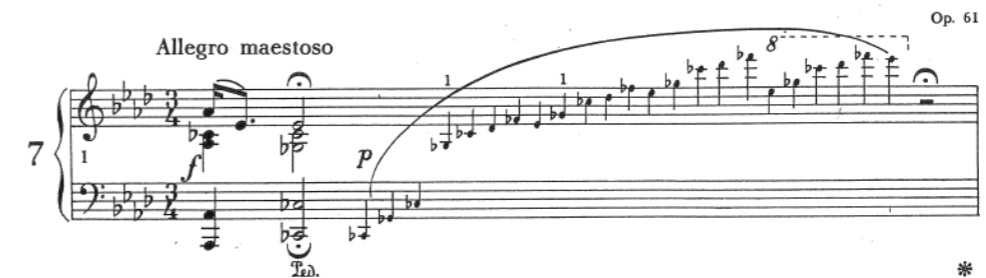


圖1、全曲開頭的幻想樂段即以延音記號作為一句的結束¹

在第80-81、128-9、139-144小節徒留右手旋律的慷慨激昂、失卻了伴奏，以及如147小節以雙小節線區分出的段落，這些樂段的速度又能如何決定呢？

80-81小節	128-9小節

¹ 本文譜例選自Frédéric Chopin, 1951. "Polonaise-Fantaisie" in *Polonaises for Piano ed. committee*, I.J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczynski, Warsaw : Instytut Fryderyka Chopina, P.70-87。



圖2、失去伴奏作為參照的小節

在形式上，本曲已難用一般蕭邦學派所稱的彈性速度(rubato)來使本曲在速度上依舊保持連貫性與張力性，在蕭邦作品演奏速度的研究及學生所留下的口述資料中，也沒有提供對於本曲速度的建議。

因此筆者尋找錄音版本作為參考，觀察實務上鋼琴家們如何規畫，以兼顧張力與整體性。筆者以電腦測量製圖並量化分析共二十一個版本，為了觀察本曲速度中如何形塑其速度之彈性(Flexibility of Tempo)以及速度持續性(Tempo Continuity)的特質，在採樣與計算之後，以一個小節作為一個單位，共288個點，代表每一小節的速度，而將全曲288個小節的資料點連結而畫成折線圖。變化量應視作因跨小節的樂句、和聲等效果所造成的速度決定。

就採樣而言，採樣與製圖的單位和標準可依據不同的問題意識而設定：若為了測量錄音版本中如何實踐傳統蕭邦所使用的早期rubato概念，應將主旋律與伴奏分別取樣，並以不同顏色標出兩者速度的波盪折線圖作比較。

在取得數據與折線圖之後，本文將援引與此相關的美學觀作為解釋依據。

Robert Philip已提出速度彈性(Tempo flexibility)概念，他整理了多位作曲家與演奏家對於演奏速度的敘述，²本文依據John Ardoin對速度美學觀的分類，而大致將其劃分為阿波羅與酒神兩類。³

酒神派的代表如：華格納、指揮家福特萬格勒；阿波羅派的代表：孟德爾頌、指揮家托斯卡尼尼等。蕭邦學派一般所倡導的早期彈性速度(rubato)，要求伴奏速度嚴謹而旋律自由，一般學術上將其歸納為阿波羅派，但在本曲複合性多種曲式的狀態當中，究竟又是怎麼運作呢？

Philip試著解讀錄音中演奏速度的變化狀態，而即使記譜上沒有明確的速度術語的不同，演奏時仍會為了強化音樂中的張力或者整體性，而作速度上的波盪。筆者要強調的是，尤其在這個特殊曲式中，演奏者更擔負著更強烈的使命，須要以速度來重建或者強化音樂中的連貫性(Tempo Continuity)。

2 Robert Philip, 1992. *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, P.7-36.

3 John Ardoin, 1997, 《福特萬格勒的指揮藝術》，申元譯，台北市：世界文物，P.31,46。

以下介紹本文各部份的大綱：

本文第一部分先探討本曲曲式之複雜性，且在現有的研究和史料當中：如蕭邦作品之演奏速度研究、及其學生口述其教學時對於演奏速度的理念，都尚無提及如何在演奏時兼顧本曲速度上的統合與張力。繼而，透過界定在演奏速度中概念的範圍與大小階級性，釐清本曲所要問的速度持續性(Tempo Continuity)及速度之彈性(Flexibility of Tempo)、與彈性速度(rubato)概念其中所附屬的早期與晚期之間的差別，並將這些敘述與酒神、阿波羅式速度美學觀相關之概念相連。

本文第二部分整理速度美學觀，這裡指的是在樂譜上並無速度術語標示的地方，指揮家或演奏家是否會有意識的為突顯樂曲結構的張力，而以速度去強化？

John Ardoin將其分為福特萬格勒所隸屬的酒神派、可上溯自華格納的傳統：順從音樂中的旋律而作速度波動以強化其張力；托斯卡尼尼則屬阿波羅派：全曲統整為一個穩固的速度，規律的於某一範圍內上下波盪，可上溯自孟德爾頌的傳統。相對於Ardoin所認為的兩派並存，Robert Philip則整理了多位作曲家和演奏、演唱家對於浪漫時期作品的速度美學的概念，雖也是兩派並存，但他發現在多位現代鋼琴家演奏蕭邦之奏鳴曲之錄音，在一個不具有速度術語更動之樂段中，戰後演奏家的速度變化轉折變少而愈趨扁平。

第三部分，前述第二部分已分別論及此曲所遭遇的：速度處理上整體與張力性的兩難，並界定問題。演奏家在每次的演奏都不會完全相同，要如何研究其速度？Robert Philip以定點式的測試記錄其速度。但本文欲探究的速度為線性特質，因此以電腦針對二十一個版演奏錄音版本所測量的數據換算並繪成折線圖，以作量化分析研究。並在最後第四部份作結論。

壹、蕭邦的幻想波蘭舞曲與彈性速度

一、曲式上的複合性

蕭邦在創作本曲時，經歷了一段艱辛的陣痛過程，不只是在草稿的創作安排、命名上都歷盡艱辛。Jeffrey Kallberg從手稿中可見各段主題曾在創作過程當中，從一般平均的節奏，改成的舞曲節奏，使得全曲的意義和風格有所轉變。⁴蕭邦在醞釀創作本曲前，將波蘭舞曲的形式與風格擴大發展，在1842年的時候，蕭邦產生了大量別具風格的作曲特徵：⁵

- (一) 對位扮演了重要角色，卡農，並探索Cherubini和Kastner的文獻。
- (二) 裝飾一直以來是蕭邦旋律風格的核心，但在這時已經大量抑止了，而只為了讓架構上的重要性更突顯才使用。
- (三) 節奏用在作品中的樂段來增加張力。
- (四) 和聲的使用較早期成熟了，不是用半音或者重複的方式，而是以統一性的設計，

4 Jeffrey Kallberg, 1985. "Chopin's Last Style." *American Musicological Society* 38:2, P. 264-315.

5 Jeffrey Kallberg, 1985. "Chopin's Last Style." *American Musicological Society* 38:2, P.266.

同一和絃進行的持續延伸。

二、蕭邦的速度

Higgins研究蕭邦手稿以及出版的版本後指出，蕭邦的速度記號，似乎是在完成所有的細節之後最後才被寫上的。以練習曲作品第十號的手稿為例，其中包含了大量長短音長、音量、力度記號、特徵、運音法 (articulation)、指法、踏板、情緒和觸鍵指示，並強調圓滑線之後，才寫上速度記號。但直到出版時速度記號(metronome marking) 仍有更動。對於蕭邦而言，在寫好所有的指示之後，速度的指示對他而言，卻是令他十分掙扎的一步，他無法輕易下決定。⁶

Higgins又認為蕭邦對於特別術語如 *lento*及 *andante*的理解及其代表的節拍器速度超乎現在一般所認為的速度。這點要回歸到蕭邦本人所使用的鋼琴Pleyel，其音色纖細溫柔乾淨也影響了蕭邦的觸鍵與技巧，使其發展成速度輕盈的特色；這與當代鋼琴音樂中所使用的鋼琴音色一寬廣而厚重的音色，有很大的不同。⁷ 他又指出蕭邦所標示出的速度術語以及節拍器指示，應該視為是全曲的平均速度，是全曲速度依據其音樂內容、張力鋪陳安排之後的平均。

蕭邦的「彈性速度」根據文獻中對於蕭邦的彈性速度(Tempo rubato) 處理方式，以伴奏規律而旋律方面盡可能的柔軟自然發揮其迷人特質。⁸ 但以上的證據仍難以歸結出如何處理本曲之速度連貫性的問題。

三、定義早晚期Rubato、及本文所指之Tempo Flexibility的定義

速度在一首音樂作品中主要是以速度術語、節拍器的指示、拍分、樂曲主要節奏綜合構成的。從節拍beat直到節奏型、曲種、記譜的基本節奏單位以及每小節的篇幅，都是構成決定其演奏速度的要件。

本文根據Sarah Martin⁹的文章而歸納出以下幾種與速度彈性相關的分類。Sarah Martin整理十九世紀的演奏者與老師們曾有關於補償性的彈性速度的分類與討論，使用Tempo Map的方式製作德布西演奏其作品的錄音，繼而歸結出德布西的彈性速度。他對於補償性的彈性速度(compensating rubato)定義在於：「時間因為削短了某音的音值而或者更改音樂中一個地方的音值，則必要以在另外一個地方補償」，¹⁰而從文中又將其分為早期(伴奏型)的rubato以及近代的兩種。透過同樣實證性的速度圖研究，他將德布西歸結為早期(伴奏型)的彈性速度，從師承上來看，Sarah Martin又指出德布西在巴黎音樂院時的鋼琴老師是Antoine François Marmontel，曾經見過蕭邦並聽過他的演奏，因此把德布西歸類為蕭邦傳統的延續。

6 Thomas Higgins,1973. "Tempo and character in Chopin," *The musical quarterly* 59,P. 106-20.

7 Thomas Higgins,1973. "Tempo and character in Chopin," *The musical quarterly* 59,P.115.

8 Richard Hudson,1994. *Stolen Time : The History of Tempo Rubato*,Oxford: Clarendon Press,P.175-237.

9 Sarah Martin, 2002. "The Case of Compensating Rubato," *Journal of the Royal Musical association* 127,P.96.

10 同前註。

Eigeldinger¹¹ 整理了蕭邦的學生們對於蕭邦演奏風格的敘述，在其Agogic: 節奏嚴謹性和彈性速度(rubato)一節中，將許多位學生、再傳弟子與當代的音樂人¹²所敘述的蕭邦速度特性，整理在後面。

(一) Tempo rubato (early/late)

早期rubato：以節奏嚴謹而旋律自由為主，規模上以一小節為單位。

晚期rubato：自華格納、李斯特以來的新風格，強調以音樂性的內容決定速度來營造張力，快或慢的範圍較大，也許是跨小節的樂句，並不強調「偷了要還」的概念。

在敘述上，有三個相近用語Tempo flexibility, fluctuation, modulation會使用在上面兩種速度變化的過程當中。因為在每一份文章之中使用的方式不同，因此仍以上方的分類標準。

在此錄音研究中所使用的這個Tempo Flexibility詞彙與概念，是演奏者在決定並實踐完各種大小範圍、早晚期Rubato概念之後所造成的結果。

(二) Tempo continuity

本文探究連貫式的音樂形式中，當速度術語的更換以及段落間的斷裂，音樂演奏如何藉由速度去製造連續性，而不致使全曲的速度完全崩裂。本文的作法以演奏實務上的操作作為分析的文本。

(三) Rhythmic alteration (dance)

這裡特別指的是馬厝卡舞曲中沒有記在譜上，卻在演奏時必須彈出的舞曲風格。

從以上的界定，我們可以看到不只是歷史性的影響，也可以看到派別性的影響。在名詞上常有混用的狀態。藉由界定之後，我們就可以發現演奏者、演奏探討，在形成這些概念並決定時所可能牽涉到的大小層級性，藉此可以突破速度圖的表面，去探究背後一連串所做的決定：從演奏者進入錄音室之前，直到音樂研究者將速度圖(Tempo Map) 繪製出來並解讀，已經過相當多的步驟。演奏者受到時代品味、學習師承以及個人品味的影響，而有著其速度美學，在選曲時並挑選樂譜版本，練習、分析音樂作品、決定的樂句和段落，再依樂曲的特性使用各種範圍的彈性速度，最後在錄音室或者現場演出時錄音。音樂學者拿到錄音版本，透過電腦的軟體擷取、計算並製作成速度地圖，繼而分析其速度彈性的特徵以得出結論。

貳、速度美學觀的兩派-酒神與阿波羅

Robert Philip¹³提到在十九世紀末和二十世紀初，有許多作曲家、演奏家提出彈性速度

11 Jean Jacques Eigeldinger,1986. *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*. 3rd English ed. Cambridge: Cambridge University Press,P.48-52.

12 Streicher、Mikuli、Mme Viardot、Saint-Saën、Lenz、Mathias、Michatowski、Kleczy ski、Liszt.

13 Robert Philip,1992. *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950* ,Cambridge: Cambridge University Press,P.7-36.

(Flexibility of Tempo) 的概念，他們認為一首浪漫時期的作品，即使在沒有速度轉換標記的地方，仍不應只以一個持續的速度演奏。

表1、蕭邦第三號鋼琴奏鳴曲作品58號第一樂章呈示部之速度變化¹⁴

Chopin, Piano Sonata No.3 in B minor, first movement			
四分音符等於	Bar1	Bar31	Bar41
Grainger (rec. 1925)	108	124	72
Cortot (rec.1933)	108	148	84
第二次世界大戰（1939年—1945年）			
Lipatti (rec.1947)	120	128	80
Kempff(rec. c. 1959)	112	112	96
Rubinstein (rec.1959/61)	104	120	84
Perahia (rec. c. 1974)	100	108	88
Barenboim (rec. c.1975)	112	112	92
Ax (rec. c. 1952)	108	108	96

在蕭邦的作品編號五十八號第三號奏鳴曲錄音版本中，雖然在上述這些小節樂段之中，除了開頭的Allegro maestoso之外沒有其它的速度術語，但八位演奏家都有自然的速度的變動。但這種音樂行進中自然的速度的波動，在戰後的錄音中，已經愈趨扁平。相形之下，大戰前的演奏家如Cortot於1933年以及Grainger於1925年的錄音，和戰後的演奏家比起來在速度變化上較有方向感和意圖性。

而他在文中¹⁵也整理了一些作曲家或者演奏家對於速度美學觀的敘述，筆者將這些論述依照Ardoin對於福特萬格勒與托斯卡尼尼的論述、歸納，將其分為酒神與阿波羅式，及附註一些介於之間或者矛盾的論述。譬如說酒神式的有：Hugo Riemann、Elgar、Wagner、Bülow、Mahler、Host、Faure、Bartók。阿波羅式的有：Giovanni Clerici。

其他前後矛盾或模糊，或有條件的限定的論述：Alfred Gohnstone只允許貝多芬作品中的些微的速度更動；但在從蕭邦到舒曼到現代的音樂中，他認為這樣多變性的速度算是一種現代的情感風格；Hans Wesley警告過度以自由演奏古典作品，允許在近代法國作品中對於句子和時間的更動有更多的自由；Sibelius的交響曲記譜中沒有速度記號，但在他自己的記號上可以發現他認為整首作品都應有速度的更動。Schoenberg認為一寫就會作得太過，但他後來說期待音樂家能理解彈性速度的基本要義。¹⁶

將John Ardoin以及Robert Philip的文獻，並陳在一起，就可以發現他們同時描繪著從浪漫時期到現代的作曲家、指揮家、到演奏家，他們討論著對於浪漫時期特定作曲家的作品，該

14 同前註。

15 同前註。

16 同前註。

選擇怎樣的演奏速度來演奏這些作品是最合理的，繼而這些又可以歸納成對兩派速度觀點：阿波羅派(以Early Rubato的概念來平衡速度上的漸快與漸慢)以及酒神派(直接以漸快或者漸慢來塑造音樂的張力，卻不見得在稍後的音樂片段中以相反的速度來平衡)。而相較於Ardoin並陳了許多同代的指揮家，分別隸屬於這兩種不同的觀點，並說明這種概念是平行並陳的；Philip除了點出同樣有著這樣兩者同時存在的概念，更指出近代的演奏，在樂譜上沒有速度標記的地方，遺失掉了過去演奏時的速度彈性(Tempo Flexibility)，也就是說這種概念與用法已經逐漸遺失了。

本文探討的問題意識又與他們有一些差距。他們在探討的是沒有速度標記處的速度安排，而本文在探討的是：在特殊曲種當中，速度的持續性(Tempo Continuity)是怎麼被建構的？而從我所收集的二十一個版本當中，是不是可以發現處理這個主題時，演奏家的決定是否與時代相關？

本研究所探討的曲目：幻想波蘭舞曲，隸屬於蕭邦的晚期作品，雖然在眾多蕭邦的學生及同代的人的論述當中，一般蕭邦作品中的彈性速度(Tempo Rubato)隸屬早期(early)的風格，如果想要觀察文獻中所敘述的現象，彷彿應該分別從左手(伴奏聲部)與右手(旋律聲部)：伴奏聲部的持續性，以及旋律聲部的自由性，兩部分入手來觀察錄音版本是如何解決這個問題的。但在本曲獨特的多段曲式，其中段落間的斷裂性，似乎已經不是單純使用早期彈性速度風格可以解決的。

鑒於蕭邦本人並沒有向學生傳承本曲的彈奏方式。本研究嘗試以錄音研究的方式，重建演奏者是如何在實務上解決這個問題。

本研究最終的目的，是期望透過錄音版本的速度地圖(Tempo Map)線性追蹤及記錄下音樂流動時速度的轉折，繼而希望從錄音的結果，藉由樂譜中的標示，反推回每一個錄音版本在演奏時所作的各種層級性的速度決定，以及這些概念之間速度連結的方法。現階段已發現在錄音版本中，各段所選擇的的速度是極端或者溫和，這種向度的差異除了跟時代有密切的關聯性，更可能是因為某一個演奏家經典的錄音而影響了後人的選擇。

參、透過Tempo Map可作速度視覺化的研究

在前面Philip的研究已針對蕭邦鋼琴奏鳴曲第一樂章作出定點的速度研究，並表列出來。筆者將其中Cortot彈奏同一曲目的相近年代版本，製作了Tempo Map如下，作為一種參照：

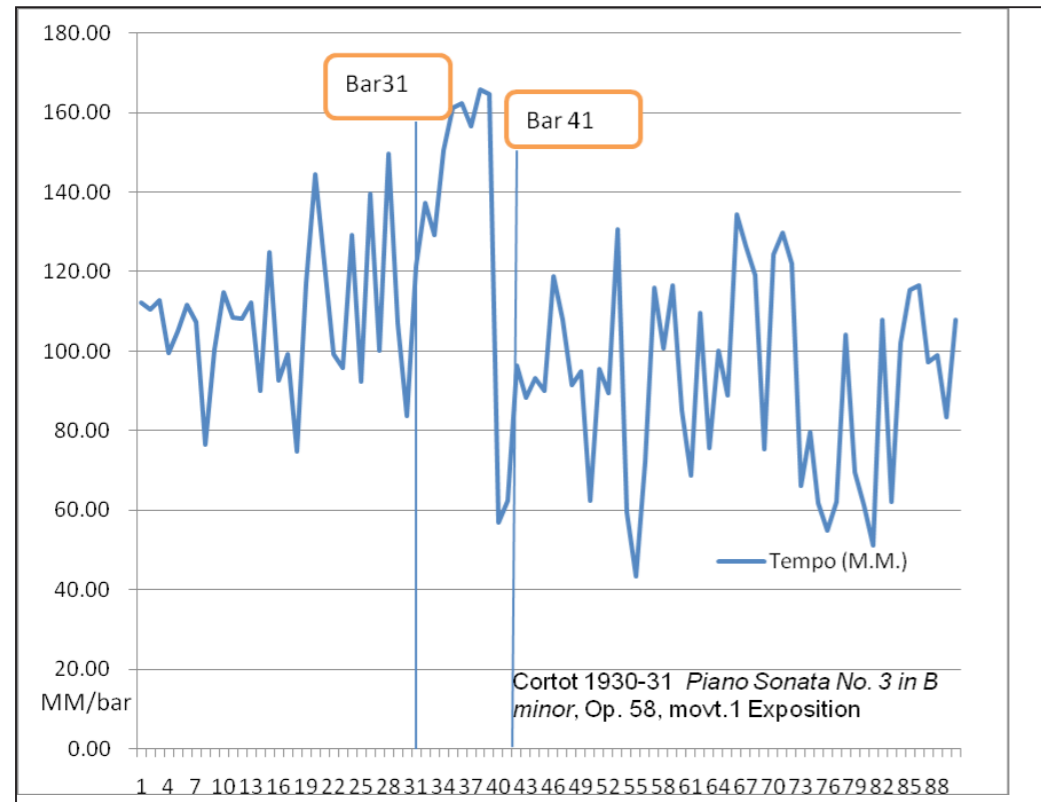


圖3、Cortot於1930-31年間所演奏的蕭邦第三號鋼琴奏鳴曲作品五十八，第一樂章呈示部。

藉由這樣的速度地圖，我們可以看到Cortot在速度上所做出的更細部的決定，及其波動的方式、循環，轉折的方式。譬如說：Philip整理出的表列，顯示出第一段落(Bar.1-31)的平均速度為MM =108,而第二段落(Bar31-41)為MM=148而第三段落為MM=84。若沒有透過速度地圖，我們就看不到第二段其實是一個將速度推向高潮甚至到MM=160直到39小節急遽的陡降MM=59這樣戲劇化的表現，而只將其壓縮成MM=148這樣的平均結果。

Tempo Map可以有各種不同的採樣方式，都是各自依據其不同的問題意識，來做相關性的採樣與研究。而在選材、解讀這些資料的時候，前面我所分類的各種文獻中所探討的彈性速度、速度概念，即可用來檢視這樣整體交疊之後的結果。透過線性的追蹤以及紀錄，可以觀察在這富有轉折的樂曲當中，速度在每一個小節間的線性變化。

一、方法及前人相關研究的問題意識

José Antonio Bowen透過〈速度、持續時間，以及彈性：分析演奏的技巧〉，一文整理了如何實證性的研究演奏速度。他將問題意識聚焦於音樂總長、各樂段所佔的時間長比例。在同一曲的演出上，量化的蒐集、並找出各個指揮家版本選用速度所反映出的趨勢與歷史性。

除了發現演奏史上所反映出的趨勢以外，他也介紹了許多將測出速度轉換成圖表、不同形式的Tempo Map，並示範解釋的方式：如預期、推算以及檢證的方式。¹⁷

Eric F Clarke則在〈演奏研究的實證性方法〉一文中，除了簡介演奏研究因為MIDI、錄音的發達而可以研究演奏，在實證性研究上很大一部分在數據性的研究音的長度和節奏與速度，他示範了許多測量與製圖方式，先從界定問題，並隨著問題的需求而製圖；除此之外，還可以研究演奏上視覺性的元素。¹⁸

Nicholas Cook在〈演奏分析以及蕭邦的馬厝卡舞曲〉當中透過分析不同演奏家的錄音，其中觸及了分析音樂中的節奏與力度的向度；¹⁹在〈將圓化為方：拱型樂句在蕭邦馬厝卡舞曲的錄音當中〉一文中則提及：演奏者一般在進入音樂性的樂句之時會速度上變快且音量上變大，直到樂句結束時會將速度變慢且音量變弱，而他在分析了版本之後追溯其歷史性，並發現這種現象是從第二次世界大戰之後才興起的。²⁰

在本文之中，問題意識聚焦於在這個篇幅長而複合多個不直接連貫的不同段落，其各段的速度選擇以及段落間速度聯結的策略，並未將節奏分析或者音量分析的手法納入。

以下介紹本文所使用的二十一個錄音版本，並展示其速度地圖作為解讀其速度選擇策略、段落間聯結手法，及其這樣手法在這些版本之中，三個早期版本的阿波羅與酒神兩種速度美學體系共存，直至魯賓斯坦之後之演奏家，都靠攏魯賓斯坦所選用的酒神式：各段選用的速度明顯分層、段落內微幅波盪。而這樣的演奏史趨勢，雖然探討的概念與Cook研究中不同，但兩者的歷史時間點相符。

二、錄音版本介紹

本文蒐集了十八位演奏家：

出生年代橫跨1877-1957的共二十一個版本，Martha Argerich、Claudio Arrau、Vladimir Ashkenazy、Idil Biret、Alfred Brendel、Vladimir Bunin、Alfred Cortot、Nikolai Demidenko、Vladimir Horowitz、Willam Kapell、Ivan Moravec、Heinrich Neuhaus、Garrick Ohlsson、Maurizio Polloni、Sviatoslav Richter、Artur Rubinstein、Jerzy Sterczynsk、Alexis Weissenberg，其中包含魯賓斯坦前後三次版本(1934、1950-51、1964)以霍洛維茲的兩次(1951、1971)，錄音年代由1934共二十一個版本，以電腦測量並計算、繪畫成折線式的圖來代表本曲線性的速度變化，透過量化分析作個別全曲質性(全曲作為)且量性(21個版本)的比較。

17 José Antonio Bowen, 1996. "Tempo, Duration, and Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance" in *Journal of musicological research* 16, P.111-56.

18 Eric F Clarke, 2004. "Empirical Methods in the Study of Performance" in *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, edited by Eric F. Clarke and Nicholas Cook, Oxford: Oxford University Press, P.77-102.

19 Nicholas Cook, 2007. "Performance Analysis and Chopin's Mazurkas," *Musicae scientiae: The Journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music* 11, P.183-207.

20 Nicholas Cook, 2009. "Squaring the Circle: Phrase Arching in Recordings of Chopin's Mazurkas," *Musica humana* 1, P.5-28.

表2、所有十八位鋼琴家共二十一筆專輯資料

鋼琴家	出生年	錄音年代 (現場錄音者附有場合)	專輯名稱
Alfred Cortot	1877	1947/10/15 (70)	CHOPIN: Sonatas • Polonaises
Arthur(Artur) Rubinstein	1887	1934 (47)	The Rubinstein Collection(4) Chopin : Polonaises, Polonaises-Fantaisie, Andante Spianato & Grande Polonaise, Op.22
Arthur(Artur) Rubinstein	1887	1950-51 (63-64)	The Rubinstein Collection(28) Chopin : Polonaises, Polonaises-Fantaisie, Andante Spianato & Grande Polonaise, Op.22
Arthur(Artur) Rubinstein	1887	1964 (77)	The Rubinstein Collection(48) Chopin : Polonaises, Polonaises-Fantaisie, Andante Spianato & Grande Polonaise, Op.22
Heinrich Neuhaus	1888	Chopin Concerto 1949/ 3/ 5 (61)	Chopin concert, 1949 ; Jubilee recital, 1958 / Heinrich Neuhaus
Vladimir Horowitz	1903	Recorded live 23rd April 1951 (48)	CHOPIN: Piano Sonata No. 2 / Ballade No. 4 / Polonaise-fantaisie (Horowitz) (1947-1957)
Claudio Arrau	1903	April 1984 (81)	Claudio Arrau Chopin
Vladimir Horowitz	1903	4 th / May/1971(68)	Horowitz plays Chopin
Sviatoslav Richter	1915	November/1962 (47)	In memoriam legendary recordings 1959-65
William Kapell	1922	1953 (31)	William Kapell Edition. 8
Alexis Weissenberg	1929	1967 (38)	Euvres polonaises
Ivan Moravec	1930	1983 (53)	Great Pianists of the 20th Century;71
Alfred Brendel	1931	1968 (37)	Frederic Chopin: Polonaises
Vladimir Ashkenazy	1937	1976 – 1984 (39-47)	Chopin The piano works(1)
Idil Biret	1941	Unknown	Chopin: Polonaises, Vol.1
Martha Argerich	1941	1967 (26)	Piano Sonata no.2, Barcarolle op.60, Polonaises op. 53 & 61
Maurizio Pollini	1942	1975 (33)	Great Pianists of the 20th Century; 79
Vladimir Bunin	unknown	Unknown	CHOPIN: Polonaise-Fantasy in A major, Op. 61 / Piano Sonata in B flat minor, Op. 35 (Bunin)
Garrick Ohlsson	1948	1972 (24)	Polonaises ETC
Nikolai Demidenko	1955	21,22 /February/ 1992 (37)	Demidenko plays Copin
Jerzy Sterczynski	1957	Unknown	Intégrale des polonaises

三、速度概念的階層性與Tempo Map的解讀方式

本研究以速度記號的更動作為分段的標準如下表：

表3、本研究依據速度術語之分段

段落	小節數	譜例
Allegro maestoso 幻想式宣敘調	1-21	
Tempo Giusto 波蘭舞曲節奏	22-	
Piu Lento 和絃式進行	148	
(無標示但為第一小節之素材)	214	
Tempo I	226	

四、版本中速度特性與時代性的解讀

質性觀察這二十一個版本，其中各有其細部的決定，若沒有其他的參照物，要歸納出其同質性是相當困難的。但當我們在分析這種形塑音樂的特質時，卻又不能將音樂切成A版本中第一段、第二段、第三段；而將ABC三個版本中所有的第一段作為一種比較。因為音樂是流動的，尤其在我所提出的這個問題之下，追求的是每個版本內在的一種前後連貫的邏輯與選擇。因此分析的方式將會以A版本內部的第一、二、三段；與B版本的一、二、三段來做比較。

由於速度地圖上相當繁複的多層次的資料，筆者尚未究盡其意義的豐富性。目前僅純粹將全曲各段的平均速度做一個連貫性的文本，再依據錄音版本的時序性排序先後，可以發現在各段速度的選擇上，已經含有時代性、個人性的差異。

目前求出各版本中五個樂段的平均速度，並以折線圖的方式呈現每一版本在這五個點間連結的方式；再疊合這二十一個版本做比較。

在下面的折線圖當中，我們可以看到二十一個版本幾乎都隱沒在一個固定的模式當中，而Neuhaus以及Cortot的版本則在148-213、214-225兩個樂段的地方較其它錄音版本平緩，因此與其他版本有明顯的不同。若將二十一個版本依照年代的先後排列，又可以發現Alfred Cortot、Heinrich Neuhaus、Artur Rubinstein為18位演奏家中最早出生的。因此在下面表4及圖5，即比較這三個演奏家相近年代時對此曲的錄音，可以發現Rubinstein在各段平均速度的選擇，即反映了後代演奏家的速度選擇，以各段分層、段落內的速度震盪較小為準則。

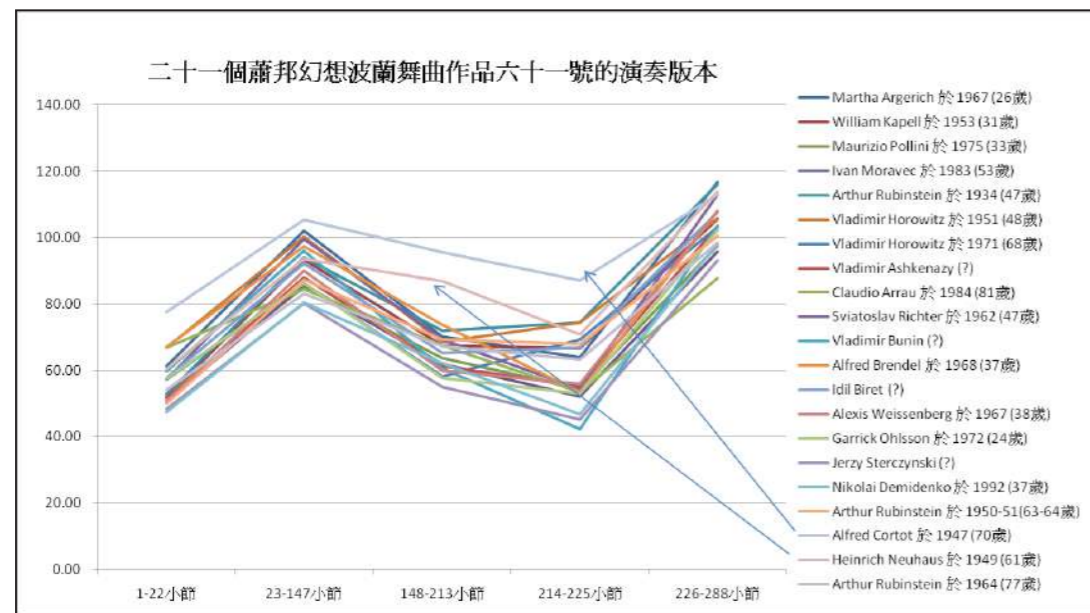


圖4、二十一個蕭邦幻想波蘭舞曲作品六十一號的演奏版本各段平均速度折線圖

在21個版本中似乎有著主要的趨勢，而在發現提出這個模式的Cortot以及Neuhaus是全部演奏版本中相當早期的錄音時，把所有的錄音依照演出者出生年代排序，見表2；繼而將年代相近的三個早期演奏家版本，且相近年代的錄音挑選出來並製成下列圖5，其資料如下列表4。

表4、三個早期演奏家及版本演出年的列表

演奏家	錄音年	演奏家時年幾歲
Arthur Rubinstein (1887-1982)	1950-51	63-64
	1934	47
	1964	77
Neuhaus, Heinrich (1888-1964)	1949	61
Alfred Cortot (1877-1962)	1947	70

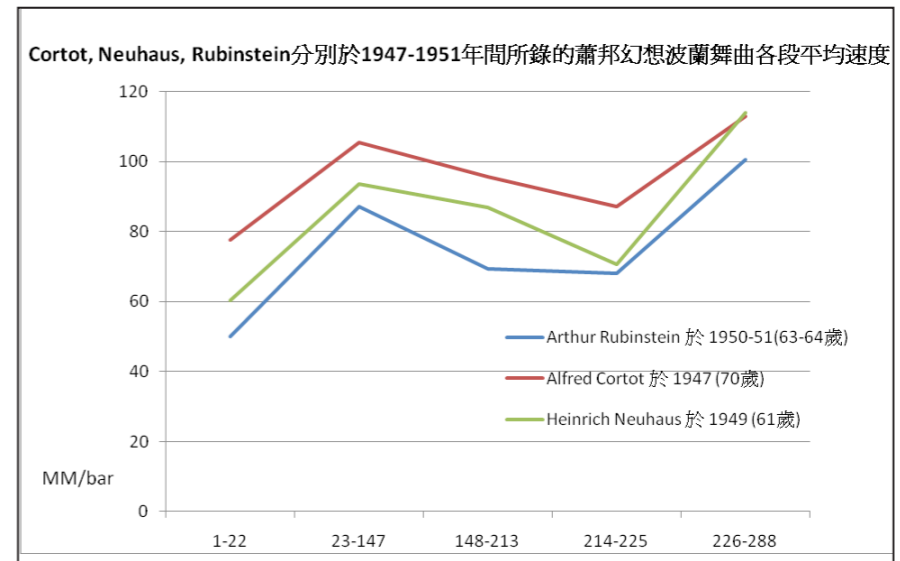


圖5、Cortot, Neuhaus, Rubinstein分別於1947-1951年間所錄的蕭邦幻想波蘭舞曲各段平均速度

在上圖4，當二十一個版本疊合在一起時，可以發現Cortot與Neuhaus二者呈較高的相似性，在中間第三與第四段處較其他版本有著較為平緩的曲線，除兩個宣敘段落的極慢自由速度及全曲最後的高潮外，大致維持著一個基本速度，屬阿波羅式作法。Rubinstein則是酒神式地呈現各段分層的取向，但對照他前後時期同曲的錄音（1934/47歲與1964/77歲），顯出分層的效果並未隨著年齡而削弱的趨勢。

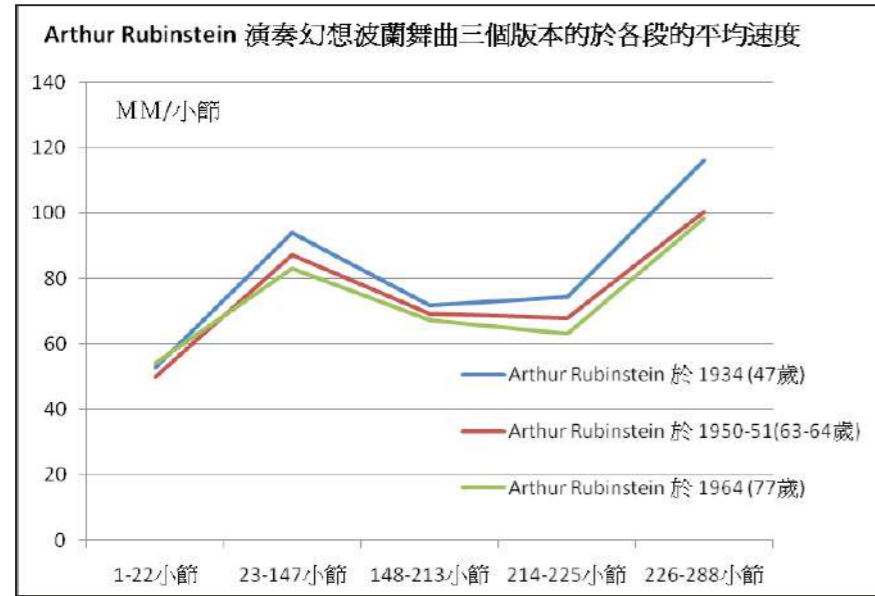


圖6、Arthur Rubinstein 演奏幻想波蘭舞曲三個版本的於各段的平均速度

從各個演奏家在曲中各個段落、小節的速度看來：Neuhaus以及Cortot在各段間，基本採一平均規律的脈動，而在上下作均勻於某一範圍的波動；相形之下，Rubinstein則各段分層的方式處理，這樣各段分層的狀態，不只可以從圖6中各段平均中看出，也可以從以下圖7、圖8中Neuhaus, Cortot全曲速度轉折圖中看到。

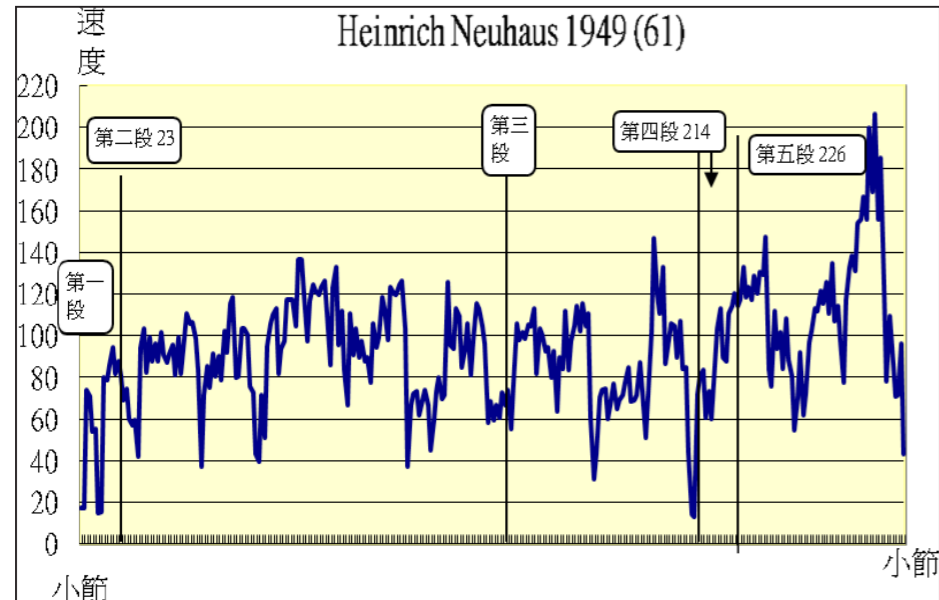


圖7、Heinrich Neuhaus於1949年(61歲)本曲錄音全曲速度折線圖

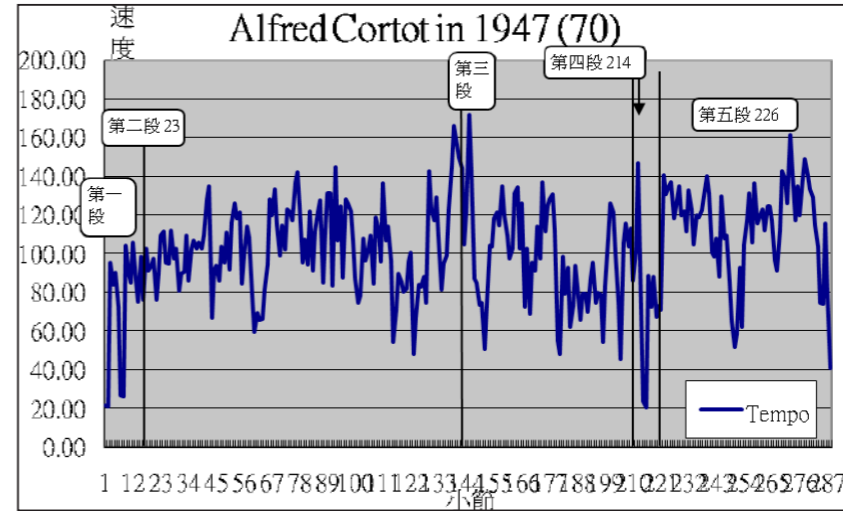


圖8、Alfred Cortot於1947年(70歲)時本曲錄音全曲速度折線圖

在Rubinstein的演奏當中第二、三、四段則有較明顯的層次區塊，而從下圖9又可發現段落內起伏的狀況。

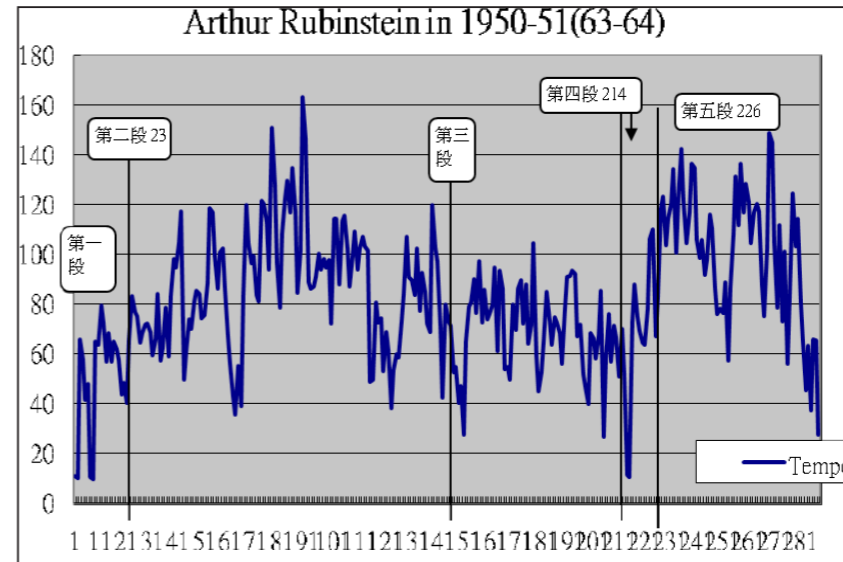


圖9、Alfred Cortot於1950-51年(63-64歲)時本曲錄音全曲速度折線圖

從上圖中已知除了Cortot、Nauhaus以外，Rubinstein的各段分層作法影響了後代鋼琴家對此曲分層的作法，其中分層的作法最為明顯的如Martha Argerich於1967年26歲時的錄音。

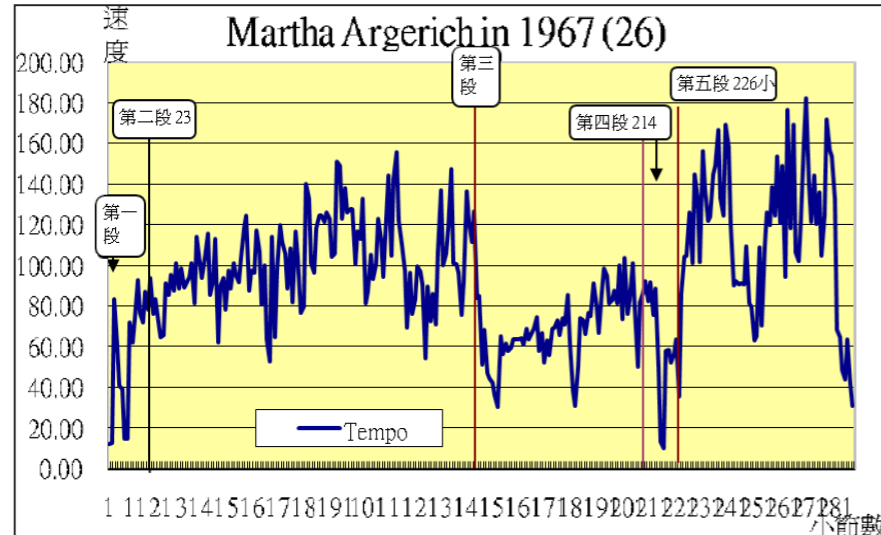


圖10、Martha Argerich於1967年(26歲)時本曲錄音全曲速度折線圖

也許我們會說速度的快慢也許與年齡有關，三個早期版本的演奏家，年紀較大而無法勝任速度的劇烈跌宕起伏，但Neuhaus1949年61歲時，在曲末高潮竟衝到了二十一個版本中最快的每分鐘206下，可見得堅持的風格未必與年齡有關。見下表5。

表5、21個版本18位演奏家全曲高潮之速度

鋼琴家	曲末	鋼琴家	曲末
Arthur Rubinstein 1934 (47)	169.81	Alexis Weissenberg in 1967 (38)	156.52
Alfred Cortot in 1947 (70)	161.19	Vladimir Horowitz in 1971 (68)	173.08
Heinrich Neuhaus 1949 (61)	206.11	Garrick Ohlsson in 1972 (24)	163.64
Arthur(Artur) Rubinstein (1950-51)	148.76	Maurizio Pollini in 1975 (33)	153.41
Vladimir Horowitz in 1951 (48)	156.07	Claudio Arrau in 1984 (81)	142.29
William Kapell in 1953 (31)	181.82	Nikolai Demidenko in 1992 (37)	148.76
Sviatoslav Richter in 1962 (47)	163.64	Vladimir Ashkenazy (?)	145.75
Martha Argerich in 1967 (26)	182.43	Idil Biret (?)	149.17
Alfred Brendel in 1968 (37)	158.82	Vladimir Bunin (?)	166.15
Ivan Moravec in 1983 (53)	147.14	Jerzy Sterczynski (?)	131.39
Arthur Rubinstein 1964 (77)	142.48		

結論

本文試圖問出：在蕭邦幻想波蘭舞曲當中，演奏者是如何使用速度的調節來維持樂曲中斷裂部分的張力？而這樣的問題意識與一般對於蕭邦速度、彈性速度(rubato)概念的討論是略有不同的。本研究以電腦作為輔助工具，以一小節為取樣的單位得出全曲全部小節之個別速度量，並依其線性的特質集成折線圖分析。在與速度美學觀相近的討論之中：Robert Philip整理一些作曲家和演奏家對於速度的美學觀，並將其分為：在沒有速度記號轉變處也因應樂曲內容而作快或慢的波動的張力表現的酒神式，以及全曲的伴奏維持一穩固的速度而上下循環波動的阿波羅式，兩者原本並存，但戰後的鋼琴家趨向於阿波羅式。

透過Tempo Map的方式，我們可以發現在幻想波蘭舞曲中段落間速度安排的可能性：阿波羅式的以統合中間多段作為平衡點，並均勻地在上下作震盪；酒神式則各段分層，雖然段落內部有上下起伏與張力，但各段間的速度選擇仍保持著分層的區隔效果。

本曲的詮釋方式在各段落之間的速度選擇，可發現早期在Neuhaus, Cortot以及 Rubinstein三者時，阿波羅及酒神式並存。但在Rubinstein之後都靠攏的酒神典型。這讓筆者不禁提出兩個問題：第一個是，樂譜上沒有標記的演奏速度選擇，是否流失？就如同在本曲獨特的曲式當中，Neuhaus以及Cortot以均勻的波動作為處理本曲速度標示中未出現的Tempo Continuity概念的方式，也流逝了。第二個是：這種品味上的轉移是否過度標準化了原本可能有的速度選擇？也許演奏的速度選擇可以有更多可能？

在現階段的研究中尚未完成的問題有：在第二次大戰作為分界點之間，究竟是什麼樣的事件與觀念，造成這樣演奏史上的重大改變。一些演奏者以及文章反映：那波盪性可能是反映音樂上的呼吸跟循環，卻不見得是有意圖性的要塑造張力。那麼在解讀速度圖中，速度波盪究竟是一種內在的呼吸循環、段落的連續性或者營造張力的幅度，應如何界定其中的影響範圍。在段落間銜接的方式上，是否前文所述之「阿波羅式」銜接法，其實是這樣「呼吸脈動」說的延伸。蕭邦在世時曾將本曲於巴黎、倫敦、萊比錫三地出版，並加上有些微不同的運音符與句法的指示，以作為參照的資料來觀察這些速度圖，未來可將這樣的文本與速度地圖互相參照解讀。

參考資料

- Ardoin, John. 1997. 《福特萬格勒的指揮藝術》。申元譯。台北市：世界文物。
- Bowen, José Antonio. 1996. "Tempo, Duration, and Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance." *Journal of musicological research* 16, no. 2, 111-56.
- Clarke, Eric F, 2004. "Empirical Methods in the Study of Performance." In *Empirical Musicology*:

- Aims, Methods, Phrospects*, edited by Eric F. Clarke and Nicholas Cook, Oxford: Oxford University Press, P.77-102.
- Cook, Nicholas, 2007. "Performance Analysis and Chopin's Mazurkas." *Musicae scientiae: The Journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music* 11, P.183-207.
- Cook, Nicholas, 2009. "Squaring the Circle: Phrase Arching in Recordings of Chopin's Mazurkas." *Musica humana* 1, P. 5-28.
- Eigeldinger, Jean Jacques, 1986. *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*. 3rd English ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Higgins, Thomas, 1973. "Tempo and character in Chopin." *The musical quarterly* 59 ,P.106-20.
- Hudson, Richard, 1994. *Stolen Time : The History of Tempo Rubato*. Oxford: Clarendon Press.
- Kallberg, Jeffrey, 1985. "Chopin's Last Style." *American Musicological Society* 38, P.264-315.
- Martin, Sarah, 2002. "The Case of Compensating Rubato." *Journal of the Royal Musical association* 127, P.95-129.
- Philip, Robert, 1992. *Early Recordings and Musical Style : Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

樂譜資料

- Frédéric Chopin. 1951. "Polonaise-Fantaisie" In *Polonaises for piano*. editorial committee, I.J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczynski. Warsaw: Instytut Fryderyka Chopina.

錄音資料

- Kapell, William. 1998. *William Kapell Edition: 8*. William Kapell piano. BMG Entertainment , B001BION9E.
- Rubinstein, Arther. 1999. *The Rubinstein Collection(4) Chopin : Polonaises, Polonaises-Fantaisie, Andante Spianato & Grande Polonaise, Op.22*. Arther Rubinstein piano. BMG Classics, B0013AYTXK.
- Rubinstein, Arther. 1999. *The Rubinstein Collection(28) Chopin : Polonaises, Polonaises-Fantaisie, Andante Spianato & Grande Polonaise, Op.22*. Arther Rubinstein piano. BMG Classics, B001BKNWIK.
- Rubinstein, Arther. 1999. *The Rubinstein Collection(48) Chopin : Polonaises, Polonaises-Fantaisie, Andante Spianato & Grande Polonaise, Op.22*. Arther Rubinstein piano. BMG Classics, B0036JGOIE.

- Chopin, Frederic. 1999. *Great Pianists of the 20th Century; 79*. Maurizio Pollini piano, Philharmonia Orchestra. Philips Classics, B00001XDLD.
- Chopin, Frederic. *Piano Sonata no.2, Barcarolle op.60, Polonaises op . 53 & 61*. Martha Argerich piano. Hamburg: Deutsche Grammophon, B00000E4QL, ©1991.
- Moravec, Ivan. 1998. *Great Pianists of the 20th Century;71*. Ivan Moravec piano. Philips Classics, B00000I0LI.
- Chopin, Fryderyk. 2006. *Chopin: Sonatas • Polonaises*. Alfred Cortot piano. Naxos Historical, 8.111065,.
- Chopin, Fryderyk. 2000. *Polonaise-Fantaisie, Berceuse, Barcarolle (Bunin)*. Vladimir Bunin piano. Haenssler, B00004W0Y4.
- Chopin, Frederic. 2004. *Frederic Chopin: Polonaises. Alfred Brendel piano*. Vanguard Classics, B000027ON8.
- Chopin, Frederic. 2004. *Chopin: Polonaises, Vol.1*. Idil Biret piano. Naxos, B0000274JR, ©2009.
- Chopin, Frederic. *Chopin Concert 1949 / Jubilee Recital 1958*. Heinrich Neuhaus piano. Japan: Denon, B00008Z6SA.
- Chopin, Frederic. 2007. *CHOPIN: Piano Sonata No. 2 / Ballade No. 4 / Polonaise-fantaisie (Horowitz) (1947-1957)*. Vladimir Horowitz piano. Sony Classical, 8.111282.
- Chopin, Frederic. 2001. *Claudio Arrau Chopin*. Claudio Arrau piano. Germany: Philips, B00005ND40.
- Chopin, Frederic. 1990. *Horowitz plays Chopin, vol.1*. Vladimir Horowitz piano. RCA, B000003E-QZ.
- Richter, Sviatoslav. 1998. *In Memoriam legendary Recordings 1959-65*. Sviatoslav Richter piano. Deutsche Grammophon, B000001GZZ.
- Chopin, Frederic. 2006. *Euvres polonaises*. Alexis Weissenberg piano. EMI Classics France, B000EHPXRO.
- Chopin, Frederic. 1997. *Chopin: The Complete Piano Works*. Vladimir Ashkenazy piano. Decca, B0000041KB.
- Chopin, Frederic. 2006. *Chopin: Polonaises, Fantaisie Op. 49, Barcarolle*. Garrick Ohlsson piano. EMI Classics, B000B668W2.
- Chopin, Frederic. 2005. *Demidenko plays Copin*. Nikolai Demidenko piano. Hyperion UK, B0009JDYQE.
- Chopin, Frederic. 1992. *Intégrale des polonaises*. Jerzy Sterczynski piano. Praga, LDC 278 1080.

朱弁故事曲譜研究初探

金玉琦

國立中央大學中國文學系碩士班研究生

摘要

「嫁奩要嫁高文舉，娶某要娶朱弁妻。」朱弁與高文舉同為小梨園十八棚頭中重要劇目，在南管中亦保留眾多曲目，其中朱弁故事部分，除呂鍾寬有〈南管音樂初探「舉起金杯」的結構〉外，尚無其它學術成果，是值得注意的課題。本文共分四部份，第一部分前言，解說研究的範疇與曲譜的選用。第二部份為朱弁故事曲譜的分析，比較明萬曆刊本《滿天春》、《鈺妍麗錦》、《百花賽錦》及清道光寫本《袖珍寫本道光指譜》、清咸豐刻本《清刻本文煥堂指譜》，並以今所流傳譜曲《閩南音樂指譜全集》所錄朱弁故事作為對照，探討朱弁故事在此六種曲譜中的演變。除了將朱弁故事曲譜在弦管中所保有之曲牌，與南、北曲曲牌作比較，進行格律分析，以探討南管與南、北曲之關係外，並論述此六種曲譜於朱弁故事中所展現的特質，及音樂上的差異。

關鍵詞：南管、梨園戲、朱弁

An initial probe into the tales in Zhu Bian's music scores and the tunes

CHIN Yu-Chi

Graduate Student Department of Chinese Literature, National Central University

Abstract

The story of Zhu Bian (朱弁) is still on the stage in Li-yuan Opera (梨園戲). Also, there are many tracks about Zhu Bian in Nan-guan (南管) music, and it is the story that becomes an important repertory in the theater of Min-nan (閩南). We can find something about Zhu Bian from three versions of Ming (明) Dynasty block-printed editions and two versions of Qing (清) Dynasty transcripts. The story of Zhu Bian are used in proverbs and Taoism oracles which are closely related to popular daily life, are therefore a topic worth researching.

The thesis aims to study the evolution of the relationship between the music scores and the tunes in Ming and Qing Dynasties by comparing the tunes (曲牌) and the lyrics (曲詞).

Keywords: Nan-guan, Li-yuan Opera, Zhu Bian

前言

朱弁故事講述宋朝使節朱弁出使金國之事。故事大綱為靖康之難，宋臣朱弁出使金國，受金邦公主愛慕，後結為兄妹，待朱弁回宋，公主傷心欲絕，備酒餞別。而朱弁之妻於逃難時棄子扶姑，朱弁子朱夢麟被人收養，十六年後考上狀元，其時適逢朱弁回宋，一家團圓。其故事本事可見王耀華、劉春曙《福建南音初探》¹及劉念茲《南戲新証》²。

本文所收曲簿分別為龍彼得輯《明刊本閩南戲曲弦管選本三種》³，第一種為《新刻增補戲隊錦曲大全滿天春》，又稱《新刻增補萬家錦隊滿天春》，以下簡稱為《滿天春》；第二種為《精選時尚新錦曲摘隊》，又稱《精選新錦曲鈺妍麗錦》，以下簡稱為《麗錦》；第三種為《新刊弦管時尚摘要集》，又稱《新刊時尚雅調百花賽錦》，以下簡稱為《賽錦》。

另外二本清代曲簿為泉州地方戲曲研究社編，中國戲劇出版社出版，成書於道光念陸年歲次丙午(1846)的《袖珍寫本道光指譜》⁴及編成於咸豐柒年(1857年)的《清刻本文煥堂指譜》⁵。《袖珍寫本道光指譜》原名《琵琶指南》；《清刻本文煥堂指譜》原稱《文煥堂曲譜》，乃因重新翻印、編輯、出版而訂定新書名，故以下原名稱之。以上為明清所存曲簿。

今所對照版本使用菲律賓劉鴻溝《閩南音樂指譜全集》⁶，使用此本乃鑑於目前台灣館閣，尤以北部地區館閣通行此本指譜，較能顯現當代台灣弦管傳唱內容。

由於南管有諸多異名，本文以明清曲譜為主要研究範疇，故依據呂鍾寬在《袖珍寫本道光指譜·序》中所言：「我們對該樂種的傳統如仍要與歷史傳統有所聯繫，將它稱以『弦管』，似乎是較妥當的選擇。」但有鑑於同一樂種在不同時代、地域所發展出的風格與內涵必然有所差異，故下文在論述明清時期曲譜時，稱以「弦管」，論述台灣當代現存曲譜時，則使用慣用名稱「南管」呼之。

壹、明刊本《滿天春》

本文以單一故事為主體來分析不同時期的曲譜，目的在於觀察曲文、音樂、記譜法等的演變。下文將以朱弁故事作為主體，比對明、清及現今流傳的曲譜共六種，分析其差異性及

1 王耀華、劉春曙，1989，《福建南音初探》，P.254、347-348，福州：福建人民出版社。

2 劉念茲，1986，《南戲新証》，P.234-238，北京：中華書局。

3 龍彼得輯，1992，《明刊本閩南戲曲弦管選本三種》，台北：南天書局；及2003，《明刊戲曲弦管選集》，北京：中國戲劇出版社。《新刻增補戲隊錦曲大全滿天春》據龍彼得考證為1604年出版，詳見《明刊戲曲弦管選集》中收錄之龍彼得論文。

4 鄭國權編注，2005，《袖珍寫本道光指譜》，北京：中國戲劇出版社。《琵琶指南》收藏於泉州弦友吳抱負家中，為盒裝袖珍本，由封面「道光念陸年」可知為清代寫本，經重新翻印出版後名為《袖珍寫本道光指譜》。

5 臺南胡氏拾步草堂、泉州地方戲曲研究社合編，2003，《清刻本文煥堂指譜》，北京：中國戲劇出版社。《文煥堂指譜》於2000年由台南成功大學胡紅波發現於台南臨安玉市，為木刻本一套四冊，由於序文中標注「咸豐柒年」可知為清代刻本，經重新翻印出版後名為《清刻本文煥堂指譜》。

6 劉鴻溝編，1981，《閩南音樂指譜全集》，台北：學藝出版社。

特質，並探究其現象。

《滿天春》扉頁上「內共十八隊俱係增補刪正與坊間諸刻不同」，則「隊」為劇目的量詞，這「十八隊」都並非完整的故事，類似於折子戲。此本上欄為曲詞，下欄為戲詞，下欄部分收朱弁故事〈賽花公主送行〉及〈朱弁別公主〉，內容為戲詞。目錄中載有〈賽花公主送行〉、〈朱弁別公主〉兩隊，但內文中卻不見〈賽花公主送行〉的標題，龍彼得認為：

似乎是編者為了讓《滿天春》首卷的頁數維持在恰好整數四十頁，因此將第一出戲刪減了很多，所以未列出該出戲名。⁷

但何以《滿天春》目錄的「十八隊」只缺〈賽花公主送行〉一個標題，而其它十七個標題都如目錄？並且【柳搖金】及【大環着】兩曲牌前都有同樣的標題〈朱弁別公主〉，前面的標題甚至占了三行，可見缺少標題與頁數無關。筆者認為前面的標題應該就是〈賽花公主送行〉，只是刊刻錯誤導致缺少一個標題。

《滿天春》所注錄的曲牌，有【柳搖金】、【大環着】、【北駐雲飛】，並從【尾聲】的使用可知《滿天春》與南曲形式有密切的關係：

南曲有「引子」、「過曲」、「尾聲」三部份。…尾聲為結束一齣之曲，北曲尾聲向稱「煞」，…北曲煞尾極慎重，故多佳句，南曲率多取其完結而已。南曲結束時，有時亦不用「尾聲」，只將過曲最末尾辭句，腔速逐漸緩慢。⁸

以下比對《滿天春》【北駐雲飛】與南曲曲牌【駐雲飛】：

(1) 《滿天春》〈朱弁別公主〉【北駐雲飛】：

一別分開，為伊割吊心都碎。任是滔滔湘江水，流不盡我相思淚。

仄仄平平◎仄仄仄仄平平仄◎仄仄 平平上◎平 仄 平平去◎

嗒！真個為伊虧，乞伊累，為伊刈吊守孤幃。伊今去后，甲我一身交付誰？

平·平仄仄平平·仄平仄◎ 仄仄仄平平◎平平仄仄·仄仄仄平平仄平◎

(2) 《九宮正始》中呂宮過曲【駐雲飛】

充侯韻【駐雲飛】十七板 拜月亭(元傳奇)

村釀新葛，要解愁腸須是酒。壺內馨香透，盞內清光溜。

平去平平◎去上平平平去上◎平去平平去◎上去平平去◎

嗒！何必恁多休，但 畧沾口。

平·平入去平平◎去作平平上◎

7 龍彼得，2003，《明刊戲曲弦管選集》，P.58。

8 陳萬蔭，1987，《元明清劇曲史·南曲曲調及其聯套》，P.505-506，台北：鼎文書局。

勉意休推。展却眉兒皺，一醉能消心上愁。

上去平平·上入平平去◎作平上平平平去平◎⁹

先天韻 第二格 第六句減為三字 十七板 呂蒙正(元傳奇)

漫憶侯園，瓜種青門知幾年。落齒冰霜澣，曾向金盤薦。

去入平平◎平上平平平上平◎作平上平平去◎平去平平去◎

嗒！不覺口流涎，意留連。

平·作平入上平平◎去平平◎

塵沃我胸襟。我則待嚙 一片，開口告人難上難。

平入 平平· 入去平作平去◎平上去平平去平◎¹⁰

由以上比對，《滿天春》的【北駐雲飛】與南曲【駐雲飛】非常相似，雖然【北駐雲飛】並未完全符合南曲譜式，並且對押韻的要求不嚴謹，但還是可以明顯的看出兩者的關係。【駐雲飛】在南曲小令中亦摘有相同譜式，《南北曲小令譜》的「斟律」有此解說：

此與駐馬聽同屬單用曲，板式最符小令，在套內則列於獨立地位，在傳奇中，亦可疊作數隻，作短劇過場用，並得隻隻換韻。一字句，多以「嗒」字代之。¹¹

「嗒」是定格襯字¹²，為南曲小令【駐雲飛】的明顯特徵，《琵琶指南》與《文煥堂指譜》，及今日南管曲譜中，與朱弁故事相關的曲譜，已未承繼此種特徵。然《泉州傳統戲曲叢書·梨園戲·音樂曲牌》中尚有呂蒙正故事保存此特徵，其【駐雲飛】分兩段，上段句式與南曲相似，下段則稍不同，且無加襯字「嗒」：

【駐雲飛】

紅綠金鏞，結成綵樓，縈耳鼓吹，未知繡球拋與誰？姻緣料難成遂。

嗒！牡丹花一蕊，正卜趁春開，

不是玉郎伊人枉把心機費，鸞鳳終須鸞鳳對。

襤襤襤襤，看伊行止恰似村夫一位。但求斯文進，何必論作為。

龍游困淺水，終會遇風雷。

莫看我寒儒，莫笑我所為，

9 徐子室，1984，《九宮正始》第二冊，P.478，台灣：學生書局。譜式中「·」表示協韻「·」表示不協韻句。

10 徐子室，1984，《九宮正始》第二冊，P.478-479。

11 汪經昌，1965，《南北曲小令譜》南中呂宮二，台北：台灣中華書局。

12 羅錦堂《南詞小令譜》題解：「第五句的一字句，大都是以『嗒』為定格襯字，但限制並不太嚴，可以用其它的平聲一字句代之，最好協韻，不協亦可…。」(羅錦堂，1964，《南詞小令譜》，P.42，香港九龍：河洛出版社。)

我自日登雲，登雲扳丹桂。¹³

另外，《泉州傳統戲曲叢書·傀儡戲·音樂曲牌》中所錄《黃巢試劍》【北駐雲飛】及《孫龐鬥智》【駐雲飛】，亦有「啖」的特徵，句式與南曲【駐雲飛】相似：

《黃巢試劍》【北駐雲飛】：

姐妹相邀，閑來踏青蓮步遲，風日半陰影，正是得桃夭。

啖！看許四畔山，紅白綠間青。尋芳踏翠，是實也可吝。

一望山邊，障般光景，是實也標緻。禽鳥聲啾啾，叫出傷春意。

啖！咱今來相邀，莫得拆分離。傍花隨柳，前村去遊戲，勝似蓬萊一洞天，勝似蓬萊一洞天。¹⁴

以上《黃巢試劍》的【北駐雲飛】是由兩隻相同的小令結合而成¹⁵，結尾句反覆吟唱可看出傀儡戲搬演的演唱風格，將曲牌體音樂形式與民間歌謠形式結合。梨園戲中亦常見尾句疊唱幫腔形式。

《孫龐鬥智》【駐雲飛】：

切恨賊龐涓，忌賢妒能恩反怨。生立人罪過，害我入黃泉。

啖！生擒賊奸頑，碎屍共萬斷。須着詐死埋名計萬全，

盡洗嗔心恨，報了別足怨。¹⁶

自《滿天春》至今梨園戲、傀儡戲都保留相似於南曲【駐雲飛】的句式，證實弦管曲牌與南曲曲牌確實有相承關係，並非仿古附會套用，若將《滿天春》所有弦管曲牌與南北曲、宋詞牌之譜式深入比對，相信有更突出的研究成果，可以成為另一個值得研究的課題。

《新定九宮大成南北詞宮譜》、《九宮正始》、《新編南詞定律》、《納書楹曲譜》等曲譜比對南北曲曲牌，皆可見【駐雲飛】而未見【北駐雲飛】，可能有兩種因素，一是【北駐雲飛】為【駐雲飛】之誤，或【駐雲飛】曲牌自外地傳來，而冠以「北」字。《滿天春》所謂【北駐雲飛】實為南曲，弦管與南曲近，雖有「北」字，亦為南曲，不應見「北」字而當成北曲，就與北曲相比對，與北曲曲牌比對結論往往是兩者毫無關係，這是因為追溯曲牌的方式錯誤。¹⁷二是【駐雲飛】與【北駐雲飛】皆存在於傀儡戲音樂曲牌中，可進一步作音樂

13 泉州地方戲曲研究社編，李文章校訂，2000，《泉州傳統戲曲叢書·梨園戲·音樂曲牌》，P.200，北京：中國戲劇出版社。

14 見泉州地方戲曲研究社編，蔡俊抄記錄，2000，《泉州傳統戲曲叢書·傀儡戲·音樂曲牌》，P.195，北京：中國戲劇出版社。

15 見陳萬鼎，1987，《元明清劇曲史》，P.144。「曲辭以『隻』為單位，相當如詩之『首』，詞之『闕』。」

16 泉州地方戲曲研究社編，蔡俊抄記錄，2000，《泉州傳統戲曲叢書·傀儡戲·音樂曲牌》，P.381。

17 見李國俊〈南管樂曲中的「北曲」試析 以「北青陽」及「崑寡北」為例〉：「駐雲飛、野風餐等都是南曲曲牌，由此亦可知南管樂曲中稱『北』者，只是在閩南來說它屬來自北方的樂曲，事實上與金元北曲無涉。」(李國俊，1989，〈南管樂曲中的「北曲」試析 以「北青陽」及「崑寡北」為例〉，P.45，《民俗曲藝》57期。)

分析，因傀儡戲不在本文範疇，留待後續研究。

從《滿天春》的【柳搖金】、【大環着】中較難看出與南曲曲牌譜式的關係。但可看到南曲【柳搖金】結尾處頂真加迴文的特徵：

(1)《南北曲小令譜》¹⁸【柳搖金】正工，二十七板。

東風輕颺，名花早芳。

園苑日初長，柳嫩鶯聲巧，簾低燕翅忙。

閒看會池塘春水，沙暖浴鴛鴦。

向牡丹叢裡，開筵泛觴。

天香滿座，座滿天香，座滿天香，歡聽素娥彈唱。

(2)《滿天春》【柳搖金】

見說朱郎，即說是哥哥卜回歸，管得我珠淚暗隨。

想伊人心行虧，我一身真個着伊耽累，想起來不是結義个所為。

見伊面越添羞愧，你障說我心肝都碎。

心神恍惚，如癡如醉。

那畏流水戀落花，落花無意隨流水。¹⁹

(3)《麗錦》【滾北】

朱郎卜返員，咱今緊推車，咱今緊推車，送別莫放遲。

想伊人，咱今想伊人婦心去緊，勒馬推鞭走如箭。

向般人可見忘恩義，我一身真個那着伊耽置，

想起來亦不是結契兄妹情意。

見伊面，我今看伊面，盡在不語中，阮多少羞恥，

尔障說刈得我只腸肝裂，管得我只處眼睜睜，眼睜只欠珠淚滴。

那畏落花流水，落花流水無定期，落花流水無定期。²⁰

(4)《賽錦》【北調】上半部

朱郎卜返員，咱今緊推車，咱今緊推車，送別莫放遲。

想伊人，咱今想伊人婦心去緊，勒馬推鞭走如箭。

向般人可見忘恩義，阮一身到今旦真个着伊耽置，

想起來，想起來，也不是結契兄妹情意。

見伊面，我今看伊面，盡在不語中，阮多少羞恥，

18 汪經昌，1965，《南北曲小令譜》，南雙調柳搖金一。

19 龍彼得，1992，《明刊本閩南戲曲弦管選本三種》《滿天春》，P.38。

20 龍彼得，1992，《明刊本閩南戲曲弦管選本三種》《麗錦》，P.27。

尔障說刈吊得我肝腸裂，
 管得我只眼睜睜，管得我只眼睜睜，珠淚滴。
 那畏落苍流水，那畏落苍流水，落花無定期，落花無定期。²¹

(5)《琵琶指南》《心肝跋碎》指套第三節

朱郎卜返員，咱今緊推車，咱今緊推車，送別莫放遲。
 想伊人，咱今想伊人婦心去緊，勒馬推鞭走如箭。
 向般人可見忘恩義，阮一身到今旦真個着伊耽置，
 想起來，咱今想起來，句亦不是結做兄妹情意。
 見伊面，咱今看伊面，句亦盡在不語中，阮多少羞恥，
 尔障說刈吊得我腸肝裂，湏得我只處眼睜睜，眼裡睜睜珠淚滴。
 那畏落花流水，流水落花無定期，流水落花無定期。²²

(6)《文煥堂指譜》第十四套大環着心肝跋【又北調】朱郎卜

朱郎卜返員，咱今緊推車，咱今緊推車，送別莫放遲。
 想伊人，咱今想伊人婦心去緊，勒馬推鞭走如箭。
 向般人可忘恩義，阮一身到今旦真個着伊耽置，
 想起來，阮今想起來，句亦不是結契兄妹情意。
 見伊面，咱今看伊面，句亦盡在不語中，阮多少羞恥，
 尔障說割吊得我腸肝裂，管得我只處眼睛睛，眼睛睛珠淚滴。
 那畏落花流水，流水落花無定期，流水落花無定期。²³

(7)《閩南音樂指譜全集》

朱郎卜返員，咱今緊推車，咱今緊推車，送別莫放遲。
 想伊人，咱今想伊人婦心去緊，勒馬推鞭走如箭。
 向般人可見忘恩義，阮一身到今旦真個着伊耽置，
 想起來，阮今想起來，句亦不是結做兄妹情意。
 見伊面，阮今看伊面，句亦盡在不語中，阮多少羞耻，
 你障說割吊得阮腸肝裂，瀛得阮只處眼睜睜，眼裏睜睜只處珠淚滴。
 那畏落花流水，流水落花無定期，流水落花無定期。²⁴

此種頂真加迴文的特徵，被弦管繼承了，並且承繼至今。

21 龍彼得，1992，《明刊本閩南戲曲弦管選本三種》《賽錦》下卷，P.3。

22 鄭國權編著，2005，《袖珍寫本道光指譜》，P.82-83。

23 臺南胡氏拾步草堂、泉州地方戲曲研究社合編，2003，《清刻本文煥堂指譜》，P.46。

24 劉鴻溝編，1981，《閩南音樂指譜全集》，P.136-137。

貳、明刊本《麗錦》、《賽錦》

將《麗錦》與《賽錦》並列比對，是因為兩者性質較相近，類似於歌本曲簿，由明刊三種可知萬曆年間劇唱與曲唱在弦管中是並存的。不同的是，《麗錦》只純粹記載文字，而《賽錦》尚有注記撩拍，且與今日所見南管曲譜撩拍幾乎相同。

在「朱郎卜返圓」一段，《麗錦》與《賽錦》文詞幾乎一致，而與《滿天春》有較大的區別。《滿天春》使用【柳搖金】，在南曲中屬雙調、仙呂入雙調。而《麗錦》標為【滾北】，《賽錦》標為【北調】，可知《滿天春》的音樂與《麗錦》、《賽錦》有很大的區別。《賽錦》有注記拍位，「心肝跋碎」一段十九拍，「感謝公主」一段二十六拍，「朱郎卜返圓」一段超過一百拍以上，但無法看出曲牌體質及與南曲曲牌的關係。雖然《滿天春》的戲文內容較《麗錦》、《賽錦》完整，然《麗錦》、《賽錦》的所精選、摘要的原件卻並不一定是《滿天春》，如《賽錦》在【北調】〈朱郎卜返圓〉後有「我只恐畏了金烏西墜」這一段，是其它兩本所未載。並且《麗錦》、《賽錦》朱弁故事的唱詞皆與今所傳唱的版本幾乎相同，有相承的關係。以音樂而言，萬曆時期弦管的劇唱形式受到南曲的影響，而曲唱已經逐漸形成現今南管的樣貌。

《麗錦》與《賽錦》還有一項相同的特質，就是名稱華麗——《精選新錦曲鈺妍麗錦》、《新刊時尚雅調百花賽錦》，且《麗錦》封面插圖展示了三位演奏不同樂器的女子，樂器外形似目前南管琵琶、南管洞簫、南管二弦，而此插圖未見三弦及拍板演奏者。插圖要容納四人或五人並不困難，當時女子演唱弦管是否不具三弦及拍板，可以再深入考究。懷抱琵琶的女子坐姿與今日南管琵琶演奏坐姿相同，但琵琶方向卻不同，令人匪夷所思，但其實很容易理解，在模板上刻了正確的方向，印到紙上就成為相反的方向了，圖片與文字在印刷中很多是套版而成，文字正了圖片未必是正的，如果製版的師父沒有很注意圖片中樂器的方向，或不夠了解弦管的演奏及樂器，便會產生這樣的錯誤。



另外，《麗錦》與《賽錦》都賦予人綺麗的印象，這又是何故？自唐宋以來，戲曲、小說中便不乏歌伎與文人的愛情故事，如唐人傳奇《虬髯客傳》的紅拂女、《柳氏傳》的柳氏、《霍小玉傳》的霍小玉等。宋詞大家柳永、晏殊都作有許多關於歌伎的詞；宋朝士人蓄伎之風盛，蘇東坡、陳季常都蓄有家伎，甚至蘇東坡的侍妾王朝雲也是歌伎出身。至元朝，歌伎們不但演唱散曲，也演出雜劇、戲文，元人夏庭芝的《青樓集》和陶宗儀的《輟耕錄》便記載了許多關於歌伎的事。貴族、文人與歌伎酬唱、交

往在中國歷朝歷代都是很普遍的事，而酬唱的內容就是以詩、詞、曲為主。由《麗錦》、《賽錦》的名稱及插圖，可知萬曆時已有女子演唱弦管，弦管也可能是士紳與歌伎唱酬的一項媒介，這並非是貶低弦管的身分，而是如前所言，歌伎倡優是詞、曲乃至戲文、雜劇重要的傳播者，若將弦管獨立於戲曲發展外，則前無來者，無可因循。當然，萬曆時期有歌伎演唱弦管，不代表只有這樣的演出模式，仕紳可能也演唱弦管，只是尚未有曲譜顯示為紳縉階層所用，亦或士紳往往將詞、曲視為小道，遑論抄錄流行歌曲出刊，即便明代弦管有士紳參與，卻不見曲譜流傳。除歌妓外，明清亦盛家樂，劉水云在《明清家樂研究·閩調家樂》指出閩地也有蓄家樂之風：

閩地也是清時期出產優伶的主要地區，但由於閩語與北方語音及南方的吳越、荊楚語音均存在較大的差別，故閩地優伶往往為以上地區文士縉紳階層所排斥，…然而和文士縉紳不同的是，明清武臣家樂卻有演唱閩調者。²⁵

刊刻本的印行必然有其商業目的，那《麗錦》與《賽錦》的販售對象又是何人？與士紳酬唱的歌伎們，能識得字，略有文采也是常見的，因為歌伎服侍的對象是士紳，所以歌伎所接受的文學、藝術教育甚至比一般民家子女更多。《麗錦》、《賽錦》文字編排整齊，但不講究書寫美感。使用方言，大量的俗字、簡化字，施炳華認為：

方言文學的特色是：多自造字、借音及俗字。這些往往是使用於當地很久，甚至是幾百年，而為當地人所認同，然確是一般讀書人不以為然的。²⁶

可知，《麗錦》、《賽錦》不是刊印給受過教育的仕紳階層使用的，當是歌伎、家樂的唱本，是當時的流行歌曲錦集，除了幫助學習新曲，也可以當作「點歌本」，表示這間歌樓或唱本的編者擁有多少曲目可以演出。

《麗錦》的編者為「集芳居主人」，《賽錦》的編者為「玩樂趣主人」，「集芳居」應為當時表演場所，因有「居」字，顯示其為有固定表演場所的表演團體，地位較「衡州撞府」的流動戲班高，如陳萬鼐《元代戲班優伶生活景況》中〈藍采和雜劇本事〉所錄：

耳聽下方一片鼓樂之聲，展眼一觀，原來是一個無名器「衡州撞府」的流動戲班，正在打鬧臺開場演戲。他問道是那家行院？原來就是他的「梁園棚」，已淪落到這種地步。²⁷

此外，《賽錦》的目錄有時標示曲名，摘自自戲的便標以劇名，使目錄呈現紊亂，但再度證實當時劇曲與隻曲是並存的，現在南管曲唱的形式在當時已略可見。由此明刊三種的差

25 劉水云，2005，《明清家樂研究·閩調家樂》，P.365-366，上海：上海古籍出版社。

26 施炳華，2003，《清刻本文煥堂指譜》，P.23-25。

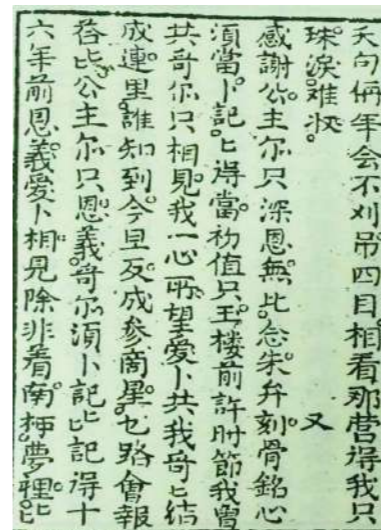
27 陳萬鼐，2009，《元代戲班優伶生活景況 以元佚名《藍采和》雜劇為例》，P.14-17，臺北：文史哲出版社。

異，可看出朱弁故事在明萬曆時曾盛行，因而產生曲詞及曲牌使用的差異性，越多異文越顯示流傳的多層次。

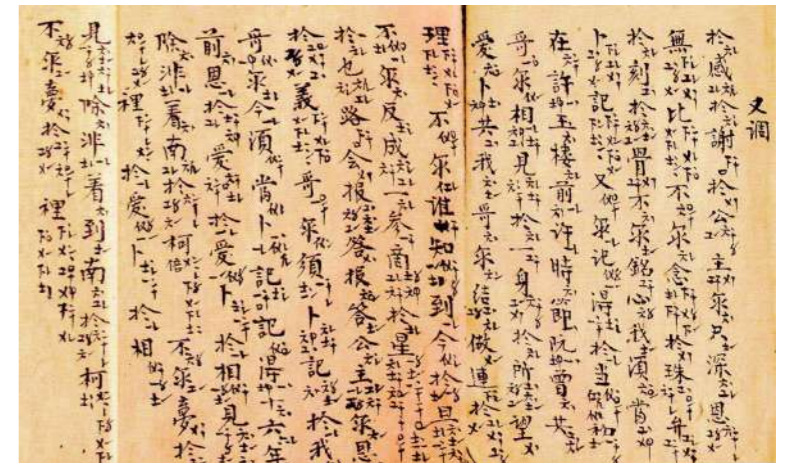
叁、《琵琶指南》、《文煥堂指譜》、《閩南音樂指譜全集》

清代以後所保存的曲譜，與明刊本有很大的差異，《琵琶指南》、《文煥堂指譜》以至《閩南音樂指譜全集》都是專業的演奏譜，標記有門頭、曲詞、音階、指法、目錄，《文煥堂指譜》甚至有對琵琶及洞簫的樂器、演奏法介紹，非常詳盡，不只是單純為了記載音樂，而是把弦管演奏當作一門學問，類似今日的器樂教程書籍。以「感謝公主」一段曲文而言，《賽錦》、《琵琶指南》、《文煥堂指譜》、《閩南音樂指譜全集》內容相類似，《賽錦》只有曲詞及拍位，拍位記於曲詞周圍。《琵琶指南》有曲詞、音階、指法，但無標注撩拍，音階與指法置於曲詞下方，以一曲詞對兩行音階、指法的並列方式，縮短了曲詞之間的距離，較節省空間，展現袖珍版本的特質。《文煥堂指譜》有曲詞、音階、指法、撩拍，已非常詳盡，與《閩南音樂指譜全集》內容大致相同，惟記譜的符號略有不同，並且《文煥堂指譜》的拍位注記於曲詞周圍，音階及指法置於曲詞右方，有附屬之感，彈奏方法似乎只是唱曲內容的注記。而《閩南音樂指譜全集》以一曲詞下納音階、指法、撩拍三排，看起來是以彈奏為主，演奏的地位上升。《文煥堂指譜》到《閩南音樂指譜全集》，似乎是指套由演唱至不唱的分野。

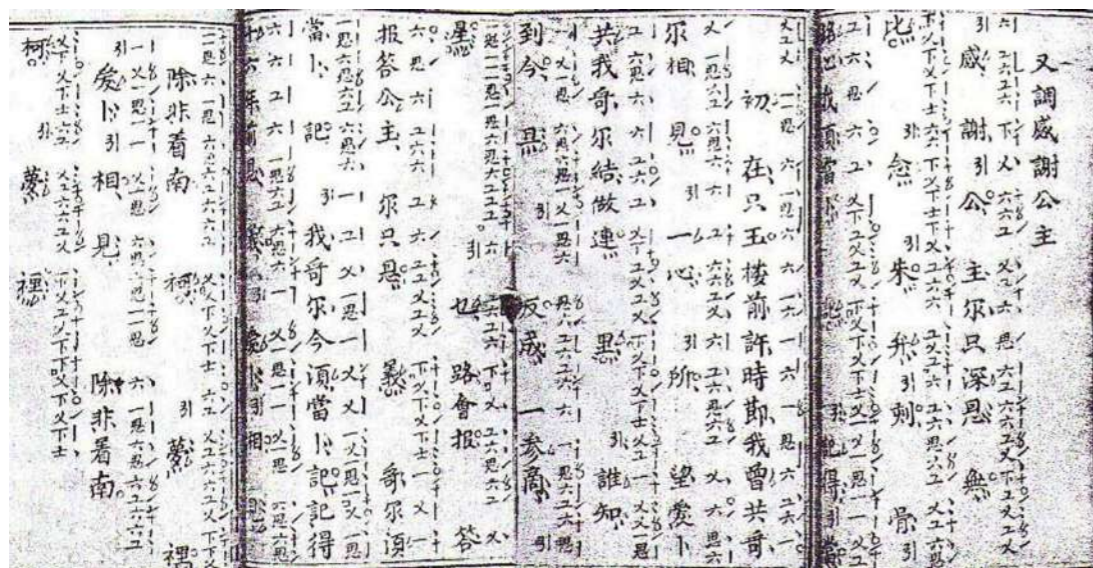
《賽錦》



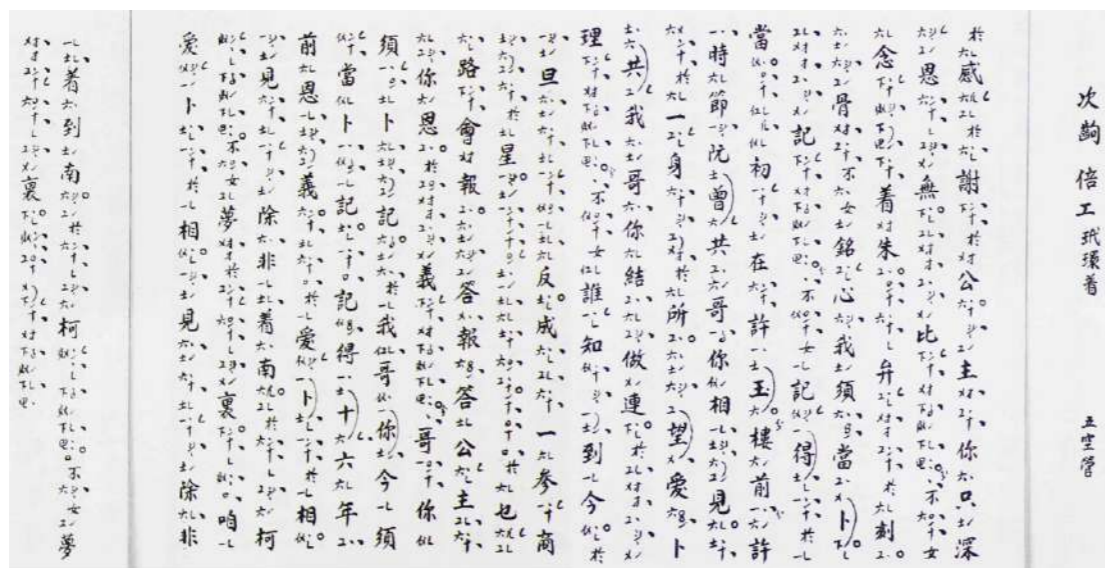
《琵琶指南》



《文煥堂指譜》



《閩南音樂指譜全集》



明刊本，著重於演唱，只錄曲詞、牌調而不錄演奏指法，因為收錄的都是當時流行且有固定特色的牌調，人人皆曉，自然無須標明音階，同樣的曲詞也可以換牌調演唱。南北曲的曲牌有限，並有譜式可依循，但到了清代，地方戲曲開始蓬勃發展，音樂更加豐富且繁雜，交互交融，變化自由，不再依照固定的牌調、格律，因應這樣的需求，自然衍生出具有指法

及音階的樂譜。《琵琶指南》、《文煥堂指譜》、《閩南音樂指譜全集》雖然略有不同，但內容大同小異，甚至連撩拍、曲詞都雷同，顯示弦管發展到清代已經逐漸定型，開始著重器樂演奏，塑造樂種特質。

在《琵琶指南》、《文煥堂指譜》中，明刊本那種綺麗的風情已不復見。《麗錦》、《賽錦》收錄的都是隻曲，著重演唱；而《琵琶指南》、《文煥堂指譜》卻都是收錄「指譜」、「大譜」，具有指法的樂譜也顯示此樂種逐漸精緻化。《麗錦》、《賽錦》的曲文原本是用來唱的，同樣的曲文進入「指譜」中，至今演變為只奏不唱的「指」，由其淵源來看，可證實「指」的曲詞原本是用來唱的，而非今日弦友誤傳為曲詞是後來加上，用以方便記住旋律的。但是否在隻曲聯套形成套曲之時，就形成「指」為純器樂演奏而不演唱的形制，還需要再深入研究。

比對清代曲譜《琵琶指南》、《文煥堂指譜》，朱弁故事相關的指套僅有【見你來】、【心肝跋碎】、【舉起金杯】；到《閩南音樂指譜全集》有所增益，出現【歎想玉郎】及【情人去】兩套，從《文煥堂指譜》編者序文來看：

原夫指譜之設由來已久，…茲余得古譜一部，歷諸名公，較對無差；余不敏，不敢秘，刊刷於世，庶先創之功不減，俾後學之機不紊矣²⁸。

《琵琶指南》成書於1846年，《文煥堂指譜》成書於1857年，而依《文煥堂指譜》編者章煥序文，指其指譜乃根據古譜校對刊刷而成，則道光、咸豐年間，朱弁故事保存在弦管中的指套可能就只有《見你來》、《心肝跋碎》、《舉起金杯》三套，而在1857《文煥堂指譜》編成之後，到1953劉鴻溝編《閩南音樂指譜全集》這近一百年間，又新增了《歎想玉郎》及《情人去》。下表比對《琵琶指南》、《文煥堂指譜》、《閩南音樂指譜全集》所收朱弁故事的門頭、管門、撩拍：

曲簿名稱	標題	門頭及管門	撩拍	內容	
《琵琶指南》	見你來	二調	七撩拍	見你來	
		一封書	七撩拍	勸公主	
		又調	七撩拍	花嬌來報	
		大牙古	三撩拍	切切得我淚淋漓	
	心肝跋碎	北青陽	疊拍 (未點完撩拍)	心肝跋碎	
		倍工大環着	未標示	感謝公主	
		又調	未標示	朱郎卜返圓	
		未標示	未標示	只恐畏	
		舉起金杯	寡北	未標示	舉起金杯
			又調	未標示	旅館

28 施炳華，2003，《清刻本文煥堂指譜》，P.13。

《文煥堂指譜》	舉起金杯	錦板大四愛	慢頭 一撩拍	舉起金杯 宮娥來報
		寡北	一撩拍	旅館
	心肝跋	大環着	慢頭 七撩拍	心肝跋碎
		又調	七撩拍	感謝公主
		又北調	一撩拍	朱郎卜
		又錦板	疊拍	只恐畏
	見你來	一封書	慢頭 七撩拍	見你來
		前腔	七撩拍	勸公主
		(大牙古) 北青陽 落二調北	三撩拍 一撩拍	花嬌來報 切得我
	《閩南音樂指譜全集》	見你來	二調一封書 四空管	慢頭 七撩拍
二調 四空管			七撩拍	勸公主
長滾大迓鼓 四空管			三撩拍	花嬌來報
北青陽 四空管			一撩拍	切切得阮淚淋漓
心肝跋碎		倍工玳環着 五空管	慢頭 七撩拍	心肝跋碎 瀛得阮
		倍工玳環着 五空管	七撩拍	感謝公主
		錦板北 五空管	一撩拍	
		錦板疊 挽金烏帶尾聲 五空管	疊拍	
歎想玉郎		倍工醉仙子 五空管	七撩拍	
		倍工醉仙子 落醉相思 五空管	七撩拍 三撩拍 一撩拍	
舉起金杯		寡北弋陽腔 五六四又管	慢頭 一撩拍	舉起金杯 宮娥來報
		寡北 秘思夜望 五六四又管	一撩拍	旅館
情人去		柳搖金 四空管	一撩拍	情人去
		北青陽 四空管	一撩拍	一陣狂風 非朱弁故事

從上表來看，三種曲譜已由明刊本標注宮調、曲牌的方式，改為結合宮調、曲牌、音階、調式的獨特體系，在南管中稱為「門頭」及「管門」。並且出現【錦板】、【寡北】、【北青陽】等外來曲調。這些外來曲調中，明顯可以知道來源的是【北青陽】，湯顯祖〈宜黃縣戲神清源師廟記〉：

至嘉靖而弋陽之調絕，變為樂平，為徽、青陽。²⁹

《琵琶指南》、《文煥堂指譜》、《閩南音樂指譜全集》所收朱弁故事曲譜，皆有【北青陽】的影子，《閩南音樂指譜全集》更直接在《舉起金杯》標示「弋陽腔」，自明萬曆後，弋陽腔逐漸影響了弦管音樂的發展。隨地方戲曲的發達，戲曲音樂互相交融而豐富，曲牌特質在弦管音樂中越漸模糊，而源自於弋陽腔的青陽腔等外來曲調，主導了朱弁故事【見你來】、【心肝跋碎】、【舉起金杯】的曲調。

由明刊本《麗錦》、《賽錦》可知南管曲唱傳統由來已久，最晚至少自《琵琶指南》及《文煥堂指譜》就已經分為兩種曲目系統，一為「指譜」系統，一為「曲」系統，而指譜系統逐漸定形，《琵琶指南》已經有四十套，《文煥堂指譜》三十六套，《閩南音樂指譜全集》四十八套。而「曲」系統則不斷孳乳達到三千多首，這是一個有趣的現象，同一樂種中，指套被賦予嚴格的規定，擔負保存傳統的重責大任；而曲卻結合民間歌謠、戲曲音樂、北曲、儀式音樂等，不斷創新，並且演唱風格各異，至今還是南管音樂中的有機體，《麗錦》、《賽錦》便是依同樣的曲牌作為分類，無標記彈奏指法，因為曲唱是活的，同樣的唱詞可以套入別的曲牌，同樣的曲牌可以填入不同的詞，這是古今皆然的，只是時至今日，記譜法進步了，我們用琵琶骨譜記下曲調能避免它失傳，但同時也扼殺了它可能的發展。

結論

從以上六種朱弁故事曲譜的分析，歸結以下結論：其一，《滿天春》所收朱弁故事曲牌與南曲曲牌有相承關係，這點在【駐雲飛】曲牌中特別明顯，並且這種曲牌的特色一直保留至今梨園戲《呂蒙正》及傀儡戲音樂中。而南曲曲牌【柳搖金】末句頂真迴文的特質，自明、清，直至今日都保留在「朱郎卜返」一段的末句中。

其二，從明刊本《麗錦》、《賽錦》所注錄的朱弁故事隻曲來看，萬曆時期劇唱與曲唱同時並存於弦管音樂中。而《麗錦》、《賽錦》綺麗的風格，顯露當時弦管存在女子演唱的形態。

其三，弦管演進到清代，曲譜已從純錄唱詞的曲牌體套用形式，轉而為重視器樂演奏的《琵琶指南》、《文煥堂指譜》，弦管音樂的樂種特質慢慢確立，但也顯示弦管音樂逐漸改變。隨著地方戲曲的發達，戲曲音樂互相交融而豐富，曲牌特質在弦管音樂中越漸模糊，而

29 (明)湯顯祖著、徐朔方箋校，1999，《湯顯祖全集》第2冊詩文卷34，P.1188，北京：北京古籍出版社。

源自於弋陽腔的青陽腔等外來曲調，影響了朱弁故事【見你來】、【心肝跋碎】、【舉起金杯】的曲調。

參考書目

一、曲譜

- 泉州地方戲曲研究社編、蔡俊抄記錄，2002，《泉州傳統戲曲叢書·傀儡戲·音樂曲牌》，北京：中國戲劇出版社。
- 泉州地方戲曲研究社編、李文章校訂，2000，《泉州傳統戲曲叢書·梨園戲·音樂曲牌》，北京：中國戲劇出版社。
- 鄭國權編注，2005，《袖珍寫本道光指譜》，北京：中國戲劇出版社。
- 劉鴻溝編，1981，《閩南音樂指譜全集》，台北：學藝出版社。
- 臺南胡氏拾步草堂、泉州地方戲曲研究社合編，2003，《清刻本文煥堂指譜》，北京：中國戲劇出版社。
- 龍彼得輯，1992，《明刊本閩南戲曲弦管選本三種》，台北：南天書局。
- 龍彼得輯，2003，《明刊戲曲弦管選集》，北京：中國戲劇出版社。

二、專書

- 王耀華、劉春曙，1989，《福建南音初探》，福州：福建人民出版社。
- 汪經昌，1965，《南北曲小令譜》，臺灣：中華書局。
- 呂鍾寬，1987，《泉州弦管(南管)指譜叢編》，行政院文化建設委員會。
- 徐子室，1984，《九宮正始》，臺灣：學生書局。
- 陳萬鼐，2009，《元代戲班優伶生活景況 以元佚名《藍采和》雜劇為例》，臺北：文史哲出版社。
- 湯顯祖著、徐朔方箋校，1999，《湯顯祖全集》，北京：北京古籍出版社。
- 楊家駱主編、陳萬鼐撰，1987，《元明清劇曲史》，臺北：鼎文書局。
- 劉念茲，1986，《南戲新證》北京：中華書局。
- 劉水云，2005，《明清家樂研究》，上海：上海古籍出版社。
- 羅錦堂，1964，《南詞小令譜》，香港九龍：河洛出版社。

三、期刊

- 李國俊 南管樂曲中的「北曲」試析 以「北青陽」及「崑崙北」為例 民俗曲藝57期 1989年1月

- 陳萬鼐 元代戲班優伶生活景況 以元佚名《藍采和》雜劇為例 臺北 文史哲出版社 2009年9月初版

附錄一、朱弁故事明刊本曲牌及曲詞一覽表(曲詞文字按文本非使用簡體字)

1.《滿天春》

〈賽花公主送行〉

旦 【柳搖金】	見說朱郎 即說是哥哥卜回歸 得我珠淚暗隨 想伊人心行虧 我一身真個着伊耽累 想起來不是結義个所為 見伊面越添羞愧 你障說我心肝都碎 心神恍惚 如癡如醉 那畏流水戀落花 落花無意隨流水
生	一望長安 心急步又懶 想著我 家山 佐緊勒馬催鞭 恐畏伊來相纏相牽
末	對長空長吁短嘆 倚門無語 那見日津珠彈
生	尔今障說我心何安 辜負伊十六年守只空房 大丈夫鐵石心腸 願卜朝君拜母心頭即安
旦 【大環着】	心肝跋碎魂縹杳 啼得我雙眼淚涇絞 從今日分開隔斷巫山飄杳 望斷江河水遠路遙 從今后琴樓不用吹玉簫 從今后琴瑟再彈別音調 併不苦切 併不刈吊 四目相看 魄散魂消

〈朱弁別公主〉

旦	手舉金盃淚潏潏 宮娥來報說 說是哥哥卜 故鄉 恰是吞針入腸肝 併得我不悲傷 併得我不悲傷 待我殷勤辦拙禮物 表情衷 望哥哥 劝哥哥 且從容 再從容 想殷勤 在盃酒中 哥今生共你無緣 死后去願相從 化作鴛鴦塚 待阮只處長看南來雁 雁足傳書通蕭湘
生	謝公主心意堅 听尔說拙話 營得我淚漣漣 結佐兄妹十六年 勝過是好姻緣 勝過是好姻緣 緣從今日分開去各一天 緣從今日分開去各一天
旦	看恁面 見恁面 情緒万千
生	覩物趣准如面 就只處拜公主 勸公主且回輦 咱今二人難棄難捨
旦	淚漣漣 那畏我相思病 病相思 成倒顛 從今后誰人吹玉簫 引鳳凰到玉樓前
【合袞】	須臾對面 頃刻離分 送別陽關道 難捨知音 巫山楚岫雲 湘江淚潏潏 黃花系影 落紅滿徑 滿眼飄紅淚 相思淚滿襟 欲離又難忍 止不住淚汪汪 難捨又難分 難捨又難分 難捨難分 兄妹情
【尾聲】	郎此日別天台 料想郎君不再來 從今一別淚哀哀

旦 【北駐雲飛】	一別分開 為伊割吊心都碎 任是滔滔湘江水 流不盡我相思淚 嗒 真個為伊虧 乞伊累 為伊刈吊守孤幃 伊今去后 甲我一身交付誰
旦	想我一身定佐黃泉鬼 弃除一命共伊婦
生	一死相從 衷情未訴淚濼濼 德行如金石 志節賽冰霜 妻尔莫怨薄倖郎 今生無緣 后世相逢 寄此浮生 靈魂隨我归鄉黨 陰魂隨我婦大宋

2. 《麗錦》

【滾北】	朱郎卜返員 咱今緊推車 咱今緊推車 送別莫放遲 想伊人 咱今想伊人 婦心去緊 勒馬推鞭走如箭 向般人可見忘恩義 我一身真個那着伊耽置 想起來亦不是結契兄妹情意 見伊面 我今看伊面 盡在不語中 阮多少羞恥 尔障說刈得我肝腸裂 营得我只處眼睜睜 眼睜只處珠淚滴 那畏落花流水 落花流水無定期 落花流水無定期
------	---

3. 《賽錦》

朱弁別【雙調】	心肝跋碎魂漂渺 营得我双眼淚滴絞綃 全今后分開隔斷 值只雲山漂渺 全今后阻隔水遠山遙 全今后秦樓不用吹出玉簫 全今后琴絃不彈出別調 (毛々)阮俾年會不思想 (毛々)阮俾年會不思想 天句俾年會不刈吊 四目相看 那营得我只珠淚 收 感謝公主尔只深恩無比 感謝公主尔只深恩無比 念朱弁刻骨銘心 須當卜記 記得當初值只玉樓前 許時節我曾共哥尔只相見 我一心所望 愛卜共我哥哥結成連里 誰知到今旦反成參商星 乜路會報答 乜路會報答 公主尔只恩義 哥尔須卜記 哥尔須卜記 記得十六年前恩義 愛卜相見除非着南柯夢裡 愛卜相見除非着南柯夢裡
朱弁別【北調】	朱郎卜返員 咱今緊推車 咱今緊推車 送別莫放遲 想伊人 咱今想伊人 婦心去緊 勒馬推鞭走如箭 向般人可見忘恩義 阮一身到今旦真个着伊耽置 想起來 想起來 也不是結契兄妹情意 見伊面 我今看伊面 盡在不語中 阮多少羞恥 尔障說刈得我肝腸裂 营得我只眼睜睜 营得我只眼睜睜 珠淚滴 那畏落蒼流水 那畏落蒼流水 落花無定期 落花無定期 我只恐畏了金烏西墜 玉兔東升 寒鴉歸陣 雀鳥投林 我恨 我恨 未得青蒼林掛住只紅輪 說卻心長情意深 從此去 從此去 人居兩地月共一輪 兩處相思一樣傷悲 我又恐畏了別言難盡 有只滔滔緒緒 伊去后刈得我處病相思 伊去后刈得我處病相思

【伽椰琴×南管琵琶×古箏=?】

黃珮迪

國立臺北藝術大學音樂學研究所研究生

摘要

今年初秋，筆者有幸獲得傳統音樂系之推薦，前往國立臺北藝術大學位於韓國光州之姐妹校「國立全南大學（Chonnam National University）」參加「2010第四屆聯合國教科文組織亞洲青年論壇暨第一屆亞洲藝術與文化工作坊（2010 4th UNESCO Asian Youth Forum& The 1st Asian and Culture Workshop）」。來自全亞洲六十餘位優秀青年齊聚於國立全南大學，透過論壇、演講、團體活動……等不同型式一齊針對主題「Youth Creativity and Vision for Asian Community」作一系列的討論與思考，用不同地文化背景共同編織出二十一世紀亞洲青年的夢想與遠景。

同時，也針對於亞洲之藝術與文化設置工作坊，分為音樂、舞蹈、文學、影片、傳統表演藝術五大項，以韓國青年為主並邀請其他亞洲國家的優秀青年藝術家共同參與。筆者參與的為音樂項目，筆者用台灣的傳統樂器「南管琵琶」與韓國傳統樂器、中國古箏相互交流，經由來自韓國與香港的優秀青年作曲家串連起亞洲國家各國之民謠，用亞洲之傳統音樂讓所有與會者悠遊於不同的國度。

關鍵詞：聯合國教科文組織亞洲青年論壇；藝術與文化工作坊；海外交流

Gayageum x Pipa x Guzheng=?

HUANG Pei-Ti

Graduate Student, Taipei National University of the Arts

Abstract

With the recommendation from the Department of Traditional Music, the author has received an opportunity to attend the 4th UNESCO Asian Youth Forum and the 1st Asian Art & Culture Workshop, which was held in Gwang-ju, Korea by the Chonnam National University, the sister school of Taipei National University of the Arts. More than 60 uprising elites from all over Asia have gathered in Gwang-ju to discuss the main theme, “Youth Creativity and Vision for Asian Community,” through forums, speeches, workshops, group activities, etc.

Alongside with the UNESCO Asian Youth Forum, the 1st Asian Art & Culture Workshop focused mainly over five aspects, which are music, dance, literature, a film and traditional performing art. Artists from other part of Asia have been invited to study and work with the Korean artists under this workshop. In the final performance, the author has performed the “Nan Guan Pi-pa”, a traditional Taiwanese instrument, with numerous Korean traditional instruments and a Chinese Gu-zheng on a work that was arranged by young composers from Korea and Hong Kong. The large of Asian folk elements that the composers incorporated in the work has led the audience lingered around the spirit of many Asian countries.

Keyword: UNESCO Asian Youth Forum ; Asian and Culture Workshop ; Overseas exchange

源起

今年初秋，筆者有幸獲得國立臺北藝術大學傳統音樂學系之推薦，前往於韓國光州國立全南大學所舉辦的「2010第四屆聯合國教科文組織亞洲青年論壇暨第一屆亞洲藝術與文化工作坊（2010 4th UNESCO Asian Youth Forum & The 1st Asian and Culture Workshop）」¹。為期五天的論壇（2010/09/07-2010/09/11），來自全亞洲約六十名青年與會成員齊聚於國立全南大學，透過主辦單位安排之一連串不同形式地會談、討論以及活動，針對主題“ Youth Creativity and Vision for Asian Community”一同省思，激發青年的創意力，以亞洲為共同的中心主體，共同提升亞洲在全球的競爭力。

簡介第四屆聯合國教科文組織亞洲青年論壇 （4th UNESCO Asian Youth Forum）

UNESCO¹從1999年始接連舉辦了三十屆的會議，期間，同時舉辦了兩年一次，針對十八歲至三十歲青年所參與的青年論壇，由全世界各聯合國成員國推舉一至兩名代表參加，期許能藉由不同文化背景的參與者共同討論議題，展現更多元性的成果。

有鑒於第四屆（2005），第五屆（2007），第六屆（2009）青年論壇所討論之議題逐漸擴及區域的重要性，旨在培育各地優秀的青年開拓其視野與遠見，由2007年始，每年針對亞洲國家領域的優秀青年²，舉辦屬於亞洲國家之青年盛事「聯合國教科文組織亞洲青年論壇（UNESCO Asian Youth Forum）」，帶領亞洲國家邁向全世界的前鋒，塑造亞洲共同體之雛形。

每年，於論壇前UNESCO便選定一概念為此年度論壇之主題，各國與會者需於論壇中進行小組活動及會談，於閉幕式由主席公開發表其成果並透過UNESCO網站向全球發布。

以下分別為第一至第三屆論壇主題：

第一屆（2007）“*Intercultural and Interfaith Dialogue to Ensuring Peace.*”

第二屆（2008）“*Sustainable Community in Asia.*”

第三屆（2009）“*Reshaping our Future - In Search of Asian Alternatives.*”

今年主題為“*Youth Creativity and Vision for Asian Community.*”（亞洲共同體的青年創造力與遠見），旨為期許這群來自亞洲各國家的青年才子，由全球青年所關注的熱門議題，密切連結亞洲青年的日常生活，深入探索自己所屬區域面臨的問題，展現新亞洲的不同思維，朝全球化世界邁進。

1 聯合國教科文組織（United Nations Education, Scientific and Cultural Organization，簡稱UNESCO）。

2 與會青年多來自以下四領域：政府青年代表，社會企業，文化組織以及青年組織。



圖1、第四屆聯合國教科文組織亞洲青年論壇暨亞洲藝術與文化工作坊開幕式

簡介第一屆亞洲藝術與文化工作坊 (The 1st Asian and Culture Workshop)

第一屆亞洲藝術與文化工作坊平行於聯合國教科文組織亞洲青年論壇舉辦，主旨以亞洲「藝術與文化」為主要概念的工作坊。不同於論壇，與會的青年以韓國在地青年為大宗（約60名）並邀請其他來自亞洲各地藝術領域專才（10-12名）一同參與此盛會。此工作坊共分為音樂、舞蹈、文學、影片、傳統表演藝術五個領域。期間，除了一同參與青年論壇座談與演講外，工作坊成員需依自己分屬之領域進行討論與排練，於閉幕式中進行成果展現，並且安排參與「2010亞洲藝術論壇（2010 Asia Culture Forum）」與參觀「2010光州雙年展（2010 Gwangju Biennale）」，五天的工作坊內容極為充實。

工作坊的主題，與亞洲青年論壇主題相同，不同於論壇，工作坊係由藝術文化工作者之角度觀察主題“*Youth Creativity and Vision for Asian Community.*”（亞洲共同體的青年創造力與遠見），最後運用藝術形式展現成果並於閉幕式發表。筆者所參與地部份為「音樂工作坊」，因此，下文將針對於音樂工作坊內容做詳細之交流紀實。



圖2、第一屆亞洲藝術與文化工作坊全體成員合照

分屬於音樂工作坊的成員共有十位（見表一），七位演奏家與三位作曲家，其中包含筆者共有三位外國與會者，分別來自於台灣（琵琶）、香港（作曲）、中國（古箏）。七位韓國參與者皆為韓國新一代優秀的傳統樂人，五位演奏家，其主修樂器分別為：伽椰琴（가야금, Gayageum），玄琴（거문고, Geomun-go），大琴（或大琴, 대금, Dae-geum），奚琴（해금, Hae-geum），箏（피리, Piri），與兩位作曲家。

音樂工作坊指導教授分別為國立全南大學音樂系主修作曲鄭教授（Prof. Hyun-Sue Chung）與主修伽椰琴宋教授（Prof. Ai-Soon Seong）。鄭教授主要負責與三位作曲家一同創作將於閉幕式發表之樂曲，宋教授則負責指導音樂演奏部分。

表1 音樂工作坊參加者名單

	名字	國籍	主修
指導者	Prof. Ai-Soon Seong	Korea	Gaya-geum
	Prof. Hyun-Sue Chung	Korea	Composition

傳統樂器演奏家	Peiti Huang (黃珮迪)	Taiwan	Pi-pa
	Jing Hu (胡菁)	China	Gu-zheng
	Sujung Ku	Korea	Hae-geum
	Hyelim Kim	Korea	Dae-geum
	Hyun-Chae kim	Korea	Gaya-geum
	Ji-Eun Son	Korea	Geomun-go
	Yun-Kyong Jin	Korea	Piri
作曲家	Austin Yip (葉浩堃)	Hong Kong	Composition
	Seorim Lee	Korea	Composition
	Yunsu Sin	Korea	Traditional composition

工作坊五天的行程，除了部分需與亞洲青年論壇一同進行以外，其餘時間工作坊各自進行排練與活動（見表二），此外，大會也安排了所有的參加者參與正巧於韓國舉辦的「2010亞洲論壇」與「2010光州雙年展」兩大盛事。

表2 音樂工作坊行程表

	Sept 7	Sept 8	Sept 9	Sept 10	Sept 11
07:20~08:30	Breakfast (Refectory)	Breakfast (Refectory)	Breakfast (Refectory)	Breakfast (Refectory)	Breakfast (Refectory)
10:00~13:00	Opening & Keynote	Asia Culture Forum (09:30am~17:00pm) Luncheon	2010 Biennale	Group Session	Rehearsal & Performance
13:00~18:00	Luncheon Special Session Ice breaking		Lunch (@ Damyang) Group Session	Group Session	Lunch Farewell & Check-out
18:00~20:00	Welcoming Dinner	Dinner (@ Damyang)	Dinner	Dinner (@ Chonnam Uni.)	

註：粗體為團體活動行程；灰格為工作坊的獨立練習時段。

針對於「亞洲藝術與文化工作坊」之宗旨與符合主題，鄭教授與宋教授邀請了筆者以及來自中國的古箏演奏家胡菁，將韓國傳統音樂樂器與其他亞洲音樂傳統樂器融合，透過各國的「民謠」串聯亞洲各國，呈現濃濃之亞洲音樂多樣性。

首先，作曲家與各國演奏者各自提出代表自己國家之民謠，包含韓國的強姜水越來（Gang-gang-sul-lae）與京都阿里郎（Jindo Arirang），臺灣的高山青與望春風，日本的櫻花（Sakura），香港的氹氹轉（Tum Tum Tsuen），中國的茉莉花與湖北龍船調，由三位作曲家運用其音樂素材創作編曲，再經由十位演奏者於排練時與作曲家討論修改，最後加入韓國說唱音樂（Pansori）及韓國傳統音樂不可或缺的杖鼓，以韓風為基底，點綴台式、中式、港式、日式風味，使樂曲呈現出最豐富的亞洲風情，帶領聽眾彷彿經歷一趟亞洲旅行。



圖3、音樂工作坊全體演奏成員



圖4、音樂工作坊排練情形

活動特寫（一）－「2010亞洲文化論壇（2010 Asia Culture Forum）」

工作坊第二天，我們參加了今年於韓國所舉辦的「2010亞洲文化論壇（2010 Asia Culture Forum）」，以「新亞洲」為主題的論壇，邀請了十六位來自亞洲各國不同領域的講者，與十位講題討論者，由不同的觀點面向提出對「新亞洲」的不同思維，期許亞洲能在全球化的世界中凝聚出一個「新亞洲」共同體之雛型。

其中，來自香港之青年作曲家葉浩堃於此論壇中做了一場精采演講，他以「Exchange of Multi-Cultural Musical Ideas in Asia」為題，由自己名字Yip Ho Kwen Austin為例，以他不知道自己香港人、中國人亦是英國人，提出自己在國籍上渾淆的問題。處在香港這多元文化融合之國家，他自小學習西洋音樂，隨後前往美國柏克萊大學求學，葉浩堃在這多層文化的背景融合之下，他有著快速轉換不同文化的能力，可中可西，然而，在美國求學時他接觸到了印尼爪哇「甘美朗（Gamelan）」音樂，他了解到亞洲音樂的多樣性與可塑性，開始嘗試運用不同的亞洲音樂元素於其作品中，如柬埔寨笛，爪哇甘美朗、中國京劇、香港民謠……等，甚至於運用亞洲國家語言創作演唱曲。為了找尋更深入的亞洲文化，他選擇返回香港大學攻

取碩士及博士學位，返港後，由於視野更寬更廣，讓他加倍重視亞洲的音樂，不再被西方音樂所侷限，每每發表新作都呈現不同文化的結合，令人耳目一新，賦予了亞洲音樂新面貌。

論壇中，他撥放了他為爪哇甘美朗與小提琴協奏之作品，在場所有參加者個個全神貫注地聆聽，讓許多來自亞洲各地的學者們對這位來自香港青年作曲家留下深刻印象，成為會場中大家注目的焦點。



圖5、音樂工作坊成員參與「2010亞洲文化論壇」



圖6、2010亞洲文化論壇會場

活動特寫（二）「2010光州雙年展（2010 Gwangju Biennale）」

幸運地，我們參與到了光州於2010/09/03開幕之藝術盛事，「2010光州雙年展2010 Gwangju Biennale: 10000 Lives」，以一萬個生活意象「萬臉譜」為主題，展出世界各地藝術家之作品，每幅作品皆發人省思，藝術家透過其作品詮釋出不同時代背景的歡笑與哀傷，藉由每個小人物的照片，宣洩出對文明世界之不滿與無奈，透過專業的導聆，我們跟隨著這些藝術家進入他們的情緒與創作世界，體驗每幅作品的意義更勝於眼前的美麗。

其中，令筆者印象最為深刻的便為一進展場映入眼簾一群身穿黑衣的女子，有婦女，有少女，角落放著一台收音機，撥放著哀傷的曲調，大家輕哼著悲傷旋律，或坐或臥，或站或半仰，他們在為戰爭作最微弱的反擊，為那些懸掛於牆面上罹難者哀悼，向戰爭傷害做無聲的抗議，透過藝術帶給世界最大地反擊與悲傷。



圖7、音樂工作坊成員參觀「2010光州雙年展（2010 Gwangju Biennale）」

活動特寫（三）閉幕式

閉幕式，如同前述，五個工作坊於閉幕式進行最後的成果展現，分別由傳統表演藝術、文學、影片、舞蹈、音樂進行表演。一開場係由韓國傳統表演藝術開場，裝扮著舞獅與猴子的表演者由會場後方進入，搭配著現場演奏的傳統音樂，或唱或奏，瞬間將全場氣氛提升至高點，表演結束後，他們徵求臺下與會者上台一齊表演，來自巴基斯坦的兩位與會者在臺上玩得不亦樂乎，獲得滿堂喝采，將臺下所有與會者逗得哄堂大笑。緊接著為文學和影片的成果展現，文學以童話故事為主題，融合中國、韓國、日本、烏茲別克的童話故事，影片以亞洲女性為主角，剪輯在韓國的不同亞洲國籍之女性短片，訴求提升亞洲女性人權。舞蹈和音樂的表演為整場閉幕式做完美的收尾，舞蹈共分為兩部份，先由全體工作坊成員穿著韓服，表演韓國傳統舞蹈，第二部分，工作坊成員各自穿著自己國家傳統服飾，由同樣來自臺灣的舞蹈工作坊成員林宜瑾學姊帶領大家一齊跳著臺灣原住民阿美族舞蹈，會場所有參與著一同演唱著來自臺灣的阿美族曲調，讓大家聽見這個來自臺灣的聲音，讓筆者好不驕傲。最後，由音樂工作坊進行最後的成果展現，十五分鐘的樂曲，我們帶領大家悠遊六個國家，最後加入Pansori帶領著全體演唱京都阿里郎（Jindo Arirang），一唱一答，閉幕式便在這高潮下宣告2010第四屆聯合國教科文組織亞洲青年論壇暨第一屆亞洲藝術與文化工作坊圓滿落幕。



圖8、傳統表演藝術工作坊成果展現



圖9、文學工作坊成果展現



圖10、舞蹈工作坊成果展現



圖11、音樂工作坊成果展現

陰錯陽差

在筆者前往韓國前，工作坊告知筆者可提供琵琶借用，因此，在考量抵達機場需再轉乘巴士四個半小時方能抵達光州之情況下，筆者便不攜帶自己樂器前往韓國。然而，抵達後的第二天，宋教授交給了筆者一把琵琶「南管琵琶」，頓時，晴天霹靂，筆者主修為「獨奏琵琶」而非南管，南管琵琶雖同稱為琵琶系統但與獨奏琵琶演奏上卻有許多相異之處，隨後，便得知此把南管琵琶係是由傳統音樂系所贈與國立全南大學之禮物，造就了這一場文化烏龍。陰錯陽差下，筆者只能接受這是把南管琵琶之事實，於是，慶幸筆者畢業於傳統音樂學系，雖不精通演奏，但在系上之薰陶下，對其演奏法與理論尚屬了解，礙於時間近迫，筆者便運用主修獨奏琵琶之背景，獨創了一套南管琵琶之演奏法。首先，和作曲家討論過後，受限於南管琵琶品項，相較於其他樂器音高甚少的情況下，將定絃調成與獨奏琵琶相同之音高 a', d', e', a，某些無法演奏之音高，則利用獨奏琵琶演奏法「推、拉³」來達成其音高，演奏姿勢仍保留橫抱彈法⁴，右手以真指甲演奏⁵，運用南管琵琶所使用的反輪，並添加南管琵琶常用的「撚指⁶」與「甲線⁷」演奏技巧，希望以最貼近南管琵琶之演奏法來呈現這個來自台灣之傳統樂器，因此，選曲時筆者堅持台灣民謠必需加入「望春風⁸」，希望這古樸、簡約聲響能讓全世界聽見。

在這陰錯陽差之巧合下，南管琵琶與韓國傳統樂器伽椰琴，玄琴，大琴，奚琴，箏以及古箏有了一齊登上國際舞台的機會，讓這個來自台灣傳統音樂之樂器成為大家注目的焦點，閉幕式後，大家紛紛前來詢問筆者有關此樂器的各種問題，每當筆者介紹一次，就等於將台灣傳統音樂介紹一次，在無形之中，為台灣傳統音樂在國際舞臺上做了免費的宣傳。陰錯陽差，是福是禍，給了筆者很明確的答案。

傳統文化的使命感

同屬於東北亞之國家地緣關係，不可諱言地，台灣、中國、日本、韓國皆有著一脈相承的文化背景與歷史，相互影響，彼此交流，同中求異，異中有同。以音樂為例，韓國之傳統音樂，大多為中國唐代後透過貿易、朝貢、戰爭……等不同方式傳進朝鮮半島，經由時間的流傳與在地化的演變，發展出屬於韓國的傳統音樂文化與特色，與其他東北亞傳統音樂雖有著相同的源頭，卻能明顯地讓外國人可以分辨出這是屬於韓國的音樂。

五天工作坊參與下，讓筆者感受到韓國人民濃烈地民族性，不僅是傳統文化專業工作者，全體人民對於韓國自身傳統文化富有強烈的共同使命感，這是筆者在台灣較少感受過

3 琵琶左手演奏法，將絃向內推或向外拉可改變其音高。

4 獨奏琵琶因演奏需求漸多，已發展為直抱方便演奏。

5 獨奏琵琶右手配戴假指甲演奏，假指甲材質有塑膠與玳瑁等。

6 右手多個點挑指法與點指指法的組合。

7 以拇指指甲內側近指肉處向下打絃。

8 望春風首度傳唱於1933年的日治時期臺灣，歌曲作曲者為知名作曲家鄧雨賢，作曲者為李臨秋，原唱者為30年代古倫美亞當紅歌星純純。該曲使用傳統五聲音階結合而成的特殊優美旋律，極具臺灣調。另一首高山青是因為韓國方面認為這是大家對台灣最熟悉之民謠，因此堅持留下。

的，這不禁讓筆者好奇，是怎麼樣地原因，能讓傳統文化內涵深根於全國，有哪些是值得我們學習的，而有哪些是需要我們以此借鏡的。

筆者觀察了幾項特點，提出了下列粗淺的觀點與自我省思：

- 一、韓國人民相較於臺灣人民較為重視與了解傳統文化需深根的重要性與前瞻性，反之，臺灣傳統文化的發展與保存，大多只被領域專業人士與學者重視，普遍臺灣人民對於傳統文化自我了解度不甚高，在國民教育課程上也常被忽略，透過韓國之例，我們可以思考該如何讓臺灣人民重視並且了解屬於這塊寶島特有傳統文化，強調對文化的重視，提升人民文化知能與文化涵養，不再僅有學者或是專業人士關注傳統文化的內涵，了解傳統文化之美，應將此一層面拓及至全體人民，提升台灣人民傳統文化的使命感。
- 二、韓國傳統樂器，受到西洋音樂十二平均律的影響，現大都改制為能演奏十二平均律的型制，音域增廣，音量增大，可演奏曲目增多，不再侷限於傳統音樂曲目，此點，中國傳統樂器，如：獨奏琵琶、古箏……等也有相同的轉變。筆者於工作坊其間，聆賞了一場奚琴Hae-geum的音樂會，為國立全南大學Hae-geum社團之年度發表音樂會，筆者行前原以為能聽到傳統的韓國Hae-geum國演奏，然而，曲目內容多為流行曲，由鋼琴伴奏，Hae-geum演奏旋律線條。這不禁讓筆者大失所望，詢問同行演奏Hae-geum之友人，傳統樂器演奏現代樂曲、流行曲也是韓國傳統音樂之趨勢嗎？筆者所得到答案的確為「Yes」，由此，也讓筆者思考，這與臺灣傳統音樂趨勢相同，為何迎合觀眾口味，增廣聽眾層面，演奏現代曲、流行曲，已經成為傳統樂器演奏家不可避免的趨勢，真正的傳統樂曲演奏能力與培養傳統樂人，逐漸被忽視。同時，於工作坊進行中，筆者也遇到相同之困擾，如前述，七位韓國演奏家之樂器皆可演奏十二平均律，而筆者所演奏的南管琵琶受限於品相所能演奏之音高不多，因此，也增加了作曲家在編曲時的困難度，經由筆者與作家們不斷地嘗試與修正，雖然能演奏主旋律的部分不多，卻在其中保留了最古樸、不經修飾之聲響。

身為傳統音樂之學習者，我們肩負著傳統音樂傳承的使命，傳統與創新在這二十一世紀的新世代一直不斷地被提出討論，如何兼具兩者，以演奏者為例，培養一位演奏者需有傳統之基礎紮根，於傳統中提出創新並且修正，方能延續傳統音樂文化內涵又不失其原味，針對此點，傳統與創新該如何面面俱到，不論是臺灣或是韓國，培養傳統文化應有如何的規畫以及設計如何的學程，我們仍需做最大的努力。

後記—電台採訪

筆者抵達韓國第二天，受到工作坊主辦單位之邀請，接受了光州地區全南大學英語電臺的採訪，記者親自至筆者寢室內進行訪談，讓筆者備受貴賓之禮遇。雖先前已獲得記者所提問的問題，也事先擬稿，仍讓筆者緊張萬分，所幸，記者以輕鬆的談話內容提問，讓筆者迅速進入狀況，兩個小時的採訪下來，結果讓雙方十分滿意，也讓筆者有了這難得的寶貴經驗。

參考資料

聯合國教科文組織網站，

(<http://www.unesco.org/new/en/unesco/>)，2010/09/27。

2010，《2010第四屆聯合國教科文組織亞洲青年論壇暨第一屆亞洲藝術與文化工作坊會議手冊》，韓國，韓國光州觀光局。

2010，《2010亞洲文化論壇會議手冊》，韓國，國立全南大學。

關渡音樂學刊第十三期 頁181-190 (民國九十九年)
國立臺北藝術大學音樂學院
Guandu Music Journal No.13 pp. 181-190 (2010)
Taipei National University of the Arts, School of Music
ISSN 1814-1889

人間國寶在傳音－張鴻明老師、吳素霞老師

黃瑤慧

國立臺北藝術大學傳統音樂學系兼任講師

摘要

張鴻明老師與吳素霞老師的南管藝術養成，皆是從小耳濡目染，天資聰穎加上強烈的學習意願與不斷地努力精進，造就他們精湛的技藝成就。二位老師長期辛苦耕耘傳承，成果豐盈，不但得到各界的肯定與表揚，更在2010年分別榮獲文建會「重要傳統藝術保存者／團體」南管音樂類保存者、南管戲曲類保存者的尊崇。本文報導即在介紹張鴻明老師與吳素霞老師的藝術養成與成就，以及在傳音系的教學概況。

關鍵詞：張鴻明、吳素霞、南管

Zhang Hong-Ming and Wu Su-Xia as art-teachers at the Department of Traditional Music of Nanguan

HUANG Yao-Hui

Lecturer, Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts

Abstract

Zhang Hong-Ming(張鴻明) and Wu Su-Xia (吳素霞) are well-known art-teachers. They are devoted to develop their Nanguan skills. For their practice they not only received praise from the public, but were also recognized by the CCA in 2010 for preserving traditional arts, as teachers of Nanguan music and drama. This paper introduces the achievements and profiles of Zhang Hong-Ming and Wu Su-Xia as art-teachers at the Department of Traditional Music of Nanguan.

Keywords: Zhang Hong-Ming (張鴻明), Wu Su-Xia (吳素霞), Nanguan.

國立台北藝術大學傳統音樂學系樂種組，自創設以來，即廣尋資深且技藝精湛的民間樂師以及薪傳獎藝師，禮聘他們至學校傳藝，讓同學們可以在教育體系內學習到最原汁原味的南管、北管音樂。自84學年度至今，南管樂師資部分，先後聘請張鴻明、蔡小月、**吳昆仁**、**張再興**、**張再隱**、蔡添木、潘潤梅、蔡青源、黃承祧、蘇榮發、**蔡勝滿**、吳素霞等多位老師授課。高手雲集在傳音，學生不必東奔西跑拜師習藝，就能同時汲取不同老師的藝術精髓，這是傳音系在課程師資上的用心安排，也藉由提供良好的學習佳機，期望同學能盡心承接老師們傳授的技藝。

2010年6月，文建會公布俗稱「人間國寶」的「重要傳統藝術保存者／團體」名單中，張鴻明老師與吳素霞老師，分別被指定為南管音樂類保存者與南管戲曲類保存者。消息傳來，令人欣喜不已；這樣的殊榮是二位老師長期努力、辛苦傳承的付出，所獲得的國家高度肯定與尊崇。而二位人間國寶老師在不同時期任教於傳音系，是傳音系的榮幸，也是同學們的福氣。

筆者萬分幸運，早先承吳素霞老師啟蒙，開展南管學習之路，就讀傳音系期間，則師事張鴻明老師，主修演唱。跟隨二位老師學習的，不僅僅是南管音樂藝術，在為人處事方面，也體察到老師的優點與良善風範。以下，分別介紹張鴻明老師與吳素霞老師。

■ 張鴻明老師

張鴻明老師，1920年生，福建省同安縣馬巷區新店鄉東園村人。幼年時期，由於家鄉東園村的長輩幾乎都會南管，家族成員也多愛好南管，因此從小耳濡目染，對南管音樂並不覺陌生。六歲時，在某次親友餐敘席間，聽聞堂伯演唱〈不良心意〉，覺得很動聽，因而萌生學習意願，在父親張在珠啟蒙教導下，習唱第一首南管曲〈去秦邦〉，之後，改由堂叔張架教其唱曲。十歲時，經由大哥張在我的協助，開始練習琵琶彈奏。十二歲時，堂叔李扶與父親商議恢復早在父祖輩時家中即存在的「東園南樂社」，聘請當時泉、廈地區的南管名師網先—高銘網前來開館，並將「東園南樂社」改名為「東園南樂研究社」。張鴻明老師自此即拜「網先」為師，網先在東園執教十多年，在其指導下，學習不少指、譜、曲，琵琶與二絃樂器技藝也精進許多。當時，張鴻明老師也隨「東園南樂研究社」參與許多大大小小的演出活動。

1948年8月，張鴻明老師來台探望在台南空軍基地任職的堂弟張力中，隔年6月準備返回家鄉東園時，卻因國共戰爭，國民政府播遷來台、實施戒嚴，兩岸斷航，阻隔其歸鄉路。正當惶恐未來之際，恰巧空軍招募基層士官兵，堂弟勸其先謀得一份工作，讓生活安定下來。於是在1949年8月，張鴻明老師投入空軍之列，直到1971年5月退役。

1951年，經由軍中一剃頭師傅「剃頭永」介紹，張鴻明老師才認識當時位於保安宮內的南聲社絃友，之後又因商船老大曾倚貴之故，而到楊中醫眾生堂活動。由於服役之初，二等兵需參加每晚的晚點名，外出的時間受到相當大的限制，因此僅能利用假日到楊中醫眾生堂

「迫」南管。1954年，升任下士官職，無須參加晚點名，情況得以改善，張鴻明老師才擁有較多的時間到南聲社、振聲社、和聲社、金聲社等館閣活動。

張鴻明老師初到南聲社拍館時，當時的曲腳不少，館先生廣先（吳道宏）要幫曲腳彈琵琶，又要教別人唱曲，有時應付不來，會請張老師幫忙彈琵琶。1961年起，張鴻明老師擔任南聲社助教，直到1971年接任南聲社館先生。張老師除了在南聲社擔任館先生之外，也先後在台南同聲社、關廟天聲社、茄苳振南社、茄苳振樂社、學甲慈濟宮天聲社、台南市立文化中心南管班、台南文化基金會南管班、玉井體育會、新化老人會、臺北藝術大學傳統音樂學系等處任教。目前，張老師為灣裡和聲社、台南振聲社、台南喜樹國小南管班的指導老師以及南聲社的榮譽館先生。

1995年至2004年，張鴻明老師任教傳音系期間，傳授指、譜、曲，曲目包括：

指《弟子壇前》、《金井梧桐》、《一紙相思》、《自來生長》、《趁賞花燈》、《心肝跋碎》、《為君去時》、《我只心》、《繡閣羅幃》。

曲《冬天寒》、《茶薇架》、《感謝公主》、《不良心意》、《勸娘子》、《娘子岸定》、《念月英》、《廟內青清》、《輕輕行》、《聽說當初時》、《杯酒勸君》、《金爐寶》、《懶繡停針》、《出畫堂》、《閃閃旗》、《為伊割吊》、《早起日上》、《三更鼓》、《遙望情君》、《玉簫聲》、《山險峻》、《嬌養深閨》、《月照芙蓉》、《羨君瑞》、《記得睢陽》、《告大人》、《風落梧桐》、《畫堂彩結》、《趁春光》、《勸爹爹》、《梧桐葉落》、《不覺是夏天》、《元宵十五》、《師兄聽說》、《君去有拙時》、《遠看見長亭》、《記得恁今》、《見許水鴨》、《遠望鄉里》、《月照紗窗》。

譜《四時景》、《梅花操》、《八駿馬》、《百鳥歸巢》、《四不應》、《三不和》、《五湖遊》。

張鴻明老師的琵琶、二絃技藝精湛，其琵琶音色飽滿圓潤中帶點甜美，二絃運弓蒼勁且韻味十足。而張老師的唱曲，行腔轉韻細膩溫婉，滄桑悲涼的歌聲非常動人心弦，筆者甚為喜愛，時至今日，仍不時央請張老師教授筆者新曲。張老師任教傳音系時，傳授的不僅是南管樂曲，也經常講述與南管相關的典故與他親身經歷的故事、趣聞；而同學只要願意多學，老師也樂意在學期排定曲目之外，再多教些樂曲給同學。除此，張老師更是勉勵同學要勤奮唱唸：因為唱唸可以幫助記譜，同時，在唱唸過程中的氣息運用，就是在幫助五臟六腑運動，對身體健康很有幫助。筆者以為老師就是因為一輩子都在迫南管、唱曲，所以身體狀況良好，高齡91歲仍能騎腳踏車上市場買菜，如此體力與精神，令人佩服。張老師生性溫和、很少談論他人是非，對於後輩愛護有加，經常給予鼓勵。在某次整絃會場，張老師對筆者說：很高興看到筆者有機會當老師，而筆者現在當老師了，他也要稱呼筆者一聲老師；此話一出，令人驚嚇不已，趕緊回答老師：千萬不可，無論筆者擔任什麼工作，老師永遠都是學生的老師。張老師就是這麼和善、可愛。

從1948年來台至今，南管陪伴張鴻明老師渡過親人不常在身邊的孤單歲月，而老師也盡

心盡力地參與南管活動與教學傳承，他的努力與付出，得到各界的肯定與表揚。1998年，榮獲台灣省政府民俗藝術終生成就獎；2000年，獲頒台北西區扶輪社台灣文化獎。2010年，獲國家指定為人間國寶－南管音樂類保存者，授證典禮上，張老師的感言只有不斷地感謝政府給他機會，也期望國家能繼續重視南管音樂藝術。



圖1、張鴻明老師接受人間國寶授證



圖2、張鴻明老師2010年9月參加菲律賓第三屆馬尼拉國際南音大會唱



圖3、張鴻明老師（右1）2009年5月31日參加傳統藝術中心南北管薪傳音樂會。

■ 吳素霞老師

吳素霞老師，1947年生，台南市人。自幼生長於南管世家，祖父陳塗為南聲社創館館員，父親吳再全是南管界名師，精通指、曲與樂器製作。四歲時，因常隨奶奶看戲，對《陳三五娘》樂曲頗有印象，一日在遊戲中無意間哼出「陳三白賊」，讓父親感到訝異，從此即受父親啟蒙，習唱南管曲。八歲時學習下四管，十歲練習彈奏琵琶，十四歲開始學習指譜；此外，吳素霞老師經常跟隨父親到館閣活動，或是在父親教唱時幫忙示範、當小助教。

求學時期，吳素霞老師也不斷展現南管音樂以外的才華，如美術、音樂方面都有優異的表現。1959年，考上台南市立安南初級中學，就讀期間更頻頻獲得演講優勝，可惜，初三下學期，因課業壓力過重，以致身體不適而中斷學業。

1963年，十六歲時，正巧菲律賓僑界南管社團聯合委託李祥石老師來台籌組非職業性的臨時南管戲班，並透過台南南聲社林長倫理事長與台北閩南樂府吳翼棕理事長的協助，幫忙招收已有南管基礎或有興趣的學員，待訓練完成即赴菲律賓演出。得知訊息，吳素霞老師有意參與培訓，卻遭母親與姊姊強烈反對，父親認為此非一般職業戲班，於是同意吳老師前往受訓。之後，吳老師與母親、姊姊約定，僅學藝兩年並且不參加職業戲班，才獲得諒解，得以安心參與訓練。

南管戲培訓期間，身段科步由徐祥、李祥石二位老師指導，唱腔部分則是翁秀塘、陳令允、陳璋榮三位老師負責。學習劇目包括：《朱弁》、《董永》、《蔡坤》、《郭華》、《高文舉》、《李三娘》、《呂蒙正》、《韓國華》、《蔣世隆》、《蘇東坡》、《陳姑操》、《土九弄》、《番婆弄》、《管甫送》、《桃花搭渡》、《雪梅教子》、《陳三五娘》、《昭君和番》等。當時受訓共有十四位女學員，其中一位不幸因故早逝，後來十三位學員被吳春熙教授譽稱為「十三金釵」。結訓之後，除遠赴菲律賓馬尼拉演出外，也應邀至台北、梧棲、斗六、台南、高雄等地演出。

吳素霞老師所扮演的角色以苦旦為主，然而吳老師經常利用老師教導其他角色時，在一旁觀看，再悄悄地記學起來。當年默默的用功與努力，使得吳老師現今示範教學所有角色，游刃有餘，真所謂「一分耕耘一分收穫」。而南鼓打法也是靠吳老師自修學得的，1970年左右，吳老師因指導高雄蚵仔寮車鼓陣引發學習之意，於是向在台北的徐祥老師請益，希望徐老師能教其南鼓技藝，無奈未獲徐老師首肯，只好利用徐老師演戲、排戲時，幫忙打鑼拍，跟著鼓的節奏，一面看一面聽，慢慢揣摩出心得再加以練習而成。這樣的學習毅力與堅持，著實令人感佩。

1967年，吳素霞老師因南聲社林長倫理事長推薦，應清水清雅樂府聘請前往執教一館半，成為有史以來第一位女性館先生。自此，吳老師投入南管音樂與南管戲教學，先後任教於高雄蚵仔寮業餘通安社車鼓陣、茄萣振樂社、台南南聲社、鹿港聚英社。1983年，吳素霞老師再度執教於清水清雅樂府，直到1999年；期間也分別擔任大甲國中長青學苑、大秀國

小、聚雅齋等處南管教師。1993年吳素霞老師於沙鹿成立「合和藝苑」，傳承南管音樂與戲劇。1994年彰化縣文化局於南北管音樂戲曲館設立南管研習班、1996年開設七子戲研習班、1997年成立南管實驗樂團，吳素霞老師皆獲聘為指導老師。

2006年，吳素霞老師應聘至傳音系任教，開設課程包含指譜、曲、簫絃、南管戲曲排演，至今所傳授的曲目與劇目分別為：

指《汝因勢》、《舉起金杯》、《一紙相思》、《自來生長》、《心肝跋碎》、《為君去時》、《趁賞花燈》、《花園外邊》。

譜《八展舞》、《四不應》、《四時景》、《梅花操》、《八駿馬》、《百鳥歸巢》、《三不和》、《陽關曲》、《五湖遊》。

曲〈邀汝〉、〈望明月〉、〈廟內青清〉、〈到只處〉、〈聽閒人〉、〈元宵時〉、〈一個孩兒〉、〈想起拙就理〉、〈待月西廂下〉、〈毛延壽〉、〈白雲飄渺〉、〈三更鼓〉、〈遙望情君〉、〈嬌養深閨〉、〈雲山重疊〉、〈春天好景致〉、〈好恩愛〉、〈誰疑一病〉、〈共君斷約〉、〈我金娘〉、〈從伊去〉、〈秀才娘子〉、〈小妹聽〉、〈此言語〉、〈繡成孤鸞〉。

南管戲《桃花搭渡》、《管甫送》、《相帶走》、《昭君和番》。

吳老師教學認真，並且非常具有耐性，無論是音樂唱唸或是戲劇身段科步，總是不厭其煩地再三為同學示範講解。遇有學習動力不足同學，老師多是和顏悅色地開導、鼓勵同學要努力，切莫辜負父母栽培。對同學而言，吳老師不只是主修老師，也是一位會不時嘘寒問暖、教導他們為人處事的親切長輩。筆者擔任數次南管戲曲排演課程排練助理，對於老師教戲的細膩與精湛的演技，欽佩不已。而帶領一群完全沒有身段訓練基礎的同學，在短時間內學習完成並演出，老師更是耐力十足、愛心充沛，總以鼓勵代替責罵，期許同學盡力扮演好所分配到角色。至今，吳老師指導傳音系同學演出的南管戲，年年獲邀至傳統藝術中心演出，並且成為代表傳音系參與關渡藝術節演出的重要項目之一。

吳素霞老師是全方位南管藝術家，吹拉彈唱樣樣精通，不僅表演、教學，甚至於整理資料、執筆著作，所完成的「南管音樂賞析」五冊，提供後輩學習者許多寶貴的參考資料，而其領軍的「合和藝苑」表現優異，成果豐碩，連續數年皆獲選為台中縣傑出演藝團隊。吳老師長期對於南管音樂與戲劇的堅持付出，有目共睹，1988年榮獲第四屆教育部民族藝術戲劇類薪傳獎，1999年獲頒第七屆全球中華文化藝術戲劇類薪傳獎。2010年，再度獲得肯定，成為國家指定的人間國寶—南管戲曲類保存者，吳老師認為這項榮譽，不僅是對她個人也是對南管戲藝術的肯定。授證典禮上，老師感謝所有指導她、鼓勵她、支持她的師長親友，也謝謝一路相伴的學生，讓她有機會把南管戲傳承下去，希望南管戲曲能夠“淵遠流長、傳唱不息”。



圖1、吳素霞老師接受人間國寶授證。



圖2、2010傳統表演藝術節記者會，吳素霞老師示範演出。



圖3、吳素霞老師（前排左1）帶領傳音系同學參加2010關渡藝術節演出《昭君和番》。

綜觀張鴻明老師與吳素霞老師的藝術養成，皆是從小耳濡目染，天資聰穎加上強烈的學習意願與不斷地努力精進，造就他們精湛的技藝成就，這樣的毅力與堅持是晚生後輩必須效仿的。二位老師長期辛苦耕耘傳承，成果豐盈，榮獲人間國寶的尊崇之後，誠如授證典禮主

持人陳勝在所言：老師們還得繼續辛苦下去。為了「傳承」的使命，只能祝福肩負重任的二位老師身體健康、薪傳順遂，也期願未來能有更多的生力軍投入參與，共同為南管音樂、戲劇的保存與推廣貢獻心力。這神聖的志業與責任，傳音系當然不能缺席，南管樂師生必定協力朝此目標奮勇前進。

參考資料：

- 黃鈞偉，2006，《南管藝師張鴻明研究》，台北：國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文。
- 黃雅琴，2008，《南管藝師吳素霞研究》，台北：國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文。

「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

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) 來稿須為未曾公開發表之論述，且內容必須符合格式規定（譯稿除外），其內容若涉及第三者之著作權（如譯稿原文、圖、表、樂譜及長引文等），作者應依著作權法相關規定向原著作權人取得授權。
- (二) 投稿內容不得有侵犯他人著作權或商業宣傳之行為，其法律責任由作者自行負責。
- (三) 須附中英文摘要與關鍵詞；中英文摘要字數以300字以內為原則，關鍵詞則各以五個

為限。

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

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

- (一) 文稿一律橫向排列，並註明頁碼。內文12P新細明體，左右對齊；封面及各級標題為標楷體，題目20P，主標題16P，次標題14P，其餘類推。
- (二) 論文首頁須附中英文題目，並附中英文摘要與關鍵詞（置於正文之前）。
- (三) 標題編號：
文章標題層次統一如下
壹、
一、
（一）
1.
（1）
①
A
a
- (四) 圖版、插圖及表格：
1.圖表名的位置：圖名、圖註在圖下方；表名在表上方，表註在表下方。
2.圖表寫法：圖1，圖1-1；表1，表1-1。
- (五) 圖表製作必須清晰，圖表中所有字體以打字體完稿，並附有明顯的編號、標題及出典說明，否則不予受理。
- (六) 註釋採隨頁加註，文中引用書目採MLA或 Chicago格式，如：（溫秋菊1994: 24），

並將引用文獻書目等列於文末。

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

五、投稿辦法

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

六、審稿與刊登

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

七、出刊及投稿期限

本學刊為半年刊，每年6月與12月出刊。

6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。

12月出刊：「投稿資料表」截止日期為9月15日，全文截止日期為10月15日。

- 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	
	地址			
通訊方式	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，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1~10期索引 (依作者姓氏筆劃排列)

姓名	篇名	期數	頁數
4劃			
王美珠	音樂評論家、音樂社會學家與作曲家阿多爾諾	1	51~76
	音樂理論家A. M. T. S. Boethius的全人教育思想	2	99~114
	理論談巴洛克時期的音樂理解	3	21~40
王思雅	Groupe-segment樂響區隔	10	267~270
5劃			
石佩玉	自無史以來—第八屆葡萄牙國際電子音樂作曲比賽	7	253~258
6劃			
任真慧	探討史克里亞賓的音樂理念與實踐——以鋼琴作品為例	1	153~176
	無疆界—國際現代音樂協會2006年大會暨世界新音樂節	5	171~188
江玉玲	臺語<<聖詩>>中的「世界音樂」初探	3	41~76
	宗教改革家慈運理的音樂關與音樂創作	4	93~116
	巴赫《B小調彌撒曲》中〈尼西亞信經〉的結構特色	6	95~118
	【Rock of Ages】與【萬世磐】—甘為霖譯詞與詩歌創作探討	8	145~180
7劃			
吳榮順	一個文化共頻現象的觀察和思考：論平埔族音樂與週邊族群的關係	1	1~26
	台灣客家八音的傳統與傳習	8	1~16
	無法停歇的一個貫時性音樂研究—布農族複音歌Pasibutbut的當代觀察與回顧	10	63~86
吳姁潔	以Mendelssohn、Liszt、Franck作品為例	4	117~140
李葭儀	演奏者的心理層面觀照—讀《音樂的內在遊戲》	1	177~186
李秀琴	菲律賓音樂：傳統、變遷與再生	2	167~196
	海外民族音樂國際會議特別報導	3	231~242
	「國際傳統音樂學會」學術小組「音樂與少數族群」第四屆年會(二〇〇六)在保加利亞瓦爾納城會議報導	5	157~170
李婧慧	被遺忘的作曲家高約拿(1917-1948)年表與作品表	6	115~178
	傳統與創新的層疊—談巴厘島克差(kecak)的發展	8	51~76
	信仰與音樂：高約拿(1917-1947)的生平、作品與台灣基督長老教會背景	9	113~124

	北管尋親記：臺灣北管與日本清樂的文本比較	10	157~190
李韋翰	聲音密碼—布拉姆斯創作中的音樂符號F.A.E	7	173~188
李至豪	弦樂四重奏	10	229~234
車炎江	簡樸與豐富之間：論NSO歌劇音樂會系列演出（2002-2004）	1	187~196
宋育任	論潘皇龍的《第二號弦樂四重奏》(1977)	5	25~50
	潘皇龍《五行生剋八重奏》(1979/80)的探究	6	75~94
	根植於傳統的創新一潘皇龍、曾興魁和錢南章留德時期音樂風格的研究	8	77~100
沈裕祁	音樂中的聖母百花大教堂—Dufay《Nuper Rosarum Flores》	5	123~156
呂鈺秀	馬蘭阿美音樂中的「非平均律化」現象	8	133~144
呂錘寬	如何重建具有藝術價值的音樂傳統	10	15~22
8劃			
林珀姬	從子弟陣頭「文武郎君陣」看臺灣民間音樂的傳承與發展	2	1~22
	聽見臺灣南管歷史的聲音兼談臺灣南管音樂的發展—從台灣南管有聲出版品說起（1980-2005）	3	185~212
	聽見臺灣南管歷史的聲音兼談臺灣南管音樂的發展—從臺灣南管有聲出版品說起（1920-1980）	4	213~264
	南管音樂門頭探索(一)—從知見曲目探索明刊本中帶【北】字門頭曲目的轉化	6	1~42
	南管音樂門頭探索(二)—從知見曲目探索明刊本中帶【相思】字門頭曲目	7	1~46
	南管音樂門頭探索(三)—從知見曲目探索明刊本中〔雙〕與〔背雙〕相關曲目	9	7~44
	南管音樂中的喜慶曲目曲詩賞析	10	127~156
林玉淳	鋼琴作品《六日談》(Hexaméron)與其歷史定位探討	6	119~154
周怡安	無疆界—國際現代音樂協會2006年大會暨世界新音樂節	5	171~188
周久淪	音樂無疆界—記香港2007國際現代音樂節	7	243~252
9劃			
洪崇焜	謔語(為不具絕對音感的歌者)循	5	189~192
		10	285~290
洪于茜	賦格	10	257~266

10劃

徐玖玲	《亞細亞的孤兒》vs.《向前走》—談臺灣流行音樂研究的瓶頸與願景	2	51~70
	十九世紀「絕對音樂」的美學發展—兼論與「標題音樂」之辨證	5	105~122
孫正欣	探討矛盾與和諧在布拉姆斯第二號交響曲Op.73的表現	2	115~144
馬水龍	展技曲與賦格（1974）	4	265~282
翁志文	馬蘭阿美音樂中的「非平均律化」現象	8	133~144
11劃			
莊效文	一種「儀式性」行為—談楊聰賢的音樂創作	2	71~98
陳亞群	理論談巴洛克時期的音樂理解	3	21~40
陳威仰	Benjamin Britten歌劇作品《Peter Grimes》的英格蘭特質	7	131~150
陳政文	參與2007韓國藝術大學Nong Project會議報導	7	229~242
陳立立	參與2007韓國藝術大學Nong Project會議報導	7	229~242
陳慧珊	我泥中有你·你泥中有我—論「現代主義」與「後現代主義」在當代音樂中的邂逅與發酵	8	17~32
陳貞竹	荻生徂徠之音樂認知及其思路特徵—從東亞音樂論述的共通主題「古樂復原」談起	9	91~112
陳彥文	轉玲瓏 玲瓏轉	10	235~238
陳玖琪	鳥朝鳳—賀馬水龍老師七十大壽	10	291~312
陳士惠	樂：獻給馬水龍七十生日	10	313~316
陳中申	做一個有國籍的音樂家—「古韻相隨」創作緣起	10	325~332
郭昭汝	台灣近代二胡作品的傳統與創新—以陸樸《西秦王爺》為例	3	77~106
郭明木	廈門御前清曲—廈門音樂的一段輝煌歷史：以廈門御前清曲老唱片為例	7	215~228
連憲升	「五聲回歸」與「五聲遍在」—武滿徹與陳其剛作品中的古韻與新腔聲音·歌與文化記憶—以台灣當代作曲家之作品為例	5	51~77
		10	87~112
梁曉玲	Orff的童話歌劇《Der Mond》音樂語言的探討	5	77~104
梁又中	「加拿大International Choral Kathaumixw國際音樂節」(四)	9	183~186
張瓊櫻	音樂無疆界—記香港2007國際現代音樂節	7	243~252
	以樂會友—記韓國首爾二〇〇八年Nong Project音樂節	9	165~170
	歲月之痕	10	P223
許芳萌	「加拿大International Choral Kathaumixw國際音樂節」(二)	9	175~178

12劃

黃瓊娥	排灣族傳統歌謠中的階級意識—以北排灣拉瓦爾亞群的婚禮儀式音樂為例	1	27~50
黃雅蘭	解嚴後看台灣現代音樂創作中的本土化現象	1	135~152
黃馨瑩	科西嘉島世俗複音歌樂Paghjella歌曲之研究	2	197~214
	泰國皮帕特pī phāt樂團的靈魂—泰式木琴ranāt ek	7	151~172
黃玲玉	從源起、音樂角度再探台灣南管系統之文陣	7	47~92
黃瑤慧	2008傳統音樂學系「巴里島國際展演交流」	9	151~164
黃士眉	電子原音音樂作品《亮淨利落—秋陽·台北2》	10	251~256
黃輔棠	馬水龍教授改變了我的後半生	10	333~336
曾瀚霈	樂種生成與變異之因素析論—以西方樂種發展的觀察為例	3	1~20
曾毓忠	聲音科技之音樂功能與美學角色探討—以科技音樂年後四分之一個世紀的若干代表作品為例	4	75~92
曾毓芬	論Gaya制約下的賽德克亞族音樂即興—以祭典歌舞uyas kmeki為例	7	93~130
曾興魁	十面埋伏Ambush from all side為六弦吉他及預錄繞場音響	10	317~324
游璧霞	「加拿大International Choral Kathaumixw國際音樂節」(一)	9	171~174
絲國正	農耕曲	10	271~284
13劃			
楊湘玲	音樂與舞蹈關係舉隅—以史特拉汶斯基《春之祭》和《阿貢》為例	2	145~166
楊聿聖	談美國二十世紀初無調音樂手法與序列主義之實踐	4	27~74
楊聰賢	秋(唱·晚)鳴	7	259~270
	流水七絃—賀馬水龍老師七十歲	10	337~340
葉怡君	卡爾·奧福：奧福教學之過去和未來	9	139~150
葉盈汝	「加拿大International Choral Kathaumixw國際音樂節」(三)	9	179~182
溫秋菊	論南管「曲」門頭(mng5-thau5)之「調式」概念	10	191~212
14劃			
趙琴	《走過臺灣古典音樂廣播的黃金歲月》—兼談我的音樂廣播生涯及對現狀的思考	10	23~48
15劃			
蔡振家	絕對音感的認知心理學研究	1	77~92
	腦內模仿—〈音樂與鏡像神經元：從運動到情緒〉導讀	8	181~200
	帶有雜質的樂音—聽覺模型及「泛音-噪音比」	10	113~126

蔡凌蕙	超越語法藩籬，悠游風格光譜-論Jacob Druckman (1928-1996)		
	管絃樂曲Prism第二樂章屬音三和絃之角色	1	111~134
	作曲家潘皇龍花甲回顧展經驗分享	3	213~230
	琴想 擊樂五重奏	9	187~194
	佛跳牆	10	239~246
蔡宗德	印尼印度教/佛教與伊斯蘭教宗教音樂文化的互動與融合	3	107~124
蔡佩洳	一個新的琵琶指法分類法與其教學應用	7	189~214
蔡欣微	《如鶴》長笛、琵琶和大提琴三重奏	10	213~222
潘汝端	現代社會中的傳統聲響—近五年來的北管影音出版品導聆	2	215~228
	北管細曲〈烏盆〉【大牌】音樂結構之探討	6	43~74
	北管細曲〈昭君和番〉聯套之文本與音樂結構初探	9	45~90
潘皇龍	迷宮·逍遙遊 XII：為一位鋼琴家的獨奏曲/為數位鋼琴家的重奏曲	2	229~240
	禮讚	10	341~346
潘世姬	俳句三首給女中音與鋼琴	8	201~210
鄭玉雲	嚴，且親且敬	10	247~250
16劃			
錢南章	在黑暗的河流上	3	243~258
賴德和	〔4-2-1〕變奏	6	179~192
	為水龍兄慶生(大提琴獨奏)	10	347~348
18劃			
顏綠芬	台語藝術歌曲初探	2	23~50
	郭芝苑歌樂的民俗風格	8	101~132
	從善友樂團始末探討五〇年代音樂環境及其時代意義	9	125~138
	西洋音樂史的時代分期與問題探討	10	49~62
韓國鎮	相容並蓄，放眼四海：談馬水龍的音樂教育理念	10	11~14
20劃			
嚴福榮	織體、音高與結構：談馬水龍的《意與象》	1	93~110
	潘德瑞茨基《廣島殉難者的輓歌》中音響技法的探尋	3	149~184
	從尹伊桑主幹音技法的探索來看亞洲作曲家在西方文化下的尋根	4	1~26
	音響空間多元化的思維—盧炎大提琴獨奏曲《歌》的探究	5	1~24
	從尹伊桑《練習曲》之表述來看尋根文化中的傳統與創新	8	33~50

Edda BRANDES	西非馬里巴瑪那夫族之音樂以及特別是婦女在音樂中的角色	4	141~160
Gisa JÄHNICHEN	苗族歌曲旋律的區域性類型和主體性	4	161~212
Salia MALÉ	西非馬里巴瑪那夫族之音樂以及特別是婦女在音樂中的角色	4	141~160
Timkehet Teffera	音樂、演奏與舞蹈：在麥克勒/提格州民族音樂學上的觀察	3	125~148

關渡音樂學刊 第十三期

Guandu Music Journal, No.13

發行者 劉慧謹

編輯者 音樂學院學術研究與出版編輯委員會

出版者 國立臺北藝術大學音樂學院

11201 台北市北投區學園路1號

電話：02-2896-1000 轉3002

傳真：02-2893-8856

主編 林珀姬

英文諮詢 蔡凌蕙

執行編輯 張智琦

編輯助理 陳咨伊

封面題字 張清治

排版 傑崙創意設計有限公司

印刷 美毅實業有限公司

國內售價 400元

Dean LIU Hwei-Jin**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 LIN Po-Chi**English Consultant** TSAI Ling-Huei**Excutive Editor** CHANG Chih-Chi**Editor Assiatant** CHEN Tzu-Yi**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

中華民國99年12月

Copyright ©2010 by School of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC

ISSN 1814-1889



閩渡音樂學刊

2010.12