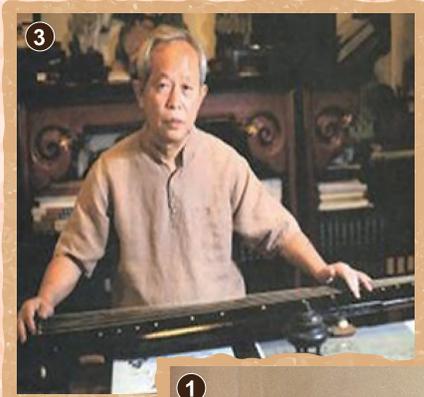


闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

琺玄題



39
2025 · 09





闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

琺玄題 

關渡音樂學刊編輯委員會

主編 蔡凌蕙 國立臺北藝術大學傳統音樂學系副教授

編輯委員 (依姓名筆畫排列)

李秀琴 國立臺北藝術大學傳統音樂學系退休副教授
 顏綠芬 國立臺北藝術大學音樂學系暨研究所退休教授
 呂文慈 中國文化大學音樂學系教授(校外委員)
 梁正一 國立臺北藝術大學傳統音樂學系助理教授
 陳惠涓 實踐大學音樂系副教授(校外委員)
 陳俊斌 國立臺北藝術大學音樂學系教授
 潘家琳 臺北市立大學音樂系教授(校外委員)
 潘莉敏 國立臺北藝術大學音樂學系助理教授
 蘇筠涵 國立臺北藝術大學傳統音樂學系助理教授

Kuandu Music Journal

Editor in Chief

TSAI, LING-HUEI Taipei National University of the Arts

Editorial Committee

LEE, SCHU-CHI Taipei National University of the Arts
 YEN, LU-FEN Taipei National University of the Arts
 LU, WEN-TZE Chinese Culture University(external member)
 LIANG, JENG-I Taipei National University of the Arts
 CHEN, HUI-MEI Shih Chien University(external member)
 CHEN, CHUN-BIN Taipei National University of the Arts
 PAN, CHIA-LIN University of Taipei(external member)
 PAN, LI-MING Taipei National University of the Arts
 SU, YUN-HAN Taipei National University of the Arts

主編序

本期《關渡音樂學刊》第 39 期，於國立臺北藝術大學傳統音樂學系成立三十週年之際出版，意義格外深遠。三十年來，傳統音樂學系在本校穩健扎根、持續創新，培養無數優秀的音樂學者與演奏者，為臺灣傳統音樂的保存、研究與發展貢獻良多。值此重要時刻，我們不僅回顧學系的歷程與成果，更緬懷一位對本校及傳統音樂教育具有深遠影響的關鍵人物——馬水龍教授。

馬水龍教授是本校創校時音樂系的首任系主任，亦曾擔任校長與國立藝術學院院長。他於十年前辭世，但其精神與風範，始終深植在北藝大的教學理念與藝術實踐中。馬老師一生致力於藝術的提昇與跨文化的交流，對傳統音樂學系的設立與發展具高度遠見。他不僅推動本土音樂的研究與實作，更開拓學生的世界音樂視野，特別是引進印尼甘美朗（Gamelan）與加勒比海鋼鼓（Steel band）等世界音樂課程，使北藝大成為亞洲地區唯一長期開設此類課程的學府，持續超過三十年，深具意義。

為了紀念馬水龍教授辭世十週年，我們特別邀請音樂學家韓國鑽教授撰寫專文，回顧他個人從學習世界音樂到教學實踐的歷程，並深刻剖析其與馬水龍教授的對話與交流如何形塑了北藝大豐富多元的音樂教育景象。這篇文章不僅是對過往歷史的見證，也提醒我們世界音樂教育對臺灣音樂環境所產生的深遠影響。

此外，我們邀請了十位曾與馬水龍教授共事或受其教誨的師長與校友，撰寫回憶短文。他們從不同角度描繪馬教授高潔無私的為人風範、對藝術創作的執著、對學生的厚望、以及對後輩的提攜，文字中充滿感念與敬意。其中，楊聰賢老師撰寫的紀念文，更附上一首原創樂曲的手稿譜頁，藉由音樂本身向馬老師致敬，格外動人。

在學術論文方面，本期收錄三篇經過投稿與嚴謹審稿機制遴選的優秀論文，分別探討臺灣傳統音樂中的南管與北管音樂生態，以及當代華人音樂創作的理論與實踐，均具高度學術價值與實務參考性。這些研究成果不僅深化我們對傳統音樂的理解，也為未來音樂研究開拓更廣闊的視野。李秀琴教授選譯的 Artur Simon 著作，預計自本期起分五次刊出，以讓讀者了解民族音樂學在德國柏林發展的多方面貌。

三十年，是一段不短的歲月；十年，是一段深刻的懷念。《關渡音樂學刊》第 39 期在此雙重時刻的交會點上，不僅回望歷史、緬懷前人，更希望繼續成為推動臺灣音樂學術交流的重要平台。我們感謝所有撰稿者的投入與分享，也期待讀者能在本期內容中，感受到馬水龍教授對音樂教育的熱忱、對文化交流的宏觀視野，以及北藝大傳統音樂學系在未來繼續前行的堅定腳步。

謹以此刊，紀念馬水龍教授並祝賀北藝大傳統音樂學系成立三十週年，並獻給與所有在這條音樂路上堅持不懈的同行者。

《關渡音樂學刊》第三十九期主編

蔡凌蕙 謹識



《關渡音樂學刊》第三十九期

目 錄

主編序.....	蔡凌蕙.....	iii
專文		
也是無心之柳：一個發展世界音樂的歷程.....	韓國鑽.....	1
學術論文		
臺灣北管扮仙戲曲的音樂組成及其聲音表現.....	潘汝端.....	23
陳怡《中國古代藝術之美》舊影新痕裡的虛實.....	陳儀靜.....	51
從《新綠妍萌—青少年南管音樂會》探析中小學南管音樂傳承現況.....	黃瑤慧.....	81
馬水龍紀念專文		
我所知的馬水龍教授：熱情無私與文化使命感.....	呂鍾寬.....	109
憶馬水龍老師，一位永遠的夢想家.....	陳俊斌.....	115
懷念我生命中的貴人.....	蘇顯達.....	121
馬水龍老師回憶紀念.....	朱宗慶.....	123
回憶馬水龍教授.....	邦恩莎.....	125
懷念馬水龍老師二、三事.....	錢善華.....	127

「不要把學生當小偷」	李婧慧.....	129
十年了，我仍記得蘇杭小館中的相聚.....	陳士惠.....	131
回憶風範永存的馬水龍老師.....	鄭玉雲.....	133
一股道不盡卻必須努力說出的思念 「覺」三重奏（樂譜手稿與樂曲解說）	楊聰賢.....	135
譯萃		
阿圖爾·西蒙：民族音樂學、觀點、方法與目標.....	李秀琴.....	155
「關渡音樂學刊」徵稿細則.....		165

Contents

Preface	Tsai, Ling-Huei.....	iii
---------------	----------------------	-----

Special Articles

By Chance, a Willow Grew: A Journey Into the Development of World Music.....		
.....	Han, Kuo-Huang	1

Articles

A Study on the Tunes Composition and the Sound Presentation of Beiguan Ritual Plays in Taiwan	Pan, Ju-Tuan	23
Virtual and Tangible with Old Shadows and New Traces in Chen Yi's The Ancient Chinese Beauty	Chen, Yi-Jing	51
“Youthful Grace, Emerging Beauty” : A Case Study on the Current State of the Transmission of Nangan in Primary and Secondary Schools	Huang, Yao-Hui.....	81

In Memoriam: Shui-Long Ma

What I Know about Professor Shui-Long Ma: Passion, Selflessness, and a Sense of Cultural Mission.....	Lu, Chui-Kuan	109
In Memory of Professor Ma Shui-Long, an Artist Never Giving up on Dreams.....	
.....	Chen, Chun-Bin	115
In Memory of the Benefactor of My Life	Su, Shien-Ta	121
A Memorial of Professor Shui-Long Ma.....	Ju, Tzong-Ching	123
Memories of Professor Shui-Long Ma	Barnes-Tsai, Sarah	125
Recollections of Professor Shui-Long Ma: A Few Stories.....	Chien, Shan-Hua	127

“Don’t Treat Students Like Thieves”	Lee, Ching-Huei	129
Ten Years Later, I Still Remember	Chen, Shih-Hui	131
In Memory of Professor Shui-Long Ma, Whose Demeanor Lives On	Cheng, Yu-Yun	133
A Longing Too Deep for Words, Yet Yearning to Be Spoken The Awakening for violin, cello and piano (2024)	Yang, Tsung-Hsien	135

Translation Digest

Artur Simon: Ethnomusicology – Perspectives, Methods, and Goals	Lee, Schu-Chi	151
"Kuandu Music Journal" Call for Papers		165

也是無心之柳

一個發展世界音樂的歷程

By Chance, a Willow Grew: A Journey Into the Development of World Music

韓國鑽

美國北伊利諾大學退休教授

有很長的一段時期台灣的新聞、廣播和音樂界有一位耳熟能詳、極受敬重的人物。他就是新聞界的翹楚和音樂事業推廣兼音樂評論家吳心柳先生 (1926-1995)。大約從 1950 年代一直到 1990 年代，他除了專業的新聞工作，還主持過電台音樂節目和撰寫樂評、參與提倡公共電視、推廣音響科技、創辦音樂刊物和協辦遠東音樂社。後者引進了世界級的音樂、舞蹈藝人來演出，大大地提升了台灣早期的精緻樂舞藝術，影響無遠弗屆。但是，很少人知道他既不姓「吳」也不名「心柳」，本名是張繼高。這個筆名是他從清朝同治年間（19 世紀中葉）文人周希陶編著的《增廣賢文》內的一個句子的含義與發音挑出來組合成的：「有心栽花花不開，無心插柳柳成蔭」，寓意是他並非音樂專業，卻在樂壇有所建樹。可見得他傳統文化的涵養和含蓄幽默的個性。沒有想到我個人的音樂之旅也有某些符合了這一名句，當然程度上不敢比擬。

我 1964 年進入美國西北大學 (Northwestern University) 音樂學院，是一個比較特別的音樂歷程的開始。我是東海大學第一屆外文系畢業，完全沒有上過音樂課（東海初成立時尚無音樂系），直系家族也沒有一般所謂的「音樂細胞」者，倒是有蠻好的京戲嗜好。我小小年紀唱老生，自學口琴彈吉他。上台北國語實驗小學時參加劉德義教授 (1929-1991) 的合唱團，印象深刻。¹ 高中時住菲律賓的七叔贈送一支小提琴，才開始隨司徒興城教授 (1925-1982) 學習。大學時代的我並不用功卻很活躍，在校內參加唱詩班、主辦唱片音樂欣賞會、撰寫音樂

1 韓國鑽。〈罰了一站，走上音樂之途：劉德義教授對我的影響〉，收於錢善華、廖葵主編：《紀念劉德義教授逝世十週年音樂教育學術研討會：音樂教學的理論與實踐論文集》。台北：臺灣師範大學音樂學系，2001：186。

相關文章、創立該校第一個管弦樂團：「海韻樂團」，²還自任團長兼指揮（初生之犢也）！我又自願為來校短期開音樂欣賞講座兩次的美國音樂教授艾伯特·福路 (Albert Faurot, 1914-1990) 當助理。1959 年畢業之後的四個年頭，加入台灣省交響樂團拉小提琴（第一小提琴組的最後一員）、在復興廣播電台以「余韋」筆名主持西洋古典音樂節目（聽眾很多），也常在樂教推廣功臣陳義雄先生 (1939-2023) 和劉志雄先生主編的不同音樂刊物發表文章，所以把自己捧成為一位「音樂人士」了。不過出國前的最後一學年 (1962-63) 的確應藝術專科（今臺灣藝術大學）音樂科申學庸主任之邀去開過一門西洋音樂欣賞（幾個年級學生合併上課）。也因為這些活動，有機會為當年赴台訪問或表演的外來音樂家作翻譯，也覺得有出國正式讀音樂的需要。記得美國現代派作曲家盧·哈里森 (Lou Harrison, 1917-2003) 1962 年赴台隨梁在平教授 (1910-2000) 學古箏時，我陪他參觀，問他如果要赴美學音樂，要申請那一所大學？不料他說：「你不必去外國學音樂，本地就有那麼多種音樂值得學習的呀！」真的給了我一頭霧水！還好紐約木管五重奏團 (New York Woodwind Quintet) 的長笛音樂家塞繆爾·巴倫 (Samual Baron, 1925-1997) 給我同一個問題的定心劑：「到西北大學，那兒有很好的音樂史教授。」於是我開始了一系列的申請手續，也請樂壇前輩致推薦信。由於我大學沒有音樂學分，該校送特殊的考卷給福路教授和東海大學唱詩班指揮鄭得安教授 (1922-2015) 當監考。考試的題目不算難，幾個星期之後居然收到允許入學的通知，開始了一個漫長而沒有回頭的音樂人生之旅。

那是 1964 年 3 月 11 日的事。我告別家人和朋友，僕僕風塵搭機邁向生疏的國度和未知的將來。首站是加州洛杉磯，由東海同學陶范生伉儷接待兩天，接著乘車到舊金山和司徒興城教授相會一天（他剛從西北大學結業，轉入舊金山大學進修），然後就搭灰狗號長途車前往伊利諾州的芝加哥。這是一個橫越新大陸三分之二的長途旅程，從風和日麗的春景，到白雪皚皚的天地；穿過一望無際的大草原，牛羊點綴其間，越過紅土遍地的岩石山，落日相映成輝；在永遠沒有止境的大道上，晝夜不分，每小時 70 英里奔馳，每數小時休息一次，歷經七州及數不清的大城小鎮；85 小時之後才到達芝加哥。全程旅客和司機都數次替換過，只有我一人和車子從頭到尾沒有更改。到達芝加哥時由東海同學謝善元接待一天，次日由指揮家談名光帶領到城北 12 英里的艾文斯頓城 (Evanston)，終於到達最後的目的地。屈指一算，離家已經整整一個星期了。³

當長途車距離芝加哥大約還一個多小時的時候，停在一個不起眼的小城路邊接和送客，窗外呈現了一望無盡的玉米田，站牌則僅顯示“University”一字。我心想這是什麼「田

2 樂團的名稱由東海第二屆中文系杜維明同學提供。杜同學當時在樂團內奏小提琴。他日後任教於哈佛大學，成為世界新儒學泰斗之一，提倡「文化中國」(Cultural China) 的觀念，即超出地理和政治定義下的中國，以更為包容性的態度來關照台、港、新加坡和世界其他各地的中國傳統文化的實踐與研究。

3 本段資料大致取自作者早期之文：「我所見聞的美國音樂環境」，收於韓國鑽：《旅美音樂見聞錄》。台北：愛樂書店，1969: 60-64.

野大學」，連名字都沒有？過後也就忘了。沒有想到 6 年之後，我不但獲悉這是迪卡普城 (DeKalb)，北伊利諾大學 (Northern Illinois University) 的所在地，還應邀來臨時代課，最後變成終身教職，長達 34 年！是巧合，還是天意？

西北大學音樂學院

西北大學依密西根湖而建，環境優美。可是當年的音樂學院卻是從古老女生宿舍改裝而成，是校園裡比較老舊的建築（現在已經是湖畔全新式的豪華建築）。剛到達時，院方給所有新來的研究生一個人學考試，以便安排課程和導師。我申請的是音樂史主修，這是我的第一次考驗。鑑定考試後的第二天發榜，音樂史幾乎滿分，被助教公開地讚揚一番，可以直接選研究部的音樂史課；但樂理則敗北，須補選大學部課。司徒興城教授剛在該校學習了從小到大的全套提琴族樂器，而指揮則是客席過省交響樂團的托爾·約翰笙 (Thor Johnson, 1913-1975)，親上加親，我也參加了他指揮的暑期交響樂團。選課之外又在音樂圖書館擔任學生助理。兩年後 (1966) 獲音樂史碩士學位，並被選為全國音樂榮譽學生會 (Pi Kappa Lambda) 會員；家人也來美團圓了。在修二十世紀音樂史時，從艾倫·史陶德教授 (Alan Stout, 1932-2018) 講課中獲悉法國印象派大師德布西 (Claude Debussy, 1868-1918) 曾受到印尼甘美朗 (gamelan) 音樂的影響，不由好奇又嚮往，就地找出圖書館藏的甘美朗音樂唱片，卻渾然聽不出所以然來。

同年 (1966) 秋繼續於西北大學攻讀博士學位，也任音樂史助教；音樂史主要導師為文藝復興時期音樂學者約翰·奧爾教授 (John F. Ohl, 1908-1991)。1968 年秋正好德裔民族音樂學者克勞斯·華克斯曼教授 (Klaus Wachsmann, 1907-1984) 從加州大學洛杉磯校部轉到西北大學任教，學校派我為他的首任助理，我也因此參與了所有民族音樂學的課程與活動；此時也正式成為音樂圖書館的全職館員。這期間經常到芝加哥大學遠東圖書館瀏覽，發現極為豐富的中文中國音樂古今文獻，有些不乏在台會被列為「禁書」，嘆為觀止，萌生出探索中國音樂之念頭。但此時自己的論文已經選定為文藝復興時期的音樂了。

1970 年夏，芝加哥以西 65 哩的北伊利諾大學音樂系致信給西北大學音樂院，因為他們教西洋音樂史的二位教授（皆教木管樂器者兼任）忽然同時他就，需要一個音樂史專業的博士班學生去代課一年。西北送上幾個在校博士生名單和教授的推薦信，唯一被選上的居然是我這個名字奇怪的「異鄉人」！於是束裝前往應徵，和系主任詹姆斯·白令傑 (James Stanley Ballinger, 1925-2007) 交談一陣，幾天之後他來電邀請赴任。由於是臨時性的兼職，合同僅一年，每週 3 天天未亮開車出發，到校再洗一次臉，以便應付 8 點的第一堂課。如此每週 3 天教兩班音樂學生西洋音樂通史和一班外系學生音樂欣賞課。一年結束時向學生們告別，不料許多學生聯合簽名要求校方續聘。1971 年夏系主任果然又來電續約，並告知是全職。因此離

開了居住 6 年的湖畔名城，搬到玉米田圍繞的鄉下，開啟了長達三十多年的教學生涯。事後幾次回想，學生們的信任和肯定，應該和我教學時投入和興奮的態度以及提供多樣非教科書資源的關係吧。音樂史的課一般並不熱門，何況前任是教木管樂器者兼差。我不完全靠課本講授，而是比手劃腳，有聽有看地大顯身手，忙得連給他們聊天和打瞌睡的機會都沒有（當年還沒有手機）。當時有一個年紀比較大的女生還到處去鼓勵沒上我課的學生來選課，另外一位選音樂欣賞課的非裔女生則抱怨買了一本教科書，為何用得那麼少？

進入世界音樂的世界

在北伊利諾大學教西洋音樂史之同時，1972 年 8 月開始，好收集「稀奇古怪」樂器的我，自告奮勇推介起民族音樂來，並定期申請補助，廣邀民族音樂相關的學者或藝人來校演講或表演，也等於廣交許多有頭有臉的學者和藝人。1974 年夏完成了論文，⁴獲西北大學音樂史博士學位，暑期立刻赴嚮往已久，在加州柏克萊 (Berkeley) 的世界音樂中心 (Center for World Music) 學習中爪哇、西瓜哇和巴里島甘美朗以及中國琵琶（呂培原老師），教師皆來自各文化之大師，影響深刻，改變了觀念與志向。次年暑期再度赴該中心學習甘美朗和印度音樂，同時毛遂自薦地教起簡單的中國鑼鼓（部分從參加業餘京戲社學來的）；1980 年夏第三度前往繼續學甘美朗，當時中心已遷至加州聖地亞哥 (San Diego)，對世界各文化的民族音樂之傾心日漸成型。

後來 1983 年也獲得美國國家人文基金會 (National Endowment for the Humanities) 教育獎，赴密西根大學隨威廉·曼姆教授 (William P. Malm, 1928-2024) 學習日本音樂，同時並參加該校朱迪絲·貝克爾教授 (Judith O. Becker) 指導的暑期中爪哇甘美朗樂團，結識了兩位著名的教授，日後都邀請到北伊大演講。

世界音樂中心的經驗是我的學習、教學，乃至於人生的最大轉捩點。第一次參加是 1974 年夏天，正是該中心的鼎盛時期，每天密集上課，每週又有三、四場樂舞表演。二十多位樂舞大師來自印度、印尼（中爪哇、西瓜哇、巴里島）、香港、日本；美國本土的則有“Music for a While”（專長歐洲 18 世紀或更早的古樂團）⁵和史蒂夫·賴克 (Steve Reich) 的極限主義 (minimalism) 音樂，還有盧·哈里森的東西合併實驗音樂等等，可見主辦者鮑勃·布朗教授 (Bob Brown, 1927-2005) 的多元性和世界觀。布朗教授是公認學術界最早啟用「世界音樂」(world music) 名詞的學者。1960 年代初期他開始在康乃狄克州衛斯理大學 (Wesleyan

4 Han, Kuo-Huang. *The Use of the Marian Antiphons in Renaissance Motets*. Northwestern University, 1974.

5 “Music for a While”（聽一會兒音樂）是英國巴洛克時期詩人約翰·德來頓 (John Dryden, 1631-1700) 撰詞，作曲家亨利·珀塞爾 (Henry Purcell, c.1659-1695) 譜曲的一首歌曲，被該團取為團名。主要詞句為：“Music for a while, shall all your cares beguile.”（聽一會兒音樂，就能消除你所有的煩惱）。

University) 開課時，開始運用此名稱。⁶ 中心的樂舞表演則有許多難得遇到或想到的軼事，例如北印度古典音樂的一場是西塔 (sitar) 和塔布拉鼓 (tabla)，外加作持續音用的彈布拉 (tanpura) 的演奏。第一首大概是「小戲」，不到十分鐘，接下來的全套拉加 (raga) 的「大戲」，毫無間斷地整整奏了近一小時！當夜就這麼一個節目。後來獲悉這正是印度古典音樂的常態。值得一提的是經過了幾年，我卻在這個場合和盧·哈里森教授喜相逢，不免話當年，他還特別贈送我一張他簽名的現代作品唱片。

大部分的音樂會卻沒有上述的那麼嚴肅和冗長，都比較輕鬆而且有趣味和知識性。有的演出者都穿著樸素，沒有特別的舞台服飾，不過外來的大師則有自己文化的衣著。上台之後他們並不是立刻就表演，而是將原來就排列好或隨身攜帶的樂器一一簡介各自的來龍去脈，並展示演奏方式，或者幾件樂器的合奏效果等等；大套的樂器如甘美朗則要求不同樂器的奏者一一示範。從一開始就進行得有如居家客廳聊天，談笑風生。印度古典舞蹈則有專門示範和解釋各種手勢或動作的意義，印度節拍更有口若懸河、拍手點指地計算拍子，並且教觀眾隨之當場練習等等，的確給我莫大的震撼！原來音樂和舞蹈也可以不必那麼正襟危坐地欣賞，而學習相關的知識比看節目單更豐富和直接多了！「最後一夜，我從舞台奏完甘美朗後，直奔機場飛返中西部。在機上，我徹夜未眠，腦中始終迴盪著那繞樑的樂音，胸中也無法遏止那洶湧的樂潮。我真想跳出飛機向世人宣布：世界各地人民的音樂都是可貴的！」⁷ 那些難忘的經驗直接被我接受和引用到一生的教學和活動。

帶領學生玩樂器的「老頑童」

在北伊利諾大學教導西洋音樂史的同時，開始提供「稀奇古怪」的樂器給自願參加的學生學習，雖然都是入門的程度，但已經引起了很大的興趣。所以 1975 年 4 月 8 日首次舉辦一場小規模，史無前例的世界音樂會，以現有的一些樂器教導自告奮勇的學生練習，也邀請本來就會一些其他民族樂器的學生，另外又特邀友人展艾倫教授 (Alan R. Thrasher) 助陣。因學校位處鄉間，又是該校和該城首次推出這類音樂會，我和研究生傑夫·艾伯 (Jeff Abell) 商定以拉丁文命名為《Musica Exotica》(異邦音樂)，既符古意，又廣招來。會前一週當地報紙的新聞無心地印為《Musica Erotica》(色情音樂)，難怪全場爆滿！系主任尤其開懷大笑，從此傳為佳話！(圖 1)

6 “Robert E. Brown”https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_E._Brown(assessed 2/7/2025)

7 此句選自作者：〈我的甘美朗樂緣〉，收於《韓國鑛音樂文集(三)》，台北：樂韻出版社，1992：113-114。原載《中國時報副刊》，1982年5月31日。

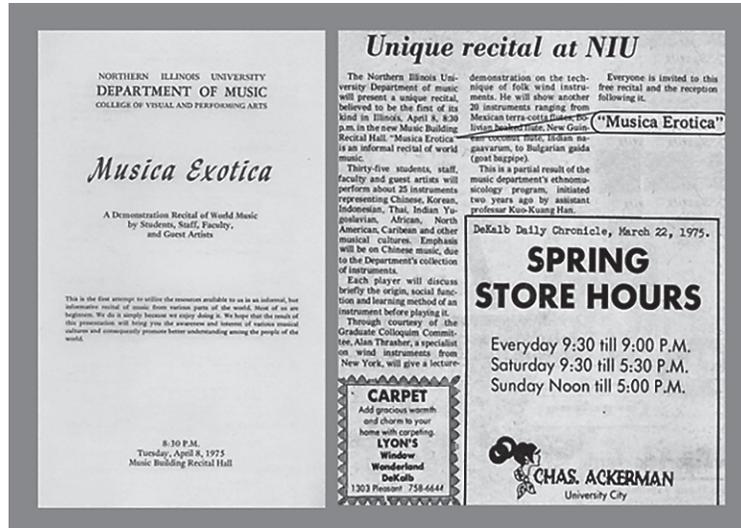


圖 1: 北伊大音樂系首次世界音樂會的節目單和當地新聞的「笑科」報導。(1975/3/22) 王士樵教授製版。

此後每學年或學期定期舉辦一次，也開設世界音樂導論課和正式組織一個亞洲樂團。該團以中國音樂為主，東南亞音樂（印尼與泰國）為副，在校內和其他學校或文化機構作無數帶講解及示範的演出，更包括全國性的或地區性的學術會議，例如民族音樂學會 (Society for Ethnomusicology)、大學音樂學會 (College Music Society)、全國音樂教育學會 (Music Education National Conference)⁸、伊利諾州音樂教育者協會 (Illinois Music Educators Association)、中西部亞洲事務學會 (Midwest Conference on Asian Affairs) 等等。1977 年，則帶領全團到東岸 6 州作 14 場的巡迴，包括了著名大學（哈佛、麻省理工、康奈爾、奧伯林等等）、亞洲之家 (Asia House) 和世界級的大都會藝術館 (Metropolitan Museum of Art) 和美國自然歷史博物館 (American Museum of Natural History)，1978-79 年交接時甚至於遠渡重洋，請展艾倫為客座獨奏者，到台灣（12 月 27 日；洪建全教育文化基金會、中華國樂會和遠東音樂社合辦）和香港（1979 年元月 2 日；大專會堂主辦）。當然，以我個人的資歷和能力，組織這麼一個「外籍兵團」完全是學生和我的興趣默契，談不上什麼高水準。我的初衷也是「好玩」兼初步開拓學生們的興趣與視野。以當時的時空背景，的確十分新奇，到處都很吸引人，洋人覺得新奇，華人更為驚訝。（圖 2）記得 1978 年 2 月 11 日馬年春節在芝加哥華埠大餐廳為當地商家新年聚會演出，廚師們紛紛好奇地探頭出來，伸手以姆指贊賞，過後紀念冊印上照片，還特別有一行文字：「太新奇了，甚至於沒有一個樂人是華人！」⁹

8 此學會 2011 年改名為 National Association for Music Education.

9 "So novel that not one musician is Chinese". *Chinese American Progress* (中美會報), vol. 28, No. 2 (1977-78): 32 (photo #48).



圖 2：北伊大中國樂團於芝加哥費德博物館表演。（1980/7/20）

《梁祝小提琴協奏曲》作者之一，上海音樂學院作曲教授陳鋼由哥倫比亞大學著名的華裔作曲家周文中教授(1923-2019)推薦，於1981年4月間來校參觀，既新奇又讚美，回去之後寫了一篇訪美樂訊，標題是：〈洋娃娃中國民樂隊〉。最後一段寫道：「演奏是認真和充滿自信的，也許是因為我在座的緣故，這些一二十歲的女娃們顯得頗為腼腆；可是在演奏一結束後，就馬上像小麻雀似地踊躍到我跟前，傾聽我的意見。我當然是鼓掌首肯。」¹⁰ 值得特別提出的是北伊利諾大學本來就有一個頗富盛名的東南亞研究中心(Center for Southeast Asian Studies)，他們自然而然地鼓勵學生選這類課程和參加相關的活動，尤其協助申請購買樂器的經費。那幾年間我個人也數次赴東南亞考察、學習和作田野調查，為學校帶來更多的樂器；又赴台灣、香港和大陸參加會議和作田野調查，北達黃土高原，南抵西雙版納。由於工作時間幾倍地增加，幾乎每週七天到校，系方也感受到這種課程的價值與吸引力（尤其增加選修學生），就放手讓我全力去發展，另請高明來負責西洋音樂史的課程。1980年代之後，配合全國多元文化教育政策之推廣，在校內及校外無數學校和文化機構作世界音樂的講習和教師訓練。當年的藝術學院（今臺北藝術大學）馬水龍教授(1939-2015)兩次到北伊大訪問和演講(1984和1994)，看我們的學生熱烈地玩那麼多有聲有色的「音樂玩具」，十分讚賞，就邀請我赴台開啟這類課程。（圖3、4）

10 陳鋼。〈洋娃娃中國民樂隊〉。《十日談：訪美樂訊》。原作者郵寄之剪報，無日期和頁數。（作者註：該團有男生，當天正好沒參加練習。）



圖 3：馬水龍教授首次訪問北伊大的演講，韓國鑽翻譯。(1984)



圖 4：馬水龍教授二次訪問北伊大時和視覺與表演藝術學院院長哈羅德·克弗（Harold Keifer：右）和副院長艾倫·歐克納（Al O'Connor，左）合照。後者即鋼鼓樂專家。（1994/10）

我於 1985-1986 和 1992-1994 二度赴台客座和任職，分別引入巴里島和中爪哇甘美朗教學，並首開世界音樂課程，帶學生們輕鬆地玩樂器，被學生們封號為「老頑童」。1988 年馬教授也破天荒地邀請北伊大歐克納教授 (Al O'Connor, 1944-2019) 到校，開啟千里達鋼鼓樂團 (steel band) 的課。歐教授是全國著名的鋼鼓樂教授，1973 年首創北伊大的樂團，在千里達籍的鋼鼓製作者、調音師、作曲與演奏家克里夫·亞歷西斯 (Cliff Alexis, 1937-2019) 的協助下，曾經帶團到全國性和世界性的會議表演；最令人稱道的是 2000 年帶全部美國學生鋼鼓樂團參加千里達年度比賽，榮獲第二名，創外地學生到當地和本土樂團競賽獲獎之殊榮。他結束台灣的客座之後，接他北藝大鋼鼓樂教學的正是當年他北伊大的高才生，目前在台灣樂壇十分活躍的台灣媳婦邦恩莎 (Sarah Barnes) 教授，這是外來的樂種得以傳薪的佳例 (甘美朗已經是如此)。為了澄清疑惑，我曾經說過：「可不是嗎？我們的學生都要選世界歷史、地理和文化的課，我們的商人都要洞悉各國的經貿動向，為什麼我們的音樂學生不要多知道或學習世界各地的音樂呢？」¹¹ 值得一提的是 1992 年 4 月，由朱宗慶打擊樂團邀請，歐克納教授帶整個北伊大鋼鼓樂團訪問台灣，在台北、新竹、台中和桃園室內和室外巡迴表演，轟動一時，傳為佳話：「美國汽油桶音樂，堂堂進入國家音樂廳」。¹² (圖 5、6)



圖 5：北伊大鋼鼓樂團赴台演出之一：台北國家劇院前。

11 本句選自作者：〈為音樂科系學生打開世界之窗－再談藝術學院引進鋼鼓的教育意義〉。收於《韓國鑽音樂文集（二）》。台北：樂韻出版社，1995：273-275。原載《中國時報》，1989年3月19日。

12 《台灣新聞報》記者曾雪蒨報導的標題（1992年3月9日）；另見韓國鑽：〈熱情的回味：北伊大鋼鼓樂團來台的演出〉。收於《韓國鑽音樂文集（五）》。台北：全音樂譜出版社，2016：309-310。原載《中國時報》1992年4月2日。



圖 6：同前：廣場上人山人海的觀眾。

至於世界上的無數文化各有其特殊的樂種和特點，為何馬教授獨鍾情於印尼的甘美朗和千里達的鋼鼓樂？這大概是由於他曾經二度到過北伊利諾大學訪問，親自體驗的原因。在當年，這終究還是比較特殊的機緣。

身為一位作曲家和音樂教育家，馬教授在北藝大任院長時就已經籌備傳統音樂系了。這一點已經顯示他在一般西洋藝術為主的教育之外，也注重本土的傳統文化，那麼其他文化的代表音樂，當然也會被他注意到。本身為作曲家，他隨時隨地都在探索創作泉源和教育方向。有這樣的背景，他很自然地會對當時新興的世界音樂潮流發生興趣。他尤其認為除了開拓給所有學生更豐富的視野之外，對於作曲學生尤其有利於激發創作靈感，這和他要求作曲系學生認識古琴是一脈相連的，因為古琴並不只是音樂，而是我們整個傳統文化的精粹。馬教授的樂教思維的確是跟得上時代。實際上台灣在 20 世紀末和 21 世紀初社會的多元化也已經反映在教育的政策上。根據吳昭瑢教授的研究，2008 年教育部的高等中學音樂課程已經提出要「了解世界音樂，尊重多元文化」的政策，到了 2020 年，台灣已經有超過 30 所大專學校開設世界音樂的課程，¹³ 有的也配備了其他民族樂器教學。台大、北藝大、台師大、南華、南藝大和台南神學院都擁有甘美朗，有的也聘各該文化的專家教導；北藝大後來則增加了泰國和越南的樂團。很明顯地，身為有遠見的教育者，馬教授幾十年前就已經體會到時代的潮流和教育的方向了。一、二十年下來，這一類的教學也展現了很顯著的效果。台灣大學在王櫻

13 吳昭瑢。〈後現代多元觀點下台灣世界音樂教育的時代意義、教學問題與對策〉。《台灣教育研究期刊》。2021 年 2 (5)：131-132；138。

芬教授的指導下，不但有優秀的巴里島甘美朗，還受邀參加 2022 年 6 月的《巴里島首屆世界文化慶典》(The First Bali World Culture Celebration)。該節目以網路形式推出，邀請了世界各國 30 個巴里島甘美朗團隊參與。台大的節目除了甘美朗之外，還把台灣重要的民間音樂戲劇都統統引入節目中作簡介，不啻是文化輸出之舉。¹⁴ 臺北藝術大學李婧慧教授則籌備和辦理該校的甘美朗樂團兩次到巴里島參加著名的 2008 與 2014 兩屆《巴里藝術節》(Bali Arts Festival)，和當地的樂團合奏，包括在節目中引進台灣的傳統表演藝術節目。¹⁵ 這些都是很難能可貴的國民文化外交。該校的甘美朗尤其鼓勵學生創作，學生廖憲一已經發表過許多新穎的「本土」甘美朗作品了。在有些國家，甘美朗已經是他們的音樂藝術的一員（有如交響樂團），也當作媒介創作新曲。在我所知道的美國和加拿大的甘美朗樂團是屢見不鮮的事，也會脫離傳統，創作具有自己的新風格。本文前面所提盧·哈里森的樂團，不但演奏他那獨樹一格，別無分號的新派作品，他和同伴威廉·科爾維格(William Colvig, 1917-2000)合作，用錫片、鉛管和氧氣罐等製作全套樂器，特別取名為「美國甘美朗」(American gamelan，屬於 Cornish College 的一部分)而且用純律(just intonation)調音。西雅圖的「太平洋甘美朗」(Gamelan Pacifica)受盧·哈里森的影響，也用自己製造的樂器（現在已擁有新購的傳統樂器），創作自己風格的作品，其中有一首〈二胡之曲(Gending Erhu)〉是賈拉德·鮑威爾(Jarrad Powell)1983 年為二胡和甘美朗創作的，很有創意，二胡獨奏者張文龍在西雅圖區非常活躍。該曲收入於該團的一張 CD 稱為《恍惚之鑼》(Trance Gong)。另一位作曲家芭芭拉·本納瑞(Barbara Benary, 1946-2019)除了奏傳統曲，也自己作曲；樂器也是「在地生產」，包括用汽車輪胎蓋作鑼和用她的愛貓食物空罐相連起來作共鳴管。¹⁶ 北伊大作曲系學生大衛·戈登(David Gordon)為甘美朗和交響樂團合奏的作品「神聖的詩篇」(Hollow Psalm)，1998 年 4 月 20 日和芝加哥小交響樂團(Chicago Sinfonietta)在芝加哥交響樂廳演出，也是一大創舉。

值得特別提出的是台師大民族音樂研究所的許馨文教授不但研究芬蘭民歌有成，2024 年 7 月還帶領學生遠赴北歐芬蘭交流，學習當地的民間音樂和展現台灣傳統音樂，同年 12 月又邀請芬蘭民族演奏家和教育工作者赴台開課和公開表演，也和本地的學生交流。這是難得開拓歐洲文化民間音樂之先例！證明了世界音樂的學習和推介並不限於非歐洲文化。¹⁷

學術界以外，台灣的風潮音樂公司（成立於 1988 年），從 2016 年開始每年主辦盛大的《台灣世界音樂節》，廣邀各國的大小表演團體，配合許多跨界的音樂表演，也是世界音樂發展

14 本段資料由台大王櫻芬教授提供。（2025 年 3 月 4 日電子郵件）

15 第一次由吳榮順教授帶隊，節目中包括古琴、琵琶和南北管；第二次由李婧慧和陳婉麗二教授帶隊，和 Bona 村的 Sanggar Paripurna 合作，共同編創跨文化的「當台灣獅遇見巴龍獅的音樂劇」。本段資料由北藝大李婧慧教授提供。（2025 年 3 月 10 日電子郵件）

16 韓國鑽。〈甘美朗的世界性〉，收於《韓國鑽音樂文集（五）》。台北：樂韻出版社，2016：251-265。原載《樂覽》第 102 期，2007 年 12 月，21-28。又及：該文也包括德步西聽過甘美朗之後的讚美言論和其他近代作曲家的甘美朗相關作品等訊息。

17 師大新聞

<https://pr.ntnu.edu.tw/ntnnews/index.php?mode=data&id=22739>

<https://pr.ntnu.edu.tw/ntnnews/index.php?mode=date&id=23109>

的一個方向，西歐有不少這一類的活動。換句話說，這是開拓世界音樂流行化的一條大道。¹⁸大提琴家馬友友組織的《絲綢之路樂團》（The Silk Road Ensemble）也是這種世界音樂流行化的例子，尤其豐富多姿，並令人回溯歷史上絲綢之路連接東西文明的貢獻。

1996 年 5 月，也是由於馬教授的推薦，我應邀專程赴台灣交響樂團在台中主辦國際音樂營，由李婧慧和溫秋菊二教授協助，王瑞青、張詩欣和吳承庭任助教，參與的音樂老師 84 人，熱熱鬧鬧地「玩」了一週，相信也為台灣教育界撒下一點點種子。那些年正逢作曲家兼藝術經紀人許博允（1944-2023）創立新象藝術公司，大力引進許多文化的優秀樂舞，也培育了世界音樂潛在的根苗。1981 年 8 月間新象許經理也邀請我去做過一連串的演講。上述吳昭瑢教授的研究也提到台灣也已經辦過一些非西方音樂的工作坊了。台灣社會開放，訊息流暢，教育的方向自然也會隨著世界潮流邁進，只是時間遲了一點，現在已經迎頭趕上了！

到了 20 世紀中、下葉，世界音樂的欣賞和樂器的教學在許多國家已經不是「旁門左道」的東西了。通才教育也都盡量地推廣多元文化。更重要的是學術界的先驅，美國民族音樂學者曼陀·胡德（Mantle Hood, 1918-2005）在 1960 年提出的「雙重音樂能力」（Bi-musicality）理論被廣泛地接受了。¹⁹ 這個理論主張每一個學音樂的學生要能夠有二種（或更多種）音樂的知識與能力，即除了西方音樂，也要學習另一種非西方音樂，包括演奏。更重要的是該學科除了音樂，還特別重視音樂和一般文化、社會、政治和經濟的關係。1961 年他在加州大學洛杉磯校部開創民族音樂研究所（Institute of Ethnomusicology），一開始就有印尼的甘美朗、西非的鼓樂以及印度、日本、中國等文化的音樂教學（1974 年該所課程併入音樂院）。²⁰ 美國教育界正好配合多元文化教育的開展，最熱門的樂種之一就是印尼的甘美朗，有 100 多套之譜（包括自己土製的），毗鄰的日本也有 48 套。²¹ 至於世界其他非歐洲藝術的樂舞教學也幾乎都有。目前世界音樂課程正如一般西洋音樂欣賞的通識課，也因此已經出現了一些專門的教科書，甚至於有一套小型而有分量的叢書和一超大套的大百科。²² 所以，當年開拓世界音樂教學之舉，已經從「不可思議」到現在的「耳目不暇接」的地步了。

18 李珊璋。〈用樂音串起心靈共鳴—世界音樂節的延續與創新〉，《台灣光華雜誌》2017 年 11 月。<https://www.taiwan-panorama.com/en/Articles/Details?Guid=61328ff4-e6a2-4d9a-a728-0681462f94c1&langId=1&CatId=8> (assessed 3/23/2025)

19 Mantle Hood. "The Challenge of Bi-musicality." *Ethnomusicology*, vol. 4, No. 2. May, 1960: 55-59.

20 趙琴。〈「世界音樂」課程設計在 UCLA: 從演奏、創作、教學、研究到樂舞表演課〉。《樂覽》第 102 期，2007 年 12 月：38-45。

21 "List of gamelan ensembles in the United States." https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_gamelan_ensembles_in_the_United_States. 依照州和城市排列。(assessed 3/4/2025) Murakami, Keiko. "Gamelan, 2000" (日本甘美朗統計). <http://www.gamelan.org/directories/directoryjapan.htm/> (assessed 3/4/2025)

22 小套是《環球音樂系列》(The Global Music Series), Oxford University Press 出版, 已經出版 27 冊, 每冊約 100 頁, 包括某些歐洲文化, 有的還依文化而分為兩冊(南、北印度; 爪哇、巴里); 每冊約 100 頁, 皆配合 CD; 大套是《嘉蘭世界音樂百科》(The Garland Encyclopedia of World Music), Garland Publishing 出版。10 大卷, 每卷約 1000 頁; 真的是全世界(包括西歐), 配合 CD。

南遷後的新環境和新發展

在我無數次外出教學中，1996年4月應邀赴北卡羅萊納州山區的西北卡羅萊納大學 (Western North Carolina University) 維爾·琵波斯 (Will Peebles) 教授之邀，參與該校世界音樂活動一周，首次體驗到美國東南山區之秀麗，尤其遠離芝加哥區天寒地凍的冬季，萌生日後南遷之念頭。2003年從北伊利諾大學退休，再教兼職一年。2004年，後繼有人，北伊大音樂院的世界音樂中心由活潑能幹的王瑞青教授接任，二十年來突飛猛進，增加教學項目、廣邀名家指導、提供大小演出和舉辦大型會議，名揚遐邇，高潮迭起，的確史無前例！

經由肯塔基大學音樂教育與奧福樂教 (Orff Schulwerk) 專家王朱凱薇 (Cecilia Chu Wang) 教授和當時同校亞洲中心司昆侖 (Kristin Stapleton) 主任之安排，由亞洲中心和音樂學院合聘，訂四年教學合同。2004年我們舉家南遷到肯州萊辛頓城 (Lexington)，我為肯大創辦世界音樂課程（以亞洲為主）和樂舞會系列。合同結束後又協助和當義工一陣子。



圖 7：「老頑童」帶音樂老師們敲鑼打鼓舞獅龍（背後是王瑞青教授）。田納西大學 (1998/10/8)



圖 8：「老頑童」帶小朋友玩印尼搖竹安可隆。俄亥俄州 Loveland 小學。（2009/2/25）

從還在伊利諾州末期開始到南遷，我就頻頻應邀到各地主辦短期世界音樂教學工作坊，無以數計，其中包括印第安納大學連續 4 次和田納西大學連續 7 次，創歷史紀錄。這些年也應邀到社區大、小學校、老人中心、國際友好會、博物館、藝術館、公眾圖書館等等主辦活動。多年來所收集約一百件世界各地樂器在家展示，招待親友和大學教授帶班來參觀，提供講解，亦曾 3 次搬運部分到附近大學作樂器專題展覽，所有活動一直到 2019 年底新冠肺炎發作才完全休止，也慶幸有較多的時間和精力從事研究和寫作。



圖 9：「老頑童」帶大學生玩巴里島安克隆甘美朗。肯塔基大學。（2010/1/2）



圖 10：肯塔基大學中國樂團參加萊辛頓城龍年春節晚會演出。揚琴：王朱凱薇教授；鼓獨奏：艾琳·沃克·布利斯 (Erin Walker Bliss)。(2012/1/21)

以上所提的可以說是動手動腳加動口的活動，其實研究和寫作也一直是自己之所好，也出版了不少著作，終究我是音樂史專業出身的。研究與著作的領域則不斷翻新，包括一般音樂欣賞、中國近代音樂史、²³ 民族音樂、田野調查、音樂圖像、樂器文化、音樂評論等等。南遷之後耳濡目染，有感於阿帕拉契山區 (Appalachian Mountains) 民間音樂受南方人之寵愛，直接或間接對全美民間音樂和部分流行音樂之深遠影響，很自然地投入作初步的研究和發表，開中文此領域之先河，終於贏得「雜粹音樂家」(Chop suey musician) 的外號。²⁴

世界音樂的另類教學

長久以來，音樂專業訓練都是極盡其力地要求「完美」。不錯，在藝術表演界，這是不二法門，終身追求的目的。但是世上人們成千上萬的音樂和表演，並不都是為了上台，更多是自娛或眾樂樂，其學習與演奏也不一定要那麼嚴格，觀眾也可能眾樂樂地參與。事實上的確有些樂種可能短期教學又能立即應用，這就牽涉到世界音樂教學的運作特點。研究和專業表演是一回事，但自娛或學習作初步應用則不一定如此。後者的目的是要在較短的期間來認

23 李淑琴。〈母語文化情懷與音樂的世界大同：韓國鑛先生中國近現代音樂史研究的成就與影響芻論〉。《音樂探索》(四川音樂學院) 2025 年第一期：43-51。

劉湜湜。〈基於韓國鑛中國近現代音樂史學研究著文的方法論研究〉。西安音樂學院碩士論文，2010。導師：夏艷州。

24 Jui-Ching Wang, "A 'Chop-Suey' Musician in a Melting Pot: Kuo-Huang Han and the Northern Illinois University World Music Program in 1975-1985." *Journal of Historical Research in Music Education*, vol. 35, no. 2, April 2014:11-120.

識、學習和推介，並不是要當職業或專家。這就牽涉到世界音樂的教學特點之一，即「現買現賣」。換句話說，就是要學基本的操作不難，可以作為簡單的表現，不一定要達到「藝術」的水準。而許多民間樂種本來就是各文化一般老百姓的音樂，自娛樂或眾樂樂。世界音樂範疇當中正好有不少樂種是屬於「群體音樂」類 (group music)，是大家一起學又同時一起玩！不是要從小由教授一音一句地傳授，再回家天天苦練。非洲的鼓樂、中國的鑼鼓、日本的太鼓、印尼的甘美朗（個別樂器需要較多時間練習）、東南亞的竹樂（搖竹、竹筒、竹叉等）、台灣原住民的木杵，以至於加勒比的鋼鼓都是（需要較多的敲擊練習）；有的甚至於不需要樂器，例如巴里島的克差 (Kecak, 俗稱《猴子舞》) 等等。再者，許多民族的舞蹈也和生活息息相關，發展出群體的舞蹈（東歐各民族，亞洲文化的少數民族，包括台灣原住民都有），也很自然地會被取材教學，等於是樂和舞同時學習。當然同時也作要初步的探索所學的樂舞的歷史和社會背景。這就是世界音樂「有文有武」的樂趣。

和傳統西洋音樂欣賞課一樣，近年很多學校會開世界音樂欣賞式的導論課，如可能也開演奏的課程，即世界音樂的實用課，添置樂器和聘請專家來教導；有些教授本身就是演奏者，不然也會一些初步的樂器操作與教學。簡單的說，目的就是拓寬學習者對不同於西方藝術音樂以外的文化的視野和興趣，可能的話都盡量包括初步操作的經驗，並非一般職業性的教育訓練，其最終的目的是從了解而尊重不同的文化，不愛之也敬之！對於有心深入者，自然得更進一步地學習、練習和分析，因此有的學校也授予世界音樂的學位，或屬於民族音樂的學位。目前已經有一些學者，其深入研究非西方樂舞的成就，可以被稱為各該樂種或舞種的學者專家了。正如近世紀多少東方人學西洋樂舞的結果，現在優秀的東方人學者和表演人才輩出，深入各國學界和踏上世界舞台。台灣雖然起步晚，但也已經有值得推崇的世界音樂研究專家，我所接觸的之一是臺北藝術大學的李婧慧教授就是佼佼者之一。她積 30 年間 26 次深入巴里島接觸民間藝人的經驗，從祭典到觀光的研究世界著名的《克差》(Kecak)，誠然是學界之翹楚。²⁵

回想起來，我可以說是興趣加運氣。沒有特別從小「立志」走上此途，也沒有被逼去乖乖學琴，幾乎是自己從無到有，東碰西闖。由於本來就喜歡各種不同文化的樂舞，誤打誤撞地起家，正好碰上美國教育界開始提倡多元文化的「行情」，又逢學術界新興的「雙重音樂能力」的實踐，所以能夠順水推舟，除了北伊大之外又到數不清的地方和各種場合提供所知，長達三、四十年。特別要提出的是幾乎所有的表演都配合介紹樂曲或示範樂器給觀眾，這應該是我從世界音樂中心學來的「法寶」。有的時候，我還在最後一首作品邀請兒童們上台參與敲打節奏樂器，結束後則盡量邀請觀眾上台參觀，甚至於玩一下樂器。這種「親民活動」也拉攏了台上台下的感情，並且令人留下深遠的印象，何況所呈現的大多是一般人不熟悉的

25 李婧慧。《克差 (Kecak) 為中心研究》。臺北藝術大學/遠流出版社，2019。再者，李教授的《亞洲音樂》，台北：揚智文化，2015，則是難得中文研究和教學的實用著作。

樂種。記得 1977 年 5 月 12 日我們到哈佛大學表演，該校著名的華裔教授，中國語言大師趙元任 (1892-1982) 的長女趙如蘭 (1922-2013) 在我們結束時十分興奮，當場讚賞有加，甚至回憶節目中的片段，口唸鑼鼓經，比手劃腳起來。事後還特別來信說道：「。。。學生們的演出相當勝任。然而，更重要的是你所做的事情的教育意義。這些年輕人很興奮地參與和學習的熱情給我留下了深刻的印象。這是拓寬他們對世界的音樂視野的好方法。我們的學生十分羨慕！你對這些學生有關重點的解釋方法也很恰當，這對我們未來的教師們也是一種很好的啟示。你那種不拘束的態度令人輕鬆愉快，而整個過程對我們來說是很動人的；這比國外專業團體的來訪更有意義。」²⁶

26 Letter from Professor of East Asian Languages and Civilization and of Music, Rulan C. Pian (June 20, 1977). 作者譯。

HARVARD UNIVERSITY
DEPARTMENT OF EAST ASIAN LANGUAGES AND CIVILIZATIONS
2 DIVINITY AVENUE
CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS 02138

June 20, 1977

Professor Kuo-Huang Han, Director
Ethnomusicology Program
Department of Music
Northern Illinois University
DeKalb, Illinois 60115

Dear Professor Han:

I am writing to tell you how much we enjoyed having you here this spring with your Asian Ensemble Group. The students' performance was amazingly competent. However, more significant was the educational implication of what you are doing. I was impressed by the young people's obvious enthusiasm in doing and learning. It is such a good way to broaden their outlook on music in the world. Our students are envious!

Your method of presentation and the explaining of your point of emphasis in teaching these students was excellent. It is a good lesson for our potential teachers as well. The informality of your approach was delightful and yet, the whole experience was inspiring for us; it was more meaningful than visits of professional troupes from abroad.

It was good to see you again. Best luck to you and your Ensemble Group. I am,

Sincerely yours,

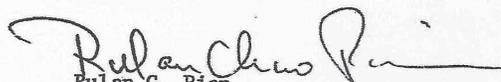

Rulan C. Piau
Professor of East Asian Languages
and Civilizations and of Music

圖 11：哈佛大學趙如蘭教授 1977 年 6 月 20 日信件。

我當然知道以個人的實力和學生的文化背景，事實上不可能達到高水準的成果，大多數的學生們也不會以這一點點經驗為業，但可以多「玩玩」也是一樂，起碼培養了他們尊重不同文化的態度，並將此觀念傳遞給他們的學生和親友們。多年來我一直記得音樂學者歐陽美倫的一句話，深深地植入於心中，再從實踐推廣到學界和社會：「在音樂的百花園裡，每一種花都有它個別的美和存在的價值。」²⁷ 勉強可以說我以不同於普世「正統」音樂來「教育了西方人，感動了東方人」吧！再者，由於和馬水龍教授的友誼和他盛情的邀請，將有限所知引入到當年台灣教育界尚未出現的新潮，如今也已經趕上世界潮流，這也算是「無心栽柳」，但是不敢自誇「柳成蔭」。

（本文撰寫期間，承徐宛中女士閱讀與提供意見，謹此致謝！）

27 歐陽美倫。〈願春常在〉，《樂藝書簡》2010年1月30日。

參考資料

中文文獻

書籍

- 韓國鑽。《旅美音樂見聞錄》。台北：愛樂書店，1969。
- 韓國鑽。《韓國鑽音樂文集（二）》。台北：樂韻出版社，1995。
- 韓國鑽。《韓國鑽音樂文集（三）》。台北：樂韻出版社，1992。
- 韓國鑽。《韓國鑽音樂文集（五）》。台北：全音樂譜出版社，2016。

期刊、文章、論文

- 吳昭瑢。〈後現代多元觀點下台灣世界音樂教育的時代意義、教學問題與對策〉。《台灣教育研究期刊》。2021 年 2 (5): 131-132；138.
- 李淑琴。〈母語文化情懷與音樂的世界大同：韓國鑽先生中國近現代音樂史研究的成就與影響芻論〉。《音樂探索》（四川音樂學院）2025 年第 1 期：43-51.
- 趙琴。〈「世界音樂」課程設計在 UCLA：從演奏、創作、教學、研究到樂舞表演課〉。《樂覽》第 102 期，2007 年 12 月：38-45.
- 劉湜湜。〈基於韓國鑽中國近現代音樂史學研究著文的方法論研究〉。西安音樂學院碩士論文，2010. 導師：夏艷州。
- 韓國鑽。〈罰了一站，走上音樂之途：劉德義教授對我的影響〉。收於錢善華、廖葵主編：《紀念劉德義教授逝世十週年音樂教育學術研討會：音樂教學的理論與實踐論文集》。（台灣師範大學音樂學系）2001 年：186.
- 韓國鑽。〈甘美朗的世界性〉。《樂覽》第 102 期，2007 年 12 月：21-28.

報章媒體

- 陳鋼。〈洋娃娃中國民樂隊〉。《十日談：訪美樂訊》。原作者郵寄之剪報，無日期和頁數。

歐陽美倫。〈樂藝書簡：願春常在〉，《美南新聞》。2010年1月30日。

網路資源

李珊璋。〈用樂音串起心靈共鳴—世界音樂節的延續與創新〉。《台灣光華雜誌》。2017年11月。https://www.taiwan-panorama.com/en/Articles/Details?Guid=61328ff4-e6a2-4d9a-a728-0681462f94c1&langId=1&CatId=8 (assessed 3/23/2025)

師大民音所。〈民音所師生首訪芬蘭〉，《師大新聞》。2024年8月1日 https://pr.ntnu.edu.tw/ntnunews/index.php?mode=data&id=22739 https://pr.ntnu.edu.tw/ntnunews/index.php?mode=date&id=23109

English references

Books

Han, Kuo-Huang. *The Use of the Marian Antiphons in Renaissance Motets*. Northwestern University, 1974.

Journal articles

Hood, Mantle. "The Challenge of Bi-musicality." *Ethnomusicology*, vol. 4, no. 2. (May 1960): 55-59.

Wang, Jui-Ching. "A 'Chop-Suey' Musician in a Melting Pot: Kuo-Huang Han and the Northern Illinois University World Music Program in 1975-1985." *Journal of Historical Research in Music Education*, vol. 35, no. 2 (April 2014): 100-120.

News and Media

"So novel that not one musician is Chinese". *Chinese American Progress*, vol. 28, No. 2 (1977-78): 32 (photo #48).

Web sources

"List of Gamelan Ensembles in the United States" https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_gamelan_ensembles_in_the_United_States (assessed 3/4/2025)

Murakami, Keiko, ed. "Gamelan in Japan." American Gamelan Institute, 2020. <https://www.gamelan.org/directories/directoryjapan.html>. (assessed 3/4/2025)

"Robert E. Brown." https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_E._Brown (assessed 2/7/2025)

臺灣北管扮仙戲曲的音樂組成及其聲音表現

潘汝端

國立臺北藝術大學傳統音樂學系副教授

摘要

扮仙戲是北管傳統戲曲中之一類，由演員扮演神仙來賜福人間。它不但是北管多種展演場合下的必備內容，也被歌子戲、布袋戲等不同劇種廣泛運用。由於北管扮仙戲曲強調其儀式性，是故在戲文及音樂組成上所表現出來的程式性，也較一般北管戲曲更加明顯。本文首先釐清北管扮仙戲曲音樂的來源。北管扮仙戲曲的音樂組成可以區分成兩大部分，一類是偏向過場性質的器樂，一類則屬於前場演員的歌樂。依目前研究所知，前者通常有固定曲調與演奏模式，後者則可依曲調來源，再加區分成南北曲曲牌聯套、北管舊路唱腔、南詞、曲牌與板腔混搭等不同組合。其次，討論這些扮仙戲曲在實際展演中所呈現的不同聲音樣貌及衍生問題，像是唱腔器樂化對前場表演產生的影響、頭手吹的定調問題、及移植到其他劇種演出後的變化等。

關鍵詞：北管、北管戲曲、扮仙戲（儀式劇）、聲音表現、文化採借

A Study on the Tunes Composition and the Sound Presentation of Beiguan Ritual Plays in Taiwan

PAN, JU-TUAN

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

Abstract

Banxianxi, in which the actors dress as god characters to bless the world, is a subcategory of beiguan traditional theatre. It is an essential part of the various performances of beiguan and widely used by other conventional theatres, such as Taiwanese opera and puppet shows. Because beiguan banxianxi emphasizes its ritual nature, the stylized performance in its script and tunes composition is more evident than the other general beiguan theatres. Firstly, this paper will clarify the source of the music of beiguan banxianxi. We may divide the music of beiguan banxianxi into two parts: the background instrumental music biased towards the transitional scenes, and the vocal music sung by the cast. As far as those researchers are concerned, the former usually has fixed standard tunes and performance modes. At the same time, the latter can be subdivided into several categories according to the source of the tunes, including the melodies of nanci (南詞), the suites of the northern and the southern labelled tunes, the vocal tunes of beiguan old-style theatre, and the above two matching combination. Secondly, I'll focus on the various sounding presentations of banxianxi in practice and its derivatives, such as whether some vocal parts transformed into pure instrumental pieces will make some impact on the actors, what the leader suona performer applying different fingerings will cause some problems, and when banxianxi performed by the other traditional theatre genres, what changes will happen.

Keywords: beiguan, beiguan theatre, banxianxi (ritual plays), sounding presentation, cultural borrowing

臺灣北管扮仙戲曲的音樂組成及其聲音表現

前言

在北管文化圈¹中，扮仙雖是一類具有高度程式化結構的演出，但在特定情節鋪陳下的音樂組成及其表演場域中的聲音構築，卻展現多樣的地方特色與挪用轉變。北管扮仙除了在音樂表現上具有地域性差別，不同地區的團體間所用的常見戲齣也不盡相同，甚至跨劇種間的流傳，也存在音樂或表演上的差異。關於既知的北管扮仙研究，目前主要分成兩大類，一類針對其社會與儀式表演進行探討²，另一類則以展演實務為主³。前者常見以較大範圍性、結構性的方式研究，此類研究通常以文本內容或扮仙儀式意義為討論，不涉及戲齣內的曲調安排或表演上的音樂實務。後者則多以個別戲齣作細部討論，常見以單一戲齣之曲牌結構進行分析，或針對某師承版本的音樂紀錄進行說明。承前所見，本篇所欲探討發生在北管扮仙中的諸多音樂現象，實則未曾被深入討論。因此，本文將在前述既有研究基礎與個人長期田野實務所見，針對北管扮仙在跨戲齣間的音樂組成特點及其實際表演下所產生聲響的差異，探討這類戲曲音樂在北管文化系統內外，經傳播與在地適應後所產生的變化與特點。

一、北管扮仙戲曲中的音樂組成模式

不論是上棚式的粉墨登場或是排場式的清唱展演⁴，一次完整的扮仙演出，實包括了三段敷演不同內容的戲齣：神仙賜福、人間封贈、與夫妻團圓，這樣的安排，呈現了封建時期漢人社會對於圓滿人生的想像。直到今日，扮仙依舊是臺灣民間重要的儀式性展演，也反映出常民對於神明的依賴與感謝。這三個部份的內容，在前後情節、出場人物上都彼此不相干，

1 指以傳承與表演北管技藝的子弟社團或職業亂彈班。

2 參見陳玲玲，〈台灣扮仙戲中的八仙〉，《中華文化復興月刊》第14期第6卷（1981年6月）：46-61。王嵩山，〈扮仙與真神：台灣地方戲的宗教信仰與儀式〉，《民俗曲藝》第43期（1986年9月）：109-131。王嵩山，《扮仙與作戲：臺灣民間戲曲人類學研究論集》（臺北縣：稻鄉出版社，1997）。邱坤良，《臺灣劇場與文化變遷：歷史記憶與民眾觀點》（臺北：臺原文化出版社，1997）。林素珠，〈北管扮仙戲研究〉（中國文化大學藝術研究所碩士論文，1999）。陳伯謙，〈扮仙戲演出活動之研究—以嘉義地區為例〉（國立嘉義大學中國文學研究所碩士論文，2012）等論文。

3 參見林千惠，〈北管扮仙戲「劇」與「樂」之研究—以「大醉八仙」與「三仙白」為例〉（國立藝術學院音樂學系音樂碩士班碩士論文，1999）。蔡雅玲，〈北管扮仙戲《天官賜福》的音樂結構研究〉（國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文，2005）。吳岳庭，〈吳岳庭畢業音樂會詮釋—以臺灣亂彈扮仙戲《三仙白》與戲曲《藥茶記》選段為主〉（國立臺北藝術大學傳統音樂學系碩士論文，2011）。黃世文，〈詹文贊福路〈大醉八仙〉排場研究〉（國立臺南藝術大學民族音樂研究所碩士論文，2006）。廖子堯，〈北管扮仙戲曲〈富貴長春〉及〈卸甲〉演奏詮釋—以廖子堯畢業音樂會為例〉（國立臺北藝術大學傳統音樂學系碩士論文，2024）。李季謙，〈北管扮仙戲〈新三仙會〉之演奏探討〉（國立臺北藝術大學傳統音樂學系碩士論文，2024）等論文。

4 在北管子弟的慣用口語中，「上棚」是指有完整舞台妝容、穿戴戲服、登上戲臺的戲曲演出型態，「排場」則為不著戲服、坐唱型態的演出。

也因為彼此無關，在第二、第三段便出現了可以替代運用的其他表演段落。

第一部分的神仙賜福，篇幅占了一次完整扮仙表演的絕大部分，但即便在內容上變化較多，各齣扮仙間也有某些固定程式般的情節安排。第二、第三部分演出的是人間戲，包括一段因將領凱旋歸返而後產生的君臣封贈與一段因男子高中狀元後返家而與妻子團圓的叩謝天恩，兩者在篇幅上較神仙戲來說是相對短小，主要運用的音樂內容也偏向固定模式；像是第二段安插牌子【玉芙蓉】、第三段則常出現牌子【金榜】之類。除了完整的演出模式，在北臺灣地區的子弟社團或許多職業劇團的表演所見，更常以簡單成套的「加官」鑼鼓，取代了第二段的「封贈」演出，這樣既沒有念白，前場也只需要一位演員來扮演加官，後場更只需搭配一套相應前場表演的鼓介進行。由於這兩部分在音樂安排上比較一致，本文不進行細部討論。

以抄本及實際演出來看，北管扮仙的神仙戲內容可分成以下幾類：三仙類、八仙類、天官類、及少數的其他類，但不論各類在劇中的腳色多寡或身分區別，這些扮仙戲齣在故事結構上都呈現出某種特定模式。若以北管藝師林水金所編著的《北管全集》為例⁵，三仙類包括〈三仙白〉、〈新三仙白〉、〈三仙會〉、〈新三仙會〉、〈南詞仙會〉等齣，八仙類則有〈醉八仙〉、〈小八仙〉、〈大壽仙〉、〈太極圖〉等，天官類則有〈天官賜福〉、〈五福天官〉、〈天官賜福會〉、〈長春〉、〈南詞天官〉等，其他還有〈金牌仙〉、〈五文昌〉等。

就既知田野報告所見，中臺灣北管文化圈所保存的扮仙戲齣明顯較北臺灣多。⁶在這些扮仙戲齣裡，可依其鑼鼓演奏所採用的系統與噴吶類樂器的定調，將之區分成舊路與新路⁷。若依戲齣中唱腔曲調的來源，則可區分成南北曲牌、北管舊路常見的板腔、及南詞等幾類不同來源，另外極少數還存在曲牌體與板腔體混用的情況。在神仙戲的部分，音樂可分成兩大部

5 此書是當前既知涵蓋扮仙戲齣數量較多的出版品，編纂當時是透過林水金先生的兩位學生將林氏畢生所學の扮仙進行重新打字、排版來進行出版，書中亦標示出各齣扮仙的三段連接法及噴吶類樂器在演出時的全閉音定調。

6 可透過彰化與宜蘭等地的北管調查報告，統計出常見扮仙劇目的數量。參見林美容，〈彰化媽祖信仰圈內的曲館與武館：南投縣部分〉，《臺灣文獻季刊》第 43 期第 2 卷（1992 年 6 月）：35-106。林美容，〈彰化媽祖信仰圈內的曲館與武館：臺中縣部分〉，《臺灣文獻季刊》第 43 期第 4 卷（1992 年 12 月）：61-143。林美容，〈彰化媽祖信仰圈內的曲館與武館：臺中市部份〉，《臺灣文獻季刊》第 44 期第 1 卷（1993 年 3 月）：25-74。林美容，〈彰化媽祖信仰圈內的曲館與武館：彰化縣部分（一）〉，《臺灣文獻季刊》第 45 期第 2 卷（1994 年 6 月）：15-88。林美容，〈彰化媽祖信仰圈內的曲館與武館：彰化縣部分（二）〉，《臺灣文獻季刊》第 45 期第 3 卷（1994 年 9 月）：81-170。林美容，〈彰化媽祖信仰圈內的曲館與武館：彰化縣部份（三）〉，《臺灣文獻季刊》第 45 期第 4 卷（1994 年 12 月）：13-88。陳進傳，《宜蘭縣傳統藝術資源調查報告書及附冊》（宜蘭：宜蘭縣立文化中心，1993）。陳進傳，《宜蘭總蘭社及溪北地區北管調查》（上）、（下）（宜蘭：宜蘭縣政府文化局，2000）。簡秀珍，《「109-112 宜蘭縣北管軒社文物普查及調查研究計畫一」委託案成果報告書》臺北：國立臺北藝術大學 2022 以上等書篇。

7 中部北管子弟社團所學的戲曲、牌子等音樂內容，有「舊路」（或稱古路）與「新路」系統之別，即指有些曲目或劇目是屬於舊路的音樂系統，演奏時，便會搭配舊路的鼓介、舊路頭手絃之定絃方式、或是大吹使用舊路特定管門定調；若曲目或劇目屬於新路音樂系統，那便需要搭配新路鼓介、新路頭手樂器吊鬼子的定絃、或是大吹須採用新路使用的管門定調等。因此，舊路系統有舊路系統的扮仙戲齣，新路系統也有其扮仙戲齣。

分，一類是比較偏向過場性質，像是各類吹場⁸、小過場⁹等等，運用在故事場景轉變、或前場人員在台上走位、變換隊形時。另一類成為台上演員的唱腔，這些音樂在當前所見的多數演出上，也可能已經轉變成純器樂的表現，前場演員在這些原本為曲牌體唱腔的段落，不開口演唱，只是依音樂演奏而在戲臺上單純走位、簡單擺動身段動作；若只單純透過錄音欣賞，則容易將之視為是另一種進行時間比較久的過場聲響。

（一）北管扮仙的音樂組成分類

就其音樂內容的構成來看，屬於前後連綴多支曲牌者的聯套型態，有〈三仙白〉、〈新三仙白〉、〈新三仙會〉、〈醉八仙〉、〈天官賜福〉、〈長春〉、〈五福天官〉等，屬於舊路板腔組成唱段者，有〈三仙會〉、〈天官賜福會〉、〈舊金牌仙〉等，第三類是採用多段南詞系統唱腔的〈南詞仙會〉、〈南詞天官〉等。採曲牌體聯綴成套的扮仙，又以【點江】、【粉蝶】、【哭顏回】…等前後銜接方式的套數所見較多，舊路與新路系統皆有，但各齣間在曲牌組成上略有出入，在實際演奏進行中，更可能出現某一相同曲牌，是以不同定調的方式來演奏，如表例 1 第三欄所見。另外，有部分以【崑頭】起始的曲牌套式中，後面接續諸多不知名曲牌，抄本中常見僅以數字標示，這類扮仙在演出上，按中部地區的北管師承所傳習慣，基本上都以大吹全閉音當成「土」音（即首調的“la”音，實際音高為“升F”）定調，若搭配嗩子吹奏，則嗩子的全閉音多為「ㄨ」音（即首調的“re”音，實際音高為“降B”），另外還有一種定調方式，是以大吹全閉音當「ㄨ」音，嗩子全閉音當「合」音來處理。

8 吹場，指以大吹主奏的過場，依拍法之別，又有「緊吹場」與「慢吹場」之別，常見以曲牌【一支花】來演奏，鑼鼓搭配有其固定演奏模式，與一般搭配牌子時不同。

9 指以演奏絲竹譜的過場。

表 1：北管知見扮仙戲齣之唱腔組成簡表¹⁰

類別	戲齣名稱	噴呐定調 ¹¹	唱腔組成
三仙類	〈三仙白〉	北部(上) 中部(工)	【點江】、【粉蝶】、【哭顏回】(分成前後兩段)、【上小樓】、【下小樓】、【千秋歲】、【清板】、【尾聲】
	新〈三仙白〉 ¹²	中部(士)	【點江】、【粉蝶頭】 ¹³ 、【哭顏回】(分成前後兩段演唱)、【千秋歲】、【清板】、【尾聲】
	舊路〈三仙會〉	大吹(上) 或(工)	【點江】、【彩板】(老生)、【緊中慢】(公末)、【緊中慢】(小花)、【平板】(老生)、【平板】(公末)、【平板】(小花)、【陰陽板】(全)、【清江引】(全)
	新路〈三仙會〉	嗩子(ㄨ)	【點江】(老生)、【椰子腔】(老生、公末、小花輪唱)、【耍孩兒】(全)、【椰子腔】(老生)、【椰子腔】(公末)、【椰子腔】(小花)、【清江引】(全)、【尾聲】(全)
	〈南詞仙會〉	大吹(士) 嗩子(ㄨ)	【點江】、【南詞】(同唱)、【南詞】(老生)、【南詞】(公末)、【南詞】(小花)、【清江引】(全)、【尾聲】(全)

10 表中所見扮仙戲齣之總講來源，包括林水金、張天培、詹文贊等北管藝師之出版品與手抄傳本。〈壽仙〉及〈小八仙〉僅以簡短唸白取代傳統完整的扮仙唱腔，故此表未列。表中曲牌符號之後若出現括弧，為輔助說明該曲牌是由劇中哪個腳色所演唱，或由器樂演奏。若出現「全」（即「同」），指該曲牌由場上幾位腳色一起演唱，此為北管抄本的書寫傳統，北管先生們在口語傳授時亦是。本文為保留傳統並予以尊重，因此不以其他劇種所說的「合唱」之詞書寫。

11 若無特別標示，都指大吹的全閉音。

12 〈三仙白〉與〈新三仙白〉皆屬舊路系統，按林先生的說法，兩者差別出於後者是比較晚出現的，故稱之為「新」，與音樂系統上所言之「新路」無關。

13 僅由【粉蝶兒】的一到三句組成。

類別	戲齣名稱	噴吶定調 ¹¹	唱腔組成
天官類	〈天官賜福〉	北部(上) 中部(大吹士, 嗩子×)	【點江】、【崑頭】 ¹⁴ (老生)、【公排】(同)、【三排】(全)、【四排】(老生)、【五排】(公末)、【清板】(全)、【尾聲】(全)
	〈長春〉	大吹(×) 嗩子(六)	【崑頭】 ¹⁵ 、【二排】、【三排】、【四排】、【五排】、【六排】、【清板】、【尾聲】
	〈五福天官〉	大吹(士) 嗩子(×)	【崑頭】、【二排】、【三排】、【四排】、【五排】、【清板】、【尾聲】 ¹⁶
	〈天官賜福會〉	提絃(合×定絃) 大吹(上)	【點江】、【彩板】(老生)、【十二丈】(老生)、【緊中慢】(老生)、【緊中慢】(註祿)、【緊中慢】(南極)、【平板】(老生)、【哭顏回】(器樂)、【流水】(註祿)、【上小樓】及【下小樓】(器樂)、【四空門】及【平板】(南極)、【千秋歲】連【三通】(器樂)、【清江引】、【尾聲】
	〈南詞天官〉	大吹(士) 嗩子(×) ¹⁷	【點江】、【南詞】(六仙輪流唱,共六小段)、【南詞雙板】(老生)、【南詞雙板】(公末)、【南詞雙板】(旦)、【南詞】(老生)、【南詞】(全)
八仙類	〈醉八仙〉	北部(上) ¹⁸ 中部(工)	【吟句散排】 ¹⁹ (八仙各輪唱一句)、【泣顏回】(同) ²⁰ 、【上小樓】(全)、【下小樓】(全)、【清板】(全)、【黃龍滾】(全)、【小樓記】(全)、【疊疊犯】(全)
	〈太極圖〉	大吹(士) 嗩子(×)	【課子】(小花)、【椰子腔】(小旦小花輪唱多段)、【皮子】(小旦)、【崑頭】(小花)、【哭顏回】(八仙同唱)、【崑頭】(老生)、【上小樓】(全)、【下小樓】(全)、【千秋歲】(全)、【新清板】、【尾聲】

14 泛指一句不知名的南北曲牌旋律。〈天官賜福〉的【崑頭】經比對應為黃鐘宮的【醉花陰】，而〈長春〉的【崑頭】和其之後【二排】，則為【點絳脣】之前後不同部分。

15 如前註。

16 經曲牌分析，此齣所見的一、二排為【點絳脣】之前後段、三、四排為【混江龍】、五排前半部是【油葫蘆】、五排後半部是【寄生草】、六排是【疊疊犯】，前述曲牌的詳細曲譜比較，可以參見張洵喻，〈北管扮仙戲〈長春〉之研究〉（國立臺北藝術大學傳統音樂學系學士論文，2019）。

17 張天培則採全閉音當「合」音(sol)吹奏。

18 宜蘭漢陽莊進才先生所傳，〈醉八仙〉在【粉蝶兒】之前採全閉音為「上」音(do)吹奏，【粉蝶兒】開始則採「工」音(mi)當全閉音來吹奏。

19 經曲牌比對後得知，此部分應為前三句各重複兩次的【粉蝶兒】，即四到六句是一到三句的曲調重複，僅換上不同曲詞，再接七八兩句。

20 經曲牌比對，發現林水金先生《北管全集》所收扮仙戲齣中的【哭顏回】和【泣顏回】，內容相同，應為同一支曲牌。

類別	戲齣名稱	噴吶定調 ¹¹	唱腔組成
其他類	〈五文昌〉	大吹(ㄨ) 嗩子(六)	【崑頭】及多段唱腔(不知曲牌名稱)
	舊路〈金牌仙〉	大吹(工)	【點江】、【倒板】接【流水】及【緊中慢】(老生)、【流水】(老生公末)、【倒板】接【平板】(什)、【流水】(老生公末小花輪流)、【清江引】(全)
	新路〈金牌仙〉	大吹(士) 嗩子(ㄨ)	【點江】、【掛頭梆子腔】、【皮子】、【梆子腔】、【課子】、掛頭【梆子腔】、【梆子腔】(多段)、【清江引】、【新尾聲】(大吹)

綜觀北管扮仙所呈現的唱腔音樂內容，有以下幾點值得觀察：首先，不論該齣扮仙是以那一類唱腔所組成，【點江】（即曲牌【點絳脣】）幾乎成為共同開始，有的版本會單純以器樂形式演奏，有些則加上唱詞成為前場演員的唱腔。在北管其他正戲中，也常見以【點江】開始，它成為扮仙開場時四功曹、四將出場身段動作之搭配音樂，接續其後的音樂則可能是舊路唱腔、南詞唱腔、或是其他南北曲牌。類似的情況，也出現在全齣唱腔完結時，常見把【清江引】或是【清板】加【尾聲】當成全齣表演的最後。由此可知，在北管扮仙當中，已發展出自己一套結構邏輯，不論中間部分採用何種組成，都不太影響頭尾部分的固定安排，甚至出現頭尾一個定調，夾在中間的曲調又是採取另一個定調的情況發生。最明顯的實例，就是宜蘭基隆地區北管社團所演奏的〈醉八仙〉，會將前述所指的頭尾部分曲調以大吹全閉音為「上」（do）音的定調吹奏，但夾在中間的幾支曲牌，則以全閉音為「工」（mi）音定調吹奏。

其次，開始時的【點江】可能會因劇中腳色差異，而採用【文點江】、【武點江】、【文武點江】或【女點江】等略有差異的不同曲調（譜例 1），或者像是〈金牌仙〉當中，因劇情上有明顯兩次場景轉換與腳色再次出台的狀況，【點江】出現了兩次。就譜例 1 所見，在這四種【點江】的曲調中，【文點江】、【武點江】與【女點江】這三首除了在第一句出現了幾個音的差異外，其他五句在旋律上可謂相同²¹；【文武點江】的曲調用音則較其他三者略多，同時各句尾落音與其他三者不盡相同。至於結束前常出現的固定曲調【清江引】、【清板】、【尾聲】等，則會因該齣戲曲所屬是新路或舊路系統而有差別。因此，若要進一步研究某齣北管扮仙唱腔來源，便必須先去掉頭尾這些固定結構，才可能理解其他曲調的組成。以〈三仙白〉為例，將其最前面的【點江】與最後面的【清板】及【尾聲】拿掉，此齣所用的曲牌聯套是以【粉蝶】、【哭顏回】、【上小樓】、【下小樓】、【千秋歲】等依序組成。

21 部分譜中出現高低八度不同用字的「上」或「仕」可將之視為相同，因為吹奏者會依曲調旋律進行方向的高低做調整，若該音前後的音在高音域，則習慣採用「仕」，反之則吹「上」。

譜 1：不同【點江】曲譜的對照²²

第六句	第五句	第四句	第三句	第二句	第一句	
五仕五仕五六 ⚡	五仕六五仕 ⚡ 五六工 ⚡	工又上六五仕五六 ⚡	五六五六又六工 ⚡	工又上六五仕五六 ⚡	五六五六又工六工 ⚡	【文點江】
五仕五仕五六 ⚡	五仕六五仕 ⚡ 五六工 ⚡	工又上六五仕五六	五六五六又六工 ⚡	工又上六五仕五六 ⚡	仕五六工 ⚡	【武點江】
又又五六 ⚡	又六工 ⚡ 上又五 ⚡	五工五又五乙五六又工六工 ⚡	又六工上又五又上五六 ⚡	五乙五又五乙五六又工六工 ⚡	又五工五六又工六工 ⚡	【文武點江】
五仕五仕五六 ⚡	五上六五上 ⚡ 五六工 ⚡	工又上六五上五六 ⚡	五六五六又六工 ⚡	六工又上五六 ⚡	五六凡六五六凡 ⚡	【女點江】

22 採用吳邦夫主編的《北管曲譜》（基隆市：慈雲寺管理委員會，1998）與汐止詹文贊所傳手抄版本，兩者師承系統皆為基隆聚樂社，基本上相同。

再者，我們可以從表 1 發現，北管扮仙中的音樂組成，已經出現不同音樂來源的混雜發展。除了〈五福天官〉出現【西皮】的字樣，一些將板腔體唱腔穿插在曲牌體唱腔中的改變，都仍以舊路戲曲常見的【平板】、【流水】、【慢中緊】等基本唱腔為主；透過曲譜比對，也能發現〈五福天官〉裡出現的【西皮】，並非是一般北管人所熟知的新路唱腔【西皮】曲調，而林水金先生自己也曾言及，這應該是屬於「崑腔」，即南北曲牌的音樂（譜 2）。再者，透過表 2 及表 3 的對照可見，舉凡同時具有舊路與新路兩個版本的同名戲齣，在其音樂安排上可見固定模式，常見於舊路戲曲唱腔中的【平板】、【流水】等處，在與之同名的新路扮仙中的相對應位置上，唱腔多以【梆子腔】及常在其後連用的【皮子】做安排，如表 2 的〈三仙會〉及表 3 的〈金牌仙〉所示。這種同時擁有舊路與新路兩種版本的扮仙戲齣，在其扮仙文本的念白與唱辭上基本相同；因此，若只單純討論文字內容實在不具太大意義。若想分辨該齣到底是屬於舊路或新路系統的扮仙，便只能從演出時前後場唱腔與鼓介運用等音樂上的聲音表現來進行區別。

表 2：新舊〈三仙白〉及〈三仙會〉的唱腔對照²⁴

前場表演段落	〈三仙白〉 又名〈舊小三仙〉	〈新三仙白〉 又名〈小三仙〉	舊路〈三仙會〉	新路〈三仙會〉
上台	【點江】	【點江】	【點江】	【點江】
彼此問候，移步 華堂，上高台	【粉蝶兒】 「緊吹場」	【粉蝶兒】 「緊吹場」	【彩板】、【慢 中緊】（三段） 「慢吹場」、「緊 吹場」	【椰子腔】（三 段）後接【耍孩 兒】
福仙帶魁星慶賀 魁星走動 魁星下台	【哭顏回】（上） 魁星贈語四句 【哭顏回】（下）	「三不和」介 魁星贈語四句 【哭顏回】（上）	「三不和」介 魁星贈語四句 【平板】六句	「三不和」介 白：好、魁星也！ 【椰子腔】
祿仙帶麻姑慶賀 麻姑走動 麻姑下台	【上小樓】 麻姑贈語四句 【下小樓】	「慢吹場」 麻姑贈語四句 【哭顏回】（下）	「慢吹場」 麻姑贈語四句 【平板】六句	「小過場」 白：好、麻姑也！ 【椰子腔】
壽仙帶白猿慶賀 白猿走動 白猿下台	【千秋歲】（上） 白猿贈語四句 【千秋歲】（下）	「緊戰」介 白猿贈語四句 千秋歲	「緊吹場」 白猿贈語四句 【平板】	【緊串】 白：好、白猿也！ 【椰子腔】
慶賀已畢 拜壽	【清板】	【新清板】	陰陽板（【流水】 上句、【平板】 下句，共五組	【清江引】
各歸天曹 下台	【尾聲】	【新尾聲】	【清江引】	【尾聲】
第二部分〈封王〉	【點江】 【掃牌】 【玉芙蓉】	略	【點江】 【掃牌】 【玉芙蓉】	【點江】 【新水令】 【椰子腔】 【皮子】 【尾聲】
第三部分〈金榜〉	【新金榜】連【清 板】（下節）、【尾 聲】	【新金榜】連【清 板】（下節）、【尾 聲】	【新金榜】	【椰子腔】 【尾聲】

24 林水金，《北管全集》，7-58。〈舊小三仙〉與〈新小三仙〉只是版本出現前後之別，都屬舊路系統。

表 3：〈金牌仙〉在舊路與新路系統上的唱腔安排（部分段落）²⁵

劇情段落	舊路〈金牌仙〉	新路〈金牌仙〉
太白星君上台	【點江】	【點江】
太白星君攜福祿壽金牌下凡 路途中遇張仙，張仙唱	【彩板】、【流水】、 【緊中慢】 接唱【緊中慢】	【梆子腔】 接唱【皮子】
太白星君與張仙對話 張仙告知要送文曲星下凡投胎 兩者同往，前後接唱	【流水】	【梆子腔】
李老君上台，自我介紹 李老君要送麟兒下凡投胎	【課子】（唸板） 【彩板】、【平板】	【課子】（唸板） 掛頭【梆子腔】
李老君與太白星君、張仙相 遇，被詢問並告知兩位，要送 麟兒下凡投胎，三者同行	輪唱【流水】	【梆子腔】
抵達目的，三者上高台，輪流 獻寶	第一位：「緊吹場」、念白四 句、【哭顏回】（上） 第二位：「緊吹場」、念白四 句、【哭顏回】（下） 第三位：「緊吹場」、念白四 句、【千秋歲】（上）	前後三次以慢過場、獻寶科、 【梆子腔】的順序進行
獻寶完畢，下高台 一同拜壽	「緊吹場」 【清板】	「緊吹場」 【清江引】
返程，各歸洞府	【清江引】	【尾聲】

（二）曲牌聯套式唱腔的變異發展

從表 1 可清楚看到，大部分以曲牌體連綴的北管扮仙戲之唱腔組成，都與崑腔所見的南北曲牌聯套方式有所出入。此部分將從以下幾個部分來說明，原本該有嚴謹聯套模式與格律的南北曲牌及其連綴方式，經傳播到常民日常傳統後所產生的變化。

1. 關於【粉蝶兒】聯套

在〈三仙白〉、〈新三仙白〉、〈醉八仙〉、〈天官賜福會〉、〈太極圖〉幾齣當中，都是以【點江】、【粉蝶兒】、【哭顏回】、【上小樓】、【下小樓】、【千秋歲】、【清板】、【尾聲】的基本架構組成的，其中〈醉八仙〉因為後面還發展到八仙醉酒的情節，因此在【清板】之後仍有劇情需要鋪陳，便出現了【黃龍滾】、【小樓記】、【疊疊犯】等曲牌運用。這裡所述的【上小樓】與【下小樓】兩支曲牌，分屬於北曲的中呂宮及南曲的黃鐘宮，

25 林水金，《北管全集》，61-90。

若就傳統南北曲的曲譜所見，這兩支曲牌幾乎不會前後串聯出現，²⁶但在北管扮仙〈三仙白〉與〈醉八仙〉所用的聯套牌子中，卻將這兩個原屬於不同系統、不同宮調的曲牌前後接連使用，相同情況亦見於湘劇低牌子中。

在知見湘劇低牌子曲譜的成堂（即成套）曲目中，〈粉蝶引〉與〈醉八仙〉這兩套都出現了【上小樓】與【下小樓】，而其中的〈粉蝶引〉一套，便是屬於與北管所見相同，前後兩支曲牌緊接相連的情況。進一步就這兩例來看，其【下小樓】在曲辭上均採疊句的用法。如表 4 所見，左側第三欄的低牌子〈粉蝶引〉【下小樓】，其第二、第三行的曲辭，前半部皆複唱兩次，不但曲辭相同，演唱曲調亦同，然後才接到後半句，如此形式也與北管所見的【下小樓】樣式相近。表中所見，不論是北管扮仙〈醉八仙〉、或是北管細曲大小牌〈思凡〉的【大牌】第三段，兩者的【上小樓】與【下小樓】都呈現出兩支曲牌前後連用。這裡所舉北管兩例的【上小樓】，皆為四句，演唱旋律亦同，但在【下小樓】的部份，則出現部分變化。雖然兩者【下小樓】皆可分成三大句，但〈醉八仙〉的前兩大句屬相同句式與相同曲調，惟末句不同；至於〈思凡〉【大牌】第三段所見，則是三大句皆採相同形式的編排。

表 4：湘劇低牌子〈粉蝶引〉、北管扮仙〈醉八仙〉、細曲〈思凡〉大牌三之【上小樓】與【下小樓】曲辭對照

曲牌	樂句	湘劇低牌子〈粉蝶引〉	北管扮仙〈醉八仙〉	細曲〈思凡〉大牌第三段
【上小樓】	1		亂紛紛金童玉女捧著蟠桃	俺只見長眉大仙愁著了我
	2		踏片片彩鳳麟兒啣著安詔	他笑我老來時沒有結果
	3		又只見青鸞白鶴日起祥光	又有那布袋羅漢笑著哈哈
	4		筵開得瑠屋擁金豹	他笑我時光中青春能有幾何

26 《納書楹曲譜》（外集卷二）中收有《漁樵記》〈寄信〉一出，所用聯套為中呂【端正好】、【滾繡球】、中呂【粉蝶兒】、【醉春風】、【迎仙客】、【上小樓】、【么篇】、【下小樓】、【煞尾】，全出以北曲為主，但在【上小樓】運用兩次之後出現原屬於南曲的【下小樓】。此例在南北曲諸曲譜中實屬鮮見。

曲牌	樂句	湘劇低牌子〈粉蝶引〉	北管扮仙〈醉八仙〉	細曲〈思凡〉大牌 第三段
【下小樓】	1	又一陣長蛇縹緲， 兩旁的刀明劍耀。		
	2	但看旌旗飄飄， 但看旌旗飄飄， 騰雲駕霧遍山島。	觀輝煌煌照高照， 觀輝煌煌照高照， 一對對星光耀。	嘆日月急急如梭， 嘆日月急急如梭， 卻原來把青春來耽誤。
	3	陣頭上兩眼觀瞧， 陣頭上兩眼觀瞧， 擂鼓咚咚雷聲炮哮。	龍笛吹象板輕敲， 龍笛吹象板輕敲， 聽悠悠鼓樂喧鬧。	有日裡粉腿香腮， 有日裡粉腿香腮， 那時節有誰人來娶我。
	4	鬧紛紛英雄隊伍兩相交。	飲遐觴美酒幾葡萄。	見人家夫婦雙雙， 見人家夫婦雙雙， 身穿羅衣同歡共樂。

2. 當曲牌遇上板腔：關於〈天官賜福會〉

〈天官賜福會〉是一齣較為流行於北臺灣福路系統²⁷子弟社團中的扮仙戲齣，與絕大多數的扮仙不同，這是一齣同時運用了板腔體與曲牌體兩類唱腔的戲曲作品，若就總講的內容比對，則可見它像是融合了舊路〈三仙白〉與〈三仙會〉的結果。從表5來看，〈三仙白〉、〈三仙會〉與〈天官賜福會〉三齣舊路扮仙在情節鋪陳上是大同小異，但〈天官賜福會〉的音樂安排，則像是結合了〈三仙白〉的曲牌聯套和〈三仙會〉的【平板】、【流水】…等多樣舊路系統唱腔而成。透過表中三齣總講的平行對照，可以發現劇情發展到福祿壽獻寶時，三者的表演順序略有差異。〈三仙白〉會將曲牌拆成前後兩段，夾著祝賀讚語（表5中，灰底文字部分）在其中，而嗩吶伴奏的曲牌，在此成為前場唱腔；〈三仙會〉則是先說出讚語，再由該星君唱一段【平板】；〈天官賜福會〉則是由獻寶者先唱一小段【平板】，再說出讚語，最後才吹奏嗩吶曲牌當成所獻之寶要下台時的搭配音樂。

27 在宜蘭、基隆地區的北管子弟社團分成「福路」與「西皮」兩派，各自有其音樂內容與樂神，臺北、桃園部分北管社團亦受到此種分類的影響，但此種分派現象並不出現在臺中、彰化、南投等地，中部地區的「軒園之分」，主要是以師承系統區隔，在音樂內容學習上並無差別，樂神也幾乎都是奉祀西秦王爺，極少數同時奉祀田都元帥的社團，通常最初都不是學北管的子弟團。

表 5：〈三仙白〉、〈三仙會〉、和〈天官賜福會〉

〈三仙白〉	〈天官賜福會〉	〈三仙會〉
	<p>四功曹跳台，打「三不和」，「吹場」，吹【點江】</p> <p>功曹一：當年值日上青霄 功曹二：查察人間福如何 功曹三：善惡自在文簿內 功曹四：全憑一本奏天朝 功曹(同)：吾乃一 功曹一：值年功曹是也。 功曹二：值月功曹是也。 功曹三：值日功曹是也。 功曹四：值時功曹是也。 功曹一：請了。 功曹三同：請了。 功曹一：今日下界賜福，你我一旁伺候。 功曹三同：言之有理。 功曹(同白)：請。</p>	<p>吹【點江】，上台</p> <p>老生：年年秀花紅，千年鐵樹開，三仙特下降，福祿壽仙來。吾乃，福仙是也，今日乃是福主人(弟子答謝神恩)千秋華誕，相邀二位老仙，前到華堂慶賀。 童兒！</p> <p>什：有！ 老生：二位老仙可曾到？ 什：未曾到。 老生：一旁伺候。 什：領法意。 (同)下台</p>
<p>吹【點江】上台</p> <p>老生：九里佛得道， 公末：祥雲下德高， 小花：三仙來慶賀， 三(同)：年年會蟠桃。吾乃一 老生：福仙是也。 公末：祿仙是也。 小花：壽仙是也。 末花(二同)：大仙請了。 老生：請了 末花(二同)：不知大仙相邀有何法意？ 老生：二位老仙哪裡知道，今日乃弟子答謝神恩，相邀二位老仙前到華堂慶賀。 末花(二同)：如此大仙請先，我等隨後。 老生：就此速駕祥雲。 末花(二同)：領法意。伏送們！ 什：有！ 老末花(三同)：駕起祥雲。 什：領法意。</p>	<p>天官，上台</p> <p>天官(大引)：積善人家有好報，天降福祿壽綿長。 (白)：天上明珠不算多，神仙法寶妙如何，黃金滿庫稱富貴，住在人間沙波囉。吾乃，賜福天官是也，今有下界福主，樂善好施，親奉玉旨，下界賜福。諭旨在身，不敢久停。護送們！</p> <p>什(白)：有！ 天官(白)：速駕祥雲。 什(白)：領法意。</p>	<p>花末(同，內白)：來也！ 公末：華堂壽宴開，蟠桃親手栽，小花：三仙來慶賀，北斗線仙台。 二(同)：吾乃一 公末：祿仙是也。 小花：壽仙是也。 公末：請了。 小花：請了。</p> <p>公末：不知大仙相邀，有何法意？ 小花：倒也不知。 公末：一同晉見。 小花：言之有理。 花末(二同)：請。大仙在上，我等稽首。 老生：稽首。 花末(二同)：不知大仙相邀有何法意？ 老生：今日乃福主人千秋華誕(弟子答謝神恩)，相邀二位老仙，前到華堂慶賀。 末花(二同)：如此大仙請先，我等隨後。 老生：就此速駕祥雲。 末花(二同)：領法意。護送們！ 什：有！ 老末花(三同)：駕起祥雲。 什：領法意。 末花(下台)</p>

〈三仙白〉	〈天官賜福會〉	〈三仙會〉
<p>老末花(三同唱)：【粉蝶頭】</p> <p>志短才疏， 俺可也志短才疏， 怎得知如狼似虎， 一霎時胡兒猖狂， 每日裡操弓演武。</p>	<p>天官(唱)：</p> <p>【彩板】一朵彩雲騰空起， (喚介)：要往—【十二丈】 (唱)：要往華堂慶祝千秋 (喚介)：頭戴著— (唱)：頭戴著紫金冠雙龍朝鳳 (喚介)：身穿著— (唱)：身穿著金龍袍錦繡團花 (喚介)：腰結著— (唱)：腰結著白玉帶明珠響亮 (喚介)：腳踩著— (唱)：腳踩著騰雲靴兒直上九霄 (喚介)：護送們— (唱)：護送們你與我忙催駕呀— (唱)：【緊中慢】 全等眾位仙官到來臨 天官與仙童(下台)</p> <p>註祿星君(內白)：來也！ (唱)：【緊中慢】 二朵祥雲隨駕起， 前往華堂慶壽宴。</p> <p>註祿星君：吾乃，註祿星君是也。 今乃福主人千秋華誕， 我在宮中準備奇珍異 寶前去祝壽。護送們！</p> <p>什：有！ 註祿星君：速駕祥雲。 什：領法意。 註祿星君 (唱)：【緊中慢】 將身跨在鹿背上， 叫聲壽仙隨我來。 (下台)</p> <p>南極星君(內白)：來也！ (唱)：【緊中慢】 三朵祥霞隨駕起， 前到華堂慶壽宴。</p> <p>南極星君：吾乃，南極星君是也。 今乃福主人千秋華誕， 我在宮中準備奇珍法 寶，前去祝壽。護送 們！</p> <p>什：有！ 南極星君：速駕祥雲！ 什：領法意。 南極星君(唱)：【緊中慢】 將身跨在鶴背上， 不覺到了華堂中。 南極星君(下台)</p>	<p>老生(唱)：</p> <p>【彩板】一朵祥雲騰空起， 【慢中緊】 前到華堂慶壽宴， 將身跨在鶴背上， 叫聲祿仙隨我來。(下台)</p> <p>公末(白)：來也！ 【緊中慢】二朵祥雲隨駕起， 前到華堂慶壽宴， 將身跨在鹿背上， 叫聲壽仙隨我來。 (下台)</p> <p>小花(白)：來也！ (唱)：【緊中慢】 三朵祥雲隨駕起， 前到華堂慶壽宴， 將身跨在麟兒背， 不覺到了華堂中。</p>

〈三仙白〉	〈天官賜福會〉	〈三仙會〉
<p>「慢吹場」連「緊吹場」</p> <p>花末：不知大仙帶有何寶前來慶賀？ 老生：我帶有魁星前來。 花末：何不獻上？ 老生：魁星走動！</p> <p>出魁星科。</p> <p>(唱) 噴呐曲牌【哭顏回】(上節) 金榜掛名字，喜得我榮登科高第， 雲梯步月，還是我手攀丹桂。 老生：魁星獻秋幃，月中丹桂蕊， 欽點狀元郎，一門占雙魁。 花末：好、好個一門占雙魁。</p> <p>(唱) 噴呐曲牌【哭顏回】(下節) 羅衣掛體吐紅霓，頓有凌雲志， 感夫人舊日恩情，不負了彩樓佳婿</p>	<p>【點江】，「慢吹場」連「緊吹場」， 出四功曹，仙童及眾仙上高台。</p> <p>註祿南極：不知天官帶有何寶前來慶賀？ 天官：我帶有魁星前來。 註祿南極：何不獻上？ 天官：魁星走動！</p> <p>打「三不和」，(出魁星)</p> <p>天官：好魁星也！ (唱)：【平板】 有魁星左手捧著萬卷書， 右手執著玉兔毛， 御筆欽點狀元郎， 子孫代理朝綱。</p> <p>(白)：二位大仙，這魁星還有幾句讚語。 註祿南極：有何讚語？ 天官：聽了！ 魁星到華堂，提筆寫文章， 文章寫得好，代代狀元郎。 註祿南極：好，好個代代狀元郎。</p> <p>牌子【哭顏回】，魁星下台</p>	<p>「慢吹場」接「緊吹場」，三仙上高台</p> <p>花末：不知大仙帶有何寶前來慶賀？ 老生：我帶有魁星前來。 花末：何不獻上？ 老生：魁星走動！</p> <p>打「三不和」，出魁星。</p> <p>老生：魁星獻秋幃，月中丹桂蕊， 欽點狀元郎，一門占雙魁。 花末：好、好個一門占雙魁。 (唱)：【平板】 見魁星左手捧墨池， 右手拿著兔管絲， 今日魁星獻秋幃， 獻出月中丹桂蕊， 御筆親點狀元郎， 果然一門佔雙魁。</p> <p>「魁星下台」</p>
<p>老花：不知祿仙帶有何寶前來慶賀？ 公末：我帶有麻姑前來。 老花：何不獻上？ 公末：麻姑走動！</p> <p>噴呐曲牌【上小樓】</p> <p>公末：麻姑獻瓊漿，瑞氣滿廳堂， 慶祝千年壽，霞綾二八丈。 老花：好、好個霞綾二八丈。</p> <p>噴呐曲牌【下小樓】</p>	<p>天官南極：不知註祿星君帶有何寶前來慶賀？ 註祿：我帶有麻姑前來。 天官南極：何不獻上？ 註祿：麻姑走動！</p> <p>吹「慢吹場」，(出麻姑)</p> <p>註祿：好麻姑也！ (唱)：【流水】 麻姑進酒獻瓊漿， 一團和氣滿廳堂， 慶祝南山千年壽， 瓜瓞綿綿百世昌。</p> <p>(白)：二位大仙，這麻姑也有幾句讚語。 天官南極：有何讚語？ 註祿：聽了！ 麻姑獻瓊漿，瑞氣滿廳堂， 慶祝千年壽，霞綾二八丈。 天官南極：好，好個霞綾二八丈。</p> <p>牌子【上小樓】、【下小樓】， 麻姑下台</p>	<p>老花：不知祿仙帶有何寶前來慶賀？ 公末：我帶有麻姑前來。 老花：何不獻上？ 公末：麻姑走動！</p> <p>吹「慢吹場」，出麻姑。</p> <p>公末：麻姑獻瓊漿，瑞氣滿廳堂， 慶祝千年壽，霞綾二八丈。 老花：好、好個霞綾二八丈。 公末(唱)【平板】 見麻姑捧著瓊漿酒， 站在華堂添福壽， 今日麻姑獻瓊漿， 獻出瑞氣滿廳堂， 慶祝南山千年壽， 好個霞綾二八丈。</p> <p>「麻姑下台」</p>

〈三仙白〉	〈天官賜福會〉	〈三仙會〉
<p>老末：不知壽仙帶有何寶前來慶賀？ 小花：我帶有財神前來。 老末：何不獻上？ 小花：財神走動！</p> <p>吹嗩吶曲牌【千秋歲】（上節）</p> <p>小花：財神獻財寶，堂前花果好，三仙來慶賀，麒麟萬丈高。 老末：好、好個麒麟萬丈高。</p> <p>嗩吶曲牌【千秋歲】（下節）</p>	<p>天官註祿：不知南極星君帶有何寶前來慶賀？ 南極：我帶有白猿前來。 天官註祿：何不獻上？ 南極：白猿走動！</p> <p>吹「緊吹場」，出白猿。</p> <p>（唱）：【四空門】 白猿祝壽獻蟠桃， 福如東海壽綿高。 三仙下降來慶賀， 壽比南山永不老， 眾仙齊齊到華堂， 【平板】子孫代代爵祿高。</p> <p>南極：二位大仙，這白猿也有幾句讚語。 天官註祿：有何讚語？ 南極：白猿獻財寶，堂前花果好，三仙來慶賀，麒麟萬丈高。 天官註祿：好，好個麒麟萬丈高。</p> <p>牌子【千秋歲】，白猿下台，連【三通】，三仙下高台。</p>	<p>老末：不知壽仙帶有何寶前來慶賀？ 小花：我帶有白猿前來。 老末：何不獻上？ 小花：白猿走動！</p> <p>吹「緊吹場」，出白猿。</p> <p>小花：財神獻財寶，堂前花果好，三仙來慶賀，麒麟萬丈高。 老末：好、好個麒麟萬丈高。 小花（唱）【平板】 見白猿手捧蟠桃子， 萬年長生不老仙 今日白猿獻蟠桃， 獻出堂前花果好， 今日三仙來祝壽， 果然麒麟萬丈高。</p> <p>「財神下台」，「緊吹場」，三仙下高台。</p>
<p>末花：慶賀已畢 老生：一同拜壽 三同：請！ 同唱嗩吶曲牌【舊清板】 因何爹媽棄奴時， 誰知道有今天夫榮妻貴， 知他是誰羞恥榮歸故里， 謝相公做高官與奴爭口氣， 華堂上兩行珠翠， 白屋裡頓生光輝。</p>	<p>註祿南極：獻瑞已畢。 天官：一同拜壽。 三仙：請！ （同唱）：【清江引】 俺今奉獻蟠桃酒， 福祿壽三仙， 永享百年春， 快樂年年有， 我三仙，到華堂 慶壽宴，人人說好。</p>	<p>末花：慶賀已畢 老生：一同拜壽 三同：請！ 同唱【陰陽板】 （流水）俺今一齊列瓊漿玉液香□， （平板）寶爐內清香騰風胸， （流水）幾千年結成蟠桃子， （平板）壽宴前並添福祿壽星， （流水）駕祥雲開寶殿瑞靄遍珠樓， （平板）一齊祝壽千年叟， （流水）今日三仙來祝壽， （平板）願得你壽齡二八高。</p>

〈三仙白〉	〈天官賜福會〉	〈三仙會〉
末花：拜壽已畢 老生：各歸天曹 末花：領法意，護送們， 什：有 三同：各歸天曹 什：領法意。	註祿南極：拜壽已畢 天官：各歸天曹 註祿南極：領法意，護送們， 什：有！ 三（同）：各歸天曹 什：領法意。	末花：拜壽已畢 老生：各歸天曹 末花：領法意，護送們， 什：有 三（同）：各歸天曹 什：領法意。
三同唱噴呐曲牌【尾聲】 看今朝方遂人心， 願喜得奴夫早歸返， 顯得芳名萬古傳。	【尾聲】 福祿壽下天庭， 查察人間善惡人， 福祿富貴文簿內， 全憑一本奏天曹	三同唱噴呐曲牌【清江引】 俺今奉獻蟠桃酒， 福祿壽三仙永享百年春， 快樂年年有， 我三仙到華堂慶壽宴，人人說好。
「下台，完」	「下台，完」	「下台，完」

聯套方式的對照，可以發現北管部份音樂內容的可能來源；而將原本可能來自崑腔的北管扮仙戲曲，植入北管舊路唱腔的做法，則是體現了這類戲曲在吸收不同唱腔來源與在地化發展後的可能。

二、北管扮仙的越界聲響

北管的多樣內容，是隨著漢人移民進入臺灣後而開始落地傳播、發展成今日樣態。隨著臺灣社會的工業化及交通建設的發展，傳統地理界線所劃分出來的各種生活範圍，其邊界不斷在被擴大與重構。一如本文所述，北臺灣的北管扮仙在傳承與表演上，明顯與中臺灣北管社團所表演的扮仙有所差異。當最初的地理界線被打破，交通便利帶來的人員交流，與後一波因著網路傳播所產生許多的無師學習²⁸，都使得原本能透過音樂表演時所呈現的各種器樂加花慣用語法、鼓介打法、北管噴呐類樂器的吹奏音色等各類聲音上的表現，來清楚探知師承系統的可能，因為前述各種跨越交流的發生，使新一輩傳承者的音樂表演出現更多的混用現象，而逐漸失去分辨傳承脈絡的作用。最初有界而單純的地域內傳承方式，經過大量交流、相互觀摩學習後，便一如某種文化在傳播過程中可能發生的各種遭逢與碰撞，改變就會出現在後來的區域傳承上，進而產生所謂的變遷，北管的某些傳統，也就此改變。除了在北管文化系統內的越界，由於北管本身的音樂內容豐富，使得臺灣多類傳統戲曲或是宗教儀式後場，多少都需要採借²⁹北管的某些曲目來運用。這種跨出北管之外的挪用，除了引入北管該曲目或劇目來豐富某類戲曲表演或儀式進行外，這些被吸收到新的樂種、劇種、或儀式後場的運

28 指透過影音資料便自行解讀、學習北管者。

29 採借，指某種文化接受經選擇的他種文化的特質、要素、素材的行為過程，用以豐富自己本身的文化獲得進一步發展，是文化傳播的一種主要途徑。此處是指歌子戲因無扮仙內容，便自北管借用扮仙使用，而後將之發展成歌子戲化的表演方式，以供該劇種需要時能有所運用。

用，都會發生為了符合引用者所需而產生的變化或特殊現象。以下透過田野所見的三個面向，討論在北管扮仙演出中所出現關於聲音或曲調上的問題。

(一) 關於多調併呈與相同曲牌在不同定調音高上的演奏

就演奏系統來看，宜蘭基隆地區北管演奏者，習慣將戲曲或牌子都採用大吹全閉音³⁰當「上」(do)音來吹奏，台中彰化地區，則把舊路牌子採全閉音當「工」音的方式吹奏，若遇新路曲目，則調整成全閉音當「士」(la)音。全閉音使用的不同，主要會影響到大吹吹奏時的調式表現，包括習慣性在曲調結束時會將旋律吹到全閉音和入破進弄時的吹奏。透過扮仙的演出，我們可以發現幾個與北管嗩吶類樂器在吹奏旋律時所產生的相關問題。

其一，部分扮仙在同齣戲曲的前後演出中，會出現北管嗩吶採用不同管門定調的問題。像是出現在最前面的【點江】和最後面的【清板】、【清江引】、【尾聲】這幾支已成為扮仙演出時前後固定運用的曲牌，便可能採用原本習慣的大吹定調來吹奏，像是在舊路戲齣中就將全閉音當成「上」(do)或「工」(mi)來吹奏，但其他出現在扮仙中成為諸位神仙所演唱的「崑腔」類曲調，則多採用嗩仔以全閉音為「ㄨ」(re)的方式來演奏。如此一來，在同一齣扮仙表演的當下，就會在頭尾曲牌與中間曲牌出現用調不一的現象。另一種情況，則是前面文中曾經提及，在基隆宜蘭等地北管社團所演出的〈醉八仙〉，會將頭尾幾個固定曲牌以全閉音當「上」音吹奏，而從【粉蝶兒】到【疊疊犯】這幾支夾在中間的曲牌，則會採用全閉音「工」音吹奏，而中部北管社團在演出此齣時的大吹，則一概以全閉音為「工」音來吹奏。

其二，當連綴方式相同的聯套曲牌被運用在扮仙戲曲、或是安插在其他正戲裡，甚至只是成為單純的鼓吹曲目演奏時，也有產生定調不同的可能。像是同為黃鐘宮「醉花陰」的聯套，如牌子的〈倒旗〉、〈大報〉等，或是扮仙戲〈天官賜福〉裡所用的聯套曲牌，雖然都具備著幾近相同順序的曲牌組成方式，但〈倒旗〉可能是以大吹採用全閉音當成「凡」(fa)或「工」音來主奏，〈大報〉則多以大吹全閉音為「工」或「上」來吹奏；但若這類聯套成為扮仙戲曲中的唱腔時，則又可能變成由全閉音當成「ㄨ」(re)的嗩子來主奏。假如北管扮仙戲曲中的旋律主奏樂器定調，仍呈現部分崑腔表演時的遺留，採用了與傳統平均孔式的崑笛在吹奏黃鐘宮曲目時以全閉音為「ㄨ」的正宮調，但兩者在實際音高表現上，卻已是明顯不相同；因為崑笛筒音音高為「G」，但北管嗩子的筒音音高是「降b」，大吹則是接近「升F」。

由上可知，相同曲牌會因為地域師承系統或是戲齣性質的差異，而在演奏演唱的運用上也出現變化。針對相同曲牌，嗩吶類樂器在吹奏時採用不同的全閉音，除了影響演唱者的旋

30 北管大吹的全閉筒音為略低於「G」的音高，或可說是「#F」，嗩子則接近「#A」。

律音域外，更導致北管演奏者在吹奏入弄旋律³¹、或是針對骨譜旋律進行插字（加花）時所運用音階的差別。除此之外，還有少數以舊路唱腔搭配上若干曲牌體唱腔的扮仙戲齣，由於劇中出現了【平板】、【流水】、【緊中慢】、【慢中緊】等類舊路戲曲唱腔，因此在後場樂器的伴奏上，也會有提絃、和絃、三絃這些樂器的存在。這些絲竹樂器的調絃，若沒有與該扮仙戲齣前後部分以嗩吶主奏的曲牌，進行管門定調上的搭配，則會再多出現一個不同音高定調的樂段出現；一如在某宜蘭師承所指導演奏下的〈天官賜福〉一齣，在其完整的表演前後，竟出現三到四個不同定調音高曲調的突兀轉換。

（二）扮仙表演中的聲音識別：西皮與福路

對於地方廟宇或私宅個人在舉辦酬神、慶典時，北管的扮仙戲曲是具備儀式性質的重要選擇，因此除了成為北管社團中的必備排場曲目、或是上棚正戲演出前的開場劇目外，更被歌子戲、布袋戲等運用。由於臺灣北管最早的發展與傳播地區是在彰化、台中一帶，因此在這個區域範圍內的多數北管曲館，通常具備相當數量的扮仙戲曲，也區分成舊路與新路兩個不同而明確的演奏系統。因此，兩系統下所呈現的鼓介運用、嗩吶類樂器的定調皆不相同，北管子弟也能明白哪些是屬於舊路扮仙，那些又是新路扮仙。

舉例來說，如果今天在彰化要演出的是〈醉八仙〉，那就會用大吹全閉音當「工」（mi），因為這是一齣舊路系統的扮仙，倘若要演的是〈天官賜福〉，那大家一聽便明白這齣屬於新路的，要以大吹全閉音當「土」、嗩子全閉音當「ㄨ」來吹奏。但若將場景轉到基隆宜蘭一帶，那不論是西皮派或福路派，都會把〈醉八仙〉的前後固定曲牌以全閉音當「上」音、中間數支曲牌則以全閉音當「工」的定調來吹，在這裡，已經出現了與中臺灣所見吹奏習慣上的不同。其次，當西皮與福路兩派各自都要演〈醉八仙〉的情況下，原本在中臺灣的北管社群所認知此齣乃屬於舊路扮仙，來到臺灣東北角的北管圈中，卻被無差別對待，瞬間沒有了所謂新路與舊路在音樂吹奏定調、或該齣是屬於特定系統戲齣的區別。

就《宜蘭的北管音樂》³²中所錄製的扮仙戲齣來看，兩派所演奏出來的〈醉八仙〉可說是幾近相同，僅有少數幾個具有標示西皮或福路兩派差異的鼓介，像是「火炮」、「滿台」、「西帽頭」之類有所不同；此區域常見的另一齣扮仙戲〈三仙白〉，在其境內各地方廟宇前實地演出的情況也是如此，兩派仍都以大吹全閉音為「上」演奏。透過現場調查訪問與實際演出的採譜紀錄，可發現在區分西皮與福路兩派的北管文化圈裡，其實並不存在「各齣扮仙戲曲是否該歸屬於不同音樂系統」的概念，即中部北管社團對於舊路與新路音樂的區辨。因此，同一齣扮仙戲曲被一個福路派的社團演出與一個西皮派的社團演出，一般人根本無從判別當中的差別，兩方的旋律主奏樂器北管嗩吶「大吹」，都是以全閉音為「上」音吹奏，因

31 指北管鼓吹曲目在某些旋律處可以將曲調破開，進行一小段以破開音高為發展的特定模式反覆曲調，像是在耍弄音樂一般，故稱之「入弄」，即進入「弄」的部分。

32 林茂賢，《宜蘭的北管音樂》（宜蘭：宜蘭縣立文化中心，1999），46-55。

此沒有出現中部子弟在面對舊路與新路不同系統的扮仙戲齣時，會直覺地以不同定調吹奏習慣的相應處理。

換句話說，從音樂實踐的角度來看，宜蘭基隆地區所流傳的北管扮仙戲曲，所見幾乎都是中部北管子弟分類中的舊路扮仙，只是在福路、西皮兩派同時都要使用的情形下，僅以極少數的音樂表現差異來區隔，透過開場與結束時常見的兩三個鼓介所展現兩派在聽覺上的差異，宣示了這是一次西皮派或福路派的扮仙演出，但在整個扮仙的曲譜旋律與實際吹奏出來的音高展現，基本上都是相同的。類似的現象，也出現在東北角地區北管社團所表演的鼓吹類牌子上，這是相當值得進一步探討的關鍵所在。即，在基隆宜蘭地區的福路與西皮兩派北管，是否就如前輩研究者們所言，真的等同於中部北管社團所界定的舊路與新路兩分的音樂系統？

另外，在中部北管社團口語上流傳的〈天官〉一齣，所指的是以南北曲牌為主要構成的〈天官賜福〉，但相同的「天官」二字到了北臺灣的北管社團裡，則常被理解成另一齣以舊路唱腔為主的〈天官賜福會〉，若往雲嘉南高高屏等南部地區來講「天官」二字，則又成為以南詞類唱腔為主的〈南詞天官〉。由此可見，不論是原本具有可被區分為不同音樂系統的扮仙戲齣，來到扮仙劇目保存數量相對較少的宜蘭基隆後，不但被弭平了差異，也發展出同一齣戲在兩派社團裡都被演奏的狀況。又或是，即使相同的一個戲齣簡稱，也會因為在不同區域下的傳承與發展，而出現了不同的理解結果。

（三）從〈南詞天官〉來看扮仙戲曲跨出北管系統後的變化

由於早期臺灣處於農業社會時期，只有北管被視為大戲能夠到廟埕前去酬神演戲，除了正戲之外，開場須先以扮仙打頭陣，因此在北管文化圈裡至少保存了十餘齣的扮仙戲齣。待歌子戲的興起、北管沒落，村落廟宇逐漸接受請歌子戲班來演戲酬神，但歌子戲原本並沒有扮仙戲曲，便只能從北管採借扮仙來運用；因此，當前歌子戲常見演出的〈三仙白〉、〈醉八仙〉、〈天官〉等扮仙戲曲，基本上都出自北管，只是這些扮仙從北管系統進入歌子戲舞台後的運用，在表演現場都已經失掉原本北管唱奏時的規矩與風格。北管演出扮仙時由前場演員擔任的唱腔部分，在歌子戲的演出中，絕大多數都轉變成背景音樂般地只供前場演員走位運用，原本必須由一組武場人員擔任的北管鑼鼓樂隊，也轉變只由一人演奏的電子響器或爵士鼓擔任，更甚者，連原本的過場音樂都被改變成其他常見的國樂曲調。

另一方面，若演出所謂的〈天官〉時，則不但保留了原本的唱腔曲詞，演員在唱詞語言發音的選擇上也出現差別。舉凡屬於前場唱腔的多次南詞曲調，可以發現這些歌子戲演員多以所謂的官話或是國語在進行曲詞演唱，一旦唱完曲調、要進入口白時，則又回到以臺語發音的狀態，這是一個有趣的轉換表現，與一般所謂地方戲曲在表演時所出現的官白、土白³³

33 指以官話或地方語言進行發音的唱唸。

意義不盡相同。在此，我們可以發現兩個有趣的問題點：首先，基於什麼理由能讓〈南詞天官〉在臺灣南部歌子戲野臺表演中非常流行、卻在北管文化圈幾乎快要滅失？其次，唱南詞或其他北管扮仙戲齣時，會在唱唸上改變原本歌子戲習慣使用的表演語言，這又是為了什麼？或許，扮仙演出的對象是獻給神明的，故仍需維持傳統帝國體制思維下的「官話」以表上達天聽的敬意，又或者是，把北管扮仙的唱詞改為臺語發音，會變得不協音韻。

若就聲腔來源來看北管扮仙的唱腔組成，可見它包括了南北曲系統的崑腔、平板流水系統的亂彈腔、還有一類稱為南詞的腔調。據學者許國紅在〈漳州南詞新考〉一文對於南詞的說明：

漳州南詞的基本唱腔有正韻和北調，此外還有雜韻小調和器樂曲牌“十全腔”等形式。南詞原先都採用坐唱形式，一般有三五人至十餘人不等。三面圍坐一方桌或長方桌，桌上面有花瓶、燭臺、香爐等飾物。演唱者與樂手之間沒有嚴格區分。開始以打擊樂開場，然後前奏曲轉入演唱，終唱後還有後奏。因各人均要操一件樂器，故只有演唱，無其他表演程式。南詞的主要樂器有揚琴、北琵琶、北三弦、二胡、笙、笛等，漳州南詞還運用浪帳、北月琴、金鋼腿等樂器。主要曲目有《天官賜福》、《秋江》、《賜連環》等。³⁴

經由曲譜比對，在北管中出現的南詞音樂，幾乎都屬於【正韻】一類，偶而會出現極少數【正韻】的快板變化—【雙玄】曲調³⁵。在北管的南詞音樂中，又以〈南詞天官〉裡的多段唱腔屬於為最標準的【正韻】八句曲調，不論在樂句結構或是樂曲組合上，都與福建所見者幾近相同，而快板節奏的【雙玄】，亦見於〈南詞天官〉中一段四仙合唱的曲調；另一齣〈南詞三仙會〉所唱曲調，雖也屬【正韻】曲腔，但不像〈南詞天官〉所見的八句模式，每一段唱腔都不及八句，應屬摘取【正韻】八句中之部份旋律所成。³⁶

南詞目前雖存在於北管的細曲³⁷與扮仙³⁸當中，但曲目數量著實不多。它可能是跟隨十三音或是所謂的崑腔社團³⁹傳播到臺灣中部的北管曲館當中。〈南詞天官〉並不像〈三仙白〉、〈三仙會〉、〈天官賜福〉、〈天官賜福會〉、〈醉八仙〉…等齣那麼普及到所有的北管社團，或許是基於它的曲調較為簡單，好聽又容易上口，因此才廣為流傳到許多職業歌子戲當中，甚至一提到「天官」，便是認定是〈南詞天官〉，而非指學習門檻更高的〈天官賜福〉。

34 許國紅，〈漳州南詞新考〉，《中國音樂學》，2006年第4期（總第85期）（2006）：60。

35 最明顯的例子，是出現在新路戲曲〈活捉〉女主角嚴惜嬌的最後一段唱腔。

36 參見潘汝端，〈北管細曲所見之南詞類曲目初探〉，《關渡音樂學刊》第12期（2010）：29-56。

37 像是【小南詞】、【活捉三郎】、【普天同樂】、【詔詩詞】…等。

38 目前只知有〈南詞天官〉、〈南詞三仙會〉。

39 以前萬華集音閣王宋來先生的手抄本中，也收錄有〈南詞三仙會〉（只有第一段唱腔）、〈南詞天官〉、【小南詞】，但他僅把這兩齣南詞扮仙當成一般清唱歌曲來演唱。

相較於其他扮仙戲在前場唱腔安排上是每個腳色都不相同的狀態，〈南詞天官〉裡的四位主角，則是前後依序演唱相同曲調。其次，即便此齣原本需要嗩子主奏，但在職業歌子戲班的後場所見，都是以通俗化的電子琴、國樂器、或電子鼓、爵士鼓等來進行伴奏，其中電子琴的運用，可瞬間調降演唱者無法應對原本要求的實際旋律音高，再加上爵士鼓的節拍搭配，如此演出的〈南詞天官〉相對流暢而更加容易朗朗上口。以上說明，或許是在師承之外的可能理由。回到北管的傳統，〈南詞天官〉是以嗩子全閉音當成「合」(sol)或「ㄨ」(re)，除了對演奏樂器者有相當難度的挑戰，實際調高是在F調上，與當前多數所見以C調來演唱的歌子戲版本，在整體旋律音域上至少高了四度。〈南詞天官〉在歌子戲進行展演時，由於伴奏樂隊的組成及展演風格的流行化取向，更沒有嚴格規定唱腔伴奏樂器的定調音高，可使這齣扮仙的唱腔曲調瞬間在速度感上變得輕快，再加上爵士鼓敲打出來的強勁節奏力道，與可加任意調整的鍵盤音高，這些流行化或更接地氣的改變，都使得歌子戲演員在唱奏表現上，容易以更貼近時代脈絡的大眾化呈現。

結語

不同於正戲有特定而多元的故事情節，北管扮仙戲曲在結構上的制式展現，顯現出這類表演在任務導向的意義上更為重大；同時，也因為這是臺灣眾多民間信仰活動中，至今仍無法廢止的酬神祭儀，許多劇種都有表演需求，扮仙戲曲便成為北管社團的必備劇目，而其他類別的民間劇團或儀式後場，在有所需求之下，便進一步把這些原本在北管社團中流傳的戲齣拿來使用，並各自在不同程度上轉化為自身表演系統下的語彙與表演環境聲響。

從文中表1所見，可知北管扮仙戲在唱腔音樂上的組成，除了理解它的不同來源，也在不同的變異結構中，看見北管音樂內容流傳到臺灣後可能產生的變化。該表中所列的扮仙戲齣，基本上是子弟或是比較講究品質的職業樂人所用，因為這些戲齣在表演上的所需時間通常較久、技藝要求較高，若是遇到要扮數個私仙⁴⁰時，就得產生若干權宜做法，這也是〈小八仙〉、或是〈壽仙〉這類只保留重點賜福唸白的短式扮仙會產生的原因。這兩個專用於職業戲班的扮仙戲齣雖然篇幅短小，但它們既可以圓滿儀式過程，同時也減輕了演出者的時間負擔。若就長期田野觀察所見，扮仙表演中可能出現的多調併呈或是任何展演風格的改變，對於演出者或觀看者來說，似乎也不太造成過多影響。因為在那個當下，音樂演奏或是擴及任何的聲音展現，都不是絕對藝術性的講究，而是成為建構現場空間能夠與神溝通的載體，在此之時的儀式性傳達，乃大於藝術性的表現。因為能夠順利完成祈求與還願，才是當下參與其中者之最大期盼。

40 指信士個人敬獻的扮仙演出。

參考文獻

- 王嵩山。〈扮仙與真神：台灣地方戲的宗教信仰與儀式〉，《民俗曲藝》第 43 期（1986 年 9 月）：109-131。
- 王嵩山。《扮仙與作戲：臺灣民間戲曲人類學研究論集》。臺北縣：稻鄉出版社，1997。
- 李季謙。〈北管扮仙戲〈新三仙會〉之演奏探討〉。國立臺北藝術大學傳統音樂學系碩士論文，2024。
- 林千惠。〈北管扮仙戲「劇」與「樂」之研究－以「大醉八仙」與「三仙白」為例〉。國立藝術學院音樂學系音樂碩士班碩士論文，1999。
- 林水金。《北管全集》。台中大里：萬安軒，2001。
- 林茂賢。《宜蘭的北管音樂》。宜蘭：宜蘭縣立文化中心，1999。
- 林美容。〈彰化媽祖信仰圈內的曲館與武館：南投縣部分〉。《臺灣文獻季刊》第 43 期第 2 卷（1992 年 6 月）：35-106。
- 林美容。〈彰化媽祖信仰圈內的曲館與武館：臺中縣部分〉。《臺灣文獻季刊》第 43 期第 4 卷（1992 年 12 月）：61-143。
- 林美容。〈彰化媽祖信仰圈內的曲館與武館：臺中市部份〉。《臺灣文獻季刊》第 44 期第 1 卷（1993 年 3 月）：25-74。
- 林美容。〈彰化媽祖信仰圈內的曲館與武館：彰化縣部分（一）〉。《臺灣文獻季刊》第 45 期第 2 卷（1994 年 6 月）：15-88。
- 林美容。〈彰化媽祖信仰圈內的曲館與武館：彰化縣部分（二）〉。《臺灣文獻季刊》第 45 期第 3 卷（1994 年 9 月）：81-170。
- 林美容。〈彰化媽祖信仰圈內的曲館與武館：彰化縣部份（三）〉。《臺灣文獻季刊》第 45 期第 4 卷（1994 年 12 月）：13-88。
- 林素珠。〈北管扮仙戲研究〉。中國文化大學藝術研究所碩士論文，1999。

- 邱坤良。《臺灣劇場與文化變遷》。臺北：臺原文化出版社，1997。
- 吳邦夫。《北管曲譜》。基隆市：基隆市慈雲寺管理委員會，1998。
- 吳岳庭。〈吳岳庭畢業音樂會詮釋—以臺灣亂彈扮仙戲《三仙白》與戲曲《藥茶記》選段為主〉。國立臺北藝術大學傳統音樂學系碩士班論文，2011。
- 許國紅。〈漳州南詞新考〉。《中國音樂學》，2006年第4期（總第85期）（2006）：59-63。
- 黃世文。〈詹文贊福路〈大醉八仙〉排場研究〉。國立臺南藝術大學民族音樂研究所碩士論文，2006。
- 葉堂（清）。《納書楹曲譜》（正集、續集、外集）。臺北：大華印書館，1969。
- 湖南省戲曲研究所、湖南省湘劇院合編。《湘劇低牌子音樂》。北京：人民音樂出版社，1991。
- 陳玲玲。〈台灣扮仙戲中的八仙〉。《中華文化復興月刊》第14期第6卷（1981年6月）：46-61。
- 陳伯謙。〈扮仙戲演出活動之研究—以嘉義地區為例〉。國立嘉義大學中國文學研究所碩士論文，2001。
- 陳進傳。《宜蘭縣傳統藝術資源調查報告書及附冊》。宜蘭：宜蘭縣立文化中心，1993。
- 陳進傳。《宜蘭總蘭社及溪北地區北管調查》（上）、（下）。宜蘭：宜蘭縣政府文化局，2000。
- 張宛瑜。〈北管扮仙戲〈長春〉之研究〉，國立臺北藝術大學傳統音樂學系學士論文，2019。
- 潘汝端。〈北管細曲所見之南詞類曲目初探〉。《關渡音樂學刊》第12期（2010）：29-56，國立臺北藝術大學音樂學院。
- 潘汝端。《北管子弟的藝術傳唱—細曲大牌音樂之分析研究》。臺北：揚智出版社，2012。

- 廖子堯。〈北管扮仙戲曲〈富貴長春〉及〈卸甲〉演奏詮釋——以廖子堯畢業音樂會為例〉。國立臺北藝術大學傳統音樂學系碩士論文，2024。
- 蔡雅玲。〈北管扮仙戲〈天官賜福〉的音樂結構研究〉。國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文，2005。
- 簡秀珍。《「109—112 年宜蘭縣北管軒社文物普查及調查研究計畫（一）」委託案成果報告書》。臺北：國立臺北藝術大學，2022。

陳怡《中國古代藝術之美》舊影新痕裡的虛實

陳儀靜

國立中山大學音樂系研究所碩士生

摘要

本研究主要探討華裔美籍作曲家陳怡的《中國古代藝術之美》，觀察作品裡西方當代音樂技法與中國古代文化之間，縱使相隔著時間巨河與千里長沙，仍締造了相融相生的虛實空間，並呈現「以今現古、藉西入中」的聽覺效果。在《中國古代藝術之美》裡，陳怡透過她所學習的現代音樂語彙，像是非常規演奏技法下，大幅度的滑音模擬了女媧以京腔語調清吟出數個 S 狀音形，更重現了漢代墓葬陶俑長袖女舞被定格下的曼妙舞姿。或以同樣的滑音搭配花舌技巧與五聲音階的使用，再加上對樂器特定音域的選擇，模擬中國樂器簫的音色與演奏習慣，並藉此勾起聽眾對遠古時期的懷古之思。另外在音階上，無調性音階與五聲音階的互相銜接，東西方音樂的聽覺藩籬徹底被打破並走向草書般的行雲流水，以及伴奏群各種固定音程組合下產生的不和諧效果與節奏型模擬十番鑼鼓響遏行雲的熱鬧氣息，展現了草書氣勢磅礴的性格。綜合以上，陳怡在該曲中以當代西方音樂重塑了古代中國文化瑰寶，在新聲中探尋古藝之美並交織成虛實錯雜的聽覺空間，充分表現 21 世紀音樂的多元包容性與複雜深度。

關鍵詞：陳怡、《中國古代藝術之美》、跨文化、虛實、21 世紀音樂

Virtual and Tangible with Old Shadows and New Traces in Chen Yi's *The Ancient Chinese Beauty*

CHEN, YI-JING

Graduate Student, Department of Music, National Sun Yat-sen University

Abstract

This study explores Chinese American composer Chen Yi's *The Ancient Chinese Beauty*, observing the interplay between Western contemporary music techniques and ancient Chinese culture in the composition, despite they are separated by the vast time river and a thousand-mile expanse, they still create a seamlessly interwoven space of virtual and tangible, then present an auditory effect of “evoking the past through the present” and “borrowing from the West to enter China.” In this composition, Chen Yi uses the contemporary music techniques she learned, for example, through extended techniques like the wide glissandi, which imitates Nüwa's speaking voice with Peking opera intonation, shaping a series of S-shaped melodic figures. Eventually, it recreates the elegant dancing poses of long-sleeved female dancers in Han dynasty burial figurines.

Or the same wide glissandi with flutter tonguing, pentatonic scale and a deliberate selection of the instrument's specific register—emulating the timbre and performance practices of traditional Chinese instrument “xiao.” In doing so, evoking the nostalgia for ancient times in listener's mind. Furthermore, in terms of scale usage, the seamless transition between atonal and pentatonic scales thoroughly breaks the auditory boundaries between Eastern and Western music, flowing with the fluency of cursive calligraphy. Meanwhile, the accompaniments' various interval combinations generate dissonant effects and rhythmic patterns which mimic the vibrant atmosphere of *shifan luogu* and present the powerful spirit of cursive calligraphy.

In conclusion, Chen Yi rebuilds the treasure of ancient China with Western contemporary music, discovering the beauty of traditional art within new sounds and weaving it into a layered auditory space where virtual and tangible intertwine. In the end, this composition fully expresses the diversity and depth of 21st-century music.

Keywords: Chen Yi, *The Ancient Chinese Beauty*, intercultural, Virtual and Tangible, 21st-century music

壹、前言

陳怡 (b. 1953) 是當代著名的作曲家，其創作特點在於以西方現代音樂技法融合中國民間音樂特點與傳統文化精髓，建構出中西元素結合下的嶄新面貌，並堆建起中西文化交流上的一道橋墩，為一向由歐美國家主導的當代音樂風格，帶來真正具有東方內涵的聲響，因此她的作品在西方音樂界有著濃墨重彩的不可取代性，本次討論也將聚焦陳怡於 2007 年所寫的《為直笛和弦樂團所寫的中國古代藝術之美》(The Ancient Chinese Beauty For Recorders and String Orchestra)。¹ 本曲是為了提獻給丹麥著名的直笛演奏家米查拉·佩特里 (Michala Petri, b. 1958)，以及慶賀中國與丹麥長年以來的友誼而作，作品於 2008 年 4 月 4 日北京首演時也同樣由佩特里擔任直笛獨奏，後來歐洲首演是在 2008 年 6 月 28 日拉脫維亞的錫古爾達音樂節 (Sigulda Festival) 上，並由波羅的海弦樂團 (Kremerata Baltica) 演出；同年 7 月 7 日於佩特里的五十歲生日音樂會時，在丹麥哥本哈根的蒂沃利音樂廳 (Tivoli Concert Hall) 再次演出，本曲更於 2008-2009 年間由丹麥國家廣播電台 (Danish Radio) 播出。²

陳怡的各類型作品近年在國際間俱備受重視，不僅斬獲許多獎項，像是 2001 年獲得美國藝術暨文學學會 (American Academy of Arts and Letters) 頒發的查爾斯·艾維斯獎 (Charles Ives Living Award)、2002 年林肯室內樂學會頒發的艾莉絲·斯托格獎 (Elise Stoeger Award) 等等，後來更分別於 2005 年與 2019 年獲選為美國文理科學院 (American Academy of Arts and Sciences) 和美國藝術暨文學學會 (American Academy of Arts & Letters) 的成員，此外，陳怡也時常與歐美知名樂團或合唱團合作並擔任駐團作曲家，如香堤克利合唱團 (Chanticleer)、女子愛樂樂團 (The Women's Philharmonic)。³ 來自四面八方的獎項與合作點出了陳怡的創作風格同樣能在西方世界受到青睞，其原因在於陳怡的音樂打破了國界與文化邊界之間的隔閡。紐約時報 (New York Times) 曾在陳怡獲得查爾斯·艾維斯獎項的報導中提到：「獎金委員會根據陳怡的大量作品做出了決定，在這些作品中，中西方的影響和配器自由且多彩地融合在一起」。⁴

透過這些資料可知，陳怡以中西融合的手法在非華夏文化覆蓋下的國家與地區，其作品仍然備受推崇，尤其作品的委託更是多半來自歐美國家，進一步能看出陳怡在西方音樂場域下的獨特性。而有關陳怡作品裡呈現的跨民族文化交流，中西合璧音樂素材混用的例子不勝枚舉，儼然已成為作曲家創作風格上的主要特點，然這與作曲家本身的生命經驗與成長背景息息相關。

1 以下簡稱《中國古代藝術之美》。

2 Composer's note in Chen Yi, *The Ancient Chinese Beauty: For Recorders and String Orchestra* (Theodore Presser Company, 2008).

3 "Chen Yi," *University of Missouri-Kansas City Conservatory*, <https://conservatory.umkc.edu/profiles/faculty-directory/chen-yi.html> (Accessed 4 February 2025).

4 Allan Kozinn, "Chinese-Born Composer Wins \$225,000 Ives Prize," *The New York Times*, 21 December 2000, <https://www.nytimes.com/2000/12/21/arts/chinese-born-composer-wins-225000-ives-prize.html> (Accessed 10 November 2022).

貳、中西文化澆灌下的生命之花

在陳怡於 1978 年進入中央音樂學院就讀之前，她和許多同時期新潮音樂（New Wave Music）的作曲家相同，都經歷了中國在 20 世紀中後期為民生經濟、政治文化帶來劇烈影響的「文化大革命」。⁵在文革發生之前，陳怡自幼便成長於西方文化薰陶下的家庭環境，一家定居於廣州，父母親都是醫界人士，其父親陳二南與母親杜典琴都十分喜愛西方的嚴肅音樂，不僅時常帶三個孩子參加音樂會，並且也會讓他們以專業學習的方式練習西洋樂器，夫妻二人本身同時也都是業餘的音樂演奏者，分別會演奏小提琴與鋼琴。⁶由此可之，陳怡在孩童時期就已浸淫於西方嚴肅音樂的薰陶之下，至於和傳統戲曲文化的接觸，相較於對西方嚴肅音樂的熟悉而言，在早年時其實還沒有那麼深入的認識。唯一接觸的管道是來自家中的女傭，她時常會收聽收音機裡播放的粵劇，而陳怡也因此藉著收音機初識了許多戲曲的故事和音樂風格。⁷

陳怡與傳統戲曲的深刻連結，一直要到她於 1970 年進入廣州京劇團樂隊才算真正開始，在她進入樂隊的四年前，也就是 1966 年的中國爆發了文化大革命，出身自高知識分子與中產家庭的陳怡一家人，一時間成為了政府眼中的「黑五類」，時常會被青年紅衛兵刁難。⁸到了 1968 年，在「上山下鄉運動」的強制「再教育」政策下，15 歲的陳怡被迫離開廣州前往農村從事農業活動，直到兩年後她才得以離開農村，並前往廣州京劇團樂隊擔任樂團首席。⁹訪談影片中，陳怡曾簡單地和提問的學生談起了她過去在農村的經歷：

「在十七歲之前，我經歷了兩年人生中的黑暗時期，同樣這也是中國歷史上的黑暗時期，那就是文化大革命時期。當時我還是個青少年，我被迫前往鄉村成為一名從事辛勞工作的農夫，我必須揹著許多 80 磅的重物前往山頂，每日多達二十幾趟。在這兩年之後，我被挑選回城市並為劇院的樂團（廣州京劇團樂隊）擔任樂團首席的職位，那時我十七歲，也正是那個時候我才開始作為一名作曲家並為樂團創作。」¹⁰

從這段陳怡和年輕學子的問答中，可得知她在音樂學習的早期尚未正式成為一名作曲家，而是作為一名優秀的小提琴手活躍著，儘管她曾提到在農村工作期間，曾嘗試用小提琴

5 Leta. E. Miller and J. Michele Edwards, *Chen Yi: Women Composers* (University of Illinois Press, 2020), 22.

6 Ibid., 7.

7 Ibid., 7-10.

8 黑五類包括地主、富農、反革命分子、壞分子、右派分子五種，其中當時有許多知識份子被歸類是右派分子而遭受中國共產黨嚴重的欺壓。定義可參見《教育部重編國語辭典修訂本》線上辭典，「黑五類」詞條，臺灣學術網路第六版，<https://dict.revised.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=80675&word=%E9%BB%91%E4%BA%94%E9%A1%9E> (Accessed 10 July 2025)。

9 Miller and Edwards, *Chen Yi: Women Composers*, 14-16.

10 “Composer Chen Yi speaks about her background and composing,” *YouTube*, Uploaded by American Composers Forum, 12 May 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=8b4tYgxFJyU> (Accessed 13 January 2024), 0:33-1:20.

以帕格尼尼變奏的手法，為當時唯一能演奏的曲種「革命歌曲」創作各種變奏，但等到她真正開始從事樂曲創作並學習作曲與樂器學的相關知識，則是一直要到進入廣州京劇團樂隊之後才正式開始。¹¹但從以上這兩個訪談中也可看出，陳怡似乎在她的青年時期就已種下了中西融合寫作風格的種子，為之後的創作發展奠定了基調。

文革持續對早期的陳怡造成影響，後來她得以脫身農村進入廣州京劇團樂隊，並藉此機會近距離學習到許多京劇音樂和中國傳統樂器的實際演奏經驗。廣州京劇團樂隊不同於一般的管弦樂團編制，是由西方管弦樂與京劇樂隊並置的形式組合而成，35 人的樂團中，大約有 10 位是演奏中國傳統樂器，而她在京劇團的生活經歷，陳怡在訪問影片中，提起青年時期的回憶：

「指揮會要求每一位演奏西洋樂器的演奏家，去了解中國樂器的演奏方式，舉例來說，我演奏的是小提琴，我必須去了解現在『fiddle』的演奏狀況，你知道嗎就是可以尖叫到很高音的『Peking opera fiddle（二胡）』，大聲到我常常都需要捂起耳朵哈哈。這些大師們都非常謙虛，他們會說要教你並要求你看好他們的指法、弓法，在這個過程我學到很多。我學到了他們所有的指法和弓法。…我也有使用他們的指法來作曲，當你聽我的音樂的時候，你會覺得噢這是某些中國的東西，像是用很多的重音在下弓上，這是他們相較於西方音樂來說很獨特的運弓方式。」

12

由這段陳怡自述過去在京劇團的服務經驗談，可得知陳怡在 1978 年正式進入中央音樂學院接受專業的西方音樂與中國傳統音樂訓練之前，就得以近距離地接觸到京劇中所使用的中國傳統樂器。其中像是談話中提到的胡琴樂器家族的演奏技法，這一點也在陳怡的創作中時常被運用，而在本研究討論之《中國古代藝術之美》的第一樂章〈陶俑之美〉裡，可觀察到陳怡以一組扭曲如蛇狀的大幅度滑音音形，模擬了女性的漢語語調，而這樣經過誇張化與藝術化的聲調，與陳怡作品中的「京劇元素化用」有著密切的關係。後續分析也將以徐文佳在 2022 年的論文作為對照，該文章點出陳怡在作品中使用了弦樂模擬京劇唱腔特點，而這項創作特色同時也是〈陶俑之美〉裡陳怡所使用的。¹³

後來陳怡在文化大革命結束之後，離開了長達八年的廣州京劇團樂隊，25 歲的她於 1978 年正式考入北京中央音樂學院作曲系。¹⁴當時二十世紀 80 年代的中國，政治經濟改革

11 “Composer Chen Yi talks about the Chinese Cultural Revolution,” *YouTube*, Uploaded by American Composers Forum, 12 May 2016. https://www.youtube.com/watch?v=khRX4ZB_1bU (Accessed 13 January 2024), 1:42-2:36.

12 “LISTENING IN: with composer Chen Yi,” *YouTube*, Uploaded by New England Philharmonic, 7 April 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=A8JVUNFHYko> (Accessed 13 January 2024), 10:38-13:47.

13 徐文佳，「陳怡作品中京劇元素與現代技法研究——以《胡琴組曲》等三部作品為例」，山東藝術學院碩士論文，2022 年。

14 Miller and Edwards, *Chen Yi: Women Composers*, 22.

與開放帶來了自由的氣息，西方文化與中國文化重新建立起平穩的交流關係，而在此時的音樂界，也開始掀起了「新潮音樂」的創作風潮。相較於過去在文革發生之前，二十世紀 20 年代五四運動時期一味對西方文化的追捧，「新潮音樂」聚焦在西方音樂技法與中國文化的融合，作曲家們向內探索屬於自己的聲音，呈現出有別於西方現代音樂與中國傳統音樂的嶄新風貌。¹⁵ 陳怡正逢當時中國的「新潮音樂」運動，雖然後來她並沒有長留於中國，而是最終遠赴美國定居並任教，但是那時新潮音樂的浪潮對於尚在中央音樂學院求學階段的陳怡來說，無疑是一次巨大的啟發。

新潮音樂是中國在 20 世紀 80 年代改革開放與思想鬆綁政策下，百花齊放的「新潮藝術」其中一支。¹⁶ 而新潮音樂的開端，則可從 1977 年哥倫比亞大學作曲教授周文中（1923-2019）到中央音樂學院訪問得以窺見，周文中長年於美國生活，一直到了 26 年之後才得以重新踏上中國的土地，而他身為一名致力於中西文化交流的作曲家與學者，建立了美國與中國的藝術交換中心（Center for U.S. - China Arts Exchange），提供美中雙方藝術家之間交流的機會，且不僅限於音樂領域，在戲劇、視覺藝術領域也一併通用，訪中期間內更辦理講座介紹西方國家的現代音樂發展，並帶來許多當代作曲家，如巴爾托克（Béla Bartók, 1881-1945）、亨德密特（Paul Hindemith, 1895-1963）、克倫姆（George Crumb, 1929-2022）、大衛朵夫斯基（Mario Davidovsky, 1934-2019）等人的樂譜與錄音，為當時尚未完全對外開放的中國音樂界注入新的音樂能量與想法。¹⁷ 此外不容忽視的是，周文中也是之後陳怡在哥倫比亞大學博士班期間的作曲指導教授，因此對之後陳怡在現代音樂創作的想法上，周文中的影響可謂不容小覷。

繼周文中訪中後，1980 年 5 月至 6 月，陳怡在中央音樂學院的作曲教授吳祖強（1927-2022）也邀請英國著名當代作曲家亞歷山大·戈爾（Alexander Goehr, 1932-2024）¹⁸ 到中國開設多場的大師班與私授課程，而在戈爾的訪中行程結束之後，陸續又有不少外國作曲家前往中國，並帶來了更多的現代音樂樂譜、錄音與理論書籍，為中國的音樂界帶來巨大的文化衝擊。¹⁹ 當時許多中央音樂學院和上海音樂學院的學生，在第一次接觸到西方現代音樂的創作技法之後，也開始嘗試在自己往後的作品中以無調性、複調性、十二音列、非常規演奏手法等等具實驗色彩的現代技法來創作，而陳怡與譚盾（b. 1957）、盛宗亮（b. 1955）、周龍（b. 1953）等許多當代擅長融合中西方音樂風格與文化元素的作曲家們，正是這波新潮音樂運動

15 畢明輝，「中國風格：困境中的抉擇——中國新潮音樂西傳面面觀」，《人民音樂》，2007 年第 10 期，頁 17。

16 張雯雯，《〈人民音樂〉與中國當代音樂批評（1950-2010）》，東北師範大學博士論文，2013 年，頁 55。

17 Peter Chang, "Chou Wen-Chung's Cross-Cultural Experience and His Musical Synthesis: The Concept of Syncretism Revisited," *Asian Music*, Vol. 32, No. 2 (Spring - Summer, 2001), 113.

18 Richard Causton, "Alexander Goehr (1932-2024): Obituary." *Faculty of Music, University of Cambridge*, 16 May 2024, <https://www.mus.cam.ac.uk/news/alexander-goehr-1932-2024-obituary> (Accessed 19 May 2025).

19 張雯雯，《〈人民音樂〉與中國當代音樂批評（1950-2010）》，頁 55。

下孕育的新生代作曲家。²⁰

陳怡尚在中國就學時，作為新潮音樂浪潮下影響的其中一員，甚至更可以說是成為了這波浪潮的前鋒之一，在與戈爾訪中的交流之前，其指導教授吳祖強就曾向她強調過 20 世紀現代音樂的重要性，而在戈爾訪中期間，陳怡也曾向戈爾上過作曲的個人課程，並藉著這次的交流，讓陳怡更因此認識了十二音音樂的創作手法。²¹ 這些現代音樂對於陳怡或是同時期的許多中國作曲學生來說，無疑是一次開拓眼界的機會，也為他們未來的創作帶來更多的可能性。然而在對西方音樂技法的狂熱追求逐漸平息下來之後，新潮音樂於 1985 年前後發生了轉折，作曲家開始反思自身定位與呼籲文化尋根，於是他們從中國傳統文化與民間藝術尋找靈感，再結合現代技法，並最終在形式或是哲學、美學等形而上的高維層面，追求以音樂來統合與創造兩種文化碰撞下的新產物。²² 而在《中國古代藝術之美》當中，陳怡即以音樂帶入了「虛實」的概念，並與三個樂章主題相互連結。

參、《中國古代藝術之美》裡中國文化下的虛實

在本次討論的《中國古代藝術之美》裡，〈陶俑之美〉、〈遠古圖騰之美〉、〈草書之美〉三個樂章皆在音樂上展現了虛實的美學特點，但在正式進入音樂素材的分析之前，首要應先討論這三個不同的樂章主題如何圍繞著「虛實」這個核心概念並各自發展的。

一、蛇身女媧與漢代陶俑中的長袖舞

第一樂章〈陶俑之美〉與虛實概念之間的關係，將會與該樂章使用的一個 S 狀音形有關，然僅在此先簡述其原始出處與文化脈絡，詳細的樂曲分析則會在第肆大段「《中國古代藝術之美》的虛實」時，再深入討論其細節與應用。〈陶俑之美〉中出現的 S 狀音形，最早可追溯至陳怡 1996 年的作品《中國神話大合唱》（*Chinese Myths Cantata*）第二樂章〈女媧補天〉，該音形原由中國傳統樂器「墜胡」獨奏呈現，陳怡後來在〈陶俑之美〉將其改編為直笛獨奏或小提琴聲部的旋律。²³ 最初在《中國神話大合唱》使用墜胡演奏這段旋律，並不單只是為了以中國樂器來製造聲響上的文化暗示，更是藉由墜胡擅長模擬人聲的特殊技巧，模仿女媧以京劇韻白說話的語調。以此音形模擬的說話語調，並非一般漢語的普通念白，而是京劇裡以中州韻作為標準的「韻白」，透過京劇語調的「四聲」，也就是「陰平、陽平、上聲、去聲」，經過藝術化的抑揚頓挫與文字長度的誇張化，在需要鮮明地表現角色的情緒表情或是強調句子中的重點時，就會透過京劇演員自身或師傅傳授的對於劇本的瞭解，於念白台詞中

20 Miller and Edwards, *Chen Yi: Women Composers*, 31.

21 Ibid., 29.

22 張雯雯，〈《人民音樂》與中國當代音樂批評（1950-2010）〉，頁 58。

23 Miller and Edwards, *Chen Yi: Women Composers*, 189.

形成扭曲語調和語速的「韻白」。²⁴

承繼了墜胡旋律的〈陶俑之美〉S 狀音形，更進一步改由直笛或小提琴演奏，而這也並非陳怡第一次使用以西方樂器模擬京劇唸詞的聲調，陳怡曾於 2002 年的弦樂四重奏作品《在堪薩斯城的春節聯歡晚會上》（At the Kansas City Chinese New Year Concert）²⁵ 其中的第一樂章〈會說話的胡琴〉，就以「A ♭ -G-A-B ♭」這組旋律，讓小提琴以滑音結合裝飾音從事聲腔化的處理，生動地模仿出漢語音調念出的「新年好」三個字（譜例 1）。²⁶

新 年 好

【譜例 1】陳怡，《在堪薩斯城的春節聯歡晚會上》，第一樂章，第 29-30 小節。²⁷

從《堪薩斯城》這首作品可知，陳怡並非僅將「西方器樂模擬人聲」的技巧使用在〈陶俑之美〉當中，為之後的分析提供了更多可比較的例證。透過〈陶俑之美〉從《中國神話大合唱》延續而來的 S 狀女媧韻白音形，使我們了解到於主題構想上，第一樂章〈陶俑之美〉

24 胥昌秀，「戲曲韻白藝術的表現規律」，《藝海》，2005 年第 1 期，頁 22。

25 以下簡稱為《堪薩斯城》。

26 徐文佳，「陳怡作品中京劇元素與現代技法研究——以《胡琴組曲》等三部作品為例」，頁 19。

27 Ibid.

可說是在陶俑的基礎上，又承載了女媧這個文化符號，而陶俑和女媧之間的聯繫，則又是與女媧捏泥造人的神話故事息息相關。相傳女媧是上古女神，有「搏土造人」的事蹟，並以人面蛇身的形象示人，於是「搏土造人」可與土製的陶俑形成連結，而前面所述的 S 狀音形動機，若從視覺角度直觀來看音形的走向與外型，其扭曲如橫向 S 形的外型更是可以和蛇在爬行前進時的樣態聯想在一起，符合女媧人面蛇身的視覺圖像。陳怡以〈陶俑之美〉一組主要由直笛獨奏的 S 狀音形旋律，作為虛幻、無實體的抽象器樂，用以描摹女媧蛇身的具體形象，於此呈現本樂章中首個「虛」與「實」的對照概念。

〈陶俑之美〉的 S 狀音形動機除了可與蛇身女媧產生連結，同樣的也可暗示漢代陶俑中的長袖女舞俑，其起因在於〈陶俑之美〉的曲解中，作曲家提到此陶俑乃來自漢代。²⁸ 加上此樂章的創作前身，除了先前提到的《中國神話大合唱》，還有一個是陳怡在 2006 年完成的《漢代陶俑》(The Han Figurines)²⁹，該曲的曲解中提到了「動人的長袖舞者」³⁰。因此既然〈陶俑之美〉的構想來自《漢代陶俑》，該 S 狀音形與長袖舞極有可能也產生了聯繫。

S 形與漢代長袖女舞之間的關聯，可從許多漢代出土的樂舞俑的動作所得知。這些陶俑作為陪葬品，一個個塵舊斑駁的女舞俑定格了各種寫意化的舞蹈動作，有微微下蹲並單抬右手上臂以遮面的「拂袖」，此類陶俑以舞者腰部為軸心，呈現了一個垂直方向的 S 形，而如此微蹲拂面之姿更表現了典雅肅穆的美感。³¹ 與內斂的拂袖舞姿相對的是另一種 S 形舞姿「翹袖折腰舞」，此舞以雙臂繞襟甩出飄逸的長袖，氣勢充沛且富有韻律，對於流行俗樂的漢代來說，此舞在當時相當著名，相傳翹袖折腰舞更是漢高祖劉邦的妻子「戚夫人」所擅長的舞蹈，因此可知此舞在漢代的影響程度。³² 這兩種 S 形舞姿一靜一動，被同時並列於許多表現漢代大型歌舞的樂舞俑陪葬品中，在舞蹈個性上展現了動靜互生的對比與相合，也透過舞者的人體姿態，呈現出一收一放、虛實平衡的和諧 S 形。

從以上對漢代長袖舞俑的描述中可得知，〈陶俑之美〉的 S 狀音形確實可與長袖舞的 S 形舞姿建立起連結，展現了〈陶俑之美〉的 S 狀音形除了在視覺上直觀描繪了蛇身女媧的圖像，還重現了長袖舞中「拂袖舞」和「翹袖折腰舞」的 S 形舞姿。因此在往後於樂曲中的分析當中，將會著重該 S 狀音形動機於〈陶俑之美〉的使用，以及它與虛實概念之間的關聯性。

二、民族樂器仿聲音效

28 Composer's note in Chen Yi, *The Ancient Chinese Beauty: For Recorders and String Orchestra*.

29 Miller and Edwards, *Chen Yi: Women Composers*, 189.

30 作曲家原話為「the moving dancers with long sleeves」。該資料來自 Yun Ming Tai, "Chen Yi's The Han Figurines." *Sounding Now*, Yong Siew Toh Conservatory, 6 April 2019, <https://soundingnow.wordpress.com/2019/04/06/chen-yis-the-han-figurines/> (Accessed 9 March 2024).

31 李超，「淺析徐州博物館館藏西漢『樂舞俑』」，中國美術學院碩士論文，2019年，頁13-14。

32 馮雙白、王寧寧、劉曉真，《圖說中國舞蹈史》，臺北：揚智文化，2003年，頁54。

在陳怡的作品中，作曲家擅長用西洋樂器來模仿傳統樂器的演奏習慣與特殊音色，而這樣的作曲手法在中國中央音樂學院作曲教授郭新的期刊文章中，被稱為「民族樂器仿聲音效」，用以形容陳怡這種「對配器語彙的應用，模擬中國民族樂器的演奏方式和實際音響」的創作方式。³³而該手法也被應用於《中國古代藝術之美》的三個樂章當中：前面提到的〈陶俑之美〉就是以直笛「音形」模擬女媧在京劇韻白下的說話語調，京劇韻白雖是人聲而非樂器演奏，但韻白具有的韻律感以及獨特的腔調，讓這樣的人聲語調可以被視作是近似樂器的一種。而〈遠古圖騰之美〉裡，次中音直笛藉著貼近中國笛簫樂器的「音域」，以及模仿笛簫樂器的「演奏習慣」，在音色上建構出時中時西、似古非今的虛實聲響，最後第三樂章〈草書之美〉則是利用弦樂團特定「音程」模仿十番鑼鼓中各項打擊樂器的音色，在往後的樂曲分析中也將著重在第二、三樂章的討論。

若是要了解「民族樂器仿聲音效」在陳怡其他作品中的實例與應用，則可先從郭新的分析角度出發。在他的文章中分析了陳怡的《五聲》（*Sound of the Five*），該作品編制為獨奏大提琴與弦樂四重奏，四個樂章分別由弦樂器來表現蘆笙、編鐘、簫與古琴、花鼓的音響效果，與〈遠古圖騰之美〉相似，都是用西洋樂器來重現中國傳統樂器的音色。而在《五聲》的分析中，第三樂章〈簫和琴的浪漫曲〉更是與〈遠古圖騰之美〉一樣都強調了對「簫」這個樂器的模仿。從郭新對該樂章的見解，她認為在〈簫和琴的浪漫曲〉裡，並沒有像其他樂章直接地用弦樂器來模仿傳統樂器的特殊音色或音效，而是用單一的旋律線表現簫在音質上的純淨，並使用許多裝飾音來演奏抒情綿長的旋律線條，貼近簫曲的演奏習慣。³⁴這個特點同樣也被陳怡使用在〈遠古圖騰之美〉當中，並且由次中音直笛來吹奏，更在音域和音色上貼近簫的空靈質感。除了郭新以外，蘇拜歐·張·卡特在 2016 年的論文中也分析了陳怡的〈簫和琴的浪漫曲〉，她提到在樂曲中段時陳怡設計以小提琴的震音（*tremolo*）技巧來模擬簫的音色。³⁵

而除了第二樂章〈遠古圖騰之美〉，第三樂章〈草書之美〉也有民族樂器仿聲音效的應用，與第二樂章不同的是，第二樂章著重在以旋律線特質、音域、演奏習慣去模擬簫的音色，但〈草書之美〉則是強調以設計特定音程的方式，去模仿中國南方代表性的傳統敲擊樂「十番鑼鼓」裡面不同打擊樂器的代表音色。³⁶於是在進入樂曲分析之前，首先將討論陳怡使用十番鑼鼓主題的創作動機，以及介紹十番鑼鼓的原來樣貌。

十番鑼鼓和中國其他的傳統樂隊相似，都使用了「鑼鼓經」作為記譜的方式，「鑼鼓經」或稱「鑼鼓點」，是中國傳統戲曲音樂中的打擊樂記譜法，它是以文字來表現該打擊樂器的

33 郭新，「民族樂器仿聲音效的形象感和文化內涵——陳怡《五聲》中弦樂技法與配器語彙應用的藝術追求」，《樂府新聲（瀋陽音樂學院學報）》，2012 年第 2 期，頁 18。

34 *Ibid.*, 26.

35 Subaiou Zhang Carter, *Integration of Chinese Traditional Music in Contemporary Violin Works by Ma Sicong, Chen Yi, and Bright Sheng* (Dissertation, Boston University, 2016), <https://hdl.handle.net/2144/42462>, 97.

36 Miller and Edwards, *Chen Yi: Women Composers*, 65.

音色，進而在譜上記錄該打擊樂器出場的時機點與演奏方式。陳怡早年於京劇團服務長達八年之久，在那段期間裡便培養了對京劇與其他傳統戲曲的深厚認識，因此她得以近距離接觸到京劇中鑼鼓經的應用，並將十番鑼鼓的音樂特徵融入創作中。³⁷ 十番鑼鼓大致盛行於中國南方一帶，最早可追溯至明代，從古至今十番鑼鼓經歷了多次改制，流派分枝甚廣，因此十番鑼鼓始終並無一個固定的樂器編制，「十」在此也不僅只有十件樂器，而是用以代稱使用的樂器種類繁多，常用的打擊樂器有同鼓、大中小鑼、鈸等等，管弦樂器則有二胡、三弦、琵琶、嗩吶、笛子一類，若只使用打擊樂器，稱為「清鑼鼓」，如果加入管弦樂器，則被稱作「絲竹鑼鼓」。³⁸ 除了熱鬧多彩的樂器編制以外，十番鑼鼓的節奏型與樂句結構也展現了多變之趣，其節奏可以劃分為四種類型，如圖 1：



【圖 1】十番鑼鼓的四種節奏型。³⁹

從圖 1 可知，十番鑼鼓的節奏主要由四分音符的長音與八分音符的短音所組成，並且四種不同的節奏組合，分別以一、三、五、七代稱，各組合最後都是在長音上結束。認識最基本的四個節奏型之後，十番鑼鼓還根據不同的節奏型組合，賦予了不同的曲牌名稱，例如樂曲《大紅袍》裡使用了《魚合八》這個曲牌，代表在四個樂句的每個樂句中，兩兩成對的數列節奏型相加都會是數字八，如 3+5、1+7 等等，抑或是曲牌《十八六四二》，正如該曲牌

37 Nancy Yunhwa Rao, "The Tradition of Luogu Dianzi (Percussion Classics) and Its Signification in Contemporary Music," *Contemporary Music Review* Vol. 26, No. 5 (Oct. 2007), 514.

38 吳佩熏，「十番樂的名稱、流變及概念之釐清」，《臺灣音樂研究》，2016 年第 23 期，頁 17。

39 張伯瑜，「江蘇十番鑼鼓的節奏分析」，《音樂研究》，2001 年第 3 期，頁 58。

的名稱，五個變奏雙樂段中穿插的節奏組合加總為 10、8、6、4、2。⁴⁰ 而這些充滿數列趣味的樂句節奏設計，特別是曲牌《十八六四二》，本研究觀察到該曲牌被陳怡應用在《中國古代藝術之美》的〈草書之美〉當中，因此在往後的分析裡將著重探討陳怡如何將鑼鼓經曲牌《十八六四二》與創作結合在一起。

曲牌多元的結構與複雜的節奏型，促使十番鑼鼓也必須用「鑼鼓經」來記譜，透過「鑼鼓經代音字」來幫助戲曲藝術家們能書寫或演唱出這些不同樂器的音色與演奏方式。⁴¹ 和十番鑼鼓類似的是，鑼鼓經被應用的範圍與戲曲種類繁多，因此同一種演奏技巧或樂器音色的記譜方式有許多不同的版本。

從以上對民族樂器仿聲音效，以及針對十番鑼鼓和鑼鼓經的簡單介紹，幫助我們了解陳怡在以往的作品中是如何以西方樂器模仿中國傳統樂器與民間音樂的聲響，因此在往後的分析中，將會著重討論在〈遠古圖騰之美〉裡，陳怡如何用次中音直笛在音色、演奏習慣、音域上去模仿中國樂器簫的純淨音質，由此編織出中西交錯的虛實幻境，並以今懷古來傳遞對遠古的悠悠之思。而同樣的，作曲家在〈草書之美〉中使用了哪些音程來象徵十番鑼鼓所使用的打擊樂器與其音色，以及如何將曲牌《十八六四二》嵌入進自己的創作中，藉著十番鑼鼓展現的蓬勃生命力，表現了草書氣勢萬鈞的遒勁筆風，並進一步再次呈現中西方聲響融合下產生的虛實感，也將會是往後的分析中會關注的焦點。

三、草書裡的黑白世界

《中國古代藝術之美》裡的虛實概念除了被具象化在音形動機與民族樂器仿聲音效之外，虛實也體現在第三樂章〈草書之美〉的音階串聯上。〈草書之美〉中，本研究觀察到陳怡經常將羽調式音階與一組鋸齒狀的特殊半音階，以前後交替輪流出現的方式呈現，形成了在聽覺效果上有時是中國風格的，但又在短暫數拍之後，迅速以半音階的形式把剛建立起的清晰音高結構，瞬間又模糊至無調性的音樂風格，清晰與模糊的音階互相銜接，在聽覺層面呈現出虛實相交的視覺畫面。過去在 1991 年，也就是陳怡的創作前期，她也曾運用琵琶獨奏曲《點》（The Points）去描摹書法筆觸，透過琵琶演奏的不同技法、節奏、張力、速度，按照書寫順序去呈現書法中的基礎功「永字八法」。下方譜例 2 是作曲家在樂曲高點處，在加速並增強張力的連續拂弦後，第 70 小節開始在急板上以右手快速地彈奏單音的十六分音符，並以此模擬永字八法的第六個筆劃「掠」，藉著緊湊且細碎的單音旋律，表現出「掠」結束運筆時一氣呵成的俐落。⁴²

40 褚歷，「十番鑼鼓的數列結構」，《中國音樂學院學報》，2011 年第 4 期，頁 34。

41 王風超，「京劇鑼鼓經研究」，《北方音樂》，2017 年第 13 期，頁 72。

42 廖莎，「琵琶獨奏曲『點』的創作與演奏之探究」，《音樂創作》，2012 年第 11 期，頁 185。

【譜例 2】陳怡，《點》，第 70-75 小節，「掠」段落開始。⁴³

從《點》這個先例可以看出，雖然陳怡沒有像之後要討論的〈草書之美〉一樣使用羽調式和鋸齒狀半音階並互相串聯在一起，但是〈草書之美〉同樣也是強調使用直笛單音快速音群獨奏，再加上此處表現的「掠」的動態感與草書飛快的筆速相近，因此〈草書之美〉確實極有可能使用串聯式音階，去模仿草書的運筆技法。

接著再回到〈草書之美〉中的兩種音階，也就是羽調式音階與鋸齒狀特殊半音階，它們在文化背後的涵義以及作曲家的設計理念，去試圖解讀〈草書之美〉裡的音階串聯與中國書畫體系下黑白線性美學的關係。羽調式除了是中國五聲音階之一，一方面五聲音階也受到中國陰陽五行觀對於整個中國文化體系的影響。在「五行說」中解釋了古代中國文化對於宇宙萬物與各種自然現象變化的思考，並列舉「金、木、水、火、土」五個物質元素作為基礎，再闡述每種元素的特性或相生相剋的屬性。後來以數字「五」作為分類的，除了最初的五行之外，還延伸出了五音、五味、五色、五方等等多個以數字「五」為劃分依據的體系，而五聲的「宮、商、角、徵、羽」分別對應到了五行中的「土、金、木、火、水」，與五色中的「黃、白、青、赤、黑」。⁴⁴於是可從此處歸結得知，在陳怡《中國古代藝術之美》第三樂章〈草書之美〉中使用到的「羽調式」，對應到五行和五色中，分別就是「水元素」和「黑色」，因此，在〈草書之美〉中使用到的多個羽調式音階片段，可以確定陳怡想要表達的就是象徵「黑色」的符號，且更進一步來說，草書自由、流暢、多變的運筆技法，也和五行中「水」元素傳遞的意象十分契合。

43 廖莎，「琵琶獨奏曲『點』的創作與演奏之探究」，頁 85。

44 谷杰，「從古代陰陽五行觀看先秦至漢初五音羽十二律生律法思想根源」，《黃鐘（武漢音樂學院學報）》，2010 年第 4 期，頁 140。

書法即為一種黑白體系下的藝術形式。它不僅只有書寫記事的功能，更是一種「線畫」，書法家認為紙上書線的律動感，乃是來自於心靈的運動，由書寫者的情感來帶動毛筆的速度與輕重，才得以揮灑出墨痕的濃淡與粗細。⁴⁵而中國書法的黑白審美理論，不同於被稱為「書畫同源」的水墨畫有時會以「留白」來強調白色的重要性，在書法當中，黑色的筆墨搭配白色的宣紙時，黑色是絕對的主體與實體，觀看者會隨著書寫的順序來欣賞，而不會刻意去看代表虛無的白紙部分。⁴⁶因此，書法黑色筆墨的內涵連結〈草書之美〉當中象徵黑色的羽調式音階，於本樂章當中的意義，可以說便是代表著虛實中的「實」。

確立了羽調式音階與黑色的關聯性，接著第二個要討論的是陳怡特殊的鋸齒狀半音階。此鋸齒狀的特殊半音階，不只在《中國古代藝術之美》中應用上非常頻繁，在陳怡的其他創作中也相當常見。該半音階的組成常是先往大二度，接著第二個音往下小二度後再往大二度，並以此循環呈現宛如鋸齒狀的音階走向。不同的學者對於此種半音階有著不同的稱呼，像是在黃海茵的碩士論文裡，她稱呼這樣的半音階模式為「音階 X」（Scale X），並且在陳怡的許多器樂作品，如《金笛》（*The Golden Flute*, 1997）、《如熊熊烈火》（*As Like a Raging Fire*, 2002）、《四季》（*Si Ji*, 2005）等多首作品裡皆可得見。⁴⁷作者在文中提到陳怡認為音階 X 非常適合連結不同的片段，例如在主題陳述之間或是長音上產生延續，而除了連結的功能，作者認為音階 X 還適合打造異彩紛呈的聲景（*multifarious soundscapes*），她以陳怡的《第二號交響曲》第 207-217 小節為例，該處有十二音列主題與「陳怡主題」，並以音階 X 穿插其中，最終編織出綺麗的音樂圖景。⁴⁸該鋸齒狀半音階除了有「音階 X」的稱呼，另外在莉塔·米勒與 J·米歇爾·愛德華合著的《女性作曲家：陳怡》（*Chen Yi: Women Composers*）專書中，也形容此半音階為「漫遊的半音階」（*wandering chromatic scale*），並且提到陳怡再次強調它具有「連接」的特性：

「我認為我應該找到某種可以避免直接使用半音階或自然音階的方式，來連結不同的織體，並且希望可以在短時間內形成過渡，但又不會直接使用讓人聯想到浪漫時期風格的半音階。」⁴⁹

由陳怡的這段話可得知，鋸齒狀半音階旨在透過特殊的半音階走向，來銜接前後的音樂織體，且該半音階往大二度又往下小二度的行進方式，避免了浪漫時期半音階帶來的強烈方向性，藉由「以靜謀動」讓整體音響呈現飄忽不定的氛圍，符合了虛實當中「虛」的模糊特質。

45 蘇子敬，「書法近於繪畫或音樂？——以陳丁奇的觀點論之」，《鵝湖月刊》，2023 年第 5 期，頁 17-18。

46 胡東放，《中國畫黑白體系論》，人民美術出版社，1991 年，頁 88。

47 Hoi Yan Wong, *Recurrence as Identity in Chen Yi's Music* (Master's thesis, The Chinese University of Hong Kong, 2007), <https://core.ac.uk/download/pdf/48548751.pdf>, 43.

48 Ibid., 44-47.

49 Miller and Edwards, *Chen Yi: Women Composers*, 57.

四、小結

藉由上述的資料，可觀察到虛實的抽象概念在陳怡的創作之下，女媧的蛇形圖像結合漢代陶俑中的長袖舞，被轉化成了第一樂章的 S 狀音形動機。而在音色上，作曲家抹去時空的界線，以次中音直笛模仿中國樂器簫的音色，並試圖藉當代音樂來抒發思古之情，在第三樂章更以音程去演繹十番鑼鼓裡各項打擊樂器的音色特點，最終透過十番鑼鼓的喧鬧個性表現草書書寫的蓬勃生命力，於虛實的情境下用當代音樂手法引領聽者進入了文化意境之中。除了音形、音色和音程，陳怡也透過中西音階的串聯，在疾飛般的第三樂章恣意揮毫草書筆法，形成黑白相間、虛實交錯的靈動畫面。而在接下來的分析裡，將更深入樂譜來思考陳怡如何使用這些創作元素，去建構作曲家自身在現代對於古代或傳統藝術瑰寶的思考與視角。

肆、《中國古代藝術之美》的虛實

一、以 S 狀音形勾勒女媧圖像與長袖舞姿

先前提到陳怡在《中國古代藝術之美》第一樂章〈陶俑之美〉中，有一組扭曲如橫向「S」形狀的音形，在開頭前五個小節的序奏之後，由獨奏中音直笛吹奏出此音形動機並進入主題（譜例 3）。

【譜例 3】《中國古代藝術之美》第一樂章〈陶俑之美〉，第 5-6 小節 S 狀音形。

該動機先前提到原本是在《中國神話大合唱》裡以墜胡模仿女媧的說話聲，但在此處作

曲家則改以中音直笛獨奏，以京劇的獨有腔調念出了「我是女媧」四個字。⁵⁰ 這四個字在京劇四聲的歸類中，分別是「上聲－去聲－上聲－陰平」，從譜例 3 中看到，陳怡在「我」這個字被念出之前，前面是中音直笛的一串在 C \sharp 6 音上的三拍長顫音，在進入第四拍 E \flat 5 音的瞬間，構成了一個向下增六度的音程，接著再從 E \flat 5 音以滑音的方式往上到相隔增四度的 A5 音，在此模仿了「上聲」先降後升的特性。⁵¹ 接著在第六小節第一拍上，忽至拔高到一個八度之上的 A \flat 6 音，並加上了重音，為「是」這個「去聲字」加重了力度與聲響上的亮度，也為後面的重點「女媧」名稱作為鋪墊。接續唸到「女」一字時，又回到了最初的 E \flat 5 音，並以向上大二度進行到 F 音後，又連續兩次向下小二度的方式回到了最初的 E \flat 5 音（D \sharp 5 音），在「女」這個上聲字上低吟迴轉。在「女」字與「媧」字之間，陳怡特地留了兩個十六分音符休止符，目的就是為了要突出「陰平」變調之後「媧」字的鏗鏘有力，並最後藉著往上十二度以短促的八分音符重音 B \flat 6 音作結，讓「媧」這個字分外令人印象深刻，透過短急的重音，使得空間內產生充滿共鳴的回音效果，而京劇韻白在處理重點字或結尾字上，也時常透過這樣高而強的聲音來增加力度。這組 S 狀音形，不只在〈陶俑之美〉第 5-6 小節由獨奏中音直笛所演奏，後續也將一再出現，例如在第 12-13、50-51、54-55 小節、上，皆換由小提琴並同樣以滑音大跳音程音形，再次模擬了女媧以韻白說出「我是女媧」這句話（譜例 4）。

【譜例 4】《中國古代藝術之美》第一樂章〈陶俑之美〉，第 50-51 小節小提琴聲部的 S 狀音形。

在 S 狀音形中，陳怡利用大跳音程、滑音、重音、音值長短等音樂元素的不同組合，將

50 Miller and Edwards, *Chen Yi: Women Composers*, 138.

51 本研究採用國際音高記號（International pitch notation, IPN）。

「我是女媧」四個字「念」了出來，然而將京劇韻白特色融入器樂創作中的手法，不僅回扣了先前介紹陳怡青年時期於京劇團樂隊的服勞經歷，這樣的京劇元素同時在陳怡的創作中，也是作曲家常用的手法之一，透過直笛此一西洋樂器表現京劇韻白，更是展現了陳怡「藉西入中」的創作特色，以西洋樂器揣摩中國京劇韻白，在聲響上構成虛實莫辨的效果。運用西方樂器模仿京劇韻白的特點，恰巧能在樂譜上形成音程跨度大的音形動機，以及為了貼近與模仿韻白語調，而在音樂上呈現近似無調性的聲響效果，因此在這樣的音形中，音色是西方樂器的，聲響是中國京劇的，創造了聽覺上的模糊與虛焦，最終達到了中西方文化交雜下的成果並成為陳怡的獨特音樂語言。

S 狀音形從無實體和無調性的音樂旋律出發，轉化成聽覺上實際模仿京劇韻白的「我是女媧」語調，後來再藉韻白音形的外型結合陳怡曲目介紹中提到的長袖舞，最終也得以在此音形中看見漢代女性長袖舞 S 形舞姿實體的視覺意象。然而，卻又因為是以西方樂器來演奏，因此重現後的長袖舞姿並非完全以漢代元素來還原，而是透過陳怡創作下的全新理解，在實體的舞蹈中又摻雜了虛幻的想像。且相較於之前的《堪薩斯城》和〈女媧補天〉皆使用弦樂器來模擬人聲，〈陶俑之美〉是以管樂器直笛來模仿，在效果上比起弦樂可靈活滑音產生的自然與寫實感，直笛因笛孔的限制讓此音形變得更抽象，乍聽之下不容易聽出隱藏在譜面底下的玄機，更凸顯了陳怡試圖打破以往僅停留在盡量寫實模仿的目標，轉而朝更抽象、深層的文化連結去思考與構建樂曲。全部的視覺圖像、聽覺意象、哲學文化思想與藝術特徵，都以「S 形」互相環環緊扣，呼應了陳怡從事作曲創作時，透過找到兩個文化界線碰撞下的灰色地帶，藉著模糊各自原有文化的輪廓，最終將原先看似相去甚遠的中西方音樂與文化背景互相融合，再現了漢代陶俑大型歌舞藝術裡長袖舞 S 形舞姿的兼容並蓄之美。

二、以音色和音程模仿簫與十番鑼鼓

陳怡除了在〈陶俑之美〉裡以音形去復刻視覺上的圖像和舞蹈動作，同時也模仿了京劇韻白下的說話語調，形成所謂「仿聲音效」的聲響特色，她同時也在第二樂章〈遠古圖騰之美〉和第三樂章〈草書之美〉當中，利用仿聲技法來模仿中國傳統樂器的音色，製造虛實莫辨的效果。首先是〈遠古圖騰之美〉，陳怡在樂曲介紹中提到：

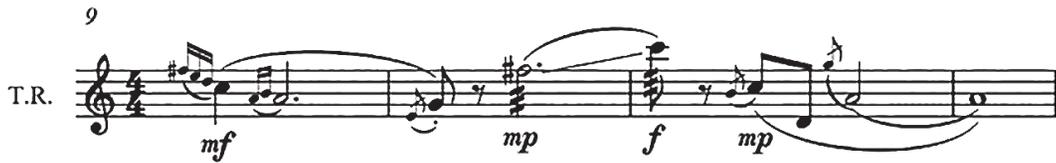
「圖騰，為一種吉祥的象徵，用以表現『不可抗拒的力量與歷史的必然』。」⁵²

從這段文字中可初步了解，陳怡並沒有打算去描繪特定某一種圖騰，而是會從抽象的角度去表現某種不知名的遠古力量，藉著觀察直笛如何去以悠遠澄明的旋律，去傳遞出一種神秘而莊嚴的氛圍。

相較於其他兩個樂章直笛獨奏者都使用中音直笛，到了此樂章時，作曲家要求直笛獨奏

52 原文為「Totem, she writes in her program notes, is an auspicious symbol to express “an irresistible force and a historical inevitability.”」資料來自 Miller and Edwards, *Chen Yi: Women Composers*, 114.

者必須換成以次中音直笛來演奏，也就是在音域上會往下完全四度，音色因此變得更加沉穩渾厚。呼應先前提過在郭新分析《五聲》時對第三樂章〈簫和琴的浪漫曲〉的見解，她認為陳怡是以單一且純粹的長旋律線來表現簫音色中幽靜致遠的特質，同理，在〈遠古圖騰之美〉裡，陳怡將直笛獨奏的旋律在加裝了弱音器與演奏著泛音的弦樂群之上，儼然成為明確的主旋律。而在整個樂章裡次中音直笛所演奏的旋律線，其使用的裝飾音吹奏技巧，更是和中國傳統樂器吹管樂器的演奏方式十分相似，舉〈遠古圖騰之美〉的開頭旋律為例，即使用了多種中國樂器簫的演奏技法（譜例 5）。



【譜例 5】《中國古代藝術之美》第二樂章〈遠古圖騰之美〉，第 9-12 小節。

首先是第 9 小節的第一拍，從 F#5 往下以全音音階形式進行到 C5，此一音形在中國的洞簫裡，被稱作是「歷音」的技巧，也就是通過快速的連續裝飾音形進行到主幹音上。而第 9 小節的第二拍，A4 向上移到大二度的鄰音後，又快速地回到 A4 音上，此一技巧被稱為「疊音」，藉由手指迅速在鄰音的指法上觸碰後又回到原音，疊音除了在第 9 小節被使用，另外在第 25 小節也有出現。第 10 小節第 1 拍與第 11 小節的第 3、4 拍，都是倚音，而第 10 小節第 3 拍 F#5 到第 11 小節第 1 拍上的 C6，以音量漸強向上滑音加上花舌的方式，其破碎的音色效果與「氣沖音」藉由吹入大量空氣入管內的效果相同，該技巧在第 6 小節也有出現。這些裝飾音的形式雖然在西方音樂中也是存在的，然而在此處因為皆是由次中音直笛擔任主奏，且演奏的旋律（C, D, E, F#, G, A, B）是基於七聲音階的雅樂調式之上⁵³，靜謐悠遠的氛圍讓人聯想到的是中國傳統樂器中的「簫」。

另外還有像是「氣震音」的技巧，在第 20 小節，作曲家在直笛的長音上標記了「寬廣的抖音」（wide vibrato），抖音記號在一般古典音樂記譜中並不會被使用，通常是由演奏者自行決定抖音與否，因此該記號常被歸類於現代音樂的寫作技法。在此處，作曲家特別註記了「寬廣的抖音」，即意味著此處的抖音將會比正常抖音更為誇張與明顯，而這樣的抖音效果和簫的「氣震音」相同，都是透過大幅度的氣流改變音高內的音準，來營造誇張的抖音效果（譜例 6）。



【譜例 6】《中國古代藝術之美》第二樂章〈遠古圖騰之美〉，第 20 小節次中音直笛旋律模仿氣震音效果。

53 七聲音階中的雅樂調式，等同於西方音樂大調音階，但卻在第四音上升高半音。

另外，在本樂章中弦樂群也有許多震音的使用，回應先前蘇拜歐·張·卡特分析陳怡〈簫和琴的浪漫曲〉時，她提到陳怡用小提琴的震音技巧來模擬簫的音色，但本研究認為〈簫和琴的浪漫曲〉當中是小提琴擔綱主奏，但此處的震音由於多是弦樂群以非常弱（*pp*）到中弱（*mp*）的音量來演奏，更像是作為烘托的角色營造了空靈飄渺的背景氛圍，並非像是在模仿主奏樂器簫的音色。綜上而述，陳怡以直笛貼近洞簫的音域和演奏習慣，來模糊了西方樂器直笛和中國樂器之間的音色差異，打造虛實的音響效果並最終表現出中國簫曲裡寂靜且意境悠遠的氛圍，回扣了樂章主題〈遠古圖騰之美〉所要傳遞的懷古之情。

而除了第二樂章使用民族樂器仿聲技法在「音域、音色、演奏習慣」上模糊了中西方的音樂界線，第三樂章〈草書之美〉中的十番鑼鼓主題，陳怡則是以特定音程來表現十番鑼鼓各項打擊樂器的聲響，小九度對應到「鈸」，藉小六度模仿同鼓，並以小二度、小三度與全體音程各自代表了小鑼與中鑼與大鑼或齊奏的音色。⁵⁴

然而，本研究認為除了確立音程設定與樂器音色之間的關係之外，這部分還可以進一步延伸，結合十番鑼鼓曲牌《十八六四二》來分析陳怡如何將曲牌的結構融合進作品當中。圖 2 是《十八六四二》的鼓譜，再以表 1 列出了該曲牌所使用到的鑼鼓經代音字與對應的樂器音色和演奏技巧。

(前段)			(後段-變奏)	
(十)	七七 七		丈丈 丈	丈丈 一正 一淨 丈
(八)	內		丈	丈丈 一正 一淨 丈
(六)	同		丈	丈正 一淨 丈
(四)	王		丈	正 丈 丈
(二)	七		丈	丈

【圖 2】曲牌《十八六四二》的鼓譜。⁵⁵

鑼鼓經	音色	鑼鼓經	音色
七	七鈸響擊	淨	齊奏
一	同鼓或板鼓停敲或輕敲帶過	內	喜鑼 / 內鑼（小鑼）敲擊中心
丈	齊奏	同	同鼓中心重擊一記
正	齊奏	王	大鑼敲中心與邊之間或中鑼敲擊中心

【表 1】《十八六四二》鑼鼓經代音字與對應的樂器音色。⁵⁶

54 Miller and Edwards, *Chen Yi: Women Composers*, 65.

55 褚歷，「十番鑼鼓的數列結構」，《中國音樂學院學報》，2011 年第 4 期，頁 34。

56 *Ibid.*, 33.

結合圖 2 與表 1 來看，可知《十八六四二》屬於先前介紹的僅使用打擊樂器的「清鑼鼓」，主要的樂器包括鈸、同鼓、以及大中小鑼。而在樂句架構上，先前提到《十八六四二》為變奏雙樂段，因此在圖 2 可觀察到，本譜總共有五大句，每大句下再分成前段與後段，前段強調音色為主題，例如七（鈸響擊）或內（小鑼敲擊中心），而後段則是在前段的節奏基礎上，用丈、正、淨（皆代表齊奏）來演奏與前段相同的節奏型，並以齊奏來強調樂句的結束感。接著在節奏組合上，第一大句前段的「七七七」與「七七 一七 一七七」，以拍點數量來算分別代表數字 3+7，後段因節奏組合會跟前段相同，所以同樣為 3+7。因此第一大句 3+7=10 即為《十八六四二》當中的「十」，而其他四句以同樣方式拆解，分別是 1+7、1+5、1+3、1+1，即「八、六、四、二」。由此便知，十番鑼鼓清鑼鼓曲牌《十八六四二》藉著以數列結構為藝術特色的設計，表現了鑼鼓喧天的熱鬧情緒與理性思維下的嚴謹。

回到陳怡的〈草書之美〉，將《十八六四二》的數列樂句結構代入樂譜當中，則應如下方譜例 7：

49 7 Line 3: 1+5
1 5 1 5

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

鼓
大鑼/齊奏
中鑼

ff *ff* *ff*

第三句(六)
丈 丈 一 正 一 淨 丈 | 同 | 同 同 一 同 同 | 丈 | 丈 正 一 淨 丈

Line 4: 1+3 Line 5: 1+1
1 3 1 3 1 1

52

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

中鑼
大鑼/齊奏
鼓

ff *ff*

第四句(四) 第五句(二)
王 | 王 王 王 | 丈 | 正 丈 丈 | 七 | 七

首先是代表「十」的第一大句，也就是譜上的第 44-47 小節第二拍結束，「3+7」的節奏型各自重複兩次並構成「前段」與「後段」，前段以鈸音色為主題，3 的部分代表鈸的重複小九度，並以十六分音符持續三拍，對應的鼓譜是「七七 七」。7 的部分則是根據十番鑼鼓音樂節奏的劃分方式，將 7 個擊點集中在樂譜上的四拍內完成，對應的鼓譜是「七七 一七 一七 七」，一樣由鈸所演奏。後段的「3+7」結構開始換成了使用全部音程的安排，在此也

對應到大鑼與齊奏的聲響，相應的鼓譜是「丈丈 丈」和「丈丈 一正 一淨 丈」。以此方法，可以觀察到其他四大句也是一樣的模式，於是五個大樂句中的音程設定與音色效果如下方表 2：

數字	《十八六四二》鼓譜	小節數 / 拍點 ⁵⁷	樂句 (Line)	音程	代表音色
十	七七 七 七七 一七 一七七	44/1-45/3	Line 1: 3+7 (前句)	小九度	鈸
	丈丈 丈 丈丈 一正 一淨 丈	45/4-47/2	Line 1: 3+7 (前句)	全部音程	大鑼 / 齊奏
八	內 內內 一內 一內內	47/3-48/3	Line 2: 1+7 (前句)	小二度	小鑼
	丈 丈丈 一正 一淨 丈	48/4-49/4	Line 2: 1+7 (前句)	全部音程	大鑼 / 齊奏
六	同 同同 一同 同	50/1-50/4	Line 3: 1+5 (前句)	小六度	同鼓
	丈 丈正 一淨 丈	51/1-51/4	Line 3: 1+5 (前句)	全部音程	大鑼 / 齊奏
四	王 王王 王	52/1-52/3	Line 4: 1+3 (前句)	小三度	中鑼
	丈 正丈 丈	52/4-53/2	Line 4: 1+3 (前句)	全部音程	大鑼 / 齊奏
二	七 七	53/3-53/4	Line 5: 1+3 (前句)	小九度	大鑼 / 齊奏

【表 2】十番鑼鼓主題音程與音色整理

最終在陳怡《中國古代藝術之美》〈草書之美〉的十番鑼鼓主題裡，幾乎完美契合了《十八六四二》的樂器音色安排與節奏型，然而還是有一處並無完全貼合鑼鼓譜，需要額外的延伸解釋。樂譜與鼓譜的出入，在於第五大樂句後半段的缺失，少了鑼鼓譜最後一句的「丈 | 丈」，也就是沒有再次使用大鑼 / 齊奏的音色，其原因或許在於其即將進入十番鑼鼓主題與主題之間的銜接段，也就是接下來要分析的中西方音階串聯的「飛白」段落，所以才提早截斷鑼鼓譜的最後一句，以抹去段落的結束感。

由以上得知，陳怡以西方音樂的記譜與音程的運用，融合中國鑼鼓經的記譜方式，來表現各項十番鑼鼓打擊樂器的音色，作曲家提取中西兩方各自的音樂元素，並將其融會貫通，從底層結構的節奏與音色的排序來重現十番鑼鼓清鑼鼓的特點，以看似毫無章法的跨小節節奏型與各類不相容的音程，卻又能在「無序」當中體現更深層面的「有序」，這一點更是和本樂章標題「草書」十分相近，它們同樣都展現了創作者內心不滯於物的力量，以及文字書寫的韻律之美。作曲家以虛像的音符、節奏感作為筆墨與運筆之力，揮灑於實際的譜面上，最終又從目可見、耳可聞的樂音之中，昇華出內心之感的超然意趣。

57 斜線後的數字代表在該小節的第幾拍上。

三、黑白相間的音階串聯

在《中國古代藝術之美》裡，有兩種音階以整體或部分貫穿了〈草書之美〉此樂章，第一種是代表中國音樂特點的五聲音階「羽調式」，此處直接以樂譜上該音階出現的最後一個音作為主音，其因在於音階在樂曲中持續的時間不長，還未能在音樂中進行發展與鋪墊，於是在本研究中藉中國音樂中慣以樂曲最後一個音為主音的規則，直接取音階中的最末音作為主音，故而為「羽調式」。另一種音階則是在陳怡許多的器樂作品創作裡常會使用到的，以大二度與小二度交叉連接的鋸齒狀特殊半音階。在第三樂章〈草書之美〉裡，陳怡將這兩種音階發揮至頂峰，因此在音階這部分的分析中，將側重在〈草書之美〉裡陳怡對這兩種音階的使用，以及作曲家如何結合樂章主題「草書」，來呈現書法運筆中的氣勢與精神。

在〈草書之美〉中，本研究觀察到陳怡經常將羽調式音階與一組鋸齒狀的特殊半音階，以前後交替輪流出現的方式呈現，形成了在聽覺效果上有時是中國風格的，但又在短暫數拍之後，迅速以半音階的形式把剛建立起的清晰音高結構又模糊至無調性的音樂風格。例如中音直笛獨奏在第 2 小節第三拍上開始，一直到第 8 小節（A 段開始），就經歷了三輪「羽調音階－鋸齒狀半音階」排序下的交替（譜例 8）。

【譜例 8】《中國古代藝術之美》第三樂章〈草書之美〉，第 1-8 小節中的音階交錯運用。

這樣的音階組合在樂章中後段時，被更靈活的拆解與組裝，呈現了變幻無窮的靈動，像是在即將進入有著標示「速度轉快」（Piu Mosso）與「極強」（*fff*），音樂能量最為豐沛的 G 段之前，中音直笛再次使用了許多來自樂章開頭的羽調音階，來積累與鋪陳到達樂曲高點前的音樂能量，但是在此處只剩下羽調音階音形中的前四個音「D5-C5-E5-G5」，也就是「大二度－大三度－小三度」的組合，並一直在不同的調上轉換，讓羽調式的主音更加飄忽不定。這樣的寫作手法，若是除去羽調式本身即帶有的民族音樂色彩，其應用截選音形特點的，

更是與現代音樂的創作手法扣合，原先的羽調式音形裡，該旋律音形的組成為「D5-C5-E5-G5 | A5-G5-C6-A5」，而在進 G 段前的應用中，卻只保留「D5-C5-E5-G5」的前半段音形並從事轉調的發展（譜例 9）。

mm. 2-3

Alto Recorder

大二度-大三度-小三度 大二度-大二度-完全四度-小三度

mm. 105-106

Alto Recorder

大二度-大三度-小三度

【譜例 9】《中國古代藝術之美》第三樂章〈草書之美〉，第 3 小節羽調式音階與 105 小節之截選羽調音階片段。

陳怡在進入 G 段之前，於第 105-111 小節將原先的羽調音階音形，拆分後剩下該音形的前半段後，再與前面提過的鋸齒狀半音階相接，因此再次形成兩種音階交錯連結的長串旋律線，但此時羽調式音階已經失去調式功能，只剩下五聲音階的民族色彩。由以上這兩段中音直笛在〈草書之美〉裡演奏的中西音階串聯旋律，可以發現陳怡在此樂章並不會直接使用大量或清楚的五聲音階旋律來強調中國音樂的色彩與意象，而是會藉由更抽象的創作手法，來傳遞與連結更深層的文化意涵。藉這兩種音階結合「草書」的中國書畫黑白體系美學來看，將樂曲中清晰可辨且調性明確的羽調式音階，定義為「黑色」、「實」，而模糊一切調性的鋸齒狀半音階定義為「白色」、「虛」，於是便可以在上述第 1-8 小節、第 105-111 小節中的直笛獨奏旋律中，得到「黑-白-黑-白-黑-白」的視覺意象，而這樣黑白緊密相間排列的圖像，和草書裡特有的運筆技法「飛白」十分相似。

串聯式音階旋律，就像是原本的羽調式音階被斷開並留下了許多空隙，一實一虛，從視覺角度來觀看就有如宣紙上黑白交錯、虛實對立又融合的書法墨痕，尤其如果結合本樂章主題「草書」來思考，草書是所有書法類型當中最講求從心隨意，並以快速的運筆方式來傳遞強烈情感的書寫方式，因此在書寫過程中不一定會隨時注意毛筆的墨水是否足夠，有時便會因墨水不足而導致枯筆，或因為力度過大而造成筆尖分岔的情況，因而在一個筆劃當中，有可能會出現一種黑白相間的「飛白」筆墨效果。而這樣的飛白圖景，就與〈草書之美〉裡代表黑色與實體的「羽調式音階」，和代表白色與虛無的「鋸齒半音階」所呈現的視覺畫面相同。

伍、結論

透過本次針對陳怡《中國古代藝術之美》一曲的研究，觀察到作曲家縱使以西方的當代

音樂技法創作，乍聽之下給人現代音樂失去和聲功能與調性分野的聲響印象，卻又在細節處或是樂曲表象之下，呈現出具有中國音樂音響特點的片段，或是於樂曲的音形與結構設計中，暗藏許多中國古代藝術文化下的吉光片羽，以及更深層的哲學觀與思想。當陳怡試圖藉由音樂創作來表現中國特點時，她傾向不會直接在創作中使用大量具有民族風格的五聲音階，或是頻繁地加入本身即具有中國音色的傳統樂器編制，而是會以無調性「去和聲、調性化」的聲響特色，與中國傳統音樂中自然存在的某些不諧和音程自然地組合在一起。像是本曲的第一樂章〈陶俑之美〉，就以滑音加上大跳不諧和音程組成的扭曲 S 狀音形，透過仿聲技法去模擬京劇亦唱亦唸的「韻白」，並以此 S 狀音形唸出女媧的開場白「我是女媧」四個字，更藉音形的扭曲動勢，具象化了漢代長袖舞「翹袖折腰」的舞姿。另外，作曲家也在本曲第二樂章〈遠古圖騰之美〉中，藉由西方樂器的裝飾音使用與改變音域的方式，一樣是民族樂器仿聲技法來模擬中國傳統樂器的音色或演奏習慣，利用裝飾音模仿簫的疊音、歷音技巧，或是於譜上標記「wide vibrato」此一在傳統西方音樂中不常使用的演奏指示，要求直笛獨奏者吹出寬廣且誇張的抖音效果，更是模擬了「氣震音」的效果。此外，要求直笛獨奏者從中音直笛換至次中音直笛，降低音域且改變音色質感，去貼近了洞簫的渾厚滄桑音色，並且最終透過這樣的音色效果，傳遞出源自遠古時代質樸與久遠的原始質感。

在第三樂章〈草書之美〉中，音程小二度、小三度、小六度、小九度以及前四種音程相加，各自代表了十番鑼鼓清鑼鼓鑼鼓牌《十八六四二》裡的五樣樂器：小鑼（或喜鑼）、中鑼、同鼓、鈸、大鑼（或齊奏），藉由互相不為調性關係的特定音程，去模仿了該打擊樂器的音色或敲擊聲響，並最終呈現鑼鼓牌《十八六四二》鑼鼓譜所記的音色排序與節奏型，結合樂章標題草書呈現了遒勁筆力下的恢弘之氣。〈草書之美〉除了在音程設定上去模擬十番鑼鼓的樂器音色，更於開頭中音直笛獨奏旋律處，藉由許多的羽調式音階與鋸齒狀半音階的快速串聯，在音樂上表現靈動多變的個性，以及「看似無序，實則有序」的特點，和本樂章主題「草書」的飛揚性格皆十分貼近。而透過進一步觀察羽調式音階與中國五行思想中的關聯，得出了羽調式音階同時對應到了五行中「水」的特性，以及與五色中的「黑色」相映，「水+黑色」的組合更是讓人聯想到樂章主題草書的黑色墨水。而鋸齒狀半音階模糊且無強烈調性色彩的特色，更是和「白色」於中國黑白書畫體系中，象徵「虛」的概念相近。最終在這些中西音階相接的旋律裡，以非實體的音樂在視覺層面上具象了黑白相間，宛如草書筆法「飛白」的效果，而作曲家透過大筆揮灑出一個又一個的飛白筆法，切合了該樂章疾矯若遊龍的速度特性。

陳怡除了在中西方元素上從事融合與並置，來達到模糊聲響的結果，更將創作建立在虛實相生的哲學觀之上，藉由音形、音色、音域、演奏習慣、音程、音階結合中西音樂元素，去抹去時間、空間上的明確界線，最終呈現出陳怡獨具一格的跨文化聲響特點。

參考文獻

一、西文書目

- Carter, Subaiou Zhang. *Integration of Chinese Traditional Music in Contemporary Violin Works by Ma Sicong, Chen Yi, and Bright Sheng*. Dissertation, Boston University, 2016. <https://hdl.handle.net/2144/42462>.
- Causton, Richard. "Alexander Goehr (1932–2024): Obituary." *Faculty of Music, University of Cambridge*, 16 May 2024, <https://www.mus.cam.ac.uk/news/alexander-goehr-1932-2024-obituary> (Accessed 19 May 2025).
- Chang, Peter. "Chou Wen-Chung's Cross-Cultural Experience and His Musical Synthesis: The Concept of Syncretism Revisited." *Asian Music*, Vol. 32, No. 2 (Spring - Summer, 2001): 93-118.
- "Chen Yi," University of Missouri-Kansas City. <https://conservatory.umkc.edu/profiles/faculty-directory/chen-yi.html> (Accessed 4 February 2025).
- "Composer Chen Yi speaks about her background and composing." *YouTube*. Uploaded by American Composers Forum, 12 May 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=8b4tYgxFJyU> (Accessed 13 January 2024).
- "Composer Chen Yi talks about the Chinese Cultural Revolution." *YouTube*. Uploaded by American Composers Forum, 12 May 2016. https://www.youtube.com/watch?v=khRX4ZB_1bU (Accessed 13 January 2024).
- Kozinn, Allan. "Chinese-Born Composer Wins \$225,000 Ives Prize." *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2000/12/21/arts/chinese-born-composer-wins-225000-ives-prize.html> (Accessed 10 November 2022).
- "LISTENING IN: with composer Chen Yi." *YouTube*. Uploaded by New England Philharmonic, 7 April 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=A8JVUNFHYko> (Accessed 13 January 2024).
- Miller, Leta. E. and J. Michele Edwards. *Chen Yi: Women Composers*. University of Illinois Press, 2020.

Rao, Nancy Yunhwa. "The tradition of LuoguDianzi (percussion classics) and its signification in contemporary music." *Contemporary Music Review*, Vol. 26, No. 5 (October 2007): 511-527.

Tai, Yun Ming. "Chen Yi's The Han Figurines." *Sounding Now*, Yong Siew Toh Conservatory, 6 April 2019. <https://soundingnow.wordpress.com/2019/04/06/chen-yis-the-han-figurines/> (Accessed on 9 March 2024).

Wong, Hoi Yan. *Recurrence as Identity in Chen Yi's Music*. 2007. The Chinese University of Hong Kong, Master's thesis. <https://core.ac.uk/download/pdf/48548751.pdf>.

二、中文書目

王風超。「京劇鑼鼓經研究」。《北方音樂》（2017 年第 13 期）：72-73。

谷杰。「從古代陰陽五行觀看先秦至漢初五音羽十二律生律法的思想根源」。《黃鐘（武漢音樂學院學報）》（2010 年第 4 期）：138-147。

吳佩熏。「十番樂的名稱、流變及概念之釐清」。《臺灣音樂研究》（2016 年第 23 期）：1-28。

李超。「淺析徐州博物館館藏西漢『樂舞俑』」。中國美術學院碩士論文，2019 年。

胡東放。《中國畫黑白體系論》。北京：人民美術出版社，1991 年。

胥昌秀。「戲曲韻白藝術的表現規律」。《藝海》（2005 年第 1 期）：22-23。

徐文佳。「陳怡作品中京劇元素與現代技法研究——以《胡琴組曲》等三部作品為例」。山東藝術學院碩士論文，2022 年。

張伯瑜。「江蘇十番鑼鼓的節奏分析」。《音樂研究》（2001 年第 3 期）：58-65。

張雯雯。《〈人民音樂〉與中國當代音樂批評（1950-2010）》。東北師範大學博士論文，2013 年。

畢明輝。「中國風格：困境中的抉擇——中國新潮音樂西傳面面觀」。《人民音樂》（2007 年第 10 期）：17-19。

郭新。「民族樂器仿聲音效的形象感和文化內涵——陳怡《五聲》中弦樂技法與配器語彙應用的藝術追求」。《樂府新聲（瀋陽音樂學院學報）》（2012年第2期）：19-33。

「黑五類」。《教育部重編國語辭典修訂本》，臺灣學術網路第六版，<https://dict.revised.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=80675&word=%E9%BB%91%E4%BA%94%E9%A1%9E> (Accessed 10 July 2025)。

馮雙白、王寧寧、劉曉真。《圖說中國舞蹈史》。臺北：揚智文化，2003年。

廖莎。「琵琶獨奏曲『點』的創作與演奏之探究」。《音樂創作》（2012年第11期）：183-185。

褚歷。「十番鑼鼓的數列結構」。《中國音樂學院學報》（2011年第4期）：30-44。

蘇子敬。「書法近於繪畫或音樂？——以陳丁奇的觀點論之」。《鵝湖月刊》（2023年第5期）：11-21。

三、樂譜

Chen, Yi. *The Ancient Chinese Beauty: For Recorders and String Orchestra*. Theodore Presser Company, 2008.



從《新綠妍萌—青少年南管音樂會》探析中小學南管音樂傳承現況

黃瑤慧

國立臺北藝術大學傳統音樂學系助理教授

摘要

南管音樂的藝術價值，雖然備受肯定，但要活絡南管延續活傳統的生命力，「傳承」是項艱鉅的使命。南管的傳承，絕大部分是在傳統曲館中進行，僅有少數在文化單位、社區大學，以及正規教育體系中執行。2019 至 2023 年筆者籌辦五屆《新綠妍萌—青少年南管音樂會》，邀請中小學南管社團以及館閣中的年輕成員以樂會友。本文將透過《新綠妍萌—青少年南管音樂會》舉辦邀演，探析南管在當前中小學的傳承現況。

就本研究所見，中小學的南管傳承，教學基本上仍使用傳統工尺譜為主，但適任教師難尋，不論就設計輔助教材、以新編樂曲進行教學、採非傳統型態展演，或是校方行政對社團運作的影響，皆左右南管在校園中的深耕發展。如何在時代洪流中應變，是當代南管傳承面臨的挑戰，也是教學者與研究者必須面對的重要課題。

關鍵詞：南管、臺灣傳統音樂、傳統音樂教學

“Youthful Grace, Emerging Beauty”: A Case Study on the Current State of the Transmission of Nanguan in Primary and Secondary Schools

HUANG, YAO-HUI

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

Abstract :

Although the artistic value of nanguan music is widely recognized, the transmission of nanguan as a living tradition remains an arduous mission in times of societal transformations and in competition with ubiquitous modern entertainment options. This article aims to explore the current state of nanguan transmission in primary and secondary school student clubs through a case study of “Youthful Grace, Emerging Beauty – A Youth Concert of Nanguan Music,” a series of five nanguan youth concerts between 2019 and 2023, which I organized, inviting young learners of nanguan to connect and exchange through the performance of music.

In this article, I show that the teaching of nanguan in primary and secondary schools is still based on traditional gongche notation, but finding qualified teachers remains a serious obstacle. Other factors, such as the design of supplementary teaching materials, the introduction of non-traditional repertoire and performance formats, as well as the impact of school administrative policies on the operation of student clubs, prevent the transmission of nanguan from taking deeper root on the school campuses. How to adapt to the currents of time remains a challenge for contemporary nanguan transmission and deserves the continued attention of both educators and researchers.

Keywords: nanguan, traditional music of Taiwan, education in traditional music

前言

南管音樂傳承是艱鉅的使命，雖然南管在 2009 年被聯合國教科文組織列入「人類無形文化遺產代表作名錄」，2010 年文化部也指定南管音樂為「重要傳統表演藝術」保存項目，但此項肯定與殊榮並未舒緩與改變南管面對時代變遷、社會型態轉變、娛樂選項眾多等挑戰，要活絡南管延續活傳統的生命力，仍是歲月漫漫的艱辛任務。

目前相關的南管傳承，大多以南管館閣為主，於傳統曲館中進行，僅有少數在文化單位、社區大學、地方宮廟，以及正規教育體系中執行。地方宮廟或社區大學開設的研習班，學習者年齡層分布，以中老年居多、青年稀少、青少年與兒童更是罕見，嚴重的斷層危機，著實不利南管的永續發展，向下扎根是亟需展開的傳承課題。

筆者自 1994 年加入南管教學行列，迄今已近三十年，教學對象從小學生到六十歲以上的長者都有，透過師生之間的互動，在教學上獲得不少的啟發和心得，不僅越發激勵精進自身的教學能力，同時更加關注南管音樂在中小學傳承的狀況。2019 年筆者突發奇想，籌辦第一屆《新綠妍萌—青少年南管音樂會》，邀請中小學南管社團以及館閣中的年輕成員以樂會友。截至 2023 年總共辦理了五屆音樂會，從第一屆到第五屆的舉辦邀請，發現學校社團有陸續停止活動現象，以致邀請困難，不禁讓人憂心。多年來，南管音樂在中小學校的傳承，主要是以南管社團進行，但是社團成立、到最後因故無法持續而倒團停止的命運，總是不斷上演著，這樣的情形著實叫人擔憂與惋惜。本文以《新綠妍萌—青少年南管音樂會》舉辦邀演困難，觀察目前南管音樂在中小學的傳承現況，探析其所面對的困境問題。

壹、《新綠妍萌—青少年南管音樂會》舉辦邀演的困難

2019 年，筆者突發奇想，是否能辦一個專屬於青少年的整絃活動？因此，秉持著「讓共同為南管傳承努力的學校單位與民間館閣的夥伴們，以及學習南管的兒童、青少年朋友們能有相聚認識、觀摩交流的平臺。」的想法，向筆者任教的國立臺北藝術大學傳統音樂學系提出構想，獲得蔡凌蕙主任支持。《新綠妍萌—青少年南管音樂會》由傳音系主辦，順利在 2019 年 5 月 25 日舉行，除了本系南管主修同學之外，邀請校外六個青少年團隊參與演出。活動宣傳之際，就有未受邀請的社團老師抗議為何沒邀請他們，可見這項活動演出參與，具有相當吸引力。由於活動深具意義，在蔡主任支持下續辦第二、三屆，之後在簡秀珍主任幫助與經費挹注之下，截至 2023 年共計舉辦五屆《新綠妍萌—青少年南管音樂會》，雖然 2021、2022 年二屆因為 COVID-19（新冠肺炎）疫情嚴峻之故，改為演出預錄的線上音樂會型態，在 YouTube 平臺限時播放，但仍依然順利舉辦完成。

《新綠妍萌—青少年南管音樂會》第一屆、第五屆演出地點安排在北藝大音樂二館馬水龍廳（原為 401 演奏廳），第二屆舉辦之際，因馬水龍廳整修工程延遲，而改至 601 排練室

演出。活動經費部分，除第一屆是由「教育部藝術美感教育計畫」補助，第二屆至第五屆則皆是「教育部高等教育深耕計畫」經費挹注。連續辦理五屆，北藝大傳音系的「新綠妍萌」已成為南管文化圈熟知且知名的南管青少年活動，部分學校社團也將參加「新綠妍萌」演出視為年度重要計畫，以此激勵同學努力學習。2024 年因經費問題而停辦，甚為可惜，2025 年希望有經費舉辦第六屆，能再度邀請年輕朋友們共襄盛舉。

一、第一屆至第五屆演出團隊與演出曲目

《新綠妍萌—青少年南管音樂會》是專屬於青少年的整絃大會，以「新綠妍萌」命名，是期待南管向下扎根、往上結果，能吸引更多年輕學子認識、學習南管，讓南管種子美好的萌發，展現盎然新綠。第一屆至第五屆參與團隊演出曲目如下表：

【表 1】《新綠妍萌—青少年南管音樂會》第一至五屆參與團隊演出曲目表¹

屆數	演出團隊	演出曲目	演出人數	備註
第一屆 2019/5/25 (7 團隊)	臺北市中山國小 南管社團	曲〈春天好景緻〉 〈正月點燈紅〉	20 人	眾人齊唱。北藝大 同學上四管伴奏。 〈春天好景緻〉有 1 位同學彈琵琶。 〈正月點燈紅〉加 下四管演奏。
第一屆 2019/5/25	臺南市喜樹國小 南管社團	指〈魚沉〉 曲〈暗想暗猜〉 〈看你行誼〉	13 人	上四管編制。
第一屆 2019/5/25	新北市二重國中 南管團	指〈霏霏颯颯〉 曲〈山不在高〉 譜《梅花操》 3~5 節	14 人	3 組上四管樂器、1 人打拍。隔年陳筱 玟老師調校，樂團 終止。
第一屆 2019/5/25	彰化縣鹿港國中 南管樂團	指〈直入花園〉 曲〈心頭悶樵樵〉	19 人	〈直入花園〉有加 下四管演奏。二首 樂曲皆採多組上四 管樂器演奏。
第一屆 2019/5/25	汾雅齋南管樂團	曲〈元宵十五〉 〈共君斷約〉 〈夫為功名〉	5 人	上四管編制。

1 依據《新綠妍萌—青少年南管音樂會》第一屆~第五屆節目單整理。

第一屆 2019/5/25	台南市南聲社	指〈聽伊說〉 譜《五湖遊》	5 人	上四管編制。
第一屆 2019/5/25	臺北藝術大學傳統音樂學系	指〈朱郎卜返〉 曲〈茶薇架〉 〈年久月深〉 譜〈三疊尾〉	15 人	上四管編制。
第二屆 2020/11/0	新北市正德國中 南管團	曲〈山不在高〉 譜《梅花操》 3~5 節	14 人	陳曉英老師指導， 多組上四管樂器演奏。
第二屆 2020/11/07	彰化縣鹿港國中 南管樂團	十音〈風打梨〉 曲〈心頭悶憔悴〉 (演奏不唱) 指〈霏霏颯颯〉 譜〈綿搭絮〉	20 人	多組上四管樂器演奏。
第二屆 2020/11/07 (6 團隊)	彰化縣文化局馬 興國小南管研習 班	曲〈春天好景緻〉 〈遊賞鰲山〉 〈聽見叫〉 〈一位讀書詩〉 譜《五湖遊》 3-5 節	11 人	上四管編制。
第二屆 2020/11/07	鹿港聚英社南樂 團	十音〈風打梨〉 曲〈荔枝滿樹紅〉 〈碧雲天〉 譜《梅花操》 3~5 節	14 人	十音、上四管編制。
第二屆 2020/11/07	新北市立達觀國 中小南管社	曲〈直入花園〉 〈一個讀書人〉 譜〈花玉蘭〉 〈綿搭絮〉	13 人	莊國章老師指導， 多組上四管樂器演奏。 2022 因學生少 而停止
第二屆 2020/11/07	臺北藝術大學傳統音樂學系	指〈只恐畏〉 曲〈茶薇架〉 〈娘子〉 譜《四時景》 5~8 節	15 人	上四管編制。

第三屆 2021/11/27 (8 團隊, 預錄 影片之線上音樂 會)	彰化縣文化局馬 興國小南管研習 班	十音〈孫不肖〉 曲〈忽聽見〉 〈今旦好日子〉 〈一位秀才〉	13 人	十音(少嘸子)、 上四管編制。
第三屆 2021/11/27	鹿港聚英社南樂 團	曲〈看番軍〉 〈邀汝〉 譜《四不應》	6 人	上四管編制。
第三屆 2021/11/27	南投縣內湖國小 南管樂團	曲〈風打梨〉 新編〈賣茶歌〉 〈擊鼓〉 〈山泉〉	30 人	國樂團成員兼學南 管, 演奏樂器包含 國樂器、南管樂器。 多人演唱。
第三屆 2021/11/27	汾雅齋南管樂團	曲〈共君斷約〉 〈山不在高〉 譜〈綿搭絮〉	7 人	上四管編制。原北 辰國小南管社團同 學參加汾雅齋, 繼 續練習南管。
第三屆 2021/11/27	臺南市喜樹國小 南管社團	指〈魚沉〉 曲〈暗想暗猜〉	8 人	上四管編制。
第三屆 2021/11/27	台南市南聲社	指〈繡成孤鸞〉	5 人	上四管編制。1 名 資深館員支援 4 名 年輕館員演出。
第三屆 2021/11/27	台南市南聲社傳 習班兒童組	曲〈謝天地〉 〈看見前面〉 譜〈綿搭絮〉	8 人	兒童組 4 位, 4 位 指導老師協助演 出, 上四管編制。
第三屆 2021/11/27	國立臺北藝術大 學傳統音樂學系	十音〈推枕著衣〉 指〈只恐畏〉 曲〈勸娘子〉 譜〈三疊尾〉	13 人	十音、上四管編制。
第四屆 2022/12/10 (6 團隊, 預錄 影片之線上音樂 會)	彰化縣文化局馬 興國小南管研習 班:	曲〈忽聽見〉 〈一位秀才〉 曲: 樂不斷聲 〈春天好景緻〉 〈遊賞鰲山〉 〈聽見叫〉 〈一位讀書詩〉	10 人	上四管編制。

第四屆 2022/12/10	鹿港聚英社南樂團	曲〈不覺是夏天〉 〈回鄉偶書〉 〈拜告將軍〉	8 人	上四管編制。
第四屆 2022/12/10	南投縣內湖國小南管樂團	新編曲 〈知音·鹿鳴〉 譜〈綿搭絮〉	45 人	國樂團成員兼學南管，演奏樂器包含國樂器、南管樂器。多人演唱。譜〈綿搭絮〉演奏加唱譜。
第四屆 2022/12/10	台南市南聲社	指〈枕冷被單〉 曲〈繡成孤鸞〉 〈早知恁負心〉	7 人	上四管編制。
第四屆 2022/12/10	臺南市喜樹國小喜聲社	曲〈去秦邦〉 譜《五湖遊》	5 人	上四管編制。
第四屆 2022/12/10	國立臺北藝術大學傳統音樂學系	十音〈只恐畏〉 曲〈咱雙人〉 譜《梅花操》3~5 節	10 人	十音、上四管編制。
第五屆 2023/11/12 (5 團隊)	彰化縣文化局馬興國小南管研習班	曲〈望明月〉 〈書今寫了〉 譜〈綿搭絮〉	11 人	上四管編制。
第五屆 2023/11/12	鹿江國際中小學南管班	曲〈風打梨〉 〈荔枝滿樹紅〉 譜〈綿搭絮〉	11 人	一組上四管演奏以及多人演唱、多組樂器演奏。
第五屆 2023/11/12	彰化縣鹿港國中 南管樂團	指〈推枕着衣〉 曲〈風打梨〉 譜《梅花操》3~5 節	9 人	多組上四管演奏。
第五屆 2023/11/12	彰化縣立青少年南管實驗樂團	十音〈風打梨〉 曲〈心頭悶樵樵〉 譜《四板》4、8 節	10 人	十音、上四管編制，嘍子由指導老師吹奏。

第五屆 2023/11/12	臺北藝術大學傳 統音樂學系	指〈霏霏颯颯〉 曲〈感謝公主〉 〈勸娘子〉 〈幸逢元宵〉 譜《四時景》 5~8 節	13 人	上四管編制。
-------------------	------------------	--	------	--------

《新綠妍萌—青少年南管音樂會》的演出規劃，由主辦單位傳音系同學負責演奏第一首「指」、唱第一首「曲」以及最後的煞「譜」，應邀參加的團隊則各演出 15 ~ 20 分鐘，曲目如有相同者，則盡量錯開分別安排在上半場與下半場。演出曲目如【表 1】所述之外，依循南管整絃大會慣例，一開始安排十音會奏，希望由主辦單位以及參與單位派代表聯合演奏，但由於中小學同學所學曲目有限，只能盡量選擇樂曲較短、較多人會的曲目，鼓勵參與。十音會奏曲目：第一屆〈風打梨〉、第二屆〈推枕著衣〉、第五屆〈孫不肖〉，第三屆、第四屆為預錄的線上音樂會，十音會奏僅由北藝大傳音系同學演奏，曲目分別為〈推枕著衣〉、〈只恐畏〉。

二、《新綠妍萌—青少年南管音樂會》邀演困難

由【表 1】可知各屆參與團隊數量：第一屆 7 個團隊、第二屆 6 個團隊、第三屆 7 個團隊（包含南聲社兒童組）、第四屆 6 個團隊、第五屆 5 個團隊。中小學南管社團參與的狀況，中山國小與二重國中僅參加第一屆，正德國中與達觀國中僅參加第二屆，馬興國小參加二~五屆，喜樹國小參加一、三、四屆，鹿港國中參加一、二、五屆。

音樂會第一屆舉辦時，中小學南管社團有未受邀請單位表明希望有機會參加，因此第二屆舉辦，邀請新團隊正德國中、達觀國中、馬興國小參加，但二重國中卻因指導老師調校而終止。第三屆以預錄影片方式舉辦線上音樂會時，達觀國中南管社團招不到新生已終止活動，鹿港國中因舊生畢業、新生剛開始培養，加上疫情之故，上課練習時間受限而無法參加，正德國中也因練習不足未能參加。因此，音樂會舉辦邀請已出現困難，幸好南投縣內湖國小南管樂團加入演出。第四屆舉辦之際也因疫情影響，繼續以線上音樂會辦理，僅有馬興國小、內湖國小、喜樹國小參加演出。第五屆舉辦由於經費不足之故，加上北部無中小學社團可邀請，因而僅邀請中部的馬興國小、鹿港國中以及新團隊鹿江國際中小學與剛成團不久的彰化縣立青少年南管實驗樂團。

綜觀《新綠妍萌—青少年南管音樂會》五屆舉辦狀況，演出曲目部分相同，演出編制出現多組上四管一起演奏，如何安排順序需要慎思，而最困難之處在於邀請中小學南管社團參加演出非常不容易。難以邀請原因在於社團數量原本就稀少，若原有社團停止活動解散，可

邀請對象則又更加減少。社團解散原因有校方行政不再支持社團活動，如中山國小，或是沒有指導老師難以繼續，如二重國中，達觀國中則因招不到新生而停止，此外，新舊生替換、練習時間不足等等，皆是影響南管社團持續的因素。而未來《新綠妍萌—青少年南管音樂會》是否能持續舉辦成功，南管在中小學的社團成立與傳承狀況是重大的影響關鍵。



圖 1. 中山國小於第一屆《新綠妍萌—青少年南管音樂會》演出。²



圖 2. 二重國中南管團參加第一屆《新綠妍萌—青少年南管音樂會》演出。



圖 3. 達觀國中於第二屆《新綠妍萌—青少年南管音樂會》演出。



圖 4. 彰化縣立青少年南管實驗樂團參加第五屆《新綠妍萌—青少年南管音樂會》演出。



圖 5. 第五屆《新綠妍萌—青少年南管音樂會》演出團隊合影。（筆者提供）

2 本文中照片除加註提供者之外，筆者攝影部分不另外註明。

貳、南管社團在中小學的成立傳承狀況

在中小學成立南管社團並非容易的事，因為南管較鮮為人知，其又是溫婉平和的傳統音樂，若非有校方相關人員因緣際會認識南管、進而促成，如校長喜好、老師爭取，或是公部門媒合協助、經費補助，才比較有成立社團的機會。經費來源，除了向文化、教育單位申請計畫補助，如「教育部補助藝術與美感深耕計畫」、「臺北市推動國民中小學辦理藝術深耕實施計畫」，亦可尋找民間單位申請，如學校鄰近宮廟贊助經費。社團成立之後，也需要校行政支持，協助安排練習場地、溝通上課與練習時間，如此方可長久。

一、曾經成立的中小學南管社團

過去曾經成立南管社團進行傳承的中小學，透過訪談與文獻資料了解，以及筆者曾指導的學校，計有小學 21 所、中學 12 所、高中 5 所等 38 所學校：³

宜蘭縣羅東鎮：北成國小、國華國中。

臺北市：大龍國小、石牌國小、中山國小、⁴永春高中。

新北市：雙城國小、思賢國小、樹林國小、育林國中、二重國中、達觀國中。

桃園市：五權國小。

臺中市：南屯國小、大秀國小、大甲國中、清水國中、⁵新民高中（商工）。

彰化縣：僑愛國小、鹿港國小、聯興國小、鹿港高中，⁶芳苑國小、新庄國小。

南投縣：鳳凰國小。

雲林縣北港鎮：北辰國小、建國國中。

臺南市：永康國小。

高雄市：英明國中、中芸國中、彌陀國中、鳳新高中。

臺東市：康樂國小。

金門縣：金沙國小、金沙國中、金城國中。⁷

澎湖縣馬公市：中正國小、馬公高中。⁸

以上學校的南管社團，目前已無傳習活動，甚為可惜。期盼未來若有充足經費與師資挹注，校方能再度支持設立南管社團，延續南管傳承。

3 呂鍾寬，《台灣傳統音樂現況與發展》（宜蘭縣：臺灣傳統藝術總處籌備處，2009），357。

4 中山國小南管社團因故停止後，原協助的音樂老師希望能重新復團，目前積極努力籌劃中。

5 吳素霞訪談：2021/9/9，曾指導大秀國小、大甲國中、清水國中。

6 劉美枝，〈廢續南音，弦管不輟－探訪阿祧先的生命記憶〉（彰化市：彰化縣文化局，2006），263。

7 李國俊，《千載清音：南管》（彰化市：彰化縣立文化中心，1994），111-113。

8 蘇菁萍訪談：2023/10/21，澎湖中小學南管社團成立狀況。



圖 6. 筆者指導的樹林國小南管社團應邀參加北藝大傳音系 2007 年《來迺南管喔》音樂會演出彩排。



圖 7. 筆者指導的育林國中南管社團應邀參加彰化縣文化局承辦的 2003 全國南管整絃大會。

二、目前活動中的中小學南管社團

目前積極投入中小學南管扎根的縣市單位當屬彰化縣文化局，因此將目前設有社團且仍活動者，分為彰化縣以外以及彰化縣文化局「校園傳習計畫」二部分：

(一) 彰化縣以外的中小學南管社團

目前在彰化縣以外設立有南管社團並持續活動的中小學，共計有 3 所小學、2 所國中：

新北市：興仁國小、正德國中。

南投縣鹿谷鄉：內湖國小（國樂團兼學南管）。

雲林縣：元長國中。

臺南市：喜樹國小。

(二) 彰化縣文化局「校園傳習計畫」的中小學南管社團

彰化縣文化局自 2017 年開始積極推動「彰化縣南北戲曲教育扎根計畫」之「校園傳習計畫」，補助經費、媒合部分學校成立社團，至 2024 年止，先後成立社團、持續傳習的學校包括：

彰化市：聯興國小（111 年只剩 2 人，112 停擺）。

鹿港鎮：文開國小、鹿東國小、鹿江國際中小學、鹿港國中。

福興鄉：西勢國小。

秀水鄉：馬興國小、秀水國中（2024 年 9 月成立）。

以上學校，除鹿江國際中小學將南管列為校本課程、喜樹國小設為三年級與四年級藝術深耕課程之外，其他皆屬課外社團。聯興國小南管社團因上課時段問題，難以持續，僅維持二年時間，甚是可惜。2024 年 9 月因馬興國小南管研習同學畢業，為延續學習，因此媒合新增秀水鄉秀水國中開設南管研習。

上課時間，鹿江國際中小學將南管納入國中七年級與八年級校本課程，安排在課內時間上課，每年級三個班，每週一節課 45 分鐘。九年級因升學不參與學習。⁹ 喜樹國小三、四年級的藝術深耕課程每週需上一節南管課，社團則另有團練時間。非屬於校本課程、藝術深耕課程的南管社團則在課外時間學習，如：晨光時間、假日或寒暑假期間。喜樹國小南管社團主要利用週六、週日上午上課，馬興國小則安排週二、週五晚間在馬興社區上課。彰化縣文化局「校園傳習計畫」媒合成立的南管社團多次參與《新綠妍萌—青少年南管音樂會》演出，特別是馬興國小已把本活動視為年度重要活動，連續參加四屆演出。

鹿港國小、鹿港國中、鹿港高中、文開國小、¹⁰ 西勢國小等早在 1989-2003 年間即先後開設南管社團，聘請在地館閣老師指導，如雅正齋黃承祧老師，可惜後續傳承間斷，幸而鹿港國中、文開國小、西勢國小在「彰化縣南北戲曲教育扎根計畫」之「校園傳習計畫」扶持下又繼續南管傳習。

南管音樂在中小學的傳承，除了以社團型態進行，筆者亦曾協助南屯國小暑假集訓教學，中山國小也曾在 2019 年辦理「暑期課後學藝班—南管音樂班」。近年來，筆者執行國立臺北藝術大學傳統音樂學系「南管育苗」計畫，也媒合小學音樂課，在八里國小、中山國小推行三節課的短期南管體驗課程，成效不錯，大受老師與同學的歡迎。

2024 年臺南女中音樂班獲教育部「藝師藝有」計畫補助，於 113 學年第一學期開設【桔梗四十·傳音藝百】課程，邀請南聲社協助帶領同學認識南管與體驗，課程安排二場專題講

9 吳敏翠訪談：2023/10/21，彰化中小學的南管教學狀況。

10 楊湘玲，〈深情寄絲竹—郭應護的音樂人生〉，《彰化縣口述歷史（第七集）：鹿港南管音樂專題》（彰化市：彰化縣文化局，2006），107。

座、每週二南管課程及校外參訪：南聲社秋祭活動。¹¹ 汾雅齋南管樂團蘇仁義老師自 2024 年 9 月在潮厝國小展開南管課程教學，期待潮厝國小南管班能維持長久，未來在交流演出場合，看到他們的學習成果展現。

參、教學師資來源

民間南管的傳承皆是在傳統曲館中進行，由館閣駐館老師以「口傳心授」的方式教學，學習者須經由長時間的浸淫，才能體會、掌握南管的演唱與演奏風格。當南管進入校園傳承，教學者除本身的優良技藝之外，必須思考一套淺顯易懂、能維持傳統又適合現代的教學方法，讓年輕學子能快速入門，避免遭遇過多的學習挫折而影響學習意願；並且在短期內讓學校看到學習成效、配合相關活動演出。在中小學南管社團任教，有時候教學壓力反而更大，因此適任的師資往往難尋。目前師資來源：

一、南管館閣的藝師或資深團員

擔任中小學南管社團指導老師，有來自館閣的藝師或資深團員，如台南市南聲社館先生張栢仲指導喜樹國小、笨港集斌社許澤猛老師指導元長國中、鹿港聚英社吳敏翠老師指導西勢國小與鹿江國際中小學，以上社團仍持續研習。而過去曾設立南管社團的北辰國小、永康國小，則分別由汾雅齋南管樂團蘇仁義老師、振聲社林秋華老師指導。

二、具備南管教學能力的校內音樂老師

南管社團師資，部分因校內音樂老師本身學習南管，具備教學能力，如二重國中陳筱玟老師、永康國小林秋華老師、興仁國小陳曉英老師。校內自有音樂老師可指導南管社團，看似理想，但若老師調校或退休，那社團可能就無法運作而終止，二重國中、永康國小即是如此而停止南管傳承。

三、國立臺北藝術大學傳統音樂學系南管樂畢業校友

社團指導老師亦有國立臺北藝術大學傳統音樂學系主修南管樂畢業的校友投入教學，如施志寬指導鹿東國小與鹿港國中、許宜茜指導文開國小、郭伯君擔任鹿港國中助教。

四、彰化縣文化局「傳統音樂戲曲師資班：南管師資班」

彰化縣文化局為推動「彰化縣南北戲曲教育扎根計畫」，也進行師資培訓，於 2017 年與國立戲曲學院共同主辦「傳統音樂戲曲師資班」，¹² 分為「南管師資班」、「北管師資班」

11 臺南女中音樂班，〈113/10/26(六)南聲社孟府郎君秋季祭典(藝師藝有計畫-校外參訪)〉，臺南女中音樂班 Facebook 粉絲專頁，檢索於 2024 年 12 月 30 日，<https://www.facebook.com/share/p/18i7hk4MLr/>。

12 彰化縣文化局，〈彰化縣文化局「106 年度傳統音樂戲曲師資班」招生簡章〉，黃端 Facebook 平臺，檢索於 2025 年 1 月 10 日，<https://www.facebook.com/share/p/18B4giAbJC/>。原彰化縣文化局網站已查找不到簡章資料。

招考學員，2018 年彰化縣文化局又續辦師資班。¹³ 師資班修習 72 小時課程，通過考核後，授予師資班證書。而師資班證書，可作為彰化縣文化局甄選相關推廣研習班教師或助理教師的重要條件參考。當時吸引部分館閣教師、資深館員前去報考，如合和藝苑資深館員張淑貞取得證書，目前指導馬興國小、秀水國中南管研習班。

肆、學習曲目、教材與展演型態

南管音樂的樂曲分為指、曲、譜三類，指、譜為器樂演奏，指套樂曲長度短約十多分鐘，長則有四十多分鐘，譜套樂曲約十多分至二十多分長度；曲為歌樂，經常被演唱的樂曲，長度通常約五、六分鐘至十多分鐘。南管樂曲不似流行歌簡短，又需要背譜演奏、演唱，因此在選擇曲目教材時，需費心安排。

一、學習曲目、教材

(一) 學習曲目

學習曲目，基本上仍注重唱唸，並以傳統曲目為主。《新綠妍萌—青少年南管音樂會》演出可見，〈綿搭絮〉、〈直入花園〉與〈風打梨〉確實是最熱門的曲目，〈綿搭絮〉為入門譜、〈直入花園〉與〈風打梨〉則是曲長很短的指套尾曲，經常用於初階南管教學。除了一般常用的教學曲目之外，指導老師也會尋找詞意適當、時間較短的传统樂曲，如張淑貞老師教唱曲長約 1 分鐘的〈春天好景緻〉，或是查找現有以唐詩為詞的新編南管短曲演唱，如吳敏翠老師選擇〈靜夜思〉、〈回鄉偶書〉為教材。筆者指導樹林國小南管樂團時，亦擷取【潮陽春】門頭曲調演唱唐詩〈秋夕〉以及擷取【玉交枝】門頭曲調教唱唐詩〈金縷衣〉，曲長約 3 分鐘。¹⁴ 同時也有少數老師認為傳統南管曲詞多是以男女情愛為主，覺得不適合教小學生，便以詩經、現代詩為曲詩（歌詞）素材編寫成南管曲演唱，如內湖國小，經常演唱王心心老師譜寫的〈賣茶歌〉，指導老師林蕊也譜寫詩經〈擊鼓〉給同學演唱，這二首樂曲也於《新綠妍萌—青少年南管音樂會》中演出。

(二) 教材

本文的教學教材是指已流傳的指譜、曲集之外的中小學教材講義，包括公部門製作專屬教材以及授課老師自行編寫講義教材：

1. 公部門製作專屬教材：

13 彰化縣文化局，〈107 年度南北管師資班即日起開始報名囉!!〉，朱永勝 Facebook 平臺，檢索於 2025 年 1 月 10 日，<https://www.facebook.com/share/p/15skg1c1UC/>。原彰化縣文化局網站已查找不到報名資訊。

14 樹林國小南管樂團，〈Nanguan · 南管曲〈金縷衣〉〉，ally555888 YouTube 頻道，檢索於 2024 年 10 月 30 日，https://www.youtube.com/watch?v=dyohgYT_dA0。

公部門製作專屬的南管教材有臺北市文化局出版的《台北市式微傳統藝術調查紀錄—南管：唱出台灣優雅的古典聲音：給囝仔的南管教材》、《台北市式微傳統藝術調查紀錄—南管：吹拉彈唱南管世界：我的南管小書》，以及彰化縣文化局委託編制國小、國中南管教材。

上述臺北市文化局出版的二套教材，內容豐富，不僅有書面解說，錄製的示範影音，演出者不少是當時知名的南管曲腳、傢俬腳。¹⁵可惜教材被運用的機會少。

彰化縣文化局於 2018、2019 年委託編制的 107 年國小（中高年級）南管教材以及 108 年國小（中、高年級）南管教材、國中南管教材，其中，108 教材特別以淺顯易懂的文字敘述與可愛畫風編寫內容，教材電子檔案放置網路，提供有需要者下載，110 年再度製作國中一、二年級賞析教材與教案。¹⁶

2. 將流行歌改成工尺譜教學：

吳敏翠老師除了運用彰化縣文化局的 108 國中教材教學之外，為吸引鹿江國際中小學的學生學習，吳敏翠老師特意將流行歌〈青花瓷〉旋律改寫成南管工尺譜教學，同學參與校內活動，也以南管樂器演奏〈青花瓷〉，彰化縣文化局也將〈青花瓷〉納入 110 年編國中二年級南管賞析教材與教案之中。

3. 工尺譜加註輔助記號：

筆者長時間從事南管教學，深知初學者面對南管工尺譜，往往無法快速算出拍子，為減少看譜障礙，於是以一格一拍的格子譜方式抄寫原來的工尺譜，指、曲有曲詩，則將曲詩與工尺譜分成二行、一格一拍抄寫。部分樂曲也會直接以分句方式教學，讓同學邊唱邊指工尺譜，檢驗是否已能看譜。在中山國小「藝術與美感深耕計畫」進行教學時，為了讓同學能正確地敲打下四管樂器，又在格子譜上加註敲擊輔助記號，這樣的輔助，同學認為非常有助於學習。筆者也期許未來能將自己的教學設計教材搭配影音出版，提供給有需要的老師們使用。

除了書面教材設計之外，部分老師也設計趣味遊戲引領同學加深對南管的印象，如許宜茜老師以撲克牌心臟病玩法讓同學熟記工尺譜譜字，這套遊戲也被彰化縣文化局運用到一般南管推廣活動。筆者在進行中小學相關體驗課程，也借用團康遊戲進行譜字蘿蔔蹲、下四管搶座位、樂器連連看等活動，考驗同學對南管的印象。吳素霞老師當年為了帶領就讀幼稚園孫女與其班上同學活動，依據譜字音高的高低，設計一套趣味的南管工尺譜體操進行教學。

15 曲腳：南管演唱者，傢俬腳：南管樂器演奏者。

16 彰化縣文化局，〈賞析教材〉，南北管音樂戲曲館，檢索於 2024 年 11 月 20 日，<https://drama.bocach.gov.tw/cp.aspx?n=4271>。

正	電○○	潮 疊	工L○	工○○ ⁷	綿 搭 絮
月	一L		六 ³ ○	□○	
十五	工-○	倍 士 管	工 ³ ○	六 ² ○	五 空 管
是	十		工- 1	工-○	
元	□	慢 疊 拍	六-○	工L○	緊 疊 拍
于	六 ²		工- 1	工-○	
宵	工-○		下-○	六L○	
	六-		0	0	
	電L		十○	下-○	
			(F ⁰) ⁷	0	

圖 8. 筆者製作格子譜輔助教學。
(筆者提供)

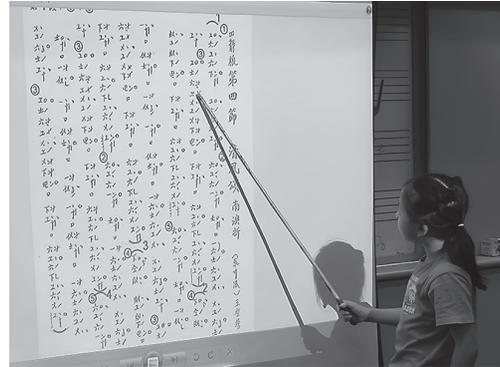


圖 9. 筆者指導中山國小，同學已能跟隨唱唸
指出工尺譜所在位置。

二、展演型態

展演型態方面，傳統的南管音樂編制分為上四管編制、十音編制，¹⁷ 每項樂器僅 1 人演奏。中小學的南管社團，每團人數大多約十多人至二十人，因學習曲目少、練習時間不多，所以只要有呈現的機會，通常會盡可能安排所有同學上場，因此會出現多人齊唱、多組樂器同時上台演奏的情形，這也是南管音樂進入中小學傳承，在傳統編制上的彈性調整，但仍然有維持傳統演出編制的社團，如馬興國小、喜樹國小。而內湖國小因是以國樂團為主，兼學南管，因此在演出時，也會在南管樂器之外，加入部分國樂樂器演奏。

南管音樂的學習，不僅學習曲唱、樂器演奏技藝，同時也需認識南管文化，如演出的禮儀，社團同學在外的表現，往往也是檢視指導老師除了音樂教學，是否也傳授南管的禮儀規範。馬興國小在第四屆《新綠妍萌—青少年南管音樂會》演出中，於舞台上接拍連唱〈春天好景緻〉〈遊賞鶯山〉〈聽見叫〉〈一位讀書詩〉等四首曲，展現「樂不斷聲」的曲唱禮儀，可見指導老師的用心。

伍、南管社團對於學校的榮譽回饋

南管社團的傳承成效，可透過參與校內活動、應校外邀請演出、參與競賽等方面展現同學的學習成果。特別是應校外邀請演出獲得讚許、參與競賽榮獲佳績，更是對學校的回饋，這些榮譽可增加校方對南管社團的認識以及多給予支持與重視。

17 上四管編制：拍、琵琶、三絃、洞簫、二絃。十音編制：上四管編制再加雙音、叫鑼、響盞、四塊、噯子或笛子等樂器。

一、校外演出邀請

南管社團應校外邀請演出，主要是公部門文化單位或學校舉辦的活動，如 2019 至 2023 年中山國小、馬興國小、內湖國小、喜樹國小、二重國中、正德國中、達觀國中、鹿港國中、鹿江國際中小學等南管社團，先後應邀參與國立臺北藝術大學傳統音樂學系第一屆至第五屆《新綠妍萌—南管青少年南管樂會》。2022 年 8 月 20 日至 21 日國立傳統藝術中心於宜蘭傳藝園區舉辦「南管風—111 年南管藝術大匯演」亦邀請興仁國小、馬興國小、鹿東國小參與演出。彰化縣文化局舉辦相關活動，亦會邀請在扎根計畫中的學校團體參與演出，如 2022 年 11 月 20 日在彰化縣立美術館舉行「2022 南北管秋之饗宴」，邀請鹿江國際中小學、西勢國小、馬興國小、鹿東國小演出；2023 年 6 月 23 日至 25 日連續三天的「2023 鹿港慶端陽—傳統戲曲演出」，邀請文開國小、鹿東國小、西勢國小、馬興國小、鹿港國中、鹿江國際中小學等六所學校社團至龍山寺廣場演出。2024 年 5 月 25 日臺灣音樂館於彰化縣孔廟舉辦「傳藝中心 113 年南管藝術交流活動」，邀請文開國小、鹿東國小參與開幕踩街活動。臺南市文化資產管理處舉辦活動也邀請喜樹國小喜聲社演出，如 2024 年 10 月 19 日「府城樂未眠—揣手路 ê 暗暝：聆聽南管之美」。

對於校外邀演，只要不與學校考試、校內活動撞期，校方多是欣然同意、樂於支持，前往演出也通常由校長或主任帶隊參加、給予鼓勵。



圖 10. 文開國小應邀於 2023 年 6 月 23 日「鹿港慶端陽」演出。

二、參與競賽

南管社團參與競賽部分，目前只有全國學生音樂比賽「絲竹室內樂合奏」項目中包含南管，中小學南管社團可報名團體組國小 B 組、國中 B 組，人數限 15 人。由於南管樂、北管樂及客家八音等皆可報名「絲竹室內樂合奏」，而太平歌也可以南管樂報名參賽，如此，加上國樂，等於五種音樂在同一項目競賽，但往往都是國樂團體取得參加全國賽資格。筆者指

導過樹林國小當時連續幾年參加地方初賽，雖屢獲優等佳績，但仍難以拼贏國樂進入全國賽。喜樹國小、元長國中、內湖國小等亦參與過「絲竹室內樂合奏」比賽，也獲得優等榮譽。

2023 年彰化縣文化局為鼓勵同學，舉辦「112 學年度全國學生南北管音樂比賽」，¹⁸ 南管項目包含：「南管合奏—歌樂組：國小組、國中組」、「南管合奏—器樂組：國小組、國中組」，人數限制：「器樂組：上四管 5 人、十音 10 人」、「歌樂組：5 人」。2024 年又續辦「113 學年度全國學生南北管音樂比賽」，¹⁹ 鹿江國際中小學、秀水國中、鹿港國中、西勢國小、鹿東國小、馬興國小等參賽獲獎團隊皆是「校園傳習計畫」的學校社團，²⁰ 足見南管在校園中扎根傳承已逐漸嶄露頭角。

學生在社團學習南管，藉由參與演出以及團體音樂類比賽，可從中獲得成就感之外，部分學生個人也在習得南管技藝之後，延伸運用參與其他競賽。筆者協助過的南屯國小，即有同學運用當時所教唱的〈獨坐靜亭山〉參加閩南語詩詞吟唱比賽而獲得佳績。此外，中山國小 2 位二年級同學以「聽我說南管」榮獲臺北市國民小學推動兒童深耕閱讀 109 年度活動推廣小小說書人低年級佳作；²¹ 2023 年中山國小 1 位六年級同學又以「遇見大人物—薪傳南管」為主題，參加臺北市國民小學「我是小主播」比賽。



圖 11. 鹿東國小參加「112 學年度全國學生南北管音樂比賽」。



圖 12. 馬興國小參加「112 學年度全國學生南北管音樂比賽」。

陸、南管社團面臨的困境

前述已提及南管社團在中小學成立不容易，但成立之後，要維持長久更是考驗。南管社

18 彰化縣文化局，〈112 學年度全國學 南北管 樂比賽〉，獎金獵人，檢索於 2025 年 1 月 10 日，<https://bhuntr.com/tw/competitions/kxkg6mts9e09gyokaz>。彰化縣文化局網站已查找不到比賽辦法。比賽於 2023 年 10 月 14 日在南北管音樂戲曲館舉行。

19 彰化縣文化局，〈112 學年度全國學 南北管 樂比賽〉，獎金獵人，檢索於 2025 年 1 月 10 日，<https://bhuntr.com/tw/competitions/rdwkwmeihb6p2403oc>。彰化縣文化局網站已查找不到比賽辦法。

20 彰化縣文化局，〈113 學年度全國學 南北管 樂比賽評分結果公告〉，彰化縣文化局，檢索於 2024 年 10 月 20 日，https://www.bocach.gov.tw/News_Content.aspx?n=19&s=50260。

21 建安國小，〈臺北市國民小學 109 年度「小小說書人」得獎名單〉，建安國小，檢索於 2024 年 11 月 30 日，https://www2.jnps.tp.edu.tw/kids/news/show.asp?news_id=48144。

團面臨的困境包含了：行政資源不足、招生困難與學習難以持續。

一、行政資源不足

社團欲成立，校長對於南管的認識與喜好，影響社團的命運。經費方面，需能支應外聘老師鐘點費、樂器購買費用與維修費，經費若不足，又無管道可申請，即使成立，恐怕難長久。此外，還需一位負責協助的帶團老師，帶團老師除了管理學生、處理相關事務之外，最好還要能陪學生做課後練習，所以必須對南管有所認識或已會南管者，或是同時跟著學生一起學，如此才能勝任。如果校長、主任不支持、無法給予經費支援，又缺乏帶團老師，那社團成立將是困難重重，也難以持續長久，前述的中山國小即是未獲新主任支持而停止。

二、招生困難與學習難以持續

南管社團招生，最理想的方式是設定條件、進行篩選，但學生若不認識什麼是南管音樂，如何吸引學生前來參加？因此，除了宣傳，透過帶團老師找認識的學生來參加也是一種方法，或是學生一個帶一個進來，有學伴一起學，興趣會更濃厚。達觀國中就是招不到學生，社團只好停擺。

無論是小學或國中，都有新舊生交替的問題，部份國中社團更是限定七年級、八年級同學可以參加，升至九年級就得停止，所以年年都得面臨招新生的狀況，老師必須指導新生，同時還得兼顧舊生的學習，教學上著實有點費力。而那些因升學而中斷參與的學生，在南管學習上就難再續。

北藝大傳音系招生，歷年來有曾是彌陀國中、樹林國小、雙城國小、達觀國中、鹿港高中等南管社團團員，在面臨大學升學時，選擇報考北藝大傳音系南管樂主修就讀。同學藉助中小學學習南管技藝，而後考上大學繼續精修南管，這樣的現象是微乎其微，很難期待的。

結論

南管音樂在中小學的傳承，著實不易也艱辛。社團即使成立也要能長久，若僅是曇花一現，那投注的人力、財力、物力都浪費了。特別是經費購買的樂器，在社團停止後，何去何從？是在學校塵封多年後，因毀損厲害變成垃圾丟棄？或是報廢、透過相關平臺被再利用？若是能被有需要的單位再利用，也算有好去處。既然南管社團成立與持續都有困難，是否有另一種方式可輔助中小學學生認識南管？南管知識普及後，那社團的招生或許就能改善。部份中小學音樂課程雖然有安排南管相關單元，如 110 學年度翰林版藝術二上的統整第二課「歡慶臺灣·民俗風華」中有介紹南管，但資料有限，且由於大部分中小學音樂教師接觸南管音樂的機會極少，對其認知有限，往往難以實際地進行教學。

曾在某南管研習講座結束後，有音樂老師提出她曾在課程中播放南管音樂，但同學不愛

聽，原因就是老師不理解南管，很難設計適用的南管教學內容吸引同學。有鑑於此，筆者嘗試以媒合中小學音樂課方式，推行短期的南管體驗課程，讓北藝大傳音系南管師生直接進到課堂教學，讓中小學生實際體驗南管，而不是只聽音樂老師介紹。這樣的模式如果可以大力推行，那就會有更多的中小學生了解什麼是南管，知識普及了，想成立社團，招生困難是否就能緩解？2016年3月，筆者開設的南管服務學習課程，和當時在迴龍國中兼課的校友合作，利用星期一上午音樂課，帶領2班同學進行三週南管體驗課程，讓大家認識南管樂器、唱唸工尺譜、敲打下四管，後來別班同學居然向音樂老師抗議為什麼只有那2班同學可以上南管課？可見南管體驗課程是能吸引國中生的。2021年10月媒合八里國小6班、中山國小9班音樂課進行「高等教育深耕計畫：南管育苗」三週體驗課程，深受師生歡迎，希望傳音系師生有機會還能再去教學。

彰化縣文化局考量在小學社團學習的同學，畢業後因就讀的國中沒有南管社團而有學習中斷的問題，所以在2022年8月招考團員、成立彰化縣立青少年南管實驗樂團，²²聘請王玲瓏老師駐團指導，當時招考錄取9名，之後因上課時間、交通往返等問題，有6名因出席率太低而退團，2023年招考，僅錄取3名，2024年招考也人數稀少，目前團員14名。彰化縣文化局立意良好，可惜目前報考青少年南管實驗樂團人數不多，期待樂團能堅持下去，後續團員會越來越多。

至於教學時，設計工尺譜輔助教材、以新編樂曲教學等狀況，筆者認為這只是引領入門的過渡期手法，只要老師有堅持傳統的信念，並教導學生理解，如此傳統仍在並未消失。而採非傳統型態展演，絕大部分社團只是因應學生情況做彈性調整運用，不是想拋棄傳統、悖離傳統，無須擔憂。

南管音樂的傳承，雖然面臨嚴重的斷層危機使人憂心，但扎根工作刻不容緩，非常需要相關的文化、教育單位大力支持與協助，以及學校教育的專業協力熱情投入。建議相關單位可以招組一個南管教學師資團隊，於各縣市每年擇定不同的區域，如彰化縣、臺南市，媒合多所中小學，讓師資團隊分組到各校音樂課進行短期二至三節南管課，帶領同學認識、體驗南管。如此長年下來，南管知識在校園中普及，不僅可培養新生代南管欣賞人口，遇有南管社團招生，也能多一點學生來源。以鹿港鎮為例，鹿港鎮總計有文開國小、鹿港國小、鹿東國小、頂番國小、海埔國小、新興國小、東興國小、洛津國小、草港國小等9所公立小學，第一學期每個月選定3所小學，擇定四年級或五年級音樂課，連續三週進行該年級南管體驗課程；教學師資分成2~3組，每組2~3人，星期一~星期五，每組分配1~2天負責當天班級教學；第二學期再換到其他鄉鎮學校進行。希冀未來，南管音樂在中小學的傳承能如火如荼地進行、永續發展。

22 南北管音樂戲曲館，〈青少年南北管實驗樂團即將招考〉，南北管音樂戲曲館 Facebook 粉絲專頁，檢索於2025年1月10日。<https://www.facebook.com/share/p/1CCXX2JAnK/>。

參考資料

中文書目

- 呂鍾寬。《台灣傳統音樂現況與發展》。宜蘭縣：臺灣傳統藝術總處籌備處，2009。
- 李國俊。《千載清音：南管》。彰化市：彰化縣立文化中心，1994。
- 楊湘玲。〈深情寄絲竹－郭應護的音樂人生〉。《彰化縣口述歷史（第七集）：鹿港南管音樂專題》。蔡郁琳主編。彰化市：彰化縣文化局，2006。
- 劉美枝。〈廣續南音，弦管不輟－探訪阿桃先的生命記憶〉。《彰化縣口述歷史（第七集）：鹿港南管音樂專題》。蔡郁琳主編。彰化市：彰化縣文化局，2006。
- 熊師玲、高嘉穗。《台北市式微傳統藝術調查紀錄－南管：吹拉彈唱南管世界－我的南管小書》。臺北市：臺北市文化局，2002。
- 鄭雅昕、蔡瑋琳。《台北市式微傳統藝術調查紀錄－南管：唱出台灣優雅的古典聲音：給囝仔的南管教材》。臺北市：臺北市文化局，2002。

網路資源

- 臺南女中音樂班。〈113/10/26(六)南聲社孟府郎君秋季祭典(藝師藝有計畫-校外參訪)〉。臺南女中音樂班 Facebook 粉絲專頁。檢索於 2024 年 12 月 30 日。<https://www.facebook.com/share/p/18i7hk4MLr/>。
- 彰化縣文化局。〈彰化縣文化局「106 年度傳統音樂戲曲師資班」招生簡章〉。黃端 Facebook 平臺。檢索於 2025 年 1 月 10 日。<https://www.facebook.com/share/p/18B4giAbJC/>。
- 彰化縣文化局。〈107 年度南北管師資班即日起開始報名囉!!〉。朱永勝 Facebook 平臺。檢索於 2025 年 1 月 10 日。<https://www.facebook.com/share/p/15skg1c1UC/>。
- 樹林國小南管樂團。〈Nanguan・南管曲〈金縷衣〉〉。ally555888YouTub 頻道。檢索於 2024 年 10 月 30 日。https://www.youtube.com/watch?v=dyohgYT_da0。
- 彰化縣文化局。〈賞析教材〉。南北管音樂戲曲館。檢索於 2024 年 11 月 20 日。<https://drama.bocach.gov.tw/cp.aspx?n=4271>。

彰化縣文化局。〈112 學年度全國學 南北管音樂比賽〉。獎金獵人。檢索於 2025 年 1 月 10 日。https://bhuntr.com/tw/competitions/kxkg6mts9e09gyokaz。

彰化縣文化局。〈113 學年度全國學 南北管音樂比賽〉。獎金獵人。檢索於 2025 年 1 月 10 日。https://bhuntr.com/tw/competitions/rdwkwmeihb6p2403oc。

彰化縣文化局。〈113 學年度全國學 南北管 樂比賽評分結果公告〉。彰化縣文化局。檢 索 於 2024 年 10 月 20 日。https://www.bocach.gov.tw/News_Content.aspx?n=19&s=50260。

建安國小。〈臺北市國民小學 109 年度「小小說書人」得獎名單〉。建安國小。檢索於 2024 年 11 月 30 日。https://www2.jnps.tp.edu.tw/kids/news/show.asp?news_id=48144。

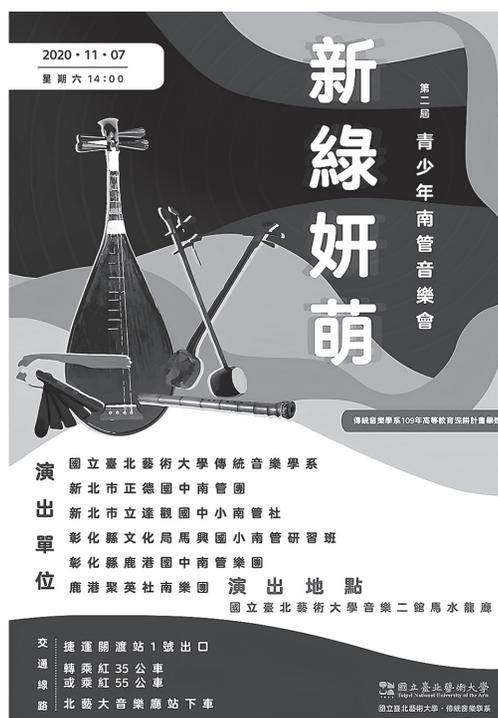
南北管音樂戲曲館。〈青少年南北管實驗樂團即將招考〉。南北管音樂戲曲館 Facebook 粉絲專頁。檢索於 2025 年 1 月 10 日。https://www.facebook.com/share/p/1CCXX2JAnK/。

附錄

附錄 1：第一～五屆《新綠妍萌—青少年南管音樂會》海報
(國立臺北藝術大學傳統音樂學系提供)



附圖 1. 第一屆海報



附圖 2. 第二屆海報



附圖 3. 第三屆海報



附圖 4. 第四屆海報



附圖 5. 第五屆海報

附錄 2：第一～五屆《新綠妍萌—青少年南管音樂會》節目單
(國立臺北藝術大學傳統音樂學系提供)

新綠妍萌—青少年南管音樂會

~節目單~

- 1.十音會奏〈風打梨〉.....各團隊代表參與
- 2.指〈朱郎卜返〉.....臺北藝術大學傳統音樂學系三
- 3.曲〈茶薇架〉.....臺北藝術大學傳統音樂學系一
- 4.曲〈春天好景緻〉.....臺北市中山國小南管社團
- 5.曲〈正月點燈紅〉.....臺北市中山國小南管社團
- 6.指〈魚沉〉.....臺南市喜樹國小南管社團
- 7.曲〈暗想暗猜〉.....臺南市喜樹國小南管社團
- 8.曲〈看你行誼〉.....臺南市喜樹國小南管社團
- 9.指〈霧霧颯颯〉.....新北市二重國中南管團
- 10.曲〈山不在高〉.....新北市二重國中南管團
- 11.譜〈梅花操〉3~5節.....新北市二重國中南管團
- 12.指〈直入花園〉.....彰化縣鹿港國中南管樂團
- 13.曲〈心頭悶憔悴〉.....彰化縣鹿港國中南管樂團
- 14.曲〈元宵十五〉.....汾雅齋南管樂團
- 15.曲〈共君斷約〉.....汾雅齋南管樂團
- 16.曲〈夫為功名〉.....汾雅齋南管樂團
- 17.指〈聽伊說〉.....台南市南聲社
- 18.譜〈五湖遊〉.....台南市南聲社
- 19.曲〈年久月深〉.....臺北藝術大學傳統音樂學系二
- 20.譜〈三疊尾〉.....臺北藝術大學傳統音樂學系四

附圖 6. 第一屆節目單

第二屆 新綠妍萌—青少年南管音樂會

~節目單~

- 1.嗶子指〈推枕著衣〉.....十音會奏各團隊代表參與
- 2.指〈只恐畏〉.....臺北藝術大學傳統音樂學系
- 3.曲〈茶靡架〉.....臺北藝術大學傳統音樂學系
- 4.曲〈山不在高〉.....新北市正德國中南管團
- 5.譜〈梅花操〉3-5 章.....新北市正德國中南管團
- 6.十音〈風打梨〉.....彰化縣鹿港國中南管樂團
- 7.曲〈心頭悶憔悴〉(演奏).....彰化縣鹿港國中南管樂團
- 8.指〈霧霧颯颯〉.....彰化縣鹿港國中南管樂團
- 9.譜〈錦搭絮〉.....彰化縣鹿港國中南管樂團
- ~~~~中場休息~~~~
- 10.曲〈春天好景緻〉.....彰化縣文化局馬興國小南管研習班
- 11.曲〈遊賞鰲山〉.....彰化縣文化局馬興國小南管研習班
- 12.曲〈聽見叫〉.....彰化縣文化局馬興國小南管研習班
- 13.曲〈一位讀書詩〉.....彰化縣文化局馬興國小南管研習班
- 14.譜〈五湖遊〉3-5 節.....彰化縣文化局馬興國小南管研習班
- 15.十音〈風打梨〉.....鹿港聚英社南樂團
- 16.曲〈荔枝滿樹紅〉.....鹿港聚英社南樂團
- 17.曲〈碧雲天〉.....鹿港聚英社南樂團
- 18.譜〈梅花操〉3-5 章.....鹿港聚英社南樂團
- 19.曲〈直入花園〉.....新北市立達觀國中小南管社
- 20.曲〈一個讀書人〉.....新北市立達觀國中小南管社
- 21.譜〈花玉蘭〉.....新北市立達觀國中小南管社
- 22.譜〈錦搭絮〉.....新北市立達觀國中小南管社
- 23.曲〈娘子〉.....臺北藝術大學傳統音樂學系
- 24.譜〈四時景〉5-8 節.....臺北藝術大學傳統音樂學系

附圖 7. 第二屆節目單

第三屆 新綠妍萌—青少年南管音樂會
~節目單~

- 1.十音〈推枕著衣〉.....國立臺北藝術大學傳統音樂學系
- 2.指〈只恐畏〉.....國立臺北藝術大學傳統音樂學系
- 3.曲〈勸娘子〉.....國立臺北藝術大學傳統音樂學系
- 4.十音〈孫不肖〉.....彰化縣文化局馬興國小南管研習班
- 5.曲〈忽聽見〉.....彰化縣文化局馬興國小南管研習班
- 6.曲〈今日好日子〉.....彰化縣文化局馬興國小南管研習班
- 7.曲〈一位秀才〉.....彰化縣文化局馬興國小南管研習班
- 8.曲〈看番軍〉.....鹿港聚英社南樂團
- 9.曲〈邀汝〉.....鹿港聚英社南樂團
- 10.譜〈四不應〉.....鹿港聚英社南樂團
- 11.曲〈風打梨〉.....南投縣內湖國小南管樂團
- 12.新編〈賣茶歌〉.....南投縣內湖國小南管樂團
- 13.新編〈擊鼓〉.....南投縣內湖國小南管樂團
- 14.新編〈山泉〉.....南投縣內湖國小南管樂團
- 15.曲〈共君斷約〉.....汾雅齋南管樂團
- 16.曲〈山不在高〉.....汾雅齋南管樂團
- 17.譜〈錦搭絮〉.....汾雅齋南管樂團
- 18.指〈魚沉〉.....臺南市喜樹國小南管社團(喜聲社)
- 19.曲〈暗想暗猜〉.....臺南市喜樹國小南管社團(喜聲社)
- 20.指〈繡成孤鸞〉.....台南市南聲社
- 21.曲〈謝天地〉.....台南市南聲社傳習班兒童組
- 22.曲〈看見前面〉.....台南市南聲社傳習班兒童組
- 23.譜〈錦搭絮〉.....台南市南聲社傳習班兒童組
- 24.譜〈三疊尾〉.....國立臺北藝術大學傳統音樂學系

附圖 8. 第三屆節目單

第四屆 新綠妍萌—青少年南管音樂會
~節目單~

- 1.十音〈只恐畏〉.....國立臺北藝術大學傳統音樂學系
- 2.曲〈咱雙人〉.....國立臺北藝術大學傳統音樂學系
- 3.曲〈忽聽見〉.....彰化縣文化局馬興國小南管研習班
- 4.曲〈一位秀才〉.....彰化縣文化局馬興國小南管研習班
- 5.曲：樂不斷聲.....彰化縣文化局馬興國小南管研習班
- 6.曲〈不覺是夏天〉.....鹿港聚英社南樂團
- 7.曲〈回鄉偶書〉.....鹿港聚英社南樂團
- 8.曲〈拜告將軍〉.....鹿港聚英社南樂團
- 9.新編曲〈知音·鹿鳴〉.....南投縣內湖國小南管樂團
- 10.譜〈錦搭絮〉.....南投縣內湖國小南管樂團
- 11.指〈枕冷被單〉.....台南市南聲社
- 12.曲〈繡成孤鸞〉.....台南市南聲社
- 13.曲〈早知您負心〉.....台南市南聲社
- 14.曲〈去秦邦〉.....臺南市喜樹國小喜聲社
- 15.譜《五湖遊》.....臺南市喜樹國小喜聲社
- 16.譜《梅花操》3~5節.....國立臺北藝術大學傳統音樂學系



附圖 9. 第四屆節目單

第五屆 新綠妍萌--青少年南管音樂會

～節目單～

- 1.十音〈孫不肖〉……………臺北藝術大學傳統音樂學系
彰化縣文化局馬興國小南管研習班
- 2.指〈霏霏颯颯〉……………臺北藝術大學傳統音樂學系
- 3.曲〈感謝公主〉……………臺北藝術大學傳統音樂學系
- 4.曲〈望明月〉……………彰化縣文化局馬興國小南管研習班
- 5.曲〈書今寫了〉…………彰化縣文化局馬興國小南管研習班
- 6.譜〈綿搭絮〉……………彰化縣文化局馬興國小南管研習班
- 7.曲〈風打梨〉……………彰化縣立鹿江國際中小學南管班
- 8.曲〈荔枝滿樹紅〉…………彰化縣立鹿江國際中小學南管班
- 9.譜〈綿搭絮〉……………彰化縣立鹿江國際中小學南管班
- 10.曲〈幸逢元宵〉……………臺北藝術大學傳統音樂學系

～中場休息～

- 11.指〈推枕着衣〉……………彰化縣立鹿港國中南管樂團
- 12.曲〈風打梨〉……………彰化縣立鹿港國中南管樂團
- 13.譜《梅花操》三～五節…………彰化縣立鹿港國中南管樂團
- 14.指〈風打梨〉……………彰化縣立青少年南管實驗樂團
- 15.曲〈心頭悶樵樵〉…………彰化縣立青少年南管實驗樂團
- 16.譜《四靜板》四、八節…………彰化縣立青少年南管實驗樂團
- 17.曲〈勸娘子〉……………臺北藝術大學傳統音樂學系
- 18.譜《四時景》五～八節…………臺北藝術大學傳統音樂學系

附圖 10. 第五屆節目單

我所知的馬水龍教授：熱情無私與文化使命感

What I Know about Professor Shui-Long Ma: Passion, Selflessness, and a Sense of Cultural Mission

呂錘寬

國立臺灣師範大學民族音樂研究所名譽教授、國立臺北藝術大學傳統音樂系兼任教授

初認識馬水龍教授於 1978 - 1980 年，空間為位於金華街 199 巷、亞洲作曲家聯盟中華民國總會理事會的開會場所，該處為許常惠老師籌設的華民俗藝術基金會，由於當時為該組織的理事故；馬老師總是安靜地坐於一隅，當場音量最大聲且每有創見者都為許博允，唯當有真正的議題被提出時，馬老師則「當仁不讓」，且每略帶激昂地陳詞，言語皆不拐彎抹角，故而皆能快速解決問題。

得知馬老師作曲才氣的時空背景，為 1980 - 1984 年位於台北市仁愛路的中廣公司，音樂組趙琴組長為了彰顯廣播電台的特色，且在音樂著作權方面能有所作為，乃建請公司委託馬老師創作一首【中廣台聲】，故而每天欣賞數次馬老師的作品：磅薄的管絃前導，隨後為輕快跳躍的笛子飛舞；此段旋律，隨後則發展為馬老師的代表作品之一的〈梆笛協奏曲〉。

雖與馬老師無任何的私人關係，卻因為他的緣故，方能謀得教職；本文以 1985 - 2004 年之間於北藝大校園、政府文化部門的開會等場合的認識為基礎，為文闡揚馬老師的文化理念與使命感、對傳統音樂的興趣、熱情提攜後生等，並藉以表達感念之情。



1986 年於位於蘆洲的國立藝術學院音樂系的甘美朗教室：
左為聚精會神演奏的馬水龍老師、右為初聘期間的本文作者，
現場指導者為（未入鏡）韓國鑽教授。



時任國立藝術院校長的馬水龍教授，
召開傳統音樂系成立的記者會 /1994.7.26 於紫藤廬

一、將傳統音樂深耕於體制的音樂教育

我們的時代受聘任教於國立大學，據云需有若干人情或背景，故而當任教於國立藝術學院，許常惠師曾問以：“（台語）錘寬啊，你有才調入去藝術學院無簡單 nê，有一次在藝專開會，馬水龍識加我問起，有沒有研究傳統音樂的，我向他提起你，我嘛不知伊（指馬水龍教授）安怎甲你請入去”。偶然之間許老師向馬水龍教授提到「呂錘寬」三個字，乃有幸成為傳統藝術理念明確的國立藝術學院音樂系教師，得以將所學的傳統音樂作為教學內容。

1985 年之前未曾與馬老師謀面，於巴黎進修期間曾接獲馬老師的信函，稱欲聘專任於國立藝術學院音樂系，自是雀躍難名；回國之後立即填寫相關必要的文件，於焉由一芥草民步入杏壇之林。1985 年踏入位於蘆洲的國立藝術學院音樂系，其學制為五年，初任的課程為「中國音樂史」與「傳統記譜法」，教學時數嚴重不足，做為系主任的馬老師向校方陳詞，不足的終點數為“兼系主任的助理”，私下則交代進行傳統音樂如南管與北管的調查研究，以作為後續的教學材料。第二年亦即於五年級的班開設「戲曲唱腔二」與「東方音樂研究」，後者則為理論性的介紹印度與阿拉伯的傳統音樂。

以曾為音樂學生所見，於 1974 年欲學傳統音樂，為學生自食其力聘請專家於課外時間教導，於國立藝術學院所見，學生於正規的課程內即能習得。馬老師的音樂系課程規劃至為全面，歐洲音樂的技術方面為：鋼琴、弦樂與管樂器、聲樂、作曲，並兼及當時「中華民國思想核心」的古琴與琵琶；在「威權時代」，斯土傳統音樂皆列於民俗之流，不能「入流」於藝術殿堂，故而暫缺於馬老師的課程規劃內。

理論思想課程方面，除了以歐洲藝術音樂為內容的課程諸如：和聲學、曲式學等，且規劃各組主修皆有傳統音樂理論的必修課：作曲為「傳統記譜法」，打擊樂器組為「鑼鼓樂」，聲樂組為「戲曲唱腔一」（京劇唱腔）與「戲曲唱腔二」，後者由敝人擔任，內容為南北管的理論、以及南管曲實務演唱。馬老師升任校長之後，另交辦規劃成立傳統藝術研究所，教學研究內容包括傳統音樂戲曲、傳統工藝與文化行政，傳統音樂戲曲組則以南北管音樂戲曲與道教科儀音樂為主要內容；1993 年從巴黎返國而續任於音樂系時，並委以擔任該所的所長，兼規劃成立傳統音樂學系。

二、對南管與北管的熱愛

難得的機會私下與馬老師相處時，話題總是北管與南管，高亢的北管戲曲唱腔，鐫刻他於基隆廟口童年的音樂故事，且將北管戲曲的唱腔融入作品〈霸王虞姬〉；至於對南管音樂的喜愛，只能從言談時眉飛色舞的形容推敲。

基於對南管與北管音樂的愛好與文化情懷，故而於規劃設立傳統音樂系的過程皆全力支持；繼任的校長劉思量教授且秉承馬老師的理念，於聘任年紀八、九十歲的南管與北管藝師擔任教席時皆無任何為難，並由系主任之陪同，前往北管藝師王宋來先生（1910 - 2001）府第，

向藝師表達贈送一批古老的北管樂器的謝意，該批樂器為北管絲竹類樂器其中罕見者如四相九品琵琶、十三絃箏、寬約及肩的 8 碼小洋琴，以及稱為箎、簫的竹類管樂器；隨後北管古路戲曲大師級的葉美景 (1905 - 2002) 則將他畢生蒐集抄寫的一百餘冊北管戲曲總講的抄本，贈送給傳統音樂系。

從南管與北管在大學校園的生存空間，另觀「大學校園教授治校」，能發現如未有藝術與文化理念者掌其舵，則「官大學問大」，當出現自命為「傳統」的專家，乃僭越職權干涉，本人因此乃辭去系務行政，稍後並因而轉至他校。今日傳統音樂系的教學，在學術行政以「大系為大」，以及「熱門為高」的運作之下，教學行政益為艱難。

三、熱情無私

從 1980 年踏行以音樂為主的學術界，曾聞高談闊論稱“教授、校長？KP!”，此類人等升至該等級之後，立即架勢十足，有了實無足稱道的位置之後，且官威震懾四座。另一種現象為，當了系主任或院長之後，即變身為所綜理業務（諸如傳統音樂諸樂種）的專家。雖然於教學行政的位階、社會地位等，隨著時間而高昇，私下場合與馬老師相處，始終皆為如同鄰里的友朋般親切。

從 1978 年於亞洲作曲家聯盟中華民國總會的開會場，至 1985 年獲聘任教於國立藝術學院，與馬老師的關係或接觸皆為開會場合，並未有私下謀面，隨後於舉辦薪傳獎期間 (1985 - 1994)，於教育部開會時乃有閒談聊天的機會，馬老師總是興致勃勃地述說童年在基隆廟口看北管戲曲表演的印象，以及 1979 年參加第六屆亞洲作曲家聯盟於韓國漢城（今名：首爾）舉行的「亞洲傳統音樂之夜」，聆賞蔡小月演唱南管曲時所受的感動，以及對南管音樂如此特殊而留下深刻印象。

隨後於國家文藝基金會每有審查評審而同時獲邀請，以及曾同時擔任該基金會的董事，會議結束之後，他皆熱情地車駕以送，每次雖皆告以步行回家數分鐘可到，馬老師總堅持以“順道”“車輪轉動而已”，實則馬老師的府第大直為向北，陋舍則為往南的台師大附近。在車上約 20 分鐘的時間，每次的話題都為南管與北管，興致昂揚且以為樂。

四、寄語

在馬老師擔任音樂系主任而任教於國立藝術學院音樂系，隨著他擔任校長，獲委任以剛成立的傳統藝術研究所的所長，且兼籌劃傳統音樂系而擔任創系的系主任，乃得有機會觀察一位有成就的作曲家，共同地皆懷有熱情的傳統文化使命感，遠者如匈牙利的巴爾托克 (Béla Bartók, 1881 - 1945)，近在身邊者如史惟亮教授 (1926 - 1977) 與許常惠教授 (1929 - 2001)。

與馬老師私下來往的際遇，他嘗言由於環境關係，故而不克進行傳統音樂的調查，話語中略帶自感缺憾之咎。雖未曾背著錄音機踏行田野與館閣，卻於他擁有學術行政權之際，將

傳統音樂設為音樂系的必修課程，南管與北管音樂且能成為音樂系的內容，都為馬老師具有傳統文化使命感與遠見的結果。

30年間國立藝術學院演變為臺北藝術大學，傳統音樂系的運作難度卻倍增於前。雖然如此，今日南北管於館閣日漸式微之際，國立臺北藝術大學以擁有王宋來持有、來自民國初年艋舺雅頌閣的全套絲竹樂器，以及葉美景捐贈的北管抄本，已儼然成為南北管音樂教學與研究中心。個人從建校草創寓居蘆洲空中大學，至「出蘆入關」而擁有壯麗的校園，南北管音樂能取得「立錐之席」，都親歷其境參與其中，認為一切都歸功於馬水龍教授，及他的繼任者劉思量教授任校長期間所奠立。為了彰顯該小小園地所蘊含的傳統能量與意義，當於傳統音樂學系或音樂學院大樓之內的空間，立以馬水龍老師的雕像，藉以喚起師生的傳統文化使命感與榮譽心。



憶馬水龍老師，一位永遠的夢想家

In Memory of Professor Ma Shui-Long, an Artist Never Giving up on Dreams

陳俊斌

國立臺北藝術大學音樂學研究所教授

2014 年 3 月 3 日，已故國立臺北藝術大學(北藝大)音樂系創系主任馬水龍老師，以《癡人說夢》為題發表生前最後一次在音樂系的專題演講，自嘲是一位永遠醒不過來的做夢人，這可說是他為自己人生最後篇章下的一個結語。正如馬丁·路德·金恩在著名的演講《我有一個夢想》(I have a dream) 所展示，夢想不是空想，不是幻想，不是妄想，而是熱情、前瞻與不自我設限。值此馬老師逝世十周年之際，謹以此文懷念恩師，紀念這位永遠的夢想家。

夢想是熱情

提到馬老師對於音樂的熱情，我總會想起他接受《逍遙遊》(國立藝術學院校友通訊)第 2 期訪問所說的一席話。那是 1989 年一個冬日的午後，林詩律與陳永賢兩位分別畢業於音樂系和美術系的校友，採訪時任教務長的馬老師，由當時擔任馬老師助理的我負責紀錄。在訪談過程中，那一陣子難得一見的太陽露了臉，陽光揮灑在馬老師臉上，烘托出受訪者的高昂興致，我以〈俱懷逸興壯思飛〉作為訪談紀錄的標題，凸顯當時在場者感受到的昂揚氣氛。馬老師首先講述學習音樂的歷程，他提到，童年在日治時代躲空襲和戰後的凋敝度過，幸好對於音樂、美術、文學、繪畫和運動的嗜好滋養了他的身心，其中音樂更是他的最愛。在師資和設備有限的環境下，他憑著一股熱情克服困難，進入國立藝專(現國立臺灣藝術大學)就讀，主修理論作曲，副修大提琴與鋼琴，從此以音樂為終生志業。數年之後，他遠赴德國雷根斯堡音樂院深造，在那裡，他除了精進專業素養，更從德國人對於德國音樂的驕傲自信反思臺灣人對於本土音樂文化的忽視，從而牽動了兒時在廟口欣賞南北管音樂與戲曲的回憶。在國外的學習經驗，使他確立回國後從事藝術教育的理念：以傳統文化為基礎，兼容

各國藝術文化精華，打造出屬於自己民族與土地並能立足於世界的藝術。學成歸國後，先任教於東吳大學，之後在藝專音樂科擔任主任一年，便開始籌辦國立藝術學院音樂系。

受訪中，他強調當時接下創系主任的工作，主要的原因是為了實踐理念。在一個全新的學校中，透過課程的設計，他希望提醒學生「當我們拚命吸收外來音樂文化時，不要忘了自己的根，自己的傳統，也唯有先健全自己的體質，才能吸收擷取外來文化的精華」(《逍遙遊》1989: 30)。談起自己在貧乏的學習條件下，不放棄任何學習機會，憑著對音樂的狂熱一路走來的經驗，他希望提醒學生「珍惜身邊的一切，珍惜學習的機會，還要懂得關懷周遭的人、事，關懷我們的傳統、我們的社會、生活的脈動」(同上)。透過北藝大音樂系的創立，他滿懷期待地將自己對於音樂的熱愛傳遞給年輕的學生們。

從 1984 年進入國立藝術學院到 2015 年馬老師過世，我有幸和老師多次深入交談，每次交談，他總會重複訴說創立音樂系時心中的夢想，他視這些夢想為建設發展這個系的藍圖及遠景。這些夢想中，我印象最深刻的是，他希望延攬最好的老師，開設最優質的課程，提供最專業的設備，讓畢業生可以不用出國也能在舞臺上嶄露頭角。美國著名的音樂學校「茱莉亞學院」，其前身為成立於 1905 年的「音樂藝術學院」(Institute of Musical Art)，此一音樂藝術學院的創立使得美國學生從此無需到歐洲就可以接受全球頂尖的音樂教育。國立臺北藝術大學前身以國立藝術學院 (National Institute of the Arts) 為名，暗示了建校先驅們希望建設學校成為全球頂尖藝術學府的雄心壯志。創校至今已四十多年，北藝大的師生們是否還懷抱著此一夢想？是否還有這股敢做夢的勇氣？

夢想是前瞻

為了不讓夢想成為空中樓閣，馬老師在系主任、教務長及校長任內推動不少前瞻措施以落實他的理念，這些措施不管目前是否還在校內執行，都已經對臺灣的藝文生態產生深遠影響。以傳統樂器為例，在音樂系創立之初，每位學生除了自己的主修以及鋼琴副修外，還被要求修習一件傳統樂器；在傳統音樂系成立之前，音樂系更招收主修琵琶及古琴的學生，我自己便是北藝大首位以琵琶主修進入音樂系的學生。馬老師力圖透過這些設計，打破臺灣長期以來存在的中西樂壁壘。他主張，樂器只是媒介，重要的是學習者如何透過這個媒介創作、詮釋以及欣賞音樂，在理解其背後的文化意涵後，更進一步開創新的音樂文化。因此，我們不該僅憑樂器來源劃分音樂，更不該以此區辨音樂的高低。他特別重視古琴及琵琶等樂器，主要的原因是，這些樂器在長久發展過程中承載了中國音樂文化的精華，得以為我們打開一扇窗，讓我們領略此一悠久的音樂文化。這些傳統樂器在當代社會不受重視，他認為主要的原因在於缺乏大量的創作，因此，他要求作曲組的學生都要學古琴，主修傳統樂器的學生都要副修作曲。托此規定之福，我得以和馬老師學習作曲。雖然，我在轉換跑道從事音樂學研究後，已經不再演奏琵琶以及創作樂曲，在追隨馬老師學習過程中，我所學到的音樂技能及

觀念乃至為人處世之道，對我的影響可謂刻骨銘心。他的創舉對於臺灣音樂生態也產生深遠的影響，例如，帶動音樂科系及音樂班學生學習傳統音樂的風氣，鼓勵作曲者為傳統樂器譜作新曲。即便在北藝大音樂系，必修傳統樂器的規定已廢止多時，社會上對於中西音樂的刻板印象仍然存在，從傳統樂器音樂會中常見的當代國人作品，以及臺灣作曲家作品中經常可聞的傳統樂器聲響，我們可以發現，馬老師的理念已經在臺灣音樂土壤中生根發芽了。

創建北藝大音樂系時期，馬老師經常為爭取優秀音樂人才加入教學行列四處奔波，不少被延攬的音樂家，後來成為主導臺灣音樂發展的關鍵人物。例如，他聘用朱宗慶老師，改變了臺灣社會對於打擊樂的認識，也讓朱老師這位在臺灣藝文生態舉足輕重的音樂家得以在實踐理念的道路上踏出第一步。朱老師在一篇刊登於《聯合報》紀念馬老師的專文中提到，他和馬老師原本並不相識，但在維也納收到一封馬老師寫給他的信後，紀念文中自稱是「一個鄉下出身、學打鼓的人」的朱老師，受寵若驚之餘決定到北藝大任教（《聯合報》2015年5月21日，〈名人堂〉專欄）。為何馬老師會極力延攬這樣一位不相識的「學打鼓的人」？馬老師曾經告訴我，留學德國期間，他對於歐洲擊樂的高度專業發展感觸極深，反觀在國立藝專就讀時，樂團的打擊樂是最不受重視的聲部，往往都是演出前臨時找主修鋼琴的學生充數，導致樂團整體演出水準難以提升。因此，他認為要提升臺灣樂團的水準，不能沒有專業的擊樂人才，在得知朱老師剛拿到演奏家文憑時便主動邀請朱老師參與籌備北藝大音樂系擊樂組。馬老師在推動系務及臺灣音樂水準的提升上的遠見與無私，由此可見一斑。

馬老師擔任校長期間（1991-1994）也展現了他對音樂以外藝術領域發展的高瞻遠矚。其中，最常為人稱道的是成立於1992年的北藝大「科技藝術研究中心」，此一全臺首創、結合科技與藝術的研究中心，在近年來跨域藝術愈發受到重視的風潮中，更顯示出馬老師在藝術教育及校務發展上的遠見。由此，我們可以看出，馬老師不僅重視傳統，他也不餘遺力地探索藝術發展的多元可能性。

北藝大創校至今四十多年，馬老師在夢土中播撒的種子已經生根、發芽、開花、結果。即使他引領風潮的作為有時被忽視、誤解甚至批評，他一直保持著低調樸實的風格，從未標舉空泛的口號，而是充滿遠見、超前部署地實踐夢想。

夢想是不自我設限

夢想家熱情、前瞻與不自我設限的三個特質彼此關聯：因為熱情而勇於衝破現況束縛，由於不願視野被侷限，總是登高遠望。馬老師不自我設限的特質，具體地表現在音樂創作、音樂意義及生命意義探索等方面。他在音樂創作上的不自我設限，已經有論著提及，包括我發表過的論文〈迴盪在水墨與油彩之間的音符－馬水龍教授作品中東方與西方音樂元素的對話與交融〉（2008）、〈「前景」、「背景」與「對偶樂念」：談馬水龍男聲合唱與管絃樂曲《無形的神殿》〉（2010）、〈山海之間：馬水龍教授的音樂之旅〉（2016）。相關論著的作者們都指出：

馬老師在音樂創作上跨越東西方音樂的界線，連結視覺與聽覺的美感經驗，馬老師自己則以「音源」和「看見音樂·聽見畫」兩個詞總結這兩個特色。

馬老師常用音源這個詞指稱兒時在廟口戲臺下浸淫於傳統音樂的體驗，這些回憶成為他許多作品（如《兩港素描》、《臺灣組曲》及《廖添丁》等）創作元素的重要來源。有一次，我問他：在接受全盤的西方音樂訓練後，西方音樂是否也成為他創作的音源？他不否認西方音樂確實對他影響極深，奠定了他音樂創作技術的基礎。然而，即使尊崇西方偉大的作曲家及其作品，他並不想成為這些作曲家的翻版，所以他回頭從本土音樂尋找如何突破西方音樂框架之道。正如他應用西方技巧創作，並不是要複製西方音樂，他在創作中從本土音樂取材，也不是要讓自己寫出南管或北管音樂。他在創作上兼容並蓄東西方元素，終極的目標是為了找尋自己的作曲風格。

「看見音樂·聽見畫」的概念，一方面和馬老師對音樂及美術的熱愛有關，一方面則反映了他勇於突破邊界，對美的探索不侷限於特定的材質與形式。馬老師喜歡為作品加上描述性的標題，甚至在《兩港素描》、《意與象》、《水墨畫之冥想》和《關渡素描》等作品明確地透過標題點出音樂內容的視覺意象，可以說，在這些作品中，他用音符作畫。馬老師的音樂作品與畫作，很多是用來描繪他周遭的景物（例如，基隆和關渡這兩處和他生命緊密連結的地方）與生活體驗（例如，登玉山的感動），既用音符作畫又用畫筆譜寫音樂。或許對於土地的熱愛，驅使他想用不同方式表達對土地的情感，也或許他對於音樂及美術的熱愛，讓他自然而然地用音符與畫筆記錄生活日常。

馬老師並不是一位只關心如何在五線譜的線與間爬上爬下的作曲家，而是時刻探索音樂與藝術意義的音樂家與藝術家。有些人因為他在作品中使用傳統樂器，認為他是民族主義者或鄉土藝術愛好者，然而，在國樂界人士心中，他還是寫作西方音樂的作曲家，這些標籤其實都將馬老師的音樂世界窄化了。如前所述，他一直用兼容並蓄的態度擁抱不同類型的音樂，不僅對作曲與音樂表演如此，他也對音樂學及其他音樂相關領域抱持相同的態度。催生北藝大的音樂學研究所，正顯示了他視野的宏大。在他的努力奔走下，音樂學研究所在 1990 年成立，在他的極力鼓勵下，我成為此研究所的第一屆研究生。他教導我：完整的音樂生態包含了演奏、演唱、作曲、樂評和音樂學，其中，音樂學是不可或缺的一部份。他從德國留學的經驗領悟，德奧音樂的領先地位奠定在傑出的作曲家及其作品上，而誕生在德奧的音樂學，更讓德奧在音樂世界維持領先地位。在臺灣，大部分人認為音樂就是唱歌和演奏樂器，經過馬老師和其他前輩音樂家的努力，作曲才獲得重視，可是馬老師認為這還不夠，因為臺灣當代音樂的發展仍然停留在學步於西方音樂的階段。對於如何建立臺灣自己的音樂體系，他主張音樂學的發展是關鍵，因為音樂學思考人為什麼以及如何製作音樂，思考音樂與社會文化的關聯，透過這些問題的討論，我們才能找出屬於自己的音樂道路。他的鼓勵與教導，讓我在音樂學中找到安身立命之處，並在研究過程中徜徉於浩瀚的音樂世界。在我成為老師之後，

他更鼓勵我不要獨善其身，應該將自己所學貢獻於教導後進，進而讓音樂教育更健全，讓臺灣音樂的發展更蓬勃。直到馬老師過世前三個月，我們最後一次見面，他仍然用虛弱的聲音重複地訴說他的夢想，希望我能持續實踐他的理念。他為北藝大奉獻一生，直到過世前都還在掛念學校以及音樂系未來的發展，而我所做和能做的卻非常有限，想到這裡，不免感到愧對恩師。

馬老師過世後，師母讓我到老師的書房挑我用得到的書，在挑書的過程中我更近距離地感受到馬老師生命的厚度。雖然每次拜訪老師，他和我總是坐在書房聊天，但直到老師過世後我才仔細觀察他的藏書。書架上當然少不了音樂方面的書，美術與文學的書也不少，最讓我好奇的是幾本佛學方面的書。我挑了些音樂學相關的書，包括田邊尚雄的日文著作，還把佛學的書都挑走。翻閱這幾本佛學書籍，我不禁想：馬老師是在生命最後階段，試圖從宗教中尋求慰藉，或者他本來就對佛學有興趣？其中幾本書出版於1980年左右，例如鈴木大拙討論禪學的書，而且書中有老師畫的重點，老師應該很久以前就在讀。回想起老師和我聊天時會談到一些有關意識和潛意識的話題，他的作品中也有好幾首觸及到哲學及禪學的探索，例如《意與象》和《水墨畫之冥想》，似乎他早就在作品中透過音符詮釋他在這方面探索的心得。現有馬老師作品的相關論述並沒有特別強調其中創作和禪學的連結，馬老師在討論自己作品時也沒有對此特別著墨。甚至，我推測老師的作品《尋》和禪學中「尋伺喜樂」的觀念有關，當我問老師樂曲標題的含義時，他只是笑而不答。我的推測，看來永遠無法得到證實，但從老師的佛學藏書，我感受到他一直在探索生命的意義。他從未大肆宣揚自己對於生命意義的探索，但我相信，他在音樂創作中示現了自己探索的心得，面對眾說紛紜，他只是拈花微笑。或許，這是因為音樂可以傳達語言無法表達的意義，當作曲者已經透過音樂傳達了，便無需再多言解釋。

有幸追隨老師學習數十年，如果有人問我：從馬老師身上你所學到的，什麼最重要？我想應該是學會做夢，雖然我和老師做夢內容不一樣，做夢的方式也不同，但他教會我勇敢做夢，讓我樂於在學術的路上不停地探索。寫作這篇紀念文，我也思索著：讀者們除了透過文章懷念馬老師，他們可以從這篇文章得到什麼呢？如果這篇文章可以鼓勵讀者——特別是年輕的學生們——勇於做夢，我或許可以安慰地告訴自己：我幫馬老師傳遞了夢想的火把。有些人可能會覺得把眼前的事情顧好就好，不要做一些不實際的夢。然而，缺乏夢想的人不免在精神上困乏，誠如蘇格拉底所言：「貧窮的人指的不是口袋裡沒錢的人，而是沒有夢想的人」，而精神困乏者難以成為藝術家。感謝馬老師教導我，讓我有夢想，知道如何使自己精神富足。



懷念我生命中的貴人

In Memory of the Benefactor of My Life

蘇顯達

國立臺北藝術大學音樂系退休教授

回憶起馬老師，腦海裏立即浮現民國 65 年的場景，當時我剛考進東吳大學音樂系，而陪伴我整整四年大學生活的班導師正是馬水龍老師！而馬老師為人誠懇、認真、嚴謹的人格風範，一直深深地影響著我，自學生時代就一直將他當成為人師表的最佳典範。

馬老師在擔任我們班導師的寒、暑假期間，經常帶領學生接觸音樂以外的各種藝術，所以我們曾聽過蔣勳老師的美術鑑賞、林懷民老師的舞蹈肢體探討，還有建築鑑賞、民間南北管音樂等各式各樣的藝術，這也徹底打開了我們的視野，培養大學生的藝術鑑賞力，而這種默默暈染的影響力，在我學習琴藝的日子裏非常重要，但我們總是要到瓜熟蒂落時，才赫然發現心中的藝術靈光，其實早已深植多時。

沒想到大學畢業當完兵後，我在法國留學期間，有一次臺灣作曲家作品於巴黎發表的音樂會中，能再次與馬水龍老師相遇，而在那次演出中，我拉奏了他的作品《小提琴與鋼琴的對話》，也許當時在巴黎深造苦練的成果，讓多年不見我的馬老師再次對我琴藝有了更深刻的印象，進而在一年後，竟邀請剛從巴黎師範音樂院畢業的我，到當時才草創不久的國立藝術學院任教，這破天荒的邀請讓我受寵若驚，但由於我剛考進巴黎市立 Concerts Lamoureux 交響樂團擔任第一小提琴手，所以便和馬老師說，我想在歐洲多待些時間，以吸取更多經驗，沒想到馬老師竟非常誠懇地和我說：「沒關係，我等你！！！」

這一言九鼎的承諾與邀請，相較於現今老師的徵聘制度，代表馬水龍老師當年對我有著絕對的信任與肯定，也讓我迄今仍深感榮耀、銘記於心，之後我在 1986 年夏天，懷著忐忑不安和興奮心情，欣然回國於國立藝術學院任教，當時學校也才第五屆，後來升格為國立臺北藝術大學，然而一眨眼的時光，我在北藝大任教已 38 載了，幸好這些年來我在教學與演奏專業上，一直保持兢兢業業與努力，所以我想應該沒有辜負馬老師當年對我的期望！

回想大學時期由於深獲馬老師的肯定，我很榮幸地被委請去教目前於中研院任職的大公

子馬徹拉琴，那段時間印象最深刻的是，有次馬徹練琴練一半時去上廁所順便看漫畫書，但他回到房間後仍繼續專注地看書，渾然忘記之前將琴放在床上了，然後一屁股坐在床上，不小心將小提琴的琴頸坐斷了，每次與馬徹聊起此事時，我倆仍忍不住哈哈大笑！

當年馬水龍老師對北藝大的未來發展，總是有自己獨到的眼光與見解，無論是音二館的建造、學校三廳（音樂廳、戲劇廳、舞蹈廳），一館（美術館）一院（電影院）的建設，他都積極參與規畫與把關，以 20、30 年後的今天看來，仍非常佩服他的前瞻與遠見！

記得馬老師以前常分享他的人生觀：選一個你熱愛的工作好好做，那麼你這輩子的每一天就不會為工作感到辛苦，因為那是你想做、喜歡做的事情。無論我們現在做的事情，看起來有多麼微不足道，若我們真心誠意、認真去做，那就有可能成為我們通往美好事物的墊腳石！這是多麼有智慧的話語，迄今對我仍十分受用，每當偶遇挫折與疲憊時，馬老師的這席話，總能讓我重振精神！

在北藝大任教的這些日子，看著學校眾多系館的建立、學生們的成長，內心常禁不住地想念著馬水龍老師。2020 年時，我將原本座落於音樂二館 4 樓的演奏廳，經過系所務會議全體老師的一致通過，正式命名為「馬水龍廳」，以紀念北藝大音樂學系創系與首任系主任的馬老師，也表達音樂學院對他永遠的敬意與懷念，而這也是我在音樂學院院長任內，最讓我感到安慰的美事之一！

北藝大音樂學院音樂系與傳音系，皆在馬老師當年的努力建設與經營下，如今我們已然茁壯，成為臺灣一流音樂學府，馬老師的風骨與熱忱，是藝術家們的標竿，而他的無私與遠見，亦為所有教育者的榜樣。很榮幸，我能成為馬水龍的學生；很驕傲，北藝大有馬水龍，而未來的無數日子裏，馬水龍老師也會一直在我們心中，與我們一起為臺灣音樂藝術與教育繼續揮灑熱情！

回憶與紀念馬水龍老師

A Memorial of Professor Shui-Long Ma

朱宗慶

國立臺北藝術大學音樂系退休教授

四十多年前，我在維也納接到一封署名「馬水龍」的親筆信，邀我參與北藝大音樂系擊樂組的籌備工作。當時的我簡直難以置信，像我這樣一個鄉下出身、學打鼓的人，竟有機會進入大學教書！於是，我帶著馬老師囑咐我蒐集的資料回國，就此與北藝大結下不解之緣。在追求藝術的路上，我很幸運蒙受多位大師級前輩看顧，其中，馬水龍老師更是深深啟發了我，影響我日後發展。

身為指標性作曲家以及多年擔任藝術大學行政主管，馬老師以高度的熱忱和遠見，肩負起藝術教育和文化推廣使命，提攜後進更是不遺餘力。八零年代，馬老師便力倡「融合傳統與現代、結合本土與國際」之宗旨，落實在他的音樂創作及藝術教育相關籌劃上。馬老師在北藝大有許多「創舉」，如今仍不斷為台灣立足於世界注入源源能量。

首先，他在西方古典和現代藝術的課程架構中，融入傳統藝術的學習元素，欲使學生在汲取西方藝術菁華之時，也能從傳統藝術中吸收養分，建構有別於通盤西化的文化觀。因此，北藝大在創校之初即設有傳統藝術研究中心，之後更邀請文化傳習藝師加入正規課程，搭配學院教師共同授課，為藝術教育開創新局。

1991 年，北藝大「出蘆入關」，正式遷入關渡校區；1993 年，表演藝術中心（今北藝大展演藝術中心）建築落成啟用，同年，台灣第一個由大學規劃執行的大型藝術節慶—「關渡藝術節」也正式登場。時任校長的馬老師，正是關鍵推手！馬老師認為，北藝大應負起地方藝文建設的責任，因此以「關渡」為藝術節命名；在他的帶領下，關渡藝術節成功結合校內年度展演、國內外專業團體匯演與藝術教育推廣、在地社區文化參與，呼應創校宗旨，成為北藝大具代表性的藝術節慶。

其次，馬老師認為，提升各領域專業是高等藝術教育的職責，但就培育一流藝術人才培育而言，人文素養的深化同等重要；因此，他除了自身涉獵廣泛，也非常重視通識教育。北

藝大日後開辦的「關渡講座」，以及我個人於 2020 年將行政院文化獎獎金捐出，在北藝大音樂系成立的「擊樂新思維講座」，都可說是在延續馬老師的理念，希望運用跨域整合和多元學習的教學，帶領學生跨越專業學科領域的界線。

再者，馬老師慧眼獨具，觀察到數位科技和網際網絡已深深影響人民的生活、工作方式和藝術生態，於是在 1992 年於北藝大創立了全國首座科技藝術研究中心，投入探索。如今，台灣在科技藝術的發展仍保有領先優勢，馬老師所奠下的前瞻基礎，實不可磨滅。而在科技日新月異、跨界頻繁的今日，馬老師卓越的見解和實踐，更顯露出獨特與深刻的價值。

還有，馬老師不計名利耕耘付出，所有人有目共睹。以我的親身經驗為例，馬老師很早就意識到打擊樂在未來勢必大有可為，所以他不斷鼓勵學作曲的學生來學打擊樂，從中尋求創作上突破的可能性。北藝大音樂系擊樂組成立後，時任系主任的馬老師亦提供了很好的課程資源和環境設備，大力促成打擊樂在台灣的發展，功不可沒。此外，馬老師積極開創國人作品的發表平台，不但給了作曲家和演奏者互動、合作與學習機會，更帶動了演奏國人創作的風氣。影響所及，我在成立打擊樂團後也跟隨腳步，努力累積委託創作，希望藉此走出自己的路。

我很感恩、也很幸運，有機會與馬老師非常密切地共事，親身受到馬老師的影響與提攜。每次與馬老師談話，他總是給我最大的支持鼓勵和真誠懇切的提點，令我受惠良多、獲益無窮。當年，因為有他的提示與指點，我做了推動打擊樂發展的中長程計畫，所以我常在想：如果沒有馬老師，我絕對不會是現在的我！而在校園治理、跨界思維、人文素養上，馬老師高瞻遠矚的眼光與胸懷，成就了開放自由的學風和藝術文化氣息，也始終是我學習的典範。

馬水龍老師對台灣有著深厚的感情與無私的奉獻，並以一位專業的藝術家身分，發揮了極大的影響力。我相信，馬老師不只是我重要的人生導師，同時也啟發過許多人，而他所給予台灣社會的精神資產，更具有實質的重大意義。

十年前，馬老師默默地離開我們，一如他生前低調謙和的個性，絲毫不願帶給別人打擾。這些日子以來，我都會想：馬水龍老師真的走了嗎？馬老師實在走得太早了，「逝世十週年」對我來說，總感覺不太真實，而再多的言語，實也道不盡我輩對他的無限尊崇與思念。

我想，我們在馬水龍老師逝世十週年之際，回顧他為這塊土地所留下的珍貴無比的精神資產，除了是對遠去故人的紀念，更是一種重要的提醒——我們應該讓更多人認識到馬水龍老師的貢獻，並將馬老師指引出的道路發揚光大，成為這塊土地的養分！

Memories of Professor Shui-Long Ma

回憶馬水龍教授

Sarah Barnes-Tsai(邦恩莎)

國立臺北藝術大學傳統音樂學系副教授

In my interactions with Professor Shui-Long Ma, I knew him as a curious and lifelong learner. As a leader and listener, he offered empowerment and encouragement knowing when to support, challenge or respect. His compositions showed a man with a keen sense of using his experiences and culture as a muse and his thorough knowledge and background of Western classical music.

I met Professor Ma when I was still in graduate school at Northern Illinois University. He had come to visit my world music mentor and his good friend, Dr. Kuo-Huang Han. I witnessed his wonderment over the Balinese and newly acquired Javanese gamelans and the 20-member steel band ensemble, performing in all the groups to showcase this music for our foreign visitor. At a special dinner, he expressed his intent and desire to be able to provide the newly established NIA (National Institute of the Arts, now known as Taipei National University of the Arts) students with the same type of world music experiences. He saw the fruition of this wish happen in 1986 for the gamelan and 1988 for the steel band. It is amazing for a person to be so determined and capable of realizing their vision.

I could not imagine at that time that I would be one day coming to Taiwan and have the great opportunity of working for and with Prof. Ma. I saw him as an extension of Dr. Han and did my best to accept his suggestions, requests and even praise, for performances, course materials and interactions with the student body. I had a unique situation when he asked for personal English classes to allow him more confidence in his abilities to express himself with this language. He had told me how important he felt language skills, especially English would factor into the success of the students; it remains true today. Although he himself still felt a bit shy to speak English very often

outside of our interactions, he was comfortable enough with me to use simple vocabulary and share his perspectives for music training and performance and the directions and aspirations he had for the development of the university.

I was also greatly impacted with his sincerity towards benefiting the students, not only music department but the entire student body as at that time he was vice chancellor. He was always “present,” attending all of the events of each department and concerts including traditional music, steel band and gamelan as well as those presented by the school orchestra or chamber groups. He seemed to enjoy the Christmas parties or other performances given as an extension of the students’ English class. Personally, I greatly appreciate this support since he had convinced me to help with the conversation English courses.

He had a natural gift for acknowledging faculty, staff and students’ talents, abilities, assets and contributions. This created a healthy atmosphere and work environment where everyone felt recognized, accepted and appreciated. He had a growth-mindset for cultivating an open-minded curriculum building on fundamentals and innovations. He was great about networking and finding those willing to assist and make things happen. I was very influenced by his passionate idealism of building an appreciation of arts in Taiwan not only through the university but with a sense of always looking forward with the intentions of sustainability for future generations. He created so many opportunities for others, active and passionate with an appreciation of a mix of old and new, local and international, finding a balance and respect for both.

Teachers reflect on their experiences. They learn and grow from them and pass onto others their wisdom, understanding and insights. Professor Ma was this type of educator: observant, impartial, accepting and approachable. He celebrated individuals’ achievements and was interested and invested in working with others, securing a better tomorrow for all involved. He remains an unforgettable role model.

懷念馬水龍老師二、三事

Recollections of Professor Shui-Long Ma: A Few Stories

錢善華

國立臺灣師範大學退休兼任教授

認識馬老師，記憶中是 1988 年在香港第一次參加亞洲作曲家聯盟大會的場合，但因當時也有國際現代音樂協會的年會同時舉行，節目非常豐富，大家都各自參加不同的音樂會或活動，因此並沒有太多的互動。

真正與馬老師熟識，是 1989 年馬水龍老師被選任為曲盟中華民國總會理事長後，突然給我打電話，請彼此並不熟悉的我當秘書長才開始。在擔任曲盟秘書長期間，國內的會務，多由資深秘書處理，當年對我這沒有任何行政歷練的年輕講師來說，曲盟會務其實也沒啥幫得上忙。但由於馬老師同時也是亞洲作曲家聯盟的執行委員，需經常赴各國出席在不同地方舉行的執行委員會會議，馬老師就常常帶著我一起到各國去開會，此時參與的亞曲盟國際會議，大約是介於 1990 至 2003 年間，會議地點包含紐西蘭、南韓、泰國、菲律賓、印尼、日本、香港等地，這段期間，培養了我參與國際會議的經驗與底子。真正的大歷練，則是在 1994 及 1998 年，我國在四年之間，連續舉辦了兩次的亞曲盟大會，當時身為曲盟秘書長的我，並兼任 1994 亞曲盟大會秘書長，在馬老師帶領之下，才是我正式學習辦理大型國際會議這類重頭戲的開始。

跟隨馬老師的點點滴滴，我已陸續在不同的文章中提到過，現再記錄些回想起來有特別感受的幾點：

一、為國家任勞任怨的付出

我國曾於 1976 及 1986 主辦過亞曲盟大會，因此才過八年，1994 又舉辦，已屬短時間內貢獻良多的會員國，馬老師辦完此次大會後，認為該由其他會員國依序輪流接著辦下去才對，

本無意在短時間內再擔重任。但由於 1997 年在菲律賓開大會時，突然又發生了我國願意在次年舉辦的發言，我當場著實嚇了一跳，不是我們才剛辦過嗎？馬上回頭看看一旁的馬老師，他雖然也大感意外，但時任理事長的他，當時完全沒多說一句話，回台灣後馬上就又約我討論，開始了隔年開國際大會的募款、籌備工作。一直到 1998 年大會舉辦完，都沒聽馬老師抱怨過，這種為國家默默承擔重任的舉動，真是給我好好上了一課。

二、在國際組織堅守我國尊嚴

我與馬老師一起出席亞曲盟會議的這段時間，亞曲盟內有股聲音，希望能解決政治議題，仔細去看當時慢慢在局部修改的曲盟章程中，會發現陸續把國家改成地區，就是希望能撇開政治層面的顧慮，讓多一點國家或地區加入。但牽扯到政治議題，真的就很敏感且棘手，馬老師在會議上極力堅持我國的國格，絕對不允許將我國的名稱做任何更改，對任何人私下或在其他場合想來的關說，都嚴肅表達絕無妥協的餘地，這堅守我國尊嚴的舉動，保住了我們至今仍在亞曲盟的地位。

三、對行政職務的全力投入

我不知道馬老師總共投入多少年在行政職務上，但至少在曲盟共事的這麼多年中，他都是全心全力的投入，並且擔當全部的後果。依稀記得某一年，似因在辦理國際大會時，給付外國人的費用不知需要申報而事後被國稅局追繳罰款，這類疏失理事長怎會知道？似應是我這當時沒行政經驗的菜鳥祕書長沒注意到的？當時他沒怪任何行政人員，就把罰款給交了，這事給了我很大的典範；在 2000 年以後，我的十餘年行政生涯中，深受馬老師的影響，在不同單位擔任主管時，偶或有錯誤發生，我也都一肩扛起，從未要求其他人員承擔。馬老師曾不只一次的感嘆，從事行政職務太多年，而耽誤了他的作曲創作進度，我想都是因為他為行政全心全力的投入之故。我也跟隨馬老師身後，投入行政職務多年，真是心有戚戚焉。

「不要把學生當小偷」——記馬水龍老師的信任之道¹

“Don't Treat Students Like Thieves”

李婧慧

國立臺北藝術大學傳統音樂學系退休教授

「不要把學生當小偷，——為要栽培藝術學院的學生成為具有大將之風的藝術家！」這句話，是我在國立藝術學院教務處服務期間，從馬水龍老師那裡聽到最震撼、也最深刻的一句話。

那時我在他擔任教務長期間負責課務組業務，每到註冊選課的高峰期，學生爭取選課權益的情況層出不窮。曾有一回，幾位學生來辦公室陳情，馬老師沒有先下判斷，而是先傾聽學生，再詢問我事由。然後他堅定地說出那句話：「不要把學生當小偷。」在他的心中，學生不是制度的麻煩製造者，而是正在學習路上的未來藝術家。他堅持在信任中培育人格與眼界，用最大的寬容看待每個人的成長與試誤。

對部屬，他也是這樣信任以待。我初進入國立藝術學院第一年暑假，曾因甘美朗課程的推展，自告奮勇向他請假六週赴美進修。他不僅立即同意，還大力支持我後續的所有進修與研究安排，無論是北伊利諾州立大學的世界音樂課與甘美朗訓練，或是後來在巴里島的田野調查；前者包括中爪哇與巴里島甘美朗，特別是韓國鑽教授義務密集指導安克隆甘美朗六週。²那幾年的學習與累積，也逐漸轉化為我在北藝大的教學養分。如果我對北藝大曾有一點貢獻，那先要感激馬老師當年對我的充分信任與支持。

馬老師對藝術教育的努力，也具體表現在制度爭取上。他任內一大貢獻，就是為藝術類科系爭取合理預算。當年藝術學院的經費編列比照文學院，對實作課程極不合理。他多次向

1 感謝周加恩共同編輯。

2 在北伊利諾州立大學暑期課程的六周，每天早上世界音樂學科課程，晚上是中爪哇甘美朗課程(包括初級、中級到高級班)；下午則是韓國鑽教授義務為我密集指導巴里島安克隆甘美朗樂曲。因為甘美朗是合奏音樂，為了學習成效，除了當時與我同行文化大學的李慧老師也加入練習之外，韓老師還邀請幾位臺灣留學生陪練，在韓老師的指導與大家的協助下，建立我的初步教學能力。

教育部據理力爭，終於讓藝術類科系得以比照理工科系，獲得更充裕的預算支持。而這項重大改革，他從未為自己邀功。

馬水龍老師用寬厚與堅持，建構了一所藝術學院該有的精神骨幹。他教我們：對學生與部屬的信任，是教育最根本的土壤。

十年了，我仍記得蘇杭小館中的相聚

Ten Years Later, I Still Remember

陳士惠

美國萊斯大學音樂院教授

近年回台，蘇杭小館總是我必訪之地。這裡，在您離世前的幾年，曾是我們經常相聚談心的場所。時光荏苒，轉眼間，您竟已離開我們十年了！

最初聽聞您離世的消息，震驚、悲傷與不捨交錯難解。然而，時光沉澱了情感，如今這份懷念已轉化為溫暖的回憶。與您的對話不再受時空限制，而是成為心中默默的思念——無論何時何地，總能想起您。為了寫下這篇文章，我翻出了十一年前的那張照片——這是我們師生四十七年來唯一的一次合影。照片中的您，精神奕奕，慈祥的微笑中透著對我的包容與鼓勵。一日為師，終身為父！我何其幸運，十五歲時便有您作為啟蒙老師，不僅教我作曲，更教我人生的態度。

關於您的回憶，我仍珍藏著兩個溫馨的片段。

其一，發生在 1979 年，我就讀藝專四年級的某天早晨。

那天，我趕車上學，卻在您面前當眾摔了一大跤。「糟糕！」您大聲喊著。四周圍滿了人，您的聲音纏繞著我的困窘，至今仍清晰地迴盪在我耳邊……為什麼當時會覺得如此丟臉？如今回想，或許是因為當時的我，以為自己已經「長大」，不該在老師面前出醜。

另一則，發生在 1987 年，紐約的一條街頭。

那天，我快步行走，您在後面喊住我：「急什麼？慢慢走，享受一下路邊的花草。」我知道，在台灣，您的腳步一定比我還急，因為有太多事情等著您去做——為社會，為年輕一輩，二十四小時根本不夠用。當時，我隨口問了一句：「來紐約幾個月了，您一定很想念小孩吧？」沒想到您淡淡地回答：「比較想的是大人。」

是的，每一位成功的男人背後，總有一位默默付出的女人。靦腆的師母，總是大方地與大家分享您的時間與精力，讓您無後顧之憂地投入北藝大的創校、教育課程的規劃與理想。



在蘇杭小館，我們最常感慨的是，在這個全球化的 21 世紀，當西方急於與東方接觸、融合時，台灣的音樂教育卻仍停留在全盤西化的制度。您提起當年在北藝大規劃課程時，與幾位戰友（如賴德和）為了理想而堅持要求學生一一學習古琴、崑曲、歌仔戲、京劇鑼鼓。那些學生何其有幸，能在這樣的教育環境下成長！

您知道嗎？我們藝專的同學私下都稱您為「民族英雄」，因為有您，我們傳統音樂的根得以保留。而我，從早年西化的創作風格，到後來將台灣文化與聲音融入作品，無不受您影響。這份影響，又豈是當年那個十五歲的毛頭小孩所能理解與預期的呢？

歲月無情，但您對音樂的熱情不會消逝，因為我已牢牢記住了；

相見無期，但您在蘇杭小館說話的神態，已深深刻印在我的腦海中。

回憶風範永存的馬水龍老師

In Memory of Professor Shui-Long Ma, Whose Demeanor Lives On

鄭玉雲

國立藝術學院音樂學系第九屆校友

記得在國小時期，媽媽每天白天都會開著收音機聽中國廣播公司的節目，我也喜歡跟著在旁邊收聽。當時每到整點報時，就會固定播放一段有著旋律輕快，聲音高亢的笛子聲，以及有著澎湃洶湧的樂團音樂，是一段令我印象深刻的音樂。現在回想起來，這首曲子應該是我第一次聽到的管弦樂曲吧。到了高中時期，我才知道原來那段令人著迷的音樂，是出自作曲家馬水龍的“柳笛協奏曲”，而這位作曲家就任教於國立藝術學院～這是吸引我想進入藝術學院就讀的最大原因～因為當時大一在蘆洲空中大學的小小校區，著實大大打消了一個新鮮人對大學生活的憧憬。

然而，那個期待著能上到馬老師開設課程的心願，一直未能如願，因為馬老師在 1991 年擔任了學校的院長，繁重的行政職務，讓他似乎停止了開課。直到 1995 年進入研究所就讀後，終於有機會成為老師的主修學生。和馬老師上課的時間是快樂又期待的，因為老師總是親切又滔滔不絕的引述自己各種創作困境與經過並且不斷的給予鼓勵。常常在上課前總會因為寫不出來而陷入焦灼的情緒，在上完課後瞬間煙消雲散，對作曲再度燃起動能，心甘情願的回到琴房裡繼續孵豆芽。

1997 年研究所畢業後，馬老師當時擔任“亞洲作曲家聯盟中華民國總會(現在已更改為亞洲作曲家聯盟台灣總會)”理事長，適逢原本的執行秘書離職，所以老師請我接替這個工作。在曲盟裡的主要工作是定期寄發會訊，舉辦理事會議，及每年兩次的春秋樂集音樂會。每次舉辦理事會議時，總是可以看到作曲家們個個不同的個性與行事風格。這幾位台灣作曲界的前輩們，大都是相識非常多年的老朋友，對於會議上討論的議題，常常是感性大於理性，不時也會有爭論不休的場面。而這時的馬老師跟在研究室上主修課時那個和藹可親的教授也

截然不同，偶而會有大炮風格的表現。

第十九屆亞洲作曲家聯盟大會暨音樂節於 1998 年在台北、花蓮舉辦。如此重要的國際性音樂節，馬老師找來了最具執行力的朱宗慶老師擔任秘書長，並且陸續地加入許多經驗豐富的前輩們，一起為音樂節做籌組準備工作。在這段籌備時間裡非常忙碌，是我接觸馬老師最頻繁的時間，除了要常常彙報工作進度，也為了爭取經費與演出場地跟著老師跑了許多的公家機關。我看到了人緣廣大的馬老師，付出自己許多時間與心力，不惜為了台灣音樂創作的推廣與傳承而四處奔走開會。如此深具社會責任及人文關懷理念的一位作曲家與教育家，我想，這就是他受人尊敬及懷念的原因吧！

一股道不盡卻必須努力說出的思念¹

A Longing Too Deep for Words, Yet Yearning to Be Spoken

楊聰賢

國立臺北藝術大學音樂學系退休教授

大約四十年前的這個時節，我首次與馬水龍老師在他於大直的家見面。那時，我正在仁愛路三段的巷子裡過著莫名其妙的軍中「死」活，對於未來也毫無把握，只是覺得自己被這個世界遺忘了。倒是曾在東海大學教過我的賴德和老師還記得我的存在，趁他到台北探訪馬老師之際將我夾帶前往。記憶中，當年的馬老師有一間很雅緻的頂樓工作室，而在兩位老師天南地北盡興暢談之際，馬老師也不著痕跡地將我納入他的記憶庫裡。那次之後，我便消失不見蹤影。

再次見到馬老師已是一九九一年底的事了。某次在國家音樂廳的音樂會中場休息時間，馬老師對於夾雜在眾人裡的我之陌生臉孔感到好奇。當時我才剛回國到東吳音樂系任教，也知道馬老師正擔任國立藝術學院校長，心底卻認定他不會記得我。當我告知馬老師我的名字後，他的熱情回應讓我幾乎不知所措卻深受感動。而接下來的二十五年，更讓我體會到一位「人格者」的真義。

那次多年後的再見面，馬老師提到因為校務繁忙，竟日離不開學校，但是希望有機會時我能上關渡一趟聊聊。我自覺與老師並不熟識，且因他當時校長的身份，若真前往拜會好像不太合宜，便一直都未將其放在心上。隔年初春，我接到國立藝術學院音樂系詢問是否可能於次學年前往兼課的邀請，於是便在一九九二年九月和藝術學院 / 北藝大結下了迄今仍只能說是不長不短、不深不淺之緣。

由於我在東吳有甚多的課，因此每星期五中午上完關渡的曲式學後，便即刻趕回外雙溪。那個學期的某個星期五晚上，於國家演奏廳再次看到馬老師。當他提到當天中午為了想瞭解

¹ 此文發表於 2016 年 4 月 30 日至 5 月 1 日。

我上課的情形，特地抽空從校長室趕到音樂系去找我但是我已經離去時，我的內心有如一股暖流流過，卻也因而充滿焦慮。之後，我也只能硬著頭皮和他的機要秘書（如果沒記錯，當時應該是顏綠芬老師）訂下前往拜會老師的時間，雖然我仍然不知道要聊什麼。事實上，馬老師也沒有特別要談的事，但是他的隨和與健談很自然地就免除了我的尷尬。如此地，馬老師和我開始了一段亦師亦友的情緣。然而和許多人相較，我幾乎沾不上稱為他之學生的邊，因為我未曾上過老師的任何課，即便是人數眾多的大班課。

不久之後（一九九五年八月），因緣際會下我離開東吳前往交大任教，並在一九九七年的夏天辭去了關渡的兼任職位。馬老師依然以一位長者的寬容看待我的離去。

交大那七年，在我有如逐水草而居的遊牧式教學生涯裡（Bates College, Bowdoin College, United World College, 東吳，交大，以及馬上就要結束的北藝大），可以說是最為恬淡無憂慮的歲月。我和馬老師則一直維繫著偶爾見面（作曲家協會開會、參加於亞洲各國主辦的曲盟大會、基隆國際現代音樂節、或是由交大主辦的國家文藝獎座談），但總是暢談到欲罷不能的局面。猶記得在一次談話中，老師很認真地問我身為一位基督徒，怎麼還有可能寫曲子。他的意思是：創作是因心中的悸動而起，而當一個人有了宗教信仰，其內心理當平靜，如何還有創作的可能？我告訴老師雖然我已是第四代的基督徒，心裡卻從未能有過真正的平靜，因為我的信仰教導我要永遠與苦難中的人站在一起。老師聽後只保持靜默若有所思地點了點頭。回想起來，馬老師雖然說自己沒有特定的宗教信仰，我倒覺得他的為人比許多自我宣稱為基督徒者更接近耶穌基督的教誨。

交大恬淡的日子終究還是未能長久，而其驟然終止，於我而言，至今仍是一個不小的遺憾。那一年，我選擇轉換到離家有點距離的關渡，而馬老師則早已在一年前自北藝大退休，正好要開始他在交大的「講座教授」任期。我們兩人始終無緣正式成為同事，雖然他在北藝大仍有幾位主修學生。

再次來到北藝大的我，已不再是剛回國的青壯年紀。除了因為往返於關渡與新竹間的勞累外，也為了不至於在孩子們的成長過程裡過度缺席，我在關渡的時間大致上都只限於教學，幾乎沒有社交活動，更不用提周旋應酬之類。但是因為馬老師家住北藝大附近，而賴德和老師仍在學校任教，我們總能找得到時間相聚。那些輕鬆真摯的時刻，在老師離開我們即將屆滿一年的此時，愈顯得彌足珍貴。

原本以為這樣的情景至少會一直持續到我自北藝大退休之日，卻沒料到事情的發展連我自己都感到訝異不已。

過去將近三年的日子裡，我的生命好似止不住流失的血液，似乎逐漸在失去其原有的光澤。若不是馬老師的緣故，或許早已乾涸殆盡。

在我因職務所需向學校租借了一間宿舍的稍早之前，馬老師也申請了一間作為他的畫室。我們因而屢屢有機會在一起喝茶閒聊。那一年半密集相處的日子裡，我不但能夠近距離

地觀看到老師在繪畫上的一些創作，更得以直接地碰觸到他對於音樂教育，尤其是他對於北藝大音樂系的原初想像。在他熱切的話語中，我深刻地感受到他對於當初的理想依然熾熱堅毅，但總是未能掩蓋其中淡淡的一絲失望。身為一個仍在學校的後輩且實際上理應擔起更多責任的人，我常常不知如何以對，然而事實上更多的時候，是馬老師在試著鼓舞我。誰能料到這樣的情景竟然會在一年前嘎然而止！



馬水龍老師畫作 色彩律動(一)

馬老師過世半年前的十一月中旬，北藝大音樂系師生一行三十多人前往新加坡楊秀桃音樂院，進行為期一週的學術交流活動。老師也應邀前去演講並演出他的作品 - 琵琶與弦樂四重奏。師生們都很高興能有機會和馬老師朝夕相處，而老師精神上也顯得相當愉悅。我因為較早之前已排定的行程，必須在交流活動結束前兩天前往英國參加幾首我自己的作品之演出，無法和其他的人一齊飛回台北。便是一個空閒的傍晚向馬老師表明，我將在學期末告知系上老師們提前一年結束我的任期的想法。老師表示他會尊重我的想法，但是希望我能再考慮。當我在十天後回到學校時，接連發生的一些事讓我必須尋求他的協助。那一陣子，雖然克服不了多少困難，我們幾乎天天見面。直到春節前的某一天，馬老師直接告訴我說：楊老師（他一直都如此稱呼我），你已經沒有任何其它選擇，非得將這一任當完不可。基於對老師的承諾，我之後便絕口不再提起提早下任一事，卻渾然不知他可能已感到身體不適。每當想起在老師家和他最後一次見面的情形，其傷痛直到今天仍然讓我無法去談論。

後記：去年的春節剛過後，我有一次在宿舍前站著和在車上的馬老師匆匆地聊了幾分鐘。大概是因為見到我愁眉苦臉之故，老師還勸我說「楊老師，可以同流啦，只要不合污就不會

是問題」。我想，我終究是一位不及格的行政者。

謹以下面的文字紀念馬老師一週年的忌日：

Gently you went into that good night
As we watched and watched
all those footsteps you had left behind
being ever so plain but kind
turned suddenly into a splendid sight
like white daffodils blooming
in shining Winter light



馬水龍老師畫作 波光雲彩(二)

《覺》—小提琴、大提琴、鋼琴 (2024)

年過七旬，更真確地體會到，人生始於一個充滿未知的慢板引子，繼而成形為一首逐漸加快的曲子 -- 中間或許偶有步調變換，但是整體而言，持續加速是其敘述原型。在此路途中，我們既有歡樂也避免不了悲傷，而後者總是在我們的生命裡烙下難以磨滅的印記。對我而言，馬水龍老師於 2015 的離世即是其一。

過去九年裡，我一直惦掛著要捕捉一些對於馬老師的記憶，尤其是他在世的最後兩年那些我們成為鄰居的時日。當時老師以關渡校園裡的學人宿舍作為日間的畫室，我則是因為行政庶務困居在他樓上空空蕩蕩的那一戶。數不清的傍晚，當我踏著疲憊的腳步走進宿舍前的小庭院時，老師會猛然打開他的房門邀我進去喝茶談天說地，往往直到師母來電催告晚餐已備妥，有時甚至臨時向師母請餐假以便我們可以更為盡興。而那樣的日子卻在九年多前軋然終止，不可再得！

去年在不期間接獲亞洲作曲家聯盟 (ACL) 的邀請，為明年 (2025) 二月在日本川崎市的曲盟大會音樂節寫作一首鋼琴三重奏時，才驚覺到屆時將會是鄰近老師離世十年的季節。然而寫作的過程一直都很艱辛困頓，不只是因為情感上的負荷，也因為意識到近半個世紀以來 (我和老師初識於 1976 年) 我由一位原本毫無淵源的年輕陌生人逐漸與老師熟捻，最終並得以近距離體會到其溫暖睿智的生命。如此深刻的情誼使得我個人有如經歷了一個覺知的過程，鋼琴三重奏《覺》便是這個漫長的生命故事。

The Awakening for violin, cello and piano (2024)

Being a septuagenarian now, I realize that life seems to start with a slow introduction and eventually turning into a continuous accelerating process - there might be some occasional changing of paces, but on the whole, speeding-up is the narrative prototype. Along the way, we encounter both joys and sorrows, with the latter leaving indelible imprints in our life. One such sorrow for me is the passing of Professor Ma Shui-Long in 2015. As I was asked to contribute a work for the 2025 ACL Conference in Kawasaki, Japan, it seemed to me a most proper occasion to pay my personal tribute to him. *The Awakening* is therefore a story about our friendship and is dedicated to the memory of Professor Ma.

The Awakening

for
violin, cello and piano

覺

為
小提琴,
大提琴
及
鋼琴

楊
聰
賢

Yang Tsung-hsien

Detailed description: This is a page from a music journal containing the title page for a musical score. The page features ten sets of five-line musical staves. The title 'The Awakening' is written in a cursive script on the third staff. Below it, the instrumentation 'for violin, cello and piano' is also in cursive. On the right side, the Chinese characters '覺' (Awakening) are written vertically. Further down, the instruments are listed in Chinese: '為小提琴, 大提琴及鋼琴'. At the bottom left, the composer's name 'Yang Tsung-hsien' is written in cursive. On the right side, the Chinese characters '楊聰賢' (Yang Tsung-hsien) are written vertically. The page is otherwise blank.

In Memory of
Prof. Ma Shui-Long

Commissioned by The Asian Composers League

with the support of
the Ernst von Siemens Music Foundation

The page contains 20 horizontal musical staves. The first two staves contain the text "In Memory of Prof. Ma Shui-Long". The next two staves contain "Commissioned by The Asian Composers League". The final two staves contain "with the support of the Ernst von Siemens Music Foundation". The remaining 14 staves are empty.

137

poco agitato

post. ped.

143

Al tempo (1. ca. 52)

Al tempo (1. ca. 52)

post. ped.

149

poco a poco accelerando

poco a poco accelerando

155

Adagio con espressione (1. ca. 56)

Adagio con espressione (1. ca. 56)

legato sempre

This page of the musical score contains measures 103 through 117. It features three staves: Violin (top), Viola (middle), and Piano (bottom). The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. Measure 103 begins with a dynamic marking of *pp*. The Violin part has several slurs and dynamic markings including *pp*, *mf*, and *f*. The Viola part also includes slurs and dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *f*. The Piano part features a complex texture with many notes, including a section marked *pp* and *mf*. A section of the score is marked *Moderato con moto (1/2 ca. 96)*. The page concludes with measure 117, which has a dynamic marking of *mf*.

This musical score consists of four systems of piano notation, each with three staves (treble, alto, and bass clefs). The score is marked with measure numbers 109, 117, 120, and 124. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *ff* (fortissimo). Performance instructions include *for a good cresc.* and *for a good cresc.* with dashed lines indicating the duration of the crescendo. The tempo/mood markings *Lugubre* and *silently* are present. The score concludes with the instruction *sub. post. ped.* (sustaining pedal) and a long horizontal line.

This page of the musical score contains measures 120 through 140. It is divided into four systems, each with a double bar line and a measure number (120, 130, 140) at the beginning. The notation includes staves for Violin (Vn.), Cello (Vcl.), and Piano (Pn.).

- System 1 (Measures 120-124):** Features a Violin part with "arco" and "sul G" markings. Dynamics range from *f* to *ff*. A Cello part is present with *mf* dynamics. The Piano part has *ff* dynamics. A section marker "(post. ped.)" is shown below the piano staff.
- System 2 (Measures 125-129):** Continues the Violin and Cello parts with various dynamics and articulations like "sicc" and "arco". The Piano part continues with *ff* dynamics.
- System 3 (Measures 130-134):** Similar to the previous system, with Violin and Cello parts and Piano accompaniment. Dynamics include *mf*, *f*, and *ff*. A section marker "(f. p.)" is shown below the piano staff.
- System 4 (Measures 135-140):** The Violin and Cello parts conclude with *ff* dynamics. The Piano part features a section marked "fff con pancia" (triple fortissimo with a flourish).

Below the fourth system, the tempo marking "Andante intensamente (c. ca. 60)" is written. The bottom system (measures 141-145) includes the instruction "legato sempre" for the piano part and "Lamentoso" for the violin and cello parts.

154

mf *f* *ff* *rit.* *Lento*

160

arco *mf* *f* *ff* *Lento* *simile*

166

Lento *simile*

172

Allegretto (1. a. 88)

arco *sul D* *con passione* *mf* *ff* *leggero sempre*

This page of the musical score contains measures 128 through 138. It is written for Violin, Cello, and Piano. The score is divided into four systems, each with a rehearsal mark at the beginning.

- System 1 (Measures 128-130):** Features a violin part with dynamics *f sempre* and *con gasione mf*. The piano part includes *mf bell-like* and *leggiere* markings.
- System 2 (Measures 131-133):** Continues the violin and piano parts with dynamics *f sempre*, *con gasione mf*, and *mf bell-like*.
- System 3 (Measures 134-136):** Shows a more complex texture with *mf*, *ff*, and *pp* dynamics. A *zoco* marking is present at the end of the system.
- System 4 (Measures 137-138):** Concludes the page with *zoco - cresc -* and *molto cresc - ff* markings in the piano part, and *leggiere* markings in the violin and cello parts.

This musical score consists of four systems, each with three staves. The top staff is for Violin or Viola, the middle for Violoncello or Contrabasso, and the bottom for Piano. The score is marked with measure numbers 202, 208, 214, and 220 at the beginning of each system. The tempo and performance style are indicated as *♩* *leggero*. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) are used throughout. The bottom system includes a section with a *rit.* (ritardando) marking and a *dim.* (diminuendo) hairpin. The notation includes slurs, accents, and articulation marks.

Messa mosso (circa 72)

fff sempre

fff sempre

fff sempre

p

post. ped.

silently

sf

Duration: circa 14'30"



民族音樂學、觀點、方法與目標

Ethnomuskologie, Aspekte, Methoden und Ziele

作者：Artur Simon (阿圖爾·西蒙)，德國民族音樂學學者

編譯者：李秀琴

(國立臺北藝術大學傳統音樂學系退休兼任教授)

Artur Simon



Ethnomuskologie.
Aspekte, Methoden und Ziele

編譯者前言

《民族音樂學，觀點、方法與目標》(Ethnomusikologie, Aspekte, Methoden und Ziele) 是德國民族音樂學學者阿圖爾·庫特·西蒙 (Artur Kurt Simon, 1938-2022) 教授所撰寫，2008 年出版於柏林。這本書主要的內容是西蒙教授在長期的研究、田野調查及工作領域上，對民族音樂學領域集學術研究心得之大成，所著作的一本專書。筆者認為透過作者的學術背景、學術研究領域、田野調查與工作經驗，可以瞭解德國「民族音樂學」的多方面貌。這個學科在歐洲，特別是在德國柏林的發展過程與情況，可說是民族音樂學的搖籃所在。本書中的第一章，「學術史觀點」章節中，也點出其形成的歷史背景。「民族音樂學」作為一個學科，今天在學界，特別是音樂學界已經有它一定的地位、知名度與貢獻，但是它的草創期在德國，柏林，可說是筚路藍縷。西蒙教授的這本書，讓我們瞭解此學科，從無到有，其中的演變及成長過程，包括學術理論的建構與論述、研究的趨勢與具影響性的相關學者的看法等。筆者將針對該書的內容進行翻譯及編輯與讀著分享；同時因為篇幅的關係，將該書文章分期與讀者見面。

《民族音樂學，觀點、方法與目標》一書研究的論述包含五個章節：

前言

第一章，學術史的觀點，談比較音樂學與民族音樂學的關係、從進化論到文化主義、民族音樂學研究趨勢；

第二章，研究領域及劃分的回顧，內容涉及幾個重點：區域劃分；原始主義的定義；無文字民族的存在，口頭和聽覺的傳播、變異性；文化人類學的劃分；方法論的劃分。

第三章，70 年代的民族音樂學，此章節所涉及的內容及篇幅也較廣，包括族裔概念、民族音樂學與音樂史學、民族音樂學的目標與方法（此章節內容較為廣泛與詳細，如音樂活動的記錄、分類、音樂結構分析、外部分析、內部分析、音樂行為的民族誌、民族理論分析、民族心理學分析、功能分析、文本分析、跨學科分析、科學和實驗方法。

第四章，1980 - 2005 年民族音樂學研究，內容涉及民族音樂學中的記錄媒體以及結構性音樂行為、非洲和非裔美國音樂、即興創作和作曲、非洲的聲音美學與聲音設計等。

第五章，民族音樂學工作的合法性、益處與任務

第六章，參考書目

附件

關於作者與其研究工作

阿圖爾·庫特·西蒙 (Artur Kurt Simon) 1938 年 5 月 6 日出生於德國威澤慕德 (Wesermünde) 城，(1947 年改名為不來梅港 Bremerhaven)；2022 年 8 月 1 日逝世於柏林。1972 至 2003 年，

他擔任「柏林有聲資料檔案館」(Das Berliner Phonogramm-Archiv)館長，主要負責檔案館相關音響資料的工作。除了發表過 100 多篇音樂學文章外，也透過博物館發行一系列所收藏的世界音樂或民族音樂學領域的錄音資料。西蒙教授本人主要的田野調查研究區域與對象是埃及、蘇丹、喀麥隆和蘇門答臘。

西蒙教授曾於哥廷根大學攻讀自然科學。不久，他轉入漢堡大學，在漢斯·希克曼 (Hans Hickmann, 1908-1968) 和漢斯-彼得·奈內克 (Hans-Peter Reinecke, 1941-2005) 的指導下攻讀音樂學；此外也攻讀民俗學、英語和阿拉伯語，直至 1968 年。參加過爵士樂隊並編排舞曲。1959/60 年，西蒙完成了漢堡音樂戲劇學院的鋼琴演奏與編曲（舞蹈、爵士樂、輕音樂）課程。1971 年，他以一篇關於「埃及民間音樂研究」(Studien zur ägyptischen Volksmusik) 論文取得博士學位；同年，任職於漢堡大學，負責「德意志留聲機」唱片製作／檔案儲存工作。1972 至 2003 年，西蒙受聘擔任國立柏林民族學博物館民族音樂學部門主任，除負責該館的錄音檔案資料庫外，同時也對館內所收藏的世界樂器進行管理與擴充。該音樂檔案館由卡爾·史頓夫 (Carl Stumpf, 1848-1936) 和埃利希·莫里茲·凡·鴻博斯特 (Erich Moritz von Hornbostel, 1877-1935) 於 1904 年創建，截至 2006 年收藏數目超過 160,000 份錄音檔；該收藏品中的最後一張滾筒現場錄音製作於 1953 年。檔案館收藏品分置於 350 個檔案包裹夾，其中來自非洲 (30%)、北美洲 (20%)、亞洲 (20%)、澳大利亞和大洋洲 (12%) 和歐洲 (10.4%) 的音樂錄音，以及來自多個大洲的多個區域 (7.4%) 所收藏的檔案。

西蒙任職博物館期間他多次透過機會考察多國民間音樂時，與來自非洲和亞洲的樂團一起購買樂器，或接受捐贈，擴充了檔案館珍貴世界樂器的收藏。此外，透過博物館，他還發行了許多唱片、CD 以及專業書籍，其中之一，如最早收藏的蠟管錄音的數位化，於 2000 年出版，博物館收藏系列，《Music! 100 Recordings • 100 Years of the Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000》此套全集，除了有 284 頁的曲目解說外，內容有 4 張 CD：第一張 CD 是 Wax Cylinder Recordings (1893-1954 的蠟管錄音，時長 78:19)；第二張 CD 為 Tape Recordings Monophonic (1951-1974 單聲道錄音帶，時長 76:28)；第三張 CD 為 Tape Recordings Stereophonic (立體聲錄音帶，田野調查錄音, Field, 1967-2000, 76:00)；第四張 CD 為 Tape Recordings Stereophonic (立體聲錄音帶，音樂會錄音 Concert, 1973-2000, 72:28)。自 1984 年起，他擔任柏林藝術學院（現為柏林藝術大學，UDK）、柏林自由大學、漢堡大學、吉森大學 (Giessen) 等榮譽教授。

歸到「普魯士文化資產基金會」的「柏林民族學博物館」普魯士文化資產基金會 (Museum fuer Voelkerkunde (舊稱), Stiftung Preussischer Kulturbesitz)。2000 年「聯合國教科文組織 (UNESCO)」把它列入「世界的文化遺產」(World Heritage), 在於肯定它是人類音樂文化的共同記憶與財產 (Memory of the World)。

1972 年在阿圖爾·西蒙 (Artur Simon) 帶領之下, 博物館館藏數目急速增加, 從原先的 1 萬 5 千個臘管 (加上 2000 張非歐洲音樂的黑膠唱盤, Schellackplatten), 到 2000 年時, 已擴展到 15 萬筆資料 (包括錄影資料), 也就是增加了 10 倍之多。本人留德期間, 在柏林自由大學攻讀比較音樂學系的碩士班與博士班, 求學期間也常常觀賞在博物館舉辦的來自亞非各國民間與古典音樂演出活動, 在西蒙教授的主導之下, 由博物館方邀請來自非歐洲地區的傳統音樂團體所演出。觀賞這些的演出對攻讀比較音樂學或日後改稱的民族音樂學頗有助益; 也因此認識了西蒙教授與他的夫人, 也常去他們家作客, 同時欣賞西蒙教授從田野調查工作中帶回的罕見收藏品, 如樂器或手工藝品。除了在民族音樂學相關的研討會經常見面外, 多年來也保持聯繫, 近年來也抽空探望已生病多年的西蒙教授, 同時也受到夫人所託, 詢問是否可幫忙翻譯西蒙教授所撰寫的這本書《民族音樂學: 觀點、方法與目標》(Ethnomusikologie: Aspekte, Methoden und Ziele) 給臺灣的讀者? 因為這本書確實是民族音樂學界, 特別是德國境外的學者較少能夠接觸到的重要論述, 所以也就毫無疑問的答應下來。西蒙教授多年前曾經受邀到輔仁大學演講, 當時夫人 (一位資深的圖書館學學者) 也陪同。兩位學者對臺灣留下深刻的印象, 所以這本書的翻譯除了希望與臺灣的音樂學界分享德國重要學者的研究成果外, 也表達對西蒙教授夫人依麗沙白 (Elisabeth) 的承諾。

前言

世界各地的民族音樂學家有著密切的聯繫。本書文獻中顯示了美國對該學科領域學術性討論的重大貢獻。歷史和社會的原因可能影響了美國文化對非歐洲現象的濃厚興趣; 但它們也顯示了由於猶太人 (從德國) 移民到美國而導致德國遭受的人口外流, 也使得這個學科遭受波及, 這個重要性在未來也會逐漸加劇。

20 世紀 80 年代, 幾位少數的民族音樂學家聯合起來組成一個歐洲協會, 他們在過去和現在都面臨著巨大的任務。音樂、音樂創作和音樂行為體現了世界無限的文化多樣性。非洲尤其以豐富的音樂為特色——在尼日利亞北部, 每個村莊都有各種各樣的音樂風格——如今, 這些音樂也以一種文化融合的形式傳播到世界各地。隨著現代世界及其透過廣播、電視和卡帶提供的音樂可能性, 將傳統音樂推向了次要地位並因此經常使其沉寂, 民族音樂學家面臨著越來越大的壓力, 需要採集和保存這些音樂, 並最終使其普及。這與預算和資金的停滯形成了鮮明對比。民族音樂學家的實地研究仍在繼續, 2007 年在維也納舉行的 ICTM 國際

傳統音樂學會理事會大會就證明了這一點，大會提出了各種各樣的項目，這些項目通常是與當地音樂家密切合作開展的。這是文化發展工作的絕佳例子，但不幸的是，它往往缺乏遊說者——因為正如我們上面所說，只有一小部分民族音樂學家從事這項艱苦而貧困的職業。

這種情況也證明了該學科的科學基礎尚存在著缺乏理論討論的不足。這也體現在阿圖爾·西蒙 1979 年發表的論文集《民族音樂學的問題、方法和目標》（1990 年再版）在教學中的應用，其論述至今仍被學生用作為該學科的理論介紹。因此，出版商很高興有機會出版一本總結理論基礎和科學討論的各種觀點的書，即使它們分散在各個研究報告中。這也揭示了國家觀點的差異，例如，人類學學科的盎格魯撒克遜根源的說法。

隨著新科技的出現，民族音樂學學科也發生了革命性的變化，且已經發生了，而且傳播率不斷上升「外國」音樂和音樂風格將引發新的研究方法和理論上討論。收集，為了更精確地找出音樂表演的脈絡，以合作方式越來越多地被採用，這也是阿圖爾·西蒙經常強調的，但同時，來自所有文化音樂的獲取和可及性也需要新的理論方法。為此，我們希望一個有如此好奇心和奉獻精神的後輩，就像這個領域的前輩們一樣。

本書獻給你們所有人。

西蒙圖書館知識出版社 (2008 年 4 月)

1 · 學術史的觀點

1.1 比較音樂學與音樂民族學

自現代音樂學誕生以來，初期雖然只有少數音樂學者不將自己的視野只局限在歐洲音樂及其製作人的產品外，而是認為所有人的音樂，甚至是“音樂人”本身以及全人類的音樂文化都是科學研究的對象。今天，毫無疑問的，如果想要滿足科學嚴謹性的要求，就必須不帶偏見及歐洲中心主義去做到這一點。

由於各種原因，特別是在方法論領域以及實踐的可行性，音樂學的一個分支學科很快就被建立起來，它被稱為比較音樂學（或比較的音樂學）¹和根據阿德勒 (Guido Adler 1855 - 1941) 的說法，它為自己設定了以下任務：

聲音產品，特別是不同民族的民歌、國家和領土進行民族誌研究，為了進行比較，以及根據其性質進行分組和區分。（阿德勒 1885:14）

然而，這門新學科的重要創辦人並非來自音樂學領域，如卡爾·史頓夫 (Carl Stumpf,

1 Vergleichende Musikwissenschaft (oder vergleichende Musikwissenschaft)

1848 - 1936) 心理學家和埃里希·莫里茨·凡·鴻博斯特 (Erich Moritz von Hornbostel, 1877 - 1935) 柏林大學物理學研究所。

他 [Stumpf] 撰寫的關於貝拉庫拉印第安人 (Bellakula-Indianer) 歌曲的文章 (V.F.M.II, 1886) 帶回了他在 C. Hagenbeck 的一支印度部落那裡獲得的記錄，憑著聽覺所記錄下來。幾年後，他報導了從 Gilman (吉爾曼) 留聲機所記錄的印地安人的旋律 (1892 年)。在這裡他提供了首次此類記錄的性質和類型，以及談論關於「收藏此類留聲機圓筒」的價值。從那時起，他努力收集留聲機圓筒錄音資料，並將其保存在「心理學研究所」，並於 1900 年以「錄音檔案」之名給予特殊的身份。錄音檔案的基本資料，除了來自人類學家 Franz Boas 捐贈的 Kwakiutl (1893?) 和 Thompson-River-Indianer (1897) 兩批美國原住民的聲音檔案，還有史頓夫親自錄製的暹羅聲音檔案。在柏林演出的暹羅劇團提供了絕佳的機會，得以重新審視由亞歷山大·艾利斯 (Alexander J. Ellis, 1814-1890) 所創立的暹羅音調系統，同時可以測量樂器音高，還可以用留聲機錄製音樂。1901 年，史頓夫在他的文章《暹羅音樂的音調系統和音樂》中介紹了這些以最高精密度及使用所有聲學輔助工具進行的研究。它其實是德國比較音樂學的奠基之作。(Georg Schünemann 1937:4)

柏林錄音資料檔案館創立於 1900 年。早在 1899 年—柏林收藏品前不久—，維也納音響檔案館成立 (Das Wiener Phonogrammarchiv)，後來在俄羅斯聖彼得堡成立了檔案館，1902 年；1929 年在法國巴黎也成立了。埃里希·凡·鴻博斯特 (Erich Moritz von Hornbostel)，1900 年成為史頓夫 (Stumpf) 在柏林的同事，將柏林檔案室的收藏品本質上擴建了不少，直至 1933 年。(Artur Simon 出版，《柏林音響檔案 1900-2000, 世界傳統音樂集冊。柏林：2000》)。從 1905 年到 1933 年，鴻博斯特擔任檔案館館長。他是在維也納獲得化學博士學位 (v. Hornbostel 和 Eduard O. Siebner: 關於乙二醛與異丁醛的縮合，1899 年)。自 1903 年以來，他主要從事比較音樂學的研究並發表著作：亞伯拉罕·奧圖和鴻博斯特《關於日本的音調系統與音樂》(1903 年)、鴻博斯特的《旋律舞蹈》，一本關於音樂心理學研究 (1903-04)、亞伯拉罕·奧圖和鴻博斯特合撰的：《留聲機錄製的土耳其旋律》(1904)、《留聲機錄製的印度旋律》(1904)、《留聲機對比較音樂學的意義》(1904 年)、《比較音樂學的問題》(1905 年)：

首先，提供對發聲方式 (工具) 的精準描述，是基於更大規模的民族誌研究資料

收藏品可以提供有價值的服務（例如參見 Ankermann, 1901）。從個別樂器的傳播區域，我們可以找出其遷移及發展，由此得知音樂種類的發展…。

一個比較的觀察不僅能夠得知個別樂器的使用目的、使用的時機。K. Bücher (1902) 送了我們一首勞動歌曲的民族誌，對於儀式音樂、民間節慶的音樂、戲劇音樂，尤其是舞蹈音樂，非常需要合格的民族學者撰寫的專題摘要。舞蹈本身必須與伴奏音樂的錄音，同時錄製被電影攝影機捕捉到。比較研究也必須延伸到演奏者。歐洲文化的迅速傳播也有可能抹去外國歌謠和傳說的最後痕跡。我們必須挽救一切可以挽救的東西，甚至在汽車、電動高速火車和可操縱的飛艇問世之前，或甚至在我們聽到整個非洲的“Tara-bum-diäh”和南海小科恩(vom Kleinen Kohn)²的美妙歌聲之前。凡·鴻博斯特，1905：268-270）。

除了釐清比較音樂學的概念外，Hornbostel 也區分了音樂心理學及音樂民族學 (Musikethnologie, Musikalische Voekerkunde 音樂的民俗學) (參見鴻博斯特／奧圖·亞伯拉罕：來自不列顛哥倫比亞省，留聲機錄製的印地安人旋律，收錄於：波亞斯週年紀念專刊) (紐約：J.J. Augustin, 1906:452)。

從迪特·克里斯滕森 (Dieter Christensen) (摘自：阿圖爾·西蒙 (Artur Simon) 編，《柏林錄音檔案》，2000:148) 文中，我們瞭解到：他宣布的系列活動[講座/研討會]同樣也包括，音樂心理學、比較音樂學和音樂民族學（音樂的民俗學）——自 1906 年以來，他在術語中仔細區分了音樂學、音樂心理學和人類學視角。（參見 Abraham & Hornbostel 1906:452），該術語首次出現在音樂民俗學中。（另請參閱 Hornbostel 1909a、1910b:66、1912b:495、1934:60）。

凡·鴻博斯特總結：

對民族音樂學家來說幸運的是，同化並不是在所有地方都以相同的快速在進行（“美國民族音樂” 1910：66）

儘管「比較音樂學」這個術語至今仍被各地分別保留下來，但第二次世界大戰後，多數專家轉而使用「民族音樂學」（英語：ethnomusicology，法語：ethnomusicologie，德語：Musikethnologie）³ 這個術語，而最初並未像鴻博斯特那樣改變其內容。這個概念的形成中，先前已經宣布的民族學和音樂學的結合已經完成。我們不去詳細探討它們的不同內容和面

2 一種比喻用詞。

3 編譯者按：民族音樂學，英文 Ethnomusicology，德文 Musikethnologie，是文中作者常用的一詞；但有時或與 Ethnomusikologie 互用，是否沿用英文的用法，以德文呈現，可能性是存在的，但有時是有意義的區分。

向，我們只提到了一些作品，它們的標題揭示了兩個領域甚至心理學的某種聯繫，

例如齊美爾 (Simmel) 的《音樂的心理學與人類學研究》(1882 年)、瓦拉謝克 (Wallaschek) 的《民族學研究的音樂成果》(1895 年)、邁爾斯 (Myers) 的《音樂的民族學研究》(1907 年)、蒂爾索 (Tiersot) 的《音樂的民族誌筆記》(1909)。鴻博斯特 & 史頓夫 (Hornbostel/Stumpf)：《論民族學研究對音樂心理學和美學的意義》(1911 年)、雷諾 (Lenoir)：《音樂作為一種社會制度》(1933 年)、施耐德 (Schneider)：《民族學音樂研究》(1937 年) 和 豪斯 (Howes)：《人類學與音樂》(1945 年) (另見 Howes 1948 年)。

1949 年，鴻博斯特的學生，弗里茨·博斯 (Fritz Bose, 1906-1975) — 使用了 Musikethnologie 這個術語 — 但沒有特別強調，其表達方式相當輕鬆，表明他已經從鴻博斯特那裡借用了這一術語：

在此之前，德國比較音樂學……主要是，一個以文化史為導向的音樂民俗學 (eine musikalische Voelkerkunde)。 (Bose 1949:255)

此後不久，「民族音樂學」這個新術語在亞普·昆斯特 (Jaap Kunst) 的《音樂學》(Musicologica) 中以綱領性和突出性的形式出現，取代了比較音樂學：

事實上，我們的學科 (比較音樂學) 的名稱並不十分具有特色；它並不比任何其他科學更具「比較性」。因此，更好的名稱是本書標題頁上的名稱：民族—音樂學 (ethno-musicology)。 (Kunst 1950:7)

昆斯特 (1891-1960) 也從鴻博斯特那裡沿用了民族音樂學這個名詞。在英語學界中，「新」術語在 20 世紀 50 年代末已經確立，這也體現在新成立的「美國民族音樂學會」(Society for Ethnomusicology) (Merriam 1977:194f.) 的名稱中。以民族音樂學的名義，這個新術語被德語學界所引用，但並沒有取代已經制度化的比較音樂學術語。自那時起，其使用就存在一定的不確定性，因為人們認為該學科的名稱同時包含了它的定義，而且，還包含了它的目標，而民族音樂學 (Ethnomusicologie) 這一名稱的引入，則進一步賦予了這一觀點一些進一步細微的差別。然而，正如我們將要更詳細地看到的那樣，至少在德國，最初也在美國，無論是

在定義上還是在目標上，比較音樂學和民族音樂學，兩者本質上指的是音樂學的一門子學科。音樂民族學 (Musikethnologie) 始終是音樂學，因此，乍一看，實際上沒有必要使用近年來也開始使用的更為人為的名稱變體“民族音樂學” (Ethnomusikologie)。然而，我們將在其他地方討論，內容的新定義有理由支持採用這個術語。

從各種專業術語及其正反兩方面的討論中，讀出對一個科學領域的反思，其本身並不是一個科學困境。一門科學如果不能不斷地重新思考和修改其立場和內容，就會進入僵化狀態，不再產生新的動力和想法。民族音樂學自第二次世界大戰以來取得了長足進步，這得益於其跨學科研究能力以及借鑒其他學科新方法的能力，以便擺脫文化歷史和演化的束縛，用人類學的向度來對抗歷史的向度。

讓我們簡單總結一下，當今比較音樂學主要感興趣的問題 [1906]。這些是關於協和音和不協和音原則的相對重要性的問題；根據導音出現；根據主音音樂旋律關係、聲音的遠近關係、調性等概念；根據節奏觀念以及語言和肢體動作，特別是舞蹈對節奏的影響。除了這些心理和美學問題之外，音樂實踐領域還存在著民族學和文化科學問題。」 (von Hornbostel 1907:62f. 和 Hornbostel, Erich von: 關於當前狀態 ... 在：西蒙：柏林錄音檔案館 2000:85ff)

(譯者：Part I，以上是該書的第一章，第一節)

「關渡音樂學刊」徵稿細則

本細則經 2009 年 12 月 11 日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過
 2009 年 12 月 28 日院務會議備查
 2012 年 5 月 28 日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過
 2019 年 10 月 22 日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過
 2021 年 12 月 3 日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過
 2023 年 7 月 15 日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過

一、緣起

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

二、徵稿內容

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

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

三、投稿規定

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

- (三) 須附中英文摘要與關鍵詞；中英文摘要字數以 300 字以內為原則，關鍵詞則各以五個為原則，最後由主編溝通決定。
- (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) 文稿以 A4 規格橫向排列，並註明頁碼。內文 12 號字新細明體，引文則用標楷體，外文使用 Times New Roman 12 號字。左右對齊；封面及各級標題為標楷體，題目 20 號字，主標題 16 號字，次標題 14 號字，其餘類推。
- (二) 論文首頁須附中英文題目，並附中英文摘要與關鍵詞（置於正文之前）。
- (三) 標題編號：
 - 文章標題層次統一如下
 - 壹、
 - 一、
 - (一)
 - 1.
 - (1)
 - a
- (四) 圖版、插圖、表格及譜例：
 - 1. 圖表譜名的位置：圖名、圖註在圖下方；表名在表上方，表註在表下方；譜例名在譜上方、譜例來源在譜下方。
 - 2. 圖表譜寫法：圖 1，圖 1-1；表 1，表 1-1；譜 1，譜 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，並將引用文獻書目等列於文末。格式如下：

1. 書籍：

溫秋菊，《台灣平劇發展之研究》（台北：學藝出版社，1994），166。

Edward Seckerson，《馬勒》，白裕承譯（臺北：智庫，1995），116。

Max F. Schneider, *Mendelssohn oder Bartholdy? Zur Geschichte eines Familiennamens. Jahrgabe der Internationale Felix-Mendelssohn-Gesellschaft.* (Basel: Internationale Felix-Mendelssohn-Gesellschaft Basel, 1962), 8。

2. 期刊：

潘汝端，〈北管細曲《昭君和番》聯套之文本與音樂結構初探〉，《關渡音樂學刊》第9期（2008年）：45-90。

Glenn Stanley, "Bach's 'Erbe': The Chorale in the German Oratorio of the Early Nineteenth Century," *19th-Century Music*, 11, no. 2 (1987): 121.

3. 網頁：

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

(七) 同筆資料第二次使用時，以縮寫方式書寫。

溫秋菊，《台灣平劇發展之研究》，156。

(八) 參考/引用文獻以直接引用為限，並依作者、〈篇名〉、《書名》、版次、出版地、出版者、年代、頁數等項，依序明確標示。為求文獻統一，所有年份標示以西元為主。

例 1. 溫秋菊。《台灣平劇發展之研究》。臺北：學藝出版社，1994。

例 2. 潘汝端。〈北管細曲《昭君和番》聯套之文本與音樂結構初探〉。《關渡音樂學刊》第9期（2008年2月）：45-90。

例 3. Nettl, Bruno. "Folk Music." *Encyclopedia Americana. Grolier Online*. accessed December 11, 2006. <http://ea.grolier.com/cgi-bin/article?assetid=0161030-00>.

例 4. Seckerson, Edward。《馬勒》。白裕承譯。臺北：智庫，1995。

例 5. Schneider, Max F.. *Mendelssohn oder Bartholdy? Zur Geschichte eines Familiennamens. Jahrgabe der Internationale Felix-Mendelssohn-Gesellschaft.* Basel: Internationale Felix-Mendelssohn-Gesellschaft Basel, 1962.

例 6. Stanley, Glenn. "Bach's 'Erbe': The Chorale in the German Oratorio of the Early Nineteenth Century," *19th-Century Music*, 11, no. 2 (1987) : 121-144.

五、投稿辦法

- (一) 請於音樂學院網站上的《關渡音樂學刊》一欄下載「投稿資料表」(含中文題目、摘要及作者基本資料)(<http://musiccollege.tnua.edu.tw/>)，於截止日 1 月 20 日前以 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，於截止日 1 月 20 日前以 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

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二本、抽印本十本。

七、出刊及投稿期限

本學刊為一年刊，每年 9 月出刊。

截稿：於 1 月 20 日前繳交「全文」以及「投稿資料表」。

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

國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》投稿資料表

投稿者填寫欄（本表為日後聯絡、送審、出版之重要依據，請以正楷詳細填寫）			
論文名稱 (中英文)	中 文		
	英 文		
作 者	中 文		英 文
通訊方式	地 址		
	電 話		E-mail
	手 機		Fax
中文摘要 (約300字) 或英文摘要			
文章分類 (請勾選)	<input type="checkbox"/> 音樂學術論著 <input type="checkbox"/> 當代音樂論述 <input type="checkbox"/> 音樂理論 <input type="checkbox"/> 譯萃或其他 <input type="checkbox"/> 表演詮釋 <input type="checkbox"/> 影音資料、書評、樂評		
預計字數 (請勾選)	<input type="checkbox"/> 6,000字以下 <input type="checkbox"/> 6,000-10,000字 <input type="checkbox"/> 10,000-20,000字		
報名程序：請將報名表(內含中文摘要)以E-mail或郵寄至「關渡音樂學刊編輯小組」 （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：+886-2-7750-7234			
編輯小組填寫欄（投稿者免填）			
論文編號		受稿日期	
專門評審委員		推薦評審者	

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

著作財產權授權同意書

本人 _____ 同意

論文名稱：

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

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

本同意書為非專屬授權，本人對本著作擁有著作權。

此致

國立臺北藝術大學

立同意書人： _____ (請簽名)

身份證字號：

戶籍地址：

通信地址：

電話：

傳真：

E-mail：

中華民國 _____ 年 _____ 月 _____ 日



關渡音樂學刊 第 39 期

Kuandu Music Journal, No.39

發行者 盧文雅

Dean

LU, Wen-Ya

編輯者 音樂學院學術研究與出版編輯委員會

Editor

Editorial Committee of Kuandu Music Journal

出版者 國立臺北藝術大學音樂學院

Publisher

School of Music, Taipei National University of the Arts

11201 臺北市北投區學園路 1 號

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

電話 : 02-2896-1000 轉 3002

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

傳真 : 02-7750-7234

Fax : +886-2-7750-7234

主 編 蔡凌蕙

Editor in Chief

TSAI, Ling-Huei

執行編輯 楊懷玉

Excutive Editor

YANG, Huai-Yu

編輯助理 廖尹君

Assistant Editor

LIAO, Yin-Chun

封面題字 張清治

Title Calligrapher

CHANG, Ching-Chih

封面設計 蘇唯鈞

Cover Design

SU, Wei-Jun

排版印刷 日日昌科技印刷有限公司

Typeset

Nisshin Chang Technology Printing Co., Ltd.

國內售價 500 元

Printer

Nisshin Chang Technology Printing Co., Ltd.

Price

NT\$ 500

版權所有 翻印必究

2025 年 9 月

Copyright ©2025 by School of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC.

ISSN 1814-1889





閩渡音樂學刊

2025 · 09