


闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

琨玄題 

關渡音樂學刊編輯委員會

主 編 盧文雅

編輯委員（依姓名筆劃排列）

王美珠

王育雯

呂心純

林珀姬

洪崇焜

陳惠湄

黃均人

曾毓芬

樊慰慈

簡秀珍

Kuandu Music Journal

Editor in Chief Lu, Wen-Yea

Editorial Committee

Wang, Mei-Chu

Wang, Yuh-Wen

Lu, Hsin-Chun

Lin, Po-chi

Hung, Chung-Kwun

Chen, Hui-Mei

Huang, Chun-Zen

Tseng, Yuh-Fen

Fan, Wei-Tsu

Jian, Hsiu-Jen

主編序

感謝音樂學界諸位先進朋友們的支持，《關渡音樂學刊》第十六期順利的出刊了。在上一期（第十五期）出刊後，我們陸續接到各界給的關注，有積極的建議、有用心的叮嚀，也有真心的鼓勵；為這一切，我們獻上真誠的感謝；而這一切，也成為我們努力做好學刊第十六期的動力。我們期待《關渡音樂學刊》每一期的出刊，都能為臺灣音樂學界盡一份心力。

本期投稿文章經過公定的審查流程，共通過七篇文章。由於文章類別不盡相同，所以刊登時，依照文章屬性區分為「論文」、「譯文」、「創作理念」與「報導」四大類別。論文類收錄四篇，有張瑋珊〈蕭士塔高維契 (Dmitrij Dmitrievič Šostakovič) 的生活哲學在交響曲中之呈現—以第二號與第十五號交響曲為例〉、李姿寬〈西藏民族樂器「札年」的研究〉、潘汝端〈試探北管細曲大牌與崑曲之關係〉和梁正一〈梅庵琴曲《平沙落雁》所體現古琴音樂的活傳統——紀念梅庵派祖師王燕卿逝世九十週年〉。本期另有一篇由蘇聯解體前莫斯科音樂院教授Jivani Mikhailov所寫的〈論音樂文化的傳統〉，此文曾刊登在蘇俄《亞非洲國家之音樂傳統》論文集，由陳政廷翻譯成中文；還有一篇蔡凌蕙〈《昭君出閣—傳音劇場》創作理念〉文章，以及一篇由趙怡然撰寫的〈北藝大跨學院參與泰國布拉帕大學 (Burapha University) 2012年MUPA Festival演出暨交流報導〉。

再次感謝給予本期幫助與支持的審稿委員們，謝謝您們公正的審稿與細心的建議；也向辛苦的編輯委員們至上敬意與謝意，您們付諸與本期《關渡音樂學刊》的心血，我們銘記在心。也謝謝許多投稿的音樂學者們，您們每一篇投稿，都代表著對臺灣音樂學術園地悉心的耕耘。期待學界先進不吝給予我們指教與建議，也期待下一期的《關渡音樂學刊》能繼續有諸位的參與和鼓勵。

《關渡音樂學刊》第十六期主編

盧文雅

謹識

2012. 6. 18

《關渡音樂學刊》第十六期

目 錄

主編序.....盧文雅 3

論文

蕭士塔高維契 (Dmitrij Dmitrievič Šostakovič) 的生活哲學在交響曲中之呈現——以第二號與第十五號交響曲為例.....張瑋珊 7

西藏民族樂器「札年」的研究.....李姿寬 29

試探北管細曲大牌與崑曲之關係.....潘汝端 51

梅庵琴曲〈平沙落雁〉所體現古琴音樂的活傳統——紀念梅庵派祖師王燕卿逝世九十週年
.....梁正一 103

譯文

論音樂文化的傳統.....譯者：陳政廷 135

創作理念

《昭君出閣——傳音劇場》創作理念.....蔡凌蕙 149

報導

北藝大跨學院參與泰國布拉帕大學 (Burapha University) 2012年MUPA Festival演出暨交流報導
.....趙怡然 167

CONTENTS

Preface.....Lu, Wen-Yea 3

ARTICLES

Dmitrij Dmitrievič Šostakovič's Life Philosophy in Symphony No. 2 and Symphony No. 15
..... Chang ,Wei-Shan 7

The Study of Tibetan National Musical Instrument “*Zhanian*” Lee, Tzy-Kuan 29

A Study on the Relationship of Dapai in Beiguan Refined Songs and Kunqu Pan, Ju-tuan 51

Living Tradition of Qin Music Embodied in *Ping Sha Luo Yan* of Mei An Qin School – In
Memory of the 90th Anniversary of the Death of the Founder of Mei An Qin School Yan-qing
Wang..... Liang, Jeng-i 103

TRANSLATION

On the Problem of the Theory of Music-cultural Traditions..... Translator: Chen, Cheng-Ting 135

COMPOSITIONAL IDEAS

The Creation of *Wang Chaojun of Our Time, a Music Theater for Traditional Instruments*
..... Tsai ,Ling-Huei 149

REPORT

The Coverage of TNUA delegation at MUPA Festival in Thailand.....Chao,I-Jan 167

蕭斯塔高維契 (Dmitrij Dmitrievič Šostakovič) 的生活哲學在交響曲中之呈現—以第二號與第十五號交響曲為例

張瑋珊

國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士

摘要：

Dmitrij Dmitrievič Šostakovič (1906-1975) 在一個充滿動盪的時代環境下成長，他與舊俄時期的文學家們，如普希金 (Alexander Sergejevich Pushkin, 1799-1837)、托爾斯泰 (Lev Nikolajevich Tolstoy, 1828-1910) 等一樣，作品中透露著對人文社會的關懷；在Šostakovič的所有交響曲中都可明顯透過與戰爭、極權統治政權、社會運動等有關「人民」題材運用之實例窺見他的生活哲學。由於Šostakovič長年受到病魔侵襲，在Šostakovič晚期交響曲，尤其可發現作曲家對生命哲學有著深刻的體悟。本文先論述影響交響曲創作極劇的蘇維埃藝術文化圈；它的發展與沒落，直接或間接影響著Šostakovič的創作。之後再循序探討Šostakovič生活哲學中之人文關懷在第二號交響曲與生命的哲思在他的第十五號交響曲中之呈現。

關鍵詞：Šostakovič、交響曲、Šostakovič第二號交響曲、Šostakovič第十五號交響曲

Dmitrij Dmitrievič Šostakovič's Life Philosophy in Symphony No. 2 and Symphony No. 15

Chang ,Wei-Shan

Master in Musicology, Taipei National University of the Arts

Abstract :

Dmitrij Dmitrievič Šostakovič grew up in the turbulent period. As Russia literators Alexander Sergejevich Pushkin (1799-1837) and Lev Nikolajevich Tolstoy (1828-1910) , Šostakovič expressed the concern of country through his music. In Šostakovič's fifteen symphonies, it's obvious to see the practice of his life philosophy, including the wars, an orgy of totalitarian coercion, the social revolutions and the connection with countryman. Particularly in his late symphonies, Šostakovič had profound realization of being; it came from the effect of chronic sickness. The first chapter will introduce the 20th music development of Soviet; the era had an extreme effect upon the music of Šostakovič. Through this clarification, the primary topic of thesis will focus on the connection with countryman in Symphony No. 2 and realization of being in Symphony No. 15.

Keywords :Šostakovič, Symphony, Šostakovič's symphony No. 2 , Šostakovič's symphony No. 15

前言

Dmitrij Dmitrievič Šostakovič¹ (1906-1975) 為俄國作曲家，也被認為是二十世紀中偉大交響曲作曲家之一，一生共創作了十五首交響曲。除了創作交響曲外，他還創作其他作品如弦樂四重奏、協奏曲、器樂曲、歌劇和聲樂作品等。另外，他也創作電影配樂、劇場配樂和芭蕾舞音樂，音樂充滿著多變的風格。1936年開始，政治勢力公開批判俄羅斯文藝圈，也直接衝擊了Šostakovič的創作，政治壓力陸續干擾著他之後的生活，不得不掩飾自己內心的想法。在政治社會所造成的衝突中，Šostakovič看著周圍的親友所遭受的痛苦。但基於他本身的人文主義關懷，以及社會博愛觀感的影響，他將這股情感注入音樂作品中。

Šostakovič在一個充滿動盪的時代環境下成長，他與舊俄時期的文學家們，如普希金 (Alexander Sergejevich Pushkin, 1799-1837)、托爾斯泰 (Lev Nikolajevich Tolstoy, 1828-1910) 等一樣，作品中透露著對人文社會的關懷，在Šostakovič的所有交響曲中都可明顯透過與戰爭、極權統治政權、社會運動等有關「人民」題材運用之實例窺見他的生活哲學。尤其，在Šostakovič晚期交響曲中，可發現作曲家對生命哲思有著深刻的體悟，它主要來自於Šostakovič長年受到病魔侵襲的影響。

1979年傳聞中的Šostakovič回憶錄《見證》(Testimony—The Memoirs of Dmitri Shostakovich)² 顯現出他對蘇維埃政權統治有著深深的不滿，他的作品一直被嚴密監視與檢閱，其創作更受到正反兩面的爭論。Šostakovič公開的文章和演講稿也是在層層束縛之下多次修改。由於從早期蘇維埃時代 (1917年) 至蘇維埃政權瓦解 (1953年) 期間與Šostakovič的創作發展有直接或間接的影響性。蘇維埃政權下的藝術家生涯，更透過他具豐沛個人情緒的十五首交響曲中明顯窺見。因此，本文先論述影響交響曲創作極劇的蘇維埃藝術文化圈，之後再循序探討Šostakovič生活哲學中之人文關懷在第二號交響曲與生命的哲思在他的第十五號交響曲中之呈現。

一、二十世紀蘇維埃藝術文化圈³

(一) 早期蘇維埃時代：1917年至1932年

1917年革命事件前夕逝世、並同時帶領民族主義運動的主要作曲家有巴拉基雷夫 (Mily Alexeyevich Balakirev, 1837-1910)、李雅朵夫 (Anatoly Konstantinovich Lyadov, 1855-1914)⁴

1 本文將保留由俄文翻譯的Dmitrij Dmitrievič Šostakovič羅馬拼音名，其餘外文人名以中文譯名再加上原文呈現。

2 《見證》(Testimony—The Memoirs of Dmitri Shostakovich) 由渥爾可夫 (Solomon Volkov) 多次與Šostakovič訪談後編撰而成，1979年由Harper & Row Publishers公司出版英文版本。

3 本段落中各個時期分類參考Powell, Jonathan. “Russian Federation, §1, 4 (iii) : Music of the Soviet Period”, in 《The Grove Dictionary of Music and Musicians》. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. p. 934-939.

4 李雅朵夫 (Anatoly Konstantinovich Lyadov, 1855-1914) : 俄國作曲家、教育家及指揮家。在聖彼得堡音樂院就讀期間向林姆斯基—高沙可夫學習作曲。他之後也成為該音樂院的作曲教授。除了作曲及教學，李雅朵夫也與巴拉基雷夫及里亞普諾夫 (Sergey Mikhaylovich Lyapunov, 1859-1924) 研究俄國民間音樂。

與林姆斯基—高沙可夫（Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov, 1844-1908）。這些代表性音樂家相繼過世後，莫斯科音樂圈在幾個月後崛起一些新秀，其中包括史克里亞賓（Aleksandr Nikolayevich Scriabin, 1872-1915）、史特拉汶斯基（Igor (Fyodorovich) Stravinsky, 1882-1971）等。1917年的革命事件對於作曲家在音樂創作上的風格題材具有相當大影響，當時的民間存在一種半官方藝術組織，在政治圈、藝術家及思想評論家之間從事聯繫的媒介，如以官員魯納恰斯基（Anatoly Lunacharsky, 1875-1933）及作曲家魯奇耶（Arthur Vincent Loulié, 1891-1966）之間的組織會議。1917年革命後，身為獨裁者的列寧（Vladimir Ilyich Lenin, 1870-1924）重新建立共產政黨，雖然鼓勵藝術形式可有不同的實驗性質，並與其部屬魯納恰斯基鼓勵藝術創作為新的社會目標奮鬥。但是，他還是強力主導著蘇維埃藝術風格應當創作出讓人們容易了解的作品，且要與俄國多數未受過教育的文盲人民相互連結的狹隘藝術美學觀。在此，可觀察到在蘇維埃藝術美學觀中，音樂具社會功能之看法，直接影響了Šostakovič的交響曲創作。

1921年，列寧提出新經濟政策（New Economic Policy，簡稱NEP），它刺激了俄羅斯的自由風氣，1920-1925年間，藝術文化逐漸朝向西方發展，為俄羅斯藝術發展的全盛時期，被稱為俄國音樂創作的銀色年代。⁵ 當時的彼得格勒（現今為聖彼得堡）為西方之窗，屬於俄國當代文化藝術交流中心。西歐的許多作曲家以演奏或指揮身份參訪，並發表自己的作品，如米堯（Darius Milhaud, 1892-1974）、巴爾托克（Béla Bartók, 1881-1945）、貝爾格（Alban Berg, 1885-1935）及亨德密特（Paul Hindemith, 1895-1963）等。早期蘇維埃時代，莫斯科學派透過阿列杉朵夫（Anatoly Nikolayevich Aleksandrov, 1888-1982）、馬亞科夫斯基（Nikolay Yakovlevich Myaskovsky, 1881-1950）、芬貝格（Samuil (Yevgen'yevich) Feinberg, 1890-1962）以及史克里亞賓等現代音樂協會⁶中的主要領導作曲家，提供俄國人民有更多機會認識西歐音樂作品的做法，與其後蘇俄政府所施行的文化孤立相較，這時期的音樂發展相對多元化。

雖然如此，這種頻繁提供國外作曲家以及積極鼓勵俄國音樂家現代主義美學思維的音樂會，卻同時帶來了負面的評價。對於俄國無產階級音樂家協會⁷的擁護者來說，現代音樂協會這種行為被解釋為反民族主義（anti-nationalism）及菁英主義（extreme élitism）⁸而遭受批判，俄國無產階級音樂家協會更因此拉攏不熱愛藝術但掌握實質權力的官員，並藉此獲得支持。當時，許多具影響力的作曲家因此從藝術圈消聲匿跡⁹，此批判事件深遠影響著俄國的音樂創作生態。

1920年代晚期，蘇維埃藝術發展趨勢受到西歐文化藝術圈的「象徵主義」（Symbolism）及「未來主義」（Futurism）影響，開始反映在當時蘇維埃藝術家的創作上。雖然當時走向多

5 Jonathan Powell, op. cit., p. 935.

6 現代音樂協會（Association of Contemporary，簡稱ASM），成立於1923年。

7 俄國無產階級音樂家協會（Russian Association of Proletarian Musicians，簡稱RAPM），早期蘇維埃時代的音樂家所成立。

8 Jonathan Powell, op. cit., p. 935.

9 受到波及的作曲家，如曾受大眾注目的羅斯拉維（Nikolay Andreyevich Roslavets, 1881-1944），即便像他曾擔任多數官方職位，並堅定效忠國家，到最後還是落到被政府黨員從蘇維埃音樂發展歷史名單上刪除。

元化趨勢，卻也漸漸走向危機，任何音樂只要表露出具有「象徵主義」傾向的特性¹⁰，就會被冠上無中生有的罪名，並成為無產階級批評下的受害者。

1929年，史達林 (Joseph Vissarionovich Stalin, 1878-1953) 上任後，對蘇維埃作曲家來說，是一場追捕行動的開始，使得之後蘇維埃音樂圈處在停滯與孤立的狀態。當時作曲家為了逃避被批判或排斥，紛紛轉變創作風格，甚至放棄作曲生涯，或是透過象徵主義的創作風格來尋求慰藉。

(二)社會寫實主義發展時期：1932年至1953年

早期蘇維埃時期的「社會寫實主義」¹¹ (Social Realism) 思想，是來自於知識分子社群。而其意識型態下所產生的「樂觀化」主張，對於勞動階層的人民或是藝術家們在當代蘇維埃社會環境下工作具有激勵人心之作用。當時，深具意識型態的革命運動領導者列寧相信藝術屬於人民，並與無產階級勞工站在同一陣線。列寧曾說：「藝術應該以他們的情感、思想和訴求為基礎，並與他們一起成長。」¹² 並獨斷地認為，所有藝術形式都應該揭發資本主義的罪刑、並崇拜及歌頌社會主義，啟發人民進而共同站出來一起革命。

史達林統治俄國 (1929-1953) 後，社會寫實主義被作為一種重要宣傳工具。當時由史達林所組織的聯合政府與俄國無產階級音樂家協會合作，共同撻伐當時不合政黨理念之作曲家。無產階級音樂家協會的意識型態強烈，進而影響政黨在藝術文化政策上的決議；¹³ 在這兩種組織關係的力量相互助長下，社會寫實主義思想也在這種情況下扭曲。這樣的社會思想，認為人民為社會的一部分，個體化的價值貶低，事實上造就了社會集權化之結果，文化工業因此變成極權的工具。而如此生成的文化思想正是這樣一種具壓抑性的意識型態的代表，成為物化意識的統治形式。

當史達林對文藝圈進行「自清」 (Purges) 行動時，許多作曲家都被殺害，如索雷汀斯基 (Ivan Ivanovich Sollertinsky, 1902-1944)、齊里耶夫 (Nikolay Sergejevich Zhilyayev, 1881-1938) 等。1936年1月俄國真理報 (Pravda) 出現一篇報導，標題為「混濁而非音樂」 (Muddle Instead of Music)，受史達林指示，指控Šostakovič的歌劇作品中有許多不協和的音樂元素，音樂內容艱澀難懂，並被劃分為「情色文學」 (Pornographic) 之等級。當時Šostakovič的同僚都不願挺身而出，怕會受到牽連而影響聲譽。這樣的情況一直干擾著Šostakovič，並長期受到社會輿論及政治壓力迫害。

第二次世界大戰期間 (1939-1945)，蘇維埃政黨監視行動以及審查制度雖然因戰爭而分

10 蘇維埃音樂學者之後把具有「象徵主義」傾向之作品稱之「表現主觀化」 (Subjective) 之特質，受到社會批判。

11 社會寫實主義，為一種社會學者們的意識型態，代表著1930年當代社會及政治生活的藝術運動，來自於左派立場之思想觀點。社會寫實主義以關心社會現象、勞工階級為訴求，並成為一種社會生態之批判，譴責過去沙皇時期的統治情形。在此種意識型態背後散播樂觀主義思想和物產豐饒的重要性，間接使民眾保持樂觀心態，並激發起強烈的民族主義及愛國精神。

12 Wikipedia contributors, "Social realism," *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, http://en.wikipedia.org/wiki/Social_Realism (accessed August 15, 2011)

13 Jonathan Powell, op. cit., p. 936.

散注意，但是戰爭一結束，政黨馬上宣布將會在1946年全面恢復教條執行。1948年2月10日後，政黨以官員斯達諾夫（Andrey Zhdanov, 1896-1948）¹⁴ 為首規定所有的音樂作品必須遵從史達林（Stalinist）及馬克思—列寧（Marxist—Leninism）主義之教條。¹⁵ 音樂作品中的任何不協和音響及非調音樂都會遭受抨擊。Šostakovič再一次被公開點名苛責，並被扣上「形式主義」（formalism）以及「反民主政體」（anti-democratic）的帽子，¹⁶ 與普羅高飛夫（Sergey Sergeyevich Prokofiev, 1891-1953）、哈察都亮（Aram Ilyich Khachaturian, 1903-1978）及馬亞科夫斯基等其他蘇維埃作曲家一樣，被強迫在作曲家聯盟會議上公開道歉，有些作曲家因此失去教職及收入或演奏生涯被剝奪。作曲家聯盟轉向為無情殘忍的官僚制度體系運作，蘇維埃音樂家就在這樣制度下服從於意識型態強烈的政黨統治之下。一直到1953年史達林逝世，斯達諾夫惡毒的政策才跟著落幕。

（三）解凍時期及蘇維埃政權解體：1953年之後

1953年，史達林逝世，蘇維埃在領導人庫許雪夫（Nikita Krushchov, 1894-1971）的帶領下走入政權解凍時期。之後，政黨所施行的教條也逐漸放鬆，俄國真理報所刊登的文章也開始鼓勵個人主義（individualism）及具實驗性質的創作。¹⁷ 藝術圈的自由風氣之開放為隔年較為明顯，當Šostakovič被讚賞為蘇維埃人民的藝術家（People's Artist of the USSR）時，他的第十號交響曲首演後也廣泛地在作曲家聯盟中受到討論。文化上的解凍始於1956年2月庫許雪夫於二十世紀政黨會議之演說。1957年第二次作曲家聯盟會議更表示包容多元化思想，並廢除1948年的反形式主義之政策。1958年新的決議頒佈，使曾經被譴責的作曲家復職，過去被禁止的音樂也被重新定位。經過多年的文化孤立後，蘇維埃又開始對外開放，恢復交流。藝術音樂活動又開始蓬勃發展，如1958年在莫斯科創立的柴可夫斯基國際大賽（International Tchaikovsky Competition）等促進國內外藝術家相互認識。大量的文化交流下，蘇維埃人民有機會接受豐富的新興音樂。不過，這時的政府仍把持著主要原則，即西方宗教音樂、非調性或艱澀難懂的音樂仍然禁止演出，也不能研究及討論。Šostakovič那一世代的作曲家在革命前後還有機會認識這類型的音樂，到了年輕一代的作曲家時，想要認識非蘇維埃音樂的機會則較為困難。像荀白克（Arnold Schönberg, 1874-1951）及其它當代作曲家的音樂，特別被禁止，原因來自這些音樂有著資本主義及形式主義的影子。當時私人音樂會上演奏西方當代音樂作品雖被准許，但實際仍被嚴密掌控。

之後，一個代表著解凍時期結束的明顯預兆來自於Šostakovič第十三號交響曲的首演

14 斯達諾夫（Andrey Zhdanov, 1896-1948）：掌管文化肅清部門的主要代表委員，為蘇維埃作曲家聯盟重編改組計畫的幕後操縱者。

15 Jonathan Powell, op. cit., p. 936.

16 Idem.

17 Rosamund Bartlett. "Russian Federation, §I, 4 (ii) :Political background to the Soviet period", in 《The Grove Dictionary of Music and Musicians》. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. p.933.

(1962年)，此首交響曲中使用了葉夫圖申科 (Yevgeny Yevtushenko, 1933-) ¹⁸ 的詩《巴比雅》(Babiy Yar) 作為歌詞，被認為是有害風化之作，企圖禁止接下來的演出。當布瑞許內夫 (Leonid Ilyich Brezhnev, 1906-1982) 接下蘇維埃領導職位後兩年 (1966年)，他動用大量警察在文化圈進行鎮壓行動。1968年12月第四次作曲家聯盟會議重新復甦社會寫實主義的思想，音樂家再度被迫害，強迫服從政府的規範。並由官僚體制下的文化部門及中央委員會下的思想體系局 (Central Committee's ideology department) ¹⁹ 之音樂部門嚴密把關及審查所有音樂活動及交流。在1985年戈巴契夫 (Mikhail Gorbachev, 1931-) 任職蘇維埃領導人前，整個蘇維埃又陷入文化發展停滯時期。戈巴契夫就任後，實行新改革、整頓過時規範、根絕每個體系的墮落腐化、不再控制文藝圈發展，並史無前例的向世界公開蘇維埃社會文化。許多音樂家能夠自由到國外旅遊，演奏家終於能演出過去被禁止的音樂等，二十世紀末的俄國社會文化開始走向嶄新的一面。

二、第二號交響曲中的人文關懷

作為一位蘇俄藝術家，不同於旅外作曲家普羅高飛夫與史特拉汶斯基的創作環境，Šostakovič 的交響曲作品明顯受到社會框架²⁰ 的制約，無論是交響曲內容，抑或是交響曲的表現形式，都不只受到蘇聯社會文化中「社會寫實主義」理論的深遠影響，還處處表現出 Šostakovič 的人文關懷，尤其在交響曲第二號、第三號、第六號、第七號、第八號、第十一號、第十二號以及第十三號等的創作目的上明顯透露著相關意圖與訊息。【表1】

【表1】Šostakovič 交響曲第二號、第三號、第六號、第七號、第八號、第十一號、第十二號以及第十三號的創作目的及內容之統整。²¹

序號	作品編號	創作時間	首演時間	創作目的
2	14	1927	1927	第二號交響曲《獻給十月革命》(To October)，受到國家音樂出版公司委託，為了十月革命十週年紀念而作。此曲以1917年的俄國革命作為背景，曲中合唱團所唱的歌詞，訴說著十月革命的精神與理想。
3	20	1929	1930	第三號交響曲《五月一日》(The First of May)，此曲為音樂院研究所畢業作品。Šostakovič 曾對第二號與第三號交響曲發表看法，認為此兩曲欲描繪同時代人們的經驗以及反映現實的一種嘗試，並成為他創作主要精神之一。
6	54	1939	1939	此首交響曲在不可測之的表面上，挾帶著歡樂，並像光亮的火把照亮當時的勞奴階層。

18 葉夫圖申科 (Yevgeny Yevtushenko, 1933-)，為過去蘇維埃及當代俄羅斯詩人，並廣闊的接觸電影創作領域。

19 Rosamund Bartlett, op. cit., p. 934.

20 這裡所指的社會框架，指的是社會寫實主義下的政權統治，以及大眾輿論的批判。

21 表格自製。

7	60	1941	1942	創作當時，Šostakovič所居住的城市列寧格勒受到德軍圍攻，作曲家也將此曲提獻給當時的戰爭之地—列寧格勒，並試圖在音樂中描繪了俄國人民的奮鬥景象。
8	65	1943	1943	此曲在第二次世界大戰期間所作，比前一首交響曲描繪了更多關於戰爭的景象。Šostakovič並藉以喚醒人民的希望。
11	103	1956-57	1957	第十一號交響曲《1905年》(The Year 1905)，寫於1956年匈牙利暴動事件後，為了慶祝革命四十週年而作，內容並以1905年俄國勞工革命事件為主題。
12	112	1959-61	1961	第十二號交響曲《1917年》(The Year 1917)，此曲刻劃了1917年列寧率領偉大社會主義群眾的革命之過程與勝利。
13	113	1962	1962	此首交響曲所隱含的人文訊息，為斥責反猶太主義、表達俄國社會中的人民活在統治者之下的苦難與恐懼、期望美好時代的來臨與呼籲世人對抗負面人生。

根據【表1】的統整，此八首交響曲具有相似的創作特質，偏於一種描繪人民與時代環境及歷史事件之關懷的交響曲型態。社會主義思想主導藝術文化圈的年代裡，藝術工具化，文化被意識型態操弄；法蘭克福學派學者馬庫色（Herbert Marcuse, 1898-1979）曾在其著作《蘇聯的馬克思主義》（*Soviet Marxism: A Critical Analysis*）一書闡述蘇聯的統治性意識型態下的「社會主義寫實主義的批判」。在長達二十多年之久的史達林式一體化之官僚社會主義統治下，蘇聯文化，包括藝術及音樂，都成為官方意識型態下的附屬品。²² 在【表1】的八首交響曲中，Šostakovič將內心的衝突，轉化成以人文關懷為目的表現在創作上，藉由對「生命世界」的全面關懷，以容易理解的音樂語彙及熟悉的時代事件之刻劃，來與俄國多數未受過教育的文盲人民相互連結。以客觀角度來觀看Šostakovič的交響曲目的，他透過音樂來表達關懷蘇維埃人民，藉以鼓舞其心智，確實可被認為是具人文關懷之精神。

1940年，Šostakovič曾表示「在純粹音樂形式追尋的過程中，我獲得了許多經驗與影響，但我總是希望我的創作能反應我們的新時代以及蘇維埃人民的思想與情感，因此第二號附有合唱的交響曲與其後的第三號交響曲《五月一日》隨之形成。」²³ 由此得知，Šostakovič的第二號交響曲在他呈現人文關懷上所佔有的舉足輕重角色。以下將從第二號交響曲中的歌詞所隱含之諷刺性以及樂曲本身兩個面向，來探討Šostakovič人文關懷之精神。

22 楊小濱著。《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》。台北市：麥田，2010年。頁194-195。

23 摘自Shostakovich, Dmitry. *Collected Works: Symphony No.1, Symphony No. 2. 1925 & 1927*. Moscow: State Publishers "Music", 1987.中的編輯序言。

(一) 歌詞面向

透過交響曲中所運用的詩詞，更能具體傳達出當時歷經社會事件人民的沸騰情緒。第二號交響曲中的歌詞是使用貝茲曼斯基 (Alexander Bezymensky, 1898-1973) 的詩詞「獻給十月革命」(To October) 來說明。【表2】

【表2】第二號交響曲中Šostakovič引用貝茲曼斯基的詩「獻給十月革命」作為合唱團之歌詞。²⁴

原俄文詩詞	英文翻譯	中文翻譯
Мы шли, мы просили работы и хлеба. Сердца были сжаты тисками тоски. Заводские трубы тянулись к небу, Как руки, бессильные сжать кулаки. Страшно было имя наших тенет: Молчанье, страданье, гнет. Но громче орудий ворвались в молчанье Слова нашей скорби, слова наших мук. О Ленин! Ты выковал волю страданья, Ты выковал волю мозолистых рук. Мы поняли, Ленин, что наша судьба Носит имя: борьба. Борьба! Ты вела нас к последнему бою. Борьба! Ты дала нам победу Труда. И этой победы над гнетом и тьмою Никто не отнимет у нас никогда. Пусть каждый в борьбе будет молод и храбр: Ведь имя победы – Октябрь! Октябрь! – это солнца желанного вестник. Октябрь! – это воля восставших веков. Октябрь! – это труд, это радость и песня. Октябрь! – это счастье полей и станков. Вот знамя, вот имя живых поколений: Октябрь, Коммуна и Ленин.	We marched, we asked for work and bread. Our hearts were gripped in a vice of anguish. Factory chimneys towered up towards the sky Like hands, powerless to clench a fist. Terrible were the names of our shackles: Silence, suffering, oppression. But louder than gunfire there burst into the silence Words of our torment, words of our suffering. Oh, Lenin! You forged freedom through suffering, You forged freedom from our toil-hardened hands. We knew, Lenin, that our fate Bears a name: Struggle. Struggle! You led us to the final battle. Struggle! You gave us the victory of Labour. And this victory over oppression and darkness None can ever take away from us! Let all in the struggle be young and bold: The name of this victory is October! October! The messenger of the awaited dawn. October! The freedom of rebellious ages. October! Labour, joy and song. October! Happiness in the fields and at the work benches, This is the slogan and this is the name of living generations: October, the Commune and Lenin.	我們踏步遊行著，我們訴求著工作機會與麵包。我們的心智被痛苦的惡習控制著。工廠高聳的煙囪朝向著天空，就像雙手一般無力的握緊拳頭。可怕的說出我們的束縛：緘默、受苦與壓迫。比砲火更響亮的劃破靜默，是痛苦及我們受苦受難的字眼。哦，列寧！你從受苦中鍛造自由，你從我們堅定勞累的雙手中鍛造自由。我們知道，列寧，我的命運承擔著奮鬥的名聲。奮鬥！你讓我們撐到最後一戰。奮鬥！你給我們勞工之勝利。而這場勝利的底下遍及著壓迫及黑暗。沒有人可以從我們身上帶走這場勝利。讓我們全部在奮鬥中朝氣蓬勃及英勇無畏吧！勝利之名是十月！十月！等待黎明曙光的使者。十月！造反時代的自由。十月！勞工們，歡樂與歌唱吧。十月！快樂遍及原野和工作檯上，這是一個號召口號和充滿生氣的世代：十月，共產黨與列寧。

24 表格自製。原俄文詩詞以及英文翻譯摘自 Wikipedia contributors, "Symphony No. 2 (Shostakovich)," *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._2_\(Shostakovich\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._2_(Shostakovich)) (accessed September 15, 2011).

由【表2】歌詞來看，列寧領導的革命，推翻了勞工階級的黑暗時期²⁵，帶領人民邁向自由的黎明，表面上看似受到國家音樂初版公司委託，藉由紀念革命十周年之作，但是至今看來，都有諷刺社會之意涵。此曲作於1927年，而1929年開始，由史達林組織的專制政體掌權，Šostakovič是否預示到即將來臨的變化，利用此詩詞鼓舞人民，提醒著人民不要忘了為自由而奮戰，間接的顯示了社會寫實主義之意識型態的變調，其人文關懷精神也隨著歌詞表現出來。

（二）樂曲本身面向

由大型單樂章構成的第二號交響曲，作品中的器樂部分可劃分成四個段落，第五段落屬合唱樂段，以貝茲曼斯基的詩作為歌詞。此交響曲由前衛音調與動機發展構成，雖為單一樂章，但實際結構卻非常複雜。由一開始弦樂拉奏近乎無調性的大量音群，與第五段落合唱樂段的比較下，呈現灰暗混濁與光明色彩的對比性。【譜例1、2】

25 根據米爾斯坦（Nathan Milstein）及溼爾可夫（Solomon Volkov）合著。陳涵音譯。《從俄國到西方》（From Russia To The West）。台北市：大呂，1994年。頁239中提到在1917年十月革命時，列寧以及布爾什維克黨（Bolshevik）聯合推翻的政權並非沙皇，而是自由派臨時政府。此臨時政府為當時遍及全國反沙皇革命之後才開始掌權的。十月革命成功後，布爾什維克黨解散了全國各地所選出的國民代表大會。日後，由同是布爾什維克黨一員的史達林建立起一個多方面都比過去沙皇還殘酷的集權政體。

【譜例1】中的弦樂樂段，其無調音響呈現出混濁、陰鬱之色調，試圖表現出革命前人民的痛苦，社會瀰漫一股昏澀的低氣壓，以及革命前夕的詭譎氣氛。

【譜例1】第二號交響曲一開頭fig. 1-3，由弦樂拉奏的無調音群樂段。（譜例來源：Shostakovich, Dmitry. *Collected Works: Symphony No.1, Symphony No. 2. 1925 & 1927. Moscow: State Publishers "Music", 1987.*）

The image shows a musical score for the first movement of Shostakovich's Symphony No. 2, measures 1-3. The score is arranged in three systems. The first system includes Cassa, V-le, V-c, and C-b. The second system includes Cassa, 7-ni II (div. con sord., ppp), V-le, V-c, and C-b. The third system includes Cassa, 7-ni II (con sord., ppp), V-le, V-c, and C-b. The music is characterized by a dense, atonal texture with many triplets and slurs.

【譜例2】第二號交響曲中一開始出現在fig. 73的合唱樂段。(譜例來源：同【譜例1】)

反之，【譜例2】的此合唱樂段呈現大調色彩，光明的氣氛以及歌頌式合唱帶領人民走向黎明，歌頌人民為了自由及家園而戰。Šostakovič細心的利用音樂刻劃及描繪著人民與歷史事件當下的真實情緒，心中對人民的關懷與鼓勵也藉著音樂散發出來。

Šostakovič就讀列寧格勒音樂院研究所期間，曾對於第二號交響曲的創作內容及素材提出討論，「在第二號交響曲《獻給十月革命》中，我想要表現出奮鬥與勝利。所以在管弦樂法的織度設計中，我使用了極端複音形式（ultra-polyphony）²⁶的混合去創造複音織度所產生的音響，具有顯著的力量及效果。……此作品以辯證式線條作為構思去設計。」²⁷曲中，複音織度的設計影射了群眾們革命前的聚集，並加入了打擊樂器，奏出的節奏主題暗示著軍隊來臨，形成革命對峙的場面描繪。【譜例3】

26 即27個音響線條同時進行與發展。

27 同註23。

【譜例3】第二號交響曲fig. 46加入打擊樂器的複音樂段。(譜例來源：同【譜例1】)

The image displays a page of a musical score for the second symphony, specifically figure 46. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Picc. (Piccolo), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Cor. (Cor Anglais), Tr-he (Trumpet), Tr-ni e Tuba (Trumpet and Tuba), Timp. (Timpani), T-ro (Tom-tom), P-tti (Percussion), and Archi (Archi). The score is divided into two systems. The first system covers measures 44 to 46, and the second system covers measures 47 to 50. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The percussion part includes a prominent tom-tom pattern. The string part features a rhythmic accompaniment with sixteenth notes. The woodwinds play melodic lines with various articulations. The score is marked with '46' and '47' at the beginning of the respective systems. The page number '183' is visible in the top right corner.

除了音響色彩之對比與織度設計，另外，Šostakovič如何在音樂中放入對於無產階級民眾之象徵，與合唱樂段的歌詞作連結，他接受了委託創作單位主管舒金（L. Shulgин, ?-?）的建議，放入工廠汽笛警報器之聲響，代表工人階層最為典型的象徵，開啟合唱樂段。【譜例4-a】合唱樂段由男低音唱出的旋律作為開頭，旋律主題結合了曲中出現過的豎笛動機加上過去無產階級勞動者階層流行的革命之歌。【譜例4-b】

【譜例4】第二號交響曲fig. 69中工廠汽笛警報器聲樂段（a）及合唱樂段一開頭男低音主題旋律（b）。（譜例來源：同【譜例1】）

Šostakovič試圖找尋代表著無產階級與勞工們的聲音素材，放入此首交響曲，試圖寫實地刻劃這一階層人民的生活背景，再透過歌詞內容，深刻的重現了歷史情境。之後，十月革命接下來的幾年，藝術開始變成鼓舞人民士氣的主要力量，1920年11月7日，舉辦了紀念1917年十月革命之慶典，許多銅管樂隊及合唱團聚集在彼得格勒廣場舉辦活動，大批民眾也加入了大合唱。當時十月革命成功之情景與此熱鬧盛大慶典下，民眾的共同期盼與喜悅延續，都成為Šostakovič此首交響曲末段所要塑造之目的。當時第二號交響曲首演後，Šostakovič曾表示自己相當關心觀眾對於此曲的反應，而觀眾的回應也給予作曲家相當大的肯定。Šostakovič並更明白的表示「當我創作時，我總是企圖作出使一般民眾容易親近且易懂的音樂，因為我的聽眾們是真正熱愛音樂的，且音樂正屬於大眾藝術之一。」²⁸ 由此看出，Šostakovič深受當時蘇

28 此段話出自於Šostakovič在列寧格勒音樂院研究所就讀期間的發表，摘錄出處同註23。

維埃社會寫實主義思想影響，加上基於對當時民眾困苦生活狀況的關懷，使得他認為身為一位藝術家必須負擔一些社會責任，將創作歸屬於大眾，並具有一種社會價值與功能。

三、第十五號交響曲中的生命哲思

豐富的人類意象和強烈表現力在Šostakovič的交響曲中顯而易見，此類型的交響曲傳達了Šostakovič內心世界對人類，以及生命變化的感受與省思，為深具價值及哲思的藝術創作。Šostakovič的交響曲第一號、第四號、第五號、第九號、第十號、第十四號及第十五號交響曲就是Šostakovič表現其生命哲思的最佳代表作【表3】；尤其在Šostakovič晚年時，不斷地受到病痛襲擊下，他的最後兩首交響曲更把創作焦點轉向死亡以及創作生涯的回顧，似乎預告著死亡的到來，生命將盡。

【表3】Šostakovič交響曲第一號、第四號、第五號、第九號、第十號、第十四號以及第十五號的創作目的及內容之統整。²⁹

序號	作品編號	創作時間	首演時間	創作目的
1	10	1924-25	1926	第一號交響曲為Šostakovič音樂院畢業作品，同時也提獻給他親近朋友中第一位死於史達林暴行鎮壓的朋友—科娃德理 (Mikhail Kvadri)。
4	43	1935-36	1961	此部交響曲，為Šostakovič藝術創作路途中的轉捩點，作品主觀的表達出他真誠及正直之下強烈藝術家特質，並傳達出前幾首交響曲從未有的悲觀及痛苦。
5	47	1937	1937	Šostakovič曾公開主張關於第五號交響曲創作思維，是關於人性，作品中的焦點在於人類世界中之經驗與特質，並刻劃出生命的精神與信念。
9	70	1945	1945	此曲為戰爭三部曲的終部曲，集中在戰後勝利情緒的刻劃。也藉著此部交響曲，作為戰爭年代外在壓迫之下抒發情感的矛盾窗口。
10	93	1953	1953	作曲家自身對於蘇維埃官方思想無法妥協的態度及對早期俄國革命的痛苦回憶，使此部交響曲透過痛苦信念的啟發而創作。
14	135	1969	1969	利用四位詩人的作品來呈現「死亡」之主題。憂鬱灰暗的想法，預告死亡，哀傷的情緒佈滿全曲，儘管包含著不同情結，但對悲劇有非常具體形象之描繪，並呈現出詩作家至高的道德哲學觀，與Šostakovič過去對死亡的感覺與經驗累積作連結。
15	141	1971	1972	第十五號交響曲為Šostakovič回顧過去創作生涯的一部自傳式作品，引用過去作曲家之音樂動機，暗示自己許多的不滿足、達不到的目標及想法，間接強化死亡的意象。

29 表格自製。

以下將著重在Šostakovič於1971年創作的第十五號交響曲中第一樂章與第四樂章所引用的主題動機，說明他晚年回顧童年的畫面以及面對死亡心境之對照，來形塑作曲家人生的音樂自畫像，並形成此首交響曲中的指引性音樂語言，為他晚期個人感知與創作思維的一種聯結性。

(一) 童年的回憶

在《狄米屈·蕭士塔高維契 作品集：給女高音、男低音及室內管弦樂團的第十四號交響曲與第十五號交響曲》（Dmitry Shostakovich, *Collected Works: Symphony No.14 for Soprano, Bass and Chamber Orchestra, Words by F. Gracia Lorca, G. Apollinaire, W. Küchelbecker and R. M. Rike, Symphony No. 15.*）譜中的編輯引言提到，Šostakovič在第十五號交響曲首演之後接受短暫的訪談，並表示第一樂章就像在一個晴朗無雲的天氣，身處在玩具店中。大部分的資料描繪此一樂章為Šostakovič回想起童年時在玩具店的情景及當時純真無邪、無憂無慮的階段。此曲第一樂章引用羅西尼（Gioachino Antonio Rossini, 1792-1868）作品一《威廉泰爾序曲》（Guillaume Tell Overture）中的音樂主題動機被推測為Šostakovič小時候喜歡的曲目旋律之一，作曲家似乎在回憶幼年時期所喜愛的音樂，並勾勒出年幼時期的坦率和輕鬆愉悅。Šostakovič身處在一個充滿動盪的世紀，他本人很少回憶關於童年時光，³⁰ 少數透過作品來描繪對童年的印象，如1938年所作的第一號弦樂四重奏中，嘗試表達「童年的意象—純真、明朗，『有如春天』的情愫」³¹ 以及第十五號交響曲第一樂章等，都試圖呈現了童年生活如光亮的色彩般。

曲中羅西尼《威廉泰爾序曲》的音樂主題動機【譜例5】總共完整出現五次，【表4】另外Šostakovič擷取音樂主題的開頭動機節奏型作發展【譜例6】。此音樂主題的節奏動機具有進行曲風格，或許可聯想為Šostakovič想要暗示童年時期的印象，出現的軍隊鎮壓及戰爭的訊息。前四次所出現的完整主題之旋律都由小喇叭響亮的吹奏出，只有最後一次由單簧管吹奏。

30 艾瑞克·羅斯伯利（Eric Roseberry）著。楊敦惠譯。《偉大作曲家羣像—蕭士塔高維契》（Shostakovich）。藝術生活32。台北市：智庫，1995。頁37-38。

31 同上註，頁39。

【譜例5】第十五號交響曲第一樂章中的羅西尼《威廉泰爾序曲》之主題首先完整出現在fig. 12。
(譜例來源：Shostakovich, Dmitry. *Collected Works: Symphony No.14 for Soprano, Bass and Chamber Orchestra, Words by F. Gracia Lorca, G. Apollinaire, W. Küchelbecker and R. M. Rike, Symphony No. 15. 1969 & 1971. Moscow: State Publishers "Music", 1980.*)

113

【表4】第十五號交響曲第一樂章中《威廉泰爾序曲》的音樂主題動機出現次數、樂段及配器。³²

次數編號	動機出現樂段	吹奏動機之樂器
1	Fig.12	Tr-be
2	Fig.14	Tr-be
3	Fig.25後4個小節	Tr-be
4	Fig.38	Tr-be
5	Fig.51	Clarinetti (A)

32 表格自製。

【譜例6】第十五號交響曲第一樂章中Šostakovič利用羅西尼《威廉泰爾序曲》音樂主題之節奏動機作發展，也直接影射出童年生活中對軍隊有著深深的印象。（譜例來源：同【譜例5】）

(二) 死亡的預告

1966年，Šostakovič出現一連串心臟疾病，使他必須休息一段時間無法作曲。在心臟疾病未完全痊癒時，又罹患關節炎，使他更加的虛弱。1971年創作的第十五號交響曲為Šostakovič最後一首交響曲作品。此部作品創作期間，Šostakovič同時在醫院接受治療。此時，Šostakovič似乎越來越能清楚意識到結尾樂章的意義，它突顯一種關於人類命運及藝術的價值；生與死亡、永恆的殞滅，以及超越時間創作本質中的熱情等。在第十五號交響曲的第四樂章，也就是終樂章，他使用華格納（Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883）作品《尼貝龍指環》第一日《女武神》（Die Walküre）中的第二幕第四景一開頭出現的「命運動機」（Fate motive）及第三日《諸神的黃昏》（Götterdämmerung）中〈齊格菲送葬進行曲〉（Trauermusik beim Tode Siegfrieds）一開頭出現的節奏音型清楚傳遞出死亡的訊息。

第四樂章一開始，「命運動機」音型D—C#—E直接出現於上聲部，由長號吹奏出，並與下方聲部的A#掛留長音形成減四度、小三度及減五度音程【譜例7-a音型動機】，並在其後接續著〈齊格菲送葬進行曲〉的節奏音型。【譜例7-b節奏動機】

【譜例7】第十五號交響曲第四樂章一開頭「命運動機」(a)及〈齊格菲送葬進行曲〉的節奏音型(b)。(譜例來源：同【譜例5】)

「命運動機」在全樂章共出現十次。【表5】Šostakovič或許也預知到自己即將面臨死亡，透過一開始音樂動機形成的減音程，將氣氛轉向灰暗及抑鬱，暗示著命運的終點即將到來。雖然在華格納作品中的「命運動機」與Šostakovič所使用的背後意圖不盡相同，但是透過「命運動機」的運用，趨於黑暗及死亡的意向，透過聽覺指引著人的感知及情緒，走向哀傷與憂鬱。

【表5】第十五號交響曲第四樂章的「命運動機」出現次數、樂段及配器。³³

次數編號	動機出現樂段	吹奏動機之樂器
1	Fig. 110	Tromboni
2	Fig. 111	Tromboni
3	Fig. 112	Corni
4	Fig. 117後四小節	Violin I
5	Fig. 119	Corni
6	Fig. 122	Oboi
7	Fig. 112後三小節	Fagotti
8	Fig. 112後五小節	Violin I
9	Fig. 142	Tromboni
10	Fig. 142後三小節	Corni

結語

Šostakovič的音樂生涯深受當時蘇維埃政治環境所影響。當時的蘇維埃，其藝術美學基本上是以馬克思主義及列寧主義教條為原則，希望藝術作為一種「現實的反應」，以及「對世界認知反映之下的特殊形式」。³⁴ 儘管社會寫實主義的宗旨希望藝術能夠簡單化，但Šostakovič的音樂雖擁有表面上的簡單性，實質上卻包含著許多深層難解的指引與暗示。

談到Šostakovič的交響曲創作，高度緊張的情緒、豐富的人類意象和表層下所影射的標題設計，都成為他音樂中的特殊性。因此，他的創作能量及成就不只受世人所敬仰，他所創作的音樂更展現出一種新的音樂內涵。本文以他的第二號與第十五號交響曲為例，說明「人類」如何在他的藝術表現中獲得全新的精神觀點；不管是殘酷的現實問題、人類生活的意義與價值，或是真理的啟發性等，都可以在他的交響曲中找到解答。Šostakovič音樂中的生命哲學觀，與人文關懷之倫理觀念更同時是他音樂中之獨特性所在。

34 Roseberry, Eric. *Ideology, Style, Content, and Thematic Process in the Symphonies, Cello Concertos, and String Quartets of Shostakovich*. New York: Garland Publishing, 1989. p. 2.

參考資料

- 米爾斯坦 (Nathan Milstein) 及渥爾可夫 (Solomon Volkov) 合著。陳涵音譯。《從俄國到西方》(From Russia To The West)。台北市：大呂，1994年。
- 艾瑞克·羅斯伯利 (Eric Roseberry) 著。楊敦惠譯。《偉大作曲家羣像—蕭士塔高維契》(Shostakovich)。藝術生活32。台北市：智庫，1995。
- 楊小濱著。《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》。台北市：麥田，2010年。
- Bartlett, Rosamund. “Russian Federation, §I, 4 (ii) :Political background to the Soviet period”, in 《The Grove Dictionary of Music and Musicians》. London:Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Powell, Jonathan. “Russian Federation, §I, 4 (iii) : Music of the Soviet Period”, in 《The Grove Dictionary of Music and Musicians》. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Roseberry, Eric. *Ideology, Style, Content, and Thematic Process in the Symphonies, Cello Concertos, and String Quartets of Shostakovich*. New York: Garland Publishing, 1989.
- Shostakovich, Dmitry. *Collected Works: Symphony No.1, Symphony No. 2. 1925 & 1927*. Moscow: State Publishers“Music”, 1987.
- _____. *Collected Works: Symphony No.14 for Soprano, Bass and Chamber Orchestra, Words by F. Gracia Lorca, G. Apollinaire, W. Küchelbecker and R. M. Rike, Symphony No. 15. 1969 & 1971*. Moscow:State Publishers “Music”, 1980.
- Wikipedia contributors, “Social realism,” *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, http://en.wikipedia.org/wiki/Social_Realism (accessed August 15, 2011).
- Wikipedia contributors, “Symphony No. 2 (Shostakovich) ,” *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._2_\(Shostakovich\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._2_(Shostakovich)) (accessed September 15, 2011).

西藏民族樂器「札年」的研究

李姿寬

國立臺北藝術大學音樂學所博士研究生

摘要

「札年」被稱為「雪域高原民族的樂器」，是為西藏民族社會中相當普及的彈撥類弦樂器。在西藏境內各地、印度、尼泊爾、錫金、不丹、喀什米爾、喜馬拉雅山系、歐美各國藏裔僑居地等，藏族人口分佈的聚居地都可以看見札年的身影。

札年是一種具有數百年歷史的西藏民族樂器。本文對札年的探討，除了其歷史的溯源外，研究焦點著重在札年的形制、製作過程、定弦法、樂器分類系統等，並藉由參與觀察「札年歌樂」在印度藏族社會中的實踐、功能與傳承來擴充札年研究的面向與廣度。

由於雪域高原民族所聚居的領地幅員廣闊，札年因傳播地域的不一，形制也略有不同。本文是以筆者2008年在印度達蘭薩拉(Dharamsala)，以藏族札年工藝師「貢噶札西」(ལཱ་དགའ་བཟུ་ཤིག་ལྷོ་མོ།, 1961 -)所製作的樂器為探討對象，並跟隨西藏古典音樂家「次旺確登」(ཚེ་དབང་ཚས་ལྷན།)札年歌樂實務的學習與彈唱為基礎，來做為論述的參考依據。

關鍵詞：西藏樂器、札年、札年歌樂、堆諧、囊瑪

The Study of Tibetan National Musical Instrument “Zhanian”

Lee, Tzy Kuan

Student of Ph.D. program in Musicology
Taipei Nation University of the Arts

Abstract

“Zhanian” is called “*The National Musical Instrument of the Snow Territory Plateau*” which is a plucked string musical instrument and it is quite popular in Tibetan communities. Also, *Zhanian* can be seen in parts of Tibet, India, Nepal, Sikkim, Bhutan, Kashmir, the territory of Himalayas and other Tibetan settlements in Western Countries.

“Zhanian” is a kind of national musical instrument of Tibet with history of several hundred years. The study of *Zhanian* in this article, in addition to the traceability of its history, the research focuses are in *Zhanian’s* form, tune a stringed instrument method, production process, and musical instruments classification system. And then, through participant observation Tibetan settlements in India of “*Zhanian Vocal Music*”’s practice, functions, spread and inheritance for attempt to expand *Zhanian’s* viewpoint and breadth.

The national of the snow territory plateau covers vast areas, *Zhanian* due to the propagation of different regions the form are also slightly difference. This article is based on the musical instruments produced by Tibetan *Zhanian*-craftsmen Kunga Tashi (ལུན་དགའ་བཟླ་ཤིས། , 1961 -) as a case study, which information was from field works by author in Dharamsala India in 2008. Author also followed the Tibetan classical musician “Tsewang chung Teng” (ཚེ་དབང་ཚེས་ལུན།) practical learning, playing and singing *Zhanian Vocal Music* as to be used as the reference foundations for the discussions.

Keywords: Tibetan Musical Instrument, *Zhanian*, *Zhanian Vocal Music*, *Toeshey*, *Nangma*.

前言

被稱為「雪域高原民族的樂器」-「札年」(ལྷ་མོ་ལྷོ་ལྷོ)，具有「悅耳之音聲」的意涵，是為藏族人民生活中相當普遍的樂器。札年是彈撥類的弦鳴樂器，具有六條弦線，因此漢民族稱之為「西藏六弦琴」。札年是西藏最具代表性的樂器，在精神領袖達賴喇嘛致力推動西藏音樂文化的保存下，札年更是西藏人民全力推廣與維護的重要樂器。

由於札年在西藏文化中的重要地位，已有不少的藏族及漢族學者發表了相關的論文與專書的出版，如：雪康·索朗達傑的〈淺析雪域高原民族樂器“貴布”即札年琴〉(《西藏藝術研究》1：30-32，2000)、格曲所撰述的〈西藏民族樂器發展史簡論〉(《西藏藝術研究》2：14-7，2000)、田聯韜的〈西藏拉薩大昭寺古樂器考釋〉(《音樂研究》3：37-41，2004)，覺嘎的專書《論西藏傳統樂器-札念》(北京：中國藏學出版社，2007)、2008年嘉雍群培的《西藏民間樂器》(臺北：山月文化有限公司，2008)等。上述之論文與書籍，其內文大多從歷史文獻與形制的探討為主要的研究方向。

札年是一個具有數百年歷史的西藏民族樂器，本文對札年的探討，除了其歷史的溯源外，研究焦點著重在札年的形制、定弦法、製作過程、樂器分類系統等，並藉由參與觀察「札年歌樂」在印度藏族社會中的實踐、功能與傳承來擴充札年研究的面向與廣度。

由於雪域高原民族所聚居的領地幅員廣闊【附錄1】，札年因傳播地域的不一，形制也略有不同，本文是以筆者2008年在印度達蘭薩拉(Dharamsala)，以藏族札年工藝師「貢噶札西(ལྷ་མོ་ལྷོ་ལྷོ，1961 -)所製作的樂器為探討對象，並跟隨西藏古典音樂家「次旺確登」(ཚེ་དབང་ཚེ་ལྷོ་ལྷོ)札年歌樂實務的學習與彈唱為基礎，來做為論述的參考依據。

筆者進入田野，長期的參與觀察，將親眼所見的第一手資料做為研究的根基，輔以田野圖像的圖文說明，期待能夠提供更明確的札年研究與認知的視野。

一、札年之歷史溯源

(一) 藏族音樂的代名詞 - 札年

札年(ལྷ་མོ་ལྷོ་ལྷོ)是中文音譯的樂器名稱。藏文“ལྷོ”的中文發音為「札」，是聲音的意思，“ལྷོ”中文的發音為「年」具有好聽、悅耳之意，因此藏族樂器「札年」具有「悅耳之音聲」的意涵。

札年是一種藏族社會廣為流傳的樂器，它不但廣傳於西藏各地，在其他藏族人口聚居的地區、國度如：印度、尼泊爾、不丹、錫金、喀什米爾、拉達克、喜馬拉雅山系、歐美各國藏裔僑居地等，亦為相當普及的樂器【附錄1】。在筆者所走訪過的藏族社群：西藏之衛藏、康巴、安多地區、印度、尼泊爾、錫金、拉達克等地，看見札年的彈奏與出現的場合相當地多元，如：街頭藝人、藏人農務後的休閒娛樂、學校的音樂教育、課後的社團活動、具有舞台與觀眾座位的正式表演場所等，都能發現札年的蹤影，對於札年是為「雪域高原民族之樂器」的說法，可以說是相當貼切的一個代名詞。

從筆者田野的觀察中理解，札年在藏族社會中不只是一種樂器的名稱而已，更是西藏音樂的代名詞。在任何與**音樂相關**的場域，藏族人民經常以札年的樂器圖像來做為音樂的符號，如學校的音樂比賽、音樂教室、社區的表演場所、藏族傳統樂器行、唱片行、音樂演出的宣傳單等【圖1】、【圖2】，只要是與音樂相關的場合，都可以看見藏人以札年的圖像來做為宣傳與佈置的符號。

札年雖為民間樂器，但在佛教儀式的經文中發現，西藏佛教對諸佛菩薩的音樂供養儀式當中，也是以札年兩個字來做為「樂供養」的代名詞【圖3】。綜觀上述音樂的社會現象，札年之圖像符號，在藏人心目中，即為「音樂」或「樂音」的代名詞。

【圖1】西藏音樂表演，舞台海報上的札年圖像(左方記號處)



地點：印度 達蘭薩拉(Dharamsala) (李姿寬 2008年攝)

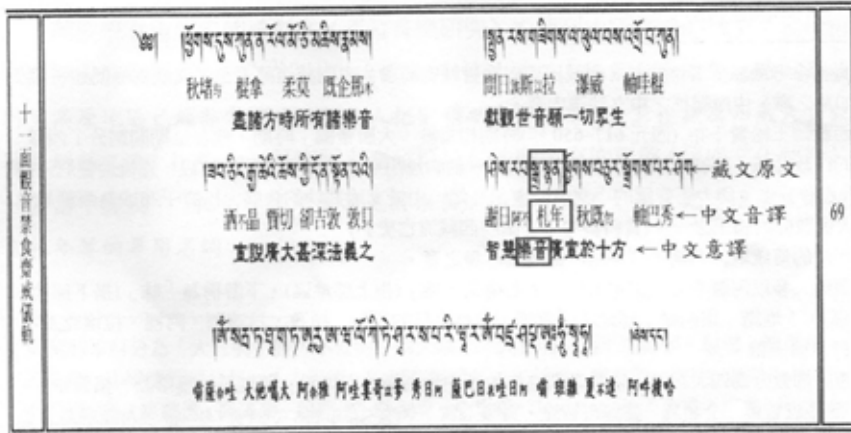
【圖2】印度藏族學校TCV¹合唱比賽，舞台上的札年圖像(左方記號處)



地點：印度 宗薩(Chautra) (李姿寬 2008年攝)

1 TCV全名為Tibetan Children Village，西藏兒童村是為一個註冊的非營利慈善機構，負責照料及教育西藏流亡孤兒及貧苦兒童。1959年西藏流亡政府抵達印度後在達賴喇嘛的指示下由他的姐姐「達拉策仁卓瑪」負責成立「西藏難民兒童托兒所」，直到1964年英年早逝，由她的妹妹「貝瑪夫人」接管並註冊為「TCV-西藏兒童村」，其分校目前已延伸到印度各個藏人聚地居，教育的年齡層從托兒所～技術學院，如今已發展成為流亡藏人主要的照料、教育中心及學校。(資料來源：2008年TCV文宣資料)

【圖3】西藏佛教儀式中的札年²代表「樂音」之意



(二) 古文獻中的札年

根據西藏史書《漢藏物品門類考鑿如意之識》³中的記載，在西藏國王松贊干布(རྒྱལ་བཙན་སྐྱའ་པོ་, 617-650年)⁴時期由於文治武功強盛，與周邊鄰國交往密切，在當時從南亞、東亞、西亞乃至西方各國傳入了大量的各種樂器，從史書上的記載得知，自西元七世紀起，已有彈撥類之弦樂器從鄰國傳入西藏，音樂藝術在西藏腹地也逐漸地蓬勃與發展，進而成為西藏文化中重要的一環。

藏族學者格曲在〈西藏民族器樂發展史簡論〉中記述西藏史書《漢藏物品門類考鑿如意之識》對於札年相關的記載：「藏族地區廣泛使用的樂器“札念琴”的前身“歸布琴”大致在薩迦王朝時期(西元1260-1349年)或稍早於此前出現於阿里，隨後逐漸流傳到芒域貢塘的吉隆、昂仁、聶拉木和定日一帶。“歸布琴”與當地民間“果諧”⁵相結合，便萌生了“堆諧藝術”⁶。」

內文所提到的「薩迦王朝」其年代相當於元朝時期(西元13世紀)，西藏佛教薩迦派⁷高僧「薩迦班智達」⁸(ལཱ་མུ་བཞུགས་པ།, 1182-1251, 簡稱「薩班」)曾受元世祖忽必烈延聘為元朝的國師，

2 佛教儀式經典出處：《吉祥比丘尼傳承 - 十一面大悲觀世音菩薩修持法與禁食齋戒儀軌》頁 69，張惠娟 譯，臺北：中華民國正法源學佛會。

3 資料參考藏族學者格曲在〈西藏民族器樂發展史簡論〉中對於西藏史書《漢藏物品門類考鑿如意之識》中所記述之中文翻譯內容。

4 西藏國王松贊干布(西元617-650年)時期相當於「大唐帝國」時期，他在位期間劃分了西藏的行政區域，並制定成文法規與道德規範，創制延用至今的藏文並翻譯佛經，先後迎娶尼泊爾「赤尊公主」與大唐帝國的「文成公主」為妃，由於文治武功的強盛，松贊干布成為西藏最受人民敬仰的國王之一。(資料參考：《圖說西藏流亡史》)

5 西藏的傳統歌舞名稱，“果諧”為轉圈歌舞之意。

6 西藏人多以河流的流向來定方位，上游稱為「堆」(指上部地區)，下游稱為「味」(指下部地區)。「堆諧」指西藏上部地區的歌謠，包括今日的定日、拉孜、日喀則、阿裡、拉達克及喀什米爾一帶。

7 西藏佛教分為四大教派，依教派創立先後順序分別為：寧瑪派、薩迦派、噶舉派、格魯派。

8 「薩迦班智達」全名為「薩迦班智達·貢嘎堅贊」(ལཱ་མུ་བཞུགས་པ་ལྷོ་གཙུག་པོ།)，為薩迦派五位祖師之第四祖，遍學各科學門，過目不忘，智慧過人，曾與印度佛學者「辯經」(佛學辯證)無礙，學問高深，成為西藏獲得印度佛學最高成就頭銜的「班智達」(大學者)稱號的第一人。(Luozang 藏漢英電子詞典：ལཱ་མུ་བཞུགས་པ།)

在「薩班」圓寂後由其弟子「八思巴」⁹(1235-1280)傳承其法脈，並成為元朝的國師及帝師，元世祖忽必烈曾授予玉印與「大寶法王」封號，任八思巴為中原法王統領佛教，並授予領地。¹⁰ 以此推論，西藏與蒙古在西元十三、四世紀時的交流是相當密切的，文化的互通與樂器的傳入亦是是可以推判的現象。

薩迦班智達不但是一名高僧，也是一位音樂家，從小遍學西藏「大小五明」¹¹各學科，他所撰著的《音樂論》一書，將音樂分為「俱生樂」與「緣起樂」兩大分支。「俱生樂」相當於現代「聲樂」的概念，而「緣起樂」相當於現代「器樂」的概念，「薩班」認為「俱生樂」和「緣起樂」的總合是為音樂藝術的全部，¹²《音樂論》也成為西藏音樂論述中相當重要的一本著作。

1688年由西藏政務官-第司¹³桑傑嘉措¹⁴(ལངས་བློ་བློ་མཚོ།, 1653-1705)所編著的《意、目、耳之喜宴》(《མིག་ཡིད་ན་བའི་དགའ་མོན་འགྲུགས་བའི་ཆུགས་ལྷ།》)是為一本記錄札念演奏「卡爾」(གར།; 西藏宮廷音樂)的指法譜及論述，也是研究卡爾歌舞音樂和器樂及西藏傳統音樂的重要音樂論著與樂譜。

藏族學者格曲在〈西藏民族器樂發展史簡論〉中引用桑傑嘉措所編著的《意、目、耳之喜宴》中的記載：「在全區阿里、日喀則、拉薩、山南、那曲、林芝、昌都和國內甘、青、川藏區及國外尼泊爾、不丹、印度、喀什米爾的列城等西藏民族居住的地區，廣泛流行的札念琴從阿里流傳到了後藏地區，並得到了興盛。札念這個稱呼此時(十七世紀)才由稱呼所有樂器的共有稱謂變成了稱呼從阿里傳來的，阿里人稱作「歸布琴」的單一樂器的名稱。」

藏族學者雪康索朗達傑在《西藏音樂研究》的期刊中所發表的論文〈淺析雪域高原民族樂器“貴布”¹⁵即札木年琴〉中曾論述：「札年在十七世紀時，西藏阿里高原地區已經非常興盛，阿里人把它稱之為「貴布」，前後藏及西藏大多數地區則稱之為「札年」。」藏族學者嘉雍群培在他所撰寫的專書《藏族文化藝術》一書當中提到：「札年一詞的原意是對樂器的總稱，到了十八世紀才逐漸成為現在札年琴的專用名詞。」

在2010年7月西藏博物館藏中最早的札年收藏展品上刻有銘文，其內文為：「願操琴者掌握空行母悠揚妙音。¹⁶」展品的文案資料註記：「噶瑪巴¹⁷札年琴 17-18世紀 - 據傳是由第十

9 「八思巴」(འགགས་པ།, 意為“經者”)，本名為「羅卓堅贊」(ལོ་མོ་བློ་མཚོ།, 意為“經者慧幢”)是為西藏佛教薩迦派第五代祖師。自幼聰慧，三歲能口誦蓮花修法，四歲隨「薩迦班智達」赴阿里的吉莊帕巴瓦底寺，七歲能誦經數十萬言，能約通其大意，人稱「經童」。1260年受元朝帝王忽必烈封為國師，並創立了新蒙古文，史學家稱之為「八思巴文」或「方體字」。(Luozang 藏漢英電子詞典：འགགས་པ། ལོ་མོ་བློ་མཚོ།, 八思巴)

10 資料參見Luozang 藏漢英電子詞典-ལྷོ་བློ་བློ་མཚོ།、འགགས་པ། ལོ་མོ་བློ་མཚོ།與「八思巴」條目。

11 西藏將學科分為「大五明」與「小五明」兩大類。「大五明」為：工藝學、醫學、聲律學、正理學、佛學等五項分科，「大五明」的舊有稱謂是：工巧明、醫方明、聲明、因明、內明。小五明」為：修辭學、辭藻學、韻律學、戲劇學、星象學。(Luozang 藏漢英電子詞典：མིག་གནས་ཆེ་བཟུ། / མིག་གནས་ཆུང་བཟུ།)

12 「俱生樂」與「緣起樂」的說明引用自格曲在〈西藏民族器樂發展史簡論〉中的論述。

13 「第司」(ཐེ་སོན།)為古代西藏政務官，藏文發音的名稱。(Luozang 藏漢英電子詞典：ཐེ་སོན།)

14 第司桑傑嘉措八歲起開始從五世達賴喇嘛處聽受顯密佛學，於1679年擔任第司，管理西藏政務，並於1693年完成舉世聞名的「布達拉宮」擴建工程。他也是一位學問高深的著名學者，一生中著作了20多部多元面向的文化史書，包含有藏族歷史、宗教、文化、醫學、天文、曆算、法律等相關書籍。並創建了第一所藏醫學學校位於西藏拉薩的「藥王山」，培育了大批著名的西藏醫學工作者。(Luozang 藏漢英電子詞典：ཐེ་སོན་ལངས་བློ་བློ་མཚོ།)

15 「歸布」與「貴布」為音譯名稱之差異，筆者保留作者之中文翻譯用字。

16 銘文內容參考西藏博物館2010年7月展品文案資料。

17 「噶瑪巴」為西藏佛教「噶舉派」的最高上師，「噶瑪巴」的傳承，與歷代的「達賴喇嘛」、「班禪喇嘛」

世噶瑪巴所使用過的樂器」。此項館藏文物，很可能是為近代札年最早的形制【圖4】。西藏札年創始的年代，相當於歐洲文藝復興末期(1400-1600)～巴洛克時期(1600-1750)，距今約有三、四百年以上的歷史，這也正是歐洲器樂蓬勃興起的年代，札年歷經時代的考驗，至今在藏族社會中依然屹立不搖，並廣受藏族人民的喜愛。

【圖4】最早的札年收藏品 -- 17-18世紀之噶瑪巴札年琴



地點：西藏 西藏博物館 (李姿寬 2010年攝)

從上述的文獻記載，筆者將其內容對於札年的意涵做了下列之歸納：

1. 在十七世紀以前札年為所有樂器的總稱。
2. 札年是從今日喀什米爾一帶的「阿里」地區逐漸傳入西藏民族的各個聚居地。
3. 從阿里流傳入到後藏地區的樂器「歸布」(ཉེད་པོ་)，因地域的變遷，在十七世紀後，正式更名為札年。
4. 今日札年的形制研判應該始於17-18世紀左右。

二、札年樂器的研究探討

(一) 古印度、西藏與近代的樂器分類法

樂器的分類系統自古以來早已存在於各民族的社會文化中，其目的是希望藉由系統化的分類體系將樂器做歸類，以便於理解、教導或做為學習的依據。古文明國家印度在西元四、五世紀時，由學者巴拉達(Bharata)所撰寫的樂舞戲劇理論書籍《Natyasastra》曾經將樂器分為四類，分別為：「繃緊的」(Tata) 指**弦樂器**、「覆蓋的」(Avanaddha) 指**鼓類樂器**、「堅硬的」(Ghana) 指**鈸類樂器**，及「中空的」(Susira) 指**笛類樂器**。¹⁸

十七世紀的西藏政要與學者桑傑嘉措(ལང་ལ་རྒྱལ་བླ་མཚོ།, 1653-1705)在他《意、目、耳之喜宴》一書中也將樂器區分為四大類，分別為：**弦、皮膜、銅片、吹孔**等。¹⁹ 西藏佛教源自於印度，其社會文化也深受印度文化與思想的影響，桑傑嘉措西藏樂器的分類系統概念或多或少

的傳承相同，是由靈童轉世遴選而產生。

18 鄭德淵《樂器學研究-樂器分類體系之探討》頁38-39。

19 資料參閱格曲〈西藏民族器樂發展史簡論〉頁24。

是受到古印度樂器分類系統的影響而產生。兩者之分類系統比對如下：

巴拉達分類法(印度)	桑傑嘉措分類法(西藏)
Tata (弦樂器)	弦
Avanaddha (鼓類樂器)	皮膜
Ghana(鈸類樂器)	銅片
Susira (笛類樂器)	吹孔

1880年歐洲學者馬以翁(Mahillon)也是以印度樂器分類系統為基礎，發展出第一個做為博物館用途的世界樂器分類系統，並由霍恩伯斯特爾(Hornbostel)及薩克斯(Sachs)加以擴展與發揚，並以「H-S博物館樂器分類系統」，²⁰ 成為目前世界上被廣泛應用的博物館樂器分類體系。

筆者嘗試將札年從「H-S博物館樂器分類系統」找尋適當的類別，依循其系統的聯結，找到最接近的博物館分類編號為：「321.312」。²¹

321.312是為樂器分類與資訊的編號，編號之說明如下：3 - 絃鳴樂器；32 - 複合體；321 - 魯特琴；321.3 - 有柄的魯特琴；321.312 - 釘狀盒形魯特琴或釘形吉他：共鳴箱是木頭做的盒子，像埃及的rebab (中國的月琴、阮咸)。

除了將札年做博物館樂器之歸類，筆者綜合以上論述及根據札年彈奏的學習與製作的觀察為基礎，將札年的形式做下列論述：「札年為撥弦類之弦鳴樂器，是結合大小共鳴箱與曲頸的複合體。札年的大小共鳴箱狀似橫切葫蘆之形式，大共鳴箱覆以皮面而小共鳴箱則以木質面板來覆蓋，其主體外觀是由共鳴箱銜接長形琴杆及具有造型的琴頭所構成，另有琴弦、琴橋、弦枕、撥片和背帶等附件之“雪域高原民族的樂器”。」

(二) 札年的形制

雪域高原民族所聚居的領地幅員廣闊，札年因傳播地域的不一，型式也略有不同。如尺寸大小、材質的差異、外形的設計、定弦法的不同等因素，都會因為風土民情或製做材料取得上的異同而產生了不同的札年形制。本文所探討之札年形制是以筆者2008年在印度達蘭薩拉，以藏族札年工藝師--「貢噶札西」(ཡན་དགའ་བཟུ་ཤེལ།, 1961 -)所製作的樂器為研究對象。

貢噶札西已有20多年的札年製作經驗，其製品多以專業級的品質為主，在北印度藏族社群中，是一位具富名聲與被受肯定的札年工藝師。其工作室所製做的札年以大、中、小等三

20 Hornbostel及Sachs所提出的「H-S博物館樂器分類系統」初期將樂器分為四大類，分別為：體鳴樂器(Idiophones)、膜鳴樂器(Membranophones)、弦鳴樂器(Chordphones)及氣鳴樂器(Areophones)等，由於時代的變遷與進化，電子樂器不斷地被開發與運用，為了因應社會文化的現況，近代博物館樂器分類系統已加入了第五項分類-電鳴樂器(Electrophones)。

21 分類系統與相關資料參閱鄭德淵《樂器學研究-樂器分類體系之探討》頁89-123。

種形制為常態性的製品【表1】，他也接受特殊材質與尺寸的訂製。札年尺寸大小是依照個人或演奏所需而選擇，體積越小，音色越高亢；體積越大相對地音色則較為低沉；中型札年為一般普遍使用的形制。下列圖表所示之札年形制尺寸，是以貢噶札西所製作的札年為依據：

【表1】札年的尺寸

樂器名稱	札年長度	大音箱寬度	小音箱寬度
大札年	110公分	20公分	13公分
中札年	100公分	19公分	12公分
小札年	90公分	18公分	11公分

(三) 札年的製作

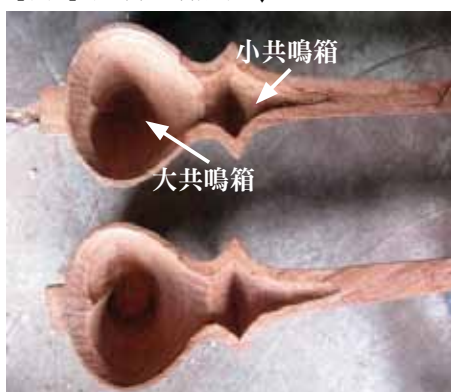
製作札年的木料會因為區域的不一與預算的不同而有所差異，白楊木為普遍使用的材質，而胡桃木、紅木、花梨木、壇香木等木料則為優質的札年製材，札年的製作也會因為功能的異同所需而黏貼不同材質的木料。下列製作過程與步驟是筆者在貢噶札西工作室，參與、觀察與討論所得。

1. 札年的製作在選材後，會先勾勒出大小共鳴箱的形狀，再做雛型之雕琢，此為製作札年的第一步【圖5】。
2. 在雛型雕琢完成後，切除多餘的木材，將大小共鳴箱削刨成型【圖6】。
3. 大小共鳴箱刨型後，選擇質地較堅硬的木料來銜接琴桿與琴頭【圖7】。
4. 正面琴身完成後，則繼續進行大小共鳴箱背面琴身之雕琢。大共鳴箱背面所雕刻的條紋，除了防滑美觀之外，亦具有強化結構的功能【圖8】。
5. 製作小共鳴箱木質面板備用【圖9】，其材質多選擇鬆軟之木料，如此能夠使聲響清亮有彈性。
6. 在共鳴箱內置入一支「音柱」，這是札年樂器結構設計上幕後的大功臣，它不但具有支撐共鳴箱的作用，更具有聲響傳導與音波共振的功能。在音柱置入後，將備妥的小共鳴箱木質面板做黏貼【圖10】。
7. 以羊皮來包覆大共鳴箱，並以繩線緊綁，做為固定用途【圖11】。羊皮為大共鳴箱普遍使用的包覆皮料，在印度的藏族社群中，也可看見使用蟒蛇皮來做為大共鳴箱面皮的札年。
8. 以繩線網綁大共鳴箱固定後，懸掛晾乾【圖12】。
9. 懸掛晾乾固定後，再接續上漆、裝置弦枕、弦線、琴橋與撥片，札年的製作程序到此完畢，最後再佩掛背帶即大功告成【圖13】。

【圖5】選材，雛型雕琢



【圖6】大小共鳴箱刨型↓



【圖7】琴頭、琴桿銜接↓



【圖8】共鳴箱背面條紋雕琢↓



【圖9】小共鳴箱面板製作↓



【圖10】置入「音柱」與小共鳴箱面板黏貼↓



【圖11】大共鳴箱覆以羊皮↓



【圖12】8. 固定晾乾↓



【圖13】札年成品



二、當代札年的定弦法與音域

(一) 印度音階與札年

印度音階稱為：「史瓦拉」(Swara)，由七個音所組成，從低音到高音的唱名排列依序為：Sa-Re-Ga-Ma-Pa-Dha-Ni，與西方七聲音階唱名：Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si的音高相同。印度、西方音階的唱名與記譜法如下：

【表2】印度音階與西方七聲音階對照表²²

印度音階唱名	Sa	Re	Ga	Ma	Pa	Dha	Ni
印度音階記譜法	S	R	G	M	P	D	N
西方七聲音階唱名	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si

西藏宗教、文字、醫學、藝術等各領域，受到印度文化的影響甚深。為了釐清札年音階的音樂系統，筆者從印度音樂與西藏音樂的實務學習中理解發現：札年音樂中並無升降半音的使用，從札年音樂旋律的運用、音階與音域的範圍來判斷，札年音階應該引借自印度音階--史瓦拉，其音樂系統來自印度音階。為了閱讀上的普及性，因此採用西方五線記譜法來做為音高的紀錄與說明。

(二) 定弦法

雖然札年的大小尺寸不一，但「定弦法」卻是相同的。古代札年以羊腸來做為弦線材料，今日已改用尼龍線來做為弦材。札年具有六條弦，以兩條同音弦線為一組，因此由上往下共有三組空弦音。藏人對於其弦線給予了人性化的名稱，分別為：「女聲弦」²³(mo gey；མོ་གེ་མོ་གེ་མོ་གེ་)、 「中聲弦」(bar gey；བར་གེ་མོ་གེ་) 與「男聲弦」(po gey；པོ་གེ་མོ་གེ་)。根據札年工藝師--貢噶札西的說法：傳說「女聲弦」是採借自鳥鳴聲響，「男聲弦」則引用自驢叫音聲，而「中聲弦」則為女聲弦及男聲弦的中介聲響。三組弦線在定弦時，通常是由最下方的一組弦線開始往上調音定弦，也就是從男聲弦開始調音【圖14】。男聲弦的音高相當於西洋七聲音階中的g音，在同音雙弦定音後，會接續中聲弦的音高定弦。從男聲弦上行完全五度的d'音是為--中聲弦，最上面的一組弦線為--女聲弦，其定弦音為a音，與中聲弦的音程相差完全四度【譜例1】。

定弦順序依序為：男聲弦 → 中聲弦 → 女聲弦【譜例1】、【圖14】。

由下往上的定弦音分別為：g → d' → a。

22 資料參考：How to play Sitar. (Vikas Aggarwal 1993:8)；How to play Harmonium. (Shri Rakesh Sharma 1993:15)。

23 此弦線專有名詞為筆者翻譯自札年工藝師--貢噶札西所提供的藏文資料。

【譜例1】 札年定弦音



【圖14】 女聲弦 – a (mo gey, མོ་གེ་ལྷོ་)



男聲弦 – g (po gey, བོ་གེ་ལྷོ་) ; 中聲弦 – d' (bar gey, བར་གེ་ལྷོ་)

(三) 札年的音域

札年的音域不廣，音高分佈從g – f'。札年歌樂的音階唱名為c' – c''【譜例2】，但札年所發出來的實際聲響卻是【譜例3】所標示的音高。札年弦線無法彈奏出g'、a'、b'、c''等四個音(【譜例2】畫圈的四個音)，但卻以歌唱的方式唱出其音高，也就是札年彈出低八度的音，而人聲被允許以高八度的音高來演唱，如此「低音高唱」的演唱模式是札年歌樂中相當具有特色的展演形式之一。札年在藏族社會中多以伴奏或合奏的形式出現，演奏者會因應樂曲音色的需求，選擇適當的尺寸來彈奏，因為不同大小的札年會有不同的音樂表現。

【譜例2】 札年音階



【譜例3】 札年音階 - 實際音高



札年也是一種獨奏樂器，演奏者通常以特殊的彈奏技巧、複雜的節奏變化與快板的彈撥速度等炫技手法，來增加音樂的表現力，吸引觀眾的目光。這與西洋樂器的演奏者一樣，必須付諸較多的專注與練習時間才能夠成為一位優秀的札年演奏家，這是屬於專業演奏的訓練方式。但在藏民生活中的札年，則普遍地被運用在「札年歌樂」的伴奏與合奏上。

四、「札年歌樂」在印度藏族社會中的實踐與傳承

(一) 札年歌樂的音樂形式與實踐

札年歌樂以多種不同的形式呈現在藏民的生活中，印度藏族社群中常見的形式有：「堆諧」、「囊瑪」、「札年暇卓」、「果諧」與「鍋卓」等形式，上述名稱皆為藏語的中文音譯名詞。

堆諧 (ལྷོད་གཞུག) 是西藏古典音樂形式的名稱，也是札年歌樂相當重要的形式。堆諧又可分為：「堆巴堆諧」、「拉薩堆諧」與「囊瑪堆諧」等不同風格的形式。

堆巴堆諧 (ལྷོད་པ་ལྷོད་གཞུག) 是指住在「堆」地區的人民所唱的歌謠。「堆」²⁴ (ལྷོད) 是西藏地域的名稱，「諧」(གཞུག) 是歌謠之意，「堆諧」是指來自堆地區的歌謠，住在堆地區的人民叫做「堆巴」(ལྷོད་པ།)，堆巴人唱的歌被稱為：堆巴堆諧。

札年暇卓 (ལྷོད་པ་ལྷོད་གཞུག་ལྷོད་པ་ལྷོད་གཞུག) 為堆巴堆諧表演形式的名稱，是一種由個人彈奏札年、歌唱與跳舞同時進行的札年歌樂【圖15】。「札年」是指札年的樂器彈奏，「暇」(ལྷོད་པ།) 單一字是指「足」的敬語詞，但在此具有「暇諧」(ལྷོད་པ་ལྷོད་གཞུག) 之意，「暇諧」是指「歌舞」，而「卓」(ལྷོད་པ།) 則是代表「舞蹈」的意涵。彈奏札年、歌唱、跳舞的歌舞樂--札年暇卓，是一種容易帶動熱鬧氛圍的音樂形式，表演場所室內、室外皆適宜，是相當受到藏民們喜愛的札年歌樂。

【圖15】札年暇卓的表演形式



地點：印度 麥索爾(Mysore) (李姿寬 2006年攝)

24 西藏人習慣用河水的流向來識別方位，下游的地方叫「昧」(ལྷོད་པ།)，上游的地方叫做「堆」(ལྷོད)，與華人以東、西、南、北來分別方位的思維不同。因此，西藏人對於「雅魯藏布江」上游的定日、拉孜、日喀則、阿里地區甚至今日印度北方的喀什米爾、拉達克等地都稱為「堆」。

拉薩堆諧 (ལྷ་སའི་རྫོང་གསལ།) 因地域的變遷而產生不同風格的堆諧。堆諧起源於堆，輾轉流傳到拉薩地區後，由於環境的不同，形成了與發源地不盡相同的拉薩堆諧。拉薩堆諧是以室內樂團的形式來演出，合奏樂器由：札年、揚琴、胡琴、笛子、銅鈴等樂器所組成，也可依照樂曲形式的需求，加入長柄鼓等節奏樂器來合奏，是屬於表演性質的歌樂或器樂【圖16】。

囊瑪 (ནང་མ།) 亦為西藏古典音樂形式的專有名詞，具有「內部」之意涵，在拉薩地區相當盛行，為室內樂團形式的表演歌樂或器樂【圖16】。囊瑪與堆諧的地位相當，表演形式也與拉薩堆諧相仿，但音樂結構不同。

囊瑪堆諧 (ནང་མ་ལི་རྫོང་གསལ།) 是在1642年左右，為了慶祝達賴喇嘛五世的生日與朝貢，由印度喀什米爾地區的回教音樂團體，引介傳入拉薩。以揚琴、胡琴、札年、笛子等樂器的合奏，搭配歌者的演唱與舞蹈，一種適合在宮廷內表演的歌樂舞形式的新樂種，被稱為囊瑪堆諧。²⁵ 以上所論述的形式皆為表演功能的札年歌樂。

果諧 (སྒྲོ་གསལ།)、**鍋卓** (སྒྲོ་བློ།) 是以娛樂同歡為目的，呈現在藏民生活中的札年歌樂舞。果諧的意譯為「圍圈歌唱」；鍋卓則具有「圍圈跳舞」之意涵(或稱為「鍋庄」)，藏民們一起圍圈歌唱、跳舞，以札年來作為伴奏樂器的形式稱為「果諧」或「鍋卓」。在重要節慶，如：藏曆新年或達賴喇嘛生日時，果諧與鍋卓是藏民們齊聚歡唱、跳舞與慶祝的札年歌樂，具有慶賀與歡樂的社會功能。

【圖16】堆諧與囊瑪的樂團形式之一



地點：印度 達蘭薩拉(李姿寬 2005年攝)

在今日的印度藏族社會中，藏民們依然延續著過去的傳統與文化活動生活在印度的領土上。以筆者田野參與的大型節日如：藏曆新年、達賴喇嘛壽誕、雪頓節等活動中，觀察到印度的藏民們大多穿著傳統藏裝，以傳統的歌、樂、舞來參與慶典活動，西藏傳統文化的傳承依然在印度的領地上保存固有。藏民們在閒暇之餘或慶典節日時，札年歌樂的彈唱是必定出

25 西藏表演藝術學院(Tibetan Institute of Performing Arts)藝術助理總監：桑登敦杜 (བསམ་འདུན་ལྷོ་གྲུ་ལ།) 田野訪談資料。

現的音樂活動，在藏民們慶祝同歡的音樂社會生活中，札年一直扮演著重要的角色，也是不可或缺的彈奏樂器。札年歌樂的學習與傳承，自然成為印度藏族學校中必修的音樂課程。

(二) 札年歌樂的傳承

(1) 表演藝術學院的創立

西藏表演藝術學院(Tibetan Institute of Performing Arts) -- 簡稱TIPA，是一所專為西藏傳統表演藝術的保存與傳承所成立的學校。校址位於印度「上達蘭薩拉」的「麥克羅干吉」(McLeod Ganj)，²⁶ 這是達賴喇嘛在1959年8月所創辦的表演藝術學院。

札年歌樂的學習是學院課程中相當重要的一環，札年的彈奏、歌唱與舞蹈的課程都經由歷史的溯源與傳統的考究，並堅持以古老的傳統來做為傳承基礎，以維護與延續西藏的表演藝術。除了札年歌舞樂傳統精隨的延續，服裝與樂器製作的正統性亦為重點元素。因此TIPA也成立了三大音樂藝術的相關學門，分別為：1.西藏三大區²⁷傳統服飾製作 2.傳統樂器製作 3.繪畫雕刻等西藏相關藝術。

學院共有五種學程，依序分別為：預備班6個月(བཞུགས་འཛིན་གྱི།)、基礎班2年(མཐོང་གཞིའི་འཛིན་གྱི།)、初級班2年(ཐོབ་ལྷན་ལྷན་གྱི།)、中級班3年(ཐོབ་ལྷན་ལྷན་གྱི།)、高級班5年(ཐོབ་ལྷན་ལྷན་གྱི།)等，每一種學程必需通過考試後方可進級。²⁸ 學院學生在經過全方位的專業學習後，會被分派到印度各地的藏族學校擔任音樂老師，或成為專業的表演者應邀演出。TIPA成員在西藏傳統節日與慶典活動中的表演，也是札年歌樂重要的傳承方式。因此，表演藝術文化種子教師的訓練與表演傳播，已成為TIPA教育傳承的重要宗旨。

(2) 藏族學校的音樂教育

學校教育是延續傳統文化最重要的搖籃與推手，札年歌樂是藏族學校必修的音樂課程。印度藏族學校主要的兩大教育體系分別為：“CST”與“TCV”。CST(Center School For Tibetans)是由印藏政府合辦的教育體系，而TCV(Tibetan Children Village)則是由西藏流亡政府所支持成立的藏族學校。²⁹

札年歌樂的學習是CST與TCV學校音樂課必修的學程之一，在學校所舉辦的音樂合唱比賽中，札年也是重要的伴奏樂器。除了正規音樂課程的學習，也有分校成立「藏音樂團」作為課外活動的練習，主要以西藏傳統樂器彈奏傳統音樂曲目，為樂團練習的重心。以距離達蘭薩拉二、三小時車程的藏族聚居地「宗薩」(Chautra) CST分校為例，參加樂團的學生於每天

26 達賴喇嘛的第二個故鄉「達蘭薩拉」(Dharamsala)，位於印度Himachal Pradesh州內，被分為上、下兩個地區，上達蘭薩拉(Upper Dharamsala)位於海拔1800公尺左右的「麥克羅干吉」(McLeod Ganj)，下達蘭薩拉(lower Dharamsala)位於海拔1250公尺的「科特偉巴札」(Kotwail Bazaar)，達賴喇嘛的駐錫地位於上達蘭薩拉的McLeod Ganj，被稱為「小拉薩」也就是一般人口中所提到的達蘭薩拉。

27 西藏分為三大區：衛藏、康巴、安多等三個區域【附錄2】。

28 資訊提供：TIPA藝術總監-洛桑桑登(ལོ་སངས་སངས་ལྷན་གྱི།)。

29 CST與TCV兩所教育體系都各有多所分校，分別座落於印度不同的藏族聚居地，是為提供流亡藏民教育所需而設立的學校，學生年齡從七歲到十六歲，相當於台灣一～九年級之中、小學。TCV則因應部份流亡藏民的需求，也照顧與教育七歲以下之嬰、幼兒。

下課後，有一、二個小時合奏與練習的時間，札年歌樂的彈唱【圖17】、堆諧與囊瑪室內樂團形式的合奏，為主要的學習重點。札年與藏族音樂的連結是相當密切的，音樂與札年在藏族社會中，似乎是畫上等號的兩個名詞。

【圖17】 CST學校課後札年樂團之練習



地點：印度 宗薩(Chauntra)
(李姿寬 2008年攝)

(3) 社會中的音樂教育

在歐美西方人士對於藏族文化感到好奇的近代，民間音樂教師也逐漸地在印度的達蘭薩拉教授札年歌樂。學習的形式通常是以一對一的個別課程來進行，也有二、三人的合奏課程，除了外來族群的學生，筆者也在田野中看見部份藏族的學生參與札年歌樂的學習。根據札年音樂老師--次旺確登(ཚུ་དབང་མོ་ལཱ་ལོ་ལོ་ལོ་)的說法：有部份移居海外的藏民，為了讓出生在其他國家的藏族後代，認識與了解西藏的傳統文化，通常會利用寒暑假期間，將小孩送到達蘭薩拉學習藏文與西藏傳統歌樂，讓旅居異國的藏族學童也能夠認識自身的文化，民間音樂教師提供了文化傳承的學習入徑，也是札年歌樂幕後的重要推手。

藏裔移民逐漸在世界各地落地生根的今日，以藏文及西藏文化相關教育為宗旨的「西藏假日學校」，在藏民僑居人口較多的美國、加拿大、瑞士等地已紛紛成立，札年歌樂的種子，藉由西藏假日學校的傳播，已遍灑世界各地。

結語

西藏民族樂器-札年，不但是一種樂器的名稱，也是「樂音」的代名詞，更是藏族樂器的總稱。藏族的札年就如同蒙古族的「馬頭琴」，是一種具有民族象徵意義的代表樂器，札年在經由借鑒與改良的演進下，於十七、十八世紀時才逐漸轉化成為今日札年的形制。音樂、歌唱、舞蹈是為西藏民族生活的一部份，札年適合歌樂的伴奏，這與藏人喜愛歌唱、舞蹈的

天性不謀而合，由於札年與藏族社會文化及生活上的呼應，因此廣傳於各個藏族聚居地。

筆者進入田野、長期的參與觀察，將親眼所聞所見札年相關的資訊、札年在印度藏族社會生活中的實踐，做了詳實的紀錄與論述。讓樂器形制與史實的探討下，更能看見當代札年在印度藏族社會中的實踐、功能與傳承，這也是過去華人學者較少觸及的領域。

札年歌樂在藏族社會中是相當普及的社會音樂活動，札年歌樂藉由不同的音樂形式呈現在藏民的生活中，歌舞樂的唱跳舞動，似乎是自然天成，生命細胞的展現。印度流亡藏人藉由傳統節日的慶祝活動，讓印度出生的藏族後代能夠認識、了解與延續古老的西藏文化，並藉由教育的傳承深化傳統藝術。

在達賴喇嘛向世界傳播西藏佛教哲學的同時，也讓過去封閉神秘的西藏宗教與文化逐漸傳播於世界各地，人們也因此有機會能接觸與了解，西藏音樂藝術的瑰麗與普世的價值。期待藉由本文之論述，讓更多不同族群的人士，能夠進一步地認識西藏傳統樂器——札年。

參考書目

辭書：Luozang 藏漢英電子詞典 བོད་ལྗང་ཐོག་གློ་མཁོག་རྩལ་ཚུགས་མཛོད།。西藏：西藏洛藏數碼科技有限公司，2009。

經書：貢噶旺秋 仁波切，張惠娟 譯，《吉祥比丘尼傳承 十一面大悲觀世音菩薩修持法與禁食齋戒儀軌～淨治罪障》。臺北：中華民國正法源學佛會，2002。

外文資料：

Aggarwal, Vikas *How to play Sitar*. Delhi, India: Creative Publication, 1993.

Blacking, John *How Musical is Man*. Washington, USA: University of Washington Press, 1973.

Jamyang Norbu *Zlos-Gar*, Dharamsala, India: Library of Tibetan Works & Archives Press, 1986. (作者為藏文名字的翻譯，西藏人名沒有姓氏的使用，因此沒有使用逗點符號標示。)

Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*, USA: Northwestern University Press, 1964.

Rose, Nanci Hoetzlein *Living Tibet: The Dalai Lama in Dharamsala*. New Delhi: Paljor Publications, 1995.

Russell, Jeremy *Dharamsala: Tibetan Refuge*. Torrance, CA, USA: Roli Books Pvt. Ltd. Press, 2000.

Sharma, Shri Rakesh *How to play Harmonium*. Delhi, India: Creative Publication, 1993.

Tsepak Rigzin *Festivals of Tibet*. New Delhi, India: Library of Tibetan Works and Archives, 1993. (西藏人名翻譯)

Wright, Alison *The Spirit of Tibet*. New York, USA: Snow Lion Publications Press, 1998.

中文資料：

田聯韜，〈西藏拉薩大昭寺古樂器考釋〉，《音樂研究》3：37-41，2004。

次旦札西 主編，《西藏地方古代史》。西藏：西藏人民出版社，2004。

次旦卓嘎，〈歐洲室內樂形式與藏族傳統囊瑪音樂的相似性和差異性〉，《西藏藝術研究》3：12-17，2010。

呂鍾寬，《台灣傳統音樂概論-樂器篇》。臺北：五南圖書出版股份有限公司，2007。

杜亞雄，《民族音樂學概論》。上海：上海音樂學院出版社，2011。

杜亞雄 編著，《中國少數民族音樂概論 音樂卷》。上海：上海音樂學院出版社，2002。

吳榮順 主編，《西藏音樂》。臺北：國立臺北藝術大學，2007。

索次，《藏族說唱藝術》。西藏：西藏人民出版社，2006。

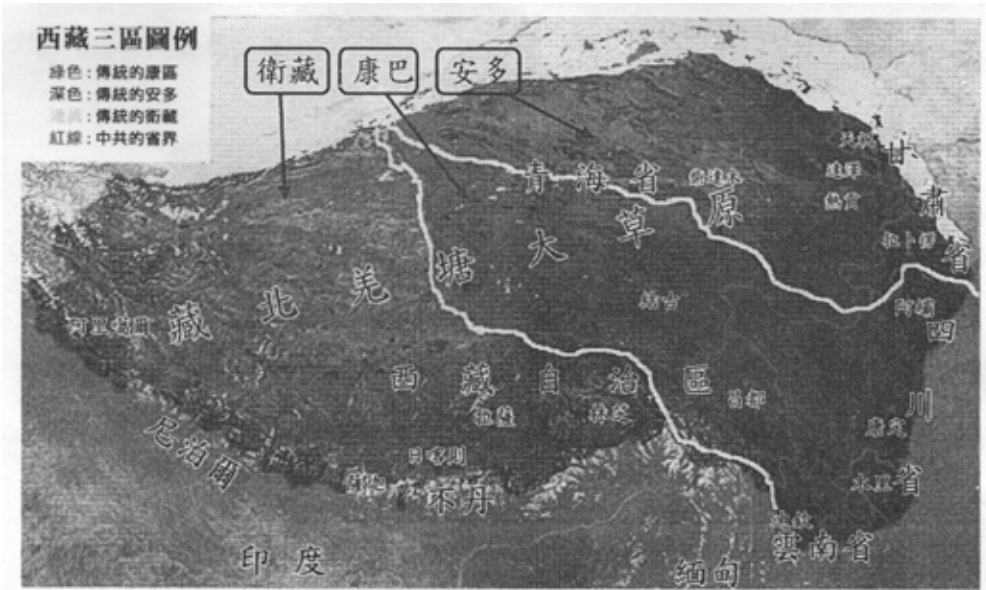
格曲，〈西藏民族器樂發展史簡論〉，《西藏藝術研究》2：14-7，2000。

- 格桑，〈透視音樂中的西藏歷史〉，《西藏藝術研究》1：28-36，2010。
- 雪康·索朗達傑，卓央 譯，〈淺析雪域高原民族樂器“貴布”即札木年琴〉，《西藏藝術研究》1：30-32，2000。
- 陳重，〈略探囊瑪歌舞的樂隊〉，《西藏藝術研究》4：27-34，2008。
- 許廣智 主編，《西藏地方近代史》。西藏：西藏人民出版社，2003。
- Fiske, John 著，張錦華等 譯，《傳播符號學理論》。臺北：遠流出版事業股份有限公司，1995。
- 跋熱·達瓦才仁 主編，《圖說西藏流亡史》。臺北：雪域出版社，2011。
- 鄭德淵，《樂器學研究 樂器分類體系之探討》。臺北：全音出版社，2008。
- 嘉雍群培，《藏族文化藝術》。北京：中央民族大學出版社，2007。
- 嘉雍群培，《西藏民間樂器》。臺北：山月文化有限公司，2008。
- 邊多，《西藏音樂史話》。北京：中國藏學出版社，2006。
- 覺嘎，米瑪加布 譯，《論藏族傳統樂器—札念》。北京：中國藏學出版社，2007。
- 覺嘎，《西藏傳統音樂的結構形態研究》。上海：上海音樂學院出版社，2009。

【附錄1】札年主要的傳播區域



【附錄2】傳統西藏三大區地理分佈圖



圖片來源：《圖說西藏流亡史》，頁6。

試探北管細曲大牌與崑曲之關係

潘汝端

國立臺北藝術大學音樂學院傳統音樂學系助理教授

摘要

本文以目前尚能演唱的細曲大牌曲目為研究對象，透過音樂形式及旋律結構之分析，來探究細曲大牌與崑曲二者間的關係。首先，藉由兩者間具有相同標題及相近曲辭之曲目，進行音樂方面的比較。從文中【蕭何月下追韓信】、〈六月飛霜〉【大牌】、與〈迫休〉【大牌】三例之分析結果來看，崑曲，亦或更確切地說是南北曲，的確與這類曲目存在某種親緣上的關係。再者，透過分析幾首以北曲曲牌【雁兒落】為名之大牌樂曲，瞭解大牌音樂是如何將這個特定曲牌運用其中，並產生何種變化。最後，經由分析歸納出大牌常見的樂曲形式，從中可見南北曲與明清時期已普遍流行的俗曲，都是構成細曲大牌之部份來源。

關鍵詞：北管、細曲、大牌、崑曲、南北曲

A Study on the Relationship of Dapai in Beiguan Refined Songs and Kunqu

Pan, Ju-tuan

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

Abstract

This article focuses on those dapai (large labeled tunes) of beiguan iu-khiek (refined songs) which still can be sung. Analysis of music forms and melodic structures were used to detect relationship between dapai and kunqu. First, we make use of the songs, which derive respectively from dapai and kunqu, with the same title or similar text to carry on the compare of their melodies. So far as the result analyzed from the three pieces of dapai in this article, we can find dapai and kunqu, or say more exactly to is nanbeiqu (southern songs and northern songs), existing a certain relative relation. Furthermore, by analyzing some pieces of dapai, all of which have the same title 'yanerluo' (雁兒落, one labeled tune of beiqu), we can realize how the specific labeled tune had been applied and what variations had been generated in dapai music. At last, to conclude some familiar forms by means of analyzing many pieces of dapai, we can certificate that nanbeiqu and mingqing suqu (folk tunes in Ming and Qing China) are all some source of dapai.

Keywords: beiguan, iu-khiek (refined songs), dapai (large labeled tunes), kunqu, nanbeiqu (southern songs and northern songs)

前言

對於細曲的研究，從一開始便因著「崑腔」一詞，而與崑曲有著牽扯不清的說法。若從細曲本身所含樂曲種類的來源區分，細曲有著大小牌、南詞、小曲、崑腔幾種不同次級分類。這裡所言的崑腔，是明確指著摘自崑曲唱段而流傳在臺灣北管或十三腔中的樂曲，像是〈彈詞〉、〈佳期〉¹…等，這部份曲目的記譜方式與崑曲所見相同，但與抄本中較常見的大小牌、小曲、南詞等曲目所習慣使用的記錄符號是不太相同的，同時這類細曲中的崑腔曲目，在整個細曲的流傳上僅佔極少部份。除了這類狹義的崑腔外，大小牌在研究領域也一直被拿來與崑曲並列討論，主因便出於細曲演唱的曲辭，有不少是可以在現存的崑腔曲譜中找到相對應的記錄；也因著這一層關係，使得大小牌與崑曲之間一直無法說得清楚。

在關於小牌音樂的研究上，目前已確定它與崑曲的關係不大²，不但曲辭幾乎對不上崑曲曲譜，連使用曲牌³亦非出於崑曲所用系統，而屬於明清俗曲，故可將小牌排除在本文探討之外。除了小牌之外，細曲中像是南詞⁴亦或小曲⁵等其他類別，也都確定與崑曲關係不大。從曲辭比對方面來看，大牌與現存的一些戲曲曲譜明顯切合或是相近，因此在既有的研究⁶上，也多有論述它與崑曲二者存在關聯性的說法，可惜的是，以上說明皆僅僅出於曲辭探討；若要擴及追溯來源，應說它是出自南方的戲文傳統，而非僅限於崑曲一派而言，因為相同的曲辭，也可能見於其它像是高腔、亂彈等不同聲腔的劇種當中，或是被運用於像是河南曲子、漳州南詞等各地說唱曲種當中。這就像許多地方戲一般，或許有著出自同源的劇本，但使用的聲腔或後場音樂卻大相逕庭；亦即是，造成各個地方劇種的差異，最大的關鍵其實是出於音樂。

既然單就曲辭是無法獲得理想的解答，那樂曲旋律與組成形式，或許是另一條值得探索的研究路徑。基於以上考量，本文將從音樂的角度出發，就曲調及結構方面來探討二者的關係。

一、從相近曲辭之曲目來看北管大牌與崑曲的關係

透過曲譜對照，在已知曲調的大牌樂曲中，包括：六月飛霜、店會、迫休、訪普、蕭何月下追韓信、昭君和番（第三牌至尾）、思凡⁷等，在曲辭上與崑腔曲譜所見最為相同或是接近的。就前述幾首細曲大牌來看，都未將原本可茲對照的曲本之曲牌照章使用，而是摘取當中的部份；可能是〈六月飛霜〉、〈店會〉這類直接取用崑曲聯套中的某個連續部份，亦或如同〈昭君和番〉、〈思凡〉大牌，是將崑曲或是絃索時調曲譜中之曲辭採段落式摘用，並重新組合前後順序。以下將透過三個實例說明，來看這類在曲辭上相近似的曲目之關係為何。

1 此類曲目可見於范揚坤：2005a及2005b。

2 潘汝端：2008b。

3 指【碧波玉】、【桐城歌】、【數落】、【雙疊翠】等曲牌。

4 潘汝端：2010。

5 張繼光：2002。

6 莊雅如：2003，洪惟助：2006。

7 本文僅以已知曲調的曲目為討論對象。

(一) 蕭何月下追韓信

細曲大牌中的【追韓】，曲辭只述及蕭何月下追韓信的部份，屬於一首單曲形式的大牌，其曲辭可對照到《千金記》〈追信〉一出⁸，這是以雙角【新水令】、【駐馬廳】、【沉醉東風】、【雁兒落】、【得勝令】、【挂玉鈎】、【川撥棹】、【七兄弟】、【梅花酒】、【收江南】、【煞尾】所組成的北曲聯套。從表例1中所見，北管細曲演唱的部份僅是該聯套【雁兒落】到【梅花酒】的第一句，且北管細曲所見的【蕭何月下追韓信】，幾乎是將〈追信〉中的一大段文字重製貼上。就曲辭部份而言，此首大牌是目前所知最接近南北曲的作品，它不像〈六月飛霜〉、〈店會〉、〈迫休〉等【大牌】，在曲辭上與其相對應的南北曲曲牌，出現有段落上的增減，或是像〈昭君和番〉與時劇曲譜在對照上，出現前後段落位置不一的情況。

從譜例1⁹來看，北管細曲【蕭何月下追韓信】是從〈追信〉的第四個曲牌【雁兒落】開始，〈追信〉在【雁兒落】一開始即定板演唱，但細曲的【蕭何月下追韓信】卻以散板開唱；一般演唱大小牌曲目時，在起始句多以散板開始，故此曲亦然。但全曲並非結束在〈追信〉曲牌聯套中的最末一牌，而是止於【梅花酒】的第一句，於是細曲便將該句曲辭疊唱，並使之速度漸慢完結，也因為尚未將該套唱完，故此處也見不到任何「尾聲」類的曲牌。從譜例中明顯發現，二者最大的差別，在於崑曲演唱曲調是沒有任何過門出現的，但細曲在部份句尾，即會出現長短不一的過門，而此曲常見的情形，如譜例1中第一頁第二及第三行末尾圈出處，即北管演唱的曲辭「盼」字及「聲」字，待唱完句尾曲辭末字一至二拍時，即以絲竹伴奏進行短暫的墊音式過門，如果再細究這些出現小過門的位置，幾乎都是曲牌押韻的地方。從二者的對照譜可見，雖然在演唱方式上不同，也出現小過門，但北管該首樂曲卻非常明顯保留了這些曲牌在音樂上的特點，如樂句句尾落音、曲辭搭配旋律時的節拍形式、部份旋律輪廓（像原本曲牌中屬疊句）等。

綜觀整首樂曲，雖從二者的對照曲譜中可見到傳承上的脈絡，但透過演唱，二者在聽覺上已相差甚遠。除了細曲採用北管的唱唸法及伴奏方式外，就旋律部份來看，在北管演唱的此一樂曲，已然將該曲唱成一首單曲，在原本出自不同曲牌的唱辭上，也有了相同的曲調搭配。像是譜例中第一頁第四行的「相輕慢」三字、第二頁第一行「猶心困」、同頁第四行「夕陽岸」、第三頁第一行及第四行的「英雄漢」及「別公幹」、第四頁第六行的「蘆花岸」、第五頁第一行的「桃花泛」等處，在北管的演唱旋律基本上是相同的，但對照到崑曲曲譜，則分屬前後不同曲牌。雖在原曲牌的旋律上亦有部份相同¹⁰，但這些分屬不同曲牌的唱辭，在北管的運用上卻是採用了相同曲調來演唱，或許可以解釋這些用於崑腔中的南北曲

8 宋元南戲不分「出」，明代傳奇開始分「出」，明代分出，或許是由「出場」轉化而來；在萬曆以後文人刊刻的傳奇劇本，亦習慣將「出」字寫作「齣」。（廖奔、劉彥君：中國戲曲發展史第三卷，2003，pp.110-112。）

9 因北管細曲與崑曲曲牌兩者在板位及板數上有所差異，為求曲譜對照時能更加清楚，故本文部份譜例採用數字簡譜。

10 可能相同者，基本上都出於同一曲牌。

牌，在成為北管細曲曲目時，已於旋律上被再次加工，使之具有若干統整樂曲的相同旋律。

表例1：【蕭何月下追韓信】與《千金記》〈追信〉之曲辭對照

北管細曲大牌【蕭何月下追韓信】 ¹¹	《納書楹曲譜》所收《千金記》〈追信〉
<p>丞相任便將咱不住地趕 俺韓信即速把那前途盼 為什麼巧相逢爾便禁聲 非是俺不言語將人相輕慢</p>	<p>【新水令】、【駐馬廳】、【沉醉東風】 (略)【雁兒落】 丞相恁便將咱不住地趕 俺韓信即索把程途盼 為甚麼恰相逢早禁聲 非是俺不言語將你相輕慢</p>
<p>俺只恐怕叉手告人難 因此上攬下寶雕鞍 說著那漢天子憂心困 量著那楚重瞳怎肯掛在眼 乘駿馬雕鞍向落日夕陽岸 伴蓑衣掄竿 俺只待要釣西風渭水寒</p>	<p>【得勝令】 呀俺又恐怕叉手告人難 因此上懶下寶雕鞍 提起那漢天子猶心困 量著那楚重瞳怎肯挂眼 乘駿馬雕鞍向落日夕陽岸 伴蓑笠綸竿 俺則待釣西風渭水寒 釣西風渭水寒</p>
<p>俺怎肯一事無成做了兩鬢斑 既然他不用俺英雄漢 因此上鐵馬將軍夜渡關 莫不是為馬而來將人趕 既不是為馬而來 有什麼別公幹 恁待要扶助江山 保奏俺掛印登壇</p>	<p>【挂玉鈎】 俺怎肯一事無成早兩鬢斑 既然不用俺英雄漢 因此上鐵馬將軍夜渡關 莫不是為馬而來將咱趕 既不是為馬而來呵有甚麼別公幹 恁要俺扶助江山 保奏的俺掛印登壇</p>
<p>半夜裡卻回還 知多少夕陽歸去晚 澗水潺潺環珮珊珊 冷清清亦靜水也寒 這的是漁翁在江上晚</p>	<p>【川撥棹】 半夜裡恰回還 抵多少夕陽歸去晚 澗水潺潺環珮珊珊 冷清清夜靜水寒 這的是漁翁江上晚</p>
<p>足踏著跳板手扶著竹子竿 不住地把船灣 又只見沙鷗騰起在蘆花岸 忒粼粼飛過了蓼花灘 視禹門浪急在桃花灣 雖然是暮景慘 然雖是暮景慘</p>	<p>【七兄弟】 腳踏著跳板手扶竹竿 不住的把船灣 兀良見沙鷗驚起在蘆花岸 忒楞楞飛過了蓼花灘 似禹門浪汲桃花泛</p>
	<p>【梅花酒】 呀雖然是暮景殘 (下略) 【收江南】、【煞尾】 (略)</p>

11 臺北王宋來所傳曲譜。

譜例1：【蕭何月下追韓信】與《千金記》〈追信〉之曲譜對照¹²

【雁兒落】

崑曲	$\frac{2}{4}$: <u>6̣ 1̣ 2̣ 1̣ 2̣</u> <u>3̣ 3̣ 5̣ 4̣ 3̣</u> <u>3̣ 6̣ 5̣ 4̣ 3̣</u> 2̣ · 1̣ 3̣- 3̣ 5̣ <u>3̣ 5̣ 6̣ 5̣</u>	丞相 怨使 將 咱 不住的 趕 俺 韓 信
北管	+ 3 6- 5 56 i̇ i- 5i̇ 65 3- 56 5 32 16 1- 5- 6 56 i̇ i̇-	丞相 怨使 將 咱 不住的 趕 俺 韓 信

崑曲	3 2 <u>21</u> 3 5 6 5 45 i̇ 65 43 2	即 索 把 那 程 途 盼
北管	5i̇ 65 3- 56 5 <u>3216</u> 1- 36 $\frac{2}{4}$: 5 · 3 5 35 <u>6 · i̇ 65 (2356 2 </u>	即 速 把 那 (啊) 前 途 盼

崑曲	2 <u>6 · 5 3 32</u> <u>12 3 2 3 2</u> <u>16 32 17 6</u> 1 3 <u>54 3</u>	為 什麼 巧 相 逢 早 禁 聲 非 是 俺
北管	2) <u>54 3 35 32</u> <u>12 53 2 i̇ i̇</u> 6 · i̇ 65 3 57 <u>6 · (5 67 6 </u>	為 什麼 巧 相 逢 怨 使 禁 聲

【得勝令】

崑曲	2 3 2 3 2 3 5 6 5 · 45 6 5 43 2 i̇ · 7 6-	不 言 語 將 你 相 輕 慢 呀
北管	6) <u>23̇ i̇2̇ 6 53</u> <u>23 23 63 2 3</u> 5 · 3 5 35 <u>6 · i̇ 65 (2356 2 </u>	非 是 俺 不 言 語 將 人 相 輕 慢

崑曲	6 <u>35 6 3 6</u> <u>5 6 5 4 3 5</u> 6 5 <u>6 5 7 6</u> 6 - - -	俺 只 恐 怕 又 手 告 人 難
北管	2) <u>53 2 6 6</u> <u>i̇ · 2̇ i̇ 6 i-</u> 6 · i̇ 6 5 3 57 6 · (5 67 6	俺 只 恐 怕 又 手 告 人 難

崑曲	6) 3 21 32 1 2 3 2 1 2 32 12 1 3 2 3	因 此 上 懶 下 寶 雕 鞍 提 起 那
北管	6) <u>53 2 35</u> <u>1 61 2-</u> 5 1 - 24 3 · (2 34 3 3) <u>2̇ i̇ 6 56</u>	因 此 上 懶 下 寶 雕 鞍 說 著 那

12 北管曲譜採臺北王宋來所傳唱腔，本文作者採譜記錄，崑曲版本為《納書楹曲譜》之譯譜。

崑曲 | 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ | 5̣ 6̣ 5̣ 4̣3̣ | 2̣ 1̣ 2̣ - | 2̣ 2̣1̣ 6̣ 1̣ |
漢天子 猶 心 困 量 著 那

北管 | 2̣3̣ 7̣2̣ 6̣ - | 5̣ · 6̣ 5̣ 3̣5̣ | 6̣ · 1̣ 6̣5̣ (2̣3̣5̣6̣ 2̣ | 2̣) 5̣4̣ 3̣ 3̣5̣ 3̣2̣ |
漢天子 猶 心 困 量 著那

崑曲 | 1̣2̣ 3̣ 5̣4̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 6̣3̣ 2̣3̣ 2̣1̣ | 6̣ 6̣ 1̣7̣ 6̣ | 6̣ - 5̣ - |
楚重 瞳 怎 掛在 眼 乘 駿 馬 雕

北管 | 1̣2̣ 5̣3̣ 2̣ - | 1̣ 3̣5̣ 2̣3̣ 7̣2̣ | 6̣ 1̣2̣ 6̣ 1̣ | 6̣ · 1̣ 6̣5̣ 3̣ 5̣7̣ |
楚重 瞳 怎肯掛在 眼 乘 駿 馬 雕 鞍

崑曲 | 6̣ - | 1̣ 6̣ | 1̣ - 3̣ - | 5̣ 6̣ 5̣ 4̣ 5̣ |
鞍 向 落 日 斜 陽

北管 | 6̣ · (5̣ 6̣7̣ 6̣) | 1̣ 2̣3̣ 1̣6̣ 2̣3̣ | 1̣6̣ 2̣3̣ 1̣2̣ 6̣5̣ | 3̣4̣ 3̣ 3̣5̣ 3̣5̣ |
鞍 向 落 日 夕 陽

崑曲 | 5̣ 6̣ 5̣ 4̣ 3̣ 2̣ | 2̣ 6̣ 5̣ 3̣ 3̣ 5̣ | 6̣ 5̣4̣ 4̣3̣ 2̣1̣ | 2̣ - 6̣ 1̣ 2̣ |
案 伴 簑 笠 綸 竿 俺 則 待

北管 | 6̣ · 1̣ 6̣5̣ (2̣3̣5̣6̣ 2̣ | 2̣) 5̣4̣ 3̣ 3̣5̣ 3̣2̣ | 1̣ · 3̣ 2̣7̣ 6̣1̣5̣6̣ | 1̣ · (6̣ 1̣2̣ 1̣ |
岸 伴 簑 笠 綸 竿

崑曲 | 5̣ 3̣ 3̣ 2̣ | 1̣ - 7̣ 6̣ | 1̣ 5̣ 3̣ 3̣2̣ | 1̣2̣ 1̣6̣ 5̣ 6̣ |
要 釣 西 風 渭 水 寒 釣 西 風 渭 水

北管 | 1̣) 3̣5̣ 2̣ 5̣ | 2̣ 5̣4̣ 3̣ 3̣5̣ 3̣2̣ | 1̣ · 3̣ 2̣7̣ 6̣1̣5̣6̣ | 1̣ · (6̣ 1̣2̣ 1̣ |
俺 怎肯 要 釣 西 風 渭 水 寒

【桂玉鈞】

崑曲 | 1̣ 6̣ 5̣ 6̣ | 1̣ - 2̣ · 1̣ | 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 6̣ 2̣ 1̣ 2̣ |
寒 俺 怎 肯 一 事 無 成 早 兩 鬢

北管 | 1̣) 5̣3̣ 2̣ 6̣3̣ | 2̣ · 3̣ 5̣6̣ 5̣3̣ | 2̣3̣ 2̣ - 2̣ 3̣ | 5̣6̣ 2̣ 2̣5̣ 2̣3̣ |
俺 怎肯 一 事 無 成 做 了 兩 鬢

崑曲 | 3 - 6 5 | 6 - 6 - | 6 4 5 4 | 5 6 5 4 |
 班 既 然 不用俺英雄

北管 | 5 · (3 56 5) | 2̇ 2̇ 2̇ 3̇7 | 6 · (5 67 6 | 6) 5 5 56 | 5 · 6 5 5 |
 白 既 然 他不用俺英雄

崑曲 | 2 1 2 - | 2 1 6 1 | 5 - 5̇ · 6̇ | 1 2 1 - | 4 4 1 2 |
 漢 因此上鐵甲將軍夜渡

北管 | 6 · 1̇ 65 (2356 2 | 2) 53 2 35 | 1 61 2- | 56 53 5 3 | 5 2 25 23 |
 漢 因此上鐵甲將軍夜渡

崑曲 | 4 - - - | 4 5 4 5 | 6 4 - 42 | 5 6 5 - | 1 - 2 - |
 關 莫不是為馬來將咱趕

北管 | 5 · (3 56 5 | 5) 5 2 35 | 2 6 - 35 | 5 · 6 5- | 61 16 23 2 |
 關 莫不是為馬來將人趕

崑曲 | 2 1̇ 6 65 | 4 5 6 5 | 5 4 5 4 | 5 6 5 4 | 2 1 2 - |
 既不為馬來呵 有什麼別公幹

北管 | 2 1̇ 6 5 | 6 1̇7 65 3 57 | 6 - 5 56 | 5 · 6 5 35 | 6 · 1̇ 65 (2356 2 |
 既不是為馬而 來又什麼別公幹

崑曲 | 2 5 6 5 | 4 56 1̇5 6 | 5 4 4 - | 4 2 1 2 | 5 - 4 2 | 1 - 76 5 |
 恁要俺扶助江山 須保奏的俺掛印

北管 | (2) 5 2 5 | 2 · 3 5 · 4 | 3 · 5 23 1 | 1 35 23 61 | 3 · 5 23 1 |
 恁特要扶助江山 保吊俺掛印

【川撥棹】

崑曲 | 5 4 1 2 | 1 - 1̇ - | 7 6 5 - | 43 24 5 45 | 5 45 6 - | 5 - 4 - |
 登壇半夜裡卻 回還

北管 | 1 2̇ 2̇ 3̇2̇ | 1̇ 1̇ 6 5 3 | 2 · 3 56 5 | 5 1̇ 6 5 | 3 · (2 34 3 |
 登壇半夜裡卻 回還

崑曲 | 4 1 2 1 | 7 - 1 2 | 4 - 2 1 | 7 6 5 - | 1 - 5 6 |
抵多少 夕 陽 歸 去 晚 湖 水

北管 | 3) 5 2 5 | 1 6 1 2- | 2̇ · 3̇ 7 · 2̇ | 6 · (5 6 7 6 | 6 56) 2̇ 3̇ i̇ |
知多少 夕 陽 歸 去 晚 湖 水

崑曲 | 1 - 1 - | 4 - 4 12 | 4 - 4 - | 4 - 1 2 |
潺 潺 環 珮 珊珊 冷

北管 | i̇ (17) 65 6 | 6 (56) 2̇ 3̇ i̇ | i̇ (17) 65 3 | 3 (76) 5 · i̇ |
潺 潺 環 珮 珊珊 冷

崑曲 | 5 - 4 5 | 1 1 76 57 | 1 2 1 2 | 7 - 1 2 | 4 - 2 1 |
清 清 夜 靜 水 寒 這 的 是 漁 翁 江 上

北管 | 6 53 2 · 3 | 2 5 - 6 3 | 5 5 1 23 | 1 3 - 1 | 3 · 5 2 7 |
清 清 夜 靜 水 的 寒 這 的 是 漁 翁 在 江 上

【七兄弟】

崑曲 | 7 6 5 - | 5 5 6 6 | 6 5 4 - | 4 5 i̇ 65 | 4 3 2 4 5 - |
晚 足 踏 著 跳 板 手 扶 著 竹 竿

北管 | 6 · (5 6 7 6 | 6 56) 2̇ 3̇ i̇ | i̇ (17) 6 5 6 | 6 (56) 2̇ 3̇ i̇ | i̇ (17) 6 56 i̇ |
晚 足 踏 這 跳 板 手 扶 竹 子 竿

崑曲 | 5 - i̇ - | 7 6 5 - | 4 3 2 4 5- | 5 4 5 6- | 5- 4 4 |
不 住 的 把 船 灣 兀 良

北管 | i̇ (5) 2̇ · 3̇ | i̇ · 7 6 53 | 2 · 3 56 5 | 5 i̇ 6 5 | 3 · (2 3 4 3 |
不 住 的 把 船 灣

崑曲 | 4 - - 5 | 4 - 2- | 1 7- 1 | 2 4 2 1 | 7 6 5 - |
見 沙 鷗 驚 在 蘆 花 岸

北管 | 3) 5 2 5 | 56 53 5- | 5 2- 3 | 5 · 6 5 35 | 6 · i̇ 65 (2356 2 |
只 見 那 沙 鷗 騰 起 在 蘆 花 岸

崑曲 | 5 6 - 5 | 4 - 4 - | 2 1 - 2 | 1 - - 2 | 1-12 | 5- 4 1 | 2 4 2 1 |
 式楞楞 飛過 簪花 灘似 禹門 浪汲 桃花

北管 | 2) 5 5 5 | 5 35 3 5 | 1 61 2- | 5 2- 6 3 | 5 2- 3 | 5 · 6 5 35 |
 式楞楞 飛過 了 簪花 灘視 禹門 浪汲 在 桃 花

【梅花酒】

崑曲 | 7̣ 6̣ 5̣ 2̣ - | 2̣ 4 2 21 | 7̣ 6̣ 5̣ - | 5̣ - 5̣ 6̣ | 1-
 泛 呀 雖然是 暮 景 殘 (以下略)

北管 | 6̣1̣ 65 (2356 2 | 2) 5 2 35 | 12 76 5- | 7 7 72̣ 56 | 72̣ 76 756 7 |
 泛 雖然是 暮 景 殘然雖是 暮 景

崑曲

北管 | 7 2̣3̣ 76 65 | 5 - ||
 殘 (完)

(二) 〈六月飛霜〉【大牌】

六月飛霜所唱內容即竇娥蒙冤六月雪的故事，崑曲中有《金鎖記》〈斬竇〉¹³一出，其曲牌聯套為高宮的【端正好】、【滾繡球】、【叨叨令】、【脫布衫】、【小梁州】、【么篇】、【上小樓】、【四邊靜】及【煞尾】，北管〈六月飛霜〉【大牌】的曲辭則自【叨叨令】到【上小樓】的部份可以對上，末尾兩牌【四邊靜】與【煞尾】，北管大牌這部份屬於【引尾】段，雖在辭意上相仿，但曲辭句數上不同（表例2）。從表例2來看，〈六月飛霜〉【大牌】與〈斬竇〉一套，在曲辭上已經不像前一個例子那麼相近，二者在【脫布衫】、【小梁州】、【么篇】及【上小樓】前半部份等的曲辭直接對應，但整個大牌的頭尾部份，則與崑曲曲譜所見有所出入。

譜例2所見，是二者曲辭上較為接近的四個曲牌部份。在該譜例第一頁第四行的「哥們見」及第六行「婆婆見」、第二頁第二行「行方便」等處，從旋律上看都是相同的，細曲唱辭句尾落在「乙」（si）音上，過門則落在「五」（la）音，此部份除了北管的「哥們見」對不上崑曲外，後兩者在崑腔曲譜上都是落到「五」音；倘若此處把細曲的過門當成唱腔句尾，則二者在旋律走向上即是相同，此部份為曲牌【叨叨令】的位置。之後接續的【脫布衫】四句曲辭，二者除了在這四句句尾落音相同外，細曲在曲調上更呈現兩組對句的情況，即「見婆婆走動危顛，苦哀哀雙淚歸泉」和「好叫人肝腸裂斷，碎心頭有前無後」。其後出現了【小梁州】及其【么篇】¹⁴，樂曲一進入【小梁州】之時，旋律型態明顯與前一牌有所不同，雖然崑曲在第二、三句¹⁵的落音相同，在北管方面卻採用了與前牌第二、三句¹⁶相同的曲調。最後的【么篇】及【上小樓】兩牌，此二者在崑曲分屬不同曲牌，曲調與句式上也不相同，但北管在此部份，卻是採用【么篇】曲辭所運用的旋律。亦即是，在崑曲曲譜中的這兩個曲牌，在演唱旋律是出於不同來源，但北管卻以相近的旋律來唱這兩個部份，尤其在各自頭尾，即「老年人加餐強食方為先」對「這的是皇家重典西臺風憲」、「切莫要別語他言」對「道不得死而無怨」這兩句是最為相近，曲調則見譜例2第三、四頁。從樂曲組成來看，它與【蕭何月下追韓信】之最大不同，是此曲在末尾還加了一段【引尾】，雖然北管所唱的【引尾】在曲辭上與崑曲曲本有所出入，但因整首曲辭結束在崑曲曲譜的最末曲牌，故北管大牌裡也出現了一個尾聲段落。

13 此出在不同曲譜中的曲牌名稱及曲文略有出入，在《納書楹曲譜》中稱為〈斬竇〉，《集成曲譜》則為〈斬娥〉，《歌林拾翠》稱《金鎖記》之〈竇娥赴法〉，《綴白裘》為《金鎖記》之〈法場〉，雖然曲辭以《歌林拾翠》最為接近北管所見，但因該曲本無音高紀錄，故仍以前兩種曲譜為比較。

14 在南曲中若連用兩支相同曲牌，第二支即稱【么篇】。

15 即「不能夠伴婆婆衰年，一霎時身首不完全婆你休見」兩句。

16 即「苦哀哀雙淚歸泉，好叫人肝腸裂斷」兩句。

表例2：〈六月飛霜〉【大牌】與《金鎖記》〈斬寶〉曲辭對照

北管細曲〈六月飛霜〉【大牌】 ¹⁷	《納書楹曲譜》所收《金鎖記》〈斬寶〉
<p>【大牌】</p> <p>俺自披枷扭鎖左扯右牽 人擁的前呼後擁 寶娥女向眾哥們有幾言 前街去卻不被這哥們見 後街去死而無怨</p> <p>這的是恐怕我那婆婆見 枉叫人痛殺人亦麼呵 哎 我那婆婆慘殺人亦麼呵 告哥們臨危時與俺行方便</p> <p>見婆婆走動危顛 苦哀哀雙淚歸泉 好叫人肝腸裂斷 碎心頭有前無後</p> <p>渺渺冥途我占先 不能夠伴婆婆衰年 一霎時身首不完全婆你休見 恐受了百般熬煎</p> <p>老年人加餐強食方為善 你休得要想後思前 我那親爹怎能夠親兒見 哎我那婆婆 切莫要別語與他言</p>	<p>【倘秀才】¹⁸</p> <p>則被這枷紐的我左側右偏 人擁的前合後偃 寶娥向哥哥行有句言 前街裡去中有怨 後街裡去死無冤 非是我自專</p> <p>【叨叨令】</p> <p>恁道是俺當刑赴法場 到此際有何親眷 前街裡去告恁看些顏面 後街裡去不把哥埋怨 前街裡去只怕俺的婆婆見 兀的不枉將他痛殺人也麼哥 枉叫他痛殺人也麼哥 告哥哥臨刑時好與人行方便</p> <p>【脫布衫】</p> <p>見婆婆走動危顛 哭哀哀送我歸泉 枉教人肝腸斷也 揣心頭有鍼無線</p> <p>【小梁州】</p> <p>渺渺冥途我占先 不能勾伴你衰年 霎時間身首不完全伊休見 恐見了倍熬煎</p> <p>【么篇】</p> <p>婆婆嚶你是個老年人加餐強笑方為善 休得要想後思前 爹爹嚶他定要尋兒見 恐聞言驚顛 切莫便與他言</p>

17 臺北王宋來所傳版本。

18 此牌牌名及曲辭文字只見於《歌林拾翠》當中，故此段採《歌林拾翠》，【叨叨令】以下部份才見於《納書楹曲譜》，譜例2的曲譜對照，仍以《納書楹曲譜》為本。

北管細曲〈六月飛霜〉【大牌】 ¹⁷	《納書楹曲譜》所收《金鎖記》〈斬竇〉
<p>這的是皇家重典西臺奉憲 咱有萬口千言累疏連篇</p> <p>倒不如死而無怨</p> <p>【引尾】 一霎時大雪紛紛下</p> <p>謝皇天刀下留人殘 若得釋放我 婆媳歸家喜滿顏</p>	<p>【上小樓】 這的是皇家重典西臺風憲 咱便有萬口千言累疏連篇 恁辯沉冤恁可憐 幼小年難禁熬煉 嚙便餐刀 道不得個死而無怨</p> <p>【四邊靜】 霎時間狂風緊旋 戰戰兢兢不能向前 雪又漫天 對面也難分辨 多應是蒼天憐念我冤 因此上陰陽變</p> <p>【煞尾】 似驅羊屠肆前 霎時重放轉 謝皇天刀下留殘喘 這回價報與俺婆婆 歡欣定不淺</p>

譜例2：〈六月飛霜〉【大牌】與《金鎖記》〈斬寶〉之曲譜對照¹⁹

【叨叨令】

昆曲	$\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ 6 5 4 3 5 6- 恁 遠 俺 當 刑 赴 法 場
北管	6- 5 3 756-- 2- 7657 6- 3 65 6 32- 7276567 6- 俺 自 披 枷 鈕 鎖 左 扭 右 牽

昆曲	$\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ 6 5 3 2 1 2 1 7 6 2 3 3 5 到 此 際 有
北管	23 54 3 1 2- $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 7 (2 67 6 6) 6 $\dot{1}$ 5 6 人 擁 的 前 呼 後 擁 寶 娥 女

昆曲	6 $\dot{1}$ 6 5 3 2 1 2 1 7 6 2 3 3 5 何 親 眷 前 街 裡 去
北管	23 $\dot{1}$ 7 6 6 $\dot{1}$ 65 3 · 5 67 57 6 · (5 67 6 6) 23 54 3 向 眾 哥 們 有 幾 言 前 街 去

昆曲	6 5 1 2 65 3 3 5 告 恁 看 些 顏
北管	3 35 2 2 3 6 $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ 65 5 35 32 1 23 7 · (2 67 6 卻 不 被 這 哥 們 見

昆曲	6 6 65 21 3 3 5 $\dot{1}$ 6 6 5 3 2 1 2 1 6 7 5 6 56 2 5 6 面 後 街 裡 去 不 把 哥 埋 怨 前 街 裡 去 只 怕 俺 的
北管	(6) 6 $\dot{1}$ 5 6 23 2 $\dot{1}$ 6 56 $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ 23 $\dot{1}$ 2 5 6 53 1 23 1 2- 1 2 後 街 去 死 而 無 怨 這 的 是 恐 怕 我 那

昆曲	$\dot{1}$ 2 $\dot{1}$ 6 5435 6 6 7 6 6 7 6 7 婆 婆 見 兀 的 不 枉 教 他
北管	6 1 6 $\dot{1}$ 65 5 35 32 1 23 7 · (2 67 6 6) 6 $\dot{1}$ 5 6 婆 婆 見 枉 叫 人

19 北管曲譜採臺北王宋來所傳唱腔，本文作者採譜記錄，崑曲版本為《納書楹曲譜》之譯譜。

崑曲 | $\dot{2}$ $\dot{1}$ 7 6 5 3 35 | $6 \cdot 5$ 6 2 3 35 | 6 54 3 3 21 1 2 | 17 6 |
 痛 殺 人 亦 也 麼 哥 枉 教 他 痛 殺 人 也 麼 哥

北管 | $\dot{2}\dot{3}$ $\dot{1}$ 7 6 5 3 5 | $3-$ 56 5 5 | $2 \cdot 5$ $2 \cdot 5$ | $2 \cdot 5$ 3 2 7 2 | $7 \cdot (2$ 67 6 |
 痛 殺 人 亦 也 麼 呵 哎 我 那 婆 婆 慘 殺 人 亦 也 麼 呵

崑曲 | 5 6 6.5 3 3 | 5 6 $\dot{1}$ 7 6 5 3 5 | 6 $\dot{1}$ 6 5 3 2 1 2 |
 吓 告 告 哥 們 臨 刑 時 好 與 奴 行 方

北管 | 6) 56 72 $6\dot{1}$ | 56 $\dot{1}$ 6 5 3 5 | 6 $\dot{1}$ $6\dot{1}$ 65 | 5 35 32 1 23 |
 告 哥 們 臨 危 時 與 俺 行 方

【脫布衫】

崑曲 | $\dot{1}$ 7 6 || + $6-$ $7-$ $\dot{2}-$ $\dot{2}$ || $\dot{1}$ 7 6 | 0 0 | 5 6 $\dot{2}$ 67 |
 便 我 見 見 婆 婆 (啊呀) 走 動

北管 | $7 \cdot (2$ 67 6 | 6) $6\dot{1}$ 5 6 | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 6 56 $\dot{1}$ |
 便 見 婆 婆 走 動

崑曲 | 6 5 | $5-$ | $5-$ | 5 7 | 7 6 | $6-$ | $6-$ | 6 6 | 2 2 |
 危 顛 (唔) 哭 哭 哀 哀

北管 | $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ 5 | 6 5 $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ |
 危 顛 哭 哀 哀

崑曲 | 2 26 | 62 17 | $6-$ | $6-$ | $6-$ | 6 6 $\dot{1}$ 7 6 | $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ |
 送 我 歸 泉 頓 教 人 肝 腸

北管 | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ 7 6 | 6 $\dot{2}$ 7 $\dot{2}$ 7 | 6 7 6 5 6 | $\dot{2}\dot{3}$ $\dot{2}\dot{1}$ 6 56 $\dot{1}$ |
 雙 淚 歸 泉 好 叫 人 肝 腸

崑曲 | 6 56 | 6 6 | 2 2 | $1 \cdot 2$ | 35 32 | 1 7 6 | $6-$ | $6-$ |
 斷 也 搗 心 頭 有 針 無 線

北管 | $\dot{1}$ $\dot{2}\dot{3}$ $\dot{1}\dot{2}$ 5 | 6 $5\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{2}\dot{3}$ | $\dot{2}\dot{3}$ $\dot{2}\dot{1}$ $\dot{2}$ 7 6 | 6 $\dot{2}$ 7 $\cdot \dot{2}$ |
 裂 斷(啞)心頭 有 前 無

【小梁州】

崑曲 | 6̣ 5̣ 6̣ | ī 2̣ ī 6̣ | 5̣ 6̣ ī 7̣ | 6̣ - | 6̣ 1̣ 2̣ 1̣ |
 渺渺 冥途 我 占 先 不 能 夠

北管 | 6̣ 6̣ - | ī | 3̣5̣ 3̣6̣ 5̣ - | ī 6̣ - | ī 6̣ | 5̣ · (3̣ 5̣ 6̣ 5̣ | 5̣) 2̣3̣ ī 2̣3̣ |
 後渺 渺 冥 途 我 占 先 不 能 夠

崑曲 | 2̣ 2̣ 6̣ | 6̣ 2̣ 1̣ 7̣ | 6̣ 6̣ 7̣ 6̣ | 2̣ 5̣ | 5̣ 6̣ ī 7̣ |
 伴 你 衰 年 霎 時 間 身 首 不 完

北管 | 2̣3̣ 2̣ī 2̣7̣ 6̣ | 6̣ 2̣ 7̣ 2̣7̣ | 6̣ 7̣6̣ 5̣ 6̣ | 2̣3̣ 2̣ī 6̣ 5̣6̣ ī | ī 2̣3̣ 1̣2̣ 5̣ |
 伴 婆 衰 年 一 霎 時 身 首 不 完

崑曲 | 6̣ · 5̣ | 6̣ 6̣ 5̣ | 3̣ 2̣ 3̣ | 3̣ 1̣ | 2̣ 1̣ 6̣ | 6̣ 2̣ 6̣ |
 全 伊 休 見 恐 見 了 倍

北管 | 6̣7̣ 6̣5̣ 3̣ 5̣4̣ 3̣ | 3̣ 5̣ 3̣5̣ 3̣2̣ | 7̣ · (2̣ 6̣ 7̣ 6̣ | 6̣) 7̣ 7̣ 7̣6̣ | 7̣ · 6̣ 7̣6̣ 7̣ |
 全 婆 你 休 見 恐 受 了 百 般

【么篇】

崑曲 | 7̣ - | 6̣ - | 6̣ - | 6̣ - | 6̣ 6̣ 5̣ | 2̣ 2̣ | 3̣ - | 3̣ - | 3̣ - | 3̣ 2̣ 3̣ 3̣ |
 熬 煎 (啊呀) 婆 吓 你 是 個

北管 | 7̣ 2̣3̣ 2̣3̣ 5̣ | 6̣
 熬 煎

崑曲 | 2̣ 3̣ 3̣ | 3̣ 3̣ | 5̣ 6̣ 5̣ | 6̣ 6̣ 5̣ | 3̣ 2̣ 3̣ |
 老 年 人 加 餐 強 笑 方 為 善

北管 | 7̣6̣ 5̣ 6̣ | 7̣ · 6̣ 7̣5̣ 6̣ | 6̣ 5̣ - 6̣ | 7̣ 2̣ 7̣2̣ 7̣6̣ | 4̣ · (6̣ 3̣ 4̣ 3̣ |
 老 年 人 加 餐 強 食 方 為 善

崑曲 | 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ | 6̣ 2̣ 6̣ | 6̣ 2̣ 1̣ 7̣ | 6̣ 6̣ 5̣ |
 休 得 要 想 後 思 前 阿 呀

北管 | 3̣) 5̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ 2̣ | 5̣6̣ 5̣3̣ 5̣ - | 2̣ · 5̣ 3̣2̣ 3̣ | 3̣ 5̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ |
 你 休 得 要 想 後 思 前 我 那

崑曲	3 3 3- 3- 3 5 6 65 3 3 5 6 · 2 1 1
	爹 爹 他 待 要 尋 兒 見 恐 聞 言
北管	56 53 25 3 3 23 i 2 3 5 35 32 7 · (2 67 6 6) 5 - 5 5
	爹 爹 啊 怎 能 夠 覓 兒 見 哎 我 那

崑曲	2 17 6 6 6 7 6 5 6 7 7 2 6 5
	驚 顛 切 莫 要 與 他
北管	2 · 5 2 · 5 2 · 5 3 2 3 3 23 i 23 23 21 27 6 6 2 7 · 2
	婆 婆 婆 啊 切 莫 要 別 語 他

【上小樓】

崑曲	6 + 2 17 6 2 3 1 6 1 2 3 - 2/3: i · 2 i 8 54 3 53 3 56
	言 這 的 是 皇 家 重 典 西 臺 風 憲 咱 便 有
北管	6 76 5 6 5 · 6 7 2 5 · 6 7 2 76 4 · (6 34 3 3) 3- 5
	言 這 的 是 皇 家 重 典 西 臺 風 憲 咱 有

崑曲	i 56 54 3 i i 5 6 5 6 5 4 3 2 1 · 2 32 2 12
	萬 口 千 言 累 疏 連 篇 怎 辦 沉
北管	72 73 2- 3 · 5 27 2 2 2- 35 2 · 5 32 3
	萬 口 千 言 累 疏 連 篇

崑曲	1 - 13 12 3 5 21 3 · 2 1 1 23 21 76 5 5 35 6i
	冤 可 憐 幼 小 年 雖 經 熬 鍊 咱 便

北管 (無此部份)

崑曲	5 4 3 3 1 6 6 5 3 5 6 1 1 1 2 3 2 1 7 6 5 5 - - - 5
	餐 刀 道 不 得 死 而 (啊 呀) 無 怨 (呀)

北管	3 2 3 i 2 3 2 3 2 i 2 7 6 6 2 7 7 5 6
	道 不 得 死 而 (啣) 無 怨 (啊)

(三) 〈迫休〉【大牌】

在北管大小牌中，與朱買臣相關本事的曲目有〈迫休〉、〈寄書〉、〈癡夢〉、〈覆水〉、〈爛柯山〉等套，曲調多已失傳。〈迫休〉一套描寫朱買臣休妻一段，各抄本中，在曲辭中多標示由生旦二人分唱，與〈奇逢〉以一人唱完的方式不同。在〈迫休〉小牌曲辭出現了「崔家女玉天仙」等字，大牌部份則出現了「崔家女」等字，可知北管大小牌〈迫休〉一套之曲辭，應出自傳奇本。與〈迫休〉【大牌】曲辭可茲對照者，是為《漁樵記》的〈逼休〉，演唱曲辭是以正宮的【端正好】、【滾繡球】、【倘秀才】、【滾繡球】、中呂的【快活三】、【朝天子】、【脫布衫】、【小梁州】及雙調的【雁兒落帶得勝令】所組成的南北聯套。透過表例3所見，北管〈迫休〉【大牌】是採老生與正旦的對唱形式，但在南北曲相應的曲辭上卻只有老生的部份，該表中所示的灰底曲辭，是與《納書楹曲譜》對應不上的。

北管〈迫休〉【大牌】在演唱時，其拍法雖可以打成兩大拍（或一板三撩），但樂曲前後存在著拍法可能改變的情形；若對照到崑曲曲譜，便可以解釋在北管演唱時所遭遇的問題。因為〈迫休〉【大牌】的前半部（譜例3），對應到拍法較慢的【朝天子】，一個板位內的旋律音與唱辭都比較多；但在後半部自曲辭「你賣柴不賣柴…」開始（譜例3，第30小節），因曲調來源亦或曲牌不同，即有轉變為一板一撩的差異。在拍法轉為較快的後半部，有兩段可與崑曲曲譜相加對照，其一是【脫布衫】（譜例5），其二是【小梁州】（譜例6）。這兩個曲牌在一個板位內的曲調旋律與唱辭，都不像前半部那麼密集，應打為一大拍（或一板一撩）。在〈迫休〉【大牌】可對照到〈逼休〉【朝天子】曲辭的部份（譜例4），難得出現沒有器樂過門的情況，這在細曲中是屬相當罕見的，卻與崑曲演唱方式接近，且二者不論在樂句位置與旋律節拍上，甚至是部份曲調，都可以見到出於同緣的關係。譜例5的【脫布衫】前後只有四句，二者在音樂方面的比對上，就沒有像前一個曲牌【朝天子】那麼相近，且北管細曲在曲辭第二句「活潑潑竊玉偷香」及第四句「休書上難言明白」上，是以相同旋律演唱，並在句尾有一個小的器樂過門。在譜例6的【小梁州】方面，二者之間的情況也如【脫布衫】一般，在演唱曲辭的旋律節拍之對應上比較相近，亦保留若干曲調的輪廓，像第一句疊唱的「崔家女把棹兒撇抬」便相當清楚可見，兩者間是具有相仿的旋律，而北管細曲在此段的幾個句尾韻腳處，也常出現約有一板長度的器樂過門。

除了上述三個曲牌，整個〈迫休〉【大牌】還有三處（即譜例3的第30-38、55-87、127-140小節）在曲辭上是與崑曲曲譜對不上的。其中第二段，即表例3中正旦唱「這休書你寫不來，我教導你來寫」兩句，雖然在崑曲曲譜的聯套中未見演唱，卻出現在其口白部份；之後的「妻子懷貪戀這個傷風敗俗，貪眠好食起無奈，打罵著兒夫七出皆，故將妻子來休賣。你從今後任憑我改嫁，與朱門斷絕往來」等句，在演唱旋律上可與另一套〈店會〉【大牌】中的曲調相應對上，並出現了小牌【雙疊翠】的旋律片段。

就此一大牌樂曲而言，它與南北曲之間的緊密程度，又較〈六月飛霜〉【大牌】再脫離一些。在這首大牌音樂中，已明顯出現南北曲以外的內

容，即插入部份屬於明清俗曲系統中的【雙疊翠】曲調；相同的手法，亦見於〈店會〉、〈思凡〉等套的大牌當中，後兩者使用【雙疊翠】的篇幅甚至更多。再者，〈逼休〉一出最後是結束於【雁兒落帶得勝令】，但此處所見北管細曲之傳本，並無該曲牌的曲辭²⁰，故在〈迫休〉【大牌】的末尾，亦未出現任何包括【清江引】在內的尾聲曲調。

表例3：〈迫休〉【大牌】與《漁樵記》〈逼休〉之曲辭對照譜

北管大小牌〈迫休〉【大牌】	《納書楹曲譜》所收《漁樵記》〈逼休〉
老生：我罵你潑懶的賤才 每日裡寫休書是你 舌尖兒口快你道是那三從四德 可便消了這幾話 你是一個愛富嫌奴貧色 又道是那寒儒可亦貧同和愛 我是一個棟樑才誰把笑乖 怎生那敗壞 恁般樣那賤才 哎妻啊 我如今不得已而挑柴賣 正旦：啐 你賣柴不賣柴 休書快寫來	【朝天子】 罵恁那潑懶的賤才 恁那裡索休難 舌尖兒快恁道是四德三從 可便少了這幾劃 你那裡是愛富嫌貧煞 自古道寒儒可也冰同火碍 我是一個棟樑才誰把笑怪 怎生般擺劃 怎生般賤才 我如今不得已則索去担柴賣

20 本文採用台中大里北管藝術林水金先生所傳版本，其他彰化賴木松抄本及台北萬華王宋來抄本亦同，但在嘉義《典型俱在》石印刊本中所載的〈迫休〉【大牌】，卻存有一段曲辭是可對應到崑曲曲譜的【雁兒落帶得勝令】。

北管大小牌〈迫休〉【大牌】	《納書楹曲譜》所收《漁樵記》〈逼休〉
<p>休得要裝模樣 打你賤才</p> <p>老生：全不想布襖裙釵 你全不想布襖裙釵 活潑潑竊玉偷香 此不過寫與手來 休書上難言明白</p> <p>正旦：這休書你寫不來 我教導你來寫</p> <p>老生：妻子懷貪戀這個傷風敗俗 貪眠好食起無奈 打罵著兒夫七出皆 故將妻子來休賣</p> <p>正旦：你從今後任憑我改嫁 與朱門斷絕往來</p> <p>老生：崔家女把棹兒搬抬 崔家女把棹兒搬抬 范杞郎與我安排 劉義姑你把文房四寶快安排 這都是玉天仙的計策戀奇才 非是我朱買臣不把那糟糠待著 卓文君戀的是相如才 梁山伯心戀祝英台 梁山伯心戀祝英台 寫與賤才</p> <p>正旦：朱買臣聽我道來 從今後與你來分開 如今休書寫明白</p> <p>老生：快快出去莫癡呆</p>	<p>【脫布衫】</p> <p>全不想布襖荊釵 全不想布襖荊釵 活潑潑扯巷拖街 止不過寫與恁手摹 休書上朗然明白</p> <p>【小梁州】</p> <p>老生：劉家女把棹兒搬抬 劉家女把棹兒搬抬 范杞郎與我安排 劉義姑你把文房四寶快安排 這都是玉天仙的計策 只我朱買臣不把那糟糠待著 卓文君戀的是相如才 梁山伯心戀祝英台 梁山伯心戀祝英台 寫與賤才</p> <p>【雁兒落帶得勝令】(略)</p>

譜例 3：〈迫休〉【大牌】

演唱：林水金
採譜：潘汝鎔

【老生】



我罵你 幾細的 賤才 每日裡 寫休書
是你 舌尖兒 口快 你道是那 三從
四德 可使消了 這幾話 你是一個 愛富 嫌奴錢
色 又道是那 寒 偶可亦 貧同和 愛 我是一個 棟樑材 誰把
笑怪 怎生樣 那敗壞 恁般樣 那賤才
【正旦】
(哎) 妻啊 我如今 不得已而 挑柴 賣 (啐) 你
賣柴不賣柴 休書快寫來 休得要
【老生】
裝模樣 打你 賤才 全不想 布襖 裙
奴你全不想 布襖 裙 奴活 滾滾

48 窺 玉 偷 香 此 不 過 寫 與 手
 51 來 休 書 上 難 言 明 白 這 休 **【F.H.】**
 54 書 你 寫 不 來 我 教 導 你 來 寫 妻 **【老生】**
 57 子 懷 食 戀 這 個 傷 風 敗
 60 俗 貪 眠 好 食 起 無 奈
 63 打 罵 著 兒 夫 七 出 皆 故 將
 66 妻 子 來 休 賣 **【F.H.】** 你 從 今 後
 69 任 憑 我 改 嫁 與 朱 門 斷 絕
 72 往 來 崔 家 女 把 棒 兒 擡 拍 **【老生】** 崔 家 女 把
 75 棒 兒 擡 拍 重 紀 郎 與 我 安

排 劉 義 姑 你 把 文 房 四 寶 來 安

排 (啊) 這 都 是 玉 天 仙 的 計 策 變 奇 才

非 是 我 朱 賈 臣 不 把 那 糟 糠

待 著 卓 文 君 變 的 是 相 如 才

梁 山 伯 心 變 祝 英 台 梁 山 伯 心 變

祝 英 台 (哎, 罷了) 寫 與 陸

【正旦】
才 朱 賈 臣 聽 我 道 來

從 今 後 與 你 來 分 開 如 今 休 書

【老生】
寫 明 白 快 快 出 去 莫 疑 呆

譜例4：〈迫休〉【大牌】與〈逼休〉【朝天子】之曲譜對照²¹

【朝天子】

崑曲	十 1 6̣ 12 3 54 3 16̣12 3- ^{2/4} 3 56̣ 1̇7 6̣ 6̣ 56̣ 1̇7 6̣ -
	寫 您 那 潑 懶 的 賤 才 您 那 裡 要 索 休 難
北管	十 6̣ 6̣ 6̣- 2 1 12- 6̣ 72 76̣ 57 6̣- 6̣ 6̣ 6̣- 2 7 76̣- 6̣ 6̣
	我 寫 你 潑 懶 的 賤 才 每 日 裡 寫 休 書 是 你

崑曲	1̇ 2̇ 1̇ 6̣ 5 6̣ 5 45 6̣ - 6̣ 5 6̣ 1̇7 6̣ 5 3 1 2 3 5
	舌 尖 兒 快 您 道 是 四 德
北管	^{2/4} 6̣ 21 32 3 3 36̣ 5 4 3 3 3 3 3 3 6̣ 5 4 3 6̣
	舌 尖 兒 快 你 道 是 那 三 從

崑曲	6̣ 54 3 2 3 21 3 5 3532 1 2 3 6̣ 2 1 2 5 32 3 5 36̣ 5 3532 1
	三 從 可 便 消 了 這 幾 畫 你 那 裡 是 愛 富 嫌 貧
北管	5 4 3 2 1 2 3 21 65 1- 3 5 3 5 6 16 5 6 1 3 23 25
	四 德 可 便 消 了 這 幾 話 你 是 一 個 愛 富 嫌 奴 貧

崑曲	1 2 1 3 - 3 21 6 12 3 54 3 1̇ 2̇ 3 5 3̇2̇ 1̇ 2̇ 6 56 5 6 5 6
	然 自 古 道 寒 儒 可 也 冰 同 火 碓 我 是 一 個
北管	6 2 1 1 2 1 6 1 6 5 6 1 65 35 6 - 1 1 1 2
	色 又 道 是 那 寒 儒 可 亦 貧 同 和 愛 我 是 一 個

崑曲	1̇6̣ 1̇7 6̣ 1̇ 6̣ 6̣ 5 3532 1 2 3 3 6̣ 1 16̣ 16̣ 12 3 2 2 56̣ 1̇ 65
	棟 樑 材 誰 把 我 來 笑 怪 怎 生 般 擺 劃 怎 生 般
北管	35 12 3 3 6 3 6 53 5 5 1̇ 1̇ 6̇ 1̇ 3 6 53 5 5 1̇ 1̇ 6̇ 1̇
	棟 樑 才 誰 把 笑 怪 怎 生 般 那 敗 壞 您 般 樣 那

崑曲	6 5 4 3 5 6 6 56 1̇ 65 3 12 3 3 5 5 61̇ 65 32 3 23 1-
	賤 才 我 如 今 不 得 已 則 索 去 担 柴 賣
北管	3 6 53 5 5 - 35 3 3 35 2 2 3 5 5 5 1 2 5 1 2 5 4 3-
	賤 材 (哎) 妻 啊 我 如 今 不 得 已 而 挑 柴 賣

21 北管曲譜採臺中林水金所傳唱腔，本文作者採譜記錄，崑曲版本為《納書楹曲譜》之譯譜。

譜例5：〈迫休〉【大牌】與〈逼休〉【脫布衫】之曲譜對照²²

【脫布衫】

崑曲	$\dot{1}$ 5 6 5 $\dot{1}$ 5 - 6 5 4 3 - 3 5 6 5 $\dot{1}$ 5 - 6 5 4 3 -
	全不想 布襖 蒯 釵 全不想 布襖 蒯 釵
北管	$\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ 6 - $\dot{1}$ 5 6 6 3 - 5 6 $\dot{2}$ 6 6 $\dot{1}$ 6 - $\dot{1}$ 5 6 6 3 - 5
	全不想 布 襖 裙 釵你全不想 布 襖 裙
崑曲	$\dot{3}$ - $\dot{5}$ - $\dot{5}$ - $\dot{5}$ - 3 5 3 2 1 - 5 - 1 - 1 - 1 - 6 - 1 - 1 -
	活 活 潑 潑 扯 巷 拖 街 止 不 過
北管	$\dot{6}$ - $\dot{6}$ - 2 - $\underline{23}$ $\underline{21}$ $\dot{6}$ 2 7 5 6 · ($\underline{5}$ $\underline{67}$ 6 6) 3 3 2 3 1
	釵 活 潑 潑 竊 玉 偷 香 此 不 過
崑曲	$\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ 2 - 2 - 5 - 3 - 2 1 6 - - 1 2 3 2 1 7 6 5 -
	寫 與 恁 手 摹 休 書 上 朗 然 明 白
北管	$\dot{2}$ - $\dot{2}$ 6 6 $\dot{1}$ $\underline{61}$ $\underline{35}$ 6 2 1 2 $\underline{23}$ $\underline{21}$ 2 6 6 2 7 5 6 · ($\underline{5}$ $\underline{67}$ 6
	寫 與 手 來 休 書 上 難 言 明 白

22 同註21。

譜例6：〈迫休〉【大牌】與〈逼休〉【小梁州】之曲譜對照²³

【小梁州】

崑曲 | 5̣ 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ | 1̣ 5̣ - 6̣ | 5̣ 4̣ 3̣ - | 3̣ | 1̣ 5̣ 6̣ 5̣ | 1̣ 5̣ - 6̣ |
劉家女把 棹兒 撇 抬 劉家女把 棹兒

北管 | 3̣ - 3̣ 5̣ 3̣ 5̣ | 1̣ - 6̣ 5̣ | 3̣ • 2̣ 3̣ 5̣ 3̣ | 3̣ - 3̣ 5̣ 3̣ 5̣ | 1̣ - 6̣ 5̣ |
劉家女把 棹兒 撇 抬 劉家女把 棹兒

崑曲 | 5̣ 4̣ 3̣ - | 3̣ - 5̣ - | 3̣ - 3̣ 2̣ | 1̣ - 5̣ - | 1̣ - 1̣ - |
撇 抬 范 杞 梁 與我 安排

北管 | 3̣ • 2̣ 3̣ 5̣ 3̣ | 3̣ - 6̣ - | 2̣ - 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 6̣ 2̣ 7̣ 5̣ | 6̣ • (5̣ 6̣ 7̣ 6̣ |
撇 抬 范 杞 郎 與我安 排

崑曲 | 1̣ - 1̣ - | 2̣ - 2̣ 2̣ | 3̣ - 3̣ - | 5̣ - 3̣ 5̣ | 6̣ 5̣ 6̣ - | 5̣ - - - | 6̣ - - - | 6̣ 6̣ 5̣ 5̣ |
魯 義 姑把 文房 四寶 快 安排 這 這的是

北管 | 6̣ 1̣ 1̣ 1̣ 1̣ 1̣ | 3̣ - 3̣ - | 6̣ 1̣ 1̣ - | 6̣ 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ | 6̣ - 2̣ 2̣ 2̣ |
劉義姑你把 文房 四寶 來 安 排 這都是

崑曲 | 6̣ 5̣ 5̣ 6̣ | 5̣ 4̣ 3̣ - | 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ |
五天仙的 計 策 只我這

北管 | 6̣ - 2̣ 2̣ | 2̣ 2̣ 1̣ 2̣ | 3̣ 5̣ - 3̣ 2̣ | 7̣ • (2̣ 6̣ 7̣ 6̣ | 6̣) 6̣ 5̣ 5̣ |
五 天 仙 的 計 策 想 奇 才 非是我

崑曲 | 3̣ 1̣ 2̣ - | 2̣ 1̣ 1̣ 2̣ | 3̣ - 3̣ - | 5̣ - - - | 5̣ - 6̣ - | 6̣ - 6̣ - |
朱 買 臣 不把你那 糟 糠 待 卓 卓

北管 | 5̣ • 3̣ 2̣ 4̣ | 3̣ • (2̣ 3̣ 3̣ | 3̣) 2̣ 2̣ 2̣ | 2̣ - 2̣ - | 6̣ - 2̣ - | 3̣ - 6̣ 1̣ |
朱 買 臣 不把那 糟 糠 待 著 卓 文

崑曲 | 2̣ - 2̣ - | 1̣ 1̣ - 2̣ | 3̣ - 3̣ 2̣ | 1̣ - 1̣ - | 2̣ - 2̣ - | 3̣ - 5̣ - | 5̣ 2̣ - 2̣ | 6̣ - 7̣ - |
文 君 嫌 的 是 相 如 色 梁 山 伯 不 想 著 祝 英

北管 | 2̣ 1̣ 1̣ 2̣ | 3̣ 5̣ - 3̣ 2̣ | 7̣ • (2̣ 6̣ 7̣ 6̣ | 6̣) 6̣ 6̣ 6̣ | 2̣ - 7̣ - | 6̣ 7̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ |
君 嫌 的 是 相 如 才 梁 山 伯 心 想 祝 英

崑曲	6̣ - - 6̣ 1- 2- 2- 3- 5- 5 2 2 2 6- 7- 6- + 1̣ 6̣
	台 梁 山 伯 不 戀 著 那 祝 英 台 寫 真
北管	6̣ 6̣ 6̣ 6̣ 2- 7- 6̣7̣ 6̣5̣ 3̣ 5̣ 6̣ · (5̣ 6̣7̣ 6̣ 6̣ 1- 2 2) 3- 5
	台 梁 山 伯 心 戀 祝 英 台 寫 真

崑曲	1̣ 2̣ 6̣543 5 6-
	你 那 幾 才
北管	6̣1̣ 6̣5̣ 3̣2̣ 3̣5̣ 2 · (3 2 5)
	幾 才 (下略)

透過以上三個實例的曲譜及曲辭對照，可見到崑曲曲譜所用的南北曲牌與北管細曲大牌間的關係，是從緊密逐步產生變化。第一首大牌樂曲【蕭何月下追韓信】與相加對照的〈追信〉，二者不論在曲辭或旋律斷句、句尾落音、句法節拍等方面，皆十分相近，只是北管細曲在演唱出現絲竹過門的情況。第二首〈六月飛霜〉【大牌】，則在部份演唱曲調上出現二者不同步的情況，即北管在某兩句曲辭是演唱相同旋律，但它們在崑曲曲譜中卻是分屬前後不同曲牌，且崑腔本子所記錄的唱腔旋律亦有所不同。到了第三首的〈迫休〉【大牌】，則又明確出現了【雙疊翠】這類非崑腔所用南北曲牌的曲調來源，同時在曲辭構成中，也與崑曲曲譜所見差異較多。

除此之外，像是〈思凡〉【大牌】或是〈昭君和番〉，這兩首的曲辭亦見於明清時期，包含崑腔在內的多類戲曲或說唱曲譜當中。單從曲辭對照，〈昭君和番〉在第三牌以後的部份及〈思凡〉【大牌】的第一、第四段，都可見於崑腔曲譜中歸於時劇一類。但與前幾首大牌的最大差異，是這兩個大牌樂曲在曲辭的前後排列上，與崑腔曲譜所見的前後順序落差較大，且這兩個大牌音樂在崑腔本子中的曲牌名稱，也不是傳統的南北曲牌，應是屬於當時的時調系統，像〈大王昭君〉所用曲牌為【和首】、【山坡羊】（多段），〈小王昭君〉則為【山坡羊】、【竹馬兒】（多段）及【故園煞】等。另一例的〈思凡〉【大牌】，雖然它的第一、第四兩段，可對到崑曲曲本中的【山坡羊】、【轉調第一段】、【香雪燈】、【風吹荷葉煞】、【尾聲】等崑曲時劇之曲辭，但第二、第三段的曲辭，卻難以找到崑曲方面可直接對應的部份，以上是針對曲辭方面的說明。倘若從樂曲的演唱旋律來看，〈思凡〉【大牌】的第一段，在曲調上可被區分由兩部份組成，第二段則由小牌【雙疊翠】之片段，及常見於大牌的泛「雁兒落」曲調²⁴之部份所組成。第三段雖亦未標上曲牌名稱，但從曲調與句式組成來看，它與北管扮仙戲中所唱的【上小樓】及【下小樓】幾乎一致。第四段則明顯由多

24 即【收江南】的部份，參見本文下一部份之說明。

段不同來源的曲調組成，其中最突出的是【雙疊翠】旋律的轉調運用及其原調摘用，並採用多句重頭式曲調，全曲結束前還有一段非【清江引】的尾聲。

在目前能夠以曲譜比對的曲目中，亦發現這些在曲辭上與崑曲曲譜所見較為接近的大牌音樂，在其樂曲結束時，幾乎都未出現【清江引】一牌，且依曲辭對應位置之別，又可區分成以下兩種情形。其一，是像【蕭何月下追韓信】、〈店會〉【大牌】、〈迫休〉【大牌】、〈昭君和番〉這類，在大牌結束後未帶有任何「尾聲」形式曲調的，僅待演唱到結束樂句時，將演唱速度減緩、或將原本定板的曲辭唱成散板以完成之。如表例4所示，通常這類未見尾聲樂段的大牌曲目，其曲辭均結束在相對應的南北曲聯套完成之前，即大牌的演唱內容，未包含到對應崑曲曲譜完整一出的結束曲牌。如〈店會〉【大牌】的曲辭結束後，其所對應的〈飯店〉還有【園林好】之後的諸多曲牌，或是【蕭何月下追韓信】所對應的〈追信〉一出，在北管細曲曲辭唱完後，還有【收江南】和【煞尾】兩個曲牌的唱辭，是未見於北管當中的。其二，則是像〈六月飛霜〉【大牌】、〈訪普〉【大牌】、〈思凡〉【大牌】這一類，在這些大牌結束後，都會接續一段非【清江引】的尾聲曲調，如〈六月飛霜〉【大牌】接【引尾】、〈訪普〉及〈思凡〉的【大牌】後接【尾聲】等，以完成樂曲演唱；這類樂曲在與崑曲曲譜的對應曲辭上，都明顯可對照到最末一支曲牌。至於在大牌之後常見的【清江引】，則是出現在曲辭與崑曲曲譜對照不上的曲目，像〈烏盆〉、〈奇逢〉、〈勸友〉、〈金印歸家〉、〈昭君怨〉、〈殺惜〉…等套之【大牌】皆屬之。或許這類曲目在本事上亦可能見於崑曲劇目，但在曲辭方面是明顯與崑曲曲譜無法對應上的。以細曲〈奇逢〉【大牌】為例，它所傳唱的是傳奇《拜月亭》中，蔣士隆與王瑞蓮在曠野相遇、旅店結親之事，在崑曲裡則見同名的〈奇逢〉。另有時劇〈踏繖〉，雖在內容上雖較為接近北管所唱，但二者的曲辭依然對應不上。

表例4：大牌曲辭在崑曲曲譜相對位置中的曲牌名稱

細曲大牌	崑曲可加對照曲本之曲牌組成 ²⁵
六月飛霜	《金鎖記》〈斬寶〉的【端正好】、【滾繡球】、【叨叨令】、【脫布衫】、【小梁州】、【么篇】、【上小樓】、【四邊靜】、【煞尾】
店會	《尋親記》〈飯店〉的【縷縷金】、【前腔】、【駐馬廳】、【前腔】、【忒忒令】、【前腔】、【園林好】、【前腔】、【江兒水】、【五枝海棠】、【川撥棹】、【前腔】、【尾聲】
迫休	《漁樵記》〈逼休〉的【端正好】、【滾繡球】、【倘秀才】、【滾繡球】、【快活三】、【朝天子】、【脫布衫】、【小梁州】、【雁兒落帶得勝令】
訪普	《雍熙樂府》〈訪普〉的【端正好】、【滾繡球】、【靈壽杖】、【倘秀才】、【滾繡球】、【倘秀才】、【滾繡球】、【倘秀才】、【滾繡球】、【倘秀才】、【滾繡球】、【脫布衫】、【醉太平】、【一煞】、【煞尾】
蕭何月下追韓信	《千金記》〈追信〉的【新水令】、【駐馬廳】、【沉醉東風】、【雁兒落】、【得勝令】、【掛玉鉤】、【川撥棹】、【七兄弟】、【梅花酒】、【收江南】、【煞尾】
思凡	崑曲時劇〈思凡〉的【誦子】、【山坡羊】、【轉調第一段】、【二段】 ²⁶ 、【三段】 ²⁷
昭君和番(第三牌至尾)	崑曲時劇〈昭君〉【和首】、【山坡羊】(多段)及〈小王昭君〉的【山坡羊】、【竹馬兒】(多段)、【故園煞】 ²⁸

二、從相同曲牌來看細曲大牌與崑曲的關係—以【雁兒落】為例

除了能以曲辭對照來尋求細曲與崑曲的關係外，相同的曲牌名稱亦是一個相當明顯的切入途徑。在北管細曲大小牌音樂中，小牌是具特定名稱的，即指【碧波玉】、【桐城歌】、【數落】、【雙疊翠】等幾個來自明清俗曲系統的曲牌，四者可以組成一個小牌聯套²⁹，其中的【碧波玉】又可單獨拿來當作單曲³⁰；另極少數的大小牌聯套，會出現【鬧紅燈】、【銀柳絲】、【風入松】、【下山虎】…等出自俗曲或南北曲之曲牌，這些曲牌通常位於小牌聯套與大牌之間。相較於小牌具有特定名稱，大牌在抄本與口傳上，多只見「大牌」二字。在不同抄本中，唯一共通出現於大牌曲辭上的曲牌名稱，即是【雁兒落】與【清江引】。後者是用於大牌之後的尾聲曲調，但【雁兒落】卻可能是某首大牌音樂的本體部份；抄本在這些曲

25 表格中灰底部份，為細曲曲辭可加對照的曲牌。

26 《與眾曲譜》此部份稱為【哭皇天】及【香雪燈】。

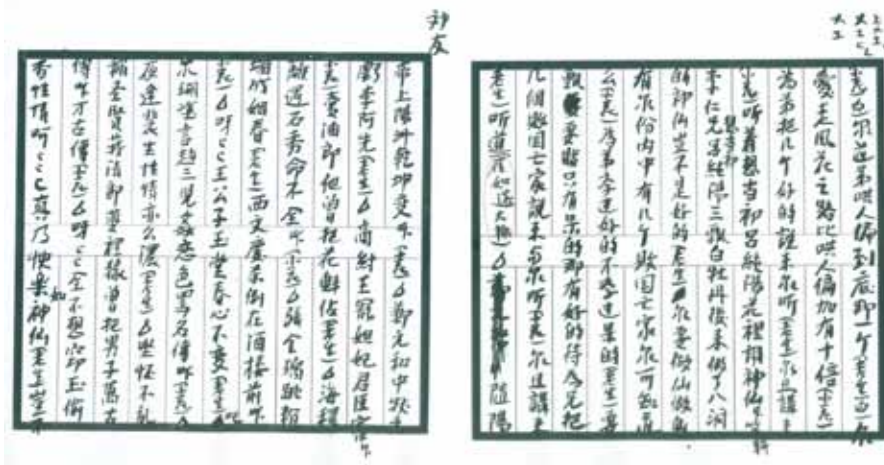
27 《與眾曲譜》此部份稱為【風吹荷葉煞】及【尾聲】，《清蒙古車王府曲本》此部份稱為【浪裡煞】及【尾聲】。

28 北管所見〈昭君和番〉參牌至尾的部份，其曲辭絕大多數可對照到這兩個時劇，但北管所見曲辭之順序，在崑曲時劇或絃索時調中是前後不一致，如北管段落可能為「1,2,3,4…」之排列，到崑曲所見可能為「1,4,2,3…」。

29 就目前研究所知，小牌聯套不會單獨出現，而是其後會接大牌，成為大小牌聯套的形式。

30 如【桃花燦】、【七調灣】、【賣油郎】、【青山渺】、【三更天】、【小思潘】等，皆是使用【碧波玉】一牌產生的單曲。參見潘汝端：2008b。

目的抄錄上，甚至直接在大牌曲辭處，書寫上「雁兒落」三字表明之（見圖例1的第11行上方及圖例2的第3行下方）。除了上述兩個曲牌外，大牌音樂中還存有【上小樓】與【下小樓】兩個出自南北曲的曲牌，但這兩個曲牌在大牌音樂的曲譜上並未被標示出來³¹，多因著旋律與句式和牌子所見相同，而被北管先生們傳述³²。本文此部份將以曲譜實例較多的【雁兒落】，來討論大牌與崑曲在此一曲牌的發展關係。



圖例1：〈勸友〉【大牌】書影（基隆慈雲寺抄本）



圖例2：〈勸友〉【大牌】書影（台中大里林水金抄本）

31 這兩個曲牌用於北管扮仙戲齣〈三仙白〉、〈醉八仙〉中，故熟知北管音樂者皆能辨識其曲調。

32 像唱到〈思凡〉【大牌】第三段，林水金先生便說這是用「上下小樓」，另外〈昭君怨〉【大牌】當中的部份也是唱到「上下小樓」的曲調。

(一) 【雁兒落】的曲牌形式

【雁兒落】是一個相當常見的北曲曲牌，它在南北合套中必定帶【得勝令】連用。在北管聯套牌子〈十牌〉的第五首【雁兒落】所見，其曲調與句式均與南北合套所用【雁兒落帶得勝令】相同（譜例7），而非單支【雁兒落】的形式。從曲牌形式來看，【雁兒落】與【得勝令】兩調相似，只是【得勝令】多了末尾「二、五」的四句，如表例5【得勝令】句式組成之末兩行所示。除了【雁兒落】第三句句尾不押韻外，兩牌在其餘各句皆押；在【雁兒落】連接【得勝令】中間，習慣上可加上一個「呀」字，而【得勝令】之末句可疊可不疊³³。譜例7第一列為北管聯套牌子〈十牌〉第五首【雁兒落】之曲譜³⁴，第二列為湖南湘劇低牌子〈九腔〉之第五首【雁兒落】曲譜³⁵，第三至第六列為崑曲曲譜，譜例各列左側標示樂曲出於何本何出³⁶。從譜例來看，北管牌子與湘劇低牌子在演奏速度上較快，二者在曲調上亦較為接近，再與崑曲曲譜相較，則見最後一例的〈金雀〉，在旋律上與前兩者最為接近。倘若將此牌拿來演唱³⁷，北管所見曲調，在句尾處也出現了所謂的托腔或小過門³⁸。如譜例7第一頁下方曲辭「閃得俺有家邦無處容」的「容」字位置，或是第二頁下方「落深宮」的「宮」字。上述這類將句尾拖長的方式，並未見於相對應的崑曲曲譜中，因崑曲在演唱上並無過門的習慣，但在北管卻很常見，因此細曲中以【雁兒落帶得勝令】為基本架構的大牌，像是〈勸友〉、〈思秋〉等曲目，也出現與北管牌子的相同情況。

表例5：【雁兒落帶得勝令】之曲牌形式

曲牌	組成形式	崑曲《長生殿》〈冥追〉中之實例
雁兒落	○○○○○，	想當日天邊奪笑歌（韻），
	○○○○○，	今日裡地下同零落（韻），
	○○○○○，	痛殺俺冤由一命招（句），
	○○○○○。	更不想慘累全家禍（韻）。

33 吳梅：1997，p.0132。

34 台中大里北管藝師林水金傳譜。

35 湖南省戲曲研究院、湖南省湘劇院：1991，pp.17-19。

36 各例曲譜摘自《納書楹曲譜》，pp.737-738、pp.771-772等。

37 此類具有曲辭的牌子在北管稱為「掛辭牌子」，單純演奏牌子時可搭曲辭演唱。

38 演唱該字時，若演唱者氣足，即可唱完全部的旋律；反之，則便出現僅有大吹演奏一到兩拍的旋律過門。

得勝令	呀，○○○○○， ○○○○○， ○○○○○， ○○○○○。 ○○，○○○○○， ○○，○○○○○。	呀，空落得提起著淚滂沱(韻)， 何處把恨消磨(韻)， 怪不得四下愁雲裡(韻)， 都是俺千聲怨氣呵(韻)。 悲麼，泣孤魂獨自無回和(韻)， 驚麼，只落得伴冥途野鬼多 ³⁹ (韻)， 伴冥途野鬼多(疊)。
-----	------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(二) 【雁兒落】在北管細曲大牌中的運用

從譜例7北管牌子〈十牌〉中的【雁兒落】來看，它與崑曲所傳【雁兒落帶得勝令】在形式上相當，不但句式相符，旋律架構也約略可見，各個句尾落音亦相當一致，兩者間的關係無可否認；但當北管牌子所吹奏的這個【雁兒落】曲調，出現在細曲幾個大牌曲目中時，則產生了多寡不一的變化。如表例6的曲辭所見，這幾首都是以【雁兒落】“曲調”為主的大牌樂曲，此處強調“曲調”二字，是因為它們能被識別出來，皆因唱辭的旋律與牌子所聽到者是相同的；至於曲牌格律是否相符，則不是北管子弟所能理解的學問。該表依曲調與曲辭句式之特徵，將各曲目區分成幾個部份。既然北管〈十牌〉的組成，是屬於以雙調【新水令】為首的南北合套，而北管細曲所見的大牌【雁兒落】，在篇幅上又不僅僅是【雁兒落】曲牌的長度⁴⁰；再從曲調及曲辭形態來看，這些樂曲也像是由幾個不同來源的樂段所組成，故猜測它們是否亦為上述聯套曲牌中之某些部份。

譜例7第一列曲辭所唱，即為最明顯的【雁兒落】，除了第一行屬於開唱的起始句外，最基本的旋律線條，即為該譜例中被標為「雁2」及「雁3」的兩句⁴¹。這兩句成為細曲以【雁兒落】為基礎的大牌之標準曲調，常依唱辭多寡來，決定複唱這兩句一組的旋律之次數，像〈思秋〉【大牌】僅有四句，但〈勸友〉或是〈單刀〉的【大牌】，在句數上便明顯增加許多。從傳統的曲牌觀點來看，南北合套中的【雁兒落】必帶【得勝令】，但從表例6所列出的四首樂曲，是不易看到【得勝令】的所在位置。是故，轉由牌子〈十牌〉【雁兒落】的曲調比對，發現〈思秋〉與〈勸友〉【大牌】在表中第二部份的曲辭，約可對上【得勝令】第五至八句的位置（譜例7），〈金印歸家〉【大牌】在此部份第一句「我好難言」的演唱旋律，和〈思秋〉【大牌】的「若得個團圓」、〈勸友〉【大牌】的「你好糊塗言」有著相同的演唱旋律，其下自「有周氏向前來訴冤言」之五句，則均以前述「雁兒落」基本兩句旋律

39 此句在《九宮大成南北詞宮譜》或《納書楹曲譜》等，亦見六字句之例。

40 常見【雁兒落】一牌僅有四句曲辭的長度，見表例5。

41 此指北管牌子所見曲調。

反複唱之，至於〈單刀〉【大牌】則未見此部份的任何跡象。

表例6的第三部份，只有〈思秋〉與〈勸友〉【大牌】出現，從中可見這兩首樂曲在這部份的曲辭形式雷同，均有五句，且末兩句屬疊句形式。若從曲牌聯套的角度來看，前兩段分別為【雁兒落】與【得勝令】，那接下來則應是【僥僥令】。譜例8是將這兩首細曲大牌的這五句、北管牌子〈十牌〉之第六牌【僥僥令】、兩首湖南湘劇低牌子九腔聯套中【僥僥令】⁴²，及崑曲《長生殿》〈冥追〉、《玉簪記》〈佛會〉所見之【僥僥令】拿來作對照。從該譜中可見，〈冥追〉的【僥僥令】曲辭只有四句，較符合曲牌基本格式⁴³，其他幾例則在末句有疊句形式出現，北管所見者都有疊句。值得一提的是，在這兩首大牌的此段曲調，亦見於其他非「雁兒落」的大牌樂曲當中。

表例6的第四部份，從曲辭句式來看，尤其是〈思秋〉與〈勸友〉【大牌】這兩首，是相當清楚可對到【收江南】的格式，〈單刀〉【大牌】在這個部份，只有「呀」字開頭的第一句旋律與前兩例相同，其第二句「險些兒誤殺了曹丞相」是以【雁兒落】基本旋律演唱，之後便產生變化。據《南北詞簡譜》對【收江南】的說明⁴⁴，在南北合套所見的【收江南】一牌，第一句會多添一個「呀」字作格，並將第一句破成兩句，另在第四句應用疊句之說，亦可對照到〈思秋〉【大牌】的「一聲聲慘言，一聲聲苦憐」、〈勸友〉【大牌】的「你平生太偏，俺平生喜歡」等句即是。此段旋律除了固定出現在北管細曲中所謂的【雁兒落】以外，也成為其他大牌的部份曲調。

至於表格6的第五部份，各曲所現型態不一。像〈勸友〉與〈金印歸家〉【大牌】在這個部份，所使用的曲調應是出自小牌的【雙疊翠】，在曲調及句式上均可對照到【雙疊翠】的後半部⁴⁵。至於在大牌本曲之後，如該表所見，除了〈思秋〉接了另一段曲調⁴⁶才進入【引聲】，其他三首則直接入最後的【清江引】，第二欄的〈勸友〉還出現兩個【清江引】⁴⁷。若從曲調來看，〈思秋〉的【引聲】從第三句開始，也如【清江引】一般，二者在旋律上相差不多，但句式卻與其他兩例相仿，是否為【清江引】，或能被歸為【清江引】之變化，則有待更多考證。

上述這些曲目在北管流傳時，會被稱為「雁兒落」、或帶有部份「雁兒落」的說法，應起於北管牌子所奏【雁兒落】之旋律。在北管牌子〈十牌〉一套中，從曲牌聯套方式及內容分析來看，原本應為雙調【新水令】、【步步嬌】、【折桂令】、【江兒水】、【雁兒落帶得勝令】、【僥僥令】、【收江南】、【園林好】、【沽美酒帶太平令】、【清江引】的聯套組成。但在北管系統的傳承中，第五牌的【雁兒落帶得勝令】和第九牌的【沽美酒帶太平令】，都被簡化成只記下前一個曲牌，即【雁兒落】和【沽美酒】。此一做法，與湖南湘劇

42 湖南省戲曲研究院、湖南省湘劇院：1991，pp.19-20及p.31。

43 吳梅：1997，pp.529-530。

44 吳梅：1997，p.150。

45 【雙疊翠】曲譜及形式，可參見潘汝端：2008b。

46 在林水金抄本中雖將該段標為【雁兒落】，但曲調明顯不符。

47 王宋來版有兩個【清江引】，但林水金版則只有一個【清江引】，部份內容以口白代替。

低牌子的「九腔」式聯套所見相同⁴⁸，且二者在曲調及拍法上⁴⁹更為相近。又因牌子是較細曲在北管圈中更為普及，一旦在細曲大牌樂曲中出現與牌子【雁兒落】相當的曲調，即容易在抄本上被標示【雁兒落】，或於口傳教授時會略為說明。

從曲譜分析得知，這些存在於北管細曲中的大牌【雁兒落】，實際上並非只是單純一支北曲曲牌【雁兒落】。像〈思秋〉【大牌】，雖常在抄本上被寫成「雁兒落」，但事實上是一首融合了【雁兒落帶得勝令】、【僥僥令】、【收江南】等三個曲牌的樂曲，〈勸友〉【大牌】的組成，則是除了以上三段曲牌外，最後又加了來自俗曲的【雙疊翠】之部份，〈金印歸家〉【大牌】則是將【雁兒落帶得勝令】與【僥僥令】兩段，再加上【雙疊翠】所組成；至於〈單刀〉【大牌】，則是【雁兒落】加上【僥僥令】開頭兩句。這些所謂的「雁兒落」式的大牌，在細曲中已經有著不同組合，而此處所列四首，多是將原曲牌直接運用，但或許在句數上略有增減，使得樂曲長短不一⁵⁰。除此之外，還有部份像是〈思潘〉【大牌】或〈奇逢〉【大牌】這類樂曲，則摘用「雁兒落」曲牌⁵¹中的某些旋律片段⁵²，以重複使用多次，或當成合尾樂句來組成整個大牌；或像是〈戲鳳〉【大牌】與〈思凡〉【大牌二】一類，則將部份【雁兒落】⁵³的旋律與其他來源的曲調拼貼而成一首大牌音樂。

表例6：以【雁兒落】為大牌曲目基本架構之曲辭對照

	〈思秋〉【大牌】	〈勸友〉【大牌】	〈金印歸家〉【大牌】	【單刀】
1	奴為你被娘行苦自牽 奴為你被姊妹來相輕賤 奴為你剪碎了柳葉眉 奴為你杏放了桃花面	想當初呂純陽花裡遇神仙 隋煬帝上揚洲曾把乾坤變 鄭元和中狀元虧阿仙 昔日裡蘇妲己曾把江山亂 賣油郎他也曾把花魁佔 海瑞黎遇石秀命不全 張君瑞跳粉牆成姻眷 西門慶都殺在酒樓前情牽 王公子玉堂春心不變	想當初未遇時往秦邦 想當初未得志破家筵 想當初俺爹娘罵羞慘 想當初妻不下機嫂欺嫌 若不是三叔公來提拔 俺今日焉有黃金帶	魯大夫你好好送我到江邊 俺不是天下的無名將 俺本是三國中漢雲長 叫關某怎肯把荊州讓 俺兄弟桃園結義恩重如山 俺亦曾虎牢關戰呂布 俺亦曾斬顏良誅文醜 俺亦曾獨行了千里路 俺亦曾匹馬單刀送皇娘 俺亦曾過五關斬六將 俺三弟擂鼓三咚斬蔡陽 俺亦曾保主公赴河梁

48 湖南省戲曲研究院、湖南省湘劇院：1991，pp.10-34。

49 同一曲牌在崑曲所記若為2/2拍，則湘劇低牌子與北管常會以速度感較快的2/4記譜。

50 像〈思秋〉【大牌】在第一段的【雁兒落】只有四句，但〈勸友〉【大牌】在這個部份演唱九句，〈單刀〉【大牌】則唱了十二句，都是利用【雁兒落】兩句基本曲調反複運用之。

51 即指【雁兒落帶得勝令】、【僥僥令】、【收江南】等。

52 在北管所見，除非轉調外，同一曲牌基本上都有相同曲調，是相當容易辨識的。此處所言，可以〈思秋〉【大牌】所用曲調為例。

53 此指前述包括【雁兒落帶得勝令】、【僥僥令】、【收江南】在內之曲調，又以【收江南】中第一句以「呀」字開頭的曲調，最常被運用於大牌音樂中。〈思凡〉【大牌】第二段大致是以部份【雙疊翠】加上【收江南】組成。

	〈思秋〉【大牌】	〈勸友〉【大牌】	〈金印歸家〉【大牌】	【單刀】
2	<p>叫聲天咿天不由人行方便 若得個團圓 準備著上茗香答上蒼 上茗香答上蒼</p>	<p>你好糊塗言 趙三兒姦鸞姐罵名傳 姦鸞姐罵名傳</p>	<p>我好難言 有周氏向前來訴冤言 奴為你被公婆相棄嫌 奴為你被哥嫂來相輕賤 奴為你茶和飯不周全 奴為你守堅心苦恁言</p>	(無)
3	<p>丹桂飄香出廣寒 這話兒對誰講 嫦娥孤燈無人伴 料想嫦娥愛少年 那嫦娥亦孤眠</p>	<p>夜逢裴生情性亦麼濃 坐懷不亂稱聖賢 蔣清溪夢裡緣 魯男子萬古傳 魯男子萬古傳</p>	(無)	(無)
4	<p>呀早知道這般樣拆散呵 誰知道結良緣 到如今衾寒枕冷向誰言 愁悶孤雁飛過了畫樓前 一聲聲慘言 一聲聲苦憐 恨冤家不把音信回轉</p>	<p>呀全不想竊玉偷香情性呵 真個活神仙 豈不聞姦盜邪黨破家緣 追歡趣樂比蜜甜 你平生太偏 俺平生喜歡 全不想秉燭達旦受香煙</p>	(無)	<p>呀俺在那華容道上氣昂昂 險些兒誤殺了曹丞相 魯大夫你休要猖狂 那怕你兵多將廣埋伏著刀槍 從今後你修要把荊州來想</p>
5	(無)	<p>我今遇著你這累贅人兒 費氣亦麼遲 人無良友那討怎知 說話太沖欺 只為摠不知 山河好改情性難移 事到頭來悔時遲 怕他做怎的 爛泥總有藕 不在我心裡 丈夫須防犬兒低 與你辯高低 不能得便宜 美恩情我怎肯割捨分離 美恩情我怎肯割捨分離</p>	<p>冤家纔富貴將奴淚漣 拜高堂喪黃泉 拜高堂喪黃泉 謝賢妻釵梳思 謝賢妻釵梳思 鳳冠霞佩報你恩 今日裡夫妻身榮華 方顯我男兒志氣 一家人相團圓</p>	(無)

	〈思秋〉【大牌】	〈勸友〉【大牌】	〈金印歸家〉【大牌】	【單刀】
6	秋風陣陣洒芭蕉 唧唧喳喳寒蛩叫 到秋來梧桐葉落葉兒高升 想起冤家好不心慄 中秋月只漂 月明如水漏 閨病厭厭粉黛兒眉消 口裡罵秋漏 佳期在那宵 悶得我上不上下不下 兩淚眉消 悶得我上不上下不下 兩淚眉消	(無)	(無)	(無)
7	到秋來 江上芙蓉開放得早 開放得早 海棠花兒倚牆靠 秋風陣陣起 秋雨洒洒落 秋寒蛩 你好無奈由只在窗前亂噪	分離不分離 今朝得罪你 狗咬呂洞賓 好歹搵不如 待明日 請幾位朋友與你評評道理 【又清江引】 悔氣真悔氣 遇著好兄弟 把我情性改 從今再不去 待明日 到他家賠個不是	受封六國人間少 文武雙全才 拜相榮歸家 喜只喜 全家人 滿門中都有封贈	雲長登舟去的遠 船到江心 好似離弦箭 魯肅畫虎不成反類犬 壽亭侯 赴單刀他把威名顯

譜例7：曲牌【雁兒落帶得勝令】之比較

	(雁1)	(雁2)
北管牌子	$2/4$ 6 5 6 2̇ 1̇ 6 5 3 5 6 5 6·5 6 7 6 6 3 5 2 3 5 2 2 3	
	本待要 扣天關 上九重	又誰知 滅忠良
湖南低牌子	$2/4$ 3 2 3 5 2 3 5 2 5 6 5 6 6 3 2 3 5 3 2	
	俺這裡 擺旗幟 輕掃蕩	看山河 不日裡
長生殿哭道	十 5 6 5 6 $2/4$ 1̇ 2̇ 1- 3 5 6 5 6 - - - 6 6 5 4 3 5 3 2 3	
	想當日 天邊 奪笑 歌	今日裡 地下
玉簪記佛會	$2/4$ 5 4 6̇ 6 2̇ 1̇ 6 5 3 2 3 5 6 5 6 - - 6 2 3 5 3 5 3 2 3	
	我為他 動春心 難擺 劃	我為他 賒下了
四絃秋送客	$2/4$ 5 6 1̇ 7 6 1̇ 2̇ 1̇ 3 5 6 5 6 - - - 6 1 2 5 4 3 5 6 5 4 3 2	
	老伶公 梨園 兩善 才	小忽雷 樂府
醉園金雀	$2/4$ 3 3 5 6 2̇ 1̇ 7 6- 6 · 5 4 3 5 6 - - - 6 3 2 3 2 1 3- 2 1	
	昨日個 會河陽 未返 家	今日裡 早歸 街

	(雁3)	(雁4)
北管牌子	5·3 5 6 5 3 5 2 2 3 2 3 5 2 3 5 3 2 1 5 6 1·6 1 2 1 1 3 2 3	
	提 樑 棟	閃得俺 有家邦 無處 容 因甚的
湖南低牌子	1·2 6 5 1 2 1 0 3 2 3 5 2 3 5 3 5 6 5 3 2	
	歸 尋 掌	定乾坤 自 有個 顛倒 時 俺這裡
長生殿哭道	5 6 5- 3 5 6 5 4 3 2 2 3 2 1 3 3 5 4 3 2 3 3 1 7 6 1 1 6 5	
	同 零 落	痛殺俺 冤 由 一命 招 更不想
玉簪記佛會	5 6 5- 6 5 4 3 2 2 6 2 1 5 3 3 2 1 - 7 6 1 5 6 5	
	相 思 債	你看他 笑盈盈 花 外 來 哄得我
四絃秋送客	5 6 5·4 5 6 5 4 3 2 2 5 3 2 3 5 4 3 2 1 3 1 7 6 1 5 6 1 7 6	
	雙 渠 帥	五陵兒 同 催 百寶 粧 錦 燈 頭
醉園金雀	5 6 5- 5 6 5 4 3 2 2 1 6 1 2 5 3 3 2 1 6 5 6 1 5 6 5	
	來 花 下	雖然是 與心知 共酒 詩 怎能夠

【得勝令】(得1)

| 5 2 2 3 | 5 · 3 5 | 6 1 5 6 2̇ | | 1̇ 7 | 6 5 6 7 6 | 6 1̇ 6 5 | 3 5 |
 父子們 皆 輕 送 呀 那 若 王 酒 色

| 5 3 2 | 1 · 2 6 5 | 1 - | | 1̇ · 2̇ | 6 5 6 | 0 6 5 6 | 1̇ 6 5 |
 相 爭 鬥 誰 敢 當 呀 他 那 裡 定 國

| 5 6 1 6 5 1 | 5 6 5 4 3 | 2 1 | | 1̇ - | 1̇ 2̇ 1 6 5 | 5 1̇ 6 5 | 3 2 - 3 5 |
 慘 累 全 家 禍 呀 空 落 得 提 起 著

| 1 6 5 4 3 | 5 - 5 - | 6 - | | 1̇ - | 1̇ 7 6 - | 6 3 5 3 | 2̇ 1 7 6 - |
 聞 嘆 嘆 魂 不 在 呀 赤 緊 的 書 張 生

| 5 6 1 6 5 3 | 5 6 5 3 2 | 1 - | | 1̇ - | 1̇ · 6 5 - | 5 1̇ 6 5 | 2 2 3 5 |
 一 笑 千 金 買 呀 但 歌 成 擊 節

| 1 6 5 4 3 | 5 6 5 - | 6 - | | 1̇ - | 1̇ 7 6 - | 6 1̇ 6 5 | 3 5 6 - |
 向 巫 姬 談 別 話 呀 非 是 俺 沉 醉

(得2)

(得3)

| 3 5 6 1̇ | 5 3 5 6 5 | 5 3 5 2 3 | 5 2 3 | 5 · 3 5 | 6 5 3 5 2 | 2 3 2 3 |
 落 深 宮 全 不 想 四 海 皆 戰 姓 痛 苦 只 苦

| 3 5 6 1̇ | 5 6 5 | 0 3 2 3 | 5 3 2 | 1 · 2 6 5 | 1 2 1 | 0 3 2 3 |
 興 安 邦 俺 這 裡 擺 火 炮 列 刀 槍 他 那 裡

| 6 5 6 1̇ 7 6 | 5 3 5 4 3 | 2 1 2 3 2 | 1 | 5 3 2 |
 泪 滂 沱 何 處 把 恨 消 磨 怪 不 得

| 1̇ - 6 5 | 6 3 2 1 3 | 5 3 - 2 3 | 5 - 5 - | 1 - 2 - | 2 3 2 1 3 |
 消 瘦 些 這 一 會 病 相 如 渴 不 解 恨 只 恨

| 6 5 6 - | 5 - - | 5 3 2 1 3 | 5 4 3 | 5 4 3 5 | 3 2 1 - | 1 5 3 3 |
 碎 金 釵 但 粧 成 借 手 添 螺 黛 甚 冬 恨

| 3 5 6 - | 5 - - | 5 5 3 5 3 | 5 3 2 3 | 5 6 5 - | 1 - 2 - | 2 6 2 1 2 |
 眼 也 斜 非 是 俺 耽 麴 餽 貪 杯 只 為 那

(得4)

北管牌子	5 2 3532 1 5̣6̣ 16̣ 121 1 35 2 3 5 2 2 3 5 · 3 5
	遠江山 一旦空 這 功勞 皆如 夢
湖南低牌子	5 2 3 5 3 5 6̣ 5 3 2 5 3 2 1 · 2 6̣ 5 1 -
	旌 旗 遮日 光 俺這裡 兵 勇 與 將 強
長生殿哭進	35 3 2 3 5 6 5 32 1 5 3 2 3 54 3 2 1 - 7 6 1 - - -
	四下 愁雲 裡 都是俺 千 聲 怨 氣 呵
玉簪記佛會	2 3 2 3 5 - 4 3 5 3 21 3 2 1 2 3 5 - 5 - 6 5 - -
	偏殘重 恨 離 天 苦 只 苦 杜 不 擺 合 歡 帶
四絃秋送客	5 4 3 - 3 5 6 - 5 5 3 3 6 5 3 - 5 4 3 5 3 2 1 -
	媚 的 眼 兒 乖 甚 秋 娘 話 的 心 兒 壞
醉圓金雀	5 3 2 1 5 - 5 - 6 6 1 2 5 3 3 2 1 - 7 6 1 - - -
	心上事 難 拋 下 也 只 為 意 中 人 在 一 涯

(得5) (得6)

北管牌子	6̣ 1̣ 5 6̣ 2̣ 1̣ - 7 - 6 · 5 676 6̣ 1̣ 6 5 3 5 6̣ 1̣ 5 4
	朝 中 呀 雖 其 有 岐 山 風
湖南低牌子	1̣ · 2̣ 6 5 6 0 3 2 3 5 3 5 6 -
	兵 強 馬 隊 兒 紛 紛 障
長生殿哭進	1̣ 2̣ 6 5 5 - 6 - 6 3 54 3 2 3 2 3 5 6 5 - 4 3 2 -
	悲 麼 泣 孤 魂 獨 自 無 回 和
玉簪記佛會	3 - - 5 6 - - - 6 6 54 3 2 3 2 3 5 - 5 - 6 6 6 6
	疑 猜 其 不 是 凌 波 橫 在 巫 山 外 若 得 個
四絃秋送客	1̣ - 6 5 6 - - - 6 3 5 3 5 - 5 32 1 - 2 -
	筵 開 酒 污 了 芙 蓉 色
醉圓金雀	1̣ - 6 5 6 - - - 6 3 2 3 5 3 5 6 5 6 5 - 6 5 43 2 2 1 6 1
	卿 家 你 憐 我 鬼 門 關 上 空 占 掛 怨 小 生

	(得7)	(得8)	(疊句)
北管牌子	3 2 1 3 2 1 2 - 2	5 2 3 2 1 5 6 1 2 1	嘆 人 生 似 土 崩 嘆 人
湖南低牌子	1 · 3 2 3 1 0	5 4 3 1 · 2 6 5 1 5	出 關 奔 洪 昌 定 家 邦 奔
長生殿哭進	3 - 2 1 2 - - - 2	6 2 1 2 5 3 3 2 1 - 7 6 1 - 6 · 5	驚 麼 只 落 得 伴 哭 迷 野 鬼 多 伴
玉簪記佛會	6 - - 1 2 - - - 2	2 3 3 3 2 3 3 2 1 - 7 6 1 2 3 3 2	和 諧 我 把 他 做 活 觀 音 常 跪 拜 活 觀 音
四絃秋送客	3 5 2 1 2 - - - 2	3 - 3 - 3 · 2 1 - 7 6 1 -	花 開 香 迷 了 荳 蔻 胎 (完)
醉園金雀	6 - - 1 2 - - - 2	6 2 1 2 5 3 3 - 2 3 2 1 6 -	行 差 俺 這 裡 願 輸 情 甘 罪 罰 (完)

北管牌子 | 3 2 1 | 1 2 3 | 1 |
生 似 土 崩 (完)

湖南低牌子 | 4 3 | 1 · 2 6 5 | 1 |
洪 昌 定 家 邦 (完)

長生殿哭進 | 3 5 3 - 3 2 | 1 - 7 6 | 1 - |
哭 迷 野 鬼 多 (完)

玉簪記佛會 | 1 - 7 6 | 1 - |
常 跪 拜 (完)

四絃秋
送客

醉園
金雀

譜例8：曲牌【僥僥令】之比較

【僥僥令】(簡1)

北管細 曲思秋	$1^2/4$	5 6 7 7 7 $\dot{2}$ 6 7 6 5 5 1 1 25 3 · (2 35 3 3)	丹桂 飄 香 出廣 寒，
北管細 曲勤友	$1^2/4$	5 6 7 7 - $\dot{2}$ 6 · 7 6 5 35 32 1 25 3 -	夜逢 裝 生 情 性也麼 濃，
北管牌 子	$1^2/4$	65 66 6 1 5 6 1	富年 轉些 此
湖南低 牌子一	$1^2/4$	0 6 1 21 2 · 5 32 1	兵 勢 往 前 闖，
湖南低 牌子二	$1^2/4$	0 6 1 6 1 5 6 1	胡言 吾 不 聽，
長生殿 冥道	$1^2/4$	06 1 6 · 2 2 12 1	你 生 前 遭 劫 殺，
玉簪記 佛會	$1^2/4$	01 6 1 · 2 21 5 6	看 鶴 軒 花 滿 臺，

	(簡2)		(簡3)
北管細 曲思秋	3 6 1 1 · 2 32 35 2 · (1 23 2 2) 3 3 5 $\dot{1}$ - 6 $\dot{1}$ 65	這 話 兒 對 誰 講，	婿 娥 孤 燈
北管細 曲勤友	5 6 7 7 - $\dot{2}$ 6 · 7 67 65 35 2 - 36 5 · (3 56 5 5) 23 6 12	坐懷 不 亂 稱 聖 賢，	婿 清 淡
北管牌 子	6 6 1 5 6 1 6 2 3	日 比 田 橫 捨 死 忘	
湖南低 牌子一	6 5 3 2 5 0 6 $\dot{1}$ 5 5 6	各 國 稱 咱 強 深 深	
湖南低 牌子二	6 1 6 5 1 2 3 2 1 6 5	你 是 碧 波 鯉 魚 精 為 何	
長生殿 冥道	3 5 · 6 6 5 3 3 3 35	死 後 見 閻 羅 小 小	
玉簪記 佛會	5 6 · 5 5 3 2 3 3 5	花 外 有 人 來 忙 忙	

(獨4)

北管細
曲思秋
無人伴，料想嫦娥愛少

北管細
曲勸友
夢裡緣，魯男子萬古

北管牌
子
生子年重，管指日有餘

湖南低
牌子一
威風誰敢當，攻皇城早擒

湖南低
牌子二
要把紅華混，吵鬧金府連張

長生殿
哭進
鄧都城一座，去劍樹與刀山尋快

玉簪記
佛會
輕羅遮羞態，怕人曉頭懶

(疊)

北管細
曲思秋
年，那嫦娥亦孤眠。(下略)

北管細
曲勸友
傳，魯男子萬古傳。(下略)

北管牌
子
封，指日有餘封。(完)

湖南低
牌子一
王，攻皇城早擒王。(完)

湖南低
牌子二
珍，吵鬧金府連張珍。(完)

長生殿
哭進
活。(完)

玉簪記
佛會
抬，倒不如歸去來。(完)

三、從樂曲結構來看細曲大牌與崑曲的關係

從音樂結構來看，崑曲屬於曲牌體，因此一部戲文故事要以崑腔演唱，必定是由多個曲牌聯套組成，像《單刀會》中的〈單刀〉，是由雙角調的【新水令】、【駐馬廳】、【胡十八】、【沽美酒】、【太平令】、【沉醉東風】、【慶東原】、【雁兒落】、【得勝令】、【攪箏琶】、【煞尾】等曲牌所組成，而《金鎖記》的〈斬竇〉，則由高宮的【端正好】、【滾繡球】、【叨叨令】、【脫布衫】、【小梁州】、【么篇】、【上小樓】、【四邊靜】、【煞尾】等曲牌組成。反觀北管大牌，除了像是〈思凡〉大牌、〈思夫〉大牌、〈昭君和番〉、〈復陽歌〉、〈醒時迷〉等少數幾例，明顯有不同段落的前後銜接形式外，一般大牌樂曲，在抄本書寫或是口傳上，都僅以「大牌」二字說明之。即多數大牌單從抄本所見，只是一段單純的樂曲曲辭，故從文字與記錄符號上無法得知它為何物。從抄本文字所見，目前在細曲大小牌中，已知能與崑曲曲譜相對照的曲目，包括了聯套式與單曲式的曲目，且主要是在大牌的部份才得與崑曲相加對應。但不論曲辭再怎麼相同或相近，在既有研究中，都不見有曲調可以來證明二者間的關係；因為相同的曲辭，也可能見於不同聲腔的劇種或是被運用於各地說唱曲種當中。本文除了前兩部份是從曲辭與曲牌出發，來說明細曲與崑曲間的異同外，以下就大牌的樂曲形式，來看它與崑曲間的關係。

就已知的大牌曲目歸納⁵⁴，構成大牌樂曲的形式，主要有以下幾類：

（一）聯套形式

這是以多段樂曲所組合而成的大牌音樂，像是此處所言聯套形式的大牌音樂，包括〈思夫〉或〈思凡〉這類以多段組成的大牌，它們在口傳與抄本記錄上，均明確載出段落區別，但各段的樂曲組成形式又不盡相同。或像〈復陽歌〉或〈醒時迷〉這種未見有「一、二…」段落之別的大牌樂曲，它們在演唱與抄本記錄上，卻真實存在著分段組成的形式。這兩首樂曲都屬於儀式性曲目，不僅篇幅較長，演唱音域寬廣，曲辭用字亦略為艱澀；其中〈復陽歌〉用於慶祝神明壽誕或是長者生日之時，〈醒時迷〉則用於喪事祭儀當中。以上這兩類串連不同段落而成的大牌曲目，在組成樣貌上實不甚相同。前者〈思夫〉與〈思凡〉一類，是由幾段地位相當的曲調組成，後者〈復陽歌〉與〈醒時迷〉一類，則是前後各有一段散板演唱的引子和尾聲，中間夾了一大段入板樂曲⁵⁵的組成方式；這兩種大牌是否屬性相同，究竟要以「聯套」⁵⁶或是「牌子曲類」稱之，則有待更進一步的探討。

（二）特定曲牌的運用與發展

此類是指以包括【雁兒落】、【上小樓】、【下小樓】、【清江引】等特定南北曲牌發展而成的樂曲。在大牌中，它可能是將上述特定曲牌直接運用，或當作樂曲主體來加以發展，亦或可能僅是摘用當中部份旋律。除了本文前一部份所討論的【雁兒落】外，已可確

54 包括六月飛霜、金印歸家、奇逢、店會、思凡、思夫、思秋、思潘、迫休、昭君和番、昭君怨、烏盆、殺惜、活捉、借茶、單刀、訪普、復陽歌、鬧朝、魯智深醉打山門、醒時迷、戲鳳、蕭何月下追韓信、勸友等。

55 中段主體之曲調片段，亦見於其他大牌曲目。

56 〈昭君和番〉亦為一套大牌聯套樂曲。

定曲調來源的大牌內容，還有細曲小牌聯套中的【雙疊翠】，及北管牌子中的【上小樓】、【下小樓】、【清江引】。【上小樓】與【下小樓】合組成了〈思凡〉【大牌】中的第三段，在〈昭君怨〉【大牌】中，也出現了【上小樓】與【下小樓】的曲調，這兩個曲牌在北管〈三仙白〉與〈醉八仙〉兩個扮仙戲齣中，亦被拿來當作劇中的唱腔，並以大吹伴奏之。至於【清江引】一牌，則見於多個大牌之結尾，被當成一類尾聲曲調運用，從目前已知曲譜的統計，大牌曲尾出現【清江引】者，在其大牌曲辭上幾乎都與崑曲曲譜對照不上；反之，則會以大牌曲尾最後一句以散板演唱結束或是另有一段「尾聲」⁵⁷。

（三）集曲式的拼貼

此種形式是指以不同來源的旋律，拼貼出一首完整樂曲的方式，此類樂曲在大牌中時有所見。拼貼，手法上類似南曲中的集曲作法，但不像是南曲那種完全摘自若干南曲曲牌部份句子的方式⁵⁸。細曲所見的曲調拼貼，不只單純地從不同地方將某些曲調組成一首新曲，當中或許還會出現轉調、合尾等不同的作曲方式，且使用的曲調亦可能出自俗曲系統的小牌⁵⁹。大牌中，以拼貼而成最具代表性的是〈昭君和番〉【頭牌】⁶⁰；在演唱這段樂曲時，很明顯從中段曲辭的「漢劉王」開始，會感到拍法速度的變化。就旋律分析，可知形成其頭尾兩段之曲調是分屬不同來源，前半可區分成三個樂句，曲辭一字平均搭配上較多的旋律音符。但到後半來看，較多情況是一字一音，雖然整首樂曲在拍法上沒有改變，仍是四拍打一下板，但演唱者這此部份會感到較為快速；原因在於這部份的曲調是出於小牌【雙疊翠】。【雙疊翠】在演唱上是以一板一撩的拍法進行，當〈昭君和番〉【頭牌】摘用了【雙疊翠】的部份曲調後，卻把它改成一板三撩。使用這類形式的大牌曲目不少，像是〈六月飛霜〉、〈店會〉、〈迫休〉、〈訪普〉、〈鬧朝〉、〈昭君怨〉等大牌等皆屬⁶¹。

（四）曲調的合頭或合尾

這是以一小段特定旋律出現在每個樂句的開始或結尾處，使得全曲產生同中求異的變化，北管多數見到的是後者，最明顯的實例便是〈烏盆〉【大牌】⁶²和〈昭君和番〉【參牌】⁶³。這類樂曲的構成篇幅可大可小，但都有一小段總結式的旋律在樂句開頭或結束時出現，使樂曲在變化中仍有某些相同旋律以貫穿整曲。以〈烏盆〉【大牌】為例，全曲共有七百餘板，除了當做尾聲性質的【清江引】外，其他部份可分成十二大組樂句⁶⁴，其中第一到

57 可參見本文第一部份之說明。

58 以《琵琶記》〈喫糠〉中的雙調集曲【孝順兒】為例，它是由【孝順歌】（首至六）及【江兒水】（四至末）兩個曲牌之部份所組成。

59 最常見為【雙疊翠】。

60 潘汝端：2008a。

61 此類亦包括本文第一部份所討論摘用崑腔聯套形式的樂曲，但這類樂曲在北管大牌所見，已多是選用完整聯套之部份，其摘用未必會正好切在某某曲牌之開始或結束，部份樂曲亦會將屬於俗曲的【雙疊翠】加入其中，故本文仍以拼貼稱之。

62 見潘汝端：2007。

63 見潘汝端：2008a。

64 第十二組樂句因為要接入尾聲部份的【清江引】，在後半部曲調略有變化，內容詳見潘汝端：2007之完整譜例與分析說明。

第十一組樂句，均以句尾相同旋律演唱。以第二組樂句⁶⁵（譜例9）和最長的第八組樂句（譜例10）⁶⁶為例，其樂句中的結束部份都有相同旋律，如譜例9第21~42小節的「明明白白、明明白白」及譜例10第72~92小節的「望神擔待、望神擔待」，其他各句句尾亦有相同情況出現。此外，從譜例10的8-1句可見，此句為了演唱較多的曲辭而運用了半唱唸的數板方式，各個小分句都以斷句處的落音「六」（sol），為旋律上下進行的中心，此種手法可以輕易處理大段曲辭，又能讓樂曲有同中求異的可能。

表例7：〈烏盆〉【大牌】第二句及第八句曲辭

樂句編號	曲 辭
2-1	又聽得他那裡，連叫幾聲張別古，哎啲張別古，
2-2	叫得來明明白白、明明白白，啊—
8-1	小老名喚張別古，年紀不多的七十五， 媽媽會養豬，小老磨豆腐， 今日攢明日攢，攢攢增增銀子二兩五， 趙大夫妻借去不還我，我往他家去取討，他把烏盆來抵數， 拿往河邊洗一洗，連叫幾聲張別古，哎啲張別古，
8-2	我這裡恭身下拜， 許下愿來，紙馬錢財，豬羊祭賽，幢幡寶蓋，白菜一把，豆腐兩塊， 今日無錢，明日買來，望神擔待、望神擔待，啊—

譜例9：〈烏盆〉【大牌】第2組樂句

又聽得他那裡，連叫幾聲張別古，哎啲張別古，
明明白白，明明白白，啊—

65 因第一組為散板開唱句，故取第二組對照。

66 曲辭對照參見表例7。

譜例10：〈烏盆〉【大牌】第8組樂句

8-1句

小老名喚張別古年紀不多的七十(五)媽媽會養豬

小老磨豆腐今日攢明日攢攢攢增增銀子二兩

五趙大夫妻借去不還我我往他家去取討他把烏盆

來抵數拿往河邊洗一洗連叫幾聲的張別古

哎喲張別古(啊)

8-2句

我這裡恭身下拜許下願來紙馬個錢財豬羊

雞鴨鴨賣賣白菜一把豆腐兩塊今日無錢明日

交(望神)擔待(望神)擔待(啊)

(啊)

(五) 曲調反複多次的重頭形式

即全曲只以一句相同的旋律反複多次以演唱不同的曲辭，明顯的例子便是〈思夫〉【大牌】第一段的「可記得」⁶⁷、〈昭君和番〉【貳牌】⁶⁸。若與前一類相較，重頭形式的每一句旋律都相同，而合頭或合尾僅限於樂句中的部份旋律相同。如〈思夫〉【大牌】第一段的「可記得」所示：

可記得（過門1） 夜半三更 和你跳過了粉牆（過門2），
 可記得（過門1） 膽顫心驚 和你進了繡房（過門2），
 可記得（過門1） 紅蘿帳內 和你耍了鴛鴦（過門2），
 可記得（過門1） 鴛鴦枕上 和你細思相量（過門2），
 可記得（過門1） 你的胸膛、你的胸膛懷抱奴的 胸膛（過門2），
 可記得（過門1） 舌尖口內、舌尖口內和你吐出了沉香（過門2），
 可記得（過門1） 雲雨風靜 和你罷了戰場。

譜例11：〈思夫〉【大牌】第一段的複唱曲調

詞：林水金
採譜：潘汝端

它在曲辭形式上相當工整，雖在第五及第六句出現重複字句的演唱，但整首樂曲的每一句都以相同旋律，重複字句的部份也只是複唱，並未影響曲調的進行，每一句均以譜例11的曲調演唱。至於〈昭君和番〉【貳牌】則略有變化，曲辭排列如下所見。第一句屬於散板式開唱樂句，曲調與〈六月飛霜〉【大牌】開唱散板相近，但從第二句至結束，也以相同的旋律與句式進行，即由（a）+（b）組成，其中（b）句為複唱形式，結束的第八句僅以複唱旋律的前半部演唱之，其重頭曲調，如譜例12入板後之部份。

可憐我纔離了京華地，

（a）回首望不見漢劉家，（b）生哪哪把人淒涼，生哪哪把人淒涼。

（a）心悲著這股相思好叫人都牽掛，（b）動人愁野草閑花，動人愁野草閑花。

67 見潘汝端：2009。

68 同註58。

- (a) 那裡有真心捎帶了它，(b) 路迢迢萬里長沙，路迢迢萬里長沙。
 (a) 總有那羊羔美酒咽喉難吞下，(b) 叮哪嚙何曾沾牙，叮哪嚙何曾沾牙。
 (a) 今日裡昭君出了嫁，(b) 彈一曲馬上琵琶，彈一曲馬上琵琶。
 (a) 眼觀見鞦韆們嘰哩咕嚕說出什麼番邦話，(b) 止不住兩淚汪汪，止不住兩淚汪汪。
 (a) 淚珠兒濕透香羅帕。

譜例12：〈昭君和番〉【貳牌】之重頭曲調

演唱：王宋來
採譜：潘汝端

(1)
可 憐 我(甲) 之 離 丁 京 華 地

(2-a)
照(甲) 望(甲) 不 見 漢 劉 家(甲)

(2-b)
生(甲) 那 那 把 人(甲) 遺(甲) 生(甲) 那 那 把 人(甲)

(甲) 誰(甲) 涼(甲)

綜觀以上五類構成大牌音樂的形式，前三種的聯套、特定曲牌、及集曲式的拼貼與崑曲的構成較為接近，後兩種則比較傾向說唱或是小曲音樂的組成方式。就曲辭方面而言，目前能與崑曲曲譜相加對照的大牌曲目，也幾乎是出於前三類的樂曲形式。

結語

長久以來，對於北管細曲究竟出於何處一直有所爭論。若單從曲辭方面來看，它的確有不少是與崑曲所傳相近、甚而相同；從音樂種類之指稱而言，細曲又有崑腔一名摻擾其中。回歸音樂最初的表現，細曲是相對粗曲⁶⁹而來，演唱時它不用鑼鈔、唱腔細膩，故而稱之；依曲目來源之分類，細曲包括了數量最大宗的大小牌及南詞、小曲、崑腔等，而此處所言之崑腔，實指像是〈佳期〉、〈彈詞〉這些明確的崑曲音樂⁷⁰。倘若從音樂內容進行分析，小牌

69 即北管戲曲。

70 潘汝端：2008b。

出於明清俗曲是相當清楚的，但大牌的來源則相對複雜。就本文的討論內容來看，大牌的確與崑曲有所相關，但並非所有的大牌樂曲都包括其中，僅具有可與崑曲曲譜相加對照曲辭之曲目、及具有與崑曲所用相同曲牌名稱者，才能發現二者間的關係；但關係緊密與否，又因曲目不同而有所差異。雖然本文所舉大牌樂曲，皆與崑曲較為接近，但在演唱實務上已未見崑腔特色，在曲調間亦出現過門形式。若從樂曲形式組成與曲調來源深究，能發現部份大牌音樂是存在著說唱與小曲的特性，卻不見任何崑曲的蛛絲馬跡，這類大牌音樂，通常在樂曲間會出現較多的器樂過門，而這些過門形式亦與說唱所見相符。綜括前述，細曲在北管中屬一類藝術歌曲，大小牌乃融合了明清時所流行的多類歌樂而成，主要來源即是當時的俗曲、小曲及南北曲牌。構成崑腔音樂的南北曲牌，雖然也成為細曲大牌的組成內容，但細曲並不同於崑腔。崑腔，或更明確地說是南北曲⁷¹，它僅是構成大牌音樂之部份，且細曲不論在唱唸、樂器伴奏方式等表演形式上，均已全然的北管化了。

71 若就傳入時間而言，包括細曲在內的北管音樂，應是在清代中期以前（最遲在梨春園成立的1811年）即傳入臺灣，即細曲在大陸地區的形成則應是更早。倘若依此時間推測，細曲的成形則應在崑曲盛行之前，故本文應是探討北管細曲大牌與南北曲牌間的關係。

參考書目

王季烈、劉富樑（清）考訂

1969 《集成曲譜》（金聲玉振）。臺北：進學出版社。

王季烈編輯

1977 《與眾曲譜》。臺北：商務印書館。

吳梅編著

1997 《南北詞簡譜》。臺北：學海出版社。

玩花主人（清）編選，錢德蒼（清）續選

1987 《綴白裘》，《善本戲曲叢刊，第四輯》。臺北：臺灣學生出版社。

周祥鈺、鄒金生編（清）

1987 《九宮大成南北詞宮譜》，《善本戲曲叢刊，第六輯》。臺北：臺灣學生出版社。

林登雲編輯

1928 《典型俱在》石印曲本。嘉義：新港鳳儀園。

林水金

《北管細曲、戲曲手抄本》（抄錄年代不詳）

洪惟助

2006 〈台灣「幼曲」【大小牌】與崑曲、明清小曲的關係〉，《國立中央大學文學院人文學報》第30期。台灣：國立中央大學文學院。頁1-40。

范揚坤編著

2005a 《集樂軒·皇子殿下御歸朝抄本》。宜蘭：國立傳統藝術中心。

2005b 《集樂軒·楊夢雄抄本》。宜蘭：國立傳統藝術中心。

張繼光

2002 〈臺灣北管細曲與明清小曲關聯初探〉，《人文藝術學報創刊號》。臺灣：嘉義大學人文藝術學院。頁29-54。

莊雅如

2003 《臺灣北管藝人所唱幼曲初探》。臺北：國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文。

葉堂（清）

1969 《納書楹曲譜》（正集、續集、外集）。臺北：大華印書館。

湖南省戲曲研究所、湖南省湘劇院合編

1991 《湘劇低牌子研究》。北京：人民音樂出版社。

廖奔、劉彥君

2003 《中國戲曲發展史》第三卷。山西：山西教育出版社。

潘汝端

- 2003 〈北管散牌【風入松】之探源及其實際運用〉，《藝術評論》第14期。頁197-231。
- 2007 〈北管細曲烏盆【大牌】音樂結構之探討〉，《關渡音樂學刊》第6期。頁43-74。
- 2008a 〈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。頁45-90。
- 2008b 〈試析北管細曲大小牌之音樂結構〉，《臺灣音樂研究》2008秋季號。頁125-184。
- 2009 〈北管細曲中「四思」音樂初探〉，《關渡音樂學刊》第11期。頁79-112。
- 2010 〈北管細曲所見之南詞類曲目〉，《關渡音樂學刊》第12期。頁29-56。

賴木松

《北管細曲手抄本》（抄錄年代不詳）

梅庵琴曲〈平沙落雁〉所體現古琴音樂的活傳統 ——紀念梅庵派祖師王燕卿逝世九十週年

梁正一

國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士

摘要

自民國五年（1916年）梅庵派祖師王燕卿始授琴南京梅庵，距今已近百年；而《梅庵琴譜》從民國二十年（1931年）初版至今，亦已逾八十年。近一世紀以來，梅庵派從無而有、風行一世的崛興過程，堪稱近代琴史上的一段傳奇，梅庵琴曲也隨著梅庵琴派與《梅庵琴譜》的廣布，而益為人所知。梅庵琴曲中經王燕卿潤飾者，以〈平沙落雁〉增改的幅度最大，最能顯露王燕卿的藝術創作功力；而從其間所體現古琴音樂的活傳統，尤可一窺近現代古琴音樂嬗變的樞機所在。今年適逢王燕卿逝世九十週年，藉由梅庵琴曲〈平沙落雁〉所體現古琴音樂的活傳統，回顧梅庵派問世的這段歷史，以為紀念，應是別具意義的。

關鍵詞：梅庵琴曲、平沙落雁、古琴、活傳統、王燕卿

Living Tradition of Qin Music Embodied in *Ping Sha Luo Yan* of Mei An Qin School – In Memory of the 90th Anniversary of the Death of the Founder of Mei An Qin School Yan-qing Wang

Liang, Jeng-i

Master in Musicology, Taipei National University of the Arts

Abstract

It has been nearly hundred years since the founder of Mei An qin school Yan-qing Wang began to teach qin in 1916 in Mei An (Plum Bloom), Nanjing. In addition, it also has been over 80 years since the first edition of *Mei An Qin Anthology* published in 1931. Just about a century ago, Mei An Qin School which grew out of nothing and caught on overwhelmingly, have become a marvelous event in modern history of qin music. The qin compositions of Mei An were more well-known as the spread of Mei An Qin School as well as *Mei An Qin Anthology*. *Ping Sha Luo Yan* (Wild Geese Landing on the Sandy Shore) is modified most greatly among the qin compositions of Mei An polished by Yan-qing Wang, so it can reveal Wang's creativity most adequately. Through living tradition of qin music embodied in this piece, we can scan key points of the evolution of qin music in modern times. Because this year is just the 90th anniversary of the death of Wang, it should be very significant in memory of him to look back on the process of Mei An qin school present to the public by living tradition of qin music embodied in *Ping Sha Luo Yan*.

Keyword: Qin Compositions of Mei An, Ping Sha Luo Yan, Qin, Living Tradition, Wang Yan-qing

壹、前言

〈平沙落雁〉是古琴音樂中源遠流長的名曲，也是傳統文人一向深感興趣的題材¹。自「平沙雁落」成為北宋《瀟湘八景圖》之一，以至〈雁落平沙〉一曲見諸明末《陶庵夢憶》中²，其間已歷五百多年；而其曲譜從明末《古音正宗》正式刊行以來，復經各譜輯錄與各派傳承，至今已將近四百年之久。

正如絕大部分的古琴曲，〈平沙落雁〉同樣非一時、一地、一人之作，其原作者早已不可詳考。然而，正是這種個人創作與集體創作的並行不悖，才促使了古琴音樂在代代相傳中，免於陳陳相因；在一脈相承裡，有著千變萬化。古琴音樂的活傳統，於〈平沙落雁〉一曲之流變，即已可見。

晚清道、咸以下，中國面臨自古未有之變局，古琴作為文人音樂的代表，亦無以自外於這股浪潮。清末民初之際，古琴音樂出現許多新興的現象，影響及於形式與風格，體現在諸多作品之中，梅庵琴曲〈平沙落雁〉就是其中之一。

自民國五年（1916年）梅庵派祖師王燕卿始授琴南京梅庵³，距今已近百年；而《梅庵琴譜》從民國二十年（1931年）初版至今⁴，亦已逾八十年。近一世紀以來，梅庵派從無而有、風行一世的崛興過程，堪稱近代琴史上的一段傳奇，梅庵琴曲也隨著梅庵琴派與《梅庵琴譜》的廣布，而益為人所知。梅庵琴曲中經王燕卿潤飾者，又以〈平沙落雁〉增改的幅度最大，最能顯露王燕卿的藝術創作功力；而從其間所體現古琴音樂的活傳統，尤可一窺近現代古琴音樂嬗變的樞機所在。如今適逢王燕卿逝世九十週年⁵，藉由梅庵琴曲〈平沙落雁〉所體現古琴音樂的活傳統，回顧梅庵派問世的這段歷史，應是別具意義的。

貳、梅庵琴曲〈平沙落雁〉與王燕卿

〈平沙落雁〉曲譜最早見於明朝崇禎七年（1634年）朱常滂所輯的《古音正宗》，原名

1 本文中凡提及樂曲名、文章名或書中篇章名，原則上皆以單尖括號呈現（如：〈平沙落雁〉）；遇琴譜名或書名，則以雙尖括號表示（如：《梅庵琴譜》）。唯文章名之內附有樂曲名者，則在單尖括號中另加雙尖括號（如：〈〈關山月〉探源〉）。除了極少數例外，古琴曲基本上皆有其隸屬的譜本或傳派，為了區分兩者間的層次關係，本文特將琴曲與琴譜分別以單尖括號、雙尖括號標誌。同樣地，琴論也鮮少單獨成篇，往往附見於琴譜當中，故亦以單尖括號標誌之。

2 嚴曉星、徐毅，〈「平沙落雁」年代探隱〉，浙江省博物館／編，《2010年中國古琴國際學術研討會論文集》（杭州：西泠印社出版社，2011），78。

3 嚴曉星，《梅庵琴人傳》（北京：中華書局，2011），16。舊說多按《梅庵琴譜》中所記，認為王燕卿是在民國六年（1917年）偕康有為南下，嚴曉星則參照了康有為的年譜與詩集，重新考訂王燕卿授徒梅庵的經過，將時間往前推了一年。參考自嚴曉星，〈王燕卿任教南京高師時間考〉，檢索日期2011年12月20日，〈http://blog.sina.com.cn/s/blog_5d9e4a8c0100bznw.html?type=v5_one&label=rela_nextarticle〉。

4 在民國二十年《梅庵琴譜》出版前，尚有其他早期別本如《王燕卿傳譜》、《琴學》、《古琴》等；其中油印本《古琴》在內容、結構、格式皆與《梅庵琴譜》相同，印行年份應在1923年或1926年。參考自嚴曉星，〈《龍吟館琴譜》補說（續）〉，檢索日期2011年12月20日，〈<http://hi.baidu.com/%C1%F8%C8%AA%BE%D3/blog/item/a8511612b1ca5159f919b864.html>〉。

5 王燕卿歿於民國十年（1921年），其屆九十週年乃以本文撰寫成篇起算，而非正式發表時間。

〈鴈落平沙〉，而後復有〈平沙落雁〉、〈平沙〉、〈雁落平沙〉諸別名⁶。在此之前，明末張岱於《陶庵夢憶》提到他曾在萬曆四十六年（1618年），向王本吾學得〈雁落平沙〉等二十餘曲，乃目前明確提及的最早文獻，應為本曲產生的年代下限⁷。〈平沙落雁〉自明、清兩代以來，流傳甚廣，深受琴家喜愛，素有「一曲〈平沙〉走天下」之說。唯因歷經各譜輯錄與各派傳承，致使版本極為多樣，曲調、段數皆有不同。關於此曲的作者也傳說不一，有唐代陳子昂、宋代毛敏仲、明代朱權等，但朱權所輯的《神奇秘譜》中並未見收錄⁸。

據《存見古琴曲譜輯覽》，正式刊行的琴譜中收錄〈平沙落雁〉者，共計五十六種⁹。有些琴譜所收〈平沙落雁〉不只包含一個版本，甚至有多達八譜、九譜乃至十譜者¹⁰，其間的差異通常在於不同的定絃或收音，但也有些是傳授淵源上的差異。若將這些一併列入計算，則〈平沙落雁〉的曲譜恐怕會有近百種之多。

梅庵琴曲〈平沙落雁〉正式刊行於民國二十年的《梅庵琴譜》。《梅庵琴譜》是由王燕卿的弟子徐立孫在其先師歿後，與同門邵大蘇取其先師《龍吟館琴譜》稿重為定述，於民國十二年（1923年）夏編成二卷，易其名為《梅庵琴譜》，民國二十年出版¹¹。《梅庵琴譜》共收錄十四首琴曲，其中包含〈平沙落雁〉在內的八首琴曲，均出自《龍吟館琴譜》¹²。

《龍吟館琴譜》應未經傳刻，流傳有限，以往知之者不多，目前可見最早的鈔本，出於清代嘉慶四年（1799年），目錄中署有「大清嘉慶己未冬月歷城毛式郇拜稿」等字樣。儘管過去有研究指出，《龍吟館琴譜》可能早在清初或明末即已成書，但後來又經新的考證結果所修正¹³。無論如何，琴派的形成需諸多條件相配合，往往得歷經漫長的時間過程；不論《龍吟館琴譜》的成書是在明末、清初或清中葉，即便它的確預示了後來梅庵琴派的誕生，那終究只是《梅庵琴譜》的祖本與前身而已。不僅對《龍吟館琴譜》來說，這是一個等待「知音」的歷程¹⁴；就梅庵琴派的奠定而言，這位知音又須是具有獨立風格，以致影響群眾而成為一時風尚的關鍵人物。誠如琴人張子謙於《操縵瑣記》所言：

琴派的形成，並不是由於某一個人標榜自命的，而是某一個人具有獨立風格，影響群眾，成為一時風尚，而由群眾推崇成一派，所謂出於自然形勢。¹⁵

6 查阜西／編纂，《存見古琴曲譜輯覽》（北京：人民音樂出版社，1958），32（總頁碼）。

7 嚴曉星、徐毅，2011，78。

8 邵元復／編著，《增編梅庵琴譜（下集）》（高雄：台灣梅庵琴社，1995），41。

9 查阜西，1958，32（總頁碼）。

10 同上註。如《雅齋琴譜》收有八譜、《雙琴書屋琴譜集成》收有九譜、《琴譜諧聲》收有十譜。

11 容天圻，〈重印序言〉，王燕卿，《梅庵琴譜》（台北：華正書局，1990），1。

12 《龍吟館琴譜》所收錄的八首琴曲，分別是〈平沙落雁〉、〈長門怨〉、〈關山月〉、〈秋閨怨〉、〈挾仙遊〉、〈春閨怨〉、〈秋江夜泊〉與〈搗衣〉，其中〈長門怨〉、〈關山月〉、〈秋閨怨〉、〈春閨怨〉四曲不見以往琴譜著錄，為《龍吟館琴譜》獨有。這八曲皆為後來的《梅庵琴譜》所收，但王燕卿在名稱上作了調整：〈秋閨怨〉改為〈秋夜長〉，〈春閨怨〉改為〈玉樓春曉〉。《梅庵琴譜》增收的另外六首為：〈秋風詞〉、〈極樂吟〉、〈鳳求凰〉、〈風雷引〉、〈釋談章〉與〈搔首問天〉。

13 嚴曉星，〈《龍吟館琴譜》補說——兼談《梅庵琴譜》版本〉，檢索日期2011年12月20日，〈<http://hi.baidu.com/%C1%F8%C8%AA%BE%D3/blog/item/db9265ed27b26adcb31cb194.html>〉。

14 嚴曉星，〈《龍吟館琴譜》補說（續）〉，檢索日期2011年12月20日，〈<http://hi.baidu.com/%C1%F8%C8%AA%BE%D3/blog/item/a8511612b1ca5159f919b864.html>〉。

15 李楓，〈卷懷居學琴筆記——五、卷懷居隨筆（57）〉，檢索日期2011年12月20日，〈<http://jluo.myweb.hinet.net>〉。

正是王燕卿這位久違的知音，在梅庵琴派從無到有、積微而著的歲月裡，扮演著承先啟後的樞紐，最終讓《梅庵琴譜》從《龍吟館琴譜》脫化而出，同時也促成了梅庵琴曲〈平沙落雁〉的傳世。

王燕卿，名賓魯，字燕卿，號東武琴士，又號飛飛子，山東諸城普橋村人。生於清同治六年（1866年），卒於民國十年（1921年），得年五十五歲。山東諸城的琴樂活動，在十九世紀後半葉的晚清，以至於十九世紀與二十世紀交替的前後數十年，盛極一時，先是出現「諸城二王」的稱呼¹⁶，而後又有「諸城三王」、「琅琊三王」之說¹⁷；其間雖有宗金陵派、宗虞山派等琴學淵源上的區別，但所流傳皆為諸城獨有的〈長門怨〉、〈秋風詞〉等曲操則無異¹⁸。無論「二王」或「三王」，當中都包含王燕卿的同族曾祖王冷泉在內¹⁹。事實上，「二王」、「三王」都與王燕卿有或遠或近的親戚關係，以及直接間接的師承淵源²⁰。王燕卿拜家學之賜，既就近向伯叔兄弟討教，而後又復多方攜琴訪友長達三十年²¹，遂成其琴業。

當此諸城琴人輩出之際，王燕卿有幸恭逢其盛，復得近水樓臺之便，其能深造自得，精進不已，理有固然。從《龍吟館琴譜》的曲操中，也可略窺清代諸城琴風之一斑；後來的梅庵琴派，不論就琴人、琴曲、琴風而言，謂其系出諸城，實不為過。然而，儘管王燕卿得力於諸城琴派甚多，但其琴樂生涯似乎並未就此一帆風順。據說，由於他不願亦步亦趨、偏嗜自由發揮的學琴態度，以致同為諸城三王之中的王心源與王心葵，到後來都不願再繼續傳授他²²。不少傳言也因此一直伴隨著王燕卿從在世到身後，包括他增添太多琴譜中原本所無的輪指篇幅²³、將山東民間情歌〈罵情人〉改編為〈關山月〉²⁴，甚至說〈秋夜長〉根本是他從琵琶曲手譯而來的²⁵。

儘管這些指控，隨著二十世紀八十年代《龍吟館琴譜》的重新面世後²⁶，紛紛遭到推

net/qin.htm>。

16 成公亮，〈從諸城到梅庵——王燕卿先生的古琴藝術〉，中國藝術研究院音樂研究所／編，《琴學六十年論文集（2）》（北京：文化藝術出版社，2011），696。王雱門，字冷泉，宗金陵派；王溥長，字既甫，宗虞山派。諸城二王原指他們兩人，後來王溥長的兒子王心源，琴藝超過了其父，王心源遂與王冷泉並稱諸城二王。

17 同上註。王心源的弟子王露，字心葵，號雨帆，與王冷泉、王心源並稱諸城三王或琅琊三王。

18 同上註。

19 按舊說，王冷泉是王燕卿的曾祖，同時也是王燕卿的老師，只是王燕卿學於王冷泉的時間可能不長，即因王冷泉的過世而中止。但嚴曉星認為，謂王冷泉為王燕卿曾祖的資料未必可靠，且由王冷泉的手稿本《萬古同悲》中的紀年，其過世時王燕卿可能不過四歲；也許王燕卿曾從王冷泉的弟子學琴而深受啟發，故極推崇王冷泉，加以王燕卿的門生故友不加詳查，竟以他為王冷泉的弟子了。參考自嚴曉星，2011，9-11。

20 王心葵的弟子詹澄秋說，王燕卿先後學琴於王心源與王心葵；而王燕卿的弟子徐立孫又記述：「燕卿先生常謂王心葵是其弟子。」相互參校之下，徐立孫說的「所謂互相師互相資，應是常有之事」，大抵較為合乎情實的看法。參考自嚴曉星，2011，11。

21 王燕卿，《梅庵琴譜》（台北：華正書局，1990），3-4。

22 嚴曉星，2011，12。

23 古琴指法中，「輪」是右手名、中、食指於同一絃上用摘、剔、挑次第向徽彈出，連得三聲。在中國其它的彈撥樂器，如古箏、琵琶，輪指的使用相當地常見。右手名指向徽彈出口「摘」，中指向徽彈出口「剔」，食指向徽彈出口「挑」。

24 嚴曉星，2011，12-13。

25 同上註，15。

26 目前可見《龍吟館琴譜》的最早鈔本，是荷蘭漢學家高羅佩（Robert Van Gulik）在中國抗日戰爭期間從四川獲得，而後帶到荷蘭。二十世紀八十年代，琴人謝孝莘輾轉由荷蘭萊頓大學圖書館得到該譜的微縮膠卷，經

翻²⁷，然而梅庵琴曲的輪指比例遠高於其他各派，民間小調及地方曲藝的風格分外鮮明，也確為事實，不盡然都是空穴來風。有關王燕卿的種種負面傳聞，大多始於王心源的女婿張育瑾²⁸，由今觀之，恐怕不無同行相忌的成分存在。

由於王燕卿生性沉默寡言，就連及門弟子都表示對他的家世所知不甚詳²⁹，或許正因他對各種流言蜚語始終置若罔聞，不作回應，也間接導致了傳言的甚囂塵上。如今許多有關王燕卿的生平與事蹟，都是在後人不斷追溯、搜求、查訪的過程中，才逐漸趨於明朗的。目前一般對王燕卿的認識，比較可確信而少有爭議的部分，主要集中在他人生最後不到五年的時光。

儘管時間只有短短不到五年，卻是王燕卿一生中極其重大的轉折。日後梅庵琴派的傳播，乃至梅庵琴曲〈平沙落雁〉的成形，都在這個階段中奠定下來。

民國五年九月，王燕卿與康有為結識，兩人從山東曲阜南下，經濟寧、鳳陽後來到南京，受當時南京高等師範學校校長江易園之邀，前往作客³⁰。座中王燕卿撫琴一曲，江易園隨即促請他留校任教，王燕卿因此成為中國近代首位進入高等院校從事古琴傳授者³¹，梅庵即其當時教琴授業之所。梅庵位於今南京市東南大學校區內，雞鳴寺南側的北極閣下，原址建於民國五年，乃為紀念清末著名書畫家臨川李瑞清主講兩江師範而建。由於李瑞清別號梅庵，此地原是其作畫臨池之處，故即以其號為名。

王燕卿在梅庵授琴的日子裡，教了不少學生，其中最重要的首推徐立孫與邵大蘇兩弟子，後來梅庵琴派能風行全國，此二人居功厥偉。至於王燕卿針對《龍吟館琴譜》的修訂，特別是後來成為梅庵派代表琴曲如〈長門怨〉、〈平沙落雁〉的潤飾及創造，亦是藉這期間的授課餘暇所完成。

民國九年（1920年）秋，上海富商周慶雲聯合了報業家史量才，一同舉行近代琴史上著名的晨風廬琴會，邀集全各地琴人共約四十名，王燕卿與徐立孫亦受邀前往，兩人於十月十二日出席。這可說是王燕卿最後歲月中的一件大事。根據《晨風廬琴會記錄》中所載，十二日王燕卿奏〈長門怨〉，十三日徐立孫奏〈搔首問天〉，十四日王燕卿奏〈平沙落雁〉、徐立孫奏〈長門怨〉，而後兩人合奏〈秋江夜泊〉³²。據說王燕卿奏完〈平沙落雁〉後，與會琴人紛紛不約而同地站了起來，可以想像其藝術感染力之驚人³³。這很可能就是梅庵琴曲〈平沙落雁〉在全國琴壇石破天驚的正式問世。當時同亦受邀出席的琴人顧梅羹，對於

比對後確認為《梅庵琴譜》的主要祖本，並於1989年發表了〈海外發現《龍吟館琴譜》孤本——為慶祝梅庵琴社創建六十年而作〉一文。

27 關於王燕卿自行增加的輪指篇幅，其實還是有的，但從《龍吟館琴譜》與《梅庵琴譜》的比對中可發現，這些新增的輪指主要集中在〈長門怨〉與〈平沙落雁〉兩曲，而王燕卿會作出如此的改動，應該也有一部分是受到《龍吟館琴譜》的啟發。至於〈關山月〉與〈秋夜長〉兩曲，則是《龍吟館琴譜》本已有之，並非王燕卿從民歌、琵琶改編而來。

28 張育瑾，〈《關山月》探源〉，中國藝術研究院音樂研究所／編，《琴學六十年論文集（1）》（北京：文化藝術出版社，2011），88-91。

29 王燕卿，1990，7。

30 嚴曉星，2011，16。

31 同上註。

32 同上註，21。

33 成公亮，2011，699。

王燕卿在琴會上的表現，畢生難以忘懷。

直到晚年，參加琴會的顧梅羹對當年的場面仍然記憶猶新。他告訴學生說，那天王燕卿還沒演奏完，座中的好多琴人已經忍不住側身站起，有的更靠近了傾聽。一曲既罷，周慶雲脫口叫好，手拍王燕卿之肩，說：「這次琴會你是頭魁！」³⁴

當時王燕卿在晨風廬近百人的琴會上「驚倒一座」³⁵，以致讓主辦者周慶雲脫口判定王燕卿為「頭魁」的琴曲，是否確為〈平沙落雁〉，至今似乎尚未完全肯定。琴人查阜西曾在文章裡提到：

五十年來琴壇勝事，以民國十一年（按：應為民國九年）滬上晨風廬及民國廿五年吳門覺夢廬兩會最盛、海內琴人盛集，相為月旦。就中九嶷〈漁歌〉梅庵〈長門〉最為傾倒。二宗功力深到，而方圓懸殊，自來分居南北主盟，世人不敢軒輊。³⁶

若時人以九嶷派創始人楊時百與王燕卿並尊，又公認〈漁歌〉與〈長門怨〉為兩人琴會上的代表作，那麼當時被視為頭魁的琴曲，是〈長門怨〉的可能性就很大了。不過，按照琴會記錄，為期三天的琴會中，王燕卿奏〈長門怨〉是在首日，彈〈平沙落雁〉則在最後一天；依常情論，倘使因一曲而定為琴會頭魁，那怕出於一時興起，似乎也不致在琴會首日即下此斷語。由此觀之，魁首之曲又該是〈平沙落雁〉才合乎情理。當然，事過境遷，如今亦無法排除周慶雲是就首日琴會而論的可能。

王燕卿之所以能在琴會上發揮出驚倒一座的感染力，除了他本身功力深厚、風格別具之外，琴人們對他所奏的琴曲聞所未聞，也是一個重要原因。〈長門怨〉以往僅見於流傳不廣的《龍吟館琴譜》及其後的諸城鈔本傳譜，而〈平沙落雁〉復經王燕卿的再創作，更是獨步天下，別無分號。

據說周慶雲與史量才在琴會之後，有意將琴會上最優秀的幾名琴人留在上海，受邀者包含了王燕卿、楊時百與顧梅羹，而王燕卿並未接受³⁷。無論如何，經晨風廬一會，催生了梅庵琴派的成形與風行。琴會後隔年夏天，王燕卿即因長年嗜酒致疾而病歿，葬於南京清涼山東麓。

徐立孫於王燕卿歿後，回到故里南通任教職，在校學生與社會人士從學於徐立孫者甚眾，梅庵琴派的傳承重鎮遂由南京轉移到了南通³⁸。民國十八年（1929年）夏，徐立孫與邵大蘇兩人

34 嚴曉星，2011，23。

35 同上註，23。

36 謝孝莘，〈謝序〉，邵元復／編著，《增編梅庵琴譜（上集）》（高雄：台灣梅庵琴社，1995），10（右翻頁碼）。

37 嚴曉星，2011，23。

38 同上註，24。

約集同道，在南通組織梅庵琴社，由徐立孫任社長。兩年後，《梅庵琴譜》正式刊行。

《梅庵琴譜》自初版面世以來，復經數次修訂再版，目前共計版本七種，刊行十次³⁹，當中還包含一個外文譯本，也是第一本古琴譜的外文譯本⁴⁰。若再加上未刊的《梅庵琴譜》版本，則至少共九種⁴¹，堪稱近百年來琴譜中翻印最多、流傳最廣者，恐怕也是過去史上的琴譜所未及的。

梅庵琴派及《梅庵琴譜》的廣布，與王燕卿在世時的低調，形成了極強烈的對比；這當中轉折的關鍵，固可說是晨風廬琴會的因緣際會所致，然而梅庵琴曲〈平沙落雁〉在其間所引起的轟動，同樣不可小覷。如此巨大的藝術效應，到底是從何而來？這就要從王燕卿對〈平沙落雁〉的再創作，來一探究竟了。

叁、王燕卿對〈平沙落雁〉的再創作

不僅王燕卿生前的低調作風，與其身後梅庵琴派的大張旗鼓極不相侔；即如梅庵琴曲〈平沙落雁〉所呈現的曲風，與王燕卿本人的性格中間，亦存在很大的反差。徐立孫在《梅庵琴譜》中提到：

第六段是上入雲霄，鳴聲嘈雜，及急鳴之後漸次下翔之狀。……本曲第六段為諸譜所無，乃諸城琴宗所獨有，而燕卿先生又復加工。在梅庵授琴時尚一再修改，可以證之。⁴²

實際上，在《龍吟館琴譜》中，〈平沙落雁〉原為六段，王燕卿在梅庵授課時，在第五、六段之間，所加寫的一段「雁鳴聲」，完全係由王燕卿個人原創，不僅為其他諸譜所無，亦為諸城派所本無⁴³。這段「雁鳴聲」不但是〈平沙落雁〉中藝術效果最為突出的，同時也最能顯現王燕卿的創作能力；除此之外，全曲的其他改動之處，亦均有依隨「雁鳴聲」而調整的痕跡。真如同王燕卿所自道的：「近三十年既不以他人為可法，又不以諸譜為可憑，殫心瘁慮，追本探源，無不別開生面」⁴⁴。以下將先從王燕卿自創的「雁鳴聲」談起，待對本段有一番較清楚的認識後，再進一步探討「雁鳴聲」的加入對〈平沙落雁〉全曲的影響；如此一來，庶幾可知王燕卿對〈平沙落雁〉的再創作，其間的用心所在。

39 嚴曉星，〈《龍吟館琴譜》補說（續）〉，檢索日期2011年，12月20日，〈http://blog.sina.com.cn/s/blog_7ccbe88d0100qvq2.html〉。

40 《中國古琴指南：梅庵琴譜》（*A Chinese Zither Tutor: The Mei-an ch'in-p'u*），為美國華盛頓大學教授李伯曼（Fredric Lieberman）根據1959年版的《梅庵琴譜》所編譯，1983年出版。參考自嚴曉星，〈《龍吟館琴譜》補說（續）〉，檢索日期2011年，12月20日，〈http://blog.sina.com.cn/s/blog_7ccbe88d0100qvq2.html〉。

41 嚴曉星，〈《龍吟館琴譜》補說（續）〉，檢索日期2011年，12月20日，〈http://blog.sina.com.cn/s/blog_7ccbe88d0100qvq2.html〉。

42 王燕卿，1990，100。

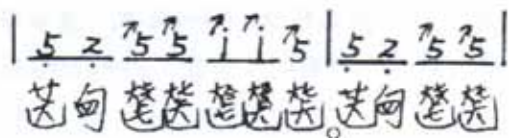
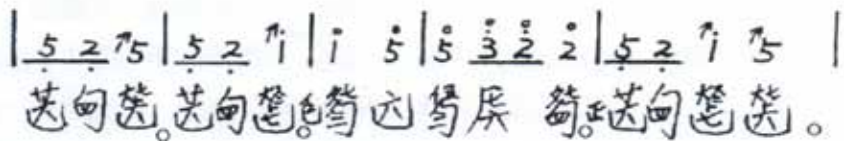
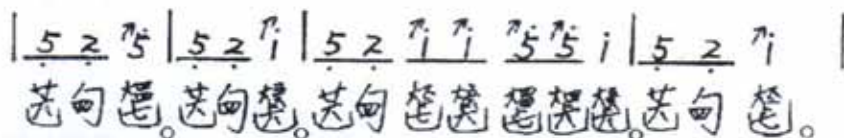
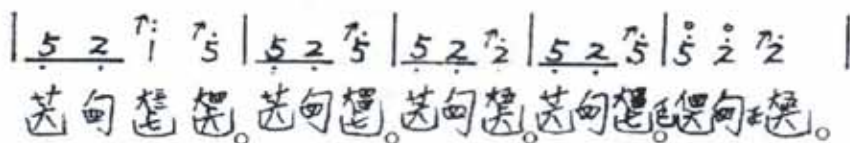
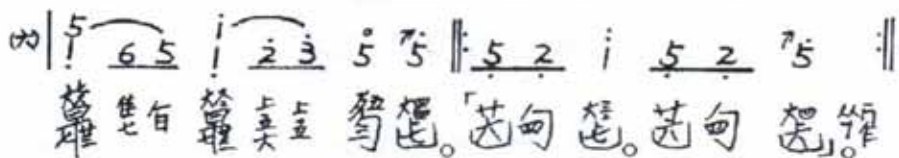
43 李楓，〈樂曲解說〉，《嘯月琴韻》（台北：晨曦文化事業有限公司，李楓演奏，CD，CT-991，1999），1999，5（無頁碼）。王燕卿所加寫的〈平沙落雁〉第六段，至今並沒有一定的通稱，在本文中一律以「雁鳴聲」稱之。

44 嚴曉星，2011，12。

一、王燕卿自創的「雁鳴聲」

梅庵琴曲〈平沙落雁〉雖為宮調式，各段末句亦皆收在宮音，但全曲實帶有濃厚的羽調式色彩，各段開頭尤然。唯獨第六段「雁鳴聲」，自前半部分（參見【譜例1】）一開始⁴⁵，即以八度與五度的撮音⁴⁶，確立宮音與徵音為調式主音及其相生之音，同時也點出主要的音程架構與音級內容。

【譜例1】梅庵琴曲〈平沙落雁〉第六段：「雁鳴聲」前半部分（譜例來源：邵元復／編著，《增編梅庵琴譜（上集）》，28（左翻頁碼）。）



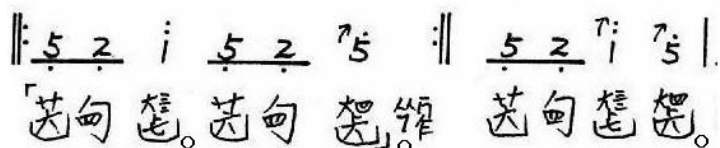
45 本文譜例中的簡譜部分，是根據首調原則記譜，凡數字「1」均為宮音，「2」均為商音，餘此類推；至於譜例中的古琴減字譜部分，則會視情況需要而加以文字說明。此外，本文所引用的譜例原本均無句讀標示，為求釐清分句，本文中的譜例皆根據原譜再加註圈點於減字譜部分。

46 「撮」為兩絃齊響的指法，又稱「齊撮」。隔兩絃時用食指與中指指向掌心撥絃，挑、勾齊下，又稱「小撮」；隔三絃以上時則改用大指與中指，托、勾並用，又稱「大撮」。反方向用指，則依相隔絃數多寡決定並用抹、剔，或者擘、剔，稱為「反撮」。右手中指向身彈入為「勾」，食指向身彈入曰「抹」，大指向徽彈出為「托」，大指向身彈入為「擘」。「雁鳴聲」一開始的兩度用撮，均屬大撮。

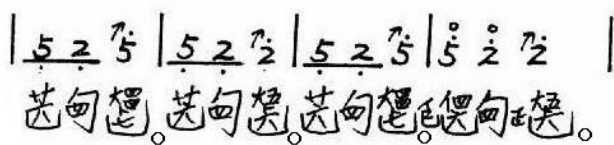
王燕卿加寫的這段「雁鳴聲」，是用宮、徵、商反覆相生，以描繪傍晚時分，群雁急切歸巢的喧鬧聲⁴⁷。在「雁鳴聲」的前半部分，上述特質就已相當具體地呈現出來。從【譜例2】中可以看到，「雁鳴聲」前半部分的音級設計，在沿著「宮——徵」、「徵——商」、「徵——宮」、「宮——徵」的次序，節節下退一個八度的過程中，全是由連續五度及四度的相生關係所建構的「正統」宮調式，顯然與〈平沙落雁〉其他各段摻入羽調式的音調大有逕庭。

【譜例2】「雁鳴聲」前半部分的音級設計：「宮——徵」、「徵——商」、「徵——宮」、「宮——徵」（譜例來源：同上。）

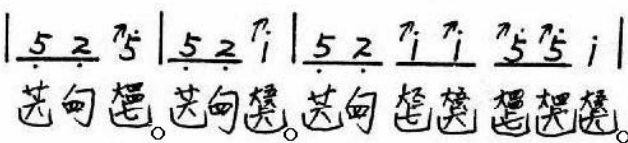
宮——徵



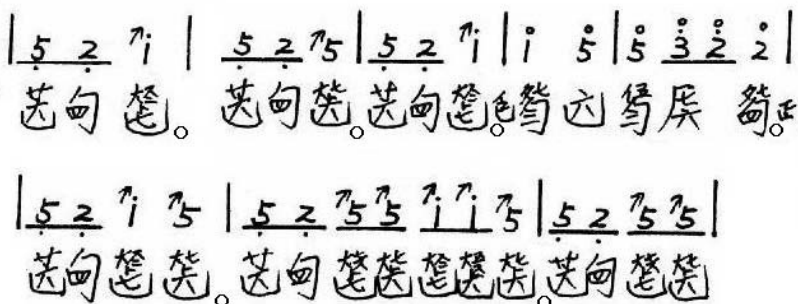
徵——商



徵——宮



宮——徵



47 李楓·〈琴曲解說〉，《絲桐清音別卷》（台北：晨曦文化事業有限公司，李楓演奏，CD·CT-0502·2011），8。

本段雖係王燕卿自創，但從「雁鳴聲」的前半部分，顯然還可觀察出一些受到琴曲〈長門怨〉影響的痕跡。〈長門怨〉在《梅庵琴譜》刊行以前，本為《龍吟館琴譜》所屬的山東諸城這一脈所獨有，王燕卿在梅庵授琴時即以《龍吟館琴譜》為據。〈長門怨〉的第四段，同是全曲的高潮所在，與〈平沙落雁〉的「雁鳴聲」有許多相近之處。特別在〈長門怨〉第四段的前半部（參見【譜例3】），其首句音調不但與「雁鳴聲」開頭全同，且之後兩者皆出現數次自上準到中準高音區的按、泛相應，可見王燕卿應是從〈長門怨〉深獲啟發，而後轉化到「雁鳴聲」的前半部分之中。

【譜例3】〈長門怨〉第四段：前半部（譜例來源：同上，21-22（左翻頁碼）。）

首句音調與「雁鳴聲」開頭全同 上準到中準高音區的按、泛相應

四 | 5̣ 6̣ 5̣ | 2̣ 3̣ 5̣ 5̣ | 6̣ ị ị 6̣ 5̣ 5̣ 6̣ | ị | ị 2̣ 6̣ 5̣ 5̣ |

琴 七 自 琴 上 五 勻 也 勻 也 勻 也 勻 也 勻 也 上 按 也 琴

ị ị 6̣ 5̣ 5̣ 5̣ 5̣ 5̣ 5̣ 5̣ 5̣ 3̣ 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ 5̣

琴 七 自 琴 上 五 勻 也 勻 也 勻 也 勻 也 勻 也 上 按 也 琴

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

琴 并 分 奏 卷 立 琴 均 琴 卷 卷 卷 卷 卷 均

「雁鳴聲」雖深受〈長門怨〉的影響，但〈長門怨〉原有濃厚的椰子腔⁴⁸，在此則已蜜成花不見，為另一套語法所取代。琴人成公亮在談及王燕卿所創作的「雁鳴聲」時指出：

其間以六、四空絃反復的彈奏作為背景襯托高音區的主要旋律，音樂效果極佳，其式樣很可能來自傳統琵琶曲……。⁴⁹

「雁鳴聲」幾乎全段只用到四條絃，多在四絃、六絃與七絃上彈奏，並集中於高音域發揮，就創作的角度而言，限制性可謂相當地高。至於成公亮推測「雁鳴聲」可能來自琵琶的影響，從上述的用絃方式，以至聽覺感受及文字資料上，也都是能成立的。王燕卿的確亦擅琵琶，徐立孫於致友人書信中即表示，曾多次聽其師以琵琶彈奏古琴曲〈秋夜長〉⁵⁰。

48 李楓，1999，8（無頁碼）。

49 成公亮，2011，699。

50 徐立孫，〈致凌其陣書論琴曲〉，邵元復／編著，《增編梅庵琴譜（下集）》（高雄：台灣梅庵琴社，

不過，以固定音型的循環為基調，從中陪襯出高音區的主要旋律，在古琴曲中並非完全無前例可循，如〈酒狂〉即為一證（參見【譜例4】）⁵¹。

【譜例4】〈酒狂〉第一段：開頭（譜例來源：中國民族管弦樂學會、全民族樂器演奏社會藝術水平考級委員會系列叢書編委會／編，《古琴曲集（1）》，48。）

《梅庵琴譜》中雖未收錄〈酒狂〉，但王燕卿確實曾在學生面前示範此曲⁵²。儘管同樣是以三個音為一個固定音型的基本單元，〈酒狂〉的空絃反覆音是來自右手名指的打與左手大指的抓起⁵³，而按絃的高音旋律則介於兩者之間，韻律上因此顯得左搖右晃；至於〈平沙落雁〉的「雁鳴聲」，則是兩音空絃的反覆在前，按絃的高音旋律居末，且左手取音時皆以綽為先導⁵⁴，故有句句上揚之感（參見【譜例5】）。

【譜例5】「雁鳴聲」前半部分：固定音型（譜例來源：邵元復／編著，《增編梅庵琴譜（上集）》，28（左翻頁碼）。）

1995），125。有鑑於客觀篇幅與主觀學力上的限制，本文關於琵琶對「雁鳴聲」的影響，開展不多，主要論述仍集中在古琴本身的脈絡。

51 〈酒狂〉最早見於明代初年朱權所輯的《神奇秘譜》，相傳為阮籍所作。

52 邵元復，1995(ii)，127。

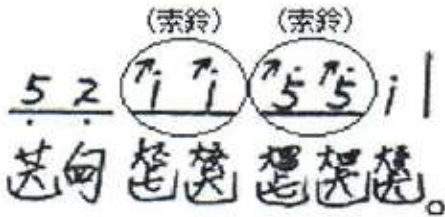
53 右手名指向身彈入為「打」。左手大指按彈後，甲尖將絃抓起得一散聲，是為「抓起」。

54 在右手彈絃的同時，左手自本位以下按絃運音引上，至於本位重按得音為「綽」。

此外，〈酒狂〉與〈平沙落雁〉雖同為宮調式，但〈酒狂〉中的固定音型反覆的是宮音與徵音，而〈平沙落雁〉在此則為徵音與商音；兩者不僅所構成的音程關係不同，音級內容也有異，故雖同為重覆性的表現，在穩定程度仍有區別。「雁鳴聲」之所以較帶有不確定感，除了上述的節奏因素之外，音高也是其中原因之一；特別是在前半部分，內容多為短句所組成，而正式以應合音收音僅三處⁵⁵，一次在徵，兩次在商，都無法讓固定音型因同質性素材的反覆，而稍得停頓或歇息之意。因此，「雁鳴聲」從音級、句法、節奏感到應合音，都顯現出不拘一格的活潑性，儘管音型反覆與音區分化在古琴曲中不無前例，卻不足以繩律王燕卿的處理手法。當然，不論「雁鳴聲」的創作究竟是受到琵琶還是〈酒狂〉其中一方面或雙方面的影響，這種因音型的重覆而造成音區的分化，在古琴曲中仍是相當罕見的。

貫串「雁鳴聲」前半部分以三音為一組的單元，其末一音的綽上，到後來發展為三次的同音反覆：第一次是左手連綽、同時右手連挑，共取四音，宮、徵音各在七絃與六絃反覆一次（參見【譜例6】）；第二次左右手動作相同，唯左手按徵位置下移，徵、宮音各反覆一次，仍取四音（參見【譜例7】）；第三次緊接第二次之後出現，與第二次開頭全同，但只取其前兩音（參見【譜例8】）。

【譜例6】「雁鳴聲」前半部分：第一次同音反覆（譜例來源：同上。）



【譜例7】「雁鳴聲」前半部分：第二次同音反覆（譜例來源：同上。）



55 按絃後，左指或上或下有聲，以應他絃的散音曰「應」；他絃的散音，合此或上或下的音聲曰「合」。應合音則是指由兩個以上的音，前後相隨、彼此對應，所構成古琴音樂中的一種基本單元；其間的音高關係常保持在同度、八度、五度等協和音程，透過按彈的不同，在音色或音準上產生對比與偏移，造成聽覺的流動性與空間感，並不僅侷限於散、按相應的形式。《文心雕龍》上說：「異音相從謂之和，同聲相應謂之韻。」應合音一般多用於句末收音，其作用即如同詩文中的協韻，可讓樂句、樂段得一安頓。

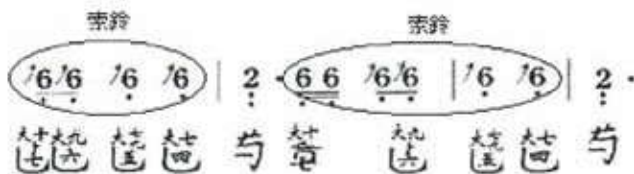
【譜例8】「雁鳴聲」前半部分：第三次同音反覆（譜例來源：同上。）



這不只在音型上是從先前的素材發展變奏而來，同時在技巧的運用方面，也是由傳統指法脫化而出。因為這種以右手食指向前連挑、並配合左指同方向連續跨絃取音，通常形成同音反覆的情況，在古琴指法裡原稱作「索鈴」⁵⁶。民初琴人彭祉卿在〈桐心閣指法析微〉中說：「索鈴難在左按聲聲準確，右彈字字分明」⁵⁷，又謂：「其音鏗鏘不斷，猶眾鈴之繫索，索振而鈴鳴」⁵⁸，充分點出了索鈴的技巧性與形象性。

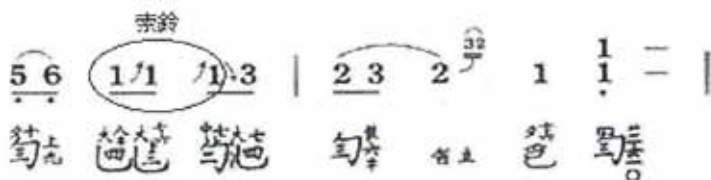
只是過去琴曲在用到索鈴時，譜上不見得會有所註明，往往僅記其按徽位置與指法動作。如〈欵乃〉中就有一個片段出現了兩次索鈴：第一次取四聲羽音，右手食指依序連挑七、六、五、四絃，同時左手大指也橫跨七至四絃，並由十徽連上至七徽；第二次除了右手一開始改挑為輪，其餘動作皆與第一次相同，因此共取六聲羽音（參見【譜例9】）。

【譜例9】〈欵乃〉：索鈴（譜例來源：中國民族管弦樂學會、全民族樂器演奏社會藝術水平考級委員會系列叢書編委會／編，《古琴曲集（2）》，81。）



除此之外，《梅庵琴譜》本身所收錄的〈搗衣〉，第三段末左指連跨四、三、二絃向上連取三聲宮音，同樣也是用到索鈴的技巧（參見【譜例10】）。

【譜例10】〈搗衣〉：索鈴（譜例來源：中國民族管弦樂學會、全民族樂器演奏社會藝術水平考級委員會系列叢書編委會／編，《古琴曲集（3）》，14。）



56 索鈴有同名異用的情形，一種用於按音，另一種用於泛音，兩者在右手的彈奏雖有類似之處，但用法並不相同。《梅庵琴譜》中所載的索鈴即屬泛音的用法，而本文中指的索鈴一律針對按音而言。

57 彭祉卿，〈桐心閣指法析微〉，今虞琴社／編，《今虞琴刊》（上海：上海社會科學院出版社，2009），146。

58 同上註，145-146。

在「雁鳴聲」中，【譜例6】與【譜例7】都是由右手連挑七、六絃共兩次，配合左指連按七、六絃隨聲綽上，可視為兩次索鈴的連用；而【譜例8】則為單用的索鈴。相對於〈欵乃〉與〈搗衣〉當中所用的索鈴，〈平沙〉的「雁鳴聲」是將索鈴簡化後，再加以連用的變體。

儘管索鈴的技巧並非王燕卿新創，但用於「雁鳴聲」中卻有其新意。由於索鈴在右手食指連挑之際，左指同時隨聲綽注⁵⁹，故必有取音的上下之別。一般而言，在外調定絃的琴曲中，索鈴以隨聲綽上為主，如〈欵乃〉為緊五絃（參見【譜例9】），〈搗衣〉為緊二、五、七絃（參見【譜例10】），皆屬其例；而凡屬正調定絃的琴曲用及索鈴者，幾乎都是隨聲注下，鮮少向上取音⁶⁰。明末徐上瀛於其〈谿山琴況〉有言：「絃有性，欲順而忌逆……若絳者注之，上者下之，則不順。」⁶¹歷代琴曲採正調定絃而取音用上行索鈴者，似乎僅此梅庵琴曲〈平沙落雁〉一見。若果如此，則「雁鳴聲」中的索鈴就堪稱上是變體中的變體了。不過，這只是出於個人經驗法則所歸納的初步結果，很可能因識見不足而誤判，尚有待高明之士再行商榷。

【譜例8】中的索鈴結束後，「雁鳴聲」的後半部分（參見【譜例11】）緊接著出現⁶²，輪指的加入使技巧的重心頓時轉移，先前高低音區的分化也就此戛然而止。

【譜例11】梅庵琴曲〈平沙落雁〉第六段：「雁鳴聲」後半部分（譜例來源：邵元復編著，《增編梅庵琴譜（上集）》，28（左翻頁碼）。）

59 在右手彈絃的同時，左手自本位以上按絃運音抑下，至於本位重按得音為「注」。

60 古琴定絃的方式相當多樣，最常用者為正調定絃，是以三絃為宮，由一絃至七絃的相對音高為徵、羽、宮、商、角、徵、羽，又稱宮調、正宮調、黃鐘調、仲呂調等。正調以外的定絃，皆屬於外調。參考自丹青藝叢委員會／編，《中國音樂詞典》（台北：丹青圖書有限公司，1986），620。

61 （清）徐上瀛／編著，《大濶閣琴譜》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會／編，《琴曲集成（第一〇冊）》（北京：中華書局，2010），317。

62 將〈平沙落雁〉的「雁鳴聲」分作前、後兩個部分，實有其不得已之處。按照《梅庵琴譜》原有的記譜，「雁鳴聲」前半部分的結尾【譜例8】，本為一句之始，與後半部分【譜例11】是相連一氣而無句讀的，依句法結構似不應作如此的切割。但從指法與聽覺上來說，前半部分與後半部分又確然有別，為了分析的需要之故，只好姑且從中一分为二。

後半部分一共不過七句，輪指就出現了七次之多，集中在前三句與倒數第二句，各佔五次與兩次（參見【譜例12】與【譜例13】）。

【譜例12】「雁鳴聲」後半部分：前三句五次輪指（譜例來源：同上。）



【譜例13】「雁鳴聲」後半部分：倒數第二句兩次輪指（譜例來源：同上。）



徐立孫說：「第六段是上入雲霄，鳴聲嘈雜，及急鳴之後漸次下翔之狀。」⁶³若說「雁鳴聲」後半部分代表的是急鳴之後的漸次下翔，那麼輪指的出現除了造成技巧性的轉移，也應附帶形象性的召喚。梅庵琴曲往往輪指運用頻繁，其中固然來於王燕腳的個人偏好，但一部分也歸因於《龍吟館琴譜》早有此傾向。此外，王燕腳的師承淵源、同時也可能是他的同族曾祖王冷泉，即以擅長輪指為其風格，或許晚清諸城派本身已漸有此風，而王燕腳乃本此為基礎，再作發展⁶⁴。

「雁鳴聲」後半部分多次輪指的加入，除了有可能轉化自琵琶的語法外，也不禁令人聯想起古箏的影響。王燕腳祖籍山東，而清代山東民間箏樂發展蓬勃，王燕腳是否有無意間在此「以箏入琴」，也未可知。值得注意的是，山東箏曲中的揉音與顫音，通常會在右手彈絃之際同時出現，與一般古箏先彈後顫的方式有別，聽起來效果格外突出⁶⁵，這跟梅庵琴派大幅而快速的吟猱方式，其間正有同工之妙。明代《西麓堂琴統》有言：「凡吟、猱、引，皆候彈了，將餘聲取之，不可錯亂。」⁶⁶可見傳統上古琴的吟猱很講究「候」，左手的後續動作須在右手彈完之後，稍作停頓，再取其餘聲，此亦〈谿山琴況〉中所謂「句中有候，字中有

63 王燕腳，1990，100。

64 嚴曉星，2011，9。

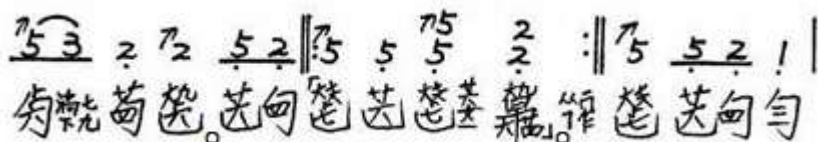
65 顧永祥，〈淺談山東箏的發展及特徵〉，檢索日期2011年12月20日，<http://www.yiyuanyi.org/xqyz/qin/201003/13_42312_2.html>。

66 (明)汪芝／編著，《西麓堂琴統》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會／編，《琴曲集成（第三冊）》（北京：中華書局，2010），45。

肯」之意⁶⁷。梅庵派大幅而快速的吟猱，正是反其道而行所造成的結果，儘管「雁鳴聲」中並未對吟猱大加著墨，但除此之外的各段落皆有其蹤跡。「五音活潑之趣，半在吟猱」⁶⁸，梅庵派的琴風有很大一部分就建立在其特有的吟猱上，體現出濃烈的地方性格。這固然有可能是梅庵琴曲受到了山東箏派的影響，但更有可能是來自同一地區的淵源所致，不必然是誰先影響了誰⁶⁹。

「雁鳴聲」後半部分多於徵音與商音上逗留（參見【譜例14】），在音高關係上仍與前半部分有所呼應，是以整段「裝飾奏」在音樂上的不確定性始終縈繞不去，直到全段最後末三音落在宮音上相應合，才有落葉歸根之感。

【譜例14】「雁鳴聲」後半部分：徵音與商音上的逗留（譜例來源：同上。）



其實不只徵、商音的逗留讓「雁鳴聲」在〈平沙落雁〉中獨樹一幟，本段以開門見山、直截了當的宮調式出場，卻遲遲等不到宮音的應合處，也與其他各段宮調式的運用大異其趣。〈平沙落雁〉歷來的版本雖眾，自明代《古音正宗》刊載以來也以兼具宮、羽雙主音者居多，但曲中幾乎都清一色地偏重羽調式，《龍吟館琴譜》亦不例外。《梅庵琴譜》有別於其他〈平沙落雁〉譜本的重要特色之一，即在王燕卿有意識地將羽調式稍加裁抑，從而相對提高了宮調式在曲中的地位。古來有關各調式在情緒、色彩及意味上種種差別與層次的描述，不一而足。大較而言：宮調平和，羽調淒思，〈平沙落雁〉熔兩者於一爐，蓋為此曲既寫秋旻曠遠，同時又訴鄉思愁緒的緣故⁷⁰。

本段「雁鳴聲」因羽調式的淡出，唯宮調式獨大，一掃全曲隱約的淒思之感，取而代之的是洋溢的活潑之趣。歷代〈平沙落雁〉所承載文人騷客式的觸景傷情，到了王燕卿之手，卻因「雁鳴聲」的加入而稍得緩解與轉移，實亦堪稱一絕。

二、「雁鳴聲」的加入對〈平沙落雁〉全曲的影響

王燕卿對〈平沙落雁〉的再創作，除了表現在其自創的「雁鳴聲」外，主要集中於他對

67 (清)徐上瀛, 2010, 317。

68 同上註, 326。

69 王燕卿對山東民間音樂的吸收，應該是相當全面的，以上所舉山東箏左右手的同時彈、顫，只能說是其中一小部分，甚至也不盡為山東箏獨有，如潮州箏中亦有類似的技法。當然，梅庵派特有的吟猱處理無疑仍是來自北方的影響；但山東箏派的成形大約已至清末，其初又是作為民間說唱音樂的伴奏而存在，原先的技巧與風格是否一如後來所呈現的那樣強烈而鮮明，值得商榷。正如王燕卿的彈奏，今亦不可得而聞，上述「以箏入琴」的觀點，也僅是就現有的音樂表象所顯示的蛛絲馬跡，勉強為之的一番推想，尚待高明之士再加辯證。

70 李楓, 2011, 8。類似情況尚有〈鸚鵡忘機〉，亦屬宮調式而兼羽調式，〈平沙落雁〉並非唯一孤證。

《龍吟館琴譜》原曲的分段、用指、收音三個方面的調整⁷¹。儘管這些調整相對於「雁鳴聲」的出現，變動的幅度並不算大，但就全曲結構的整體設計而言，依然影響深遠。以下茲就分段、用指、收音三項，加以分述。

(一) 分段

〈平沙落雁〉一曲，各家琴譜將段落自行合併或分列者，所在多有，故往往彼此段數各異，乃至收音亦有不盡相同的情況；而王燕卿之所以重新分段，很可能有一部分就是基於統一收音的需要所致⁷²。【表1】將《梅庵琴譜》與《龍吟館琴譜》中〈平沙落雁〉一曲的分段與收音加以並列，當中除了第六段「雁鳴聲」，其餘各段皆可於兩譜中相互對應。

《梅庵琴譜》		《龍吟館琴譜》	
分段	收音	分段	收音
第一段	宮音	第一段	羽音
		第二段	宮音
第二段	宮音	第三段	羽音
第三段	宮音	第四段	宮音
第四段	宮音	第五段	宮音
第五段	宮音		
第六段	宮音		
第七段	宮音		
尾聲	宮音	第六段	羽音
		尾聲	宮音

【表1】〈平沙落雁〉在《梅庵琴譜》與《龍吟館琴譜》中的分段與收音（表格來源：自製）

從【表1】中可知，王燕卿在分段上較大的變動，主要是將《龍吟館琴譜》的第一、二段併為《梅庵琴譜》的第一段，以及將《龍吟館琴譜》的第五段分為《梅庵琴譜》的第四、五段。至於收音方面，《梅庵琴譜》中的各段皆收於宮音，而《龍吟館琴譜》則有三段收在羽音，羽調式的份量顯然更加吃重。尤其是〈平沙落雁〉的第一段（參見【譜例15】），在《龍吟館琴譜》原是第一、二段，王燕卿合為一段後，原分段處的羽調收音即因而相形弱化。

【譜例15】〈平沙落雁〉第一段（譜例來源：同上，24-25（左翻頁碼）。）

前半句 / 羽——角 後半句 / 宮——徵

6̣ 6̣ 6̣.5̣ 6̣ 2̣ | 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 5̣ | 6̣ 6̣ 6̣.5̣ 6̣
 色 越 芍 楚 化 龜 簫 勻 勻 勻 芻 越 芍 楚 化 龜

71 邵元復，1995(ii)，42。

72 同上註。

輪 輪

1̣. 2̣ 3̣ | 5̣ 5̣ 5̣ 5̣ | 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 2̣ 2̣ | 6̣ | 8̣ 6̣. 6̣ 6̣ |

勾 向 勾 勾 合 厝 勻 合 勻 正 越 色 芍 危

撮 撮 撮 撮

1̣ | 2̣ 1̣ | 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ | 6̣ 7̣ 6̣ 7̣ 6̣ 5̣ | 3̣ 6̣ | 3̣ 6̣ |

撮 佳美六 自 撮 良自 上六二 上六六 撮 雙立 撮 雙 雙 勻

《離吟館琴譜》分段處

撮 撮 撮 撮 撮 撮

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

七六六 自立 撮 雙 雙 良自 上六二 上五六 撮 良自 撮 上六 撮 上五六

撮 撮 撮 撮 撮 撮

2̣ 2̣ | 1̣ 6̣ 1̣ | 5̣ 5̣ | 6̣ 5̣ | 3̣ 6̣ 4̣ 3̣ 2̣ 3̣ | 5̣ 6̣ | 1̣ 2̣ 3̣ | 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ |

雙 下六二 良自 撮 佳平 自 撮 立 良自 撮 上平 撮 上五六 撮 下七二 良自

撮 撮 撮 撮

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

撮 佳平 自 撮 良自 良自 撮 立 雙 雙 勻 撮 雙 上

撮 撮 撮 撮

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

雙 雙 雙 九 撮 雙 雙 雙 立 良自 撮 立 良自 撮 上 上

滿錄

1̣ | 7̣ 7̣ 1̣ 6̣ | 1̣ ||

勾 送 送

儘管如此，〈平沙落雁〉所混合的雙重調性特質，從首句一開始的泛音片段依然可見端倪：前半句是以羽音隔八度的應合起始，隨後下行至角音，點出羽調式的基本輪廓；後半句則引進宮音，再沿級而上至徵音收尾，帶出宮調式的存在事實。「羽——角」、「宮——徵」前後兩組五度框架確立的同時，也將高低八度兩個羽音裡的音級內容漸次填滿，〈平沙落雁〉的基調自此而定，全曲即在雙重調式一來一往的消長中「移宮換羽」，遊走徘徊。換言之，王燕卿對「雁鳴聲」以外各段所作的調整，並未動搖上述的基本音高結構，即使「雁鳴聲」確實帶有濃烈的宮調式意味，其他各段的羽調式比重仍不遑多讓，從第一段中即可證之。

至於《梅庵琴譜》的第四、五段，雖是由《龍吟館琴譜》的第五段所分出，但這在《龍吟館琴譜》中原本就較偏近宮調式，王燕卿所作的分段處亦收在宮音，對原曲的影響並不似開頭的段落合併來的大。總之，段落編排的一合一分，促使雙重調式的一消一長，讓全曲的音組織又朝向宮調式傾斜了些。

（二）用指

在用指方面，王燕卿對〈平沙落雁〉所增改者主要有三：輪指、撮指與蕩揉⁷³，這些同樣可由第一段得到一個概貌。

1. 輪指：

【譜例15】中，第一段次句泛音加入了兩處輪指，為《龍吟館琴譜》所無，故旋律較原本活潑⁷⁴。梅庵琴曲〈平沙落雁〉中的輪指，幾乎全為王燕卿所添，在「雁鳴聲」的後半部分尤為頻繁而密集。也正因如此，輪指的篇幅除了對局部的線條有著潤飾的效果之外，對全曲的形式與風格也兼具有機的統一作用。

2. 撮指：

泛音結束後的第一句，算是全曲的正式破題。本段從這一句開始的二十三處雙音（參見【譜例15】），共二十二次用撮、一次用潑⁷⁵，都是王燕卿附加於《龍吟館琴譜》，以增添其音量與共鳴⁷⁶。王燕卿的用意，大概是要以此達到全曲在音響上的平衡，因〈平沙落雁〉第五段亦多用撮指，《龍吟館琴譜》本已有之，原為全曲高潮處；如今再加上第六段的「雁鳴聲」，更增益其高潮迭起，若首段仍因循《龍吟館琴譜》原貌，恐怕不免造成纖弱之感，且於全曲轉有失衡之虞。因此，撮指的添加一如輪指般，影響均兼及局部與整體、形式與風格，不單是王燕卿的個人審美偏好所致，其間實有牽一髮而動全身的多方面考量。

3. 蕩揉：

前述的輪指與撮指，都屬於右手指法，而蕩揉則是左手指法。在第一段末，《龍吟館琴

73 「蕩揉」為揉而帶遊蕩之意，亦有譜作「遊揉」，各譜取音上下不一，《梅庵琴譜》謂其法如兩個小退復，先小後大。所謂「退復」，是在右手彈絃得音後，左手先退一音位，而後復歸本位。

74 邵元復，1995(ii)，42。

75 食指、中指、名指同時向身彈入為「潑」，常與反方向的「刺」連用；單用「潑」時，多於六、七兩絃用之，一按一散，取兩音相諧，如〈平沙落雁〉此處即然。

76 邵元復，1995(ii)，42。二十二次用撮當中，有兩次為反撮，譜例中不另標示。

譜》原本以猱收尾，王燕卿改用蕩猱代之（參見【譜例15】）；第二、三、四、五諸段中，同樣有多處落指猱或猱，也都調整為蕩猱⁷⁷。雖然就實際按彈而言，這些改動在效果上未必顯著，但同樣於整體的統一性略有助益，特別是第一、二、三、五段末皆以蕩猱收尾，在音型、樂句原本相仿的基礎上，更顯出前後關係的呼應。這些變動與輪指的添加作用相仿，皆可促進旋律轉折之趣⁷⁸。

（三）收音

【表1】顯示，〈平沙落雁〉在《龍吟館琴譜》中，有三段收音在羽，原第一段王燕卿透過合併段落的方式使之改收宮音，而原第三段與第六段，王燕卿則從原段末句取材類似音型來改變收音。

【譜例16】為〈平沙落雁〉的第二段段末，原屬於《龍吟館琴譜》中的第三段，王燕卿將原段末收在宮音的倒數第二句，接在原段最末句之後，再次重覆。由於直接取材自同段，造成前後音型雷同、句法對稱的效果，不僅銜接起來天衣無縫，也益增樂曲本身的迴旋顧盼之情。

【譜例16】〈平沙落雁〉第二段：段末（譜例來源：同上，25-26（左翻頁碼）。）

《龍吟館琴譜》原段倒數第二句

《龍吟館琴譜》原段結束 王燕卿取材同段再次重覆

| 1 7 1 6 |

芻 蕩

77 同上註。得音即猱，名為「落指猱」。

78 同上註。

【譜例17】為〈平沙落雁〉的第七段段末，相當於《龍吟館琴譜》中的第六段末尾。在《龍吟館琴譜》中，本段原以羽音收尾，王燕卿復增兩宮音相為應合，不僅完成各段收音的統一，也讓全曲宮羽雙主音的特質在進入尾聲之前，維持一個大體均勢的狀態。

【譜例17】〈平沙落雁〉第七段：段末（譜例來源：同上，29（左翻頁碼）。）

王燕卿復增宮音應合

$\overset{7}{\underline{2}} \overset{7}{\underline{2}} \overset{7}{\underline{2}} \overset{7}{\underline{2}} \overset{7}{\underline{2}} \overset{7}{\underline{2}} \overset{7}{\underline{1}} \overset{7}{\underline{6}} \overset{7}{\underline{5}} \overset{7}{\underline{6}} \overset{7}{\underline{1}} \overset{7}{\underline{2}} \overset{7}{\underline{6}} \overset{7}{\underline{6}} \boxed{1} \boxed{7} \parallel$

蕤 琴 瑟 琴 瑟 琴 瑟 琴 瑟 琴 瑟 琴 瑟 琴 瑟 琴 瑟 琴 瑟

王燕卿在不動搖〈平沙落雁〉原曲音高結構的前提下，透過段落的重劃以及素材的挪移，巧妙地將調中心與音組織從羽調式往宮調式略微傾斜，有效減低了「雁鳴聲」的加入所導致形式與風格上的不協調感。這種整體性的考量，同樣是觀察王燕卿對〈平沙落雁〉的再創作，一個值得關注的重點。

肆、王燕卿的再創作所體現的活傳統

若將〈平沙落雁〉一曲的流傳與嬗變，視為古琴音樂活傳統的一個縮影，那麼王燕卿對〈平沙落雁〉的再創作，就〈平沙落雁〉一曲的流變而言，堪稱是開出了一番新局。因為〈平沙落雁〉自明末以降的流傳廣布，正與三百年來的琴風相終始；就其時間點來看，更是跟虞山派的成形與傳播幾乎完全同步。職是之故，儘管〈平沙落雁〉版本多樣、派別紛呈，從一個總體的時代風格觀之，可說是萬變不離其宗；甚至謂其純為虞山派「清、微、澹、遠」琴風下的產物，亦不為過。

王燕卿對〈平沙落雁〉的再創作，之於既有的曲風以至琴風，有繼往，也有開來，而王燕卿的再創作所體現的活傳統，亦胥由此見：其所以為「活」，因為一方面是與時俱進、因時制宜，而非一成不變的；另一方面，卻又是其來有自、有跡可循，不是無端而然的——此所以成其為「傳統」。以下就分別從三個層面，對王燕卿的再創作所體現的活傳統，作進一步的總括。

一、「雅」與「俗」的並置

王燕卿的再創作所體現的活傳統，其中最可令人直接領略到的部分，在於「雅」與「俗」的並置。〈谿山琴況〉中，徐上瀛在二十四況的第九況言雅時說道：

古人之於詩則曰風雅，於琴則曰大雅。自古音淪沒，即有繼空谷之響，未免

郢人寡和，則且苦思求售，去故謀新，遂以絃上作琵琶聲，此以雅音而翻為俗調也。⁷⁹

古琴向為文人音樂的代表，琴人亦以黜俗歸雅為本分，然而從〈谿山琴況〉這番話卻可窺見，即使在明末琴道猶盛之際，仍不免有「以雅音而翻為俗調」的情形存在。儘管如此，不論徐上瀛所謂「以絃上作琵琶聲」，是就琴曲的風格實況言，抑或是就琴人的彈奏表現言，基本上，傳統琴人對於江湖時派的取向，都是能避則避，至少不樂見這樣的稱號落到自己頭上。

綜觀梅庵琴曲〈平沙落雁〉，各段均有王燕卿添加輪指的痕跡，特別是在其自創的「雁鳴聲」一段，更難讓人不與琵琶、古箏的語法作聯想。「三分琵琶七分箏」，向為琴人避之唯恐不及的習氣，王燕卿卻不諱嫌疑地反其道而行，尤其是「雁鳴聲」的加入，將「俗調」與「雅音」並置，全曲亦由「寫意」往「寫實」轉向。梅庵琴曲〈平沙落雁〉的意趣，之所以會從以往文人式的滿腔憂懷，蛻化出民間性的一派樂天，除了前述調式取向的畸輕畸重之別，地方音樂語彙的突顯同樣是其中一大主因。

儘管王燕卿對〈平沙落雁〉的再創作，在雅俗並置的這點上，不啻為一種帶有革命性的挑戰作風；然而，王燕卿畢竟沒有留下錄音，嚴格說來，並不能單從輪指篇幅的增添，乃至琵琶、古箏語法的加入，就斷定王燕卿個人的琴風一定俗氣。梅庵琴曲不脫民間氣味固是事實，其間帶有山東土腔的風格，也不容否認⁸⁰；但所謂的俗，以至於雅俗之辨，單憑表面的素材為據，似乎仍顯得不夠充分，也未必即客觀。〈谿山琴況〉言雅復有云：

……琴中雅俗之辨，爭在纖微。喜工柔媚則俗，落指重濁則俗，性好炎鬧則俗，指拘局促則俗，取音麓厲則俗，入絃倉卒則俗，指法不式則俗，氣質浮躁則俗，種種俗態，未易枚舉。但能體認得靜遠淡逸四字，有正始風，斯俗情悉去，臻于大雅矣。⁸¹

可見徐上瀛所言的雅俗之辨，更有超乎音樂表象，而達於琴人的技術掌握與精神修養者。琴人李楓自述其練彈不同版本〈平沙落雁〉的過程，與此正可相發：

梅庵版本的〈平沙〉彈了十多年，越練越覺指下盡是俗音，十分厭煩。一日，聽孫老師彈《琴學叢書》版本的〈平沙〉，頓感一股清流，洗滌了我的俗韻，便跟老師學。開始時，十分不易，因忘不了舊習。如此又過了十幾年，梅庵版本已全忘了，習氣盡除。有日夜裡重拾梅庵〈平沙〉，嘗到另一種滋味。這才領悟到：原來雅和俗，不在曲子本身，而是自己的心境。如何將一首曲子唱成自己的歌，這真是一個終身追求的課題。⁸²

79 (清)徐上瀛，2010，323。

80 成公亮，2011，698。

81 (清)徐上瀛，2010，323。

82 李楓，〈卷懷居學琴筆記——五、卷懷居隨筆（6）〉，檢索日期2011年12月20日，〈<http://jluo.myweb.hinet>〉。

由是觀之，王燕卿對〈平沙落雁〉的再創作所帶來的真正挑戰，尚不在音樂風格上雅俗並置本身所引起的驚世駭俗，而是琴人如何超脫來自聽覺經驗的既定印象，以開放的心態，不帶偏見地面對這闕既是古調、同時又是新聲的琴曲。也正因為王燕卿的再創作熔雅俗於一爐，才更顯得要將這首〈平沙落雁〉彈得不俗，是多麼地不易；稍一不慎，即可能落入俗韻。深究而言，這並不獨〈平沙落雁〉一曲為然，而實為彈奏梅庵諸琴曲的共同難處所在。

二、「古」與「今」的交融

「雁鳴聲」的加入，除了產生雅與俗的並置外，還伴隨另一項突破，此即所謂「古」與「今」的交融。目前可知〈平沙落雁〉最早的傳譜始見於晚明，相對古琴音樂悠久的歷史，以及其他現存更早期的琴曲來說，可說是相當晚近的作品。若套上琴人之間慣用的稱呼，〈平沙落雁〉基本上屬於「聲少韻多」的琴曲，明顯有別於遠古琴曲「聲多韻少」的風格。顧梅羹說：

遠古的琴曲，可能由於記譜不夠精密，而有所疏漏，但一般主要是使用泛音和散音將短小音型多次反覆，構成簡練而明晰的曲調，古琴界稱之為聲少韻多的風格。近古的琴曲，更多地發展了按音的使用。利用按指作出吟、揉、綽、注、進、退、撞、逗等變化，使曲調在進行上更加細膩、圓潤，而接近於人聲的吟誦歌唱。⁸³

以左手按音的使用所發揮層次變化的多寡，形成風格上聲多韻少與聲少韻多的分野，作為辨識遠古與近古琴曲的依據，大體是目前琴人之間的共識與默契。這種聲、韻二分的概念，最早或可上溯至唐代，如果明朝蔣克謙所輯《琴書大全》的〈唐陳拙指法〉一篇果真源自唐朝的話⁸⁴。其言謂：「韻者，聲後而鳴曰韻。其韻其聲相連。韻後之韻，名曰餘韻。韻欲散而意尚未盡，似有似無也。」⁸⁵儘管如此，正式以聲多韻少、聲少韻多並稱，在民國以前的琴學文獻中似未曾出現，迄今仍無從確知此說原始的文字出處為何。如果這是琴人根據經驗法則，從口語上逐漸形成的稱呼，那也應該是到近古琴曲著重於表現左手按音，風格已臻成熟之後，為了有別於遠古琴曲而產生的說法。

琴曲由聲多韻少轉向聲少韻多的發展趨勢，除了可能與記譜精密程度有關，其他構成審美上的客觀因素，對此應也不無影響。李楓即言：

早期琴曲，譬如魏晉至唐，我們按彈其保留下來的琴曲，可以發現右手指法十分繁複，而左手少吟揉進退，比重不均。固然，每個時代皆有其美學標準，但

net/qin.htm>。李楓原隨梅庵派琴人吳宗漢習琴，故一開始所學的〈平沙落雁〉出自《梅庵琴譜》；而後隨琴人孫毓芹續其琴業，其時重學的〈平沙落雁〉源於《琴學叢書》，為楊時百所編著。

83 顧梅羹，《琴學備要（下）》（上海：上海音樂出版社，2004），911。

84 姚丙炎／編著，《唐代陳拙論古琴指法》，黃樹志／編，《琴學叢刊（一）》（香港：怨之齋文化有限公司，2005），1。

85 同上註，44。

這種表現方式多少與當時席地而坐，琴置膝上，因為不夠平穩而影響左手的運作有關。到了宋以後，坐姿改變，琴由膝上移至桌上，人坐椅子，人琴俱妥穩，左右手皆可運作自如，於是左手大大地發展，右手指法反而比過去簡化。加以明代以後崑曲盛行，文人莫不彈琴、莫不唱曲，不知不覺，將曲韻融入琴中，右手縱向彈奏，如經線，左手左右移動，如緯線，左經右緯，交互織成文采內蘊的線條，將琴聲比擬成有聲的書法，應是最貼切的。⁸⁶

由記譜與美學之外，另指出琴桌與崑曲對琴樂風格的直接影響，這是從藝術構成的工具性規律，及文人創作的會通性特質兩方面，補充了過去論琴風遞嬗所罕言及者，可謂慧眼獨具。綜合上述，將聲後而鳴的韻以至餘韻，透過左手按音強化其漸層性的表現，形成線條若隱若現、似有似無的虛實變化，基本上是宋代以後開始積微成著，至明末嚴天池創立虞山派正式奠定。同為虞山派重要人物的徐上瀛採取的「徽分記譜法」，將各徽位間距進一步劃成十等分，應用在《大還閣琴譜》，一改明代以前減字譜只記徽位、不記徽分的情況⁸⁷，亦不妨視為按音表現的比重增加，近古琴曲走向聲少韻多，而後落實在古琴記譜的大勢所趨⁸⁸。

由此可見，聲多韻少、聲少韻多即使在民國以前已作為一種口語化的稱呼而存在，流通琴人之間而不獲錄於正式文獻，也該是虞山派席捲全國琴壇，經後人概括出「清、微、澹、遠」的琴風，才逐漸產生的後起之說。〈谿山琴況〉有云：「五音活潑之趣，半在吟猱。」⁸⁹清代蔣文勛在〈左手紀要〉亦曰：「彈琴之妙，全在左手，其法有三：曰吟猱、曰絳注、曰上下。」⁹⁰參照這個階段各種琴論、琴曲以至琴譜的發展，不難想見琴人在這種審美性的薰染下，自然將按音的表現視同琴韻的主體，以聲、韻先後對舉，並依聲韻比例的多寡，來作琴曲的古今之別了。

誠如先前顧梅羹所述，這種時代風格的差距，一部分也顯露在古琴的記譜上。以聲少韻多的琴曲而言，為了要詳細記錄一系列走手音的餘韻變化，琴譜中關於「續部」的篇幅⁹¹，往往不得不隨之增加。從這一點來看，王燕卿所自創的「雁鳴聲」，除了【譜例18】與【譜例19】分別位於前半與後半部分各兩處的走手音外，譜上全不見續部的蹤影，顯見「雁鳴聲」全段更偏近聲多韻少的風格，而與〈平沙落雁〉全曲一貫聲少韻多的基調有別。

86 李楓，〈卷懷居學琴筆記——一、古琴略說（叁）〉，檢索日期2011年12月20日，<<http://jluo.myweb.hinet.net/qin-note-01.htm>>。

87 成公亮，《秋籟居琴話》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2009），239。

88 事實上，與徐上瀛同時代而略早的《古音正宗》，即已開始標示具體的徽位徽分，顯見當時琴人左手按音的發揮，以致對精準度的要求與日俱增，非獨虞山派為然。值得注意的一項巧合是：現今可知最早的〈平沙落雁〉譜本，正是由《古音正宗》所刊載。參考自章華英，《古琴》（杭州：浙江人民出版社，2005），140。

89 （清）徐上瀛，2010，326。

90 （清）蔣文勛，《二香琴譜》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會／編，《琴曲集成（第二三冊）》（北京：中華書局，2010），100。

91 古琴譜字除了將絃數、徽位及左右手指法，簡化為四個部位組成一個方塊字之外，對於左手按指移動以伸縮有效絃長，改變旋律波動與方向的走手音，另以較小字體附記於本位音之下，是為「續部」。參考自章華英，2005，75-76。

六、四空絃來回反覆為主；而「雁鳴聲」中左手的吟猱進退篇幅雖少，但以綽注取音之處仍極繁多，尤其當「雁鳴聲」進行到後半部分時，由六、四空絃所形成的反覆音型即告終止，左手按音的份量更見吃重。質言之，真要掌握「雁鳴聲」的韻味，左手的重要性其實仍遠大於右手；就此而言，聲多韻少與聲少韻多的風格，在「雁鳴聲」中依然是兼容並包的。古與今的交融，不僅可於〈平沙落雁〉全曲見之，亦在「雁鳴聲」中即得到體現。

三、「中」與「西」的互動

王燕卿對〈平沙落雁〉的再創作，特別是其自創的「雁鳴聲」部分，不僅就形式而言，為全曲的焦點所在；依風格來說，從雅俗的並置、古今的交融，亦均圍繞「雁鳴聲」而展開。這種創作手法所體現的活傳統，雖說是王燕卿個人選擇的結果，卻也不能排除時代風氣的影響。而時代風氣的形成，肇因固不止一端；若從大處而論，基本上可說是晚清以來海運洞開，「中」與「西」的互動所致。

李楓在〈平沙落雁〉的樂曲解說裡提到：

在《龍吟館琴譜》中，本曲原為六段，王燕卿先生在梅庵授課時，在第五、六段之間，加寫一段用高音滑奏以描寫雁群上入雲霄，鳴聲嘈雜之裝飾奏，別出一格，與諸城派不同。⁹³

以西方音樂中的「裝飾奏」一詞，稱呼古琴曲裡的段落，這在琴界可能還是首見。儘管僅此一見，透過裝飾奏來概括「雁鳴聲」，卻還是相當貼切。因為當中諸多索鈴、輪指的連用，以及大量六、四空絃的反覆，形成不尋常的聽覺焦點，不但為〈平沙落雁〉其他各段所無，其間特有的炫技成分，在以往琴曲裡也極罕見。

裝飾奏向來是以技巧性的表現及專業性的要求為其特徵，基本上與帶有表演性質的活動關係緊密。回顧西方音樂史上裝飾奏邁向成形的巴洛克時代，起先就是源於歌劇演員在詠嘆調結尾處的即興花腔演唱，後來更大量用於協奏曲當中，由主奏者即興演奏出具有高難度技巧的段落，以至後來開始出現作曲家專為裝飾奏譜寫的情況⁹⁴。

對照古琴作為文人音樂的代表與載體，相較於西方裝飾奏產生的脈絡及其用途，兩者不啻相隔霄壤。文人音樂的傳統，其目的本不在娛人或酬神的表演活動，而是重在自娛，貴有知音；是以古琴音樂予人的印象，總是帶有非表演性，甚至是反表演性的色彩。而文人藝術所共有的業餘性傾向，更與裝飾奏所欲強調的專業訓練大有逕庭。

當然，就更高的層次而言，世界上很多音樂其實都存在裝飾奏；裝飾奏並不僅限於在西方音樂的前提下才能成立，也不僅止於受西方音樂的影響才能產生。以中國傳統音樂來說，從戲曲演員以高唱入雲的拖腔博得喝采，乃至典雅如福建南音，在「四大譜」之一的〈走

93 李楓，1999，5（無頁碼）。

94 Eva Badura-Skoda, et al. "Cadenza." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 20 Dec. 2011 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43023>>.

馬〉裡，藉由簫絃摹擬馬群嘶鳴奔蹄的某些片段，未嘗不能列入廣義的裝飾奏當中。由此觀之，裝飾奏一詞雖出於西方音樂，然而裝飾奏現象的存在，顯然並不僅限於西方音樂，甚至還具有一定程度的普遍性。

儘管如此，裝飾奏現象既然同樣存在於其他中國音樂，何以過去古琴曲中不見有裝飾奏的蹤影？如果「雁鳴聲」作為古琴音樂中的裝飾奏可以成立，何以會到這個時間點才出現？若不把長時期文人音樂的自娛傳統，以及近現代中西互動的歷史背景一同考慮進來，將無法圓滿解釋王燕卿的再創作體現的活傳統之所在。換言之，這就如同從前中國音樂史上胡樂、俗樂之於雅樂、燕樂的影響一樣，在激盪的過程中自然產生了蛻變；更何況是清末民初這樣一個西方文明席捲全球的時代，中國音樂更不可能閉關自守，保持著與外界絕緣的狀態。不論這樣的中西互動，是直接來自音樂方面，或是更深微的思想觀念方面，總之古琴在這股西潮之下，同樣是不得不變，也不可能不變的了。

若使「雁鳴聲」的確具有西方裝飾奏的傾向，那麼王燕卿對〈平沙落雁〉的再創作，是不是近代古琴音樂在這波中西互動下的唯一產物呢？成公亮說：

王燕卿的創造性是在深厚的傳統琴樂的功底上建立起來的……。和與王燕卿先生相似的近代古琴革新家是川派琴家張孔山。張孔山在傳統琴曲〈流水〉中增加了第六段「七十二滾拂」的新段落，這首加工之後的「七十二滾拂大流水」被收入《天聞閣琴譜》，很快得到琴壇的認同並風行全國，管平湖先生彈奏的眾所週知的〈流水〉即是這個版本。……張孔山與王燕卿同時代，琴學活動都在十九、二十世紀交接時的前後數十年，他們是晚清敢於打破琴壇死氣沉沉局面的勇士，雖然王燕卿〈平沙落雁〉得到琴壇的公認沒有像〈流水〉那樣順利，但王燕卿和張孔山一樣都為我們後人留下別開生面的，獨特的新聲。⁹⁵

成公亮以王燕卿的〈平沙落雁〉與張孔山的〈流水〉相提並論，足見「雁鳴聲」的份量。值得注意的是：川派〈流水〉的「七十二滾拂」，同樣聚焦在幾個特定的指法上，特別是滾拂⁹⁶，由其所以得名即可知之，且全段同樣帶有裝飾奏的炫技性。事實上，「七十二滾拂」當中的裝飾奏性格，可謂更為鮮明，從其篇幅之長、技巧之豐、版本之眾⁹⁷，比諸「雁鳴聲」，均有過之而無不及。而川派〈流水〉成譜的時間，尚早於梅庵琴曲〈平沙落雁〉一個甲子，

95 成公亮，2011，699-700。

96 在一般狀況下，「滾」是以右手手指連摘，下指須由深而淺，由重而輕，由急而緩；「拂」是以右手食指連抹，下指須由淺而深，由輕而重，由緩而急，與滾法恰相反。張孔山傳譜〈流水〉中的滾拂，滾是用食指挑出，拂則以中指勾入，尤用於全曲的第六段「七十二滾拂」之處。

97 在技巧方面，根據《天聞閣琴譜》所載〈流水〉曲譜，其新創指法就有大打圓、小打圓、轉圓、大綽、放開、猛注、擺揉等七種，全都是為「七十二滾拂」而設。參考自（清）張孔山、唐彝銘／編，《天聞閣琴譜》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會／編，《琴曲集成（第二五冊）》（北京：中華書局，2010），169。在版本方面，目前可見含「七十二滾拂」的川派〈流水〉曲譜，共計六種，按其先後分別為：清代咸豐六年（1856年）華陽顧氏《百瓶齋鈔藏本》、光緒二年（1876年）《天聞閣琴譜》先刻本、同年《天聞閣琴譜》後刻本、上海劉仲瓊藏江藻臣《鈔本》（年代不詳；應早於1900年）、光緒二十六年（1900年）長白文同文《枕經齋史房鈔藏本》、光緒三十年（1904年）漢口張寶亭《鈔藏本》。參考自顧梅羹，2004(ii)，914-934。

其時的古琴音樂，可說已開始對西方影響有所回應了。

猶有進者：「雁鳴聲」與「七十二滾拂」除了在技巧上皆具裝飾奏的共通點外，兩者在曲風上也都有著聲多韻少的趨向，因而更遠離了近古琴曲清微澹遠的虞山傳統。從這個角度來看，梅庵琴曲〈風雷引〉⁹⁸、王燕卿改編的〈梅花三弄〉⁹⁹，以及川派獨有的〈醉漁唱晚〉¹⁰⁰，這些近代問世的琴曲，都不約而同偏重地右手技巧、縮減左手指法，趨近聲多韻少的風格，顯見川派〈流水〉與梅庵琴曲〈平沙落雁〉並非孤證。同樣源自近代川派傳授的名曲〈憶故人〉¹⁰¹，雖然屬於聲少韻多的琴曲，但當中大量短小音型的反覆再現，也使之與聲多韻少的琴曲在曲體結構上相近，特別是跟〈醉漁唱晚〉一曲極其神肖，堪稱聲少韻多琴曲中的特例。由是觀之，川派之所以與梅庵派同於清末民初之際崛興而大盛，實在是因其在與西的互動之間，呼應了時代脈動的大趨，重新為古琴音樂注入了新意與活力所致¹⁰²。王燕卿的再創作所體現的活傳統，若由這樣的歷史眼光會通合觀，則所見又會是另一番光景了。

伍、結語

梅庵琴曲〈平沙落雁〉自問世至今，已歷將近百年；百年間，古琴音樂歷經之變不知凡幾，其間所變之多之劇，恐非歷史上任一時代可及，正與中國近現代史相為呼應。儘管百年來歷變繁劇，但當中有多少是真正有源有本、有憑有據，足以體現古琴音樂的活傳統，而為此下繼往開來所依循，尚有待於深思與商榷。即使梅庵琴曲以至梅庵琴派在這樣一個動盪時局之下，異軍突起，備受歡迎，卻也不是沒有惹來爭議，且從王燕卿在世就不曾停過，由其生前持續到身後。

實際上，若把目光從文人音樂轉移到整個文人藝術，自晚清以來，傳統的詩、文、書、畫，莫不經歷劇變，至今仍在摸索中作實驗，改造中求新生，幾乎無一可倖免，也無一可自外。文人藝術從來就不是一成不變的，但若為變而變，變得面貌全非，一切心力皆形同過眼

98 〈風雷引〉一曲初見明代嘉靖十八年（1539年）朱厚燁所輯刊的《風宣玄品》，明、清兩代琴譜多有輯錄，然《梅庵琴譜》的〈風雷引〉與歷來諸譜皆無一相同，有可能是王燕卿的創作。參考自邵元復，1995(ii)，25。

99 〈梅花三弄〉共十一段，乃王燕卿傳授，但未收於《梅庵琴譜》當中。此曲並非初見於明代洪熙元年（1425年）朱權所輯《神奇秘譜》中為琴人所廣知的〈梅花三弄〉，王燕卿的再傳弟子吳宗漢為免混淆，將此作更名為〈江南梅花〉。本曲深富絲竹樂之趣，但不能確知改編自何曲。參考自李楓，2011，8。

100 〈醉漁唱晚〉最早見於明代嘉靖四年（1549年）汪芝編著的《西麓堂琴統》，明、清兩代流衍不斷，大致無異。然川派〈醉漁唱晚〉始傳於張孔山，與其前傳本均不相同。參考自顧梅羹，《琴學備要（上）》（上海：上海音樂出版社，2004），203。

101 〈憶故人〉亦名〈山中思故人〉、〈空山憶故人〉，現今可知最早彈奏此曲者，為晚清巴蜀名僧竹禪，各家傳承幾乎都可溯源至他。唯咸豐年間流傳於四川的《荻灰館琴譜》鈔本，已有〈山中憶故人〉一曲，是〈憶故人〉的早期版本，較今本簡略。〈憶故人〉一度盛行於巴蜀荆襄間，而後彭祉卿將此曲帶到江浙，民國二十六年（1937年）載於《今虞琴刊》，遂益廣為人知。明代《神奇秘譜》有〈山中思友人〉一曲，復見於其後四本明代琴譜，或名〈山中思故人〉、〈山中思友〉，其間一脈相承，然均不同於晚清川派源流的〈憶故人〉。參考自嚴曉星，〈CD《名家薈萃憶故人》小引〉，檢索日期2011年12月20日，<http://blog.sina.com.cn/s/blog_4da1fb100100r745.html>。

102 上述〈風雷引〉、〈梅花三弄〉、〈醉漁唱晚〉及〈憶故人〉四曲，均與傳統琴曲為「同名異曲」的關係，也是一個值得注意的巧合之處。

雲煙般轉瞬即逝，又何來延續性的活傳統？

清末民初之際，與王燕卿同時而引領一代學風與書風的康有為，在晚清以碑學為尚的時風下，著《廣藝舟雙楫》¹⁰³，進一步強化其崇碑抑帖的主張，力圖藉此重振中國藝術史上曾有過的雄健剛勁之美，進而化民成俗，與西方文明的全面挑戰相抗衡。這種一方面從異文化接收新刺激，一方面從舊傳統尋找新可能的作法，其實與王燕卿對〈平沙落雁〉的再創作，頗有異曲同工之妙。事實上，不僅古琴、書法如此，其他的藝術領域也有類似的情況；甚至不止中國面對西方為然，當西方在調性音樂發展到日暮途窮之境，靠的同樣是從異文化接收新刺激、從舊傳統尋找新可能，而後有現代音樂多采多姿的樣貌。王燕卿之所以獲交康有為，而有了後來任教東南大學的轉捩點，當中除了機緣湊巧之外，兩人在審美理念上的投契，或許也不無關係。

由此看來，晚清書法的碑學復興，與遠古琴曲聲多韻少風格的再起，兩者間實有著千絲萬縷的聯繫，值得深加注意。百年來的變化，誠有康有為、王燕卿其時所未能逆料者；若使兩人復生今世，見擅琴書者群以劍拔弩張為能，不復溫柔敦厚之想，不知其又將作何計。此誠宜為有志於文人藝術者三復思之。

《論語》有云：「殷因於夏禮，所損益可知也。周因於殷禮，所損益可知也。其或繼周者，雖百世可知也。」¹⁰⁴《老子》亦曰：「執古之道，以御今之有。能知古始，是謂道紀。」¹⁰⁵依音樂學家克爾曼（Joseph Kerman）所言，音樂評論最穩固的基石，就在於音樂史¹⁰⁶；而古琴音樂的活傳統，其成立與否，同樣須要通過歷史的檢驗。梅庵琴曲〈平沙落雁〉所體現古琴音樂的活傳統，在近百年後時過境遷的今日，或可作為歷史的借鏡，提供後人再尋執兩用中之道。

103 據康有為之徒張伯楨所輯《萬木草堂叢書目錄》，《廣藝舟雙楫》脫稿於光緒十五年（1889），光緒十七年（1891年）付刻，書名取自其前尊碑書家包世臣《藝舟雙楫》之作，以廣其崇碑學、抑帖學的論點。參考自白沙，〈康有為和他的《廣藝舟雙楫》（代序）〉，崔爾平／注，《廣藝舟雙楫注》（上海：上海書畫出版社，1981），1。

104 錢穆，《論語新解》（臺北：蘭臺出版社，2000），54。典出《論語》〈為政〉第二十三章。

105 張默生／註釋，《老子章句新釋》（濟南：濟東印書社，1948），16（上篇頁碼）。典出《老子》第十四章。

106 Joseph Kerman, 《沉思音樂—挑戰音樂學》（*Contemplating Music: Challenges to Musicology*），朱丹丹、湯亞汀／譯（北京：人民音樂出版社，2008），8。

參考書目

- Badura-Skoda, Eva et al. "Cadenza." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 20 Dec. 2011
 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43023>>.
- Kerman, Joseph. 《沉思音樂：挑戰音樂學》（*Contemplating Music: Challenges to Musicology*），朱丹丹、湯亞汀／譯。北京：人民音樂出版社，2008。
- 丹青藝叢委員會／編。《中國音樂詞典》。台北：丹青圖書有限公司，1986。
- 中國民族管弦樂學會、全國民族樂器演奏社會藝術水平考級委員會系列叢書編委會／編。
 《古琴曲集（1）》。北京：人民音樂出版社，2009。
 _____。《古琴曲集（2）》。北京：人民音樂出版社，2009。
 _____。《古琴曲集（3）》。北京：人民音樂出版社，2009。
- 王燕卿。《梅庵琴譜》。臺北：華正書局，1990。
- 白沙。〈康有為和他的《廣藝舟雙楫》（代序）〉。崔爾平／注。《廣藝舟雙楫注》。上海：上海書畫出版社，1981。
- 成公亮。《秋籟居琴話》。北京：生活·讀書·新知三聯書店，2009。
 _____。〈從諸城到梅庵——王燕卿先生的古琴藝術〉。中國藝術研究院音樂研究所／編。《琴學六十年論文集（2）》。北京：文化藝術出版社，2011。
- 李楓。〈樂曲解說〉，《嘯月琴韻》。台北：晨曦文化事業有限公司，李楓演奏，CD，CT-991，1999。
 _____。〈琴曲解說〉，《絲桐清音別卷》。台北：晨曦文化事業有限公司，李楓演奏，CD，CT-0502，2011。
 _____。〈卷懷居學琴筆記〉。檢索日期2011年12月20日，<<http://jluo.myweb.hinet.net/qin.htm>>。
- 邵元復／編著。《增編梅庵琴譜（上集）》。高雄：台灣梅庵琴社，1995。
 _____。《增編梅庵琴譜（下集）》。高雄：台灣梅庵琴社，1995。
- （明）汪芝／編著。《西麓堂琴統》。中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會／編。《琴曲集成（第三冊）》。北京：中華書局，2010。
- 查阜西／編纂。《存見古琴曲譜輯覽》。北京：人民音樂出版社，1958。
- 姚丙炎／編著。《唐代陳拙論古琴指法》。黃樹志／編。《琴學叢刊（一）》。香港：怨之齋文化有限公司，2005。
 （清）徐上瀛／編著。《大還閣琴譜》。中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會／編。《琴曲集成（第一〇冊）》。北京：中華書局，2010。
- 徐立孫。〈致凌其陣書論琴曲〉。邵元復／編著。《增編梅庵琴譜（下集）》。高雄：台灣梅庵琴社，1995。
- 徐昂。〈王翁賓魯傳〉。王燕卿。《梅庵琴譜》。台北：華正書局，1990。

- 容天圻。〈重印序言〉。王燕卿。《梅庵琴譜》。台北：華正書局，1990。
- （清）張孔山、唐彝銘／編。《天聞閣琴譜》。中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會／編。《琴曲集成（第二五冊）》。北京：中華書局，2010。
- 張育瑾。〈《關山月》探源〉。中國藝術研究院音樂研究所／編。《琴學六十年論文集（1）》。北京：文化藝術出版社，2011。
- 張默生／注釋。《老子章句新釋》。濟南：濟東出版社。1948。
- 章華英。《古琴》。杭州：浙江人民出版社，2005。
- 彭祉卿。〈桐心閣指法析微〉。今虞琴社／編。《今虞琴刊》。上海：上海社會科學院出版社，2009。
- 楊宗稷／編著。《琴學叢書》。中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會／編。《琴曲集成（第三〇冊）》。北京：中華書局，2010。
- （清）蔣文勛。《二香琴譜》。中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會／編。《琴曲集成（第二三冊）》。北京：中華書局，2010。
- 錢穆。《論語新解》。臺北：蘭臺出版社，2000。
- 謝孝苹。〈謝序〉。邵元復／編著。《增編梅庵琴譜（上集）》。高雄：台灣梅庵琴社，1995。
- _____。〈海外發現《龍吟館琴譜》孤本——為慶祝梅庵琴社創建六十年而作〉。邵元復／編著。《增編梅庵琴譜（下集）》。高雄：台灣梅庵琴社，1995。
- 嚴曉星、徐毅。〈「平沙落雁」年代探隱〉。浙江省博物館／編。《2010年中國古琴國際學術研討會論文集》。杭州：西泠印社出版社，2011。
- _____。《梅庵琴人傳》。北京：中華書局，2011。
- _____。〈王燕卿任教南京高師時間考〉，檢索日期2011年12月20日，
<http://blog.sina.com.cn/s/blog_5d9e4a8c0100bznw.html?type=v5_one&label=rela_nextarticle>。
- _____。〈《龍吟館琴譜》補說——兼談《梅庵琴譜》版本〉。檢索日期2011年12月20日，
<<http://hi.baidu.com/%C1%F8%C8%AA%BE%D3/blog/item/db9265ed27b26ad-cb31cb194.html>>。
- _____。〈《龍吟館琴譜》補說（續）〉。檢索日期2011年12月20日，
<<http://hi.baidu.com/%C1%F8%C8%AA%BE%D3/blog/item/a8511612b1ca5159f919b864.html>>。
- _____。〈CD《名家薈萃憶故人》小引〉。檢索日期2011年12月20日，
<http://blog.sina.com.cn/s/blog_4da1fb100100r745.html>。
- 顧永祥。〈淺談山東箏的發展及特徵〉。檢索日期2011年12月20日，
<http://www.yiyuanyi.org/xqyz/qin/201003/13_42312_2.html>。
- 顧梅羹。《琴學備要（上）》。上海：上海音樂出版社，2004。
- _____。《琴學備要（下）》。上海：上海音樂出版社，2004。

論音樂文化的傳統

On the Problem of the Theory of Music-cultural Traditions

К проблеме теории музыкально-культурной традиции (原俄文)

原作者: 吉凡尼·米哈伊洛夫

Author: Jivani Mikhailov

Автор: Дживани Михайлов

譯者: 陳政廷

莫斯科音樂院理論組研究生

Chen, Cheng-Ting

Applicant to the Candidate's diplom in Moscow Conservatory

出版地與年分: 《亞非洲國家之音樂傳統》論文集, 莫斯科:莫斯科音樂院出版, 1986, 3-20頁

Place and Date of the Publication: 《Musical Traditions in Asian and African Countries》, Moscow: Moscow Conservatory, 1986, p. 3-20

Место и дата издания: 《Музыкальные традиции стран Азии и Африки》/сб.науч.трудов Московской консерватории, 1986, с. 3-20

譯文小引

本文是蘇聯解體前俄國學者、作曲家暨莫斯科音樂院教授Jivani Mikhailov，觀察研究「世界音樂文化」的綜合心得。

Mikhailov教授於1938年生於喬治亞，1995年卒於莫斯科，一生處於蘇聯文化及意識形態的大環境下，卻能不顧政治正確的學術路線，突破當時多有限制的西方古典音樂創作或研究形態，投身於「世界音樂」的研究中，而「世界音樂」研究即六七零年代由西方世界，尤其是以美國學者所主導的民族音樂學(Ethnomusicology)。

從M氏所留下的大量書籍、影音資料中，除了許多英文類相關著作外，還發現西非、印度與中東等地第一手採集資料，與非西方音樂人的訪談記錄以及各種與人類學、文化學有關的書籍。而從M氏的文章中，我們發現他不僅跳脫了蘇聯高壓保守的學術模式、吸收了西方民族音樂學的菁華，更發展出另一條研究「世界音樂文化」的新道路。

本篇收入於《亞非洲國家之音樂傳統》論文集，該文集內含M氏及其學生的研究成果，包括印度音樂、東南亞音樂、蒙古音樂等等的深入採集與研究，是M氏學派發展的鼎盛時期。本文為論文集的首篇文章，旨在介紹全球「音樂文化」興起、發展、傳承、互相影響、交流的形態，藉此建構出「世界音樂文化」的整體概念。不管在今日西方民族音樂學界，抑或本國民族音樂學研究中，其理論與研究方法皆具有一定的創新性與實用性，值得學者深思玩味。

文章的深度即展現於標題中，「音樂文化的傳統」為作者自創的複合專有名詞，原文為「музыкально-культурная традиция」，其中「музыкально-культурная」(音樂文化的)，是以「音樂」為字根組成副詞，再以「-」聯結「文化」字根的形容詞。經譯者苦思後，認為該詞並非指「音樂的文化」或「文化的音樂」，而是特別強調音樂自身作為文化現象的總體概念。而再談到「傳統」一詞時，作者著重於該詞義中，具延續性的「固有現象」，著重於文化整體呈現的「集合性」，而並非強調「傳統」詞意中「傳承動作」或「舊有的」概念。本文第一頁即為該特殊名詞之解釋，請讀者特別留意。

(以下為本文)

近二十五年在文化研究領域中，結合基本理論與實際應用的需求漸漸增加，此種需求在音樂、戲劇及舞蹈等重要領域中尤為顯著。

在這些獨立發展的藝術項目中，除了有實際應用操作的部分，也有其相應的，包括歷史的、理論的、美學的、社會學的學術研究。這樣的學術研究方法雖具有一定的潛力，或可達成相當的成就，但整體說來，當我們面對的課題不單只是檢視某特定國家或某單獨社會中，複雜的文化與社會背景下琳瑯滿目的所有文藝活動總和；而還必須考慮到這些總合體背後幾個大文明架構所有的文化經驗時，上述的研究方法是受限的。

因此，我們有必要結合東方學與非洲學、人類學與文化學以及其他學門的方法，拓展藝

術學門的研究方法；如此，一些與其他類型藝術相關的研究目標會變得更為龐大、其層次將更為豐富，例如，相對於僅鑽研「戲劇」藝術，研究的將是整個「戲劇文化」；相較於只研究「音樂」藝術，關照的是整個「音樂文化」。

這種結合多因素(多層次)看待各樣藝術的方法，主要在民族文化學研究中得到實現。而音樂文化研究很有可能是最早、最積極發展該方法的學門，這也許是因為音樂文化是各樣複雜因素交互影響下所組成的系統，與戲劇文化學或其他文化學相比，更複雜得多，就算起初不能認知它多因素的相互作用，至少後來也會有所自覺，這樣的特點主要造因於音樂活動的積極性與多維特質。

B. Asafiev也曾對此事有所關注，並採用了一個意味深長的專有名詞「音樂總體系」形容之，事實上，這個詞就是「音樂文化」的意思。任何社會體的「音樂文化」都是極其複雜的現象，高度階級化社會的「音樂文化」是由多個併行的系統所組成，各系統有不同的分支結構、不同的運行機制和完全不同的構成要素；作為其中一個構成要素的「音樂文化傳統」，本身亦是多元組合的綜合體。

之所以提出「音樂文化的傳統」(俄文縮寫MKT)這個概念，目的在強調它的複合性以及它與世界音樂和文化整體的關連性。如果說有關「文化的傳統」的概念已得到了進一步的討論與闡釋，則反觀「音樂的傳統」，會發現不論是在藝術學領域或者在純理論範疇中，它都不曾被當作研究對象，甚至在工具書或百科叢書中也找不到它的身影。

而「文化的傳統」概念，亦只在文化學的發展內，因學者必須制訂關於文化的基礎理論，橫在文化學者面前的正是此概念的定義問題，才有機會被認真看待。在《論文化的傳統之關鍵課題》一文中，許多國內學者，如歷史專家，民族學專家，哲學家等開啟了廣泛的討論，文中，蘇聯文化學先進E. Markarian對「文化的傳統」有以下的定義：

「『文化的傳統』是「經驗」在外的展現，該經驗是在經歷時空交流後，由不同的社會體反覆執行、累積而形成的固定印象。」¹ /5,80/ 音樂文化理論的發展是紮根在音樂文化學上，因此也需要明確定義「音樂文化的傳統」一詞。這種情況下，是否可以把M氏對文化學的定義移植到「音樂文化」中運用呢？

大致說來，在音樂領域中運用M氏定義不至引起太嚴重的矛盾，但我們不能不考慮文化學的幾個特點。M氏文中的規則和公式是高度抽象的，因為他的討論純屬理論範疇。然而，「文化」本身即是很抽象的概念，而「音樂文化」，儘管我們不能不藉由理論系統來建構它，但它完全是可感知的對象，不應該忽略所有組成「音樂文化」的因素都是具體可察的。

因此我們在M氏定義的前提下提出以下補充：「音樂文化的傳統」(MKT)是一獨特的社會文化綜合體，它包含了所有特定的音樂現象與維持這些現象的所有一切。」

不論是抽象的或實證的理論建構方法，皆有其優勢；然而，儘管前人的歸納極富成果，許多歷史學家與民族學家對於「文化」與「傳統」，「傳統」與「習俗」的解釋與其中差別，至今還不能達成共識。¹ 反觀，在音樂文化學內，因為研究目標較為具體，該情況反而較

1 有關文化傳統的討論可參見《蘇聯民族學》雜誌1981年 No.No. 2,3, 1981。

為清晰可明。

在某種程度上，我們可用二組相關的三段式來組建「文化」與「傳統」間的關係，每組公式都是以「普遍性」到「個別性」的方式排列。第一組是：「文明—文化—傳統」；第二組是：「文化—傳統—風格」。明顯可見的是，三段式的第一項包含了多個第二項，而第二項則包含了多個第三項。

在此需把「文化」當作一種理論模組，才能理解本三段體中「風格」一詞的含意，這裡的「風格」就是「風俗」（「習俗」）的代名詞；然而必需留心其中的分別：通常我們是在「文化」的層級下討論「傳統」一詞，更具體的說，就是指「音樂實踐」的傳統、「地區」的傳統或整個「文明」的傳統；而對「風格」一詞，多是在「音樂文化」的層級下做討論，具體的說，「風格」就是指各地的音樂文化變異；至於「風俗」，則適合在純人類文化學的範疇下討論了。

本文主要是以類型學(Typology)的角度探討，目的在觀照幾個「音樂文化的傳統」(MKT)的重點概念，了解其組成的特點、其成因間相互的影響，以及它與更廣的社會網路、更大的社會共同體間的連結。

純粹以音樂上的特徵分辨如「體裁」、「種類」、「風格」等概念是容易的，但若牽涉整個MKT概念，情況就不單純了。我們將面對的是，音樂現象本身與它相應的社會文化環境之間，各色各樣的關係與結構。MKT傳播範圍通常很難清晰界定，這牽涉到該傳統活動的地域遷徙、歷史年代的劃分、以及它特定的精神文化潮流，如：文化背景、宗教哲學思潮、民族解放運動...等。

MKT本身已是個複雜組成物，而通常，它又被包含在更複雜的分歧系統內，作為該系統的一個結構單元，也正因這樣的連結關係，使得傳統能獲得社會與文化的意識。因此，若把MKT分解成幾個獨立組成部分，必定顯得不自然，而這樣的做法必然只能以人工分析方式進行；尤其當我們分析愈原始、愈傳統的MKT，將很難在宗族儀式與宗教祭儀中意識到任何獨立的、自成的組成單位，它們通常是一種以藝術方式呈現、混合了舞蹈、戲劇、音樂等因素的，一個不可分割的整體。

甚至，當我們已把MKT從它相屬的環境背景中抽離，把它當作一個獨立現象研究時，還是能明顯的察覺，它在意識形態(或倫理道德上的)、社會(或民族學的)以及專業操作上的主要思維都與現實生活層面緊密堅固的鏈結著。因此當有機會研究獨立的MKT單元時，絕不能忽略它興起的背景因素，以及在特定歷史時空下維持其整體與延續傳承的造因。

若分析MKT形式與運作特點，我們可發現MKT發展中的辯證法模式，決定了它的穩定存在性，亦即，MKT一方面有維護傳統免受過多外在影響的機制，亦有另一股相反的力量，不斷從外部擷取需要的訊息；這兩股平行機制中，一方穩固了傳統，另一方則同時保持了更新的潛力。

MKT具整體統一性的同時，亦隨著一系列的因素變化，具層級化的趨勢。該變因除了歷史時空或活動地域上的發展傳播外，主要還有因不同社會群體及環境，與不同文化程度階

級，適應某MKT過程中產生變體的情況。在探討MKT在不同社會體與階層中所產生的變體，及它們的歷史演進動態之前，我們先來談談MKT的組成元素和結構。

談到MKT的組成元素，我們只先舉出最主要、最不可或缺的那些，包括：

- 1) 音樂材料本體(或者，已經過不斷使用而定型的音樂模組集成)，以及保存這些內容的媒介與方式。
- 2) 音樂生產過程中所依據的常例、規則，以及評估音樂的準則。
- 3) 專業音樂人員(包含其訓練、維持管理與淘汰機制)。
- 4) 聲音展演(體現)的形式與聽眾群的組成。
- 5) 音樂生產過程中的材料提供與維持，主要包括人工展演場地的建造與樂器製作等。²

MKT的正常運作，上述元素缺一不可。當然，在某一些具體情況下，某種元素的存在可能比其他的更重要。

讓我們再看看每個元素詳細的內容：

I. 音樂材料本體可以是「正規」的古琴或日本箏的曲目；可以是京劇、能劇劇目；可以泛指所有的抒情歌曲(流行歌手藝人或爵士樂團等的歌曲)；也是南印度卡那提克傳統(carnatic)的聲樂選集曲...等等。

同時它還包含了中東、近東、中亞、南亞次大陸等地區的音樂基本結構—木卡姆-拉格系統(makam-raga)的調性式旋律材料，以及西非洲所使用的韻律-節奏結構，還有爪哇峇里島等甘美朗音樂(Java Gamelan)所依據的旋律模板等等。

鑑於每種音樂在展演過程中聲音體現的不同特性，其音樂材料將以各自的方式得以保存，以不同準備使用的程度呈現；它們或是以書面形式被記錄下來(有各種相應的記譜方法)，然而最常見的，是以其他種類的記憶模式保存。總的說來，這種音樂材料必定在種種相互作用與淘汰機制的影響過程中，產生大量的變遷。

在某些傳統中，音樂材料會不時自動自覺地核對其「保存單位」，或者淘汰過時用法，或者引進新的分類原則，以確保他的更新與系統秩序。

II. 製作或產生音樂材料的指導原則，這些規則在不同情況下有不同的呈現方式，或多或少可以說他們類似一種細則總集，內含主要的音樂表現力元素，以及這些元素的使用方法(音樂語法)。

這整塊在發展狀態中的理論系統或許包括：如拉格與木卡姆音列的調式系統；韻律節奏與曲式結構的組成原則；歌唱、演奏技巧等，他們或者以論文著作、手冊指南、教科書籍的方式呈現，但更經常的，他們是以口傳心授的方式，讓這些必要的音樂結構元素和實際表演技巧，一代一代地在音樂家間流傳下去。

不管是藝術內容傳統裡最重要的一部分，也就是視音樂符號為建構音樂特殊語意的那部分；還是其他運用象徵手法使音樂具表現力的個別元素，這些，全部構成了音樂的生動性與

² 必須提及，本文中並沒有對MKT的核心，即具體的風格種類，音樂展演的方式，合奏的形式等作詳細的探討；我們認為若舉出可能的已知參數，透過這些參數我們也許能較容易理解維持傳統的複雜機制。

深意。

另外，除了這些細則總集外，建立音樂作品的主要規範還包括了音樂的倫理道德原則，此原則又將形成人們對待(認識)音樂的標準。人們僅憑著對音樂起源與其「神奇力量」的認識，便可評論音樂的「好壞」、「正確」與否。因此，伴隨著音樂材料與其建構原則，通常也發展出整套的相關文學、文獻。

III. 專業化的音樂家是MKT主要載體：他經由「代碼化」³的過程，在聲音體現的過程中，化身為那些音樂材料與規則知識。

這裡，由於我們認為專業化比起職業化更為重要，所以特別強調音樂家的專業特色。職業化，就我們看來，是由三個因素形成：個人的音樂才能、職業培訓以及社會位階。

上述的三個因素都是相關的，比如說，在許多傳統社會中，職業音樂家是世襲的，自古以來他們出生於特定的家族中，又或者整個村落或城區都是音樂家的「生產地」；在這種情況下，職業培訓幾乎就取決於個人的出生背景(基因)，因為學習音樂技巧就等於學習生活必備的技能。(當然，這種方式並沒有排除正式跟隨成名音樂家或進入專業學校等的學習方式。)而社會位階(通常在傳統社會中不太高)主要取決於該社會供養音樂家的能力，有的社會並不要求音樂家除了自己的音樂活動外，還須兼任其它的職能。

音樂家的專業化，則是指該社會有目的地針對某特定的任務，來訓練其音樂工作人員。這些任務非常多樣化：從佛教儀式的執行到娛樂事業流行樂團的演出皆屬之。此種情形下，音樂家除具有其職業性外，某種倫理的力量也限制了他職能的單一性，只有在非常少數的情況下會迫使他兼任其他的行業。

接續以上有關音樂家的討論，還必須注意幾點：音樂家生活範圍的特點，他們服務的社會階層，還有該社會職業群的性別年齡限制，以及最後，他們的社會位階(等級、爵位等)。另外，也不能忽視那些幾乎在每個社會都存在的族群，這群人雖擁有專業的音樂程度(或近於專業的程度)，但因各種原因，(主要是聲譽問題)，他們不認為自己是音樂家。

IV. 關於聲音體現的形式，音樂在其相屬複雜行為系統中所扮演的功能(行為系統是指如儀式、祭儀、典禮、節日慶典、戲劇表演等活動)，決定了體現聲音⁴的形式特點，而該特點則界定了樂音化溝通⁵的特性。因此，該活動的時間、地點和成因都具有特殊的意義，並且這些成因可以是儀式性質的，也可以是世俗社會性質。

如此，作為一個社會的共同行為，或包含在這種行為內的「聲音體現」，可以在任何的，包括人工的、或者自然的聲音場域中進行。它可以因傳統曆法(新年、豐收、宗教節日等)而起，也可以是音樂廳劇場的部分產品；也經常以個人的形式，一種絕對自由的、不受任何時間地點牽制的方式呈現。

樂音化的溝通與其資訊流動模式，與聽眾組成成分有很大的關係，亦即資訊傳播者與接

3 譯者案：就是「訓練」的意思。

4 譯者案：「聲音體現」原俄文英譯為sound-realization。

5 譯者案：「樂音化溝通」原俄文譯成英文為music-sound communication。

收者間如何進行雙向交流，反饋是如何形成等。演出者和接收者的接觸深度會受空間關係學⁶的因素影響；樂音中傳達的所謂心理情感也取決於「聽眾—演出者」相互關係；並且該接觸程度還仰賴聽者的專業程度，意思是說，聽者應具備與演奏者相當的音樂語法解讀能力，並且可充分接收，並能以道德和象徵等的聯想具體化音樂。

聲音的體現，具有時間空間上相互的協調關係，需要一定的組織工作以確保其運行。因此，當「藝術」是音樂的主要目的時(或者在任何其他情況下)，經營管理機構便有其存在的必要性，意即必須有一群人在各種特定時空下，比如婚禮、葬禮、小圈子內私密性質的演出與紀念性音樂會等情況，傳達並組合這些供需資訊。

V. 音樂製作過程中的材料提供與維持可分成兩方面談。一方面是選擇大自然的聲音場域，或建造人工的聲響空間(包括改善現有自然場地的條件，或建造專門建築物)；另一方面則是樂器的製作與其聲音特性的維護保存。

同時必須指出，不管是聲學空間還是樂器，都可能被列入神聖的範疇，故其運用有一定的限制性。而非神聖範疇的樂器製作一直被認為是高工藝技術之一；許多樂器是依據有力人士與著名音樂家的特殊要求製成的，除此之外，不少的傳統音樂家也親手製作樂器。

MKT的組成元素還勉強可用(上述的)系統方法描述；但若要組建其結構則是難上加難。MKT除了有複雜的層級系統，它的結構還會隨著歷史而變化，儘管如此，我們還是來看看他的構成方式。三十多年前，美國學者R. Redfield與M. Singer在他們共同的著作中/14/，提出了一對理論概念：「小(子)傳統—大(母)傳統」。

Singer隨後針對「文化的傳統」一概念，繼續發展出自己的一套想法，但他主要的研究目標是「大傳統」在重要大城市中的在地化，強調在都市化過程中，大傳統扮演的特定地位。其他學者根據這個論點捲出各式各樣的理論迷障，有的認為大傳統與小傳統間的相互關係取決於文化的推廣度，有的認為與共同文化意涵有關，還有的認為是受文明化程度的影響。

事實上，Singer理論的豐碩發展成果就藏於這些複雜的、系統化的運用中。以我們的觀點解讀，大小傳統的概念，不但符合北印度三個不同古典聲樂音樂的相互關係(Dhrupad, Khyal, Thumri)，還可以解釋整個印度斯坦(Hindustan)的音樂；稍微調整一下這個概念，甚至可以了解各種「藍調」(Blue)為名的支系統網路關係(古風藍調、鄉村藍調、爵士作品中的藍調，音樂會形式的藍調及其他)。

在上述的例子中，我們面對的是為數眾多的(小傳統)品種，以及他們所有的總結基礎——「大傳統」，其實，他們之間的關係並不太抽象，他們擁有共同的審美基礎、共同的音樂語法基礎、共同的音樂表演者與聽眾群等。這些共同點讓我們可以把大傳統當作一個文化的客觀實際現象，推至整個地區性、甚至洲際性的規模，它可以同時在兩三個、甚至更多個社會階層中產生作用。

6 譯者案：「空間關係學」(Proxemics)是由Edward Hall於1963年提出，闡釋空間與人際效應的相應關係。研究者主張兩個體間的物理距離，就像是地心引力中物體與地平面距離相似，與其人際關係成反比，也就是說，相距的愈遠關係愈遠，引力愈小。

我們必須隨時考量以上所述的特點，一些學者因缺少足夠的資料來源，或者完全根據自身有限的經驗作為判斷基礎，他們經常描述個別的MKT，有時把它歸類於高等的音樂，或者與城市中產階級的生活掛勾，其討論常常沒有很大的成效。這是因為他們經常忘了一個重要的事實：一個社會的MKT通常會呈現往外或往其他社會階層傳播的傾向，接受者亦會以自己的方式適應之，比如說韓國的「妓生」(Kisaeng)與越南的Ca trù等。⁹ 3/

甚至，在同一個社會階層中，各個MKT也擁有許多系統和流派，隨著時間的推移，以不同的面貌呈現。(這不正應合了「不要把雞蛋放在一個籃子裡」的古老諺語嗎?) 例如北印度的Gharana(家族、流派之意)，日本箏的流派，西非的Jeli(說故事者之意)等。¹⁰ 11; 13/ 又例如，中國古琴或日本箏派別，經過時間的洗禮形成了所謂「標準」曲目，各派別有各自擅長、各自傳承的曲目與樂曲型態，相應有各自公認的記譜法。

認識了「大一小傳統」理論在運用上的便利後，還是得提到B. Bernstein所提出的「元傳統」(Metatradition)概念，此概念更適用於純理論範圍^{12,109}，它大致與「大傳統」概念略同。

現在讓我們來檢視MKT的變化活動的方式，它被各種精神與社會功能所制約，從最簡單的實用功能，到最複雜的、高度發展後的藝術思維形式等。

MKT的存在經歷了功能上的適應與調整：傳統是自有的文化印記，常與意識形態、甚至與官方價值觀有關；傳統抑是精神體驗經由某種特定編碼化的結果，它還是多種風格、多樣種類音樂的保管倉庫；是一民族或一社會體表現心理感情與藝術語彙的主要形式；也是樂音化溝通的模組型態(這個特點在許多傳統社會是一重要的社會化方法)...等等。

MKT的功能特點被三個向量矢制約：一，傳統在空間上的傳播(活動面積的擴張與收縮)⁷；二，隨時間而起的變化(MKT的歷史進化)；三，社會層級間直向的流通，從高社會階層到低社會階層，或反向從低向高，並且在層級內部調整變化以適應新環境。

第一與第二個層面互相緊緊的牽連著，MKT在空間上的傳播、活動面積上的拓展，一定牽涉到一定時間量的變化，它受制於通信的發展，必先形成一共同網路以作為MKT遷徙的社會文化基礎，如商路的開通，新教支派中心的設立，帝國的擴展等等。一個共同網路系統的形成使得MKT可以在空間上傳播，這種現象通常伴隨著累積中的宗教精神運動力量，比如蘇菲教派的kawali(聖歌頌唱)、回教的Dhikr⁸，印度教bhati教徒的Bhajan(聖歌)等，從寺廟到寺廟，皇宮到皇宮間流傳。

隨著時間的推移，為維持MKT存在的專業環境也紛紛形成，主要有音樂家集團、教育機構以及如歌劇院、演奏廳等展演場地。這些機構在一定範圍內形成網路，有時在很短的時間內附蓋了整個文化區域。特別值得注意的除了MKT的組成元素外，還有MKT垂直層級間一直

7 此慣例最典型的例子，或許是波斯大流士擴張時形成的軍樂隊典型，吹管樂器和打擊樂器的部分稍晚被Habat樂隊所吸收，在進東和中亞地區扮演警示信令的功能。一方面，它成為土耳其軍樂隊Mekhther-hane的主要部分。另一方面它傳到了印度北部，成為典型的寺廟合奏音樂，並且依然保留了他的信令功能。當該傳統進入東南亞時，Habat成為馬來西亞蘇丹王宮庭生活中不可分割的一部分，是最高主權的象徵。

8 譯者案：Dhikr 是一種回教阿拉伯世界讚頌神明與念誦可蘭經的行為實踐。

存在的交流，在這種交流中，MKT內容有時從一個階級直接轉移到另一個階級，且其外觀已經歷很大的改變。

如以上所述，在幾個特別具影響力的MKT之下，必會產生其隸屬系統，比如，中國傳統戲曲音樂，北印度的古典聲樂系統，進東地區的穆瓦沙哈(Muwashshah)⁹系統，藍調系統及其他。這種從上至下或下至上的交流，是造成不同的MKT間，甚至是整個音樂文化能互相交錯影響的主要動力。

任何MKT的生存需靠它內部所有機制來維持，或者可以這麼說，只有在所有內部機制發揮它完整的功能時，MKT才得以持續發展。MKT需要經常的、固定的重現，維護一傳統外在形式的運作是非常關鍵的：畢竟，在傳統社會中，儀式與慶典的舉行，與其說是為了溝通死後世界的力量，還不如說是為了重整、團結整個部落、村落、種族的力量，而團結部落最有力的方法，除了有戲劇、舞蹈外，音樂也是其中之一。固定經常性的重複行為維持了MKT的存在，經由處於活躍狀態的音樂溝通渠道系統，精神與心理情感得以交流...

MKT的歷史進程，可以簡單以幾個重要的階段說明：生成，進化，終止運作。

MKT的生成是一複雜的過程，它的潛伏期通常很長；在早期發展階段的MKT與它成熟時很不一樣。MKT的產生被一系列的因素制約著，比如社會體的組成方式、該社會對品味需求的形成、可滿足該需求的方法與形式的養成、對音樂從事人員的挑選制度等等。不管如何我們通常會碰到幾個發展階段：首先是MKT的實用性階段，第二是不同程度的美化階段，最後，是純粹藝術性的發展階段。

不能不注意的是，幾乎就像一條定律似的，一個MKT從實用性到藝術性的過渡，從來不會在單一的社會階層或社會體下完成。MKT的發展就像是生物基因接種培植一樣，如果把一MKT的「枝條」移植到另一文化系統中，該實用性的傳統將會在新棲身地轉形成純藝術的形態，也就是這樣的MKT能獲得廣泛傳播的潛力。

一開始發源於局部小地方的傳統，可以成為一地區的共有現象，以另一種角度視之，他就是一種族的整體現象；經歷一段時間，它能發展出獨特的民族特性，又或者，成為一文明的標誌。上述曾提及，一些MKT的元素經過幾個垂直層級的轉移，會轉型成很不一樣的傳統，而這裡所說的，在一到二個，或二到三個不同的MKT系統間，也就是在一整個區域文明圈裡交互流動影響的文化傳統，應該比上述垂直轉移的影響系統複雜多了。

相似的影響作用總發生在兩個頗具影響力的傳統間，伴隨著兩者間的衝突與重要的變化，誕生了一系列新的、通常不長壽的傳統。MKT中最具關鍵性的轉型通常與主導思想型態的轉變有關，其中，包括了宗教思想的新支派，這類的轉型有歐洲新教徒的傳播、伊斯蘭教在南亞大陸北部的宣傳，以及佛教在遠東的進一步發展。

在此情形之下，跨種族間的文化接觸、跨文明特性亦是造成特殊轉化張力的原因。在這段期間內，重複多次地執行樂音體現是幫助MKT轉化的必要原則，只有在這種情況下，轉變

9 譯者案：Muwashshah或Muwaššah，一種阿拉伯詩體以及用該詩體所作成的音樂形式，通常由烏德(oud)、凱曼洽(kamanja)、卡龍(qanun)、達拉布卡鼓(Darabukha)等伴奏。

的腳步才能比較中庸，「步幅」才能比較小。當MKT開始消殆、漸漸衰落時，就必須要有特定的外部力量加入，才能使其復甦並持續生命。(為達成此目的，可能發生它種傳統的「人工注入」，或許能在某種程度上更新原傳統。)

那麼是主導MKT轉變的主要力量?先不論諸多外在的狀況，許多傳統內部的因素在其更新過程中扮演著重要的作用。先前我們已指出聲音的體現是由三個因素組成：音樂演出者、聽眾與經理人，亦即安排聯合第一與第二因素在同一個時空出現的人。不管在MKT發展的哪一個階段，上述三因素中的任一方，不論演出者、聽眾與經理人，都可能是改變、更新MKT的重要力量，當然三者中的任一方，亦可能成為該傳統中的保守勢力。

並且須指出，通常這樣的變化並不太明顯，尤其當感受者與該MKT有一定的關連程度時，更不易發現它的變化。因為當轉型發生時，適應整個體制的機能亦同步迅速地運作著，使整體狀況達成另一種平衡樣貌。在繁複的「穩定—更新」平衡系統中，關鍵破壞者的角色通常是由具創作力的個體扮演，他們在不同文明系統條件下，以不同的姿態出現，有時甚至本質地改變了整個MKT的外貌。

此刻則該提到，MKT在時間中的進化就是一種不停的更新過程，牽涉到他所有的面相和因素：某部分的傳統或許會委靡消失，成為過時的現象，但整體而言卻激活了整個傳統。在此同時，MKT的內部中也可能出現微小的、很難被查覺的變化，這樣的變化將導致現存傳統的死亡。

以下是MKT消逝的原因：

- 1)社會基礎的破壞。
- 2)失去其道德精神基礎的內涵。
- 3)專業音樂從事人員的完整職能不能被延續。
- 4)該風格與題材不再具有表達能力。
- 5)聽眾結構的破壞。

正如所見，「至死的病因」繁多，然而MKT內部亦存在堅強的補償免疫系統，有時MKT內的某一部分會激烈運作，以補償正漸漸消逝的另一部分。在這種情況下，當它們達成新平衡時，傳統才得以延續下去，否則該傳統是註定要漸漸消逝，有時，消逝的過程可能持續很久。一些以人工方式維持傳統的措施能作的有限，但還是有不少MKT正是因為該社會立下了保存它的弘願，故能以博物館、傳家寶的形態存活了幾百幾千年。

有時，穩定傳統的基因會意外地出現，幫助MKT以新的樣貌返回生活中。比如代表皇室權力的日本宮廷雅樂系統，縱然長期萎縮，然而因傳承其合奏秘訣的雅樂演奏宗派長期維持著，故該傳統得以延續；到了二十世紀中期，西方研究人員對雅樂產生了濃厚的興趣，著手進行一系列的學術研究與採譜（以西方記譜法五線譜）等；而在1960-70年代雅樂出現了新轉機，雖然帶著某種人工培植的感覺：今日的日本知識份子，也就是音樂業餘愛好者，進一步改編了該樂種，縮減了雅樂的編制，使用5-6樣樂器重現雅樂風貌。

以上所述提供了我們確切的立論根據，讓我們可運用音樂生命延續現象中傳統存在與實

踐的特點，試圖來分析MKT在歷史演變中呈現的主要類型。

1. 地方性(Vernacular)的MKT，以地方性、土根性為特點，並且高度與該族群的生活方式與社會習俗相關；具相對高的穩定性，很少隨著時間而變化；是該族群或分布區中最具特色的傳統類型。

2. 具傳播潛力的MKT。一方面，該類的MKT是幾個相近的、有親緣關係地方性傳統的總結合；而另一方面，它則是精神運動與社區網路傳播的結果。

3. 「游牧型」的MKT是一民族在地理遷徙的過程中，不斷變化其功能與生存環境的MKT。

4. 「培育型」的MKT是經歷一連串精煉過程，提煉音樂表現力與表達技術的結果，通常出現在該社會的高階層(學者菁英階層)，通常我們稱呼該音樂風格為「古典音樂」。

5. 文化基礎降低情形下所產生的MKT，在音樂發展民主化中所生成的MKT。該種MKT通常在城市生活中廣泛地流行，雖然它的發展有時會侷限於特定工作階層或社會等級。一般而言，它是建立在樣板結構化的古典音樂雛型上，然而與古典音樂不同的是，它有著較為輕鬆的表達方式。

6. 退化的或派生的MKT意指在人工培植條件下生成的MKT，例如該社會體的成員並不居住在他主要原生環境：例如，西印度群島或模里西斯島(Mauritius)上，印度人社區所發展的印度斯坦(Hindustan)古典音樂；在美國或加拿大華人社區所發展的京劇或粵劇文化；生活在蘇利南(Suriname)，從印尼來的移民所發展的爪哇甘美朗傳統等等。¹⁰

同屬上述類型而被視為完整系統的獨立MKT，還有傳至亞非洲、甚至大洋洲的西歐文明(稍晚成為北美的精神商業文明)。這樣的過程主要發生在重要大城市中，衍生出一種具飛地特性的副文化，另外，在這些例子中，某些城市、文化中心經過時間的歷練，亦發展出整套自己的文化系統，例如美國，加拿大，澳大利亞，紐西蘭等國。¹¹

純粹的MKT分類，當然就只是一種理論模型；任何的MKT實際上都包含了其他類別MKT的元素。在這種情況下我們的主要任務在於辨別該MKT屬於哪一種類型的變種，看清他與哪一個世界文明有相連的普遍性。世界音樂文化的歷史證實了個別的MKT在時間的橫軸下可以有極其廣泛的傳播，這在下列幾個傳統中尤其看得出：古希臘文明、哈里發時期的阿拉伯傳統、具強烈遷徙游牧性的中亞民族等。

但也只有在今天這個時代，二十世紀的後半葉，才能發展出全球化交流系統、全球的網路社區。在此情況下，MKT面對比從前更大的困難，它處於一種對外界影響無法拒絕、無法有效保護自身傳統的文化開放空間中。

如今，MKT落入了雙重觀察焦點中，我們可以從內部，也可從外部來觀察它。雖然研

10 MKT主幹和支部交互影響是一個有趣的過程：通常，兩者間的早期接觸沒有明顯的效果，此時作為主幹的MKT自然地發展，並做了很大的更新，而在異文化環境的支部卻變得異常保守，幾乎沒有更動。經過幾十年再來觀察這兩個部分，它們似乎變成該MKT發展過程的不同階段(事實上是互相影響，同時進行的)。

11 這類的過程中會產生諸多外來文化與在地文化的衝突，通常外來文化會抑制在地文化的發展。

究、分類、比較MKT的機會增加了，但值得注意的是，我們獲得的這些優勢反而取決於人們怎麼「再經歷」這些文化傳統。

今天，許多國家的文化政策已決定由官方機構優先管理文化事業，開始把官方從事音樂文化研究的機構與民間力量結合在一起。許多類似的機構以維護MKT為己任，努力預防對自身傳統不良的外來影響，幫助它們在不單純的現代社會中繼續生存，在此情形下，這些有著不同國家認同的機構們，與音樂文化事務有廣泛的、多樣化的接觸。

對絕大多數的MKT而言，最大的困難在於面對大眾傳輸媒體與音樂工業的強大威力，此二者是新殖民主義列強在文化領域中主要的措施推力。在這個系統下，流行音樂複製品不占據了空中播放網路、充滿了世界、把所有最具才華的音樂家拖進了它的軌道中；還把所有不同傳統的音樂素材磨成碎細狀，像垃圾回收再生利用一般，以變形的方式呈現，MKT在這裡毫不具意義。

當MKT的研究範圍擴大，當它的內容項目增展到了全球的規模，便帶給研究者特別的責任。左傾的經驗主義民族學研究至今都不曾失去他的準確性，然而類型學的歸納方法、音樂文化理論的發展(包含MKT系統)現在獲得了優先的重視。在這個領域當中仍存在不少用語上的混亂，由其是與「傳統」(tradition)有關的詞，如「傳統的」(traditional)、「傳統主義」(traditionalism)，以及不同含意下的「傳統的」(traditional)概念等。¹²

到目前為止我們總是一成不變地以二元對立方式理解「傳統」這個複雜概念，如：傳統與創新、傳統與現代，再再顯示我們對它的誤解。本文的目的正是要澄清，所有的傳統，包括MKT在內，都含有強烈的更新傾向，我們可以在傳統的任何一個時間切片下，觀察到革新的量子元素。

而現今時常擺在我們面前所謂斷裂的文化傳統，事實上就是過度加快更新腳步的結果，考量到傳統穩定性的問題，過快的更新鮮少成功。在此同時，傳統從來不曾以昨天的面目示人：它經過了過去，更新了，成為現代的一部分，並不斷的往未來前進。所以如果論及現代生活中的傳統，甚至是古老傳統，或許它某一個部分已過時，但把傳統擺在現代的對立面談，是絕對不正確的。

馬列主義的音樂文化理論正處於發展階段中，為了建立跨領域的學術研究，不只需要音樂學者特別的努力，還需要民族學家、文化學者、社會學家¹³，以及那些正建立戲劇舞蹈等理論系統的跨文化領域專家共同投入。

12 至今，在探討亞、非、大洋洲音樂文化的正式資料裡，「傳統的」這個詞，可以指所有地方上的傳統音樂，這是為了把地方傳統，與已滲透到該文化中的歐美音樂分開。而當「傳統的」這個詞運用在廣泛層次的地方傳統中，則是指該地方傳統中較高級的古典音樂。

13 以下民族學者、文化學者以及傳統研究者的文章意義深遠：Ю.В. Бромляя, Э. Маркаряна, К. Чистова, С. Арутюнова, Л. Куббеля, И. Суханова, Э. Баллера, В. Плахова, Б. Ерасова, Н. Сарсенбаева和其他。

參考書目

1. Арутюнов С. Обычай, ритуал, традиции. – Советская этнография, 1981., № 2, с. 97-99.
2. Бернштейн Б. Традиция и социокультурные структуры. – Советская этнография, 1981, № 2, с.107-109.
3. Васильченко Е. Ка чу – традиция женского пения. – Азия и Африка сегодня, 1982, № 8, с. 48-49.
4. Маркарян Э. Культурная традиция и задачи дифференциации ее общих и локальных проявлений. – Методологические проблемы исследования этнических культур. Ереван, 1978.
5. Маркарян Э. Узловые проблемы теории культурной традиции. – Советская этнография, 1981, № 2, с. 78-96.
6. Плахов В. Традиции и общество. Опыт философско-социологического исследования. М. , 1982.
7. Суханов И. Обычаи, традиции, обряды как социальное явление. Горький, 1973.
8. Becker J. Traditional Music in Modern Java: Gamelan in Changing Society. Honolulu, 1980.
9. Byong Won Lee. Evolution of the Role and Status of Korean Professional Female Entertainers (Kisaeng)/ — The World of Music, v.XXI, N2, 1979, P.75-81.
10. Deshpande V.N. Indian Musical Tradition: An Aesthetic Study of the Gharanas in Hindustani Music. Bombay, 1973.
11. H.Harich-Schneider E. A History of Japanese Music. London, 1973.
12. L'Armand K. and L'Armand A. Music in Madras: The Urbanization of a Cultural Tradition. In: Nettl B., ed. Eight Urban Music Cultures, Urbana, Ill., 1978.
13. Neuman D.M. The Life of Music in North India: The Organization of an Artistic Tradition. Detroit ,Wayne State Univ.Press, 1980.
14. Redfield R. and Singer M. The Cultural Role of Cities. – Economic Development and Cultural Change, 3, #1, 1954, p.53-73.

《昭君出閣—傳音劇場》創作理念

蔡凌蕙

國立臺北藝術大學音樂學院傳統音樂學系助理教授

摘要

《昭君出閣—傳音劇場》完成於2010年12月，為結合南管、北管、古琴、五絃琵琶、崑曲之《昭君和番》相關曲目或劇目，以創作的絲竹樂，加上日本箏Koto與印尼峇里島樂器Gender合奏樂曲，作為素材融合之製作。演奏時亦表演梨園戲身段，以強化音樂概念。此外，本製作定位為當前台灣「新移民」之背景，試圖扭轉傳統文本漢人視角的哀怨基調。

本論述涵蓋創作理念（含音樂劇場構想、劇本內容、音樂結構與肢體動作設計、編制選定與傳統樂曲引用方式）、跨樂種融合之困境，兼論及投影設計內容與樂曲風格間之調適與妥協。

關鍵詞：昭君出閣、音樂劇場、傳統音樂、梨園戲

The Creation of *Wang Chaojun of Our Time, a Music Theater for Traditional Instruments*

Tsai ,Ling-Huei

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

Abstract

Wang Chaojun of Our Time, a Music Theater for Traditional Instruments was completed in December, 2010, which combined Nanguan, Beigian, Gu-chin, Five-String Pipa and Kunqu's traditional repertoire of *Wang Chaojun*, fused with Chinese ensemble, Japanese Koto and Indonesian Gender. Every musician must also perform the body movements from Liyuanxi Opera to enforce the musical idea in this Music Theater, which re-interprets *Wang Chaojun* as new immigrants to Taiwan, providing another perspective from traditional literature of Han people.

In this essay the author explains her ideas of composition (including concepts of Music Theater, script, music structure and design of body movements, instrumentation and principles of quotation), difficulties of cross-genre fusion, and some compromise between design of stage visual contents and music styles.

Keywords: *Wang Chaojun of Our Time*, Music Theater, traditional music, Liyuanxi

前言

在1997年耶魯大學音樂院的「音樂戲劇(Music Drama)」第一堂課，教授建議筆者：「何不寫個中國公主的故事？」想幫助筆者從東方文化出發建立自己語彙。但「中國公主」這類故事與價值觀對筆者過於遙遠；在傳統音樂限於古琴與國樂團經驗，自認準備不足心態下，筆者另選題材創作了音樂劇場《鏡子》¹。

之後，筆者陸續完成為李香秀導演的歌仔戲記錄片《消失的王國—拱樂社》之配樂(1998)、美國麻州莎士比亞劇團劇樂(2000)、與台南人劇團合作的音樂劇場《鏡子》(2003)²、「天使蛋兒童劇團」《武松打虎姑婆》歌曲二十多首(2004)、台南人劇團台語音樂劇《利西翠姐》(2006)。以上製作使用非西方傳統樂器，與劇場有關，也都幫助筆者更了解傳統音樂。同時，筆者陸續創作獨奏、室內樂和管絃樂³作品，期能更深入表達對於傳統音樂美感之理解與想像。在經歷上述創作歷程之間，筆者進入國立臺北藝術大學（簡稱「北藝大」）傳統音樂學系（簡稱「傳音系」）任教(2003-)，藉各種機會⁴吸收傳統音樂養份。

2003-2011年間，北藝大傳音系的教學轉型為演奏與表演並進，規劃許多戲曲演出，制度也持續改變⁵，不變的是力求維持傳統的南管、北管音樂以及它們的獨特審美觀。這使筆者意識到「創新」必須小心地不使這些音樂失去其獨特的韻味。在2010年感謝傳音系前後兩位系主任⁶委託，讓筆者半創作、半設計地以《昭君出閣—傳音劇場》（下稱《昭君出閣》）結合南管、北管兩樂種以及古琴、五絃琵琶譜傳統曲目，借重北藝大的印尼甘美朗、日本箏，以及傳音系學生擅長的絲竹樂器，再以梨園戲⁷國寶藝師—吳素霞⁸教授在北藝大耕耘有成的戲曲身段，統一整體肢體元素，目的仍在凸顯純粹的傳統音樂美感⁹。在許多取捨與折衷下，筆者仍希望謹守劇場元素服務音樂，以及不走味兼創新的傳統音樂面貌。

1 採Sylvia Plath詩Mirror與Oscar Wilde散文詩The Disciple等作品，編制為擊樂二重奏與人聲。

2 改寫1998年的《音樂劇場—鏡子》為台語文（導演：林明霞），部分音樂重新寫作，編制改為非固定音高擊樂與人聲，並以四個月時間訓練劇團演員的音準與節奏。

3 〈琴想III〉為單簧管獨奏；〈琴想I〉為擊樂五重奏、〈琴想II〉為木管五重奏、〈琴想IV〉為豎琴與絃樂四重奏、〈琴想V〉為古箏與絃樂四重奏。《南管足鼓協奏曲》為足鼓與管絃樂團合奏。

4 包括起初幾年「期末排場」、術科期末考、民間藝師課以及每學期的「傳統樂展」音樂會。

5 至遲自2004年起的招生考試科目與課程調整及2007年成立碩士班，都有相關影響。傳音系至今已製作過北管戲劇目：《斬經堂》(2005)、《金水橋》(2005)、《鬧西河》(2007)、《渭水河》(2008)、《走三關》(2008)、《打金枝》(2010)；梨園戲：《高文舉》(2006)、《桃花搭渡》(2007)、《管甫送》(2007)、《陳三五娘》之〈相帶走〉(2009)、《昭君和番》(2010)等，學生製作則偏向以劇情串場的音樂會，如《待月西廂》(2010)、《南緣北戀》(2010)、《亂彈 亂打 五四三》(2011)等。

6 吳榮順教授與李婧慧教授。

7 梨園戲因為使用與南管音樂相似的音樂，也普遍被稱為「南管戲」。

8 吳素霞曾於1988年獲教育部民族藝術薪傳獎；1999年全球青商總會薪傳獎；2010年文建會指定國家重要傳統藝術保存者（人間國寶）。

9 國立臺北藝術大學傳統音樂學系的四項演奏主修中，國樂琵琶音樂較未受到這個製作的著墨，而是將琵琶分別以於五絃琵琶彈唱、崑曲彈唱、南管曲唱、北管細曲來表現。

壹、《昭君出閣》的音樂劇場理念

《昭君出閣》製作概念，除了以音樂討論社會議題—將傳統音樂的「王昭君」曲目，連結到對於台灣新移民的致敬與同理心之外，此製作重點是「音樂劇場」的表演形式，以各種劇場元素（肢體動作、舞台、燈光等）輔助或凸顯音樂進行。

「音樂劇場」的主體是音樂。筆者寫作《昭君出閣》樂譜時，同時標示演奏者動作與音樂。這些動作是有劇情或誇張的演奏動作，與演奏或演唱結合，從不隱藏正在演奏一事。傳音系「戲曲排練」課也同時進行音樂與肢體的練習，但為了保持音樂主體性，筆者接受各方建議先抽離全部肢體動作，由傳音系於2010年12月20日在北藝大舞蹈廳製作《「昭君出閣—傳音劇場」發展中的音樂呈現》。此舉雖讓傳音系相關行政與教學事務能順利進行，但也孳生許多繁複細節。¹⁰

「音樂劇場」的作曲者雖然兼任劇本寫作與導演，但是在《昭君出閣》的動作部份，筆者因為一方面期待藉此增進傳音系學生在演奏上的肢體與表情協調，另一方面希望能實驗結合梨園戲身段，而筆者對此的認識仍在初始階段，所以雖已將肢體動作依照節奏註明在樂譜中，後來則演變為與吳素霞教授不斷溝通與分別創作再整合的情況。這也使得整個製作之中，南管音樂與結合的段落幾乎全來自傳音系2010年製作的《昭君和番》，而北管、古琴、五絃琵琶譜曲目與原創音樂的肢體動作，則來自筆者的構想，經過與吳素霞教授溝通其涵義之後，吳教授重新思考如何以梨園戲身段做抽象的表達，並將身段搭配音樂節奏。

相較近年「采風樂坊」兩個音樂劇場：《東方器樂劇場—十面埋伏》（2005）和《東方器樂劇場—西遊記》（2009）演奏者在肢體上的活躍，《昭君出閣》出自梨園戲身段的肢體動作其實靜態得多。「心心南管樂坊」製作結合音樂與劇場演出：《昭君出塞》（2005）和《霓裳羽衣》（2009），及朱宗慶打擊樂團擊樂劇場《木蘭》（2010）結合京劇與踢踏舞，也都結合音樂與劇場元素，不同在於《昭君出閣》不借重不演奏的舞者；相似在《昭君出閣》之符合音樂要求前提下，於梨園戲歌舞段仍呈現傳統戲曲演出區分為表演／伴奏（「前場／後場」）形式。

筆者的音樂劇場《鏡子》（2003首演）為劇場演員創作的打擊樂（非固定音高）與人聲合奏，導演與舞台設計、服裝設計為使樂器幾乎在舞臺上絕跡，費盡心思隱藏或改裝、自製樂器，「預置鋼琴」演奏者躲在暗處。相較於此，音樂劇場《昭君出閣》直接呈現音樂的演奏與演唱，其實更為貼近筆者的音樂劇場概念。

10 2010、2011兩檔演出人員有半數改變，牽涉學生選課與樂器差異，不足聲部另尋非選課學生協助。此外服裝尺寸差異、分譜重新製作、分組排練場地調配都是浩大工程。2010年開設「戲曲排練」課程為一門課，由林珀姬、潘汝端、王世榮、蔡凌蕙共同指導，並邀請陳彬、李婧慧教授協助；2011年由吳素霞、王世榮、蔡凌蕙開設三門課，邀請簡秀珍、中野浩二教授指導，並申請教學助理，由傳音系碩士班音樂理論組陳咨伊擔任，帶領十位大學部學生支援排練與行政工作。

貳、創作與設計理念

一、劇本內容

(一) 多元觀點的劇本

筆者在劇本內容的設計上，分為以下三個觀點：

1. 漢人中心觀點：屬於正史的《漢書》與《後漢書》，前者只從外交功能角度，記載王昭君的自願和番，後者增加對於王昭君情感的描述。¹¹元雜劇馬致遠《漢宮秋》與清末章回體小說《雙鳳奇緣》則著墨於王昭君和毛延壽之間的恩怨，加入王昭君先成為漢元帝寵妃的劇情，並將「番人」描寫得猶如野獸，也強調昭君的愛國意識，最後投河自盡「保全名節」，道盡漢人的一廂情願。¹²

2. 「番邦」觀點：中國內蒙古自治區的呼和浩特，據說是王昭君最後落腳處，該處有王昭君墓「青塚」。呼和浩特當地流傳的王昭君故事，昭君沒有投河自盡，反而是當地因為她的到來，春暖花開，子孫幸福，國運昌隆；昭君在塞外的生活如魚得水，也因此有人認為昭君可能原本就不是漢人。¹³

3. 台灣新住民觀點：將王昭君「和番」所經關卡（挑選和番人選、雁門關、渡過黑水河等），轉換為台灣外籍配偶所必須通過的關卡（以郵購目錄或集體相親來接受他人挑選、與婚姻仲介的不對等權力關係、移民或海關面談、大量的旅途勞頓與古今各種交通工具的形象）。另外，由於近年台灣各縣市政府、各地新移民關懷協會等機構，舉辦了不少新住民藝文比賽¹⁴，也有許多電台節目舉辦新住民文化分享等節目¹⁵，讓我們欣賞到新住民非常精采的藝術表現，因此對於王昭君的琵琶彈唱，筆者將其類比為新住民以詩歌寄託心靈的形象，此類觀點，在移居台灣的南管樂人王心心自述中，亦曾提及。¹⁶

今天的台灣新住民，孕育許多台灣之子，為台灣貢獻勞力和心力，對台灣未來有非常大的影響力，顯然他們就如呼和浩特的昭君，不再沉溺於離鄉背景的哀傷，向前展望，在新的家鄉活出了新的生命力，因此筆者較傾向表達第二、三觀點。

11 見班固《漢書·元帝本紀》、《漢書·匈奴傳》、范曄《後漢書·南匈奴傳》。

12 林美清，〈獨留青塚向黃昏——「昭君」在杜甫詩中的位格意象〉（《長庚人文社會學報》2:2 2009），頁275-298。

13 見「中國·呼和浩特昭君文化節」網頁：〈王昭君是漢家人還是土家人？〉http://www.nmg.xinhuanet.com/hzdw/zhaojun/2008-08/29/content_14259196.htm(2010/09/29)

14 如內政部入出國及移民署於近三年的12月28日「國際移民日」舉辦活動，2010年活動為「台灣心故鄉國際歌唱比賽」、「台灣心故鄉徵文比賽」。

15 如國立教育廣播電台「愛在他鄉的歲月」節目，旨在促進異文化欣賞、雙向包容與尊重。又如高雄廣播電台「南國姐妹情」自2004年開播，為台灣第一個從新移民女性角度發聲的電台節目，主持人包括越南籍女性，提供多元文化學習、生活資訊、權益倡導之管道；中華外籍配偶暨勞工之聲協會之成員，自1993年起，陸續製作印尼、越南、菲律賓語節目，在台灣北中南、離島超過十個電台與網路電台播放，除資訊傳播與call-in，其音樂單元「故鄉的旋律」為重要內容。

16 從中國泉州移居台灣的南管樂人王心心的自述：「我如同昭君出塞一般，抱著父親親製的琵琶來到台灣。」<http://xinxinnanguan.wordpress.com/2008/09/12/王心心矢志當南管人>(2010/09/29)

然而，這個製作使用的戲文來自梨園戲、北管戲曲和細曲、崑曲、元雜劇。有極大部分因為戲文固定，只能牽就第一觀點，且筆者刪減不少涉及醜化「番人」的曲詞，因此最後傳統戲文集中在「過關」劇情與思鄉的描述；而在第二、三觀點，尚能以器樂曲（包括北管《五關》、古琴曲〈龍朔操〉、可搭配或不搭配曲詞的五絃琵琶譜〈王昭君〉¹⁷，以及新創作的絲竹樂團、日本箏、甘美朗樂段）表達。以上兩者（觀點一與觀點二、三）可視為整個劇本的重要內涵。至於作為框架的、串聯所有不同樂種、重複出現的器樂曲段落，則有銜接前後不同傳統樂種之功能，並以投影畫面強化，除音樂和肢體演出，也藉不同觀點對話，體現劇情深度。

（二）劇本與音樂內容對照

筆者將劇本與音樂內容對照整理如【表1】：

【表1】

樂章與長度	劇本內容	音樂內容與說明
I. 原鄉陌生人 (20分鐘)	傳統音樂拼盤，也製造陌生感，表達女子在異鄉或夢中的故國都成了陌生人。	(a) 不同服裝女子的各樂種唱奏，歌詞與書信有關。依序使用唐代五絃琵琶譜、崑曲、南管曲、北管細曲，以創作的絲竹樂銜接。 (b) 絲竹聲部有許多不同的顫音、輪指等，模擬書寫的摩擦聲，逢(a)樂段，演奏者以梨園戲身段作「快捲雀」、「提手」、「騎馬」；逢傳統樂段則作「蘸墨」、「寫信」、「相公磨」。 (c) 不同民族服裝的音樂家演奏該其特定傳統音樂時，投影內容為不同文字書信或孤獨女子、孤雁等。
過渡	〈仲介歌〉銜接一、二樂章	〈仲介歌〉搭配投影「郵購新娘型錄」，歌詞來自馬致遠《破幽夢孤雁漢宮秋》之毛延壽出場詩，音樂為原創。
II. 型錄相親 (20分鐘)	不同種族女子，從相親型錄走出，許多旋轉動作暗示女孩的成長。	(a) 古琴演奏〈龍朔操〉八個樂段（以原創絲竹樂襯底），代表五到八位不同種族的女子。 (b) 創作的甘美朗與日本箏、絲竹合奏，樂團成員有大量旋轉動作，結合「轉身」與「蓮花手」，暗示時空轉移與女孩的成長。
III. 海上駱駝隊 (25分鐘)	以傳統南管與北管音樂，呈現旅途的速度、層次與方向感，對照喜慶婚娶情境與旁人祝賀，表達移民者複雜心情	(a) 演唱北管細曲《昭君和番》、梨園戲《昭君和番》之旅行樂段。 (b) 以北管鑼鼓《五關》表現人類遷移之不同速度之層次（影像包含駱駝、船、火車、飛機等，投影呈現時每個像素變化皆來自樂音驅動），並作為不同樂種間的轉換，淡化不同調性差異。其中的〈四關〉，噴吶連續以五個不同調式演奏〈風入松〉，搭配投影的六個鞭炮影像。肢體動作必須搭配鑼鼓的層次感。 (c) 除四位「昭君」、仲介、五位隨行人員（護送者、四位小番），其餘演奏者將梨園戲「大垂手」、「左右舉指」、「微眺」等身段，以抽象呈現，表現旅途的移動與方向感。 (d) 五絃琵琶昭君與崑曲昭君表現懷抱嬰兒與牽小孩之身段。

17 葉棟，《唐樂古譜譯讀》（上海：上海音樂出版社，2001），頁228-232。

<p>IV. 融合與新生 (10分鐘)</p>	<p>不同樂種音樂融合，表達新移民對於新生命的希望</p>	<p>(a) 跨樂種合奏，交換樂器與聲部。 (b) 第一樂章四位昭君的唱段再次呈現，分別與五絃琵琶音樂（整個第四樂章的基礎）做對位的呈現，在音樂上表現融合。 (c) 彈撥樂器擊樂化，跟甘美朗樂器融合。 (d) 身段包括「提手」、「舉指」、「雙飄手」，搭配投影中的新生綠芽嫩葉、風箏、彩色氣泡、彩色氣球、天燈等圖案。</p>
---------------------------------	-------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

二、音樂構想與布局

(一) 編制

為盡可能呈現傳音系各樂種，並表現多種型制琵琶，設計44人編制如下¹⁸：

1. 獨奏並唱：

南管琵琶彈唱、崑曲彈唱兼國樂琵琶、五絃琵琶彈唱兼國樂琵琶、北管琵琶彈唱、男聲胡琴拉唱¹⁹。

2. 絲竹樂（非傳統絲竹樂編制）：

笛、笙、高胡、二胡（二聲部）、中胡、中阮、大阮、揚琴、十三絃日本箏（二聲部）、十七絃日本箏、古琴（三張琴分段演出，實為一聲部）、峇里島甘美朗Gender（依照傳統作法，為一對Gender）。

3. 北管武場：

頭手鼓、通鼓、大鈔、小鈔、鑼、響盞、嗩吶（三支齊奏；其中二支由絲竹樂手兼任）。

4. 北管文場：

提絃、和絃、三絃、揚琴、品。

5. 南管上四管：

琵琶、三絃、嗶仔、洞簫與品、大廣絃。

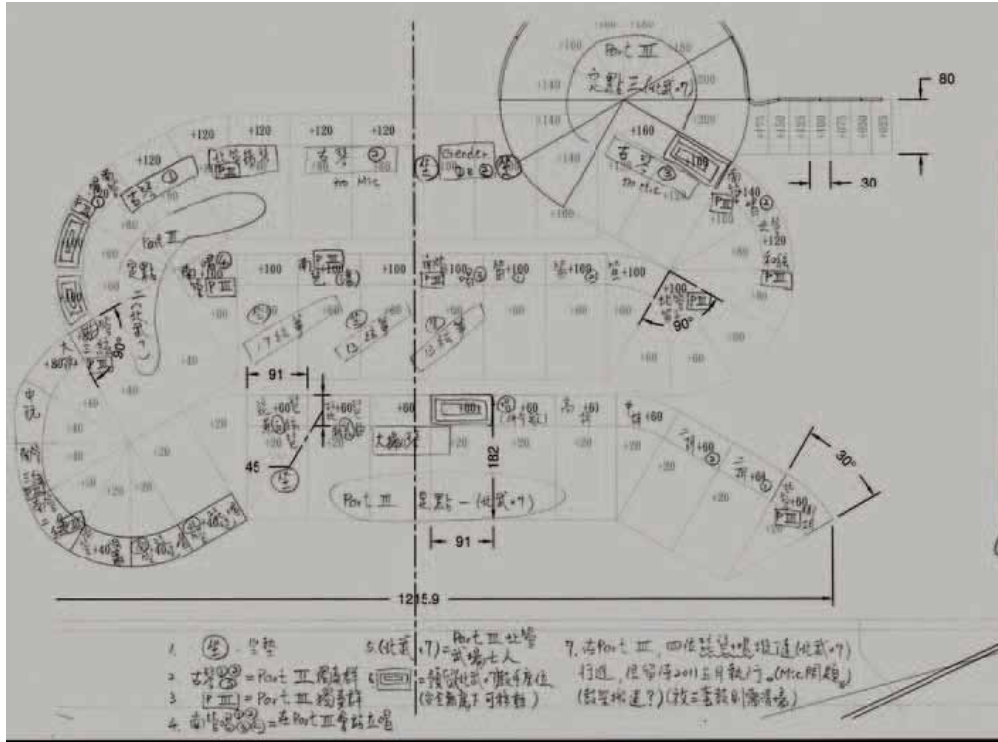
6. 梨園戲：

歌舞五人（執南管下四管的「小番」四人，及南管昭君隨行者「文龍」）。

【圖1】為2010年演出（無肢體動作）舞台配置圖其一，除北管武場七人是移動的，此圖亦可簡單說明2011年演出時，舞臺上人數最多之第二樂章概況。於2011演出，除了舞台配置圖，教學助理另外製作了類似電影分鏡的流程表。

18 由於北藝大傳音系的學生大部分主修南管或北管，同時專長絲竹樂器，因此編制可以精簡至22人，由南管、北管演奏者兼任部分絲竹樂器，由其餘絲竹演奏者兼任南北管下手樂器。

19 為排練順暢，後來改為男聲獨唱，胡琴另由絲竹團員擔任。見下節。

【圖1】：2010年演出舞台配置圖²⁰

(二) 傳統樂曲與創作樂曲之銜接；肢體動作之搭配

筆者在引用每一首傳統樂曲時，盡量保持其原貌，只做修剪工作，但在肢體動作與舞台上做了許多實驗。以下分四樂章敘述之：

1. 第一樂章〈原鄉陌生人〉

表現來自不同背景的「昭君」們，寫信托鴻雁攜回家鄉。依照順序引用(1)唐代五絃琵琶譜〈王昭君〉²¹、(2)南管《昭君和番》²²、(3)崑曲〈烏夜啼〉²³、(4)北管細曲《昭君和番》²⁴

20 感謝北藝大劇場設計學系助理教授楊金源的舞台設計。

21 董思恭〈王昭君〉：琵琶馬上彈，行路曲中難。漢月正南遠，燕山直北寒。髻鬟風拂散，眉黛雪沾殘。斟酌紅顏盡，何勞鏡裏看。

22 曲詞為：忽聽見陣鴻雁 又見濱鴻墜地 阮心喜歡 袖中忙於取筆 懷中忙於取箋 就寫出一幅於表章 傳送到金鑾殿

23 劉有恆，〈破幽夢孤雁漢宮秋〉，《中國古典戲劇曲譜》，第二輯，(1995)，頁3-22。此為劉有恆根據《九宮大成南北詞宮譜》，實踐全本馬致遠《破幽夢孤雁漢宮秋》，此段按照馬致遠指示，使用〈烏夜啼〉曲牌，原為漢元帝唱詞，現交由「崑曲昭君」演唱。曲詞：今日嫁單于，宰相休生受，早則俺漢明妃有國難投。他那裡黃雲不出青山岫，投至兩處凝眸，盼得一雁橫秋。

牌》片段²⁴；於(1)與(3)筆者刻意選用較多景物描寫或第三人稱之曲詞，不若(2)與(4)曲詞之直接與悲淒，意在平衡，並收哀而不傷之效。

此樂章的肢體動作，除南管與北管昭君以琵琶彈唱緩步上台，大部分演奏者只需單純依照鼓介步上舞台，但依速度又可分為大且行步、生行步與小且行步。另外，為了突顯演奏聲部的方位，每一肢體動作（諸如「相公磨」、「快捲雀」、「騎馬」、「寫信」）原則上皆順著舞台引導方向由左舞臺進行至右舞臺，再蜿蜒而上。

筆者所採用之唐《五絃琵琶譜》〈王昭君〉調式為「大食調」，近似教會調式之 Mixolydian 調式，且多強調大小二度音程（e-f \sharp ，b-c \sharp ，g \sharp -a，c \sharp -d \flat ）與七、九度音程跳進（c \sharp -B，e-d \flat 等，詳見【譜1】，歌唱聲部已改寫，減少大跳音程）。

【譜1】五絃琵琶譜〈王昭君一大食調〉（已部分改寫）(I:mm.22-39分譜)

I. 原鄉 陌生人-1

♩ = c. 50

琵琶 風 上 彈 琵琶 風 上 彈

行 路 曲 中 宛 漢 樂 正 南 邊 燕 山 直 北 寒

由於五絃琵琶音高材料距離崑曲、南管、北管音樂之五聲音階調式夠遠，正好便於穿梭於不同樂種間，筆者將此二、七度音程做為第一、四樂章與過渡的〈仲介歌〉素材，多次重複呈現，見【譜2】，以國樂揚琴、日本箏與笙、胡琴演奏非調性音高材料，使音樂語彙更豐富。在即將進入引用的傳統樂段時，絲竹樂器演奏琵琶的攢指²⁵音型，如【譜3】。同樣素材亦出現在第四樂章（見下述）。

24 曲詞為：哎 我那雁兒 你與我 把書來傳 這封書 相煩你 捎帶在南朝去 多多拜上漢劉王 道昭君要見是難得見

25 南管琵琶指法，以點挑指法奏出由慢漸快的重複音。

【譜2】五絃琵琶譜二、七度音程素材之重複樂段 (I: mm.13-17經修剪總譜)²⁶

笙從定位！開始演奏轉定至定位

笙

高胡

二胡

中胡

鋼琴

十三絃箏

十七絃箏

【譜3】絲竹聲部的「攢指」音型 (I: mm.134-138經修剪總譜)

笙

簫

中阮

大阮

鋼琴

十三絃箏

十七絃箏

除北管演奏前外餘均應活動作 全部定絃
人阮的一長音作 無應動作 人阮 後作 兩個動作
文場或門時再 截斷圖動 共 三 5(2律+17+16版)

除北管演奏前外餘均應活動作 全部定絃
人阮的一長音作 無應動作 人阮 後作 兩個動作
文場或門時再 截斷圖動 共 三 5(2律+17+16版)

26 十三絃日本箏定絃接近「平調子」；十七絃日本箏為非調性定絃。

2.第一、二樂章間的過渡樂曲－原創歌曲〈仲介歌〉

〈仲介歌〉曲詞取自馬致遠雜劇《漢宮秋》「毛延壽」自白²⁷，非唱段；筆者再加四句作為中間對比樂段歌詞。此曲仍取五絃琵琶的二度七度音程為動機【譜4】，刻劃現代婚姻仲介業者，網羅想嫁入好人家的姑娘，去除漢人文學中「毛延壽」之險惡，並增加詼諧，筆者設定為「愛財多於愛慕昭君」的性格，因此吳素霞老師將身段設計為丑角。原始設計演唱者必須自奏胡琴或揚琴自唱，間奏也設計了點擊電腦畫面，投影相親型錄等動作，但為讓排練單純，後來處理為如歌劇詠嘆調形式，演唱者為此增加不少動作，也多了道具 摺扇。²⁸

【譜4】〈仲介歌〉前奏與第一句 (I: mm.265-273)

(仲介歌) Allegro (M.M. ♩ = c. 120)
仲介先生上 場走向定點

二胡
中阮
揚琴

(略)

大塊黃金任... 黃... 金... 任... 意...

3.第二樂章〈型錄相親〉²⁹

此樂章引用古琴曲「龍朔操」全曲共八樂段。古琴撥絃音色與旋律上許多重複音型的現象，本已較南管音樂與北管細曲輕快，筆者再將「龍朔操」第一至五樂段，以Gender與日本箏合奏樂段切割開，使用Slendro（平均五音）調式，成為此樂章框架，並以投影表現「婚仲型錄」不同女主角，也代表新嫁娘從小女孩成長為少婦，搭配演奏者大量轉身動作與旋轉手勢（「蓮花指」）³⁰。原先構想為快速旋轉，經與吳素霞、王世榮教授討論，改為按節奏並漸快地往四個或二個方向轉身，再依Gender與日本箏樂段長度，設計動作分組與方位。

此樂章〈龍碩操〉樂譜，除轉譯在五線譜上，也搭配彈撥樂器以完全四度為主的和聲、擦絃類樂器的滑音【譜4】，及揚琴、日本箏、Gender的音堆。³¹

27 曲詞為：大塊黃金任意擲 血海王條全不怕 生前只要有錢財 死後哪管人唾罵 絕色姑娘 紅顏室女 他那裡圖個好人家 只求俺名冊細描畫

28 於2010/12/20之演出，在完全無肢體動作情況下，筆者仍請仲介持麥克風作「唱卡拉OK」貌。

29 此為筆者最早構思樂章，靈感來自北藝大傳音系前系主任吳榮順教授，對於此製作的原始標題《百變昭君》，欲呈現有如川劇轉身變臉，同時結合變化樂種的不同昭君形象。由於難度很高，筆者僅保留「轉身」迴旋動作，成為第二樂章時空轉換意象的重要來源，甘美朗Gender與日本箏合奏的樂段也呈現迴旋漸快音型。

30 用量之大以一例旁襯：演出後，「學園路」沿途可見許多老人家，邊走邊舉雙手練習「蓮花指」。

31 此做法於排練初期須要求古琴演奏者違反習性，一板一眼按照指揮節拍演奏；但所有演奏者熟悉此曲後，古琴又可恢復彈性速度與樂句。

【譜5】古琴與絲竹的合奏(II: mm.34-39經修剪總譜)

4.第三樂章〈海上駱駝隊〉

此樂章完全使用傳統音樂，以梨園戲《昭君和番》、北管細曲《昭君和番》關於「出漢關」部分內容與北管鑼鼓曲《五關》其中三樂段串連。此樂章搭配投影的各種交通工具畫面，表達新移民翻山渡海的旅程及思鄉情緒，同時熱鬧迎娶過程與旁人（梨園戲「小番」）試圖安慰新嫁娘的小歌舞，使音樂在悲傷與喜慶之間擺盪。此樂章的唱段以南管昭君、北管昭君為主，兩人皆傾訴離情與身不由己之苦，另兩位昭君則在樂章最後隨著「一條龍」上台，由吳素霞教授設計的拍撫琵琶與牽小孩等動作，表達她們將希望寄託於新生活。

【表2】為第三樂章內容一覽表，由表中可看出樂種轉換頻繁，南管音樂橫跨指、取、譜，並仰賴北管武場於每次轉換時介入（長度幾乎皆在30秒以上），以緩衝不同樂種間，調性與風格之落差³²。每逢北管武場樂段，也是演出者做梨園戲身段之處，如「提手」、「左右舉指」、「左右微眺」、「大垂手」、「一條龍」（有「八字型」與「交叉八字型」兩種）。肢體動作主軸在於引導畫面進行，令觀眾得以感受旅途的方向感。值得一提的是，筆者請吳素霞教授以梨園戲身段搭配北管鑼鼓，她不但欣然接受，且針對鼓介連結與演奏長度，給筆者和頭手鼓許多實用的修正意見³³，對於不論何樂種之音響，她皆能直覺地立刻轉換為梨園戲身段。

32 特別感謝北藝大傳音系林珀姬教授與潘汝端教授，在最複雜的第三樂章排練時煞費苦心，實驗許多不同的鼓介與增刪曲詞旋律，將南管、北管音樂轉換之間落差降到最低。有了順暢的第三樂章之後，於2010/12/20的演出，令傳音系師生為之驚豔，無形中也使得此後我們對於該樂章的肢體動作，有了更加複雜的要求。

33 吳素霞教授曾在設計會議表示，她的人生中是不斷地抓住機會學習，因此也熟悉不同傳統樂種的鼓介，此時正好可以用上。

【表2】第三樂章內容一覽表³⁴

樂種	奏唱者	內容
北管	武場	《五關》之〈三關〉（以輪鼓收）
梨園戲	南管小番與上四管	《昭君和番·牽君手上》（譜）
北管	武場	小火砲
北管	北管昭君與北管文場	細曲《昭君和番·叁牌》
北管	武場	三不和…冷戰
梨園戲	南管昭君與上四管	《昭君和番·出漢關》（指套）
梨園戲	南管小番與上四管	《昭君和番·直入花園》（指套）
北管	武場	《五關》之〈四關〉（噴吶奏風入松）
梨園戲	南管小番與上四管	《昭君和番·把鼓樂》（散曲）
北管	武場	三不和—慢戰—哭相思—冷戰
北管	北管昭君與北管文場	細曲《昭君和番·肆牌》
北管	武場	三響鑼
梨園戲	南管昭君與上四管	《昭君和番·把鼓樂—三恨》（散曲）
北管	武場	《五關》之〈二關〉
梨園戲	南管小番與上四管	《昭君和番·把鼓樂—快走》（散曲）
北管	武場	哭相思—慢加官—冷戰
北管	北管昭君與北管文場	細曲《昭君和番·肆牌》
北管	武場	哭相思—慢加官—小火砲

雖北管武場負責串場，但其中《五關》鑼鼓音色組合多變、節奏靈活，聽覺上與第一、二樂章有強烈差異；其中〈四關〉以噴吶演奏五個不同調式〈風入松〉，同一旋律演奏五次絲毫不令人感到無趣，尤為筆者希望強調之樂段，以增添整個演出中喜慶氣氛的比例。此樂段是整個製作中的重要樂段，長度不能刪減，同時為了增加氣勢，音樂指導王世榮教授建議將噴吶增為三支，由其他團員兼任。³⁵

為突顯〈四關〉，筆者也要求負責投影的學生作到緊跟「出弄」鼓介，轉換相應投影內容。由於此樂段長達五分鐘，肢體動作設計必須更富層次，以求與音樂的豐富互相呼應，但無奈排練次數與人數皆有限，此段也成為創作過程中最令人頭痛處。吳素霞教授將此段音樂錄下聆聽，多次與筆者溝通，一改再改，最後筆者請吳教授將「八字形一條龍」身段，保留手部動作，且只緩緩轉動上半身，結果正巧形成如慢動作般的畫面，終於完成了較令人滿意

34 出自梨園戲者以灰階標示，北管鑼鼓以斜體字標示。梨園戲樂曲後的（指套）、（譜）、（曲）表示出自南管音樂的相應曲目。

35 2011演出由絲竹團員以及仲介演唱者擔任。

的身段設計。

5.第四樂章〈融合與新生〉

此樂章簡短融合一至三樂章音樂，以對位將崑曲、南管、北管旋律與擴充的五絃琵琶譜、日本箏與印尼峇里島樂器Gender結合，如【譜6】，上半部為笛簫演奏第一樂章的五絃琵琶譜歌唱旋律，拉絃樂器演奏崑曲〈烏夜啼〉旋律，國樂琵琶演奏五絃琵琶譜原譜，中阮較拉絃類聲部提早半拍演奏〈烏夜啼〉（原譜見【譜7】），下半部為揚琴、Gender、日本箏悶奏擊樂似音響。第四樂章結束前，胡琴旋律是來自曾於第一、三樂章引用過的北管細曲《昭君和番·參牌》【譜8】。

簡言之，此樂章以第一部分五絃琵琶譜為主軸，結束在北管細曲旋律上，中間串起另兩個不同樂種旋律，回顧思鄉與寫信唱段，此曲以充滿希望的情緒結束。

【譜6】對位的五絃琵琶³⁶、崑曲旋律³⁷與配器的融合(IV: mm.24-27經修剪總譜)

36 參照【譜1】

37 筆者將此曲移至1=G。

【譜7】劉有恆依照馬致遠《漢宮秋》劇本實踐之〈烏夜啼〉，工尺譜與簡譜

【烏夜啼】

工尺譜與簡譜

(唱) 今日嫁單于宰相休生
 受。早則俺漢明妃有國
 難投。完那裡黃雲不出青
 山岫。投至兩處凝眸。
 盼得一雁橫秋。單注着

【譜8】各樂種融合後結束於笛子、胡琴的北管細曲旋律（IV: mm.129-133，經修剪總譜）

笛子
 二胡
 中胡
 笙
 Gender
 十三弦琴
 十七弦琴

叁、結語－折衷與磨合

《昭君出閣》作為一個既跨樂種、跨領域又是新型態的作品，歷經許多困難，但也因傳音系全體的支援而一一找到出路。

從本文第一章敘述的音樂劇場理念開始，為了讓所有人員了解該理念，即進行了一段冗長的討論與說服過程，甚至是到第二檔演出之後才能讓大家明瞭，而此理念的理解，同時牽

涉到種種行政作業細節與流程，例如此製作是否要另外聘請專業舞者搭配演出，一直是在討論之中，演出後證明傳音系學生能夠勝任音樂劇場的演出形式，此疑慮才消失。

對於音樂的注重，使得2010演出摒棄幾乎所有肢體動作，此舉的確保障了2011年正式演出時，不致讓音樂與劇場元素出現主客易位的狀況，但也限制了演出者肢體動作的熟練與整齊度。由於正式演出的肢體表現，第二場比起第一場有顯著進步，我們將繼續努力，也期待2011年底交通大學藝術節演出之改進。³⁸

為了尊重傳統音樂的原貌、運用傳音系學生專長，並負有推廣傳統音樂之責，筆者首次跨越「創作者」與「設計者」兩種差距甚大的身分，但為了堅守音樂劇場「劇場元素為音樂服務之理念」（傳音系畢竟是音樂教學單位），筆者對尚在摸索的梨園戲身段強加詮釋，近乎逼著吳素霞教授創作，過程中讓吳教授對筆者的無知一再容忍，但筆者也對此產生的火花感到無比期待。希望結果能讓觀眾感受到戲曲身段強烈的音樂性，是跨越風格與樂種的。

第二章所列劇本架構，在投影內容古、今、臺、外之混搭作法，於演出時受到多所質疑東南亞女子影像與「王昭君」有甚麼關連？臺灣是「番邦」嗎？

在藝術表現與風格上，由於筆者以南管、北管、崑曲、五絃琵琶等樂種交互穿插，受到「是否流失傳統」的疑問。音樂演奏者的生澀肢體動作，也難逃每一位在場藝術工作者的觀察。

針對劇本架構之質疑，應是出於以音樂討論社會議題，此一較新型態創作手法，但音樂之本質原不如文字，很難將討論化為具體對話，導致觀眾無法連結影像與主題。排練期間，本製作的演出學生被要求閱讀外籍配偶研究報告與體驗台北的東南亞市集，看看台灣是不是番邦？但觀眾只能憑一場演出觀看此議題，欲投射的訊息可能過於沉重，這的確是我們可以在導聆或投影內容再努力的地方。

針對後者的藝術表現與風格之質疑，筆者建議多觀賞北藝大傳音系每學期的「傳統樂展」與碩士班音樂會、以及每年的大學部畢業音樂會，體驗真正的原汁原味；畢竟筆者這次音樂劇場的製作初衷，是為訓練學生在傳統音樂演出時的舞台表現力與推廣傳統音樂，在肢體表現上必定遠遠不到位，只能鞭策下次演出有更成熟之舞台表現。此外，主修不同樂種的學生雖學習了對方的音樂—例如南管主修學生跟從北管鼓介作身段；北管頭手鼓跟從南管大韻下鼓介等，但還不致因此改變自己所學的傳統音樂風格，反而更能了解樂種間的差異。

傳統音樂與創作之融合，由於筆者對傳統音樂的認識有許多不足，因此必須仰仗多人多種專業的合作，並非「作曲者」一人獨挑大樑。而此現象可能更接近目前臺灣音樂劇場創作，同時也需借重肢體設計者的生態。

對於參與製作以及時時給予鼓勵的教授：李婧慧、林珀姬、潘汝端、王世榮、簡秀珍、

38 感謝國立交通大學李子聲教授之推薦：「我可以感受到這個製作對於傳統音樂的尊重，也想像交大的學生看看學藝術的大學生在做甚麼。」因此筆者受到國立交通大學的2011藝術節與亞洲作曲家聯盟2011音樂節暨研討會之邀演，得以面對舞台尺寸與巡迴演出等挑戰，再度更改細節，將編制精簡為23人，並邀請李易修導演協助排練，以完整藝術表現鞭策自己。本文初稿投件後，已再於2011年11月29日及12月3日演出精簡版。北藝大傳音系並陸續與「台灣音樂中心」、「工研院」洽談2013年演出之計畫。

吳素霞、陳彬、李易修、中野浩二、楊聰賢教授，在此感謝他們對於筆者的信任。對於演出的學生，戰戰兢兢地將七十分鐘音樂與肢體動作全部背譜演出，以及技術執行與行政學生之敬業，在此表達筆者的敬佩。此文經過兩位審稿教授之細心閱讀與修改，令筆者感到其殷殷期待與關愛，也致上謝意。

參考書目

書籍

- 班固，〈《漢書·元帝本紀》、《漢書·匈奴傳》〉。
范曄，〈《後漢書：南匈奴傳》〉。
葉棟，〈《唐樂古譜譯讀》〉(上海：上海音樂出版社，2001)。

期刊論文

- 林美清，〈獨留青塚向黃昏——「昭君」在杜甫詩中的位格意象〉(《長庚人文社會學報》2:2 2009)。
劉有恆，〈破幽夢孤雁漢宮秋〉(《中國古典戲劇曲譜》2:3 1995)。
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》9 2008)。

樂譜

- 吳素霞整理，梨園戲《昭君和番》劇本與樂譜
潘汝端整理，北管細曲《昭君和番》工尺譜

網頁

- 作者不詳，〈王昭君是漢家人還是土家人？〉http://www.nmg.xinhuanet.com/hzdw/zhaojun/2008-08/29/content_14259196.htm(2010/09/29)
林采韻，〈王心心矢志當南管人〉<http://xinxinnanguan.wordpress.com/2008/09/12/王心心矢志當南管人>(2010/09/29)

北藝大跨學院參與泰國布拉帕大學 (Burapha University) 2012年MUPA Festival演出暨交流報導

趙怡然

國立臺北藝術大學傳統音樂學系碩士生

2012年國立臺北藝術大學應泰國布拉帕大學 (Burapha University) 邀請，於2011年10月29日至11月5日，前往泰國Bang Saen, Chonburi參與該校第一屆MUPA Festival “ASIA ON STAGE” 藝術節系列活動。本校音樂學院劉慧謹院長、舞蹈學院平珩院長、傳統藝術研究中心陳婉麗主任、傳統音樂學系李婧慧主任等率領各領域老師與同學共三十一人，以多樣化形式的節目參與此藝術盛會，節目包含琵琶、古琴、南北管等傳統樂器與京劇武功身段演出之《臺灣傳統表演藝術之夜》、傳音系王世榮教授與兩位年輕藝術家帶來多樣風貌的《千年琵琶》，及由傳音系、電影學系與當地學生共同參與製作，以默片搭配現場演奏呈現的《Music、Film and Dance》等三場演出；此外，舞蹈系與傳音系的老師們也為這次盛會安排了「原住民舞蹈工作坊」、「京劇武功工作坊」、「南北管工作坊」、「琵琶論壇」等精彩的課程。在為期一週的時間裡，受到布拉帕大學Sompol Pongthai校長、美術與應用藝術學院Saman Sappasri院長、音樂與表演藝術學系Sanchai Uaesilapa主任、西樂系Santi Dejkhamrone主任與師生們，親切與熱情的接待；而北藝大師生所共同呈現多元內容的展演成果與文化藝術交流，不僅讓布拉帕大學師生們更能進一步瞭解與體驗台灣豐富多元的藝術與文化，更受到當地觀眾的熱烈迴響。

計畫緣起與行前準備

促成此行的最大推手，是任教於布拉帕大學的中野浩二 (Koji Nakano) 教授，身為作曲家的他，於99學年度擔任北藝大音樂系客座教授期間，亦時常參與傳音系的課程及排練，並積極與各學院交流，而後邀請傳音系師生參加MUPA Festival，更促成傳音系首次與電影系合作。

傳音系亦非常重視此次與布拉帕大學的交流，除了舉行audition甄選出十二名學生（另有音樂系一名），並從暑假就開始排定固定的集訓時間外，更特別開設了一堂「傳統器樂創作—影像與音樂」課程，由中野教授與蔡凌蕙教授共同授課，嘗試使用傳統樂器創作，並於九月中開始密集上課和排練，要於出國前完成四部由北藝大電影學系學生所拍攝的默片之配樂工作。

課程初始，同學們在面對「即興配樂」的這個課題時，都顯得茫然和無所適從，對自己所即興的東西沒有自信，總覺得演奏出的音響都顯得驚扭與不適宜。中野教授遂帶領大家逐步分析影片、解構分段，討論該使用樂器或樂種本身原有的旋律素材，或是創作新旋律，亦或是發出如噪音、雜音般的聲響，甚至加入人聲，循序漸進地誘發同學思考如何使用傳統樂器創作。在老師們的引導與帶領之下，同學們慢慢有了信手拈來的創作靈感與能力，大家齊心在不斷地嘗試和修正中找到最佳版本。

例如《Errore di Galileo伽利略的錯誤》這部默片，中野教授將它交由北管的同學創作，同學們運用北管【風入松】、【慢中緊】、【七句詩】、【一枝花】、【刀子】等曲牌將整個影片串起，輔以使用大量北管銅器如大鈔、小鈔、大鑼、小鑼等，適時地以富戲劇性的音效畫龍點睛，更搭配北管官話演唱、念白和笑科，讓整部影片顯得十分詼諧，每次演出都讓觀眾們聲響不斷，可說是「笑」果十足。而另一部由南管與琵琶、古琴同學負責配製的《Collector木偶人》則是使用了固定樂思，讓影片中的主角隨著固定旋律的出現而可以鮮明跳脫出來；除了用音樂點出影像中的線索之外，也需伺機用各式聲響導引與鋪陳出影片的重點和高潮，讓音樂貫穿影像使之有銜接與流動。

即興與加花對傳音系學生來說並不陌生，因為傳統音樂中有非常多的例子和素材，經過這堂課，同學們學習到如何去活用這些傳統素材，並了解如何善用手中的樂器營造出默片所要呈現出的氛圍。每次的課程，大家都在不斷實驗中成長，用傳統樂器開創出新聲響，長時間的集體練習與創作之下，讓同學間養成了絕佳的默契。在泰國演出前一天的排練，還發生了一段小插曲：由於場地問題而無法撥放影片中原有的音效，於是決定全程使用樂器配音，無心插柳地讓同學們彼此間擦出不一樣的火花。現場十三位同學排除硬體的不足，各司其職地把原本應有音效的地方即興補上，呈現出完整的默片精神。在正式演出中，影片《Inspiration靈感》尾聲也因現場的技術問題，不慎中斷影片的播放，但同學們各個臨危不亂，靠著默契把最後的音樂完整地呈現給觀眾。有了這樣的演出經驗，讓大家在跨樂種的十幾種不同樂器中，初嚐跨界合作與即興的甜美成果，更讓同學們了解到，創作是有機的、有活性的，原有的創作基底，在經過了幾星期的沉澱後，再一次因為新的刺激而激盪出新火花，呈現出更為精湛的表演內容。

行前插曲

預定出發的時間，正值泰國發生嚴重水患，尤其新聞不斷報導整個泰國幾乎已被大水肆虐、吞噬的消息，師長、家長無不心繫學生的安全，擔心交流行程受阻之餘，中野教授亦不斷地與布拉帕大學保持密切連繫，確定當地處於沒有任何災情的狀態，並保有充足的飲用水和物資。由陳婉麗主任帶隊先行出發的傳研中心團隊，於到達的當天下午就回傳了一張與布拉帕大學校車合影的照片（圖1），並捎來信息表示，從機場到學校路途上完全看不到任何水患的蛛絲馬跡，要大家不用擔心安全問題，而在學校的貼心與熱情招待下，反倒是已經開始有渡假的感覺了呢！



圖1：Sanchai主任（前排左一）、中野浩二教授（後排左一）、陳婉麗主任（後排右三）、舞蹈系師生與布拉帕大學校車合影。

MUPA Festival — TNUA週

在MUPA Festival節目規劃中，布拉帕大學將第一個星期定為「TNUA週」，尤以開幕式就讓北藝大傳音系與舞蹈系的同學擔綱演出《臺灣傳統表演藝術之夜》（圖2），演出曲目有：琵琶傳統武曲《十面埋伏》、蔡凌蕙教授作曲的現代琵琶獨奏作品《佛跳牆》；南管《風打梨》、《非是阮》、《梅花操》；古琴曲《酒狂》；北管《昭君和番》、《問卜》、京劇身段《五馬江河水》、《〈前腔〉、〈綽角兒〉》、《雙槍將》、《三岔口》等。由於出國的人數有限，同學們除了演出自己的主修曲目外，還必須支援自己主修之外的樂器，面對自己不甚熟悉的樂器，師長對同學們的要求是：「要讓觀眾看不出來哪一項是自己的主修！」換句話說，明明是打鴨子上架，即使只有短短的兩個月也要竭盡所能練到最趨近於主修的程度，要對原本陌生的樂器有演奏精準的把握才行，因為每一次在國外的展演就是代表台灣、代表北藝大，必須呈現給觀眾最美的台灣音樂。而由李柏君老師所指導的舞蹈系京劇武功身段，輔以劉大鵬老師所指導的傳音系崑曲後場伴奏，兩組學生在出國前縝密的反覆排練，在身段和音樂的搭配密度



圖2：2011年11月1日《臺灣傳統表演藝術之夜》海報

上，絲毫不敢馬虎，力求最完美且紮實的專業呈現，演出當晚也讓泰國當地的觀眾，欣賞到難得一見的傳統戲曲表演。

次日，由傳音系王世榮教授和兩位年輕音樂家張怡蓁與吳政君帶來的《千年琵琶》音樂會，更是以中國現代琵琶、日本薩摩琵琶、仿唐直項五絃琵琶、南管琵琶等跨越時空和國境的琵琶家族樂器，用音樂帶領觀眾翱翔古今中外，獲得泰國觀眾熱烈掌聲。而以音樂、影像與舞蹈三種元素跨界合作為主軸的《Music、Film and Dance》節目中，除了前述的默片配樂外，另有一首傳音系蔡凌蕙教授作曲的琵琶獨奏曲《佛跳牆》，搭配由布拉帕大學音樂與表演藝術學系Sanchai Uaesilapa主任編舞的跨國、跨領域演出。Sanchai主任在沒有與作曲家的溝通之下，憑著《佛跳牆》的錄音先進行編舞，當作曲家到達泰國參與彩排後，驚喜的發現Sanchai主任使用四個舞者的概念，與她在寫作《佛跳牆》時，使用很多的「四」的元素不謀而合，例如琵琶有四條弦，所以曲中和弦大都是四音和弦，而且此四音和弦會演奏四次，每次凸顯其中一個音，另外，此和弦會移位三次，含原位就是四次；曲中有一個同音反覆的動機，也做了四次等等。四位女舞者時而圍繞在琵琶演奏者身旁，時而富層次感地穿梭於舞台各處，舞姿婆娑，這樣新穎的組合也令在場觀眾耳目一新。最後一場演出的安可曲，由布拉帕大學的piphat樂團與北藝大傳音系共同合奏了泰國兒歌「大象」，更是博得泰國當地觀眾的熱烈掌聲，也為「TNUA週」的系列音樂會劃下完美的句點。

校際交流圓滿成功

除了正式的演出之外，北藝大學生們也參與了該校特別安排的「泰國傳統樂舞工作坊」，進行實地交流。由北藝大教授們開設的「原住民舞蹈工作坊」、「京劇武功工作坊」、「南北管樂工作坊」、「琵琶論壇」等課程活動，也讓布拉帕大學師生們更能進一步瞭解與體驗台灣豐富多元的藝術與文化。除了參與布拉帕大學的藝術節活動之外，音樂學院劉慧謹院長、舞蹈學院平珩院長與傳音系李婧慧主任此行也代表北藝大，前往位在曼谷的朱拉隆宮大學（Chulalongkorn University）簽訂締結姊妹校合約，擴展北藝大的國際藝術交流的網絡，開啟另一座國際藝術教育、展演交流的新平台，為北藝大的姊妹校成員注入新血。交流工作之餘，布拉帕大學還特地安排了北藝大師生遊覽當地著名的老虎樂園，讓大家在忙碌的工作坊和演出之外，還能忙裡偷閒。布拉帕大學在不管是交通或食宿的細心照料，讓全體師生都備感窩心，同學們也與該校藝術學院的學生建立起深厚的情誼，可謂是非常成功的一次校際交流。

此行在完全沒有助教陪同下，一切都由學生自理，包括出關時樂器託運的問題、日程記錄、人員安全的掌控等等，同學們充分展現團隊精神與自治能力，讓此次出國能順利圓滿且平安。藉由參與布拉帕大學MUPA Festival的交流活動，繫起傳音系、舞蹈系、電影系間合作的契機，亦激起了前所未有的火花，而行前有系統的課程安排和練習，更讓同學們在出國前就已收穫滿滿。透過跨系、跨國間的交流，提升學生多元的表演經驗與國際視野，以及傳統藝術學習的專業及創意能力。而音樂與影像、音樂與舞蹈間的跨領域合作，

不僅刺激學生們養成敏銳的觀察力，更因為跨領域的整合，讓我們在國外演出時，不被單一系所限制，而讓外界看到更全面的北藝大。

從回國後的同學們所寫的心得中，可看見此次交流對同學來說獲益良多：

傳音四 蕭云柔

這次在等待、準備出國的時間相對比之前還要久、內容還要豐富許多，之間也發生了諸多的意外狀況，但也讓我的心境從一種煎熬轉變成最後的充實又欣慰。並且在這之中我好像看到了什麼叫專業團隊，在接受了一連串的磨練後，使我理解隨時的練團練琴是我們應養成的習慣與興趣，長期的訓練使我們遇上各種狀況都無懼(在泰國最後一天的電影配樂出狀況時，我真的很驚豔於我們的穩定性已經被琢磨成這樣了)，不同的舞台場地都是新的挑戰，在台上我們的臨場反應要夠快、要懂得隨機應變。

傳音三 賴虹綾

其實剛徵選上時知道要上創作課時，不知所措阿！因為我從來沒有創作過音樂，但經過老師的教導後，而且和大家一點一滴的把音樂一片一片的拼湊起來，真的很有成就，這幾個月裡學習了不同的樂種還有影片音樂創作，真的收穫很多。

傳音三 魏美慧

為了配樂，系上特別開了一門《器樂創作》課程，由泰國請來中野浩二老師前來教導大家，學習音樂創作（在課堂上，大家從一開始的頭腦空白、不知該如何出手，逐漸的，在老師的帶領下，我們開始勇於去做些甚麼、想表達些什麼…）。

傳音碩三 許碧容

電影配樂演出的時候，其實，我們都很遺憾影片在最後快要結束的時候“中斷了”！我相信同學們心中一定會有股遺憾，畢竟原本應屬於一個完整的影片，每一個段落都是由同學們一起努力想出來的橋段，卻在那時候把它給強制結束了……最後，我真的很感激中野老師，因為老師讓我看到笛子在不同的地方可以呈現的範圍是如此的廣泛。

音碩二 陳瑩瑩

為期一週的(10/30-11/5)泰國交流旅程，我想不是獲益良多簡單幾個字便可充分表述我在這次的參訪帶給我的啟發與傳統音樂應用之聯想。



圖3：《臺灣傳統表演藝術之夜》謝幕

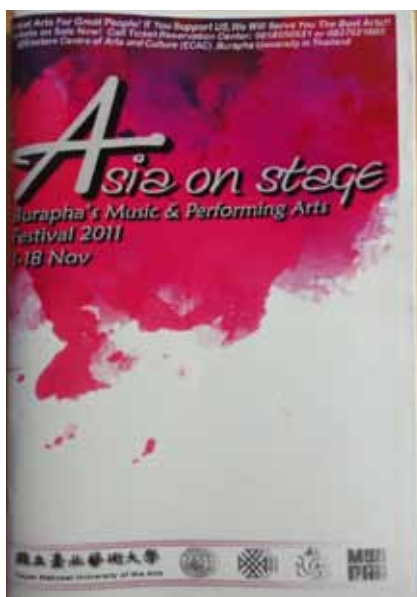


圖4：MUPA Festival “ASIA ON STAGE”節目手冊

「關渡音樂學刊」徵稿細則

本細則經2009年12月11日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過

2009年12月28日院務會議備查

2012年5月28日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過

一、緣起

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

二、徵稿內容

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

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

三、投稿規定

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

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

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

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

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

五、投稿辦法

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

六、審稿與刊登

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

七、出刊及投稿期限

本學刊為半年刊，每年1月與7月出刊。

1月出刊：「投稿資料表」截止日期為9月底，全文截止日期為10月底。

7月出刊：「投稿資料表」截止日期為2月底，全文截止日期為3月底。

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

國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》投稿資料表

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

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

著作財產權授權同意書

本人

同意

(請填寫篇名)

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

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

本同意書為非專屬授權，本人對本著作擁有著作權。

此致

國立臺北藝術大學

立同意書人：

身份證字號：

戶籍地址：

通訊地址：

電 話：

傳 真：

E-mail：

中 華 民 國

年

月

日

《關渡音樂學刊》第1~10期索引 (依作者姓氏筆劃排列)

姓名	篇名	期數	頁數
4劃			
王美珠	音樂評論家、音樂社會學家與作曲家阿多爾諾	1	51~76
	音樂理論家A. M. T. S. Boethius的全人教育思想	2	99~114
	理論談巴洛克時期的音樂理解	3	21~40
王思雅	Groupe-segment樂響區隔	10	267~270
5劃			
石佩玉	自無史以來—第八屆葡萄牙國際電子音樂作曲比賽	7	253~258
6劃			
任真慧	探討史克里亞賓的音樂理念與實踐——以鋼琴作品為例	1	153~176
	無疆界—國際現代音樂協會2006年大會暨世界新音樂節	5	171~188
江玉玲	臺語<<聖詩>>中的「世界音樂」初探	3	41~76
	宗教改革家慈運理的音樂關與音樂創作	4	93~116
	巴赫《B小調彌撒曲》中〈尼西亞信經〉的結構特色	6	95~118
	【Rock of Ages】與【萬世磐】—甘為霖譯詞與詩歌創作探討	8	145~180
7劃			
吳榮順	一個文化共頻現象的觀察和思考：論平埔族音樂與週邊族群的關係	1	1~26
	台灣客家八音的傳統與傳習	8	1~16
	無法停歇的一個貫時性音樂研究—布農族複音歌Pasibutbut的當代觀察與回顧	10	63~86
吳姵潔	以Mendelssohn、Liszt、Franck作品為例	4	117~140
李葭儀	演奏者的心理層面觀照—讀《音樂的內在遊戲》	1	177~186
李秀琴	菲律賓音樂：傳統、變遷與再生	2	167~196
	海外民族音樂國際會議特別報導	3	231~242
	「國際傳統音樂學會」學術小組「音樂與少數族群」第四屆年會(二〇〇六)在保加利亞瓦爾納城會議報導	5	157~170
李婧慧	被遺忘的作曲家高約拿(1917-1948)年表與作品表	6	115~178
	傳統與創新的層疊—談巴里島克差(kecak)的發展	8	51~76
	信仰與音樂：高約拿(1917-1947)的生平、作品與台灣基督長老教會背景	9	113~124

	北管尋親記：臺灣北管與日本清樂的文本比較	10	157~190
李韋翰	聲音密碼—布拉姆斯創作中的音樂符號F.A.E	7	173~188
李至豪	弦樂四重奏	10	229~234
車炎江	簡樸與豐富之間：論NSO歌劇音樂會系列演出（2002-2004）	1	187~196
宋育任	論潘皇龍的《第二號弦樂四重奏》(1977)	5	25~50
	潘皇龍《五行生剋八重奏》(1979/80)的探究	6	75~94
	根植於傳統的創新一潘皇龍、曾興魁和錢南章留德時期音樂風格的研究	8	77~100
沈裕祁	音樂中的聖母百花大教堂—Dufay《Nuper Rosarum Flores》	5	123~156
呂鈺秀	馬蘭阿美音樂中的「非平均律化」現象	8	133~144
呂錘寬	如何重建具有藝術價值的音樂傳統	10	15~22
8劃			
林珀姬	從子弟陣頭「文武郎君陣」看臺灣民間音樂的傳承與發展	2	1~22
	聽見臺灣南管歷史的聲音兼談臺灣南管音樂的發展— 從台灣南管有聲出版品說起（1980-2005）	3	185~212
	聽見臺灣南管歷史的聲音兼談臺灣南管音樂的發展— 從臺灣南管有聲出版品說起（1920-1980）	4	213~264
	南管音樂門頭探索(一)— 從知見曲目探索明刊本中帶【北】字門頭曲目的轉化	6	1~42
	南管音樂門頭探索(二)— 從知見曲目探索明刊本中帶【相思】字門頭曲目	7	1~46
	南管音樂門頭探索(三)—從知見曲目探索明刊本中〔雙〕與〔背雙〕 相關曲目	9	7~44
	南管音樂中的喜慶曲目曲詩賞析	10	127~156
林玉淳	鋼琴作品《六日談》(Hexaméron)與其歷史定位探討	6	119~154
周怡安	無疆界—國際現代音樂協會2006年大會暨世界新音樂節	5	171~188
周久淪	音樂無疆界—記香港2007國際現代音樂節	7	243~252
9劃			
洪崇焜	謔語(為不具絕對音感的歌者)	5	189~192
	循	10	285~290
洪于茜	賦格	10	257~266

10劃

- 徐玖玲 《亞細亞的孤兒》vs.《向前走》—談臺灣流行音樂研究的瓶頸與願景 2 51~70
 十九世紀「絕對音樂」的美學發展—兼論與「標題音樂」之辨證 5 105~122
- 孫正欣 探討矛盾與和諧在布拉姆斯第二號交響曲Op.73的表現 2 115~144
- 馬水龍 展技曲與賦格（1974） 4 265~282
- 翁志文 馬蘭阿美音樂中的「非平均律化」現象 8 133~144

11劃

- 莊效文 一種「儀式性」行為—談楊聰賢的音樂創作 2 71~98
- 陳亞群 理論談巴洛克時期的音樂理解 3 21~40
- 陳威仰 Benjamin Britten歌劇作品《Peter Grimes》的英格蘭特質 7 131~150
- 陳政文 參與2007韓國藝術大學Nong Project會議報導 7 229~242
- 陳立立 參與2007韓國藝術大學Nong Project會議報導 7 229~242
- 陳慧珊 我泥中有你·你泥中有我—論「現代主義」與「後現代主義」
 在當代音樂中的邂逅與發酵 8 17~32
- 陳貞竹 荻生徂徠之音樂認知及其思路特徵—從東亞音樂論述的共通主題
 「古樂復原」談起 9 91~112
- 陳彥文 轉玲瓏 玲瓏轉 10 235~238
- 陳玖琪 鳥朝鳳—賀馬水龍老師七十大壽 10 291~312
- 陳士惠 樂：獻給馬水龍七十生日 10 313~316
- 陳中申 做一個有國籍的音樂家—「古韻相隨」創作緣起 10 325~332
- 郭昭汝 台灣近代二胡作品的傳統與創新—以陸樸《西秦王爺》為例 3 77~106
- 郭明木 廈門御前清曲—廈門音樂的一段輝煌歷史：以廈門御前清曲老唱片
 為例 7 215~228
- 連憲升 「五聲回歸」與「五聲遍在」—武滿徹與陳其剛作品中的古韻與新腔
 聲音，歌與文化記憶—以台灣當代作曲家之作品為例 5 51~77
 10 87~112
- 梁曉玲 Orff的童話歌劇《Der Mond》音樂語言的探討 5 77~104
- 梁又中 「加拿大International Choral Kathaumixw國際音樂節」(四) 9 183~186
- 張瓊櫻 音樂無疆界—記香港2007國際現代音樂節 7 243~252
 以樂會友—記韓國首爾二〇〇八年Nong Project音樂節 9 165~170
 歲月之痕 10 P223
- 許芳萌 「加拿大International Choral Kathaumixw國際音樂節」(二) 9 175~178

12劃

黃瓊娥	排灣族傳統歌謠中的階級意識—以北排灣拉瓦爾亞群的婚禮儀式音樂為例	1	27~50
黃雅蘭	解嚴後看台灣現代音樂創作中的本土化現象	1	135~152
黃馨瑩	科西嘉島世俗複音歌樂Paghjella歌曲之研究	2	197~214
	泰國皮帕特pī phāt樂團的靈魂—泰式木琴ranāt ek	7	151~172
黃玲玉	從源起、音樂角度再探台灣南管系統之文陣	7	47~92
黃瑤慧	2008傳統音樂學系「巴里島國際展演交流」	9	151~164
黃士眉	電子原音音樂作品《亮淨利落—秋陽·台北2》	10	251~256
黃輔棠	馬水龍教授改變了我的後半生	10	333~336
曾瀚霈	樂種生成與變異之因素析論—以西方樂種發展的觀察為例	3	1~20
曾毓忠	聲音科技之音樂功能與美學角色探討—以科技音樂年後四分之一個世紀的若干代表作品為例	4	75~92
曾毓芬	論Gaya制約下的賽德克亞族音樂即興—以祭典歌舞uyas kmeki為例	7	93~130
曾興魁	十面埋伏Ambush from all side為六弦吉他及預錄繞場音響	10	317~324
游璧霞	「加拿大International Choral Kathaumixw國際音樂節」(一)	9	171~174
絲國正	農耕曲	10	271~284

13劃

楊湘玲	音樂與舞蹈關係舉隅 以史特拉汶斯基《春之祭》和《阿貢》為例	2	145~166
楊聿聖	談美國二十世紀初無調音樂手法與序列主義之實踐	4	27~74
楊聰賢	秋(唱·晚)鳴	7	259~270
	流水七絃—賀馬水龍老師七十歲	10	337~340
葉怡君	卡爾·奧福：奧福教學之過去和未來	9	139~150
葉盈汝	「加拿大International Choral Kathaumixw國際音樂節」(三)	9	179~182
溫秋菊	論南管「曲」門頭(mng5-thau5)之「調式」概念	10	191~212

14劃

趙琴	《走過臺灣古典音樂廣播的黃金歲月》—兼談我的音樂廣播生涯及對現狀的思考	10	23~48
----	-------------------------------------	----	-------

15劃

蔡振家	絕對音感的認知心理學研究	1	77~92
	腦內模仿—〈音樂與鏡像神經元：從運動到情緒〉導讀	8	181~200
	帶有雜質的樂音—聽覺模型及「泛音-噪音比」	10	113~126

蔡凌蕙	超越語法藩籬，悠游風格光譜-論Jacob Druckman (1928-1996)		
	管絃樂曲Prism第二樂章屬音三和絃之角色	1	111~134
	作曲家潘皇龍花甲回顧展經驗分享	3	213~230
	琴想 擊樂五重奏	9	187~194
	佛跳牆	10	239~246
蔡宗德	印尼印度教/佛教與伊斯蘭教宗教音樂文化的互動與融合	3	107~124
蔡佩洳	一個新的琵琶指法分類法與其教學應用	7	189~214
蔡欣微	《如鶴》長笛、琵琶和大提琴三重奏	10	213~222
潘汝端	現代社會中的傳統聲響—近五年來的北管影音出版品導聆	2	215~228
	北管細曲〈烏盆〉【大牌】音樂結構之探討	6	43~74
	北管細曲〈昭君和番〉聯套之文本與音樂結構初探	9	45~90
潘皇龍	迷宮·逍遙遊 XII：為一位鋼琴家的獨奏曲/為數位鋼琴家的重奏曲	2	229~240
	禮讚	10	341~346
潘世姬	俳句三首給女中音與鋼琴	8	201~210
鄭玉雲	嚴，且親且敬	10	247~250
16劃			
錢南章	在黑暗的河流上	3	243~258
賴德和	〔4-2-1〕變奏	6	179~192
	為水龍兄慶生(大提琴獨奏)	10	347~348
18劃			
顏綠芬	台語藝術歌曲初探	2	23~50
	郭芝苑歌樂的民俗風格	8	101~132
	從善友樂團始末探討五○年代音樂環境及其時代意義	9	125~138
	西洋音樂史的時代分期與問題探討	10	49~62
韓國鑽	相容並蓄，放眼四海：談馬水龍的音樂教育理念	10	11~14
20劃			
嚴福榮	織體、音高與結構：談馬水龍的《意與象》	1	93~110
	潘德瑞茨基《廣島殉難者的輓歌》中音響技法的探尋	3	149~184
	從尹伊桑主幹音技法的探索來看亞洲作曲家在西方文化下的尋根	4	1~26
	音響空間多元化的思維—盧炎大提琴獨奏曲《歌》的探究	5	1~24
	從尹伊桑《練習曲》之表述來看尋根文化中的傳統與創新	8	33~50

Edda BRANDES	西非馬里巴瑪那夫族之音樂以及特別是婦女在音樂中的角色	4	141~160
Gisa JÄHNICHEN	苗族歌曲旋律的區域性類型和主體性	4	161~212
Salia MALÉ	西非馬里巴瑪那夫族之音樂以及特別是婦女在音樂中的角色	4	141~160
Timkehet Teffera	音樂、演奏與舞蹈：在麥克勒/提格州民族音樂學上的觀察	3	125~148

關渡音樂學刊 第十六期

Guandu Music Journal, No.16

發行者 劉慧謹

編輯者 音樂學院學術研究與出版編輯委員會

出版者 國立臺北藝術大學音樂學院

11201 台北市北投區學園路1號

電話：02-2896-1000 轉3002

傳真：02-2893-8856

主編 盧文雅

英文諮詢 蔡凌蕙

執行編輯 張智琦

編輯助理 林文絢

封面題字 張清治

排版 傑歲創意設計有限公司

印刷 美毅實業有限公司

國內售價 400元

Dean LIU Hwei-Jin**Editor** Editorial Committee of Guandu Music Journal**Publisher** School of Music, Taipei National University of the Arts
No.1, Xueh-Yuan Rd., Beitou, Taipei City, 11201, Taiwan

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

Fax : +886-2-2893-8856

Editor in Chief Lu, Wen-Yea**English Consultant** TSAI Ling-Huei**Excutive Editor** CHANG Chih-Chi**EditorAssiatant** Lin, Wen-Hsuan**Title Calligrapher** CHANG Ching-Chih**Typeset** Gateway Visual Creative Co., Ltd**Printer** Woei Lih Enterprise Co.,Ltd**Price** NT\$ 400

版權所有 翻印必究

中華民國101年7月

Copyright ©2011 by School of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC

ISSN 1814-1889