

關渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

汪玄題 

關渡音樂學刊編輯委員會

主 編 李秀琴 國立臺北藝術大學傳統音樂學系

編輯委員 (依姓名筆劃排列)

王美珠 國立臺北藝術大學音樂學系

江玉玲 東吳大學音樂學系

陳俊斌 國立臺北藝術大學音樂學系

陳慧珊 國立臺灣藝術大學表演藝術研究所

曾瀚霈 國立中央大學藝術學研究所

溫秋菊 國立臺北藝術大學音樂學系

樊慰慈 中國文化大學中國音樂學系

潘世姬 國立臺北藝術大學音樂學系

簡秀珍 國立臺北藝術大學傳統音樂學系

嚴福榮 東吳大學音樂學系

Kuandu Music Journal

Editor in Chief

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

Editorial Committee

WANG Mei-chu Department of Music, Taipei National University of the Arts

CHIANG Yu-ring Department of Music, Soochow University

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

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

TSENG Hannpey Graduate Institute of Art Studies, National Central University

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

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

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

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

YIM Fuk-wing Department of Music, Soochow University

主編序

期待中，第二十期《關渡音樂學刊》又要與讀者見面了。本期進入審稿程序的稿件有十篇，其中一篇撤稿、一篇退稿、另兩篇因時間上已來不及運作，留待下期一併處理。故本期共收錄了六篇。在此，學刊除了感謝投稿者的愛護及多位匿名審查者的用心外，還要特別感謝學刊的英文諮詢Sarah Barnes很用心地針對作者的英文摘要，提出很多寶貴的意見。

在六篇文章中，有三篇屬民族音樂學多年田野調查研究成果的論述、兩篇為西方音樂學的研究心得及一篇作曲家針對自己作品的創作手法心得分享。

在民族音樂學調查研究成果分享中，有曾毓芬的〈杵音繚繞中的布農族文化記憶——布農族杵音的即興原理研究及其文化詮釋〉探討與記錄布農族傳統搗小米生活工具的木杵，隨著時代的移轉變成樂器的過程；又從樂器所承載的社會功能肩負起基督文化的宗教節慶報佳音的工具。廣西學者吳寧華與何猛猛合撰的以〈廣西上思門人女性歌唱傳統變遷研究〉，針對當地門人的度戒儀式，探討深受漢族道教影響的原始宗教信仰下，以男性為主的儀式中，因外來的因素開始改變時，女性扮演歌娘的歌唱法也隨之改變。李婧慧從〈巴里島中烏布(Ubud Tengah)婦女克差(kecak)之創新與性別問題探究〉一文中，探討2008年因應觀光產業而衍生出的女性克差表演團體的背景與意義。

日本作曲家Koji Nakano (中野浩二) 〈Introduction to Living Composition: A New Approach to Asian Music, Culture and Spirituality〉探討學院派作曲家如何正視亞洲傳統音樂，並嘗試以熟悉的西方作曲技巧，探索如何創作出一種融合亞洲音樂、文化與心靈的作品，來表達與詮釋亞洲的靈魂。為了避免東西方文化因碰撞，而流入一種貌合神離的窘境，作曲家必須經過多方不斷的嘗試。而作者提到了活傳統素材的引入與深入瞭解，與西方作曲技巧的融合應用，似乎是一條可行之路。

謝斐紋的〈維梅爾音樂畫作之圖像學解析〉，偏向於所謂的系統音樂學方面的探討。作者企圖從維梅爾的「風俗畫」作品中，所提供的早期樂器的題材、演奏姿勢、社會價值等可能延伸出的象徵喻涵，提出看法的分享。蘇稚蘋在〈論德布西〈水妖〉獨特之音階調式素材多元運用與音畫效果〉的論述中，嘗試跳脫一般傳統調性分析法，找出作曲家對各種不同音階的多樣化運用方式，使聽覺與視覺呈現出令人耳目一新的效果。

編輯小組感謝國內外學者、學界先進朋友們的持續愛護與支持，下一期的主編將由顏綠芬老師來接棒替學刊與讀者服務。

李秀琴

《關渡音樂學刊》第二十期主編

謹識

2014年7月

《關渡音樂學刊》 第二十期

目 錄

主編序.....李秀琴3

論文

杵音繚繞中的布農文化記憶——布農族杵音的即興原理研究及其文化詮釋 曾毓芬7

廣西上思門人女性歌唱傳統變遷研究.....吳寧華、何猛猛43

巴里島中烏布村(Desa Ubud Tengah)婦女克差(Kecak Wanita)之性別與創新問題探究.....

.....李婧慧67

活傳統的創作：亞洲音樂、文化和靈性的一種新作曲手法介紹.....中野浩二85

維梅爾音樂畫作之圖像學解析 謝斐紋105

論德布西〈水妖〉獨特之音階、調式多元運用與音畫效果.....蘇稚蘋135

CONTENTS

Preface.....	LEE Schu-Chi	3
--------------	--------------------	---

ARTICLES

A Cultural Preservation of Bunun Instrumental "Tutul"—A Research Paper About the Improvisational Principles of the Bunun Pestles Ensemble and Its Cultural Significance	TSENG Yuh-Fen	7
---	---------------------	---

A Study of Transitions Regarding Traditional Mun Female Singing from Shangsi County in Guang-Xi, China	WU Ning-Hua He Meng-Meng	43
--	--------------------------------	----

Discussing Gender and Innovation Issues Concerning Women Kecak in Central Ubud Village, Bali	LEE Ching-Huei	67
--	----------------------	----

Introduction to Living Composition: A New Approach to Asian Music, Culture and Spirituality	Koji Nakano	85
---	-------------------	----

An Iconographical Study of Musical Paintings by Johannes Vermeer	SHIEH Fei-Wen	105
--	---------------------	-----

Debussy's Ondine: His Use of Scales and Modes and Their Connection to Impressionist Paintings	SU Chih-Ping	135
---	--------------------	-----

杵音繚繞中的布農文化記憶 ——布農族杵音的即興原理研究及其文化詮釋

曾毓芬

國立嘉義大學音樂學系專任副教授

摘要

布農族的杵音(tultul)衍生於該族群過去的小米耕作文化，這項古老的音樂傳統正以極快的速度消逝於部落之間，較諸歌樂仍普遍傳唱的情況，布農族杵音的傳習現況可謂蕭條。

有鑑於此，研究者在過去數年間針對碩果僅存的明德與地利兩個部落的杵音演奏傳統以及木杵製作技藝進行研究，除親至部落實地參與族人的製杵工作以了解其工序工法，並深入紀錄了不同部落的杵音演奏形式，同時亦經由耆老訪談的方式，挖掘並整理出布農族人對於杵音演奏的文化記憶，試圖了解這項樂器在過去古老年代中所具有的社會功能。

本論文發表的內容專注於杵音演奏的部分。研究程序首先從音樂即興的角度切入，針對上述的田野調查資料做整體分析，試圖析理出布農族杵音演奏行為背後的音樂素材及法則；而後，再由音樂面相出發，更進一步導入其文化意涵的詮釋，期望經由層層深入的研究步驟，能勾勒出布農族杵音合奏的傳統文化樣貌，並為其傳習賦予新的時代意義。

本文內容將包含以下幾個主題：(1)杵音相關文獻回顧；(2)資料分析：布農族杵音合奏之音樂運作模式；(3)資料詮釋：杵音合奏在布農族傳統記憶以及現代社會中的文化定位；(4)結論：薪火相傳——論布農族杵音的傳習新契機。

關鍵字：布農族、杵音、音樂即興、複節奏、文化意涵

A Cultural Preservation of Bunun Instrumental "Tutul"—A Research Paper About the Improvisational Principles of the Bunun Pestles Ensemble and Its Cultural Significance

TSENG Yuh-Fen

Associate Professor, Department of Music, National Chiayi University

Abstract

The “Tutul” or Pestles Ensemble from Bunun was derived from an archaic ethnic culture of millet farmers. Ancient musical traditions are disappearing among tribes at a breakneck pace. Compared to the case of polyphonic singing, Bunun Pestles Ensemble music preservation can best be described as dismal or nearly non-existent.

In view of this, I started to study and collect the music traditions of the Bunun Pestles Ensemble for preservation. This research is about how the music is performed and created. The investigations were conducted within the only two remaining tribes, Naifubu and Tamalung. In this research project I explored the process and method of Pestles Ensemble employing the technique of “participant observation.” Moreover through fieldwork and interviews, I recorded, analyzed and interpreted the performance principles related to cultural preservation and social functions of the Bunun Pestles Ensemble.

The content of this article focuses on the performance practices of the Bunun Pestles Ensemble. Approaching the topic of musical improvisation, I analyzed the data collected through fieldwork and categorized the basic elements and principles covert within performance practices concerning the Bunun Pestles Ensemble. I expanded the topic beyond musical aspects by deeply exploring and interpreting the cultural significances of “Tutul.” It was my goal to depict the traditional cultural image of “tutul” and endow its contemporary importance in regards to preservation and transmission.

The article includes the following topics: 1) a literature review of “tutul”; 2) data analysis (methods of operation and principles of the Bunun Pestles Ensemble); 3) data interpretation (a cultural orientation of “Tutul” from ancient to modern times within Bunun society); and 4) conclusion (“Passing Down the Torch”, concerning the preservation and transmission of the Bunun “Tutul”).

Keywords: Bunun Tribe, Tutul, Musical Improvisation, Polyrythm, Cultural, Significance

前言：研究緣起與方法

隨著傳統知識的日漸凋零，杵音(tultul)這項布農族傳統樂器的製作與演奏技藝，正以極快的速度消逝於部落之間，較諸歌樂仍普遍傳唱於部落的情況，布農族杵音的傳習現況可謂蕭條。整體來說，布農族尚存有杵音演奏傳統的地區，以距離布農族祖居地最近的南投縣信義鄉一帶為主，現居於花蓮、台東與高雄一帶的布農族人，在起始於十八世紀的族群大遷移之後，可能因為杵音樂器的不易攜帶，在遷居之後已逐漸淡忘了這項音樂傳統。

有鑑於此，研究者在過去數年間走訪目前南投縣境仍然延續杵音演奏傳統的布農族部落，發現了碩果僅存的明德與地利兩個部落，並針對這兩個部落的杵音演奏傳統以及木杵製作技藝進行研究。研究過程中，研究者除了到部落實地參與族人的製杵工作以了解其工序工法，並深入紀錄了不同部落的杵音演奏形式，同時亦經由耆老訪談的方式，挖掘並整理出布農族人對於杵音演奏的文化記憶，試圖了解這項樂器在過去古老年代中所具有的社會功能。

本論文的發表內容將專注於布農族杵音的演奏面向（有關其樂器製作的工序工法議題，將於日後另行發表），而為求能確實呈現布農族傳統音樂的特性，研究者在從事布農族杵音合奏的研究時，參酌族群音樂行為的本質，選擇由「音樂即興」(musical improvisation)的角度來進行觀察與分析，著重其音樂基本語彙和運作法則的分析歸納，而非僅僅照本宣科地將樂音採譜呈現。¹

在拙作《賽德克族與太魯閣族的歌樂系統研究》的第一章〈音樂即興之定義〉一節中，研究者曾引證相關文獻，為「音樂即興」歸納出演奏實務上的定義，而相同的原理亦應用於布農族杵音合奏的研究。以下出自該書的內容，為研究者從事音樂即興分析時的思考架構：

在大多數的情況下，即興者都會選擇一個「出發點」(a point of departure)、或是「原型」(model)，作為他們賴以即興的材料(Zonis 1973:62; Lortat-Jacob 1987:54-57; Nettl 1998:13)。為利於進一步的分析論述，依據即興原型的性質加以分類是有必要的，因此筆者從目前已被記錄整理的音樂即興類型中，歸納出五種即興原型：「調式」(mode)，或調式系統；「骨幹旋律」(skeletal melody)；「主題／動機」(theme/motif)；「和弦序列」(chord sequence)；「歌曲形式」(song form)（曾毓芬 2011:8-11）。

欲達至即興演奏的流暢境界，除了以各式約定俗成的音樂模式作為即興的出發點、或原型之外，另一項有關音樂即興的必要知識，是關乎如何去「展開」(elaborate, embellish)這些基本的樂念，亦即，針對這些基礎模式去做不同角度的詳盡闡釋。為了方便做進一步的探討，筆者嚐試從音樂構成要素的面向切入，從「旋律式的展開」(melodic elaboration)、「節奏式的展開」(rhythmic elaboration)與「織度式的展開」(textural elaboration)三種不同角度來探討音樂即興的展開方式。（曾毓芬 2011:11-13）

於是，為實踐上述研究前提，研究者於初步完成文獻探討(literature review)之後，運用

1 本論文有關音樂即興之觀點和論述原則，摘論自研究者的著作：曾毓芬(2011)。《賽德克族與太魯閣族的歌樂系統研究》。臺北市：南天書局。

民族音樂學常用的參與觀察(participant observation)、田野調查(field-investigation)以及訪談(interview)等研究方法，逐一完成「歷史影音資料蒐集與文獻探討」、「田野訪談及影音記錄拍攝」、「訪談逐字稿整理及音樂演奏採譜」等研究步驟，而後進一步針對田野調查資料做整體分析，從音樂即興的觀點來析理出布農族人在從事杵音合奏時，心中可能潛藏著的音樂遊戲規則——亦即，音樂即興行為的出發點（或是原型），以及如何去陳述、展開這些音樂素材的原則。最後，由音樂面相出發，本研究繼續深入布農族杵音的文化詮釋，以期能在古今知識的對應中，再思這項音樂傳統的時代意義與傳習契機。

壹、北客初來聽不厭，那知此是夜舂聲——文獻紀錄中的布農族杵音合奏

有關臺灣原住民杵音的相關歷史記載，最早可見於清代的官方文獻，其中尤以《諸羅縣志》（周鍾瑄 1724）、《台海使槎錄》（黃叔瓚 1736）以及《重修福建台灣府志》（劉良璧 1747）等三部史書的記錄最為直接生動，其中所記述的內容多為彼時漢族人對於平埔族杵樂的印象。之後，則是日據時期日本人類學者的調查研究報告，但是此時期有關杵音的直接論述並不多，僅能從一些間接的文化紀錄中窺見木杵這項由實用器物而發展成的樂器，在布農族人過去的生活中所可能扮演的角色，並且，從針對其他族群的杵樂調查中，推斷其存在的可能性。這部份的日文文獻，在光復後經由學者翻譯編纂而匯整於臺灣省文獻委員會所主編的《台灣省通志稿第二十四冊，卷八同胄志第一冊》之〈布農族歲時祭儀〉篇（衛惠林等人纂修 1972），這部文獻從文化人類學的觀點記錄下布農族的小米文化和歲時祭儀的關係，而當中關於小米為主食的生活形態之搗米行為紀錄，則可作為布農族杵樂研究的文化背景資料；另，黑澤隆朝的《台灣高砂族の音樂》記錄著日據時期最大規模的一次臺灣全島的音樂普查，並於1973年正式出版（黑澤隆朝 1973），書中對於布農族的弓琴著墨很深，其次是口簧琴，但並無布農族杵樂的紀錄，唯一可見的少數資料，是提及邵族的杵樂。

光復後的學術論著中，外籍學者林和(Josef Lenharr)在1965年2月至10月間到台東縣以及日月潭進行調查研究，並於中研院集刊發表論文〈台灣土著民族的樂器〉(The Musical Instruments of the Taiwan Aborigines) (1967)，針對台灣原住民的杵樂有較為深入的論述，但其中仍未提及布農族的杵樂；其後，呂炳川在論文〈台灣土著民族之樂器〉中（1974），對於台灣原住民的杵樂提出較為詳盡的調查及歸納，並且明確提及布農族自古演奏杵音的事實，證明了布農族和邵族、平埔族同為台灣原住民族群中，善用木杵從事音樂行為的諸族群之一；而呂炳川的另一部有關台灣音樂的著作《音樂論述集》（1979），於〈談祈禱小米之歌〉一節所摘錄的田野日誌中，則可找到一段對於布農族杵音合奏之演奏情境的簡短描述；進入90年代後，吳榮順對於杵音合奏進行具體細微的研究，不但藉錄音技術保留了多段演奏紀錄，在其著作《布農族的歌樂與器樂之美》（1994）及《Bunun Tu Sintusaus 布農音樂》（1995）中，更析理出兼具學術與實務價值的布農杵樂論述；此外，布農族文化研究者達西烏拉彎·畢馬（田哲益）在《台灣布農族風俗圖誌》一書（1995），亦有一段從族內觀點所寫出的生

動描述；至於二十一世紀較為新近的研究記錄，則可在曾毓芬所著的《布農族樂舞教材》（含文字及影音記錄）中，見到羅娜村杵樂的採集紀錄（2010）。²

以下，研究者試從歷史文化、功能、形制、音階、奏法等不同面向，將上述歷史文獻擇要作綜論式的呈現（其中部分文獻指的是邵族杵音，或是並不特指哪個族群的杵音）。

一、歷史文化

在中國的古史中，有關臺灣原著民杵音的最早文獻記錄可見於以下兩部著作：周鍾瑄的《諸羅縣志》與黃叔瓚的《台海使槎錄》。其中，周鍾瑄與來自河北的巡臺御史黃叔瓚，不約而同在清康熙雍正年間，記錄下清晨乍聽山林杵音的詩情與美感，令人印象深刻：

以巨木為白，徑四尺，高二尺許，面凹如鍋，鑿空其底。覆之如桶，旁竅三、四孔，以便轉移，杵輒易手，左右上下，按節旋行，或歌相之。將旦、邨舍絡繹丁東遠颺，若疎鐘清磬，客驟聽者，不辨為何聲。（周鍾瑄 1724:160）

雙鍾雲輕韻雙清，何處邨莊旋律鳴，北客初來聽不厭，那知此是夜舂聲（夜舂）。（黃叔瓚 1736:131）

光復後的文獻中，吳榮順與達西烏拉彎·畢馬，有以下幾段關於杵樂的歷史及民俗文化背景的記述：

在目前的布農族五個社群間，以兩個最古老的社群（郡社群與巒社群）較普遍地使用傳統樂器。尤其是經歷第一次大移動後仍居住在離原住地不遠的南投縣信義鄉布農族人，依然保留了這些傳家之寶（樂器）。相對地，遠在花蓮及台東，甚至新殖民地的高雄布農人，對樂器的概念及保存狀況，似乎薄弱些，比如杵音，在這些地區就很難找到存留的痕跡。

依據當地布農老人的說法，可能是當第二次大遷徙時，祖先需要越過高山峻嶺的中央山脈，或因帶不走、或因忘記，而沒帶走這些樂器，積年累月之後，逐漸淡忘了樂器的製作方法及形制。……大體來說，布農族的傳統樂器在構造及形式上都像該族其他使用的器物及藝術品一樣既簡單又樸實，質材上的選擇大都就地取材，也沒有像排灣、魯凱或雅美專注於器物的繁複雕飾及點綴（研究者按：傳統的布農族木杵保持木質原色，也鮮少有裝飾）。這也說明布農族長期孤懸於海拔一千公尺以上的高地，自然環境與人文生態之間的平衡永遠都是最真切、最息息相關的。（吳榮順1995:208-209）

2 2010年研究者至羅娜部落所採錄的杵音合奏，與吳榮順於1994年在該部落所記錄的演奏模式相去不遠。遺憾的是，當研究者於2014年欲再度返回該部落記錄杵音，族人卻告知：可以演奏的老人家極速凋零，已無足夠人數可以進行合奏。

布農族的杵音(tultul)是用以合奏的樂器，以即興演奏為主。古代布農族人，每當部落有重大公共祭典、或喜慶結婚時，族人匯集在部落的小米搗米場搗米，以準備釀小米酒。他們發現杵音有其一定的結構與秩序，因此發展出一套杵樂。杵音 tultul在臺灣原住民族很少見（按：邵族也有杵樂），族人用十二根長短不同的杵，交替在石盤上敲打，而發出各種不同的清亮聲音（人少時八至十根杵亦可，多則十六根）。（達西烏拉彎·畢馬1995:146-147）

二、功能

從清代劉良璧的《重修福建台灣府志》到90年代的諸多文獻記載，研究者觀察到杵音從勞動音樂轉型為樂器，甚至進入觀光的發展軌跡。在過去，由於台灣原住民的習性只搗當日所需分量之糧食，為了調劑這種日復一日的單調搗杵工作，很自然地就在集體工作形態中發展出擊杵歌唱的風氣，以作為提振精神的**勞動音樂**；之後，脫離工作歌的形態而轉變為純粹**休閒娛樂**用的樂器，甚至在日治時期開始被運用於**觀光**用途（特別指日月潭的邵族杵音）：

米無隔宿，臨炊時合番婦三五各執木杵以手舂之，聲韻清遠。（劉良璧1747:103）

布農族人到部落中央搗米場搗小米（tul-tulan），目的是先將小米粟顆粒搗散，再將小米粒集中起來，把小米放置椿臼內，合力以杵搗打，將外殼除去，即可釀酒。除此之外，「杵音」也有通訊傳達的意義，族人聽到杵音，便知道近日將舉行祭典，也紛紛到搗米場倒米，以備釀酒。其作用與放烽火以為聯絡記號相同。（達西烏拉彎·畢馬1995:146-147）

The musical function of these stamping poles is not always clearly marked, but it seems that the way leads from the working song to the purely instrumental performance.”（這些敲擊木棒的音樂功能並不總是被講得很清楚，但是似乎介於工作歌曲與純粹器樂表演之間）（林和1967:110）

現在的邵族和一部分的布農族將杵當做樂器使用，而搗粟並非為其目的。…杵具有樂器的機能（即音響好的杵），過去在中部一帶的高山族（平埔族、邵族及布農族，曹族之一部分）普遍用之，³如調查這些杵的長度，比無杵樂文化種族的杵（例如阿美族等）更長而音響好，而後者之杵之長度較短，聲音亦較差。搗粟的工作，前者是由集團來演奏。因杵之長度大小不同，而且輪流搗，故音程也不同。（呂炳川1974:119）

過去曾經用於實用上，也就是把粟米粒置於石板上藉著木杵的敲擊使之脫殼，如今已完全當純粹的樂器演奏。（吳榮順1995:208-209）

3 曹族已於民國七十九年正名為鄒族。

日月潭之杵樂和杵歌在日據時代改為只適合觀光客用。昔日以此搗粟等，但日本佔據後漸漸無此必要，杵則失去搗粟的功能，逐漸成為一種單純的樂器。通常在屋外使用（照片中有在屋內演奏的，乃為便於向觀光客收取門票），現在主要地是邵族為遊客表演的。（呂炳川1974:119）

三、形制

有關過去木杵形制的記載，可從以下兩段文獻的摘要中大致窺見：

杵音用的杵，大小不同，因此才會產生各種不同的聲響，但是杵的大小並非隨意製作，這些表演用杵的大小是經過布農族杵樂調音師刻意調製而成，才會發出美妙調和的音響（達西烏拉彎·畢馬1995:146-147）。

布農木杵通常都是六到十支的合奏形態。…木杵長度平均約2.5公尺，前後兩端保留木材的圓柱形造型，長度約35公分，而中間的部分削成較為細常的圓柱型，以利演奏者的雙手握住木杵。木杵音高取決於木杵兩端錘頭所削成的平滑弧度以及材質的不同。通常布農族人選擇木材，是以硬材質的細長木為主（吳榮順1994:104-110）。

四、音階

布農族杵音是否具有特定的音階組織，此一議題至今眾說紛紜，而此次的研究結果，則呈現族人認知與樂器實際測音結果（包括舊有樂器和新製樂器的測音）之間的不一致，亦即，兩個部落的族人皆表示杵音旋律應符合歌唱時所用的音階，但是事實上，沒有任何一個部落的杵音樂器音高完全符合音樂所常用的特定音高（即sol, mi, re, do），頂多有時呈現近似的狀況。以下，研究者將論及布農族（或臺灣原住民）杵音之音高組織的文獻內容作一番整理，以作為後續進一步探討的參考資料：

樂杵，在日月潭畔的卜吉社有杵歌，依調整過的長短十數支杵，由女子來演奏。……日月潭畔的種族稱為邵族，這是布農族的混合部族，被視為熟番，從清朝時代就盡納稅義務的歸化人。〔此段記述附五線譜的採譜，其音高為Db,Gb,Ab,Bb〕（黑澤隆朝 1973:459，曾江源譯）

關於邵族使用的杵的音階，黑澤氏說是五聲音階，但田邊氏說五支杵的音階是Sol La Si Do Re，而且不斷反覆Sol La Do Si La Do Re La的旋律。筆者第二次調查測定的結果係使用六支杵〔此處附五線譜，其音階是Sib Sol Mi Fa Sol+ Do〕。在此三者產生三種的結果。筆者推測製作這些杵時並未考慮其音程。不過他們知道杵之長度和音之高低有關係，但未計算以何種杵作為何種音程，只計算發出不同

的聲音製作大小的杵，如此推測較為合理。如照黑澤氏所敘述，成為五聲音階的是近年來故意令人如此調整而製作的。杵樂並無有機的聯結，故易於形成複節奏（Polyrhythm）。（呂炳川1974:120）

郡社群和巒社群木杵的音高觀念仍依族人的相對音高觀念來安排，布農人稱最高音為MAHOSGNAS，次高音為MANDA，中音為MABONBON，低音為LAGNISGNIS，這種音高的觀念，若與西洋音階名對照，正好符合了SOL，MI，RE，DO的泛音音階。⁴……基本上，布農族的杵是依此概念來設定音高。但是由於好多村子的木杵年代已久，音高似乎已不是很重要，反而是節奏的複音模式，各個社群都有一定的結構原則。因此目前幾乎沒有一個聚落是依此觀念來設定音高的，也由於音高設定的參差不齊，異音不協和複音現象，處處可聞。（吳榮順1995:208-209）

五、奏法

布農族（或邵族）杵音的演奏模式，在光復後的文獻中數度被探討，從林和到吳榮順，陳述方式雖各自不同，但似乎都指向一個共同的輪廓，亦即，由音高各自不同的木杵所共同形成的一個特定複節奏織體。以下引述或摘要敘述相關文獻：

A special study-performance, conducted by the chief, showed that each of the six or more poles strikes the stone plate at a more or less fixed point. Since the poles differ in length and even in shape, a kind of harmony is produced but the charm of the music lies in its polyrhythm. A rhythmic leading pattern built from a quick basic pulsation of eighth notes starts with the longest pole. In contrast, the other poles come in with their own motifs in irregular intervals of entrance. The music gives the impression of a very light and lively clanging as of wooden bells.（由頭目所帶領的演奏，六支以上的木杵各自在固定的時間點敲擊著石盤。由於木杵的長度和形狀各自不同，產生了一種和聲，但是這種音樂的魅力主要是在於它的複節奏。由一支最長的木杵奏出主導的八分音符節奏型，而相應地，其它的杵則以不規則的間距加入各自的節奏動機。這樣的音樂勾起一種輕快活潑地、仿若木質鐘聲所發出的鏗鏘印象。）（林和1967:110，曾毓芬翻譯）

杵的演奏，這是由七支大小不同的杵由七個男女所持，圍成圓陣，中間放一石臼，參差地擊下叮叮噹噹的聲音，杵的大小不一，音高也不一樣，在不斷地輪流

4 本論文參考吳榮順的說法，稱布農族的音階為「泛音式音階」，即西方理論的Fanfarenmelodie。此用法亦可參考呂炳川的論述：「布農族的音階，在基本上，是由自然泛音所組成的do、mi、sol、do的Fanfarenmelodie，……這種音階與由口琴、弓琴所發出的泛音一致。」（呂炳川1982:30）

擊打下而組成曲調。杵的演奏除了日月潭的邵族外，在布農族部落大概只此中正一村。（呂炳川1979:118）

布農族的杵樂，不像日月潭邵族的杵樂一面擊杵，一面歌唱，布農族是僅以木杵的長短及粗細的不同，先後敲擊於石板或屋外的大石塊上，所產生出來的聲音為杵樂。…布農木杵的演奏，通常都在六到十支木杵的合奏。木杵演奏時，一定圍成圓圈，男女不拘，演奏者左手在上握住木杵中間部份上端，右手則執下端。開始時一定先由一位演奏者（過去一定是祭司lisigulusan）敲擊石板四次之後，大家再依一定的模式此起彼落的在時間差之內演奏，因此一定會產生複音及複節奏的現象。（吳榮順1995:208-209）

木杵擊打地板的節奏模式，各個語群之間差異性很大，不過同一社群本身的差異性較小。依據吳榮順針對信義鄉羅娜村（郡社群）、信義鄉明德村（巒社群）、信義鄉潭南村（卡社群）、仁愛鄉中正村（卓社群）等四個代表不同語群的部落所作的比較，就可觀察到他們各自發展出不同的複節奏以及音階模式。吳榮順所記錄下的羅娜村杵音合奏，實際音高分別為A，B，C，E^b，F五個音，整個合奏居於指揮地位的是最低音的演奏者，也就是固定第一及第三拍擊打的LA木杵；明德村的杵音合奏通常是以七支木杵為主，其實際音高分別為B^b，C，D，F四個音，從實際音高的排列順序可得知，明德村所屬的巒社群使用的木杵音階最吻合他們自己的音階概念，然而不同於郡社群，其居於領導地位的演奏者不在最低音，反而是在最高音；卡社群杵音合奏是以四支木杵為主，實際音高分別是D，E^b，F三個音，由最高音的木杵擔任指揮角色，而且每一拍都敲擊一下作為固定拍；至於中正村使用的木杵有六支，實際音高分別為D[#]，E，G，其中每兩支共同有一相同的音高，指揮者是高音木杵的演奏者，整體來說，卓社群的木杵顯得較簡單化，節奏亦較固定（吳榮順1995:208-209）。

貳、布農族杵音的音樂即興運作模式分析

有關布農族杵音合奏的多樣性，除了文獻中提到每一個語群、甚至每個部落都發展出獨特的合奏模式，研究者亦在現存的部落演奏傳統中觀察到如此的特性。有關杵音合奏模式的觀察，具體來講，可從各自不同的「旋律型」(melodic pattern，指的是一組木杵整體的音高組合)以及「節奏型」(rhythmic pattern，此處指的是每一部木杵所單獨敲奏出的音值組合)來分辨其中不同，然而在各自不同的旋律和節奏表象的背後，如何將這些要素在時間進行中依次展現出來，族人則有著共通的演奏法則(performing principles)，它呈現出學術上所稱的「複節奏」(polyrhythm)時間現象，也成為整個族群在進行杵音合奏時的相同共識。

以下，研究者析理出明德部落(Naifubu)和地利部落(Tamalung)各具特性的杵音合奏傳統，同時也對照上述歷史文獻所記載的其他部落演奏方式，以實際的音樂實例來呈現布農族杵樂

文化的多樣面貌。

一、明德部落杵音合奏傳統

(1) 明德部落杵音的旋律型

相較於其他部落，明德部落族人對於木杵的音高概念是相對清楚的，⁵他們通常使用六支木杵（圖1）（圖2），其中四支負責演奏主要的旋律，而無論是在木杵製作的過程或是訪談中，耆老對於這四支木杵的音高組合為「SOL, MI, RE, DO」，都是非常確定的。這四個音相應於《pasibutbut祈禱小米豐收歌》（即俗稱的八部合音）四個歌唱聲部的音高，是布農族歌樂最常用的四個音，也是布農族人在演奏所有樂器，無論是口簧琴、弓琴、木杵或是五弦琴時所共有的旋律，至於用來配音的另兩支杵，族人則明確表示：沒有特定的音高要求，但是要求音色的高亢清亮。



圖1、明德部落的杵音使用六支杵⁶

5 在研究者2013年於明德部落所進行的製杵研究中，第一次乾燥過後的調音階段，族人有意識地挑選出接近「SOL, MI, RE, DO」音高的四支杵作為主音，並且認定這四支杵剛好合乎傳統的音高，不需要再做調音。雖然以西方學術客觀的測音標準來說，這四支杵實際的絕對音高為「 $b^{\flat}+12$, $g^{\flat}-31$, $f^{\flat}+25$, $eb^{\flat}+9$ 」，其相對的音程結構其實是接近「SOL[#], MI-, RE, DO」，亦即，其第一部與第二部杵之間的音程，事實上是大三度再多24個音分，但是當族人在製作杵音樂器或是進行合奏時，這樣的音高差距似乎不夠成太大意義，並不影響整體的判斷，而至於兩支配音杵，族人則選擇兩支音高最高的杵（絕對音高 $b^{\flat}-6$ 和 $d^{\sharp}-29$ ）。而在經過第二次乾燥過程後，整組木杵的音高都變高了，提升的幅度在小二度到大三度之間，每支杵不一，因此木杵之間的音高組合關係又有了些許變動（變成 $c^{\sharp}+6$, $a^{\flat}+31$, $f^{\sharp}+9$, $e^{\flat}-25$ ，第三和第四部杵相對顯得稍低了一點，其相對音高甚至呈現「SOL[#], MI-, RE b , DO b 」的結構，而配音杵則變成 b^{\flat} 與 d^{\sharp} ，仍是最高），但這樣的音高變化，族人依然認為可以接受，也大致人合乎傳統的「SOL, MI, RE, DO」音高組合。由於研究者在此階段以觀察者的角色進行研究，因此僅忠實記錄下族人的認知，也藉此觀察到族人心中的杵音旋律，似乎是一個概略性的旋律輪廓，與其歌樂的實踐有所不同。

6 本論文之所有圖片皆由研究者本人及研究助理林詩怡所拍攝；木杵手繪圖由林國棟先生繪製。

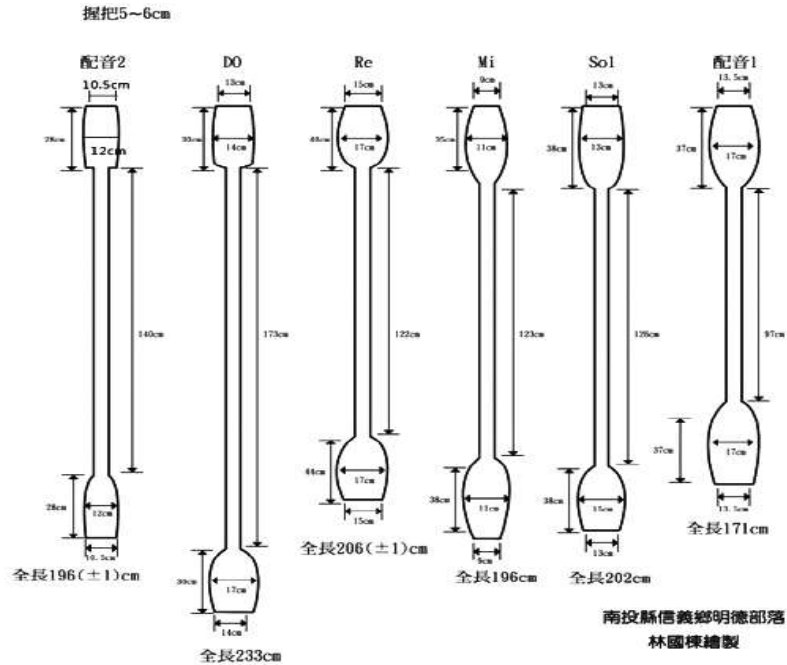


圖2、2013年新製木杵的手繪圖

至於是在什麼樣的情況下，布農族人開始將pasibutbut這種四個音前後交疊的特殊演唱方式，運用於木杵的合奏？耆老有這樣的說法（圖3）（圖4）：⁷

以前木杵用在搗米的時候不會去講究這些音高，但是之後在做杵的時候，就慢慢刻意去把它做成布農族的音高，因為發現不同的木頭它的聲音就不一樣，而長短粗細不一樣，到最後發現，杵也有不一樣的音高了，所以可以把它拿來當作像唱歌一樣來演奏。…這樣的演奏方法，從我的爸爸媽媽那時候就是這樣了。

以前傳統pasibutbut是男生唱，杵是女生敲。它們好像是一對的，從很古老的時候就傳下來。pasibutbut以前是八個人唱，但其實只有四部，就是mahusngas、mancini、lamedu、mabungbung四部，從高到低，而杵音的主要四部的音高，就和pasibutbut一樣。

布農族人唱歌時，就純粹是唱歌，不加其他樂器，而杵也是單獨演奏，不是用杵來伴奏的。而四弦琴旋律，跟杵音的旋律也是一樣的。杵音只要找到SOL, MI, RE, DO，只要能夠配合，就會打。每個部落的打法也不太一樣，跟日月潭的邵族也不一樣，但真正有旋律的，就只有布農族了，而且就只能演奏這個旋律（木杵之歌），其它的不能。

7 明德部落接受訪談的耆老為：金國南Tiang Nangavula（協會老理事長）；金文獻Haisul Nangavulan（協會現任理事長）；金田阿珠Uli Tanabima（耆老，金國南之妻，目前負責訓練年輕人演奏木杵）。



圖3、明德部落耆老金國南與金田阿珠



圖4、明德部落耆老金文獻

從研究者的角度來看，上述的觀察及訪談紀錄足以證明：**明德部落族人的確認定杵音合奏具有特定的旋律型（譜例1）**，雖然在實踐過程中，研究者觀察到族人對於音高的認知與西方樂理的絕對音高辨識標準有所出入，其所呈現的是一個概略性的旋律輪廓，並不講求個別音高的絕對性。族人的主觀認定，代表著該族群對衍生於小米文化的杵音合奏所持有的特定美感認知，這樣的一份認知，他們不但以語言具體表達，更在杵音樂器的製作以及演奏的過程中，具體地實踐了出來（表1）（亦請同時參閱註五的內容）。

譜例1、明德部落杵音合奏的「旋律型」

表1、明德部落2013年製作的新杵與正在使用中的舊杵之音高對照⁸

第一次乾燥後測音	b'+	g'-	f'+	eb'+	b'-	d#''-
[相對音高]	SOL#	MI-	RE	DO	(SOL#)	(SI#)
第二次乾燥後測音	c#''+	a'+	f#'+	e'-	b'+	d''+
[相對音高]	SOL#	MI	REb	DOb	(SOLb)	(LA)
使用中的舊杵	db''	bb'+	bb'	gb'	db''	g''
[相對音高]	SOL	MI+	MI	DO	(SOL)	(DO#')

8 本論文的音高記錄中，「+」記號代表其實際音高是略為高於十二平均律的標準音高（升高的微分音程一定在半音範疇之內）；「-」記號則代表低於十二平均律的標準音高。為求數值上的精確，本研究另以調音器軟體 Chromatia Tuner v3.6 來測量每個杵音的精確音分值（cent，亦即每一個半音再細分為100cent，因此，升高20個音分值以「+20」來表現，降低20個音分值則以「-20」來表現）以及音頻值(Hz)。然而因篇幅關係，本論文不在此探討測音的細節，相關論述請參考研究者於「2014臺灣音樂生態論壇」所發表之論文〈尋回失落的歷史記憶－布農族明德部落的杵音樂器製作紀實〉。

明德部落這樣的一種音高組合的特定認知方式，在前述的文獻探討中亦有相近記載：

巒社群的木杵合奏通常是以七支木杵為主，幾乎都由女性來演奏。這七支木杵的實際音高分別為Bb，C，D，F四個音，其中Bb、D及F三音各有兩支。從實際音高的排列順序，我們知道明德村所屬的巒社群，所用的木杵的音階最吻合他們自己音階概念，也就是MAHONGNAS(高音)，MANDA(次高音)，MABONBON(中音)，LAGNISGNIS(低音)。

跟郡社群最大不同的地方是居於領導地位的演奏者，不在最低音，反而是在最高音，但節奏卻相同於郡社群。巒社群的木杵合奏是四個群中變化最豐富，音階的設定最符合歌唱的音階結構的一群。(吳榮順 1994:104-110)

這份在1994年發表的研究所呈現出的明德部落杵音演奏模式，與本研究此次所記錄的稍有不同，當時族人使用七支杵，其中的B^b、D及F三音各用兩支杵（這三個音是布農族音階的主要音高），而C音則只用一支杵。但這樣的差異基本上並不影響整體的判斷，也從另一個角度印證了明德部落族人過去在演奏木杵的時候，就一直使用著「SOL, MI, RE, DO」（相應著F、D、C、B^b四個音高）。

(2) 明德部落杵音的節奏型

在本段論述的開頭，研究者提出對於布農族木杵合奏之共向性的觀察：在整體的合奏中，每一部木杵各自以「單一的音高」和「具有特定形態的節奏型」，用前後錯落的方式循序共構成一個「集體的旋律模式」以及「複節奏型態」。

上述觀察中所提及的「集體的旋律模式」，就明德部落來說就是前段論述中由「SOL, MI, RE, DO」所構成的旋律型，而至於其聽來具有濃密音樂織度及繁複律動的「複節奏型態」，經過採譜解析，其實每一部的節奏型各自都不如想像的那般複雜，反之，是一連串單純節奏的組合，並呈現週而復始的反覆週期。

對明德的族人來說，六支杵就可以形成一個完整的杵音合奏，其中四支是主音，兩支是配音。四支主音有固定的音調（SOL, MI, RE, DO，以輪流的方式奏出），而另外兩支是配音，這兩支和其它四支杵的音調不相關，主要負責節奏的裝飾。配音所敲擊的節奏是有即興空間的，每一次演奏都可以變化不同的節奏組合，而每位不同的演奏者也會發展出各自不同的配音節奏；至於演奏主音的四部木杵，其主要任務在於協力維持住「SOL, MI, RE, DO」的旋律線條，亦即，在正確的時間點輪流敲出各自負責的旋律音高，但在此之外，其餘的時間是必須各自填入不同的節奏型，而且也允許一定程度的變化性，不必每次都是一模一樣的節奏。於是在這樣的演奏共識之下，研究者針對同一部木杵進行多次演奏採譜時，通常每一次都會不盡相同，即便是同一位演奏者的多次演奏，也會出現這樣的情況。簡單地說，在布農族杵音合奏中，其集體旋律必須嚴格地維持固定不變，但節奏則是有即興變化的空間，如何

變化，則視個人的習慣和靈活度而有所不同（現在的年輕人已無法像老人家一樣，具有靈活的即興能力，因此節奏的變化性並不大，但耆老表示，過去的老人家在演奏時，其節奏變化的幅度是很大的。）。

整體來說，明德部落杵音合奏所運用的節奏型皆呈現二拍子的律動感（若以西方的節拍概念來說，就是2/4拍或是4/4拍），而其常用的節奏型若以西方節奏記譜來表示，則大多是四分音符（休止符）及八分音符（休止符）的單純組合，但由於是前後錯落地加入，各自單純的節奏，就共構成複雜的節奏現象。

有關明德部落杵音合奏所慣用的各式節奏型，請參考以下演奏總譜的記載（共記錄兩次不同的演奏版本，分別標示〈版本一〉及〈版本二〉），在此以視覺符號來實際呈現各個聲部相異的節奏型以及整體的複節奏織體（譜例2）（譜例3）。

(3) 明德部落的杵音合奏法則

從音樂即興的實務角度來觀察，上述兩階段所呈現明德部落杵音合奏的「旋律型」與「節奏型」，就是音樂即興行為的出發點，也就是音樂即興的「原型」(model)，而到了這個階段，則是從宏觀的角度來審視族人在進行杵音合奏時的遊戲規則，亦即音樂即興的「展開」方式(elaborate, embellish)。誠如研究者前面已述及的原則：在整體的合奏中，每一部木杵各自以單一的音高和具有特定形態的節奏型，用「前後錯落的方式」循序共構成一個集體的旋律模式以及複節奏型態。

總結來說，布農族木杵合奏的整體運作重點，就在於「前後錯落」的時間法則。在合奏時，每一部木杵以固定音高反覆演奏著特定的節奏型，而當這些各別的節奏型分別在不同的時間點輪流加入合奏時，就會共構成一個橫向的集體旋律（就明德部落來說就是「SOL, MI, RE, DO」的旋律型），並同時編織起一個層層疊疊的節奏織體——相異的節奏模式以複音的方式同時疊置出現。這種各部木杵以「前後錯落」的演奏法則所展開的多層次音樂織度，就是學術上所稱的「複節奏」(polyrhythm)模式，它也是布農族各部落形態不一的木杵合奏傳統中，唯一不變的共識。⁹

以下的譜例，以西方記譜法來呈現明德部落杵音合奏的複節奏模式以及各個聲部的音高與節奏細節。但要特別說明的是，此處有關旋律音高的記譜，乃是參酌族人對於杵音音高的主觀認知，從規約性的角度來進行記譜(prescriptive notation)，並非是針對其絕對音高而做的描述性記譜(descriptive notation)。（譜例2）（譜例3）。

9 這前後錯落的複節奏合奏是需要極高的默契才能演奏得好，而在過去口授心傳的傳習環境中，族人都是以做中學的方式來操練，也就是跟著老人家一起打，藉由模仿慢慢摸索出敏銳的時間感與控制感，於是就自然而然地學會了。「我從以前就是進去打。我有一個姑媽很會打，以前我也不知道他們是怎麼打的，就是跟著老人家一直打，就這樣學會了。現在年輕人也是這樣跟著學。所以我們現在主要的四個音，每個人都要輪流學，每個人都要會，不能只會某一部，每一部都要學會。至於配音的節奏大家都可以打，最難的是主要的旋律。主要的四個音的打法不一樣，比較高的音打法又不一樣。比較高的音就是配合主要的四個音，以SOL的節奏為主，兩部都要配合他。而四個主音更要配合好，也要算好出現的時間點，就是在哪個點輪流出現，默契要很好！所以要練這個真的很不容易，大家都要接得很好，就像SOL, MI, RE, DO，大家就要輪流，默契要很棒，沒有默契就會亂掉，一個人打錯旋律就斷了，旋律不一樣就不對了。」【資料編號：2013-0525-明德】

(4) 明德部落的演奏隊形與敲擊相互器物

明德部落在敲擊木杵時以圓陣隊形為主（圖5），這樣的隊形想必是起源自過去共同搗米的工作形態。至於木杵所擊打發聲的相互器物，以前是使用堅硬的石板，¹⁰而且石板必須放置在柔軟的平面上，聲音才會脆亮好聽（把石板放在草皮上，敲出來的聲音最好）。

以前族人出去演奏時會攜帶一塊取自濁水溪畔、重達一百公斤的大石板（圖6），以前搗米就是放在這種石頭上，大家一起搗，聲音特別好聽，但是由於實在太重，之後就改用水泥塊。

木杵敲擊在石板、水泥地、磨石子地、或是磚塊等不同材質上，聲音都會不一樣。族人表示，在石板上聲音最亮最脆，水泥地其次，而水泥塊的話又會比在水泥地聲音聽起來更悶。

譜例2、明德部落木杵合奏〈版本一〉

實音B/G-/F+/E/B/C+ (按聲部排序)

明德木杵合奏一

演奏/布農族明德村田阿珠等人
錄音/曾毓芬2013
採譜/曾毓芬、林詩怡

10 小米剛收割帶回來時，首先必須初步先將莖與小米粒分開，此時大概會有五至十個人一同工作，在庭院的石板上以較粗大的杵來擊打整株小米穗，讓小米粒脫落。這是第一階段的搗米工作。之後才進入第二階段小米脫殼的工作，也就是一般人所認知的搗米，此時會將一粒粒的小米倒進臼裡面，以另一種較短小但是非常堅硬的杵來搗碎小米的外殼，這個階段的杵通常會用材質堅硬的櫟木來製作。

2

5

5

5

5

5

5

3

9

9

9

9

9

9

譜例3、明德部落木杵合奏〈版本二〉

實音B/G-/F+/E/B/C(按聲部排序)

明德木杵合奏二

演奏/布農族明德村田阿珠等人
錄音/曾毓芬2013
採譜/曾毓芬、林詩怡



圖5、明德部落杵音的圓陣隊形

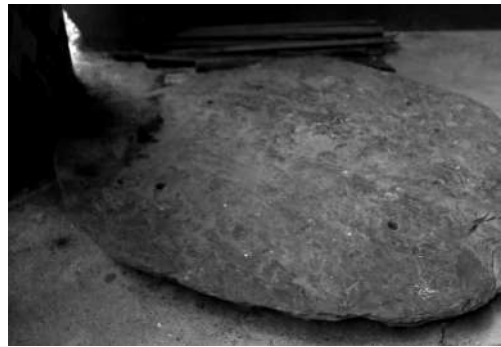


圖6、取自濁水溪畔的堅硬石板

二、地利部落杵音合奏傳統

目前布農族境內仍存續木杵合奏傳統的部落，除了屬於巒社群的明德部落之外，還有巒社、卡社、丹社混居的地利部落（圖7）（圖8）。該部落在黑澤隆朝1943年調查期間即已存在豐富的樂器演奏傳統，但是當時的紀錄以弓琴、口簧琴和五弦琴為主，並未有木杵演奏的紀錄，但是據接受訪談的耆老以及部落文化工作者表示，他們的確從很早的時候就已從事杵音的演奏，這也可以由該部落目前仍保有一組超過百年的木杵而得到印證。¹¹

布農族的杵樂合奏雖然在不同部落之間呈現多樣化的面貌，但整體來說，其變異性是落在「大同小異」的範疇之內。若具體用前文已建立起的杵音即興演奏法則來觀察，有關總體合奏的大原則（即其「展開方式」），布農族每個部落之間是有相同共識的：每部木杵演奏者都是以「前後錯落」的方式來循序共構成一個集體的旋律模式，並且每個聲部各自的節奏型相互疊置成一種學術上稱為「複節奏」的音樂織體。這樣的合奏法則在不同部落間是相通的，它成為統一著整個族群木杵合奏傳統的相同共識。

至於其「大同小異」中的變異性，則展現於整體即興行為中的「原型」，各個部落所發展出的不同「旋律型」（一組木杵整體的音高組合，亦即前述的集體旋律模式）以及「節奏型」（每一部各別の木杵所單獨演奏出的音值組合，也就是每部木杵特定的節奏型）。

11 地利部落接受訪談的耆老以及部落文化工作者包括：全淵能 Villian Manqoqo Takivatan(丹，達瑪巒文化藝術團創辦人，地利國小主任)、幸全阿米Niun Takihunan Takbanuaz(卡，年輕時擔任教會幹事時曾經長期演奏該村的百年木杵)、全茂炎Muzz Manququ(丹，其父親也是當年參與百年木杵報佳音的演奏成員，目前藝術團演奏的木杵中有兩支中低音木杵是他以肖楠木做成的)。

以下就分述研究者在地利部落所採集、析理出的該部落杵音合奏的旋律型（第1項說明）與節奏型（第2項說明），並以實際的採譜記錄來例證之。此外，亦再次從族人訪談的記錄中整理出該部落族人對於杵音之合奏法則的共識（第3項說明），以及在演奏隊形和敲擊相互器物方面的傳統知識（第4項說明）。



圖7、地利木杵合奏



圖8、地利部落耆老幸全阿米

(1) 地利部落木杵合奏的旋律型

表2、地利部落1995至2013年間木杵合奏錄音之音高一覽表

1995年歷史錄音	g'	bb'	bb'	$d''-$
[相對音高]	LA	DO'	DO'	MI'
2004年歷史錄音	$g\#'$	b'	b'	$d\#\#''-$
[相對音高]	LA	DO'	DO'	MI'
2013.6.22田野錄音	g'	d''	bb'	$d''-$
[相對音高]	LA	MI'	DO'	MI'
2013.10.5田野錄音	g'	$bb'+$	bb'	d''
[相對音高]	LA	DO'+	DO'	MI'

以上的木杵音高一覽表整理自不同學者於1995至2013年間前後所採集的地利部落木杵合奏錄音（表2），從上述的音高比較中可歸納出以下幾點觀察：

- (a) 地利部落木杵合奏的旋律型基本上呈現小三和絃的聲響，雖有八支木杵，但基本上分為四部（兩兩一組）（圖9），所發出的音高不外乎LA，DO'，MI'三個音（譜例4）。

譜例4、地利部落木杵的音高

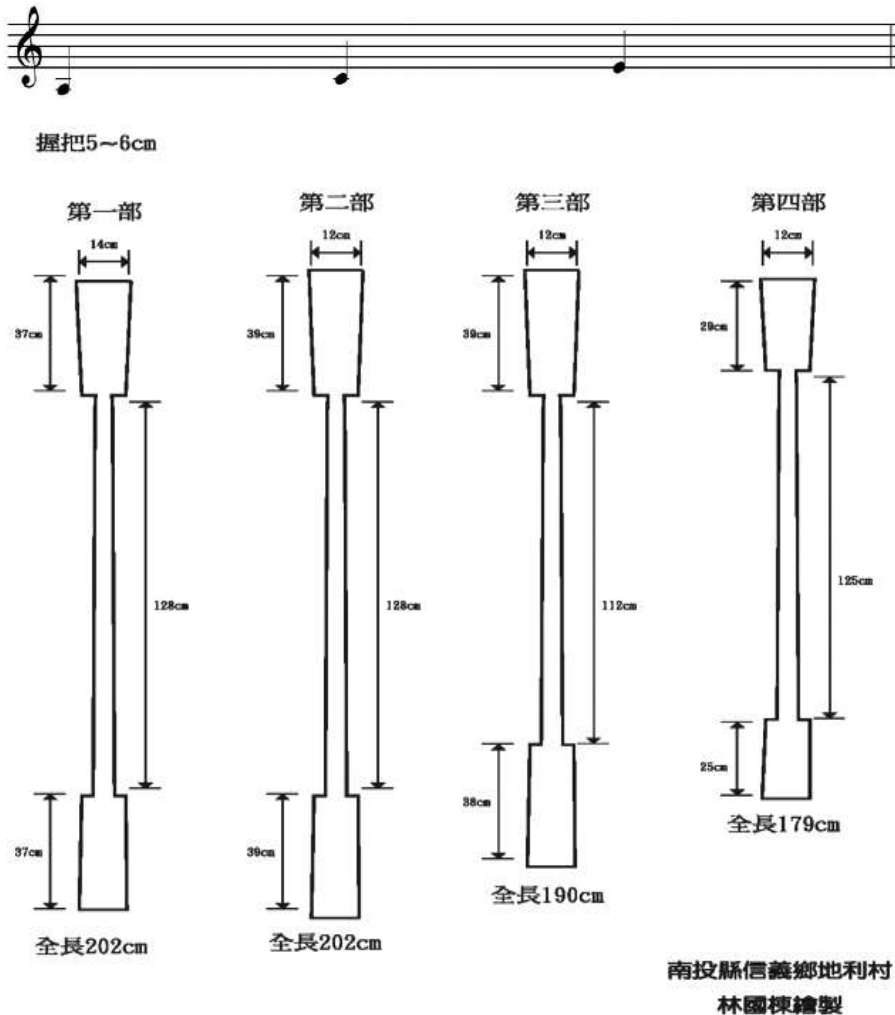


圖9、地利部落木杵手繪圖

- (b) 四個聲部所選擇的音高並非固定不變，原則上，最低音LA是領奏，由第一部木杵擔任，至於其它三部則包括DO'、MI'，以及其中任一音的重複，其第一、二、三、四部的音高結構方式大多是以「LA，DO'，DO'，MI'」為多（上表中的第1、2、4次錄音），而有時也會出現「LA，MI'，DO'，MI'」的排列方式（上表中的第3次錄

音)。由此似可推斷：**族人在選擇音高時並非秉持絕對音高的概念，而是一種相對的高音與低音的音色概念。**因此，對族人來說，LA是低音，而DO'與MI'都屬於中高音的範疇，差別並不大。

- (c) 由於「LA, DO', DO', MI'」的出現頻率明顯較高，本研究便以這個音高組合來代表地利部落杵音合奏的基本「旋律型」（譜例5）。

譜例5、地利部落木杵合奏的「旋律型」（melodic pattern）



(2) 地利部落杵音合奏的節奏型

上一段論述提到耆老談論木杵的旋律：「最基本就是這四個音構成旋律，但是可以有其他的變化，每一組都有不同的變化。」而這所謂「不同的變化」指的就是各部木杵以固定音高所敲擊出的各種節奏型。而這也呼應著研究者在前文所提出對於布農族木杵合奏之共向性的觀察：在整體的合奏中，**每一部木杵各自以「單一的音高」和「具有特定形態的節奏型」**，用前後錯落的方式循序共構成一個「**集體的旋律模式**」以及「**複節奏型態**」。與明德部落相似地，地利部落的木杵節奏型個別觀之並不複雜，所運用的節奏型皆呈現二拍子的律動感，以及西方記譜法的四分音符（休止符）及八分音符（休止符）的單純組合。這些單純的節奏型被自由組合，並呈現週而復始的反覆週期。

族人在演奏這些節奏時，呈現一定程度的即興性，也就是說，不同演奏者、甚至同一位演奏者在不同時間演奏時，其節奏表現都不盡相同，而如何變化，就要視個人的習慣和音樂上的靈活度了（初學者通常變化性不大，但有經驗的老人家在演奏就相對靈活得多。）。

地利部落杵音合奏慣用八支木杵，但是兩兩一組，所以實際的音高只有四部。研究者在2013年前後三度到該部落進行杵音合奏的錄音及採譜記錄，其中以第二與第三次錄音最為完整，請參考（譜例6）（譜例7）的總譜，地利部落所慣用的各式節奏型在此一目瞭然。

(3) 地利部落的杵音合奏法則

基本上，布農族各部落的杵音合奏之間除了旋律型與節奏型相異之外，其整體的合奏法則是相同的：在整體的合奏中，**每一部木杵各自以「單一的音高」和「具有特定形態的節奏型」**，用前後錯落的方式循序共構成一個「**集體的旋律模式**」以及「**複節奏型態**」。因此，地利部落的杵音合奏在這樣的前提之下，就形成了四部複節奏的合奏形態。在此，同樣以西方記譜法來呈現地利部落的杵音合奏，共有兩個不同的版本（譜例6）（譜例7）。

值得一提的是，明德部落的領奏聲部是最高音的木杵，並且在其單獨重擊出兩聲導奏之後，以「第一部—第二部—第三部—第四部」的順序（SOL, MI, RE, DO），由高至低以均勻的節奏依次奏出旋律；而地利部落的領奏聲部是最低音，並且與第二、第三聲部形成「長·短短」節奏的導奏，然後才以「第一部—第四部—第二部—第三部」的順序（LA, MI', DO, DO或 LA, MI', MI', DO），依次奏出旋律。

(4) 地利部落的演奏隊形與敲擊相互器物

地利部落的木杵以往也是敲擊石板來發聲，取材自濁水溪河床的堅硬厚重石板，發出來的聲音比現在的水泥地板好得多，以前地利部落有一塊出去外面表演時專用的大石板，但因為太重了，後來大家都懶得搬了。現在演奏的敲擊相互器物多為水泥地板，其原則就是以堅硬為原則。

譜例6、地利木杵合奏〈版本二〉

實音 G/D/Bs/D- (按聲部順序)

地利木杵合奏二

演奏/布農族地利村幸全阿米等人
錄音/曾毓芬2013
採譜/曾毓芬、林詩怡

第一部

第二部

第三部

第四部

5

5

5

5

2

9

9

9

9

12

12

12

12

The image displays a musical score for four staves, organized into two systems. The first system contains measures 15 through 17, and the second system contains measures 18 through 21. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, with vertical bar lines indicating the end of each measure. The first staff in each system features a sparse melody with frequent rests. The second and third staves provide a more rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. The fourth staff continues the accompaniment with a similar rhythmic pattern. The measure numbers 15, 18, and 21 are printed at the beginning of their respective staves.

4

Four staves of musical notation for measures 22 and 23. Each staff begins with a treble clef and a '22' measure marker. The notation consists of eighth and quarter notes with rests, organized into two-measure phrases separated by bar lines.

Four staves of musical notation for measures 24 and 25. Each staff begins with a treble clef and a '24' measure marker. The notation continues with eighth and quarter notes and rests, concluding with double bar lines at the end of each staff.

譜例7、地利木杵合奏〈版本三〉

實音G/D/Bb/D-(按照聲部順序)

地利木杵合奏三

演奏/布農族地利村幸全阿米等人

錄音/曾毓芬2013

採譜/曾毓芬、林詩怡

第一部

第二部

第三部

第四部

4

(下略)

三、綜論布農族杵音之音樂即興運作模式

研究者在前文的論述中，多次提及個人對於布農族杵音即興運作模式「大同小異」多樣性外觀的觀察：在杵音合奏中，**每一部木杵各自以單一的音高和具有特定形態的的節奏型，用前後錯落的方式循序共構成一個集體的旋律模式以及複節奏型態**。整體來說，上述「大同小異」的現象，其共同點在於「複節奏」的合奏模式，而相異點主要可從旋律和節奏兩個角度來探討。

在歷史文獻中，對於其旋律面向——尤其關乎其整體合奏是否存在著特定音階系統，或是音階結構為何等議題——主要存在著兩派不同觀點，而對於其由個別節奏型前後疊置成的「複節奏」現象，則呈現一致性的論點。依據呂炳川的推論，布農族人在製杵時只約略感受到木杵長度和音高之間的關係，但並未能精確掌握發出特定音高的技術，而僅是製作不同大小的杵以發出高低不同的旋律，而他對於複節奏現象的存在並無異議（呂炳川1974）；而與其相反地，吳榮順認為，布農族的木杵是具有特定音階結構的，只是其音高會隨著時間而變化，到最後，只有節奏的複音模式依舊保持穩定，而音高設定則呈現參差不齊的現象（吳榮順1995）。

針對上述兩種對於布農族杵音音高表現的不同論點，研究者在研究過程中進一步藉由田野訪談與製杵過程的實際參與觀察得知：布農族人在製作及演奏木杵時，心中是具有特定音高認知的，只是在不同部落之間，對於杵音音高的認知的確存在著多樣的面貌。比如此次的明德部落和地利部落，其杵音合奏的旋律表現就有所不同（譜例1及譜例5），而除了整體的旋律認知不同之外，木杵製作者亦會憑藉個人的音感認知，在製作過程中細心聆聽以雕琢木杵的音高，所以每個人做的杵在音高與音色上又都不完全一樣。

因此綜論上述現象，研究者認為布農族杵音合奏的確呈現家族與部落之間的多樣性變化：**布農族每一個家族、每一個部落的杵音合奏都各自呈現出獨特的音高組合以及節奏型，而在相似的合奏模式之下（學術上所謂的複節奏），至終發展出各具特色的杵音合奏型態**。

研究進行至此，透過文獻考察以及廣泛的田野調查可得知，布農族杵音的音樂即興方式在各個部落之間呈現出相當活潑的變化性，亦即，沒有任何一個部落的杵音表現出完全相同的音高組織，也沒有任何一個部落以一模一樣的的節奏模式來演奏杵音。但即便如此，研究者在布農族杵音合奏的多樣性外觀下，仍歸納出一個共向性的特質，即是，**以時間上前後錯落方式來展開各式旋律與節奏原型的「複節奏」型態**。

這樣一種特殊的即興合奏模式衍生自布農族過去在小米文化中的勞動實踐，是一種充斥於生活週遭的、人性化而親切的聲音，而當這些此起彼落、抑揚頓挫各自不同的杵音在部落之間響起，則不斷帶領著人們馳騁於古老的文化記憶：「族人合力在庭院石板上以具有粗大錘頭的高大木杵來擊打小米株、分離小米粒。五至十位族人，此起彼落地以錯落的時間間距重擊石板上散置的小米株，而不同高矮粗細的木杵擊打著堅硬石板的不同部位，又各自發出高低不同的聲響……」¹²就在這樣的工作過程中，過去的布農族人發掘出這些豐富聲響中的音

12 2013年10月5日，於地利部落訪談幸全阿米、全茂炎與全淵能。

樂性，甚至每一個家族、每一個部落都會有自己的演奏方法，並且各自形成了獨特的音高組合以及節奏型，至終發展出特定的合奏模式。

參、杵音合奏在布農族傳統記憶以及現代社會中的文化定位

從古老時代迄今，布農族杵音合奏的文化定位顯然經歷巨大的質變。有關此議題，研究者首先以文獻探討為手段來追溯杵音合奏在布農傳統社會所扮演的功能，析理出「傳訊」、「工作歌曲」、「休閒娛樂」（純粹樂器用途）」、甚至「觀光」等功能（請參閱本文第一段文獻探討之相關論述）。

在此階段的論述中，研究者將參酌耆老訪談所獲致的資料，進一步探尋布農族杵樂文化在台灣社會走入現代化之後的社會功能遞變。以下，研究者觀察並歸納出兩個不同階段的變化：

- 一、第一階段，是在傳統社會中，「由生活器具轉變為樂器的過程」的過程。
- 二、第二階段，則是在現代社會型態中，其社會功能再度移轉為部落文化傳承的傳統素材，甚至曾經結合基督教在地化的發展潮流，肩負起儀式性的功能。至此，布農族木杵合奏已發展出全然不同於以往的文化存續價值，被時代的洪流重新定位。

在第一階段的轉變過程中，木杵在傳統社會中本是一種生活器具，其形成與族人集體搗米的勞動過程有關：在集體搗米的工作過程，或觀察到木杵此起彼落的時間間距，或聽到不同高矮粗細的木杵擊打石板而發出高低不同的音高…，族人逐漸發掘出這豐富聲響中的音樂性。而它的社會功能，則從傳訊（被用來召喚親族鄰居一同來協助搗米、釀酒——換工的習俗）、工作音樂、一直到成為休閒娛樂時的一種集體合奏活動。就這樣，木杵在布農族的傳統社會中由實用的生活器具逐漸發展為可奏出樂音和節奏的樂器，而其社會功能亦由逐漸由召集換工、勞動音樂、而逐漸轉型至日常生活的休閒娛樂用途。但值得一提的是，雖然杵音傳遞出祭典的氛圍，更召喚著族中婦女們共襄盛舉、一同來釀酒，但它並不被使用於祭典中，不像pasibutbut一樣具有儀式性，它仍是屬於一種生活性的音樂（請參閱（附錄一）耆老記憶中的杵音演奏情境）。

從耆老口中所敘述的搗米傳統看來，布農族人現在的杵音是發展自第一階段的搗米工作，亦即族人合力在庭院石板上以具有粗大錘頭的高大木杵來擊打小米株、分離小米粒的過程：五至十位族人，此起彼落地以錯落的時間間距重擊石板上散置的小米株，而不同高矮粗細的木杵擊打著堅硬石板的不同部位，又各自發出高低不同的聲響…，而就在這樣的工作過程中，過去的布農族人發掘了這豐富聲響中的音樂性，甚至每一家或者每一個部落都會有自己的演奏方法，並且各自形成了自己喜愛的音高組合以及節奏型，至終發展出特定的合奏模式（圖10）（圖11）。



圖10、布農族分離小米粒脫落的大杵



圖11、布農族搗米用的杵

而在第二階段的遞變過程中，布農族木杵隨著時代洪流走進二十世紀後期的後現代文明，其功能又有了進一步的質變，從生活中真實而親切的音樂，轉變成了文化展演舞台上的曲目。這樣的發展趨勢無論是在明德部落的「南投縣信義鄉布農文化協會」或是地利部落的「達瑪巒文化藝術團」，¹³都可清楚觀察得到，而在地利部落，甚至在民國五十多年的年代中，曾有一段時期結合基督教的儀式，成為聖誕節報佳音的傳訊工具，讓木杵的清亮節奏有如歐洲的教堂鐘聲般傳遍部落，而開啟了布農族木杵在傳統領域之外的另一個新用途：西方宗教的儀式性功能（請參閱【附錄二】地利部落百年木杵的故事）。

肆、結語：薪火相傳——論布農族杵音傳習的新契機

本文論述至此，已完整呈現研究者針對布農族杵音在演奏實務以及文化詮釋兩方面的現階段研究成果。從上述不同階段的探索中可得知，布農族杵音合奏衍生於傳統的小米耕作

13 在明德部落，尤其是成立了「南投縣信義鄉布農文化協會」以及獲文化部指定為「重要傳統藝術保存者／團體」之後，木杵合奏已然從傳統部落的生活音樂轉變為文化展演的曲目之一了。耆老表示：「以前沒有所謂的演奏，這可能是六十年的時候才把這個再慢慢拿出來變成演奏，以前就是大家約一約就開始玩了。後來是因為受邀演出才把這個變成一個表演的性質，他在以前的功能不是宗教性、儀式性的，是生活上的。」就這樣，這些質樸的木杵甚至跟著族人遠征巴西，成為台灣文化外交的發聲工具【2013-0525-明德】【2013-1005-明德】；而地利部落的杵音則是在全淵能成立「達瑪巒文化藝術團」（八十七年開時籌備，九十年正式成立）之後，正式成為發展部落觀光的文化展演節目之一【2013-0622-地利】【2013-1005-地利】。

文化，與族人的日常生活與祭儀之間具有密切的關係，並與歌樂一樣，藉由音樂行為凝聚著家族的團結性（現今仍可觀察到的杵音文化主要是以部落為觀察基礎，但是在過去甚至是以家族為表現單位的），而其複節奏合奏型態的密切合奏默契，正如布農族歌樂的合音表現一樣，展現著布農族強大的家族制約力，更具現出這個族群的內斂與團結的民族特質。因此，就整個族群的文化代表性來說，布農族杵音的確具有作為國家重要傳統藝術的文化價值性。

在完成此項布農族杵樂合奏的全面性研究之際，研究者欲在此針對布農族此項音樂文化遺產的未來存續和發展，提出幾項建議，抑或是，期盼。

首先，是有關地利部落珍貴百年老杵的歸屬與使用權利。有鑒於此組樂器的高度歷史性及優異的聲音表現，在目前整個布農族境內未有出其右者，建議文化當局持續觀察其發展，確保其充分被族人運用於杵樂文化的傳承工作上。

再者，有關傳習教育方面，建議將學者已完成的研究及重建的成果，進一步深植於學校教育中。針對布農族人所分布的國中及國小課程設計，建議文化當局編列經費為其訂購杵音樂器，並且安排欣賞及演奏操作的課程，邀請明德及地利部落的演奏者到學校進行表演與教學，讓布農族杵音合奏傳統能藉由學校教育再度落實與布農族的文化之中。

最後，有關文化資產保存方面，建議文化當局考慮將木杵製作與杵音演奏提報登錄「縣級文化資產保存技術」的可能性；並且針對地利部落所保存之一套百年木杵，研擬是否具有提報登錄「古物」的資格。

以上，若能從文化保存、學校教育傳習、以及法令政策的保護與資助等多方面共同著手，應能確實幫助布農族人進行杵音合奏傳統的復振，讓杵音再度丁東遠颺於部落之間，但這次，卻將被賦予時代的新精神，轉換成布農文化的代表性聲音圖騰：「雙鍾雲輕韻雙清，何處邨莊旋律鳴，北客初來聽不厭，那知此是夜舂聲。」

參考文獻

專書及論文

- 林和，1967，〈臺灣土著民族的樂器〉，《中央研究院民族學研究所集刊》第23期，頁109-128，台北：中央研究院。
- 呂炳川，1974，〈臺灣土著民族之樂器〉，《東海民族音樂學報》第一期抽印本，頁118-122，台中：東海大學。
- ，1979《音樂論述集》，頁118。台北：時報文化出版公司。
- ，1982《臺灣土著族音樂》，中華民俗藝術叢書3，頁30-33。台北：百科文化。
- 吳榮順，1994《布農族的歌樂與器樂之美》，頁104-110。南投：南投縣立文化中心。
- ，1995《Bunun Tu Sintusaus布農音樂》，頁208-209。南投：玉山國家公園。
- 吳榮順、曾毓芬，2007《我用生命唱歌：布農族的音樂故事》。南投縣：玉山國家公園管理局。
- 清.周鍾瑄，1724〈風俗志〉，《諸羅縣志》卷八，頁160。清代文獻。南投：臺灣省文獻委員會，1999重刊。
- 清.黃叔璥，1736〈番俗六考北路諸羅番九〉，《台海使槎錄》卷六，頁131。清代文獻。南投：臺灣省文獻委員會，1999重刊。
- 清.劉良璧，1747〈土番風俗〉，《重修福建臺灣府志》卷六，頁103。清代文獻。南投：臺灣省文獻委員會，1999重刊。
- 曾毓芬，2005〈在舊傳統與新思潮的衝擊下，一個新美學觀的成形——南投縣信義鄉明德村pasi but but歌唱傳統的貫時性觀察〉，《南投傳統藝術研討會論文集》，頁139-170。宜蘭縣：國立傳統藝術中心。
- ，2010《布農族樂舞教材》，頁52-54;193-208。屏東：行政院原住民族委員會文化園區管理局。
- ，2011《賽德克族與太魯閣族的歌樂即興系統研究》，頁3-12。台北市：南天書局。
- ，2013《「南投縣境內布農族傳統器樂調查研究計畫第一階段：木杵（杵音）」期末報告》。南投：南投縣文化局（未出版）。
- ，2014〈尋回失落的歷史記憶——布農族明德部落的杵音樂器製作紀實〉，《「2014臺灣音樂生態論壇」論文集。國立嘉義大學音樂學系。
- 黑澤隆朝，1973《台灣高砂族の音樂》，頁459。東京：雄山閣。
- 達西烏拉彎·畢馬（田哲益），1995《台灣布農族風俗圖誌》，頁146-147。常民文化事業有限公司。
- 衛惠林，1953《臺灣省通誌卷八同胄志》，頁192-199。台中：臺灣省文獻委員會（1972）。

網站資料

達瑪巒文化藝術團百年木杵演奏記錄

<http://www.youtube.com/watch?v=jrfMnoKSTNE> (擷取日期：2014.5.25)

歷史影音資料

1. ma tul tul 木杵合奏 (地利村松阿草等8位族人／吳榮順1995錄音)
2. tur tur 木杵合奏 (潭南村古雪紅等族人／吳榮順1995錄音)
3. tur tur 木杵合奏一 (羅那村族人／吳榮順1987錄音)
4. tur tur 木杵合奏二 (潭南村族人／吳榮順1992錄音)
5. tultul 木杵合奏 (羅娜村族人，王平和等6人／曾毓芬2010錄音)
6. tultul 木杵合奏 (地利村族人：幸天德、全茂山、幸愛嬌、幸全阿米、金美蘭、蔡清秀、呂阿瑞、古月女等8人／全淵能2004錄音)

田野調查影音資料

1. 明德部落木杵製作及調音之錄影紀錄
2. 明德部落木杵演奏之錄影紀錄
3. 地利部落木杵演奏之錄影紀錄

田野訪談逐字稿

1. 明德部落訪談內容逐字稿

【資料編號：2013-0525-明德】

【資料編號：2013-0622-明德】

【資料編號：2013-1005-1-明德】

【資料編號：2013-1005-2-明德】

訪談時間：2013.4.20；2013.5.25-27；2013.6.22-24；2013.10.15

訪談對象：金國南Tiang Nangavula；金文獻Haisul Nangavulan；金田阿珠Uli Tanabima；
王國慶 Biling；Demu；全秀蘭Sani Sugluman

參與木杵製作族人：

金國南Tiang Nangavulan；金文獻Haisul Nangavulan；伍進元Lian Ismahasan；

金明福Tiang Nangavulan

伍正發Pihu Ismahasan；金文彥Laung Nangavulan；全秀玉Tanivu Sugluman；

金向廉Bali Nangavulan

參與木杵演奏族人：

金田阿珠Uli Tanabima；田玉卿Laqus Tanabima；金史阿桃 Lusing Isdanda；
全司阿蓮Buni Isbalidav
劉淑惠Langus Isbabanal；全秀蘭Sani Sugluman；全秀玉Tanivu Sugluman；
全秀珠Abu Ismahasan
王國慶Biling Demu；金文彥Laung Nangavulan；伍正發Pihu Ismahasan；
金明福Tiang Nangavulan

2. 潭南部落訪談內容逐字稿

【資料編號：2013-0626-潭南】

訪談時間：2013.6.25-26

訪談對象：谷雪紅 Ilung Maitangan、谷明順 Tian Maitangan

訪談者：曾毓芬

3. 地利部落訪談內容逐字稿

【資料編號：2013-0622-地利】

【資料編號：2013-1005-地利】

訪談時間：2013.6.22

訪談對象：全淵能 Villian Manqoqo Takivatan(丹)、幸全阿米Niun Takihunan Takbanuaz(卡)、
全茂炎Muzz Manququ(丹)

參與木杵演奏族人：

「達瑪巒文化藝術團」

〔第一部〕谷幸月英 Poda Matulaian (卡)；全秀美 Luva Manququ(丹)

〔第二部〕谷黃秀春 Ival Qalavangan (卓)；史秀英 Abuc Istanda(郡)；
幸玉燕Vungaz Matulaian (卡)

〔第三部〕幸全阿米 Niun Matulain (卡)；田味女 Langui Tanapipa(巒)

〔第四部〕米月女 Malas Nuanan (卡)；金惠美 Sani Nangavulan(巒)

附錄一、耆老記憶中的杵音演奏情境

在古老的時候，布農族人使用來木杵來搗米，而在部落中若聽到此起彼落的搗米聲響，就代表著將要舉辦祭典，婦女們正忙著釀製祭典中所需用的小米酒。布農族耆老回憶道：從前住在山上（老部落）的時候，到了小米豐收的季節通常要準備五天份的酒（要由小米的收成數量來決定有沒有豐收），釀酒的工作量很大，一個家庭成員忙不過來的，這時就會擊杵來招喚親戚朋友們一同過來幫忙。於是，同部落的婦女聽到擊杵的聲音後就會一個一個陸續過來加入工作行列，從搗米到釀製完成，所有工作是由部落婦女集體協力完成的。這是布農族人換工的習俗，是一種集體的工作形式，因此杵音的形成背景之一是基於**勞動需求**，為要召集其他族人來一同幫忙工作（2013.6.26，潭南部落谷明順的訪談記錄）。【2013-0626-潭南】

另外，從耆老的回憶中，似可推斷：布農族木杵合奏形式在過去歷史中的逐漸成形，也與布農族人集體搗米的**勞動過程**有關。布農族以木杵搗米的工作分為兩個階段：第一階段是小米剛收割帶回來時，首先必須初步先將莖與小米粒分開，此時大概會有五至十個人一同工作，在庭院的石板上以較粗大的杵來擊打整株小米穗，讓小米粒脫落。這是第一階段的搗米工作。之後才進入第二階段小米脫殼的工作，也就是一般人所認知的搗米，此時會將一粒粒的小米倒進臼裡面，以另一種較短小但是非常堅硬的杵來搗碎小米的外殼，這個階段的杵通常會用材質堅硬的櫟木來製作（2013.6.22與2013.10.5，地利部落全淵能與幸全阿米的訪談記錄）。【2013-0622-地利】【2013-1005-地利】

在族人之間另有一種有趣的說法，提到木杵由勞動、釀酒的背景中衍生出一種彼此較勁部落氣氛，以杵音的演奏來相互**炫耀小米的豐收**：

為什麼布農族之後會有杵音，其實它的背景就是工作，大家一起在石板上敲。但因為布農族是大家庭式的，比如說這座山這個家族對面隔了溪流是另一個家族，因為有時候人會相互炫耀收成如何，有些人就會一大早就會開始打，敲到傍晚，對面的就會以為那個家收穫豐富。而有時候為了炫耀，那一家也不服氣，明天早上也如法炮製，所以部落就到處都是杵的聲音…，又因為在深山裡面，四週都圍繞高山，就會聽得格外清楚。」（【2013-1005-地利】）

就這樣，木杵在布農族之間從純粹的搗米器具逐漸發展出音樂性，成為一項可以發出特定音高和節奏型的樂器。至於什麼時候產生這樣的轉變就不得而知了，耆老們只知道，這是很古老以前的事情。在此必須釐清的的是：雖然對於族人來說，迴盪於部落間的杵音傳遞出祭典的氛圍，更召喚著族中婦女們共襄盛舉、一同來釀酒，但它並不被使用於祭典中，不像pasibutbut一樣具有儀式性，它提醒大家部落即將有祭典要舉行，但仍是屬於一種生活性的音樂。布農杵音不像邵族杵音是用於新年的儀式，它是生活的一部分，不是祭儀音樂，甚至發展到後來，也並不一定和搗米、釀酒和祭典等活動相關，而成了休閒娛樂時的一種集

體合奏活動。老人家回憶著過去的部落生活，提到以前在部落裡常常會聽到族人閒來無事聚在一起敲打木杵的聲響，是一種很生活化的聲音，比較像是大家生活上的共同娛樂活動，以前老人家沒事時就會一起唱歌，或是演奏口簧琴、弓琴，而有時候就會一起敲木杵…，平常生活中常常會聽到，只要是農閒的時候，沒有事情做的時候大家就會一起玩（2013.5.25與2013.10.5，明德部落金國南、金田阿珠、金文獻等人的訪談記錄）。【2013-0525-明德】
【2013-1005-明德】

附錄二、地利部落百年木杵的故事

在地利部落，從大約民國五十年代左右，由於當時一位教會牧師的靈感，將木杵合奏用來在聖誕節的平安夜報佳音，讓木杵的清亮節奏有如歐洲的教堂鐘聲般傳遍部落，而開啟了布農族木杵在傳統領域之外的另一個新用途：西方宗教的儀式性功能。而之後，更在達瑪巒藝術團的手中，再度形成部落文化的另一股凝聚力量。

用布農族木杵來報佳音，這個可能是基督教宣教史上的一個空前創舉發生於民國五十年代的地利村。當時教會的牧師邀請老人家，希望能將布農族傳統的東西運用在聖誕節活動，好讓基督教的儀式呈現一些在地的文化面，所以才開創了這個文化融合的新傳統。當時老人家使用的那一組木杵是從地利村以前的老部落巴庫拉斯(Vaqlaks)帶下來的（以前的番童教育所，現在地利國小的前身，也是地利這邊卡社群或者部分巒社群的舊居地），是以前山上的老師傅做的，據老人家說，那木杵的音很準，就是他們從前在山上所聽到的聲音，因為製作的人對聲音有很高的敏銳度，很細心地去推敲每支杵的音色，而且這組木杵的木頭非常好，經過百年歷史，杵身仍保持完好且聲音清亮，是後來部落又新製的幾組木杵所不能比擬的。這組具百年歷史的杵由前人手中傳給當時這批老人家，並首次被拿來作為報佳音的用途。於是，由於它的古老性以及五十年代再創報佳音新歷史的時代性，這一組木杵幾乎和整個地利部落的杵音歷史緊緊綁在一起：

大概是民國五十幾年，有一次到了聖誕節，24日晚上，到了凌晨報佳音的時候，老人家就在籃球場敲打木杵，讓整個部落的信徒、教友們都因著這個聲音的吸引而到教會來！當信徒遊行報佳音的時候，他們也不斷地敲，等到報佳音行列回來了，才停下來。那聲音很清脆，又是在開放式的籃球場上敲，所以聲音迴盪在整個山谷，連對面的雙龍都聽得到！

地利國小全淵能主任回憶起童年時在部落所聽到的平安夜報佳音的木杵聲響，懷念地如此敘述著。這樣的風氣持續了一段時間，直到教會換了牧師之後就停滯，有一、二十年不再演奏木杵。後來因為「達瑪巒文化藝術團」的成立，這組百年木杵又再重新啟用，也讓這組木杵重燃起生命（請參考網址<http://www.youtube.com/watch?v=jrfMnoKSTNE>）。

廣西上思門人女性歌唱傳統變遷研究¹

吳寧華

廣西民族大學藝術學院教授

何猛猛

廣西民族大學民族學與社會學學院碩士

摘要

在廣西上思縣西南部十萬大山深處，生活著一個自稱為「門人」「mun」（他稱「花頭瑤」或「山子瑤」）的族群，其語言屬於漢藏語系，苗瑤語族，瑤語支中的金門土語群。十萬大山山脈綿延起伏，山勢峻險，交通不便。門人依山而居，至今仍保持著較為傳統的生活方式。本文通過田野實地調查與民族志描述，選取門人的度戒儀式為研究個案，探討在整個門人社會中，看似在一個男尊女卑、以男性為主導的世界，外部社會變遷如何改變女性歌唱傳統並進而影響到整個門人社會的歌唱傳統。

關鍵字：花頭瑤（*mun*）、複唱法、歌唱傳統

1 本課題是廣西民族大學2012年度引進人才科研啟動項目“藍靛瑤女性歌唱傳統與社會關係研究”的課題成果。

A Study of Transitions Regarding Traditional Mun Female Singing from Shangsi County in Guang-Xi, China

WU Ning-Hua

Professor, Arts Institute, Guangxi University for Nationalities

He Meng-Meng

Master of The Institute of Ethnology and Sociology, Guang Xi University for Nationalities

Abstract

Deep in the Shi-Wan Mountains located in Shangsi County which is southwest of the autonomous region of Guangxi in China, there is an ethnic group whose autonym is Mun (exonym is “Hua-touyao” or “Shanzigayao”). The language they speak is “Kimmun,” which is a dialect of the Yao language-speaking group from Miao-Yao. The Shi-Wan Mountains is a vast and steep range. The mountainous living environment has been of the defining factors for why the Mun have maintained a relatively traditional lifestyle until now.

Based on fieldwork investigation this paper offers an ethnographic description of female singing from ordination ceremonies aimed towards the male population. This paper examines how female singers are an intricate part within the constraints of social structure through the act of singing in a seemingly male-dominated society. Moreover there is an explanation about the external social transitions about the progression and development in singing traditions by women and the further effects on all existing Mun singing traditions.

Keywords : Mun People, Variation, Singing Traditional

前言

美國民族音樂學家布魯諾·內特爾(Bruno Nettl)曾說：

「在民族音樂學過去的一百年所經歷的各種範式轉變中，我認為在進入21世紀之時，其中有兩個發展都針對以前不為人們理解的陌生範疇，並都對確立學科的主導方向起了很大作用。一個方面是認識到，將性別(gender)理解為個人身份的一個因素，從社會的所有方面理解性別關係，這對詮釋音樂文化是很重要的；這與第二個方面的認識密切相關，即在所有社會及某個社會的所有群體中，音樂中幾乎所有的關係和發展的具體表現，都可被視為權力(power)關係的一種功能或表達。……我將它們一併提出來是因為男女間權利分別不均，並且我們意識到，在各種已知的社會中，男人幾乎普遍以不同方式、不同程度控制著女人。這些認識的發展所產生的結果是，我們（民族音樂學家）更多地瞭解女性的音樂創造(musicking)……」²

內特爾所言，其實是對近幾十年西方民族音樂學社會性別研究所進行的廣泛總結，它讓我們重新審視了如何以客觀的角度來對待女性和她們的音樂，而這些女性在社會性別中的音樂行為，如何影響著她所在族群的音樂生活？本文就以廣西上思縣「門人」（花頭瑤）女性在度戒儀式中的歌唱傳統變遷研究為個案，在探討男女社會性別關係本質的同時，研究男女性別關係與音樂行為相互的關係和影響。

廣西作為瑤族最大的聚居地，支系繁多，風俗各異。地處廣西西南部的上思縣，坐落在十萬大山³的北麓。在十萬大山深處的南屏瑤族鄉，居住著一群自稱「門人[mun]」（瑤族支系），他稱「花頭瑤」（也稱山子瑤）。「門人」有自己的語言，屬於漢藏語系苗瑤語族瑤語支勉語群體中的金門土語群。他們呈大分散、小聚居狀態。因山勢險峻，山高林密，交通不便，與外界交流甚少，傳統文化得以較為完好地保存和延續。

瑤族婦女在社會中一般都享有較高的地位，《瑤族通史》提到：「在瑤族家庭中，男女地位比較平等」，⁴史籍上記載「婚多贅婚，權在女子」，⁵女性可以留在家中招郎（入贅）。在我們所進行的田野調查中發現，這一支系的「門人」，或是受漢文化的影響非常深刻，以男性為主導的道教化信仰、傳宗接代為主旨的生育觀控制著「門人」宇宙觀、宗教儀式、及其他們的整個社會生活。

本文試圖探究的是，在這樣一個男性主導、重男輕女的社會，女性在宗教儀式——度戒

2 布魯諾·內特爾，聞涵卿等譯，2012，《民族音樂學研究——31個論題和概念》，上海：上海音樂學院出版社，頁353。

3 十萬大山，屬桂西南山地，東起廣西壯族自治區欽州市貴台，西至中越邊境，分佈於欽州、防城、上思和寧明等地。因山脈連綿，峰巒重迭，點不清，數不盡，故稱十萬大山。見百度百科<http://baike.baidu.com/link?url=A9cGDB98rZiIL4zckxM9WKUBoCrEfoKixHZDpn04fqsR1K37vV-B-2NheojKk3s>,2014年3月28日下載

4 奉恒高主編，2007，《瑤族通史》【上卷】，北京：民族出版社，頁425。

5 清·成守廉，《藍山縣圖志》。

活動中歌唱傳統的變遷。

一、門人的歷史社會背景

(一) 基本概括

本文的田野地點位於廣西西南部的上思縣境內，這裡坐落著廣西最南邊的山脈——十萬大山。在十萬大山北麓的南屏瑤族鄉，居住著操「金門」方言自稱為「門」[mun]⁶、他稱花頭瑤（也稱山子瑤）的瑤族支系，因其服飾上頭罩繡有各式精美刺繡圖案的頭帕而得名。

南屏瑤族鄉，素有上思縣西南端的天然屏障之稱，全鄉總面積為526.6平方公里，總人口11071人，其中壯族5480人，占全鄉人口53.9%，瑤族5095人，占46%。該地共設有9個行政村，除2個行政村的一部分屬丘陵地帶外，其餘的7個行政村均處在十萬大山的高寒山區中，燈草屯便是其中之一。

燈草屯，位於南屏瑤族鄉的西南方向，是枯叫村轄下的一個自然屯。南屏鄉的門人對自己族群來源和勉瑤支系所認同的「盤王傳說」、「渡海神話」是一致的⁷，但祖先從何地遷徙到南屏而來並沒有統一而明確的記憶，最早的追溯是在幾十年前，據受訪者（張振針，男，61歲）所提供的口述資訊，其父親是燈草屯開拓成員之一。20世紀初居住在「岜相屯」（現屬南屏瑤族鄉米強村），秉承吃完一山又一山的傳統，十幾年後移居至「天白屯」（現屬南屏瑤族鄉米強村），刀耕火種十餘年後來到「送歐屯」（現已無此地），隨後來到「龍蒙屯」（現已無此地）居住了五年左右，由於在那發生了很多不好的事情，最終，在一次某戶人家失火，火勢蔓延牽連至多戶人家成為了導火線，全屯人由此興起離開此地的念頭。他們四處謀生，最終只有八個人來到了燈草屯繁衍生息，開枝散葉，並最終形成了現在的自然屯。

在南屏瑤族鄉，有盤、李、鄧、張、趙、陳、黃、蔣等姓，燈草屯的門人最初以鄧、張、黃這三姓為主，隨著與別的村屯民族（以瑤族居多，壯、漢少數）通婚以及遷入搬出，現形成以鄧、張、何、李這四大姓氏為主，45戶人家，共130多人的聚落。

語言上，門人的語言（以下簡稱：門話）屬漢藏語系苗瑤語族瑤語支勉語系金門土語群，一般日常溝通用語除了門話外，還有壯語南部方言及普通話，用以與外界接觸與交流。門人沒有本民族的文字，現存經書使用的是借用漢字形成的土俗字。

6 “門”也是人或瑤的意思。

7 李遠龍，1999，〈廣西防城港市的族群認同〉，《廣西民族學院學報》（哲學社會科學版）1：39。



圖1、燈草屯概貌（拍攝：陳玫姣）

（二）宗教信仰

早在20世紀80年代，瑤學著名的學者張有雋教授就對十萬大山門人的宗教信仰進行過詳細的田野考察，寫下兩篇文章⁸。他指出，「十萬大山瑤族以信仰道教為主，同時又保留了自己固有的一些原始宗教信仰。道教與原始宗教融合，形成了獨具特色的瑤族道教信仰。」⁹近年來有不少瑤學研究者開始注意，所謂瑤族道教信仰中不僅有道教影響，佛教與儒家元素同樣不容忽視。¹⁰長期在廣西進行瑤族宗教人類學研究的荷蘭萊頓大學區域研究所（漢學院）博士候選人陳玫姣則認為，瑤人看似道教化的宗教實踐，深究後常會發現，這些外來宗教只被瑤人運用為某種框架，內涵還是著重在瑤族地方信仰的實踐。¹¹張有雋教授的瑤族道教信仰觀代表了大陸學界長期所認同的觀點，從我們的田野調查來看，更趨向近年來對於瑤族宗教信仰的多元化觀點。門人的信仰體系包括：

1. 祖先崇拜

門人崇拜祖先，他們把歷代死去的親人稱為「家仙」，在房屋正廳中間對著堂屋門處放置神台，供奉著「家仙」、「正堂香火」、「家財土地」、「帝（地）母」等神靈，「家

8 這兩篇文章分別是〈十萬大山瑤族道教信仰淺釋〉，〈十萬大山山子瑤原始宗教殘餘〉，後結集出版在張有雋教授《瑤族宗教論集》一書中。

9 張有雋，1986，《瑤族宗教論集》，南寧：廣西瑤族研究學會，頁19。

10 徐祖祥，2002，〈瑤傳道教中的佛教與儒家因素〉，《貴州民族研究》2: 81-86。李筱文，2005，〈儒家文化對瑤族傳統社會及其文化的影響〉，《齊魯文化研究》00: 70-75。

11 這是筆者與陳玫姣博士在電子郵件進行門人宗教問題探討時她所提到的看法。

仙」是本家族的列代先人，正堂香火是照管家中人丁的神靈。家財土地是主要掌管家中雞、鴨、豬等牲畜的神靈。帝母是家中未成年人的保護神。

門人要想身後成為家仙，並不是去世即可獲得認可，必須通過三個途徑且三者都做到方可進入「家仙單」，享受後人的供奉與拜祭：1.男性生前經過「度戒」¹²，獲得「戒名」（陰間的名字）；2.必須結婚且有育有兒子（一定要有兒子）；3.去世後對其進行喪葬的齋醮科儀，方可助逝者從地獄回到祖先處。

2.鬼神信仰

張有雋教授曾指出：「構成十萬大山瑤族宗教觀念的最基礎的東西是魂，……人死了魂變成鬼」¹³。門人相信人死後，如果經過度戒，會升為家仙，沒有度戒過，變成為野鬼，還有非正常死亡的人也會變成野鬼。門人相信萬物有靈，對自然物都帶有一種敬畏有加的態度，如每年七月十四、七月十五的時候不能隨便摘上山的果實吃，因為那是給野鬼享用的，不能與他們搶食。如果村莊或附近村莊有人去世，天空就會陰暗、下雨，外出會遇到水鬼。門人認為禾有禾魂，山有山魂，尤其生產勞動有關的自然物山、水、石頭、穀物給予特別的關注和崇拜。

3.道教信仰

據張有雋教授的研究，門人信仰體系中的道教信仰包括「早期天師道、南天師道」和「正一派天師道」兩個流派，這兩種流派分別由師、道執行。師公是「早期天師道」的執行者，崇奉「早期天師道」的三元三官大帝為最高神，他們為弟子度戒為他們頒發的是「上元印」，奉張天師為祖師，且尊梅山法主大聖九郎為法主，故又稱「梅山道」；道公則崇奉玉清、上清、太清為最高神，且尊玉皇為執掌天界的神。他們為弟子度戒時發的是「玉皇印」，奉張天師為祖師。¹⁴

（三）男尊女卑的性別觀念

社會性別概念認為制度因素和文化因素是造成男性和女性的角色和行為差異的原因，人們現有的性別觀念是社會化的產物，即便是相同的社會制度和政治體制下，性別模式也會由於經濟、社會、文化和宗教等要素的不同而不同。¹⁵

瑤族支系眾多，從語言上可以劃分成瑤語支、布努語支、拉伽語三大支系。和漢族鄉村社會普遍重男輕女現象相比，說瑤語支勉語系的瑤族女性地位較高，男女性之間享有平等的地位，例如《瑤族通史》提到：「在瑤族家庭中，男女地位比較平等」。¹⁶但在我們對「門人」進行的田野調查中發現，屬於勉語群金門土語群的「門人」，與其他勉語群瑤族不同之

12 瑤族男性一生中必須經歷的一種儀式，具體作用將在後文詳述。

13 張有雋，1986，《瑤族宗教論集》，南寧：廣西瑤族研究學會，內部出版物，頁4。

14 張有雋，1986，《瑤族宗教論集》，廣西瑤族研究學會，內部出版物，頁8-9。

15 李志斌，李曉雲，2001，《性別與發展導論》，北京：中國農業大學出版社，頁42-44。

16 奉恒高主編，2007，《瑤族通史》【上卷】，北京：民族出版社，頁425。

處在於：他們存在著明顯重男輕女、男尊女卑的社會現象，受道教影響深刻的度戒制度與以傳宗接代為目的的生育觀雜揉在一起，對他們的宇宙觀、宗教儀式、乃至他們整個社會生活產生深刻的影響。

為什麼這一瑤族支系會出現男女之間地位關係的變化？

要瞭解這個原因，要先從勉語群瑤族多元化婚姻制度來分析。首先從歷史傳說敘事中已經能嗅出男女關係平等的端倪。瑤族手抄古籍《評王券牒》中提到，瑤族的先祖「盤瓠」助高辛王殺敵有功，被高辛王招為女婿，此後繁衍下六男六女，高辛王賜十二姓，成為瑤族祖先。再者，說勉語的瑤族支系在婚姻上呈現一種多元的婚姻習俗，除了常見的「嫁女」，還有「賣斷」（入贅婚）、「兩頭頂」、「招郎轉」¹⁷等婚姻形式，史籍上也記載瑤族「婚多贅婚，權在女子」，¹⁸入贅婚使得女性也具有和男性同樣的繼承權，體現男女之間婚姻關係的平等性。這種多元的婚姻形式也保證家庭獲得男性後代的方式不僅僅是生育，還可以通過入贅，甚至過繼、收養等等方式，從而使女性避免了漢族生育觀中重男輕女所帶來的歧視，建立了女性與男性之間平等的關係和地位。

而在我們的田野點燈草屯，門人依舊保持族外婚的制度，但婚配範圍僅限於附近的門人村屯，和附近壯族、漢族通婚的極少。一般男女青年剛到適婚年齡就會在本屯及附近村屯通過自由戀愛，或由父母為其物色合適的伴侶組成家庭。女性很少外出打工，因為，在這相對保守且男尊女卑的傳統社會裡，很多門人認為出外打工再回來的女子多為不正經，不願自家兒子迎娶這樣的媳婦。少數男子則外出打工賺錢，多數仍留在屯裡幫助家裡耕作。同時，據我們的田野調查發現，整個屯落僅有兩戶是入贅婚的形式，這顯然和勉語群瑤族入贅婚盛行的情形形成鮮明對比，瑤族傳統的多元婚姻形式在這裡已經瓦解的現象，陳玫姣博士有著自己獨特的闡釋，她認為「度戒儀式懷繞著男性生理為中心而發展的宇宙觀，導致婚姻文化機制徹底被性別生理機制取代了，以至於造成這種一定要有男性後代的需要」。¹⁹

我們就以度戒為例，簡單地探討門人最重要的宗教儀式與香火延續之間的密切關係。度戒是門人男性一生中必須舉行的儀式。張有雋教授對山子瑤（即門人）度戒儀式的作用有如下幾點觀點：一是趕鬼，二是可以有神兵保護，三是死後升天成仙，接受香火供奉。²⁰特別要說明的是，門人的度戒僅針對男性，女性是沒有資格參與度戒。通過我們的田野調查，以上幾點得以證實。進一步分析，從夫妻兩性關係上看，在死後想成為家仙並擁有最高稱謂「公」/「婆」的必要條件是：夫妻倆一定要有男性後代，門人認為來說，男性在婚後如只有女兒，女兒是無法繼承香火的，也就無法令其在逝世後享有家仙的地位。甚至在死後女性對於最終能否成為家仙，完全依附于丈夫生前是否度過戒而定。

17 賣斷即男子出嫁女方家為婿，婚後改從妻性，所生子女從母性。兩頭頂是指男子到女方家為婿，不改姓名，婚後所生子女夫妻平分，長子（女）隨母性，次子（女）隨父姓。招郎轉即根據夫妻雙方需要決定住在男方或女方家，對兩邊家庭都可照顧。

18 清·成守廉，《藍山縣圖志》。

19 這是筆者與陳玫姣博士在電子郵件的交流中她所談到的觀點。

20 張有雋，1986，《瑤族宗教論集》，南寧：廣西瑤族研究學會，頁10。

就連在度戒儀式中所唱的歌，都滲透著這種思想，如度戒儀式進行第二階段——破獄時，女性（歌娘）會跟隨唱到【道又到撥亡破獄歌】、【道又到酆都殿歌】等五首關於破獄做法的歌曲，以其中一首為例：

《道又到撥亡破獄歌》

天師踏到趙生符，沉冤得聞亂分分。
有兒修齋得煎煉，無兒四季坐沉淪。
何音有兒父母樂，無兒暗地怒王天。
三位官員超度到，酆都地獄暗亡亡。
陽水天師開天赦，開到玉皇四方光。
開到酆都地獄界，亡魂歡喜在心中。
有名有姓心歡落，有兒八定得生天。

在唱詞詞中反復強調了三次「有兒」的重要性，「有兒修齋得煎煉」，「何音有兒父母樂」，「有兒八定得升天」，同時也說明瞭「無兒」會造成的後果，即「無兒四季坐沉淪」，「無兒暗地怒王天」。

其次，面對門人所敬畏的鬼神，男性可以通過「度戒」以獲得神兵保護並具備趕鬼打鬼的能力，而女性雖然同有陰名，但因其未能經過「度戒」，不能趕鬼打鬼。度戒與香火的延續關係還可以從入贅婚中得到體現。男方在上門後，身份地位不因自己是上門女婿而失去話語權，在家庭裡的大小事務上，仍以男方為主導地位。唯一不同的是，他們所生的孩子如是男性，此男孩在度戒後陰名將隨女方姓，死後回到女方的宗祠。如他們所生是女性，則因女性沒有度戒儀式而斷香火。但有一點是特別的是，如遇上門女婿在婚前已接受了度戒，獲得了男方祖先的認可，婚後所生的男孩中必須有一個回到男方家裡進行度戒，陰名跟隨男方，否則也意味著斷香火。可見度戒對於門人男性來說，男性綿延宗族、延續香火的責任與度戒價值觀交纏在一起，使門人重男輕女的生育觀取代勉語群瑤族多元的婚姻機制下所體現的平等生育觀。

男尊女卑、重男輕女的社會現象和觀念，在門人社會隨處可見。例如在門人大大小小林林總總各類宗教儀式中，執儀者均為男性，女性唯一能參加的，是在度戒儀式中以歌娘的角色為神靈獻唱。

筆者在田野中曾無意聽到當地人戲稱：「女人最聰明（最有能力）的地方就是唱歌了」。對於這樣的一種說法，筆者採用抽樣調查對20名男性及20名女性進行訪談，希望從中知道男性對於女性的看法以及女性對於身處於門人社會中的自我認同。在此選取訪談片段：

筆者：你好，請問一下您覺得在這個屯的女人中，怎樣的女人才算得上是聰明的？

A（男）：聰明的女人啊？會唱歌、會刺繡就最聰明啦！

B（男）：可能是會繡衣服，會喝酒，當然還有會唱歌吧。

C(男)：當然是會唱歌啊！女人就該這樣。

D(男)：能幫忙做農活啊，唱歌啊，做衣服啊，就這些。

E(女)：唱歌，刺繡吧，好像也沒什麼很聰明的。

F(女)：唱歌啊！每年做儀式的時候去唱歌都得(到)很多肉呢²¹！刺繡也行，有人來找我們會刺繡的幫忙繡衣服，可以賣到1000塊一套！

G(女)：我不知道，可能是唱歌，做衣服這些吧。

H(女)：唱歌，會唱歌很厲害的！但我學不會，跟我們的語言不一樣。等我(年紀)老點的時候可能會學一下吧！

可見在門人的社會中，女性除了傳宗接代，無論是男性或是女性報導人，對女性角色與其價值定位，大多仍集中在唱歌、刺繡等技能方面。

傳統的門人社會裡，女性的歌唱場合只有三種，一種是在前文已提到的宗教儀式度戒，作為歌娘的角色為娛神獻唱；一種是在婚俗儀式中的歌唱；另外是在日常生活中的迎客對歌。如有外村人到本屯做客，人們為盡地主之誼，會請女性與客人對歌以示歡迎，但現已很少人以此方式迎客。男性傳統的歌唱場合反而會比女性少，在度戒儀式中，他們所唱的是受漢族道教影響很深的科儀音樂，並不會用傳統的方式歌唱。由此可見女性在保存和展演門人音樂文化中，佔有不可或缺的重要地位。

二、女性在度戒儀式中的歌唱

(一) 度戒儀式實錄

度戒儀式是女性唯一能參加的宗教儀式，參加的女性被尊稱為「歌娘」，通常參加儀式的歌娘是兩個，她們是整個村落中公認的歌唱好手，而且她們的丈夫往往也是度戒儀式中師或道派的執儀者。在儀式中她們必須身著門人傳統的盛裝來唱歌，體現對神靈的尊敬。下文是我們所參加的門人度戒儀式的一次實錄過程記錄。



圖2、歌娘照片(拍攝：陳玫姩)

21 女性承擔著度戒儀式中的歌娘的角色，會得到相應的報酬，通常是在儀式中宰殺而分割到的5公斤豬肉。

1. 科儀活動場所、壇院設置及祭祀用品

度戒儀式進行的場所主要由兩部分組成：一是戒主家內正廳，這是整個科儀活動中主要的活動空間；二是戒主提前在屋外找的露天場院，以供「破獄」、「度師戒」、「化財馬」等環節使用。

堂屋分為左右兩邊，左為師公所用的神壇，牆上有四幅神像：「九罡佛」及「三元」，其中「九罡佛」是師、道雙方共同使用的一幅神像，在師派用於「送表法」時使用，道派則在「進/送章法」時使用，下來是神案。神案上除了擺放經書、香燭外，還有米碗、酒水、生薑與一個裝有人民幣的紅包等一些供奉的物品。右為道公所用的神壇，牆上同樣有四幅神像：「眾丁佛」及「三清」，其中「眾丁佛」用於儀式的第一個環節：誦經府。道派神案上的物品與師派的類同。「誦經府」也需要一個小神壇，多位於剛進正廳大門右側，環節結束即可撤壇，神壇上物品與師道均同。

除了神案及神像外，師、道兩派的徒弟還會在各自神壇前的天花板上掛上「十二願」、「五供」以及大量的「散花引」²²。到此，需要擺放的祭祀用品已基本形成。

2. 儀式記錄

時間：2013年1月18日至20日。

地點：防城港市上思縣南屏瑤族鄉渠坤村新村屯。

人物：參加度戒儀式的師公、道公、歌娘、主家及其親朋好友。

師派執儀者：DYQ（師頭）²³

徒弟：ZDG、DYH、DYZ、DHF、HHZ、DJD、DHZ、ZDD等八人。

道派執儀者：LYL（道頭）

徒弟：ZZZ、DCZ、LCQ、HDC、ZDB、ZYP、LCQ、ZBC、LBS、HGJ等十人。

三元師父執儀者：DYS

歌娘：LXA ZDY

度戒弟子（下稱弟子）：舉行度戒儀式主家的兩個兒子。一個已婚並有一孩子，一個未婚。

以上師公、道公、歌娘的主要成員均來自燈草屯門人。筆者按照整個儀式的流程，經與受訪者的再三確認，將整個儀式分為五個部分，分別為：請神、破獄、度戒、酬神、送神。

（二）儀式中女性的歌唱內容與儀程關係分析

因篇幅的原因，本文對度戒的整個儀程描述省略，僅用表格的形式來表示歌娘與儀式進程對應的吟唱曲目。

22 “十二願”是由白紙裁剪而成，下面呈燕尾形，代表一年共十二個月。“五供”是在五張大白紙上裁剪類似‘米’字的圖案，下方橫著一條紅紙。分別有香供、錢供、花供、茶供、燈供、湯供、食供、水供、財供、果供共十供，一張紙上代表兩個供。“散花引”由白紙裁剪成類似一個小人似的圖案，下麵粘著兩條紅色紙帶，他們又稱之為“玉女”。

23 為了保護報導人的隱私，以下姓名皆以其姓名中文拼音的縮寫呈現。

表1、度戒儀式的進程及歌娘吟唱的曲目

程式	壇場及表演場合	師公主要唱誦曲目 (唱段)	道公主要唱誦曲目 (唱段)	歌娘主要吟唱曲目
請神	堂屋	1.【誦經府】，主要有十個流程： (1)【動古】 (2)【振帥】 (3)【開印】 (4)【功曹】 (5)【開啟】 (6)【架橋】 (7)【請兩班】 (8)【開飯分弟子食】 (9)【又復三獻】 (10)【倒橋】 2.【合鏡】 3.【開金蟹】 4.【碗水、轉帥】 5.【點羅令旗、拜將】 6.【大明動古法】 7.【振帥法】 8.【功曹法】	9.【福堂】 10.【握壇】 11.【安五老】 13.【進章】	1.【動經歌】 2.【同爭歌】 3.【功曹歌】 4.【招兵歌】 5.【請神目歌】 6.【二延請神目歌】 7.【三延請神目歌】 8.【三獻說醮歌】 9.【合鏡歌】 10.【合螃蟹歌】 11.【轉帥歌】 12.【又到師人動古歌】 13.【道又到天師動古歌】 14.【又到道動古歌】 15.【振帥歌】 16.【道功曹歌】 17.【師功曹歌】 18.【福堂歌】 19.【握坦歌】 20.【師又到賀樓歌】 21.【師又到招兵架橋歌】 22.【道又到啟帝架橋歌】 23.【安五老歌】 24.【師又到五傷歌】 25.【又到跳敬雞歌】 26.【師又到跳十二五傷歌】 27.【道又到進章歌】

程式	壇場及表演場合	師公主要唱誦曲目 (唱段)	道公主要唱誦曲目 (唱段)	歌娘主要唱誦曲目
破獄	場外及堂屋	以道為主，師為輔。		1.【道又到撥亡破獄歌】 2.【道又到鄂都殿歌】 3.【道又到引亡回家慚(懺)悔罪歌】 4.【道又到破獄行朝歌】 5.【道又到故依賜食歌】
度戒	場外及堂屋	1. 度師戒 2. 度道戒		1.【師又到師受戒弟子歌】 2.【又到引弟子上梧桮歌】 3.【師又到弟子跌梧桮歌】 4.【師又到弟子回坦歌】 5.【又到弟子點燈歌】 6.【弟子授道用】 7.【又到弟子回坦行朝歌】 8.【弟子的故依賜福歌】
酬神	堂屋	1.【啟師、文武舞】 2.【拜天地】 3.【召龍】 4.【請聖】 5.【安坦、青燈】	1.【封經】 2.【拜天地】 3.【投貢】 4.【飛章】 5.【煉度】	1.【師又到灑章歌】 2.【師又到召龍歌】 3.【道又到投貢引十皇歌】 4.【道又到投貢獻會聖歌】 5.【師又到聖取衣歌】 6.【上香歌】 7.【道又到散花送十皇歌】 8.【師又到請聖歌】 9.【師請聖遊願歌】 10.【師又到聖種果樹歌】 11.【師又到送表歌】 12.【又到蓋飽飯歌】 13.【道送滕章歌】 14.【師又到安坦歌】 15.【師又到青燈歌】 16.【道又到煉度歌】 17.【道又到煉度過橋歌】

程式	壇場及表演場合	師公主要唱誦曲目 (唱段)	道公主要唱誦曲目 (唱段)	歌娘主要唱誦曲目
送神	堂屋及場外	1.【殺牲】 2.【倒罷】 3.【化財馬】	1.【葛經書】 2.【三獻設醮】 3.【化財馬】	1.【師殺牲歌】 2.【又到領豬頭歌】 3.【道又到三獻說醮歌】 4.【師又倒罷收魂歌】 5.【師又到倒罷歌】 6.【送五老歌】 7.【化財馬歌】 8.【道師祖關門歌】



圖3、儀式中坐在角落輕聲吟唱的歌娘（拍攝：吳寧華）

門人度戒儀式中音樂的類型，可以分為兩大類，一類是師、道兩派執儀者唱誦道教的科儀歌，以往的學者都有過類似相關的研究，²⁴一類是歌娘採用門人傳統民歌曲調吟唱的歌曲。從上表中，可以清楚的看到，歌娘的演唱內容與儀式的進程相配合，師、道兩派執儀者進行到哪一個步驟，歌娘會相應吟唱包含師、道兩派做法內容的歌。她們歌唱的每首歌詞內容都對應著師、道兩派執儀者做法的進程，其作用主要是向神靈彙報儀式進程，用於迷惑神靈，以期通過娛神得到神靈的幫助。在門人看來，女性的聲音是美妙動聽的，神靈聽到後會很開心、高興，便樂意聽從執儀者的指示為他們辦事。歌娘在儀式中的演唱體現出請神、娛神和配合儀式進行、展現儀式進程的功能。

24 參見楊民康、楊曉動，2000，《雲南瑤族道教科儀音樂》，臺北：臺灣新文豐出版公司；趙書峰，2014，《湖南瑤傳道教音樂與梅山文化》，北京：民族出版社。

三、女性歌唱傳統變遷分析

(一) 演唱場域與演唱方式變遷比較

引起我研究門人女性歌唱興趣的，是陳玫奴博士她在燈草屯做田野錄回來的一首歌，名為《同爭歌》，又稱「動鼓歌」，是度戒儀式中歌娘附合做法的師、道兩派開壇做「誦經府」所唱的第二首歌。錄音中兩位歌娘低聲、輕柔地用瑤語共同哼唱著顯得古老而質樸的旋律，和我過去研究過的瑤族民歌旋律大為不同。同時，陳玫奴博士還特意告知了我這首歌的演唱方式非常獨特，在瞭解完歌詞的演唱方式後，我發現它採用的是瑤族民歌複唱法中的隔唱法。²⁵以《同爭歌》歌唱為例，它整首曲子的歌詞是這樣：

天師順坦齊全了，
州府齊全開學堂。
州府齊全開學縣，
天師引子入學堂。
天師引見入學考，
考文考武種（中）名官。
考得考武八定種，
定種（中）狀元名字高。

瑤族民歌一般都是七言一句，把兩句視為一段，兩段做為一首歌，《同爭歌》實際是由兩首歌構成，歌詞大意講述的是執儀者請天師們于州府集合，帶領受戒弟子進入學堂進行習文習武，獲得知識和技能，最終高中狀元，稱為文官、武官。第一段歌詞是：天師順坦齊全了，州府齊全開學堂。它實際的演唱曲譜記錄如下：

25 「凡按傳統習慣要在某些特定的樂句和詞語片段部位進行程度不同的重複演唱的瑤族道教歌腔，均為複唱型歌腔」，隔唱是複唱歌腔的一種類型，「是指在一首歌曲的中間和尾部均要重複演唱某些音樂和歌詞片段的複唱型歌腔」。見楊民康、吳寧華，2007，〈瑤族「還盤王願」、「度戒儀式音樂及其與梅山教文化的關係」〉，曹本治主編，《中國民間儀式音樂研究》，上海：上海音樂學院出版社，頁335-336。

譜例1、《同爭歌》隔唱法

同爭歌（隔唱法）

♩=60 自由节奏 Rubato

(m m m) thin θai (ha o ho o oi)
(唔 唔 唔) 天 師 (哈 哦 呵 哦 哎)

(m o) θun tan doi don m geu (je he e he)
(唔 哦) 順 坦 齊 全 (唔) 了 (哋 嘍 哎 嘿)

(m m m) cou pou doi don (m ha o ho oi)
(唔 唔 唔) 州 府 齊 全 (唔 哈 哦 呵 哎)

(m o) θun tan doi don (m ha) geu (ha a)
(唔 哦) 順 坦 齊 全 (唔 哈) 了 (哈 啊)

(m m m) cou pou doi don (m ha o he oi)
(唔 唔 唔) 州 府 齊 全 (唔 哈 哦 好 哎)

(m oi) hok tɔŋ hoi hok (le) tɔŋ (je he e he)
(唔 哎) 學 堂 井 學 (嘸) 堂 (哋 嘿 哎 嘿)

從記譜看，唱詞實際演唱中加入了大量的襯詞進行填充，使得樂句大幅擴充，兩句歌詞，被擴充到六個樂句中進行歌唱。歌詞演唱和反復順序結構如下（加底線表示重複演唱的唱詞）：①天師順坦齊全了，②州府齊全，③順坦齊全了，④州府齊全，⑤學堂開學堂。歌詞演唱的方式是：先完整唱完第一句歌詞，接著唱第二句歌詞前四個字，再返回來唱第一句歌詞的後面五個字；重複第二句歌詞前四個字，接唱第二句最後兩個字，再從倒數第三字唱，重複最末尾兩個字，完成整個段落的演唱。

在而後我們深入田野調查後發現，在度戒儀式中，歌娘唱歌時，並不是採用「隔唱法」，而是「順唱法」，所謂順唱法，是「指僅在一首歌曲尾部重複音樂和歌詞片段的複唱型歌腔類型」，²⁶還是以《同爭歌》第一段歌詞為例，記譜如下：

26 參見楊民康、吳寧華，2007，〈瑤族「還盤王願」、「度戒儀式音樂及其與梅山教文化的關係」〉，曹本冶主

譜例2、《同爭歌》順唱法

同爭歌（順唱法）

♩=60 自由節奏 Rubato

2 (m m m) thin 0ai (ha o ho oi)
(唔 唔 唔) 天 師 (哈 哦 呵 哎)

3 (m o) 0un tan doi don geu (je he e he)
(哈 哦) 順 坦 齊 全 了 (咁 喲 哎 嘿)

4 (m m m) con pou doi don (m ha o ho oi)
(唔 唔 唔) 州 府 齊 全 (唔 哈 哦 喲 哎)

(m oi) hək don həi hək (le) don (je he e he)
(唔 哎) 學 堂 開 學 (哩) 堂 (咁 哎 嘿)

歌詞演唱和重複順序如下：①天師順坦齊全了，②州府齊全，③學堂開學堂。

順唱法和隔唱法代表了兩種不同空間、場域的演唱方式。陳玫姩博士採錄的《同爭歌》，歌娘唱的固然是度戒儀式中的歌，但因為採訪時並非處於儀式的語境，歌娘下意識用平時的演唱方式——隔唱法演唱。當我們進入田野把度戒儀式整體拍攝回來，比較後發現，在真正的儀式語境中，歌娘採用順唱法來演唱。多次的田野觀察顯示，順唱法僅僅用於度戒儀式中，且僅由歌娘的女性角色擔綱演唱，在平時非儀式闕限語境，如為歡迎外來賓客而進行的對歌，或是婚俗傳統中提親、迎親對歌等等，男女性之間的對歌方式均為隔唱法。

例如在我們對「門人」婚禮儀式的田野調查，發現在婚禮中迎親的儀程，歌娘、媒公各自演唱的歌曲也採用隔唱法。曲例如下：

譜例3、《攔路歌》²⁷

攔路歌

李秀安 演唱 (2014)
吳寧華、何猛猛 錄音/記譜 (2014)

♩ = 63 自由节奏 Rubato

(m mh) mei naŋ (ha o ho oi)
(唔 唔) 你 能 (哈 哦 呵 哎)

(m o) nət tau toŋ θan teaŋ (je he e he)
(唔 哦) 日 头 东 方 上 (哋 嗒 哎 嘿)

(m mh m) mei naŋ kaŋ kəŋ (ha o ho oi)
(唔 唔 唔) 你 能 虹 公 (哈 哦 呵 哎)

(m o) nət tau toŋ θan teaŋ (je he θan)
(唔 哦) 日 头 东 方 上 (哋 嘿 山)

(m mh m) mei naŋ kaŋ kəŋ (he o oi)
(唔 唔 唔) 你 能 虹 公 (好 哦 哎)

(m oi) min θin gian min (le) θin (je he)
(唔 哎) 面 前 拦 面 (哩) 前 (哋 嘿)

27 《攔路歌》，歌娘间的对歌，唱给前来迎亲的男性听，但男性并未有以歌的方式对其做出答复，而是給歌娘一些喜糖以示感謝。

譜例4、《媒人對歌》²⁸

媒人对歌

張振針、張道桂 演唱 (2014)
吳寧華、何猛猛 錄音/記譜 (2014)

♩ = 53

(m m m) hō jaŋ (ha o ho oi)
(唔 唔 唔) 何 样 (哈 哦 呵 哎)

(m ho) bei fa tai θaŋ (m) θai (he e he)
(唔 呵) 飞 来 台 上 (唔) 坐 (嗨 哎 嘿)

(m m) tau tai hō kua (ho o oi)
(唔 唔) 头 带 何 花 (呵 哦 哎)

(m ho) bei fa tai θaŋ θai (je θan)
(唔 嗨) 飞 来 台 上 坐 (哋 山)

(m m) tau tai hō kua (h o oi)
(唔 唔) 头 带 何 花 (嗨 哦 哎)

(m ho) huŋ hō si huŋ (hō li) hō (je he e he)
(唔 嗨) 向 何 面 向 (嗨 哩) 何 (哋 嗨 哎 嘿)

28 《媒人對歌》，男女雙方家的媒公之間的對歌，是男性與男性之間的對歌，未有歌娘參與。



圖4、四名歌娘在唱《攔路歌》，男方的媒公給他們分發喜糖（拍攝：何猛猛）

順唱法是隔唱法的簡化演唱方式，在門人的觀念裡，有迭唱的隔唱法他們稱為「geu θai」，在過去無論是在度戒儀式或日常生活中對歌，都採用「geu θai」來演唱歌曲，順唱法是這近二、三十年才有的唱法，當度戒儀式需要用到這種簡化了的順唱法時，門人會說唱歌不要「geu θai」。改變的原因是因為由男性主導的度戒儀式所用時間改變。因為傳統的度戒儀式從七天七夜從簡到現在三天兩夜²⁹，為能及時跟上法事步驟，女性唯有對歌曲進行適當的簡化，其次，歌娘也認為歌曲獻唱給神靈，不需要運用太多的重複神靈就能夠聽清內容。

「geu θai」唱法的簡化包括了旋律和唱詞的簡化兩個方面，旋律的簡化分析將在下文展開，唱詞的簡化非常明顯，前面所有的重複均省略，僅僅保留第二句歌詞最後兩個字的重複。之所以還保留重複最後兩個字，是因為門人的七言歌詞句勢結構一般都是2221或2212式，在順唱法演唱中，《同爭歌》第一段歌詞「天師順坦齊全了，州府齊全開學堂」，被揉入大量的襯詞後，形成上下兩句式複樂段結構，「天師」是第一樂句唱詞，後面五個字「順坦齊全了」成為第二樂句唱詞，「州府齊全」是第三樂句唱詞，最後第四句唱詞如果不反復，只唱三個字「開學堂」，門人會認為顯得不協調，加入迭唱變成「學堂開學堂」，就與第二樂句「順坦齊全了」產生對應，達到整體樂句結構、韻律和節奏的變化和統一。但門人認為這種兩個字的迭唱並不算是重複，可見這種演唱方式一直是他們傳統。

這種重複迭唱的詞和變曲調的演唱特徵，在隔唱法中顯現得更加清晰，它有些類似於西方的迴旋和變奏的結構。其實這種複選迭唱的特徵，是整個勉語支系瑤族在音樂歌唱中所共有的一種文化特徵，甚至可以上升為他們族群的共性特徵和族群認同的標誌。

29 度戒儀式時間縮短在當下的瑤族中很常見，究其原因，和經濟有關係，如果舉辦七天七夜，不但消耗的財力物力巨大，過長的時間也影響參加儀式人們的工作。在現今時間等於金錢的時代裡，門人原來慢節奏的生活也被自覺不自覺地改變著。

(二) 音樂型態變遷與比較分析

門人的音樂，唱詞上的複遞迭唱與單一旋律變唱形成對比，在度戒、婚禮、迎客對歌這三種有歌唱的場合，所用的旋律歌腔大體都是一樣，即在上文中所記歌譜的旋律。

其旋律型態特徵是：①曲式結構都是上下句結構，兩個樂句不斷變化反復形成複樂段。②旋律音由6(la)、5(sol)、3(mi)、1(do)四音構成四音列，其中6、5、3為主幹音，1作為過渡音出現，在調式調性上，是鮮明的羽音支持的徵調式，旋律全部以級進進行，演唱時因在歌詞中夾雜著豐富的襯詞，使其原本簡單的旋律多了些襯詞潤腔的裝飾，加上節奏較自由、悠長，尤其是歌娘輕聲細語的吟唱以給人一種平和、質樸之美感。

順唱法因歌詞的複遞重複和襯詞的省略，旋律潤腔會比隔唱法變得更簡單。在田野調查中，我們還發現，其實隔唱法因為受到度戒中順唱法簡化的影響，其旋律也發生了變化，至少在三、四十年前，門人音樂潤腔更豐富。在與一些會唱歌的女性歌手採訪中，她們無意之間告訴我們，以前還有更古老的唱法，並給我們示範了這種更古老的唱腔，其旋律記譜片段如下：

譜例5、《同爭歌》古老唱腔

同爭歌（古老唱腔）

♩=60 自由节奏 Rubato

(m m m) thin hai (ha a o ho oi)
(唔 唔 唔) 天 师 (哈 啊 哦 呵 哎)

把這首古老的唱腔與前面所記錄的兩首樂譜比較可以發現，這個古老的唱腔唱詞依舊是使用隔唱法，但在旋律上加花更豐富，每一句吟唱拖腔時值更長。將三個版本的旋律進行比較可以發現，三首曲子旋律的骨幹音是不變的，變化的是裝飾的潤腔，古老唱法與隔唱法、順唱法之間潤腔的裝飾呈現遞減的關係（譜例6）。

譜例6、《同爭歌》三個版本的對比

同争歌三个版本对比

The image shows a musical score for 'Tongzhengge' in three styles: Ancient Singing (古老唱腔), Separated Singing (隔唱法), and Smooth Singing (順唱法). The lyrics are: (唔 唔 唔) 天 師 (哈 啊 哦 呵 哎). The score is written on a treble clef staff with a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. The Ancient Singing style has a more complex melody with many notes. The Separated Singing style has a simpler melody with fewer notes. The Smooth Singing style has the simplest melody with the fewest notes.

因為當時是在一種閒聊狀態中的採訪，並未意識到這種古老唱腔的重要性，返回後在做田野資料的整理時才發現這個僅有一句錄音的古老唱腔，等後來我們再請求門人女性歌手按照這古老的腔調來唱，她們似乎就再也找不到這種古老腔調的感覺，那古老的唱腔因為太久不用，加花裝飾的潤腔連他們自己都快要完全遺忘了。

目前在門人婚俗儀式場合和日常唱歌場合，歌腔的旋律都是使用受到度戒儀式影響，旋律有所簡化的隔唱法版本。三者就旋律而言，譜面上雖然只是看到唱法由一字多音，改變為以一字一音為主，好像只是旋律加花的簡化及襯詞的減少，但從樂曲演唱時間長短的記錄比較，樂曲的演唱時間也被縮短，我們將前面所舉譜例片段演唱的速度、時間進行了記錄比較，清單如下：

表2、不同唱法版本時間與速度比較

演唱方式	演唱場合	演唱者	演唱曲目	歌詞（一句）	演唱使用時間	速率 (120/min)
古老唱法	日常	女性	同爭歌	(唔唔唔)天師(哈啊哦呵哎)	18s	50/min
隔唱法	婚禮對歌	男性	媒人對歌	(唔唔唔)何樣(哈哦呵哎)	13s	53/min
隔唱法	婚禮對歌	女性	攔路歌	(唔唔唔)你能(哈哦呵哎)	10s	63/min
隔唱法	日常	女性	同爭歌	(唔唔唔)天師(哈哦呵哦哎)	10s	67/min
順唱法	度戒儀式	女性	同爭歌	(唔唔唔)天師(哈哦呵哎)	8s	75/min

從表中所列的數值可以看到，門人女性歌手在演唱古老唱法時，單個樂句演唱的時間是最長的，演唱速度在每分鐘50拍；受到度戒儀式時間壓縮的影響，儀式中使用的順唱法演唱時間縮短了一倍還多，演唱速度加快，每分鐘為75拍；而日常語境中兩首採用隔唱法演唱的

歌曲每句演唱的時間相同，演唱速度在每分鐘65拍上下浮動，可見因為社會變遷的原因，女性在度戒儀式中為了適應儀式時間改變的需要，對古老唱法的旋律進行了簡化改變，演唱速度加快，唱法由一字多音變為一字一音為主，唱詞從隔唱變成順唱，這種改變影響到了女性在儀式之外的日常唱法，上表可以看到，當下無論是日常或婚禮的演唱，即便是依舊保持隔唱法，演唱速度都已經加快，演唱時間縮短，從田野錄音來聽辯，保留在古老唱法中原有的那種獨特的潤腔裝飾韻味和風格，在當下的隔唱法和順唱法演唱中被大大地弱化，門人傳統歌謠的演唱風格通過女性的歌唱發生了改變。

值得注意的是，門人男性在日常的演唱（例如婚禮中），其速度依舊和古老唱法基本保持一致，變化不大，這說明他們的歌唱依然保持傳統的節奏，男性之所以也採用女性的簡化隔唱法，也是為了適應和女性對歌的需要。度戒儀式在這幾十年時間因為外部社會變遷而改變時，門人傳統對歌場合也還是一直存在，當女方的演唱習慣改變，另一方也會自然隨之改變，以求得兩者有共同的對唱話語平臺。雖然日常對歌這種習俗在近些年幾乎已經銷聲匿跡，我們也還能從婚禮儀式男性媒人與伴娘的歌唱中，看到兩者都一樣使用簡化的隔唱法進行演唱。

可見度戒儀式中歌娘歌唱傳統的改變，也影響了其他語境的歌唱傳統包括男性的歌唱傳統，從中也看出女性在傳承和延續門人歌唱傳統的重要地位。這及閩人男尊女卑的社會性別關係形成較明顯的對比，門人女性的音樂行為並未因為男尊女卑的社會關係而被男性的話語權所主導，反而是女性音樂行為的改變也影響了男性的音樂行為，乃至改變了整個門人的歌唱傳統。

結語

傳統的瑤族社會，因為多元的婚俗文化使得男女平等的生育觀盛行，而講金門土語的廣西上思縣門人支系，因其度戒儀式受道教影響深刻，並與傳宗接代為目的的生育觀雜揉在一起，對他們的宇宙觀、宗教儀式、乃至他們整個社會生活產生深刻的影響，也使得他們的性別觀在歷史的發展中逐漸改變，形成男性主導、重男輕女的社會性別觀。在這種語境下，探討門人女性歌唱傳統的變遷，就是一個值得研究課題。

通過門人度戒儀式中女性音樂的研究分析發現，女性的歌唱傳統隨著社會的變遷，也悄然發生著改變，這其實也是門人女性對外部環境變化所進行的自我調整和適應。原來歌娘在儀式中都使用傳統的「geu 0ai」——隔唱法，因度戒儀式受社會變遷的影響而大幅縮短，歌娘傳統的歌唱方式為了適應儀式的節奏，把隔唱法變成了順唱法。而旋律上，傳統的加花潤腔裝飾變得更為簡單。

女性在門人音樂文化的傳承與展演上具有不可或缺的地位。本文發現，外部社會的變遷導致度戒儀式儀程的改變，直接影響了女性歌唱傳統的改變，並由此影響和改變了男性歌唱的傳統，進而影響了整個門人歌唱文化的變遷。

參考文獻

中文

- 李志斌，李曉雲，2001《性別與發展導論》。北京：中國農業大學出版社。
- 奉恒高主編，2007《瑤族通史》【上卷】。北京：民族出版社。
- 張有雋，1986《瑤族宗教論集》。南寧：廣西瑤族研究學會。
- 楊民康、楊曉勳，2000《雲南瑤族道教科儀音樂》。臺北：臺灣新文豐出版公司。
- 楊民康、吳寧華，2007〈瑤族「還盤王願」、「度戒儀式音樂及其與梅山教文化的關係」〉，曹本冶主編，《中國民間儀式音樂研究》。上海：上海音樂學院出版社。
- 趙書峰，2014《湖南瑤傳道教音樂與梅山文化》。北京：民族出版社。

譯著

- Nettl, Bruno. 2012《民族音樂學研究——31個論題和概念》，聞涵卿等翻譯。上海：上海音樂學院出版社。

論文

- 李遠龍，1999〈廣西防城港市的族群認同〉，《廣西民族學院學報》（哲學社會科學版）第一期。

史籍

- 清·成守廉，《藍山縣圖志》。

網路參考資料

- <http://baike.baidu.com/link?url=A9cGDB98rZiIL4zckxM9WKUBoCrEefoKixHZDpn04fqsR1K37vV-B-2NheojKk3s> (2014/03/29)

巴里島中烏布村(Desa Ubud Tengah)婦女克差(Kecak Wanita)之性別與創新問題探究¹

李婧慧

國立臺北藝術大學傳統音樂學系副教授

摘要

「克差」(*kecak*或*cak*)原是巴里島的一種人聲甘美朗(*gamelan suara*)的合唱，源自於島上一種驅邪逐疫的宗教儀式「桑揚」(*sanghyang*)中，以人聲模仿甘美朗(*gamelan*)，來伴唱入神舞(*trance dance*)的合唱「恰克」(*cak*)。這種合唱於30年代初期脫離儀式脈絡，發展成為由男聲合唱團伴唱的克差舞劇而風靡觀光客。70年代起陸續有新編克差問世，包括文本、音樂與肢體動作的改編。其表演團體在90年代之前以玻諾村(Desa Bona)最有名，後來隨著烏布區(Kecamatan Ubud)的觀光發展，轉而以烏布為主要分布地區，形成一個競爭激烈的觀光表演市場。

傳統上克差由男性擔綱演出，強而有力的動作加上節奏激烈、強弱分明的合唱樂，充滿陽剛的力度美。然而中烏布村卻打破傳統、跨越性別，於2008年成立婦女克差團，每週一次為觀光客表演擷取自印度史詩《摩訶婆羅多》(*Mahabhrata*)中畢斯瑪(Bhisma)之死的一段故事，以女主角「史麗甘蒂」為節目名稱：*Kecak Srikanthi*，新編動作與音樂，以適合女性表演並突顯陰柔美。然而2011年為迎合觀眾的喜好，將表演內容改為一般觀光客所熟知的另一印度史詩《拉摩耶那》(*Ramayana*)的故事內容，與一般男性克差團的表演內容大同小異。前後兩個不同劇碼的編舞與指導者都是男性，主導著風格的建立。

本文探討中烏布村成立顛覆傳統之婦女克差團的背景與意義，當表演者性別改變時，其風格如何受到影響？又如何能在強調女性特質的表演中，各自再確認其性別認同；從而理解性別價值觀、觀光、傳統與創新的互動。

關鍵字：克差、婦女克差、巴里島音樂、性別與表演藝術、觀光與表演藝術

1 本文初稿發表於「2011臺灣音樂學論壇」，2011/10/21-22於國立交通大學。感謝文中多位具名與不具名的受訪者提供資料，以及I Gusti Putu Sudarta先生、馬珍妮女士協助搜集資料、問卷調查及印尼文資料的中譯。本文為國科會98年度學術性專書寫作計畫「交織(Kotekan)與得賜(Taksu)：巴里島的人聲甘美朗「克差」(Kecak)與社會」(計畫編號：NSC 98-2410-H-119 -002)的部分研究成果，感謝國科會的經費補助。又，本文的修訂，感謝兩位審查委員的寶貴意見。

Discussing Gender and Innovation Issues Concerning Women *Kecak* in Central Ubud Village, Bali

LEE Ching-Huei

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

Abstract

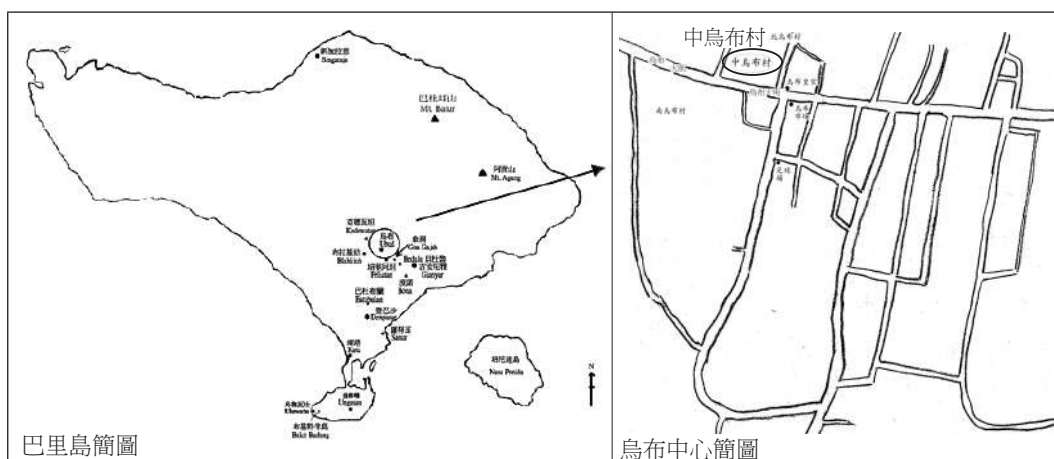
Kecak (or *cak*) is primarily a form of vocal chanting (Dibia 2000/1996: 1) and later becomes a type of performing arts which combines vocal chanting, storytelling and dancing. It has been one of the most attractive tourist performances in Bali since its initiation in the 1930s. Since 1970s it has undergone various innovations and changes in regards to its music, texts and body movements. The vocal chanting *cak* or *kecak*, originally a male chorus imitating *gamelan* music, was derived from the vocal accompaniment of the trance dance in the exorcism *sanghyang* rituals. Before the 1990s Bona village (Desa Bona) was the most famous place for tourist *kecak* performances. However, along with the development of tourism in Ubud district (Kacamatan Ubud), Ubud has become the most famous and competitive market of tourist *kecak* in Bali.

Historically *kecak* has been exclusively performed by men and featured its masculine beauty: vigorous body movement together with rhythmic and dynamic chanting. However, Central Ubud Village (Desa Ubud Tengah) has become progressive and in an untraditional way of crossing gender founded a women *kecak* (*Cak Wanita*) group in 2008. Since then the village has offered a tourist performance by this group on a weekly basis presenting the story of the death of Bhisma which was excerpted from *Mahabharata*. The program is entitled *Kecak Srikandhi* which is taken from and following the name of the story's heroine, Srikandhi. It was an innovated work with newly choreographed movements for female performers and featured feminine beauty. Yet later in 2011 the story was once again revised. This time the plot was about the abduction of Sita, an excerpt from *Ramayana*, in order to cater to the tastes of tourists. The choreographers and instructors of these two *kecak* works were male artists. They had the final decisions regarding the style of performances.

In order to understand the interaction among gender identity, tourism, and innovation, this paper aims for exploring the context and meaning of woman *kecak* in Central Ubud village, making observation about how tradition and gender were subverted, and discussing how the style of *kecak* was changed to manifest and feature feminine beauty, and thus reconfirm their gender identities respectively.

Keywords: *Kecak*, *Cak*, Women *Kecak*, *Cak Wanita*, Balinese Music, Gender and Performing Arts, Tourism and Performing Arts

「克差」(kecak或cak)原是巴里島的一種人聲甘美朗(gamelan suara)的合唱，後來發展為結合說唱與舞蹈的表演藝術，主要用於觀光表演節目，近年來也常在島內外呈現創新的表演形式(cak kreasi)。²它源自於島上一種驅邪逐疫的宗教儀式「桑揚」(sanghyang)中，以人聲模仿甘美朗(gamelan)，來伴唱入神舞(trance dance)的一種合唱「恰克」(cak)。這種合唱於1930年代初期脫離儀式脈絡，加上說書人與舞蹈，發展成為由男聲合唱團伴唱的克差舞劇而風靡觀光客。其表演團體在90年代末期之前以玻諾村(Desa Bona)最老牌也最有名，³近年來隨著烏布區(Kecamatan Ubud)的觀光發展，成為觀光客密集的地區之一，克差的觀光表演轉而以烏布區為主要分布地區，截至2008年該區已有十個克差團⁴從事定期觀光表演，已形成一個競爭激烈的表演市場；除了德格斯村(Desa Teges)的《恰克利那》(Cak Rina)於每個月的新月及滿月之日於阿瑪美術館(Museum ARMA)表演兩場之外，烏布每週在不同的表演場所共有15場次的觀光克差演出。⁵



- 例如伊·瓦揚·第比亞 (I Wayan Dibia, 以下簡稱第比亞) 的多齣克差新作品 (參見Dibia 2000/1996: 58-62)、2008年巴里島藝術節中的五齣新編克差觀摩演出，以及國立臺北藝術大學演出的Kecak Bima Suci (《克差：聖潔的畢瑪》，I Nyoman Chaya編，2005)、Arjuna Tapa (《克差：阿就那的修行》，第比亞編，2010)、Kecak Cupumanik "Astagina" (《克差：神奇寶盒「阿斯塔基娜」》，第比亞編，2012)等。
- 但玻諾村的定期觀光克差展演於1998年停止，團員中不少被聘到烏布支援演出 (2001/08/06訪問玻諾村的藝術家)。目前在該村資深藝術家伊·馬爹·西舅 (I Made Sija) 及兩位公子伊·馬爹·西帝亞 (I Made Sidia, 以下簡稱西帝亞) 和伊·瓦揚·喜樂 (I Wayan Sira, 以下簡稱喜樂) 的努力下，積極發展克差藝術，突破傳統表演框架，包括混合性別的恰克合唱等各種新編克差，努力再現玻諾村所引以為榮之克差表演藝術。又，考量部分受訪者的立場，本文部分受訪者不列出姓名。
- 包括該年成立的中烏布婦女克差團 (Krama Desa Ubud Tengah)；而從2008年烏布觀光資訊中心 (Ubud Tourist Information) 的觀光展演節目表 (Schedule of Performances)，可知已有Sekaa Kecak Sandhi Suara (Lingkungan Br. Padangteg Kelod)、Sekaa Kecak Semara Madya (Br. Tengah Peliatan Ubud)、Sekaa Kecak Padang Subadra (Lingkungan Br. Padang Kerta)、Sekaa Kecak Trene Jenggala (社團性質，據筆者2010/01/23訪問I Nyoman Murjana，團員來自Padangteg Kelod的三個村子)、Krama Desa Sambahan (Desa Sambahan)、Krama Desa Adat Taman Kaja (Desa Taman Kaja)、Krama Desa Ubud Kaja (Ubud Kaja)、Krama Desa Adat Jungjungan (Lingkungan Jungjungan)、Cak Rina (Br. Teges Kangin) 等九團。按Krama Desa是村民團體的意思，Sekaa是表演團體 (Eiseman 1999)；但雖稱之Sekaa，絕大多數的克差團仍屬於村子。
- 據2008年烏布區觀光資訊中心的觀光展演節目表所列，共九個克差團參加觀光展演 (中烏布村的婦女克差團尚未登錄在此節目表中)；除了德格斯村 (Desa Teges) 之外，其餘八團每週表演一至三場不等，因此每天有一至三個不同的克差團演出，每週共有14場的克差演出。連同中烏布村，每週共有15場的克差演出。

傳統上克差由男性擔綱演出，除了舞劇中少數優雅的男性及女性角色由女舞者擔任之外，合唱團員（也是演員）全為男性，其陽剛、充滿力度美之肢體動作，加上模仿甘美朗中，雷雍（*reong*，4-12個成列的小坐籬）與大鈸（*cengceng kopyak*）的激烈節奏交織的合唱，⁶熱烈與層次繁複交疊的人聲之美，令人印象深刻。絕大多數的克差團隸屬於村子的組織，⁷由村子裡每戶派一位男性成員而組成，所表演的形式與故事取自印度史詩《拉摩耶那》（*Ramayana*）中拉摩（*Rama*）與西塔（*Sita*）的故事，以西塔被綁架為中心，⁸此為玻諾村所建立的「標準版」的「拉摩耶那克差」（Dibia 2000/1996: 8）。雖然有一些新編克差的問世，搬演的故事也有取材自印度另一史詩《摩訶婆羅多》（*Mahabharata*）或《拉摩耶那》的不同情節段落者，⁹對於觀光表演節目來說，絕大多數後續成立的克差團沿用此標準版，只是各團分別在合唱、動作與隊形方面各顯創意，以示與眾不同。

然而當表演藝術的實踐牽連到性別的問題時，其社會的性別意識如何影響音樂的形式與內容及其實踐？音樂又如何反映或影響社會上的性別關係（參見Koskoff 1989: 1）？因之男性表演者所建立的克差陽剛風格，改由婦女¹⁰擔綱演出時，遭遇了甚麼樣的影響與改變？換句話說，當婦女跨越表演領域的性別界線時，兩性之間如何協商，婦女得以一方面實現自我理想、凸顯自我特色，另一方面又能符合父權社會對於婦女形象與職責的期待？對克差的形式與內容有何影響？又如何反映與影響社會上的性別認同？

事實上在中烏布婦女克差團（圖1）成立之前，巴里島已有婦女組織甘美朗樂團甚至甘美朗陣頭之先例；而針對克差，在中烏布村之前，玻諾村曾有混合性別的克差表演及婦女克差的演出經歷；此外，由婦女菁英組成的露路維（*Luh Luwih*）舞團也曾經公演克差。這些婦女表演團體（詳見本文之三），提供中烏布村婦女先例，讓她們有信心踏出跨越性別的一大步。

6 參見Tenzer 1991: 98; Dibia 2000/1996: 7; Dibia and Ballinger 2004: 93; 及李婧慧2008: 66。

7 以烏布區為例，除了Cak Rina與Kecak Trene Jenggala之外，餘皆為隸屬於村莊，由村子自組管理與經營的表演團體。然而Cak Rina雖為社團性質，非全村參與，實際上仍具有半義務的性質，每場收入均撥出一部分捐給社區與寺廟（2010/01/29訪問I Wayan Lungo）。

8 本事：拉摩王子帶著王妃西塔和弟弟拉斯瑪那（*Lakshmana*）放逐到森林中，十面魔王拉瓦那（*Ravana*）發現了他們的行蹤，意圖佔有西塔，於是用法術將一名隨從變成一隻金色的鹿先後誘開拉摩兄弟，趁機擄走了西塔。等到拉摩發現不對而返回時，才知道中了拉瓦那的調虎離山之計。拉摩求助於猴王蘇格利窩（*Sugriva*），不過他得先幫助蘇格利窩打敗了意圖篡位的兄弟蘇巴利（*Subali*），然後在神猴哈努曼（*Hanuman*）帶領猴子大軍的幫助下，拉摩射死了拉瓦那，摧毀了敵軍，救回了西塔。

9 例如本文討論的Kecak *Srikandhi*（中烏布婦女克差團），以及2005年國立臺北藝術大學演出的《克差：聖潔的畢瑪》，均取材自《摩訶婆羅多》。此外，70年代起德格斯村的新編《恰克莉那》，同樣取材自《拉摩耶那》，但以蘇巴利和蘇格利窩兩猴王兄弟相爭的故事為表演內容。

10 本文之「婦女」一詞，除了另有說明之外，均指已婚婦女。



圖1、中烏布村婦女克差團的觀光展演。(筆者攝)

一、中烏布村婦女克差團成立背景

一般來說，當巴里島的村子有意成立表演團體對外進行商業演出，以增加村子的收入、凝聚村民的向心力時，無疑地，克差團是一個低成本、高效益的選擇。¹¹

當中烏布村考慮組織表演團體，對外從事比較特別的觀光展演，以籌募經費、活絡與帶動社區發展時，村子裡著名的藝術家阿拿克·阿貢·阿農·布特拉（Anak Agung Anom Putra，以下簡稱阿農）¹²提出婦女克差的想法。於是2008年中烏布村婦女團體成立了克差團，每週三晚上在巴杜嘎魯廟(Pura Batukaru)前廣場推出定期觀光節目，成為烏布地區十個克差表演團體中獨特的一團，初試啼聲就深受矚目。那麼，為何在烏布區會出現顛覆傳統的婦女克差團？

顯然，烏布觀光展演市場的激烈競爭，促使中烏布村在考慮成立觀光表演的克差團時，思考著有沒有可能在既有九團的激烈競爭中獨樹一格，以吸引觀光客。另一方面則因巴里島藝術家經常受邀出國展演或教學，阿農也不例外。當他看到國外的學生不分男女，熱衷共同學習與表演克差的情形，¹³帶給他對於女性展演原男性專屬表演藝術的信心，而有突破克差團

11 以1966年成立瑟瑪那·瑪蒂亞(Semara Madya)克差團的貝利雅丹村(Desa Peliatan)為例，當初考量成立克差團時，係基於不需資金、不需樂器、只需人聲，能利用最少的資源發揮最大的效益(2010/01/14訪問團員代表)。而能夠結合全村的力量，換句話說由村子裡每戶派一位參與的表演活動，到目前為止也只有克差團(2010/01/26訪問I Wayan Roja)。

12 阿農畢業於巴里島登巴莎市印尼藝術學院(STSI, Denpasar, 今ISI, Denpasar)，是烏布著名的表演團體Semara Ratih的創團者與總監，經常受邀於國際上樂團或舞團進行展演、教學與跨國共同創作。

13 國外世界音樂的教學，基於提供學生學習機會的前提，男女學生共同學習與演出克差已常見。例如國立藝術學院(今國立臺北藝術大學)於78學年度開設的世界民族舞蹈課程，聘請伊·瓦揚·蘇達那(I Wayan Sudana)指導克差，於1990年5月於國家劇院及新港公園演出，選課的學生男女均有，在服裝方面女生著膚色上裝。

員性別限制的想法。

按烏布區雖為山區小鎮，卻是國際聞名的藝術鎮，包括視覺與表演藝術，尤以多樣化觀光表演節目吸引觀光客，「克差」是其中之一。各團往往結合桑揚馬舞(*sanghyang jaran*)，或加上桑揚仙女舞(*sanghyang dedari*)，包裝成一套演出節目，¹⁴分別以「克差火舞與入神舞」(Kecak Fire and Trance Dance)、「克差火(猴舞)」(Kecak Fire (Monkey Chant Dance))、「拉摩耶那克差與火舞」(Kecak Ramayana and Fire Dance)、「婦女克差與火舞」(Woman Kecak and Fire Dance)等為節目名稱。¹⁵雖然2008年烏布的克差團已有九團、每週14-15場的高頻率觀光展演，在此之前位居烏布中心的中烏布村卻尚未有克差團，也是鄰近地區唯一沒有從事定期觀光表演的村子。¹⁶村長為了村子的長遠發展，曾與阿農商議以組團商演來帶動村子的發展。事實上阿農在2005年從美國回來時，就有了如前述讓婦女來表演克差的想法，村子裡有些婦女也有走出家庭、發展自我的自覺與心聲，例如阿農的妻子古斯帝·阿佑·蘇瑪瓦蒂(Gusti Ayu Sukmawati，以下簡稱阿佑)，就是其中一位具領導力，相當活躍的女性。¹⁷當時阿農考慮到「男性的克差團或女性的甘美朗樂團已不稀奇，¹⁸觀光客一聽說婦女克差一定會想來看，想瞧瞧女性怎麼演克差，這樣就有了吸引力。」¹⁹阿農夫婦也將這樣的想法與伊·瓦揚·第比亞(I Wayan Dibia，以下簡稱第比亞)²⁰討論，獲得支持(Dibia 2008)。

綜觀烏布之所以出現婦女克差團之緣由，首在觀光表演市場的競爭，促使中烏布村的領導階層、藝術界及婦女菁英共同跨越了表演藝術的性別限制，成立與眾不同的觀光表演團體，提升吸引力與市場能見度，成為觀光客的「獨特的凝視對象」(Urry, 葉浩譯2007: 38)。另一方面也歸功於當地婦女的自覺——走出家庭、發揮藝術才華、表現自我，尤其是藝術高中或藝術大學畢業的女性，換句話說，「男生可以，女生一樣也可以！既然男生可以用表演來貢獻村子，婦女克差也是女性為村子服務的舞台，讓女性也和男性成員一樣，有能力

14 桑揚(*sanghyang*)是一種儀式性入神舞。“Sang”是尊稱、“hyang”是神靈的意思，即召喚神靈附身以驅邪逐疫的儀式。通常是在歌聲、焚香和祭司祈禱的經文中，使特定或不特定的人進入精神恍惚的狀態，而被神靈或動物的靈魂附身，於是神靈在舞蹈中為村子驅疫祈福。桑揚馬舞是馬神的附身，桑揚仙女舞則是仙女附身在兩位尚未有月事的小女孩身上。(李婧慧1995:127)桑揚儀式有很多種，伴奏的音樂各不相同，巴里島南部最常見的就是桑揚仙女舞和桑揚馬舞，這兩種桑揚儀式舞蹈的伴唱音樂是男聲合唱恰克，與女聲或男聲齊唱的桑揚歌。其中的恰克合唱後來脫離儀式脈絡，加入說唱與舞蹈，在三〇年代發展成為著名的觀光表演節目克差舞劇。桑揚入神舞除了與克差有共同的恰克合唱之外，其神秘感與馬舞的踩火，令觀光客印象深刻，也因此許多克差團加入桑揚馬舞或仙女舞，包裝成一套表演節目。(同上)

15 參見烏布觀光資訊中心的展演節目表。

16 在此指屬於村子的表演團體，用以籌措村子的公共建設和祭典所需經費。中烏布村已有阿農個人組成的表演團體Semara Ratih，每週兩次在烏布演出。

17 2010/01/28訪問阿農與阿佑夫婦。阿佑是一位舞者，於就讀藝術高中(KOKAR，今SMKI)時與阿農同學，大學專攻法律。她在婦女克差中擔任領唱者。

18 烏布已有兩團婦女甘美朗表演團體，提供定期觀光展演節目：包括週一露路維舞團的婦女節目，及週二詹得拉瓦蒂(Chandra Wati)舞團的婦女甘美朗與兒童舞蹈。此外，近年來巴里藝術節幾乎每年設有婦女甘美朗的比賽或觀摩展演，許多村子組有婦女甘美朗團，積極參與廟會及演出活動。

19 2010/01/28的訪問。另外在訪談第比亞(2011/08/30)中，他也提到不少外國朋友問他婦女克差團演出消息，但鮮少有詢問男性克差團演出消息者。

20 第比亞是巴里島著名的舞者、學者與教育家；曾任巴里島登巴沙市印尼藝術學校校長，現為該校教授。精通巴里藝術文化與多種音樂、舞蹈、戲劇，在克差舞方面是著名的表演者、指導者與編舞者，有很多新編克差作品問世。

為村子做出偉大的貢獻。」²¹於是巴里島第一個，也是目前為止唯一從事定期觀光表演的婦女克差團於焉誕生。其成立與展演，正符合了印尼政府的婦女解放政策——鼓勵婦女走出家庭、發揮才能、展現巴里島婦女的多才多藝，並且如同婦女甘美朗及陣頭，以此作為現代化進步國家的象徵。²²

二、中烏布克差團的組織與排練

如同巴里島一般村子的克差團組織，中烏布村婦女克差團由村中每戶派一位女性參加，絕大多數參與演出，少數為演出行政人員（如售票等），均為義務性質，對於出缺席定有管理辦法，²³演出收入全數歸村子公庫，作為廟會祭典與公共建設等用途。中烏布村共有104戶，換句話說，婦女克差團員共104人，平常參與演出人數90多人。團員均已婚，絕大多數是家庭婦女，少數是職業婦女，年齡分布在25-50多歲。此外也有男性村民支援演出活動，包括指導者、少數扮演男性角色的舞者、說書人達郎(*dalang*)²⁴、桑揚馬舞的表演者和一部分的行政工作人員。²⁵

成立之初，在基本形式、動作與合唱方面，由阿農與伊·古斯帝·拉曩（I Gusti Lanang Oka Ardika，以下簡稱拉曩）、伊·葛杜·查德拉（I Ketut Chadra，以下簡稱查德拉）共同討論、編排與指導。至於主要的展演故事、形式與內容等則邀請第比亞設計。為了要表演有異於一般克差團、兼具女性意義的故事，第比亞挑選《摩訶婆羅多》中畢斯瑪(Bhishma)之死的一段，²⁶以女主角史麗甘蒂(Srikandhi)為節目名稱——「克差：史麗甘蒂」（*Kecak Srigandhi*或*Cak Srigandhi*），²⁷展演一段彰顯女性尊嚴的故事(Dibia 2008)。基本動作與音樂的訓練由拉曩

21 2010/01/28訪問阿佑。

22 同上。Susilo也提到印尼政府的政策支持婦女甘美朗，鼓勵婦女演奏甘美朗並參加巴里藝術節的演出，以證明巴里婦女並非只會家事，還能演奏甘美朗(2003:7)。Bakan研究婦女甘美朗陣頭(*beleganjur*)，提出這是印尼政府推動婦女解放運動的措施，和作為現代化進步國家象徵之意圖(1997/1998: 41)。又第比亞提到中烏布婦女克差團的成立，是為了紀念2008年5月20日的民族覺醒紀念日(Tahun Kebangkitan Nasional)百周年。因此其表演節目*Cak Srikandhi*的誕生，寫下巴里島婦女在藝術領域的崛起的一頁，特別在表演藝術方面(Dibia 2008)。

23 包括懷孕則停演到小孩週歲、生病或有家祭時可請假、無故缺席則罰款Rp. 5000等（2010/01/28訪問阿農與阿佑夫婦）。

24 說書人有時由女性擔任。

25 關於中烏布婦女克差團的組成及管理辦法來自2010/01/28與阿農夫婦之訪談。

26 Dibia 2008及2010/01/28訪問阿農，2010/05/18訪問第比亞。

27 故事概要如下：史麗甘蒂是嘎西(Kasi)國王的女兒安芭(Amba)的轉世，喜歡女扮男裝。因為被哈斯帝那(Hastina)的王子畢斯瑪(Bhishma)所殺，為了報仇而轉世回到人間。話說嘎西國王有三個女兒：安芭、安必嘉(Ambika)、阿瑪麗嘉(Amalika)。為了替三個女兒找到好女婿，國王舉辦了皇家比賽，邀請所有的國王/王子參加。當皇宮大廳映著公主身上綴滿的珠寶而閃閃發光時，畢斯瑪為了物色他的兄弟的新娘也來到了比賽現場，他看著公主們走進大廳，強擄走她們，駕著戰車奔回哈斯帝那國。當駕著戰車離開時，他擊退前來解救公主的對手們。到了哈斯帝那國時，安芭懇求畢斯瑪將她送回給她的未婚夫薩爾瓦(Salva)國王，畢斯瑪尊命將安芭送到薩爾瓦國，卻被國王所拒。安芭回到畢斯瑪處，求他娶她，但時已太遲，畢斯瑪已發誓要當獨身的婆羅門，他想要離開安芭，卻被她緊追不捨。畢斯瑪為了阻擋她，拉開弓箭作勢嚇退她，突然箭離了弓，瞬間射死安芭。臨死前，安芭詛咒畢斯瑪，當大戰來臨，她將回來報仇；在悲傷中，高貴的畢斯瑪答應安芭當那一刻來臨時取走他的生命。在表演的最後是大戰來臨，畢斯瑪指揮寇拉瓦(Korawa)的大軍迎戰潘達瓦(Pandawa)。戰場上當畢斯瑪見到史麗甘蒂時，他的武器突然掉落，史麗甘蒂就在阿就那(Arjuna)的護衛下，與畢斯瑪相戰，她不斷地射向畢斯瑪的胸膛，直到他倒下，身上插滿了成千支的箭（摘譯自中烏布克差團的入場券/節目單）。

與查德拉負責，然後邀請第比亞前來指導，直到排練完成，²⁸再加上桑揚馬舞，組成一個觀光表演節目。

第比亞強調此團的培訓真是由零開始，每週排練二至三次，前後大約六個月。首度公開演出就在2008年4月5日，其後於5月28日二度演出，大受歡迎，觀眾包括巴里島文化培植評議委員會(LISTIBIYA)委員們、烏布皇室成員、吉安尼雅縣縣長與烏布當地領導階層等，當晚的演出並經巴里島文化培植評議委員會審查通過，正式成立（同上）。

前述第比亞、阿農、拉囊與查德拉等四位指導者皆為男性，主導著展演形式、內容與風格表現。第比亞提到在指導她們時，他強調女性的特質：在恰克合唱聲部編排方面，基本上與一般克差團大抵相同，然而基於女性的體力與特質，在動作與音樂安排加入新的設計，以適合女性的表演並散發出陰柔美(feminine aesthetic beauty)，²⁹以凸顯女性的價值，而不是一味地模仿男性表演的粗獷風格。³⁰例如合唱團員全部留長髮，長髮在肢體動作中的運用，充分展現了女性的特色。

三、巴里島婦女及其表演團體之成立

傳統父權文化下，巴里島的婦女被期待順從於傳統社會所加諸於女性的行為規範與職責，除了持家、相夫、教子等之外，還加上鄰里社區的互助合作、家庭與廟會各種祭儀的準備工作和參與等，忙碌的生活使她們無暇顧及個人的休閒或興趣(Dibia and Ballinger 2004: 36)。³¹然而時代、社會環境與思想的改變，提供婦女於家庭之外的另一個舞台，其背景包括：

- (一) 巴里島藝術家應聘到國外教學、共同創作與展演，有感於國外女性之熱衷參與表演藝術，意識到女性的創造力與才華，啟發他們打破傳統表演藝術領域刻板的性別價值觀。
- (二) 婦女的自覺與自信逐漸興起，除了持家能力之外，更企圖跨越父權社會下被定義的性別角色（同上），追求展現表演藝術才華的舞台。而演奏甘美朗是讓她們挑戰創造力的一個管道，並可藉以服務社區與寺廟（同上：37）。
- (三) 前述印尼政府推動婦女解放政策，積極鼓勵婦女走出家庭，發揮才能，展現巴里島女性之多才多藝。
- (四) 甘美朗樂團的合奏性質所蘊涵之團結精神，有益於社會團體的團結與認同(Susilo 2003: 1)。

於是在這些影響下，1980年代婦女甘美朗時代來臨，許多村子紛紛組織婦女甘美朗樂

28 Dibia 2008、2010/01/28訪問阿農夫婦。

29 2010/05/18訪問第比亞。

30 2011/08/30訪問第比亞。

31 Susilo也提到巴里婦女除了家務，尚需在家或廟裡編織、製作品品（為家庭每日與各種廟會儀式用）、攜帶供品（頂在頭上往返住家與寺廟）、儀式上唱詩歌、代代傳承傳統歌曲、舞蹈，這些工作不論是個人的或集體的，當中不乏藝術性工作與義務勞動。每當有廟會，婦女們必須參與準備工作，往往村子的木鼓一響，每家必有一位婦女代表，攜帶工具赴廟工作，這就是她們的生活(2003: 9)。

團，挑戰原男性專屬的音樂領域，甚至極度陽剛風格的甘美朗陣頭（*beleganjur*，即遊行甘美朗），成為印尼政府推動婦女解放運動的措施之一，以作為現代化、進步國家的象徵(Bakan 1997/1998: 41、1999: 243；Susilo 2003: 7；Diamond 2008: 233)。

傳統上在巴里島，女生跳舞，甘美朗演奏則是男生的事。許多女舞者婚後便走入家庭，即使少數在地方傳承舞蹈，也不再參與演出。雖然在二十世紀中葉已常見女舞者反串優雅小生的情形(Dibia and Ballinger 2004: 94-95)，甘美朗音樂演奏、甘美朗陣頭、面具舞劇(*wayang wong*)、皮影戲(*wayang kulit*)、巫術故事的舞劇查羅拉囊(*caloranang*)，以及克差等展演，卻是男性的專利。然而在前述多方影響下，婦女們在女性藝術家或社區的領導下，組織全婦女的表演團體，跨越性別界線，發揮潛能與才華，本著前述「女生一樣也可以！」³²的信念，與男性成員同樣地用表演為社區服務。最令人注目的是1980年布斯巴莎莉婦女甘美朗樂團(Sekaa Gong Wanita Puspasari)的成立，³³為巴里島的婦女甘美朗豎立里程碑。此團雖然只有短短約一年的歷史，因受邀於當地電視台演奏，引起各地的注目與興趣，影響所及，各縣紛紛成立婦女克比雅甘美朗樂團(*gamelan gong kebyar*)(Bakan 1997/1998: 54；Dibia and Ballinger 2004: 36)。巴里政府更於1985年起，在每年一度全島性巴里藝術節的克比雅甘美朗音樂比賽中增設婦女組(Bakan 1997/1998: 55)，由每縣選出一團參加比賽，競爭十分激烈，各縣並以其優秀的婦女甘美朗團為榮(Dibia and Ballinger 2004: 37)。如今婦女甘美朗樂團在巴里島已很常見。

除了村莊社區成立的婦女甘美朗團之外，也有個別女性藝術家成立的表演團體，例如1993年德薩克·紐曼·蘇雅蒂(Desak Nyoman Suarti，以下簡稱蘇雅蒂)³⁴與尼·古斯帝·布都·雅思蒂蒂(Ni Gusti Putu Astiti)等女性藝術家成立梅嘉阿佑(Mekar Ayu)³⁵舞蹈團，提供婦女學習甘美朗機會與展演舞台(Dibia and Ballinger 2004: 36)。1995年成立巴里婦女藝術基金會(Yayasan Seni Wanita Bali)，並將團名改為露路維，³⁶除了甘美朗音樂之外，先後挑戰面具舞(*topeng*)、瓦揚翁(*wayang wong*，以《拉摩耶那》故事為主的面具舞劇)，是島上第一，也

32 2010/01/28訪問阿佑。

33 關於婦女克比雅甘美朗樂團(*gamelan gong kebyar*)之誕生，可溯至1960年代I Wayan Beratha與I Nyoman Rembang在藝術高中開設男女混合的甘美朗課程(Bakan 1997/1998: 53)，係為了讓學舞的女學生有機會深化相關知識，和對舞蹈音樂的了解(同上: 54)。此舉不但促成後來該校組織全女生甘美朗樂團，也間接鼓勵了1980年布斯巴莎莉婦女甘美朗樂團的成立。此團由Ni Ketut Suryatini(“Ni”表示女性)和兄長I Wayan Suweca(“I”表示男性)共同成立，他們出身音樂世家，因之Suryatini習於在家中與男性成員一起演奏甘美朗(同上；Dibia and Ballinger 2004: 36)。

34 蘇雅蒂是一位個性獨立、思想前進、具領導力的巴里島著名舞者、珠寶設計與企業家。據筆者的訪問，她出身貴族家庭，才華洋溢，青少年時期已有豐富的國外演出(例如隨貝利雅丹村舞團巡迴美、日、澳、蘇聯等國演出)與教學經驗(1972-79於新加坡，1979-90於美國等)。在美期間曾巡迴各大學教授巴里島藝術、甘美朗與舞蹈，也經常在美、加的印尼藝術節場合展演。1990回到巴里島，有感於巴里婦女在社會上處於弱勢，更看到當年她離開時的優秀舞蹈同伴卻變「老」了，婚後不再跳舞，好像失去了目標，她形容好像走進人生發展的墳墓。她認為應該像美國那樣，女性可以發展自我。於是她展開一連串的努力，成立表演團體梅嘉阿佑(Mekar Ayu)，後改名露路維，提供學習甘美朗音樂與舞蹈等機會和舞台，以鼓舞女性開發潛能(2011/08/26訪問蘇雅蒂)。

35 Mekar Ayu是像盛開的花朵般美麗的意思，Mekar是盛開，Ayu是美麗的意思(2011/08/26訪問蘇雅蒂)。

36 2011/08/26訪問蘇雅蒂。「露路維」(Luh Luwih)是「女性菁英」的意思。Luh是「女性」、luwih是「最佳中之最佳者」(2011/08/26訪問蘇雅蒂)。此團係在蘇雅蒂與Ni Wayan Mudiari(音樂家)、Ni Wayan Sekariani(舞者)、Jero Made Rucina(Ballinger，表演者與出版家)的共同努力下成立。其核心成員約30名，包括專業或業餘舞者，大多數為中年婦女，以逐步推出原為全男性演出的表演藝術為目標(Diamond 2008: 249-250)。

是唯一的婦女面具舞團，³⁷此外還演出查蘿拉曩舞劇(2003)和克差等(2004)(Diamond 2008: 249-251)，並且每週一在烏布推出全婦女表演的觀光展演節目。

當婦女甘美朗樂團普遍見於島上時，印尼政府更鼓勵婦女成立被視為極度陽剛的甘美朗陣頭(Bakan 1997/1998)，1994年巴里藝術節開幕遊行首度出現婦女甘美朗陣頭，有別於男性陣頭的激烈音樂變化，婦女陣頭反見優雅（同上：44）。

除了上述婦女組成的表演團體之外，還有個別性的女偶師(*dalang*)。長久以來，皮影戲也是屬於男性專利的表演藝術。同樣地，第比亞提到1970年代當伊·紐曼·蘇曼帝(I Nyoman Sumandhi)到國外指導皮影戲，學習者包括一位女導演；回到巴里島後，他開始指導女性偶師。到了1980年，巴里島首度舉行女偶師的皮影戲比賽，雖然女偶師究竟還是少數(Dibia and Ballinger 2004: 37)，然而如同前述婦女甘美朗、陣頭、面具舞或克差等，同樣是女性跨越性別一大步，證明如前述「女生一樣也可以！」的另一個例子。

這些婦女表演者或表演團體，都是自由參加的性質；論及動員全村，每戶各派一名參與的表演團體，只有克差了。事實上，中烏布婦女克差團並不是巴里島最早成立的婦女克差團，早在1994年已有女性公務員及眷屬組織的婦女克差團(Kecak Dharma Wanita)；³⁸坡諾村的婦女會也曾在十多年前組織克差團參加地方的婦女才藝競賽(Lomba Desa)，³⁹團員約60多位，由村子裡數個班家(Banjar)⁴⁰中挑選代表參加，由西迪亞和喜樂兄弟指導及擔任男性角色的舞者。⁴¹此外，前述露路維舞團先後在伊·葛杜·利那(I Ketut Rina)與喜樂的指導下，於2004年公演克差。⁴²然而上述都是單次性，於巴里藝術節、廟會或村中競賽場合的非商業性演出，非持續性、定期性的觀光展演。因此中烏布婦女克差團的成立與經營，深具意義。

四、婦女克差的迴響、困難與解決

然而當婦女挑戰原屬男性專利的克差時，並非如願地得到完全的支持，事實上也受到嚴厲的抨擊與質疑。當2008年春排練完成時，地方人士很感興趣，同年12月4日她們被邀請到省會登巴莎市(Denpasar)文化中心與電視台演出，頗為轟動。讓婦女們十分振奮的是巴里郵報(*Bali Post*)的一篇評論(2008/12/14)，提到這種1930年代伊·瓦揚·林爸克(I Wayan Limbak, 1906?~2003)和德國藝術家華特·史必斯(Walter Spies, 1895-1942)合作創立的克差表演藝術，讓巴里島婦女「以創新及不同凡響的面貌再次重現，證明了堅強的巴里島婦女不僅有能力服侍丈夫、處理家庭經濟、精明地管教子女，更能在藝術的層面上表現出卓越的創作能力。」⁴³然而同一篇評論中也提到巴里省長伊·瑪德·滿古·巴斯蒂卡(I Made Mangku Pastika)的嚴厲抨擊，他

37 Dibia and Ballinger 2004: 36；2011/08/26訪問蘇雅雅帶。

38 Diamond 2008: 250, 267及2011/08/30訪問第比亞。

39 2010/04/14訪問喜樂；婦女會成立克差的年代待查。關於Lomba Desa，Lomba是競賽，Desa是村子的意思。這種地方性的競賽內容包括社區整潔與各種才藝表演等，主要目的在於提昇婦女參與社會的參與率（2010/04/14訪問喜樂）。

40 班家相當於鄰、里或社區，是巴里社會組成的最小單位；村子(Desa)下分若干班家。

41 例如《拉摩耶那》中的十面魔王拉瓦那，喜樂說因為沒有女生要演拉瓦那這個角色(2010/04/14)。

42 Diamond 2008: 251，及2010/04/14訪問喜樂。喜樂提到露路維曾在巴里藝術節公演克差。

43 *Bali Post* 2008/12/14，馬珍妮譯。

從婦女規範的角度抨擊婦女克差的盤坐姿勢、服裝、哼唱的喘氣等違反道德，甚至用「強姦性別」的強烈字眼來表達他個人反對的立場。⁴⁴不過省長的言論立即受到巴里藝術界和輿論的反駁，他們並且同聲捍衛婦女克差，並未讓反對意見阻礙婦女克差的發展。⁴⁵事實上反對者男女均有，反對的理由不外是對服裝（傳統上男性表演者赤裸上身）的疑慮、動作與坐姿（女性應遵守傳統禮儀、腿要合攏），以及來自家庭的影響，尤其是家務牽絆⁴⁶及丈夫的態度等。⁴⁷

Bakan研究婦女甘美朗陣頭，也提出婦女參與甘美朗的三大阻礙，包括婦女的時間與自由的限制，由於家務牽絆與宗教義務的負擔，使婦女難以抽空參與甘美朗樂團練習。而且社會觀感認為婦女比較柔弱，換句話說，婦女表演藝術團體較缺乏自信與向心力。再者，倫理上得體與否，即婦女跨越男性表演領域的合宜與否，也是一個爭議(1997/1998: 57)。

同樣地，婦女克差團也面臨了困難與障礙，其因應之道，分述如下：

（一）家庭牽絆與社區服務負擔

巴里島婦女每日忙於家務、照顧子女與家庭每日祭祀——包括準備大小拜拜的儀式與供品，以及村子廟會祭典的繁複供品準備工作，是項工作為義務服務，稱為ngayah。雖然如此，蘇雅蒂認為巴里島女性是全世界最棒的女性，⁴⁸因此鼓勵巴里婦女在繁忙的工作之外，學習管理時間，以便參與展演、發展潛能、舞出才華，更可以用藝術展演為社區做偉大的事，以展現自信、提昇地位。⁴⁹何況婦女克差的表演也是一種為村子的義務工作，是村中婦女與男人同樣為村子貢獻才華的機會，烏布村婦女克差團員逐漸學習並享受每週有一個晚上，放下家務與子女，與一群婦女朋友共同表演的樂趣，就像她們形容參與克差表演的心情：「喜歡呀！這是我們的休息時間！」⁵⁰而她們的丈夫或兒孫，也樂於觀賞太太/媽媽/阿嬤的演出，儼然形成家庭生活的一部分。⁵¹

（二）害羞的性格

社區中有部分婦女個性害羞較缺少自信，所幸在團員互相鼓勵與協助下，特別是教育程度較高或較活躍的團員不斷地予以鼓勵與支持，逐漸提昇精神與自信，在經過數次演出後已

44 「這個婦女恰克(Cak Wanita) 不符合婦女規範(Bhisama Wanita)；意思就是說不符合婦女應遵守的教條，違反道德，甚至強姦性別，也就脫離了原有的藝術規則。這樣的評語來自於演出中有盤坐的姿勢，穿著肉色的服裝，和演出時的哼唱部分像在喘氣等。以上，對不起，我還是要再重複我的說法，這就像是在強姦性別一樣。這是我私人的意見，並不代表一位省長的職務。」(Bali Post 2008/12/14, 馬珍妮譯)

45 Bali Post 2008/12/14。

46 筆者曾訪問巴里島一位藝術家，他說道不喜歡教婦女甘美朗樂團，因為「練習到一半，手機響了，家裡孩子在哭！怎麼辦？趕回去照顧孩子啦！」另外還有學習速度較慢的問題。值得注意的是，他補充說明此乃針對別村婦女團，如果是自己村子的婦女團，他還是會指導她們（2011/10/17的訪問）。

47 Dibia和Ballinger以婦女甘美朗樂團為例，提出丈夫對於妻子晚間盛裝演出，可能會有個人的社交的疑慮等一些反對理由，但也有些村子的男性成員以他們的婦女甘美朗樂團為榮(2004: 37)。

48 蘇雅蒂認為巴里島女性是全世界最棒的女性：犧牲自己、奉獻給家庭/先生/孩子，未求回饋。她們一早起來梳洗、拜拜、掃地、煮飯、小孩上課、洗衣、去市場，還要把時間分給村子的義務服事工作，鄰居或其他村子成員家中有事（婚、喪等）還要去幫忙（2011/08/26的訪問）。此外，Susilo研究婦女甘美朗，也提到婦女在家務與社區、宗教義務總總的工作負擔，參見註31。

49 2011/08/26訪問蘇雅蒂。

50 2011/08/24婦女克差演出前訪談數位團員。

51 筆者在2011/08/24當天的演出也看到有幾位爸爸帶著孩子，來看媽媽或阿嬤的表演。

大有興趣。筆者於2011/08/24再度欣賞婦女克差，演出前訪談數位演出者，幾乎異口同聲表示剛開始參加演出時比較害羞，現在已不會了。⁵²

(三) 體統與禁忌

如前述，反對婦女表演克差的理由不外是關於服裝與動作；動作方面針對女性盤腿而坐，而非兩腿並攏的質問。因此為了強調女性的優雅，團員入場的動作踩小碎步下階梯，有別於男性入場時，膝蓋外彎，腳掌向外，用力踏步的粗獷風。此外，坐下時，以跪坐→斜坐→盤坐的順序，而不是直接盤坐。服裝方面原來男性表演者係半裸上身，女性表演者的上著就必須考慮到視覺而加以設計，因此以膚色T恤外搭黑白格子布，與男性赤裸上身的視覺效果完全不同，以消除保守人士的疑慮。

此外在巴里島，女性於月事期間不得進入廟內，而克差表演的進場卻是從廟內出來，進入舞蹈場地。因此演出者進場時，主要的一組團員從廟內沿階梯而下到舞蹈場地，另在廟門外兩側各有一排表演者持火把入場，不便入廟的團員便可藉由這個方式入場參與演出，巧妙地避開了禁忌。

(四) 體力、技巧與訓練

多數巴里島的男性教師提到指導婦女時，學習速度較慢、力度較弱、體力較差；雖非所有女性皆如此，此現象確也存在。⁵³克差的演出，特別是恰克合唱更耗費體力，因此在音樂的安排上，穿插包括詩歌等較多的歌唱旋律，以減少表演者的體力負荷。另一方面，加入較多的歌唱旋律，較能顯現女性婉約細緻的特質。觀察中烏布婦女克差團的演唱，的確速度較男性克差團慢，⁵⁴恰克合唱的聲部密度也較鬆，⁵⁵與男性的粗獷激烈風格大不相同。然而阿農表示速度較慢，是考量女性的體力，因為速度快的話會快速消耗體力，速度慢則可以保持較久的體力。

技巧問題例如婦女甘美朗陣頭；據Bakan的調查，1990年代中期巴里島婦女已開始組織甘美朗陣頭，但作了一些改變與調整，以適應婦女的演奏，包括音樂比較簡單、速度很慢、動作較少，並且由男性編曲、管理與指導，甚至幫忙扛鑼等(1997/1998: 41)。類似問題亦見於婦女克差的合唱聲部密度與速度慢等技巧方面的弱點。

此外，相較於男性從小或少年時開始學習/訓練，巴里島的女性，除了出身藝術世家者有較多的學習機會，或畢業於藝術大學/高中接受過專業訓練之外，一般較晚開始表演藝術的訓練與演出，因此在技巧表現上較不如男性之揮灑自如、自信煥發。

52 此外筆者於2011/01/28訪問阿佑，以及2010/01/26訪問鄰村的一位表演藝術工作者，均提到剛開始團員有點膽怯，後來就不會怯場了。

53 筆者於2011年8月訪談巴里島藝術家。Bakan也提到婦女甘美朗陣頭的類似問題(1997/1998: 41)。

54 由於各團對於整齣克差舞劇的展演，於速度的變化上各有詮釋與安排，變化多端，不易找出對等段落以比較速度，因此以進場整隊後開唱的恰克合唱段落，比較中烏布婦女克差團(2011/08/24採錄)與男性克差團之演唱速度，後者以Semara Madya克差團於2010/01/28和Trene Jenggala克差團於2010/01/23的演出為例。比較結果婦女克差的速度大約J=132-138，而兩團男性克差團均約J=152-160，相較之下，婦女克差團的速度的確較慢。

55 喜樂也談到他指導村子婦女克差團的經驗，在恰克合唱節奏交織的聲部安排上較簡單，速度較慢。然而實際上視團員水準而定，例如露路維部份團員有專業學習的背景，能力較強，因此在動作、速度，及恰克合唱聲部(除了沒有用來補強的ngendeng聲部)，與男性克差團幾乎沒有什麼差別(2010/04/14的訪問)。

(五)觀光市場影響演出內容的改變

當表演藝術的創新與美感表現的理想，與觀眾的喜好出現落差時，表演者會有什麼樣的回應或協商？其表演形式、內容與風格是否受到影響而改變？正如Picard(1996)調查島上的文化觀光，提出觀光與觀光熱錢已與巴里島藝術及藝術性發展產生密切關聯。2011年2月中烏布婦女克差團基於市場考量——觀光客較熟悉《拉摩耶那》的故事，⁵⁶也有觀眾反應想看神猴哈努曼(Hanoman)這個角色，⁵⁷也因此為了迎合觀眾的喜好，終究放棄了原彰顯婦女尊嚴（《克差史麗甘蒂》）的題材，將表演的故事內容改用觀光客所熟悉的拉摩與西塔的故事（圖2），即前述一般克差團所搬演的標準版，但在音樂、動作與隊形方面重新編排，⁵⁸以與其他克差團有所不同。⁵⁹



圖2、《拉摩耶那》中的一幕，左下為神猴哈努曼。（馬珍妮攝）

如上述，在觀光表演市場的刺激下，加上地利（位於觀光客集中的烏布中心）與人和（地方上許多藝術家的支持及婦女參與者的自覺），促成了婦女克差團定期觀光展演的誕生。值得探討的是婦女克差團的編舞與指導者均為男性，⁶⁰於其表演形式、內容與風格的建立居主導地位。在他們的指導下，婦女的表演如何創新而改變傳統的克差風格？又如何在強調女性特質的表演中，再確認性別認同？婦女克差商業演出的創舉對巴里婦女、政府、社會與克差藝術有何意義？

56 2011/08/24演出前訪問數位合唱團員。

57 2011/08/28訪問參與指導的藝術家拉囊。事實上觀光克差的表演中，當神猴哈努曼出現時，表演者經常與觀眾互動，深受觀光客喜愛，也是觀光客欣賞克差表演中，印象最深刻的一部分。

58 改版後未見長髮的運用，盤坐時也直接打坐，與《克差史麗甘蒂》的設計有所不同。然而仍企圖表現與眾不同，例如猴子渡海營救西塔的一段，新編表示渡海的動作，未見於其他的克差團。

59 筆者於2011/08/24觀賞該團的演出。

60 而且村中領導階層均男性。

五、中烏布婦女克差成立的意義

中烏布婦女克差團的成立，對參與的婦女們、相關的男性、中烏布村及印尼政府各有不同的意義，分述如下：

正如蘇雅蒂的讚美：「巴里島女性是全世界最棒的女性！」⁶¹的確，婦女們每日的生活包括家務、社區義務與藝術展演，而後者正是巴里島婦女展現多才多藝的舞台，對於婦女跨越性別，演出原屬男性表演專利的甘美朗音樂、陣頭、面具舞與皮影戲等是如此，對於動員全村婦女表演男性專屬的克差更是名符其實。因之，中烏布婦女克差團的成立，不但提供婦女參與藝術展演活動，建構其獨特且異於男性克差的陰柔美風格，更證明了婦女的多元才華：除持家之外，更以才藝貢獻社會。如此不但滿足了服務、活化與社區團結的角色與榮譽感，改變了巴里婦女形象、社會角色與地位，更得以走出傳統的束縛，實現婦女自我發展與追求藝文展演舞台的願望。正如團員的心聲：「很喜歡！這也是一種健身運動。」⁶²「這是我們的休息時間！」⁶³事實上婦女們因此每週可有一個晚上拋開家務牽絆，享受與社區婦女們共同展演，邁向一種屬於她們自己的休閒、運動與社交的現代婦女生活。

對於村子的男性成員及指導者而言，婦女克差帶給他們重新認識女性才華的機會，學習相互尊重，共同以藝術為社區文化發展與社會福利而努力。事實上，克差也是一個再現父權的平台：由於其設計與指導者皆為男性，他們決定了展演的形式與風格；且村子組織婦女克差團，除了婦女會之外，必須經過社區男性領導階層的同意；而家中婦女之參與展演，更須經過丈夫的准許，這些均顯示社會上男性對女性的掌控，也因而再鞏固父權與男性地位。

對中烏布村而言，婦女克差團的成立，讓村子的觀光展演獨具吸引力，有利行銷，增加村子的財源。而結合在地婦女的克差展演活動，更提供社區聯誼機會，有效地活化村子與增進團結。再者，擁有優秀的婦女表演團體，在觀光客與巴里社會中展演村中婦女的才華，更是村子的榮耀。

就政府的政策來看，婦女克差團的成立，與婦女甘美朗及陣頭等同樣符合印尼政府鼓勵婦女走出家庭的婦女解放政策，同為印尼現代化與進步的象徵。（參見Bakan 1997/1998: 41、1999: 243）雖然如此，相較於婦女甘美朗與陣頭，婦女克差有較多的民間或地方自主性，以及較多來自觀光表演市場競爭的刺激。

就觀光表演市場來看，以婦女展演克差作為觀光節目的行銷手段，以其與男性展演相異的陰性特質，成為觀光客凝視下的他者（Urry，葉浩譯2007：37-38），一開始確實造成話題與轟動，達到一定程度的行銷效果。但長期展演下來，雖有不少觀光客衝著婦女克差而來，⁶⁴每週只有一次的婦女克差展演，對整體的觀光表演市場沒有造成特別的衝擊。

61 2011/08/26訪問蘇雅蒂。她提到巴里島女性普遍犧牲自己、奉獻給家庭/先生/孩子而未求回饋。她們一早起來梳洗、拜拜、掃地、煮飯、小孩上課、洗衣、去市場，還要把時間分給村子（義務服事工作），鄰居或其他村子成員家中有事（婚、喪等）還要去幫忙。

62 2010/01/28訪問阿佑。

63 2011/08/24訪問數位團員。

64 2011/08/30訪問第比亞。

結論—婦女克差對克差藝術的影響

最早起源於驅鬼叫喊聲的恰克合唱，1930年代成功地發展為全男性組成的合唱團伴唱的克差舞劇；此後這種狂野風、充滿力與美的展演，除了少數角色之外，一直由男性擔綱演出，成為克差的傳統。隨著時代的發展，觀光市場的競爭與女性的自覺，促使中烏布村大膽且創意地成立婦女克差團，將原來激烈粗獷、剛中帶柔的傳統風格，轉變為柔中帶剛的陰柔美風格，表演內容也因之改變。不但在故事內容上選擇具女性意義的議題，即使為了迎合觀光客對於神猴哈努曼的喜好而搬演標準版《拉摩耶那》的故事，也改變音樂與隊形動作，在熱烈的合唱中彰顯女性的特質。於是克差成為中烏布村婦女強化性別認同、表現與男性的差異的場域，用以展現自我、提昇自信與社會地位，並且為社區經濟發展做出貢獻，滿足各人在藝術表演上發揮才華的欲望。這種觀光市場競爭及女性自覺的影響，促使中烏布婦女克差團成立「獨樹一格」的展演團體，正是一個「獨特的凝視對象」（Urry，葉浩譯2007：38），讓最晚成立的中烏布村克差團，得以跨越傳統表演之性別限制，在激烈的觀光展演市場競爭下，與男性克差團作出區隔，打造出目前為止獨一無二的舞台，再寫克差新傳統。

因而在這樣的脈絡下，跨越性別的克差為了凸顯女性的特質，產生了多元化的表現風格，克差走向新的發展。如今在巴里島不但有婦女克差，也有男女混合的克差，例如近年來玻諾村的克差展演，均有混合性別的新編作品。⁶⁵

但在改變性別而改變風格的意圖下，其編舞與音樂設計卻由男性藝術家主導，在強調女性陰柔特質的同時，反而再建構性別——基於男性心目中對女性美的刻板印象，再建構了父權標準下的女性美。換句話說，婦女克差已成為巴里男性再鞏固父權的一個場域。

65 參見陳崇青2008: 48-51；此外，例如2011、2013玻諾村的巴厘布爾那(Paripurna)舞團均有混合性別的克差製作演出（據喜樂提供之照片及筆者2013/08/31於吉安尼雅（Gisnyar）觀賞該團於2013 Festival Indonesia的演出）。

參考文獻

- 李婧慧，1995 〈從巴里島的克差(Kecak)看觀光對傳統音樂的保存與發展的影響〉，《民族藝術傳承研討會論文集》，臺北：教育部，頁121-139。
- 2008 〈傳統與創新的層疊—談巴里島克差(kecak)的發展〉《關渡音樂學刊》8: 51-76。
- 陳崇青，2008 〈展演與觀光：峇里島吉安雅縣(Kebupaten Gianyar)克恰克(Kecak)之研究〉，國立臺灣藝術大學表演藝術研究所碩士論文。
- Bali Post (Berita Budaya) 2008/12/14 “Kesenian Cak Wanita Memperkosakan Gender?”
<http://www.balipost.co.id/mediadetail.php?module=detailberita&kid=15&id=8701>
(2010/08/11)
- Bakan, Michael B. 1997/1998 “From Oxymoron to Reality: Agendas of Gender and the Rise of Balinese Women’s *Gamelan Beleganjur* in Bali, Indonesia.” *Asian Music* 29(1): 37-85.
- 1999 “Agendas of Gender” in his *Music of Death and New Creation: Experiences in the World of Balinese Gamelan Beleganjur*. Chicago and London: University of Chicago Press, pp. 241-276.
- Diamond, Catherine, 2008 “Fire in the Banana’s Belly: Bali’s Female Performers Essay the Masculine Arts.” *Asian Theatre Journal* 25(2): 231-271.
- Dibia, I Wayan, 2000/1996 *Kecak : The Vocal Chant of Bali*, 2nd edition. Bali: Hartanto Art books.
- 2008 “Lahirnya Cak Wanita ‘Srikandi’ di Ubud-Gianyar.” (未出版)
- Dibia, I Wayan and Rucina Ballinger, 2004 *Balinese Dance, Drama and Music: A Guide to the Performing Arts of Bali*. Singapore: Periplus.
- Koskoff, Ellen ed. 1989 *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Champaign, Illinois: University of Illinois Press.
- Picard, Michel 1996 *Bali: Cultural Tourism and Touristic Culture*. Singapore: Archipelago press.
- Susilo, Emiko Saraswati, 2003 *Gamelan Wanita : A Study of Women’s Gamelan in Bali*. Manoa: Center for Southeast Asian Studies, School for Hawaiian, Asian and Pacific Studies, University of Hawaii at Manoa.
- Tenzer, Michael, 1991 *Balinese Music*. Singapore: Periplus Editions.
- Urry, John, 葉浩譯，2007 《觀光客的凝視》臺北：書林。

活傳統的創作：亞洲音樂、文化和靈性的一種新作曲手法介紹

中野浩二

泰國布拉帕大學音樂與表演藝術專任教授/國際事務協調者

摘要

在過去的幾年中，我已經與亞洲、美國和歐洲不同的音樂家、舞者和電影製作人合作，使用西方與亞洲傳統樂器，創作出一些跨文化作品。“活傳統的創作”想法是想探索解決跨文化美學和音樂元素的問題，以及重新定義現代音樂家在二十一世紀多元文化社會中的角色。作為一個日本作曲家，我特別感興趣於結合各種音樂實踐，去創造我自己的作曲技巧和語法。在本文中，我將檢驗亞洲的聲樂和器樂的技巧在與西方音樂語法結合的創作上，我用自己的作品作為一個導引。同時我也探討了在我的作品中，融合的音樂元素如何被組成的同時，如何去謹慎地處理我自己的傳統。最後，我將討論“活傳統的創作”，如何有助於當今深具活力的現代音樂取得更廣泛的接受度與認識度——一個可以藉由亞洲音樂文化和哲學而更豐富的內涵。

關鍵字：活傳統的創作、中野浩二、泰國古典音樂、融合的音樂元素、發聲、亞洲傳統音樂、跨文化的合作

Introduction to Living Composition: A New Approach to Asian Music, Culture and Spirituality

Koji Nakano

Full-time faculty member/Coordinator for International Affairs

Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, Thailand

Abstract

Over the last several years I have composed cross-cultural works for Western and traditional Asian instruments, collaborating with various musicians, dancers and filmmakers in Asia, USA and Europe. The idea of ‘living composition’ is to explore solutions to problems of cross-cultural esthetics and musical elements, as well as to redefine the role of the modern composer in the multicultural society of the twenty-first century. As a Japanese composer, I am particularly interested in incorporating various musical practices to create my own compositional techniques and languages. In this paper, I examine the incorporation of Asian vocal and instrumental techniques into Western musical languages, using my own compositions as a guide. I also discuss how hybrid musical elements are comprised in my works with careful attention paid to my own heritage. In closing, I will discuss how ‘living composition’ promotes both a wider appreciation and awareness of today’s dynamic contemporary music—one that is enriched by Asian musical cultures and philosophy.

Keywords: Living Composition, Koji Nakano, Thai Classical Music, Hybrid Musical Elements, Vocalization, Asian Traditional Music, Cross-Cultural Collaboration

Introduction

Although we often imitate the outward aspects of other cultures, this is only one part of our learning process. The hardest task is to make a meaningful cultural *confluence* out of a cultural *influence*. For several years, I have been researching East and Southeast Asian traditional music to further broaden my horizons and to explore my heritage as a Japanese composer. My music demonstrates the merging of Western and Asian musical traditions, and also makes reference to theatre, philosophy, rituals and spirituality.

Early Piano Works

Reminiscences – three pieces for piano (1991-1993), is a collection of my piano works, composed in different years. In *Japanese Cherry Blossoms Falling in the Wind*, the second movement with a duration of 6 minutes and 30 seconds (1991), the music reflects a traditional Japanese sensibility as expressed in traditional *kabuki* theater: two contrasting feelings, simple and dynamic, creating one dramatic expression. *Frozen Crystal* for solo piano (2001-2002) is inspired by Zen meditation. The piece displays repetitive musical ideas that reflect a process of entering into deep meditation. The ideas of ‘frozen space and time’ are expressed by the use of long rests and sustained notes throughout the piece.

Recent Works

In “*Music—What Is Its Future?*,” Chinese American composer Chou Wen-chung states that the confluence of musical cultures will occur as “the different traditions intermingle to bring forth a new mainstream that will integrate all musical concepts and practices into a vast expanse of musical currents.” He goes on to say, however, “if the heritages are weak, meaningful exchange may not take place and the results might be misleading or unbalanced.” In my recent compositions, I strive to achieve the confluence of Western and traditional Asian musical cultures.

In 1998, I met Cambodian American composer Chinary Ung at the International Festival-Institute at Round Top in Texas, USA. I later studied with him at the University of California, San Diego. He introduced me to three technical concepts that he identified in the creation of deliberately cross-cultural works: “essence,” “co-existence” and “fusion.”

Ung taught me that a composer must possess not only good technique and knowledge of craft, but also great imaginative powers. In my composition, I have projected the “essence” of traditional Asian music through the abstract representation of traditional Asian instruments in a Western compositional language. For example, in my *Ceremonial: Time Song* for orchestra (2005, m. 27 to 34), I took the essence of the sonority of a Japanese *gagaku* instrument, the *sho*, made of seventeen pipes, which can produce a variety of sound clusters and harmonies by itself, and reproduced it using 11 instruments (including woodwinds, brass, and strings).

Compositionally, some cross-cultural musical elements blend well, but some do not. If two musical elements do not blend, like oil and water, Ung suggests layering the elements in a kind of counterpoint to one another, letting them interlock without losing their separate identities. In *Time Song II: Howling through Time* for female singer, flutist and percussionist (2006), the percussionist plays hand drums using a Middle Eastern style and technique, while the flutist imitates the essence of the *ryuteki* (Japanese wooden flute), featured in *gagaku* music, producing a unique “coexistence” of two different musical cultures (m. 102 to 112).

The third and last compositional technique, “fusion,” comes from the idea of blending things together to form a single, distinct entity. In this case, the whole is not just the sum of its parts, but rather becomes something new. In *Time Song II* (m. 9 to 76), I combined three musical inspirations to create a fusion of sounds: 1) the timbres of electronic music played by the three musicians who play different sizes of triangles, 2) the sound of gongs from a temple in Asia, and 3) the echoes of bells that I heard from various churches in Vilnius, Lithuania. While the gongs, crotales and chimes emerge from the rhythmic gestures of the three triangles, their metallic timbre also blends perfectly with the triangles, creating a “fusion” of different musical elements and inspirations that is equally indebted to electronic music, Asian temples, and Eastern European churches.

Introduction to Living Composition

Like other Asian musical cultures, the music of Thailand has subsisted through an oral tradition, whereby a student studies closely with a particular teacher to master techniques and gain knowledge. The act of imitation is paramount, and the consistent interplay between the student and teacher is often a great influence on the student’s musical approach, ideas and philosophies. At the end of the apprenticeship, however, the student must adapt this knowledge to create his/her own musical voice.

In January of 2009, I began a two-month residency at Burapha University in Bangsaen, Thailand, funded by the Asian Cultural Council in NYC. During this time, I composed *Unspoken Voices–Unbroken Spirits* for Thai Classical singers and *piphat* ensemble, performed by the faculty and students at Burapha University.

While I was composing the piece, I pondered the following questions and concerns:

- 1) What is the role of a composer for Thai traditional music and how does he/she compose a new piece for the musicians?
- 2) What does it mean to compose music for culturally and musically unfamiliar instruments?
- 3) How do we absorb and incorporate cross-cultural elements while still expressing our own musical voice?

In *Unspoken Voices–Unbroken Spirits*, I first wrote a short poem, and then composed music around the text. The singers also memorized all the texts in Japanese and played a percussion part.

Example 1: Japanese and English Texts (Translations) of *Unspoken Voices–Unbroken Spirits*

<i>Doko karaka</i>	From somewhere,
<i>Kikoeru uta</i>	I hear a song
<i>Kinou yori ashita e</i>	A path is leading
<i>Tsuzuku michi</i>	to tomorrow from yesterday
<i>Na wo yonde mo</i>	Though I call your name,
<i>Kaeranu uta</i>	I cannot hear the response, your song
<i>Sonokoe wo kikasete okure</i>	Let me hear that voice
<i>Yuttari yura yura</i>	(You rest) so peacefully as in a cradle, rocked by gentle breezes
<i>Yasuraka ni</i>	(You look) so peaceful
<i>Omae no ie wa doko desuka</i>	Where is your home?
<i>Kaze no ko ka, mori no ko ka</i>	Are you a child of the wind or a child of the forest?
<i>Potsun to hitori tatazunde</i>	Standing alone
<i>Tsukiyo to mori no mannakani</i>	between the moonlight and the forest
<i>Yure, yureru</i>	The Moon's shadow on the water
<i>Mizu no tsuki kage</i>	is flickering

In writing the piece, I soon learned that most of the musicians did not read Western musical notation. This prompted me to teach my music orally (including pitches, rhythms, tone-colors, the form and structure of a new composition) during two months of rehearsal. I sought a musical common ground between Japanese and Thai traditional music in an attempt to achieve a confluence of Asian musical cultures. Through the rehearsal process, I developed a greater affinity for *piphat* music, as it possessed similar musical characteristics to a music I am deeply familiar with, Japanese *gagaku*. Although the instrumentation varies, both musical traditions are based on a main melody to be played simultaneously by different instruments in idiomatic ways, creating a heterophonic texture accompanied by percussion. In *Unspoken Voices–Unbroken Spirits*, I combined characteristics of loud, soft, and “mon” *piphat* ensembles. In addition, I used three Thai Classical music singers and added extra percussion instruments to my *piphat* ensemble, including wood and metal wind chimes. It is scored for ten Thai Classical musicians including:

1. A lead singer who also plays *krap* (clapper, a pair of flat bamboo or hardwood sticks) and mark tree
- 2.3. Chorus of two Thai Classical singers, each plays two Thai style gongs, *kong mong*

4. *Pi nai* doubling *khlu* (a quadruple-reed oboe, doubling with a bamboo flute)
5. *Taphon* (barrel shaped drum) playing with two Thai drums *glawng that*
6. *Ching* (a pair of small cymbals) and *chap* (a pair of flat round cymbals) playing with/without water, as well as wood and metal wind chimes
7. *Khong wong lek*, high-pitched circular frame gongs
8. *Khong wong yai*, low-pitched circular frame gongs
9. *Ranad ek*, high-pitched xylophone
10. *Ranad thum*, low-pitched xylophone

During the creative process, my biggest challenge was to experiment musically while maintaining utmost cultural sensitivity. On some occasions, my approaches were indeed outrageous and totally foreign from Thai instrumental and vocal practices. These approaches included dipping the *ching* finger cymbals in a bucket of water, rubbing the surface of the drums with thumbs, avoiding some of the rhythmic downbeats, and singing in harmonies. Dipping the *ching* in water was one of the most memorable experiences because the musicians simply refused to do it. In the Thai tradition, it is believed that the instruments are embodied with holy spirits, or the spirits of master musicians from the past. Accordingly, it is prohibited to walk across/over them, as this action would constitute a disrespect. Any misuse of the instruments (such as dipping them in water) could be construed as a direct affront on the embodying spirits. After this incident, I took a few weeks to purchase all brand-new percussion instruments for *Unspoken Voices—Unbroken Spirits*. I asked the musicians to perform on these new instruments, as they had never been ceremonially blessed, and therefore did not possess any spirits who could be offended by their “misuse.”

The experience of navigating deeply held cultural values in the process of composing a new piece was transformative. I realized not only that working with Thai traditional musicians is a culturally sensitive process, but also that in order to achieve true “confluence,” I must develop my own knowledge of the living tradition and cultural heritage. I also learned the value of developing strong relationships with the musicians. With their trust, I can inspire them to reach outside of their comfort zones to attempt something new and innovative. After establishing such a mutual respect, I believe that the composer and performers can simultaneously share both a reverence for the tradition, and an excitement for the new possibilities inherent within the tradition.

Since my visit to Burapha University in 2009, the idea of “living composition” has grown in me. I call it “living” composition for many reasons: 1) because it is rooted in collaboration with practitioners of “living” traditional musical arts, 2) because the generation and development of the piece does not end with a score, and 3) because the piece takes new life with each unique realization, depending upon the culture of the performing musicians, or on the communication between the

composer and a variety of acoustic ecologies. It is inspired primarily by my experiences of co-creative composition with traditional musicians, and by an appreciation for the historic role of the composer within these traditions. As many Asian traditional repertoires were anonymously composed, it is reasonable to assume that the music would have been created and nourished by performers of the music throughout history. There was no concept of a composer in the Western sense, where one individual planned all details of a musical performance. The composer served as a creative collaborator, working directly with performers, exchanging musical ideas. Performers and composers are equals in this dynamic. Embracing this dynamic in the act of self-conscious cross-cultural composition, the composer of the new work, as co-creator, needs to be receptive to input from the performers, who can (and likely will) enhance and expand the composer's musical ideas.

Adopting a balanced power-relationship between composer and performer led me to embrace a form of indeterminacy in creating new works for traditional Asian ensembles. A living composition begins with an idea and an open framework, the end result being largely informed by both the musical culture and the individual musical personalities of the performers. For my living compositions, there is usually no score, or I create a simple score with basic information. The performers can interpret rhythms and ornamentations freely according to specified rules and guidelines. A living composition can thus be performed by a variety of traditional ensembles in Asia, with each realization varying according to the musical culture. The result will also be determined by the individual musical personalities of the performers. A good example of this can be found in Thai music and its oral history. As discussed earlier, the Thai ensemble approach to a composition rests in the act of multiple instruments performing idiomatic ornamentations and elaborations of the same melody. These particular elaborations are idiomatic not only to the characteristics of their particular instrument, but also to the direct stylistic lineage passed down by previous master teachers, and also to the inclinations of the specific performer. Thus, each musician and his/her unique lineage plays a role in the creation of the piece.

Musical Transformations of Living Composition

As a Japanese composer trained in the West, but engaged with East and Southeast Asian music, I have lived many musical lives. I was born and educated in Tokyo, and later studied in Boston, The Hague, and San Diego. At UCSD, Ung gave me both awareness and a wider appreciation of Asian traditional music, culture, art and philosophy. My teaching career took me to Thailand, Taiwan and many other countries. As a citizen of the world, it was inevitable that my musical journey would lead me to search for a new approach to creative work in a multicultural era, one that would allow me to work with broadly with Asian traditional music, while continuing to practice Western composition.

In 2009, I composed *Time Song III: Reincarnation* “The Birth of a Spirit” for *daegeum* (a Korean large bamboo transverse flute), violin and violoncello, for the 2010 Pacific Rim Music Festival at University of California, Santa Cruz in USA. The piece is based on the metric and pitch ideas of *Looking at a Dancing Apsara through Rectangular Prisms* for flute and *pinn peat* ensemble (2009), and *Scattered Clouds/Dramatic Sky* for flute, bass clarinet, viola and violoncello (2009). The stylistic differences among the three pieces are based on practical issues. The examples 1a, 1b, and 1c demonstrate how the basic metric and pitch materials of the three pieces were re-worked and transformed from one work to another. The similarities between all three pieces demonstrate the basic framework of the living composition.

Example 1a: The Metric and Pitch Analysis of *Korng Tauch* (high-pitched circular frame gongs) and *Korng Thomm* (low-pitched circular frame gongs) in Part I from *Looking at a Dancing Apsara through Rectangular Prisms* for flute and *pinn peat* ensemble (2009)

12/4|Si |Mi |La |Re |
 8/4|Si |Mi |La |Re |
 6/4|Si |Mi |La |Re |
 4/4|Si |Mi |La |Re |x2
 2/4|Si |Mi |La |Re |x2
 4/4|Si Mi La Re|x4
 4/8|Si Mi La Re|x6
 4/16|Si Mi La Re|x5

Example 1b: The Metric and Pitch Analysis of Clarinet in Part I from *Scattered Clouds/Dramatic Sky* for flute, bass clarinet, viola and violoncello (2009)

8/4|Si |Mi |La |Re |
 7/4|Si |Mi |La |Re |
 6/4|Si |Mi |La Re |
 5/4|Si |Mi |La |Re |
 4/4|Si |Mi |La |Re |
 3/4|Si |Mi |La |Re |
 2/4|Si |Mi |La |Re |
 4/4|Si Mi La Re |x2
 4/8|Si Mi La Re |x3
 4/16|Si Mi La Re|x4

Example 1c: The Metric and Pitch Analysis of *Time Song III: Reincarnation* “The Birth of a Spirit” for *daegeum* (a Korean large bamboo transverse flute), violin and violoncello (2009) from measures 1 to 33

8/4|Si |Mi |La |Re |
 7/4|Si |Mi |La |Re |
 6/4|Si |So |La |Re |
 5/4|Si |Mib |Lab |Re |
 4/4|Re#(Mib) |So |Lab |Re |
 3/4|Sib |Fa |Do |Re |
 2/4|Re# |Mi |Fa |Fa# |
 4/4|Lab So Fa# Fa |
 4/4|So# Si Sib La |
 2/4|Lab So |
 2/4|Sob Si |
 2/4|La So |

Generally speaking, the performance by Western instruments of transcribed Asian traditional music has had mixed-results. Elements such as timbre, pitch, and tempo fluctuation are often lost in the translation, significantly altering the esthetics of the original music. In addition, composers must be extra careful when dealing with multiple musical cultures in their compositions. In this piece, I was importing a framework designed primarily for traditional Thai musicians to a Western ensemble with a Korean instrumentalist. Asking the performers to improvise their parts completely (as in the traditional Asian realizations) might have yielded potentially incoherent results. A fully notated score more readily accomplished the cultural manifestations I wanted to express in this realization, as both the Korean traditional musician and the string players (members of Del Sol String Quartet) have a strong background in Western music notation. In this way, I was able to maintain a semblance of traditional Asian heterophony, while creating a realization that was technically and culturally suited to the Western manner of performance practice.

Example 2: Excerpts from *Time Song III*

Vocalization

In *Time Song II* (2006), *Time Song III* (2009) and *After the Gentle Wind....* for solo flute (2011), I used various vocalizations by instrumentalist(s) as the heart of the works; they are not only spiritual and musical extensions of each instrument, but they also bring a sense of “oneness” to the music. The use of vocalizations is common to various Asian traditions for the same reasons. For instance, the Japanese *satsuma*-style *biwa* player sings and plays to tell a tragic story. The voice and music constantly interact with each other, intermingling, blending, and often contrasting. It is a good example of what I refer to as ‘melodic vocalization.’ Another vocal technique is ‘instrumental vocalization’ (again, in my own terms), in which Japanese *taiko* ensemble members communicate with each other by shouting random words or phrases; this functions doubly as a cue and as a dramatic enhancement complementing the musical narrative.

Example 3: Melodic and Instrumental Vocalizations



In *Time Song III*, I also combined voices and instruments in various degrees to create new timbres and musical functions: a) chanting, b) instrument as vocal accompaniment, c) voice as instrumental accompaniment, d) the use of voices as part of the orchestration, e) vocalizations as a contrapuntal line among instruments and/or voices, f) vocalizations as part of the heterophony, g) vocalizations as a cue or to express musicians' musical and spiritual transformation.

Collaboration with Nature and the Environment

In the program notes for *De Staat*, renowned Dutch composer Louis Andriessen states, "How you arrange your musical material, the techniques you use and the instruments you score for, are largely determined by your own social circumstances and listening experience, and the availability of financial support." Andriessen goes on to point out that a composer needs to be separated from his conditioned society in order to create an individual work of art. This attitude helps an artist to develop his own voice, and with regard to instrumentation, to separate himself from the strong traditions of the past.

Over the last several years, I have engaged in self-exploration through music. In 2009, I traveled to Cambodia, Thailand, Japan and Austria, where I made various recordings of environmental sounds including insects, animals, chanting, cow bells, etc. Three years later, I composed *Worldscape I* for amplified *pipa* and pre-recorded sounds (2012) commissioned by Taiwanese *pipa* virtuoso, Hsi-Jong

Wang for his solo recital as part of the 2012 Guandu Arts Festival at Taipei National University of the Arts (TNUA) in Taiwan. He gave the world premiere at the TNUA Concert Hall on October 12.



Dress Rehearsal of *Worldscape I* for Amplified *Pipa* and Pre-recorded Sounds,
TNUA Concert Hall, Guandu Arts Festival, Taipei National University of the Arts, October 2012.
Pipa: Hsi-Jong Wang; photo by Koji Nakano

In the *Worldscape* series, I am especially interested in exploring my relationship with sounds from nature and my own environment. For *Worldscape I*, I first created a pre-recorded track to accompany the *pipa*. The written *pipa* part reflects my thoughts about and dialogue with nature and the environment represented by the pre-recorded track. For the ending of *Worldscape I* and *II* written in commemoration of the 100th anniversary of John Cage's birth, a player expresses his or her cultural and environmental sounds and ends in silence. For me, the *Worldscape* series reflects multiple dimensions of collaboration; 1) the composer, nature and his environment, 2) the composer and performer, and 3) the performer, nature and his or her own environment.



Rehearsal of *Worldscape II* for Amplified *Jakae* and Pre-recorded Sounds, Department of Thai Classical Music, Burapha University, October 2012. *Jakae*: Wisarut Somngam; photo by Koji Nakano.

Worldscape II for amplified *jakae* and pre-recorded sounds (2012) emerged from *Worldscape I*. During one month of rehearsal, I taught a *jakae* player how to interpret the original score and help to co-create *Worldscape II*, as a living composition. *Worldscape II* is also a collaborative piece with the Thai choreographer/dancer Julaluck Eakwattanapun and her dance students at Burapha University in Thailand. It was premiered at Burapha's 2012 Music and Performing Arts International Festival.

In the following year, I composed *Worldscape III* in two versions. The first version is for soprano, *pipa* and pre-recorded sounds written for the 2013 Taipei International New Music Festival. The version for *jakae* and pre-recorded sounds was premiered at Burapha's 2012 Music and Performing Arts International Festival. For both versions, I composed the soprano part for Stacey Fraser, who has been a champion of my music for a decade. I also added a vocal part to *Worldscape I and Worldscape II*. The ending of the two versions of *Worldscape III* are dedicated to the 101st anniversary of the birth of John Cage, where the soprano expresses her cultural and environmental sounds and ends in silence. The *jakae* version represents a merging of my training in Western notated music and my more recent work in living composition; it is a hybrid of my own Western and Asian musical cultures.



World Premiere: *Worldscape III* for Soprano, *Jakae* and Pre-recorded Sounds,
 Music and Performing Arts International Festival, Burapha University, November 2013.
 Soprano: Stacey Fraser. *Jakae*: Wisarat Somngam; photo by Koji Nakano.

Educating the Next Generation of Asian Composers and Performers with Living Composition

In my own view, practitioners of living traditional musical forms must grow within two spheres. One is learning from and preserving our cultural heritages. The other is seeking new potentialities for our traditional culture in the 21st century. At Burapha University in Thailand, I have offered the Experimental Thai Music Laboratory for Young Composers since 2011. As the Artistic Director, I annually invite emerging voices from a new generation of Asian composers to participate in a cross-cultural and interdisciplinary collaboration workshop lasting 7 to 10 days. Through the intensive workshop, each composer learns to be in touch with his or her own cultural roots, while exploring Thai classical music and performing arts, resulting in the creation and performance of new and innovative work for Thai traditional artists.

Another purpose of promoting living composition is to nourish creative minds among Asian traditional musicians, so that they can express their traditional sensibility and musical heritage in the modern world. For that reason, I co-taught three different courses in the form of workshops, “Traditional Sounds and Silent Film,” “Traditional Sounds and Dance,” and “Traditional Sounds and Notation,” with Prof. Ling-Huei Tsai of the Department of Traditional Music at TNUA in Taiwan from 2011 to 2013.



Rehearsal of Final Presentation of Class “Traditional Sounds and Dance” at School of Dance, Taipei National University of the Arts, June 2012; photo by Koji Nakano.

In the classes, both composition majors and traditional music students (majoring in *beiguan*, *nanguan*, *pipa*, *guqin* and music theory) learned how to approach a group composition with a collaborative spirit. My teaching philosophy is to encourage students to understand the broader purpose of their studies, specifically to develop a sense of responsibility for the creation of a sustainable environment for Asian traditional music according to the following precepts:

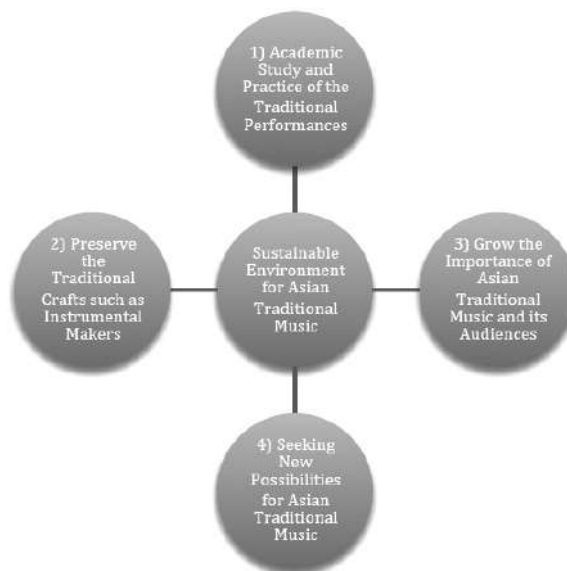
- 1) Academic Study and Practice of the Traditional Performances
 - a. The Study of Asian Traditional Performances through both Oral and Academic Training
 - b. Research in Asian Traditional Music to Understand Cultural and Historical Sensibilities
- 2) Preserve the Traditional Crafts such as Instrument and Cloth Making, etc.

“Teaching Appreciation and Respect”
- 3) Promote the Importance of Asian Traditional Music for New Audiences

“Developing Social Responsibility by Orienting the Local Community”
- 4) Seeking New Possibilities for Traditional Music in a Modern Society:
 - a. Create a functional music rooted in the aesthetic and spirit of Asian traditional music, culture and spirituality

“Culturally-Specific and Site-Specific Music”
 - b. Reconstruct traditional music as part of the performing arts within interdisciplinary work
 - c. To encourage both traditional musicians and composers to collaboratively create new repertoires for Asian traditional music to carry on their cultural legacies–“living composition”

Example 4: The Diagram of Sustainable Environment for Asian Traditional Music



Challenges of Cross-Cultural Performance

During the premiere of Toru Takemitsu's *November Steps* for *biwa*, *shakuhachi* and orchestra, the esteemed Western-trained Japanese composer learned that traditional Japanese instruments are deeply dependent on their own geographic climate, recalling that, "Because of the dry and cold weather in New York, the *biwa* and *shakuhachi* players were concerned that their instruments would break." Similarly, my living compositions are not easy to present internationally. They require time to establish relationships with performers, extensive rehearsals in the oral tradition, and it is cost-prohibitive to transport performers from their native countries. My collaboration with filmmaker Tiffany Doesken represents my attempt to ensure the survival of some of the realizations of my living compositions, for the sake of posterity, as well as the potential for dissemination to an international audience. Ms. Doesken's films have preserved realizations of two living compositions, *Unspoken Voices–Unbroken Spirits* and the *pinn peat* version of *Looking at a Dancing Apsara through Rectangular Prisms*. The two audio-visual versions made in 2009 (*Unspoken Voices–Unbroken Spirits*) and 2010 (*Looking at a Dancing Apsara through Rectangular Prisms*) have been presented as a film, but also have been presented as part of a multi-media work with choreographed dance.



New Presentation of *Unspoken Voices–Unbroken Spirits*, for Thai Classical Singers and *Piphat* Ensemble, Burapha University, Thailand, November 2010. Choreographed by Sanchai Uaesilapa. Filmed by Tiffany Doesken; photo by Tanarach Anukul.

Conclusion

The American Heritage Dictionary defines “confluence” as follows:

- a) a flowing together of two or more streams;
- b) the point of juncture of such streams;
- c) a gathering or meeting together; crowd.

As a Japanese composer and researcher of various Asian traditional forms, I believe that the future of the arts in Asia will depend on the continued preservation and study of traditional heritage, coupled with the embrace of modern multiculturalism. Early in my compositions, I began experimenting with the incorporation of specific Japanese esthetics into my piano works. However, the music itself was performed by musicians trained in the Western Art tradition and was played on standard Western instruments. Later, Ung’s three compositional techniques helped me to explore various cultural representations in my music. At Burapha University in Thailand, many of my living compositions were inspired by Thai classical music, dance, theater and literature, and composed for the faculty and students in music and performing arts. My idea of living composition was born here. The impetus was to give Thai traditional musicians a new musical space which was not too far from their musical training, yet expressed something new and different from their own musical traditions. The concept of living composition can change its form to encourage musicians and young composers of any culture to actively participate in the creative process based on their living tradition, culture and art.

Proceeding to the Future: Innovation from Tradition

Our cultures are based on past and ongoing cultural confluences. Chou states that the confluence of cultures is not the “borrowing” or the cultural “influence” of other cultures, but is rather a “merger” or “*re-merger*” of legacies. He also states that these legacies are “the roots of culture and must be nurtured from generation to generation” and that by “merging,” we are “coming together, sharing each other’s heritage, complementing and revitalizing legacies.” I believe that new and creative collaborations among various artistic fields will be a powerful vehicle to share traditional values and spirituality with contemporary audiences as well as to carry Asia’s cultural legacies and traditional sensibilities into the future. I hope that the concept of “living composition” will foster more active creation among Asian traditional musicians, as well as inspire many more composers in Asia and elsewhere to approach creative work that is rooted in a deep understanding of traditional music and philosophy. My hope is that both traditional musicians and composers will contribute to the enrichment of traditional music, culture and legacy in various part of the world. As we embrace the responsibility of deeply exploring our cultural roots, we must also keep an open mind, so that our living tradition might grow in different directions, just like the roots of a tree. Indeed, a new creative work is a fruit sprung from this very tree, and it belongs to the same body, inherited from our ancestors to be passed down many more generations.

Reference

- American Heritage Dictionary*. (1982). Boston: Houghton Mifflin Company.
- Chou, W.C. (2001). "Music—What Is Its Future?" University of California, San Diego. <http://www.rogerreynolds.com/futureofmusic/chou.html>.
- Nakano, K. "Reminiscences"—Three Pieces for Piano, Koji Nakano Music Publishing Co, 1991-1993.
- Nakano, K. "Frozen Crystal" for Piano, Koji Nakano Music Publishing Co, 2001-2002.
- Nakano, K. "Ceremonial: Time Song" for Orchestra, Koji Nakano Music Publishing Co, 2005.
- Nakano, K. "Time Song II: Howling through Time" for Female Singer, Flutist and Percussionist, Koji Nakano Music Publishing Co, 2006.
- Nakano, K. "Looking at a Dancing Apsara through Rectangular Prisms" for Flute and *Pinn Peat* Ensemble, Koji Nakano Music Publishing Co, 2009.
- Nakano, K. "Scattered Clouds/Dramatic Sky" for Flute, Bass Clarinet, Viola and Violoncello, Koji Nakano Music Publishing Co, 2009.
- Nakano, K. "Time Song III: Reincarnation: "The Birth of a Spirit"" for *Daegeum*, Violin and Violoncello, Koji Nakano Music Publishing Co, 2009.
- Nakano, K. "Worldscape I" for Amplified *Pipa* and Pre-recorded Sounds, Koji Nakano Music Publishing Co, 2012.
- Nakano, K. "Worldscape III" for Soprano, *Pipa* and Pre-recorded Sounds, Koji Nakano Music Publishing Co, 2013.
- Fraser, S. "Confluence of Vocal Techniques in Koji Nakano's Time Song II: Howling through Time," *Music of Japan Today*, Cambridge Scholars Publishing, Chapter Eleven (2008): 123-133.
- Takemitsu, T., and Ozawa, S. "*Ongaku*" (Tokyo: Shincho Sha), 1981.
- Recording: *De Staat*. CD. Elektra Nonesuch: 979251-2. Performed by the Schoenberg Ensemble. Reinbert De Leeuw, Conductor. Program notes in English by Louis Andriessen. Recorded, Theater Carre, Amsterdam, February 19, 1990. Duration: 35 minutes 24 seconds.

維梅爾音樂畫作之圖像學解析

謝斐紋

國立臺南藝術大學音樂學系副教授

摘要

十七世紀的荷蘭畫家維梅爾(Johannes Vermeer, 1632-1675)以家鄉台夫特(Delft)為據點，與同時期畫家史提(Jan Steen, 1625-1679)和德霍赫(Pieter de Hooch, 1629-1684)等人共同成就了「台夫特畫派」。他們的作品常以室內的生活情景為主，佐以傢俱擺設進行創作，此類構圖主題爾後被歸為「風俗畫」(Genre Painting)。在維梅爾僅存約36幅傳世作品中，有11幅將樂器入畫，使其畫布不只呈現單一的視覺藝術，更增添了音樂想像與聲響效果。

這些樂器的出現並非天外飛來一筆，而是畫家刻意的安排。然而，畫家除了展現樂器表象的特質之外，是否也伴隨著值得深究的意涵呢？依據潘諾夫斯基(Erwin Panofsky, 1892-1968)確立的「圖像學」(Iconography)理論與音樂學者希巴斯(Tilman Seebass, b. 1939)的論點，這些畫作的題材不只反映著大時代的社會環境，也呈現那些幾乎被遺忘的早期樂器，更提供了音樂記譜無法記錄的演奏姿勢、社會價值及樂器可能的象徵喻意。本文將循圖像學的學理基礎，融合音樂學界的論點，以不同的面向探究維梅爾的音樂畫作。

關鍵字：維梅爾、風俗畫、早期樂器、荷蘭音樂、圖像學

An Iconographical Study of Musical Paintings by Johannes Vermeer

SHIEH Fei-Wen

Associate Professor, Department of Music, Tainan National University of the Arts

Abstract

The 17th-century Dutch painter Johannes Vermeer (1632-1675) and his contemporaries, Jan Steen (1625-1679), Pieter de Hooch (1629-1684) and others, achieved the Delft School basing on his hometown. They liked to depict indoor living scenes with furniture in their paintings. This type of painting is categorized as Genre Painting. There are about 36 surviving works in which 11 with musical instruments by Vermeer. These paintings add the musical image and sound effect to the visual arts.

The appearance of these musical instruments is not meaningless; they are shown purposely by the painter. However, other than the outlook of instruments presented by the painter, is there any hidden message coming along with it? According to Erwin Panofsky's iconography and Tilman Seebass's concept, these paintings not only reflect the social soundings of the era, but also the almost forgotten early musical instruments. Furthermore, they provide the valuable information of performance gesture, social value, and symbolism beyond musical notation. This article will follow the theory of iconography and fusing the opinions of musicology to explore the possible notions of musical paintings by Johannes Vermeer.

Keywords: Vermeer, Genre Painting, Early Instrument, Dutch Music, Iconography

壹、圖像學理論與運用

十七世紀是荷蘭繪畫的黃金年代，這個剛脫離西班牙統治的國家，在宗教、政治、經濟、文化上有其不同於以往的習性與特質。在繪畫上，他們掙脫了千年來神話故事和宗教題材的枷鎖，開始以生活中的行為、場景為創作題材，再加上新崛起的中產階級開始了另一波藝文賞析的風氣，維梅爾(Johannes Vermeer, 1632-1675)在這樣的時代背景中現身，畫作除了描繪日常生活中的點滴，樂器亦在其中有著重要的角色。本文先討論圖像學的理論，再推究探討的步驟與方向，期以圖像學的學理解析維梅爾的音樂畫作。

「音樂圖像學」(Music Iconography)的研究植基於「圖像學」，這相對陌生的領域其學理基礎究竟為何？音樂圖像學又是如何開啟發展的契機？具體的研究成果為何？是否能突破既有模式，尋找新的運用方法？逐一討論這些問題，有助於我們對圖像學的瞭解與認識音樂圖像學的內涵，進而運用於音樂畫作的解讀。

一、圖像學的理論基礎

依圖像學者潘諾夫斯基(Erwin Panofsky, 1892-1968)在1955年確認的學理，圖像學研究的三個基本步驟依序為描述、分析與解釋。首先，描述指的是觀察物件，客觀的敘述其表象特質、形式與要素，意即具體地說明畫作中的時空場景、圖像物件和參與人物。接著，深入圖像物件的主題，分析其在文獻史料中出現的緣由與意涵，進而以統計的方式推測出主題出現的可能通則。最後，解釋圖像物件所涉及的人、事、時、地，再配合當地的時代背景、文化特徵、政治因素或社會概況等要素，深入探討圖像背後未被解釋的可能意義（陳懷恩2008，22-27）。如此有系統的方法論，已成為現今研究繪畫藝術的重要方式。

潘諾夫斯基圖像學理論在其弟子的努力下，開枝散葉，漸漸為人所熟悉運用；到了現代英國學者豪厄爾斯(Richard Howells)手中，將之彙整為更具體的研究系統。他把潘諾夫斯基的三個步驟擴充為七大研究方向：一、繪畫的類型或風格；二、畫作的基本主題；三、特定場景的位置或環境；四、作品所描繪的歷史時期；五、作品展示的年份或季節；六、作品場景在一天中的可能時間；七、作品暫留的特定的瞬間（豪厄爾斯2011，8）。其實，二者理論相差無多，只是後者更明白的道出研究細節。

圖像學的方法與步驟提供音樂研究者更多元的思考角度，補強文字記載的缺漏或音樂記譜的不足資訊。當然，有人認為在繪畫中加入樂器，只是各個時代時髦流行、附庸風雅的普遍現象，毫無特殊意義可言；但圖像學者相信，畫家下筆時必定有其參考依據，即便只是一個隨手可得、毫不起眼的小物件，無論是因為裝飾需求、炫耀本質或突顯功能，只要在畫作中出現，就代表了它曾經存在過。再循圖像學的理論，圖像物件若單獨而視好似是無關緊要的個體，實際上卻必有其存在的因素與時空背景。換言之，每個圖像都是由天時、地利、人和三者共構而成，如何能棄之而不加研究探討呢？

二、音樂圖像學的實踐

圖像學理論的發展與傳播，也開啟了音樂學界全新的研究方向。學者們嘗試把漫長的音樂歷史視為一條時間軸，將之切割成不同的時期，再將同時期、不同領域的各類藝術並置，詳細的比較、分析與探討。這種思維不僅打破藝術間的藩籬，同時更能幫助學者重新定位與思考彼此間的相互關係；音樂學的相關研究也在這一波突破性的變革中，越來越注重圖像學的運用。在音樂圖像學的領域中，“音樂圖像”是學者研究的主體，在這個具體圖像的地基上，建構探索音樂特質的平台。

音樂圖像學開始於1970年代，任職於紐約大都會藝術博物館的學者溫特尼茲(Emanuel Winternitz)是近代音樂圖像學研究的重要關鍵人物。他因職務之故，得以直接接觸、觀察各式樂器與畫作，並深入研究，且發表了許多與音樂、樂器圖像相關的論述與著作，提供了近代音樂圖像學發展的重要基礎(Winternitz 1979, 235-238)。當他在1967年出版《樂器在西方藝術的象徵性》(*Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, 1967)一書時，曾主動要求美國國會圖書館新增「音樂圖像學」這項編目，卻被以「聞所未聞」的理由否決了；可見得對音樂圖像學在當時仍是十分陌生的名詞(韓國鑽1995, 75)。在學界的努力下，終於在1972年成立了「國際音樂圖像學會」(*Répertoire international d' iconographie musicale*)，從此音樂圖像學得以躋身於應用科學的行列，逐漸成為研究音樂的顯學之一。同年，布朗(Howard Brown)與拉斯且勒(Joan Lascelle)聯合發表了《音樂圖像學分類手冊》(*Musical Iconography: A Manual for Cataloguing Musical Subjects in Western Art before 1800*, 1972)，形同為音樂圖像學注入一劑強心針，樹立了更系統化的分類依據(韓國鑽1995, 76)。

早期紙本出版的《新葛洛夫音樂辭典》(*The New Grove Dictionary of Music*)所定義的音樂學研究範疇，涵蓋範圍雖然堪稱廣泛，但並未包括圖像學；直至1980年，圖像學才被納入這本音樂辭典，從此音樂學才算是名正言順的加入圖像研究(Duckles et al., 2013, Grove)。根據潘諾夫斯基的學理概念，音樂學者希巴斯(Tilman Seebass, b. 1939)也為音樂圖像學歸納出三個具體的研究步驟。首先是描述在繪畫中所出現的要素，以及這些要素的意義；接著注意文化傳統如何影響這些要素的，並找出其跨領域的關聯；最終則考慮圖像製作的時間與地點、流行的文化風格或藝術家的風格、贊助人的意圖等，以最客觀的角度建立圖像本身的價值(Seebass 2013, Grove)。從潘諾夫斯基的奠基、豪厄爾斯的擴充，到希巴斯的運用，他們對圖像學的描述方式雖然有所不同，實質上則卻是萬流歸宗、異曲同工。

以樂器為例，我們只要統計它出現在畫作中的頻率，即可推知該樂器在當時的普遍性，甚而對畫家或畫中人物的重要性；而昂貴、特殊的器物最能彰顯擁有者的財富與尊貴，將它放在畫面中就是身分地位無言的表徵。這些畫作或圖片提供了樂器的外觀構造、演奏姿、配器模式、演出場合、服裝風格、演奏者的身分背景以及可能的音樂特質等珍貴的解答，默默等待著能夠見微知著的後人，按圖索驥的為它揭開層層面紗。

三、圖像學學理的融合

仰望前人樹立的研究步驟，我們只能蕭規曹隨、墨守成規嗎？是否非得依循著描述（客觀敘述物件的外觀）、分析（分析出現的緣由、意涵與可能的通則）與解釋（說明時代文化、政治背景相關的人、事、時、地）三大步驟的固定順序推進呢？其實，有時逆向思考反而可以提供更扎實的歷史背景與藝文基底，引發更多的腦力激盪，觸類旁通，帶來豐碩的研究成果。

如果把三步驟的推演視為點、線、面的擴展。那麼，畫作中的圖像是基本的「點」，與其他要素之間的關聯則形成了「線」，最後再由更多畫作“看不到”的相關議題共構出完整的「面」，如此，就歸納出被研究事物的概況。這種“順向思考”的推進方式確實十分合乎邏輯。但是“逆向思考”的做法則步驟相反，先從研究主題的「面」著手，瞭解政經、社會與文化背景的樣貌；再循「線」找出人與物或人與背景的相互關聯，最後才回歸到「點」的討論，針對圖像主體敘述特質，明白物件存在的成因，發掘可能的探討議題。透過科學的、系統的方法，檢驗得以取得的各式文獻資料，呈現畫作內外的全貌。以維梅爾畫作的內容為引，瞭解此處的政治背景、繪畫傳統與音樂活動將有助於知曉十七世紀荷蘭的音樂概況。

貳、時代背景

由於畫家維梅爾維是荷蘭人，提到荷蘭(Holland)，浮現的是許多與之似曾相識的地理名詞，常見的「尼德蘭」(Netherland)或「法蘭德斯」(Flanders)究竟意指何地？他們與荷蘭到底是同一地點，還是不同區域？若能釐清這些名詞，對於相關文獻的閱讀與理解定有助益，否則所有的探討實屬徒然。荷蘭的政治宗教背景、繪畫藝術傳統與音樂演出概況等範疇，都是架構出文化特質的重要面向，共構出所有發展的「面」。

一、地理名稱釋疑

「尼德蘭」出自是荷蘭語，為荷蘭正式名稱的用詞；但它也是地理名詞，意指低地之意，包括了現在的荷蘭、比利時以及法國北部的低地平原。「法蘭德斯」則是尼德蘭（荷蘭）南部的一個省份，另有首都阿姆斯特丹的北荷蘭省，國際法庭海牙(Hague)與大城鹿特丹(Rotterdam)的南荷蘭省，「荷蘭」或因為是重要二省之部分名稱，而成為國家的通稱（翁俊發、王世俊、鄭媛元編撰1999，97）。當音樂家（藝術家）來自此區域時，兩個名詞都曾被運用為畫派或樂派的名稱，以音樂為例，尼德蘭保有原來的用詞為「尼德蘭樂派」(Netherlandish School或Franco-Netherlands School)，法蘭德斯則因語法上的變化而有所改變，通常譯為「福萊樂派」(Flemish School 或 Franco-Flemish School)，兩者都常用來代表活躍於十五世紀比利時、尼德蘭與北法地區的作曲家(Stolba 1994, 144)。

二、政治宗教背景

荷蘭雖在1463年正式成為國家，但卻多處於封建割據的政治狀態，十六世紀初受西班牙統治，成為屬地；經過長達80年的獨立戰爭，北部七省終在1581年時發表獨立宣言，成立了荷蘭聯省共和國。爾後，兩方戰爭不斷，西班牙因鞭長莫及，無法即刻補給的情況下，終在1609年簽訂12年的停戰協定，這個協定就如同宣告荷蘭的獨立一般¹。1609年獨立之初因爭戰停止，許多人移入荷蘭，活絡了人力市場，豐富了商業活動；再加上興盛的海外商業在此處成立據點，分別於1602年成立「荷屬東印度公司」(VOC)及1612年「荷屬西印度公司」(WIC)²，促使商業活動達到頂點，荷蘭的經濟更加繁榮。

此時的荷蘭採共和國的政治體制，因此沒有中央集權的國王或宮廷；而宗教方面隨著西班牙天主教的移出，改信奉「喀爾文教」為國教，美術市場因此失去了宮廷和天主教會兩大傳統的資助。然因商業活動而抬頭的中產階級補足了市場的需求，為了顯示不同的生活品味，紛紛在住家、商店掛上小幅畫作裝飾。無論是宗教信仰、政治體制或中產階級，都是成就十七世紀荷蘭繪畫黃金時期的重要推手。

然而穩定發展的同時，也因政治的動蕩悄悄的終止一切；期間，荷蘭為了穩固海上霸權的多次戰爭，阻斷了未來更可能的發展。1652-1654與1665-1667年間英荷發生兩次戰爭，1672-1674年同時爆發了法荷戰爭與第三次英荷戰爭，接連的戰亂，耗弱國力；而為了防止法軍佔領阿姆斯特丹，更以潰堤的方式阻止入侵，雖有成效，自身損傷亦多，這些事件的堆疊，成了繪畫黃金時期畫上句點的導因（陳建昌2000，112-114）。

三、繪畫藝術傳統

十七世紀荷蘭繪畫的輝煌成就是其來有自，還是曇花一現？哪先畫家曾在這土地上努力奠基應是瞭解的起點。而在荷蘭畫派的大範疇中，「台夫特畫派」(Delft School)的崛起有其不可取代的重要性，又是哪些名家共同的成就？維梅爾身處於環境的染缸中，又受到如何的薰陶呢？這些疑問的答案都會是瞭解荷蘭繪畫的基礎。

（一）、荷蘭繪畫

荷蘭的繪畫藝術在文藝復興(The Renaissance, 1450-1600)時就已大放異彩，許多藝術家的畫作都獲得肯定。十五世紀的畫家如范艾克兄弟，哥哥胡柏特(Hubert van Eyck, 1366-1426)、弟弟楊(Jan van Eyck, 1380-1441)，都是有名的肖像畫家；接續十六世紀的布勒哲爾(Pieter Brueghel, 1525-1569)、十七世紀宮廷畫家魯本斯(Pieter Rubens, 1577-1640)與他的弟子范戴克(Ahthon van Dyck, 1599-1641)，都是知名人物。十七世紀的荷蘭傳承這樣的藝術基礎，加上雄厚的經濟實力，創造了一個得天獨厚的藝文環境，繼之而起的哈爾斯(Frans Hals, 1580-1666)、林布蘭特(Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669)與爾後的維梅爾，一起締造了屬於荷蘭

1 荷蘭正式的獨立是在「三十年戰爭」(1618-1648)結束時的1648年開始。

2 荷蘭語De Vereenigde Oost-Indische Compagnie(VOC)為荷屬東印度公司；De West-Indische Compagnie (WIC)為荷屬西印度公司。

繪畫的黃金時期（翁俊發、王世俊、鄭媛元 編撰1999，96-112）。

先前提及政治與宗教的變化是「天時」，優秀的畫家輩出視為「人和」；然而，是怎樣的「地利」促使荷蘭得以成就出荷蘭畫派？皮道堅、邵宏在書中(2005，255)言簡意賅的道出精髓：

荷蘭那樣一個潮溼的三角洲，自然界的變化使人的眼睛對色彩特別敏感。草地的青綠、泥土的黑色或棕色、磚瓦的強烈紅白對比，每一種顏色都乾淨不參雜質。色彩除明度外，還有細膩的層次與時時刻刻的變化，因為身處潮溼的地帶，運河、海洋的水氣使所有的東西在晴天也蒙上一層溼漉漉的輕紗。

或許就是因為這樣的地利，使得荷蘭畫家在創作中對於光影的變化，自然而然的產生敏感度，如何忠實呈現視覺的感受也成了追求的目標，藝術家的畫筆由著視覺支配，繪製出有別於其他地區的色彩與光影，獨樹一格。其實，根據官方的統計，十七世紀荷蘭繪畫作品的總數量可達五百萬到一千萬幅間，而每兩千個荷蘭人就有一位是畫家。畫作數量充足所以可壓低售價，才能激起中產階級的購買慾；畫家比例的提高也意味著不錯的收入待遇，二者互為因果，可見得繪畫在當時已然成為生活的一部分（人民美術出版社 編2009，3）。

荷蘭因當時對外貿易繁榮，商業活動興盛，成就了富裕的中產階級，這些中產階級的生活態度，造就了畫作市場，使之成為商業的交易；他們對畫作的賞析有新的角度與視野，更有不同的審美觀（徐成德2011，網路）。當時荷蘭的畫作主要分為四大類：肖像畫、靜物畫、風景畫與「風俗畫」(Genre Painting)，後者乃新的畫風。所謂的風俗畫用來指荷蘭繪畫中，題材是描繪生活細節的畫作，從動態的唱歌喝酒、工作狀況，到略微靜態的彈奏樂器、共坐聊天等，這些都是十七世紀荷蘭畫派相當盛行的畫作主題，這些貼近生活的畫作，最受中產階級青睞(Binstock 2009, 24)。

（二）、台夫特畫派

「台夫特畫派」(Delft School)³約莫在十七世紀的中葉形成，1650年代許多搬到此處的藝術家強化了屬於此地的畫風，他們擅長以室內的生活情景、房屋內部的擺設與城市的廣場街道為主題，畫派的形成不僅僅因畫家聚集的城市名稱，更因他們畫作中的光影變化與空間配置使他們揚名立萬(Kersten and Lokin 1996, 11-12)。由於台夫特並非知名的荷蘭大城市，有時中文名稱亦被稱為「荷蘭小畫派」（陳蓉2010，261）。

維梅爾的故鄉台夫特是荷蘭的第六大城，當時的人口數約兩萬五千人，但因當時最大的貿易公司荷屬東印度公司，以之為據點之一，成就了通往各地的交通條件，也因貿易帶進來新的物品，豐富了維梅爾的生活圈與畫作物件，畫作中許多的裝飾用品就是藉由貿易交換而

3 所謂的「台夫特畫派」包括胡克吉斯特(Gerard Houckgeest, 1600-1661)、德威特(Emanuel de Witte, 1617-1692)、特包赫(Gerard Terborch, 1617-1681)、派耐克(Adam Pynacker, 1622-1673)、法布利契亞斯(Carel Fabritius, 1622-1654)、史提(Jan Steen, 1625-1679)、德霍赫(Pieter de Hooch, 1629-1684)、梅茲(Gabriel Metsu, 1629-1667)、麥斯(Nicolaes Maes, 1634-1693)與維梅爾等多位畫家。

得以出現在畫布上；東印度公司所帶來的世界觀，在畫作中的地圖、地球儀及許多異國風物品中，窺知一二。唯二的兩幅室外場景都是台夫特的街景。在《台夫特的街景》(*A View of Delft*, 1661)之一，東印度公司的建築物也出現在畫作中，不難看出該公司對於城市的影響（卜正民2009，30-31）。從當地的繪畫傳統、貿易環境，一直到台夫特所特有的自然光影、水光反射，都是專屬於台夫特的特質。若然維梅爾生活在其他地區，少了這些天然要件與東印度公司的加持，可能就沒有今日的維梅爾。

四、音樂演出概況

維梅爾與同儕作品中音樂畫作的量與質點出了當時荷蘭興盛的音樂風氣。史書對於十七世紀的音樂發展多著墨於義大利與爾後的英、法、德等地，究竟荷蘭哪些場合有音樂演出？是否有台夫特的音樂記錄？這些事實的探究有助於明瞭音樂畫作流行的成因。

（一）、音樂傳統

尼德蘭王國所包含的地區包括了荷蘭、比利時、盧森堡以及東北部的法國，區塊的位置隨著政治版圖的改變而有所變動。十五世紀時這個區域是「布根地公國」(Duchy of Burgundy)的轄地，在菲利普親王(Philip the Good, r. 1419-1467)和查爾斯親王(Charles the Bold, r. 1467-1477)的努力下建立了良好的音樂基礎，許多文獻顯示當時宮廷、教堂、修院都有活躍的音樂活動，作曲家輩出，從第一代的杜飛(Guillaume Dufay, 1397-1474)、班叔瓦(Gilles de Binchois, 1400-1460)，接續的奧凱根(Johannes Ockeghem, 1425-1497)到爾後的賈斯昆(Josquin des Prez, 1450-1521)、奧布瑞赫特(Jacob Obrecht, 1457-1505)、鞏伯特(Nicolas Gombert, 1495-1560)與魏拉爾特(Adrian Willaert, 1490-1562)，再到後期的拉索(Orlande de Lasso, 1530-1594)與史威林克(Jan Pieterszoon Sweelinck, 1562-1621)，他們對這個地區有著不可抹滅的音樂貢獻與成就(Dunning 2014, Grove)。

十七世紀荷蘭演奏音樂的面向非常廣泛，從上流社會、中產階級到市井百姓，都是音樂演奏者。首先，教會中的管風琴演奏，是最常聽到音樂的場所。荷蘭多數的城市從1570年代開始，陸續轉為信奉喀爾文教，教會僅允許會眾演唱聖歌，儀式中禁止器樂演奏(直至十七世紀中葉才有器樂演奏的加入)；管風琴雖然日後在德國新教有著重要的音樂地位，此時的荷蘭只在儀式前後演奏，但管風琴樂師會早晚兩次如音樂會的彈奏音樂，作為純欣賞的演出。

荷蘭的史威林克是此時期活躍於阿姆斯特丹最知名的作曲家，他於1580年在阿姆斯特丹屬市政府管理的舊教堂(Oude Kerk)服務，他的父親、他與他的兒子都曾是舊教堂的管風琴樂師。他的彈奏技巧非常高超，名聞遐邇，每當城市有重要的賓客到訪時，總不忘帶到教堂欣賞他的即興技巧，因此獲得了「阿姆斯特丹的奧非歐」(Orpheus of Amsterdam)美譽。

舊教堂的管風琴是一座大型的管風琴，擁有三組彈奏鍵盤與一組腳踏鍵盤，彈奏時更具難度，在管風琴世家的養成與職場的實際訓練下，音樂史上將之定位為「德國管風琴學派」(German Organ School)的創始者，許多當時的管風琴名家都是他的門生。即使當時荷蘭新教盛

行，但終其一生為天主教徒(Tollefsen and Dirksen 2013, Grove)。

另一教堂樂器「鐘琴」(Carillons)藉由鍵盤所接連的機械裝置，控制著一系列音高不同的鐘而發出樂音，此類演出是荷蘭教會的一大特色，其普及性雖不若管風琴，但也提供了不同的樂音聲響。再者是世俗場合，在旅館與舞蹈娛樂的地方，常會讓訪客彈奏音樂自娛，若是重要的婚禮節慶，則另聘請專業的音樂家演出，這些場合通常演奏較簡單的音樂，器樂也是較為民俗化的「手搖琴」(Hurdy-Gurdy)、袋笛和打擊等熱鬧的樂器(Wieseman 2013, 12-14)。

第三個可能演奏音樂的地方則是在上流社會的寓所，私人聚會一起彈奏音樂，如此的聚會世俗樂曲是最可能的選擇。然而，史威林克的作品增加了不同的可能性，他將喀爾文教派重要的音樂作品《日內瓦詩歌》(*Genevan Psalter*, 1541)⁴重新創作，以原有的單聲部旋律作為基底，再將之變化為給四到八聲部的歌曲，如此的作品並非用在教會儀式上，而是給有錢的貴族在家中演唱帶有宗教意涵的歌曲，這組作品在尼德蘭地區是極具代表性的宗教性複音音樂(Stolba 1998, 197-198)。

最後則是聚集在中產階級家中，共同演奏音樂，這樣的組織稱為「音樂家公社」(Collegium Musicum)，參與演奏的都是業餘樂手，但會請專業老師指導，許多大城市都有如此的組織，音樂家史威林克與史庫爾(Dirck Scholl, 1640-1727)都是此種社團的知名指導老師。台夫特也有如此的組織出現，史庫爾兄弟共同教導音樂家公社，他們主要的聚集在格拉斯文克家族(Graswinckel Family)，因該家族許多成員是音樂同好，除提供練習的場地外，並擁有許多樂器如長笛、古提琴、鍵盤樂器與樂譜，足以提供演奏時所需的樂器(Rech 2013, Web)。

(二)、台夫特音樂演出

一如歐洲其他的城市，台夫特的音樂活動在日常生活中未曾缺席，就其公開的音樂活動而言，主要以管風琴音樂為主，當地的「舊教堂」(Oude Kerk)與「新教堂」(Nieuwe Kerk)都是舉行音樂會的可能地點。在維梅爾活躍期間，作曲家史庫爾是當地知名的音樂家，他曾在新教堂擔任管風琴手，也擅長彈奏大鍵琴與古提琴，因而創作了許多不同配器的室內樂，提供給音樂家公社演出；他的弟弟(Cornelius Scholl, 1650-1733)也是音樂家，除了曾於海牙(Hague)服務過，也在台夫特擔任樂師。

台夫特官方也聘請了許多專業的「城市樂手」(Stadsmuzikanten)，這些各類樂器的演奏者在重要節日以音樂會的形式演出。當地中產階級的住家除以繪畫為裝飾，也將自己置身於畫作中，多為演奏著樂器的家庭肖像畫；這樣的畫作顯示了他們音樂的品味與優渥的財力。當時有錢的仕紳范德杜森(Michiel van der Dussen, 1600-1683)曾在1640年時委託范佛利特(Hendrick van Vliet, 1611-1675)為其家族繪製家人演奏樂器的畫作，就是經典的範例(Griffith 2005, 12-13)。

既然，史庫爾堪稱台夫特的“首席音樂家”，基本瞭解實有必要性。史庫爾是十七世紀後

4 新教法語地區的創始人喀爾文(Jean Calvin, 1509-1564)於1541年時到日內瓦短暫居住，創作了《日內瓦詩歌》，整組作品是給參與禮拜時的會眾同聲齊唱的樂曲，並於隔年出版，成為喀爾文教派重要的音樂作品，爾後亦有不同語言的翻譯版本。

半期荷蘭知名的管風琴家、作曲家與鐘琴家，他擅長鐘琴的演奏，應是出自父親的教育，因為他的父親曾任鐘琴樂師。1661年時，史庫爾成為亞能聖歐瑟伯(St. Eusebius, Arnhem)教堂的管風琴及鐘琴樂師，也在此地加入了音樂家公社。1665年搬到台夫特，在新教堂工作，直到過世都在此地發展，創作的作品大多是簡單的法式舞曲為主，也因協助指導音樂家公社的演出活動，所以創作了數百首室內樂編制的器樂曲。

由於自身擅長古提琴及鍵盤樂器的彈奏，最常見的配器是以小提琴搭配古提琴與鍵盤的組合方式。從1669年出版的《作品一》到1695年的《作品九》，雖然出版的作品編號數不多，但單一作品編號常有著極大量的樂曲於其中，以《作品一》為例，就超過了兩百首樂曲，這些先後創作的作品，都有著相似的配器，只是小提琴使用數量的增減變化，一般相信這些樂曲多為音樂家公社而創作(Wind 2014, Grove)。

參、維梅爾的繪畫世界

維梅爾的畫作偶以台夫特城市風光取景，多以居家一隅的擺設入畫，風格忠實的反映著大時代的潮流。他將時代特質引入畫中，思考、選擇欲展現的物件，他的串連功能是「線」的呈現，瞭解其藝術生涯的發展是必然的基礎。他曾經沉寂而再獲世人矚目、成就名聲的契機何在？作品風格的特質為何？畫作題材有無偏好？均是值得探究的議題。

一、藝術生涯

維梅爾的生平記錄並不詳盡，家中除了太太、岳母還有11個小孩，經濟壓力之重，可以想像。他未曾參與任何委託的工作，以販售自己的畫作維生，主要雇主是印刷業的范路易文(Pieter van Ruijven, 1624-1674)，因為在維梅爾過世後，他擁有半數以上維梅爾的作品。維梅爾曾在1653年入聖路克工會(The Guild of St. Luke)成為會員，1662年時當選副會長，1670年成為會長。1672年受海牙法官請託，前往鑑定畫作真偽，是位受肯定的專業人士。長期的經濟壓力使其收支平衡困難，健康情形也有狀況，過世時只有43歲，留下的作品不多，約僅有36幅畫作。⁵

維梅爾過世後幾乎被世人遺忘，百年後的1781年雷諾茲爵士(Joshua Reynolds, 1723-1792)被他的畫作吸引，是個甦醒的起點；1816年第一本荷蘭繪畫史的書提到維梅爾，有了正式的記載；真正使其創作再度受到大家矚目則因法國藝評家布杜勒伯格(Théophile Thoré-Bürger, 1807-1869)⁶。他在1842年時偶然間欣賞了《台夫特風光》(*A View of Delft*, 1661)的畫作，開啟了一連串與之相關的蒐集與研究；在1866年時出版了維梅爾的研究文集，重啟也奠定了維梅爾的藝術地位(何政廣1998, 11-19)。

5 部份畫作的作者是否為維梅爾，專家意見仍有爭議，如《聖·巴瑟大》(*St. Praxedes*, 1655)、《戴紅帽子的女孩》(*Girl with the Red Hat*, 1666)、《握笛少女》(*Young Girl with a Flute*, 1667)與《坐在維吉諾琴前的少婦》(*A Young Woman Seated at the Virginals*, 1670)等畫作。

6 Théophile Thoré-Bürger為其筆名，正確全名為Étienne-Joseph-Théophile Thoré。

二、風格特質

維梅爾與台夫特畫派的畫家將戶外世界自然的光影變化帶入室內，光線、空間與色彩等技術面為其強項。他們巧妙的將人置於畫布、加入動作，襯予淡淡的光影處理與特有的色調，不論是室內或戶外，都別有風格。繪畫的主角人物並非置於畫作前方，而是略傾於後方，如同是場景的一部分；這樣的處理手法，先在德霍赫(Pieter de Hooch, 1629-1684)的作品現身，也影響了維梅爾。德霍赫在1657年《荷蘭庭院》(*A Dutch Courtyard, 1657*)的畫作與維梅爾在1660年完成的《酒杯》(*The Glass of Wine, 1660*)，二者所呈現的風格、氛圍極為相似，不同的是從戶外的場景搬到了室內。維梅爾從窗戶的裝飾、地板的磁磚、桌巾的使用、服裝的穿著到樂器的放置，所有物件巧妙佈局；更甚者，後方牆上所掛的畫作以鑲金框處理，這些都顯現了生活品味與社會階層的提升，即使畫作的主題對象不同，但德霍赫畫風的影響依然清晰(Wheelock, Jr. 1988, 68)。

荷蘭畫作的畫身分極易混淆，除因繪畫的技法與風格，十分相仿外，主題雷同也是重要原因之一。在維梅爾與梅茲(Gabriel Metsu, 1629-1667)的畫作中，就有非常神似的場景與動作，梅茲1667年的作品《讀信的女人》(*Lady Reading a Letter, 1667*)，就相似於維梅爾許多與信件相關的畫作，若不熟悉二人作品，極易誤判(Wheelock, Jr. 1988, 112)。

由於畫風與他人相似，英年早逝後又被遺忘了一段極長的時間，作品常被誤為他人之作，例如在1762年時畫作《音樂課》(*The Music Lesson, 1664*)輾轉呈現到英國國王喬治三世(George III, r. 1760-1820)面前，當時被誤認為是范米里斯(Frans van Mieris, 1635-1681)的作品。另外一幅畫作《窗前讀信的女子》(*A Girl Reading a Letter by an Open Window, 1657*)，先是被誤認為是林布蘭特的作品，爾後又被推敲為他學生的創作，又再被認定成德霍赫之作，直到1862年才被確認為是維梅爾的作品(Griffith 2005, 8)。以這兩作為例，從1762年的誤認，直到1862年的作品肯定，雖非同一作品，可見這百年間仍是維梅爾的“沉潛期”，直到後來才受到大家的重視。

三、畫作題材

綜觀維梅爾的作品，當時盛行的四大類畫作都曾嘗試；其中，風景畫2幅、歷史畫3幅、肖像畫6幅，最鍾愛的風俗畫則有25幅之多。畫作中所有的傢俱，從窗戶、椅子、天花板、毯子、樂器、桌子、地圖到掛畫，雖是配角，但作品中重覆出現，更能知曉當時的生活品味與審美觀。除了11幅樂器相關的作品外，窗是引進光源最直接的媒材，畫作中可清楚看到窗戶的就有15幅。另外，由於與岳母、妻子、女僕還有女兒們居住⁷，算是在極陰性的生活環境，所以這些人物自然成為畫中主角，以女性單獨為模特兒的就有17幅畫之多，男女並存的7幅，以兩位女生為架構的也有3幅，不難看出女性在他畫作的重要性。男生單獨出現的僅僅兩幅，《星象家》(*The Astronomer, 1668*)與《地理學家》(*The Geographer, 1669*)；數量雖少，但維梅

7 維梅爾的11個小孩中，只有兩個男孩，老六(長男) Johannes Vermeer, b. 1663與老八(次男) Franciscus Vermeer, ca. 1665-after 1708。

爾賦予了男性專業的知識素養。

荷蘭以興盛的水路與其他地區進行貿易往來，在地圖的製作上有著極高的水平，因此地圖或地球儀在維梅爾的作品中，共有9幅相關作品出現。地圖雖是一件物品，但在當時荷蘭社會觀感中但卻有兩種隱喻：當時多為手繪地圖，製作成本耗時費工，相當昂貴，所以是財富的象徵；再者，若能看懂地圖，了解地理區塊間的相互關係，顯示著良好的修養內涵，所以有錢人家中都喜愛以地圖為飾品。維梅爾的9幅畫作中，並非每一幅都使用新的地圖，《軍官與微笑的少女》(*Officer and a Laughing Girl*, 1658)、《讀信的藍衣女子》(*Woman in Blue Reading a Letter*, 1664)和《情書》(*The Love Letter*, 1668)使用的是同一幅地圖。作品中的地圖掛飾，多數倚窗而置，以有面積大小的地圖反射著窗外無盡的世界，寓意深遠(郭亮2010, 122-126)。

除了地圖，在十七世紀的荷蘭繪畫，書信一直扮演著重要的角色。其實，最早開始以信件作為主題的畫家出現在1630年代，由知名畫家哈爾斯的弟弟德克·哈爾斯(Dirk Hals, 1591-1656)所開啟的風氣，這股潮流接續在許多畫家的畫中成熟、定型，成為廣為接受的繪畫題材，進而而在其他畫家如范米爾斯、史提(Jan Steen, 1625-1679)、德霍赫和維梅爾的手上發揚光大、增添色彩(Simpson 2003, 15-21)。尤其是維梅爾的畫作，從收信、讀信、寫信，一連串與信件相關的繪畫創作，可視之為書信的“主題與變奏”。

關於畫中的人物，家人與僕人當然是最佳的模特兒。作品中共有5幅明確與僕人相關的畫作，她們的身分應是家中的幫傭。維梅爾在1653年與妻子波恩斯(Catherina Bolnes, 1632-1688)結婚直到1675年辭世，共生了15個小孩(11位存活)。這段22年的婚姻生活中，太太的大半青春其實是在懷孕的過程度過，也因如此，史學家們認為維梅爾與太太並無太多分離的機會，正因“聚多離少”，製造出虛擬的故事情境來增加想像的空間，成了鋪陳畫作氛圍的最好方式，例如《讀信的藍衣女子》，畫作的對象即為太太，當時以懷孕婦女為主題的畫作並不多見，但在維梅爾的作品中常會出現衣服寬大的懷孕女子身影，應該都是以太太為創作對象。

《讀信的藍衣女子》因為桌面上已經放置了一頁信紙，少婦正在讀的是第二頁，她將信件持45度角的閱讀方式，可見其專心投入的程度。牆壁上的地圖也隱射著信件來自遠方，分離的兩人就由書信的傳遞聯繫情感。在所有的畫作中，《小憩的女子》(*Girl Asleep*, 1656)、《讀信的少女》(*Letter Reader*, 1657)、《讀信的藍衣女子》、《手持天平的婦人》(*Woman with a Balance*, 1662)、《寫信的少女》(*A Lady Writing*, 1666)與《音樂會》(*Concert*, 1666)，太太就是畫作的模特兒。方秀雲認為還有一些畫作也傾向以太太為對象，主因她們穿著的衣服形式與前述畫作相近，如《軍官與微笑少女》(*Soldier and Laughing Girl*, 1657)、《拿水罐的年輕女子》(*Young Woman with a Water Pitcher*, 1662)、1670年的《太太和女僕》(*Mistress and Maid*, 1670)(方秀雲2009, 35-36)。

維梅爾的畫作除了太太外，也有以大女兒瑪麗亞(Maria Vermeer)和二女兒依麗莎白(Elizabeth Vermeer)為模特兒的作品。大女兒出現在《戴珍珠項鍊的女孩》(*Woman with a Pearl Necklace*, 1664)和《繪畫的寓意》(*The Allegory of Painting*, 1668)中；二女兒則出現在《寫信的女孩》、《彈吉他的女孩》(*The Guitar Player*, 1672)和《製造蕾絲的女孩》(*The Lace Maker*,

1671)等3幅畫作(Binstock 2009, 203-209)。

另一幅單獨以女子入畫的作品《戴珍珠耳環的少女》(*The Girl with a Pearl Earring*, 1667)被視為維梅爾的代表作，也被譽為「荷蘭的蒙娜麗莎」，畫中女孩究竟為誰，直至2014年台灣的「維梅爾特展」仍是未解的謎題(陳宛茜2014, A8)。答案為何，眾說紛紜。同名電影以居家幫傭的女孩為答案，電影一出，自是引起一番討論(韋伯2004, DVD)；Binstock在2009年出版的維梅爾專書中則認為，畫中的女子應是大女兒瑪麗亞(Binstock 2009, 205)。其實，女孩為誰，已非重點；該作的雋永經典，使之成為維梅爾作品的最佳代言人。

肆、畫作的樂器與意涵

荷蘭繪畫中使用樂器的比重一直是學者關注的對象，在無便利網路資訊的1953年時，學者Finlay曾檢視近140位藝術家約兩萬幅的作品，其中有六百多幅使用樂器，這些作品並非來自單一城市，包括了阿姆斯特丹、哈倫(Haarlem)、台夫特、來登(Leyden)、烏德勒(Utrecht)與德芬特(Deventer)等城市，顯示荷蘭藝術家對音樂的喜好並不侷限於單一地區(Finlay 1953, 53)。樂器是音樂圖像學的主體，是論述的「點」，哪些樂器用於維梅爾的畫作？樂器特質為何？是否有特殊意涵？相關問題的釋疑解惑是解析畫作的關鍵。

一、畫作樂器

音樂獲得重視的契機在於當時的中產階級、有錢商人願意花更多時間賞析音樂表演外，親力親為的學習音樂，使得音樂活動盛行，成為畫作主題。再者，十七世紀時器樂音樂從聲樂領域獨立發展，不再是附屬於聲樂、教會或舞蹈音樂的配器，當樂器自身地位提昇時，自然也受到大家的重視(Finlay 1953, 52-53)。十七世紀荷蘭畫作中的音樂場景，在范米里斯的作品佔了20%，德霍赫則有25%，更甚者，奧切特沃(Jacob Ochtervelt, 1634-1682)的作品有半數以上與音樂相關(Haks and Van der Sman 1996, 106)。檢視維梅爾的36幅繪畫作品，有11幅使用樂器，近30%的比例亦顯現其重要性；再究畫作中出現的樂器，可分為絃樂器、鍵盤樂器與管樂器三大類。

(一)、絃樂器

出現在維梅爾畫作中的絃樂器包括「西騰琴」(Cittern)、「魯特琴」(Lute)、「吉他」(Guitar)與「古提琴」(Viola da Gamba)四項樂器；此處先敘撥絃樂器，再述弓絃樂器。撥絃樂器西騰琴較少見於現今的古樂演奏，但卻是維梅爾的最愛，共有5幅，其作品出處及相關資訊詳列表1、維梅爾西騰琴畫作一覽表(見表1、維梅爾西騰琴畫作一覽表)(胡至安2014, 16-94)⁸。






8 本文圖片來源與畫作訊息皆取自胡至安之《珍珠之光：透視維梅爾》，後文使用不再一一贅述。

表1、維梅爾西騰琴畫作一覽表

畫作名稱	完作年代	尺寸(cm)	畫作館藏
鴿母 The Procuress	1656	143×130	德勒斯登國立美術館
酒杯 The Glass of Wine	1658	65×77	柏林國立美術館
被中斷音樂的女孩 Girl Interrupted at Her Music	1661	39.3×44.4	紐約弗利克博物館
音樂會 The Concert	1666	72.5×64.7	波士頓伊莎貝拉加德拉博物館
情書 The Love Letter	1668	44×38.5	阿姆斯特丹國立美術館

西騰琴雖有高出現率，卻是相對陌生的樂器，概略的介紹確有其必要性。西騰琴從十五世紀到十八世紀是非常盛行的樂器，它的形體為平背的杏仁狀琴身，長琴頸上附有指格、彈奏時多以撥片奏之。調音鈕置於琴頭兩側，琴絃末端固定於琴身底部，因使用金屬絃，奏出的琴聲明亮清脆，多為幫聲樂伴奏的演奏模式。調音方式與琴絃數量在不同國家有著不同的型制；英國、法國、北歐地區是趨於小型的四組複絃加低音單弦；在義大利地區則是大型的六組複絃樂器，十九世紀時隨著吉他的盛行而逐漸消聲匿跡(Ausoni 2009, 264)。維梅爾的5幅畫作中，《情書》可明顯看到樂器的全貌，另外在《音樂會》、《酒杯》與《被中斷音樂的女孩》等3幅畫作則隱身於不顯眼的位置，或置於桌面上或在椅子上；另一幅早期的作品《鴿母》樂器琴身完全沒出現，雖然畫中僅露出琴頭，亦可辨識為西騰琴(見表2、維梅爾畫作的西騰琴局部圖整理表)。由於樂器環抱的奏姿，畫作中西騰琴的出現通常象徵著愛情的氛圍(Rech 2013, Web)。

表2、維梅爾畫作的西騰琴局部圖整理表

情書	音樂會	
		
酒杯	被中斷音樂的女孩	鴿母
		

除了西騰琴外，維梅爾的作品也出現了魯特琴與吉他，次數雖然不多，但反映了身邊可觸及的樂器，當然也顯示當時的流行度。兩樂器的畫作出處及相關資訊，詳列表3、維梅爾魯特琴與吉他畫作一覽表（見表3、維梅爾魯特琴與吉他畫作一覽表）。

表3、維梅爾魯特琴與吉他畫作一覽表

樂器	畫作名稱	完作年代	尺寸(cm)	畫作館藏
魯特琴	彈魯特琴的少婦 Woman with a Lute	1663	51.4×45.7	紐約大都會博物館
	音樂會 Concert	1666	72.5×64.7	波士頓伊莎貝拉加德拉博物館
吉他	彈吉他的少女 The Guitar Player	1672	53×46.3	英國倫敦肯伍德宮

魯特琴圓拱的琴身配上有指格的短頸，再加上琴頭與琴頸呈90度的註冊商標，在文藝復興時已是普及盛行的樂器；而其羊腸琴絃所發出的溫暖音色與人聲相近，更是受歡迎的原因之一。隨著時間的推進，雖有其他撥絃樂器的加入，巴洛克時期仍在「持續低音」(Basso

continuo)與獨奏樂曲的範疇中有其不墜的地位，曲目以即興類樂曲為主，「舞曲」(Dances)、「幻想曲」(Fantasias)與「前奏曲」(Prelude)均為常見的曲種。當然，改編自聲樂曲或器樂曲的作品亦見其蹤。彈奏時，原以撥片為之，文藝復興時期為順應複音音樂的多聲部樂曲，改以手指撥奏。

吉他在十五世紀時已有現在的樂器外觀，十六世紀時逐漸被魯特琴取代，但獨獨在西班牙地區盛行不墜，原本只有4組複絃（共8絃）的音域無法彈奏當時多聲部樂曲，西班牙地區將它擴大到6組複絃，新的樂器在當地被叫為「比維拉琴」(Vihuela)，比維拉琴型體較長，琴頸可有12個指格之多，此種樂器在十六世紀西班牙享受著它的黃金歲月。十七世紀與十八世紀時4組複絃的吉他仍是主流，但在義大利地區興起的5組複絃吉他開始影響其他地區。5組複絃的吉他，通常在琴頸上有10個指格，音色較明亮，音域偏高，型體偏小，且其音孔是以玫瑰花雕刻做裝飾，而非中空的音孔。

當時最知名的義大利吉他大師柯貝塔(Francisco Corbetta, 1615-1681)曾先後在法王路易十四(Louis XIV, r. 1643-1715)與英王查爾斯二世(Charles II, r.1660 -1685)的宮廷中工作，在1671年與1674年分別出版的《皇家吉他曲集》(*Guitare Royale*, 1671 & 1674)即為呈獻給兩位國王之作(Turnbull et al. 2014, Grove)。以如此的背景來觀察維梅爾的作品《彈吉他的少女》，琴頸上明顯可看出有9個指格，第10個指格正好落在琴頸與琴身的連接處，雖非十分清楚，但可以想見它的存在。琴頭左右各5個琴栓，屬5組複絃的吉他，少女所持之樂器大小吻合身型，應屬義大利型樂器（見圖1、梅爾《彈吉他的少女》）。

吉他、魯特琴與西騰琴同為撥弦樂器，彈奏方式雖然相仿，但各自的外觀特徵與聲響特質略異，琴體細節處也有所不同，表列其異同，更能一目瞭然（見表4、他、魯特琴與西騰琴特質比較一覽表）。

表4、吉他、魯特琴與西騰琴特質比較一覽表

項目	吉他 Guitar	魯特琴 Lute	西騰琴 Cittern
琴身	厚8字形	厚梨(Pear)	扁杏仁(Almond)
琴頭	與樂器成一直線	與樂器呈90°	與樂器成一直線
琴絃材質	羊腸絃	羊腸絃	金屬絃
絃數	4-6排	16世紀 6排11絃 17世紀 10-12排	5排9絃(低音單絃)
奏法	撥片或手指	撥片或手指	撥片
音色	輕柔	輕柔	明亮清脆
盛行時間	14-18	16-18世紀	17-18世紀
音孔	雕刻裝飾	雕刻裝飾	雕刻裝飾
琴絃終端	固定於面板	固定於面板	固定於琴身底部

弓絃樂器古提琴在巴洛克時期是重要的低音絃樂器，在持續低音的角色中與鍵盤（或和絃）樂器搭配，擔任低音的工作，而大鍵琴與「維吉諾琴」(Virginal)⁹則成了鍵盤樂器常見的選項；或因這種互依的表演結構，共置於畫面也成為畫家的佈局選擇。維梅爾共3幅畫作中的古提琴均與鍵盤樂器共同現身，《音樂課》(The Music Lesson, 1664)與《彈鍵琴的女人》(A Lady Seated at the Virginal, 1673)為維吉諾琴，《音樂會》(Concert, 1666)則是大鍵琴（見表5、維梅爾古提琴畫作一覽表）。其中，《彈鍵琴的女人》左前方的古提琴甚是清晰，從樂器外觀的垂肩特色、拉奏的6條琴弦、琴頸指格的綁線與琴身的C型音孔，十分具象的表現了樂器的輪廓特質（見圖2、維梅爾《彈鍵琴的女人》）。



圖1、維梅爾《彈吉他的少女》
1672 53×46.3 cm 英國倫敦肯伍德宮



圖2、維梅爾《彈鍵琴的女人》
1673 51.5×45.6 cm 英國倫敦國家畫廊

表5、維梅爾古提琴畫作一覽表

畫作名稱	完作年代	尺寸(cm)	畫作館藏
音樂會 Concert	1666	72.5×64.7	波士頓伊莎貝拉加德拉博物館
彈鍵琴的女人 A Lady Seated at the Virginal	1673	51.5×45.6	英國倫敦國家畫廊
音樂課 A Lady at the Virginals with a Gentleman	1664	74×64.5	英國皇家收藏

9 此處取其音譯「維吉諾琴」，或譯「小鍵琴」、「古鍵琴」。

(二)、鍵盤樂器

維梅爾使用在畫作中的鍵盤樂器有「維吉諾琴」與「大鍵琴」兩項，此二樂器均為十七、十八世紀重要的鍵盤樂器，樂器的畫作出處及相關資訊詳列於表6、梅爾鍵盤樂器畫作一覽表（見表6、梅爾鍵盤樂器畫作一覽表）。《音樂會》的畫作中出現唯一的大鍵琴，在學者專家反覆檢視、畫作比對後，證實為來自荷蘭安特衛普(Antwerp)安德烈思·魯克斯(Andreas Ruckers, 1579-1654)所製作的樂器，其昂貴的價格也是財富與地位的象徵(Haks and Van der Sman 1996, 119-120)。

魯克斯家族(The Ruckers Family)從十六世紀直到十八世紀扎根於荷蘭的安德惠普，製造的維吉諾琴或大鍵琴都有著重要的地位，也成為日後各國製琴的範本。家族從漢斯·魯克斯(Hans Ruckers, the Elder, 1555-1623)開始製琴，傳承至兒子與孫子¹⁰，都是知名的製琴師，當時所製作的鍵琴都是現今博物館收藏、展示的對象。就維吉諾琴而言，1591年在漢斯·魯克斯的努力下固定了形制，共可分為六種不同的尺寸，最大的寬度約170公分，最小的僅約71公分。大型的維吉諾琴又可分為兩種型式，各自有不同的名稱，一種稱為Spinetten，另一種則是Muselars。Spinetten是將樂器的彈奏鍵盤置於偏左處，它的撥弦位置於琴弦頂端，音響效果較為清脆、明亮；另一Muselars樂器則是將鍵盤置於右側，撥弦的位置於琴弦中間，製造出圓潤飽滿的聲響(Lambrechts-Douillez and O'Brien 2013, Grove)。觀察維梅爾的3幅相關作品，樂器正面的左邊仍是琴箱的一部分，鍵盤的位置都偏在右側，以《音樂課》為例，其偏右的鍵盤放置清晰可見，由此可推知屬於Muselars類的維吉諾琴（見圖3、梅爾《音樂課》）。

表6、維梅爾鍵盤樂器畫作一覽表

樂器	畫作名稱	完作年代	尺寸(cm)	畫作館藏
維吉諾琴	彈鍵琴的女人 A Lady Seated at the Virginal	1675	51.5×45.6	英國倫敦國家畫廊
	站在鍵琴前的女人 A Lady Standing at the Virginal	1673	51.5×45.5	英國倫敦國家畫廊
	音樂課 A Lady at the Virginals with a Gentleman	1665	73.3×64.5	英國皇家收藏
大鍵琴	音樂會 Concert	1666	72.5×64.7	波士頓 伊莎貝拉加德拉博物館

10 家族的製琴師包括兒子Joannes Ruckers(1578-1642)、Andreas Ruckers(1579-1645)與孫子Andreas Ruckers(1607-1667)等代表人物。

在十六、十七世紀時，大鍵琴在義大利和荷蘭地區都製作鍵盤樂器，但不同的傳統，特色各異。義大利地區的樂器外觀較長，通常只配備一組鍵盤，音色較為厚實豪邁；荷蘭地區的樂器多由魯克斯家族製造，兩層鍵盤或單鍵盤都有，音色較為清新細緻，適合用來為歌者或其他樂器伴奏(Ausoni 2009, 240)。也或許如此，所以維梅爾《音樂會》中，的確看到大鍵琴、魯特琴與歌者共同演奏的相似情境。

無論大鍵琴或維吉諾琴，此二種鍵盤樂器多數的琴蓋內有著戶外場景、植物蔬果等各種不同的繪畫來補滿琴板的空白，高級樂器的繪圖更可能出自名家之手如托依帕(Lodewijk Toeput, 1550-1605)與維克朋(David Vinckboons, 1576-1632)等畫家。維吉諾琴由於是方形的琴身，有時在邊框會以阿拉貝斯克(Arabesque)的彎曲線條作為裝飾，有時則以拉丁文書寫字句，詞意表象上是傳遞著音樂的美，實則更重內在的教育意涵，維梅爾畫作中的《音樂課》即是一例。琴蓋內側以拉丁文寫著Mvsica Letitiae Co(me)s Medicina Dolor(um) (英：Music: Companion of Joy, Balm for Sorrow)意即「音樂：快樂的伙伴，苦楚的慰藉」(見表7、梅爾《音樂課》局部圖的文字對照表)，直接明示著音樂可以是製造快樂泉源，也可以是減輕苦痛的良方(Wheelock, Jr. 1988, 94)。

表7、維梅爾《音樂課》局部圖的文字對照表



琴蓋文字：Mvsica Letitiae Co(me)s
Medicina Dolor(um)

(三)、管樂器

出現在維梅爾畫作中的管樂器不多，只有小號在《繪畫的寓意》(*The Allegory of Painting*, 1668, 120×100 cm, 維也納藝術史美術館館藏)中出現。小號在生活的使用常與宗教、軍隊或皇家相關聯；它的外觀在發展之初是直的管身和尾端外擴的喇叭狀。發展過程中可分成兩大類，一類是屬於沒有按鍵的「自然小號」(Natural Trumpet)，另外一類則是1830年代才現身、有按鍵的「半音小號」(Chromatic Trumpet)，維梅爾畫作中所使用的樂器並無任何按鍵，屬於自然小號。

中世紀時的號角，以直式為主，可於其上加掛家族圖騰或城堡旗幟，迎賓時一字排開，氣勢非凡。文藝復興為了因應更寬闊的音域範圍，樂器的管身改以彎曲轉折的方式延展，爾

後並成為樂器合奏的基本成員；十六世紀逐漸成為藝術音樂的一環，尤其是戶外的「馬術芭蕾」(Equestrian Ballet)表演。十七世紀時甚至有了獨奏樂曲，在大師托賴里(Giuseppe Torelli, 1658-1709)的手上，譜出不朽的名曲。除此之外，在宗教音樂和歌劇中，更是用來亮化威權或象徵榮譽不可或缺的聲響(Ausoni 2009, 348)。

十七世紀時私人的音樂聚會常是異性相處的正當理由，也因此音樂彈奏成為繪畫中常出現的場景。維梅爾畫作出現多次代表上流社會的維吉諾琴、古提琴與不分階層皆喜愛通用的西騰琴、魯特琴；而當時多用來代表中下階層的民俗提琴(Fiddle)、手搖琴(Hurdy-Gurdy)和打擊類樂器則未曾出現。由此可知，維梅爾日常的生活方式與相處的社會階層多以上流社會為主；呼應著可以成為購買畫作的雇主，財力必有相當程度的基礎。

二、圖像意涵

維梅爾不僅曾加入工會，亦曾擔任會長，這樣的組織在當時有著多重功能。學者認為當時的工會制度協助維護藝術家的權益，增加彼此的交流，因而也激起了藝術家有社會責任的共識。他們所繪的畫作多掛在居家住所或店家小舖，意念的表達或訊息的傳遞更是直接，此類畫作稱被為「教化性繪畫」(The Domestication of Easel Painting)¹¹(張純櫻2005, 67)。張純櫻(2005, 67)表示：「研究這時期的繪畫藝術除了分析繪畫技法之外，更必須詳細地分析畫裡的每一個圖像涵義，兩者相輔相成才能真正了解畫作的內在蘊含。」由此可知，解析圖像的表面只是個起點，圖像隱喻的內涵更是不可忽略的研究層面。

早坂優子認為畫作中人物的視覺角度，左右著賞析者的觀感，假使是四目相交，代表著傾訴與表達的意思；視線直視觀賞者的方向，更有直接交流的意味。若畫作呈現側面的視線，則代表著畫家以客觀的立場來表達觀點，忠實傳遞畫中人物一二；若視線落在畫面之外，則有擴大畫面的視野效果(早坂優子2009, 34-35)；這些不同的傾訴方式，都在維梅爾的畫作中出現。若仔細觀察畫中人物的目光焦點，是否透露著任何訊息？不論是樂器本身或構圖配置又有何隱喻意涵？這些都是解析維梅爾作品的重要要素。維梅爾的每幅畫作從選材到人物、從背景到主題都有著看似存在卻未言明的觀點，受限於篇幅無法一一詳述，此處以不同樂器、佈局與人物為選作考量，畫作主要呈現的樂器順序為維吉諾琴、大鍵琴、魯特琴、西騰琴與小號。

11 十七世紀荷蘭平民百姓的客廳，開始有掛置畫作的習慣，因而畫家在創作時，除畫作表象的畫面，更注意著傳遞教化與訊息的功能內涵，因而稱為「教化性繪畫」。

(一)、《音樂課》

畫作《音樂課》對於男女間關係的著墨，暗藏玄機。作品名稱既言明為「音樂課」，畫中男女從其相對位置可以知悉彈奏鍵盤者為學生，立於側邊的男子為老師。牆上前方有一小如畫作的鏡子，反射著彈奏的女子與屋內的局部場景，有著自省之意。而女子彈奏時，面對著琴蓋的文字，直接被教育、灌輸音樂的美與好，更該認真練琴。右方另有一幅僅現局部的較大畫作，其原作是魯本斯的《西蒙與派洛》(*Cimon and Pero*, 1630)，該畫的主題是羅馬歷史西蒙被判餓死之刑，女兒派洛哺乳救父的故事。整幅畫作未完整呈現，僅以男子手部被網綁著入畫，象徵著道德禮教的束縛，藉此提醒暗喻男性教師應謹守分際(胡至安2014, 48-49)。的確，男子的站立位置、身體姿態與眼神表情都是規範中的合理舉止(見圖3、梅爾《音樂課》)。



圖3、維梅爾《音樂課》
1665 73.3×64.5 cm 英國皇家收藏

(二)、《音樂會》

在維梅爾的《音樂會》中，牆上左側的風景畫呼應著大鍵琴琴蓋內的田園風光，傳遞著和諧氣氛。另外，右側的畫作巧妙的以巴卜仁(Dirk van Baburen, 1595-1624)的《鴿母》(*The Procuress*, 1622)成為畫中畫，該畫作是兩女一男，呼應著維梅爾作品中的相似關係(見圖4、維梅爾《音樂會》)。但不同的是，巴卜仁作品的男士身體與目光具有鮮明的方向性，將他的關注與愛意朝向其中一位女子；而維梅爾畫作中的唯一男子，雖背對著畫面無法解析表

情，但其坐姿位置與二女距離相當，未偏向任何一位女子，彼此間亦無眼神的交集；或許是以巴卜仁不對稱的三角關係，來反差畫作中和諧的音樂彈奏與相互關係(Wheelock, Jr. 1988, 94)。若論畫作的社會責任，維梅爾巧妙的點出了“不可為”的男女三角關係。



圖4、維梅爾《音樂會》
1666 72.5×64.7cm 波士頓伊莎貝拉加德拉博物館

（三）、《彈奏魯特琴的女子》

維梅爾《彈奏魯特琴的女子》以單一女子在房間彈奏魯特琴為場景；萊克(2011, 259)認為：「魯特琴，在繪畫中愛情與音樂常常是聯繫在一起的，而這件樂器則尤其是和慾望有關。」的確，魯特琴因其微抱的奏姿猶如身體的接觸，彈奏時撥弄琴絃彷彿輕撫髮絲，用之比喻愛情並不難想像。畫作描繪的剎那，女子並非正在彈奏魯特琴，以她左手的姿勢可知她正在調音。再者，她臉的方向與目光焦點朝窗外望去，襯以房間牆上背後的地圖，已將思想中心帶出房間，顯示思念者應在遠方，傳遞著一種期待的情緒。女子的思君之情，選擇以彈奏魯特琴

打發時間、增進琴藝外，亦為慰藉，實是良方（見圖5、維梅爾《彈奏魯特琴的女子》）。

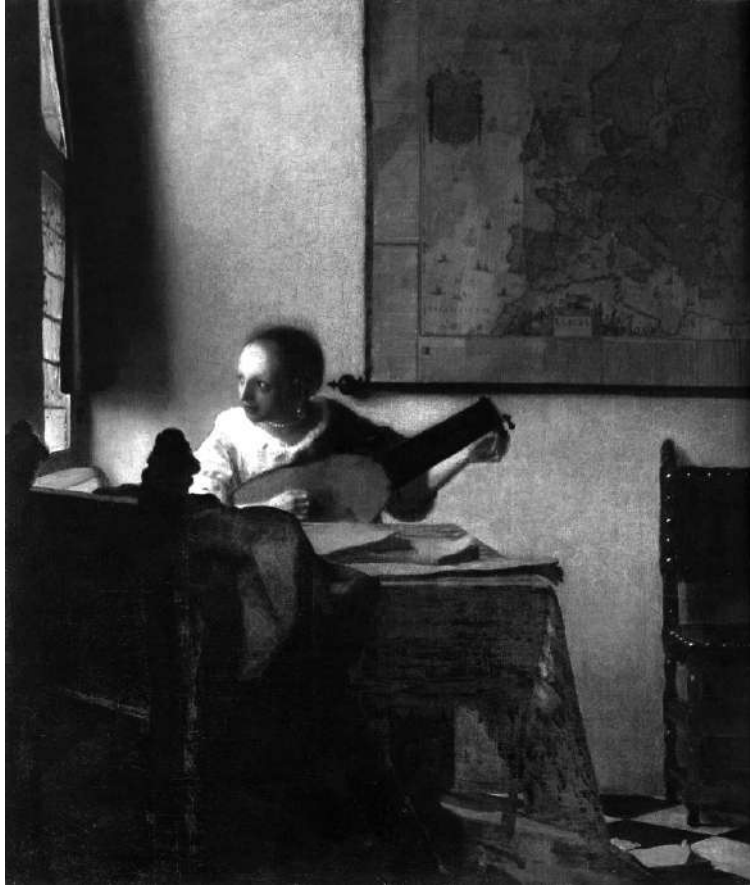


圖5、維梅爾《彈奏魯特琴的女子》
1663 51.4×45.7 cm 紐約大都會博物館

（四）、《被中斷音樂的女孩》

畫作《被中斷音樂的女孩》房間牆面的大幅畫作、窗面的紋飾、桌面的擺設與椅子的特質等裝飾物品，顯示應是屬於上流社會的居所。桌面上放置了西騰琴並有打開的樂譜，但畫作中的男女並非在演唱彈奏，而是正在閱讀文件或信件，顯而易見為何標題稱為《被中斷音樂的女孩》（圖6、維梅爾《被中斷音樂的女孩》）。十七世紀時的畫作常以「酒」或「彈奏音樂」作為愛情氛圍滋長的象徵，尤其背景畫作主角是刻意模糊處理的愛神丘比特，表示兩人的愛情也正處於朦朧的階段。桌上酒杯內仍是滿杯的酒，表示未曾被飲用，且二人的目光方向並不一致，也代表著兩人的愛情進展緩慢；但雙方的手都放置在同張紙上，意味著他們

未來的交集終將出現（胡至安2014，44）。身為多位女兒的父親，維梅爾藉著畫作告知女性該有的保守愛情觀，慢慢培養的愛情終有可能的未來。



圖6、維梅爾《被中斷音樂的女孩》
1661 39.3×44.4 cm 紐約弗利克博物館

（五）、《情書》

維梅爾在1670年的《情書》中，右前方斜置的拖把與僕人身旁衣物外露的洗衣籃，代表女僕放下手邊正在處理的工作，將剛送達的信交到女主人手中。女主人左手持拿西騰琴，右手握著剛從女僕接到的書信，配上畫面後方海洋中帆船啟程與戶外景色風光的兩幅掛畫，再加上左側牆上不明顯的地圖，在在暗示著書信從遠方而至。再從女主人不確定的眼神而論，其與女僕的目光交集似乎對於信的到來充滿了訝異，除了是對愛情的不安與忐忑，更是期待。雖然無法得知信件內容究竟為何，但女主人彈奏樂器的音樂素養、華麗高貴的衣著裝扮、識字讀信的教育程度、女僕協助家務的富裕生活與房間地圖掛畫的美化裝飾，無疑是上流社會的名媛淑女（見圖7、維梅爾《情書》）。十七世紀的女性主要的活動場所就是「家」；因此，家是貞節女性的代表。多數同時期畫作中的女性都待在家中室內，維梅爾的

作品亦是如此（萊克2011，328）。室內的活動以彈奏樂器，寫信、讀信與編織為主，都是教養的表徵。維梅爾畫作所傳遞的“教化性”雖非十分明顯，但仔細思量亦不難體會其用心。



圖7、維梅爾《情書》
1668 44×38.5 cm 阿姆斯特丹國立美術館

（六）、《繪畫的寓意》

荷蘭得天獨厚的航運交通狀況，也是成就他們藝文活動的重要工具。他們對於世界地理的精準掌握，常常反應在地圖的繪製上。當時，手工繪製的地圖價格昂貴也未普及，家中的裝飾品若有地圖，代表了財富的象徵。在《繪畫的寓意》中，牆上掛了一幅荷蘭脫離西班牙統治前的舊版圖地圖，畫面上可感覺到“海面”是在右上方，與現今的地圖似乎不太相符，實因當時還沒將北方置於上方的製圖習慣，所以海的方向略有異位。地圖的兩旁繪製了荷蘭各地重要城市的景色，在交通仍未有想像中發達的時刻，當然是佈景的好題材，也是吸引目光的好方法（郭書瑄等2011，64）。

畫作中的少女頭戴桂冠、手持書本，代表著希臘神話九位藝文女神中的歷史女神克利奧

(Clio)，其向前的臉部方向，代表著歷史啟發了前方藝術家而開始下筆繪畫，手持小號也象徵著將藉由小號的擴散力傳遞出影響力。桌面上的喜劇面具代表著戲劇女神賽莉亞(Thalia)，樂譜則象徵著音樂女神尤特比(Euterpe)，他們的篇幅比例與擺設位置不若畫家來得明顯，在一場無言的競賽中，繪畫藝術取得優勢（見圖8、維梅爾的《繪畫的寓意》）（萊克2011，326-327）。然而在繪畫中以希臘神話的主題，其實也平行著當時歌劇創作的取材，無論藝術的構圖概念或音樂的故事大綱，仍有許多以希臘神話為題。



圖8、維梅爾《繪畫的寓意》
1667 120×100 cm 維也納藝術史美術館館藏

陸、結語

維梅爾的作品在世時雖曾名噪一時，但因生活的經濟壓力成為買賣交易的籌碼，以至作品四散，現今則分別收藏於全球12個博物館，連家鄉荷蘭台夫特的「維梅爾中心」亦無其真跡（陳宛茜2014，A8）。短暫的藝術生涯則加速了他的沉寂，幾乎被遺忘。近年，維梅爾以不同型式“再現”，喚起了大家對他的記憶。

2006年出版的電影《戴珍珠耳環的少女》使我們對於畫家的作畫習慣、家庭生活與家人關係有不同的解析（韋伯2006，DVD）。2011年《穿風信子藍的少女》(Brush with Fate)電影，先設定與中文片名相同的關鍵畫作為維梅爾之作，再以不同小故事往前追溯擁有者與作品的關聯（雪德斯2011，DVD）。兩部電影為使故事緊湊、扣人心弦，以史實為底，加入戲劇化劇情，使之更具可看性，即使未能完全寫實，也提供了大時代氛圍背景的認知。而2009年出版的《空畫框：藝術犯罪的內幕》也以1990年波士頓伊莎貝拉加德拉博物館荷蘭廳失竊的維梅爾畫作《音樂會》為開端，探討藝術品失竊的相關議題（胡伯特2009，12-15）。由電影的發行與書籍的出版，不難想見維梅爾在近年的知名度與流行度。

依潘諾夫斯基的圖像學理論，證明了這些圖畫均有其未被發現但值得深究的意涵，而描述、分析與解釋本是基本步驟，是「點、線、面」的邏輯擴展，但“反向思考”的研究方式，給予了更穩固的認知基礎。畫家所處的大時代環境與文化背景，加上個人的接觸體認與生活經驗，成就出一幅幅雋永的畫作；而作品中的圖像意義又與大時代密不可分，環環相扣。

誠如肯納(2009，5)所言：

大部分的圖騰、符號都具有多層意義，可能和許多不同層次的意思相互關連，根據所看到的主體不同，思考方向也會極為不同。有如一件巴洛克時期的藝術品，可能表示一種美麗的田園景致，另一個層次也可能是非常有力的道德描述，但是，在第三種層次，它也可能強烈象徵擁有這件藝術品主人的財富、鑑賞力、品味和理想。

的確，所有的畫面或圖像，所看到的是凝結瞬間的時刻；其實，畫面外的人、事、時、地亦隨之凝結，只是未現眼中。圖像學的研究學理串聯了片刻、延展了地域、加入了更多人事，在圖像論理的支持下，這些作品不再是單一偶例，而是大時代的縮影，「點、線、面」的展現。維梅爾的畫作，顯性展現著特有的音樂語彙，隱性則暗喻著社會教化的功能；無論是維梅爾或他人之作，若以圖像學理論為據，這些同時擁有視覺藝術表象與音樂內涵的跨領域作品，提供了研究議題的起點，開啟了更多探索標的。

參考文獻

一、中譯暨中文書籍

- 人民美術出版社 編，2009，《外國名家作品選粹：維米爾》，北京：人民美術出版社。
- 卜正民(Timothy Brook)，2009，《維梅爾的帽子：從一幅畫看17世紀全球貿易》，黃中憲譯，台北：遠流出版事業股份有限公司。
- 皮道堅、邵宏，2005，《中外美術簡史》，桂林：廣西師範大學出版社。
- 方秀雲，2009，《藝術家和他的女人們》，台北：博雅書屋。
- 早坂優子，2009，《3分鐘看懂名畫》，桑田草 譯，台北：大雁文化事業股份有限公司。
- 何政廣，1998，《荷蘭黃金世紀大師：維梅爾》，台北：藝術家出版社。
- 肯納(Kenner, T. A.)，2009，《圖騰的秘密》，呂孟娟 譯，台北：日月文化出版股份有限公司。
- 胡伯特(Simon Houpt)，2009，《空畫框：藝術犯罪的內幕》，黃麗娟 譯，台北：典藏藝術家家庭股份有限公司。
- 胡至安，2014，《珍珠之光：透視維梅爾》，台北：聯合報股份有限公司。
- 陳懷恩，2008，《圖像學：視覺藝術的意義與解釋》，台北：如果出版社，2008。
- 陳建昌，2000，《美術鑑賞》，台北：高立圖書有限公司。
- 陳蓉，2010，〈從《畫室》看17世紀的荷蘭〉，《藝術與設計》10：261-262。
- 陳宛茜，〈維梅爾展：揭珍珠光之謎〉，《聯合報》2014年1月18日：A8。
- 翁俊發、王世俊、鄭媛元 編撰，1999，《德國·尼德蘭博物館之旅》，台北：高談文化事業有限公司。
- 郭書瑄 等，2011，《新荷蘭學：荷蘭幸福強大的16個理由》，台北：前衛出版社。
- 郭亮，2010，〈天體的賦格：維米爾繪畫圖像中的音樂主題〉，《美術觀察》4：129-134。
- 張純櫻，〈解析維梅爾的宗教畫：兼論維梅爾的宗教觀念〉，《國立台北教育大學學報》，第18卷第2期(2005年9月)：63-90。
- 韓國鑽，1995，《韓國鑽音樂文集(二)》，台北：樂韻出版社，1995。
- 韋伯(Peter Webber)，2006，《戴珍珠耳環的少女》，台北：聯影企業股份有限公司，DVD。
- 雪德斯(Brent Shields)，2011，《穿風信子藍的少女》，台北：天馬行空數位有限公司，DVD SKD2225。
- 萊克(Patrick de Rynck)，2011，《解碼西方名畫》，北京：生活·讀書·新知三聯書局。
- 豪厄爾斯(Richard Howells)，2011，《視覺文化》，葛紅兵 等譯，二版(桂林：廣西師範大學出版社，2011)。

二、外文書目

- Ausoni, Alberto. 2009. *Music in Art*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Binstock, Benjamin. 2009. *Vermeer's Family Secrets: Genius, Discovery, and the Unknown*. Apprentice. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Finlay, Ian F. 1953. *Musical Instruments in 17th-Century Dutch Paintings*. *The Galpin Society Journal*, Vol. 6: 52-69.
- Griffith, Hugh. 2005. *Vermeer: Music of His Time*. Naxos: 8.558159, CD.
- Haks, Donald, and Marie van der Sman. 1996. *Dutch Society in the Age of Vermeer*. Zwolle: Waanders Publishers.
- Kersten, Michiel, and Danielle, Lokin. 1996. *Delft Masters, Vermeer's Contemporaries: Illusionism through the Conquest of Light and Space*. Seattle: University of Washington Press.
- Simpson, Fronia ed. 2003. *Love Letters: Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*. London: Frances Lincoln Limited.
- Stolba, k. Marie. 1998. *The Development of Western Music*. 3rd Ed. Dubuque, IA: The McGraw-Hill Companies, Inc.
- Wheelock, Jr., Arthur. 1988. *Jan Vermeer*. 2nd ed. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- Wieseman, Marjorie E. 2013. *Vermeer and Music: The Art of Love and Leisure*. London: National Gallery Company Limited.
- Winternitz, Emanuel. 1979. *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*, 2nd ed. New Haven: Yale University Press.

三、網路資訊

- 徐成德(2011)，〈十七世紀荷蘭繪畫的主題：維梅爾生活的時代〉，《維梅爾的虛擬實境》，2013年9月1日，取自：<http://life.fhl.net/Art/vermeer/vermeer.htm>。
- Duckles, Vincent et al. "Musicology." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed March 6, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46710pg2>.
- Dunning, Albert et al. "Low Countries." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed March 20, 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40073>.
- Lambrechts-Douillez, Jeannine, and G. Grant O'Brien. "Ruckers." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed October 18, 2013. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24062>.

- Tollefsen, Randall H. and Pieter Dirksen. "Sweelinck, Jan Pieterszoon." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed October 11, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27206>.
- Rech, Adelheid. "Musical Instruments in Vermeer's Paintings: The Cittern." in Aug. 17, 2013, <http://www.essentialvermeer.com/music/cittern.html>.
- _____. "Music in Delft." in Essential Vermeer Time, Mar. 23, 2014, http://www.essentialvermeer.com/music/music_in_delft.html#.Uy7H8dLNUm9
- Seebass, Tilman. "Iconography." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed March 4, 2013. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13698>.
- Thiemo Wind. "Scholl, Dirck." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed October 11, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25034>.
- Turnbull, Harvey et al. "Guitar." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed March 20, 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43006>.
- Wind, Thiemo. "Scholl, Dirck." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed March 20, 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25034>.

論德布西〈水妖〉獨特之音階、調式多元運用與音畫效果

蘇稚蘋

遠東科技大學通識教育中心專任講師
輔仁大學音樂系博士生

摘要

德布西(Claude Debussy, 1862-1918)在作曲素材之運用，對鋼琴音樂有很大的拓展與貢獻。1913年完成的《前奏曲第二集》(*Préludes II*)是德布西鋼琴作品成熟期重要的創作之一，尤其第八首〈水妖〉(*Ondine*)巧妙的組合了各種不同型態之音階，如將三種不同起始音之八音音階(Octatonic)、二種不同類型之全音音階(Whole-Tone Scale)、自然音階(Diatonic Mode)、五聲音階(Pentatonic)、複調(Polytonality)等音階相互融合。這些音階不僅以橫向的觀念穿插在旋律中，使音樂遊移於調性與無調性之間，並縱向將這些組成音結合成非傳統概念性的和弦，相互折射產生獨特的音響。但大部分研究此作品的學者仍未跳脫調性的觀念，多以複和弦的角度來討論和聲的堆疊及旋律的構成。因此，本文最主要的目的即是跳脫一般傳統調性分析法，研究這些音階多樣化運用的方式。這些技巧被自由驅使，使聽覺與視覺呈現了令人驚豔的整合，故本文另一目的即為探討上述創作手法所產生的音響效果與視覺的聯想。綜合以上兩方面的分析，探討德布西使用不同音階形式及創作手法所產生之光影色彩。

關鍵字：〈水妖〉、八音音階、五聲音階、全音音階、音畫

Debussy's *Ondine*: His Use of Scales and Modes and Their Connection to Impressionist Paintings

SU Chih- Ping

Full-time Lecturer, General Education Center, Far East University

PHD Candidate, Department of Music, Fu Jen Catholic University

Abstract

Claude Debussy (1862-1918) made significant contributions to piano repertoire through composition or other materials. Specifically his Preludes II which was composed in 1913 is one of his notable piano works. *Ondine* is a creation of a combined variety of different scales; these include octatonic (applied in three different root notes), whole-tone (two types), diatonic, pentatonic and poly-tonality. These scales are not only present lineally within the melody with either tonal or atonal results, but are also incorporated vertically creating non-traditional chords with unique tone color. One purpose of this paper is to investigate the aforementioned scale techniques applied within *Ondine*. This paper also explores the effect of paintings on music visualization (i.e., painting by music). Based on these two methods of analyses, the connection between scales and paintings in the works by Debussy can be appreciated and acknowledged.

Keywords: Ondine, Octatonic, Pentatonic, Whole-Tone Scale, Music-Painting

前言

養成於浪漫派思潮中的德布西(Claude Debussy, 1862-1918)，在法國音樂傳統、象徵主義文學、印象派畫作與異國音樂元素多方激盪下，走出了與當時華格納為首之浪漫主義截然不同的音樂風格，揭示了二十世紀音樂中旋律和聲音響與結構的革新。其將音樂融入多重繪畫色彩及詩意的主題，成為運用創新音樂語彙寫作鋼琴作品的開拓者之一，使得鋼琴音響增加了一種變化多端且具豐富表現的語言。在這些嶄新音樂語彙最重要之一，便是使用了多種的音階素材，尤其在兩冊的前奏曲中，每首都會綜合使用半音音階(chromatic scale)、五聲音階(pentatonic scale)、八音音階(octatonic scale)、全音音階(whole-tone scale)、調式音階(modal scale)及自然音階(diatonic scale)以豐富作品風格分明的旋律色彩。

1902-1910年為其創作成熟期，也是最代表他個人風格的時期。在這時期德布西以其敏銳的感受力捕捉樂念的呈現，並以不受傳統拘束的創作手法展現樂曲的獨特性，創作出許多鋼琴作品，包含《版畫》(*Estampes*, 1903)、《映象第一集》(*Images I*, 1903-1907)以及《前奏曲第一、二冊》(*Preludes I & II*, 1910-1913)。在這些樂曲中，德布西使用了嶄新的音樂素材，如各式音階調式、動機的形成方式，搭配上印象畫派中以繪畫、風景、傳說或象徵主義的詩集出發，每首樂曲幾乎都有一個描述性的標題，加上嶄新的和聲手法、獨特的節奏與旋律風格，尤其是在第二冊《前奏曲》第八首作品〈水妖〉中，德布西共使用了三種八音音階、兩種全音音階、兩個教會調式及兩個大調所組合成的複調手法來創作此作品，這在其兩冊《前奏曲》作品中為唯一之例子，但國內文獻探討此作品時，仍以傳統調性觀念，和聲則用複和弦的學說來解釋，尚未以不同調式、音階融合的角度來分析此作品，但德布西作品中調性模糊便是其特色之一，所有作品並非都需以傳統調性、和弦來分析，因此激發筆者探索德布西如何嘗試跳脫傳統調性音階之使用，運用各類音階、調式創作之動機。

壹、德布西之音樂美學

十九世紀末繪畫與詩的風格在繪畫史與文學史上是一個重要的轉捩點，造成畫風的突破及開創詩意之內涵。音樂雖比畫和詩的轉變時間晚，但三者間卻造成相互的關連性。在德國甚至全歐洲興起一股華格納旋風之當下，德布西卻發展出其獨具特色的風格，其所擅長的就是精緻清柔的音色以及飄逸微妙的美感，以印象樂派的光影及象徵詩派所主張暗示與含蓄的語法，放棄了傳統調性與和聲的觀念，創作出屬於德布西語法的新音樂美學，而這音樂美學則與當代象徵主義與印象畫派有著密不可分的關連。

德布西的創作風格與整個歐洲文藝潮流中所受到的影響有著深遠的關係，基本上德布西並不特別喜歡普羅大眾將他的音樂冠上印象主義(Impressionism)之詞。的確，”印象”一詞本身乃屬於繪畫中畫派的名稱，印象畫派的畫家認為大自然的事物是沒有靜止的，光線和色彩的

轉變，使得事物也在瞬間產生了變化，因此同樣的事物卻可在每一秒鐘給我們不同的印象。這樣的道理運用在音樂上，便使得德布西的作品可感受到印象主義的氛圍。最重要的便是使用不同的和聲及調式音階產生不同的音色，而音色又正是音樂中最重要的一環。此外，其作品中多運用了與印象畫派類似的素材如：1.具有大自然風味：德布西有許多的創作靈感源自於大自然，對於自然界中動態事物的發展有著高度的興趣，例如：水的波動、風的吹拂、海面上搖曳之間，詩人於一種幻覺中表達自曳的帆影等。不管在標題或音樂描繪上，所要呈現的是一種氣氛、一種意境，而非輪廓線條清晰可見的圖像；2.光影與色彩的變化：印象派畫家以科學化的方法來研究顏色的變化，增加了多種色彩的可能性，在畫布上隨興的使用不經調和的顏料，經由光線明暗所產生不同繪畫的色彩。同樣此法可運用在音樂上，德布西的畫筆則是利用不同和弦進行方式所產生和聲帶出音樂色彩的明暗、濃淡並使用配器方法中各種不同樂器音色的變化組合來描繪光影。將印象畫派所帶來的觀念運用於音樂上，將和聲從調性解脫，使和聲成為真正音色作用的作曲家，德布西可謂第一人。

此外，象徵主義(symbolism)是十九世紀末在法國詩壇興起，並擴展到繪畫與戲劇的一種新風格。象徵主義詩人反對在傳統詩歌上既限定技巧又支配主題嚴格的舊規。其主張追求自由的創作，把詩歌敘述性的功能和詞藻解放出，以反映人類內心精神活動之直接感受。因此在象徵主義裡字詞的表面意義變得不重要，他們有時使用字的習慣用法，有時使用引伸意，有時則自創新字，在用字上顯得模糊不定。因此得知，在象徵主義的文學運動中，詩人不再細心斟酌在字詞表面的意義上，用字遣詞也比較自由，甚至在字彙的使用上，也開始考慮在字詞本身的語韻及引伸出來的涵義，甚至自創新意，造成一種模糊、朦朧的氣氛，象徵派詩人特別重視文學上象徵式、暗示性的手法。如此主張不整齊句子，不押韻的作法，並不是反對詩的規律韻腳及朗讀時呆板的節奏感，反之是為了追求更細膩的音韻。主張廢除制式規律韻腳的馬拉梅(Stéphane Mallarmé, 1842—1898)就認為詩歌的創作應該要用撲朔迷離的語言來象徵、隱藏在真實世界的理想。這樣的表達方式介於實體與抽象的想法，詩作不需要特別給予真實或是明確的解釋，更可以毫無邏輯性可言，只要是感受氣氛，藉由詩意而進入象徵的世界。在這樣的藝術環境下，德布西受到象徵派詩人的影響，將大眾所忽略的材料發揮，編進於其音樂語法的範疇中，然後依照其內心的需要重新運用，來表現它的感覺、經驗、情感等等，創作了如《波特萊爾的五首詩》(*Cinq Poèmes de Baudelaire*, 1887-1888)、根據魏倫(Paul-Marie Verlaine, 1844~1896)所創作的《華麗饗宴第一集》(*Fêtes galante ler Recueil*, 1869)及根據梅特林克(Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck, 1862—1949)劇作完成的歌劇《佩利亞與梅麗桑》(*Pelléas and Mélisande*, 1902)等作品。¹ 這些作品摒棄了詩歌的規律及呆板的節奏，追求了更細膩、更精緻及多元化節奏的音樂。使得德布西使用不整齊對稱、不講究形式的手法，在音樂創作中突破保守的傳統，遵循了象徵主義所追求的意境。² 德布西揭示了20世紀音樂中在音響與結構的革新與實驗，以及

1 台灣中華書局編譯，《簡明大英百科全書中文版》，第九冊，（台北：台灣中華書局）：564。

2 林淑真，2001，〈探討德布西24首前奏曲之創作淵源暨寫作技巧〉，《鋼琴音樂三百年》：200。

擁抱多重色彩的詩意與主題的創新。進一步將文學的象徵主義擴展，更增加了一種變換多端且富於表現的新語言。

貳、〈水妖〉之創作背景與技法分析

一、德布西《前奏曲》之創作淵源

十九世紀末與二十世紀交替之初，歐洲音樂正處於動盪、過渡的時期，與以往完全迥異的音樂風格已如雨後春筍般出現，有些傳統被視為規臬的創作法則，開始嘗試被改變或賦予新的意義。如在音色上，接近噪音或敲擊式的音響經常被使用，樂器也經常在極端的音域裡演奏；音樂的調性觀念逐漸瓦解，和聲轉而探索、實驗新的可能性，可將相斥的傳統和弦同時重疊出現，如複和弦(Polychord)，也可以將和弦當成具有個別音色的變化，加以移動，不用解決。

在古典時期，前奏曲是用來做為作品的引導，在浪漫時期經由蕭邦將其賦予濃厚的詩意與幻想的角色，成為一獨立的小品，因而有很多浪漫樂派的作曲家按照蕭邦寫作前奏曲的形式來創作。前奏曲作為一種小型樂器曲的形式，它沒有固定形式、自由即興的風格，演變成後來強調單一元素，可能是動機，可能是音程變化，或是著重在某一種特殊演奏記法等方式，這些作品雖屬小型作品，但就研究音樂語法來說，卻是非常精緻。前奏曲到德布西時，除為單獨作品外，還加上複雜的素材與完整的架構，又不失其精簡的特色，也成為最能代表德布西鋼琴音樂技藝的作品。

在這樣的時代背景下，德布西努力探索鋼琴創作與技巧展現的可能性。德布西在鋼琴音樂上確立所謂「印象主義」作風的第一部作品是《版畫》³，但是把這種作風更進一步發展，甚至於達到完成境界的是他兩冊共24首的《前奏曲》。德布西這24首作品都是發揮其特有個性的名曲，創造有別於前人已知的特色，如打破傳統調性、和聲方面的規則，運用各式調式音階、持續音及平行和弦、對鋼琴的音域及彈奏技藝作了很大的開拓等，透過這整套作品完整地呈現出來。每首前奏曲都是德布西將其對事物觀察所得包羅萬象之印象或思想，在不拘於形式的情形下，透過他獨有音樂組織將其自由地表現出來，使得鋼琴表現出朦朧的音響效果。

德布西的《前奏曲》一共有兩冊，每冊各有十二首，第一冊創作於1909-1910年；第二冊創作於1910-1913年，屬於成熟期的作品。⁴這兩冊《前奏曲》可說是德布西成熟期最能代表他個人風格之作品，它們有以下的共同特徵：第一，皆在曲末附上描述性的標題，並且以較小的字體標出，從這裡我們可以看出，德布西雖附上了標題，並不是在一開始就告訴演奏者及聽者，而是希望在演奏或欣賞時，能先自發性的感受出樂曲本身所要呈現的涵義，然後再與曲尾的標題相映照，相對來說，也給予演奏者一個自由發揮的空間；第二、在《前奏曲》集

3 安川加壽子校訂，《德布西前奏曲第二集》，（台北：全音出版社）：前奏曲解說。

4 現之音樂學者多將德布西的作品風格分為三期，第一期為西元1888年至1900年，著名作品如《貝加摩組曲》(Suite bergamasque, 1890)；第二期為西元1901年至1907年，著名作品有《版畫》(Estampes, 1903)；第三期為西元1908年至1918年，著名作品包含兩冊《前奏曲》(Prelude, 1910-1912)。

中，有許多是用來表達大自然現象，這和印象畫派畫家們喜歡山水畫有關；第三、使用許多非現實的傳說和神話故事作為題材，如本文所要論述第二冊第八首〈水妖〉(Ondine)；第四、在記譜上，第一冊部分主要是兩行譜，第二則是三行譜，因此可以發現德布西在第二冊前奏曲的音域上開始有更加寬闊的想法，且因此在視覺上也將更為複雜糾纏化的旋律線表現得很清楚。在前述第一、二、三項特徵上，二冊的創作想法和音樂理念上都是一致的，但第二冊無論在寫作技巧還是音樂性都要比第一冊來的艱深與豐富，除了依舊使用了全音音階、五聲音階、八音音階模糊調性及新穎的和聲手法外，並使用更多二十世紀嶄新的創作手法，如複節拍、複調性等，顯示出德布西對於用音樂來描繪自然的高深功力，也傳達出深厚的創作技巧。從三行譜表的使用，使前奏曲第二冊在音域上比第一冊來的寬廣且更具豐富音樂表現力。其餘在舊有的音樂素材上作擴展之外（如音階使用的多樣性，中心音的使用），在結構上也趨向片段化，即德布西嘗試將一整個段落，區分成數個小型片段，如同區塊式的放置，安插在音樂。

二、〈水妖〉的創作靈感

印象畫派偏愛以大自然為作畫主題，德布西亦常常將有關大自然之題材寫入其作品中，同時也喜愛以音樂表現神話等超自然的故事。⁵ 這首作品便是以出現在斯堪地那維亞半島和德國有關水精靈的神話故事為靈感。傳說中，水妖住在湖底或水底的水晶宮殿，他們唱歌、跳舞、有時會冒出水面，有時會蕩漾在水波中搖曳，用著呢喃、嫵媚的語調訴說著她的愛情。他們引誘漁夫、水手到水底的宮殿，過著快樂、美麗的日子，時間將在不知不覺中流逝……

水妖的傳說在歐洲是相當普及的故事，有時敘述著妖精與凡人墜入愛河的情景；有時則充滿著美麗魅人的妖豔印象。在1909年的時候，英國出版了一本由水妖改編而成的傳奇故事，文中附帶了阿瑟·拉侃(Arthur Rackham)所畫的插圖。在故事中，拉侃畫了水妖在不同階段的面貌，有兒童的、有像精靈般惡作劇的、有像仙子般美麗妖媚等等。而德布西描寫的水妖，則是充滿撩人風情、極富神秘、炫麗的姿態。此作品是《前奏曲第二集》中的傑作，透過搖晃的節奏，烘托出帶有神秘感的和聲，一個個樂曲的片段接連而來，在帶有些誘惑的甜美下，突然而來的緊張氣氛卻又令人感到惶恐。最終在一陣流動似的連奏下，悄悄地結束了樂曲。

三、創作手法及內容的意義

在筆者所參考的三篇有關〈水妖〉完整分析的作品中，對於曲式均有不同的看法：屏東教育大學音樂系劉瓊雯的碩士論文中將本曲的曲式分為導奏與A、B、A'、C、A六個段落。⁶ 艾嘉惠教授的著作《鋼琴水曲之研究》(pp.83-95)中則將段落分為導奏、A、過門、B、過門、

5 Oscar Thompson, *Debussy: Man and Artist*, (NY: Dodd, Mead & Company, 1937): 160.

6 劉瓊雯，2007，《劉瓊雯畢業音樂會》，屏東教育大學音樂系碩士論文，p.87。

A、C1、過門、C2、C1、A'、尾奏十二個段落；⁷Anthony Aubrey Tobin的論文則是將段落分為A、B、C、B'、D、C、B'七個段落。⁸ 這三篇論文的區分段落的見解各有不同。⁹ 筆者則參考上述資料後依自己的見解將本曲段落區分為導奏、過門1、A、過門2、B、A1、過門3、B2、B3、過門4、尾奏共十一個段落，段落分析表請參照附錄一。

創作手法及內含的意義

學者Boyd Pomeroy曾說：「德布西以調性三和弦(triadic)的概念運用四種變化音階素材，即自然音階、半音音階、全音音階及八音音階，在半音階等素材並置後，所散發如萬花筒般多變得色彩對比。」¹⁰ 在綜合橫向旋律與縱向和聲概念運用變化中，藉此給予樂曲各種不同色彩與氣息。如五聲音階¹¹令人聯想到甘美朗音樂的音響色彩、調式音階所營造出如宗教肅穆莊嚴的氣氛、自然音階給予的開朗熱情及八音音階使樂曲呈現濃郁的慵懶感覺等等。

而《前奏曲第二冊》第八首作品〈水妖〉中，德布西所綜合的所有音階類型不僅是完整的呈現在旋律上，亦使用了各種不同的手法，如將選取音階片斷構成音與不同音階融合、將音階分別出現在不同的聲部（將音階縱向排列）、音階片斷串連附加音等等手法。¹² 堪稱德布西活用各類型音階調式的精緻、顛峰之作，在研究分析音階之運用語法與音色變化上有很大的助益。依據樂曲分析，可總結出德布西在本首作品中，運用了三種八音音階、二種全音音階、兩個教會調式及兩個大調結合而成的複調共九種音階類型（請參照附錄二譜例），不論是橫向的旋律、縱向的和聲、利用音階的片段等手法將這九種音階類型多變性且創新的利用，使用的手法經整理共有下列幾種手法：

（一）、融合不同形式的音階，並使用音階的片段音構成旋律與和弦

如曲子開始的前三小節由左右手交替彈奏的三連音，是由「八音音階1」(Oct1)與全音音階1(WT1)所構成的（譜例1）

7 艾嘉蕙，1993，《鋼琴水曲之研究—美學觀念與創作技巧之探討》，（台北：傑太）：84。

8 Tobin, Anthony Aubrey, "Octatonic, Chromatic, Model and Symmetrical Forms that Supplant Tonality in Five Piano Preludes by Claude Debussy", D. M. A. diss., (Texas: The University of Texas at Austin, 2002) :24.

9 除Anthony Aubrey Tobin的論文以不同調式音階融合的角度來分析此作品外，其他兩位的分析法還是以傳統調性觀念，和聲則用複和弦的學說來解釋。

10 Simon Trezise, ed, *The Cambridge Companion to Debussy*, (Oxford: Cambridge University Press, 2003) : 163.

11 雖然中國與日本之音樂也出現五聲音階，但在文獻中可知德布西是於巴黎萬國博覽會中聽到印尼的甘美朗音樂而受其影響的。爪哇甘美朗以兩種音階 Slendro（五聲音階）和Pelog（七聲音階）最常見，除此之外亦有 degung、madenda（又稱作 diatonis，因為和西方的自然小調音階類似）。Sléndro 和中國的五聲音階近似，接近純律，類似西方的 do re mi so la。Pélog 則有七個音，音與音之間的距離並不相等，和西方的音階很不同，因此聲音很獨特。演奏時並不一定用盡七個音，很多時在同一段樂曲裏只會選擇其中五個音。

12 本文所提到有關分析之參考文獻，多數仍以一般大小調性及七、九、十一、十三度堆疊的角度分析改作品。而本文之特殊處則是以不同類型音階調式的方向切入，闡述德布西音樂中調性模糊所使用最重要的元素如何多元化的被運用。

譜例1、德布西《前奏曲第二冊》，〈水妖〉，mm.1-3

但不同與傳統，德布西是將這兩類型音階融合使用，這融合運用的手法在此首作品中是為常態，因此在分析構成音時可由橫向（旋律）與縱向（和聲）及聲部交替（交叉融合）等不同角度考量。第一小節高聲部的G, A, B \flat 三音與第二小節中聲部的C \sharp , F \sharp 為「八音音階1」(Oct1)的片段，其中C \sharp 利用同音異名(enharmonic respell)的手法等於D \flat ，所以兩聲部的音符構成「八音音階1」(Oct1)→ G- A- B \flat - C- C \sharp (D \flat)- E \flat - E- F \sharp （粗體字母為樂譜出現音，細體則為未出現在樂譜上但為音階構成音之音符）。同理，第一小節中聲部的C \sharp 與F兩音和 second 小節高聲部的G, A, B則為「全音音階1」(WT1)→A- B- C \sharp - D \sharp - F- G的片段。（參照譜例1）這是德布西在本首作品中運用的第一種創作手法：融合不同形式的音階，包含後續會出現的半音階、調式、大小調音階等。這種將各種不同的音階橫向、縱向融合運用的手法與非複調音樂音樂還是有差別。因為所使用的音階並無調性中心音，與複調手法有兩個以上調性中心音不同。

（二）、音階、調式構成音出現在不同聲部（垂直方向判斷，parallel chord）

第4, 6, 7小節則是八音音階與全音音階運用的另一種方式：從垂直方向觀察，首先觀察到的是德布西左右手的安排，右手的旋律以三連音的節奏彈出，因此可以將組成音以三個音為一單位，這時便會發現左右手的組成音是相同的，只是右手為橫向的旋律（第7小節），左手為縱向的和弦，這是屬於平行分解和弦(parallel chord)的作法。這些和弦並不能以傳統的和聲來辨別，以第4小節第四、五拍為例子，D- G \sharp - C \sharp - A \sharp - E \sharp - B實為「八音音階2」(Oct2)→G \sharp - A \sharp - B- C \sharp - D- E- F(E \sharp)的片段音；而第六拍的B \flat - E- A則為「八音音階1」(Oct1)→ G- A- B \flat - C- C \sharp - E \flat - E- F \sharp 的片段；第7小節以同法分析，第四、五拍屬「八音音階1」(Oct1)→ G- A- B \flat - C- C \sharp - E \flat (D \sharp)- E- F \sharp 之片段；第六拍則為「八音音階0」(Oct 0)→F \sharp -G \sharp -A-B-C-D-E \flat -F的片段。

譜例2、德布西《前奏曲第二冊》，〈水妖〉，mm.1-4

(三)、使用半音進行作為不同類型音階連接之橋樑

在前三小節的創作重點之一，就是使用了半音進行作為不同類型音階連續的橋樑。如第1小節的F到第2小節的F[#]，便是半音進行(half-step)，以連接「八音音階1」(Oct1)與「全音音階1」(WT1)。第20-27小節同樣以如第16小節兩個十六分音符為一組的形式作為節奏動機，只是其中添加了更多的變化（如中聲部節奏較複雜，低聲部構成下行音階等）。總歸來說，半音進行與半音階是此段落創作素材的主要中心。以下再列舉幾個段落作說明：第一段落(A)：第20-21小節高聲部E- B是由前一小節E^b- B^b半音進行而來的，再次證明半音進行手法在本作品中作為旋律拓展的重要性。

第59小節則以三個半音音程的距離由D進行到F，再繼續半音進行F- F[#]- G- G[#]- A- B^b- A- B^b- B- C- C[#]- D。第60與61小節同樣以半音進行A- B^b- B- C- C[#]- D，跳進三個半音到F- F[#]- G- G[#]- A- B^b。最後高聲部（第56小節）則與第33小節相同的方式，以ostinato的方式呈現E^b，在半音進行至F^b- E^b- D- D^b，在跳進至G形成三全音，最後以八度音E^b。出現在三個不同的音域上，呈現靜止的效果。

德布西在半音的使用上還有另一手法，即是用重複三次及漸慢方式強調半音階的特質（這也是連接音型、音階拓展的手法）：在第10小節左手的D[#]與右手的D與E兩音更是用漸慢來凸顯半音的進行。也就是說在第8-10小節D- D[#]- E重複了三次並用漸慢以強調這三音的角色。因為半音的進行在本作品中是連接音型、音階拓展的手法之一。第二段落為第48-53小節，此段落的織度、音樂的進行都比第一段落厚實及複雜，這樣的作法也是為了與第一段落做出明顯的對比。先從中聲部與低聲部兩個十六分音符所組成的音型分析：除第48小節外，中聲部的雙音拍子都為三拍，每個的音程除(G, C[#])為減五度，其他都是完全五度，雙音的低聲部都成三個半音的音程(chromatic mediate relationship)距離進行(C[#]- B^b- G- B^b, C[#]- B^b- G- E- C[#]- B^b)

譜例3、德布西《前奏曲第二冊》，〈水妖〉，mm.54-59

(四)、用附加音作為音階片段的連接

在第8小節則出現另一種音階的結合：由音階片段橫向串聯並加上附加音(add note)，第8小節的前三拍之構成音為「全音音階0」(WT0)中的G[#](A^b) - A[#](B^b) - C- D- E，其中G視為附加音，而第四拍到第六拍則為D- D[#]- E的半音階片段（譜例4）。

譜例4、德布西《前奏曲第二冊》，〈水妖〉，m.8

在此，全音音階與五聲音階一樣缺乏半音，以致於它相對於傳統大小調系的調性關係變得模糊。另在第14小節亦是一個有趣的設計，從低聲部D與A兩音的主屬關係及中聲部出現D大調I級D- F[#]- A分解和弦等種種跡象，似乎都將這小節引導至D大調的跡象，而G[#]則視為附加音。但從調式或德布西音樂中常出現的全音音階解釋，似乎更符合這小節的用意，其為的是表現D-Lydian特徵最重要的音就是G[#]，（Lydian調式的特徵為升高四音），所以組成音為D- E- F[#]- G[#]- A- B- C[#]-D，如此更能合理解釋G[#]的出現，而D- F[#]- A亦剛好是D-Lydian的第一、三、五個音，而德布西更精心的設計。在於D- Lydian的前四音恰與「全音音階0」(WT0)的前四音相同為D- E- F[#]- G[#]，可見德布西在創作時使用的素材都非隨性而致，而是經過巧妙的思考，使各元素能有意義的出現並串連在一起。

（五）、特殊音程的運用

德布西在這作品中，運用了許多增二度、三全音及完全四、五度等音程。在傳統的和聲中三、六度最佳的音響效果，可是到了印象樂派的德布西顛覆的許多和聲的用法，例如不協和音的不解決、使用增減音程、和弦平行進行等等。在這段落中，便出現了許多以半音作為不同類型音階的連接（如前述特色（三））、三全音音程關係及四、五度的使用，如第四小節中聲部D - G[#]與B - E[#]及B^b- E，第九小節低聲部D- A[#]的三全音及第7小節中聲部G - C[#]、E - A[#]、B^b- A的增四度。五度關係也是本作品重要的創作手法，如本段落的中心音A則是A段落中心音D的屬音，用五度關係作為段落的連接，第8小節低聲部的B^b- F不僅是自然音階中有五度關係，以「八音音階2」(Oct2)角度觀之也是第一音與第五音的關係。在此曲中五度音程關係是創作的重點，如第十四小節的A- E等等。

第44-53小節雖然調號上顯示為B大調，但主要還是由「八音音階1」(Oct1)的片段及同音異名的方式所構成→G- A- B^b(A[#])- C- D^b- E^b(D[#])- E- F[#]，德布西在這組三連音中還是用了這作品中常出現也是重要的音程：四度（包含增四度與完全四度）。我們可以發現E- A[#]是增四度、A[#]- D[#]則是完全四度，而由這三個音所構成的音程動機則是完全4度+小2度。第二層要解釋的是中聲部，C[#]-G其實是從第43小節D^b- G同音異名所延續而來的，所以同樣構成減五度13的三全音。

第43-53小節主要的旋律為(F[#], D[#])-(G, E)-(F[#], D[#])-(E[#], D)-(E, C[#])，很清楚的不論上下聲部都是以半音進行的方式寫作，最後由單音E進行到A[#]，A[#]並停滯有三拍之久，以強調三全音之音程，並作為段落的一個暫停。另在此段落，調號由三降轉為五升，在低聲部則有另一個重點則是C[#]-G[#]-A[#]-E所構成三拍的三連音，若以調性的角度將這幾個音分析為A[#]和弦，其實並沒有和聲進行的意義，反而可從八音音階的角度來分析，成為「八音音階2」(Oct2)的構成音→G[#]-A[#]-B-C[#]-D-E-F，更重要的是在這段落一直還原的G，在此小節的第九拍中升半音為G[#]，

13 雖然三全音、增四度、減五度為同樣的半音關係，但會因起始音與結束音的不同，使用不同度數的音程名稱。

形成G- G[#]的半音進行，以進入下一段落。由此可見在這作品中德布西常以三全音或半音進行作為段落或各類型音階連接的手法。

第48-53小節低聲部的兩個十六分音符音程都為完全五度，後半拍的音也是三個半音（小三度）進行的關係→F[#]-E^b-C-E^b, F[#]-E^b-C-A-F[#]-E^b，且這幾個音恰好與最高聲部的旋律呈現兩個八度的距離，也就是說主要的旋律線也是以三個半音的距離進行，因此小三度的音程進行在此段落中是重要的音程動機，這在高聲部以雙音構成的旋律中也可觀察出。

（六）、使用固定的音程組合作為動機

在過門段落一中出現兩個很重要且特殊的音程，分別是第11小節一開始的B^b- A（小二度），及E^b- F[#]（增二度亦可視為小三度），這樣的音程設計一方面是承繼的導奏段落音程動機的小2度+小3度，但小2度+小3度的出現的音選擇性那麼多，德布西為何作這樣的選擇？這其實與後續出現的十二連音有密切關係，這十二連音並不是自然音階的構成音而是「八音音階1」（Oct1）的組成音→ E^b- E- F[#]- G- A- B^b- C- D^b，而一開始出現的B^b- A（小二度）則是來自E^b- E- F[#]- G- A- B^b- C- D^b，E^b-F[#]則Eb- E- F[#]- G- A- B^b- C- D^b中省略了E音，由Eb跳進F[#]至所形成。第18小節發現音程動機的設計為大2度+小3度，19小節同樣為「八音音階1」（Oct 1）的構成音，只是最後兩拍的音改為E^b-B^b呈現完全五度關係。第32-35小節雖看似三個降記號的E^b大調，但旋律中的B卻又幾乎還原，為的使形成E^b-B的增五度關係，使音響多變。而中聲部與低聲部形成的E^b-G- B和弦則為一個增三和弦，高聲部則以半音進行，重複B（譜例5）形成osinato進行至C後在35小節半音進行至B^b- A,在大跳五度到Eb形成減五度，同樣的方式在36-37小節再度重複。這裡要注意的是B^b音，它有三個功能1.為即將出現的E^b- Lydian作準備Eb-Lydian，其構成音為E^b- F- G- A- B^b- C- D- Eb，在這段落中除了B^b未出現外，皆符合其構成音。2.半音進行由B-B^b，3.使E^b-B形成本作品常出現的增五度關係。

譜例5、德布西《前奏曲第二冊》，〈水妖〉，mm.32-37

(七)、費波那契數列(Fibonacci Sequence)之運用

在希臘時期，音樂與數學間的關連便常常成為哲學家、數學家研究的主題。在現代音樂創作中，亦重拾此話題，音樂不再是抽象的，而是可以經過計算分析，或設計其段落與高潮點的，最常被使用的就是「黃金比例」¹⁴1.618及「費波那契數列」¹⁵(Fibonacci Sequence)。在德布西幾部作品中則可看到這樣的技巧的運用¹⁶，在過門的第13小節，恰為充滿異國情調的「八音階0」(Oct 0)重複三次的小節上且為連接A段落的重要素材，符合費波那契數列中13之數字，所以可解釋為德布西是想表現費波那契數列之創作技巧。¹⁷

14 黃金比例即一條AB線段，當在G點上對它進行分割時，便可得到兩條較短的線段，即AG與GB，如果AB與AG之比等於AG與GB之比時，則能算出AG的長度約為0.618。這時，線段AG即是黃金比，0.618是黃金分割處。從上可知，要找出作品的黃金分割點，可以以小節數乘以黃金比例值0.618即可得之。

15 費波那契數列為1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21……及該數列之數字為前兩個數字之和。

16 如德布西作品中的〈水的倒影〉，以全曲94小節的總數乘以黃金比例值0.618為58，第58小節出現ff，是全曲力度最高潮處。吳雅婷，2010，〈反思德布西的鋼琴音樂〉，《台中教育大學學報：人文藝術類》24(1)：109。

17 Tobin, Aubrey Anthony. "Octatonic, Chromatic, Modal, and Symmetrical Forms that Supplant Tonality in Five Piano Prelude by Claude Debussy", D. M. A. diss., The University of Texas at Austin, 2002: 30.

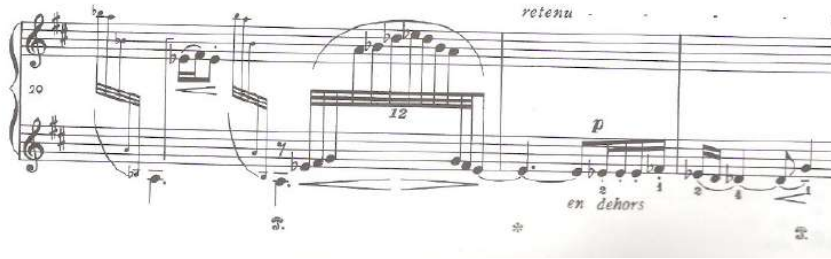
譜例6、德布西《前奏曲第二冊》，〈水妖〉，mm.13-14

(八)、Ostinato的運用

第15-17小節高聲部以E- B與A- F[#]之十六分音符節奏為一組形成ostinato，中聲部的G[#]- A- B- C- D則為D – mixlydian調式；第二段落：第22-24小節高聲部同樣節奏的ostinato音型以半音作了變化，使音樂添加了不同的色彩。第28-29小節與第11-12小節完全一樣，由「八音音階1」(Oct1)構成，並形成B^b- A小二度及Eb- F[#]增二度，雖然構成音都相同，但角色的解釋確有所變化。在第16小節時A音為進入D- Lydian準備，扮演的是屬音的角色；但在此處A則為主音，為引導第30小節進入屬音E。第30與31小節又以半音進行為主要手法，由A音進入屬音E後半音進行至E^b音，並用ostinato的手法強調E^b（因B段單以調號判斷為E^b大調，由A- E- E^b又是一個利用音程與半音進行作段落連接的例子），E^b再進行至D→D^b，最後由D^b到G形成三全音。B1（第32-37小節）的左手依舊利用B-Eb所形成增五度的兩個十六分音符為一組形成ostinato。

譜例7、德布西《前奏曲第二冊》，〈水妖〉，mm.16-17

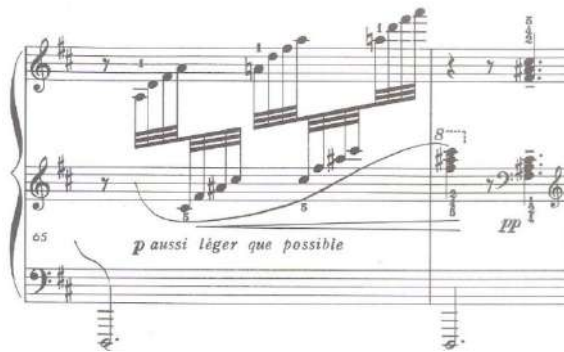
譜例8、德布西《前奏曲第二冊》，〈水妖〉，mm.29-31



(九)、使用複調手法

尾句（第65-75小節）可分析為複調(bitonicity)手法，第一行高音譜號為D大調，以一級和弦構成的琶音；中聲部為F[#]大調，同樣以一級和弦構成的琶音，低聲部則以D為pedal tone。在第66, 68, 72小節出現F[#]大調的一級和弦，最後在第七十二小節時A音還原以D大調一級和弦結束。

譜例9、德布西《前奏曲第二冊》，〈水妖〉，mm.65-66



譜例10、德布西《前奏曲第二冊》，〈水妖〉，mm.71-73



參、〈水妖〉之音畫聯覺

德布西的音樂常穿梭於詩歌、畫作之間，這些藝術間是相互影響的，所以德布西的音樂就像「音的風景畫」或「具故事的音樂」，它們可以稱得上是一種「音畫」（德：tonmalerei；英：music-painting）。不同的是德布西的音畫是暗示性的，在於氣氛的營造，而不在於實際故事內容的陳述或完整具體畫作的反映，所以作品的音響常模糊不清。藝術間的相互影響也就是感覺相通，在藝術上有一名詞——感通(correspondence)。這名詞源自於法文correspondance，為象徵主義(Le Symbolisme)詩人的用語，他們根據顏色的聽覺(colour hearing)現象發揮為感通說。¹⁸在這段落沿著象徵主義與印象主義之脈絡來探討德布西音畫關係，亦即聽覺藝術與視覺藝術之間的關係前，便有必要先就視覺與聽覺相互貫通之關係做一瞭解。

藝術感通此理念早在古希臘時期便由亞里斯多德提出，到了十七世紀牛頓亦曾把音符和色彩的關係連結起來，到十九、二十世紀則發展到「色彩音樂」(color-music)，這現象的發展以象徵主義最為關鍵。他們認為自然的形象和人的心靈間存在著複雜的交集，其間也隱含著微妙的相似性。換言之，藝術的感通乃是只將人與靈魂契合的現象對應到藝術上。藝術的感通乃基於心理上的聯覺（德：synästhesie，英：synesthesia）與審美的移情作用，但這還涉及了個體文化背景、審美觀與生活經驗的不同以及受到個人的意識層、潛意識層，甚至於人類長期進化所遺留集體潛意識的催化與醞釀。¹⁹音樂創作中潛在於人類的藝術感通性主要是藉由美學、情感、形式來達到，故音畫的感通，指的就是藉由音樂而在聽著心中喚起較具體可變得視覺印象。瞭解感通之意，接下來便就水妖故事、畫作與德布西音樂間之聯覺作一分析，討論德布西如何利用旋律（不同的音階、調式）、和聲（和弦的走向、解決）、音色及織度來營造水妖故事的畫面。

德布西在《前奏曲》第2集，大量的使用特殊3行譜表，因而在視覺上也把複雜糾纏化的旋律線，表現得更清楚。此曲呈現的映像，是從插圖作家阿瑟·拉侃(Arthur Rackham)所繪製的插圖得到。這圖像給德布西靈感譜成此作品，表現出水妖輕快流暢在水中作態嬉耍，那隨意變換的姿態，表現出幻想的氣氛。水妖這種生物，在傳說中是航海途中會在狹隘的海灣裡遇到的美麗生物。她們會用漂亮的外貌及優美的歌聲魅惑船員，導致船員失神，最後船撞上兩邊的懸崖觸礁沈沒。其實水妖的故事常在音樂中被廣泛運用，除了拉威爾(Maurice Ravel, 1875-1937)《加斯巴之夜》(*Gaspard de la Nuit*, 1908)中的〈水妖〉外，就是德布西這首前奏曲。德布西透過鋼琴的音響效果營造水的波光粼粼、水妖甜蜜歌聲的誘惑、水妖的憤怒所造成的滔天駭浪及水面歸於平靜後帶出的神秘感等視覺效果。其故事性不僅豐富緊湊，還充滿張力及爆發力。以下為水妖音畫效果使用手法之整理：

18 象徵主義詩人以為自然界的諸般樣相和人們心靈上的各種形式之間存在著極為複雜的交響；而色、聲、香、味、形影與人的心靈形態間也隱含著極微妙的類似感通，簡言之，感通乃心靈的一種契合。而藝術的感通，乃是此一契合的現象作用在藝術品上，經由對原藝術品的契合，自然地引發出心靈與創意，進而興起新的創作動機，創作出含有原藝術品中若干元素的新藝術。許天治，1987，《藝術感通之研究》，（台灣省立博物館）：1。

19 同上註：11、12。

一、利用波狀的旋律線條及連續的音階、琶音營造水波各種形態

例如在導奏中，水妖是對水的想像，所以從譜面波浪般的旋律音型呈現出如水波一樣起伏，²⁰三連音的節奏如水波的搖晃。而一開始充滿趣味且急速震動的音型(playful twitching figure)則暗示著水妖敏捷的行動力²¹；另還可使用重複音表示小水滴的掉落；而上下行的音階、琶音則可依不同的速度、力度及觸鍵方式製造出不同個性的水態。

二、利用非西洋傳統的音階與和聲進行方式及音程，營造神秘等各種情緒氛圍

全音音階的和聲是對傳統和聲的一次突破，並成為印象主義的重要組成部分。十二個半音只能構成兩個全音階，但德布西在導奏中靈活地運用，使其具有豐富的表現力，全音音階的使用幾乎也成為德布西重要的標誌。本作品導奏中的前二小節的旋律成功解構了全音音階與八音音階的片段，形成水妖神話中的神秘感，給聽者加上一層如霧般朦朧的印象。²²第一段過門（第11-15小節），一開始在譜上，德布西要求以小七度構成的裝飾音（譜例11）與音階、琶音營造水波閃閃發光之效果(scintillant)，如同水妖穿越水面，²³而旋律又要柔和優美的彈出(doux)，這就像水面閃爍的光要和海底乳白的光形成對比。²⁴ A段為十六分音符二度音程所構成的旋律開始，配合「八音音階1」(Oct1)的片段所構成的琶音。德布西不善於表達旋律的發展，而習慣使用片段性的動機發展，所以它的旋律架構不受傳統形式的束縛，旋律的發展也傾向多條獨立旋律線，形成多層音響效果，就如A段所營造的音色。

譜例11、德布西《前奏曲第二冊》，〈水妖〉，m.11

20 利用波浪般的音型來營造水波畫面始自於李斯特。Victor Lederer, *Debussy—The Quiet Revolutionary*. (NY: Amadeus Press, 2007) : 107.

21 同註20：107、108，且文中表示德布西之〈水妖〉相較於拉威爾之〈水妖〉，前者精靈的形象較後者顯的逗趣且美麗。

22 全音音階所造成的效果不僅具有神秘感，還得看實際的運用狀況，如前奏曲第一集中的〈帆〉，第19小節在中聲部以完整的全音音階經過音型的出現，在感覺上如狂風掃過；《映象第一集》中〈運動〉尾聲，中聲部出現由全音音階五音列構成，上聲部的三連音是全音音階的四音列，全音音階是本曲最中的壓軸，在這裡出現一種漸漸遠去的飄忽意境。吳雅婷，2010，〈反思德布西的鋼琴音樂〉，《台中教育大學學報，人文藝術類》，24(1)：104。

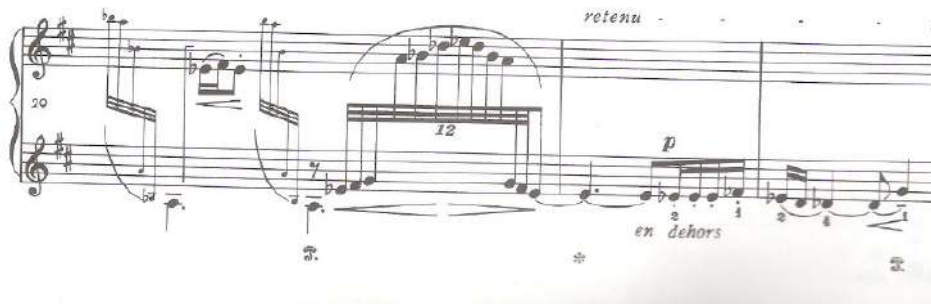
23 同註20：108.

24 Robert E. Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy*, (NY: Dover, 1996) : 179-180.

閃閃發光的音色由敏銳有力的指尖及快速的觸鍵表現出，甜美的音色則以指腹較委婉觸鍵的彈奏。²⁵

另德布西也喜愛使用四、五度的和聲音程，對於這種產生空洞的音響有著特別的喜好。運用五聲音階所形成的四、五度音程會造成悠遠與空曠的聽覺效果。德布西也會使用二度音程，但比起拉威爾則較不普遍。不過在本作品中，二度音程與三全音（三全音，增四度）也是一個重要的動機音型。所以第30-31小節的半音旋律加上增四度音程，及第32小節的增五度音程(E^b-B)的踏板音，暗示著水妖的誘惑²⁶。（譜例12）

譜例12、德布西《前奏曲第二冊》，〈水妖〉，mm.29-31



德布西喜用三度疊置的七、九、十一及十三和弦，所以如本作品的第44小節出現附加D[#]的屬九和弦，第49-50小節出現通過三度連接的小九和弦（譜例13）。而九和弦會使人有疑惑感，若九和弦沒有做出解決時，我們的聽覺感官上往往會留下未滿足感，因而德布西特別喜愛其特殊的影子效果，充滿無限的神秘感²⁷。

25 艾嘉慧，1993《鋼琴水曲之研究》，（台北：傑太出版社）：85。

26 Frank Dawes, *Debussy Piano Music*, (London: British Broadcasting Corporation, 1969): 48.

27 林淑貞，〈探討德布西二十四首鋼琴前奏曲之創作淵源暨寫作技巧〉，《鋼琴音樂三百年》（台北：台北市立師範學院）：202。

譜例13、德布西《前奏曲第二冊》，〈水妖〉，mm.48-51

和聲指的是二個以上不同音同時的鳴響，而非和聲學所定三個上三度音構成的和弦，但17至19世紀的音樂理論都將它限制於三度重疊的三、七、九、十一等和弦。另外，每一個和弦都有它本身的色彩或是輕重特質，但過去的和聲語法中，卻把這種固有的色彩與特質忽略，賦予和弦（如主、屬和弦）具功能性的意義。到了德布西把本來調性功能，走向和位置都是清晰的三個音構成的和弦，不依傳統走向進行、解決，並且會在和弦上加上一個或更多音，使調性的力量變模糊。他完全放棄了調性功能的和弦，並讓各種和弦產生多元可能性的組合，恢復到和弦固有的特質，尤其發揮色彩感及其他美學特質。

三、利用對比的調性、調式製造對比性，形成光影色彩的對比

在第14小節，德布西利用調式(D-Lydian mode)與「全音音階1」(WT1)交替的出現所形成的過門樂段，形成鮮明的色彩對比。巴爾托克在1908年創作的《十四首鋼琴小品，作品六》(*Fourteen Bagatelles*)中的第一首已應用了複調性，這是此種手法最早實驗性作品之一。²⁸上方聲部為E大調，下方聲部為C弗里吉安調式(Phrygian Mode)。²⁹德布西在本作品的最後一段尾奏

28 吳雅婷，2010，〈反思德布西的鋼琴音樂〉，《台中教育大學學報·人文藝術類》，24(1)：101。

29 同上註。

也使用了上聲部D大調、中聲部為F[#]大調、低聲部為持續音D的複調性作法，在力度中標示以PP彈奏，在調性的重疊上，則為渲染色彩的手法。從黑、白琴鍵中穿插不同調性，詮釋出雙調性，是德布西喜歡表現對比的方式，如《前奏曲第二冊》中的〈霧〉(Brouillards)則結合C大調與C^b大調的技法，描繪出一片飄忽不定的密迷濛感。有趣的是從本作品一開始，德布西即使用各種方式模糊調性，即使從調號判斷，此作品可能為D大調或b小調，但從頭到結束前，除了D大調的屬音A常出現，帶有暗示作用外，其他部分均為無調性的音階類型。傳統調性功能性的和聲，開始可從主和弦或屬和弦出發，結束必定在主和弦，德布西大致接受了此廣義的調性手法，但終止和弦可能只根據主和弦的一個音，或是加入不協和的三和弦（如第一冊第一首結束時為加六度的三和弦），但本作品雖未如一般終止由V進入I，但在最後三小節卻完整的停留在D大調的完整I級和弦，並長達六拍，反而和前面的音響產生強烈的對比，在一連串複雜的音響中，出現最簡單的D大調一級和弦，似乎也訴說著水妖故事的神話性，最終還是要回到平凡的現實。

四、利用力度的變化增加音樂的戲劇性：

音樂的一開始就如水妖的故事中，水手航行在寧靜朦朧的寂靜海上，面對的是一片未知的航程，所以力度一直維持在pp上。在第3與5小節中出現mf力度，凸顯八音音階的使用，也暗示水妖的出現。在導奏中以旋律一（第1-3小節）（譜例1）開始，低聲部的持續音“A”（第3-6小節）似乎用以暗示著D大調，但在聽覺上調性仍十分的模糊。

為了表現光影所形成色彩的變化，德布西甚少追求音樂的氣勢與動力，曲調多以片段零碎的短句做自由不對稱的發展。他的音樂如行雲流水，有一種感情氣氛。為了表現某種印象的需要，使得他的樂句節奏常跳脫節拍與小節的支配。p至ppp輕力度的使用在德布西的鋼琴音樂中佔有大量的比重，這也使得德布西的鋼琴音樂在音響和風格上也有別於其他的作曲家。輕力度在德布西鋼琴音樂中占有基礎性的地位，從本作品中即可驗證。

五、利用節奏、速度變化與休止符的使用暗示故事進行的緊湊

從第20-26小節，低音聲部的速度，聲響移動緩慢。低聲部音值雖短，但節奏密度小，使得變化速度慢，且形成D→C→B→A四音級進下行音型（此目的為強調D-Lydian的音色）；中聲部節奏密度較大，常用四分或八分音符；高聲部旋律速度快速演奏，節奏密度高，用十六分音符。德布西使用多重複合的層次，展現了音樂的三維空間，把音樂的動感、光影、色彩充分揭示出來，滿足了德布西表達他透過音樂表達對視覺瞬間印象的要求。而此段也是最具有故事性的一段，因其他段落的旋律都是片段式的，但在這七小節中，中聲部出現了較長的旋律線，加上高聲部急促的節奏感，似乎表現著水妖正在唱著優美的旋律蠱惑著水手，節奏帶有強烈的戲劇性。

從整首作品分析，這作品音樂的進行常有恣意的停頓與出人意外的開始(The music starts

and pauses frequently)，象徵著水妖在水中的流動感。這與德布西作品上常可見到固定音型，受甘美朗音樂具有循環性有關，在每一段音樂可以不斷循環反覆多次而不加以任何改變，在音樂中形成一個相對靜止的形式，直到懸吊的大鑼敲出響亮的音響後，標示著前一個循環段落終止及下一個段落的開始的影響。而本作品整體的節奏感則給聽眾在水面寧靜的波動下，有股巨大延伸力量的效果。³⁰

肆、結論

德布西受象徵主義與印象主義影響，使得其音樂具有深刻的詩境與畫意，自由而不拘形式。德布西把兩種藝術的美學移植到音樂上，兼顧印象繪畫與象徵主義詩作的特質，形成了他作品中朦朧的意境，並注重主觀印象的表現，從而獨樹一格，形成了音樂上的印象樂派。德布西音樂內容中朦朧的音樂語言與神秘主義色彩，確實與象徵主義詩歌有共通之處，而形式上則與印象畫派類似，注重自然界光和色彩的變化，從而創造出一種氣韻生動的境界，這和象徵派詩歌中較陰暗的色調有所不同。

二十世紀的音樂革命是把調性從大小調體系中瓦解，德布西在兩冊前奏曲作品中，沒有一首不使用到五聲音階，即使是片段，也讓人感受到東方音樂或異國風格在他作品中的重要性，如果調性模糊是德布西音樂的主要特色，那麼五聲音階與全音音階則是德布西創作重要的素材。五聲音階與全音音階一樣缺乏半音，以致於它相對於西洋傳統的大小調系的調性關係變得模糊。他脫離了傳統的調性概念，把傳統推翻，重新創造了新音樂。在織體上喜愛的是縱向的音群，在和聲的運用上，德用三度堆疊的七、九、十一與十三度和弦，並常常平行進行或將平行進行的全音階三和弦以增三和弦的形式出現。

西洋古典音樂在二十世紀時，和聲功能的使用以達到極限，德布西的作品，使音樂脫離了過去的調性，另一方面則開創一個新的創作路線，一方面為後來的音樂走出一條新途徑。從本文研究的作品〈水妖〉中，採用了來自不同時代不同的音樂素材，如中古世紀的教會調式，巴洛克到浪漫時期的三度堆疊和弦，東方五聲音階、六全音的旋律與和弦，還有當代音樂家所嘗試的複調手法，這些素材經過他消化後，成為他自己的音樂語法與技法，創造出屬於自己的風格。經由特殊調式的和聲進行乃至於節奏的變化，都能自然的讓我們感覺不同的景物，充滿神秘感。

本作品在眾多德布西的作品中，是唯一一首將多種音階、調式使用縱向、橫向、聲部交替等手法融合而成的作品，經本文利用跳脫傳統和聲觀念作分析後，可窺探德布西內心細微的音樂思想及瞭解寫作技法的多元性，加上音畫聯覺的探討，使讀者心中的音樂與視覺做一連結，相信對瞭解德布西音樂及印象樂派有進一步的瞭解。

30 同註20: 108.

參考文獻

中文工具書

- 台灣中華書局編譯，1988，《簡明大英百科全書中文版》，第九冊，第十四冊、第十七冊，台北：台灣中華書局。
- 音樂之友社編著，1999，《新訂標準音樂辭典》，（林勝儀譯），台北：美樂。
- 康謳譯，1981，《大陸音樂辭典》，台北：大陸書局。

中文書目

- 艾嘉慧，1993，《鋼琴水曲之研究》，台北：傑太出版社。
- 許常惠，1983，《杜步西研究》，台北：百科文化。
- 許天治，1987，《藝術通感之研究》，台北：台灣省立博物館。
- 陳漢金，2008，《您是說「印象派音樂」？--德布西的室內樂與管弦樂》，台北：國立中正文化中心。
- 張心龍，1999，《西洋美術史之旅》，台北：雄師圖書股份有限公司。
- 張以惠，2012，《綺想·頹廢—德布西鋼琴作品中的異國情調風格》，台北：春暉出版社。
- 彭宇薰，2011，《藝術跨界詮釋—德布西的象徵、印象與後印象》，台北：原笙國技有限公司。
- Livio, Mario, 2004，《黃金比例》（邱宏義譯），台北：遠流出版社。
- Holmes, P., 1995，《偉大作曲家群像：德布西》，（楊敦蕙譯），台北：智庫出版。

中文期刊、論文

- 朱家炯，2001，〈西方音樂中的東方思維--從普賽爾到德布西〉，《音樂月刊》223: 48-52。
- 李雅敘，2006，〈德布西鋼琴作品前奏曲第一冊異國主義風格運用之探討〉，《當代跨文化國際研討會論文集》，高雄：國立中山大學文學院。
- 吳雅婷，2010，〈反思德布西的鋼琴音樂〉，《台中教育大學學報，人文藝術類》24(1): 87-113。
- ，2012，〈探索德布西鋼琴音樂的素材與技法〉，《藝術研究期刊》12: 1-31。
- 林淑真，2001，〈探討德布西24首前奏曲之創作淵源暨寫作技巧〉，《鋼琴音樂三百年》：197-215。
- 林朝陽，1994，〈德布西的鋼琴音樂藝術與前奏曲之教學研究〉，《台中市院學報》8:

553-581。

彭宇薰，2003，〈音樂與繪畫類比性之探索—論德布西象徵主義風格〉，《輔仁學誌人文藝術之部》30：187-209。

———，2009，〈音樂現象學之啟迪：以德布西音樂為例〉，《藝術評論》19：149-187，台北：國立台北藝術大學。

曾華惠，1991，〈德布西前奏曲第一冊研究〉，《台南家專學報》80.06：251-287。

———，1993，〈德布西鋼琴前奏曲第二冊研究〉，《台南家專學報》12：399-428。

劉淑如，2003，〈論德布西音樂的視覺印象〉，《勤益學報》21(3)：389-416。

劉瓊雯，2007，〈劉瓊雯畢業音樂會〉，碩士論文，屏東教育大學音樂系。

謝斐紋，2006，〈印象主義之繪畫與音樂探索〉，《人文研究學報》40(1)：85-96。

———，2012，〈德布西音樂的新藝術特質，以慕夏作品為例〉，《音樂研究》16：.81-119，台北：國立師範大學。

外文工具書

Pasler, Jann. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001), s.v. "Impressionism".

Randel, D. M.. The New Harvard Dictionary of Music.(1986), s.v. "Debussy Claude".

Roger, Nichols. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001), s.v. "Debussy Claude".

外文書目

Austin, W. William. Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky. NY: W. W. Norton & Company. INC., 1966.

Bruhn, S.. Images and Ideas in Modern French Piano Music: the Extra-Musical Subtext in Piano Work by Debussy, Ravel and Messiaen. NY: Pendragon Press, 1997.

Day- O'Connell, Jeremy. Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy. NY: University of Rochester Press, 2007.

Dawes, Frank. Debussy Piano Music. London: British Broadcasting Corporation, 1969.

Fulcher, F. Jane. Debussy and His World. NJ: Princeton University Press, 2001.

Hansen, P. S.. An Introduction to Twentieth Century Music. NJ: Allyn & Bacon, Inc., 1971.

Howat, Roy. Debussy in Proportion --A musical analysis. NY: Cambridge University Press, 1983.

———. Art of French Piano Music. New Haven: Yale University Press, 2009.

Lederer, Victor. Debussy—The Quiet Revolutionary. NY: Amadeus Press, 2007.

Nichols, Roger. The Life of Debussy. NY: Cambridge University Press, 1998.

Raad, V., The Piano Sonority of Claude Debussy. NY: The Edwin Mellen Press, 1994.

- Samson, J.. *Music in Transition: A Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900-1920*. London: J. M. Dent, 1993.
- Schmitz, E. Robert. *The Piano Works of Claude Debussy*. NY: Dover, 1996.
- Smith, Richard Langham. *Debussy studies*. NY: Cambridge University Press, 1997.
- Stefan, Kostka. *Materials and Twentieth-Century Music*, Third Edition, 2006.
- Thompson, Oscar . *Debussy: Man and Artist*. NY: Dodd, Mead & Company, 1937.
- Wheeldon, Marianne. *Debussy's Late Style*. Bloomington: Indiana University Press, 2009

外文論文

- Bushard, Anthony, "Debussy, Bartok, And The Golden Section", B. M. diss., The Honors Program College of St. Benedict St. John's University, 1996.
- Tobin, Aubrey Anthony. "Octatonic, Chromatic, Modal, and Symmetrical Forms that Supplant Tonality in Five Piano Prelude by Claude Debussy", D. M. A. diss., The University of Texas at Austin, 2002.

樂譜

- 德布西，《前奏曲第一集/前奏曲第二集》，台北：全音樂譜出版社。
- Claude Debussy . *Préludes 1er et 2e livres*. France, Paris: Durand.2007.
- Claude Debussy . *Préludes 2*. Germany: Wiener Urtext.2010.

附錄一

表1、德布西《前奏曲第二冊》，〈水妖〉曲式分析圖

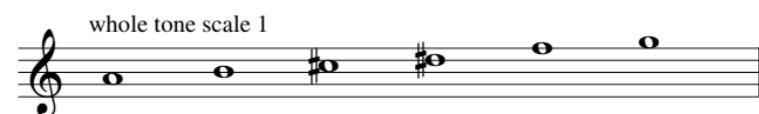
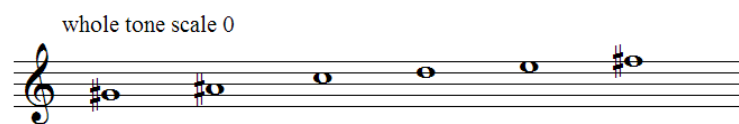
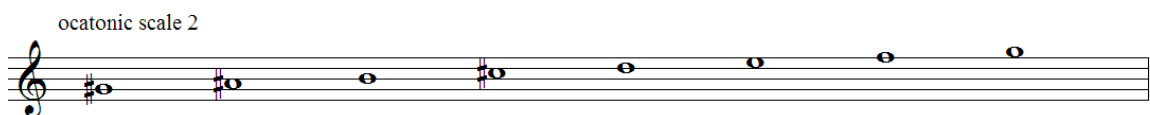
段落	小節數	主要素材
導奏	mm. 1-10	1.將五種不同的音階型態單獨或融合應用 (1)Octatonic scale 0→F [#] G [#] A B C D E B F Octatonic scale 1→G A B ^b C D ^b E ^b E F [#] Octatonic scale 2→G [#] A [#] B C [#] D E F G (2)Whole-Tone scale 1→A B C [#] D [#] F G (3)Chromatic scale, 2.5度關係 3.附加音(odd note) 4.pitch-set:小二度加小三度 5.三全音三全音
過門 ³¹	mm.11-15	1.Octatonic scale 1 2. Whole-Tone scale 0→D E F [#] G [#] A [#] C 2.Bass:五度關係(A-D) 3.附加音(odd note) 4. pitch-set:小二度(B ^b -A)加小三度(增二度E ^b -F [#]) 5.Diatonic:D Major 6.Mode,→D-Lydian 7.Fibonacci Sequence
A	mm.16-27	1.Mode,→ D-Lydian→D E F [#] G [#] A B C [#] D 2.Pentatonic scale 3.Octatonic scale 1 4.Chromatic scale 5.屬七和弦 6.三全音
過門2	mm.28-31	1.Octatonic scale 1 2. Whole-Tone scale 0 3. Mode,→D-Lydian 4. Chromatic scale. 5.pitch-set:小二度(B ^b -A)加小三度(增二度E ^b -F [#]) 6.ostinato(E ^b)

31 筆者將第11-15小節視為過門連接A段的原因有二：一、在第11-13小節低音A音一直出現在低聲部作為持續低音，到第14小節時低音預先出現A段的中心音D。可知德布西的作法是利用五度關係，利用屬音A進入下段落的主音D；二、第11-13小節幾乎為第11小節的重複，一個樂段卻沒有動機發展少有這樣的可能性，而第14、15小節則視為A段進入D-Lydian之準備。

B1	mm.32-37	<ol style="list-style-type: none"> 1. Octatonic scale 0 2. E^b-Lyian→E^b F G A B^b C D E^b 3. Chromatic scale 4. 五度關係(E^b-B增五度)的ostinato 5. 增三和弦(E^b-G-B) 6. 三全音 7. odd note (B^b)
A' +過門3	mm.38-43	<ol style="list-style-type: none"> 1. 調號改變D-Lyian→ E^b-Lyian 2. Octatonic scale 2 3. Whole-Tone scale 0 4. Whole-Tone scale 1 5. pitch set→大二+小三 6. Chromatic scale 7. 半音 8. 三全音(D^b-G)
B2	mm.44-53	<ol style="list-style-type: none"> 1. Octatonic scale 1 2. Whole-Tone scale 0 3. Whole-Tone scale 1 4. Chromatic scale 5. triplet ostinato 6. 三全音 7. 半音進行(G→G[#])及三全音間 8. pitch set→P4+m2 9. 三對二的節奏 10. enharmonic respell (D^b=C[#]) 11. 增二度(直向) 12. 旋律以下行三度方式進行
B3	mm.54-61	<ol style="list-style-type: none"> 1. ostinato(G) 2. Chromatic scale 3. 三全音
過門4	mm.62-64	<ol style="list-style-type: none"> 1. Octatonic scale 1, 並融合了兩個Whole-Tone scale的片段 2. 原第十一小節的A以D^b取代 3. enharmonic respell (B^b=A[#])
Coda	mm.65-74	<ol style="list-style-type: none"> 1. Bitonality(D Major/ F[#] Major) 2. Octatonic scale 1 Whole-Tone scale 0 Whole-Tone scale 1? 3. D→pedal tone

附錄二：

〈水妖〉所用音階類型音譜



「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 第二十期

Kuandu Music Journal, No.20

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 臺北市北投區學園路1號

電話：02-2896-1000 轉3002

傳真：02-2893-8856

主編 李秀琴

英文諮詢 邦恩莎

執行編輯 張智琦

編輯助理 張雅涵

封面題字 張清治

封面設計 賴瑋琍

排版 傑崴創意設計有限公司

印刷 美毅實業有限公司

國內售價 400元

Dean 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 LEE Schu-chi

English Consultant Sarah Barnes

Excutive Editor CHANG Chih-chi

Editor Assiatant CHANG Ya-han

Title Calligrapher CHANG Ching-chih

Cover Design LAI Wei-li

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103年7月

Copyright ©2013 by School of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC

ISSN 1814-1889