

闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

琺玄題




37

2023·09

闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

琺玄題 

關渡音樂學刊編輯委員會

主編	魏心怡 國立臺北藝術大學傳統音樂學系專任助理教授
編輯委員	(依姓名筆畫排列)
車炎江	國立臺北藝術大學音樂學研究所專任助理教授
陳恩加	國立臺北藝術大學音樂學系兼任助理教授 (校外委員)
陳峙維	英國史特靈大學電影與媒體研究博士 (校外委員)
盧文雅	國立臺北藝術大學音樂學研究所專任教授暨音樂學院院長
馬定一	國立臺北藝術大學音樂學系專任教授
宋正宏	實踐大學專任音樂學系副教授兼音樂學系主任 (校外委員)
蘇筠涵	國立臺北藝術大學傳統音樂學系專任助理教授
謝宗仁	國立臺中教育大學音樂學系專任副教授 (校外委員)
張旭南	國立臺灣戲曲學院京劇學系專任助理教授 (校外委員)

Kuandu Music Journal

Editor in Chief

WEI, XIN-YI Taipei National University of the Arts

Editorial Committee

CHE, YAN-JIANG Taipei National University of the Arts
 CHEN, EN-JIA Taipei National University of the Arts
 CHEN, ZHI-WEI University of Stirling
 LU, WEN-YA Taipei National University of the Arts
 MA, DING-YI Taipei National University of the Arts
 SONG, JENG-HONG Shih Chien University
 SU, YUN-HAN Taipei National University of the Arts
 HSIEH, TSUNG-JEN National Taichung University of Education
 CHANG, HSU-NAN National Taiwan College of Performing Arts

主編序

音樂學在十九世紀實證主義影響下，研究探討多半以音樂文本為中心，音樂的生產環境、語境生成的動態視域，反而成為次要焦點，然而，二十世紀後半「音樂學轉向」，重新檢視研究領域、知識生產與方法學批判，學術架構與參照反思，再脈絡化音樂的發展，歷史參數的重新揀擇、社會情境的多元思考，當代音樂研究的多孔隙翻轉，開啟寬廣視野的認知與探究領域，成為今日學術知識生產不可或缺的途徑。

《關渡音樂學刊》第三十七期期刊，首次改為一年一刊，收錄八篇嚴謹的中、英文音樂研究論文，論述角度從音樂作品內容、演奏詮釋、美學與象徵分析，以及樂種的傳承與發展、賽事節慶、歷史事件批判與反思、音樂與社會互動、跨界研究等精闢解析，分別為：陳乙任〈從小提琴家李金土的留日經驗觀察 1932 年「洋樂競演會」中「刺身音樂」與「米粉音樂」的爭議〉，從歷史資料的再耙梳，探討留學於東京音樂學校主修小提琴的臺籍音樂家李金土（1901-1979），於 1932 年「臺北艋舺共勵會」舉辦的「洋樂競演會」比賽結果，引發的臺、日與西洋媒體三方論爭為解析；胡志瑋〈武滿徹作品《朝向海》中之日本傳統美學的應用與演奏詮釋〉，以武滿徹於 1981 年的作品《朝向海》（*Toward the Sea*）為分析，闡明音組織結構與演奏詮釋，並從日本傳統美學的視角，剖析創作手法的東、西方運用。林函昀〈林口四平子的發展與傳承〉以林口「東華復興社」為研究對象，脈絡化東華復興社的口傳記憶，再現林口四平子的歷史；蔡宗德〈傾聽他們的聲音：台灣東南亞新移民的表演藝術發展與困境〉，以田野訪談的第一手觀察，探討東南亞新移民的表演藝術演出型態、場域、發展困境與未來發展可能。

劉育恩〈從 2020 東京奧運會開閉幕式探究音樂在日本賽事節慶與都市意象形塑〉以 2020 東京奧運的音樂表演為觀察，分析開閉幕式衍伸出的文化議題與音樂互動；陳威仰〈貝多芬作品《拉蘇莫夫斯基》作品 59-1 傳統與創新的二元性〉，以 2023 年臺灣藝術家交響樂團與國立臺南大學音樂學系，推出向貝多芬致敬的系列音樂活動，以室內樂作品《第七號 F 大調弦樂四重奏》，探究貝多芬音樂的「二元性」議題；李盈青〈國光劇團《快雪時晴》京劇與西方交響樂的接合（*articulation*）與跨界研究〉，以新編京劇《快雪時晴》為分析範例，探究在傳統京劇的主體下，與西方交響樂所產生的接合（*articulation*），國光劇團又如何以王羲之的《快雪時晴》帖，開衍出臺灣在地不同時期離散族裔跨時空的文本敘事；莊聖玄 *Cinderell' o' in Music: Musical Representation of Plural Masculinities and Internal Hegemony in L'Apprenti sorcier* 一文，從法國作曲家杜卡（1865-1935）《魔法師的學徒》（1897）的個案研究，探討複數男性氣概、性別議題與音樂再現。

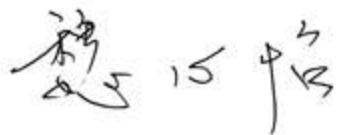
另外，本期刊特別邀請音樂學研究所潘莉敏老師，以及傳統音樂學系魏心怡老師撰寫兩篇報導專文，起因於 2022 年國立臺北藝術大學四十歲生日的系列活動，針對 1982 年國立藝

術學院成立四十週年進行紀念回顧。時序拉回 1980 年 10 月 22 日國立藝術學院籌備處成立，由原教育部國際文化教育事業處處長鮑幼玉先生擔任主任、任職表演藝術國際文化交流科科長王德勝先生，擔任籌備處首任秘書，主任與秘書組織之下再分三組，分別為制定課程與甄選教師的教學組、處理行政事務的行政組，以及校舍工程規劃的公務組，國立藝術學院的幼苗，即在人員組織的細心澆灌下成長；1982 年 7 月 1 日國立藝術學院成立，設立音樂學系、美術學系、戲劇學系，次年增設舞蹈學系，1991 年校址遷至關渡校區直至今日，篳路藍縷、艱辛創立，回望四十年歲月的點點滴滴，培育無數具藝術感性經驗的人才與藝術能動作品，並將之轉換成藝術服務的社會實踐。

國立臺北藝術大學音樂學研究所潘莉敏老師撰寫的〈回顧與前瞻：北藝大音樂系創系四十週年口述歷史訪談紀錄〉，是一篇具人文溫度的回顧，從口述訪談角度，訪問李葭儀、蘇顯達、劉慧謹、陳俊斌、吳思珊等資深教師，緣起自音樂系四十週年的系列音樂會報導，逐漸聚焦於創系四十年來的點滴回顧，從北藝創校、創校初期入學就讀、或任教職至今的心情寫照，抒懷走過的歲月，訴說影響生命旅途的點滴，描繪彼此心中，刻下印記的音樂系。傳統音樂學系魏心怡老師撰寫的〈作為當代未來的傳統音樂學系〉，從文獻資料整理傳統音樂學系創立的歷程、宗旨和期許，透過檔案文字、官方文書與照片，字字珠璣，前人與民間藝師投注心力和走過的足印，透過檔案資料再現歷史現場，過往的人、事、物躍然紙上，隱透盼望今日，以傳統音樂的根基，將之活化，展現芬芳馥郁的深切期許。

《關渡音樂學刊》從未斷刊的走向第三十七期，期間匯聚論文發表的研究者、審查學者以及編審委員會的熱忱及心力，同時，為提升音樂學術水平，進行多次的審閱與討論，在此，深切感謝眾人呵護、支持與協助，並向楊懷玉院秘、劉懿霖編輯助理於刊物編排時，投注大量的時間與精力致謝；悉心灌溉的《關渡音樂學刊》第三十七期終於出刊，祝福大家擁有美好豐盛的研讀時光。

《關渡音樂學刊》第三十七期主編

A handwritten signature in black ink, appearing to be '魏心怡' (Wei Xinyi), written in a cursive style.

謹識

《關渡音樂學刊》第三十七期

目 錄

主編序.....	魏心怡.....	iii
學術論文		
從小提琴家李金土的留日經驗觀察 1932 年「洋樂競演會」中「刺身音樂」與「米粉音樂」的爭議	陳乙任.....	1
武滿徹作品《朝向海》中之日本傳統美學的應用與演奏詮釋.....	胡志瑋.....	43
林口四平子的發展與傳承—以林口東華復興社做為研究對象.....	林函昀.....	61
傾聽他們的聲音：台灣東南亞新移民的表演藝術發展與困境.....	蔡宗德.....	77
從 2020 東京奧運會開閉幕式探究音樂在日本賽事節慶與都市意象形塑 ...	劉育恩.....	109
貝多芬作品《拉蘇莫夫斯基》（作品 59-1）傳統與創新的二元性.....	陳威仰.....	135
國光劇團《快雪時晴》京劇與西方交響樂的「接合」與「跨界」研究.....	李盈青.....	155
音樂中的「灰公子」：《魔法師的學徒》中多重男性氣概與內在霸權的音樂再現.....	莊聖玄.....	181
專文		
回顧與前瞻：北藝大音樂系創系四十週年口述歷史訪談紀錄.....	潘莉敏.....	195
作為當代未來的傳統音樂學系.....	魏心怡.....	221
「關渡音樂學刊」徵稿細則.....		239

Contents

Preface Wei, Xin-Yi iii

Articles

Observing the Controversy Surrounding the “Sashimi Music” and “Rice Noodle Music” in the 1932 “Western Music Competition” Through the Experience of Taiwanese Violinist Li Jin-tu’s Study in Japan Chen, I-Jen 1

The Application and Interpretation of Japanese Traditional Aesthetics in Toru Takemitsu's Work - *Toward the Sea* (1981) Hu, Chih-Wei 43

The Development and Inheritance of Sù-Píng-á in Linkou: Taking the Lin-Kou Donghua Fuxing Club as the Research Object..... Lin, Han-Yun 61

Listening to Their Minds: The Development and Challenges of Performing Arts among New Immigrants from Southeast Asia in Taiwan..... Tsai, Tsung-Te 77

The Role of Music in Japan in Shaping the Sports Events and City Image Through the Opening and Closing Ceremonies of the 2020 Tokyo Olympic Games..... Liu, Yu-En 109

Beethoven's "Rasumovsky" (Op. 59-1) The Binary of Tradition and Innovation Chen, Wei-Yang 135

Articulation and Interdisciplinary Research: Case Study on GuoGuang Opera Company and National Symphony Orchestra Co-Produced Chinese Opera “Sunlight after Snowfall” Lee, Ying-Qing 155

Cinderell‘o’ in Music: Musical Representation of Plural Masculinities and Internal Hegemony in *L’Apprenti sorcier* Chuang, Sheng-Hsuan 181

"Kuandu Music Journal" Call for Papers 239

從小提琴家李金土的留日經驗觀察 1932 年「洋樂競演會」中「刺身音樂」與「米粉音樂」的爭議*

陳乙任

國立臺南大學音樂系四年級

摘要

留學於東京音樂學校主修小提琴的臺籍音樂家李金土（1901-1979），在 1932 年與其合作的組織「臺北艋舺共勵會」舉辦了「洋樂競演會」小提琴比賽。比賽結果卻引發了大眾媒體上臺、日、西洋三方的論爭。日人批評比賽結果出自「同情」而非「純藝術」，將臺人的演奏描述為「音的排列」，並表示「『刺身音樂』渡海來臺後竟成了『米粉音樂』，這些音樂十分貧乏無趣。」為了理解這些爭議的背景原因，本文從東京音樂學校搜集了李金土 1921 至 1925 年間赴日的留學資料。其中包含：《東京音樂學校一覽》、《大正十一年學年試驗書類》、《大正十二年三月畢業試驗書類》、《大正十三年學年試驗成績》、《大正十四年學年試驗成績》、《大正十年三月起入學志願者受付簿》、《大正十年四月以降生徒入退學通知簿》、《大正十年甲種師範科入學願書》、《大正十年豫科、甲種師範科、乙種師範科誓約書》、《臺灣留學生關係書》、《甲種師範科學籍簿》、《第六號東京音樂學校修了生登錄簿》。觀察並比對這些新出土的資料，來試圖解釋李金土的動機和比賽產生爭議的背後原因。

關鍵詞：李金土、洋樂競演會、小提琴、日治時期臺灣、食物與階級

* 感謝兩位匿名審查人的建議與回饋；同時，也感謝國科會的補助，本篇論文獲國科會 111 學年度大專學生研究計畫補助，計畫編號：111-2813-C-007-059-H。

Observing the Controversy Surrounding the “Sashimi Music” and “Rice Noodle Music” in the 1932 “Western Music Competition” Through the Experience of Taiwanese Violinist Li Jin-tu’s Study in Japan

Chen, I-Jen

Senior Student, Department of Music, National University of Tainan

Abstract

Li Jin-tu (1901-1979), a Taiwanese musician who studied violin at the Tokyo Music School, collaborated with the “Monga Mutual Promotion Society” in 1932 to hold a violin competition in the “Western Music Competition”. However, the competition results sparked a controversy between Taiwan, Japan and Western in the mass media. The Japanese criticized that the competition results were based on “sympathy” rather than “pure art”, described the performance of Taiwanese as “compiling sounds”, and stated that “‘Sashimi Music’ had become ‘Rice Noodle Music’ after crossing the sea to Taiwan, and the music were very poor and uninteresting”. In order to understand the background reasons for these controversies, this article collected Li Jin-tu's study abroad materials from 1921 to 1925 when he went to Japan from the Tokyo Music School. Included: “Overview of Tokyo Music School,” “Academic Test Papers for the 11th Year of Taisho,” “Graduation Test Papers for March of the 12th Year of Taisho,” “Academic Test Results for the 13th Year of Taisho,” “Academic Test Results for the 14th Year of Taisho,” “Registration List for Applicants from March of the 10th Year of Taisho,” “Enrollment and Withdrawal Notification Booklet for Students from April of the 10th Year of Taisho,” “Application Form for Admission to Class A Normal School Course in 10th Year of Taisho,” “Application Form for Preparatory Course, Class A Normal School Course and Class B Normal School Course in March of the 10th Year of Taisho,” “Booklet on Taiwan's Study Abroad Relations,” “School Register for Class A Normal School Course” and “Registration Booklet for Graduates from Tokyo Music School No. 6.”. By observing and comparing these newly unearthed materials and try to explain Li Jin-tu's motives and the underlying reasons for the controversy.

Keywords: Li Jin-tu, Western Music Competition, Violin, Japanese Colonial Period in Taiwan, Food and Hierarchy

前言

過去關於日治時期臺灣的西洋音樂研究主要著重在學校的必修科目「唱歌」，「唱歌」的教學之中也包含樂器的使用，這些樂器包括鋼琴、風琴以及小提琴。它們常被拿來做為指導「唱歌」課程的輔助性質工具。當討論到 20 世紀上半臺灣的小提琴音樂，總會回顧到 1932 年的「洋樂競演會」小提琴比賽，¹ 因為此比賽可說是目前所找到臺灣最早舉辦的西方音樂比賽；再者，此比賽的舉行，將音樂藝術更廣範圍的融入進臺灣大眾社會之中，這個現象可以佐證於該比賽在當時公眾媒體間的討論度。當時的報紙中，末永豐志（生卒年不詳）投稿了〈致米粉音樂家諸氏〉一文，批評臺人的演奏僅為「音的排列」、「只有那種程度的演奏的話，再晚個五年、十年舉辦洋樂競演會都不嫌晚」，甚至認為「這世上有即使借了所有世上佛祖的力量，也很難拯救的刺身音樂，而刺身音樂渡海來臺後竟成了米粉音樂，這些音樂十分貧乏無趣。」² 這些報導顯示了，「洋樂競演會」除了表面上的盛會之外，還有其他意義，讓人不禁提問：李金土留日經驗如何促使他回臺後欲舉辦音樂比賽？該比賽詳細有哪些審查者？演奏者獲得的分數？演奏者的自選曲及指定曲為何？演奏者師承哪位教師？除此之外，本文試圖發現，並提出臺灣小提琴音樂發展史中，重要事件「洋樂競演會」背後更深的脈絡，例如日本人評論中透露的社會階級問題。³

為試圖回答以上的問題，本文針對《臺灣日日新報》、《東京音樂學校一覽》、東京藝術大學大學史料館、日本國立國會圖書館等資料庫進行梳理、分析以及比對。李金土留日經驗調查之時間範圍，僅設立在其赴日本東京音樂學校（今東京藝術大學）留學的 1921 至 1925 年間，調查的地理範圍則以東京藝術大學為主。搜查後取得的一手資料成果包含：《東京音樂學校一覽》、《大正十一年學年試驗書類》、《大正十二年三月畢業試驗書類》、《大正十三年學年試驗成績》、《大正十四年學年試驗成績》、《大正十年三月起入學志願者受付簿》、《大正十年四月以降生徒入退學通知簿》、《大正十年甲種師範科入學願書》、《大正十年豫科、甲種師範科、乙種師範科誓約書》、《臺灣留學生關係書》、《甲種師範科學籍簿》、《第六號東京音樂學校修了生登錄簿》。這些資料的內容包括：李金土申請留學時所繳交的資料、在校的學籍、修習的學校課程、在校成績、其可能參加過的音樂會等等；關於 1932 年「洋樂競演會」，則主要梳理《臺灣日日新報》上的報導及臺、日、西洋，三方

本文在文章開頭，想要先致謝支持並幫助本篇期刊論文完成的老師們。感謝沈雕龍教授，支持我並指導我論文寫作，在此研究中提供許多實質上的建議，引導、啟發我，提供我許多可以延伸的研究方向。感謝劉麟玉教授，給予我一個請益的機會，以日治時期臺灣音樂研究專家的角度，分享研究方法並引導我提出更明確的研究問題。感謝日本東京藝術大學博士候選人李惠平，協助引導我尋得關於李金土在東京音樂學校的學習資料。

- 1 筆者參考陳皇志（2007）、呂鈺秀（2003）、劉敏光（1955）等人。他們都有提到 1932 年的「洋樂競演會」，皆屬於一個初步的考察，提供了能夠延伸的方向。另外，提到日治時期小提琴音樂的展開，許多人也會聯想到張福興 1920 年所組織的「玲瓏會」樂團。「玲瓏會」和「洋樂競演會」的關係，值得進行更深入的研究，然而礙於篇幅及題目設定的範圍，本文不擬在文中探究。
- 2 末永豐志，〈ヒフーン音樂家諸氏へ〉，《臺灣日日新報》第一萬一千七百四十四號（1932 年 12 月 17 日）：（三）。粗體為筆者所加。筆者譯。* 此研究日文部分皆為筆者自行翻譯，以下不再提示。
- 3 本文筆者試圖聯絡李金土的家屬李治琴進行訪談，不過因為李治琴女士變更了電話號碼，而始終無法取得聯繫。

的論爭。當我們釐清日本的西洋音樂程度以及李金土的留學狀況，或許我們可以更好的來解釋「洋樂競演會」產生的爭議，並指出後續可能再繼續研究的種種方向。

壹、李金土的留日經驗

一、甲種師範科學則

李金土（1901-1979），出生於臺北，1910 年艋舺公學校入學，1916 年畢業後在同年 4 月入學於臺灣總督府國語學校，1920 年臺灣總督府臺北師範學校⁴畢業後，1921 年便考取日本東京音樂學校的甲種師範科並取得入學資格，1925 年返臺後在 1928 至 1930 年間又再次赴日。⁵本節將針對李金土在學期間 1921 至 1925 年就讀的東京音樂學校甲種師範科學則進行整理。學年從每年的 4 月 1 日至隔年的 3 月 31 日。學期時間分為第一學期：4 月 1 日至 9 月 10 日；第二學期：9 月 11 日至隔年 1 月 7 日；第三學期：隔年 1 月 8 日至 3 月 31 日。假期分為春假：4 月 1 日至 4 月 10 日；暑假：7 月 11 日至 9 月 10 日；寒假：12 月 25 日至隔年 1 月 7 日。祝日、大祭日、週日以及東京音樂學校紀念日休假。⁶

東京音樂學校學科設有：本科、師範科、豫科⁷、研究科、選科、聽講科。有入學意願者皆須繳交入學願書至東京音樂學校。入學願書的內容主要包含入學願、履歷書、誓約書，且必須遵照簡章格式。⁸以下本文將對李金土所就讀的甲種師範科規章作介紹。

師範科分為甲、乙兩種，甲種三年、乙種一年。⁹申請考試費用及所需資料有入學願書以及金 2 圓。師範科以及研究科學生不徵收學費。¹⁰甲種師範科公費生每月受支給學薪資金 8 圓，¹¹但是暑假期間不支付此學薪資。¹²進入甲種師範科的條件為：16 歲以上，師範學校中學校畢業或是修業年限滿四年以上的高等女學校本科畢業生，需得到該學校校長的推薦並接受且通過考試後方可入學。但是，無前述資格者，若擁有同等以上學力證明，通過考試後亦

4 原臺灣總督府國語學校，該校在李金土就讀期間改名，因此此處名稱與前者不同。

5 李金土（1955）提到：「民國十九年（1930）返臺以後，一直幹著音樂教育工作」以及「距今二十七年前（1928），當我第二次日本留學回來之後，開了一個『李金土提琴獨奏會』。」李金土在同一篇文章中提到了不同的返臺時間點，目前李金土第二次赴日留學的時間、前往哪一所學校以及返臺時間是模糊的。

6 東京音樂學校，《東京音樂學校一覽》（東京都：東京音樂學校，1921-1922），36。

7 相當於高等學校的課程，是進入大學本科的預備階段。

8 東京音樂學校，《東京音樂學校一覽》，39-41。*東京音樂學校，《東京音樂學校一覽》（東京都：東京音樂學校，1924-1925）的版本有更詳細的說明，需要 1. 入學願書；2. 履歷書；3. 畢業證書或修了證明書；4. 推薦書（只有甲種師範科需要繳交）；5. 戶籍謄本。不過李金土在 1921 年入學時，就都有繳交這五項了，應該是 1921-1922 年的簡章寫得不夠明確。因為李金土入學的時間是 1921 年，因此本文內文所示資料為 1921-1922 年的版本。

9 東京音樂學校，《東京音樂學校一覽》，14。

10 東京音樂學校，《東京音樂學校一覽》，43。

11 東京音樂學校，《東京音樂學校一覽》，48。

12 東京音樂學校，《東京音樂學校一覽》，44。

擁有人學資格。¹³ 甲種師範科入學考試科目有：一、唱歌；二、基礎樂理；三、器樂（鋼琴、小提琴、風琴，擇一）；四、國語。¹⁴ 接受本校入學考試者，將接受身體檢查，另外，師範科入學者須參加口語表達測驗，來考核其擔任教職員是否恰當。甲種師範科入學測驗合格後，前三個月視為暫定入學，經考核判定為資性品行以及學業成績優良者，方視為正式入學。¹⁵ 甲種師範科課程及每週上課時數如下。¹⁶

修身（一至三年級，每週一小時）；唱歌（一至三年級，每週六小時）；風琴、鋼琴或小提琴（一年級，每週三小時；二至三年級，每週二小時）；音樂通論（一年級，每週二小時；二年級，每週一小時）；和聲論（二至三年級，每週二小時）；音樂史（一至二年級，每週二小時）；教育學（一至二年級，每週二小時）；音樂教學法（三年級，每週一小時）；國語及漢文（一至三年級，每週三至八小時）；英文（一至三年級，每週三至八小時）；體操及遊戲（一至三年級，每週二小時）；練習（若干時）。……（中略）甲種師範科學生除了需多一堂美學音響論為隨意科目之外，可以在「小提琴」、「鋼琴」或是「風琴」之中選擇一種樂器當作必修科目。

另外補充，根據《東京音樂學校一覽》1924 年的課綱修訂：音樂通論（一年級，每週二小時，二年級課程刪除）；音樂教學法（三年級，每週二小時）；國語（一至三年級，每週三小時）；英文（一至三年級，每週三小時），其餘無更動。¹⁷

關於考試成績的記分方式，師範科的「唱歌」科目滿分為 200 分，其餘科目滿分為 100 分。唱歌科目 120 分以上視為合格，其餘科目 40 分以上視為合格。¹⁸ 在 1924 至 1925 年的學則改制中，調整為「唱歌」、「器樂」科目滿分為 200 分，其餘科目滿分為 100 分。「唱歌」、「器樂」科目 120 分以上視為合格，其餘科目 60 分以上視為合格。¹⁹ 另外，本校的學生有義務出席演奏本校公開的音樂演奏會以及音樂演習會。²⁰ 根據規定，甲種師範科學生畢業後需進行服務規則，畢業者在取得畢業證書之後，應於以下的時間，有義務持續在與教育相關的職務上做服務。一、有支領學資者需服務相當於在學期間的 1.5 倍時間；二、沒有支領學資者需服務相當於在學期間的 0.5 倍時間…（後略）。畢業者取得畢業證書後，在一年之內有義務前往文部大臣所指定的機構就職…（後略）。²¹

以上所呈現出的是李金土留日時期的學校規章制度，關於李金土在學的成績、李金土所

13 東京音樂學校，《東京音樂學校一覽》，15。

14 東京音樂學校，《東京音樂學校一覽》，37。

15 東京音樂學校，《東京音樂學校一覽》，38。

16 東京音樂學校，《東京音樂學校一覽》，15。

17 東京音樂學校，《東京音樂學校一覽》（東京都：東京音樂學校，1924-1925），15-16。

18 東京音樂學校，《東京音樂學校一覽》（東京都：東京音樂學校，1921-1922），42。

19 東京音樂學校，《東京音樂學校一覽》（東京都：東京音樂學校，1924-1925），45。

20 東京音樂學校，《東京音樂學校一覽》（東京都：東京音樂學校，1921-1922），45。

21 東京音樂學校，《東京音樂學校一覽》，27。

參加的學校所舉辦的音樂會，則可以參考 1921 至 1925 年的音樂會曲目單。此部分將在本章的第三節介紹。

二、李金土入退學東京音樂學校之實際情形

關於李金土的生平，目前並非本文討論部分，此章節僅專注呈現李金土提交給東京音樂學校的入學願書以及其他在東京音樂學校所搜集到的關於李金土的資料。

李金土生於 1901 年 5 月 12 日，戶籍地為臺北州臺北市艋舺王公宮口街六五番戶。1916 年 4 月 10 日以原臺灣總督府國語學校公學師範部乙科入學，1920 年 3 月 25 日以臺灣總督府臺北師範學校本科生身分畢業。1921 年 2 月 6 日李金土以甲種師範科為入學志願，用小提琴考試入學，並提交履歷書、入學願書及戶口名簿，履歷書見附錄一。可見李金土 1920 年任教於臺灣公學校，月收入 21 圓²²。1921 年 3 月 30 日，月收入 44 圓。1920 年 12 月 21 日，因工作勤勉，額外獎勵 62 圓。²³

同年 2 月 7 日李金土繳交臺灣總督府為其所寫的推薦信。內容如下。²⁴

敬啟東京音樂學校。總內第三二三號，關於介紹入學申請者一事。臺北州臺北市艋舺王公宮口街六五番戶，李金土，明治三十四年五月十二日生。右者（李金土）為本次欲申請入學至貴校就讀師範科之學生，該生 1920 年 3 月畢業於本府臺北師範學校，在那之後，在同校的附屬公學校工作，將來期望成為中等學校音樂教師，故推薦入學，望成全。依照 1911 年文部省令第十六號介紹。

1921 年 2 月 18 日提交畢業證書、學業成績證明書、以及人物考定書。學業成績證明書見附錄二，人物考定書如下。

人物考定書

- （一）品性：四年來品性端正，在學校宿舍的生活規律並遵守規矩，表裡如一，性格溫順，在學期間雖學習能力普通，但畢業之後仍然勤於精進，在兒童教育的技術方面比同學籍學生都來的優秀。
- （二）健康狀態：強健，在學期間幾乎沒有使用任何醫藥用品，能夠承受困難。工作過後的表現上，在學習、工作等方面都明顯有付出努力。
- （三）愛好音樂：對技術部門抱有興趣，特別是對音樂有深厚的興趣，並能鑽研。

1921 年 4 月 18 日簽訂入學誓約書，以特別入學身分進入東京音樂學校就讀甲種師範科，

22 一圓相當於一百錢。

23 我們要體會李金土的月收入如何，可以將其與當時米粉和刺身的市場售價做比較。米粉每百斤約 6-7 圓，刺身依品種而不同，每百斤約 30 圓左右。結合李金土的收入所得，可以約略知道李金土在經濟上的生活背景以及對飲食的選擇。關於刺身與米粉的討論將在本文的第肆章做更詳細的討論。

24 東京音樂學校，《大正十年甲種師範科入學願書》（東京都：東京音樂學校，1921），無頁碼。

主修樂器為小提琴。保證人有兩人，一是徐慶祥（1889 年 11 月 9 日 - ？），戶籍地為臺北市艋舺大厝口街四三番戶，為貿易商；二是橫井真道（1880 年 12 月 1 日 - ？），戶籍地為東京市芝區田町八丁目一番地。最後，李金土在 1925 年 3 月 25 日以甲種師範科全科修了²⁵的身分結束了他 1921 至 1925 年的留學。²⁶

從以上的分析可見，結合第一節的甲種師範科學則以及這一節的李金土入退學情形，可以發現甲種師範科規定只能讀三年，李金土事實上在東京音樂學校卻待了五年，根據文獻顯示 1922 年李金土才成為甲種師範科一年級的學生。雖說根據上述資料來看，李金土於 1921 年就入學了，但是目前筆者也僅尋得入學紀錄，在 1921 年的班級名冊和成績單當中，並沒有關於李金土的紀錄。²⁷而 1923 年李金土仍是一年級學生，就目前推測，應該是成績未達標，因此需要隔一年重修。此部分將在第三節做詳細介紹。

三、李金土的在校成績以及音樂會經驗

本節將呈現李金土 1921 至 1925 年間的在校成績、指導老師以及李金土參加過的學校所舉辦的音樂會。【表 1】為李金土 1921 至 1925 年間的各科的在校成績，唱歌的表現最為平均，可見唱歌的學習在臺灣已經有充分的訓練，接至日本後相去也不會太遠。除了修身課程之外，其他課程的成績也都逐年進步，客觀數據的班排名也是上升的；【表 2】為 1922 至 1925 年甲種師範科主修小提琴學生的成績，除了可以更客觀地看到當年考試的難易度之外，也可見李金土和其同儕努力競爭的成果。

25 目前對於日本教育體系來說，「修了」是指碩、博士畢業的意思；「畢業」是指大學畢業的意思。但是在李金土就學期間，「修了」和「畢業」與日本現今社會不同，同學籍的學生也會被分成「修了」和「畢業」兩種。

26 以上資料皆出自於東京音樂學校：《大正十年畢業及學年成績》、《甲種師範科、乙種師範科誓約書》、《甲種師範科學籍簿》、《第六號東京音樂學校修了生登錄簿》、《大正十年四月以降生徒入退學通知簿》、《大正十年三月起入學志願者受付簿》、《大正十年甲種師範科入學願書》。

27 東京音樂學校，《大正十年畢業及學年成績》（東京都：東京音樂學校，1921），無頁碼。

表 1：李金土 1921 至 1925 年的在校成績²⁸

學科		級別	已入學 (1921)	第一學年 (1922)	第一學年 (1923)	第二學年 (1924) ²⁹	畢業考試成績 (1925) ³⁰
必修科目	唱歌	無成績 無紀錄		160	160	155	165
	小提琴		60	45	145	160	
	音樂通論		缺	81			
	音樂史		45	52	60		
	教育		51	67	75		
	和聲				68	75	
	國語		缺	51	*58 ³¹	73	
	修身(體操)		75	76	60	68	
	教學法					65	
選修	鋼琴			50	55	65	75
排名			無名次	28/34	30/34	22/34	

表 2：1922 至 1925 年甲種師範科主修小提琴學生的成績³²

姓名	級別	第一學年(1922)	第一學年(1923)	第二學年(1924)	畢業考試成績 (1925)
李金土		60	45	145	160
小田彥一		60			
伊藤純三		75			
惣田三四司			45	150	168
川上はる			65	155	170
山岡美枝			55	無資料	150

接下來將介紹 1922 至 1925 年間李金土各科的指導老師及術科評審³³。「唱歌」曾師事

28 表自製，東京音樂學校，《大正十年畢業及學年成績》、《大正十一年學年試驗書類》、《大正十二年三月畢業試驗書類》、《大正十三年學年試驗成績》、《大正十四年學年試驗成績》。

29 1924-1925 年，學則改制。評分標準改為唱歌、器樂 200 分為滿分，120 分為及格。其餘科目 100 分為滿分，60 分為及格。

30 文獻中標示李金土為「修了記」。根據東京音樂學校(1924-1925)，《東京音樂學一覽》，第四：學則的第十章：考試、進級、畢業的第 41 條規定。在畢業考試中取得合格成績的師範科學生將授予其畢業證書。就李金土的畢業考試成績來看，應該屬於合格，然而李金土的狀態卻是呈現「修了」。筆者推測李金土可能只有拿到修課證明，沒有獲得畢業證書。

31 * 為不及格。

32 表自製，東京音樂學校，《大正十一年學年試驗書類》、《大正十二年三月畢業試驗書類》、《大正十三年學年試驗成績》、《大正十四年學年試驗成績》。

33 筆試無評審，評量成績者為指導教師。

岡野貞一（1878-1941）³⁴、Gustav Kron（1874-？）³⁵，評審常有 Gustav Kron、長坂好子（1891-1970）³⁶、澤崎定之（1889-1949）³⁷、岡野貞一及島崎赤太郎（1874-1933）³⁸；「鋼琴」師事貫名美名彥（生卒年不詳）³⁹，評審常有神戶絢（1879-1956）⁴⁰、小倉末（1891-1944）⁴¹、久野ひさ（1886-1925）⁴²、室岡清枝（生卒年不詳）⁴³、萩原英一（1887-1954）⁴⁴、田中規矩士（1897-？）⁴⁵、貫名美名彥與橘糸重（1873-1939）⁴⁶；「小提琴」曾師事多久寅（1884-1931）⁴⁷、川上淳（生卒年不詳）⁴⁸、大塚淳（生卒年不詳）⁴⁹、賴母木こま（1874-1936）⁵⁰，評審常有賴母木こま、川上淳、大塚淳、多久寅與安藤幸（1878-1963）⁵¹；「音樂通論」師事弘田龍太郎（1892-1952）⁵²；「音樂史」師事乙骨三郎（1881-1934）⁵³；「教育」師事木內喜右衛門（1877-？）⁵⁴；「國語」曾師事島津久基（1891-1949）⁵⁵、黑木勘藏（1882-1930）⁵⁶、吉田⁵⁷、高野辰之（1876-1947）⁵⁸ 以及塚田芳太郎（生卒年不詳）⁵⁹；「體操」

34 助教授。

35 助教授。

36 分校兼任，助教授。

37 分校勤務，教務委託。

38 分校主事，教授。

39 分校兼任，助教授。

40 分校兼任，教授。

41 分校兼任，教授。

42 教授。

43 分校兼任，教務委託。

44 分校兼任，教授。

45 分校兼任，教務委託。

46 分校兼任，教授。

47 分校兼任，教授。

48 分校兼任，助教授。

49 分校兼任，助教授。

50 教授。

51 教授。

52 分校兼任，助教授。

53 教授。

54 學生指導、監督、教育一職，教授。

55 講師。

56 講師。

57 目前查無此人。

58 教授。

59 教務委託。

(修身)曾師事坪井玄道(1852-1922)⁶⁰、木內喜右衛門；「和聲學」師事中田章(1886-1931)⁶¹；「音樂教學法」師事草川宣雄(1880-1963)⁶²；「實地授業法」師事草川宣雄。

雖說大部分關於音樂以及教育的考題，都未能尋得，不過 1924 年第二學年的和聲學考題以及 1925 年第三學年的和聲學考題、音樂教學法考題，這三份考題都有被妥善的保存下來，也確定都是李金土的考試題目，雖然並沒有找到李金土的試卷答案，但是我們仍然可以透過考題，來簡單的分析一下難易度。以下將進行討論。

【圖 1】、【圖 2】皆為 1924 年甲種師範科第二學年和聲學考題。【圖 1】題目翻譯：(1) 試問以下和弦分別能夠出現在什麼調性裡，屬於什麼屬性？有幾個種類？(2) 請為下方數字低音題寫上四部的開離和聲。分析【圖 1】後可見，第一題是和弦辨識；第二題是數字低音和聲題，數字低音僅為附屬和弦活用。此兩道題目大致相當於現今音樂系大學部一年級之考題。【圖 2】題目翻譯：(1) 請分別將音名 F、D、重降 B 標示於高音譜表上，升 E、重升 G、C 標示於低音譜表上；(2) 請對以下樂譜中的記號(Staccato、Accent、Legato/Slur)加以解釋；(3) 請對以下旋律進行低小二度的移調；(4) 以下是二聲部重唱，請標示同時演唱的兩聲部之間的音程名稱。分析【圖 2】後可見：(1) 的題目為記譜；(2) 的題目為音樂記號、術語的基礎辨識；(3) 為移調；(4) 為音程辨識。這些題目都大致相當於現今高中音樂班的程度。



圖 1：1924 年甲種師範科第二學年和聲學考題⁶³

60 講師。

61 分校兼任，助教授。

62 講師。

63 東京音樂學校，《大正十三年學年試驗成績》（東京都：東京音樂學校，1924），無頁碼。



圖 2：1924 年甲種師範科第二學年和聲學考題⁶⁴

【圖 3】、【圖 4】分別為 1925 年甲種師範科第三學年和聲學考題以及 1925 年甲種師範科第三學年音樂教學法考題。【圖 3】題目翻譯：(1) Cantus Firmus in Soprano；(2) Cantus Firmus in Alto。分析【圖 3】後可見，此為對位法的考試。對位法大致相當於現今音樂系大學部二年級的程度。【圖 4】題目翻譯：(1) 試問視唱法與口授法有何不同的點；(2) 將來學校音樂該如何發展；(3) 請解釋教材的排列方式；(4) 請簡單的解釋以下的單詞分別是什麼意思：a. 藝術鑑賞 b. 慣用的音程 c. 節拍 d. 音色的聽寫 e. 翻譯 f. 歌劇 g. 民謠 h. 題目提示 i. 分唱 j. 概評。

綜合以上資料整理，雖然我們不知道李金土小提琴的考試曲目，但我們大概可以明白甲種師範科音樂理論的大致程度和教育目標。很顯然甲種師範科的主要目標是以教育為主，而李金土則是需要將這些學習經驗帶回臺灣，以教師的身分補充臺灣教育界教師人手的不足，也理應完成甲種師範生結業過後的義務服務。

64 東京音樂學校，《大正十三年學年試驗成績》，無頁碼。



圖 3：1925 年甲種師範科第三學年和聲學考題⁶⁵

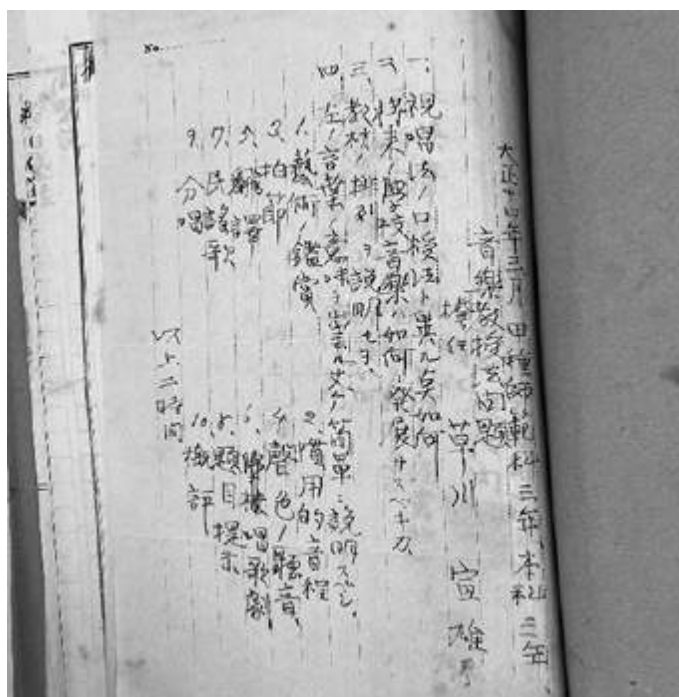


圖 4：1925 年甲種師範科第三學年音樂教學法考題⁶⁶

65 東京音樂學校，《大正十四年學年試驗成績》（東京都：東京音樂學校，1925），無頁碼。

66 東京音樂學校，《大正十四年學年試驗成績》，無頁碼。

根據《東京音樂學校一覽》所記錄 1921 至 1925 年間東京音樂學校所舉辦的音樂會⁶⁷，共計 15 場，分別有學生畢業音樂會 5 場；音樂會 10 場。曲目則有巴洛克、古典樂派及浪漫樂派；作曲家則有比利時、法國、德國、俄羅斯、義大利、丹麥等等，可說是包羅萬象、應有盡有。關於李金土參加演出的音樂會，去除獨奏以外部分，依照東京音樂學校規定，在校學生需要參加所有東京音樂學校所舉辦的音樂會，這樣看來，李金土還是負擔了不少困難的管弦樂曲目，也是相當優異了。

從以上的分析可以看到李金土在日的學習，一方面培育他的器樂能力，使他逐漸能成為一名音樂家，另一方面也培育他成為一名音樂教育者，雖說甲種師範科偏向教育類，和專門往演奏方向前進的本科器樂生有些許的不同，但是從畢業音樂會中甲種師範科畢業生所演奏的曲目難度也可見，絲毫不遜色於本科或是研究科的學生，再者，李金土留日的五年間小提琴主修老師分別師事多久寅、大塚淳、川上淳及賴母木こま，這些教師都是相當優良的師資，是相當可貴的學習經驗。關於東京音樂學校甲種師範科的程度，應該類似於目前臺灣的大學師範院校的程度。其中有些許弔詭的是，雖說李金土的成績不算突出，但是在學成績不比李金土優秀的學生都是以畢業身份結業的，該學年只有李金土一人為「修了」。經過筆者的初步考察，發現甲種師範科裡的修了生都是「外國人」，沒有任何一位日本人。這些修了生又都是臺灣人、朝鮮人、支那人等等。目前雖然還沒有足夠多的文獻可以推證學校制度額外設立「修了」的原因和現象，但是就目前的資料來看，李金土在日的學習以及成績門檻，似乎比起其他日本學生，確實有多一層玻璃天花板。

貳、1932 年「洋樂競演會」背景概述

「洋樂競演會」的張羅，在 1932 年 4 月 26 日時，便已出現在《臺灣日日新報》，主旨為「促使臺灣全島洋樂的進步與發展，培養國民情操」⁶⁸其中提到在 24 日上午 11 點，在臺北市萬華三仙館有召開會議討論，此篇文章對於「洋樂競演會」的舉辦來說只算是一份草案。在同年的 9 月 25 日〈臺灣洋樂比賽今天下午將舉行預選會，來自全島日、臺人，共十七名出演〉中提到。⁶⁹

透過音樂來提升臺灣藝術界的水準，同時也促進實質性內臺融洽的萬華共勵會，舉辦了臺灣洋樂比賽的預選會，於 24 日下午 7 點臺北市內教育會館舉行。申請者共有 17 名，內地人 8 名、本島人 9 名，通過此預選者將可入選 10 月下旬的正式比賽，並在正式比賽評選後被評定名次。第一名將可以獲得臺灣教育界所製作的洋樂比賽獎及臺日獎；第

67 音樂會表格整理參見附錄三。

68 不著撰人，〈洋樂競技會十月に開かる今年は提琴だけ第三位まで賞杯贈呈〉，《臺灣日日新報》第一萬一千五百十號（1932 年 4 月 26 日）：（七）。

69 不著撰人，〈臺灣洋樂コンクール今夕豫選會開催全島から内臺共十七名出演〉，《臺灣日日新報》第一萬一千六百六十一號（1932 年 9 月 25 日）：（？）。

二、第三名則可以獲得萬華共勵會獎。⁷⁰

同年的 10 月 29 日〈全島洋樂競演會即將在 30 日舉辦〉中的報導對「洋樂競演會」有了更進一步的說明。⁷¹

臺北艋舺共勵會在期許臺灣全島洋樂進步的同時，以聲音藝術來促使內臺人融洽。在臺北艋舺共勵會主辦，臺灣教育會協辦之下舉辦的「臺灣全島洋樂競演會」，已經在 8 月中舉行完預選會，即將於 30 日下午七點，在醫專講堂⁷²舉辦競演會。本年是第一回，特別僅限定小提琴家參加。預選者中有在來自全島眾多的提琴家，在他們之中嚴選出本次的參賽者如左。吳金龍（臺北州）、蔡德祿（臺中州）、蔡舉旺（澎湖島）、周再郡（臺北）、日高信義（臺北）、李玉燕（基隆）、劉清祥（臺南）、山本正水（臺北）等八位參加競演會。審查者有：一條慎三郎（臺北第一師範學校）、高梨寬之助（臺北第二師範學校）、李金土、富田嘉明（臺北第一高等女學校）、岩田泉（臺北第二高等女學校）、赤尾寅吉（臺北第三高等女學校）⁷³ 以及其他民間音樂家，峯脇⁷⁴、金子青木⁷⁵、小出⁷⁶、山口⁷⁷、山本⁷⁸。審查項目主要有運指法、運弓法、音色、演奏態度等等。分數計算自選曲一百點、指定曲為當克拉（1817-1907）C. Dancla - Air Varie, Op. 89, No. 6，一百點，計兩百點為滿點。得名者將獲獎如左。第一名：教育會杯、臺日杯；第二名、第三名：共勵會杯；第一、第二、第三名得獎者皆將獲得日本樂器製造公司特製的譜架一臺。這是開啟新時代的劃時代事件，將預期會是個特大的盛會。

10 月 31 日〈洋樂競演會一在三十日晚上的醫專講堂〉的報導，詳細的指出了當天的聽眾人數。⁷⁹

期許臺灣全島西樂界進步的同時，為了普及化音樂藝術，並促進日臺之間更加融洽的成果實踐，在臺北艋舺共勵會主辦，臺灣教育界協辦之下，舉辦了臺灣全島洋樂競演會（今年只比小提琴），在 30 日的下午 7 點，舉辦在臺北醫專講堂，聽眾有約一千多人的盛況，

70 「萬華共勵會」就是「臺北艋舺共勵會」，在不同時期或不同著作者會對其有不同的稱呼。「臺灣洋樂比賽」此處原文為「臺灣洋樂コンクール」，不同著作者會對其有不同的稱呼，以下有相同情況時將不再提示。

71 不著撰人，〈全島洋樂競演會來る三十日開かる〉，《臺灣日日新報》第一萬一千六百九十五號（1932 年 10 月 29 日）：（二）。

72 今國立臺灣大學醫學院。

73 關於審查者，原文對其敘述的極為簡潔，例如：一條慎三郎，原文標示為「一師一條」，其餘的標示亦類似於此情況。經過筆者的綜合考察，基本上可以確定內文中的標示補充皆為正確資訊。

74 應該是指嶺脇四郎。

75 暫無詳細資料。

76 暫無詳細資料。

77 暫無詳細資料。

78 山本鱗三。

79 李金土，〈洋樂競演會一三十日夜醫專講堂で〉，《臺灣日日新報》第一萬一千六百九十七號（1932 年 10 月 31 日）：（七）。

由川瀨共勵會長發表開場致辭後，接著發表前陣子經過預選選拔後，嚴選出的參賽者如左。山本正水（臺北）、劉清祥（臺南）、蔡德祿（臺中）、日高信義（臺北）、周再郡（臺北）、李玉燕（基隆）、吳金龍（臺北）、蔡舉旺（澎湖、棄選）。七人的演奏皆都十分精彩，可以聽出苦練過後的高技巧，有震懾全場聽眾的魅力，充分展現了全島小提琴界劃時代的進步，另外，審查人是以李金土為主並網羅其他同領域的所有審查者一同評分。自選曲一百點、指定曲一百點、計兩百點為滿分，審查重點有一、詮釋；二、左手指法；三、弓法；四、音色的處理；五、演奏態度。以這些要點做審查並決定排名順位。

11 月 1 日〈洋樂競演會，第一名為周再郡，以及各審查員的計分〉的報導，詳細指出了名次以及前三名的總得分數。⁸⁰

30 日下午 7 點，在臺北醫專講堂，由艋舺共勵會主辦，臺灣教育界協辦之下，舉辦了臺灣洋樂競演會，會場堪稱盛況，晚上十點半散會。十名審查者⁸¹依規定指定曲一百點、自選曲一百點計兩百點為滿點的方式做審查，其審查結果如左。第一名周再郡，總分 1884 分，平均 85.6 分；第二名吳金龍，總分 1689 分，平均 84.45 分；第三名山本正水，總分 1638 分，平均 81.9 分。未入賞的參賽者，第四名為李玉燕女士、第五名為劉清祥、第六名為日高信義、第七名為蔡德祿。第一名將獲得臺灣教育會杯、臺日杯；第二名第三名將寄贈夫夫共勵會⁸²杯。

11 月 9 日〈小提琴獨奏【下午 8 點 55 分】臺北第一回全島洋樂競演大會得名者演出廣播〉中，為我們提供了各得名者的伴奏者及自選曲曲目。⁸³

艋舺共勵會主辦，臺灣教育界協辦之下，臺灣第一次的舉辦了洋樂比賽，10 月份，臺北市地區的預選會選出了五名參賽者以及臺南、臺中、澎湖島各一名參加，10 月 30 日在醫專講堂舉行了全島洋樂競演會，當天由一條慎三郎、李金土、山本鱗山以及其他音樂家和批判家進行審查，此報導為這三名得獎者的廣播。第一回是僅有小提琴獨奏的比賽。在這樣的嘗試之下，臺灣洋樂的進步也可想而知。

一、柴可夫斯基（1840-1893）P. I. Tchaikovsky Violin Concerto in D-Major, Op.

35(Canzonetta. Andante). 演出者：山本正水。鋼琴伴奏：長尾春子。山本正水為帝大管弦樂團的第一小提琴手，幾乎是自學，不過有一段時間曾師從張福興。此曲是柴可夫斯

80 不著撰人，〈洋樂競演會の一等は周再郡氏各審査員の採點で〉，《臺灣日日新報》第一萬一千六百九十八號（1932 年 11 月 1 日）：（二）。

81 依照 10 月 29 日的報導，審查人總數應為 11 人，此處記述 10 人的詳細原因有待考察。

82 此處應為「艋舺共勵會」或如上篇標示之「萬華共勵會」。此處名稱記述不同的詳細原因，有待進一步的釐清。

83 不著撰人，〈ヴァイオリン獨奏【午後八時五十五分】臺北第一回全島洋樂競演大會入選者の放送〉，《臺灣日日新報》第一萬一千七百六號（1932 年 11 月 9 日）：（六）。目前本文尚未尋得此廣播的音檔，有待進一步的考察。

基唯一的小提琴協奏曲（降 E 小調）的第二樂章的編曲。原曲是在 1878 年所寫，隔年在維也納出演。Canzonetta 是指旋律性的小曲。這個 Canzonetta 雖說是協奏曲的其中一個樂章，但是因為其旋律優美，因此此樂章在現今屢屢會被獨立出來拉奏。

二、布拉姆斯 (1833-1897) J. Brahms - Hungarian Dance No. 5 in G-Minor. 演出者：吳金龍。鋼琴伴奏：林河楨。吳金龍今年畢業於第二師範學校，現在在內湖公學校工作。曾師從李金土、高梨寬之助。此曲是布拉姆斯的代表曲之一，起初是為鋼琴所做的曲子。此曲被以匈牙利奇特的舞曲律動元素來作曲，這那之中，屬這個第五號特別的有名氣。

三、韓德爾 (1685-1759) G. F. Handel - Violin Sonata in D-Major, Op. 1, No. 4 HWV371. 演出者：周再郡。鋼琴伴奏：陳泗治。周再郡也是李金土門下的弟子，是醫專專業，現在在赤十字醫院的眼科工作。此曲是韓德爾為鋼琴及小提琴所做的「奏鳴曲」，與他的第六號一樣，都是特別被演出者喜愛並拿來演奏的曲目。第一樂章 Adagio、第二樂章 Allegro、第三樂章 Larghetto、第四樂章 Allegro。今晚將有這全曲的演奏。

由上面這份報導可見，榮獲第一名及第二名的小提琴演奏者周再郡、吳金龍，都師從李金土，甚至是第三名的山本正水，他師從張福興。由以上可見，這份證據可視為留日返臺後，作為臺人音樂教師的張福興、李金土在臺栽培小提琴家，推廣、致力於小提琴音樂教育的初步成果。

而這邊還有一個問題，事實上在後面爭議的部分（參考下一章），我們可以看到山本正水演奏的自選曲並不是柴可夫斯基的曲子，而是和周再郡的自選曲重疊了。筆者認為，或許是因為山本正水確實在比賽中失常，而《臺灣日日新報》又要廣播當天的演出情形，這可能會使聽者對周再郡與山本正水的演出形成聽覺上的比較。尤其山本正水的簡歷又為「帝大管弦樂團的第一小提琴手」，為了不對山本正水未來的小提琴音樂發展造成影響，或許也為了不失日本人的顏面，經過討論，才刻意將曲目換成山本正水之前演奏過的柴可夫斯基的協奏曲。

最後在 11 月 17 日的〈本社製作的獎杯寄贈臺灣洋樂比賽大會〉中，提到了「……16 日時，已經順利將獎杯寄至大會」⁸⁴以簡短的報導，做了最後的尾聲。至此，對於「洋樂競演會」的概述已結束，接下來進入到爭議的討論。

參、「刺身音樂」與「米粉音樂」

「刺身音樂」與「米粉音樂」，此概念是出自末永豐志的批判文章，出現在「洋樂競演會」爭議的最後。或許我們也可以說，這是吸收並綜合了所有爭議的負能量所爆發出一篇投稿

84 不著撰人，〈本社からカツプを寄贈臺灣洋樂コンクール大會に〉，《臺灣日日新報》第一萬一千七百十四號（1932 年 11 月 17 日）：（七）。

文章。末永豐志投稿過後，李金土在《臺灣日日新報》投稿，親自出面抑止了事態的惡化，西洋人 S. George（生卒年不詳），也表達了對於「米粉音樂」此一批判的看法。本文將依照時間順序，針對《臺灣日日新報》中出現的各個批判、爭議事件做爬梳。礙於各論者的批判皆相當主觀，本文僅呈現出各論者欲抒發的批判重點。

首先，第一篇批判文章是審查人之一的富田嘉明（生卒年不詳），於 1932 年 11 月 6 日投稿的〈提琴競演會聽後感〉。⁸⁵ 富田嘉明主要是對於山本正水只得到第三名表示不滿，其中也對整體的舉辦、審查者、伴奏者以及各演出者的細節等等作全面性的讚賞與批判。對於參賽者的資訊還另外補充了：「從臺北、基隆選出的參加者，都有先通過預選會，是通過甄選後取得資格的，其餘縣市的演奏者則是經過中等學校音樂老師的推薦而來」。主要批判性的指出：「其他審查員們似乎傾向給予這些年輕新秀及女人超越實力以上的評分」、「比賽結果出自『同情』而非『純藝術』」。⁸⁶ 關於自選曲，提到：「周再郡的自選曲意外地和山本一樣選了韓德爾的 D 大調奏鳴曲」。⁸⁷ 除此之外，富田嘉明還提到：「臺展提高甄選標準，推展了極致的『純藝術』」。⁸⁸ 而提琴競演會恐怕有點反其道而行的意味。⁸⁹ 在批判上，這份報導詳細的敘述周再郡、吳金龍、山本正水等人的演奏情形，而富田嘉明對吳金龍的評價：「吳金龍的演出與周再郡相比，在音樂的纖細和技巧上都十分注意，唯一的缺點就是太過躁進了，我聽起來他像是以刻意的、強調樂曲構思的方式拉奏，在技術層面上困難的片段，有三次疑似用巧妙的方式溜過去。」、「像是未完成品，有缺乏練習的感覺。特別是匈牙利舞曲的 Staccato、雙音、停頓等等都做得不夠完整。」這些評論以及對審查人的批判，成為導火線，促使嶺脇四郎參與了批判。

11 月 10 日，嶺脇四郎（生卒年不詳）⁹⁰ 投稿了〈請富田嘉明對提琴競演會問題做更明確的解釋〉，⁹¹ 同樣對「洋樂競演會」進行了整體的評價，但主要是對富田嘉明的批判做指責。以下是嶺脇四郎指責富田嘉明批判演奏者的部分：「富田嘉明對吳金龍的評價特別苛刻」、「富田嘉明難道沒有仔細讀匈牙利舞曲譜上的記號嗎？吳金龍的速度 ritardando、A Tempo、Accelerando 等等，這些繁複的速度變化完全是遵照作曲家譜上的指示呈現。」、「Staccato 的音形也是，不曉得有沒有發現，Staccato 裡有加了 leggiero 這個音樂術語，音符上方有標記 Staccato，真的都一定要很清楚的切斷嗎？」、「批評吳金龍雙音的低音完全都沒拉到，

85 富田嘉明，〈提琴競演會を聽く〉，《臺灣日日新報》第一萬一千七百三號（1932 年 11 月 6 日）：（三）。

86 雙引號為筆者所加。

87 與 11 月 9 日《臺灣日日新報》報導中顯示的曲目不同，而顯然，這邊的資訊才是對的。

88 雙引號為筆者所加。

89 本文暫時沒有空間討論當時美術與音樂藝術之間的關係。

90 臺北高等學校之任課老師：日本東京人，1899 年生，1923 年自東京帝國大學理學部數學科畢業，歷任山形高校講師、教授，長野中學校教授，1927 年赴臺擔任臺北高等學校數學科教授。善長小提琴與指揮，曾任臺北高等學校音樂部指導老師。返日後曾任東京齒科大學、名城大學教授。

91 嶺脇四郎，〈提琴競演會に就て富田嘉明氏に質す〉，《臺灣日日新報》第一萬一千七百七號（1932 年 11 月 10 日）：（三）。

這句批判得太過了」、「關於當克拉的小提琴變奏曲，吳金龍被批評：『巧妙的溜過去』，這已經是失當的發言了」、「山本正水才是明顯的『逃過了』這個頓弓的技巧，再者，山本正水的手腕十分的僵硬，可以說是膽小的糊弄過了這個技巧。」⁹²

以下是嶺脇四郎指責富田嘉明說出藐視其他審查人的話語：「最讓我不愉快的是，富田嘉明身為一個審查人，竟然說出藐視其他審查人的話語，並對比賽名次結果有很大的不滿，當天晚上的審查人，都是將自己判定的準確的結果評入成績，應改屏除自己心中預想的名次」、「我也認為主辦方的詳細的採點計分方式有些不自然，但是將這些不滿也納入審查員自己的評分之中，我對此深感遺憾。」以下將以【譜例 1】及【譜例 2】對爭議的部分做介紹：

【譜例 1】C. Dancla: Air Varié, Op. 89, No. 6, Var. 3, mm. 1-18

【譜例 1】第 12 小節，是富田嘉明與嶺脇四郎對吳金龍與山本正水演奏當克拉時，所產生爭議的片段。我們可以很明顯看出，除了第 12 小節，其餘的部分，技巧是大致相同的，曲式也很單純。大部分浪漫樂派作曲家，都喜愛在延長記號過後創作一個炫技片段，來給獨奏家展現技巧的機會。顯然這個曲目便是如此。這個連頓弓片段，也可謂是這段變奏中最有看頭、最受矚目，聽眾與評審最為期待的片段。

92 雙引號為筆者所加。

【譜例 2】J. Brahms: Hungarian Dance No. 5 in G Minor, mm. 1-35



【譜例 2】第 9 至 14 小節、17 至 22 小節、25 至 30 小節等等，是富田嘉明與嶺脇四郎對吳金龍演奏布拉姆斯時所產生爭議的片段。就小提琴的技巧而言，雙音本身就是稍微偏中高階的演奏技巧。雖然不能還原當時的演奏狀況，但是完美的雙音演奏確實不容易做到，不論是音準或是運弓，只要有瑕疵，都很容易造成雜音或樂器發聲不完全的情況。關於 Staccato 底下標示 Leggiero 這個問題，確實是建立在輕巧、優美的音色上做 Staccato。各方的評論相當主觀，譜例的討論就先至此結束。

緊接著富田嘉明在 11 月 15 至 17 日，連續投稿三篇〈再談提琴競演會〉，⁹³ 對嶺脇四郎做出了澄清、解釋以及回應。富田嘉明表示：「我完全沒有意氣用事的投票或是無自覺的計分」、「每個審查員投票均等，名次並非我一人可以決定」、「有與自己的立場相違背的事情，是可以報以少數意見的。少數意見並不會影響到機關對於最後成績結果的裁決」、「將自己的想法作發表只為取得同樣的共鳴」、「不可用看好新進的、將來有望這樣的心態來評分，實際演奏上的成效是如何就是如何。」

93 富田嘉明，〈再び提琴競演會に就いて〉，《臺灣日日新報》第一萬一千七百十二號（1932 年 11 月 15 日）：（三）。
____，〈再び提琴競演會に就いて（二）〉，《臺灣日日新報》第一萬一千七百十三號（1932 年 11 月 16 日）：（三）。
____，〈再び提琴競演會に就いて（三）〉，《臺灣日日新報》第一萬一千七百十四號（1932 年 11 月 17 日）：（三）。

筆者認為，富田嘉明的重要觀點是對「純藝術」與「移情」的想法，富田嘉明表示：「人類是有感情的動物。因此不抱任何情感評斷是非常困難的。我們學習藝術的人，應該在評斷藝術時盡力以客觀的方式評比，需要暫時將藝術的良善和個人的好意乃至道德的同情擺在一旁。」

時隔一個月，末永豐志於同年 12 月 17 日投稿了〈致米粉音樂家諸氏〉，⁹⁴與嶺脇四郎、富田嘉明相比，文評較尖銳。⁹⁵以下是末永豐志批判的重點：一、臺人的演奏僅為「音的排列」；二、「只有那種程度的演奏的話，再晚個五年、十年舉辦洋樂競演會都不嫌晚」；三、期望「主辦者應由更有權威的團體來舉辦」；四、「主辦方應提供更高的獎金獎勵」；五、認為「這世上有即使借了所有世上的佛祖的力量，也很難拯救的刺身音樂，而刺身音樂渡海來臺後竟成了米粉音樂，這些音樂十分貧乏無趣。」⁹⁶經過資料確認，末永豐志並非審查人，他應該屬於旁觀者，然而他似乎僅僅崇尚西洋音樂，甚至對日本的西洋音樂發展，也不甚滿意。對於末永豐志的生平及教育程度，目前仍少有相關文獻記載，所以很難去判斷末永豐志產生這些想法的原因以及其話語的可信度。

對於末永豐志的批判，李金土於 12 月 22 日，投稿了〈關於提琴競演會與是非評論〉。⁹⁷大部分是為了回應末永豐志的批判，並盡可能的平復爭論。其中主張：「此比賽主旨為劃分過去與新時代的轉捩點，使音樂更加發達並陶冶性情。希望使臺人之間的感情更加親近。期望臺日之間的藝術可以同步且一同進步，並且使臺日人之間相處更加融洽為目的」，主要糾正地指出「艋舺共勵會並非民間的小團體，將其論為沒有權威的團體實為不妥」、「對於藝術期待有更高的獎勵報酬已經是謬誤」，主張「競演會舉辦的愈晚，能夠演奏小提琴協奏曲的人才就愈晚輩出。」

米粉音樂的討論，不只有日人和臺人，也引起了外國人的討論，S. George 在隔年的 1 月 8 日，投稿了〈為米粉音樂做辯解〉。⁹⁸也同樣站在反對末永豐志的立場，不過 S. George 以一個更加客觀的角度，分析了臺灣的局勢。

這世上有借助了佛陀的力量也難以拯救的東西，就是在那一旁自視甚高又做作的，令人訝異的優秀評論家。「音的排列的部分，想要他們開啟一扇感官之窗」，以崇高者的姿態說出擔心的話。約在十五、六歲就要至少會演奏一首協奏曲，隨著年齡的增長，再日益精進。以誇大的口氣批判音樂會的你，充分的令我感到困惑不解。

94 末永豐志，〈ピアノ音楽家諸氏へ〉，《臺灣日日新報》第一萬一千七百四十四號（1932 年 12 月 17 日）：（三）。

95 另外，依照投稿時間的頻率猜測，從人物讀到《臺灣日日新報》，到撰寫、投稿、刊登，這樣的流程約為五天。富田嘉明完整的回應嶺脇四郎後，時隔一個月末永豐志才發出批判文章，所以末永豐志投稿的時間點是有點奇怪的。

96 粗體為筆者所加。

97 李金土，〈提琴競演と是非の評〉，《臺灣日日新報》第一萬一千七百四十九號（1932 年 12 月 22 日）：（三）。

98 S. George，〈ピアノ音楽の為に辯ず〉，《臺灣日日新報》第一萬一千七百六十五號（1933 年 1 月 8 日）：（三）。

……蓬萊之國是一個往山上走，都可能遇上獵頭者的地方。能夠住在平地的人也大部分是從內地來的，而這些人又幾乎都是被流放而來的父權社會人物。無詩詞也無法要求藝術的國家，正如你所說的聚集了米粉音樂家的國家，我想這些事你早就知道了。在這裡根本不可能聽得到如同克萊斯勒（F. Kreisler, 1875-1962）和海飛茲（J. Heifetz, 1901-1987）等人的小提琴演奏，來到這裡要求聽到那些的人，才是奇怪的。……完美的小提琴音樂演奏，決不是一朝一夕就可以完全做到的。

我剛到臺灣不久時，也期待有些人會拉奏，但現在想想，會有鄉下天才出現的想法真的很奇怪的。在不好的環境中理所當然地難以培訓出良好的馬。好的天才只存在於音樂性良好的氛圍之中。話雖如此，就算現在處於不奢望臺灣出現良好演奏家的情況，也不能都只聽收音機和留聲機等等的錄製音樂，即使如你所述，那些演奏者的音樂都是極為拙劣的米粉音樂，但對業餘音樂愛好者來說，偶爾也是需要演奏的。我認為臺灣音樂的水準會越來越成長，雖然現在不抱持太大的奢望，但我相信他們會大大的成長，會讓你滿足的天才，也一定會出現。這是對於拋棄一切前來臺灣的我，對你那無理的口吻，回辯一句。

我們可以看到日、臺、西方國家的人，都參與了米粉音樂的討論，顯然音樂比賽是很值得關注的重要事件。雖然沒有錄音檔，但根據三方的敘述，不難拼湊出實際上臺灣小提琴演奏的程度。不過相對的，「洋樂競演會」呈現出臺灣西洋音樂成長的潛力，以及臺灣小提琴音樂發展的一個重要的里程碑。其中值得注意的有二，一、飲食文化的刺身及米粉，代表怎麼樣的族群想像？筆者認為第肆章關於飲食的階級性與音樂的關係，能夠提供參考。音樂和飲食有相似之處，他們都屬於人類的感官系統，只是一為聽覺另一為味覺，在日治時期臺灣或許音樂也有一個階級性；二、留日音樂家李金土和參與批判的在臺日人，對於小提琴演奏的理想，最初應該是類似的，為何卻在實踐時產生了分歧？我認為第五章臺日音樂會的對照，可以提供一些參考。

肆、價值、價錢、比喻：食物投射出的階級想像

音樂與食物的對照關係所潛藏的意識形態，如何對國家與社會造成影響，在音樂研究中較少被進行討論。但是純粹關於食物中所隱藏的階級以及意識形態，在過去已累積出一些相關的研究。例如 Arjun Appadurai（1988）的文章〈如何製作國家菜餚：當代印度的食譜〉，以 1947 年印度獨立以來的社會背景為例，探討了全球化時代下的菜餚文化變遷，和這種變遷對於身份認同、不同社會階層和地區以及文化傳承的影響。在這個背景下，Arjun Appadurai 內文中對於印度內部情況的討論，就與本文的論點有高度相關，其中提到：「除

了中國和義大利之外，每個地方都有強烈的傾向來強調和再現『高階』(High)和『低階』(Low)菜餚之間的差異，即宮廷菜餚和農民菜餚之間的差異，城市中心的飲食和農村邊緣的飲食之間的差異」⁹⁹Arjun Appadurai 透過對義大利和中國等國家的菜餚文化進行分析，探討了高階菜餚和低階菜餚的一般特徵，指出高階菜餚通常與貴族、政治權力、商業影響力和國際化品味相關聯，而低階菜餚則通常與農民、傳統、地方特色以及家庭預算相關。¹⁰⁰此外，該文還提到帝國菜餚總是吸收地方、省份和民間的配方，而前工業時代的精英階層，則是普遍透過引入來自遠方的成分、技術甚至廚師，來展示他們的政治權力、商業影響力和世界性品味。¹⁰¹Appadurai 的分析，提供了較早的學術分析框架，來認識本文觀察到的「刺身」與「米粉」爭議。

更接近本文歷史背景的研究，則可以參考陳玉箴（2008）的文章〈食物消費中的國家、階級與文化展演：日治與戰後初期的「臺灣菜」〉。¹⁰²該文主要在討論日治與戰後初期的「臺灣料理」的變遷，並指出，日本人、酒樓經營者刻意將「臺灣料理」凸顯為一文化分類，以與日本料理、西洋料理乃至中國料理有所區隔，而中下層大多數民眾的家常小吃、辦桌文化，在日治時期僅被稱為「臺灣人的食物」而非料理。在這個背景下，陳玉箴內文中進一步的敘述，就與本文的論點有高度相關：「綜言之，日治時期的臺灣料理，在當時被呈現的形象，其實是高級、精緻，有特定用餐規範與禮儀，屬於上層階級的文化」¹⁰³也提到，海鮮當時因保鮮不易，是相當珍貴的食材¹⁰⁴；相對於上層階級「臺灣料理」的是中下階級日常所食的「臺灣人的食物」，在陳玉箴對家常菜的介紹以及表格中可以看到「米粉屬於庶民飲食，在副菜、小吃的範疇。」¹⁰⁵換句話說，「臺灣料理」和「日本料理」是一個階層，而涵蓋米粉的「臺灣人的食物」則是另一個，暗示出上下高低的區別。

以上兩篇 Appadurai（1988）和陳玉箴（2008）對於食物中所隱藏的階級意識的討論，或許已經可以讓人體會出本文在 1932 年音樂比賽中所觀察到的「刺身」和「米粉」比喻中的關係。然而，本文在此處要再跳出以音樂為本體的討論框架來進行研究，藉由比較《臺灣日日新報》和《臺灣總督府統計書》中關於這兩種食物的經濟收益統計數字，來提供另外一種刺身和米粉在日治時期臺灣日常生活脈絡中，所代表的價值和參考框架。

99 雙引號為筆者所加。

100 Arjun Appadurai, "How To Make A National Cuisine: Cookbooks In Contemporary India," *Comparative Studies In Society And History*, 30, No.1(1988): 4.

101 Arjun Appadurai, 4。

102 陳玉箴，〈食物消費中的國家、階級與文化展演：日治與戰後初期的「臺灣菜」〉，《臺灣史研究》第 15 卷第 3 期（2008）：139。

103 陳玉箴，161。

104 陳玉箴，172-174。

105 陳玉箴，168-172。

如《臺灣日日新報》中所提及的，米粉在當時日治時期臺灣並非三餐主食，而是屬於一種——如陳玉箴亦提到的「副食」——「有時適口之物」¹⁰⁶。然而，這個「適口之物」也是從這個時期開始，逐漸成為一個重要的臺灣本地產業，且跟日本殖民政府的進出口法規制定息息相關。1906 年四月，日本政府修正了「度量衡法規、鑛業規則、關稅」，¹⁰⁷ 其中「關稅」一項改變了過往米粉的進出口模式。根據 1906 年九月的報導，由於中國的工資低使得臺灣的本地產業沒有競爭力，提高關稅後，中國進口的米粉價格提高，臺灣的米粉製造才獲改善。〈關稅改正之影響（五）〉之中明確提到了：「米粉漸漸有取代進口的能力」¹⁰⁸ 根據 1908 年的報導，米粉開始被描述為：「將來發達，亦一生財之道也」¹⁰⁹ 1909 年有一份報導指出米粉產額的具體數字：「鳳山廳下，去年中製出之麵線及米粉等，其數不一。然就中最多者則米粉一種，其額竟至二十萬七千餘斤，價額一萬七千餘圓。……米粉製造所共有二十三處。」¹¹⁰ 1910 年時，全島的米粉產量進展到約四百萬斤，價額三十萬圓¹¹¹。米粉的經濟發展，使得臺灣總督府開始思考將米粉外銷：「米粉，現不特本島人多嗜好，即內地人〔日本人〕亦多需用者。……若廣開販路於內地，固屬容易之事。故總督府將本島米粉送東京重要食料品物商，求為批評。並欲獎屬其輸出於外國，乃托外務省調查輸出於海外之可否，果得廣開其販路。斯業之發展固不待言。」¹¹² 1911 年起，米粉被稱為是「屬於輸出於外國內地之主要品」¹¹³ 在 1925 年，更是有前臺北州內務部長井澤真民等人，在熊本市新設立了熊本臺灣協會，「在熊本市大大的舉行臺灣物產的宣傳活動，長達四十五天，購買臺灣的商品，其中有咖哩飯、米粉、烏龍茶等等，都以低廉的價格提供。知道了這些東西的真正價值後，井澤以今後商況更加盛大為目的，像幹事職務等人商討買進，進而成立店鋪……。」¹¹⁴ 可以說，關稅法規的變化，帶動了臺灣的米粉產業，且向外輸出並代表臺灣食物，賦予了米粉一種「文化身份」。¹¹⁵

106 不著撰人，〈穀類俱見騰貴〉，《臺灣日日新報》第二千六百九十二號（1907 年 4 月 26 日）：（三）。

107 _____，〈近近發布の律令〉，《臺灣日日新報》第二千三百九十二號（1906 年 4 月 25 日）：（二）。

108 _____，〈關稅改正之影響（五）〉，《臺灣日日新報》第二千五百二十四號（1906 年 9 月 27 日）：（三）。

109 _____，〈鯤南商況〉，《臺灣日日新報》第三千八百八十九號（1908 年 12 月 17 日）：（三）。

110 _____，〈麵類製造〉，《臺灣日日新報》第三千四百四十四號（1909 年 10 月 20 日）：（三）。

111 我們要體會這些數字在當時的價值，在此可以做一些比較。李金土任教於公學校月收入約 21 圓。百斤的米粉約 7 圓；百斤的旗魚、鮪魚約 30 圓。根據 1922 年《臺灣日日新報》的報導，有刺身一年的貿易額突破一千萬圓的紀錄，而根據 1922 年臺灣總督官房調查課對臺灣米粉總產額的統計，此時的總獲利額已經達到七十一萬圓左右，可見米粉在經濟層面上的成長。

112 _____，〈麵類前途〉，《臺灣日日新報》第三千五百四十號（1910 年 2 月 17 日）：（三）。

113 _____，〈汕頭懋遷向上〉，《臺灣日日新報》第三千八百三十七號（1911 年 1 月 26 日）：（二）。

114 _____，〈熊本臺灣協會の臺灣物產大宣傳臺灣米、米粉、烏龍茶で〉，《臺灣日日新報》第八千九百二十一號（1925 年 3 月 13 日）：（七）。

115 事實上 1906 年起，米粉就開始成為博覽會的展覽品之一。不過 1906 年的米粉仍然屬於改良初期。米粉曾被展出在東京開展博覽會、日英博覽會、製產博覽會、萬國博覽會、京都博覽會等等，在京都博覽會之中，取得了銅賞成績。

這樣的經濟面向，提供了一個將米粉和刺身做比較的槓桿。我們可以觀察一下報紙中關於漁獲價錢的報導。1921 年淡季時收穫的報導，提到臺灣內部的銷售價錢：¹¹⁶

……我打聽了最近鯛魚和鮪魚的市場價，目前百斤的生鯛八十八圓、產卵期的真鯛（上り鯛）百斤三十八圓、旗魚百斤三十圓、鮪魚百斤六十九圓。刺身一斤被視為四人份，一道含有刺身的料理，約需消費五十錢，一個人實際上花費約十七錢。用在其他料理上，專業人士也會巧妙地用調理的方式，來節省下更多的食材……。

1922 年收穫旺季的報導則提到。¹¹⁷

今年夏天，和往年一樣漁獲稀少……雖說如此，近期天氣轉涼，眼下進入到臺灣全島的魚類旺季，特別是基隆以及高雄，在刺身魚類上，有鮪魚、旗魚等等，赤鯛和真鯛也都是漁獲豐收，目前魚在臺北和高雄市場上的價格如下。

（皆以百斤計算）

日期	十月二十九日		十月三十日	
市場	臺北魚市場	高雄魚市場	臺北魚市場	高雄魚市場
旗魚	30-37 圓	25-35 圓	27-41.5 圓	20-30 圓
鮪魚	19-22 圓	25-35 圓	25-37 圓	22-30 圓

如上所呈現，大致上是臺北相對地貴一點，在旗魚和鮪魚還沒有開始出口至內地前，各物價都屬於下跌的情況。也因魚價下跌，生魚片目前非常的便宜，現在正是吃生魚片的大好時機。

綜合前述提及的刺身與米粉價格下跌時的報導，百斤的刺身約 20 至 30 圓不等，而百斤的米粉則在 6 至 8 圓不等。可見即使是旺季時生魚片的賣價較低，比起米粉仍然相對高價。

1922 年時，〈冬季的刺身，由臺灣供給〉報導，則提供了刺身向外出口的金額：¹¹⁸「臺灣每年都會將大部分的魚類出口至內地或是支那，其金額每年都突破一千萬圓……。關於旗魚和鮪魚等生魚片用魚，……，臺灣的捕魚季節，在內地剛好是捕不到旗魚和鮪魚的，所以到了冬季就是臺灣的舞臺，大量的供給在阪神東京方面，其銷售渠道最遠甚至擴張到大連西伯利亞方面。出口額高達約百萬圓。」我們要體會並比較文中提到的總獲利額一千萬圓和出口到阪神東京方面、大連西伯利亞方面的百萬圓，可以參考《臺灣總督府統計書・第 26》所

116 不著撰人，〈酒は嫌嫌乍ら下げたが 魚は下げぬ料理屋 十七錢の刺身が五十錢〉，《臺灣日日新報》第七千四百十八號（1921 年 1 月 30 日）：（八）。

117 _____，〈臺北と高雄の 魚價比較 刺身は今が喰時〉，《臺灣日日新報》第八千六十號（1922 年 11 月 3 日）：（二）。

118 _____，〈冬の刺身 臺灣から供給する〉，《臺灣日日新報》第八千九十一號（1922 年 12 月 4 日）：（四）。

提到關於米粉的總產額及總獲利額。1922 年米粉在全臺的總產額，共產出 5,461,990 斤，總獲利額 711,916 圓。¹¹⁹ 可見，在向外輸出的經濟收益上，米粉仍然與刺身相差一大段距離。

總結本章節的論述：Arjun Appadurai 和陳玉箴討論了「品味」，也就是食物「價值」上的抽象性階級關係。而本節則透過《臺灣日日新報》以及《臺灣總督府統計書》等一手資料，進一步提供了有形的具體數字以為參考。或許有人會提出質疑：「此文有詳細米粉的經濟收益數字，卻沒有刺身料理所得的真正經濟收益數字，此文僅呈現出魚貨價額。」但筆者認為，不論是將米粉調理成米粉料理或是將魚製作成刺身，經過廚師調理的步驟，同樣都會再度提高「售價」，呈現在社會大眾眼前，而形成一種「價值」的聯想。而回到音樂比賽上的落差，本節的分析或許也同樣地提供了「品味」和「價值」的思考面向以及用作批判的「比喻」選擇。

伍、日本東京音樂學校與臺灣國語學校舉辦之音樂會曲目比較

雖然以比較臺日音樂會的方式，來做證據，並以此作為解釋，還略顯薄弱、不足。但筆者認為，透過日本東京音樂學校舉辦之音樂會與臺灣國語學校舉辦之音樂會的對照，能夠找到有用的參考點。或許有人會認為，這並不構成對比，因為日本吸收西洋音樂、接受並發展，本就比臺灣來的早，到了 1932 年時，日本早已分別出培育音樂教師以及培育演奏者這兩個支派，並且日本也設有培育音樂專業的音樂院，而臺灣直到 1945 年日本投降，都沒有音樂學院的設立，專業的小提琴學習在臺灣尚不成體系。因此兩者並不在同一個平台，對比不成立。但是筆者認為，就是因為發展時間上的落差，臺灣又屬於日本的殖民地，可能還包含了日本意圖塑造帝國威望，必須要高過殖民地。若是我們將平台置於時間軸，試著想像成在同一時間，同時發生的兩個似有又似無連結的事件，用這樣的「共時性」視角來解釋歷史研究所難以解釋的問題，或許也可以成為一個參考。

【圖 5】是 1917 年《臺灣教育會雜誌》對臺灣總督府國語學校校友會第十三回音樂會的介紹。【圖 5】可見，第十一：小提琴、風琴齊奏，曲目是快樂的農夫（*楽しき農夫*—歌謠曲，也就是《*Joyful Peasant*》）。由師範科四年級學生康有才、楊慶豐演奏小提琴。【圖 6】是 1917 年 3 月 25 日東京音樂學校第二十八回學生畢業典禮順序。【圖 6】可見，第二：小提琴，曲目是羅德（1774-1830）第七號小提琴協奏曲 A 小調第一樂章（*ロード：イ短調コンチェルト*（第七番、作品九、第一樂章），也就是《*P. Rode - Violin Concerto No. 7 in A-Minor, Op. 9 : Mov1*》）。由甲種師範科畢業生草川信演奏小提琴。

119 台灣總督官房調查課，《台灣總督府統計書第 26》（台北：台灣總督官房調查課，1922），349。



圖 5：1917 年臺灣總督府國語學校校友會第十三回音樂會《快樂的農夫》¹²¹

圖 6：1917 年 3 月 25 日東京音樂學校第二十八回學生畢業典禮順序《羅德第七號小提琴協奏曲 A 小調第一樂章》¹²²

【圖 7】是 1917 年 3 月 25 日東京音樂學校第二十八回學生畢業典禮順序。【圖 7】可見，第八：鋼琴及小提琴合奏，曲目是貝多芬（1770-1827）第五號小提琴奏鳴曲 F 大調第一樂章（ベートーベン：へ長調ソナタ（第五番、作品二十四、第一樂章），也就是《L. v. Beethoven - Violin Sonata No. 5 in F-Major, Op. 24 : Mov1》）。由小提琴研究科器樂部修了生柴崎ヤス演奏小提琴。【圖 8】是 1932 年 3 月 22 日東京音樂學校第四十三回學生畢業典禮順序。【圖 8】可見，第九：小提琴獨奏，曲目是施波爾（1784-1859）第九號小提琴協奏曲 D 小調第一樂章（シポール：ニ短調コンツェルト（作品五第九第一樂章），也就是《L. Spohr - Violin Concerto No. 9 in D-Minor, Op. 55 : Mov1》）。由本科畢業生清永澄演奏小提琴。

120 臺灣教育，〈通信彙報篇〉，《臺灣教育會雜誌》第 178 期（1917）：62。

121 東京音樂學校，《東京音樂學校一覽》（東京都：東京音樂學校，1921-1922），47。

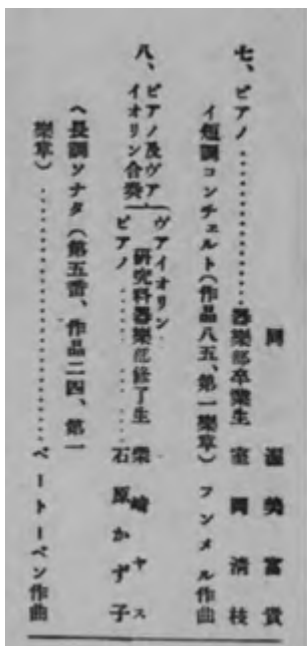


圖 7：1917 年 3 月 25 日東京音樂學校第二十八回學生畢業典禮順序《貝多芬第五號小提琴奏鳴曲 F 大調第一樂章》¹²³

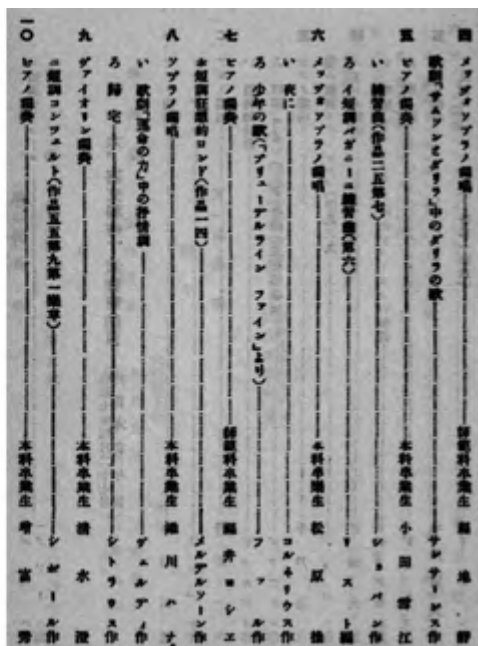


圖 8：1932 年 3 月 22 日東京音樂學校第四十三回學生畢業典禮順序《施波爾第九號小提琴協奏曲 D 小調第一樂章》¹²⁴

【圖 9】是 1932 年 4 月 27 日東京音樂學校研究科修了演奏會曲目。【圖 9】可見，第七：小提琴獨奏，曲目是孟德爾頌（1809-1847）小提琴協奏曲 E 小調第一樂章（メンデルスゾーン：ホ短調コンツェルト（作品六十四第一樂章），也就是《F. Mendelssohn - Violin Concerto in E-Minor, Op. 64 : Mov1》）。由研究科修了生兔東龍夫演奏小提琴。

122 東京音樂學校，《東京音樂學校一覽》，48。

123 東京音樂學校，《東京音樂學校一覽》（東京都：東京音樂學校，1932-1933），223。

六、研究科修了演奏會曲目 (昭和七年四月二十七日 於日本會館)	
一 ヒアノ獨奏	赤羽田 誠
ソナタニーズ	ラゲル 作
二 アルト獨奏	丹治 ハル
い 假設練習會	グエルアイ 作
ろ 歌劇「ラインゴールド」中のエルダの場面	グアケネル 作
三 ヒアノ獨奏	平 喜代
題(短調スケールワオ)(作品三九)	シ ョ バン 作
四 バイオリン獨奏	伊 藤 武 雄
い 歌劇「ラインゴールド」中のグイメンの場面	グアケネル 作
ろ 地 師	グォル 作
五 ヒアノ獨奏	平 富 美 子
イ長調コンツェルト(第二番第一樂章)	ス ト 作
六 テノール獨唱	關 田 誠 一
い 歌劇「モンホイゼル」中のゲアルマの歌	グアケネル 作
ろ 詩なる歌(作品一八第三番)	ト ル ン タ 作
七 ヴァイオリン獨奏	尾 東 龍 夫
本短調コンツェルト(作品六四第一樂章)	メンアラン 作

圖 9：1932 年 4 月 27 日東京音樂學校研究科修了演奏會曲目
《孟德爾頌小提琴協奏曲 E 小調第一樂章》¹²⁴

根據以上的分析，再回去對照「洋樂競演會」的曲目，可見兩者有明顯的差異。要注意的是，日本此時已經有專門培育音樂人才的音樂學校體系，臺灣在專業的音樂教育方面，則是停留在師範學校裡的音樂科，並沒有音樂學校的設立，「洋樂競演會」的參賽者，可能是業餘的愛樂人士。這樣的背景之下，「洋樂競演會」可說是變成一個暫時代替音樂學校專業教育的比賽，用來激勵大眾學習音樂之外，給予表演機會的機制，對於尚未對音樂有接觸的人來說，此比賽也可能做到了宣傳音樂的效果。此外，比賽的舉辦也象徵了臺灣潛在私人學琴的網路，此網路包含了音樂學習者、音樂鑑賞者（聽眾）以及教師的人口，這樣的人口數是足以成功辦起比賽的，且持續舉辦到 1934 年。由以上推論可見，「洋樂競演會」比賽的意義至少包含了暫時取代沒有音樂學校的臺灣、成為大眾話題、呈現出臺灣豐厚的愛樂人口，並且也符合李金土想將臺灣全體藝術化、學術化、道德化的概念。

124 東京音樂學校，《東京音樂學校一覽》，225。

結語：目前對事件的觀察與未來的研究展望

本文的討論，可以大致總結出四個要點。

- (一) 小提琴在日治臺灣初期的學校音樂教育中，只扮演了薄弱的唱歌伴奏功能。一直到張福興 1910 年返臺後開始在臺灣推廣、教育小提琴；李金土舉辦「洋樂競演會」後，才讓小提琴在臺灣逐漸從唱歌的「影子」變為舞臺上聚光的焦點。
- (二) 日本人在臺灣只設立師範學校，沒有設立音樂院。將音樂院留在日本，專業的小提琴學習在臺灣尚不成體系。可能為了塑造帝國的威望必須要高過殖民地的印象。
- (三) 對於爭議的解讀，我們可以說是日本人對於小提琴的「純藝術」觀念，與李金土想在本地進行「先求有再求好」的目標有落差。
- (四) 米粉音樂的正面解讀：小提琴音樂成為臺灣的在地文化。從參賽者的角度來看，第一、第二名都由李金土栽培，第三名的日人三本正水，則受過張福興的指導，可見他們留日返臺後，積極地在臺灣推廣音樂教育。吳金龍在後續 1934 年的「洋樂競演會」，也持續積極的參與音樂活動，李玉燕在戰後也有參與音樂會，並演奏小提琴。從比賽舉辦的角度來看，可說是暫時補足了臺灣沒有音樂學校專業教育的層面，對於尚未對音樂有接觸的人來說，也可能做到了宣傳的效果。此外，比賽的舉辦也象徵了臺灣潛在著私人學琴的網路，此網路包含了音樂學習者、音樂鑑賞者（聽眾）以及教師的人口，這樣的人口數是足以成功辦起比賽的，且持續舉辦到 1934 年。由以上推論可見，「洋樂競演會」比賽的意義至少包含了暫時取代沒有音樂學校的臺灣、成為大眾話題、呈現出臺灣豐厚的愛樂人口，吸引了西洋人參與比賽的討論，使得音樂在臺的討論從日本導入西洋音樂到臺灣，漸漸導向至臺灣、日本、西洋的三方討論。也符合李金土想將臺灣全體藝術化、學術化、道德化的概念。而 1937 年 7 月，《臺灣日日新報》本社，似乎接收到這股潮流的影響，策劃主辦「全臺灣音樂比賽」，簡章規範標示的相當明確。可惜的是，因為「日中戰爭」的爆發，在臺音樂活動銳減，同年八月《臺灣日日新報》本社，公佈此比賽將無期限延期。然而直至日本投降，此比賽並無重啟。

關於未來可以進一步討論、研究的方向。

- (一) 臺灣在日治時期學校之外的民間私人音樂教授網路。透過「洋樂競演會」得知了臺灣有眾多的愛樂人口，但是這些愛樂人士的音樂教育程度難以準確評估。
- (二) 據《臺灣日日新報》1931 年 11 月上旬的報導，似乎在臺北也有舉辦音樂比賽。然而並沒有後續的報導記載，有待進一步的考察。
- (三) 東京音樂學校甲種師範科「修了」和「畢業」的差異。依目前的調查來看，李金

土的結業身分是有進一步調查的價值的，究竟殖民地學生到日本學習會被怎樣看待？其中是否確實存在著帝國與殖民地之間複雜的關係？筆者認為此一帝國與殖民地的關係將進一步的影響到李金土回臺之後的作為，尤其是與 1932 年「洋樂競演會」之間的關係。我們可以看到日人不能接受殖民地的成績高於帝國的情況，而這樣的縮影來投射到李金土留日的情形，似乎也有異曲同工之妙。

- (四) 什麼樣身分的人日本人會被派來臺灣。可以從這點看出日人對臺灣的態度為何，也可以知道當臺人在為了爭取權利而引發社會運動時，日人的反應。
- (五) 日人如何看待臺人學習西洋音樂。1943 年「臺灣民族音樂調查團」曾到臺灣來調查、搜集臺灣音樂，顯然日人對於臺灣本地的音樂是抱有興趣的，但是目前的學術研究少有對「日人如何看待臺人學習西洋音樂」這一部分進行更進一步的研究。

參考文獻

中文文獻

(一) 專書

呂鈺秀。《臺灣音樂史》。臺北：五南，2003。

許佩賢。《殖民地臺灣近代教育的鏡像—1930年代臺灣的教育與社會（修訂版）》。新北市：衛城，2015。

許常惠。《臺灣音樂史初稿》。臺北市：全音，1991。

(二) 學位論文

林姿呈。《從日本時代臺灣音樂會生活探看洋樂在近代臺灣的發聲脈絡》。國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2008。

洪梅芳。《鄭有忠與其樂團之研究—以1920至1960年代為主》。國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2005。

孫芝君。《日治時期臺灣師範學校音樂教育之研究》。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，1997。

陳皇志。《小提琴在臺灣的傳入與發展：以早期學習環境與李金土、司徒興城、楊子賢等前輩為例》。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，2007。

(三) 期刊

李志傳。〈談臺灣音樂的發展—樂界五十年的回憶—〉。《臺北文獻》直字第十九、二十期合刊（1971）：1-13。

連憲升。〈「文明之音」的變奏：明治晚期到昭和初期臺灣的近代化音樂論述〉。《臺灣史研究》第16卷3期（2009）：39-85。

陳玉箴。〈食物消費中的國家、階級與文化展演：日治與戰後初期的「臺灣菜」〉。《臺灣史研究》第15卷第3期（2008）：139-186。

劉敏光。〈臺灣音樂運動概略〉。《臺北文物》第 4 卷第 2 期（1955）：4-5。

賴美鈴。〈日治時期臺灣音樂教科書研究〉。《藝術教育研究》第 3 期（2002）：35-56。

（四）電子期刊

陳乙任。《日本時期臺灣的小提琴教育之形成初探，以明治期（1895-1912）的相關材料為主》。行政院國家科學委員會大專學生研究計畫研究成果報告，計畫編號：MOST 109-2813-C-007-106-H。臺北市：行政院國家科學委員會，2021。accessed March 13, 2023. <https://wsts.nstc.gov.tw/STSWeb/Award/AwardMultiQuery.aspx>.

（五）資料庫

中央研究院開放博物館

國史館臺灣文獻館

國立臺北教育大學圖書館日治時期特藏書、譜

國立臺灣圖書館的日治時期期刊影像系統

日文文獻

（一）專書

文部省。《師範音樂：本科用・卷一》。東京都：師範學校教科書株式會社，1943。

台灣總督官房調查課。《台灣總督府統計書 第 26》。台北：台灣總督官房調查課，1922。

臺灣教育會。《臺灣教育沿革誌》。臺北市：南天，1939。

岡部芳広。《植民地台湾における公学校唱歌教育》。東京都：明石書店，2007。

東京音樂学校。《東京音樂学校一覽》。東京都：東京音樂学校，1921-1927。

_____。《大正十一年學年試驗書類》。東京都：東京音樂学校，？。

- _____。《大正十二年三月畢業試驗書類》。東京都：東京音楽学校，？。
- _____。《大正十三年學年試驗成績》。東京都：東京音楽学校，？。
- _____。《大正十四年學年試驗成績》。東京都：東京音楽学校，？。
- _____。《大正十年三月起入學志願者受付簿》。東京都：東京音楽学校，？。
- _____。《大正十年四月以降生徒入退學通知簿》。東京都：東京音楽学校，？。
- _____。《大正十年甲種師範科入學願書》。東京都：東京音楽学校，？。
- _____。《大正十年豫科、甲種師範科、乙種師範科誓約書》。東京都：東京音楽学校，？。
- _____。《台灣留學生關係書》。東京都：東京音楽学校，？。
- _____。《甲種師範科學籍簿》。東京都：東京音楽学校，？。
- _____。《第六號東京音楽學校修了生登錄簿》。東京都：東京音楽学校，？。
- 松本善三。《提琴有情：日本のヴァイオリン音楽史》。東京都：レッスンの友社，1995。
- 幾尾純。《私の音楽教育》。東京：東洋圖書，1933。
- 臺南師範同窓會校史編集委員會編集。《あわが母校臺南師範臺灣總督府臺南師範學校校史》。川越市：臺南師範學校同窓會，1980。
- 劉麟玉。《殖民地下の臺灣における学校唱歌教育の成立と展開》。東京：雄山閣，2005。

(二) 期刊雜誌

- 大橋一郎。〈公學校唱歌教授にきて〉。《臺灣教育會雜誌》56（1906）：25-32。
- 不著撰人。〈通信彙報篇〉。《臺灣教育會雜誌》144（1914）：38-39。

- _____。〈通信彙報篇〉。《臺灣教育會雜誌》178（1917）：61-62。
- _____。《臺灣教育會雜誌》1-114（1900-1911）。
- _____。《臺灣總督府國語學校校友會雜誌》2-23（1899-1908）。
- _____。〈臺灣總督府國語學校規則〉。《臺灣教育沿革誌》府令第 38 號（1896）。
- 李金土。〈文化生活と音樂鑑賞（一）〉。《臺灣教育會雜誌》297（1927）：39-42。
- _____。〈文化生活と音樂鑑賞（二）〉。《臺灣教育會雜誌》298（1927）：47-48。
- _____。〈樂界三十年〉。《臺北文物》第 4 卷第 2 期（1955）：69-71。
- 塩津洋子。〈明治期関西ヴァイオリン事情〉。《大阪音樂大學音樂博物館年報》20（2004）：11-38。

（三）報紙

- S. George。〈ビーフン音樂の為に辯ず〉。《臺灣日日新報》第一萬一千七百六十五號（1933 年 1 月 8 日）：（三）。
- 不著撰人。〈ヴァイオリン獨奏【午後八時五十五分】臺北第一回全島洋樂競演大會入選者の放送〉。《臺灣日日新報》第一萬一千七百六號（1932 年 11 月 9 日）：（六）。
- _____。〈冬の刺身 臺灣から供給する〉。《臺灣日日新報》第八千九十一號（1922 年 12 月 4 日）：（四）。
- _____。〈本社からカツプを寄贈臺灣洋樂コンクール大會に〉。《臺灣日日新報》第一萬一千七百十四號（1932 年 11 月 17 日）：（七）。
- _____。〈全島洋樂競演會來る三十日開かる〉。《臺灣日日新報》第一萬一千六百九十五號（1932 年 10 月 29 日）：（二）。
- _____。〈汕頭懋遷向上〉。《臺灣日日新報》第三千八百三十七號（1911 年 1 月 26 日）：（二）。

_____。〈李金土氏演奏會〉。《臺灣日日新報》第九千九百七十九號（1928年2月4日）：
（二）。

_____。〈近近發布の律令〉。《臺灣日日新報》第二千三百九十二號（1906年4月
25日）：（二）。

_____。〈洋樂競技會十月に開かる 今年は提琴だけ第三位まで賞杯贈呈〉。《臺灣
日日新報》第一萬一千五百十號（1932年4月26日）：（七）。

_____。〈洋樂競演會の一等は周再郡氏各審査員の採點で〉。《臺灣日日新報》第一
萬一千六百九十八號（1932年11月1日）：（二）。

_____。〈酒は嫌嫌乍ら下げたが 魚は下げぬ料理屋 十七錢の刺身が五十錢〉。《臺
灣日日新報》第七千四百十八號（1921年1月30日）：（八）。

_____。〈熊本臺灣協會の 臺灣物産大宣傳 臺灣米、米粉、烏龍茶で〉。《臺灣日
日新報》第八千九百二十一號（1925年3月13日）：（七）。

_____。〈臺北と高雄の 魚價比較 刺身は今が喰時〉。《臺灣日日新報》第
八千六十號（1922年11月3日）：（二）。

_____。〈臺灣洋樂コンクール今夕豫選會開催全島から内臺共十七名出演〉。《臺灣
日日新報》第一萬一千六百六十一號（1932年9月25日）：（？）。

_____。〈穀類俱見騰貴〉。《臺灣日日新報》第二千六百九十二號（1907年4月26日）：
（三）。

_____。〈關稅改正之影響（五）〉。《臺灣日日新報》第二千五百二十四號（1906年
9月27日）：（三）。

_____。〈鯤南商況〉。《臺灣日日新報》第三千八百八十九號（1908年12月17日）：
（三）。

_____。〈麵類前途〉。《臺灣日日新報》第三千五百四十號（1910年2月17日）：（三）。

_____。〈麵類製造〉。《臺灣日日新報》第三千四百四十四號（1909年10月20日）：
（三）。

臺灣日日新報社。〈音樂コンクール 臺灣樂壇の登龍門 今秋を期して開催〉。《臺灣日日新報》第一萬三千三百九十九號（1937 年 7 月 13 日）：（十一）。

末永豐志。〈ビフーン音楽家諸氏へ〉。《臺灣日日新報》第一萬一千七百四十四號（1932 年 12 月 17 日）：（三）。

李金土。〈洋樂競演會－三十日夜醫專講堂で〉。《臺灣日日新報》第一萬一千六百九十七號（1932 年 10 月 31 日）：（七）。

_____。〈提琴競演と是非の評〉。《臺灣日日新報》第一萬一千七百四十九號（1932 年 12 月 22 日）：（三）。

富田嘉明。〈提琴競演會を聴く〉。《臺灣日日新報》第一萬一千七百三號（1932 年 11 月 6 日）：（三）。

_____。〈再び提琴競演會に就いて〉。《臺灣日日新報》第一萬一千七百十二號（1932 年 11 月 15 日）：（三）。

_____。〈再び提琴競演會に就いて（二）〉。《臺灣日日新報》第一萬一千七百十三號（1932 年 11 月 16 日）：（三）。

_____。〈再び提琴競演會に就いて（三）〉。《臺灣日日新報》第一萬一千七百十四號（1932 年 11 月 17 日）：（三）。

臺日社企劃部。〈無期延期に決す 時局に鑑みて〉。《臺灣日日新報》第一萬三千四百四十七號（1937 年 8 月 30 日）：（七）。

嶺脇四郎。〈提琴競演會に就て富田嘉明氏に質す〉。《臺灣日日新報》第一萬一千七百七號（1932 年 11 月 10 日）：（三）。

（四）資料庫

日本國立國會圖書館的網路資源 National Diet Library Digital Collection

東京藝術大學大學史料館

英文文獻

(一) 專書

Cambray, Joseph. *Synchronicity: Nature and Psyche in an Interconnected Universe*. Texas: A&M University, 2012.

Mehl, Margaret. *Not By Love Alone The Violin In Japan, 1850-2010*. Copenhagen: The Sound Book, 2014.

(二) 期刊

Appadurai, Arjun. "How To Make A National Cuisine :Cookbooks In Contemporary India," *Comparative Studies In Society And History*, 30, No. 1(1988): 3-24.

Chao, Hui-Hsuan. "Singing under the Rising Sun: Music Education in Early Colonial Taiwan, 1895-1905," *Formosan Journal of Music Research*, 12(2011): 29-63.

樂譜

Brahms, Johannes. *Hungarian Dance No. 5 in G-Minor*. Arrange by Joseph Joachim, Edited and fingered by Philipp Mittell, 1874.

Dancla, Charles. *Air Varie, Op. 89, No. 6*. Mainz: Schott, 1859.

附錄

一、李金土入學志願之履歷書

西元年 / 月 / 日	內容	備考
1910 年 4 月 1 日	艋舺公學校入學	
1916 年 3 月 24 日	艋舺公學校畢業	
1916 年 4 月 10 日	臺灣總督府國語學校入學	
1919 年 4 月 1 日		官制改正，改稱臺灣總督府臺北師範學校
1920 年 3 月 25 日	臺灣總督府臺北師範學校畢業	
1920 年 3 月 25 日	取得丙種臺灣公學校教師資格證	經臺灣總督府通過
1920 年 3 月 31 日	任教於臺灣公學校，月收入 21 圓	經臺灣總督府通過
1920 年 3 月 31 日	任命在艋舺第一公學校工作	經臺灣總督府通過
1920 年 4 月 7 日	成為臺灣總督府師範學校兼任教師	經臺灣總督府通過
1920 年 4 月 7 日	任命在臺北師範學校工作	經臺灣總督府通過
1920 年 8 月 17 日		依法規第二百五十八號，修改薪資。
1921 年 3 月 30 日 ¹²⁵	月收入 44 圓	經臺灣總督府通過
1920 年 12 月 21 日	因工作勤勉，額外獎勵 62 圓	經臺灣總督府通過

二、李金土入學志願之學業成績證明書

級別	第一學年	第二學年	第三學年	第四學年第二學期
修身	7	7	8	7
教育			6	8
話方	9	8	7	8
說方	9	8	8	8
作文	8	7	6	8
習字	8	8		
漢文	7	8	8	8
地歷	8	7	7	7
算數	7			
代數		8	7	7
幾何		7	7	6
博物	6	8		

125 此筆一手資料在年分上有被塗改的痕跡，此處僅作參考。

級別	第一學年	第二學年	第三學年	第四學年第二學期
理化			7	7
圖畫	6	8	7	7
手工	7	7	8	8
農業		6	6	9
音樂	8	8	9	8
體操	8	7	7	7
總分	98	112	108	113
平均	8	7	7	8
備考	教育實習：7			

三、1921 至 1925 年東京音樂學校舉辦之音樂會

年份、音樂會名稱	使用的樂器	演出者	作曲家	曲名
1921/3/25 第三十二回學生畢業證書頒發典禮順序	小提琴獨奏	本科器樂部畢業生－林龍作	H. Vieuxtemps	Ballade and Polonaise, Op. 38
	小提琴獨奏	本科器樂部畢業生－高階哲恋	F. David	前奏和歌曲「我是小小鼓手」的變奏曲 Op. 5
	小提琴獨奏	研究科修了生－奧村叢	L. Spohr	Violin Concerto No. 2 in D-Minor, Op. 2
1921/5/7-8 第四十回音樂演奏會曲目	管絃樂		P. I. Tchaikovsky	Symphony No. 6 in B-Minor, Op. 74 "Pathétique"1. Adagio—Allegro2. Allegro con grazia3. Adagio lamentoso
	管弦樂及合唱		L. v. Beethoven	March und Chor aus „Die Ruinen von Athen“, Op. 114
	管絃樂	指揮－Gustav Kron	C. M. Weber	歌劇「Euryanthe」序曲
1922/11/26-27 第四十一回音樂演奏會曲目 ¹²⁶	鋼琴、小提琴以及大提琴合奏	鋼琴－Paul Scholz 小提琴－安藤幸子 大提琴－Heinrich Werkmeister	S. Rachmaninov	Trio élégiaque No. 2, Op. 9 (全樂章)
1922/3/25 第三十三回學生畢業證書頒發典禮順序	小提琴獨奏	本科器樂部畢業生－渡邊シヅ	P. Rode	Violin Concerto No. 8 in E-Minor, Op. 13 Mov1
	小提琴獨奏	本科器樂部畢業生－栗原大治	J. M. Leclair	Sarabande and Tambourin

126 一手資料的年份記載上應該有誤

年份、音樂會名稱	使用的樂器	演出者	作曲家	曲名
1922/5/13-14 第四十二回音樂演奏會曲目 ¹²⁷	管絃樂		W. A. Mozart	Symphony (E flat Major) Adagio- AllegroAndante Menuetto Finale Allegro ¹²⁸
	管弦樂附鋼琴連奏	小倉末萩原英一	W. A. Mozart	Piano Concerto No. 10 in E-flat Major, K. 365/316a
	弦樂		P. Juon	Streichorchester Op. 16 Schlummerlied Terzen- IntermezzoTanz
	管絃樂	指揮－ Gustav Kron	W. R. Wagner	Vorspiel zu „Die Meistersinger von Nürnberg“
1922/12/2-3 第四十三回音樂演奏會曲目	管絃樂		L. v. Beethoven	Symphony No. 8 in F-Major, Op. 93 (全樂章)
	合唱獨唱及管弦樂	指揮－ Gustav Kron Soprano 長坂好子 Alto 曾我部靜子 Tenor 澤崎定之 Bass 阿部英雄	G. A. Rossini,	Stabat Mater 1. Chor und Soli 2. Arie für Tenor 3. Duett für Sopran und Alt 4. Arie für Bass 5. Chor 6. Quartett 7. Kavatin für Alt 8. Arie für Sopran und Chor 9. Quartett 10. Schluss Chor
1923/3/25 第三十四回學生畢業證書頒發典禮順序	小提琴獨奏	本科器樂部畢業生－桂平太	R. Kreutzer	Violin Concerto No. 19 in D-Minor Mov1
1923/5/20 第四十四回音樂演奏會曲目	管絃樂		N. W. Gade	Overture Echoes of Ossian
	弦樂		E. H. Grieg	Aus Holbergs Zeit Op. 40
	管絃樂	指揮－ Gustav Kron 鋼琴獨奏－ Willy Bardas 大提琴獨奏－ Joseph Hollman	L. v. Beethoven	Leonore Overture No. 3 Op. 27b.

127 一手資料的年份記載上應該有誤

128 一手資料無標示作品號碼。

年份、音樂會名稱	使用的樂器	演出者	作曲家	曲名
1923/12/15-16 第四十五回音樂演奏會曲目	管絃樂		W. R. Wagner	Trauermarsch aus" Die Götterdämmerung "
	管絃樂		L. v. Beethoven	Egmont Overture, Op. 84
	小提琴獨奏	安藤幸	H. Vieuxtemps	Violin Concerto in A-Minor Op. 37 No. 5
	管弦樂伴奏混聲合唱		F. Schubert	Die Allmacht , D.852
	管絃樂	指揮－ Gustav Kron	C. M. Weber	Ouverture Zu"Oberon"
1924/2/23-24 第四十六回音樂演奏會曲目	管絃樂		W. R. Wagner	Kaiser-Marsch
	弦樂		P. Juon	Streichorchester Op. 16 Schlummerlied Terzen-Intermezzo Tanz
	管絃樂	指揮－ Gustav Kron	E. v. Reznicek	Symphony No. 3 in D-Major (全樂章)
1924/3/25 第三十五回學生畢業證書頒發典禮順序	小提琴獨奏	甲種師範科畢業生－伊藤純三	甲：J. Raff 乙：K. Böhm	甲：Cavatina Op. 85, No. 3 乙：Perpetuum Mobile Op. 187. No. 4.
	小提琴獨奏	研究科器樂部修了生－栗原大治	H. Vieuxtemps	Fantasia Appassionata, Op. 35
	小提琴獨奏	研究科器樂部修了生－渡邊シツ	C. A. Bériot	Violin Concerto No. 9 in A-Minor Op. 104. Mov2 Mov3
1924/5/31-6/1 第四十七回音樂演奏會曲目	管絃樂		L. Cherubini	Anacréon - Overture
	管弦樂附鋼琴獨奏	Willy Bardas	L. v. Beethoven	Piano Concerto No 4 in G-Major, Op. 58
	管絃樂		E. Elgar	Dream Children Op. 43
	管絃樂	指揮－ Gustav Kron	E. v. Reznicek	Symphony No. 3 in D-Major (全樂章)

年份、音樂會名稱	使用的樂器	演出者	作曲家	曲名
1924/11/29-30 第四十八回音樂演奏會曲目	絃樂附小提琴	獨奏者－安藤幸； 多久寅	J. S. Bach	Concerto No. 3 in D-Minor for 2 Violins, BWV 1043 (全樂章)
	管弦樂及合唱	獨唱者－長坂好子； 曾我部靜子；澤崎 定之；船橋榮吉 指揮－Gustav Kron	L. v. Beethoven	Symphony No. 9 in D-Minor, Op. 125
1925/3/25 第三十六 回學生畢業證書頒 發典禮順序	小提琴獨奏	甲種師範科畢業 生－川上ハル	P. Rode	Violin Concerto No. 7 in A-Minor, Op. 9
	小提琴及鋼琴合奏	本科器樂部畢業 生－高仲富實子	W. A. Mozart	E-flat major 二重奏 ¹²⁹
1925/6/13-14 第四十九回音樂演 奏會曲目	無小提琴演出			

武滿徹作品《朝向海》中之日本傳統美學的應用與演奏詮釋

胡志瑋

輔仁大學音樂學系專案助理教授

摘要

日本當代作曲家武滿徹 (Toru Takemitsu, 1930-1996)，為二十世紀日本最具代表性且極富影響力的作曲家之一，近年來其作品也常見於國際比賽曲目中，成為各國好手的試金石，國內外也有相當多學者或學術研討會研究對其音樂做出研究與分析。筆者於留學法國時接觸到武滿徹的作品，被其音樂中淺藏的力量深深吸引，在宛如現代藝術品的譜面下，創造出空間中的自由速度、繁複而細膩的音色交織、靜謐而幽暗的色調和湧動的織體，是筆者於傳統古典作品中從未有的體驗。武滿徹於 1981 年寫給中音長笛與吉他的作品《朝向海》(*Toward the Sea*) 可視為其創作晚期的開端，也屬於「水」系列作品之一，除了標題「海」明確呼應了他所構思的「海的動機」音組，更選擇為中音長笛而非長笛創作，因此筆者希望藉由這首作品《朝向海》的音組分析、日本傳統美學和東西方文化等不同面向切入，加上自身演奏詮釋觀點，一窺武滿徹的音樂世界。

關鍵詞：武滿徹、中音長笛、日本傳統美學、尺八

The Application and Interpretation of Japanese Traditional Aesthetics in Toru Takemitsu's Work - *Toward the Sea* (1981)

Hu, Chih-Wei

Assistant Professor, Music Department, Fu Jen Catholic University

Abstract

Toru Takemitsu (1930-1996), a contemporary composer, is one of the most representative and influential composers in Japan in the 20th century. In recent years, Takemitsu's works are often included in the repertoires of some major international music competitions and have become as a touchstone for many musicians from everywhere in the world. There are also many scholars have studies quite deeply, presenting and discussing heavily in many academic seminars dedicated to the analysis of his music both in Taiwan and abroad. The author came into contact with Takemitsu's works when he was studying in France and was deeply attracted by the hidden power of his music. Behind those notes on the sheet music, it was like modern art, creating a rubato speed in a space where the complex and delicate timbre sounds are interweaving with quiet and dark tones texture, which is something that the author has never experienced and sounded in traditional classical western art music. One of his late works, "Toward the Sea" written for alto flute and guitar in 1981, which in addition to the title that echoing Takemitsu's "S-E-A motive", he chose the alto flute instead of flute. Therefore, the author hopes to explore the possibility of performance interpretation through Takemitsu's compositional techniques of "Toward the Sea," traditional Japanese aesthetics, and cultures of West and East. Expects to approach the musical world of Toru Takemitsu

Keywords: Toru Takemitsu, Alto flute, Japanese traditional aesthetics, Shakuhachi

壹、前言

一、創作背景與研究動機

日本作曲家武滿徹 (Toru Takemitsu, 1930-1996) 於 16 歲時即決心從事創作，其音樂內涵奠基於年幼時對戰亂、喪父、日本傳統樂器及當時歐美作品等之上，並受戰後民族主義的新思潮影響，藉由聆聽蓋希文、德布西、馬勒、梅湘、巴爾托克、法朗克、荀白克、伯恩斯坦等作曲家的作品，而自學音樂理論。1949 年加入「新作曲派協會¹」，吸收來自各種藝術領域的激盪並迅速蛻變，隔年發表第一首鋼琴獨奏作品《兩個樂章的慢板》 (*Lento in due Movimenti*, 1950)。他也與諸位音樂家、畫家、詩人、演員等好友組成「實驗工坊²」 (Experimental workshop)，結合多元藝術並提供平臺，提供新銳藝術家展演和交流，為戰後的藝術發展開創一股全新的能量。

1964 年在一次與美國作曲家凱吉 (John Cage, 1912-1992) 會面後，啟發武滿徹對傳統日本文化的省思，在此之前，武滿徹都是以西方前衛音樂 (Avant-garde) 為他創作的目標，他說：「在我個人長年的發展裡，我抗拒成為『日本人』並迴避屬於『日本人』的特色，但與凱吉的接觸後，我開始反思對於自我傳統價值的想法³。」在東、西文化的衝擊之下，武滿徹重新思考音樂的本質，他將音樂與最深層的靈魂對話，強調於「人」的呈現，他認為任何文化的衝突都不會改變這樣的本質⁴。他開始使用傳統樂器創作、了解傳統樂器的口傳特性—「其自由的即興語法靠著重覆演唱與聆聽，更能展現傳統音樂的獨特性⁵。」1967 年他創作出給琵琶 (Biwa)、尺八 (Shakuhachi) 和管弦樂團的作品《11 月的階梯》 (*November Steps*)，也是他首次嘗試結合東、西文化的里程碑，雖有文化間的差異，但持開放的心態期許彼此間相互欣賞。

1970 年代中期之後，武滿徹開始對於「水」有許多美學見解，深感音樂的呈現也如同水的內在運作，而譜寫一系列關於水景 (waterscape) 之作品，其中有為數不少的樂曲都是寫給長笛或同屬長笛家族的中音長笛 (Alto flute)，像是《朝向海》 (*Toward the Sea*, 1981) 寫給中音長笛與吉他；《朝向海 II》 (*Toward the Sea II*, 1981) 寫給中音長笛、豎琴、弦樂團；《雨的咒文》 (*Rain Spell*, 1982) 寫給長笛、單簧管、豎琴、鋼琴、顫音琴；《雨之降臨》 (*Rain Coming*, 1982) 寫給中音長笛與室內管弦樂團；《流動》 (*Itinerant*, 1989) 寫給長笛獨奏；《朝向海 III》 (*Toward the Sea III*, 1989) 寫給中音長笛與豎琴等。其晚期創作或以樹、庭院等與

1 1946 年由作曲家清瀨保二、松平賴則、早坂文雄等人組成的現代作曲協會。

2 活躍於 1950 年代的日本綜合藝術團體。成員有畫家福島秀子、藝術家今井直司、詩人瀧口修造、作曲家武滿徹、湯淺丈二、福島一雄、音樂評論家秋山國治、鋼琴家園田隆宏和攝影師小辻清治等人。

3 Takemitsu, Toru. "Contemporary Music in Japan." *Perspective of New Music*, vol. 27, no. 2, 1989, pp. 198-205.

4 同前註。

5 Takemitsu, Toru. *Confronting Silence: Selected Writings*. Translated by Glasow Glenn, Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995, 92-3.

自然元素為題，回歸日本人原生對大自然的重視。他認為所有存在的事物，包括可見的與不可見的，都擁有自身的聲音，大自然中的循環也是音樂的一部份⁶，這也是武滿徹晚期作品的最大特色。

在筆者經過文獻搜集與探討後，發現國內外對於武滿徹的研究，大多為鋼琴作品與弦樂作品，或是著重其創作風格與美學觀。其中最為人熟知的有英國學者彼得·布爾特（Peter Burt, 1955-）於 2001 年出版的著作《武滿徹的音樂》（*The music of Toru Takemitsu*）是目前國際間研究武滿徹的重要文獻；以及如同武滿徹的自傳之《面對寂靜》（*Confronting Silence*）一書，書中詳細地整理武滿徹的對話錄，對其「自然」作曲觀、東西方文化的影響、電影與繪畫等等提供珍貴的紀錄。臺灣長笛家陳惠涓於 2010 年於關渡音樂學刊發表的〈日本作曲家武滿徹兩首長笛獨奏曲－*Voice*（1971）與 *Air*（1995）－之比較研究〉為國內對於其長笛作品研究的濫觴，而中音長笛作品的研究則較為缺乏，因此其中音長笛與吉他的作品《朝向海》也成為筆者本次想要探究的對象。本文將以上述優秀學者的研究資料作為依據，試圖在日本傳統文化對武滿徹音樂的影響中抽絲剝繭，加上自身演奏的經驗提出幾點詮釋觀點和想法。

二、日式傳統美學

前文提到武滿徹於創作晚期圍繞在水景與自然元素，並提出「海的動機」與「調性之海」等音樂理論實踐於作品中，成為鮮明的創作特色，而其創作理念更與日本傳統美學中「間」、「音河」、「觸」等概念息息相關。而本文所要探討的作品《朝向海》，寫給中音長笛與吉他，經筆者演奏後發現中音長笛與日本傳統樂器尺八（*Shakuhachi*），雖分屬東、西文化間不同的樂器，但其音色與音域都頗為相近，應也是構成武滿徹創作此曲的動機之一。以下將依序介紹這幾項傳統美學觀與傳統樂器尺八的演奏美學觀。

（一）間（Ma, ま）

許多研究指出「間」是影響日本藝術的重要概念，舉凡建築、繪畫、傳統音樂或現代音樂，「間」可以說是無所不在。「間」在日文中的意思泛指空間和時間，也可以解讀為「動態與動態之間」（*interval of motion*）。日本人對於空間與時間的概念是廣義的，可指日出與日落，也可指建築物之間或是聲音之間。日本著名建築師磯崎新（*Isozaki Arata, 1931-2022*）⁷在《間：日本人的時間與空間》文章中提出「間」的核心概念：根據日本古代的宗教傳說，「間」是神（*Kami*）準備降臨特定的地方，以神力充滿稱之為聖地的空間，在瞬間發生的事件或現象，只有在時間的流轉中才能被感知。根據這個宗教傳說，可得知「間」有兩個重要的部分，第一是降臨之空間，第二是等待降臨的時間，無論是空間或時間都被賦予了特定的意義，因

6 Koh, Hwee Been. *East and West: The Aesthetic and Musical Time of Toru Takemitsu*. Boston University, 1998, 27.

7 日本建築師，東京大學畢業，2019 年獲得普利茲克獎，代表作有：洛杉磯當代藝術博物館、大阪花博國際陳列館、國際展示水之館、上海交響樂團音樂廳等。

此在時間與空間的間隔中可以感受到某種邀請的動作，都可被稱作「間」。因此在日本藝術創作中，「間」可以視為一種接受邀請而參與到創作中的現象⁸。

在音樂藝術的美學觀中，武滿徹也曾提到：「日本音樂中最重要的是空間，不是聲音。我想「間」是充滿緊張的時間與空間，而不是休止⁹。」若將此應用在音樂語法中，音和音之間的沉默可視為被等待或被參與的狀態，武滿徹所描述的張力，正是在這個狀態中被演奏者或聆聽者期待後產生的張力，而不是單純的休止。

（二）觸（Sawari, さわり）

日文中 sawaru 是「觸碰」的意思，衍伸至 sawari 一詞，指的是演奏樂器時伴隨在聲音中的雜音，常見於日式傳統樂器三味線、琵琶或尺八的演奏上，是一種對聲音美學的概念。「觸」和前述的「間」是武滿徹創作中兩個最重要的核心，代表著「聲音」與「沉默」兩個相對的概念，他談論「觸」時提及：「日本音樂對聲音的概念是天然的聲音，包含『雜音』的元素，就是 sawari¹⁰。」他同時引用寬政年間古書中對「觸」的描述：「在淨瑠璃的演出中，三味線的音色要非常細緻，而『觸』需有如蟬鳴一般的音色¹¹。」

十九世紀開始，日本便開始發展出對於音色的獨特美學，如此重視聲音本質的概念與西方音樂強調音高、旋律發展、和聲進行大相逕庭，跳脫音高的束縛，更能釋放出聲音內在的能量，這也是東、西方音樂本質上的差異。「觸」可說是對音色本質的理解，廣義的「觸」可以是汽車經過的聲音，風吹過樹梢的聲音等充滿在生活中聲音狀態。雖然雜音與樂音的質地不同，但在「觸」的觀念中卻擁有相當的重要性，代表聲音的一種豐富的內涵和獨立的美感，客觀地欣賞自然而純粹的聲音，這也與武滿徹的自然觀吻合。

（三）音河（音の河）

武滿徹說明對「音河」的概念為「一個個的音，各自在不同的機緣中存在，和自然界的生命一般互相扶持共存著¹²。」自武滿徹回歸傳統的創作後，即頻繁地出現以音色、音準、音量、音長不斷的交互變化之下，產生音和音之間所形成的如河流般的效果，其概念主要專注在對聲音的想像，和日本傳統音樂注重「一音」、對於聲音專注在其本質的表現相同。

谷川俊太郎¹³晚年寫給武滿徹的詩〈音之河〉¹⁴中，描述「音河」以瞬息萬變的形態存在

8 Poletti, Igor. *Silence, Rock, Gardens, Dolphins: The Music of Toru Takemitsu*. Scribd, 2015, 2-3.

9 楊秀瑩。《武滿徹音樂美學面向之探討—以自然、庭園、沉默為議題》，34。

10 Everett, *Locating East Asia in Western Art Music*, 201.

11 同前註。

12 楊舒婷。《武滿徹的自然觀與其無常的音樂形式—以〈ARC〉第一部為例》。新竹：國立交通大學音樂研究所碩士論文，2008，27。

13 谷川俊太郎（1931-），日本當代著名詩人、翻譯家及劇作家，出生於東京都，在國際文壇上被公認為最生動和最具有代表性的一位詩人之一。

14 原詩如下：「音之河流動在樹木和樹木之間也流動在積雨雲和玉米田裡大概也流動於男女之間你讓那股潛流響徹在我們的耳鼓以鋼琴以長笛以吉他以聲音有時也以沉默音樂不管經過多久都不會變成回憶因為此刻向著未來發出迴聲你也永遠不會消失」。

於大自然，而詩中最後也將「音河」橫向與縱向的形象，從大自然回歸到「人」本身，使萬物的聲音皆因人的參與而被賦予意義，即「在當下的音樂瞬間是最重要的」。如此之自然觀展現對聲音的尊重，最接近真實且不加操弄，如同武滿徹說：「對音色的感知，是隨著音的內部運動所產生的覺知。這個覺知，是含有空間性、同時也有時間性¹⁵。」在空間與時間中，音的意識形態已超越了音高，「音河」在流動之間產生的變化也是無常的，當一切貼近自然時，聲音本身就擁有無限的能量。

（四）尺八（Shakuhachi）

日本傳統管樂器「尺八」，以樂器長度一尺八寸來命名，一尺的日文發音為 shaku，八寸的發音為 hachi，尺八因此命名為 Shakuhachi。尺八於唐朝由中國傳入日本，在江戶時代蓬勃發展，主要用於禪宗修行時演奏，稱之為「吹禪」，明治維新後流入民間並逐漸普及，在演奏上也產生許多流派與分支，其樂譜以平假名文字記載音高，但演奏時並沒有明確的速度與節奏指示，並以師徒口耳相傳來傳承。尺八的演奏架構建立於傳統藝術中「序、破、急」（jo-ha-kyū）三個速度段落的美學基礎上，加以多變的音色為演奏核心，其重要性更凌駕於技術、音準、正確性等西方音樂思維標準。

尺八演奏家田中藤雄（Tanaka Yūdō, 1922- 卒年不詳）說：「演奏尺八和西方樂器不同，演奏時樂器、音色和演奏者皆重返自然¹⁶。」武滿徹曾談到：「要對日本樂器有深入的了解，是非常花時間的。就算是一個音，它的深度和多方面的涵義都是無限的，像尺八這樣看似容易演奏的樂器，卻正好相反，不如說它是比較複雜的樂器更貼切……日本樂器是以大自然的雜音或接近的音色，做為演奏的中心，再將樂器的音色細膩地表現出來而成為焦點，這點和歐洲的樂器完全不同¹⁷。」關於尺八的演奏技法，將於後方探討演奏詮釋章節處詳述。

貳、《朝向海》音組特徵與美學詮釋

「我感覺到水與聲音是相似的，人們將水、無機的物質，想像為是富有生命、有機的。而聲音，僅僅是因物理振動而引起的聲波所組成（如同神秘的語言密碼），卻能喚起我們多樣的情感。我們認知的水，僅僅依據其中短暫的形式—雨、湖、河或是海。音樂就像河流或海洋，如同許多不同的水流創造了海洋，音樂同樣也加深了我們對不斷變化之生活的認識¹⁸。」武滿徹認為雨、湖、河、海都是「水」在宇宙中循環所產生的形式，在他一系列和水有關的作品中大量使用「海的動機」（Sea motive）：他將英文 S-E-A 三字轉換為德文 Es-E-A，形成由 E^b-E-A 三音音組（小二度 + 完全四度音程）構成的動機音型，此外他又進一步

15 楊秀瑩。《武滿徹音樂美學面向之探討—以自然、庭園、沉默為議題》，52。

16 Cao, Tr n. Shakuhachi The Voice of Nature. Scribd, 2021, 5.

17 楊秀瑩。《武滿徹音樂美學面向之探討—以自然、庭園、沉默為議題》，62。

18 Takemitsu, *Confronting Silence: Selected Writings*, 133.

將「海的動機」延伸至「循環之海」與「調性之海」音組，可視為武滿徹晚期回歸「調性時期」最重要的創作特色。

給中音長笛和吉他的《朝向海》一曲完成於1981年，是武滿徹受綠色和平基金會（Greenpeace）「拯救鯨魚行動」的委託創作，全曲分為三個樂章：標題為〈夜〉、〈白鯨〉與〈岬灣〉，演奏長度約11分鐘。第一樂章由長笛家艾特肯（Robert Aitken, 1939-）和吉他演奏家布魯威（Leo Brouwer, 1939-）於1981年2月在多倫多首演。全曲則是同年5月由長笛家小泉浩（Hiroshi Koizumi, 1944-）和吉他演奏家佐藤紀雄（Norio Sato, 1951-）於日本東京首演，之後武滿徹又將此曲改編給中音長笛、豎琴和絃樂團《朝向海II》（1981）、以及中音長笛和豎琴《朝向海III》（1988）等不同編制的作品。本文所參考的樂譜為1982年碩特（Schott）出版社給中音長笛和吉他的版本。

前述武滿徹將日本傳統美學中「間」、「觸」、「音河」等概念融入創作中，並受到日本傳統樂器「尺八」音色與演奏技法的影響，成為他在管樂器創作上的根源，武滿徹許多創作靈感，皆源自於尺八豐富的表現力和音色變化，「尺八演奏者所想到達的境界，是如同風吹過腐朽竹林底下所發出的，無作為的，包含自然變化的音¹⁹。」本章節嘗試歸納出這些概念在《朝向海》一曲中的具體表現，與尺八相關的音色片段，以及演奏者該如何應用於演奏詮釋上。

一、第一樂章：〈夜〉（The Night）

第一樂章〈夜〉共有12行樂譜，整個樂章皆未使用小節線，僅在大樂句的劃分時畫有實線小節線，其他僅有節奏、速度和時間的標示。本文依樂譜中實線小節線標示，將本樂章分為7個樂句，分為A、B兩段，A段包含4個樂句，B段則包含3個樂句。

在本曲中可見多次且頻繁地使用音量和音色的細微變化，如樂曲開頭第一音的音色虛實交替，中音長笛以實際音高A音²⁰的空音（Hollow tone）轉實音（Normal）交錯虛實音色和力度變化，空音以替代指法模仿尺八的音色，日本美學中幾個重要的字彙中「物的悲哀」（物の哀れ）、「閑寂」、「幽玄」等²¹，其概念都指向最深層的寂寞、哀傷和神秘感，正符合此處的意境，演奏時聚焦在音色變化和音色延展的張力，譜上提供的指法在演奏上音準較高，應下調整吹氣的角度和氣壓，與實音銜接時保持相同的音準，虛實交錯引出吉他的六連音之「海的動機」音組（A、B^b、E^b），接著則是象徵「海浪」的搖擺音型，此音型在整個樂曲中多以增四度為主構成，並用交替速度和節奏變化，在不穩定的音程更迭中演奏時配合細緻又稍縱即逝的音量變化，特別是漸弱的效果能使得浪潮波動的形象油然而生。

另一方面，作曲家施以各種力度變化（*pppp*、*p*、*mp*、*mf*、漸強、漸弱等），將「夜晚」的氣氛引出，以此形式傳達日本美學中「觸」的概念：著重於音的本質，即是每一個音所蘊

19 楊舒婷。《武滿徹的自然觀與其無常的音樂形式—以〈ARC〉第一部為例》，25。

20 中音長笛為移調樂器（G調），實音比記譜音低完全四度，此章節將會以實音的音名來進行論述。

21 Cao, Tr n. Shakuhachi The Voice of Nature. Scribd, 2021, 2.

含的無窮生命力。在中音長笛的演奏上，此音應以空洞的木質音色表現，加上些許氣聲效果更好，此外，由於此音也需在不同力度間演奏，氣流方向與抖音的運用更能增加氣氛營造的效果。

中音長笛在第二樂句中段，模仿尺八的 A 音再次以虛實之音色變化，緊接著以「海浪音型」回應前方吉他聲部，於 B^b 音上的突強音量 (*sfp*)，與尺八的「強音」(当り) 演奏法相似，又分為「用急促氣息製造強音」與「用手指拍打音孔製造出瞬間強音」等兩種演奏法。本曲於「強音」的前後常伴隨極端的力度記號，表現出情緒釋放的瞬間張力和爆發力，在中音長笛演奏上，須熟悉不同力度時的氣量和角度的調整，盡可能表現出明顯的爆發力。

接著上行音組將音樂引導至第一波高潮 (*fff*)，吉他聲部的和絃則巧妙地以「海的動機」(A^b、A、D) 垂直分布在和聲中【譜例 1】，武滿徹刻意在音樂最大張力處使用海的動機音組，筆者認為上行音組加上海的動機恰好是標題「朝向」與「海」之寓意，在浪潮更迭的音組後，此處代表了更廣的海的意象。

【譜例 1】

The image shows a musical score for two instruments: A. fl. (Alto Flute) and Gt. (Guitar). The A. fl. part is written on a treble clef staff and features a long, sweeping melodic line. Above the staff, a large slur is labeled "Very long". The dynamics for the A. fl. part are marked as *pp* (pianissimo), *molto* (molto), *fff* (fortississimo), and *mp* (mezzo-piano). The word "rapidly" is written above the initial notes. The Gt. part is written on a treble clef staff and shows a chord structure with notes B^b, A, and D. This chord is marked with *fff* and labeled "海的動機" (The Motif of the Sea).

在前述多以音色與音量變化來呈現的樂句之後，於第三樂句末端，作曲家接連使用兩次小三度下行的旋律於中音長笛聲部，最終解決至 F 音，伴以「漸弱或逐漸消失」(*dying away naturally*) 記號，氣息將張力釋放回歸到寂靜而哀傷的氛圍，也象徵浪潮退去，也可視為利用微妙的音量變化中呈現出夜的孤寂感。第三、第四樂句，吉他和絃以 B^b 為根音的屬七和絃為基底加上多變的和絃色彩交替【譜例 2】，塑造出延綿且神祕的浪潮意象，這也是武滿徹晚期回歸調性的特色之一。

【譜例 2】第一樂章第三樂句與第四樂句和絃應用表。胡志瑋製。



在 A 段的末端，中音長笛聲部首次出現完整「海的動機」（小二度 + 完全四度音程）與「鯨魚動機」（大二度 + 大三度音程）【譜例 3】，這兩個動機與第二樂章標題「白鯨」相扣，成為主要創作的音組素材。若將兩個音組相較，海的動機因有帶有小二度上行的音程，因此音樂張力會大於以大二度和大三度組成的鯨魚動機，而鯨魚動機則較富有旋律感，可見武滿徹在音組安排上的巧思，呈現出自然景觀中不同氛圍。

【譜例 3】

Figure 3: Musical score for Example 3, showing the 'Whale Motif' and 'Sea Motif' in the A. Fl. part. The score includes dynamic markings (f, p, mp, p) and performance instructions (poco a poco rall. molto).

情緒在 3 秒的休止後轉換，接著 B 段開始。本曲中數次用不同秒數標示休止的時間，也多次利用不同長度的延長記號，代表休止時間的間隔，而在這些間隔中即會產生不同程度情緒，也屬於音樂的延伸，可視為武滿徹「間」的美學觀之體現：「『間』的含意便是走入生活，指的是在兩個演奏的聲音之中，所有發生的有限與無限的聲音²²」，演奏的當下充滿每個觀眾不同的期待，等待的力量形成張力，這個獨一無二的當下讓所有人在同一個空間共同分享、參與在音樂之中，這也與美國作曲家凱吉對於機遇音樂的概念不謀而合。

B 段開始於第五樂句，吉他聲部以「海的動機」開端，而中音長笛聲部則出現另一「海的時空」四音動機（小二度 + 完全五度 + 增四度）【譜例 4】，半音上行產生的張力和方向感是 B 段音組的特色，可視為對標題「朝向」的寓意解釋。B 段多次運用了空音和微分顫音

22 Everett, Locating East Asia in Western Art Music, 202-203.

的演奏技法，微分顫音也與尺八「Koro-koro」（コロコロ）演奏法相似，意指法快速交替，產生類似顫音的音色，是尺八演奏中最为常見的技巧。中音長笛第一個音 B 與吉他的泛音音高相同，演奏時除了需保持在極弱的音量，還要能銜接吉他的音色與音準，D^b 出現三次的空音指法可用緩慢的抖音（Vibrato）或不抖音以及氣音的音色變化處理層次。在抖音的演奏上，與傳統尺八演奏時利用頭部移動的動作製造抖音「Yuri」（ユリ）有著關聯性，傳統尺八抖音演奏又分為頭部垂直動作、水平動作、圓週動作等，以及將尺八移至下巴產生的抖音。這些音色也可應用於中音長笛的演奏上，根據樂句中音樂的情緒變化而選擇不同速度和幅度的抖音類型，挑選出最符合心中對於樂曲的想像，創造出更多的可能性和獨特的詮釋風格。

【譜例 4】

A. Fl. *ppp* *p <> p* *p dying away naturally*
 = 63
 Hollow tone
 E^b
 海的時空

「海的時空」出現三次以長短不一的半音組合，利用不同力度、音色、氣氛描繪出遠近不同的空間畫面，或用以表現出旋律和靜謐「夜晚」（虛實音交錯）的景象，觸動心靈深處的孤寂。第一次較為單純，後二次的意象則較為顯明，吉他湧動的織體襯托出中音長笛連續的半音和微分顫音音色。「海的時空」音組中以 G 音最為重要，武滿徹以不同程度的速度標示，如 *sostenuto* 與 *retenu*，筆者建議兩個樂器合奏時應爭取更多時間將音色和音量的差異性凸顯出來，像是 D^b 的微分顫音可採用較慢頻率的速度演奏，使音樂放鬆下來趨於平靜。

第一樂章最後一句 B 音上的花舌演奏【譜例 5】，與尺八「Tamane」（玉音）演奏法相似，中音長笛的演奏者需使用前舌或後舌顫動氣流的演奏法來吹奏。同時譜例中 B 音的突強（*sfz*）也和前述「強音」的演奏法結合，製造瞬間的張力。

【譜例 5】

A. Fl. *sfz pp* *mfz* *pppp* *pp* *p dying away naturally*
 flaut. Norm. Very long Norm. Very long
 poco

二、第二樂章：白鯨（Moby Dick）

第二樂章的標題「白鯨」是根據美國作家梅爾維爾（H. Melville, 1819-1891）於 1851 年出版的小說《白鯨記》裡一頭叫 Moby Dick 的白色抹香鯨來命名，故事描述船長和船員們在追逐鯨魚的過程中，所發生人性的種種複雜面向，以及和大自然間的關係，最終船支被鯨魚擊沉，取其自然戰勝人為的寓意。

此樂章共有 14 行樂譜，依樂譜中實線小節線標示，將本樂章 6 個樂句，分為 A、A' 兩個樂段，A 段有 4 個樂句，A' 段則有 2 個樂句。此樂章開頭吉他以 3 個和絃的根音開門見山地呈示「鯨魚動機」（大二度 + 大三度音程）【譜例 6】，鮮明的鯨魚形象在搖擺的節奏和力度漸弱的配合下音樂感顯得生動，緊接著四至五秒間的留白後，中音長笛悠遠的奏出「海的音組」與鯨魚動機呼應，筆者建議中音長笛演奏一開始於 *ppp* 的音量時不加抖音，直到 *molto* 才開始漸強，如此可聆聽吉他聲部不同形象的鯨魚音組，中音長笛最後 *dying away* 又返回不加抖音的音色，使音樂感在二秒的「間」中延續，即可充分表現海由遠而近，以及生動的鯨魚形象。

【譜例 6】

鯨魚動機 (Bb、C、E)

「海的動機」在此樂章更為明確地被聽見，第一、二樂句中音長笛就出現 4 次此動機音型，吉他聲部的和絃則以「鯨魚動機」（C[#]、D[#]、F[#]）垂直分布在和聲中，相較第一樂章對於海的形象描繪手法相同，只是主角不同，此處在半減七和絃的鋪墊下中音長笛從模仿尺八的音色延展至首次出現八度雙音，力度不斷堆疊至第二樂句達到最強（*fff*）的高潮，並由「海的動機」音組強調標題「海」的主體性。武滿徹運用強音與空音交替使用下讓樂句充滿戲劇張力，演奏時可將 A 音的強音效果視為第二樂章最具表現力的音，聲音當下瞬間的震撼和延續漸弱後上行小三度，最後聲音直至消失的昇華氛圍，至此，氣息的掌握須一氣呵成。

「海的動機」與「鯨魚動機」在兩個聲部間循環，直到第三樂句開始成為如影隨形的音

組，是第二樂章主要音組應用的特色，呼應海與鯨魚共存的自然觀。武滿徹巧妙利用海的動機中上行半音的張力與方向性，結合富有旋律感的鯨魚動機，同時鯨魚動機的音組於演奏記號上也加入許多表情記號，如強音、*sostenuto* 或細微的漸強漸弱等等，筆者建議在詮釋時以不同的情緒演奏，如驚恐、掙扎、嘆息、釋放等，使音樂內涵更為豐富。

此外小三度下行的旋律也呼應第一樂章，如同鯨魚的低吟，唱出海中多變且深而未知的樣貌，綿長的旋律線條相較於前方繁複的音組則更顯動人【譜例 7】。

【譜例 7】

The musical score for A. Fl. (Alto Flute) is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as $\text{♩} = 40$. The piece consists of two phrases. The first phrase starts with a dynamic marking of *p* (piano), followed by a crescendo to *f* (forte), and then a decrescendo back to *p*. The second phrase is marked *as echo* and begins with a very soft dynamic of *ppp* (pianissimo), followed by a crescendo to *p* and then a decrescendo to *pp* (pianissimo). The notes in both phrases are: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat.

第二樂章第三樂句最後，中音長笛在 C^\sharp 與 F 音上製造出各種音色上的變化：微分音吹奏、顫音、花舌等，製造出如摩擦般的聲響，最後以穩定的實音結尾，這一連串的音色變化，即產生極強大的音樂能量和張力，可視為日本美學中「觸」的理念展現【譜例 8】。此段兩個樂器在音組的安排上所應用的素材並非相同，演奏時須觀察每個聲音的獨特性，而獨特性的表現來自於精確呈現堆疊與釋放的能量

【譜例 8】

The musical score for A. Fl. (Alto Flute) and Gtr. (Guitar) is written in treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp). The piece is divided into three sections. The first section features a guitar accompaniment with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a flute part with a dynamic marking of *f* (forte) and a *cresc.* (crescendo) leading to a *ff* (fortissimo) section with a *tr.* (trill) and *endo.* (endotele) marking. The second section features a guitar accompaniment with a dynamic marking of *f* and a flute part with a dynamic marking of *fff* (fortississimo) and a *tr.* marking. The third section features a guitar accompaniment with a dynamic marking of *f* and a flute part with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a *ord.* (order) marking. The piece concludes with a *molto dim.* (molto decrescendo) marking.

第二樂章第四樂句最後的 G^\sharp 音，利用微分音顫音演奏技巧，並標示速度從慢到快再回

到慢，音量由甚弱 (*pp*) 到強 (*f*) 再逐漸消失，如此在同一個音裡發出 4 個層次的變化，如河水般由遠至近、由緩至急，屬於非常清晰的「音河」概念。演奏時應注意氣息和音量的分配，由於不同指法會產生不同的泛音，需注意微分音依不同的指法有聲響上的差異，在指法交替時須維持明亮且清晰的聲響，並仔細聆聽不同聲響的泛音變化，來展現流動的變化音色和悸動的音樂感【譜例 9】。全曲在「海的時空」音組中皆可見以中音長笛音色的多樣化象徵多愁善感，來描述海的不同樣貌與形象。

【譜例 9】

A' 段第五樂句為裝飾奏樂段的結尾，前段如影隨形的兩個動機音組，象徵激烈地掙扎過後，只留下微弱的「鯨魚動機」【譜例 10】，其中心境的轉換便是詮釋時的依據，而演奏速度的安排可利用「序、破、急」的日本傳統音樂架構來鋪陳，音色方面也應用了尺八的強音、玉音和微分顫音等演奏技法，充分體現日本傳統美學對作曲家的影響。

【譜例 10】

末段第六樂句與第三樂句呼應，如回憶般的旋律再次響起，此段三次「鯨魚動機」中，第一次由完整「海的動機」加上「鯨魚動機」組成，只剩兩次的則只有「鯨魚」音組，隨著音量和速度的消逝，音樂畫面越來越遠，筆者建議演奏時於第一次鯨魚動機之強音後增加漸弱的幅度，後兩次則是於音組中減五度的 F 音略做變化，越來越慢也越來越淡，如此一來音

樂的意境將消逝在無限的空間中。吉他最後則以 D 大調 I 級和絃奏出回歸自然的心境，筆者認這是武滿徹理想中的世界，如同鯨魚在大海中單純而自由，其自然觀不言而喻。

三、第三樂章：鱈岬 (Cape Cod)

第三樂章的標題「鱈岬」同樣是取材自小說《白鯨記》，Cape Cod 譯名科德角，是美國東北岸麻州東南部深入大西洋的海岬半島，19 世紀因捕鯨業盛行而繁榮，武滿徹使用此一命名極富諷刺之意。

此樂章共有 16 行樂譜，依樂譜中實線小節線標示，將本樂章 5 個樂句，分為 A、A' 兩個樂段，A 段有 3 個樂句，A' 段則有 2 個樂句。與先前兩個樂章的音樂風格不同，此樂章中有標示 3/16 的拍號，使音樂間富有舞蹈性的節奏感，整體帶有明朗輕快的色調。A 段在 3/16 拍號標示之前有一小段吉他的序奏，以短小的節奏演奏和絃展開，高音聲部以三個半音象徵「朝向」之寓意，再以根音兩次呈示「海的動機」(G、G[#]、C[#])【譜例 11】，與先前兩個樂章中「朝向」與「海」的核心創作手法相同，此樂章描寫海岬的景色，武滿徹在音組的使用上圍繞在「海的動機」音組，如：中音長笛以不同音域的 G[#]、C[#] 即來自「海的動機」後二音組【譜例 11】，在八音音階上行後再次帶入「海的動機」音組，有別於前兩個樂章，這次的音組以極富旋律感的方式呈現，樂句最後 E 音與 B 音在譜上細緻的標示六種力度變化，可呼應前述日本美學中「觸」概念。

【譜例 11】

The image shows two musical staves. The left staff is for Guitar (Gt.) and the right staff is for Flute (A. Fl.). The guitar part is in 3/16 time, starting with a tempo of 60 and a dynamic of p. The flute part is in 3/16 time, starting with a tempo of 48 and a dynamic of p. The flute part features a melodic line with dynamics p, mf, and p, and a final phrase with dynamics p, mf, and p.

第二樂句吉他和絃圍繞著 B^bm₇ 和絃，中音長笛以半音階音型和游移不定的節奏帶出 Lydian 調式，武滿徹使用調性色彩上的轉變引出「海的時空」旋律，Lydian 調式搭配吉他的 C 大調 I 級和絃格外顯得婉約動人，而此處中音長笛的音色處理，同樣運用尺八的微分顫音技巧，譜上在 G 音也標示了漸慢，與第一樂章的處理方式相同。

A' 段開始前，「海的時空」音組以寫意的方式再次響起，武滿徹強調 C、G 兩音的關聯性，而在 C[#] (D^b) 音以 p 和 dying away 標示時，與筆者建議釋放最後一音的詮釋概念相符合，兩次「海的時空」音組以不同遠近的意象來詮釋，可在第二次更為緩慢而自由的吹奏五度音程。A' 段可視為 A 段擴充，吉他部分出現規律的小三度下行固定節奏，在持續的五連音節

奏與中音長笛對話，同樣以 G^\sharp 、 C^\sharp 音為主要音組，象徵展開另一段海的旅程，製造出水中繚繞搖擺的音樂感，樂句最後武滿徹以新的五聲音階音組施以密集的微分顫音音色，如同尺八玉音和強音的出現，將音樂帶入另一波高潮，並在最後響起「海的時空」四音音組，象徵海的旅程回到最初寧靜的夜晚。

第五樂句尾奏，中音長笛再現第一樂章 B 段最後一次「海的時空」音組，吉他與中音長笛接續演奏「海的動機」，這兩次的音組武滿徹利用半音製造出音樂張力，吉他聲部最終出現的鯨魚動機不禁令人莞爾，最終以 $B^b m_7$ 和絃作結束。

綜觀整首作品，筆者發現武滿徹利用音組的應用與樂章標題互相呼應，在了解音組賦予的意義後，演奏時在不同音組的想像空間和詮釋心境，將更貼近作曲家的原意；此外，音組中半音上行所展現的張力，也成為樂曲標題「朝向」的核心創作概念。武滿徹縝密且邏輯性的創作手法搭配不同的聲音織度，並將豐富的日本傳統美學觀體現於音樂中，使演奏者在詮釋時能有更大的發揮空間，也實現了作曲家心中更深層的理念：如同鯨魚般悠游在沒有東、西文化隔閡的海裡，於不同文化間共存與共榮。

參、結語

武滿徹 1981 年寫給中音長笛與吉他的樂曲《朝向海》，曲中可見作曲家受日本文化與當代環境的深遠影響，其一是武滿徹於年幼時，在戰亂的動盪與傷病之下度過使得他沒有勇氣去面對自身文化，最終憑著對音樂信念的堅持和天賦，他說「但音樂的樂趣，最終似乎與悲傷有關。悲傷是存在的，你越是充滿音樂創作的純粹快樂，悲傷就越深²³。」與如此深沉而細膩的個性，造就他獨特的藝術風格。綜觀其創作生涯共四十餘年三個階段的音樂創作，代表了不同時期的生命經驗，中期之後轉向對於傳統文化的觀察和反思，逐漸展現他深厚的文化底蘊下，透露對社會議題的關懷和自然觀的態度，這也與二十世紀後半，全球開始重視自然與人文議題互相呼應。

其二為受傳統藝術的美學思想的影響，如全曲速度的安排可視為出於傳統音樂「序—破—急」不同速度的應用，以及「間」、「觸」、「音河」等文化內涵的展現。這種重視聲音本質的想法、自然觀的中心思想，給予演奏家充分的發揮空間，使每一次演出都成為獨一無二的經驗，同時也帶給聽眾無限的想像，在演奏上更能貼近日本文化底蘊以及對社會議題和自然觀的體現。即使曲中以現代音組的創作手法和近代長笛的演奏技法，但深入探究之後與日本傳統管樂器尺八及日本傳統美學思想等文化內涵緊密連結，用於演奏詮釋上的應用，皆體現《朝向海》中幽長靜謐的音樂氛圍和微妙的音色變化。

其三為大自然、環保議題的影響，武滿徹創作之路受美國作曲家凱吉影響，兩人分別於 1980 年與 1981 年相繼發表與鯨魚有關的作品《為鯨魚而做的聯禱曲》（*Litany for the*

23 Burt, *The Music of Toru Takemitsu*, 29.

Whale) 與《朝向海》兩個作品。他曾於書信中談到對於鯨魚形象的投射，希望擁有如鯨魚般強健的身體，悠游在沒有東西文化隔閡的海裡²⁴。武滿徹運用他擅長的音組織動機發展技法，提出他心中長期構思的「海的動機」，加上在曲中反覆出現的「海的時空」與「鯨魚動機」，發現其嚴謹的音組應用與樂章標題緊密相連，並以音組動機象徵海與鯨魚在大自然中和諧共生、相互依存，在中音長笛與吉他兩個樂器間發展和變化，如影隨形地相伴，用音樂描繪出對自然議題的關懷之情。在深入探究音符中含藏的意義後，深刻感受到作曲家於豐富傳統文化的浸濡，以及和當代文人相互激盪的影響，期許本文能延續武滿徹終其一生用音樂傳達的理念，提供演奏家對於《朝向海》更多面向的演奏詮釋。

24 同前註，234。

參考文獻

外文專書

- Burt, Peter. *The Music of Toru Takemitsu*. New York: Cambridge university, 2006.
- Cao, Trần. *Shakuhachi The Voice of Nature*. Scribd, 2021..
- Everett, Yayoi Uno, and Frederick Lau. *Locating East Asia in Western Art Music*. Wesleyan University Press, 2004.
- Grande, Anthony. *An Examination of Influence on Composer Toru Takemitsu*. Scribd, 2014.
- Grey, Rikyu. *Arriving on the Same Page: Toru Takemitsu, John Cage and the Concept of Ma*. Scribd, 2013.
- Koh, Hwee Been. *East and West: The Aesthetic and Musical Time of Toru Takemitsu*. Boston University, 1998.
- Leung, Tai-wai David. *Refraining the “Sea”: A Critical Study of Toru Takemitsu’s “Toward the Sea.”* The Chinese University of Hong Kong, 2005.
- Poletti, Igor. *Silence, Rock, Gardens, Dolphins: The Music of Toru Takemitsu*. Scribd, 2015.
- Takahashi, Belinda. *Japanese Aesthetics and Musical Form: A Walk through Takemitsu’s “Spirit Garden.”* University of Rochester, Eastman School of Music ProQuest Dissertations Publishing, 2001.
- Takemitsu, Toru. *Confronting Silence: Selected Writings*. Translated by Glasow Glenn, Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995.

中文論文

- 王萃。《武滿徹和聲技法研究》。上海：上海音樂學院博士論文，2008。
- 洪千懿。《我聽見水之夢》。臺北：東吳大學音樂系研究所碩士論文，2015。

楊秀瑩。《武滿徹音樂美學面向之探討－以自然、庭園、沉默為議題》。臺北：國立臺北藝術大學音樂系博士論文，2017。

楊舒婷。《武滿徹的自然觀與其無常的音樂形式－以〈ARC〉第一部為例》。新竹：國立交通大學音樂研究所碩士論文，2008。

賴彥合。《意的流動及音樂世界的開啟－武滿徹作品雨的咒文詮釋》。臺北：東吳大學音樂系研究所碩士論文，2003。

外文期刊

Bellando, Nick, and Bruno Deschênes. "The Role of Tone-Colour in Japanese Shakuhachi Music." *Ethnomusicology Review*, vol. 22, no. 1, 2020, pp. 43–60.

Takemitsu, Toru. "Contemporary Music in Japan." *Perspective of New Music*, vol. 27, no. 2, 1989, pp. 198–205.

中文期刊

許志斌。〈武滿徹的風格與觀念〉。《中國音樂學》第 1 期（2003 年）：39-54。

許志斌。〈武滿徹 Toward the Sea III 中的音集技法及高音組織特徵〉。《音樂藝術》第 2 期（2003 年）：91-95。

陳惠湄。〈日本作曲家武滿徹兩首長笛獨奏曲－Voice（1971）與 Air（1995）－之比較研究〉。《關渡音樂學刊》第 12 期（2010 年 6 月）：87-108。

網路資源

Woolley, David R. "Word of the Day: Yūgen (幽玄)." *Just Think of It*, <https://just.thinkofit.com/word-of-the-day-yugen-幽玄/>. (瀏覽日期：2023/3/11)

林口四平子的發展與傳承——以林口東華復興社做爲研究對象

林函昀

國立臺北藝術大學傳統音樂碩士班研究生

摘要

四平子 (Sù-Ping-á)，為一鼓吹陣頭，現存於臺灣北部。新北市林口一帶曾為四平子發展興盛之地，然而至今只剩下一間社團，與曾經盛大發展的傳聞。二十多年來，林口地區的北管勢力逐漸壯大，而四平子正在逐漸的被遺忘。個人在跟隨林口僅剩的一間四平子社團「東華復興社」的活動兩年半後，決定以林口東華復興社的角度，書寫林口的四平子的歷史，期許能將口傳的記憶脈絡化，並以不同的角度觀看林口的傳統音樂發展過程，讓世人了解這種曾經興盛過，卻不見記載的音樂。

本文將分為五個段落，從四平子的文獻與概述開始，到林口的四平子與四平子角度下的傳統音樂發展史，接續東華復興社的發展與現況，將林口的四平子文化從一百年前敘述至今。過程中難免會有以四平子主觀視角看不到的盲點，但這樣的盲點也能側面解析出四平子的學習者如何看待自己。期許四平子的記憶能因此被記錄下來，也希望能對林口的傳統音樂歷史有所補足。

關鍵詞：四平子、林口傳統音樂、林口東華復興社

The Development and Inheritance of Sù-Pîng-á in Linkou: Taking the Lin-Kou Donghua Fuxing Club as the Research Object

Lin, Han-Yun

Master Student, Traditional Music Department, Taipei National University of the Arts

Abstract

Sù-Pîng-á is a percussion and wind ensemble music that still exists in northern Taiwan. The area around Linkou in New Taipei City was once a prosperous place for Sù-Pîng-á, but now only one club remains, along with rumors of its past grandeur. Over the past twenty years, the power of bei-guan music in the Linkou area has gradually grown, while Sù-Pîng-á is gradually being forgotten. After following the activities of the only remaining Sù-Pîng-á club in Linkou, “Donghua Fuxing Club”, for two and a half years, I decided to write about the history of Sù-Pîng-á in Linkou from the perspective of Donghua Fuxing Club. Hope to turn the oral memories into words and view the development of traditional music in Linkou from different view so that people can understand this music that was once prosperous but not recorded.

This article will be divided into five paragraphs, starting with an introduction to Sù-Pîng-á and its literature, followed by the history of Sù-Pîng-á and traditional music development in Linkou from the perspective of Sù-Pîng-á. It will then continue with the development and current situation of Donghua Fuxing Club, describing the Sù-Pîng-á culture in Linkou from 100 years ago to today. During this process, there may be something that cannot be seen from the subjective perspective of Sù-Pîng-á, but these blind spots can also reveal how learners of Sù-Pîng-á view themselves. I hope that this memory of Sù-Pîng-á can supplement the history of traditional music in Linkou.

Keywords: Sù-Pîng-á, Linkou's Traditional Music, Donghua Fuxing Club.

前言

四平子，為一種鼓吹類陣頭，現存於臺灣北部。對於大部分的北管學習者來說，「四平子」並不陌生，甚至自己學習的曲目裡就有一些「四平的」，但卻不知道哪裡仍然存在以此類音樂為核心的團體，或是認為已經絕跡。個人於大學時期，曾以此類音樂陣頭做為學位論文的方向，雖然揭開了四平子的神秘面紗，卻因自身能力、時間不足，除了有諸多未整理出的謬誤，研究成果也僅能以學位論文的形式，封存在母校圖書館中。一年過去，隨著疫情趨緩，民俗活動的風氣逐漸復甦，陣頭活動、迎神賽會等等場合不再有限制，個人也能獲得更多的訪談機會，索性便藉此機會，重新梳理四平子，讓這個瀕臨消失的音樂可以進入大眾的視野。本文範圍為新北市林口地區的四平子文化，同時以林口僅存的四平子社團「林口東華復興社」的發展作為論述核心，以個人於兩年半來的親身參與，和與部分成員的訪談內容進行研究，結合此地北管的發展歷史，拼湊出四平子的歷史，並介紹林口東華復興社的歷史、發展與現狀。

壹、四平

本段落將整理四平子的文獻。若要從學術研究的成果來看待四平子，目前除個人的學士學位論文外，尚未見到與此相關的研究。但若放寬範圍，以「四平」做為關鍵詞彙，則可以找到不少研究成果。本文研究內容為音樂，可能與四平子的音樂內容有相關之研究成果如下：徐亞湘〈臺灣四平戲的發展與變遷：一個消失劇種的歷史回顧〉¹、許丙丁〈台南地方戲劇〉（二）²、劉美枝〈臺灣四平戲腔調初探：以末代四平藝人古禮達、莊玉英為對象〉³。個人將在進行概述後，僅針對可能與四平子有關的部分進行論述。

徐亞湘和劉美枝的文章中皆有提到，臺灣四平戲可分為老四平與新四平。老四平為曲牌體，使用嗩吶做為伴奏，新四平則以板腔體為主，以吊鬼子（做為伴奏）。關於老四平，許丙丁有「..... 關它所用的大鑼，和潮州戲，及江南的大鑼一樣。」如此的說法，並引用了黃茂生所寫的《迎神竹枝詞》：「..... 大吹大擂四平崑。」⁴。新四平則可在徐、劉兩人的研究中所見，除了知曉新四平為武戲見長、皮黃唱腔為主外，徐亞湘於2002年所出版的影音資料《消失的風華——臺灣四平戲》⁵更有新四平藝人演出的片段。

1 徐亞湘，〈臺灣四平戲的發展與變遷：一個消失劇種的歷史回顧〉。《2001 兩岸客家表演藝術研討會論文集》（2001）：150-167。

2 許丙丁，〈台南地方戲劇（二）〉。《台南文化》第4卷，第3期（1955）：17-21。

3 劉美枝，〈臺灣四平戲腔調初探：以末代四平藝人古禮達、莊玉英為對象〉，《戲曲學報》第19期（2018）：257-314。

4 許丙丁，〈臺南地方戲劇（二）〉，21。

5 徐亞湘，《消失的風華——臺灣四平戲》。DVD，國立傳統藝術中心（2002）。

然而，目前看來，屬曲牌體的老四平更可能與四平子有關，然而老四平早已消失，而關於老四平與新四平的轉變過程，徐、劉二人皆給出了各自的見解，其中徐亞湘亦引述了中國聲腔學者流沙的論述。個人的學士論文有更詳細的文獻探討，由於篇幅有限，在此處不另行論述，僅簡略說明三者之論述與問題所在。徐亞湘認為，臺灣四平戲可能是在閩南四平戲的基礎上，吸收了皮黃腔的板腔形式，成為「曲牌、板腔二體共存」的型態，隨後曲牌的老四平數量逐漸遞減，形成了後來的改良四平。⁶劉美枝則藉由訪談多位四平老藝人，試圖拼湊出四平戲轉變的軌跡，並整理出了五個變遷現象：武場從大鑼大鼓變為通鼓與小銅鑼、曲牌體逐漸被板腔體取代、老四平與新四平曾在某個時代並存、初步觀察老四平可能集中在中南部，新四平則在北部、且老新四平具有一脈相承的關係。⁷流沙則認為老四平為傳自漳州的閩南四平戲，新四平為傳自廣東饒平的饒平戲，二者先後傳入臺灣，形成了新老四平的差別。⁸

然而如此三種論述皆有可議之處。徐亞湘無法解釋曲牌體與板腔體如何共存，又為什麼能吸收了完全不一樣的體裁，而不更改劇種的名稱。如果演了歌仔戲的北管團，一般會說是演歌仔戲，而非北管戲，為何演了皮黃腔劇種的四平戲班，仍會說是四平戲？若說如北管戲一般，在板腔體中加入些許曲牌做為過場還可理解，但要在滿是曲牌體的情況下加入一定數量的板腔，十分困難。劉美枝則無法確認其訪談對象的老四平是否為「大吹大擂」的老四平，且訪談中有新四平與老四平演員演對手戲的描述，實在難以想像兩個完全不一樣的音樂形式要如何演對手戲。何況劉美枝的論述中，並無提到老四平的人唱曲牌的內容，文中的老四平，是否真的是學術界所認知的老四平？已經無法得知。⁹流沙的論述雖有其可能性，但依然無法解釋更改劇種名稱的問題。假如新四平真是因為板腔體更受到喜愛才崛起，為何不直接稱其為饒平戲或甚至化名成「北管戲」？

四平戲所留存的空白，隨著老藝人們的凋零，與臺灣四平戲的滅亡，已然無法考證。然而其中所提到的「大吹大擂」、「曲牌體」卻與四平子息息相關。因此，中國的四平戲研究成果或許也可以幫助四平子的溯源。可惜除了盧佳秀〈南靖四平鑼鼓樂與地方信俗〉¹⁰外，其餘的四平戲研究內容皆著重於戲曲和唱腔特色的部分，並無實際提及音樂內容。

盧佳秀的研究對象為南靖一代的「四平鑼鼓」，其為配合民間信仰需求，逐漸從四平戲的鑼鼓音樂獨立出來，俗稱「粗鑼鼓」。其編制為：大鼓、小竹鼓、大鈸、小鈸、大銅鑼、

6 徐亞湘，〈臺灣四平戲的發展與變遷：一個消失劇種的歷史回顧〉，155。

7 劉美枝，〈臺灣四平戲腔調初探：以末代四平藝人古禮達、莊玉英為對象〉，288-291。

8 徐亞湘，〈臺灣四平戲的發展與變遷：一個消失劇種的歷史回顧〉，155。

9 劉美枝的文中皆無直接四平戲藝人在台上唱曲牌的紀錄，因此無法實際確認文中的四平藝人接觸到的是「唱曲牌的老四平」，還是「吹嗩吶的新四平」。因此劉美枝雖然側面論證了老四平可能是曲牌、板腔並存的形式，但文中的藝人們對「老四平」定義也不盡相同，除了「大吹大擂」，也有說是團名、甚至是由年紀大的演員來演的戲，實在難以確認藝人們所言是否與訪談者所問相同。

10 盧佳秀，〈南靖四平鑼鼓樂與地方信俗〉。《閩台文化研究》，第 58 期：63-69。

小鑼（響盞）、以及吹兩隻，與台灣鼓吹樂隊的編制：小鼓、通鼓、大鈔、小鈔、大鑼、響盞、吹，幾乎相同。除此之外，四平鑼鼓演奏形式為套曲，且順序是按照劇目進行的，與四平子的演奏形式十分相近。可惜資料極度缺乏，除部分曲目可能有所相關外，無法進行進一步比對。

貳、四平子

四平子與四平戲不同，正如本文前言所述，四平子是一種鼓吹類陣頭，某些時候可以表示某種音樂，例如北管牌子中的【雁兒落】，臺北共樂軒的陳金來稱此牌子為四平的曲目¹¹，亦有人稱呼其「四平牌子」。本文討論的四平子範圍，是以視為鼓吹類陣頭為主，並提及大致音樂內容，其做為音樂時與北管牌子分類與差異，不會在本文提及。

若要從北管音樂學習者的視角快速的了解四平子，個人於學士學位論文的論述可以一句話總結：

..... 如果從北管的角度用一句話來描述四平，那便是「古路的曲牌，新路的鼓介。」.....¹²

此說法雖然不嚴謹，但卻最容易使人理解。四平子所使用的樂器編制與北管牌子（即北管鼓吹樂）相同，然而在北管牌子中，部分帶有「三條宮」結構，意即為具有母身、清、贊三段結構的曲牌，於四平中只有母身的部分，因此大部分北管樂學習者對四平的認知都是「四平無清、贊」¹³。

雖然並無「三條宮」的形式，四平子有自己獨特的曲目順序，稱之為「經」。四平子現存的音樂內容可簡單區分為一般的曲牌以及扮仙。以下便以個人於大學時期便參與至今的林口東華復興社（以下簡稱復興社）為例，簡述「經」的含意。復興社對經的定義為「特定的曲牌按照特定的順序演奏。」理論上一經為十首曲牌¹⁴。據說復興社有「四經」，分別為：武經、文經、風入松經、醉仙經，另外還有十牌¹⁵、散牌。然而時至今日，復興社僅能演奏武經、醉仙經、以及部分散牌，且因為在演奏五經時並非單純吹奏該「經」的部分，時常會插入散牌，以增加時長，故現今復興社只有「打武經」和「扮仙」兩種「經」了，而十牌早已無人能吹奏，散牌則因經常穿插於武經中，部分得以保存下來¹⁶。

11 2020.10.09 透過潘汝端教授得知。

12 林函昀。《四平子（四平牌子）初探——以林口東華復興社為研究對象》。學士論文，國立台北藝術大學（2022）：53。此處的「四平」指的是四平子。

13 第一次訪問樂林園，2022.03.04

14 第一次訪問王阿喜，2021.03.22

15 與北管的《十牌》曲牌名稱相同。

16 「經」為四平子皆有的特性。個人於2022.03.12時訪問了四平子社團桃園龍鳳社的參與者，得知龍鳳社亦有「武經」的說法，然而曲目內容、順序不同。

四平子旋律質樸而有力。與多變且跳躍的北管牌子不同，四平子不常使用全閉音作為裝飾，兩音之間不常出現大音程，也沒有華麗的裝飾。四平子習慣將一個一個音按照骨譜吹出，同時附帶一些長短音。將曲牌的表現呈現在最原始的旋律上，便是四平子與北管牌子最大的差異。

參、四平子角度的林口傳統音樂發展史

此處所指的林口，除包含桃園北部與八里南部沿海外，與新北市林口區的行政區域大致相同。本段落與第四部份的內容以個人從田野調查和訪談中整理的口述歷史為主¹⁷，輔以部分文獻。此外，同時期的四平子社團情形，可與本文的第四部份〈林口東華復興社〉，相互比對。

一、四平子的發展

新北市林口區一帶曾有大量的四平子社團。根據口述歷史，約可追溯至 1920 年代。當時林口有許多社團改學四平子，亦有人在此地進行教學，但教授者是誰無從考證，只能確定有一位人稱「唐山先」的四平子先生，曾在桃園北部沿海（當時稱外社）的王家教學過，後來被聘到林口臺地上的東福，教授此地東樂社四平子。四平子曾因日治後期的禁鼓樂政策而停止活動，然而在 1945 年，隨著戰爭結束，四平子重新開始活躍，規模更盛從前。

1940 年代後期，四平子重新發展之時，依舊有數位先生同時在林口進行教學，其中有兩位較出名的四平子先生，一位名陳金土，人稱「金土先」（kim-thóo sian），另一位姓名不知，人稱赤隔仔先（tshik-keh-á sian）。目前僅能追溯到金土先的過往，赤隔仔先由於教學地點在靠近桃園一帶，且找尋不到相關傳承，僅能提及，無法深入。

在數位四平子先生的教授下，四平子於 1970 年代初發展到巔峰，個人在第一次拜訪林口東華復興社時，其理事長謝春富曾言：「以前整個山頭都是四平子。」而後四平子迅速衰落。關於衰落的原因，可分為顯隱兩部分：顯性為時代工業化，都市化，人們的生活型態改變，林口大量青壯年人口移出造成社團因欠缺人手而無法活動。隱性則為北管勢力的崛起、部分四平子社團改為學習北管，四平子漸漸從主文化落為次文化，原本百家爭鳴的四平子，也因為多樣化的師承導致難以凝聚人手，漸漸的被時間抹去其存在。

直至 1980 年代，已經不見四平子社團活動的跡象，所有的社團都停止運作，名存實亡。雖然如此，1990 年代，當初移出的青壯年人口有部分回到了林口，一些在本地已然消失的歷史被重新回憶，這時有些人在回憶中整理出了林口曾有「九四」，即九個四平社團。¹⁸ 雖然

17 所截用的訪談紀錄包含兩次訪談王阿喜（2021.03.22、05.03）以及兩次訪談謝春長（2021.06.06、11.19）。若有出自他處的內容，則會予以註記。

18 復興社出陣田野紀錄，2022.12.14。

已經不知道到底是那九個社團，這樣的名詞卻以專有名詞的形式被記憶下來，代表著當時的盛況。

隨著移出人口的回歸，四平子有了復出的機會。金土先曾教學過的數個不同社團的成員，在其弟子曾進益的統合之下，重新創立一個新社團。其中成員以東樂社、華樂社兩社占大宗，故取兩社團各一字，並期許有復興之意，命名為「東華復興社」。雖然名義上以東樂社、華樂社占大宗，實際上當時華樂社成員有十多位，而東樂社成員則僅有五、六位，此情況為後續的傳承混亂埋下伏筆，個人將於本文的第五部分進行解說。

2000年，東華復興社以凝聚林口鄉的傳統音樂社團為名義加入林口南北管藝術研究會，自此開始，復興社與林口的其他類型社團便有所互動。因為同在林口，林根藤曾邀請復興社改學北管，以利社團凝聚力，卻被復興社以「社員年齡偏大，不方便再學習新東西」為理由婉拒。此舉使得林口的四平子得以保存，成為林口唯一的四平子社團，直至今日。

二、四平子與北管歷史的交互比對

上文所論述，僅為四平子的角度，無法解釋某些現象，例如幾乎不見關於林口四平子的具體紀錄，又為何四平子的學習者會說「以前整個山頭都是四平子」？個人翻閱廖振宏碩士學位論文《北管藝師李兩成音樂藝術研究》¹⁹，其中第二章〈林口地區北管生態之發展以「樂林園」為例〉，其中描述了樂林園視角下的林口北管發展過程。部分內容雖可與個人田野調查互相呼應外，但亦有與個人研究相左之處。為了能夠比較個人田野聽聞與樂林園的記述，個人將以第二次訪問復興社謝春長的訪談內容為主，從四平子的視角，講述林口北管的發展歷史。

林口的北管具體於何時發跡，無法有具體的時間，但謝春長在訪談之時提及北管人士曾捷盛為林口北管的啟蒙者，這點與廖振宏論文中所述大致相同²⁰，大致為1920年代。隨後北管與四平便無交集，直到1960年代。

1960年代開始，樂林園有意遊說林口各地社團學習北管，同時派遣社團內的菁英前往教學，此說明也可與廖振宏的論文呼應，文中指出：樂林園於1965年成立管理委員會，並開始加強與各社團的聯繫。²¹到1970年代後的四平子衰落期，而樂林園依然保持著相對完整的傳承，加上努力不懈的擴張，使得1990年代後青壯年人口回流時，四平子的勢力已經不復從前。同樣是衰落，不同於四平子的四散，樂林園為首的北管勢力保存著更完整的傳承與凝聚力，理所當然成為主流。這段時期亦有部分四平子社團改為學習北管，例如林口悅樂軒，使得原本就處境艱難的四平子難以有生存機會。

19 廖振宏，《北管藝師李兩成音樂藝術研究》。碩士論文，國立臺灣師範大學民族音樂研究所（2017）。

20 廖振宏，《北管藝師李兩成音樂藝術研究》，35。

21 廖振宏，《北管藝師李兩成音樂藝術研究》，41。

1998 年南北管藝術研究會（簡稱研究會）成立，據謝春長所述，一開始的研究會只有屬於曾進益及其弟子林根藤所教學的五個社團（包含樂林園），也就是實際上與樂林園完全同一師承的社團，而後才有復興社及其他非北管社團的加入，此處與廖振宏文中採訪所述略有差異。²² 在以樂林園師承為主導的情況下，林口各社團之間的地位便在這樣的制度下產生，以樂林園最高，接著才是其他社團與復興社。

無可否認，四平子的文化在幾十年的時間被北管併吞，然而沒有了樂林園，復興社以外的其他四平子社團也不一定能夠恢復傳承，反而是樂林園居安思危的想法才能讓林口的北管傳承至今。歷史的過程和結果，個人無法多做評價。在面對這段歷史時，個人縱然對樂林園的作法有所不滿，也無法更改歷史過往，樂林園的做法也確實為自己保存了良好的傳承。於此書寫也只是為了讓更多人能理解，四平子曾經存在且盛大發展過，也提供另一個角度下的林口傳統音樂發展史。當然，林口的傳統音樂不只四平子和北管，也有交加戲和歌子戲等等樂種，個人受限於研究範圍，並無對其他樂種的歷史有所涉獵，故無法進行論述，期待有其他學者能將這些空白補全。

肆、林口東華復興社

一、東樂社與華樂社

在了解東華復興社的發展前，須先了解其前身東樂社與華樂社。由於東樂社與華樂社已不存在許久，此處論述將使用兩次王阿喜的訪談及兩次謝春長的訪談做為參考資料。東樂社約於 1910~1915 年間，在王永來的號召下於林口東福成立，初時聘請一位不知姓名的「唐山先」。唐山先為中國人，來臺後曾於外社（桃園北部沿海一帶）王家教授北管。彼時王永來亦在此處做長工，契約結束後，王永來回到東福，因東福只有「大鑼鼓陣」，王永來遂決定引進四平子，並聘請唐山先前來教學。東樂社於成立之初便十分興盛，直到 1940 年代的「禁鼓樂」措施才戛然而止。戰後，東樂社恢復活動，規模更勝從前，並聘請金土先前來教學。東樂社於 1960 年代發展至最鼎盛，然而隨著成員四散，東樂社於 1970 年代逐漸減少活動，最後名存實亡。

金土先，本平陳金土，為「芋仔」，外省人，祖籍不明，來臺後居住於湖北村一帶（現林口區湖北里），一生未娶，並無後代。據四平子社團東樂社成員王阿喜所述，金土先「身材高大，教學時很嚴格，還會寫字，那時候林口的牌樓都是他寫的。」²³ 金土先於 1940 年代中開始，先後任職於林口多個四平子社團，其中包含東樂社、華樂社，兩社於 1998 年合併成林口區目前僅存的四平子社團，東華復興社。

22 廖振宏，《北管藝師李兩成音樂藝術研究》，40。

23 第二次訪王阿喜。

東樂社代表人物為王阿喜。王阿喜為王永來么子，十八歲開始跟隨金土先學習四平子，東樂社消亡後，王阿喜從事經商有成，而後於復興社創立初期加入。

華樂社成立時間較晚，約在 1920~1930 年代，由謝清交出資聘請金土先前來教學。在此之前，華樂社並無鼓吹類陣頭，音樂性的娛樂僅有類似歌仔戲的「改良仔」（kái-liông-á），此音樂為人手一把樂器，會演奏的就演奏，旁邊的人便跟著唱曲。由於閒來無事，庄頭便決定聘請金土先前來教學。由於華樂社現存年紀最大的社員曾進益已進行氣切，無法流暢的發言，而訪談者謝春長年紀僅不到七十歲，故難以再細究直至 1950 年代前的發展，只知道其為業餘性社團，出陣皆為義務，唯一獲得的酬勞只有豬肉或是辦桌之類的食物。1960 年代同樣為華樂社的鼎盛時期，此時社團成員大多技術成熟，在林口地區十分風光，然而在 1970 年代便迅速衰落，再也沒有活動。

華樂社的代表為曾進益。曾進益為華樂社第二代成員，為金土先的得意門生，其在噴吶上的造詣尤佳，人稱「鼓吹益仔」。1998 年，便是由曾進益號召，東華復興社才得以成立，可見其聲望。

二、東華復興社

林口東華復興社於 1998 年成立，為金土先學生、華樂社成員曾進益主導，將林口數個已停止活動的四平子社團成員組合而成，其中又以東樂社、華樂社二社為大宗，各取一字為東華，又期許復興，故名為東華復興社。

東華復興社成立出期，曾進益為理事長，主要將不同社團之間，因學習經歷不同而有所差異的曲牌內容統一。2000 年，金土先學生、東華社成員王阿喜加入，曾進益因年事已高，逐漸淡出社團。此時開始有新成員加入，王阿喜也教導出了兩位復興社現今的中流砥柱。

王阿喜教導新人的新人的方式為一對一教學。在開始的前三個月，並不會讓學生接觸到樂器，而是不斷的唱譜、背譜，直到三個月後才可以拿起噴吶開始吹奏。此時由於旋律已經記在腦中，只需稍微練習便能吹奏出四平子的旋律。

2004 年，曾進益正式離開復興社，王阿喜則漸漸淡出復興社，社團由曾進益同為華樂社的下一輩，謝春富掌管，其弟謝春長則負責對外聯絡事宜，直至今日。兩位前輩離開後，復興社仍持續有新人加入，加入方式多為親朋好友拉入，一起學習。大部分新加入者皆有一定的音樂程度，甚至有其他社團成員前來學習者，且四平子本身所需技巧並不多，使得一對一的個人教學不再重要，新人往往一同活動久了之後就熟悉了旋律，也可以自行錄音並學習。

曾進益、王阿喜兩位離開復興社後，曾進益因進行氣切手術而幾乎不再接觸四平子，也不過問社團事務，能與社員見面的機會也只有每年正月的進香活動，或是於白天時前往復興社的練習地點（稱會館）旁的田地，便可見到曾進益在此務農。王阿喜則於 2014 年前往泰山扶植泰山同樂社（簡稱同樂社），可惜此社團早在 2017 年後便停止活動。同樂社結束活

動後，有部分同樂社社員選擇加入復興社，與復興社一同活動，王阿喜則停止活動，只有復興社有事需諮詢時才會協助社團進行決策或討論。

復興社一年中的固定活動不多，基本上與林口福滿宮的活動有關。每年農曆正月初一，復興社會前往林口福滿宮扮仙、並於正月初十到十四日間，與福滿宮進行環島進香。農曆三月二十二日則會固定受林口贊天宮之邀隨行進香。約在年中的六、七月，具聞有林口各軒社的拜館活動，不過個人參與復興社活動至今，因為疫情問題，已經連續兩年並無舉辦，無法了解實際內容。年底的國曆十、十一月則參與林口竹林山觀音寺的活動，包含新入廟紀念日、下元放水燈等等。但由於復興社所處位置其實為觀音寺的信仰勢力邊界，放水燈活動實際上是與其他邊緣社團輪流參與，但林口不少社團都已凋零，亦有名存實亡者，人手充足的復興社也會負責頂替無法出席的社團。

除了迎神賽會外，復興社的活動其實是以婚喪喜慶場合為主。復興社有關係密切的禮儀公司，會前往喪事排場、並跟隨出殯，前往公墓或火葬場，不過受限於法規，僅會在路途上演奏，負責開路，不會在公墓範圍吹奏，亦不會跟隨進入火葬場。

對於復興社來說，每次的活動，都是一次社員的相聚。復興社並無日常練習，只在活動前一周才會選定一到三天進行排練，排練地點為復興社眾人籌資建於水利用地上的小屋，稱為「會館」。排練通常為進行一到兩次的武經，視情況確認是否需要加練，排練完才是正戲，社團內平常就備有黃酒、保力達，有時還會有啤酒。眾人就這樣小酒配著點零食開始聊天，聊天時也不用擔心沒有對象，只要有什麼想說的，就會有人想聽，其他人則會繼續聊著他們本來的話題，聊天內容從誰家結婚到他人做為的評論，無所不包。對於社員們來說，復興社首先是大家在一起相聚的地方，再來才是音樂社團。並非是音樂內容不重要，而是大家能在一起努力，才是最重要的精神。

正因如此，復興社與林口其他北管的社團風氣差異十分大，因為人與人之間的聯繫才是驅使社團向前進的力量，而非是純粹的音樂。是以四平子質樸，成員都較為隨和，不像北管學習者有著對音樂的追求，因而嚴以待己。個人曾經前往樂林園拜訪兩次，可以明確感受到兩者的不同，其中曾有參與過樂林園的復興社成員更是明確的說出其中的差異。

我以前去樂林園，敲鑼只要敲錯，都會被人家瞪，別人還會很生氣，但我也不知道錯在哪邊，久了就不敢去了。復興社這邊就很好，大家都很好，打錯了還會糾正說要怎麼打，這樣才有辦法學到東西啊！我也才有辦法學會，還是這邊比較好。

雖然這樣的情況的確造成了復興社成員的音樂程度參差不齊，然而在個人加入的這兩年半間，社團仍在緩慢但持續的進步。期許復興社能以這樣的態度，持續的傳承下去。

復興社的代表人物為謝春富、謝春長。二人為兄弟，王永來之子，謝春富為兄、謝春長為弟。現二人皆在復興社擔任重要職位，謝春富為理事長，負責管理器材與統籌，同時身為

頭手，也相當於在演奏時指揮眾人。謝春長為主任委員，負責社團對外事務，包含與林口各社團的聯絡、南北管藝術研究會的復興社代表、以及與各宮廟的聯絡與協調。

伍、東華復興社的曲目與傳承

復興社為重組社團，本身便具有豐富的師承，即使兩大社團東樂社和華樂社同為金土先所教導，也因為教學時間不同而有所差異。這樣的差異大部分體現在細部的表現上，以醉仙經為例，東樂社吹奏時使用「工管」，即嗩吶全閉音做「工」，華樂社則使用「上管」，即全閉音為「上」。復興社一開始因華樂社人數較多，且「上管」較為容易，故選擇使用「上管」，直到 2007 年，復興社前往八里一處宮廟扮仙，被雇主說「扮仙沒有在吹上管的。」故而改為今日所見的「工管」。

復興社現今一共有三種版本的工尺譜，第一種為以帳本手抄的工尺譜，據說為金土先所抄寫，個人稱之為「舊版」（見圖 1）。第二種為年輕一代社員與王阿喜討論過後，以電腦重新輸入、整理，個人稱之為「新版」（見圖 2）。第三種為曾進益早期的手抄版本，個人稱之為「曾版」（見圖 3）。這三種抄本分別代表了三個傳承，分別為金土先的原始師承、東樂社的所學、以及華樂社的音樂內容。其中舊版內容最少，僅有部分用來銜接的曲牌，已及完整的醉仙經。新版內容與復興社目前的演奏內容最為貼近，包含了所有仍在使用的曲目，以及部分不再使用的武經或散牌曲牌。曾版內容最多，以除了完整的武經、醉仙經外，還有十牌以及、「福祿三仙」。「福祿三仙」據曾進益表示，為金土先所傳²⁴，內容大致為《三仙》的口白加上《醉仙》的曲牌。因復興社的曲牌中皆無「掛詞」²⁵，曲牌皆為純音樂內容，故並不影響劇情流程。

24 訪曾進益（2022.02.27）

25 掛詞，指北管曲牌中所填的詞，掛詞內容與曲牌名稱無關，是師承可唱可不唱。



圖 1：復興社舊版工尺譜。
（來源：個人攝影）



圖 2：復興社新版工尺譜。
（來源：個人攝影）



圖 3：復興社曾版工尺譜。
（來源：個人攝影）

由上述內容可得知，復興社目前的師承體系較為混亂，僅二十多人的社團，卻同時有著三種傳承。復興社成立之初，華樂社成員較多，同時由曾進益負責協調不同師承間的差異，

傳承較為單一。而後王阿喜加入，此後加入者皆是學習東樂社的版本，隨著新成員越來越多，吹奏時逐漸出現差異。新版工尺譜的出現無疑是最致命的，由於身為頭手的謝春富原本屬於華樂社，新版工尺譜卻是東樂社的版本，兩社著重的音不同，新版的譜又介於骨譜與肉譜之間，自然難以應用。跟著王阿喜學習過的學生當然沒有問題，但以個人為例，在剛參與復興社的練習時，經常看著譜也不知道吹到哪了，然而個人當時已經學習工尺譜超過兩年，仍然無法很好的對著錄音閱讀，可見傳承問題所在。

然而近幾年，由於社團成員固定，也逐漸有人提出了音樂上的追求，復興社正在朝著逐漸整齊的方向上前進，期待有朝一日，能聽到與社內所傳的老錄音中同樣的水準。

以下表格為基於個人於學士論文中所使用的復興社曲目列表，此表格使用的是新版抄本內容，並使用呂鍾寬的《牌子集成》²⁶與《絃譜集成》²⁷兩本書中紀錄的曲目，加上個人的經驗進行與北管的比較。其中括號註有「*」者為個人所添加之註記，此外，與原版表格相比，此表格取消部分欄位，新增「是否仍在用」以及「常見名稱」兩項，以利查閱。（見表1）

表 1：東華復興社曲目表

名稱	分類	是否仍在用	北管是否有一樣的曲目	北管中的曲目分類	其他常見名稱
水太平	武經	是	是	牌子	醉太平
字錦	武經	是	是	絃譜	二錦
顏字樂	武經	是	是	絃譜	燕兒落
新風入松	武經	是	是	牌子	
二凡	武經	是	是	牌子	
壹枝香	武經	是	是	過場	
風入松	武經		是	牌子	凡管風入松
千秋歲	武經	是	是	牌子	
謹風入松	武經	是	是	牌子	緊風入松
壹江風	武經	是	是	牌子	
壹枝香（* 加三通）	武經	是	是	牌子	
雙生子	武經	是	未知		
友三章	武經	是	是	牌子	急三槍
鐵蓮燈	武經	是	是	絃譜	剔銀燈
東風樓	散牌	是	否		
番竹馬	散牌	是	是	牌子	
玉芙蓉（新）	武經	否	是	牌子	
青板	收尾	是	是	牌子	

26 呂鍾寬，《牌子集成》（臺北市：傳藝中心籌備處，1999）。

27 呂垂寬，《絃譜集成》（臺北市：傳藝中心籌備處，1999）。

名稱	分類	是否仍在使用	北管是否有一樣的曲目	北管中的曲目分類	其他常見名稱
一風詩	武經	是	是	過場	
串仔皮	武經	是	是	過場	
番仔歌	武經	否	是	牌子	
將軍令	武經	是	是	絃譜	
大班足	武經	否	是	牌子	
萬風入松 (新)	武經	否	未知		
梳粧臺、流 (新)	武經	否	未知		
卿杯	武經	是	未知		
福祿壽	醉仙經	是	是	扮仙	
百家春	醉仙經	是	是	絃譜	
新過場	醉仙經	是	是	牌子	
將軍令(*工管)	醉仙經	是	是	絃譜	
字錦(*工管)	醉仙經	是	是	牌子	
武點江(II)	醉仙經	是	是	扮仙	
新風入松(*工管)	醉仙經	是	是	牌子	
粉蝶	醉仙經	是	是	扮仙	
克顏回	醉仙經	是	是	扮仙	泣顏回
石流花	醉仙經	是	是	扮仙	上小樓
石流花清	醉仙經	是	是	扮仙	下小樓
青板(*工管)	醉仙經	是	是	牌子	
黃隆滾	醉仙經	是	是	扮仙	
下小樓	醉仙經	是	是	絃譜	小樓記疊疊犯
金榜	醉仙經	是	是	扮仙	
青板、尾聲	醉仙經	是	否		
渤海騰歡	未知	否	是	國樂改編	
三通頭	銜接	是	否		

結語

本文對林口的四平子，以及東華復興社進行了簡單的描述。因為個人能力受限，尚無法妥善的處理沒有唱詞的曲牌比較，故難以針對音樂方面進行更深入的音樂分析。雖然如此，東華復興社自身帶有的文化與風俗習慣，乍看之下似乎仍保留著一百年前農業時代的步調。當時的人們以農業為主，在農暇之時練習音樂，雖然對音樂沒什麼追求，但加入社團學習音樂，就能有朋友、有社交場所、甚至有吃的。當我們拋開音樂藝術的一面後，剩下的可能只

是如此簡單樸實的想法，相信這也是復興社能夠延續至今的最大原因。

個人在撰寫期間，另外接觸到了另一個四平子社團，桃園龍鳳社的社員，然而因時間無法配合而一直無法前往調查，僅能透過此社員詢問一些較為簡單的疑問，無法實際了解其社團內容，實屬可惜。桃園與林口本就相近，龍鳳社更是在兩者邊界，傳承脈絡或文化上說不定與復興社有可研究之處，期許將來能有機會將龍鳳社的研究補齊，得以更完整的書寫出四平子的歷史。

參考文獻

- 呂錘寬。《絃譜集成》。臺北市：傳藝中心籌備處，1999。
- 呂錘寬。《牌子集成》。臺北市：傳藝中心籌備處，1999。
- 林函昀。《四平子（四平牌子）初探—以林口東華復興社為研究對象》。學士論文，國立台北藝術大學（2022 年）。
- 徐亞湘。〈臺灣四平戲的發展與變遷：一個消失劇種的歷史回顧〉。《2001 兩岸客家表演藝術研討會論文集》（2001 年）：150-167。
- 徐亞湘。《消失的風華—臺灣四平戲》。DVD，國立傳統藝術中心（2002 年）。
- 許丙丁。〈台南地方戲劇（二）〉。《台南文化》第 4 卷，第 3 期（1955 年 4 月）：17-21。
- 廖振宏。《北管藝師李兩成音樂藝術研究》。碩士論文，國立臺灣師範大學民族音樂研究所（2017 年）。
- 劉美枝。〈臺灣四平戲腔調初探：以末代四平藝人古禮達、莊玉英為對象〉，《戲曲學報》第 19 期（2018 年 12 月）：257-314。

傾聽他們的聲音：台灣東南亞新移民的表演藝術發展與困境*

蔡宗德

國立臺南藝術大學民族音樂學研究所教授

摘要

1989 年政府制定外籍勞工引進政策，現今台灣的外籍勞工人數已經突破 73 萬人，加上近年大量的外籍通婚人數約達 58 萬人，使得台灣快速進入一個多元文化的社會體系。可惜的是，雖然台灣已經屬於一個多元文化的社會，但卻缺乏多元文化的思維，政策制定者往往以主流社會的利益為思考點，無法站在新移民的立場考量其社會與文化上的需求。加上勞工政策與社會制度的不完備，致使東南亞新移民在社會文化發展過程中，產生某一定程度的社會歧視現象，而無法獲得平等的對待。

儘管，來自東南亞的新移民努力地在職場上工作，同時他們也在台推廣來自家鄉的表演藝術文化。可惜的是，台灣社會對多元文化概念的不足以及東南亞新移民的文化生態與表演藝術型態不甚熟悉，導致台灣社會在政策的制定與文化環境的建構上，形成一定程度的「善良的歧視主義」，公部門與民間體系無法給予充分的社會資源，東南亞新移民很難去爭取該有的權利，致使在台東南亞新移民表演藝術文化發展產生困難。

為了要瞭解在台東南亞新移民表演藝術的發展與困境，本文將在大量的田野訪談基礎上，聆聽這些東南亞新移民的內心世界，並從以下五個層面來做深入的分析探究：東南亞新移民社會結構與文化環境、東南亞新移民的表演藝術演出型態、東南亞新移民的表演藝術演出場域、演出團隊所面臨的困難以及台灣東南亞新移民表演藝術發展的可能性。

關鍵詞：台灣、東南亞新移民、表演藝術、社會結構、文化環境

* 本文為文化部 2020 年「傾聽他們的聲音：台灣東南亞新移民的表演藝術發展與困境」補助計畫完成。本文稿件承蒙兩位審查人提供寶貴意見，並依此進行修改，在此一併致上誠摯的感謝。

Listening to Their Minds: The Development and Challenges of Performing Arts among New Immigrants from Southeast Asia in Taiwan

Tsai, Tsung-Te

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

Abstract

Since the government of Taiwan formulated a foreign labor introduction policy in 1989, the number of foreign workers in Taiwan has exceeded 730,000, and the number of foreign intermarriages in recent years has reached about 580,000. Although Taiwan already belongs to a multi-cultural society, it lacks multi-cultural thinking. Because of incomplete labor policies and social systems, it results in a certain degree of social injustice and discrimination without equal treatment for new immigrants from Southeast Asia in the process of social and cultural development.

In fact, in many immigrant societies, policy makers tend to take the mainstream society or the interests of the majority as their thinking point, and cannot consider their social and cultural needs from the standpoint of new immigrants. Although the new immigrants from Southeast Asia are working hard to promote their performing arts cultures in Taiwan, due to economic considerations and the strengthening of mainstream social thinking in Taiwan society, coupled with the lack of concept of multi-culturalism and the lack of familiarity with artistic forms and the cultural ecology of new immigrants from Southeast Asia, has led Taiwanese society to form a certain degree of "well-intentioned discrimination" in the formulation of policies and the construction of a cultural contexts. The public sector and the private sector cannot provide sufficient social resources. It is difficult for new immigrants from Southeast Asia to fight for their rights, which makes it difficult for new immigrants to develop performing arts and culture.

In order to understand the development and plight of performing arts of new immigrants from Southeast Asia in Taiwan, this article bases on a large number of field interviews, and conduct in-depth analysis and research from the following five perspectives: the social structure and cultural contents of new immigrants from Southeast Asia, the performing types of new immigrants from Southeast Asia, the performing fields of new immigrants from Southeast Asia, the difficulties faced by performance teams, and the possibility of the development of performing arts by new immigrants..

Keywords: Taiwan, New Immigrants from Southeast Asia, Performing Arts, Social Construction, and Cultural Contexts.

前言

近年來台灣已經成為一個多元的社會體系，除了原來的河洛、客家、外省社群以外，尚還包含了台灣原住民族群，以及藉由婚姻、工作或就學需求而來到台灣的新住民、移工或外籍學生等，這些從各國來到台灣的新移民不但增加了台灣的常住人口、強化了經濟的發展，更豐富了台灣原本就已經多元的社會文化體系，特別是來自東南亞的新住民與移工，他們從其母國所帶來的飲食、宗教、服裝與表演藝術等各種文化形態對台灣社會影響甚深，其中這些來自東南亞新移民母國的音樂、舞蹈與戲劇等表演藝術，在我國政府輔導、新移民推廣以及民間發展之下，也開始慢慢在台灣這塊土地生根、成長，成為台灣多元文化系統中不可分割的一部分。

這些新移民來自泰國、緬甸、越南、馬來西亞、菲律賓、印尼等不同東南亞國家，由於其所居住區域、信仰宗教、使用語言、生活形態差異甚大，所帶來的表演藝術類型也非常的多樣化，其演出目的、功能、場合、方式等，也有很大的不同。加上來自東南亞的新住民與移工來台的原因不同，造成他們工作性質、居住地點、時間掌控、經濟情況、心理狀態與社會資源的差異，這些因素都會影響到他們演出的種類、困難度、水平與態度。雖然有以上的種種差異，但相同的是，這些表演藝術形態不但是東南亞新移民的民族文化認同的象徵符號，同時也是他們身在異鄉的心理寄託，更是他們與台灣這塊土地與人民連結的橋樑。¹

隨著來自東南亞新移民的音樂活動越來越多，台灣在東南亞新移民音樂的研究也就相對多了起來。其中呂心純長期對於台灣的緬甸華僑離散社會空間做了較為完整的觀察，特別是針對中和地區緬甸華僑音景的形塑及其族裔地景與政治地景的互生關係做了深度的探討。²身為印尼移工的社會工作者吳庭寬對台灣印尼移工當督（dangdut）音樂與演出場域的連結進行研究，而衍伸出國族與歷史的互動關係。³近年許多台灣碩士研究生也開始關心東南亞新移民表演藝術活動的發展，其中大多以東南亞新移民在流行音樂文化發展為主要研究對象，例如張嘉晏《樂團之子：印尼移工音樂社群在臺灣》、謝首帆《社會文化空間移轉下在台印尼 Dangdut 音樂之發展》、巫宗縉《印尼移工在台流行音樂活動與發展》、許瑤蓉《臺灣的泰國移民 / 工音樂活動—泰國鄉村歌與生活歌的社會象徵轉變》等。⁴少部分研究東南亞新移民的宗教音樂活動，例如李菁文的《在台越南天主教彌撒儀式及其音樂之使用 - 以台南市護守

1 蔡宗德，《離散認同與融合：印度尼西亞華人表演藝術的文化語境與演出型態》（北京：文化藝術出版社，2021），2。

2 呂心純，〈音樂作為一種離散社會空間：臺灣中和地區緬甸華僑的音景與族裔空間建構〉，《民俗曲藝》171（2011）：11-64。

3 <https://mag.clab.org.tw/clabo-article/art-scene-of-indonesian-migrant-worker/>（上網日期：2020/12/13）。

4 張嘉晏，《樂團之子：印尼移工音樂社群在臺灣》，國立台灣大學碩士論文，2020；謝首帆，《社會文化空間移轉下在台印尼 Dangdut 音樂之發展》，國立台南藝術大學碩士論文，2014；巫宗縉，《印尼移工在台流行音樂活動與發展》，國立台南藝術大學碩士論文，2012；許瑤蓉，《臺灣的泰國移民 / 工音樂活動—泰國鄉村歌與生活歌的社會象徵轉變》，國立台南藝術大學碩士論文，2012。

天主堂為例》⁵ 以及特定器樂樂種的推廣發展研究，例如黃筌琳《高雄印尼新住民音樂文化的展演與推廣》則是以搖竹琴（Angklung）為主要研究對象。⁶ 從以上的研究成果中我們可以了解到，大部分研究在台東南亞新移民都集中在社會空間、演出場域或單一音樂類型在台的發展情況，較少站在東南亞新移民的社會結構與文化環境的立場上來了解他們在表演藝術發展的困境與可能性。

如上所述，儘管來自東南亞的新移民努力地在台推廣來自家鄉的表演藝術文化，我國政府與民間機構也都努力地進行輔導與發展，但不論是我國政府與民間機關，對於這些來自東南亞新移民的文化生態仍然不甚熟悉，更何況是這些在台灣這塊土地慢慢生根的東南亞新移民表演藝術型態更是陌生，台灣社會在有意無意的情況下，在政策的制定與文化環境的建構上，形成一定程度的歧視與不友善的現象。⁷ 事實上，在這些新移民的社會資源不足的情況下，他們很難去爭取該有的權利，政府與民間體系對於東南亞新移民表演藝術也常有不適當的態度與觀念，無法給予充分的社會資源與幫助，而導致台灣東南亞新移民表演藝術文化發展上的困難。為了要瞭解台灣東南亞新移民表演藝術的發展與困境，本文將從以下五個層面來做深入的探究：東南亞新移民社會結構與文化環境、東南亞新移民的表演藝術演出型態、東南亞新移民的表演藝術演出場域、演出團隊所面臨的困難以及台灣東南亞新移民表演藝術發展的可能性。

壹、從生存到生活：東南亞新移民社會結構與文化環境

近年來國內外民族音樂學界對於離散議題有較大的關注，⁸ 大部分的學者都將議題集中在離散社群因移民歷史、社會與文化生態、行為方式等因素而造成演出型態、演出內容、演出場域的差異性，並從不同理論基礎來探究各個不同離散社群的社會結構與文化環境。正如在筆者拙著《離散、認同與融合：印度尼西亞華人表演藝術的文化語境與演出形態》一書中所言：

離散關心的不只是移民者本身，更在乎的是由移民所衍生出來的社會文化現象與在批判理論基礎下的理論體系，而這些理論往往涉及國家與社會（nation and society）、民族與文化認同（national and cultural identity）、文化記憶與轉化（cultural memory and transformation）、跨文化主義與跨國主義（cross-culturalism and cross-nationalism）、去領域化與再領域化（deterritorialization and reterritorialization）、融合與雜揉（syncretism and

5 李菁文，《在台越南天主教彌撒儀式及其音樂之使用 - 以台南市護守天主堂為例》，國立台南藝術大學碩士論文，2016。

6 黃筌琳，《高雄印尼新住民音樂文化的展演與推廣》，國立台南藝術大學碩士論文，2018。

7 劉亭均，〈感受他們的「聲」命力：東南亞表演藝術在台現況與省思〉，《光華雜誌》，46/7（2021）：114-122。

8 Mark Slobin, "The Destiny of "Diaspora" in Ethnomusicology." *The Cultural Study of Music :A Critical Introduction*, edited by Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton (New York: Routledge, 2003), 284-296.; Zheng Su, *Claiming Diaspora: Music, Transnationalism, and Cultural Politics in Asia/Chinese America* (Oxford: Oxford University Press, 2007); 同註 2; 同註 1。

hybridity) 等相關議題。⁹

也因此，在探究東南亞新移民的表演藝術發展與困境時，從不同視角來分析東南亞新移民社會結構與文化環境就有其必要性。

在近年台灣的移民社會當中，新移民為其注入新的文化元素，讓台灣的藝術文化顯得多元並茂。目前居留於台灣的東南亞新移民主要有三大類型：與台灣人結婚獲得長期居留或國籍的新住民；以工作為目的而獲得工作簽證居住於台灣，其中大多為工廠勞工、家庭看護，少部份以高科技人員、商業人士、大學教授等身份；為了讀書學習為目的，以學生身份在台灣做短期居留。在這三大類型的新移民當中，以新住民與移工屬於中長期的居留，對於構成台灣多元文化的影響較大，而學生身份多屬短期居留較多，並且所有活動大多受到學校的影響較大。因此，在本文中所提到的新移民表演藝術活動將以東南亞新住民與移工為主要探究的對象。

新住民是以姻親關係並移民定居臺灣的外籍人士，根據內政部移民署的統計調查，至民國 112 年 2 月底臺灣新住民的人數約有五十七萬九千八百六十一人，已是臺灣的第五大族群。¹⁰ 其中中國及東南亞各國的人數居多，這也反映在眾多新住民相關活動藝文團體的國籍分布，不論是舞蹈團體或音樂團體，都能見到以中國及東南亞各國的文化團體為主，並以不同文化的節慶延伸出不同的活動。例如，泰國潑水節、越南國慶日以及印尼國慶日、伊斯蘭教開齋節等活動，這些節日所伴隨的表演藝術活動已成為臺灣音樂文化景觀的一部分。¹¹

除新住民外，在臺工作的外籍人士也是東南亞文化發展的助力。根據勞動部勞動力發展署的統計資料，至 112 年度 2 月底的外籍勞工人數為七十三萬八百零四人，其中人數大多來自印尼、越南、菲律賓及泰國。¹² 這些大量的移工人口是一個不可忽視的群體，他們將家鄉的飲食文化帶入臺灣，慢慢影響臺灣人的飲食習慣，各種東南亞小吃店及民生用品商店林立，形成小型東南亞文化商圈，也帶動在地東南亞文化發展。雖然移工可運用的休閒時間不多，但仍然能在一些東南亞節慶活動表演上看到部分的移工表演團體，而臺灣獨立音樂工作者黃偉傑入圍 2018 年金曲獎最佳年度專輯獎項的《夜色》，其中也有印尼移工參與音樂製作，甚至在若干臺灣傳統宮廟慶典、各地公園都可以看到移工的表演身影。移工表演藝術活動目前仍屬於圈內籌劃與辦理的範圍，公開活動並不活絡，政府公家機關辦理的東南亞活動仍是以獲得台灣身分證或長期居留的新住民為主要參與者。¹³

不管是新住民或者是移工，所有的新移民來到台灣都會以適應台灣的生活環境並取得經濟獨立的生存條件為優先，之後才能尋求長期在台灣生活型態的建構。對於來台結婚的新住

9 同註 1:5。

10 網址：<https://www.immigration.gov.tw/5385/7344/7350/8887/?alias=settledown>。查詢日期：2023/4/16。

11 蔡宗德，〈2019 年度跨界音樂及其他活動觀察與評介—世界、跨界、新住民：臺灣社會環境的改變與新音樂形態的發展〉，《2019 台灣傳統音樂年鑑》，（宜蘭：國立台灣傳統藝術中心，2020），1764-1765。

12 網址：<https://statdb.mol.gov.tw/html/mon/212030.htm>。查詢日期：2023/4/16。

13 同註 10：1765。

民而言，他們忙於新家庭與社會適應、語言學習、家庭照顧、經濟獨立；對於移工而言，首要工作當然就是工作與生活環境適應、償還來台貸款、努力賺錢寄回家鄉等，正如南洋同樂會 (Cầu Lạc Bo Nam) 團長阮氏華 (圖 1) 所言：

從第一次來台灣至今已經二十年，中途除了回越南五年外，其餘的十五年都在台灣工作，在越南已經有家庭，我曾在越南開服飾店以及當小學老師，先生則是高中老師，育有兩兒，由於老師的薪水在越南只能剛好過生活，且還需要節省，在薪水不高的情況下，我選擇持續來台灣工作，雖然現在情況好轉，不過回想剛來台灣的時候，2、3 年才能回家一次，加上還沒有手機，真的很辛苦，我希望讓兒子了解母親於台灣工作的辛苦，讓他們來台學習不要亂花錢，因此替他們付 5000 多美金的中介費，來台工作 為了家庭跨國辛苦工作，也要用心顧及家庭教育，希望孩子們不要像父母親一樣辛苦，現在只希望能夠改善家裡的生活。等生活一切穩定之後，來台灣的越南人大都會參加一些活動，例如：唱歌、跳舞、足球、竹笛、租土地種花等等。¹⁴



圖 1：越南移工阮氏華訪談

新移民在基本生存條件滿足之後，才會慢慢去追求更舒適的生活，例如建立朋友圈連結、心理壓力紓解、生活娛樂與族群文化認同等生活模式，而表演藝術正是構成這些生活模式最

14 阮氏華，南洋同樂會創團團長。筆者 2020 年 10 月 12 日於其台北市景美工作地點訪談。

好的媒介與平台，這也就是為何許多新移民會努力舉辦各種舞蹈、音樂、戲劇、武術等活動並建立表演藝術團體。這些團體的成立大致可分為四種方式：

一、新移民自行成立表演藝術團體

當新移民生活穩定之後，為了要尋求同鄉之間的互助、紓解個人壓力並建立起自己的社會連結，很自然地就會成立各種新移民團體，而表演藝術相關團體就是其中之一。事實上，來自各地的新移民除了工作之餘，許多新移民身懷各種才藝，他們平時會練習各種演出作為個人的休閒娛樂與同事之間的互動交流，有時候也會被公司或機關單位邀請演出，當他們受到鼓勵並從演出中找尋到成就感時，就可能自行組織演出團體，而這種類型的團體也是最多的。例如，來自台中由越南移工組成的越南竹笛樂團、苗栗三義由印尼移工所組成的搖滾樂團 Uniband 等。南洋同樂會的阮氏華就說到：

南洋同樂會於 2011 年 3 月 6 日成立，團員全是越南新住民、移工，表演以唱歌、跳舞為主。10 年前想到要申請團體，去詢問了勞動部、越南辦事處，也詢問了一些代表，問他們可不可以申請成立團體，他們也很鼓勵我們成立，文化中心也協助團隊的組成以及舉辦投票選團長。南洋同樂會在文化中心有登記，以前每周都去養老院唱歌表演，有時去養老院義剪。原本還在文化中心時，我希望能夠融合各個國家的人，當時的管理員建議先單一國家越南就好，之後再增加其他國家，不過也隨著文化中心沒有了之後，就沒有增加其他國家的打算了。

整體而言，自行成立的演出團體較缺乏外部資源、穩定性低，很難維持與接案單位的長期合作關係。除了新住民以外，一般移工自行成立樂團，由於會涉及相關法規，不能領取任何演出費用，演出機會一般而言並不是太多。正如越南竹笛樂團團長阿倫（Luan）所言：「我們正式演出機會很少，一年大概只有兩三場，還好我們成立樂團目的只是為了個人的興趣，藉由笛子來相互交流感情。」而印尼搖滾樂團 Uniband 團長賈雅（Jaya，圖 2）¹⁵ 也提到：

15 Mas Jaya 來自印尼萬隆（Bandung），原本在印尼的工廠工作，於 1992 年開始出國，去阿拉伯工作 6 年，回印尼一陣子後，1998-2001 年後來去美國 3 年，後來到台灣，目前已經在苗栗三義的友聯車材製造工廠快 13 年。廠工其實只能待 12 年，但因為疫情得以延長，他在工廠中擔任外國工人的組長，協助大家在工廠中大大小小的問題，語言溝通、就醫等等。2020 年 11 月 21 日下午於台北車站地下街與賈雅的訪談。



圖 2：筆者與賈雅（中間）及其台灣團員張嘉晏

Uniband 於 2010 年成立，剛開始只是跟工廠的同事們一起組樂團於公司尾牙時表演，在 2015 年之後開始接外面的表演，過去表演機會頻繁，可能一個月兩三場，所以我曾經常常為了練團從三義通勤台北的經驗，現在我在台中比較常接到表演。由於是以我個人為主體，表演的地點與邀請的單位很不穩定，更何況今年因為疫情，演出機會就更少了。

二、由民間團體輔導成立

台灣有許多民間的團體在為新移民權力維護、法律支持與生活輔導而努力，在長期與新移民的互動過程中，很容易地也會發覺新移民許多的才藝能力進而協助成立相關的演出團體，由屏東社團法人好好婦女權益發展協會協助成立的「台灣安格隆樂團」（圖 3）就是一個最明顯的例子。社團法人好好婦女權益發展協會蔡順柔主任說明了成立樂團的原因：

多年來處理國際家庭的紛爭，所面對的多是悲傷的故事，希望有個正向能量的團體，以不同的形式來培力新住民，姊妹也可以聚在一起，大家互相支持與培養技能。一開始為了新住民的人權，後來為求整體環境友善，希望改變台灣人的刻板印象，試圖打開台灣人對東南亞文化的視野。這些事情由新住民姊妹來發聲是最有說服力的，且多年培力的

新住民也漸漸經濟自主，有很多離開了不好的婚姻關係，自己能夠從事喜歡事情的時間變多，也能夠回到母國帶更多文藝產品回臺灣當展品或教具，包含生活用品、文具及樂器等等。在一次偶然的機會經由轉介得知「日央人兒」的黃筌琳與蔡秉君，當時在美濃南洋姐妹會舉辦的潑水節上演奏安格隆（Angklung）及撒倍（Sapeh），便開始邀請來市集表演，這樣雙人組的表演一年多後，逐漸累積來逛市集的聽眾，也曾跟臺下的印尼移工互動良好，因此便興起若有個自己的安格隆樂團在市集固定表演，能夠感動、影響更多的人事物，同時希望透過音樂的表現，也讓台灣人能夠欣賞不一樣的音樂文化。於是，我們的安格隆樂團¹⁶在2019年12月終於成立。



圖 3：台灣安格隆樂團演出

由民間團體輔導成立的新移民表演藝術團體不但可以獲得較佳的社會資源，甚至對於民間團體本身來說也是達到相輔相成的目的。如同蔡順柔主任所言：

在我們設立的市集裡，除了有攤商及表演之外，還會設置不同文化主題的攤位，讓民眾不只是消費，還能帶不同的文化知識回家，增加台灣人對東南亞文化的瞭解。一開始我們的樂團預設是以印尼新住民為主，再邀請其他國籍的新住民參與，展現多元文化的樣貌。意想不到的是開課後是馬來西亞新住民居多，大概問這些馬來西亞新住民原因，他們說是從馬來西亞群組得知開課消息，覺得有興趣就報名上課，可能因為有幾位本身也是擔任學校的文化講師，我們也期待目前擔任多元文化講師的新住民能夠持續進修學習，不能因為現在的文化講師身分就滿足而自傲，印尼的樂器不只有印尼人才能演奏，

16 社團法人好好婦女權益發展協會協助成立的安格隆樂團於2020年11月獨立改名為「台灣安格隆樂團」，並在申請登記成為獨立團體。目前樂團成員大約30人，包含馬來西亞、印尼以及越南等新住民及其家屬組成。

現在有這樣的師資，能夠把握機會好好珍惜。更何況，在樂團上課時有幾次看到姊妹說起小時候學習安格隆音樂的記憶片段，發現音樂學習的體感跟記憶到現在都還有所共鳴。

三、新移民自行成立後由公部門協助輔導

目前由公部門來輔導的新移民表演團體並不多，在筆者所訪談的團體中也僅有由台灣博物館協助的「泰友印越舞蹈社」（圖 4）以及「竹韻揚聲樂團」兩個團隊，而此兩團隊則屬於姐妹團隊，團員重疊性較高。兩團隊是由印尼、越南、泰國、菲律賓之女性新住民以及新二代所組成的團隊。舞團於 2015 年 10 月 10 日成立，由於舞蹈類型涵蓋印尼、越南、泰國、菲律賓之舞蹈，舞蹈風格較為多元，因此經常有民間單位、學校與政府機關邀請演出。由於舞團團長陳秋柳當時在移民署擔任通譯工作，有位移民署的長官常請他們去做志工，到老人院等地表演，後來長官鼓勵組舞團，剛組成時只有五位（越南 2 位、印尼 3 位），目前已有約 13-14 位團員。竹韻揚聲樂團（以印尼安格隆樂器為主），團長為施鷺音、副團長為張慧芳，兩位皆來自印尼的新住民，竹韻揚聲樂團演奏的曲目以台灣、印尼為主。兩團當其中一團接到表演，團員會盡量安排兩團能夠同時出團表演，有時輪流表演，有時安格隆幫舞蹈伴奏。

儘管這類型的團體一開始受到公部門的鼓勵，但幾乎沒有一個是直接隸屬公部門或受到公部門實質上的幫助，往往只是邀請他們演出而已。當有團員離開行政部門之後，所有資源也就失去了。所幸的是在長期與各個公部門的接觸下，當少數公部門了解他們困難時，願意提供各種可能性的支援，例如提供場地、表演機會等。



圖 4：泰友印越舞蹈社在台灣博物館協助提供場地練習

四、個人工作室

由於涉及工作權問題，一般會自行成立工作室的幾乎都是屬於表演藝術專業能力較強的新住民，最明顯的例子就是李庭莉（Ni Ketut Juni Artini，圖 5）¹⁷ 以及胡明月（Koming Somawati）¹⁸ 兩位來自印尼峇里島新住民。在訪談的過程中李庭莉陳述了她在台灣從事舞蹈工作的心路歷程：

1997 年來到臺灣後，當時的新住民很少，峇里島文化更是少數，因此興起了想推廣舞蹈的念頭，但被先生勸退，他認為臺灣人對峇里島文化敏感度低，因此就作罷。在某次學習肚皮舞課程中跟舞蹈老師講了這樣的想法，老師很贊成這個想法並給我機會在成果展時表演，表演成果大受好評，大家都對峇里島舞蹈感到驚艷，讓我決定要開始好好推廣家鄉的文化，但因為當時政府還沒有相關的新住民政策與計畫，我只能等機會。2009 年我到了高雄前金新移民家庭服務中心，當時只有越南、泰國跟印尼的新住民，開始有許多新住民相關的活動，承辦人員鼓勵我們有任何跟母國相關的文化或是美食的想法，都可以提出來一起辦活動，推廣不同國家的文化。因為這樣的機會，我決定負責舞蹈的部分，其他姊妹可以負責美食，從一開始的害怕到後來廣受好評，發現臺灣人對峇里島的反應良好，會主動來詢問是否為峇里島人及其他相關的事情，我便下定決心成立峇里島文化工作室，好好推廣峇里島文化與舞蹈。

17 李庭莉，原本與丈夫在峇里島開設旅行社，1997 年因丈夫父母年老而回台。李庭莉從小參與峇里島村落的宗教活動，因而五歲就開始學習跳舞，加上其媽媽本身也是一個舞者，兄弟姊妹也常常一起在跳舞，因此對於峇里島傳統舞蹈十分熟稔。

18 而在筆者訪談的對象中，胡明月就是一個很特殊的案例。胡明月，來自印尼峇里島的專業舞蹈家與編舞家，大學主修英語，為國立台南藝術大學民族音樂學研究所所長胡敏德（Made Mantle Hood）的夫人。胡明月家學淵源，其母親與叔父皆是峇里島重要的表演藝術家，母親乃舞蹈家與操偶師，叔父曾任丹帕沙國立印尼藝術大學（Institut Seni Indonesia, Denpasar）校長，胡明月在如此環境中耳濡目染，也因為五歲開始與村人一同在印度教神廟祭典演出，不僅與在地藝術脈絡緊密連結，更奠定深厚的舞蹈基礎，成為日後展演與教學的養分。胡明月曾在峇里島的藝術中心（sanggar）擔任舞蹈教師，傳承在地表演藝術文化，積極培訓新一代舞蹈家。除此之外，亦多次參與國際演出與推廣，其足跡遍佈歐、亞、美三洲重要的藝術節慶。與胡敏德教授結婚後，因夫婿的求學與工作緣故，而旅居於美國夏威夷、德國科隆、澳洲墨爾本、馬來西亞吉隆坡等地，同時藉由舞蹈展演與教學，將峇里島文化帶到各地，成為重要的峇里島文化推廣者。



圖 5：與新住民李庭莉訪談

另一位從事舞蹈工作的新住民胡明月沒有刻意成立工作室，但她卻以個人身份努力參與台灣的表演藝術活動，除了擔任台南應用科技大學舞蹈系的兼任教師外，也參與了國立台南藝術大學民族音樂學研究所、國立台灣大學音樂學研究所相關演出，更投入台南官田區的舞蹈教室、各種類型的藝術節、以及由台南生活美學館所舉辦的新住民舞蹈培力課程中，以舞蹈將家鄉峇里島的文化，扎根在台灣這塊土地。

貳、每一場演出都是努力的成果：東南亞新移民的表演藝術演出型態與特質

在台灣的東南亞新移民社群表演藝術與母國居住區域、社會階層、來台身份、性別差異、工作內容、經濟情況等因素而有所差異。正如移工文化工作者吳庭寬所言：「移工為什麼展演？為了誰展演？主流社會習慣性地把印尼移工視為一個整體，並化約成某種第三世界的落後形象，而忽略移工內部的異質性，對勞動以外的討論也顯得侷限。」¹⁹事實上，新移民的表演藝術不只是作為國家、民族的文化符碼，更是來到台灣之後一種對於家鄉鄉愁的表達，以及身為一位新移民在台灣的特殊社會文化環境的心理呈現。

台灣東南亞新移民表演藝術演出型態一般以音樂、舞蹈為主軸，極少數涉及到戲劇型態

19 <https://mag.clab.org.tw/art-scene-of-indonesian-migrant-worker>。上網日期：2020/12/13

的演出，而所謂的戲劇往往也是以舞劇的方式呈現。幾乎所有的新移民表演藝術的演出多以民俗、宗教或流行類的舞蹈或音樂為主，而宮廷、古典舞蹈、音樂或者戲劇型態，例如印尼甘美朗樂團 (Gamelan)、皮影戲 (Wayang Kulit)、瓦揚翁舞蹈 (Wayang Wong); 泰國宮廷音樂; 越南水上木偶戲等在台灣各種大型世界音樂節慶中可以見到的演出型態，在台灣東南亞移民社群的演出中是較少見到的，當然這跟東南亞新住民的社會背景與經濟情況有關。終究，這些古典舞蹈、音樂或者戲劇型態往往與各國宮廷系統有關，而東南亞新住民大多屬中下階層的平民，很少有機會接觸到宮廷古典表演藝術，只有少數學歷較高、經濟能力較佳或原本在母國的生活上就有接觸這些宮廷或藝術性較高表演藝術形態。加上這些古典音樂、舞蹈或戲劇需要較多的人力、財力以及長久時間的專業訓練，因此這些演出型態在東南亞新移民社群當中是較難看到的。

隨著來自不同國家的東南亞新移民帶來了其家鄉的表演藝術形態，使得這些新移民的表演藝術形態也更加的多元與豐富。根據筆者的訪談資料，一般來說越南新移民大多是以舞蹈為主軸，部分來自越南北部移工結合各種笛類樂器組織越南笛子樂團 (圖 6)，僅有極少數個別越南移工會演奏越南獨弦琴 (Dan Bau); 泰國新移民則以民俗舞蹈、流行音樂 (包含生活歌、城市歌、鄉村歌、String、Tai pop、Rock、獨立音樂等) 為主軸，少部分的個別家庭帶著新二代回泰國學習傳統樂器 (圖 7); 菲律賓新移民人數相對較少，多以移工的流行音樂樂團為主; 在這些新移民當中，印尼新移民不但人數眾多，表演藝術形態也多元，其中包含峇里島印度教舞蹈、爪哇原始宗教舞蹈 (竹馬舞 Janaran、雷歐格舞 Reog 或 Ponorogo)、龍目島民俗舞蹈加隆舞 (Galong)、傳統印尼武術 (Pencak Silat) 以及印尼流行音樂 (包含當督 Dangdut、搖滾樂 Rock、Pop 等)。卡拉 OK 則是許多東南亞新移民的重要消遣娛樂，特別是在許多東南亞小吃店或餐廳，往往都有卡拉 OK 的設備。



圖 6: 越南移工笛子樂團



圖 7: 新二代林忻蓉、林佳好演奏泰國傳統樂器

除了新住民本人的社會背景與經濟因素以外，它們所呈現的表演藝術形態也往往與其宗教信仰以及區域性文化環境有關。例如，來自印尼峇里島的新移民大多以印度教宗教舞蹈為主，東爪哇新移民的竹馬舞（Janaran）或雷歐格（Reog 或 Ponorogo）則與當地傳統原始宗教有關，這些區域性表演型態常常被視為一般表演藝術而忽略了其宗教上的特質，被安排在公共場域中以表演藝術的演出方式呈現。而許多來自印尼爪哇島的穆斯林以及來自菲律賓與越南的天主教徒則僅在清真寺、天主教會或教友聚會才會念誦（演唱）這些宗教經文與詩歌。當然，新移民的表演型態大都充滿地方特質，在筆者訪談越南笛子樂團（CLB Giao Luu Am Nhap Viet Tai Dai Loan）的過程中，團員幾乎都是來自北越，僅有極少數來自南越，正如團長阿倫（Luan Hien）所說「這樂器本來就是來自於北越。」少數原本屬於區域性的表演藝術形態也可能變成一種跨國或跨區域的演出型態，例如西瓜哇的民俗樂器竹筒琴（Angklung）由於其演出技術相較容易、樂器相對便宜，人們對他的熟悉度較高等因素，因此許多來自印尼、馬來西亞的新住民與新二代投入學習演出的人也不在少數，例如於 2020 年新成立的屏東台灣安克隆（Angklung Taiwan）樂團就是一個很好的案例。

各種流行音樂樂團在移工社群中是一種很普遍的表演團體，無論是在印尼、泰國或菲律賓移工社群中皆是如此，這些樂團也幾乎都是由男性移工的組成，而在樂曲的類型上也往往會帶有區域上的特質，例如印尼流行樂團會以印尼國民音樂當督（dangdut），泰國移工則以泰國流行的鄉村歌、城市歌、生活歌等為主，菲律賓較具特色的就是爵士樂演唱，至於搖滾樂幾乎是大部分移工樂團都會演唱的流行音樂類型。各國移工除了會演唱屬於他們國家的流行歌曲外，這些樂團難免也會演唱一些台灣流行的歌曲，以配合台灣的聽眾。正如印尼移工樂團 Uniband 的主唱賈雅（Jaya）說道：

我們會接大大小小的活動，像是在公司開會等等場合，我們會唱印尼文歌、英文歌，也常會唱台灣歌曲，如《小薇》、《朋友》、《老鼠愛大米》、《甜蜜蜜》、《月亮代表我的心》等等，在演唱台灣歌曲時，樂團會使用不同於原版的配器表演，但我也不知道為什麼台灣人喜歡聽我們唱台灣歌，有時候我會問問台灣人為什麼？台灣觀眾只回答我：「因為很不一樣，音樂和你的嗓音很不一樣。」而且有時候我唱印尼文歌，台灣觀眾即使聽不懂歌詞，他們還是會感覺到我的用心。²⁰

參、這裡就是我們的舞台：東南亞新移民的表演藝術演出場域

不同的族群有不同的生活場域，而對於許多在台灣東南亞新移民朋友而言，火車站、各地公園與不同類型的小吃店可能是他們最常聚集的地方，不論是平時舞蹈的練習或是演唱卡拉 OK 的休閒娛樂，這些場域往往也是他們最能展現個人才能的地方，也是最能凸顯東南亞新移民朋友常民生活型態。也由於這些新移民多才多藝的演出，加上台灣社會急需對他們更

20 2020 年 11 月 21 日下午於台北車站地下街與賈雅的訪談。

多的瞭解與交流，使得不同單位的邀約演出也就越來越多，當新移民演出的時間與空間轉換之後，所造成的演出型態與意涵也就產生了差異性。因此，了解東南亞新移民的表演藝術演出場域及其所衍生的可能性問題，也就有其必要性了。

近年來，由於台灣政府「新南向政策」風潮的影響之下，東南亞新移民表演藝術團體在許多的活動中演出機會極為頻繁，他們不但帶來異國風的演出外，也增強了台灣多元社會的文化特性。因此，除了各級地方政府會提供一些演出機會，邀請東南亞新移民參與外，許多地方民間組織、公司團體也都努力地經營相關的展演活動。

一、政府單位演出機會

儘管民間組織的新移民表演藝術活動力甚強，但限於經費與人力原因，除了屏東新住民多元文化市集、文藻外語大學主辦的高雄新住民多元文化市集，以及阮劇團主辦的草草戲劇節等少數民間新住民表演藝術相關活動外，大多數活動的主辦者還是以政府單位為主，這其中又包含了文化機構與非文化機構所舉辦的新移民演出活動（圖8）。一般而言，文化機構包含了文化部及其所屬各地生活美學館、博物館等機構，這些機構所舉辦新移民表演藝術活動以認識新移民文化及其各種表演藝術培力為主軸，以創造多元文化生活環境為目的；非文化機構則涵蓋各級政府之勞工、觀光、社會、移民局處等單位，這些單位邀請新移民表演，大多是為了配合各種節慶或政令宣導為主軸，各種藝術表演型態只是作為宣揚活動主軸的媒介，而不是活動的主體，加上主辦單位往往對這些表演藝術本身社會文化脈絡體系的不了解，很容易產生「去脈絡化」現象。正如筆者於2019年台灣音樂年鑑有關新移民表演藝術活動的論述中提到：



圖8：高雄勞工博物館東南亞文化日

2017 年高雄伊斯蘭開齋節本質是宗教性活動，高雄市政府勞工局的慶祝活動以高雄清真寺教長來進行祝福念誦作為開場，卻同時邀請「峇里島文化工作室」演出由印度教信仰系統延伸的傳統迎賓舞，由此可以看出臺灣普遍對於印尼宗教信仰體系以及社會文化背景的不了解，進而造成不適當的行為；過去數年來，各種幾近於氾濫的新住民歌唱比賽或舞蹈比賽，雖然不同國籍的母親或是新二代很積極地參加，在不斷的行為複製下逐漸成為常態，因而使得這些新住民表演藝術形態與文化本質往往遭受忽略。²¹

二、民間組織舉辦活動

民間組織一直都是舉辦新移民表演藝術活動的重要單位，過去民間組織所舉辦的新移民表演藝術活動大多屬於配合某些節日或臨時活動的單次性演出，然而這些年來隨著長住台灣的新住民人數的增長，也使得新住民活動慢慢轉向常態化的現象。這些市集結合了美食、服飾、音樂、舞蹈等形式，呈現來自不同國家的新住民多元文化，其中以屏東「多元文化講座及創作市集」最具歷史，不但內容豐富，參與人數眾多，也由於屏東「多元文化講座及創作市集」的成功舉辦，促使了其他縣市開始舉辦類似的活動。

(一) 邁向第五年的屏東新住民多元文化市集

新住民市集運作良好的先例應以屏東新住民市集為代表，該市集從 2016 年開辦，每月第二週星期天固定於屏東縣孫立人行館舉行，現由屏東縣政府委託社團法人屏東縣好好婦女權益發展協會舉辦。市集提供攤位讓新住民販賣自家鄉的食品、料理，或自家種的農作、手工藝品等等，提供新住民與臺灣本地人交流的平台。同時，也有政府單位做政令宣導，或有東南亞移工關懷團體介紹東南亞各國文化的攤位；活動單位並設有專人協助看管的育兒區。上述攤位分散於孫立人行館入口、庭院處，而靠近行館處為一廣場，廣場前方的石造平台在市集過程中會有主辦單位安排的表演，同時也在行館內廣場中設有塑膠凳，遊客能坐著一邊享用美食一邊看表演。

參加表演的團體或個人多為屏東的新住民及新二代，也有屏東在地的演出團體表演音樂或舞蹈。演出者每月時而重複，但在演出內容上會做一定程度的改變。此市集由固定主持人越南籍新住民胡清嫻串場，為演出者做詳盡的介紹。有趣的是胡清嫻在表演尚未開始前，或表演暫時休息時，會拿擴音麥克風到各攤位互動，市集因此充滿笑聲。為表演而播放音樂的音響通常將音量開到極大，可傳到孫立人行館外，招攬遊客之際也烘托出市集熱鬧的氣氛。

從實際運作看來不少團體或個人，如「臺灣安克隆樂團」（前身為屏東安克隆國際親子樂團）、林華鈺與林華軒姐妹，每月都能上台表演。這對表演者而言是穩定培養上台經驗的機會，長期下來可看到表演者的成長。此外，在整個下午近四小時的表演時間中，有專業表

21 同註 10：1768-1769。

演者，也有業餘表演者，甚至是孩童的演出。整體而言，表演品質並非總是接近專業，而是呈現在地新住民的興趣及專長。但因為活動主題為新住民市集，具新住民或新二代身份的表演佔多數，也會被安排在較前面的時段。即使沒有像後起之秀高雄新住民市集具有每月一主題的規劃，這樣豐富的展演仍然是屏東新住民市集重要的特色

（二）高雄新住民多元文化市集

由文藻外語大學主辦，固定每個月第三個星期天在高雄橋頭糖廠「百世新天地」的高雄新住民多元文化市集（圖 9），自 2020 年三月起開始舉辦，四月時雖因新冠肺炎疫情停辦一次，仍得以在本地疫情受到控制後恢復進行。市集活動從上午 11 點到下午 3 點邀請南部地區來自各國的新住民以本國特色的文化擺攤，販售食品、藝術品或讓遊客進行文化體驗。市集在不同時段亦安排以新住民為主體的文化展演，內容除舞蹈、音樂外也有與觀眾互動性質高的啤酒大賽、魔術秀等。每月的表演也由來自不同國家的新住民擔任主持人，各人介紹表演均有不同的切入角度及語言使用。為了配合主辦單位為每次市集訂出的主題月而安排。各月主題以新住民來自的國家或地區設定，設定時會考慮結合該月的該國特殊節日，如五月為慶祝泰國潑水節及臺灣母親節，六月為印尼，七月為美洲，八月為馬來西亞國慶，九月為越南國慶，十月為歐洲，十一月為中國。



圖 9：高雄新住民多元文化市集

肆、我們真的要的不多：演出團隊所面臨的困難

儘管，台灣已經屬於一個多元文化的社會，來自東南亞的新移民的表演藝術活動也已經深入台灣社會體系當中，但台灣尚無法提供一個多元文化的表演藝術環境，許多人對於東南亞新移民的成見，缺乏正確的社會認知造成新移民無法建構屬於他們的文化信心，部分地方單位對於新移民文化藝術的不了解，無意之間造成的文化不尊重，甚至是缺乏完備的系統政策規劃、無法提供充份的資源支持，以及表演藝術資源與場地等問題，這些因素都會造成新移民表演藝術發展上的困擾，因而使得東南亞新移民表演藝術雖然已經成為台灣社會不可或缺的一環，但卻無法獲得社會應得的重視，更遑論是獲得來自社會與政府資源的注入，進而去發展、建構出屬於東南亞新移民多元文化的表演藝術活動與體系。

在近年來筆者訪談許多東南亞新移民表演藝術團隊的過程中，許多受訪者對筆者提出他們在發展新移民表演藝術活動時所遇到的困難，並整理如下：

一、邀請單位行政體系缺乏多元文化的思維

如前所述，雖然台灣內政部、勞動部、文化部、教育部以及地方政府有心強調「新南向」、「多元文化」等概念，但由於政府關心的大多在工業、經濟、勞力等政策的需求，加上台灣對於東南亞社會、文化與藝術教育的不足，導致對於東南亞新移民的社會制度、人文思維、文化平台的忽視，造成台灣社會對於藝術文化觀念的不足，更遑論是對於新移民表演藝術文化語境的了解。也因此，許多政府部門雖然努力地在舉辦各種新移民相關活動，但卻往往把東南亞新移民的音樂、舞蹈、戲劇等表演藝術形態，停留在例行性公務活動、外在形態的呈現。使得許多的演出活動逐漸流於形式化與公式化，導致臺灣一般民眾只能以「再製的印象包裝」去理解東南亞新移民文化。²²

正如自峇里島來台已經二十多年峇里島文化工作室負責人李庭莉所言，她在意的不是經費，而是專業且受尊重的表演：

對我來說，跳舞是應該要做的事，在臺灣如果沒有推廣文化，那我的故鄉文化就不會有人知道，也容易讓大家誤解峇里島文化。峇里島大部分的文化都跟宗教有關係，但在臺灣印度教不興盛，在臺印尼人也大部分是伊斯蘭教、基督教或是天主教，因此更沒有宗教的氣氛去維持這個文化的正確性，所以我總覺得自己有責任去糾正不正確的文化推廣活動。終究，每個宗教都有相關的文化及禁忌。我也曾接過有關伊斯蘭教的表演邀約，是高雄清真寺與臺南成功大學穆斯林學生的合作活動，承辦的人並沒有考慮到不同文化的獨特性，但卻要求我穿著上不能過於暴露，對我來說，每一支舞都有的傳統服飾跟意義，不能混搭，主辦隨後也是取消邀約，我以為就沒有演出活動，但是之後主辦仍然請穆斯林來跳峇里島舞蹈，且是很神聖的迎神舞蹈，但他們卻穿著穆斯林的頭巾跳舞，隨

22 同註 10：1765-1771。

後我在演出影片上留言，希望他們把峇里島舞蹈的標題改掉，並質問是這樣的原因所以不邀請我表演嗎？對方以輕屑的態度回應說，妳穿著太暴露，我們是要跳給教長看的，不能這樣子。事後有其他機會接觸到伊斯蘭教長，發現他們可以接受不同宗教文化的差異，反觀中間的主事者的對文化差異成見很深。在峇里島每一種傳統的舞蹈、甘美朗音樂跟服裝都有專利的，不能改變它，世世代代流傳下來。除非像「Janger」這樣的創意舞蹈類型，有既有的動作跟服裝，但是任何人都可以再改變它。我曾看到有印尼姊妹，用迎賓舞的音樂，但是卻是搭配其他的舞蹈動作，這樣就不行，會誤導觀眾，只要有這種狀況，我都會挺身而出給告訴他們正確的建議，希望大家盡量跳正確，讓臺灣人可以知道真正的峇里島文化是什麼。我這樣的舉動也曾觸怒許多人，好在現在大部分姊妹漸漸可以接受建議，雖然還是因人而異，但我堅持自己的信念不放棄。²³

除了對於各國文化語境的不了解而造成許多對文化的不尊重外，對於許多邀演單位而言，新移民的演出只是在完成一份工作與任務，有時候對於新移民的基本尊重也會忽略。邀演單位考量的可能是如何節省經費、演出人數與場次，而不會考量演出者的服裝、道具、交通、成本與演出品質等問題。李庭莉進一步指出：

讓我覺得受傷的是一些主辦單位邀約的態度，對我來說，出來表演不是為了賺錢，是為了能夠正確的推廣峇里島文化給臺灣人認識，也常常是為了幫忙讓活動更順利而接下演出，但活動給的經費卻是少得可憐，連基本交通、服裝及誤餐成本都不夠，還要忍受主辦單位很隨意的在現場要求加演，口氣與態度很不尊重舞蹈專業，因為每種舞碼的服裝甚至眼妝都不同，沒有事先溝通好的隨意增加表演內容只會徒增舞者的困擾。

關於表演洽談與表演經費也是有明顯不同，以往主辦單位來電詢問都會主動先詢問價碼，再經由瞭解活動需求來安排幾位舞者，依照不同活動需求來定價位。但現在大部分是以通知的態度，直接告知時間場地，並且經費就是固定一場兩千元，還會要求至少要三位舞者表演，然後看你能不能接活動。這樣重量不重質的模式對於專業的舞者是很不尊重的，但因為整體大環境有很多新住民姊妹自創的舞團，都是來臺後才開始學習舞蹈，舞碼皆是上網觀看後再自編，品質無法相比，但這樣的舞團也是一場兩千元的價碼，他們有些甚至一次五到六個人出來一起表演，也是一場一團兩千元。我常常會跟主辦單位問說，是否能夠一人獨舞就好，我有自信自己的峇里島舞蹈就算是獨舞也能吸引眾人的目光，我甚至可以免費表演，只要給我交通費就好，因為這樣我就不需要負擔其他共同表演的學生演出成本，帶學生出來就要顧慮到別人的感受，何況有些舞碼是小朋友，也總不能讓孩子餓到，交通也不能讓別人負擔，這些零零總總的成本加起來，兩千元根本無法負擔，因此我漸漸就不接受這類型的演出邀約。但大部分的主辦單位都偏好人多的舞團，覺得熱鬧好看，不在乎是否專業，因此整個大環境開始惡性循環。

23 2020年10月5日與李庭莉在高雄市大順富民星巴克咖啡館門市訪談。

除了經費不多的問題外，庭莉還有遇過薪資久久不發下來，最後甚至就沒有發的的狀況。她表示，有次移民署辦的活動，因為當時人在峇里島，所以是女兒跟學生去，經費也是兩千，活動順利結束後過了非常久，就說因為一些原因就沒有給薪資，主辦食言就讓人覺得被利用。也有很多表演的領款，都不是現場給的，常常都是拖了很久，最快三個月，還有等過半年的，有時候都會等到忘記，但是學生的表演費用必須先支付，這樣的勞心勞力又耗沒有報酬，讓人覺得心寒。既然政府說要幫助新住民，就要考慮到每個人的經濟狀況不一樣，有些姊妹是需要這份薪資來維持生活，無法現場領款或是表演費拖延很久才發放，也是很多姊妹不願意出來表演的原因。²⁴

泰友印越舞蹈社社長陳秋柳在與筆者訪談過程中也提到：

政府單位找得標廠商，得標廠商來找表演團體，他們會一次連絡很多團體，得標廠商往往選擇低價的表演團體，在算原本受邀，最後因為我們比其他表演團體的報價高，隨便使用一個理由就把我們打發掉了。廠商有時根本不考量我們的成本，且需要的表演內容交代不清楚，只重視價錢。雖然我們現在不接演出費太少的案子，但不代表其他團體不接案，所以造成惡劣的市場訂價。

泰友印越舞蹈社社員張慧芳補充到：

我們公益表演（老人院、孤兒院）不收費。非公益活動的則配合他方單位開價，可是開價常不合理，上個月接到的表演是一個月兩次，以團為單位，每次 2000 元，一整團 2000 元喔；還有一次遊行，一個人只拿 300 元，光服裝的租借一套就要 1000 多塊，有時候表演費根本完全不夠。有些邀請單位邀請我們演出，錢不但給的少，甚至沒給交通費用，或者也不安排交通工具，造成團隊的困擾。

從以上的討論中我們可以發現，目前國內邀約單位大多僅考量演出活動量以及演出經費的多寡，對於新移民表演內容的文化內涵與演出成本幾乎不太考量，這不僅顯示出邀演單位對於新移民演出的不尊重，以及對演出品質的忽略，會造成這樣的結果或許正是因為行政體系缺乏多元文化的思維導致。也難怪胡明月會提及：

目前在臺灣關於東南亞新移民表演藝術推廣的活動頗多，但在「量」日益增長的同時，我們是否思考過「質」本身？「質」未必僅限於表演品質，而是在籌辦活動的心態與過程中，因公私資源的投入、練習場地的提供、閱聽大眾的參與等，使得表演活動、教學課程能從擘劃伊始至圓滿結束，整體都能更加細緻，而避免流於「多元文化的假面」與「數字業績的增長」等看似豐富、實則空泛的現象。值得慶幸的是，臺灣在聚焦「量」

24 2020 年 10 月 5 日與李庭莉在高雄市大順富民星巴克咖啡館門市訪談。

的當下，也逐漸對於「質」本身有所重視。「質」不是指涉金錢的堆疊，而是大眾參與在活動裡時那份對於文化的真誠，如同大家一起在神廟為著慶典而同心表演的狀態。²⁵

二、法規對新移民表演藝術的不尊重

在新移民的演出當中，由於新住民有居留證，因此可以合法領取勞務報酬，然而，在台灣工作的東南亞移工，因為法規的關係，他們只能領取他們所屬的工廠所支付的錢，而不能領取其他的勞務報酬。因此當有才華的移工從事表演時，就只能犧牲自己的休息時間、自負購買樂器、服裝、團練與交通等成本費用，形成邀演單位對移工朋友的合法剝削。對於有良心的邀演單位，想付給移工們演出與交通費用時，也就只能找一個能夠信任的台灣人幫忙簽收表演費，但就是需要算入那位台灣人的所得之中。事實上，這種人頭頂替的情況，早已經成為常態，明知是不正常也不應該發生的狀況，卻因為法規的不完備，由完全對文化沒概念的勞動部來決定文化人的表演活動，也難怪一位長期從事新移民表演活動的朋友談及其個人經驗時說道：²⁶

你想提供交通費，得到的是「阿那就是勞務報酬啊！」你想提供餐費，得到的是「阿那就是勞務報酬啊！」你想提供諮詢費，得到的還是「阿那就是勞務報酬啊！」好啊，就都不要領／簽！我自己掏腰包出錢總可以了吧？勞動部針對沒有工作證的外國人的臨時性或一次性演出的勞務報酬有一個放寬解釋，會有這樣的放寬解釋是因為各地的縣市政府都有跟勞動部反映外籍移工逢年過節聚會聚餐的表演，都是臨時性的，一次性的，並非固定的。但是，這樣的放寬解釋，沒有白紙黑字說可以付費，放寬解釋仍要邀請移工表演的各公部門自行定義，並在將來被質疑時拿出放寬解釋說是依照這個放寬解釋去做的。你覺得，需要這樣讓主計單位置身險境嗎？請問勞動部認為隸屬於監察院下的審計部會放寬解釋？還是用回歸母法解釋？移工們，很多來自偏鄉或者是經濟狀況較不好的區域，但是也是那樣的區域，在區域傳統文化保存上有非常強大的能力。在台灣尤其是近幾年，移工表演團隊是現在各縣市政府公部門或移工權益關注的 NGO 組織大家搶邀請演出的對象。當移工朋友們能展現出連專家學者都要花上十年去蹲點研究的表演藝術的核心藝術與價值時，難道移工不應享有與台灣人相同權益的人？

儘管，台灣在移工表演上法規不完備，因而造成對移工的不尊重，但許多移工還是用一個感恩的心態面對，正如印尼移工樂團 Uniband 主唱賈雅所說：

之前 Uniband 曾經碰過一個案例，是一個小的場地邀請我們表演，負責人連絡勞工局，然後勞工局說 Uniband 不可以表演，所以後來表演就被取消了。勞工局之前也辦過一個表演，塑造成一個比賽的形式，所以領獎金就不算業外收入。。。Uniband 出團演出都

25 2020年10月22日於國立臺南藝術大學中國音樂學系系館筆者研究室所做訪談。

26 因受訪者不願公布真實姓名，故在此筆者不將受訪者姓名呈現。

是以幫忙的心態，因此也不在乎演出費的多寡，甚至沒有演出費的也可能會接，這是我們與其他團體不同的地方，因為工作實在很忙很累，表演是我們抒發壓力的方式，玩音樂就是興趣，即使成本很高，像是喜歡釣魚的人，也是自費買釣竿和器材，釣到的魚還免費送人，甚至還有喜歡賭博的，也是花錢娛樂，現在我們樂團表演，是很正向的興趣，有時候還有人給表演費，已經是很高興的了。²⁷

三、缺乏練習地點

缺乏練習地點幾乎是所有新移民共同的問題，終究新移民特別是移工，在缺乏社會資源去爭取政府提供生活場所的情況下，只能以火車站、捷運站與公園為聚會場所，但卻也因此常受到人們以影響觀瞻或擔心環境安全為由，而遭到驅趕。台灣社會需要移工來台創造台灣的經濟、工業與基礎建設的發展，但卻鮮少考量移工生活上的需求，去創造一個友善的移工生活環境。終究，移工原本就是在經濟上較為弱勢的一群人，當他們需要空間進行生活的娛樂、舒壓而從事表演藝術的活動時，卻很難尋找到適合的空間，因而造成移工無法從事藝術文化的發展。來台已經十多年的越南移工，同時也是南洋同樂會創團者阮氏華談到他們尋找團練空間的辛苦：

本來我們常常禮拜天在「台北市外籍勞工文化中心」(House of Migrants Empowerment)練習，不過現在台北市外籍勞工文化中心沒有了，造成沒有地方可以練習舞蹈的場地問題，後來認識一個私人單位外籍工作者發展協會(GWO, Global Workers' Organization, Taiwan)，星期天借用他們的辦公室練習，後來辦公室搬到三重，就沒地方了，真的是找地方很難，如果真的要練習就只能約在中正紀念堂、雙連、中山捷運站那邊，就沒有固定的地方可以練習，現在台北市都沒有移工中心，台北市這麼大就都沒有，以前都有那現在就沒有。²⁸

缺乏練習空間的問題不僅僅存在於移工當中，對於許多新住民而言也一樣會發生。當筆者與新住民李庭莉談及對於政府的期待時，李庭莉說道：

希望能向峇里島的社區中心(Banjar)那樣，有一個開放空間可以給姊妹使用，並且是感到放鬆的，沒有輿論壓力的空間，可以讓不同族群的姊妹安心聚會，自由地辦理節慶活動，能夠當作我們在臺灣的娘家。我很羨慕像屏東還有臺中，經常辦各種新住民的活動，但高雄好像就這樣萎縮了。在這次市長補選前有機會跟陳其邁對談，那時就有提出希望有這樣的空間能夠給姊妹，他也承諾當選後會辦理，希望他能實現諾言。²⁹

27 2020年11月21日下午於台北車站地下街與賈雅的訪談。

28 2020年10月12日於阮氏華在台北市景美區工作地點的訪談。

29 2020年10月5日與李庭莉在高雄市大順富民星巴克咖啡館門市訪談。

事實上，部分的移工雇主也會努力照顧移工，尋找適當的空間做為移工們練習的場地。Uniband 主唱賈雅說到：

關於練團的地點，工廠提供了倉庫供我們樂團練團，練團室中還貼了隔音棉，其中的樂器和喇叭等設備都是他們存表演費添購的。我個人的薪水都是用於家庭，如果有演出費用則用於樂團。如果我們有需要在工廠外尋找練團地點，我們會去租一些比較便宜的團練空間，例如：桃園火車站附近的辦廢棄建築中的團練室、印尼店的閒置空間、台北市的「搖滾巷 rockave music studio」、台北市的「0.3 音樂教室」、台中也有很多地點。

四、練習、演出時間與人員很難固定

團員練習、演出以及人員很難固定一直都是新移民演出團隊很大的問題。終究，對於新住民而言，平時都要工作上班，星期假日必須照顧家庭孩子，實在很難找出大家共同的時間練習。泰友印越舞蹈社社長陳秋柳就提到：

看表演性質，移民相關的活動假日為主，記者會、學校以平日為主，團員每一位都有正職工作，沒有一個人是只靠老公養的！姐妹各自有家庭生活，很多人晚上或假日要照顧子女或是孫子，出門的時間減少，大家聚在一起的機會也就減少。每到表演活動與正職工作有所衝突，就要請假，或是趕車通勤，也有過那種一下班馬上就要趕著表演，一到的時候頭髮亂七八糟，趕快梳妝整理整理就匆匆上台，我們真的是這樣過來的。也由於團員的向心力常因時間不夠而分散，團隊有約 12 人，能固定來練舞的人可能只有 8 個，有人想上台表演卻沒有時間參與練習。沒有固定的練習場地，平常生活就已經很困難了，沒有更多的錢來承租場地，自己就算能夠，家人也不一定能夠同意。

對於移工而言，情況並沒有比較好，雖然在工廠上班的移工休假相較比較正常，但女性看護移工常常為了照顧爺爺奶奶連星期假日都沒有，加上所有工作每隔幾年就因為回母國，造成成員無法穩定，這些都會影響到樂團成員的穩定性，更會影響到練習與演出時間，種種原因都會導致演出團隊的發展與演出品質。南洋同樂會創團人阮氏華解釋道：

除了空間，時間也是一個困難的問題，我們大部分是移工，而且大部分是看護工，所以禮拜天沒有休息，或大家休息時間不同，大家無法一起練習，現在全團是 35 位，不過真的要去表演時，要找到十位都很困難，現在的作法就是，一兩位先學舞，錄影起來放群組，讓大家自己在家練習，表演當天提早到，才全團一起練習，但上台就是會亂掉，就因為集合困難，加上疫情，所以最近都比較少練習。

Uniband 團長賈雅也提到：「團員因合約到期陸續回國，這個是很多移工樂團都會面臨的問題，還好樂團之間常會在各種的表演場合認識，因此樂團之間若欠缺樂手，也會互相找人來一起幫忙表演。」

五、缺乏經濟的支持

不管是專業或業餘的表演藝術團體都需要經費的支持，特別是新移民團體在無法獲得政府的資源，也無法拿到邀演單位的表演費用的情況之下，維持基本開銷經費就更加困難，特別是對於原本就屬於經濟較為弱勢的新移民而言，要以極為薄弱的經濟基礎，又無法獲得外來經濟支持的情況下，根本就是雪上加霜。阮氏華提到南洋同樂會在經費上的困難：

南洋同樂會會自己辦小活動，我會去租場地、租音響，所有經費都由團隊自籌，入團費是 1000 元，辦活動時也會請參與者自由樂捐。表演時若是有收入，錢都是用在服裝費或是分給團員；後來，因為我會製作衣服，所以表演服裝由我手工縫製，含布料以及手工繡花等等，相當費工，一整套傳統越南服裝才便宜算 1500 元給團員。其實，我們就是自己花錢買快樂，推廣越南文化給世界，因為目前也完全沒有任何單位、政府的支持，以前政府選舉的時候，也會有候選人請南洋同樂會去表演，曾在很多地方受邀演出，例如：台北 101、越南辦事處、新住民中秋節活動、萬華里長邀請、政府單位、大學、私人公司（健康食品、過年、開春等等）。之前爸爸節去台中表演，一個人就拿到 1000 元車馬費而已，我們還是去啊，去表演人家都沒給什麼錢啊，但還是願意去推廣文化。」

六、缺乏專業師資

除了極少部分的東南亞新移民，例如李庭莉與胡明月，過去在母國有受過專業的表演藝術訓練外，大部分東南亞新移民來台之前多屬業餘或完全沒有接觸表演藝術訓練。以新移民舞蹈社團來說，大部分團員都不是舞蹈專業出身，在母國幾乎都沒有學舞經驗，就算有也頂多只是因應國中小學的課程而已，大多是到台灣為了宣傳東南亞文化才透過網路影片來自行學習。正如泰友印越舞蹈社的越南新住民團長陳秋柳所言：

我本身在越南沒學過舞，來台後加入中文班，中文班老師會請我們去表演，但是沒有正式老師、沒有專業的教導。雖然，有一位中文班的志工陪讀老師曾學過舞蹈但也不是舞蹈專業，老師偶爾會指導我們該怎麼做，但老師教的是中國或台灣的舞，不是東南亞的舞，因此跳起來總覺得不太正統。後來，中文班學員們就自行練舞，舞蹈來源是學員自己去網路上搜尋，參考網路影片來學習。

南洋同樂會團長越南移工阮氏華也提到：

現在跳的舞是傳統舞蹈，北越、南越、山地舞全部都跳，以前的舞蹈都是我教的，現在網路比較方便，我會挑選適合南洋同樂會調性的舞然後稍作更改，再教給團員來練習。雖然我本身就喜歡跳舞，不過在越南沒有學過舞，只有小學老師為了學校活動在國小時期學過舞而已，是在來台之後，因為無聊，以及看到同鄉很不會跳舞，我就教一教他們，因此才跟大家一起跳舞。

從以上的陳述中我們可以了解大部分的新移民舞團幾乎都是從網絡影片中自行摸索，因此不斷強調他們非常需要專業舞蹈老師來教學。事實上，在筆者從事田野訪談的這段時間裡，筆者也發現造成專業不足的原因，除了缺乏專業教師的協助外，更重要的原因可能尚有以下幾個可能性：

- (一) 新移民演出團體原本就以相互交流、協助為主軸，不以走向專業為目的。
- (二) 邀演者往往只要求費用便宜、演出者人多、熱鬧，並不要求專業性的演出，久了演出者就會以有演出就好，不再追求進步。
- (三) 事實上就算有部分演出者想追求精進，但在追求經濟獨立的前提下，也只好暫時放棄演出的專業化。
- (四) 對於一些新二代而言，由於來自母親端的母國文化並不被台灣社會重視，甚至在某些情況還被台灣家庭的刻意忽視，而造成新二代對於來自其母親母國表演藝術文化的興趣缺缺。

伍、我們的演出不只是娛樂：表演藝術對新移民的重要性

對於許多人而言，表演藝術可能只是一種娛樂也或許只是一種活動的媒介而已，但對於新移民而言，表演藝術除了娛樂以外，更重要的可能是個人興趣、紓解壓力、相互照顧、自我文化肯定與母國文化宣傳等。

一、個人興趣

許多新移民來台創立或參與表演藝術社團，往往是在來台之前就已經對某種表演藝術形態產生興趣，並一定程度參與練習與演出，就算有些在原居住地並未接觸任何表演藝術形態，但來到台灣之後慢慢培養出興趣，而參與了相關活動而開始從事表演藝術形態的練習與演出。在筆者的訪談工作中，幾乎每一位都展現出對表演藝術的喜愛，來自印尼的李庭莉、胡明月、賈雅原本在家鄉就已經是職業或半職業的表演藝術者；來自越南阮氏華、阿倫（Lu n）雖然來到台灣才開始學習舞蹈與越南竹笛演出，但來台卻創立舞蹈與音樂團體；新二代林忻蓉、林佳好姊妹受到媽媽的影響回到泰國學習傳統樂器。也由於長期在台投入演出，許多演出者因此而感到成就感，而印尼移工搖滾樂團主唱賈雅就說到：

在台灣組印尼的樂團比較具有特殊性，目前在台灣的印尼樂團已經剩下不多了：Uniband, Anarry Band, Jubah Hitam Band, Sider Rose Band，加上前陣子回印尼的樂手，因為疫情暫時不能再回台灣，所以最近在台灣的樂團反而表演機會比較多。在台灣能夠上台唱歌讓我感到很自豪，原本只是個不會讀中文也不會說中文的印尼工人，上台唱歌後，我的音樂卻被台灣人喜愛，而且台灣本地這麼多唱歌好聽的歌手，台灣人卻找我 - 一位印尼

移工 - 來唱，讓我覺得非常自豪、很有成就感，是我從沒想過的夢想，也是讓我感受到我並不只是個外籍移工。

二、舒解壓力、相互照顧

不管是新住民或移工，長期離開家鄉並且承受著強大的家鄉思念、社會異樣的眼光、家庭與工作壓力等多重壓力，新移民在缺乏社會的支援情況下，只好自行尋找舒解壓力的方式，而參與各種表演藝術團體或許就是舒解壓力的重要方式之一。正如阮氏華所言：

有時候南洋樂會會去佛堂跳舞，我們會挑選適合佛堂的舞蹈去表演，去過新店、基隆、桃園的佛堂等等，可能也是因為想要吸引越南人去佛堂，也因為自己本身有在聽佛，而改變想法、紓解工作壓力。南洋同樂會除了文化推廣還兼顧姊妹聚會，看護們 24 小時都要上班，壓力很大，平常沒有機會打扮，透過表演能夠打扮得漂亮讓自己開心。

泰友印越舞蹈社社員黎于菲來自越南的新住民也提到：「跳舞可以紓解壓力，最重要的是文化交流，這個舞團內包含印尼、越南、菲律賓、泰國舞蹈，透過表演可以讓台灣人更快認識東南亞文化。」泰友印越舞蹈社另一位來自印尼的新住民社員張慧芳則表示（圖 10）：

來舞團是很正當的活動，舞團的功能是有表演的機會、姊妹們更能夠藉此互相交換生活經驗、相互安慰。也透過團隊練舞的正當性來外出，給我們一個吐苦水、紓解壓力的地方，彼此交換來台灣的生活經驗、夫妻相處之道、孩子的養育經驗等等。



圖 10：泰友印越舞蹈社社員

三、自我文化的肯定與母國文化宣傳

當新移民們來到台灣這個新的國度，不管是因為工作壓力或受到移民社會的不理解，甚至是某種程度的不尊重或歧視，他們多麼期待台灣朋友對他們的了解與肯定，而來自原居住地母國表演藝術文化不但是新移民對自我文化肯定的最好方式，也是將母國文化宣傳給台灣朋友認識的最佳媒介。來自峇里島的李庭莉就告訴筆者她個人的經驗：

剛來臺灣七至八年時，感受到很大的輿論壓力，因為當時新住民很少，走在路上都被投以異樣眼光，得知是印尼人之後，以比較輕視的態度來回應。隨著臺灣開放印尼移工來臺工作，也經常被問到是不是來臺灣當傭人，讓我覺得被輕視且不受尊重。甚至有人對於我嫁來臺灣的動機不懷好意，認為我是為了錢嫁來臺灣，紛紛猜測我先生應該年紀很大了，所以才需要娶外籍配偶。只要出門就受人指點，又語言不通，而這些委屈也只能自己回家一個人時哭泣療傷，因此很長一段時間我都不願意出門，罹患憂鬱症。直到有一天，別人問起知道是來自印尼峇里島之後，臺灣人的反應大為改觀，對峇里島評價很高，在這之後我都會自我介紹是峇里島人。這個契機讓我有推廣的念頭，我希望讓臺灣人知道印尼不是每個地方都落後，不是每個人出國都是當幫傭，印尼也是有美麗的地方及豐富的文化，只是普遍臺灣人不曉得。在推廣文化之後，許多民眾在表演場合或是電視報導上看到表以後會認得我，給予很高的評價，她也藉由這樣的每一次的回饋慢慢重拾信心，現在整個大環境也對新住民更友善了，她能夠很有自信地在捷運站穿著峇里島傳統服飾，不再懼怕外人的眼光。³⁰

印尼「竹韻揚聲樂團」團長為施鷺音更清楚的表達，事實上許多新移民對自己母國文化也不是很了解，等來到台灣之後才感受到對自己文化了解的重要性，一個不了解自己文化的人又怎麼讓台灣朋友了解自己呢？這也就是為何施鷺音團長會說到：

我們都非專業舞者，很多人對於自身的文化並不是那麼了解，透過舞團推廣東南亞文化，從中可以更了解自己的文化，在推廣的過程中，我們重新思考自己的文化，也對母國文化更加了解，過去待在母國對於生活都習以為常了，來台後才意識到自己有很多需要學習的。其實很多嫁來台灣的印尼人其實是印尼華人，在印尼時很多情況下過的是華人的生活，印尼當地人往往把我們視為華人（orang Tionghua），其實我們也不見得對印尼文化了解多少，但是來到台灣之後，大家卻都把我们當成印尼人，反而讓我們重新思考印尼文化，很自然的也就開始學習印尼舞蹈與音樂了。

2018年胡敏德（Made Mantle Hood）博士應國立臺南藝術大學民族音樂學研究所聘任，擔任該所專任教授，來自峇里島的專業舞者胡明月老師（圖11）與兩個女兒隨夫婿來臺定居，並展開在臺推廣峇里島舞蹈文化的工作。經過數年的教學經驗，在與其訪談過程中，胡明月表示：

30 2020年10月5日與李庭莉在高雄市大順富民星巴克咖啡館門市訪談。



圖 11：胡明月（中間）在國立台南藝術大學民族音樂學研究所演出

對我而言，舞蹈象徵自己的國家，也是交流媒介。在臺灣有許多來自印尼的新移民朋友，當他們向臺灣朋友介紹家鄉文化時，多涉及飲食、語言、風俗、藝術等面向，因此在臺印尼新移民朋友反而是到臺灣之後，回首凝望家鄉的豐富文化，然卻可能囿於自身所學，而未能面面俱到。有許多來自印尼的新移民朋友，為更了解家鄉文化，故參與在其舞蹈課程中，透過舞蹈，使得在臺印尼新移民朋友大聲地說出「我來自印尼」，也讓臺灣朋友更認識印尼之美。參與我舞蹈課程者，不乏臺灣人與其它東南亞國家的新移民朋友，大家透過舞蹈而彼此交流，加上近年臺灣對於東南亞新移民文化與權益日益重視，假以時日將成文化多元而豐富的沃土。

我所接觸到的臺灣人皆相當友善，也有十足廣大的胸襟學習來自各國的多元文化，之所以有可能產生矛盾，乃是因為兩者之間的「不了解」，而「不了解」又有可能深化為「誤解」或「衝突」，若兩者有機會了解對方的文化，那麼即可弭平矛盾。

結語：台灣東南亞新移民表演藝術發展的可能性

儘管這些年來，在「新南向政策」的推波助瀾下，確實進行著一系列與東南亞相關的活動，然而這些活動大多以經濟，工業，教育、移民政策為主，社會、文化與藝術相關議題往往成為配角；由於對東南亞社會文化了解的不足，造成許多新移民政策的錯誤或不順暢。例

如，台北火車站中庭廣場東南亞移工聚集被驅趕、移工管理方式的不恰當、缺乏移工娛樂設施與場所等問題，讓人懷疑儘管台灣如此重視與新南向國家的關係，但是我們真的做好充分準備了嗎？³¹ 東南亞表演藝術並不是只是一種娛樂而已，他與一個國家的歷史發展與社會結構有著緊密關聯，它是建構一個國家的文化與民族認同的媒介，它與政治經濟、宗教文化、語言文學、媒體傳播等因素有著極為密切的關係，東南亞新移民文化藝術事實上是一個軟實力的呈現，更是一個深層社會結構的體現。只可惜，儘管我國近年來在台灣傳統與流行文化藝術發展上已經有了不錯的成績，但是卻對東南亞移民文化藝術卻明顯地了解不足，許多地方政府或私人單位往往只是把東南亞表演藝術當成是福利政策、一種「文化安慰劑」，作為安撫新移民的工具罷了，但也因為這種輕忽東南亞新移民文化的態度，造成我國百姓對新移民的不夠尊重、新移民不易融入台灣這塊土地、新台灣之子無法以其父母的母國文化為榮，台灣的經濟、工業與教育政策不易打入東南亞各國核心，往往只能在東南亞華人圈打轉的現象。因此，如何深入了解東南亞新移民文化藝術的發展與困難，進而創造一個屬於台灣東南新移民藝術文化體系，已經成為我國文化政策不可拖延的新工程。

事實上，目前我國政府與民間組織都很努力地投入新移民文化藝術的發展工作，而來自東南亞新移民本身更是這場「新移民文藝工程」的主角。他們不但努力的投入新移民文化的演出、教育、推廣與宣傳，許多新住民也開始帶著自己的孩子認識來自父母母國的藝術文化，進而建構對東南亞社會文化的了解，使得這些新二代成為台灣與東南亞國家的橋樑。然而，儘管新移民與新二代們再怎麼努力投入這場「新移民文藝工程」，如果台灣政府沒有完備的新移民文化政策與教育、老百姓缺乏寬廣的心態去面對新文化的挑戰，建構多元文化的社會思維體系，那新移民與新二代們再怎麼努力想藉由文化藝術在台灣塊土地去建設一個充滿希望、和平與愛的社會，也都將成為事倍功半的結果。這也就是為何李庭莉再次提到：

我最常一起演出的搭檔是女兒，就讀觀光旅遊相關學系畢業的她也開始進入職場，在高雄小港機場服務台擔任櫃檯服務人員。自小也是跟著媽媽學習峇里島舞蹈，寒暑假比較長的假期會去峇里島度假，也在當地的舞蹈學校短期學傳統舞蹈，獲得不同舞碼的證書。我對她寄予厚望，希望她能延續我的資源及精神，繼續推廣峇里島的文化。然而，臺灣人對印尼文化的認同感提升需要公家機關還有學校單位來推廣，力量會更大。事實上台灣很多大學老師很用心在找尋不同的文化，並舉辦相關主題活動讓校園內的外籍與本地學生能夠對彼此文化有更多瞭解及尊重。

從本文的討論當中我們可以發現，台灣無論是政府或民間在新移民文化的財力與人力上的付出已經可以看出一些成績，但是「新移民文藝工程」是一條漫長的路程，如同過去我國為了文化平權以及對各個不同的族群或社群文化的尊重（例如原住民族與客家社群）而制定完整的政策，並提供大量的資源，已達到建立多元文化社會、尊重與團結不同的族群與社群的文化體系。雖然在新移民文化工作上有些許的成果，但離我們所期待的新移民文化思維的

31 http://magazine.ncfta.gov.tw/onlinearticle_133_390.html（上網日期：2017/9/10）

建構，還有一段很長的距離。無論是在跨文化溝通理解，瞭解來自不同地域的文化背景，擁有包容不同文化的能力，尊重不同文化背景表演者的專業，建立政府與社會的支持系統，給予移工合理的演出勞務報酬，而不是將這些具有表演藝術才華的新移民視為演出工具一般，甚至我們該思考如何協助新移民去發展與維護他們的文化傳承，而去創造一個屬於台灣新移民的文化平台。



圖 12：東南亞新移民表演藝術座談會

台灣早已經是一個十分國際化的國家，而東南亞新移民更是這個國家不可分割的一部分，有些與台灣原住民族同屬南島語系的東南亞國家與台灣文化有著極為密切的關係。為了幫助國人對這些新移民的了解與尊重、也為了讓這些新移民更快地融入台灣的社會、更為了讓這些新移民第二代的新台灣之子能夠瞭解父母的母國文化，進而以父母的母國文化為榮，甚至融合台灣與東南亞文化而創造出一個台灣東南亞新移民特有文化，讓新台灣之子成為台灣與東南亞國家的橋樑。因此，如何強化東南亞新移民文化藝術的了解、參與、推廣、創作、發展，並建構東南亞新移民的軟實力以及台灣多元文化社會的思維與政策（圖 12）。

參考文獻

中文書目

- 呂心純。〈音樂作為一種離散社會空間：臺灣中和地區緬甸華僑的音景與族裔空間建構〉。《民俗曲藝》。(2011年3月)：11-64。
- 巫宗縉。《印尼移工在台流行音樂活動與發展》。臺南市：國立台南藝術大學碩士論文，2012。
- 李菁文。《在台越南天主教彌撒儀式及其音樂之使用 - 以台南市護守天主堂為例》。臺南市：國立台南藝術大學碩士論文，2016。
- 張嘉晏。《樂團之子：印尼移工音樂社群在臺灣》。臺北市：國立台灣大學碩士論文，2020。
- 許瑤蓉。《臺灣的泰國移民 / 工音樂活動—泰國鄉村歌與生活歌的社會象徵轉變》。臺南市：國立台南藝術大學碩士論文，2012。
- 黃筌琳。《高雄印尼新住民音樂文化的展演與推廣》。臺南市：國立台南藝術大學碩士論文，2018。
- 蔡宗德。〈2019 年度跨界音樂及其他活動觀察與評介—世界、跨界、新住民：臺灣社會環境的改變與新音樂形態的發展〉。《2019 台灣傳統音樂年鑑》。宜蘭縣：國立傳統藝術中心，2020。
- 蔡宗德。《離散、認同與融合：印度尼西亞華人表演藝術的文化語境與演出型態》。北京：文化藝術出版社，2021。
- 劉亭均。〈感受他們的「聲」命力：東南亞表演藝術在台現況與省思〉。《光華雜誌》。(2021年7月)：114-122。
- 謝首帆。《社會文化空間移轉下在台印尼 Dangdut 音樂之發展》。台南市：國立台南藝術大學碩士論文，2014。

中譯書目

金知慧；王品涵譯。《善良的歧視主義者》。台北：東販，2020。

西文書目

Slobin, Mark. "The Destiny of "Diaspora" in Ethnomusicology." *The Cultural Study of Music : A Critical Introduction*, edited by Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton, New York: Routledge, 2003.

Zheng, Su. *Claiming Diaspora: Music, Transnationalism, and Cultural Politics in Asia/Chinese America*, Oxford: Oxford University Press, 2007.

網路資源

中華民國內政部移民署。〈外籍配偶（含大陸、港澳地區人民）〉，2023。https://www.immigration.gov.tw/5385/7344/7350/8887/?alias=settleddown（上網日期：2023/4/16）

中華民國勞動部。〈表 12-3 產業及社福移工人數—按國籍分〉，2023。https://statdb.mol.gov.tw/html/mon/212030.htm（上網日期：2023/4/16）

吳庭寬。〈被凝視的展演，印尼移工的藝文場景觀察〉，2020。https://mag.clab.org.tw/clabo-article/art-scene-of-indonesian-migrant-worker/（上網日期：2020/12/13）

蔡宗德。〈「新南向政策」我們準備好了嗎？〉，《傳藝 .Online》（2017 年，第 21 期）
http://magazine.ncfta.gov.tw/onlinearticle_133_390.html（上網日期：2017/9/10）

從 2020 東京奧運會開閉幕式探究音樂在日本賽事節慶與都市意象形塑 *

劉育恩

國立臺北藝術大學傳統音樂學系四年級

摘要

劉俊裕於《全球都市文化治理與文化策略：藝文節慶、賽事活動與都市文化形象》(2013)一書闡述在全球化浪潮之下，透過藝文節慶、賽事活動、都市意象，如何以文化元素重新塑形，交織於政經、社會、族群與文化之間的邊界，形成一種跨域的「繁複連結體制」(complex connectivity)，以臺灣在地與全球案例，分析三者的展演實踐與互動關係；林宏璋在《後當代藝術徵候：書寫於在地之上》(2006)以大型國際展演與策展機制，論述透由策展將國家與文化的綜合體，以去疆界化 (deterritorialization) 與再疆界化 (reterritorialization) 機制，經由媒體的公共空間，再敘述藝術的在地性與當代性。本論文聚焦於國際性賽事：奧運，以開閉幕式展演的音樂符碼為分析，論述 2020 東京奧運及帕拉林匹克運動會 (Paralympic Games) 開閉幕式的核心主題「Moving Forward」、「United by Emotion」，與之發展而出的八個概念：和平 (peace)、共存 (coexistence)、重建 (reconstruction)、未來 (future)、日本與東京 (Japan and Tokyo)、運動員 (athletes)、參與 (involvement)、激昂 (excitement)，運用日本傳統與當代的音樂元素接合 (articulation) 與對話 (communication)，如電玩主題曲與二次元文化、古代江戶消防的新春儀式「出初式」(出初め式) 與木匠的勞動歌曲「木遣之歌」(木遣り)，透過舞者的肢體語言與動作，將零散的物件拼裝成型呈現奧運五環會章、歌舞伎與爵士的跨域對話、日本與全球鏈結等，去疆界化與再疆界化的歷程，經由大型賽事開閉幕展演，展示日本的民族 (ethnicity) 與國族 (nation) 認同 (identity)、國族與國族、國族與全球的對應關係，其次，微觀審視 2020 東京奧運開閉幕式，展演以東京市區的常民生活與少數民族如愛努族 (Ainu People) 音樂、爵士音樂與歌舞伎「暫」等的對話與跨界，重塑中心 (center) 與邊陲 (periphery)、傳統 (tradition) 與當代 (modern) 的交織與再現。本篇論文將著重研究 2020 東京奧運為觀察，音樂展示為脈絡分析的經緯，試探從中行伸出的文化議題，以期未來反身觀照，提供臺灣舉辦大型運動賽事表演項目創新與可行性。

關鍵詞：2020 東京奧運、開閉幕式展演、中心與邊陲、日本傳統樂舞與當代再現、都市意象

* 感謝兩位匿名審查的建議與回饋，受惠良多；同時，感謝本篇論文獲國科會 111 學年度大專學生研究計畫補助，計畫編號 111-2813-C-119-003-H。

The Role of Music in Japan in Shaping the Sports Events and City Image Through the Opening and Closing Ceremonies of the 2020 Tokyo Olympic Games

Liu, Yu-En

Senior Student, Traditional Music Department, Taipei National University of the Arts

Abstract

Jerry Liu (2013) expounded how, under the wave of globalization, cultural festivals, events, and city image are reshaped by cultural elements, intertwining the boundaries between politics, economics, society, ethnic groups, and culture to form a “complex connectivity” across borders. Taking the cases of Taiwan and the world, he analyzed the exhibition practices and interactions between the three parties. Hongjohn Lin (2006) discussed through the curatorial mechanism of national and cultural synthesis, the localization and the modernity of art will be recounted through the public space of media by deterritorialization and reterritorialization. The study focuses on international events: Olympic Games. Taking the music codes of the opening and closing ceremonies as an analysis, the study discusses the core theme of the opening and closing ceremonies of the 2020 Tokyo Olympic and Paralympic Games, “Moving Forward”, and the eight concepts developed from it: peace, coexistence, reconstruction, future, Japan and Tokyo, athletes, involvement, excitement. First, the study use Japanese traditional and contemporary musical elements for articulation and communication, such as video game theme songs and ACG culture, the New Year’s ceremony of the ancient Edo fire department “Dezomeshiki” (出初め式) and the carpenters’ labor song “Kiyari” (木遣り), through the dancers’ body language and movements, the scattered objects are assembled and formed to present the Olympic rings, the interdisciplinary conversation between Kabuki and jazz, and the connection between Japan and the world. With the opening and closing performances of the event, the process of reterritorialization and deterritorialization showcases Japan’s ethnicity and national identity, the nation and the nation, and the correspondence between the nation and the world. Second, taking a microscopic view of the opening and closing ceremonies of the 2020 Tokyo Olympic Games, it shows the dialogue and interdisciplinary between the daily life of Tokyo’s residents, minority groups such as Ainu People music, jazz and Kabuki, reshaping the interweaving and reproduction of center and periphery, tradition and modernity. The study will focus on the observation of the 2020 Tokyo Olympics and the analysis of the music display as the context, exploring the cultural issues derived from it, with a view to providing an innovative and feasible way to organize events in Taiwan in the futures.

Keywords: the 2020 Tokyo Olympic Games, opening and closing ceremonies, center and periphery, contemporary reproduction of traditional Japanese music and dance, city images.

前言

奧林匹克運動會（Olympic Games），又稱奧運會、奧運，現代奧林匹克運動會（以下簡稱奧運會）自 1896 年第一屆雅典奧運，發展距今已有一百多年的時間，是現今世界最高層級的運動賽事。關於奧運會的文字記載，最早可回溯至西元前 776 年的古希臘時期，競賽為當時各城邦之間的體育較勁，並選定在祭拜宙斯的奧林匹亞（Olympia）舉行，每 4 年舉辦一次。隨著種類的增加，比賽天數與參與人數也逐步上升，希臘各城邦與之崛起，每個城邦都期許能在比賽中獲得榮耀，宣示其強盛的勢力，各城邦間也約定於比賽期間互不交戰；而在奧運比賽項目中的獲勝者，會被授予以橄欖枝編織而成的葉冠，因此橄欖枝便視為和平的象徵，直至今日，奧運的主要精神仍舊為「世界和平」。這項城邦之間的運動賽事，一直延續至西元 393 年。1892 年，被尊稱為「現代奧林匹克之父」的法國教育家皮耶·德·顧拜旦（Pierre de Coubertin），於索邦大學（Sorbonne Université）向世人發表他對復興古代奧林匹克運動會的藍圖¹。第一屆現代奧林匹克運動會於 1896 年，在古代奧林匹克的發源地希臘雅典舉行，並參照過往的習俗，每 4 年舉辦一次，開啟國際性體育競賽的濫觴，同時，各國奧運委員會決議每屆賽事由各成員國輪流主辦。

大型活動（mega-events）是指具有戲劇特性、可反映大眾流行訴求和具有國際大規模的展覽、博覽會、文化與體育盛事。舉辦大型運動賽會是目前世界各大城市的行銷趨勢，對振興都市具正面立意（林嫻如 2013：119）。由於強勢文化的廣泛影響，以文化為基礎所生成的創作邏輯和話語，是為全球化美學交錯和糾纏中最根本的自我辨認方式，文化的多樣性與獨特性凸顯了文化對於都市意象形塑的重要性，地方性的傳統樂舞，建立地方文化形象，形成認同，將視野提升至國際級的大型活動中（mega-events），除了外界賦予該城市／國家特定的「國際」想像（林鶴宜 2022：1），也會有以自身文化為基礎所形塑之都市意象，再次向外詮釋。大型運動賽會整合社會的各種資源，奧運作為全世界最頂級的運動賽事殿堂，透過開閉幕式轉化為一個藝術展演的文化場域，林宏璋指出，「一個文化場域，如果它是一個累積和沉澱化的過程，可想見的它必定是各個不同的文化、政治、社會範圍被框架的子場域（subfield）所作用、推擠之下的結果。」（林宏璋 2006：10）。本文章以 2020 東京奧運開閉幕式展演活動為觀察，探討日本如何藉由傳播媒體的公共性，包裝日本的各個層次的文化議題，形塑不同的子場域，向世界行銷日本的都市意象（city images）。

1984 年洛杉磯奧運的成功，可歸功於 1980 年代新自由主義²的發揚，使得新自由主義的市場論述主導國家的治理與發展，文化更進一步被捲進了市場經濟思維之中；1990 年一

1 顧拜旦認為：在新時代的概念、科技和系統（尤為電報、鐵路及科學研究的發展）的鞭策下，人類文明日漸革新，創意思維不斷突破，因此，體育運動的發展亦應另闢天地，不應僅作為軍事用途。Halina Loft，〈共創新世代：現代奧運會的誕生〉，檢索於 2021 年 10 月 5 日，<https://www.sothebys.com/zh-hant/%E6%96%87%E7%AB%A0/%E5%85%B1%E5%89%B5%E6%96%B0%E6%99%82%E4%BB%A3-%E7%8F%BE%E4%BB%A3%E5%A5%A7%E9%81%8B%E6%9C%83%E7%9A%84%E8%AA%95%E7%94%9F>。

2 新自由主義主要特徵為：推崇市場經濟與財產私有制度，弱化政府對經濟市場的干預。董金明，〈馬克思全球化理論與西方新自由主義全球化理論之比較〉，《理論月刊》第 1 期（2006 年）：28。

2000 年代創意文化經濟³的思維下，都市的藝術文化節慶與活動所帶來的經濟與觀光效益，遂成為都市規劃者對內治理與對外行銷的重要文化策略（劉俊裕 2013：4）。在歷年的奧運開閉幕表演中，能觀視一個國際化與本土化互動與轉譯的過程，運用一個國家或民族的文化威譽（cultural prestige），建立歸屬感與認同。如 2004 年雅典奧運開幕式，將天（神話故事）、地（奧林匹克發源地、愛琴海）、人（西方哲學家）的素材，使希臘深厚的文化氣息與文化底蘊濃縮進開幕式；2008 年北京奧運開幕式中的佛教仙女、敦煌壁畫元素等，並以夸父追日的意象點燃聖火；2012 年倫敦奧運閉幕式邀請眾多搖滾樂團與歌手獻唱，包括 One Direction、The Queen、Ed Sheeran 等⁴，因此閉幕式又被稱為「英國音樂交響曲」（A Symphony of British Music）；2016 年里約奧運閉幕式使用巴西嘉年華，讓現場浸淫在如同狂歡節的氛圍中，最終亮點莫過於 2020 年東京奧運的交接影片，影片包括東京街景、動漫《足球小將翼》（キャプテン翼）、《哆啦 A 夢》（ドラえもん）、電玩《瑪利歐》（マリオ）等，深植人心的動漫電玩角色形象，透過網路的傳播，成為展示國家形象的載具。

原定於 2020 年舉辦的東京奧運（2020 Summer Olympics）也不得不延期至 2021 年舉行。但即使是疫情肆虐，奧運會從開幕、比賽至閉幕式，還是展現了日本強大的軟／硬實力，也是將原有樂舞展現的場域，去疆界化及再疆界化的機制過程，在首都—東京—建立起由多元民族到東京地域性、從日本到世界、從傳統到現代的交織與再現，傳達日本／東京的都市意象。例如開幕式中第四個節目「傳統節奏」，結合古代江戶消防隊的新春儀式「出初式」（出初め式）與「木遣之歌」（木遣り），它們皆源於明曆 3 年（1657 年）發生的明曆大火，災後重建時的勞動歌曲與安撫民心的儀式，隨著時代發展，逐漸趨於表演儀式化；第八個節目「閃耀時刻」，歌舞伎役者市川海老藏與葛萊美獎得主上原廣美合作，融合了傳統歌舞伎的音樂舞蹈元素和爵士音樂，呈現當代東京的不同面貌；閉幕式中，播放北海道愛努古式舞蹈、沖繩縣琉球吹簫、秋田縣西馬音內盆舞、岐阜縣郡上舞四個日本傳統樂舞的影片；運動員進場的背景音樂更是一大亮點，採用 19 首電玩遊戲界廣為人知的遊戲配樂，不僅和比賽項目相互呼應，也引起眾多選手與觀眾的共鳴，在 Twitter、Instagram 等社群引起熱烈迴響，音樂不再只是作為單一作品的劇情需要，而是欣賞者對當下所處時空共有的回憶。

2020 東京奧運開閉幕式所呈現之都市意象，奠基於專業團隊。總導演小林賢太郎；音樂總監田中知之；舞台總監種田陽平；場景總監富澤奈美；美術總監浜辺明弘；寫作總監樋口卓治；執行創意總監日置貴之；顧問野村萬齋等人共同編創而成。

2020 東京奧運開閉幕式，不斷經由一個個樂舞節目，展現社會參與藝術的特色，例如東京街頭以華麗奔放的歌舞，重新在舞台再現，並且透過節目呈現不同鄉村的祭儀與歌謠，筆者認為 2020 東京奧運展現社會參與藝術的三個動機：一是某種政治或社會性動機奧運帶來

3 反映人類在社會、文化與經濟等方面新的想法與理念，是一種以創造性思維和科學技術為主要方法，對文化資源重新分配，使生產與消費能獲得更高的附加價值，具有創意密集的文化經濟發展方式及實踐活動。賈克勤，〈創意文化經濟理念闡釋〉，《經濟師》第 9 期（2010 年）：59。

4 藤迷猫，〈倫敦奧運閉幕式：英倫音樂史詩演唱會〉，檢索於 2021 年 10 月 5 日，<https://news.sina.com.tw/article/20120813/7595854.html>。

體育和經濟效益，開幕式即是喚起民眾參與奧運的一種方式；二是以計畫為基礎：藉由舉辦奧運的計畫、以及展演推廣，達成都市行銷（city marketing）之社會目的；三是社會互動：集結眾多參與者，包括運動員、觀眾、傳播媒體等不同社群的社會參與，透過 2020 東京奧運這個表演場域，來構築互動空間。本篇論文將著重研究 2020 東京奧運表演項目與都市形象結合，以表演項目為經線、音樂脈絡為緯線，試探討這兩項素材交織所形塑出的都市形象為何？傳統與現代的碰撞，能否激盪出更強盛的生命力？也期許能提供臺灣未來舉辦大型運動賽事表演項目更多的創新與參照。

壹、United by Emotion：2020 東京奧運會開幕式核心意象與音樂展演

2020 東京奧運及帕拉林匹克運動會（Paralympic Games）開閉幕式的核心主題為「Moving Forward」，緊扣著核心主題，發展出八個概念，演出編排環繞 Moving Forward 核心，開展出一致性和連續性的展演元素，同時保有各自的獨特表徵。這八個概念分別為：和平（peace）、共存（coexistence）、重建（reconstruction）、未來（future）、日本與東京（Japan and Tokyo）、運動員（athletes）、參與（involvement）、激昂（excitement）⁵，象徵在新型冠狀病毒肆虐下，超越國界的藩籬，全世界相依與共，並藉由舉辦大型賽事，期許以體育的力量團結全世界，成為邁向未來、創造希望的場域⁶。

在 Moving Forward 的主題下，開展出開幕式主題「United by Emotion」與閉幕式主題「Worlds We Share」。開幕式主題概念為「United by Emotion」，在新型冠狀病毒的威脅中，人們難以相聚，運動員也必須在與以往相比不同的環境中練習、競賽，正是要透過運動員面臨挑戰的精神，將世人聯繫起來，凝聚眾人的力量，共同分享勝利的喜悅與失敗的淚水，團結在一起互相幫助；而開幕式的表演項目，將電玩音樂、流行歌曲、日本傳統藝能收束至表演場域，在文化流動方面是呈現向內聚攏，也使得世界各地的觀眾，將目光集中至開幕式的表演會場。閉幕式的主題概念則是「Worlds We Share」，為期 17 日的賽事，不同性格、文化和背景的人們通過體育平等地切磋與交流，展現人類的多樣性與包容性，期許藉由閉幕式分享相同的感動，使在日本留下的回憶，以及具有日本特色的表演節目向全世界共享，閉幕式還有一項不可或缺的環節：交接儀式，透過影像的方式將奧運精神傳遞至下一屆主辦國——法國，象徵傳遞奧運精神。

5 The Tokyo Organising Committee of the Olympic and Paralympic Games, 〈Sustainability Pre-Games Report〉: 216, 檢索於 2021 年 10 月 19 日, https://web.archive.org/web/2021071922527if_/https://gting.tokyo2020.org/image/upload/production/kzvd87en5agm5owqoabp.pdf。

6 Olympics, 〈東京 2020 大会開閉会式 4 式典共通コンセプトならびに東京 2020 オリンピック開閉会式コンセプトを発表〉, 檢索於 2021 年 10 月 19 日, <https://web.archive.org/web/20210723224942/https://olympics.com/tokyo-2020/ja/news/news-20210714-03-ja>。

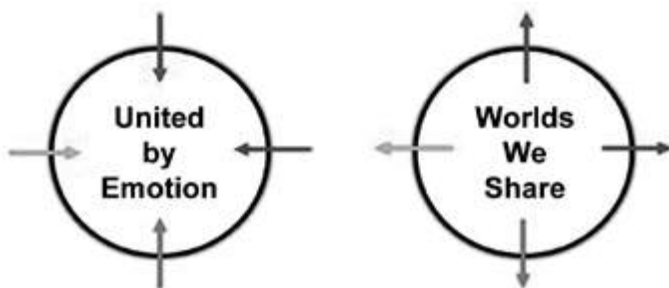


圖 1：2020 東京奧運開閉幕式之核心主題示意圖

資料來源：研究者製圖。

開幕式共分為 9 個環節，除了展現疫情衝擊之下，運動員的心路歷程以及悼念亡者並祈求平安，還有各地的人們團結一心，拼湊奧運五環會章、共同演唱約翰·藍儂（John Lannon）的著名歌曲〈Imagine〉。筆者將表演順序與演出概要整理如下：

表 1：2020 東京奧運會開幕式表演順序與演出概要

順序	節目名稱	演出概要	主題概念
1	Where the stories begin	拳擊護理師代表運動員因疫情無法參與的遺憾	運動員、參與
2	Apart but not alone	舞者藉由紅色繩結彼此聯繫，將眾人團結	共存、參與
3	A welcome from the host	升主辦國國旗與演唱國歌	運動員
4	A lasting legacy	鎮魂祭之舞為疫情下的逝者哀悼／古代江戶消防出初式與木匠木遣之歌，將奧運五環拼裝而成	重建、日本與東京、未來
5-1	Here together (parade of athletes)	選手入場	運動員
5-2	Here together	拼接本屆奧運會徽／五大洲代表歌手共同演唱〈Imagine〉	和平、共存
6	Peace through sport	升奧林匹克五環旗與演奏會歌	運動員
7	Let the games begin	以日本綜藝節目形式紀念 1964 年東京奧運導入賽事中的競賽圖案	日本與東京、未來
8	Time to shine	歌舞伎市川海老藏與爵士鋼琴家上原廣美跨界演出	日本與東京、共存、激昂
9	Hope lights our way	點燃聖火	運動員

資料來源：Olympics，研究者製表。檢索於 2021 年 10 月 19 日，
<https://olympics.com/tokyo-2020/ja/news/photos/galleries/opening-ceremony-where-the-story-begin>。

本章節將探討開幕式中的音樂脈絡，如何在表演項目裡運用不同的音樂元素，將日本特色與奧運精神向世人展示。

一、參與、激昂與運動員：二次元文化的全球風潮

2013 年申奧成功至 2020 年疫情大流行前以影片方式呈現，在 2013 年宣布由日本擔任 2020 年奧運會主辦國的影像結束後，背景旋即響起快節奏的電子音樂，配合各個運動員努力練習的畫面，營造既熱血又激昂的氛圍；畫風一轉，出現空無一人的澀谷與凱旋門，音樂戛然而止，一片寂靜中，象徵疫情影響下了無生氣的街頭與被迫取消或延期的各項運動賽事。然而縱使面對如此艱困的環境，運動員仍舊持續精進自我，在出現接上電源的畫面後，影片剪輯了許多運動員在家自主訓練的畫面，音樂也重新奏起，更加入了管樂的聲響，似乎意味著響起凱旋的號角，沉寂一年後，人們依然可以齊聚一堂，一同參與體育賽事的最高殿堂。

開幕式運動員進場環節，各國代表團在衣著上別出心裁，凸顯各自的特色，國家名牌、舉牌員服裝更仿造了漫畫的對話框元素，主辦國日本也將廣受全世界喜愛的電玩遊戲配樂，作為入場行進曲，讓每位選手彷彿化身為遊戲的主角。動漫電玩等二次元文化帶來極大的經濟產值，成為日本重要的文化產業，欣賞者在視覺與聽覺的影響下衍伸出相關的音樂活動，曾蓉珮（2010）指出，背景音樂主要是為了烘托劇情和引起欣賞者的內心共鳴，而日本的動漫電玩音樂則仰賴多元且天馬行空的劇情概念，使產出的音樂作品能兼具獨特性與原創性，在成熟的產業體系下，創作者不但有充足的素材，汲取豐富的創作元素，欣賞者更有著特定的音樂欣賞態度。除了在開幕式中使用電玩音樂，賽事進行中也使用了許多動漫音樂，例如：射箭比賽的換場音樂使用《進擊的巨人》（進撃の巨人）主題曲〈紅蓮的弓矢〉（紅蓮の弓矢）、排球比賽出現《排球少年！！》（ハイキュー！！）主題曲〈Imagination〉（イマジネーション）、三對三女子籃球日本隊入場音樂採用《灌籃高手》（スラムダンク）主題曲〈好想大聲說喜歡你〉（君が好きだと叫びたい）、烏茲別克隊更在團體韻律體操選用《美少女戰士》（美少女戦士セーラームーン）主題曲〈月光傳說〉（ムーンライト伝説）做為比賽用曲。

上述列舉之音樂，不僅和比賽項目相互呼應，也引起眾多選手與觀眾的共鳴，在 Twitter、Instagram 等社群引起熱烈迴響，音樂不再只是作為單一作品的劇情需要，而是欣賞者對當下所處時空共有的回憶。近年來可以發現，日本政府越來越常在國際場合，選用所謂「COOL JAPAN」⁷ 的 ACG⁸ 相關素材，雖然日本社會對於不同的興趣與文化仍然有些歧見，但這些精采的作品內容，的確是許多外國人認識日本、甚至喜愛日本的管道及開端。

7 日本政府向海外推銷國際公認的日本文化軟實力所制定的宣傳計劃與政策，包括動畫、漫畫、電視、電影、遊戲、出版等產業，最著名的例子為 2011 年電視動畫《魔法少女小圓》在全球製造的「小圓經濟圈（まどか☆マギカ經濟圏）」，根據統計，該作推出 30 個月，已製造 400 億日圓的經濟效益。

8 ACG 意指動畫（Anime）、漫畫（Comic）、電子遊戲（Game）。

二、和平與共存：Imagine 的時代敘事

2020 東京奧運開幕式表演中，會場響起約翰·藍儂（John Lennon，1940-1980）的歌曲〈Imagine〉，由來自不同陸塊的代表共同演唱，亞洲由日本的杉並兒童合唱團、非洲由貝南的 Angélique Kidjo、歐洲由西班牙的 Alejandro Sanz、美洲由美國的 John Legend 以及大洋洲由澳洲的 Keith Urban，傳達世界和平共處的理念。

藍儂不僅是位傳奇搖滾歌手，更是和平與社會運動的靈魂人物。1960 年代中後期，世界掀起一陣反文化浪潮，許多在第二次世界大戰後的嬰兒潮誕生的年輕人，對社會有諸多不滿，於是開始了反戰運動。當時，藍儂想要改變這個世界，但不是憑藉激進革命的手段，而是透過和平理念以對抗暴力；雖然藍儂在這時並沒有投身社會革命，但他卻經歷了人生的一大革命—與小野洋子相戀。藍儂與洋子結婚後，共同創造一系列反抗的藝術行動，宣示他們柔性的抗爭，於 1969 年聖誕節前夕，在東京、倫敦、紐約時代廣場等地懸起一幅看板，寫道：「戰爭已結束，如果你想要的話。藍儂與洋子祝聖誕快樂。」（War is over. If you want it. Happy Christmas from John&Yoko.）他們更於同年的 12 月 24 日，在東京舉行了「約翰+洋子·藍儂呼籲和平的聖誕節派對」（ジョン+ヨーコ・レノンのよびかける愛と平和のクリスマス・パーティー），發起從日比谷野外音樂堂遊行至東京車站的活動，展現他們對和平與反戰的渴望⁹。

時序來到 1970 年代，戰爭尚未止息，藍儂所屬的樂團披頭四（The Beatles）也宣布解散，但他的個人旅程才正要開始，藍儂更進一步實踐他的政治理念，並用音樂的力量帶領一整個時代去「想像」沒有暴力、只有和平的大同世界，於是便在 1971 年發表〈Imagine〉，歌詞如下：

9 soundfury，〈約翰藍儂的夢與死亡〉，檢索於 2021 年 11 月 20 日，<https://soundfury.medium.com/約翰藍儂如何成為國家的敵人-1-c0200105923>。

*Imagine there's no heaven
It's easy if you try
No hell below us
Above us, only sky
Imagine all the people
Livin' for today
Ah
Imagine there's no countries
It isn't hard to do
Nothing to kill or die for
And no religion, too
Imagine all the people
Livin' life in peace
You*

*You may say I'm a dreamer
But I'm not the only one
I hope someday you'll join us
And the world will be as one
Imagine no possessions
I wonder if you can
No need for greed or hunger
A brotherhood of man
Imagine all the people
Sharing all the world
You
You may say I'm a dreamer
But I'm not the only one
I hope someday you'll join us
And the world will live as one*

這首歌也多次在奧運會的開幕式或閉幕式中響起。藍儂在去世前三日接受生前最後一個訪問，向《滾石雜誌》說道自己看到了〈Imagine〉與奧運之間的連結：「我們不是第一個說『想像沒有國界』或『給和平一個機會』的人。但我們正像奧運火炬一樣，手拉手地將其傳遞給彼此，傳遞給每個國家，傳遞給每一代人，這就是我們的工作。¹⁰」2012年，英國倫敦舉辦的第30屆夏季奧運會的閉幕式上，伴隨著〈Imagine〉的原聲音樂，孩子們舉著組成藍儂肖像的白色模塊聚合又消散；2021年，在東京舉辦的第32屆夏季奧運會的開幕式上，由代表五大洲的音樂人合唱了這首傳世經典，成為了當天開幕式最溫暖的瞬間之一。此外，2006年的義大利都靈冬季奧運會、2018年的韓國平昌冬季奧運會都曾響起〈Imagine〉的樂音。〈Imagine〉的創作理念與奧運精神象徵不謀而合，正是以和平與友誼為本，讓世界各地的人在不被歧視、相互理解、團結合作的環境下公平競爭。6、70年代，全世界的年輕人發動一連串的社會運動，藍儂透過音樂的力量，共繪對和平未來的藍圖。

三、重建與未來：木遣之歌的儀式象徵與傳承

第四個表演節目分為兩段，第一段是「紀念時刻」，由知名舞者暨演員森山未來透過肢

10 We're not the first to say "Imagine No Countries" or "Give Peace a Chance," but we're carrying that torch, like the Olympic torch, passing it hand to hand, to each other, to each country, to each generation...and that's our job. Jonathan Cott, 〈John Lennon: The Last Interview〉，檢索於 2022 年 5 月 30 日，<https://www.rollingstone.com/feature/john-lennon-the-last-interview-179443>。

體動作，表達對在疫情中逝去之人與 1972 年慕尼黑奧運中遭受恐怖攻擊的以色列選手們的哀悼；第二段為「傳統節奏」，由古代江戶消防的新春儀式「出初式」（出初め式）與木匠的勞動歌曲「木遣之歌」（木遣り），透過舞者的肢體語言與動作，將零散的物件拼裝成型，呈現奧運五環會章。

第一段表演是為了紀念在疫情中逝去的亡者，以及在 1972 年慕尼黑奧運中，遭遇恐怖攻擊不幸罹難的以色列選手們。在一片幽暗、肅穆的氣氛下，聚光燈聚焦在演出者森山未來身上，他蜷縮在天鵝絨藍色的表演場館中試圖努力爬起，卻如同灰燼般散落，當他終於站起時，可以發現他身穿破損的麻布衣，表情空洞呆滯，令人聯想起難民、流浪者和受害者，此時他張開雙手，彷彿接受和擁有超然或靈性的東西一般，不停地向地面撞擊，重複數次後坐在地面向前方倒下。

將身體拋擲至地面的行為，筆者分析是來自於佛教的「拜佛」儀式（五体投地），具有相當強烈意義的禮拜方式，每年 2 月在日本奈良的東大寺舉行修二會（修二會），僧侶們承擔各種罪孽、反覆懺悔，一心一意地承擔各種罪過和死亡，祈禱人民獲得幸福、告慰神靈和生育平安。

木遣之歌原是從江戶時代流傳下來的祈福與勞動歌謠，透過歌唱的方式將眾人的力量凝聚，隨著時代發展，木遣之歌逐漸趨於儀式化，作為祭禮或祭典歌曲。木遣之歌的傳承與流行可追溯到明曆 3 年（1657 年）發生的明曆大火，江戶城本丸¹¹、二之丸幾近燒毀，為了修復破損的江戶城，召集越谷¹²的木匠拆除越谷御殿¹³，作為修復江戶城的建材，搬運過程中，木匠唱出的木遣之歌傳至居民與消防隊耳中，便在江戶城內漸漸流行與傳唱，直到現在，東京的江戶消防紀念會仍會在出初式或祭典之前唱起儀式性質的木遣之歌。

出初式源於江戶時代，因江戶地區頻繁發生火災，明曆大火更造成數以萬計的人民死傷，在萬治元年（1658 年）由幕府選定 4 位旗本¹⁴，將消防活動制度化，於次年 1 月 4 日（1659 年 2 月 25 日）在上野東照宮集結，期許帶給人民信任與希望，此次集結便稱作「出初式」，此後，每年 1 月 4 日便在上野東照宮舉辦出初式，並逐漸儀式化，以華麗的服裝、英勇的身手與爬梯子（梯子乗り）¹⁵吸引眾人的目光，現代則演變為消防演習，以及對消防人員的表彰，不過還是保留了爬梯子與木遣之歌等傳統技能。

在演出中，扮演成木匠的演員和舞者在師傅的指揮下，開始木工作業，鎚子、鋸子的節奏與踢踏舞者的腳步聲相互應和，配合高舉「纏」¹⁶的消防號令，號招不同族群的現代東京

11 日本城郭的核心區域。

12 越ヶ谷，今日本埼玉縣越谷市。

13 越ヶ谷御殿，德川家康於慶長 9 年（1604 年）所建。

14 日本戰國時代至江戶幕府時代武士的地位之一。

15 因古代消防員需在較高的建築物觀察是否發生火災，爬梯子作為工作前的暖身與訓練，後來逐漸成為在梯子上表演雜技。

16 日本江戶時代用來通知人們建築物內部或附近發生火災的旗幟，不同的消防團體都有各自的纏來辨識彼此。發生火災時，消防員會將纏帶至事發地附近的屋頂，並高舉揮舞，通知其他消防員前來提供協助。現今纏僅於儀式中使用。

市民一同前來共襄盛舉，形成波瀾壯闊的場面，最終在眾人的協助下，將 1964 年東京奧運會各國代表團所栽種之樹木，透過「森林認證」¹⁷的採伐，並藉由「寄木細工」¹⁸傳統工藝，將奧運會五環會章拼裝組成，展現兩屆東京奧運會的傳承與榮耀。

四、日本與東京：歌舞伎與爵士的跨域對話

開幕表演的尾聲，由歌舞伎役者市川海老藏（市川海老藏）與爵士鋼琴家上原廣美（上原ひろみ）相互配合演出。市川海老藏在歌舞伎座的演出中，穿上粗獷色調的華麗服裝演出歌舞伎十八番的其中一部《暫》，在劇目最高潮的固定動作中，他擺出吸引觀眾的表情「見得」，上原廣美同時以琴聲配合表演，更為突出其英雄英姿。

江戶時代初期，穿著奇特、行為怪異的人們被稱為「傾奇者」（かぶき者）。出雲大社の巫女阿國（阿国）為了籌措寺院的修繕費，透過奇異的裝束和動作在京都表演傾奇舞（かぶき踊り）並廣受好評，深受平民喜愛，引起其他表演團體爭相模仿，也發展出「若眾歌舞伎」。隨著女歌舞伎、若眾歌舞伎越加發展，衍生出一些社會問題，江戶幕府於是下令禁止演出歌舞伎。禁令下達後，各個歌舞伎座為了維持生計，一改先前以雜技、滑稽、嬉鬧為主的表演方式，也因元祿年間（1688 年 -1704 年）出現了大城市，音樂、美術、文學、工藝皆掀起新浪潮，歌舞伎產生了相當大的變革——關西地區的人們喜愛高貴與典雅，初代坂田藤十郎於是借用同時期大阪文樂¹⁹作家的作品，於西元 1678 年確立歌舞伎的表演形式「和事」；關東地區則因來自各地的人們聚集在新興都市江戶，人們更熱衷於豪爽與新奇的事物，在這種風氣中誕生的表演形式便是「荒事」，由二代目市川團十郎於西元 1685 年確立²⁰。

歌舞伎十八番中的演目《暫》是典型的江戶歌舞伎，故事主角鎌倉權五郎景正是一位充滿正義感的少年，用超人能力懲罰惡人，當他登場時，會先傳出響亮的一聲「稍待一會！」（暫く！），《暫》的演目便不脛而走。歌舞伎十八番是天保年間七代目市川團十郎為市川宗家選定的十八齣歌舞伎演目，在「荒事」的演出形式中，比起故事內容，更強調肢體動作、面部表情與眼神的展示，權五郎是一名擁有超人能力般的超級英雄，因此會在臉上以紅色顏料繪製肌肉與血管，輔以瞪大的雙眼，除了展現他過於常人的力量，也藉此增添戲劇張力。

「見得」是歌舞伎演出中為了劇情需要而使用的表現方式，最主流的起源說法是在江戶時代的舞台中，為了吸引嘈雜的觀眾們而配合音樂擺出的獨特動作，歌舞伎演員會先停止身

17 森林驗證是由獨立的第三方，按照既定標準，對森林經營進行驗證的過程，一種運用市場機制來促進森林可持續經營的工具。產品綠色驗證檢索平台，〈森林管理委員會驗證〉，檢索於 2021 年 11 月 8 日，<https://cogp.greentrade.org.tw/Certificate/inside/118>。

18 木片拼花工藝品，日本箱根的一種傳統工藝品，距今已有 200 年的歷史。寄木細工運用木材的天然色澤拼成幾何圖案，包括櫻木、漆木、日本蓮香木等木材。

19 文樂又稱為人形淨琉璃，十七世紀興起於大阪的平民藝術，以三味線伴奏，三位操偶師共同操作大型的偶，技巧複雜，後因文學性高，逐漸流失大眾性。李婧慧，《亞洲音樂》（新北市：揚智文化，2015 年）：296-297。

20 ユネスコ無形文化遺產歌舞伎への誘い，〈簡介〉，檢索於 2021 年 11 月 9 日，<https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/tc/introduction/index.html>。

體的動作，旋轉脖子並在最後擺出凝視的表情²¹，相當於傳統戲曲演員的亮相，見得有許多種類，最常見是以「の」字型轉動頭部，同時抬起手臂、邁出步伐，在手腳同寬時完成動作，除了以華麗的身段引起觀眾的目光，更讓觀眾留下深刻的印象。

上原廣美在演出中，選用了她於 2019 年所發行的鋼琴曲〈Spectrum〉，翻譯成中文是「光譜」，也就是使用視覺化的畫面，呈現耳朵所聽見的不同色彩，這是昔日一位恩師傳授的概念，她說：「當老師想讓我演奏一些富有表現力或火熱的東西時，她會用紅色鉛筆在樂譜上塗上顏色；我覺得這很引人入勝，因為鋼琴本身大多是黑白的一琴鍵、漆面—但她可以創造出如此多的色彩。」²²」樂曲的前奏部分，使用 7/8 拍的混合拍子，以 2+2+3 的方式組成，相比 4/4 拍少了半拍，營造出律動感與推進感。

譜例 1：〈Spectrum〉第 1-4 小節



資料來源：筆者製譜。

筆者認為暫和爵士鋼琴，是在既定的規則下展現主角的過人或是炫技之處，呈現表演的力與美，例如在歌舞伎中，透過見得的動作，加上展示出家紋的華麗亮相，吸引觀眾的目光，爵士鋼琴則是左手反覆低音或是設定好的和絃，右手即興炫技的音樂線條，帶給觀眾深刻的印象。

從開幕式表演中，可窺見在舉辦世界級的大型活動時，主辦國經常會選用代表本國的文化與特色之符號，作為宣傳的手段，以本屆東京奧運會為例，即享譽國際的二次元文化與歌舞伎為代表。因新冠疫情肆虐，加之國際局勢動盪，對和平的訴求以及悼念與祈福的意象也呈現其中。

貳、Worlds We Share：2020 東京奧運會閉幕式樂舞探究

持續了將近一個半月的賽事，於閉幕式的樂音響起時劃下句點。相較於開幕式對日本的主流傳統音樂有較多著墨，閉幕式更著重於因應各地區相異的文化而產生的樂舞形式。本章將探討閉幕式中的音樂元素，藉由科技的虛實融合，跨越時空限制，將各地區的樂舞匯集至

21 スポンイチ、〈開会式で披露したのは見え？にらみ？ 市川海老蔵、自ら“論争”に決着「元禄見得と申します」〉，檢索於 2021 年 11 月 9 日，<https://www.sponichi.co.jp/entertainment/news/2021/07/25/kiji/20210725s00041000540000c.html/>。

22 Speaking about her instructor Hiromi says “When she wanted me to play something expressive or fiery, she colored the score paper with red pencil; I thought it was fascinating because the piano itself is mostly black and white – the keys, the finish – but it can create so many colors.” 上原ひろみ。《Spectrum》（2019）。

東京主場館，再將奧運薪火傳遞至下一屆主辦國法國。

一、絢爛東京：東京斯卡樂園樂團

運動員進場結束後，場中暈染象徵各國的七彩顏色，由外至內逐漸擴散、聚集。隨後數以萬計的光點從運動員身上向上發散，再從屋頂宣泄而下，最終匯聚成五環圖案。

隨後便是東京斯卡樂園樂團的演出。東京斯卡樂園管弦樂團（東京スカパラダイスオーケストラ，簡稱為 Skapara、T.S.P.O.）於 1989 年出道，以發源自牙買加的斯卡曲風（Ska）為基礎，「斯卡」這個名稱的由來是因為吉他與鋼琴發出的聲音就像「斯卡、斯卡」²³，具有強烈的節奏感，並且融合了許多其他音樂風格，如拉丁音樂、爵士樂、放克樂和雷鬼等等。東京斯卡樂園樂團在這種音樂中添加了日本獨特的元素，並創造出了獨一無二的聲音，用獨到的方式詮釋不同類型的音樂風格，構築了自己的音樂風格「東京斯卡」（トーキョースカ）。因初期成員皆是來自東京街頭／俱樂部的音樂人，以此背景為發想，除了有樂團的表演，更有許多舞者在場上模擬東京街頭熱鬧的畫面，在場外欣賞的運動員們，也彷彿是來訪的旅客們，創造一個多采多姿、兼容並蓄的景象。

在這段演出中，他們演奏了三首自創曲，包括〈Call from Rio〉、〈Paradise has no border〉，以及改編過的經典演歌〈昂首向前走〉（上を向いて歩こう），貝多芬（Ludwig van Beethoven，1770-1827）的〈歡樂頌〉（An die Freude），動漫歌曲〈紅蓮華〉，還有法國香頌〈愛的讚歌〉（Hymne à l'amour）。三首自創曲以斯卡曲風為基礎，結合爵士風格，配合舞者們在會場進行各項東京街頭日常活動表演，例如滑板、跳繩、耍劍玉等，並在中間穿插演歌〈昂首向前走〉，營造一個充滿活力與熱情的都市意象。2019 年開始，動畫「鬼滅之刃」（鬼滅の刃）蔚為風潮，其主題曲〈紅蓮華〉於音樂串流平臺 Spotify，日本地區於 2016 年開始營運以來至 2021 年的統計，國外點播率最高的日本歌曲中名列第三²⁴，於是在此全世界共享的表演舞台上，將〈紅蓮華〉重現，與來自世界各地的運動員們共享音樂的美好瞬間。東京斯卡樂園樂團除了將不同的曲風結合，創作自己的原創曲，成為其一大特色，也用這獨特的曲風，改編世界著名的歌曲，讓來自世界各地的選手與透過轉播欣賞演出的觀眾，不僅能藉由該團，體驗到現場的歡樂氛圍，也藉由這獨特的曲風，發現樂曲的更多可能。

二、傳統風采：日本地區性傳統樂舞的虛實融合

祈福舞蹈結束後，切換為影像畫面，播放日本四個不同地區的傳統樂舞，分別為愛努族古式舞蹈、琉球哎薩、西馬音內盆舞、以及郡上舞。藉由影片此一媒介，將散落在日本四處的傳統樂舞集中至閉幕式此一場域。以下將分述之。

23 Derrick Morgan said: "Guitar and piano making a ska sound, like 'ska ska'". Heather Augustyn, *Ska: An Oral History* (North Carolina: McFarland & Company, 2010), 16.

24 スポティファイジャパン株式会社，〈Spotify が国内サービス開始から 5 年間で振り返る各種ランキングを発表〉，檢索於 2023 年 3 月 26 日，https://prtimes.jp/main/html/rd/p/000000137.000022249.html?_trms=2e04d34d707f3c0c.1679895938868。



圖 2：2020 東京奧運閉幕式中傳統樂舞位置圖

資料來源：Free Vector Maps，筆者標記位置。檢索於 2023 年 3 月 26 日，
<https://freevectormaps.com/japan/JP-EPS-01-0003?ref=atr>。

(一) 愛努族古式舞蹈 (アイヌ古式舞踊)：

愛努族的古式舞蹈被日本政府列為「國家指定重要無形民俗文化財」，同時也於 2009 年登錄為聯合國世界無形文化遺產。因為沒有文字，在愛努族的古式舞蹈中，透過肢體動作，表現出水、土地、森林、天空和動物等自然元素，展出他們與大自然和諧共生的生活模式，也顯現出他們對神靈和祖靈的崇拜與敬意。

影片的最初是愛努族的古式舞蹈。愛努民族是居住於日本北方、特別是北海道的原住民族。他們有著獨到的自然觀，認為萬物皆有靈，為自己所用之物與力所不能及之物視為神明 (Kamuy)，發展出一套獨特的語言和文化。

愛努族人生活在北方寒冷的大地，以狩獵為主要糧食來源；加之萬物皆有靈的觀念，認為動物皆為聖物，因此經常舉行祈禱儀式，感謝動物們的奉獻。為了表達敬意，會以舞蹈的形式傳達自身的感情，常見的有鶴舞、熊舞、鹿舞。影片中的族人們正是跳起鶴舞 (サロルンカムイ リムセ) 與輪舞 (ポロリムセ)。

鶴舞描述了戀愛中的雌雄丹頂鶴，呼喊、歌唱與翩翩起舞的姿態，並描繪成長過程，成年鶴對幼年鶴照顧和培養，幼年鶴最終能夠成長並向天空展翅飛翔。女性會雙手拉起上衣兩側下擺並高舉過頭，搭配手臂前後揮舞，模擬鶴振翅高飛的樣貌；儀式或是表演的最後，通

常會跳起輪舞，「ポロリムセ」就是大型輪舞的意思。歌詞中的呼喊聲「essa ho ho (エッサーホーホー)」並沒有明確的意義，這是因為歌曲是讓神和人類融為一體，共享喜悅，因此使用無意義的詞彙向神明呼告。²⁵

(二) 琉球哎薩 (エイサー) :

哎薩是琉球的一種傳統民俗舞蹈，是沖繩群島特有的民間藝能，相當於日本本土盂蘭盆舞，主要由各地區的青年會擁有各自的形式，在舊盂蘭盆節的夜晚一邊在地區內跳舞一邊遊行。

哎薩的形態也分為好幾種，現在大部分的青年會都是以大太鼓、小太鼓 (締め太鼓) 為中心的「太鼓哎薩」，此種在沖繩縣中部地區最為盛行；而在舊與那城町、舊勝連町の哎薩大多是使用啪啦鼓 (パーランクー) 的「啪啦鼓哎薩」，啪啦鼓是從中國傳入的單面鼓，因演奏時發出的聲音類似「啪啦、啪啦」，因此稱作啪啦鼓，演奏的人通常稱之為「啪啦 (パーラン)」，²⁶ 營造出與太鼓哎薩截然不同的氛圍。

表 2：太鼓哎薩與啪啦鼓哎薩的行進行列

太鼓哎薩：大太鼓 啪啦鼓哎薩：啪啦鼓	地方・地謠	吆喝者 (サナジャー)	
	太鼓哎薩：小太鼓 啪啦鼓哎薩：啪啦鼓	男舞者 (イキガモーイ)	女舞者 (イナグモーイ)
旗頭			
太鼓哎薩：大太鼓 啪啦鼓哎薩：啪啦鼓	太鼓哎薩：小太鼓 啪啦鼓哎薩：啪啦鼓	男舞者 (イキガモーイ)	女舞者 (イナグモーイ)
	吆喝者 (サナジャー)		
← 行進方向			

資料來源：沖繩全島エイサーまつり，研究者製表。檢索於 2023 年 3 月 21 日，
<https://www.zentoeisa.com/about-eisa.html>。

哎薩的起源是從 1603 年到 1606 年間，當時獲得琉球王「向寧王」知遇的淨土宗的「袋中上人」，為了讓沖繩的人民可以了解日文的佛教經典，於是發展了一邊跳佛典一邊吟誦的「念佛舞 (念仏踊り)」，之後逐漸發展成為現今的哎薩。此外，關於哎薩的稱呼由來，是從一本古老的琉球歌謠集 (おもろさうし) 中第 40 卷，其中一段舞者會配合伴奏囉子的樂音，發出「エイサー、エイサー、ヒヤルガエイサー」的吆喝聲。透過舞蹈，人與人彼此的關係更加緊密，並且祈求漁農豐收、商業興盛、家庭安全、消除厄運等非常態²⁷ 之行事。

25 公益社団法人北海道アイヌ協会，〈ウボボの伝統が躍動する〉，檢索於 2023 年 3 月 21 日，https://www.ainu-assn.or.jp/olypara/details/2020_1.html。

26 琉球舞團昇龍祭太鼓，〈パーランクーのお話〉，檢索於 2023 年 3 月 28 日，http://www.matsuridaiko-tokyo.com/blog_post/blog-11313/。

27 非日常 (ハレ)：與日常 (ケ) 相對。「ハレ」和「ケ」是表述日本人心理特質的特有詞彙，「ケ」表示稻穀

（三）西馬音內盆舞（西馬音内盆踊り）：

秋田縣的西馬音內盆舞、岐阜縣的郡上舞以及德島縣的阿波舞三者並列為日本三大盆舞。西馬音內盆舞的起源眾說紛紜，一有力說法為鎌倉時代的正應年間（1288 年 -1293 年），一位名為源親的修行僧為了祈禱作物豐收而開始了這個舞蹈；到了江戶時代，則與思悼西馬音內城主的小野寺一族的亡者舞蹈合併，因此西馬音內盆舞也被稱為「亡者舞」，至今已有 700 年的歷史，每年皆於盂蘭盆節期間舉行，並於 1981 年被列為日本重要無形民俗文化財產。

西馬音內盆舞的伴奏音樂（囃子）從混鼓（寄せ太鼓）開始，依序為音頭、取音頭（とる音頭），最後以願化（がんげ）結束。²⁸ 這些演奏使用的樂器包括笛子、三味線、大太鼓、小太鼓、鼓（つづみ）和鉦等。笛子和三味線由多人演奏，其他樂器都是由一個人負責，有時候歌手也會兼任鼓和鉦的奏者。在西馬音內盆舞的演出中，演奏者們會在特別搭建的檜上集結，穿著浴衣和肩衣（太鼓手還會背著太鼓帶）並戴上頭巾開始演奏。

西馬音內盆舞的舞蹈由「音頭」和「願化」構成。音頭的特徵是優雅安靜的舞蹈，江戶時代的西馬音內與京都、大阪等地有經濟交流，受到這些地方的文化影響而形成，舞蹈編排分為前半段和後半段反覆交替，較為簡單；願化比起音頭節奏更快，難度也較高，名字的由來可聯想為在月光之夜飛翔之雁的身影，意味著佛教傳教活動的「勸化（かんげ）」、悼念現世悲運並祈求來世幸運的「願生化生」等各種說法，舞蹈編排也分為前半段與後半段，特別是後半段的舞蹈會如同描繪輪子一般，向側邊旋轉一圈，意味著輪迴轉生，這也是被稱為亡者舞的原因。²⁹

（四）郡上舞（郡上おどり）：

郡上舞以歌詞「當八幡神走出城時，即使雨也不濕袖」（郡上の八幡出てゆく時は、雨も降らぬに袖しぼる）而聞名，這個舞蹈從江戶時期已持續了 400 年，在郡上八幡的城下町裡舞蹈唱歌。江戶時代，城主為了促進士農工商的融合，把各個村莊的盂蘭盆舞集中到城下，並鼓勵人們在四天的盂蘭盆節中，無論身分高低貴賤都可以盡情地跳舞，因此這個舞蹈逐年興盛起來。由於這樣的歷史背景，郡上舞被稱為「跳舞的舞蹈（踊るおどり）」，而不是「觀賞的舞蹈（見るおどり）」，每個人都可以加入，既包括遊客也包括當地人，並於 2022 年被列入聯合國教科文組織無形文化遺產。

成長並結實成米的生命能量的詞語，在日本的習俗中，它被用來指代村莊和其他集體（共同體）中的日常生活，並與表示非日常生活的「ハレ」相對應，人們會在日常生活中感到心身疲憊，生產力逐漸下降，生活的活力也逐漸枯竭，此時，人們會意識到生命力量「ケ」已經枯竭，為了再次增強生活的活力，會舉行「ハレ」的活動，通過舉行「ハレ」的活動，人們可以再次增強生命力量。「污穢（穢れ）」現在被認為是不潔的概念，實際上是宗教上的象徵，表示生命力量「ケ」已經枯竭的狀態。中川久公，《宮司が語る京都の魅力日本人の心の源流を探る》（京都：PHP 研究所，2010）：18-19。

28 川崎瑞穂，〈平群囃子と佐原囃子：風流系芸能の音楽的モチーフに着目して〉，《研究紀要》第 56 卷（2022）：30。

29 緑と踊りと雪の町羽後町，〈西馬音内盆踊りの文化・歴史〉，檢索於 2023 年 3 月 27 日，<https://www.town.ugo.lg.jp/sightseeing/detail.html?id=340>。

郡上舞是在盂蘭盆節時跳的舞，舞蹈本身起源於平安時代的念佛舞，用來祭祀祖靈，這項傳統一代又一代地傳承下來，一直是人們內心的依靠。郡上舞的曲目共有 10 首，收集自江戶時代傳遍郡上各村的舞蹈，由「郡上盆舞保存會（郡上盆踊り保存會）」編製而成。此外，關於歌詞，它們講述了當時的信仰、農業以及從寶曆事件³⁰到男女之間的愛情等各個方面，超越了時代，持續產生著共鳴和新發現。昭和 48 年（1973 年）〈古曲川崎〉被指定為日本國家無形文化財，平成 8 年（1996 年）全十曲被指定為國家重要無形民俗文化財。

以上四段不同地區樂舞的影片呈現，即使僅佔了 2020 年東京奧運會閉幕式中的一小部分，卻囊括了日本四個不同的地區性樂舞，北海道的愛努族藉由舞蹈傳遞他們的歷史和文化，展示他們的信仰和價值觀；哎薩表達了沖繩人的文化和傳統，通過這種形式的舞蹈表達了對祖先的敬意；西馬音內盆舞則是透過舞蹈表達出對亡者的追憶以及對生命和自然的敬意；郡上舞通過歡快的節奏和動作展現出地區的生命力和活力，以及貴賤不分的精神。

這些樂舞不僅僅是表演，也與祭儀密不可分，透過這些祭典活動，人們能夠將日常狀態轉換為神聖的狀態，進而與神靈對話。並借助影片，打破既有的疆域限制，將日本由北至南代表性的樂舞收束至 2020 東京奧運閉幕式的會場，再經由電視轉播發散至世界各地，使這些樂舞不再局限於一隅，向各地人們展現不同於東京現代大都會的生命力，並為疫情時代的人們獻上祝福。

三、過渡與交接：從紅蓮華到馬賽進行曲 (La Marseillaise)

2020 年東京奧運閉幕式的表演中，主辦國日本透過音樂和影像的結合，向世界傳遞了奧運的精神，並將它交接到下一屆主辦國法國。在表演中，有幾個元素引人注目，其中包括鬼滅之刃的主題曲〈紅蓮華〉，由歌手 milet 演唱的〈愛的讚歌〉(Hymne à l'amour)，以及交接到法國時，透過影片的方式，交響樂團演奏起法國國歌〈馬賽進行曲〉(La Marseillaise)。

〈紅蓮華〉是由日本歌手 LiSA 演唱的歌曲，是日本動畫《鬼滅之刃》(鬼滅の刃)的主題曲，在閉幕式上由東京斯卡樂園管弦樂團與東京都立片倉高中管樂團影片方式遠距合奏。歌詞描繪了主角面對生死危機時的堅毅和勇氣，同時也表達了對逝去的親人的思念和感激，紅蓮華代表水面上綻放的紅蓮花，象徵著身處於極寒之地因而讓皮膚綻開的紅蓮地獄。在 2020 東京奧運閉幕式的表演中，〈紅蓮華〉作為奧運精神的代表，呈現了運動員們在比賽中所表現出的勇氣和毅力，以及對過去歷史的敬意和感激之情。

〈愛的讚歌〉是法國女歌手艾迪特·皮雅芙 (Édith Piaf) 的歌曲。皮雅芙是法國 20 世紀上半葉最重要的歌手之一，〈愛的讚歌〉是皮雅芙為她的愛人所作，他的愛人卻死於飛機失事，這首與她最著名的〈玫瑰人生〉(La Vie En Rose) 一樣，成為法國歷史上最偉大的香

30 寶曆事件 (宝曆騒動, 1754-1758) 是江戶時代中期發生在郡上 (當時的美濃國郡上藩) 的百姓起義事件。由於藩主強行徵收年貢，農民因此群起反抗，如強討和訴願 (駕籠訴、箱訴)，最終導致藩主改易和幕府官員失勢，農民方面也有許多人犧牲。

頌³¹之一，被廣為傳唱和翻唱。而在日本出身寶塚的越路吹雪，在歌唱事業取得成功之後，對自己感到迷惑，於是決定去當時的文化之都巴黎感受藝術氛圍。來到巴黎聽到了法國香頌，聽到了皮雅芙的歌聲後，對自己的歌唱生涯有了一個深刻的認識和醒悟，〈愛的讚歌〉，是她歌唱生涯的轉折點，也是她一生中最重要的的一首歌。

隨著焦點逐漸轉向法國，會場再次透過影片的形式，將奧運活動傳遞至下一屆主辦國——法國。影片中，法國國家交響樂團（Orchestre National de France）演奏起法國國歌〈馬賽進行曲〉（La Marseillaise），此曲原為義大利作曲家維奧蒂（Giovanni Battista Viotti）於西元 1781 年所創作的〈C 大調小提琴主題變奏曲〉（Tema e variazioni in do maggiore），1792 年由工程師兼業餘音樂家李爾（Claude-Joseph Rouget de Lisle）譜詞。

譜例 2：2020 東京奧運會閉幕式法國交接影片中，開頭由長笛吹奏《馬賽進行曲》的旋律



資料來源：筆者製譜。

〈馬賽進行曲〉一曲，其歌詞中充滿著革命與反對舊體制的語言，使其在革命時期具有激勵人心的功效；然而，這些字眼也引起了當時統治者權力受到威脅的擔憂，曾多次被當權者禁唱，直至 1946 年以及 1958 年通過的法國憲法中才被明定為法國國歌。〈馬賽進行曲〉激昂的旋律也被許多音樂家改編，披頭四於 1967 年發布的歌曲〈All You Need Is Love〉，面對 1960 年代動蕩不安的社會氛圍，正是需要如同〈馬賽進行曲〉包含自由、平等、博愛意義的歌曲，因此在開頭也使用了〈馬賽進行曲〉的旋律。

閉幕式一連串的表演中，可以梳理出表演製作團隊結合祭典、祈福、以及動漫音樂再次於舞台上呈現，除了囊括四個地區的傳統樂舞至表演場館，也表現出大都市的現代與流行文化；此外，在表演項目中也有意識地期與下一屆主辦國法國有所連結，演唱了原為法文歌曲，後翻譯為日文版本的〈愛的讚歌〉，也以法國作曲家德布西（Claude Debussy）的鋼琴作品〈月光〉（Clair de Lune）作為伴奏，在音樂聲中聖火緩緩熄滅，正式宣告本屆奧運會的完結。

參、2020 東京奧運開閉幕式音樂展演文本探究與都市意象形塑

2020 東京奧運會開閉幕式中，使用了許多日本傳統樂舞的素材，也因正逢疫情，樂舞節目多隱含著悼念、祈福的意味，並期許著世界和平。然而，發源自生活的音樂元素，透過影像或者表演會場實地展演，從原生地移轉至 2020 東京奧運會開閉幕式的表演會場中，將其去疆界化與再疆界化，展演的意義與形式會否因場域的異同而出現轉變？再者，經由大型賽

31 香頌（chanson）：法文中歌曲之意。

事的開閉幕展演，構築中心與邊陲、傳統與現代的橫樑，最後，銜接國與國之間的跨域對話，以探究音樂、賽事節慶與都市意象形塑。

一、生活移植、音樂展演與舞臺再現

人類在漫長的發展歷程中，音樂與舞蹈一直扮演著重要的角色，不僅是人們娛樂的方式，也反映了當地的文化特色與思想。在 2020 東京奧運會開閉幕式表演中，可以看到這些傳統樂舞最初形成的原因，其實都是在不同地區，百姓們為了娛樂、凝聚人心、以及祈福而逐漸流傳、例如為了祈求百姓平安與祈福，拜佛儀式透過將身體投擲至地面的行為，懺悔與背負眾人的罪孽、愛努族的古式舞蹈則是藉由模仿動物的樣態，表達對自然萬物的尊敬之情、木遣之歌透過歌聲的力量凝聚人心，完成艱困的修繕工程、歌舞伎是為了籌措經費，而發展出的娛樂活動、琉球哎薩／西馬音內盆舞／郡上舞的最初皆是為了在盂蘭盆節時，能夠經由一種與日常不同的形式與神靈們對話，逐漸發展而成。

隨著全球化與多元化的浪潮，加之科技的發展，實際的展演與影片預錄、直播、投射，樂舞藝術也可以去疆界化與再疆界化，進一步地拓展了表現空間。透過音樂與舞蹈的再現，這些傳統樂舞得以超越地域的限制，成為一種跨文化的藝術表演形式，促進了文化交流與理解。以日本的歌舞伎為例，其獨特的藝術風格受到了眾多藝術家或來自不同文化的人的追捧和模仿，同時在日本本土，歌舞伎演出也不斷地進行著更新和革新，不斷吸收新的元素，並將之重新詮釋在舞臺上，例如自 2016 年推出的「超歌舞伎」，即是傳統歌舞伎與日本虛擬歌手初音未來（初音ミク）共同合作，將傳統歌舞伎的音樂、扮相與舞台配置，藉由現代的投影技術與初音未來的歌曲故事結合，發展出更多劇作的可能性，並打破傳統歌舞伎舞台形式，結合投影技術，使其能達到如同電影一般的轉場或是打鬥效果，使歌舞伎的發展面向更廣闊，從而使得傳統文化得以活著，保持著其生命力。

再現的過程中，也可能會對原有的樂舞表演進行去疆界化，使其更具有普遍性和全球性，除了透過跨領域的交流來實現去疆界化與再疆界化外，還可以在不同場域的詮釋來實現，例如將傳統的樂舞表演帶入現代的舞臺，使它在現代文化的背景下呈現出新的樣貌。在這種新的場域下進行詮釋，是樂舞舞臺再現的重要課題，過程中可能會面臨更多的挑戰，但也可能會擁有更多的發展空間，使得原本被限制在一狹窄的地理和文化範圍內的樂舞表演，得以呈現出全新的藝術風貌和內涵，不僅是保護與傳承傳統文化的重要手段，也是實現文化多樣性與跨文化交流的途徑。

二、中心、邊陲的音樂鏈結與動態視域

音樂是一種跨越時間、地理、文化的藝術形式，在不同的地方、時代和文化中呈現出豐富多樣的形態。音樂在不同地區的發展往往會受到地理位置的限制和影響，但在現代媒體科

技的幫助下，地理位置已不再是音樂發展的絕對限制因素；然而，不同地區的音樂依然呈現出差異性，從而在地理範疇與文化差異中形成了中心、邊陲的音樂鏈結。

地理的中心地區音樂發展，因有地利之便，成為來自各地人們的聚集中心，也帶來了不同地區的文化特色，融合了不同地區的音樂元素，具有較強的代表性和影響力；以往邊陲地區的音樂傳播受限於媒體與交通的不便，流傳與擴散相較於中心音樂來得緩慢，但因其特殊的地理位置和文化背景，也形成了獨特的音樂風格和保留了較完整的傳統形式。文化中心的音樂發展，諸如披頭四的流行音樂與歌舞伎等較為國際知名的音樂，承載現代社會價值與對社會發展進行反思，除了流通更為迅速，包裝著大量的訊息向世界傳送，也更具商業與市場導向；文化邊陲的音樂發展，或許在國際間較為陌生，但它們卻也更完好地保存了音樂的特色與歷史記憶，有著其獨特的表演風格與藝術價值。

不論是邊陲地區的傳統音樂和舞蹈，還是現代流行文化中的音樂和藝術，它們都是藝術表演的一種形式，在 2020 東京奧運會開閉幕式表演，透由這個展演的場地，囊括邊陲與中心的不同樂舞，使其能夠在這個場域進行參與、接合與合作，將各種樂舞元素有機地融合，產生出更豐富的藝術價值和意義。

三、音樂、賽事節慶與都市意象形塑

音樂作為人類文化的一部分，不僅可以喚起人們的情感共鳴，更可以表現出文化特色，是一個展現國家文化軟實力的良好方式。2020 東京奧運開閉幕式的音樂表演，積極展現了日本傳統文化以及現代音樂文化的融合。節慶（festival）是舉辦地希望與大眾分享當地特殊文化而舉辦的活動，必須以吸引大量群眾為最主要的目標，而且需呈現一種異於日常生活的特殊經驗。³² 在節慶中，人們的姿勢與呼喊會逐漸趨向有節奏性，之後便成為歌曲或舞蹈，並以此達到一種集體的認同。

2020 東京奧運開閉幕式表演，採用了許多日本的傳統樂舞，這些傳統樂舞在以往，是一地區的民眾為了某個目的而共同創造的集體行為，流傳至今已承載了代代人民對土地的認同感；將各個地區的傳統樂舞囊括在內的，即是 2020 東京奧運開閉幕式表演，穿入形塑國家獨特化的文化要素，匯集了來自日本各地人民對土地的情感與價值觀，使其成為文化與民族認同的場域，以文化的方式讓自己在國際中被看見，並在運動場上塑造出他者和我群的概念，可以更加凝聚觀眾的團結，以增強對國家的認同感。³³

在呈現這些構築國家獨特性的傳統樂舞同時，也穿插流行音樂文化以及科技技術，例如筆者於第二、三章提及之動漫音樂、約翰·藍儂的歌曲〈Imagine〉、爵士鋼琴、東京斯卡樂園樂團以及〈馬賽進行曲〉，透過這些元素的結合和呈現，除了表達東京這座城市兼容並蓄、

32 李珮禎、劉虹麟，〈都市文化策略：國際節慶、活動與文化形象〉，收錄於劉俊裕主編《全球都市文化治理與文化策略：藝文節慶、賽事活動與都市文化形象》（新北市：巨流，2013），65。

33 黃思敏，〈都市歡慶活動的操控與反抗〉，收錄於劉俊裕主編《全球都市文化治理與文化策略：藝文節慶、賽事活動與文化形象》（新北市：巨流，2013），357。

集結傳統與現代於一體的形象，同時也向全球觀眾展示了日本文化的多樣性。

然而，主辦單位與民眾對於國家形象的形塑，也有可能會有認知落差。諸如在疫情最嚴峻的時候，卻還是執意舉行奧運會，許多官員表示這是作為戰勝疫情的象徵，然而在舉辦奧運的 17 天內，超過 17 萬人感染新冠病毒，還有原開閉幕式導演在奧運開始前爆發醜聞，導致製作團隊重新編組，隨後安排出的表演節目，被日本網友認為不明所以、表演沒有連貫性等負面聲音。筆者認為，表演團隊想要將各種元素融合的立意，是現代國家舉辦大型賽事或活動等開閉幕式表演的潮流，但在其中，要如何將本國民眾的意志與向外形塑的國家形象有所連結、什麼符號才能代表一個國家或民族、使用傳統元素是否能被所有人接納抑或僅只作為一種表演手段而失去其最初的價值，也是值得去深思的問題。

結語

本文藉著研究 2020 東京奧運開閉幕式之樂舞展演，分析策劃團隊透過開幕式主題「Unite by Emotion」，將日本各地的傳統樂舞收束至這個表演場地，去疆界化的過程剝離不同樂舞的各項元素，並保留核心意象後結合科技與跨域、跨國族的再疆界化，將代表日本的獨特性，藉由閉幕式主題「Worlds We Share」向世界形塑都市意象。在這個有機的文化流動過程中，可以看出藝術在大型賽事中扮演了重要的角色，臺灣也有相似的經驗，例如 2009 年的高雄世界運動會中，開幕表演融合了原住民的傳統文化；2017 年的台北世界大學運動會，閉幕表演為了展現對選手的熱情與祝福，選用北管營造送神的氛圍。觀看大型賽事的過程中，容易激起觀眾對自身國家的認同與支持，透過表演則是向外展現都市形象。

本研究認為 2020 東京奧運會開幕式主題「United by Emotion」，透過八個核心概念，於展演中呈現不同音樂元素，以風靡全球的動漫音樂，迎接來自世界各地的運動員到來；約翰·藍儂的歌曲〈Imagine〉，向世人敘說對和平的願景；透過拜佛儀式與木遣之歌，為疫情之下的人們獻上祝福；歌舞伎與爵士的融合，嘗試將傳統文化注入新的活力，使日本特色與奧運精神向世人展示。其次，藉由 2020 東京奧運會閉幕式主題「Worlds We Share」，論述來自不同地區的樂舞集中在閉幕式的場域，東京斯卡樂園樂團匯集了各種曲風的音樂，也改編既有的歌曲，營造歡快的東京街頭意象；來自日本四地的地區性樂舞，由北至南分別為愛努族古式舞蹈、西馬音內盆舞、郡上舞、琉球吶薩，藉由音樂、歌詞、舞蹈象徵，向神靈禱告，並祈求眾人的幸福；最後，將焦點逐漸移往下一屆奧運主辦國—法國，選用法國的精神象徵—〈馬賽進行曲〉，使奧運精神薪火相傳。

在全球繁複連結體制下的社會，2020 東京奧運開閉幕式的樂舞展演，透過跨界、跨域、中心與邊陲、現代與傳統的交織，不僅將日本各具特色的文化再現於世界舞台上，也展現了人類文化的交流與融合，更形塑出獨特的日本都市意象。

參考資料

一、書籍

Augustyn, H. *Ska: An Oral History*. North Carolina: McFarland & Company, 2010.

中川久公。《宮司が語る京都の魅力》。京都：PHP 研究所，2010。

李珮禎、劉虹麟。〈都市文化策略：國際節慶、活動與文化形象〉，收錄於劉俊裕主編《全球都市文化治理與文化策略：藝文節慶、賽事活動與都市文化形象》，第 3 章。新北市：巨流，2013。

李婧慧。《亞洲音樂》。新北市：揚智文化，2015。

林宏璋。《後當代藝術徵候：書寫於在地之上》。臺北市：典藏藝術家庭，2006。

林嫻如。〈2009 年臺北聽奧與城市文化行銷〉，收錄於劉俊裕主編《全球都市文化治理與文化策略：藝文節慶、賽事活動與文化形象》，第 5 章。新北市：巨流，2013。

黃思敏。〈都市歡慶活動的操控與反抗〉，收錄於劉俊裕主編《全球都市文化治理與文化策略：藝文節慶、賽事活動與文化形象》，第 14 章。新北市：巨流，2013。

劉俊裕。〈全球在地文化：都市文化治理與文化策略形構〉。收錄於劉俊裕主編《全球都市文化治理與文化策略：藝文節慶、賽事活動與文化形象》，第 1 章。新北市：巨流，2013。

二、期刊論文

川崎瑞穂。〈平群囃子と佐原囃子：風流系芸能の音楽的モチーフに着目して〉。《研究紀要》，第 56 卷（2022 年）：25-36。

林鶴宜。〈從城鎮、國家到世界：戲節的美學碰撞與文化政治專輯—前言〉。《民俗曲藝》第 218 期（2022 年）：1-5。

曾蓉珮。《臺灣御宅文化中的日本動漫畫音樂》。國立臺南藝術大學民族音樂學研究所在職專班碩士論文，2010。

董金明。〈馬克思全球化理論與西方新自由主義全球化理論之比較〉。《理論月刊》第 1 期（2006 年）：28-30。

賈克勤。〈創意文化經濟理念闡釋〉。《經濟師》第 9 期（2010 年）：59-61。

三、影音資料

上原ひろみ。"Spectrum" [CD]。Universal Music，2019。

四、網路資料

Cott, J. "John Lennon: The Last Interview"。檢索於 2022 年 5 月 30 日，<https://www.rollingstone.com/feature/john-lennon-the-last-interview-179443>。

Loft, H. 〈共創新時代：現代奧運會的誕生〉。檢索於 2021 年 10 月 5 日，<https://www.sothebys.com/zh-hant/%E6%96%87%E7%AB%A0/%E5%85%B1%E5%89%B5%E6%96%B0%E6%99%82%E4%BB%A3-%E7%8F%BE%E4%BB%A3%E5%A5%A7%E9%81%8B%E6%9C%83%E7%9A%84%E8%AA%95%E7%94%9F>。

Olympics。〈東京 2020 大会開閉會式 4 式典共通コンセプトならびに東京 2020 オリンピック開閉會式コンセプトを発表〉。檢索於 2021 年 10 月 19 日，<https://web.archive.org/web/20210723224942/https://olympics.com/tokyo-2020/ja/news/news-20210714-03-ja>。

——。〈Where the stories begin〉。檢索於 2021 年 10 月 19 日，<https://olympics.com/tokyo-2020/ja/news/photos/galleries/opening-ceremony-where-the-story-begin>。

soundfury。〈約翰藍儂的夢與死亡〉。檢索於 2021 年 11 月 20 日，<https://soundfury.medium.com/約翰藍儂如何成為國家的敵人-1-c0200105923>。

The Tokyo Organising Committee of the Olympic and Paralympic Games. "Sustainability Pre-Games Report"。檢索於 2021 年 10 月 19 日，https://web.archive.org/web/20210719225527if_/https://gting.tokyo2020.org/image/upload/production/kzvd87en5agm5owqoabp.pdf。

公益社団法人北海道アイヌ協会。〈ウポポの伝統が躍動する〉。檢索於 2023 年 3 月 21 日，https://www.ainu-assn.or.jp/olypara/details/2020_1.html。

- 日刊日電。〈【全曲目列表】東奧開幕「放滿電玩音樂」！選手進場搭配 FF、魔物獵人、尼爾、DQ 等經典配樂〉。檢索於 2021 年 10 月 25 日，<https://www.toy-people.com/?p=64010>。
- 沖繩全島エイサーまつり。〈エイサーとは〉。檢索於 2023 年 3 月 21 日，<https://www.zentoeisa.com/about-eisa.html>。
- 琉球舞團昇龍祭太鼓。〈パーランクーのお話〉。檢索於 2023 年 3 月 28 日，http://www.matsuridaiko-tokyo.com/blog_post/blog-11313/。
- 產品綠色驗證檢索平台。〈森林管理委員會驗證〉。檢索於 2021 年 11 月 8 日，<https://cogp.greentrade.org.tw/Certificate/inside/118>。
- 緑と踊りと雪の町羽後町。〈西馬音内盆踊りの文化・歴史〉。檢索於 2023 年 3 月 27 日，<https://www.town.ugo.lg.jp/sightseeing/detail.html?id=340>。
- 藤迷猫。〈倫敦奧運閉幕式：英倫音樂史詩演唱會〉。檢索於 2021 年 10 月 5 日，<https://news.sina.com.tw/article/20120813/7595854.html>。
- スポティファイジャパン株式会社。〈Spotify が国内サービス開始から 5 年間を振り返る各種ランキングを発表〉。檢索於 2023 年 3 月 26 日，https://prtimes.jp/main/html/rd/p/000000137.000022249.html?_trms=2e04d34d707f3c0c.1679895938868。
- スポニチ。〈開会式で披露したのは見え？にらみ？市川海老蔵、自ら“論争”に決着「元禄見得と申します」〉。檢索於 2021 年 11 月 9 日，<https://www.sponichi.co.jp/entertainment/news/2021/07/25/kiji/20210725s00041000540000c.html/>。
- ユネスコ無形文化遺産歌舞伎への誘い。〈簡介〉。檢索於 2021 年 11 月 9 日，<https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/tc/introduction/index.html>。

附錄：運動員進場曲目順序

曲順	曲名
1	《勇者鬥惡龍》序章：〈ロトのテーマ〉
2	《Final Fantasy》：〈勝利のファンファーレ〉
3	《傳奇》系列：〈スレイのテーマ～導師～〉
4	《魔物獵人》：〈英雄の証〉
5	《王國之心》：〈Olympus Coliseum〉
6	《超時空之鑰》：〈カエルのテーマ〉
7	《空戰奇兵》：〈First Flight〉
8	《傳奇》系列：〈王都－威風堂々〉
9	《魔物獵人》：〈旅立ちの風〉
10	《超時空之鑰》：〈ロボのテーマ〉
11	《刺蝟索尼克》：〈Star Light Zone〉
12	《Pro Evolution Soccer》：〈eFootball walk – on theme〉
13	《Final Fantasy》：〈MAIN THEME〉
14	《夢幻之星 新宇宙》：〈Guardians〉
15	《王國之心》：〈Hero's Fanfare〉
16	《宇宙巡航艦 (Nemesis)》：〈01 ACT 1 – 1〉
17	《尼爾》：〈イニシエノウタ〉
18	《復活邪神》系列：〈魔界吟遊詩－サガシリーズメドレー 2016〉
19	《劍魂》：〈The Brave New Stage of History〉

貝多芬作品《拉蘇莫夫斯基》（作品 59-1）傳統與創新的二元性

陳威仰

國立臺南大學音樂學系副教授

摘要

2023 年臺灣藝術家交響樂團與國立臺南大學音樂學系合作，推出一系列向貝多芬致敬的音樂活動。開場音樂會主題以室內樂作品展開貝多芬的音樂與生命旅程，整場曲目主要是呈現《第七號 F 大調弦樂四重奏》，作品 59-1，一般我們稱為「拉蘇莫夫斯基」。

整體音樂會設計以「解說式」的方式進行，目的要讓觀眾能夠體驗到樂曲的創作美感。本文針對「解說式」提出適合於室內樂的表演方式，亦即以原創的想法安排「咖啡饗宴」，兼顧表演者演出的流暢、觀眾的聽覺與休閒的舒適感。這樣的想法，在某種程度而言，或許符合貝多芬當時創作該作品二元性，一種原創與傳統的對立與並置，同時，也是一種美學層次的自我矛盾的衝突與協調。

本文藉由此場室內音樂會節目，主要提出貝多芬作品的「二元性」議題，嘗試探究這部作品的歷史價值。透過這個議題，從三個觀點摸索貝多芬心靈的道路：第一，原創與傳統之間的二元性；第二，作品手法與審美的二元性；第三，如何調和俄羅斯與維也納在世界性與民族性二元風格的混合。

關鍵詞：貝多芬、拉蘇莫夫斯基、弦樂四重奏、二元性、混合

Beethoven's "*Rasumovsky*" (Op. 59-1) The Binary of Tradition and Innovation

Chen, Wei-Yang

Associate Professor, Music Dept., National University of Tainan

Abstract

In 2023, the Taiwan Artists Symphony Orchestra(TASO) and the Department of Music of National University Tainan collaborated to present a series of musical tributes to Beethoven. The opening concert features chamber music works that illustrate Beethoven's musical and life journey, with the entire programme focusing on the *String Quartet No. 7 in F major, Op. 59-1*, commonly known as "Rasumovsky".

The overall design of the concert is "narrative" programme, with the aim of allowing the audience to experience the beauty of the composition. In this article, we propose a performance style suitable for chamber music, i.e. an original idea of arranging a "coffee feast" that combines the fluidity of the performance, the audience's hearing and the comfort of relaxation. In a way, such an idea may correspond to the binary part of Beethoven's work at the time, the opposition and juxtaposition of originality and tradition, as well as it is a self-contradictory conflict and adaptation on an aesthetic level.

Through this chamber concert programme, this article focuses on the issue of "binary part" in Beethoven's work, in an attempt to explore the historical value of this work. Through this issue, the path of Beethoven's mind is explored from three perspectives: firstly, the binary part between originality and tradition; secondly, the binary part between technique and aesthetics of the work; and thirdly, how to blend Russian and Viennese styles in binary part of cosmopolitanism and ethnicity

Keywords: Beethoven, Rasumovsky, String quartet, Binary, Blending

壹、前言

2023 年臺灣藝術家交響樂團指揮呂景民老師與國立臺南大學音樂學系合作，推出一系列向貝多芬致敬的音樂活動，這些連串相關的音樂會，稱為「行動代號：路德維希」。第一場音樂會主題以「有情世界」定調，從室內樂作品開啟貝多芬的音樂與生命旅程，整場曲目主要是呈現《第七號 F 大調弦樂四重奏》（*String Quartet Op.59-1 in F Major*），作品 59-1，一般我們稱為「拉蘇莫夫斯基」。¹主辦單位的精心設計是希望藉由拉近演奏者與觀眾的距離，使得精緻的室內樂能夠遵循貝多芬的創作理念，同時又能夠讓現代觀眾玩味音樂的樂趣。這場音樂會只展現一首室內樂曲，顯然從傳統方式另闢表現手法與可能性。（圖 1）



圖 1：海報。《有情世界》行動代碼：路德維希 001。演出曲目：《拉蘇莫夫斯基》，作品 59-1。

資料來源：台灣藝術家交響樂團提供。

1 演出的時間是時間：2023 年 3 月 22 日（星期三）晚上 7:30。地點：國立臺南大學雅音樓。

我們可以透過呂景民老師的觀點，瞭解後續一系列節目的安排，整體音樂會設計可以說是「解說式」的方式進行。一般在兩廳院或衛武營大致有兩種方式處理解說式的流程，目的要讓觀眾能夠體驗到樂曲的創作美感。第一種方式，在正式演出前約 30 分鐘左右，交由音樂總監或音樂學者解說，在表演廳之外，與觀眾先來一場「課堂式」的交流。講者侃侃而談，輕鬆分享的方式雖然是輕鬆聊天的聽覺感受，但是聚集在音樂廳長廊或某個開放空間的聽眾們仍不免懷抱著「上課」的心情。接著，所有參與解說的演出人員或觀眾，在距離開演時間非常短暫的時刻裡，倉促邁開步伐，趕往表演廳內的指定位置就座。

第二種方式則是在表演流程中「融合式」的解說演出，這種方式的想法，則是透過音樂學者在旁邊解說樂曲與創作者的心路歷程，一段樂章主題、或重點音樂素材提示後，再由音樂家現場演奏主題片段，分樂章的輪流講解與片段演奏，開啟觀眾知性與感性的旅程。採用此種方式進行的話，整體的演奏加上解說融合樂曲分析，進行時間會相對拉長，有時候甚至無法掌握到確切的時程。另一方面，對於觀眾的耐力與體力是一個考驗，聽眾長時間在同一座位上的狀態下，專注力容易分散，隨著體力下降而將音樂信息阻擋在大腦之外。所以，如果是大型的交響曲交由樂團的進行片段分析解說，將更難以掌握時間的安排，同時樂團的人數龐大，多數的演奏團員一直呆坐在舞台上，不但感到無聊，也可能使得身體與樂器陷入冷卻狀態。但是，「融合式」的解說處理方式對於小編制「室內樂」的進行就比較有彈性與流暢。

因此，這次音樂會採用第二種方式進行解說，但是舞台總監呂景民老師又必須考慮團員一直處在舞台上與觀眾的聽覺耐力，如此雙重考量之下，最後決定採用比較另類的方式，以原創的想法安排「咖啡饗宴」，兼顧表演者演出的流暢、觀眾的聽覺與休閒的舒適感。因此，這場音樂會就形成上半場故事導聆途徑，作為敘事的前提；下半場由演奏家們呈現一場可被理解的輕鬆寫意室內樂。這樣的想法，一方面作為評論音樂會的破題，另一方面，引申出研究動機並嘗試敘述美學與表演藝術上所面臨的「距離感」的問題。在某種程度而言，或許貝多芬當時創作該作品時，從藝術方面著手，但是面對表演藝術上卻產生了美學的二元性，一種原創與傳統的對立，表演者與觀眾對於美學的對立，也是一種創作手法的創新與傳統之間的分歧。為此，我們就何不回到貝多芬時代觀眾的審美觀，對於審美感知與表演方式的「舒適感」做出有利於「未來觀眾」這件事的想法，也就是我們上述提到的作曲、演奏與觀眾之間到底「距離」有多遙遠呢？總之，本文無須對於傳統意識的表演型態墨守成規只是筆者從思考音樂會的型態，以此為議題作為探討的立論基礎。

從歷史角度觀察貝多芬第二創作時期的心態，我們或許可以從這些刻意去經營的創意手法，理解其曲風、美學與展演的二元性衝突，貝多芬很明顯的用意不是為著當代的聽覺娛樂。有關作品創作層次，顯出傳統與創新之間的衝突，進而，對未來音樂聲響與結構的「有所為」，勢必再創造某種「原創」思維。詩人維曼（Christian Wiman, 1966-）對於貝多芬的曲中之詩意，認為既是傳達某種的絕望，卻又從作品形式底下帶出實現藝術的期待。對於這種二元特質曾如此說道：「詩歌不是從絕望中寫出來的，絕望在其純粹的形式中是絕對的無聲。」

看似從絕望中產生的詩歌……實際上是阻止絕望的一種手段。一個帶負電，僅僅因為實現了自己，出現了，就變成了一個帶正電。」²

這部作品採用「融合式」樂曲解說方式進行，並不是為求標新立異，我們思考「解說式音樂會」對於演奏傳統經典曲目的意義與價值，雖然觀眾的手上拿著印刷精美的樂曲解說，現場即席導聆能更吸引台下觀眾進入作品的故事脈絡，也讓台上表演者醞釀演繹樂曲的情緒。或許這場音樂會期望透過如此的解說方式，呈現貝多芬在音樂史發展過程的傳統與創新，藉由這首弦樂四重奏的作品內部理論，衝擊傳統美學的聽覺感知，刻意強化作曲家內心深處的自我矛盾。因此，這部作品充滿了二元性，以美學的層次檢視，自我矛盾的衝突與協調存在於原創與傳統、主觀情感與客觀形式、詩體結構與散文表述之間，甚至於音樂素材反映了情緒不連續性與曲式整體性，這些二元狀況時而並置、時而對立。音樂會的「解說」做為表演活動的一部分，而非單靠觀眾自行閱讀，這樣的作法提高了表演與觀眾的互動，突顯貝多芬內心自我矛盾的情緒，在演出過程直接傳達給不同文化背景的觀眾。

這種二元性一直存在於貝多芬的世界觀，第 59 號作品「三部曲」最能夠突顯出世界主義與民族主義的矛盾，維也納文化與俄羅斯的習俗，會左右了貝多芬創作的動機與編排，這首作品幾乎處在兩個世界二元風格的奇特現象，似乎有點像是俄羅斯、維也納的交融或者說貴族氣質與平民性格怪誕的混合。正如同時代俄羅斯官員與音樂文獻作者歐利比切夫（Alexandre Oulibicheff, 1794-1858）照著自身文化的感知，覺得音樂會的場合也是一種奇妙的文化會遇，就如聖彼德堡舉辦四重奏的室內音樂會，演出維也納樂派的作品，如此評論當時的景況：「我沒有受到抨擊。遠的不說，熟練的作曲家毛雷爾先生（Louis Maurer）、知識淵博的評論家達姆克先生（Berthold Damcke）以及……三位演奏家都認為我的觀察是正確的。」³

本文主要提出的「二元性」議題，嘗試探究這部作品的歷史價值，不然，我們常說，貝多芬的藝術性屬於崇高而敢於突破，追本求源的因素到底為何？又如何被當代人所接納？我們又如何確定貝多芬創作展現出未來的眼光呢？透過這個議題，從三個觀點摸索貝多芬心靈的道路：第一，原創與傳統之間的二元性；第二，作品手法與審美的二元性；第三，俄羅斯與維也納二元風格的混合。

貳、原創與傳統之間的二元性

首先，我們從歷史觀點出發，沿著貝多芬的樂念尋找藝術的蛛絲馬跡。這部作品《拉蘇莫夫斯基》是 1806 年所創作，屬於貝多芬第二時期的作品，此時期的作品幾乎都具有驚濤駭浪的力量，足以推動音樂長久以來緩慢前進的溪流，如神所賜予的天分，透過貝多芬加速

2 Mark Steinberg, "Beethoven Quartet opus 59 #1," *Brentano Quartet*, 2023, <https://www.brentanoquartet.com/notes/beethoven-opus-59-1/>. (2023 年 3 月 15 日)

3 A. Oulibicheff, *Beethoven, Ses Critiques Et Ses Glossateurs* (Fb&c Limited, 2018), 266.

了西洋音樂史進展的速度。貝多芬創作生涯第二時期，約略在 1803 年到 1814 年，這段「貝氏神話」的建構階段，雖然貝多芬總體的創作相較於海頓與莫札特而言，數量略少，但是貝多芬善用上帝所給的音樂恩賜開啟了未來的道路，同時轉化音樂為嶄新的創作手法，從娛樂的功能，將觀眾與演奏家帶往了藝術價值的高度。幾乎每一部作品都是典範長存，影響近兩個世紀以後所有作曲家的創作理論，在美學上展現模範的帶頭作用。

這部作品的基本速度概況為：

Allegro 快板

Allegretto vivace e sempre scherzando 活潑的快板和始終如一的詼諧

Adagio molto e mesto 非常悲傷的慢板

Thème Russe：*Allegro* 快板（俄羅斯主題）

從上帝創世的日子以來，人在歷史洪流中，時代巨輪一直被推動著，其中一項的重要因素，就是藝術家們藉用自身的天分，帶出藝術與生活的品味，如此才能激發出生活上的美學與需要，日後對於科學的產生，無不需要應用人對於藝術原創這件事的起心動念。哈佛大學生物學學者威爾森（Edward O. Wilson, 1929-2021）從藝術原創角度探索世界與科學的潮流根源，其說法蠻有深意：「史上我們看到有兩種類型的原創思想人物，第一種人類天分：那些看到無序就想要試圖創造秩序的人；第二種人類靈感，遇到秩序就想要試圖創造無序的人。他提出或許還有第三類人物特質，就是深具影響力的藝術家，同時喜歡這兩樣東西，揮舞著他的原創，朝著自己的內心世界，重新塑造一種秩序和無序的交融。」⁴威爾森提到的第一種類型天分，屬於天賦才能的恩賜（Gift），上天賦與的恩賜，在無意識中，渾然天成，自發性將無次序的狀態逐步型塑成有次序的「創造」。第二種類型靈感，屬於入神狀態的靈性（Trance），神聖的靈性透過藝術或音樂素材，將原本已有的組織系統完全抽離，又回到原始無意識的靈性狀態。第三種類型，或許如同貝多芬善用「上帝」所賜的恩賜與聖靈（Holy Spirit），將我們演奏家與聽眾置於這樣的世界，讓我們對塑造世界的需求與生活動力產生了嚮往與解放，貝多芬可以將音樂這種聽覺感知，同時以恩賜、靈性與理性共同進行組織，並記錄腦海中心世界觀。從科學家角度探詢貝多芬心靈之旅，這也不失為解釋其創作生涯第二時期最具體的歷史觀點。貝多芬的三首 59 絃樂四重奏作品原創價值上要算是革命性作品，以四重奏中的第一首，即 F 大調四重奏，作品 59 之 1 正是開始走出了歷史的次序。

這部作品的產生背景是由拉蘇莫夫斯基伯爵（Andrey Razumovsky, 1752-1836）委託創作，一組三首的四重奏編制，歷史上也可稱為編號 59 號「三部曲」。拉蘇莫夫斯基伯爵是 19 世紀俄羅斯駐維也納的大使，貝多芬期望以英雄觀點翻轉歷史的宿命與傳統的框架，藉此原創風格題獻給伯爵，他認為拉蘇莫夫斯基的音樂涵養與提琴專長的修為是能理解其作品的

4 Steinberg Beethoven Quartet opus 59 #1. (2023 年 3 月 15 日)

未來深意。作品以「英雄氣概」的力量衝破過去的枷鎖，使得作品風格產生了原創與傳統之間連結與矛盾。作品三部曲創作於 1806 年，1808 年出版，然而這部作品經常與創作第一時期的四重奏，例如：作品 18 號經常被音樂學者用來相互比擬。在結構與聆賞感知的部分，兩部作品大致有相似之處，但是在曲風與技巧上，第一時期四重奏作品與作品 59 號在原創上卻不可企及。我們從三個方面說明《拉蘇莫夫斯基》四重奏的英雄氣概，也就是從整體歷史意義看兩部作品比較後，對於原創與傳統之間二元差異：第一，樂曲角度觀察，貝多芬的創作理念比以前傳統上任何類型的作品都更複雜，規模更大，情感更強烈。第二，演奏者角度觀察，這首作品的宏大和範圍，是迄今為止最長的四重奏，剖析該樂曲應為音樂史上最專業的專業弦樂四重奏演奏家而寫，而非傳統上只是為了貴族業餘音樂家們的娛樂演奏而寫，這首樂曲的首演是由小提琴家舒潘茲格（Ignaz Schuppanzigh, 1776-1830）領導的四重奏團擔綱。第三，美學風格的角度觀察，作品範圍、深度以及四重奏形式，是貝多芬傳達音樂聆賞的新境界。例如：我們從該部四重奏作品，貝多芬如何進行民謠素材的取用這件事，在美學上從原創的想法進行民族素材「藝術化」的處理，而非傳統上只流於「民謠」改編或加工處理的作法。有關這一點將在本文後面第四點，俄羅斯與維也納二元風格的素材混合，加以闡述在美學風格上，將傳統的俄羅斯音樂融入一個領先地位的維也納音樂語彙中，這一方式就與海頓或莫札特的傳統手法大異其趣。⁵正如貝多芬傳記作者金德曼（William Kinderman, 1952-）在撰寫貝多芬的開頭篇章中，立刻引用了這首樂曲的英雄氣概來說明其特質：「英雄風格：1806-1809，在首次演出時這部 F 大調作品（第一號）受到冷遇；只有 C 大調（作品 59，第 3 號）受到熱烈的讚賞。然而，時間已經扭轉了這一判斷。」⁶

提到拉蘇莫夫斯基伯爵，當年他對於弦樂室內樂的贊助可謂是不遺餘力，一方面是由於他本身雖然是俄羅斯民族，但是在文化上卻是醉心沉浸於歐洲藝術，尤其是音樂。另一方面他也很熱中組織室內樂團，並且為作曲家尋找發表的演出團體與演出場合。拉蘇莫夫斯基伯爵在維也納藝術圈或音樂界，是位非常出名的贊助者與業餘的小提琴家。⁷因此，藝術界人所共知，拉蘇莫夫斯基為著舒潘茲格四重奏（Schuppanzigh）的成員提供養老金，又為他們提供住所與練習地點，此外，他經常為參與樂團演出作品，親自擔任第二小提琴聲部。所以，我們就很清楚看到他為貝多芬與舒潘茲格四重奏牽起了友誼的橋樑。⁸同屬於第二小提琴演奏家達利（John Dalley, 1935-），擔任瓜奈里四重奏（Guarneri Quartet）成員之一，演奏該樂曲時，他深刻體認這部作品可說是貝多芬「英雄主義」第二時期的史詩性、啟示性音樂。特

5 John Irving, "The Invention of Tradition," in *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, ed. Jim Samson (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 180.

6 Larry Beckwith, "The Beethoven String Quartet Project: Op. 59, no. 1," *Confluence Concerts*, (March 26, 2020), <https://www.confluenceconcerts.ca/new-blog/2020/3/26/the-beethoven-string-quartet-project-op-59-no-1>. (2023 年 3 月 15 日)

7 Ignaz von Mosel, "Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien," *Vaterländische Blätter für den Österreichischen Kaiserstaat* 1, no. 7 (May 27, 1808), 53.

8 Johann Friedrich Reichardt, ed., *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*. 2 vols. (Munich: G. Miller, 1915), 2: 204

別是從現場演奏者的角度，這首樂曲的音樂風格與音色的編排上極富交響樂的聲音協調與配器展現：

在拉蘇莫夫斯基四重奏中，絃樂四重奏的整個聲部經歷了一個變化。四個聲部的地位更加接近平等；低聲部有更多的共鳴。旋律有一種更持久的歌唱風格。這裡有更多的「協同一致」的聲音，可以說是真正的絃樂四重奏的聲音 -- 比以前更飽滿、更豐富。⁹

這部作品的原創精神同樣在「未來性」可以預示的到，音樂歷史的推展，貝多芬第三期的絃樂四重奏，心靈創生與意境越顯得充滿了神秘主義色彩，往往在音樂旋律與和聲的聲響支配上，讓聆聽者的耳朵瀰漫著莊嚴、自我醒覺和憂鬱的感觸。正如該部作品 59 號第一首的第三樂章，在貝多芬的草稿中，最後一頁上寫了一段隱晦的話語：「在我兄弟的墳墓上有一棵垂柳或相思樹」。我們從中體悟他對於生命情感的投射。音符開始單純的一組 5 度音彼此發展在縱向和聲上，中提琴演奏的 G 音與其他三把弦樂器所形成自然音程，同時貝多芬運用 5 度關係開頭和聲 C 大三和弦朝向 f 小三和弦進行；透過橫向旋律彼此緩慢進行，四個聲部猶如德國傳統聖詠編排一般的基督教情懷，聲響充滿莊嚴而又淒切的內心渴望。在某些情境時候，它類似於《英雄交響曲》的葬禮進行曲。另外，大提琴在主題旋律上發揮了更大的作用，經常在中音、或高音譜號上演奏，這種聲音的特質很吸引人。（譜例 1）

譜例 1：F 大調四重奏，作品 59 之 1，第三樂章開頭一小提琴演奏主題，與大提琴主題互相呼應。

資料來源：Beethoven, Ludwig van. *String Quartet No. 7, Op. 59 No. 1*. New York: Dover Publications, 1970. 21.

9 Timothy Judd, "Beethoven's "Razumovsky" Cycle: String Quartet No. 7 in F Major, Op. 59, No. 1," *The Listeners' Club*, (November 29, 2021), <https://thelistenersclub.com/2021/11/29/beethovens-razumovsky-cycle-string-quartet-no-7-in-f-major-op-59-no-1/>. (2023 年 3 月 21 日)

參、作品手法的二元性

這部作品有別於以往只是提供業餘演奏、或聽眾休閒的審美功能性，我們可以理解同時代的演奏者與聽眾的審美感知與耳朵的信息量如何接受複雜而龐大的「音符乘載量」呢？想像當時的演奏者面對這部嶄新的作品與前一期作品 18 號結構與審美方面幾乎不相同的情形，顯然貝多芬要求演奏者必須學習打破傳統的思考，在作曲理論上具備超前時代的思維與聆賞感知能力，這一切的音樂鑑賞能力發展的是那麼自然，又新穎不流於俗。這部作品迄今在音樂歷史具極高度的評價，一方面，貝多芬將該部作品發表給鑑賞家，除了四樂章組成的傳統曲式外，同時呈現樂曲本身是需要先行研究的，而不僅僅是娛樂演奏者而已。另一方面，向廣大公眾的休閒交流功能更是被深具內省力的音樂涵養所取代。從這部弦樂四重奏作品開始，原創目的顯然是提供給小眾群體，更有選擇性的聽眾，並且音樂語言變得更加集中。保留了古典曲式，在審美藝術性的角度層面下取代了功能性。¹⁰

觀眾對於審美的感知開始有了聽覺的改變，這部《拉蘇莫夫斯基四重奏》在樂曲內部對於創作手法有諸多二元性的衝突，貝多芬藉此擴張結構與調性的模糊地帶。所以，在此列舉其中二項因素來稍加端詳，我們從中發現在演奏與觀眾的美學上帶來巨大的變革。

一、結構的二元性

我們從貝多芬第二時期的樂曲角度觀察，其創作理念比以前任何類型的作品都更複雜，規模更大，情感更強烈，這一觀點很容易從結構來看原創與傳統之間的二元性爭論。在聲響與配器的法則上，第一首的《拉蘇莫夫斯基四重奏》相較於傳統的作品 18 號四重奏已經從交響概念與結構擴張手法進行創作。我們舉調性處理為例說明，貝多芬在這首作品所使用調性與旋律主題的樂句結構，F 大調主調的音色處理非常接近《田園交響曲》之交響化的寧靜鄉村景色。正如第一樂章以大提琴的陽光主題開始，並由第一小提琴接續，貝多芬開啟了一場迷人嘹亮的音樂對話。這個主題起初很簡單，但後來不斷發展，逐漸形成張力，並增強了我們的期待感。我們在原創與傳統之間爭論，首先，這種型態可以反應在樂句結構上。貝多芬運用 18 小節樂段長度在樂句結構與傳統作法稍有不同之處，雖然承襲海頓的結構，但是在原創上，貝多芬運用前導的旋律建立長達 25 小節的 F 大調的確立感；這種調性作法也是貝多芬刻意在長大樂句中建立 F 大調，正如前面提及貝多芬的「原創」朝著自己的目的重新塑造秩序和無序自由形式，音樂聲響與調性進行都在他的掌握之中。如此導奏的主題調性直到 19 小節以 F 大調主調得到解決，進入了動機片段的樂段裡，然而這是該樂章真正開始的地方。（譜例 2）我們所知，F 大調調性也是貝多芬在第二時期創作其他著名作品，如：《田園交響曲》的調性，顯然，以貝多芬使用調性的傳統，是呈現出對田園生活的表現。¹¹ 這種聲響音程結構再運用弦樂四重奏的單純 5 度音進行。貝多芬在旋律上並不是採用傳統思維，

10 J.P. Burkholder, D.J. Grout, and C.V. Palisca, *A History of Western Music: Tenth Edition* (W. W. Norton, 2019), 572

11 Judd Beethoven's "Razumovsky" Cycle: String Quartet No. 7 in F Major, Op. 59, No. 1.

以小提琴做為旋律開始，他反而採用了大提琴低音圓融的音色，做為主導的材料。此外，樂句結構上，傳統導奏與動機處理，貝多芬與海頓的作法儼然是兩個層次的世界。貝多芬的原創在這部作品中的導奏，竟然長達 19 小節，F 大調的強音做為解決音，然而，這才是該樂章真正開始的地方。這部作品與前期作品 18 號相比之下，聲響與結構更賦予了交響性和擴張性的原創，這一點與傳統理論分道揚鑣。所以，貝多芬在這裡給了我們一種柏拉圖式的理想田園。正如前述，貝多芬在美學原創概念上，調性美學做為超越了心靈嚮往的媒介，標誌著他有能力隨心所欲地將我們觀眾帶向一個自身建構的宇宙世界。¹²

譜例 2：F 大調四重奏，作品 59 之 1，第一樂章（1-25 m.m.）調性是建立在 F 大調的導奏旋律主題上，直到第 19 小節開始確立 F 大調調性的動機樂段。

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's String Quartet No. 7, Op. 59 No. 1. The score is in F major and 3/4 time, marked 'Allegro'. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The first 19 measures are marked 'p' and 'mf e dolce'. From measure 19 onwards, there are 'cresc.' markings. A box highlights the first 19 measures, and an arrow points to measure 19 with the text '調性的確立' (Establishment of the key).

資料來源：Beethoven, Ludwig van. *String Quartet No. 7, Op. 59 No. 1*. New York: Dover Publications, 1970. 1.

另外，我們從在原創與傳統之間爭論，貝多芬也會刻意使用調性模糊的作法。從下列譜例中，我們看到的模糊調性現象，運用在第三樂章進入第四樂章的情形。在那裡貝多芬同樣運用「俄羅斯民歌主題」，旋律調性是介於 F 大調與 d 小調之間的设计。很有趣的是，貝

12 Nicholas Mathew, *Political Beethoven* (Cambridge University Press, 2013), 172-173.

多芬竟用調性反差連結第三樂章的哀歌處理與第四樂章類似田園風格的歡樂氣氛。這也就是說，第三樂章 *Adagio molto e mesto* 採用沉重陰鬱的 f 小調，對照第四樂章俄羅斯民歌主題的 F 大調，但是民歌主題本身的調性也是模稜兩可的性格，在音樂聆聽的感知上呈現 F 大調與 d 小調的模糊性。（譜例 3）這樣做法在後來的作品《田園交響曲》調性處理如出一轍，亦即 f 小調狂風暴雨樂章直接引出了 F 大調的感恩讚美大自然與上帝恩典之歌。¹³ 我們從譜例片段觀察調性發展過程，採用樂章連結作法。小提琴裝飾段落（132 小節）採用 C 音作為顫音，連結 f 小調，作為準備過渡到 F 大調段落的預備音，這個音建立在 f 小調的屬七和弦，同時也是 F 大調的屬七和弦，亦即同屬於 F 大調與 f 小調互相作為平行調，以此相同的主音與屬和弦功能作為連結手法。藉此，第三樂章進入第四樂章以此相同的屬七和弦，同樣在傳統和聲意義上，將音樂解決 F 大調三和弦之上，形成了 F 大調終止式。在傳統與原創二元意義上，貝多芬使調性從「f 小調引入 F 大調」的傳統作法，同時兼顧了原創意義上樂章連結與調性某種程度上共同出現的模糊感。

譜例 3：F 大調四重奏，作品 59 之 1，第三樂章（128-132 m.m.）連結到第四樂章開頭處（1-10 m.m.）。小提琴裝飾奏的樂段（f 小調）以 C 音顫音直接過渡到第四樂章（F 大調）。

第三樂章最後插入段 (132) 27

第一小提琴插入段，帶出C音上的顫音，形成第四樂章的屬音，然後直接過渡到第四樂章。

Thème russe.
Allegro

調性從f小調引入F大調

民歌主題的設計是介於F大調與d小調之間的模糊性

資料來源：Beethoven, Ludwig van. *String Quartet No. 7, Op. 59 No. 1*. New York: Dover Publications, 1970. 27.

13 Mathew, *Political Beethoven*, 172-173.

二、變奏結構上整體與片段的二元性

從美學的風格上，貝多芬對於曲調往往採用動機化、或片段化，與莫札特美妙旋律的創作，則是迥然不同的聽覺經驗，貝多芬對於旋律的感知往往採取二元性的方式處理，亦即旋律整體與動機片段之間的對照與融合，讓某些片段的音符成為主要的音型將整體統一起來，在結構上貝多芬會以「變奏」方式進行動機素材的發展。若是以這部作品來觀察，最明顯的例子是以俄羅斯民歌主題放在第四樂章作為主體，如果曲調上相較莫札特的慣性，貝多芬的想法反而比較接近海頓的動機化素材發展。我們熟知海頓經常使用民間的曲調，或者說類似民歌風格的旋律，放在室內樂或交響曲，尤其是「終樂章」的結構；同時海頓也喜歡將曲調音符或和聲加以變奏，在此變奏的情形下，卻不改變其整體輪廓的聽覺辨識。貝多芬從中汲取了靈感，並繼承海頓在整體輪廓不變之下，進行變奏的作法。在這首《拉蘇莫夫斯基四重奏》的終樂章，反映出貝多芬選用了大量的俄羅斯民間曲調，或者當時流行的旋律改編成器樂作品的潮流，像是，變奏曲、交響樂、協奏曲和其他種類的音樂形式等。這也是當時維也納時尚圈許多達官顯要爭相競逐的模仿西方文化最經典的生活品味之一。¹⁴ 這種變奏結構二元性在於處理「整體」與「片段化」的發展張力中，貝多芬處理俄羅斯民歌主題，與海頓分道揚鑣之處在於藝術化的多面性，以及變奏發展的多層次音型。例如：理論上，貝多芬運用對位和其他手法（動機片段化、重置和聲編排、節奏風格改變等變奏型態的發展）方面，它們也與海頓和莫札特的類似作品手法不同。德國音樂學者薩爾曼（Walter Salmen, 1926-2013）所指出這時候維也納文化圈使用民歌與西方藝術相混合的作法，是某種「偶發的、隨意引用的愉快的民歌」¹⁵，顯然貝多芬的美學決不是簡單配樂的美學問題。貝多芬在變奏結構中通常強調「發展」的概念，創作過程中採用對位、或者其他創作手法，例如：曲調片段化、動機音型、重置和聲、節奏動機為主體等進行一番重新詮釋。¹⁶

本文所談論的變奏結構二元性，是從這部作品《拉蘇莫夫斯基四重奏》的背後，觸及了俄羅斯與維也納兩者文化的衝擊，美學風格差異性，特別是貝多芬應用的變奏方式或許也是融合旋律整體與動機片段兩方風格與形式差異的有趣實驗性作法。有關於「旋律整體與動機片段」二元性，通常也是貝多芬經常使用的發展手法，例如上述提及的「曲調片段化」的作法。美國音樂學者所羅門（Maynard Solomon, 1930-2020），他嘗試從《迪亞貝里》變奏曲的方式解讀貝多芬創作《拉蘇莫夫斯基四重奏》民歌應用的問題。所羅門提到了認為貝多芬對於變奏的想法，建立在旋律片段化的發展，看似平凡，但卻不能認為是素材過度瑣碎的音

14 Elizabeth Warner, *Russian Traditional Folksong* (Hull, 2000). 10.

15 參考大意：「然而，在四重奏作品 59 中，貝多芬的意圖不會只是這種單純的偶發的、隨意的 隨意引用美好的民間曲調，因為這些曲子完全適合於多層次音樂」。Walter Salmen, "Zur Gestaltung der 'Thèmes russes' in Beethovens Opus 59," *Festschrift für Walter Wiora zum 30* (Dezember 1966). 399.

16 薩爾曼書中提到這部作品四重奏作品 59，貝多芬本人的意圖不僅僅是這種偶發性、隨意性對於民歌、或民謠的素材使用，因為這些曲子，貝多芬希望從中民歌「低層次」的民俗材料，吸取靈感，轉化為「高層次」的對位手法，這樣原創概念，貝多芬善於應用變奏結構，完全適合於多層次意涵的複雜藝術作品。」。薩爾曼將該部作品與海頓弦樂四重奏作品 64，第 5 號（1790），變奏結構中充滿技巧性的無窮動結尾，兩部作品之間做出比較。

型。然而，《迪亞貝里》變奏曲當中使用低層次的華爾滋曲調，或許「適合解開低層次原初性和終結性的問題如何解決，以及它們的互換風格特質的方式。」¹⁷ 所羅門提到了一項重要的觀念，所謂「本地化的開始」引導出「變化發展與民歌本質的蛻變」，一直到作品在藝術性的表現上呈現了「重新價值評估和評論反轉」的高層次曲調。¹⁸ 因此，在變奏結構的使用觀念上，這是貝多芬的某種慣性，正如「一個從德國地方性語言中勾畫出形象，作為形而上探索思潮的出發點」這樣的想法。¹⁹ 我們或許從下列譜例五看到原本曲調旋律在樂章中間發展出賦格段落，以兩組樂器做為對比方式進行。

以這部作品《拉蘇莫夫斯基四重奏》第一樂章為例，貝多芬在變奏技巧上很有創造力，他沒有一直再現傳統上改變主題的原始方式，而是找到了原始素材的途徑，進行對位中的發展，某種內部組織的自律，順著這股力量，貝多芬將演奏者帶往了某些秩序卻又模糊的樂段裡面。在這個樂章中間的接近賦格段落，在動機上偶爾使用的單音或者八度音程，呈現出有趣的演奏。（譜例 4）

譜例 4：F 大調四重奏，作品 59 之 1，第一樂章（216-229 m.m.），樂曲轉向了令人振奮而且動盪的發展部，它是如此的廣泛，以至於引起了一個類似賦格的段落。

資料來源：Beethoven, Ludwig van. *String Quartet No. 7, Op. 59 No. 1*. New York: Dover Publications, 1970. 6.

17 Maynard Solomon, "The End of a Beginning: the 'Diabelli' Variations," in *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination* (Berkeley University of California Press: 2003), 20.

18 Solomon, "The End of a Beginning: the 'Diabelli' Variations.", 21.

19 Solomon, "The End of a Beginning: the 'Diabelli' Variations.", 21.

德國音樂學者薩爾曼指出貝多芬的整體與動機片段二元性使用方式，與海頓和莫札特的類似作品截然不同，²⁰ 這種二元性同樣可以在俄羅斯主題民謠旋律的處理上，採用賦格的主題與答題方式，使二元性風格能夠共存。例如：貝多芬將俄羅斯主題切割成兩個片段，下列的兩段譜例中標示 A 與 B 片段（譜例 5），同時，我們比對另外一段樂譜（譜例 6），貝多芬將動機片段排序進行顛倒，再進行音程度數的類似賦格手法的衍化，這是一種片段化發展的手法。貝多芬創造了獨立性旋律整體與動機片段的二元風格共存。

譜例 5：F 大調四重奏，作品 59 之 1，第四樂章（1-8 m.m.），俄羅斯主題切割成兩段動機片段化。

資料來源：Beethoven, Ludwig van. *String Quartet No. 7, Op. 59 No. 1*. New York: Dover Publications, 1970. 27.

譜例 6：F 大調四重奏，作品 59 之 1，第四樂章（267-270 m.m.），俄羅斯主題切割成兩段動機片段化。動機片段排序進行顛倒，再進行音程度數的類似賦格手法的衍化。

資料來源：Beethoven, Ludwig van. *String Quartet No. 7, Op. 59 No. 1*. New York: Dover Publications, 1970. 33.

²⁰ Walter Salmen, "Zur Gestaltung der 'Thèmes russes' in Beethovens Opus 59," Festschrift für Walter Wiora zum 30 (Dezember 1966). 399

肆、俄羅斯與維也納二元風格的素材混合

有關於這個議題是作品《拉蘇莫夫斯基四重奏》主要的主题與訴求，也就是在旋律主题應用上採用俄羅斯民歌，貝多芬卻用純器樂方式將之呈現。在美學產生一個值得討論的議題，就是維也納藝術手法與俄羅斯民族素材混合的問題。本文所探討的議題並不是在理論曲體的素材融合，而是某種美學風格上有趣而古怪的身分混合「現象」。這種混合情況就好比貝多芬是日耳曼作曲家，而拉蘇莫夫斯基則是俄羅斯外交、經濟專才與音樂業餘演奏家，要為這兩種特質的客戶量身打造一套在歐洲宮廷中適合的穿著一般；不然，他們就是一種完全沒有交集的身份、職業，例如：農民與詩人，在一瞬間碰撞後所產生的友誼關係。作品中美學風格的奇特現象，因此引發某種特別的「混合」現象，接著以下兩點稍加簡略說明，對於文化風格本質的內在因素，筆者或許提供某種想法做為參考。

一、民族與藝術混合的現象是出於原始與加工的本質問題。

某種程度上這個議題會反映在俄羅斯民歌曲調與維也納藝術歌曲的美學感知。貝多芬在整體社會背後，充分浮現出維也納文化的認知與藝術鑑賞的能力。如果從俄羅斯民歌混合的角度，我們或許要思考一個問題，就是民謠詩歌如何藝術化？藝術歌曲又如何本地化？兩種文化風格之間的奇特混合，應該不是在表現技術手法的理論，否則那只是一種刻意模仿、或拼湊的庸俗作品而已。提倡日耳曼民族本質的詩人，如：赫德（Johann Gottfried Herder, 1744-1803）和席勒（Friedrich Schiller, 1759-1805），他們所傳達的藝術概念應該著重於原材料的「原始」與加工過程，反映出自然民族與藝術加工的結合，而非單純二元對立，亦即：純樸與複雜的對立性。赫德的觀點在於民歌仍然代表自然，但它不再被認為是藝術歌曲的反面，而是詩歌本質上作為「藝術」的「原材料」與加工的現象。²¹有鑑於自然與藝術的二元性，赫德在後來的創作理念上將一種新的「藝術」作為內含著某種對立、神秘、有機的自然與藝術規則的混合體。²²

二、民族與藝術混合現象也是文化炫耀與模仿的產物

從文化上的角度而言，這部作品第 59 號題獻給俄羅斯駐奧地利大使拉蘇莫夫斯基堪稱經典之作，對於這位俄羅斯伯爵而言，作為俄國與奧地利在文化、政治、經濟與音樂交流之間重要的中間人，如果我們審視拉蘇莫夫斯基在奧地利藝文界眼中的份量，不難明白他在上流社交場合中具有一席之地，在文化的意義上也可以說是「歐洲文化的俄羅斯人」，貝多芬創作這部作品的背後實質意涵，在於對立風格與美學認知上的融合，反映出俄羅斯意欲模仿歐洲文化的政治立場與社會炫耀姿態。

21 Matthew Gelbart, *The Invention of 'Folk Music' and 'Art Music': Emerging Categories from Ossian to Wagner*, (Cambridge University Press, 2007). 198.

22 Gelbart, *The Invention of 'Folk Music' and 'Art Music': Emerging Categories from Ossian to Wagner*. 199.

貝多芬與拉蘇莫夫斯基之間的友誼關係從這部作品初見端倪，1806 年春天，拉蘇莫夫斯基一直生活在對被調往倫敦的憂慮之中，本身的健康因素，加上後來妻子在同一年過世，使得他必須向沙皇的左右手查爾托利斯基親王（Prince Czartoryski）求情，期望回到他夢寐以求的維也納職位，得以生活在奧地利融入一群音樂家的社會中。²³ 此時期貝多芬接受委託創作該部作品，直到 1808 作品接近完成的時候，貝多芬經常出入拉蘇莫夫斯基宮殿作為原創理念的實驗空間，這也是貝多芬許多作品當中寶貴資源與靈感的地方。西弗里德（Ignaz von Seyfried, 1776-1841）的資料顯示出有關當時貝多芬生活的一些信息：「在拉蘇莫夫斯基宮殿就像母雞在雞舍裡一樣自在。他寫的所有東西都是從窩裡拿出來的，並在煎鍋裡試了試。」²⁴ 貝多芬傳記作者辛德勒（Anton Felix Schindler, 1795-1864）同樣也顯露著他們之間創作與委託的關係：「拉蘇莫夫斯基的四重奏成為貝多芬的四重奏；音樂家們完全由他支配，就像他們被明確雇用來為他所。」²⁵

依據英國音樂學者亞伯拉罕（Gerald Abraham, 1904-1988）的研究顯示，貝多芬當時手邊有原版的俄羅斯民歌集《Lvov-Pratsch 曲集》（LPC，第一版，1790 年），²⁶ 從中選幾首當地民歌，融入創作《拉蘇莫夫斯基四重奏》，但曲風上卻刻意改變了調性、節奏和情感。²⁷ 另外，有些學者也採取同樣的看法，認為貝多芬以俄羅斯民歌〈啊，無論是我的運氣，這樣的運氣〉（Ah, Whether It's My Luck, Such Luck）從原本悲傷的哀愁曲調卻標記為“*Molto andante*”，在速度上卻轉為快板作為該四重奏的最後樂章，在維也納文化底下看似一種風格模仿，卻又呈現某種與民謠原貌毫無相關的對立結果。也許這種混合現象表示貝多芬通過這樣的藝術手法「協調」民歌憂鬱的對立性。然而，有關俄羅斯民謠旋律表現著維也納與俄羅斯之間的文化二元性，反而突顯出貝多芬的原創刻意違背民歌憂鬱的本質。²⁸ 我們回過頭來看《Lvov-Pratsch 曲集》為何觸動貝多芬採用這樣的方式進行室內樂器樂作品的改寫？當然，這部曲集本身不能單純只從貝多芬創作的角度界定，或者說，表面上這部曲集只不過是俄羅斯民族歌曲的曲集而已，但我們應該這麼看待，廣義上它已經擁有了跨民族價值的文化財富與內涵，同時更可以說是歐洲文明的表徵之一。整體觀察在 1800 年左右當時的文化氛圍，德國或奧地利對於俄羅斯民歌的熱潮是可以被接受的，所以，貝多芬處理如此風格迥異的主

23 Cami A Vasilčikov, *Les Razoumowski*, tr. Alexander Bruckner, (Sacramento, California: Creative Media Partners, LLC, 2019), 334-335.

24 Alexander Wheelock Thayer, in *Thayer's Life of Beethoven*, ed. Elliot Forbes, (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992), 1: 444.

25 Anton Schindler, in *Beethoven as I Knew Him*, ed. Donald W. MacArdle, (Dover Publications, 1996), 60.

26 我們不知道貝多芬知道哪個版本的《Lvov-Pratsch 曲集》，也不知道它是什麼時候落入他的手中的；他既可以接觸到 1790 年印刷的原始版本，也可以接觸到 1806 年修訂和擴充的第二版。原本《Lvov-Pratsch 曲集》設計與編纂是為了吸引當時生活在維也納「西方化」的俄羅斯人，主要對象是生活在城市環境中的貴族和貴族階層。因此，編纂者盡一切努力使他們的材料適應歐洲業餘音樂創作的特殊要求。Malcolm Hamrick Brown, ed., *A Collection of Russian Folk Songs by Nikolai Lvov and Ivan Prach*. (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1987). 9.

27 Gerald E. Abraham, *Beethoven's Second-Period Quartets*, (Dorset: Reprint Services Corporation, 1988). 28.

28 Warner, *Russian Traditional Folksong*. 55-57.

題或許可被理解為貝多芬與拉蘇莫夫斯基之間某種相互關聯的刺激，所產生創造性反應。同樣反映了貝多芬原創的想法，對於秩序與非秩序之間的模糊性，在主題中呈現了這種混合二元性，民間音樂與藝術音樂是否無法並存的問題？對於貝多芬而言，顯然重點不在是二元對立，而是二元混合，以藝術手法的方式駕馭某種奇特的文化混合風格。徹爾尼對此認為在作品 59 的每一首四重奏中編織一首俄羅斯旋律，只是履行了貝多芬的關係承諾與忠實於藝術的創生而已。²⁹

伍、結論

從西洋音樂史的洪流當中，綜觀這部作品的歷史地位，無論是從作曲理論、演奏、或觀眾的立場而言，貝多芬 1805 年《英雄交響曲》開啟了劃時代的英勇態度，如同時代巨人要為自身的藝術理想建立起「音樂神話」，到了 1814，貝氏神話可謂達到了高峰，這種神話不是遙不可及，而是將自身的力量，如同普羅米修斯一般把藝術的英雄人物帶入世界，帶給人們嶄新的音樂美學。這當中最為重要的作品對於交響曲的曲種革新，固然是我們熟悉的《英雄交響曲》。另外，對於室內樂而言，這位英雄人物化身為《拉蘇莫夫斯基四重奏》，帶出了鼎盛時期，同時也帶來的人世間諸多的美學爭議。這部作品的歷史評價在於本身的爭議，特別在現代觀眾的耳朵早已大受讚揚，因為貝多芬的英雄神話期望將藝術改變世人的美學以及器樂思維。³⁰

這部作品《拉蘇莫夫斯基四重奏》中所謂「俄羅斯特性」，其實在歐洲文化的實質意涵裡，已經兼具一種世界性的審美感知：貝多芬採用的俄羅斯主題不是與維也納古典樂派的音樂語言產生異化的異國元素，而是將這些素材做為樂章的生成材料，混合在自律性組織材料的藝術作品，藉此形成一股維也納風格的潮流，主導古典時期的聲音組織與聽覺習慣。貝多芬熟悉維也納交響樂與弦樂四重奏的第二樂章與第四樂章的聽覺感知與審美標準，無論是來自俄羅斯特性、或波蘭特性的民歌，在古典曲體之下自然而然混合成屬於維也納的音樂風格。因此，在更大的背景下，《拉蘇莫夫斯基四重奏》屬於歐洲作曲家自從巴赫時代以來一系列被認同的作品之一，在這些作品背後，其俄羅斯政體或許被視為異國「他者」，可是它卻又被刻意融入在歐洲大國的體系中又形成了「世界性」的語言。³¹

這一點，我們從徹爾尼（Carl Czerny, 1791-1857）曾經提過的事情表示當代的音樂家們並不完全瞭解貝多芬所建構英雄神話的歷史觀點，音樂家們發現這首弦樂四重奏如此難以理解，以至於他們彼此大笑起來，心中以為作曲家是在開一個精心策劃的玩笑。然而，貝多芬

29 Carl Czerny, in *On the Proper Performance of All Beethoven's Works for the Piano. Czerny's 'Reminiscences of Beethoven' and Chapters 2 and 3 from Volume 4 of the 'Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, Op. 500'*, ed. Paul Badura-Skoda, (London: Universal Edition, 1970).13.

30 Burkholder, Grout, and Palisca, *A History of Western Music: Tenth Edition*, 571.

31 John Irving, "The Invention of Tradition," in *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, ed. Jim Samson, (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 180.

卻回應他們說：「不是為你們，而是為以後時代審思並重構的宇宙觀。」³²

在樂曲演奏表現的時刻中，在空間與時間流動中，回顧貝多芬走進自身的原創宇宙裡。他把自己的宇宙想像成為某種存在，這也是我們認為他重構的英雄神話，無論在何時或何地演奏或聆賞，我們正在經歷一場與貝多芬相遇的心靈時刻。在聆聽這首曲子時，我們同樣立刻感受到他所塑造的世界觀。正如美國著名的動態雕塑家考爾德（Alexander Calder, 1898-1976）對於宇宙動態的超驗性，其內涵解釋的十分貼切：「宇宙是真實的，但你無法看到它。你必須想像它。然後你才能真實地再現它」。因此，貝多芬建構的英雄神話，幫助我們跨越到更有力量的藝術媒介，以及更有秩序的感知世界。³³

此外，這部作品在美學的意義上也是打破音樂歷史對於室內樂的審美與感知的界線，室內樂的演奏不再以娛樂大眾做為目標導向的存在，而必須是藝術的內涵為核心。從美學上，我們或許透析貝多芬對於「藝術獨立性」堅持音樂自身的原則與規律性。所以，自《拉蘇莫夫斯基四重奏》之後的室內樂作品，每一部可說是貝多芬塑造了內在的宇宙，內在的組織（如動機素材等）也都彼此活生生的具有靈魂，每一部作品的創作都是獨立存在的，幾乎就是貝多芬自己的「分靈體」了。每一部作品的音樂給了心靈完整和諧的關係，任何一個單獨的，分離的樂思、或者內部組織之中都有著協調的情感，這就是貝多芬建構宇宙多重分子中的統一性原則。³⁴

32 Judd Beethoven's "Razumovsky" Cycle: String Quartet No. 7 in F Major, Op. 59, No. 1, (2023 年 4 月 10 日)

33 Steinberg Beethoven Quartet opus 59 #1, (2023 年 4 月 10 日)

34 Ludwig van Beethoven, in *Beethoven: Briefe und Gespräche*, ed. Martin Hürlimann, (Zürich, Switzerland: Atlantis Verlag, 1944), 146.

參考書目

- Abraham, Gerald E. *Beethoven's Second-Period Quartets*. Dorset: Reprint Services Corporation. 1988.
- Beckwith, Larry, "The Beethoven String Quartet Project: Op. 59, No. 1," *Confluence Concerts*, March 26, 2020. <https://www.confluenceconcerts.ca/new-blog/2020/3/26/the-beethoven-string-quartet-project-op-59-no-1>. 2023 年 4 月 10 日 .
- Beethoven, Ludwig van. In *Beethoven: Briefe Und Gespräche*, edited by Martin Hürlimann. Zürich, Switzerland: Atlantis Verlag. 1944.
- . *String Quartet No.7, Op.59 No.1*. New York: Dover Publications. 1970.
- Brown, Malcolm Hamrick, ed. *A Collection of Russian Folk Songs by Nikolai Lvov and Ivan Prach*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press. 1987.
- Burkholder, J.P., D.J. Grout, and C.V. Palisca. *A History of Western Music: Tenth Edition*. W. W. Norton. 2019.
- Czerny, Carl. In *On the Proper Performance of All Beethoven's Works for the Piano. Czerny's 'Reminiscences of Beethoven' and Chapters 2 and 3 from Volume 4 of the 'Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, Op. 500'*, edited by Paul Badura-Skoda. London: Universal Edition. 1970.
- Gelbart, Matthew. *The Invention of 'Folk Music' and 'Art Music': Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge University Press. 2007.
- Irving, John. "The Invention of Tradition." In *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, edited by Jim Samson, 178-212. Cambridge: Cambridge University Press. 2014.
- Judd, Timothy, "Beethoven's "Razumovsky" Cycle: String Quartet No. 7 in F Major, Op. 59, No. 1," *The Listeners' Club*, November 29, 2021, <https://thelistenersclub.com/2021/11/29/beethovens-razumovsky-cycle-string-quartet-no-7-in-f-major-op-59-no-1/>. 2023 年 3 月 21 日 .
- Mathew, Nicholas. *Political Beethoven*. Cambridge University Press. 2013.

- Mosel, Ignaz von. "Uebersicht Des Gegenwärtigen Zustandes Der Tonkunst in Wien." *Vaterländische Blätter für den Österreichischen Kaiserstaat* 1, no. 7. May 27, 1808. 49-54.
- Oulibicheff, A. *Beethoven, Ses Critiques Et Ses Glossateurs*. Fb&c Limited. 2018.
- Reichardt, Johann Friedrich, ed. *Vertraute Briefe Geschrieben Auf Einer Reise Nach Wien Und Den österreichischen Staaten Zu Ende Des Jahres 1808 Und Zu Anfang 1809. 2 Vols.* Edited by Gustav Gugitz. MunichG Miller. 1915.
- Salmen, Walter. "Zur Gestaltung Der 'Thèmes Russes' in Beethovens Opus 59." *Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966*. 397-404.
- Schindler, Anton. Translated by Constance S. Jolly. In *Beethoven as I Knew Him*. edited by Donald W. MacArdle. Dover Publications. 1996.
- Solomon, Maynard. "The End of a Beginning: The 'Diabelli' Variations." In *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*, 11-26. BerkeleyUniversity of California Press. 2003.
- Steinberg, Mark, "Beethoven Quartet Opus 59 #1," *Brentano Quartet*, 2023, <https://www.brentanoquartet.com/notes/beethoven-opus-59-1/>. 2023 年 3 月 15 日 .
- Thayer, Alexander Wheelock. In *Thayer's Life of Beethoven*, edited by Elliot Forbes. Princeton, NJ: Princeton University Press. 1992.
- Vasilčikov, Cami A. *Les Razoumowski*. Sacramento, California: Creative Media Partners, LLC. 2019.
- Warner, Elizabeth. *Russian Traditional Folksong*. Hull. 2000.

國光劇團《快雪時晴》京劇與西方交響樂的「接合」與「跨界」研究*

李盈青

2022 臺灣音樂年鑑計畫助理

摘要

國光劇團與國家交響樂團於 2007 年合作製演的新編京劇《快雪時晴》，是臺灣京劇與交響樂團跨界的作品，在傳統京劇的基底結合交響樂、歌劇、合唱等西方元素，異質文化在不同的語境下，為傳統京劇帶來嶄新風貌，此劇在京劇本土化的意識形態下，以王羲之的《快雪時晴》帖敘事文本，開衍出臺灣在地，不同時期離散族裔以及跨越時空共敘的文本交織。本文章以新編京劇《快雪時晴》為分析範例，探究在傳統京劇的主體下，與西方交響樂所產生的接合（articulation）概念，探討此劇的音樂建構中，異質文化的對立、交錯構織所產生出新的文本意義，本文探究兩者之間的關聯，並探討京劇與西方交響樂接合、解接合與再接合的動態歷程，著重討論京劇與交響樂結合的音樂手法與元素互動，論述兩者之間的樂、韻協商。十年後（2017 年）《快雪時晴》再度上演，在舞臺及視覺上結合了影像設計、水墨、膠彩、聲響等當代新媒體藝術，使得《快》劇不僅具備了中國戲曲傳統曲韻之美，更增添了些許現代感，成為臺灣戲曲表演史上的里程碑；視覺符碼與音樂符碼之間的聯繫，不同時序的文本再現，美學型態與科藝的轉變，本文從中將探討 2007 年首演、2017 年再製版本與 2021 年筆者親臨演出之比較，解析跨界京劇的文本敘事、創作呈顯與美學轉譯。

關鍵詞：《快雪時晴》、新編京劇、接合理論、異質文化、跨界

* 感謝三位匿名審查老師的意見與回饋，受益良多；同時，感謝本篇文章獲國科會 110 學年度大專生研究計畫案補助，計畫編號 110-2813-C-119-001-H。

Articulation and Interdisciplinary Research: Case Study on GuoGuang Opera Company and National Symphony Orchestra Co-Produced Chinese Opera “Sunlight after Snowfall”

Lee, Ying-Qing

Assistant, 2022 Taiwan Music Yearbook

Abstract

In 2007, GuoGuang Opera Company and National Symphony Orchestra collaborated on a newly-adapted Chinese Opera “Sunlight after Snowfall”. It is the first crossover work between a Chinese Opera and a symphony orchestra in Taiwan. On the basis of traditional Chinese Opera, combining Western elements, such as the symphony, opera, chorus, etc. Heterogeneous cultures in different contexts bring a new look to traditional Chinese Opera. The Chinese Opera's distinct ideology has had a significant impact on this play, which draws on Wang Xi-Chih 's "Clearing after Snowfall" to depict Taiwan's landscape and interweave various historical eras and disparate ethnic groups in a dialogue across different time and space dimensions. This study selects the newly-adapted Chinese Opera “Sunlight after Snowfall” as an authentic example, it aims to discuss the concept of articulation in traditional Chinese Opera and Western symphony to generate new meanings, what is the actual effect of combining the musical techniques of Chinese Opera and a symphony? This paper delves into the interplay between Chinese Opera and Western symphonic music, examining the dynamic process of their articulation, de-articulation, and re-articulation. Specifically, it aims to explore the ways in which musical elements interact in the combination of Chinese Opera and Western symphonic music, while also analyzing the musical and rhythmic combinations between these two forms. Re-performed ten years later, the new show introduces the stage and visual effects with contemporary new media art such as image design, ink painting, Eastern gouache, sound, etc. With the new artistic expressions, this drama not only has the beauty of traditional Chinese Opera, but also adds a little modernity, which becomes a milestone in the history of Taiwanese opera performances. This refers to the visual codes associated with musical notation, the representation of documentation from various historical time periods, and the evolution of aesthetic forms and technical arts. Furthermore, what are the new trends that distinguish it from traditional Chinese Opera? In addition, this study will also compare the 2007 premiere with the 2021 reenactments. This involves an analysis of the narrative structure of cross-disciplinary Beijing opera, its innovative methods of presentation, and the ways in which it translates aesthetic elements across different disciplines.

Keywords: “Sunlight after Snowfall”, Newly-adapted Chinese Opera, Articulation, Cultural heterogeneity, Inter-disciplinary music cooperation.

前言

京劇，是中國戲曲藝術的集大成，發展至今已有兩百多年的歷史，具有深厚的文化與藝術涵養，京劇曾在臺灣舞台上有一過一段輝煌時期，隨著科技的日新月異，娛樂的多樣化與時代的進步，使得京劇的生存出現危機，於是朝向多元的跨界合作發展；國光劇團所締造的臺灣京劇新美學，在傳統京劇的基礎上創作出許多「新編京劇」，除了新編的京劇劇本外，國光劇團將傳統京劇表演型式原有的「一桌二椅」，加入了華麗的舞臺及新媒體藝術佈景等跨界藝術，新編京劇《快雪時晴》由編劇施如芳、音樂設計鍾耀光、編腔設計李超以及兩位主角演員—唐文華（飾演張容）、魏海敏（飾演大地之母）更是京劇跨界的經典代表。在音樂方面，除了保留傳統京劇的聲韻及文武場，還加入了西方交響樂團及合唱團，為傳統京劇藝術帶來全新面貌。

京劇與西方交響樂的跨界創作始於「樣板戲」，樣板戲開創了一種由中西方樂器混合使用的新型樂隊，讓中國傳統民族樂器與西方樂器同臺演出，張澤倫在〈京劇音樂的里程碑—論「樣板戲」的音樂創作成就〉一文中分析到：「『樣板戲』的和聲設計和佈局基本上採用了色彩性和聲與功能性和聲相結合的手法，意在通過特色鮮明的京劇旋律，以求獲得風格上和審美上的民族性與時代性。也可發現，它在強調功能性和聲的同時，不斷插入色彩性和聲，而且常常置於複調之中，使得色彩縱橫交織、聲音層次分明，從而使古老的京劇音樂像油畫一樣富有立體感¹。」樣板戲的作曲家採集體創作模式，借用西式的和聲技巧，豐富了以往傳統京劇文武場的聲響效果，有了西方和聲式語彙的融入，京劇在刻畫人物心理、氣氛的烘托、音效的模仿等層面，開創出十分不同的效果。

雖然樣板戲是極端政治鬥爭下的產物，卻也開創了京劇與西方交響樂隊合作的新契機，對後來京劇的創新具有重要意義。國光劇團《快雪時晴》為臺灣京劇與交響樂團結合的作品，其根源或與樣板戲相同，卻在藝術表達與最終演出的形式上，展現出全然不同的美學，王安祈老師在 2021 年 9 月 4 日於衛武營演講「雪地上看見晴光—京劇 X 交響樂《快雪時晴》」中提到：「我想我最看重的還是劇本的人文深度，以及說故事的方式，所以我們想用一些比較靈巧的、新的敘事策略，來傳達有現代詮釋的情感。」王安祈曾於《尋路：臺北市京劇發展史》一書中提到：「樣板戲在交響樂與京劇的結合上達到很高的成就，影響也非常大，不過其目的主要在營造滂薄氣勢，宣達革命激情，和《快雪時晴》著眼點並不同²。」

2002 年王安祈老師接任國光劇團藝術總監後，國光劇團的新編京劇開始增加了文學性與人文情懷，並以「向內凝視」做為創作態度與追求境界，筆者認為，「向內凝視」其實就是將京劇劇本深度探究人性關照的層面，並增添「女性」視角，以細緻與精緻手法，將京劇帶上一條迥異於以往的途徑，成為「國光戲」的獨特印記。然而在王安祈加入劇團之前，國光的新編戲也經歷長時間的摸索與定位，國光劇團成立之初，很重要的一項宗旨即是「京劇本

1 張澤倫，〈劇音樂的里程碑—論「樣板戲」的音樂創作成就〉，《人民音樂》，第 11 期（1998）：22-25。

2 王安祈，《尋路：臺北市京劇發展史（1990-2010）》（臺北：臺北市府文化局，2012），126。

土化」³，林淑薰的研究提到，京劇因時代潮流而產生了「跨文化」與「本土化」兩種聲音，認為原以京劇為本位的表演風格，有逐步卸下京劇表演元素，向西方表演藝術體系靠攏的趨勢，在最後給予開放式問題：「這般的跨文化演出對京劇表演藝術的發展上有何意義？」從早年「京劇本土化」的初試啼聲，到愈漸成熟的創新之路，國光劇團不再只是題材上力求本土化，而是真正做出具有國光特色、臺灣特色的京劇藝術，因此 2002 年後的國光劇團，將京劇回歸到文學藝術的本體上，國光劇團最難能可貴之處，便是其傳統與創新兩方面的游刃有餘，在傳統與創新的平衡之下繼續昂首闊步，使古老的中華戲曲藝術在新時代持續煥發著強韌的生命力。

新編京劇《快雪時晴》是國光劇團藝術總監王安祈任職時所接到的命題作文，王安祈老師在 2021 年 9 月 4 日於衛武營演講「雪地上看見晴光—京劇 X 交響樂《快雪時晴》」中提到：「這個戲在 2007 年是一個命題作文，當時我在國光當藝術總監的時候接到兩個指示，一個是京劇要跟交響樂（NSO 國家交響樂團）合作，還有第二個指示是要編一部跟臺灣有關的故事。」這齣劇以王羲之名作〈快雪時晴帖〉作為想像出發，時空跳接了三個從古至今的歷史聚合，包括 1949 年來臺外省族群的離散（diaspora）經驗，透過「哪兒疼我，哪兒就是我的家」來建構外省族群在臺灣的新身分認同⁴。根據編劇施如芳《劇作三齣快雪時晴》中描述，全劇共穿越五個朝代（東晉、唐朝、南宋、清朝、民國），戲劇軸線分為三條：第一條戲劇線「張容貫穿古今」為主線、第二條戲劇線「裘母憶想兒子們」、第三條戲劇線「兩位外省人心事告白」，三股戲劇軸線相互指涉，交織成全劇⁵，戲劇主線則佔全劇戲份較重的位置。當時 2007 年使用了書法的毛筆以及交響樂指揮棒作為海報主視覺，預示了東方與西方在音樂層面的文化交流，新編京劇《快雪時晴》是以書畫作為藍圖，在 2017 年版的主視覺劇照中，可以看見合唱團除了唱以外，服裝是以黑白換色，在舞蹈視覺上更象徵的是中國水墨的意象。

本文共有三部分，第一「京劇與交響樂的相會：《快雪時晴》音樂文本中異質符碼的接合、解接合與再接合」，觀察新編京劇《快雪時晴》在東西方異質文化中的碰撞與銜接，傳統京劇與西方交響樂所組合的接合（articulation）概念，並探討其意義；第二「國光劇團《快雪時晴》音樂析解的微觀與宏觀視域」，筆者嘗試以德國作曲家華格納（Richard Wagner 1813-1883）提出的主導動機（Leitmotif）模式，分析《快雪時晴》的音樂，並歸納出王羲之三幅字帖的動機與劇中主要角色的動機，於全劇音樂所做分析與論述，聚焦在管弦樂與京劇的實際音樂創作層面，探究其傳統京劇與西方交響樂彼此之間如何運用、調和，而成為「京歌劇」式的獨特作品；第三「新編京劇《快雪時晴》演出的再現與探討— 2007 與 2021 年」則從實際層面進行，以宏觀視域檢視此劇歷經 15 年間的新舊版演出，比較《快雪時晴》不同時期演出在音樂與製作呈現上的差異，探究其社會形塑、藝術審美與展演意義。

3 「京劇本土化」代表了這一傳統戲曲將「正視」與臺灣土地的連結，並以「能與當前人民的情感思想接軌」為最終目的（王安祈，《尋路：臺北市京劇發展史（1990-2010）》，16-22）。

4 黃俊銘，《音樂的文化、政治與表演》（臺北：華滋文化出版，2010），136。

5 施如芳，《施如芳劇作三齣快雪時晴》（臺北：天下雜誌出版，2017），42-43。

壹、京劇與交響樂的相會：《快雪時晴》音樂文本中異質符碼的接合、解接合與再接合

「接合」(articulation)概念由英國學者 Stuart Hall (1932-2014) 所提出, Stuart Hall 對當代文化的研究與闡釋, 提出接合並非一種任意性的隨機連結, 而是具有一種主從的階序結構, 而連接是一個動態的過程, 並不是永遠的, 在不同的文化語境之下, 可以不斷重新組合, 接合 (articulation)、解接合 (de-articulation) 與再接合 (re-articulation) 的歷程, 透過交叉、貫穿、異化、對抗、論述、實踐等方式建構出非單一的多元面貌, 在這個接合的循環中, 文化與歷史得以發展和延續⁶。而新編京劇《快雪時晴》文本以王羲之名作《快雪時晴帖》為創作發想, 由編劇施如芳編寫的一齣虛構的情節, 時空跳接了三個從古至今的歷史聚合, 在虛構與實體間錯縱交融, 也無意間形成了一種互文現象 (intertextuality)⁷。透過京劇與交響樂的合作, 構連臺灣作為想像共同體的時代情緒, 也運用接合理論, 筆者在此章節觀察新編京劇《快雪時晴》, 在傳統京劇的主體下, 與其西方音樂所組合的接合概念, 並探討文化展演之意義。

以接合理論來分析新編京劇《快雪時晴》, 或許可從第二場景(唐朝·陵墓)裘母和高曼青演唱的【搖籃曲】得到例證, 此曲是由京劇演員以及聲樂家演唱, 交響樂為伴奏。京劇演員以傳統京腔演唱, 聲樂家以西方「美聲唱法」(bel canto) 進行演唱, 而京劇的文武場在這裡則完全讓位給交響樂團的溫柔伴奏。在此段落中, 京劇、聲樂與交響樂看似彼此不同的三種媒介, 是一種「異質化」(Heterogenization) 的組合, 然而在以整齣《快雪時晴》作為整體, 並視為一齣「新編京劇」這樣的大前提之下, 上述三種藝術媒介經由作曲家、編腔設計等多方努力後, 在異質化當中取得了平衡, 透過作曲家鍾耀光的曲調設計而接合了代表中國文化語境的京劇與代表西方文化語境的美聲唱法, 最終形成一個整體。

筆者分析新編京劇《快雪時晴》樂曲總譜後, 於第二章提出了四種音樂寫作手法: 第一為京劇文武場為主、交響樂為輔的伴奏式寫作手法; 第二為以交響樂為主體, 代替文武場為京劇演員伴奏的模式; 第三為純交響樂段落, 屬歌劇風格, 無京劇元素的使用; 另外, 亦有其他較特殊或是難以歸類的樂段, 筆者歸類於第四種其他音樂型態, 在此筆者則著重探究四種創作手法與接合概念之關係。

第一場景(山陰·張侯庭園), 張容的兩個唱段【喪亂帖】以及【鐵劃銀鉤】, 由這兩個唱段構成的這一大段落中也體現了接合概念在其中: 【喪亂帖】是以交響樂代替文武場的伴奏, 由京劇演員以傳統京劇唱腔演唱作曲家鍾耀光所譜寫的一段帶有戲曲風格的旋律, 這

6 Stuart Hall, "In Critical Dialogues in Cultural Studies." Routledge 1996, 112-126.

7 茱莉亞·克里斯蒂娃在〈詞語、對話與小說〉("Word, Dialogue and Novel") 一文中, 提到現代語言學中, 詞語是「文本表面的交會處」(intersection of textual surfaces), 它的多義性與多重決定聯結, 使書寫者介入歷史, 進行多重對話、閱讀與重寫的契機, 並使文本空間產生三個向度空間, 即書寫主題、受話向度與外在文本, 而詞語與文本都形成一種叉口或者引文的拼貼 (Julia Kristeva, "The Kristeva Reader." Location: UK. 1991, 36-37)。

段音樂並不屬於嚴格的板腔體，因為它不是編腔李超所設計的，而是作曲家自行創作的一段曲調。接在【喪亂帖】與【鐵劃銀鉤】兩段之間的，是一段完全由交響樂團演奏的過門樂段，做為銜接兩個唱段之間的橋樑，而【鐵劃銀鉤】一段，則是由編腔李超所編寫的，屬於傳統京劇的【西皮流水板】，這整齣以京劇作為主體的作品，兩個唱段的伴奏模式一個是以交響樂為主、京劇為輔的寫作手法，另一個則是以京劇為主，交響樂為輔的手法，符合接合理論中具有主從的階序結構，並以京劇與交響樂兩種媒介作為一種接合。

依據筆者所分析的四種音樂寫作手法，可分別對應到接合理論的幾種不同型態，交響樂與京劇的彼此融合，可視為一種接合，而根據劇情的需要，沒有京劇演員的加入，只有聲樂家與交響樂團以類似「歌劇」的形式演出，則成為一種與京劇主體的「解接合」，例如：第一場景趙長榮與高曼青穿著現代服裝的逃難的戰亂場景，以及作曲家鍾耀光在劇中的戰爭場面所用到的蕭士塔高維契（Dmitri Shostakovich 1906-1975）的音樂風格。至於歸類於「其他」的音樂處理方式，通常是京劇、交響樂、聲樂混合使用，彼此分量不等，這種藝術型態可視為對京劇本體的「再接合」，由此可知，整齣劇的接合運用大方向的融入了接合、解接合與再接合的概念。除了音樂處理的方式體現了接合理論的不同型態，從新編京劇《快雪時晴》的演出視覺層面，也可體現接合理論的實際運用在佈景上完全脫離傳統京劇一桌二椅的配置，取而代之的是科技、多媒體的投影及佈景，將歌者所唱的書帖、字詞投影於背景當中，呈現了京劇與新媒體藝術的一種再接合。

值得注意的地方是，這齣劇的舞者衣服皆是黑白換色，藉由舞者的舞姿轉譯（translation）⁸為中國水墨的意象，而整齣劇的故事穿越了五個朝代，而舞臺上始終佇立著一棵大樹，這棵樹穿越百餘年、上千年的時空，卻仍逕自在舞臺上，從第一場的東晉張家庭院，至第五場民國故宮，這棵樹始終在一旁靜靜的聆聽、觀看，樹不語，卻默默注視著時代輪轉、人間的悲歡離合，無論是裘母、高曼青的思兒母愛，抑或是張容在戰場上經歷的硝煙瀰漫，這齣製作巧妙的將一顆看似不起眼的大樹，轉譯為一個宏觀的宇宙視角，讓樹不僅只是舞臺上的陪襯與裝飾，而成為一種象徵，為時代的顛沛流離、生命的陰晴圓缺做出見證。筆者認為這棵樹與大地之母有些像似之處，樹扎根於大地之上，均象徵著自然的亙古與永恆，大地之母豁達、超然的唱詞，正好補足了樹的靜默無言，兩者相輔相成，可視為轉譯的一種延伸。綜觀以上所述，能在《快雪時晴》這齣劇中看到接合、轉譯與互文三種理論的運用，透過分析能夠更清晰的理解此劇更深的一層意涵。

貳、國光劇團《快雪時晴》音樂析解的微觀與宏觀視域

藝術的創新，總是在實驗與冒險中匍匐前進，傳統的京劇與交響樂團的融合，是藝術的創舉，京劇與西方歌劇在樂器、曲調、旋律至演員的發聲方式上都有很大的不同，在異質文

8 「轉譯」的概念來自科學社會學家 Bruno Latour，「轉譯」一詞原指語文上文言轉換成白話文的過程，理論引用於文化研究、行動理論中，跨文化或者跨學科中的轉譯，延伸於今日，「轉譯」能指不同世代之間文本以新的姿態，獲得新生的滋養、成長與發展（劉介修，〈文化轉譯是社區動起來的主要發動機制〉，《台灣青年論壇》，2007，<http://tycf-reading.blogspot.com/>）。

化的結合下，如何做到相互交融、碰撞與揉合，在藝術上達到高標準的精緻要求，是件不容易的事。2007年首演於臺北國家戲劇院的《快雪時晴》是國光劇團的代表作，更是臺灣首次將京劇結合交響樂與歌劇的大型製作，於表演藝術歷史上留有重要的關鍵性里程碑。

分析《快雪時晴》的音樂設計與架構，將有助於更深入了解京劇與西方交響樂的相互應用與跨界融合，傳統京劇與交響樂團在合作上，將有哪些需要互相配合的地方？傳統京劇與西方交響樂所相互疊影的巧妙運用，筆者嘗試以德國作曲家華格納的主導動機（Leitmotif）模式，分析《快雪時晴》的音樂，並歸納出王羲之三幅字帖的動機與劇中主要角色的動機，能更方便於研究者對全劇音樂所做的分析與論述。

一、新編京劇《快雪時晴》戲劇人物及主導動機（Leitmotif）分析

新編京劇《快雪時晴》的音樂寫作，時常出現不斷重複的旋律，且這些旋律有時會與某些戲劇情節相吻合，這樣的音樂處理手法讓筆者聯想到德國作曲家華格納在其樂劇中所使用的主導動機（Leitmotif）手法。主導動機起源於白遼士的「固定樂思」（*idée fixe*）及「主題變形」（*thematic transformation*）的創作技法，為華格納後期作品的主要特色，除代表特定對象外，也在劇情發展過程具有提示、暗喻、象徵的作用，「主導動機」也會因劇情變化產生主題變形的情形，此創作手法，可將音樂與戲劇完美融合⁹。

筆者自行將新編京劇《快雪時晴》整理出兩大類不同的音樂動機使用：其一為王羲之字帖的動機，其二為劇中主要角色的動機。本章將詳細說明此兩大類動機的使用，將如何有效的讓全劇有著統一的音樂效果，這樣西式的創作概念，套用到京劇作品中，是中西藝術跨界的一個根本體現。

（一）王羲之字帖音樂動機分析：

編劇施如芳從王羲之字帖〈快雪時晴帖〉的流傳過程中，勾勒出一篇虛構的劇情，在新編京劇《快雪時晴》中使用到了王羲之三個字帖，分別為：〈快雪時晴帖〉、〈喪亂帖〉以及〈蘭亭集序〉，作曲家鍾耀光以字帖內容作為京劇演員歌詞，並作主導動機（Leitmotif）之概念，筆者初步整理三個字帖運用在《快雪時晴》中的音樂形式（詳見表1），並逐一分析三個字帖音樂細部分析。

表1：王羲之書法字帖與新編京劇《快雪時晴》音樂形式¹⁰

字帖	唱段	音樂形式
〈快雪時晴帖〉	無	交響樂
〈喪亂帖〉	京腔	交響樂
〈蘭亭集序〉	京腔	交響樂

9 J.Peter Burkholder, Donald Jay Gourt and laude V. Palisca, "A History of Western Music, 9th International Student Edition." W.W.Norton & Company, 2014, 683-892.

10 資料來源：筆者整理。

【快雪時晴】主導動機首先於序曲中出現，此一主題由管弦樂團演奏，建構在以 D 音為基礎的五聲音階（Pentatonic）—宮調式上，其組織音為「D、E、#F、A、B」五個音，以先級進後跳進的方式使用了許多附點的音形，鍾耀光老師提到：「除了張容的旋律有主題外，〈快雪時晴帖〉也是有一個特別主題設計！這幅書帖的內容是整齣戲的核心，因此每當主角張容看到〈快雪時晴帖〉時，這段旋律就會跟隨出現¹¹。」【快雪時晴】主題將會在全劇中不斷出現，具有重要的象徵意義，如同華格納（Richard Wagner 1813-1883）「主導動機」（Leitmotif）的概念。〈快雪時晴帖〉：「羲之頓首。快雪時晴。佳想安善。未果為結。力不次。王羲之頓首。山陰張侯。」從書法的層面來觀察，僅 28 個字是圓筆藏鋒，不急不徐，顯得行氣連綿，而這段主導動機的旋律也給人一種氣定神閒的感覺，與〈喪亂帖〉形成兩種風格。

譜例 1：「快雪時晴」主題，序場第 37-52 小節¹²。



〈喪亂帖〉為東晉王羲之之作，譯文為：「羲之頓首：喪亂之極，先墓再離（罹）荼毒，追惟酷甚，號慕摧絕，痛貫心肝，痛當奈何奈何，雖即修復，未獲奔馳，哀毒益深，奈何奈何！臨紙感哽，不知何言！羲之頓首頓首！」前兩行運筆明晰，有雄強之美，後六行呈現慘澹之美¹³。【喪亂帖】主導動機建構在 E 大調以 #C 為首的一羽調式，組織音為「#C、E、#F、#G、B」五個音，一開始弦樂以四分音符為一拍，使用 #C、E 兩個音拉奏 7 拍震音（Tremolo），以小三音程營造出急躁不安的氛圍，引導出京劇演員唐文華所飾演張容的唱段，整段主導動

11 李秋玖，〈戲曲編腔為底 打造交響新韻 鍾耀光 讓京劇與西洋美聲「水乳交融」〉，《Par 表演藝術雜誌》，第 179 期（2007）：38。

12 資料來源：筆者根據作曲家鍾耀光未出版樂譜再製。

13 同註 5。

機交響樂以弦樂顫音及長音拉奏，連帶寫出悲鬱之情穿透書墨，釋放著王羲之筆墨中悲痛與悵惘之心境，在第三場景秦淮河上，富翁這一角色以不同心境與背景上，再一次唱出【喪亂帖】唱段，最後則以張容唱出最後兩字「奈何」結尾。

譜例 2：「喪亂帖」主導動機，第一場景，第 72-84 小節¹⁴。

Tenor
喪亂之極 追惟前之甚

T
痛貫心肝 臨紙一感一嘆

T
不知所言，痛當奈何奈何！

【蘭亭集序】主導動機建構在E大調以E音為首的五聲音階—宮調式，組織音為「E、#F、#G、B、#C」五個音，於第一場景時張容好友憶起暮春之初，王羲之在蘭亭邀集的一場修禊盛會，於是便演唱了【蘭亭集序】的主導動機旋律，此段旋律沒有使用到京劇傳統四大件，而是由交響樂來搭配京劇唱腔演唱。張容唱段【鐵劃銀鉤】最後歌詞中出現「蘭亭集序」，【蘭亭集序】主導動機在第一場景第 154 小節時，以變奏（Variation）的方式再現，引導齣劇中張容女兒一彤雲來送信，此信即為「快雪時晴帖」。

譜例 3：「蘭亭集序」主導動機，第一場景第 34-45 小節¹⁵。

Alto
是日也，天朗氣清，惠風和暢，仰觀宇宙大，俯察品類之盛，

A
所以游目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也。

(二) 角色主導動機分析：

14 同註 12。

15 同註 12。

在新編京劇《快雪時晴》中，有四位主要角色，分別為：大地之母、張容、裘母以及高曼青，大地之母作為整齣戲的開頭及尾聲代表角色，張容為「第一條戲劇線」代表角色，裘母為「第二條戲劇線」代表角色，而高曼青則為「第三條戲劇線」代表角色，這四位角色及唱段貫穿全劇，具有主導動機之概念，筆者與作曲家鍾耀光訪談後，鍾耀光老師將此段稱「搖籃曲」，搖籃曲原為母琴搖動搖籃，使嬰兒入睡時的歌曲，其音樂具有溫存、親切、安定的氛圍，在劇中兩位母親（裘母、高曼青）手抱著嬰兒，唱著母親對孩子的愛護及希望孩子永康健，故將分析此旋律為「搖籃曲」。以下筆者將逐一分析四位主要角色內容，以及主導動機之分析。

表 2：主要角色之主導動機¹⁶。

角色	主導動機	角色介紹
大地之母	【大地之母】	大地之母是一位母者安詳寧靜的身分，用宏觀的視覺，在戰爭的亂世中，撫慰生者，安定眾生。
張容	【張容】	張容和王羲之都是自北方南遷的世交故友，年輕時他們曾氣憤家園落陷，誓言要北伐光復故土，王羲之寫給張容的一封〈快雪時晴帖〉表露出已有落地生根之意，然而張容思鄉之情卻未消滅，隨後張容以鬼魂型態貫穿全劇，進行一場尋帖正身之旅。
裘母	【搖籃曲】	裘姆飾演一位母親的身分，希望兩個兒子裘安以及裘平能夠子孫承歡膝下，和樂融融，可是他們分別投靠敵對陣營（狼國、虎國），最後造成兄弟殘殺的悲劇。
高曼青		高曼青飾演一位母親及妻子的身分，在戰亂時期隨著丈夫長榮避難到臺灣，丈夫卻銜命重回戰場，最後死於國共激戰的切身之痛。

大地之母獨唱【飄飄何所似】此段由豎琴的上行琶音展開，第 54-57 小節京劇文武場以快速音群（16、32 分音符）導奏，弦樂團則以 8 分音符演奏和聲，規律的拍子在兩種時間感相互拉扯，襯托外弛內張的戲劇情境，給人一種「緊拉慢唱」¹⁷的氛圍，預示著張容靈魂的不安逸，而後接續大地之母的出場。第一段落大地之母唱段【飄飄何所似】，合唱團以單詞「oh」襯托大地之母唱段，此段為大地之母獨唱，由管弦樂團伴奏。

16 資料來源：筆者根據劉慧文碩士論文再製。

17 「緊拉慢唱」：為板腔體戲曲中的唱腔音樂形式，結合了一小節一拍或一小節兩拍的伴奏，以及散板唱腔，在速度的快與慢中襯托戲劇張力，亦可表現緊張、悲痛、憤怒等情緒（蔡振家、夏棻廷，〈戲曲「緊拉慢唱」板式的音樂特徵與戲劇運用〉，《戲劇學刊》，第 25 期（2007）：105-128）。

譜例 4：「大地之母」主導動機，序場第 58-62 小節¹⁸。



【張容】主導動機，在全劇一開始以二胡演奏此旋律，似乎暗示著男主角張容哀怨惆悵的心情（見譜例五，序場音樂，序場第 1-5 小節），此段在第 13 小節時由小提琴與雙簧管對唱，接續二胡的主旋律，而在 17 小節後開始使用許多三連音的節奏，似乎暗喻著張容的靈魂穿梭歌朝代時所產生的猶豫、不捨的情緒。

譜例 5：序場音樂張容主題，序場第 1-5 小節¹⁹。



【搖籃曲】主導動機，建構在以 E 音為首的「商調式」，組織音為「E、#F、A、B、D」五個音，【搖籃曲】歌詞為：「娘心一畝田，掘的鬆又軟，種桃種李隨兒願，童言童語蜜樣甜。說要娘親永康健，永康健。」短短六句詞便道出母親對孩子溫厚的疼愛，以京劇唱腔與西方聲樂合唱，此主導動機首次出現於第二場景結尾，由第二、三條戲劇線的裘母以及高曼青演唱，一共演唱三次，第一次由裘母以京腔演唱，第二次由高曼青以聲樂演唱，最後一次則由兩位演員分別以京劇唱腔以及聲樂合唱，在第三次的合唱段落，前兩句以小六度音程合唱，後四句則為齊唱，在配器上整段由豎琴的分解和弦以及弦樂的單音撥奏（pizz.）演奏。

譜例 6：「搖籃曲」主導動機，第二場第 531-542 小節²⁰。



二、新編京劇《快雪時晴》的三股戲劇軸線之音樂架構分析

新編京劇《快雪時晴》的音樂部分是由作曲家鍾耀光老師創作，京胡名家李超老師負責

18 同註 12。

19 同註 12。

20 同註 12。

編腔，其充分保留傳統戲曲精華的唱腔與鍾耀光老師所創作的中西融合的交響音樂，彼此搭配，充分調和：傳統京劇四大件與西方交響樂隊、京劇唱腔與聲樂（西方美聲唱法）、板腔體與主導動機、五聲調式與西方調性音樂等等，無一不是經過創作者精心設計、巧妙構思而成的。在此節中，筆者根據作曲家鍾耀光未出版的《快雪時晴》總譜分析其樂器編制（詳見表 3）與音樂寫作上的種種巧妙之處。

表 3：新編京劇《快雪時晴》樂器編制²¹

京劇四大件	西方交響樂
文場： 國樂二胡 四大件 (京胡、京二胡、京劇月琴、京劇三絃)	木管樂器 (Woodwinds)： 短笛 (Picc.)、長笛 (Fl.)、雙簧管 (Ob.)、 英國管 (E.Hn.)、單簧管 (A Cl./B Cl.)、 巴松管 (Bsn.)
	銅管樂器 (Brass)： 法國號 (Hn.)、小號 (C Tpt)、長號 (Tbn.)、低音號 (Tuba)
武場： 京劇打擊 板鼓、大鑼、小鑼、饒鈸等……	打擊樂器 (Percussion)： 定音鼓 (Tim.)、擊樂 (perc.)
	弦樂器 (Strings)： 豎琴 (Hp.)、小提琴 (Vln.)、中提琴 (Vla.)、大提琴 (Vc.)、低音提琴 (Cb.)

新編京劇《快雪時晴》全劇將近三小時，其音樂均由交響樂團與京劇文武場共同演出，與一般京劇不同的是，文武場與交響樂團均在舞台下方的樂池內，整場演出的主要調度掌握在指揮的手中，與以往京劇武場領導「打鼓佬」掌控全局的情況不同，因此從實際演出形式上而論，《快雪時晴》的呈現風格或可稱之為「京歌劇」，作曲家鍾耀光與筆者進行訪談時提到：「唐文華老師會說這個不是叫京腔，是叫「京歌」，他覺得這個像歌不像他們習慣的唱腔。」除了運用到歌劇演員外，整體的演出模式與舞台布景，都脫離傳統京劇出將、入相式的意象寫意，而更傾向於西洋歌劇的寫實。這齣劇究竟西方交響樂成分多一點，還是京劇成分多一些，是個不容易回答的問題，其因這部獨特的作品事實上綜合了兩種藝術形式的界線，使之充分交融在一起，轉化成一體，這跨界交融的關鍵，也是全劇音樂的設計與使用。

依據作曲家鍾耀光的樂譜，筆者總結出四種被使用的最為廣泛的交響樂與京劇的合作模式：第一為京劇文武場為主、交響樂為輔的伴奏式寫作手法；第二為以交響樂為主體，代替文武場為京劇演員伴奏的模式；第三為純交響樂段落，屬歌劇風格，無京劇元素的使用；另外，亦有其他較特殊或是難以歸類的樂段，筆者歸類於第四種其他音樂型態，以上這幾種音樂創作手法，經常是混合使用的，它們的界線並不是壁壘分明，而是有效的被混和在一起。〈序場〉正好充分體現了上述的種種特點，將各種創作手法呈現出來，透過對〈序場〉的分析，

21 同註 10。

將有助於我們更加理解《快雪時晴》對於異質文化在接合上的實際處理。

(一) 序場音樂分析

整個序場可歸納為三個段落：一、序曲；二、文武場前奏；三、大地之母（傳統唱腔）與合唱團（聲樂）輪唱段落。〈序曲〉部分共有三個樂段：二胡與管弦樂團的導奏（第 1-33 小節）、京胡的過門（第 34-36 小節）以及「快雪時晴」主題（第 37-53 小節）。第一樂段的主要聲部是由二胡與弦樂在 g 小調和聲基礎上演奏長音，而豎琴的出現引導出更多樂器的聲響，營造出一種懸疑、飄浮不定的感覺，值得注意的是，豎琴在每個段落中皆會有一段上行琶音，在序場中扮演著銜接段落的角色。

一開始的導奏，由二胡演奏出「張容的主題」，在弦樂三個和弦重音後，豎琴以三十二分音符上行琶音，導出京劇最重要的樂器角色—京胡，高亢的音色取代了原本二胡較悶沉的中音域音色，筆者在聽樂曲讀譜時發現，三個小節京胡的過門，拍號為散版「サ」²²（詳見譜例 7），三個小節分別為 8 拍、7 拍、8 拍，在原譜的骨幹音下，還是讓京胡樂師保留了加花、裝飾的空間，演奏速度相當自由，充分展現了京劇音樂的特色，在京胡高亢的獨奏後，轉為 D 大調，引導出全劇最重要的「快雪時晴」主題。

譜例 7：京胡過門樂段「散板拍號」，序場第 33-37 小節²³。



連接〈序曲〉與大地之母唱段的是五個小節的文武場前奏，這段前奏是採用第一種京劇文武場為主，交響樂為輔的創作型態。由京胡引導出的傳統京劇反二黃慢板旋律，交響樂團在這裡只負責單純的配器、伴奏，管弦樂團方面，僅用了弦樂，採用和聲骨幹音的方式為文武場伴奏，這種表現形態是以京劇文武場為主的，交響樂團的加入純粹只是為了擴充京劇文武場較為單薄的音色，豐富其聲響，因為傳統京劇文武場是支聲複音（heterophony）式的音樂型態，交響樂團的加入則能讓音樂產生不同的和聲效果。

在文武場的【反二黃】前奏後，進入大地之母的唱段，這一段又可細分成可兩個段落：大地之母獨唱【飄飄何所似】以及大地之母與合唱團的對唱，在一段大地之母演唱【飄飄何所似】時，基本上採用第二種型態，也就是以管弦樂團為主，伴奏由青衣魏海敏所演唱的大地之母，觀眾們聽到的是傳統梅派唱腔，卻不是由熟悉的京劇四大件為之伴奏，而是弦樂與合唱團溫潤的長音，儘管京胡不時的會加入演奏幾句，然而卻處在附加的地位，管弦樂團的伴奏仍是最主要的。值得一提的是，當演唱到「人身有時盡，快雪時晴飛入大化任輕盈」

22 「サ」為古琴減字譜的「散」字，是彈奏古琴三大指法之一，古琴譜《春草堂琴譜》中記載：「散也，左手不按而彈。」在此處為國樂記譜法散版，速度自由，且不限制小節內拍數。

23 資料來源：作曲家鍾耀光未出版樂譜。

一句時，加入京胡與京劇文場伴奏凸顯整齣劇歌詞中第一次出現的「快雪時晴」四字，且旋律與歌詞一樣（詳見譜例 8，序場音樂，序場 73-78 小節）。

譜例 8：序場音樂大地之母唱段，序場第 73-78 小節²⁴。



大地之母旋律結束，在弦樂長短短固定節奏後，合唱團唱詞「縱然弱水有三千」，接續大地之母與合唱團輪唱的唱段，筆者將此段分為第二段落，為管弦樂團伴奏，這兩個唱段很容易讓人聯想到兩宋之交、元朝初期在浙江溫州一帶所發展出的「南戲」結構，其中最重要的特點，便是歌唱的成分，在曾益欣論文中提到，「此序場大地之母唱腔融合來自南曲『字少而調緩聲情多』的崑劇元素，在歌唱與交響樂的配器中，使其形成京、崑、交響樂融合的新韻²⁵」，南戲音樂中交融著獨唱、對唱、合唱等多種演唱型式，與此段也是很相似的，經筆者與作曲家鍾耀光訪談過後，鍾耀光老師提到：「其實我們沒有想這麼多，這是李超寫的唱段給魏海敏，可能是小平導演要求說這段可以加個合唱，後面的演員可以襯托一下她，是他們限這些規則給我，所以我就按照他們的要求來寫，所以有合唱就會加一些和聲。」表示此段與南戲並沒有太大的關係，最後唱段結束後回到《快雪時晴》主題旋律開啟整齣劇第一幕，筆者針對序場分析作此圖表（詳見圖 1）。

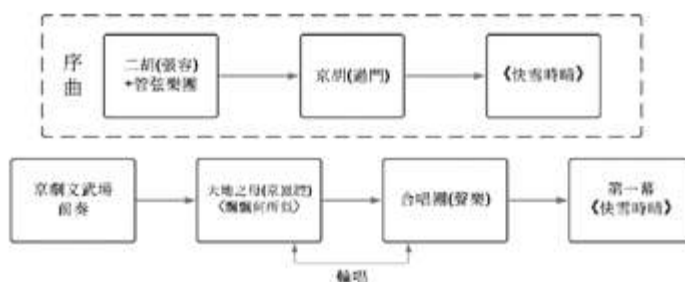


圖 1：《快雪時晴》序場分析圖²⁶。

24 同註 12。

25 曾亦欣，《戲曲與音樂的對話以鍾耀光新編京劇與二胡協奏曲《快雪時晴》為例》（國立臺灣藝術大學戲劇學系表演藝術研究所碩士論文，2012），35-37。

26 同註 10。

(二) 「第一種音樂型態」：以京劇文武場為主、交響樂為輔的伴奏式寫作手法

在第一場景張容唱完【喪亂帖】過後，鍾耀光老師使用十個小節的過門樂段，此樂段為交響樂演奏，這個過門旋律在往後劇中時常出現，做為串場，亦或兩段旋律之間銜接之用。

譜例 9：過門樂段，第一場景第 86-93 小節²⁷。

接在過門旋律之後的，則是京劇與西方交響樂合作的唱段【鐵劃銀鉤】，在過門最後一小節文武場以京劇鑼鼓經「一鑼」加入，導入下一唱段【鐵劃銀鉤】，此唱段為【西皮流水板】，有板無眼，嗓音高亢且情緒激昂，充分表達了張容對於王羲之〈喪亂帖〉中書墨所乘載的悲痛與悵惘，法國號與木管樂器以同音附點音行的加入，更烘托出壯懷激烈的心境。在 8 小節管絃樂的過門樂段後，音樂轉為【西皮慢板】4/4 拍（總譜標示為「中板 Moderato」），由此開啟了此唱段的第二段落，值得一提的是，第二段的前兩句「字如人，人如字」音樂突然轉為抒情，此兩小節僅用了長笛與弦樂伴奏，老生唱腔與管絃樂團的溫柔旋律形成獨特效果，與第一段落情緒形成對比，隨後京胡的不時加入與純管絃樂團伴奏的小節增添了音色上的變化，最終在「惠風和諧」的「諧」字上做行腔轉韻，以弦樂的終止式結尾。

譜例 10：張容唱段「鐵劃銀鉤」，第 95-102 小節²⁸。

(三) 「第二種音樂型態」：交響樂為主體，代替文武場為京劇演員伴奏的模式

此音樂型態在王羲之書法字帖的動機以及人物動機皆有使用此寫作手法，字帖動機為

27 同註 23。

28 同註 12。

【喪亂帖】以及【蘭亭集序】，人物動機為【大地之母】以及【搖籃曲】，這四個動機段落已於本論文第四章第一節做分析。

接續序場的「快雪時晴」主導動機，在整齣戲第一場景由長笛的一段上行音階開啟了演員的獨白，與傳統京劇不同的是，在演員獨白時使用了交響樂來烘托劇情，筆者在第一場景第 23 小節的地方發現，作曲家鍾耀光老師使用了二胡名曲〈二泉映月〉的旋律，並以長笛作為獨奏，泉清月冷的意境使得整段交響樂的音樂柔和舒緩、柔中帶剛，為京劇演員的獨白伴奏。

譜例 11：長笛演奏《二泉映月》旋律，第一場景第 23-26 小節²⁹。

第三場景為南宋時期的秦淮河上，一位賣紅菱的角色—紅芸出場，整個段落以交響樂作為主體為京劇演員伴奏，在《快雪時晴》2007 年 DVD 特別附錄中錄製此段的排練過程，在交響樂與京劇演員的搭配時是十分困難的，演員必須仔細計算交響樂拍子以及聆聽京劇的固定打板上去做行腔轉韻，作曲家鍾耀光在前奏一個小節做了無限反覆、循環的符號（詳見譜例 12 標示），交響樂以弦樂團為基礎，京劇拍板作為固定拍子打板，舞臺上紅芸以一支竹竿做為船槳出場，此唱段可分為兩段，第一段由紅芸、張容以及李三娘輪唱，伴奏的弦樂團以中提琴拉奏出小船在河上水波搖曳的情境，中間加入 7 個小節的【快雪時晴】主導動機，第二段則由紅芸以及張容輪唱，而中提琴的搖曳旋律則由小提琴代替演奏，演員各自唱著各自的故事，最後紅芸及張容以【散板】演唱作為結尾，弦樂團長音顫音為伴奏，歌詞段落如下：

29 同註 23。

譜例 12：紅芸出場段落，第三場景第 345-370 小節³⁰。

The image shows a musical score for Example 12. It consists of two systems of staves. The top system includes a violin part (Violin I and II) and a piano accompaniment (Piano). The bottom system includes a solo violin part (Violin III) and a piano accompaniment (Piano). The score is in 3/4 time and features a '無限循環符號' (infinite loop symbol) at the beginning and end of a section. The solo violin part is labeled '中提琴搖曳旋律' (Violin swaying melody).

(四)「第三種音樂型態」：純交響樂段落

在新編京劇《快雪時晴》中，為了營造出驚心動魄的戰爭場面，除了傳統京劇武場鏗鏘有力的伴奏外，還需要用到交響樂團的龐大氣勢加以烘托。因此，作曲家鍾耀光借鑒了俄國作曲家蕭士塔高維契幾首與戰爭相關的交響曲，仿作出類似蕭氏戰爭風格的音樂，與傳統京劇武場做搭配。值得一提的是，作曲家鍾耀光不只在管弦樂法上營造出蕭士塔高維契的風格，調性與非調性交替出現，尖銳、不協和音響被使用的相當機智、巧妙外，那著名的「DSCH 動機³¹」，更以倒影（Inversion）的方式不斷被呈現，可視為作曲家向蕭士塔高維契的致敬。作曲家鍾耀光與筆者進行訪談時提到：「蕭士塔高維契的戰爭音樂寫的最棒，他寫很多戰爭有關的交響曲，像是第七號交響曲《列寧格勒》這些都是，這些交響曲我接觸很多，這邊我是希望盡量激發出交響樂團的能量，再來要模仿戰爭的場面。」此段落為第一場景張容上戰場時，整段樂曲以純交響樂演奏，可以從音樂中聽到，遊走在調性與無調性的邊緣，與蕭士塔高維契戰爭音樂風格十分相似，樂曲後段在弦樂上做很多滑音（glissando）技巧，最後停在 #C 小調小三和弦開始張容死亡倒下的「殭屍」³² 京劇舞臺動作。

30 同註 23。

31 「DSCH 動機」：由於蕭士塔高維契姓名使用德文的拼法為 Dimitri Schostakowitsch，挑選其中的四個字母「D、S、C、H」所組成，在德文中，S 代表 E，H 代表 B，因此動機由「D、E、C、B」四個音組成（J.Peter Burkholder, Donald Jay Gourt, Claude V. Palisca, 889）。

32 京劇舞臺動作「殭屍」又稱「僵身」，是戲曲中專業術語，指人物僵硬著倒地的動作。

譜例 13：張容打仗時段落，第一場景第 440-448 小節³³。

(五)「第四種音樂型態」：其他音樂創作形式

在張容要北伐光復故土之際，收到王羲之信件〈快雪時晴帖〉，認為自己家國之思的心境正澎湃，而無法理解王羲之於信中道出「雪後天晴，安於現狀的小確幸之感」，便氣憤唱出【家國之思】唱段，經筆者與作曲家鍾耀光的訪談後，此唱段是由他編寫，而非編腔設計李超老師編腔，因此此唱段並非嚴格意義上的京劇唱腔，而是鍾耀光老師模仿京劇西皮板式而寫成的一段旋律。此唱段建構在 #C 為首的「羽調式」，組織音為「#C、E、#F、#G、B」，因為此段是由模仿京劇而寫成的唱段，可以從譜上看出京胡的演奏幾乎是跟著唱腔，只有句尾行腔轉韻時才做加花或是裝飾奏，也是鍾耀光老師在《快雪時晴》這齣劇中首次模仿京劇寫成的唱段。

譜例 14：張容唱段「家國之思」，第 230-239 小節³⁴。

33 同註 23。

34 同註 12。

參、新編京劇《快雪時晴》演出、再現與版本探討

國光劇團《快雪時晴》自 2007 年首演後，至今共演出五次，在相隔十年的 2017 年於臺北國家戲劇院進行第二版首演，在原有的戲劇結構與音樂基礎上，重新設計舞臺、服裝等，在音樂上也做了少許刪減，呈現出更加科技化、現代性的版本。在 2017 年的演出之後，2018 年《快雪時晴》首度移師海外，於「香港臺灣月」在香港文化中心戲劇院進行公演，並由香港管弦樂團進行演出，2019 年十月《快雪時晴》於臺中歌劇院演出，2021 年《快雪時晴》於高雄衛武營歌劇院再度上演，短期內《快雪時晴》多次上演，演出足跡遍佈北中南三個主要藝文場館，足見觀眾對此劇的喜愛。筆者無緣親臨 2007 年的第一版《快雪時晴》首演，亦錯失了 2017 年的第二版首演，幸好國光劇團針對這兩次具有重要意義的演出均發行了實況 DVD，因此筆者嘗試分析《快雪時晴》2007 年、2017 年與 2021 年的三次演出之間的異同，由實際演出層面來加以討論，使本篇論文更加完整，筆者在 2021 年親赴高雄衛武營觀看了演出，而 2007 與 2017 年的演出筆者以 DVD 錄像加以分析。

科技的不斷進步以及演出人員的更動也影響著世代之間的差異性，2007 年首演的《快雪時晴》是國光劇團首次嘗試以交響樂團配合京劇進行的大型跨界演出，2017 年的版本，在十年前首演的基礎上，做適度的美化、刪減，成為目前的「定目版」，2007 年的原始首演版則只在當年度演出過，之後便沒有進行任何的公演。筆者將 2007、2017 與 2021 的演出人員整理如下：

表 4：《快雪時晴》2007、2017 與 2021 年演出人員表³⁵。

角色	《快雪時晴》演員		
	2007 年	2017 年	2021 年
張容	唐文華	唐文華	唐文華（經典版） 盛鑑（菁英版）
大地之母	魏海敏	魏海敏	魏海敏（經典版） 黃宇琳（菁英版）
裘母	魏海敏	魏海敏	魏海敏（經典版） 黃宇琳（菁英版）
高曼青	羅明芳	張芳瑜	蔣啟真
趙長榮	林義偉	李增銘	李增銘
乾隆	巫白玉璽	巫白玉璽	巫白玉璽
李三娘	朱勝麗	朱勝麗	朱安麗
王伍思	陳清河	陳清河	陳清河
蕭氏	王鶯驊	王鶯驊	王鶯驊
庾氏、沈爺	鄒慈愛	鄒慈愛	鄒慈愛
富爺	王鶯驊	王鶯驊	劉化蒂
裘平	孫元城	戴立吾	黃鈞威

35 同註 10。

裘安	王逸蛟	王逸蛟	李家德
溫韜	劉稀榮	陳元鴻	陳元鴻
姜成章	謝冠生	謝冠生	謝冠生
彤雲、紅芸	陳美蘭	林庭瑜	林庭瑜

透過表格的比較，我們可以發現主要演出者除曼青、長榮兩角色有較大更動外，其他主要演員基本上均為固定班底，而在 2018 年臺中演出中新加入的「菁英版」演員，則是國光劇團為了傳承技藝、培養新人，而找來青年京劇演員盛鑑、黃宇琳飾演張容、大地之母兩角色。演出音樂方面的靈魂人物指揮，則均由簡文彬先生擔任，NSO 國家交響樂團為 2007 年首演、2017 年復演的團隊，2018 年的臺中演出則由長榮交響樂團擔任；2019 年的香港演出，則由在地的香港愛樂擔綱；2021 年的高雄場，則同樣選擇在地樂團高雄市交響樂團擔綱。因此快雪時晴的交響音樂詮釋，基本上是相當統一，具有一致性的，隨著演出次數的增加，簡文彬對全劇的掌控與理解也愈加深刻。筆者在比較三次演出時，明顯發現《快雪時晴》的音樂速度越來越流暢，2007 年版本從序曲開始，一直是以緩慢、沈穩的速度進行的，到 2021 年高雄場演出時，能感覺到音樂中深沈、內斂的感覺不見了，取而代之的是行雲流水、流暢的銜接。

有趣的是，《快雪時晴》劇在 2017 年的復演版曾經嘗試讓高曼青一角不由傳統西式美聲唱法 (bel canto) 的女高音擔綱，而是以聲線較輕盈、音樂劇式的唱法取而代之。相較於 2007 年首演版本高曼青一角由女高音羅明芳飾演，2017 年的版本改由臺灣新生代音樂劇演員張芳瑜擔任，當時這樣的改動曾引起不少討論，國立臺北藝術大學車焯江老師曾在評論中如此寫道：「其餘特邀歌手的舞臺口白、歌唱程度落差太大，表演捉襟見肘，演繹的穿越劇情橋段顯得不明所以。這個舞臺上的破口，是否也來自前述『對立統一』的概念雖不得而知，卻突顯這檔節目欠缺一位具備足夠高度與份量的音樂總監，對全劇音樂表演進行通盤思考，以致選角調配出現失衡的問題³⁶。」2017 年以音樂劇演員取代美聲唱法的嘗試，似乎有些讓人感到疑惑，因此在之後的演出中又改以傳統歌劇演員擔綱。

整體而言，2007 首演版的《快雪時晴》舞台設計給人厚實、具象的感覺，當時的多媒體投影還未頻繁的運用於劇場當中，因此必須以實際的道具呈現，相較於此，2017 年的 2.0 版，隨處可見使用科技、多媒體的痕跡。2007 年的首演版，多媒體的運用十分有限，大致上僅止於書法與水墨、〈快雪時晴帖〉與〈蘭亭集序帖〉的投影而已，在舞台上的道具、佈景的也以厚重的質感呈現出來，例如第二幕「唐朝」一段，故事講述的是在唐太宗的「昭陵」內盜墓的情景，當時的舞台上便擺設了幾塊具有厚度的佈景當作昭陵的碑石；2017 年版從原先厚重的佈景轉化成六片移動的多媒體面板，並投影著會動的「昭陵六駿」。又或者第四幕的清朝段落，其故發生的地點為北京「紫禁城」，當時劇組單位在舞台上打造出紫禁城那著名的

36 車焯江，〈異質對立，和諧相聲《快雪時晴》〉，《表演藝術評論台》，2017，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=26589>。

紅牆黃瓦；十年後的再演版，舞台則精簡許多，紫禁城的紅磚牆改成背景的多媒體投影，配上兩片懸掛的多媒體面板投影出如設計藍圖般的宮門結構，簡單的表現出一種既古色古香又充滿現代感的背景設計³⁷。

簡而言之，2017年版的《快雪時晴》，去掉了厚重多餘的裝飾、佈景，取而代之的是具有現代感且充分運用多媒體效果所呈現的獨特質感。「張家庭園」後方兩片打上銀白色光線的面板，投影著喪亂帖、快雪時晴帖等；又或者全劇最後「臺北故宮」場景，以從天而降、懸掛式的小方盒取代十年前厚重的木頭展示框，並且在舞台後方投影出快雪時晴帖的樣貌，這些改變無疑使得《快雪時晴》更符合現代劇場慣用的特色，呈現出令觀眾耳目一新的新舞台設計。《快雪時晴》創排導演為李小平，2017年演出則交由復排導演戴君芳、王冠強指導，後兩者基本上延續著李小平原本安排的架構與段落，僅作細微的刪減、改變。相較於2017年的首演版，2017年之後的2.0版在結尾部分做了更動，刪去了高曼青焚燒書信的段落，也刪除了王伍思（王羲之二十三代孫）與張容的演唱段落。如此一來整齣劇的演出時間便縮短了，且讓情緒更加連貫，免除了2007年首演版有些過於冗長、拖泥帶水的步調。

肆、結語

本篇文章聚焦於國光劇團所製作的新編京劇《快雪時晴》，以交響樂與京劇的跨界合作作為議題，深入討論如何將兩種不同文化語境下的藝術形式，彼此合作、交融，成為臺灣表演藝術史上一部里程碑式的作品。京劇這一傳統中國戲曲藝術，在歷史的風雲變遷下，終於在臺灣開起了另一段光榮的發展歷程，並透過諸位前輩的戮力奉獻，讓京劇呈現出屬於臺灣特有的生命力。

筆者從《快雪時晴》的音樂，深入分析京劇與交響樂在接合理論中的幾種型態：「接合」、「解接合」與「再接再合」，並從戲劇中發現了一些轉譯與互文性的特殊意涵，《快雪時晴》是京劇與交響樂的接合，更與新媒體藝術接合，像是水墨投影、旋轉舞台、多媒體面板等，在虛與實的故事中交錯，舞台上穿越時空、互久佇立的大樹，以及大地之母可視為一種轉譯的詮釋，象徵整齣劇的核心。在音樂分析方面，筆者總結出了新編京劇《快雪時晴》中所運用的四種京劇與交響樂的合作方式，分別是：一、為京劇文武場為主、交響樂為輔的伴奏式寫作手法；二、為以交響樂為主體，代替文武場為京劇演員伴奏的模式；三、為純交響樂段落，屬歌劇風格，無京劇元素的使用；四、其他音樂型態。從這四種音樂分析帶入接合的理論中，可分別對應到接合理論的幾種不同型態，交響樂與京劇的彼此融合，視為一種接合，而根據劇情的需要，沒有京劇演員的加入，只有聲樂家與交響樂團以類似「歌劇」的形式演出，則成為一種與京劇主體的「解接合」，至於歸類於「其他」的音樂處理方始，通常是京劇、交響樂、聲樂混合使用，彼此分量不等，這種藝術型態可視為對京劇本體的「再接再合」，因此

37 武文堯，〈注目騁懷，暢敘幽情《快雪時晴》〉，《表演藝術評論台》，2017，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=26624>。

筆者透過《快雪時晴》音樂總譜，從劇中挑選四種音樂創作型態，並逐一對其做深入分析。

綜上所述，此篇論文以音樂與接合理論的角度探討國光劇團的《快雪時晴》，這齣劇在短短幾年內歷經了多次公演，已經成為國光劇團的代表性作品，《快雪時晴》歷經 15 年，在文本、戲劇、音樂、舞蹈等是如此深刻，利用記憶、身分、文本的觀點，連結臺灣身分認同的文化製作，以 1949 年來臺的外省族群「離散」經驗，透過劇中最重要的精神「哪兒疼我，哪兒就是我的家。」來建構外省族群在臺灣的新身分認同。原鄉的想像，我們以為是穩固的，實則不斷變遷流動，筆者衷心期盼往後能有更多專家、學者能為《快雪時晴》一劇做更深入的研究，同時也期待著往後能有更多類似於此劇這樣京劇與交響樂跨界的作品產生，為臺灣的京劇的研究再添新章。

參考文獻

一、中文書籍

- 王安祈。《傳統戲曲的現代表現》。臺北：里仁書局，1996。
- _____。《臺灣京劇五十年》。宜蘭：國立傳統藝術中心，2002。
- _____。《尋路：臺北市京劇發展史（1990-2010）》。臺北：臺北市政府文化局，2012。
- _____。《性別、政治與京劇表演文化》。臺北：臺大出版中心，2020。
- _____。《京劇·未來式》。宜蘭：國立傳統藝術中心（國光劇團），2020。
- 王照璵、李銘偉。《京劇·未來式－王安祈與國光劇藝新美學》。臺北：國立傳統藝術中心（國光劇團），2020。
- 毛家華。《京劇兩百年史話（上）》。臺北：行政院文化建設委員會，1995。
- 庄永平。《京劇唱腔欣賞》。上海：上海音樂出版社，2008。
- 林宏璋。《後當代藝術徵候：書寫於在地之上》。臺北：典藏藝術家庭，2006。
- 施如芳。《施如芳劇作三齣快雪時晴》。臺北：天下雜誌出版，2017。
- 黃俊銘。《音樂的文化、政治與表演》。臺北：華滋文化出版，2010。
- 溫秋菊。《臺灣平劇發展之研究》。臺北：學藝出版社，1994。
- 劉紀蕙。《文學與藝術八論－互文、對位、文化詮釋》。臺北：三民書局，1994。

二、外文書籍

- Burkholder, J.Peter. Gourt, Donald Jay. and Palisca, laude V. "A History of Western Music, 9th International Student Edition." W.W.Norton & Company (2014) : 683-892.

Kristeva, Julia. "The Kristeva Reader." Location: UK. (1991) : 36-37.

Hall, Stuart. "In Critical Dialogues in Cultural Studies." Routledge (1996) : 112-126.

三、期刊

王安祈。〈臺灣京劇新劇目〉。《中央戲劇學院學報－戲劇》第 3 期（2003）。

_____。〈邊緣與主流的抗衡－打造臺灣京劇文學劇場〉。《漢學研究通訊學報》第 121 期（2012）：16-22。

李秋玫。〈戲曲編腔為底 打造交響新韻 鍾耀光 讓京劇與西洋美聲「水乳交融」〉。《Par 表演藝術雜誌》第 179 期（2007）：38。

張澤倫。〈劇音樂的里程碑－論「樣板戲」的音樂創作成就〉。《人民音樂》第 11 期（1998）。

蔡振家、夏茶廷。〈戲曲「緊拉慢唱」板式的音樂特徵與戲劇運用〉。《戲劇學刊》第 25 期（2007）：105-128。

四、學位論文

林淑薰。《臺灣新編京劇的主題、敘事技法與舞臺呈現之探討》。國立政治大學中國文學系博士論文，2010。

曾亦欣。《戲曲與音樂的對話以鍾耀光新編京劇與二胡協奏曲《快雪時晴》為例》。國立臺灣藝術大學戲劇學系表演藝術研究所碩士論文，2012。

劉慧文。《《快雪時晴》之音樂研究》。國立臺灣藝術大學戲劇學系表演藝術研究所碩士論文，2010。

五、網路資料

車焯江。〈異質對立，和諧相聲《快雪時晴》〉。《表演藝術評論台》，2017。檢自 2020 年 10 月 20 日 <https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=26589>。

武文堯。〈游目騁懷，暢敘幽情《快雪時晴》〉。《表演藝術評論台》，2017。檢自2020年10月20日 <https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=26624>。

劉介修。〈文化轉譯是社區動起來的主要發動機制〉。《台灣青年論壇》，2007。檢自2020年11月10日 <http://tycf-reading.blogspot.com/>。

音樂中的「灰公子」：《魔法師的學徒》中多重男性氣概與內在霸權的音樂再現

莊聖玄

劍橋大學音樂學系碩士班學生

摘要

回顧過往數十餘載，音樂學者致力於探索音樂史中的「灰姑娘」，而臺灣則於 1980 年代加入此一系列。隨著男性氣概研究的蓬勃發展，西方的音樂學者亦逐漸留意同被置放於父權社會中他者地位的「灰公子」，然而，截至目前為止，臺灣的古典音樂學界卻對此議題僅有零星著墨。呼應上述背景，本研究旨在於介紹男性氣概之研究視角進入台灣之音樂學領域，以音樂作品中一位知名的灰公子——法國作曲家杜卡（1865-1935）的《魔法師的學徒》（1897）——為個案，探究作品中複數男性氣概及其衍生之諸多男性議題的音樂再現。

融合音樂詮釋學與男性氣概符號學，本研究不僅欲探討本音樂案例中男性氣概符號的互動，亦希冀審視這部音樂作品與文學緊密糾纏的關係。上述目標可具現化為兩項核心議題：其一，身為音樂與文學的「中間人」，杜卡如何運用其音樂敘事策略及獨樹一幟的音樂邏輯將文學轉化為音樂？其次，作曲家如何使用音樂符碼與多樣的音樂素材、於不同層次的音樂結構中再現不同的男性氣概類型及其他男性議題？為建構更完整的批判取徑以詮釋《魔法師的學徒》中性別符碼之互動，本文除採納男性氣概理論（康奈爾的「霸權男性氣概」及狄米崔之「內在霸權」）外，尚援引部分敘事學與性別理論。

藉由文學與音樂的對位式閱讀，加之以觀察音樂內部之主導動機、奏鳴曲式、音樂發展及樂曲末尾之終止式等，學徒因踰越之嘗試而導致的失敗不單是服膺於文學文本，其必然更源自於古典音樂中音樂發展之傳統範式。於本曲中，杜卡挪用為彰顯男／女二元差異而被反覆使用的音樂符碼，並將其轉化為霸權／從屬男性氣概之符號，交織配置各種音樂參數以反覆強化對比性的形象與帶有相異男性氣概特質之角色（掃帚／學徒）間的尖銳互動。

透過跨學科的批判視角，我們得以發現這名命運乖舛的學徒，但我們無法停下憐憫他，因為尚有諸多音樂中的灰公子還在等著我們拯救呢！

關鍵詞：音樂與男性氣概研究、《魔法師的學徒》、音樂與文學、男性氣概、音樂與性別

Cinderell‘o’ in Music: Musical Representation of Plural Masculinities and Internal Hegemony in *L’Apprenti sorcier*

Chuang, Sheng-Hsuan

Postgraduate Student, Master of Philosophy (M. Phil.) in Music, Wolfson College, University of Cambridge UK

Abstract

In recent decades, musicologists worldwide have been dedicated their efforts to exploring ‘Cinderellas’ in music history, shedding light on underrepresented and marginalised figures. Taiwanese musicologists also joined this trend, albeit somewhat later, starting in the 1980s. With the burgeoning development of masculinity studies, Western musicologists began examining Cinderell‘o’s, who, like their counterparts, are positioned as the other within a patriarchal context. However, in Taiwanese musicological scholarship, Cinderellos have received limited attention and scrutiny until now. Against this backdrop, this paper aims to introduce a masculinity lens to the field of musicology in Taiwan by conducting a case study on the musical representation of plural masculinities and manifold masculinity issues through one prominent Cinderello: the apprentice in *L’Apprenti sorcier: Scherzo d’après une ballad de Goethe* (1897) by French composer Paul Dukas (1865-1935).

This article draws on a musical hermeneutics and semiotics of masculinity to examine the interplay of masculinity symbols within the musical case, while also emphasising the inextricably intertwined relationship between music and literature. It addresses two main inquiries: Firstly, it explores how Dukas, as the middleman between music and literature, employs his narrative strategies and the *sui generis* musical logic to transform literature into music. Secondly, it delves into how the composer represents different masculinities and their interactions through diverse musical codes in the various layers of musical structure. In addition to referencing prominent masculinity theories like Raewyn Connell’s ‘hegemonic masculinity’ and Demetrakis Demetriou’s ‘internal hegemony’, this essay incorporates relevant concepts from narratology to establish a more comprehensive critical approach for interpreting the interaction of gendered semiotic codes in *L’Apprenti sorcier*.

Through contrapuntally reading the literature and music, then focusing on the leitmotifs, sonata form, musical development, and the final cadence, it becomes evident that the apprentice’s transgressive attempts are destined to be futile. This outcome is not solely due to adherence to the original story but also a consequence of the established formats of Western art musical development. Deliberately, Dukas appropriates and further transforms the repeatedly used musical codes representing male and female binaries into those of hegemonic and subordinated masculinities, skilfully weaving these symbols together to reinforce contrasting images and sharp interactions between characters with different masculinities throughout the composition.

Scrutinising from an interdisciplinary critical perspective, we come to understand the plight of the miserable apprentice. However, we find ourselves unable to fully sympathise with him as there are more Cinderellos in different musical scenes awaiting our attention and rescue.

Keywords: Music and Masculinity Studies, *L’Apprenti sorcier*, Music and Literature, Masculinities, Music and Gender

Prologue: A Magical World for Men Only

When reminiscing about *L'Apprenti sorcier: Scherzo d'après une ballade de Goethe* (1897), the mysterious and vibrant sonic theatre from the brilliant symphonic scherzo crafted by Paul Dukas (1865-1935) immediately springs to mind, along with the endearing apprentice Mickey Mouse in *Fantasia* (1940). Yet, beneath the much-publicised excitement that followed the composition's release and thus cemented Dukas' place in the musical canon,¹ the existing literature highlights the presence of diverse intricate issues that warrant closer scrutiny in this composition.

Thus far, scholars like Laura Watson,² James Parakilas,³ Carolyn Abbate,⁴ and Carlo Caballero⁵ have approached the oeuvre from different angles, offering numerous insightful discourses, either descriptive or critical ones, which have significantly influenced this article's inspiration. Nevertheless, despite the fruitful outcomes, such as 'music as theatrical' argued by Watson, 'sorcerer's voice', 'past tense' of music pointed out by Abbate, and 'uncanny broom' explored by Caballero, I find it perplexing why the significant gender issues surrounding the apprentice have consistently been overlooked.

In contemplating the term 'sorcerer' and its firm gender connotations,⁶ or the apprenticeship structure that may accentuate unequal power relations among men, a plethora of clues within this piece draw our focus towards the intricate realm of masculinities that deserve careful attention and analysis. To illuminate this vital yet persistently neglected topic, I feel compelled to wield my wand and disperse the peculiar sound mist intentionally designed by Dukas to construct his magical world for men only. By rethinking *L'Apprenti sorcier* through the critical perspective of masculinity studies, we can unravel deeper insights into the dynamics of masculinities at play in this work.

1 Paul Dukas, *L'apprenti sorcier: Scherzo d'après une ballade de Goethe*, ed. Jean-Paul C. Montagnier (London: Ernst Eulenburg & Co, 2014): III.

2 Laura Watson, *Paul Dukas: Composer and Critic* (Woodbridge: Boydell & Brewer, 2019).

3 James Parakilas, *Ballads without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade* (Portland, Or.: Amadeus Press, 1992).

4 Carolyn Abbate, 'What the Sorcerer Said', *19th-Century Music* 12, no. 3 (Spring 1989): 221-230.

5 Carlo Caballero, 'Silence, Echo: A Response to "What the Sorcerer Said"'. *19th-Century Music* 28, no. 2 (2004): 160-182.

6 The term 'sorcerer' is exclusively reserved for males, see as David Gilmore, 'Malevolent Maidens', in *Misogyny: the Male Malady* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001): 137-138.

Specialis Revelio— Methodology⁷

This article employs a mixed methodology, blending musical hermeneutics and semiotics of masculinity, to thoroughly explore the interplay of masculinity symbols in *L'Apprenti sorcier*. Moreover, the study seeks to underscore the intrinsic relationship between music and literature in this piece. The central question revolves around how Dukas transformed literature into music and deployed specific musical narrative strategies and gendered codes to represent contrast masculinities and their formation through repetitive performances, all within the framework of unequal power relations, as seen in the concept of internal hegemony.

In the context of musicology's post-modern turn in the 1990s, Lawrence Kramer argues for the necessity of comprehending musical compositions within their cultural contexts.⁸ However, in his insightful analysis of musical discourse,⁹ Philip Tagg further cautions against the potential pitfalls of overinterpretation when employing a hermeneutic approach. He proposes that only 'in combination with other musicological sub-disciplines, especially the sociology and semiology of music' can hermeneutics 'make an important contribution to the analysis of popular music'.¹⁰ I further contend that this notion can be extended beyond popular music studies and be effectively applied to Western art music (WAM) as well, as evidenced by many discourses since the 1990s, such as 'musical semiotics of gender' advocated by Susan McClary in her *Feminine Ending*. McClary argues that since the seventeenth century, composers have developed a set of conventions for constructing 'masculinity' or 'femininity' in music.¹¹ To this day, these gendered symbols are still repeatedly used, both in the realm of WAM and popular music. Regarding the usage of masculinity studies in the WAM field, a noteworthy milestone is the book titled *Masculinity and Western Musical Practice*, edited by Ian Biddle and Kristen Gibson. However, it is worth noting that masculinity studies have been seldom employed by Taiwanese musicologists, especially those conducting research in the

7 Borrowed from Harry Potter as an analogy to the research methodology employed in this article, *Specialis Revelio* is the incantation of a charm that revealed any spells performed on objects or potions—and latent issues of masculinity hidden in *L'Apprenti sorcier*

8 Lawrence Kramer, 'Cultural and Musical Hermeneutics: The Salome Complex', *Cambridge Opera Journal* 2, no. 3 (1993): 269-70.

9 Tagg argues that 'no analysis of musical discourse can be considered complete without consideration of social, psychological, visual, gestural, ritual, technical, historical, economic, and linguistic aspects relevant to the genre, function, style, (re-) performance situation, and listening attitude connected with the sound event being studied'. Philip Tagg, 'Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice', in *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, ed. Richard Middleton, (Oxford: Oxford University Press, 2000): 74.

10 *Ibid.*, 74-77.

11 Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002): 7-8.

WAM field, until today.¹² This observation serves as the catalyst for this article.

To showcase the effectiveness of a masculinity lens in reinterpreting *L'Apprenti sorcier*, I rely on a fundamental and significant concept in masculinity studies— 'hegemonic masculinity.' This concept was developed by sociologist Raewyn Connell, and I also incorporate Demetriou's extension of 'internal hegemony' to further enrich the analysis. In Connell's social theory of gender, hegemonic masculinity is defined as 'the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women.'¹³ Moreover, she proposes four types of masculinities: hegemony, subordination, complicity and marginalisation. This revelation uncovers a crucial reality: not only women but also certain men can experience oppression within the confines of a patriarchal framework. Moreover, this particular form of oppression often tends to be overlooked or disregarded, just like the apprentice in *L'Apprenti sorcier*. Building on the notion of hegemonic masculinity, Demetriou further distinguishes two functions within it: 'external hegemony,' which pertains to the dominance over women, and 'internal hegemony,' which involves the control over subordinated masculinities.¹⁴

In addition to the above theories, I also incorporate notions from narratology and other gender theories, such as evident insights borrowed from Judith Butler, to construct a comprehensive and well-rounded critical interpretation of the work. By employing this multifaceted approach, the reevaluation of *L'Apprenti sorcier* through the lens of masculinity studies can offer deeper insights into the complex portrayal of masculinities within the composition.

Reincarnation of Apprentice

The title, *L'Apprenti sorcier: Scherzo d'après une ballade de Goethe*, immediately reveals the inherent relationship between the music and the literature.¹⁵ According to Steven Paul Scher's classification system of the relations of literature and music, *L'Apprenti sorcier* can be categorised as 'literature in music.' Scher indicates that this type of music works exhibits the impact of literature

12 In my review of the music and gender literature in Taiwan, I observed that ethnomusicology, as well as popular music studies, appear to be more receptive to the utilisation of diverse and advanced gender theories. For example, "Masculinity Politics and Rap's Fraternal Order" by Meredith Schweig provides a recent and excellent instance (published in 2022) to explore masculinity issues in the Taiwanese rap scene.

13 Raewyn Connell, 'Masculinities', (Berkeley: University of California Press, 1995): 77.

14 Demetrakis Demetriou, 'Connell's Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique', *Theory and Society* 30, no. 2 (Jun., 2001): 340-342.

15 In addition, Henri Blaze's French translation is even printed on the first page of the score. However, Caballero points out that Dukas read German and knew the poem in the original language. Therefore, my focus is on comparing Goethe's poem with the original version.

on music and represents attempts on the part of their composers at ‘literarisation’ of music.¹⁶ Therefore, before delving into the musical aspects, it is essential to examine the literary aspect of the composition.

Dukas’s *L’Apprenti sorcier* draws inspiration from the ballad, *Der Zauberlehrling* (1797), written by Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), with its origin tracing back to a tale in *Philopseudes* by Lucian of Samosata (c. AD125-after 180), featuring Eucrates and Pancrates. With the several reincarnations, the appearance of the story has undergone a few transformations, yet the title has endured to this day. In traditional fairy tales or folk tales, titles often refer to a specific protagonist, such as their name, nickname, or appearance characteristics. Interestingly, *L’Apprenti sorcier* deviates from this norm by describing an ‘identity’ rather than a particular figure. Upon integrating the mentioned concepts, the story reveals a male-specific experience, characterized by the male-exclusive identity of the sorcerer and the process of his cultivation—the apprenticeship.¹⁷

Moreover, a close analysis of the original text unveils that the apprenticeship in this story follows a private format based on a father-son relationship. Stripping away the fantastical elements surrounding this tale, it effectively expresses several masculinity issues disclosed by *narrateur autodiégétique*, Euracrates. This includes the dominance and *ius vitae necisque* (right of life and death) of *paterfamilias* Pancrates, the internal hegemony between hegemonic and subordinated masculinity magnified by the apprenticeship, the ‘disallowed’ reproduction of patriarchal power, and the apprentice’s transgression and inevitable punishment.

In Goethe’s *Der Zauberlehrling*, the protagonist remains the same; however, his name, Euracrates, is omitted. Furthermore, the plot and the ending of the story slightly deviate from the original version. Goethe emphasises the most dramatic conflict: the miserable apprentice’s transgression and subsequent punishment. Another significant difference between the two versions is: ‘ballads are mimetic [rather than diegetic in the original dialogue] ...the *Zauberlehrling* ballad is a present tense monologue for the apprentice, whose voice is calls out what happens.’¹⁸ The commonality of mimesis between Goethe’s ballad and Dukas’s symphonic poem establishes an intimate connection between the two mediums, providing Dukas a more direct way to transform words into music.

Meanwhile, Dukas, the composer, plays the role of ‘middleman’ between music and literature.

16 Steven Paul Scher, ‘Literature and Music (1982)’, In *Essays on Literature and Music (1967-2004)*, ed. W. Bernhart and W. Wolf (Amsterdam: Brill Academic Publishers, 2004): 177.

17 The reason is based on the traditional concept that ‘sorcery was learned, acquired craft while witchcraft implies innate or inherited powers, often represented as organic material transmitted through blood or by a biological process’. See Gilmore: 137.

18 Carolyn Abbate, ‘What the Sorcerer Said’, In *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996): 228.

This notion, in turn, raises another issue: a given music work classified as ‘literature in music’ cannot serve as an unbiased mirror to reflect literature. It will inevitably be intervened by the different composers’ narrative strategies and the sui generis musical logics. In addition, composers’ cultural and political ideologies are shaped by cultural and political ideologies prevalent in the contemporary social context, including perspectives on gender. In this sense, since *L’Apprenti sorcier* is based on *Der Zauberlehrling*, certain musical delineations may represent masculinity issues hidden in literary texts through shared musical semiotic codes. Simultaneously, the operation of these musical codes and narrative strategies may also reflect the composer’s perspective on masculinities. In the following, I will scrutinise *L’Apprenti sorcier* from a masculinities perspective to observe how Dukas represents different masculinities and relevant issues through diverse musical parameters within a conventional music structure.

‘Subordinated’ Apprentice and ‘Hegemonic’ Broom

Influenced by Richard Wagner (1813-1883),¹⁹ Dukas skilfully incorporated the technique of leitmotiv into *L’Apprenti sorcier*. However, to avoid falling into the trap of the leitmotiv approach cautioned by Abbate and interpreting these leitmotifs with Goethe’s poem arbitrarily, I observe the gendered meanings from the musical materials utilised in the leitmotifs. As McClary points out, the connection between musical materials and meanings is not natural or universal; rather, it is deliberately formulated.²⁰ Through analysing *L’Apprenti sorcier*, I am not surprised to reaffirm that, from *stile rappresentativo* invented by Claudio Monteverdi (1567-1643) in the 17th century to the *fin de siècle*, certain semiotic codes continue to hold the same meanings due to their repetitive use or understandable appropriation.

Dukas left a sketchy thematic analysis of *L’Apprenti sorcier*, in which he associates three leitmotifs with the main elements in the plot: *motif des sortilèges* (divided into two units: Water, bars 1-3, and Broom, bars 3-6), *motif de L’apprenti* and *motif d’évocation*.²¹ While scrutinising these leitmotifs, the most contrastive gendered semiotic codes appear in *motif des sortilèges* and *motif de L’apprenti*. These codes correspond to the characters in the story: the broom with hegemonic masculinity and the apprentice with subordinated masculinity. The broom’s theme is simple but

19 It is worth mentioning that Dukas, a well-known music critic at that time, had reviewed many of Wagner’s works. In addition, although there was a clear tendency for French composers of the time to reject German music (especially Wagner’s music), it is undeniable that many French works from the same period were still inevitably influenced by Wagner.

20 Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002): 35.

21 Paul Dukas, *L’apprenti sorcier: Scherzo d’après une ballade de Goethe*, ed. Jean-Paul C. Montagnier (London: Ernst Eulenburg & Co, 2014): IV.

authoritative, featuring a virile tonic-dominant relationship, with an ascending diatonic tetrachord (see **EXAMPLE 1**).

EXAMPLE 1 Dukas: *L'Apprenti sorcier* (1897), bars 3-6, the broom's theme, the second element of *motif des sortilege*.



However, why does this inanimate broom become the spokesperson of hegemonic masculinity? As Judith Butler points out, the body is a passive medium on which cultural meanings are inscribed.²² When the broom was enchanted and dominated by the sorcerer, the trace of hegemony was then engraved in it.

EXAMPLE 2 Dukas: *L'Apprenti sorcier* (1897), bars 14-17, *motif de L'apprenti*.



In contrast, the apprentice's theme is explicitly effeminate, composed of a descending chromatic octave. As if worried that it might not be evident enough, Dukas reaffirms the apprentice's effeminacy through ornaments (see **EXAMPLE 2**). This design aligns with the approach to consolidate hegemonic masculinity, which involves placing the subordinated in a feminine position. In this case, Dukas's strategy for representing different masculinities is also revealed: hegemonic masculinity naturally adheres to traditional masculine codes, while subordinated masculinity has no choice but to adopt feminine codes under coercion. With the subsequent development, the contrast will be further reinforced in different ways through diverse musical parameters. For example, through the excellent instrumentation in this work—the timbres and registers played on different instruments vividly mimic various qualities, encompassing not only physical associations, such as the resemblance between woodwinds and brooms (see **EXAMPLE 4**), but also having the potential to evoke listeners' perception of different masculinities.

Fundamental to the tale is Panocrates' jealous protection of his craft, where this spell, symbolises the power to dominate. As the counterpart of the spell, *motif d'evocation* is represented by an augmented-chord brass fanfare (see **EXAMPLE 3**). The peculiar sonic effect suggests that the utterance originates from a magical (rather than normal) world, and the essential function of fanfare articulates its power: as a functional genre, fanfare has always been associated with power, whether

²² Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1999): 12.

in battles, hunts, or ceremonies. In this piece, the fanfare can be interpreted as a ‘performative utterance’: a command, or a means of domination (where domination lies at the core of patriarchy). Dukas not only employs intelligible materials to represent power, but also confers it with significant functions within the development of music: to announce, intervene, and repress.

EXAMPLE 3 Dukas: *L’Apprenti sorcier* (1897), bars 23-33, *motif d’évocation*.



In the literary works of Lucian and Goethe, the protagonist is apparent—the apprentice. However, who is the protagonist in Dukas’s instrumental ballade? The answer lies in the form and the musical development of the work. Although titled *Scherzo*, *L’Apprenti sorcier* actually follows the most common narrative paradigm in the nineteenth century—sonata form, consisting of exposition (*Scherzo proper*, bars 42-293), development (bars 294-617), recapitulation (bars 618-923), flanked by a prologue (bars 1-41) and an epilogue (bars 924-940). Sonata form undoubtedly has the potential to be a gendered narrative. For instance, there are the gendered descriptions of the themes of sonata form that apparently began with A. B. Marx in 1845 and extended past the middle of the twentieth century. In addition, this masculine/ feminine dichotomy is also expanded to cadences, rhythms, and modes.²³

As previously mentioned, the broom and the apprentice demonstrate different masculinities through contrastive gendered codes. Here, Dukas stresses their contrast by positioning the broom as the first theme—masculine theme, while the apprentice as the second theme—feminine theme. These two themes are clearly developed from the leitmotifs shown in the prologue of the work (see **EXAMPLE 1** and **2**) and retain their personalities through the same gendered musical symbols (see **EXAMPLE 4** and **5**). Once again, Dukas illustrates how hegemonic masculinity is consolidated: by positioning the subordinated in a feminine position. However, this time he situates it within a larger context. Therefore, one can discern that, in a Dukasian view of sonata form, the relation of two themes in sonata form provides an analogy to hegemonic/ subordinated masculinity.

23 Marcia J. Citron, ‘Gender and the Field of Musicology’, In *Gender and the Musical Canon* (Urbana: University of Illinois Press, 2000): 71.

EXAMPLE 4 Dukas: *L'Apprenti sorcier* (1897), bars 72-99, the hegemonic broom as the first, masculine theme.

Vif ♩ = 116

The musical score for Example 4 consists of three staves. The top staff is labeled 'Bassoon' and the bottom two are labeled 'Bsn.'. The music is in 3/8 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The tempo is marked 'Vif ♩ = 116'.

EXAMPLE 5 Dukas: *L'Apprenti sorcier* (1897), bars 201-212, the subordinated apprentice as the second, feminine theme.

The musical score for Example 5 consists of two staves of music in treble clef. The music is in 3/8 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The *Scherzo proper* is constructed on the interaction between the broom and the apprentice, who adopt different rhetorical strategies. Through the musical development, we witness how the broom, which has outstanding discursive competence, transforms from a tame ‘household demon’ to a ‘machine-age nightmare’.²⁴ Furthermore, it also provides a musical sample of the formulation of hegemonic masculinity. Admittedly, I agree with Caballero’s claim: ‘the broom becomes an agent of the *Unheimlich*.’²⁵ However, the phenomenon of the broom gradually oppressing and eventually silencing the apprentice is obviously not solely caused by the uncanny effect. Rather, I consider it a representation of the internal hegemony, as evidenced by the music from bar 799 to 814: When the broken broom reanimates and turns into two brooms, the apprentice’s resistance is doomed to fail. Thus, upon examining the form and the development, it becomes evident that the protagonist is centred on the broom, and this work may deserve a more suitable title: ‘*La contre-attaque du balai*’.

After the Sorcerer’s counterspell (the third time of *motif d’évocation*), calm returns. In the epilogue, the apprentice’s voice reappears, accompanied by the weak broom. Finally, the work ends with an unusual cadence that carries a plethora of meanings. Why does Dukas stir the broom again?

24 This notion regarding magical servant was known in Hellenistic times as a *daimon páedros*. See Carlo Caballero, ‘Silence, Echo: A Response to “What the Sorcerer Said”’, *19th-Century Music* 28, no. 2 (2004): 161.

25 *Ibid.*, 163

Abbate finds the possibility of ‘past tense’ in a musical work from it, while Caballero considers that this action hurls us back into a nightmare. Observing from a masculinity perspective, I regard this ascending, ‘masculine’ cadence a violent declaration of the hegemonic masculinity, and the feminine, half cadence that represents the subordinated hegemony is finally wiped out in a brutal way.

Realistic Drama wrapped in Comedy Shell

L'Apprenti sorcier is a realistic drama packaged in a supernatural comedy shell. As we sweep away the magical mist, the masculinity issues emerge. The reason why the apprentice's attempt of transgression is destined in vain is not only an adherence to the original story but also a necessary consequence of the conventions of musical development. From the leitmotifs, sonata form, developmental process, and the final cadence, Dukas combines various musical elements to represent the plural masculinities and internal hegemony in this work. To present the characteristics of different masculinities, Dukas deliberately employs the most contrastive gendered codes to distinguish the clear persona while placing these elements into their appropriate positions within sonata form.

The formation of masculinities and internal hegemony is vividly portrayed through the musical development. Interestingly, the internal meaning of this process does not only follow *motivisch-thematic Arbeit* but also echoes a particular means to consolidate masculinities: repetitive performances. Such repeated performances unify the traits of masculinities and lead us to witness the ‘crime scene’.

Through employing the critical approach— a musical hermeneutics and semiotics of masculinity to reexamine this musical case, we encounter the plight of the poor apprentice in this music story. In this article, my aim is not only to analyse this composition in depth (admittedly, there are still many details worth mentioning), but also to demonstrate how an alternative lens can provide a completely different outcome. With this newfound understanding, let us embark on a journey to rescue more Cinderellos in different music scenes, shedding light on the diverse and complex portrayals of gender and masculinity in the realm of music. By exploring various compositions from this critical perspective, we can unveil fresh insights and enrich our appreciation of the multifaceted relationships between music and gender.

References

- Abbate, Carolyn. 'What the Sorcerer Said'. *19th-Century Music* 12, no. 3 (Spring 1989): 221-230.
- Biddle, Ian and Kristen Gibson, ed. *Masculinity and Western Musical Practice*. Farnham, England; Burlington, VT: Ashgate, 2009.
- Brown, Calvin Smith. *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Hanover [NH]: University Press of New England, 1987.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999.
- Caballero, Carlo. 'Silence, Echo: A Response to "What the Sorcerer Said"'. *19th-Century Music* 28, no. 2 (2004): 160-182.
- Citron, Marcia, J. 'Gender and the Field of Musicology'. In *Gender and the Musical Canon*. Urbana: University of Illinois Press, 2000.
- Connell, Raewyn. 'The Social Organization of Masculinity'. In *Unmasking Masculinities: Men and Society*, ed. Edward W. Morris and Freedren Blume Oeur. Thousand Oaks, CA: SAGE, 2017.
- _____. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Demetriou, Demetrakis Z. 'Connell's Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique'. *Theory and Society* 30, no. 2 (Jun., 2001): 337-361.
- Dukas, Paul. *L'apprenti sorcier: Scherzo d'après une ballade de Goethe*, ed. Jean-Paul C. Montagnier. London: Ernst Eulenburg & Co, 2014.
- _____. *L'Apprenti sorcier: Scherzo d'après une ballade de Goethe*. Paris: Durand, 1900.
- Gilmore, David. 'Malevolent Maidens'. In *Misogyny: the Male Malady*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001.

- Guan, Jing. 'Reflections on the History of Western Apprenticeship'. *Journal of East China Normal University (Educational Sciences)* 28, no. 1, (Mar., 2010): 81-90.
- Jones, Timothy. 'Nineteenth-Century Orchestral and Chamber Music'. In *French Music since Berlioz*, ed. Richard Langham Smith and Caroline Potter. Aldershot, England; Burlington, VT: Ashgate, 2006.
- Kramer, Lawrence. 'Cultural and Musical Hermeneutics: The Salome Complex'. *Cambridge Opera Journal* 2, no.3 (1999): 269-294.
- McClary, Susan. 'Feminine Endings at Twenty'. *TRANS-Revista Transcultural de Música/ Transcultural Music Review* 15 (2011).
- _____. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Ogden, Daniel. *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds: a Sourcebook*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002.
- Parakilas, James. *Ballads without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade*. Portland, Or.: Amadeus Press, 1992.
- Scher, Steven Paul. 'Literature and Music (1982)'. In *Essays on Literature and Music (1967-2004)*, ed. Walter Bernhart and Werner Wolf. Amsterdam: Brill Academic Publishers, 2004.
- Schweig, Meredith. 'Masculinity Politics and Rap's Fraternal Order'. In *Renegade Rhymes: Rap Music, Narrative, and Knowledge in Taiwan*. Chicago: University of Chicago Press, 2022.
- Solie, Ruth A. (ed.). *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Tagg, Philip. 'Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice'. In *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, ed. Richard Middleton. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Watson, Laura. *Paul Dukas: Composer and Critic*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2019.

【專文一】

回顧與前瞻：北藝大音樂系創系四十週年口述 歷史訪談紀錄*

潘莉敏

國立臺北藝術大學音樂學研究所助理教授

2022年適逢北藝大創校、音樂系創系四十週年，音樂學院在時任院長蘇顯達與學院秘書楊懷玉的籌辦、規劃下，隆重地舉辦了一系列的音樂會。在兩個月內密集舉行的系列音樂會中，曲目設計、音樂會主題安排饒富深意，全面性的回顧了創系四十週年來的重大歷程、人物團體，聆賞整套音樂會的過程，不啻為經歷了一趟音樂系的時光之旅。¹

在開幕音樂會上，一次性地展演了北藝大音樂系作曲名譽教授們的作品，包括創系的系主任暨第二任校長馬水龍、錢南章、潘皇龍、賴德和，四位名譽教授皆為重量級作曲家，呈現北藝大音樂系在國內作曲界的地位。另，本系列音樂會有兩場與亞洲作曲家聯盟台灣總會的合作，演出國內各輩分作曲家的優異作品，其中有多位作曲者與演奏者為北藝音樂系的教師們與學生們，此二場音樂會除展示國內作曲界各世代的蓬勃生氣，也呈現北藝音樂系師生長期浸淫現代音樂而培養出對其的嫻熟技巧與掌握理解。

音樂會中有兩場為擊樂專場，象徵音樂系與擊樂間的緊密關係。兩場擊樂音樂會的設計，一場全為朱宗慶前校長指導過的學生們所演出的校友音樂會，另一場為打擊樂團與現代音樂協會的合作。嚴肅音樂會之外，本系列音樂會別出心裁的邀請梁坤豪與搞笑同盟加入，專業音樂家們以精緻優雅的古典音樂曲目，佐以詼諧機智的橋段，將古典音樂用深入淺出的方式帶給全場聽眾。此系列音樂會也呼應國際樂壇對重要作曲家的紀念，推出史克里亞賓 150 歲和法朗克 200 歲的音樂會。

本篇訪談緣起於音樂系四十週年的系列音樂會報導，後在音樂學院秘書楊懷玉、本期主編魏心怡的支持下，漸漸成形為對音樂系創系四十年來的點滴回顧，藉由訪談系上師長，談談他們心目中的音樂系，對系上的制度、設備、課程等做一個紀錄與回顧。本訪談稿長達二萬字，共訪談李葭儀、蘇顯達、劉慧謹、陳俊斌、吳思珊等五位系上資深教師（此處按訪談時間先後排列），其中多位是從北藝創校即任教職至今，亦或創校初期時入學就讀、迄今作

* 深摯感謝音樂學院秘書楊懷玉、本期主編魏心怡、音樂學研究所車炎江助理教授先行閱讀本篇訪談稿並給予寶貴意見。並感謝受訪的音樂系五位教授：李葭儀、蘇顯達、劉慧謹、陳俊斌、吳思珊（按訪談時間先後排列），訪談時間為 2023 年 3 月至 5 月間。

1 音樂系的各場次的演出相關資訊請見表一。

為教學者。因此，受訪師長們對系上數十年來的發展與重大變革皆認識頗深，甚至他們本人即為做出建設或革新的決策者。

本長篇訪談希冀能為音樂系走過的四十年留下珍貴的歷史紀錄，日後新進師生能一窺前輩們建校建系一路走來的筭路藍縷、心血投注，也能深刻體認到現今的課程制度、設備建物等成形的過程細節。對身處在此優渥環境中的師生而言，理解現存制度在過去的存續發展中的各項考量，未來才能有更廣闊的眼光與視野來審度全局。除此之外，本訪談亦作為台灣高等音樂教育、大學音樂系發展、或台灣音樂史的史料，如：在大學音樂系裡面傳統音樂課程的制度發展、大型管風琴與音樂廳的設備、音樂系坐擁知名書法家朱振南的大型作品之始末、精緻音樂演出場所馬水龍廳的設計過程等。而受訪教授們與北藝大的淵源、他們的學思歷程與專業觀點，也在本訪談內以難得的長篇幅留下紀錄，相信對台灣音樂界、音樂從業人士或一般愛樂者來說，皆為珍貴的資產。

本稿件在呈現上，為方便讀者直接擇取有興趣或欲查詢的部分，每位受訪者的訪談內容都以數個小標題來劃分。而在將口語轉化為文字的書寫方面，顧及到受訪者在談話過程中，他所選擇的詞彙、用句的先後，都呈現、反應出他的邏輯與思考。因此，筆者在修飾成閱讀型的訪談稿時，也盡量保留受訪者的用字選詞、用句先後等，冀盼讓讀者看到受訪者在話語中流露的人生經驗和智慧，而不是只剩下「資訊」，話語則都是筆者個人自己的用字和邏輯。並，筆者希望在達成閱讀通順的情況下，也能盡量地呈現受訪者的說話口氣，讓認識受訪者的讀者，可藉由閱讀這份訪談稿，就聯想到特定的受訪者。

最後，真摯地感謝本訪談紀錄的每一位受訪教授。他們不將筆者視為一位單純的訪談者、或是一般職場上的新進同事關係，每位受訪者皆對筆者毫無保留隔閡、真心熱情的分享自己的人生經驗與智慧，他們不計時間、充分信任的完整回答所有問題，並將筆者當作一位晚輩般地關心與交流。部分內容並非學刊的讀者群所預期閱讀的，因此未刊出。受訪者這些無比珍貴的思想，就由筆者獨享了。例如，劉慧謹教授甚至與筆者進行二次的訪談，時間長達三個多小時，雖在本文章中僅刊出部分，但慧謹老師的慷慨分享，讓筆者從此思考任何事情皆有了更深的層次。李鼓儀教授的訪談為心怡主編和筆者一同進行，也是本活動的第一位受訪者。當時，此稿件的主題還未確認，因此，最終雖也只在本文呈現部分內容，但是，訪談當日讓主編與筆者瞭解了很多鼓儀老師的學習背景與教學理念。特別值得一提的是，在訪談蘇顯達教授時，筆者竟才得知，筆者所深深喜愛與心靈依賴的許多系館空間和陳設的藝術品，竟都是蘇教授本人親自設計、或一點一滴規劃完成的。最後，大力感謝院秘懷玉的溫暖支持，還有主編心怡不斷的鼓勵和體諒，讓筆者在新進教師的龐大業務責任和教學等工作的負荷下，仍有最多的空間來進行此次深具歷史意義的紀錄。這些訪談過程的感動與學習，藉由本稿邀請讀者一起分享。

表一創校 40 週年音樂系音樂會²

10/22 (六) 15:00	音樂廳	【禮讚 40】北藝大作曲名譽教授音樂會
10/25 (二) 19:30	音樂廳	【聽古典音樂起笑】梁坤豪與搞笑同盟
10/27 (四) 19:30	音樂廳	【擊慶 40 一玩真的！】北藝大擊樂校友音樂會
11/12 (六) 14:30	音樂廳	【繽紛 40】鋼琴教授歡慶史克里亞賓 150 歲
11/23 (三) 19:30	音樂廳	【現打·擊音 - 擊無極限】朱宗慶打擊樂團與現代音樂協會
12/03 (六) 14:00	馬水龍廳	【音樂台灣 2022 作曲聯展 I】亞洲作曲家聯盟台灣總會
12/03 (六) 19:30	音樂廳	【音樂台灣 2022 作曲聯展 II】亞洲作曲家聯盟台灣總會
12/10 (六) 14:30	音樂廳	【榮耀 40 北藝大教授室內樂】歡慶法朗克 200 歲

蘇顯達教授訪談

40 週年音樂學院系列音樂會的規劃與理念

潘莉敏：2022 年是北藝大創校 40 週年，音樂學院推出了一系列慶祝的音樂會，其中 8 檔是與音樂系一起製作演出（詳見表一）。這些音樂會從個別的場次來看，每一場都是精彩的表演，但從整體設計的角度，會發現包含音樂系 40 年來的回顧與呼應國際音樂活動的巧思。作為新進教師，我在參與了系列音樂會後，感覺也經歷了一趟音樂系 40 年來的回顧之旅。可以請院長談談您規劃這系列音樂會的理念嗎？

蘇顯達：我認為，關渡藝術節是展現學校實力給外界看的一個重要指標，雖然不一定每位觀眾每一場都會參加，但對外界來講，至少關渡藝術節是一個很好的過程，讓學校得以透過這些活動來展現活力。去年雖為創校 40 週年，但因為去年新冠疫情仍起起伏伏、混沌不明，在不曉得未來會如何的情況之下，學校沒有特別的規劃，學校往年給的資源也被取消。

不過，不管別的學院要怎麼做，因為期待持續透過關渡藝術節展現學校教育、創作、各方面專業成果，所以音樂學院在 40 週年校慶時，積極推動一系列的音樂會，呈現音樂學院對於北藝大 40 週年的一種歡喜之心，推出共 12 檔節目。在學校沒有經費支援的情況下，我們用 2020 年募款的結餘款，去支應系列音樂會相關的開銷成本。111 年的系列音樂會中，有歡慶 Scriabin 的 150 歲生日音樂會，以及慶祝 Franck 的 200 歲生日音樂會。

2 音樂會節目資訊參閱自北藝大音樂系官方網站：<https://music.tnua.edu.tw/>（擷取日期 2023 年 8 月 10 日）。

關渡藝術節的規劃、理念、執行

潘：想請院長分享 2020 年擘劃關渡藝術節音樂活動的細節，一個大學的藝術節能夠齊聚國內六大樂團是很不容易的，我記得當時這新聞佔據了國內各大媒體的藝文版面呢。

蘇：2019 年的歲末，新冠肺炎的疫情就爆發了。我心裡明白，2020 年疫情將會有多嚴重是無法預知的。但我當時想，2020 是一個很棒的數字，再加上 2020 年又是貝多芬 250 週年冥誕，我就請李宜錦老師去策劃關於貝多芬室內樂的系列音樂會。我則將心力放在所謂「節慶管弦樂團 (Festival of Orchestra)」的策劃演出，節慶管弦樂團包含國內的五個職業樂團：臺北市立交響樂團、國家交響樂團 NSO、長榮交響樂團、國立臺灣交響樂團、高雄市交響樂團，加上民間的台北愛樂管弦樂團，以及我們北藝大的管絃樂團，共七個樂團。

但是，學校的經費絕對無法支持這個想法的實踐。而且涉及的樂團眾多，檔期也很難敲定，如果要配合關渡藝術節，那麼這個演出就一定要在 10 月或 11 月，或至少在校慶的期間，但檔期始終都敲不下來。於是大概在 2019 年底，我就擬了一個募款計畫，最後總共募得 240 萬，這個數字給了我很大的信心，使我盡力完成接下來的音樂會籌備與演出，最終也順利落幕。

在籌備過程中，本來每個樂團的預估經費沒有辦法確定下來、檔期也敲不定。忙到了歲末，好不容易預算、檔期都敲定，然而，因為疫情時好時壞，校長告知我需要有備案，並且音樂會舉辦方式要隨著疫情滾動式調整。這我當然知道，但當時是 2020 年 2 月、3 月，未來如何發展沒有人能預料，我認為唯一的備案就是再延一年而已。

在疫情隨時變化的情形下到了 10 月份，音樂會不用再梅花座，我覺得我們是很幸運的，因為梅花座的售票對主辦方來說是很大的負擔。當時只要戴好口罩、進行實名制。於是，音樂會照常售票、順利完成！

這一檔期所有的節目都非常精彩，讓外界眼睛為之一亮。這次的記者會也幾乎是歷年來最多記者媒體參與的，因為一個學校有辦法去策劃出這樣子規模的音樂會，是史無前例的，這幾乎是要民間的經紀公司參與規劃、行政作業，才有辦法完成！

院長參與的建設：音樂廳

潘：許多音樂界朋友來過北藝大音樂廳以後，都稱讚我們音樂廳的音響效果、建築設計，但是，關於音樂廳的資訊能查詢到的很有限，可否請院長談談您參與到的部分？

蘇：我 2007 年開始擔任主任，2005 年音樂廳落成時還沒有上任，當時是劉慧謹老師擔任系主任。落成之前我也有參與討論，我跟建築師陳柏森討論了有關規劃音響的事

宜，我那時建議他一定要去找音響的專業人士來做。所以我們音樂廳上面的玻璃是可以依照音響需求調整的，這與衛武營是一樣的概念，只是我們現在已經幾乎沒有再調整了（圖一北藝大音樂廳內部一景）。

潘：所以最主要還是陳柏森嗎？那江維華在團隊裡面是音響專業，可能有參考他的意見？

蘇：他們是一個團隊，最主要是陳柏森建築師，維華負責音響的部分。2005年蓋好之後，我們有稍微調整過一些地方，例如我們的椅子因應有些身高較矮的人坐下時雙腳會晃，有稍微降低、調整角度等。另外，包括募款，在椅背上顯示贊助者的姓名，一張座椅兩萬多塊來命名等等的。

2005年落成的時候，那次正好是小澤征爾有一個 festival，想要招募一些學員，於是他來到北藝大。所以等於是 2005 年，先讓音樂廳有一個名義上正式的開幕，然後小澤征爾來指揮我們系的樂團，在那個音樂廳，所以留下照片。進音樂廳後台以後，你會看到小澤征爾的指揮照片，那就是 2005 年拍的。後台裡的照片也有阿格麗希、齊柏斯坦，他們都曾經來過北藝大的音樂廳。

馬水龍廳的設立過程

蘇：我建置馬水龍廳是因為學校表達需要一個較小型的音樂演出場地，不要任何演出都在音樂廳，就學校的立場來講，會覺得使用設備上有一些浪費。所以在找尋可供音樂演出的場所時，我就音一館、音二館整個看過一遍，我發現馬水龍廳原來的教室：2401，與它正上方的 2501，一個是老師的休息室，一個是學生的教室，兩間都幾乎完全沒在使用，當時充滿著建築廢棄物！我覺得很浪費空間，任憑廢棄物堆放、藏污納垢。等廢棄物都清完以後，我發現這裡的空間是挑高的。因為我在法國留學時常去教堂，而教堂多為挑高的建築，我就忽然有了一個念頭，想在這裡做了兩個古典柱子，將它變成有挑高教堂的感覺。

後來我靈機一動，心想：「國家音樂廳不就給我很好的參考？」如果你仔細去看，國家音樂廳的牆壁有很多希臘式的圖騰設計，或是音樂廳主燈的那種感覺。我拍了照片、傳給木工，請他依樣畫葫蘆、製作出類似的東西，他給我很多的選樣，我選好後就將其建置起來。馬水龍廳連那個大的吊燈也是我的 idea，這樣子的打光，不會發熱，光線又夠。於是，我們就多了一個至少可以容納 150 人的空間。不管做大師班、室內樂演出或是學位考試，都很適合，且音樂系、傳音系都可以使用。

潘：所以馬水龍廳是院長設計的？我每次在馬水龍廳欣賞表演，都會在座位上環伺一圈這個極盡美麗、典雅的空間設計，才開始聽音樂會。但是，我查詢了很久，沒有任何資料提到它的設計者是誰，還想藉著這次訪談，詢問是哪一位室內設計師的作品，沒想到全是院長的設計！

蘇：關於命名為馬水龍廳，因為馬水龍老師是創音樂系的系主任，又曾經擔任過校長，我覺得他是一個元老。而馬水龍老師已經過世，我認為我們應該要有一個以他命名的地方，如果不是因為他的努力，我們音樂系要創立，乃至後來的蓬勃發展，幾乎是不可能的。經過系所會議的同意，我們就稱它「馬水龍廳」。

後來盧文雅老師當系主任的時候，他覺得應該把這個廳建置成一個可以錄音的空間，也可以替學生省去到外面錄音的費用。既然是一個可以錄音的空間，就必須要讓裡面的空間，變成是跟外界的聲音完全隔離的。

把隔音、防漏都處理好了以後，我想說我們可以在馬水龍廳外做一個空中花園，這等於是馬水龍廳的附加價值。最重要的是，站在空中花園往左前方一望，可以看見那一棟馬水龍老師的故居：「麗景」。另外，我的朋友，做露臺的負責人，他知道馬老師是基隆人，還特別到處收集一些貝殼、或是船的轉輪，表現出基隆海港的意象。你看，那是真的從舊船弄下來的轉輪，因為他收集不到北部的，轉而去收集高雄的，非常用心（見圖二馬水龍廳外空中花園一隅）。而馬水龍廳落成時，我們也有請馬師母一起來剪綵，看到這些細節的用心，她非常的感動。

院長任內的其他系館設施：

音樂系館中庭的藝術品、空中花園

蘇：再來就是，我覺得中庭那麼空曠，可以擺一些藝術品美化，我們既然是以藝術為主的學校，各個系就應該要有多一點交流。我們需要視覺上的一些刺激，而美術學院需要有一個空間擺放作品。於是，我跟美術學院接洽，他們搬了很多雕塑品來這裡。我相信那些雕塑品如果沒有搬過來，可能會因為沒有地方展出而一直放在倉庫，有一個地方展出這些藝術品是很棒的事。

另外一個就是系館的空中花園「悅音苑」的建置（見圖三悅音苑一隅），北藝大校園建築都是由李祖原設計的。李祖原建築師的一個作品特色，就是會有閒置空間，所以學校有很多這種閒置的露台。我當系主任的時候把這些空間建置起來，大家看到後覺得「哇！怎麼有那麼豪華的地方！」

我覺得那個空間其實是蠻好用的，我唯一的目的就是讓學生在長時間的練琴以後，走出琴房，能夠有一個空間，可以跟同學討論，或者吃個便當，或者休閒。畢竟好幾個小時待在一個琴房裡練琴是很苦悶的，加上壓力又大。

潘：有的，不只學生受惠，也有幫到老師，我就是其中一份子。我經常在長時間的工作後，會去悅音苑、馬水龍廳外的空中花園散心、紓壓，再回去研究室繼續努力。

音二館的巨幅書法「琵琶行」

蘇：我的一個同樣留法的朋友，他叫朱振南。他的字畫非常的有名，像我們每次出國，桃園國際機場內的書法作品就是他寫的。朱振南有一次來系上找我，當時我還是系主任，他請我在他的畫展中拉琴，我跟他交換條件，我說：「每次進音二館，你看那一面從一樓到六樓的白色牆壁，很冷清啊！」我詢問他在最低預算的情況下，有什麼藝術品可以擺在這邊裝飾的。我當時沒有什麼想法，這面牆也不可能去放雕塑，而朱振南一進門就聽到琵琶聲，或許是因為如此，他思考了幾天，就跟我說：「我幫你寫琵琶行。」

他就這樣寫了，拿來了以後我們才思考如何裱框、掛上去（見圖四琵琶行全幅）。我們用竹子搭鷹架，竟然搭了六層樓高，他請的裱框師傅一來看了，說他沒有辦法上去：「唉！我有懼高症！」。最後是朱振南老師自己爬到上面去裱，他說這是他這一輩子唯一的一次，也不會有第二次了。所以他如果有回顧展，都會來這裡重新拍照、做成畫冊，他說，他沒有做過這麼大幅的字畫書寫，這個作品大概是空前、也是絕後。

擔任系主任與院長心得

蘇：我覺得我不是完人，只是因為我的熱情，我覺得想要做的事情是不能放棄的！反正不行的時候，我就想辦法。我常常是以退為進，less is more。你遇到困難當然可以什麼都不要做、哀聲嘆氣，但既然已經在這個職位，就應該思考，還有什麼可能性可以讓情況變得更好。雖然永遠不可能滿足所有的人，但是我能夠慢慢做，一點一滴去進行修正、完成。

我擔任六年的系主任、六年的院長，共十二年，我就是用這樣的態度做事。一路以來大家也看得到成果，雖然我不知道這些成果能持續多久，但至少我把它建置起來，這些既有的成果需要大家同心協力去維護，如果能夠形成如此良善態度的傳承，那這些成果就可以造福後人。

當然，我有時候會有挫折感，譬如我在當主任的六年期間，有時候被人家潑冷水也會蠻沮喪的。反正過了就過了，當然會在心上有一個疙瘩，但是評估完以後，你很清楚知道自己是在做對的事情，這些閒言閒語就算了。

對音樂系、音樂學院的未來期許，北藝大音樂系未來的優勢

蘇：這些年來我不敢居功，但是我非常清楚：師資的吸引力跟優秀，是吸引學生願意來到這裡的一個很重要的因素。另外，譬如我當主任的時候，我覺得我們走出去，所以我們利用機會，跟很多國際上有名的學校去建立姐妹校，或者類似友校的關係，

最主要是希望提供學生在就學期間有到他校交換的機會。

這期間，帶學生們出國演出去過加拿大、日本、韓國、香港、法國、奧地利、阿根廷、中國，我現在回想起來都覺得不可思議，因為每一趟，不論是帶交響樂團或是合唱團，都是非常龐大的經費，同時，也需要很多人事時地物的配合。

近四十年來，觀察北藝大音樂系學生的轉變

蘇：我在這個學校已經 37、38 年了，看到很多學生在各方面頗受肯定，他們有的已經拿到了德國、法國的樂團的職位，這是非常難得。尤其在歐洲失業率極高的情況下，聘用一個東方人是不容易的事情。那也證明：有心想要為自己的未來投資、或者是用心的人，自然就會有很好的成果。

當然我們不是因果論，去以學生的成就來論斷，因為過程中他一定要經過很多的蛻變。但是，面對自己的問題，你要去吸收足夠的養分，讓自己能夠替自己解決問題，那種能量跟習慣才是最重要的。當然，人在一時之間，沒有辦法去解決所有的問題，但是你如果養成一種好的習慣，你自然而然就會幫自己的忙。

潘：院長在近四十年來觀察北藝大音樂系的轉變有哪些？

蘇：這個轉變其實蠻大的，我們從國立藝術學院的年代一直到現在，剛過了四十年的校慶，大概有三十八年都是獨立招生，這是我們所堅持的。獨立招生的蛻變跟整個歷史背景當中，曾經，大學聯考跟獨立招生同一天。可想而知，如果是一個比較沒有把握的人，他一定不敢來讀國立藝術學院，因為只能選一間學校考試的賭注太大了。所以當年敢來的人，其實對這裡都有很大的憧憬。

一開始時，這個學校的各方面都還不完善，1986 年學校還在蘆洲，我們去巡迴演出時覺得高中音樂班的設備都比我們好。還有一件事：下大雨的時候我們要划船進學校，因為校園裡的水淹到大腿，根本走不過去！有時候教完一天的書回到琴房，身上都是被跳蚤咬的紅點。現在的空中大學就是以前我們的校舍，我們是借人家的場所使用，那是僑大（國立僑生大學）先修班的地方。所以，我們創校 39 週年舉辦的活動儀式，就以「出蘆（洲）入關（渡）」命名：從蘆洲走來關渡這個地方。

等到第五屆畢業典禮，還是在興建的工地上舉行，當時就是這種情境。但是，後來大家還是很懷念蘆洲那裏。搬來關渡這裡以後一直持續建設，近四十年來，不論是歷任的校長、或者是什麼人和各項事情的原因等等，一路過來其實我都看在眼裡，因為我就參與其中！

對從事音樂學習／工作者的建議

潘：可以請院長給學習、和從事音樂工作的人一些建議嗎？

蘇：每一個人要去定位自己的未來，你的未來不是老師來幫你決定的。我曾經說過：眾所皆知，台灣的整個學習制度是非常填鴨式的，孩子要做什麼、學什麼，只要他在那裡等，就會有人告訴他怎麼做，被動接受已經變成他們的一種習慣了。我們希望學生到了大學能夠透過被啟發來學習新知，但是我發現，我給學生啟發，他反而希望我用填鴨的方式教育，這很奇怪。

我認為學生有很多種樣貌，每個人各有不同的可能性，他未來要走的路是由他自己決定，我們則是要知道如何引導他。我們要訓練、幫學生建立「自己決定自己未來」的觀念，否則學生最大的問題就是：「不知道問題在哪裡」，這是最糟糕的。

我常跟學生講，你長大有一個好處、一個壞處，好處是你可以自己做自己的主人，決定很多的事情；壞處是你要為自己的決定承擔後果與風險，不論成功、失敗，都要自己承擔。如果想成功，又不想承擔失敗風險，世上哪有這種事？

我最常跟學生講的道理，就是在台上，你只能夠盡所能地把你認為最好的東西拿出來，至於聽眾對你的評價是怎麼樣，那就交給他們了，你不可能去收買聽眾的心，或者是要他們一定要說：「你很棒。」

從事行政職的心得

潘：想請院長談談您從事行政職這麼多年的心路歷程。

蘇：你只要在擔任行政工作時做到「無私」——不是為我自己謀求福利、不是要沽名釣譽——只要能夠保持這樣就好了。我在乎的是：我是老師、我是一個演奏家，我才不在乎我是主任、院長，那個都不重要。哪怕總統也還是有任期，如果下來的時候被說「這個人做得好爛」，你要這樣嗎？

人一生的過程就是如此，如果很早就看透，不是為了這個職務在沽名釣譽、或者謀求自己的聲望，那我就什麼都不缺啊！我也不會說「官大學問大」、或者自己很偉大，我從來不這樣想！

潘：那院長遇到挫折的時候，是怎麼讓自己再振作？

蘇：我覺得就是熱情啦，就跟練琴一樣！外行人會覺得：你們上台演奏看起來好像很簡單。但是，我上舞台演出不一樣的曲目，怎麼會不是挑戰？不懂的人要怎麼說服，我就不予理會了。

我從法國回來時，就給自己設定一個目標。我知道台灣的市場很小，所以我每五年要舉行一次「大型」的巡迴演出，我在第一年就開始，然後一、五、十、十五、二十、二十五、三十、三十五，前年是第八次。我1986年民國75年，就從法國回來，

我當時是 29 歲，那時候是馬水龍老師特地邀請我回來的。我受到馬水龍老師的感召，而馬老師也對我一直在講：「你既然身為一個台灣的音樂家，就要常常演奏國人的作品」。這些話，在我的頭腦裡是形成烙印的，所以我在二十五週年巡演的時候，就邀請了兩位作曲家來聽我演奏他們的作品，一個是郭芝苑，一個是蕭泰然。蕭泰然當年是專程從美國回來台灣，而那一年也正好是郭芝苑九十歲生日。我在台中演奏郭芝苑的作品，在台北演奏蕭泰然的作品，他們都有去聽。蕭泰然老師很喜歡吃台灣的小吃，所以才寫了著名的合唱曲《點心擔》。當年，我還帶蕭泰然老師到台南吃他很喜歡的鱈魚麵，他一邊吃一邊感嘆說：「哇！這簡直人間美味。」

隔一年，郭芝苑走了，蕭泰然走了。剛好公共電視有拍攝到二十五週年音樂會的這一幕：蕭泰然老師步履蹣跚，從自己的座位走到觀眾席前排跟我握手的過程，那是很令人感動的事情。我覺得就是由馬老師作為起始，傳承給我的這種觀念，我做了一些事情，而這些事情做的當下雖是短暫的，但若從不同角度看卻是永恆的，我覺得很有意義。



圖一 北藝大音樂廳內部一景 潘莉敏攝影



圖二 馬水龍廳外空中花園一隅 潘莉敏攝影



圖三 悅音苑一隅 潘莉敏攝影



圖四 琵琶行全幅 潘莉敏攝影

吳思珊教授訪談

在北藝大音樂系從學生到主任的心路歷程

潘莉敏：主任您 2022 年 8 月甫接任行政職，擔任北藝大音樂系主任、管絃擊樂研究所的所長、音樂學研究所的所長。想請主任談談，您一路走來，從最開始在北藝大作為創校初期的大學生、博士生、教師到現在任行政職的心路歷程。

吳思珊：從學生時期進入校園學習，直到擔任老師，以及現在兼任行政職，對我來說，

我每天依然在北藝大學習到許多新的事物，感覺到獲益良多，這裡真的是給我人生最大養分的一個場域。我是國立藝術學院（北藝大）音樂系第六屆，自民國 76 年至今，超過 35 年的時間裡，這個世界已經全然翻轉，我希望呼應整體環境的變遷，以不斷開創、不斷更新的態度，來永續傳承北藝大音樂系的創系精神。

音樂系因應疫後新時代的挑戰

潘：對，我也是想請教主任這個問題。面對疫情後國際上音樂資源緊縮，國內又加上少子化的嚴峻問題，音樂、藝術相關行業都受到很大影響。想請教主任，我們音樂系如何面對這個國際和國內的問題？

吳：問題會一直不斷出現，而疫情帶來的則是全面的影響，更何況這段期間還發生了國際戰爭，為人類社會帶來的影響很廣泛。我常想，在這麼多巨大的難題面前，各行各業都不容易，藝文界的問題，或者音樂系的問題，好像不算什麼了。不過，我也觀察到，就算是在疫情、戰爭期間，人們對藝術、對音樂還是有一定程度的需求，不過，可能會以有別於以往的方式來呈現。三年前，沒有人會想過發生這樣一場疫情，改變了世界的格局，因而，這個世界明天會發生什麼事，面臨哪些不同的狀況，坦白說我們都不會知道。但我仍是抱持著比較樂觀的心情來看待，無論如何，就面對問題、設法解決。

我覺得當今世界，是透明、連動的，競爭因此也愈來愈激烈；現在我們不只跟國內的學校競爭，而是跟全世界的學校競爭。以招生為例，國內的學生要到國外求學，或是國外的學生要來我們這裡就讀，都不是太困難。所以，要吸引優秀的人才，就得做出自己的特色與自信。比如說古典音樂這個領域，演奏技術和紮實的理論還是最重要的，並且永遠可以追求更好，但是音樂演奏這件事，現在已不是只有發生在音樂廳的舞台上而已了，透過各式影音技術來呈現音樂演出，已經變成一種常規常態。因而我覺得，應該鼓勵大家發揮創意來實踐「演奏」這件事情，讓它持續保有被需求的狀態。

現在是影音的時代，但所有的影像呈現還是需要音樂、聲音。相較上一個世代，對音樂方面的需求，延伸出更多不同的內容，因此，音樂領域的從業人士有了跟上一世代不同的職涯發展選項。

另外，我也發現，很多學生具備斜槓能力，同時會很多東西。像是北藝大有很多雙主修的學生，我對他們的才華感到非常驚艷，因為他們不只是精通一個領域而已，而是在兩個需要專精的領域都投入發展，甚至還同時修習教育學程，我很好奇學生們是如何運用他們的時間。也有一些學生，雖然只有選擇音樂這個主修領域，但他

同時具備了很好的文字表達與視覺溝通的能力，這就是未來的人才。譬如說要擔任藝文、音樂演出宣傳的筆者，如果有著音樂學習的相關背景，就更能表達出深入且獨特的報導。

潘：他如果單純是專業的新聞系或廣電系畢業的，沒有接受過藝文、音樂方面的涵養，可能就寫不出這樣的報導。

吳：對藝術的感受其實是很主觀的，一篇深刻而動人的報導，其實需要多重的知識來源和感受力、鑑賞力，更能把音樂表達本身的意涵，以及相關的背景知識，跟有關的討論融會貫通，寫成文章。

我認為音樂鑑賞的素養與美學的感知能力，都需要長期的累積。因此，我認為大學也只是一個起頭，甚至拿到博士學位，都無法視作終點，因為世界持續地在改變，每個人都要不斷地學習。

北藝大音樂系的特色

吳：以前，我們對音樂系學生的刻板印象，就是花很多時間在琴房裡練習，整個世界好像只有五線譜。確實是有這樣的學生，但也有愈來愈多學音樂的學生，選擇將「練習」以外的時間拿去涉獵國際藝訊，或者學習戲劇、舞蹈，乃至於接觸不同的社會議題。另一方面，也可以看到愈來愈多的學生，是透過自學，使用網路的資源，或者其他多元的管道和方式來學習。

在提問與對答的過程中，我真切感受到，這些學生們視野與思維的開闊與廣泛。那麼，北藝大音樂系如何繼續帶領這樣的學生的學習呢？除了在技能上、專業上幫助他們精進，我認為系上對學生的培養，就是一段時間的陪伴，和學生一起找到自己的愛好、興趣，以及對應的發展方向和領域，這或許可以算是廣義的「跨域」！

現在的發展不再是單向道，音樂系的畢業生，不會只有出國留學、考管絃樂團這麼單一的發展方向。除了依循傳統的道路，也有很多人跳脫出來，去嘗試別的工作，並且做得很好。這樣的多元化發展，我個人是樂觀其成，我覺得，學習音樂的背景也能夠在其他的新領域有所發揮，並且展現更獨特的價值。

當然，在個人的主修領域，音樂歷史與理論，還有室內樂與樂團的修習，仍是重要的主幹。不過，順應著趨勢，我們已逐步降低必修學分的比重，增加了非常多選修的課程，目的就是讓學生可以多元化發展。舉例來說，學生可以針對他喜歡的室內樂形式去選修課程，包括新音樂、爵士樂、世界音樂與跨域課程等等；藉由老師的引導，學生也會去接觸到不同的音樂類型，成為他未來可以繼續鑽研、發展的一個特色技能。

不過，雖然增加多元化的選修課程內容，北藝大音樂系的訓練，還是以西洋古典音

樂的專業人才為主要的培養目標，只不過，我們希望讓這樣的人才具備更多元化的跨界視野與能力。鞏固好音樂系學生以音樂為主的專業後，接下來，如果他對肢體有興趣，可以跟舞蹈、戲劇合作，在這方面，北藝大自創校以來，就不斷提供這樣開放性的環境，讓不同藝術領域的學生共同學習，相互激發，探索自己感興趣、有熱情的面向，作為未來發展方向的確立。

我認為，每個音樂家都該有他不同的特質，這個「人」之間的差異性，才是最有趣的。因而，學校教育應該能夠為學生建立多元的連結，增廣視野。一方面，我們會做很多與國際的連結，也很歡迎國際知名的老師到校交流、授課，根據這幾年的經驗，大師們都很願意來開設大師班，因為北藝大學生的表現，真的都非常優秀。另一方面，我們也鼓勵學生以開放的心胸去面對社會的流動性，像是把握當交換生的機會等等。總之，對於學生追求不同的發展，北藝大音樂系的態度是給予鼓勵和祝福，所以，我們也得始終把自身放在國際一流的平台標準來檢視才行。

此外，北藝大音樂系還有一個重要特色，就是我們很重視傳統音樂的學習，包括南管、北管、鑼鼓樂、歌仔戲，還有古琴、琵琶等傳統樂器的研修。這是我們創校以來不變的堅持，這對台灣以至於全世界的音樂院校來說都是非常獨特的，而看到學生發自內心的喜歡這些課程，我真的為此感到很開心！

音樂系多元課程、發展的新嘗試

潘：您剛剛提到以前在傳統上，音樂系學生的單一志向規劃。面對當前的趨勢，主任您提出很靈活多變、非常多元的音樂系應對策略、課程，嘗試塑造音樂領域相較以往的大幅度變化。想請問主任是怎麼有辦法，對音樂系有如此多元的想像，以及開放的心胸願意做諸多新嘗試的？

吳：我覺得可能和我的主修樂器有關，演奏是我始終無法放棄的一件事情。從考進北藝大以來，我一直是打擊樂演奏為主修，從學校的學習到參與打擊樂團所累積的歷練，我的指導教授－朱宗慶老師－所給予的身教言教，對我的想法影響非常大。在我求學的年代，打擊樂是一個相對弱勢的樂器種類，在朱宗慶老師還有許多前輩擊樂家的共同努力下，推動整個台灣打擊樂的發展，至現階段這樣讓國際社群刮目相看的地步，是眾人當時很難想像的。

我想，這是因為朱宗慶老師對於打擊樂擁有非常獨特且多元化的視野，才能夠把一個好像很單純的東西，以不同於他人的角度來看待、呈現，從而將其發揚光大。參與朱宗慶打擊樂團的演出，給了我很多養分，還有很多跨界合作的機會，我身在其中，學習到如何溝通協調，如何跟他人協同配合，這些實際經驗所累積的經驗值，現階段的我，很希望把它帶回來學校，為北藝大音樂系跨域人才的培養注入能量。

我當學生的時候，沒有這樣的相關課程，是透過參與打擊樂團演出、接觸到業界才知道表演藝術有這樣的發展空間。所以我會想，既然如此，為何不讓學生從在學校的時候，就開始學習這方面的知識，累積相關的經驗？學校有很多資源，有這麼多不同的系所及優秀師資，而當今業界也有非常多跨域人才的需求，如果可以在學生時期，學校就提供這樣的合作機會，便可以讓學生在畢業時，對跨域合作具備實戰經驗。

潘：所以主任很習慣接受創新的東西了。

吳：對！我是打擊樂主修，打擊樂就是一個很創新的樂器種類，它在二十世紀才從陪襯樂器慢慢發展成可以擔綱主奏的樂器。我學生時期學的曲目，現在幾乎已少有人演奏，那是因為打擊樂是正在不斷發展與創生中的一個樂器種類，打擊樂的作品則是一直不斷創新累積，同時也反映出演奏技術的不斷提升。再加上，在所有樂器裡，打擊樂大概是最常跟藝術家跨域合作的一個種類，像是舞蹈、戲劇跟打擊樂的合作，從數拍子、聽音樂，到肢體的結合等面向，都是很自然的跨界需求。因此，一直以來，我看待音樂和其他事物，都會傾向以這樣的方式，不斷追求新的可能性。

參與創校 40 週年音樂會的演出心得

潘：另外，想請教主任在這次在 2022 年創校 40 週年音樂會上演出的心情，因為我覺得那一定是感觸很多的：主任從以前在北藝大是一個學生，看著音樂系經過了整整 40 年，最後站上 40 年系列音樂會的舞台上演奏，加上現在您又是音樂系主任，正帶領著北藝大音樂系邁向第 40 年，想請問主任當下的心情。

吳：40 週年對我而言是一個值得慶賀的榮耀時刻，但在歡慶的同時，我是抱持著居安思危的態度，期許自己能傳承前輩老師們的精神與步伐，在新的世代能不斷地省思與調整，繼續帶領音樂系往更好的方向邁進。

潘：對於「擊慶 40－玩真的！」這場音樂會，主任一定心情感觸蠻多的。

吳：「擊慶 40－玩真的！」這場音樂會，集結了多位朱宗慶教授指導過的北藝大校友齊聚一堂演出，意義非凡。最後的安可曲很感人，大家一起演奏的感覺很溫馨，朱老師也覺得很欣慰、很有成就感。我覺得大家凝聚出來的力量很大，我也發現，這些校友音樂家在台灣和世界的舞台上所建立起的影響力，真的是相當可觀的。

身兼大學音樂系與專業樂團主管的心情

潘：現在您是北藝大音樂系的主任，朱宗慶老師以前是北藝大的校長，並曾擔任音樂系系主任，他在北藝大投注了非常多心血，將生命中許多時光投注在北藝大與朱宗慶打擊樂團的整個團隊。打擊樂如今在台灣有如此驚人的高度跟格局，而北藝大又是

國內首屈一指的音樂系之一，主任您同時身為這兩個這麼重要的國內音樂組織管理職，想請問您從以前單純作為朱宗慶老師的學生，到現在負責兩個組織的承先啟後，心境的轉變為何？

吳：這是我在努力追尋的，我希望能夠用我的方式，把朱老師的精神跟態度傳承下去，不管是對北藝大、擊樂領域，乃至整個台灣的音樂發展，我覺得其實它都是相輔相成。因為有這些音樂實務的工作經驗，所以我會比較敏銳地覺察到，現在藝文界或產業界發展的狀況，思考如何與學術領域的發展做鏈結。對我來說，如果我沒有參加專業樂團，我可能就會專注在教學與學術研究，或許就不會關注跨領域、創新的東西。

在打擊樂團工作，是比較面向社會、面向國際、是對外的，在實務上如果遇到問題，我就會反思，學生將來或許也會遇到我現在遇到的狀況，因而，在學生出社會前，我就會未雨綢繆地想要培養他們某些能力。而接任北藝大音樂系系主任，則讓我從一名打擊樂的老師，有機會去認識到更多不一樣領域、校內校外、國內國外的藝術工作者和教育者。如果沒有擔任這個職務，我可能沒有機會認識到這麼多藝術家，並且與他們結為朋友，也豐富了我自己的人生。這一點，讓我感到特別開心！

劉慧謹教授訪談

與北藝大 40 年的緣分

潘莉敏：北藝大四十年前創校、創音樂系時，老師就開始在北藝大任教，期間還擔任系主任、院長、國際交流中心主任等行政職長達十多年。想請老師談談您記憶中創校時的情況，和音樂系的發展沿革。

劉慧謹：1982 年時，我 25 歲，剛在美國完成碩士學業，我本來要繼續念博士，但當時選擇歸國。北藝大音樂系成立第一屆時，我在市交任職，並在北藝大擔任兼任老師，現在我 66 歲，已經整整 40 年！

當年，教育部想要跳脫台灣一般聯考的模式，另外成立一個國際級的藝術學院，所以成立了音樂系、戲劇系與美術系。當時，教育部希望以國際水準的發展路線，來設計北藝大音樂系的課程，例如主修學分佔畢業學分多一些、多找國外的老師進行授課等。在音樂系入學考時，找了一些外國的評審，我也在評審之列。

參與傳統音樂課程的變革

劉：北藝大第一屆的音樂系，馬水龍老師是系主任，找了作曲老師們加入系上，第一屆

時學生人數還不多，有點類似實驗性質。作曲老師們重視本土音樂，學生入學時要考傳統樂器，入學後也必修傳統樂器。因此，從學校成立初期開始，要考國立藝術學院的學生，在高中的時候就必須要去學一項傳統樂器，這延續了非常多年。然而，學生們考進來後，雖然選修、演奏了一項傳統樂器，但是他對傳統音樂的整體概念並不了解。所以，規定就調整為：要先修傳統音樂的通識課，了解傳統音樂與文化後，有興趣的學生可再繼續選修傳統樂器，而作曲組的學生通常都會選擇繼續選修。而在入學考方面的變革，是在我當系主任的時候，意識到「入學雖然考了傳統樂器演奏，但學生事實上對傳統音樂也了解不多」的問題。所以，我將規定從「用傳統樂器演奏一首樂曲」調整為「演奏傳統樂器或國人作品」（用自己的主修樂器演奏任何一首國人作品）。決策過程中，我有詢問過馬老師，身為作曲家，他聽了非常高興，覺得這個做法很棒！所以，其實一路走來，因應、兼顧學校的特殊性和創校理念，我們做了蠻多調整的。

接行政職的淵源

劉：剛在北藝大任教的我，當時雖然很年輕、像個小女孩，但我反應很快、思路清晰，所以劉炬涓主任、徐頌仁主任都會叫我做好多行政的雜事，他們會交代我去哪裡開會、處理一下某些事……等等。朱宗慶任行政主管的時候還跟我說：「系裡的事情你幫我照顧，我去外面衝。」。做久了，對系務和助教也漸漸熟悉了。

連音樂系成立早期，想在廁所裝衛生紙跟肥皂的人都是我。那個時代台灣的公共廁所裡面是沒有衛生紙的，所以如果你去到一個學校，廁所裡看到有衛生紙跟肥皂，那個水準是不一樣的。我先徵得朱宗慶主任的同意，他頭腦超快，想幾秒鐘就說：「一年大概兩萬塊錢，好，妳裝。」

潘：在那個時代大家會嚇一跳，想說這是什麼高級的地方。

劉：當年，衛生紙筒其實是裝在外面，捨不得裝在每一間的。你現在可以看到音樂一館廁所外面的衛生紙筒被拆掉了，是後來才裝在裡面的。

音樂廳、管風琴設立的珍貴資訊

潘：老師，您剛剛提到管風琴，因為這是我寫系所評鑑期間，隨同您、助教、和評鑑委員巡視到音樂廳的時候，聽到老師向委員們介紹當初購買管風琴的情形。當時，我就覺得這是非常珍貴的資訊，可惜我和很多人都不知道呢，很想趁著這次訪談留下記錄。所以想請教老師管風琴和音樂廳的資訊。

劉：我們學校的音樂廳和美術館，在學校當初硬體全部蓋起來以後，有長達十年是沒有經費做內部裝修的，包括冷氣的風管，諸多內部設備都已腐朽，因此音樂廳和美術

館荒廢了十年。而音樂廳不僅地下積水，甚至後來還有鬧鬼傳聞。

當時的邱坤良校長和朱宗慶老師非常厲害，一起向教育部爭取了幾千萬的經費來裝修。那時我剛接系主任，我不懂工程、音響，其他老師們也不懂。之後，系裡成立了一個工程委員會，集合各組的召集人來討論，音樂廳的內裝、音響要聘請哪些專家來做。所以，當年的很多位系上老師都有參與到，如王美珠老師也在其中。

音樂廳椅子的設計，我還特別請音樂系助教到國家音樂廳去測量，因為我覺得國家音樂廳的椅子，坐起來很舒服。但這個音樂廳的一坐我就覺得不對，我腳踩不到地上（笑），可是邱坤良校長居然跟設計師說我腳太短不要理我！（苦笑）

潘：老師，我覺得這個很重要耶！

劉：我是因為老了膝蓋不好，腳沒辦法踩到地會很不舒服，而身體如果一直有點緊張的話，就沒辦法專心聆聽音樂。所以我每次到音樂廳，都跟人家開玩笑說我帶枕頭來好睡覺。其實是為了墊著椅背，這樣我才踩得到地，要不然我膝蓋不舒服。

關於管風琴，我們是公開招標。公家單位可以依需要執行最有利標，而不是一般的最低標。最低標就是最便宜，最有利標就是有專業考量可以評分的。我們後來選到一個德國 Karl Schuke 的管風琴，得標的是功學社，那一標就是兩千七百萬得標，我們投標後出來，我遠遠看到功學社現在的董事長林志明，跟另外兩個職員，他們高興得跳起來。沒想到，後來歐元大漲，他們賠了好幾百萬，而且買的當時還講好買大送小，所以音樂廳 S2 教室有一個小管風琴。後來林志明董事長跟我說公司損失了好幾百萬、做得很辛苦。

潘：我記得老師在訪視的時候說，國際的經濟局勢變化很快，事前沒辦法預測，所以等到他們要交貨的時候，剛好是這樣的情況。

劉：這是一座有 3092 個管子的管風琴。你現在可以看到的是幾十個管子，其實它有很多管子是在裡面。

潘：而且這個音樂廳的音響也很好耶！我有一次聽傳音系舉辦的琵琶音樂會，聽得非常清楚，聲響效果令人印象深刻。

劉：音響效果是不錯，這個音樂廳原先就是以室內樂演出來設計。但我們說系上有管弦樂團，我們想以管弦樂團演出的音響來設計，以室內樂來設計就是舞台會變小。你看，像是國家音樂廳，整個音樂廳是一個長方形，所謂鞋盒式的舞台是最理想的音響，可是設計團隊已經把北藝音樂廳想成是室內樂演奏，所以舞台已經從方形變圓的了。因此，如果是管弦樂團演出的話，團員要互相聽到彼此還是有一點吃力。在後方的打擊樂出來的時候，就非常大聲，那前方的木管，或是弦樂就會吃力。所以，在這方面不是特別理想，可是你如果聽室內樂和獨奏，都會覺得效果非常棒！

李葭儀教授訪談

音樂系初創時期的傳統音樂課程

李葭儀：當時不像現在多元入學，升學管道是相對單純的，以前就聯考最重要，聯考榜單就公告在報紙上。教育部要同意國立藝術學院（北藝大前身）成立，並且要單獨招生，就引來四面八方的質疑。後來，教育部給出的通融方法就是：國立藝術學院的招生考試跟聯考要在同一天舉行，所以來考國立藝術學院的學生就需要放棄聯考。因此，雖然大家都說我很厲害，大學畢業後來考國立藝術學院，可是我比較敬佩我們前三屆應屆的同學，因為他們把國立藝術學院當成大學的唯一志願，沒考上就是隔年再試。

創校之始，我們在入學考試時，音樂系的考生都必考一項傳統樂器，我是臨時學了三個月揚琴。入學後，每一位同學也都必選修一項傳統樂器，與鋼琴副修一樣，要修習四個學期。我是聲樂主修，跟著作曲組同學隨孫毓芹老師修習古琴。國立藝術學院剛開始創校時，音美戲舞四個系都非常重視傳統藝術相關課程。音樂系一開始的課程結構，傳統音樂相關的課程佔很多，因此我們要念五年，一直到改成「國立臺北藝術大學」的時候才調整成四年制課程。

潘莉敏：以前就是一定要修一個傳統樂器？

李：一定要修一個，所以我們班的同學有人修琵琶、古琴、古箏、笛子和二胡等等，像弦樂組同學，不少人就會修習二胡。

潘：請問老師五年裡面，你們可以換傳統樂器的必修嗎？

李：沒有修到五年，應該是修兩年。所以以前鋼琴跟傳統樂器都是四學期，我記得我古琴還修了第三年，就是必修修完之後繼續選修，我對古琴很有興趣，當時也練得不錯。

潘：所以從前跟現在的課程在傳統樂器的學習方面有改變許多。

李：以我和一些同學們來說，我覺得對我們是很受用的，可是你要百分之百的人都這樣想，這是有困難在。有部份演奏組學生，會覺得這佔據太多練習主修的時間；對創作的人來說應該比較願意，現在的作曲組同學都還要修古琴、琵琶。

潘：這其實是超棒的養分。

李：在那個時期，像我是主修聲樂，就必修國劇身段，和戲劇系同學一起上課，而當時授課的是吳興國老師。以前舞蹈系每天七點鐘就要打太極拳，大甲媽祖遶境是每年去的。要看得學生學習這些課程後的成果，不是立竿見影，要長期累積，譬如說作品裡面有多少傳統音樂的元素、是怎麼運用的。以我個人來說，因為我爸爸是登台票戲的花臉，我從小接觸平劇，所以不會排斥；聲樂組必修一學年國戲動作，一學年戲曲唱腔，我當時平戲唱腔是楊傳英老師，南管則隨呂錘寬老師學習。

學習興趣與「中文藝術歌曲詮釋」的課名由來

李：我很喜歡閱讀，但是我沒有用文字創作的慾望，我不太喜歡用文字去詮釋文字，這是我後來不繼續念文學類研究所的主因。相反地，用音樂、用表演去詮釋詩詞劇本，我就很有興趣。

比如我今年開的課：「中文藝術歌曲詮釋」，對比我們在研究所開的其他課，譬如「法文藝術歌曲研究」，在課程名稱中「詮釋」與「研究」有所不同，中文藝術歌曲這門課叫詮釋，是第一位開這門課的劉塞雲老師命名的。後續有林玉卿老師、康美鳳老師教授這門課，但我們都沒有去改這個課名。劉塞雲老師那時是用很謙虛的態度說：「我不是學者，我不是在做研究，所以我只能談詮釋。」但是我覺得研究是詮釋的基礎，詮釋其實是更進階的。（詳見圖五藝術歌曲詮釋的課程名稱）

進入北藝大任教的過程

李：我 1987 年從國立藝術學院畢業的時候，音樂系還沒有成立研究所，所以是在系上當一年助教便辭職，到美國伊利諾大學念碩士學位。我心臟很強，並沒有申請留職停薪。很幸運地，我回台後又有機會回到學校，當時音樂研究所剛開始，教課之外，我就負責研究所的相關業務。陳俊斌老師是我們音樂研究所第一屆的學生，當時我也跟著上了不少課。因為研究所剛成立時只有兩個學生，一個男生、一個女生，以前許常惠老師都不記學生名字，只叫「男生」、「女生」。當時還有菲律賓音樂學大師馬西達（José Maceda）當客座教授，我就跟著學生一起聽課，他們做田野調查我也跟著一起去。你們應該訪談俊斌，他對音樂研究所剛開始成立的情形非常清楚。

潘：所以可以說老師您也一起接受了完整的音樂學的專業訓練？

李：哈哈有沾到一點邊吧！

國立藝術學院八十九學年度第一學期課程表

音樂學系音樂碩士班·管絃與擊樂研究所碩士班·音樂學研究所碩士班

89/5/18

五		四		三		二		一		星期	節次	
				小提琴管絃樂作品 演奏實習 古典時期前管樂音 樂研究				浪漫時期音樂研究 鋼琴作品專題研究		時間		
				莊思遠 簡名彥 M209 M105				劉興濤 陳泰成 M218 M105		8:30 10:10	1 2	
伴奏與音樂指導	音樂分析與詮釋	民族音樂學導論 10:30 1:10	作曲理論 I	德國藝術歌曲研究	研究方法與論文寫作 9:00—12:00						10:30 12:10	3 4
龐弘 M302	潘皇龍 M209	顏綠芬 M209	潘皇龍 M258	唐 鎮 L604	林文菁 另定							
歷史專題研究	歷史音樂學專論 12:20 3:00	中國藝術歌曲詮釋	新風音樂大師的師 產講座 與「 發台 展灣 西式 2:10 4:50	系統音樂學專論 12:20 3:00	十二首音列作曲法研究						1:10 2:50	5 6
劉崑涇 M105	劉憲雲 M302			王美珠 M209	馬水龍 M209							
管絃樂合奏	歌劇排練 3:10 5:50			傅研所開課 3:10 5:50	作曲理論 II	管絃樂合奏 2:00 5:00	指揮實習 2:00 5:00	絃樂合奏	歌劇排練 3:10 5:50	3:10 4:50	7 8	
徐頌仁 M302	另定 另定	許常惠 另定	吳榮順 R2131	潘世姬 M209	徐頌仁 M302	徐頌仁 M302	蘇正途 M302	另定 M102				

圖五 藝術歌曲詮釋的課程名稱 潘莉敏攝影

陳俊斌教授訪談

北藝大音樂所的成立情形

陳俊斌：音樂研究所是 79 學年度成立的，當時只有音樂學組，我的學號是 790101。

潘莉敏：請問我們的音樂學所是全國第一個音樂學所嗎？

陳：不是第一個，可是我們是開風氣之先，台大那時候還沒有音樂學所，師大已經有了，師大當時也有一些人已經開始寫論文。文化大學他們也有做音樂研究，可是他們是將音樂學劃在整個藝術研究所中。

當時我們北藝大有很大的願景，想要帶領整個台灣音樂學的發展，因此學校花了很多錢來規劃、創立音樂研究所。音樂研究所剛開設的時候，系上的意願不高，因為覺得會增加負擔，但是，那時候馬水龍老師應該還是教務長，他就堅持要系上開設音樂學的研究所。

潘：請問要成立音樂研究所，花的那些錢是花在哪裡？

陳：請這些客座老師來，學校需要負擔他們在這邊的住宿費等所有花費，他們的薪水都是另外算的。音樂研究所創立之初，我們只有兩個研究生，但我們開所的費用就有兩千萬。

潘：而且是那個時代的兩千萬，不是現在的兩千萬，即便是現在的兩千萬都已經可以做非常多事了！除了這些客座外籍老師的費用，經費還有用在哪些地方呢？

陳：後來音樂所有借錢給其他單位，直到學年結束時還有剩下一些錢，所上就叫我去買書和 CD，我是去書店請他們將一個書櫃、一個書櫃的書全部搬來學校，所以現在我們系圖的那些書和 CD，最早的幾批就是當時買的，這些資料當時都只給音樂所的人使用。而且，我們還有一個專用的教室：209，裡面有一套音響及鋼琴。當時我們還有自己的電視投影機、攝影機及錄音機，基本上，我們想要聽什麼樣的音樂，就有樂譜、有 CD，可以一邊聽音樂一邊看總譜。

潘：請問馬水龍老師為什麼會這麼重視音樂學這一塊？他也有給作曲組這麼多的資源嗎？

陳：作曲的資源也是有，但因為當時音樂學的研究所是第一屆，我們的資源是最多的，那時也還沒有作曲的研究所。

潘：馬老師有這樣的遠見真的非常不簡單，當時台灣應該很少人有這樣的思維。以老師您的觀察，覺得馬老師為什麼會產生這樣的想法？

陳：所以我才會說我們應該要保持開放心態吸收知識呀！馬老師其實跟很多國外的音樂系所都有交流，他要成立藝術學院音樂系的時候，就已經研究了世界上一些著名的音樂系所。馬老師認為，台灣的音樂系如果要走自己的路，學術研究這一部分非常

重要，不然我們只能總是跟著別人走，所以馬老師那時候的目標，是要開創出台灣自己的音樂生態。

潘：請問音樂學擁有這麼多資源大概維持了多久？

陳：後來的系主任看重的地方不同，最明顯的改變應該是馬老師退休以後，系上就朝不同的方向走了。

音樂研究所的初期師資與上課情形

陳：音樂研究所成立了以後，當時所裡唯一原有的師資是劉炬渭老師，於是我們就請許常惠老師來帶一些課。接下來，我們請了兩個客座的老師，一個是菲律賓的 José Maceda，一個是越南裔法國籍的客座老師 Tran Van Khe，所以他們就兩個人輪流，一人一個學期、分別來開課，當時他們的課都是用英文上的。

潘：我有去教務處課務組拍攝許多音樂系所初創時期的課表，音樂研究所 79 學年度第二個學期的全部課表在這裡（拿出課表請陳俊斌老師過目，見圖六 79 學年度第二學期課表）。所以當時許常惠老師開設的課程「中國音樂形式與風格」，課程內容是什麼，您還記得嗎？

陳：基本上不管課程名稱寫的是什麼，許老師想到什麼就講什麼，課堂上會聽音樂討論，也沒有固定的課程內容。因為那時候也只有兩個學生而已，所以我們基本上就是以個別課的形式在上課。

其實，我們目前開課的課程架構也有沿用我們最早碩士班的課程架構，但如同我剛剛所說，不管課程名稱是什麼，這個老師的專長是什麼他就教什麼。比如說課表上是一點到四點的課，José Maceda 老師會給你上到六點，你問老師：「你不累嗎？」他說：「我不累」，因為我們的客座老師過來，他就只應付我們兩個學生，所以他整天就跟我們耗在一起。

潘：很好奇當時許常惠老師教的實際課程內容是什麼？

陳：我們其中有一門課是去師大，跟他師大的學生一起上，那一門就是比較有關台灣音樂、做田野調查的課程。在北藝大這邊開的課是關於音樂風格、形式的，也是他想上什麼就上什麼，他也會講一些世界音樂，以及一些音樂學的概論。許老師上課會給我們聽音樂，也會拿他的書這樣念一念。我從他那邊學到的東西，很多其實都是在課堂以外學到的。比如說他會突然在上課時跟我講說：「你哪天晚上去哪一個餐廳，我們哪天有什麼樣的聚會」，然後他們當時講的話就真的都是課堂上、書本裡不會提到的內容，所以我其實在那種場合學到非常多！

國立藝術學院						
十七年學年度第二學期						
音樂研究所 年級課程表						
六	五	四	三	二	一	正 副 以 時
		音樂文獻 日誌學				8.30 9.20
		陳萬嘉				9.30 10.20
		日文	西洋 與 風 格 音 式	中 國 與 風 格 音 式		10.30 11.20
						11.30 12.20
		長文記	劉 涇 渭	許 常 棗		
			音 方 理 法 論 學	音 學 史		1.10 2.00
		亞 洲 音 學				2.10 3.00
			Jose Maceda	Jose Maceda		
			文 法 研 究 與 方 論			3.10 4.00
		Jose Maceda				
						4.10 5.00
			Jose Maceda			

圖六 79 學年度第二學期課表

【專文二】

作為當代未來的傳統音樂學系 *

魏心怡

國立臺北藝術大學傳統音樂學系助理教授

壹、活水的芬芳：作為未來的傳統音樂

國立臺北藝術大學傳統音樂學系，成立於民國八十四學年度，為臺灣少數以「傳統音樂」為專業學科，致力栽培與傳承「傳統音樂」的血脈與頂尖人才，將之投入今日高等教育體系與音樂學院體制，系統性結合學、思與實踐三方，延續、發展與研究傳統音樂，從臺灣地區出發，進而放眼亞洲與世界，積極涉獵多元區域的傳統音樂，將之開發於當代社會的整合發展及運用，以跨文化、跨界藝術為手段，體現傳統音樂的根基，將之活化、流續，展現傳統音樂的芬芳；傳統音樂學系的每一份子堅信，傳統的一切是現在的明鏡，更是未來發展的線索與契機，矢志將之融通、傳續於當代未來的藝術領域，培養前瞻視野的新世代傳統音樂人才。

回首傳統音樂學系的創立初心，從草創會議、籌備討論，到系所成形、運作，傳統音樂的人文素養及精神培育，一直是未曾改變的初心。本系的辦學精神，體現在「傳統」二字：「傳」表述著人、事、時、地與環境的不斷變遷，「統」則是歷久彌新、亙古不變的核心價值，在教學實務上，本系以傳統民間「口傳心授」教學法為軸心，傳統記譜法（如南北管工尺譜、古琴減字譜）為載體中介，鏈結著現代學院式分科教學，將傳統曲館學習方式融入現代課程，並且跨領域至亞洲傳統音樂的實作課程，完形於當今的學系運作；傳統音樂學系的五項核心主修：南管樂、北管樂、古琴、琵琶與音樂理論，其中南管樂與北管樂，臺灣極具特色的兩項傳統，牽動社會底蘊脈動且與之密切結合的樂種，是至今唯一且全臺灣首次將之列入學院專業教育主修體系的高教單位，這個來自土地滋養的樂種，也在時序的流轉中，透由高等教育的人才培育，讓莘莘學子漸次賞析與體會它的雅緻質地與美學精神；其次，文人雅士的代表樂器古琴，亦是持續列入學院體制，以此培育演奏人才的高等教育學系，學生不僅經由作品感受樂曲引發的身心靈轉變，亦以作品為中介，領會時代及樂曲旨趣，學生亦從手把手的臨摹、沈浸，體現師長的身教為人與處事哲學；另一項中國樂器琵琶是本系培育、迥異於國

* 本文感謝呂鍾寬老師資料提供、李葭儀老師的訪談協助，同時感謝簡秀珍主任文稿修訂與潤飾、黃瑤慧老師與陳施西助教的照片提供。

樂系的演奏專才特質主修，除強調不同琵琶流派語法的演繹，橫跨中外的彈撥類型，進而跨界即興創作，是本系培育音樂專才的一項指標；音樂理論主修則強調獨立思考以及邏輯培養訓練，藉由學術發表與他者切磋交鋒。碩士班則成立於九十六學年度，分為演奏組與理論組：演奏組則包括了「古琴」、「琵琶」、「南管樂」、「北管樂」四項主修；理論組則有「音樂理論」與「傳統戲曲」兩項主修，後者是因九十九年度系所調整，由原本傳統藝術研究所傳統戲曲組轉編入本系而來。

傳統音樂學系自成立之初始，所秉持一貫的創辦理念，鏈結現代高等教育學院體制與民間土地滋養的傳統音樂，矢志讓傳統音樂朝向精緻化的途徑，不斷活水永續，延攬的民間資深藝師都是各領域的一把交椅，堅強的師資陣容，締造輝煌榮景。南北管的主力師資，多年來都由資深藝師傾囊相授，北管部分有葉美景老師、賴木松老師、江金樹老師、王洋一老師、王宋來老師、林水金老師、邱火榮老師，投入畢生絕活，只為將一生的技藝傳承給新一世代；南管部分則有張鴻明老師、蔡小月老師、吳昆仁老師、張再興老師、蔡添木老師、蔡勝滿老師、蔡青源老師、潘潤梅老師、吳素霞老師等；傳統音樂學系網羅區域藝術風格，為學子呈現民間多元音樂語彙，藝師們不辭辛勞奔波教學，例如中部的南管藝師吳素霞老師、北部地區北管藝師邱火榮老師、張天培老師、詹文贊老師等，桃竹苗一帶的彭繡靜老師、田文光老師等，以及活躍於中部區域的鄭夏苗老師等，藝師們的諄諄教誨與為人，深受青年學子喜愛。

資深藝師的卓越成就，持續為本系人才無私努力，時至今日，百花齊放春滿園，造就新世代傳統音樂人才，於教育界、研究領域、私人企業以及公部門綻放能量，其中，本系的師資陣容亦出自藝師的栽培，南管部分計有：魏美慧老師、黃瑤慧老師、黃俊利老師、盧盈好老師等，北管計有：吳千卉老師、董盈廷老師、謝琮崎老師等，他們一方面傳習資深藝師的教學與展演，不斷精進自身，另一方面探索傳統曲館生態與現代學院體制的有機結合，融會後整合與跨界產出，本系相關南北管教學，在潘汝端老師與黃瑤慧老師的帶領下，課程逐漸多元、趨於成熟完善。

古琴組教師早年計有張清治老師、王海燕老師、李楓老師，近年則有梁正一老師、陳雯老師、陳昌靖老師；琵琶組部分，計有紀永濱老師、杜潔明老師、林谷芳老師、王世榮老師，目前則由蘇筠涵老師、賴秀綢老師、王乙曲老師帶領琵琶組同學，從事傳統與當代的彈撥領域學習；音樂理論組早年由本系創系主任呂鍾寬老師、游昌發老師統籌規劃相關課程，近年則由簡秀珍老師、蔡凌蕙老師、魏心怡老師、李秀琴老師、林珀姬老師、李婧慧老師、楊湘玲老師、鄭雅昕老師等人共同負責本系音樂理論主修與相關學科內容，從樂種、樂器主修的展演到知識體系的表述訓練和知識產出，都給予學生極大的支持與協助，結合主修領域的音樂展演與實作，並以學術研究能力、論文寫作以及各類專題的相互應證與配搭，是傳統音樂學系在專業化的過程，一方落實在地化，另一方朝著國際與現代化的願景前進，成果豐碩。

應映時代發展與社會變遷，除了掌握高等教育的理念方針與教學核心精神之外，民間曲館的口傳心授薪傳教學傳承，如何與時代發展進行滾動式調整，使學生能涵蓋演奏、演唱技巧與相關理論之外，全方位的學習更是傳統音樂學系，讓學生從傳統掌握未來現代性的一貫理念，除了各領域主修的樂種精神、音樂與書畫、音樂與跨界訓練養成之外，本系所亦長期鼓勵學生浸潤於亞洲音樂甚至世界音樂的學習，藉以拓展國際視野以及豐富自身文化底蘊的培養，例如常態開設的「甘美朗的理論與實技」、「鋼鼓音樂」等，近年來也以集中式課程、工作坊、系列專題、選修課等，藉以培育專業、跨域與國際鏈結的多元機會與可能，近年來開設的項目，包含：「泰國傳統音樂技巧」（樊夏老師）、「樂器工藝專題」（黃錫能老師）、「琉球古典音樂——歌三線」（田淵愛子老師）、「當代作品演繹」（吳思珊老師與蔡凌蕙老師）、「布袋戲」（江賜美老師）、「印度音樂 Tabla」（Abhiman Kaushal 老師）、「傀儡戲」（薛瑩源老師）、「亞齊千手舞工作坊」（Novirela Minang Sari 老師與 Anastasia Melati 老師）、「音樂治療基本應用與實務」（廖尹君老師）、「音樂即興—概論與實作」（阿樂蹦蹦妃老師）等，開啟學生多元眼界與國際視野。

本系除了在師資網羅資深的演奏者與研究者之外，多語言的中、西、日文圖書、有聲唱片、影帶等收藏量十分豐沛，帶給師生無限的思想啟發，其次，不論是南北管、亞洲樂器的文物、抄本、繡旗等收藏，皆在系統性的添購，逐步完備傳統樂器的教學資源，開拓學生的多元展演技藝與學識修養，打開原有的局限視野，成為完備在地觀、民族觀與世界觀的藝術家涵養。從知識性的論理到傳統音樂的展演實際，師長與同學們共同攜手，在傳統音樂的洗禮，全神貫注聆聽對方，共同交織演出呈現，走過一場又一場膾炙人口的展演，例如 2018 年與印尼爪哇宮廷樂舞與亞齊省沙曼舞大師班，於桃園土地公文化節的演出；2017 年泰國布拉帕大學泰國音樂與傳統音樂系聯合演出的「臺泰逗陣」，同年受文化部「仲夏來寮」邀請演出泰國音樂 Piphat 合奏；2012 年與 Dr. Gusti Puto Sudarta 合作，演出峇里島皮影戲等，受到大眾一致好評。¹

1 國立臺北藝術大學傳統音樂學系，〈大事記〉，https://trd-music.tnua.edu.tw/zh_tw/TrdMusicDep/eventsindex?page_no=3&，2023 年 8 月 5 日上網。



圖一：傳統音樂學系樂器收藏
(魏心怡攝影)



圖二：甘美朗(魏心怡攝影)

回首走過四分之一世紀的傳統音樂學系，一方面回望初心，一方面向前邁進，系所師生遵奉著前人筆路藍縷創校、創系的理想和宗旨：傳統與現代並行、展演實務與理論並重、專業與跨界並用、本土與國際並進的信念，不斷前行。作為當代未來的傳統音樂學系，如何將扎根本土的傳統音樂，放眼國際，前瞻兼具全球視野與傳統精神的藝術家，是走過四分之一世紀學系的永恆指標，透由藝術轉化成服務社會的關懷，體現外在社會的多元反思，亦是傳統音樂學系面對時代變遷不變的目標，因此，作為未來的傳統音樂學系，如何活水永續、綻放藝術的芬芳，是學系亙古的堅定。²

貳、從「游牧學院」、「四合院」到「學園路一號」，北藝三遷的傳統音樂

1980年10月22日奉行政院核定成立「國立藝術學院籌備處」，1982年7月1日奉准正式成立「國立藝術學院」，傳統音樂學系雖創於1995年，但北藝大在歷史三遷的時代，無一不沈浸於傳統音樂的洗禮。國立臺北藝術大學從成立國立藝術學院籌備處至今，歷經三次遷徙，分別是救國團撥借國際活動青年中心二、三樓的「游牧學院」（1982-1985）、暫遷蘆洲國立僑生大學舊校舍的「四合院」（1985-1991）以及1991年正式遷校至「學園路一號」的關渡時期（1991-），這三個時期的校務發展，於第三個時期才成立傳統音樂學系，但，三遷的北藝大，傳統音樂的青苗，都藉由校園裡的相關課程、計畫與活動，播種、萌芽與滋養。³

事實上，早從民國七十年《民生報》的專訪，即能得知國立藝術學院首任院長鮑幼玉在

2 國立臺北藝術大學傳統音樂學系，〈傳統音樂學系自我評鑑報告〉（臺北市：國立臺北藝術大學，2022），1-5。

3 黃貞燕主編，〈藝術之道-序章〉（臺北市：國立臺北藝術大學，2017），17。

籌備處階段，試圖從傳統基礎上創造新文化的遠見，他從建校宗旨、籌備實況、教育內容及架構等實際四個方向，分別提出：一個國家藝術發展，絕不可能脫離他的文化精神與歷史傳統；教學設計架構學院規劃在學術研究、創作實驗與展演等三方同予重視；在學科本科課程中，加強文、史、哲等人文學科的訓練；在音樂、美術、舞蹈、戲劇四個系裡的專業課程，也不再作硬性畫分（例如中國音樂、西洋音樂；國畫、西畫……等），讓學生兼容並蓄的學習。他進一步指出教學設計的諸項架構，並在正規學制外，設立傳統藝術教學研究中心⁴，以專題或分組研究計畫方式，對平劇、地方戲曲、民俗音樂、傳統建築、雕塑、陶瓷、漆藝等傳統藝能及民間各項技藝絕學，做追根溯源、整理發掘的專案研究，配合納入教學系統，以充實藝術教育的內涵。因此，鮑院長在國立藝術學院籌備處時期，內心抱持禮聘傳統學者及民俗藝能人才，輔以現代方法與設備，採擷研究傳統藝術資產的遠見，⁵次年，從鮑幼玉院（校）長於民國七十一年書稿的〈藝術教育—一些觀念的探討〉，更明晰可見「傳統」於藝術學院的創校宗旨核心，他提到創校目標在識拔藝術資賦優異學生，培育研究創作人才，以發揚我國傳統文化，擷取各國藝術精華，藝術實踐的方法與體用，兼顧東方與西方、傳統與現代。⁶

從國立藝術學院首任院長鮑幼玉先生，到音樂學系系主任馬水龍老師，傳統藝術的根源與涵養培育，一直是創校、創系的核心理念。馬水龍老師民國六十四年從德國雷根斯堡（Regensburg）音樂學院學成回國時，於《中國時報》的專訪〈馬水龍要從傳統中尋找傳統音樂的精華〉透露他的理念與當時感興趣的研究：

以往在國內的時候，他拼命的想找尋中國音樂。於是一直在五聲音階中打轉。因為他和許多人一樣有個誤解，以為中國音樂就是五聲音階。出國後，他感覺到應把觀念放遠。今日的音樂並非復古，而必須從傳統中找出真正中國音樂的精神，而加以現代化處理……他現在從民俗方面做研究。他很注意京戲、大鼓、說書等地方戲曲。尤其他覺得它們說話的旋律韻味實在很有意思。兩個月前，他在新營遇見過一老人，嗩吶吹得極好。他非常感興趣，用一枝簡單的樂器竟能吹得如此富有音樂性，他想深入研究下去⁷

馬老師創立音樂系之後，他更堅實追尋傳統精神的理念。

民國七十九年林詩律、陳永賢訪問，陳俊斌老師整理的文稿〈俱懷逸興壯思飛·與馬水龍老師一席談〉，我們能理解當年馬水龍老師對於傳統音樂的落實想法：「這是一個新的學校，我懷有希望：希望學生不再盲目崇拜西方音樂文化，而能立足於中國音樂傳統，融會東西音樂文化，開創世界性的中國音樂。明日中國音樂的花朵，端賴現在辛勤地栽植灌溉，希

4 1988年成立傳統藝術研究中心。

5 管執中，〈在傳統基礎上創造新文化！鮑幼玉畫出了藝術學院的藍圖（上）〉，《民生報》，1981年9月14日，第十版。

6 鮑幼玉，〈藝術教育—一些觀念的探討〉，1982，1-6。

7 陳怡真，〈馬水龍從傳統中尋找傳統音樂的精華〉，《中國時報》，1975年7月7日，第七版。

望這些花朵能在藝術學院盛開」，然而，當時馬水龍老師並不提倡狹隘的民族主義，而是提醒我們在吸收外來音樂文化時，不忘自己文化的根與傳統，唯有健全自身的文化體質才能吸取外來文化的精華，因此，在成立音樂系的宗旨及以中國音樂傳統為根基，在課程安排與教學上能探討學科之間的關係，例如「中文唸唱法」是探討中國語言和音樂的關係，「戲曲唱腔」探討戲曲音樂的行腔、運氣和咬字的方法，「鑼鼓樂」探討中國鑼鼓在戲曲音樂中主導及旁白的的作用，馬水龍老師更規定每位同學必須修習一項傳統樂器兩年，在學習和實際演奏中親炙傳統的精華，從馬老師的一席話，真切體會老師「關懷生活、關懷社會、關懷傳統」的豪情。⁸

在 1995 年傳統音樂學系成立之前，傳統音樂的傳習計畫即在校園裡滋養，民國七十七年（1988 年）四月當時中正文化中心主任劉鳳學委託國立藝術學院傳統藝術中心製作「南管戲曲演出計畫案」，經邱坤良教授主持、李祥石老師回國傳藝、吳素霞老師擔任教學助教兼主演，招考三十名南管戲劇學員，為時十個月密集訓練，一路從蘆洲保安宮、皇冠小劇場、宜蘭林氏宗祠、國家劇院實驗劇場等地拜館與排演，後場樂師則來自臺北閩南樂府、臺南南聲社等南管曲館，劇場導演汪其楣與詹惠登老師同時協助「南管戲曲演出計畫」的執行，戲劇系與舞蹈系學生多名參與這項計畫，新興傳習者與藝師至各地南管曲館拜館，經過學習、排練到試演，在國家戲劇院實驗劇場與皇冠小劇場進行階段性呈現。數次排練，最後，於民國七十八年（1989 年）二月十三、十四日兩天，演出南管戲經典劇目《陳三五娘》（荔鏡記）的〈賞燈〉、〈留傘〉以及《白兔記》中的〈井邊會〉、〈迫父歸家〉等膾炙人口的折子戲，舞臺設計聶光炎、燈光設計林克華、服裝設計林璟如亦第一次接觸傳統音樂南管，⁹此階段，李祥石老師先後獲得教育部薪傳獎，以及國家重要民族藝術藝師，緊接著，籌備多時的藝生傳習計畫，從民國八十一年度（1992 年）起，於關渡藝術學院展開為期三年的計畫。¹⁰

「藝術反應社會，也扎根於土地」，1991 年北藝大從蘆洲校區遷往關渡、搬家前進甘豆門的系列活動，於前一年即著手規劃與宣告，《關渡元年 1991》系列活動以關渡的古名「甘豆門」為啟發，呼應二十世紀荷蘭社會學家 Van Gennep（1873-1957）提出的通過儀式理論（Rites of Passage）理論：人生所需渡過的關口（Crises），出生、成年、結婚、死亡，每個關口都隱含分離、聚集、過渡的多重意義，而儀式協助當事人通過關口，這個儀式理論的「通過」（Passage）又稱為「關渡」，因此，「關渡」既是名詞，也是動詞。於是在邱坤良老師與各系師長們的通力規劃下，製作告別過往，進入新階段的劇場儀式，從大地行腳從「土地」的關愛與崇敬出發，讓藝術學院學子暫離原有的學習及生活場域，向民間學習，採取「子弟團」模式，在全臺各重要的寺廟「朝山行腳」，演出「隨駕戲」與「扮仙」。

1990 年 12 月 22 日冬至當日下午，《關渡元年 1991》系列由〈大張旗鼓〉活動揭開序

8 林詩律、陳永賢、陳俊斌，〈俱懷逸興壯思飛·與馬水龍老師一席談〉，《國立藝術學院校友通訊《逍遙遊》第 2 期》（臺北縣：學生輔導室，1990），30-31。

9 邱坤良，《風華不盡：關渡元年 1991 藝術大移動》（臺北市：國立臺北藝術大學，2021），63-64。

10 施端樓，《李祥石藝師南管戲劇本 - 口述傳錄》（臺北市：國立臺灣藝術教育館，2004），15-21。

幕，仿似民間醮儀「豎燈篙」、「通醮表」，象徵藝術學院對三界通告，當時學習製作《醉八仙》後場鑼鼓老師支援下擺場扮仙，藝師王炎、曾捷盛、黃海岱等人一同協演。《關渡元年 1991》獻演大戲七個階段、主題與時序，分別為〈大張旗鼓〉（1990/12/22）、〈擺場起功〉（1991/1/31）、〈朝香獻供〉（1991/3/1、4/14-22、5/6-7）、〈謝境呈戲〉（1991/5/9-10）、〈出蘆入關〉（1991/5/11、12）、〈安土淨壇〉（1991/5/12）與〈尾聲：百戲雜陳 / 闔堂圓滿〉（1991/5/12）。1991年5月11日〈出蘆入關〉當天，國立藝術學院鮑院長率領現代感的「陣頭」在蘆洲遊行並向蘆洲鄉親致謝與道別，蘆洲湧蓮寺與保和宮動員動員二十個陣頭，組織北管、神將、繡旗陣等加入遊藝行列，當時馬水龍老師與學校師生，也跟著北管隊伍，一路從蘆洲步行至關渡。¹¹音樂系在李婧慧老師指導下，安排印尼樂團的演出，1991年〈出蘆入關〉當天，音樂系的甘美朗課程學生組織了一支表演隊，從蘆洲一路沿路歡慶到關渡，5月12日的〈安土淨壇〉，甘美朗樂團在音樂系館中庭演出「搖竹音樂」（Angklung）和「甘美朗」（Gamelan Angklung）樂舞，演出的曲目包括：

表一：《關渡元年 1991》甘美朗樂團演出曲目¹²

搖竹音樂（Angklung）	<ol style="list-style-type: none"> 1. “Angklung Buncia”（進場） 2. “Pergi ke Kota”（進城） 3. “Bole-Lebo” 4. “Hello Bandung”（你好，萬隆）
甘美朗樂舞（Gamelan Angklung）	<ol style="list-style-type: none"> 1. “Pengisap Kocok” 2. “Jaran Sirig” 3. “Jogod Dance” 4. “Gilak Baris”

筆者於 2023 年 3 月 2 日訪談李副校長葭儀女士時提到，當北藝大從國立藝術學院時期逐漸討論升格至大學，也因從原有的音樂系升格為音樂學院之需，相關音樂系所增設有其必要，當時由音樂系主任劉炬涓、溫秋菊老師、李葭儀老師、呂鍾寬老師等人，以及諮詢委員林谷芳老師等，籌組多次會議，或在紫藤廬、或在學校，一同集思廣益，討論增設相關音樂系所的各項方針與細節規劃。根據創系系主任呂鍾寬教授的資料提供，1995 年成立之前，於民國八十二年即經過無數次的籌備會議，當時參與討論的師長有馬水龍老師、張清治老師、韓國鑽老師、顏綠芬老師、溫秋菊老師等，「傳統音樂學系」系所定位，從過往的「傳統中國音樂學系」逐漸調整為今日的「傳統音樂學系」，學系的發展方向、發展重點、招生策略、課程規劃等逐漸完備。

創系呂鍾寬主任在民國八十五年，於《關渡四季》第十二期的訪談〈《成長與茁壯》從傳統出發 — 專訪傳統音樂學系呂鍾寬主任〉中提到，民國八十二年呂老師從法國回來後，

11 邱坤良，《風華不盡：關渡元年 1991 藝術大移動》（臺北市：國立臺北藝術大學，2021），68-141。

12 同前註，160。

受到當時馬水龍院長以及音樂系劉炬渭主任提攜，觀諸當時的音樂教育和環境，自國小至高中設立音樂課程，教材比例佔有百分之三十都是介紹傳統音樂，但師資培育皆以研習西樂為主，其次各縣市政府設立的文化中心，其藝術行政工作者都以西樂學習的人才為主，考量當時社會上的傳統團體，品質良莠不齊、老成凋謝、新人繼起不多，認為當時的環境極需成立傳統音樂學系。創系秉持的原則及立場，以「承先、繼起」為要務，傳統音樂有一定的曲目與演奏方式，將其規範與原則掌握，同時理解文化是不斷在發展的變動過程，學習傳統曲目之外，如欲從事創作，必須先掌握其傳統精神、曲目以及演奏方式，並權衡傳統與創新之間的發展關係；呂老師進一步指出他內心期待本系學生畢業之後，都能成為一名種子教師，傳播與推廣傳統音樂教育工作的深切期許。¹³ 在呂錘寬主任的創立下，網羅韓國鑽老師、邦恩莎老師、張清治老師、李婧慧老師、林珀姬老師等人及民間重要藝師們，一同協手，為傳統音樂的核心與價值齊力。



圖三：民國八十三年國立藝術學院
增設傳統中國音樂系計劃書
(呂錘寬教授提供)

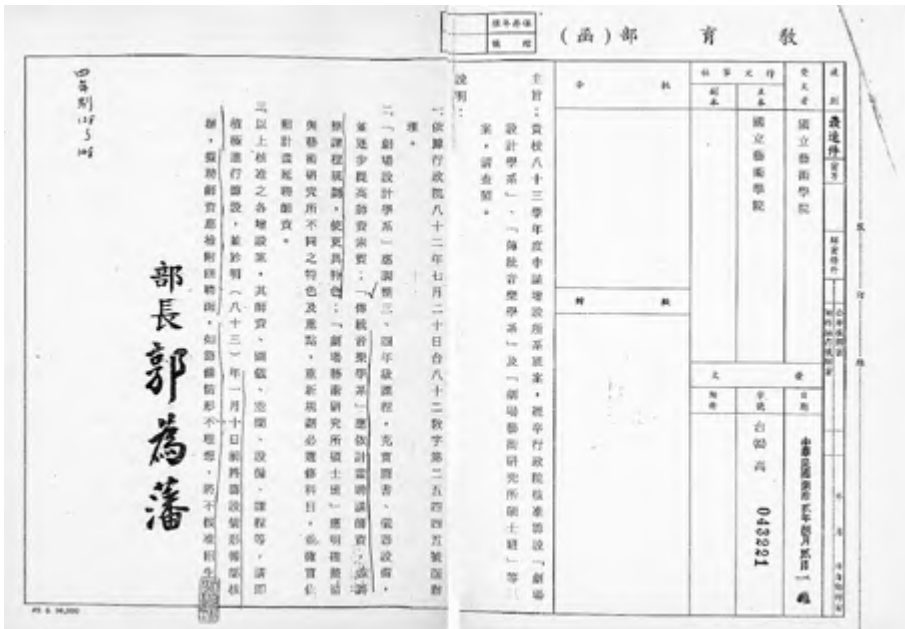


圖四：增設所班計畫書
(同上)

13 陽琪訪談，蘇珮儀、魏愛娟整理，〈《成長與茁壯》從傳統出發——專訪傳統音樂學系呂錘寬主任〉，《關渡四季》第十二期（1996年）：4-5。



圖五：傳統音樂學系第四次籌備會議會議紀錄（同上）



圖六：民國八十二年教育部函訂公文（同上）

國立藝術學院傳統音樂學系第六次籌備會議紀錄

時間：八十二年九月六日上午九時至十二時三十分
 地點：儀禮委員會議室
 主席：許敬瑛校長
 出席：許敬瑛、張清池、管頌仁、韓國鏡、李茂儀、呂鍾寬
 討論事項：
 一、報告第六次籌備會議有關增修「入學考試不分五等制」以及「入學後第一年不分五等制」之通過案。
 說明：呂鍾寬老師一之通過案。從入學後第一年不分五等制，由學務處擬定，經各系系主任、各系教授、各系助教及學生代表等，於九月六日上午九時至十二時三十分，在儀禮委員會議室，由許敬瑛校長主持，討論通過。內容如下：
 增修「入學考試不分五等制」以及「入學後第一年不分五等制」案，業經通過。其內容如下：
 一、自八十二年九月起，本校入學考試不分五等制。
 二、自八十二年九月起，本校入學後第一年不分五等制。
 三、本校入學考試及入學後第一年不分五等制之實施辦法，由學務處擬定，呈請校長核定後施行。
 決議：通過。

國立藝術學院傳統音樂學系招生、成績統計暨錄取辦法

時間：八十二年九月六日上午九時至十二時三十分
 地點：儀禮委員會議室
 主席：許敬瑛校長
 出席：許敬瑛、張清池、管頌仁、韓國鏡、李茂儀、呂鍾寬
 討論事項：
 一、報告第六次籌備會議有關增修「入學考試不分五等制」以及「入學後第一年不分五等制」之通過案。
 說明：呂鍾寬老師一之通過案。從入學後第一年不分五等制，由學務處擬定，經各系系主任、各系教授、各系助教及學生代表等，於九月六日上午九時至十二時三十分，在儀禮委員會議室，由許敬瑛校長主持，討論通過。內容如下：
 增修「入學考試不分五等制」以及「入學後第一年不分五等制」案，業經通過。其內容如下：
 一、自八十二年九月起，本校入學考試不分五等制。
 二、自八十二年九月起，本校入學後第一年不分五等制。
 三、本校入學考試及入學後第一年不分五等制之實施辦法，由學務處擬定，呈請校長核定後施行。
 決議：通過。

圖七：民國八十二年傳統音樂學系招生、成績統計暨錄取辦法 (同上)

國立藝術學院傳統音樂學系第七次籌備會議議程

時間：八十二年九月六日上午九時
 地點：儀禮委員會議室
 主席：許敬瑛校長
 出席：許敬瑛、張清池、管頌仁、韓國鏡、李茂儀、呂鍾寬
 討論事項：
 一、報告第六次籌備會議有關增修「入學考試不分五等制」以及「入學後第一年不分五等制」之通過案。
 說明：呂鍾寬老師一之通過案。從入學後第一年不分五等制，由學務處擬定，經各系系主任、各系教授、各系助教及學生代表等，於九月六日上午九時至十二時三十分，在儀禮委員會議室，由許敬瑛校長主持，討論通過。內容如下：
 增修「入學考試不分五等制」以及「入學後第一年不分五等制」案，業經通過。其內容如下：
 一、自八十二年九月起，本校入學考試不分五等制。
 二、自八十二年九月起，本校入學後第一年不分五等制。
 三、本校入學考試及入學後第一年不分五等制之實施辦法，由學務處擬定，呈請校長核定後施行。
 決議：通過。

國立藝術學院傳統音樂學系招生、成績統計暨錄取辦法

時間：八十二年九月六日上午九時至十二時三十分
 地點：儀禮委員會議室
 主席：許敬瑛校長
 出席：許敬瑛、張清池、管頌仁、韓國鏡、李茂儀、呂鍾寬
 討論事項：
 一、報告第六次籌備會議有關增修「入學考試不分五等制」以及「入學後第一年不分五等制」之通過案。
 說明：呂鍾寬老師一之通過案。從入學後第一年不分五等制，由學務處擬定，經各系系主任、各系教授、各系助教及學生代表等，於九月六日上午九時至十二時三十分，在儀禮委員會議室，由許敬瑛校長主持，討論通過。內容如下：
 增修「入學考試不分五等制」以及「入學後第一年不分五等制」案，業經通過。其內容如下：
 一、自八十二年九月起，本校入學考試不分五等制。
 二、自八十二年九月起，本校入學後第一年不分五等制。
 三、本校入學考試及入學後第一年不分五等制之實施辦法，由學務處擬定，呈請校長核定後施行。
 決議：通過。

圖八：國立藝術學院傳統音樂學系第七次籌備會議議程 (同上)

國立藝術學院傳統音樂學系第七次籌備會議紀錄
 時間：八十二年九月十五日上午九時五十一時
 地點：教務處會議室
 主席：許秋芬、吳錦寬
 出席：馬水龍、張清海、蔡福仁、許國燦、羅建祥、李廷儀、吳錦寬
 討論及議決事項：
 一、八十三學年度傳統音樂學系招生專業科目考試內容訂定如下：

學系	系名	系址	考試科目	
			一、筆試	二、口試
音樂學系	音樂學	音樂學系	1. 樂理 2. 和聲 3. 曲式分析 4. 音樂史 5. 音樂美學	1. 演奏 2. 口試
音樂學系	音樂學	音樂學系	1. 樂理 2. 和聲 3. 曲式分析 4. 音樂史 5. 音樂美學	1. 演奏 2. 口試
音樂學系	音樂學	音樂學系	1. 樂理 2. 和聲 3. 曲式分析 4. 音樂史 5. 音樂美學	1. 演奏 2. 口試

紀錄：溫秋菊

圖九：國立藝術學院傳統音樂學系招生專業科目考試內容訂定（同上）

傳統音樂學系 1995 年創立至今，二十八年歲月，系所在歷任主任如呂鍾寬老師、吳榮順老師、李婧慧老師、蔡凌蕙老師、簡秀珍老師帶領下，與師長們齊心努力，讓傳統音樂源遠流長的精神綿延不墜，一路走來，面對環境不變與藝文生態轉換的當代，依舊展現其強韌的生命力，靜謐吐露文人風範以及民間藝術的雅緻風華，今日，以南管、北管、古琴、琵琶為發展重點的傳統音樂學系，仍秉持一貫信念，與臺灣各地與世界學有專精的音樂家、曲館藝師們協同並進，將傳統音樂與核心精神，手把手的傳遞。



圖十：民國八十五學年度林水金教師授課情形（校史室提供）



圖十一：第一、二屆北管組（同上）



圖十二：1998 年張再興教師授課現場（同上）



圖十三：1999 年王宋來老師家上課現場
（同上）



圖十四：1998 年葉美景老師與其北管手抄本
（同上）

參、歡慶四十的傳音獻藝

2022 年慶祝國立臺北藝術大學成立四十週年，傳統音樂學系推出關渡藝術節南管戲傳統劇目《郭華》中的〈買胭脂〉、〈約會〉演出、水舞台戶外音樂會，同時，傳統音樂學系也以琵琶樂展《響遏行雲·歷史迴聲》系列樂器展覽、工作坊、音樂會等活動慶祝重要里程的紀念時刻。

一、關渡藝術節中的傳統音樂

1. 南管戲傳統劇目演出

自 1995 年國立臺北藝術大學創立傳統音樂學系至今，南管音樂的傳承與課程規劃一直是重點發展項目，2022 年的關渡藝術節，本系以開設「南管戲曲排演」課程，系列性的從學習、排練到展演，師生在舞台共同體現訓練的成果。

課程由被文化部登錄為「重要傳統藝術南管戲曲保存者」的吳素霞老師擔任授課師長，與本系的黃瑤慧老師一同選擇南管戲傳統劇目進行教學，主修南管樂同學們，除了本系的學程之外，從實際劇目排演體驗南管戲後場的運用，漸次引導學生，後場音樂與南管戲科白等細緻身段動作的配搭與學習，學員們從身體性的南管戲排演體會到傳統藝術的精髓，經過課程的洗禮，正式粉墨登場，從舞台的走位、燈光配合等等，以關渡藝術節的《郭華》劇目分享成果，從學員的劇目沈浸、師長的傾囊相授，到觀眾的情感投注，再再都是南管戲推廣與展現的重要契機。

南管傳統劇目《郭華》，全劇分為〈買胭脂〉、〈約會〉、〈入山門〉、〈審郭華〉、〈月英悶〉、〈審月英〉等六齣，此次演出以〈買胭脂〉、〈約會〉兩段展現。《郭華》一劇講述著落第秀才郭華，因愛胭脂店鋪的王月英小姐，所以郭華假借以買胭脂為理由，多次上前至店鋪挑選胭脂，藉機與月英攀談，被郭華甜言蜜語哄誘的月英答應至相國寺幽會；當晚，郭華帶著酒氣，在迷濛微醺狀態下，來到相國寺，因戲弄土地公被土地公懲罰至昏睡不醒，前來幽會的月英怎奈如何使勁也呼喚不醒，留下繡鞋為記、敗興離去，清醒後的郭華見鞋悔恨不已，情急懊惱下吞鞋而亡，郭華亡故之後，官府查案審問王月英。



圖十五：2022 年關渡藝術節傳統音樂學系《郭華》演出（黃瑤慧老師提供）

2. 水舞台戶外音樂會：傳統音樂欣賞

「傳統音樂」是與人民的社會生活貼近的音樂型態，關渡藝術節的節目，傳統音樂學系以各項主修南管、北管、古琴與琵琶的戶外音樂會演出，在荷花池畔的水舞台，近距離的貼近觀眾，音樂理論組則擔任起樂曲解說，相互的協力、共同凝聚一場音樂會來歡慶北藝大的創立週年紀念。

南管與北管是臺灣傳統音樂的兩大音樂系統，以「合樂」的群體性美學展現音樂的雅緻風華。南管從沿海經濟發達的城市都會所興起，一種極具雅士內涵的藝術休閒姿態；北管的演出形式較為多元，從與土地的心跳貼近的民俗活動、鼓吹與戲劇表演，到展現唱腔曲韻及聲線細緻的音樂內涵，北管音樂是如此熟悉地融入進臺灣人民的日常孔隙。古琴與琵琶兩項樂器流傳已久，代表著中國文化深厚的底蘊傳統。

傳統音樂學系以承接、保存、傳承及推廣作為音樂文化的永續芬芳為使命，戶外的假日音樂演出，則是以一種輕鬆、雅俗共賞，適合扶老攜幼或者親子一同賞析的方式，貼近普羅大眾方式的音樂饗宴，透過小而美的曲目，譜出新一世代的生命樂章。



圖十六：古琴組演出（陳施西助教提供）



圖十七：南管組演出（同上）



圖十八：北管組演出（同上）



圖十九：琵琶組演出（同上）

二、《響遏行雲·歷史迴聲》琵琶樂展

2022 年除了關渡藝術節歡慶北藝大四十歲生日之外，傳統音樂學系為增進藝術專業人才與社會創新實踐的永續鏈結，在犇放計畫補助下，舉辦了《響遏行雲·歷史迴聲》琵琶樂展，從策展理念、各式琵琶的展示、工作坊與音樂會等系列的知識建構與音樂實作，藉此見證著琵琶的發展，讓大眾以直觀方式，感受不同琵琶的氣質，以及時光歲月在他們身上的流動與氣韻。

計畫籌備多年，2022 年承蒙臺北百樂琴苑的協力，提供超過十五把的老琵琶供策展使用，適逢慶祝建校四十週年，從目前尚能展演「四相十三品」的絲絃琵琶，彈奏屬於音聲脈絡與歷史遺存的傳統琵琶曲目，例如《平沙落雁》以及《陳隋》等，多媒體的輔助，透由視聽的相互啟發與共感，體現「歷史迴聲」的再現靈光與情感傳遞，對比現代琵琶的金石鏗鏘美學，傳統絲絃隱透一份曖曖內含的歷史溫潤和餘韻。¹⁴ 不同琵琶名家與不同時代、材質的木料與琴絃，琵琶音樂會安排的曲目膾炙人口，贏得滿座喝采，現場觀眾無一不感受到跨時空的音樂情緒，以及在幽幽歷史洪流中琵琶音樂的多方滋味，在場見證劃時代的里程以及不同時間淬煉下的音樂重量。



圖二十：《響遏行雲·歷史迴聲》琵琶樂展
策展人蘇筠涵老師（魏心怡攝影）



圖二十一：日本琵琶（同上）

14 國立臺北藝術大學傳統音樂學系，〈關渡藝術節節目計畫書〉，臺北市：國立臺北藝術大學，2022。



圖二十二：簡秀珍主任致詞（同上）

結語

回首過去四十年的歲月，筆路藍縷，每一步、每一階段的師長們、民間藝師，對於課程規劃、學生的學習、展演實作、藝術內涵的培養與啟發，投注畢生的心力、歲月與時光，秉持著培育傳統音樂專才的信念，匯集人生腹內的傳統音樂能量為核心凝聚。成立於 1995 年的傳統音樂學系，時光回首，從傳承、研究與發展三項指標觀識，不論從藝術內涵、曲目呈現、研究成果等，質與量皆十分可觀，這一切，感恩多位在展演與教學經驗豐富、卓越成就，來自各地的民間藝師們與師長，齊力為栽培傳統音樂的新生代而努力。

緬懷艱辛創系歷程，在相同信念的師長們結伴同行的努力下，一路踽踽前行，從自身完整內化與實踐的藝術價值，感染新一代生命與大眾社會，共感信念實踐今日成果。「十年樹木，百年樹人」，以「生命影響生命」的傳統音樂學系，從創系之初，傳遞傳統音樂的價值與內涵，是一股豐厚與堅實的信念，也是唯一不變的心境，身為學系的每一份子，皆以嚴謹身教與藝術專業內涵，滋潤、傳遞與創造傳統音樂的雅緻，投向當代世人的內心，作為當代未來的傳統音樂學系，以傳統音樂藝術的無限生命持續靈動與滋養，是系所邁向下一個階段，展現永續活水芬芳的永恆信念與指標。

參考文獻

- 林詩律、陳永賢、陳俊斌。〈俱懷逸興壯思飛·與馬水龍老師一席談〉。《國立藝術學院校友通訊《逍遙遊》第2期》：28-31。
- 邱坤良。《風華不盡：關渡元年 1991 藝術大移動》。臺北市：國立臺北藝術大學，2021。
- 施端樓。《李祥石藝師南管戲劇本 - 口述傳錄》。臺北市：國立臺灣藝術教育館，2004。
- 國立臺北藝術大學傳統音樂學系。〈傳統音樂學系自我評鑑報告〉。臺北市：國立臺北藝術大學，2022。
- 國立臺北藝術大學傳統音樂學系。〈關渡藝術節節目計畫書〉。臺北市：國立臺北藝術大學，2022。
- 國立臺北藝術大學傳統音樂學系。〈大事記〉。https://trd-music.tnua.edu.tw/zh_tw/TrdMusicDep/eventsindex?page_no=3&，2023年8月5日上網。
- 陳怡真。〈馬水龍從傳統中尋找傳統音樂的精華〉。《中國時報》。1975年7月7日，第七版。
- 黃貞燕 主編。《藝術之道 - 序章》。臺北市：國立臺北藝術大學，2017。
- 陽琪訪談，蘇珮儀、魏愛娟整理。〈《成長與茁壯》從傳統出發 — 專訪傳統音樂學系呂錘寬主任〉。《關渡四季第十二期》（1996年）：4-5。
- 管執中。〈在傳統基礎上創造新文化！鮑幼玉畫出了藝術學院的藍圖（上）〉。《民生報》，1981年9月14日，第十版。
- 鮑幼玉。〈藝術教育—一些觀念的探討〉。1982：1-6。
- 鮑幼玉。《國立藝術學院校友通訊《逍遙遊》》第2期。臺北縣：學生輔導室，1990。
- 潘莉敏、魏心怡訪問，劉懿霖整理。〈李副校長葭儀訪談〉。臺北市：國立臺北藝術大學，2023年3月2日。

「關渡音樂學刊」徵稿細則

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

一、緣起

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

二、徵稿內容

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

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

三、投稿規定

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

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

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

- (一) 文稿以 A4 規格橫向排列，並註明頁碼。內文 12 號字新細明體，引文則用標楷體，外文使用 Times New Roman 12 號字。左右對齊；封面及各級標題為標楷體，題目 20 號字，主標題 16 號字，次標題 14 號字，其餘類推。
- (二) 論文首頁須附中英文題目，並附中英文摘要與關鍵詞（置於正文之前）。
- (三) 標題編號：
文章標題層次統一如下
壹、
一、
（一）
1.
（1）
a
- (四) 圖版、插圖、表格及譜例：
 - 1. 圖表譜名的位置：圖名、圖註在圖下方；表名在表上方，表註在表下方；譜例名在譜上方、譜例來源在譜下方。
 - 2. 圖表譜寫法：圖 1，圖 1-1；表 1，表 1-1；譜 1，譜 1-1。
- (五) 圖表製作必須清晰，圖表中所有字體以打字體完稿，並附有明顯的編號、標題及出典說明，否則不予受理。
- (六) 註釋採隨頁加註，文中引用書目採 MLA 或 Chicago 格式，並將引用文獻書目等列於文末。格式如下：

1. 書籍：

溫秋菊，《台灣平劇發展之研究》（台北：學藝出版社，1994），166。

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

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

2. 期刊：

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

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

3. 網頁：

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

(七) 同筆資料第二次使用時，以縮寫方式書寫。

溫秋菊，《台灣平劇發展之研究》，156。

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

例 1. 溫秋菊。《台灣平劇發展之研究》。臺北：學藝出版社，1994。

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

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

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

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

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

五、投稿辦法

- (一) 請於音樂學院網站上的《關渡音樂學刊》一欄下載「投稿資料表」(含中文題目、摘要及作者基本資料) (<http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege/>)，於截止日 1 月 20 日前以 email 傳至 schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 關渡音樂學刊編輯委員會收。
- (二) 請備齊 1. 全文電子檔 (PDF 檔及 WORD 檔各一份，含中英文摘要、關鍵字)、2. 著作財產權授權同意書 (請另寄紙本)，及 3. 作者簡歷 (2, 3 項請於上述網站下載) 等，於截止日 1 月 20 日前以 email 傳至 schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 關渡音樂學刊編輯委員會收；或用光碟片寄至「關渡音樂學刊編輯小組」收 (請註明「關渡音樂學刊」論文稿件)，地址如 (四)。
- (三) 投稿請務必自留檔案。
- (四) 受稿及聯絡處：
11201 台北市北投區學園路 1 號
國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」
email: schoolofmusic@music.tnua.edu.tw

六、審稿與刊登

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

七、出刊及投稿期限

本學刊為一年刊，每年 8 月出刊。

8 月出刊：於 1 月 20 日前繳交「全文」以及「投稿資料表」。

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

國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》投稿資料表

投稿者填寫欄（本表為日後聯絡、送審、出版之重要依據，請以正楷詳細填寫）				
論文名稱 (中英文)	中 文			
	英 文			
作 者	中 文		英 文	
	地 址			
通訊方式	電 話		E-mail	
	手 機		Fax	
	中文摘要 (約300字) 或英文摘要			
文章分類 (請勾選)	<input type="checkbox"/> 音樂學術論著		<input type="checkbox"/> 當代音樂論述	
	<input type="checkbox"/> 音樂理論		<input type="checkbox"/> 譯萃或其他	
	<input type="checkbox"/> 表演詮釋		<input type="checkbox"/> 影音資料、書評、樂評	
預計字數 (請勾選)	<input type="checkbox"/> 6,000字以下		<input type="checkbox"/> 6,000-10,000字	<input type="checkbox"/> 10,000-20,000字
報名程序：請將報名表(內含中文摘要)以E-mail或郵寄至「關渡音樂學刊編輯小組」 (請註明：「關渡音樂學刊」報名表) Email: schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 郵寄地址：11201 台北市北投區學園路1號 國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」 電 話：+886-2-2896-1000 # 3002 傳 真：+886-2-7750-7234				
編輯小組填寫欄（投稿者免填）				
論文編號				受稿日期
專門評審委員			推薦評審者	

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

著作財產權授權同意書

本人 _____ 同意

論文名稱：

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

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

本同意書為非專屬授權，本人對本著作擁有著作權。

此致

國立臺北藝術大學

立同意書人： (請簽名)

身份證字號：

戶籍地址：

通信地址：

電 話：

傳 真：

E-mail：

中華民國 年 月 日

關渡音樂學刊 第 37 期
Kuandu Music Journal, No.37

發行者 盧文雅	Dean	LU, Wen-Ya
編輯者 音樂學院學術研究與出版編輯委員會	Editor	Editorial Committee of Kuandu Music Journal
出版者 國立臺北藝術大學音樂學院 11201 臺北市北投區學園路 1 號 電話：02-2896-1000 轉 3002 傳真：02-7750-7234	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 : +886-2-7750-7234
主編 魏心怡	Editor in Chief	WEI, Xin-Yi
執行編輯 楊懷玉	Excutive Editor	YANG, Huai-Yu
編輯助理 劉懿霖	Assistant Editor	LIOU, Yi-Lin
封面題字 張清治	Title Calligrapher	CHANG, Ching-Chih
封面設計 蘇唯鈞	Cover Design	SU, Wei-Jun
排版印刷 日日昌科技印刷有限公司	Typeset	Nisshin Chang Technology Printing Co., Ltd.
國內售價 500 元	Printer	Nisshin Chang Technology Printing Co., Ltd.
	Price	NT\$ 500

版權所有 翻印必究

2023 年 9 月

Copyright ©2023 by School of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC.

ISSN 1814-1889

閩渡音樂學刊

| 2023·09 |