

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 潘汝端

編輯委員（依姓名筆劃排列）

王美珠

王育雯

李婧慧

洪珮綺

洪崇焜

高雅俐

溫秋菊

蔡佳德

潘家琳

錢善華

Kuandu Music Journal

Editor in Chief PAN Ju-Tuan

Editorial Committee

WANG Mei-Chu

WANG Yuh-Wen

LEE Ching-Huei

HONG Pei-Chi

HUNG Chung-Kun

GAO Ya-Li

WEN Chyou-Chu

TSAI Chia-Hui

PAN Chia-Lin

CHIEN Shan-Hua

主編序

《關渡音樂學刊》第十八期在許多人的共同努力下，終於順利出刊了！就近年來學刊論文之投稿與通過統計來看，本學刊已逐步在臺灣音樂研究及其相關領域建立相當之審查公信力，目前已見大多數論文稿源，是出於本校以外之研究。因此，特別感謝各方先進朋友之信任，願意將您的研究成果，交付給《關渡音樂學刊》進行審查、出刊。本期共收到十七篇稿件，在各個審稿委員及編輯委員的嚴謹把關後，通過了六篇論文及一篇報導，而各篇投稿者亦均獲得了審稿委員們的精關意見，共同為提昇臺灣音樂研究而努力。

本期論文主題多樣，研究內容亦相當紮實而有深度。首篇為江玉玲對於國立臺灣圖書館兩版《養心神詩》之典藏分析，此為江教授近年針對《養心神詩》所進行持續研究之成果。其次，黃瑤慧從傳統樂器的實務觀點，對南管嗶子進行製作記錄與演奏研究。第三篇是由琉球音樂學者長嶺亮子所著，透過《臺灣日日新報》及《臺南新報》中對於日本治臺三十周年所進行諸多活動之報導，從日方研究的角度，來探討當時在臺灣所見各類藝能表演。第四篇出自旅印求學多年的年輕音樂學者吳承庭之研究，從《火往世書》（*Agani Purāṇa*）、《神往世書》（*Bhagavad Purāṇa*）、《戲劇論》（*Nāṭyaśāstra*）這三本中世紀印度文獻的記錄，來探討印度音樂中之微分音（*śruti*）與音符（*svara*）的概念。其後兩篇論文亦出於兩位年輕研究者之成果，分別為蔡育昇透過對「格式塔」（*Gestalt*）的整個發展脈絡，探討音樂心理學中對聽覺感知的論點；另，蘇稚蘋則從樂種概念出發，以莫札特d小調第二十號鋼琴協奏曲K.466第一樂章為例，深入探索樂種與曲式間的相互影響。本期還有一篇由蔡凌蕙撰寫的專題記錄，將本校受邀參加夏威夷檀香山第十九屆藝術節藝陣表演之始末，做一完整的報導。

最後，感謝音樂學院劉慧謹院長及音樂學院秘書張智琦的大力支持，更感謝每一位賜稿作者、審查委員、編輯委員及編輯小組，在這個從無到有的過程裡，有您們的支持，才有今日的成果。更期待音樂學界的各方先進朋友們，繼續給予支持與鼓勵，並祝福各位不論在研究、創作、或展演上，皆愉快順利！

《關渡音樂學刊》第十八期主編

潘汝端

謹識

2013. 7. 10

《關渡音樂學刊》第十八期

目 錄

主編序.....潘汝端3

論文

國立臺灣圖書館兩版《養心神詩》典藏分析.....江玉玲7

南管嘸子的製作工藝及其演奏研究.....黃瑤慧29

日治時期始政三十年紀念表演活動和廣播節目中的藝能.....長嶺亮子53

中世紀印度音樂文獻中微分音（śruti）與音符(svāra)的觀念.....吳承庭81

音樂聽覺中的「格式塔」（Gestalt）現象.....蔡育昇97

由樂種角度探索莫札特d小調第二十號鋼琴協奏曲K.466第一樂章之曲式特色.....蘇稚蘋119

報導

〈夥努嚕嚕嚕陣頭〉—2013檀香山藝術節展演報告.....蔡凌蕙143

CONTENTS

Preface.....	PAN Ju-Tuan	3
--------------	-------------------	---

ARTICLES

The Analysis of two Editions of <i>Iōng Sim Sîn Si</i> in Taiwan Study Research Center of National Taiwan Library.....	CHIANG Yu-Ring	7
--	----------------------	---

A Study of Manufacture and performance of Nanguan Ai-a.....	HUANG Yao-Hui	29
---	---------------------	----

Performing Arts on Radio Program and the Commemoration Event of the Thirtieth Anniversary during Japanese Colonial Period in Taiwan	NAGAMINE Ryoko	53
---	----------------------	----

Theory of <i>Śruti</i> and <i>Svara</i> in the Indian Musical Doctrines of Medieval Era.....	WU Chen-Ting	81
--	--------------------	----

The Gestalt Phenomenon in the Musical Hearing	TSAI Yuh-Sheng	97
---	----------------------	----

The Significance of Music Genre on the Form of the First Movement of Mozart's Piano Concerto No. 20 in D Minor K. 466	SU Chih-Ping ...	119
---	------------------	-----

REPORT

Taiwan Tin-thâu in Honolulu - TNUA Performances in the 19th Honolulu Festival.....	
.....	TSAI Ling-Huei	143

國立臺灣圖書館兩版《養心神詩》典藏分析

江玉玲

東吳大學音樂學系教授

摘要

由「臺灣總督府圖書館」改名的「國立中央圖書館臺灣分館」，甫於2013年2月1日正名為「國立臺灣圖書館」，2014年將歡度開館百週年。其收藏的20餘萬冊戰前臺灣文獻與南洋資料，備受矚目。

1887年，臺灣仍隸屬英國長老會的廈門教區，使用聖詩概與廈門同步；1918年，臺灣已脫離廈門教區自成一系，雖於1900年已有臺灣第一本教會聖詩《聖詩歌》之出版，但使用時間不長，教會儀式聖詩仍以廈門151首《養心神詩》為主，1918年新增第152至171首的20首《添補養心神詩》。

本文將針對國立臺灣圖書館典藏的日治前1887年版《養心神詩》與日治時期1918年《添補養心神詩》做分析，探討這兩版聖詩的新增情形，及新增詩歌的後續使用狀況。

關鍵詞：養心神詩、聖詩、臺語、基督教音樂、國立臺灣圖書館

The Analysis of two Editions of *Iōng Sim Sîn Si* in Taiwan Study Research Center of National Taiwan Library

CHIANG Yu-Ring

Professor, Department of Music, Soochow University

Abstract

“National Central Library Taiwan Branch”, known as “Taiwan Governor’s Library” before, was renamed as “National Taiwan Library” on February 1, 2013. She will celebrate her centennial in 2014. Over 200,000 collected volumes of documentation on Taiwan and Southeast Asia Pacific before World War II hold public attention.

In 1887, Taiwan and Amoy belonged to Amoy mission of Presbyterian Church of England, and both used the same hymnbooks at that time. Though in 1900 the first Taiwanese church hymnbook *Sèng Si Koa* was published, liturgical hymnbook remained with *Iōng Sim Sîn Si* (151 songs). In 1918, Taiwan revised and enlarged the hymnbook by 20 *Additional Iōng Sim Sîn Si* (No. 152 - No. 171).

This paper is to analyze *Iōng Sim Sîn Si* (1887) and *Additional Iōng Sim Sîn Si* (1918), so as to interpret the development and influence of these two hymnbooks, collected by National Taiwan Library before and during Japanese occupation in Taiwan.

translated by Suying CHEN

Keywords: *Iōng Sim Sîn Si*, Hymnbook, Taiwanese, Christian Music, National Taiwan Library

前言

西元1814年英國牧師馬禮遜（Robert Morrison，1782-1834）出版了第一本《養心神詩》，開啟十九世紀基督新教在華編輯聖詩¹的歷史淵源。《養心神詩》出版的發展過程，直接、間接地影響臺語聖詩的編輯。百餘年來，臺灣長老教會禮拜儀式中，歷經使用廈門《養心神詩》、第一本自編聖詩《聖詩歌》，以及其後陸續編纂各版《聖詩》之間的詞曲根源，都互有連帶關係。

去年（2012）夏天在國立臺灣圖書館查到兩本典藏於該館臺灣學研究中心的《養心神詩》（圖1）²：一本是光緒13年（1887）在廈門出版的69首羅馬字版《養心神詩》，內頁有後藤文庫³封印，以及昭和14年（1939）贈書印；另一本則是大正7年（1918）在臺南出版的20首漢字版《添補養心神詩》，內頁有大正9年（1920）警務局贈書印。兩藏本都是歌詞版（words only），無樂譜。

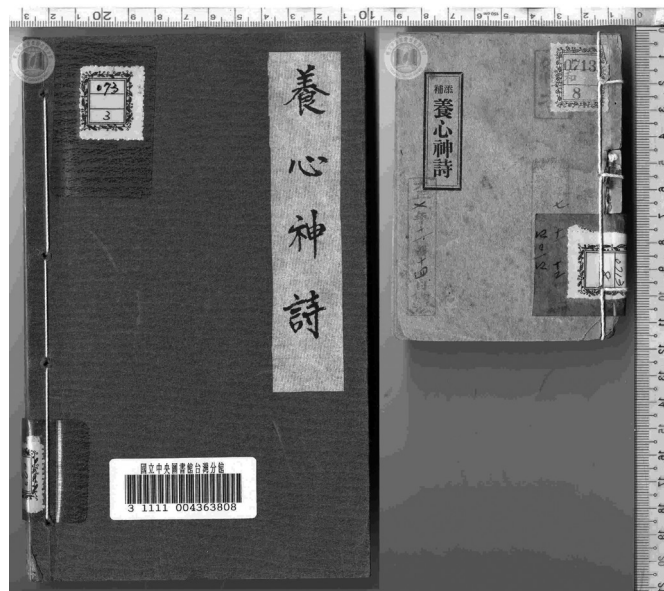


圖1：兩版《養心神詩》封面圖。©感謝國立臺灣圖書館惠賜圖檔版權。

左：藍色封皮線裝的1887年羅馬字版《養心神詩》（13x20.5cm）

右：牛皮色線裝的1918年漢字版《添補養心神詩》（8.5x11.5cm）

- 1 本文中若提及「聖詩」泛指Hymnbook之通稱，若加上書名號《聖詩》則是指臺灣長老會出版之聖詩。
- 2 國立臺灣圖書館臺灣學研究中心典藏，索書號0733及微捲排架號239AN。1918年版《添補養心神詩》各頁內容的數位影像檔，可參考《信望愛資訊中心》（2013）。〈珍本聖經數位典藏查詢系統〉。Http://bible.fhl.net/new/ob.php?book=92&page=1&submit1=查詢（上網日期：2013/02/15）。
- 3 後藤文庫 是日治時期明治年間，於1898-1906任職臺灣總督府民政局長後藤新平（1857-1929）的個人藏書，後來全數捐贈給臺灣總督府圖書館。詳見中央研究院臺灣史研究所（2013）。〈後藤文庫〉，《臺灣研究古籍資料庫》。http://rarebooks.ith.sinica.edu.tw/sinicafrs/Front99/browse/browsing.htm?codeId=P1&codeType=cch_person（上網日期：2013/3/21）

一、光緒13年（1887）69首羅馬字版《養心神詩》

歷年廈門《養心神詩》版本研究中⁴，曾出現過13首版、58首版及59首版，而這本69首版未曾列入上述探討中。將其與相近的前一版1871年的59首版比對，前面59首是一致的，從60首至69首，則是新增加的。

1847年⁵，英國長老會（The Presbyterian Church of England）派第一位牧師賓威廉（William Chalmers Burns，1815-1868）到亞洲傳教，**1851年**開始在廈門佈教。根據1886年的大會（Synod）報告指出，廈門為當時英國長老會的四大宣教中心之首⁶。**1852年**，由當時曾協助新加坡宣教事務的葉韓良（William Young，1813前-1886）⁷，出版第一本廈門13首版《養心神詩》。**1855年**，第一位由蘇格蘭傳教輔助會（Scottish Auxiliary of the Mission）差派的牧師杜嘉德（Carstairs Douglas，1830-1877），透過與英國長老會的合作，到廈門宣教長達22年（1855-1877）⁸。杜嘉德編輯過《養心神詩》，也為了教唱《養心神詩》出版過幾本樂理書⁹。**1887年**，就在距離賓威廉到亞洲傳教剛好四十年時，出版了這本69首羅馬字版《養心神詩》。

1893年英國長老會出版一本訪查記錄¹⁰，記載蘇格蘭傳教輔助會會長巴博（Hugh Barbour）到廈門、汕頭、臺灣等地的訪查過程，特別對於臺灣府（Taiwanfoo）與嘉義兩地有詳細記載¹¹。其中描述某週日在臺灣府的教會日程，整理於表1¹²。

4 江玉玲（2004），《聖詩歌：臺灣第一本教會聖詩的歷史溯源》。臺北：臺灣基督教文藝出版社有限公司。頁28、30。

5 為使行文間的年代順序閱讀流暢，本文部份段落之年代，將以灰色網底標示，依序說明。

6 四大宣教中心依序為廈門、汕頭、臺灣及客家庄（Hak-ka country）。These Forty Years, Being a Review of the China Mission of the Presbyterian Church of England, 1847-1886: From Report to Synod, 1886, with Short Statement to Date (1891). Liverpool: C. Tinling and Co. p. 16.

7 葉韓良的生卒年，至今雖有爭議，但根據倫敦宣道會檔案資料（收藏於倫敦大學亞非學院SOAS: CWM/LMS/14/02/05/014），1828年1月28日馬禮遜信函指出，當年（1828）葉韓良至少已15歲。葉韓良於1823-1844年曾任麥都思（Walter Henry Medhurst，1796-1857）的助理，後來也幫助杜嘉德篆刻《廈英大辭典》，1886年逝於倫敦。John Angus Bethune Cook (1907), Sunny Singapore, an account of the place and its people, with a sketch of the results of missionary work. London: E. Stock. p.25-27。

8 Twenty-Third Annual Report of the China Mission at Amoy, Swatow, and Formosa (1878). Edinburgh. p. 4-5.

9 江玉玲（2006）。〈十九世紀末西學東漸中的音樂史料—淺談杜嘉德樂理書的伯德雷恩藏本〉。《臺灣音樂研究》，第3期，頁1-20。

10 A. H. F. Barbour (1893). A Visit to the China Mission of the Presbyterian Church of England during Last Winter (1893). London. 這本訪查記錄全書43頁，1893年元月先在愛丁堡（Edinburgh）未署名出版，書名為A Visit to the China Mission in Connection with the Presbyterian Church of England being the Thirty-Eight Annual Report for the year ending 31st December, 1892。同年二月由英國長老教會海外宣道會召集人馬提森（Hugh M. Matheson）撰序重編後，於倫敦再版。（兩本皆收藏於SOAS: PCE/FMC/01/94/10）。

11 A. H. F. Barbour (1893). Ibid., p.9-17.

12 A. H. F. Barbour (1893). Ibid., p.11.

表 1：1892 年臺灣府某週日教會日程表

時間		日程
上午	9:00-10:00	長執會 (Fellowship meeting)
	10:00-11:00	上午禮拜 (Morning service)
下午	1:30-2:30	主日學 (Sunday school)
	2:30-3:30	下午禮拜 (Afternoon service)
	3:30	學生禱告會暨露天佈道會 (Prayer meeting of students, and open-air preaching)
	8:00	英語禮拜 (English service in Compound)

文中兩處記載著當時所唱的歌：第一處記載，是在聚會時曾以「ST. PETER'S¹³唱中文版詩篇第103篇」後，由涂為霖牧師 (William Thow, 1880抵臺-1894逝於臺南) 及當時仍為神學生的客家傳教師陳添貴 (1866-1920, 馬偕第一批學生) 主理，最後由甘為霖牧師 (Rev. William Campbell, 1841-1921) 作結束。當時有「30名少女與婦女及82名少年與男士」參與禮拜，並一起吟唱【How sweet the name of Jesus sounds】及【詩篇第23篇】¹⁴。第二處記載是，一行人從嘉義訪查後，回到臺灣府，住在原住民村吉貝耍 (Ka-poah-soa)¹⁵，作者雖未註明當時的住處，但有可能是於1871年在西拉雅族，由甘為霖所創的吉貝耍教會 (今臺南東河基督長老教會前身)¹⁶。作者形容「這些原住民的臉龐看起來比中國人開心，起初靦腆，而後真情流露」。他們在誦讀〈主禱文〉之前，一起唱「第一首歌【Creation and Providence】」。

這篇報導記載的時間是1892年。當時臺灣府的教會隸屬英國長老會廈門教區的宣教範圍，使用的聖詩自是廈門《養心神詩》。在1894年的《臺南府城教會報》¹⁷中，一篇題為〈補養心神詩〉的報導，巴克禮牧師 (Rev. Thomas Barclay, 1849-1935) 建議為廈門《養心神詩》新增曲目時，提及：「詩只有59首而已，不能齊備做教會各項的路用。[...] 詩冊到彼欠缺。[...] 也這久攏無加添新的，差不多二十年久猶原是這本。那時的中間雜錄摻會報卻有新出幾若首；[...]」。¹⁸

13 本文以【】表示曲名；英文全部大寫字表示調名 (Tunes Name)，即旋律名稱。

14 "We sing the Chinese version of the ciii. Psalm, to St. Peter's. [...] We sing 'How sweet the name of Jesus sounds' - 'Iaso tsun mia jip goa hi-khang'- also the Twenty-third Psalm." A. H. F. Barbour (1893). Ibid., p.12.

15 原文裡還特別註明Ka-poah-soa村名的意思是「飛舞於棉花樹間」(Flitting to the cotton trees)。A. H. F. Barbour (1893). Ibid., p.16.

16 范義忠 (2010)。〈嘉義中會簡史〉，《臺灣基督長老教會嘉義中會》。Http://www.kagipct.org.tw/intro/history.htm (上網日期：2013/2/23)。

17 《臺灣府城教會報》今名《臺灣教會公報》。1885年創刊至今，是臺灣最早且仍發行中的現代報刊。該刊歷經數度易名，從其名稱可見當時南北教會分合過程之端倪：

1885-1892《臺灣府城教會報》

1892-1906《臺南府城教會報》

1906-1913《臺南教會報》—1904年北部教會設立「中會」

1913-1932《臺灣教會報》—1912年「臺灣大會」成立，南北教會合一

1932至今《臺灣教會公報》。

18 《Tâi-lâm-hú-siâⁿ Kàu-hōe-pò》(1894)，〈Pó-lóng-Sim-Sin-Si〉。第106卷 (1894年2月)，頁10。Http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2007/POJ/www.tcll.ntnu.edu.tw/pojbh/script/artical-12835.htm (上網日期：2013/02/15)

「新出幾若首」可能指1887年版新歌；「59首」指的是1871年版。因此，當時臺灣教會使用的可能仍以1871年版《養心神詩》為主。而前述1893年英國長老會的訪查記錄，內容提及的四首歌（含一首旋律ST. PETER'S）。分述如後：

1. 中文版詩篇第103篇，指《養心神詩》1887-012 (=1871-012)¹⁹ 曲名【Si-phian tē chit-pah liân-saⁿ phiⁿ】（詩篇第一百零三篇）²⁰，首句歌詞「Góa sim sít-tsāi o-ló」（我心實在讚美），原詩取自1719年由英國詩人瓦茲（Isaac Watts，1674-1748）創作的歌【*My Soul, repeat his Praise*】。這首歌首度出現於1852-012，由葉韓良牧師編輯的第一版廈門《養心神詩》，是一首六段短律歌詞（Short Meter）²¹，當時的首句是「我心實在稱祝」（「稱祝」的讀音仍為o-ló）²²。在後來所有附譜的廈門及臺語聖詩中，都以GOLDEN HILL來唱（1914-010，1926-018，1926-018，1937-093，1964-035及2009-234）²³。但是前述報導中記載，這首歌當時用旋律ST. PETER'S來唱。可是，一般熟知的是ST. PETER，指1836年英國牛津郡聖彼得教堂管風琴師萊納格（Alexander Robert Reinagle，1799-1877）譜寫的旋律，後來在1964版臺語《聖詩》中，甚至曾三度被使用在其他的歌曲中（1964-174，1964-311及1964-222B），適用於唱普通律（8,6,8,6）；而上述文獻中提及，唱短律（6,6,8,6）的「我心實在讚美」，是ST. PETER'S，所以，理論上應該不是萊納格的那首名曲。經查²⁴，適用於短律的ST. PETER'S稀少，但仍有一首是1677年書商普萊福德（John Playford，1623-1686）編入他的*The Whole Book of Psalmes*（完整詩篇集）中²⁵，唱詩篇第45篇的旋律（圖2）。至於，當時是否以此旋律唱「Góa sim sít-tsāi o-ló」，則待查。



圖2：可以用來唱短律（6,6,8,6）的Playford版ST. PETER'S，首見於1677年。圖片來源[Http://archive.org/download/wholebookofpsa00play/wholebookofpsa00play.pdf](http://archive.org/download/wholebookofpsa00play/wholebookofpsa00play.pdf)

- 19 以下均以此標示版本：出版年-首碼，例如在此1887-012 (=1871-012)，指1887年版第12首，同1871年版第12首。
- 20 因1871年版《養心神詩》為羅馬字版，故此漢譯取自1872年漢字版《養心神詩》。
- 21 聖詩的歌詞韻律（Metrical）是曲目分類上的重要項目，粗分為規則與不規則兩類，規則下分三種，即短律（S.M.，Short Meter，6,6,8,6，指四行詩中的每行音節數，除第三行為八個音節外，一、二、四行皆為六個音節）、普通律（C.M.，Common Meter，8,6,8,6，即四行詩中的單數行八個音節，雙數行六個音節）及長律（L.M.，Long Meter，8,8,8,8，指四行詩中每行都是八個音節）。除這三種外，皆屬不規則。詳閱江玉玲（2004），同前，頁105。
- 22 首版1852-012歌詞首句在「稱」、「祝」旁，各標示漢字注音「音窩」、「音惱」，1872-012漢字才改寫為「讚美」。
- 23 江玉玲（2004），同前，頁123。
- 24 D. Dewitt Wasson (1998). *Hymntune Index and Related Hymn Materials*. Vol. III: Hymntune Index (L-Z), p. 2195.
- 25 John Playford (1695). *The Whole book of Psalmes: with the usual hymns and spiritual songs; together with all the ancient and proper tunes sung in churches, with some of later use*. London. p. 72.

表 2：1887 年羅馬字版《養心神詩》新增 10 首新歌版本對照表

1887 廈門 《養心神詩》 69 首	曲名 (漢譯)	歌詞首句 (漢譯)	1895	1897 =1914	1900	1902	1918	1923	1926 =1930	1937	1964	2009 =2011
			廈門 《養心神詩》 90 首	廈門 《養心神詩》 151 首	臺灣 《聖詩歌》 122 首	廈門 《養心神詩》 98 首	《添補養心 神詩》 20 首	《聖詩》 188 首	《聖詩》 192 首	《聖詩》 342 首	《聖詩》 523 首	《聖詩》 650 首
1887-060	論信三位一體	我信全能上帝	1895-073	1914-001	1900-030	1902-062		1923-061	1926-061	1937-064	1964-055	2009-182
1887-061	—	耶穌基督學生	1895-061	1914-084	1900-081	1902-084		1923-121	1926-121	1937-227	1964-329	
1887-062	設立執事	使徒設立執事的職	1895-068	1914-143								
1887-063	設立牧師	咱今大家團圍住	1895-067	1914-145	1900-100	1902-088		1923-181	1926-181	1937-150	1964-227	2009-442
1887-064	婚姻	讚美上帝創造始祖	1895-086		1900-119		1918-168					
1887-065	合婚的詩	咱父上帝教以人倫	1895-087	1914-147	1900-120			1923-183	1926-183	1937-155		
1887-066	新年的歌	轉眼舊年忽然過了	1895-088				1918-170	1923-176	1926-176			
1887-067	春國祈禱	依靠耶穌尊貴的名	1895-090	1914-106								
1887-068	替本國祈禱	懇求上帝幫助	1895-066	1914-105	1900-121	1902-065		1923-091	1926-091	1937-205	1964-428	
1887-069	—	宇宙萬物造成	1895-062	1914-025	1900-090	1902-086		1923-068	1926-068	1937-073	1964-167	

2. 【How sweet the name of Jesus sounds】：指《養心神詩》1887-004 (=1871-004)，曲名【Chheng-ho lâ-so'】（稱呼耶穌），首句歌詞「lâ-so' chun mîaⁿ jíp góa hī-khang」（耶穌尊名入我耳孔）。這首源於1779年《歐尼聖詩》（Olney Hymns），跟前面一樣，取自廈門首版的《養心神詩》（1852-004），普通律（8,6,8,6）的五段歌詞。後來在廈門、臺語各版《聖詩》都有收錄。²⁶
3. 【詩篇第23篇】：指《養心神詩》1887-005 (=1871-005)，曲名【Si-phian tē jī-cháp-saⁿ phiⁿ】（詩篇第23篇），首句歌詞「Siōng-tè goân-pún sī góa Bók-chiá」（上帝原本是我牧者），是一首源自廈門《養心神詩》1852-005、普通律的六段歌詞。²⁷
4. 第一首歌【Creation and Providence】：上述記載的第一首歌，指《養心神詩》1887-001 (=1871-001)，曲名【Siōng-tè chhòng-chō bān mih】（上帝造化萬物），首句歌詞「Siōng-tè chhòng-chō thiⁿ kap tōe」（上帝創造天與地）。也是一首源自廈門《養心神詩》1852-001的七言詩，六段歌詞。²⁸

1892年，該報導提及在臺灣府所唱的這四首歌，都是源自1852年最早廈門13首版《養心神詩》的曲目，這13首歌順序不變的被編入後來的1857年（58首）、1871年（59首），以及這本1887年（69首）版廈門《養心神詩》中。如前述，1887年版的前面59首是從1871年版移入的，後面新增加的10首歌（第60至69首）及其後續的出版情形，整理如表2。這10首歌，部分附有曲名，功能各異。就內容而言，這些新增曲目包括，三位一體中的聖父（1887-060）與聖子（1887-061）、教會聖事（1887-062，1887-063，1887-069）、婚禮（1887-064，1887-065）、年節（1887-066）及祈禱（1887-067，1887-068）等類別。在後續流傳方面：比較特別的是（1）兩首流傳至今的曲目-【論信三位一體】（1887-060）及【設立牧師】（1887-063）。（2）【設立執事】（1887-062）及【替國祈禱】（1887-067）兩首歌，經1895年90首版與1897年151首版《養心神詩》（及其1914年重印版）收錄後，即不再收錄。而【婚姻】（1887-064）也只流傳至1900年版《聖詩歌》（1900-119）。

二、大正7年（1918）20首漢字版《添補養心神詩》

自1865年馬雅各醫師（Dr. James Laidlaw Maxwell，1836-1921）到南部，1871年馬偕牧師（Revd. George Leslie Mackay，1844-1901）到北部傳教，臺灣教會即南北分屬。1900年臺灣出版第一本教會聖詩《聖詩歌》（羅馬字版），收錄122首歌，它在南部通行十多年，但是在北部教會流通的時間，卻不到十年。因為1908年11月21日，臺灣長老會北部中會²⁹ 吳威廉牧師（Revd. William Gauld，1861-1923）致函南部的甘為霖牧師，北部教會將恢復使用漢字羅馬字

26 江玉玲（2004），同前，頁194。

27 江玉玲（2004），同前，頁333。

28 江玉玲（2004），同前，頁112。

29 北部臺灣基督長老教會史蹟委員會（1997），《北部臺灣基督長老教會的歷史》，陳宏文譯。臺南：人光出版社。頁79。（白話字原著1923）。

版都有的廈門《養心神詩》³⁰。

1912年，臺灣南北教會成立「臺灣大會」。根據「臺灣大會」的議決條文，**1913年**議決增補《養心神詩》。**1916年**巴克禮牧師提議為廈門151首《養心神詩》增補20首新歌。原本**1917年**提議編輯171首《養心神詩》。**1918年**四月卻因為廈門版權問題，決定另印20首接在《養心神詩》之末，後來「馬偕威廉改議20首免印，待再準備更多首，然後大會可自行出版」。不過，同年十一月，臺南出版的《臺灣教會報》仍刊出標題〈添補養心神詩〉的一篇報導，說明20首新歌的編輯緣由與過程³¹。**1919年**，巴克禮回報「臺灣大會」，20首歌已經刊印成白話字、漢文。³²

國立臺灣圖書館的1918年《添補養心神詩》藏本，封底版權頁註記：大正7年11月11日印刷，11月15日發行，由「臺南巴克禮」編輯，印刷所「臺南佐藤活版舍」，發行所「臺南新樓書房」，由「臺南宋忠堅」發行。1895年90首版《養心神詩》裝訂時，即已是雙邊翻頁的歌本，正面的一邊是中式翻頁直印的漢字版，整本反過來的背面另一邊，為西式橫頁的羅馬字歌本，兩者合訂一冊。吳威廉所指漢字羅馬字版都有 的版本，應是指1897年首印、1914年再版的151首版《養心神詩》³³。「臺灣大會」議決文中，1918年提及的馬偕威廉，即馬偕長子偕叡廉牧師（Revd. George William Mackay, 1882-1963），當時擔任聖詩編輯委員，也是後來1926年羅馬字北部版及1923、1930年兩漢字版《聖詩》的發行人³⁴。1918年《添補養心神詩》版權頁提及的「臺南宋忠堅」（Revd. Duncan Ferguson, 1860-1923），是英國長老會1889年派來臺南的蘇格蘭牧師，曾代理長老教中學（今長榮高中）校長、擔任長老會司庫³⁵、主編教會公報等³⁶。

這本1918年《添補養心神詩》的目錄，並非依照編碼順序排列，而是依照曲名筆畫順序排列的，表3是依序號還原其順序後的整理，並附上各漢字版首句歌詞的對照表。這20首歌，以1852年以來就有的「字邊有圈讀本字，字邊無圈讀白話」的方式編排歌詞³⁷。就其來源，可

30 William Campbell (1910). *Handbook of the English Presbyterian Mission in South Formosa*. Hastings. p. 301, No. 775,8.

31 1916年南部教會仍用《聖詩歌》，1917年則改用北部已恢復使用的《養心神詩》，但是缺乏南部已習慣吟唱的幾首《聖詩歌》中的曲目，「臺灣大會」提議南北教會各提出10首歌，做為新增的20首《添補養心神詩》。詳見《Tâi-oân Kàu-hōe-pò》（1918），〈Thiam-pó' lóng-Sim-Sin-Si〉。第404卷（1918年11月），頁10。江玉玲（2004），同前，頁85。

32 以上引文，綜合整理自「臺灣大會」議決條文：第二屆第25-26條，第五屆第9條，第六屆第23條，第七屆第30條，第八屆第14條。楊士養（1965），《臺灣基督長老教會百年史》。1995第三版。臺南。頁216。

33 江玉玲（2004），同前，頁67-72。

34 見兩版聖詩版權頁。臺灣基督長老教會大會聖詩編輯部（1923），《聖詩》。臺南：新樓書房&臺北：教士會書房；臺灣基督長老教會大會聖詩編輯部（1930），《聖詩》。臺北：教士會書房。有關1923與1926年版的版權資料，參考江玉玲（2012），〈Ira David Sankey早期歌曲旋律在臺語聖詩中的應用〉。《基督宗教與音樂國際研討會論文集》。新北市：輔仁大學。頁249。唯該文圖說與註腳33，廉得烈牧師姓氏原文應更正為Nielson。

35 Edward Band (1948). *Working his purpose out: the history of the English Presbyterian Mission, 1847-1947*. London. p. 156.

36 楊士養編，林信堅修訂（1994）。《信仰偉人列傳》修訂版。臺南：人光出版社，頁102。（初版1966，1989修訂，1994增訂）。

37 賴永祥（1988）。〈教會史話26 字邊無圈讀白話〉。《臺灣教會公報》第1900期（1988年7月31日）。

表3：1918年《添補養心詩》20首詩歌與後續臺灣各版首句歌詞對照表（依1918年版編碼序排列）

1918 曲名	首版歌詞 (早於1918年之本)	1918	1923	1926 羅馬字版 =1930 漢字版	1937	1964	2009
1918-152 讚美上帝	1900-029 CHUAN LENG ho-jie éng	聖哉，聖哉，聖哉	1923-064 聖哉聖哉聖哉	1926-064 SENG CHUAN, Seng-shai, Seng-shai 1930-064 聖哉聖哉聖哉	1937-064A 聖哉，聖哉，聖哉	1964-051 聖哉，聖哉，聖哉	2009-002 聖哉，聖哉，聖哉
1918-153 讚美三位愛人	1900-101 CHU I-pao tui THN kang-sim	全能無二之王	1923-065 全能無二之王	1926-065 CHUAN LENG ho-jie éng 1930-065 全能無二之王	1937-066A 全能無二之王	1964-053 全能無二之王	2009-180 全能無二之王
1918-154 唱着就近主	1900-059 U chin chuan su si-chhi hó-thia"	耶穌自天降臨	1923-144 耶穌自天降臨	1926-144 CHU I-pao tui THN kang-sim 1930-144 耶穌自天降臨	1937-303 耶穌自天降臨	1964-411 耶穌自天降臨	
1918-155 葡萄園	1900-059 U chin chuan su si-chhi hó-thia"	教會學哈葡萄園	1923-034 有一層事實在好聽	1926-034 U chin chuan su si-chhi hó-thia"	1937-105 有一層事實在好聽	1964-465 有一層事實在好聽	2009-534 有一層事實在好聽
1918-156 永新	1900-079 U chin chuan su si-chhi hó-thia"	有一層事實在好聽	1923-114 爾有欠缺真失望	1926-114 U chin chuan su si-chhi hó-thia"	1937-216 你若有欠缺到失望	1964-317 你若有欠缺真失望	2009-521 你若有欠缺真失望
1918-157 相愛	1900-080 Tá' góa it-tioh péng-sú	爾有欠缺真失望	1923-099 今我待君朋友	1926-099 TÁ' góa it-tioh péng-sú 1930-099 今我待君朋友	1937-144 你若有就近其他真清潔	1964-285 你若有就近其他真清潔	2009-158 你若有就近其他真清潔
1918-158 耶穌屬我	1895-079 心目的王聖駕 SIN-BAK ág Chu kuan-ko	今我有得朋友	1923-098 心目的王聖駕	1926-098 SIN-BAK ág Chu kuan-ko 1930-098 心目的王聖駕	1937-167 心目的王聖駕	1964-257 心目的王聖駕	2009-572 心目的王聖駕
1918-159 寶血洗清	1900-068 THE góa phah-phah Chhih-pah-sim	爾豈就近耶穌使伊洗清潔	1923-035 萬事歸聖哉破開	1926-035 THOE góa phah-phah Chhih-pah-sim 1930-035 代我破開石鑿身	1937-104A 替我打破石鑿身	1964-189A 替我打破石鑿身	2009-122 替我打破石鑿身
1918-160 心目的王聖駕	1900-087 GOA sim sus-sit' in-téng hó-e	心目的王聖駕	1923-071 上帝律法第四誡	1926-071 SONG-TE' in-hoat tsai si'kai 1930-071 上帝律法第四誡	1937-134 上帝律法第四誡	1964-210 上帝律法第四誡	2009-280 上帝律法第四誡
1918-161 十條誡	1900-087 GOA sim sus-sit' in-téng hó-e	永活上帝天地主宰	1923-071 上帝律法第四誡	1926-071 SONG-TE' in-hoat tsai si'kai 1930-071 上帝律法第四誡	1937-248 我心思想在天頂好地	1964-354 我心思想在天頂好地	2009-627 我心思想在天頂好地
1918-162 萬世盤	1900-087 GOA sim sus-sit' in-téng hó-e	代我破開石鑿身	1923-132 老母替導子兒	1926-132 LAU-THU CHH chhih-kiá'-ji 1930-132 老母替導子兒	1937-129 老母替導子兒	1964-432 老母替導子兒	2009-134 老母替導子兒
1918-163 安息日	1900-087 GOA sim sus-sit' in-téng hó-e	上帝律法第四誡	1923-151 主所愛之小子	1926-151 CHU si-thia' é gim-ná 1930-151 主所愛之小子	1937-307 主所愛之團仔	1964-424 主所愛之團仔	2009-430 主所愛之團仔
1918-164 明宮好地	1900-102 Lau-bu, tsai chhih-kiá'-ji	我心思想天上好地	1923-165 細團仔與大人	1926-165 SOE-HAN gim-ná kap tsa-thang 1930-165 小童小子與大人	1937-245 細團仔與大人	1964-235 細團仔與大人	2009-134 老母替導子兒
1918-165 小兒就近救主	1900-115 CHU si-thia' é gim-ná	老母替導子兒	1923-175 細團仔與大人	1926-175 CHU si-thia' é gim-ná 1930-175 主所愛之小子	1937-272 主所愛之小子	1964-383 主所愛之小子	2009-430 主所愛之小子
1918-166 主愛小子	1900-108 SE-HAN gim-ná kap tsa-thang	主所愛之小子	1923-176 轉眼當年忽然過了	1926-176 CHUAN-GAN KAN ni' hui-jian ke-liau 1930-176 轉眼當年忽然過了	1937-333 轉眼當年忽然過了	1964-585 轉眼當年忽然過了	2009-645 轉眼當年忽然過了
1918-167 天上大福氣	1887-064 O-LO Siang-é chhih-é chō si-chhō	小漢小子與大人	1923-187 唱著來吟詩	1926-187 LAN-neh hui gim-ná 1930-187 唱著來吟詩	1937-333 唱著來吟詩	1964-585 轉眼當年忽然過了	2009-645 轉眼當年忽然過了
1918-168 婚姻	1887-064 O-LO Siang-é chhih-é chō si-chhō	讚美上帝創造始祖	1923-187 唱著來吟詩	1926-187 LAN-neh hui gim-ná 1930-187 唱著來吟詩	1937-333 唱著來吟詩	1964-585 轉眼當年忽然過了	2009-645 轉眼當年忽然過了
1918-169 新年詩	1900-115 CHU si-thia' é gim-ná	主有恩典大慈惠	1923-187 唱著來吟詩	1926-187 LAN-neh hui gim-ná 1930-187 唱著來吟詩	1937-333 唱著來吟詩	1964-585 轉眼當年忽然過了	2009-645 轉眼當年忽然過了
1918-170 新年	1887-066 Tsoan-gim ku-ni' hui-jian ke-liau	轉眼當年忽然過了	1923-187 唱著來吟詩	1926-187 LAN-neh hui gim-ná 1930-187 唱著來吟詩	1937-333 唱著來吟詩	1964-585 轉眼當年忽然過了	2009-645 轉眼當年忽然過了
1918-171 着吟詩讚美上帝 詩篇第九十五篇	1887-066 Tsoan-gim ku-ni' hui-jian ke-liau	轉眼當年忽然過了	1923-187 唱著來吟詩	1926-187 LAN-neh hui gim-ná 1930-187 唱著來吟詩	1937-333 唱著來吟詩	1964-585 轉眼當年忽然過了	2009-645 轉眼當年忽然過了

表 4：1918 年漢字版《添補養心神詩》20 首詩歌版本對照表（依各曲第一次出版之版本序排列）

1887	1895	1897 =1914	1900	1902	1918	曲名	歌詞首句	1923	1926(羅) =1930(漢)	1937	1964	2009 =2011
《養心神詩》 69 首	廈門 《養心神詩》 90 首	《養心神詩》 151 首	臺灣 《聖詩歌》 122 首	廈門 《養心神詩》 98 首	臺灣 《添補養心神詩》 20 首			《聖詩》	《聖詩》	《聖詩》	《聖詩》	《聖詩》
								188 首	192 首	342 首	523 首	650 首
1887-064	1895-086		1900-119		1918-168	婚姻	讚美上帝創造始祖	1923-176	1926-176			
1887-066	1895-088				1918-170	新年	轉眼舊年忽然過了	1923-098	1926-098	1937-167	1964-257	2009-572
	1895-079		1900-075		1918-160	心目主堅篤	心目主堅篤	1923-065	1926-065	1937-066A/B	1964-053	2009-180
			1900-029		1918-153	讚美三位愛人	全能無二的王	1923-065	1926-065	1937-105	1964-465	2009-534
			1900-059		1918-156	永新	有一層事實在好聽	1923-034	1926-034	1937-105	1964-465	2009-534
			1900-068		1918-162	萬世盤	代我破開石磐身	1923-035	1926-035	1937-104A/B	1964-189A/B	2009-122
			1900-080		1918-158	耶穌屬我	今我有得朋友	1923-099	1926-099		1964-285	2009-158
			1900-087		1918-164	明宮好地	我心思想天上好地			1937-248	1964-354	2009-627
			1900-101		1918-154	咱着親近王	主耶穌自天降臨	1923-144	1926-144	1937-303	1964-411	
			1900-102		1918-166	主愛小子	主所愛的小子	1923-151	1926-151	1937-307	1964-424	
			1900-108		1918-167	天上大福氣	小溪小子與大人	1923-165	1926-165	1937-245	1964-235	
			1900-115		1918-169	新年詩	主有恩典大慈悲	1923-175	1926-175	1937-272	1964-383	2009-434(1)
			1902-092		1918-165	小兒就近救主	老母普導子兒	1923-152	1926-152	1937-129	1964-432	2009-134
					1918-152	讚美上帝	聖哉，聖哉，聖哉	1923-064	1926-064		1964-051	2009-002
					1918-155	葡萄園	教會譬喻葡萄園					
					1918-157	相愛	爾有欠缺真失望	1923-114	1926-114	1937-216	1964-317	2009-521
					1918-159	寶血洗清	爾豈親近耶穌使伊洗潔			1937-144	1964-469	2009-147
					1918-161	十條鐵	永活上帝天地主宰					
					1918-163	安息日	上帝律法第四誡	1923-071	1926-071	1937-134	1964-210	2009-280
					1918-171	着吟讚美上帝 詩篇第九十五篇	咱着來吟詩	1923-187	1926-187	1937-333		2009-645

九首源自 1900 年版
《聖詩歌》的曲目 →

七首 1918 年新增曲目 →

分為以下五方面說明（表4）。

1. **源自1887年版《養心神詩》**：這20首歌中，有兩首源自1887年版《養心神詩》，分別是1918-168的【婚姻】、跟1918-170的【新年】。前者被收錄進1900年的《聖詩歌》及1918-168的《添補養心神詩》後即不再收錄³⁸。而有關新年的曲目，在1918年版中，就收錄了兩首，除這首源自1887-066的【新年】，首句「轉眼舊年忽然過了」外，另一首是後面將提及、源自1900年版《聖詩歌》的1918-169【新年詩】，首句「主有恩典大慈悲」。兩首新年曲目後續流傳上的差別在於，後面幾版臺灣《聖詩》都持續收錄 主有恩典大慈悲，而資歷較深、起源較早的「轉眼舊年忽然過了」，在其後的1923年及1926年版《聖詩》收錄後，就不再收錄。
2. **源自1895年版《養心神詩》**：20首歌中，雖然有三首在1895年的90首版《養心神詩》中出現過，但是扣除前述源自1887的兩首歌，只有一首1918-160是第一次出現於1895年版。這首歌後來都有被收錄於臺灣各版《聖詩》中，曲名來自首句歌詞的「心目向主堅篤」。不過歌詞首句，自1923年版《聖詩》開始，被改成「心目向主堅固」。
3. **源自1900年版《聖詩歌》**：九首源自《聖詩歌》的曲目中，除了1918-156（=1900-059）的有一層事實在好聽³⁹及1918-169（=1900-114）的「主有恩典大慈悲」⁴⁰，自1900年起的各版聖詩都首句原封不動的收錄外，其他七首歌的首句用字在後來的版本中（表3），皆略有更動。因篇幅之故，本文僅探討首句歌詞之異動。被更動用字的各曲首句整理如下。
 - (1) 1918-153=1900-029【讚美三位愛人】，首句 全能無二的王：除了「的王」在1926年及1937年版改為「之王」外，自始使用的「無二」兩字，戰後1964年版《聖詩》被改為 獨一，沿用至今。
 - (2) 1918-154=1900-101【咱着就近主】，首句「主耶穌自天降臨」：句中的「自」，戰後1964年版《聖詩》被改為「從」。
 - (3) 1918-158=1900-080【耶穌屬我】，首句「今我有得朋友」：這首歌首刊於1885年九月的《臺灣府城教會報》，曲名源自副歌「Iâ-so' siók Goá」⁴¹，由臺南神學院首位音樂教授施大關（David Smith，英國長老會牧師，1876-1882在臺，逝於1904年）作詞的歌，在1923年版《聖詩》，有得 改為「得着」，但1926又改回「有得」。1964年版與2009年版則改為「我有至好朋友」。
 - (4) 1918-162=1900-068【萬世盤】，首句「代我破開石磐身」：此曲的四段歌詞，首見於

38 江玉玲（2004），同前，頁509所指1914-148之後流傳的「今日大家聚集歡喜」，應與此首無關。

39 首刊於《Tâi-oân-hú-siâⁿ Kàu-hōe-pò》（1892），〈Éng sin〉。第82卷（1892年2月），頁15。Http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2007/POJ/www.tcll.ntnu.edu.tw/pojbh/script/artical-12251.htm（上網日期：2013/02/15）

40 歌詞源自《聖經》〈詩篇〉第48篇第14節，首刊於《Tâi-oân-hú-siâⁿ Kàu-hōe-pò》（1893），〈Sin-ní ê Si〉。第94卷（1893年2月），頁11。Http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2007/POJ/www.tcll.ntnu.edu.tw/pojbh/script/artical-13219.htm（上網日期：2013/02/15）

41 《Tâi-oân-hú-siâⁿ Kàu-hōe-pò》（1885），〈Iâ-so' siók Goá〉。第3卷（1885年9月），頁12。Http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2007/POJ/www.tcll.ntnu.edu.tw/pojbh/script/artical-12749.htm（上網日期：2013/02/15）

1894年元月出刊的《臺南府城教會報》⁴²，是譯自托普雷狄（Augustus Montague Toplady, 1740-1778）的【Rock of Ages】。1900年版《聖詩歌》收錄兩首不同的臺語譯本（表5），一是1900-068「Thè góa phah-phòà Chió-poân-sin」（=1918-162「代我破開石磐身」），另一版是甘為霖的改譯版1900-042「Bân-sê-poân thè góa phah-khui」（=1923-035「萬世盤代我破開」）。從1926-035起，只收錄1900-068的版本；雖然1918年版曲名寫的是石「盤」，但是歌詞首句卻是石「磐」。在1923年甘為霖的改譯版中，首句寫的是萬世「盤」，從1930年漢字版《聖詩》（1930-035=1900-068）寫成石「磐」。1937-104起，將1918-162的「代」改寫為「替」，整句「替我打破石磐身」，2009-122再把「打」破改為「拍」破。⁴³

表 5：戰前兩版【萬世盤】沿革

1900-068「Thè góa phah-phòà Chió-poân-sin」	1900-042「Bân-sê-poân thè góa phah-khui」
1918-162「代我破開石磐身」	1923-035「萬世盤代我破開」
1926-035「Thoè góa phah-phòà Chió-poân-sin」	
1930-035「代我打破石磐身」	
1937-104「替我打破石磐身」	

- (5) 1918-164=1900-087【明宮好地】，首句「我心思想天上好地」：此曲早在1886年九月的《臺灣府城教會報》即已刊出，當時並標示歌詞源自「花旗國」⁴⁴（美國）。這首告別式用曲，在先前1900年《聖詩歌》的曲名【Bêng-kióng hó-tē】的用字⁴⁵，總算在1918年的漢字版中得以釐清。而首句歌詞，在1918年的「天上」，自1937年版起，改為「在天頂」，沿用至今。
- (6) 1918-166=1900-102【主愛小子】，首句「主所愛的小子」：根據這本1918年漢字版的「解答」，可用來證實之前1900年羅馬字版《聖詩歌》中的曲名的漢字寫法⁴⁶。1900年首句「Chú só thiáⁿ ê sè-kiáⁿ」的用字，1918年版漢字寫成「主所愛的小子」，1923年漢字版《聖詩》改寫成「主所愛之小子」，而後每次改版，「的」與「之」即一再互改。而原先的「sè-kiáⁿ小子」，是從1926年版開始改成「gín-ná」，在1930年漢字版《聖詩》譯成「囡仔」，並自此被後續1937與1964年版《聖詩》沿用。亦即，自1926年起，從原先的「sè-kiáⁿ」小子版，漸變成1964-424的「gín-ná囡仔」版。
- (7) 1918-167=1900-108【天上大福氣】，首句「小漢小子與大人」：此曲首見於1897年四

42 《Tâi-lâm-hú-siân Kàu-hōe-pò》（1894），〈Pó' Íóng-Sim-Sîn-Si〉。第106卷（1894年2月），頁10。Http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2007/POJ/www.tcll.ntnu.edu.tw/pojbh/script/artical-12251.htm（上網日期：2013/02/15）

43 其他進一步資料，可參考江玉玲（2008）。〈【Rock of Ages】與【萬世盤】—甘為霖譯詞與詩歌創作探討〉。《關渡音樂學刊》，第8期，頁145-180。

44 《Tâi-oân-hú-siân Kàu-hōe-pò》（1886），〈Bêng-kióng hó-tē〉。第15卷（1886年9月），頁111。Http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2007/POJ/www.tcll.ntnu.edu.tw/pojbh/script/artical-12757.htm#（上網日期：2013/02/15）

45 過去曾被誤寫為「免恐好地」。江玉玲（2004），同前，頁391。

46 1900年版曲名中的「sè-kiáⁿ」寫成「囡仔」。江玉玲（2004），同前，頁391。

月的《臺灣府城教會報》⁴⁷。所以1900年版曲名【Thiⁿ-téng ê tōa hok-khi】中的「Thiⁿ-téng」⁴⁸，1918年寫成「天上」；而原先1900年版中「ê」（的），在1918年被刪除。另外，1900-108首句歌詞「Sè-hàn gín-ná kap tōa-lâng」的「Sè-hàn」，1918年寫成「小漢」，但是1900年版中的「gín-ná」，1918年版卻仍是「小子」；而前述1918-166的「sè-kiáⁿ」也是「小子」。但是，自1923年漢字版起，曲名被改成與首句歌詞同名的【細漢囡仔與大人】（1923-165）⁴⁹，1930年版的漢字則又被寫回「小漢小子與大人」，1937年則又再被改回「細漢囡仔與大人」。而1926-165的羅馬字寫成sòe-hàn gín-ná kap tōa-lâng），沿用至1964年版《聖詩》。

4. 源自1902年版《養心神詩》：唯一源自1902年版《養心神詩》的曲目是1918-165的【小兒就近救主】，首句「老母普導子兒」，直到2009年版才改為「老母~~普~~導子兒」。這首歌從1902年起，至今在臺語各版《聖詩》中，都沒有缺席過。

5. 首次在1918年版《添補養心神詩》中出現的詩歌：有七首歌是首次在1918年版《添補養心神詩》出現的新歌。七首歌中，有兩首歌（1918-161「永活上帝天地主宰」及1918-155「教會譬喻葡萄園」），都只在1918年版中出現一次。其餘五首皆傳唱至今。茲將七首歌分述如下。

(1) 1918-152【讚美上帝】，首句「聖哉，聖哉，聖哉」：1885年八月號的《臺灣府城教會報》首次刊行此曲⁵⁰。這是譯自1826年英國聖公會主教希博牧師（Rev. Reginald Heber, 1783-1826）出版的聖詩選曲【Holy, Holy, Holy!】⁵¹，適用於三一主日（Trinity Sunday）⁵²。歌詞源自《聖經》〈啟示錄〉第4章第8節⁵³，末三句「聖哉、聖哉、聖哉，全能之主上帝，昔在、今在、以後永在的全能的主上帝」⁵⁴。

47 《Tâi-oân-hú-siâⁿ Kàu-hōe-pò》（1897），〈Toā hok-khi〉。第145卷（1897年4月），頁30。

Http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2007/POJ/www.tcll.ntnu.edu.tw/pojbh/script/artical-99.htm（上網日期：2013/02/15）

48 江玉玲（2004），同前，頁465。

49 1923年版目錄上（1923-168）的曲名，將「漢」誤植為「僕」。參考劉忠堅（1923）。《聖詩》。臺北：教士會書房。頁12。

50 《Tâi-oân-hú-siâⁿ Kàu-hōe-pò》（1885），〈O-ló Siōng-tè〉。第2卷（1885年8月），頁8。Http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2007/POJ/www.tcll.ntnu.edu.tw/pojbh/script/artical-12747.htm（上網日期：2013/02/15）

51 1826年，希博於他的第三版*A selection of Psalms and Hymns for the Parish Church of Banbury*（班伯里教區詩篇聖詩選集）中出版此曲。在他突然過世後，隔年（1827）才被收入遺作*Hymns*（聖詩），作為三一主日選曲。Walter Howard Foster (1909). *Hymns Ancient and Modern. For Use in the Service of the Church with Accompanying Tunes. Historical Edition.* London, p. 426.

52 三一主日是五旬節（又稱聖靈降臨節，是復活節後第50天或）後第一個星期日。此曲在近版各教派聖詩中，多羅列於聖詩最前面的數首詩歌之一，例如信義會《頌主聖詩》1994-002，浸信會《世紀頌讚》2001-008，新版《普天頌讚》2006-001，以及長老會《聖詩》2009-002，可見其重要性。相關版本，參見文後參考書目。

53 John Julian (1908). "Holy, Holy, Holy Lord God Almighty". *A Dictionary of Hymnology*. London, p. 530.

54 1918年，官話合譯的「和合本」《聖經》尚未全部完成。雖然1913年巴克禮牧師在廈門改譯《新約聖經》，1916年由英國聖公會發行，但為廈門音羅馬字（楊士養（1965），《臺灣基督長老教會百年史》，同上，頁130）。在此以當時倫敦宣道會的漢字版《聖經》為參考依據，即1906年英國倫敦宣道會楊格非牧師（Rev. Griffith John, 1831-1912）重譯版串珠《新約聖經》，該書由漢鎮[=漢口]英漢書館承印，頁12-13。見澳洲國家圖書館的數位典藏版：<http://www.nla.gov.au/apps/cdview/?pi=nla.gen-vn2021207-s453-v>；1995年現代中文譯本修訂本為「聖哉！聖哉！聖哉！主—全能的上帝，昔在，今在，將來永在！」。

- (2) 1918-155【葡萄園】，首句「教會譬喻葡萄園」：這首六段歌詞的七言詩，自1918年出版後，後續版本並未再錄用。這首歌詮釋的是《聖經》〈約翰福音〉第15章第1-10節（表6）⁵⁵。

表 6：1918-155【葡萄園】歌詞段落與《聖經》原文對照表

1918-155【葡萄園】歌詞		1906年楊格非版《新約全書》 〈約翰福音〉第15章第1-10節
1	教會譬喻葡萄園，救世法度極齊全 差遣耶穌為救主，顯出上帝大榮光	
2	上帝聖經所教示，講起葡萄的道理 救主比方咱與伊，親橡樹身連樹枝	1.我是真葡萄樹，我父是園主
3	咱若與伊無相離，能得永活大福氣 上帝施恩兼治理，就結仁愛大菓子	2.凡在我裏面的枝子，不結菓子的，父必剪除了，凡結菓子的，就必修潔，使他結菓子更多 3.現在，你們，因為我所傳給你們的道，都潔淨了 4.你們應當在我裏面，我也在你們裏面，枝子若不在葡萄樹裏面，必不能自己結菓子，你們若不在我裏面，也是這樣
4	願咱不可拒絕伊，免致落葉如枯枝 枯枝捨落火爐去，地獄刑罰永遺死	5.我是葡萄樹，你們是枝子，凡在我裏面，我在他裏面的，他結菓子必多了，你們若與我斷絕，就不能作甚麼 6.人若不在我裏面，就像枝子丟在外面枯乾，人拾起來，投在火裏燒了
5	有枝不能結葡萄，園主斬去用利刀 可見有信不行好，至終如樹受斫落	7.你們若在我裏面，我的道也在你們裏面，凡你們所願意的，就可以求，都必為你們成全
6	咱做耶穌之學生，着好品行來表明 上帝所愛之菓子，仁愛吞忍與和平。	8.你們結菓子多，我父因此得榮耀，你們也真是我的門徒了 9.像父愛我，我也愛你們，你們應當常在我的愛內 10.你們若守我的誠，就必常在我的愛內，如同我守父的誠，常在父的愛內。

- (3) 1918-157【相愛】，首句「爾有欠缺真失望」：這首七言四句的長老會名曲，作詞者是1892年隨夫婿吳威廉牧師（Rev. William Gauld, 1861-1923）抵臺宣教的吳瑪利（Margaret Mellis Gauld, 1866-1960），人稱「吳牧師娘」。這首歌在各版首句略有更迭，1918-157、1923-114與1930-114都是「爾有欠缺真失望」，1926-114「Lí ũ khiàm-kkeh kàu sit-bāng」，1937-216則改為「你有欠缺到失望」，1964-317及2009-521再改為「你若欠缺真失望」。而1926與1937兩版註明記的調名是SOREN，1964-317與2009-521才將同曲改名SIANG-LIÂN（雙連）。
- (4) 1918-159【寶血洗清】，首句「爾豈就近耶穌使伊洗清潔」：這首歌源自1878年由美國長老會賀夫曼（Elisha Albright Hoffman, 1839-1929）作詞的名曲【Are You Washed in the Blood?】，1918年的漢字版由不規則律11,9,11,9譯成的主歌，其副歌則為6,9,11,9組成。1937-144首句歌詞改為「你豈有就近主俾祂洗清潔？」，1964-469改成「你豈有就近主使祂洗清潔？」，2009-147再改成「你豈有就近主互祂洗清氣？」。
- (5) 1918-161【十條誠】，首句「永活上帝天地主宰」：這是一首長律（8,8,8,8）歌曲。以八段歌詞的篇幅，道盡「十誠」⁵⁶。在1918年出版後即不再傳唱。歌詞內容除第一

55 楊格非（1906），《新約聖經》重譯版，同上，頁70-71。Http://www.nla.gov.au/apps/cdview/?pi=nla.gen-vn2021207-s196-e.

56 即《聖經》〈出埃及記〉第20章第1-17節，或〈申命記〉第5章第1-21節。

段開場外，分別以第二、三、四、五、六、八段歌詞，闡述十誡中的第一、二、三、四、五，及第十誡；特別的是第七段歌詞，以三句話的篇幅，直接寫完十誡中的第六至九誡（表7）⁵⁷。

表 7：1918-161【十條誡】歌詞段落與「十誡」《聖經》原文對照表

1918-161【十條誡】歌詞	漢字和合本《聖經》〈出埃及記〉20：1-21
1 永活上帝天地主宰，萬萬聖使著來服事 榮光降臨係在西方，威嚴顯赫傳出十誡	(第 1-2 節) 上帝吩咐這一切的話說：「我是耶和華—你的上帝，曾將你從埃及地為奴之家領出來」。
2 天上地下獨一上帝，命令不可敬拜別個 咱今苦勸通天腳下，同心敬畏咱之天父	第一條（第 3 節）除了我以外，你不可有別的上帝。
3 勿雕偶像比方上帝 粧像跪拜俱搗是假 水中萬物天上地下 勿得造像違逆上帝	第二條（第 4-6 節）不可為自己雕刻偶像，也不可作什麼形像彷彿上天，下地，和地底下，水中的百物。不可跪拜那些像，也不可事奉它，因為我耶和華你的上帝是忌邪的上帝。恨我的，我必追討他的罪，自父及子，直到三四代，愛我，守我誡命的，我必向他們發慈愛，直到千代。
4 至尊上帝聖名寶貝，治理宇宙無不全能 勿得褻瀆加增罪惡，濫稱稱呼俱有重罪	第三條（第 7 節）不可妄稱耶和華你上帝的名，因為妄稱耶和華名的，耶和華必不以他為無罪。
5 六日作工七日安息 福氣聖日皆着保惜 清心服事無思別事 專首安息福氣總有	第四條（第 8-11 節）當記念安息日，守為聖日。六日要勞碌作你一切的工，但第七日是向耶和華你上帝當守的安息日。這一日你和你的兒女，僕婢，牲畜，並你城裡寄居的客旅，無論何工都不可做，因為六日之內，耶和華造天，地，海，和其中的萬物，第七日便安息，所以耶和華賜福與安息日，定為聖日。
6 為子子兒應該孝行，敬愛父母承順誡命 子兒媳婦能盡孝敬，好之德行透上天庭	第五條（第 8 節）當孝敬父母，使你的日子在耶和華你上帝所賜你的地上得以長久。
7 勿得殺人致死人命 勿得好色要行姦淫 不可攘竊濫濫干証 黑暗主皆看見分明	第六條（第 13 節）不可殺人。 第七條（第 14 節）不可姦淫。 第八條（第 15 節）不可偷盜。 第九條（第 16 節）不可作假見證陷害人。
8 勿得貪人妻子女婢，以及厝宅奴僕子兒 上帝誡命嚴嚴禁止，一切勿貪別人之物	第十條（第 17 節）不可貪戀人的房屋，也不可貪戀人的妻子、僕婢、牛驢，並他一切所有的。

這應是繼十七世紀荷蘭駐臺牧師尤紐士（Robertus Junius，1606-1665）所寫的【十誡】之後⁵⁸，在臺灣傳唱最完整的「上帝十條誡」歌曲。自1852年版《養心神詩》以來，專門以十誡為主題的曲目並不多，例如這首標題【十條誡】，還有以第一誡為題的包括1852-002（=1964-245）的「律法條誡頭一個」，再來是下一首1918-163與第四誡相關的歌曲。

(6) 1918-163【安息日】，首句「上帝律法第四誡」：是一首七言詩，有八段歌詞。1900年《聖詩歌》中，三首安息日相關的歌，包括1900-112「安然再過一禮拜」、1900-113「天地創造攏齊備」，及1900-114「安息聖日第一好」，在後來的版本都有收錄。1918年再補充這一首「上帝律法第四誡」，也是後續版本都持續選錄的歌（1923-071，1926-071，1937-134，1964-210及2009-280）。

(7) 1918-171【着吟詩讚美上帝 詩篇第九十五篇】，首句「咱着來吟詩」（1937-333的「咱當來吟詩」與2009-645的「咱著來吟詩」）：這首置於整本20首《添補養心神

57 為方便與目前慣用的「十誡」條文對照，在此以「和合本」《聖經》為參考依據。

58 江玉玲（2007）。〈以達恬《大衛詩篇集》對照十七世紀荷蘭治臺時期傳唱的【十誡】〉。《臺灣音樂研究》第4期，頁1-19。

詩》之末的歌，無疑地源自十九世紀八零年代在美國流行的合唱名曲【O come let us sing】⁵⁹，歌詞源自《聖經》〈詩篇〉第95篇，由前述1892年到臺灣的吳牧師娘引進⁶⁰。除1964年版《聖詩》，因宣教師梅佳蓮（Kathleen E.M. Moody，1948-1985在臺）⁶¹認為：「在聖詩學的原則裡面，這些詩歌不是供會眾唱的Hymn，而是給聖歌隊唱的Anthem，所以才堅持將之拿掉」外⁶²，自1918年出版後，本曲一直為臺灣長老會會友愛吟歌，有「會歌」之美譽⁶³。在後來臺灣基督長老教會編輯的《新聖詩II》（1998-020）及《世紀新聖詩》（續校六校試讀本，2008-211）嘗試性的再收錄，乃至2009年版《聖詩》正式恢復收錄，並置於書末「特選」曲目之首（2009-645）。

三、結論

由於國立臺灣圖書館這兩版歌本的重現，過去的查證，將有進一步更新的機會。茲將數版戰前與臺灣相關、在臺灣使用的各版聖詩首刷之編輯與發行，依序整理如後（表8）。

表 8：戰前與臺灣聖詩相關版本首刷之編輯資料彙整表（依出版年排序）

出版地	書名	版本 (詩歌數)	出版年	用字	編輯	發行
廈門	《養心神詩》	13	1852	漢字	葉韓良	寮仔後花旗館寓
		59	1871	羅馬字	杜嘉德	福州美華書局
			1872	漢字		
			1873	羅馬字		
			1875	漢字		
		69	1887	羅馬字		
90	1895	羅馬字 漢字				
		151	[1897=] 1914	羅馬字	1914：廈門鼓浪嶼萃經堂印，閩南聖教書局版權	
臺灣	《聖詩歌》	122	1900	羅馬字	甘為霖	
廈門	《養心神詩》	98	1902	羅馬字	廈門鼓浪嶼萃經堂印	
臺灣	《添補養心神詩》	20	1918	漢字	巴克禮	宋忠堅(Duncan Ferguson)
		188	1923	漢字	劉忠堅(Duncan MacLeod)	偕叡廉
		192	1926	羅馬字	(北部)樂譜版：廉得烈 (南部)歌詞版：馬大關	(北部)馬大關 (南部)偕叡廉
			1930	漢字	臺北：教士會書房	偕叡廉
		342	1937	羅馬字 漢字	臺灣基督長老教會總會 聖詩委員會	彌迪理

59 從美國國會圖書館的樂譜收藏，也可以找到1880年起，至少12首其他不同版本的合唱曲。Collection of American Memory in Library of Congress, <http://memory.loc.gov/cgi-bin/query>（上網日期：2013/02/15）。關於此曲原版的來龍去脈，可參考江玉玲（2005）。〈臺語《聖詩》中的「世界音樂」初探〉。《關渡音樂學刊》第3期，頁66-67。

60 根據李景行牧師回述，此曲來自芝加哥出版的合唱曲集*Excell's Anthem*。李景行（2005），〈【咱就來吟詩】史源〉，《臺灣教會公報》第2762/2763期（2005年1月31日~2月13日）。此外，這本1888年出版的合唱曲集，可參考Internet Archive收錄的電子檔，全書365頁，第147-151頁即為該曲：<http://archive.org/stream/excellsanthemsf00excegoog#page/n151/mode/2up>（上網日期：2013/02/15）

61 《北美洲臺灣人基督教協會》（2012），〈自臺退休（回國）宣教師總檔-梅佳蓮姑娘檔案資料〉。Http://www.tccna.org/MAC/profile/UK/Moody/Moody.htm（上網日期：2013/02/15）

62 不過，她也表示：「我萬萬沒有想到，刪除這些聖詩，會引起這麼多的風波和意見，我想，這應該是臺灣教會的會友非常喜歡唱這些聖詩，感情深厚所造成的結果吧！若以後臺灣教會有機會再編訂或更新聖詩時，請建議聖詩委員會再將這些聖詩編回去，但一定要註明，這是Anthem不是Hymn」。胡忠銘（1995），〈聖詩的認識與應用〉。臺北：人光出版社。頁106；胡忠銘（2004），〈律、傳統、情境〉，《德生教會2004年講道篇》（2004年9月26日）。高雄。Http://www.tschurch.org/news/2004/news_040926_1.htm（上網日期：2013/02/15）

63 李景行（2005），同上。

前述1918-162【萬世盤】從「代我破開石磐身」到「替我打破石磐身」的發展過程，以及由1918-166及1918-167的討論中，1918年在漢字版臺語聖詩之初始，用「小漢」、「小子」來表達「sè-hàn」跟「gín-ná」，而「小子」同時代表「sè-hàn」跟「sè-kiáⁿ」等，足以顯示，當時臺語用字語彙尚未齊備，混用現象可見。國立臺灣圖書館這兩版藏本對臺語聖詩發展初期，在編輯方面，有關羅馬字與漢字的釐清與聯結，提供很大的幫助，尤其1918年20首漢字版《添補養心神詩》，可釐清之前1900年版《聖詩歌》中的羅馬字用詞，並得以跟往後的1923年漢字版《聖詩》做對照。雖然本文只討論到歌詞首句用字，後續可再深入探討歌詞全文的內容用字。

1887年版《養心神詩》10首新增曲目與1918年版《添補養心神詩》20首歌的出現，除了4首後續未再錄用的曲目（1887-064，1887-066，1918-155，1918-161）及9首源自1900年版《聖詩歌》外（表4），直接改寫了其餘17首歌戰後版本的原始出處。原本甘為霖在1900年《臺灣府城教會報》的《聖詩歌》來源統計中，稱源自1895年「90首版」廈門《養心神詩》中的歌⁶⁴，由於部分1895年版取自1887年版，故這部分曲目之起源應更正為1887年版廈門《養心神詩》（表9）。

表9：《聖詩歌》中，源自1887版的七首詩歌

《聖詩歌》	起源更正： 起源於1887年廈門版《養心神詩》			1895年廈門版 《養心神詩》	戰後臺灣版《聖詩》	
	1887-060	論信三位一體	我信全能上帝		1895-073	1964-055
1900-081	1887-061	—	耶穌基督學生	1895-061	1964-329	
1900-090	1887-069	—	宇宙萬物造成	1895-062	1964-167	
1900-100	1887-063	設立牧師	阮同心為此人聚集	1895-067	1964-227	2009-442
1900-119	1887-064	婚姻	讚美上帝創造始祖	1895-086		
1900-120	1887-065	合婚的詩	咱父上帝教以人倫	1895-087		
1900-121	1887-068	替本國祈禱	懇求上帝幫助	1895-066	1964-428	

雖然1887年時，編輯1871年版59首廈門《養心神詩》的牧師杜嘉德已經過世，不過，亦曾編輯過《養心神詩》的打馬字牧師（Revd. John van Nest Talmage，1819-1892）還在廈門⁶⁵，是否1887年的69首版廈門《養心神詩》有可能是打馬字編輯的，尚有待後續做進一步的研究。此外，依據表4分析，由第4欄所列1900年版曲目，可以大膽推論，1917年「臺灣大會」提議南北教會各提出10首歌曲時，南部教會提出「習慣吟唱」的10首歌，可能就是源自1900年版《聖詩歌》的九首歌，外加同於1900年已出版的1918-168或者1918-160兩首之一，共計10首。推論1918年南部教會提出的曲目範圍，已更明確。

64 江玉玲（2004），同前，頁87, 93-94。

65 美國荷蘭宣道會打馬字牧師於1847年受美部會（ABCFM）派駐廈門宣教，1859年曾編輯一本25首版的《養心神詩》，相關資料參考江玉玲（2004），同上，頁56-57。有關打馬字牧師的傳記，可參考John Gerardus Fagg (1894), *Forty years in south China; the life of Rev. John Van Nest Talmage, D. D.* New York. <http://archive.org/download/fortyyearsinsout00fagg/fortyyearsinsout00fagg.pdf> (Accessed: 2013/02/15).

參考書目

一、聖詩版本

- | | | |
|------|--|------|
| 1854 | 《養心神詩新編》。寮仔後：花旗館寓。（1852年版的重印本） | 13首 |
| 1857 | 《養心神詩新編》。 | 58首 |
| 1872 | 《養心神詩》。福州美華書局。 | 59首 |
| 1887 | <i>Lóng Sim Sin Si</i> . Amoy. | 69首 |
| 1900 | <i>Sèng Si Koa</i> . Taiwan: Tainan. (Ed. by William Campbell) | 122首 |
| 1902 | <i>Lóng Sim Sin Si</i> . Kó-lōng-sū: Chūi-keng-tōng. | 98首 |
| 1914 | <i>Lóng Sim Sin Si</i> . Ē-mng: Chūi-keng-tōng t̄ai in. | 151首 |
| 1918 | 巴克禮（1918），《添補養心神詩》。臺南：新樓書房。 | 20首 |
| 1923 | 臺灣基督長老教會大會聖詩編輯部，《聖詩》。臺北：教士會書房。 | 188首 |
| 1926 | <i>Sèng Si</i> . Taiwan: Tainan. | 192首 |
| 1930 | 臺灣基督長老教會大會聖詩編輯部，《聖詩》。臺北：教士會書房。 | 192首 |
| 1937 | 臺灣基督長老教會大會聖詩編輯部，《聖詩》。臺南：臺灣教會公報社。 | 342首 |
| 1964 | 臺灣基督長老教會大會教會音樂委員會，《聖詩》。臺南：臺灣教會公報社。 | 523首 |
| 1994 | 頌主聖詩修訂委員會，《頌主聖詩》。香港：道聲出版社。 | 597首 |
| 1998 | 臺灣基督長老教會音樂委員會，《新聖詩II》。臺南：人光出版社。 | 72首 |
| 2001 | 凌忍揚，《世紀頌讚》。香港：浸信會出版社。 | 572首 |
| 2006 | 普天頌讚新修訂版編輯委員會，《普天頌讚》。香港：基督教文藝出版社。 | 905首 |
| 2008 | 臺灣基督長老教會總會，《世紀新聖詩》（續稿六校試讀本）。臺南：使徒。 | 201首 |
| 2009 | 臺灣基督長老教會大會教會音樂委員會，《聖詩》。臺北：使徒。 | 650首 |

二、檔案

- 《Tâi-oân-hú-siâⁿ Kàu-hōe-pò》（1885），〈Iâ-so' siok Goá〉。第3卷（1885年9月），頁12。Http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2007/POJ/www.tcll.ntnu.edu.tw/pojbh/script/artical-12749.htm（上網日期：2013/02/15）
- 《Tâi-oân-hú-siâⁿ Kàu-hōe-pò》（1885），〈O-ló Siōng-tè〉。第2卷（1885年8月），頁8。Http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2007/POJ/www.tcll.ntnu.edu.tw/pojbh/script/artical-12747.htm（上網日期：2013/02/15）
- 《Tâi-oân-hú-siâⁿ Kàu-hōe-pò》（1886），〈Bêng-kiong hó-tē〉。第15卷（1886年9月），頁111。Http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2007/POJ/www.tcll.ntnu.edu.tw/pojbh/script/artical-12757.htm#（上網日期：2013/02/15）

- 《Tâi-oân-hú-siâⁿ Kàu-hōe-pò》(1892), 〈Éng sin〉。第82卷(1892年2月), 頁15。
[Http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2007/POJ/www.tcll.ntnu.edu.tw/pojbh/script/artical-12251.htm](http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2007/POJ/www.tcll.ntnu.edu.tw/pojbh/script/artical-12251.htm) (上網日期: 2013/02/15)
- 《Tâi-oân-hú-siâⁿ Kàu-hōe-pò》(1893), 〈Sin-nî ê Si〉。第94卷(1893年2月), 頁11。
[Http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2007/POJ/www.tcll.ntnu.edu.tw/pojbh/script/artical-13219.htm](http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2007/POJ/www.tcll.ntnu.edu.tw/pojbh/script/artical-13219.htm) (上網日期: 2013/02/15)
- 《Tâi-lâm-hú-siâⁿ Kàu-hōe-pò》(1894), 〈Pó' Ióng-Sim-Sîn-Si〉。第106卷(1894年2月), 頁10。
[Http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2007/POJ/www.tcll.ntnu.edu.tw/pojbh/script/artical-12251.htm](http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2007/POJ/www.tcll.ntnu.edu.tw/pojbh/script/artical-12251.htm) (上網日期: 2013/02/15)
- 《Tâi-oân-hú-siâⁿ Kàu-hōe-pò》(1897), 〈Toā hok-khi〉。第145卷(1897年4月), 頁30。
[Http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2007/POJ/www.tcll.ntnu.edu.tw/pojbh/script/artical-99.htm](http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2007/POJ/www.tcll.ntnu.edu.tw/pojbh/script/artical-99.htm) (上網日期: 2013/02/15)
- 《Tâi-oân Kàu-hōe-pò》(1918), 〈Thiam-pó' Ióng-Sim-Sîn-Si〉。第404卷(1918年11月), 頁10。
- 《北美洲臺灣人基督教協會》(2012), 〈自臺退休(回國)宣教師總檔-梅佳蓮姑娘檔案資料〉。
[Http://www.tccna.org/MAC/profile/UK/Moody/Moody.htm](http://www.tccna.org/MAC/profile/UK/Moody/Moody.htm) (上網日期: 2013/02/15)
- 《信望愛資訊中心》(2013), 〈珍本聖經數位典藏查詢系統〉。
[Http://bible.fhl.net/new/ob.php?book=92&page=1&submit1=查詢](http://bible.fhl.net/new/ob.php?book=92&page=1&submit1=查詢) (上網日期: 2013/02/15)
- Collection of *American Memory* in Library of Congress, <http://memory.loc.gov/cgi-bin/query> (Accessed: 2013/02/15)。
- Internet Archive*: <http://archive.org/steam/excellsanthemsf0excegoog#page/n151/mode/2up> (Accessed: 2013/02/15)
- These Forty Years, Being a Review of the China Mission of the Presbyterian Church of England, 1847-1886: From Report to Synod, 1886, with Short Statement to Date* (1891). Liverpool: C. Tinling and Co.
- Twenty-Third Annual Report of the China Mission at Amoy, Swatow, and Formosa* (1878). Edinburgh.
- 倫敦大學亞非學院SOAS檔案: CWM/LMS/14/02/05/014; PCE/FMC/01/94/10
- 澳洲國家圖書館的數位典藏版楊格非《新約聖經》, 〈約翰福音〉第15章: <http://www.nla.gov.au/apps/cdview/?pi=nla.gen-vn2021207-s196-e> (Accessed: 2013/02/15)
- 澳洲國家圖書館的數位典藏版楊格非《新約聖經》, 〈約翰默示錄〉第4章: <http://www.nla.gov.au/apps/cdview/?pi=nla.gen-vn2021207-s453-v> (Accessed: 2013/02/15)
- 國立臺灣圖書館臺灣學研究中心典藏: 索書號0733、微捲排架號239AN及微捲排架號992。

三、其他參考資料

- Band, Edward (1948). *Working his purpose out: the history of the English Presbyterian Mission, 1847-1947*. London.
- Barbour, A. H. F. (1893). *A Visit to the China Mission in Connection with the Presbyterian Church of England being the Thirty-Eight Annual Report for the year ending 31st December, 1892*. Edinburgh.
- Campbell, William (1910). *Handbook of the English Presbyterian Mission in South Formosa*. Hastings.
- Cook, John Angus Bethune (1907), *Sunny Singapore, an account of the place and its people, with a sketch of the results of missionary work*. London: E. Stock. p.25-27。
- Fagg, John Gerardus (1894), *Forty years in south China; the life of Rev. John Van Nest Talmage, D. D.* New York. <http://archive.org/download/fortyyearsinsout00fagg/fortyyearsinsout00fagg.pdf> (Accessed: 2013/02/15).
- Foster, Walter Howard (1909). *Hymns Ancient and Modern. For Use in the Service of the Church with Accompanying Tunes*. Historical Edition. London.
- Julian, John (1908). "Holy, Holy, Holy Lord God Almighty". *A Dictionary of Hymnology*. London, p. 530.
- Playford, John (1695). *The Whole book of Psalms: with the usual hymns and spiritual songs; together with all the ancient and proper tunes sung in churches, with some of later use*. London.
- Wasson, D. Dewitt (1998). *Hymntune Index and Related Hymn Materials*. Vol. III: Hymntune Index (L-Z). Scarecrow Press.
- 中央研究院臺灣史研究所 (2013)。〈後藤文庫〉，《臺灣研究古籍資料庫》。
http://rarebooks.ith.sinica.edu.tw/sinicafrsFront99/browse/browsing.htm?codeId=P1&codeType=cch_person (上網日期：2013/3/21)
- 北部臺灣基督長老教會史蹟委員會 (1997)，《北部臺灣基督長老教會的歷史》，陳宏文譯。臺南：人光出版社。頁79。(白話字原著1923)。
- 江玉玲 (2004)，《聖詩歌：臺灣第一本教會聖詩的歷史溯源》。臺北：臺灣基督教文藝出版社有限公司。
- 江玉玲 (2005)。〈臺語《聖詩》中的「世界音樂」初探〉。《關渡音樂學刊》第3期，頁66-67。
- 江玉玲 (2006)。〈十九世紀末西學東漸中的音樂史料—淺談杜嘉德樂理書的伯德雷恩藏本〉。《臺灣音樂研究》，第3期，頁1-20。
- 江玉玲 (2007)。〈以達恬《大衛詩篇集》對照十七世紀荷蘭治臺時期傳唱的【十誡】〉。《臺灣音樂研究》第4期，頁1-19。

- 江玉玲（2008）。〈【Rock of Ages】與【萬世磐】—甘為霖譯詞與詩歌創作探討〉。《關渡音樂學刊》，第8期，頁145-180。
- 江玉玲（2012）。〈Ira David Sankey早期詩歌旋律在臺語聖詩中的應用〉。《基督宗教與音樂國際研討會論文集》。新北市：輔仁大學。頁239-258。
- 李景行（2005）。〈【咱就來吟詩】史源〉，《臺灣教會公報》第2762/2763期（2005年1月31日~2月13日）。
- 范義忠（2010）。〈嘉義中會簡史〉，《臺灣基督長老教會嘉義中會》。Http://www.kagipct.org.tw/intro/history.htm（上網日期：2013/2/23）
- 胡忠銘（1995）。《聖詩的認識與應用》。臺北：人光出版社。頁106。
- 胡忠銘（2004）。〈律、傳統、情境〉，《德生教會2004年講道篇》（2004年9月26日）。高雄。Http://www.tschurch.org/news/2004/news_040926_1.htm（上網日期：2013/02/15）
- 楊士養（1965）。《臺灣基督長老教會百年史》。1995第三版。臺南。
- 楊士養編，林信堅修訂（1994）。《信仰偉人列傳》修訂版。臺南：人光出版社，頁102。（初版1966，1989修訂，1994增訂）。
- 賴永祥（1988）。〈教會史話26 字邊無圈讀白話〉。《臺灣教會公報》第1900期（1988年7月31日）。

南管嗶子的製作工藝及其演奏研究

黃瑤慧

國立臺北藝術大學傳統音樂學系兼任講師

摘要：

南管嗶子屬於雙簧類嗩吶，運用在南管音樂指套的十音合奏形式，此外，也使用於梨園戲、高甲戲等戲劇後場，以及部分道教、釋教等儀式後場。本文探討範圍以南管音樂演奏為主。

南管絃友對於嗶子的看法，有「嗶子難學」與「嗶子比洞簫好吹」的矛盾說法，而觀察目前吹奏嗶子的南管絃友人數確實是相當稀少，如此狀況，引發筆者一探究竟的好奇。一方面瞭解南管嗶子的製作工藝，另一方面，以親身學習方式探索南管嗶子的演奏技藝。

吹奏嗶子，需將修整完善的引子控制得宜，音色務求柔美溫和，不需極大音量也不用循環換氣，且需適時適度加入「撒嬌氣」，增添樂曲的柔軟效果。透過親身學習，體驗「嗶子難學」主要是難在引子的修整與吹奏時的控制；「嗶子比洞簫好吹」主要是因為不需強大、綿長的氣息來吹奏嗶子，且吹奏技巧也較為簡單，演奏時確實是比洞簫好吹。

藉由本文的探討與分享，提供學習者參考，期許減少「望嗶卻步」的狀況，多一些有意願的學習者來共襄盛舉。

關鍵字：南管、嗶子、嗶子指

A Study of Manufacture and performance of Nanguan Ai-a

HUANG Yao-Hui

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

Abstract:

Nanguan Ai-á is a double-reed Sona, used in Nanguan music's Tsuinn Sip-im performance style. It is also used in Liyuan Opera, Gaojia Opera, and other operas, as well as in Daoist and Buddhist ceremonies. This article is mostly concerned with the performance of Nanguan music.

Players of Nanguan think the Ai-á is hard to learn yet also easier to play than the Dong-siao. My interest in doing this study comes from this contradiction and my observation that there are very few people who perform using this instrument. In this essay, I try to realize the technique of making Nanguan Ai-á, on the other hand, I use my personal experience of the obstacles and challenges of practicing this instrument to explore this topic further.

When Ai-á is performed, it is not necessary to play at high volume or to circular breathe. The sound must be smooth and soft. And the performer should add Sai-nai-khuî (撒嬌氣) at appropriate time to make the music smooth. Through my learning experience, I realized “Ai-á is hard to learn” is In-á (引子) is hard to be maintained and controlled when playing. Performers don't need strong and long breathe to play Ai-á, and the technique is easier, than Sona, so generally speaking, Ai-á is easier to play than the Dong-siao.

Learners can refer to the discussion in the essay. with which I expect to decrease people's fear of learning Ai-á, and I wish more people are willing to learn it.

Keywords: Nanguan, Ai-á, Ai-á Tsuin

前言

南管音樂所使用的嗩子，¹亦稱玉嗩、南嗩。由於嗩子的使用受限於特定曲目種類、編制，相較於不受限制的其他旋律樂器琵琶、三絃、洞簫、二絃，嗩子的演奏機會並不多。

目前，有關南管嗩子的記述與相關研究著墨甚少，大多是型制與音色方面的簡單描述。僅見的《南管嗩子之音樂功能及其音色分析》論文內容，主要著重在音色方面的分析，關於嗩子的實際演奏方面並無探討。而南管樂界歷來對於嗩子這項樂器的看法，有「嗩子難學」與「嗩子比洞簫好吹」二種截然不同的矛盾說法。筆者本身對於吹管樂器的學習，原只想把洞簫學會就好，加上聽到「嗩子難學」的說法，又觀察到能夠吹奏嗩子的人數很少，便認為嗩子應該是很不好吹奏的樂器，否則吹奏嗩子的南管人怎會如此稀少，因此對於嗩子的學習更是不感興趣且敬而遠之。之後，又聽聞「嗩子比洞簫好吹」的說法，不禁心感好奇，一樣樂器怎會有二種極端差異的矛盾說法，於是興起一探究竟的念頭。

藉由訪談，筆者一方面瞭解南管嗩子的製作工藝，另一方面則以親身學習的方式探索南管嗩子的演奏技藝。先後承吳素霞老師、黃承祧老師、蔡青源老師、新錦珠南管戲劇團陳廷全團長與南聲社陳進財理事長的協助，在嗩子的相關知識與吹奏技巧的演練上獲得相當大的助益。

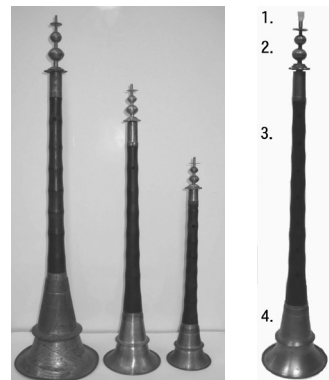
透過本文的寫作，除了分享個人記錄拍攝的照片與學習歷程之外，期望對於直接影響吹奏的「引子」部位，能做進一步探討，並且能夠實際明瞭何以「嗩子難學」，又為何「嗩子比洞簫好吹」。

壹、嗩子的製作工藝

嗩子為雙簧類嗩吶家族的一員，其體型大小介於北管大吹與叭子之間（圖1）。嗩子的構造包含引子（In-á）、戥管（Tshang-kíng）、嗩子骨、吹斗等部位（圖2）。²

圖1(左) 左-大吹、中-嗩子、右-叭子

圖2(右) 嗩子構造：1.引子2.戥管3.嗩子骨4.吹斗



1 嗩子除玉嗩、南嗩等稱法，在南管樂界以外，亦稱為小吹。

2 引子、戥管、嗩子骨、吹斗在南管樂界以外，另有其他稱法：引子-吹引、吹嘴、哨子。戥管-芯子。嗩子骨-吹骨、桿。吹斗-碗、喇叭口。

一、引子

嗩子屬於雙簧類樂器，而簧片—引子即是吹奏嗩子的重要媒介。引子，亦有嗩子嘴的稱法，³但一般多直接稱為嗩子引。引子本身又可分為前端的口、中間的肚、尾端的基座（圖3）等部位。嗩子所使用的引子，在材質上原先有蘆葦、⁴麥稈二種，近年來，則出現塑膠材質的引子（圖4）。



圖3.引子包含口、肚、基座等部位。

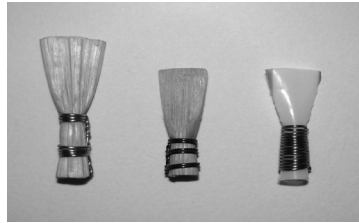


圖4.左-蘆葦引子、中-麥稈引子
右-塑膠引子。

（一）蘆葦稈製引子

蘆葦屬禾木科多年生的草本植物，大多生長在淺水中或低濕地的地方，一般如池沼、河岸、溪邊等多水的區域常見其蹤影。製作引子需擷取蘆葦莖稈部位做為製作材料，蘆葦的莖稈質地細膩，纖維豐富，用途廣泛，可做為編織、造紙材料，亦能取莖稈內壁薄膜曬乾製成笛膜使用。⁵蘆葦材質的引子，只要能取得蘆葦，即可自行製作使用，通常清明前後是割取蘆葦最為適宜的時間。

關於引子製作方法，筆者以張天培老師於2012年5月14日國立臺北藝術大學傳統音樂學系「北管嗩吶吹嘴製作」專題演講中的示範為例，⁶雖然示範製作的是北管吹嘴，但方法一樣，不同的只是南管引子所需的蘆葦稈管徑較為細小。引子的製作方法如下（圖5~16）：

1. 首先，選取粗細適宜的蘆葦，以斜割方式切割。割取蘆葦莖稈時，臨近水面的第一節適合製作南管引子，而北管吹嘴則選取第二節。選擇離水面一、二節處是因為該部分日曬較少，日曬多的莖稈較為堅硬，不適合用來製作引子。
2. 摘除葉子、剪去莖稈「目」的部分，剝除多餘的莖稈管壁、留取莖稈內壁中空的節段，然後將其曝曬、乾燥。
3. 將乾燥後的莖稈，剪成一段一段適合製作引子的長度。
4. 剪一長段棉繩，將其中一端固定，然後將剪好的小段莖稈套在金屬筷子或金屬棒上，再

3 泉州市教育局、泉州市文化局2009：33。

4 民間亦稱蘆竹、蘆草，但實際上蘆葦不等同於蘆竹，蘆葦學名*Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.、蘆竹*Arundo donax* L.，而台灣蘆竹學名*Arundo formosana*。蘆葦、蘆竹二者同屬禾本科植物，外型極為相同，蘆竹生長於低海拔的河岸或沼澤。（<http://plant.tesri.gov.tw/plant100/WebPlantDetail.aspx?tno=628013010>，2012/11/9）

5 2012/7/8，筆者於士林福安社前，親見鍾添進先生取蘆葦製作笛膜。

6 當天演講，除主講、示範的張天培老師之外，另有黃苡哲同學於一旁協助聽講同學親身體驗吹嘴製作。

將棉繩在莖稈中段上纏繞一圈。

- 5.一手握住套上莖稈的金屬筷子，另一手扯緊棉線，然後握住金屬筷的手前後移動，扯緊棉線的手稍微左右來回移動幾下。此部分功能主要是要破壞纖維組織，使莖稈柔軟。
- 6.決定好哪一端莖稈做為基座部位，即將棉線移至該段部位扯緊，然後左右來回移動，直到該段部位略微拉長縮細。
- 7.在基座部位，以銅線或鋼線纏繞定型。
- 8.基座纏繞固定完成之後，將前端開口的地方以手指或其他工具（如金屬筷子）將其略微壓扁，中間「肚」的部分要保留其鼓起的空間，切勿壓扁。
- 9.若引子長度過長，以剪刀稍微修剪，即可進行試吹。
- 10.試吹後，如無問題，則可利用工具將前端「口」的部位定型。



圖5.臺北關渡宮附近水邊的蘆葦叢

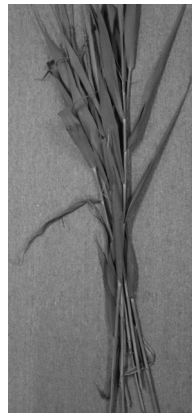


圖6.割取下來的蘆葦

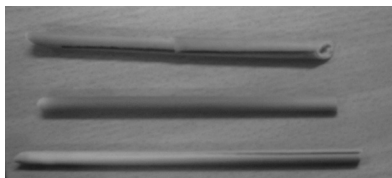


圖7.截取的蘆葦莖稈



圖8.曬乾的蘆葦莖稈

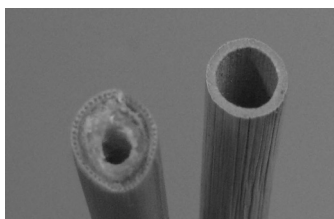


圖9.左、右為曬乾前、後的中空莖稈

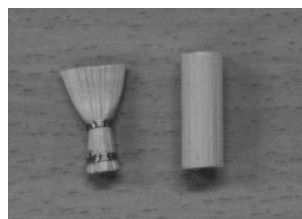


圖10.剪取長度適中的莖稈製作引子



圖11.以棉線纏繞莖桿來回移動



圖12.以銅線纏繞基座部位

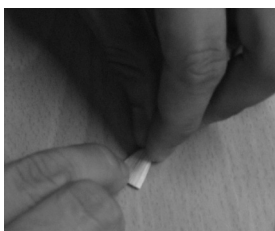


圖13、14.以手指或金屬筷子將「口」的部位略微壓扁



圖15.以剪刀修剪

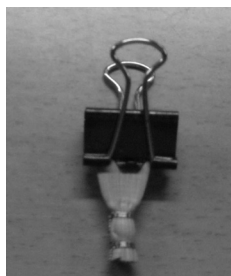


圖16.以工具將「口」的部位定型

蘆葦桿製作的引子，比較不需細膩修整的過程，唯獨含水受潮速度較快，吹奏時，引子「口」比較容易扁塌閉合。

(二) 麥稈製引子

麥子亦屬禾本科植物，麥稈如蘆葦桿同樣可做為編織和造紙的原料。台中市大雅區有「台灣小麥故鄉」之稱，佔全台種植面積九成，⁷每年三月為小麥成熟收割期，因此，要取得麥稈材料製作引子並非難事。然而目前，麥稈材質的引子都是購自於中國泉州、廈門地區。

引子的大小，對於吹奏有相當的影響力，引子寬度窄，吹奏時雖然音高不易偏低、音量較小、不費力，但容易因尺寸小，導致「肚」的空間也過小，高音反倒不好吹。而引子寬度較寬時，音高容易偏低、音量較大。一般多選用寬約0.5~0.7公分、長約1.4~1.5公分左右尺

7 經濟部中小企業處--OTOP地方特色網--一鄉一特產 (http://www.otop.tw/spec/Main.php?type=01&Sub=Sub_Index01&city=all&specialtyid=428_1 , 2013/3/20)

寸的引子使用。

麥桿引子需要花費較多心思做細膩修整，才能開始使用，因此必須平心靜氣、有耐心地慢慢磨。修整麥桿引子的工具，各人慣用器具略有不同，雕刻刀、銼刀、甚至手術用刀片都有人使用，這些刀具通常僅能做粗略的處理，要細膩修整，一般多選用較細的砂紙來磨整。引子的修整，通常是修磨外層面，但也有修整內層面的，鹿港黃承祧老師即是採用此種方式，其修整難度較高。修整內層面的主要因素是引子容易定型，只是，內層面經過修整，纖維組織被破壞，不是更容易含水受潮？如此一來，吹奏時引子「口」的扁塌閉合狀況會不會更常出現？修磨外層面，除了較為方便處理之外，也比較不容易含水受潮，一般採用此法者較多。

麥桿引子未修整前，乾硬圓厚，進行修整時，需先將引子用溫熱的水泡軟，如此較能避免引子在修整過程中裂開。引子泡軟後，可將其套在戩管上或竹籤上，這樣較能固定引子、方便修整。磨引子時，可將砂紙捲成圓條狀（圖17），如此減少接觸面，即能小部分、小部分地慢慢修，但必須注意施力的輕重，以免修磨過度，反而無法使用。整個引子的厚度若較厚時，需先將「口」、「肚」粗略地磨掉一些，再小心慢慢修整。一般「口」的部分，雖然磨薄一點較為好吹，但若磨太薄，引子的使用壽命會較短。此外，「口」的正面兩個邊角及引子側面，要特別小心注意，很容易因為磨太薄、裂開。「肚」的部分，切勿壓扁，要保留適當空間且厚度要適中。總之，引子若磨太薄，音色乾扁、高音不易吹奏，且容易含水軟塌；太厚，則費力吹奏。引子修整好之後（圖18），必須定型；定型方法不一，有直接用手指壓刮或將引子貼在裝有熱水的茶壺圓弧部位上烙燙，也有把引子夾在雙面硬紙板中靜置定型（圖19）。⁸

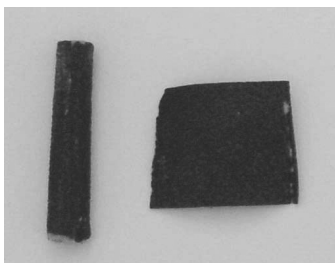


圖17.捲成圓條狀砂紙



圖18.左、右為修整前、後的引子側面。

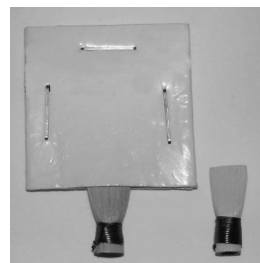


圖19.以雙面硬紙板將引子定型。

初學者，最好能夠學習如何自行修整引子。即使剛開始學習修整，在未能掌握訣竅前，引子修壞、報廢是常有的狀況，但畢竟每個人吹奏的口風、勁道不同，使用他人修整好的引子不一定適合自己吹奏，能夠親自修整適合自己吹奏的引子，當然是比較好的做法。

8 南管隨筆部落格 (<http://tw.myblog.yahoo.com/nankouan2006/article?mid=501&prev=509&next=499&l=a&fid=20> , 2013/3/20)

（三）塑膠吸管製引子

蘆葦桿或麥桿製成的引子，在處理方面比較費工，且容易因為修整狀況不佳而難以吹奏，因此近年來，也出現塑膠吸管製成的引子。塑膠引子，不需細磨修整即可輕易吹奏出聲，雖然方便使用，但音色上較為直硬呆板，失去植物製簧片共振的自然、悠揚音色。但若做為初學者練習用的引子，倒是不錯的過渡時期替代品選擇。筆者就是以此方法，一邊練習噯子的吹奏與熟悉按音指法，一邊學習引子修整方式，等到自己能夠磨好可用的引子，再轉換成麥桿引子吹奏。筆者認為藉由這樣的方式，可以減少初學者因為引子不易控制、無法好好吹奏出聲的挫折感，而能有意願繼續學習下去。

三種材質的引子各有各的優點，但蘆葦桿引子需要先行割取蘆葦、處理莖桿，再等日曬乾燥後才能綁製引子使用，等候過程時間較久，且蘆葦桿引子吸水性佳，吹奏時含水速度快，比麥桿引子更容易扁塌。塑膠引子，雖然較無含水扁塌的問題，但音色直硬呆板。目前，南管人幾乎都是使用麥桿引子，麥桿引子的修整，常常不是一次就能完成，往往需要一修再修、一試再試，所以要有耐心地“養”引子。修整完善的引子，還要經得起不斷地吹奏的試驗過程才算成功。

引子吹奏過後，仍帶水份，因此，在收起來存放前，最好先晾乾一下，以免發霉。收放時，通常會將引子套在竹籤上（圖20），一方面保護「肚」的部位不易扁塌，另一方面避免「口」的部位閉合。此外，亦有絃友為了更有利於引子的存放，而在存放引子的塑膠盒上，鑽幾個小孔做為通風之用。

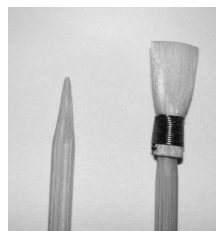


圖20.將引子套上竹籤存放

二、戧管

戧管，南管樂界亦有「蔥管」的寫法。戧管是由銅片製成，型體上有長桿型（圖21）與葫蘆型（圖22）二種，長桿型是上細下粗的錐形管；葫蘆型則是在長桿中間再加上二個小球體，整體形似葫蘆，因此戧管也有「葫蘆頭」的稱法。⁹長桿型或葫蘆型的戧管，在吹奏上，並無明顯差異的影響。此外，另有一種較為少見的、僅有一個小球體及加上“排氣管”的戧管（圖23），蔡青源老師曾說明此種戧管，在吹奏時可將過多的吹氣排出而讓噯子好吹，但筆者未曾使用過該種戧管，無法實際體驗吹奏效果。南管人一般使用的是型號為小4號的葫蘆型戧管（圖24）。戧管上端有套置引子的插管以及圓形氣盤，插管部分，有時為了使引子套插穩固，吹奏時不易搖晃鬆動，會加大管根部位的徑圍。而底端長管處通常會以棉線纏繞（見圖22、25戧管底端），如此可讓戧管穩固插入噯子骨而不易鬆動。戧管亦有做為調節噯子筒音音高的功能，音高偏高時，可將戧管往上轉高一點，讓音高降低，音高偏低時，則將戧管再往下推入些許，讓音高偏高一些，但調整的能效有限，噯子的音高主要還是決定

9 泉州市教育局、泉州市文化局2009：33。

在樂器本身。

戧管通常是以紅銅或黃銅製作，蔡青源老師認為紅銅材質較軟，可塑性比黃銅好，要截短或塑型較不易裂開，且使用紅銅戧管吹奏出來來的音色不似黃銅戧管響亮、較為柔和。目前，南管人購買的多是黃銅製作的戧管，少部分人則使用特別訂做的銀製、K金製戧管吹奏，吳素霞老師與和聲社黃太郎館東即是使用特製的戧管（圖25~26）。此外，吳素霞老師還在戧管上另繫一小根竹籤，用來套插備用的引子。筆者在實地訪談過程中，觀察南聲社陳進財理事長所使用的嗩子（圖27），其戧管製作型體細緻優美且上有刻字，第一個球體上圈刻有「國樂金聲社」、下圈則刻「晉江莊西泉置」，第二個球體刻得是「癸卯年梅月」等字樣。除了陳進財理事長使用的戧管製作細緻優美之外，筆者在相關田野調查中，也發現少部分老舊的北管大吹的戧管，造型別緻、工藝精美。這些製作精細的戧管（圖28~29），已無法查訪為何處、何人製作，甚為可惜。

吹奏過的戧管，需要不時地清理戧管的內管壁，以免水垢、灰塵堆積，阻礙吹奏、影響音色。

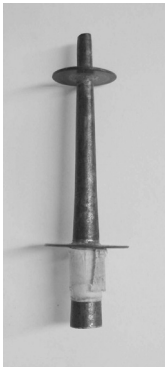


圖21.長桿型戧管

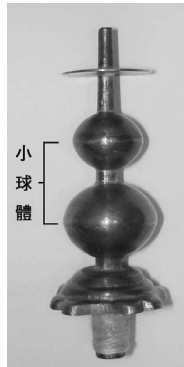


圖22.葫蘆型戧管



圖23.加上排氣管的戧管



圖24.南管嗩子使用小4號戧管



圖25.吳素霞老師的銀製戧管



圖26.黃太郎館東使用的特製戧管上，插管根部纏繞棉線加大徑圍。



圖27.陳進財理事長使用上有刻字的戧管，第一個球體上圈刻有「國樂金聲社」、下圈刻「晉江莊西泉置」，第二個球體則刻「癸卯年梅月」。



圖28.2012年11月24日台南良寶宮王醮圓滿宴儀式，同興社二吹一鼓的戧管。



圖29.2013年2月20日北投慈后宮媽祖遶境，棟發車隊吹的大吹樂手所使用的大吹樂手所使用的戧管。

三、嗩子骨

嗩子骨，是長約29公分的木製上窄下寬的圓錐管，其上端與下端皆包繞有一銅片圈，正面開有七個音孔（圖30），由上往下分別為第一音孔、第二音孔、第三音孔、第四音孔、第五音孔、第六音孔、第七音孔，而背面開有一音孔（圖31）。嗩子骨的製作材質主要使用烏木、黑檀木、紅木或其他質地較為堅硬的木料。嗩子骨是確定嗩子本身音色、音準的先決關鍵，因此購買時必須謹慎挑選。吹奏過的嗩子骨，亦需將管徑內的水氣、灰塵清理乾淨。至於嗩子骨的保養，蔡青源老師曾提及可使用灌油方式來滋潤內徑，也說道曾有廈門絃友提供以熬煮濃稠的稀飯米湯水來浸泡嗩子仔骨，可讓新製的嗩子骨音色較為溫潤好聽不乾澀。



圖30.嗩子骨正面七個音孔



圖31.嗩子骨背面一個音孔

四、吹斗

吹斗（圖32），亦稱為嗩子口，外型有如漏斗，高約7公分，製作材質有紅銅、黃銅等，早期南管嗩子的吹斗亦有鍍銀的作法，和聲社黃太郎館東即是使用銀色吹斗（圖33）。吹斗是圈套在嗩子骨下方銅片的底端，除有擴大音量的功能之外，也有調整筒音音高的作用。以吹斗調整筒音音高的方法，是在嗩子骨下端銅片的上方圈套橡皮筋或纏貼其他不易滑動的材料，吹斗往上推可使音高偏高，往下拉則音高偏低，但調整的功效也很有限。筆者曾以此方法，試驗在和鳴南樂社已故江謨堅老師所收藏的老嗩子上面，只是改以衛生紙折成數層，裹在嗩子骨下端銅片上，再將吹斗往上推至該處固定，如此確實有將偏低的筒音音高調高些許的作用。另外，吹斗圈套在嗩子骨的鬆緊度，右昌光安社洪進益館東建議不要刻意將其拉緊，這樣嗩子的音色會比較純淨、好聽，聲音也比較靈活。



圖32.吹斗

目前，南管人使用的嗩子，除了早期台灣師傅所製作留存下來的老嗩子之外，幾乎都是購自泉州壺協軒所製作的南管嗩子（圖34右1），儘管彰化火車站附近的樂器行有販售台灣製的南管嗩子，但選購者少之又少。關於台灣的南管嗩子，右昌光安社洪進益館東曾提及早期台灣師傅車製的嗩子骨較為秀氣，而使用棕櫚樹製作的嗩子骨，音色較為柔軟優美。陳進財理事長所使用的嗩子即是早期台灣的老嗩子（圖34左1），外型很是秀雅。蔡青源老師也曾說道早期的嗩子，很多都是購自於草屯老師傅製作的，也就是草屯明和樂器廠，人稱鼓吹陳的陳漢秋先生製作的嗩子（圖35、36）。



圖33.黃太郎館東的嗩子，鍍銀吹斗。

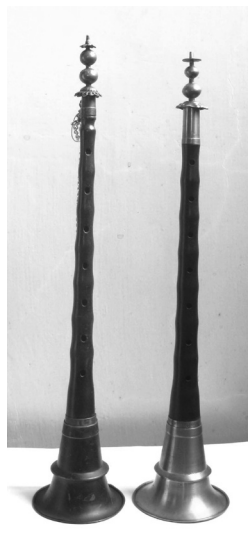


圖34.左-陳進財理事長的嗩子、右-壺協軒的嗩子。



圖35.北藝大傳音系購買的明和樂器廠嗩子。



圖36.嗩子骨上端銅片，烙印「明和」字樣。

貳、嗶子的功能與運用

嗶子的吹奏，運用在南管音樂指套類樂曲的十音形式的演奏編制，以及部分樂種、¹⁰劇種與道教、釋教儀式等後場音樂。

南管音樂指套類樂曲，演奏編制分為上四管形式與十音形式。上四管形式為拍、琵琶、三絃、洞簫、二絃的演奏編制；十音形式則是以上四管編制為基礎，再加入下四管樂器，即雙音、響盞、叫鑼、四塊等四樣打擊樂器，以及嗶子或笛子等樂器。以上四管編制演奏的指，稱「簫指」；以十音編制演奏的指，稱「嗶子指」。南管嗶子的功能與運用，則需視「嗶子指」演奏的時機與場合。

一、嗶子的功能與運用場合

南管嗶子為「高音頻十分豐富」的雙簧類樂器，¹¹樂器聲音的辨認性高，相較於音色沉穩渾厚的洞簫，嗶子的音色高亢明亮，音量也比洞簫大，運用在十音會奏，¹²不致“淹沒”在一片鏗鏘有力的下四管打擊樂器聲響中，同時增添、豐富樂曲音色的層次，以及渲染烘襯熱鬧的氛圍。

十音會奏的「嗶子指」演出場合，可分為定點的靜態演奏與行進的動態演奏。

（一）靜態演奏

「嗶子指」定點的靜態演奏，大多是在整絃排場中進行，如館閣每年春、秋二季舉辦的「孟府郎君祭典暨整絃會奏」。整絃排場的樂曲奏唱順序為「起指-落曲-煞譜」，一開始的「起指」通常先以熱鬧的十音會奏「嗶子指」揭開序幕，再接連著以溫婉的上四管演奏「簫指」。

此外，在部分廟宇相關活動中，如神明聖誕或作醮期間，會邀請南管館閣前往舉行祀神儀式與整絃排場，排場開始也是先行演奏「嗶子指」。

整絃大會中的「起指」，如前述，通常依照先「嗶子指」後「簫指」的順序演奏再進行唱曲。廟宇活動的排場，則往往熱鬧的十音會奏「嗶子指」結束，就直接「落曲」開始唱曲。

嗶子在十音會奏中的吹奏位置，有二種不同的坐序，如圖37.嗶子吹奏者是坐在拍與洞簫的中間，而圖38.嗶子吹奏者則是坐在上四管形式中洞簫原有的位置。嗶子的二種不同坐序，雖都可用，但筆者認為「嗶子指」既是以嗶子為主，那嗶子吹奏者坐在原先洞簫位置吹奏應是較為合理的安排。

10 如隸屬於台南佳里北極玄天宮的文武郎君，即有使用嗶子吹奏樂曲。

11 胡蕙雯2007：44。

12 南管樂界常用「會奏」此稱法替代「合奏」一詞，如整絃會奏、十音會奏。



圖37.2006年4月8日合和藝苑春祭整絃。噯子吹奏者坐在拍與洞簫的中間。



圖38.2012年6月10日下茄苳金鑾宮壬辰科五朝祈安王醮大典-遊內境，振南社於新興宮排場。噯子吹奏者坐在上四管形式中洞簫原有的位置。

(二) 動態演奏

行進的動態演奏，即是所謂的「踩路」或「踩街」。通常是參與廟會活動的遶境行進演奏（圖39），或少數大型的南管活動開始前所做的集體「踩路」演奏（圖40）。另外，在喪葬儀式中舉行南管「絃管樂祭」時（圖41），一開始亦需以「踩路」方式進入會場。



圖39.2012年6月3日下茄苳金鑾宮壬辰科五朝祈安王醮大典--校棚，振南社參與遶境。



圖40.2012年12月16日彰化縣文化局「救桃南管·納綵趣—南管踩街暨整絃會奏」。



圖41.2012年10月3日和鳴南樂社為已故江謨堅老師舉行絃管樂祭。

二、嗶子的常用曲目

嗶子常吹奏的樂曲即經常被演奏的「嗶子指」曲目，南管指套類樂曲共計48套，但並非48套樂曲都可採用十音形式演奏。一般「嗶子指」的曲目，多選擇指套中速度稍快的一二拍或疊拍等章節演奏，即使選擇演奏的樂章拍法非屬一二拍，也會暫時改變其拍法演奏，如《自來生長》的三齣〈紗窗外〉為三撩拍樂曲，十音會奏時則暫時改成一二拍的拍法演奏。

觀察「嗶子指」經常演奏的曲目，以2000年~2012年期間，筆者曾親身前往聆賞或參與演奏的非單一團體參與演出的南管相關活動場次為例（【表1】）：

【表1】2000~2012年非單一團體參與演出的南管相關活動中的「嗶子指」曲目

年 度	活 動 名 稱	嗶 子 指 曲 目
2000/09/22	*新加坡湘靈音樂社「國際南音大會唱」	出庭前
2001/09/23	彰化縣文化局南北管音樂戲曲館「南北管整絃排場大會」	水月耀光、宮娥
2001/10/28	台南南聲社孟府郎君秋季祭典整絃會奏	惰梳妝、汝因勢、水月耀光、花園外邊
2002/05/04	台南南聲社孟府郎君春季祭典整絃會奏	魚沈、出庭前、汝因勢、水月耀光、花園外邊、惰梳粧、朱郎
2002/05/05	彰化縣文化局南北管音樂戲曲館「郎君祭·南管情 2002全國南管整絃大會」	出庭前、聽機房、花園外邊、霏霏颯颯
2003/04/26	彰化縣文化局南北管音樂戲曲館「郎君祭·南管情 2003全國南管整絃大會」	汝因勢、宮娥
2003/10/10 ~10/11	台南南聲社孟府郎君秋季祭典整絃會奏	10/10繡成孤鸞 10/11魚沉、出庭前、水月耀光、惰梳妝 ※本次整絃，以「排門頭」方式進行，除原先排定的大會奏〈繡成孤鸞〉之外，10/11於整絃正式進行之前，保留時間給絃友演奏嗶子仔指數首。
2004/05/01	彰化縣文化局南北管音樂戲曲館春祭整絃大會	繡成孤鸞、霏霏颯颯、紗窗外、你去多多
2004/10/16	台南南聲社孟府郎君秋季祭典整絃會奏	花園外邊、朱郎、宮娥、魚沈、行到涼亭、出庭前
2004/11/20	台南灣裡和聲社「恭祝水仙尊王聖誕南音演奏」	宮娥、繡成孤鸞、汝因勢、朱郎

2004/11/26 ~11/27	臺北藝術大學傳統音樂學系「2004南管論壇--全國整絃大會」	11/26聽機房、出庭前、宮娥 11/27魚沉、忍下得、花園外邊
2005/09/17	合和藝苑「重建郎君祭典儀式 孟府郎君祭典暨整絃活動」	宮娥、花園外邊、魚沈
2006/04/08	合和藝苑孟府郎君秋季祭典暨整絃會奏	出庭前、聽機房
2006/04/22	台南南聲社孟府郎君春季祭典整絃會奏	霏霏颯颯、宮娥、水月耀光、朱郎
2006/05/13	彰化縣文化局南北管音樂戲曲館「雅樂共賞·南音傳」全國南管整絃大會系列活動「展望薪傳·南管情」(新生代南管團體與資深館閣交流觀摩演出)	水月耀光
2006/5/20 ~05/21	彰化縣文化局南北管音樂戲曲館「雅樂共賞·南音傳」全國南管整絃大會系列活動「南管整絃大會奏」	05/20魚沉 05/21花園外邊
2006/10/21 ~10/22	台南南聲社孟府郎君秋季祭典整絃會奏	10/21想著起來、紗窗外、汝因勢 10/22憶著君情、宮娥、惰梳妝
2007/10/28	彰化縣文化局南北管音樂戲曲館「2007年全國南管整絃大會」	出庭前、紗窗外、水月耀光、宮娥
2007/11/18	台南灣裡和聲社「恭祝水仙尊王聖誕南音演奏」	宮娥、汝因勢、朱郎
2008/08/16 ~08/17	「振玉繞樑在彰化-2008國際傳統戲曲節」-「有樂」千里來相會-國際南管整絃大會暨老酒新裝 國外傳統音樂戲曲創新示範演出」	08/16汝因勢 08/17魚沉、水月耀光
2008/09/13	台南南聲社孟府郎君春季祭典整絃會奏	朱郎、宮娥、出庭前
2008/10/12 ~10/13	台南灣裡和聲社「恭祝萬年殿新玉公水仙尊王千歲爺聖誕南音演奏會」	10/1魚沉、水月耀光、出庭前、聽機房、忍下得
2009/04/11	台南南聲社孟府郎君春季祭典整絃會奏	朱郎、宮娥、出庭前、水月耀光
2009/05/31	「新傳統·有藝思-2009傳統表演藝術節」 「2009南北管薪傳音樂會」	出庭前、朱郎
2010/09/10	*菲律賓長和郎君社「第3屆馬尼拉國際南音大會唱」	出庭前
2010/12/26	「音韻久久代代相傳 南管音樂會」	出庭前
2011/04/23	Tith 南管暨鄭叔簡老師逝世四週年紀念音樂會	出庭前
2011/09/10	合和藝苑孟府郎君秋季祭典暨整絃會奏	紗窗外

2011/10/22 ~10/23	彰化·曲藝傳百年-南北管整絃排場大會	10/22聽機房 10/23魚沉
2011/10/15	台南南聲社孟府郎君秋季祭典整絃會奏	朱郎、出庭前、水月耀光
2011/11/05	台南灣裡和聲社「恭祝水仙尊王聖誕南音演唱祝壽」	魚沉、水月耀光、聽機房、霏霏颯颯
2011/12/15	「玉簫聲和·蔡添木老師新書發表會 南北管匯演」	出庭前、霏霏颯颯
2011/12/17	和鳴南樂社「建國百年南管嘉年華」整絃大會	出庭前、水月耀光、聽機房、霏霏颯颯
2012/04/07	台南南聲社孟府郎君春季祭典整絃會奏	紗窗外、宮娥、水月耀光、魚沉
2012/06/30	臺北市閩南樂府管絃研究會「慶祝五十週年南樂演奏聯歡會」	出庭前
2012/09/29	合和藝苑孟府郎君秋季祭典暨整絃會奏	出庭前
2012/10/20	台南南聲社孟府郎君秋季祭典整絃會奏	水月耀光、出庭前、情梳妝、紗窗外、園內花開（品管十音、僅用品、無噯子，因此不列入統計）
2012/11/18	*新加坡湘靈音樂社訪臺交流至閩南樂府拜館	出庭前、霏霏颯颯、直入花園
2012/11/19	*新加坡湘靈音樂社訪臺交流至和鳴南樂社拜館	出庭前、霏霏颯颯、直入花園
2012/11/22	台南灣裡和聲社「恭祝水仙尊王聖誕南音演唱祝壽」	水月耀光、出庭前、魚沉
2012/11/23	*福建南音網「2012臺灣南音交流會（漳州南音代表團、廈門錦華閣、石獅新湖南音研究社、福建南音網）」至和鳴南樂社拜館	出庭前
2012/11/24	*福建南音網「2012臺灣南音交流會（澳門南音社）」至閩南樂府拜館	出庭前
2012/11/24	*2012傳統南管音樂聯誼會「思良朋·南管情」	出庭前 ¹³
2012/11/25	*福建南音網「2012臺灣南音交流會（廈門集安堂、金榜南音社）」至閩南樂府拜館	出庭前
2012/12/15	2012彰化傳統戲曲節-南北管整絃排場系列活動「敕桃南管·納綵趣-南管踩街暨整絃會奏」	踩街：出庭前 南管會師暨十音大會奏：風打梨。 整絃會奏：水月耀光

標註「*」部分，為國際交流場次。

13 本場次為福建南音網「2012臺灣南音交流會」與中部館閣的國際交流演出。筆者因參與同日該活動於台北閩南樂府的拜館行程而未能到場聆賞，但從節目單資料可見其演奏曲目。

根據【表1】所列的曲目統計各管門中經常被演奏的「嗶子指」樂曲及其演奏次數（【表2】）：

【表2】2000~2012年各管門中經常被演奏的「嗶子指」曲目及演奏次數

管 門	嗶 子 指 曲 目	演 奏 次 數	小 計
四空管	聽機房	7	
	紗窗外	6	
	汝因勢	7	
	直入花園	2（8場國際交流，演奏此曲2次）	
	行到涼亭	1	
	想著起來（〈行到涼亭〉中段起）	1	
			24
五六四尺管	出庭前	30（8場國際交流皆演奏此曲）	
	宮娥	13	
	惰梳妝	5	
	風打梨	1	
			49
五空管	水月耀光	17	
	魚沉	12	
	霏霏颯颯	9（8場國際交流，演奏此曲2次）	
	朱郎	9	
	繡成孤鸞	3	
	忍下得（為五空管落倍士管樂曲）	2	
	你去多多	1	
	憶著君情	1	
		54	
倍士管	花園外邊	7	
	一身愛到我君鄉里（為〈花園外邊〉的二~三齣）	2	
			9

以【表1】2000~2012年非單一團體參與演出的南管相關活動的「嗶子指」曲目為例，主要是能從這些經常被選擇做為多團體共同演奏的「嗶子指」樂曲中，統計分析出「各管門中經常被演奏的『嗶子指』曲目」以及「經常被演奏的『嗶子指』演奏次數」。從【表2】中可看出，被運用演奏「嗶子指」的指套以五空管樂曲居多，倍士管樂曲最少。至於倍士管「嗶

子指」的曲目何以是最少的原因，筆者認為一方面是在48套指套中屬於倍士管樂曲原本就相當稀少，所以能做為「嗶子指」曲目演奏的樂曲自然也稀少；另一方面，因為嗶子的按音孔並無低音的「貝屯」，要吹奏出此音較不易控制，所以較少選擇倍士管樂曲做為「嗶子指」的曲目。

另外，根據【表2】的統計，演奏次數最多的前3名，依序是〈出庭前〉、〈水月耀光〉、〈宮娥〉三首樂曲，而〈出庭前〉不僅是最經常演奏的「嗶子指」曲目，同時也是國際交流中往往被選做十音會奏的樂曲。不過，近幾年來〈霏霏颯颯〉也逐漸成為國際交流時，經常被指定的「嗶子指」曲目，如：2010年3月1日參與「首屆海峽兩岸閩南文化節」-「第9屆中國泉州國際南音大會唱」絃友於「泉州市第2屆南音演唱演奏電視大賽總決賽暨頒獎晚會」開幕十音會奏、2011年7月24日「馬來西亞國際南音大匯演」、2011年11月29日澳門「國際南音大會唱」暨「世界南音聯誼會--首屆理監事就職典禮」等皆以〈霏霏颯颯〉做為指定的「嗶子指」曲目。

筆者剛學習嗶子時，即有前輩建議要先練好〈出庭前〉與〈魚沉〉二首樂曲，原因是〈出庭前〉可說是最常使用也是國際交流不可或缺的曲目，對照【表2】也確實如此；而〈魚沉〉則常運用於喪葬場合的絃管樂祭儀式中，所以是必備曲目。此外，〈水月耀光〉在某些場合是被優先演奏的樂曲，如2013年2月23日閩南樂府新春團拜的排場，一開始的「嗶子指」即是先演奏〈水月耀光〉而非〈出庭前〉，筆者以為這應是與〈水月耀光〉曲詩描述的是《幽明錄》劉晨、阮肇入天台山採藥迷路而巧遇仙女的內容情節是屬神仙類故事有關，因此才會在新春團拜如此喜慶的場合以〈水月耀光〉做為優先演奏的「嗶子指」曲目。

參、嗶子的吹奏技巧與音樂風格

嗶子的吹奏，除基本的音色、音準需掌握得宜之外，吹奏的技巧、風格亦是展現嗶子特色相當重要的一環。

一、音色與音準

南管樂界對嗶子的音色要求，筆者聽過的形容描述，大概有「幼秀、綿密、妖嬌、甜美、柔軟、軟Q」等語詞，能否達到嗶子所需音色的要求，即端視個人的吹奏功力。

嗶子，除樂器本身的音色要好、音高要準之外，引子是吹出穩定的音色與音高極為重要的關鍵所在；因此，吹奏嗶子之前的準備工作很重要。首先，吹奏前需將引子潤濕，使其吸含水分，待引子濕軟之後，才能套在戧管上，準備吹奏。一般在吹奏樂曲之前，都會先行「弄嗶子（弄指）」。「弄嗶子」的主要功能，一方面是確定引子的濕潤度已足夠，可以順利控制、吹出好音色，另一方面則是測試音高準不準。¹⁴「弄嗶子」所吹奏的音列，因師承或

14 釋教儀式中演唱南曲時，後場樂師會先以嗶子「弄管」，其作用是引導前場法師找到演唱音高。林怡吟 2003：69-70。

個人習慣的差異，各有不同，如【表3】所列，四位老師「弄嗩子」的音列不盡相同，但大部分的共通點都是分別將低音、高音依不同排列組合吹奏一遍。

【表3】吳素霞老師、黃承祧老師、陳廷全團長、蔡青源老師慣用的「弄嗩子」音列

<p> ㄨ。 ㄨ。 ㄨ。 吳 ㄨ。 一。 土。 素 土。 ㄨ。 下。 霞 下。 ㄨ。 ㄨ。 老 ㄨ。 ㄨ。 ㄨ。 師 工。 ㄨ。 ㄨ。 </p>	<p> ㄨ。 工。 土。 黃 一。 下。 下。 承 ㄨ。 ㄨ。 ㄨ。 祧 ㄨ。 ㄨ。 ㄨ。 老 ㄨ。 ㄨ。 ㄨ。 師 ㄨ。 ㄨ。 ㄨ。 </p>	<p> ㄨ。 陳 ㄨ。 廷 ㄨ。 全 ㄨ。 團 ㄨ。 長 ㄨ。 </p>	<p> ㄨ。 蔡 一。 ㄨ。 青 任。 下。 源 ㄨ。 ㄨ。 老 ㄨ。 ㄨ。 師 ㄨ。 </p>
---	---	---	---

「嗩子指」雖然是以嗩子為主，但合奏前的樂器調音，嗩子仍須與洞簫的律高配合。嗩子與洞簫對音時，可以微調戧管高低的方式來調整音高。洞簫筒音「工」的律高為d¹，但有時會遇到洞簫「工」的音高偏高，甚至有偏高到幾乎接近d^{1#}的情形。遇到這樣的狀況，嗩子的戧管必須往下再深推些，若已無調整空間，則試換另一個吹奏出來音是偏高的引子，倘若再不行，就只能考驗吹奏者的功力。有時為了硬撐到該音音高，必須催力強吹，然而嗩子與洞簫不同，嗩子的引子無法承受過多的催力強吹，有時引子會因而「束」起來，無法吹出聲音。絃友任達康為了解決這樣的問題，特地向泉州壺協軒訂製一把將筒音「土」原為「g」，調升四分之一音高的嗩子來吹奏。

嗩子吹奏的音域，從【表4】蔡青源老師與【表5】《閩南音樂指譜全集》的玉嗩發音表中看出，其可從低音區「土」吹到高音區的「ㄨ」，即二個八度又二個音，然而實際上，經常吹奏的音階只有從「土」到「ㄨ」，即一個八度又五個音，這或許與指類樂曲的音域有關。

節按住音孔的方法，一方面較能貼緊音孔不漏氣，另一方面在打音時，手指較為靈活。關於打音，蔡清源老師曾提及：學嘍子要特別把「打雙中」練好一點。「打雙中」指的就是雙手中指快速的打音技巧，根據觀察與筆者親身體驗，運用中指打音的機率的確比其他手指打音的機率高，因此「打雙中」當然必須練得特別好一些。

（二）撒嬌氣

「撒嬌氣」是很能突顯南管嘍子特色的重要技巧，筆者初學時，沒有關於吹奏「撒嬌氣」的明確解說，只能努力模仿老師們吹奏出來的效果，幾經揣摩，才會「撒嬌氣」主要是運用氣息強弱間的快速輕微變化所製造出來的效果，也就是在剛吹奏本音時，瞬間口勁放鬆、氣息轉弱，讓音高驟降，然後立即回復原來的勁道，吹奏該音到原有的音高。簡言之，撒嬌氣的效果有一點像似讓音高從不準到準的感覺，至於讓音高瞬間驟降，其降低幅度沒有絕對的標準，以調音器測試，降低的幅度約略是介於20~40音分之間，有時候甚至是完全「憑感覺」去做處理。

「撒嬌氣」的實際運用情形，以吳素霞老師、蔡青源老師、陳進財理事長吹奏的「嘍子指」〈出庭前〉為例（【表6】）：

【表6】吳素霞老師、蔡青源老師、陳進財理事長〈出庭前〉「撒嬌氣」運用比較表

日期與地點場合	演奏者	運用撒嬌氣的譜字音高	運用撒嬌氣的指法
2012年09月28日合和藝苑秋祭整絃	吳素霞	ㄨ、工、六、ㄉ、一	除點甲「、十」、點挑甲「、ノ十」指法之外，部分去倒「L」指法也運用到撒嬌氣。
2012年10月20日南聲社秋祭整絃	蔡青源	六、ㄉ、一	點甲「、十」 點挑甲「、ノ十」
2012年10月21日南聲社於三平廣濟宮祀王整絃	陳進財	六、ㄉ、一	點甲「、十」 點挑甲「、ノ十」

歸納【表6】可知，經常運用「撒嬌氣」的譜字音高為「ㄨ、工、六、ㄉ、一」等音，「一」以上的高音與「ㄨ」以下的低音則較不適合吹奏「撒嬌氣」。此外，點甲「、十」、點挑甲「、ノ十」等長音連奏的指法比較能夠發揮「撒嬌氣」技巧的功能。換言之，「撒嬌氣」通常運用在「上手」的音階較多，而指法部分則是在點甲「、十」、點挑甲「、ノ十」等長音連奏時運用最多。

「撒嬌氣」就如同字面上的意思，要渲染營造「撒嬌」的感覺，在熱鬧高亢的演奏中加入「撒嬌氣」，可增添樂曲的曲趣及美雅。總之，運用「撒嬌氣」的時機要適當、吹奏次數的多寡則需適度，過與不及都無法烘襯樂曲的美感。

三、吹奏的風格

南管嗩子的吹奏，風格有別於其他劇種、樂種。吹奏南管嗩子，音量不需過大，音色講求嬌甜、柔美、綿密，以及「撒嬌氣」效果的運用，並依循琵琶指法做「引空披字」與貫斬處理。

音量、音色的控制靠氣息運用與引子的掌控，而「撒嬌氣」的運用必須要適時適度。演奏樂曲若完全不吹奏「撒嬌氣」，即便音色好、「引空披字」優美，也依然欠缺南管嗩子的氣口與韻味。

在「引空披字」（即加奏裝飾音）的部分，嗩子無須特意吹奏與洞簫不同的裝飾音，而是跟隨洞簫即可。貫斬處理方面，除遵從簫絃法的法則之外，嗩子在吹奏時，有時必須刻意不吹到「飽撩」，也就是嗩子不要吹滿該拍的時值，而是要比洞簫早一點停歇，特別是長音連奏，如點甲「\、十」、點挑甲「\、\、十」、點挑甲點甲「\、\、十、十」指法，往往在該指法最後一拍的後半拍快結束時，即先行停止吹奏。如此作法，主要有點「禮讓」洞簫的意味。刻意不吹到「飽撩」的方式，讓筆者剛開始非常不習慣而經常忘記必須如此操作。

四、嗩子與洞簫的吹奏比較

嗩子屬雙簧類樂器，洞簫為無簧類樂器，嗩子以口含引子的方式吹奏，洞簫則以嘴唇貼抵吹嘴的方式吹奏。雖然二者使用的吹奏方式不同，但同樣皆須依靠氣息的運用，以及口風、口勁變化的方式吹奏，並且依循相同的規則進行「引空披字」與貫斬處理。

前述提及南管樂界有「嗩子比洞簫好吹」說法，從吹奏樂曲方面來看，嗩子吹奏的多是速度稍快的一二拍或疊拍樂曲，相較於洞簫吹奏的不僅是速度稍快的樂曲，還有速度較慢的三撩拍、七撩拍樂曲以及時間長達二十至四十多分鐘的「簫指」，加上有時嗩子要「禮讓」洞簫而刻意不吹到「飽撩」，吹奏嗩子所耗費的氣力著實比洞簫減少很多。吹奏技巧方面，嗩子主要是運用「打音」與「撒嬌氣」，而洞簫雖然不使用「撒嬌氣」，但除了運用很多「打音」技巧之外，主要還有「打後孔」以及收音的「咽落之聲」等技巧展現，¹⁶相形之下，洞簫的吹奏技巧比嗩子多且難。綜觀上述及筆者體驗，確實是「嗩子比洞簫好吹」。

五、吹奏時應注意的事項

關於嗩子的吹奏，前述已提及需掌握音量、音色、技巧，以及撒嬌氣的運用，然而在吹奏樂曲時，往往會有突發狀況出現，需要隨機應變處理。因此，吹奏時，仍有幾個狀況是必須注意的：

1. 樂曲演奏過程中，嗩子要適時地自口中抽離，讓引子可以稍微出來透氣、「晾」一下，以免含水太多，讓引子易於軟塌，而不利吹奏，所以「晾」的動作不能免。初學者一開始在抽離引子的時機上較難拿捏，需要較多經驗的累積才能掌控得宜。

16 劉鴻溝1982：14。

- 2.引子若一時含水過多，吹奏時會出現呼嚕呼嚕的「水」聲，讓嗩子音混濁，此時，要儘快將水吸掉，解除問題狀況。
- 3.引子出現「肚」扁塌、「口」閉合情形時，切勿強擠壓「口」的兩側，較好的方式是用大拇指、食指，從「肚」的兩側往基座方向輕刮幾下即可。筆者初學時，不瞭解適當的處理方式為何，因此常以手指直接強行捏開「口」的兩側，有時反而致使引子側邊出現裂縫、毀損。
- 4.如果出現音高偏低情形，有可能是吹奏久了，引子軟塌，此時可採用上述第3點方式處理。
- 5.吹奏時，如果音色改變或變得不好吹時，有可能是「口」的開口變大，此時，以大拇指往「口」的前端輕刮，調整一下開口張度即可。
- 6.若下手音階出現音高偏低、不易吹奏情形，則將引子兩側再磨薄一些些，情況會比較好轉。

嗩子的吹奏，音色、音準、技巧的掌握都必須面面俱到，並且更要住掌握吹奏的風格，特別是要避免過於圓滑、花俏，近似戲劇風格的「引空披字」，在音量方面也要多加注意，以免音量過大，被他人批評：把嗩子吹成像在吹鼓吹。

結語

經過親身學習的體驗歷程，明瞭「嗩子難學」主要難在引子不穩定的突發狀況多，要學會穩定控制與能夠臨機應變處理問題，需要長期的經驗累積。而「嗩子比洞簫好吹」主要是因為嗩子所運用的技巧較為簡單，耗費的吹奏氣力比洞簫少，也不似洞簫必須吹到飽撩。

嗩子的吹奏，只要懂得如何修整引子，以及掌握吹奏的技巧與風格，並且知道面臨障礙時如何排解問題，那麼，學會吹嗩子也並非難事。閩南樂府陳瑞柳老師曾說道：一個大館要十音打得起來，由此可知，雖然嗩子的吹奏機會不如洞簫多，但卻也是不可或缺的樂器。目前，嗩子所面臨的主要問題，一是樂器與引子購買不易，維修則更難；二是能夠吹奏嗩子的南管絃友人數稀少，每個館閣若有一人會吹奏嗩子已屬難得，甚至部分館閣連會吹奏嗩子的人都沒有，有需要時就只好向他館尋求支援。若能先行解決樂器購買問題，或許能夠吸引多一點有興趣的絃友加入學習的行列。

本文內容，礙於篇幅限制以及筆者仍繼續在學習與鑽研中，未必能面面俱到地涵蓋所有嗩子的相關事宜的探討，如「引子」的問題，並非三言兩語就能道盡。儘管每個人吹奏嗩子所面臨的情況略有差異，處理方式也不盡相同，但筆者分享的資訊，或多或少能夠提供有興趣學習嗩子者參考。當然，筆者自身也仍需要經驗豐富的前輩多多指正與經驗分享，以利在嗩子的吹奏上更加精進。

參考書目

一、樂譜

劉鴻溝編，1982，《閩南音樂指譜全集》，四版，臺北：學藝。

二、專書

仲冬和，1980，《嗩吶吹奏法》，山東：山東人民出版社。

呂錘寬，2001，《台灣傳統樂器》，臺北：傳藝中心籌備處。

———，2007，《台灣傳統音樂概論·器樂篇》，臺北：五南。

———，2011，《台灣傳統樂器生態與發展》，臺中：文建會文化資產總管理處籌備處。

林珀姬，2011，《南管樂語與曲唱理論建構》，臺北：臺北藝術大學。

泉州市教育局、泉州市文化局編，2009，《泉州南音基礎教程》，福州：福建人民出版社。

陳建誠，2008，《嗩吶基礎教材》，臺北：國立台灣戲曲學院。

三、學位論文

潘汝端，1998，《北管嗩吶的音樂及其技藝研究》，國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文。

林怡吟，2003，《台灣北部釋教儀式之南曲研究》，國立臺北藝術大學音樂學系碩士論文。

胡蕙雯，2007，《南管嗩吶之音樂功能及其音色分析》，國立台南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文。

四、網頁

教育部台灣閩南語常用詞辭典

http://twblg.dict.edu.tw/holodict_new/default.jsp（2012/10/11瀏覽）

行政院農業委員會 特有生物研究保育中心 台灣野生植物資料庫

<http://plant.tesri.gov.tw/plant100/WebPlantDetail.aspx?tno=628013010>（2012/11/9瀏覽）

經濟部中小企業處 OTOP地方特色網 一鄉一特產http://www.otop.tw/spec/Main.php?type=01&Sub=Sub_Index_01&city=all&specialtyid=428_1（2013/3/10瀏覽）

南管隨筆部落格

<http://tw.myblog.yahoo.com/nankouan2006/article?mid=501&prev=509&next=499&l=a&fid=20>（2013/3/20瀏覽）

日治時期始政三十年紀念表演活動 和廣播節目中的藝能

長嶺亮子

沖繩縣立藝術大學 藝術學博士

沖繩縣立藝術大學音樂學部兼任講師

摘要

本研究係整理與分析《臺灣日日新報》與《臺南新報》中，關於始政三十年(日本治臺三十年)紀念活動的相關報導，以探討始政三十年的紀念活動和廣播節目中的表演活動內容。始政三十年紀念的藝文活動，展演了日本和中華、臺灣的各種藝能及西洋音樂，其內容較大眾化。臺灣首次的廣播也是始政三十年紀念活動焦點之一，如同其他的表演活動，廣播節目的音樂種類也十分豐富多彩。然而廣播節目與其他表演活動之間存在關鍵性的差別，在於主要的表演者。紀念活動的表演者包括業餘人士與藝旦，特別是藝旦多次在不同地方演出，扮演著活動之「花」。然而廣播節目的表演者未見藝旦，卻有不少教育者。因此可看出廣播節目的組成與教育者的參加與有關係，亦即蘊含有廣播「高尚健全的教育性的娛樂音樂」的意圖。

關鍵字：始政三十年紀念、廣播節目、藝能、展覽會

Performing Arts on Radio Program and the Commemoration Event of the Thirtieth Anniversary during Japanese Colonial Period in Taiwan

NAGAMINE Ryoko

Ph.D. of Arts, Okinawa Prefectural University of Arts, Japan

Lecturer, Faculty of Music, Okinawa Prefectural University of Arts, Japan

Abstract

This study sorts out and analyzes articles on “Taiwan Nichi-nichi Shimpo” and “Tainan Shimpo” related to “Taiwan Expo of Dominion for Thirty Years since the Inauguration”, and takes a general view of the performances for the thirtieth anniversary during Japanese Colonial Period in Taiwan’s event and radio programs. In the commemoration event, various programs of Japanese, Chinese and Taiwanese performing arts in addition to Western music were included. These contents were rather for general populace. The first wireless broadcasting in Taiwan was one of the attraction of the commemoration event, and the musical genre taken up by the radio program was a wide variety. However, there is a definite difference mainly between the performers in the event and in the radio program. A lot of amateurs and Taiwanese geishas participated in the event, and geishas often enacted especially as “Flower” of the stage. However, geishas were not included in the performers of radio program, instead, a lot of educators took part in the program. It is thought that educators were related to the arrangement of radio program, i.e. they might have tried to broadcast “refined, wholesome, and educational amusement music”.

Keywords: the Commemoration Event of the Thirtieth Anniversary during Japanese Colonial Period in Taiwan, radio program, performing art, exhibition

一、前言

「始政三十年」係日本對於治臺三十週年之稱。當1895年4月17日簽訂了日清和約(即「馬關條約」)以後，臺灣便從清朝手中割讓給日本，同年6月17日的始政式，日本正式統治臺灣。1925年，也就是日本統治臺灣三十週年，日本以「始政三十年紀念」為名義，在臺灣各地舉行各式各樣的活動，並且在臺北市舉辦的「始政三十年紀念展覽會」會場舉行臺灣首次無線電廣播。本文從1925年6月報紙所刊登有關始政三十年紀念活動的報導中，試圖概觀當時臺灣的藝能演出活動情形，特別討論於新的廣播媒體所採用的音樂的特徵。本文主要資料來自當時發行的兩種報紙：一是主要的公報《臺灣日日新報》，另一為發行於臺灣中南部的《臺南新報》，如此不僅瞭解作為中心城市的臺北的情況，還能掌握地方的狀況。

二、1920年代的臺灣社會狀況和始政三十年紀念展覽會

1920年代的臺灣，已被日本統治了近三十年，也被推進適用「內地」(指日本本土)法律制度的「內地延長主義」的同化政策，迎向經濟方面和文化水準都成熟的時期。1925年臺灣總督府出版的《最近の臺灣》(臺灣總督府1925)整理報告，收錄了到前一年1924年為止臺灣各方面的情况，包括宗教、教育、衛生、交通和通訊、土木、產業、貿易和物價及財政、專賣、社會事業、研究調查機關等各項目，更以附錄介紹城市名勝與古蹟。其內容簡要說明如下：譬如，於說明交通基礎整備設施狀況的「鐵路」項目，提到「清領時代雖然也有從基隆到新竹的六十二里鐵路，不過幾乎沒有使用。現在的鐵路可以說完全是日本統治臺灣以後的新建設也。」¹(臺灣總督府1925：10)，用以誇耀日本統治臺灣的成果。此外，以製糖業為首，特別在表示農作物的高生產率之後，臺灣的財政狀況「自明治三十八年(1905，筆者註)起，已完全不須等待祖國(指日本，筆者註)的補給，能獨立自足」²(同上：20)。又強調「臺灣提供了在日本本土消費的砂糖消費稅等，對於祖國的財政有很大的貢獻」³(同上)。不僅如此，在臺灣的教育政策開開啟之後的明治31年(1898)，從其學校數量和就學兒童學生人數，與大正13年(1924)比較來看，可看出無論日本人、臺灣人或原住民，不分彼此推展教育政策的顯著成果。

像這樣為了展示臺灣近代發展的實現，而在臺北舉辦的展覽會，就是始政三十年紀念展覽會了。展覽會從1925年6月17日到26日一共10天，分設四個會場：第一會場在臺北新公園(現在的二二八公園)內的博物館和周邊；第二會場在植物園；第三會場在臺灣總督府舊辦公樓(現在的中山堂的位置)；第四會場在專賣局(現臺灣菸酒股份有限公司)。展覽會原訂26日閉幕，然因盛況空前，有的展覽會場再延長兩天。展覽會上展示了臺灣主要出口貨物，包括農作物和政府專賣商品(鹽、香煙、酒、樟腦等)，並介紹通訊(郵政、電話和電報等)、鐵路和教育等，以向臺灣乃至日本本土宣揚日本統治臺灣的成果。

1 筆者譯。原文「清領時代は基隆より新竹に至る六十二里の鉄道を有したりとしも、殆んど其の用をなさず。今日の鉄道は全く領臺以後の新建設といふも不可なかるべきが」。

2 筆者譯。原文「明治三十八年度よりは、全く母国よりの補給を待たずして独立し得」。

3 筆者譯。原文「内地に於て消費する砂糖に対する消費稅の全部を挙げて提供する等、母国財政に多大な貢獻を成し得」。

三、始政三十年紀念活動

始政三十年紀念月是在六月展開，為期一個月。除了在展覽會場各種引人注目的表演活動之外，在臺灣各地也展開以「始政三十年紀念」為名的各種展演活動。附錄一是刊登於《臺灣日日新報》與《臺南新報》中關於始政三十年紀念的報導，依據活動日期和地點來分類整理。有底色部分是展覽會的相關活動，「報紙刊登日期」一欄裡的「臺日」是《臺灣日日新報》的簡稱，「南新」是《臺南新報》的簡稱，日期後面的(版號碼)附記「漢」字是「漢文版」的意思，又「夕」指「晚報」。「漢文版」的內容包括前一天的日文版報導的翻譯，即除了對臺灣居住者全體出示的新聞以外，又包含日文版上不刊登的報導，就是只向臺灣人。關於藝能，中華或臺灣的藝能消息在漢文版尤為刊登，不過，有時候關於日本藝能的話題不登。日文版和漢文版的內容有差異。

表演活動內容分類整理如下，保留原報導之名稱，括弧內加註說明，並補充說明於後。

- 一、日本系：淨琉璃、常磐津⁴、三曲⁵、長唄⁶、筑前琵琶⁷、總踊⁸、藝妓(藝旦)手踊⁹、少女踊、若眾踊、手古舞、娘芝居、素人芝居(業餘演員搬演的戲劇)、二輪加(即興劇)、安來節(民謠)、地車(藝閣)、底拔屋臺(沒有地板的花車)等。
- 二、中華系：子弟戲(北管戲)、京劇(正音)、支那劇(中國戲曲)、本島戲(臺灣戲曲)、本島人素人芝居(業餘演出的戲劇)、臺灣芝居(臺灣戲)、臺灣人形芝居(偶戲)、南管絃樂、什音、臺灣音曲(音樂)、彈唱、鼓樂、本島人藝者(藝旦)合奏、竹馬、詩意閣(藝閣)、陣頭、支那音樂行列(中國音樂隊伍)、神轎、彈唱、媽祖行列、扒龍船等。
- 三、西洋音樂：音樂團、音樂隊。
- 四、蕃人踊り(原住民舞蹈)
- 五、其他：市内練り歩き(市内遊行)、提灯行列(燈籠遊行)、屋臺仮装行列(藝閣扮裝遊行)、扮裝、活動寫真(電影)、ラジオ放送(收音機廣播)、仕掛煙火(煙火)、宝探し(尋寶遊戲)、手品(魔術)、奇術曲藝、奉祝歌(祝賀歌曲)、ライトアップ(light up, 點燈)、相撲等。

此外報紙報導中也有只記載「藝妓(藝旦)音樂」或「演劇」者，無法明確判斷是日本還是中華的表演節目。

上列表演活動說明如下：日本系藝能中，淨琉璃、常磐津、三曲、長唄、筑前琵琶等都是附有聲樂的器樂演奏；總踊、藝妓(藝旦)手踊、少女踊、若眾踊(少年舞)是舞蹈。手古舞一般是指在廟會時，裝扮少年和少女的藝旦們在花車旁邊一起遊行。《臺灣日日新報》上

4 琉璃是一種日本說唱表演，而常磐津是淨琉璃的流派之一。

5 「三曲」是指日本三味線(三弦)、箏、胡弓(三弦或四弦的擦奏式樂器)等三種樂器的合奏及其音樂。後來加入了尺八。

6 日本三味線音樂的一種，發展為歌舞伎的伴奏音樂之一。

7 日本琵琶說唱音樂的一種。主要的演奏者是女性，作為一種家庭音樂。明治時代(19世紀中到20世紀初)中期確立。另一類薩摩琵琶，是作為武士教育的音樂，於14世紀左右成立。

8 總踊指全體一起跳舞及其舞蹈。

9 手踊是徒手的舞蹈，不使用小道具等，隨伴奏而舞，或許多人動作劃一，一齊跳舞。

有這樣的記載：「拉沒有地板的花車，穿相配的浴衣，一邊表演少女舞和少年舞蹈，在市內遊行約一個半小時…(以下省略)」(1925年6月7日夕刊2版)。因此，從演出情形來看，可以推測那時演的少女舞和少年舞是以手古舞的形式演出在花車旁邊一起遊行。再者，「沒有地板的花車」就是只有圍起的框架，而沒有加上地板的花車，演員進入框架中而站在地面上，和花車一起一邊走邊演出。而娘芝居(女性表演的戲劇)、素人芝居、二輪加(即興戲劇，或寫為「俄」，均讀niwaka，突發的意思)全都由業餘表演者演出。娘芝居的演員可能是15、6歲左右的少女們學習市川流派的舞蹈。這個團體其實在始政三十年紀念展覽會之前的5月20日和21日，在西門町的榮座開演「素人少女歌舞伎春季大會」(業餘少女歌舞伎春季大會)(《臺灣日日新報》1925年5月20日頁2)，因公演得到好評，而被提拔參加展覽會的餘興演出。安來節是日本島根縣的民謠及民俗舞蹈，動作滑稽，大正期間已在日本大為流行。現在也用於餘興表演而大受歡迎的安來節，在1920年代的臺灣也常作為慶賀的宴會餘興節目(《臺灣日日新報》1925年5月8日夕刊3版)。此外，「地車」即花車，嚴格說來不是藝能表演，而是廟會的遊行展示之一。地車(danjiri)主要是關西地方用的通稱。報上記有「聽說這邊也有模仿製作大阪特有的大地車…(略)」(《臺灣日日新報》1925年6月5日夕刊2版)，可見製作有大阪風格的大型花車。

關於中華和臺灣表演節目，補充說明如下：戲劇類註明有表演團體名稱者只有北管戲的集樂社、同文軒、和樂、振樂子弟團，和京劇的上海復順京班。雖然京劇復順班於6月8日和17日在新竹新竹座的公演(《臺南新報》1925年6月9日5版，與同月17日5版)，似乎是始政紀念展演之一而被報導，然而更貼切的說法是，復順班訪臺巡迴於新竹演出時，正好遇上紀念祝賀期間，順便加入始政紀念表演活動系列。這種情形與十年後的始政四十年紀念博覽會，日本人邀請小三麻子的鳳儀京班來演出的情形大不相同。而在始政紀念展覽會場演出的「支那劇」，從六月二十日和二十一日演出的劇目名稱《倒銅旗》、《下水滸》、《落花河》、《忠義案》來看，推測「支那劇」指北管戲(《臺灣日日新報》1925年6月20日5版)，跟同一地點還有演出的「支那正音」分開(《臺南新報》1925年6月14日9版)。目前，無法斷定兩種「支那某某」的劇種是否相同。可是，該時期被發售的京劇的唱片稱「正音」與北管戲(古路和新路都包含)的唱片明確區分的狀況¹⁰，能理解當時的日本人把兩者區別開來。同樣地，報導中並未說明本島戲、臺灣芝居、本島人素人芝居是怎樣的內容，從採用「本島」或「臺灣」之用詞來看，可能這些戲劇是用臺灣話(閩南語)戲劇的意思，即歌仔戲。但目前筆者可以確認的是，至少在始政三十年紀念表演活動中，「歌仔戲」一詞完全未被使用過。關於紀念活動上演的劇團和演員，遺憾的是，從報紙報導不判明。期待繼續調查。另外，關於器樂演奏的樂種，有南管音樂、什音、臺灣音曲、鼓樂、本島人藝旦合奏等，其演奏者除了艋舺和大稻埕的藝旦以外，還有紳士連(士紳團體)及臺北茶商公會¹¹(《臺南新報》1925年6月16日7版)。亦即除了職業的藝旦以外，屬於中上階級的男性業餘團體也參加演奏。

10 《日本コロムビア外地錄音ディスコグラフィ—臺灣編》人間文化研究機構連携研究「外地錄音資料の研究」プロジェクト編，大阪：人間文化研究機構連携研究「外地錄音資料の研究」プロジェクト(國立民族學博物館)，2007。

11 以從事臺灣茶業買賣的臺北近郊茶商為主，於1915年所組成的團體。

參與西洋音樂的演出者，包括日本人和臺灣人雙方。他們是否都接受音樂教育具備高水準演奏技藝，不得而知。從報紙報導可看出演奏團體之一是青年團音樂隊(《臺南新報》1925年6月13日7版)，又演奏場所不只是在展覽會第一會場的音樂堂等舞臺，也有例如基隆高砂公園(《臺灣日日新報》1925年6月15日5版)或臺南州廳前廣場(《臺南新報》1925年6月13日7版)等戶外公共空間。雖然演奏技術和場所未必十分明瞭，至少可理解西洋樂器和西樂(包括改編成西樂風的日本和臺灣樂曲)已經在臺灣被接受¹²。

報紙的刊登方式有一個特色，即日文版刊登有關日本的藝能消息，漢文版上刊登中華藝能表演消息。特別是中國戲曲的演出消息確實在漢文版上介紹(含北管，京劇，臺灣劇)，可窺探出哪些節目是動員臺灣人的焦點之一。因而我們可以理解至少在1920年代中期，日本人或臺灣人，各依其文化背景觀賞適合的藝文表演活動。

從這些活動中可看出藝旦的表演很多，不僅在各地的紀念活動，在展覽會場和總督官邸舉行的公開活動與儀式中，均有藝旦的演出。當時報紙曾有以「金錢買賣的藝旦的可憐生活¹³」為題的報導，為她們所受到的不合理待遇和無法接受教育而感到憂心。然而饒富趣味的是另一方包括臺灣總督府在內的社會，視藝旦為專業藝能表演者，可以說是儀式之「花」，例如，始政紀念日6月17日當天在總督府官邸舉辦園遊會時，第一個餘興節目是本島藝旦的合奏，接著第二個節目是日本藝旦(臺北檢番連)演的常盤津等，掀起場面之盛況(《臺南新報》1925年6月18日11版)。

除此之外，活動之中有不少遊行和伴隨的表演，包括日本的手古舞、藝閣和中華的竹馬、藝閣、陣頭等。藝陣遊行，除了作為展覽會焦點之一的媽祖遶境遊行之外，在基隆、新竹和高雄等地也有扮裝遊行或提燈遊行等活動。本來媽祖遶境遊行是在媽祖的誕生日(農曆3月23日)舉行的，但作為始政紀念活動之一時，卻是在1925年6月20日和23日兩天，即農曆的4月29日和5月3日，與傳統的舉辦日期不同，可知媽祖遶境遊行畢竟是作為始政三十年紀念展覽會的「節目」。當然臺灣的知識份子對於日本政府政治利用臺灣的信仰文化，並非沒有批判意見¹⁴。然而，我們可以從另一方面來思考，當然還不能斷言，不過，或許日本政府知道臺灣習俗媽祖遶境和遊行，因此與日本祭祀活動的遊行融合，讓日本人和臺灣人雙方共襄盛舉享受。

四、始政三十年紀念展覽會的廣播節目

始政三十年紀念展覽會舉辦了上述各式各樣的活動，其中特別要提到的是臺灣首次的無線電廣播。日本比臺灣早一年，於1924年設立東京放送局(廣播電臺)，翌年(1925年)5月大阪放送局也開始試播。亦即廣播對於當時的日本本土來說，也是很新奇的媒體。在那樣的情況

12 關於日治時期在臺灣的西洋音樂普及狀況，參照林旻誼，〈日治時期臺灣西式音樂之殖民現代性探索〉(臺北：國立臺北藝術大學文化資源學院藝術行政與管理研究所碩士論文，2009)，林姿呈，〈從日本時代臺灣音樂會生活探看洋樂於近代臺灣的發聲脈絡〉(臺北：國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2007)。

13 「金で買はれ金で売られる芸姐の痛ましい生活」《臺灣日日新報》1925年5月2日2版，同年5月3日(2日夕刊)2版，同年5月4日2版(3回連載)。

14 請參考《臺灣民報》1926年3月7日第95號。

中，「由於臺灣對於廣播還不認識，通信局將在十七日的始政三十年紀念日，對一般大眾以普及廣播知識為目的」(《臺南新報》1925年6月8日)在臺灣首度放廣播節目。展覽會期中，從6月17日開始的十天，在展覽會第三會場的交通館試播。其實，展覽會兩天之前也有實驗放送。因此，在1925年6月舉行的試播，正確期間是十一天。由於當時的臺灣，收音機尚未普及，於是在臺北市內和臺灣各地設置收聽會場。從報紙報導可知收聽會場設置在臺北新公園、展覽會的第二會場、第三會場、第四會場、大稻埕、萬華龍山寺、偕行社(軍官俱樂部，只有夜間)、臺北委員(可能是臺灣總督府的臺北醫院)、紅十字醫院(隔日，安慰住院病患用)、臺中州廳內、新竹公會堂、基隆公會堂、淡水郵局俱樂部、宜蘭女子公學校音樂室等。另外也在汽車上面安裝擴音器，一邊廣播一邊巡迴；譬如17日的巡迴路線是榮町路口、車站前路口、大稻埕、橢圓公園¹⁵、第二會場、萬華、錦町¹⁶官舍附近到大正街(《臺灣日日新報》1925年6月17日7版)。除此以外，學童的教育教材也藉著無線電廣播，在臺中州下中等學校(《臺灣日日新報》1925年6月12日2版)，和臺北市內數所小學等設有收聽地點(《臺灣日日新報》1925年6月16日5版)。

附錄二是在始政三十年紀念展覽會廣播的節目。由於報紙記載的名詞用語和現在的日語書寫法不一，而且還有無法判斷對錯的字：譬如口琴樂團名稱之「臺北バニアン¹⁷バンドハーモニカソサイチ」的「ソサイチ」，羅馬拼音為sosaichi；「臺北バニアンバンドハーモニカソサイテー」的「ソサイテー」，羅馬拼音為sosaite；「臺北バニアンバンドハーモニカソサイティ」的「ソサイティ」，羅馬拼音則為sosaiti；可以推測三者都是"society"的意思，所以應該是指同一樂團「臺北Banian Band Harmonica Society」。同樣地，「臺北リードソサイテー」和「臺北リードソサイティ」可能都指「臺北Reed Society」。因之，本文保留當時報紙記載的原文於附錄二左欄，另譯部分內容及羅馬拼音於右欄。

一天的廣播時間，除了15日的試播之外，基本上分三個時段：上午(11點15分起，23日以後從10點15分起)、下午(2點15分起)，晚間(7點15分起)。大致上每天上午有講演和新聞節目，下午有新聞和天氣預報，其餘時間幾乎都是音樂節目。表中的「唱片」即播放唱片，而記有音樂種類名稱和曲目者可能是現場實況播送。

從這份廣播節目單，可看出七個特點：

首先是與教育相關的特色，演奏者以學生和教師為多，除了臺北師範學校附屬小學、臺北第一高女、臺北第二高女、靜修女子學校的學生參加，演唱童謠和獨唱等以外，臺灣音樂教育界和音樂界人物的大量參與引人注目。15日有「ピアノ 淡水 ゴールド夫人(鋼琴 淡水 Gauld夫人)」的報導，Gauld夫人即私立淡水中學(今新北市私立淡江高級中學)的教師Margaret Mellis Gauld(1867-1960，吳威廉牧師夫人)。此外還可以認出執教於臺北師範學校的張福興和一條慎三郎、臺北州立臺北第三高等女學校教師赤尾寅吉、臺灣總督府高等農林學校教師三

15 橢圓公園位於原臺北城西門城址，在城門拆除後，原址於明治39年(1906)規劃為橢圓公園。

16 錦町(羅馬拼音Nishiki-cho)為日人居住地區，位置在今中正紀念堂後面。

17 「バニアン」日語發音表示羅馬拼音為banian，目前意思不明。但這詞可以表記兩種英文字banian(榕樹)或banyan(菩提樹)。本論文之中，統一表示「Banian」。

木政輔等。參加數次鋼琴演奏的盧秋鵬和洪雅烈二人應該是淡水中學的學生¹⁸，但尚待確認和後續調查。像這樣讓教師還有許多學生參加演出的情形，帶有宣揚日本對臺統治的教育政策及其成果的用意吧。

廣播節目的第二個特點是採用大眾音樂。此“大眾音樂”，不是“流行歌”，而是口琴和曼陀林。1920年代在日本內地流行口琴和曼陀林，《音樂年鑑》的「全國音樂團體」項目中列有許多口琴樂團和曼陀林樂團，樂器和樂譜的銷售廣告也不少¹⁹。單就這廣播節目可確認在臺北有「臺北リードソサイター(可能是"Reed Society)」、「臺北バニアンバンドハーモニカソサイチ(可能是"Banian Band Harmonica Society)」、「臺北バイオレットハーモニカソサイター(可能是"Violet Harmonica Society)」等口琴樂團²⁰，其中「臺北リードソサイター」可能是臺灣總督府醫學專門學校的口琴樂團²¹。「臺北ムニエルマンドリンクワルテット(可能是" Munier Mandorin Quartet"²²)」曼陀林樂團，可看出在日本本土的流行也影響到臺灣。事實上，上述展覽會紀念活動的演出節目完全未見口琴和曼陀林，但如果說這兩種音樂除了廣播以外，完全沒有演出機會也不盡然。同年5月28日村林作次郎就在臺北的臺灣日日新報社召開獨奏會(《臺灣日日新報》1925年5月27日5版)。又，而「臺北リードソサイター」作為學校的樂團，以學生為主體演奏口琴，可能是屬於社會階層較高的大眾音樂。

第三個特點是雖然放送時間分配有差，但是臺灣音樂、日本音樂和西洋音樂都被採用，內容豐富。臺灣音樂只在11天的廣播中播放了七天(七次)，演出內容不清楚，不過至少知道15日演南管、17日演什音、22日演北管，可看出廣播導播知道臺灣音樂包括各式各樣的種類。另外，筆者發現原住民音樂的現場廣播報導消息²³，但在廣播節目單上卻未見此事，可能有時變更廣播內容。

第四特點是在廣播節目中西洋音樂和唱歌²⁴選用比較平易的曲子與樂器編制；例如〈小步舞曲〉、〈幽默曲〉、〈白鴿〉等小品。此與在臺灣廣播之前開播的東京放送局1925年3月1日及22日的臨時廣播節目比較，二者都以音樂為節目主體，但在東京演出普契尼等的歌劇和管弦樂曲等比較高水準的曲目²⁵。雖然當時在臺灣有不少臺灣的音樂教育家畢業於東京音樂學校²⁶，或許當時臺灣學生的西樂水準還沒到全面提高，而且可能當時在臺灣的廣播針對一般民

18 私立淡江高級中學校友會網頁「私立淡江中學畢業生(修業生)名冊」之1927年(民國16年)畢業生及修業生名單 <http://dns2.tksh.ntpc.edu.tw/park/tmshome/02.htm> (2013/3/20查尋)。

19 《音樂年鑑大正13年版》加藤長江·白井嶺南共編，東京：交蘭社，1924(《近代日本音樂年鑑大正13年版大正14年版·昭和2年版》松下鈞監修，東京：大空社，1997)。

20 從大正時期至今，稱「〇〇Society」的日本口琴樂團非常多。

21 臺大校友雙月刊網頁「臺大的管絃樂團——寫於臺大交響樂團四十週年」<http://www.alum.ntu.edu.tw/wordpress/?p=648>(2013/3/20查尋)。

22 「Munier Quartet」可能是從義大利曼陀林演奏家兼作曲家的Carlo Munier(1859-1911)而來的。

23 「昨日は劈頭蕃人の放送」(「昨天有首次原住民的廣播」，筆者譯)《臺灣日日新報》1925年6月25日。這一則報紙記載了二十四日從上午十點十五分播放了來臺北參加棒球比賽的花蓮港能高團ローサワイ選手唱蕃歌(原住民歌謠)等。按「ローサワイ」可拼為Losawai，但報紙未附記羅馬拼音或漢字。

24 所謂「唱歌」，是指從明治到昭和時期日本文部省(教育部)編定的歌曲，主要作為小學兒童學習用。

25 Radiofly網站(<http://radiofly.to/wiki/?%C7AF%C9BD%A3B1A3C2>，2013/3/29查尋)。

26 例如上述的張福興和一條慎三郎、赤尾寅吉等，都畢業於東京音樂學校。

眾，對於西樂尚未深度和廣泛的接觸，因此廣播節目選用大眾較容易接受的小品。另外，儘管唱歌大量用於廣播，卻沒有《始政紀念日》就是關於臺灣始政紀念儀式的曲子，就始政紀念儀式活動來看較不尋常。《始政紀念日》是為了臺灣兒童學生臺灣總督府創作的歌曲，曲名顯示始政紀念日之儀式曲。第一版《始政紀念日》1911年發表後，下一年1912年在「公學校規則」第44條訂為公學校的儀式歌曲²⁷。第二版由國語學校教授渡部春藏作詞、一條慎三郎作曲，總之有關廣播的音樂節目不少的一條慎三郎本人作曲了。鑒於《始政紀念日》的創作目的和作曲者，這曲子作為廣播音樂節目之一也不足為奇。關於這個問題，很遺憾現階段筆者不能敘述明確回答，不過今後需要仔細地研究。

第五個特點是在廣播中沒有藝旦的演出，此點與其他始政紀念活動之藝妓參與大不相同。關於這個現象，筆者的推測是由於藝旦經常表演一些俗歌，包含猥褻的內容，可能不適合於當時老少都聽的廣播節目，或是決定廣播節目內容的相關人物輕視藝旦音樂？關於節目組成的相關人物及其人際關係，和對音樂的關心，是後續必須研究與討論的議題。另外，在日本大正後期（1900年代初）錄製了藝旦的唱片，臺灣也在1926年已經發售當時受歡迎的臺灣人藝旦的唱片²⁸。但是至少在日本和臺灣廣播剛開始的1925年，沒有俗謠的廣播記錄，換句話說，當時在臺灣是否有播放藝旦的唱片，目前無法確認。

第六個特點是在日本內地活躍的音樂家的廣播演出。例如謠曲演出者吉見嘉樹是著名的能樂大鼓演奏者，活躍於日本內地。在臺灣的詳細情形不明，但他從1918（大正7）年到1935（昭和10）年之間住在臺灣²⁹。與「臺北リードソサイター」共同演出的口琴家奧村直二在1925年因公演來臺，之後受邀於臺灣總督府醫學專門學校口琴樂團「臺北リードソサイター」的成立和指導³⁰。另外，廣播演奏小提琴等的倉島六郎是在昭和初期與女兒倉島まり子一起從日本的國歌唱片公司³¹發表大量童謠唱片的人物。倉島在臺時間以及來臺理由也未明朗，不過我發現有關於1925年6月的臺灣總督府高等商業學校建校紀念日演奏會中，倉島的小提琴演出報導³²，可看出他與臺灣總督府和在臺教育者們有關聯。又，20日擔任童謠獨唱的師範學校附屬小學學生倉島鞠子，可能是倉島六郎的女兒。

最後第七特點是除了22日和23日之外每天均有演出的柴笛。這個奇特的樂器柴笛是用樹葉作的笛子，當時為了始政三十年紀念的廣播，特地在報紙上招募柴笛演奏者³³。這種天然

27 臺灣教育會編，《臺灣教育沿革誌》臺北：臺灣教育會，1939；臺北：南天書局，1995，頁302。

28 日本蓄音器商會鷹標留聲器唱片廣告，《臺灣日日新報》1926年6月9日1版。

29 《新撰藝能人物事典—明治—平成》東京：日外アソシエーツ，2010。

30 前引，請參照注20。

31 國歌唱片(コッカレコード，羅馬拼音Kokka Record)公司是1929年在大阪府豐中市設立。名稱中的「國歌」不是代表國家的歌曲之意思。

32 「高商の音楽と映画 高商の開校記念の夕べを飾る 音楽会は十一日夜六時から開かれるが飛び入りとして高農の三木夫人の 奏倉島六郎氏のヴァイオリン伴奏に人気を沸かしている…(以下略)」(「高商舉行的音樂會與電影 高商的建校紀念音樂會於十一日晚間召開，特邀演出的高農的三木夫人的獨奏和倉島六郎先生的小提琴伴奏獲得好評…(下略)」，筆者譯)《臺灣日日新報》1925年6月12日2版。

33 「第三會場のラヂオ放送十二日具体的に決定 …(略)…殊に「柴笛」の名手を物色中であるから希望者は至急に申込んで欲しいとのこと」(「第三會場的廣播內容十二日具體地決定…(省略)…特別物色『柴笛』名手，有意願者儘速申請」，筆者譯)《臺灣日日新報》1925年6月13日5版。

素材玩具的庶民娛樂，事實上是因包括在薩摩(鹿兒島)武士的三種嗜好：薩摩琵琶、天吹(類似尺八的竹笛)與柴笛，而被推薦。按臺灣與薩摩的關係可追溯到「牡丹社事件」(1874)，從那以後統治臺灣的人物中，自第一代總督樺山資紀起，有不少薩摩派人物。根據臺灣總督府1920年整理的國勢調查報告書，在臺日本人的總數109,825人之中，鹿兒島籍人口有11,448人(臺灣總督府官房臨時國勢調查部1924: 318 319)，比東京籍的3,012人或大阪籍的2,867人，居壓倒性的多數。當然這些數據還不足以斷定柴笛在臺灣的普及情況及薩摩籍人的關係，也不確定柴笛是否在「牡丹社事件」以後藉薩摩籍人傳來臺灣。為了廣泛理解日治時期臺灣的音樂和社會，柴笛也是今後需要進一步研究的項目。

五、結語

如上述，臺灣首次的廣播同時也是始政三十年紀念活動之一環，然而廣播與其他的活動內容有所不同。始政三十年紀念活動包含戲劇和遊行，其中由藝旦演出的節目也不少，並且還有日本、中華、臺灣和西洋的音樂與民間藝能。對照之下，廣播節目大量採納的音樂種類中，以西洋音樂和日本音樂為主，尤其是西樂的演奏，除了有許多教師與學生參加之外，不乏與總督府有關的人士參加演奏。亦即，始政三十年紀念活動大多具有指向大眾文化的趨勢，廣播節目則較有上層文化的意味。然而這並非以觀/聽眾方的身份高低為考量，而是以活動的性質，例如遊行的藝能活動的娛樂性較強，或者統治者一方為了展現統治臺灣的成果之意向。遺憾的是目前還不瞭解廣播節目的表演者如何被召集，節目如何編定等問題，但從報紙報導看到柴笛演奏者的公開招募，以及總督府通信部直接向住在臺北的淨琉璃和常磐津等的專家探詢演出意願等消息(《臺灣日日新報》1925年6月11日5版)。另外從廣播節目單也可以看出總督府和相關音樂界與教育界人物成為表演者之中心，這些都可能與節目組成有關。

1925年的始政三十年紀念的許多活動中，廣播是象徵近代都市·臺灣的最大活動，也是灌輸人們基礎設施、教育、優質文化與優質音樂的絕佳機會。特別是不僅在街頭，也在各地學校設置廣播收聽場所讓學童收聽，顯示出廣播的目的和意義。如果假定演出的音樂教育家們直接參與了廣播節目的組成，從教育的觀點來看，對於前述猥褻的俗謠或藝旦的演出等的負面印象，有充分理由相信藝旦音樂因此被排除。如果從1925年的時間點來看「未來」，其實臺灣的下一階段廣播是在1928年11月以後的試播期，包括有電影說明節目，又有當時最受歡迎的藝旦之一大稻埕江山樓的秋蟾的演出(《臺灣日日新報》1929年3月11日8版)。總之，後來的發展顯示廣播的娛樂面愈來愈增強，然而在1925年臺灣首度的廣播期間，教育家們相信廣播是教育教材，要透過廣播向臺灣人提供「高尚健全的娛樂」。

後記

本稿是2012年度日本文化科學省科學研究費補助金挑戰的萌芽研究「戦前の沖縄本島・八重山諸島・臺灣のラジオ音楽番組における洋楽受容と郷土意識の形成」(課題番号：24652038、代表：三島わかな)的一部分研究成果。

另特別感謝國立臺北藝術大學音樂學院傳統音樂學系李婧慧老師協助中文翻譯、及楊晨琦小姐的協助。

附錄一：報紙中關於始政三十年紀念活動的相關報導

活動日期	舉行地點	展演活動內容	報紙刊登日期(附版碼)
6月6日	臺北	素人淨瑠璃大會[業餘淨瑠璃大會]	臺日6/6(夕2)
6月7日	臺北	素人淨瑠璃大會[業餘淨瑠璃大會]	臺日6/6(夕2)
6月8日	臺北	素人淨瑠璃大會[業餘淨瑠璃大會]	臺日6/6(夕2)
	新竹	京劇(上海復順京班)	南新6/9(5漢)
6月9日	臺北	素人淨瑠璃大會[業餘淨瑠璃大會]	臺日6/6(夕2)
6月15日	嘉義	変装[扮装]・兒童相撲・演劇	南新6/15(5漢)
6月16日	嘉義	変装[扮装]・兒童相撲・演劇	南新6/15(5漢)
6月17日	臺北(第一會場新公園)	活動寫真[電影]・音樂・內地人藝妓[藝旦]手踊・少女踊・若衆踊・仕掛花火[煙火]	臺日6/17(7), 臺日6/18(3)
	臺北(第一會場音樂堂)	音樂演奏	
	臺北(第二會場植物園)	煙火	
	臺北(第二會場植物園正門前廣場)	支那劇[中國戲劇]・南管音樂・洋樂・藝妓音樂[藝旦音樂]・安來節[日本民謠]・二輪加[即興劇]・奇術曲藝・娘手踊[少女踊]	
	臺北(第二會場武德殿)	筑前琵琶	
	臺北(第二會場植物園內臺東特設館前)	蕃人踊り[原住民舞蹈]	
	臺北(大稻埕)	子弟戲	
	臺北(萬華)	子弟戲	
	臺北(第三會場交通館),臺灣各地	ラジオ[廣播]	
	臺北(總督官邸)	本島人藝妓合奏[臺灣人藝旦合奏]・常磐津・長唄総踊	
	臺北	地車[藝閣]	
臺北	少女舞踊・若衆踊・底拔屋臺[沒有地板的花車]・市内練り歩き[市内遊行]	臺日6/7(夕2)	
基隆	手古舞・本島人西洋音樂・素人芝居[業餘演員搬演的戲劇]・支那音樂行列[中國音樂隊伍]	臺日6/16(5)	
淡水	本島戲・素人芝居[業餘演員搬演的戲劇]・活動寫真[電影]	臺日6/16(5)	
臺北	本島人藝妓合奏[臺灣人藝旦合奏]・常磐津・長唄総踊	南新6/18(11)	

	新竹	內地人素人芝居[日本人業餘演員戲劇]・本島人素人芝居[臺灣人業餘演員戲劇]・藝妓手踊・にわか[二輪加, 即興劇]・手品[魔術]・北管劇(集樂社, 同文軒, 和樂, 振樂子弟團)・京劇(上海復順京班)・相撲・屋臺仮装行列[藝閣扮裝遊行]・花火[煙火]	南新6/9(5漢), 南新6/15(5漢), 南新6/16(7), 南新6/17(5漢)
	新竹	北管劇(集樂社, 同文軒, 和樂, 振樂子弟團)・京劇(上海復順京班)	南新6/9(5漢)
	臺南	臺灣人形芝居[偶戲]・臺灣芝居[臺灣戲]・臺灣各種音曲	南新6/13(7), 南新6/18(9)
	彰化	神輿・彈唱	南新6/18(9漢)
	高雄	提灯行列[燈籠遊行]・藝妓手踊・臺灣芝居[臺灣劇]	南新6/15(7)
	海山	仮装行列[扮裝遊行]・中國劇・鼓樂	南新6/17(5漢)
	宜蘭	音樂會	南新6/20(5漢)
	嘉義	中國劇	南新6/15(5漢)
	澎湖	扒龍船競漕〔比賽〕・奉祝歌〔祝賀歌曲〕	南新6/24(4漢)
6月18日	臺北(第一會場新公園)	內地人藝妓手踊・少女踊・若衆踊	臺日6/17(7), 臺日
	臺北(第一會場音樂堂)	音樂演奏	6/18(3)
	臺北(第二會場植物園正門前廣場)	支那劇・南管音樂・洋樂・藝妓音樂・安來節[民謠]・二輪加[即興劇]・奇術曲藝・娘手踊	
	臺北(第二會場植物園)	子弟戲	
	臺北(第二會場武德殿)	筑前琵琶	
	臺北(第二會場植物園內臺東特設館前)	蕃人踊り[原住民舞蹈]	
	臺北(大稻埕)	演戲	
	臺北(第三會場交通館), 臺灣各地	ラジオ[廣播]	
	臺北(淡水河)	扒龍船・花火[煙火]・ライトアップ[點燈]	
	臺南	活動寫真[電影]	南新6/13(7)
	臺南	長唄	南新6/16(7)
	臺南	臺灣人形芝居[偶戲]・臺灣芝居[臺灣戲]・臺灣各種音曲	南新6/13(7), 南新6/18(9)

	新竹	北管劇(集樂社,同文軒,和樂,振樂子弟團)	南新6/9(5漢)
6月19日	臺北(第一會場新公園)	內地人藝妓手踊・宝探し〔尋寶遊戲〕	臺日6/17(7), 臺日
	臺北(第一會場音樂堂)	音樂演奏	6/18(3)
	臺北(第二會場植物園正門前廣場)	支那劇・南管音樂・洋樂・藝妓音樂・安來節〔民謠〕・二輪加〔即興劇〕・奇術曲藝・娘手踊	
	臺北(第二會場武德殿)	筑前琵琶	
	臺北(第三會場交通館),臺灣各地	ラジオ〔廣播〕	
6月20日	臺南	臺灣人形芝居〔偶戲〕・臺灣芝居〔臺灣戲〕・臺灣各種音曲	南新6/13(7), 南新6/18(9)
	臺北(第一會場新公園)	娘芝居・南管・活動寫真〔電影〕・音樂演奏	臺日6/17 (7),臺日
	臺北(第一會場音樂堂)	音樂演奏	6/18(3)・臺日 6/20(5)
	臺北(第二會場植物園正門前廣場)	支那劇(《倒銅旗》《下水滸》)・南管音樂・洋樂・藝妓音樂・安來節〔民謠〕・二輪加〔即興劇〕・奇術曲藝・娘手踊	
	臺北(第二會場武德殿)	筑前琵琶	
	臺北(第三會場交通館),臺灣各地	ラジオ〔廣播〕	
	臺北(大稻埕)	媽祖行列〔遊行〕・煙火・演戲	
	臺南	映画〔電影〕	南新6/13(7)
	臺南	青年團音樂隊演奏	臺日6/20(5)
	6月21日	臺北(第一會場新公園)	娘芝居・南管
臺北(第一會場音樂堂)		音樂演奏	6/18(3)・臺日 6/20(5)
臺北(第二會場植物園正門前廣場)		支那劇(《落花河》《忠義案》)・南管音樂・洋樂・藝妓音樂・安來節〔民謠〕・二輪加〔即興劇〕・奇術曲藝・娘手踊	
臺北(第二會場武德殿)		筑前琵琶	

	臺北（第三會場交通館）,臺灣各地	ラジオ〔廣播〕	
	臺北（大稻埕）	演戲	
	臺北（萬華）	演戲	
6月22日	臺北（第一會場新公園）	娘芝居・南管	臺日6/17 (7),臺日
	臺北（第一會場音樂堂）	音樂演奏	6/18 (3)
	臺北（第二會場植物園正門前廣場）	支那劇・南管音樂・洋樂・藝妓音樂・安來節〔民謠〕・二輪加〔即興劇〕・奇術曲藝・娘手踊	
	臺北（第二會場武德殿）	筑前琵琶	
	臺北（第三會場交通館）,臺灣各地	ラジオ〔廣播〕	
	臺北（大稻埕）	演戲	
	臺北（萬華）	演戲	
6月23日	臺北（第一會場新公園）	娘芝居・大稻埕藝妓音樂	臺日6/17 (7),臺日
	臺北（第一會場音樂堂）	音樂演奏	6/18 (3)
	臺北（第二會場植物園正門前廣場）	支那劇・南管音樂・洋樂・藝妓音樂・安來節〔民謠〕・二輪加〔即興劇〕・奇術曲藝・娘手踊	
	臺北（第一會場植物園）	宝探し〔尋寶遊戲〕	
	臺北（第二會場武德殿）	筑前琵琶	
	臺北（第三會場交通館）,臺灣各地	ラジオ〔廣播〕	
	臺北（萬華）	演戲・媽祖行列〔遊行〕・音樂團	
	臺北（萬華）	詩意閣〔藝閣〕・竹馬・陣頭・扮装	南新6/22(5)
6月24日	臺北（第一會場新公園）	什音・支那正音・大稻埕萬華藝妓音樂・活動寫真〔電影〕	臺日6/17 (7),臺日 6/18 (3),南 新6/14(9漢)
	臺北（第一會場音樂堂）	音樂演奏	

	臺北（第二會場植物園正門前廣場）	支那劇・南管音樂・洋樂・藝妓音樂・安來節〔民謠〕・二輪加〔即興劇〕・奇術曲藝・娘手踊	
	臺北（第二會場武德殿）	筑前琵琶	
	臺北（第三會場交通館）,臺灣各地	ラジオ〔廣播〕	
6月25日	臺北（第一會場新公園）	什音・支那芝居・大稻埕萬華藝妓音樂	
	臺北（第一會場音樂堂）	音樂演奏	
	臺北（第二會場植物園正門前廣場）	支那劇・南管音樂・洋樂・藝妓音樂・安來節〔民謠〕・二輪加〔即興劇〕・奇術曲藝・娘手踊	
	臺北（第二會場武德殿）	筑前琵琶	
	臺北（第三會場交通館）,臺灣各地	ラジオ〔廣播〕	
6月26日	臺北（第一會場新公園）	支那劇（北管）・大稻埕藝妓音樂・花火〔煙火〕	臺日6/17（7）,臺日6/18（3）,臺日6/27（4漢）
	臺北（第一會場音樂堂）	音樂演奏	
	臺北（第二會場植物園）	宝探し〔尋寶遊戲〕	
	臺北（第二會場植物園正門前廣場）	支那劇・南管音樂・洋樂・藝妓音樂・安來節〔民謠〕・二輪加〔即興劇〕・奇術曲藝・娘手踊	
	臺北（第二會場武德殿）	筑前琵琶	
	臺北（第三會場交通館）,臺灣各地	ラジオ〔廣播〕	
	臺北（大稻埕）	活動寫真〔電影〕・本島戲	
	臺北（萬華）	活動寫真〔電影〕・本島戲	
6月27日	臺北（第一會場新公園）	支那芝居（北管）・大稻埕藝妓音樂	南新6/25(7),臺日6/27（4漢,5）
	臺北（第一會場音樂堂）	音樂演奏（管弦樂）	

	臺北（第二會場植物園）	宝探し・仕掛花火・活動寫真・臺北茶商公會主催の本島人洋樂・本島人藝者唱歌〔藝妓歌唱〕	
6月28日	臺北（第一會場新公園） 臺北（萬華）※23日的振替	三曲合奏・活動寫真〔電影〕・大稻埕藝妓音樂 媽祖行列・音樂團・詩意閣・竹馬・陣頭・扮	南新6/25（7）,臺日 6/26（5）

附錄二：廣播節目(原文與中文對照)

日期	廣播節目(原文)	廣播節目(部分中譯及羅馬拼音)
6月 15日 (試播)	▲上午9時到中午12時 1.童謠(臺北師範學校附屬小學校生徒) 2.三曲合奏 3.南管(大稻埕紳士連) 4.謠曲(高砂長弁慶) 5.ピアノ(淡水 ゴールド夫人) ▲下午1點30分起 1.ピアノ(臺北師範學校張福興) 2.囃入り謠(小川、笠原氏等) 3.長唄(越後獅子)(竹の家連中) 4.柴笛(東郷)	1.童謠(臺北師範學校附屬小學校學生) 2.三曲合奏 3.南管(大稻埕紳士) 4.謠曲[能劇聲樂](高砂長弁慶) 5.鋼琴(淡水Gauld夫人) 1.鋼琴(臺北師範學校張福興) 2.囃入り謠[能劇聲樂和樂器伴奏](小川、笠原氏等) 3.長唄(越後獅子)(竹家班) 4.柴笛(東郷)
6月 17日	▲上午11時15分起 1.レコード 2.講演(伊澤總督) 3.ニュース(臺日・電通・大毎) 4.謠曲(高砂)(弘誓較一、吉見嘉樹、大村武、菅鬼奴太郎、藤田清丸) ▲下午2時15分起 1.レコード 2.ハーモニカ(ダニウブ川の漣)(茶谷健次) 3.ニュース 4.柴笛(水郷の歌)(白菊)(東郷実男) 5.筑前琵琶(臺灣入)(松本四芳) 6.天気予報 ▲晚上7時15分起 1.レコード 2.童謠 齊唱(旅鳥)(おぼろお月さん)(師範學校附屬小尋六女)、獨唱(月の砂漠)(同、津谷敏子) 3.ハーモニカ(戦勝の下に)(カルメン)(臺北リードソサイター) 4.筑前琵琶(義士の本懐)(永井旭貞、箏:長井旭石) 5.レコード 6.三曲合奏(夕顔)(三絃:播磨ツネ子、同:山本句當、尺八:赤木江華)、(六ノ一 大内山)(箏:坂上すみ子、同:北里うた子、尺八:上野利勇)	1.唱片 2.演講(伊澤總督) 3.新聞(臺日、電通、大毎) 4.謠曲(高砂)(弘誓較一、吉見嘉樹、大村武、菅鬼奴太郎、藤田清丸) 1.唱片 2.口琴(多瑙河的漣漪)(茶谷健次) 3.新聞 4.柴笛(水郷の歌)(白菊)(東郷実男) 5.筑前琵琶(臺灣入)(松本四芳) 6.天氣預報 1.唱片 2.童謠 齊唱(旅鳥)(朦朧的月)(師範學校附屬小學六年級女生)、獨唱(月の砂漠)(同、津谷敏子) 3.口琴(戦勝の下に)(卡門)(臺北Reed Society) 4.筑前琵琶(義士の本懐)(永井旭貞、箏:長井旭石) 5.唱片 6.三曲合奏(夕顔)(三絃:播磨ツネ子、同:山本句當、尺八:赤木江華)、(六ノ一 大内山)(箏:坂上すみ子、同:北里うた子、尺八:上野利勇)

	<p>7.萬華紳士什音 8.ヴァイオリンピアノ合奏〈トラビヤター〉(玲瓏會員第一ヴァイオリン:松永千代子、第二ヴァイオリン:小竹長子、ピアノ:張福興)、ヴァイオリン独奏〈ジブシーダンス〉(松永千代子、伴奏:張福興) 9.長唄〈越後獅子〉(唄:則武内)</p>	<p>7.萬華士紳什音 8.小提琴與鋼琴合奏〈茶花女〉(玲瓏會員第一小提琴:松永千代子、第二小提琴:小竹長子、鋼琴:張福興)、小提琴獨奏〈吉普賽舞曲〉(松永千代子、伴奏:張福興) 9.長唄〈越後獅子〉(唄:則武内)</p>
6月 18日	▲上午11時15分起	
	<p>1.レコード 2.講演(交通局総長) 3.ニュース(臺日・電通・大毎) 4.謡曲(田村、吉見嘉樹、笠原健、菅鬼奴太郎、藤田清丸)</p>	<p>1.唱片 2.演講(交通局總長) 3.新聞(臺日、電通、大毎) 4.謡曲(田村、吉見嘉樹、笠原健、菅鬼奴太郎、藤田清丸)</p>
	▲下午2時15分起	
	<p>1.レコード 2.ハーモニカ(臺北バニアンバンドハーモニカソサイチ、長渡政雄) 3.ニュース 4.柴笛〈思ひ出〉〈古郷〉〈サ・オートム・ナイト〉(東郷実男) 5.奏樂 ウーベルチューヤ〈バクダートの酋長〉(臺北音樂會) 6.天気予報</p>	<p>1. 唱片 2.口琴(臺北Banian Band Harmonica Society、長渡政雄) 3.新聞 4.柴笛〈回憶〉〈古郷〉〈秋夜〉(東郷実男) 5.奏樂〈巴格達酋長序曲〉(臺北音樂會) 6.天気預報</p>
	▲晚上7時15分起	
	<p>1.レコード 2.童謡 齊唱〈海〉〈神様のお手〉(師範学校附属小尋三女)、独唱〈てれてれ坊主〉(同古岩井貞子) 3.ハーモニカ〈舞踏の響〉(臺北リードソサイター)〈ダニューブの蓮〉(奥村直二) 4.筑前琵琶 〈湖水渡〉(金子旭鏡) 5.レコード 6.三曲合奏〈六段之調〉(琴:北里歌子、同替手:船田菊子、三絃:柴田房子、尺八:中山勇次郎)、琴古流本曲 〈鉢返〉(尺八:妹尾祥子、同:中山勇次郎) 7.臺灣音樂 8.ピアノ〈メニューエット〉(洪雅烈)、〈ユーモレスク〉(盧秋鵬・洪雅烈) 9.常磐津 〈乗合萬歳〉(唄:常磐津歳悦、三絃:梅屋敷内花香、同調子:則武内一雄)</p>	<p>1. 唱片 2.童謡齊唱〈海〉〈神之手〉(師範學校附属小學三年級女生)、独唱〈晴天娃娃〉(同、古岩井貞子) 3.口琴〈舞踏の響〉(臺北Reed Society)、〈多瑙河的漣漪〉(奥村直二) 4.筑前琵琶〈湖水渡〉(金子旭鏡) 5.唱片 6.三曲合奏〈六段之調〉(琴:北里歌子、同替手:船田菊子、三絃:柴田房子、尺八:中山勇次郎)、琴古流本曲 〈鉢返〉(尺八:妹尾祥子、同:中山勇次郎) 7.臺灣音樂 8.鋼琴〈小步舞曲〉(洪雅烈)、〈幽默曲〉(盧秋鵬、洪雅烈) 9.常磐津〈乗合萬歳〉(唄:常磐津歳悦、三絃:梅屋敷内花香、同調子:則武内一雄)</p>

6月 19日	▲上午11時15分起	
	1.レコード 2.講演 3.ニュース 4.謡曲〈羽衣〉	1.唱片 2.演講 3.新聞 4.謡曲〈羽衣〉
	▲下午2時15分起	
6月 20日	1.レコード 2.ハモニカ 3.ニュース 4.レコード 5.奏樂 6.天気予報	1.唱片 2.口琴 3.新聞 4.唱片 5.奏樂 6.天氣預報
	▲晚上7時15分起	
	1.柴笛 2.童唄 3.ハモニカ 4.〇〇 5.レコード 6.三曲合奏 7.臺灣音樂 8.ピアノ 9.義太夫	1.柴笛 2.童謠 3.口琴 4.〇〇 5.唱片 6.三曲合奏 7.臺灣音樂 8.鋼琴 9.義太夫[淨瑠璃之一種]
6月 20日	▲上午11時15分起	
	1.レコード 2.ヴィオリン二部合奏〈ニューフラワーダンス〉 〈プレエール〉(山本鱗三、鈴木義男) 3.講演(木下内務局長) 4.ニュース	1.唱片 2.小提琴二重奏〈ニューフラワーダンス〉 〈プレエール〉(山本鱗三、鈴木義男) 3.演講(木下内務局長) 4.新聞
	▲下午2時15分起	
6月 20日	1.レコード 2.ハーモニカ〈レッドローズ〉(臺北バニアンバンドハーモニカソサイター、長渡正雄) 3.ニュース 4.天気予報	1.唱片 2.口琴〈レッドローズ〉(臺北Banian Band Harmonica Society、長渡正雄) 3.新聞 4.天氣預報
	▲晚上7時15分起	
	1.柴笛〈四季の月〉〈ベニス船頭小唄〉〈ベルギーの落人〉(基隆 東郷実男) 2.童謡 齊唱〈岩戸開き〉〈人買船〉(師範学校附属小尋五女)、独唱〈青葉〉(倉島鞠子) 3.ハーモニカ合奏〈オーバーゼアー〉(臺北リードハーモニカソサイター)、独奏〈かつぼれ〉(奥村直二)	1.柴笛〈四季の月〉〈威尼斯船歌〉〈比利時流亡者〉(基隆 東郷実男) 2.童謡 齊唱〈岩戸開き〉〈人買船〉(師範学校附属小學五年級女生)、獨唱〈青葉〉(倉島鞠子) 3.口琴合奏〈over there〉(臺北Reed Harmonica Society)、獨奏〈かつぼれ〉(奥村直二)

	<p>4.筑前琵琶〈豊太閤〉(下津浦旭映) 5.レコード 6.三曲合奏〈摘草〉(琴:橋本幸子、同:川上大史導、同:川井大檢校、尺八:佐伯揚風) 7.尺八〈都山流寒砧〉(尺八:森長江雅、同:船田周道) 8.臺灣音樂 9.ヴァイオリン 合奏・カルメン(玲瓏會員第一:栗林源十郎、第二:何梁明、伴奏:張福興)、獨奏〈ラサンカンテ〉(小竹長子、伴奏:張福興) 10.長唄〈越後獅子〉(唄:則武内一吾、三絃:杵屋六多恵、同替手:則武内一雄、笛:魚住久助、小鼓:松本春太郎、大鼓太鼓:望月仙蔵)</p>	<p>4.筑前琵琶〈豊太閤〉(下津浦旭映) 5.唱片 6.三曲合奏〈摘草〉(琴:橋本幸子、同:川上大史導、同:川井大檢校、尺八:佐伯揚風) 7.尺八〈都山流寒砧〉(尺八:森長江雅、同:船田周道) 8.臺灣音樂 9.小提琴合奏〈卡門〉(玲瓏會員第一:栗林源十郎、第二:何梁明、伴奏:張福興)、獨奏〈ラサンカンテ〉(小竹長子、伴奏:張福興) 10.長唄〈越後獅子〉(唄:則武内一吾、三絃:杵屋六多恵、同替手:則武内一雄、笛:魚住久助、小鼓:松本春太郎、大鼓太鼓:望月仙蔵)</p>
6月 21日	<p>▲上午11時15分起</p> <p>1.レコード 2.講演(無線タイムス社社長加島斌分) 3.ニュース 4.ハーモニカ 二部合奏〈ラ・パロマ〉(臺北バイオレットハーモニカソサイター ファスト:佐方智衛夫、セカンド:村上勇、西東喜成)、獨奏〈ダンシングインザバーン〉〈アメリカンパトロール〉(佐方智衛夫)</p>	<p>1.唱片 2.演講(無線Times社社長加島斌分) 3.新聞 4.口琴 二部合奏〈白鴿〉(臺北Violet Harmonica Society, 1st:佐方智衛夫, 2nd:村上勇、西東喜成)、獨奏〈ダンシングインザバーン〉〈美國巡邏兵進行曲〉(佐方智衛夫)</p>
	<p>▲下午2時15分起</p> <p>1.レコード 2.ハーモニカ獨奏〈春雨〉(臺北バニアンバンドハーモニカソサイター、森田勇)、〈蓮華草戦友かもめ〉(同茶谷健次) 3.ニュース 4.レコード 5.奏樂 ファンタジーカルメン(臺北音樂會) 6.天気予報</p>	<p>1.唱片 2.口琴獨奏〈春雨〉(臺北Banian Band Harmonica Society、森田勇)、〈蓮華草戦友かもめ〉(同、茶谷健次) 3.新聞 4.唱片 5.奏樂〈卡門狂想曲〉(臺北音樂會) 6.天氣預報</p>
	<p>▲晚上7時15分起</p> <p>1.柴笛〈旅愁〉〈深川ぶし〉〈マドロス〉(基隆東郷実男) 2.童謡 齊唱・ひばりの親子(北師附屬小尋四男女)、獨唱〈七面鳥さん〉(同尋六女津谷敏子) 3.ハーモニカ合奏〈軍艦進行曲〉(臺北リードソサイター)、獨奏〈ホームスイートホーム〉(奥村直二)</p>	<p>1.柴笛 〈旅愁〉〈深川節〉〈水手〉(基隆東郷実男) 2.童謡 齊唱〈雲雀母子〉(北師附屬小學四年級男女生)、獨唱〈七面鳥〉(同校六年級女生與津谷敏子) 3.口琴合奏〈軍艦進行曲〉(臺北Reed Society)、獨奏〈甜蜜的家庭〉(奥村直二)</p>

	<p>4.筑前琵琶(橘中佐)(猪股旭芳)</p> <p>5.レコード</p> <p>6.三曲合奏<千鳥の曲>(琴:小川政子、同替手:小川小検校、尺八:水谷玲童)、端唄<春雨>(三曲合奏:同有志)</p> <p>7.謡曲<鞍馬天狗>(謡:笠原健、大:小川尚義、笛:菅鬼奴太郎、小:吉見嘉樹、大鼓:藤田清丸)</p> <p>8.マンドリン四合奏<西班牙狂想曲>(コンフィデンツァ・アモロサ)<コルテージュアラブ>(臺北ムニエルクワルテット第一マンドリン:鈴木羊一、第二マンドリン:平山亮一、マンドラ:町田治雄、ギター:秋山林策、同:田中長英)</p> <p>9.長唄<菖蒲浴衣>(唄:梅屋敷内百々哉、同:則武内一吾、三絃:梅屋敷内花香、同:則武内一雄)</p>	<p>4.筑前琵琶(橘中佐)(猪股旭芳)</p> <p>5.唱片</p> <p>6.三曲合奏<千鳥の曲>(琴:小川政子、同替手:小川小検校、尺八:水谷玲童)、端唄<春雨>(三曲合奏:同有志)</p> <p>7.謡曲<鞍馬天狗>(謡:笠原健、大:小川尚義、笛:菅鬼奴太郎、小:吉見嘉樹、大鼓:藤田清丸)</p> <p>8.曼陀鈴四重奏<西班牙狂想曲>(コンフィデンツァ・アモロサ)<コルテージュアラブ>(臺北Munier Quartet:第一曼陀林:鈴木羊一, 第二曼陀林:平山亮一, Mandora:町田治雄, 吉他:秋山林策、田中長英)</p> <p>9.長唄<菖蒲浴衣>(唄:梅屋敷内百々哉、同:則武内一吾、三絃:梅屋敷内花香、同:則武内一雄)</p>
6月 22日	▲上午11時15分起	
	<p>1.レコード</p> <p>2.ヴァイオリン、独奏、大歌劇、抜粋曲<トラバトン>(石田俊成、伴奏:高野清)</p> <p>3.ニュース</p> <p>4.謡曲<船弁慶>(謡:大村武、大:吉見嘉樹、太鼓:菅鬼奴太郎、小:弘誓較一、笛:藤田清丸)</p>	<p>1.唱片</p> <p>2.小提琴獨奏、大歌劇選粹<遊唱詩人>(石田俊成、伴奏:高野清)</p> <p>3.新聞</p> <p>4.謡曲<船弁慶>(謡:大村武、大:吉見嘉樹、太鼓:菅鬼奴太郎、小:弘誓較一、笛:藤田清丸)</p>
	▲下午2時15分起	
	<p>1.レコード</p> <p>2.ハーモニカ独奏<カルメン>(臺北バニアンバンドハーモニカソサイティ、茶谷健次)</p> <p>3.ニュース</p> <p>4.レコード</p> <p>5.奏樂<ワルツ・ブラバラ>(臺北音楽会)</p> <p>6.天気予報</p>	<p>1.唱片</p> <p>2.口琴獨奏<卡門>(臺北Banian Band Harmonica Society、茶谷健次)</p> <p>3.新聞</p> <p>4.唱片</p> <p>5.奏樂<ワルツ・ブラバラ>(臺北音樂會)</p> <p>6.天氣預報</p>
	▲晚上7時15分起	
	<p>1.レコード</p> <p>2.童謡 齊唱<肩たたき>(北附小尋四女)、独唱<旅鳥>(同尋六女津谷敏子)</p> <p>3.ハーモニカ 独奏<愉快的鍛冶屋>(臺北バニアンバンドハーモニカソサイティ、○尻晃一)、<ダニューブ河の蓮>(茶谷健次)</p>	<p>1.唱片</p> <p>2.童謡 齊唱<拍肩>(北師附小四年級女生)、獨唱<旅鳥>(同校六年級女生、津谷敏子)</p> <p>3.口琴獨奏<愉快鐵匠>(臺北Banian Band Harmonica Society、○尻晃一)、<多瑙河的漣漪>(茶谷健次)</p>

	<p>4.正派薩摩琵琶〈臺灣入〉(永山心泉) 5.レコード 6.三曲合奏〈鶴之巢籠〉(琴:播磨ツネ子、三絃:加納句當、胡弓:山本句當)、都之春(琴:松本多喜榮、同:森富美子、三絃:森龍子、尺八:船田周道) 7.臺灣音樂 譜〈○鐘臺〉、曲〈碧波王〉、譜〈夏串〉(舩舥雅頌閣) 8.ヴァイオリン合奏〈マルタ〉(玲瓏會員第一:松永千代子、第二:小竹長子、伴奏:張福興)、獨奏〈ミスエツト〉(松永千代子、伴奏:張福興) 9.常磐津〈乗合萬歳〉(唄:常磐津歳悦、三絃:梅屋敷内花香、同上調子:則武内一雄)</p>	<p>4.正派薩摩琵琶〈臺灣入〉(永山心泉) 5.唱片 6.三曲合奏〈鶴之巢籠〉(琴:播磨ツネ子、三絃:加納句當、胡弓:山本句當)、都之春(琴:松本多喜榮、同:森富美子、三絃:森龍子、尺八:船田周道) 7.臺灣音樂:譜〈○鐘臺〉、曲〈碧波玉〉、譜〈夏串〉(舩舥雅頌閣) 8.小提琴合奏〈マルタ〉(玲瓏會員第一:松永千代子、第二:小竹長子、伴奏:張福興)、獨奏〈小步舞曲〉(松永千代子、伴奏:張福興) 9.常磐津〈乗合萬歳〉(唄:常磐津歳悦、三絃:梅屋敷内花香、同上調子:則武内一雄)</p>
6月23日	▲上午10時15分起	
	<p>1.レコード 2.講演(吉岡臺北州知事) 3.ニュース 4.獨唱〈初夏〉(臺北第一高女一年鈴木桃)、〈ローレイの歌〉(二年白倉淑)、合唱〈溪間の梅〉〈春の思出〉(二年白倉淑、江熊須恵子)、二部合唱〈花〉(三年今田貞子、今道久子、吉野三和、上野富美子)〈ブラームスの子守唄〉(四年小林千代子、今野しめ子)、〈菊〉〈子守唄〉(補習科光石初代) 5.ピアノ〈タランテラ舞曲〉〈猛騎士〉(臺北第一高女三年北村壽満) 6.ヴァイオリン独奏〈セレナード〉〈ラボット〉(赤尾寅吉) 7.獨唱〈小楠公〉〈仏蘭西国歌〉(赤尾寅吉、伴奏:木戸春一) 8.謡曲〈鉢木〉(謡:弘誓較一、大:笠原健、笛:藤田清丸、小:吉見嘉樹)</p>	<p>1.唱片 2.演講(吉岡臺北州知事) 3.新聞 4.獨唱〈初夏〉(臺北第一高級女子中學一年級鈴木桃)、〈蘿雷萊之歌〉(二年級白倉淑)、合唱〈溪間之梅〉〈思春〉(二年級白倉淑、江熊須恵子)、二部合唱〈花〉(三年級今田貞子、今道久子、吉野三和、上野富美子)、〈布拉姆斯搖籃曲〉(四年級小林千代子、今野しめ子)、〈菊〉〈子守唄〉(補校生光石初代) 5.鋼琴〈塔朗特拉舞曲〉(Tarantella)、〈猛騎士〉(臺北第一高女三年級北村壽満) 6.小提琴獨奏〈小夜曲〉〈嘉禾舞曲〉(赤尾寅吉) 7.獨唱(1)〈小楠公〉〈法國國歌〉(赤尾寅吉、伴奏:木戸春一) 8.謡曲〈鉢木〉(謡:弘誓較一、大:笠原健、笛:藤田清丸、小:吉見嘉樹)</p>
	▲下午2時15分起	
	<p>1.レコード 2.ニュース 3.ヴァイオリン独奏・歌劇抜粹曲(トラバトル)(西田俊生、伴奏:高野清) 4.ハーモニカ独奏〈キャラバン〉(臺北バニアンバンドハーモニカソサイテ、田村次郎) 5.天気予報</p>	<p>1.唱片 2.新聞 3.小提琴獨奏:歌劇選粹(遊唱詩人)(西田俊生、伴奏:高野清) 4.口琴獨奏〈沙漠商隊〉(臺北Banian Band Harmonica Society、田村次郎) 5.天氣預報</p>
	▲晚上7時15分起	

	<p>1. 奏樂マーチ〈安南王行列〉(臺北音樂會) 2. 筑前琵琶〈静御前〉(名越旭帥) 3. ハーモニカ 合奏〈ブーランゲル將軍〉(臺北リードソサイター)、独奏〈エスタディアンテナ〉(奥村直二) 4. 三曲合奏〈御國の響〉(琴替手: 林千代江、琴: 坂上住子、同: 船田菊子、尺八: 船田周道)、〈都山流本曲寒月〉(尺八: 志摩風懷、同: 佐伯揚風、同: 赤木江華) 5. ヴァイオリン独奏〈《タイス》メヂテーション〉〈メロディー オルフオイス〉(山本鱗三) 6. ピアノ〈プレリュード〉(洪雅烈)、〈スペインッシュダンス〉(盧秋鵬、洪雅烈) 7. 義太夫〈三勝半七酒屋の段〉(太夫: 竹の家蜂菊、糸: 竹本勝玉)、菅〈原いろは送り〉(竹本勝玉)</p>	<p>1. 奏樂: 進行曲〈安南王行列〉(臺北音樂會) 2. 筑前琵琶〈静御前〉(名越旭帥) 3. 口琴合奏〈Wrangel將軍〉(臺北Reed Society)、獨奏〈エスタディアンテナ〉(奥村直二) 4. 三曲合奏〈御國の響〉(琴替手: 林千代江、琴: 坂上住子、同: 船田菊子、尺八: 船田周道)、〈都山流本曲寒月〉(尺八: 志摩風懷、同: 佐伯揚風、同: 赤木江華) 5. 小提琴獨奏〈《黛依絲》沉思曲〉、〈《Melody》奧菲歐〉(山本鱗三) 6. 鋼琴〈前奏曲〉(洪雅烈)、〈西班牙舞曲〉(盧秋鵬、洪雅烈) 7. 義太夫〈三勝半七酒屋の段〉(太夫: 竹の家蜂菊、糸: 竹本勝玉)、菅〈原いろは送り〉(竹本勝玉)</p>
6月 24日	<p>▲ 上午10時15分起</p> <p>1. レコード 2. ヴァイオリン独奏〈マドリガール〉〈スラブの子守唄〉(倉島六郎) 3. ニュース 4. 独唱〈夏の野〉(臺北第二高女三年白倉榮)〈追懷〉(四年級池畑ミヨ子) 5. 謡曲〈猩々〉(謡: (謡: 大村武、大: 吉見嘉樹、小: 弘誓較一、太鼓: 菅鬼奴太郎、笛: 藤田清丸)</p>	<p>1. 唱片 2. 小提琴獨奏〈牧歌〉〈斯拉夫搖籃曲〉(倉島六郎) 3. 新聞 4. 獨唱〈夏の野〉(臺北第二高女三年級白倉榮)〈追懷〉(四年級池畑ミヨ子) 5. 謡曲〈猩々〉(謡: (謡: 大村武、大: 吉見嘉樹、小: 弘誓較一、太鼓: 菅鬼奴太郎、笛: 藤田清丸)</p>
	<p>▲ 下午2時15分起</p> <p>1. レコード 2. ニュース 3. 奏樂〈英國印度遠征〉(臺北音樂會) 4. 天気予報 5. ハーモニカ独奏〈リベラの船歌〉(臺北バンビアンバンドハーモニカソサイター、森田勇)</p>	<p>1. 唱片 2. 新聞 3. 奏樂〈英國印度遠征〉(臺北音樂會) 4. 天気預報 5. 口琴獨奏〈リベラの船歌〉(臺北Banian Band Harmonica Society、森田勇)</p>
	<p>▲ 晚上7時15分起</p> <p>1. 柴笛〈ダンスオリエンタル〉〈キャラバン〉〈沙窓〉〈晚鐘〉〈大湖船〉(支那樂)伴奏付(基隆 東郷実男) 2. ヴァイオリン二部合奏《マレッヂ・バイ・ランタン》セレクション(第一: 鈴木義男、第二: 山本鱗三)、独奏《ゼ・インファント・パガニニ》ファンタージ(山本鱗三)</p>	<p>1. 柴笛〈東方舞曲〉〈沙漠商隊〉〈紗窗〉〈晚鐘〉〈大湖船〉(中國樂曲)附伴奏(基隆 東郷実男) 2. 小提琴二重奏《マレッヂ・バイ・ランタン》選曲(第一: 鈴木義男、第二: 山本鱗三)、独奏《ゼ・インファント・パガニニ》幻想曲(山本鱗三)</p>

	<p>3. ハーモニカ 合奏〈スペイン小舞曲〉(臺北リードソサイテ-)、独奏〈トラバトーレ〉(奥村直二)</p> <p>4. 長唄〈楠公〉(唄: 則武内一吾、三絃: 杵屋六多恵、同: 則武内一雄、笛: 魚住久助、小鼓: 松本春太郎、大鼓: 望月仙蔵、太鼓: 竹の家内峰丸)</p> <p>5. 筑前琵琶〈吉田松陰〉(大塚旭海)</p> <p>6. 三曲合奏〈亂輪舌〉(琴(替手)松本多喜榮、琴: 森富美子、尺八: 中山勇次郎) 端唄〈御所草〉(三曲合奏部有志)</p> <p>7. ピアノ 〈ワルツ・ファースト〉(洪雅烈)、〈ミタリーマーチ〉(盧秋鵬、洪雅烈)</p> <p>8. 臺灣音樂</p>	<p>3. 口琴合奏〈西班牙小舞曲〉(臺北Reed Society)、獨奏〈遊唱詩人〉(奥村直二)</p> <p>4. 長唄〈楠公〉(唄: 則武内一吾、三絃: 杵屋六多恵、同: 則武内一雄、笛: 魚住久助、小鼓: 松本春太郎、大鼓: 望月仙蔵、太鼓: 竹の家内峰丸)</p> <p>5. 筑前琵琶〈吉田松陰〉(大塚旭海)</p> <p>6. 三曲合奏〈亂輪舌〉(琴(替手)松本多喜榮、琴: 森富美子、尺八: 中山勇次郎)、端唄〈御所草〉(三曲合奏部有志)</p> <p>7. 鋼琴〈快圓舞曲〉(洪雅烈)、〈軍隊進行曲〉(盧秋鵬、洪雅烈)</p> <p>8. 臺灣音樂</p>
<p>6月 25日</p>	<p>▲ 上午10時15分起</p>	
<p>1. レコード</p> <p>2. 唱歌 合唱〈アヴェマリア〉(靜修女学校三年 林氏環涼、一年山本敏子)</p> <p>3. ピアノ連弾〈リーヴェルオブザゴブリンズ〉(三年山田富子、三年加藤昌子)</p> <p>4. ニュース</p> <p>5. 筑前琵琶〈沈勇〉〈隆盛〉(岩見旭彩)</p>	<p>1. 唱片</p> <p>2. 唱歌 合唱〈Ave Maria〉(靜修女学校三年級林氏環涼、一年級山本敏子)</p> <p>3. 鋼琴連弾〈リーヴェルオブザゴブリンズ〉(三年級山田富子、加藤昌子)</p> <p>4. 新聞</p> <p>5. 筑前琵琶〈沈勇〉〈隆盛〉(岩見旭彩)</p>	
<p>▲ 下午2時15分起</p>		
<p>1. レコード</p> <p>2. ニュース</p> <p>3. 奏樂〈オスマンパシヤ〉(臺北音樂會)</p> <p>4. ハーモニカ〈キャラバン〉(臺北バニアンバンドハーモニカソサイテ-、田村次郎)</p> <p>5. 天気予報</p>	<p>1. 唱片</p> <p>2. 新聞</p> <p>3. 奏樂〈奧斯曼將軍〉(臺北音樂會)</p> <p>4. 口琴〈沙漠商隊〉(臺北Banian Band Harmonica Society、田村次郎)</p> <p>5. 天氣預報</p>	
<p>▲ 晚上7時15分起</p>		
<p>1. 柴笛〈詩吟〉〈ダンスオリエンタル〉伴奏付(基隆 東郷実男)</p> <p>2. 童謡・独唱〈ダリヤ〉(臺北師範附属小三年 古岩井貞子)、〈お月さん〉(同五年堀静子)</p> <p>3. ハーモニカ 合奏〈印度の小曾長〉(臺北リードソサイテ-)、独奏〈波濤を越えて〉(同、奥村貞二)</p>	<p>1. 柴笛〈詩吟〉〈東方舞曲〉附伴奏(基隆 東郷実男)</p> <p>2. 童謡獨唱〈大理花〉(臺北師範附小三年級古岩井貞子)、〈月亮〉(五年級堀静子)</p> <p>3. 口琴合奏〈印度小曾長〉(臺北Reed Society)、独奏〈波濤を越えて〉(同、奥村貞二)</p>	

<p>4. 正派薩摩琵琶〈錦の御旗〉(五代雅堂)</p> <p>5. 三曲合奏〈ままの川〉(琴:川上大史導、同:山本句當、三絃:川井大檢校、尺八:志摩風懷)、〈向島八景〉(三絃:中山カヨ子、尺八:中山勇次郎)</p> <p>6. 高音独奏〈トロバトーレ〉〈晝の夢〉(三木君子、ヴァイオリン助奏:倉島六郎、ピアノ伴奏:三木政輔)</p> <p>7. マンドリン〈プレクトラム〉…〈マンドリン讃歌〉…〈アマデイ〉、〈ロマンツアとボレロ〉、〈悪魔の歌〉…〈狂想曲〉…〈サルトリ〉(臺北ムニエルクワルテット第一マンドリン:鈴木羊一、第二マンドリン平山亮一、マンドラ:町田治雄、ギター:秋山林策、ギター:田中長英)</p> <p>8. 義太夫〈太功記十段目〉(大夫:竹の家内峰菊、糸:竹本勝玉)</p>	<p>4. 正派薩摩琵琶〈錦の御旗〉(五代雅堂)</p> <p>5. 三曲合奏〈ままの川〉(琴:川上大史導、同:山本句當、三絃:川井大檢校、尺八:志摩風懷)、〈向島八景〉(三絃:中山カヨ子、尺八:中山勇次郎)</p> <p>6. 高音獨奏〈遊唱詩人〉〈晝之夢〉(三木君子、小提琴助奏:倉島六郎、鋼琴伴奏:三木政輔)</p> <p>7. 曼陀林〈プレクトラム〉…〈曼陀林讃歌〉…〈アマデイ〉、〈Roman Tour〉與〈Bolero〉、〈悪魔之歌〉…〈狂想曲〉…〈サルトリ〉(臺北Munier Quartet第一曼陀林:鈴木羊一、第二曼陀林平山亮一、Mandora:町田治雄、吉他:秋山林策、田中長英)</p> <p>8. 義太夫〈太功記十段目〉(大夫:竹の家内峰菊、糸:竹本勝玉)</p>
--	--

6月 26日	▲上午10時15分起	
	1.レコード 2.童話「人参取り」(塘翠 西岡英夫) 3.ニュース 4.筑前琵琶〈五条橋〉(基隆 梅下旭靖)	1.唱片 2.童話〈採人蔘〉(塘翠 西岡英夫) 3.新聞 4.筑前琵琶〈五条橋〉(基隆 梅下旭靖)
	▲下午2時15分起	
	1.レコード 2.ニュース 3.奏樂〈ワルツ・スパニッシュトリオ〉(臺北音樂會) 4.ハーモニカ独奏〈キングカールマーチ〉(臺北バニアンバンドハーモニカソサイティ、茶谷健次) 5.天気予報	1.唱片 2.新聞 3.奏樂〈西班牙圓舞曲〉三重奏(臺北音樂會) 4.口琴獨奏〈King Carl March〉(臺北Banian Band Harmonica Society、茶谷健次) 5.天気預報
▲晚上7時15分起		
	1.柴笛〈詩吟〉〈天然之美〉(3)〈白菊〉(基隆 東郷実男) 2.童謡 独唱〈小雨ふる頃〉〈こがくれの歌〉(北師附属小三年芝原ゆり子)、〈月の砂漠〉〈おぼろお月さん〉(六年津谷敏子) 3.ハーモニカ 合奏〈銀の小琴〉(臺北リードソサイティ)、独奏〈セビラの理髮師〉(奥村直二) 4.正派薩摩琵琶〈吉野落二段〉(里見よしえ)	1.柴笛〈詩吟〉〈天然之美〉〈白菊〉(基隆 東郷実男) 2.童謡獨唱〈小雨ふる頃〉〈こがくれの歌〉(北師附属小學三年級芝原ゆり子)、〈月的砂漠〉〈おぼろお月さん〉(六年級津谷敏子) 3.口琴合奏〈銀の小琴〉(臺北Reed Society)、獨奏〈塞爾維亞理髮師〉(奥村直二) 4.正派薩摩琵琶〈吉野落二段〉(里見よしえ)
	5.三曲合奏〈さむしろ〉(琴:日比野豊子、三絃:小川大檢校、尺八:水谷玲童)、都山流本曲・若葉(尺八:森長江長、同替手:船田周道) 6.ピアノ独奏(一条慎三郎) 7.低音独唱(同人) 8.マンドリン〈空中の女王〉…〈行進曲〉…〈ハンニバル〉、〈森林中の舞踏〉…〈圓舞曲〉…〈ワルテル〉(臺北ムニエルクワルテット第一マンドリン:鈴木羊一、第二:平山亮一、マンドラ:町田治雄、ギター:秋山林策、ギター:田中長英)、独奏〈タランテラ〉…〈カラーチェ〉(鈴木羊一) 9.長唄〈菖蒲浴衣〉(唄:梅屋敷内百々哉、唄:則武内一吾、三絃:梅屋敷内花香、同:則武内一雄)	5.三曲合奏〈さむしろ〉(琴:日比野豊子、三絃:小川大檢校、尺八:水谷玲童)、都山流本曲・若葉(尺八:森長江長、同替手:船田周道) 6.鋼琴獨奏(一条慎三郎) 7.低音獨唱(同上) 8.曼陀林〈空中女王行進曲〉…〈ハンニバル〉、〈森林中的舞踏〉…〈圓舞曲〉…〈ワルテル〉(臺北Munier Quartet第一曼陀林:鈴木羊一、第二:平山亮一、Mandora:町田治雄、吉他:秋山林策、田中長英)、獨奏〈塔朗特拉舞曲〉…〈カラーチェ〉(鈴木羊一) 9.長唄〈菖蒲浴衣〉(唄:梅屋敷内百々哉、唄:則武内一吾、三絃:梅屋敷内花香、同:則武内一雄)

參考書目(按姓氏筆劃排列)

- 人間文化研究機構連携研究「外地錄音資料の研究」プロジェクト編，2007，《日本コロムビア外地錄音ディスクグラフィー臺灣編》大阪：人間文化研究機構連携研究「外地錄音資料の研究」プロジェクト。
- 王櫻芬，2008，《聽見殖民地：黑澤隆朝與戰時臺灣音樂調查(1943)》，臺北：國立臺灣大學圖書館。
- 加藤長江・白井嶺南共編，1924，《音樂年鑑大正13年版》，東京：交蘭社(松下鈞監修，1997，《近代日本音樂年鑑大正13年版・大正14年版・昭和2年版》東京：大空社)。
- 林文通，2002，〈日治時期始政三十年紀念展覽會之研究〉，臺北：國立臺灣科技大學設計研究所碩士論文。
- 林旻誼，2009，〈日治時期臺灣西式音樂之殖民現代性探索〉，臺北：國立臺北藝術大學文化資源學院藝術行政與管理研究所碩士論文。
- 林姿呈，2007，〈從日本時代臺灣音樂會生活探看洋樂於近代臺灣的發聲脈絡〉，臺北：國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文。
- 呂紹理，2005，《展示臺灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》，臺北：麥田出版。
- 河原林直人，2012，〈植民地臺灣における業界団体—「臺北茶商公会」の歴史的意義—〉《名古屋学院大学論集 社会科学篇》第49卷第2号：77-93，名古屋：名古屋學院大學。
- 柯佳文，2005，〈日治時期官方對廣播媒體的運用〉，臺北：淡江大學歷史學研究所碩士論文。
- 程佳惠，2004，《臺灣史上第一大博覽會》，臺北：遠流。
- 鄭任智，2007，〈日本の臺灣領有時代における映画の諸相-郷土教育の視点から-〉《早稻田大學大學院教育學研究科紀要(別冊)》14-2：105-115。
- 臺灣教育會編，1939，《臺灣教育沿革誌》臺北：臺灣教育會（1995，臺北：南天書局）。
- 臺灣總督府，1925，《最近の臺灣：始政三十年記念》，臺北：臺灣總督府。
- 臺灣總督官房臨時國勢調查部編，1924，《臺灣國勢調查記述報文第一回》，臺北：臺灣總督府官房臨時國勢調查部。
- 賴美鈴，2007，〈日治時期臺灣公學校「式日唱歌」與校歌〉《臺灣風物》57卷4期：103-143，臺北：臺灣風物雜誌社。
- 1995-1998《臺灣日日新報(微卷版)》東京：ゆまに書房。
- 2009《臺南新報(復刻版)》臺南：國立臺灣歷史博物館，臺南市立圖書館。

中世紀印度音樂文獻中微分音 (śruti) 與音符 (svara) 的觀念

吳承庭

印度國立巴拿勒斯大學印度哲學與宗教博士

摘要

微分音(śruti)在現代印度拉格(rāga)音樂練習中，是指演奏者偶爾地使用拉格音階之外的音符，其目的是增加音樂的美感經驗。然而，在最早古代印度音樂文獻《戲劇論》(Nāṭyaśāstra)中，微分音是指音符的最小聲音單位，並指出每個音符是由數個微分音所組成。中世紀印度三位重要音樂學者：西元七世紀的馬唐剛 (Mataṅga)，新護 (Abhinavagupta, 十世紀) 和彩神 (Śārṅgadeva, 十三世紀) 視《戲劇論》中的微分音和音符的探討為一音樂本質的重要課題。他們從音樂實體和現象的角度指出微分音是音符 (svara) 的兩種最小基本聲音單位 — 音高和音質，並使用微分音來解釋幾個重要音樂概念：(1) 樂音本質；(2) 音符的形成；(3) 兩個基本音階 (grāma) — 沙德加 (ṣaḍja) 和馬德雅瑪 (madhyama) 不同的原因；以及(4) 微分音和音符的因果關係。

本文目的是探討上述中世紀三本印度音樂文獻中所記錄的微分音與音符的理論，包括兩者的定義和因果關係。期望提供現代音樂學範圍中關於音樂本質、音樂與聲音的探討，提供另一層面的看法。

關鍵字：微分音、音符、印度基本音階、《戲劇論》、馬唐剛、新護、彩神

Theory of *Śruti and Svāra* in the Indian Musical Doctrines of Medieval Era

WU Chen-Ting

Ph.D. in India Philosophy and Religion, Banaras Hindu University, India

Abstract

The application of *śruti*, in the contemporary practice of Indian *rāga* music, is used for enhancing the beauty of music by adding extra musical notes which are not belonged to the respected *rāga* scales. But in *Nāṭyaśāstra*, *śruti* is regarded as the smallest component of a *svāra* (musical note). Three important Indian musicologists of medieval era, Mataṅga (7th century A.D.), Abhinavagupta (10th century A.D.) and Śārṅgadeva (13th century A.D.), hold that *śruti* is the diminutive sound of a *svāra* in both pitch and timbre. It is applied to explain for the following points: (1) the nature of *svāra*; (2) the development of *svāra*; (3) the difference of *two śadja* and *madhyama grāmas* (basic scales); and (4) the relation of cause and effect between *śruti* and *svāra*.

The main purpose of this thesis is to discuss the concept of *śruti* and its relation with *svāra* recorded in these three musicologists' doctrines including the definitions of *śruti* and *svāra*, and their causal and effective aspect. Hope to provide some different thoughts to the modern musicologists and philosophers who are seeking the very nature of music and the differentiation between musical sound and noise.

Key words: *śruti*, *svāra*, *grāma*, *Nāṭyaśāstra*, Mataṅga, Abhinavagupta, Śārṅgadeva

前言

音樂在印度文化中是不可或缺的，尤其在宗教儀式、生命儀式、娛樂場合和民間活動等場合，音樂的使用是必要的媒介。印度人認為音樂可以帶給人愉悅的感受、確切地表達人類情感，以及加強環境所需求的感覺。例如，人們聽到音樂會心情放鬆；演奏者經由適當的旋律和節奏可以直接、無誤地呈現喜、哀、悲慟、愉悅等感受，聽者可以直覺地感受到音樂所表達的情感；在宗教聚會所唱的宗教歌曲可以激發人們虔誠之心；舞會音樂可以讓參與舞會之人搖擺身體等等。因此，印度古代重要文獻，包括吠陀 (Vedas)、往世書 (Purānas)、摩訶婆羅多 (Mahābharata)、拉摩衍那 (Ramayāna)、歷史 (Itihas) 等，都會提到音樂在宗教、宮廷、民間活動的使用。在古時候，音樂甚至是為學校教育中必學的科目。¹

更重要的是，從這些印度古代文獻中所討論的音樂，我們可以觀察到印度在很早的時候就已經建立一套完整的音樂理論：在《火往世書》(Agni Purāna)、《神往世書》(Bhagavad Purāna)、婆羅多 (Bharata) 的《戲劇論》(Nāṭyaśāstra) 等文獻中，已經針對音樂的神性形成、本質、音符²起源、旋律、節奏、歌詞、基本音階 (grāma)、³加第(jāti) 音階⁴等基本理論作重點的記載。之後的中世紀音樂專論文獻，包括西元六世紀的達第拉 (Dattila) 所著的達第朗 (Dattilaṃ)、七世紀的馬唐剛 (Mataṅga) 的Bṛhaddeśī，十世紀新護 (Abhinavagupta) 的《戲劇論注》(Abhinavabhāratī)、十三世紀彩神 (Śārngadeva) 的《音樂之海》(Saṅgītaratnākara) 等都承襲了《火往世書》、《戲劇論》等所提到的古老音樂理論，並且將之所提到的概念視為基礎作為研究論述，提供更仔細的個人觀點。同時，這些音樂學者也紀錄他們當代的音樂理論、形式和作品。因此，從這些文獻中，我們看到音樂形式在歷史發展中的變化，同時也從這些不同時代的著作中，了解印度自古至今所維持的一貫的中心思想。

印度音樂思想的發展和西方有很大的不同。西方音樂學者和音樂家，隨著音樂形式和風格的歷史發展和變化，各自闡述他們當時對於形式、風格的觀察，以及對他人看法的批判：學者們試圖從不同的音樂風格來定義音樂本質；或是試圖定義音樂作品和人類情感的關係；或是針對他人的看法進行辯駁。西方音樂學者和音樂家是在辯駁和思辨中，找尋一套對於音樂各方面的客觀想法，以至於在西方歷史音樂發展上，我們看到眾多分歧的音樂思想。

1 歌者與義書(Chāndoya Upaniṣad) 為重要的吠陀文獻之一。在7.2.1提到20種重要的學科，音樂 (gāndharva) 為其中之一。

2 七個主要音符(suddha)為沙德加 (ṣaḍja)、黎沙巴 (rṣabha)、甘塔拉(gāndhāra)、馬德雅瑪(madhyama)、潘加瑪 (pañcama)、塔法德 (dhaivata)、尼沙德 (niṣad)，簡稱 sa, re, ga, ma, pa, dha, ni。另外介於兩音之間的，相當於升降音的稱為 tīvra (升音) 和 komal (降音)。

3 基本音階是指從某個音符為起始音，依序七個主要音符所組成的音階。印度古代文獻中提到最早有三個基本音階的使用：從沙德加為起音的「沙德加基本音階」，甘塔拉為首的「甘塔拉基本音階」，和馬德雅瑪為起音的「馬德雅瑪基本音階」。《戲劇論》提到甘塔拉基本音階在當時已經不使用，僅使用沙德加和馬德雅瑪兩個基本音階。現代印度拉格音樂僅使用由沙德加基本音階發展出來的拉格音階，馬德雅瑪基本音階也已經消失。

4 加第音階為十世紀之前所使用的音階的統稱，為現在拉格音階的前身。它是由沙德加和馬德雅瑪兩種基本音階衍生而來的不同排列的音階；音階的音符數量為5-7個不同，每個音階包含特定的主音、樂句起始音、樂句結束音、樂曲起始音和結束音使用的規定，並且有特定強調的美感經驗。音樂作品的創作則是選取適當的加第音階和其規則來創作旋律。

本文所要討論的微分音 (*śruti*) 和音符 (*svara*) 的關係，是印度音樂思想的重要觀念之一。微分音在現代所使用的拉格音樂 (*rāga*) 中，是指演奏者在使用特定拉格音階所編的作品時，偶而使用不屬於其音階的音，其目的是增加音樂的美感。然而在最早的古代音樂文獻——婆羅多的《戲劇論》中，微分音觀念是用來解釋音樂現象，包括音符形成、兩個基本音階的差異，與和諧和不和諧音程形成的原因。中世紀音樂學者更以《戲劇論》的思想為基礎，進一步地闡述個人觀點：他們指出微分音和音符是兩種不同的聲音品質，但是微分音為音符的兩種最小聲音單位——音高和音質。他們也從因果理論來思考這兩者之間的關係，例如馬唐剛和彩神抱持著微分音為音符的起源，他們認為微分音是存在於空間的聲音基礎，音符是在特定的微分音上產生；新護則從實際音樂產生的角度，主張音符為微分音的基礎，他認為只有音符在成為聽覺上所聽到的聲音之後，微分音的音高和音質特質才能夠被分辨出來。

儘管隨著歷史的發展，並且受到西方音律和樂器的傳入，近代印度音樂在音律上已經和古、中世紀有很大的差異。因此，對於微分音與音符之間關係的探討，中世紀學者們的思想對於現代音樂來說已經淪為純粹的理論。但是，他們的討論對於音樂本質的探討提供豐富的資料。這對於正在找尋音樂本質和音樂聲音特殊性的現代音樂學者們，或是對於缺乏音樂本質認識的學生，給予很大的幫助。

當代學者對於印度中世紀音樂文獻的研究很少，而且研究多著重於歷史發展、音樂術語、音樂結構方面等。其中重要文獻有印度音樂學者 Mukund Lath 的著作《A Study of Dattilam, A Treatise on the Sacred Music of Ancient India》，此書是針對達第拉的《達第朗》所作的翻譯和學術研究，同時他對中世紀的音樂歷史背景和音樂基本結構概念如旋律 (*svara*)、節奏 (*tāla*) 和歌詞 (*pada*) 有詳細的描述。N. Ramaratha 的著作《Musical Forms in the Saṅgītaratnākara》(1999) 是針對彩神的《音樂之海》中所記錄的作品為主，分析當時音樂作品結構。對於新護的《戲劇論注》研究，因為至今音樂章節的完整英文和印地語翻譯尚未完成，所以關於其音樂思想的研究尚未受到重視。對於中世紀音樂文獻中微分音和音符理論的研究，以印度音樂學者 R.K. Shringy 的《The Theory of Śruti Related to Svāra》最受注目，但他是以馬唐剛在 *Bṛhaddeśī* 的觀念為中心展開討論。

本文主要針對印度中世紀三位音樂學者——馬唐剛、新護和彩神對於微分音與音符關係的思想作為探討對象，並且把他們的觀念分為三大部份：第一部份將討論音符的概念，並定義什麼樣的聲音條件才能夠被稱為音符。第二部份則是探討微分音理論，包括微分音如何被視為是聲音分子，以及如何存在於空間中。在了解音符和微分音的基本概念之後，第三部份則是討論這些音樂學者如何從因果關係的角度來討論微分音和音符之間的關係。

壹、音符的定義

印度梵文稱「音符」一詞為 *svāra*。此詞應用在印度音樂中，意指樂音和旋律部份。⁵為什

5 *Nāṭyaśāstra* 28.13-14: *svārā grāmaṃ mūrchanāśca tānāḥ sthānāni vṛttayah | śuṣkaṃ sādharāṇe varṇā hyalankārāśca dhātavaḥ ||*

麼印度音樂傳統採用這個詞來代表音符、樂音等意思呢？在字義上此詞是指「聲音、語調、語言、音調」。⁶用於語言學中，這詞特別是指韻母和長、短音節等發音基礎。在音樂學中，svara是指音樂最基本的要素——音符和其排列組合而成的旋律。很顯然地，印度音樂傳統同語言學一樣，使用此詞來代表音樂和語言基本的發聲基礎。

同時精通語言、宗教哲學的音樂學者新護，在他的宗教哲學著作《Parātriṃśikāvivarāṇa》中給予 svara另一層的意思。他指出此字可從梵文字根 svṛ 來解釋。svṛ 意指「發出聲音」（śabdayanti），意指個人使用內在或是外在的聲音來表達自己的心理狀態：當一個人產生外在的聲音，他是在表達個人的情感和思想；當他在內心說話時，是對他自已深沉的意識來表達個人的內心狀態和期望。⁷另外，他也指出svara是聲音媒介，用於呈現動物、人類的情感狀態：「這些svaras 只是聲音而已，（從韻母的發聲來看）它們可以單獨使用或是和子音配合應用，進而組成哀悼、好聽、讚美的詞語，用於表達悲傷（karuṇa）、愛意（srṅgāra）、平靜（sānta）等情感狀態。從無字音的角度來看，svara也可以指動物、具有一日生命的昆蟲等嘹亮的聲音和其所代表的意思，或是人們的驚嘆聲音等。這些svara是非常接近這些生命體的直接感受。因此高音（udātta）（或低音anudātta）等不同音高的呈現是具有特殊意義的。（從音樂角度來看）Svaras 是藉由音樂音符，如沙德加（ṣaḍja）等，用於指出音樂的情感狀態。」⁸

從音樂的範圍來看，svara一詞不僅僅是新護所指的能夠闡述情感的音符之外，當它以名詞單數來看，也是指「樂音」。這是因為當音符的音高沒有被特別分辨時，通常會統稱為「樂音」。樂音的特殊性是什麼？它和其它聲音的區別在哪裏？印度中世紀學者們都抱持著相似的觀點：科哈拉（Kohala）指出「愉悅的聲音正是樂音」（dhvanīraktaḥ svarah smṛtaḥ）；⁹馬唐剛則指出svara是梵文的前置字sva（self，自己）和字根 rājī（brilliance，亮麗的）所組成的，意指「自身閃亮美麗的」（svayaṃ yo rājate），¹⁰也就是說，樂音本身就是愉悅的產生者。¹¹新護主張樂音是「具有愉悅的特質」。¹²彩神抱持著同樣的定義，他指出樂音能夠「愉悅聽者的心」（svato rañjayati śrotṛcittaṃ sa svara ucyaṭe）。¹³

既然中世紀音樂學者都抱持樂音是具有愉悅人心的一種聲音，那我們會質疑：像風鈴、鳥鳴聲等聲音都具有同樣的特質，為什麼它們沒被視為是樂音的一種？顯然的，上述的定義

śrutayo yatayaścaiva nityaṃ svaragatātmakāḥ dārvyāyāṃ samavāyastu vīṇāyāṃ samudāhṛtaḥ || 旋律(svara) 部份包括音符、兩個基本音階、音階排列(mūrccana)、音符排列(tānas)、音域(sthāna)、vṛttis、śuśka、升降音(sādhāraṇa svaras)、音符分類(varṇas)、裝飾音(alankāras)、dhātus和微分音(śrutis)。這些是維納琴(弦樂器)會應用的部份。

6 M.Monier-Williams: *A Sanskrit English Dictionary*, p.1283

7 *Parātriṃśikāvivarāṇa* p. 69: svarayanti śabdayanti sūcayanti cittaṃ svam ca svarūpātmānaṃ rānti |

8 *Parātriṃśikāvivarāṇa* p.70: eta eva hi cittavṛttisūcākā nādātmakāḥ karuṇāsrṅgārasāntādikāṃ cittavṛttim ākrandana-cāṅkastutyādaḥ kevalā cā yonivārṇaniviṣṭā vā tiryaktattadahaṛjātādiṣvapi prathamata evāpatantāḥ saṃketavighnādinairapekṣyeṇaiva saṃvidāsannavartitnāt svarakāvādi-rūpatāmaśnuvānāḥ prakāśayanti – ityarthadharmā udātādaya upadiṣṭāḥ, teṣāmeva cittavṛtṭyanubhāvaka-ṣaḍjādisvarūpāt |

9 *Brhaddeśi* 1.4. Anu.15. 科哈拉(Kohala) 為中世紀音樂學者，其生平 and 作品已佚失。只能從後世文獻中的引用得知其少部份的思想。

10 *Brhaddeśi* 1.4. Anu.15: rājī dīptāviti dhātoḥ svaśabdapūrvakasya ca | svayaṃ yo rājate yasmāt tasmādeṣa svarah smṛtaḥ |

11 *Brhaddeśi* 1.4. Anu 15: Rāgajanako dhvaniḥ svara iti |

12 *Abhinavabhāratī* ch.28, vol.4, p.1: tau hi svarasya paramārtham raktīlakṣaṇam vitarataḥ |

13 *Saṅgītaratnākara* 1.3.25ab

仍然不足以滿足音樂聲音的概念。為了解決這個定義上的疑問，新護從它對於人類意識的影響、聲音物理現象等角度來分析，提供幾點個人的觀察，來更精確地定義樂音的特質：

一、樂音具有感染力

新護觀察到樂音的特質之一是它具有高度的感染力。他用梵文詞「*upatāpa*」(near heat) 來比喻樂音的特性。這個詞的意思是指火在不會改變它自己特質的狀況下，可以讓它周遭的物體因為受到它的熱源的影響而溫度升高。樂音就如同火一樣，它所承載的愉悅特質和不同情感，在不會改變它自己的特質下，可以使聆聽它的生命體，也具有同樣愉悅的心境和情感。¹⁴ 與風鈴、鳥鳴聲等一般聲音和語言作比較，風鈴聲和鳥鳴雖同樣讓人感到愉悅，也具有音高和緩急等速度，但是人們會因為當時的心境，內心反射出對於這些聲音的主觀感受，並非是這些聲音本身的客觀狀態。語言雖然也因為急、緩等不同速度和尖銳、低沉等不同音高來指示說話者快樂、悲傷等情感的狀態，就聽者而言，在聽到這些聲音的語速和語調之後，他們可以從中了解發音者的特有情緒狀態，但是這些聲音無法像音樂一樣，能夠高度感染人心。

二、樂音具有自我表現的力量

新護說：「樂音本身是具有自我表達的能力。它自我表達的特質可以在加第 (*jāti*)、拉格 (*rāga*) 和音樂的語言中顯現出來。」¹⁵ 如同語言一樣，其語調和語速表達了不同的情緒狀態。語調的急速、高亢呈現出興奮或是生氣的情緒；而緩慢、低沉則表達平靜、慵懶的感受；緩慢而穩定的語氣指出堅定的情感等等。同樣的，音樂所承載的情感，可以在旋律和節奏的安排上展現出來。旋律的急速、舒緩、高亢、低緩等的安排，藉著加第或是拉格音階中音符的無數種排列組合，可以強調想要表達的情感。這就是新護所說的樂音具有自我表達能力的意思。

三、音符是明顯的音高

這是新護針對音符和微分音的不同所提出的觀點。他認為就人的聽覺能力而言，很難分辨出兩個微分音之間在音高和音質的差異。但是在音符的呈現上，聽覺很容易分辨出音符之間在音高和音質上的不同。新護特別強調音符具有「在空間、時間和聲音上一些的不同」，¹⁶ 這是因為演奏者在樂器上所提供的空間上，以時間前後順序的方式把音符呈現出來，因此，人們能夠比較音符之間的不同。他又說：「我們能夠聽到和看到不同的音高。沙德加和黎沙

14 *Abhinavabhāratī* ch.28, vol.4, p.10-11: ... vopatāpayoḥ svāra ākṣepa ityanayoḥ svārasabdāḥ, tena śabdāsabhāvām cittavṛttim-madhyasthātā-rūpa-svāsthyāvasthā-parityājanenopatāpayanto hr̥dyatāṭīśayavaśāt svatāmākṣipantaḥ svaviśaye abhidhānam kurvataḥ svarā ityuktāḥ |

15 *Abhinavabhāratī* ch.28, vol.4, p.11: svayaṃ sveṣveva jātirāgabhaṣābhedeshu rājanta iti svarāḥ |

16 *Abhinavabhāratī* ch.28, vol.4, p.11: atha svarairniyatamānantaryam dyotayati ṛṣabha iti | etadanantameva śabdastu nikaṭagāndhāra.....antarābhidhānabhedāntarasambhavadatra bhedo nāstyeva ṛṣabha iti darśayati | kākalyantara-svara-vaśāttu kathaṃcid-bhavaṭīti ca śabdaścaivaśca, dhaivataścaivetyatrāpi nipātau yojyau | etacca svarasādhāraṇamiti tadabhidhānāvasare tannidarśayīyāmāḥ |

巴 (r̥ṣabha) 的不同可以（從空間、時間和音高上）被看到。同樣的，甘塔拉 (gāndhāra) 和黎沙巴也可以以同樣的方式看到它們的差異。我們聽覺和視覺可以輕易的明瞭沙德加和黎沙巴的不同，但是很難分辨出在這兩音之間微分音的差別。所以音符是明顯的聲音。」¹⁷

新護在另外一段中也提出類似的論點。他認為「微分音是自然的聲音。但是只有到達音符的聲音品質時，微分音才會成為讓耳朵感到愉悅的聲音。也就是說，只有到達音符的程度，微分音才成為聽覺能分辨的音。」¹⁸ 他先說明微分音和音符是兩種不同的聲音形式，並主張微分音和微分音之間是具有微小的聲音差異，但是音符之間是具有明顯的音高。從實際音樂練習的角度來看，音符是音樂演奏的中心，演奏者會先以適當的技巧製造所需音符的音高和音質，然後音符彼此之間的音高和音質等微分音的差異才能夠分辨出來。他從此角度來說明音符為明顯的聲音。

四、音符是具有甜美的共鳴音 (anuraṇana)

新護在十世紀的時候就已經觀察到樂音有一個區別於其他聲音的重要特質 — 共鳴音，它是一種在樂器上以適當的技巧演奏之後所產生一個較長時間的回音。他同時指出這個共鳴音本質上必須是甜美和滑順的，只有具備這種特質的共鳴音才能稱為音符或是樂音。¹⁹ 彩神也同意新護的觀點，他說：「在（音符之後）馬上所產生的微分音聽起來滑順，這個微分音是能夠讓聽者的心產生愉悅感受的共鳴音，這種聲音稱為svara。」²⁰

然而共鳴音是樂音必要的元素嗎？新護抱持肯定的看法，並且提出他的觀察：「演奏所產生的聲音和共鳴音一樣重要。共鳴音在演奏之後保持著聲音的甜美性(rañjakatā) 和愉悅性(raktatā)。假如共鳴音減少，甜美性也減少。假如沒有共鳴音，聲音就沒有愉悅性，整個聲音聽起來是粗糙的。」²¹ 這個具有甜美性和愉悅性的共鳴音，可以讓聽覺感到同樣的甜美和愉悅。其它種類聲音，如語言、噪音、動物叫聲等，因為缺乏共鳴音，聽者不會感受到高度的甜美、愉快。只能從這些聲音的語氣和字語背後所代表的意義得到快樂、生氣等不同的感受。舉例來說，聽者可以從愛人的甜言蜜語等語言的意思和語氣感受到愛意；等父親回家的兒子能從開門聲中產生興奮的情緒等。

因此，新護在比較音樂和語言的差別之後給予結論：「和音樂比較，歌者並不會特別注重語言或是歌詞的部份。這是因為語言並不具有共鳴音。即使語言和音樂一樣同是聲音形式，但是無法像音樂一樣能夠具有高度甜美性和愉悅性，能夠滿足人心。」²²

17 同上。

18 *Abhinavabhāratī* ch.28, vol.4, p.12: (jāyate) sahaenaiva samastah śrutivistarah | svarādhiṣṭhānato yāti śrotrapīyūṣasāratām |

19 *Abhinavabhāratī* ch.28, vol.4, p.12: abhigātaśchchabdādanantaram yo'nuraṇanalakṣano'nyah śabda upajāyate sa tāvan-nisarga-snigdha-madhurākārah |

20 *Saṅgītaratnākara* 1.3.24c-25b: śrutyanantarabhāvī yah snigdho'nuraṇanātmakah || svato rañjayati śrotcittam sa svara ucyate |

21 *Abhinavabhāratī* ch.28, vol.4, p.13: ghātaśabdasyānuraṇanaśabdena tivravābhyadhike'tiraktatā, sāmye sāmyam, vaiparītye vaiparītyam |

22 *Abhinavabhāratī* ch.28, vol.4, p.13: ata evaiṣāṃ gāṭṛṇāmbhigāṭṛśabdo nānuraṇanam janayati | tena śabdam

除此之外，新護特別強調共鳴音的重要性，是因為它是人們聽覺所接收的主要部分。新護指出一個樂音有兩個部分——演奏樂器所產生的觸擊聲和之後的共鳴音。雖然觸擊聲呈現了音高和樂器特有的音質，但是，聽覺主要從共鳴音來分辨確切的音高。

綜合上面印度中世紀音樂學者所描述的音符定義，可以歸納出音符的特質是具有影響人心的能力、明顯的音高、具有滑順、甜美、愉悅的共鳴音。然而，從實際上，音符和微分音是兩種不同的聲音形式，但是印度音樂思想視音符和微分音為不可分割的音樂因素：後者為前者聲音的最小單位，並且使用微分音來解釋音符形成的來源。在進入兩者關係討論之前，先討論印度中世紀音樂學者是如何定義微分音的。

貳、微分音 (śruti)

「śruti」一詞是從梵文字根śru，意指「聽」的動作，在一般語意上，這詞則是指「聽到的聲音」。中世紀音樂學者們給予更清楚的定義：新護指出此字為「耳朵和聽覺所分辨出的聲音特殊性」；²³ 馬唐剛則定義為「聲音本身就是śruti」，或是也可以解釋為「由聽覺所聽到的東西」(śrūyate iti śrutiḥ)；²⁴ 達第拉則認為「微分音是指聲音之間的不同性，因為這些不同性是可以被聽到的。」²⁵ 這些定義非常清楚地表明śruti是聲音的特質，是屬於耳朵和聽覺、分析能力所能分辨到的聲音。中文則以「微分音」一詞最為貼近其意思。

雖然上述的音樂學者一致認為微分音和音符是兩者不同的聲音形式，但是《戲劇論》使用微分音來說明音符的起源、特性和基本音階的形成，所以微分音可以說是和音符有密不可分的關係；甚至可以解釋成微分音是屬於音符更細緻的部份。為什麼如此說呢？新護分別從印度自然哲學學派的分子理論、聲音與空間的關係、聲音現象的角度說明微分音的定義。

一、微分音是聲音分子(paramāṇu)

同是哲學家的新護，對於微分音的觀察，自然也會從哲學角度來解釋。他使用自然哲學為主的勝論學派 (Vaiśeṣika) 的分子(paramāṇu)理論來解釋微分音和音符之間的關係。勝論學派主張這世界上的每個物質是由多個分子所組成。以瓦罐為例，它是由一團泥土為原料所烘烤而成的。這個原料可以被分析成最微小、永恆的物質，也就是所謂的分。這學派提出這世界有四種基本分子——土、水、火、空氣，它們無數種不同比例的組合構成了世上無數種不同的物質。

同樣的，根據勝論學派的分子理論，新護解釋微分音為聲音分子。他說：「根據勝論學派的學說，每個東西都是分子，所以每個東西可以被計算出來的。對於聲音，微分音可視為

samamapi kurvāṇā aparipurṇā ityucyate |

23 *Abhinavabhāratī* ch. 28, vol.4, p.19 : śrutiśca nāma śrotragamyam vailakṣyaṇam yāvata śabdenotpadyate |

24 *Bṛhaddeśi* 1.3.anu.1

25 *Dattilaṃ* 9cd: iti dhvaniśeṣāstu śravanācchrūtiṣamjñitāḥ ||

是聲音的分子。」²⁶他認為既然這世界上的任何物質都可以被分解成最小的分子，而每個物質都是多個分子所構成；聲音也可以同樣地分解成最細微的分子。這最細微的分子稱為微分音，因此，每個聲音都是多個微分音所構成。他的解釋使得《戲劇論》中對於音符是由特定數量微分音所組成的概念，提供一個合理的解釋。²⁷

同時，勝論學派認為一個分子是很難用聽覺感官來分辨，聽覺只能接受到由多個分子組合而成的物質；同樣的，新護指出一個微分音是很難被聽覺所察覺的，只有多個微分音所組成的音符才能夠輕易地、清楚地被聽到。²⁸

二、微分音是存在於空間的聲音音高單位

微分音既然被視為是最細微的聲音分子，這個分子並非是憑空存在，而是和其它物質一樣，存在於空間中。這個聲音分子的特殊性為不具顏色、形狀，所以無法以視覺方式來感受，只能純粹以聽覺來接收。儘管如此，人們可以透過演奏者在樂器上的肢體移動，看到聲音是如何被製造出來的。因此，也可以說因為肢體與樂器上空間點的接觸，聲音成為聽覺所能接收的物質。聲音存在於空間，並且反映空間存在的看法是合理的。

一個微分音，也就是聲音音高單位，是如何定義出來的？或者是說，一個微分音的空間單位是如何被劃定的？新護指出是從印度傳統的兩個基本音階——沙德加(śaḍja)和馬德雅瑪(madhyama)的不同來分辨、劃定。這兩種音階的差別，就在於它們各自的潘加瑪(pañcama)音符的微分音數量。當沙德加基本音階把擁有四個微分音的潘加瑪減少一個，原本三個微分音的塔法德(dhāvata)就成為四個，整個音階就轉成為馬德雅瑪基本音階。同樣的，只要潘加瑪增加一個微分音空間，馬德雅瑪音階就可換成沙德加音階。也就是說，只要調整一個微分音的空間距離，兩種基本音階就可彼此轉換。這一個微分音所呈現的音高和空間距離，就是新護所說的一個聲音單位。其所反映在空間的距離，也就是聲音空間的一個基本單位。²⁹

對於一般人的聽覺來說，是不容易分辨兩個緊鄰微分音的音高差異。但是從空間上是可以觀察到兩者的不同。從下面的圖表上可以清楚觀察到一個微分音是如何產生的：

基本音階	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	
沙德加				sa			re						ma					pa				dha	ni
馬德雅瑪				sa			re						ma				pa					dha	ni

圖1、沙德加和馬德雅瑪兩個基本音階的微分音空間示意圖

26 *Abhinavabhāratī* ch.28, vol.4, p. 21: yadyapi paramāṇuto'pyutkarṣāpakarśo vā bhaved dhvanervišeṣastathāpi nāsau grhitūṃ pāryate |

27 *Nāṭyaśāstra* 28.25-6: catuṣśrutirbhavet śaḍja ṛṣabhastrīṣrutih smṛtaḥ | dviśrutiścaiva gāndhāro madhyamaṃ ca catuṣśrutih || pañcamastadvadeva syāt trīśrutirdhāvato mataḥ | dviśrutiśca niṣādaḥ syāt śaḍjagrāme vidhīrbhavet ||

28 *Abhinavabhāratī* ch.28, vol.4, p. 23: tathāpi yadvailakṣaṇyaṃ śrutiśabdavācyamiti darśayaṃ śruti-sankhyāparijñānārthaṃ śruti-catuṣṭayopalabdhāṃ darśayati |

29 因為一個微分音的距離造成兩種基本音階的不同。這個距離使一個八度的音階分成分為22個微分音。

馬唐剛在他的著作中也以特殊的圖案來表達兩種基本音階在空間上的差異：³⁰

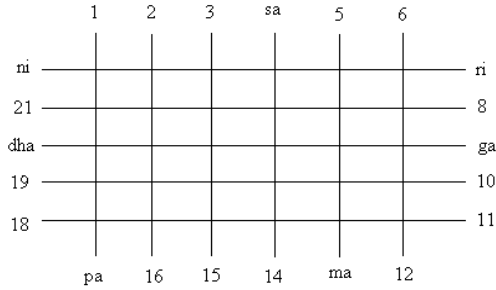


圖2、沙德加音階的微分音示意圖

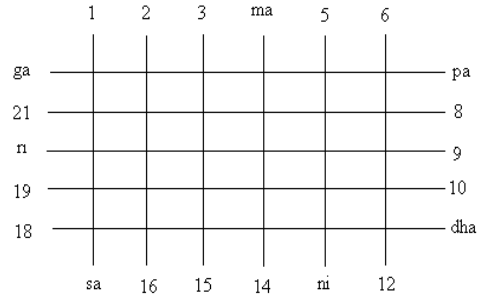


圖3、馬德雅瑪音階微分音示意圖

三、微分音為音質聲音單位

聽覺不僅僅能分辨音符的音高，同時還能分辨強、弱、甜美、強力、輕柔、沉重等不同的音質。新護把這些細微的聲音特質也稱為微分音。他指出：「對於知覺分辨出來聲音的特殊性，包括高、低、柔、大聲等為微分音」。³¹ 馬唐剛和彩神也抱持著相似的看法：馬唐剛把所有聲音音質歸類為四類——乾或高音(vāṭaja)、低或沉重(pittaja)、甜美(kaphaja)和這三種的混合(sannipāṭaja)。³² 彩神則指出音質有輝煌明亮的(dīptā)、伸展的(āyatā)、柔和的(mṛḍu)、溫和適中的(madhyā)、富有同情心的(karuṇā)。³³

儘管新護、馬唐剛和彩神等中世紀音樂學者對於微分音的定義是著重在音高和音質方面。然而，他們對於《戲劇論》中使用微分音來解釋音符來源和特質的看法，都特別從因果理論的角度來試圖合理地解釋兩者之間的關係。

叁、微分音和音符的因果理論

印度哲學和宗教學派常常使用因果理論來觀察物質和世界形成的前因後果和順序，並由此來推論這個世界和神之間的關係。印度音樂學者則借用因果理論來解釋《戲劇論》中的音符和微分音關係——

四個、三個、二個、四個、四個、三個和兩個是組成沙德加基本音階的微分音數目；沙德加為四個微分音、黎沙巴有三個、甘德拉有兩個、馬德雅瑪有四個、潘加瑪(pañcama)有四

30 *Bṛhaddeśī* p25, 27

31 *Abhinavabhāratī* ch.28, vol.4, p.21: evaṃ tīvramandatvahetubhyāṃ mārḍavāyatatvābhyāṃ tadantaram yō viṣeṣāvabodhaḥ pramāṇaṃ niścāyakaṃ yasyāḥ sā śrūtiḥ |

32 *Bṛhaddeśī* 1.3. anu. 4: uccaistaro dhvaniḥ rūkṣo vijñeyo vāṭajo budhaiḥ | gambhīro ghanalīnastu jñātavyaḥ pittajo dhvaniḥ || snigdhaśca sukumāraśca madhuraḥ kaphajo dhvaniḥ | trayāṇāṃ guṇasaṃyukto viñeyaḥ sannipāṭajaḥ ||

33 *Saṅgītaratnākara* 1.3.27c-28b: dīptāyatā ca karuṇā mṛḍurmadyeti jāṭayaḥ || śrūṭināṃ pañca tāsāṃ ca svareṣvevaṃ vyavasthitiḥ |

個、塔法德(dhaivata)有三個，尼沙德(niṣada)有兩個。這些音符和微分音按照順序構成沙德加基本音階。在馬德雅瑪音階中，潘加瑪的微分音減少一個。³⁴

馬唐剛、新護、彩神分別從不同角度的因果理論來解釋這句在《戲劇論》的重要的音符和微分音觀念。馬唐剛說：「歌曲中所唱的七個音符是在微分音的特定位置上所呈現。」³⁵ 他的意思是指音符能夠被聽見，是因為演奏者在能夠產生音符的特定微分音所在的空間上，以特定的演奏方式產生音符。也就是說，演奏者在樂器上特定的位置上，以訓練有素的技巧，正確地詮釋音符所需的音高和音質。所以他主張的是「微分音為因，音符為果」的觀念。

馬唐剛也指出微分音可依照功能分成「樂音」(svara) 和「間距」(antara) 兩種。前者是指在特定的微分音為基礎所產生的音符；後者是者音符間所聽到的音高和音質的差距。對於微分音和音符的關係，馬唐剛提出印度哲學學派常用的五種因果理論：³⁶因與果為一體、果是因的反射、因與果有直接關係、果為因的變體、果為因的顯體來辯證其合理性：

一、音符和微分音為一體的因果 (tādātmya)

因果關係中的「一體論」是持有一元主張的不二吠檀多學派 (Ādvaita Vedānta) 所提出的，用於解釋「阿特曼」(Ātman, 意為「我」) 或是婆羅門 (Brahman) 是這個宇宙的唯一存在的實體，宇宙中的所有物質都是祂的具體呈現。馬唐剛使用此「一體論」來檢視微分音和音符的因果關係。他假設從聽覺上來說，聽者在聽音符的同時，也聽到微分音，所以音符和微分音可視為一體。但是他認為此理論用於解釋微分音和音符之間的關係是不合理的，他指出雖然微分音為音符產生的基礎，但是兩者為不同程度的聲音，是使用不同的心智來分辨的。³⁷ 從實際演奏的角度來看，兩者可以說是同時出現的，但從理論上來看，兩者是不同性質的聲音。

二、音符是微分音的反射 (vivartatva)

因果關係中的反射理論同樣是不二吠檀多學派用來解釋「阿特曼」或是「婆羅門」和這宇宙的關係 — 認為這個宇宙的存在是「阿特曼」或是「婆羅門」的反射；也可以說，「阿特曼」是宇宙最根本的因，後者是前者的反射。所以「阿特曼」是唯一真實的存在體，這個世界是虛幻的存在。若是把這個因果理論用於微分音和音符關係，則可說音符是微分音的反射。馬唐剛認為使用這個理論來解釋兩者之間的關係是不合理的：假如音符是微分音的反射，那微分音則是真實的，音符為虛幻的。從實際狀況來看，這兩者都由聽覺同時所接受。

34 *Nāṭyaśāstra* 28.24-26: tryasro dve ca cataśraśca cataśrastisra eva ca | dve caivādye cataśraśca śaḍjagrāme bhavedvidhiḥ || catuḥśrutirbhavet śaḍja ṛṣabhaśraśraśrutih smṛtaḥ | dviśrutīścaiva gāndhāro madhyamaśca catuḥśrutih || pañcamastadvadeva syāt tryaśratu dhaivato mataḥ | dviśrutīśca niṣādaḥ syāt śaḍjagrāme vidhirbhavet || madhyagrāme tu pañcamah śrutypakṛṣṭaḥ kāryah |

35 *Bṛhaddeśī* 1.1 anu3: niyatasrutisamsthānād gīyante sapta gītiṣu |

36 印度哲學學派使用因果關係來推論這世界上是否有「阿特曼」或是「婆羅門」等最高意識體的存在以及這世界與最高意識體的關係。他們從這世界上的事物的因果關係、如樹與種子、牛奶和優格、水和冰等的前後形成的因果關係來思考辯證。

37 *Bṛhaddeśī* 1.1.36: nānābuddhiprasādhyatvāt svaraśrutyoṣṭū bhinnatā | āśrayāśrayibhedācca tādātmyam naiva sidhyati ||

若是這理論是成立的，音符如何能聽的到呢？³⁸

三、音符是微分音所產生的結果 (kāryatva)

結果論是指「果」(kārya)和「因」(kāraṇa)兩者有直接的關係，如樹和種子，泥罐和泥土：種子成為樹的來源，而泥土經由與水的混和，經由燒烤而成為泥罐。從這個因果理論來解釋微分音和音符的關係，微分音可視為是音符的起源。但是馬唐剛認為此理論並不適用於兩者關係的解釋：根據時間的前因後果，當種子長成樹後，那顆種子便不存在；當泥土成為泥罐之後，那團泥土已經消失。但是當音符被呈現時，微分音也同時被聽覺接受到，微分音不會在音符呈現後而消失。³⁹此理論無法解釋音符和微分音之間的關係。

四、音符為微分音的變體 (pariṇāmītā)

馬唐剛指出：「微分音是音符的潛在變體；如同牛奶為優格的潛在變體。」⁴⁰變體理論是哲學學派數論派 (Sāṅkhya) 解釋世界起源的理論：認為牛奶和優格有直接因果關係，但是後者在形狀、味道等的呈現和牛奶完全不同；同樣的，這宇宙的一切是直接源自於宇宙最高意識，但是它們都呈現和意識不同的特質，它們可以視為是最高意識的變體。馬唐剛認為此因果理論可以合理地解釋音符和微分音的關係，因為微分音存在於空間中，經由演奏者在空間上演奏，音符才被顯現出來。兩者之間有直接的因果關係，但是音符呈現的是和微分音不同的聲音性質，前者可以視為是後者的變體。

五、音符為微分音的顯體 (abhivyāñjakatā)

顯體理論是指某個東西已經存在，但是是經由另一原因才被顯現出來。此理論在多數的印度哲學學派是用來指出宇宙最高意識本來已經存在，但是經由心理和感官與外界事物接觸的活動才能顯現出它的存在，所以，這宇宙是意識的顯體。同上個理論一樣，馬唐剛主張此因果理論可以合理的解釋音符和微分音關係。他說：「從沙德加開始的七個音符是從微分音顯現出來的，如同位於黑暗裏的罐子，因為光的關係而顯現出來。」⁴¹微分音原本就存在，因為演奏者在樂器上所提供的空間演奏，微分音以音符的方式呈現，因此，音符可視為是微分音的顯體。

綜合上述的五種因果理論來解釋微分音和音符的關係，馬唐剛主張最後兩個理論可以合理地解釋兩者關係。三世紀後的新護則提供不同的觀點來解釋兩者的因果關係。他從吠陀傳統的梵唱音高以及個人觀察來解釋者兩者的關係：前者從歷史傳統角度來檢視微分音和音符產生的原因：印度傳統認為吠陀文化是印度所有文化的起源，所以新護從這個角度指出音樂中的七個主要音符源自吠陀梵唱的三個音高：高音(udātta)、低音(anudātta)和前兩者的混合音

38 *Brhaddeśī* 1.1.37: yadabhāni vivartatvam svarāṅgāṃ tadasaṅgatam | vivartatve svarāṅgāṃ hi bhṛāntijānam prasajyate ||

39 *Brhaddeśī* 1.1.41: kāryeṣu vidyamāneṣu kāraṇasyopalambhanāt | ghaṭādī vidyamāne tu mṛtputṇḍo nopalabhyate ||

40 *Brhaddeśī* 1.3.32: śrutayaḥ svararūpeṇa pariṇamanti na saṃśayaḥ | pariṇamedyathā kṣīraṃ dadhirūpeṇa sarvathā ||

41 *Brhaddeśī* 1.3.33: ṣaḍjādayaḥ svarāḥ sapta vyajyante śrutibhiḥ sadā | andhakāraṣṭhitā yadvat pradīpeṇa ghaṭādayaḥ ||

(svarita)。高音有四個微分音，低音有兩個，混合音則有三個。這三個音為一組，再往高音方面加上一組，在兩組中間加上中間音 (madhyama)⁴²，七個音符因此產生。這也就是為何 sa-re-ga 和 pa-dha-mi 兩組都是依次擁有同樣的4-3-2個微分音，馬德雅瑪作為兩組之間的平衡音。

新護也從因果理論觀察音符和微分音的關係。他同馬唐剛一樣，認為微分音也是無所不在地存在於空間中，也是音符產生的依據。但是他和馬唐剛抱持不同的觀點，他從實際演奏的角度來觀察，主張在產生音樂的過程中，音符是第一個被直接地製造，而不是微分音。聽者在聽到音符之後，才同時分辨出音符中的音高和音質等微分音。他說：「所有微分音的擴展和延伸是自然產生的。但是它們成為音符的基礎，成為悅耳的聲音，也就是到達音符的層次，才能被聽見。」⁴³

另外，新護也從哲學角度對於聲音與空間的觀念來提出個人兩點的觀察：

一、音符顯現固定在空間中的微分音

新護說：「微分音是由音符而顯現，每個微分音存在於如同分子的空間。那些依序出現的微分音是從聽見的音符中顯現」。⁴⁴他指出微分音是瀰漫於空間中，特別是存在於弦樂器、管樂器、打擊樂器等所提供的空間。只要在這些樂器上配合適合的演奏動作，音符和音符所包含的微分音——音高和音質都會同時顯現。

二、音符顯現微分音聲音的間距 (antara)

「提供高音和低音的微分音能夠被聽見是因為它們存在於音符中，所以音符是微分音的基礎」；⁴⁵「因為微分音的關係，音符的不同性可以被特殊的意識分辨出來，不同性是指音符的高、低、大、小等音質。」⁴⁶新護的主張指出因為一群音符在比較之後，彼此在音高和音質的差異也顯現出來。這個差異也稱為間距微分音。

彩神則和馬唐剛一樣，主張微分音為因，音符為果的想法。他對於《戲劇論》所說的七個音符擁有特定的微分音數量提出不同的看法。他先從音質的角度把所有微分音分為五種，分別為：明亮的(*dīptā*)、擴展的(*āyatā*)、溫柔的(*mṛdu*)、嚴謹的(*madhyā*)和憐愛的(*karuṇā*)。⁴⁷每個音符因為不同微分音的組合而顯得有各自的特質。下表是每個音符的微分音數量：⁴⁸

42 madhyama為中間之意，同時也是音符馬德雅瑪。

43 *Abhinavabhāratī* ch.28, vol.4, p.12: (jāyate) sahajenaiva samastāḥ śrutivistarāḥ | svarādhiṣṭhānato yāti śrotrapīyūṣasāratām |

44 *Abhinavabhāratī* ch.28, vol.4, p.13: tāvatī śrutirekā paramānvanusthāne khyāpitāpi tasyā lakṣaṇīyatvāt dattilācāryo'pi dhvani-śabdenānusthānamevābhyadhāt |

45 *Abhinavabhāratī* ch.28, vol.4, p.12: śrutayo hyuccanīcatayā api svarāśrayā eva pratīyante |

46 *Abhinavabhāratī* ch.28, vol.4, p.21: evaṃ tīvramandatvahetubhyāṃ mārḍavāyatatvābhyāṃ tadantaram yo viśeṣāvabodhaḥ pramāṇaṃ niścāyakaṃ yasyāḥ sā śrutīḥ |

47 *Saṅgītaratnākara* 1.3.27c-28b: dīptā"yatā ca karuṇā mṛdurmadyeti jātayāḥ || śrutīnāṃ pañca tāsāṃ ca svareṣvevaṃ vyavasthīḥ |

48 *Saṅgītaratnākara* 1.3.28c-31a: dīptā"yatā mṛdurmadyā ṣaḍje syādṛṣabhe punaḥ || saṃsthitā karuṇā madhyā mṛdurgāndhārake punaḥ | dīptā"yate madhyame te mṛdumadye ca saṃsthitā | mṛdurmadyā "yatā" khyā ca karuṇā

沙德加	明亮的、擴展的、柔和的、嚴謹的
黎沙巴	憐愛的、嚴謹的、柔和的
甘塔拉	明亮的、擴展的
馬德雅瑪	明亮的、擴展的、柔和的、嚴謹的
潘加瑪	柔和的、嚴謹的、擴展的、憐愛的
德瓦塔	憐愛的、擴展的、嚴謹的
尼沙德	明亮的、嚴謹的

雖然彩神以音質的角度來解釋《戲劇論》中的概念，但是他在表中所列出的音質的順序是否代表其音符特質的多寡程度，這就不得而知。也就是說，他並沒提到沙德加是否以明亮為主要特質，然後依序包含擴展、柔和、然後有較少嚴謹的特質；或是是否塔法德音符擁有較多憐愛的特質，然後只有一點擴展和嚴謹的音質。

結語

三位印度中世紀音樂學者馬唐剛、新護和彩神對於音樂本質、聲音、微分音和音符關係的思考，提供了現代音樂學者和音樂學生豐富的資源。他們對於音樂定義抱持著一致的觀點——音樂具有愉悅人心的特質。新護所提出的四個音樂特質：具有影響力、承載美感經驗的能量、明顯的音高、甜美滑順的共鳴音等提供後人更清晰明瞭的特質。另外，他們對於微分音為存在於空間的聲音分子，是音高和音質的聲音單位，並且從多種角度的因果理論來辯證兩者之間的關係，提供現代音樂學者對於音樂本質、樂音與聲音的差別提供另一層面的思考觀點。

在缺乏音樂本質為音樂教育的內容下，現代學習音樂的學生在練習音樂時，並不會特別注意音樂的特性、音質變化的應用、音樂對於人心的影響力，和承載人類美感經驗為目的的特質，以至我們多半聽到的是音符所組成的音樂聲音的呈現，卻很少能夠聽到真正可以愉悅人，以及具有豐富音色變化所呈現不同情感的音樂。這三位印度中世紀音樂學者所提到音樂的定義和微分音理論，讓學生在練習時，能同時思考音樂特質、音質變化和音樂情感的重要性。

參考文獻

- Bṛhaddeśī of Mataṅgamuni*. Sharma, Prem Lata, ed. and trans. Kalamuka Sastra Series 8 and 10. New Delhi: Indira Gandhi National Center for The Arts, 2 vols, 1992 and 1994.
- Bharata. *Nāṭyaśāstra* with the Commentary *Abhinavabhāratī* of Abhinavagupta. 4 vols. Gaekwad's Oriental Series. Vol. I, Kavi, M. Ramakrishna and Sastri, K.S. Ramaswami, eds. 1956; Vol. II, Kavi, M. Ramakrishna, ed., 1934; Vol. III, Kavi, M. Ramakrishna, ed., 1954; Vol. IV, Kavi, M. Ramakrishna and Pade, J. S., eds., 1964. Baroda: Oriental Institute.
- Chāndogya Upaniṣad*. Gita press.
- Dattila. *Dattilam*. Sastri, K. Sambasiva, ed. Trivandrum Sanskrit Series, No. 102. Trivandrum, 1930.
- Monier-Williams, M. *A Sanskrit-English Dictionary*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1998.
- Parātrimśikā*. With a Commentary *Vivarāṇa* by Abhinavagupta. Rāma, Mukund, ed. Kashmir Series of Texts and Studies, no.18. Srinagar: Research Department, Jammu and Kashmir State, 1918.
- Śārṅgadeva. *Saṅgītaratnākara*. With commentaries of Kalānidhi of Kallinātha and Sudhākara of Siṃhabhūpāla. Sastri, S. Subrahmanya, ed. 4 Vols. Vol. I 1943; revised by Sarada, S., 1992. Vol. II 1959; revised by Krishnamacharya, V. Vol. III 1951; revised by Sarada, S., 1986. Vol. IV 1953. Madras: Adyar Library.
- Shringy, R. K. · *The Theory of Śruti Related to Svāra*. Sharma, Shringy, R. K., and Prem Lata., trans. *Saṅgītaratnākara of Śārṅgadeva*. Vol.1, appendix 1. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1999.

音樂聽覺中的「格式塔」(Gestalt)現象

蔡育昇

國立臺北藝術大學音樂系博士班研究生

摘要

做為心理學研究的內容，「格式塔」(Gestalt)的議題自二十世紀初開始於德國展開科學性的研究。西元1912年由韋特海默(Max Wertheimer)、柯勒(Wolfgang Köhler)與考夫卡(Kurt Koffka)發表相關的研究成果，這個理論才真正開端，而成為所謂的格式塔心理學派。他們的心理學思想與美學之間存在著相當密切的關係，而他們的著作也都涉及到藝術問題，而成為音樂心理學研究多元面向的一個重要的論點。

本文試圖透過「格式塔」的歷史發展、觀念與現象，進一步探討音樂聽覺中的單純化原則、似動現象與趨向反應，有秩序地從聽覺的物理聲學、心理學，到美學領域，藉以澄清音樂心理學對於瞭解音樂的本質與內容的重要性。

關鍵字：音樂心理學、格式塔、音樂聽覺、現象學、知覺

The Gestalt Phenomenon in the Musical Hearing

Tsai Yuh-Sheng

Doctoral Student, Department of Music, Taipei National University of the Arts

Abstract

The term 'Gestalt', as a concept of psychology, is one of the study between psychology of music and aesthetic of music. Since the beginning of the 20th century in Germany. In 1912, Max Wertheimer, Wolfgang Köhler and Kurt Koffka published related research results, the theory of Gestalt was the real began, and so-called Gestalt psychology school. Their thought of psychology have a very close relationship with the aesthetic, and their writings are related to the problem of art, become an important argument for psychology of music.

The purpose of this paper is through historical development, concepts and phenomena of 'Gestalt' to explore the Einfachheit, Phi-Phänomen and Prägnanz of musical hearing. In an orderly manner from the physical acoustics of hearing to psychology and aesthetic. To clarify the importance of psychology of music for understanding the nature and content of the music.

Keyword: psychology of music, Gestalt, musical hearing, Phenomenology, Perception

前言

關於藝術的本質、內涵，以及藝術作品自身的美學觀，一直是所有的藝術家與美學家探究的議題。從古希臘開始，人們就試圖透過各種方法尋求這些議題的答案，這些方法在二十一世紀的現在，我們可以理解的相關領域包括哲學、美學、心理學、社會學、語言學，甚至是統計學等，從多角度的面向啟發求知慾，以追求知識的全面。對於心理學與藝術的關係，德國哲學家卡西勒(Ernst Cassirer)有著相當切中的論點

心理學分析的首要任務就是規定屬於美的經驗的哪些現象的種類。這個問題不會有任何困難。沒有一個人會否認，藝術品給了我們最高的愉悅，或許是人類本性所能有的最持久最強烈的愉悅。因此，只要我們選擇了這種心理學的方法，藝術的秘密似乎也就能發現了。(卡西勒 1990, 232)

作為「系統音樂學」(Systematische Musikwissenschaft)跨領域研究的一部份，音樂心理學的研究得以順利發展，自是因為一般心理學的理論建立與蓬勃激發。德籍捷克裔音樂學者卡爾布奇斯基(Vladimir Karbusicky)在其於1979年出版《系統音樂學：基本觀念、方法與研究技術》(Systematische Musikwissenschaft: Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken)一書中提出「音樂心理學相關之學科與跨學科研究」圖表¹，說明建立在跨領域研究中的音樂心理學，在科學的基礎下，透過一般心理學的理論觀點與方法，研究人類個體音樂思維和行為的學科。其中「知覺」(Perzeption)與「聽覺」(Gehör)都是其研究的範疇。卡爾布奇斯基認為「音樂聽覺的心理素質與程序」(Psychische Anlage und Prozesse des Musikhörens)中的「處理模式」(Verarbeitungsmodi)(圖1)，資訊式的處理模式是一種「理解」(Verstehen)式的過程，美學式的處理模式是一種「體驗」(Erleben)式的過程。這裡種模式都對應到「原型運動形式的感覺心理學」(Wahrnehmungspsychologie von archetypischen Bewegungsformen)的學科領域。這個部份與「格式塔心理學」(德文寫作Gestaltpsychologie, 英文寫作Gestalt Psychology)中對於運動視覺過程的感知是不謀而合的。更進一步來說，對於音樂的運動過程在心理感知上的意義，卡爾布奇斯基所提出的論點，的確為相關研究開啟了一扇門。

1 關於「音樂心理學相關之學科與跨學科研究」圖表，請參考蔡育昇，2010，〈關於「音樂性」(Musikalität)的思考〉，《藝術評論》20：151。

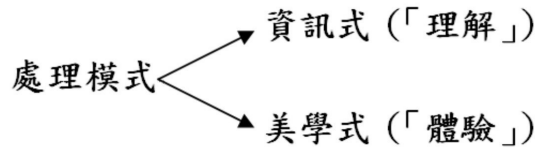


圖1 「音樂聽覺的心理素質與程序」中的「處理模式」

在心理學的研究方法上，格式塔學派既反對結構學派強調感覺元素的內省分析法，也反對行為學派強調對「刺激與反應」的觀察方法。這樣的理解過程並非企圖解析作曲家本身的原始意圖與原始心理經驗。音樂的創作者、詮釋者與接受者三者之間有著微妙的關係，這不只是音樂聲響的物理過程，更是心理傳達的具體現象，作曲家的主觀意識不再對作品具有絕對的主導權。（如圖2）關於我們所能理解的「人」在音樂中的定義，創作者、詮釋者與接受者的心理過程所產生的理解才是我們所關心的焦點。無論如何，音樂的表現無法脫離審美的觀點，音樂心理現象並不是單一、獨立的個別現象。由於音樂活動領域的不同，音樂之於人的心理活動也會因著個人的各種差異而有所不同，所以對於音樂心理學這個部分的研究得以完整地涉入美學的角度，建立起理論與經驗之間的橋樑。關於音樂美學與心理學的思考，我們可以透過卡爾·西蕭（Carl Seashore）的論點獲得澄清：「我們可以說它是音樂美學的心理學、音樂美學的科學，或者，直接稱其為音樂美學」（Seashore 1938, 375）

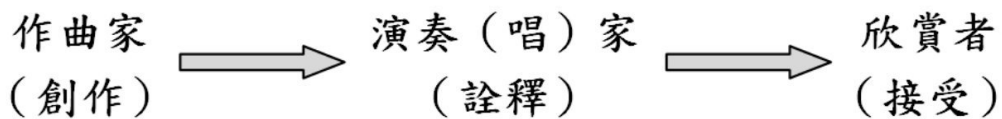


圖2 作曲、演唱與欣賞的創作結構

「格式塔」心理學雖然起源自對於視覺領域的研究，但它卻不限於視覺領域，其研究範疇與應用面向甚至超過感覺經驗的限度，對於音樂聲響現象、音樂創作結構的研究範圍也相當廣深的影響，礙於篇幅的限制，本文試圖透過「格式塔」的歷史發展、觀念與現象，進一步探討音樂聽覺中的單純化原則、似動現象與趨向反應，有秩序地從聽覺的物理聲學、心理學，到美學領域，藉以澄清音樂心理學對於瞭解音樂的本質與內容的重要性。

壹、「格式塔」的歷史發展

西元前五到六世紀古希臘時代，畢達哥拉斯（Pythagoras）與柏拉圖（Plato）開始利用

自然法則來證明音樂中和諧音與不和諧音之間的區別。到了西元前六世紀時，畢達哥拉斯利用不同的比率發現這些音程：完全八度（比率：1）、完全五度（比率：2）和完全四度（比率：3），這個部分直到現今仍被視為音樂心理學發展的濫觴。雖然畢達哥拉斯與柏拉圖都曾利用數學理論來解釋音程，然而，畢達哥拉斯強調以「體驗」來證明法則，為「實驗性」的取向；柏拉圖則透過已經存在的法則來思考發展他的論點，為「哲學性」的取向。從整個音樂心理學的歷史發展來看，這兩個取向逐漸地被融合在一起，不僅注重哲學性的理論，也因為受到一般心理學的影響，而同時注重所謂的經驗論。不論從傳統哲學性美學的思維，乃至於聲響科學或生理系統，一直到十九世紀末期聲音心理學所涵蓋的心理感知層面的發現，音樂心理學才得以建立在音樂音響心理學的層面上，成為一門確定研究範疇的獨立學科。十九世紀受到整個科學發萌時代的啟迪，心理學的發展獲得了相當長足的研究進步，德國成為這個新觀念研究的翹楚，許多德語系的科學家紛紛投入這方面的研究，例如：德國物理學家赫姆霍茲（Hermann von Helmholtz）與捷克裔奧地利物理學家馬赫（Ernst Mach）。他們後來在音樂聲學—聲音（Klang）和心理聲學（Psychoakustik）²—的研究方面非常有貢獻。德國心理學家馮特（Wilhelm Maximilian Wundt）於1879年在萊比錫（Leipzig）建立了第一個實證心理學實驗室，創立了結構心理學（Strukturpsychologie）理論，開啟了現代心理學的研究之門，成為實證心理學的第一個流派。馮特在《生理心理學基礎》（Grundzüge der physiologischen Psychologie）一書中，藉由內省分析法，對於「節奏」有深入的研究。他認為節奏的經驗取決於速度及其重音變化的類型，包含了聽覺的再現、動覺的感知，以及對緊張和鬆弛的感覺等三個面向。而功能心理學（Funktionspsychologie）、行為心理學（Verhaltenpsychologie）、實驗心理學（Experimentelle Psychologie）以及格式塔心理學的研究相繼出現，影響了音樂心理學的研究方法與進路，同樣也成就出一批尋求基礎問題研究的音樂心理學家與論著，包括德國心理學家利普斯（Theodor Lipps）、德國心理學家繆勒-佛瑞恩弗斯（Ricard Müller-Freienfels）、瑞士音樂學家恩斯特·庫爾特（Ernst Kurth）與德國音樂心理學家威列克（Albert Wellek）等等。

奧地利心理學家克里斯蒂安·馮·俄稜費爾（Christian von Ehrenfels）於1890年發表的〈論格式塔性質〉（Über Gestaltqualitäten）一文中提出格式塔（Gestalt）這個名詞。雖然這是此一名詞最早的提出時間，但是這個名詞並沒有把這種格式塔性質的形式理解為一個整體，只以為它是一種全新的和感覺並存的心理元素。追溯其相關概念提出的歷史，英國哲學家約翰·洛克（John Locke）是最早注意到「整體」的概念可以被運用於旋律上。1886年，馬赫在其著名的著作《感覺的分析，以及心理與物理的關係》（Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen）一書中提出了「心理物理學」（Psychophysik）這個詞彙，他認為在整體的世界中，色彩、聲音、空間與時間等元素是以多種各樣的方式相互聯繫結合的，成為一種物體。透過這些物體的分析，可以解析出視覺、聽覺、觸覺等特性，並探究這些元素的聯結方式。馬赫認為物體是由感覺的結合所構成，並不是物體引起感覺，

2 另有一譯為「聲音心理學」。

這個觀點成為奠定了格式塔心理學論點的思想基礎之一。例如，對於一段音樂旋律，音樂聲響本身的音高、音色與節奏等的變化關係，就是屬於物理學的研究對象；而音樂聲響與感知之間的關係，就是屬於心理學的研究對象。從這個「心理物理學」觀點出發，馬赫提到兩個旋律會被心理感知為相同的旋律的論點。他認為

在樂音組合的聲音中，我們透過根音 n 可以聽到泛音或和諧音 $2n$ 、 $3n$ 、 $4n$ 等音高，每個音都符合簡單的鐘擺振盪所產生的。如果振動數 n 與 m 相當於兩個樂音組合的基礎音，這兩個樂音組合在旋律與和聲方面相互結合，在一定的條件下， n 與 m 的一些泛音或和諧音將相互重疊，在前一種狀況下使得兩個樂音組合的聲音明顯地相似，在第二種狀況下產生節拍的減少。³ (Mach 2011, 217)

這段說法同時包含了物理學與心理學的觀點，從中可以理解（從實驗中也能獲得證明）大腦對於音高與音樂線條的感知過程。進一步來說，在單一的旋律線條中，所有的音高同時被移高八度、四度或五度，大腦對於旋律節奏的音樂動機印象仍是相同的，也就是原來的旋律線條的結構仍然是不變的。但是，當旋律線條中的其中一個音高被改變時（即使只是移高或降低一個半音而已），就能產生一個完全不同的旋律線，聆聽者對於旋律節奏的音樂動機印象就會不一樣。

直到西元1912年由韋特海默（Max Wertheimer, 1880-1943 A.D.）、柯勒（Wolfgang Köhler, 1887-1967 A.D.）與考夫卡（Kurt Koffka, 1886-1941 A.D.）發表相關的研究成果⁴，這個理論才真正開端，而成為所謂的格式塔心理學派。受到德國哲學家康德（Immanuel Kant）「先驗論」（a priori）與德國哲學家胡塞爾（Edmund Husserl）「現象學」（Phänomenologie）的影響，他們的心理學思想與美學之間存在著相當密切的關係，而著作也都涉及到藝術問題。可惜的是，實驗對象的核心並沒有放在音樂上。由於這個體系初期的主要研究是在柏林大學實驗室內完成的，故又稱為「柏林學派」（Die Berliner Schule）。後來在德國納粹的干預與迫害下，包括考夫卡、韋特海默、柯勒等人被迫流亡到美國，使得格式塔心理學派在美國得到進一步發展，與原子心理學相對立。

3 Ernst Mach, 2011, p.217. 筆者自譯。

4 Wertheimer著名的著作包括：*Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt. I. Prinzipielle Bemerkungen.*(1922); *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt. II.* (1923); *Über Gestalttheorie.* (1927); *Gestaltpsychologische Forschung.* (1928)。

Koffka著名的著作包括：*Perception: An introduction to the Gestalt-theorie.* (1922); *Principles of Gestalt Psychology.* (1935)。

Köhler著名的著作包括：*Die physischen Gestalten in Ruhe und im stationären Zustand. Eine naturphilosophische Untersuchung.*(1920); *Gestalt Psychology.* (1929)。

貳、「格式塔」的觀念

一、格式塔心理學的基本原則

「格式塔心理學」是西方現代心理學的主要流派之一，根據其原意又稱為「完形心理學」，其理論基本上是對立於行為主義 (Behaviorismus) 學派的觀點，相對於分別知覺到的成分元素之總和，強調立即知覺整體的構形。格式塔是一種現象，德文原文Gestalt一詞在的原意是指「形態」、「外形」或「構形」，也就是指物體的性質，用來表現幾何圖形或時間序列 (曲調旋律) 的特性。另外也是指一個具體的實體和它具有特殊形狀或形式的特徵，這個理論強調的是對整體狀態和意義的知覺領悟，用以表現物體本身。由上述可知，格式塔現象的研究開始於視覺領域的研究，並完成了這個面向的實驗性證據，因此在視覺藝術上關於格式塔的研究已經具備相當完整的研究資料。但是格式塔研究又不侷限於視覺領域、感覺領域，它已包括學習、記憶、情緒、思維、運動、能量，乃至於美學上。美國心理學家哈瑞·赫爾森 (Harry Helson) 對此歸納出格式塔現象中114個格式塔現象的因素，其中較為著名的，包括「閉合」(德文寫作Kontur, 英文寫作closure)、「相似」(德文寫作Ähnlichkeit, 英文寫作similarity)、「連續」(德文寫作Kontinuität, 英文寫作continuity)、「接近」(德文寫作Gruppierung, 英文寫作proximity)、「關聯」(德文寫作Kohärenz, 英文寫作coherent)。這些因素被廣泛性地研究，並應用在心理學的研究議題上，稱為格式塔心理學。

考夫卡在其1935年所發表的《格式塔心理學原理》(Principles of Gestalt Psychology)中提出格式塔心理學相關原則與研究內容。他認為假使有一種經驗的現象，他的每一個成分都牽連到其他成分，而且每一個成分之所以有其特性，即因為它與其他部分具有關係，這種現象便稱為格式塔。另一方面，韋特海默認為格式塔的特性為整體不決定於其個別的元素，而局部過程卻決定於整體的內在特性。因此，格式塔是一種現象的單位，是個別特徵之間相互形成關聯的意義單位。格式塔現象具有四種特性 (Hellmuth Benesch 1987: 105)：

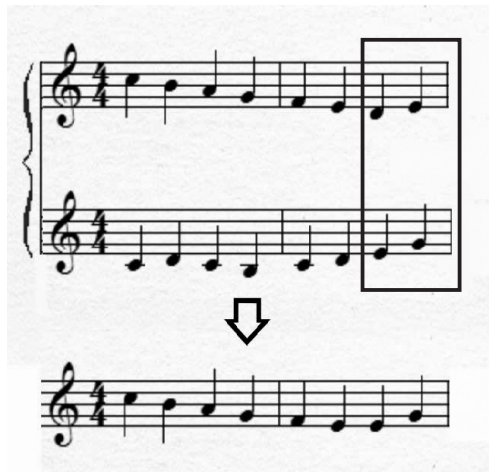
1. 「圖形簡潔」(Figurprägnanz)：當知覺物體具有較清楚可辨識的格式塔時，比較容易從許多「競爭」的格式塔要素中引起個體的注意。
2. 「超越總和」(Übersummativität)：整體比部分的總合更具有意義，並且容易被突顯出來。
3. 「可轉移性」(Transponierbarkeit)：旋律模式如同格式塔可被辨認地轉移到其他的樂器上。
4. 「關係架構」(Beziehungsrahmen)：格式塔中賴以支撐的事物，成為一把開啟各自理解的一把鑰匙。

考夫卡認為世界是心物的，人類所經驗的世界與物裡世界是不一樣的，感官知覺到的東西較眼睛所看到的東西要來得大。因為經驗現象中的每一個成份之間都相互關聯，人們所理解的整體，具有其本身完整的內在特性，而不是取決於個別的元素，因此，這個整體不能被

解析成為簡單的個別元素。所以，從音樂的構成來看，作曲家對於作品創作的概念，並不是對於單一音高，或單一音符時值的構成，而是在具有一致性的思維下，對於整部樂曲中曲調旋律整體的內在特性。以譜例1作為例子，從樂譜的構成來看這是一個二聲部的合奏，在旋律線條上是各自獨立的。當一個聽眾聆聽到這一段落的合奏旋律時，聽眾的聽覺感知將形成第三個旋律線條。原因在於譜例1的框線中所呈現的，第一個旋律的兩個音較第二個旋律的兩個音要來的低，所以在聽覺上，這些音高就互為取代了。因此，樂曲的表現力與聽覺感知，不在於個別音高上，而是在於旋律的整體上。

克里斯蒂安·馮·俄稜費爾對於旋律線條的時間知覺也有類似的看法，他認為人的聽覺為了感知旋律線條，對於發出片刻聲音的音高之印象是相當模糊的，意識必須透過對於先前所發出音高的記憶加以串接，才能夠完整地對於旋律線條產生感知。（von Ehrenfels 1890, 249-292）

考夫卡與克里斯蒂安·馮·俄稜費爾的看法都將具連續性的音樂知覺視為一種聽覺的短期記憶持續程度的研究，這個部分在二十世紀神經學（Neurology）⁵理論中對於神經迴路的短期回響、神經通路突觸長期的結構改變，有清楚的推論與實證，進一步證明樂段的記憶性取決於聽覺感知者個人的教育過程，以及大腦處理視覺與知覺的神經迴路功能編碼機制。這是一種被統合成為單一知覺單位的「立即知覺的整體」，這個「整體」的內容完全取決於感知者心理的選擇性，對於感知者重要的訊息才會被保留，不重要的訊息則會被忽略，甚至消失。



譜例1 曲調旋律整體的內在特性⁶

5 神經學（Neurology）是神經科學（Neuroscience）研究的一個分支，主要研究神經系統的結構、功能與相關病理學，在二十世紀中葉以前，其相關研究主要在生理、病理、藥理與生物化學等面向，近年來已開始與其他學科結合，成為統合性的研究，包括認知神經科學、認知神經心理學，以及關於行為與學習的神經科學研究。

6 筆者自製。

二、「格式塔心理學」與「現象學」

胡塞爾的「現象學」是二十世紀最重要的哲學思想之一。就基本理論來說，「現象學」雖然強調的是對於直接直觀與經驗感知的區分，也就是主觀性觀點與客觀性研究建立條件約束，但是這個思想的定義有其廣泛性。在格式塔心理學的研究領域上，現象學所指的是對經驗的描述，認為經驗是感覺或其他系統的非經驗性元素。格式塔心理學採取了現象學的經驗觀察觀點，主張心理學研究現象的經驗，而其最基本的特徵在於經驗的結構性與完整性。在觀察現象的經驗時，要保持現象本來面目的完整性，不能將它分析為感覺元素，並且必須認感現象的經驗是整體的，也就是完形的。

進一步來說，所有的對象不是用主觀的角度將原本已存在的零碎元素結合起來之內容總和；知覺不是感覺相加的總和，思維不是觀念簡單的集合，這裡要研究的是有具體的整體原則的結構整體。格式塔是經驗中的一種組織或結構，而且與知覺活動密不可分，它是一種具有高度組織水平的知覺整體。

格式塔心理學家認為，知覺的目的在於追求完整的「形態」與「模式」，簡單來說，就是我們所稱的「完形」。這裡所指的「形」，包括一切被視為整體的東西，甚至包括整體中的某個獨立成分，使得一個作品在某種情況下，所有的元素都達到最佳的組合狀態。因此，音樂中的一段完整旋律、一個樂章，乃至於一首樂曲都可視為格式塔。因為這些音響的總和體，具有原來音響所沒有的性質，每一個音就好比是能發揮整體功能的旋律組件。格式塔在知覺感受這方面的理論，對音樂心理學中節奏的研究有很大的影響；例如，考夫卡提出了在節奏領悟中「主觀節奏」(subjektive Rhythmus)⁷這個觀點，這是一種個人對節奏模式所做的內在直覺的分組，也就是知覺者的感知會主觀地將精準的節拍劃分成兩個或三個一組；這個推論同時也利用到許多對視覺領悟的瞭解。考夫卡進一步指出，單拍子的主觀節奏較複拍子的主觀節奏來的普遍，這種說法與德國音樂學家薩克斯(Curt Sachs)對於相關研究的觀點相似。

這樣的觀念是以整體感知對象為特徵的美學經驗，提供了心理學研究的論據。事實上，以格式塔心理學為基礎深入探討美學與藝術問題的是德國心理學家費希納(Gustav Theodor Fechner)。他首先透過美學實驗方法論處理相關問題，尋求「美」的客觀參數，在「選擇的方法」(Die Methode der Wahl)、「建立的方法」(Die Methode des Schaffens)與「使用的評估」(Die Auswertung des Gebrauchs)三個面向提出客觀性的測量標準。在這之後，在格式塔心理學觀點中探討美學問題，做出重大理論貢獻的是德國裔美籍心理學家、美學家魯道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim)，進一步來說，阿恩海姆認為藝術是建立在知覺的基礎之上的，因此，對知覺結構的分析是對藝術分析的基礎，也就是審美經驗的基礎。物理、生理與心理三個面向所能在格式塔的基礎上達到一個整體性，那麼在這之間即會形成一個美感經驗。

7 這個名詞是由Carl Seashore於1918年對於Kurt Koffka所提出的節奏現象觀點所提出的名稱，這個觀點對於音樂心理學的發展有很重要的影響。

「Figur-Grund」⁸圖形是格式塔中很重要的體現概念，這些圖形顯示格式塔的基本原則是組織，組織的原則是「形象」(Figur)和「背景」(Grund)。形象是被看做為運動，而背景則被視為靜止。其中最經典的例子就是「魯賓之杯」(德文寫作Rubinsche Becher，英文寫作The Rubin Goblet)⁹，這張圖畫可能被視為一個花瓶，或是二張彼此對看的面孔(圖3)。另外，在白色鳥和黑色鳥被重疊的中央區域，在視覺上只能被其中一個顏色吸引，因而形成單一構圖(圖4)。同樣以黑色鳥與白色鳥作為轉換的元素，將左右同一個鳥瞰圖構形成為日與夜兩個景色(圖5)。在一個視野內，有些形象比較突出鮮明，構成了圖形；有些形象對圖形起了烘托作用，因而構成了背景。在視覺感知的過程中，人類每次只能看到單一圖形，無法同時看到兩種圖形的呈現。在格式塔現象的意義中，這些圖形是知覺的整體，並非黑色部分與白色部分的組合。

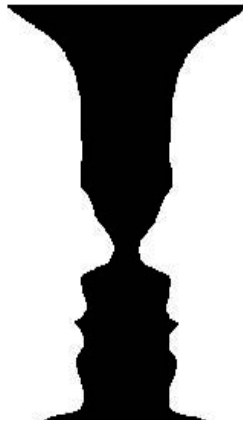


圖3 Figur-Grund I 「魯賓之杯」(Rubinsche Becher)

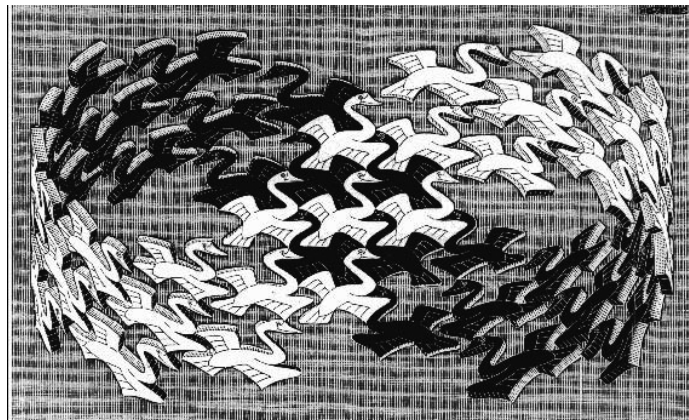
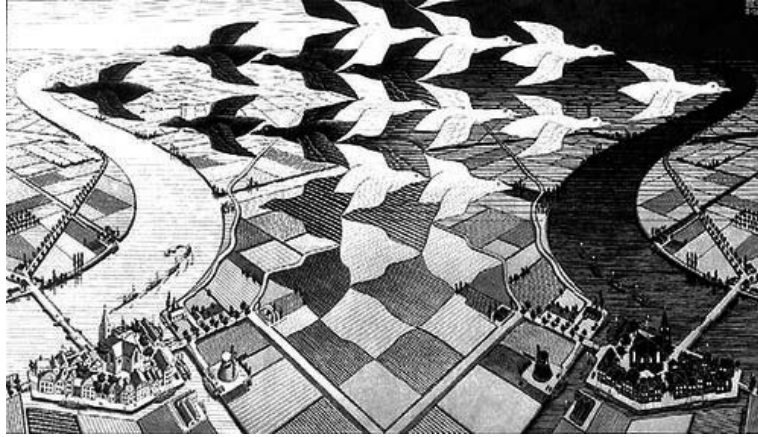


圖4 Figur-Grund II 「天鵝」(Swans)¹⁰

8 英文為「Figure-ground」。

9 這個名詞的由來是依照丹麥心理學家Edgar Rubin (1886-1951 A.D.) 所命名。

10 荷蘭畫家M.C. Escher (1898-1972) 於1956創作的作品。

圖5 Figur-Grund III 「日與夜」 (Tag und Nacht)¹¹

這種「形象」和「背景」的概念應用在音樂的創作與聽覺感之上，最顯著的例子就是「主調音樂」(Homophonie)。主調音樂作品以其中某一個聲部作為旋律，旋律形象明確清晰，聆聽者容易掌握其中的表現線條，如同「形象」。主調音樂中的其他聲部，透過和聲與節奏等手法，形成一個伴奏音形用以陪襯，如同「背景」。以莫札特(Wolfgang Amadeus Mozart)《第16號鋼琴奏鳴曲》為例，右手的旋律部分就是所謂的「形象」¹²，左手的伴奏音形就是「背景」。(譜例2)

譜例2 莫札特《第16號鋼琴奏鳴曲》(mm.01-09)¹³

11 荷蘭畫家M.C. Escher (1898-1972)於1938創作的作品。

12 譜例中圖框的部分。

13 Wolfgang Amadeus Mozart, 1878, p.174.

參、「格式塔」的現象

一、赫維茲（Géza Révész）的「音高二元論」

儘管格式塔心理學的原理並不只是一種研究「知覺」的學說，但是它的研究卻是起源自對「知覺」的研究。雖然在古希臘時代，畢達哥拉斯的追隨者阿那薩哥拉（Anaxagoras）認為「感官知覺不足以成為科學事實的建立」¹⁴（Zatorre 1980, 527），他試圖以數學的觀點解釋音樂的各種現象，致使在感性層面外，建立音樂理性的層面。他認為音樂現象的感知與認知屬性應是用實驗科學來研究的觀點預示了現代音樂心理學的研究。隨後亞里斯多塞諾斯（Aristoxenus）在他的專著《論和聲》（On Harmonics）中提到

理解領會旋律無外乎聽覺和『區分連續聲音所呈現出的每一個差別的』能力——因為旋律是連續的，像所有音樂的分支一樣存在於連續不斷的作品中。因此對音樂的理解依靠兩個因素，感知覺和記憶。所以我們必須理解現時呈現的聲音，記住已經聽過的聲音，只有這樣才能領會音樂的現象。¹⁵（Zatorre 1980, 527）

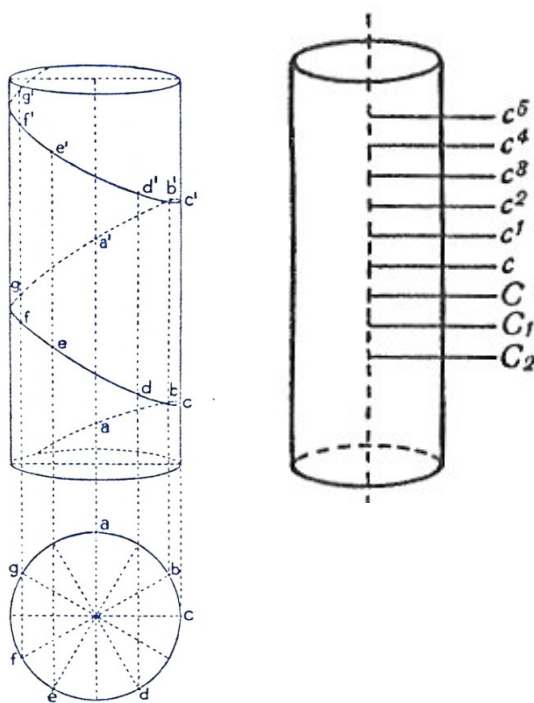
但是，無可否認的，在透過作曲家的創作、演奏者的詮釋，音樂以一定的組合方式傳遞到欣賞者的聽覺中，被接受與思考。這一個過程中的思維、知覺與情感體驗，全由心理機制控制。因此，關於格式塔心理學的相關研究與理論形成，是無法忽視「知覺」的研究。

格式塔心理學廣泛地被運用在視覺藝術的研究上，尤其是對於繪畫的秩序與平衡，但我們從赫維茲¹⁶的著作與理論中也可以很清楚的發現，他對於音樂心理學領域範疇的研究深深地受到格式塔心理學的影響。例如，音樂才能測驗、音程理論、音高系統、音樂美學觀點，以及在1913年提出的「音高二元論」（德文寫作der Zweikomponententheorie，英文寫作two-componenttheory of musical pitch）（如圖6）。這是赫維茲最重要且影響最深的理論，這個理論受到格式塔心理學的影響，其基本論點強調音高的感知是由兩種具獨立性的性質所構成的，一是「音高」（Höhe）的改變，一是「音質」（Qualität），也就是八度音的相似性，赫維茲認為「音色」現象是音響的基本特質。對於「音高」與「音質」這兩個性質的獨立性，羅傑·薛帕德（Roger N. Shepardy）在1964年所發表的論文〈論相對音高中的環狀性〉（Circularity in judgments of relative pitch）中，透過實例證明了音高的環狀性，這就是著名的「薛帕德音階」（德文寫作Shepard-Skala，英文寫作Shepard Scale）。

14 Robert J. Zatorre, 1980, p.527. 筆者自譯。

15 Robert J. Zatorre, 1980, p.527. 筆者自譯。

16 赫維茲（Géza Révész），匈牙利音樂心理學家。1906年獲得哥廷根大學（Georg-August-Universität Göttingen）心理學博士學位，並擔任布達佩斯大學教授。1921年至荷蘭阿姆斯特丹主持一個心理實驗研究室，致力於一般心理學與音樂心理學的研究，建立了音樂心理學研究在心理實驗上的基礎。

圖6 音高二元論模型¹⁷

赫維茲在「音高二元論」模型中，以連續性的螺旋線條來設計「音高」（即從低音連續上升至高音）改變的型態。關於「音質」（即音高在每個八度內重新再現）表現的型態是以垂直的軸線來架構。赫維茲將這兩個構成這個音列的組合的明顯特徵，以一個三維的模型圖表來解釋。音群的連續路線是以從起點開始的連續線條來表示；音色的週期性藉由每一個點以相同音名的音符來呈現（例如：八度音）。這音符被展開在垂直的螺旋線條上，一個接著一個上循序而上，呈現出一種「循環性」。當我們以表現一個八度音的線條的旋轉上的音高加以分類，我們可以發現所有的c音（包括C₂、C₁、C、c、c¹、c²、c³）將展開在一條一個接著一個的垂直線條上，其他的音也是如此。在一個八度中，與所有中間的音相比較，從基礎音處移至最遠音，超過基礎音的高八度的音被平均分配在螺旋線條上，以及分配在垂直的連結線上。這也就是赫維茲所謂的音高的改變與八度音的相似性的呈現。

可以很清楚的瞭解，赫維茲對於音高的的看法是以一個整體性來看的，呈現出一種「線性」的狀態，這不單單只是單純物理上的聲響改變，還有音質上的問題，這兩者之間彼此是息息相關，互動影響的。這個結構本身就顯現出一種整體性與完形，音樂聲響的情感與意義就滲透於這種整體性之中，形成一種審美體驗的知覺結構。如同阿恩海姆的論點，認為知覺結構是一種特殊的「力的結構」，也就是對力的感受結構。對應於音樂藝術，這種力就是音樂聲響自身內在力的表現。

17 Géza Révész, 1972, p.75-81.

二、「雙重知覺」與「深層知覺」

赫維茲的「音高二元論」影響了現代音樂心理學在知覺與美學研究上的發展，其中最著名的例子就是威列克，威列克於1928年以《雙重知覺與標題音樂》（*Doppelempfinden und Programmusik*）為題的研究取得博士學位。這個研究進一步闡述了這種差別特性，並且指出有兩種類型的欣賞者存在：一種主要是專注於音調高度的「線」型聽眾，一種是主要集中於音調色度的「環」型聽眾。雖然這個說法現今已經不再被廣泛性地接受，但是卻是威列克長久以來對於音樂史與心理學的相關研究所做的探討與反省，也為他開啟了音樂心理學研究的大門。

1946年，威列克在美茵茲大學（*Johannes Gutenberg-Universität Mainz*）成立了心理學研究所，直到去世之前都在此擔任教職與研究所所長。在美茵茲大學的這段時間，威列克開創了相當多的議題與研究，使得他被視為萊比錫（*Leipzig*）「完整與格式塔心理學學派」（*Ganzheits und Gestalt psychologie*）的代表人物之一，成為二十世紀重要的音樂心理學家之一。他對於聽覺的理論是以赫維茲的「音高二元論」為基礎，並將這個理論的探討範疇延伸到音樂能力與知覺的美感經驗上。事實上，這個範疇不但接觸到了音樂學與心理學的面向，更貼近了美學與社會學的觀點。尤其是關於「共感覺」（*Synästhesie*）¹⁸的研究最為重要，這個理論不但為音樂與視覺藝術之間的心理活動關係，搭建了一個橋樑，也為看不見的心理活動具象化，這影響了二十世紀音樂美學的論點，更被醫學界運用於臨床的治療上，成就了「音樂治療」（*Musiktherapie*）的理論基礎與發展。

除了威列克之外，另一個深受格式塔心理學理論影響的就是奧地利心理學家與藝術理論家安東·埃倫茨維希（*Anton Ehrenzweig*）。二十世紀初西方音樂美學受到格式塔心理學與奧地利精神科醫師佛洛伊德（*Sigmund Freud*）深層心理分析的影響，使得格式塔心理學原理與精神分析理論相融合。在這個基礎上加上奧地利作曲家苟白克（*Arnold Schönberg*）的現代和聲理論，形成埃倫茨維希的音樂美學理論的架構，其中最重要的研究成果就是《藝術視聽覺的心理分析—潛意識知覺理論引論》（*The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing*）。埃倫茨維希認為建立在視覺與聽覺藝術的心理問題有一個共同的特性，就是對藝術作品的兩種知覺：其一為表層知覺，其二為深層知覺。所謂的表層知覺是指藝術作品中，能夠透過直接感受、理性的、具體的藝術外在形式，從音樂藝術作品來看，就是音高、節奏、音色和與聲等形式元素。透過創作的各種手法，將這些元素組合成為一部作品，使得我們的表層知覺受到格式塔（完形）的心理規則，感受作品的美感標準與整體結構。

除此之外，另一個深層知覺的觀點，意指存在於心理深層的潛意識的知覺感受，這是一種非理性、非具體的內在藝術形式。因此，埃倫茨維希認為要感受這種非具體的形式，就必須藉由佛洛伊德精神分析學派的心理理論¹⁹來解釋。他更指出，原始音樂中充滿著豐富的滑

18 人類的感官經驗包括視覺、觸覺、味覺、聽覺、與嗅覺，當其中一個器官受到刺激時，其他的感覺器官也同時能夠接受到同一屬性的感覺反應現象。在心理學上又稱為「通感」。大多數的共感覺的共同形式並非聯想的色彩聽覺，而是聽覺刺激所喚起的普遍經驗。

19 Freud瞭解人類的方法主要著重在每個人的無意識（*unconscious*）與有意識（*conscious*）的過程與進展。然而Freud的理論並未被直接運用在音樂的研究上。然而，精神分析學家Coriat在西元1945年發表的論點：音樂

音與顫音，這些滑音與顫音所呈現出的搖擺不定、雜亂無章與活潑風格，正有著來自深層意識的表現力。但是，這並不是表示這種表現力所具現的音樂是毫無結構與形式的。藝術最基礎的成分是由深層知覺與潛意識作用所形成，並透過一個結構複雜的組合表現出來。由此可以得知，十七世紀所發展的主調音樂，就是由深層知覺走向表層知覺的格式塔產物。基於這個理論基礎，埃倫茨維希特別推崇荀白克對於傳統和聲理論的顛覆，以及和絃結構的重新審視，使得其運用的十二音序列的創作手法被視為具有高度直覺的深層知覺，並造就了現代音響學對於深層知覺的具像化。

肆、音樂聽覺中的「格式塔」

一、單純化原則 (Einfachheit)

格式塔心理學最基本的原則：每一種心理範疇都是趨向於最單純、最均衡、最有秩序之組織的可能性。(劉思量 2002, 165) 因此藝術作品的呈現是一種動機與目的行為的具體實現，這過程需要許多的平衡、秩序、規律的單純化原則 (Einfachheit)。由此可以瞭解，格式塔心理學對形成知覺結構的基本原則，主要來自對視覺的研究。但是在美學的領域上，其接近性原則、相似性原則、完形原理被證明同樣適用於解釋音樂聽覺結構形成的原因，音樂這門藝術便是完全符合了這個原則。音樂的形式與內容在結構上，有著更豐富的表現，這些原則對於解釋音樂作品的結構完整性，時至今日對於相關理論的發展仍具有重大的意義。然而在單純化的原則下，外在形象與內在構造之間的繁複與簡單變化，就會產生相當豐富的音樂聲響。我們以巴赫 (J. S. Bach) 的《馬太受難曲》(Matthäus-Passion, BWV 244) 中的兩段四部合唱為例 (譜例3、譜例4) 來解釋單純化的原則。

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "Herr, bin ichs, bin ichs, bin ichs, Herr, bin ichs, Herr, bin ichs?". The score is in G major and 4/4 time. The Soprano part starts with a whole rest, then sings "Herr, bin ichs, bin ichs, bin ichs, Herr, bin ichs, Herr, bin ichs?". The Alto part starts with "Herr, bin ichs, bin ichs, Herr, bin ichs, bin ichs, bin ichs, bin ichs, Herr, bin ichs?". The Tenor part starts with "Ev. Chorus ihm: Herr, bin ichs, bin ichs, Herr, bin ichs, bin ichs, bin ichs, bin ichs, Herr, bin ichs, bin ichs?". The Bass part starts with a whole rest, then sings "Herr, bin ichs, bin ichs, Herr, bin ichs, bin ichs, bin ichs, bin ichs?".

譜例3 巴赫《馬太受難曲》Nr.9e 〈合唱〉(Choral) (mm.33-37)²⁰

的本質乃是無意識的語言。由此可以看出Coriat承繼了Freud的理論而予以發展。Freud認為一個人的個性包含了三個部分：「本能」(id)、「自我」(ego)、「超自我」(superego)。Freud解釋「本能」是思想構成中最原始的一部份，為其他部分發展的基礎。在這一部份的結構中，一個人的生命目的即是「自我放縱」(self-indulgence)，直接充分地表達個人直覺 (instinct) 和釋放緊張。「自我」就好像是本能與外在刺激之間的協調者，並決定如何「依照現實需要或原則」來有所回應。存在於自我中的自衛直覺 (self-preservativeinstincts) 有時候則被視為是一種自我中心主義 (Narcissism) 或自愛 (self-love)。「超自我」就是完美的自我 (egoideal)。它和所謂的自我觀察和自我批判有極大的相關。

20 Johann Sebastian Bach, 1974, p.48

se - in ver - dienst - lich Lei - den recht bit - ter und doch sü - - - fe sein, recht bit - - - ter

se - in ver - dienst - lich Lei - den recht bit - - ter und doch sü - fe sein, recht bit - - ter

se - in ver - dienst - lich Lei - den recht bit - - ter und doch sü - fe sein, recht bit - - ter und doch

se - in ver - dienst - lich Lei - den recht bit - ter und doch sü - fe sein, drum muß uns

譜例4 巴赫《馬太受難曲》Nr.20〈詠歎調〉(Arie) (mm.48-51)²¹

事實上，作曲家也追隨著同樣的原則來創作樂曲，使音樂得以在平衡的和聲組織中獲得完美的曲調旋律，在秩序的曲式結構中獲得完整的架構。從這兩份譜例中發現，這兩首合唱曲完全符合先前所提到的平衡、秩序與規律。在譜例4中可以發現，樂曲所使用的音符數量的外在形象相較於譜例3來得多，但四部的節奏音型的內在結構卻較譜例3的結構來得單純。反之，譜例3的節奏音型與織度卻展現得相當豐富，音樂聲響²²也有相當微妙的變化。因此，外在形象簡單，內在結構卻是複雜的，相對的，外在形象較多，內在結構卻相對簡單。這個部分藉由格式塔的完形理論就可以清楚地表達其中的差異，並獲得內在心理對結構的平衡與差異的感知。

二、似動現象 (Phi-Phänomen)

「似動現象」(Phi-Phänomen)是指兩個相距不遠、相繼出現的視覺刺激物，呈現的時間間隔如果在1/10秒到1/30秒之間，那麼看到的不是兩個物體，而是一個物體在移動。韋特海默認為，這種現象正是不能把整體分解成部分的證據。這種現象的組成部分是一些獨立的燈在一開一關，但組成一個整體後，給人造成這些燈在動的印象。(如圖4)這個論點正是格式塔心理學的基礎概念，從音樂聽覺的知覺過程來看，曲調取決於音符之間的關係，而不是音符本身。

匈牙利作曲家李格悌(György Ligeti)在他創作於1968年的作品《連續，給大鍵琴》(Continuum für Cembalo)中，使用了一種簡單、規律且勻稱的節奏結構，以構築他的音樂表現力。根據李格悌在樂譜(譜例5)上所標示的速度記號「最急板」(Prestissimo)可以揣測他對於這首樂曲在速度上的企圖，事實上李格悌所期待的速度是遠遠超過這一個速度記號。作曲家本來設想演奏者必須在一秒鐘觸鍵12次，而整首樂曲必須在四分鐘內彈奏完畢，然而

21 Johann Sebastian Bach, 1974, p.76

22 Bach在這部作品中提出了相當多的寫作手法與結構嘗試，其中一種類似於今日「立體環繞聲響」的聲響效果。Bach利用兩台管風琴、兩組管弦樂團、兩對合唱團，以及一隊演唱固定旋律的兒童合唱團，表現出一種立體式的對話、交替與左右移動，這種變化不僅前所未有，更使得音樂聲響產生極為良好的效果。

仔細算來，整首樂曲的演奏時間是4分32秒。因此，假使要在李格悌所預設的時間內彈奏完畢，則一秒鐘必須觸鍵16次。倘若不考慮大鍵琴本身所產生的泛音效果，就音樂聽覺上的心理感知結果，音樂聲響所形成的形象將跳脫樂譜上每個單一音符的形象，成為一條連續性的聲響線條，形成了一種「似動現象」。

György Ligeti

Continuum

Prestissimo*

*Prestissimo = extrem schnell, so daß die Einzeltöne kaum mehr wahrzunehmen sind, sondern zu einem Continuum verschmelzen. Sehr gleichmäßig, ohne jede Artikulation spielen. Das richtige Tempo wurde erreicht, wenn das Stück (ohne die Schluß-Pause) weniger als vier Minuten dauert. Die vertikalen punktierten Striche sind keine Taktstriche (Takt bzw. Metrum gibt es hier nicht), sondern dienen nur zur Orientierung.

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1970

*Prestissimo = extremely fast, so that the individual tones can hardly be perceived, but rather merge into a continuum. Play very evenly, without articulation of any sort. The correct tempo has been reached when the piece lasts less than 4 minutes (not counting the long fermata at the end). The vertical broken lines are not bar lines — there is neither beat nor metre in this piece — but serve merely as a means of orientation.

譜例5 李格悌《連續，給大鍵琴》²³

「似動現象」被提出時，雖然是以運動視覺過程為研究核心的實驗研究，但是對於音樂的運動過程在心理感知上的意義，亦能夠提供一個具深度且清楚的描述。如同韋特海默所提出的觀點，一個整合的整體的每一個部份彼此之間都存在著複雜的聯繫，這種聯繫是具有特殊的內在規律的完整的歷程，是有具體的整體原則的結構。這也就是為什麼李格梯對於他的作曲手法與音樂聲響清楚地指出：「音樂的組織是如此的稠密，以至於每一個聲部作為一個獨立聲部是無法感知的，只有把整個音樂組織當成一個上層的格式塔才有辦法理解。」（王美珠 2001, 58）

三、完形趨向性（Prägnanz）

在埃倫茨維希的《藝術視聽覺的心理分析—潛意識知覺理論引論》出版後的三年，也就是1956年，邁耶（Leonard B. Meyer）的《音樂的情感與意義》出版，這本具有劃時代影響力的音樂心理美學論著，與赫維茲、埃倫茨維希同樣繼承了格式塔心理學的理論。邁耶的研究主軸在於以心理學為基礎探討音樂美學的課題，並深入地闡述音樂中的情感與意義。他認為格式塔理論的基本原理是「完形趨向性」（Prägnanz）²⁴，心理組織對於「好」的概念具有一種趨向，這是一種對心理的組織缺乏滿足的結果，心理趨向力求形態的完整和穩定，也就是好的組織，穩定的形態的追求。這樣的說法與布雷格曼（Albert S. Bregman）的「聽覺場景」（Auditory Scene）理論觀點是一致的。布雷格曼認為格式塔原則是指在聽覺感知者的心理作用會將聽覺系統的運行做為基礎，將先前所聽到的音樂聲響組合成為聽覺環境中最好的預測，除了增加聽覺感知者的旋律經驗，也成為知覺整合的整體，是聽覺場景分析過程中重要的因素。（Bregman 1990）邁耶認為這其中最重要的概念就是「期待」（Erwartung），他為此特別指出

期待由一個限定的結構中產生，完整的思考過程中的耽擱將導致感情，除非這個過程在自覺的過程中是理性化的。或者一種混亂疑惑的情景，導致一種對澄清這種感覺的期待，將引起懸念的情緒和感情的反應。（Meyer 1956, 88）

邁耶認為音樂是具有意義的，對於音樂意義的理解，應該將關注的焦點放在音樂本身，美學與心理學，或是音樂分析理論，都只是一種運用的方法。正因為他所強調的音樂情感與意義，所以站在音樂美學的論點上，對於「絕對論者」（英文寫作absolutists，又稱為形式主義者）「參照論者」（英文寫作referentialists，又稱為絕對表現主義者或參照論表現主義者）他所採用的是透過辯證的方式，以瞭解這兩個論點的意義與合理性。一個音樂欣賞者（或接受者）試圖理解一部作品的意義時，必須同時透過這兩個論點進行探討，畢竟音樂中既存在

24 「趨向反應」是針對特定刺激物的自動心理反應，我們可以說這種反應是人類的一種「本能」（instinct），或是一種「模式反應」（pattern reaction）。它兼具了時間和結構的特性，而其性質可能是有意識的，也可能是無意識的。

理性、智力的意義，也存在感性、情感的意義，兩者並不相互排斥。

邁耶認為絕對形式的音樂是能夠喚起聽眾的情感反應，並得以在音樂的創作、演奏與欣賞中扮演交流的重要角色，這中間所產生的審美過程，所涉及的是情感心理學。邁耶相當重視欣賞者（或接受者）所參與的本體意識與作用，欣賞者在知覺、想像、期待與反應的基礎上受到音樂的刺激，形成格式塔現象中一種趨向完滿的知覺結構規律之「趨向反應」，而這種「趨向反應」一旦受到抑制或阻礙時，情感或感情就會被喚起；倘若這個反應是被欣賞者有意識的自覺，那麼這將形成一種期待（*Erwartung*）。這種抑制或阻礙所引起的期待受到了音樂的刺激之後，將使欣賞者在情感上獲得滿足與審美喜悅。

邁耶從「形式主義」與「絕對表現主義」的觀點對於音樂意義的研究有其基本上的立論依據，但是不可否認的，他並不否認音樂意義在其他面向的存在與重要性。因此，他對於舊式的美學、音樂心理學與音樂理論採取批判的觀點，但相形之下，卻認為格式塔心理學所提出的觀點較具有啟發性。然而，這個部分依舊無法滿足他對音樂感知上的尋求，他強調要形成一個有關音樂知覺和經驗的分析系統，音樂感知的構成仍須依靠「有經驗的聆聽者」（英文寫作 *competent listeners*）的敏銳反應；而我們可以經由既有的、可遵循的法則中，對情感理論中所謂的「期待」有所瞭解。

邁耶對其情感理論的基礎概念清楚的指出：「當音樂刺激所引發的期待——一種回應的趨向——被暫時或永久地抑制時，情感就被喚起了。」²⁵（*Meyer 1956, 31*）所以，情感心理學將這種「趨向反應」視為人的一種本能，而這個觀點也與二十世紀晚期的「接受美學」（*Rezeptionsästhetik*）的理論觀點十分契合。

邁耶列舉了十八世紀西方嚴肅音樂為例，跟隨著屬和絃和聲片段之後，對主和絃的期待感，以及當一個旋律多次反覆後，對於它後續所產生的變化與解決的期待感。從貝多芬（*Ludwig van Beethoven*）的《第九號交響曲》（*Symphonie Nr.9, Op.125*）中可以發現，貝多芬雖然清楚地標示「莊嚴而從容的快板」（*Allegro, ma non troppo, un poco maestoso*），但是第一樂章一開始十六小節的序奏，由弦樂器的反覆奏出顫音，*d*小調屬和絃省略了三度音，使得和聲產生模稜兩可的情緒，加上第一小提琴的切分音，懸缺的空白，產生了一種強烈的情感體驗，使欣賞者產生解決的期待感。

結論

如同我們現在對於腦科學與心理學的了解，音樂的聽覺感知或音樂心理現象是一個極其複雜的問題，絕對不是單一的個別問題。心理學雖然嚴謹地保持科學的方法原則，並盡可能地將他的論點建立在經驗的基礎上，尋求對於美學價值的依賴。這同時也避免涉入了美學上對於「自律」與「他律」的論戰之中，使得相關的研究得以面面俱到，無所偏頗。研究者透

25 Leonard B. Meyer, 1956, p.31. 筆者自譯。

過許多的方法探討音樂心理學의 各種面向，同時也藉由許多的論點探討音樂聽覺感知的各種問題，格式塔只是眾多的論點之一而已。格式塔的論點對於音樂的研究並未成為韋特海默、柯勒與考夫卡作實驗時所設定的核心主題，但是他們透過音樂作為格式塔研究的例證，尤其是旋律的整體性質，成為往後對於格式塔在心理感知研究的濫觴。作為他們的後繼者，霍恩博斯特爾（Erich Moritz von Hornbostel）與阿恩海姆，雖然繼承了格式塔의 理論，但卻無能將這個部份與音樂心理學聯繫在一起。直到赫維茲與邁耶，我們才能一窺格式塔與音樂心理學之間在心理感知與美學上的連結。我們有理由相信，試圖釐清音樂中的任何意義時、解析音樂中的任何連結時，可以把關注的焦點放在心理學의 面向上，因為心理學對於語言學、美學、社會學與腦科學的聯繫有高度的主導性，誠如荀白克所說的：「總有一天，未來的心理學家將能解譯音樂的語言。」²⁶（Ball 2008, 160-162）

26 Philip Ball, 2008, pp.160-162. "One day the children's children of our psychologists will have deciphered the language of music." 筆者自譯。

參考書目

中文書目

- 王美珠，2001，〈《音樂·文化·人生》〉，臺北市：美樂出版社。
- 蔡育昇，2006，〈《Géza Révész的《音樂心理學導論》中之美學思考》〉，台北市：國立臺北藝術大學音樂系碩士班音樂學組碩士論文。
- 蔡育昇，2010，〈關於「音樂性」(Musikalität)的思考〉，《藝術評論》20：147-166。
- 劉思量，2002，〈《藝術心理學》〉，臺北市：藝術家出版社。

中譯書目

- 卡西勒 (Cassirer, Ernst) 著，甘陽譯，1990，〈《人論》(An Essay on Man)〉，台北：桂冠圖書股份有限公司。

西文書目

- Ball, Philip. *Science & Music: Facing the music, Nature* 453, 2008, pp.160-162.
- Benesch, Hellmuth. *dtv-Atlas zur Psychologie, Tafeln und Texte*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1987.
- Bregman, Albert S. *Auditory scene analysis*. MIT Press: Cambridge, MA, 1990.
- Bruhn, Herbert., Rolf Oerter, Helmut Rösing. *Musikpsychologie*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH. 1993.
- Deutsch, Diana. *The Psychology of Music (second edition)*. San Diego: Academic Press, 1999.
- Ehrenfels, Christian von. *Über Gestaltqualitäten (On the Qualities of Form)*, In: Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie 14, p. 249-292, 1890.
- Hamlyn, D. W. *The psychology of perception: a philosophical examination of Gestalt theory and derivative theories of perception*. London: Routledge & K. Paul, 1979.
- Karbusicky, Vladimir. *Systematische Musikwissenschaft: Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1979.
- Koffka, Kurt. *Principles of gestalt psychology*. New York: Harcourt, Brace & World, 1963.
- Mach, Ernst. *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Nabu Press, 2011.
- Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: The University of Chicago Press, 1956.
- Motte-Haber, Helga de la. 1996. *Handbuch der Musikpsychologie*. Berlin: Laaber-Verlag.
- Mursell, James L. 1971. *The Psychology of Music*. Connecticut: Greenwood Press.

- Révész, Géza. *Inleiding tot de muziekpsychologie* (Amsterdam, 1944, 2/1946; Ger. Trans., 1946/R as *Einführung die Musikpsychologie*; Eng. Trans. by G.I.C. de Courcy, 1953/R; It. Trans., 1954)
- Sadie, Stanley ed. 1980. *The New Grove Dictionary of music and musician*. 20 vols. London: Macmillan Publishers. S. v. "Psychology of music," by Zatorre, Robert J.
- Sadie, Stanley ed. 2001. *The New Grove Dictionary of music and musician*. 29 vols. London: Macmillan Publishers. S. v. "Psychology of music," by Sloboda, John.
- Seashore, Carl. *Psychology of music*. New York: McGraw-Hill, 1938.

譜例類

- Bach, Johann Sebastian. *Matthäus-Passion*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. 1974.
- Beethoven, Ludwig van. *The Nine Symphonies of Beethoven in Score*. edit by Wier, Albert E. New York: Bonanza Books. 1935.
- Ligeti, György. *Continuum für Cembalo*. B. Schott's Söhne, 1970.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie XX: Sonaten und phantasien für das pianoforte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1878.

由樂種角度探索莫札特d小調第二十號鋼琴協奏曲 K.466第一樂章之曲式特色

蘇稚蘋

遠東科技大學通識教育中心講師

摘要

十八世紀協奏曲逐漸將重心放在獨奏協奏曲上，曲式從ritornello form(回轉曲式)循序發展為sonata form(奏鳴曲式)，同時奏鳴曲式也大量在器樂曲樂種使用。但就樂種特色而言，協奏曲和其他器樂曲最大差異為獨奏樂器與樂團間之互動關係，兩者表現的主題、調性、演奏順序影響了奏鳴曲式運用，衍生許多曲式、架構上可供探討的議題。莫札特鋼琴協奏曲被公認為古典時期協奏曲典範，其第二十號鋼琴協奏曲d小調 K.466第一樂章曲式運用之多樣性安排極其符合上述議題，值得深入探討。本文從協奏曲樂種角度，討論樂種與曲式相互影響，包括雙呈示部真正涵義、泛奏鳴曲式論之正當性，以及樂團與獨奏者間互動語法，建構協奏曲樂種之曲式框架。

關鍵字:協奏曲、樂種、雙呈示部、奏鳴曲式、莫札特

The Significance of Music Genre on the Form of the First Movement of Mozart's Piano Concerto No. 20 in D Minor K. 466

SU Chih-Ping

Lecturer, General Education, Far East University

Abstract

Solo concertos have become the predominant form of concertos in the 18th century, with the form changing from ritornello form to sonata form. Meanwhile, sonata form was massively adopted in music genres of instrumental music. However, when it comes to the music genre, the primary difference between the concerto and other instrumental music is in the interaction between the solo instrument and the orchestra. The theme, tonality, and the order in which the solo instrument is performed have a great impact on how the sonata form is applied, providing many valuable topics in terms of music form and structure. The sonata form in the Classical Period is best exemplified by Mozart's concertos, such as the first movement of no. 20 in d minor K. 466, which is worthy of thorough investigations and discussions. This article discusses the interaction of the genre and form, including the meanings of double exposition, the justification of sonata form, and the method about how the solo performer interacts with the orchestra. The purpose of this article is to provide a framework analysis of the music genre of concertos.

Keyword: Concerto, Genre, Double exposition, Sonata form, Mozart

前言

在古典音樂的研究中，曲式（musical form【英】、musikalische Formen【德】）與樂種（musical genres【英】、musikalische Gattungen【德】）在其各自的領域中，均有相當的論述與研究成果。古典音樂針對樂種的研究始於二十世紀，簡要可理解為音樂的種類¹，它是音樂文化的自然產物²。十九世紀達爾文的物種學說引起很大的震撼，不只是生物方面受其影響，其進化理論使音樂家用物種觀念作樂種的訂定。每個不同領域的音樂可根據一些條件或尺度區分為不同的種屬³，如根據音樂與文字的結合、音樂的功能、編制、演出場所、章法結構及是否具功能性等為區分，如此分出來的各個項目即是各個不同的樂種⁴。曲式則是音樂形式架構的理論，如二段體式（binary form）、三段體式（ternary form）迴旋曲式（rondo form）等，它們是從過去眾多作品中被歸納出來的形式，以提供音樂結構的認知，並可根據這些被歸納出來的模式，用於分析音樂作品，藉此瞭解作品的輪廓或段落設計。曲式之理論已建立完備，並以「曲式學」統稱之，然而，樂種卻無一套「樂種學」可概括論述樂種理論，多是針對個別樂種的研究，其主要原因在於每種樂種各有其判斷的標準，如編制、形式、美學特質、功能、美學特質等，並會隨著時代潮流、獨特文化等改變趨於興盛或沒落⁵，因此無法如曲式學般整理出一套理論模式，而是在音樂史書寫中，以「分門別類」的方式整理各樂種的歷史與發展狀況，及散見在各音樂通史、斷代史中或集結成冊⁶。

對於音樂作品之論述，通常為音樂史的背景介紹、樂種的特色及曲式的分析，但論述時往往不具關連性。然事實上，在論述樂種時也需要涉及曲式，曲式是固定、較不容許變動的，為從眾多作品中被歸納出的結果；相對的，樂種具有個別特徵，隨者不同因素生成與變異，在套用曲式時，並非固定不變，而是需視樂種的特色加以運用，因此樂種與曲式在本質上是不同的，樂種的涵蓋面大於曲式，且曲式並不會影響樂種的性質，論述樂種時也會提及相關的曲式理論，同一樂種但不同時期的作品，其在曲式上的差異便成為辨識作品時代的重

1 樂種可簡要理解為「音樂的種類」，但它與「音樂的分類」兩者是不同的觀念，單純以音樂分類來說，分類雖需以系統、規律性，但考量的條件太少，並不能作為樂種判斷的依據。如單聲部音樂是音樂的分類，但它來可以進一步細分，所以單聲部音樂並非樂種。曾瀚霽，1997，《音樂認知與欣賞》，（台北：幼獅）：43

2 關於樂種的生成與變化之因素請參照：曾瀚霽，2005，〈樂種生成與變易之因素析論—以西方樂種發展的觀察為例〉，《關渡音樂學刊》3：4。

3 樂種是比照物種的一個名詞，它是採取類似物種的分類的系統方法，將一切音樂依照構成條件與特色進行歸納整理，做出種種的區分。曾瀚霽，2006.6，〈樂種觀念及其理論思考〉，《藝術學研究》，1：26-27。

4 同註一

5 受時代潮流影響樂種變異的例子如牧歌（madrigal）：牧歌是十六世紀文藝復興時期世俗音樂很重要的一個樂種，到了十七世紀跨入巴洛克時期，牧歌並未像許多文藝復興時期的某些樂種般凋零，而是持續發展，但它經原本以對位為主的風格轉向以和聲為主的風格，甚至還有獨唱牧歌的產生，這可看出巴洛克前期反覆音、重和聲、強調獨唱線條的清晰表現的時代潮流下影響了樂種的創作美學。

6 知名的叢書系列如二十世紀初Hermann Kretzschmar（1848-1984）所主編之《Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen》（依樂種分類之音樂史小型手冊，Leipzig, 1905-1925）十四冊，二十世紀中期Karl Gustav Fellerer（1902-1984）主編之《Das Musikwerk. Eine Beispiel-Sammlung zur Musikgeschichte》（音樂作品：音樂史曲例叢集，Köln, 1951-1975）四十七冊，二十世紀末至二十一世紀初Siegfried Mauser主編的《Handbücher der Musikalischn Gattungen》（樂種手冊，Laaber, 1993-2000）十五冊。

點；同時代不同樂種的作品，也需要曲式的比較來判別樂種，作為討論樂種變遷的依據。如Ludwig van Beethoven（貝多芬，1770-1827）⁷的op. 51與Jakob Ludwig Felix Mendelssohn（孟德爾頌，1809-1847）的op.64在樂種上都屬於小提琴協奏曲，但卻有不同的曲式，就算同一樂種的作品也有不同的曲式，如同為莫札特鋼琴奏鳴曲，a小調奏鳴曲K. 310 第一樂章屬於奏鳴曲式（sonata form），而A大調鋼琴奏鳴曲 K. 331則屬於主題與變奏曲式（theme and variations）。相對的，莫札特的鋼琴迴旋曲K. 511與其彌撒曲K. 317中的羔羊讚（Agnus Dei）雖屬不同樂種，卻有類似的曲式型態，故端看作曲家在針對樂種特徵時如何設計配合其樂種特色之曲式。由此可知，同一樂種可使用不同的曲式，而同一曲式也可在不同樂種中發現。了解曲式有助於樂種特色性質之描述，而樂種也可在論述曲式時，提供不同時期、類別的作品。因此在分析作品的曲式架構時，將樂種納入考量有助於得到正確合理的曲式觀點，這也是本文的主要研究動機。

十八世紀，器樂曲的發展逐漸凌駕於聲樂曲，其中sonata form成為許多樂種套用的曲式。從獨奏樂器的奏鳴曲、小型合奏的室內樂到大型合奏的交響曲以及協奏曲都採用sonata form與奏鳴曲架構。然而，sonata form與架構並非僅由奏鳴曲單獨發展後再轉而運用於其他樂種，因此在進行曲式分析時，無法將其框架套用於特定樂種中，需同時考慮到樂種特色。就樂種而言，協奏曲與其他運用sonata form的樂種最大不同在於其著重獨奏樂器與樂團間的互動關係。獨奏與樂團所表現的主題、調性、兩者演奏的順序影響了sonata form的運用，衍生出許多在曲式、架構上可供探討的議題。尤其是協奏曲第一樂章曲式結構，如從ritornello form演變到sonata form間曲式發展的關連性、樂團與獨奏的雙呈示部探討等，因此，sonata form在古典時期協奏曲上的運用不同於典型的sonata form，現有文獻分析作品時多採用曲式學的角度出發而沒有考慮樂種的影響⁸，另一方面，在十八世紀的協奏曲曲目中，莫札特的眾多鋼琴協奏曲被公認為古典時期鋼琴協奏曲的典範，尤其他在第一樂章曲式運用的多樣性安排，在曲式分析與樂種特性上產生許多值得探索的重點，其中其d小調第二十號鋼琴協奏曲K. 466便是一首兼具上述討論重點的作品。莫札特寫作鋼琴協奏曲時曲式運用的多元化，實無法單用此一作品即能歸納出其整套協奏曲樂種之曲式特徵。然學者在研究獨奏協奏曲曲式時，多將重點放在第一樂章，即是因為對協奏曲套用之曲式的學說不同，產生許多可討論的議題，包含由總奏與獨奏所演奏出的呈示部，兩段落應如何正名、樂種的特色使作曲家在樂團與獨奏對比特色下如何設計曲式段落及互動方式。本作品之第一樂章呈示部所呈現的曲式--「雙呈示部」結構雖非莫札特晚期協奏曲之普遍現象，卻為說明「雙呈示部」真正涵意之最佳範例。綜合以上

7 本文出現之人名為求統一，若國家教育研究院之專有名詞有翻譯者，在第一次出現時將中文譯名及年代標示出，之後則一律以英文原文表示之。

8 從筆者收集到國內外論述協奏曲的論文觀之，其作品的分析均從曲式的角度切入，而末論及獨奏協奏曲的樂種特色與曲式間相關性。如吳嘉瑜，2009，〈天才的牌戲—透視莫札特鋼琴奏鳴曲K. 271第一樂章雙呈示部奏鳴曲式〉，《藝術學報》84：249-265。吳嘉瑜，2009，〈莫札特鋼琴協奏曲之第一樂章研究—以K. 413,414,415為例〉，《藝術學報》85：337-359。宮筱筠，2007，〈形式的擴張與掌控：以莫札特降B大調鋼琴協奏曲K. 595第一樂章為例〉，《高雄師大學報》，22：257-267。蔡孟純，2011，〈莫札特鋼琴協奏曲中之曼漢姆音樂風格研究〉，臺北藝術大學音樂學系碩士在職專班碩士論文。蔡瑞齡，2001，〈莫札特A大調鋼琴協奏曲K. 488之研究報告〉，東海大學音樂系碩士論文。

原因與研究動機，引發本文以樂種之角度，從中了解獨奏協奏曲的樂種特色，以及樂種在套用曲式框架時之所應注重的原則。並針對莫札特此首協奏特殊之處，探討古典時期獨奏協奏曲套用sonata form所衍生出之議題。

貳、獨奏協奏曲發展及其樂種特色

樂種特質的不同，對個別曲式之運用也會有差異，曲式發展成熟與否是樂種在套用曲式要素時考量的要點，sonata form運用在協奏曲便是如此。因此對獨奏協奏曲進行曲式分析前，需先瞭解獨奏協奏曲緣起發展及其樂種特色。

一、獨奏協奏曲之發展

協奏曲指的是在樂團與小群或獨奏樂器，抑或不同樂群間維持對比（contrast）的器樂曲⁹，在1700年前這名詞運用在許多種類媒介的各種形式，包含聲樂、器樂，同時也在合奏（ensemble）或樂團上¹⁰。而十七世紀前協奏曲最早運用在音樂上清楚指出它是一種聲樂合唱曲（vocal ensemble），尤其運用在教堂音樂上，如Francesco Milleville（1560 - 1639）的作品*concerti*（1617）；另一種含意則是混合樂器與聲樂的合奏，此時的協奏曲還有*accompanied*之意。在十六世紀末到十七世紀前半，*concerto*被義大利人廣泛用來採用器樂伴奏的聲樂作品。在德國也有許多的作曲家，如Heinrich Schütz（1585-1672）使用*concerto*來指他們所做的聲樂曲¹¹，因此*concerto*這個字，剛開始的使用還不是如此明確。後來純器樂的*concerto*開始發展，到了十七世紀後半，義大利的*vocal concerto*逐漸消失，*concerto*逐漸專指器樂曲¹²，也就是一般所熟知的協奏曲。

獨奏協奏曲是自*concerto grosso*進一步的發展，在巴洛克後期（十七世紀末）漸漸受到作曲家的重視。當時一群在義大利波隆納（Bologna）¹³的作曲家開始了嘗試性的第一步跨向獨奏協奏曲的寫作¹⁴。這些作品都有四到六個樂章，以快慢交替的順序進行。隨著這時期協奏曲的發展，作曲家們在獨奏與樂團間做了很明顯的區別，也從他們的作品中產生一些共同的觀點。在這些作曲家中最重要的是在波隆納知名的音樂家Giuseppe Torelli（1658-1709），他在建構獨奏協奏曲的架構上扮演了重要的角色。從Torelli遺留下未出版的手抄本作品中，可以

9 主要分為*concerto gross*, *ripieno concerto*及*solo concerto*三種。

10 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*（2001）s.v. “concerto” by Arthur Hutchings. p.240.

11 這裡指的是一至四聲部人聲，由管風琴伴奏的宗教歌曲。世俗歌曲雖有這樣的形式，但都融入*cantata*中。

12 器樂協奏曲是在1680年代開始醞釀，而最早為人所知的獨奏協奏曲是Torelli於1698年完成的*Concerti Musicali, op.6*。Don Randel, ed., *The New Harvard Dictionary of Music*（1986）s.v. “concerto”, p.187.

13 波隆納是一個具藝術氛圍的地方，在十七世紀後期提供了一個滋養獨特音樂發展環境，Michael Thomas Roeder, *A History of the Concerto*,（Oregon: Amadeus Press, 1994）：36.

14 如Mauritio Cazzati, 1620-1677所寫的小號奏鳴曲（Trumpet Sonata），其中便利用了協奏曲具對比性的特色來安排小號與弦樂器間的音色差異，但最早出版的獨奏協奏曲則是1700年出版於威尼斯，為Tomaso Albinoni（1671-1751）所寫之小提琴協奏曲。Michael Thomas Roeder, *A History of the Concerto*,（Oregon: Amadeus Press, 1994）：36, 42.

看出其奠定了協奏曲三樂章的安排，使協奏曲三樂章快---慢---快的編排結構更為穩固¹⁵，並利用重複樂團主題素材的手法加強獨奏與樂團間的對比性。後期Torelli開始寫作小提琴協奏曲，他把小號協奏曲的寫作元素運用在小提琴協奏曲上，並提昇小提琴獨奏與樂團演奏的對等地位¹⁶。這些風格特性被套用成他的協奏曲風格中，Tomaso Albinoni（1671-1751）與Antonio Vivaldi（1678-1741）後期的作品都可與這些風格強烈的聯想在一起。

十八世紀中期，獨奏協奏曲已取代巴洛克時期的concerto grosso成為最受歡迎的協奏曲形式。獨奏協奏曲的演出與寫作已十分多樣化，獨奏協奏曲的創作為作曲家滿足自己演出的需要或為了其他技巧精湛的專業演奏家而寫，當然有些作品也會迎合市場的需求，為一般業餘音樂者所寫。

獨奏樂器最早是使用小號與小提琴，到1700-1750年間最受作曲家青睞的獨奏樂器轉為小提琴與長笛。1770-1780年間重要的鍵盤協奏曲開始增加¹⁷，鋼琴繼小提琴與長笛後成為最常見的獨奏樂器。並在十八世紀中期，因古鋼琴的音量在日漸擴大的管弦樂團中無法抗衡時，鋼琴逐漸取代古鋼琴，其發明成為當時獨奏樂器中最具戲劇效果，除了音域上能與樂團抗衡，加上當時有許多作曲家為鍵盤演奏家，因此協奏曲中獨奏樂器幾乎都以鍵盤為主。在1770年前（前古典時期）重要的協奏曲作曲家主要有C. P. E. Bach（1714-1788）與曼汗樂派作曲家及J. C. Bach（1735-1782）。前者影響了Franz Joseph Haydn（海頓，1732-1809）的風格，後者則影響了早期莫札特之創作¹⁸。

古典時期獨奏協奏曲已成為三類協奏曲中最重要的一類，當時的維也納提供獨奏協奏曲活絡的創作環境，這時期的獨奏協奏曲也傳承了從巴洛克進入古典風格的風格。內容針對大師級表演者的份量持續增加，這些作品有許多是作曲家為自己演出所寫的。古典時期同時也見證鍵盤協奏曲的到來，1770年前多數鍵盤協奏曲多以大鍵琴為主。但之後鋼琴逐漸超越前者，最重要的鍵盤協奏曲作家在莫札特前就屬J. C. Bach的兒子，包含在Halle的Wilhelm Friedemann Bach（1710-1784），在柏林、漢堡的C. P. E. Bach，及在米蘭、倫敦的J. C. Bach。

二、獨奏協奏曲之樂種特色

（一）以編制而言，由單一樂手擔任獨奏樂器並與樂團所組成的器樂曲

在巴洛克時期最常見的獨奏樂器為小提琴，獨奏部分的重要性真正被重視，應在J. C. Bach於倫敦時期，他開始將獨奏的素材結合具有對比性的不同主題群，脫離了巴洛克時期以重複音型與轉調為主的獨奏部分型態，也因此主題之對比性成為了通則，此和鋼琴音域的寬廣及發展有關，亦使協奏曲第一樂章的長度與篇幅都大幅增加。

15 Michael Thomas Roeder, *A History of the Concerto*, (Oregon: Amadeus Press, 1994) : 37。

16 在Torelli於1698年在阿姆斯特丹出版的*Concerti Musicali*, op.6的三首“Concerto Grossi”中便標對示了許多小提琴solo的樂段，顯現小提琴獨奏的地位以大為提昇。Michael Thomas Roeder, *A History of the Concerto*, (Oregon: Amadeus Press, 1994) : 38-39。

17 最早的管風琴協奏曲是由Georg Friedrich Händel（韓德爾，1685-1759）於1735-1751年間所創作的十六首作品

18 Michael Thomas Roeder, *A History of the Concerto*, (Oregon: Amadeus Press, 1994) : 104。

(二) 兩者互動發展之關係架構而成之作品

獨奏協奏曲的本質就是要製造獨奏者與樂團的互動，基本上，獨奏協奏曲以獨奏者與樂團的抗衡為基本架構，這含有兩層意義：一是樂團與獨奏主題的互動變化，二為樂團與獨奏間音響的對比。根據協奏曲拉丁文的字源*concertare*，它的意義隱含有競賽的意義¹⁹，所以協奏曲具有一種既合作又競賽的特質，有時以獨奏者為主，樂團只是從旁協助烘托，此即為主奏與協奏的搭配方式。另一種是獨奏者與樂團以同等重要份量，彼此是既合作又競賽，兩者相互輝映，時而抗爭、時而妥協、相互合作，以製造音樂的張力。

(三) 有別於單純獨奏與樂團合奏之音響效果

獨奏與樂團時而合作，時而競技或相輔相成的互動狀況，使它不同於交響曲、室內樂及獨奏曲之聲響。它沒有獨奏曲可能引起的單調感，卻有獨奏曲超技的魅力，尤其在與管弦樂相互合作競爭下，還具有交響曲豐富的音色變化、力度對比與宏偉的音場效果，也就是樂團與獨奏者間在對比的音色與主題的變化銜接中，使得獨奏者與樂團間產生互動性之對話，而使樂曲達到高峰。

(四) 獨奏者在純粹炫技與技巧展現中得到的自我滿足

炫技也是獨奏協奏曲最特殊的特色，從Vivaldi開始所寫的獨奏協奏曲便加入許多技巧精湛的獨奏樂段，在他後期的作品中，織度也變得傾向主音音樂（homophony）。寫作獨奏協奏曲通常需適當分配獨奏技巧樂段在樂曲中的份量，同時注重獨奏者的炫技與樂團間的平衡，若展技過多會削弱獨奏與樂團間的對比性；但相對的也因為展技是獨奏協奏曲不可缺乏的要素，炫技的表現使得作曲家在創作獨奏協奏曲時相對要求技巧的華麗性，同時也豐富了旋律的表現力，增加樂曲的吸引力，使得獨奏協奏曲成為十八世紀協奏曲的主流。

參、獨奏協奏曲曲式演變與相關論述

評論家以及作曲家對於鋼琴協奏曲第一樂章的形式與分析方法並無定論，獨奏協奏曲第一樂章的形式大約於1750年左右開始發生了變化²⁰，簡單來說，18世紀以來Vivaldi協奏曲中所運用到為基礎的ritornello form漸漸的被所謂的sonata-concerto form（奏鳴—協奏曲式）所取代²¹。只是當時這些論述還處於演變的過程中，而像奏鳴曲這些後來才出現的曲式名謂當時並

19 *The New Grove Dictionary of Music and Musician* (2001) s.v. "concerto" by Arthur Hutchings, p.240在文中指示著拉丁原文有對抗 (contend)、爭執 (dispute) 及爭論 (debate) 之意。而義大利文的意義卻是安排 (arrange)、同意 (Agree) 與及聚集 (get together) 之意。至少在十六世紀早期在音樂的常態上是如此。

20 包含各種的音樂辭典以及一些早期的文獻皆有類似的定論。例如：*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*、MG等。李美文在其論文則認為協奏曲式是結合da capo aria form, ritornello form 及sonata form等元素而組成的。李美文，2011.1，〈克拉拉·威爾與羅伯特·舒曼《A小調鋼琴協奏曲》之探討：以十八世紀末到十九世紀初鋼琴協奏曲之發展為中心〉，《中山人文學報》，30: 92。

21 Heinrich Christoph Koch (1749-1816) 的著作*Versuch einer Anleitung zur Composition* (作曲技法指引) 第三冊 (1793)，是最早有關於此一結構的系統化理論。在*Versuch einer Anleitung zur Composition* 中，sonata form一詞尚未出現，但Koch已經指出在十八世紀下半許多協奏曲，在開始的樂團總奏之後，獨奏樂段轉到屬調，不受

不存在²²，這種由音樂學者統整出的形式法則在多大的程度上符合當時的實踐呢？甚至到了莫札特，我們都可以看他多樣化及個人獨特的解決方式，因此也有學者認為這是一個形式的問題，持續伴隨著莫札特及Beethoven等人的協奏曲創作而存在著。因此，下文將從探討獨奏協奏曲從ritornello Form漸漸到所謂的sonata-concerto form過程中之發展脈絡及重要特徵：

一、Ritornello form

巴洛克獨奏協奏曲仍使用ritornello form，就如ripieno concerto般，獨奏協奏曲的ritornello form建立在總奏（tutti）和獨奏（solo）交替的原則上，數個不同的獨奏樂段，與素材類似但調性可能轉移的總奏樂段輪替，並同時表現獨奏者的技巧，並與樂團產生競奏。Vivaldi是巴洛克時期協奏曲最具影響力的作曲家，一生創作了三百五十首協奏曲（約三分之二為小提琴協奏曲），將獨奏曲的形式推向一個高峰。Vivaldi將Albinoni所建立三段落（three-part）的曲式發展為更精巧更具彈性的ritornello曲式，使獨奏協奏曲的形式發展更進一步，在此類曲式中，獨奏與樂團的關係會關係著主題的分配，既可給予獨奏者表現精湛技藝的段落之機會、亦可影響獨奏與樂團樂想的對比與連結，成為協奏曲中最重要的類型。Vivaldi並確立協奏曲三樂章快—慢—快的樂章之順序，對於德、奧作曲家有很大的影響。Vivaldi時期所使用的ritornello form具有彈性，他建立了標準框架，總奏和獨奏有各自的素材，明顯的區隔。總奏I呈示出的主要主題（main theme）鮮明簡潔，時有反覆，置於穩定的主調。在主要主題之後緊接出現的音型段落驅動力十足，力度的層次多半是強，具有轉到屬調的功能。獨奏的素材則充分展現獨奏樂器的語彙，展技的音型常藉著模進推動，與總奏的素材沒有關連，且獨奏的段落常作為轉調之用，調性不穩定。回轉曲式的風格特色在於其強調不同編制產生的音響、音色的對比和音樂結構的變化。其整理如表1：

【表1】Vivaldi時期所使用的ritornello form特性

	樂團合奏tutti	獨奏solo
數量	通常為4-5個tutti樂段，以R1, R2…依序標示。	獨奏穿插於各個tutti間，以S1, S2依序表示。
調性	R1與最後一個合奏在主調上，R2在屬調或關係大調上，其餘的合奏則在關係調上，包含在小調作品中轉到小調屬調上。	獨奏通常具有將調性帶離主調的功能，每一個新的調性會從tutti的尾端進入，接續solo樂段，使調性變得確定。
素材	R1主題鮮明簡潔，主題數為一到兩個。中心（R2, R3）及最終的tutti較R1短，僅僅是從R1素材中取用一些題材，且常常省略一開始的主題動機	獨奏樂段可自由決定是否採用tutti的素材。通常動機充分展現展技之語彙

總奏的回轉段落影響，繼續將原來的素材持續發展的現象。

22 例如Erich Reimer提出的疑問是，當時已行之有年的Vivaldi式的協奏曲似乎不太可能在1750年左右被一個尚未定型的sonata form所改變。Erich Reimer, *Zum Strukturwandel des Konzertsatzes im 18. Jahrhundert*, (Jahrhundert, 1987) : 202-216。

古典時期初期獨奏協奏曲的第一樂章幾乎都使用了多樣化的ritornello form，展現了曲式的可變性與彈性，直到古典後期這形式才趨於穩定。總奏的部分數目為3-4個，且其篇幅比起巴洛克時期傾向更長。根據*The New Harvard Dictionary of Music*對古典時期ritornello form之說明，古典時期的ritornello form同時也融入了當時sonata form架構²³，這個曲式的設計是將Vivaldi ritornello form中四個總奏與三個獨奏的類型作了修正的版本，形成下列特色的曲式結構：

最後一個獨奏（S3）從開始到結束都在主調上，且傾向與獨奏一（S1）類似的主题，因此在架構上S3類似sonata form之再現部，而S1則常與呈示部作比較，但S2是否偏向發展部的結構則有待商榷。因結構的討論除了動機的考量外，最主要是取決於其調性的關係。在這時期，S1調性由主調進入其V級，而S2則由V級進入vi級，因此主题的發展以調性判斷並非放在S2，也就是將S2視為等同發展部段落在十八世紀並不普遍。

在眾多協奏曲式的研究中，十八世紀的理論家Heinrich Christoph Koch（科赫，1749-1816）是最早使用當代協奏曲為例探討其型式，特別針對三個solo段落與sonata form分成三個部分的精神等同關係作深入討論。Koch發現，在十八世紀下半，巴洛克到古典時期的協奏曲，回轉曲式的協奏曲樂章逐漸出現一種趨勢，總奏與獨奏間的素材運用與配置已逐漸建立起全新的公式。就巴洛克時期的協奏曲而言，總奏的素材與獨奏基本上都是獨立的。但十八世紀下半，作曲家在總奏樂段之間所插入的獨奏樂段，非但不是相異的，反而是前面獨奏樂段的轉調或主题發展，第一個ritornello通常包含數個樂思，主要都在主調中進行，但功能各有不同，其功能包含：主要旋律的樂思、過門段落、對比的旋律樂思和結束主题等。另外，Koch的理論還有兩點值得注意的地方：首先，Koch在其著作*Versuch einer Anleitung zur Composition 3*，（作曲技法引導第三冊，1793）認為tutti部分的素材是次要的，把獨奏樂段視為第一樂章中的主要樂段²⁴，因此，總奏的重要性是次於獨奏的。第二、Koch於*Musikalisches Lexikon*（音樂辭典，1802）甚至出現了「獨奏樂段之前的第一段總奏，相當於一段序奏」的說法。Koch認為當時協奏曲寫作時，是先考慮獨奏的段落，特別是以第一獨奏樂段，作為全曲基本架構。作曲家們先有了獨奏樂段的設計，包含調性如何安排和轉移，然後再加入樂團總奏的部分²⁵。Koch在*Versuch einer Anleitung zur Composition*中已點出十八世紀獨奏協奏曲不完全屬於ritornello form的特點，那就是第一段總奏和第一段獨奏之密切關連。Koch對於總奏與回轉的各個段落之調性和聲作了相當詳盡的描述，並且還指出十八世紀協奏曲第一樂章的特色還包含了：1. 回轉曲式中原本不相干的獨奏樂段，開始有了聯繫，形成主题在主調與屬調之間的變化；2. 總奏的重要性降低，獨奏段落提昇；3. 第一個總奏的主题，仍是全樂章最主要的旋律部分。

23 Sonata Form在當時即非一個固定不可變的曲式，而是彈性，可調整的，雖早有此型態構思與伸展性，然卻仍未有正視奏鳴曲式的定義，而sonata form具完整形式，可被理論家與分析家辨認的標準是在1803年左右。

24 吳嘉瑜，2009，〈莫札特鋼琴協奏曲之第一樂章研究—以K. 413、414、415為例〉，《藝術學報》85：337-359。

25 Don Randel, *The New Harvard Dictionary of Music*, (1986) s.v. "concerto", p. 189.

二、Concerto-sonata form (協奏—奏鳴曲式)

如同前述，像奏鳴曲這些後來才由音樂學者統整的形式法則，在多大的程度上符合當時的實踐呢？當sonata form被運用在協奏曲時，應用的情況和一般視為「標準的」或「典型的」sonata form便不會完全相同。就如在呈示部的運用，從曲式理論的本位觀點出發，大部分學者會將古典時期協奏曲第一樂章曲式直接套用sonata form，而形成「泛奏鳴曲論」²⁶，但由於古典時期流行的獨奏協奏曲需安排獨奏樂器與樂團個別表現與互動，導致顛覆了傳統呈示部的意義，而於呈示部的議題上產生許多爭議。於是就出現了一種專適用於協奏曲的sonata form稱之為concerto-sonata form²⁷。這形式是將sonata form的架構直接套用在concerto中，以特殊化、另成一類的方式來擴大sonata form，也就是從sonata-form的曲式結構作為分析理解脈絡。

在現有之研究結論中，認為J. C. Bach對鋼琴協奏曲的發展有重要的貢獻，他所創作的鍵盤協奏曲完全掌握了協奏曲樂團與獨奏的對比性。他在倫敦時期與柏林時期創作的鍵盤協奏曲，除在調性、樂章數、織度、和聲及獨奏技巧上各有特色外，在曲式上可看出他逐漸將sonata form引入協奏曲中，且他於倫敦時期的協奏曲已具有古典協奏曲的雛形，並影響莫札特早期協奏曲的形式²⁸。J. C. Bach除依循Vivaldi協奏曲樂章形式外，並加上更複雜的動機結構，結合ritornello form和sonata form形成concerto-sonata form。

所謂concerto-sonata form是將奏鳴曲曲式直接套用在協奏曲上，本質在還是屬於奏鳴曲式。呈示部中由樂團首先奏出主題，其可能呈現部分或全部音樂素材，調性停留在主調，為的是引領聽眾期盼獨奏的出現，接下由獨奏者和樂團再次演奏出呈示部的素材，並從原調進行到屬調或關係調，自然就有樂團和獨奏演奏兩次呈示部之主題。在發展部中調性變化較自由，直到再現部才回到原調性。在第一樂章結束前，由獨奏者即興彈奏一段裝飾奏。以協奏曲樂種總奏與獨奏抗衡之特色與Concerto-sonata form在協奏曲式中套用情況下，在總奏I中引進了呈示部的第一、第二主題，並且讓獨奏I又回到這些素材，但如此便產生兩個呈示部的問題。然實際上，依奏鳴曲呈示部的要求，呈示部的主題必須在樂曲中首次出現，且兩主題調性呈現主屬關係，總奏I的第一、二主題雖早於獨奏出現，但在調性上，並無主屬關係，故所呈現的部分嚴格來說能否算奏鳴曲式中之呈示部？若不是，那總奏I所演奏的部分應如何定位？這也成為concerto-sonata form理論的需要改進與解決的問題。

J. C. Bach的鍵盤獨奏協奏曲引起了決定性的變化，並直接影響在薩爾茲堡時期（1773-1781）的莫札特。莫札特不僅曾將他的奏鳴曲改變成協奏曲，並在J. C. Bach奠定的基礎上作了許多創新和變化。他對總奏I加以擴張，而之後的總奏也不再一味地需回到主要主題。另外，他並提高獨奏的地位，直接在獨奏I加入重要的新素材，強調主題動機的發展和關連，藉此達到有組織的統一。發展部調性的變化可以很大，甚至轉到遠系調，而再現部又有多種不同的作法等。

26 「泛奏鳴曲」此名詞乃由中央大學藝術學研究所專任教授曾瀚霖老師所提出。

27 加拿大學者Michael Thomas Roeder就在他的專書中採用了Concerto-sonata form。Michael Thomas Roeder, *A History of the Concerto*, (Portland, Oregon: Amadeus Press): 106, 120-123, 124-136, 128-130, 1994.

28 Abraham Veinus, *The Concerto*, (New York: Doubleday, Doran and Company, Inc., 1944): 65-66.

三、Sonata-concerto form（奏鳴—協奏曲式）

基於鋼琴與樂團之間的互動和炫技，德國學者Küster在其著作*Das Konzert: Form und Forum der Virtuosität*（協奏曲：形式與技藝探討）首次使用sonata-concerto form，這名詞與上述concerto-sonata form不同點在於其將獨奏協奏曲視為獨立之樂種，並依其樂種特色發展為切入點考量，活用sonata form的曲式，而非制式化套用其曲式架構及要件需求。因此當一開始樂團出現如呈示部般的段落後，再由獨奏演奏出另一似呈示部的段落時，便不需考慮如何解釋其與奏鳴曲一個呈示部的衝突及總奏I段落應如何定位之問題。因此也可得知sonata-concerto form在架構上不同於傳統sonata form。因其乃運用sonata form之精神，活用形式，所以也不需解釋兩個如呈示部段落之定位或樂團的第二主題是否需轉調等之問題。因sonata-concerto form不單純套用sonata form，它是專屬於協奏曲的concerto form，只是協奏曲在發展上本就走向帶有sonata form的部分形式，因此使用了sonata-concerto form這名詞，表示其是類似sonata form而非全盤套用，也避免落入泛sonata form的論述中。

姑且不論此一形式名稱是否適當，由巴洛克到前古典及古典時期獨奏協奏曲產生的變化及特色可歸納如下：

（一）協奏曲總奏與獨奏交替的原則還存在，但是與sonata form最大的區別在於作品中有出現兩個類似奏鳴曲呈示部的段落，一是由樂團演出，樂團首次出現的段落中不但有二元的架構（二個主題，且對比），也有類似過門（transition）或結束段落（closing）的總奏終止素材（tutti-cadential material），這設計受sonata form的影響清楚可見，但鋼琴彈奏卻也存在另一類似呈示部的段落，這成為與sonata form最大的不同點。若使用sonata-concerto form這名詞，便不用考慮所謂是否有兩個呈示部的問題。

然就整體素材的運用，獨奏協奏曲卻與sonata form有相似處，主題使用了Haydn慣用的主題動機發展。而調性則和sonata form有異同處，不同之處在於大多數作品中，樂團演奏的主要主題和次要主題（也就是sonata form的第二主題）都在主調上，而獨奏第一出現段落則符合sonata form法則，從主要主題所在的主調轉到位於屬調的第二主題。帶有發展部性質的獨奏II利用轉調製造張力（較普遍的作法是轉至大調的六級或二、三級，有時也會轉到較遠的調性），並會在其結束前準備回到主調。就調性原則來看，三個獨奏段落基本上符合sonata form的呈示、發展、再現部。但有時也會有例外，如本首作品樂團的第二主題便沒有在本調上，而是在closing theme時在轉回原調，可見協奏曲並非得完全遵守sonata form的結構段落要求。

（二）和典型ritornello form的不同處在於：第一獨奏段落有時會重拾管弦樂第一段落的重要素材，原來ritornello form的總奏、獨奏截然不同的素材區隔被打破，且交互融合。在獨奏協奏曲演變的過程中，不斷凸顯獨奏的重要性，總奏退居次要地位。和回轉曲式類似，總奏II與總奏III通常很短，部分重複總奏I的素材。獨奏段落大幅的被擴張，不但以展技的音型與管弦樂的樂句作搭配，還引進新的素材（莫札特直接放在獨奏I）。而最後插入的裝飾奏樂段（cadenza）更是獨奏展技之處，將之前的重要素材作即興式變奏（cadenza ad libitum）。最後一個總奏IV大多不會再重複主題，而是回到總奏I最後的結束段落素材，這也是莫札特在協

奏曲上特別的作法。

結合sonata form的協奏曲在形式上會產生一些問題，德國音樂學者Manfred Hermann Schmid（史密特,1947-）指出，再現部可以最清楚看到所謂sonata-concerto form的關鍵。他的論點是：若再現部從獨奏III開始，那三大段落的獨奏基本上就完全符合sonata form的呈示、發展、再現三部分。尤其是因為總奏I基本上並沒有採用sonata form的調性佈局，所以意味著管弦樂呈示部有誤導之嫌，並不是很適合。然而如果獨奏III扮演的是再現部，這意味著總奏III得負責轉調，好讓獨奏III能回到再現部的主調。但是在總奏的部分進行轉調，似乎違常規，至少對於協奏曲這樂種是陌生的要素。因為在回轉曲式中，總奏一般處於穩定的調性，不會拿來作為轉調之用²⁹。

對於這個問題，作曲家其實早有不同的嘗試。例如J. C. Bach有一些鍵盤協奏曲乾脆省略了總奏III，將獨奏II與獨奏III連接在一起，從獨奏II又直接轉回在主調上的獨奏III（如其作品編號1, 1763及編號7, 1770）。莫札特在再現部採用多種不同的解決方式，每一種均富有原創性的嘗試：像是在總奏III使用第一主題，獨奏III連續第二主題，把兩者緊密的結合起來，或是總奏III使用其他素材，而獨奏III直接以第一主題開始或獨奏III以第二主題開始等。

對獨奏協奏曲的研究，文獻大多聚焦在第一樂章。莫札特鋼琴協奏曲第一樂章，吸收交響曲與奏鳴曲的內涵，脫離十八世紀中期以前協奏曲的樣式及風格，是音樂史上重要的轉折點。然而對於究竟應該從舊有的回轉曲式，還是從交響曲與奏鳴曲第一樂章常見的sonata form來理解，抑是應拓展思維，不侷限在這兩個框架中，皆存在不同的見解。因此本文將藉由莫札特此首在第一樂章呈示部具有精緻設計的協奏曲來討論上述之問題。

肆、以樂種之演變探討第一樂章之曲式特色

在古典時期中，獨奏與樂團間競奏對比效果為主的鋼琴協奏曲，以莫札特創作作品最多，他除了繼承Haydn旋律與和聲的技法外，更致力於此曲種的創作。但為何討論協奏曲的曲式時要特別以樂種的演變角度切入？因為協奏曲最重要的樂種特色之一是獨奏與樂團間相互競賽合作之關係。不論是concerto grosso到古典時期最重要的獨奏協奏曲，從獨奏與樂團間地位的消長變化、主題接續、調性安排這些涉及樂種演變的過程也影響了樂曲的曲式。最早出現的ritornello form構成因素之一即是針對獨奏、樂團交替出現的特性而來的。而協奏曲中所運用的sonata form也並非一成不變的借用其曲式，而是因ritornello form發展至古典後期與sonata form結構融入，借用sonata form的結構名詞，在考量協奏曲曲式時，還是應依據獨奏、樂團的主題輪替、地位、調性為段落判斷的依據，以作為決定曲式的關鍵。

在進入問題的探討前，需對作品的創作背景有所瞭解，以便從時代背景、各國家及樂派

29 Schmid整理出四種隨著發展過程產生的樣式：1.沒有再現部的回轉曲式、2.以總奏為再現部的回轉曲式（意味著獨奏II準備轉回主調）、3.以總奏轉調，獨奏為再現部的奏鳴—協奏曲式、4.沒有以總奏轉調的奏鳴—協奏曲式。Manfred Hermann Schmid, *Orchester und Solist in den Konzerten von W. A. Mozart*, Tutzing, 1999, p.187.

音樂風格的發展來瞭解協奏曲樂種的發展變化；再者則是從樂種之演變探討對此作品曲式之影響，根據其實質結果以判讀古典時期獨奏協奏曲第一樂章在套用曲式上之思維。

一、創作背景

獨奏協奏曲在莫札特時發展到更精湛的形式，達到協奏樂種發展的最高峰，其地位與海頓交響曲、弦樂四重奏相當。一般認為莫札特是古典樂派中，對協奏曲貢獻最多的作曲家，其共完成27首鋼琴協奏曲³⁰，創作年代可分成薩爾茲堡(1773-1781)與維也納(1782-1791)兩個時期，兩時期的轉變象徵莫札特脫離大主教與貴族的束縛，從替貴族與宮廷贊助者創作，朝向自己以及為廣大民眾創作。他的作品吸收各方特色，包括義大利風格的模仿、南德及曼汗樂派的音樂元素及J. C. Bach的影響。莫札特將這些影響融會貫通後，寫出完全屬於莫札特自己風格的模式。

莫札特十分熟悉協奏曲的形式，大部分協奏曲創作集中在1782年至1786年於維也納的時期，在這五年間完成17首。這時期的鋼琴協奏曲中，有擴張篇幅及結構的傾向，也最足以表現其創作風格上的改變，如1782年創作的三首鋼琴協奏曲K. 413-415，在音樂的內容表現以及樂器的運用更趨於靈活，K. 449-451, K. 453, K. 456與K. 459。1785-1786年間所創作的六首鋼琴協奏曲堪稱是莫札特在這方面最重要的代表作，每首樂曲都充滿華麗的技巧，且在獨奏與樂團間充滿有趣的對話，他充分運用其創作優美旋律的才能，在獨奏加上一些非樂團演奏過的新主題來增加獨奏與樂團的對比性，使樂團的地位提昇等同獨奏。樂團規律的出現重要主題素材以幫助建立曲式架構，使得協奏曲各具有特色。而本文所討論的這首作品則是莫札特29歲之作，這首作品和之前的作品大相逕庭，莫札特充分運用音樂來表達情感的對比，表現出強烈的戲劇特色，它也是莫札特作品中少數採用小調的作品之一，在音樂的情感表達、戲劇色彩以及樂器和聲的使用上都有很大的表現，奠定莫札特在鋼琴協奏曲上的地位。

莫札特這首鋼琴協奏曲是d小調³¹，其用小調作曲時，心中都有特別想表達的意念，有許多深沉激烈的感情，例如第一樂章樂團總奏的開頭就很引人注意。一開始出現以大提琴和低音提琴為主的旋律，配合小提琴與中提琴所演奏的切分音的節奏造成游移的不確定感，更加深調性本身的陰暗效果，發展成張力十足的悲劇性格音樂。除此之外，莫札特並傾向大幅度擴張管弦樂第一次演奏的段落³²。在配器上，這首鋼琴協奏曲式第一次使用小號和大鼓，在此之前的鋼琴協奏曲沒有用這麼多樂器。

30 在Mozart的作品中，協奏曲作品音樂史扮演著舉足輕重的角色，不僅是鋼琴協奏曲，還包含了提琴、長笛、豎笛及法國號等等樂器。真正為其中鋼琴獨奏曲有二十一首，加上借用H. F. Raupach, L. Honauer, J. Schobett, J. G. Eckard四位與C. P. E. Bach等作曲家題材所創作的協奏曲、及為三鋼琴、雙鋼琴之協奏曲，共有二十七首。Robert Layton, *A Companion to the Concerto*, (New York: A Division of Macmillan, Inc., 1989) : 76.

31 莫札特的作品多為大調，使用小調在情緒上較大調帶有戲劇性張力，著名的小調作品包含a小調鋼琴奏鳴曲(K. 310, 1783)、第20號鋼琴協奏曲(K. 466, 1785)、第24號c小調鋼琴協奏曲(K. 491, 1786)、d小調幻想曲(K. 397, 1782)小調、g小調第二十五號交響曲(K. 183, 1773)、g小調第40號交響曲(K. 550, 1791)。當時正處古典時期，作品力求均衡及形式上的完整，而不強調感情的激動，但是這幾首小調的作品是超越時代性的，屬狂飆運動時期的產物，具有浪漫的精神及獨特的緊迫陰影與戲劇張力。

32 除本首作品外，最後一首協奏曲K.595的管弦樂總奏就長達80小節。

莫札特的協奏曲成為許多十八世紀末至十九世紀作曲家的典範，Koch 在 *Musikalisches Lexikon* 中相當深入的分析了其第一樂章的型態，認為典型莫札特協奏曲都分為三個樂章，而第一樂章使用兩個完全不同主題的呈示部，在這首作品中就有許多的變化與擴充。可知莫札特一直在嘗試以各種方式創新突破，並不墨守著傳統曲式的要求，無論在主題、調性的安排、作品篇幅的發展、配器、形式上都有其巧思與創新手法。以下便將莫札特第20號鋼琴協奏曲的特色與值得探討的議題作歸納整理，並進一步探索其意圖。

二、依樂種特色所分析之曲式探討

(一) 因炫技與樂團獨奏間的對比性對主題設計的影響

sonata form 只能有兩個主題，還是有個多以上主題呢？如在海頓的奏鳴曲常見只有一主題的安排，加入第二主題可歸因為求美學之平衡，而從樂曲演化的角度，若作曲家有獨特的安排，當然可以不限主題數。因此獨奏與樂團抗衡之樂種特色，會產生許多與sonata form 衝突的地方，也是樂種演變的依據。如K. 525發展部不是用第一、二主題發展，反而是用連接部分，所以發展部的素材可來自呈示部任何元素、甚至是伴奏，而轉調是重要的手法。剛開始發展的sonata form並非帶有兩個主題，如海頓的奏鳴曲就只有一個主題。直到1748捷克作曲家的音樂才出現兩個主題的作品，符合現代sonata form的形式，只是尚未普遍³³。sonata form發展的成熟期是1790年代，所以在此年代之前之作曲家並沒有完全遵守sonata form，如莫札特的鋼琴奏鳴曲K. 331就使用了變奏曲式。而本作品在樂種的影響下又是呈現什麼樣的曲式呢？

首先要定義的是，何謂呈示部？呈示部在sonata form中應有三個要件：1.是首次出現在樂章中。2.需有兩個主題。3.這兩個主題的調性與個性需有對比性。K. 466不論在管弦樂團或獨奏的主題上，都有著非常戲劇化的主題。在這個樂章的呈示部中，非常獨特的是獨奏部分並不承接樂團的一、二主題，而是另使用兩個不同於前的主題動機。這變成為一個值得討論的問題，也就是這樂章的mm1-192是呈現怎樣的曲式？可能性有三：sonata form中的呈示部、回轉曲式或另一新的曲式。

以上述呈示部的要件判斷，樂團的mm1-77中，確實出現了兩個主要的主題，且這主題分別為d小調與F大調，在總奏中一般都遵行著古典sonata form對主題的二分法，有著兩個對比的主題，大量運用交錯、對比式的主題安排使得對話特性鮮明，這也包含了力度與音樂語法。兩個主題中一個是緊張有壓迫感的，另一個是抒情歌唱式的。從這也可嗅出莫札特在樂團與獨奏角色安排上，已將樂團的部分提昇與獨奏作抗衡，符合了獨奏協奏曲樂特色中樂團與獨奏的對比性、兩者輪替演奏的特色³⁴，所表現的樂種特色也直接影響了曲式的變化。再者獨

33 *The Harvard Dictionary of Music* (1986) . s.v. "sonata", pp.761-762. 但書中並未說明為捷克哪位作曲家及其何作品。

34 二分法的對話形式不一定是對比，也有可能是互補，如管弦樂與獨奏者在旋律上的合作，管弦樂未唱完的旋律由獨奏者完成，或形成兩者對話的關係，或使用模仿的手法。對比安排的主要目的是要讓之後Episode中獨奏者和管弦樂有對應、對答與抗衡，然而在莫札特絕大多數的總奏I中，主題還是會凸顯總奏或交響化的性質，如本作品中總奏I的配器音色安排則極具交響化風格，在整個呈示部有許多主題或重要素材也都由樂團擔

奏部分（mm77-192），不同於一般常見的奏鳴曲承接了樂團的一、二主題，而是利用了新的素材展現兩個新的主題，同樣的這兩個主題在之前從未出現，調性上也呈現關係大小調的連結。因此也可說是獨奏的呈示部。綜合以上的觀點，我們幾乎可以判斷此協奏曲的第一樂章借用了奏鳴曲的呈示部概念並結合協奏曲樂團與獨奏抗衡的特色形成一個新的結構，也就是雙呈示部（double exposition）³⁵。

但若再仔細研究，便會發現這個所謂的呈示部在結構與素材上還有許多需討論的地方。一般的呈示部除了最重要的兩大主題外，還有連接一、二主題的插句段落（bridge, transition），用以做調性與主題個性的轉化，另外還有所謂的終止樂段closing theme或小尾聲（codetta）這些段落通常都不長。但K. 466不論在樂團的呈示部或獨奏的呈示部中，都沒有這樣的段落，取代的是一些由新素材或主題發展構成的段落，因調性、結構的考量，筆者並未將其當作是主題，但卻也使樂團呈示部視為兩個主題加上四個新素材段落的結構。在樂團呈示部中，這樣的手法出現了四次，筆者將這四個新素材形成的段落稱為插句（zwischenatz）I（mm15-27）、II（mm28-32）、III（mm44-68）、IV（mm69-77），這些段落的動機，有來自主題一、二並加以發展，也有新的素材。如段落I便利用主題一的三連音音型作模進，再加上八度分解三和弦。雖然樂團的兩個主題並未重新出現在獨奏樂段中，但樂段所出現的段落卻部分使用在獨奏樂段中（如非主題段落（插句）I、非主題段落（插句）II、非主題段落（插句）IV，但卻不完整），且這些段落都由樂團所演奏，使得這些段落有類似ritornello form中ritornello中支撐全曲結構的功能。在此之設計是受到ritornello form獨奏與樂團相互交替演奏型態的影響，競技是此樂種的特色之一，這樣的作法不僅增加了題材的豐富性，提昇了樂團的份量，同時也提供樂團演奏高難度技巧的機會，突顯出獨奏協奏曲樂種中強調炫技的特色，也改變了樂曲的結構。當然獨奏的炫技才是全曲的特點，所以在此莫札特也安排了兩段Bravura（華麗樂段）以展現獨奏者的技巧。另一在獨奏協奏曲為展技作的特殊安排便是獨奏樂器的裝飾奏，莫札特的鋼琴協奏曲通常都未將裝飾奏寫出，如此可考驗獨奏者的即興能力及演奏技巧。而裝飾奏放置的地方通常在總奏IV（R4）與尾奏的中間。然這並不是一開始就成型的，如早期的協奏曲也會放在獨奏III（S3）中。這個裝飾奏也可幫助樂團進入再現部的開始。

在發展部的動機發展中，莫札特僅各自取用了樂團與獨奏的第一主題加以展開，並未使用到新的素材，符合了ritornello form中獨奏、樂團結構簡短扼要的特色。在總奏II時鋼琴與樂團輪流演奏各自的第一主題相互抗衡，而每個樂句結束時都有明顯的終止式，回到調性上的I級和弦（如在m202, m206, m216及m220）。總奏II的小節數為28小節，而獨奏II的部分為34小

任，以凸顯樂團的重要性。

35 兩個呈示部的運用，常出現在莫札特成熟時期的協奏曲作品上，這是沿襲了J. C. Bach concerto-sonata form的曲式架構上，但這樣的作品，通常在樂團的呈示部中，調性都維持在主調上，而獨奏呈示部的第一、二主題也都利用樂團的主題，如K.467。將樂團與獨奏的呈示部使用不同主題，且樂團呈示部調性呈現主屬關係，還是首見於K.466這首作品中。關於雙呈示部的相關研究可參考Edwin J. Simon, "The Double Exposition in the Classic Concerto", *Journal of the American Musicological Society*, 10 (1957) : 111-118.

節，整個發展部的小節數為62小節，與呈示部及再現部比較下，此發展部並不算是一個長的段落，這也可從莫札特使用主題的手法中窺探而知³⁶。而在獨奏II部分，鋼琴依舊演奏前面相同的主题，不同的是在這裡鋼琴為主角，演奏著屬於自己的第一主题（只是調性改變），而樂團則以其第一主题作為伴奏的聲部。

接下來的樂段雖名為再現部，但實際上再現的為樂團的呈示部部分，獨奏部分僅出現了mm302-318，共十七小節的主题B，而樂團部分則完整的出現了第一、二主题及非主题段落I、II，這也是和一般協奏曲不同之處³⁷，也再次驗證了莫札特在創作此作品時，是把樂團的素材放在較重要的地位。從m254開始直到m287，出現樂團的第一主题，非主题段落I、II在這是以鋼琴擔任主要聲部，演奏的還是樂團的第一主题。到了m288樂團的第二主题出現時，鋼琴才與樂團形成對話，一直到m302，第二主题結束，鋼琴B主题出現。B主题則是鋼琴先演奏八小節的主题，再由管樂演奏出，此時鋼琴奏以快速的下行及上行音階作為伴奏。

（二）調性的安排

莫札特經常使用豐富的和聲色彩與華麗的轉調及精緻的對位手法來增加協奏曲的豐富性。在這首作品中，總奏I與獨奏I在調性上都遵循著古典sonata form對調性的要求，由d小調轉到其關係大調F大調。這是比較特殊的，因為總奏的第二主题不若一般的協奏曲停留在原調，而是同樣的轉到關係大調中，最後再利用非主题段落（插句）III轉回d小調，以便獨奏樂段出現時能順利的由d小調進入，這涉及到樂團的第二主题是否需保持在原調的問題：在傳統觀念的呈示部定義中，第二主题的轉調為必須的，且需有轉調橋段才完整。在sonata-concerto form的精神及協奏曲樂種特色的影響下，（如獨奏協奏曲中獨奏與樂團競技、角色地位的不同所致主题、調性的安排均會影響到曲式的判斷），因此原有sonata form對呈示部的條件的要求都不必強烈遵守，段落的名稱也不需硬套用sonata form，而本首協奏曲，莫札特在調性的安排恰因遵守傳統sonata form對呈示部成立的各項要件，所以也形成了真正的雙呈示部。除此之外，莫札特在呈示部轉調時使用的調性，與古典時期轉調通常轉到近系調的作法是一致的，如在樂團與獨奏的第二主题中都從一開始的關係大調F大調轉到g小調及a小調，這些都是F大調與d小調的近系調，可見在調性的安排上，莫札特還是維持古典傳統的作法。

發展部調性變化：發展部的調性與傳統奏鳴曲要求的一樣，是由關係大調F大調開始，同樣的在發展部中，調性的變化是比較多變的。因此在發展部中便出現了g小調、降E大調、c小調、d小調及e小調。和之前呈示部調性維持在近系調作法不同的是，在此莫札特轉到較遠的降E大調及e小調。

再現部調性安排方面，一般傳統的奏鳴曲或協奏曲，在符合美學設計考量下，再現部的

36 因其只利用了樂團與獨奏各自的第一主题，也沒有發展出新的素材。可見莫札特在構思發展部時，就沒有想到做太大的擴展。

37 大部分莫札特鋼琴協奏曲中，獨奏地位的重要性通常是大於樂團部分，如在再現部中第一主题與第二主题都由獨奏完整呈現，樂團部分只是點綴。但在這首協奏曲中，再現部的主题卻是由樂團完整演奏，獨奏部分是呈現第二主题，可見莫札特在曲式的運用上，並不墨守成規，而是將曲式依作品依其所欲表達的目的加以運用變化。

第二主題都會回到原調性，表示兩主題對立的結束。但在這首協奏曲中，第一主題僅有樂團部分出現，調性維持在d小調，無任何爭議性。但在第二主題的部分，樂團的第二主題調性並未如一般再現部對第二主題回到原調性的傳統要求，而是仍轉到F大調，及其與d小調的近系調g小調及a小調，只是從m295開始，不斷的出現臨時記號，試圖將調性轉回d小調，直到m302時調性才確立，結束在d小調的v級上，並接入鋼琴的B主題。鋼琴的B主題則遵守sonata form再現部對第二主題調性的要求，回到本調d小調上，從第二主題B的屬性及調性回歸的觀點，莫札特似乎有意將這段落視為再現部真正的第二主題。只是這個主題B僅有十六小節，份量過於單薄。

（三）管弦樂團與獨奏的互動

在巴洛克時期獨奏協奏曲中獨奏與樂團間並無複雜的關係，通常獨奏進入時樂團就休息，等獨奏結束後，樂團才進入。獨奏部分往往是裝飾性的音型，而樂團演奏的主題雖然獨奏部分也不少，但重要性不如樂團。當時樂團編制常以弦樂器為主，輔以數字低音樂器。直到古典樂派，數字低音不再使用，管樂器逐漸在樂團編制中，尤其木管樂器更是豐富樂團音色，這使得獨奏與樂團可依不同的方式發展主題素材。

古典時期早期，作曲家的題材延續巴洛克時期以樂團為主要架構的模式，但逐漸把有趣的題材留給獨奏部分呈現，直到C. P. E. Bach與J. C. Bach把獨奏與樂團提昇為同等地位，導致兩者間變成時而抗衡、時而並重，因此，獨奏協奏曲作曲家進而開始考量樂團與主奏間的對比原則。

雖然J. C. Bach提昇了獨奏的地位，但配器方面大都以弦樂支持獨奏，直到第十三號作品加入木管樂器，但實際上未發揮木管樂器的特色。木管樂器在鋼琴協奏曲上的豐富色彩，直到莫札特於維也納成熟期的作品才被充分發揮，尤其他於1778年自巴黎回到維也納，對配器手法有更深刻的見解，致使木管樂器在他成熟期的作品扮演重要的角色。他特別喜愛用木管樂器來增加色彩的變化，甚至擔任主奏部分，由鋼琴伴奏引出樂團的動機旋律，讓獨奏與樂團間產生對比以提高戲劇性，成功建立獨奏與樂團相互合作，使得樂團的角色提昇到與獨奏平等的關係，在第二十號鋼琴協奏曲中便可得到印證。

根據Cuthbert Girdlestone（葛達拉斯東, 1895-1975）在他的著作*Mozart and His Piano Concerto*（莫札特與他的鋼琴協奏曲, 1964）中的觀點，莫札特在獨奏協奏曲中對於獨奏與樂團兩者間的運用常用四種形式出現，第一、以樂團為伴奏，協助獨奏者：這時樂團的表現方式通常有四種：1. 以持續音作和聲上的支持，這方式是莫札特最常使用的作法；2. 運用與主奏旋律不同音值的音符形成節奏上的對比，如樂團反向的音型；3. 擷取獨奏部分的主題素材（*thematic accompaniment*）：如樂團會使用獨奏部分的主題素材在旋律上或當作伴奏；第二、以獨奏來伴奏獨奏樂團：當莫札特將獨奏部分視為伴奏角色時，他常將獨奏部分用Alberty bass、分散和弦的伴奏型態，這手法莫札特於1785-1786年的作品上常見³⁸。莫札特喜歡在樂團

38 Cuthbert Girdlestone, *Mozart and His Piano Concerto*, (New York: Dover, 1964) : 62.

出現木管樂器旋律時用鋼琴伴奏，以凸顯對管樂的重視，這手法在K. 466就常使用；第三、兩者相互合作或相互競爭抗衡，但兩者地位一樣重要；第四、兩者以回應的方式輪流出現，類似回音（echo）³⁹，莫札特通常使用的方法有三種：1. 樂團與獨奏輪流出現相同的旋律；2. 樂團與獨奏仍使用相同的旋律但不同的音程，且在回應時出現的旋律與原主題形成問答關係；3. 會加上些裝飾性的音型配合，讓旋律第二次出現時不置於單調，產生不同的音響效果。

在這首作品中，總奏的篇幅擴張可使素材變得更豐富，增加管弦樂團的氣勢與音響效果，給出現的獨奏與總奏更多互動的機會。在莫札特第二十號鋼琴協奏曲第一樂章雖然在小節數上，樂團呈示部只有77小節，而獨奏呈示部佔了116小節。但有許多的動機都來自樂團的部分，在獨奏的呈示部中，也使用樂團的主題動機，利用多樣的手法來增進獨奏與樂團的互動。這也符合了協奏曲的精神，一來增加樂團聲響的氣勢，展現獨奏炫技的部分，二來也形成了樂團與獨奏抗衡、相互呼應的精神。

在此作品第一樂章的動機發展中，莫札特常使用動機模進來擴充主題及樂章的篇幅，比較少用歌唱式的手法發展動機。而在樂句上也是對稱平衡的，這點是很符合古典樂派的創作精神。前述提及Koch把獨奏樂段視為第一樂章中的主要樂段，因此，總奏的重要性是次於獨奏的。但從這個樂章呈示部的創作素材來看，樂團的素材除了主題一、二與非主題段落（插句）III未出現在獨奏部分外，其他部分都在獨奏部分以不同的手法出現，如獨奏與樂團的對答、接應、或模仿。因此以創作素材來說，莫札特似乎較偏重樂團主題與動機的發展。在素材上，雖然注重的是樂團部分的素材，但在樂團與獨奏的互動上，莫札特並未忘記協奏曲的特色之一，也就是樂團與獨奏者間的互動、抗衡。因此在總奏部分也可聽到鋼琴與樂團間的對答，如在段落I的重現中，便是由鋼琴帶出後樂團才加入，在總奏的主題二中，則形成了鋼琴與樂團間的對話。協奏曲從巴洛克時期演變到古典時期的一大特徵，便是獨奏者有凌駕管弦樂團的趨勢。有些作品中，獨奏不但採用了總奏I的素材，還加入自己的新素材。獨奏對總奏I的素材除了運用裝飾、變奏等手法作變化外，最主要的就是配器的音色變化。如在此作品中，莫札特常設計鋼琴銜接原本由弦樂演奏旋律的部份，也就是由鋼琴與弦樂交替演奏旋律主題，使得鋼琴與弦樂樂器間產生音色的差異，豐富音響的變化。

伍、結論

本文提出以獨奏協奏曲樂種的角度分析莫札特鋼琴協奏曲，得到以下結論：第一、獨奏協奏曲樂種特色，如獨奏、樂團間段落、聲部的交替、對比的特色等，應以sonata-concerto form為獨奏協奏曲的架構，較能符合協奏曲第一樂章曲式結構之真正內涵。第二、在莫札特d小調第二十號鋼琴協奏曲第一樂章中改變了曲式的架構，產生了真正涵意的雙呈示部，而非一般認為的呈示部觀念。樂團與獨奏兩者迥然不同的風格，打破了樂團呈示部第一、二主題

39 Ibid., 57.

均需在原調及獨奏部分承接樂團主題的模式。第三、在本作品中，傳統sonata form雙主題的模式因樂團與獨奏炫技之故，而變成多主題模式。可見於本作品中，為了獨奏的炫技而分別在呈示部與再現部中加入了華彩樂段（Bravura）如mm143-174，打破了sonata form只有兩主題的形式，在樂團部分也加入許多插句，如mm15-27, mm44-68以增加樂團展技的機會。第四、莫札特在本作品中大幅提昇樂團的重要性與地位，讓樂團的再現部第二主題調性不直接回到d小調，還轉到F大調、g小調以及a小調，有別於獨奏僅出現於第二主題且單純轉回d小調。

在聆聽不同協奏曲作品時，若注意作曲家對音樂的形態、時代精神的掌握及其動靜明暗的對比作仔細比較，可發現不同世代的作曲家對協奏曲第一樂章的安排有許多不同創新變化的手法。莫札特靈活的運用ritornallo form，並結合sonata form主題的對比、轉調的設計，既保有傳統獨奏、合奏交替進行的效果，也巧妙發揮主題發展的功力，在規模、配器或是形式結構做更進一步的擴張和變化創新，且獨奏者的份量和展技要素也明顯偏重。這首第20號鋼琴協奏曲與其之前的鋼琴協奏曲，具有很大的不同，除了加重獨奏與樂團地位的平等，作了雙呈示部的設計外，也運用了ritornello form的精神，提升樂團總奏的份量，改變了sonata form只有兩個主題的制式要求，多了許多樂團特有的旋律動機，這些都改變了曲式考量的條件，也是樂種特色影響曲式的最佳例子。

【附錄一】莫札特d小第二十號鋼琴協奏曲K. 466調第一樂章曲式分析表

管 弦 樂 呈 示 部 40	總 奏 I	主題 一	非主題段落（插句）		非主題 段落（插 句）II	主題二		非主題 段落 （插 句）III	非主題 段落 （插 句）IV
		1-15	15-27		28-32	33-43		44-68	69-77
		d 小 調			F 大調 →g 小調 →a 小調	d 小調			
獨 奏 呈 示 部	獨 奏 I	主題 A	主題一	非主題 段落（插 句）II	主題二	主題 B	Bravura （華麗樂 段）	非主題 段落 （插 句）I	非主題 段落 （插 句）IV
		77-91	91-108	108-114	115-127	127-143	143-174	173-186	186-192
		solo	Solo/tutti	Solo/tutti	Solo/tutii	Solo/tutii	solo	tutii	Tutti
		d 小 調			F 大調	F 大調			d 小調
			鋼琴為 主，樂團 為輔，相 互對抗	鋼琴出 現後再 帶出樂 團	鋼琴與 管樂的 對話	先由鋼琴 演奏此新 段落的主 題，管樂 器接著演	此樂段的 片段主題 分別出現 在 153-155		

40 一般對呈示部的瞭解，指的是第一次出現主題的段落，因此在總奏與獨奏為同樣主題的協奏曲中，並不適合將樂團的一開始出現的部分成為呈示部，有學者稱其為協奏曲的前奏，以避免與獨奏時呈示部的定義抵觸。然在這作品中管弦樂團總奏I與獨奏I之主題截然不同。都是第一次呈現，所以在此筆著將其分為管弦樂團之呈示部與獨奏之呈示部。

						奏一次	及 159-161 小節			
發 展 部	總 奏 II	鋼琴主題 A 加樂團主題一				鋼琴主題 A 加樂團主題一				
		192-206				206-220				
		Solo & tutti								
		F 大調				g 小調				
		鋼琴、樂團輪流演奏各自的主題（一 & A）相互對抗								
	獨 奏 II	鋼琴主題 A 加樂團主題一								
		220-254								
		降 E 大調→c 小調→d 小調→e 小調								
		鋼琴為主、樂團為輔								
再 現 部	總 奏 III	主題一	非主題段落（插 句）I	非主題段落 （插句）II	主題二		主題 B			
		254-268	268-281	281-287	288-302		302-318			
		d 小調				d 小調→F 大調→g 小調 →a 小調→d 小調		d 小調		
				鋼琴進入後樂 團再加入	鋼琴與管樂的對答		先由鋼琴演 奏此主題， 接著管樂再 演奏二次，			
	獨	Bravura（華麗樂段）								

	奏 III	318-355		
		D 小調		
		此樂段的片段分別出現在 330-332 及 338-340 小節		
	總 奏 IV	非主題段落 (插句) I (小尾句)		
		355-365		
		d 小調		
裝 飾 奏				
尾 奏	總 奏 V	非主題段落 (插句) III	非主題段落 (插句) IV	主題一
		366-383	383-389	390-397
	d 小調			

參考資料

- 李查·史多，1984《曲式學》，（游昌發譯），台北：藝友出版社。
- 林金滿，1999，《莫札特鋼琴奏鳴曲教學研究》，台北：全音樂譜出版社。
- 吳嘉瑜，2009，〈天才的牌戲—透視莫札特鋼琴奏鳴曲K. 271第一樂章雙呈示部奏鳴曲式〉，《藝術學報》84：249-265。
- 吳嘉瑜，〈2009莫札特鋼琴協奏曲之第一樂章研究—以K. 413, 414, 415為例〉，《藝術學報》85：337-359。
- 吳祖強編著，1994，《曲式與作品分析》，台北：世界文物。
- 宮筱筠，2007，〈形式的擴張與掌控：以莫札特降B大調鋼琴協奏曲K. 595第一樂章為例〉，《高雄師大學報》22：257-267。
- 李美文，2011，〈克拉拉·威克與羅伯特·舒曼《A小調鋼琴協奏曲》之探討：以十八世紀末到十九世紀初鋼琴協奏曲之為中心〉，《中山人文學報》30：91-116。
- 莊雅婷，2000，〈莫札特鋼琴協奏曲作品四六六七獨奏與樂團的關聯性探討〉，碩士論文，國立中山大學音樂學系研究所。
- 陳郁涵，2007，〈古典時期協奏曲第一樂章曲式研究〉，碩士論文，國立中央大學藝術學研究所。
- 陳世芬，2009，〈H.C. Koch與 A. B. Marx 音樂分析之探討〉，碩士論文，天主教輔仁大學音樂研究所。
- 曾瀚霖，1997，《音樂認知與欣賞》，台北：幼獅出版社。
- ，2000，〈樂種觀念及其理論思考〉，《藝術學研究》1：1-57。
- ，2005，〈樂種生成與變異之因素析論—以西方樂種發展的觀察為例〉，《關渡音樂學刊》3：1-20。
- ，2010，〈論樂種、曲式與架構〉，《關渡音樂學刊》12：109-128。
- 楊攻嬰整理，1991，〈莫札特d小調鋼琴協奏曲K. 466（座談會）〉，《音樂月刊》107：122-128。
- 蔡建誠，1996，〈鋼琴協奏曲中劃時代的鉅作—第二十號鋼琴協奏曲〉，《音樂時代》24：60-63。
- 蔡孟純，2011，〈莫札特鋼琴協奏曲中之曼漢姆音樂風格研究〉，碩士論文，臺北藝術大學音樂學系碩士在職專班。
- 蔡瑞齡，2011，〈莫札特《A大調鋼琴協奏曲K. 488》之研究報告〉，碩士論文，東海大學音樂系。
- Radcliff, Philip，1997，《莫札特：鋼琴協奏曲》（老耀譯），台北：世界文物。
- Rich, Alan，1997，《莫札特：鋼琴協奏曲》（李玫玲、周靈芝譯），台北：智庫文化。

英文期刊書目

- Davis, Shelley. "H. C. Koch, The Classic Concerto, and the Sonata form , Retransition." *The Journal of Musicology*. Vol.2, No.1 (1983) : 45-61.
- Girdlestone, Cuthbert Morton. *Mozart and His Piano Concerto*. New York : Dover, 1964.
- Grayson, David. *Mozart's Piano Concerto No. 20 and No. 21*. New York : Cambridge University Press, 1998.
- Green, Douglass M. *Form in Tonal Music*. Austin : University of Texas, 1979.
- Hutchings, Arthur. *A Companion to Mozart's Piano Concertos*. Oxford : Oxford University Press, 1998.
- . *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) , s.v. "concerto".
- Layton, Robert. *A Companion to the Concerto*. New York : A Division of Mancmillian, Inc., 1989.
- Layton, Robert. *A Guide to the Concerto*. New York : Oxford University Press, 1996.
- Randel, Don. *The Harvard Dictionary of Music* (1986), s.v. "concerto".
- . *The Harvard Dictionary of Music* (1986), s.v. "sonata".
- Reimer, Erich. *Zum Strukturwandel des Konzertsatzes im 18. Jahrhundert*, 1987.
- Roeder, Michael Thomas. *A History of the Concerto*. Portland, Oregon : Amadeus Press, 1994.
- Rosen, Charles. *Sonata Form*. New York : Norton, 1988.
- Simon, Edwin J. "The Double Exposition in the Classic Cincerto." *Journal of the American Musicaological Society*, 10 (1957) : 111-118.
- Schmid, Manfred Hermann. *Orchester und Solist in den Konzerten von W. A. Mozart* . Tutzing, 1999.
- Stevens, Jane R. "An 18th century Description of Concerto First Monement Form." *JAM*, 24 (1971) : 85-95.

樂譜

- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Konzert in d (Concerto in D minor)*. K. 466. London: Bärenreiter Kassel, 1986.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Concerto No.20 in D minor for the piano*. Schirmer's Library of Musical Classics. 1901.

〈夥努嚕嚕嚕陣頭〉－2013檀香山藝術節展演報告

蔡凌蕙

國立臺北藝術大學音樂學院傳統音樂學系副教授

摘要

國立臺北藝術大學藝陣受邀參與美國夏威夷一年一度的第19屆檀香山藝術節（Honolulu Festival），經過一年餘的籌劃與訓練，得以成行。

於2013年2月23日至3月3日間，來自北藝大傳統藝術研究中心傳統藝術學程選修學生以及傳音系甄選的學生團隊，跨越半個太平洋，將南管音樂、北管音樂、舞台灣獅、車鼓、藍染、剪紙等工藝，以及小提燈、風箏、功夫等工作坊，呈現給檀香山不同族群與場所，包括華人集會、扶輪社、小學，以及終結第二次世界大戰的密蘇里號戰艦（USS Missouri Battleship BB-63），讓原本沒有機會接觸台灣傳統文化的觀光客，意外見到了台灣文化之美。

此行極為仰賴夏威夷當地台灣人熱心奔走與無私付出，加上事前準備充分，在許多場合化不可能為可能，完成精采的演出。

關鍵字：檀香山藝術節、台灣傳統音樂、傳統工藝、陣頭、舞獅、車鼓

Taiwan Tīn-thâu in Honolulu - TNUA Performances in the 19th Honolulu Festival

TSAI Ling-Huei

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

Abstract:

Taipei National University of the Arts' Tīn-thâu troupe was invited to participate in the 19th Honolulu Festival, which was made possible after more than one year's planning and training.

During February 23rd to March 3rd, 2013, students chosen from Department of Traditional Music and the Traditional Arts Program of the Center for Traditional Arts presented Lām-koán (Nanguan) and Pak-koán (Beiguan) music, Taiwan Lion Dance, Chhia-kó Dance, indigo, paper cutting, and workshops for lanterns, kites, and kungfu, to diverse societies in Honolulu, including Chinese groups, Rotary Club, elementary school, and people visiting the USS Missouri Battleship (BB-63) which ended the WWII. These events have given a rare chance, for those who are yet to access Taiwan's traditional culture, to see the beauty of Taiwan's culture by chance.

This visit has strongly relied on Taiwanese-Hawaiian's selfless efforts and the TNUA team's full preparation, which made every performance possible when facing difficulties of many occasions.

Keywords: Honolulu Festival, Taiwan Traditional Music, Traditional Crafts, Tīn-thâu, Lion Dance, Chhia-kó

前言

2010年8月，呂華蕙女士自夏威夷返台，在「澎湖生活博物館」聽見從小熟悉的北管樂聲，詫異不已：「這麼古老的音樂，演奏者這麼年輕。」演奏者是國立臺北藝術大學傳統音樂學系（簡稱「北藝大傳音系」）藝術服務隊，當場獲呂女士邀請，參加一年一度的檀香山藝術節（Honolulu Festival）¹。

經過傳音系李婧慧主任與傳統藝術研究中心（簡稱「傳研中心」）陳婉麗主任一年餘策劃，此邀約終於成行。有別於「校對校」交流，北藝大團隊密集舉辦多場演出與活動，承夏威夷台灣人中心義工、中華航空及Ramada Plaza、當地三個大學²的台灣學生、外交部僑務委員會、駐檀香山臺北經濟文化辦事處的協助，不僅讓更多人看見台灣傳統文化，並「藉著參加國外遊行的成功經驗，來影響國內的藝陣，希望提昇藝陣的美感形象，成為具特色的觀光資源；另一方面可以刺激學生開發藝陣表演藝術，將來可在中學推廣帶動藝陣活動。」³

此計畫定名為〈夥努嚕嚕陣頭〉，意思是「『夥』伴們在Honolulu『努』力以『陣頭』形式向前『嚕』（台語『慢慢推進』之意）」，於2013年2月23日至3月3日足跡踏遍檀香山市學界、政界與僑界，包含表演與工作坊。表演涵蓋南管音樂、北管音樂、車鼓陣與台灣獅，工作坊涵蓋傳統音樂、臺灣獅、功夫與工藝教學。九天的活動，在3月1日至3日的第19屆檀香山藝術節達到最高潮。

自2012年9月開始，傳統藝術學程開設「傳統戲曲與音樂探索一陣頭音樂與表演」課程，傳音系亦甄選學生，由舞蹈系葉晉彰老師與傳音系蔡凌蕙老師共同授課，學習舞獅和車鼓，參訪遼境，並創作音樂。入選者並利用寒假集訓，鍛練體能，協助服裝與工藝製作，並在出訪前於校內表演。

傳研中心人員自2012年即向外交部與觀光局等單位遞申請案，連絡各縣市提供元宵提燈與紙風箏材料，與航空公司和旅館交涉行李與住房需求，持續聯絡演出場合、草擬宣傳稿、設計服裝，演出期間也擔任後勤聯絡網。

本文分為籌畫期、培訓期、實踐期與迴響，並涵蓋挑戰、調適與省思，期能完整記錄此一重要活動之執行。

一、籌畫期：2011下半年～2012上半年

（一）前置培訓與展演

1 Honolulu Festival每年三月第一或第二週五~日於檀香山(Honolulu)市舉行，活動包括遊行、展演及攤位展售。週日是遊行日，下午在Waikiki海邊封街遊行，由在檀香山的各國移民組團參加，並邀請台灣、日本及澳洲等國團隊參加，其他時間則在檀香山會議中心及Waikiki街道搭台安排演出。參加團隊有許多日本的Hula舞團，以及銅管樂團。今年為第十九屆舉行。

2 楊百翰大學(Brigham Young University Hawaii, BYU)、夏威夷太平洋大學(Hawaii Pacific University, HPU)及夏威夷大學(University of Hawaii, UH)。

3 節錄自李婧慧老師2012年2月信函。

2012年第18屆檀香山藝術節舉行日期適逢北藝大碩士班招生考，我們決議延到2013年再參與。但籌畫工作已開始進行，包括：

1. 傳音系開設第二次傳統音樂創作課程⁴，與舞蹈學院古名伸老師的「經典舞作」課堂合作，培訓學生為舞蹈配樂。
2. 傳統音樂創作課堂四位學生經汐止「夢想社區文教基金會」介紹，參與柏林文藝嘉年華⁵陣頭遊行，台灣隊首次參加該活動即在90個隊伍中榮獲第一獎。她們在柏林教導當地特殊中學學生，參加的遊行服裝由自己設計製作，對於媒體報導有深刻體驗，帶回的經驗，對檀香山之行幫助極大。
3. 傳研中心籌備「北藝三十」校慶和傳藝學程期間，許多展演素材與培訓方式，經調整後可在夏威夷重現。

以上因素皆直接影響到北藝大團隊2013年在檀香山的演出形式，因此這段時間可謂〈夥努嚕嚕陣頭〉籌畫期。

（二）計畫內容

北藝大計畫參加活動內容有三：1. 以北管藝陣參加遊行；2. 音樂會—台灣傳統音樂的展演；3. 協助攤位之DIY推廣、展示、觀光宣傳等之規劃。此外也應夏威夷大學民族音樂學會(EMA)之邀，於夏大參訪與交流。

由於主要活動為遊行，而主辦單位規定除行進和音樂演奏外，亦需有舞蹈動作。往年台灣同鄉經驗，是邀請原住民團體，為台灣同鄉及留學生集訓簡單動作；今年我們初步計畫演出形式為「北管藝陣加動作」，以傳統北管牌子，銅器演奏者邊敲邊舞，並穿插新編「牌子」（嗩吶新曲）以鑼鼓伴奏，一邊演奏一邊舞蹈，可能方式有「車鼓、高蹺與舞獅」。預計於2013年初音樂與動作創作完成之後，利用網路教學，讓夏威夷同鄉和留學生自行練習，在遊行前幾天再與北藝大學生一同練習，組成大規模團隊參加遊行。

（三）計畫與變化

2012年六月，傳音系公佈夏威夷徵選辦法後，不僅各主修同學躍躍欲試，教師們也提出不少建議，於是原先在陣頭遊行以北管音樂為主體的計畫，也漸演變為以琵琶搭配北管音樂演出之形式。

此階段後期，由於傳研中心陳婉麗主任帶領策畫的「北藝三十」校慶活動，以及2012年秋季傳藝學程，張乃文老師的竹子工藝和葉晉彰老師的舞獅專長成為主力，因此計畫變更為**傳統音樂與**



風箏龍頭 (戴裕 攝)

4 第一次為「傳統器樂創作-音樂與影像」(100-1)；第二次為「傳統器樂創作-音樂與舞蹈」(100-2)，由中野浩二老師與蔡凌蕙老師共同開課。

5 Karneval der Kulturen www.karneval-berlin.de

台灣獅、車鼓陣和風箏龍的結合。

此外由於舞獅、車鼓、舞龍等動作已非常豐富，音樂部分便改為較簡單形式：以北管音樂為台灣獅、車鼓陣與風箏龍伴奏，因此音樂的設想也有所改變。在琵琶曲〈龍船〉、《昭君出閣》與夏威夷名曲 *Aloha Oe* 改編上，學生仍有機會嘗試靜態音樂創作。

二、培訓期：2012下半年～2013年二月

（一）課程：「傳統戲曲與音樂探索－陣頭音樂與表演」

此課程由葉晉彰老師與筆者共同授課，並邀請林珀姬、李認川與林淑惠老師教授車鼓動作與音樂，李婧慧老師指導音樂排練，陳婉麗老師指導服裝製作，由音樂學所楊懿惟擔任教學助理。

值得一提的是，音樂組學生在組團甄選時，不論主修為何，都必須學會南管與北管音樂所有曲目；再者，不論音樂組或動作組，所有學生一同學習身段動作，期末進行一樣的身段考試，寒假期間一起做體能訓練，分攤服裝製作、工藝材料加工、影像文字記錄、道具器材管理等工作。也因此學生有強烈團隊精神，音樂組學生創作舞獅音樂時，有能力為每一段音樂設想獅子動作的組合；在為車鼓伴奏時，可以一邊唱一邊幫忙確認且與丑的動作與方位。在演出時，音樂與動作的互動自然極為密切。在工作坊教學中，面對各樣民眾，演出場合的樂器與道具調度，面臨無法預期的場地，也展現出團隊默契與機動性。



削獅與樂團 (蔡凌蕙攝)

1.台灣獅

此課程最引人之處就是「舞獅」。葉晉彰老師精通台灣獅與廣東獅，舞起獅來，讓獅子神質與好動性格活靈活現。葉老師有系統地帶領學生們從腳步開始學起，讓大家手拿獅頭代用品一紙盤，紮實地反覆練習。此外，葉老師也示範舞獅會遇到的各種狀況與應變方式，教導相關禮儀，偶爾也打鼓伴奏。

這門課選修者皆非舞蹈系，面臨同手同腳、方向感待加強、體能不足等問題。幸好他們多少有戲曲身段底子，在學期中之後，不同舞獅者開始顯出不同的身體表情，有的活潑可愛，有的似乎總是在沉思，有的俐落優雅。在期末之前，走路獅、開大小門、響腳、咬虱、瞞獅、滾獅等動作，大致都能勝任，到了期末考與甄選時，全體學生都有長足進步。

音樂部分，筆者引導學生以北管鼓介對應獅子動作，培養富有音樂性的獅子，頭手鼓⁶不但能根據獅子步法引導音樂進行，也以鼓介提示獅子步行速度。

6 傳音系研究生蔡婷如。

2012年12月17日，於北藝大音樂二館401演奏廳開幕儀式，剛出道的母獅子和北管鑼鼓⁷就為團隊得到第一枚紅包。

2.車鼓陣

李認川與林淑惠兩位老師，在兩天內⁸將〈四門〉與〈共君走〉教給所有學生，包括唱曲，丑和旦的腳步，持敲子與飄扇技巧等。林珀姬教授則介紹了車鼓陣，提供她採集的〈共君走〉歌詞和影音，以供學生練習發音。筆者協助採譜以釐清與工尺譜之出入。學會唱曲後，背誦吉祥話及唱、念、舞，都是不小的挑戰。

在車鼓課中，李老師首先按臉型或身型，將學生分為"丑"或"旦"組。半天內大家對於身段（菱形步、交叉步、轉身、雲步、碎步、倒叉步、持敲子、內圈手、雲扇、捧扇、左右托腮等）大致掌握要領，讓李老師讚譽有加。李老師再三示範強調丑的膝蓋、下半身骨頭一定要軟，展現驚人柔軟度。李老師與林老師的搭配，既詼諧又賞心悅目。

林老師以她的舞蹈根基，稍將動作美化；葉老師協助將動作拍數固定下來；音樂組人員隨時提醒，某些動作固定搭配哪個音型，劇場藝術所辜泳妍同學則協助調整吉祥話之隊形與動作，使得表演不僅原汁原味也更加好看。最後選定六位車鼓舞者，來自傳音系主修音樂理論、琵琶、古琴、南管，以及音樂學所研究生⁹。雖然他們動作稍生澀緊張，但在夏威夷近距離觀賞舞蹈之後，車鼓舞者也自然在表演中散發甜美的笑容。



李認川、林淑惠老師車鼓教學 (林淑慧 提供)



寒假集訓的車鼓課程 (楊懿惟 攝)

3.田野調查：青山王宮暗訪

農曆10月20與21日「青山王」巡行艋舺，萬華區實施交通管制，各種陣頭穿梭其間，到處是震耳欲聾的鞭炮。傳研中心先編輯手冊並策畫演講，讓大家了解相關背景。傳音系學生經常參加陣頭，但首次成為觀察者最大的收穫，除親身體驗陣頭文化、學習尊重習俗，也再次省思自己陣頭演出的專業度。

4.期末呈現

7 獅頭-傳音系黃筠婷；獅尾-音樂學楊懿惟；北管-蔡婷如、林宏洋、黃琬蓉、許碧容、鄧兆真等。

8 2012年12月2日和2013年1月25日

9 音樂理論-林郁珊、張雅涵；琵琶-陳凱彤；古琴-關煌瀚；南管-賴昱丞；音樂學所-陳欣婕。

於2013年1月14日中午，在傳統藝術學程的成果展開幕式，舞獅與鑼鼓音樂作了一次成功的表演，在體能上更有突破。1月15日傍晚，此課程的期末呈現於藝大書店前舉行，同時也是期末考，以及夏威夷演出的甄選。其中車鼓動作與音樂皆為固定，舞獅則是兩位學生一組，自行設計一套動作，與樂團靈活搭配。

（二）寒假集訓

學期結束後，甄選出的人員馬上開始15天集訓，每日九點起為拳術與體能訓練，下午先分為音樂組與動作組，分別練習，三點再集合一起排練。第二週後半起，每日下午在藝大咖啡和水舞台間總彩排，也在藝術大道與人文廣場遊行，吸引許多觀光客駐足，正好增加演出臨場感，也練習適應不同地形。

1. 風箏龍

風箏龍是「北藝大三十」慶典亮點之一，也是〈夥努嚕嚕陣頭〉參加遊行的重要角色。這次夏威夷演出，龍珠和龍頭由音樂學系作曲組的文宏和建築與文化資產研究所的蘇容子擔任，龍身則是演出前集合當地同鄉與學生練習。

龍珠的哨音與帶領，可以讓整隻龍活躍起來，因此文宏必須對於空間地形和圍觀人群做出靈活反應。龍珠構造非常簡單，翻飛起來卻是意想不到的美麗。龍頭很輕，風大時非常難駕馭，但容子將它控制得很好。我們真正遇到的挑戰，其實是龍身人數到最後一刻才湊齊，也導致龍的動作變化度受到限制。

由於風箏龍的伴奏是北管鼓吹，但其中幾位銅器演奏者又兼車鼓舞者，因此我們也排練了樂器的調度。鼓類樂器皆不適合在遊行時搬運，學生們借助2012年11月參與世界和諧鳴鐘活動的北管樂行進¹⁰演奏模式，以扇鼓代替通鼓。

2. 「劊獅」－舔刀口的獅子

「劊獅」結合了舞關刀與舞獅，則是在寒假期間訓練，表現以關刀馴服獅子的過程，最後拉開寫有吉祥話的紅布條。與傳統台灣獅單純鼓樂伴奏不同，北藝大團隊以琵琶古曲〈龍船〉與北管鼓吹搭配劊獅，這部份請見下節敘述。

在校內新春團拜，學生首次展現寒假集訓的「劊獅」。此時服裝已大致完成，鮮明的畫面，正好搭配行前新聞稿發送。

據檀香山八十幾歲的陳媽媽說，我們演出重現了她童年記憶「劊獅」經典。不但是檀香山首見的台灣獅，即使在台灣，也非常難見到了。



關刀劊獅 (張雅涵 攝)

10 2012/11/11，聯合國世界和諧鐘首航臺灣鳴鐘活動北管樂行列，由北藝大學生發展出將「扇鼓」以紅帶綁在腰間的方式，搭配扁鼓（代替小鼓）演奏，解決了遊行中鼓類樂器不易攜帶的困難。

3. 音樂創作與改編

〈夥努嚕嚕嚕陣頭〉的音樂，牽涉到創作與改編者，包括琵琶古曲〈龍船〉、結合南管曲與北管細曲的《昭君出閣》、〈Aloha oe〉南北管版與鼓吹版。

(1) 〈龍船〉：

我們用〈龍船〉作為「刳獅」的伴奏。〈龍船〉音樂中，原本有許多以琵琶特殊指法技巧模擬鑼鼓的片段，並結合〈八板〉曲調。這給了學生不少靈感，包括將模擬鑼鼓換為北管鼓介，將琵琶曲調擴充為大吹的「弄」，並在演奏中變化鑼鼓與大吹的加花，以符合關刀刳獅的戲劇性。

(2) 《昭君出閣》：

《昭君出閣》原本是傳音系在2010-2011年的製作，筆者融合了傳統音樂中各種關於王昭君的曲目，講述台灣新移民的故事。其中的第三樂章〈海上駱駝隊〉，純粹由南管曲和北管細曲構成，學生們以此為基礎，自己編創了王昭君出漢關的曲目，以北管鼓介與鑼鼓曲連結南管北管樂曲，做成一套將近20分鐘的「南北曲拼盤」。

(3) 〈Aloha oe〉南北管版與鼓吹版：

此行唯一非台灣傳統音樂 *Aloha oe* 等同夏威夷「州歌」，曾是台灣畢業生必唱的〈珍重再見〉；演奏此曲不僅表達我們的友善，也以深具台灣特色的音樂風格，表達台灣與夏威夷的連結。林宏洋與鄧兆真等人，以 *Aloha oe* 旋律骨幹為基礎，運用南管及北管風格重新創作，南管版遊走在辨識度邊緣，北管版則加上南管的下四管樂器，較南管版更容易被辨識出 *Aloha oe* 原型。鼓吹版是在戶外遊行主要樂曲之一，以大吹和鑼鼓合奏，依傳統北管增加加入弄段落。

4. 服裝設計與製作

此次的服裝設計元素有藍染、花布，獅子身上也有藍染和剪紙元素。車鼓的丑和旦、舞龍、音樂組的全身服裝，以及獅褲，皆由劇設系何睦芸設計。我們另外攜帶了三套團服以便在音樂會或工作坊等時機穿著，分別是米白色滾暗紅邊的「昭君服」、全黑的「傳音」t-shirt以及團員自發購買的藍色 *Taiwan Pride* t-shirt（後者於離開檀香山前全數贈與台灣人中心）。



何睦芸的藍染 (江明親 攝)

(三) 行政事務

傳音系李婧慧主任、傳研中心陳婉麗主任，江明親老師、王曉華與戴裕兩位助理，及課

程助理楊懿惟，持續為整個團隊承擔所有繁雜的對外連絡等行政事務。從她們製作的文件名稱即可略知一二（部份文件收錄於團員隨身手冊）：

1.行程類：2013夏威夷展演交流活動行程（先後有六個以上的更新版本）、夥努嚕嚕陣表演項目表、樂器清單、動作組道具清單、夏威夷參訪學生名單、住宿分組名單、旅行物品檢查清單、檀香山市公車路線、重要電話號碼等。

2.分工類：檀香山藝術節攤位排班、夏威夷學生分工、夏威夷記錄與攝影名單、夏威夷表演任務分工等。

3.說明書類：燈籠與紙風箏製作（中英文）、夏威夷活動記錄、舞獅與車鼓分解動作表。

到了夏威夷，每個人也負有重要任務，包括服裝管理、樂器與道具調度、文字與影像記錄、工作坊教學、新聞連絡等。隨行的葉師母也是非常重要的攝影師。

出發前最重要的事務，是四十餘箱樂器、道具、服裝、麥克風、紀念品、感謝狀、展示架的打包與標示工作。行李每上下交通工具一次，就必須按照編號盤點。（比照行李盤點，學生也自行依照身高編號，每到一處就報數點名。）規格特殊的風箏龍頭，傳研中心助理戴裕特別為它設計堅固的包裝箱¹¹，但龍頭從打包、專車運送到機場安檢通關，仍一路讓人提心吊膽，在夏威夷下了飛機又折騰許久，幸好在華航人員協助下順利運送，最後總算完成演出任務返台。



全體團員於桃園國際機場合影（葉晉彰提供）

三、實踐期

（一）抵達

〈夥努嚕嚕陣頭〉一行28人¹²，於2月23日經東京到美國夏威夷州檀香山，在以檢查嚴格聞名的檀香山機場，尚未出關就受到華航夏威夷分公司陳鵬宇總經理的照料。在華航的協助下，行李順利通關，不過陳婉麗主任卻被留在海關，代表本團接受行李通關規定的講習半小時。

當地台灣同鄉長輩們以及Ramada Plaza董希文總經理等在機場前，依習俗為每人掛上油桐果與貝殼項鍊“Lei”，並叮嚀我們見到任何人都以“Aloha!”打招呼，“Mahalo”（「謝謝」）應隨時掛在口上。到了Ramada Plaza，董總經理直接跳過check-in幫我們準備好房卡，並出借會議室放置大量行李，也準備好幾箱水讓我們攜帶。呂女士首先對我們說：「We come as strangers, leave as friends.」，並告訴我們，風箏龍演出人員還在陸續招募中。

11 尺寸為120x120x135cm

12 學生：文宏、楊懿惟、呂佩儒、黃筠婷、張雅涵、林郁珊、陳凱彤、張雅茹、洪珮升、呂昱緯、劉彥好、辜泳妍、陳又華、顏芝芸、鄧兆真、陳欣婕、黃琬蓉、蔡婷如、蘇容子、許碧容、賴昱丞、林宏洋、關煌瀚。老師：劉慧謹（28日抵達）、李婧慧、陳婉麗、葉晉彰老師與師母、蔡凌蕙。

從這刻起，我們被無微不至地照顧著，每天有至少四輛車的車隊接送，準備搭公車的零錢與時刻表，幾乎派不上用場，也幾乎不用自己覓食。

每晚大約九點半，我們都會開會檢討一天表現，並努力讓下一次更好。

(二) 充滿驚奇的演出場次

1. 工作坊－你學北管和功夫，我練英文

2月23日是最長的一天。歷經16小時旅程後，到「中國文化廣場 (Chinese Cultural Plaza 簡稱CCP)」涼亭享用同鄉準備的午餐，隨即排練駐夏威夷臺北經濟文化辦事處 (Taipei Economic and Cultural Office, 簡稱TECO) 新春茶會。此處原為國民黨產，二樓有興中會遺址。

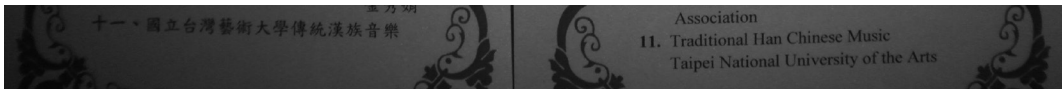
利用排練空檔舉行的首次工作坊，師生帶領中文學校學生，在CCP涼亭體驗功夫和北管鑼鈔，贈送小提燈做為鼓勵。雖人數不多，但每位孩子都玩得很起勁，學生們也開始磨練起英文，用有效而簡短的句子，陪孩子們玩音樂。



CCP 工作坊 (蔡凌蕙 攝)

2. TECO新春茶會－我們是哪所學校？

雖然一下飛機就馬不停蹄地拆行李與換演出服，但是學生們上了臺格外賣力，著魔般地精神抖擻，下了臺又全睡倒。這或許就是藝術人的特色吧！我們在TECO新春茶會應景演出關於元宵節的北管細曲〈石榴花〉、南管曲〈元宵時〉、車鼓〈四門〉、〈共君走〉，以及結合琵琶曲〈龍船〉與北管鼓吹的舞獅。車鼓動作與樂器引來不少話題，熟稔廣東獅的觀眾更是好奇臺灣獅有哪些不同。



TECO 節目表 (蔡凌蕙 攝)

曾到北藝大客座的夏大音樂學教授Frederick Lau，特地放下排練趕來觀賞。可惜主辦單位印製的節目單，校名有誤，英文校名卻是正確的。主持人說「臺灣藝術大學」時，正在謝幕的全體演出者激動地齊聲喊「臺北藝術大學！」

演出前筆者將新聞稿交給世界日報和檀報記者。演出後，我們又受到臺灣美食招待。此時來自珍珠港密蘇里號戰艦 (USS Missouri Battleship BB-63) 中文部張主管，詢問李主任可否帶學生到密蘇里號戰艦演出「美國軍歌」。密蘇里號戰艦是終結第二次世界大戰的歷史角色，這個邀請實在令人心動。但由於行程太緊湊，我們無法馬上應允。

3. 越緬寮華人新春晚宴－臺灣獅v.s.廣東獅

傍晚稍作休息，兩頭獅子與音樂組前往CCP一處晚宴廳，到現場發現擺滿數十張圓桌，不但沒有表演空間，人聲鼎沸，且時間非常有限，我們還得想辦法將大家的注意力從選美小姐身上引開。葉晉彰老師當機立斷，由他主導舞獅，在擁擠的人群中開出一條路，硬是擠到最前面，音樂則使用鼓吹牌子曲。

表演後，有「檀香山國民黨醒獅團」五頭毛茸茸眨著LED電眼的廣東獅走了進來，後面跟著聲勢浩大的大鼓與鑼鈔。葉老師立刻按照習俗拿起獅頭與廣東獅對舞，這段跨越半個太平洋，從大屯活火山到夏威夷活火山的臺灣獅v.s.廣東獅即興演出，讓學生們看得尖叫連連，莫不驚奇於這次看似不可能的演出場地，竟然能給我們如此寶貴難得的經驗。

4. 二二八和平紀念音樂會（音樂組）－沉澱與新希望

2月24日音樂會由夏威夷台灣同鄉會、台灣基督長老教會、台灣人公共事務協會(Formosan Association for Public Affairs, 簡稱FAPA)與長青會合辦，在二二八紀念禮拜後，以靜態演出配合肅穆的紀念活動。

音樂會在點蠟燭、牧師帶領默禱和致詞後開始，北藝大，每人都掛上一串黃綠色Lei（這次以鳳梨糖串成），演奏琵琶合奏〈春江花月夜〉與南北管版〈Aloha oe〉兩曲，帶領聽眾沉澱心情，後者由沉靜到輕快的編曲方式，意在對臺灣祝福與族群融合新希望。之後觀賞二二八事件DVD，聆聽韓李慧嫻醫師朗誦柯旗化詩作〈母親的悲願〉。演出後，知名語言學者鄭良偉教授來打招呼。享用臺灣味午餐時，再次宣布風箏龍排練時間與體格條件，呂女士也呼籲大家與她連絡。

當晚我們回信給密蘇里號戰艦中文部主管，因行程緊湊，只好婉拒演出。



二二八和平紀念音樂會後合影(夏威夷韓醫師 提供)

5. Ala Moana海邊的Magic Island公園－最美麗的排練場

2月24日下午風箏龍首次集訓，適逢大學期中考，只有一半人數出席。在這美麗的排練場

所，同鄉們帶來自製點心，邊殷切招呼留學生，對著海與夕陽喝紅豆湯，邊連絡排練時間，希望人數別那麼少，不然「巨龍」的比例就不對了。

6. Star of the Sea小學示範演出與工作坊－在禮拜堂舞獅

2月24, 25這兩日我們都在教堂或禮拜堂演出。25日一早，我們到了天主教「海中之星」(Star of the Sea)小學，這是呂女士兒女們的母校。校長和老師非常開心地迎接校友家長和我們，到禮拜堂為全校學生表演與進行北管工作坊。

首先，由傳音系四位學生（主修北管、南管、琵琶皆有），為一百多位小學生分組進行北管教學；小學生們的反應非常踴躍，先學念鼓詩，再學演奏銅器，當他們合奏出一個鼓介，就很有成就感。對於由林宏洋示範的噴吶循環換氣，露出欽佩的表情。車鼓的幽默表演，則是讓老師們很開心，也非常投入地聽念白。葉老師介紹舞獅，並指導學生改為延著禮拜堂的兩三個走道進行表演，小學生已經完全坐不住了，居然還有人準備零錢給獅子。



於「海中之星」小學演出與工作坊 (夏威夷臺灣人中心提供)

Star of the Sea校長對表演讚不絕口，請老師帶我們參觀校園。教室裡小學生對於舞獅和關刀仍然瘋狂，畫圖要送給我們，與我們合照。但其實演出前發生樂器的失誤讓人心有餘悸，檢討時也自我要求隨時警醒。

同時我們接到密蘇里號戰艦張女士回信，希望北藝大團隊有機會仍可接受邀請，她將爭取在甲板上表演。

中午我們獲邀到TECO午餐，席間才發現TECO尚未從外交部收到我們的訊息，大使其實一直以為我們來自臺藝大，對我們聊起「校友」李安的成就。對於校名總是被弄錯，著實令人氣餒，也不禁思考校名是否該更有特色。之後陳婉麗主任立刻與傳研中心連絡，協助傳送外交部公文給TECO參考。

這天下午，感謝TECO的協助，我們免費參觀了Bishop Museum, 認識玻里尼西亞文化，看



珍珠港亞利桑納號紀念碑 (蔡凌蕙 攝)



PCC舞蹈 (蔡凌蕙 攝)

見已絕跡的羽毛服飾，處理纖維的用具，以及動物骨骸收藏。

7. 珍珠港；Lu Coral Museum；Rotary Club of Waikiki 社午餐聚會

26日沒有演出。上午我們參觀珍珠港亞利桑納號，下午參觀玻里尼西亞文化中心(Polynesian Cultural Center, 簡稱PCC)；上午莊嚴沉重，下午則充滿喜悅，反差不小。我們在珍珠港遠望邀演的密蘇里號戰艦，只能感嘆行程太緊湊。

27日早上，我們參觀了呂女士的Lucoral Museum。呂女士設計的首飾是Michelle Obama愛用品，大宗原料產自澎湖。這棟三層樓的博物館，展示了許多首飾，驚人的是二樓布置成一個蜿蜒的「礦坑」。走出礦坑隧道，是幾尊來自高雄世運的「三太子」，以及臺灣生態的攝影看板。走道上掛滿了呂女士母親的畫作，以及琳瑯滿目的證書、感謝狀與獎狀，表揚呂女士對社會的貢獻。呂女士拿出各式珠子，要學生們自由取用來串手環、項鍊，當作給自己的禮物。

在扶輪社午餐會，除了麥克風突然出錯，其實是歷次演出中最舒服的場合，祖父母級的觀眾，認真地聽筆者解說南北管歌詞以及如何欣賞這種古老藝術，在演出之後真誠地給予standing ovation，也給獅子不小的紅包。可惜時段從40分鐘縮至20分鐘，所準備的《昭君出閣》就沒有機會在夏威夷演出了。

此時我們接到通知，2月28日上午原訂「攤位布置」行程被取消，因此筆者立刻連絡密蘇里號戰艦中文部主管，約定隔天一早艦方將協助樂器和道具免除安全檢查，安排北藝大在密蘇里號戰艦甲板演奏。陳婉麗主任特別通知傳研中心這個深具歷史意義的演出，呂女士也鼓勵：做最好的準備，別放過任何機會。

8. University of Hawaii 示範與分享－此行唯一校際交流

扶輪社演出後的空檔，一位同鄉阿姨送來檀香山市政府的證書，接著我們又趕往夏威夷大學。見到夏大師生開心地歡迎他們久違的校友李婧慧老師，是很令人感動的場面。我們再次見到Frederick Lau教授和夏大民族音樂學會會長官元瑜、北藝大校友賴宜絮，96歲國寶級夏大名譽教授Barbara Smith也特地前來欣賞。此外，音樂系作曲組的文宏，也唱了鄒族歌曲與在場師生交流。我們旁聽了民族音樂學研究生音樂會彩排，最特別是由韓國杖鼓、印尼甘美朗與菲律賓鑼樂合奏曲，由三位不同背景學生共同創作，貼切反映夏威夷多族群特色。



呂女士、陳主任與市政府證書 (蔡凌蕙 攝)

回旅館即撰寫密蘇里號戰艦演出新聞稿，連絡更改隔天一早為音樂學院劉慧謹院長接機行程。但班機已出發，旅館的董總經理又緊急連絡駐外單位協助。

9. 密蘇里號戰艦 (USS Missouri BB-63) -碼頭上與砲管下；媒體截稿壓力

28日我們再次到了珍珠港。同鄉們積極奔走，連絡「華夏電視臺」記者全程採訪，劉院

長下飛機後也由空軍武官護送出關，搭專車直奔珍珠港。

在進入密蘇里號戰艦參觀區時，張女士抱歉地說，我們只能在碼頭上表演了，因為登上甲板其實需要非常早就申請，有許多退休將官排著隊申請在甲板上舉行儀式。但能在碼頭上緊貼著如此宏偉的戰艦表演，仍然頗為難得。場勘完畢之後，戰艦上聲勢浩大地廣播北藝大即將表演舞獅和臺灣傳統音樂。劉院長和陳主任頂著強風拉開布條。現場觀光客驚喜地欣賞舞獅與琵琶、北管鼓吹的〈龍船〉、〈風入松〉、*Aloha oe* 等樂曲之餘，也記得給獅子紅包。

在碼頭演出後，稍事休息，另一位主管突然問我們是否願意上甲板表演。我們立刻調整為遊行隊形和樂器組合，由關刀和獅子帶領，登上密蘇里號戰艦甲板，在六門巨大砲管下，強風吹拂中，拉開 *Taiwan Touches Your Heart* 紅布條。



密蘇里號戰艦甲板上 (張淑芬 提供)



密蘇里號戰艦甲板上 (葉晉彰 提供)

中午，潘榮貴先生夫婦邀宴精緻日本料理，為我們撫平一下激動的心情，帶我們逛海灘，然後我們又前往檀香山會議中心布置場地。筆者將密蘇里號戰艦演出畫面，分享給無法親臨演出的華航陳總經理，曾為媒體工作者的陳總經理，立即連絡臺灣平面和電子媒體，以最快速度將畫面上傳網路，搶在臺灣3月1日晚間新聞播出¹³。若非他的敏銳，隔天新聞焦點就都是王建民了。

因為電子媒體無法訪問到我們，師生和同鄉也錄了簡短影片傳到網路上，做自己的新聞媒體。適時抵達的劉院長成為最佳發言人接受記者電話訪問。¹⁴

10. 檀香山藝術節 - 會議中心工作坊

3月1日起，為期三天的檀香山藝術節正式展開。我們在前一天下午就布置展覽會場，將傳研中心美麗的布條綁上，再掛上風箏龍頭和謝金鑑先生設計的蝴蝶風箏，並開始將風箏與小提燈作成半成品。同鄉們也提供歷年生肖燈籠、三太子和布袋戲臺等，並告知今年臺灣攤位是歷屆以來規模最大者。

13 中視與壹電視新聞，見附錄。

14 即使如此，或許這次是國際事務部門處理新聞，Next TV報導為「史上第一！臺藝大登密蘇里戰艦舞獅」。去信後對方立即更正，但網路上仍留下「北藝大」和「臺藝大」兩種記錄。



檀香山會議中心工作坊 (夏威夷臺灣人中心提供)

3月1日當天，會場開放給中小學團體。主辦單位工作人員將中小學生一批批帶來攤位，體驗舞獅、北管銅器、南管下四管演奏、小提燈與風箏製作。小學生對於舞獅尤其喜愛，三四人一起舞獅，把獅子變成「蜈蚣」。年紀小的孩子只要敲鑼一聲就非常滿足。大孩子學簡單「鼓詩」可跟大學生合奏，得到成就感與傳統音樂的種子。後來清點發現有人太喜愛鑼槌，帶回家了！

主辦單位特別要求我們工作坊只能在攤位後段空地進行，以免音量干擾其他攤位。活動開始不久，我們受到兩旁日本太鼓和韓國筆築夾擊，才知道其他攤位並未受到同樣約束。但我們既有的遊行設計，不僅獅子和樂團可到處走動（壓低音量），學生還將風箏和小提燈綁在身上到處招攬，形成更生動的廣告。

我們帶去多種燈籠中，最受歡迎的是桃園市政府提供的土地公、臺北市府、檀香山姊妹市高雄市政府提供的蛇燈籠。土地公燈籠臉部與袍子鏤空設計、臺北市府蛇燈籠有立體原住民圖騰設計與簡單說明，兩種提法，高雄市政府蛇燈籠彩色轉盤，都非常吸引人。年輕人多挑戰當場製作，很多長輩帶回去送給小朋友，順便詢問土地公、蛇年、元宵節燈籠的緣由。有些孩子想馬上開始提燈，我們就拼命趕製燈籠，連華航員工也放下攤位的事情幫忙組裝。

紙風箏蝴蝶設計輕盈，在室內拉著奔跑，就能靈巧翻飛，非常受到家長青睞，精力充沛的小朋友拉著蝴蝶風箏繞著跑，會議中心到河邊沿路也看得到孩子在玩風箏。

會議廳有個搭建起來的大舞臺，這也是我們這幾天以來演出南管、北管、舞獅與車鼓最正式的舞臺，不過它的彩色燈光顯得十分詭異！演出後，當地媒體前來採訪。有一位日裔人士也來邀請我們演出，但離開在即，只得婉拒。

11. 檀香山藝術節 - 戶外舞臺與大遊行

3月2日下午，我們在戶外的Festival Stage演出。前後節目都充滿道地日本風味。前晚勘查



檀香山會議中心舞獅工作坊 (夏威夷臺灣人中心提供)



檀香山會議中心傳音工作坊 (夏威夷臺灣人中心提供)



檀香山會議中心車鼓表演 (夏威夷臺灣人中心提供)



檀香山會議中心劊獅表演 (夏威夷臺灣人中心提供)

場地後，葉老師即決定我們的一對獅子可以在舞臺下的草地上演出，打破舞臺限制，與觀眾更親近。演出時，臺灣同鄉在臺下也沒閒著，發送臺灣外型的小胸章給觀眾。

3月3日下午，學生在臉上、手臂彩繪臺灣國旗的圖案，背著裝了水壺的小小書包，步行到 Waikiki Beach Walk 遊行。路上有人對我們說 “We hope you join China.” 可見這些彩繪夠顯眼。

風箏龍人員終於到齊，葉老師改讓他們表演最簡單的隊形。遊行前，大家不停踩到褲腳的小裝飾，只好忍痛拆掉。有隊員在舞龍當中突然拿出「3C產品」拍照或通話，為團隊專業形象，筆者半強迫幫忙「保管」這些物品。

遊行的前導，是寫著 TAIWAN 六個大字母的布條、三太子、原住民公主和國旗。接著是「國立臺北藝術大學」隊伍。

對於舞獅同學而言，全長三公里



嗩吶演奏者與彩繪 (Robart Yang 攝)



遊行中的台灣隊 (Robart Yang 攝)



遊行中的關刀劊獅 (蔡凌蕙 攝)



遊行中的車鼓 (蔡凌蕙 攝)



遊行中的北管樂 (蔡凌蕙 攝)



遊行中的風箏龍 (蔡凌蕙 攝)

遊行，不能背水壺，這超越了之前任何一次表演的難度。五位學生輪流撐兩頭獅子前進，當其中一人氣喘吁吁地鑽出來，筆者就上前去倒水。除了表演各項動作，獅子們也會衝向路邊逗觀眾順便討紅包。大會廣播特別介紹：「這是來自臺灣的母獅子」。最後葉老師也幫忙舞獅，但事後清點鈔票，「母獅子」的「成績」還是遠遠超前。

車鼓陣的步幅較小，為了不致將隊伍拖太長，很可惜表演只能進行一次，也是九天以來惟一一次以鼓吹伴奏的車鼓表演，在獅子後面顯得特別秀氣可愛。

雖然隊伍很長，頭手鼓帶領三組銅器和三隻大吹的陣容，使北管樂從頭到尾都是臺灣隊主軸。為求變化，他們演出〈風入松〉、〈普天樂〉、〈Aloha oe 鼓吹版〉、〈四門〉、〈共君走〉等，三公里行進毫無冷場。

風箏龍的表現還是非常亮麗壯觀。龍珠與龍頭突然靈活地帶出之字隊形或螺旋隊形，效果超乎想像地好，讓觀眾目瞪口呆。李婧慧老師和筆者一路跟拍，還被觀眾責罵擋到視線，可見他們多麼愛看這段表演。北藝大的風箏龍、舞獅、車鼓和北管鼓吹，呈現四種不同表演規模，盡力讓所有觀眾感受臺灣陣頭的美。

走到終點的海邊，同鄉也已運來一百個便當，算算遊行人數約七十人，也就是還有三十

位工作人員。一條街上集結了一百位臺灣人，為了一個遊行而團結，結束後吃著便當與拍照，坐在海邊欣賞夕陽和夜晚的煙火。或許遊行終點的美景，對於所有辛苦的人員而言，就是最好的回報。

（三）離別

在3月2日晚上聚餐中，學生們忙著寫感謝函給每一位幫助我們的朋友，大家互贈了許多禮物。3月3日的打包工作進行到深夜，因為除了我們自己的行李，同鄉送來很多夏威夷特產。在超重的擔憂和遍地混亂行李中，我們還是將*Taiwan Pride* t-shirt 統一洗好，送給同鄉們。董總經理為我們安排3月4日清晨6點出發到機場的大巴士，而華航人員在更早前已經印出我們的機票，迅速地處理托運行李。

同鄉們來送機時，呂女士手上不停編織著雙色毛線的Lei當場教學，筆者編了一條送她，按習俗你來我往一陣轉送之後，最後送給了陳婉麗老師。華航陳總經理一路送到登機門，告訴我們六月就可直飛，又交待華航人員照顧我們。

回臺一個多月，陸續有五位夏威夷臺灣同鄉來訪。雖然大家課業忙碌，好幾位在準備畢業製作，但總是排除萬難跟阿姨叔叔們見上一面。

明年第20屆檀香山藝術節，會是更盛大隆重的慶典，我們衷心期待臺灣隊能持續有亮眼的表現。



臺灣表演者全體合照 (Robert Yang 攝)

四、省思¹⁵

北藝大創校三十多年，一直以臺灣文化傳承與創新在國際享有聲譽，筆者也可以自豪其為全球高等院校藝術教育中重要指標，每當校名被張冠李戴時，也總是藉機介紹北藝大此一得天獨厚的特色。雖然如今臺灣創新藝陣與跨領域創作似乎在一時之間正蔚為風潮，但其實北藝大早已長期耕耘，因此能夠立足在深厚文化根基上，發展經得起檢驗的創新藝陣與跨領域創作。

筆者曾於2011年訪問泰國布拉帕大學(Burapha University)，親見小而美的表演藝術學系，一場傳統音樂演出有錄音組、燈光組、服裝組，甚至舞者的隨時支援，筆者不禁想起許多校友們咀嚼再三的「出蘆入關」遷校陣頭遊行，以及前九屆各個學系間水乳交融的合作環境所促成跨界合作的美麗火花。但得知布拉帕大學正在興建新大樓，並計畫將這些組別分到不同

15 在此特別感謝兩位審查委員對此文各項建議。

建築，感受真是五味雜陳。

近年或因北藝大學校體系日益龐大，跨學院或領域合作愈趨困難，過程愈趨細膩，但學生能認知與同意傳統樂人的「創作者」身分，卻是近幾年才成熟的條件。因此我們仍然願意努力面對各種行政上的挑戰，不斷地推出具有深度且根植於傳統的創新作品。我們希望能以這次〈夥努嚕嚕陣頭〉傳統音樂、傳統工藝與表演藝術之結合，為臺灣的創新藝陣立下良好的典範。

附錄

以下將以（一）迴響；（二）報導，分享並紀錄北藝大藝陣的檀香山演出。前者皆為演出後來自邀演團體、當地臺灣同鄉、飯店與航空公司代表自發之電子郵件與訊息原文；後者為檀香山臺灣同鄉與北藝大藝陣團隊搜集之資料。

（一）迴響

1.密蘇里號戰艦紀念館中文部主管張淑芬女士

國立臺北藝術大學(北藝大)受邀于2013年2月28日上午，于深具歷史意義的密蘇里號戰艦(BB-63)上，以台灣傳統樂器演出Aloha Oe與舞獅(台灣獅)。這是第一次外國樂團來到密蘇里號戰艦紀念館演出，所有的遊客對於北藝大的演出都稱讚不已!! 感謝北藝大的朋友，你們是台灣之光，台灣以你們為榮!!

Thank you so...o much! Yes, everyone enjoyed TNUA's performances very much! I already send the link out to my co-worker on the Missouri. I am very excited to learned that you guys all on Taiwan News' Headline!

Again, thank you for coming to the battleship Missouri and performed aboard the ship. I really appreciated all TNUA's hard works. We are so proud of you all!!

Keep in touch!

ShuFen



車鼓服裝（何睦芸設計）

2. Ramada Plaza董希文總經理

北藝大來夏威夷參加第19屆Honolulu Festival可說為國爭光。她/他雖每天行程滿檔，但他們的努力讓台灣在第19屆 Honolulu Festival 發光發熱。我對這些學生感到驕傲，這光榮的表演將在學生們的resume上留下最輝煌的一頁。希望下次能有機會再服務 貴校。

3. 華航夏威夷分公司陳鵬宇總經理

台灣在檀香山文化節露臉

全長三公里的遊行隊伍，大家都很賣力。以往檀香山文化節（Honolulu Festival）的台灣，說實在寒酸，卻是一群旅居夏威夷的歐吉桑歐巴桑出錢出力，讓台灣不至於缺席。今年，一群來自北藝大的師生，讓台灣發光發熱，在夏威夷的留學生也號召一條出一條巨龍，我很想跟台灣的各級政府單位講，不要再自己關起門來辦國際 x x 節了，唯有正面走向國際市場，才可以吸引更多人進來台灣瞭解台灣。讓我們一起為臺北藝術大學師生、夏威夷台灣留學生和一群歐吉桑歐巴桑致敬！

離開記者行業十年，今天看到臺北藝術大學師生獲邀到珍珠港的密蘇里號表演台灣傳統藝術，深受感動。這是台灣民間力量，讓沒有機會看到台灣的外國觀光客，在參觀二戰最具紀念意義的超級戰艦時，意外見到了台灣。

謝謝各位願意發送新聞的媒體同業，對不起，十年沒當記者，操作一些科技很是生疏，幸賴空軍武官Julian C H Lee 的技術指導，讓影片上傳成功。

（陳總經理於2013年3月19日另有1500字報導，請見<http://www.facebook.com/notes/bruce-chen/>只要是為我們國家爭取榮譽的人都是華航vip /537578506262865 ）



舞獅造型（何睦芸設計）

4. 夏威夷臺灣人中心呂華蕙女士

夏威夷臺灣人中心呂華蕙女士來函

2013年6月19日

親愛的北藝大朱校長 劉院長 靖慧主任 婉麗主任 凌蕙老師 晉彰老師 明親老師 及所有參與 Honolulu Festival 檀香山節的同學們

這是一份遲來的感謝。

自從那一年的那一天在澎湖生活館的邂逅，澎湖文化局曾局長的引見，劉院長的詳細介紹貴校，且又聽到傳統音樂系的演出，打動了我這出外遊子的心，許下了諾言“盼有機會到夏威夷演出”。

和靖慧主任是舊識，她是夏威夷大學音樂系博士班的高材生，也因為她對夏威夷大學音樂系創系功勞者 Professor Barbara Smith 及劉教授有永遠記在心裡的感恩，而有了更大的力量來促成此行。

我回臺灣時，去過北藝大，北藝大的校園真美，景觀更雄偉，造就了好多藝術音樂的人材，那一次認識了婉麗主任，她年輕優雅美麗，充滿活力與藝術細胞，從開始的構想到成行約一年多，明親老師是此活動往來溝通細節的總聯絡人，我們合作愉快。

在檀香山會議中心的八個“臺灣”文化攤位是八年來，規模最大的一次，因為有貴校的加入，學生們設計的多彩多姿有活力的背景到元宵燈籠及音樂等等...；檀香山節活動負責人 Mr. Hayashi 也對貴校在檀香山會議中心大舞台的演出及遊行，讚歎不已；密蘇里戰艦上與岸邊的臺灣傳統音樂與臺灣獅的表演，歷史義意非常重大；Star of The Sea School 的師生對大家念念不忘，昨日碰到 Mrs. Yang 又再次言及各位精彩的表演與臺灣獅子的分享；還有 Waikiki 扶輪社那一場，總之~說也說不完，謝也謝不盡。

我們將北藝大帶來的“感動”留了下來，現在一看到綠黃色“北藝大30”的布袋、喝到朱校長珍貴的“梔花窰”的茶、看到別出心裁的“恭賀新禧”謝卡、以及最漂亮的感謝狀，還有上千張的相片及錄影，這些“情”點滴在心頭，再次的大聲地說：「感謝北藝大~北藝大是最棒的國民外交」。

因為這次的合作，華航夏威夷的總經理 Bruce Chen，Romada Plaza 總經理 Pony Tung，我們的義工王阿姨、Mary、Tony、Annie、Andy、陳阿嬤、李阿伯、Nora、Tim 還有鄉親朋友們以及在檀香山的臺灣留學生們，因為我們共同接受挑戰且完成了一件美好的國民外交，我們一起為這次的成功而喝彩吧！當然也沒忘記僑委會給了補助及外交部朱總領事請吃便當及安排免費去參觀 Bishop Museum，對了還記得楊百翰大學臺灣同學會會長 Roger Huang 為大家安排的半價貴賓呢！太多太多的忘不了，最重要的是沒有因為 party is over 而散去，我們在 face book 成為好朋友，知道你們有作品發表會，有音樂會，有畢業典禮，有傷心，有快樂；盼我們保持聯絡。

以一句很喜歡的話來分享，做為結語：

“來時路我們是陌生人，分開時我們是好朋友”互勉之，謝謝

呂華蕙代表夏威夷臺灣人中心
2414 Kuhio Ave. Honolulu HI 96815
Tel: 808-778-8189

(二) 報導

1. 檀香山藝術節主辦單位報導

<http://www.honolulufestival.com/eng/reports2013/report01.php>

There were a lot of smiles and laughter from the students at the area where the members of the Taipei National University of the Arts performed their music and the lion dance. The lion moved quickly to the rhythm of the resounding beat of the drums. The lion was dazzling with a charming face. The students were mesmerized. What an enjoyable learning experience this turned out to be!

The students of the Taipei National University of the Arts, who study the performing arts of Taiwan, and the children of Hawaii enjoyed a moment of cultural exchange. The unique and charming face of the lion from Taiwan was thoroughly enjoyed by the students. All the children were eager to participate in the lion dance. One can sense the peace and harmony of our future by viewing the faces of the children touched by the cultures of the many different countries. The lion from Taiwan is apparently female. She definitely has charm.

2. 壹電視新聞：史上第一！北藝大登密蘇里戰艦舞獅

<http://www.nexttv.com.tw/news/realtime/international/10626060/privacy>

台灣傳統的舞龍舞獅，登上美軍戰艦甲板表演！台北藝術大學二十二位學生，上個月底到美國夏威夷參加檀香山藝術節，結果意外被美軍太平洋司令部注意，直接邀請他們到具有歷史意義，也就是終結二次大戰，接受日軍投降的密蘇里號上表演，而這也是密蘇里戰艦，第一次在甲板有表演的紀錄，師生們欣喜若狂，直說真的好光榮。

3. 中視新聞：台灣傳統藝術密蘇里艦16吋砲前表演

<http://www.youtube.com/watch?v=PCjQEWm8FSI>

臺北藝術大學表演團體，首度受邀登上美軍超級戰艦密蘇里號，而且就在16吋巨砲前表演舞獅。因為密蘇里號參加過無數戰役，二戰時期麥克阿瑟還遠赴東京灣，在這艘戰艦上接受日本投降。在密蘇里號戰艦上表演台灣藝術，可以說是破天荒頭一遭。

4. Rotary Club of Waikiki 演出

Rotary club of Waikiki 成員pp Bob Tellander 以西方人觀點對北藝大演出的細膩描述，請見2013年3月6日 Newsletter:
<http://waikikirotary.org/wp-content/uploads/2013/03/Mar-06-13.pdf>



舞龍者服裝（何陸芸設計）

「關渡音樂學刊」徵稿細則

本細則經2009年12月11日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過

2009年12月28日院務會議備查

2012年5月28日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過

一、緣起

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

二、徵稿內容

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

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

三、投稿規定

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

- (三) 須附中英文摘要與關鍵詞；中英文摘要字數以300字以內為原則，關鍵詞則各以五個為限。
- (四) 書評請於文首註明被評介著作之書名、作者（或編譯者）、出版地、出版者、出版年期、版次、頁數及定價。
- (五) 譯稿請附寄原作，並註明原作之名稱、作者及出版時地。
- (六) 稿件需以A4尺寸電子檔交稿(MS Word及PDF檔)，檔名請用文章標題(可簡化)，檔名與全文中請勿註明作者姓名。圖表照片等影像檔（包含譜例掃描）的解析度必須達到300dpi。
- (七) 來稿請另附作者簡歷，內容以最高學歷、重要經歷、現職、研究領域或代表著作等項目，並以文章敘述的方式書寫，字數在300字以內。

四、稿件格式：以Chicago Manual of Style或MLA Manual of Style 格式為準

- (一) 文稿一律橫向排列，並註明頁碼。內文12P新細明體，左右對齊；封面及各級標題為標楷體，題目20P，主標題16P，次標題14P，其餘類推。
- (二) 論文首頁須附中英文題目，並附中英文摘要與關鍵詞（置於正文之前）。
- (三) 標題編號：
 - 文章標題層次統一如下
 - 壹、
 - 一、
 - (一)
 - 1.
 - (1)
 - ①
 - A
 - a
- (四) 圖版、插圖及表格：
 - 1.圖表名的位置：圖名、圖註在圖下方；表名在表上方，表註在表下方。
 - 2.圖表寫法：圖1，圖1-1；表1，表1-1。
- (五) 圖表製作必須清晰，圖表中所有字體以打字體完稿，並附有明顯的編號、標題及出典說明，否則不予受理。

- (六) 註釋採隨頁加註，文中引用書目採MLA或 Chicago格式，如：（溫秋菊1994: 24），並將引用文獻書目等列於文末。
- (七) 參考/引用文獻以直接引用為限，並依作者、年代、〈篇名〉、《書名》、版次、頁數、出版地、出版者等項，依序明確標示。為求文獻統一，所有年份標示以西元為主。書目寫法舉例如下：
1. 單一作者書目：
溫秋菊，1994，《台灣平劇發展之研究》，台北：學藝出版社。
 2. 期刊：
潘汝端，2008，〈北管細曲〈昭君和番〉聯套之文本與音樂結構初探〉，《關渡音樂學刊》9：45-90。
 3. 網頁：
Nettl, Bruno. Folk Music. Encyclopedia Americana. Grolier Online <http://ea.grolier.com/cgi-bin/article?assetid=0161030-00> (accessed December 11, 2006)

五、投稿辦法

- (一) 請於音樂學院網站上的《關渡音樂學刊》一欄下載「投稿資料表」(含中文題目、摘要及作者基本資料) (<http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege/>)，於截止日前(2月底或9月15日)以email傳至schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 關渡音樂學刊編輯委員會收。
- (二) 請備齊1.全文電子檔（PDF檔及WORD檔各一份，含中英文摘要、關鍵字）、2.著作財產權授權同意書（請另寄紙本），及 3.作者簡歷 (2, 3項請於上述網站下載)等，於全文截稿日前(3月底或10月15日)以email傳至schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 關渡音樂學刊編輯委員會收；或用光碟片寄至「關渡音樂學刊編輯小組」收 (請註明「關渡音樂學刊」論文稿件)，地址如(四)。
- (三) 投稿請務必自留檔案。
- (四) 受稿及聯絡處：
11201台北市北投區學園路1號
國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」
email：schoolofmusic@music.tnua.edu.tw
電話：+886-2-2896-1000 # 3002
傳真：+886-2-2893-8856

六、審稿與刊登

- (一) 所有投稿論文需經「學刊編輯委員會」推薦之各領域專門審查者評鑑通過，並經編委會正式決議通過後始得登載。審查基準以1.原創性2.前瞻性3.發展性4.理解性等為原則。
- (二) 審查結果分為：「極力推薦」、「推薦，建議稍作修改」、「大幅修改後再議」（視再審結果而定）、「不予推薦」四項，再經本刊編輯委員會複審通過後，始得刊登。不論審查結果為何，均會通知投稿者。
- (三) 本刊編輯委員會對稿件有刪改權，如作者不願刪改內容，請事先說明。
- (四) 本刊物採用稿件恕不另支稿酬，於出版後酌贈當期學刊三份、抽印本二十五份。

七、出刊及投稿期限

本學刊為半年刊，每年1月與7月出刊。

1月出刊：「投稿資料表」截止日期為9月底，全文截止日期為10月底。

7月出刊：「投稿資料表」截止日期為2月底，全文截止日期為3月底。

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

國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》投稿資料表

投稿者填寫欄（本表為日後聯絡、送審、出版之重要依據，請以正楷詳細填寫）			
論文名稱 (中英文)	中 文		
	英 文		
作 者	中 文	英 文	
通訊方式	地 址		
	電 話	E-mail	
	手 機	Fax	
中文摘要 (約300字) 或英文摘要			
文章分類 (請勾選)	<input type="checkbox"/> 音樂學術論著 <input type="checkbox"/> 當代音樂論述 <input type="checkbox"/> 音樂理論 <input type="checkbox"/> 譯萃或其他 <input type="checkbox"/> 表演詮釋 <input type="checkbox"/> 影音資料、書評、樂評		
預計字數 (請勾選)	<input type="checkbox"/> 6,000 <input type="checkbox"/> 10,000 <input type="checkbox"/> 20,000		
報名程序：請將報名表(內含中文摘要)以email或郵寄至「關渡音樂學刊編輯小組」（請註明：「關渡音樂學刊」報名表） Email: schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 郵寄地址：11201 台北市北投區學園路1號 國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」 電 話：+886-2-2896-1000 # 3002 傳 真：+886-2-2893-8856			
編輯小組填寫欄（投稿者免填）			
論文編號			受稿日期
專門評審委員	推薦評審者		

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

著作財產權授權同意書

本人

同意

(請填寫篇名)

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

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

本同意書為非專屬授權，本人對本著作擁有著作權。

此致

國立臺北藝術大學

立同意書人：

身份證字號：

戶籍地址：

通訊地址：

電 話：

傳 真：

E-mail：

中 華 民 國

年

月

日

關渡音樂學刊 第十八期

Kuandu Music Journal, No.18

發行者 劉慧謹

編輯者 音樂學院學術研究與出版編輯委員會

出版者 國立臺北藝術大學音樂學院

11201 台北市北投區學園路1號

電話：02-2896-1000 轉3002

傳真：02-2893-8856

主編 潘汝端

英文諮詢 蔡凌蕙

執行編輯 張智琦

編輯助理 楊晨琦

封面題字 張清治

排版 傑崴創意設計有限公司

印刷 美毅實業有限公司

國內售價 400元

Dean LIU Hwei-Jin

Editor Editorial Committee of Guandu Music Journal

Publisher School of Music, Taipei National University of the Arts
No.1, Xueh-Yuan Rd., Beitou, Taipei City, 11201, Taiwan

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

Fax : +886-2-2893-8856

Editor in Chief PAN Ju-Tuan

English Consultant TSAI Ling-Huei

Excutive Editor CHANG Chih-Chi

Editor Assiatant YANG Chen-Chi

Title Calligrapher CHANG Ching-Chih

Typeset Gateway Visual Creative Co., Ltd

Printer Woei Lih Enterprise Co.,Ltd

Price NT\$ 400

版權所有 翻印必究

中華民國102年7月

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

ISSN 1814-1889