


闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

汪玄題 

關渡音樂學刊編輯委員會

主 編 李秀琴

編輯委員（依姓名筆劃排列）

王美珠

江玉玲

陳俊斌

陳慧珊

曾瀚霖

溫秋菊

樊慰慈

潘世姬

簡秀珍

嚴福榮

Kuandu Music Journal

Editor in Chief LEE Schu-chi

Editorial Committee

WANG Mei-chu

CHIANG Yu-ring

CHEN Chun-bin

CHEN Hui-shan

TSENG Hannpey

WEN Chyou-chu

FAN Wei-tsu

PAN Shyh-ji

JIAN Hsiu-jen

YIM Fuk-wing

主編序

不知不覺中第十九期的《關渡音樂學刊》要邁入第十年了。在經過多位學院主編同仁的努力，投稿者的踴躍支持與匿名審稿者的用心與嚴謹，讓本學刊可以在音樂學術的領域下持續茁壯成長。

本期收到的稿件有十一篇，其中七篇通過、三篇未通過、一篇須經修改後再審。學刊的內容，一如過去，包含了西方音樂學的論述、東西方作曲家作品的理念或技法的探討及民族音樂學領域的田野調查研究與深度探索。

在民族音樂學領域上，孫俊彥的〈原住民現代的音樂接觸與交融—以馬蘭阿美為例〉探討了1880-1990年台東馬蘭地區的阿美族人的音樂活動；蔡宗德的〈印尼爪哇傳統巫術（*Perdukunan*）醫療中的音聲系統〉探討改信伊斯蘭教的爪哇人，對其早期巫術中的醫療儀式今天仍然依賴。文中，作者對醫療儀式所運用的歌曲、樂器與樂器功能有進一步的闡述。韓國鐘的〈班鳩琴：跨越時空與種族的美國民間樂器〉探討魯特家族的班鳩琴如何在三百年間從非洲傳統的樂器，成為今日「最美國」的庶民樂器。Gisa Jähnichen 的〈“Non-industrial” Music Business: Music for Social Minorities in Asia〉反思當今亞洲國家的一些樂種，在‘非物質文化的世界遺產’的光環之下，與文化產業的關係如何定位，並仍保有其文化性與理想性的問題。這四篇中有三篇與亞洲有關，另一篇則跨越了非洲與美洲。

連憲升的〈武滿徹之外—日本戰後傑出世代作曲三家論〉以武滿徹同世代的三位日本戰後「傑出世代」作曲家：湯淺讓二、三善晃和松村禎三之作品和創作美學為探討對象，並指出三位作曲家的作品如何讓日本當代音樂傳統茁壯成長的意義。彭宇薰〈《春之祭》世紀遺澤之省思〉刻畫音樂與舞蹈人錯綜複雜的關係外，作者剖析《春之祭》如何被後現代文化以拼貼、挪用等元素的剝解與應用，而產生多義的符碼與效應。蔡育昇的〈Alfred Schnittke音樂中的「多風格性」（*Polystilistik*）—以《弦樂四重奏》為例〉分析、介紹了俄國作曲家Schnittke 如何以廣義的不同風格的思維，應用與並置於一首作品中。這些論述都是值得讀者期待的內容。

編輯小組感謝海內外學者、學界先進與各位朋友的愛護，也期待大家持續的支持與鼓勵，更祝福讀者在新的來年事事如意！

《關渡音樂學刊》第十九期主編

李秀琴

謹識

2014年1月

《關渡音樂學刊》第十九期

目 錄

主編序.....李秀琴3

論文

原住民的音樂接觸與交融——以馬蘭阿美為例（1880-1990）.....孫俊彥7

印尼爪哇傳統巫術（*Perdukunan*）醫療中的音聲系統.....蔡宗德43

班鳩琴：跨越時空與種族的美國民間樂器.....韓國鑽71

“Non-Industrial” Music Business: Music for Social Minorities in Asia.....Gisa Jähnichen91

武滿徹之外——日本戰後傑出世代作曲三家論.....連憲升101

《春之祭》世紀遺澤之省思.....彭宇薰125

阿弗列德·施尼特克音樂中的「多風格性」（Polystilistik）——以《弦樂四重奏》為例.....

.....蔡育昇147

CONTENTS

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

ARTICLES

The Musical Contacts and Fusions of Aborigines: An Example of Falangaw Amis (1880-1990)	SUN Chun-Yen	7
The Sound System of Traditional <i>Perdukunan</i> Medicine in Java Indonesia.....	TSAI Tsung-Te	43
Banjo: An American Folk Musical Instrument Crossing Over Time, Space, and Race.....	HAN Kuo-Huang	71
“Non-Industrial” Music Business: Music for Social Minorities in Asia.....	Gisa Jähnichen	91
Besides Tôru Takemitsu– Three Outstanding Post-War Generation Composers of Japan	LIEN Hsien-Sheng	101
Some Centennial Reflections on <i>The Rite of Spring</i>	PONG Yu-Shun	125
The “Polystylistik” in the music works of Alfred Schnittke–Case Studies on the string quartets	TASI Yuh-Sheng	147

原住民的音樂接觸與交融—— 以馬蘭阿美為例 (1880-1990)¹

孫俊彥

中國文化大學中國音樂學系助理教授

摘要

本文探討1880年代至1990年代初期，臺東馬蘭地區阿美族人音樂活動現代化的情形，觀察項目包括表演、唱片、愛國教育、漢式宗教、電影等。本文試圖追溯馬蘭人早期的表演記錄，以及日治時期馬蘭舞蹈表演為政治服務的情形，並且根據1970年代至1990年代初期的學術調查與重要演出，討論馬蘭人如何處理表演當中音樂「傳統」的問題。統治教化的層面上，日治時期的歌唱教育影響了馬蘭人的音樂品味，1950年代「山地」文化工作則對現今原住民歌舞形式的發展有決定性的影響。有關1960年代興起的原住民歌謠唱片，本文以參與錄音者的音樂經歷及其人際關係為主要討論對象，並從音樂的觀點討論收錄歌曲的類型。本文也將討論馬蘭人接受漢式宗教以及接觸電影之後音樂活動上的改變。

關鍵字：馬蘭、原住民、表演、鈴鈴唱片

1 本研究承蒙馬蘭阿美人林振葉、林振鳳、汪寶蓮、高賀、曾美愛、盧秀花、林成梅等人協助，以及宜蘭阿美人黃貴潮、貓狸文化工作室彭文銘提供重要資料，《關渡音樂學刊》兩位匿名審查委員提供修改建議，謹此一併致謝。

The Musical Contacts and Fusions of Aborigines: An Example of Falangaw Amis (1880-1990)

SUN Chun-Yen

Assistant Professor, Department of Chinese Music, Chinese Culture University

Abstract

This paper explores the modernization of the musical activities of Falangaw people, an Amis tribe in Taitung, during the 1880s to the early 1990s. This has been done by examining performance events, vinyl records, patriotic education, Han religion, films, etc. The research attempted to trace the early performance records of the Falangaw people and how their dance performances served politics during the Japanese colonial period. It also studied how they settled the issue on “tradition” in performance, on the basis of the ethnomusicologists’ fieldworks and the significant performances from the 1970s to the 1990s. The singing education as political indoctrination during the colonial period affected the Falangaw people’s musical taste, while the “Mountain” cultural work of the 1950s, another form of political indoctrination by the Han, conclusively influenced the development of the current aboriginal song and dance forms. As for the vinyl records of aboriginal folk songs springing up in the 1960s, the research mainly probed into the participants’ musical experiences and their interpersonal relationships and studied the genres of the songs recorded. The paper also sketches the case of Falangaw Amis of how Han religion and films influenced the aborigines’ musical life.

Keywords: Falangaw (Malan), Aborigine, Performance, Ring-Ring Record

前言

從歌曲的歌詞內容或音樂技法來談論歌謠在現代化的過程中所呈現的變遷情形，是近年來原住民現代歌謠研究中常見的論述取徑。長年蒐集原住民歌謠的音樂學者林道生（2000）就藉由十首阿美族歌謠的歌詞，討論1895年以降百年間阿美族所遭遇的政治、社會與經濟變遷；筆者則以三首馬蘭阿美族歌謠的歌詞，探討族群歷史、部落傳統與當代生活（孫俊彥2011）。深耕原住民現代歌謠研究的陳俊斌，對卑南族音樂家陸森寶創作曲〈蘭嶼之戀〉音樂形式呈現的現代性做了詳細的討論（2009b），亦從〈美麗的稻穗〉、〈部落頌〉²等耳熟能詳的原住民流行歌曲在學術及商業錄音中傳播與演變的情形，討論民歌與流行歌之間的關係（2012a）。除了著眼於音樂作品以外，1960年代起「鈴鈴」等唱片公司製作的原住民歌謠唱片，也成為學者關注的對象，陳俊斌（2009a）以及黃國超（2009、2012）就唱片的產製經過、社會互動、美學變遷等，發表諸多論述，此外陳俊斌（2012b）及周明傑（2012）還針對該批錄音的部分內容進行歌詞及演唱者的考證。當代舞臺表演或表演團隊經營，是另一個原住民音樂研究著重的焦點，可以黃姿盈（2006）、徐芬芬（2008）、高淑娟（2009）等人的碩士論文研究為代表。

不論焦點是歌詞、旋律、唱片或是表演，上述幾類原住民現代音樂研究主要是以音樂作品本身做為論述的對象。從作品表現出來的差異，釐清當代原住民音樂變遷的過程，反映出原住民社會的變化，的確是一種十分有效的論述角度。不過百餘年來的現代化過程中原住民音樂中所受到的影響，有些並不是那麼單純地只表現在現代的創作文本上。王櫻芬（2008：324-330）就指出日治時期的觀光、教育、唱片、電影、廣播等對原住民音樂造成的改變，像是接受了日本與西洋音樂，或是成為日治時期電影《莎勇之鐘》（サヨンの鐘）³的取用對象等。

延續王櫻芬的觀察角度，筆者企圖在本文中探討原住民1880年代至1990年代初期約一百年的時間當中，臺東馬蘭地區阿美族人音樂活動現代化的情形，觀察項目除了上述表演、唱片等近年的熱門議題以外，亦嘗試觸及愛國教育、漢式宗教、電影等層面。在表演方面，筆者試圖追溯馬蘭阿美人早期的表演記錄，以及日治時期開始馬蘭舞蹈表演為政治服務的情形。對於1990年代後期起原住民音樂熱潮掀起後舞臺或表演團體大量產出的現象，文獻（如上述黃姿盈2006、徐芬芬2008、高淑娟2009）已多所著墨，對此本文不再贅述，因此設定範圍到1990年代初期為止，討論1970年代末期至1990年代初期的學術調查與重要表演上，原住民如何處理音樂「傳統」的問題。1950年代「山地」文化工作對現今原住民歌舞形式的發展有決定性的影響，這方面過去多是舞蹈研究學者提及（如李天民、余國芳2005）。至於1960年代商業發行的原住民歌謠唱片，文獻（如上述黃國超2009、2012）主要側重各家唱片公司採錄、製作、競爭的情形；本文則試圖將觀察面向放在參與錄音者的音樂經歷及其人際關係

2 陳俊斌（2012a）的原文做〈××頌〉，「××」是不同的阿美族部落名稱，歌詞第一句會提到部落的名字，而不同歌手演唱時往往填入不同的部落名，本文以〈部落頌〉統一名之。

3 該片之中文譯名另有：「莎韻之鐘」、「沙鸞之鐘」等，本文從王櫻芬（2008）之寫法。

脈絡，並從音樂的觀點分析收錄歌曲的類型與特點。至於漢式宗教與電影對原住民音樂的影響，過去較少音樂學者投入相關研究，本文也將討論馬蘭人接受漢式宗教以及以電影做為重要娛樂之後，音樂活動所發生的改變。

阿美族馬蘭地區是指位於今臺東縣臺東市內，以馬蘭部落為中心，並且包括1970年代馬蘭人移居外圍區域而建立的新馬蘭、豐谷、康樂等諸多子部落所形成的阿美人社群。其特色在於地處東海岸及花東縱谷交會的臺東平原上，因此對外交通聯絡較之其他大多數原住民部落都要來得方便許多，自清領末期就與外界有頻繁的接觸，當時臺東平原漢人聚集的寶桑莊（即今臺東市前身）就離馬蘭不遠，在1970年代臺東市擴張後大量漢人移入與馬蘭人混居，馬蘭也成為都市的一部分（石磊1976；馮建彰2000；李玉芬2007）。可以想見在如此密切的接觸下，馬蘭人不斷地與外界協商、交易、融入、屈從或抗拒，以適應社會條件的轉變，新型態歌舞活動也自然相應而生。因此探討現代化過程中的音樂變遷時，馬蘭是一個很好的觀察對象。

壹、溫順民族的壯麗歌舞

雖然臺東平原一帶的馬蘭阿美族人與漢人很早就有了來往，但卻沒有早期兩者間音樂直接明確的交流記錄。在臺灣的歐洲人倒是留下了一則有趣的記載。1884年，打狗（高雄）醫院海關外科醫師W. Wykeham Myers根據翻譯人及德、奧等國海關人士所提供的資料，寫了一篇與阿美族有關的文章，文內提到：

有一些阿美族人曾來過打狗（高雄）大衛梅森紀念醫院，〔…〕那些人表示自己來自卑南。

族人喜好音樂〔…〕唯一的樂器是六孔豎笛⁴，但很少被使用。母音由胸腔發出，聲音非常好聽。他們以多聲部合唱，而且有相當的評價和品味。他們會坐上個把鐘頭聽著小提琴，不時爆出笑聲，同時透過手腳的拍子，為主旋律伴奏，顯示大家非常喜愛歐洲的音樂與樂器。族人平常並不喜歡唱歌，因為他們相信，音樂是用來取悅神靈的，在不必要或不敬的情況下唱歌，將會冒犯神靈。然而，他們對愛打探的外國人，卻充分配合請求。不過，一旦開始了，就必須在他們認為應當的時間點停止，有時候還真是有點惱人。（杜德橋編2010：60、62-63）

當時臺東平原一帶以卑南為稱，卑南最主要的阿美族社群就是馬蘭社。Myers文中所介紹的該阿美社會之風俗、傳說、信仰與馬蘭相當類似，音樂方面也與目前所認識的馬蘭音樂十分接近。他們遠赴高雄的醫院，不知是為了就醫還是有其他原因；不過可以肯定的是，從

4 這裡指的應該是直吹的口笛，而非單簧的豎笛類（clarinet）樂器。

Myers一文來看，那個時代的阿美族人與外界的接觸就遠比一般想像的來得豐富許多。這裡說到阿美族人會應外國人的請求而唱歌，可說已經具備「表演」的雛型。此外這些阿美人透過與歐洲人接觸的機會欣賞了西洋樂器與音樂，他們在音樂的展演或鑑賞上是否因此受到西樂的影響則不得而知。所以即便清領後期馬蘭阿美人與臺東平原地區的漢人之間沒有確切的歌舞活動記錄，但如果從Myers所報導的情況加以類推，要說馬蘭人與漢人沒有音樂上的接觸與交流，恐怕是難以置信的。

到了日治時期，1912（大正元）年10月，臺灣總督府臨時臺灣舊慣調查會的補助委員佐山融吉，奉命前往阿美族馬蘭社調查，期間某晚於臺東廳觀賞了馬蘭人的舞蹈，盛大之場面在他心中留下來深刻的印象，他所描繪的歌舞場景，也讓一百年後的讀者不禁神往：

舞園內燃燒著數堆營火，熊熊烈焰幾可焦天，火花紛飛如萬螢群舞般，族人們紅銅色的臉頰映著火光，如同油畫，白銅製的頭飾及胸飾閃著奇異的光彩，加上響徹雲霄的「喔！喔！」呼喊聲，整個場面相當壯觀。（臺灣總督府臨時臺灣舊慣調查會2007：205）

從佐山融吉對於舞姿與步伐的描述⁵來看，這支壯盛的舞蹈應該是豐年祭的團體大會舞。至於事件的背景，則是曾任臺灣總督府民政長官的後藤新平男爵，於1912年10月中旬再度渡海來臺，10月31日白天視察馬蘭社，晚間到臺東廳觀賞了馬蘭人的舞蹈。以後藤新平的身分，巡視時受地方上行政官員的招待禮遇是很自然的事。當時佐山融吉正在馬蘭進行調查，一同受邀觀賞並不令人意外。佐山融吉在馬蘭的調查期間並沒有實際遇到馬蘭人的祭儀活動⁶，再者該舞蹈的舉行場地是「臺東廳」而非馬蘭社內，從這兩個線索可以判斷，佐山融吉所記錄的舞蹈應是一場表演，而且應該就是特別為後藤新平所安排的。若上述推測屬實，則此為目前所知馬蘭人具體歌舞表演的最早記錄。不過很可能更早之前，馬蘭人就在日本政府的要求下進行過歌舞展演活動，只是沒有文獻留存。

一個類似的例子發生在1925（大正14）年。其時上任不久的臺灣總督伊澤多喜男前往東部巡視，6月30日抵達臺東後到馬蘭社參觀。⁷馬蘭的阿美族人還以歌舞歡迎伊澤總督到來，其中一首歌的歌詞以直白的詞句表達出對於總督來臺東巡視的喜悅（不著撰人1925：59-67。筆者譯）：

5 限於篇幅本文未錄，詳見：臺灣總督府臨時臺灣舊慣調查會2007：205。

6 時間是1912年10月10日至11月2日，報告書內有關儀式的介紹都取自馬蘭人的報導，且報告書稱「全社性的漁撈活動〔…〕調查期間未能目睹」（臺灣總督府臨時臺灣舊慣調查會2007：xliii、157-160、175）。按，所謂全社性的漁撈即指各種祭儀必需的段落pakelang。

7 〈總督視察蕃社〉，《臺灣日日新報》漢文版1925年7月1日日刊：04版。

〈總督閣下歡迎蕃人跳踊歌詞（馬蘭社）〉

Militemoh, militemoh anini to	今天迎接總督，
迎接 迎接 今天（介）	
Songtok toni ka ira	
總督（介）他	
Mehemek kita a ma'eming	我們大家都很高興。
快樂 咱們 全體	

日治時期原住民歌舞表演最為著名的事件，當屬1923（大正12）年4月間日本裕仁皇太子出巡臺灣時，4月18日下午於下榻的總督官邸接見了五百位全臺各族的原住民，並且在總督官邸網球場上，欣賞花蓮港廳⁸阿美族頭戴羽飾的盛裝男子二十九位、身著黑衣的女子二十一位，各表演一支約五分鐘的舞蹈。後來同批阿美舞者又在4月22日於臺北新公園進行公開演出，吸引了觀眾五萬人之多，可見對當時的臺灣民眾來說原住民舞蹈是多麼新鮮的事。雖然在皇太子面前演出的並非馬蘭阿美族人，不過為了迎接皇太子，臺灣教育會事先特地派遣寫真班赴臺灣各地拍攝風情照做為皇太子的獻禮，其中所知的唯一一張歌舞照片，就是馬蘭阿美人舞蹈，顯示馬蘭阿美舞蹈所受到的重視。⁹

阿美族從日治時期以來就被視為善於歌舞的族群，他們嘹亮的歌聲、壯盛的舞姿，特別具有「觀賞」價值，因此日本官方屢屢派出阿美族人在各類特殊場合表演「蕃人踊」。從記錄上看，馬蘭阿美人自1910年代起頻繁地為日本政府進行舞蹈表演。在此將已知日治時期馬蘭阿美人的歌舞表演整理如下：

- 1912年10月31日，巡視東部的後藤新平男爵來到馬蘭，晚上在臺東廳觀賞馬蘭人的舞蹈。¹⁰此即佐山融吉所記錄的舞蹈演出。
- 1916年4月24日，閑院宮載仁親王與王妃，於臺北行邸接見各族原住民，並欣賞臺東廳馬蘭社數十人的舞蹈。¹¹
- 1922年8月17日，臺東廳舍落成的慶祝活動，午後於支廳前廣場舉行，馬蘭、卑南二社原住民兩百名圍圓跳舞。¹²
- 1922年10月28日，臺東神社祭典，馬蘭人與卑南人數百名跳舞。¹³
- 1924年10月27日，臺東神社升格為縣社的盛大慶祝會上，馬蘭人與卑南人進行壯觀的舞

8 常有論著表示表演的是「臺東廳阿美族」，然而《臺灣日日新報》的多日報導皆云為花蓮港廳阿美族，該報4月16日日刊15版刊出的舞蹈練習、4月20日日刊02版總督官邸婦女舞蹈以及4月23日日刊04版新公園男子舞蹈等共三張照片，其服飾明顯是花蓮南勢群的阿美族人，並非誤傳的臺東廳阿美人。

9 〈皇儲殿下行啟彙誌〉，《臺灣日日新報》漢文版1923年2月28日日刊：05版。

10 〈男爵巡視東部〉，《臺灣日日新報》漢文版1912年11月4日日刊：03版。

11 〈蕃人御引見〉，《臺灣日日新報》1916年4月25日日刊：02版。

12 〈臺東廳舍落成祝賀會 去十七日舉行〉，《臺灣日日新報》，1922年8月28日日刊：05版。

13 〈臺東神社祭典〉，《臺灣日日新報》1922年11月10日日刊：07版。

蹈。¹⁴

- 1925年2月1日，日本海軍巡洋艦夕張號於東部巡航並停泊臺東，臺東市民舉行盛大歡迎會，其中有馬蘭人的舞蹈。¹⁵
- 1925年6月30日，伊澤喜多男總督巡視臺東廳，馬蘭人表演歌舞。¹⁶
- 1926年2月，慶祝花東鐵路全線開通，臺東廳的展覽會有馬蘭社與卑南社原住民的盛裝舞蹈演出。¹⁷
- 1930年8月11日，馬蘭公學校舉行第五屆同窗會，會上來賓雲集，晚上馬蘭全社舉行了盛大的舞蹈。¹⁸
- 1932年4月10日，南弘總督來到臺東廳巡視，晚間觀賞了馬蘭人的舞蹈。¹⁹
- 1932年8月22日，中川健藏總督於臺東小學校操場欣賞了200名馬蘭人的壯麗舞蹈。²⁰
- 1933年8月5日，行政裁判所評定官遠藤源六抵達臺東，晚上觀賞了馬蘭人的舞蹈。²¹
- 1935年10月8日，「馬蘭會館」²²落成，典禮上有原住民舞蹈的演出。²³
- 1941年2月24日，長谷川清總督於臺東公學校欣賞馬蘭人的豐年祭舞蹈。²⁴
- 1941年3月21日，閑院若宮春仁王與王妃巡視臺東廳，在馬蘭公學校觀賞了六十多名原住民的舞蹈。²⁵
- 1941年5月28日，總督府總務長官齋藤樹，在馬蘭公學校觀賞馬蘭社的豐年祭舞蹈。²⁶
- 1942年10月27日，臺東神社大祭，馬蘭青年團跳高砂踊。²⁷

綜合上述記錄來看，表演的場合除了皇親貴族或是重要官員的巡視以外，還包括神社升格、廳舍落成、軍艦停泊、鐵路開通等具有紀念或慶祝意義的活動。演出地點方面最常見的是馬蘭公學校或臺東廳廳舍，但並不限於臺東，例如1916年日本皇親閑院宮載仁親王在臺北接見泰雅、太魯閣、阿美、雅美等族原住民，就由馬蘭人進行舞蹈演出。以上所列舉的僅僅

14 〈今度縣社に昇格した 臺東神社の祭典稀に見る賑ひを呈す〉，《臺灣日日新報》1924年11月5日夕刊：02版。

15 〈臺東と夕張の歡迎 目下準備中〉，《臺灣日日新報》1925年2月2日夕刊：02版。

16 〈總督視察蕃社〉，《臺灣日日新報》漢文版1925年7月1日日刊：04版。不著撰人1925：59-67。

17 〈東臺灣鐵道全通式彙報 東臺灣の大動脈たる鐵道開通之を記念の爲め珍品奇什を陳列する 花蓮港と臺東の展覽會〉，《臺灣日日新報》1926年3月18日夕刊：02版。

18 〈馬蘭校同窓會〉，《臺灣日日新報》1930年8月17日日刊：05版。

19 〈南總督巡視消息 自玉里赴臺東廳 聽兒玉廳長說明廳治〉，《臺灣日日新報》漢文版1932年4月12日夕刊：04版。

20 〈蕃丁蕃婦二百の壯麗な舞踊を見物 總督、臺東小學校校庭で〉，《臺灣日日新報》1932年8月23日日刊：02版。

21 〈達藤評定官 臺東を視察〉，《臺灣日日新報》1933年8月8日夕刊：02版。

22 馬蘭會館，所在地位於今更生路上的馬蘭派出所旁，做為日本官方召集馬蘭人宣達命令之用（李玉芬2007：140）。戰後為軍方借用並擅將土地登記為國有，經馬蘭人追討後今已歸還，現為馬蘭本部落重建集會所的預定地。

23 〈拓け行く蕃社の文化を誇る 馬蘭會館の落成式〉，《臺灣日日新報》1935年10月9日日刊：05版。

24 〈アミ族の踊を見る總督（臺東馬蘭公學校に於て）〉，《臺灣日日新報》1941年2月26日夕刊：02版。

25 〈山の踊りを台覽 馬蘭ヘエク宅に御立寄〉，《臺灣日日新報》1941年3月23日日刊：03版。

26 〈臺東視察終へ 花蓮港へ〉，《臺灣日日新報》1941年5月29日夕刊：02版。

27 〈屏東神社祭奉納の行事〉，《臺灣日日新報》1942年10月27日日刊04版。

是《臺灣日日新報》披露的部分而已，比方1925年伊澤多喜男總督巡視馬蘭社，報上並沒有提到歌舞之事，是透過比對其他文獻才得知當時馬蘭人以舞蹈歡迎總督到來。由此可見馬蘭人的歌舞表演實際曾發生過的次數應該要來得更多。

原住民各族舞蹈皆有其特色，日本政府「厚愛」阿美族的歌舞表演，除阿美舞蹈本身的可觀性外，想必還有其他原因。地理條件是其一，阿美族人多居住在平地且與外界連繫方便的區域；比較起住在山區的布農族、鄒族等，當然要容易接觸得多。不過最主要的考慮應該還是政治層面。1923年裕仁皇太子來臺時，之所以派出阿美族人代表原住民進行演出，就是因為阿美族最為「溫和柔順」（中京大學社會科學研究所臺灣史研究センター2009：308）。而表演給皇太子觀賞的歌舞，其內容則被解釋為：

又此舞蹈所唱歌意，男子則謂吾等因神加護，五穀豐登，爰以歌舞，以答神庥，竝祈來期豐收；女子則謂獲於尊貴之殿下御前，自獻歌舞，實屬無上光榮，吾等素得安寧，實皆殿下之賜，卑拙舞蹈，獲浴台覽，不勝恐懼。²⁸

根據當時現場演出的照片，其舞蹈為豐年祭舞，原意確為豐收謝神；然女子舞蹈的部分強調安寧生活為皇太子殿下所賜云云，顯然是刻意安排的。官方報導意欲塑造原住民在日本統治底下進步安定的形象，阿美族沒有強悍的抵抗性格，經濟型態多已轉為農作，生活也被認為較其他原住民族「文明進步」，故被日本政府視為理蕃施政的成功樣板。阿美族的歌舞在這種狀況下進一步成為宣揚日本政府有效教化的手段，藉以鞏固其統治力量。

貳、鬧元宵

清咸豐年間（1851-1861）漢人來到臺東平原開墾，逐漸形成漢人的聚落「寶桑庄」，當地著名的天后宮，為漢人主要的信仰中心，宮內1891（光緒17）年的「新建埤南天后宮高山平埔各社捐題碑記」²⁹上也刻有阿美人的名字。寶桑莊與馬蘭社雖是兩個地理上獨立的聚落，但距離不過一公里左右，兩邊往來並不困難。漢人宗教也在雙方接觸下輸入馬蘭，時間約在清領末期至日治初期（石磊1977）。馬蘭人雖在戰後接觸了天主教與基督教等西方宗教，但信教的人數仍遠比不上信奉漢式民間信仰者，且不少馬蘭人對西方宗教還是保持排拒的態度。

因此農曆正月十五的元宵節，表面上看來是漢人傳統節日，但對於馬蘭的阿美族人來說仍是十分重要的年節祭事，其重視程度與投入規模僅次於豐年祭，甚至年輕人對元宵節的熱衷還勝過豐年祭。本節將藉由馬蘭人元宵節時的音樂活動，嘗試對漢式宗教如何影響原住民

28 〈蕃人之無上光榮〉，《臺灣日日新報》漢文版1923年4月20日日刊：6版。

29 參見：《臺灣記憶 Taiwan Memory--國家圖書館》，讀取於2012年10月13日，〈http://memory.ncl.edu.tw/tm_cgi/hypage.cgi?HYPAGE=document_ink_detail.hpg&subject_name=臺灣碑碣拓片&subject_url=document_ink_category.hpg&project_id=twrb&dtd_id=12&xml_id=000006661〉。

音樂做初步的討論。

一、元宵節的歌舞隊

現在的馬蘭女性長者，常常提到日治末期時，於元宵節參加舞蹈團隊加入慶祝行列。當時召集者是一個名叫Sawmay的婦女，她找來十歲到十八歲左右年紀的馬蘭少女，六、七人組成一隊，到臺東街上漢人店家前跳舞，店家放鞭炮歡迎，並回贈以紅包、紅龜裸、糖果等。結束後Sawmay發給這些少女一些金錢報酬，大家聚餐吃飯。

負責組織元宵節舞蹈隊的Sawmay，父親是卑南族人，母親則來自中國大陸。³⁰Sawmay嫁給馬蘭阿美人，因此對馬蘭有較深的認識與接觸，亦精通阿美語。她的馬蘭阿美先生名叫Maysang（1908-1981），是日治至戰後馬蘭重要的知識份子，日名大前贊（Ōmae San），任職於公學校，戰後改漢名為黃忠，接替積勞成疾、英年早逝的Omura（王和承）出任馬蘭部落頭目（羅福慶2001：202-203）。臺東當地的元宵遶境始於1933年天后宮喬遷落成的遶境慶祝活動，而後成為每年元宵的固定節目。³¹馬蘭人組歌舞團隊參與元宵節的時間也差不多在那個時候，動機應與Maysang的日本教員身分以及其妻Sawmay多元族群背景有關。

1885年W. Wykeham Myers所描述的阿美人為在臺歐洲人歌唱的情形顯示，當時他們還不太瞭解歌舞表演的意義，只是配合他人的要求而唱個兩句。到了日治後期元宵節的歌舞表演隊伍，顯示馬蘭人對於歌舞表演的運作已十分熟悉，同時學習到運用自己所擅長的歌舞，藉以娛樂他人、賺取金錢利益，也讓馬蘭人在土紳要人或國家體制的中介之下，透過歌舞維繫與外界的關係。

二、遶境活動

馬蘭人組隊以阿美歌舞慶祝元宵節的習慣，主要發生在日治時期，現在已經看不到了；目前馬蘭人參與元宵節的方式，乃是宮廟陣頭隊伍的遶境。

至少從日本時代起，馬蘭人家裡就設有漢式的神位或祖先牌位（石磊1976：109-110），但那時馬蘭部落內尚無宮廟。直到1960年代，幾個有家族巫師傳統的馬蘭人因靈通感召之故，開始在自家中設立神壇。數年後信徒漸眾，於是就覓地興建廟宇，最早者為1976年建成的金龍宮³²，而後有天元宮、安世堂、觀音壇、馬蘭道堂等。屬慈惠堂系統者如馬蘭濟世慈惠堂、豐榮金聖慈惠堂、新馬蘭金濟慈惠堂等，也是由馬蘭人所供奉主持。主祀金吒元帥的金龍宮、中壇元帥（即三太子哪吒）的天元宮與金母娘娘的慈惠宮，信徒最多，為馬蘭阿美人信仰的三大系統。其他臺東市區的諸多廟宇，雖非馬蘭人所建立，但有些信眾原漢參半，有些阿美人佔少數。

30 感謝人類學家馮建彰提供的訊息。

31 盧太城，《台東元宵神明遶境 表現意涵因時代而異 - 華視新聞網》，2010年2月28日，讀取於2012年12月10日，〈<http://news.cts.com.tw/cna/society/201002/201002280418419.html>〉。

32 《族人信仰轉變 反映臺灣多元社會》，讀取於2012年12月10日，〈http://www.tipp.org.tw/news_article.asp?N_ID=8305〉。

馬蘭人深度接受漢人民間宗教模式，使得馬蘭人原有的信仰與漢人信仰透過某種方式結合在一起，形成當代馬蘭人特有的信仰系統。慈惠堂主祀金母娘娘（西王母）、副祀東華帝君（東王公），這兩位神祇被馬蘭人認為是阿美信仰當中的主要神靈女神Dongi及男神Depang，二者為夫妻，造化生人。新馬蘭慈惠堂住持Ufad表示，馬蘭阿美人流傳的古謠，乃是由東華帝君所授。天元宮的住持不但是宮內的大乩童，幫人畫符消災，在部落裡也是男子年齡階層的首領兼司祭，主導豐年祭的重要祭祀儀式，家族長輩又有巫師傳統，可見對馬蘭人來說，與漢人神祇或阿美神靈溝通的能力被視為是一致的。在馬蘭，「廟宇」的阿美語稱為sefi，與「男子集會所」是同一個字彙，推測應與1970年代馬蘭傳統的集會所已廢弛，同時漢式廟宇成為新型態的公共集會空間有關。

每年到了元宵節，這些馬蘭人創建的宮廟就組織陣頭團體，與臺東市區其他漢人的廟宇，一同參與元宵的熱鬧遶境活動。元宵節，馬蘭阿美人稱patingti，其字根tingti有可能是轉訛自臺語的「陣頭」，此外陣頭活動也稱做tongtongkuay或tongtongcay，則是鑼鼓作響的擬聲詞。陣頭隊伍的組成與漢人宮廟者相仿，即開路鼓領頭，緊接著是乩童與神明轎，再由其他跟車信眾墊後支援。



圖1、馬蘭阿美人的開路鼓車（2013年2月24日筆者攝）

開路鼓的樂器配置是大鼓、大鑼、小鑼與鈸共四件，鼓及大鑼的阿美語分別稱做tatepo'an及kakelingan，這兩個字在1912年佐山融吉調查時就已記載（臨時臺灣舊慣調查會1913：64-65），小鑼與鈸並沒有特定的阿美語稱呼，應該是當時建廟後從漢人處習得這些樂器，所以就直接用漢語來稱呼，沒有特別再發明新的阿美語彙，即便大鼓、大鑼他們習慣上也是說漢

語。³³值得注意的是，馬蘭人並不在元宵節以外場合使用這些漢人的樂器，日常生活聚會中的歌唱、豐年祭期間的諸多歌舞，或是傳統歌舞的舞臺演出等，都看不到他們敲鑼打鼓，代表馬蘭人清楚意識到兩個不同系統的音樂而不相混雜。此外遶境車隊除了由開路鼓的節奏領頭行進外，沿路還會以音響設備播放音樂，有的使用年輕人偏好的電音音樂，有的則播放漢族傳統八音的錄音帶或CD唱片。因此馬蘭人接受漢人信仰時也順帶接納其儀式所需要開路鼓音樂，但概念上仍與馬蘭人原有的阿美歌舞有所區隔，自成兩個音樂體系。

參、歌舞的愛國教育

馬蘭人在日治時期所學習到的不只是運用歌舞的觀念，還有不同文化、不同類型的歌舞。讀過日本書的老人家，現在都能唱出當年在馬蘭公學校讀書時所學的〈靴が鳴る〉（鞋聲作響），〈鳩〉、〈桃太郎〉等日本童謠，以及搭配這些歌曲的日本舞蹈，而每天朝會要唱的日本國歌〈君が代〉就更是不用說了。

日本的殖民統治，深深影響了馬蘭阿美人的音樂欣賞品味。已逝的長老Maysang，留下的遺物當中有一疊約十來頁的散裝紙張，上面全是日語歌曲的歌詞影印本或手抄本，總數21首。其中竟有19首是與二次世界大戰有關的日本軍歌，如〈臺灣軍軍歌〉、〈空の勇士〉等。此外臺灣民眾所熟悉的〈サヨンの鐘〉（莎勇之鐘）也在郭清溪收藏的歌詞本之列。1933年生，曾就讀馬蘭公學校的長老Fi'ik，亦表示自己對學校裡教授的那些日本兒歌沒什麼興趣，喜歡的都是日本軍歌。還有位1928年出生的老婦Ramero，家境優渥，田地廣闊，又有日本人所贈之洋房馬匹，與日人來往密切。她不諱言自己對日本文化的喜愛，家中有許多屬於日本文化的裝飾，也樂於談論自己與日本相關的經歷。Ramero也是善歌者，阿美曲調對她當然不成問題；但她特別擅長日本歌曲，同輩族人對她的評價也是聲音厚實，唱日本歌要比阿美歌謠來得更更有味道。

一、鄉土歌舞講習會

戰後國民政府帶來的則是另一個愛國思想。約於1949年時，臺東縣政府舉辦了「臺東縣鄉土歌舞講習會」，研習地點在臺東女子中學，為期大約半個月，受訓者為來自臺東縣各地十六歲左右漢、布農、排灣、阿美等族少女總計六十餘人，負責教授歌舞的是自中國大陸來臺的高棧與出身臺灣南投的李淑芬兩位舞蹈家，再加上新竹師範學校的音樂教師林樹興教授歌唱。³⁴馬蘭阿美參加的有五位少女，乃是阿美籍的里長所指派，她們後來一直都是部落裡歌舞表演的臺柱型人物。講習會上所學的，她們稱之為「民國的舞」或是「kuaping（官兵）的

33 天元宮住持Siawsiaw稱絃為takiangkiangay，但他強調一般還是用漢語名之。2013年2月24日報導。

34 李淑芬，原名石玉秀，1925年生，1961年移居新加坡發展，2012年逝，資料來源：《李淑芬Lee Shu Fen（1925-2012）新加坡 族舞蹈之母 Our Mother of Singapore Chinese Dance》，讀取於2012年11月5日，〈<http://www.youtube.com/watch?v=Z3DLWGKomMM>〉。高棧，1908年生於江蘇，2001年逝，資料來源：江映碧2004：92-93。

歌」³⁵，由於時間久遠，目前僅記得三首，包括〈薔薇處處開〉、〈青春舞曲〉與〈巴安弦子——美麗的文化〉。講習會的訓練結業後，全體師生與地方政要於臺東女中合影留念，並在「臺東劇場」³⁶舉行成果演出。



圖2、「臺東縣鄉土歌舞講習會結業典禮」合照（前排左三：李淑芬；左五：林樹興；左七：高棧；左八：黃式鴻。林振鳳提供）

「鄉土歌謠」一語對今天的臺灣民眾來說，指的是所謂臺灣在地、本土的歌謠；然而在半個世紀前的時空背景與政治氣氛底下「鄉土歌謠」顯然是指另一件事。「臺東縣鄉土講習會」上所教授的歌舞：〈薔薇處處開〉是1940年代中國音樂家陳歌辛創作的上海流行歌曲，〈青春舞曲〉乃王洛賓改編自新疆民謠，〈巴安弦子——美麗的文化〉則出自西藏、西康一帶藏族的弦子與舞蹈表演，由高棧填上具有愛國意識的歌詞（見譜例1）。三首各具風情，卻沒有一首和臺東地方有什麼關聯，反而充滿了對中國大陸美好河山的憧憬與思念。因此該講習會表面上看來是培養地方上的歌舞人才，實際上可說是利用歌舞文化行愛國思想的紮根教育。不過當時參加講習會的學員才剛學沒幾年國語，不只是歌詞發音無法充分掌握，曲意也不瞭解。受訓學員之一的Afan回憶此事時，還有點不以為然地說：「學的都是大陸的。」

35 「民國」與kuaping在現代馬蘭人的語境當中，指1945年後來到臺灣的所謂「外省人」，以及其所帶來的政權、語言與文化。

36 1936年臺灣人賴金木興建經營，供電影放映、歌仔戲、舞蹈、音樂會等用（黃學堂2001：148-149）。

譜例1、〈巴安弦子——美麗的文化〉（高棧1984：275）

巴安弦子
(西藏舞)
(一) 美麗的文化

Andante

大好的山河呀！ 美麗的文化呀！ 這是我們的生命呀！ 大家都要愛它！

該次「臺東縣鄉土歌謠講習會」，除幾位馬蘭人的報導以及當時留下的結業典禮合照外，筆者目前尚未找到直接的文獻資料。不過1949年時，高棧、林樹興等人應臺灣省教育會之邀，前往臺北縣角板山及烏來鄉、新竹縣竹東、尖石及五峰鄉、臺東縣大王鄉³⁷等地採集原住民歌舞，據此推測，臺東縣鄉土歌謠講習會應該就是此一行人到達臺東後，與臺東縣長黃式鴻合作的結果。³⁸雖然臺東縣鄉土歌謠講習會似乎只是地方上的一個小事件，但它對日後影響原住民歌舞發展深遠的另一次歌舞講習，埋下了一顆種子。

二、山地歌舞與文化工作

1952年7月至8月間，臺灣省政府民政廳於臺北市立女師附小舉辦「改進山地歌舞講習會」，全臺共三十個山地鄉選派歌舞最佳的原住民青年共七十二名參加。³⁹擔任該講習會教育長的，正是曾與高棧、林樹興合作過的民政廳山地行政科長黃式鴻，黃式鴻基於前緣，邀請兩人出任講習會的歌舞教員（高棧1984：117-118），此外還請到舞蹈家李天民任舞蹈指導。1951年左右李天民於花蓮、臺東花兩個月的時間採集阿美族與卑南族的歌舞，對原住民歌舞有一定的認識與見解（伍湘芝2004：44-51、48-50）。這幾位戰後初期的歌舞專家，一方面教導原住民不同文化的音樂舞蹈，一方面也記錄了原住民的歌舞並加以編創。從高棧、林樹興兩人1949年就在新竹、臺東各地調查來看，他們應是戰後首批系統性採集原住民歌舞的先驅之一，比1960年代史惟亮、許常惠、李哲洋、劉五男等音樂學界的民歌採集運動要早了十多年。高棧的民俗舞蹈代表作〈如在天堂〉與〈快樂生活〉，其音樂旋律取材自臺東馬蘭一

37 臺東縣並無「大王鄉」，推測應為大武鄉，或是太麻里鄉的大王村。江映碧（2004：18、82）表示該次調查是在1954年。高棧本人則表示該次調查是在1949年，並促成1952年的「改進山地歌舞講習會」（1984：118），且1949年也符合馬蘭參加講習者的報導，故較為可信。

38 參見高棧1984：117-118。

39 根據李天民、余國芳（2005：286-287）的記錄，此次於臺北市舉行的講習會並無馬蘭阿美人參加。

帶阿美人平日傳唱的歌謠，另外林樹興採集、趙友培填詞的〈海洋歌〉，也是臺東阿美的歌曲，這些歌曲很可能就是1949與1952年兩次講習會的收穫。

根據高棧（1984：118-119）的說法，改進山地歌舞是要為原住民歌舞增加現代舞蹈動作，並加強其變化。另一方面由專長文學的趙友培、王小涵為原本只用虛詞演唱的原住民歌曲配上漢語歌詞，除要合乎美的要求外，也要灌注愛國的民族精神。因此對於這批戰後來臺初次接觸原住民的樂舞專家而言，原住民舞蹈中不斷反覆的動作過於單調，虛詞演唱的方式也讓外界觀者難以瞭解歌曲意涵，而成為歌舞表現性上需要「改進」的項目。特別是加上了國語歌詞，使歌舞從表演觀賞的展示樣板進一步提升而成為思想傳遞的工具。即有報導表示，改進山地歌舞，「倡導山地歌舞藝術進步，並剷除日據時代毒化的殘澤」⁴⁰。

各地派出的原住民歌舞代表，透過講習會接受了不同形態與思維的歌舞文化。臺北的「改進山地歌舞講習會」結束後，包括臺東縣在內各山地鄉隨即辦理地方上的講習會，由赴臺北受訓的種子教師回鄉傳授舞蹈。高棧、李天民等人「改進」的山地歌舞，於是流傳到了各地原住民部落。現在各原住民族所跳的現代舞蹈，在舞步動作方面彼此頗有雷同之處，原因就在於吸收了高棧、李天民這些舞蹈家創作的「山地舞」或「民族舞蹈」，以至於多少都帶有相同的「血統」。另一方面這些新創的「山地」歌舞也透過這個機會能夠傳遞給外界，這些新編的山地歌舞，除了由歌舞代表帶回原住民社會外，也在舞蹈家的指導下，藉由各級學校、女青年工作大隊、軍中康樂活動、救國團等管道而傳遍全臺。

1954年，由中國國民黨臺灣省黨部、臺灣省政府民政廳、教育廳等單位聯合舉辦的「臺灣省山地巡迴文化工作隊」，更是將歌舞做為政治、文化宣傳的功能於原住民部落發揮到極致。山地巡迴文化工作隊的運作模式，類似於改進山地歌舞講習會，也是由各地原住民部落選派代表到臺北受訓後，巡迴下鄉展開文化工作，其內容不僅有歌舞，還有話劇、電影、演講、圖片、書刊等。1954年首屆工作隊之歌舞，乃是由舞蹈家李淑芬、李天民及作曲家周藍萍所指導⁴¹。當時的原住民籍省議員葛良拜、潘福隆、高贏清表示，文化工作隊「對於啟發山地文化，宣傳反共抗俄效果甚鉅」（何金生等1955）⁴²。可見文化工作隊的目的不僅僅在於「提升」原住民的歌舞文化或生活水準，更在於政治上的思想教育。

山地巡迴文化工作隊在原住民部落引發迴響後，每年度都比照辦理，持續舉行了二十餘年。⁴³可以想像在這段時間裡，不知有多少原住民青年參與，也對各地原住民的歌舞、語言、教育等層面產生重大的影響。某年度的文化工作隊來到臺東舉行演出，地點在臺東劇場，曾到場觀賞的馬蘭老人家回憶，節目內容一半母語、一半國語，演出盛大歌舞與打獵、收穫等話劇劇情，並認為節目內容「非常好看」。⁴⁴

40 〈山姑翻翻人前待看歸鄉化俗〉，《聯合報》1952年12月15日：04版。

41 〈山地歌舞劇 今明天試演〉，《聯合報》1954年8月21日：03版。

42 葛良拜及潘福隆皆為排灣族人，高贏清為臺東隆昌阿美族人。

43 據呂鈺秀（2003：166）表示，延續到1979年左右。

44 2013年6月10日盧秀花報導。盧秀花之二姊盧玉蘭（已逝）曾參與該屆的文化工作隊。

肆、唱片時代

1960至1970年代，鈴鈴、群星、心心、朝陽等唱片公司，陸續製作發行了數量眾多的原住民歌謠黑膠唱片，自此原住民的歌謠傳播與閱聽習慣進入了一個新的時代。在此期間馬蘭人也沒有缺席，甚至出產了多位重要的歌手，直到今天他們的名字、他們的歌聲仍為各地阿美族人所稱道。本節將以1960年代參與唱片錄音的馬蘭音樂家、他們的音樂活動，以及唱片為馬蘭人所帶來的影響，做為討論的主題。

一、善歌家族

故事要追溯到戰後初期的1950年代。那時馬蘭部落有幾位出色的善歌男子，同屬一個年齡階層，其中一位關鍵人物叫安安，之所以被族人暱稱為安安，是因為他所創作且詮釋得特別有味道的一首歌曲，當中有段虛詞做「an an」。安安與歌唱夥伴經常前往臺東成功、長濱等地的阿美族部落，在人家的婚宴或慶典場合演唱，賺點紅包錢。後來歌唱夥伴不幸過世，安安就帶著小他16歲、生於1943年的妹妹汪寶蓮繼續在各部落間演唱。汪寶蓮回憶當年12、13歲時，安安抱著她坐在大腿上歌唱表演，別的部落的阿美族人聽到都驚訝於這位小女孩的唱歌能力。然而汪寶蓮當時年紀太小，不清楚安安是透過什麼樣的管道與其他部落取得聯繫而獲得表演的機會，但可想見安安交遊廣闊、名聲遠揚。

依照馬蘭部落的親屬組織，安安與汪寶蓮屬於Ka'efong家族，這個家族還有一位傑出的音樂家叫汪寬志，是安安的表弟、汪寶蓮之表兄。汪寬志求學時無師自通學會彈奏吉他，技冠馬蘭，族人對他的印象是愛酒也愛唱歌，因為年輕時他常常到火車站自彈自唱追求外地來到臺東鳳梨工廠工作的年輕女子，所以給他「馬蘭車站站長」的封號。現在阿美族人熟悉的流行歌曲〈送情郎到軍中〉，據玉山神學院教授吳明義（1993：223）所稱就是汪寬志所創作的。⁴⁵

至於1960至1970年代紅遍花東的阿美族女歌星盧靜子，則是馬蘭部落Lufic家族的人，其漢姓「盧」即取自原語之發音。Lufic家族更是人才輩出，2009年以90歲高齡過世的Dakoc，為盧靜子的表姊，Dakoc能歌善舞，曾於1943年參與與黑澤隆朝等人「臺灣民族音樂調查團」的〈歡迎舞〉影片拍攝，年輕時也參加過歌唱比賽。Dakoc的養女曾美愛，年輕時與盧靜子一樣藉由參加臺東當地的歌唱比賽而發跡，取了藝名「玲蘭」。與盧靜子同輩的，還有盧秀鳳、盧玉蘭、盧秀花三姊妹，也善歌舞。盧玉蘭曾是「山地巡迴文化工作隊」的馬蘭代表隊員，她的先生柳盛東於1950年代以Lufic家族為班底組織了「馬蘭康樂隊」，在臺東一帶的榮民之家進行歌舞勞軍表演。

45 此曲又名〈勇往金門前線〉、〈勇往金門戰線〉、〈送軍郎舞曲〉、〈阿美三鳳〉等。根據原住民歌謠多屬集體創作的觀點，筆者對本曲是否為汪寬志所創作一事持保留，汪寶蓮即對此表示否定意見，玲蘭與盧靜子也各自宣稱此曲為她們的創作。筆者的推測是，鈴鈴唱片編號FL-855之A面第3首由玲蘭演唱的〈送情郎到軍中〉，錄音時乃是汪寬志臨場以吉他配上前奏與間奏，後來盧靜子的錄音仍續沿用此旋律再重新編曲，故汪寬志所稱的創作，很可能是指前奏與間奏的配樂旋律，而不是歌曲的曲調本身。

Lufic及Ka'efong兩家族的音樂家，成為鈴鈴唱片錄音的主力，此外還包括著名歌手郭英男⁴⁶，以及他妻子的姊姊郭秀英與年齡階層摯友方溪泉，以及學習聲樂的女高音高賀。從這些歌手的組合來看，在歌舞觀念、音樂內容與傳播媒介逐漸現代化的過程當中，歌舞團體的組織方式並沒有脫離傳統以年齡階層與親屬為主的人際關係與模式。

二、鈴鈴唱片與原住民歌謠

洪傳興經營的「鈴鈴唱片公司」，一共製作了180餘張的原住民歌曲唱片。1958年鈴鈴就在「花蓮阿美文化村」錄製了數張七吋唱片⁴⁷，1961年由卑南族南王部落議員南信彥召集成立的「南王民生歌樂隊」結束金門的勞軍演出後，透過臺東唱片行「唱片大王」老闆王炳源牽線，到臺北三重的鈴鈴唱片錄音室，灌錄了數張勞軍紀念唱片（黃國超2010：118-121），另外日月潭的歌舞表演也是鈴鈴唱片早期採錄的主要對象。不久後採錄的範圍便擴大到花蓮、臺東、屏東等地的各個原住民族群與部落，其中當然也包括了大量的馬蘭阿美人錄音。

南王民生歌樂隊雖然是卑南族人組成的音樂團體，但地理而言南王部落與馬蘭部落十分接近，兩邊的人時有往來。1933年出生的馬蘭婦女Miko即表示，大約17、18歲時透過汪寬志的介紹，曾與民生康樂隊成員一同巡迴演出，對於康樂隊中的主要人物陳清文仍有深刻印象。

馬蘭阿美的汪寬志與卑南族的陳清文等人，透過音樂結為好友，合理推測鈴鈴唱片之所以接觸馬蘭歌手，其中一個重要管道應該就是從南王民生康樂隊再經過汪寬志的關係，所以汪寬志的表兄妹安安⁴⁸與汪寶蓮，自然而然成為鈴鈴發行的馬蘭阿美歌謠唱片當中的演唱主力。另一個管道則是臺東的「正東廣播電臺」⁴⁹，臺長包松泉與鈴鈴老闆洪傳興及唱片大王老闆王炳泉熟識（黃國超2010：126），正東電臺舉辦的歌唱比賽發掘了盧靜子、玲蘭等馬蘭阿美的年輕一代優秀女歌手。鈴鈴唱片公司還倚重一位人稱Ito的馬蘭人之協助，Ito之名出自其日本姓「伊藤」（Itō），他篤信基督教，奉獻建造了當地的基督教長老教會⁵⁰，鈴鈴唱片《臺灣山地民謠 第四十一集 阿美族教會聖歌集》（編號FL-1143）的錄音即Ito所提供，教會以及自宅也供予鈴鈴唱片做為錄音場地。因此鈴鈴唱片公司、唱片大王唱片行、正東電臺、地方要人、音樂家與歌手，形成了1960年代初期臺東原住民流行唱片工業的人際網絡。

46 郭英男之名在鈴鈴唱片公司記錄的是「郭榮南」，實因「英男」與「榮南」的臺語發音相近而誤植。那一輩的馬蘭人因與漢人接觸久的關係多少會一點臺語。

47 根據貓狸文化工作室彭文銘先生2010年整理提供之唱片目錄資料彙編。

48 根據鈴鈴的唱片資料，早期發行的唱片當中安安是以「汪顯明」列名演唱者，後來才使用「安安」的藝名。他的弟弟妹妹們則表示安安的漢名是汪宰杰（音）。

49 即今正聲廣播公司的臺東分臺。

50 較少數的馬蘭人自1940年代末期起開始信仰基督教，人數上以天主教徒為多，基督教長老教會信徒次之。Ito的教會為今天的基督教長老教會馬但教會，該地阿美語稱Matang，原是馬蘭人的耕地所在，戰後大量馬蘭人為求耕作方便之故移居當地而形成新的阿美聚落。鈴鈴唱片編號FL-1141、1142、1143等記載有「豐里村」者即在此採錄。

三、收錄類型

在鈴鈴唱片總數187張原住民音樂唱片中，馬蘭人參與的就有67張左右⁵¹，超過了三分之一，數量驚人。從馬蘭阿美人的歌謠分類觀點來看，鈴鈴唱片所收錄的馬蘭人演唱歌曲，大致可分為四類：一、現代流行歌曲；二、日本歌謠；三、古調；四、其他特殊類型的原住民歌曲，以下分別介紹。

四類中佔最大比例的無疑就是安安與盧靜子等人所擅長的現代流行歌曲，包括〈馬蘭之戀〉、〈送情郎到軍中〉等名曲。值得注意的是，鈴鈴唱片早期收錄的現代歌曲，其歌詞、旋律與現在大家普遍視為標準的盧靜子演唱版本都有一些差異，顯示即便是歌詞與旋律較為固定的實詞流行歌曲，傳唱者仍會根據自己的意思略加改編，也是演唱者經常表示歌曲是自己創作的的原因。日本音樂學者姬野翠在馬蘭調查時曾分別採錄到林三四與Ngayaw⁵²演唱的〈散步歌〉，兩人都宣稱是自己的創作，姬野翠因而表示「向他們介紹西方的著作權的概念，他們是難以理解的」（1992：13）。筆者認為倒不如解釋為原住民自有其歌曲傳唱以及創作的想法，對於年紀較長一輩阿美族人而言，只要自己貢獻了相當程度的想法，就可能認定是自己的「創作」。說到Ngayaw，他也是唱片時代的馬蘭阿美歌星，以「郭茂盛」或「郭恩源」之名走紅。⁵³他住在馬蘭近郊的大橋部落⁵⁴，有「大橋貓王」之稱，經常與安安搭配二人合唱。這兩位唱片時代與盧靜子齊名的阿美族男歌星，都已過世多年了。



圖3、唱片封套上的安安（右）與郭恩源（左）（群星唱片AS-8504，汪寶蓮提供）

51 據貓狸文化工作室彭文銘先生2010年整理之唱片目錄資料彙編統計而得，其中包括編號不同但曲目內容重覆或重新編排的唱片。

52 姬野翠在唱片解說上記錄的名字「ラワイ」（Laway）是誤植。

53 在鈴鈴的唱片中皆稱做「郭茂盛」，到了群星唱片公司改用「郭恩源」。

54 大橋，大馬蘭地區的子部落，阿美名Pungudan，亦屬馬蘭阿美人的移居地。

鈴鈴唱片所收錄的第二種歌曲類型是日本歌謠，數量也相當可觀。除以日語演唱外，也有許多配上歌者自編的阿美語歌詞，如唱片《改編山地流行歌 第三集》（編號FL-859）主要由玲蘭所演唱的歌曲，即屬此類。第三類則是馬蘭阿美古謠，演唱這類歌曲的主要是郭英男與其親友。

第四類則是較為特殊的原住民音樂類型，比方基督教長老教會信徒所演唱的聖歌，收錄在《臺灣山地民謠 第四十一集 阿美族教會聖歌集》，選錄的八首阿美語聖詩中有兩首是女聲獨唱，其餘是信眾以混聲四部形式合唱，熟稔的技巧、和諧的聲響，顯示西方音樂的觀念已紮根於馬蘭阿美信徒之中。鈴鈴唱片編號FL-506的《臺灣山地民謠 第十三集》，則是為戰後初期國民政府的「山地」文化政策留下的歷史見證，收錄的是1950年代初期「改進山地歌舞講習會」等官辦活動上，由漢人樂舞專家所編創的「山地」歌舞，例如〈勸上前線〉、〈海洋歌〉、〈獵人之戀〉、〈山地生活改進運動歌〉、〈洗衣女之歌〉等。全數以國語歌詞演唱，演唱者包括曾代表馬蘭參加改進山地巡迴文化工作隊的盧玉蘭⁵⁵，以及父親是高階公務員、後來就讀國立藝術專科學校學習聲樂的女高音歌星高賀。不論基督教聖歌或是具有政治背景的現代原住民歌謠，在商業唱片或學術錄音中都十分少見，鈴鈴唱片忠實地記錄原住民面臨的時代與社會體制變遷，誠可謂彌足珍貴。

表1、鈴鈴唱片《臺灣山地民謠 第十三集》（FL-506）曲目內容

唱片曲次	曲名	演唱者
A1	勸上前線	蔣昭男、高賀
A2	海洋歌	高賀
A3	歡樂歌	高賀
A4	獵人之戀	高賀
A5	高山青	高賀
B1	我們如在天堂	合唱
B2	山地生活改進運動歌	盧玉蘭
B3	洗衣女之歌	盧玉蘭
B4	遙想前線	盧玉蘭
B5	打獵	高賀

若根據類型分類基礎進一步分析曲目與演唱者的關係，會發現不同世代的馬蘭人有著不同歌曲類型的偏好傾向：差不多1930年以前出生馬蘭人多唱古謠，例如郭英男與他的唱歌夥伴們；1940年以後出生者則喜好現代阿美流行歌曲，如盧靜子、汪寶蓮、玲蘭等人；界於兩者之間者屬於過渡的階段，如安安與郭茂盛，他們兼擅古謠與現代歌謠。

演唱者世代的曲類偏好，與筆者在馬蘭地區的觀察相當吻合：老一輩的具有豐富的古謠知識與演唱經驗，說他們偏好古謠不代表不懂流行歌曲，他們只是不主動唱這些歌，當別人唱起時還是能與之相和；相反地，戰後出生的平常都不太唱古謠，能唱的曲目也比不上耆

55 鈴鈴唱片的資料誤植為盧玉蘭的胞姊盧秀鳳。

老們，他們受盧靜子唱片的影響很深，一般聚會都是唱流行歌曲。也就是說，兩個世代之間有明顯的音樂風格品味的區隔。當然品味的傾向仍然會受到個人喜好、社會階層、居住區域的影響而衍生出一些小規模的異質案例。比方要是家中長輩為日本時代的知識份子或公職人員，通常都偏好日本歌。安安生於1927年，一般說來這個年紀的人唱古謠較多，但他同時又擅長編創歌曲，出色的才華漸漸影響了下一個世代馬蘭人的音樂喜好。此外，安安的Ka'efong家族與盧靜子的Lufic家族，這兩個居住地相鄰的家族，很有可能是馬蘭阿美人演唱流行歌曲的中心，之所以做此推論，是因為筆者發現許多日治末至戰後初期居住地點離Ka'efong與Lufic家族較遠的馬蘭長者，對流行歌的興趣都不高，也並不熟悉。

鈴鈴唱片收錄的原住民歌曲有一項特點，是歌謠演唱都配有器樂伴奏，因此錄音時主要會碰到的問題就是器樂演奏者與歌手之間如何配合。若樂手熟悉歌曲，就直接奏唱進行錄音，不一定會事先練習；若是樂手沒聽過的歌曲，就由吉他手汪寬志或卑南族利嘉部落音樂家蔣喜雄等人先聽歌手演唱一遍，再臨場配上伴奏，搭配歌手實際進行錄音。

原住民的古調或流行歌加上了樂器伴奏後形成不同的旨趣，不過欠缺充足練習導致伴奏與歌手間有時並不那麼協調一致，若碰到歌曲速度變化較為自由的情況，規則擊打拍子的伴奏樂器往往顯露出跟隨不上的窘態。曾投入鈴鈴唱片伴奏編曲工作的卑南族利嘉部落音樂家蔣喜雄透露，身為馬蘭阿美人的作曲家李泰祥曾嚴辭反對鈴鈴唱片在原住民歌謠加上樂器伴奏的做法，蔣喜雄則回應李泰祥，唱片公司有其商業利益的考量，配以樂器也是為了提升唱片的銷售量。⁵⁶

除了聘請樂師現場演奏樂器搭配歌手演唱以外，鈴鈴唱片還使用另一種特別的伴奏方式。玲蘭表示，她在錄音之前就將打算演唱的日本歌曲告知鈴鈴唱片的工作人員，由他們準備這些歌曲的唱片，到了錄音現場時，直接播放唱片做為配樂，然後自己跟著演唱。這種配樂方式，應該與製作成本有關，且播放現成的唱片，音樂的細膩度與完成度也要比欠缺練習的急就章來得好很多。相反地，原住民歌曲沒有現成的錄音可用，要伴奏這些歌曲只能由蔣喜雄、汪寬志這幾位樂師現場完成，考驗著樂師的即興編曲能力。

四、時興的娛樂

唱片在馬蘭地區的接受度，根據臺灣省政府民政廳（1971：138-139）於1970年所做的原住民經濟生活抽查統計，臺東鎮原住民⁵⁷平均每戶擁有的電唱機數量是0.35臺、收音機0.06臺、電視機則是0臺，所以差不多每三戶馬蘭家庭擁有一臺電唱機，收音機很少見，電視則幾乎可說是尚未進入馬蘭，換言之聽唱片是那時最受馬蘭人歡迎的一種現代娛樂管道，聽廣播的情形可能不如想像中的普遍。到了1978年再度調查時，每戶有0.43臺電唱機、0.26臺收音機、0.78臺電視機（臺灣省政府民政廳1980：160-161），幾年間電視的普及程度已凌駕唱片

56 2012年11月8日訪談記錄。

57 當時的行政區仍是臺東鎮（1976年升格為臺東市），鎮內主要的原住民人口就是馬蘭地區的阿美族人，故其數據大概可粗略等同於馬蘭阿美部落的數據。

與廣播之上，躍身成為馬蘭人最時興的娛樂，不過還是有將近一半的馬蘭人家擁有電唱機。由此可見，1960至1970年代，聽唱片是馬蘭人很流行的一種音樂娛樂。

有關馬蘭人消費與欣賞的唱片類型，筆者一連訪問了多位戰前出生的老人，他們居然相當一致地表示很少聽各家公司發行的阿美歌謠唱片，購買的類型多是日語或國臺語流行歌、黃梅調、西洋古典等音樂。有一位1935年出生的老婦人，至今仍珍藏著數十張自己多年下來購買的黑膠唱片，其中沒有一張是原住民音樂。不聽阿美歌謠唱片的原因，馬蘭老人家回答得很乾脆：「我們自己唱就好了，不用lekoto〔唱片〕。」也就是說，聽唱片雖然是馬蘭人重要的音樂欣賞管道，但他們聽的並不是原住民音樂，而是利用唱片做為吸收外來音樂的媒介。至於盧靜子、安安等阿美歌星的唱片，其主要消費群體還是戰後出生的馬蘭人，以及臺東市以外的阿美族人。1966年1月史惟亮等人在花蓮縣光復鄉東富村錄得一首〈送征人的歌〉，並且表示是電臺播出的歌而為當地人所學會，其歌詞及旋律的唱法，很明顯是學自鈴鈴1965年出版的FL-855唱片中玲蘭演唱的〈送情郎到軍中〉及盧靜子的〈我的他〉。⁵⁸由此可知當時的鈴鈴唱片透過廣播電臺，在很短的時間內就將臺東的阿美族民歌傳播到了花蓮。

馬蘭人購買唱片要到臺東市中心一帶的唱片行，最有名的當然就是當時泰和戲院隔壁、與鈴鈴唱片合作密切的「唱片大王」。如果買到不喜歡的唱片，馬蘭人會拿打火機燒烤唱片邊緣使其翹起成波浪狀，一張唱片就搖身一變成為別出新裁的盒子，用以盛裝家家戶戶必備的檳榔。等到唱片沒落，卡帶、CD崛起，這些唱片終究逃不過送進回收場甚至直接在自己院內整批燒燬的命運。

伍、演藝活動

一、歌手的故事

唱片時代馬蘭最出名的歌手無疑是1943年出生的盧靜子。據馬蘭人回憶，盧靜子十幾歲時就已經很有名氣了。她藉由參加歌唱比賽展露頭角，首次參與鈴鈴的錄音是在1965年，1966年起到群星唱片公司之後才被唱片公司刻意栽培成為主打歌星，正式展開她的天后生涯，並陸續在各家唱片公司灌錄了近四十張的唱片（胡崇禎2002、黃國超2012）。由於盧靜子名聲響亮，影視媒體、網路、書籍對她已多所介紹；本節中將介紹其他幾位與盧靜子年紀相近，也同樣深富才華的女歌手。

首先是與盧靜子同家族的玲蘭。玲蘭的親生父母其實是漢人，但出生後旋即為Lufic家族的阿美人所收養。自幼喜愛歌唱的玲蘭，就讀臺東農校期間就常接受邀請，與同學參與勞軍演唱。與盧靜子類似的是，她也報名了正東電臺舉辦的歌唱比賽，惜多次皆未得名，卻被電臺記者發掘，為她取了藝名「玲蘭」，聘請她到正東電臺主持每週日下午現場播送的節目

58 「許常惠教授民歌採集運動時期歷史錄音還原第二期計劃」錄音編號ADR-013A-13。調查者口述表示「送征人的歌」等句則是收錄在ADR-013A-12最後，應該是還原計劃在整理錄音時不慎將之分於不同段落所致。錄音時間推斷根據1966年1月李哲洋、史惟亮、W. Spiegel等人在花蓮縣光復鄉東富村調查採錄（吳榮順等2010：29）。

「玲蘭山胞服務時間」。該節目由藥商提供，在一個小時的時間裡，玲蘭主要的工作是以阿美族話介紹藥廠產品，節目中還會播放唱片讓聽眾欣賞，甚至接受聽眾來電點歌，再由玲蘭現場演唱，每次節目大概會唱到一、兩首歌曲。該節目從玲蘭17歲農校畢業開始，一共持續了三、四年後因藥廠不再提供贊助而結束。廣播電臺的服務經歷，為玲蘭累積了知名度與人脈。那時部落裡有人結婚或是新屋落成舉辦宴會，常請玲蘭到場高歌。玲蘭亦曾受聘教遊覽車公司隨車小姐歌唱技巧，也到過歌舞廳表演。1965年初，美黛、吳靜嫻、姚蘇蓉等臺灣當紅歌星環島勞軍來到臺東，正東電臺臺長包松泉指定玲蘭負責招待，宴請眾星在玲蘭家的曬穀場舉行晚會，玲蘭親自主持並請來大批馬蘭青年男女歌舞同歡。



圖4、玲蘭與當年灌錄的鈴鈴唱片（2013年6月10日筆者攝）

1965年，玲蘭接到臺東成功阿美族人賴國祥⁵⁹的邀請，參與鈴鈴唱片的錄音。同時參加的演唱者還有盧靜子、玲蘭的妹妹玲麗、臺東成功長濱一帶的阿美人蔡福來、林靜江，他們與樂手陳清文、汪寬志等齊聚南王國小的走廊，連續兩晚徹夜進行錄音。玲蘭唱了近20首歌

59 曾就讀花蓮師範學校，乃是知名阿美音樂研究者宜灣阿美人黃貴潮的音樂啟蒙老師，黃貴潮會投入心心唱片的製作，即透過賴國祥的介紹（陳俊斌2009a：14）。

曲，多是日本歌曲配上她自編的阿美歌詞，只有四首是所謂的「山地歌」：〈馬蘭之戀〉、〈請問芳名〉、〈送情郎到軍中〉與〈給情人的紀念品〉。⁶⁰玲蘭歌聲纖細中帶有憂鬱的低調美感，來自於她年幼得知身世而養成的成熟穩重。她喜歡唱日本歌，〈請問芳名〉、〈送情郎到軍中〉等曲之歌詞經常使用日語借字，與養父在日本受過高等教育，家中經常以日語交談有著密切的關係。玲蘭就只參與過這麼一次鈴鈴唱片的錄音，不久後退下正東電臺的主持工作，並且結婚成家，玲蘭不再從事類似的歌舞活動。正東電臺包松泉臺長後來曾邀玲蘭赴臺北參加歌唱比賽，玲蘭因已有身孕而婉拒。

名歌手安安提攜的胞妹汪寶蓮，年齡雖與玲蘭相近，但兩人的音樂路線大相逕庭。玲蘭由於家庭背景及頻繁參加勞軍與歌唱比賽的關係，擅長國語及東洋歌曲；相較之下，汪寶蓮家中不像玲蘭有公務人員的背景，幼年時與長兄安安參與的表演多是在阿美族部落，所以唱的都是阿美歌謠，國語至今並不流利。1965年汪寶蓮在兄長安安的安排下三度參與鈴鈴唱片的歌曲灌錄，其中一次在正東電臺時，為了不打擾錄音進行，汪寶蓮的丈夫得抱著剛出世不久的兒子在錄音室外等待。隔年安安有意帶汪寶蓮一同前往臺北，與新成立的群星唱片公司合作灌錄專輯；然而汪寶蓮顧慮到兒子才出生不久，需要哺育幼子只好放棄這個機會，後來就一直留在臺東以務農為生。與盧靜子同年的汪寶蓮，每次談到自己必須留在部落而盧靜子順勢成名的事，多多少少都流露出些許的遺憾。

另一位也是鈴鈴唱片重要的女歌手高賀，父親是隆昌阿美族人省議員高贏清，母親則是日本人。自幼就展露了歌唱天分，與玲蘭類似也是精擅國語及日語歌曲，在救國團主辦的歌唱比賽獲得冠軍後，1963年考入國立藝術專科學校音樂科，師事申學庸、劉塞雲等名師。當時在該校教授理論作曲的許常惠得知高賀的原住民身分，請高賀演唱並進行採錄，然後配上了鋼琴伴奏，完成其1964年〈收穫歌〉、〈情歌〉等五首阿美族歌謠的編曲作品。⁶¹1968年高賀短暫赴日學習，期間與知名女星山口淑子（即電影《莎勇之鐘》女主角李香蘭）會面，受其贈之以藝名李香蘭，人稱「李香蘭第二」、「高香蘭」，因此返臺後成為當時歌廳的知名歌星。原本大有機會憑藉專業聲樂訓練的高亢嗓音在臺灣歌壇闖出一番名號的高賀，卻旋即投入婚姻生活，自此不再涉足演藝圈，到今天高賀仍悔當年太早嫁為人婦。

從玲蘭、汪寶蓮與高賀這三位女歌手的例子可以看到，受到婚姻的影響，那個年代的阿美族女性，很少能長期發展歌唱相關的演藝事業。盧靜子算是極少數的例外，主因之一就在於她晚婚，夫家又有唱片業的淵源，才能在沒有家庭羈絆的情況下開創事業高峰。其實當時老一輩的馬蘭阿美人不見得接受女性從事歌舞表演工作，除了女歌星容易遭到好事者議論外，也曾有少女因父母的反對而無法參加康樂隊的外地巡迴演出。1960年代保守的風氣以及婦女對家庭的付出，限制了馬蘭女性在音樂事業上的發展。

60 玲蘭表示〈馬蘭之戀〉（即今一般所稱之〈馬蘭姑娘〉）是花蓮流傳過來的阿美族歌曲，其他三首之詞曲均為她個人創作。盧靜子則表示四首都是自己做的。兩人所唱者旋律差不多相同，惟歌詞有少許差異。

61 水晶唱片出版的CD唱片《阿美族民歌》第17首〈情歌〉即當時高賀為許常惠演唱的錄音，並非該CD解說記載的演唱者「鄭愛枝」。

二、地方歌舞團體

鈴鈴唱片歌手盧玉蘭之夫柳盛東於1950年代組織的「馬蘭康樂隊」，在地方上名噪一時，曾吸引許多馬蘭人的加入。他們服務的對象是臺東一帶的榮民之家，像是馬蘭榮家、利嘉榮家等。表演內容當然包括「山地舞」，但顧及觀眾的族群組成，歌曲方面常常選唱國語流行歌。可惜馬蘭康樂隊並沒有維持很多，最後因經費不足而結束。

1969年《經濟日報》發佈一則臺北市著名展演場所「今日世界」之金馬廳上演山地舞蹈的報導：

在金馬廳，她們每日演出三場，每場有二十一曲舞蹈，每一舞都有一個主題特色，如「馬蘭之春」是一場大堆頭的集體舞，表示由山地少男少女在此春暖花開的季節，互相尋找自己合意的對象，充滿羅曼蒂克氣氛；「山地鼓舞」是一對山地情侶在歡欣時以鼓作樂興奮狂舞，熱情奔放；「山地賞月舞」則揉合了幾分古典芭蕾的意味，悠揚淡雅，在柔和的月光下，一位美麗的山地少女翩然起舞。在這二十一支舞蹈裏，有群舞，有獨舞，還有山地民謠的獨唱，最後，她們總會準備一曲舞步簡單的群歡舞，邀請台下的觀眾同樂，每位上台的觀眾，都被套上一個五彩花環，牽著這些可愛少女的手共同跳著，在一片歡樂中結束演出。⁶²

文中提到的表演團體叫做「馬蘭少女舞蹈團」，是一個由馬蘭年輕女子組成的歌舞表演團體，成立於1968年。該年9月，位於臺東觀光景點知本溫泉的「知本大飯店」，在利嘉卑南族人張有德的籌劃下開設了「馬蘭文化村」，聘請馬蘭阿美能歌善舞的青年男女進行表演，以吸引觀光人潮。⁶³馬蘭少女舞蹈團，就是來自馬蘭文化村裡的表演者，僅成立半年就接連受邀於臺中、臺北、高雄等都會區進行了多場演出。⁶⁴

馬蘭少女舞蹈團的演出雖然以「山地」歌舞為號召，但從報導內容來看，其實已融合了許多外來歌舞元素，例如「以鼓作樂」、「揉合了幾分古典芭蕾的意味」，都是馬蘭「傳統」歌舞未曾出現的內容。舞蹈的部分，馬蘭少女舞蹈團受舞蹈家李彩娥指導訓練⁶⁵，融合芭蕾舞成分並不另人意外。因此雖然名為「山地歌舞」，其實已吸收了許多外來養分。節目最後邀觀眾上臺同舞，至今仍是各種原住民歌舞表演常見的模式，提供觀眾親身上陣的機會來「體驗」所謂的「山地」風情。

與馬蘭康樂隊及馬蘭文化村約同時期的表演團體，尚有阿美籍省議員章博隆之夫人章陳

62 余俐俐，〈馬蘭少女的原始之舞〉，《經濟日報》1969年5月28日：09版。

63 2012年11月8日利嘉卑南人音樂家蔣喜雄報導。另見：〈臺東知本大飯店 建馬蘭新村一座〉，《經濟日報》1968年9月20日：04版。

64 首站於臺中，5月及8月有在臺北的演出記錄，7月曾在高雄。資料來源：余俐俐，〈馬蘭少女的原始之舞〉，《經濟日報》1969年5月28日：09版；〈遠東公司 舉辦化粧表演會〉，《經濟日報》1969年8月6日：06版；錫源，〈蔡一紅加盟香賓 藍寶石上演卡門〉，《經濟日報》1969年7月23日：09版；錫源，〈蘇哲能歌善舞 劉朗台風穩健〉，《經濟日報》1969年7月24日：09版。

65 根據「馬蘭文化村 臺東馬蘭民族舞蹈研究社」的演出節目單。感謝彭文銘提供。

金蓮率領的「臺東山地文化歌舞團」，該團團員以長濱⁶⁶以及馬蘭兩地的阿美族少女為主，1971年曾聯合花蓮地方的阿美族舞蹈團體受邀前往日本演出。⁶⁷

這三個臺東地方上由原住民組織成立的山地歌舞表演團體，其共同的特徵是發起者皆有公職背景：馬蘭康樂隊的柳盛東當年是警察，日後曾當選一屆的臺東縣議員；馬蘭文化村的張有德是國小教師，後來也當選國大代表；臺東山地文化歌舞團則有當時的省議員章博隆。這幾位原住民知識份子透過服務鄉親族人建立了豐沛的人脈關係，從而掌握政治或行政上較為充分的資源與勢力，成為組織歌舞表演團體的實力基礎。由此可見，歌舞表演團體的領導者必須具備地方政治人物的熱忱，團體的經營、宣傳與維持可能也需要行政系統的資源協助。此外這些歌舞團體的表演場合，除了觀光式的文化宣傳外，還有當年社會、政治局勢下而大量需求的勞軍服務。

陸、電影

前面提到臺灣省政府民政廳（1971、1980）於1970及1978年兩度進行的原住民經濟調查，統計家戶擁有的現代化生活設備如水電衛生、生產工具、交通工具等，顯示了當時馬蘭人以唱片以及電視做為家庭主要現代娛樂的情形；不過該調查以家戶設備為根據，卻未能呈現馬蘭人另一項重要的現代休閒管道，那就是電影。

一、劇院與觀賞記憶

馬蘭人的電影經驗始於日本統治時代。至少在1925年以前，臺東街上就有日本人建造經營的「錦座」為重要的電影放映場所（葉龍彥1998：359）。老一輩馬蘭人比較常提起的戲院則是建於1936年的「臺東劇場」，地點與錦座同在臺東市中心一帶。這兩座劇院都是綜合型的表演與集會場所，前述「臺東縣鄉土歌謠講習會」、「山地巡迴文化工作隊」等戰後的「山地歌舞」教育活動，都是在臺東劇場進行成果發表。

《莎勇之鐘》這部日本政府宣揚「理蕃」政績的電影，毫不意外地是老一輩馬蘭人印象最深的日治時期電影。該片於臺東劇場放映，當時馬蘭公學校的教師要求學生（都是馬蘭阿美人）必須觀賞，而且對學生免費開放入場，有人因此看了兩、三遍。該片之同名主題曲也是馬蘭人耳熟能詳的，前文曾提到馬蘭人對日本歌曲的偏愛，只是因年久未唱，大部分的曲子看著歌詞本，旋律卻已記不太完整，唯獨〈莎勇之鐘〉一曲大家都印象鮮活。有位老婦Fallas，曾經於戰後初期到知本參加歌舞比賽，她所表演的節目就是「莎勇之鐘」，身著泰雅女子裝扮，演唱〈莎勇之鐘〉一曲，跳日本舞蹈。

戰後馬蘭阿美人經常光顧的電影放映場所，除臺東劇場外，還有泰和戲院。戲院的宣傳車從臺東市區繞行到馬蘭部落，以日語廣播，吆呼民眾前往觀賞。較受馬蘭人青睞的影片

66 因章博隆是在臺東長濱樟原長大的阿美族人。

67 〈東花兩歌舞團 合併赴日表演〉，《聯合報》1971年4月30日：07版。

類型，仍是語言可通的日本片，以及以第二次世界大戰為背景的戰爭片，尤其日片最具吸引力。當得知有日片上映時，馬蘭人就騎單車甚至花上近小時步行到臺東街上的戲院看電影。由於查票與清場不嚴，翻牆入座，或是僅購買一張票而連續觀看數個場次的趣事，皆成為今天老人家們的笑談。

二、原曲新唱

到戲院欣賞日本電影，不但是馬蘭人時興的娛樂，也成為馬蘭人學習日本歌曲的管道。名歌星盧靜子即表示，小時候兄長經常帶她去看日本電影，看個兩、三遍片裡的曲子就都學會了，當時日本知名女星美空雲雀所演唱的歌曲，是她的最愛。⁶⁸

1957年，日本男影星石原裕次郎主演電影《嵐を呼ぶ男》（直譯「呼風喚雨的男人」）一炮而紅。隔年，該片以《風雲男兒》之名在臺上映。⁶⁹此片的主題歌曲〈おいらはドラマー〉（爽快的鼓手），曾分別被翻唱為洪一峰及葉啟田的臺語歌曲〈爽快的鼓手〉及〈快樂的男子漢〉，1990年代起又被臺灣的藥廠改編為知名藥品的廣告主題曲持續宣傳至今，因此臺灣民眾對該曲調可說是相當地熟稔。

這首大家耳熟能詳的〈爽快的鼓手〉，也曾被馬蘭人配上阿美語演唱，歌詞則是取材自原有的一首馬蘭童謠〈Opir i paylang〉（綁辮子的漢人），其內容描述見到綁著辮子（應即清代男子的髮辮）的漢人，引發天馬行空的想像。歌詞做接龍形式，搭配兩個簡短且不斷反覆的樂句，十分容易記憶。若比較〈爽快的鼓手〉與〈綁辮子的漢人〉，會發現兩首曲子在節奏上雷同，樂句、曲調的長度也相當一致，因此馬蘭人突發奇想下挪用〈爽快的鼓手〉的旋律並套上〈綁辮子的漢人〉歌詞，形成新版本的〈綁辮子的漢人〉（見譜例2）。

68 2012年10月28日報導。

69 參見：吳海，〈影評 風雲男兒〉，《聯合報》1958年3月15日：06版。

譜例2、〈綁辮子的漢人〉原曲（上）與挪用曲（下）之比較

o - pi - ri pa - y - lang pa - y-lang Di - ki - di - ki

Di - ki - (ya)-na - ka - yong na - ka-yong tu - law - tu - law

tu - law si - ma - taw si - ma-taw pa - day - ya - day

lan - to a li - ya - fan fa - lu - nih - ni

Opir i paylang, paylang dikidiki,
辮子 漢人 利吉

一個綁辮子的漢人，從利吉社來的，

Diki nakayong, nakayong tulawtulaw,
利吉 白鷺鷥

利吉有很多白鷺鷥，

tulaw simataw, simataw padayaday,
白鷺鷥 由近漸遠消失 展翅飛翔

白鷺鷥展翅飛翔由近漸遠地消失，

lanto liyafan falunihni
火苗熄滅 消失 樹名

好像火苗熄滅一般地消失在樹梢上。

可惜報導人皆表示引用〈爽快的鼓手〉的改編版傳唱已久，已不清楚是什麼時候開始的。文獻可證者是1991年日本學者姬野翠在馬蘭採錄的新版，演唱者是郭英男及其友人。⁷⁰筆者的調查經驗顯示，會演唱新版本的，都是與郭英男相近年齡層且來往密切的朋友，而且姬野翠錄音當中演唱最為熟練者也是郭英男，因此筆者推測新版本歌曲應該就是這位馬蘭人口中極富樂舞創意的大歌手的點子。

至於〈綁辮子的漢人〉原曲的最早記錄，則是出自1912年佐山融吉的調查報告《蕃族調查報告書》的〈歌謠〉篇，書中未錄曲調，僅記有歌詞（臨時臺灣舊慣調查會1913：63-64）。值得注意的是，佐山融吉在書中表示這首歌曲可能習自於日本人。若此說法屬實，那麼〈綁辮子的漢人〉的「原曲」其實與「新版」一樣，都是從日本人那學來的。只是現在的馬蘭老人家都已不識此淵源，而認為原曲是「傳統」歌謠。

柒、歌舞做為文化展示

一、去脈絡的歌舞表演

相較於地方歌舞團體熱衷展現當代原住民廣泛吸納外來文化的成果，音樂學家執著於追尋所謂的「傳統」。1978年8月8日，許常惠率領「民族音樂調查團」來到臺東馬蘭地區的豐榮（Matang）部落，在當地民代協助下請來郭英男夫婦及其友人，演唱了阿美族歌謠，包括了三首豐年祭的歌舞。許常惠對郭英男等人的歌唱給予高度的評價（許常惠1987：76），於是同年10月13日以及隔年1月21日許常惠策劃第六及第七屆「民間樂人音樂會」時，即邀請郭英男夫婦赴臺北演出。兩場音樂會上，郭氏夫婦二人都演唱了數首的獨唱與合唱曲：⁷¹

表2、第六、七屆民間樂人音樂會之阿美族民歌曲目

第六屆	第七屆
獨唱： 〈婚禮的祝福〉、〈同樂歌〉、 〈少女敬老歌〉、〈犁田歌〉	獨唱： 〈放牛歌〉、〈耕田歌〉、 〈探親歌〉、〈借穀歌〉
重唱： 〈除草歌〉、〈訪友同樂歌〉、 〈豐年祭元老聚會歌〉、〈豐年祭再會歌〉	合唱： 〈除草歌〉、〈婚禮歌〉、〈訪友歌〉、 〈求雨祭歌〉、〈豐年祭謝神歌〉

在許常惠的田野調查以及兩次民間樂人音樂會的曲目當中，有幾首是平常不會演唱、且有禁忌危險的祭儀歌舞，即〈祈雨祭歌〉及豐年祭的多首團體大會舞。這些曲目出現在調查及表演的曲目中，值得進一步探討。

70 唱片《台湾 天性の音楽家たち—III りゆく台湾原住民の音楽》第5首，解說頁18。

71 資料來源：「第六屆民間樂人音樂會」節目單（《許常惠教授報導資料_民國56年至民國68年（117-010100-0003-019-003a）》，讀取於2013年6月22日，〈<http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/4d/c1/00.html>〉。）；「第七屆民間樂人音樂會」節目單，黃貴潮提供。

在馬蘭人的觀念裡，不在正式祭典規定的時間地點演唱〈祈雨祭歌〉或豐年祭相關禁忌歌舞，會造成大雨帶來水患，或是病禍甚至死亡。筆者在馬蘭訪查時，有一次播放〈祈雨祭歌〉的錄音但被老人要求降低音量，以免被神靈聽到；還曾經請求老人家演唱豐年祭的禁忌歌曲，不是唱得很保留，就是斷然拒絕。每到豐年祭，有的老人會一再提起，豐年祭的歌舞平常都不可以唱，只有豐年祭期間才行。

雖然任意演唱祭儀歌曲會帶來危險，可是馬蘭阿美人似乎另有一套面對例外的邏輯；若是研究者的調查或是有表演需要時，那麼禁忌可以稍微放寬。如前文所述，十九世紀末Myers記載到馬蘭人雖在不必要的情況下唱歌會冒犯神靈，卻又充分配合外國人的請求；日治時期的多次表演記錄，則顯然是基於日本政府的安排與指示。1970年前後，呂炳川、小泉文夫、姬野翠等音樂學者於馬蘭調查時，也曾在非祭典期間採錄到馬蘭人演唱的豐年祭與祈雨祭的祭儀歌舞。其中姬野翠的調查實況錄音，記錄了一項十分關鍵的資訊：當時參與錄音的馬蘭歌手（同樣是郭英男等人）演唱完〈祈雨祭歌〉後，姬野翠才以日語詢問歌者其為何曲，再由馬蘭人以日語解釋。由此可見，該次調查演唱〈祈雨祭歌〉，是出於馬蘭人自己的意思，而非姬野翠的請求。據此推想，在1978年前後與許常惠頻繁接觸的郭英男等人在調查錄音或音樂會上演唱〈祈雨祭歌〉，也可能是他們主動的想法。

綜合上述的歌舞表演記錄來看，百餘年前的馬蘭人就已經瞭解在何種情況下需要放寬禁忌的原則。特別是日治時期的多次歌舞表演使用的是豐年祭團體歌舞，不論當時是迫於日本政府的要求或是馬蘭人主動採取，都會影響馬蘭人對於祭儀歌舞的認知：在部落內部活動時需嚴守禁忌原則；面對外界需使用歌舞時則允許（或是必須）放寬。久而久之馬蘭阿美人已經懂得歌舞表演的運作模式，也瞭解研究者等外界的需求，基於展現馬蘭阿美族傳統文化的想法，不再只是被動配合，而願意主動演唱原本不可任意為之的祭儀禁忌歌曲。

即便是以宣揚文化做為展演禁忌歌舞的正當理由，祭儀歌舞本身還是需要經過特別的處理，以削弱原有的禁忌成分。就以姬野翠採錄的〈祈雨祭歌〉為例，原本曲中穿插的祭詞呼聲就省略了，而且領唱者的即興歌詞唱的是：

hanita, idang ako, ku radiw ita

朋友啊，我們的歌就是這樣子。

如此 朋友 我的 是 歌 我們的

這其實是一般日常歌謠常見的內容，與祈雨祭沒有關聯，也非〈祈雨祭歌〉的歌詞，所以表面上曲調是〈祈雨祭歌〉的旋律，但演唱的歌詞已變成脫去祈雨祭成分。如果是舞臺表演祈雨祭，不會加入這類日常歌詞，但省略圍舞歌唱之前的祭祀程序，或是避開重要的祭詞，這樣對馬蘭人來說，就不會有太大的問題。有趣的是，就算已刻意削弱歌曲中的禁忌成分，馬蘭人仍覺得舞臺上演出的〈祈雨祭歌〉擁有某種神力。有豐富表演經驗的老人家總愛講述，不論是在臺北或巴黎，演出〈祈雨祭歌〉結束會場外總是突然下起大雨的逸事。

二、脈絡化的歌舞表演

「祭儀歌舞」搬上舞臺必須要除去原有的禁忌脈絡，以降低可能帶來的危險；沒有禁忌顧慮的「日常歌曲」，馬蘭人在舞臺上雖然有時只純粹演唱歌曲不另做表演動作，但也常見他們將歌曲的文化脈絡加進表演形式中。

馬蘭人平常親友的休閒聚會，都是大家圍坐在院子，一邊聊天喝點東西或喝點酒，高興就唱唱歌，幾乎全程都是坐姿進行，頂多酒酣耳熱或夜深賓客道別才跳個舞。可是到了舞臺上，如果只照平日聚會的模式坐著唱歌而不加些動作，就視覺上的效果來說就有些單調。近年來某些馬蘭人的演出，演唱的老人家排排站在臺上，由於不是平常習慣的唱歌姿態，所以顯得有些手足無措。因此表演團體設計橋段，搭配肢體動作以及道具，以重現生活中演唱歌謠的場景，成為馬蘭歌謠舞臺化的方向之一。1988年馬蘭人受邀前往歐洲的巡迴演出，可謂是一次成功的經典案例。

該次訪歐表演，起因為1986年法國文化部官員暨巴黎「世界文化館」（Maison des Cultures du Monde）負責人Chérif Khaznadar邀請臺灣原住民前往參加「太平洋音樂節」（Festival du Pacifique）⁷²，接受委託的許常惠於是展開訪查，最後選定由馬蘭地區的郭英男、郭秀珠夫婦，陽登輝、林振鳳夫婦，郭清溪、林振葉夫婦以及林振金共七位，組成「中華民國山地傳統歌舞訪歐團」（以下簡稱「訪歐團」）的阿美族團員。⁷³這幾位團員，郭英男、陽登輝、林振金是年齡階層摯友，林振金、林振葉、林振鳳三人是兄妹，其組成依然是馬蘭各種歌唱團體以年齡階層、夫妻、親族為基礎的人際關係固有模式。

名單確定後，諸位團員聚集在團長陽登輝家中密集練習。期間許常惠在阿美族音樂研究者林信來與黃貴潮的協助下數度造訪觀看練習狀況，從當時留下的錄音實況來看，許常惠等人並未干涉團員演出的內容，只是任憑團員隨意演唱，再記錄下團員的解釋，這筆珍貴的錄音史料可以佐證團員所稱表演節目內容都是自己構想的說法。⁷⁴他們排出一套包含12個曲目的演出節目：⁷⁵

- | | | |
|--------|--------|-----------|
| 1. 歡迎歌 | 5. 犁田歌 | 9. 老人歡樂歌 |
| 2. 結婚歌 | 6. 除草歌 | 10. 婦人歡樂歌 |
| 3. 飲酒歌 | 7. 祈雨歌 | 11. 訪問歌 |
| 4. 牧童歌 | 8. 豐年祭 | 12. 回家歌 |

每一個節目，都設計相對應的歌詞內容或動作情節。例如：〈歡迎歌〉，歌詞向歐洲的觀眾朋友介紹臺灣與馬蘭，並歡迎大家前來遊玩；〈結婚歌〉的劇情說的是新郎親友來到女方

72 〈藝術放洋 道地「土產」土著民族歌舞 將在歐洲演出 中外文化交流 做法又一突破〉，《聯合報》1988年3月19日：17版。

73 該團領隊華加志，團長徐瀛洲，顧問及音樂指導許常惠，演出團員另有屏東三地門的排灣族團員16人、臺東霧鹿一帶的布農族團員13人。該團1988年5月22日至6月17日巡迴法國、瑞士、西德、荷蘭演出共17場，見《中華民國山地傳統音樂舞蹈訪歐團團員手冊》。

74 由黃貴潮錄音，時間是1988年2月25、26日及3月11日。感謝黃貴潮提供錄音資料。

75 資料來源：《中華民國山地傳統音樂舞蹈訪歐團團員手冊》，頁5。原文做「乞雨歌」，本文依今人慣例改做「祈雨歌」。

家，邀集眾人一同慶祝歌唱；〈飲酒歌〉演出祖先登陸臺灣，一路遷徙到臺東的過程。第5至8個節目，乃是年節農作的縮影，從犁田準備播種、拔除雜草、祈求降雨使作物生長，一直到收穫慶豐年。〈犁田歌〉由一位團員換上面具服裝假扮成犁田的水牛、郭英男呼使牛隻並唱〈犁田歌〉，其他人或送水、或整理田地，模擬舊日犁田時的情景。〈除草歌〉則男女團員相鄰跪臥在地，雙手做出拔草動作，演出的是以往青年男女交往時組成「換工」（mipaliw）團體，一同下田工作培養感情也學習歌唱。〈祈雨歌〉和〈豐年歌〉講述的分別是祈雨祭及豐年祭，眾人換上儀式盛裝，按照祭典進行的程序，演出其中重要儀式階段以及團體舞蹈。最後的〈回家歌〉，配合「回家」道別的主題，設計了一邊揮手向觀眾說再見、一邊跳舞離場的動作。

據團員中仍在世的林振葉、林振鳳姊妹表示，諸位團員的歌唱功力在伯仲之間，但舞蹈方面的天份及創意，仍以郭英男最為出色。所以眾人集思廣益共商演出節目時，各種舞蹈動作的創新變化，許多是郭英男的點子。



圖5、馬蘭人的〈除草歌〉表演動作（林振葉提供）

由於訪歐團演出成功，在部落也引起重視，團員設計的節目成為後來馬蘭人演出的模仿對象。當時訪歐團結束歐洲表演行程回到臺灣後，曾聯合數十名部落族人舉行了一次盛大的演出，節目內容就仿照訪歐團。⁷⁶卑南族人林清美創辦並領導的舞蹈團「高山舞集」，於1994年推出的春季公演「阿美篇——馬蘭部落」，由郭英男負責歌舞教練，四十餘位馬蘭人參與演出；阿美人高淑娟帶領的「杵音文化藝術團」2000年演出之「長者的叮嚀」，以訪歐團成

76 根據族人口述以及提供的照片及自錄影片，照片上的日期記註「80 8 25」（如圖5），但確實的時間地點不詳。

員郭清溪為主要演出者。這兩次臺東一帶原住民自行組織成立的舞蹈團演出，其中部分節目都脫胎自1988年訪歐團的表演。

音樂學者從呂炳川、小泉文夫、姬野翠到許常惠，他們或許是透過地方要人的介紹，也可能是根據前人研究留下的報導人資訊，不論如何他們所接觸的馬蘭歌手幾乎都是郭英男的親友，這些馬蘭歌手擅長的多屬學界所謂的「傳統」歌謠，像盧靜子等唱片歌星的現代歌謠並不在他們的曲目範疇內，因此音樂學者所採集的馬蘭歌曲其實在有意無意間已經過了篩選。訪歐團的林振葉表示，當年赴歐演出之前，基於阿美社會的倫理，團員曾請示部落長老取得同意。對此長老的回覆是，再老的走不動了，年輕一點的對傳統歌舞的瞭解則比不上這批團員，所以由他們代表馬蘭出國是很適當的。因此部落長老也認為訪歐團團員足以勝任傳達傳統文化的任務，換言之團員對於「傳統」的瞭解使他們掌有文化的自主權。

郭英男等這批1970年以後音樂學家主要的訪查對象，已習慣在研究者的麥克風前「演出」：他們在調查錄音時演唱的歌有相當比例是平日親友聚會時不可能演唱的禁忌歌曲；即便是一般生活歌曲，他們也刻意在歌詞中加上昔日田間農作時習慣使用的語句，以重現某種研究者所期待的「傳統」氛圍與情境。所以音樂學家希望透過訪查來瞭解馬蘭人歌舞與生活的關聯，然而獲得的其實是馬蘭人設想的、記憶中的往日情懷，或者是馬蘭人自己亟欲表現給外界認識的「文化真實」。訪歐團的團員很熟練地將過去的犁田、除草、祭祀的生活場景搬上了舞臺，絲毫不見困難；本質上其實就是他們已熟練表演的意義與原則，懂得如何將消逝的過往生活轉化為流暢的舞臺演出。

結論

本文從歌舞表演、宗教活動、統治教化、唱片、電影等不同面向，探討了臺東市馬蘭地區阿美族人在1880年代起約一百年的時間裡，所接觸的外來音樂文化，以及馬蘭人對這些外來文化所回應的音樂活動，因此本文可做為臺灣原住民音樂現代化的地區性案例。

從十九世紀末在臺歐洲人的記載一路到近年來的出國巡迴演出，短短百年的時間裡，馬蘭人對於歌舞表演的觀念已發生巨大的改變。從應付外國人的好奇心，到殖民政府指派以歌舞展現統治的成果、學習基於政治統治與文化教化為目的的「改進」歌舞，一直到接觸學術研究者，瞭解外界的需要與偏好而主動配合演出，馬蘭人已一步步地將自己的歌舞行動與思維模式納入一個更複雜、更龐大的社會網絡當中。

在宗教變遷方面，馬蘭人接納漢人信仰已有百年以上的時間，也從1930年代起加入臺東地方上的宗教慶祝活動。今天馬蘭人則以宮廟派出遶境隊伍的方式，參與元宵節的盛大活動，並且透過元宵遶境學習到了漢式遶境陣頭的開路鼓，包括大鼓、大鑼、小鑼與鈸四種樂器。可是馬蘭人並不在其他場合使用開路鼓當中的漢式樂器，顯示馬蘭人清楚分辨兩個不同的音樂文化系統。至於信奉基督宗教的馬蘭信徒，則是在演唱聖詩歌當中接觸到西式的和聲觀念。

電影、唱片等現代科技產物對馬蘭人的音樂生活有很大的影響。日治時代馬蘭人就會到臺東市區的劇院欣賞電影，當時充滿教化意味的名片《莎勇之鐘》甚至是規定馬蘭公學校的學生必看者，也是現在老一輩馬蘭人印象最深的影片。戰後電影曾是馬蘭人最熱衷的娛樂之一，藉由觀賞日語片，喜好音樂的馬蘭人學唱電影配樂曲。其中〈風雲男兒〉一片的主題名曲，則被配上馬蘭原有童謠〈綁辮子的漢人〉的歌詞加以演唱。1960年代有許多馬蘭人投入灌錄商業唱片，有的是傳統歌謠的名歌手，有的擅長編創現代歌曲，有的則是樂器高手。當時聆聽唱片也是馬蘭人重要的娛樂，但初期聽的主要不是阿美歌謠，稍晚些阿美族流行歌謠的唱片才成為馬蘭人的欣賞主流。

本研究以馬蘭地區阿美族為對象，討論其百年來音樂的現代化，不過涉及層面較廣，限於篇幅且研究進行時間尚短，本文所論及的多項議題，特別是漢式宗教以及電影等過去文獻較少提到者，仍處於研究的初步階段，顯示原住民音樂的研究還有許多尚待開發的地方，值得未來繼續深入探究。

參考文獻

專書、期刊、手冊

- 不著撰人，1988，《中華民國山地傳統音樂舞蹈訪歐團團員手冊》，臺北市：未出版。
- 不著撰人，1979，《第七屆民間樂人音樂會節目單》，臺北市，未出版。
- 不著撰人，1925，〈蕃歌〉，《東臺灣研究叢書》2.10：59-67。
- 中京大學社會科學研究所臺灣史研究センター，2009，《台行記》，名古屋市：中京大學社會科學研究所。
- 王櫻芬，2008，《聽見殖民地：黑澤隆朝與戰時臺灣音樂調查（1943）》，臺北市：臺大圖書館。
- 石磊，1976，〈阿美族宗教信仰的變遷〉，《中央研究院民族學研究所集刊》41：97-127。
- 伍湘芝，2004，《李天民：舞蹈荒原的墾拓者》，臺北市：行政院文化建設委員會。
- 吳明義，1993，《哪魯灣之歌——阿美族民謠選粹一二〇》，臺東市：交通部觀光局東部海岸風景特定區管理處。
- 吳榮順等著，2010，《重返部落·原音重現——許常惠教授歷史錄音經典曲選（一）：花蓮縣阿美族音樂篇》，宜蘭縣：臺灣傳統藝術總處籌備處。
- 呂鈺秀，2003，《臺灣音樂史》，初版，臺北市：五南。
- 李天民、余國芳，2005，《臺灣舞蹈史》，兩冊，臺北市：大卷文化。
- 李玉芬，2007，《消失中的都市部落？台東市馬蘭社阿美族生活空間的形成與轉變》，高雄市：麗文文化。
- 杜德橋編，2010，《1880年代南臺灣的原住民族：南岬燈塔駐守員喬治·泰勒撰述文集》，謝世忠，劉瑞超譯，臺北市：原民會、順益博物館。
- 何金生、葛良拜、潘福隆、高羸清，1955，〈請省政府繼續舉辦山地巡迴文化工作隊並編列預算案〉，《臺灣省臨時省議會公報》，5(13)：3641。
- 周明傑，2012，《大社之歌：臺灣原住民歌謠曲譜·第二輯》，屏東市：屏東縣政府。
- 林道生，2000，〈台灣阿美族民謠近百年的流變——馬關條約至今（1895~1995）以十首阿美族民謠為例〉，《1996音樂的傳統與未來國際會議論文集》，明立國主編，臺北市：行政院文化建設委員會，頁223-239。
- 胡崇禎採訪整理，2002，〈我歌我唱自己的歌——盧靜子的七〇年代歌者風華〉，《山海子民的心靈謳歌：臺灣原住民族女性的奮鬥歷程》，時報文化出版企業股份有限公司編輯製作，臺北市：臺北市原住民委員會，頁185-192。
- 孫俊彥，2011，〈歌謠中的部落、歷史與生活：以三首馬蘭阿美族的現代歌謠為例〉，《民俗曲藝》171：65-120。
- 徐芬芬，2008，〈在後現代與後殖民之間——從「都蘭山劇團」探討阿美族音樂文化之演

- 變〉，國立臺南藝術大學民族音樂學研究所在職專班碩士論文。
- 高淑娟，2009，〈從田野到舞臺：以馬蘭阿美族「杵音·響雷·馬亨亨」歌舞劇為例〉，國立東華大學族群關係與文化研究所碩士論文。
- 高棧，1984，《中國舞蹈概論》，臺北市：維新書局。
- 陳俊斌，2012a，〈「民歌」再思考：從《重返部落》談起〉，《民俗曲藝》178：07-71。
- ，2009a，〈「唱片時代」的阿美族歌聲：以黃貴潮「台灣山地民謠」為例〉，《臺灣音樂研究》8：1-30。
- ，2009b，〈從「蘭嶼之戀」的跨部落傳唱談陸森寶作品的「傳統性」與「現代性」〉，《東臺灣研究》12：51-80。
- ，2012b，《排灣族歌謠曲譜·第一集》，屏東市：屏東縣政府。
- 馮建彰，2000，《地方、歷史敘說、異己觀——馬蘭阿美人的社群建構》，國立清華大學人類學研究所碩士論文。
- 黃姿盈，2006，〈原住民歌舞團體的演出形式與音樂內容——以「杵音文化藝術團為例」〉，國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士論文。
- 黃國超，2012，〈陸森寶時代原住民音樂的發展與民生康樂隊——以戰後東台灣山地唱片的製作團隊為例〉，《卑南族音樂家陸森寶先生百歲冥誕紀念研討會論文集》，林志興編，臺北市：行政院原住民族委員會，頁117-141。
- ，2012，〈臺灣「山地音樂工業」與「山地歌曲」發展的軌跡：1960至70年代鈴鈴唱片及群星唱片、心心唱片的產製與競爭〉，《民俗曲藝》178：163-205。
- ，2009，〈製造「原」聲：臺灣山地歌曲的政治、經濟與美學再現（1930-1979）〉，國立成功大學臺灣文學研究所博士論文。
- 黃學堂，2001，〈賴金木〉，《臺東縣史 人物篇》，施添福總編纂，臺東縣：臺東縣政府，頁148-150。
- 葉龍彥，1998，《日治時期台灣電影史》，臺北市：玉山。
- 臺灣省政府民政廳編印，1971，《中華民國五十八年臺灣省平地山胞經濟調查報告》，南投縣：臺灣省政府民政廳。
- ，〈中華民國六十七年臺灣省山胞經濟調查報告〉，1980，南投縣：臺灣省政府民政廳。
- 臺灣總督府臨時臺灣舊慣調查會，2007，《蕃族調查報告書 第一冊 阿美族南勢蕃 阿美族馬蘭社 卑南族卑南社》，中央研究院民族學研究所編譯，臺北市：中研院民族所。

報紙

- 〈アミ族の踊を見る總督（臺東馬蘭公學校に於て）〉，《臺灣日日新報》1941年2月26日夕刊：02版。
- 〈山の踊りを台覽 馬蘭ベエク宅に御立寄〉，《臺灣日日新報》1941年3月23日日刊：03版。

- 〈山地歌舞劇 今明天試演〉，《聯合報》1954年8月21日：03版。
- 〈山姑翻翻人前 待看歸鄉化俗〉，《聯合報》1952年12月15日：04版。
- 〈今度縣社に昇格した 臺東神社の祭典稀に見る賑ひを呈す〉，《臺灣日日新報》1924年11月5日夕刊：02版。
- 〈男爵巡視東部〉，《臺灣日日新報》漢文版1912年11月4日日刊：03版。
- 〈拓け行く 蕃社の文化を誇る 馬蘭會館の落成式〉，《臺灣日日新報》1935年10月9日日刊：05版。
- 〈東花兩歌舞團 合併赴日表演〉，《聯合報》1971年4月30日：07版。
- 〈東臺灣鐵道全通式彙報 東臺灣の大動脈たる鐵道開通之を記念の為め珍品奇什を陳列する 花蓮港と臺東の展覽會〉，《臺灣日日新報》1926年3月18日夕刊：02版。
- 〈南總督巡視消息 白玉里赴臺東廳 聽兒玉廳長說明廳治〉，《臺灣日日新報》漢文版1932年4月12日夕刊：04版。
- 〈屏東神社祭奉納の行事〉，《臺灣日日新報》1942年10月27日日刊04版。
- 〈皇儲殿下行啟彙誌〉，《臺灣日日新報》漢文版1923年2月28日日刊：05版。
- 〈馬蘭校同窓會〉，《臺灣日日新報》1930年8月17日日刊：05版。
- 〈達藤評定官 臺東を視察〉，《臺灣日日新報》1933年8月8日夕刊：02版。
- 〈臺東と夕張の歡迎 目下準備中〉，《臺灣日日新報》1925年2月2日夕刊：02版。
- 〈臺東神社祭典〉，《臺灣日日新報》1922年11月10日日刊：07版。
- 〈臺東視察終へ 花蓮港へ〉，《臺灣日日新報》1941年5月29日夕刊：02版。
- 〈臺東廳舍落成祝賀會 去十七日舉行〉《臺灣日日新報》，1922年8月28日日刊：05版。
- 〈遠東公司 舉辦化粧表演會〉，《經濟日報》1969年8月6日：06版。
- 〈蕃丁蕃婦二百の壯麗な舞踊を見物 總督、臺東小學校校庭で〉，《臺灣日日新報》1932年8月23日日刊：02版。
- 〈蕃人之無上光榮〉，《臺灣日日新報》漢文版1923年4月20日日刊：6版。
- 〈蕃人御引見〉，《臺灣日日新報》1916年4月25日日刊：02版。
- 〈總督視察蕃社〉，《臺灣日日新報》漢文版1925年7月1日日刊：04版。
- 〈總督視察蕃社〉，《臺灣日日新報》漢文版1925年7月1日日刊：04版。
- 〈藝術放洋 道地「土產」 土著民族歌舞 將在歐洲演出 中外文化交流 做法又一突破〉，《聯合報》1988年3月19日：17版。
- 吳海，〈影評 風雲男兒〉，《聯合報》1958年3月15日：06版，
- 余俐俐，〈馬蘭少女的原始之舞〉，《經濟日報》1969年5月28日：09版。
- 錫源，〈蔡一紅加盟香賓 藍寶石上演卡門〉，《經濟日報》1969年7月23日：09版。
- ，〈蘇哲能歌善舞 劉朗台風穩健〉，《經濟日報》1969年7月24日：09版。

網路、電子資料

《李淑芬Lee Shu Fen (1925-2012) 新加坡華族舞蹈之母 Our Mother of Singapore Chinese Dance》，讀取於2012年11月5日，〈<http://www.youtube.com/watch?v=Z3DLWGKomMM>〉。

《族人信仰轉變 反映臺灣多元社會》，讀取於2012年12月10日。〈http://www.tipp.org.tw/news_article.asp?N_ID=8305〉，

《許常惠教授報導資料_民國56年至民國68年(117-010100-0003-019-003a)》，讀取於2013年6月22日，〈<http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/4d/c1/00.html>〉。

《臺灣記憶 Taiwan Memory—國家圖書館》，讀取於2012年10月13日，〈http://memory.ncl.edu.tw/tm_cgi/hypage.cgi?HYPAGE=document_ink_detail.hpg&subject_name=臺灣碑碣拓片&subject_url=document_ink_category.hpg&project_id=twrb&dtd_id=12&xml_id=0000006661〉。

盧太城，《台東元宵神明遶境 表現意涵因時代而異—華視新聞網》，2010年2月28日，讀取於2012年12月10日，〈<http://news.cts.com.tw/cna/society/201002/201002280418419.html>〉。

貓狸文化工作室勘誤、補充資料彙編，《「鈴鈴唱片」山地民謠唱片總目錄（一）》，苗栗，2010，電子檔。

有聲資料

《台湾 天性の音楽家たち—III 変わりゆく台湾原住民の音楽》，姬野翠1974-1991年採錄、解說、攝影，藤井知昭監製，東京：日本ビクター株式 社，1992，VTCD-56，CD。

《台灣山地民謠歌集 第十三集》，臺北縣三重：鈴鈴唱片，出版年不詳，FL-506，黑膠唱片。

《台灣山地民謠歌集 第二十集》，臺北縣三重：鈴鈴唱片，1965，FL-855，黑膠唱片。

《台灣山地民謠歌集 第四十一集》，臺北縣三重：鈴鈴唱片，出版年不詳，FL-1143，黑膠唱片。

《改編山地流行歌 第三集》，臺北縣三重：鈴鈴唱片，1965，FL-859，黑膠唱片。

《許常惠教授民歌採集運動時期歷史錄音還原第二期計劃》，吳榮順計劃主持，國立傳統藝術中心臺灣音樂館資料館藏，2009，MP3光碟，未出版。

印尼爪哇傳統巫術（*Perdukunan*）醫療中的音聲系統

蔡宗德

國立臺南藝術大學民族音樂學研究所教授

摘要

音聲在宗教儀式裡一直佔有一個極為重要的地位，而在印尼爪哇巫術醫療系統之中也是如此。在印度教、佛教、伊斯蘭教與基督宗教進入印尼之前，傳統巫術一直都是印尼許多地區的主要宗教信仰。如今，雖然在印尼的主流社會中，伊斯蘭教是大部分地區的主要信仰宗教，但屬於薩滿（shamanism）系統的巫術，仍然存在於社會各個階層當中，並適度的與伊斯蘭做某一程度的結合，成為所謂的爪哇喀嘉文（kejawen）文化的一環。許多當地的老百姓，當他們生病或者遇到一些不可解釋的超自然（supernatural or paranormal）現象，常常還是會去就教巫師。而巫師更是會使用咒文、宗教歌曲、法器音聲體系於巫術醫療儀式當中。

在這些音聲系統中，有些是直接與巫術醫療有關，例如醫療咒文與歌曲用來迎神、娛神以醫治病患，或者部分法器可幫助病患集中精神以達到醫療目的；有些音聲則是間接與巫術醫療有關，例如在入神舞蹈中的樂器演出，可能只是在吸引觀眾或幫助舞者入神及節奏的掌握等。因此本文主要在於討論巫術宗教醫療儀式系統中的咒文類型、歌曲運用與法器功能。為了深入了解音聲在爪哇巫術醫療儀式中的運用、功能與角色，本文將以以下五個方向作為研究重點：印尼爪哇地區巫術與醫療、賈蘭功巫術宗教儀式、巫術醫療系統中的咒文類型、巫術醫療系統中的歌曲運用與分析、巫術醫療儀式中的樂器與器樂功能。

關鍵字：爪哇巫術、醫療儀式、巫術咒文、儀式歌曲、法器象徵意涵

The Sound System of Traditional *Perdukunan* Medicine in Java Indonesia

TSAI Tsung-Te

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

Abstract

Sound does not just play a role for religious function but also has a magic effect for medical purpose in the healing ritual of *Perdukunan* or sorcery in Java. Before Hinduism/Buddhism, Islam, and Christianity were spread to Indonesia, traditional *Perdukunan* of Shamanism system always played a dominant religious belief in many areas. Today, Islam has become mainstream, but *Perdukunan* still exist in the different social classes and synchronized with Islam in certain degrees to be a part of Javanese *kejawen* culture. Therefore, when people have supernatural or paranormal problems, they often visit a *dukun* or sorcerer. *Dukun* always uses various sounds, such as mantra, religious song, and musical instruments as religious and healing tools in their healing rituals.

For further study of different sounds in the *Perdukunan* system, I will introduce and analyze the healing procedures and various sounds performed in the *Jelangkung* ritual of *Perdukunan* as an example. Among these sounds, some of them directly or indirectly relate to the healing. For instance, mantras and songs are used for greeting and entertaining spirits to heal sickness and some instrumental sounds can purify a patient's mind for healing purpose. An instrumental ensemble can provide dancers rhythmic control in the healing *kuda lumping* trance dance as a part of *Jelangkung* ritual. This paper will focus on the following perspectives: *Perdukunan* and healing in Java, *Jelangkung* ritual of *Perdukunan*, category of mantra in the healing ritual of *Perdukunan*, use and analysis of religious song in the healing ritual, and functions of instrumental sounds in the ritual.

Keywords: *Perdukunan*, *Jelangkung* Healing Ritual, Sorcery Mantra, Ritual Music, Function of Musical Instruments

前言

在印度教、佛教、伊斯蘭教與基督宗教進入印尼之前，原屬於泛靈薩滿系統的傳統巫術一直都是爪哇、馬都拉 (Madura)、峇里、嘉里曼丹 (Kalimantan) 等地的主要宗教信仰，更成為這些地區民間系統的主要醫療體系之一。儘管伊斯蘭教已經成為社會主流，但屬於薩滿 (shamanism) 系統的巫術，仍然存在於社會各個階層當中，並適度的與伊斯蘭做某一程度的結合，成為所謂的爪哇喀嘉文 (kejawen) 文化的一環。因此，當人們遇到一些醫療、驅魔、卜筮、祈福、鬼神溝通等超自然 (supernatural or paranormal) 現象時，總是會去就教巫師。

在印尼爪哇地區的傳統巫術醫療中，各種音聲型態一直扮演著極為重要的角色，這些音聲包含了咒文、歌曲、與發聲工具 (樂器)，各種音聲型態可能作為吸引群眾參與儀式、迎靈/娛靈、祈求靈體治病、集中患者注意力等不同的功能與目的，而使得這些音聲型態成為印尼爪哇傳統巫術醫療體系中不可或缺的一部分。

壹、爪哇地區巫術與醫療

早從西元2000年開始，筆者就開始在印尼從事田野工作，在過去幾年的田野中，筆者較常聽到可能與巫術相關的事件，大多是因為駭人的黑巫術 (black magic, 印尼文 *santet*, *tenung* 或 *jengges*) 致使人們生病或導致厄運。巫師藉由巫術帶來疾病與厄運，常常會被認為是一種藉由巫術造成人們的「失常」 (*tidak wajar*) 現象。人們若受到疾病或厄運的影響，常被視為受到了靈體的「打擾」 (*diganggu*)。因此，任何的疾病都可能會被認為是受到了巫術的影響。雖然很少有人真的對巫術有深入了解，或者親眼見過巫師如何使用巫術，但許多人仍然相信疾病是受到了巫術的影響而產生，當然也就會去尋求巫師的醫治。

大部分會使用巫術的人，常常是因為個人或巫師本人感覺到被冒犯而對他人施行巫術。換句話說，巫術的受害者認為是因為他們得罪了別人或巫師本人，巫師便以疾病或發生不幸作為報復。當筆者在日惹市就曾經遇到一位自認為是受害者表示，他的一位學了巫術的好朋友跟他同時準備考公職，結果他很幸運的考上，但他的朋友卻落榜了，朋友嫉妒、羨慕他，進而懷恨在心，於是在他身上施行巫術。而在「伊斯蘭學者協會」的資料中，也曾經報導過一位胃腫脹的女人是因為她遭到嫂嫂的忌妒：「該女子解釋，她的嫂嫂以前是個妓女，當時他嫂嫂為了要提供更為方便的車輛通道給她的客戶，便要求使用該女子的土地。該女子拒絕了嫂嫂的請求，她認為她的嫂嫂便報復她，使她生病。」 (Lakpesdam- NU, 1998: 7) 另一個案例也提及：

在鄰居的眼裡，魯斯蘭 (Ruslan) 是一個會巫術的人。哈納非 (Hanafi) 說，「如果他不懂巫術，他不敢那麼大膽公開的欺負別人的老婆；他不可能讓別人稻田裡

灌溉的渠道導向。」每次當他受到質疑的時候，他雖然會退讓，但質疑他的人短期之內就會生病，然後死亡。

在以上的這些案例中我們可以看到，任何疾病或不幸都可能與巫術有關，遭遇不幸的人們時常認為，是因為他們得罪了巫師，或者是得罪了某人，然後此人請巫師施巫術來害人。

腹部腫脹似乎是巫術中時常產生的病灶。2007年與東爪哇瑪朗市（Malang）瑪蒂雅思（Matiyas）巫師訪談中，他舉了一個他常碰到的醫療案例：¹

其中一種相當嚴重的疾病為「胃腫脹」（perut besar），很多患者胃部都腫脹、痛苦不堪，甚至比懷孕的婦女更大更渾圓。他們大多是在醫院醫治無效之後才來找我，其實他們大多是受到巫術的影響而得病，去醫院根本無法治好，像這種疾病只能以巫術的方式醫治，但也不是一定可以治好。

類似的案例，在賀理曼（Herriman, 2007: 104-105）的研究案例中也提及，就西方醫療而言，醫生認為這樣的情況事實上是「胃腫脹」或「腹水」（水位於腹膜中），「腹水」時常是因為肝硬化（cirrhosis of the liver）、胃腸癌或卵巢癌所導致。東爪哇巴紐宛宜（Banyuwangi）當地的西醫醫生認為此種症狀應是因為病毒性肝炎所導致的肝硬化或癌症，而這樣的病症原本就非常難醫治。只是當地民眾都知悉醫生對於胃腫脹的看法，但他們顯然對於這樣的解釋不能接受，因而尋求巫師的醫治。

除了疾病之外，許多人們可能歸咎於運氣不好、遭遇不幸或巧合的事情，爪哇人卻可能將它歸咎於巫術。在賀理曼（ibid, 106-107）的研究案例中也指出：

- 1、離婚：納西爾（Nasir）的叔叔巴地（Padil）表示：「納西爾適逢結婚之時，收到了未煮的黃米飯。然而，在不久之後的某個早晨，納西爾離婚了。後來他們發現，婚禮高臺的後方竟放有未煮過的黃米飯，這些未煮的黃米飯通常是用來施巫術的。」
- 2、輪胎爆裂：一位報導人表示，當地的人力車（becak）駕駛是個殘忍的巫師。如果別人的車負載，輪胎就會爆裂，有時人力車乘客就會從車上摔下。
- 3、牲畜死亡：這樣的「異常」現象相當普遍，因為當地人認為，巫師施展巫術會先從牲畜開始，然後巫術會進而影響人類。

因此，巫師可以致使所有莫名的災難發生，從經濟蕭條、失業、交通意外、慢性疾病到死亡。任何疾病或災難的種種情況，都可以歸結為受到巫術的影響。

雖然，巫術可以導致人們生病與厄運，但也並不是沒有辦法可以預防。最常見的預防方式有以下兩種預防方式：1、阿茲瑪（*azimat rajah kala chakra*）是一種伊斯蘭與印度教文化結

1 2007年8月22日傍晚於東爪哇瑪朗市（Malang）Pak Matiyas家的訪談。

合的符籙（*amulet*）系統，通常擺放在家中的重要位置，特別是門上或房子的某個角落，阿茲瑪可用於施巫術，也可用於破解巫術；2、在院子裡種植基洛樹（*kelor*），一般相信基洛樹充滿了超自然力量，會削弱黑巫術的能量，具有保護住家的功能。²

通常村民若需要巫師的幫忙，都會在晚禱之後來到巫師家或者請巫師到家裡來治療，病人大多會有家人、鄰居或朋友的陪伴。巫師會耐心詢問患者問題，這些問題大多是病患個人與疾病相關之問題，除非巫師向病患家人、鄰居或朋友提問，否則這些客人通常很安靜地坐着聆聽。在接受這些巫師治療後，病人會依據自己的情況給予報酬。如果是窮人，可以用食物來支付報酬，但根據筆者所了解，支付的價格大概是一到兩隻雞的價錢（一或兩萬印尼盾）。這些錢通常會裝在紙袋裡，在巫師離開時偷偷塞入他們的手中。

在爪哇有很多患者在去西醫院之前，往往會先去找巫師或伊斯蘭習經院的教長醫治，主要的原因還是在於去西醫院的費用非常的高，而且可能要去看醫生好幾次。但是，去讓巫師醫治的費用卻是酌情收費或者是病患自行決定，若是窮苦人家甚至是免費。從這一點來看，似乎是只有窮苦人家才會去看巫師，有錢人就去西醫院看醫生，但事實並不盡然。在筆者的田野經驗中，許多有錢人或者有能力支付西醫院醫療費用的患者，仍然有可能會去尋求巫師醫治，也就是說經濟並非是唯一決定病患是否尋求巫師醫治的主要原因。有一些地區可能是因為沒有西醫院，或者根本就是對西醫的不信任。許多患者事實上是看了許多的西醫，但卻無法醫治痊癒，而迫使這些病患尋求巫師的醫治。甚至有部分的案例還是西醫醫師告訴患者，他們已經無法醫治了，請病患去找巫師或伊斯蘭教長醫治的情形。有一些案例是病患去西醫院尋求醫治，但經過檢查卻查不出病因，而被醫師告知並沒生病，而導致病患對西醫的不信任，而尋求巫師或伊斯蘭宗教的治療。

貳、賈蘭功（*Jelangkung*）巫術宗教儀式

賈蘭功是一種具有靈體的人偶，屬於一種巫術宗教儀式，常被用來從事病患診療、尋找失物，或其他各種讓人生病、遭來厄運的黑巫術也會使用，是一種爪哇地區常用的巫術宗教儀式，但也由於其特殊的神祕性，此種儀式屬非法的宗教活動，因此很難在公開場合見到。而完整的賈蘭功巫術宗教儀式包含三個步驟：

- 1、邀請村落之神（*Dhanyang Desa*）³保護村莊的入神舞蹈（*Jaranan*）宗教儀式，入神舞蹈儀式旨在「迎神」，亦即，迎接村落之神與村內各種動物靈體，以祈求村落之神與動物靈體的庇護，並尋求村落之神應允進行「尼亞蒲土」（*Nyai Putut*）儀式；
- 2、迎靈與娛靈的尼亞蒲土宗教儀式，以祈求女性靈體（*Widodari*）的祝福，藉由靈體進入尼亞蒲土人偶的頭部，使其具有能量與靈氣，以利於日後進行賈蘭功儀式能順利吸

2 2007年8月17日星期五晚上與Yasyid Bustomi教長以及2010年2月4日與Sugiono先生的訪談。

3 村落之神（*Dhanyang Desa*）由村落裡筆路襤褸的男性拓荒者死後幻化而成。

引靈體附身於人偶之中；

3、執行治療的賈蘭功宗教儀式。

完整的賈蘭功巫術宗教儀式不容易遇到，只能靠運氣。在過去幾年的田野中，雖然筆者透過各種管道想要尋找賈蘭功巫術宗教儀式，但往往得到的答案是不再舉行，要不然就是巫師或病患不願意被外人觀看，或者可能引來警察的關注，終究這種儀式屬於非法儀式，通常巫師或病患不願意惹來不必要麻煩。在筆者助理以及一些年輕朋友的努力幫忙與尋找之下，並獲得蘇達托（Sudarto）、瑪地亞斯（Matias）兩位巫師的同意，終於在2012年1月26、27日兩天，得以參與東爪哇瑪朗市雷桑普羅（Lesan Puro）村一場完整的賈蘭功巫術宗教儀式。

一、入神舞蹈（*Jaranan*）⁴

入神舞蹈（*Kuda Lumping*，圖1）是印尼一種極為普遍的宗教儀式，在東爪哇入神舞蹈一般稱為賈拉南（*Jaranan*），在中爪哇則稱為賈迪蘭（*Jatihlan*）。此種入神舞蹈常獨立作為祈福、淨化村落儀式之用，或者配合賈蘭功（*Jelangkung*）成為巫術宗教儀式的一部分。此次入神舞蹈儀式是在2012年1月26日下午一點半於東爪哇瑪朗市雷桑普羅村的傳統市場前面進行，以配合賈蘭功巫術宗教儀式邀請村落之神保護與淨化村落，透過巫師尋求村落之神的應許，以獲得後續尼亞蒲土與賈蘭功宗教儀式的順利進行，以作為整場儀式的開場。



圖1、入神舞蹈

4 有關入神舞蹈詳細內容，請參閱拙著〈爪哇入神舞蹈中的儀式型態、音樂特性與社會功能〉，《南藝學報》，3：75-114。

二、尼亞蒲土（Nyai Putut）

「尼亞蒲土」在中爪哇通常被稱為Nini Thowok或Nini Thowong，而尼亞蒲土這個名稱通常只在東爪哇被使用，特別是在東爪哇的瑪朗市。在古代，這樣的儀式型態通常是小朋友在滿月時聚集在一個空曠的地方玩的一種遊戲。事實上，現今這樣的儀式不再只是給小孩玩的遊戲，它也是一種召喚靈魂或精神力量的一種儀式。在傳統上，這種儀式也可以作為祈雨、治療疾病、為村莊祈福，或者用來尋找遺失的人或東西。



圖2、由年輕男性手扶且不斷繞圈衝撞的尼亞蒲土

根據一位參與此次尼亞蒲土儀式的巫師波納力（Ponali）解釋，尼亞蒲土過去是一種巫術的宗教儀式，但也常常被小朋友拿來當成是一種人與靈體之間的遊戲。事實上許多的靈體都具有一定程度的幼稚之心，因此當人們有求於靈體時往往會先有娛靈的動作，以祈求下一個階段儀式的順利平安。每當靈體繞圈衝撞之後，靈體玩累了會再回到火堆中間，吸取來自於火的能量，提供尼亞蒲土下一階段的繞圈衝撞遊戲的力氣，直到靈體開心了、玩累了，再將尼亞蒲土人偶焚燒或送回墳場，才算完成整場儀式的進行。（圖2）只因為尼亞蒲土是許多爪哇人小時候共同的記憶，因此對爪哇人並不陌生，甚至會把它當成一場遊戲，樂於參加此種儀式活動。但對於巫師而言，尼亞蒲土卻是一種巫術行為，以作為下一階段賈蘭功儀式的前奏。

三、賈蘭功（Jelangkung）

「賈蘭功」是一種邀請靈體來達到治療特殊疾病、⁵生意人想在生意上成功獲得財富、或得到樂透獎號碼資訊或其他目的的巫術儀式。賈蘭功與尼亞蒲土類似，都用具有靈體的人偶當主體。通常，進入賈蘭功的靈體很多都來自死於交通事故、自殺和/或他殺的人。有時候，

5 通常這些疾病都是來自黑巫術（santet, tenung或jengges）。

甚至是惡靈進入賈蘭功人偶。(圖3)因此，這個儀式是個極具神祕性、危險性的宗教儀式，因此也被印尼政府禁止、且違法的宗教儀式行為。但相反的，根據許多巫師的說法，即使這個儀式是違法的，但賈蘭功仍然常被警察用於找尋兇手的方式。⁶

根據蘇達托巫師的說法，賈蘭功依祭品等級可區分為三種類型，亦即普遍型賈蘭功、中等型賈蘭功與危險型賈蘭功，而巫師也會根據儀式進行之危險程度收取費用。普遍型賈蘭功只需獻祭花卉、聖水或藥草，通常用於追討債物或治癒怪病。例如，孩童在參加完喪禮或徘徊於孤魂野鬼眾多之地後，晚上無法睡眠、哭鬧一整夜、高燒不退且投藥卻無法醫治，此種情況即可使用此種普遍型賈蘭功儀式進行治療。而中等型賈蘭功則必須以動物之血或動物靈魂作為祭品，通常用於療癒受黑巫術影響所導致的重症疾病。危險型賈蘭功 (*Jelangkung Batara Karang*)，此類型必須於爪哇曆 *Selasa Kliwon* 日⁷拾取墓地亡者的骨頭、皮膚，適逢滿月與爪哇曆週五 (*Jum'at Kliwo*) 以備妥之亡者骨頭、皮膚與蜥蜴腳製作賈蘭功人偶，使巴納斯巴地 (*Banaspati*) 靈體進入，並以人血或人的靈魂作為獻祭，此儀式之委託者亦須以死後成為後世製作此類型賈蘭功人偶作為條件交換。鑒於此類型屬於黑色巫術之範疇，其執行危險性相當高，通常適用於謀取私人利益之用。

一般而言，爪哇地區的醫療巫術儀式大致上可以分為三個部分：招喚靈體和超自然力量；要求靈體顯現並享用儀式中祭品；請求靈體告知並治療病患疾病後回歸原處。



圖3、賈蘭功人偶

6 在這些秘密行為中,如果有人被人殺害,有些警察在破案的壓力下會要求巫師協助找尋兇手,巫師會招喚死者靈魂進入賈蘭功人偶,並詢問死者殺害他的人是誰,甚至是目前兇手的藏身之處。

7 有關爪哇曆之計算,請參閱拙著《傳統與現代性:印尼伊斯蘭宗教音樂文化》,頁94-95。

參、巫術醫療系統中的咒文類型

音聲在宗教儀式裡一直佔有一個極為重要的地位，而在印尼爪哇巫術醫療系統之中也是如此。在這些音聲系統中，有些是直接與巫術醫療有關，例如醫療咒文與歌曲用來迎神、娛神以醫治病患，或者部分法器可幫助病患集中精神以達到醫療目的；有些音聲則是間接與巫術醫療有關，例如在入神舞蹈中的樂器演出，可能只是在吸引觀眾或幫助舞者入神及節奏的掌握等。因此本章節主要在於討論巫術宗教醫療儀式系統中的咒文類型、歌曲運用與法器功能。

對印尼人而言，咒文（*mantra*, *manir*或*matar*）蘊涵超自然力量，因此在巫術的儀式系統中，咒文一直是不可缺乏的一部分。人類學家清音（Anna Lowenhaupt Tsing）長期在南加里曼丹莫拉圖（Meratus）山區的達亞克（Dayak）部落進行巫術研究，他表示，此地的巫術（*perdukunan*）一般又稱為普堤爾（*putir*），巫師從事醫療儀式大都是在夜晚進行，巫師會念誦經文並時常會伴隨著肯當（*kendang*）鼓的節奏舞蹈。（Hermansyah, 2010: 43-44）

根據賀曼西亞的研究，巫術的咒語被分為四種：答瓦爾（*tawar*）、促雜（*cuca*）、伊爾木（*ilmu*）以及佩理雅思（*pelias*）。（Hermansyah, 2010: 50）「答瓦爾」指的是巫術中所有用來治療或是治癒別人的病症的咒文念誦。通常在念誦答瓦爾咒文時會加入其他元素，諸如熱水、下顎上的唾液、蛋、錢幣、薑黃、檳榔葉、紅蔥、食用油、米以及黏稠物等。在這裡，答瓦爾可以分為兩種不同的功能，如治療生理的疾病以及非生理疾病，也可用來防治農作物的疾病。「促雜」是一種模糊價值、壓制敵人的咒語，甚至影響法院中的證人的巫術。促雜不只是用來壓制動物或鬼魂以及對他人的同情與憐憫，同時包含其他需求時也可使用，例如祈求美貌、射殺動物、驅趕鬼魂以及握緊箭頭瞄準目標。「伊爾木」也一種咒語，要將「伊爾木」與「促雜」分辨清楚並不容易，除了他們名稱各有所不同外，在功能與操作方式上他們並沒有太大不同。被稱為「伊爾木」的咒語通常被用於保護、憐憫（*compassion*）、增加超自然力量以用來作戰、防止鬼魂入侵或是使他人生病。「佩理雅思」是一種保護自己避免受到其他人、武器（刀或劍）、邪惡的靈魂甚至疾病等形式傷害的咒語。有許多種形式的佩理雅思，例如睡眠佩理雅思（*Pelias Tidur*）、癲瘋病佩理雅思（*Pelias Kodol*）、旅行佩理雅思（*Pelias Bejalan*）、保護身體佩理雅思（*Pelias Tubuh*）或是防止被超自然的力量所傷害佩理雅思（*Pelias Pulung*）等。⁸

無論在習俗、信仰以及人類生命循環都與巫術系統有所關聯。因此，在與人們生活相關的巫術系統中，大致可以分成出生前、在出生的當下以及出生後、飲食、日常活動、尋找配偶以及工作直到死去前等幾個部份：

⁸ *Ilmu Pulung*是一種以爪哇文拼寫的一種黑巫術。為了防止被超自然的力量所傷害，當有人以*Ilmu Pulung*來傷害人時，人們會運用*Pelias Pulung*來自我保護。

出生之前—許多種類的慶典，例如高齡孕婦的慶典、孩子成長禮（第一次剪髮、第一顆牙齒的慶典、割包皮儀式等等）幾乎所有的慶典都包含了咒文與巫術。

出生之時—當母親即將要臨盆的跡象出現之後，母親通常會使用一種被施予答瓦爾咒語的賽魯蘇聖水（*Air selusuh*），讓母親飲用或是噴灑在母親身上，使嬰兒可以更容易從子宮出來，以及減緩母親的疼痛。

日常活動—在諸如洗澡、換衣服等等的日常活動裡也有咒語。不只是為了潔淨自己的身體，同時也是得到光的力量，因此就會念誦沐浴伊爾木咒文（*ilmu pakai many*，表1）：

表1、沐浴伊爾木咒文

<i>Ilmu pakay many</i>	沐浴伊爾木咒文
<i>Aku mani? Di dalam tujuh batu lamas</i>	我在七個拉瑪石上沐浴
<i>Pakay bacabuk</i>	洗澡
<i>Aku minta? Cahaya siti patimah</i>	我懇求來自於西堤帕堤瑪的光芒
<i>Seperti bulan lima belas ari</i>	如同來自於滿月的光芒
<i>Batubuh kunin</i>	我的身體也將因此而充滿光芒
<i>Tumbuh bintang rantika</i>	藍堤卡星將會升起
<i>Aku minta? Cahaya</i>	我祈求光芒
<i>Putri yan tujuh sampai ke muka</i>	七個天使將會顯現在臉上

工作日期屬性：傳統社會體系裡，人們出門工作必須根據一個確立的曆法系統（*ilmu ketika*）來選擇一個好的日子，去從事每個工作。通常會把日子分成適合人、鐵、農作物、黃金/銀、厄運、動物等不同屬性的日子。（表2）

表2、傳統曆法中的日期屬性

日期屬性	日期				
人類	1	7	13	19	25
鐵	2	8	14	20	26
農作	3	9	15	21	27
金與銀	4	10	16	22	28
厄運	5	11	17	23	29
動物	6	12	18	24	30

表3、求運伊爾木咒文

<i>Ilmu rejeki</i>	求運伊爾木咒文
<i>Allahumma nur hidayat</i>	喔！阿拉！ <i>Hidaya</i> 的光
<i>Masuk ke dalam gedung rohani</i>	來！進入精神的創造
<i>Cahaya bernama insan kamil</i>	光明伴隨著 <i>Insan kamil</i> 的名字
<i>Limpahkan aku enam titik</i>	給我六個的重點
<i>Besi bernama sari nurjani</i>	鋼鐵的名字 <i>sari nurjani</i>
<i>Padi bernama sari nur Allah</i>	農作物的名字 <i>sari nur Allah</i>
<i>Kapas bernama salawatullah</i>	棉花的名字 <i>salawatullah</i>
<i>Emas bernama sari nur hayat</i>	黃金的名字 <i>sari nur hayat</i>
<i>Perak bernama manikam nur Allah</i>	銀的名字 <i>manikam nur Allah</i>
<i>Intan bernama sari nurkuntum</i>	鑽石的名字 <i>sari nurkuntum</i>
<i>Di masrib dan magrib hu Allah</i>	在馬斯理布和日落裏
<i>Ya Mikael ambilkan aku rejeki</i>	嗨！麥克，從我這裡得到財富吧！
<i>Yang di laut di darat</i>	在海與陸
<i>Yang di bumi dan di langit</i>	在土地與天空
<i>Yang di timur yang di barat</i>	在東邊與西邊
<i>Yang di Tursina</i>	在圖西那
<i>Yang di parsina</i>	在帕西那
<i>Masukkan di dalam gedung rohani</i>	進入靈性的創建
<i>Masukkan di pintu telapak taim</i>	進入太姆的門
<i>Ya hu (3 kali) lam (3 kali) tahiyatul hak</i> <i>Alhamdulillahirrabil alamiin</i>	<i>Ya hu (3 次) lam (3 次) tahiyatul hak</i> <i>Alhamdulillahirrabil alamiin</i>

屬於人類的日子均屬好日子（1、7、13、19、25）合適於搬家和聚會，而如果選擇了其它日子則會帶來壞運。屬於鐵這些的日子（2、8、14、20、26）則適合於開始使用器具動工的日子，這些日子以外的日子，只適合於完工。屬於黃金和銀的日子（4、10、16、22、28）適合於外出找工作，然而厄運的日子是不適合從事任何工作。屬於動物的日子（6、12、18、24、30）是適合於打獵。然而，好運不僅來自於人的努力，也是神的恩典，因此想要在做任何事情獲得好運，就必須念誦「求運伊爾木」（*ilmu rezeki*，表3）咒文。

從以上的說明中我們可以了解，咒文一直都是巫術儀式的必須的部份，更是人與神的重要溝通的方式。也因此，為了配合人的各種生活形式，也使得咒文的形態與類型也就十分多元。

肆、巫術醫療系統中的歌曲運用與分析

在筆者過去數年的田野經驗中，印尼爪哇的巫術醫療儀式咒文幾乎都是以念誦的方式呈現，差別僅在於默念或小聲念誦而已，而以類似於歌曲，充滿旋律性方式呈現的例子並不多。就以筆者於2012年1月26、27日所參與的賈蘭功儀式而言，完整的賈蘭功宗教儀式的三個階段中，以歌曲形式呈現的僅在第一階段的入神舞蹈以及第二階段的尼亞蒲土之中才有。入神舞蹈所使用的音樂包含歌曲和器樂兩個部份，歌曲部分主要在儀式正式進行前吸引觀眾的參與，因而歌曲類型大都以廣受一般百姓喜愛的大眾化民間歌曲為主。⁹

由於尼亞蒲土的主要目的在於迎靈與娛靈，因此其所演唱歌曲也以迎靈與娛靈歌曲為主。習慣上尼亞蒲土歌曲大都由婦女以及孩童演唱，據稱一般女性靈體特別喜愛成年女性與純真的孩童，所以尼亞蒲人偶還未到會場前，就會先由婦女、孩童先圍繞燃燒祭品，歡迎靈體的到來，等尼亞蒲土人偶來到會場之後，婦女與孩童就圍成半圓形隊伍，以旋律性較強的歌曲方式，不斷反覆演唱同一旋律的娛靈歌曲。（圖4）待尼亞蒲土人偶開始晃動，意指女性靈體（*widodari*）已降臨並進入尼亞蒲土人偶，再由巫師將尼亞蒲土人偶移至焚燒祭品所產生的煙霧上方。



圖4、圍成半圓形的婦女孩童演唱迎靈歌曲

9 有關入神舞蹈音樂的分析，請參閱拙著〈爪哇入神舞蹈中的儀式型態、音樂特性與社會功能〉，《南藝學報》，3（2011）：75-114。

由於巫術在印尼已被視為非法行為，因此巫術公開舉行的機率愈來愈少，雖然尼亞蒲土儀式尚被視為民俗活動，但也算是遊走於法律邊緣，所以舉辦的次數也大不如前。因此，現今會演唱這些歌曲的人已經不多，只剩一些老婦人會演唱部分的歌曲，大多數青少年或許聽過，但大都已經不會唱了，必須在儀式前看著寫在紙上的歌詞，並由老婦人邊帶邊唱的方式進行。

在2012年1月26日的尼亞蒲土儀式共演唱五首歌曲，其中第一、二、三、四首歌曲主要用於迎靈，而第五首歌曲則用於娛靈的場合。因此，每當尼亞蒲土靈體向上飄起並繞圈衝撞之時，站在外圍的婦女與孩童便開始一再重複演唱第五首歌曲，並隨著尼亞蒲土靈體繞圈衝撞的速度而改變其演唱的速度，直到靈體玩累了回到火堆中間休息，吸取來自於烈火能量之時，則演唱一、二、三、四首歌曲，並將歌曲速度變慢，以配合儀式的進行。

第一首歌曲：¹⁰（儀式進行中的演唱順序1、5、7、10、13）

衲好，尼亞蒲土（*Nyai nyai putut*）
請左右搖晃衲的頭顱（*Godhega srikat srikut*）
衲的身體¹¹是用索賈木頭做的（*Kranjang ira kayu sog*a）
每天獲得雨水與陽光（*Kaudanan kepanasan*）
尼亞蒲土開始跳舞，不斷連續跳躍（*Nyai putut jombla-jombla*）

第二首歌曲：（儀式進行中的演唱順序2）

用椰子葉子來做的刷子（*Sapu-sapu korek*）
扔掉它或者放下它（*Di buang di sekek*）
久遠的刷子由古老的椰子樹葉做成（*Sapu-sapu renggong*）
丟掉它或者帶走它（*Di buang dipondong*）
這不是鬼它只是賈蘭功（*Dudu medi dudu Jerangkong*）
擁有者是順德博龍¹²（*Sing duwesundel bolong*）

10 歌詞由筆者與筆者助理Tejo Bagus Sunaryo記錄翻譯。若根據爪哇文字的拼音系統，歌詞拼音應以中爪哇拼音為基準，但本文中的所有歌曲階由東爪哇巫師所演唱。因此，筆者將依循東爪哇方言的發音系統，作為本文歌詞的拼音標準。

11 *Kranjang*是指由竹編籃子形狀的尼亞蒲土身體。

12 靈體的一種，女性，長髮墜地。

第三首歌曲：（儀式進行中的演唱順序3、9）

橘子樹木 (*Jeruk Gulung*)

因為雲霧促使樹兒彎曲 (*Mentiyung kabotan mendung*)

雨水一次又一次地落下 (*Dhun sepisan - dhun sepisan*)

純潔的雨水正在落下 (*Teletik udan perawan*)

湖水落盡湖泊中 (*Ngudani danuk dano*)¹³

一個有超能力的靈體爬上去 (*Tiyang sakti unggahana*)

如果已經到達頂部，請喜愛它吧！ (*Nek wis munggah gandrungana*)

第四首歌曲：（儀式進行中的演唱順序4、8、12、15）

Iilir - ilir植物開始生長 (*Iilir-ilir tandure wis sumilir*)

顏色是如此的綠，猶如一對新人

(*Tak ijo royo-royo tak sengguh penganten anyar*)

你好，牧者…你好，牧羊人 (*Cah angon-cah angon penekna blimbing kuwi*)

請你攀登這顆楊桃樹！ (*Lunyu-lunyu penekna*)

儘管很滑，還是請你攀登！ (*Kanggo mbasuh dodotira*)

清潔你的腰帶 (*Dodotira-dodotira kumitir bedhah ing pinggir*)

你的腰帶…請縫好你的腰帶邊緣 (*Dondomana jlumatana*)

然後今晚穿戴著去（宮廷） (*Kanggo seba mengko sore*)

這是一個好的時光，因為滿月仍然存在，而且場地空間仍然很大

(*Mumpung padhang rembulane mumpung jembar kalangane*)

歡呼吧！歡呼！ (*Yo suraka surak horee…*)

第五首歌曲：（儀式進行中的演唱順序6、11、14、16）

多當在煮水 (*Dhog Dang Godhog Wedang*)

根據巫師們的解釋，五首曲子旋律均來自傳統民間兒歌而來，但其歌詞都配以「尼亞蒲土」宗教儀式咒文。因此，雖然其旋律均來自兒歌系統，但歌詞仍具有其宗教神聖特質。例如，「尼亞蒲土」儀式中所使用的第一首歌曲《尼亞蒲土》就是一個最好的例子，其旋律取自印尼盛行於東爪哇與中爪哇的民間通俗兒歌Cublak-cublak Suweng，¹⁴但其歌詞則被改成與

13 這些咒文都是以古爪哇文撰寫，許多的咒文不易翻譯出來，因此部分咒文在本文中並無翻譯出來。

14 Cublak-Cublak Suweng 原曲之歌詞為: *Cublak-cublak suweng, suwenge teng gelenter, mambu ketundhung gudhel, pak empo lera-lera, sopo ngguyu ndhelikake, Sir-sir pong dele kopong, sir-sir pong dele kopong.*

「尼亞蒲土」相關之內容。第三首歌曲 *Ikir-ikir* 一曲，早在伊斯蘭傳進爪哇地區之前就已經存在的民俗歌曲，後經印尼伊斯蘭聖人蘇南卡里嘉賈 (Sunan Kalijaga) 改編，而成為一首具有宗教性質的兒歌，通常這首爪哇歌曲常用於哄寶寶入睡時哼唱。

在「尼亞蒲土」儀式中所演唱的樂曲，全部採用印尼「斯蘭卓」(slendro) 五聲音階系統中的 *slendro pathet sanga* 調式系統。為了了解「斯蘭卓」五聲音階中的主要三種調式系統之音組織，筆者將依 *slendro pathet sanga*、*slendro pathet manyura* 與 *slendro pathet nem* 三種調式系統 (*pathet*) 中的「調式主音」(*tonika*)、「上二音」(*kempyung atas*) (以下簡稱為KA)¹⁵、「下二音」(*kempyung bawah*，以下鍵稱為KB)¹⁶、「完整音」(*pelengkap*)¹⁷ 與「禁止音」(*ding larangan*) 之間的音程關係，本文將以甘美朗銅板琴 (*gender*) 樂器定音圖示 (圖5) 來做為說明。以 *slendro pathet nem* 為例，*slendro pathet nem* 其「調式主音」為6音，其「上二音」為6音往上間隔兩音，即得3音；其「下二音」為「調式主音」6音往下間隔兩音得2；其「完整音」則是以「調式主音」為始，往下間隔五音即為「完整音」5音；而1音則為 *slendro pathet nem* 調式系統之「禁止音」，亦即，演奏此調式系統時，在整首樂曲 (*gendhing*) 的尾音 (*Nada seleh*)¹⁸ 部分，不可使用1音。

依此類推，以 *slendro pathet sanga* 為例 (圖5)，*slendro pathet sanga* 其「調式主音」為5音，其「上二音」為5音往上間隔兩音，即得2音；其「下二音」為「調式主音」5音往下間隔兩音得1音；其「完整音」則是以「調式主音」為始，往上間隔五音，即為6音；其3音則為 *slendro pathet sanga* 調式系統之「禁止音」。

15 *kempyung* 原意為「間隔2個音」，*atas* 原意為「往上」。

16 *bawah* 原意為「往下」。

17 *lengkap* 印尼文原意為「完整」，*pelengkap* 意為「更加完整」，本文暫將 *pelengkap* 一字譯為「完整音」(completed tone and/or secondary tone)。

18 尾音 (*nada seleh*) 意指於「賈特拉」(*gatra*) 尾音、樂句 (*kalimat lagu*) 尾音，或整首樂曲的尾音 (*gong* 演奏的記號) 加重音。但須注意一點是，若為人聲演唱之樂譜則不使用「賈特拉」，僅以歌詞完整句子的最後一個音節所在之音高為其尾音，「賈特拉」的概念事實上僅用在器樂曲之上。

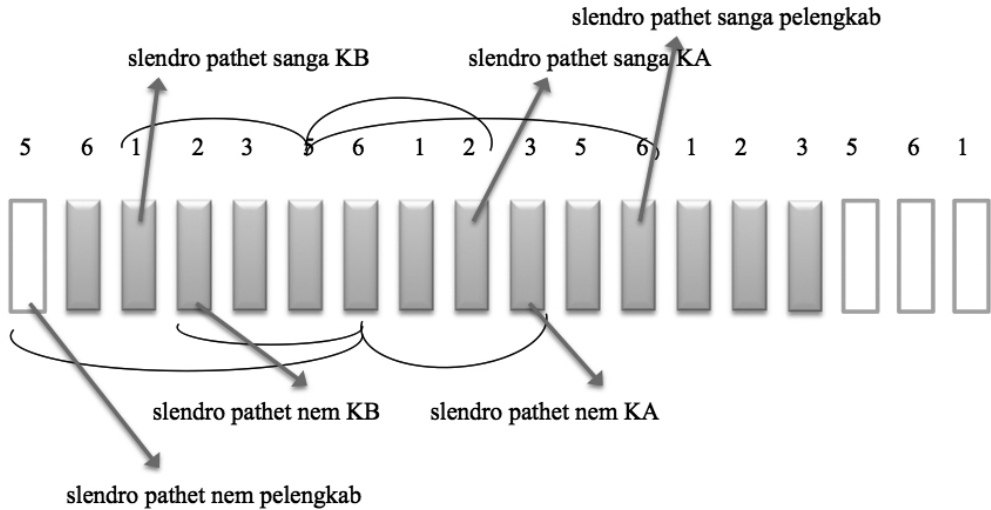


圖5、slendro pathet sanga與slendro pathet nem音階關係

而以slendro pathet manyura為例，(圖6) slendro pathet manyura其「調式主音」為3音，其「上二音」為3音往上間隔兩音，即得1音；其KB為「調式主音」3音往下間隔兩音得6；其「完整音」則是以「調式主音」為始，往下間隔五音，¹⁹即為2音；其「禁止音」為5音。

	Tonika	Kempyungatas(KA)	Kempyung bawah(KB)
slendro pathet nem	6	3	2
slendro pathet sanga	5	2	1
slendro pathet manyura	3	1	6

	Pelengkap(secondary tone)	Ding Larangan(Forbidden tone)
slendro pathet nem	5	1
slendro pathet sanga	6	3
slendro pathet manyura	2	5

圖6、slendro pathet各調式音階關係

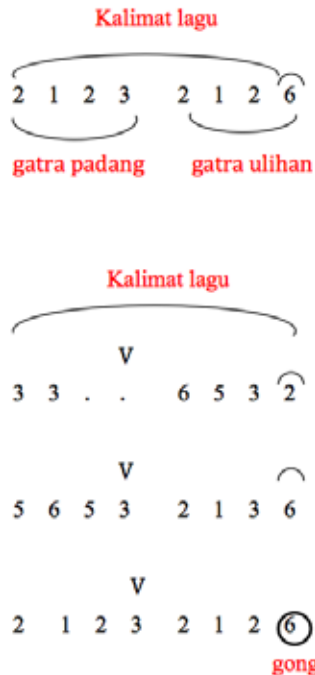
反之，我們也可依循尾音(Nada seleh)判斷其「調式主音」及調式系統。為方便解釋，筆者以一首甘美朗銅片琴(Saron)之樂譜為例加以說明。(譜例1)一般而言，在甘美朗樂曲中

19 在印尼傳統音樂系統中，slendro pathet sanga的「完整音」以「調式主音」為始，往上間隔五音；但在slendro pathet manyura的「完整音」卻是習慣性地以「調式主音」為始，往下間隔五音。

每個樂句 (*kalimat*) 可分為兩個「賈特拉」 (*gatra*)²⁰。在此一例子中，其第一個「賈特拉」的尾音為3，第二個「賈特拉」的尾音則為6 (即為樂曲中第一個樂句 (*sentence of melody*) 的尾音為6)，樂曲中第二個樂句的尾音則為2；而整首樂曲的尾音 (*gong*演奏的記號) 為6。整首曲子的「賈特拉」尾音依序為3、6、3 (此「尾音」為休止音，因而「尾音」同其前一音3音)、2、3、6、3、6，共四個3音、三個6音、一個2音，因此，此曲出現最多的尾音為3，可判斷此曲的「調式主音」為3，我們可判斷其為*slendro pathet manyura*調式系統。但須注意一點，若於某一樂曲中，使用頻率最高之尾音並非*slendro pathet sanga*、*slendro pathet manyura*與*slendro pathet nem*各調式系統的任一「調式主音」，亦即，出現次數最多的尾音並非6音、5音或3音。我們則可依序以KB、「上二音」、「完整音」是否為此曲出現頻率最高之尾音判斷其調式系統。簡言之，判斷調式系統時，應以(1)「調式主音」、(2)「下二音」、(3)「上二音」、(4)「完整音」此順序，判斷其是否為樂曲中使用頻率最高之尾音。

在印尼爪哇地區，聲樂分析基本上並不使用「賈特拉」的概念，一般而言「賈特拉」僅使用於器樂曲。因此，「尼亞蒲土」儀式歌曲的尾音僅指樂句尾音 (以下均以紅色圓圈記號標示) 與樂曲尾音 (以下均以黑色圓圈記號標示)，聲樂中樂句尾音位於樂句歌詞末字，樂曲尾音則如同器樂曲，位於樂曲最末音。

譜例1、調式主音及調式系統之判斷方式



20 「賈特拉」 (*gatra*) 爪哇文原意為「四拍為單位」。一個樂句 (*kalimat*) 有兩個「賈特拉」，第一個「賈特拉」又稱為「問句」 (*padang*)；第二個「賈特拉」又稱為「答句」 (*ulihan*)。

「尼亞蒲土」儀式歌曲的第一首歌曲（譜例2），五次出現的尾音均為5音，而5音為 *slendro pathet sanga* 之「調式主音」，且其尾音並未使用 *slendro pathet sanga* 之「禁止音」3音，我們可判斷此曲為 *slendro pathet sanga* 調式。

譜例2、「尼亞蒲土」儀式歌曲的第一首歌曲

. . i 2	2 6 i 5
Nya - i	nya - i pu - tut
. 6 i 6	2 i 6 5
Go - dhe - ga	sr - kat sri - kut
.5 6 i 6	2 i 6 5
Kra - njang - i - ra	ka - yu so - ga
5 5 2 3	5 6 i 5
Ka - u - da - nan	ke - pa - na - san
5 5 2 3	5 6 i 5
Nya - i pu - tut	jom - bla jom - bla

「尼亞蒲土」儀式歌曲中，第二首歌曲（譜例3）與第一首歌曲旋律相似，其尾音也完全相同，五次出現的尾音均為5音，而5音為 *slendro pathet sanga* 之「調式主音」，且其尾音並未使用 *slendro pathet sanga* 之「禁止音」3音，此曲與第一首歌曲同為 *slendro pathet sanga* 調式。

譜例3、「尼亞蒲土」儀式歌曲的第二首歌曲

. . i 2	2 6 i 5
Sa - pu	sa - pu ko - rek
. 6 i 6	2 i 6 5
Di - bu - ang	di - se - kek
. . i 2	2 6 i 5
Sa - pu	sa - pu reng - gong
. 6 i 6	2 i 6 5
Di - bu - wang	di - pon - dong
5 6 i 6	6̇2 i 6 5
Du - du me - di	dudu je - rang - kong
. 6 i 6	2 i 6 5
Sing du - we	sun - del bo - long

第三首曲子 (譜例4) 之尾音依序為1、1、1、6、6，其以1音為最，6音為次。因此其「調式主音」應為1音，但*slendro pathet sanga*、*slendro pathet manyura*與*slendro pathet nem*各調式系統之「調式主音」皆非1音。如前所述，適逢此情況時，則需依序以(1)「下二音」、(2)「上二音」、(3)「完整音」是否為此曲頻率最高之「尾音」判斷音階調式系統。有鑒於此，我們可推斷1音為*slendro pathet sanga*之「下二音」，且此曲之尾音並未使用*slendro pathet sanga*之「禁止音」3音，可得此曲*slendro pathet sanga*調式。

譜例4、「尼亞蒲土」儀式歌曲的第三首歌曲

.	.	2̇	6	2̇	6	2̇	2̇
		Je - ruk		gu - lung			
2̇	2̇	2̇	6	6	2̇	2̇	i
Men-ti	yung	ka -	bo -	tan	men-dung		
6	2̇	2̇	1	6	2̇	2̇	i
Dhun	se -	pi -	san	dhun	se -	pi -	san
i	i	5	6	5	3	2	6
Te -	le -	tik	u -	dan	pe -	ra -	wan
.	6	5	6	5	3	2	6
	Ngu -	da -	ni	da -	nuk	da -	no
6	6	5	6	5	3	2	6
Ti -	yang	sak -	ti	ung -	ga -	ha -	na
6	6	5	6	5	3	2	6
Nek	wis	mung -	gah	gan -	drung -	a -	na

第四首曲子 (譜例5) 之尾音依序為1、2、1、2、1、2、2、2、2，以2音為最，共使用六次，而1音為次，共出現三次。因此我們可推論其「調式主音」應為2音，但2音並非*slendro pathet sanga*、*slendro pathet manyura*與*slendro pathet nem*任一調式系統之「調式主音」。如前所述，適逢此情況時，則需依序以(1)「下二音」、(2)「上二音」、(3)「完整音」是否為此曲頻率最高之尾音判斷其調式系統。有鑒於此，次於「調式主音」之判斷音為「下二音」，而2音為*slendro pathet nem*之「下二音」，我們可推論其為*slendro pathet nem*調式，但此曲之尾音使用*slendro pathet nem*之「禁止音」1音，因此，此曲不可能為*slendro pathet nem*調式。而次於「下二音」之判斷音為「上二音」，2音為*slendro pathet sanga*之「上二音」，且此曲並未置放*slendro pathet sanga*之「禁止音」3音於尾音，因此此曲為*slendro pathet sanga*。

譜例5、「尼亞蒲土」儀式歌曲的第四首歌曲

. 2̇ 2̇ 3̇	5̇ 2̇ 2̇ 3̇
Lir i - lir	lir i - lir
5̇ 2̇ 2̇ 6̇	6̇ 2̇ 2̇ i̇
Tan - du - re	wus su - mi - lir
. 6̇ 6̇ 6̇	6̇ 2̇ 2̇ i̇
Tak i - jo	ro - yo ro - yo
i̇ 5̇ i̇ 6̇	5̇ 3̇ 5̇ 2̇
Tak seng - guh pe -	ngan - ten a - nyar
. 2̇ 2̇ 3̇	5̇ 2̇ 2̇ 3̇
Cah a - ngon	cah a - ngon
5̇ 2̇ 2̇ 6̇	i̇ 2̇ 2̇ i̇
Pe - nek - na	blim - bing ku - wi
. 6̇ 6̇ 6̇	6̇ 2̇ 2̇ i̇
Lu - nyu lu -	nyu pe - nek - na
i̇ 5̇ i̇ 6̇	5̇ 3̇ 5̇ 2̇
Kang - go mba - suh	do - dot - i - ra
. 2̇ 2̇ 2̇ 3̇	5̇ 2̇ 2̇ 3̇
Do - dot i - ra	do - dot i - ra
5̇ 2̇ 2̇ i̇ 6̇	i̇ 2̇ 2̇ i̇
Ku - mi - tir be -	dhah - ing ping - gir
6̇ 6̇ 6̇ 6̇	6̇ 2̇ 2̇ i̇
Dondom - a - na	jlu - ma - ta - na
i̇ 5̇ i̇ 6̇	5̇ 3̇ 5̇ 2̇
Kanggo se - ba	meng - ko so - re
2̇ 3̇ 5̇ 6̇	5̇ 3̇ 5̇ 2̇
Mumpung padhang	rem - bu - la - ne
2̇ 3̇ 5̇ 6̇	5̇ 3̇ 5̇ 2̇
Mumpung jem - bar	ka - lang - a - ne
. 2̇ . 3̇	5̇ 2̇ 6̇ i̇
Yo su -	rak - a
. 6̇ i̇ 2̇	. 5̇ i̇ 6̇
	Su - rak
. . 5̇ 3̇	. 5̇ 3̇ 2̇
Ho	- re

整體而言，「尼亞蒲土」的五首曲子的樂曲結構均屬於不斷反覆的一段體曲式結構，只是在同一個旋律上配以不同的歌詞內容。其中第五首歌詞是在「尼亞蒲土」靈體繞圈衝撞使用，因此樂曲具有非曲調性的唸誦方式、節奏性強的4/4拍子、僅一小節的短小樂句、速度隨著尼亞蒲土靈體運動速度的改變而改變、無限反覆等特性。

在爪哇語意當中「斯蘭卓」意指「第一」、「偉大」(agung)引申為「完美」的意思；七聲音階「沛洛格」(pelog)意指「美麗的聲音」(beautiful voice)。與「沛洛格」系統相較，「斯蘭卓」音階系統起源較早，具有較長遠的歷史。基於「斯蘭卓」五聲音階其「完美」的象徵意涵及亙古的歷史淵源，印尼的古爪哇樂曲、具有神聖性與超自然力量的歌曲，都傾向使用「斯蘭卓」演奏。而「尼亞蒲土」儀式中所使用的歌曲，其目的在於「迎靈」與「娛靈」，具有神聖性與超自然力量，且為印尼古老的薩滿巫術系統，因此必須使用「斯蘭卓」五聲音階來演唱。

「斯蘭卓」五聲音階又可分為slendro pathet sanga、slendro pathet manyura與slendro pathet nem三個不同調式系統(pathet)。爪哇文中sanga一字原為「側視」之意，基於印尼傳統信仰(kejawen)及宇宙論(cosmology)的概念，slendro pathet sanga調式系統代表著平靜(peace)、安詳，使人容易入睡，適合於晚上十一點至兩點演奏；slendro pathet manyura，則適合於夜晚二至六點演奏；夜晚六至十一點則適合演奏slendro pathet nem。

伍、巫術醫療儀式中的樂器或器樂功能

世界上許多醫療體系當中，常常會藉由樂器或器樂曲來達到醫療的目的，而在傳統的宗教醫療體系當中也是如此。我們可以看到近年來十分流行的印度教／藏傳佛教系統，把頌鉢(singing bowl)拿來當做是聲音按摩(sound massage)、聲音治療(sound therapy)、輪穴平衡(chakra balancing)的一種媒介，以頌鉢所產生的聲響震動頻率，而配合輪穴的觀念達到醫療的目的與效果；(Lederach and Lederach, 2010: 89-110；吳榮順 2005: 381-399)世界各地的薩滿系統也常常使用薩滿鼓(Shaman drum)或嘎嘎器(rattle)等樂器做為招喚靈體進入人的身體，以連結人與自然界的能量來替病患治病；(Adcock, 2003: 34-35；Olsen, 2008: 337-342)而印尼傳統巫術體系也時常應用甘美朗樂器於其宗教醫療系統中的使用，人們相信當這些樂器響起能夠一定程度的發揮其迎神、驅鬼以達到療癒之效果，甚至可以抵禦病患疼痛的功能存在。

在蘇門達臘島的貝甘巴魯(Pakanbaru, Riau)地區的巫師就常常會使用一種稱為提法(tifa, 圖7)與肯當(kendang)的傳統鼓，來做為巫師治療病患時使用。當地人相信如果巫師一邊演奏提法鼓，一邊念誦咒語，就可以解除疾病的痛苦；鈸鑊類的樂器，包括肯邊(Kempyeng, 圖8)、克齊爾(Kecer)、承承(Ceng-ceng)，普遍使用在巴里島與爪哇島等地的喪葬儀式當中，許多的巫師也常用來祛除不好的靈體，做為醫治病患疾病之用。



圖7、蘇門達臘巫師使用樂器--提法



圖8、爪哇巫師使用樂器--肯邊

本德（*bende*，圖9）常使用在爪哇地區巫術中的一種樂器，在治療儀式中作為招喚或祛除靈體之用，其形狀類似甘美朗樂團中的小鑼（*kempul*）。本德又可分為男性本德（*bende lanang*）以及女性本德（*bende wedok*，在中爪哇拼為*bende wadon*），通常女性本德略大於男性本德。男性本德通常調音為五聲音階的6音（*slendro nem*）；女性本德通常調音為五聲音階的5音（*slendro lima*）。在儀式中，本德會配合儀式的需要，以無限反覆的方式進行，其節奏大致如下：

〔（ a b a . a b a . a b a . a b a . : ） 〕
 a：男性本德
 b：女性本德



圖9、男性本德

一般而言，演奏本德的過程中，也都會配合咒文的念誦，至於咒文的內容則隨著巫師的不同而有所不同。

以樂團的形式，用於醫療性質的宗教儀式中也十分普遍。在巴里島的嘎苯（*Ngaben*）火葬儀式中就是以貝勒甘朱樂團演奏來對抗不好的靈體，（*Bakan, 2008: 253*）巴里島人過去相信貝勒甘朱樂團在戰爭的時候，可以幫助人們振奮精神、強化人們對於敵人的恐懼感。現今，巴里島人則認為貝勒甘朱樂團可以對抗布塔斯（*bhutas*）、樂亞克斯（*leyaks*）等威脅人類的壞靈體（*malevolent spirit*），以達到維持宇宙的平衡，特別是在火葬儀式的過程中，可以保護人們從家中到火葬地點的過程中，能夠保護人們避免不好靈體的干擾與侵害。

魯瓦旦 (*ruwatan*)²¹是爪哇當地一種具有神聖性質與醫療功能的皮影戲 (*wayang kulit*)，(Foley, 1984: 52-75) 在演出的過程中，部分的樂器扮演著特殊的角色與意義。當魯瓦旦皮影戲操偶師，同時也是巫師，以皮影戲作為治療患者，使患者進入入神 (*trance*) 狀態，以達到治療的效果，而樂器除了做為配合戲劇演出的伴奏樂器外，部分特殊樂器則做為配合咒文唱頌之用。但現在此種具有神聖性質及醫療功能的戲劇，隨著印尼政府視巫術為違法行為而逐漸式微。但終究魯瓦旦是印尼爪哇地區傳統醫療方式之一，雖然仍屬巫術系統，仍然還是存在於民間的醫療活動當中，魯瓦旦時常以皮影戲演出作為掩飾，以進行魯瓦旦巫術治療。



圖10、魯瓦旦操偶師達姆

本身是一位操偶師也是巫師的達姆 (Mbah Darm, 圖10)²²認為，魯瓦旦戲劇醫療儀式，

21 *Ruwatan*的字根—*Ruwat*具有潔淨 (Cleaning)、淨化 (purification)，以及轉運 (to change bad to be good) 之意。*Ruwatan*則是進行*Ruwat*的行為過程 (action) 或儀式 (ritual) 之意。

22 筆者於2012年1月24日於日惹訪談Mbah Darm皮影戲操偶師。Mbah Darm現年65歲，身兼短劍 (*kris*) 製作師與魯瓦旦操偶師 (*Dalang Ruwatan*)。其於45歲前為一介皮影戲操偶師 (*Dalang*)，師承一位亦為魯瓦旦皮影戲操偶師的長者，當時Mbah Darm其它同門弟子相繼過世，無合適人選繼承衣鉢，Mbah Darm只得臨危受命，因緣際會之下而成為一名魯瓦旦操偶師 (*Dalang Ruwatan*)。據Mbah Darm表示，魯瓦旦操偶師通常為世襲制，其祖父過去也是一名魯瓦旦操偶師。成為魯瓦旦操偶師須具備三個條件，1) 本身就已經是皮影戲操偶師；2) 必須擁有孫子。對於印尼人而言，其意謂著家庭的完整與身心的成熟、健全，否則於治療時疾病會返迴至皮影戲操偶師；3)、必須擁有超自然能力 (*Ngelmu Kebatinan*, *Ngelmu*意指「知識」；*Kebatinan*意指「超自然」)。培養超自然能力的方式，如靈修 (meditation)、在河流交叉之處靜坐，以及禁食。

大致可分為三種類型：1) 小型魯瓦旦 (*Ruwatan Kecil*)，此種儀式通常都是操偶師自身的靈修活動，過程中並不一定會使用皮影戲，而是透過祈禱 (pray)、靈修 (meditation) 或禁食 (fasting) 此三種方式進行。但這種小型魯瓦旦若用於治療輕微病症時，也會使用皮影戲作為媒介 (media)；2) 村落潔淨魯瓦旦 (*Ruwatan Bersih Desa/Merti Dusun*)，此種較大型之魯瓦旦，通常都會使用皮影戲作為魯瓦旦儀式之媒介，並透過演出《大地之母-穆麗》 (*Sri-Mulih*) 與《大地之母-寶永》 (*Sri-Boyong*)²³ 祈求「大地之母」庇佑村莊；3) 穆瓦卡拉魯瓦旦 (*Ruwatan Murwakala*)，此種類型的魯瓦旦演出適用於治療重症或其它特殊目的，如祈求發財等，在進行治療或儀式時通常都會演出「穆瓦卡拉」 (*Murwakala*) 的故事。²⁴ 在故事中，毗濕奴 (*Visnu*) 擔任操偶師並念誦咒文，而因陀羅 (*Batara Indra*) 則演奏甘美朗的銅片琴 (*gender*) 來配合咒文的念誦，那羅多 (*Batara Naradha*) 則演奏肯當 (*kendang*) 鼓，配合皮影戲劇人物角色的動作。也因此使得銅片琴與肯當鼓在整個魯瓦旦皮影戲治療儀式當中具有特別的宗教醫療意義存在。

基於魯瓦旦有其神聖性，其演出時甘美朗只使用「斯蘭卓」五聲音階作為伴奏，而甘美朗音樂本身也具有一定程度的療效。魯瓦旦演出的曲目 (*gendhing*) 不同於一般甘美朗樂曲，不同的病症往往也會演奏不同的樂曲。例如，《特魯圖耳》 (*Tlutur Sl.*) 一曲常用於治療家中有鬼魂而生病的患者，以達到避邪與治療的功效；而《阿亞克鄧多》 (*Ayak Dhendha*) 則常用來治療因行為疏失 (*karma*)，或忘記還願等不當行為所引起的疾病。

雖然魯瓦旦是藉由皮影戲的演出來達到醫療的目的與功能，但是我們也可以發現，在魯瓦旦的演出過程中，甘美朗樂器與特殊治療器樂曲的本身也具有某一定程度的宗教醫療功能。事實上，在爪哇的傳統文化中，甘美朗樂器本身就具有極強大的神聖力量，許多甘美朗樂器，特別是大鑼 (*gong ageng*)，就已經有神明的進駐，以保護爪哇宮廷的能力，因此每每在演出之前就必須先進行祭拜的儀式 (*slametan*)。而當爪哇巫術醫療系統中，樂器不但只是拿來做為儀式過程中的伴奏咒文或戲劇，以及儀式的串場之用，樂器也往往因為爪哇傳統信仰中，視許多的樂器有其宗教上的神聖價值與醫療功能，而使得樂器成為許多巫術醫療儀式中不可或缺的一部分。

陸、結語

印尼是一個以伊斯蘭教為主的國家，甚至印尼政府也因此制定政策與法律時，也會以伊斯蘭為主要考量，因而導致原屬於這塊土地上的一些傳統文化受到影響，甚至被視為違

23 Sri為「大地之母」。Mulih爪哇文意指「回家」；Boyong意指「移動」。

24 其故事內容為，「時間之神」 (*Batara Kala*，*Batara*意指「神明」，*Kala*則意指「時間」) 時常吞噬因行為疏失而導致疾病的患者，「時間之神」通常也只有魯瓦旦演出時才會出現的神祇。而濕婆神 (*Shiva*，爪哇文為*Batara Guru*) 是「時間之神」的父親，專門保護將被「時間之神」吞噬的患者。當患者即將被「時間之神」吞噬時，濕婆神便會召喚毗濕奴 (*Visnu*)、因陀羅 (*Batara Indra*) 與那羅多 (*Batara Naradha*) 一同保護患者。

法。然而，所謂的巫術系統在印尼早已成為傳統信仰文化的一部分，雖然印尼巫術系統中的黑巫術，確實也造成一定程度的社會恐慌，但終究有更多的巫術系統卻讓人們找到一份淨土，成為社會安定的一股力量，特別是對於許多窮苦或者在西方醫學找不到醫治的病患而言，印尼傳統巫術醫療也成為他們唯一或者最後的希望。也因此，部份的傳統和古老的信仰仍然在不受伊斯蘭太大影響之下而存在，但不可否認的有一些印尼爪哇文化傳統，已經結合了伊斯蘭文化，而創造出新的爪哇文化，而使印尼傳統巫術醫療可以藉由另一種形式與詮釋而繼續存在並保留下來。

巫術醫療系統與爪哇藝術文化型態也做了結合，在入神舞蹈中可以看到巫術醫療與竹馬舞蹈的結合，並藉由入神的方式來淨化村里，達到對人們的保護；在尼亞蒲土儀式中民間兒歌適度的運用，作為迎神與娛神的目的；在整個賈蘭功儀式中，咒文一直扮演著重要的媒介，抵達到人與神之間的溝通媒介；魯瓦旦更是藉由皮影戲與傳統甘美朗樂器作為巫術醫療的主軸。也因此，印尼巫術並非只是一種宗教行為，事實上它已經醫療系統、社會環境、藝術文化、民俗活動等結合在一起，對許多的爪哇人而言，巫術醫療系統它代表的不只是一種宗教醫療體系，也是一種爪哇精神與文化傳統的具體體現。

參考文獻

- 吳榮順，2005，〈被發明的傳統？被利用的傳統？：論西藏頌鉢與中國大鑼在西方音樂治療中的運用〉，《亞太藝術論壇國際學術研討會論文集》，臺北：國立臺北藝術大學。
- 蔡宗德，2011，〈爪哇入神舞蹈中的儀式型態、音樂特性與社會功能〉，《南藝學報》，3：75-114。
- 蔡宗德，2006，《傳統與現代性：印尼伊斯蘭宗教音樂文化》，臺北：桂冠圖書。
- Adcock, will, 2003. *Shamanism : Rituals for Spirit Journeying and Sacred Space*. London: Anness Publishing.
- Bakan, Michael B, 2008. "Preventive Care for the Dead: Music, Community, and the Protection of Souls in Balinese Cremation Ceremonies." *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*. Benjamin D. Koen ed. Oxford: Oxford University Press.
- Foley, Kathy, 1984. "Of Dalang and Dukun-Spirits and Men: Curing and Performance in the Wayang of West Java." *Asian Theatre Journal*, 1/1: 52-75.
- Hermansyah, 2010. *Ilmu Gaib di Kalimantan Barat* (Knowledge of Supernatural in West Kalimantan). Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia.
- Herriman, Nicholas, 2007. *A Din of Whispers: Community, State Control, and Violence in Indonesia*. Dissertation presented for the degree of Doctor of Philosophy at The University of Western Australia.
- Lakpesdam-NU, 1998. *Hasil Penelitian: Pelanggaran Hak-Hak Manusia di Jawa Timur*. Jombang.
- Lederach, John Paul and Angela Jill Lederach, 2010. *When Blood and Bones Cry Out: Journeys Through the Soundscape of Healing and Reconciliation*. Oxford: Oxford University Press.
- Olsen, Dale A, 2008. "Shamanism, Music, and Healing in Two Contrasting South American Cultural Areas." *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*. Benjamin D. Koen ed. Oxford: Oxford University Press.

班鳩琴：跨越時空與種族的美國民間樂器

韓國鑽

美國北伊利諾大學退休教授

摘要

本文從樂器演進及社會時尚來研究最有代表性的美國民間樂器之一：班鳩琴（Banjo）。文章循著300年的歷史來探索這件樂器如何從非洲傳到美洲，又從黑人轉到白人的手裡，最後融匯為跨過時空，超越種族的「最美國」的樂器之一。主要通過學術研究和圖像資料來闡述十八、十九和二十世紀中此樂器的結構、奏法和風格的改變以及和各時代社會的相互關聯，既褒亦貶。而文中則穿插了筆者實地考察的例子。經過了漫長的時間，該樂器隨着社會的變遷而終致獲得一定的地位，代表著美國非主流文化和南方的農莊、非洲裔、阿帕拉契山區白人（山巴佬）等的懷舊情懷，至今仍然深植人心，並受到大眾和世界樂壇所器重。

關鍵詞：班鳩琴、魯特族、美國民間樂器、斯蒂芬 福斯特、黑面歌舞秀、青草音樂

Banjo: An American Folk Musical Instrument Crossing Over Time, Space, and Race

HAN Kuo-Huang

Professor Emeritus, Northern Illinois University

Abstract

Based on the evolution of musical instruments and changing tastes in society, this is a study of one of the most representative American folk musical instruments, the banjo. In the course of 300 years it follows the instrument as it came from Africa to the Americas, passed from the hands of blacks to whites, and ultimately transcended time, space, and race becoming an instrument of all Americans.

Using scholarly studies and iconographical resources, this discourse covers the banjo's change in construction, performance practice, musical style and social function in the 18th, 19th, and 20th centuries. Results of the author's personal onsite contacts and observation are infused in the content.

Over time, this instrument has seen shifting social contexts and come to earn a place of deeply rooted nostalgia in generations from non-mainstream tradition, southern plantations, African Americans, Appalachian whites (Hillbillies) , and now with many people and the world music circle.

Keywords: Banjo, Lute, American Folk Instrument, Stephen Collins Foster, Blackface Minstrel, Bluegrass Music

「我來自阿拉巴馬州，帶著我的班鳩琴在膝上。」

前言

這是美國通俗音樂作曲家斯蒂芬·福斯特（Steven Foster, 1826-1864）膾炙人口，傳唱全球的名曲《噢！蘇珊娜》（Oh! Susanna）的第一句，生動地描述了班鳩琴這件美國樂器的形象，即十九世紀巡迴歌手的生活和南方的情景。福斯特天才洋溢，短短的三十七歲人生創作了近兩百首歌曲，尤其以抒情歌曲和歌舞秀（minstrel），又稱黑面歌舞秀（blackface minstrel；白人塗黑臉的滑稽音樂劇；以下二詞交換運用）歌曲著名。《噢！蘇珊娜》就是後面這一種歌曲。它的歌詞有一些種族歧視的內涵（當時的社會），音樂更沒有黑人的因素，雖然他可能引自一首黑人的歌，反而有點像波爾卡舞曲；但輕鬆愉快，瑯瑯上口，討人喜愛。該曲正確完成的日期未明，但1847初演和次年初版都確定。福斯特沒得到多少報酬，出版商卻賺到了一萬元，而且在四年之內有二十種盜版或冒名版。當時正是加州淘金浪潮的開始，成千上萬的淘金者就是唱著這首新歌西征。誠如傳記作者艾莫森說的：「沒有任何一首通俗歌曲像《噢！蘇珊娜》更深入於美國人心。」¹肯塔基州一個叫巴茲城（Bardstown）的小城從1959年起至今每年夏季演出露天的《斯蒂芬·福斯特音樂劇》，他們的海報和迎風飄展的旗幟就是一個彈班鳩琴的歌手形象，（圖1）可見這件樂器和歌舞秀，黑人，通俗音樂等的關聯。²而事實上福斯特從小吹笛子，後來又學了單簧管，小提琴，鋼琴和吉他，卻不會彈班鳩琴呢。



圖1、「斯蒂芬·福斯特音樂劇」露天劇場外觀及旗幟。徐宛中2012/6/28攝。

1 Ken Emerson, *Doo-dah! Stephen Foster and the Rise of American Popular Culture* (New York: Simon & Schuster, 1997), 127.

2 有關福斯特和巴茲城的這齣音樂劇，見筆者之文：〈回到肯塔基老家 --- 福斯特和肯塔基一個小城的故事。〉《樂覽》92（2007年2月），53-57；93（2007年3月），51-55。

肯塔基州東部山區（以下凡是提到山區，皆指阿帕拉契山脈南部山區，涵蓋數州）的23號公路又稱為「鄉村音樂公路」（Country Music Highway），全長144哩，因為沿途出過不少著名的鄉村歌星。介紹這條公路和景點的手冊就曾經以很顯著的地位呈現出一支班鳩琴。維吉尼亞州西南山區一條崎嶇的山路，全長333哩，有許多和民間音樂相關的景點，因此被稱為「崎嶇之路：維吉尼亞音樂遺跡之徑」（The Crooked Road: Virginia's Heritage Music Trail），其沿途的路標也是一支班鳩琴。（圖2）肯塔基州中部一個四面不見人煙的荒涼地方仁福羅谷（Renfro Valley），開劈出一個特區，把一座大穀倉改成音樂館，門前樹立的是紀念該館一位傳奇的班鳩琴演奏者的銅像。（圖3）西維吉尼亞州一個人口僅有五百的小鎮吉爾伯特（Gilbert）有一家「理查理髮館」（Richard's Barber Shop），就只有老闆理查一人。除了理髮專業，他還以演奏班鳩琴娛客和自娛聞名。田納西州出生的班鳩琴大師史坦利（Ralph Stanley）於1976年被該州林肯紀念大學（Lincoln Memorial University）授予榮譽博士學位。肯塔基州出生的班鳩琴大師克羅（J. D. Crowe）2012年則被肯塔基大學授予榮譽博士學位。這種對沒有高等學歷卻有巨大貢獻的民間藝人的尊崇，恐怕也是少見。從這些信手拈來的實例多少可以看出班鳩琴在美國南方文化的地位了。



圖2、「維吉尼亞音樂遺跡之徑」路標。
徐宛中2011/7/2攝。



圖3、肯塔基仁福羅谷音樂館前之銅像。
徐宛中2008/11/1攝。

撲朔迷離的來歷

班鳩琴是一種魯特（lute）族的彈撥樂器。雖然現在彈班鳩琴的美國人以白人為主，但大家都已經公認它原來是黑人的樂器，和西非洲有某種關聯。當年黑人被當奴隸強迫地帶到新大陸，隨身不可能帶什麼樂器。這件樂器應該是他們從記憶中去摸索，並就地取材而製作出來的。雖然中、南美洲的黑奴比北美享有較多的自由，保存較深的非洲傳統，但被販賣卻能帶樂器來也不可思議。西非洲至今都還有很多吟遊詩人（griots），以唱敘事歌和頌讚歌謀生。他們隨身所用的就是彈撥的魯特族樂器。不過早期有關黑人音樂和樂器的記載和圖像都不多，有的話也是貶多於褒。這個原因除了以前文物保存不善之外，當時的觀察和興趣也不及後世。但更可能和某些基督教派敵對世俗音樂舞蹈有關，認為那些是受魔鬼之驅使，何況是黑人的樂舞。³然而黑人能歌善舞的天性不可能完全被禁止。由於他們最喜愛的鼓樂或管樂音量大又可以作為通訊，有些白人主人怕他們當做造反聯絡工具之用而加以禁止，他們自然地就會選擇音量小，音色柔的弦樂器了。這是一個頗為可以被接受的假設。⁴

根據蒂娜·艾普斯坦（Dena J. Epstein）的研究，目前所知近似這樣的一件樂器的最早描述發表於1621年，其背景是西非洲的甘比亞。該樂器以大葫蘆為音箱，連接一支無品的柄，什麼材料都可做弦，最多可達六條，型似bandora（歐洲古代彈撥樂器統稱）。新大陸最早有關這類彈撥樂器的記載則是1678年，一個法國作者提到中美洲安地列斯群島（The Antilles）的黑人隨著鼓聲和一件叫banza的樂器起舞。⁵這兩個早期的名字已經指向後來的banjo了。當然這也可能是白人作者給它加上的名稱。十七世紀末則出現了迄今最早的此類樂器圖像，即英國醫生斯隆（Sir Hans Sloane）在牙麥加住了兩年（1687-1689），返國後1707年在倫敦出版一本遊記書中的插圖有兩支類似的樂器，他稱為"strum-strum"（亂彈）。圖中很清晰地畫出以葫蘆為音箱，上覆皮面，一端連接無品的木指板，上張二弦卻無弦碼的彈撥樂器。他還提供了製作的某些原始材料如馬尾和藤條等。⁶

十八世紀開始有關的記載就稍微多一點。艾普斯坦根據歷史資料整理出了一個從1621到1851年的表。所列出六十三條資料（二百年才六十三條），其中所用的樂器名稱很多是bangil, banjer, bangelo, banshaw, banza, banja, banjar, banjoe和banjo，其地區則以中美洲和北美洲為主。可見班鳩琴這個名字已經樹立了，只是發音上的分歧而已。⁷值得一提的是英國傳教士鮑協爾（Rev. Mr. Jonathan Boucher）十八世紀中、下葉在美國馬里蘭州和維吉尼亞州待過多年，後來出版過一本詞典，在介紹“bandore”一詞時他特別註明其發音為“banjor”。⁸另外一位只專門研究北美本土班鳩琴和黑人關係的茜喜莉亞·康維（Cecilia Conway）則從1797年到1856年的資

3 Dena J. Epstein, "The Folk Banjo: A Documentary History." *Ethnomusicology* (1975), 19 (3): 348.

4 同上註，頁351。

5 同上註，頁350-351。

6 同上註，頁352。

7 同上註，頁359-360。

8 同上註，頁353。

料整理出三十三條，名字也幾乎都和上述的結果接近。如果資料中有樂器各部位的結構，演奏方法，和其他合奏樂器，她也都列出，還包括該樂器的功用。後者除了一次在巫術祭典之外，其他全都是世俗娛樂伴舞。⁹羅伯特·維南斯（Robert B. Winans）的研究則確定維吉尼亞州的黑人從十八世紀中葉就開始彈奏班鳩琴，到了十九世紀中葉還非常流行，和提琴合作伴奏舞蹈，並製表證明。¹⁰

簡單地綜合以上未能一一引述的各資料和一些圖片，我們可以知道十七到十九世紀之間的班鳩琴是中美和北美洲黑人根據非洲的某些彈撥樂器原型而製作出來。它的名字雖然有許多種，但最早期可能和“bandora”有關。而這一詞也是歐洲古代彈撥魯特族樂器的泛稱，又是西班牙和葡萄牙古代的一種樂器名稱，和非洲無關。所以也可能是白人先如此稱呼，黑人反而跟進，慢慢就演變成“banjo”了。當時的班鳩琴以葫蘆切半為音箱，上蒙皮革，連接一支圓木棍或扁木指板，以藤、羊腸或其他材料為弦，面板置碼托弦，弦數不定。班鳩琴的用途多是作為世俗伴唱和伴舞之用。

美國許多學者和藝人都投入於班鳩琴的尋源，甚至遠涉非洲。有的從非洲帶回或仿製現在還流行的西非吟遊詩人的盧特族樂器，作為研究和表演之用。肯塔基州民間樂人任迪·威爾遜（Randy Wilson）就是很有名的一位。他每次演講和表演時都帶了一批樂器，其中兩支是西非的xalam（又稱khalam, ngoni；長頸木質船型體）和konting（又稱akonting；長頸圓體）。（圖4左和右）這些樂器的柄都是圓棍，無品。在肯塔基音樂名人館（Kentucky Music Hall of Fame and Museum）的展覽裡也有一個櫥窗展出這一類西非樂器和美國的早期班鳩琴，以供比較和研究。（圖5）其牆上所掛的照片之一是一幅十分著名的《老農莊》。（見下）再者，葫蘆音箱，無品指板的老式班鳩琴也變成懷舊的象徵，現在也有人製作和演出，樂器看起來頗為「精緻」，缺少了一點「土氣」。（圖6）

9 同上註；又見Cecilia Conway, *African Banjo Echoes in Appalachia: A Study of Folk Traditions* (Knoxville, TN: University of Tennessee Press, 1995), 304-310.

10 Robert B. Winans, "The Black Banjo-Playing Tradition in Virginia and West Virginia." *Journal of the Virginia Folklore Society* (1979), 1: 12-13.



圖4、西非洲吟遊詩人的xalam (ngoni) (左) 和konting (akonting) (右)，Randy Wilson於肯塔基大學講座時所用，徐宛中2007/9/7攝。



圖5、肯塔基音樂名人館班鳩琴演進展覽。徐宛中2005/5/22攝。



圖6、懷古的葫蘆音箱班鳩琴（Andy Gribble製造）；傑夫·基茲（Jeff Keith）奏。徐宛中2009/6/23攝。

從一幅南方農莊畫說起

歷史上最著名的一幅描繪北美黑人生活的水彩畫是十八世紀末的《老農莊》（The Old Plantation），是那個時代唯一流傳下來關於這一主題的美術作品，因此一而再，再而三地被用作十八世紀南方黑人「美好」生活的寫照。多少年來它都被稱為無名氏之作。但一位圖書館員蘇珊·夏姆斯（Susan P. Shames）通過地方文獻、家族族譜、遺囑、財產清單、拍賣檔案，乃至於十八世紀下半葉英國紙商畫紙的水紋等，在2010年出版了一本她的「偵探」成果專書《老農莊：畫家揭秘》（The Old Plantation: The Artist Revealed）。她認為該畫作於1785至1790年間，畫家不是別人，正是南卡羅萊納州一個白人農莊主人約翰·羅斯（John Rose, 1752/53-1820），其地點則是羅斯在該州南端伯福郡（Beaufort County）或附近的農莊。¹¹（圖7）

11 Susan P. Shames, *The Old Plantation: The Artist Revealed* (Williamsburg, VA: Colonial Williamsburg Foundation, 2010), 書封面。

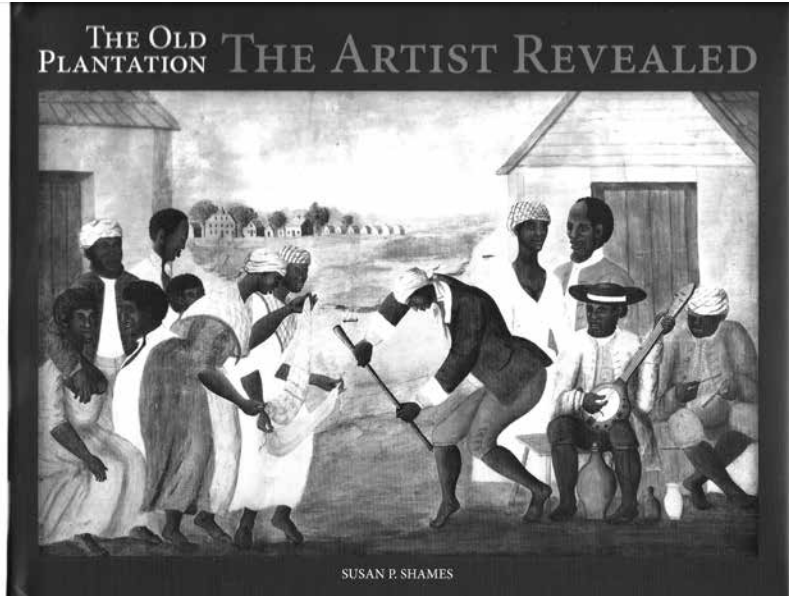


圖7、《老農莊：畫家揭秘》（book cover）。

在兩棟簡單的建築物之間，兩組黑人正在休閒娛樂，所著衣服是一般西式日常之服，皆赤腳。左邊一組有四男三女。前方的二女以布纏首，是典型的非洲婦女裝束。她們似乎在跳舞，其身體向前傾斜的姿態比較像非洲舞蹈。她們每人雙手置長巾，現在已經被鑑定為長布包着搖響器（右端圓而下垂），是西非女人專用的樂器舍古熱（shegureh）。正當中面對著她們的是一男子以長桿（掃帚桿）作舞具的表演舞（許多文化都有的婚禮舞），身體也向前傾斜。右邊一組有三男一女。前排坐著的二男之一戴帽者彈班鳩琴，另一男以二小槌敲擊夾於腿間的小鼓（也可能是葫蘆或陶罐）。前方地上幾個罐子大概是酒或其他飲料。看得出那支班鳩琴以半葫蘆為音箱，上覆皮面，並置一弦碼。指板（不是圓棍）扁平，但無品；張三長一短的弦（頂端三軸，中段一軸）。這已經和現在還留存的一些手工製作班鳩琴很相似了。¹²

南卡州南端海邊那一區和喬治亞相連的一帶和美國其他南方最大不同之處是當年黑奴比較自由，又長期以來少和外界來往，因此保存較多的非洲習俗，被稱為苟拉文化（Gullah Culture），很受人類文化學重視。

另外值得作比較的是前文提到的康維在1970年代到北卡羅萊納州山區研究非裔班鳩琴文化。她發覺他們雖然已經用工廠生產的班鳩琴，但所彈的方式和某些即興的樂曲還是很接近現在非洲的音樂（例如短小樂句，不斷循環），而年長婦女仍然喜歡頭上纏布。¹³

十九世紀也有幾幅以黑人和班鳩琴為主題的美術作品。非常著名的一幅是有「美國鄉村畫家」之喻的維廉·蒙特（William Sidney Mount, 1807-1868）1856年完成的《班鳩琴奏

12 同上註，頁11-12。

13 見Conway, xvi-xix.

者》(The Banjo Player)，典型浪漫派寫實之作，惟妙惟肖地描繪出一個年輕黑人奏班鳩琴的愉快姿態。這是畫家受邀之作，美化了現實。但是從樂器的研究角度來看，畫家的確提供了十九世紀中葉當時班鳩琴的詳細構造：鈴鼓式扁圓的木箱，邊鑲鐵環加扣鉤；面蒙皮，上置弦碼；木質指板無品，上端四個和邊緣一個軸，四長一短的弦清晰可見。再者，奏者右手手指不帶套，彎曲的形狀和現在的二指奏法很像，即拇指主要彈持續音的短弦，但也可以越界彈其他弦，食指以指甲彈其他旋律弦，手腕上下甩動。難怪這一幅圖被班鳩琴愛好者捧為經典，出現在許多與班鳩琴相關的資料上，包括作為教材出版物的封面。(見下文及圖8)蒙特在1855年另有一幅水彩畫《穀倉裡的班鳩琴奏者》(The Banjo Player in the Barn)，主角也是黑人。另外他1856年作的《骨板奏者》(The Bone Player)則描繪一個黑人雙手各執一對節奏骨板，是《班鳩琴奏者》的姊妹作。

林肯畫像作者，紐約大都會博物館創辦人之一伊斯特曼·強森(Eastman Johnson, 1824-1906) 1859年作的《肯塔基老家》(Old Kentucky Home)是另一幅以黑人生活為主題的美術作品。該畫原名《南方黑人的生活》(Negro Life at the South)，幾乎在呼應福斯特的名曲，也就是肯塔基的州歌《我的肯塔基老家》(My Old Kentucky Home)。在黑人家門口，左方一對年輕男女在談愛，中間母女跳舞，右邊一個白人女子聞聲而至，其他黑人觀望，而提供音樂的正是中後方的黑人班鳩琴奏者。這件樂器的形制和上圖雷同，音箱也是木質。這些圖像起碼都顯示班鳩琴當時還是黑人的樂器。最可貴的應該是樂器的形制已經脫離了早期的原型，不再隨地取材，也不用葫蘆了。

第一位享名國際的美國黑人畫家亨利·彈那(Henry Ossawa Tanner, 1850-1937) 1893年作的名畫《班鳩琴教學》(The Banjo Lesson)則有另一種內涵。此畫的背景是設備簡陋的房間，窗外射入的光線和室內爐灶的火光交織，襯托出正中黑人老者親切而專注地在教一個孫輩男孩班鳩琴。此畫一掃當時許多描繪黑面歌舞秀黑人滑稽或笨拙的形象，而賦予尊嚴並流露親情，也改變了一點班鳩琴的形象。¹⁴

改頭換面的大變化

歷史的演變有時真會令人難以捉摸或啼笑皆非。十九世紀興起的美國白人社會(尤其北方工業地帶)的著名通俗娛樂之一卻是由南方白人以半吊子的所謂黑人文化為主題「發明」出來的，那就是風行一時的歌舞秀，又稱黑面歌舞秀。演員以燒焦的樹皮塗滿了臉，同時將嘴唇塗的特別白，來表演又唱又跳的滑稽劇，到後來連黑人的演員都跟著塗黑臉畫白唇。而這些角色所用的樂器最主要的就是班鳩琴和提琴，都是當時黑人常用的樂器。本文開始提到的福斯特就為這種歌舞秀創作不少歌曲，《噢！蘇珊娜》是其佼佼者。黑人牙膏的標誌就很接近這個形象。早年的品牌叫“Darkie”，是有侮辱性的名字，現在已經改為“Darlie”牙膏了。

14 以上所提諸美術作品全部可以上網用Google Images尋得，只需輸入各作品英文標題及畫家的名字。

大約在十九世紀初就有個別白人演員塗黑臉，假裝成農莊黑人，穿著誇張，用所謂黑人的動作、語言、音樂和舞蹈娛樂白人觀眾。這種演出實際上就是雜耍加音樂，常常穿插在馬戲班和催銷成藥的節目裡，十九世紀中期風行全美，還遠征英國。最有名之一是維吉尼亞歌舞秀團（Virginia Minstrel）。他們四人分別用提琴、班鳩琴、骨片（bones；成對木片，最初是獸肋骨）和鈴鼓，也就是後來幾乎所有劇團都用的四大件。¹⁵當年很有影響的演員之一叫爵爾·史偉尼（Joel Sweeney, 1810-1860）。他小時和農莊黑人學班鳩琴，後來成為此樂器的能手，也遠征英國、蘇格蘭和愛爾蘭，並參加重組上述的維吉尼亞黑面歌舞秀團。¹⁶有關他對此樂器的發展傳說很多，但並不可靠。例如將葫蘆音箱改為鈴鼓式木製音箱和加入第五弦（短弦）等說法現在都被推翻了。以第五弦（短弦）為例，比他早的圖像都已經有一根短弦了（如前述《老農莊》）。而荷蘭國家民族學博物館有一支1772年（或更早）在中美洲古牙那（Guyana）收集到的這類樂器，叫Creole-bania（混血人的bania），可能是現存最古老的班鳩琴類實物。該樂器有三長一短的弦，但弦碼未存，其葫蘆音箱覆蓋羊皮，柄無品，頂端刻裝飾，非洲味很重。¹⁷Bania是西非賽內加詩人用的一種魯特族樂器名稱，音箱呈船型，形制如上文所提的xalam，ngoni，名稱又接近banjo。此名字雖然沒有在上文所提的兩個統計中出現，但在其他的研究中則有。¹⁸

黑面歌舞秀的高潮是1840年代到1870年代，跨越南北戰爭，而且擴大為獨立的劇種，不再依附馬戲團。劇團有如春筍，相繼冒出。其中有一團克里斯提歌舞秀團（E. P. Christy's Minstrels）和福斯特的關係特別密切，初演了不少他的歌曲。本文開頭所提巴茲城露天音樂劇中有二人互動的生動場面。到了後期黑人也加入演出。由於演出的需要，班鳩琴從1840年代開始由工廠生產，葫蘆演變成木製鈴鼓音箱，加上鐵框，並且啟用螺絲扣。¹⁹進入二十世紀之後，這個劇種就慢慢式微。這種喜劇總是把黑人的形象演成愚笨、滑稽、不用大腦，但能歌善舞。現在回顧起來，它雖然娛樂了大眾，後期也提供一些黑人工作機會，其所留給後世對於非裔黑人的反面印象，卻久久未能磨滅。

從另一方面來看，黑面歌舞秀則大大地改變了班鳩琴的歷史。第一，由於白人塗臉演黑人，又是歌舞劇，就非得用班鳩琴這件黑人樂器不可。因此班鳩琴慢慢地從黑人的手裡轉到白人的手裡。第二，班鳩琴原來是黑人自娛或伴舞的樂器，現在變成舞台上的樂器，而且由專業者演出。第三，由於演出和學習的人增多，需求量大，城市工業大量生產班鳩琴，形制也漸歸於統一。第四，由於黑面歌舞秀團的影響，班鳩琴普及到大城市，成為中產階級白人業餘的樂器，加入鋼琴和吉他之列。第五，黑面歌舞秀團更深入南方，山區的白人下山看表演，把班鳩琴帶回去而成為他們的重要樂器之一。這就是白人繼承黑人大量普及班鳩琴的開

15 Clayton W. Henderson, "Minstrelsy, American." In S. Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), 16: 737.

16 同上註，頁737-738；又見Bob Carlin, *The Birth of the Banjo: Joel Walker Sweeney and Early Minstrelsy* (Jefferson, NC.: McFarland & Co., 2007), 130-131.

17 見Conway, 163.

18 Paul Oliver, *Savannah Syncopators: African Retentions in the Blues* (New York: Stein and Day, 1970), 50.

19 見Carlin, 131-133.

始，也使班鳩琴名副其實的成為全美國的民間樂器。

十九世紀白人彈奏班鳩琴的技巧開始時還是繼承黑人所用的，即拇指和食指的二指彈法，現在通稱為爪鎚式（clawhammer style），右手呈爪形，拇指以指肉，食指以指甲，皆向下彈。這種彈法節奏性比較強（非裔音樂的特點之一），甚至被稱為「敲擊式」（beating）。有一首黑人民歌的歌詞就唱道：「讓我們到穀場叫醒年輕人，來敲一點班鳩琴」。²⁰這種奏法到現在還很流行。

由於歷史和社會背景，班鳩琴常被看不起，有「半開化的錚聲」（The half-barbaric twang）的喜稱，也是「不進步」和「跟不上時代」的象徵。因此十九世紀城市中產階級的白人為了要「提升」這件樂器的社會地位，把古典音樂的吉他指法運用到班鳩琴來，即以多指向上勾弦彈奏。而多指彈法演奏的是歐洲古典音樂為主，也是「高尚藝術」的代表。樂器工廠尤其積極推行這種觀念而宣揚說：「班鳩琴已經不再僅是一件『黑人的樂器』，它現在為最聰慧的紳士和淑女們所愛彈。」²¹當時仕女所喜愛的是浪漫派的歌曲或鋼琴曲，都在起居室彈唱，所以被稱為起居室音樂（parlor music）。福斯特的另一批著名的抒情歌曲，義大利歌劇選曲（英文歌詞），圓舞曲，進行曲，宗教歌曲，甚至於一些黑面歌舞秀歌曲皆被包括在內。到了後期（1870晚期到1880年代），工廠製造的班鳩琴都加上了品位，以利音準和奏和弦，從此一直沿用。為了藝術品味，樂器也加上許多精緻的裝飾。²²後來還製作高低音數種形制，組織班鳩琴樂隊（包括吉他和曼陀林），在大城市和大學校園推廣，一直延續到1920年代。²³

用樂譜也是「進步」和「文明」的象徵。由於城市學班鳩琴的人多了，開始有無師自通的教本和樂譜，甚至通訊刊物出現。早期最有名的教本是1855年的《布雷格班鳩琴教本》（Briggs' Banjo Instructor）。該書對於此樂器的奏法有詳細的描述，和現在還流行的老式二指法接近。1997年魏得利須（Joseph Weidlich）將它校訂之後再版，取名為《歌舞秀班鳩琴教本》（Minstrel Banjo），特別選了上文所提的蒙特的那幅《班鳩琴奏者》作封面畫。²⁴（圖8）

20 Gerald Milnes, *Play of a Fiddle: Traditional Music, Dances, and Folklore in West Virginia* (Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 1999), 131.

21 Karen Linn, *That Half-Barbaric Twang: The Banjo in American Popular Culture* (Urbana, University of Illinois Press, 1991), 9.

22 同上註: 15; 又見Milnes, 128.

23 見Linn:23-24; 又見Jay Scott Odell & Robert B. Winans, "Banjo." In S. Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), 2: 664.

24 Joseph Weidlich, *Minstrel Banjo: Briggs' Banjo Instructor* (Anaheim Hills, CA: Centerstream Publishing, 1997), 書封面。



圖8、《歌舞秀班鳩琴教本》（book cover）。

南方山區的白人經濟較差，教育程度低。他們喜愛傳自英倫三島的民歌，但也接受當時從各地傳來的音樂。直到二十世上半葉樂器還是就地取材，自己以手工來製造。班鳩琴傳入之後，變成他們僅次於提琴的普及民間樂器。各式各樣的成品都有，多數是四或五弦，品位從無到有；圓形音箱以木為材，但也有八角形和長方形，更有火腿罐頭和汽車輪胎蓋音箱；皮面從貓，地撥鼠到小牛皮都有。田納西州東部山地的一位老太太輝特克（Renda Whitaker）就說她和丈夫「到樹林砍下白楊木材，再宰了一隻土撥鼠，以其皮張於音箱，完成了我們的班鳩琴。」²⁵到了二十世紀初，班鳩琴已經成為山區男孩的必備樂器之一。它代表狂野和外向，正如女性喜彈的叻絲瑪（dulcimer；也稱阿帕拉契叻絲瑪；箏類樂器）代表了甜美和內向的一面。²⁶

事實上黑人的班鳩琴在南方並沒有消失，只是退到後台。²⁷原因是許多研究都側重於他們的靈歌和民歌，對於器樂（尤其舞蹈音樂）還是有偏見。加上白人彈得「轟轟烈烈」，搶去

25 John R. Irwin, *Musical Instruments of the Southern Appalachian Mountains* (Atglen, PA: Schiffer Publishing Ltd., 1979), 32.

26 見Linn, 131-132.

27 Robert B. Winans, "The Black Banjo-Playing Tradition in Virginia and West Virginia." *Journal of the Virginia Folklore Society* (1979), 1: 7-8.

了光芒。但黑人的這個傳統的確逐漸式微。1970年代的深入研究都局限於很小的區域如北卡羅萊納州山區和維吉尼亞州山區。後一區研究的貢獻是發覺黑人和白人的音樂相互影響比想像中多而強。²⁸

大珠小珠落玉盤的新局面

二十世前半葉，班鳩琴在白人世界也退了潮，主要用於爵士樂團（初期也是黑人採用）作節奏樂器。耐人趣味的是等長四弦的次高音班鳩琴卻獲得青睞，因為它更容易彈節奏，而且音箱也加大，有的也用到撥片來彈奏。²⁹1920到1930年代正是美國經濟大蕭條，樂器工廠也紛紛倒閉，到後來四弦的生產也大減。但五弦在南部山區已經被接受，一直流暢無阻，因為他們反正就地取材製作，也不依靠音樂謀生。到了中期，五弦才因為青草音樂的興起和民歌運動的蓬勃，不但恢復，而且發揚光大，傳遍天下。1920年代後期已經有一些山區白人組成弦樂隊（提琴、吉他和班鳩琴為主，並帶聲樂）被唱片公司錄音，到大城市廣播電台和劇院表演。這就是有名的「山巴佬音樂」（Hillbilly music）的起源。到了1930年代，大眾都對這件樂器失去興趣，連最常提供此樂器的郵購目錄都找不到它。³⁰然而世紀中葉後卻得力於兩位名家起了扭轉乾坤的貢獻。

美國音樂學先驅查爾斯·西格（Charles Seeger, 1886-1979）之長子，有美國民歌運動之父之稱的彼得·西格（Pete Seeger, 1919-2014）於1948年出版了一本《如何彈奏五弦班鳩琴》的教本，³¹是這件樂器復興的開端。不少後來成名的城市演奏者都說是那教本帶他們入門。西格帶著自己發展的一支長頸樂器，綜合向上和向下彈奏的指法，大江南北演唱，掀起了一股民歌之風，也宣揚了他為民權和正義的呼聲，以音樂激勵年輕人反權威、反壟斷，頗為當時當政者所忌諱。民歌復興運動在1960到1970年代席捲全美各大城市和大專校園，加上唱片公司的大力推動，其影響既深又遠，是民間音樂歷史上可歌可泣的光輝一頁。雖然吉他是多數民歌手的樂器，班鳩琴則因為西格的提倡而再度受到重視。

西格把這件樂器再度帶上檯面，但他的貢獻主要是民歌的創作、推廣和社會運動。真正把班鳩琴的技巧帶到現在這個高峰則要歸功於爾·斯格魯格斯（Earl Scruggs, 1924-2012）。斯氏生長於北卡羅萊納州南部離山區不遠，只有一所兩間教室的小學、一個教堂、和一家雜貨店的鄉下。他父親（早逝）務農和當商店記賬員，會彈班鳩琴和拉提琴，母親彈風琴，一家三個男孩和三個女孩，除了小妹之外都從小彈班鳩琴和吉他，來往的親戚朋友也很多是樂器能手。他五歲開始借哥哥的班鳩琴學習，從小在附近的聚會和電台表演班鳩琴而漸露鋒芒，到了十三歲才擁有自己的樂器。為了家計，二次大戰期間曾經在紡織廠打工數年。1945年搬到田納西州正式以音樂為業。當年十二月他受著名的比爾·蒙羅（Bill Monroe, 1911-

28 同上註，頁26-27。

29 見Odell & Winans, 664.

30 見Linn, 140.

31 Pete Seeger, *How to Play the 5-String Banjo*. 3rd ed., revised. (Beacon NY, Published by the author, 2002)

1996)之聘，參加後者的《青草男孩們》(The Blue Grass Boys)樂團，掀開了音樂史的新一章。³²

1948年斯氏和彈吉他的勒斯特·弗拉特(Lester Flatt, 1914-1979)離開蒙羅，再邀請幾個人合組一個叫《霧山男孩們》(Foggy Mountain Boys)樂團，以熱烈的樂風和無比的技巧征服全國樂壇，並且為電視劇和電影配樂，長達二十年，奠定了現在大家公認的班鳩琴水平，影響深遠。³³除了技巧創新超群之外，更重要的是斯氏將班鳩琴帶到純音樂藝術的地位，完全脫離了黑面歌舞秀的陰影。³⁴他所獲的許多榮譽中包括二次都以他的招牌曲《霧山狂舞曲》(Foggy Mountain Breakdown)得到葛萊美獎(Grammy)。他於2012年3月28日去世。北卡羅萊納州他成長地方附近的小鎮薛比城(Shelby)正在為他建立一個紀念館。

誠如上文所述，早年班鳩琴流行用二指彈法(爪鎚式)。斯格魯歌斯說他小時也看到過長輩有人用三個指頭來彈班鳩琴，留給他一些印象。他一直為自己用二指法節奏不夠穩定而切分音又不理想所煩惱。大約十歲時有一次和哥哥吵架，賭氣獨自帶了班鳩琴到另一房間去隨意亂彈。在無意中發覺他用了拇指、食指和中指三個指彈出一首叫「魯笨」(流便)(Reuben)之曲，效果不錯。接下來一整個星期就只彈那首曲子，直到爛熟之後也能夠運用同樣的技巧到其他的樂曲。就如此他發明了三指班鳩琴彈法！³⁵他發展出的這種帶指套三指法，奏出特別快速的琶音，其效果頗有白居易《琵琶行》中「大珠小珠落玉盤」的韻味，大大改變了整個演奏技巧和風格，因此被稱為「斯格魯歌斯風格」(Scruggs style)，成為現在班鳩琴演奏的典型模範。由於這種技巧主要用於青草音樂，所以也被稱為「青草風格」(Bluegrass style)。³⁶

除了上面所述歷史上的用途，班鳩琴現在的用途也非常廣泛。青草音樂是非用不可，因為班鳩琴那種霹靂的音色，疾風的速度和華麗的裝飾已經是這種音樂的標誌。在傳統的爵士樂，藍調(Blues)，古早音樂(Old-Time music)，現代民間音樂(二十世紀中葉興起)，克爾特音樂(Celtic music；愛爾蘭風格的音樂)和鄉村音樂(Country music)裡都有它其踪跡。

32 Earl Scruggs, "Earl Scruggs Biographical Notes." In *Earl Scruggs and the 5-String Banjo* (New York: Peer International Corp., 1968), 147-151.

33 其配樂最有名的是在電視連續劇《山巴佬》(The Beverly Hillbillies)和電影片《雌雄大盜》(Bonnie and Clyde)中之追捕場面。名曲《霧山狂舞曲》就在此電影中。他們的唱片無數，下列是精選的一片：*The Best of Flatt and Scruggs*. (20th Century Masters - The Millennium Collection). Mercury Records 088 170 187-2 (2001).

34 見Linn, 140-141.

35 見Scruggs, 155.

36 青草音樂風格的唱片汗牛充棟。名曲在電影中的出現除了上述(註33)之外，還有1972年的「生死狂瀾」(Deliverance)主題曲「班鳩琴決鬥」(Dueling Banjos)，其班鳩琴(劇中盲童奏)和吉他的競奏，十分精彩。原曲是Arthur "Guitar Boogie" Smith 1955年所作，原名"Feudin' Banjos"。他還和電影公司因版權打贏了官司。詳見此樂人之小傳條目，收於*The Guinness Encyclopedia of Popular Music*, compiled and ed. by Colin Larkins. Enfield, Middlesex: Guinness Pub., 1995, v.5: 3836.

跨越時空和種族的新樂器

現在流行工廠生產的班鳩琴形制是一支長柄的彈撥樂器，全長38英寸。其圓形的木質音箱以金屬圍繞，外加螺旋扣鉤，上蒙塑膠皮，直徑11英寸；長頸的指板鑲二十二品；張四長一短五條鋼絲弦，因此中文有「五弦琴」之稱。但實際上也有四弦和其他形制，因此用音譯「班鳩琴」似乎較佳；「吉他」和「曼陀林」也都是音譯。值得一提的是十九世紀的大變化沒有影響班鳩琴腸弦的傳統，直到二十世紀初才啟用鋼絲弦。³⁷傳統上調弦依個人或樂曲而定。根據胡佛（Peter R. Hoover）的統計，五弦的調弦有29種之多！³⁸現在青草音樂用的也有數種調弦，以G調的g'-d-g-b-d'最為普遍。離奏者最遠的是第一弦，調d'音，第二弦為b，依次到最靠身體的第五弦，也就是短弦，是高音的g'。該弦不按音，永遠都是g'音，其作用就是持續音（drone）；由於只用右手拇指彈，所以也稱「拇指弦」。如前所述，新式的奏法右手拇，食和中指各套指套，是謂三指法。老式只用拇指的指肉和食指的指甲。這種不帶指套的彈法也還流行，是謂二指法（爪鉤式）。二指法也用剛剛提過的G調調弦，但所謂「雙C」調弦也很流行，即g'-c-g-c'-d'。由於是民間樂器，其他個人（尤其山區）喜好的指法還非常多。

現在的班鳩琴都由工廠生產，即使山區也比較少用手工製作的。仔細地研究的話會發覺它已經傳遍全球，而且還有許多其他非典型的形制，適合不同的用途，例如四弦班鳩琴（有的以撥子彈），高音班鳩琴，愛爾蘭班鳩琴，六弦班鳩琴（流行於英國）等等。有一個《彈撥樂器大全》的網站收集了全世界各種各樣的彈撥樂器，其班鳩琴類就列出了19種之多。³⁹

和許多民間樂器一樣，以前的班鳩琴學習都是口傳心授。1850年有人問一位傳統班鳩琴奏者會不會看譜。他回答說：「我會不會看譜？天哪！班鳩琴沒什麼樂譜。你就是拿起它來彈奏嘛！」⁴⁰但如前述，當班鳩琴普及到城市之後，也有樂譜的出版。所用的是一種特殊的記譜法，而且因人而異，並不統一。現在常見的譜不用五線譜也不記音高，而以弦數，指位和彈奏技巧的記號來顯示，節奏則和五線譜的類似。（圖9）歐洲古代魯特和現今的吉他也有類似的記譜法，是謂*tablature*。中國古琴譜也可歸於此類。當然現在科技發達，樂譜之外也可以靠CD, DVD, 和YouTube來學習了。筆者問本文開始時提到的那位理髮師他如何學班鳩琴。他答道：「就是買一本斯格魯格斯教本自己學的呀！」⁴¹

37 見Linn, 15.

38 見Conway, 225.

39 *Atlas of Plucked Instruments*. <www.atlasofpluckedinstruments.com/banjoes.htm>

40 見Seeger, 封底.

41 2008年5月9日訪問。

Cripple Creek

Solo #2

圖9、現代五弦班鳩琴譜和五線譜對照例。(Roy Clark. *Complete Bluegrass Banjo Bible*. Danvers, MA: Santorella, 1996: 59)

從2002年開始，由製片人費爾德茲（Marc Fields）和班鳩琴家垂須卡（Tony Trischka）兩位主持了一個研究和採訪計劃，歷經九年，到2011年底完成，錄存了四百小時的資料，把班鳩琴在美國三百年的歷史分段記錄下來，濃縮為一個八十二分鐘的錄影節目：《給我班鳩琴》（*Give Me the Banjo*）。⁴²這個由電影明星史蒂夫·馬丁（Steve Martin；本身也是班鳩琴名家）講述的記錄片包括許多歷史鏡頭和名家訪問。演奏者除了已經提過有歷史地位的，還包括發展新技巧和新配器而獲得三次葛萊米獎的新一代名家貝拉·弗雷克（Bela Fleck）。他曾赴非洲尋根，還以班鳩琴伴奏太太愛必給·華旭本（Abigail Washburn；也是班鳩琴家）唱中文歌《康定情歌》傳為佳話。《給我班鳩琴》是一部把班鳩琴這個樂器穿過時空，超越種族，歷經各段歷史和社會的變化，最後集其大全而成為一個能代表美國文化的新樂器的珍貴紀錄片。實際上，班鳩琴的演變史正反映了美國三百多年的社會文化史。

2013年2月11日肯塔基州萊辛頓市（Lexington）一個著名的現場廣播音樂節目《木之歌：古早廣播時段》（*Wood Songs: Old-Time Radio Hour*）舉行每週的定時節目，邀請的來賓是前面提到，現年七十五歲的班鳩琴大師克羅，當然座無虛席。但很特別的是同台還邀請了兩位小女生班鳩琴演奏家，即來自北卡羅萊納州年僅十五歲的布蘭蒂·米勒（Brandy Miller）和來自西維吉尼亞州年僅十四歲的瑪蒂卡·雷克（Marteka Lake）。前者從五歲就開始學，由她的老師彈吉他伴奏；後者才學了兩年，由她十二歲的弟弟吉他伴奏。她們獨奏的諳練技巧已經令人驚歎，而和大師並肩合奏的場面，從容不紊，亦步亦趨，尤其傾倒全場，掌聲如雷。在訪問中，她們都說是由於父親的鼓勵而學習，一旦開始，欲罷不能；而大師也說他當年也是由於父親的鼓勵才投入。這種南方社會的環境和家庭的培養，在在顯示出傳統音樂的根深蒂固，代代相延。可以斷定的是班鳩琴的學習人數只會愈來愈多，技巧和風格也會有所發展。但是它和南方文化的農莊、非洲裔、山巴佬（山區白人）等這些非主流的歷史關聯已經深植

42 *Give Me the Banjo*. PBS Arts from the Blue Ridge Mountains Series (New York: Docuramafilms, distributed by New Video, 2012).

人心，其所產生的懷舊情懷是美國文化中不易磨滅的因素，也永遠伴著它存在。⁴³

後記：有關「青草音樂」的譯名

時下” Bluegrass music” 都譯成「藍草音樂」。從字面上一點也沒錯，何況還有” Blues” 譯成「藍調」的前例。但是筆者提倡譯為「青草」。

- 1、“Blue” 一詞是憂鬱、沮喪之意。日常談話中憂傷時也會說 “I feel blue”。Blues 音樂是非洲裔創出來的，其歌詞反映他們早年受壓迫的痛苦和無奈的心情，音樂也緩慢。所以譯成「藍調」非常恰當。
- 2、“Blue grass” 譯成「藍草」則有待商榷。肯塔基州中部盛產一種草本植物的牧草，學名” Poa”，剛成長時尖端呈藍色，大概因此得名。但最大部分時間則是深綠油油一片（部分資料取自網路《維基百科》“Blue grass條”）。
- 3、肯塔基州的別名是Bluegrass State，中部萊辛頓城（Lexington）正是Bluegrass Land 的中心，一眼望去，四周馬場一片青綠。該城的機場則叫Bluegrass Airport。
- 4、Bluegrass（現在已經連用，二字不分開）音樂的發起人Bill Monroe（1911-1996）生於肯州中西部小鎮Rosin，因此用這個名字來稱呼他所創的音樂。青草音樂活潑快速，是白人的樂種，和藍調憂鬱緩慢有天淵之別。
- 5、根據梁實秋主編的《遠東英漢大詞典》，台北：遠東圖書公司，1996年元月初版頁234，“blue” 的漢譯有「天藍的；青色」二可能。筆者選擇了後者，是經過實地經驗和再三思考的。

43 見Linn, 163.

參考文獻

- Atlas of Plucked Instruments*. <www.atlasofpluckedinstruments.com/banjos.htm>.
- Carlin, Bob, 2007. *The Birth of the Banjo: Joel Walker Sweeney and Early Minstrelsy*. Jefferson, NC.: McFarland & Co.
- Conway, Cecilia, 1995. *African Banjo Echoes in Appalachia: A Study of Folk Traditions*. Knoxville, TN: University of Tennessee Press.
- Emerson, Ken, 1997. *Doo-dah! Stephen Foster and the Rise of American Popular Culture*. New York: Simon & Schuster.
- Epstein, Dena J, 1975. "The Folk Banjo: A Documentary History." *Ethnomusicology* 19 (3) : 347-371.
- Give Me the Banjo*. 2012. PBS Arts from the Blue Ridge Mountains Series. New York: Docuramafilms, distributed by New Video.
- Henderson. Clayton W, 2001. "Minstrelsy, American." In S. Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 16: 736-740.
- Irwin, John R, 1979. *Musical Instruments of the Southern Appalachian Mountains*. Atglen, PA: Schiffer Publishing Ltd.
- Linn, Karen, 1991. *That Half- Barbaric Twang: The Banjo in American Popular Culture*. Urbana, University of Illinois Press. (Music in American life series)
- Milnes, Gerald, 1999. *Play of a Fiddle: Traditional Music, Dances, and Folklore in West Virginia*. Lexington, KY: The University Press of Kentucky.
- Odell, Jay Scott & Robert B. Winans, 2001. "Banjo." In S. Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2: 660-665.
- Oliver, Paul, 1970. *Savannah Syncopators: African Retentions in the Blues*. New York: Stein and Day.
- Scruggs, Earl, 1968. "Earl Scruggs Biographical Notes." In *Earl Scruggs and the 5-String Banjo*: 147-156. New York: Peer International Corp.
- Seeger, Pete, 2002. *How to Play the 5-String Banjo*. 3rd ed., revised. Beacon, NY, Published by the author.
- Shames, Susan P, 2010. *The Old Plantation: The Artist Revealed*. Williamsburg, VA: Colonial Williamsburg Foundation.
- Weidlich, Joseph, 1997. *Minstrel Banjo: Briggs' Banjo Instructor*. Anaheim Hills, CA: Centerstream Publishing.
- Winans, Robert B, 1979. "The Black Banjo-Playing Tradition in Virginia and West Virginia." *Journal of the Virginia Folklore Society* 1: 7-30.

「非—產業」的音樂商業：亞洲社會少數的音樂

Gisa Jähnichen

馬來西亞普塔大學教授

摘要

音樂會和節慶的音樂演出活動以及CD的錄音，檔案透過網路的分享或非傳統的舞台音樂製作方式，或與儀式、慶典結合等的音樂產品，當它們成為一個所謂的產業產品的對象時，必須從一個寬廣的社會—文化脈絡下來進行分析。在亞洲，每個社會必須因應不同的條件來處理與這個現象有關的產業成長。

本文將突顯一些亞洲當地的音樂活動，這些頂著「非物質文化的世界遺產」的光環，並且故意隱藏其產業的外貌；對此作者將以產業發展的觀點去檢驗它們當前的存在性。大部分全球瀕臨消失的音樂活動，它們被聯合國教科文組織（UNESCO）施予保護傘，顯示它們是符合一個「少數」的音樂條件，不管是從族群或社會的觀點來看。一個觀點必須被拿來討論的是，是否這些音樂文化能夠有效地跟隨著市場經濟的運作，或者這些「物品」在二十一世紀，能否免除市場經濟的規律，保有它的理想性。另一個觀點是，克服文化經濟層面上的量化評估，與小幅度的開放及高品質的市場，如此它可能不需要為了吸引觀眾而去隱藏其產業背景，而是採以文化與理想上的價值觀，而非以隨著恣意的市場主流而擺動。

這篇論文還進一步提供了關於當地音樂活動的經濟發展歷史的深入觀點，及在亞洲社會少數群體中「非—產業」的商業如何支撐文化發展的一個前景。

關鍵詞：非—產業、亞洲文化、非物質文化的世界遺產、社會少數群體

“Non-Industrial” Music Business: Music for Social Minorities in Asia

Gisa Jähnichen

Professor, Universiti Putra Malaysia

Abstract

Music events such as concerts and festivals as well as music products such as recordings on CD, files shared via internet or staged productions of traditionally informal music-making or music connected to rituals and ceremonies need to be analyzed in a wide socio-cultural context when being subjected from an industrial aspect. In Asia, each community has to deal with different conditions for industrial growth in this matter. This paper is to highlight some Asian music practices that are decorated with the label of being ‘Intangible World Heritage’ and to inspect their current existence under the aspect of an industrial development that purposely hides its industrial attributes. Most globally endangered music practices that are covered by UNESCO protection may fulfill the condition of being a ‘minority’-music, either ethnically or socially. One point to be discussed is whether these parts of music culture can effectively follow a market strategy or if these ‘items’ remain ideologically exempt from economic processing in the 21st century. Another point is overcoming quantitative assessment in cultural economy and the opening of small scale and high quality markets that may not need to hide their industrial background in order to attract audiences that focus on cultural and ideological values rather than on arbitrary mainstream needs. The paper further gives an insight into the history of economic aspects within these local music practices and an outlook of how “non-industrial” business may support cultural development among social minorities in Asia.

Keywords: non-industrial, Asian cultures, intangible world heritage, social minorities

Point of Departure: The Positive and Negative Attributes of the Music Industry

Adorno, reflecting on the beginning of global music economy in a manner typical for the middle-income European thinker of his time, considered and related much about the controversial music industry. Overwhelmed by the devastation left by World War II in the middle of the 20th century, he at one point compares the helplessness of humankind with “...the behaviour of the prisoner who loves his cell because he has been left nothing else to love. The sacrifice of the individuality, which accommodates itself to the regularity of the successful, the doing of what everybody does, follows from the basic fact that in broad areas the same thing is offered to everybody by the standardized production of consumption goods. But the commercial necessity of concealing this identity leads to the manipulation of taste and the official culture’s pretence of individualism, which necessarily increases in proportion to the liquidation of the individual.” (Adorno, 2002: 297).

Adorno was a Eurocentric scholar who rarely opened his mind to anything outside his narrow point of view. However, his observations apply to a great extent regarding the current situation in Asia. Creating an immense output of nominal choices that can be easily recognized throughout a particular section of the music market which is economically interesting does not necessarily create individuality in music production. The case is often the opposite. In most productions the avoidance of risky sound combinations and sonic output that needs cultural familiarity leads to musical stereotyping and uniformity. The principle of prevention overrules at a nearly 100% rate (Brown, 1997: 80) the social claim for cultural identity of any kind of music not fitting into the output scheme of transnational media companies such as Universal, Sony Corporation, EMI-Virgin and the Bertelsmann Group and to a certain extent, Warner. The economy of the production and distribution process values uniformity and stereotyping higher than uniqueness and ‘exotic’ complexity in sound, which is being created during varying performances for occasions other than predominant consumption.

Everybody’s Music Becomes Nobody’s Music

On the other hand there is an array of cultural activities that include music, dance, rituals, and other performances specific to an area’s local social practice that are regarded as highly relevant pertaining to identity for a certain community, region or even a nation, so-called Heritage Items. The market of these items is limited through their very character of being an ethnic property of a group of people with which they claim their uniqueness. The question if such items may become subject to commercial exploitation is often raised in different ways and rarely sufficiently answered (Jähnichen, 2011). From the viewpoint of the music industry, these items may be less suitable for marketing and

broad distribution due to their limiting cultural and intellectual communicable characteristics. Thus the narrow access to these heritage items in a preserved context requires a type of transition into mainstream.

Looking at mainstreaming from the perspective of cultural identity and globalization, the process becomes very complex in terms of blurring evaluation borders. The spectrum of discourses departs from critical dismissal as experienced with Adorno to setting simple conditions based on political understanding of democratization (Jones, 1998) and modified conditions in a specific field (Monson, 1999, Levy, 2002), to finally reach an all embracing welcome of a cosmopolitan world music in any global place (Watson, 2008). That this type of world music may only work well when local sources are still identifiable leads the discussion back to the question of changing social dynamics in defining identities that are broadly discussed in ethnomusicological academia (Stokes, 2004, Shelemay 2006). Here, the industrial aspect of a special music practice is focused on from the perspective of its perception. music-making in small scale and by bridging the gap caused through alienation from a majority culture that appears abstract to Asian reality.

Based on the named academic and ethic discussions, one may realize that it is the process of mainstreaming that is viewed negatively and not the way of marketing in general (Talam, 2012). Marketing, to be correct, has always been a part of performing arts management, even as early as the 11th century. It has to do with various degrees of the treatment of commodities within a society and the sustainability of social systems in which marketing is practiced. That part considered not to be subject to marketing throughout bygone days until current excludes through its practice closed or inaccessible to an anonymous audience such as ritual chanting or singing in the shower. However, regional expansion of a market, the growing risk of marketing personalities and their performance products that necessarily become more and more unrelated to the audience's life as well as legality and copyright laws regarding use of public media and consumer behavior make marketing a reproachable and blemishing business in regards to spiritual symbols of a community, region or nation. By becoming a music accessible to everybody because of marketing, it alienates the values associated with these music practices from its cultural existence thus becoming "nobody's music".

The Case of Ca Tru¹ in Vietnam

In the following, one example of such a spiritual symbol is examined: the Vietnamese ca tru, recently registered onto the list of Intangible World Heritage in need of urgent safeguarding. Ca

1 In October 2009, the genre ca tru of the Viet people was listed as a part of the World's Intangible Heritage in need of urgent safeguarding due to its uniqueness, its importance to the cultural identity of its bearers, and its alarming degree of disappearance.

tru has been used for various purposes during its eight hundred year-old history. It has functioned as a sound marker in ritual events in Daoist temples, been subject to competition in large village communities and at the court and finally became a sophisticated urban entertainment music among the learned. Recent changes are drastic for many reasons:

1) Local distinctiveness is replaced by an invented attractiveness aimed at high entertainment values such as

- new participation patterns (join in!) for the audience that cannot rely on familiarity with the genre thus down-levelling performance requirements,
- retelling stories about the history of ca tru. It mistakenly assumed involvement of drugs and prostitution in the 20th century and has been recently offered to tourists or even researchers (Mason, 2012) who are seemingly eager consumers of a half-legal ambience that increases attention,
- and the ‘musical enrichment’ through more participating instruments such as drums, concussion sticks, cups, and other alternating lutes.



Figure 1: The Thang Long Ca tru Theatre adds 3 Tyba and a frame drum to the ensemble usually consisting of only one long necked lute (dan day), a bamboo slab (phach) and a small cylindrical drum (trong chau).² Performances offered to an audience of Vietnamese music lovers familiar with this type of music would most likely have different instrumentation.

2 This photo of is courtesy of TripAdvisor http://www.tripadvisor.com.my/Attraction_Review-g293924-d1635175-Reviews-Thang_Long_Ca_Tru_Theatre-Hanoi.html">Thang Long Ca Tru Theatre.



Figure 2: “Ca tru in Hanoi’s temple of literature - a perspective from a traditional audience” (Photo: G. Jaehnichen, 2006).

2) Musical structures are re-arranged to extend virtuosic sections of the pieces and less technical and exciting sections are shortened as there is a necessary close familiarity with literature and musical aesthetics of the genre.

3) Application of song text models that appear purposely in an archaic way although the genre actually endured through time in song text actualization. It’s most artful climax was reached when ca tru became a musical playground for avant-garde poets at the beginning of the 20th century.

These changes come along with a smoother sound image. When offered as an accurate tangible heritage item, a recording with a full, resonating and echoing background would not have been the norm if the event was held live in its usual setting of a rich family’ s house, a section of a Daoist temple or in a traditional community house. There are all places with sound-absorbing furnishings. The sound or video recording distributed represents, therefore, a performance practice that is idealized according to a supposedly risk-free mainstream appearance supported by the addressed music industry.

Though the market segment of sensitive, spiritual music is quite small, it is a promising investment facing the situation of a type of music being suddenly considered a World Heritage item. Marketing also aims at a search for something exotic directed at an audience outside the community

which is diligently self-correcting its view in regards to heritage and its view on marketing strategies. Unfortunately, too much mainstream as accepted on an internal market does not sell well among those who search for the outstanding authenticity of world heritage items. The conflict between being molded into a “rounded thing”, a convenience suitable for everybody’s taste and the demand for “sharp edges”, a singular identity marking uniqueness makes the music industry less interested in these minor business difficulties. How to market an item while obscuring the fact that it is being marketed?

Discussion: Changing Social Dynamics

While just a few young musicians previously active in the youth segment of popular music make up their mind to play traditional music, often without deeper understanding, the way of how this kind of music is integrated into the music industry is seen by the cultural bearers as Westernization. That applies as well to Western-educated tourists and researchers who are in search of authentic gems and not for glass pearls. When it is pointed out that a music event pretending to give a real insight into ca tru might not be authentic, the answer is often (Qin & Widman, 2012) that musicians representing the tradition cannot play as was done so in the past for modern ears, for Western ears or for ears that do not fully understand either time or spatial dimension of an alien culture.

Following these arguments, some important questions are raised:

- Do the cultural bearers still understand the “past”, which includes changing social dynamics and varying circumstances or perspectives in art and performance production?
- What makes obviously ears that are different in nature will be very incompatible with the continuation of the supposed “past”?
- How should the production as a process adapt to these different ears?
- Why not create several performance products suitable for each of them?
- Why strive for a mass market using a minority product thus eliminating one of its most unique features?

The questions imply that concerning the point of incompatibility in audience expectations and musical production, the ‘past’ becomes an item itself, reified through an imagined quality of a certain product. This leads to a re-layering of social structure among audiences. While markets were slow-growing during the pre-digital era, social and cultural minorities such as intellectuals, immigrants, elitist or precarious groups produced their music keeping a limited dissemination capability in mind; social minorities find themselves recently confronted with pressure to set their music as a type of cultural symbol for the sake of a fast-growing market. Anything can become fashion; any sound can become trendy; any behavior can become etiquette.

The problem in the search for reasonable dealing with the actual market lies in the way of production itself: it is the process that is the product and subject of marketing rather than the fixed performance outcome that can be captured as a sound or video item.

Conclusion

Marketing should probably offer a variety of experience and not a competitively standardized “more is more” viewpoint. It would be better to follow the needs of the cultural bearers rather than the needs of a majority market which can only be controlled through tangible items distributed in a way detached from the primary production process. Only in conjunction with a ‘process’ market in which the bearers of that culture, especially the musicians and their close connection to a specific minority group within a community, is considered as a benchmark for evaluating authenticity and development and a wider interested audience can be reached. In other words, the stench of commerce can be removed by focusing on the suitable social layer and its primary needs.

While in the past, a growing number of items for sale such as sound and audiovisual carriers and a growing number of participants taking part in events held in large auditoria or open-air staged concerts made the difference in success. Minority markets have to grow in order to attract interest by serving the process of music-making in small scale and by bridging the gap caused through alienation from a majority culture that appears abstract to Asian reality.

In order to clarify these observations that might be practically applied in the case of ca tru, analytical insights in the subject itself – the very music that is concerned – are of utmost importance. Only a thorough understanding of the changing nature of music practice can lead to an understanding of changing social dynamics and their impact on musical sound. The mutuality of processes in the world of the ca tru musicians focusing on their art expression and the local market embedded in a global economy is yet to be detailed analyzed.

References

- Adorno, Theodor W. (2002). On the Fetish-Character of Music and the Regression of Listening. *Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. Transl. by Susan H. Gillespie. Los Angeles: University of California Press, 288-317.
- Biddle, Ian and Vanessa Knights, eds. (2007). *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*. Aldershot: Ashgate.
- Cvetkovski, Trajce (2004). *The Political Economy of the Music Industry: Its Rise and Stall*. Paper presented to the Australasian Political Studies Association Conference, University of Adelaide, 29 September – 1 October, 2004.
- Jähnichen, Gisa and Julia Chieng, eds. (2010). *Music: Local Culture in Global Mind*. UPM Book Series on Music Research, 2. Serdang: UPM Press.
- Jähnichen, Gisa and Julia Chieng, eds. (2011). *Preserving Creativity in Music Practice*. UPM Book Series on Music Research, 3. Serdang: UPM Press.
- Jähnichen, Gisa and Julia Chieng, eds. (2012). *Music and Memory*. UPM Book Series on Music Research, 4. Serdang: UPM Press.
- Jähnichen, Gisa (2012). “Dances in the Manner of the Other People” and the Way of Educating Minority Cultures in Laos. *Dancing Mosaic – Issues on Dance Hybridity*. Edited by Anis Nor. Kuala Lumpur: Cultural Centre University of Malaya & National Department for Culture and Arts Ministry of Information Communication and Culture Malaysia, 148-157.
- Jähnichen, Gisa (2011). Uniqueness Re-Examined: The Vietnamese Lute Dan Day. *Yearbook for Traditional Music*, 43, 147-179.
- Johns, Phillip W. (1998). Globalisation and Internationalism: Democratic prospects for world education. *Comparative Education*, 34(2), 143-155.
- Levy, Claire (2002). Who is the “Other” in the Balkans? Local Ethnic Music as a Different Source of Identities in Bulgaria. *Critical Studies*. Edited by Richard Young. Amsterdam: Rodopi, 199-212.
- Mason, Paul and Gisa Jähnichen (2012). *Personal communication in the Q & A section of the 2nd PASEA (ICTM) Symposium in Manila, Philippines*.
- Monson, Ingrid (1999). Riffs, Repetition, and Theories of Globalization. *Ethnomusicology*, 43 (1), 31-65.
- Qin Jin Dun and John Widman (2012). A Tale of Two Song Fairs: Considering Tourism and Tradition in China’s Guangxi Province. *Ethnomusicology Review*, 17. Accessible via <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/589>.

- Rutten, Paul (1994): Lokale Musik und der internationale Markplatz. *PopScriptum 2, Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin*: [http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst02/pst02_rutten .htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst02/pst02_rutten.htm). Last retrieved 5 December, 2012.
- Shelemay, Kay (2006). *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World*. London: W.W.Norton.
- Stokes, Martin (2004). Music and the Global Order. *Annual Review of Anthropology*, 33, 47-72.
- Talam, Jasmina (2012). From Traditional to Modern Times: Ilahy in Bosnia and Herzegovina. Paper presented at the 8th *Symposium of the ICTM Study Group Maqam, Sarajevo*, 11-13 November, 2012.
- Watson, A (2008) "Global music city: knowledge and geographical proximity in London's recorded music industry" *Area* 40 (1): 12–23.
- Wicke, Peter (1992): "Populäre Musik" als theoretisches Konzept. *PopScriptum 1. Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin*: http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01_wicke.htm. Last retrieved 5 December, 2012.
- Wicke, Peter (2008): Das Sonische in der Musik. *PopScriptum 10. Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin*: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/Wicke.htm>. Last retrieved 5 December, 2012.

武滿徹之外 —日本戰後傑出世代作曲三家論

連憲升

國立屏東教育大學音樂學系助理教授

摘要

本文以武滿徹同世代的三位日本戰後「傑出世代」作曲家：湯淺讓二、三善晃和松村禎三之作品和創作美學為探討對象。在湯淺讓二方面，本文從其早年作品《內觸覺的宇宙》和〈音樂作為作曲家宇宙論的反映〉一文出發，嘗試揭露其創作美學及其對於音樂之節奏要素的探討如何受到法國作曲家若立偉的影響。在三善晃部分，本文將以次探討其早年作品《小提琴奏鳴曲》和《交響三章》如何受到近代法國作曲風格，尤其是杜替耶「古典主義」的影響，以及他在1970年代透過《安魂曲》、《詩篇》與《響紋》等「死亡三連作」奠定其成熟風格的過程。在松村禎三方面，本文透過其作品《交響曲》和《第二號鋼琴協奏曲》的扼要分析，追溯他和日本戰前「國民樂派」代表作曲家伊福部昭在美學思維的關聯，並呈現其對於南亞印度文化的強烈情感。藉由這幾位作曲家之音樂思維與作品風格的探討，本文最後指出：戰後日本當代音樂的堅實傳統即建立於這許多具有不同美學關懷與音樂風格之傑出作曲家的創作成果。

關鍵字：湯淺讓二、三善晃、松村禎三、日本、當代亞洲音樂

Besides Tôru Takemitsu – Three Outstanding Post-War Generation Composers of Japan

LIEN Hsien-Sheng

Assistant Professor, National Pingtung University of Education, Department of Music

Abstract

This article will focus on the musical ideas and works of three important Japanese composers who belong to the same generation as Tôru Takemitsu: Jôji Yuasa, Akira Miyoshi and Teizo Matsumura. We will first discover how Jôji Yuasa was influenced by the piano style of French composer, André Jolivet, by examining his early work, *Cosmos Haptic*, and article, « Music as a reflection of a composer's cosmology », Yuasa's interests in rhythm and time structure which greatly inspired by the cosmos concern and musical ideas of Jolivet. Next, we will go back to the early works of Akira Miyoshi, including *Violin Sonata and Three Movements of Orchestra*, to reveal the "French origin" of Miyoshi's music, especially his affinity to Henri Dutilleux. Miyoshi's personal style was eventually established in the 1970's with the creations of the "Trilogy of Dead": *Requiem*, *Psalm* and *Kyômon*. Finally, through a brief analysis of Teizo Matsumura's *Symphony and Second Piano Concerto*, we will see his passion for Indian culture and affinity to the aesthetic of Akira Ifukube, the representative Japanese composer of the pre-war national school. From this discussion on the various ideas and styles of these outstanding post-war generation composers in Japan, the reason why the Japanese compositional society could establish its solid tradition of contemporary music becomes clear.

Keywords: Yuasa, Miyoshi, Matsumura, Japan, contemporary Asian music

壹、前言

一個成熟的音樂文化並非僅由一位國際知名作曲家的作品可以概括，而需由多位卓然成家之作曲大師的多樣風格始足以匯聚、彰顯此一音樂文化的成熟與豐富。自明治維新以來，日本的近代化腳步在亞洲國家始終居於領先地位，如同政治、經濟、工業、科技等領域，在音樂、美術等精神文明的近代化腳步日本也同樣領先於亞洲諸國，其發展脈絡值得吾人持續關注、研究，以為借鏡、學習。個人近年於日本當代音樂曾陸續發表兩篇以知名作曲家武滿徹¹為研究對象的論文，²除此之外，國內目前亦有數篇碩士論文和單篇論文討論武滿徹的作品與思想，³至於武滿徹以外的日本當代音樂，尤其是和武滿徹同世代之作曲大家如湯淺讓二⁴、三善晃⁵和松村禎三⁶等人作品之引介與討論則付諸闕如。本文因此將以這三位日本戰後「傑出世代」⁷代表作曲家的作品和創作美學為探討對象，以填補目前國內學界在討論當代日本，乃至於亞洲音樂相關議題的闕漏。在湯淺讓二方面，本文將從其早年作品《內觸覺的宇宙》和〈音樂作為作曲家宇宙論的反映〉一文出發，揭露其創作美學及其對於音樂的時間與節奏要素的探討如何受到法國作曲家若立偉⁸的影響。在三善晃方面，本文將以次探討其早年具有強烈法國風格之《小提琴奏鳴曲》和赴法學習後仿效杜替耶⁹古典主義風格的創作《交響三章》，並於1970年代以降，透過《安魂曲》、《詩篇》、《響紋》之「死亡三連作」奠定其成熟風格的過程。在松村禎三方面，本文則追溯其與日本「國民樂派之父」伊福部昭¹⁰在音樂語言和美學思維的關係，並探討其作品《交響曲》受到印度文化影響的痕跡。透過這三位日

- 1 武滿徹(1930-1996)，當代最具知名度的日本作曲家，重要作品有《十一月的步伐》、《群鳥降臨星形庭園》，電影配樂《怪談》、《沙之女》等。
- 2 連憲升，〈「五聲回歸」與「五聲遍在」—武滿徹與陳其鋼作品中的古韻與新腔〉，《關渡音樂學刊》第5期，2006年12月，頁51-76；連憲升，〈音樂的陌生化與可聆性—與大江健三郎一起聆聽武滿徹和大江光的音樂〉，師大《音樂研究》第14期，2010年5月，頁77-111。
- 3 碩士論文有：蔡淑玲，〈探討武滿徹音樂創作的思維與體現—以《夢窗》為例〉（東吳大學音樂學系碩士論文，2006年1月）；楊舒婷，〈武滿徹的自然觀與其無常的音樂形式—以《ARC》第一部為例〉（國立交通大學音樂研究所碩士論文，2008年1月）；蕭永陞，〈「夢論」—從武滿徹晚期管弦樂作品探討「夢」的詩意形象及其音樂語言〉（國立台灣師範大學音樂學系碩士論文，2008年6月）。單篇論文有：陳惠涓，〈日本作曲家武滿徹兩首長笛獨奏曲—Voice（1971）與Air（1995）—之比較研究〉，《關渡音樂學刊》第12期，2010年6月。
- 4 湯淺讓二（1929-），日本作曲家，慶應大學醫科中輟，與武滿徹等人共同發起、組成「實驗工房」，自習作曲。曾長年留居美國教學、創作。重要作品有《內觸覺的宇宙》、《芭蕉情景》等。
- 5 三善晃（1933-2013），日本作曲家，東京大學法文系畢業，曾留學法國，於巴黎高等音樂院學習。返日後曾任桐朋音樂大學校長，東京文化會館館長。重要作品有《交響三章》、《響紋》等。本文於撰寫最後階段得知三善晃先生於2013年10月4日辭世訊息，作者謹致由衷悼敬！
- 6 松村禎三（1929-2007），日本作曲家，重要作品有《交響曲》、《為管弦樂的前奏曲》、合唱曲《曉之讚歌》和電影配樂《千利休—本覺坊遺文》等。
- 7 「戰後傑出世代」是借自筆者的同學，日本作曲家阿部亮太郎的用語。阿部氏以「傑出した世代」形容日本出生於1930年前後，崛起於二次戰後的作曲世代，包括武滿徹、三善晃、松村禎三、矢代秋雄、湯淺讓二、間宮芳生、黛敏郎、林光等人。請參閱阿部亮太郎，〈三善晃論について—その前提の意識化についての考察—〉，《上越教育大学研究紀要》，第18卷，第1号，1998，頁335-346。
- 8 André Jolivet（1905-1974），法國作曲家，1936與Olivier Messiaen、Daniel-Lesur和Yves Baudrier組成「青年法蘭西」，以別「六人組」的新古典主義風格。重要作品有《馬納》、《五首巫咒》等。
- 9 Henri Dutilleul（1916-2013），法國作曲家，重要作品有兩首交響曲、管弦樂曲《Métabole》等。
- 10 伊福部昭（1914-2006），日本作曲家，重要作品有《鋼琴組曲》、《日本狂詩曲》等。

本戰後「傑出世代」作曲家的討論，除了讓我們進一步了解日本當代音樂的多樣面貌，他們的學習歷程和創作軌跡，對於國內作曲界也有一定的激勵作用。

貳、「時間的結構」與湯淺讓二的《內觸覺宇宙》

一、湯淺讓二的學習歷程及其音樂理念概述

日本戰後世代作曲家中，和武滿徹在年輕時的學習軌跡最接近的是湯淺讓二。湯淺讓二出生於福島縣郡山市的醫生世家，父親曾留學德國弗萊堡，¹¹深具西洋古典音樂素養，母親能彈奏鋼琴和風琴，並擁有生田流箏曲的師資文憑，湯淺讓二從小即在如此充滿著音樂氣息的家庭氛圍下成長。¹²1949年湯淺讓二原考取慶應義塾大學醫學部，並參與該校「現代音樂研究會」，1951年輟學自學作曲，並在1952年加入由作曲家武滿徹、福島和夫（1930-）、鈴木博義（1930-2006），詩人、評論家秋山邦晴（1929-1996）和鋼琴家園田高弘（1928-2004）等新生代藝術家共同發起、組成的「實驗工房」，從音樂、文藝、造型藝術等多方面展開現代藝術的學習、切磋與展演。¹³在這充滿著實驗精神與切磋共學氣氛的歲月，如果說武滿徹的學習典範是法國作曲家梅湘，尤其是梅湘的《八首前奏曲》，¹⁴那麼湯淺讓二則是從「青年法蘭西」另一成員若立偉的作品啟發他創作《內觸覺的宇宙》（*Cosmos Haptic*, 1957）的靈感和對於音樂的時間與節奏要素的探討興趣。在發表於1989年的〈音樂作為作曲家宇宙論的反映〉一文中，¹⁵湯淺讓二明白表明他的創作觀曾受到若立偉有關音樂在於表現「祭儀活動所發生之宇宙的風土(*topos*)之重要性」的啟發。而湯淺讓二早在撰寫於1978年的隨筆〈實驗工房與梅湘—從50年代到現在〉¹⁶便已坦言他在精神上和若立偉創作觀的親近，若立偉的音樂啟發了他對於音樂「和普遍宇宙系統之直接關聯」的探索興趣。相對來說，他對於梅湘的「有限移位調式」和「不可逆行節奏」¹⁷則持保留態度，因為他認為梅湘這種色彩感極強的調式寫作和天主教的神祕性使其音樂具有一種「肉感」而「官能」的甘美，雖有魅力，但也有危險，因為這會限制寫作自由，讓人很難擺脫這種音樂體系的束縛。順著這個思路，湯淺讓二日後在〈批

11 湯淺讓二的父親湯淺大太郎畢業於大阪大學，他是湯淺家族的第六代醫生，湯淺的兄長同樣也繼承了家族傳統成為醫生。

12 湯淺讓二，〈私の中の西洋と日本〉，收於河野保雄（編），《湯淺讓二の世界》。東京：芸術現代社，2004，頁2。並請參閱湯淺讓二，《人生の半ば 音楽の開かれた地平へ》（東京：慶應義塾大學出版，1999）書後所附年譜。

13 實驗工房係於1951年由超現實主義畫家、美術評論家瀧口修造（1903-1979）號召多位年輕藝術家組成。請參閱《人生の半ば 音楽の開かれた地平へ》書末年譜和該書第III部份各文。

14 武滿徹，〈清瀨保二と早坂文雄『日本』と二人の作曲家〉，收於《樹の鏡、草原の鏡》（東京：新潮社，1975），頁71-73。

15 Jōji Yuasa, « Music as a reflection of a composer's cosmology », *Perspectives of New Music*, 27/2, Princeton University, 1989: 176-197. 此文另有法文翻譯：« Musique : reflet d'une cosmologie » (traduit par Esther Starkier), Paris, *Inharmoniques*, numéro 2, 1987: 162-173。

16 湯淺讓二，〈実験工房とメシアン—五〇年代からいまへ〉，本文原載《音楽芸術》1978年10月號，收於湯淺讓二，《人生の半ば 音楽の開かれた地平へ》，頁63-78。

17 有關梅湘的「有限移位調式」和「不可逆行節奏」請參閱奧利維亞·梅湘(拙譯)，《我的音樂語言的技巧》。台北：中國音樂書房，1992。

判的武滿論》¹⁸文中對於武滿徹作品中經常表現出「陰翳禮讚¹⁹的肉感性」也坦言不喜歡。從這個批評觀點可以看出湯淺讓二除了對官能感甚強的近代法國和聲採取一定的距離，對於日本傳統的某些耽美傾向也持批判態度。

在〈實驗工房與梅湘—從50年代到現在〉文中湯淺讓二曾舉若立偉的長笛獨奏曲《五首巫咒》和鋼琴曲《五首祭舞》為例說明他對若立偉音樂之巫咒性格和宇宙性精神的仰慕與理解，尤其若立偉將他的音樂創作旨趣置於「原始宗教的產生，音樂、藝術與人文的起源」等關懷面向給了他很大的啟發。然而，湯淺讓二作品裡的宇宙關懷最早卻來自他對於故鄉風土景物的眷戀與回憶，在他發表於實驗工房時期的作品《兩首田園曲》（Two Pastorales, 1952）的樂譜原稿即寫下此部作品的兩樂章所要表達的是：「一、大自然與人類中的嚴肅的精神，二、大自然與人類關係中之生命躍動的精神」。²⁰對作曲者來說，「田園」指的是更深刻的「自然與人類成為一體的宗教世界」，而其根源印象，或其宇宙關懷（cosmology）之映射則來自湯淺對於故鄉郡山市鄰近平野、山脈那遙遠而廣闊，充滿了各種季節色彩的自然風土，甚至那自然裡各種音響運動的記憶。²¹這陸奧²²的山光水色正是湯淺內心的「原風景」，他的音樂即是在表現這大自然風土在人類心中的存在，他的音樂裡放射著這「原風景」的靈氣（或靈光，aura）。²³除了自然風土的宇宙關懷，在宗教與哲學思想方面，鈴木大拙的《禪與日本文化》，尤其是禪所強調的拋卻既成概念的束縛，從不同面向來看待事物的觀念，更使湯淺對於藝術那如泉水般汨汨而出的創造動能有深刻的體悟。²⁴

二、時間的結構：從《內觸覺的宇宙》到《芭蕉情景》

如果我們仔細閱讀湯淺讓二的鋼琴作品《內觸覺的宇宙》²⁵，我們會發現，比起湯淺在〈實驗工房與梅湘〉文中提到的《五首巫咒》和《五首祭舞》，這首曲子其實受到若立偉著名的鋼琴曲《馬納》（Mana, 1935）更多的影響。²⁶且不論《內觸覺的宇宙》一開始進來的二

18 請見齋藤慎爾、武滿真樹編集：《武滿徹の世界》。東京：集英社，1997年，頁92。本文原刊於《ポリフォーン》1991年vol.8，湯淺讓二的《人生の半ば 音楽の開かれた地平へ》也收有此文。

19 日本文學家谷崎潤一郎（1886-1965）著名的隨筆，文中對於日本傳統的幽微美學多所肯定。

20 湯淺讓二，〈広大さ、みちのくの一つのプロフィール〉，請見《人生の半ば 音楽の開かれた地平へ》，頁13。但在湯淺讓二鋼琴作品CD專輯的解說中則為：「一、自然中流動著的嚴肅的精神，二、自然中流動著的活動的精神。」這應是最初的版本。請見Jojo Yuasa Piano Works, Milestones on the Keyboard, MusicScape, MSCD-0009, 2002。

21 湯淺讓二前揭文，頁13-14。湯淺讓二於文中有十分具體、細膩而充滿感情的描述。

22 古代陸奧國，涵蓋今日日本東北地區福島縣、宮城縣、岩手縣、青森縣、秋田縣等地區。

23 湯淺讓二，前揭文。

24 湯淺讓二，〈コスモロジーとは何か〉，收於《湯淺讓二の世界》，頁151-152。此外，京都學派西田幾多郎的哲學也對湯淺讓二的音樂產生影響，請見前揭文，頁156-158。

25 根據湯淺讓二，〈內觸覺的宇宙〉的創作是受到英國詩人，文學評論家李德(Herbert Read, 1893-1968)藝術史著作《圖像與觀念》(Icon and Idea: The Function of Art in the Development of Human Consciousness, 1955)的影響，尤其是書中談到在觀察諸如西班牙北部Altamira或法國西南部Lascaux地區原始洞窟裡的彩色動物壁畫時，與其從外在觀察，不如從其內在的、體細胞的(somatic)感覺去描述其造形藝術表現的形態，這個觀點促使湯淺嘗試透過此曲來質問音樂創造的根源。請見湯淺讓二，〈內觸覺的宇宙〉，《人生の半ば 音楽の開かれた地平へ》，頁365-366。

26 《馬納》是若立偉早年重要作品，同為「青年法蘭西」成員的梅湘甚至為這首曲子寫了十分精闢的樂曲解說。請見Olivier Messiaen, « Introduction au « Mana » d'André Jolivet », in. André Jolivet, Mana, Paris, Edition

度音程持續音（譜例1）和《馬納》第四曲《山羊》起始的增四度音程持續音的神似，在《內觸覺的宇宙》第17小節以後，高音區在裝飾音帶導下以相隔兩個八度的G音開始彈奏的巫咒式旋律（譜例2），我們在《馬納》第三曲《巴里島的公主》第24小節以下也可以看到十分近似的旋律音型，尤其是第28小節在高音區同樣以G音開始，由雙手彈出相隔一個八度的旋律片段（譜例3）。從這幾個音樂片段的比對，我們可以看出湯淺讓二從《馬納》得到不少最初創作的靈感啟發，但他將若立偉曲中的音程和音調巧妙地變化，移高音域並將速度放慢，讓音樂顯得靜謐、空靈而富於東方禪趣。尤其是作品一開始的二度音程在寧靜中出現，繼而以突然增強的音量讓由二度和九度音程重疊而成的和弦（或可解為二度在上下兩方作增四度的擴張）及左手相同構造低十一度的和弦快速彈出，有如躍入池塘的青蛙般劃破寂靜，²⁷開啟了一個孤獨的音響宇宙。全曲音高材料是以調式為主，如曲首三小節由兩個全音階（do-re-fa[#]-sol[#]和 do[#]-re[#]-sol-la，或梅湘第一調式的兩個移位²⁸）構成。曲式方面，作品由五個部分構成，其連結方式有如日本傳統「繪卷物」²⁹的開展，樂句承接則如同氣息的交替起伏，避免西洋古典音樂的動機發展手法。

譜例1、湯淺讓二，《內觸覺的宇宙》（mm. 1-4）

The musical score for Example 1, 'Inner Sensation of the Universe' (mm. 1-4) by Ryūtarō Takano, is presented in a piano score format. It is in 4/4 time and marked 'molto lento' with a tempo of approximately 48 beats per minute. The score begins with a piano (pp) dynamic and features a unique harmonic structure characterized by sustained intervals and a dynamic range from piano (p) to fortissimo (ff). The melody is characterized by sustained intervals and a unique harmonic structure.

Costallat, 1946.

27 如芭蕉著名的俳句：「寂寞古池塘，青蛙跳入水中央，潑刺一聲響。」請見鈴木大拙(陶剛譯)，《禪與日本文化》。台北：桂冠，1992，頁116-117。

28 請見梅湘，《我的音樂語言的技巧》，頁124。

29 湯淺讓二，〈內觸覺的宇宙〉，湯淺讓二，前揭書，頁365。日本傳統上將古代流傳之神話、傳說、故事、小說，以以圖文並列方式繪製而成之畫卷，總稱為繪卷物，如「源氏物語繪卷」。

譜例2、湯淺讓二，〈內觸覺的宇宙〉（mm. 14-19）

譜例3、若立偉，〈巴里島的公主〉（mm. 23-28）

但前引譜例所呈現之旋律音型的表面相似並不是湯淺讓二受到若立偉最主要的啟發，湯淺真正從若立偉作品獲益的卻是若立偉音樂中的節奏的自由柔韌和複節奏疊置的時間構造。以下是若立偉《巴里島的公主》第5-6小節鋼琴雙手的複節奏互動與疊置（譜例4）³⁰：

30 參考自Alain Louvier, « Mana, phare d'une île inconnue », in André Jolivet, *les objets de Mana*, Paris, Cité de la Musique, 2003: 45-52, 相關討論詳見該文。

譜例4、《巴里島的公主》的節奏疊置 (mm. 5-6)

這種複節奏疊置的時間結構在日本傳統其實早已有之，湯淺讓二在〈音樂作為作曲家宇宙論的反映〉文中指出，日本傳統音樂的時間並不像西方音樂是建立在身體運動的線性時間（linear time），而是建立在呼吸之持續的循環時間（circular time），後者受到佛教思想的影響，無分過去、現在和未來，且精神性甚於物質性。而在日本傳統舞蹈中，時間的模式可分「踊」和「舞」兩種：「踊」較具民俗取向，其基本節奏和舞者手足的肢體動作關係較密切；而「舞」的藝術性較高，其基本節奏是建立在呼吸的持續之上，甚至是建立在更精神性的心神的呼吸之上。³¹「舞」的節奏，表演者不去數節奏的拍子，而是去感受持續進行中的身體和精神呼吸的某種擴張。這種持續卻經常在無節拍的時間軸心上呈現出一種令人屏息的張力。而在能樂中，這種不同的時間模式更經常彼此重疊，形成不同時間的層疊。³²

湯淺讓二為雙長笛而作的《相即相入》（1963）即是啟發自能樂的此種重疊時間構造（譜例5）。從樂曲第一樂章可見兩位長笛演奏者各自保有其演奏速度，而速度的快慢變化更隨著五線譜下方的斜線指示不斷地作細微變化。除了在縱向直線標示處兩隻長笛的時間點必須一致外，在其他地方，它們的吹奏速度都不相同。除了速度的自由柔韌，「相即相入」也意味著兩個主體在各保有其獨立性的同時，又密切相關，互融無礙。³³

譜例5、湯淺讓二，《相即相入 I》（p. 7）

31 如歌舞伎的舞蹈是在回轉的「舞」要素上加入上下擺動的「踊」要素，另外還加上「振」的要素，形成其獨特的舞蹈。請見田中健次，《圖解日本音樂史》。東京：東京堂出版社，2008，頁246。

32 Jōji Yuasa, « Music as a reflection of a composer's cosmology », in *Perspectives of New Music*, 27/2, p.178.

33 「相即相入」為佛教華嚴宗教義之一，即「相即」與「相入」二語之並稱，又作「相即相容」，意謂宇宙萬象互融無礙之作用，其間保持著無限密切的關係。「相即」即一與多之關係，無一則不成多，由多必有一，一與多乃密切不離者；「相入」即一之作用牽動全體之作用並給予影響者，全體之作用實始於一，二者具有密切不離之關係。參考自《佛學辭典》網頁。

在樂曲第二樂章，湯淺讓二更以兩支長笛長時值持續音的吹奏與休止，以及二者間在無法計算的時間軸一也就是以呼吸的持續為基礎的時間（譜例6³⁴，兩側加有直線的全音符意指長笛演奏者以盡可能持續的氣息吹奏）一之上的互動，來呈現另一種靜態而緩慢、悠長的「相即相入」。

譜例6、湯淺讓二，《相即相入II》（p. 11）

從以上的論述和作品實例可以看出，湯淺讓二最早或許是從若立偉音樂的啟發開始探尋音樂裡的節奏和時間構造，但他能夠從日本傳統舞蹈、能樂的研究和佛學義理另尋固有文化資源，融入其創作，終於呈現出一種獨特的，既複雜又統一，既簡潔又細緻的音樂風格。湯淺讓二日後在啟發自芭蕉³⁵俳句的系列作品更持續進行時間結構以及人類和宇宙關係的探討，成就斐然。³⁶如《冬之日・芭蕉讚》（1981）以長笛，單簧管，打擊樂，豎琴和鋼琴的室內樂編制探索多樂器組合的複節奏疊置。創作於1980-1989年間的管弦樂組曲《芭蕉情景》則由各約4至5分的三首管弦樂曲組成，分別詮釋芭蕉的三首俳句：《冬之日 馬上冰冷的 影法師》，《眩亮 無情的太陽 秋風》和《名月 湧向門來的 潮頭》。根據湯淺自述，第一曲旨在表現有如超現實主義畫家唐紀³⁷的繪畫般凍結的時間，在一瞬即永恆的短暫剎那，人類與宇宙的合一性；第二曲則在表現目眩般的明亮與冰冷秋風的超現實感；第三曲則表現明月滿潮之時，波浪映射著月光，人類與廣大宇宙的合一感。³⁸藉著芭蕉於行旅中留下的詩句，湯淺讓二嘗試透過管弦樂來表達置身寂寥的大自然中，人類與宇宙的合一感。作品透過管弦樂不同樂器群的空間配置與節奏疊置，營造出空靈幽深的音響空間，既詮釋了芭蕉俳句的詩意與禪趣，也將

34 譜例五、六均參考自Jōji Yuasa, *ibid.*, p.179。

35 松尾芭蕉（1644-1694），日本江戶時期偉大的俳人、旅行家。

36 詳見湯淺讓二，〈芭蕉の音楽性—音響のメタ・メッセージ〉，《人生の半ば 音楽の開かれた地平へ》，頁334-361。在這系列作品中，較重要的尚有無伴奏混聲合唱曲《芭蕉の俳句によるプロジェクション》（Projection on Basho's Haiku, 1974）和交響組曲《奧之細道》（1995）。前者因牽涉到甚多日文語音的問題，本文無法詳加探討；後者則可視為《芭蕉情景》的延續。

37 Raymond Georges Yves Tanguy（1900-1955），出生於美國的法國超現實主義畫家。

38 湯淺讓二，前揭文，頁350。

時間結構的探討融入宇宙關懷的意境。³⁹曲中仍可見如同《內觸覺的宇宙》第二段出現之調式色彩強烈的旋律片段（譜例2），音高方面明顯可見於增四音程的兩軸間（C和升F），由小二度（半音階）、四度與增四度的上下行進所構成的旋律起伏（譜例7）。

譜例7、湯淺讓二，《芭蕉情景 第一曲》（mm. 27-29）

The image shows a musical score for four instruments: Flute 1.2, Piccolo, English Horn, and Clarinet 1. The score is in 4/4 time, marked 'meno' with a tempo of 38 and 'a tempo' with a tempo of 48. The music is characterized by dynamic contrasts (pp, sf, sfz, mf, p subito) and melodic lines with slurs and accents.

參、從古典到表現—三善晃的《交響三章》和《響紋》

一、三善晃學習歷程概述

三善晃出生於東京的一個中產階級家庭，幼年時由於其母親曾師事自由學園⁴⁰創辦人之一的羽仁元子，四歲即被送入自由學園幼稚園學習，並在這具有自由主義精神的園地接受了最初的鋼琴、視唱聽寫和作曲課程。⁴¹小學轉入公立學校後同時接受鋼琴、小提琴的個別指導，並與平井康三郎⁴²學習作曲。大學時入東京大學法文系，醉心法國文學、象徵詩和存在主義。作曲方面除了和池內友次郎⁴³學習，親炙其和聲、對位法教學中對於「音之『關係的唯一性』

39 此曲於1980年在德國薩爾布魯根（Saarbrücken）首演時，梅湘於現場聆聽後曾當面對湯淺讓二說：「這首曲子具有一種對於時間的新的觀念，由於您有非常好的耳朵，因此能夠以您的聽覺，使用了正確的管弦樂法來呈現它」。湯淺認為這是對他最大的讚譽。請見湯淺讓二，《始源への眼差 湯淺讓二 管絃樂作品集(1980-92)》作曲解說，Fontec，FOCD2508。

40 自由學園，1921年由大正時期教育家羽仁吉一和羽仁もと子（暫譯“元子”）夫婦所創，位於東京池袋，內有美國建築師萊特（Frank Lloyd Wright，1867-1959）設計之「明日館」。自由學園創立之初為女子學校，今日已發展為包含幼稚園至大學，兼收男女學生之綜合教育設施。

41 三善晃，〈私自身のこと〉，收於三善晃，《びあの ふおるて》，東京：毎日新聞社，1993，頁196-197。

42 平井康三郎（1910-2002），日本作曲家，東京音樂學校小提琴主修畢業，研究所轉攻作曲，1937-1947年曾執教於該校。家族中亦有多人為音樂家。

43 池內友次郎（1906-1991），1927年赴法學習作曲進十年，返國後為日本戰前法國樂派領導作曲家，學生有矢代秋雄、別宮貞雄、松村禎三、三善晃等人。

的探求」外，⁴⁴也和當時訪法的法國音樂家加洛瓦—蒙布朗⁴⁵學習，並因此認識了杜替耶的音樂，對他日後的學習方向產了重大影響。和加洛瓦—蒙布朗的學習讓三善晃獲益更深的是這位來自法國的音樂家對於作曲基本態度的簡單話語，如「相較於理論的原理，更應該去尋找（對於聲音之）感覺的接觸」和「耳朵的聆聽是作曲的最高準則」等，三善晃自述：「對我來說，這些話語彷彿使我突然感覺到過去一直封閉在我周圍而完全不知道的世界」。⁴⁶

由於了解到法國音樂和自幼接觸的德國體系教育迥然不同的美感意識與方法論，⁴⁷三善晃因此逐漸朝著往法國學習的方向調整步伐。1953年，由於在第22屆「日本音樂比賽」以寫給單簧管、低音琴和鋼琴的《奏鳴曲》獲得作曲部門第一名，讓三善晃得到法國政府獎學金，於1955年暫停東大課程，赴巴黎國立音樂院學習。⁴⁸三善晃在巴黎僅停留約兩年（1955-1957），由於杜替耶當時並未從事教學工作，三善晃留法期間始終未曾與杜替耶學習。而當時正值布列茲⁴⁹領導的「音樂領域」⁵⁰大力推倡前衛作曲運動之際，各種實驗性的電子音樂、具象音樂和偶然性、圖形記譜等技法的嘗試正方興未艾。⁵¹這種實驗性的風潮在當時也影響了日本作曲界，對一位日本作曲家來說，新技法的學習與民族主義的回復，是每個人內心思考的課題，而日本作曲界也在擴散與回歸的熱潮間呈現出混亂而多樣的風格。如同同世代日本作曲家一柳慧⁵²、武滿徹、湯淺讓二、間宮芳生⁵³、松村禎三等人，三善晃也在這1960年代前後的激流和混沌中，多方嘗試，善加抉擇，確立了自己的音樂語法。⁵⁴

二、從「古典主義」到「抒情的表現主義」：《交響三章》、《安魂曲》與《響紋》

三善晃早年創作的《小提琴奏鳴曲》（1954）已具有鮮明的法國風格，音樂形式雖遵循古典奏鳴曲的三樂章架構以及兩主題的奏鳴曲式（I樂章）和輪迴奏鳴曲式（III樂章）的寫作傳統，但曲風明顯可見受到德布西、拉威爾寫作風格的影響。在自述其創作軌跡的文章

44 三善晃，〈池內友次郎先生を悼む〉，收於三善晃，《ひあの ふおるて》，頁90。三善晃從學池內友次郎的經過另見〈高遠な精神—師・池內友次郎〉，前揭書，頁86-88。

45 Raymond Gallois-Montbrun（1918-1994），法國作曲家、小提琴家，1962-1983年間曾擔任巴黎高等音樂院院長。

46 轉引自瀧井敬子，〈三善晃 ヴァイオリン・ソナタ〉，自《日本のヴァイオリン・ソナタ作品集》曲目解說，Tokyo，FOCD 3196。

47 這裡的德國體系教育指的是三善晃自幼和平井康三郎學習的過程和內容，但三善晃日後於回憶其幼年學習歷程時並沒有否定平井康三郎對他的親切教導和音樂感性的培育，請見三善晃、丘山万里子，《波のあわいに見えないものをめぐる対話》。東京：春秋社，2006，頁9-17。

48 三善晃，前揭文，頁199-200。三善晃並未在巴黎音樂院考獎以取得文憑，1957年歸國後三善晃於東大復學，至1960年始畢業。

49 Pierre Boulez（1925-），法國作曲家，當代音樂祭酒。

50 Le Domaine Musical，法國音樂界於1950年代末期，由布列茲領導，以推廣前衛音樂為主旨的系列音樂會。中文文獻請見許常惠，《巴黎樂誌》。台北：百科文化，1982，頁47-50，70-73。

51 許常惠在《巴黎樂誌》也有如下記載：『三善君傾倒於拉威爾與丟鐵（即杜替耶，作者），後來漸對十二音與電子音樂發生濃厚興趣…』。請參閱《巴黎樂誌》，頁120。

52 一柳慧（1933-），日本作曲家，重要作品有《展望》、小提琴協奏曲《循環中的風景》等。

53 間宮芳生（1929-），日本作曲家，作品多運用日本民歌素材，有「日本的巴爾托克」之稱。

54 三善晃，前揭文，頁200。加洛瓦—蒙布朗返法後，三善晃於翌年繼續完成此曲二、三樂章，並於留法期間在巴黎師範音樂院首演全曲。

〈一九五三年以來到七八年的作品〉中即曾寫下此曲的第一樂章曾得到加洛瓦—蒙布朗的指導。⁵⁵三善晃赴法學習後，雖未能與杜替耶學習，但我們從三善晃自法國學成歸國後完成的重要作品《交響三章》（1960）可以看出，三善晃所確立的風格，正是如同杜替耶那以堅實而嚴謹的古典主義精神為基礎，具有表現主義傾向的書寫風格。《交響三章》的寫作是建立在古典交響曲的動機開展手法上，第一樂章由大提琴奏出的七度大跳下行，再反向上行四度的動機音型在全曲三樂章不斷以各種時值、節奏與音程的變化作變形發展，此種循環動機的性格賦予全曲強有力的統一性。這個音程下行和上行大跳的動機或許是啟發自杜替耶《第1號交響曲》（1951）第三樂章Intermezzo一開始大提琴的音程大跳音型（都是開始於緊臨中央C下方小二度的B音），尤其當我們將三善晃《交響三章》第二樂章Presto第174-181小節，由兩部小提琴同時奏出之連續音程大跳的宏大旋律（譜例8），和杜替耶《第1號交響曲》第三樂章第13-18小節的旋律（譜例9，同樣是大七度下行大跳再反向二度上行並重覆一次，只是兩部小提琴相距八度，而非同音）相比對，便可發現三善晃模仿、學習杜替耶作品的痕跡。⁵⁶即使在日後建立了自己的書寫風格，三善晃還是不斷地透過各種類型作品的寫作與杜替耶「對話」，彷彿在大師的精神指引下不斷地琢磨寫作技巧和音樂深度。比方從三善晃先後完成於1984和1995年的雙鋼琴曲《響象I & II》（Phénomène Sonore I & II），我們仍可觀察到這部作品和杜替耶創作於1980年的雙鋼琴作品 *Figures de Résonances*（中譯亦可作“響象”）之間的關係。

譜例8、三善晃，《交響三章》第二樂章（mm. 174-181）

The image shows a musical score for Example 8, which is the second movement (Presto) of Sanjo's Symphony No. 3, measures 174-181. The score is written for five parts: Violins I and II, Alto, Violin C, and Bass C. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and frequent dynamic changes. Key markings include 'espress.' (espressivo), 'mf' (mezzo-forte), 'pp' (pianissimo), 'div.' (diviso), 'uniso.' (unisono), 'p' (piano), 'mp cresc.' (mezzo-piano crescendo), 'molto' (molto), and 'ff' (fortissimo). The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some performance instructions like 'v' (vibrato) and 'p' (piano) written above or below the notes.

55 三善晃，〈一九五三年から七八年までの作品の〉，收於三善晃，《遠方より無へ》，東京：白水社，1979，頁107。

56 杜替耶《第1號交響曲》為一古典性格強烈的作品，由四樂章構成，依次為I. Passacaille, II. Scherzo, III. Intermezzo, IV. Finale con Variazioni，樂章與樂章之間同樣具有動機音型緊密相連的循環性格。

譜例9、Dutilleux, *Symphonic N. 1* 第三樂章 (mm. 13-18)

1970年代以降，或許是受到李給替⁵⁷等歐陸作曲家影響，三善晃作品的書寫風格更趨自由而具強烈表現力，在諸如《安魂曲》（1971）和作於1975年的合唱曲《變化嘆詠》等作品中，我們可以看到較其1950-60年代作品更自由的語法，尤其從作品中節奏的自由和透過音堆與圖形記譜的使用在管弦樂法上的音響營造，皆可看到戰後歐陸音響學派的影響痕跡。⁵⁸而透過《安魂曲》、《詩篇》（1979）、《響紋》（1984）這三部「死亡三連作」的書寫，三善晃更奠定其獨特而成熟的創作風格。音樂評論家遠山一行⁵⁹在〈聲音和語言—關於三善晃的三部作〉一文中便認為三善晃透過這三部作品的寫作，在音樂語言方面已從過去法國風格的精緻洗練往前又跨越的一大步。⁶⁰在《安魂曲》中，三善晃將幼年從家中薰陶的反戰精神以及青少年歲月於二戰期間所體驗的艱苦情境與周遭鄰人友朋的生離死別，⁶¹透過音樂作了淋漓盡致的表現。曲中人聲與打擊樂扮演十分重要的角色，作曲者更大量運用了選自《日本反戰詩集》和《海軍特別攻擊隊之遺書》的詩句，⁶²於整部作品的三樂章中交替唱出，有如無數死者亡魂淒慘而悲痛的呼號，表現了人類面臨死亡時的悲嘆、憤怒、斷念、平靜等諸般情緒。⁶³三善晃更將此曲比擬為法國十九世紀浪漫主義畫家傑利科（Théodore Géricault, 1791-1824）著名的油畫《梅杜斯之筏》（Le Radeau de la Méduse, 1818-1819），彷彿對於人類在災難、頻死之極限

57 György Ligeti (1923-2006)，匈牙利裔的奧國作曲家，重要作品有《大氣》、《室內協奏曲》等。

58 由於書寫風格的自由，三善晃創作於1970年代以後的作品幾乎全以手稿形式出版，閱讀不易。

59 遠山一行（1922-），與武滿徹、松村禎三等人同一世代的知名音樂評論家、企業家，1950年代曾留學法國，浸淫音樂、藝術史研究，並曾長期擔任日本近當代音樂重要典藏機構「日本近代音樂館」館長。

60 遠山一行，〈音とことば—三善晃の「三部作」について〉，《遠山一行著作集 第1卷》，東京：新潮社，1986，頁242-243。

61 請見三善晃，〈私自身のこと〉，《ひあの ふおるて》，頁198。

62 此曲三樂章運用了上野杜夫、三好十郎、秋山清、中野重治、金子光晴、宗左近和數位匿名海空軍曹近二十人的詩句。請見三善晃，《レクイエム 變化嘆詠》CD唱片解說，VZCC-1007，2007。

63 三善晃，〈生者と向き会うとき〉，收於三善晃，前揭CD唱片解說。

狀態的真切描繪。⁶⁴

寫給兒童合唱和管弦樂的作品《響紋》，則是為了追悼二戰期間不幸喪生的孩童的作品，它成功結合了日本傳統童謠和富於戲劇性張力的現代管弦樂書寫風格。作品中，三善晃以一首簡易的古代童謠《鬼遊之歌》⁶⁵的旋律和詩句為基礎加以變奏、開展，一開始的童謠曲調(五聲羽調，C[#]羽)始於F[#]（譜例10），以近乎無表情的方式，彷彿夜間在外飄蕩的孩童幽靈，平靜地唱出「夜明けのぼんに つるつるつっぺえーった」⁶⁶的歌詞，在半音上行中（fa[#]- sol-la^b -la-si^b -do，之後為do與fa[#]相疊、mi^b與la相疊）一句一句地交疊行進⁶⁷、反覆爬升。童謠旋律隨著音域上行和音量漸增逐漸醞釀高潮，至do與fa[#]的增四音程由兩聲部同時唱出時達到張力的頂點，彷彿童稚的死亡幽靈淒厲的哀號，並伴隨著時而抒情、時而暴力的管弦樂音響，營造出緊迫感十足的表現主義風格，既融合傳統與現代，在追悼童稚亡魂的意念中更展現了悲憫同情的人道精神，可謂精神內涵與技術表現兼具的傑出作品。

譜例10、三善晃，《響紋》引用之《鬼遊之歌》旋律



這些作品的創作皆來自作曲者的戰爭體驗，誠如三善晃自云：「對我來說，這只是在我個人裡面的小歷史，但我卻抱持著如此想法，希望透過它們觸及眾多他人的歷史。」⁶⁸即使三善晃於1990年代陸續完成的「交響四部作」，其中的第一曲《夏之散亂》（1995），樂曲一開始即以“1-9-4-5-8-6-8-9”的音列設計（譜例11）來象徵長崎原爆紀念日的1945年8月6日至8月9日，藉以追悼戰爭末期於夏日的散亂中死去的亡魂；而第四曲《焉歌·波摘》（1998）同樣也是對1944年8月太平洋戰爭期間自沖繩搭乘「對馬丸」郵輪疏散往本島，於鹿兒島沿海遭美軍潛艇擊沈身亡的孩童們的追悼，透過音樂對於波濤之靜謐與狂奔的動態描繪來呈現戰爭

64 三善晃，〈弧の墜つるところ〉，同前。本文於研究、撰寫過程中始終無法搜集到《詩篇》的演奏錄音資料，有關這部作品的討論因而從略。

65 《鬼遊之歌》，日文作《鬼遊びの唄》，原詩來自1821年釋行智編集之《童謠集》，作者參考自三善晃，〈作品解說〉，載於《三善晃作品集》唱片解說，Camerata, CMCD-99045。

66 《響紋》日文歌詞首段詩節為「夜明けのぼんに、つるつるつっぺえーった、なべのなべのそこぬけ、そこぬいてたもれ」。筆者試譯如下：「天將破曉的夜晚，滑呀滑呀滑下去。鍋子的鍋子的底沒了，底給丟失了。」全文請參看前註CD唱片解說。

67 也就是前句的最後一小節與下一句的第一小節交疊，同時唱出。

68 遠山一行，前揭文，頁242。

之非理性所造成的生死兩隔以及生者的憤怒和對罹難亡魂的悲嘆，前後兩曲皆呈現了作曲者悲憫之餘對於戰爭之殘酷的譴責與反省。

譜例11、三善晃，《夏之散亂》曲首的音列配置⁶⁹

contrabasse

年月日音列 1 9 4 5 8 6 8 9

肆、亞洲之愛與松村禎三的《交響曲》

一、松村禎三的學習歷程及其音樂理念概述

在日本戰後世代作曲家中，松村禎三的學習歷程可說是最不具有國際性格的。生於京都傳統吳服製作家族，松村禎三幼年除了小學校的音樂課之外，家庭生活中可說是完全沒有西洋古典音樂的環境。自中學起，松村禎三逐漸對西洋音樂產生興趣，由於經濟因素，最早他只能用風琴彈奏樂譜，嘗試作曲，並聆聽貝多芬第五、第九交響曲等古典作品。⁷⁰舊制京都第三高等學校畢業後，松村禎三於1949年赴東京，從師池內友次郎學習和聲學與對位法。由於感染肺結核，不但未能通過東京藝術大學的入學考，其後五年半的生活更在療養院中度過，直至病癒始恢復作曲的學習與創作。⁷¹

松村禎三於療養期間閱讀了伊福部昭的《管弦樂法》⁷²，深受激勵。⁷³自1956年松村禎三開始師事伊福部昭，這個學習歷程讓他的作品風格兼具了法國樂派的洗練和伊福部昭具有強烈原始主義性格之反覆持續音群的書寫風格，⁷⁴而後者無疑是來自民歌和民間舞曲旋律音型之簡易多反覆的特質。在隨筆或演講中，松村禎三經常提到伊福部昭十分強調《史記》〈樂書〉的「大樂必易」。⁷⁵此一音樂理念在寫作上的具體實踐，除了避免過多不協和音程的和

69 本譜例參考自三善晃、丘山万里子，《波のあわいに 見えないものをめぐる対話》，頁25。

70 松村禎三，〈わが音楽語法〉，收於松村禎三（アプサラス編），《作曲家の言葉》。東京：春秋社，2012，頁4。本文原發表於1994年3月，2008年由松村禎三學生組成的作曲團體「アプサラス」（Apsaras，印度神話中的飛天女神）收入其演講與隨筆結集。

71 松村禎三，前掲文，頁6-7。

72 伊福部昭，《管弦樂法上、下卷》（東京：音樂之友社，1953, 1968）。

73 沼野雄司，〈松村禎三 交響曲第一番〉，松村禎三《交響曲第一番》（東京：音樂之友社，2002）小總譜樂曲解說，頁iv。

74 檜崎洋子，〈松村禎三〉，收於《日本の作曲20世紀》（東京：音樂之友社，1999），頁261。伊福部昭在日本有「國民樂派之父」的稱譽。音樂學者片山杜秀在歸納如清瀨保二、伊福部昭、早坂文雄，乃至於江文也等日本戰前非學院的民族樂派作曲家之風格特徵時，曾舉出「民族派」、「生活派」、「在野派」、「不重視主題的有機發展」、「喜好五聲音階」等特質，以對比學院派作曲家（如德國樂派領導作曲家諸井三郎）的「西歐派」、「技術派」、「學院派」、「重視主題的有機發展」、「厭惡五聲音階」等特質。請參閱片山杜秀，〈戰前・戰中・戰後—その連続と不連続 1945-1951〉，載於日本戰後音樂史研究會編（代表：佐野光司），《日本戰後音樂史上》（東京：平凡社，2007），頁113。

75 請見松村禎三，〈作曲に臨む態度〉、〈伊福部昭〉等文中所述，收於松村禎三前掲書，頁22、154。另請

聲，簡易反覆的民歌風格和以此為依據的動機音型在音樂中的持續開展也是重要因素。除此之外，中心音的強調也是松村禎三甚為重視的，無論是亞洲傳統音樂裡的drone（持續音）⁷⁶或西方傳統的調式和調性音樂，中心音讓音樂作品有一清晰的出發與歸趨。⁷⁷順此思路，松村禎三對於在他作品開始發表時十分盛行的荀貝格的十二音音列手法始終持批判態度，認為這種過於微細而痙攣的書寫法違反了古今東西音樂以中心音維繫全曲的原理。⁷⁸相對而言，他對於史特拉文斯基的《春之祭》和拉威爾的《波麗路》則甚為喜愛，尤其是《春之祭》那樂觀的自然大小調（*diatonic*）旋律和舞蹈性格的節奏，⁷⁹這都影響了他日後的寫作風格。

而在松村禎三的創作中最獨特的還是他深刻而執著的亞洲關懷，雖然出生於京都，但松村禎三的「民族性」卻不像其他日本作曲家指向日本自身的傳統文化，而是面向廣大的亞洲，尤其是南亞。這個傾向或許曾受到伊福部昭的影響，但松村禎三自述他的亞洲關懷最早是因為偶然看到柬埔寨吳哥窟的印度教寺廟群遺跡寫真，尤其是寺院壁面無數緊緊相連的男女神交歡像（*Mithuna*）⁸⁰，這種由一個又一個細小的男女交歡像群聚在一起，遠望如通心粉般的幾何圖形微妙地相混所構成的壯大壁面，在形體上和歐洲傳統造形藝術講究的均衡完全不同，卻帶給他強烈的感動。⁸¹這感動，啟發他嘗試將這種亞洲傳統藝術特有的，由無數細小的個體群聚而成為一無比龐大形體的視覺感受轉移到音樂創作上，這就是松村禎三費時六年，於1965年完成的《交響曲》。

二、亞洲關懷與「靜止狀態」的音樂書寫：《交響曲》與《第二號鋼琴協奏曲》

在《交響曲》總譜的樂曲解說裡，松村禎三十分誠懇地訴說了他對於南亞印度文化的特殊情感，他說：「我感覺人們似乎可以在那裡找到生命的根源和永恆。質言之，那裡是人的家鄉。一個人的“出生地”並不必然意味著一個人的心智結構所界定的“家”。這情形有點像當一個新生兒逐漸張開他的眼睛看這個世界，用他的皮膚或其他事物微弱地感覺周遭的世界。我想就是這種初生嬰孩的感覺，或覺醒的靈魂，建構了他的“家”的意識。對於印度，我就有這種近似於新生兒的意識，感覺那裡像是我家鄉。」⁸²在1965年《交響曲》首演時的樂曲解說中，對於這首作品一開始出現之音響繁複的織體，松村禎三有如下的生動描述：

參閱片山素秀，〈民族意識とオスティナート〉，收於相良侑亮編，《伊福部昭の宇宙》。東京：音樂之友社，1992，頁68-85。

76 Drone不只於亞洲傳統音樂有之，在歐洲傳統民間和宗教音樂，尤其是受到近東文化影響的希臘東正教音樂中，drone亦是音樂構成的重要基礎。

77 松村禎三，〈作曲に臨む態度〉，松村禎三前掲書，頁26。

78 請見松村禎三，〈わが音楽語法〉、〈作曲に臨む態度〉文中所述，前掲書，頁8-9、26。

79 松村禎三，〈わが音楽語法〉，前掲書，頁9。

80 前掲文，頁9-10。

81 請見松村禎三，〈わが音楽語法〉、〈作曲に臨む態度〉文中所述，前掲書，頁9-10、24。實際上在松村禎三家中，這吳哥窟寺廟寫真集隨時都放在他的鋼琴譜架上，除了以下將討論的《交響曲》，松村禎三稍後完成的三重奏曲《アプサラスの庭》（*Courtyard of Apsaras*，1971）同樣也是啟發自吳哥窟寺廟寫真裡的飛天神女像（松村禎三前掲書頁13），從這裡我們也可以明瞭松村禎三學生們組成的作曲團體為何取名為「アプサラス」。

82 沼野雄司，前掲文，頁iv。

當我看到照片中無數印度廟宇的佛陀石像，⁸³這眾多“聚積”，正如同建築在繁複音階上的“音堆”，我好像體驗到我的祖先的生動形象。這些佛像給我許多靈感的啟發和鼓舞。……這許多個別的靈魂聚積形成一個巨大的，無法限制的實體，它準確地呈現了我所要尋找的形象，我不禁興奮地想大聲吶喊。它好像一個巨大的蝗群，每一個個體有著微小的生命，但集合起來會形成一個具有巨大能量的“聚積”（音堆），從地面掃過……我因此明瞭我必須寫一部管弦樂作品（來表現這巨大的形象和生命能量）。⁸⁴

從《交響曲》樂譜第一頁，我們可以觀察到松村禎三的音樂書寫仍然受到十二音手法的影響。為了表現那「每一個個體有著微小的生命，但集合起來形成一個具有巨大能量的聚積，從地面掃過」的巨大蝗群般的音響織體，松村禎三在作曲一開始的長笛、單簧管、鐘琴、管鐘、豎琴和鋼琴等樂器以音群反覆方式營造的織體，其中每一個樂器的音群或是以11個音（長笛、單簧管）、10個音（管鐘、鋼琴，二者同音但不同速度，管鐘為16分音符，鋼琴為16分音符之六連音）、9個音（鐘琴，與管鐘、鋼琴起始四音同，但速度不同）和7個音（豎琴）加以反覆，而每一音群的音在反覆之前都不再出現第二次，這即是十二音的基本原理。只是這些音群在同一個位置連續不斷地反覆，這和十二音在音高的相對位置與時值各方面都力求變化的精神是相違背的。除此之外，如果仔細檢查這些音群，我們可以發現它們大多由三度或六度等較協和的音程連結去組合音群，並盡量避免大七度等較緊張的音程，如長笛的音群基本上是以兩組全音階所構成（fa[#]-re-si^b和sol[#]-do是一組，do[#]-sol-la-fa-si-re[#]是一組），而鋼琴的音群原則上和長笛形成互補關係（如第一拍的六連音只有do[#]/re^b重複出現，譜例12）。這樣的音群處理方式，比起同時代西方重要作曲家如李給替作品那蒼白荒涼的複雜音織體，或布列茲、史托克豪森等人的音列作品因變化過多而導致聽覺上不易追循的書寫風格，顯得較為溫暖而具有鮮烈的官能美感。

而從第4小節開始由大提琴率先奏出，至第13小節由小號更加白熱化地吹奏出的巴爾托克式的「旋轉半音」音型動機（樂章的第一動機，譜例13、14）⁸⁵，以及第一樂章第二段自第42小節開始由低音域的管樂（低音管、長號和法國號）吹奏出的頑固音型（亦即樂章的第二動機和整部交響曲的循環動機：於第三樂章再次出現，譜例15）我們更可以看出松村禎三作品所展現的「具有強烈原始主義性格之反覆持續音群的寫作風格」。⁸⁶

83 也就是前述吳哥窟寺廟寫真集的佛像。

84 沼野雄司，前揭文，頁vi。引言末句括號內文字為作者所加，以利理解。

85 筆者認為《交響曲》曲首第一頁的音響織體多少也受到巴爾托克《為弦樂、打擊樂與銅片琴》第三樂章中段由銅片琴、豎琴和鋼琴所構成之帷幕般音響織體的啟發。

86 同註74。

譜例12、松村禎三，《交響曲》（mm. 1長笛與鋼琴之反覆持續音群）

譜例13、松村禎三，《交響曲》半音旋轉動機（mm. 4）

譜例14、松村禎三，《交響曲》（p. 2, mm. 4-6）

至於樂章的骨幹音明顯是建立在e小調的三個音E、G、B之上，除了曲首的大提琴持續音和前述半音旋轉音型之目的音皆為G（中心音）之外，樂章第二動機（循環動機）出現時，除了底部的低音大提琴在E和B之間上下移動外，該動機的旋律也是以E、B兩音為中心，而從這幾個小節鋼琴部分的和弦我們也可以看到史特拉文斯基《春之祭》和聲手法的影響：右手是 $si^b-re-fa-la^b$ 之屬七和弦的第二轉位，左手是 $la-do^{\#}-mi$ 大三和弦的六四和弦，兩者的和弦根音相

距一個小二度。⁸⁷從傳統和聲學角度，主屬音是E、B，la-do[#]-mi是下屬和弦（借大調）。至於si^b-re-fa-la^b則是一個和主音構成減五度關係的潤飾和弦（同時構成某種複調手法），降B音和之後出現的降E音和E、B兩音（e小調）也造成某種調性游移或半音潤飾的效果。

譜例15、松村禎三，《交響曲》之循環主題（mm. 42-46）

另外值得一提的是，《交響曲》第一樂章曲首，以音群反覆所構成的音響織體來推動音樂進行的寫作方式，日本作曲家阿部亮太郎以「靜止中的狀態」（stationary state）⁸⁸來描述松村禎三作品中常見的這種書寫方式，以別於西方作曲傳統之「差異累積運動」（movement of cumulative difference）的書寫風格。前者是以「保持在同一音高領域之狀態」⁸⁹的音群之持續反覆來營造一種靜態的音響織體，除了《交響曲》之外，松村禎三另一管弦樂名作《為管弦樂的前奏曲》（1968）曲首由雙簧管、長笛、短笛逐漸擴增至單簧管、長號，並於曲中不斷反覆出現的音響織體亦是佳例。⁹⁰至於後者，阿部氏以拉威爾《夜之加斯巴》第一曲〈水妖〉（Ondine）為例，指出此類樂曲是在「細部差異飽和結果之後出現更進一步的新的差異」⁹¹，並以此來營造主題之層層開展。前者在觀念上受到亞洲傳統音樂的影響，呈現出較為靜態的時間觀；而後者則明顯承襲自西方古典傳統的動機開展手法，造成較為動態的時間進展。

在過渡性的慢板第二樂章之後，《交響曲》的第三樂章除了前述循環動機之外，全樂章是以一無窮動的音型，由木管、弦樂逐漸擴張至管弦樂全體，整體音響形態仍遵循「靜止中

87 請參看《春之祭》〈少女之舞〉弦樂部份的和弦。

88 阿部亮太郎，〈「静止した状態」を含む日本の現代作品の進行の原理について〉，《上越教育大学研究紀要》，第12卷，第2号，別刷，1993，頁21-39。阿部氏畢業於東京藝術大學音樂學院，為松村禎三生前親近的學生，也是編輯、出版松村遺作《作曲家の言葉》的アブサラス成員之一。

89 阿部亮太郎，前揭文，頁21-22。

90 松村禎三，《管弦樂のための前奏曲》。東京：音樂之友社，1970。除此之外，阿部於文中另以湯淺讓二和石井真木（1936-）作品佐證其論點。

91 阿部亮太郎，前揭文，頁32-33。

的狀態」原理和「反覆持續音群」的寫作風格，而此一無窮動旋律的半音色彩也頗具巴爾托克「旋轉半音」性格。筆者認為此一不斷延伸的旋律線條，其半音性格頗受到巴爾托克《為弦樂、打擊樂與鋼片琴》第一樂章賦格主題旋律的影響，只是松村禎三在此，即使樂器由一而多、由簡而繁，音樂整體卻始終以單一旋律形態呈現，而有別於巴爾多克的複音織體，⁹²似乎是有意展現其「大樂必易」理念。即使在其他曲類，我們仍可看到松村禎三一以貫之的南亞關懷。在先後創作於1973年和1978年的兩部《鋼琴協奏曲》，我們都可看到前述之「靜止狀態」的音響織體和敲擊式的鋼琴語法，後者亦明顯可見印尼甘美朗音樂的影響痕跡（譜例16），充分展現了作曲家創作美學的一致性。遠山一行在〈松村禎三一元論的世界〉文中直言：「松村禎三的鋼琴協奏曲，其鋼琴語法並不是要表現西方協奏曲傳統那種建立在獨奏樂器與樂隊之對立與對話的二元性美學。在松村禎三的協奏曲中，鋼琴在一開始是扮演著引領管弦樂的創造性角色，在樂曲進行中則參與了管弦樂『全體』，融入其中，營造出不同於西方傳統的『一元世界』」。⁹³

譜例16、松村禎三，《第二號鋼琴協奏曲》（mm. 10-12）

The image displays a musical score for Example 16, consisting of two systems. The top system is for the piano, marked 'Più Mosso (♩ = 66)' and '4/4'. It features a complex, repetitive melodic line in the right hand and a similar pattern in the left hand, with a 'Pedal' marking. The bottom system is for the orchestra, also marked 'Più Mosso (♩ = 66)' and '4/4'. It includes staves for strings (marked 'div. a1', 'div. a2', 'div. a3') and woodwinds, with various dynamics like 'mp' and 'pp' indicated. A box containing the number '10' is located at the bottom left of the score.

92 此一不斷延伸的旋律線條也透過八度的重疊來增厚音響織體，個人認為松村禎三在此或許也思考到亞洲傳統音樂的支聲複調（heterophony）織體，只是他在此選擇以單一旋律的總奏來凝聚旋律進行知單純而質樸的力量。

93 遠山一行，〈松村禎三一元論的世界〉，收於《遠山一行著作集 第1卷》，東京：新潮社，1986，頁261。

伍、結語

從以上三位當代日本作曲家作品、美學的初步討論，我們可以看出一個成熟的音樂文化並不是僅由一位具國際知名度作曲家，如武滿徹，的作品可以概括，而需要由數位卓然成家之作曲大師的多樣風格始足以匯聚、彰顯此一音樂文化的成熟度與豐富性。而當代音樂文化的成熟、豐富，除了必須誠懇地體驗生命，努力探尋傳統，更應開放心胸，吸收廣闊的異文化素材，不斷地與「他者」對話、學習，以豐富自身的文化傳統，開展廣闊的藝術創造向度。本文的寫作由於篇幅的限制，僅能將湯淺讓二、三善晃和松村禎三這三位作曲家的學習歷程和重要作品擇要作初步的引介和討論，在湯淺讓二方面，我們以其作品的時間關懷為探討重點；在三善晃方面，我們嘗試呈現作曲家由古典主義到表現主義的音樂軌跡及其反戰的人道主義精神；在松村禎三方面，我們探討了他的亞洲關懷和「靜止狀態」織體等風格特徵。除此之外，本文更嘗試透過三位作曲家最具特色之重要作品的討論，呈現出他們在前輩大師的啟發下融合傳統與異文化資源，建立其獨特音樂語彙的過程。由於這三位日本戰後傑出作曲家的創作數量和教學影響均十分可觀，日本學界與文化界有關這三位作曲家的論述亦相當充裕，本文的初步討論僅在於拋磚引玉，期盼日後能看到更多關於這幾位作曲家作品的分析與論述。他山之石，可以攻錯，相信對於這些卓然成家之大師作品的探討研究，對於國內作曲界和音樂學界必定有廣泛的參考價值和鼓舞作用。

參考文獻

中、日文參考文獻

- 三善晃，1979，《遠方より無へ》，東京：白水社。
- 三善晃，1993，《ぴあの ふおるて》，東京：毎日新聞社。
- 三善晃、丘山万里子，2006，《波のあわいに 見えないものをめぐる対話》，東京：春秋社。
- 片山杜秀，2007，〈戦前・戦中・戦後—その連続と不連続 1945-1951〉，載於日本戦後音楽史研究会編〔代表：佐野光司〕，《日本戦後音楽史上》，東京：平凡社，頁41-154。
- 片山素秀，1992，〈民族意識とオスティナート〉，收於相良侑亮編，《伊福部昭の宇宙》，東京：音楽之友社，頁68-85。
- 目黒惇（發行人），1999，《日本の作曲20世紀》，東京：音楽之友社。
- 田中健次，2008，《図解日本音楽史》，東京：東京堂出版社。
- 吳汝鈞，1998，《京都學派哲學七講》，台北：文津出版社。
- 松村禎三（アプサラス編），2012，《作曲家の言葉》，東京：春秋社。
- 阿部亮太郎，1993，〈「静止した状態」を含む日本の現代作品の進行の原理について〉，《上越教育大学研究紀要》，第12卷，第2号，別刷，頁21-39。
- 阿部亮太郎，2004，〈三善晃論について—その前提の意識化についての考察—〉，《上越教育大学研究紀要》，第18卷，第1号，1998，頁335-346。
- 河野保雄（編），《湯浅譲二の世界》，東京：芸術現代社。
- 長木誠司，2002，〈三善晃 交響三章〉，收於三善晃，《交響三章》樂曲解説，東京：音楽之友社。
- 松村禎三（アプサラス編），2012，《作曲家の言葉》，東京：春秋社。
- 沼野雄司，2002，〈松村禎三 交響曲第1番〉，收於松村禎三，《交響曲第1番》，東京：音楽之友社。
- 許常惠，1982，《巴黎樂誌》，台北：百科文化。
- 連憲升，2006，〈「五聲回歸」與「五聲遍在」—武滿徹與陳其鋼作品中的古韻與新腔〉，《關渡音樂學刊》5：51-76。
- 連憲升，2010，〈音樂的陌生化與可聆性—與大江健三郎一起聆聽武滿徹和大江光的音樂〉，師大《音樂研究》14：77-111。
- 湯浅譲二，1999，《人生の半ば 音楽の開かれた地平へ》，東京，慶應義塾大學。
- 鈴木大拙（陶剛譯），1992，《禪與日本文化》，台北：桂冠。
- 檜崎洋子，1999，〈松村禎三〉，收於《日本の作曲20世紀》，東京：音楽之友社，

頁261-263。

遠山一行，1986，〈日本の作曲家〉，收於《遠山一行著作集 第1卷》，東京：新潮社，
頁217-193。

齋藤慎爾、武満真樹編集，1997，《武満徹の世界》，東京：集英社。

英、法文參考文獻

Louvier, Alain. Mana, phare d'une île inconnue, in André Jolivet, les objets de Mana, (Paris: Cité de la Musique, 2003), 45-52.

Yuasa Jōji. Music as a reflection of a composer's cosmology, in Perspectives of New Music, 27/2 (Princeton University, 1989), 176-197.

樂譜、CD唱片

一、主要參考樂譜

三善晃，1963，《交響三章》，東京：音樂之友社。

，1972《安魂曲》，東京：全音樂譜。

，1985《響紋》，東京：全音樂譜。

松村禎三，1967，《交響曲》，東京：音樂之友社。

，1969《為管弦樂のための前奏曲》，東京：音樂之友社。

，1981《ピアノ協奏曲第2番》，東京：全音樂譜。

湯淺讓二，1967，《相即相入》，東京：音樂之友社。

，1973《內觸覺の宇宙》，東京：音樂之友社。

，1981《芭蕉情景》，東京：全音樂譜。

Dutilleux, Henri, Symphonie, Paris, Amphion, 1952.

Jolivet, André, Mana, 6 pièces pour piano, Paris, Edition Costallat, 1946.

二、CD唱片

《日本のヴァイオリン・ソナタ作品集》，Tokyo，Fontec，FOCD3196。

《三善晃の世界》，Tokyo，Victor，NCS587-588，2007。

《三善晃「レクイエム」》，Tokyo，Victor，VZCC-1007，2007。

《三善晃作品集》，Tokyo，Camerata，CMCD99045，2007。

《三善晃/交響四部作》，Tokyo，Victor，VZCC-1021-2，2009。

《松村禎三作品選集I》，Tokyo，Camerata，30CM-261，1996。

《湯淺讓二 マイルストーンズ・オン・ザ・キーボード / 湯淺讓二ピアノ作品集》，Tokyo，MusicScape，MSCD-0009，2002。

《湯淺讓二：フルートの領域》、Tokyo、Camerata、CMCD28100、2006。

《始源への眼差//湯淺讓二 管弦楽作品集》、Tokyo、Fontec、FOCD2508。

《春之祭》世紀遺澤之省思

彭宇薰

靜宜大學通識中心教授兼藝術中心主任

摘要

西方音樂界之《春之祭》百年慶祝已進入尾聲，本文由箇中重要活動與過去百年來的衍生效應，探討其「死後生命」磅礴精彩的原因。首先，筆者透過音樂界與舞蹈界對此作品的接受性，與後來尼金斯基原作的重建過程中，嘗試刻畫音樂與舞蹈人錯綜複雜的關係，並體現藝術交流中位階更迭輪轉的真相；另一方面，舞蹈界前仆後繼的《春之祭》延伸性創作，可說是最大程度地表徵了音樂／舞蹈互為主體性的詮釋空間所在。其次，筆者透過文化史的角度，探看《春之祭》在機械、媒體、乃至數位時代，如何被後現代文化如拼貼、挪用等元素剝解與應用，而產生多義的符碼與效應。從後現代的角度而言，作品的意義或可在消費的層次上被人們產製、更動與管理，《春之祭》不由自主地進入消費文化滲透與商品化的世界，此是幸或是不幸？

關鍵字：春之祭、史特拉汶斯基、尼金斯基、音樂與舞蹈

Some Centennial Reflections on *The Rite of Spring*

PONG Yu-Shun

Professor at General Education Center and Director of Art Center, Providence University

Abstract

The centennial celebration of *The Rite of Spring* is near its end. This article discusses the important activities of the celebration and the extended effect caused by the work for the past one hundred years. How the music and dance communities accepted the piece when it was just born is the first issue the author will discuss. The next part, a rough picture of the choreographic tradition of *The Rite of Spring*, is presented in order to show how deeply the music influences the dance field. From the perspectives of cultural history, the author in the last part sets the work in the context of the mechanical, media and digital eras and explores how the codes of multi-meanings are expressed through the means of fragmentation, collages and appropriations. It seems on the level of consuming that the meanings of the work can be produced, modified and managed by ordinary people especially in the post-modern era nowadays. There is no doubt that *The Rite of Spring* has gotten involved involuntarily in the world of acculturation and commercialization. Is it good or not?

Keywords: *The Rite of Spring*, Stravinsky, Nijinsky, Music and Dance

壹、前言：《春之祭》的百年慶祝vs.現代音樂的困境

1913年五月二十九日在巴黎上演的《春之祭》事件，剛剛度過它的百年生日。根據出版商Boosey & Hawkes的統計，僅僅在2013這一年，《春之祭》的演奏至少就有386個場次，所有世界頂尖的樂團都不願錯過加入此盛會行列的機會。¹無庸置疑的，西方古典音樂世界有意趁此在錯綜複雜的文化版圖中奪回一些發聲權，而在所有熱鬧喧騰的、有組織的慶生活動中，不乏令表演藝術愛好者心動的多元演出與具備深度的學術探討。其中巴黎原《春之祭》的演出會場香榭麗舍劇院（Theatre des Champs Elysée）推出了十四齣《春之祭》的相關演出：除了來自俄國的馬林斯基芭蕾舞團（Ballet of the Mariinsky Theater）以尼金斯基（Vaslav Nijinsky, 1889-1912）原作為基礎而演出之「原典版」，其他還包括編舞家碧娜·鮑許（Pina Bausch, 1940-2009）的《春之祭》版本，以及阿克郎·汗（Akram Khan）為百年紀念而產生的新作等，主事單位可謂篩選了一世紀以來《春之祭》延伸發展的精華，而展現出活動的大氣格局。

另外，美國的北卡羅萊納大學在2012-13學年度結合眾多學術與研究單位，以全景式的關照，從多樣化的相關演出探看《春之祭》在舞蹈、傀儡戲、爵士樂與當代音樂領域中，所造就的影響與成果。同樣令人矚目的是北卡羅萊納大學音樂系教授Severine Neff以五年時間所準備名為「《春之祭》之再評估：百年紀念研討會」的兩場大型學術研討會：第一場在2012年十月份於主辦學校內舉行，另一場則在2013年五月移駕到莫斯科柴可夫斯基音樂院舉行。無可諱言的，此研討會所邀請的發表人自是學界一時之菁英人選，討論內容包括了一般可以想像到的音樂分析、文化因緣、舞蹈與時尚等議題，然唯獨缺少《春之祭》在通俗文化中所扮演角色之討論。²事實上，對在美國西岸的Pacific Symphony這個團體而言，《春之祭》不僅是一種演出曲目而已，為了這難得的百年之慶，他們更以「有關春之祭」（Re: Rite Of Spring）為名，徵選各種詮釋《春之祭》的影音作品，透過網路這個強大的社會傳播媒介，強化凡夫俗子對此曲的分享交流；箇中最令人驚艷的莫過於是Stephen Malinowski 和Jay Bacal所合作製成《春之祭》動畫版之圖形樂譜，其視覺表現之精確與精緻度，為聽覺饗宴注入另一層面的感知提示。³

若單純從音樂的角度來看，史特拉汶斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）的《春之祭》身為現代主義音樂先鋒之一，其「死後生命」如此磅礴精彩，原因何在？其他現代主義經典音樂的命運又如何？西方歷史學家彼得·蓋伊（Peter Gay）曾經不客氣地指出，在現代主義各領域中，音樂最是深奧難懂。荀白克（Arnold Schoenberg, 1874-1951）是二十世紀音樂劇變無

1 關於《春之祭》的百年慶祝活動資訊，主要參考自<http://www.wqxr.org/series/rite-spring-fever/>

2 參閱研討會手冊*Reassessing The Rite: a Centennial Conference, Oct 25-Oct 28, 2012*。研討會邀請了三位重量級學者Richard Taruskin, Lynn Garafola與Pieter van den Toorn分別就《春之祭》之整體性、舞蹈性、以及音樂理論等面向進行演說，另有其他二十二位學者發表論文。

3 動畫版圖形樂譜之相關資訊，可參閱<http://www.reriteofspring.org/portfolio-item/stephen-malinowski-animated-graphical-score-of-stravinskys-rite-of-spring/>

可爭議的發起者，但從來沒有獲得夠多的忠實聽眾，而在他死後超過半世紀的今日，他的音樂還是一種特殊品味。很多前衛音樂至今還是前衛音樂，不像前衛繪畫、小說或建築那樣，在經歷一段時間的磨難後，便登堂入室成為主流的一部分，而相對於這些能夠找到夠多支持者的藝術領域，現代主義作曲家卻始終只能夠引起數量極有限的菁英份子共鳴。在這位史家眼裡，苟白克又憂鬱又自大，一生都努力在自己與別人之間建立距離，他以文化貴族自居，始終鄙夷他周遭的社會，其所造成之現代音樂的疏遠效應，實在不能只歸咎於消費者一方。⁴事實上，根據「《春之祭》之再評估」研討會策劃人 Severine Neff 的說詞，他於2012年所策劃的苟白克《月下小丑》（*Pierrot lunaire*, Op. 21, 1912）百年研討會，確是難以激起人們的熱忱與興趣……。⁵

誠然，彼得·蓋伊所發之忠告絕非孤掌難鳴，因為在其他文化人眼中，樂評與音樂學，以及演奏與作曲的世界，確實和主要的文化批評領域距離很遠；例如哲學家傅柯（Michel Foucault）在與布列茲（Pierre Boulez）的對話中，曾提到關心哲學、歷史與文學的知識份子，對爵士樂或搖滾樂可能有短暫而了無意義的興趣，但他們絕大多數認為音樂過於精英主義、太無關宏旨、太困難，不值得他們注意。西方知識份子什麼都能談，就是對音樂不得其門而入。⁶不過，現代音樂比其他任何藝術都更孤立的狀況，音樂家自己並不是沒有覺知。巴倫波因亦提到當今音樂教育愈來愈專門化，範圍愈來愈小，職業音樂家具備高度技巧，卻欠缺深掘、悟解並表達音樂本質的根本能力；更有甚者，音樂的世界已經演變成由一種專家——他們對愈來愈少的東西知道的愈來愈多（*who know more and more about less and less*）——構成的社會，音樂已從其他生活領域孤立出來，不再視為知性發展的必要層面。⁷這裡所謂「愈來愈少的東西」，應是指愈來愈少為人所瞭解之艱深孤立的音樂現象；當只有少數專家在討論鑽研這些專門化而欠缺溝通性的東西，音樂本身失去威信、被人視為無關宏旨其實並不令人意外。

事實上，當今的美學若可稱為顯學，它更常是伴隨著大眾文化而出現的，然而，若我們要抗拒無所不在的消費文化滲透（*acculturation*）與商品化的世界，音樂界該如何面對這種文化氛圍？百年來熱鬧的「春之祭現象」又帶給我們什麼省思？平實而論，《春之祭》在現代性文化資產裡的崇高地位，除了來自音樂界的推崇之外，舞蹈界之推波助瀾亦功不可沒，而透過對通俗文化的參與，《春之祭》也順勢強化一己之影響力。本文試圖鋪陳《春之祭》百年來的樂／舞因緣與其在多媒體時代中的參與現象，探看此作品的風潮演繹。

4 Peter Gay（彼得·蓋伊）著，梁永安譯，《現代主義：異端的誘惑》，頁256，274，278。

5 參閱 James R. Oestreich, "Stravinsky 'Rite,' Rigorously Rethought" 針對研討會的報導與評論 http://www.nytimes.com/2012/10/31/arts/music/reconsidering-stravinsky-and-the-rite-of-spring.html?pagewanted=all&_r=0

6 Edward W. Said, *Music at the Limits* (New York: Columbia University Press, 2008), 43.

7 Daniel Barenboim, "Forward" from *Music at the Limits* by Edward W. Said, vii.

貳、現代音樂與舞蹈之蒞臨：準備意識・接受性・歷史正義

時至今日，我們業已經歷西方二十世紀以來現代藝術之洗禮，對其「語不驚人死不休」的本性早已見怪不怪，但對1913年的巴黎閱聽者而言，《春之祭》樂與舞的震撼效果，著實對他們產生莫大的衝擊。現今多位音樂學者常指出首演時的不滿與暴動主要是針對舞蹈部分而非音樂部分，他們忽略了這種現象的背境，其實著眼在觀眾「準備意識」的差異性。彼時史特勞斯的歌劇《莎樂美》（*Salome*, 1903-5）與《艾蕾克塔》（*Elektra*, 1906-8）幾近無調性的音樂戲劇表現，對巴黎聽眾絕不是陌生的現象；而象徵西方音樂史上走向無調性而具分水嶺意義的作品——荀白克《第二號弦樂四重奏》（*String Quartet No. 2*, Op. 10, 1907-8）已在1908年十二月首演，他的《月下小丑》亦在創作完成後即於多處展開巡迴演出。我們可以合理推測，這些高度不諧和的表現主義代表性音樂已經為閱聽者預設了準備意識。緣此，雖然史特拉汶斯基的《春之祭》於首演時因舞蹈部分備受爭議而受到忽略，但隔年（1914）四月在Pierre Monteux指揮下單獨演出，《春之祭》即刻死灰復燃，其受讚賞之程度使史氏自稱「品嚐到作曲家鮮少享有之勝利榮耀」⁸，音樂本身一夕躍登為現代經典之作。與舞蹈難以在短時間被悅納的現象比較，《春之祭》音樂本身能在極短的時間內被肯定與接納，著實有其歷史背境。

在尼金斯基發跡之前，他的老師——佛金（Michel Fokine）已致力於更多古典芭蕾束縛的解脫——例如啞劇與舞蹈部分的絕對區分、掩蓋情感的不當炫技、以及總是必須穿著硬式短紗裙（*tutu*）及芭蕾硬鞋（*pointe shoes*）表演的現象；他也強調每一齣芭蕾舞劇必須有符合劇情及時代背景的動作，戲劇主題的展開應由全體成員而非個別舞者表現，舞者應以全身的運用（而非只是手部與腿部）來展現戲劇性等。⁹佛金改革企圖雖然有限，他與史特拉汶斯基合作的《火鳥》（*Firebird*, 1910）與《彼得羅西卡》（*Petrushka*, 1911），仍然成就了俄羅斯芭蕾舞團輝煌歲月之開端。在尼金斯基的妻子Romola眼裡，佛金在《彼得羅西卡》中以典型的古典芭蕾語彙深刻傳達主角的悲劇性，達到其戲劇性的目的，其中音樂與舞蹈的結合，直可媲美華格納音樂劇中管絃樂與戲劇之整合，因此她稱《彼得羅西卡》是「我們這個時代真正的舞劇」。¹⁰

不幸的是，尼金斯基遠遠跳脫既成傳統芭蕾舞語彙與題材的編舞概念，卻面臨更大的社會既定成見與制約性的挑戰，其接受性所遭遇到的磨難，成為尼金斯基悲劇人生的遠因之一。首先，尼金斯基與音樂家德布西、藝術家巴克斯特（Leon Bakst）合作的《牧神的午後》（*L'Après-midi d'un faune*, 1912）造成了極具話題性的演出。尼氏把所有的舞姿統統處理為平面的造型，並使芭蕾演員適應這些永遠呈現側臉與肩線的動作，彷彿讓古老的希臘浮雕活動起來；他有意識的以凝滯（*immobility*）之動作要素作為編舞素材，而芭蕾舞中常常出現如完

8 Stravinsky and Craft, *Expositions and Developments* (Berkeley: University of California Press, 1981), 143.

9 Jamake Highwater, *Dance: Rituals of Experience* (New York: Oxford University Press, 1992), 79-80.

10 Romola Nijinsky, *Nijinsky* (New York: Simon and Schuster, 1934), 127.

整句子 (whole phrases) 般的舞蹈動作也被排除，此與過往完全不同的動作設計是西方舞蹈史上之創舉。¹¹爾後尼金斯基再度與德布西合作而完成了《遊戲》(Jeux, 1913)，《遊戲》以舞蹈詮釋當代生活中的愛情，其背景設在網球場中，以兩女一男間的三角挑逗性關係，呈現愛情即是遊戲的想法；舞蹈本身具有造型上之抒情性 (plastic lyricism)，同時洋溢著矯捷有力的現代性青春氣息。¹²基本上，《牧神的午後》與《遊戲》在動作的風格表現上，皆源自同樣的原則，只是前者凍結的動作在後者轉變為活潑流動之舉，二者都具有濃厚幾何稜角性之動作造型，雖然敘事的場景有古今之區分，然都不脫離情愛慾望的背境。從後設性的客觀角度來看，《牧神的午後》可說是一饒富創新與藝術性的作品，《遊戲》卻因其幾何式動作的系統化處理流於瑣碎與片斷化，而且過份拘泥於音樂的小節框架，因此無法被稱許為成功之作。¹³

誠然，無論是尼金斯基的《牧神的午後》或是《遊戲》，這些都不是當時閱聽者所習慣的舞劇，其短短十多分鐘、不忌諱猥褻性表現的演出，首先沸沸揚揚地引發了非關藝術本身的道德性爭議，遑論讓大家平心靜氣思考第一時間內所感受到的樂／舞風格之不協調，以及其新整合的可能性。而緊接在《遊戲》後的歷史性事件，即史特拉汶斯基與尼金斯基的《春之祭》風潮，更延宕了專家們對它們進行客觀討論與評價的時機。在此背境下，幾乎沒有古典芭蕾舞彙特徵的《春之祭》遭受到前所未有之責難，其實並非意外之事。更有甚者，是《春之祭》的原始性與暴力內涵，在舞蹈界尚難從一種超越道德性的角度來看待，因此與抽象的音樂表現比較起來，舞蹈中的具象意涵反而挑起更多起源於意識形態的刁難與挑戰。

不過真正說來，尼金斯基在《牧神的午後》與《遊戲》中尚能以發想者與劇情編導者的身分，擁有某種程度的創作主導權，但他在《春之祭》中顯然僅扮演後進支持的角色，因為史特拉汶斯基與身兼考古學家、視覺設計者羅瑞奇 (Nikolai Roerich, 1874-1947) 共同發想、演繹《春之祭》的內容與規模，待樂曲大抵確定後才交予尼金斯基編舞。當面對這陌生又先進、而且與典型芭蕾舞音樂完全背反的曲子時，尼金斯基能有什麼選擇呢？無庸置疑的，史氏在第一時間給予尼金斯基的音樂「制約」其實已構成非常嚴峻的挑戰，這種事前沒有參與性、事後沒有選擇性的合作關係，直接把尼金斯基推上火線。不過根據1967年一份面世的資料——《春之祭》四手鋼琴聯彈樂譜出現在蘇富比拍賣會中，它包含許多史氏給予尼金斯基舞台動作與節奏動能指示的筆跡，也數度表出男女舞者與樂器的對應關係¹⁴——所顯示，史氏／尼金斯基的《春之祭》應是他們密切合作而成就的果實；尼金斯基在1917年的一次訪談

11 同上註：153。

12 同上註：199。

13 較詳細之分析可參閱彭宇薰，《藝術跨界詮釋：德布西的象徵、印象與後印象》下篇第四章〈音樂與舞蹈的對話〉部分。事實上，《遊戲》或許無法被稱許為成功之作，但根據迪亞基列夫傳記作者的說法，從各方面角度來評估（除了音樂以外），此作確是第一次大戰前最先進的芭蕾舞作 (the most progressive ballet)。參閱Sjeng Scheijen, *Diaghilev: a Life*, trans. Jane Hedley-Prôle and S. J. Leinbach (Oxford: Oxford University Press, 2009), 269. 筆者認為這種說法應是以排除《春之祭》為芭蕾舞作為前提。

14 Robert Craft特別針對史氏手稿詳作分析，見其新作“100 Years on: Stravinsky on *The Rite of Spring*” (*The Times Literary Supplement*, 19 June 2013) <http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1275660.ece>

中，曾自言《春之祭》的音樂與芭蕾舞是同時創作、同時產出的結果。¹⁵儘管後來在排練過程中有其艱難險阻，《春之祭》首演也遭遇到前所未有的挑釁，幾封史氏私人信件的內容卻顯示出他對尼金斯基讚賞有加的態度。在排練早期階段，史氏描述尼金斯基「以無上的熱情與完全無我的態度」編導《春之祭》；在具爭議性的首演之夜後，史氏寫給好友道出：「尼金斯基的編舞是無與倫比的；除了幾個地方之外，所有都是我想要的模樣。」同年九月尼金斯基因結婚之故而被逐出俄羅斯芭蕾舞團時，史氏更表達其遺憾：「為我而言，未來恐怕將有好長一段時間無法看到有價值的編舞作品。」¹⁶

但是史特拉汶斯基對尼金斯基的態度在1920年代時遽然此變，1935年更透過其《自傳》的出版（先是法文、緊接著有英文版），狠毒地公開披露他對尼金斯基負面的評價：包括尼氏對音樂的無知、其編舞才華的有限、以及其仰賴迪亞基列夫才得以扛起《春之祭》編舞的背景。¹⁷由於尼金斯基當時已在精神異常的「失語」狀態，因此對史氏的毀謗與貶抑絲毫沒有反駁的可能，導致在往後相當長的一段時間，藝文界人士對尼金斯基的編創能力存有高度的疑慮。直到1967年他們的合作記錄出土——即《春之祭》四手鋼琴聯彈樂譜，耄耋高齡之作曲家就此又改變了觀點，私下謂尼金斯基的《春之祭》編舞乃是截至其時最好的作品。¹⁸

音樂界對史氏不厚道、不人道的作法自1990年代始有撻伐之聲，其中最關鍵的肇始點在於音樂學者托洛斯金（Richard Taruskin）揭穿史氏自身對《春之祭》所編的「說詞」或「謊言」。原來《春之祭》在1920年代以後被史氏自圓其說而變身為一不帶敘事性的純音樂會曲目，並以一種「音的構造體」（architectonic）自居，試圖去除它與俄羅斯的深厚淵源；史氏《自傳》中所陳述「音樂在本質上無以表現任何事物」等類似形式主義之論調，更為《春之祭》可能詮釋之道，立下權威性的斷言。在托洛斯金眼中，史氏的轉變不啻符合他日益保守的政治取向，一方面他想削減《春之祭》與異形怪誕的聯想，或是與尼金斯基的瘋狂狀態劃清界限，一方面他意圖使其作品順應現代主義中形式至上的潮流，爾後英美的音樂學體系之所以熱衷此種僅談文本並去脈絡化的音樂研究策略，史氏乃是其推波助瀾之大功臣。¹⁹著名的音樂理論學者Van den Toorn甚至認為《春之祭》既然明顯地身為「舞蹈音樂」，編舞的詮釋就顯得多餘，編舞甚至會使音樂退化而淪為一種「奇觀」（spectacle）之境，因為以當今的現實而言，音樂之所以成功地成為音樂，乃奠基於它的結構……。²⁰形式主義者罷黜音樂以外之要素，更為結構之故忽視創作原意，而優異的舞蹈音樂居然應該抗拒舞蹈本身——此等悖論，是否矯枉過正的結果？

托洛斯金對史特拉汶斯基言語與行為背後動機的推斷自有其嚴謹之研究根據，他特別透

15 參閱Robert Craft, *Stravinsky: Glimpses of a Life* (New York: St. Martin Press, 1993), 246. 尼金斯基的訪談資料出現在 *Hojas Musicales de la Publicidad* (Madrid, 1917/6/26) (取自Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia* [Oxford: Oxford University, 1998], 207)。

16 Peter Hill, *Stravinsky: The Rite of Spring* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 109.

17 Igor Stravinsky, *Igor Stravinsky: an Autobiography* (New York: W. W. Norton & Company, 1962), 41-2.

18 Stephanie Jordan, *Stravinsky Dances: Re-Visions across a Century* (Alton: Dance Books, 2007), 421.

19 箇中討論詳見Richard Taruskin, *Defining Russia Musically* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 360-88.

20 Pieter C. Van den Toorn, *Stravinsky and the Rite of Spring: the Beginnings of a Musical Language* (Berkeley: University of California Press, 1987), 16-8.

過《春之祭》的俄羅斯根源與其意義之探索，對抗音樂學中奉形式分析為圭臬的研究進路。誠然，不管是基於美學觀念之轉變或是基於一種生存之道，史氏對《春之祭》原始風貌的扭曲與對尼金斯基無情的判準，基本上脫離不了誤導視聽之嫌，這對西方舞蹈史來說不啻是一個帶有傷疤的遺憾。所幸是自1970年以來，隨著尼金斯基的傳記與相關資料的出版，以及1980年代以來的舞作重建（1987年的《春之祭》、1989年的《牧神的午後》與1996年的《遊戲》），後人對尼金斯基的音樂與編舞能力，總算有了更新的評價，箇中所引發之舞蹈與音樂性省思，無疑已為尼金斯基挽回些許歷史正義，並還給他較公正的歷史定位，這些平反的機會也讓《春之祭》一度分道揚鑣的音樂與舞蹈，因再次結合而產生新的歷史觀點與視野。

參、百花盛開：《春之祭》之後的《春之祭》

根據舞蹈學學者史黛芬妮·喬丹（Stephanie Jordan）的統計數字，截至2008年止，約有一百八十五齣以《春之祭》音樂為基礎而編的舞碼，其中超過一百齣舞碼編創於1990年之後。²¹換句話說，《春之祭》的相關舞碼在1990年前其實已具有相當的份量，但在1990年後至今約二十年間，應是一方面受《春之祭》舞作重建之刺激，另一方面得益於各國舞蹈團體的經營已趨向穩定成熟，舞蹈藝術乃於各地開花結果之故，因此《春之祭》熱潮才得以風起雲湧之勢造就而成。這百年來的《春之祭》舞蹈傳統如何演變與塑造，是很耐人尋味的現象。

事實上，在二次世界大戰之前，《春之祭》音樂雖已獲得響亮的名聲，但一般人聆聽它的機會仍然非常有限，直到1929年史氏與Pierre Monteux在巴黎指揮錄音、1930年Leopold Stokowski又帶領費城交響樂團為此曲錄音後，《春之祭》乃首度以較為廣泛的形式介紹與大眾。²²但《春之祭》本質上與古典芭蕾舞相去甚遠，而現代舞於此階段還未蔚為氣候，因此音樂本身被舞蹈界採用之機會其實遠少於《火鳥》與《彼得羅西卡》。在第二次大戰前除了尼金斯基的版本外，其他僅有八個《春之祭》舞蹈版本，箇中以1920年在迪亞基列夫旗下、由馬辛（Leonid Massine）編導的《春之祭》較為人所討論，史氏稱讚馬辛的作品遠離敘事性，是一個客觀的結構體，與德布西、史氏交好的評論家拉盧瓦（Louis Laloy）也在相對質疑尼金斯基編舞能力的基礎上，對馬辛作品盛讚不已。此作於1930年在美國費城與紐約演出，對美國現代舞的發展可謂影響深遠。²³

第二次世界大戰後第一個重要的《春之祭》，當屬其時年歲已高的表現主義舞蹈先驅魏格曼（Mary Wigman, 1886-1973）為柏林歌劇院（Berlin Municipal Opera）所編創的大型舞作（1957）。魏格曼的《春之祭》作為年度表演藝術季節目之一，與法國作曲家布列茲的作品

21 參閱Stephanie Jordon與 Lorraine Nicholas所編輯之網路資料“Stravinsky the Global Dancer: a Chronology of Choreography to the Music of Igor Stravinsky”：http://ws1.roehampton.ac.uk/stravinsky/short_musicalphabeticalcompositionsingle.asp 本文的舞碼統計數據主要參考此網站所提供之資料。

22 Peter Hill, *Stravinsky: The Rite of Spring*, 118, 162.

23 參閱Stephanie Jordan, *Stravinsky Dances: Re-Visions across a Century*, 412, 422. Louis Laloy, Louis Laloy on Debussy, Ravel, and Stravinsky (Brookfield, Vt. : Ashgate, 1999), 279. Ramsay Burt, *Alien Bodies* (New York: Routledge, 1998), 166.

首演、貝克特（Samuel Beckett）的劇作演出等，共同型塑當時西柏林意欲標榜的藝術實驗性——以此對比於國家社會主義與蘇聯集團的意識形態。時值所謂的冷戰時期，因此基於反共立場的評論者乃認為此藝術季誠是威瑪共和時期現代主義（Weimar modernism）的一種延續，魏格曼的《春之祭》不僅出乎預料的達到勝利與成功之境，它更象徵1920年代德國表現性舞蹈（Ausdruckstanz）的復活與再生。整體而言，此藝術季的成功演出表徵了德國現代主義並未受到1930與1940年代納粹統治的影響而斷絕不振，這正是自由主義陣營所樂於見到的現象。²⁴

雖然魏格曼的《春之祭》內涵大體繼承史特拉汶斯基原來的腳本，但箇中犧牲者——即被揀選之處女——在一位母親與兩位女祭司的護衛及教導下，卻秉持著犧牲能帶來神奇力量的信念，以自我超越式的情懷面對最後困難的時刻。女祭司屢屢昂首並張開雙臂朝天，以祈求超自然支持之動作，賦予犧牲者神聖、壯烈的英雄使命感，彷彿這一切都是為了美好大我而必要之犧牲。²⁵誠然，透過《春之祭》的創作，魏格曼延續過往對儀式裡蘊含之神秘性、心醉神迷之境的嚮往，以及對個體性與集體性、領導者與犧牲者、人與超自然界的關係探索等，一方面以饒富女性英雄主義的意涵呈現出來，一方面也表達對命運所賦予人類的使命，有堅強而虔誠接納的意願。緣此，《春之祭》不僅是魏格曼個人創作生涯的一種重要反顧，它所展現之意識形態的表徵作用，亦反應出時代變遷的意義。

有趣的是，在魏格曼如此嚴肅甚至帶莊重之情的《春之祭》製作後，比利時編舞家貝嘉（Maurice Béjart, 1927-2007）兩年後的《春之祭》（1959年）卻以人海戰術強烈表徵了男女集體交媾的性解放。此處不諧和音與強大力度衍生為一種「淋漓痛快」之感，特別在最後〈獻祭之舞〉中，舞者無所保留的身體力度與芭蕾舞彙準確精緻的質感，乃成為既清醒又麻醉的狂歡。由魏格曼與貝嘉《春之祭》巨大反差的表現來看，此現象多少映現出二次世界大戰後，中歐與西歐人民心理狀態與生活態度的差異性。然而，容或是貝嘉的貢獻，《春之祭》在1960年代以及1970年代早期時，多半被理解成純粹的性愛祭典，直到碧娜·鮑許於1975年再將重點回歸於原本的祭獻情節上，某種程度地承繼魏格曼表現性舞蹈的傳統，再加上其極具能量的詮釋演繹，《春之祭》才較顯著地跳脫出既有的情色框架。

不過，碧娜·鮑許在《春之祭》中仍然或多或少地逸出原典意義的詮釋，縱使她在舞蹈地板上鋪滿了具原始概念的棕黃土壤，但是獻祭的意義卻設定在社會性或是性別上的暴力意涵。在此舞作裡，女舞者常各自展現緊張而煩躁之表情，箇中類似群體自殘的表演方式——舞者一致高高地舉起手肘，再將它往胸腹腔方向用力戳刺，軀體因此不由自主地往前傾——加上她們毫不掩飾的痛苦喘息聲，似乎意圖把女性世世代代的苦楚宣洩出來。男舞者則以一種霸凌的氣勢面對女性，箇中類似群交的暴力場面，引領出一種令人恐懼的性意識。爾後一塊代表祭獻品的紅布在戰戰兢兢的氛圍中，由一位位飽受驚嚇的女舞者傳遞下去，直到犧牲

24 參閱Susan Manning, *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman* (Berkeley: University of California Press, 1993), 235, 239.

25 同上註，頁236。

者接收為止；而令人驚懼的結尾〈獻祭之舞〉則呈現了犧牲者抵抗致死的命運，她因著激情狂舞而半裸的身軀，更顯現其自身不得不屈服於群眾暴力的悲慘命運。自始至終，全體舞者的身體不僅汗水淋漓又混雜著髒污土塵，彷彿天地不仁，以萬物為芻狗！²⁶鮑許不像魏格曼賦予《春之祭》「犧牲有價」的意涵，卻以女人與男人間的失衡關係，或是女人在一個男性主導世界中遭到剝削等狀態來詮釋「犧牲」；透過史氏音樂的平台，她的《春之祭》恰是這種主題表現的最好作品之一，往後碧娜·鮑許正式邁入舞蹈劇場的階段，《春之祭》乃成為她為傳統現代舞編作的絕響。²⁷

接下來的《春之祭》大事，當屬1987年尼金斯基原典版的重建演出。話說尼金斯基的《春之祭》雖然失傳已久，它的傳奇性與在舞蹈歷史上的懸疑性，仍然給予眾人無限神秘性的追思。透過學者哈得森（Millicent Hodson）於舞蹈動作和Kenneth Archer在服裝背景上為時八年的尋索（1979-87），重建作品終於由傑佛瑞芭蕾舞團（Joffrey Ballet）在美國紐約與洛杉磯公演。²⁸雖然有不少人強烈質疑此作的本真性²⁹，不過舞蹈界大抵非常肯定這份成果，儘管研究者有限於歷史資料的短缺——照片、手稿筆記、繪圖、訪談、評論敘述等——但這已然是最可能接近原作的一場演繹。評論人瞭解其中不少舞蹈片段需要哈得森根據既有資料而推論與引伸，但更重要的還是其中大體輪廓與精神的傳達。誠然，《春之祭》首演作為一個歷史著名的傳奇事件，重建作品提供了一種珍貴的現實想像基礎。

事實上，尼金斯基的《春之祭》在巴黎演出五場、倫敦演出三場之後即未再重現過。根據研究資料顯示，《春之祭》的觀念與劇本主要是羅瑞奇的發想，他以其俄羅斯考古學家以及畫家的身分，給予史特拉汶斯基諸多專業知識上的協助，後來並共同合作完成舞碼的腳本大綱，「俄羅斯異教徒之畫像」（“Pictures of Pagan Russia”）是為其副標題。舞蹈評論者Anna Kisselgoff針對重建作品連續發表在《紐約時報》的兩篇文章，一方面呼籲過往僅著重在史特拉汶斯基貢獻的歷史觀點，需要平衡與修正，另一方面更釐清我們以現代之眼觀看此二十世紀初期的舞蹈作品，必須有立場與歷史結構性的調整。例如從古斯拉夫文化的角度來看，箇中長老女巫與日月天地的對應關係，以及充滿「熊」精神的薩滿巫師（shaman）之現身，使所有的舞蹈動作都充滿北俄羅斯風土的祭祀意義與傳統象徵，這些都得到近來斯拉夫研究學者的證實，對Kisselgoff而言，羅瑞奇對《春之祭》的貢獻絕對是關鍵性的角色。³⁰事實上，羅瑞奇以傳統元素為基礎的服裝設計曾被批評無法與史氏革新性的不諧和音相匹配，然而證

26 參閱DVD: *Pina* (Neue Road Movies & Eurowide Film Production, 2011).

27 Jochen Schmidt著 林倩葦譯，《碧娜·鮑許：舞蹈、劇場、新美學》，頁63、65。在Stephanie Jordan眼中，鮑許此作是《春之祭》傳統中最具承先啟後性的作品。

28 相關資料來自Millicent Hodson, *Nijinsky's Crime against Grace: Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre du Printemps* (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1996).

29 舞評者Joan Acocella以「建基於不全的樂譜來懷想完整的音樂面貌」來比喻重建《春之祭》不可能的任務（見 *The New Yorker*, Books, May 18, 1992）；另外，史氏晚年親近的助手Robert Craft也認為重建作品忽略諸多音樂與舞蹈對位性的細節，因此恐怕與原貌相差遠矣。

30 參閱Anna Kisselgoff, “Dance: the Original ‘Sacre’” 和 “Dance View; Roerich’s ‘Sacre’ Shines in the Joffrey’s Light” <http://www.nytimes.com/1987/10/30/arts/dance-the-original-sacre.html?pagewanted=2&src=pmhttp://www.nytimes.com/1987/11/22/arts/dance-view-roerich-s-sacre-shines-in-the-joffrey-s-light.html?src=pm>

諸史氏在1912年寫給友人信件中所提到的《春之祭》概念：「我要在作品中讓聽者感受到人與土地的親密感，以及生命與土地的共性。」³¹這種「和諧度」頗高的願景，似乎與史氏重擊節奏之暴烈原始意象有所反差，而羅瑞奇作為一位泛神論者而強調的人與自然之結合，其象徵主義式華麗傷感傾向的設計可能較忠於原初的概念。

而從舞蹈的部分來看，儘管哈得森某種程度復原了尼金斯基稜角有緻的舞姿與古樸的力量，並處理了困難的節奏性舞步與呈現多層次的節奏安排——最多曾有五組舞者同時演繹五種節奏——但整體效果卻不免予人一種「馴服」感的調子（tame effect）。造成這種結果的原因之一，是哈得森根據研究判斷尼金斯基的《春之祭》，其實是《牧神的午後》語彙風格的一種延伸，因為他強調在新作中回歸到「靜態的暗示效果、嚴格精簡但節奏清楚的姿態與動作」³²，所以據此而作之重建作品，其舞蹈風格不如一般人想像的狂野有力。Kisselgoff以歷史性的眼光肯定哈得森的作法，即尼金斯基的《春之祭》雖然是「跺腳踩踏之舞」（stamping dance），但它可能不是我們長期以來被引領去相信的那種「重荷型舞蹈」（weighted dance），更沒有抓狂或是放肆的精力。再者，在《春之祭》首演七十多年後又再重現的《春之祭》，面對的是對音樂已非常熟悉、且習慣於龐大聲響的閱聽者，在真正要做出公正的評價前，我們對於閱聽者理解的「前結構」必須有所覺知，也必須去除當下歷史處境所賦予我們的成見。

事實上，尼金斯基在接獲《春之祭》的任務時，不過是二十三歲初出茅廬的編舞新手，他從音樂最終段「被檢選者」（the Chosen One）的獨舞著手，在熟悉整體音樂的過程中，最後才確認需達到四十六位舞者的規模。根據哈得森的說法，尼氏所設計之「被檢選者」的獨舞，顯現出一種具非凡勇氣的英雄形象，而非可憐可悲的造型表現，她雖是命運作弄下的犧牲者，但始終立足在固有的生命力量之上。³³由此可見尼金斯基延續《牧神的午後》古體風格而有的進一步演繹，乃是以節制性的力量詮釋悲壯而尊嚴的犧牲祭典，屬於他的「現代性」仍然在一種高更（Paul Gauguin）原始主義或是帶有幾何造型的俄國新原始主義（Neo-primitivism）之氛圍裡；更有甚者，他所設計的動作造型必定也參考來自羅瑞奇所提供的資料，羅瑞奇本身象徵主義風格的繪圖常呈現出精緻化的原始氛圍，相信對他不無影響。然而，另一個使尼氏《春之祭》看來不夠「精彩」的原因，恐怕還是來自當時的音樂演奏限制。尼金斯基在《春之祭》的編舞階段，其對音樂的認識純粹來自鋼琴彈奏與其樂譜，在此他所得到的不諧和音刺激、聲響與力量的感受等，與管弦樂演出之豐富效果自是相差甚遠。嚴格說來，尼金斯基的《春之祭》其實是鋼琴版的《春之祭》舞碼，因此我們對它的想像與期待，必須對此背景有所認知。³⁴

31 取自Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Tradition: a Biography of the Works through Mavra* (Berkeley: University of California Press, 1996), 874.

32 Millicent Hodson, *Nijinsky's Crime against Grace*, xv. 亦參閱DVD: *Stravinsky and Ballet Russes* (Bel Air Classiques, 2009).

33 同上註，xi.

34 關於編舞家根據《春之祭》鋼琴版或管弦樂版本而產生的差異性，Stephanie Jordan在*Stravinsky Dances: Re-Visions across a Century*有所討論。

無論如何，尼金斯基這齣曾在媒體上被稱為「逆反優美的罪愆」（*crime against grace*）之舞碼，隨著重建工作告一段落而還給他較公正的歷史地位，爾後這個版本的持續演出也深化了西方舞蹈傳統的歷史感。令人驚異的是，當時序邁入1990年代，新的《春之祭》編舞不減反增，無論是東方或西方底蘊的身體，編舞者將各種可能的元素或意識狀態以不同形式滲入其中。不過史黛芬妮·喬丹觀察到新世代編舞者開始以另一種角度面對《春之祭》音樂這個龐巨怪物——原來史特拉汶斯基管弦樂版的《春之祭》，其巨大的聲響力量一直讓編舞者有難以承擔的壓力，換句話說，許多人認為舞蹈的能量很難與音樂的力量匹配，因此有些舞者開始把音樂當作一個舞蹈以外的角色，將音樂無與倫比的力量視為超越他們的另一種存在體。如此一來，《春之祭》就再也不必然是群舞的專利，個體與龐然大物對話的可能性就此展現。³⁵

在二十一世紀數位時代來臨之際，人類與物件間屬於個體／龐然大物的對話，或是真／假、虛／實間的對應，《春之祭》顯然也沒有錯過此中奧秘。對於奧地利裔的作曲家兼媒體藝術家克勞斯·歐伯梅耶（Klaus Obermaier）而言，由於人類所處的環境愈來愈虛擬化之故，關於感官的真實性問題遂浮現出來，「這是因為我們的感覺認知、時空的連續性、實體／虛擬及事實／假造之間的界線日趨模糊，這樣的變化帶領我們步向存在的極限。」³⁶因之，歐伯梅耶在其《春之祭》（2009）將獨舞者置於虛擬的三度空間中，以立體照相系統（*stereoscopic camera systems*）捕捉其影像，然後經電腦過濾與操作，使觀者能藉由3D眼鏡而對台上舞者有虛擬之立體感受。舞者則隨著音樂的動態及結構而產生交互作用式的變形，或是以多重虛擬分身的形態出現，箇中不乏舞者不正常延伸手腳的長度、或是肢體怪誕聯結等的詭譎造型，這些不尋常的視角與時間疊置的效果，促使觀者對舞者身體與動作操弄的過程有新的感知。歐伯梅耶透露此作中的音樂動機以互動之方式影響及操作3D投影，暗示音樂在此所扮演的角色相當重要，當然其獨特影像亦有不可忽略的時代性意義。對歐伯梅耶來說，儘管舊時代信仰與新時代科技都充滿著對人類幸福的允諾，當獨舞者——「被揀選者」——置於虛擬環境中，她與音樂、空間的互融，即象徵人類為追求永恆幸福的一種現代化獻祭。

觀諸這一百年來著實精彩的《春之祭》演義，台灣的情形又是如何呢？「雲門舞集」的林懷民率先於1984年以充滿鋼筋水泥的都市叢林為背景，陳述現代男女生活困境，成就台灣的第一個《春之祭禮·台北1984》；2001年「台北首都芭蕾」的李淑惠，在《春之祭典——追尋祖靈》中以阿美族祭儀為基礎元素，嘗試融合芭蕾與原住民舞蹈；2004年吳義芳領軍的「風之舞形」嘗試以京劇融入舞蹈搭配史氏《春之祭》的音樂；2009年「台北室內芭蕾」余能盛的《2009春之祭》以台北為背景，安排舞者在愈益窄小的空間舞動，藉以表徵他們淪為此城市之祭品。³⁷之後較為人所矚目的是2010年「世紀當代舞團」的姚淑芬以其《春之祭》榮獲第九屆台新藝術獎，其得獎理由為「《婚禮／春之祭》氣勢恢弘且具深度，挑戰台灣舞蹈

35 Stephanie Jordan, *Stravinsky Dances: Re-Visions across a Century*, 476.

36 克勞斯·歐伯梅耶的《春之祭》在2009年三月28、29日於台北國家音樂廳上演，此處資料多取自該場由歐伯梅耶所撰寫的節目單內容，並夾雜筆者親身觀看的經驗描述。

37 以上資料皆取自當年度報刊報導。

之動作慣性、主流審美與性別規範，呼應西洋舞蹈史上曾發生的革新創舉，在歷史、文化、性別面向具有批判性與開創性。對照編舞家姚淑芬過往作品，本製作突破性大，不懼醜陋與實驗。此外，整場演出結合王攀元畫作的多媒體投影，開拓東西對話空間，讓本演出不只是一個西方作品的詮釋版本，更是向本地藝術家致敬的最佳典範。」³⁸姚淑芬以《春之祭》作為創團階段性成長的作品，一方面檢視自身情慾流轉，一方面帶領年輕舞者挑戰音樂的難度與開啟慾念之肢體語言，能被藝術界肯定，殊為不易。2013年「新古典舞團」的劉鳳學剛好參與了百年朝聖之旅，她借鏡商朝開國明君商湯王的故事，將《春之祭》變身國君為了人民寧可獻祭自己的東方文本。劉鳳學在此展現了她對音樂的敏感度，舞團與音樂節奏、力度方面的配合相當密切，高度的整合性可說適切地表達了獻祭的尊嚴與高貴。

儘管《春之祭》音樂對編舞家是如此重要的繆思，然而放眼西方現代舞壇，幾位赫赫有名之編舞大師如巴蘭欽（George Balanchine, 1904-1983）、康寧漢（Merce Cunningham, 1919-2009）與季利安（Jiri Kylian, 1947-）等在此潮流中卻對其編舞付之闕如，可見真正的樂舞融合，還是繫於編舞者與音樂風格間的相應默契，以及彼此氣質性的對話。不過難能可貴的是，《春之祭》所擁有之深厚的舞蹈傳統，並不因他們的缺席而有所遺憾。

肆、繪聲繪影：多媒體年代中的《春之祭》

基本上，西方世界在《春之祭》創作的時期，已開始邁入蓬勃發展的機械複製年代，機械應允了藝術作品的複製——攝影、電影、唱片——因此顛覆了過往藝術作為一種在公共廳堂沈思冥想之對象的可能，或是翻轉其作為祭典儀式之一部分的角色。換言之，當傳統觀念裡高不可攀的藝術仍繼續在殿堂裡有所演繹，更多的普羅大眾開始藉著複製性作品進入藝術世界，某種程度上，他們擁有為自己的生活添加色彩之自主權。可以想像的是，當正襟危坐的聽眾在音樂殿堂裡領略那可能屢聽而不懂的音樂時，那難以收受的情緒確實會驅趕不少人步出演奏廳堂；當聽眾面對外界萬花筒般的花花世界時，作曲家仍依照傳統要求他們保持專心一致聆聽純音樂的習慣——此無疑受到前所未有的挑戰。與音樂直接相關的機械裝置自然是留聲機，二十世紀初期以來的留聲機為人聲與新興的散拍旋律提供了機械性的延伸，也被當代某些主潮流推到中心位置，人們願意接受新的進展、新的言談形式、新的舞蹈節奏，這接受現象本身，便直接證明在這些新事物的背後，有著與它們重大相關的實際趨勢發展。人際關係中出現新的重點、節奏、細微差別，使得這種表達發生意義。³⁹早期單面七十八轉唱片所能錄製的音樂長度有限，因此僅能錄製短小樂曲，並透過收音機傳播，真正對古典音樂的傳播具革命性意義的是二次大戰後，較堅固耐用亦能在單面錄製長達三十分鐘樂曲的黑膠唱片。往後人們的生活逐漸趨往立體身歷聲的境界，並把古老或現代的多國聲音文化，無限制

38 見台新銀行文化藝術基金會：http://www.taishinart.org.tw/chinese/2_taishinarts_award/2_2_top_detail.php?MID=3&ID=4&AID=13?MID=11&AKID=&PeID=143

39 Marshall McLuhan（麥克魯漢）著，鄭明萱譯，《認識媒體》（台北：貓頭鷹，2006），頁320-1。

地帶進我們的生活裡。

學者麥克魯漢在1960年代觀察此現象，即認為：「當一個媒體變成深度厚度經驗的手段，舊有的分類如『古典』、『大眾』，或者『高品』、『低品』就不再適用……，當長效黑膠唱片與高傳真、身歷聲到來，深度切入音樂經驗的手法也已到來。每個人都失去他對『高品』的卻步，嚴肅人也不再對通俗音樂、文化感到噁心。任何以深度著手之勢，都如同最了不起的大事一般，得到人的關注、興趣。因為『深度』意指『處於關係之中』，而非處於孤絕。……」⁴⁰麥克魯漢以如此樂觀的眼光看待古典經典大眾化的可能，真正的狀況又是何如呢？時序溯往至1930年代，其時迪士尼公司有心以嶄新的技術為基礎，意圖透過卡通動畫將高雅藝術文化帶給一般大眾，因此當研究人員著手以火山、浪潮、恐龍等素材來表現地球初始成形的狀況時，海頓的《創世紀》是他們唯一所能想到的藝術音樂。然而這首音樂似乎欠缺史詩般宏偉壯麗的格局，故迪士尼以此問題就教於指揮家Leopold Stokowski，指揮家大膽地提出了使用《春之祭》的建議，此音樂加動畫的成果後來即收錄於1940年出品之《幻想曲》（*Fantasia*）中。⁴¹

嚴格說來，《幻想曲》製作的過程與結果並不算順暢如意。由於迪士尼與Stokowski為順應劇情腳本而對音樂做了不少更動，史氏對此大為不悅，他甚至批評視覺部分的製作其實是一種愚蠢的作為，對於他的音樂是一種「危險的誤解」（a dangerous misunderstanding）；他也不屑音樂是否可讓更多人聆賞，因為「群眾對藝術無任何加成作用」（The mass adds nothing to art.）。史氏輕蔑之語與倨高的態度，得到當時某些評論者的應和，因為在他們的眼裡，讓卡通來演繹古典音樂簡直就是一種褻瀆。另一方面，一般大眾對《幻想曲》「道貌岸然」的演出亦有所遲疑與迴避，因此《幻想曲》在出片之始，以商業性的考量來說並不算成功之作，這種情況直到三十年後才有所改變。根據學者Nicholas Cook回憶自己在1970年代初，想進電影院看《幻想曲》卻受阻於大排長龍之故而無法如願的親身經驗，可以想像當年影片重見天日的盛況。《幻想曲》的另一個重要意義是迪士尼對現存音樂（existing music）的深化應用，也就是說，《幻想曲》的動畫是跟隨著音樂而調整與變動，而非音樂跟隨畫面而有所調整裁減（這是後來較流行的影像配樂作法），因此這種「音樂影片」對音樂的完整保留度很高。平實而論，迪士尼以描繪宇宙渾沌初開、地球啟動生命機制與其盤古開天的恐龍演化歷程來演繹《春之祭》，這屬於《幻想曲》中唯一現代音樂風格的作品透過動畫平易近人的模式，讓許多成年人有機會認識《春之祭》，更使小朋友們有機會聆聽《春之祭》長大，並為許多後來走向音樂或舞蹈生涯的藝術家們營造了難忘的現代音樂聆聽經驗。經由迪士尼廣泛的傳播能力，《春之祭》不拘於一時一地的普世性格，可說透過複製品傳送至蒙受西方文化影響的世界。

事實上，《幻想曲》的效應是在史氏死後才蓬勃發酵，然而，若我們瞭解當1957年美國

40 同上註，頁326-7。

41 *Fantasia*之相關資料參考Nicholas Cook, "Disney's Dream: The Rite of Spring Sequence from 'Fantasia'" in *Analysing Musical Multimedia* (Oxford: Oxford University, 1998), 174-214. 以及DVD《幻想曲》（台北：沙鷗，2000）。

波士頓交響樂團演奏《春之祭》時，仍有兩百位聽眾直接走出音樂廳⁴²——二者相隔十餘年，卻有如此強烈反差的接受度，不禁令人反思箇中原因所在。某種程度說來，麥克魯漢所謂藉由媒體「弭平古典與大眾文化差異性」的說法，對其他艱深的現代音樂不見得有效，但對《春之祭》而言卻是有效的。誠然，《幻想曲》寓教於樂、把高雅藝術嵌入大眾傳播媒介而再創新意的現象，無論在動畫史或是西方藝術音樂史中，都是一件值得書寫與討論的事件；動畫與音樂結合的成果縱使不是作曲家創作原始初衷，但從教育的眼光來看，《幻想曲》或可作為教育者的教材以推廣所謂的藝術音樂，其中又以《春之祭》的推介最具影響力。除了《幻想曲》之外，另一個著名寓教於《春之祭》的例子要等到二十一世紀初才被啟動，《舞動柏林》（*Rhythm is it!*, 2005）是柏林愛樂指揮拉圖（Simon Rattle）於2003年所主導的一項活動記錄片，片中記錄來自德國各地不同國籍約二百五十位青少年，如何在Royston Maldoom的舞蹈編排指導下進入《春之祭》世界，在十二週的排演過程中，他們歷經各種信心危機、高低情緒起伏、懷疑與熱情變動等的心路歷程，嘗試領略未嘗踏過之境界。編舞者特別強調箇中學員專注力與訓練紀律的重要性，以威嚴有度之態度讓這些多數處於社會邊緣性的學員，建立自我存在的尊嚴與價值感。⁴³緣此，記錄片本身已變成一個教育上發人深省的教材。

機械複製年代帶給音樂教育文化的巨大影響不僅止於傳播上的無遠弗屆與流通於各種階層的可能性，作品本身的片段性拼貼、挪用、改編以作為廣播、廣告、電影或其他商業性應用，著實改造了音樂生態。在社會學家阿多諾（Theodor Adorno）眼裡，這種分散的、偶發的、消滅了「結構性的」完整之聆聽，雖然造就了招牌曲調、商業化的經典，但貶低了古典音樂的價值，從聽覺文化的角度來說，此不啻為一種倒退的現象。然而平實而論，對一般充滿著異化狀態的社會來說，普羅大眾對藝術的需求往往是「散心」的成分遠大於「專心」的成分，阿多諾的批判固然有道理，但大體仍屬於對人類精神之理想層面的鞭策，對那已然充滿著現代性問題的社會，並不具有有效落實之意義。是以，當《春之祭》在電影*Coco Chanel & Igor Stravinsky*（2009）⁴⁴中被片段性的改編與挪用，而拼湊出真假虛實、藝術與娛樂兼具的影片時，它的爭議性反而遠低於音樂完整度高的《阿瑪迪斯》（*Amadeus*, 1984）。受益於《春之祭》舞蹈部分重建的結果，此電影開頭的部分，雖然相當平實地將《春之祭》首演的混亂狀況重建出來，使閱聽者的歷史想像初次有客觀具體化的可能，但電影中後來描述史特拉汶斯基在1920年代仍持續埋首處理《春之祭》而忽略其他風格音樂的情節，則顯然是一種為《春之祭》而《春之祭》的手法；換句話說，《春之祭》在此不僅表現為一極具戲劇性的音樂主題，也是一個半虛構故事中的優美架接物。

由於電影本身受限於影像敘事的各種條件，因此《春之祭》音樂不免以分割的狀態呈現，猶有甚者，是電影片首《春之祭》〈導奏〉音樂的「變聲」處理，更積極配合了萬花筒的影像變化而展現，賦予其華麗又詭異的氛圍。毫無疑問的，結構性的完整聆聽在此已蕩然

42 Mark DeVoto, "The Rite of Spring: Confronting the Score," *The Boston Musical Intelligencer* <http://www.classical-scene.com/2008/10/28/the-rite-of-spring-confronting-the-score/>

43 *Rhythm it is!* <http://www.digitalconcerthall.com/en/concert/101/malldoom> (Berliner Philharmoniker)

44 DVD: *Coco Chanel & Igor Stravinsky* (Sony Pictures Classics, 2009).

無存，摘要式的舞蹈觀賞也有其不得不然的必要性。事實上，若從後現代的角度而言，作品的意義或可在消費的層次上被人們產製、更動與管理，以*Coco Chanel & Igor Stravinsky*為例來看，此電影本身（特別是前半部分）對嚴肅音樂的產製處理可說是成功的，它對一般觀眾所提供的進入高雅文化之切入面，有其不可抹滅的貢獻度。不過殊為可惜的是，*Coco Chanel & Igor Stravinsky*後半段走入虛擬臆測的情節，編劇與導演詮釋兩位主角情愛所表現的商業性煽情取向，不可避免地惹人非議，因此整個電影的藝術價值遂大幅滑落。誠然，人類在消費的層次上能否堅持集體精神性的揚升，實在是見仁見智的看法，而如何在嚴肅的藝術與低俗的情色間求得平衡，乃是人類永恆的課題。

《春之祭》音樂配合新編的舞蹈出現在電影《末代舞者》（*Mao's Last Dancer*, 2009）則有它寫實與戲劇性的意義。《末代舞者》乃根據中國舞者李存信的同名自傳⁴⁵改編而成，它描述李存信自1973至1981年從山東到北京學習芭蕾舞，1981年到美國後感受到此環境對自己生涯發展的重要性，因此投奔西方，從此他一方面飽受家人可能在家鄉遭遇不測的心理折磨，一方面也力爭上游進而成為世界知名舞者；電影最後呈現李存信在1986年與美國休士頓芭蕾舞團表演時，於謝幕時與父母在台上相見的戲劇性經過。為了電影中所必須呈現的諸多風格相異之片段性舞蹈，電影團隊邀請澳洲編舞家Graeme Murphy為此影片編舞，其中包括以蓋西文音樂為主的片段，也有耳熟能詳的芭蕾舞音樂經典《天鵝湖》，另有中國文革時期的樣版芭蕾舞，也有在美國演出的中國風芭蕾舞。不過，在電影接近尾聲處，編舞者以三分多鐘的《春之祭》建立此影片的戲劇性高潮。這裡《春之祭》的音樂只擷取少許的〈導奏〉，大體是由最後〈獻祭之舞〉的強烈音響與衝撞動作中，營造了藝術上的、情緒上的激動性，李存信在精彩的演出後沈浸於熱烈的掌聲裡，卻不期然地見到懸念已久的父母親，彼時電影夾雜著以中國笛與二胡為主的配樂，配合李存信在台上向上至親敬跪——此等中國親情倫理觀的感性與之前充滿壯烈犧牲情懷的衝撞感，顯然是極大的反差。雖說《春之祭》的壯烈感不無影射男主角過往生活的情境，但藉由表演本身的鋪陳，更造就戲劇中必然之張力。

由以上諸影片之初探可見，無論在音樂或是舞蹈的面向，《春之祭》透過不同脈絡的演繹，不斷鞏固其無可撼搖之地位，而這些頗具水準的相關影片，可說持續強化其作為現代經典的認證。《春之祭》搭配其罕有的傳奇身世，特有的音響激情，而因緣際會地躬逢多媒體年代繪聲繪影的盛況，成為現代音樂家族中稀有的明星與公眾者，從某種角度而言，它也是得天獨厚的驕子。

伍、結語：現代主義的孤傲vs.後現代的變身與滲透

從1913年現身至今，《春之祭》音樂本身的再現，對文化景觀造成巨大的影響。即使一百年來人類的環境多所變動，《春之祭》卻在相異的社會脈絡中不斷被演出，它的不諧和

45 DVD: *Mao's Last Dancer* (Last Dancer Pty Ltd and Screen Australia, 2009)改編自Li Cunxin, *Mao's Last Dancer* (New York: Walker & Co., 2008).

音響並未因世代更迭而成為和諧悅耳的音響，卻在人們心中形塑了一種超越種族的共鳴；反觀同時期如表現主義幾位作曲者的不諧和音樂，一樣是解放傳統調性的音樂，卻往往叫好不叫座，真正成為一種「獨白」式的音樂景觀。更有甚者，是《春之祭》成為編舞者們源源不絕的創作靈感之一，如果說原始的《春之祭》版本是一種對遠古祭典的詮釋，爾後的《春之祭》即是諸多對二十世紀當代「異化」狀態的想像，那起源於音樂的詭異、躁動與破壞力，賦予肢體狂暴的肌理，為人心最原始的騷亂心緒做了合理化的詮釋。真正說來，《春之祭》是一部充滿「主體文化」(subjective culture)的作品，其中滿溢著史特拉汶斯基對於生命根源的體認意識，但他從過往事件擇取本質要素並演繹之，同時又超出特定侷限的空間與時間，終究指向具有獨立超越生命(more-than-life)的狀態，從而形成了一種「客觀文化」(objective culture)的實質體，不僅輝映現在，也照耀未來。

這種客觀文化之得以型塑成功，音樂本身的可及性與熟悉感是其關鍵要素。無論對演奏者或是欣賞者而言，《春之祭》都是具高度挑戰性的作品，但得益於機械複製品的傳播效益，方便的可及性造就了聽者的熟悉感，進而促使閱聽者主動對它有所回應。基本上，人們遊走於多種媒體之間，但又必須將所接觸的媒介及訊息與予以組織，因此閱聽人總是為自己建構一個有意義的媒介秩序，使之成為一個與自身生活相容的世界。閱聽人生活在日益複雜的環境裡，不再滿足於僅以一種媒介享受他們揀選的產物，尤有甚者，是互動性科技讓閱聽人也可以成為訊息的傳佈者和意義的產製者。⁴⁶自從電腦程式語言(programming language)在1980年代以其愈益成熟的發展，而普及性地滲透於一般人的生活之後，人類歷史自始回去不了過去類比式的「純真年代」，對於數位科技的依賴確是與日遽增。史氏對自動鋼琴(piano-la)的迷戀與投入，似乎也暗示其個人的美學癖好正呼應著機械、數位年代的特質，易言之，機械性裡精準無誤的計算規則，某種程度可將《春之祭》音樂中難以預期之節奏組合或不規則的音型句法、以及令人眩暈的狂亂本質，給予客觀冷靜的呈現；聆聽者可能在既困惑又痛快的「受虐」經驗裡，暫時不帶情感地在失序狀態裡徘徊。基本上，相比於其他飽含情感的音樂作品，《春之祭》與現代電子合成器本身冷靜的聲音特質謀合性較高，本文前言中所提到的《春之祭》動畫圖形樂譜，就同時在繪圖與音樂中利用了數位媒材精準計算的特性，而造成音樂／圖形表現上同位的平行性，它們並未因經由數位複製而有重大的藝術性損失，也就是說，《春之祭》數位化的演奏效果與人工的演奏效果，差異性並非以千里計，反而是相當接近的狀態。

如此看來，《春之祭》既是如此科技，但它先天上又與最原始的身體性密切結合。從某個角度說來，二十世紀乃是人類運動覺崛起的時代，運動覺可能涉及軀幹、關節、肌肉、觸覺、視覺乃至聽覺等，簡言之它就是我們以身體為媒介的動覺與其他感官體系的交涉現象；由於運動覺備受重視，人類的身體從此得到更多的關注與研究。事實上，若從歷史性與人類學的角度來看人類的身體，二十世紀恐怕是其經歷最深刻變革的世代，因為此時期身體的獨特性、身體被投射的目光、以及身體與身體之互動關係，在在引起廣泛的討論，其理論的建

46 盧嵐蘭，《閱聽人論述》(台北：秀威資訊科技，2008)，頁157。

構也對思想界造成極大的衝擊。種種前所未有的現象如：人體從未如此深入地被醫學視覺技術洞察；私密的性別身體從未經歷如此高密度的曝光；表現身體所遭受的戰爭和集中營暴行的影像在我們的視覺文化中達到了無與倫比的程度；以身體為對象的表演也從未如此接近身體的騷動，當代的繪畫、攝影、電影都呈現出這種騷動，並由此建立身體的形象。⁴⁷對舞蹈藝術而言，身體的解放正表徵著舞蹈語言的自由，而舞蹈內涵的表達自然也脫離不了對整個社會身體文化的衝擊，是以當《春之祭》音樂似乎「正確」地符應編舞家的各種想像時，它為閱聽者提供各種或隱或顯之象徵譬喻：恐懼、死亡、性慾、愛恨、殘暴、狂喜、莊嚴，這些聯繫無須言語多做解釋，是身體直接可從聲響之刺激中感受到的，這可解釋何以《春之祭》之後的《春之祭》一直有再生而具說服性的能量，特別在1990年代後到達鼎盛之境，其多義之解讀歷經百年而沒有疲乏的現象。

整體而言，《春之祭》風起雲湧之勢有其歷史進程裡因緣際會的機遇，以效果歷史的角度來看，適可媲美貝多芬《第九號「合唱」交響曲》對後世的啟發與鼓舞；後者若象徵十九世紀充滿人道關懷與希望的時代，前者則表徵了二十世紀動盪不安又對犧牲祭獻充滿指涉意義的時代。作為一位現代主義者，不無傲氣的史特拉汶斯基支持高雅／流行文化的分界，但他的音樂進入後現代主義觀念流行之際，後現代文化所標榜的高雅／低俗、商業／藝術文化模糊與崩解之概念，直接對《春之祭》各種各樣的挪用與拼貼進行合法化。有趣的是，《春之祭》早已超越史氏的意志而穿梭於各種藝術領域、飛舞於各個階層人民的生活裡，在無數原型與變形的樣貌中，似乎無出入而不自得。當今的人們透過一個與他們無甚相干的古老東歐的儀式祭典，體認個人當代社會情境並尋求救贖與解脫之道；在此過程中，《春之祭》的「靈光」或閃或滅，或從或去，它的整全與碎片、創造與毀滅性，並置共存；而它被多所挪用的歷程不但記錄了歷史、人心的變化，更在音樂與舞蹈人的愛恨關係中，體現藝術交流中位階更迭輪轉的真相。誠然，《春之祭》成為二十世紀以來一個大眾情感的寄託物，在嚴肅音樂界中，其所掀起的風潮與滲入一般民眾生活的程度，除了貝多芬的《第九號交響曲》差堪比擬，短時間內恐難有其他作品可望其項背。

47 Jean-Jacques Courtine主編 孫聖英 趙濟鴻 吳娟譯，《身體的歷史—目光的轉變：20世紀》（*Histoire du Corps: Les Mutations du regard. Le XXe siècle*）（上海：華東師範大學，2013），頁3。

參考文獻

一、外文書目

- Burt, Ramsay, 1998. *Alien Bodies: Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*. New York: Routledge.
- Cook, Nicholas, 1998. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University.
- Craft, Robert, 1993. *Stravinsky: Glimpses of a Life*. New York: St. Martin Press.
- Highwater, Jamake, 1992. *Dance: Rituals of Experience*. New York: Oxford University Press.
- Hill, Peter, 2000. *Stravinsky: the Rite of Spring*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hodson, Millicent, 1996. *Nijinsky's Crime against Grace : Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre du Printemps*. Stuyvesant, NY : Pendragon Press.
- Jordan, Stephanie, 2007. *Stravinsky Dances: Re-Visions across a Century*. Alton: Dance Books.
- Laloy, Louis, 1999. *Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel, and Stravinsky / translated, with an introduction and notes, by Deborah Priest*. Brookfield, Vt. : Ashgate.
- Li, Cunxin, 2008. *Mao's Last Dancer*. New York: Walker & Co.
- Manning, Susan, 1993. *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*. Berkeley: University of California Press.
- Nijinsky, Romola, 1934. *Nijinsky*. New York: Simon and Schuster.
- Said, Edward W., 2008. *Music at the Limits*. New York: Columbia University Press.
- Scheijen, Sjeng, 2009. *Diaghilev: a Life*, trans. Jane Hedley-Prôle and S. J. Leinbach. Oxford: Oxford University Press.
- Stravinsky, Igor, and Robert Craft. *Expositions and Developments*. Berkeley: University of California Press, 1981, 1962.
- Stravinsky, Igor, and Robert Craft, 1981, 1962. *Expositions and Developments*. Berkeley: University of California Press.
- Taruskin, Richard, 1997. *Defining Russia Musically*. Princeton: Princeton University Press.
- _____, 1996. *Stravinsky and the Russian Tradition: a Biography of the Works through Mavra*, 2 vols. Berkeley: University of California Press.
- Van den Toorn, Pieter C., 1987. *Stravinsky and the Rite of Spring : the Beginnings of a Musical Language*. Berkeley : University of California Press.
- Reassessing The Rite: a Centennial Conference, Oct 25-Oct 28, 2012.*

二、中譯暨中文書籍

- Courtine, Jean-Jacques主編 孫聖英 趙濟鴻 吳娟譯，2013，《身體的歷史—目光的轉變：20世紀》（*Histoire du Corps: Les Mutations du regard. Le XXe siècle*）。上海：華東師範大學。
- Gay, Peter著，梁永安譯，2009，《現代主義：異端的誘惑》，台北：立緒。
- McLuhan, Marshall著，鄭明萱譯，2006，《認識媒體》。台北：貓頭鷹。
- Obermaier, Klaus.《春之祭》（2009. 3. 28/29），台北國家音樂廳節目單。
- Schmidt, Jochen著 林倩葦譯，2007，《碧娜·鮑許：舞蹈、劇場、新美學》，台北：遠流。
- 彭宇薰，2011，《藝術跨界詮釋：德布西的象徵、印象與後印象》，台北：原笙國際。
- 盧嵐蘭，2008，《閱聽人論述》，台北：秀威資訊科技。

三、網路資料

- Craft, Robert, "100 Years on: Stravinsky on *The Rite of Spring*," *The Times Literary Supplement*, 19 June 2013.
<http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1275660.ece> (2013/7/10)
- DeVoto, Mark, "The Rite of Spring: Confronting the Score", *The Boston Musical Intelligencer*.
<http://www.classical-scene.com/2008/10/28/the-rite-of-spring-confronting-the-score/> (2013/8/25)
- Jordan, Stephanie, and Lorraine Nicholas compile, "Stravinsky the Global Dancer: a Chronology of Choreography to the Music of Igor Stravinsky."
http://ws1.roehampton.ac.uk/stravinsky/short_musicalphabeticalcompositionsingle.asp
 (2013/7/10)
- Kisselgoff, Anna, "Dance View; Roerich's 'Sacre' Shines in the Joffrey's Light." <http://www.nytimes.com/1987/11/22/arts/dance-view-roerich-s-sacre-shines-in-the-joffrey-s-light.html?src=pm> (2013/7/10)
- Kisselgoff, Anna, "Dance: the Original 'Sacre'."
<http://www.nytimes.com/1987/10/30/arts/dance-the-original-sacre.html?pagewanted=2&src=pmh>
 (2013/7/10)
- Oestreich, James R. "Stravinsky 'Rite,' Rigorously Rethought."
http://www.nytimes.com/2012/10/31/arts/music/reconsidering-stravinsky-and-the-rite-of-spring.html?pagewanted=all&_r=0 (2013/7/30)
- Rhythm is it!* (Berliner Philharmoniker)
<http://www.digitalconcerthall.com/en/concert/101/mal doom> (2013/8/15)
- <http://www.wqxr.org/series/rite-spring-fever/> (2013/7/15)

<http://www.riteofspring.org/portfolio-item/stephen-malinowski-animated-graphical-score-of-stravinskys-rite-of-spring/> (2013/7/15)

台新銀行文化藝術基金會

http://www.taishinart.org.tw/chinese/2_taishinarts_award/2_2_top_detail.php?MID=3&ID=4&AIID=13?MID=11&AKID=&PeID=143 (2013/8/25)

四、視聽資料

Pina. Neue Road Movies & Eurowide Film Production, 2011. (DVD)

Coco Chanel & Igor Stravinsky. Sony Pictures Classics, 2009. (DVD)

Mao's Last Dancer. Last Dancer Pty Ltd and Screen Australia, 2009. (DVD)

Stravinsky and Ballet Russes. Bel Air Classiques, 2009. (DVD)

《幻想曲》(*Fantasia*)，台北：沙鷗，2000(1940)。 (DVD)

阿弗列德·施尼特克音樂中的「多風格性」(Polystilistik) —以《弦樂四重奏》為例

蔡育昇

國立臺北藝術大學音樂系博士班研究生

摘要

本文以俄國作曲家阿弗列德·施尼特克(Alfred Schnittke, 1934-1998)的四首《弦樂四重奏》為例,探討作曲家如何透過「引用」(quotation)、「拼貼」(collage)、「隱喻」(metaphor)與「微分多音」(Mikropolyphonie)等「多風格性」(Polystilistik)的創作手法實踐音樂思維。「多風格性」就是運用不同時代、不同風格、不同體裁、不同文化與不同作曲家的音樂素材做為創作內容,並將這些手法並置於同一部作品之中。以「多風格性」手法作為音樂創作的基礎技法的阿弗列德·施尼特克在各個時期的作品中有著不同的「多風格性」創作思維。這種思維幾乎貫穿了他一生的創作生涯。在「多風格性」的實踐上,他不固守僵化的手法,也不追求新古典主義的復古風格,將這種風格演變出多種發展的可能性,並為這種風格與手法賦予了真正的價值與意義。本文針對施尼特克的思想觀,以及四首《弦樂四重奏》作品風格表現,透過語義結構之分析,探討其在於蘊涵的一種強烈的感情表現因素與悲劇性的特質,以及崇高的精神內涵。

關鍵字：阿弗列德·施尼特克、弦樂四重奏、多風格性、引用、拼貼、隱喻

The “Polystylistik” in the music works of Alfred Schnittke-- Case Studies on the four string quartets

TASI Yuh-Sheng

(Student of Ph. D. program), Department of Music, Taipei National University of the Arts

Abstract

This article has taken four string quartets of Alfred Schnittke(1934-1998) for example and In probed how the composer spread dialogue between new and old music by “Polystylistik” technique. The term “Polystylistik” can be defined as the application of different periods, different styles, different genres, different cultures and different materials of a composer as the content of creation, and using the techniques as “quotation”, “collage”, “metaphor”and “Mikropolyphonie” in the same work. Russian composer, Alfred Schnittke, used the “Polystylistik” approach as the basic skill of creation and major musical styles; he had different creative thought of “Polystylistik” in each period and this is almost throughout his whole career of creation. Schnittke used “Polystylistik” approach to not stick to rigid approaches, nor pursue retro-style of Neo-Classicism. Schnittke evolved this style into a variety of possibilities and endowed this style and approach with real value and meaning. This article focuses on the ideological concept of Schnittke and styles of his four string quartets through the analysis of semantic structure to explore the factors of strong emotional manifestation, tragic speciality and loftily spiritual cultivation.

Keywords: Alfred Schnittke, String quartets, Polystylistik, Quotation, Collage, Metaphor

壹、前言

二十世紀是一個多變且快速發展的時代，歷史上幾乎沒有任何一個時代或地域的變化能夠與其相提並論。正因為這種快速的變化，一種混亂的狀態不斷地在醞釀發酵，驅使人們努力追求物質、價值與思想的突破，當然這種追求的目的與結果不見得能夠超越前一個世代所建立的基礎，但是在這種混亂的過程中，往往會帶來某種意外的秩序。阿多諾(Theodor W. Adorno, 1903-1969)在〈苟白克與進步〉中提出：「對音樂手段的歷史傾向的設想與傳統的關於音樂素材的概念發展矛盾。」「歷史的必然性愈大，歷史的特點愈不容易直接看出來。」(Adorno, 1993)這種來自歷史發展與社會過程中所產生的不確定性與矛盾性強化了音樂的對比性與音響的張力，帶領西方音樂走向一條未知的道路，柏林愛樂管絃樂團藝術總監賽門·拉圖(Simon Rattle)就曾說：「音樂也開始離開它的家園，似乎要永遠地將調性拋棄。」(Rattle, 2005)

「多風格性」(Polystilistik)是二十世紀俄國作曲家阿弗列德·施尼特克(Alfred Schnittke, 1934-1998)音樂的基本技術和主要音樂特色。施尼特克主要透過傳統拼貼材料與現代表述方式、引用其他音樂家作品，以表達自我的思維。這種技術的形成與傳統音樂體裁、新古典主義(Neoklassizismus)，以及作曲技巧的發展有著密不可分的關係，從而透過「拼貼」、「隱喻」、「引用」與「微分多音」等面向實踐其創作能量。這四個面向的思維根基於布萊希特(Bertolt Brecht, 1908-1956)對於史詩劇場的理論觀點「疏離化」(Verfremdung)¹，此一觀點的運用，透過一致性的音樂素材與概念，將這些創作材料與意念組織成為嶄新的音樂聲響，為二十世紀音樂開啟了一扇新的視窗，如同布萊希特所指出的：

「疏離化效果的目的，在於賦予觀眾透過探討的、批判的態度，來對待所表演的事件。這種手段是藝術的。」(Brecht, 1990)「日常生活中的和周圍的事件、人物，在我們看來是自然的，因為那是司空見慣了的。這種改變家喻戶曉的、『理所當然的』和從來不受懷疑的事件的常態的技巧，已經得到了科學的嚴密論證，藝術沒有理由不接受這種永遠有益的態度。這種態度對科學來說，產生自人類創造力的增長，對於藝術來說，也產生自同樣的原因。」(Brecht, 1990)

施尼特克的音樂中所蘊涵的一種強烈的感情表現因素，內容深刻。他承襲了俄羅斯樂派的音樂思想，並以悲劇性的特質體現在大部分音樂作品中。而這種悲劇形式的存在被施尼特克賦予了一種崇高的精神內涵，成為「多風格性」實踐的最佳思想支柱。四部《弦樂四重奏》堪稱施尼特克重要的音樂作品，雖然這四部作品不是他創作生涯的起點，也不是「多風

1 這個概念可以追溯到俄羅斯文學家什克洛夫斯基(Viktor Schklovski, 1893-1984)。什克洛夫斯基曾經將「疏離化」(ostraneniye)的概念應用在他的文章與〈藝術是技巧〉中：「藝術的目的是給我們對於事物的感覺。一種看的感覺，不是只有再認識。藝術在此時應用了兩種藝術訣竅：事物的疏離化與形式的複雜化。促使感覺困難以致於延長他的時間。」

格性」技術的開端，但是從1966年的《第一號弦樂四重奏》（String Quartet No.1, 1966）至1989年的《第四號弦樂四重奏》（String Quartet No.4, 1989），長達23年的時間跨度幾乎涵蓋了他的創作生涯，也歷經了他創作風格的形成過程。因此，四部《弦樂四重奏》不論從創作風格或作曲技巧，都能夠充分展現施尼特克個人多面向的音樂語彙與文化教養。本文主要關注的焦點，除了在於施尼特克「多風格性」技術的歷史意義外，亦試圖探討這四部作品中「多風格性」的特徵與語義結構。

貳、歷史的重構與詮釋

一、關於阿弗列德·施尼特克

阿弗列德·施尼特克為20世紀猶太裔俄國作曲家，父親哈瑞·維克托洛維奇·施尼特克（Harry Viktorovich Schnittke）是從德國移民到俄羅斯的猶太人，母親瑪莉亞·伊歐西芙娜·施尼特克（Maria Iosifovna Schnittke）是出生於俄羅斯的伏爾加德意志人。西元1934年出生於俄國薩拉托夫（Saratov）附近的恩格斯（Engel's）。由於父親工作的因素，1946至1948年間於維也納（Wien）接受私人的鋼琴課程，開始了他的音樂學習。1949至1953年間，於莫斯科（Moscow）的十月革命音樂學院（October Revolution Music College）學習合唱指揮，並私下跟隨約瑟夫·黎斯金（Iosif Rīzhkin）學習音樂理論。

1953至1961年間，施尼特克前往莫斯科音樂院（Moscow Conservatory）就學，師從葉夫蓋尼·格魯貝夫（Yevgeny Golubev）與尼可萊·拉可夫（Nikolay Rakov），並於此間結識了影響他極為深刻的蕭斯塔高維契（Dmitri Dmitriyevich Shostakovich, 1906-1975）。畢業後，於1962至1972年間留任母校教授對位法與作曲課程。1963年，諾諾（Luigi Nono, 1924-1990）造訪俄國，他所帶來的另一種創作思維與歷史觀，為封閉的俄國開啟了一扇窗，也使得施尼特克開始接觸西方音樂的文化與歷史，以及當時的前衛派（Avantgarde），並受到當代作曲家的影響，如史特拉汶斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）、史托克豪森（Karlheinz Stockhausen, 1828-2007）、約翰·凱吉（John Cage, 1912-1992）、李給替（György Ligeti, 1923-2006）等。他的音樂聲譽表象絕對不只是俄羅斯的，多面向的風格特質，使得塔魯斯金（Richard Taruskin）對於施尼特克所受的影響提出他的觀點：

在前衛派的表象之下，施尼特克在根本上始終符合作為蘇維埃作曲家所特有的觀點與典型，不論是好或是壞。自1975年蕭斯塔高維契去世以來，他逐漸將自己投射為偉大人物的繼承者與傳承者，並開始成為蕭斯塔高維契忠實的追隨者。」
（Taruskin 1997）²

2 Taruskin, Richard, 1997, p.100.

1966年後，他的作品注入了戲劇性與標題性的基調，開始運用了「引用」（【英】quotation、【德】Zitat）、「隱喻」（【英】Metaphor、【德】Metapher）、「拼貼」（【英】【德】collage）與「微分多音」（Mikropolyphonie）的作曲技巧，為他的創作思想奠定基礎。施尼特克曾總結自己作為作曲家的發展歷程，從「浪漫主義」（Romantik）到「新古典主義」，企圖在風格上採取折衷的態度，創立了自己與眾不同的風格特徵，這個部分受到蕭斯塔高維契極為深刻的影響，使他在1971年發表論文中將這種風格稱為「多風格性」³，它是以不同風格、不同形式的手法所形成的衝突因素，實現其強烈的個性特色，同時也從各種作品種類中實踐這些思維。他對這種看似衝突性材料的使用上，完全應和了電影畫面與情節的複雜性。也因為如此，施尼特克也創作電影音樂，總共寫過大約60餘部的電影音樂，除了在不景氣的年代中為他帶來急需的收入外，在那段蘇維埃政治機器箝制的時代裡，施尼特克的作品漸漸沒在這個社會氛圍時，他得以藉由這些創作獲得新觀念與新方法的嘗試。

1969年8月，施尼特克參與了多瑙埃興根音樂節（Donaueschingen Festival），在此間首演的管絃樂曲《最弱奏》（Pianissimo, 1968）中浪漫主義的風格展現了他所接受的洗禮與傳承，也深深地影響了他在西方音樂世界中的接受度，即便他是來自俄羅斯。除了為自己多面向音樂的創作風格奠定基礎，也為自己在音樂世界的新秩序中取得非凡的成就。

整體來說，施尼特克的創作風格十分多樣，除了具有序列音樂、拼貼音樂的技巧外，許多作品也具有新古典主義與極限主義（Minimalismus）的風格。音樂常用尖銳音色與豐厚織度的音響效果，以表現現代人內心深處的精神衝突。

二、從歷史源流與語義結構「多風格性」(Polystilistik) 概念

「多風格性」作為一種理論與思維形成於二十世紀，指在多調性的結構中，每一個素材的構成建立在對比基礎上的不同風格，簡單來說就是運用了不同時代、不同風格、不同體裁、不同文化與不同作曲家的音樂材料做為創作內容，並以「引用」、「隱喻」、「拼貼」與「微分多音」等手法以縱向的和聲與對位並置，或橫向的旋律與節奏進行於同一部作品中，使多元的音樂風格獲得一致性。這種作曲技法並非施尼特克獨創的創作新手法，追溯其歷史的根源與發展，早在中世紀的經文歌（Motette）與民間歌曲結合的作品中，就可以發現「多風格性」的技法運用情況。以下藉由巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）、莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791）與梅湘（Olivier Messiaen, 1908-1992）的樂曲為例，討論「多風格性」概念的歷史源流，並進一步探討其語義結構。

巴赫在《哥德堡變奏曲》（Goldberg-Variationen）的第三十變奏中，使變奏曲主題與二首德國民謠音樂結合與變化，並清楚地標示這是一首「混陳曲」（Quodlibet）。巴赫透過音樂傳達信仰的虔誠，用數字的「隱喻」接近天國的邊緣，音樂宛如神性的語言，在理性的基礎上，超越了純粹情感的表達。此外，《馬太受難曲》（Matthäus Passion）中處處可見巴赫

3 http://www.oxfordmusiconline.com.dbs.tnua.edu.tw:81/subscriber/article/opr/t114/e5978?q=schnittke&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit

藉由不著痕跡的「隱喻」與象徵 (Symbol) 手法，呈現一種理性的虔誠：在最後的晚餐中，巴赫透過一段合唱曲來描寫耶穌預言十二位門徒中將有一位會出賣他，門徒們此起彼落說著：「主啊！是我嗎？」(Herr, bin ichs?) 的歌詞共有十一次，熟悉聖經故事內容的聽眾一定可以發現那獨漏的一次，正是出賣了耶穌的猶大。巴赫在後一段的聖詠合唱中引用了文藝復興時期的世俗曲《因斯布魯克，我必須離開你》(Innsbruck, ich muss dich lassen) 的曲調，並揭示了「是我」(Ich bins) 的暗示。在描述耶穌死後黑暗籠罩大地與強烈地震的場景，巴赫將樂曲中表現鳴動的低音聲部的音型分別劃分為18、68與104等三組音群，這三個數字正好對應了《舊約聖經》中描寫地震的第18、68與104篇。正當群眾此起彼落的呼喊要求彼拉多 (Pilatus) 釘耶穌十字架時，巴赫在這段合唱音樂一開始由男低音緩緩唱出的「把他釘十字架」(Laß ihn kreuzigen!)，設計為一個隱喻手法的旋律，從這個旋律的外形看來，宛如一座肩負在耶穌身上的十字架，因此這個旋律外形稱為「十字音型」(譜例1)。

譜例1、「十字音型」(Bach 1974)



事實上，巴赫運用於《賦格的藝術》(Die Kunst der Fuge) 等許多作品的「B-A-C-H」(德文音名B^b-A-C-B) 音型 (圖1)，正是一個具有象徵與「隱喻」意義的十字音型 (圖2)。

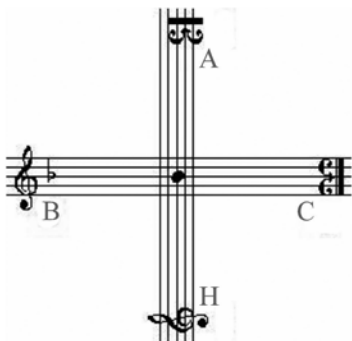


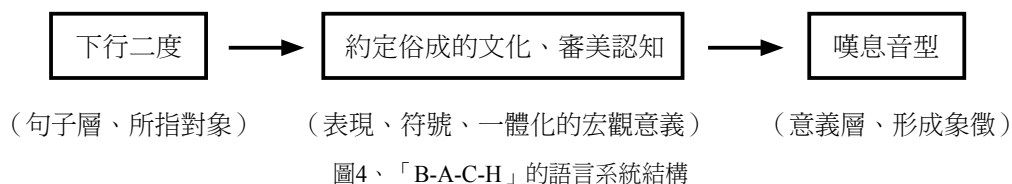
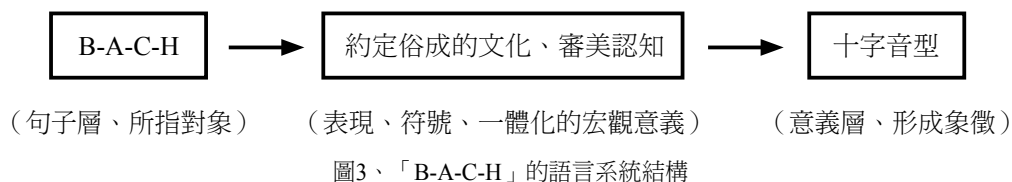
圖1、「B-A-C-H」音型



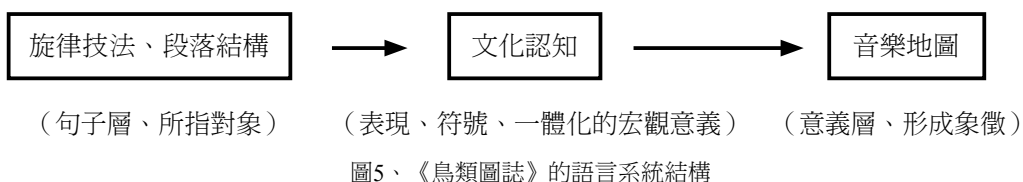
圖2、「B-A-C-H」十字音型

藉由音樂語義結構形成的概念，我們可以深入探討這種「隱喻」的手法與象徵之間的關係。作曲家與詮釋者透過音樂的「表現」，將音樂的基本要素、形式美、手段，推引至音樂的內涵，也就是意義層面。甚至透過「一體化的宏觀意義」將音樂的意義提升為「象徵」

(symbol) 的符號意義，使得「十字音型」的概念獲得語義上的意義(圖3)。此外，莫札特在《第40號交響曲》(Symphony No.40)作品中所使用的下行二度的旋律「嘆息音型」也是使用同樣的手法，並形成語義意義(圖4)。



法國作曲家梅湘利用蒐集、錄音與科學紀錄，再轉化成聲音的鋼琴曲集《鳥類圖誌》(Catalogue d'oiseaux)中包含了七冊，十三段音樂。每段音樂各以音樂中出現的最主要鳥類來命名，詳實地記載在樂譜中，並透過一個特殊的構思，將此作品的樂曲段落設計成對稱的結構：3-1-2-1-2-1-3。鳥的名稱記實著原始分布的位置，分布位置所構成的地圖意象也暗示著梅湘的音樂歷程。梅湘企圖從這個結構和作曲技法中，建立一個法國音樂地圖與宛如鳥類般的多樣性音樂風格。而其中所呈現的音響既是一種模擬，也是一種開啟記憶的「隱喻」鑰匙。(圖5)



西方音樂中，「引用」的手法十分常見，尤其出現在戲劇性或標題性的音樂作品中，作曲家借用過去音樂作品中顯著且簡潔的素材，並建立在認知的基礎下，透過作曲的技法使其與創作作品相互融合，使聽眾(接受者)聯想到其所代表的意義與對標題的詮釋。白遼士(Hector Berlioz)在其《幻想交響曲》(Symphonie fantastique)中引用安魂彌撒中的〈末日經〉(Dies Irae)的曲調作為樂曲中具有死亡象徵意義的音型。拉赫曼尼諾夫(Sergei Rachmaninoff, 1873-1943)的、《第二號交響曲》(Symphony No.2)、《死之島》(Ostrov myor-

tvikh)、《帕格尼尼主題狂想曲》(Rhapsody on a Theme of Paganini) (譜例2)與《第三號交響曲》(Symphony No.3)等作品就是明顯的例子。(圖6)

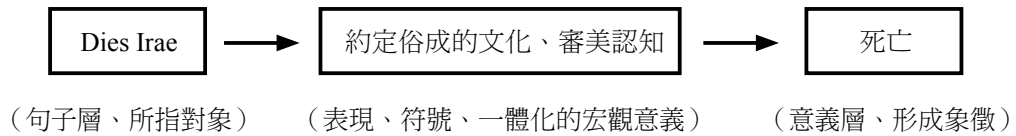
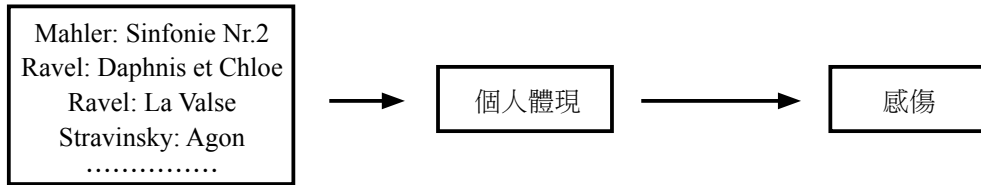


圖6、〈末日經〉的語言系統結構

譜例2、拉赫曼尼諾夫《帕格尼尼主題狂想曲》中的〈末日經〉Var.VII mm.1-14 (Rachmaninoff, 1934)

VAR. VII
Meno mosso, a tempo moderato

另外，貝里歐 (Luciano Berio, 1925-2003) 的《交響曲》(Sinfonia) 也有相關引用手法的範例，他引用了多位作曲家的作品，包括馬勒 (Gustav Mahler, 1860-1911) 《第二號交響曲》(Symphony No.2)、白遼士《幻想交響曲》、拉威爾 (Maurice Ravel, 1875-1937) 的《達芙尼與克羅埃》(Daphnis et Chloe) 與《圓舞曲》(La Valse)、史特拉汶斯基的《春之祭》(La Sacre du Printemps) 與《阿貢》(Agon) 等作品。這些引用的對象與手法，在文化教養與審美認知的形成過程中，也產生了語義意義。(圖7)



(句子層、所指對象) (表現、符號、人類社會實踐的意義層) (意義層、形成指引)

圖7、貝里歐《交響曲》引用樂曲的語言系統結構

除此之外，馬勒、荀白克 (Arnold Schönberg, 1874-1951)、史特拉汶斯基與艾夫斯 (Charles Ives, 1874-1954) 的作品中都出現過類似的「多風格性」的創作手法。雖然每一個時代對於「多風格性」的概念與手法不盡相同，然而，作為美學表現與藝術多元化的特徵，施尼特克對於「多風格性」的實踐，不再固守僵化的手法，亦不追求新古典主義的復古風格，他將這種風格演變出多種發展的表現力，並試圖尋找音樂的多面向，開拓音樂聲響的可能性。對於「多風格性」這種現代與過去時空移置手法的思考，他認為：

關於「多風格性」的方法，我的意思不僅僅是只當代音樂的「拼貼」，還有使用其他風格元素的微妙方法。在這裡有必要立即區分兩種不同的原則：引用 (quotation) 原則與暗喻 (allusion) 原則。

引用的原則，在整個系列的方法中自我體現，包括引用不同風格中陳舊的微元素，屬於另一個時代或其他國家的傳統 (特有的旋律音調、和聲序列、節奏規則)，精確的或重新加工的引用，或疑似引用 (pseudo-quotation)。

有時，來自個別作曲家風格素材與不同性質風格的相互滲透可能是有機體的 (例如，史特拉汶斯基的《阿波羅》(Apollon musag te, 1928))，跨越了引用與暗喻之間的界線。(Schnittke, 2002)⁴

當人們關注的焦點在於「引用」、「隱喻」、「拼貼」與「微分多音」的表象內容，而忽略了「引用」、「隱喻」、「拼貼」與「微分多音」的思考與技巧時，施尼特克正好為這種風格與手法賦予了真正的價值與意義。

三、施尼特克與「多風格性」

施尼特克的作品中大量地運用了「多風格性」的手法創作，這種手法在施尼特克的作品中並非特例。他在作品中常會使用到B-A-C-H (B-flat、A、C、B) 音型與D-S-C-H (D、E-flat、C、B) 音型，例如在《懷念蕭斯塔高維契的前奏曲》(Prelude in memory of D. Shostakovich, 1975) 樂曲中，施尼特克同時使用了B-A-C-H與D-S-C-H。施尼特克在作品《在海頓

4 Schnittke, 2002, pp.87-88.

之中的莫札特》(Moz-Art á la Haydn, 1977)與《莫札特到莫札特》(Moz-Art á la Mozart, 1990)中大量地穿插了Mozart作品的旋律片段。在《第一號大協奏曲》(Concerto Grosso No.1, 1977)樂曲中,施尼特克則使用了B-A-C-H的不同排列組合(C-H-B-A、C-B-H-A)做為樂曲的主題動機。在《第三號大協奏曲》(Concerto Grosso No.3, 1985)中也是使用到B-A-C-H音型。

基本上,施尼特克在各個時期的作品中有著不同的「多風格性」創作思維,這幾乎貫穿了他一生的創作生涯,大致上可以分成三個階段:

(一)第一階段:1960到1970年代後期是施尼特克「多風格性」創作的的第一階段,早期作品受到Shostakovich等作曲家的影響。他嘗試運用了序列音樂與機遇音樂的技巧,利用多調性的思維將這些技巧融合在一起。1968年施尼特克在電影配樂《玻璃手風琴》(Glass Accordion, 1968)中首次以B-A-C-H音型貫穿整部作品,透過不同時期的音樂風格,使這些多元化的素材獲得一致性,成為「多風格性」創作的起點。而在這個階段所創作的《第一號交響曲》(Symphony No.1, 1969-1974),更是「多風格性」創作手法的典範。

(二)第二階段:1970後期到1980年代,施尼特克的音樂呈現出一種新的作曲趨勢。他的音樂語言趨向於一致性,樂曲的結構與形勢更加嚴密。他以「隱喻」、「引用」的方式,即便是透過「引用」的方式,對於「引用」素材的旋律與和聲都會加以改寫。這個階段的代表作品為《第三號大協奏曲》,這部作品與《第一號大協奏曲》相較,幾乎沒有直接的「引用」手法。施尼特克透過舒茲(Heinrich Schütz, 1585-1672)、巴赫、韓德爾(George Frederic Handel, 1685-1759)、史卡拉第(Domenico Scarlatti, 1685-1757)、阿班·貝爾格(Alban Berg, 1885-1935)的姓名縮寫做為主題動機與和聲結構,特別的是這五位作曲家均為85年出生,這絕非一種偶然,我們可以從這樣意圖中臆測施尼特克的構思,暗示自己創作的歷史源流,並營造出一種「隱喻」的指引性(index)。

(三)第三階段:1980年代到1994年是施尼特克音樂風格產生極大改變的階段,「多風格性」手法的運用不再只是技巧的追求與構造,施尼特克渴望的是一種內在的深度與理性的表達。因此在這個階段中,施尼特克的《第七號交響曲》(Symphony No.7, 1993)與《第八號交響曲》(Symphony No.8, 1993-1994)展現出一種新的音樂聲響,不是過去豐富而厚實的織度,創作思維透過一種簡約化的表達方式,體現了一種理性的精神世界,透過音樂素材的本身,尋找到蘊含其中的音樂象徵。

參、施尼特克的《弦樂四重奏》

弦樂四重奏是施尼特克作品中重要的形式。事實上，弦樂器音色在施尼特克的音樂語言中佔有重要的地位。由於施尼特克異乎尋常地喜好這類樂器，他的弦樂作品往往使演奏者獲得情感與技巧的發揮。

四部《弦樂四重奏》中的《第一號弦樂四重奏》創作於1966年，《第二號弦樂四重奏》(String Quartet No.2)創作於1980年，《第三號弦樂四重奏》(String Quartet No.3)創作於1983年，《第四號弦樂四重奏》創作於1989年，雖然這四部作品創作時間橫跨了二十三年，內容風格各異，但這四部作品之間音樂語言的內在聯繫與變化是非常明顯的，並體現出他當時的藝術觀念，也可以稱為施尼特克音樂創作思維模式的形成與發展。

一、《第一號弦樂四重奏》

創作於1966年，施尼特克將這部作品題獻給「鮑羅定弦樂四重奏」(Borodin Quartet)樂團，1967年由鮑羅定弦樂四重奏樂團在列寧格勒(Leningrad)首演。施尼特克似乎遵循著傳統的形式，接受了前衛派的創作手法，但是，他也在追求一種全新的音樂語言。這部作品由三個連續演奏的樂章以「奏鳴曲」(sonata)、「卡農」(canon)與「裝飾樂段」(cadenza)所組成，每個樂章的標題並不同於樂曲的體裁形式。三個樂章中的「奏鳴曲」(sonata)不再是傳統奏鳴曲式的結構，而是缺少再現部。「卡農」(canon)是建立在自由對位的模仿寫作的樣式上，並沒有產生聲部之間相應和的效果，「裝飾樂段」(cadenza)打破了獨奏樂器的炫技手法，平衡地分佈在四個樂器聲部中。

施尼特克刻意避免傳統調性的色彩，作品的結構表現出一種多聲部音響堆疊、色彩豐富，形成音叢塊狀的形象與繁複的織度。沒有規則的節奏宛如散文般地敘述音樂的表情，帶出一種即興手法的感覺。為了讓樂曲在非調性與不同節奏型態等不確定性下獲得一種穩定性，施尼特克在第一樂章展開部與最後一個樂章的結尾處採用齊奏的方式，每個聲部都以獨立的姿態呈現，直到樂曲最終以齊奏結束，回歸到一致性與諧和性。這些傳統體裁形式的改變與傳統和聲規則的功能重建密不可分，因此這部作品雖然使用了十二音列的技術，並且沒有完全遵循傳統上序列音樂的順序規則，仍然可以透過一個C音的足跡，在樂曲的開始與結束找尋到整部樂曲的調性中心。

二、《第二號弦樂四重奏》

這部作品創作於1980年，雖然是維也納「環球出版社」(Universal Edition)的委約作品，但是啟發這部作品的靈感，來自施尼特克現實中不幸與哀慟特別強烈的經驗⁵，雖然這部作品使用了許多施尼特克自己專擅的寫作技巧，但卻完全呈現出施尼特克迥異於其他作品的悲劇體裁風格，這樣的悲劇風格並非古希臘式的悲劇美學，所刻劃的是所有聽眾都能體會的感受。這部作品中所有的音樂素材都取自於古老的俄羅斯宗教音樂，施尼特克將十六、十七世紀的俄羅斯宗教祭祀音樂，具有宣敘風格的讚美詩作為樂曲素材。其中的和聲、旋律透過一種顯著不和諧的支聲複音(dissonant heterophony)手法發展進行而來的，形成一種豐富的合唱織度，企圖展現出樂曲的風格特色，並賦予一種象徵性的意象。為了使音樂能夠精確地表達思想內涵，施尼特克以極為自由的手法，表現一種音樂聲響的變化過程，將自然音階的主題漸變為半音階式的，音程關係或增或減；還有複雜的演奏技術的運用，給人故意使音階各音級趨於不穩定之感，以此產生一種合唱效果。

第一樂章是全曲中篇幅最為短小的樂章，綜觀整部樂曲，第一樂章到第四樂章呈現出一種架構上的失衡；很明顯的，第二樂章與第三樂章是整部樂曲的核心。但是，施尼特克在第一樂章的38小節中賦予了一種預言式的宣告，全曲四個樂章的所有音樂素材幾乎會在這裡被呈現出來。樂曲在絃樂四部透過極其微弱的泛音，透過對位形式，將俄羅斯宗教讚美詩原本純粹的曲調切割為半音階的旋律被推擠般地擴張，施尼特克把它視為一種無可挽回失去的象徵。樂曲就以一種冷酷孤絕的聲響，表現既銳利且黯淡的音色；施尼特克隨後在這個聲音中引用俄羅斯讚美詩作為基礎，形成一種深刻地沉悶的核心。

為了回應這種脆弱的寧靜，第二樂章提供了一種憤怒、降壓的爆炸，一種扭曲的俄羅斯讚美詩無情的爆發。樂曲開始，讚美詩以四個八度的琶音在四個樂器中展開，每一個樂器由稍微不同的速度進行，各個聲部之間不同的節奏形態的組合，與其他因素一起調節著音樂的色彩和氣氛，由於各聲部之間不同的節奏型以及所強調的重音位置的不同，模擬般的手法，此起彼伏、遙相呼應的效果如同李給替的創作性格。譜例3在不同的點上，施尼特克自己像一個電影導演般的操控，拼貼扭曲憤怒的對比場景，然後樂曲在一開始聽到的讚美詩樂句中停了下來，並使整個樂章凝滯。

5 作為施尼特克最親密的摯友，拉莉薩·舍皮琴科(Larisa Shepitko, 1938-1979)是1970年代俄羅斯最重要的電影導演之一，作品《上升》曾獲得1977年西柏林電影節首獎。施尼特克與Larisa Shepitko有著多年的深厚友誼，因此施尼特克曾為包括《你和我》、《雙翼》與《告別》在內的一些電影作品配樂。不幸的是，拉莉薩·舍皮琴科在41歲時因車禍辭世，施尼特克曾經為此說：「對我而言，以及對所有認識她的人而言，她的去世是一個嚴重的打擊。」因此施尼特克在《第二號弦樂四重奏》作品上標示「紀念拉莉薩·舍皮琴科」(Dem Andenken von Larissa Schepitko)題獻給拉莉薩·舍皮琴科，以示對她的懷念。

譜例3、施尼特克《第二號弦樂四重奏》Mov.II mm.1-4 (Schnittke, 1982)

The image displays a musical score for Schnittke's String Quartet, Movement II, measures 1-4. The score is in 4/4 time, marked 'Agitato' with a tempo of quarter note = 88. It features four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The music is characterized by dense, rhythmic patterns and complex textures. Dynamics include 'f' (forte) and 'smile' (sforzando). The score shows intricate rhythmic figures and a high density of notes across all staves.

樂曲進入緊張性的第三樂章，標示著「憂傷地」(Mesto)表情術語。以相同的純真但卻冷酷的調性，這個樂章提供了一個冰冷的輓歌，從一開始猶如送葬進行般地緩步邁進，施尼特克為音樂聲響注入了一個令人恐懼的密度，並以ffff強度的和絃緩步地行進，並插入紛亂且不對稱的旋律性曲調，最後增強為野蠻的音樂聲響。(譜例4)

譜例4、施尼特克《第二號弦樂四重奏》Mov.III mm.74-76 (Schnittke, 1982)

The image shows a musical score for Schnittke's String Quartet No. 2, Movement III, measures 74-76. The score is in 4/4 time and features four staves. The first three staves are marked 'fff > p' and 'allarg.' with various fingering and phrasing markings. The fourth staff is marked 'fff > p'. The score includes dynamic markings like 'molto pesante' and 'accet. allarg.' and technical instructions like 'DIZZ + arco'.

第四樂章與最後一個樂章是一種尾聲的呼喚，企圖最後一次捕捉失去的核心。樂曲返回一開始的曲調，施尼特克供了一個靜默與半透明的尾奏到整部作品。絃樂和聲逐漸地從聲音中消失了，隨著它的消失響起了俄羅斯的讚美歌。這種表現方式具有雙重記憶，包括友誼，以及命運與對生命的嘆息。

三、《第三號弦樂四重奏》

這部作品是施尼特克在風格與創作上呈現自己音樂語言的具體實踐。他在傳統的意識

下，透過自己的方式實踐各種不同的現代作曲技法，但站在歷史的洪流中，施尼特克作品中的「新」是他個人對「舊」的認識，以此豐富自己音樂語言。這是創作於1983年夏天，是「曼海姆新音樂協會」(Mannheim Gesellschaft für Neue Musik)的委託創作作品，於1984年五月由布達佩斯(Budapest)埃德爾絃樂四重奏樂團(Éder Quartet)首演於曼海姆音樂廳。

以多元風格並置作為樂曲基本結構的《第三號弦樂四重奏》，透過精心設計的引用與隱喻為音樂發展的主題材料，並以拼貼的手法重構這些材料，使得音樂作品呈現出一種暗喻。俄國音樂學者弗沃可夫(Solomon Moiseyevich Volkov)指出：

第三絃樂四重奏的整體構思如同一個音樂引用的狂歡節，並意味著施尼特克音樂藝術進入了新的『多風格』時期。我們可以從中聽到對貝多芬(Ludwig van Beethoven)、拉素士(Orlando di Lasso)、蕭斯塔高維契以及華格納(Richard Wagner)的追憶。二十世紀末西方文化遺產的命運對於施尼特克從來都是最重要的主題，他的結論常常是悲觀的，甚至是令人悲哀的。然而，第三號絃樂四重奏卻基本表達了一種平和且近乎愜意的情緒，這在施尼特克的音樂中並不多見。(Volkov, 1998)

在拉素士、貝多芬和蕭斯塔高維契的音樂中，同樣都是根據音樂素材本身與結構原則，這很深深地影響施尼特克，並引起他的興趣。他著手探究這種材料內在的可能性，找出它在新創作思維下的可能性，並使之產生相互關係，以便能夠賦予它們新的意義。

施尼特克完全依據「多風格性」概念來創作，簡單來說，即是透過作曲技術將這些結構素材「拼貼」在一起。施尼特克使音樂素材由簡到繁的發展，在緊湊的整體與簡約的結構框架內來寫作的，以新形式呈現的處理方法使其中的相互關聯性獲得連結。在第一樂章中，素材的完整性示清楚可辨的，恰如其分地在複雜的思維關係中敘述一個完整的主題。施尼特克以A-A¹-B-A²結構使拉素士與貝多芬主題在本質上與結構上的產生一致性的連結。

第二樂章的樂曲結構呈現出完整的A-B-A-C-A曲式。施尼特克將樂曲織度與段落間產生對比，聽眾得以透過熟悉的動機聆聽到新的主題內容。雖然施尼特克仍然依靠著第一樂章所提示的傳統音樂素材，但是理性的精神使得音樂素材不只是素材的使用，更成為強化了深具個人風格的音樂語言，為選取的素材注入了新的生命。

施尼特克第三樂章中承繼了第一樂章與第二樂章中的元素，在素材的使用上刻意以半音化的方式來處理這些材料，並不時提出拉素士的主題，巧妙地混合了新舊的素材。

四、《第四號弦樂四重奏》

這部作品是施尼特克於1989年為「阿班·貝爾格弦樂四重奏」(Alban Berg Quartet)樂團所創作。這部作品由五個樂章組成，第一樂章至第三樂章是一個連續演奏的連樂章的形式，完整地呼應了《第一號弦樂四重奏》所表現的形式。不知是有意的經營，還是偶然的觸

動，施尼特克似乎知道這是他的最後一部弦樂四重奏，整部作品給人一種不安定且不和諧的感覺，宛如理智與矛盾的衝突體現。第一樂章可以視為整部作品的引子部分，作品以單薄的獨奏形式開始，在靜默休止符下的小提琴與中提琴，大提琴旋律化樂句以自由的節拍低聲吟唱，帶有俄羅斯悲劇性的色彩。相較於第一樂章，以快板呈現的第二樂章呈現出宏大的結構，透過刻意強調的節奏與極端音程的運用使這個樂章給人明顯的不安之感。在第三樂章中，旋律線條逐漸變成音叢（cluster），緊接而來的停頓及微分音引導出的樂章結尾產生不確定性。儘管在這三個樂章中，施尼特克置入了許多矛盾衝突的元素，以及不同以往的「新」素材，但這些他所使用的特定音程與和聲正是他個人的音樂語言，一種「風格」的「隱喻」。

透過強烈的力度對比，將前三個樂章的素材重新審視與闡釋是第四樂章的重心。詼諧曲般的第四樂章在大部分下行的旋律線條在音樂聲響的塑造下，形成一種令人恐懼不安的感覺。接續的第五樂章緩和了所有不安的思緒，以一種漸慢樂段方式與寬廣的調性音域描繪對生命反省的廣闊視野。在這個樂章隨後的進展過程中，各聲部逐漸聚集在一起，音響變的如同音叢一般。以中提琴與大提琴二重奏形式開始的末樂章尾聲部分試圖重新激發，但第一小提琴上由小二度減縮至微分音的音型，使所有的旋律線條卻再次呈現出凝滯狀態，作品結束在一個靜止和絃上。

肆、《弦樂四重奏》中的「多風格性」

「多風格性」作為一種創作的手法，在創作的思維面向上本身就是一種詩意（poetische）的概念⁶，並在表現的過程中形成「疏離化」。作為一個作曲家，潘皇龍對於「疏離化」⁷提出了如下的觀點：

在創作的過程中，捨棄傳統式、習慣性的手段，而將其刻意加以重疊、扭曲或改造以達到陌生效果的一種作法。它一方面足以拓展樂器演奏的性能，一方面亦可擴展創作的語彙，組成新的可行性。然而不管它來之於有形的演奏方式或無形的組合語彙，常因時間與空間的不同，而有著相當大的差異性，也因個人欣賞習慣與經驗之不同，而有著截然不同的反應。（潘皇龍 1995）

「疏離化」⁸作為一種諷刺、理智與模仿等文體技巧的詮釋學（Hermeneutic）觀念，為「多風格性」、「蒙太奇」（Montage）與引用的技術提供給作曲家一個全新的觀點，也解決了這些技術在創作、詮釋與接受之間所產生的問題。因此，音樂學者馬提亞·蒂舍爾

6 Helga de La Motte-Haber, 2010, pp.508-509.

7 潘皇龍將此一詞彙稱為「陌生化」。

8 把一個本文（text）從原來的語境（context）中擷取出來，放置到新的語境中，可以幫助我們思考理解有關闡釋、詮釋與表達等文體技巧、矛盾問題。

(Matthias Tischer)認為20世紀的作曲家對音樂所嘗試的同化(Anverwandlung)與疏離化原則，將為音樂創作帶來前所未有的探索。當我們透過「拼貼」、「隱喻」、「引用」與「微分多音」等面向探索施尼特克的音樂世界時，將獲得語境上理解的一致性。

一、「拼貼」(Collage)手法

關於「拼貼」手法，約翰·凱吉認為這是「機遇音樂」(Aleatorik)發展過程中一個必然的結果，這種手法不僅僅是一種「蒙太奇」技術，在「磁帶音樂」(Tape music)的發展中有著舉足輕重的影響。⁹

根據《牛津音樂辭典》(The Oxford Dictionary of Music)對於「拼貼」一詞的解釋：

音樂上的拼貼是將擁有獨立風格的事件同時並列或相繼進行。在各自分離的風格下通常含有截然不同的節奏、旋律或和聲。對於一個真正的拼貼作品而言，其並至必須是由原本互相不相干的音樂元素所產生具有相互關連的聯繫，例如艾夫斯的許多作品，其中不協調的部分不需要解決，被處理為一個正常的情況。這個詞是借用視覺藝術上的名詞，文字上的意義是「黏著在一起」。¹⁰

除此之外，伯克霍爾德瑞(J. Peter Burkholder)在《新葛洛夫音樂與音樂家辭典》(The New Grove Dictionary of Music and Musicians)對於「拼貼」一詞的解釋，可以提供更為清楚的理解：

拼貼一詞是借用自視覺藝術，意指對於黏貼不同的對象、片段或是剪輯的東西，置放於同一背景脈絡上的一種行為，或是對於一種藝術技巧的指稱。音樂的拼貼是指多元的引用、風格或是織度的並置，每一個元素維持了它自身的獨立性，並且這些元素能被察覺出是引用自眾多根源，並被改編在一起，而不是分享共同的資源。其他同樣用來形容描述拼貼效果的字詞包括：蒙太奇(Montage)、組合(assemblage)，以及拼湊物(bricolage)。拼貼應用於音樂上有著許多的意義，大多用來描述借用自多元面向的音樂素材的二十世紀音樂作品。(Burkholder, 2001)¹¹

在《第三號弦樂四重奏》的作品一開始，施尼特克採用了一系列確切的拼貼式陳述，將三個異質元素拼貼在一起，包括拉素士的《聖母悼歌》(Stabat mater)中的終止短句(譜例5)、自貝多芬的《大賦格》(Grosso Fugue)的作品主題(譜例6)，以及蕭斯塔高維契的D-

9 瑪麗-克萊爾·繆薩，2005，頁223。

10 http://www.oxfordmusiconline.com.dbs.tnu.edu.tw:81/subscriber/article/opr/t237/e2274?q=collage&search=quick&os=2&_start=1#firsthit

11 Stanley Sadie, 2001, pp. 110-111.

S-C-H (D、E-flat、C、B, Shostakovich的德文姓氏縮寫) 動機。

譜例5、施尼特克《第三號弦樂四重奏》中的拉素士的《聖母悼歌》(Stabat mater) 中的終止短句拼貼
Mov.I mm.1-4 (Schnittke, 1985)

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Orlando di Lasso - Stabat mater

譜例6、施尼特克《第三號弦樂四重奏》貝多芬的《大賦格》(Grosso Fugue) 主題拼貼 Mov.I mm.5-7
(Schnittke, 1985)

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

音樂素材原本並不具有任何形式上的意義，透過這三個元素的拼貼，使其獲得理性化與一致性。在創作、詮釋與接受的過程中，藉由疏離化的手法將這些音樂素材美學化，形成一種符號化的過程，使其產生音樂聲響上的意義。(圖8)伯克霍爾德瑞進一步提到「拼貼」是一種對於素材的理解，透過這種手法，展現樂曲不同於其他作品的特殊效果：

拼貼不同於混陳曲、雜曲 (Medley)、混合曲 (Potpourri)、組合曲 (Centonization) 以及其他傳統的手法中將不同元素不流暢地組合在一起。混陳曲 (Quodlibet) 的趣味很大的程度在於來自流暢的對位或快速連續的曲調中不協調的聽覺感受，使人無法將其連結起來，而雜曲 (Medley) 的趣味在於將似乎屬於一起的熟悉旋律流暢地置放。拼貼的元素往往在調性、音色、織度、節拍或節奏是迥異的，而且合適的缺乏 (lack of fit) 是保持不同組合中每一個個體與表達的印象的一個重要的因素。

.....

拼貼中的素材往往在調性、音色、織體、節拍或節奏有所不同，這樣多方面不協調，造成一個重要因素是在保護每一個拼貼作品素材的獨特個性，傳達多元集合的一種印象。(Burkholdery, 2001)¹²

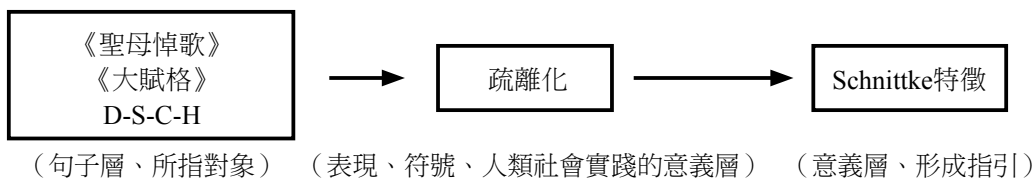


圖8、《第三號弦樂四重奏》引用樂曲的語言系統結構

二、「隱喻」(Metaphor) 手法

「隱喻」最早被使用在文學的修辭學 (Rhetoric) 上，在希臘原文中即有「轉換」(μετάφω) 的意義，是人類表達語言、思維和行為的一種概念系統簡單來說，就是將意義由某事物轉移至另一事物的過程。音樂的「隱喻」是一種定義我們與音樂關係的觀念。「隱喻」的特色在於創造新的意義、傳達新的思想，透過語境的理解，以一個經驗域理解並建構另一個完全不同的經驗域。從心理面向來看，不只是一種語言表達的方式，它是一種認知形成的過程，將具體且結構性的事物投射到抽象概念的心理反應。

「隱喻」出現在音樂論述的所有形式中，在理論與分析中，它試圖把音樂視為一種獨立的對象，是我們自身心理面向聲音的一種投射。因此，「隱喻」通常在音樂與我們的認知之間反射出一種連結，如同宣克 (Heinrich Schenker) 認為在旋律的變化中「音的意志」(Ton-

12 Stanley Sadie, 2001, pp. 110-111.

wille) 與感受「生命的衝動」(life-impulse) 是一種邏輯上的轉化。(Beard 2005)¹³除此之外，阿德林頓 (Robert Adlington) 認為「隱喻」是「改變的空間化，特別是作為旋律高低變化的概念化，是一種必須且不可避免的人類認知。」(Beard, 2005)¹⁴

施尼特克在《第三號弦樂四重奏》中，透過拉素士與貝多芬音樂的引用之後，並以「隱喻」的手法穿插了蕭斯塔高維契的D-S-C-H動機。(譜例7)

譜例7、施尼特克《第三號弦樂四重奏》中穿插D-S-C-H動機Mov.I mm.7-8 (Schnittke, 1985)

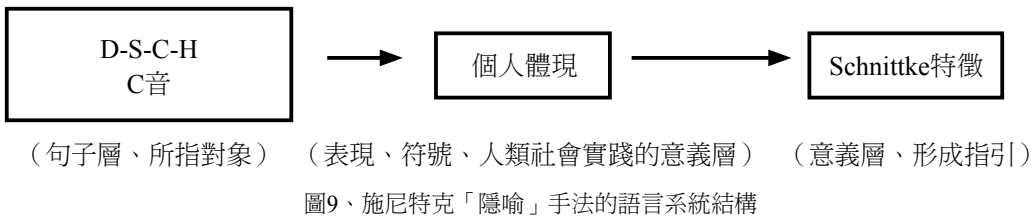
施尼特克在《第一號弦樂四重奏》第一樂章樂句末靜默氛圍中唯一的C音，持續地在第二樂章與第三樂章的尾奏中出現 (譜例8)，形成一種隱喻性。透過這個隱喻性的符號，貫穿三個樂章的意念，也形成個人的語彙標籤 (圖9)。

13 Beard, 2005, p.108.

14 Beard, 2005, p.108.

譜例8、施尼特克《第一號弦樂四重奏》Mov.III Coda (Schnittke, 1973)

The musical score consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Each staff shows a sequence of notes with dynamic markings. Violin I starts with a rest, then has notes marked *p*, *f*, and *pp*. Violin II starts with *ppp*, then *f*, and *pp*. Viola starts with a rest, then *pp*, *f*, and *pp*. Cello starts with a rest, then *mp*, *f*, and *pp*. The notes are connected by slurs, indicating a melodic line.



三、「引用」(Quotation)手法

二十世紀音樂中，許多不同素材借用的手法通常被描述為「引用」，音樂上相關手法之間的區別往往相當模糊與不確定。不同於「拼貼」中借用過去音樂作品的素材拼湊黏貼在新作品的手法，「引用」是從過去音樂作品中借用其音樂成份，並融入到新作品中。作品中引用的素材與手法可以被視為一種直接價值，而所引發的聯想可以被視為一種間接價值。

伯克霍爾德瑞在《新葛洛夫音樂與音樂家辭典》關於「引用」一詞有如下的解釋：

引用通常意味著旋律的引用，雖然整個音樂的組織可能被結合，單一節奏的引用是有可能的，即使是很罕見的。引用與其他借用 (borrowing) 的形式是不同的，借用的素材被精確地或密切地呈現，與暗喻或仿真曲 (Paraphrase) 是不同的，但不屬於作品主要意義的一部份，這將成為固定旋律 (Cantus firmus)、副歌 (Refrain)、賦格主題、變奏曲主題或其他形式被使用，或在換詞歌曲 (Contrafactum)、配曲 (setting)、改編曲 (Intabulation)、改編 (transcription)、雜曲 (Medley) 或集錦曲 (Potpourri) 中完整呈現。引用在其

他借用的形式中扮演一種角色，諸如混陳曲、拼貼與許多典型的例子。音樂的學術並不總是觀察到這些區別，「引用」與它相似的德文「引用」（Zitat）已經被用來與各種借用的實踐產生相互關係。（Burkholdery, 2001）¹⁵

施尼特克於《第三號弦樂四重奏》第二樂章中，充分地表現自我主觀意識，使得舊有的風格逐漸變形。多調性的處理方式成為樂曲中最為突出的部分，但是主題發展、插段與靜止的織度交替更迭，形成充滿戲劇性的語彙。（譜例9）半音化的拉素士的主題（譜例10），使新舊素材之間發生關聯，以求塑造聲音的意象。這些個人化的音樂引用，不若少數具有語言特性的音樂象徵符號，在未經文化與傳統的洗禮下，透過施尼特克個人的體現，在其作品中形成指引性的語義結構。因此，對施尼特克而言，D-S-C-H動機在《懷念蕭斯塔高維契的前奏曲》與《第三號弦樂四重奏》之間形成一種指引性，獲得音樂語彙上的意義。（圖10）伯克霍爾德瑞認為符號與語調可以透過語境（context）獲得的效果必須在某種狀況下才得以獲得效果，但音樂上的引用卻是清楚且顯著的：

講演與文學中的引用，對聽眾而言，可以歸屬或不能歸屬某為作者所有，可能是熟悉的或不熟悉的，藉由符號與語調從周圍的語境引起，或使其語境相結合，只有觀察最敏銳的人才會發現這是一種引用。在音樂中要界定一個類似的範圍是有可能的。一些20世紀的樂譜視註解與引用為同一事物，並且音樂與文本的引用，幾乎提供了一個明確的關聯，但是大多數的引用是無法被歸屬的。引用往往是顯著且簡潔的，這使人想到作曲家或即興拼湊引言者期待從簡短的引用中識別出這些熟悉的引用作品，聽眾也可能會因為它的相似性而誤以為是引言。（Burkholdery, 2001）¹⁶

15 Stanley Sadie, 2001, pp. 689-691.

16 Stanley Sadie, 2001, pp. 689-691.

譜例9、施尼特克《第三號弦樂四重奏》Mov.II mm.12-17 (Schnittke, 1985)

Musical score for Example 9, Schnittke's String Quartet No. 3, Movement II, measures 12-17. The score is in 4/4 time and features four staves. It shows a complex texture with dynamic markings of *ff* and *f*, and various articulations like accents and slurs.

譜例10、施尼特克《第三號弦樂四重奏》Mov.III mm.14-18 (Schnittke, 1985)

Musical score for Example 10, Schnittke's String Quartet No. 3, Movement III, measures 14-18. The score is in 4/4 time and features four staves. It shows a complex texture with dynamic markings of *pp*, *mp*, *p*, and *mf*, and various articulations like accents, slurs, and trills. A box with the number '3' is present above the first staff.



(句子層、所指對象) (表現、符號、人類社會實踐的意義層) (意義層、形成指引)

圖10、施尼特克「引用」手法的語言系統結構

四、「微分多音」(Mikropolyphonie)

李給替在他的管絃樂曲《幽靈》(Apparition, 1958-1959)中首次在自己的創作中運用了「微分多音」寫作手法後，並在他後續的作品《氛圍》(Atmosphères)和《安魂曲》(Requiem)中，使得這種音樂創作手法已成為20世紀多音音樂(Polyphonie)的新技術。李給替說：

我稱呼這種作曲的方法為微分多音，因為多音的網狀組織中每一個節奏變化在消失的界限下出現，音樂的組織是如此的稠密，使得作為一個獨立聲部的每一個聲部是無法感知的，只有把整個音樂組織視為一個上層的完形(Gestalt)才有辦法理解。」(Ligeti, 1987)¹⁷

這種宛如停滯般的音樂聲響，非旋律性與非節奏性的音叢，表現的是一種聽覺上的感受。施尼特克並不是第一個使用這種手法的作曲家，但是施尼特克廣泛地在他的這二部作品中使用「微分多音」這種手法，使得他的音樂創作成為這種創作手法的經典。施尼特克的《第二號弦樂四重奏》與《第四號弦樂四重奏》中利用織度的變化，使一種變形的多音結構轉變成濃密厚重的音樂聲響。如同王美珠教授所指出的：「『微分多音』這個名詞，主要在於使聆聽者能統覺(apperception)到多音音樂組織的微妙。」(王美珠 2001)¹⁸

《第二號弦樂四重奏》(譜例11)樂曲在絃樂四部透過極其微弱的泛音，透過小九度的卡農(canon)式的對位作曲方式，以俄羅斯宗教讚美詩原本純粹的旋律線條為基礎，將切割為半音階的旋律。多聲部的音樂建立在音塊技巧上，形成強烈且稠密的織度。

17 György Ligeti, *Musik und Technik, eigene Erfahrungen und subjective Betrachtungen*, from G. Batel/ G. Kleinen/ D. Salbert ed., *Computermusik. Theoretische Grundlagen. Kompositionsgeschichtliche Zusammenhänge. Musiklerprogramme*. Laaber 1987, pp.9-35.

18 王美珠，2001，頁59。

譜例11、施尼特克《第二號弦樂四重奏》Mov.I mm.1-3 (Schnittke, 1982)

Moderato ♩ = 54

Violin I *pp* *p* non vibr.

Violin II *pp* *p* non vibr.

Viola *pp* *p* non vibr.

Violoncello *pp* *p* non vibr.

從《第二號弦樂四重奏》第三樂章的最後三個小節（譜例12），以及《第四號弦樂四重奏》第三樂章的第1至5小節（譜例13）可以發現，施尼特克企圖在傳統卡農的作曲手法中，保留每一個聲部各自獨立的節奏形態，使得沒有一個聲部的的節奏音型與另一個聲部是一樣的，如果沒有透過樂譜視覺化的認知，聆聽者的聽覺是無法感受到卡農的形式的，在完形心理的過程中，音樂是無法由各自獨立的單一線條來看的，而是形成一個互相填補且豐富稠密的整體。

譜例12、施尼特克《第二號弦樂四重奏》Mov.III mm.74-76 (Schnittke, 1982)

譜例13、施尼特克《第四號弦樂四重奏》Mov.III mm.1-5 (Schnittke, 1994)

Lento

五、「風格」(Stil)

「風格」的闡述對於施尼特克而言是一種自我語言的表現，也是貫穿四部《弦樂四重奏》中心思想與寫作基礎，這種「風格」的呈現完全建立在他所接受的文化底蘊上。《第一號弦樂四重奏》中序列音樂(Serielle Musik)風格、《第二號弦樂四重奏》中俄羅斯宗教音樂的色彩、《第三號弦樂四重奏》中的多重拼貼與引用，以及《第四號弦樂四重奏》中個人語彙的標籤，除了精準地與寫作技巧結合外，更清楚地融入自我的思想與哲學。1960至1985年間，施尼特克曾經因現實生活的壓迫使得他不得不創作電影音樂，並大量壓縮自己的創作時間，但是，創作電影音樂的過程，也讓在「多風格性」的創作手法上，獲得了一些影響。電影中特定的場景、氛圍與情節內容，除了透過流動性的影像處理外，更具有視覺塊狀的切割，這二種迥異的風格與視覺手法，以創作者意念與思想為軸心，透過「拼貼」的方式剪輯成一個連貫的影像與整體。這種原本屬於視覺感官的手法，啟發施尼特克創作的思想，因此，除了「拼貼」手法外，類似視覺塊狀的音樂聲響，以及宛如電影中場景與氛圍形成的音樂情節，都可以在施尼特克的作品中被發現。

《第一號弦樂四重奏》的第一樂章中，施尼特克跳脫了傳統調性的結構，形成一種色彩豐富、織度繁複的多調性系統，不論從視覺或聽覺的感知上，都可以清楚的接受到音叢塊狀的形象。(譜例14)

譜例14、施尼特克《第一號弦樂四重奏》Mov.I mm.1-15 (Schnittke, 1973)

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The second system also consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. In the second system, the Cello part features a prominent sequence of notes that corresponds to the twelve-tone sequence mentioned in the text below. A rectangular box highlights a specific section of the Cello part in the second system.

受到史特拉汶斯基作曲技法與風格的影響，施尼特克無可避免地接受並使用十二音列技巧。在《第一號弦樂四重奏》第一樂章，小提琴娓娓地道出這一個十二音列的原型「C、D、C[#]、A[#]、D[#]、B、F、A、E、G、A^b、G^b」，接續的其他三個聲部再以自由對位的模仿方式呈現這個原型。（譜例15）

譜例15、施尼特克《第四號弦樂四重奏》中十二音列的原型Mov.I mm.1-21 (Schnittke, 1994)

The image shows a musical score for Schmittke's String Quartet No. 4, measures 1-21. The score is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 120. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. A specific twelve-tone sequence is highlighted with a box in the Violin I part, labeled 'P0'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

同樣的手法也被運用在《第四號弦樂四重奏》中。第一樂章的一開始，可以清楚地看到施尼特克在這短短的五個小節中畫分了二個樂句，捨棄了揉弦的使用 (non vibr.)，透過極為微弱 (ppp) 的音樂聲響表現整部樂曲最重要的音樂素材，即十二音列「D、D^b、C、E^b、F、E、F[#]、B、A[#]、G[#]、G、A」，並透過樂句上的延長記號與「很長的停頓」(sehr lange Pausen) 術語，營造出緩緩吟唱訴說的情境。(譜例16)

譜例16、施尼特克《第四號弦樂四重奏》Mov.I mm.1-5 (Schnittke, 1994)

Lento

sehr lange Pausen

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

non vibr.

PPP

3

5

事實上，施尼特克似乎特別偏愛這一個十二音列的前四個音「D、Db、C、Eb」的音型組合。在《第二號弦樂四重奏》與《第三號弦樂四重奏》都可見到這個音型的影子。《第二號弦樂四重奏》第一樂章一開始四個聲部的第一個音，就是以這個音型的音高調移「B、Bb、A、C」以模仿卡農展開。（譜例17）《第三號弦樂四重奏》中，施尼特克所引用的貝多芬《大賦格》主題之後半部份，就是這個音型的音高調移「B、Bb、A、C」。（譜例18）

譜例17、施尼特克《第二號弦樂四重奏》Mov.I mm.1-5 (Schnittke, 1982)

Moderato ♩ = 54

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

pp

pp

pp

pp

p

p

p

p

non vibr.

non vibr.

non vibr.

non vibr.

譜例18、施尼特克《第三號弦樂四重奏》中的貝多芬《大賦格》主題 (Schnittke, 1985)

伍、結語

施尼特克認為：「音樂不再是詩歌，而是散文。」(Schnittke, 2002)¹⁹這是一個音樂思想，也是美學上的意圖，他將這個思想與意圖完整地透過「多風格性」創作技法體現；《弦樂四重奏》的創作就是具體與典型的例子。「多風格性」就是運用不同時代、不同風格、不同體裁、不同文化與不同作曲家的音樂素材做為創作內容，並將這些手法並置於同一部作品之中。這種思維幾乎貫穿了他一生的創作生涯。在「多風格性」的實踐上，他不固守僵化的手法，也不追求新古典主義的復古風格，將這種風格演變出多種發展的可能性，並為這種風格與手法賦予了真正的價值與意義。

這是屬於他的音樂語言，也是他在屬於他的時代中所立足的點，姑且不論他是否為俄羅斯樂派與西方音樂擘畫了新的方向，但是立足於傳統的施尼特克，的確為歷史的發展帶來一個可能性。這是歷史的必然？還是偶然？隨著時代的流轉與變遷，音樂聲響的基礎點與美學觀被改變時，我們將用什麼樣的態度創造音樂、思考音樂？最後提供麥耶 (Leonard B. Meyer) 的一段話做為省思：

當我們認知到音樂語言的多樣性時，我們也應該要承認這些語言有著重要的共同特徵。這些特徵中最重要且最少被獲得關注的，就是不同的音樂風格的句法本

19 Schnittke, 2002, p.148.

質。使聲音的語彙組織變成一種可能性關係的系統、以及附加給聲音連結的限制等。」「某一種風格意味著對一種風格體系更為特殊的變形和修正，這可能發生在不同時代或同一時代的不同作曲家中。（Meyer, 1956）²⁰

20 Leonard B. Meyer, 1956, p.62-63.

參考文獻

中文書目

- 王美珠，1994，〈音樂語義學初探（上）〉，《美育月刊》，頁37-40。
- 王美珠，1994，〈音樂語義學初探（下）〉，《美育月刊》，頁52-56。
- 王美珠，1999，《音樂·文化·人生》，臺北市：美樂出版社。
- 潘皇龍，1995，〈音響意境音樂創作的理念〉，《藝術評論》6：117-136。

中譯書目

- 布萊希特 (Bertolt Brecht) 著；丁揚忠等譯，1990年，《布萊希特論戲劇》，中國北京市：中國戲劇出版社。
- 阿多諾 (Theodor W. Adorno) ，1993年，〈勛伯格與進步〉，《在現代西方藝術美學文選，音樂美學卷》，張洪模主編，臺北市：洪葉文化事業有限公司。
- 西蒙·拉特爾 (Simon Rattle) 著；莫難等譯，2005，《遠離家園--二十世紀管弦樂之旅》 (LEAVING HOME—Orchestral Music in the Twentieth Century A Conducted Tour by SIMON RATTLE) ，中國北京市：北京普羅之聲文化傳播有限公司。
- 瑪麗-克萊爾·繆薩著；馬凌、王洪一譯，2005，《二十世紀音樂》 (Trajectoires de la musique au X X e siècle) ，中國北京市：文化藝術出版社。

西文書目

- David Beard and Kenneth Gloag. *Musicology: The Key Concepts*. New York: Routledge, 2005.
- Helmut Rösing and Herbert Bruhn Blume. "Musikpsychologie," Friedrich (eds.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 6. Kassel: Deutscher Taschenbuch Verlag und Bärenreiter-Verlag, 1997.
- Ivashkin, Alexander. *Alfred Schnittke*. London: Phaidon Press. 1996.
- Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.
- Motte-Haber, Helga de La. Heinz von Loesch Günther. Rötter und Christian Utz Hrsg. *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft*. Laaber: Laaber-Verlag, 2010.
- Burkholdery, J. Peter. "Collage". Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of music and musican*. 6 vols. London: Macmillan Publishers, 2001.
- Moody, Ivan. "Schnittke". Sadie, Stanley(ed.) *The New Grove Dictionary of music and musican*. 22 vols. London: Macmillan Publishers, 2001.
- Burkholdery, J. Peter. "Quotation" Sadie, Stanley(ed.) *The New Grove Dictionary of music and musican*. 20 vols. London: Macmillan Publishers, 2001.

- Schnittke, Alfred. *A Schnittke reader*. ed. Alexander Ivashkin. Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- Schklowski, Viktor. "Kunst als Kunstgriff." In *Verfremdung in der Literatur*, hg. V. Hermann Helmers, S.76. Darmstadt, 1984.
- Taruskin, Richard. *Defining Russia musically: historical and hermeneutical essays*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- Volkov, Solomon. "The ABCs of Alfred Schnittke (1934-1998)." *Tempo: A Quarterly Review of Modern Music*, 206 (1998): 36-38.
- Walker, Jonathan. "Schnittke, Alfred." Arnold, Denis (ed.) *The New Oxford companion to Music*. London: Oxford University Press, 1983.

譜例

- Bach, Johann Sebastian. *Matthäus-Passion*, BWV244. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG. 1974.
- Rachmaninoff, Serge. *Rhapsody on a Theme by Paganini*, Opus43. Miami: Charles Foley, Inc. 1934.
- Schnittke, Alfred. 4. *Streichquartett* (1966). Budapest: Editio Musica. 1973.
- Schnittke, Alfred. 2. *Streichquartett* (1981). Wien: Universal Edition. 1982.
- Schnittke, Alfred. 3. *Streichquartett* (1983). London: Universal Edition. 1985.
- Schnittke, Alfred. 4. *Streichquartett* (1989). Wien: Universal Edition. 1994.

網路資源

- Moody, Ivan. "Schnittke". Sadie, Stanley(ed.) *The New Grove Dictionary of music and musician*. 2001. <http://www.oxfordmusiconline.com.dbs.tnua.edu.tw:81/subscriber/article/grove/music/51128?q=Schnittke&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit/> (15 April 2013) .
- Burkholdery, J. Peter. "Collage". Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of music and musician*. 2001. <http://www.oxfordmusiconline.com.dbs.tnua.edu.tw:81/subscriber/article/opr/t237/e2274?q=collage&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit/> (15 April 2013))
- Burkholdery, J. Peter. "Quotation" Sadie, Stanley(ed.) *The New Grove Dictionary of music and musician*. 2001. <http://www.oxfordmusiconline.com.dbs.tnua.edu.tw:81/subscriber/article/grove/music/52854?q=Quotation&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit/> (15 April 2013))
- Walker, Jonathan. "Schnittke, Alfred." Arnold, Denis (ed.) *The New Oxford companion to Music*. 1983. <http://www.oxfordmusiconline.com.dbs.tnua.edu.tw:81/subscriber/article/opr/t114/e5978?q=schnittke&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit/> (15 April 2013))

「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 第十九期

Kuandu Music Journal, No.19

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 李秀琴

英文諮詢 邦恩莎

執行編輯 張智琦

編輯助理 張雅涵

封面題字 張清治

封面設計 賴瑋琍

排版 傑崴創意設計有限公司

印刷 美毅實業有限公司

國內售價 400元

Dean LIU Hwei-jin

Editor Editorial Committee of Guandu Music Journal

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

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

Fax : +886-2-2893-8856

Editor in Chief LEE Schu-chi

English Consultant Sarah Barnes

Excutive Editor CHANG Chih-chi

Editor Assiatant CHUNG Ya-han

Title Calligrapher CHANG Ching-chih

Cover Design LAI Wei-li

Typeset Gateway Visual Creative Co., Ltd

Printer Woei Lih Enterprise Co.,Ltd

Price NT\$ 400

版權所有 翻印必究

中華民國103年1月

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

ISSN 1814-1889