

闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

琺玄題 

馬水龍教授紀念專刊

關渡音樂學刊編輯委員會

主 編 陳俊斌 國立臺北藝術大學音樂學研究所

編輯委員（依姓名筆劃排列）

江玉玲 東吳大學音樂學系

李秀琴 國立臺北藝術大學傳統音樂學系

孫俊彥 中國文化大學中國音樂學系

陳慧珊 國立臺灣藝術大學表演藝術研究所

潘世姬 國立臺北藝術大學音樂學系

樊慰慈 中國文化大學中國音樂學系

盧文雅 國立臺北藝術大學音樂學研究所

顏綠芬 國立臺北藝術大學音樂學研究所

嚴福榮 東吳大學音樂學系

Kuandu Music Journal

Editor in Chief

CHEN Chun-Bin Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts

Editorial Committee

CHIANG Yu-Ring Department of Music, Soochow University

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

SUN Chun-Yen Department of Chinese Music, Chinese Culture University

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

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

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

LU Wen-Yea Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts

YEN Lu-Fen Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts

YIM Fuk-Wing Department of Music, Soochow University

主編序

普受臺灣音樂界敬重的作曲家及教育家馬水龍教授於2015年5月2日過世，這不僅是臺灣藝文界的一大損失，對於馬教授創立的國立臺北藝術大學(原「國立藝術學院」)音樂系，更帶來難以言喻的悲痛。過去幾個月，國立臺北藝術大學、鳳甲美術館、臺北市立交響樂團、國家表演藝術中心國家兩廳院等單位相繼舉辦馬水龍教授紀念音樂會，讓愛樂大眾透過音樂，追思這位音樂家。《關渡音樂學刊》編輯委員希望也能夠以書寫的方式懷念馬教授，更希望透過文字傳續他的創作與教育理念，特此規畫本期「馬水龍教授紀念專刊」。

為了在專刊中能夠從不同面向描繪馬教授的為人處事，及討論他的創作與教育理念，本期學刊除了接受投稿，還邀集國內外音樂界先進撰寫特稿。編輯委員們建議了幾位邀稿對象，在此也特別感謝潘世姬老師協助聯繫國外邀稿事宜，幾經聯絡與討論，本專刊收錄了三篇紀念特稿。美國北伊利諾大學退休教授韓國鑽所撰寫的〈相容並蓄，放眼四海：談馬水龍的音樂教育理念〉，推崇馬教授籌設國立藝術學院音樂系的長遠規劃以及具有前瞻性的教育理念。亞洲作曲家聯盟（ACL）名譽會員入野禮子〈懷念親愛的馬水龍先生〉一文，表達國際友人對馬教授的致敬，文中描述作者和馬教授在國際作曲家聚會長期交流下建立的情誼，並附上在這些場合中馬教授留下身影的照片。本校音樂學教授顏綠芬以〈憶馬水龍教授〉一文，描述作者求學到在學校共事過程中和馬教授相處的點點滴滴，刻畫馬教授藝術家人格以及古道熱腸的俠義風範。

徵稿方面，本期共收到7篇來稿，其中一篇作者撤回而未完成審查程序，2篇審稿委員不予推薦，2篇尚未完成修稿，故僅通過推薦刊登2篇。刊登的論文之一是我的〈山海之間：馬水龍教授的音樂之旅〉，這篇文章是我承諾馬教授寫作但延宕許久的文章，以馬教授對自己創作理念的闡述為基礎加以鋪陳。另一篇由李婧慧撰寫的〈交織（*Kotekan*）與得賜（*Taksu*）—巴里島藝術之核心精神及對表演藝術之影響〉，從音樂技術、美學及宗教信仰等面向探討印尼巴里島甘美朗音樂與克差音樂。這篇文章是本期文稿中唯一不是以馬教授為主題的論文，但作者是在馬教授鼓勵下開始進行巴里島音樂研究，因而作者也藉著本文表達對馬教授的懷念。

本期的出刊有賴投稿者、審稿委員、編輯委員、編輯助理及行政助教的協助，謹在此致謝。更感謝讀者們長期地支持本刊，希望各位先進、同好繼續支持，並不吝批評、指教。

《關渡音樂學刊》第二十三期主編

陳俊斌 謹識

2016年1月

《關渡音樂學刊》第二十三期

目 錄

主編序.....陳俊斌iii

馬水龍教授紀念專文

山海之間：馬水龍教授的音樂之旅.....陳俊斌 1

相容並蓄，放眼四海：談馬水龍的音樂教育理念.....韓國鑽 35

懷念親愛的馬水龍先生.....入野禮子（高橋冽子） 39

憶馬水龍教授.....顏綠芬 47

一般學術論文

交織（*Kotekan*）與得賜（*Taksu*）——巴里島藝術之核心精神及對表演藝術之影響.李婧慧 55

第24期徵稿函..... 77

CONTENTS

Preface.....	CHEN Chun-Bin	iii
--------------	---------------------	-----

ARTICLES IN MEMORY OF PROFESSOR MA SHUI-LONG

Between the Mountains and the Sea: Professor MA Shui-Long's Musical Journey	CHEN Chun-Bin	2
Embracing Diversity and Viewing the Whole World: The Music Education Rationale of MA Shui-Long	HAN Kuo-Huang	36
In Memory of Dear Ma Shui-Long.....	IRINO Takahashi Reiko	42
In Memory of Professor MA Shui-Long.....	YEN Lu-Fen	48

GENERAL ARTICLE

<i>Kotekan</i> and <i>Taksu</i> : The Essential Spirits of Balinese Arts and Their Influences on Performing Arts	LEE Ching-Huei	56
--	----------------------	----

山海之間：馬水龍教授的音樂之旅

陳俊斌

國立臺北藝術大學音樂學研究所專任副教授

摘要

本文以「旅行」做為一種譬喻，描述與討論作曲家馬水龍教授的生命與音樂。標題中的「海」指涉鋼琴獨奏曲《雨港素描》(1969)，「山」指涉人聲合唱與管弦樂曲《無形的神殿》(2007)，我將它們做為時間和空間面向的隱喻。在空間上，涵蓋《雨港素描》中作曲者描繪的故鄉基隆港到《無形的神殿》中呈現的玉山；在時間上，描述故鄉景象的鋼琴小品《雨港素描》代表馬老師早期的創作，而抒發登臨玉山感懷的大型作品《無形的神殿》則是他晚期代表作之一。透過作品探討、訪談紀錄和既有文獻的整理，本文分成「地方」、「路徑」與「音景」三個部分，回顧馬水龍的生命與音樂歷程並討論他的創作理念及文化觀。

關鍵詞：馬水龍、臺灣音樂、音樂與地方、音樂與文化

Between the Mountains and the Sea: Professor MA Shui-Long's Musical Journey

CHEN Chun-Bin

Associate Professor, Graduate School of Musicology
Taipei National University of the Arts

Abstract

Using “travel” as a metaphor in this paper, I describe and discuss the late composer Ma Shui-Long’s life and music. The word “sea” in the title of this paper refers to the piano piece *A Sketch of the Rainy Harbor* (1969), while the word “mountains” is related to *Invisible Temple* (for chorus and orchestra, 2007). I use “the mountains and the sea” as a metaphor in spatial and temporal dimensions. Spatially, “the mountains and the sea” are associated with the Port of Keelung, the composer’s home town that was depicted in *A Sketch of the Rainy Harbor*, and Yushan (Jade Mountain or Mount Morrison), the subject of *Invisible Temple*. In the temporal dimension, the piano piece represents Professor Ma’s early works, while the work for chorus and orchestra that describes the composer’s Jade Mountain hiking represents Ma’s late works. By means of musical analysis, interview notes and literature reviews, I provide a brief view of Ma’s life and music, and discuss his viewpoints on composition and culture, through three parts of this paper, “Places,” “Routes” and “Soundscapes.”

Key Words: Ma Shui-Long, Taiwanese Music, music and place, music and culture

前言

這篇論文開始構思於2010-11年，我執行一個國科會專題計畫¹時，原先打算將這篇論文發表於2011年國立中山大學人文研究中心「旅行與旅行敘述」國際研討會，但因忙於其他寫作計畫而取消發表，延宕至今，多次想把論文完成，然而總是寫寫停停。在重啟寫作的過程中，對於論文架構和論述方向做了多次調整，論文最初的構想則一直未變，也就是把馬水龍教授的音樂創作和他的音樂生命視為一種旅行。開始構思這篇文章時，我向馬老師說明這個寫作計畫，並做了幾次訪談。²他非常支持並關心這個寫作計畫，每次見面總會問我文章寫好了沒有。我在三年前間接知道馬老師罹癌的消息，一直沒有勇氣向馬老師當面證實，但開始感到完成這篇文章的時間壓力，反而使我下筆更加猶豫，再加上這兩年升等準備工作佔據了大半時間，這個寫作計畫近乎停擺。今年(2015)二月，最後一次和馬老師見面時，我向他保證這篇文章今年一定會寫完。然而，我終究還是無法將這篇文章當面給他。

雖然對於馬老師的過世已經有心理準備，當我得知他過世的消息時還是難免感到震驚。從我就讀國立藝術學院開始，三十多年來，馬老師一直扮演嚴師慈父的角色，在我的專業學習與人格的養成上指引著我。面對他的離去，心中萬分不捨，謹以此文懷念這位影響我最深的導師。

透過譬喻性的書寫，回顧馬老師的音樂旅程，我想像著在聆聽他的音樂以及寫作這篇文章的過程中，神遊他曾經駐足的地方，探尋他旅行的路徑，欣賞他作品中呈現的音景(soundscapes)。在卑南族習俗中，親人過世後，家族會踏訪往生者走過的地方，這種習俗稱為paydare(讀音接近「拜達勒」)，³我將這篇文章的寫作視為一種paydare的實踐。在paydare這個字中，dare指的是「土地」，paydare則意味著卑南族人踏在往生親人曾經走過的土地上，駐足停留，回想親人的事蹟。本文透過「旅行」這個譬喻，一方面回顧馬老師的音樂旅程，另一方面進行一個想像的paydare之旅。

本文標題〈山海之間〉中，「海」指的是鋼琴獨奏曲《雨港素描》(1969)，「山」則指人聲合唱與管弦樂曲《無形的神殿》(2007)。我將這兩首樂曲作為馬老師音樂之旅中時間和空間面向的隱喻。在空間上，是從《雨港素描》中描繪的基隆港到《無形的神殿》中呈現的玉山；在時間上，描述故鄉景象的鋼琴小品《雨港素描》代表馬老師早期的創作，而抒發登臨玉山感懷的大型作品《無形的神殿》則是他晚期代表作之一。在計畫寫作本文之初，我向馬老師說明使用這個標題的想法，馬老師贊同地說：「我覺得這個蠻有意思的，因為《雨港素

1 計畫名稱：【跨越空間與疆界：當代東亞音樂藝術的混雜面向——子計畫三：「亞洲主義」：跨國音樂素材運用及音樂交流建構的亞洲音景】，編號：NSC 99 2420 H 369 001 MY2。

2 我在2010年4月1日及2011年7月20日對馬老師進行兩次較長的訪談，之後多次進行非正式訪談。為行文方便，文中引用訪談內容的部分不一一標示訪談日期，而以粗體字顯示其內容為訪談中馬老師的談話。感謝我的助理楊宜樺及余聆協助整理訪談錄音。為保留馬老師說話的語氣，文中引述的訪談記錄，除了使語句通順而做的修改外，盡量保持原貌。本文完成後承蒙馬師母許子珍女士及邱再興文教基金會董事長邱再興先生提供修改意見，以及匿名審稿者提供的寶貴建議，在此一併致謝。

3 感謝卑南族語老師林娜鈴女士對paydare這個字的意涵提供說明。

描》是我最早的，應該是還沒有出國前吧。這個《無形的神殿》是最後嘛，所以我差不多從下海到上山這樣子」。透過馬老師作品的探討、訪談紀錄和既有文獻，串連成踏訪的路徑，神遊馬老師駐足停留的地方，透過音樂中營造的景觀領略作曲家所要傳達的意念，我希望在本文中勾勒出馬老師上山下海的足跡。

壹、音樂做為旅行

我們通常把旅行定義為從一個地方到另外一個地方的行為，一個旅程包含出發點(通常是我們熟悉的環境)和離開出發點以後歷經的停留點，而旅行終了，通常會回到原出發點。就某方面而言，寫作、表演和聆聽音樂，就是一種旅行。作曲家在創作的時候，脫離以語言作為溝通工具的日常空間，而進入以音符作為表達工具的另一個空間。當演奏者表演及聽眾聆聽音樂時，音樂以獨立於周遭環境的節奏及速度進行，音樂的聲響被人為的方式組織起來，不同於日常生活中非刻意編排的環境聲響。因此，演奏者及聽眾在音樂演奏中共同進入一個不同日常生活的空間，音樂結束，日常生活的眾多聲響又將演奏者及聽眾拉回俗世。

音樂又經常和地方產生連結，例如，當我們聽到sitar琴的聲音，會自然地想到印度，聽到風笛的聲音，會想到蘇格蘭，聽到「思想起」時，會想到恆春。因此，在聆聽不同地方的音樂時，我們可以隨著音符神遊不同的國家或地區。音樂和地方的連結，也會使作曲者在創作中可以用直接或間接的方式描繪出一個特定的時空，例如馬水龍在《臺灣組曲》中以鋼琴模擬廟宇中木魚鐘磬的聲響，以帶有民間音樂色彩的旋律和節奏刻畫「迎神」、「獅舞」、「元宵夜」的情景，這些音符連結了作曲者和他成長的故鄉，也使聽眾在聆聽時猶如置身於充滿節慶氣息的鄉間。

當然，我們不能忽略「真正的音樂旅行」，也就是，為了學習、表演或觀賞，在不同地方之間的往返。馬水龍在音樂的學習及教學過程中，分別於國立藝術專科學校(今國立臺灣藝術大學)、⁴德國雷根斯堡音樂學院、⁵東吳大學及國立藝術學院(今臺北藝術大學)停留較長的時間。他的音樂創作基本上可以依據在這些地方駐留的時間分成五個階段：「國立藝專一向日葵樂會時期」(1959-1971)、「德國時期」(1972-1975)、「東吳時期」(1976-1981)、「國立藝術學院時期」(擔任行政主管時期，1981-1994)⁶及「國立藝術學院/臺北藝術大學時期」(卸下行政職務後，1994-2015)。⁷從馬水龍進入國立藝專接受專業音樂訓練以來，近55年間在音樂園地上持續耕耘，執著於樂曲創作，作品經常在國內外演出，並積極投入教學，影響許多臺灣音樂界人士。在這55年間，長達三十多年的時間奉獻給國立臺北藝

4 主修作曲，師事蕭而化，並隨許常惠、盧炎學習音樂理論。

5 主修作曲，師事奧斯卡·西格蒙(Oskar Sigmund)。

6 在這個階段中，他短暫地擔任國立藝專音樂科主任(1981)，而後在國立藝術學院歷任音樂系籌備委員、音樂系主任、教務長和院長等職務(1981-1994)。

7 馬水龍在接受記者訪問時曾提到，他的創作可以分為「藝專畢業後至出國前」、「留德三年期間」及「回國後」三個階段(于國華 1999)；然而，我認為他在回國後作品風格一直在演變，因此將回國後的階段又細分成三個時期。

術大學，擔任學校行政主管十多年（1981-1994）。在擔任行政主管期間，學校從草創時期的辛亥路國際青年活動中心搬到蘆洲僑生大學先修班舊校舍，直到1991年才搬到關渡現址，學校歷經十年的飄泊後安定下來，而馬水龍也在學校搬到關渡後在學校旁邊買了房子定居。即使在1994年卸下行行政職務，2002年退休後，他仍然心繫學校的發展。記得每一次我到他家拜訪，我們總是從他的書房俯視著學校，聽著他不厭其煩地講述學校創立的經過並且評論著學校的現況，猶如一個望子成龍的父親談論著自己的小孩。或許可以說，北藝大是他花費最多心力也是他最掛念的「作品」。

雖然馬水龍一生中大半的時間都是以上述的學校為中心，他在很多場合提到，對他音樂創作影響最大的還是他幼時在故鄉基隆廟口的音樂經驗。他在〈我的創作心路歷程〉一文中，特別強調童年經驗對他音樂創作的影響：「在我長達四十多年創作生涯當中，影響我最深的，就是童年到少年，在北管、南管、說書、歌仔戲等戲棚下成長的過程」（馬水龍2008: 14）。雖然馬水龍在國立藝專和雷根斯堡音樂學院習得作為一個作曲家所需的專業技術與涵養，但他認為：

在這一連串學習過程中，所有的課程內容幾乎都是西方音樂理論與作曲法等，這些雖然是作曲領域必備的知識與寫作的工具，但是卻不能滿足我內心想要表達音樂美學思維與意涵。反而童年戲棚下的戲曲鑼鼓聲，以及少年時代那段繪畫素描等嚴格的視覺基礎訓練，對我往後在音樂創作上有相當大的影響（ibid.）。

在一次訪談中，馬水龍談到童年在廟口浸淫在民間音樂的回憶：

小時候還有一個就是說，我是在戲班下長大的，就沒事拿個小板凳，就看歌仔戲啊、北管的，南管…南管比較不在野外，都在比較室內的，然後說書的啊，都是我小時候最嚮往，尤其是說書的。我記得基隆那邊有一個說書的，可以說，我現在記憶裡頭，他書應該是讀得很多，而且他口才極好，他在說三國演義，關雲長出來的時候，那種關雲長聲調，張飛出來的時候張飛聲調，劉備出來劉備聲調，周瑜啊…。他一個人可以扮演好幾個聲調，還有開口閉口哪種文辭、對仗，我真的嘆為觀止。我說：「這個就是音樂，這個就是音樂」！

這些兒時回憶成為馬水龍創作的源頭，他稱之為「音源」；而在他不同時期的創作中，透過這些音源的運用，他不斷地在音樂中回到故鄉。關於他早期的作品，陳漢金提到，馬水龍在「向日葵音樂會」的活動中發表的作品鋼琴獨奏曲《臺灣組曲》（1968）和《雨港素描》（1970）

無疑是較具代表性的，一方面由於這是馬水龍首次廣泛、有系統地應用他的「音源」—

自小到大所受的傳統音樂的薰陶一的創作，另一方面，這兩組鋼琴曲都具現出作曲者所熟悉、所依戀的一些情景或情境，讓音樂創作走入生活中與感性裡(陳漢金2001: 101)。

對於《臺灣組曲》⁸中音源的使用，馬水龍則如此說道：「這個〈迎神〉的取材，是北管的嘛，北管的這種動機。那〈元宵夜〉也是跟北管有一點關係。〈獅舞〉也有部分的，就後面這三個都跟北管有一點關係」。吳美瑩在她的碩士論文中提到，「馬水龍將傳統戲曲的要素融入創作中，最多的是表現在唱腔及鑼鼓的運用」(1998: 203)，例如在《我是…》、《寶娥冤》、《霸王虞姬》中可以看出傳統戲曲唱腔的影響(ibid.: 174-175)，這些素材的運用反映了馬水龍兒時戲臺下的經驗。這些例子較顯著地呈現馬水龍兒時故鄉生活經驗，由這些經驗而來的音源甚至幾乎遍布他所有的作品，雖然有些可能以較不顯著的方式呈現，我將在稍後的段落討論這些音源的運用。接下來的敘述，將分成三大部分，首先是「地方」，主要討論馬水龍作品中對於他成長及生活的地方所做的描繪；接下來是「路徑」，討論他如何使用「音源」；最後則是「音景」，探討他在作品中傳達的意念及意象。

貳、地方

馬水龍曾公開發表的近60首作品，⁹以聲樂作品及標題音樂居多，其中包含了為古典詩詞或新詩譜作的聲樂曲(例如：《春蠶到死絲方盡》、《我是…》等)以及使用民間傳說或歷史故事為題材的標題管弦樂曲(例如：《孔雀東南飛》、《廖添丁》、《霸王虞姬》、《寶娥冤》等)，還有以音符寫景的作品(例如：《臺灣組曲》、《雨港素描》、《無形的神殿》、《關渡狂想曲》、《關渡素描》)。在他早期的創作中，包含「國立藝專—向日葵樂會時期」(1959-1971)及「德國時期」(1972-1975)的作品，以無標題音樂占多數，例如：「國立藝專—向日葵樂會時期」的《賦格二章》及《古典組曲》和「德國時期」的《展技曲與賦格》。這兩個時期的作品多屬為古典詩詞所譜寫的聲樂曲，而以音符寫景的《臺灣組曲》和《雨港素描》則是「向日葵樂會」¹⁰時期的代表作。任教於東吳大學期間(1976-1981)的創作，以使用民間傳說或歷史故事為題材的管弦樂曲為主，其中，《孔雀東南飛》、《寶娥冤》和《廖添丁》最初是作為舞劇音樂，但後來經常以交響詩的形式演出。他在國立藝術學院擔任行政主管期間(1981-1994)作品數量銳減，但這時期的代表作《我是…》和《意與象》在音樂語法上更為精煉，映照出他在美學層次上更深入的探索。在卸下行政職務後(1994-2015)，有更多時

8 全曲分為四段，分別為〈廟宇〉、〈迎神〉、〈獅舞〉和〈元宵夜〉。

9 根據陳漢金整理資料(2001)。關於作品的數量，馬水龍自己說道：

最近在重新出版的時候…號稱我有上百首的作品，我現在發現…現在在整理，有一些我還不太想出版，因為還有一些問題，那我就擱在那裡。能整理的，我就先快速整理，比如說那個小問題，我就整理一下，然後就整理出來，有一些「大洞」的，我幾乎是不想出版。現在是不會給它撕掉，以前是看了，我就給它撕掉，眼不見為淨，我就不再去看它了。

10 向日葵樂會是由陳懋良、溫隆信、馬水龍、賴德和、游昌發和沈錦堂所組成的音樂創作團體，於1968年起每年舉行作品發表會一次，共舉行四次(陳漢金2001: 97-100)。

間從事創作，這時期的作品顯得更多樣化，既有標題音樂，也有無標題音樂，既有小品，也有大型作品。我稍後將討論這幾個時期作品中呈現的「音景」，而在本節，我將透過幾個作品，探訪馬水龍曾經走過的地方。

一、基隆、雨港、廟宇

1939年，馬水龍出生於基隆蚵殼港（今基隆市安樂區樂一街附近），這裡不僅是他生命的起點，也是他音樂之旅的起點。關於蚵殼港，他如此回憶道：

蚵殼港那邊，到處都是廟宇，逢年過節，都是一下子迎媽祖，一下子舞龍舞獅。哇！差不多整天都是跟廟宇有關係的。我家的附近也是有一個媽祖廟，小時候都常常在那個廟的廣場，在那邊玩。廟的廣場很乾淨、很漂亮，一堆小孩子都在那邊玩。所以，這個玩完就進去廟轉一轉，然後，反正就是覺得廟就是非常親密，好像生活當中不可或缺的一件事。所以小時候記憶當中就有這麼一回事，慢慢慢慢長大以後，一想到臺灣，一想到什麼跟生活有關係的，廟宇好像是第一個變成我的選項當中蠻重要的一個點，大概就是因為這樣來。

這些成長的回憶，被轉化成音符，刻畫在馬水龍的作品中在。馬水龍對於他的創作，曾如此說道：「**作品就是你生命的痕跡、生命的腳步，那是你的生命，那你的生命就誠誠實實的、很用心的去走這樣子**」。他也時常說，他的一部作品，等於是生命的一個痕跡寫照。藉著〈雨〉、〈雨港夜景〉、〈撿貝殼的少女〉和〈廟口〉各段的音符鋪排，他在《雨港素描》這首鋼琴獨奏曲中描繪他早期的生命痕跡。關於這首樂曲的創作過程，他說：

因為《雨港素描》就我生長在這個地方，但是要寫的實在很多啦，我想就是比較那種突然間、瞬間的讓我抓到一個線，一個感覺就是說：「啊！這個是廟口，啊！這個是什麼」，點點滴滴這樣子，的確是我生活裡頭的、真實的感受出來的一種、內在的一種，到最後，一種凝聚、一種過濾、一直想要表達的東西這樣子，我才會寫啦。

在〈雨〉這段音樂開頭，左手奏出平行五度的低音音型，搭配右手在兩個八度間爬升的一短一長B音同音反覆，生動地模擬了雨水滴落的聲響。洪崇焜認為，馬水龍在這裡使用的低音音型，和Chopin的Mazurka (Op.24/2)及Prelude (Op. 28/2)的低音有異曲同工之妙(洪崇焜 2008: 165)。對於這樣的評論，馬水龍回應道：

為什麼用五度空心？因為基隆的雨與跟其他地方的雨不太一樣，我小時候十月底到四、五月都還在下雨，每天那個雨停不了也下不大，整個曲子幾乎都是這樣在表現。如果說我

跟誰一樣，那都可以說啊，因為他生的比我早啊。不要說什麼影響不影響，但是影響最深的還是我自己，尤其是文化!!

從〈雨〉緩板四分音符的頑固低音到第四段〈廟口〉的急板16分音符琶音，馬水龍生動地描繪基隆綿延不絕的雨勢，而在〈廟口〉細碎音符模擬的雨聲中，突然迸發出一句北管旋律，陳漢金引述馬水龍對於這段音樂的敘述：

當我在寫作這組樂曲的某一天，突然覺得厭倦而寫不下去了，於是騎著腳踏車，冒著毛毛雨到「廟口」去逛逛。當我坐在賣刨冰的攤子上，一面享受著一晚五毛錢的「大碗公」紅豆冰，一面有意無意地聽著淅瀝的雨聲時，突然間，開漳聖王廟裡，傳來一陣石破天驚的鼓吹樂聲！我來不及吃完紅豆冰，趕緊踩著腳踏車回家，把這可遇不可求的靈感固定在樂譜上(陳漢金2001: 107)。

聽著這段樂曲，想像著馬水龍描述的畫面，我想他不僅把那時候的靈感固定在樂譜上，也把當時的畫面封存在音符中。

「廟」是連結《臺灣組曲》和《雨港素描》這兩首作品的主题，這個主题在馬水龍作品中經常出現，例如《廖添丁》中的〈霞海城隍廟會〉可說是這些以廟為主题的音樂中最受歡迎的作品之一(ibid.: 140)。《雨港素描》的〈廟口〉紀錄了作曲者創作過程中在廟口的靈光乍現，《臺灣組曲》的〈廟宇〉以鋼琴模仿木魚和引磬，則和他藝專畢業後住在基隆中正公園附近，每天一大早聽到廟裡傳來誦經早課的記憶有關(ibid.: 102)。《臺灣組曲》的其他各段，〈迎神〉、〈獅舞〉和〈元宵節〉，也都圍繞著「廟」的主题。他的作品中一再出現和廟有關的描繪，反映了臺灣寺廟林立的景象，而對於圍繞著寺廟的民間信仰，他提到：

從小我就是跟著父母拿香拜長大的，那也不是什麼佛教，其實佛教根本不拿香的。後來我給它命名，那個就是臺灣教，拜拜教，因為這個是人神、人鬼合一的。人、鬼、神這樣合在一起的。人死了變鬼，有的就變神，反正就是這樣子，這個也是臺灣鄉下的民俗的很特殊的一個現象。

這些樂曲和談話都凸顯了馬水龍庶民的成長背景，在他接受西方音樂專業訓練、成為知名音樂家和大學教授後，他不但隱諱這樣的成長背景，甚至認為這樣的成長背景滋養了他的音樂語彙而對此津津樂道。

圍繞著廟宇的回憶，以及在廟口戲臺下浸淫在傳統音樂中的經驗，一再地出現在馬水龍的作品，使得他早期的作品常讓聽者感到具有鄉土氣息。馬水龍和許常惠都是臺灣作曲家，極力倡導作品中融合西方作曲技法和傳統音樂元素的代表性人物，但他們作品中呈現的鄉土氣息確有明顯差異。吳美瑩在她的碩士論文中，比較馬水龍和許常惠接觸傳統音樂的經

驗。她認為許常惠在成長過程中長達十多年時間在日本和法國求學，「對臺灣民間種種的音樂文化完全疏遠，孩提時代的音樂經驗似乎已成為腦海中的浮光掠影了」(1998: 16)，以至於1959年許常惠回國後，為了尋找創作的素材而研究傳統音樂，必須「刻意地去採集民謠」(ibid.)。相對地，

郭芝苑與馬水龍從小即浸濡在豐富的民間音樂環境裡，南北管、歌仔戲、民歌說唱、廟會，是生活周遭隨處可見的，也是生活中的一部份，在他們的成長過程中，幾乎都到二十幾歲才離開鄉下環境或出國留學，接受傳統文化洗禮的歲月相當長，傳統音樂對他們而言就是生命中的一部份，根本不需要刻意去「採集」(ibid.: 15)。

因此，吳美瑩認為，「馬水龍對傳統文化那份特殊的眷戀與執著，早已不自覺地深根在他的腦海中」(ibid.: 18)，對於所謂的民族認同與「回歸鄉土的感情，早已孕育在他的內心深處」，無須刻意標榜(ibid.)。我認同吳美瑩的說法，她適切地指出，馬水龍並沒有刻意搖著「民俗」的大旗，他在作品中使用的傳統素材和呈現的鄉土氣息，只是忠實地呈現成長的背景。

二、從華哈拉聖殿到外雙溪

1972年，馬水龍獲西德雷根斯堡音樂學院全額獎學金，赴德國留學，陳漢金在《音樂獨行俠馬水龍》一書中，以「華哈拉聖殿下的沉思」為標題，描述馬水龍的西德留學。陳漢金指出，雷根斯堡「位於德國南部巴伐利亞地區，是多瑙河南岸的重要城市」，而「華哈拉聖殿」(Walhalla)則位於雷根斯堡附近的丘陵(陳漢金2001: 112)。陳漢金如此描述華哈拉聖殿：

「華哈拉聖殿」為巴伐利亞國王路德維希一世(Ludwig I)建於一八四二年，多利克列柱所支撐著的樸素靜穆殿堂中，供奉著德國歷代的諸聖先賢、偉人英雄。而這座偉人祠之所以取名為「華哈拉」，是因為華哈拉是日耳曼人史前傳說中所有英雄死後的歸宿，這個神界的聖所更因後來華格納在他的樂劇四部曲《尼貝龍根的指環》中大肆渲染而聲名大噪：那是劇中「女武神」們接待凡間英雄死後英靈之處(ibid.)。

在這裡，馬水龍看到的華哈拉聖殿景象，可以說和他小時候嬉戲遊玩、看戲拜拜的廟宇景觀有天壤之別。而在雷根斯堡，不僅有華哈拉聖殿居高臨下，雷根斯堡音樂學院本身，和西方所有的音樂學院一樣，有著如同Bruno Nettl形容的音樂眾神殿 (pantheon)。Nettl想像一個來自火星的民族音樂學家，來到美國中西部的音樂科系，從這個來自火星的民族音樂學者眼中，所看到的音樂科系景象如下：

很多種人住在這個學校：學生、老師、行政人員、觀眾、那些沒有出現但為人所知的音樂家，還有大量已經過世的音樂家，但他們被當作朋友般被談論著。這些已經過世的音樂家中有些看起來是這個學校的主要人物。他們是眾神殿裡的神，這些神是幾乎不會被人們批評的作曲家。其中有兩個似乎比其他作曲家得到更多關注(或許只是多一點)，他們是Mozart和Beethoven，他們似乎是最主要的神明 (Nettl 1995: 11-12)。¹¹

這些眾神殿中的神明所寫的作品成為這些音樂科系的正典(canon)，師生們學習、演奏及創作都必須依據這些正典。雷根斯堡音樂學院不例外地也有這樣的音樂眾神殿，而陳漢金如此形容馬水龍如何在此學習眾神殿的正典：「因此，第一年的第一學期，馬水龍一直做著各種卡農的習題，第二學期則主要是遵循巴赫《賦格的藝術》，一再地從事賦格的習作」(2001: 116)。

對於馬水龍而言，眾神殿正典的學習一點也不陌生，因為臺灣音樂科系也是受這些眾神殿諸神的統治。吳美瑩如此描述馬水龍在藝專的學習經驗：

原來在同學們的觀念中，都認為自己生長環境周遭的傳統音樂太落後，甚至帶有一份莫名其妙的自卑感，反而對西方音樂一味的推崇，認為莫札特、貝多芬等古典音樂才是正統的音樂。同學們這種漠視自己本土音樂的態度，讓馬水龍相當不能認同，而儘管他在藝專致力學習西方作曲理論，接受的是西方音樂的洗禮，但他仍未放棄對傳統戲曲的喜愛與關心(1998: 145)。

馬水龍和這些同學不同的是，雖然他努力學習西方音樂眾神殿的正典，他並不盲目崇拜眾神殿的諸神，也沒有因為眾神殿的雄偉壯麗而近廟欺神，鄙視伴隨他成長的寺廟有關的點點滴滴。

他對於西方音樂和家鄉傳統文化的態度，具體呈現在他對西方歌劇和傳統戲曲的比較上。留德三年，努力學習眾神殿正典之際，馬水龍經常到雷根斯堡、慕尼黑、維也納和薩爾茲堡等地觀賞歌劇，不免比較這些在眾神殿中搬演的歌劇和在廟口戲臺表演的臺灣戲曲。他認為，西方歌劇雖有其長處，但「臺灣傳統戲曲存在著許多大異其趣的優點」(陳漢金2001: 122)，回想家鄉戲臺上的北管戲或歌仔戲，他如此評論：「演員雖比歌劇少多了，舞臺上卻以精簡、象徵的手法具現出種種複雜的情景，它們唱作俱佳的演出，令我無論在聆聽或欣賞各方面都覺得過癮多了」(ibid.)。

馬水龍在留德期間的創作，可以看出他學習西方音樂眾神殿正典的成果，而作品以無標題的樂曲為主。對於德國留學生活的環境和生活經驗，似乎沒有在作品中以音符具體描述，不像他在《雨港素描》和《臺灣組曲》這些作品中具體描繪他成長的地方和生活經驗。

他在1975年學成返臺，隨即在東吳大學任教，直到1981年擔任國立藝專音樂科主任和國

11 我的翻譯。

立藝術學院籌備委員，他在東吳任教的期間，可說是他創作力最旺盛的時期(至少就數量而言)。然而，他東吳時期的創作，以及稍後的創作中，都沒有在音樂中記錄他在東吳的生活空間及生活經驗。這時候重要的作品，例如《孔雀東南飛》、《竇娥冤》和《廖添丁》都是以人物為主，和中國或臺灣的民間傳說有關，並且都是為舞劇所創作的音樂。他在東吳這幾年(1975-1980)，正是臺灣歷經一連串外交挫敗後民族主義高漲的年代，高喊「唱自己的歌」的民歌運動和標舉「中國人作曲，中國人編舞，中國人跳給中國人看」旗幟的雲門舞集，呼應了這股民族情緒。在這波民族主義浪潮中，馬水龍這時期的作品中呈現的地方，並不是生活的空間，而是想像的中國。它是中國的，因為臺灣在當時的政治氛圍下，所謂的民族主義只容許講中國，它是想像的，因為在1970年代包括馬水龍在內的大部分臺灣人，都未曾踏上中國土地。馬水龍怎麼用音樂表現想像的中國呢？挪用「鄉土的臺灣」建構「想像的中國」，是那個年代常見的藝術表現以及學術研究方式(張釗維1994: 47)，馬水龍似乎也不能免俗。例如，在表現中國民間故事《竇娥冤》的音樂作品中，扮演重要角色的嗩吶，實際上來自於馬水龍對臺灣鄉間的印象。他先把這個印象用在《嗩吶與人聲》這首樂曲，而後用在《竇娥冤》中，時而作為竇娥的化身，時而作為「正義」和「真理」的象徵(陳漢金2001: 143)。在東吳時期，馬水龍的作品雖然沒有具體描述他的生活空間，在音樂手法的運用與風格的呈現方面，卻可以說是「藝專—向日葵樂會時期」的延伸，和他生活的土地有著密切的連結。

三、從關渡平原到玉山

馬水龍1981年開始負責規劃國立藝術學院音樂系，從此和藝術學院(今國立臺北藝術大學)結下不解之緣，而我進入藝術學院就讀後，和他的生命開始交會，可以說，藝術學院/北藝大是我們生命的共同軌跡。我歷經了辛亥路國際青年活動中心、蘆洲僑大先修班到關渡的遷徙，當想起這段求學的日子，不會只想到關渡，而是包含了這一路遷移的過程；在和馬水龍談到學校的點點滴滴時，我發現，我們對藝術學院/北藝大的地方感，都不是僅限於關渡。然而，我相信，馬水龍對於關渡這個地方還是具有特別的感情，這和他參與了關渡校舍建設的整個過程、遷校到關渡以後接任校長以及在關渡定居的生活有關。

雖然對關渡這個地方有特別的感情，他擔任行政主管期間(1981-1994)的作品並沒有特別描繪這個生活空間。這段期間，繁忙的行政工作使他創作量銳減，只完成《椰笛協奏曲》、《我是…》、《意與象》、《水墨畫之冥想》等作品¹²。雖然數量不多，這些作品可以說是他作品中被演出頻率最高的幾首樂曲，而在風格上則脫離東吳時期舞劇音樂的寫實而轉向寫意。

1994年卸下行政工作後，他寫作了兩首以關渡為題的作品，分別為《關渡素描》及《關

12 《椰笛協奏曲》寫作於東吳任教期間，作品完成時(1981)，藝術學院尚在籌備階段(陳漢金 2001: 163)。另外還有根據姜白石《長亭怨慢》及《醉吟商小品》兩首詞所譜寫的獨唱曲，以及《弦樂四重奏》及《廖添丁管弦樂組曲》等舊作改編。

渡狂想曲》，以及描述登玉山經驗的《無形的神殿》。鋼琴獨奏曲《關渡素描》(1999)¹³及《關渡狂想曲：鋼琴與管弦樂》(2001)都是應財團法人邱再興文教基金會委託創作的作品，並且有相同的創作動機。馬水龍在兩首作品的樂曲簡介上如此寫道：「作曲者家居關渡北側，長久以來對遼闊的關渡平原，在晨曦與晚霞之間，在朦朧的晨霧與燈火燦爛的夜景中，點點滴滴的感受隨興遐想，其創作動機油然而生」(2009: 12, 2014: 97)。在《關渡狂想曲》的樂曲簡介中，他特別提到，這首樂曲並非「標題描寫音樂」(2014: 97)，由此可知，這兩首以關渡為題的作品在表現方式上和《雨港素描》及《臺灣組曲》以音符寫景創作手法有明顯的不同。如作曲者所言，他在《關渡素描》和《關渡狂想曲》中並沒有描寫具體的景象，而是呈現「點點滴滴的感受」，那麼是哪些感受呢？作曲者並沒有公開說明，在我和他的談話中，他也沒有明確地說出想表達什麼樣的感受，留下了讓聽者想像的空間。

2007年發表的《無形的神殿》在風格上和兩首以關渡為題的樂曲大異其趣。這首男聲合唱與管絃樂曲所描寫的對象是玉山，作曲者用比較具象的方式呈現，並且使用原住民音樂素材。樂曲標題借用自詩人李魁賢詩作《玉山絕嶺》，創作動機則源於2003年他和一群文化界人士登玉山的經驗，作曲者由此體會到「在空靈的山中隱藏禪機，讓我們學習到真正的謙卑」。¹⁴關於這段登玉山經驗，他如此描述：

先前我也爬過大霸尖山啦，還有南插天山，但是沒有去爬玉山的感受那麼深。因為那一天運氣也很好，上去的時候，哇，非常的晴朗，還不知道幾點日頭就出來，然後那個壯麗，實在是，很難形容。所以我愣在那邊，我就像白癡一樣，什麼話都講不出來，那種感受就是說，真的是臺灣多美，真的是多美。我在國外也去過很多很多，但都沒有感受到那種群山就環抱你，你人就在雲的上端上面，很多山都浮上來，就像在那個水邊浮上來這樣子，那種感覺好像就是說你是神仙一樣。所以我正好才利用那個無形的神殿，的確是無形的神殿一樣，那時候也是，的確是這個名字。因為那個是等於布農族和鄒族的山頭，事實上活動都在那個地方嘛，這兩族心中的聖山也就是這樣子嘛，事實上也是臺灣的聖山嘛，這沒話說嘛。

所以爬玉山回來，我就心中一直想要幹什麼，可是也茫茫渺渺不知道要幹什麼。想要寫什麼，也不知道要寫什麼，痛苦了一陣子，後來慢慢凝聚了，才…。

作曲者後來用連樂章形式描繪登玉山的經驗，由「夜話排雲」、「日出」和「神祭」三個樂章構成。在「夜話排雲」中，描繪夜宿玉山主峰下排雲山莊的心境，在「半夜零下的溫度裡，看著滿天斗大的辰星」的情況下，湧現的「一種讚嘆壯闊、茫然不語的心情」。¹⁵接著，

13 陳漢金在《音樂獨行俠馬水龍》中提到這首鋼琴獨奏曲時，使用的標題是《關渡隨想》(2001: 201)，而《關渡狂想曲：鋼琴與管弦樂》在國立中正文化中心出版的《樂典01馬水龍》中也使用《關渡隨想》的標題，後來這兩首曲子在樂譜出版的時候，分別改成《關渡素描》及《關渡狂想曲》。

14 引自「聽見臺灣的聲音—馬水龍樂展作品演奏會」節目手冊。

15 網路資料，<http://www.pts.org.tw/php/mealc/main.php?XMAENO=1411&XMBENO=2927>，2009年3月5日擷取。

透過銅管厚實明亮的音色，描繪了日出的景象。作曲者更引用鄒族和布農族原住民音樂素材，藉由男聲合唱，營造了有如儀式般的神聖感。¹⁶

鄒族和布農族視玉山為聖山，馬水龍以這兩個原住民族群的音樂素材描繪玉山，這是他發表的作品中少數和臺灣原住民有關的樂曲。¹⁷他在樂曲中明顯地使用了鄒族Mayasvi戰祭中的Ehoyi、Akuyita和Eyao三個祭歌旋律，並將布農族Malastapang誇功宴中的報戰功音節形式以及布農族Pasi but but(祈禱小米豐收歌)的聲部結構原則融入樂曲。為了避免任何隨意的變更褻瀆祭歌的神聖性，作曲者在歌唱部分的歌詞及旋律上盡可能保持其原貌。在不變動旋律的情況下，透過合唱聲部織體的變化及樂團聲響的鋪排表現出這首樂曲的獨創性。

馬水龍不常在作品中使用原住民音樂素材，可是他一直對原住民音樂很感興趣。他曾告訴我，他很早就常參加原住民祭典，有時候會遇到研究原住民音樂的學者，他們似乎有點訝異為什麼他對原住民祭典有興趣。對此，馬水龍說道，他參加這些祭典，並不是要研究原住民音樂，只是想感受那種祭典的氛圍。他也一直在寫作以原住民音樂為素材的鋼琴獨奏曲，一個有點像《三十二首中國民歌鋼琴小品集》的寫作計畫。記得在2013年夏天，有一次拜訪他時，他見了我，迫不及待地讓我看他剛寫的一首鋼琴小品。來自泰雅族的旋律—la la la sol la la mi，配上非西方色彩的和弦，再加上速度和表情的變化，是一首適合小朋友彈的鋼琴曲。曲子不長，只有一張五線譜紙的長度。他說，住在美國的兒子這幾天要帶小孫女來找他，這是阿公送給孫女的禮物(譜例片段如下)。¹⁸

Song of Taiya
(for Julianne) Arr. by Ma Shui-Long

從《三十二首中國民歌鋼琴小品集》到使用福佬、客家和原住民民歌素材的鋼琴曲寫作

16 有關樂曲的詳細討論，可參閱陳俊斌2010。

17 馬水龍在2002年為次子婚禮所寫的《木管五重奏》也使用原住民(卑南族和泰雅族)音樂素材，但較少為人知。

18 譜例由馬師母許子珍女士提供，謹此致謝。

計畫，馬水龍藉著音符傳達對家人和土地的關愛。他問道：為什麼我們的小孩從小只能聽莫札特或巴哈？為什麼這些小孩子沒有機會聆聽從這塊土地上發芽的民歌？這樣的疑問驅使他在1980年為自己就讀小學的兩位兒子寫了《三十二首中國民歌鋼琴小品集》，30年後，他想繼續為更多小朋友(包括自己的孫子)寫作一套具有臺灣本土色彩的鋼琴曲。

沿著從《雨港素描》到《無形的神殿》的聲音軌跡，我們可以領略馬水龍作品幅度的寬廣，以及其中所蘊含的人文關懷。他透過音符，忠實呈現自己生命經驗，並且投射出對於他自己生活的土地以及和他生活在同一土地上的家人、朋友、學生的關愛。

叁、路徑

馬水龍曾走過許多地方，其中，故鄉基隆、藝專、雷根斯堡音樂學院、東吳大學、藝術學院/北藝大這些地方和他的音樂生涯有密切的關聯，而他也在作品中透過音符以不同方式描繪在這些地方的生活經驗。一路走來，馬水龍通過哪些路徑、用甚麼方式在音樂中留下這些地方的痕跡呢？多位評論者曾指出，雖然馬水龍在不同時期的作品中營造出風格多變的音景，但有些理念與創作手法則是一以貫之的；我們或許可以換個方式說：馬水龍在走過這些地方的時候，循著一定的路徑，而非雜亂無章地行走。洪崇焜在〈馬水龍的音樂藝術：思想、技術與表現〉(2008)一文中，討論了馬水龍在不同時期所創作的多首樂曲。他認為，馬水龍「風格與手法」相當多元，以至於「任何想藉由馬水龍的單一作品來瞭解他音樂的研究方法，皆不無陷入盲人摸象、以管窺天、以蠡測海等窘境之危險」(ibid.: 153)。對於馬水龍多元創作風格與手法的作品中，所呈現的「個人極為獨特的音樂藝術」，洪崇焜則將之歸諸於他「在音樂創作上的有所為與有所不為」(ibid.)。

關於馬水龍在音樂創作上的「有所為」與「有所不為」，陳漢金以「獨行俠」一詞形容(2001)，韓國鑽對於馬水龍為何被稱為「獨行俠」，則如此說明：

他被稱為音樂的“獨行俠”。原因無他，就是他的作品的一大特色是融匯了傳統和現代的因素和技巧，而且有不少通俗到老少咸宜，大眾都能接受，卻不流於膚淺。但從另一方面看，他也可以很“洋”和很“新”，甚至沒有傳統因素。他最大部分作品應該歸於兩極之間，以現代的手法，但在樂思的構想上有意識地融合傳統的因素，卻沒有像國民樂派那樣有意地去直接引用民間曲(韓國鑽2009: 12)。

韓國鑽所說的「歸於兩極之間」，或許可以稱為「不落兩端」。我認為，馬水龍在音樂旅途上，所走的路徑就是一條「不落兩端」的道路；而他「不落兩端」的態度，落實在對於「東方與西方」、「傳統與創新」、「視覺與聽覺」及「語言與音樂」等命題的思索與辯證。我將這些命題歸納為以下三個部分討論：「東方與西方」、「傳統與創新」及「音樂之內與音樂之外」。

一、東方與西方

馬水龍絕大部分的作品都有明顯的東方色彩，然而，他大部分的作品都是用西方樂器演奏或西方唱法演唱的藝術音樂，這些藝術音樂不可避免地遵循西方藝術音樂的規範。Yayoi Uno Everett指出，所謂的西方藝術音樂，指的是被事先創作而在音樂廳表演的音樂，在歐洲和美洲國家，這些音樂廳附屬於大學、學院和大都會的中心，近來在亞洲國家出現的音樂廳也是如此 (Everett 2004: 1)。Everett認為在經濟全球化、媒體及資訊流通的影響下，戰後的混種藝術音樂(hybridized art music)中所謂「東方」和「西方」不應被視為二分性的實體，反而是彼此互相動態性連結的、可滲透的、流動的文化實體(ibid.: 20)。即便如此，這些混和不同文化傳統的藝術音樂的主體，還是明確地置身於廣義的西方藝術音樂典範中(ibid.: 21)。Everett的評論可以適用於馬水龍的音樂，而馬水龍對於西方藝術音樂框架的主宰以及他自己在學習音樂過程中受西方音樂的影響，相當有自覺。從他對於西方音樂的態度，我們也可以看到他的有所為和有所不為。

馬水龍經常以「音源」這個詞指稱他自幼耳濡目染下接受的傳統音樂養分，而這些養分成為他創作的重要資源；我曾經好奇地問他，在他學習音樂過程中所接觸的西方音樂，是否也是他音源的一部份？他在回答我這個問題的時候，首先回顧他接觸西方音樂的過程：

我倒是整個學音樂以來，當然接觸的西洋音樂不亞於本土的，這個是事實…其實老實講，我第一次接觸西方音樂大概可能就是小學五、六年級或是初一，那時候在中廣聽到就《阿萊城姑娘》，欸，怎麼那麼好聽，就那個長笛怎麼那麼好聽。後來就每個禮拜有一個好像叫做中廣「音樂風」的，我家那時候沒有收音機，我就去同學家裡，喔，每個禮拜最大的期待跟享受就是到他家去聽音樂，聽那個「音樂風」，古典音樂這樣…那時候像白紙一樣，什麼東西都不懂，聽了好著迷阿！那時候開始的。¹⁹

一開始，從這些「比較好聽」的音樂入門，他還沒辦法接受貝多芬的交響曲，因為聽不懂，但他說：「硬著頭皮，撐著聽那個貝多芬的聽幾次，欸一喔，厲害喔！那個配器、結構，起承轉合這麼條理清楚、理路清晰」。他自己總結，在初中以前的音樂經驗大部分是和本土音樂有關的，而初中以後則差不多以西方音樂為主，就讀藝專後，更是進入一個音樂全盤西化的環境。

就讀藝專期間，馬水龍接受系統的西方音樂教育，但也開始對臺灣的音樂教育產生質疑。他在藝專主修作曲，師事蕭而化，並和蕭而化、許常惠和盧炎學習和聲、對位、音樂史、管弦樂法及樂曲分析等課程，以及隨張寬容副修大提琴，這些訓練奠定了他作曲的扎實

19 馬水龍小學二年級偶然聽到鋼琴的聲音，就為此著迷，小學四年級開始上音樂課後，被允許使用學校小風琴練習，初中時更被准許用學校鋼琴練習(陳漢金2001: 35-36)。因此，他接觸西方音樂的時間比這段談話中提到的時間還早，這裡提到的「第一次接觸西方音樂」指的應該是開始欣賞古典音樂。另外，趙琴主持的「音樂風」開始於1966年，在時間上和馬水龍回憶的初中年代不符，應該是節目名稱記憶有誤。

基礎。他曾提到，蕭而化和許常惠是兩位在風格、想法上差異極大的老師，他說：「蕭而化，他是**非常嚴格的那種調性音樂，非常嚴格的**」，而許老師則鼓勵他勇於突破，不要寫一些老掉牙的作品，這兩位老師對他作曲的學習在不同的方面各有啟發。雖然藝專提供了音樂專業學習的環境，他對學校幾乎全盤西化的音樂教育卻不能認同，他說：「**那時候我一年級進去的時候呢，發現怎麼全都是西洋的東西。所以第二年開始呢，我就一直在想一些，想路子**」。在這種環境下，他無可避免地也受到西方音樂深刻的影響，對此，他如此描述：

在學校全部都是洋音樂，然後我一個人常在操場走來走去，但是不知道為什麼偏偏就有一個人的音樂一直在我耳朵挖了兩三年怎麼挖都挖不掉，一直影響我，我深怕被他影響，就是蕭邦。我自己講的，蕭邦的音樂是「媚」。

他為這些音樂的美妙著迷，可是，他思索著，這就是他的音樂嗎？他想找出自己的路，所以開始試圖抗拒這樣的影響，那時候他一直自問：

將來我作曲是不是要寫像Brahms、像Wagner、像什麼Mahler這樣的東西呢？我反問了自己，前前後後一直在想，然後到最後我說，不。如果是這樣的話，那就copy了，我不要，我要寫我自己的。所以既然寫我自己的，我就必須要探討。

這種對於全盤西化的質疑，並不是對西方音樂的否定，而是對自我的追求。關於自我追求的探討，他繼續說道：

貝多芬有他的一定的高度，那是不能否認的。那時候想說寫得再好，也就像他，那就貝多芬是貝多芬，那我們如果將來人家講說，喔，你是貝多芬第二，我會覺得很丟臉，我要馬水龍就是馬水龍，我不要貝多芬，貝多芬是他家的事情。那我要尊敬也是我覺得他的作品有他的厲害，他的感動，那是另外一件事情，所以我一直在思考這個問題，那怎麼辦？我在尋找自己，自己是什麼，那時候手無寸鐵，作曲的技術也沒有，只有一直整天在思考這些事情。後來就開始在分析南管、北管…我在瞎搞胡搞自己搞，我在分析南管、在看工尺譜、在弄南北管，都被人家笑，那時候搞這種東西是不登大雅之堂。

在崇洋媚外的氛圍下，從本土中尋求自我的行為，實際上就是對於這種氛圍的挑戰。馬水龍對於當時崇洋媚外的氛圍，如此形容：

那時候你們不知道喔，我學生時代的時候，你如果拉小提琴的話，你可以走在大廳堂這樣晃著小提琴，好像唯恐人家不知道你在拉小提琴。如果那時候你是拉胡琴，你是用麵粉袋作的袋子夾在這邊這樣，怕人家知道說你是拉胡琴的。

勇於挑戰崇洋媚外的氛圍，轉而向傳統尋求創作養分的他，對於當時常見的以五聲音階旋律配上大小調和聲的「融合中西」手法，也無法認同，而他這時候在尋找自己的作曲語法上，一個比較具體的突破就是捨棄西方和聲系統。他在1964年創作的《小提琴與鋼琴奏鳴曲》中使用了自己設計的和聲系統，奠定一個重要的里程碑。他在這首曲子中使用的和聲系統建立在琵琶定弦的五度相生關係(A—D—E—A)，這個和聲系統成為他日後創作的主要語法。在《從舞劇廖添丁論舞樂的創作》一書中，他將這個和聲系統的構成歸納為三類：「(一)取自於五聲音階的音群為一獨立和絃(當中的音可作增減)以及各種轉位」、「(二)五度相生下的雙基音和絃」以及「(三)複調五聲音階或調式的進行，也就是說和聲的來源直接由多聲部的線條產生垂直的和聲」(馬水龍 1982: 10)。

尋尋覓覓地探索自己的路，幾年下來，馬水龍感到：「我好像找到了一線的曙光，可以往這邊走，但是也不滿意、不滿足」，因而興起出國深造的念頭。德國留學期間，令他感觸最深的有兩點，一是堅定「走自己的路」這個想法，另外就是印證了創作對文化的重要性。他如此說道：

第一個，我在臺灣在想的問題，就是說我要走自己的路，我要找自己的，然後…那時候發現說，你如果沒有自己的東西，你不要去跟人家談話。走不出去的，對不對。我肯定了…

關於第二點，他則指出：

原先我在臺灣我的看法沒有錯，就是說這個音樂的文化，全世界每一個音樂文化是從創作開始的，你沒有創作就沒有文化，有創作開始，於是也有演奏，然後聽眾，然後你們音樂學家再加進來做那些客觀的評論…那整個音樂文化就這樣形成了。

在德國三年接受當地文化刺激，浸淫在雷根斯堡音樂學院濃厚的藝術音樂氣息及系統的訓練中，馬水龍寫作了幾個和出國前的創作風格迥異的作品。德國時期的作品，例如：管風琴曲《展技曲與賦格》，充滿著西方的語法，馬水龍以「洋蔥味」形容，他說：「在德國那段時間，德國那些作曲家，他們覺得說東方人都在寫五聲音階，他們的觀念裡頭就是這樣子。那我是故意找了一個方式，我就，你們寫什麼，那我也寫什麼，所以那幾個作品大概就是這樣子啦」。回到臺灣，任教於東吳大學期間所創作的幾個代表性的作品，如：《孔雀東南飛》和《廖添丁》，和出國前以聲樂和鋼琴獨奏為主的小型編制創作比較之下，可以說，他這個時期寫作的管弦樂作品在技法的駕馭上，比出國前顯得更純熟。另一方面，在作品風格上，回國以後的作品延續了出國前作品的本土路線。對此，馬水龍說，留德時期的作品「是屬於脫離的，屬於故意的」，和前後時期比較起來，「是比較突變的，在尋找路途的一個過程啦」。他又以「橋」比喻留德時期，它銜接出國前和出國後個人的創作理念，對此，

他如此說明：

我覺得說任何一個藝術家呢，是怎樣的文化背景，造就怎樣的藝術家，我不曉得你們同意不同意，我就認為。因為你生長在這個、薰陶在這個，你所看、所知、所聞，從語言從各種去感受，你很自然就從這邊定你的表達，然後去把它融進你的血液裡頭，去變化這樣子。所以，我是覺得說，中間這個是一個橋啦，這個前面跟這個²⁰其實是一個觀念，到現在我還在走的是一個觀念，是延續而已啦。

從他留德作品和其他時期作品的比較，我們可以看出，馬水龍對於西方語法的運用，是「不為也」而非「不能也」；而從他接觸西方音樂到創作自己音樂的過程，我們則可以看到他「有所為」和「有所不為」的取捨。洪崇焜精要地指出馬水龍對於西方音樂的態度：「他認為學習西方音樂應當只是工具與手段(means)，而不應當是目的(end)」(2008: 159)。關於我提出西方音樂對他的影響的問題，馬水龍如此回答：「你剛問我西方音樂對我有沒有影響，或多或少都會有，但是那是潛意識的，但我要強調的是，我當時如果不拒絕，我整個耳朵裡就都是那個了」。他所要追求的是，一個能反映他的文化背景和所看、所知、所聞的創作路線，因此他要刻意抗拒西方音樂的影響，但是他也不認同把鄉土的、傳統的素材直接套用在創作中，正如韓國鑽所言，他「在樂思的構想上有意識地融合傳統的因素，卻沒有像國民樂派那樣有意地去直接引用民間曲調」(韓國鑽2009: 12)。不管是東方的或西方的音樂養分，他都努力吸收，而在融合的過程中歷經衝突與掙扎後把這些養分轉化，成為他創作素材的來源。在取捨之間，他找出自己的路；不執著於兩端，他形塑出自己的作品風格。

在樂曲中使用傳統樂器，是馬水龍在傳統元素的運用上一個相當外顯的表現。馬水龍堅持把琵琶、古琴等中國樂器稱為「傳統樂器」，而不稱為「國樂器」，認為「國樂」這個名稱的意識形態意義大於實質意義；相對地，他認為「傳統樂器」這個名稱具有更大的包容性。關於傳統樂器的使用，馬水龍如此說明：

《玩燈》裡面就有鑼鼓，《孔雀東南飛》裡面就有簫。那時候很自然的，在我一個創作的人來講，我耳朵需要有什麼東西，我自然就用下去，我也不是刻意的。我不是說標榜你用了鑼鼓，就有了我們的色彩，我才不要，我覺得這樣無聊，我不是這樣思考的方式。我需要這樣的一個感覺，我就用上這樣。

從這段話中，我們可以了解，他並不是為了強調所謂的「傳統」、「本土」而使用傳統樂器，而是在這些樂器可以做出他要的聲音的情況下才使用。他常常說，音樂就是音樂，「**不要用樂器的屬性來命名**」，也常常說，樂器只是媒介，重要的是怎麼透過這樣的媒介表達樂思。然而，他對於傳統樂器還是情有獨鍾，在他幾首代表性的作品，例如：《椰笛協奏

20 指回國後的創作。

曲》、《意與象》和《琵琶與弦樂四重奏》，都使用了傳統樂器。他之所以常在作品中使用傳統樂器，一方面是因為傳統樂器有西方樂器無法取代的特色；另一方面，他堅信，樂器的生命在於創作，如果一件樂器沒有新的作品一直出現，它就會消失，因此，創作是保存傳統的必要手段。

有感於中國傳統樂器獨特的性能和表現力，馬水龍希望為每件傳統樂器寫一首協奏曲，雖然後來只完成《梆笛協奏曲》和古箏協奏曲《尋》。《梆笛協奏曲》成為馬水龍最受歡迎的作品之一，1983年羅斯托波維奇指揮美國國家交響樂團，由陳中申主奏梆笛，在國父紀念館演出此作品，使得這首樂曲揚聲國際，至今已在十幾個國家演出過。這首曲子在國內外廣受歡迎，大幅提升了這個樂器的地位，對照國人提到傳統樂器時抱持的「卑微、沒有自信」態度，馬水龍不禁感慨：「有時候我們是捧著金碗要飯吃的民族，不知道自己好處在哪裡，那一定要受洋人肯定，你才肯定」。

為了實踐以創作為傳統樂器注入新生命的理念，馬水龍不僅在作品中經常加入傳統樂器，也在設計國立藝術學院音樂系課程時，把傳統樂器列入學生必修的樂器，尤其是作曲組學生必須要學習演奏古琴。這樣的規定難免引起學校師生抱怨、反彈，然而，有些學生多年後才領悟到這樣的課程設計對他們的幫助，馬水龍以第二屆畢業生李子聲為例：

像李子聲他也講，他走到哪裡就說，當時馬老師是連哄帶騙的讓他們接觸傳統音樂，有時候他們學得心不甘情不願的，結果他們畢業以後到美國去才知道馬主任以前是用心多良苦…李子聲那時候就說，藝術學院那時候最大的收穫就是被馬老師騙。

在作品中使用傳統樂器，以及在學校課程中將傳統樂器列為必修，使得馬水龍不可避免地捲入「國樂」與「西樂」之爭。對於臺灣長期以來，「國樂」和「西樂」壁壘分明的現象，他一直不以為然，一方面對於部分國樂界人士把國樂視為神聖不可侵犯的態度不能認同，另一方面也反對西樂界盲目地推崇外國而鄙視本土。他常開玩笑地說：「**國樂界把我歸在西樂，可是我一直在幫國樂界發聲**」；然而，他常使用傳統樂器在作品中，實際上是對音樂本質嚴肅思考後的作為，他認為音樂作品不能光憑使用哪種樂器而加以分類甚至分高低，「國樂」和「西樂」的區分如果淪於「民族主義」或「文化殖民情結」的意識型態之爭，就會掩蓋音樂的本質。

馬水龍重視傳統樂器的作法以及作品中呈現的鄉土色彩，使得有些評論者為他貼上「民族主義」的標籤(如Lin 2001)，而有些評論者則為此提出辯駁。例如，韓國鎮指出：「他希望從重視傳統的角度有形無形地教育或影響學子，繼而改變大眾的觀念，再繼而修正制度，但從來沒有表現出唯我獨尊的民族或本土主義」(2009: 12)，洪崇焜則更直接地反駁：「馬水龍並不是狹隘的民族主義者」(2008: 160)。對此，在我們的談話中，馬水龍非常明確地表達他的立場：

我也不是說一種狹窄的民族主義，我絕對不是，而且我非常反對狹窄的民族主義，因為狹窄的民族主義到最後就是自殺的份，井底之蛙嘛！對不對，你自認為最好，別人不好，你知道別人是什麼？你當然知己知彼，你才能百戰百勝，你才能比較。

在創作道路的探索過程中，馬水龍一直在「東方」和「西方」之間進行辯證。他對於「東方」或者「鄉土」的態度，吳美瑩的評論相當貼切，她認為，馬水龍「並沒有刻意去標榜所謂的『中國的風格』、『臺灣風格』或『民族風格』，但是對於認同民族，回歸鄉土的感情，早已孕育在他的內心深處」(1998: 18)，使用傳統樂器或戲曲元素也並非為了抽象的民族主義想像，而是成長過程與生活經驗的映照(ibid.)。對於「西方」的態度，我則認為，他並不排斥西方，但是反對西化。Bruno Nettl藉著比較「現代化」(modernization)的觀念，定義何謂「西化」(Westernization)，他指出，「西化」和「現代化」都是非西方社會面對西方文化調適的方式，「西化」意味著對西方路徑的執迷，接受西方原則及價值，而「現代化」的方式則是為了維持本土傳統而使用西方科技與技術(Nettl 2005: 432-433)。Nettl這種二分法，在解釋因應西方文化的過程及結果上似乎過於簡單化，但是對於區別非西方社會對西方文化的不同態度及採用西方技術與方法的不同動機具有建設性。馬水龍未曾明確主張以西方技術使本土音樂現代化，但他對西方元素取捨與應用的方式，顯然較接近Nettl所說的現代化，而非西化。

二、傳統與創新

真正的創作從現在才開始，好的作品永遠是明天的事。

—馬水龍²¹

2015年6月9日，國立臺北藝術大學音樂系在學校音樂廳舉行一場「馬水龍教授追思音樂會」，演出馬水龍在不同時期的代表作品。曲目包括聲樂曲《春蠶到死絲方盡》(1969)及《水中花》(2003)、《展技曲與賦格》(1974)中的〈展技曲〉、《雨港素描》(1969)、《琵琶與弦樂四重奏》(2004)、《尋》(2005)與《我是…》(1985)。透過這些樂曲的表演，呈現了馬水龍作品風格的多樣性，例如，《雨港素描》以鋼琴音符描繪雨聲的寫實風格、以及《展技曲與賦格》明顯的西方語法表現、《我是…》中營造空靈意境的寫意風格。關於馬水龍作品風格的多樣性，洪崇焜曾說：「馬水龍在創作風格上的多元，經常讓人對他的每一首新作充滿了好奇與期待」(2008: 153)。社會環境的變遷及個人創作手法的不斷探索，也使得馬水龍作品風格不斷蛻變，對此，洪崇焜如此評論：「隨著臺灣整體環境的逐漸改善與開放，馬水龍使用音樂語法的自由度也愈來愈高，筆觸也比以往愈來愈大膽。許多當代作曲家在年事漸長後，風格多半漸趨保守，但馬水龍卻是相反，這是相當有趣的現象」(ibid: 171)。

21 引自「樂音流轉，畫意盎然—隨著馬水龍教授『看見音樂，聽見畫』」(九十五年行政院文化獎頒獎典禮暨馬水龍作品音樂會)節目手冊，2007年4月25日，於國立臺北藝術大學音樂廳。

馬水龍在「東方」與「西方」之間的取捨以及「有所為」與「有所不為」的堅持，成為他創作歷程中一貫的理念；他在創作手法上的推陳出新，則體現他堅持不斷突破的理念，然而，這樣的突破卻是建立在傳統典範之上。探討他如何在「傳統」與「創新」之間進行辯證，有助我們了解馬水龍如何在創作上追求突破。在此，關於馬水龍使用的作曲技巧與手法的討論，我提到的「傳統」是西方藝術音樂的傳統(convention)，必須和來自他成長及生活環境並提供他創作音源的傳統(tradition)做一區隔。儘管馬水龍作品中用到北管、南管等傳統素材，他使用的作曲手法基本上還是西方的，正如洪崇焜所言：「馬水龍對於德奧系統的作曲技法極為推重，尤其是動機發展、主題轉型的手法，也受其影響極深，在馬水龍的作品中隨處可見」(2008: 169)。因此，在此有關「傳統」(convention)和「創新」(innovation)辯證的討論，所謂的「傳統」，指的主要是他在藝專及雷根斯堡音樂學院接受作曲訓練中所承襲的德奧系統作曲技法，而他把這套系統視為一種表達的工具。

馬水龍對於「十二音」的評論，具體呈現他將西方藝術音樂傳統作為工具的想法。他曾經明確地表示不喜歡十二音技法，主要是因為他認為「十二音其實沒有創見，它的創見只有突破調性的創見」，它的作曲法在巴哈《賦格的藝術》跟《音樂的奉獻》就已經用到了。其次，十二音技法雖然提供創作的一個可能性，但他覺得用十二音寫出來的作品「缺少人味」：「寫出來是冷冰冰的，沒有那種味道嘛，感性無法融進去嘛」。即便如此，他教作曲的時候，一定會教主修作曲的學生十二音技法。有學生問他：「你不喜歡十二音，為甚麼還要教？」他回答：「喜歡不喜歡是歸一件事，這是工具。你要去認識」。他以學武功做為比喻：「你一下子要那個什麼鐵砂掌，還想要什麼，你馬步都不會站的話，能做什麼呢？」又用「畫鬼容易畫人難」的比喻，指責那些不把基礎打好只想譁眾取寵的學生，「連寫一個調性音樂都沒辦法寫」，而寫一些「為新而新」、「大家聽不懂」的東西就自我陶醉。他會勸這種學生：「你規規矩矩寫一個調性音樂給我看看，不簡單啦」。

他認為音樂的好壞和音樂的「新」與「舊」沒有必然關係，而關乎音樂是否忠實地表達出自己的意念。他對於音樂的新舊與好壞，提出這樣的看法：

我甚至於常常跟人家講，就是說「什麼叫新？什麼叫舊？」音樂不是在論新舊啊！但是有蠻多人就是新才是好這樣。這是錯誤的，好像追求新這樣，包括很多學生也是這種觀念，對不對。藝術這種東西啊，沒有新舊，只有好壞。這個是我的觀念。你不管是美術也好，或是音樂也好，你好就是好。你今天如果是能夠用三和弦，寫出很棒的音樂，但是當中要有你，不是去模仿，用三和弦寫出像貝多芬這樣、莫札特這樣的音樂，那是copy，我就不要。你如果能用這個素材寫出你的東西，那我佩服。也是那麼棒、那麼從織度、結構，各方面真的讓我覺得我很佩服。問題是，如果你用這些西方的東西，然後就是在那邊套用的話，就沒有意義了。

為了新而新的創作，猶如「為賦新詞強說愁」的做作，馬水龍反對這樣的作曲態度，他認

為作曲應忠實呈現自己，並且也要考慮和創作相關的情境(contexts)。他如此自述他的創作態度：

從我開始創作以來，甚至於出國前，或是說出國以後，這些在出國那段時間，或是說一直到現在，唯一沒有變的就是說，我寫作品，每一部作品都從內在覺得，就是都已經感到非要寫不可，那個我才要寫啦。那有一些比較屬於，我常常講說應酬作品啦，慶典式的，那個我就不算在內了，大部分覺得幾乎是百分之九十五以上大概是，每一個作品都是我內在心裡感受。

他「不為新而新」的態度，可以用他在東吳大學任教時期的創作為例。馬水龍回憶道，剛從德國留學回來，他也寫一些當時被認為比較新的東西，例如，《嘖嘖與人聲》(1976)，他說：「連包括音樂界都覺得說一方面是新的他們接受不了，一方面是說寫這個什麼東西阿！後來我那個完了以後，很多人學我的，他們在寫，所以就是這樣。他們才知道原來可以突破那個」。他後來將《嘖嘖與人聲》大幅改寫，成為《寶娥冤》舞劇音樂(1980)，凸顯了「人聲樂器化」的手法。這個音樂跟他為雲門舞集寫作的《廖添丁》(1978-1979)風格的差異相當顯著，最主要的是在《廖添丁》中為了要配合舞劇的故事，而寫得比較寫實、鄉土，不刻意強調新穎的作曲手法。

對馬水龍而言，音樂創作的「新」不是故弄玄虛，寫一些別人聽不懂的東西，而是一種反求諸己的探索。這種探索是一種自我的追尋，馬水龍認為：「所謂的新就是你要找到自己」，尋找自我的過程一方面挑戰傳統的規範，一方面也挑戰自我。自我的追尋並不是自說自話、無中生有，它必須有深厚的訓練作為基礎。在這個基礎上，才有能力求變求突破，而作曲家必須不斷求變求突破，因此，所謂的新，不只是對於既有規範的反思，也是明日的我和今日的我之間的比較。不斷突破自我的期許，是對作曲者一個很大的挑戰，馬水龍如此形容他的心境：

我常常講，路越走越窄，每寫一個，越寫越困難…所以每寫一個，我都要思考很久，其實我剛才才講，走到最後啊，我是對自己一直講，下一個作品希望我會更喜歡一點，那就難了呢，前面都已經這樣寫了，寫到沒路了…那我要去哪裡找，自然就難了嘛。自然難了以後，量自然就少了。

他有幾個代表性的作品，都是在這種內在的心理壓力和外在的時間壓力下完成的，例如：《意與象》(1989)，他如此描述當時寫作的心路歷程：

那個《意與象》，其實我想差不多蠻久的，想差不多一兩個月，一直下不了手，你知不知道。不知道該從何處寫，不知道要如何呈現，才能夠深刻表達我那種感覺、那種強烈

的要呈現的那個。不管是美學或是美感，也是對音樂表現的，講出內在要講的話這樣子。

這種心理壓力之外，他也同時感受到沉重的時間壓力：創作這首樂曲之時，馬水龍正擔任藝術學院教務長，繁重的行政工作，使他深感沒有時間寫作。他向當時的校長鮑幼玉說：「我說我真的要想要辭掉，我真的想要離開藝術學院，我再這樣累下去，藝術生命就斷送了」。鮑幼玉不同意他離開，後來妥協的結果是讓他暫時閉關幾天，完成作品。

《我是…》(1985)的寫作過程，也是同樣艱辛。這個作品是新象公司為了鮑幼玉夫人劉塞雲的獨唱會所委託的創作。馬水龍當時向鮑幼玉爭取暫時離開行政工作，專心寫作，他如此描述：

我每天都是一來學校就這樣忙、忙、忙到晚上七、八點，回去還是昏頭轉向，我說我要怎麼寫？後來讓我一個禮拜，讓我一個禮拜我躲起來後，我講那個心路過程，那種痛苦是什麼樣子，大概就可想而知。一個禮拜對不對，像今天開始，今天是禮拜三，我必須要下個禮拜三要歸隊，就要去過那種生活了。我今天就離開了，然後今天呢，今天就心情安頓不下來，寫什麼？到晚上十點還不知道要寫什麼，唉，算了，明天早上寫，然後就趕快睡。明天早上起來，六、七點起來，一直在苦思，就是我，我常常寫作寫不出來，我就在走方步，在那邊走來走去這樣子。

第一天上山就沒有寫，第一天就報銷啦，早上去那邊也寫不出來，簡單吃一點東西也寫不出來，我沒有電話，沒有什麼，我不讓人打電話，然後第一天就報銷了。第二天早上也是這樣子，到晚上也是報銷了，那時候真的是晚上開始睡不著覺，不知道怎麼辦。然後第三天，其實我第三天寫，第三天、第四天、第五天，其實我寫三天多，三、四天，然後下山的前一個晚上就寫完了，所以那時候每天都早上一直寫寫寫，寫到晚上十一點多，因為我不敢熬夜，然後早上一大早就起來寫、寫、寫，這樣子。所以我也有這樣的經驗。那個《意與象》其實也是這樣子，我也是這樣子，就是開始的時候不知道結束是什麼東西，寫不出來這樣，眼看時間又沒有一天了、又去掉一天了，又剩下四天了，哇，那個更緊張了，就是這樣子。

我們現在聽《我是…》這首作品時，大概很難想像馬水龍當時如何在內外壓力下完成樂曲。他的口述，除了讓我們了解他寫作時承受的壓力，也讓我們得以理解，對他而言，「創新」並不是一個空洞的口號或理念，而是透過身體力行、一步一腳印的實踐。

三、音樂之內與音樂之外

「看見音樂，聽見畫」是馬水龍的一句名言，他將這句話用在他的一場音樂會時，曾

遭到主辦單位質疑，馬水龍回憶道，那時候主辦單位「來校對，一直說馬老師你是不是寫錯了，是顛倒什麼的」。提到這件事，他開玩笑地說：「我說『看見音樂，聽見畫』，大家都以為我頭腦壞掉了」。接著，他引馬致遠的《天淨沙》為例：「枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西風瘦馬。夕陽西下，斷腸人在天涯」，問道：「你說從這首詩裡頭，聽不聽得見音樂？我是聽見了。所以我說『看見音樂，聽見畫』，你用眼睛聽音樂啊」。我們無從驗證馬水龍用眼睛看到甚麼音樂，用耳朵聽見甚麼畫，但是我們可以從「看見音樂，聽見畫」這句話知道，他的樂曲創作不只是音符的經營，更從文學、美術等藝術類型中吸收養分再轉化成音樂形式呈現。

有關馬水龍對於音樂和美術的愛好，不僅他經常提起，不少論著也曾加以描述討論(如：徐玫玲2008，陳漢金2001，陳俊斌2008，嚴福榮2004)。馬水龍在青少年時期就熱愛音樂和美術，曾經為了選擇哪一個做為終生志業而掙扎，雖然最後選擇音樂，終其一生都沒有放棄對美術的喜愛。他常常說，他在寫作音樂的時候，腦中會有畫面，他也常將音樂和繪畫作類比，例如，他說：

繪畫裡頭的色彩學就是所謂的配器法，曲式學就是繪畫當中的結構問題，織度就是繪畫當中的濃密稀疏。所以我是屬於混合體的，我是當下情景，創作捉摸不定，所以我才喜歡。

對於馬水龍將音樂和繪畫作類比的說法和藝術表現，徐玫玲曾用「聯覺」的角度加以討論(徐玫玲2008)，但馬水龍自己認為用「感通」來形容更合適。對於「感通」，我的理解是，我們有所感的當下，可能會將念頭用聲音、色彩或文字的形式思維及表達，一般人可能習慣用聲音、色彩或文字其中一種媒介來傳遞、呈現某個一閃即逝的念頭，而馬水龍曾在美術及音樂都投注相當多心力學習與體悟，可能在念頭轉換的時候同時以聲音和色彩作為感知與表達的媒介，而產生聽覺和視覺的聯繫。因此，我認為，這種感通能力不是天生的，也不是一種特異功能，它是在不同的藝術領域中經過長時間涵養以後所形成的本能反應。

在〈我的創作心路歷程〉(2008)中，馬水龍曾描述他高中時期，在李哲洋的介紹下，認識很多藝文界人士，並特別提到汪壽寧以及江明德夫婦對他美術方面的啟發。這些老師對他的影響不僅在美術方面，更在美學和哲學方面開拓他的視野。他提到，剛開始到汪壽寧及江明德的畫室時，參加畫室聚會的人都比他大五、六歲，這些人都已經師大畢業並在任教了，所以他就被他們稱為「馬小弟」。他回憶當時的聚會，以及這些前輩的影響：

他們都在談一些美學的問題，一些哲學問題。我那時候很感興趣，但有一些聽不太懂這樣子，後來我才發狂的到處找，我才讀了一些書啦。就猛讀一些，那時候才開始，以前是很喜歡讀書，什麼書抓到就看了，只要是書我都讀啦，好書、壞書我都讀啦，後來就比較有選擇性啦，就比較讀一些歷史的問題啦、心理學的問題、哲學的問題，還有文

學。隔了一年以後呢，那時候的馬小弟可以加進去跟他們胡扯。

他在這個時期奠定了對音樂、美術及其他藝術的廣泛興趣，而且持續地在這些藝術領域探尋，形成他「看見音樂，聽見畫」的藝術觀點與表現手法。他在〈我的創作心路歷程〉中如此說明音樂以外的藝術涵養如何影響他的創作：

也從繪畫素描，尤其是書法、水墨畫，那虛實相間的變化，陽剛陰柔對比，以及意象之內化與轉換。這些好像與音樂創作沒有直接關係，但是，我從這些當中進一步了解了，什麼是抽象中的具象、具象中的抽象。這一些都提供了我如前所說在創作時無比的想像空間，對音樂內容的表達與詮釋有更多面向探索的可能性(馬水龍2008: 15)。

除了美術以外，馬水龍作品中音樂和語言的關係也常被他人以及論述者提出來討論。他指出，他從童年接觸的北管、南管、說書、歌仔戲等傳統音樂，以及古詩詞中所得到的有關樂曲形式及語法聲腔的理解，對他的音樂創作有著深遠的影響(ibid.)。他更直接地說：「語言就是音樂」，因為「音樂是從語言出發的」。洪崇焜在討論馬水龍的音樂時也指出，「馬水龍音樂思想中最重要根基之一，就是他將音樂視為『語言』」(2008: 154)，他又借用Suzanne Langer語言的「可轉換性」觀念，也就是「語言可以用多種不同語詞表達相同的意義」作為理解「馬水龍將音樂視為語言的一個關鍵概念」(ibid.)。對於語言的可轉換性，洪崇焜主要討論馬水龍如何對不同的聽眾群以不同的表達方式傳遞訊息(ibid.: 156)；不過，我認為，馬水龍把音樂、繪畫、文學等藝術表現形式都視為語言的延伸，這樣的看法也和語言的可轉換性有關。

有關馬水龍在作品中對於音樂和語言關係的處理，羅基敏曾以他留德時期所寫的《夜思》為例。在這首以李白詩為歌詞的作品中，羅基敏如此描述作曲者對於詩詞和音樂關係的處理：

在作品中，全詩被唱兩次，在每一行之間或兩次的歌詞段落之間則有間奏。第二次歌詞的最後一行詩，亦即是最後五個字，則是依著寫明的節奏被念出來。如此的安排，使得在最後一行之前的十三小節的間奏，彷彿反映了作曲家對如何呈現最後一句詩的五個字的猶疑和斟酌，最後決定以說代唱(2003: 246-247)。

羅基敏借用施內伯(Dieter Schnebel)「以語言為音樂」(Sprache als Musik)這個詞來形容馬水龍在這首作品中對於語言的處理(ibid.: 246)。馬水龍在《夜思》之後的作品中，也常使用這種「以語言為音樂」或「以說代唱」的手法，例如：《寶娥冤》及《我是…》。在《寶娥冤》中，馬水龍不僅使用「以說代唱」的手法，他更進一步將人聲器樂化。在《無形的神殿》中他更安排用鄒語及布農語的朗誦，不同於《寶娥冤》及《我是…》中的中文歌詞還可以使聽

眾理解，原住民語的朗誦在《無形的神殿》中已經不被賦予語言溝通的功能，而單純地用來傳達作曲者想要鋪陳的樂念，這樣的處理打破了語言和音樂的界線。

從「東方與西方」、「傳統與創新」及「音樂之內與音樂之外」三個方面看馬水龍的創作歷程，我們可以發現，他在創作的過程中，並不是走在舒適平坦的既有道路上。他一直強調，創作是不斷探尋自我的過程，而所謂的自我的探尋既不是自以為是、故步自封、原地踏步，也不是沒有目標的漫遊。我認為這種自我探尋，是透過上山下海的行腳，不斷從新的角度回首看自己生長的土地、看自己走過的路、看自己腳下的土地。這個旅途沒有終點，因此他說，「好的作品永遠是明天的事」；然而，這個旅行也沒有遠離出發點，因為他認為：「你生長在這個、薰陶在這個，你所看、所知、所聞，從語言從各種去感受，你很自然就從這邊定你的表達，然後去把它融進你的血液裡頭」。不斷往前行又不斷回首，使得他在創作的路上「不落兩端」，從兼容並蓄又有所取捨中形塑出個人獨特的風格。

肆、音景²²

我在前面描述了馬水龍音樂生涯中幾個重要的地方，並探索他在音樂旅途中走過的路徑，在有關音景的討論中，我不打算詳述他如何在作品中透過那些路徑描繪了哪些地方。我希望從一個概覽的角度，討論馬水龍作品中的音景，而我認為他作品中音景的呈現方式主要可以分成兩類，一是「寫實」的，另外一個則是「寫意」的。他早期作品比較偏向寫實風格，而且有很多對地方的具體描繪，其中，廟宇的主題經常出現這些作品中；他在藝術學院任教期間，作品則偏向寫意的風格，例如：《我是…》及《意與象》，這些作品並非絕對音樂，可是音樂中並沒有描述具體的事物。因此，在接下來有關馬水龍作品音景的討論，我將分成兩部分：「廟宇：信眾與聽眾」及「《我是…》：從形似到神似」。

一、廟宇，信眾與聽眾

馬水龍童年在廟口戲臺下浸淫於傳統音樂中的體驗成為他樂曲創作重要的「音源」，而他在不少作品中也透過音符描繪和廟宇有關的生活經驗，例如：《雨港素描》、《臺灣組曲》及《廖添丁》。有關馬水龍如何在作品中以旋律及節奏描繪廟宇的景象，已經有相關論著加以討論(例如，陳漢金2001: 101-107及138-142，陳玲玉1999)，因此本文不打算從作曲的細節討論馬水龍如何表現廟宇的景象。我想要提出來討論的是他在廟宇音景中凸顯的焦點：

22 「音景」(soundscape)這個詞最早由加拿大作曲家Murray Schafer在1960年代末提出，用來指涉人和其所處環境的聲音之間的關係，並透過這個詞的使用關切聲音改變所造成的後果(Schafer 1994: 3-4)。這個詞被廣泛使用後，衍生出不同的意義和論述框架。例如民族音樂學家Kay Kaufman Shelemay將音景分成「聲音」(sound)、「環境」(setting)和「意義」(significance)三個層面，探討音樂和文化的關聯(Shelemay 2006)。我使用音景這個詞雖然受Schafer和Shelemay論述影響，在本文中，我不打算將他們的理論框架套在馬水龍音樂的論述上，而只是用這個詞概略地意指在音樂中和地方有關的指涉。

他在《臺灣組曲》中描繪的廟宇木魚與引磬聲以及有關迎神和獅舞場景，乃至《廖添丁》中霞海城隍廟會陣頭的場景，似乎顯示，在這些有關廟宇的作品中，他描繪的主題是人，是信眾，而不是神明。他提到，從小跟著父母拜拜，又經常在廟口玩耍，所以很自然地成為這些信徒中的一員。這樣的成長經驗，使他對進出廟宇的芸芸眾生的喜怒哀樂感觸特別深刻，而他音樂中有關廟宇的描述，可以說，既刻畫了他的童年經驗，也是對廟宇信徒眾生相的描繪。

他在廟宇音景中所呈現對於信眾的關切，對應了他重視聽眾的創作理念。他不僅描繪芸芸眾生，也為芸芸眾生創作音樂。對於這樣的寫作態度，洪崇焜曾如此評論：「不喜以藝術家自命清高的心態，在藝術的象牙塔中畫地自限」，而「認為士農工商、販夫走卒都可以是他音樂的對象」，並為廣大的音樂對象寫作「通而不俗」的作品，洪崇焜認為，這正是馬水龍不同於多數「學院派」作曲家之處(2008: 155-156)。樂於寫作「通而不俗」的音樂，是對作曲界忽視聽眾的反思與回應，馬水龍如此說道：「**作曲界有一些象牙塔，躲在象牙塔只寫一些那個，然後人家越不喜歡聽，人家越罵他越覺得說那個是最棒的，然後反正這個你們聽不懂，他就覺得高人一等這樣**」。他反對這種寫作的心態，認為：「**你寫一個東西，不管怎麼新，你要讓對方知道說你在寫什麼，這是我的主張**」。

重視聽眾，並不意味馬水龍創作只為迎合聽眾。馬水龍將自己的作品分成三類，「通而不俗」的作品是其中之一，這類作品最著名的代表是《梆笛協奏曲》，這首作品家喻戶曉的程度，幾乎沒有其他國人作品可以比擬。創作這類樂曲時，他主要的考量是「關心廣大的聽眾」，馬水龍強調這些作品主要的理念是：「**我說我要讓人家聽，我要讓學音樂的人聽，你是有板有眼的，他也喜歡；那不是學音樂的人聽，他聽得下去**」。除了這類作品之外，還有比較個人化的創作以及他稱為「應酬作品」的慶典音樂。

個人化的創作，指的是以表達作曲者美學思維作為首要考量，而比較不以一般觀眾的接受度為導向的作品，例如，《意與象》及《水墨畫的冥想》。馬水龍盡可能地在創作這類樂曲的過程中，探尋自我風格的建立及表現方式的突破，但他並不以標新立異為榮。因此，即使在這類作品中他比較恣意地揮灑，馬水龍指出，就那些對音樂涉獵不深的聽眾而言，也可以在這類作品中「**感受到我在做些甚麼**」。

馬水龍也接受委託，寫一些慶典音樂，他稱之為「應酬作品」，例如，1996年為慶祝美國費城華埠建埠125週年寫作的合唱曲，以及2000年為慶祝陳水扁總統就職所寫的《天佑吾土福爾摩莎》。有些作曲家可能會對這種性質的創作不屑一顧，但馬水龍並不排斥創作這類樂曲；這類作品不會是「純創作」，但他會以「人」的角度來看待這類創作。他舉為華埠寫作的合唱曲為例，說道：

這好像是一個朋友委託我寫，我也寫啦。我覺得這個一種紀念性的，他們也非常善意，然後委託我寫。我主要就是說，我覺得這個工作應該要做，那他們給我委託金，我就全數都捐給他們。我說：「你們這個沒幾個錢…」他們也要去籌備，華人在國外打拼，已

經夠辛苦了，雖然現在一個個都很有錢，但我覺得就心酸歷程，我能夠體會，那我寫，我覺得應該要寫。

套用臺灣最近流行的一句話：「最美的風景是人」，我認為，馬水龍作品呈現的音景中最美的也是人，在「通而不俗」及「應酬作品」中呈現的是對聽眾的關懷，而在個人化作品中則是自我的追尋。馬水龍一再強調聽眾的重要，顯示了他作為一個作曲家的社會關懷意識。他認為作曲家不應該高高在上，把聽眾當作鄉巴佬，他自問：「你不關心人家，人家為什麼關心你？你開音樂會的時候，三三兩兩沒幾個小貓，你還罵人家聽不懂。對不對？這沒道理耶」。因此，他認為作曲的人放棄了聽眾，就是自我封閉。

廟宇景象經常出現在馬水龍「向日葵樂會時期」及「東吳時期」作品，呈現寫實的風格，而在「藝術學院/北藝大時期」作品中比較寫實且和「廟宇」有點關聯的作品當屬《無形的神殿》，雖然這個作品不是描寫真正的神殿而是玉山。如果把玉山當成想像的神殿或廟宇的話，我們會發現，在這個作品中，馬水龍觀看廟宇的角度和早期描繪廟宇的作品所採取的角度有所不同。在《雨港素描》、《臺灣組曲》或《廖添丁》中，他用一種平視的角度環視廟宇周遭的景物與人物；在《無形的神殿》中，作曲者則用仰視的角度，觀看玉山，讚嘆造物者的神奇。從《雨港素描》到《無形的神殿》，呈現的一致性則是在景觀的描繪上使用的工筆手法。例如，在《雨港素描》中，他用空心五度的音響加上速度、音型的變化，細膩地描寫基隆陰雨不斷的風景；在《無形的神殿》中，則可以看到，作曲者以凸顯銅管的樂團音響生動地刻畫日出的光影。值得注意的是，在「日出」的描繪中，馬水龍透過他慣用的和聲語法—由兩組五度音構成的「雙基音和聲」營造出日出時耀眼的視覺效果。由琵琶定弦(A-D-E-A)原理發展的雙基音和聲系統，所製造的音響不像西方以三和絃為基礎的和聲音響那麼飽滿，但是兩個五度音程交疊產生的大二度音程，在高音域中以強音演奏時產生的緊張度，呈現出一種金屬般的耀眼光芒。以這樣的聽覺效果呈現日出的視覺效果，正體現了馬水龍「看見音樂，聽見畫」的理念。

二、《我是…》：從形似到神似

馬水龍在國立藝術學院擔任行政主管時期(1981-1994)，幾首代表作品，如：《我是…》、《意與象》和《水墨畫的冥想》，在風格上明顯地從寫實轉向到寫意，創作手法上也從工筆的細描轉向水墨畫式的勾勒。這樣的轉變，一方面是在大量行政工作壓擠創作時間的情況下的因應之道，一方面則是作曲者將長期以來從美術及文學的薰陶中得到的啟發轉化成樂曲創作的突破。馬水龍以繪畫作比喻，談到作品風格的轉變：「我在開始的就形式上面去摸，我大概就開始是形似，如果從繪畫裡頭來看，開頭也許是工筆畫，也許是比較具象的，也許是比較寫實的，後面就是比較屬於濃墨的、抽象的」。這樣的轉變，也是從外在的摸索，轉而向內的探究，因此他說：「我慢慢要找的就是那種內在，抓到那種神似」。

在《我是…》這首作品中，馬水龍以馬森的詩作譜曲，透過音符捕捉詩作的神韻。這首詩開頭說道，我既是樹，又是花，又是泥土，最後卻以我不再是「樹」、「花」、「泥土」、「風」、「水」和「山谷」結束。馬水龍認為這首詩頗有從「看山是山，看水是水」，到「看山不是山，看水不是水」，乃至「看山還是山，看水還是水」的禪思。樂曲以半唸半唱的女聲加上長笛和打擊樂器，傳達這樣的禪思，不刻意經營複雜的旋律、節奏及織體，而以潑墨的筆觸勾畫出詩作與樂曲的意境。馬水龍以寫生和山水畫作為比喻，他認為一個畫家在寫生時，即使多麼維妙維肖也只是抄襲大自然而已，而在山水畫中用簡練的筆觸將神韻表達出來，比單純地把景物、人物「畫得像」更難。又以散文和詩比擬音樂的創作，認為在散文中可能用一千字表達的意念，在詩中可以用四個字表達，因此他將音樂視為時間的結晶，詩則是文章的結晶。在《我是…》中，他所追求的就是「由繁入簡、以簡馭繁」的美學呈現。

《意與象》和《水墨畫的冥想》的標題和樂念的鋪陳，都顯示書法和水墨畫對馬水龍樂曲創作的影響。以《意與象》為例，在這首作品的樂曲簡介中，馬水龍具體地指出，樂曲標題《意與象》「指的是形象與意境的結合。作曲者從詩詞形象表現的意象美，反射為本曲創作的動機與意念。曲中虛實相生，虛中有實，實裡透虛，以求感性形象中的空靈與意境」（馬水龍2010: 14）。透過簫(尺八)和四把大提琴的對話，馬水龍詮釋東方哲學與美學觀念中虛與實的辯證，樂曲中「聲」與「韻」的相輔相成，則可視為水墨畫中墨色與留白相生互補美學的聽覺化。雖然，虛實的視覺與聽覺意象不必然有類比的關聯，將音樂視覺化的聯想，有助於我們欣賞馬水龍這類寫意作品的意境。例如，我們可以將《意與象》大提琴拉奏的長泛音，類比為墨水潑灑在宣紙上的效果，或者將簫以D-C#-Eb等音型由強漸弱、由慢而快的反覆吹奏到歸於寂靜的聽覺經驗，和觀看山水畫時從眼前的山石推到視野外不可見之處的視覺經驗加以連結(陳俊斌 2008: 204-206)。

1994年卸下行政工作後所寫作的兩首以關渡為題的作品，鋼琴獨奏曲《關渡素描》(1999)及《關渡狂想曲：鋼琴與管弦樂》(2001)，也是較為寫意的作品，但呈現異於《意與象》和《水墨畫的冥想》的音景。這兩首樂曲不同於《雨港素描》和《臺灣組曲》，其中並沒有具體描繪的景物和人物，所表達的是作曲者「點點滴滴的感受」。它們也不同於《意與象》和《水墨畫的冥想》，這兩首以關渡為題的作品沒有水墨畫的質感，反而比較接近使用點描手法的油彩畫，利用音符捕捉眼前景物的光影；然而，一幅油彩畫只能描繪一個瞬間的光影，以音符描繪的點描音景卻能呈現一系列的光影變化。這一系列的光影變化，使得這兩首作品展示了猶如萬花筒般的音景，當聽者關注於這些光影變化時，不自覺地被引導入夢境。雖然馬水龍沒有明確表示這兩首作品所要表達的感受是甚麼，但我在聽這兩首樂曲的時候，會想像自己置身於光影變幻的夢境。

我從大學時期隨馬水龍修習作曲以來有幸長期蒙他親炙的經驗，以及多次和他對於創作與教學理念的深談，使我認為在兩首以關渡為題的作品中所感受的夢境，並不是胡思亂想的白日夢，而是一種為理念奮鬥的夢想。馬水龍常自嘲是一個在夢中醒不過來的人，一個不

管別人認為他多麼不合時宜也要堅持理念的人。他在音樂創作上堅持追尋自我，在教學上強調本土音樂養分的滋養，對有些人來說，這些理念可能陳義過高，甚至有些人視之為陳腔濫調而嗤之以鼻，然而，對馬水龍而言這些理念都是他的生命體驗的重要指標。

呂赫若在他日記中的一個名句：「文學究竟是苦難的道路，是和夢想戰鬥的道路」，道盡文學創作的艱辛。如果把「文學」改成「音樂」，我相信馬水龍也會同意。或許有人會認為音樂是一種愉悅，怎麼會是苦難呢？對於聽眾而言，聽音樂或許是一種愉悅的經驗，因為音樂可以讓他們脫離現實的時空，進行一場心靈的旅程，達到散心的效果。對於作曲家而言，思索著如何表達樂念、如何在創作中不斷突破，卻是苦難的根源；對於他們而言，音樂創作不是一種散心的途徑，而是必須專心致志、跋山涉水的艱難道路。對於一般社會大眾而言，馬水龍是一位知名的臺灣作曲家，作品常在國內外演出，曾在多個學校任教並擔任重要的行政主管，獲得眾多獎項及榮銜肯定，²³並且在藝術及文化相關的公共事務扮演重要推手。²⁴然而在這些榮耀背後，很少人知道他為創作、教育及藝術推廣付出多少心力以及如何備受煎熬。他曾向我提到有關創作時身心遭受的巨大壓力，他形容，在創作時，遇到寫不出東西時那種痛苦就像血液流動不動那樣，而在身體方面承受的痛苦則以他在創作《霸王虞姬》時為最，當時壓力大到使他身受便秘之苦。這些是作曲家不足為外人道的一面，然而，由此我們可知，對馬水龍而言，把音樂創作歷程比擬為「和夢想戰鬥的道路」並不為過。

結語

透過文字書寫，我試圖踏尋馬水龍的音樂旅途。在「地方」部分，我回顧馬水龍音樂學習及創作的不同階段，在「路徑」中則敘述他的創作理念，而透過「音景」的討論，我試圖揣摩馬水龍作品中表達的意念與意境。在他過世後，我重拾這篇文章的寫作，心中百感交集。整理訪談逐字稿，當初和馬老師交談的情景似乎歷歷在目，而為了把訪談中的細節釐清，再度閱讀陳漢金和洪崇焜等人所寫有關馬水龍的論著，我和這些作者有如卑南族人在paydare踏訪往生者走過之處的過程中，談論著往生者的事蹟。透過這樣的談論，往生者的形象重新活在世間親友的心中。

最後一次和馬老師見面時，向他提起，去年(2014)岳父過世以後，我對生命看法的轉變，沒想到三個月後，馬老師就過世。寫作這篇文章期間，時常想到岳父過世後，家人重複唱著

23 包括金鼎獎(兩次)、金曲獎(特別貢獻獎、最佳藝術音樂專輯獎及最佳創作獎)、中山文藝獎、吳三連文藝獎、國家文藝獎、行政院文化獎等獎項，總統府二等景星勳章，以及國立臺北藝術大學、國立臺灣大學和國立臺南大學等大學頒贈名譽博士學位。

24 歷任教育部學術審議會常務委員、行政院文建會委員及文建會基金管理委員會委員、亞洲作曲家聯盟臺灣總會及臺灣作曲家協會理事長、亞洲作曲家聯盟總會執行委員兼副主席、總統府國策顧問、行政法人中正文化中心董事、財團法人國家文化藝術基金董事、臺灣音樂著作權人聯合總會董事長、財團法人邱再興文教基金會執行長及「春秋樂集」創辦人。

岳父生前非常喜歡的《千風之歌》(千の風になって)，這首歌的中文譯詞如下：²⁵

請不要在我墳前哭泣/那裡沒有我，我沒有沈睡不醒/化作千風，我已化身千縷微風/吹拂在寬廣無垠的天空裡。

秋天，我化作和煦陽光/流瀉在畝畝田野之間/冬天，我化為皚皚白雪/像鑽石般地綻放輝煌。

朝陽升起時，我化作飛鳥/輕輕喚醒睡夢中的妳/夜幕低垂時，我化為星辰/默默守護深眠中的妳。

請不要在我墳前哭泣/我不在那裡，我沒有離開這裡/化作千風，我已化身千縷微風/翱翔在無限寬廣的天空裡。

化作千風，我已化身千縷微風/翱翔在無限寬廣的天空裡/翱翔在無限寬廣的天空裡。

如果我的岳父已化作千風，守護著家人；我想，馬老師已經化成無數的音符，迴盪在山谷間、在海邊，縈繞在聽眾的耳畔，溫柔敦厚而又堅持地述說自己的生命故事、音樂理念以及對土地的關愛。

25 引自〈化為千風(秋川雅史單曲)〉，《維基百科》詞條，[https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8C%96%E7%82%BA%E5%8D%83%E9%A2%A8_\(%E7%A7%8B%E5%B7%9D%E9%9B%85%E5%8F%B2%E5%96%AE%E6%9B%B2\)](https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8C%96%E7%82%BA%E5%8D%83%E9%A2%A8_(%E7%A7%8B%E5%B7%9D%E9%9B%85%E5%8F%B2%E5%96%AE%E6%9B%B2))，擷取日期2015年7月22日。

參考資料

于國華

- 1999 〈馬水龍以音樂讓傳統重生因‘梆笛協奏曲’聞名海內外 從生活萃取靈感 致力創作與教育〉。《民生報》1999年8月20日，第七版，〈文化風信—音樂的桂冠，國家文藝獎得主系列報導〉。

吳美瑩

- 1998 〈論臺灣作曲家音樂創作中的傳統文化洗禮—以郭芝苑、許常惠、馬水龍的作品為例〉。國立藝術學院音樂學系碩士班論文。

洪崇焜

- 2008 〈馬水龍的音樂藝術：思想、技術與表現〉。收錄於《聽見臺灣的聲音—馬水龍作品學術研討會論文集》。臺中：國立臺灣交響樂團。頁151-193。

馬水龍

- 1982 《從舞劇廖添丁論舞樂的創作》。臺北：全音。
- 2008 〈我的創作心路歷程〉。收錄於《聽見臺灣的聲音—馬水龍作品學術研討會論文集》。臺中：國立臺灣交響樂團。頁13-19。
- 2009 《關渡素描》(鋼琴)。臺北：財團法人邱再興文教基金會。
- 2010 《意與象》(簫與四支大提琴)。臺北：財團法人邱再興文教基金會。
- 2014 《關渡狂想曲》(鋼琴與管弦樂)。臺北：財團法人邱再興文教基金會。

徐玫玲

- 2008 〈意與象之間—馬水龍音樂作品中視覺聯想之初探〉。收錄於曾能汀等編，《聽見臺灣的聲音：馬水龍作品學術研討會論文集》。臺中：國立臺灣交響樂團。頁：69-103。

張釗維

- 1994 《誰在那邊唱自己的歌：一九七〇年代臺灣現代民歌發展史—建制、正當性論述與表現形式的形構》。臺北：時報。

陳玲玉

- 1999 〈馬水龍《臺灣組曲》創作風格詮釋〉。《藝術學報》88: 241-257。

陳俊斌

- 2008 〈迴盪在水墨與油彩之間的音符—馬水龍教授作品中東方與西方音樂素材的對話與交融〉。收錄於曾能汀等編，《聽見臺灣的聲音：馬水龍作品學術研討會論文集》。臺中：國立臺灣交響樂團。頁：195-235。
- 2010 〈「前景」、「背景」與「對偶樂念」：談馬水龍男聲合唱與管絃樂曲《無形的神殿》〉。《關渡音樂學刊》12: 7-28。

陳漢金

- 2001 《音樂獨行俠馬水龍》。臺北：時報文化。

韓國鎮

- 2009 〈相容並蓄，放眼四海：談馬水龍的音樂教育理念〉。《關渡音樂學刊》10: 11-14。

嚴福榮

- 2004 〈織體、音高與結構：談馬水龍的《意與象》〉。《關渡音樂學刊》1:93-110。

羅基敏

- 2003 《文話文化音樂》。臺北：高談。

Everett, Yayoi Uno

- 2004 “Intercultural Synthesis in Postwar Western Art Music: Historical Contexts, Perspectives, and Taxonomy.” In Yayoi Uno Everett and Frederick Lau eds., *Locating East Asia in Western art music*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.

Lin, Chien-Chi

- 2001 *East Meets West: Han Chinese Music, Taiwanese Cultural Identity, and the Mechanics of Musical Fusion in Ma Shui-Long's Liao Tian-ding Suite*. Ph.D. dissertation, University of Washington.

Nettl, Bruno

- 2005 *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Schafer, Murray

- 1994 *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester,

Vermont: Destiny Books (originally printed in 1977).

Shelemay, Kay Kaufman

2006 *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World*. Second Edition. New York and London: W.W. Norton & Company.

相容並蓄，放眼四海：談馬水龍的音樂教育理念

韓國鑽

美國北伊利諾大學退休教授

雖然說社會風尚是時代的產物，但是教育的方針則可以塑造學子的思維，進而影響社會風尚。從小就聽說教育是「百年樹人」，還以為是老生常談。現在回想起臺灣當年的社會現象，不能不信老人之言了。這個社會現象是什麼呢？就是在相當長的一段時間裡對人文不夠關懷，對傳統不夠重視，而且對西方以外的文化毫無知識或不屑一顧。

1982年國立藝術學院（現今國立臺北藝術大學前身）成立時，我雖在海外，但寄以十分高度的期望。因為這個新的藝術高等學府有許多和當時一般的藝術科系不同的地方。其標榜的理想是要「在傳統文化的基礎上，吸取融匯各民族藝術文化的精華，創造發展現代中國藝術。」其教學的指標是「中國與西方，傳統與現代相容並蓄。」¹學院的籌備主任是文化界德高望重的鮑幼玉先生，音樂系的籌備主任則是文藝界的領導人物和音樂界的著名作曲家馬水龍老師。有這樣的理想和人物，真是令人興奮不已。當時臺灣的社會歷經了科技掛帥和經濟起飛，充滿著對物質的崇拜，卻忽略了滋潤人心的文藝；對西方文化的仰慕不已，卻輕視了傳統文化的價值。這個新學府的理念不正是對症下藥？其所培養出一代代的藝術人才，在傳統的根基上接收新潮，又能融匯貫通，適合現代的社會，那麼不用百年就能夠「移風易俗」了。

文化的變遷和歷史的演進與社會的相應息息相關。西洋音樂（乃至文化）自從一百多年前隨著政治、軍事、經濟、教育、商業、宗教等的交流東傳，不論我們的先輩是自願，半自願，還是不情願，都接受下來，到現在也已經成為我們文化的一部分，而且也不時有識者在地方化上努力，產生出嶄新又適合於本土的成果。這是歷史的事實，不由我們去讚揚或抱怨的。環顧一下現在的世界，除了屈指可數的極少數部落，有哪一個文化是理想中的所謂純文化，毫無受到外來的影響？這就是1970年代民族音樂學會發展出現代流行音樂（包括帶西方因素的亞洲和非洲流行音樂）的研究的原因，一反早期只重視偏遠地區或「純」傳統的研究。但是，文化的交流和融合不等於就要全盤放棄或鄙視傳統，何況今日的傳統可能在以前還是創新，而今日的新潮不久就變為老套呢。當時（現在也還有）的確有許多藝術界人士的態度正是崇洋貶土，以西為貴。與其說這是社會風尚，不如說更是教育制度之使然。

1 王德勝、凌公山、蘇守政編，《國立藝術學院校務概況》，臺北：國立藝術學院教務處出版組，1991，頁9。

藝術學院開創伊始的第一與眾不同之點就是要上五年，比一般大學多了一年。這已經說明了其重視紮根更深的原委（現已改為四年）。但更重要的是許多課程的設計和長遠的目標都有獨到之見。音樂科系的學生都要選一件中樂器並非首創，但是作曲學生之必修古琴則反映出對傳統文化的深入了解，因為古琴所代表的不僅是樂器或音樂而已，而是集傳統文化之大成，又可以作為現代音樂理論和作曲技巧的基礎之一。這一點正是馬老師作為一個作曲家和教育家的獨特見解，給了我很大的啟發，日後也在許多場合向西方教育人士宣揚。後來，當他接任院長之後，傳統藝術研究所和傳統音樂系相繼成立，在在都證明他的理念；即以傳統文化為基礎的現代教育。然而，事實他並沒有矯枉過正，忽視已經是文化一部分的西方音樂因素，而是相容並蓄（事實上音樂系仍然是西樂為主）。這是他最為人稱道的一點。正如陳漢金在形容他的教育方法與作品風格時說的：「唯有啟發與感動才是與人們溝通的不二法門，才能產生深遠的共鳴與感應。」²他希望從重視傳統的角度有形無形地教育或影響學子，繼而改變大眾的觀念，再繼而修正制度，但從來沒有表現唯我獨尊的民族或本土主義。值得一提的是他不時都在鼓勵學生們不但要專，還要廣，即重視文化修養，舉凡音樂、美術、舞蹈、戲劇、文學、史地等都要涉獵。這種文史通才理念也是他和許多教育家不同的地方。另外我也記得他非常強調圖書館在教育上的功能，毫不猶豫地鼓勵增添新書，正是重視人文素養的起步。

二十世紀70年代開始，世界樂壇不但已經脫離了西方古典或浪漫派包辦的時代，而且注意逐漸轉向非西方世界，這一個潮流並不限於作曲家的尋找泉源或愛樂者的獵奇求新，也是音樂學術研究的新課題，更是多元教育開拓的新方針。作為一位有遠見的教育舵手，馬水龍老師在1980年代引進了世界音樂的課程，又破天荒地在國內首創印尼甘美朗（Gamelan）樂團和加勒比鋼鼓樂團（Steel Band）。在那不是西樂就是國樂至上，壁壘分明的時代，居然會有「第三文化」，甚至於是「落後文化」的登堂，此舉不知使多少衛道人士跌破眼鏡。而當時這些東西在歐美和日本已經不足為奇。時至今日，世界音樂的課程早已經不是臺北藝術大學所專有，即使甘美朗樂團在臺灣其他高等學府也添置了數套。這一點顯現他作為一個教育領導人的前瞻遠見。

只要和馬水龍老師有接觸的人，都能體會到他那溫和和謙虛的個性，只要和馬老師共事的同仁則又都曾領略過他那擇善固執的脾氣。所以他的人緣好，辦事也大致順利。可惜的是當他不再主持行政之後，許多計劃就逐漸地被遺忘或者廢棄了。他也曾為此而不安。這似乎也證明「百年樹人」的名言。那就是百年來的社會已經樹立了以西為貴的風尚，二十來年的努力並不能扭轉乾坤。然而現在已經是「世界村」的網路新世紀，沒有一個現代社會會永遠保留在百年前的傳統。以臺灣社會的開放，資訊的發達，沒有不改變的理由。事實上近年來也有許多傲人的成就：許多傳統藝術之受到青睞，多元文化觀念的拓展，青年民族音樂學者的輩出，乃至於國際性學術活動的活躍都是。³這雖是整個世界文化界的「大勢所趨」，但從

2 陳漢金，《音樂獨行俠馬水龍》，臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2001，頁47。

3 例如許多單位的傳統藝術節，多屆的亞太傳統藝術節（2000開始），國際宗教音樂學術研討會（2004），國際

臺灣的立場來看，有一部分也不得不歸功於馬老師長年的潛移默化。

教育終於不是立竿就能見影，但是馬水龍老師卻比許多教育家早早地播了比較有前瞻性的教育種子，這些種子也慢慢地在發芽。作為一個藝術家和教育家，他已經付出了對人文的關懷和社會的責任。作為受過他教育或影響的一代代學子和同仁，這不正是繼承和發展他的教育理念的開始？

（原載《關渡音樂學刊》第10期，2009，頁11-14.）

補記 ---

人的一生總會有起伏上下，有時充滿喜悅與希望，有時負荷沉重與懊喪。2015年5月11日在毫無心理準備的情況之下，收到臺北藝術大學李婧慧老師電子信及轉來楊其文校長的公開信，獲悉馬水龍老師不幸過世的噩耗；接著又收到程詩雅女士（盧炎夫人）的電子信告知。除了一時不敢置信之外，真的是可以用「沉重與懊喪」來形容當時的心情。明明在三月間還接到他的越洋電話，其中還問起從舊金山如何來肯塔基我們住的地方呢！

馬老師為人和善低調，充滿着愛心和理想。他在音樂界和教育界能夠備受崇敬，影響深刻，是有一定的先天基因和後天努力的結合。從1960年代初有緣和他相識，就看他鏗而不捨地學習與創作，又一點一滴地耕耘與貢獻。在作曲上他不標新立異，而是融匯東西，貫通古今，卻能雅俗共賞；在教育上他卻不斷創新求變，樹立一個理想中的制度，適應世界的潮流，又能合乎本土的需要。他的謙和個性和儒者風範，給人溫馨，令人折服。他所呈現的作品，所建樹的成就，以及所獲得的無數的榮殊，在在顯示他之實至名歸，是一位自認「平凡」的不平凡人物。也如程女士從另一角度所形容的：「一位重誠信、有俠氣及才氣的藝術家。」⁴誰會料到這麼一位廣受愛戴的藝術與教育前驅，猝然而逝？

在一大串的文化機構中，臺北藝術大學和馬老師的關係無疑最為深切，從籌備、創校到音樂系主任、教務長，而至校長。因此該校除了主辦追思音樂會，演出他的作品之外，又將出版《關渡音樂學刊》的「馬水龍教授紀念專刊」。承該期主編陳俊斌老師之盛情，邀我提供一文，這應該是義不容辭。但我已經長久沒有涉足臺灣，和臺灣樂壇幾乎失去聯繫，不知如何表達才能合時合地。繼而一想，2009年為《關渡音樂學刊》第10期撰寫的短文代表我和馬老師從認識到共事的親身經驗，在各角度和層次似乎都反映出我和他到那個時段的來往的印象。現在正好將這個總結轉化為回顧。因此徵得陳主編的同意，再度予以發表，反而撫平了因為這突發事件的心情，又能參與其他的著作共襄盛舉，表達對他的敬意與懷念。（2015年7月27日）

民族音樂學術論壇（2005），印尼文化展（2007），民族音樂學堂（2008）等等。
4 程詩雅女士2015年5月11日電子信。

懷念親愛的馬水龍先生¹

入野禮子（高橋冽子）

ACL名譽會員、特定非營利活動法人JML音樂研究所理事長
國際作曲賞「入野賞」代表

首度與馬先生見面是在1981年亞洲作曲聯盟於香港的會議上，感覺到他不愛出風頭，是一位非常優秀、很值得信賴的臺灣人。

1996年11月13日他應橫濱的藝術財團之邀來日，於我在東京的音樂研究所JML演講。我忘不了當時因他提早抵達JML音樂研究所時尚未用餐，我就以附近中華屋買來的炒飯，上加很多罐頭蟹肉，心裡擔心著這和一般炒飯不同，不知合不合他的口味，他卻「好吃，好吃」，愉快地享用著。離去時，小女入野智江開車送他到橫濱，因此他也記得小女。

最後一次見面是在2011年12月亞洲曲盟在臺灣召開的年會，一直受到他一貫的笑容的歡迎，完全料不到四年後他的別世。



圖一、2011年12月，曲盟會議於臺灣，左起：潘皇龍、Dan Yuhua、入野禮子、馬水龍、林芳宜(照片由入野禮子提供)

1 原文以日文寫作，李婧慧中文翻譯，陳俊斌英文翻譯。



圖二、2011年12月，曲盟會議於臺灣，左起：楊聰賢、三好泉、馬水龍(照片由日本作曲家協會Japan Federation of Composers秘書長三好泉提供)

當時我因與他商量日本的作曲家團體的事情，一起在大學的學生餐廳午餐。當他說「我已經幫不上忙了」時我十分驚訝，感覺到他的虛弱。是否當時已生病了？

2011年9月我受邀到臺灣參加許常惠學術討論會，馬先生當然也出席這次研討會。許常惠先生是先夫，作曲家入野義朗的摯友之一，有一次訪問他時，問道：「許先生最信任的臺灣作曲家是那一位？」馬上答曰「是馬水龍」。那時候我了解馬先生是一位值得信賴、是許先生希望成為後繼者的作曲家，因而有一種親切感。



圖三：2011年9月，許常惠學術研討會後攝於許常惠墓園，左起：馬水龍、許常惠雕像、葉青青、賴德和、顏綠芬、朱宗慶(照片由入野禮子提供)

對於臺灣及亞洲曲盟而言，失去如此重要的他，十分令人不捨與悲傷。

每當亞洲曲盟於臺灣召開時，他一定準備非常甘美的上等烏龍茶招待，日本的音樂研究所許多朋友們樂於一起享受好茶。

衷心為您在天上之靈祈福！敬愛的馬水龍先生，請在天國與許多位亞洲曲盟的朋友們創立「亞洲曲盟天國」並且保持活躍(說不定已經成立了)。並且請靜靜地守護著我們不要偏離方向。

2015年10月於東京



圖四、1994年5月，曲盟年會於臺灣，左起：Hsueh Su-Ya、潘世姬、入野禮子、陳慧珍、馬水龍(照片由入野禮子提供)



圖五、1998年9月，曲盟年會於臺灣，前排左起：Arne Mellnas、李程載、Jose Maceda，後排左起：入野禮子、Doming Lam、Ramon Santos、馬水龍、周文中(照片由入野禮子提供)

In Memory of Dear Ma Shui-Long

IRINO Takahashi Reiko

ACL Honorary member

Director of Irino Prize/NPO-JML Music Institute Tokyo

I first met Professor Ma at the 1981 ACL (Asian Composers League) Meeting in Hong Kong. I felt that he was unassuming, and a very excellent and reliable Taiwanese.

He was invited to visit Japan by Yokohama Arts Foundation, and gave a lecture at JML (Japan Music Life) Yoshiro Irino Music Institute at Tokyo on November 13, 1996. He arrived at the Institute early, and was very hungry. I treated him to fried rice bought from a nearby Chinese restaurant, and added a lot of canned crab meat on top of the rice. I was worried whether this “special” fried rice was palatable to him, but found that he enjoyed the meal, and said delicious repeatedly. When he left, my daughter Irino Tomoe drove him to Yokohama, and because of this, he retained a memory of my daughter.

The last time when we met at the ACL Meeting in Taiwan in December 2011, he welcomed me with his smile as usual. At that time, it was totally unimaginable for me that he would pass away four years later.

One day during the Annual Meeting, we had lunch at a student restaurant on campus, talking about issues related to Japanese composers’ groups. When he said that he could not do anything to help any longer, I was very surprised. Had he been sick at that time?

When I attended the Hsu Tsang-Houei Memorial Conference in September 2011, Professor Ma attended the conference too, as expected. Hsu Tsang-Houei was one of the best friends of my late husband, the composer Irino Yoshiro. I once asked Hsu: “Who is the Taiwanese composer you trust the most?” He answered immediately: “Ma Shui-Long.” At that time I realized that Professor Ma was reliable, and Professor Hsu considered Professor Ma his successor. Therefore, friendly feelings towards Professor Ma was aroused in my mind.

Whenever the ACL meetings were held in Taiwan, he would prepare fine oolong tea for entertaining. Many friends from JML Music Institute Tokyo were pleased to enjoy such good tea together.

For Asian Composers League and Taiwan, the loss of such an important member must be very unbearable and painful.

Dear Professor Ma Shui-Long,

I pray for your spirit in heaven with all my heart...

Please establish the ACL Paradise with many ACL friends in heaven (perhaps it has been established), and please protect and guide us.

Tokyo, October 2015

親愛なる馬水龍を忍んで

入野禮子（高橋冽子）

ACL名誉会員

特定非営利活動法人JML音楽研究所 理事長(NPO JML Yoshiro Irino Music Institute Tokyo)

国際作曲賞「入野賞」代表(International composers' competition IRINO PRIZE)

1981年ACL 香港で始めて彼にお会いしたと思います。彼は決して出しゃばらず優しい台湾人でとても信頼出来る方の様に感じました。

1996年11月13日に彼が横浜の芸術財団から招待され来日された時に、東京の私の音楽研究所JMLに来て頂きレクチャーをして下さいました。早めにJML音楽研究所に到着された彼は空腹でいらした為、近所の中華屋で買って来たチャーハンにかにの缶詰を沢山入れてお出しました。本場のチャーハンとは違うしお口に合わないのではないかと心配したのでした。ところが『美味しい、美味しい』と召し上がって下さりホッとして嬉しかったことが忘れられません。

帰りは娘の入野智江が車で横浜までお送りしました。ですから彼は娘も覚えて下さいました。

最後にお会いしたのは2011年12月のACL台湾でした。何時もと同じ笑顔で私を迎えて下さいました。4年後に亡くなるとは 全く思いもしませんでした。

私は日本の作曲家団体のことでご相談があって大学の学生食堂で一緒に昼食をした時でした。彼は「もう私は何も協力が出来ない」と言われて私は驚きました。何か弱々しい感じでした。既にご病気だったのでしょうか？

2011年9月には許常惠學術討論會に招かれて台湾へ行った時でした。馬氏も勿論出席しておられました。許常惠氏は亡夫作曲家入野義朗の親友の一人でしたから、ある時氏に訪ねたことがありました。「許先生の一番信頼する台湾の作曲家は誰ですか？」と伺ったところ、答えは「馬水龍だ。」と即座に言われたのです。その時から私も馬氏はやはり信頼出来るそして許氏が後継者になって欲しい作曲家なのだと分り、より親近感を持ちました。

台湾にとってACLにとって、大切な彼を失ったことは誠に残念であり悲しいことです。

彼は台湾でACLが開催される時には必ずとても美味しい上等なウーロン茶を下さいました。日本のJMLで多くの方々と共にそのお茶を楽しんでいます。

ご冥福を心よりお祈り申し上げます。

敬愛する馬水龍様

天国でACLの多くのご友人達と「ACL天国」を創ってご活躍下さい。（既に出来ているかも知れませんが。）そして我々が間違った方向に行かない様に静かに見守って下さい。

東京より 2015年10月

憶馬水龍教授

顏綠芬

國立臺北藝術大學音樂學研究所暨音樂系教授

與馬水龍教授的淵源

我與馬水龍教授的淵源，可溯至四十年前的1975年，那個夏天他剛從德國雷根斯堡教會音樂學院（2001年改制為Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik Regensburg前身）學成歸來，先在臺南家專（私立臺南應用科技大學前身），次年轉至東吳大學音樂系專任。記憶中，我上的應該是他為音樂系三、四年級學生開的對位法和曲式學。我們一班才25人（還要減掉休學、轉學生一、二人），彼此都很熟悉，每一個同學老師都叫得出名字。我雖然不是作曲主修，因為當班代表又當系學會會長，並主編系學刊《樂樂樂》（念成一么、口せ、カセ、），可說是老師們和學生之間的橋樑，自然跟馬老師也比較熟稔。馬老師全家住在外雙溪的東吳大學宿舍，幾乎每天都可以在系館碰到他。他好客、疼學生，記得有一次，他邀請同學到他家，我們又吃又喝，還觀賞了他在德國拍的很多幻燈片，有莊嚴的教堂、靜謐的鄉間、美麗的多瑙河。我後來想到德國留學，部分是受了他的影響。

大學畢業後，我擔任亞洲作曲家聯盟中華民國總會（音樂界多簡稱「曲盟」）的秘書，每天上半年班。我任職的1977-78年間，曲盟辦公室來來往往都是作曲家，曲盟常要開會、辦音樂活動、作曲徵選、出版樂譜等，辦行政只有我一人，馬老師是常務理事，所以常常會碰到。任職一年後，我得到德國柏林工業大學入學許可，就辭職出國去了。

我在德國念書念很久，主要是之前在大學音樂系主修鋼琴，從術科轉成學術研究需要補修許多課程；德國大學舊學制對文哲類科要求很嚴，尤其外國學生，除了德文的要求外，還需拉丁文（或一種古文明語文）、德國文學、德國歷史的修課和考試，並需修讀三個學系。到德國初期學業進展很慢，幾乎不敢跟國內的教授聯絡。第五年第一次回國，感覺書沒念多少，卻先結了婚、生了小孩，不太有勇氣去看教授。只是遠途回鄉，想了想，還是給馬水龍老師打了個電話。因為出國時，有幾位愛護我的師長都不看好我去讀音樂學，一位說，就算順利拿到學位，回臺也無法得到專任職，因為音樂系的音樂史一週頂多兩節課，不如待在臺灣先找工作；另幾位說，音樂學非常難念，恐怕我很難念下去。唯一肯定我、並鼓勵我好好去念音樂學的，只有馬老師。記得那次，馬老師還是很高興抽空見我，請我吃牛肉麵，並鼓勵我堅持下去。我先修歷史音樂學，後又到自由大學修民族音樂學、文化人類學。

獲得博士學位後，我多待了兩年才離開德國。回臺後，我有機會以青輔會補助海外歸國學者專案進入國立藝術學院（本校前身），先在校內傳統藝術中心服務。幾個月後，馬老師榮膺學院院長（當時仍由教育部派任），我被調至院長室，成為他的機要秘書。回憶起那兩年多，是我進一步認識馬老師個人的重要時期。他是一校之長，風格則完全不同於前院長鮑幼玉先生。鮑院長是無為而治，馬院長幾乎事必躬親。當然，他也不拘泥細節，從許多地方觀察，他授權給校內一級主管去做。只是若發生甚麼事、該承擔責任的，他卻又一肩擔起。

不菸不酒，分享與無私

我在東吳音樂系的師長，作曲家除了馬老師，還有陳茂萱、戴洪軒、許常惠等教授，許老師曾引介我參與史惟亮民歌採集後的資料整理工作，並推薦我當《雅歌月刊》¹的主編，以及至曲盟當秘書。我因此接觸了許多音樂界的名人，特別是作曲家。我在德國念書，廣讀西方古典音樂作曲家的傳記，似乎每個藝術家都異於常人，尤其感情特別豐富，像貝多芬、舒伯特、華格納、李斯特等，一生中愛人無數，甚至橫奪恩人的妻子。許多藝術家也好杯中物，不僅古代如此、歐美如此，在臺灣似乎也處處可見，愛抽菸喝酒的、婚外情的、師生戀的、涉入風月場所的，比比皆是，好像也見怪不怪了。如同許多人印象中，藝術家都是桀傲不馴、個性古怪，無法對感情專一。

而馬水龍教授，一個藝術才華出眾、在創作上孜孜不倦，揮灑出一曲曲燦爛果實的音樂家，本身潔身自愛，不菸不酒、對妻子忠誠、對家庭負責。誰說傑出的藝術家不能是個品德好、修養佳的人呢？我在院長室的數年，感受最深的，就是馬老師從來不罵人，即使生氣，也口不出惡言。我那時雖已三十多歲，因長年在國外念書，臺灣的一些人情事故，難免不懂。作為秘書，我從不會送院長禮物、不知他的生日，不知他喜歡吃甚麼、喝甚麼，完全不會照顧他，更不會討好他。當年沒有捷運、校車少幾班，下班後5時10分就是最後一趟了。我若沒搭上，就需輾轉搭公車回臺北市的家了。通常，馬院長都會留到比較晚，初時我認為，當秘書的應該等主管下班了才能離開，所以不敢走。院長反而督促我時間到了就下班。我說：「老師你還沒下班，我怎麼可以走。」他說「沒關係，妳有小小孩，趕快回家。否則，我還要想辦法叫司機送你。」我想，若造成院長麻煩當然不可。就這樣，我從來都是跟著下班校車離開。馬院長如此體貼下屬，不只對我這個秘書，對大家都一樣，那是眾所皆知的。在人前，他總是尊重的稱呼我顏老師，交代我做甚麼事，永遠是客客氣氣，未曾對我呼來喚去；有幾次，我沒有處理好事情，他都是和顏悅色的講，從來沒有給我臉色看，更別說指責了。記憶中，都是當院長的馬老師在照顧我，不是我照顧他。現在回想起來，非常感傷。

有一年，馬老師受總統府委託，籌劃「介壽堂音樂會」（後改稱「總統府音樂會」），

1 《雅歌月刊》是雅歌樂器公司的機關刊物，當年由許常惠教授當總顧問。部分篇幅是廣告，部分則是音樂文章。

曲目、演出人員都是他親自操刀，再由我協助後續聯絡、印譜、節目單內容彙整校對等。我參考之前他校音樂系籌辦的音樂會，演奏者全是他們音樂系的老師。而這次，馬老師邀請的音樂家，除了本校老師外，還跨及校外的音樂家。我問他為甚麼？他說，受邀至總統府演出是一項榮譽，應該要分享給適當的音樂家。我說，可是別校就都找自己的老師。馬老師說，他們是他們啊！言下之意，對的事情去做就是了。我後來了解到，馬老師選擇演奏家，也跟曲目有關，他的策劃，思考的層面涉及音樂的詮釋，不只是人事方面而已。長年來，我一直感受到馬老師將資源與大家分享的態度，「春秋樂集」是馬老師建議邱再興文教基金會推動的，也是一樣的「分享」，而且對象不限他的學生、好友、同事，他是廣披福澤。在藝術界，當有些人汲汲營營於建立黨派、徇私牟利、擴張勢力時，他則是「但問理想、不分你我」。馬老師那種「分享」、「無私」的態度，我曾經覺得老師這樣是不是難以建立自己的學派、樂派了嗎？我讀西洋音樂史、觀察臺灣藝術界，有好些藝術明星，專業平平，卻因長袖善舞、擅於經營人脈，甚或攀迎權貴、著力媒體，而能處處眾星拱月、一呼百應。馬老師這顆音樂界實力派的明珠，卻如此低調？不知不覺的，我也受了他的感召，遵循了他的「分享」、「無私」傻勁。只是，自己沒有老師的聰慧幹勁，無法獲得那麼多資源，可以散發給同儕或後起之秀。

我剛回臺（1990年代初期）那幾年，臺灣才解嚴沒多久，股票上萬點，學音樂的人很多；而報禁解除，媒體對文章的需求很高。音樂博士沒幾個，願意演講、寫文章的更少。於是，我有越來越多的演講邀約，也接受一些報紙邀稿寫評論，偶而要請假，就向馬院長報告。有一次，馬院長語重心長的提醒我：「臺灣有很多機會發揮，妳不要急，跟媒體要保持距離。媒體如水，可以載舟，也可以覆舟。」

老師的意思是，要賺錢或出名的機會很多，花花世界、大眾掌聲中，人很容易迷失而陷入其中，我在德國苦讀那麼久，學習了很多，應該多著力在教學和研究上，對故鄉的文化研究有所貢獻。馬老師不僅是我的上司，更是以一個師長的立場提醒我，他總是那麼誠懇、出自內心，不會讓我覺得忠言逆耳，而是感受到他對晚輩的愛和期許。二十多年的教學崗位上，我也牢記馬老師的諄諄教誨，保持對研究的熱誠、善盡對學生教育之責。

正義凜然、嫉惡如仇

有一次，一個帶著墨鏡、黑道模樣的人怒沖沖闖進來，進去院長室大小聲，我有點嚇到。一下子卻靜下來了，那個人出來時似乎已經平靜了。我只是馬院長的機要秘書，多半處理訪客或與音樂相關的事宜，學校公務、公文都不經過我，所以我並不清楚甚麼事，後來聽同事說，學校的建築工程（活動中心、音樂廳等）被不肖廠商綁標，有總務處的人被威脅。我知道院長為人正直、一生清白，但是身為行政主管，難免被捲入是非，無法置身度外。那段時間，感覺馬老師非常煩躁，笑容變少了。他也告訴我，嘴角發炎、體內火氣大，持續好久都不好。工程被惡性延誤，終究得提告，但是廠商擺爛、跑路，反正人肉鹹鹹，沒錢繼續

蓋、沒錢繳罰金，你告你的…。公務機關真的是束手無策，只能靜待司法解決的漫漫長路，等待再等待。活動中心、音樂廳等建設，因廠商的惡質，進入了司法調查。馬院長為學校盡心盡力，卻必須上法庭捍衛自己和同事的清白。最後，馬院長雖然司法上全身而退，也因為預算執行未達規定，被上級的教育部行政處分，對一個犧牲創作生命、全心奉獻給藝術教育的作曲家，真是情何以堪！而蓋了一半的音樂廳，廢墟般的耽擱了將近十年，這些都是他一生的痛。

我不知道，是否那三年院長生涯的「氣身惹命」，種下了馬老師後來罹癌的因？

賴德和老師是馬老師在臺灣藝專音樂科的前後期同學，也是青年時期「向日葵樂會」²的同儕，之後更是籌備和初任藝術學院音樂系時的重要夥伴。長年的患難與共，兩人有著深厚的情誼。賴老師曾經形容馬老師「大派、大氣，充滿俠義之情」，他的作品「內蘊深厚、新而不奇」。賴老師講的真好！馬老師一生公正無私，嫉惡如仇，豪氣與俠義表現在作品中，從小就尊崇關公，欣賞劫富濟貧的廖添丁，也和林懷民合作創作了《廖添丁》舞劇。幾年來，他的《廖添丁》音樂不停的在音樂會中被演出，而林懷民的這齣舞劇卻未曾再現。

馬老師總是同情弱者，除了《廖添丁》外，他以古代的故事為題材，創作了《竇娥冤》、《霸王虞姬》、《孔雀東南飛》等，借古為鏡，為世間的不公不義、歷史扭曲發出不平之聲。我心中一直有個疑問，他那麼愛打抱不平，生活於戒嚴時期，如何自處呢？可惜，我一直沒有機會問他，猜想，他也只能在那樣的體制下打拼，正義之氣就發揮在作品中吧。值得探討的是，這些作品中，每部都有一個柔弱的女性，他以音樂帶出被壓迫者的吶喊。我曾想過，以馬老師嫉惡如仇、愛打抱不平的個性，他是否曾將故事中的女性象徵成那些在戒嚴時期受欺壓的人民？或是不公不義的事？

馬老師曾敘述，鮑幼玉院長退休前找他談了好幾次，欲推薦他續任院長，可是要他先加入國民黨，不然成事不了。他原本就無意願，還要加入國民黨，那就更有理由說No了。即使如此，鮑院長還是覺得他是不二人選，仍薦舉他給尚稱開明的毛高文部長。就這樣，馬老師當了有史以來唯一非國民黨籍、沒有黨政背景的公立大學校長。我沒問他為什麼不加入國民黨，他敘述時說得理所當然，好像我了解的樣子。

被誤以為統派思想 耿耿於懷

在戒嚴時期，文化的中國理念被無限上綱的強化著，大家都不自覺的將一些想像跟中國連結。馬老師的名作《梆笛協奏曲》（1981），讓他躍上世界舞臺，歷久不衰。這首結合梆笛（傳統樂器）和西方管弦樂團的協奏曲，在1980-90年代開創了一個新的里程碑。由於其序奏改編為中廣臺聲音樂，輝煌而振奮人心，幾乎當年所有聽廣播的人都耳熟能詳。其樂曲解說中：「梆笛具有清麗、優雅、細緻、活潑的特色與明亮的音質，符合所謂的絲竹之美，能

2 1967年，馬水龍與陳懋良、游昌發、賴德和、沈錦堂、溫隆信等五位作曲家，發起「向日葵樂會」，這是作曲家創作發表活動的名稱，約定每年發表新作，共發表四次。

確切地表達出江南煙雨朦朧詩情，也能展現平原山川遼闊、壯碩的氣勢。」我曾問他：「老師您沒去過江南，只是想像吧？實際的經驗會不會是小時候在九份的體驗呢？」他給我的答案是肯定的。我並取得他的同意，在講課時，將「江南」轉換成「九份」解說。1960-1970年代，藝專的教授許常惠、史惟亮剛從歐洲回來沒多久，公開發表了許多文章，呼籲要創作「民族的、現代的中國音樂」，郭芝苑、馬水龍、賴德和等許多音樂家也一起呼應，連林懷民當初創立「雲門舞集」也是回應民族主義的呼喚，當時的口號「中國人作曲、中國人編舞、中國人跳給中國人看」，一連四個「中國人」，涵蓋音樂家、編舞家、舞者、觀眾，都是中國人（有趣的是，就是不包含中共統治下的中國人），還受到普遍的認同呢！

國立藝術學院設立於1982年，音樂系設立宗旨：「是以中國音樂傳統為根基，培養演奏及創作人才，開創世界性的中國音樂，並以探討中國傳統音樂、瞭解東西方音樂文化、培養創作專業人才及演奏專業技巧、加強音樂理論分析與詮釋、增進人文基礎修養、加強相關表演藝術之訓練、實施科際整合與交流為教學目標。」那些文字應該是系主任馬老師和開系元老賴老師擬出來的吧！現在看來，似乎有點可笑，臺灣人如何能幫中國人「開創世界性的中國音樂」呢？原來，當年政府將人民分成好幾種人：外省人、本省人（或稱臺灣人）、客家人、高山族（現已正名原住民），每個人也都清楚知道自己屬於那個族群。一般在為文敘述時，如果說「我們臺灣人」，就只指本省人而已；如果要涵蓋「我們大家」或是「我國人民」時，就得用「我們中國人」，這樣的用詞在過去比比皆是。馬老師文章裡，也難免這裡「我們中國人」、那裡「我們中國人」，加上他的聲樂作品，多選中國古詩詞譜曲（如《春蠶到死絲方盡》），器樂曲或獨唱曲中，運用了許多京劇唱腔運聲法、京劇鑼鼓效果，而且有頗受喜愛的《中國民歌合唱曲集》、《32首中國民歌鋼琴小品集》等。1990年代，馬老師的聲望如日中天，一些支持臺灣民主的人士，不知是否上述的種種跡象，誤以為馬水龍是中國派、統派；或是因為他當上了公立大學校長，大家以過去的經驗，認為他一定是國民黨員。

馬老師對這樣被誤解一直耿耿於懷，我也是近十年才從他的談話中感受到，他多次強烈的表達對國民黨的不滿和「認清」，並親口告訴我二二八事件基隆的慘狀，我說我知道，他說，「你是看書的，我是親眼看到、親耳聽到的。」

晚年心繫臺灣民主、創作臺語藝術歌曲成為未竟心願

2000年，他為臺灣政權和平轉移，寫下了《天佑吾土福爾摩沙》（在陳水扁總統就職典禮上演出）。在登上玉山之後，又受到李魁賢詩作的觸動，他創作了晚年的力作《無形的神殿》（2006年），三個樂章〈夜話排雲〉、〈日出〉、〈祭神〉，曲中有原住民歌謠的吟唱，有氣勢磅礴的管弦樂，將玉山的險峻、山中的禪機、面對大自然的謙卑，一一描繪出來。這部作品的風格，馬老師已不再運用複雜的音響手法，可以感受到他將個人的情感昇華，把視野放到廣闊的大自然，回顧歷史、吟唱生命，喜怒哀樂已化成一縷輕煙……。這個

作品堪稱臺灣音樂中的瑰寶。

2008年11月，中國海協會陳雲林來臺，發生一連串馬政府侵犯人權的事件，青年學生發起了「野草莓運動」，抗議政府種種喪權辱國、民主倒退的措施。「上揚唱片事件」發生，更衝擊了音樂人的敏感神經。許多學生靜坐於自由廣場，包括藝術大學各系的學生。天氣逐漸寒冷，政府採取冷處理，媒體也開始忽略他們。當時，我投書媒體、發動音樂界，要用音樂會來鼓舞、支持靜坐的學生。兩天內，有十幾位大學教授、青年音樂家響應，到自由廣場表演。我不敢勞駕馬老師，沒想到他特地抽空來支援。音樂會後，大家紛紛站到前面向群眾發言，而馬老師也以行動來表達他的立場，他公開談話鼓舞年輕人，強烈譴責政府的粗暴。

2012年冬，總統大選投票日前一夜，蔡英文的大型競選活動中，我被邀請代表文化藝術界去站臺，竟在後臺與馬老師不期而遇。等待上臺的時間很長，氣溫很低，空氣冷颼颼，但是我們的心是暖暖的。我們在後臺聊了一下，他想照相，拿出新的智慧型手機，一貫靦腆的笑容：「喔，這是老大馬徹送給我的，還不太會用。」眼神中隱隱透露出兒子送他新手機的驕傲！他遞給我手機，看我會不會。可惜我雖比老師年輕十多歲，三C產品的接觸也是LKK。後臺沒有燈光，我們摸索了半天，竟沒找到照相功能。馬老師眯著眼睛看著手機的小銀幕，雖有點懊惱，仍笑笑說「沒關係！」

2014年縣市長選舉，馬老師熱心的為基隆市長候選人林佑昌站臺。他離開基隆，居住於臺北已經超過40年了，卻仍是對故鄉充滿關懷與期待。所幸，這次選舉，終結了基隆腐敗的國民黨治理。馬老師一直以來，都希望故鄉基隆能成為一個文化都市。

馬老師何時開始生病，我們都不知道。他生性不喜歡麻煩別人，生日從不慶祝，生病更是保密到家。我們不是常常碰面，遇到多半在音樂會上，前幾年，他希望我擔任「春秋樂集」的導聆，才比較有機會聯絡。大概兩年前，他曾向我詢問過，有無優秀的研究生，可以幫他整理些資料、分析樂曲，他願意指導。我答應會找找，我珍惜這樣的機會，可是那年沒找到合適的研究生。去年有個不錯的學生，想推薦給他，他又說不用了。馬老師的健康一直在出問題，我竟然無法從他的需求看出蛛絲馬跡，實在是遺憾。今年四月，我在音樂廳一場「馬老師應該會出席」的音樂會上遇到邱再興先生，卻沒看到馬老師。我直接了當問他，「邱先生，馬老師生病了嗎？」邱先生一下子不知怎麼回答，才說：「還好啦，還好啦！」他欲言又止，我就知道不好了。我不好繼續追問邱先生，想想還是尊重馬老師，不敢打擾，卻不料天人永隔！

2014年，葉青青老師（鋼琴家，並鑽研藝術歌曲伴奏合作）與聲樂家李葭儀老師合作，規劃了藝術歌曲的演出與演講。5月25日在國家圖書館舉辦了一場主題「跳躍在音符上的詩情」的講座，呈現臺灣詩人與作曲家的音樂詩情。其中有賴德和老師為路寒袖的臺語詩《畫眉》所譜成的歌曲，有馬水龍老師、張炫文老師以蔣勳的華語詩《水中花》譜寫的兩首歌，以及潘皇龍、陳瓊瑜、賴德和以向陽的臺語詩《世界恬靜落來的時》所寫的三曲，共三首詩、六首歌曲。那天，馬老師出席了，演講會後，他向詩人向陽請教，表達了想創作臺語藝術歌曲的意願，希望能獲得他的詩集。葉老師敘述，她跟馬老師說，可惜她下一年企劃的

是中文藝術歌曲的音樂會。馬老師回她：「那臺語藝術歌曲就2016年喔，你來規劃，我來作曲。」

不知馬老師這兩年是否為臺語詩譜了曲，還是這成了他未竟的心願？

顏綠芬（完稿於2015.11.2，馬老師過世半年）

交織 (*Kotekan*) 與得賜 (*Taksu*) —— 巴里島藝術之核心精神及對表演藝術之影響¹

李婧慧

國立臺北藝術大學傳統音樂系專任副教授

摘要

「交織」(*kotekan*)與「得賜」(*taksu*)可說是巴里島藝術文化與生活之核心精神與審美觀，是維繫巴里文化傳統與生活不可缺之精神與力量。「交織」(或譯為「連鎖樂句」)，指連鎖鑲嵌的旋律或節奏構成，並蘊涵互相依賴/合作的精神，廣泛見於島上音樂、空間配置，和共同體社會生活中。「得賜」則指藝能之神，以及向神靈祈求的藝術能量，是推動巴里藝術創造力與美感表現的動力。

「交織」與「得賜」形現於互相合作、虔敬謙虛的態度與美感表現；二者之共同點在於謙虛的態度與合一的境界。前者有賴於人與人之間的相互尊重與合作，與人合一；後者則以謙虛虔敬的宗教心，達到人神合一的美感最高境界。巴里人就在這兩種精神下，共同創造共同體的生活與藝術發展的成就。本文從交織與得賜的精神出發，以巴里島的甘美朗音樂和克差(*kecak*)及其社會脈絡為中心，探討巴里島音樂、思想意識與社會的互動關係，以期深度理解巴里島藝術與生活之核心精神，及其對於審美觀之建立與表演藝術發展等之影響。

關鍵詞：巴里島表演藝術、音樂與社會生活、克差、甘美朗、*kotekan*、*taksu*

1 感謝兩位匿名審查委員的寶貴意見，對本文之精進助益良多。同時感謝多位巴里島藝術家在訪談中將他們畢生努力的心得與智慧與我分享，和故葉佩明、馬珍妮兩位女士的翻譯，以及I Wayan Sudana與I Gusti Putu Sudarta兩位教授、馬珍妮女士、張雅涵小姐提供圖片/照片。又本文與甘美朗(*gamelan*)相關的中譯，包括甘美朗、安克隆甘美朗、克比雅甘美朗、連鎖樂句、掛鑼、坐鑼、搖竹、中心主題、標點分句、加花變奏等，均引用自韓國鑽的譯詞(1986, 1992)。

本文係國科會(今科技部)學術性專書寫作計畫「交織(*Kotekan*)與得賜(*Taksu*):巴里島的人聲甘美朗"克差"(*Kecak*)與社會」之部分研究成果，計畫編號NSC 98-2410-H-119 -002，感謝國科會的經費補助。

***Kotekan* and *Taksu*: The Essential Spirits of Balinese Arts and Their Influences on Performing Arts**

LEE Ching-Huei

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

Abstract

Kotekan and *taksu* are essential spirits and aesthetic ideologies connected to both Balinese arts and social life. They have been accepted as types of required spiritual energies for maintaining and promoting traditional culture and life in Bali. *Kotekan*, literally meaning “interlocking,” refers to the interlocking patterns of melody and rhythm which is a musical element characterizing most music genres from Bali. It also embodies manners of interdependence and cooperation beyond its musical practice. In addition to interlocking melody and rhythm, the concept of *kotekan* is also manifested through spacial settings and in communal life in Bali. *Taksu*, referring to a divine spirit or spiritual power, can be interpreted as praying for a spiritual energy from gods to achieve a successful performance. *Taksu* is an essential spiritual power for actively inciting art creativity and aesthetic expression in Bali.

In Bali, the spirit of *kotekan* and *taksu* are accomplished by mutual cooperation, being reverent and modest, and manifested through aesthetic beauty. The common points of *kotekan* and *taksu* are manners of modesty and the state of unity, in other words, pursuing a unity of community or harmonization between human beings and a deity. *Kotekan* relies on mutual respect and cooperation to unite community members and thus reaching communal solidarity. *Taksu*, however, focuses on the need to be reverent and modest in order to achieve a harmonious beauty between human beings and a deity. With the aid and strength from *kotekan* and *taksu*, Balinese people have built up a harmonious, communal life and a prosperous world of arts and culture. This paper, based on the ideas of *kotekan* and *taksu*, focuses on Balinese *gamelan*, *kecak* and their social context. Furthermore, the interaction and relationships among Balinese music, ideology and society are explored for understanding the core spirit of Balinese arts and social life and their influences on aesthetics and the development of the performing arts.

Keywords: Balinese performing arts, music and social life, *kecak*, *gamelan*, *kotekan*, *taksu*

「交織」(kotekan) 與「得賜」(taksu) 是巴里藝術、文化與生活中深層的精神與審美觀，對於巴里藝術的傳統與核心價值的鞏固與發展深具意義。「交織」是指連鎖鑲嵌的旋律（或節奏）構成，並且蘊涵互相尊重、互相依賴與合作的精神；「得賜」則指藝能之神，以及向神靈祈求而來的藝術能量，是推動巴里藝術創造力與美感表現的動力。² 長久以來，交織與得賜是巴里文化傳統與生活不可缺之精神與力量。

多年以來筆者於假期在島上學習與研究多種音樂的同時，也觀察村落共同體生活，以及表演藝術於社會生活所扮演的角色及其發展，看著忙碌非凡卻井然有序的各種儀式、廟會與節慶，全村成員參與，左鄰右舍並肩融入的情形，每每讓我在讚嘆之餘，腦海中浮起一連串問號：什麼樣的社會與生活型態會產生如此多姿多采的樂舞？這麼多精湛的表演從何而來？是什麼樣的力量推動著巴里島樂舞的發展、不斷地活化其生命力？傳統的表演藝術為何能歷久不衰，且不斷地孕育出「新的傳統」³？眾人皆知巴里島音樂與表演藝術深受觀光客喜愛，但更令我讚嘆與好奇的是，島民，不分男女老少對巴里音樂與表演藝術的熱愛、高度認同與榮譽感，引發我探索巴里島藝術文化底蘊和其核心精神的動機。我思索在這些精湛表演、極致技藝的背後是甚麼？或者說，表演者如何從有形的技巧，昇華出不可捉摸的舞台魅力，瞬間捕捉觀眾的眼光，激盪出共鳴與感動？隨著時間與觀察經驗的累積，我發現我的巴里島音樂、文化與生活的心得，逐漸濃縮於交織與得賜這兩個意念中。換句話說，從具體的，視/聽得見的音樂或表演身段，轉而關注看不見的核心精神與能量的層面，即交織所蘊含的相互尊重/合作精神對集體音樂實踐的影響，以及得賜之技藝極致融入靈性力量所轉化之出神入化。

本文以克差 (kecak)⁴ 及甘美朗 (gamelan)⁵ 的音樂構成為例，輔以其社會脈絡的觀察，從交織與得賜的有形 (sekala, 看得見的) 與無形 (niskala, 看不見的) 的雙重特質切入，來討論巴里島音樂、思想意識與社會的互動關係，以期深度理解巴里島藝術與生活之核心精神，及其對於審美觀之建立與表演藝術發展之意義。

2 巴里省文化局長 Drs. Ida Bagus Pangdjaja 的序 (收於 Sugriwa ed. 1998: iv)。關於中譯「藝能之神」，引自馬珍妮 2009: 95。

3 例如克比雅甘美朗 (gamelan gong kebyar) 是於二十世紀初期，從古式的大鑼甘美朗 (gamelan gong gede) 發展出來，在外人眼中十分傳統的新樂種。此外，克差 (kecak) 的發展歷程，亦見創新與傳統的層層堆疊，參見李婧慧 2008。

4 克差是巴里島頗受歡迎的一種結合合唱、說唱與舞蹈來表演故事的表演藝術，其中的合唱係源自於島上一種驅邪逐疫的宗教儀式桑揚 (sanghyang) 中，伴唱入神舞 (trance dance) 的合唱樂「恰克」(cak)，是以人聲模仿甘美朗的結構，稱為「人聲甘美朗」(gamelan suara) 的合唱，其中最引人入勝的是以交織為原則構成的節奏的合唱聲部。這種人聲甘美朗的合唱於 1930 年代脫離儀式脈絡，加上說書人 (dalang) 講/唱摘自印度史詩《拉摩耶那》(Ramayana) 或其他的故事，以及舞蹈 (包括舞者和合唱團員的身段動作)，形成一個包括樂、舞與戲的克差。

在巴里島，許多村子組有克差團，是屬於全村的表演團體，每戶都必須派一位參加 (一般是男性成員，也有婦女克差團由已婚婦女參加)。集體的排練與演出，成為村民聚會聯誼的場合，有助於強化村民的凝聚力，增進團結。而且對外演出的收入，可用於村子的公共建設或祭典活動經費之需，甚至分給村民，對於地方發展與活躍化深具意義。詳參李婧慧 1995、2008、2014。

5 甘美朗是泛指以打擊樂器為主的樂隊，以旋律打擊樂器為特色，是印尼的代表性樂隊，相當於管弦樂團之於西洋音樂。甘美朗的分布以印尼中爪哇、西爪哇和巴里島著名，馬來西亞也有。其種類很多，編制大同小異。使用的樂器包括各式的掛鑼與坐鑼 (單個/成套)、金屬鑼類、鼓，並依種類之不同，而另有鈸 (cengceng)、笛 (suling)、二絃 (rebab)、箏 (celempung 或 siter)，或人聲歌唱等。甘美朗樂隊在巴里島不但是村子必備的樂隊，更是各種儀式和節慶所不可缺。

一、交織及其實踐

「*Kotekan*，不只音樂，包括精神上的互相尊重。」(I Wayan Dibia)⁶

「交織」(*kotekan*，發音近於「勾-得-甘」，英譯*interlocking*)，或譯為「連鎖樂句」⁷，如前述，指連鎖鑲嵌的旋律或節奏的構成，由二或三位演奏者合奏，形成裝飾性旋律或節奏，大量見於巴里島各種音樂中，是巴里島音樂一大特色。事實上，據Mantle Hood的研究，這種手法早見用於十六世紀中爪哇的瑟卡蒂甘美朗(*gamelan sekati*)⁸，以產生快速的、裝飾性的旋律，而且，至少其簡化的形式，普遍見於印尼多數甘美朗音樂(1980: 168, 169)；類似的例子亦見於非洲的木琴音樂(Hood 1971: 232)。⁹

就字義來說，*kotekan*為巴里語，其字根為*kotek* (*ngotek*)，敲東西，用棒子或竿子反復敲的意思，¹⁰亦解為*candetan*，意思是「編織、交織」(Sukerta 1998: 24)，¹¹是用同類樂器，可用岡沙(*gansa*，金屬鍵類樂器)¹²、雷雍(*reong*，成列小坐鑼)¹³、鈸(*cengceng*)、鼓(*kendang*)等，或人聲合唱(例如克差)，連鎖交織演奏/唱，形成快速的裝飾性旋律或節奏。¹⁴作為音樂專有名詞的*kotekan*，其起源說法不一：根據Lisa Gold的調查，最初其發想是來自夜晚青蛙的叫聲，每隻各有其節奏，且似乎能與其他青蛙互相配合(2005: 58)；另一說法係來自舂米的杵聲，此起彼落所形成的旋律(同上，59)。¹⁵例如，巴里島西部的一種竹管合奏*bumbung gebyog* (圖一)¹⁶，由八位婦女人手一支長短不一



圖一：*Bumbung gebyog* (筆者攝，參見註16)

6 筆者的訪談，2008/07/06。Dibia是巴里島印尼藝術大學(ISI Denpasar)教授與前任校長。

7 本文與甘美朗相關的中譯，包括連鎖樂句、甘美朗、安克隆甘美朗、克比雅甘美朗、掛鑼、坐鑼、搖竹、中心主題、標點分句、加花變奏等，均引用自韓國鐘的譯詞(1986, 1992)。

8 或稱*gamelan sekaten*，是中爪哇的一種儀式性甘美朗，使用於紀念穆罕默德生日的瑟卡典節期(*sekaten festival*)中。

9 但Hood也提到這種連鎖鑲嵌的情形，不宜與*hocket*混淆；詳見1971: 232。

10 Eiseman 1999: 118；筆者曾請教I Gusti Putu Sudarta，得到確認(2014/08/15馬珍妮的電子信)。

11 Colin McPhee也提到又稱*chandetan*與*kantilan*；前者因類似於大鑼甘美朗(*gamelan gong*)中大鈸群的連鎖鑲嵌節奏*chandetan*而稱之(*chandetan*即*candetan*)；後者的字根為“*kantil*”，意指一種小型香花(1976/1966: 151)。

12 金屬鍵類樂器。

13 成列小坐鑼，於克比雅甘美朗中由四位演奏者分工合奏。

14 Michael B. Bakan以“*kilitan telu*”來稱交織的節奏型(2007: 95)，是三部交織合而為一的節奏型。*Kilitan*含有「纏、繞、編、織」的意思，*telu*是「三」的意思(Eiseman 1999: 114, 298)。

15 Mantle Hood持此說法——1988年當他來臺參加第三屆中國民族音樂學會議(5月9-14日於師大)，筆者邀請他於「東南亞鑼樂合奏」(即甘美朗)課堂上指導學生如何習得交織的技巧，他提到這種手法源自於舂米的杵聲。

16 *Bumbung*亦拼為*bungbung*，是竹子的意思，*gebyog*是全部竹管一起敲的聲音。這種音樂的產生與舂米的杵聲有關，係於收割稻子後將穀子脫殼時，用木製的杵(*huu*)打稻穀，即舂米。因舂米完尚有精力與時間，就用木杵敲白(*ketungan*)，舒發收穫之愉快心情，後來將木杵改為竹管。(筆者於2001/08/05訪問Jimbrana縣(Kabupaten) Negara區(Kecamatan) Dangintukadaya村(Desa)的表演團體Seka Bumbung Gebyog Pering

的竹子，此起彼落地打在木板上，編織成多聲部的音樂，彷彿聽見了錯綜複雜的音樂花紋，這就是交織的例子。雖然Wayne Vitale提到交織的手法是在二十世紀初，隨著克比雅甘美朗 (gamelan gong kebyar) 的問世而發展出來的現代技巧 (1990: 2)；筆者從多年來於島上訪察的心得、前述**bumbung gebyog**的例子與Hood的說明，¹⁷認為交織的發想與舂米的杵聲有關，且如前述Hood的研究，早在克比雅甘美朗之前已有，並普遍見於印尼多種甘美朗 (1980: 168, 169)，當克比雅甘美朗興起之後，為了因應其爆發性¹⁸、華麗絢爛與高速流動的特質，而在既有較單純的交織手法上發展出更複雜的技巧。這種高度發展的技巧，見用於克比雅甘美朗中的岡沙、雷雍和鼓三個部分。

基本上，以交織手法形成旋律的情形，在巴里島的大多數樂種都可看到，其形成方式十分多樣化；至於只有節奏的交織，則以人聲甘美朗 (gamelan suara) 「克差」中的節奏合唱「恰克」(cak) 為極致。(圖二)



圖二：臺灣首度演出克差，1990/05/15由國立藝術學院（今國立臺北藝術大學）於國家劇院演出，I Wayan Sudana 指導。（筆者攝於彩排時）

值得注意的是，交織不只是時間性的、無形的音樂構成手法，其背後所蘊涵的互相合作之精神與實踐方式，不僅廣泛地蘊涵於島上各類表演藝術，亦見於島上甘美朗樂器或人聲合唱坐序的有形的空間交錯配置，與編織的紋樣構成，更落實於村落共同體社會生活中。以下分別討論交織於不同層面：時間/音樂的、空間的、與社會的實踐。

(一) 交織於音樂中的實踐

就音樂來看，交織的手法是巴里島各類音樂中，旋律及節奏構成的重要手法之一，尤以前述發展於二十世紀初的克比雅甘美朗中的多層次裝飾旋律的交織為極致。¹⁹巴里島多種樂器（鍵類、成列坐鑼、鈸、鼓）及人聲等均見用交織手法來製造旋律或節奏；旋律性的交織，常見於鍵類樂器，例如岡沙、耿碟耳 (gender, 金屬鍵類樂器) 或竹琴 (rindik或tinglik)，以

Kencana Suara, 受訪者是I Nyoman Sudarmadi, 葉佩明女士口譯。)

17 同註15。

18 據Eiseman的研究，克比雅甘美朗是巴里島的一種現代音樂。“Kebyar”一字源自“byar”的擬聲字，含有多重意思：突發的強烈聲音、花朵突然綻放、閃耀的火焰、閃光等 (1989: 343)。

19 關於克比雅甘美朗的交織手法種類與旋律形，詳見Vitale 1990；其他種類甘美朗音樂的交織曲例詳參McPhee 1976/1966相關章節；本文則以安克隆甘美朗和人聲合唱克差為例說明之。

及成列小坐鑼雷雍²⁰等；節奏性的交織則有雙手互擊的大鈸（*cengceng kopyak*）²¹、鼓²²，以及前述著名的人聲甘美朗克差中的節奏合唱恰克。無論旋律或節奏的交織，重點都在於用同樣的樂器/人聲交織演奏/唱，並強調每個聲部間力度的均衡。²³

旋律的交織通常分二聲部：*polos*與*sangsih*，²⁴或三聲部：*polos*、*kilitan*與*sangsih*。以二聲部為例，字面上*polos*是單純、正拍的意思，*sangsih*則指相異的、後半拍的意思（Vitale 1990: 4），然而實際的運用並非如此規則。²⁵交織的手法係將一條旋律線，以類似切分法或不規則的音型，分別由兩聲部的演奏者分工，於不同的時間時敲時停、²⁶連鎖鑲嵌（偶見同步），只見此起彼落的敲擊動作，形成一股緊密連綿、快速流動而華麗絢爛的旋律線，或綴有不時出現的和音效果（參見譜例一）。換句話說，樂句中的每個最小時值單位（相當於1/4拍，甚至1/8拍）均有音，因此於敲擊時，當一部休止，另一部須精準嵌入，藉著聲部間的密切合作，相互填滿每個最小時值單位，交織而成無間斷的樂句，此時兩聲部各自的旋律彷彿消失，只聽到一個完整的旋律（Vitale 1990: 5），彷彿出自一人敲奏一般。這種分工合作的交織手法，可達到速度加倍的效果（Hood 1980: 169）。

事實上交織兼具技巧性與合作性的高難度挑戰，令觀者眼/耳花撩亂。演奏交織的旋律時，首要聆聽自己與對方的聲部，透過快速且精準的技巧，²⁷相互連鎖形成華麗的高速流動線條，為樂曲素樸和緩的骨譜（中心主題）加花。換句話說，交織而成的旋律通常是在甘美朗音樂組織中的加花變奏部分，²⁸往往在低音域聲部，快速活躍的交織旋律線條纏繞/裝飾著慢速穩定的骨譜，並且在重要的拍點上應和著骨譜的音高。因之巴里人常比喻交織的旋律為樹上的花，而樹枝是骨譜，樹幹是標點分句部分的鑼和更低音域的旋律（Vitale 1990: 3-4）。譜例一是四音的安克隆甘美朗（*gamelan angklung*）²⁹樂曲〈烏勒花〉（*Sekar Uled*）當中交織樂段的數字譜，分*polos*與*sangsih*兩部交織而成裝飾性旋律，以裝飾骨譜，並且有不規則出現的

20 由4-12個小坐鑼排列而成，數量因甘美朗種類而異，演奏時4個一組的雷雍由兩人演奏，12個一組者則由4人合奏。

21 巴里島甘美朗的鈸有兩種：垂直擊奏式的小鈸群（*cengceng rincik*）與水平互擊式的大鈸（*cengceng kopyak*）。小鈸群是五面或六面的鈸倒置（碗口朝上），環形接續釘在板子或烏龜形狀的背上，邊緣略為重疊。敲奏時，左右手各持一面同樣大小的鈸，垂直擊奏板上的任一鈸。當擊奏其中的一面鈸時，其他的鈸也會振動，如同數副鈸同時敲擊一般，非常熱鬧。互擊式的大鈸同一般的鈸，雙手各持一面互擊之。

22 巴里島的甘美朗使用兩面鼓：*wadon*（較大的鼓，屬陰性）與*lanang*（較小的鼓，陽性），由兩位鼓手以鑲嵌交織的節奏合奏，其中的*wadon*擔任領奏，相當於樂隊指揮。

23 故菲律賓作曲家Jose Maceda曾告訴筆者*kotekan*的旋律不分重音，敲擊力度須均衡，與有重音的切分音不同。韓國鑼在甘美朗課堂上也同樣強調力度平均。

24 McPhee用*molos*、*nyangsih*；*molos*是單純的，直的意思，*nyangsih*是相異的意思（1976/1966: 162）。

25 *Sangsih*往往在於填補*polos*的空白，不能用西樂的弱拍（後半拍）的技巧與觀念來處理（參見Vitale 1990: 4, 5）。從筆者的學習心得，也發現*sangsih*之嵌入填滿*polos*的空格（指休止處），與*polos*的互動，未必是正拍或後半拍的概念，而是演奏者必須專心在交織合成的旋律上，精準而均衡地敲擊嵌入自己的聲部。因此與其費力數拍子，不如聆聽對方、配合對方而適時敲奏。

26 以每次敲一、二或三音隔一個休止符（同樣時值單位）的方式。

27 包括右手敲擊與左手止音同樣要求精準。由於甘美朗銅鑼樂器的音響展延性，右手敲擊後接著敲下一音時，前一音的鍵仍在震動，造成前後兩音音響重疊而混濁，因此必須以左手止音，以產生圓滑而清晰的旋律。

28 甘美朗音樂組織包括骨譜（中心主題）、標點分句、加花變奏與鼓的領奏等四大部分。

29 巴里島安克隆甘美朗有四音與五音兩種，以四音居多，五音者多見於北巴里。北藝大的是四音的安克隆甘美朗。

五度和音。

譜例一：安克隆甘美朗樂曲〈烏勒花〉交織樂段的數字譜

S: *sangsih* (3, 5兩音)；P: *polos* (1, 2兩音)；灰底為和音(1和之以5)；「·」：休止。³⁰

S	3 · 5 3	· 3 5 ·	3 · 5 3	· 5 3 ·	5 · 3 5	· 5 3 ·	5 · 3 5	· 3 5 ·	3 5 ·
P	2 1 ·	2 · 1 2	2 1 ·	2 1 · 2	1 2 · 1	2 1 · 2	1 2 · 1	2 · 1 2	2 · 1 2

兩部結合而成的旋律與和音，如下：

和音+	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
裝飾性旋律：	<u>3 2 1 3</u>	<u>2 3 1 2</u>	<u>3 2 1 3</u>	<u>2 1 3 2</u>	<u>1 2 3 1</u>	<u>2 1 3 2</u>	<u>1 2 3 1</u>	<u>2 3 1 2</u>		
骨譜：	3		2		1		5			

至於節奏的交織，則以克差中人聲的節奏合唱（恰克，*cak*）為例說明之。此乃對應於甘美朗的加花變奏部分，是由數個聲部用節奏交織而成的合唱（見譜例二）。³¹ 這種節奏交織的合唱係模仿古式的大鑼甘美朗（*gamelan gong gede*）與遊行甘美朗中，若干副的大鈸以不同的節奏型交織擊奏，產生錯綜複雜的節奏效果，以製造熱鬧的氣氛。這種合唱的實踐，不在於個別演唱者的技藝能力，而在於全體成員的共同能力來達成：一起聆聽、一起工作、相互欣賞，不管他/她的聲部是多麼簡單（Dunbar-Hall 2011: 68）。因此標榜的是團體合作的合唱技藝，而在集體互相依賴與分工合作的前提下，各自唱好自己的聲部。這種合唱，就個別聲部來說，個別成員的技藝負擔並不重，分工合成的效果卻是極為複雜。（參見篠田暁子 2000: 41）同樣地，甘美朗音樂中交織形成的旋律，具體實現了音樂中群體合作來達成的觀念（Dunbar-Hall 2011: 66），尤其巴里島的兒童甘美朗樂團幾乎都是屬於村子的團體，兒童們從小就在這種群體共同努力的氛圍中學習與成長，逐漸退去個人色彩，從中建立對團體的認同感（參見同上）。

30 關於記譜：安克隆甘美朗的調音不用絕對音高，其四音的音程關係接近西樂唱名的do, re, mi, sol，使用數字1, 2, 3, 5 記譜；並且為了便於讀譜，每四音以直線間隔之。又，除了*sangsih*與*polos*兩部之外，本曲另有一部，稱為*kilitan*，以2、3兩音和*sangsih*、*polos*交織重疊，本譜省略*kilitan*。

31 關於克差，詳參李婧慧1995、2008。

譜例二：恰克合唱聲部節奏舉例：*Kecak Bima Suci*（2005於北藝大，筆者記譜）³²

(二)交織於空間的交錯配置

除了音樂，即時間性的交織之外，交織的原則亦見於空間的交錯配置，和編織的圖案紋樣等。³³ 與音樂相關的空間性的交織，則有甘美朗樂隊不同聲部的樂器交叉排列，以及克差合唱聲部之穿插坐序。前者多見於銅鑼類樂器，例如安克隆甘美朗的岡沙，分為*sangsih*與*polos*兩聲部（參見譜例一），交錯排列，於演奏交織的旋律時，相鄰兩台樂器的不同聲部，彼此可以確認交織為一個旋律，有利於音響的平衡。而交織的手法在恰克合唱中，不僅用於時間上聲音的交織，也用於空間上合唱團員的座位安排。

不同於西式合唱團的聲部分區，克差合唱的座位是分成若干組，原則上每聲部各一人組成一組，任一聲部的前後左右均為不同的聲部（參見圖三的座位圖）。這種空間安排，一方面有助於音響的交織效果與聲部音量的平衡，圍坐於表演場地四周的觀眾，不



圖三：I Wayan Sudana於1990年於國立藝術學院指導克差時，依各部人數而安排與繪製的合唱團員座位圖。數字為合唱聲部代號，包括1, 2, 3a, 3b, 5, 7等聲部。

32 原節奏型為八拍的循環，前四拍與後四拍相同，因此以四拍為單位，並用西式記譜。此譜例的聲部少（只有四部的節奏交織）且較慢，係因編作與指導的I Nyoman Chaya考量擔任演出的學生於邊舞邊唱時，對於節奏合唱較難掌握，而選用較單純的節奏。

又，恰克合唱聲部名稱係依據單位時間內唱“cak”的次數而命名，但各部的單位時間不一，例如cak3a為「♪♪♪♪」，cak5為「♪♪♪♪♪」。而各聲部又可依其節奏安排，再細分兩部或三部，例如本譜例的cak3有三種不同的節奏變化。

33 限於筆者的研究領域與能力，視覺藝術的紋樣交織不在本文討論範圍。

論在那個角落，³⁴ 都可以聽到完整的聲部結合。更重要的是，合唱團員在演唱時可以清楚地聽到其他聲部，有利於彼此互相依賴和聲音的精準鑲嵌。此因恰克合唱的編成常用節奏型的模仿（例如譜例二的cak3a與3b），因此合唱團員於演唱時，只要緊依著相鄰的聲部，就可以穩定其節奏。³⁵ 再者，在交織的原則下，各部緊鄰有助於聲音交織結果的確認。

(三)交織於社會生活的實踐

音樂具社會意義，³⁶ 且音樂與社會之間，存在著雙向的相互影響，正如阿諾德·豪澤爾（Arnold Hauser）所說，「藝術和社會處於一種連鎖反應般的相互依賴的關係之中，…說得形象些，兩邊的圖畫都是對方的各種角度的折射」（1988: 35），音樂與社會之間的關係亦然。John Blacking研究文達（Venda）的音樂與社會，提出音樂具有複雜的思維發展、身體和社會和諧的功能（1973: xi-xii），印證了社區共同體的生活模式與音樂結構的相關性。Arthur Asa Berger提出甘美朗音樂只有合奏而無獨奏的性質，反映出巴里文化特質中最重要的群體性，而且從巴里人從共同體得到認同與支持，及共同體賦予個別成員一些義務來看，可以說甘美朗合奏象徵巴里人對於社會生活組織的概念（2013: 127）。如同交織於音樂構成中，透過交織的音樂實踐，參與者得以經歷個人聲部融入整體音樂的過程，養成重團體勝於個人的精神，並且體認到團體凝聚力的強弱，會影響到整體展演的品質與成果。因之交織的精神與手法，深植於巴里島共同體社會生活模式與表演藝術的實踐中。在這種情境下，個人的意念逐漸淡出，而以團體的成就為念，因而在結合團體成員共同達成目標的過程中，體驗了個人與團體合一的美感與滿足，印證了Thomas Turino所提樂舞於整合個人與群體的功能和價值，是社會生存所必要的（2008: 233）。總之，巴里島村落的成員就在各自崗位，與其他成員分工合作，共同完成廟會或慶典等行事活動過程中，得到融入團體，與他人互相依賴、互相合作，共享成果的滿足與認同。

因此交織除了見於音樂與空間配置之外，巴里島村落共同體的社會生活可以說是交織精神的具體實踐。巴里島的社會組織以班家（*banjar*）為基本單位；班家是一種鄰里互助的組織，也是與每一位島民關係最密切的組織。在一個班家中，小至個別家庭成員的生命禮儀——從嬰兒起的各階段、磨牙式及婚喪等儀式，以及農田收割、家廟祭典，大至集體火葬和村廟廟會的儀式等，均有賴共同體的互助合作來達成，鮮有單打獨鬥的情形。換句話說，村民們不論農田收割或婚喪喜慶等儀式，均有賴鄰里之間互相幫忙，因而村民們的生活緊密地

34 除了進場用的入口一帶之外。

35 以筆者於1991/07/02於布拉基幼村（Desa Blahkiuh）訪問著名的布斯比塔嘉雅（Puspita Jaya）克差團，請教各聲部節奏編成的經驗為例，團長特地請來每個聲部的團員，當我請他們個別範唱所擔任的聲部節奏時，個個面有難色，原來他們要與其他聲部一起合唱時才會唱，印證了交織中互相依賴的精神。這次的訪問，雖然未採集到該團的聲部節奏，卻深深地影響我的甘美朗教學方法。由於巴里島甘美朗音樂中，「交織」是一個必備的技巧，也是我在教學中最大的挑戰。此次的訪問經驗讓我放下西洋音樂的學習經驗與方法，轉而學習巴里島人，思考著他們如何能掌握複雜又快速的交織旋律與節奏——從此以後，我可以更有效率地帶學生合奏交織的旋律。

36 “Music is socially meaningful”（Turino 2008: 1）。

連結在一起。

以巴里島的廟會（*odalan*）為例來看交織在共同體社會生活中的實踐：廟會可說是巴里島共同體生活的縮影，每210天舉行一次，由社區全體在交織的精神下共同完成，是宗教信仰的具現，也是各種藝術的展演空間。一般來說，大約一個月前開始準備，三天前密集準備，然後舉行三天，盛大者甚至一個月。每戶的成年人都要參與廟會工作，和其他人輪流，分工合作，而且是一種義務性的事奉工作（*ngayah*），為宗教與共同體服務（圖四）。不僅如此，為了籌募廟會所需經費，許多村子在廟會舉行之前先舉辦市集與餐會（稱為*bazar*）。以我曾經參加過的市集餐會³⁷為例，有別於在臺灣常見的聘請廚師團隊辦桌或在餐廳舉辦的募款餐會，巴里島村子的市集餐會一連舉行三天，就在廟前廣場搭棚擺桌，不但餐券由村民認購，³⁸場地準備與辦桌的大小事情更由村民（以成年人為主）集體包辦，依專長或職業而編組分工輪流：砍竹架棚（自備工具）、張羅餐桌椅廚具、採購、有水電專長的負責拉電線裝燈、³⁹五星級飯店當廚師的回來掌廚⁴⁰，另有青年會成員分組輪流負責入口的貴賓簽名和接待、婦女們到廚房幫忙、或分組當餐桌點菜接待（一桌兩位），當然還有端菜的，全部都是該村村民。令我印象深刻的是第一天朋友帶我參加餐會，我們都是被其他村民接待的客人；第二天輪到我的朋友到會場當招待，鄰居們變成讓她接待的客人。換句話說，除了村民邀請的貴賓之外，都是自己人互相輪流接待。整個餐會活動，是村民歡樂共享的聯誼時刻，更是分工合作、交織而成的共同體生活景象。⁴¹其成效，不但為廟會籌募經費，更重要的是強化村民的凝聚力與地方認同，為即將到來的廟會做最好的準備。



圖四：廟會⁴²的準備，村民各司其職，分工合作。（左）婦女們忙著編織貢品，（右）男士們則砍竹搭貢品座。（馬珍妮攝）

37 2000/07/05於烏布附近克德瓦旦村(Desa Kedewatan)的倫蝦甘班家(Banjar Lungsiakan)。

38 每戶均需認購，在村子裡開餐廳或商店的外人也不例外，更需共襄盛舉。

39 例如經常載我到處訪問的司機 Made，專長水電，在餐會前、後必須裝/拆燈，期間也必須放下自己的工作在村子待命，隨時解決水電問題。

40 因此村民們說在這場合可享用五星級廚師的料理。

41 同一活動也包括男人參加的鬥雞，因賭博性質，巴里島政府禁止鬥雞，但只在這種為了廟會的場合村子的男人會帶著自己精心培育的鬥雞來競鬥。

42 2008年4月貝杜魯村(Desa Bedulu)薩姆安地嘉廟(Pura Samuan Tiga)的廟會準備工作。

因此任一儀式或村落共同體的活動，均可看到村民們在各自所扮演的角色上，貢獻心力，彼此互相合作的軌跡，交織成一個活動或儀式的氛圍與成就。⁴³而交織的精神，就在實踐中產生維繫巴里社會共同體的和諧與生活的力量。

從上述交織在音樂、空間與社會生活的實踐，吾人可以瞭解它不單是個音樂名詞，在音樂的背後更蘊涵一種尊重的態度與共同體互相依賴與合作的精神和生活方式。正如Dibia所強調，「交織」不只是音樂及其技巧，尚包括精神上的互相尊重。⁴⁴換句話說，音樂美必須由技巧上與精神上雙方面的交織來達成。而Michael Bakan更形容這種「交織」(kilitan telu)⁴⁵是巴里社會相互依賴的一種音樂象徵，而且不單是音樂方面，也是巴里文化價值的象徵。(2007: 95)

二、得賜的意義

「我們的藝術是向神祈求的。」(Tjokorda Anom Warddhana)⁴⁶

「藝術作品如果沒有得賜的話，如同蠟燭沒有火燄，無法產生熱或光照射黑暗，或像人體沒有靈魂而沒有生命一般。」(Dibia 2012: 36, 47)

還記得1988年暑假與蔣嘯琴⁴⁷首度造訪巴里島，參加羅伯·布朗教授(Robert E. Brown, 1927-2005)的巴里文化之旅。7月14日上午在沙樣村(Desa Sayan)為我們安排一場安克隆甘美朗(gamelan angklung)樂舞的演出，當天一大早在老師I Wayan Kantor家，嘯琴準備同台演出過去兩週來所學的一支舞“Margapati”，當換好舞蹈服裝後，村子的祭司(mangu)請她到家廟前，為她進行祈禱祝福的儀式，我遠遠地看著這一幕的進行，很自然地用我的基督教信仰背景試著理解這件事，發覺二者在藝術乃向神祈求的信念，與演出前祈求神的祝福等，有異曲同工之妙。⁴⁸

1995年為調查貝利雅丹村(Desa Peliatan)的克差而訪問村子的祭司Tjokorda Anom Warddhana，他提到曾有日本人問他為何貝利雅丹村的藝術能如此卓越，他說因為是向神祈求的。⁴⁹按貝利雅丹村位於巴里島南部吉安尼雅縣(Kabupaten Gianyar)，以樂舞聞名於世，在1950年代已享有盛名。同樣地，我從自己的信仰背景來理解祭司將村子的藝術歸於神所賜這

43 如同I Wayan Dibia的解釋，巴里島在準備廟會時，傳統上樂隊是男性參加，女性則在旁邊做貢品，看起來是各做各的，但其最終目標是合一的，為了一個廟會的達成。是男性與女性互相合作，是合一的(2010/05/18於交大音樂研究所的演講)。

44 同註6。

45 關於kilitan telu，參見註14。Bakan強調三部合一的交織合奏，當中任何一部都不完整，三部缺一不可，且三部的合奏勝於三個單獨聲部的總合(2007: 97)。

46 貝利雅丹村(Desa Peliatan)的祭司，筆者的訪談，1995/08/24，故葉佩明女士翻譯。

47 當時任教於國立藝專舞蹈科(今國立臺灣藝術大學舞蹈系)。

48 這是一場特地為了我要錄影而安排的演出，由老師I Wayan Kantor和村子的甘美朗樂團與舞者共同演出，同時邀請當年隨他學習的外國學生同台演出。後來演出到我當時學習的“margapati”時，老師來帶我同台演奏岡沙。因當時我的工作為錄影，未著正式演出服，據說因此省略了儀式。

49 見註46。

件事，頗能感同身受，雖然當時只了解此話的表面意義。

再過幾年，我對於島上這種向神祈求才華的事已習以為常，而疏忽了進一步實地訪察在地觀點。當我學習到“*taksu*”這個字，意識到這其實是祈求「得賜」時，我好奇「得賜」到底是什麼？如何得到？又如何知道有沒有得賜？誰來評定？

(一)什麼是「得賜」？

「得賜」(*taksu*，發音如「達-塑」)，在意義上以「得賜」較貼切，因此本文中譯用「得賜」。得賜本無形，難以描述或科學化分析(Dibia 2012: 2-3)。它是巴里島獨特的概念(concept)和神聖力量(同上, 35)。Dibia比喻得賜好比蠟燭上面的火燄，發出光，吸引觀眾。⁵⁰正如*taksu*一詞來自梵文及爪哇古卡威語(*Kawi*)的*caksu*，意指眼睛、感知能力或凝視，巴里語則指吸引目光(Dibia 2012: x, 29)。另一個古爪哇字“*kecaksu*”，意思是「被看到」，意謂著得賜的能量，不論是藝術的或社會文化活動，首先透過眼睛來感知(同上, 35)。

得賜是一種「恩賜」(charisma)，在印度教的信仰中，是來自濕婆(Siwa)神(Pangdjaja 1998: iv)，也是一種透過儀式與精神修鍊的神聖力量(Dibia 2012: 31)。另一方面，得賜也是一種「獻身的力量」(devotional power)(Sugriwa 1998: 71)，亦即巴里藝術家之獻身予全能的創造神，是巴里藝術的模範與最高方針(Pangdjaja 1998: iv)。由於巴里各類藝術展演主要作為獻神娛神用，⁵¹是一種無形的供品，因此這種「巴里藝術作為獻給神的供品而獲得的能量」的信念，以及藝術家獻身藝術的宗教心，是一種內在的能量與意念。得賜就在儀式的助力下，使身心靈達於合一。換句話說，為了獲得這種寶貴的恩賜，藝術家們必須經歷淨化的儀式，從除穢儀式(*majaya-jaya*)到淨化心靈儀式(*mawinten*)(同上)，⁵²藉著全神貫注與身心靈的合一，來顯現出得賜的境界(Herbst 1997: 20)。因此，得賜是一種神聖的能量，能將平凡轉化為非凡(Dibia 2012: 22)。

Fred B. Eiseman整理出得賜的各種指涉意義，包括：
1.指掌管個人專業才華的神靈(1999: 289)，是無形的；就表演藝術來說，可理解為「藝能之神」(馬珍妮2009: 95)。
2.得賜也指家廟中的一個獻予此神靈的專屬神龕



圖五：得賜神龕(馬珍妮攝)

(*kemulan taksu*或*palinggih taksu*)(圖五)，⁵³是看得見的，在特定的日子，例如皮影戲偶師

50 2008年本系師生赴巴里島參訪交流，並於7月5日於巴里藝術節演出，次日早晨 Dibia與本系老師們的談話中，筆者請教得賜的問題(另見Dibia 2012: 36, 47)。當時他也提到例如本系學生前晚於巴里藝術節的演出，讓他感覺到得賜，特別是趙怡然的琵琶獨奏《十面埋伏》，第一聲爆裂而發就吸引住觀眾。

51 在巴里文化中，藝術首要在於娛神，其次才是娛人(Dibia 2012: 13)。

52 即使是娛樂表演，也同樣地具有這種宗教性。例如克差的觀光展演，每次演出前均由祭司舉行儀式，為演出而祈禱，並以供品、灑聖水淨化與祝福舞台及演出者。

53 Eisemsn另用*palinggih taksu*稱之(1989 vol.1: 366)。雖然在巴里島一般人家廟中有一個得賜的神龕，得賜並

祭戲神的日子「敦貝瓦揚」(tumpek wayang) 還要獻供。⁵⁴ 此外，得賜也指3.看不見的，可以與靈界溝通的神靈，和4.巫醫或薩滿 (balian taksu)，為村民指點迷津或治病等。(1999: 289) 不論是有形的神龕、無形的神靈或神職的薩滿，均與超自然能量有關。

Dibia解釋taksu一詞為巴里語，包含兩個意思：其一為激發創造力 (creativity) 與智慧 (intellectuality) 的神奇力量 (magic power)，雖無形，巴里人相信其存在。其二指家廟中賜予神奇力量的神龕，此為有形的，具特殊功能的形體。巴里人在表演之前，通常會備供品到此神龕祈禱。Dibia認為這兩層的意義，指出了包括來自看不見的世界的神賜力量，和看得見的世界中，人們的努力和任務 (2012: 29-30)。

雖然如前述，得賜是巴里島獨特的概念與神聖力量，從其語源來自梵語與古爪哇語 (Dibia 2012: 35)，可理解受到印度與爪哇的影響。⁵⁵ 林佑貞研究印尼宮廷儀式舞蹈《貝多優》(bedhaya)，提到爪哇人重視精神修練，及其實踐與展現舞台魅力之關聯性，指出「從『內在性』(immanence) 發展出追求近神的密契經驗，最終達到『神人合一』的境界，這樣的觀念，早已深入日常生活的實踐，且充分展現在傳統表演藝術的發展中。」(2015: 3) 當表演者達到這樣的境界，意味著經歷了「有機身心的轉化」(同上，29)，同時具備了神靈活現的舞台魅力和個人精神修練的成果(同上，4)。這種融入宗教性精神修練的表演訓練，與巴里藝術家之追求得賜有異曲同工之妙。

值得一提的是，得賜不僅見於藝術家、表演者的精湛表現，也見於其他各行各業人士，甚至個人的修養境界。許多巴里藝術家相信得賜也存在於藝術作品、藝術空間及藝術家內心。就表演藝術來說，包括作品、面具、樂器、舞台等，如有得賜，將使表演者更能感動觀眾 (Dibia 2012: 22)。

(二)得賜的各種理解與體會

巴里島的各類藝術、各行各業都有祈求「得賜」的信念。其祈求的方式與地點依村落或藝術家而略有不同，詳見本節之(三)，此外，在Dibia的得賜專書中有詳細的討論 (2012: 39-41, 73-87)。至於對得賜的見解與體驗則依個人而十分多樣化，除了上述Dibia的專書之外，筆者訪問島上數位不同領域的資深或傑出藝術家，以瞭解得賜的各種理解與體會，分述如下：

巴里島玻諾村 (Desa Bona) 資深皮影戲達郎 (dalang，偶師) 和藝術家I Made Sidja (以下簡稱Sidja) ⁵⁶ 闡述得賜的意義，指出得賜有兩種：sekala (看得見的) 和niskala (看不見的)。前者如前述，指在家廟專為得賜神所準備的神龕；後者則是發自內心的，是學習各種技藝的過程。他認為得賜神不是特定的神，只是一種象徵，從內心發出，在外在的地方有一

無特定的神聖場所或廟宇，但每個村子都有其祈求得賜的地方或廟宇 (Dibia 2012: 38)。

54 關於敦貝瓦揚，參見馬珍妮2009。

55 I Ketut Kodi提到來自印度的影響 (2010/01/26的訪問，馬珍妮女士翻譯)，見下節的說明。

56 I Made Sidja (約1930~)，是玻諾村的資深皮影戲達郎 (達郎具有主持儀式的資格)，對巴里島的宗教、文化與藝術方面博學多聞。他是一位藝術全才，擅長皮影戲、舞蹈、音樂、雕刻面具和供品製作等。

個地方安置，而有一個膜拜的地方，是象徵的神位，無所不在。再者，得賜最重要的條件：第一是來自內心的智慧，第二才是得賜神。他強調技藝學習與具備相關知識涵養的重要，沒有這些，也就無法求得賜。各行各業的學習都有其得賜，在學習的過程中會愈來愈有發展，當得以完全掌握正確之後，帶著供品到得賜神前，自然而然得賜神靈會降臨與之結合。得賜雖然無所不在，隨處可求，但仍須具體的祈求行動，在象徵的神位上，備供品而求。⁵⁷

面具舞者與演員I Ketut Kodi（以下簡稱Kodi）則認為得賜的概念來自南印度原為獻神的古典舞蹈婆羅多舞（*bharata natyam*）中的*bharata*。*Bharata*一字可拆解為*bha-ra-ta*，是*bhava*、*raga*與*tala*三個字字頭的組合，意謂著蘊含了這三個字的意涵。一般的理解，*bhava*指情感，是內在精神的呈現，*raga*指旋律，*tala*則指節奏方面；Kodi則將*bhava*比擬為天，*raga*比擬為天地之間的空間，*tala*比擬為地，並且分別對應於人體的頭、身、腳，再引申至精神、感覺與技術，當三者齊備且合一時，即為得賜。⁵⁸

Kodi提到凡藝術都有得賜，而個別的藝術種類各有其哲理與特定的程序，例如面具製作有作面具的得賜。他再從展演實踐的角度來看得賜——從*taksu*的語意為*caksu*（即眼睛）來說明藝術創作/展演，係透過眼睛，使觀者與被觀看者產生互動與接觸，因之得賜須具備雙向的溝通。例如要表演滑稽，要讓觀眾笑，表演者須先產生一種感覺，與觀眾的反應相遇交流，就有接觸。換句話說，表演者融入表演角色中，讓觀眾產生共鳴，就有得賜，反之則無。因此他提到有人說得賜是一種「看與被看」（「聽與被聽」），即「表演者與觀眾」之間的關係，如果有前述三合一的精神，即有了得賜，則表演者與觀眾得以溝通與交流。⁵⁹

藝術家Anak Agung Anom Putra談到得賜，強調從內心發出光的重要性。他認為每一個人都有自己的得賜，雖然有人說得賜是向神求的能量，但他個人強調是從內在發出的光。他同時提到不是藝術家就有得賜，企業家、商人也會有。如果是有得賜的企業家，說話有說服力、權威，讓人信服。或者例如有人即使不開口說話，也可感受到他的威嚴，這種是與生俱來的特質。⁶⁰

皮影戲達郎與面具舞者I Gusti Putu Sudarta（以下簡稱Gusti）則從得賜之不可學來說明其特質。他提及*idep*（思想）、*sabda*（聲音表現）與*bayu*（行為）⁶¹是三種可以習得的要素，得賜卻無法習得。他舉皮影戲咒語為例，其中有三種元素：掌管藝術與教育的女神（Sanghyang Saraswati）所示的美的元素、聖賢（Guru Reka）所示的創作過程與創意、與傳統歌樂（*kawi suara*）的創作實踐。這三種可視為神秘的（*mystical*），或是學理的（*theoretical*），合邏輯而可以解釋的。當三種元素合而為一，加上場域（*desa*）、時間（*kala*）與情境（*patra*）的配合，即天時、地利、人和兼備時，就有了得賜。⁶²

57 筆者訪問I Made Sidja，2010/01/24，馬珍妮女士翻譯。

58 筆者訪問I Ketut Kodi，2010/01/26，馬珍妮女士翻譯。

59 同上。

60 筆者訪問Anak Agung Anom Putra，2010/01/28，馬珍妮女士翻譯。

61 或譯為思想、語言、行動（尤金諾·芭芭等2012: 77）。這三種是巴厘人內在美感思想，參見Herbst 1997。其中的*sabda*，Dibia解釋為內在聲音（*inner voice*），*bayu*是力量（*energy*）（Dibia 2012: 47）。

62 訪問I Gusti Putu Sudarta，2010/01/29，馬珍妮女士翻譯，其中*desa*、*kala*、*patra*譯為天時、地利、人和。或

他並且從實踐的角度來討論得賜，引用棕櫚冊 (*lontar*) 的記述，說明如能實踐「思想—聲音表現—行為」三要素，就可在舞台上蛻變成所扮演的角色，與角色合而為一，堪稱為完全（專業）的舞者。他強調個人努力的重要性，如果沒有準備好必要的技藝與修養，也求不到得賜的。關於思想—聲音表現—行為三要素，他指出不同的行業有不同的意義，例如對於祭司而言，*idep*（思想）指集中注意力；*sabda*（聲音表現）指吟唱和咒語；*bayu*（行為）指調氣；欲尋找神秘力量或增加法力，也都在這三個元素中。⁶³

綜合上述諸位藝術家的說法，不論是***bhava-raga-tala***（天—天地之間—地）所引申的精神—感覺—技術，或***idep-sabda-bayu***（思想—聲音表現—行為）的三元素，本質上均為發自內心，而後完成於外在；亦即內心思想與心靈結合，再以形之於外的技藝來成就一場表演。而最重要的是表演者必須以謙虛虔敬的態度，潔淨自己（Pangdjaja 1998: iv），放空心靈或放下自我，讓藝術靈命進入內心，以導引著技藝的發揮。而得賜，如同Sidja所說，只是一種神靈象徵，從內心發出，而以神龕作為外在的安置，是象徵的神位，實際上是無所不在。因之得賜重在發自內心之虔敬，並且是在經過練習掌握技藝之後，方能求得能量。亦即，雖然巴里藝術工作者在表演或開始工作之前必祈求得賜，得賜並不是只靠向神求就有的，仍然需要個人的努力。

（三）巴里藝術家如何求得賜？

一般在表演前，表演者都會祈禱，祈求得賜，且盡可能在家廟的得賜神龕前祈求，透過祈禱、咒語，向神靈祈求賜予神聖力量以提昇藝術作品或展演的品質（Dibia 2012: x, 89）。Dibia舉數例說明祈求得賜的各種做法。以新加巴杜村（Desa Singapadu）的一個巴龍舞團（Sekaa Barong Banjar Sengguan-Siingapadu）為例，求得賜時帶著甘美朗樂器、巴龍獅（*Barong*）和蘭達（*Randa*）與其他演出用具，選在廟會或黃道吉日，到當地王室的廟宇（Pura Pemerajan Agung）去求得賜，並在廟庭演出，來得到神明賜予的神聖力量（2012: 39-40）。⁶⁴

2014年6月底北藝大傳統音樂系與傳統藝術研究中心共同策畫，⁶⁵帶領學生到巴里島，與玻諾村的藝術家I Made Sidia所領導的巴里布爾納舞團（Sanggar Paripurna）交流，共同創作與展演音樂劇場〈臺灣獅遇見巴龍獅〉（*Taiwan Sai Meets Barong Ket*），7月6日於巴里藝術節首演。演出前一週，學生們經歷了巴里人祈求得賜的過程。首先是6月30日巴里布爾納舞團在團

where, when, circumstances (Eiseman 1989: xvi)。

63 同上。Dibia在他的討論得賜的專書中也提出***idep-sabda-bayu***的概念，他指出在表演藝術中，所有藝術必須透過力量（energy, *bayu*）、內在聲音（inner voice, *sabda*）與思想（thought, *idep*）的整合，提供全面的美感滿足。唯有提供這種多層次的滿足，藝術作品方能感動觀眾、帶來娛樂和以美感豐富其生活（2012: 47）。關於此三概念的更進一步討論，詳見同上，73-87。

64 幾乎所有團體會在廟裡作首演（Dibia 2012: 40）。關於各村或藝術家求得賜的地方與方式，詳參Dibia 2012: 39-41, 73-87。

65 2014北藝大教學卓越計畫中的國際展演交流活動之一，由傳統音樂系與傳研中心合辦，參與者除了兩單位的師生之外，尚包括音樂學研究所、劇設系、動畫系及舞蹈系師生。

長家的家廟舉行祈禱儀式（圖六），團長家族及學生一起參加，7月5日並隨著村民們先到村子的濕婆廟（Pura Dalem）取聖水和請神，村民在此祈禱（學生們在廟旁靜候），然後再到另一個村廟，一路上有村子的婦女甘美朗陣頭與學生們的北管音樂和獅陣（圖七）引導，到了村廟後由學生們演出舞獅與北管音樂，透過祈禱與獻演，讓表演者逐漸進入演出的心境。當藝術節正式演出時，於武士帶著臺灣獅渡海到巴里島的艱辛旅程那一幕，觀眾感受到舞獅者與獅面融合為一的境界，栩栩如生地舞出與武士同心渡海的一幕。（圖八）⁶⁶是的，出神入化的表現，來自於表演者的努力、獅面製作的精巧、和真誠獻身的心靈。



圖六：家廟的祈禱儀式（筆者攝）



圖七：北管音樂（左圖後方）與舞獅（右圖）的陣頭（筆者攝）



圖八：獅子看著武士的表情十分生動（I Gusti Putu Sudarta提供）

66 當次日Gusti看到這張照片時，忍不住地贊嘆：「這就是得賜！」

雖然對巴里人而言，得賜有賴儀式的求得，然而得賜並非得經過上述祈禱或儀式才能求得；除了必備精湛技藝之外，藝術家如以真誠與獻身之心，盡其舞台之責，仍然能得到得賜的能量與幫助。⁶⁷

(四)得賜的得失對表演藝術的影響

在巴里傳統中，藝術與宗教不可分，藝術可視為敬神娛神的供品。巴里人深信藝術是神所創，具靈性 (spiritual) 力量，可用以與神靈溝通，因此最高品質的藝術，不論聖、俗，只來自神的恩賜，或是得賜 (Dibia 2012: 47-48)。他們相信得賜在舞台上具轉化 (transforming) 的力量 (同上, 49)，得以脫離原本的「我」，進入所展演的藝術或角色，以達到出神入化的境界。基於這種對於自己的表演能具有神韻的期待，表演者會依個人的信仰向神祈求賜予藝術才華與能量。然而即使技藝已純熟，對於上述的祈求，是否有求必應，又是另一個問題。巴里島多數傑出藝術家瞭解得賜是一種超技巧的美感表現，屬於宗教心靈上的，反而要拋開技巧，換句話說學習謙虛，放下自我，讓神的靈性——另一種超技巧進入自我，以達到天、人與樂舞合一的和諧之境。

如前引，Dibia闡述得賜的意義，好比蠟燭，得賜就像是蠟燭上的火焰，發出光芒，引人注目。具有得賜的展演或作品，就像是發光的蠟燭，得以發出光芒，照亮黑暗，當然吸引觀眾；只有技巧的表現，而沒有得賜，好比沒有點燃燭芯的蠟燭，無法發出光芒；亦或肉體沒有靈魂、食物沒有味道一般 (Dibia 2012: 36, 47)。⁶⁸ 然而有沒有得賜並非由表演者或藝術家自己認定，雖然他們自己可以感覺到得賜的能量，⁶⁹ 得賜之有無，由觀者評定。⁷⁰ 換句話說，得賜也是巴里人用以表達審美，稱讚一個人的展演、作品或為人處世有得賜，是最高境界的讚美。

然而人們對於得賜的態度的轉變，影響到美感與神聖性的墮落。由於近年來巴里島的觀光興盛，為島上帶來經濟效益和表演藝術市場的蓬勃發展，卻也帶來拜金的負面影響。早在上世紀80年代末期，島上深受敬重的藝術家故Anak Agung Gede Ngurah Mandra (1905-1986) 已發出隱憂，他提到從前樂、舞展演都是為了儀式或村子的行事活動，以樂舞賺取金錢收入是近年才有的事，如此恐怕會導致藝術的墮落，逐漸失去其靈魂 (東海晴美等1990: 290)。Dibia也提出世俗化與商業化的結果，導致巴里島過度發展。過去形容巴里島為「千廟之島」，如今已變成「成千旅館、商店與Spa之地」或「千座基地台之島」，⁷¹ 甚至不乏旅館、商店與基地台建在神聖之土地上，最終將摧毀巴里島的得賜神聖力量 (2012: 1, 42, 107)。而

67 Dibia據祭司Singarsa之言 (2012: 86)。

68 訪問I Wayan Dibia, 2008/07/06。

69 I Gusti Putu Sudarta也同樣提到這一點。

70 訪問I Wayan Dibia, 2008/07/06。

71 "The island which is known to the world as 'The Land of a Thousand Temples' has now become 'The Land of a Thousand Hotels, Shops, Villas and Spas' or 'The Island of a Thousand Telecommunication Towers'." (Dibia 2012: 107)

巴里島的現代化，使得巴里文化傳統從宗教功能走向世俗化，生活型態從傳統村落共同體走向個人生活型態，藝術活動從村子轉為個人的藝術工作室（舞團）（同上，107-8）。加上表演者的名利心，巴里人的精神與氣質也在改變和削弱中，其生活本質從社會宗教性，轉為世俗商業性，原先藝術作為獻神供品的傳統，已轉變為謀生工具，甚至原為宗教儀式焦點的表演藝術，也從地方的特殊形式變質為娛樂外賓與達官顯貴的展演（同上，42, 107-8）。雖然巴里島的社會結構依舊，蘊涵交織的互助合作生活方式照舊運行，許多藝術家仍堅持藝術理想和宗教心，然而愈來愈多的各界人士擔憂得賜之日益衰微，甚且意識到這將是巴里文化未來的威脅，論及得賜已變質為「愈貴愈好」的奢侈品，甚至流於藝品店、Spa等的招牌名稱（參見圖九）。⁷² 提筆至此，腦中浮起有一回筆者訪談島上一位藝術家，當訪談結束、關掉錄音機時，他突然很憤慨地冒出一句話：「錢就是得賜！現在，有錢就有得賜！」⁷³ 一語道出巴里島藝術精神的警訊。



圖九：以taksu為名稱的招牌舉隅（張雅涵攝）

結論

「交織」與「得賜」見於互相依賴/尊重/合作與謙虛虔敬的態度，是巴里島宗教、藝術與社會生活和諧和發展的磐石。二者均兼具有形與無形兩種性質，且同樣地無法以個人力量來達成，必須與人合作和向神祈求。交織不但見於音樂與空間配置，也是社會上人與人相處的

72 參見Dibia 2012: xii, 1-3。有感於島上得賜精神墮落的危機，Dibia於2012年出版專書*Taksu: In and Beyond the Arts*，以闡述得賜的重要性，及藝術界和其他領域對於得賜的各種見解。他提到近年來得賜的議題浮上檯面被討論，呼籲正視得賜衰微的文章見諸報章雜誌，顯示出得賜之得與失逐漸受到地方人士的重視(同上，1-3)。

73 “Uang adalah taksu. sekarang, ada uang, ada taksu.”，2010/01的訪問，受訪者匿名。

重要態度，是技巧的、社會的與空間的具現，必須藉無形的精神上的修養（即尊重、重團體勝於個人的態度）來達成；而得賜，從文中所舉各種理解與體會的演繹，可看到來自印度與爪哇美感思想的影響，是巴里島的一個神聖力量和社會文化活動最高能量，是巴里島的生命與靈魂（Dibia 2012: 105, 109）。其關鍵在於人與神之間的關係維繫，人以謙虛虔敬的態度，藉有形的神龕與供品，祈求神靈賜予藝術能量。巴里人就在這兩種精神底蘊的實踐，成就了「交織之音·得賜之樂」，⁷⁴ 共同創造共同體生活與藝術發展的卓越成就。換句話說，巴里傳統之維繫，就在於其傳統文化之深層，與村落共同體生活中，互相依賴與崇敬神靈之精髓——亦即「交織」與「得賜」，這兩點，成為巴里島表演藝術的技巧與審美指標之核心。

總之，交織與得賜均貴在「合一」，交織在與人互相合作，達到音樂或社會生活之合一的和諧境界，得賜則在身心靈的合一，達到技藝與靈性合為神韻的境界。為了達到合一的境界，二者均須在謙虛的前提下，退去自我意識，形成一個無形的空間與他人合作，或讓藝能之神進駐。亦即，交織重在謙虛與尊重的態度，與他人合作；得賜更需懷抱謙虛虔敬的宗教心靈祈求神賜才華，方能在藝術與生活中達到美感最高境界。

後記

踏上巴里島音樂的學習與研究之路，一方面感謝韓國鑽老師的引領，另一方面要感謝故馬水龍老師對我的信任、支持與鼓勵。

馬老師是一位非常鼓勵部屬進修的長官。記得我於1987-90年在教務處課務組兼行政職務（當時稱主任，今稱組長），馬老師是教務長，在他的支持與鼓勵下，每年暑假我得到巴里島學習甘美朗音樂（87年到美國北伊利諾州立大學隨韓老師學習甘美朗與世界音樂六周），短則兩周、長則一個月。為了不辜負馬老師的信任和鼓勵，我盡可能安排甘美朗的學習、看表演、觀察儀式、訪問與調查等活動，久而久之，成為我在巴里島的「度假」模式。尤其當1989-90（78學年）I Wayan Sudana老師來校教授巴里島音樂與舞蹈（包括克差）一年，並在國家劇院演出克差，馬老師對克差很感興趣，這年暑假特別交代我去巴里島時要好好地研究克差，於是我的巴里島音樂研究就從克差開始。轉眼間已過了28個年頭，我的研究主題逐漸地從音樂文本進入“kotekan”與“taksu”這兩個核心精神，還在持續努力中。謹先以本文回報和感謝馬老師對我研究克差音樂的交代，和長期以來對我的信任、支持與鼓勵之恩。

74 北藝大音樂學院2010/05/17甘美朗講座音樂會的標題。

引用書目

尤金諾·芭芭（Eugenio Barba）等著，丁凡譯

2012 《劇場人類學辭典：表演者的秘藝》。臺北：國立臺北藝術大學。

李婧慧

1995 〈從巴里島的（kecak）看觀光對傳統音樂的保存與發展的影響〉。收錄於《民族藝術傳承研討會論文集》。臺北：教育部，Pp. 121-139。

2008 〈傳統與創新的層疊—談巴里島克差（kecak）的發展〉。《關渡音樂學刊》8: 51-76。

2014 〈巴里島中烏布村（Desa Ubud Tengah）婦女克差（Kecak Wanita）之性別與創新問題探究〉。《關渡音樂學刊》20: 67-83。

林佑貞

2015 〈印尼宮廷儀式舞蹈《貝多優》中的「身體行動方法」研究〉。《藝術評論》28: 1-35。

阿諾德·豪澤爾著，居延安編譯

1988 《藝術社會學》。臺北：雅典。

東海晴美、大竹昭子、泊真二共著

1990 《踊る島バリ》。東京：PARCO。

馬珍妮

2009 〈巴里島皮影戲—與儀式關係最密切的表演藝術〉。《傳統藝術》80: 95-99。

篠田暁子

2000 〈民族芸能《ケチャ》について：バリ島における文化形成の視点より〉。大阪芸術大学博士論文。

韓國鑽

1986 〈巴里島的甘美朗音樂〉。收錄於「巴里島甘美朗音樂演奏會」節目單。臺北：國立藝術學院音樂學系。

1992 〈如何欣賞印尼的甘美朗音樂〉、〈巴里島的甘美朗〉。收錄於《韓國鑽音樂文集（三）》。臺北：樂韻，Pp.109-112、117-124。

Bakan, Michael B.

- 2007 “Interlocking Rhythms and Interlocking Worlds in Balinese Gamelan Music.” In idem, *World Music: Traditions and Transformation*, chapter 7. New York: McGraw-Hill. Pp.87-115.

Becker, Judith

- 1993 *Gamelan Stories: Tantrism, Islam and Aesthetics in Central Java. Monographs in Southeast Asian Studies*. Tempe: Arizona State University, Program for Southeast Asian Studies.
- 2004 *Deep listener: Music, Emotion and Trancing*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Berger, Arthur Asa

- 2013 *Bali Tourism*. New York and London: The Haworth Press.

Blacking, John

- 1973 *How Musical Is Man?*. Seattle and London: University of Washington Press.

Dibia, I Wayan

- 2012 *Taksu: In and Beyond the Arts*. Denpasar, Bali: Yayasan Wayan Geria (Wayan Geria Foundation).

Dunbar-Hall, Peter

- 2011 “Village, Province, and Nation: Aspects of Identity in Children’s Learning of Music and Dance in Bali.” In Lucy Green ed., *Learning, Teaching, and Musical Identity: Voices across Cultures*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, p. 60-72.

Eiseman, J.R. Fred B.

- 1989 *Bali: Sekala & Niskala*. Vol. I, II. Singapore: Periplus Editions.
- 1999 *Balinese-English Dictionary*. Bali: [by the Author].

Gold, Lisa

- 2005 *Music in Bali*. New York and Oxford: Oxford University Press.

Herbst, Edward

1997 *Voices in Bali: Energies and Perceptions in Vocal Music and Dance Theater*. Hanover, NH: University Press of New England.

Hood, Mantle

1971 *Ethnomusicologist*. New York: McGraw Hill.

1980 *Music of the Roaring Sea (The Evolution of Javanese Gamelan Book I)* Wilhelmshaven: Heinrichshofen; New York: Peters.

McPhee, Colin

1976/1966 *Music in Bali: A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music*. New York: Da Capo Press.

Pangdjaja, Ida Bagus

1998 "Introduction." In I Gusti Bagus Sudhyatmaka Sugriwa ed., *Taksu: Never Ending Art Creativity*. Denpasar: Cultural Affairs Office Bali Province.

Sugriwa, I Gusti Bagus Sudhyatmaka ed.

1998 *Taksu: Never Ending Art Creativity*. Denpasar: Cultural Affairs Office Bali Province.

Sukerta, Pande Made

1998 *Ensiklopedi Mini Karawitan Bali*. Bandung, Indonesia: Sastrataya, Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.

Turino, Thomas

2008 *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Vitale, Wayne

1990 "Kotekan: the Technique of Interlocking Parts in Balinese Music." *Balungan* 4/2: 2-15.

「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
2016年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。
- (八) 研究生論文交流園地：每篇字數以10000字為上限，含圖表、譜例以不超過15頁為原則。投稿者須為碩士班研究生，或已取得碩士學位但論文完成於就讀研究所期間。

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23期

Kuandu Music Journal, No.23

發行者 吳榮順

編輯者 音樂學院學術研究與出版編輯委員會

出版者 國立臺北藝術大學音樂學院

11201 臺北市北投區學園路1號

電話：02-2896-1000 轉3002

傳真：02-2893-8856

主編 陳俊斌

執行編輯 王玉玲

編輯助理 蔡政嘉、張婉約

封面題字 張清治

排版 傑崴創意設計有限公司

印刷 美毅實業有限公司

國內售價 400元

Dean

Wu Rung-Shun

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

CHEN Chun-Bin

Excutive Editor

WANG Yu-Ling

Editor Assiatant

TSAI, Cheng-Chia, CHANG Wan-Yueh

Title Calligrapher

CHANG Ching-Chih

Typeset

Gateway Visual Creative Co., Ltd

Printer

Woei Lih Enterprise Co.,Ltd

Price

NT\$ 400

版權所有 翻印必究

2016年1月

Copyright ©2015 by School of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC.

ISSN 1814-1889