


闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

琺玄題 

關渡音樂學刊編輯委員會

主 編 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)

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
簡秀珍	國立臺北藝術大學傳統音樂學系
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

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
JIAN Hsiu-Jen	Department of Traditional Music, 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

本期《關渡音樂學刊》雖未設定主題，邀稿及獲推薦的論文中，和世界音樂相關的文章佔了一半（3篇），其中有兩篇為英文論文，凸顯了本學刊朝向國際化的企圖。

本期來稿8篇，上期餘稿1篇，合計9篇，其中有1篇未獲審查委員推薦，2篇英文稿經審查委員提出修正意見後由作者修改中，未及刊出，另有一篇則由作者撤回。獲推薦的5篇加上邀稿的1篇論文，聚焦在亞洲音樂及客家戲曲的探討。邀稿的對象是巴里島藝術大學前校長Dr. I Wayan Dibia，他在104學年第2學期由本校舞蹈研究所聘請擔任客座教授，經由傳統音樂系李婧慧老師的聯繫，Dibia老師為本刊提供“Kotekan in Balinese Music”一文。文中展露他長年來在巴里島音樂表演、教學及研究上累積的深厚功力，除了詳盡介紹巴里島音樂「交織」技法的類型外，也深入討論這些技法背後蘊含的宗教及美學等面向的文化意義，對於想了解巴里島甚至是東南亞音樂的讀者，是一篇極具參考價值的文章。Chow Ow Wei和Gisa Jähnichen合著的“Musical Imagination of ‘Emptiness’ in Contemporary Buddhism-related Music Based on the Present Understanding of Selected Features in Buddhist Philosophies”以中國、馬來西亞和寮國表演者取材於佛教的當代創作為例，論述其中涉及的佛教教義。透過分析，作者連結亞洲當代藝術創作與古老宗教文化。潘汝端的〈琉球御座樂唱曲曲目【天初曉】研究〉也是一個跨國界音樂文化的研究，透過曲牌組成元素的分析，指出琉球御座樂《天初曉》和北管音樂《碧波玉》相似之處。

林曉英的〈客家戲曲的文化經驗與創作實踐：以曾先枝為例〉以及鍾繼儀的〈臺灣客家三腳採茶戲唱腔與二弦的運用—以「十大齣」為例〉都聚焦於客家戲曲。林曉英以客家戲曲資深編導曾先枝編劇作品為例，說明他個人的經歷如何與戲曲傳統融會於創作中。鍾繼儀的論文是本期試辦「碩士班研究生交流園地」單元獲推薦的作品，作者以實作經驗為基礎，在文中論證伴奏樂器的定弦和戲曲唱腔存在緊密關係。在以上兩類文章之外，「會議回顧」單元收錄江玉玲的〈德語區「以聖詩學為專業科目」的視野觀察—1986年國際聖詩學工作小組區域會議回顧〉，描述1986年聖詩學工作小組在德國克隆貝格召開的會議之內容，加以詳盡的文獻補充，對於做為音樂相關領域新興學門的聖詩學之發展脈絡進行細膩的爬梳。

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，尤其是李婧慧老師在邀稿的協調聯絡及封面、封底照片的提供方面，出力甚多，謹在此致謝。更感謝讀者們對本刊長期的支持，希望各位先進、同好繼續支持，並不吝批評、指教。

陳俊斌

《關渡音樂學刊》第二十四期主編

謹識

2016年9月

《關渡音樂學刊》第二十四期

目 錄

主編序.....陳俊斌iii

邀稿文章

巴里島音樂中的「交織」.....華楊·帝比亞1

一般學術論文

從佛教哲理檢視當代「佛教音樂」裡的「空性」.....曹爾威、吉薩·耶尼森17

琉球御座樂唱曲曲目【天初曉】研究.....潘汝端39

客家戲曲的文化經驗與創作實踐：以曾先枝為例.....林曉英75

會議回顧

德語區「以聖詩學為專業科目」的視野觀察—1986年國際聖詩學工作小組區域會議回顧.....
.....江玉玲109

碩士班研究生交流園地

臺灣客家三腳採茶戲唱腔與二弦的運用——以「十大齣」為例.....鍾繼儀133

第25期徵稿函.....151

CONTENTS

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

SOLICITED ARTICLES

Kotekan in Balinese Music.....	I Wayan Dibia	1
--------------------------------	---------------------	---

GENERAL ARTICLES

Musical Imagination of 'Emptiness' in Contemporary Buddhism-related Music Based on the Present Understanding of Selected Features in Buddhist Philosophies	CHOW Ow Wei, Gisa JÄHNICHEN	17
---	-----------------------------------	----

A Study on the Uzagaku Piece <i>Tienchuxiao</i> from the Ryukyu Islands	PAN Ju-Tuan	39
--	-------------------	----

Xian-Zhi Zeng's Cultural Experiences and Creative Processes Related to Hakka Opera	LIN Hsiao-Ying	75
---	----------------------	----

CONFERENCE REVIEWS

An Observation of "Hymnology as Academic Subject" in German-speaking Area: Notes on Regional Conference of International Fellowship for Research in Hymnology in 1986	CHIANG Yu-Ring	109
--	----------------------	-----

ARTICLES OF MASTER STUDENTS

The Arrangement of Arias and the Erxian in Taiwan's Hakka Three-Character Tea-Picking Theater: "Big Ten Plays" as an Example	CHUNG Chi-Yi	133
---	--------------------	-----

巴里島音樂中的「交織」(*Kotekan*)

華揚·帝比亞

印尼高等藝術學院前校長

摘要

音樂本質上是一種文化形式，音樂的使用與演奏技巧深受所屬社會的文化價值影響，包含審美原則在內。在巴里島音樂中，被多數人認定為一種演奏技巧的「交織」(*kotekan*)，是一個承載著在地文化價值，十分引人入勝的音樂概念。本文展示深嵌於「交織」中具主導性的巴里文化價值，意圖顯明交織是巴里印度教文化深層價值的反映。

關鍵詞：巴里島音樂、甘美朗、*kotekan*、*polos*、*sangsih*、*sanglot*

***KOTEKAN* IN BALINESE MUSIC**

I Wayan Dibia

Former Rector, Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar

Abstract

Music is essentially a cultural form. The use of music and its playing technique is strongly influenced by cultural values including aesthetic principles of the producing society. *Kotekan* figuration in Balinese music, considered by many as a playing technique, is a fascinating musical concept loaded with local cultural values. This article demonstrates the governing Balinese cultural values embedded in *kotekan*. The aim of this presentation is to show that *kotekan* is a reflection of profound values of Balinese Hindu culture.

Keywords: Balinese music, *gamelan*, *kotekan*, *polos*, *sangsih*, *sanglot*

Introduction

As human activity, music is essentially a form of cultural expression. Utilizing the concept of music culture, introduced by two leading figures in American ethnomusicology, Marcia Herndon and Norma McLeod, music is culturally defined.¹ All forms of music, from both Western and Eastern cultures, are characterized by complex cultural values, including the spiritual, aesthetic, and social values of the producing ethnic group. In light of this notion, an examination of a musical technique like *kotekan* in Balinese music should not end with its musical context but it must enter its cultural context.

In most publications of Balinese *gamelan* music, from *Music in Bali* by Colin McPhee (1966), *Balinese Music* by Michael Tenzer (1991), to the *Music in Bali* by Lisa Gold (2005), *kotekan* has always been discussed in its musical context, as a playing technique only. Among the proposed definitions on *kotekan* are polyrhythmic accompaniment,² melodic ornamentation,³ and interlocking parts in sonic space.⁴ This clearly shows the endorsement of many scholars on the importance of *kotekan* in Balinese *gamelan* music. Many also perceive *kotekan* as a unique playing technique which separates Balinese music from other forms of music around the world.

Although many scholars have brilliantly analyzed *kotekan* in its musical context, however, the underlying principle ideas and the animating cultural values of this playing technique have never been thoroughly investigated. When one relates *kotekan* to the Balinese worldview, especially on the balance concept of duality (*rwa bhineda*) and the concept of the three worlds (*tri bhuwana*) one will be fascinated by the reflection of Balinese cultural values in *kotekan* configuration. Such an examination will help one to comprehend the influence of local cultural values to the rich music tradition of Bali.

This article presents a discussion on *kotekan* in both its musical and cultural context. As a Balinese musician myself, having played *gamelan* since I was eight years old, I find *kotekan* a vital playing technique in Balinese *gamelan* music. The use of *kotekan* that can be seen in nearly all forms of Balinese music has inspired me to investigate its governing principles and its animating cultural values, including its cultural significances. This is to show *kotekan* as an outstanding value of Balinese music and culture.

1 Marcia Herndon and Norma McLeod, *Music As Culture*, Darby (Pa: Norwood Edition, 1980), 3.

2 Colin McPhee, *Music in Bali: A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music* (New Haven: Yale University Press, 1966).

3 Michael Tenzer, *Balinese Music* (Singapore: Periplus Edition, 1991).

4 Lisa Gold, *Music in Bali: Experiencing Music, Expressing Culture*. (New York: Oxford University Press, 2005).

What is *Kotekan*

Kotekan is essentially an interlocking configuration, in syncopated or non-syncopated melodic or rhythmic patterns. This musical elaboration is produced mainly to create *rame* or fullness in Balinese music. *Rame*, intricacy and curvaceous elaboration⁵ is an aesthetic ideal in all Balinese art forms. In *gamelan* music, *kotekan* is an important means to build a complex and rich musical texture. In producing *kotekan*, two or three musicians who play the same musical instruments closely interact with one another based on the basic melody (*pokok*).

The word *kotekan* is derived from a Balinese word *kotek* (a verb) to mean hitting something repeatedly with a stick.⁶ Striking the tip of the stick, back and forth, up and down, or side to side, is the essence of this activity. *Ngotek* literally means to pluck fruit or flowers by hitting them back and forth or up and down. *Kotekan* (a noun) is a melodic or rhythmic elaboration produced through bouncing actions. In order to produce a *kotekan* configuration in *gamelan* music, two or three players strike the keys of their instruments in a bouncing manner, interacting with each other, to create a composite melody or rhythmic patterns. In Balinese music, to produce a solid interlocking, all musicians must have the same spirit, work in the mood of “one heart” and maintain a sense of togetherness.

Kotekan is a musical term with several names. Balinese musicians, especially *gamelan* players, use several terms, such as *ubit-ubitan*, *kakilitan*, and *cecandetan*, to mean *kotekan*. *Ubit-ubitan* (small rapid strokes) is commonly used to name melodic elaboration or ornamentation for the inverted kettle gongs (*reyong*) and bamboo flutes (*suling*). To produce *kotekan* configurations on these instruments, the musicians strike the kettle gongs or the bamboo flutes in small rapid actions. *Kakilitan* (braided or interwoven) is a term used to name interlocking configurations for *gangsa* metallophones and also for the kettle gongs. This term used as the main goal of making interlocking configurations is to create braided or interwoven tones. *Cecandetan*, literally means to exchange words, is a term commonly used to name interlocking configurations for *gangsa* metallophones and bamboo xylophones because in order to produce a two- or three-part *kotekan*, the musicians must play their part as if conversing.

The opposite to *kotekan* is *kenyongan* or *klenyongan*, meaning to strike a pair or group of instruments at the same time (in unison) based on the basic melody. In Balinese music, this simple technique is commonly used in the older *gamelan* ensemble *gong gede*, where *kotekan* configuration is used only on three instruments: *reyong*, *ponggang*, and *cengceng*, to enrich the basic melody and the rhythmic patterns. The *gangsa* group stays with the basic melody and plays in *kenyongan*.

A playing technique similar to *kotekan*, with different structure, can also be found in Javanese

5 Lisa Gold, *Music in Bali: Experiencing Music, Expressing Culture*. (New York: Oxford University Press, 2005), 58.

6 I Wayan Warna, *Kamus Bali-Indonesia*, (Denpasar: Dinas Pengajaran Propinsi Daerah Tingkat I Bali, 1978), 311.

music. Known as *imbal-imbalan*, this technique is produced by a pair of instruments. They create a form of repeated song in an interlocking tone.⁷

Kotekan has been a topic of discussion in most major publications on music of Bali, from the 1960s to the present. When explaining an interlocking configuration, McPhee uses the words *kotekan* and *candetan*.⁸ In 1993, I Made Bandem wrote an article in *Mudra: Journal of Arts and Culture (Special Edition)* entitled “Ubit-ubitan: A playing technique in Balinese *Gamelan*.” In this article Bandem introduces *ubit-ubitan* as a playing technique employing a combination system of the on-beat (*polos*) and the off-beat (*sangsih*). To put the *polos* and *sangsih* part together will produce a mixed sound known as *ubit-ubitan*.⁹ In this article he places *kotekan* and *ubit-ubitan* as two musical techniques of Balinese *gamelan* with similar meanings. He also compares *kotekan* and *ubit-ubitan* as interlocking configuration or interlocking parts that create an intertwining figuration.

A unique ritual for exorcism, featuring fighting groups using long wooden sticks, known as *makotek*, can still be found in Munggu village of Mengwi, Badung. This ritual is held every Kuningan holiday by the male members of the village. They are divided into two groups; each participant carries a three-meter-long wooden stick. At one point, every member in each group points their wooden stick into a central space so that his sticks form a giant inverted cone of sticks. When the wooden sticks hit each other they produce a “tek-tek-tek” sound. Eventually, this sound was used to name this village ritual. Once the sticks have formed a mountain shape, a young man would climb and dance on top of the sticks. When a man is standing on top of the wooden sticks, one group moves closer to the other group as an invitation to compete. As the groups move closer, very often the “mountain” breaks apart, and the man falls to the ground. Although many outsiders regard *makotek* as a dangerous game, local people strongly believe that *makotek* can prevent the local village members from epidemics.

My interview with an expert in Balinese *gamelan* music, I Wayan Madera Aryasa, in early February 2016, shows that sharing and filling in each other parts is the essence of *kotekan*. According to him, to produce a *kotekan* configuration, *gamelan* players share the same tempo by sticking to the same speed. The best *kotekan* pattern is usually performed by musicians who tightly control their part in the same tempo. In addition to tempo, the *gamelan* players also share a melodic line by dividing the notes within the melody, or share a rhythmic pattern into two or three parts. While sharing, musicians fill all the gaps of each other.

Traditionally, Balinese musicians begin to learn *kotekan* with the on-beat or the *polos* part. This helps the musicians understand two things at once: the basic structure of the composition and the basic

7 Sumarsam, *Hayatan Gamelan: Kedalaman Lagu, Teori & Perspektif*. (Surakarta: STSI Press, 2002), 233.

8 Colin McPhee, *Music in Bali: A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music* (New Haven: Yale University Press, 1966), 151.

9 I Made Bandem, “Ubit-ubitan: Sebuah Teknik Permainan Gamelan Bali.” *Mudra Jurnal Seni dan Budaya* (Special Edition, 1993), 67.

structure of the melody. Once the *polos* part is learned one can move to the off-beat part or *sangsih*. It is very important for musicians to practice *kotekan* pattern separately before joining the orchestra. Since playing *kotekan* requires a fast hand movement with flexible wrist, most *gamelan* groups will assign *kotekan* to the youngest members.¹⁰

A solid *kotekan* figuration can be produced only by musicians of “one heart.” In the quartet *gender wayang* ensemble for Balinese shadow puppet play, a compact *kotekan* will emerge from four players with a strong sense of togetherness. It is almost impossible to create a solid *kotekan* when the musicians are not getting along with each other. Therefore, very often the quality of *kotekan* figuration suggests the close social interaction among the musicians.

In Balinese tradition, very often, *kotekan* is used to measure the ability as well as the maturity of a *gamelan* player. When selecting a group of musicians for All Bali Gong Competition, for example, a composer will look for *gamelan* players who are very strong in creating *kotekan* figuration. Those who are able to play a fast and clear *kotekan* will be most likely to be selected to join a *gong kebyar* group. This strongly suggests that *kotekan* is a symbol of artistic achievement in Balinese music.

The discussion above uncovers some underlying ideas of *kotekan* figuration in Balinese music. One basic idea, and perhaps the primary goal of *kotekan*, is to weave sound or rhythm. In producing a *kotekan*, *gamelan* players may play two or three notes, or rhythmic patterns, together. The intended result is a complex intertwining sound or rhythm.

The Use of *Kotekan*

Kotekan is one, if not the most, important playing technique in Balinese music. This interlocking figuration is used in nearly all forms of vocal and instrumental music on the island, and this technique is applied to every composition. In Bali, different patterns of *kotekan* are required in all *gamelan* ensembles, from the ancient *gamelan selonding* to the modern *gamelan gong kebyar*. In vocal forms, *kotekan* figuration is used from the folk vocal form (*genjek*, *cakepung*) to the modern Balinese vocal chanting (*kecak*). Perhaps it is safe to say that *kotekan* is the soul and at once, the cultural identity of Balinese music.

Generally speaking, *kotekan* or *ubit-ubitan* is used with *gangsa* metallophones, especially *pemade* and *kantil*, and to the set of inverted kettle knobbed gongs known as *reyong*. For these instruments, *kotekan* is split up into two parts: the on or down beat (*polos*) and the off or the up beat (*sangsih*). For the cymbal's interlocking pattern, a middle part known as *sanglot* is added to bridge the on and the off beat parts. *Kotekan* or *ubit-ubitan* elaboration can be produced in two ways. The first

10 Colin McPhee, *Music in Bali: A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music* (New Haven: Yale University Press, 1966), 151.

is to play notes alternately using a simple non-syncopation technique. This simple *kotekan* technique includes two variations: the *notol* when the *sangsih* and the *polos* parts equally fill in the halves of the beat by striking two close notes or the *ngoncang* when the *sangsih* and the *polos* parts equally fill in the halves of the beat by striking two non-contiguous keys. The second is to play syncopated notes. This, too, has two variations: interlocking in two and three parts known as *kotekan dua* and *kotekan telu*, respectively.

Most *gamelan* players in Bali know two types of *kotekan*: two parts and three parts. The first *kotekan* configuration, known as *kotekan dua*, is composed of two parts: *polos* (on or down beat) and *sangsih* (off or up beat). The word *polos*, meaning simple, direct, or obedience, signifies a part which is always tended to stay close to the basic melodic line or the beat. This is in line with the positive connotation of a *polos* person in Balinese communal life who tends to be always nice to other people, obey the social norm of the local community, and respect the voice of the majority. In contrast, the word *sangsih*, meaning differing, indirect, or disobedience, signifies a part which tends to move away or to rival against the basic melody or the beat. In Balinese communal life, *sangsih* tends to have negative connotation. A person whose actions that are always revolting, or go against the social norm, may be called as a *sangsih* person. Those people who use their wise thinking and moderate actions, and always try to unite the community members, may also be called *sanglot* group for social interaction.

The three-part *kotekan telu* is basically an extension of the *kotekan dua*. This three-part interlocking employs the *polos* and the *sangsih* parts with the addition of the *sanglot*, the part which holds the other two parts together. As a bridging part, the *sanglot* stands in between, performing halfway between the *polos* and *sangsih*. In Balinese tradition, the word *sanglot* or *nyanglot* signifies a technique to tie two bamboo poles of opposite (cross) positions together. This technique is often used in arranging the bamboo post of a temporary construction like a funeral tower (see illustration below).

In an ancient seven-tone Balinese *gamelan* ensemble, *gambang*, the *kotekan* figuration is produced by a single instrument. Traditionally there are six keyed instruments in the ensemble: four with bamboo xylophones and two with bronze keys. Except two bronze keyed instruments (*saron*) that is played by one person, each bamboo xylophone are played by one musician.¹¹ Using two pairs of forked sticks (*panggul gambang*), the player strikes the eight bamboo keys of the *gambang*, with his right and left hands, alternately. The result is a unique interlocking rhythmic and melodic pattern.

Unlike *gambang* musicians, *selonding* players produce *kotekan* figuration in two unique ways: solo for a single instrument and interactions between instruments. There are six iron keyed instruments in the ensemble with different functions, such as providing a colotomic structure, keeping

11 The *saron* player lines the high and the low register instruments in front of him, and strikes the keys of both instruments at the same time, using his left and right hand respectively.

the basic melody, and producing melodic elaborations. To play his instrument, each musician holds a pair of wooden mallets (like hammer) or sticks in each hand. In this ensemble, *kotekan* may be produced in two ways: with a single instrument by striking the keys alternately, or by interlocking with other instruments.

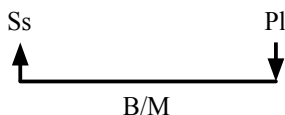
In modern Balinese *gong kebyar*, a different kind of *kotekan* is played by at least fourteen people: eight players on ten keyed *gangsa* metallophones, and four *reyong* players. Sometimes, this number may be increased with six players holding a pair of large cymbals (*ceng ceng kopyak*). These players produce *kotekan* to enrich and to elaborate the melodic lines of a musical composition. When playing a *kotekan*, every player must create a strong sense of togetherness.

The Structure of *Kotekan*

In the notion of weaving sound and rhythm, *kotekan dua* can be produced in at least three different patterns: single-note, two-note, and four-note. The structural orchestration of this two-part interlocking figuration can be illustrated through the metric chart below based on a four beat (x) *bapang* composition (in medium tempo). In this short melodic passage i-u-i-u (for *ding dung ding dung*), the sound of the small gong (T = *tong*) falls in the middle, and the sound of the big gong (G = *gong*) comes at the end of the phrase.

Kotekan Dua (Two-Part)

The basic structure of two part *kotekan* is characterized by the up or the off beat and the down or the on beat. When it is performed at a melodic passage, the former tends to leave the basic melody while the latter always stays with it. The path of this basic structure can be visualized in the diagram below. The horizontal line (B/M) is the beat or the melodic passage (in four beats), the arrow facing up (Ss) is the *sangsih* part, and the arrow facing down (Pl) is the *polos*.



Kotekan dua in single note (non-syncopated), as illustrated below, is an interlocking in which the *sangsih* and the *polos* use the same note. When this interlocking is applied on the ten keys *gangsa* metallophone, both the *polos* and the *sangsih* hit the same key, with the up beat preceding the down beat.

<i>Kotekan dua</i> , single note (non-syncopated)												
Beat	.	.	.	x	.	.	.	x	.	.	.	x
				1				2				3
												4
Colotomic Structure	T	.	.	.	G
Basic melody	.	.	.	i	.	.	.	u	.	.	.	u
<i>Polos</i>	.	u	.	i	.	i	.	u	.	u	.	u
<i>Sangsih</i>	u	.	i	.	i	.	u	.	u	.	i	.

In this single note interlocking configuration, a simple melody of four notes (i-u-i-u), one beat is equally divided into four alternate strokes, two for *polos* and two for *sangsih*. On count one, the first stroke of *polos* and *sangsih* fall on the same note (u) with the *sangsih* preceding the *polos*. In the next stroke, *polos* and *sangsih* use the same notes (i). Through a brief discussion at The Indonesia High School of Performing Arts (formerly Kokar Bali), in early February 2016, two senior teachers, I Wayan Dira and I Gusti Ngurah Padang, suggest that this simple interlocking figuration is called *noltol* or *notol* to mean striking the same note, one after another.¹² This interlocking is used in the lower registered instruments of bamboo ensembles: *jegog*, *joged bumbung*, and *joged pingitan*.

Kotekan dua in two notes (non-syncopated) is an interlocking in which the *sangsih* and the *polos* use two different notes. As illustrated below, the up beat note is different from the down beat.

<i>Kotekan dua</i> in two notes (non-syncopated)												
Beat	.	.	.	x	.	.	.	x	.	.	.	x
				1				2				3
												4
Colotomic Structure	T	.	.	.	G
Basic melody	.	.	.	i	.	.	.	u	.	.	.	u
<i>Polos</i>	.	i	.	u	.	i	.	u	.	i	.	u
<i>Sangsih</i>	o	.	a	.	o	.	a	.	o	.	a	.

In the metric chart above, the melodic passage (i-u-i-u) is also equally divided into four quarter notes: two for *polos* and two for *sangsih*. On count one, the first two strokes of *polos* use i and u, while that of *sangsih* use o and a. On count two, the *polos* uses i and u while the *sangsih* uses o and a. Two principal ideas can be noted here. One, the *polos* always hits the beat (in bold) while the *sangsih* never hits the beat; two, the *sangsih* always precedes the *polos*.

Many in Bali name this simple interlocking figuration as *ngoncang* to signify balancing or clustering. This interlocking pattern is commonly used in the bamboo *gamelans* as mentioned above especially in the lower registered instruments. In *kecak*, this simple and steady interlocking pattern may be called *ngoncang* or *ngimbal*.

12 *Noltol* is a Balinese word to signify the way a bird or chicken finds its food by biking the same spot or obeyek.

Kotekan dua in three notes (syncopated) is an interlocking in which the *sangsih* and the *polos* use three different notes. As one can see in the illustration below, the down beat part uses two notes (u-a), and the up beat uses two notes (i-a). The last note (u) of the up beat always hits the beat in the middle and at the end of the melodic passage (u).

<i>Kotekan dua</i> in three notes (syncopated)	
Beat	. . . x x x x 1 2 3 4
Colotomic Structure T G
Basic melody	. . . i u i u
<i>Polos</i>	. u a . u . a u . u a . u . a u
<i>Sangsih</i>	i . a i . i a . i . a i . i a .

In this three-note interlocking figuration, like the previous figurations, one beat is equally divided into four quarter notes, two for *polos* and two for *sangsih*. On beat one, the *polos* uses only two notes, u and a, and its counter part, the *sangsih*, uses two other notes, i and a. The combination of the two parts makes up three notes together in the count one, namely i, u, and a. Musicians in Bali name this interlocking patterns as *ngotek neluin* to mean an interlocking with three notes. This interlocking configuration is used, among others, in *gamelan gong kebyar*, *palegongan*, *bebarongan*, and *semar pagulingan*.

Kotekan dua in four notes (syncopated) is an interlocking in which the *sangsih* and the *polos* use four different notes. As illustrated below, the down beat uses two notes (u-a), and the up beat uses two notes (i-o). The last note (u) of *polos* always hits the beat on count two and four at the end of the melodic passage (u). When the *sangsih* hits the beat on count two, the note of *sangsih* (o) is not the same as the basic melody (u).

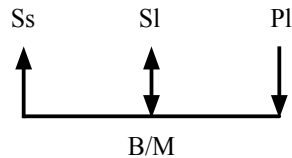
<i>Kotekan dua</i> in four notes (syncopated)	
Beat	. . . x x x x 1 2 3 4
Colotomic Structure T G
Basic melody	. . . i u i u
<i>Polos</i>	. u a . u . a u . u a . u . a u
<i>Sangsih</i>	i o . i o i . o i o . i o i . o

In this four-note interlocking configuration, one beat is equally divided into four quarter notes. In count one, the *polos* plays two notes (u and a), the *sangsih* plays three notes (i, o, and i). The second note of *sangsih* falls at the same time with the *polos* part. The three quarter notes, from u to o, in the

first two beats, show the wide range of four notes (u-a-i-o) used in this interlocking configuration. Musicians in Bali name this simple interlocking pattern as *ngotek ngempat* to mean interlocking in four notes (or interval of two notes). This interlocking is used among others, in *gamelan gong kebyar*, *palegongan*, *bebarongan*, and *semar pagulingan*.

Kotekan Telu (Three Parts)

The basic structure of interlocking in three parts or *kotekan telu* is characterized by the interaction of three different parts: the up or the off beat (*sangsih*), the down or the on beat (*polos*), and the halfway or the bridging parts (*sanglot*). When it is applied to a melodic passage i-u-i-u the first part deviates from the basic melody, the second stays close to the basic melody, and the last stands halfway. The path of this *kotekan* can be visualized in the diagram below. The horizontal line (B/M) is the beat or the melodic passage (in four beats), the arrow facing up (Ss) is the *sangsih*, the arrow facing up and down (SI) in the center is the *sanglot*, and the arrow facing down (PI) is the *polos*.



The complex three-part interlocking figuration (*kotekan telu*) is mostly used in Balinese vocal chanting or *kecak* and the traditional *gamelan* for procession, the *balaganjur*. Unlike most Balinese *gamelans* in which interlocking patterns are produced by pitched instruments, such as *gangsra* and *reyong*, in *kecak* and *balaganjur* the *kotekan* figuration is produced by using rhythmic instruments or voices. In *kecak*, the syllables would be “*cak . . cak . . cak*,” and in *balaganjur* would be “*ceng..ceng.. ceng*,” etc.

The metric chart below shows two types of *kotekan telu* based on the four-beat *bapang* melody. In this musical phrase, the T symbolizes the sound of the small *gong*, the *kemong* (T = Tong) indicates the half of the musical phrase, and the G symbolizes the sound of the big *gong* (G = gong), to mark the end of the musical phrase. The first chart shows the simple non-syncopated three, known as *cak telu ocel*, and the second chart shows the syncopated three or *kilitan cak telu*.

<i>Kotekan Telu Ocel (non-syncopated)</i>												
Beat	.	.	.	x	.	.	.	x	.	.	.	x
				1				2				3
												4
Colotomic Structure	T	.	.	.	G
Basic melody	.	.	.	i	.	.	.	u	.	.	.	u
<i>Polos</i>	.	c	.	c	.	c	.	.	c	.	c	.
<i>Sanglot</i>	.	c	.	c	.	c	.	.	c	.	c	.
<i>Sangsih</i>	.	c	.	c	.	c	.	.	c	.	c	.

The metric chart above shows the simple non-syncopated pattern three known as *cak telu* or the rhythmic pattern of three parts: *polos*, *sanglot*, and *sangsih*, but with different accents. The accent (bolded c) for the *polos* falls at the end of the phrase, the *sanglot* in the middle, and the *sangsih* in the beginning. The end result of this simple *kotekan* figuration is a rhythmical phrase with three consecutive accents. Although in theory *cak ocel telu* is comprised of three patterns, but in reality, for practical reasons, most *kecak* groups in Bali use only the *polos* part.

<i>Kotekan Telu (syncopated)</i>												
Beat	.	.	.	x	.	.	.	x	.	.	.	x
				1				2				3
												4
Colotomic Structure	T	.	.	.	G
Basic melody	.	.	.	i	.	.	.	u	.	.	.	u
<i>Polos</i>	.	.	c	.	c	.	c	.	c	.	c	.
<i>Sanglot</i>	c	.	.	c	.	c	.	.	c	.	c	.
<i>Sangsih</i>	.	c	.	.	c	.	c	.	.	c	.	c

The metric illustration above shows three things. One, the *polos* part always hits the beat (in bold) while the *sangsih* part never hits the beat. Two, the second stroke of *sanglot* hits the beat, and every stroke of *sanglot* precedes the *sangsih*. Three, the *sangsih* always precedes the *polos* part. This shows how *sanglot* serves as a bridge to connect and hold the *polos* and *sangsih* together.

The Cultural Significances of *Kotekan*

In Balinese aesthetics, balance is a predominant concept. Animated by the spirit of *swastika* a balance may occur in both horizontal and vertical space/spatial.¹³ In *Prakempa*, Bandem introduces ten concepts of balance or harmony, from one to ten, that strongly influence Balinese life.¹⁴ Two of

13 *Swastika* is an ancient Hindu symbol from India. The original meaning of the *swastika* is everlasting life. The modern use of the *swastika* in the West actually connotes the opposite of what the *swastika* stands for.

14 I Made Bandem, *Prakempa: Sebuah Lontar Gambelan Bali*. (Denpasar: Akademi Seni Tari Indonesia Denpasar, 1986), 11-12.

the most relevant concepts for this discussion is the balance of two and three. The first balance is characterized by the interaction of duality, two opposite powers or values: good and bad, right and left, up and down, male and female, collectively called *rwa bhineda*. The second balance features the interaction of the energy or spirit coming from three different parts or locations of the macrocosmos: top, middle, and bottom; or head, body, and legs collectively called *tri bhuwana* (three worlds) or *tri angga* (three locations). The reflection of these concepts of balance can be seen in many aspects of Balinese arts, including music.

Kotekan is a musical concept strongly animated by profound Balinese cultural values. In this interlocking configuration one can find the reflection of social and religious values of Balinese culture. At the social level, *kotekan* reveals an interaction between two to three people who play closely together, with close feeling. Working together or collectively is the most basic nature of Balinese communal life. At the religious level, *kotekan* reflects the cosmological concept of Hindu Bali, giving concept to the life of the Balinese.

In Hindu Balinese cosmology, the balance of two and three is the most dominant concept. The first concept is related to the interaction of duality or two opposite entities. Included in this duality interaction are up and down, male and female, or *lingga* and *yoni*, representing the existence at once the interaction of *purusa* (masculine) and *pradana* (feminine). The second concept is related to the interaction of three different entities or power from different locations. Two important concepts included in this three-part interaction are *tri bhuwana* (three worlds), and *tri angga* (three locations). The three parts of *tri bhuwana* are *bhur loka* (lower world) for evil spirits or negative energy, *bhwah loka* (middle world) for human and other living beings, and *shwah loka* (upper world) for gods and deities, the positive energy. In human body, the three locations include head, body, and legs. In a house construction it will be represented by roof, living area, and foundation.

As already illustrated above, *kotekan dua* involves two parts. In its relation to the basic melody, the path of the *sangsih* part goes up and the *polos* part goes down. When one compares these paths with the Balinese cosmological dichotomy of *akasa-pratiwi* (sky-earth), *sangsih* represents the *akasa* and *polos* represents *pratiwi*. Produced by a pair of instruments with slightly different pitches, one slightly lower (*pengumbang*) and the other slightly higher (*pengisep*), *kotekan dua* symbolizes the harmonious interaction of *akasa* and *pratiwi*, male and female, father and mother.

Based on this notion, the symbolic interaction of duality in *kotekan dua* can be seen in the illustration below.

Kotekan dua

Parts	Relation to beat	Path	Symbolic Meanings	
			Gender	Three World
<i>Sangsih</i>	Off/up	↑Up	Male (<i>Purusha</i>)	<i>Shwah loka</i>
<i>Polos</i>	On/down	↓Down	Female (<i>Pradana</i>)	<i>Bhur loka</i>

Three-part *kotekan* shows a different and somewhat complex concept as a result of the use of three different voices. When we place the three parts of *kotekan telu* into the three division of the three worlds (*tri bhuwana*) concept, the *polos* represents the *bhur loka*, the *sangsih* is *shwah loka*, and the *sanglot* represents the *bhwah loka* or the world in between. Thus *kotekan telu*, as commonly used in the rhythmic elaboration of the *cymbal* section in *gamelan balaganjur* and in *kecak*, symbolizes the harmonious interaction of the inhabitants of these three worlds. The symbolic interaction of the three powers of the three worlds can be seen in the illustration below.

Kotekan Telu

Parts	Relation to beat	Path	Symbolic Meanings	
			Gender	Three World
<i>Sangsih</i>	Off/up	↑Up	Male (<i>Purusha</i>)	<i>Shwah loka</i>
<i>Sanglot</i>	Halfway	↕Midway	Transgender	<i>Bhwah loka</i>
<i>Polos</i>	On/down	↓Down	Female (<i>Pradana</i>)	<i>Bhur loka</i>

The metric chart above reveals the close relationship between the *kotekan* system and the Balinese worldview, especially concerning the concept of duality and tripartitism. Two part *kotekan* can be said to represent the *rwa bhineda* concept and three-part *kotekan* to the *tri bhuwana* concept. This proves the influence of the governing principle ideas of the Hindu Bali culture on Balinese music.

Conclusion

Kotekan, the melodic or rhythmic interlocking configuration, is one of the most important concepts in Balinese music. Mostly regarded as a playing technique in Balinese music, *kotekan* embodies some profound ideas of Balinese culture. The structure of *kotekan* is stimulated or activated by the aesthetic principles and more importantly the principle concepts in Balinese cosmology. This proves that in Bali, music is not merely a form of composed sound and rhythm but a form of Balinese

cultural expression to convey some important values of the island's living cultural tradition. In short, *kotekan* in Balinese music is an expression of communalism as opposed to individualism of Balinese life.

References

- Bandem, I Made. 1993. "Ubit-ubitan: Sebuah Teknik Permainan Gamelan Bali." *Mudra Jurnal Seni dan Budaya (Special Edition)*: 59-81.
- Bandem, I Made. 1986. *Prakempa: Sebuah Lontar Gambelan Bali*. Denpasar: Akademi Seni Tari Indonesia Denpasar.
- Dibia, I Wayan. 2012. *Taksu In and Beyond Arts*. Denpasar: Wayan Geria Foundation.
- Dibia, I Wayan and Rucina Ballinger. 2004. *Balinese Dance, Drama, and Music*. Singapore: Periplus.
- Dibia, I Wayan. 2000. *Kecak: The Vocal Chant of Bali*. Denpasar: Hartanto Art Books Studio.
- Gold, Lisa. 2005. *Music in Bali: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press.
- Herndon, Marcia and Norma McLeod. 1980. *Music As Culture*. Darby, Pa: Norwood Edition.
- McPhee, Colin. 1966. *Music in Bali: A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music*. New Haven: Yale University Press.
- Sumarsam. 2002. *Hayatan Gamelan: Kedalaman Lagu, Teori & Perspektif*. Surakarta: STSI Press.
- Tenzer, Michael. 1991. *Balinese Music*. Singapore: Periplus Edition.
- Warna, I Wayan. 1978. *Kamus Bali-Indonesia*. Denpasar: Dinas Pengajaran Propinsi Daerah Tingkat I Bali.

從佛教哲理檢視當代「佛教音樂」裡的「空性」

曹爾威

馬來西亞博特拉大學人文環境系音樂部兼任講師

吉薩·耶尼森

中國上海音樂學院教授

摘要

「佛教音樂」雖在近幾十年成為一個流行詞，但對文化音樂學者來說，它即強調一些音樂形式和宗教上的意識形態，又勾畫出一個含糊卻異樣而多面的想像空間。縱使這宗教性聲音的定位依然折中於佛教社會的世俗派和聖潔派之間，佛教哲學裡「空」的思想則喚起一種富想像力的構思，讓人可從宗教習俗的角度去探討「無聲」、「無樂」的音樂性質。

社群的文化性、社會性、物質性和認知性條件常被日常生活中的宗教考量影響。這些條件也同時塑造了依據「有聲」與「無聲」而衍生人類行為的一種環境。在這課題上的見解可採用在特定的宗教社會或組成的個性（individuation）去探討一些群眾所瞭解以及音樂想像中的「空」。

文章的音樂分析局限於佛教哲學當前特定的理解去分析，而對於歷史的論述只能略略帶過。本次探討「空」的音樂想像而採用的音樂檔案取自兩個分別位於馬來西亞和寮國的微型典藏庫。這些典藏庫是為了支援以亞洲多元種族、多元社會和多元宗教為背景的音樂研究而設。「佛教音樂」是否被視為「有聲」或「無聲」，本論文將從多角度細察。這些角度包括宗教需求、審美觀、意識形態、和廣泛被個性化的規範類型。

本論文其中的案例敘述一些個人所形容的清晰意象，例如：「空中許多的蓮花飄向失聯的MH370航班上的乘客們」和「聽著巴烏猶如被捲入巨浪，每當氣流中斷時，感覺像潛入深水而短暫失聰」。超過千年的文獻中有提及若要專注在成為真實生命的主體境界，由聲音而產生的意識形同干擾，故須去除之。反之，也有一些觀念認為「空」並無生產性，故須在公共場所注入聲音以去除「無聲」時刻。在本文的敘述和隱喻分析中，一些意想不到的聲音存在變得越可理解，以及越能與對「空」的看法上和音樂中想像的種種區別產生聯繫。

本篇論文最後要呈現的結果是關於「空」的音樂想像在觀念上和哲理上的概貌。「佛教

音樂」被視為一個需要想像空間的音樂類型，而這空間牽動著聽眾去理解和決定如何運用所聽到的音樂。這個概貌設定在當代的亞洲場景，它正瀕臨全球化都市發展的劇變而遭受到本土文化的逆流衝擊。

關鍵詞：佛教音樂、佛教哲學、空、音樂想像、無聲。

Musical Imagination of ‘Emptiness’ in Contemporary Buddhism-related Music Based on the Present Understanding of Selected Features in Buddhist Philosophies

CHOW Ow Wei

Lecturer, Department of Music, Faculty of Human Ecology, Universiti Putra Malaysia

Gisa JÄHNICHEN

Professor, Musicology Department, Shanghai Conservatory of Music

Abstract

‘Buddhist music’, which has become a commonly used term only in the recent decades, articulates an ambiguous but yet incongruously multi-faceted sphere of imagination for cultural musicologists with certain emphasis in musical shape and religious ideology. Despite the negotiation of the religious sound between secularism and sacredness within Buddhist society, the doctrine of ‘emptiness’ in the Buddhist philosophy that gives rise to the concept of phenomenality evokes a highly imaginative idea on the matter of ‘non-sounding’ music qualities and ‘non-musicality’ in the context of religious practice.

Cultural, social, material and cognitive conditions within communities that are highly affected by religious considerations in daily life shape the environment in which the behaviour towards ‘sound’ and the ‘non-sounding’ is embedded. Views on this issue allow for further applications on specific religious societies as well as an individuation of elements in dealing with ‘emptiness’ that is musically imagined and as such understood by a group of people.

The music analysis in this paper is limited to some selected features of the present understanding of the Buddhist philosophy since the historical dimension can only be roughly touched. The examples chosen to demonstrate the musical imagination of ‘emptiness’ are taken from two small archives in Malaysia and Laos that were set up in order to support further music studies in an Asian multi-ethnic, multi-social and multi-religious context. Buddhism-related music appears or should be deemed as ‘non-sounding’ is scrutinized as religious requirement, as an aesthetic preference, as an ideological state, and as a normative category that is widely individualised.

For these cases, individual descriptions of clear imagination are considered as in the following unconventional music examples: “lotuses in the sky flying to passengers on the missing Flight 370”; and “listening to the free reed pipe is as if being taken by high ocean waves while only occasionally diving under water and feeling temporarily deaf when the air flow is interrupted”. Other descriptions made in literature that is over thousand years old demand the absence of any distractive perception in sound in order to concentrate in the realm of subjectivity as a true living life. In contrast, other concepts consider ‘emptiness’ non-productive and fill the communal space with sound in order to avoid the ‘non-sounding’ moment. In narrative and metaphorical analyses, some surprising sonic appearances become more understandable and can be better related to local differentiations in dealing with the perspective of ‘emptiness’, as well as the human imagination on a construct of the an imagined ‘emptiness’ in music.

The final outcome is the presentation of an overview of concepts and philosophies on the musical imagination of ‘emptiness’, as ‘Buddhist music’ is deemed as a musical genre that requires an imaginative sphere influencing an audience’s understanding and his ways to consume the music. This overview is set into the present Asian space at the threshold to a speedy and large urban development transforming with globalisation and some local counter currents in various Asian cultures.

Keywords: Buddhist music, Buddhist philosophy, emptiness, musical imagination, non-sounding.

Introduction

'Buddhist music' [佛教音樂], as understood literally, is the music of Buddhism that became one of the world's popular religions since over 2,550 years ago. Over time, the long standing history of this religion has proofs that the Buddhist teaching, which centres on a story how an ordinary man named Siddhārtha Gautama attained enlightenment,¹ has undergone several stages of schism and shifted the hub of Buddhist teaching from India to various locations such as Sri Lanka, Central Asia, East Asia, Southeast Asia and modern-day global metropolises.

From the musicological perspective, studies on 'Buddhist music' should include all types of humanly organised sounds—liturgical or secular—of all Buddhist rituals during various religious events, of meditative purposes, or of commercial or artistic music compositions with a specific audience. Scholars may expect a rich, accumulated amount of 'Buddhist music' collection scripted since the era of Early Buddhism until the arrival of music materialisation in the modern days.² But, indeed, Gautama Buddha who has reached enlightenment did not instruct his devotees how to use or develop music for Buddhism, and thus there is no Buddhist scripture depicting the meaning of 'Buddhist music' in Buddhism.³

Hence, 'Buddhist music' is a problematic term whose definition has been recently debated in the informed circle. It seems to associate with Buddhist monastic and non-monastic musical genres on one hand as in Theravādin-dominant regions; on the other hand, it epitomises monastic liturgical chants and modern commercial sounds in Mahāyānist-dominant regions, as the concept of Buddhist 'music' per se has significantly risen to substitute the concept of chant.⁴ In the recent decades, advocates of Mahāyāna Buddhism have promoted music related to Buddhism to a certain degree of secularisation in order to reach out a wider audience beyond a temple, whilst the term 'Buddhist music' has prevailed with diverse implications in the Sinophone especially in a time called the digital era. In fact, 'Buddhist music' today, though once considered being either 'liturgical' or 'para-liturgical',⁵ takes on many creative shapes of 'traditional', 'modern' and 'fashionable' sound.⁶

The ambiguity in the definition of 'Buddhist music' has been extensively discussed by Chow

1 Masao Abe, *Our Religion: Buddhism*, trans. Zhang Zhi-qiang (Taipei: Rye Field, 2003): 21-22.

2 Beth Szczepanski, *The Instrumental Music of Wutaishan's Buddhist Monasteries: Social and Ritual Context* (Burlington: Ashgate, 2012): 125-154.

3 Walpola Rahula, *What the Buddha Taught* (New York: Grove, 1974): 76-89; Rebecca L. Stein and Philip L. Stein, *The Anthropology of Religion, Magic, and Witchcraft* (New York: Routledge, 2015): 52, 116.

4 Pi-yen Chen, "Buddhist Chant, Devotional Song and Commercial Popular Music: from Ritual to Rock Mantra," *Ethnomusicology* 49, no. 2 (2005): 266.

5 Tian Qing and Tan Hwee San, "Recent Trends in Buddhist Music Research in China," *British Journal of Ethnomusicology* 3 (1994): 63.

6 Pi-yen Chen, "Buddhist Chant, Devotional Song and Commercial Popular Music: from Ritual to Rock Mantra," *Ethnomusicology* 49, no. 2 (2005): 266.

Ow Wei,⁷ who has at the same time provided a broader perspective to recommend a proposition of viewing ‘Buddhist music’ in the digital era. In the investigation of the Buddhist being in ‘Buddhist music’, the question of whether the music is considered ‘Buddhist’ is raised as most available categories are not sufficient to represent concrete, typical ideas that define this type of music. There is also not yet a counter argument claiming music is considered ‘Buddhist’ if it contains an implicit, subliminal Buddhist idea without a ‘recognised’ Buddhist representation.⁸ It is argued that ‘Buddhist music’ comes into being because it has a content that subscribes to ‘an interpretative idea related to Buddhism’,⁹ such as the doctrine of ‘emptiness’ and some hints of the thought. Therefore, in this article, the term ‘Buddhism-related music’ is preferred as to consider an all-inclusive, phenomenal view on the nature of the music, that any musical sound can be considered ‘Buddhist’ if ‘the text and/or the audiovisual feature presents and/or represents any single idea of a Buddhist figure, theme, literature, culture, semantics, philosophy and/or ideology’.¹⁰ In the exploration of the many possibilities of the music along this view, music examples chosen are taken from unconventional sources from China, Malaysia and Laos due to their musical quality that parallels the theme of the discussion rather than due to their regional fit in a location. To correspond to the imagination on the sound of Buddhism-related music, the following example is a video entitled “Wonderland” [幻境] by Sa Dingding [薩頂頂],¹¹ a phenomenal artiste from China whose music is often associated with Buddhist scriptures. This video was shot to promote her concert tour in 2014. In the audio track, we hear Sa reciting four repetitions of “om mani padme hum” [唵嘛呢叭咪吽], a 6-syllabled Sanskrit mantra, followed by some imitative linguistic vocables.¹² The entire music is backed with electronic dance beats that run in a heavy, electro-bass drone. Produced as stunning as the audio track, the visual shows Sa, wrapped in a black veil suit and decorated with silver accessories, singing in several public places that cut in quickly from one scene to another. There are also some quick glimpses of a medium shot that shows Sa singing against a dark wall while some fast-changing light beams are

7 Ow Wei Chow, “Phenomenal and Virtual Views on Music Related to Buddhism in 21st-century Malaysia.” (PhD diss., Universiti Putra Malaysia, 2015): 29-42.

8 Ow Wei Chow, “Phenomenal and Virtual Views,” 41.

9 Ow Wei Chow, “Phenomenal and Virtual Views,” 42.

10 Ow Wei Chow, “Phenomenal and Virtual Views,” 42.

11 She was described to mirror certain key attributes of the ‘new China’: ‘alluring’, ‘photogenic’, ‘intriguing’ and ‘controversial’, ‘looking at once to the past and the future’. At 24 then, she plays a guzheng in addition to singing, composing, choreographing and designing her costumes (Steward 2008). She has a uniquely recognisable vocal timbre that demonstrates the versatility in various singing techniques in the Tibetan, Mongolian and Chinese pop styles. Apart from the electronic dance music driven beats, her musical talent and her striking image that is projected through rather exotic, orientalist personas help to accelerate her ambitious music career into a phenomenal status of transnational stardom. Musically and visually, she hybridises many cultural symbols of Buddhism, Tibet and other Chinese minorities and capably switches between Chinese, Tibetan, Sanskrit, Pāli, Mongolian and English song texts in addition to imitative linguistic vocables that she creates.

12 This digitally processed sample is an excerpt from a song entitled “Xi Ran Ning Po – Self-reflection/ Heart Sūtra 希然寧泊 - 自省•心經,” which she has previously recorded in her 2010 music album, “Harmony 天地合”.

projected on her face. As highlighted in Figure 1, the visual representation—from the woods to a typical hutong [胡同] in Beijing, a wet market, a suburb, and a crowded night club, in addition to the optical projections—is central as a metaphor to the theme of this discussion. This metaphorical significance is interpreted in two dimensions: Firstly, as the mantra is recited to purify sentient beings and prevent them from rebirth in the *samsāra*,¹³ Sa gives an impression of a Bodhisattva¹⁴ who walks through several common locations that symbolise the ‘six realms of existence’ and radiates to the sentient beings a digital sound hybridised with Buddhist scripture and a kind of music genre regarded as ‘electronica’. Secondly, a striking concept of ‘emptiness’ [空], perhaps as the idea that the producer wishes to present, which is manifest as any location appearing on the video does not play a determining role to the design of the digital sound, though the sound is generally perceived to fit better in an urban club; the typical fast editing method of the video, which is increasingly prevalent in modern-day advertising, is not only meant to dazzle and stimulate visually but also suggest that any arbitrary background might be a background, and thus this randomness is as ‘empty’ as having no ‘self-property’.



13 As explained by Karma Thubten Trinley (Project Gutenberg 2015). *Samsāra* is also known as the ‘cycle of continuity’ (Rahula 1974, 8), and therefore, the origin of sufferings for all beings. Buddhists believe that the only way to end these sufferings is to liberate into *nirvāṇa* (Rahula 1974, 8).

14 The actions of Buddha and Bodhisattvas are epitomised in Mahāyāna Buddhist tradition, as their benevolent relief actions are for self and others. A Bodhisattva is perceived as a wholly compassionate, sympathetic being that is one step away from Buddhahood but still wishes to elevate others to the ultimate *nirvāṇa* (Abe 2003, 56–59).

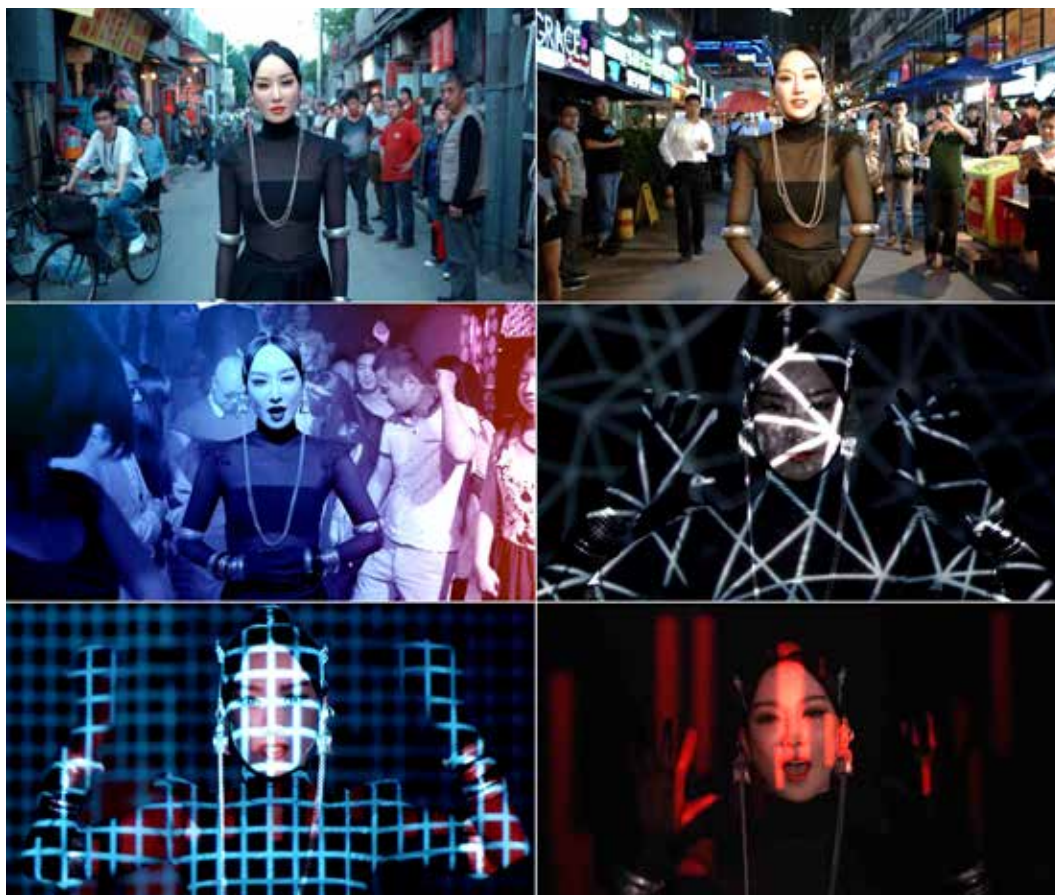
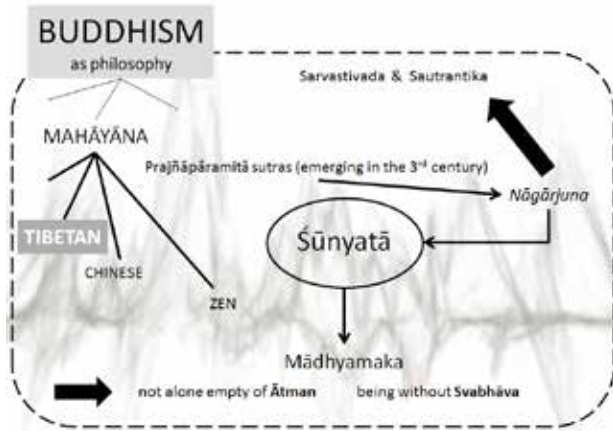


Figure 1: A montage of Sa Dingding's "Wonderland Promo", 00:00:11–00:00:45.

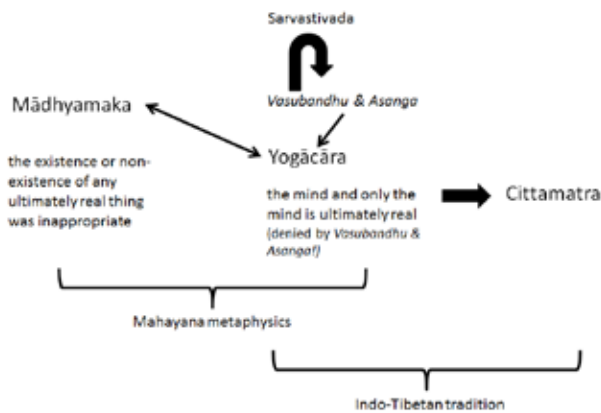
Many interpretations of philosophy in Buddhism that lavishly developed in various parts of Asia and the West for more than two and a half millennia,¹⁵ dealt to certain degree with scholarly discussions on Buddhism-related music. Being grouped around the experience of wisdom, morality, and concentration, these interpretations show a tendency to describe states and effects of sound, of which music is a special case, by saying what it is not or what it should not be.

The most intriguing part of them is perhaps about the existence of music itself, whether it pertains the ontological quality of 'being Buddhist' or 'being music' as seen from the perspective of 'emptiness', a widely discussed doctrine in some Buddhist practices. The following diagram indicates some selected Buddhist philosophies that deal with the idea of 'emptiness'.

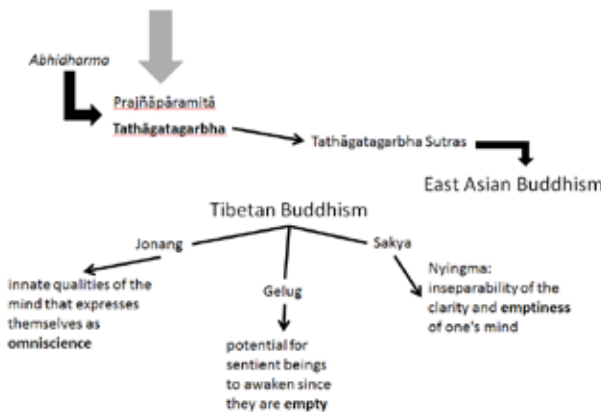
15 James Frankel, "Uncontrived Concord: the Eclectic Sources and Syncretic Theories of Liu Zhi, a Chinese Muslim Scholar," *Journal of Islamic Studies* 20 (2009): 46–54; Jeff Humphries, *Reading Emptiness: Buddhism and Literature* (New York: Suny Press, 1999): 3–144.



Scheme 1: Buddhism as philosophy and its continuous practice in Mahāyāna and its derivations. Nāgārjuna, opposing the Sārvastivāda and Sautrantika school, introduces *sūnyatā* as a core phenomenon and bases his Mādhyamaka school on it that says that something can not only be empty of *ātman* [life, breathe] but also without Svabhāva [essence, 自性].



Scheme 2: Being in opposition to the Mādhyamaka school, Vasubandhu and Asanga based their Yogācāra school on modified elements of the Sārvastivāda school. This led in some instances to *Cittamātra* [consciousness-only]. The scheme shows the relationship between the Mahāyāna metaphysics and the Indo-Tibetan tradition.



Scheme 3: Abhidharma was involved into the development of Prajñāpāramitā and the derived Tathāgatagarbha Sūtras that are mostly found in East Asian Buddhism. The scheme shows the different concepts of emptiness within the Tibetan Buddhism.¹⁶

Figure 2: Three schemes depicting the development of selected Buddhist philosophies on ‘emptiness’.

16 Harold Stewart, “Being and Non-being,” *Muryoko: Journal of Shin Buddhism* (2010), accessed Jun. 3, 2016, <http://www.nembutsu.info/hsrbeing.htm>.

Sound and ‘Emptiness’

In her article written to explore Chinese Buddhist music in both its practical and philosophical dimensions, Chen Pi-yen (2001) pinpoints that in Buddhism, the idea of music as ‘a form of sonic activities in time’ is only mentally constructed by humans who ‘seek to grasp a stable point in music’s continuing movement’, but there is no music behind the movement of music because it is itself a movement that does not contain a thing called music if the movement is removed.¹⁷

Buddhist teachings are saturated with concerns on changes, moves, transformations, and process thinking, which all understandably involve time as a fundamental scientific concept. Nevertheless, Chen’s analysis does not evidently consider time as a philosophical category. The category of time is seemingly exempted from the discussions on emptiness. Music’s continuing movement is actually the core issue that has to be looked at. The Buddhist duality within beings as physical entities, often denoted as content, and/or the mind makes it practically impossible to ‘remove neither movement nor time’, in which processes take place. Chen investigates subsequently the ‘non-being’ of music thus describing again music through indicating what is not. The nature of music as ‘existent’ can, as it is expressed here, only be explained by marking its non-being and its unavoidable connectivity to or dependence on its surrounding. One of these factors is the perceptive quality in humans.

According to the Buddhist understanding, sound is herein regarded as one of the six *guṇa* [六塵], a quality, peculiarity, attribute, or property produced by human ears as one of the six senses, called *indriya* [六根], that ‘can cause the human delusion in which misconstrued objects of attachment appear to have an abiding reality’.¹⁸ By observing Chinese Buddhist ‘free chanting’ and Pure Land Buddhism practices, Chen addresses a paradoxical question:

‘How can Chinese Buddhists employ music without violating their understanding of what music is? In other words, how can the belief that music is never fixed be aligned with the need to formulate a coherent musical practice? Or, more broadly, how can Chinese Buddhist musical practices serve to advance an ideal of decentered, cognitively ununified subjectivity, the kind of subjectivity desired in enlightenment and approached in mediation, for example, or in the selflessness of the monastic community?’¹⁹

These are good questions. However, in the consideration of logics, the following remain: Decentered from what? Ununified with what? Could it be that decentered from the ‘misconstructed object of attachment that appears to have an abiding reality? If the mind exists and functions as the tool of construction, the misconception could be deconstructed into its self-containing entities which

17 Pi-yen Chen, “Sound and Emptiness: Music, Philosophy, and the Monastic Practice of Buddhist Doctrine,” *History of Religions* 41, no. 1 (2001): 26–27.

18 Pi-yen Chen, “Sound and Emptiness,” 27.

19 Pi-yen Chen, “Sound and Emptiness,” 27.

are micro particles carrying sound waves. As such they would be near to empty of any meaning given through the mind. Indeed, many types of music in the world of Buddhist philosophy may aim at meaningless sound that just denotes fore or background layers.

Sociocultural anthropology contributes in some aspects to a holistic understanding of the non-sounding. The non-being of music seemingly reveals only through its continuous movement, which may cause attachment to this non-being, is—from its philosophical understanding—the proof of being a process or a movement that is unavoidably bound to time. To be more precise, it is the proof that music might be an expression of time perception through these characteristics. Interestingly, the attachment to things and beings, that has to be overcome, is also expected to apply on sound and music though sound and music are defined as non-beings. How sentient beings such as humans can feel attached to the non-being of music is a matter partly explicable through mutual influencing between various aspects of different belief systems.²⁰ The non-being is, therefore, seen as something enjoyable, something that causes affection on the one hand, however, on the other hand, something that is only constructed through its perception. Being different from many other religions, Buddhism does generally avoid dualism. The emptiness in discussion is, therefore, rather a stage of transformation than a static situation that shows an alternative.

Strikingly true, this applies on how music is perceived. When Harold Stewart²¹ says that ‘becoming is the dynamic realization of the infinite possibilities of non-being, *sūnyatā*, or the void’, then this is also a remarkable feature of sound and music.

Through Buddhist chants of Mahāyāna tradition that enable practitioners to achieve *samādhi* [定], or ‘a fixed and undisturbed mind’,²² one could perceive and experience the impermanence of being [無常] by ‘reflecting upon and observing the rising and passing away of the sound, ideas, and emotions in a constant flow of interconnected states of being’, as well as ‘the nature of the transformation in how he or she senses, perceives, and feels’.²³ Instead of being seen as ‘thing-like’, ‘a work with complete and clearly defined boundaries’ as in the music with a ‘modern cultural understanding’ that may be associated with the contemporary Western concept, Buddhist chants are conducted as ‘process-like’

20 Anna Xiao Dong Sun, “The Fate of Confucianism as a Religion in Socialist China: Controversies and Paradoxes.” In *State, Market and Religions in Chinese Societies*, edited by Yang Fenggang and Joseph B. Tawney, 229–254. (Leiden: E.J. Brill, 2005) ; Joseph A. Adler, “Confucianism as a Religious Tradition: Linguistic and Methodological Problems.” 2 – 12. (paper presented to the Institute for Advanced Studies in Humanities and Social Sciences, National Taiwan University, Taipei and the Department of Philosophy, Tunghai University, Taichung, 2014), accessed Nov. 8, 2015, <http://www2.kenyon.edu/Depts/Religion/Fac/Adler/Writings/Still%20Hazy%20-%20Minzu.pdf>.

21 Harold Stewart, “Being and Non-being,” *Muryoko: Journal of Shin Buddhism* (2010), accessed Jun. 3, 2016. <http://www.nembutsu.info/hsrbeing.htm>.

22 William Edward Soothill and Lewis Hodous, *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*. Edited by Charles Muller, 2003. Originally published in 1937, accessed Dec. 4, 2015, http://mahajana.net/texts/kopia_lokalna/soothill-hodous.html.

23 Pi-yen Chen, “Sound and Emptiness: Music, Philosophy, and the Monastic Practice of Buddhist Doctrine,” *History of Religions* 41, no. 1 (2001): 46.

and of ‘a process that truly reflects the chanters’ physical and mental states’.²⁴

To make this process-like understanding evident, here are some examples included. Sound being omnipresent in human environment is a challenging issue for a philosophical debate.²⁵ The emphasis is here on a human as a social being in contrast to the rather isolated and abstract meaning in Buddhist philosophy. The environment is perceived through this social being rather than the biological property of hearing and the acoustic dimension of any type of sound waves.

The question to answer might be whether sound can be ‘unthinkable’ according to Buddhist philosophy and if so, what remains out of this ‘boundlessness’ in the dynamic flow of life. Another question depending on the answer of the first is how emptiness within sound is experienced by the human as social being and how this is explained from the perspective of Buddhist philosophy.²⁶ Does content emptiness devise a hyper-content for sound? What if going into the details of sound carrying particles that are used and interconnected through their function or that are ‘empty’? And if going even deeper into details of perceiving vibration that stimulates translation into meanings which might be interrupted periodically or in a sequence of sound events, what type of perception would be caused? As emptiness is not nothingness, because a ‘nothing’ is a ‘something’ that is surrounded by something and connected to it, the following should serve as a projection screen for what emptiness may denote. What it means is that things do not exist the way our grasping self supposes they do. In his book on the “Heart Sūtra” the Dalai Lama calls emptiness the true nature of things and events,²⁷ but in the same time he warns everyone to avoid the misapprehension that emptiness is an absolute reality or an independent truth.

The Impact of Sound on the Flow of Ideas

Scene 1: A lecture hall equipped with a carpet, elements on the wall to enhance sound proof conditions, an air conditioner, an energy saving lamp and a piano. A student is playing the piano for quite a while. Suddenly the air conditioner is switched off. The student is confused. Though the room is still cool enough, the student gets nervous and can’t play anymore with steadiness in the flow of time. Rhythms are unequally presented, pitches are missing, and the tempo is undecided. The music piece becomes insensible.

24 Pi-yen Chen, “The Chant of the Pure and the Music of the Popular: Conceptual Transformations in Contemporary Chinese Buddhist Chants,” *Asian Music* 35, no. 2 (2004): 84.

25 Human environment is an environment that is perceived by humans belonging to any social or cultural group.

26 Rein Raud, “Philosophies versus Philosophy: in Defense of a Flexible Definition,” *Philosophy East & West* 56, no. 4 (2006): 618–625.

27 Dalai Lama, *The Essence of the Heart Sūtra: The Dalai Lama’s Heart of Wisdom Teachings*. Trans. Thupten Jinpa (Sommerville, MA: Wisdom Publications, 2005) : 116–132; Geshe Kelsang Gyatso, *Heart of Wisdom: An Explanation of the Heart Sutra*. 4th ed. (Delhi: Motilal Banarsidass, 2000) : 37–90.

Obviously, the background hum of the air-conditioner conditions the sound flow as well. It gives a reference background to the music in the foreground and indicates time sections through diffuse sound patterns. The absence of musical ideas in this sound does not make the sound being empty. It has a function in connection with the foreground through the subject which reflects on it.

Scene 2: A student speaks his text accompanying a power point presentation over the microphone in a conference hall. He is nervous and is not fluent thus repeating words and sentence fragments as if he reads the text for the first time. Embedded in his talk is a short presentation on the violin. He uses an electric *tanpura* to create a basic drone tone for his 1-minute performance. After the demonstration, he does not completely switch off the electric *tanpura*. He just lowers the volume. Suddenly, he starts speaking fluent without repetitions.

This second example confirms the first analysis. Spoken language is the foreground while the *tanpura* drone pitch is the background which covers at the same time other sound elements such as the air-conditioner or lowered voices coming from the audience in the back of the hall. The *tanpura* sound functions as middle-ground between the ‘ordinary’ background and the extraordinary foreground. There is a layered connectivity among the different sounds that is constructed in the perceiving audience. The absence of indicated meanings in sound does not enable the sound being unthinkable. Actually, in both examples no sound can be unthinkable. By unthinking them, the sound becomes the more missing [see Scene 1].

Practitioners concern less with the melodic shapes of a chant than with the sound quality that seemingly reflects their mental and physical state. Free chanting of Chinese monastic tradition offers them ‘a way to find, within the phenomenality of existence, condition of being simply as they are, all interdependently related in one constructive process’. The ‘true nature of phenomenality’ can be realised as they depart from the ‘differentiated, phenomenal appearance of existence’.²⁸ As Mahāyānists regard the auditory experience as the best method for sentient beings to achieve the Supreme Bodhi,²⁹ the musical practice of Chinese Buddhist free chanting as ‘a singular phenomenon in Chinese music’ demonstrates how practitioners perceive the ‘nature of sound, music or phenomenality’.³⁰

The experience of sound, as stated here, again bound to a process, the process to a movement, and the movement to time. To make time perceivable, sound is indeed the best method. Therefore, sound can also be seen as having in itself a content which is the skill in applying sound as method. Striking examples for this are some music videos that operate with arbitrary pictures, which follow

28 With reference to the central idea stated in the “Heart Sūtra”: Here, O Sariputra, form is emptiness and the very emptiness is form; emptiness does not differ from form, form does not differ from emptiness, whatever is emptiness, that is form, the same is true of feelings, perceptions, impulses, and consciousness (Conze 1964, 152; n. n. 2000, 71–84; Chen 2001, 45–46).

29 Pi-yen Chen, “Sound and Emptiness: Music, Philosophy, and the Monastic Practice of Buddhist Doctrine,” *History of Religions* 41, no. 1 (2001): 47.

30 Pi-yen Chen, “Sound and Emptiness,” 48.

rhythmic sequences. Once the video is over, the sound is the only memorable ‘content’ since the pictures are taking up the function of empty movements that denote no further being behind them.

In his multi-sited ethnographic study that involves researching Tibetan Buddhism, music, culture and language over the past twenty years, Jeffery W. Cupchik³¹ surveys on the Tibetan *Chöd* liturgical song-poetry and performance practices, which is philosophically based on “Prajñāpāramitā” or the “Perfection of Wisdom Sūtra”,³² illuminating how the essence of ‘emptiness’ is contextualised in *Chöd* rituals and meditation practices. A *Chöd* practitioner needs to perform the ritual at ‘frightening places’ where spirits are said to dwell in, such as cemeteries called the sky-burial³³ sites. The ritual is performed with a purposeful invitation of ‘harmful beings’ to the place by ‘singing compelling melodies, drumming in steady rhythms, and playing other calling instruments such as the thighbone trumpet’, so that this situational fear and the instinct for ‘self-preservation’ are utilised to intensely provoke the ‘innate notion of self’ that derives an obliged feeling to protect the ‘self’ from harm.³⁴

However, this practice is regarded as a test on the practitioner’s level of *bodhicitta* [Chinese: 菩提心; Tibetan: *byangs chub kyi sems*], which denotes ‘the altruistic resolve to relieve all beings of suffering by attaining Buddhist enlightenment for their sake’.³⁵ Literally means ‘cutting off’, *Chöd* [Tibetan: *gCod*] ritual requires the practitioners to cut their attachment to the notion of ‘self’ and to realise a concept of ‘intersubjectivity’³⁶ and ‘compassion’, which is the core ideology of Buddhism that emphasises the ‘mutually interdependent nature of phenomena’ and eradicates the ‘egotistical framework’ that has essentially split ‘self’ and ‘other’. In such a context, *Chöd* ritual comes as a treatment to overcome one’s ego as a means ‘to destroy the demon of ‘self-grasping ignorance’ by ‘cutting it off’ at its root’,³⁷ which is apparently metaphoric to a process in the sky-burial ritual when the body is literally cut off by a mortician. In the ritual, the practitioner symbolically sends his consciousness into space and ‘offers’ his ‘old body’ as a visualised ‘desirable’ material to the invited spirits, gods or ghosts [*lha*

31 Jeffery W Cupchik, “Buddhism as Performing Art: Visualizing Music in the Tibetan Sacred Ritual Music Liturgies,” *Yale Journal of Music & Religion* 1, no. 1 (2015): 31–62.

32 Jeffery W Cupchik, “Buddhism as Performing Art,” 34; Jeff Humphries, *Reading Emptiness: Buddhism and Literature*. (New York: Suny Press, 1999): 33, 218.

33 This is a traditional Tibetan funerary rite for ‘ordinary, deceased persons’. Ritual services and prayers are delivered to guide his consciousness through the ‘in-between’ or ‘intermediate’ stage [bar do] after death as the deceased is brought to a cemetery near a mountain top. The body of the deceased is systematically dismembered by a skilful mortician who shatters the remains into smaller pieces that is to be completely consumed by animals like condors (Martin 1997, 353–370).

34 Jeffery W. Cupchik, “Buddhism as Performing Art: Visualizing Music in the Tibetan Sacred Ritual Music Liturgies,” *Yale Journal of Music & Religion* 1, no. 1 (2015): 33.

35 Jeffery W. Cupchik, “Buddhism as Performing Art,” 33; Chen-kuo Lin, “Metaphysics, Suffering, and Liberation: the Debate between Two Buddhisms.” In *Pruning the Bodhi Tree: the Storm over Critical Buddhism*, edited by Lin Chen-kuo, Jamie Hubbard, and Paul L. Swanson, 298–313. (Honolulu: University of Hawai’i Press, 1997).

36 Alan Wallace, “Intersubjectivity in Indo-Tibetan Buddhism,” *Journal of Consciousness Studies* 8, no. 5–7 (2001): 209–230.

37 Jeffery W. Cupchik, “Buddhism as Performing Art: Visualizing Music in the Tibetan Sacred Ritual Music Liturgies,” *Yale Journal of Music & Religion* 1, no. 1 (2015): 33.

'dre]. As harm emerges, his instinct of self-protection is to be frustrated by realising that 'there is no "self" left to protect'. This realisation construes a mental state that one must thoroughly search for the 'threatened' self when fear arises and simultaneously let go of the 'threatened' body.³⁸ It is said that the most advanced practitioners would attain 'a profound insight' and 'transformation' to realise the being of mind, body and identity as 'relationally existent' and not as 'inherently existent', and therefore to 'cut the root of delusions' by altruistically offering the body, the apparently 'most precious' entity they have held, that is no longer identified uncritically as 'I', 'me' or 'mine'. The *Chöd* ritual is a 'synesthetic, performative method' for one to realise a philosophical truth that the 'self', which appears to exist independently, is discovered to be 'empty' and 'merely relational' upon such examination.³⁹

When a practitioner performs the oral transmission of the *Chöd* ritual, the teacher insists him to focus the mind on the progression of *bodhicitta*, instead of the music, to achieve a higher level of actualisation of the nature of 'interdependence' or 'emptiness'.⁴⁰ However, all teachers anticipate their students to learn the melodies and instruments correctly. Cupchik sees that this apparent paradox has its validity in both position in his inquiry in the musical aspects of *Chöd*, as he questions the functionality of music in *Chöd* that helps the meditation practice.⁴¹ He mentions an instructive idea by Kyabje Rinpoche, a *Chöd* master, that one should cultivate musical training and an appreciation of musical symbolism, style, and execution in order to study and practice of *Chöd*, because *Chöd* melodies should be regarded as 'the wisdom of Buddha in reality' and not 'the compositions of chanting beggars', and for this reason, reciting *Chöd* 'authentically' 'creates great merit' and keep the *Guru Puja* 'pure'. If the melodies 'degenerate', the 'authenticity' and 'blessings' will be lost.⁴²

Looking at this phenomenon after watching music videos with the described features, the effect on the human mind is made understandable. The imagination of the visual background given is impressively similar to the imagined frightening places. Sound that moves from one stage to another stage guides through this experience of time. Sound is, so to say, the carrier of time if seen in the light of Prajñāpāramitā.

Another metaphor for the discussion is a music composition by Imee Ooi [黃慧音] based on the Tibetan "White Tārā Mantra 白度母心咒". During an interview, Ooi explained that her motive of the composition is due to the compassion to the sufferers of Malaysia's missing Flight 370 that has glob-

38 David Molk, ed. *Chöd in the Ganden Tradition: the Oral Instructions of Kyabje Zong Rinpoche*. (Ithaca, NY: Snow Lion, 2006): 59.

39 Jeffery W. Cupchik, "Buddhism as Performing Art: Visualizing Music in the Tibetan Sacred Ritual Music Liturgies," *Yale Journal of Music & Religion* 1, no. 1 (2015): 50.

40 Jeffery W. Cupchik, "Buddhism as Performing Art: Visualizing Music in the Tibetan Sacred Ritual Music Liturgies," *Yale Journal of Music & Religion* 1, no. 1 (2015): 50.

41 Cupchik, "Buddhism as Performing Art," 50.

42 David Molk, ed. *Chöd in the Ganden Tradition: the Oral Instructions of Kyabje Zong Rinpoche*. (Ithaca, NY: Snow Lion, 2006): 58-62.

ally affected many people.⁴³ Ooi employs a mixing method which she calls ‘reverse engineering’—to record vocal in a *capella* first and then the instrumental accompaniment—as she recites with a visualisation that depicts ‘lotuses in the sky flying to people on the missing airplane’.⁴⁴ The intent as a vow inspired by the referential Bodhisattva in the title⁴⁵ was prioritised and present when the recording took place at her working studio.

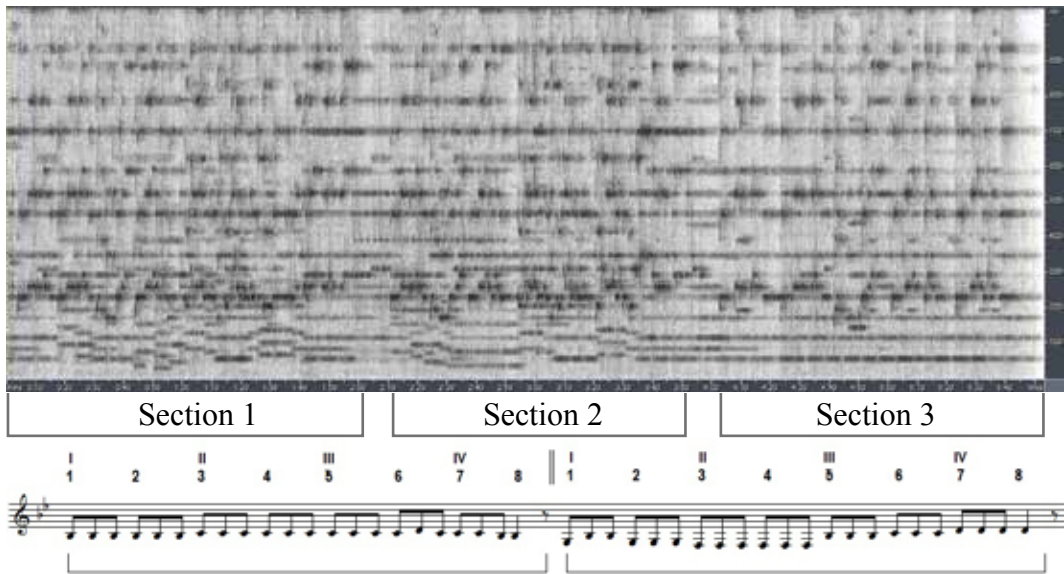


Figure 3: Spectrogram of the first cycle of “White Tārā Mantra: Realisation upon Calmness”,⁴⁶ and a transcription of the first and third melodic phrases.⁴⁷

This mantra is presented with a solo female vocal and a reverberated instrumental accompaniment with slow strings and a grand piano, giving certain musical hints on the intention that dramatic surprises are to be avoided. Its 22 syllables are recited in tones of equal weight, forming a melodic phrase without huge intervals and timbre change. The phrase is repeated in other 7 melodic

43 Flight 370 of Malaysia Airlines that carried 227 passengers and 12 crew members vanished on 8 March 2014 when departing to Beijing from Kuala Lumpur. To date, as there is still no sign of physical visibility, it is presumed lost with no survivor. 131 days later, Malaysia Airlines lost another Boeing-777 when Flight 17 was shot down to Ukrainian ground, killing all 298 passengers and crew on board.

44 Imee Ooi, Personal interview, May 15, 2014. Audiovisual Resource Collection for Performing Arts, Universiti Putra Malaysia (ARCPA2595–2598), 00:15:11–00:16:22.

45 White Tārā, a representation of Tārā [多羅菩薩] in Mahāyāna Buddhism, is said to have been born from the eye of Avalokiteśvara or the so-called Goddess of Mercy (Soothill and Hodous 2003). This Bodhisattva of immense compassion vows ‘to counteract illness and suffering of sentient beings’, and thus “White Tārā Mantra” serves this purpose, apart from also helping ‘to strengthen cultivation and to eventually attain cultivation’ (Ooi 2014, IMM1045, write-up).

46 Imee Ooi, “Track 1: Realisation upon Calmness.” In *White Tārā Mantra*, 2014, IMM Musicworks IMM1045, compact disc, 00:00:09–00:06:02.

47 Ooi, IMM1045, 00:00:09–00:00:25; 00:00:39–00:00:52.

lines to complete a section that runs for about 1'50". Running three sections with brief in-between interludes completes a cycle of about 6 minutes, as the entire piece sums up 4 cycles to a total duration of 24'28", or to a total of 84 repetitions of the mantra in one listening session.

The straight, non-vibrating vocal has only a few dynamic variations in end tones, appearing as a voice cleaned from any sharp tone approaches. A typical melodic movement without intervals more than 3 or 4 steps is applied as heard in some genuine Vajrayāna or Therāvāda chants. Appearing to deliberately apply an evenly praying flow, the technique of rhythmic metric 'irritation' contributes to certain calming, if not soporific, effect of chanting.⁴⁸

Emphasis of the Not Unthinkable

Another example may show how sound flow is cultivated through an emptying sound thus interrupting the sound flow.

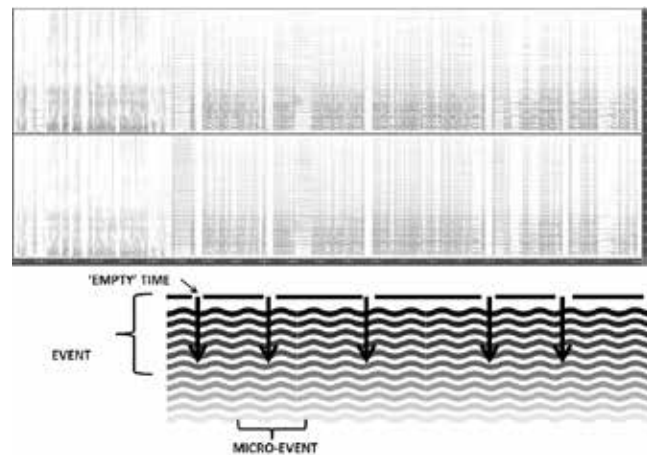


Figure 4: Spectrogram and 'mind-picture' of the sound event, the musical piece of the reed pipe (ATML228, also ARCPA1800, recorded in December 2000, in Samneua Province, Laos).

Figure 4 introduces **Scheme 4**, a sound event of a musical piece of the reed pipe. The event can be translated into a boat-ride-metaphor, while the different shores might be interpreted as different stages and the sound flow as rowing, while the breaks appear as 'drowning', a moment, in which the time seems to be emptied, stopped, or paused. They oppose long sustaining tones that feel as floating without rowing.

48 Gisa Jähnichen, Supplement document of ARCPA2682–2686, 2015, Audiovisual Resource Collection for Performing Arts, Universiti Putra Malaysia (ARCPA2682–2686).

The personal experience was described in a diary of the recording person as following:

‘Listening to the free reed pipe is as if being taken by high ocean waves while only occasionally diving under water and feeling temporarily deaf when the air flow is interrupted’.⁴⁹

The absence of sound made the silence becoming physically numbing. The same may happen in a very noisy environment. The scheme shows how ‘empty’ the sound flow appears though it is connective in sequences that characterise various repetitive micro-events. The feeling of being numbed may result from the continuous resonating of sound in the mind though the airflow⁵⁰ is interrupted. The strength and timbre of the reed pipe⁵¹ in melodic shapes enhances the effect dramatically as well as the sharp interruption that is not introduced by softening or slowing down of pitch progressions thus appearing suddenly.



Figure 5: A transcription of the sound event, the musical piece of the reed pipe (ATML228, recorded in December 2000, in Samneua Province, Laos, also ARCPA1800).

A transcription of the piece described in Figure 5 looks quite harmless. Each end of a staff marks the end of a melodic line, the end of an independent ‘idea’ that is constructed through the mind. The difference between ideas is emphasized through rests. Sustaining tones generate spaces.

49 Gisa Jähnichen, *Musik Welt Bilder* (Aachen: Shaker Media, 2008): 97.

50 Without atman.

51 A *bawu* [巴烏] type.

Conclusion

Sound in general, and music in particular cannot be unthinkable. As such it is in the category of non-beings that contain a process, possibly the process of time that is imagined as movement.

Despite of this rather simple explanation, sound and music as the not unthinkable is in various philosophical schools of different importance. The early emerging Prajñāpāramitā and the subsequent Tathāgatagarbha Sūtras created an interpretative space for diversity in dealing with sound set into the concept of emptiness. The joint feature of different schools in Tibetan Buddhism, for example, consider sound and music of showing innate qualities of the mind, as projection of awakening, or as *nyingma*, the inseparability of the clarity and emptiness of one's mind.

In this study, 'one's human mind' is part of the human as social being, thus appearing connected within a whole and participating in social 'omniscience'. Sound and music, whether taken as continuing movement in the background or foreground, can contain different functions thus affecting the mind and through the mind affecting physical projections in individual ways.

It is worth to look through the gaze of Buddhist philosophies, as far as present understanding is accessible to cultural musicologists, on how music is imagined and which behavioural patterns result from it. Among many others, the insight that the non-sounding or the non-musicality are constructions that are actually denied as being real, leads to the finding that the Buddhist doctrine of 'emptiness' is in itself made for multiple projections of processes, movements, and other time-unfolding appearances. It is, therefore, not the sound or the music that is questioned, but the readiness of getting emptiness filled with the right understanding matters. What is right and not right draws then on the general Buddhist principles that might still develop beyond their philosophical root.

Note: Some parts of this paper are from an unpublished doctoral dissertation in Universiti Putra Malaysia by co-author Chow Ow Wei. Audio examples used in the discussion are available in Audio-visual Resource Collection for Performing Arts [ARCPA], Universiti Putra Malaysia, Serdang, Malaysia and also Archive of Traditional Music in Laos [ATML], Vientiane, Laos. Both archives are publicly accessible and copies of the recordings can be ordered using the given code number addressed to the archive administration. ARCPA is managed by the Department of Music, Faculty of Human Ecology, Universiti Putra Malaysia under its current Head of Department, Ahmad Faudzi Musib. ATML is managed by the National Library of Laos under Thongbang Homsombat.

Reference

- Abe, Masao. 2003. *Our Religion: Buddhism*, translated by Zhang Zhi-qiang. Taipei: Rye Field.
- Adler, Joseph A. 2014. "Confucianism as a Religious Tradition: Linguistic and Methodological Problems." Paper presented to the Institute for Advanced Studies in Humanities and Social Sciences, National Taiwan University, Taipei and the Department of Philosophy, Tunghai University, Taichung. Accessed Nov. 8, 2015. <http://www2.kenyon.edu/Depts/Religion/Fac/Adler/Writings/Still%20Hazy%20-%20Minzu.pdf>.
- Chen, Pi-yen. 2001. "Sound and Emptiness: Music, Philosophy, and the Monastic Practice of Buddhist Doctrine." *History of Religions* 41, no. 1: 24–48.
- Chen, Pi-yen. 2004. "The Chant of the Pure and the Music of the Popular: Conceptual Transformations in Contemporary Chinese Buddhist Chants." *Asian Music* 35, no. 2: 79–97.
- Chen, Pi-yen. 2005. "Buddhist Chant, Devotional Song and Commercial Popular Music: from Ritual to Rock Mantra." *Ethnomusicology* 49, no. 2: 266–286.
- Chow, Ow Wei. 2015. "Phenomenal and Virtual Views on Music Related to Buddhism in 21st-century Malaysia." PhD diss., Universiti Putra Malaysia.
- Conze, Edward. 1964. "The Mahāyāna." In *Buddhist Texts through the Ages*, edited by Edward Conze, I. B. Horner, David L. Snellgrove, and Arthur Waley, 119–220. New York: Harper & Row.
- Conze, Edward. 1975. *Buddhist Wisdom Books: Containing the Diamond Sūtra and the Heart Sūtra*. New edition. London: Thorsons.
- Cupchik, Jeffery W. 2015. "Buddhism as Performing Art: Visualizing Music in the Tibetan Sacred Ritual Music Liturgies." *Yale Journal of Music & Religion* 1, no. 1: 31–62.
- Dalai, Lama. 2005. *The Essence of the Heart Sūtra: The Dalai Lama's Heart of Wisdom Teachings*. Translated by Thupten Jinpa. Sommerville, MA: Wisdom Publications.
- Frankel, James. 2009. "Uncontrived Concord: the Eclectic Sources and Syncretic Theories of Liu Zhi, a Chinese Muslim Scholar." *Journal of Islamic Studies* 20: 46–54.
- Humphries, Jeff. 1999. *Reading Emptiness: Buddhism and Literature*. New York: Suny Press.
- Jähnichen, Gisa. 2008. *Musik Welt Bilder*. Aachen: Shaker Media.
- Jähnichen, Gisa. Supplement document of ARCPA2682–2686, 2015, Audiovisual Resource Collection for Performing Arts, Universiti Putra Malaysia (ARCPA2682–2686).
- Kelsang Gyatso, Geshe. 2000. *Heart of Wisdom: An Explanation of the Heart Sutra*. 4th ed. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Lin, Chen-kuo. 1997. "Metaphysics, Suffering, and Liberation: the Debate between Two

- Buddhisms.” In *Pruning the Bodhi Tree: the Storm over Critical Buddhism*, edited by Lin Chen-kuo, Jamie Hubbard, and Paul L. Swanson, 298–313. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- Martin, Dan. 1997. “On the Cultural Ecology of Sky Burial on the Himalayan Plateau.” *East and West* 46: 353–370.
- Molk, David, ed. 2006. *Chöd in the Ganden Tradition: the Oral Instructions of Kyabje Zong Rinpoche*. Ithaca, NY: Snow Lion.
- N. n. 2000. *The Prajna Paramita Heart Sutra*, edited by Shih K’un Li & Frank G. French, translated by Lok To. New York: Sutra Translation Committee of the United States and Canada.
- Ooi, Imee. 2014. Personal interview, May 15. Audiovisual Resource Collection for Performing Arts, Universiti Putra Malaysia (ARCPA2595–2598).
- Ooi, Imee. 2014. “Track 1: Realisation upon Calmness.” In *White Tārā Mantra*. IMM Musicworks IMM1045, compact disc.
- Project Gutenberg. 2015. “Om Mani Peme Hung.” *Project Gutenberg Self-Publishing – eBooks*. Accessed Nov. 8, 2015. http://self.gutenberg.org/articles/om_mani_peme_hung.
- Rahula, Walpola. 1974. *What the Buddha Taught*. New York: Grove.
- Raud, Rein. 2006. “Philosophies versus Philosophy: in Defense of a Flexible Definition.” *Philosophy East & West* 56, no. 4: 618–625.
- Sa Ding Ding: Wonderland Promo*. 2014. Directed by Lee Valmassy. Vimeo video, 0:59. Posted by Harrison Schaaf. <https://vimeo.com/99649525>.
- Soothill, William Edward, and Lewis Hodous. 2003. *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*. Edited by Charles Muller, 2003. Originally published in 1937. Accessed Dec. 4, 2015. http://mahajana.net/texts/kopia_lokalna/soothill-hodous.html.
- Stein, Rebecca L. and Philip L. Stein. 2015. *The Anthropology of Religion, Magic, and Witchcraft*. New York: Routledge.
- Steward, Sue. 2008. “Why Sa Dingding Has China in Her Hand.” *The Telegraph* (London, UK), July 20, 2008. Accessed Jun. 3, 2016. <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/3556865/Why-Sa-Dingding-has-China-in-her-hand.html>.
- Stewart, Harold. 2010. “Being and Non-being.” *Muryoko: Journal of Shin Buddhism*. Accessed Jun. 3, 2016. <http://www.nembutsu.info/hsrbeing.htm>.
- Sun, Anna Xiao Dong. 2005. “The Fate of Confucianism as a Religion in Socialist China: Controversies and Paradoxes.” In *State, Market and Religions in Chinese Societies*, edited by Yang Fenggang and Joseph B. Tawney, 229–254. Leiden: E.J. Brill.
- Szczepanski, Beth. 2012. *The Instrumental Music of Wutaishan’s Buddhist Monasteries: Social and*

Ritual Context. Burlington: Ashgate.

Tian Qing and Tan Hwee San. 1994. "Recent Trends in Buddhist Music Research in China." *British Journal of Ethnomusicology* 3: 63–72.

Wallace, Alan. 2001. "Intersubjectivity in Indo-Tibetan Buddhism." *Journal of Consciousness Studies* 8, no. 5–7: 209–230.

琉球御座樂唱曲曲目【天初曉】研究¹

潘汝端

國立臺北藝術大學傳統音樂系副教授

摘要

【天初曉】又名【頌太平】，是琉球御座樂歌樂曲目中的一首。在記錄這首樂曲的幾個版本中，僅《唐歌唐躍集》出現了兩段歌詞。第一段也就是其他版本中所見的【天初曉】，但第二段歌詞所述內容，則明顯與【天初曉】相差甚多，但卻與臺灣北管大小牌聯套曲目〈打番〉的第一個曲牌【碧波玉】相符。透過曲辭押韻、句式結構、板位所在、旋律等曲牌組成元素之分析，可發現將這段〈打番〉【碧波玉】與【頌太平】兩者置放前後的本意，似乎是在告知該書第一段的【頌太平】，也是以【碧波玉】曲調來演唱。其次，將《通航一覽》所載標註著片假名拼音的【天初曉】版本，透過語音分析，也可發現它與臺灣北管在唱唸時所使用的明清官話，存有一定的關係。經由前述的分析，不但改變了在既知研究成果中它曾被解讀、並復原成崑曲曲牌【醉太平】的結果，也讓我們在面對琉球御座樂復原研究進行時，有另一種思考的可能。

關鍵詞：御座樂、北管、天初曉、碧波玉、打番

1 本文為科技部研究計畫「臺灣北管與琉球御座樂之關係研究」（編號：NSC 102-2410-H-119-001-，計畫執行期間：102.08.01-103.07.31）之部份成果。在此除了感謝兩位匿名審稿委員的意見外，也感謝個人在國立清華大學人類學研究所博士班修習語言學課程時，林英津教授在語言轉譯上所給予的指導，及黃漢彰、雷峰（Maksim Groza）、周小旭等同學在課堂討論時的意見參與。

A Study on the Uzagaku Piece *Tienchuxiao* from the Ryukyu Islands

PAN Ju-Tuan

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

Abstract

Tienchuxiao (天初曉), aka *Sontaipin* (頌太平), is one of the Uzagaku pieces from the Ryukyu Islands. Among several anthologies recorded this piece, only *Tang-Ge-Tang-Yue-Ji* (唐歌唐躍集) includes two stanzas of lyrics. In other anthologies, there is only one stanza in this piece, and the second stanza of this piece included in this anthology is similar to *Bipoyu* (碧波玉) of *Dafan* (打番, a vocal suit of Beiguan refined songs). By analyzing elements of the labeled tunes, such as rhythm, versification, and melodic structure, we may find that the combination of the two stanzas seems to indicate that the first part of *Tienchuxiao* should be sung to the tune *Bipoyu* too. Based on the analysis of pronunciation, we may also find relations between the Katakana pronunciation of *Tienchuxiao* in the *Tong-Han-Yi-Lan* (通航一覽) and the Ming-Qing Mandarin pronunciation in Taiwan Beiguan. These findings may help to re-think the suggestion that the piece *Tienchuxiao* has been reconstructed based on the labeled tune of the Kunqu piece *Zuitaipin* (醉太平), and to consider another possibility on the reconstruction of Uzagaku music.

Keywords: uzagaku (Ryukyuan Court Music), beiguan, *Tienchuxiao*, *Bipoyu*, *Dafan*

前言

琉球御座樂，是被運用於首里王府內的儀式與宴饗音樂，表演者因端坐於室內演出，故稱之為御座樂；與之相對，還有一類是在道路上行列演出的樂隊，稱為路次樂。透過既有研究²得知，在琉球王朝時期的宮廷御座樂，多數是來自於透過外交與朝貢體系而傳入的中國明清時期音樂。這些音樂內容，除了在琉球王府內演奏，更在外交使節團西向來到日本薩摩城、上江戶之時，成為代表王朝對外展演的內容之一。據廖真珮的研究所述，御座樂是指那些在琉球王府內演奏傳自中國的音樂，最初只有器樂形式的樂，到了上江戶之期，才又將傳自中國的唱曲和當地的琉歌併入，成為今日所知的御座樂。³ 因此，從樂曲類別上區分，御座樂包括了「唱曲」與「樂」兩類；前者為歌樂唱曲，後者則屬於器樂曲。

本文所要討論的主題，是一首被歸入在唱曲類中，被稱為【天初曉】或是【頌太平】的曲目；但因在御座樂的唱曲中，另有一首曲辭內容完全不同的【頌太平】，故本文在標題上採【天初曉】為名，以避免混淆。稱為【天初曉】，是出於該曲曲辭的頭三個字，這與中國傳統歌曲的命名習慣相同；稱之【頌太平】，應與歌曲所述內容相關，透過曲辭唱出對琉球王朝與琉球王的慶賀昇平。在《唐歌唐躍集》⁴ 第551頁中，載有一個書為【頌大平】的兩段曲辭，透過與其他記錄比對，確定該曲的第一段曲辭即為【頌太平】，而這個【頌大平】中所見的「大」字，應為當初記錄時筆畫漏失所致，類似狀況在其他曲目中亦曾見到。此版本的特別之處，是在這段曲辭之後，還記錄了第二段看似不相干的內容；有趣的是，它與臺灣北管大小牌聯套〈打番〉的頭支小牌【碧波玉】，兩者在曲辭上是幾近相同。就記錄方式來看，要解釋這是一首兩段式唱辭的樂曲，似乎是可能的；⁵ 但若按其前後兩段曲辭在內容表達上差異甚遠的狀態來看，實有諸多疑點，且這第二段文字，並未見於其他載有【頌太平】或是【天初曉】的刊本記錄當中。那最初為何會將這兩段文字書寫在一起，且在某些字辭右下側都有類似點板符號「、」，而出現的相對位置又十分相似，這都成為有待解決的問號。

關於御座樂【頌太平】或【天初曉】的研究，最早可見於王耀華教授的《琉球御座樂與中國音樂》⁶一書當中，書中將這首曲子歸入與中國戲曲相關的部份，並透過崑曲曲牌進行復原。令人產生疑問的是，王氏依著兩者名稱相近的理由，將【頌太平】一曲與北曲曲牌【醉太平】兩者進行連結，並把【頌太平】的曲辭套入到【醉太平】的某一形式（譜例一）之內，產生所謂的擬構形態之復原（譜例二）。就其擬構而出的曲譜來看，可發現在原本屬於

2 包括山內盛彬的《琉球王朝古謡秘曲の研究》及《琉球の音楽芸能史》、喜名盛昭與岡崎郁子的《沖繩と中国芸能》、田名真之〈文献資料に見る御座樂〉等文獻所述。

3 廖真珮，〈琉球宮廷における中国系音楽の演奏と伝承—御座樂を中心に〉，見《御座樂の復元に向けて—調査と研究》，御座樂復元演奏研究会編，頁84。

4 「躍」即「舞」之意，該書名在王耀華教授的著作《琉球御座樂與中國音樂》中，便被書為《唐歌唐舞集》，本文仍採原著名稱。

5 在御座樂唱曲中，與之類似有多段曲辭的曲目，還有〈一更裡〉、〈送親親〉、〈邦家調〉、〈奉霞觴〉…等，不同段落間的曲辭，會採另行開始的書寫，所以容易辨識。

6 王耀華，《琉球御座樂與中國音樂》，頁71-73。

北曲【醉太平】後半部的曲調，放入兩行【頌太平】的曲辭，如此，才能將御座樂所傳【頌太平】的歌辭在【醉太平】的曲調框架中全部唱完。從本文譜例一及譜例二中所見，御座樂【頌太平】一曲的曲辭，明顯在曲辭句數與字數上是多於北曲【醉太平】，以至無法依照傳統曲牌在格律結構下進行還原呈現。除此之外，透過曲辭句式的排列⁷，也發現這兩者屬於相同來源的可能性實在很低。同一曲牌在字數上雖可能有所增減、或說是添入所謂的滾調而產生改變，但御座樂【頌太平】在字句數量上，明顯多於北曲正宮調的【醉太平】。若說這是因襯字而增加，那基本上仍不應改變原本曲牌的句構模式，若是因為滾調而增添了字句，那這些增加出來的滾唱曲辭，也會以整齊句的方式呈現；但前述這兩個說法，都無法套入御座樂的【天初曉】來進行合理的解釋。依前述這些基本認識判斷，那【頌太平】一曲，或許不是南北曲這個系統下所產生的結果，這即是本文所要討論的重點。倘若不是出於南北曲，那這個名為【頌太平】或是【天初曉】的曲目，到底是什麼？

就琉球王朝與中國的往來記錄來看，這些存在於御座樂中的中國曲目，應是在中國明清兩朝之際所傳入。明清中國在音樂上的發展，就歌樂部份來看，除了宮廷所用的雅樂歌曲之外，在民間流傳的絕大部份，便是地方戲曲、說唱、與俗曲。也因著《唐歌唐躍集》這個【頌太平】版本所見，其兩段曲辭在斷句位置上相同；若以這兩者是共享一段相同曲調的思維前進，便能解決該書編者最初將此兩段曲辭放置一起的可能。其次，第二段曲辭與北管大小牌聯套〈打番〉之頭牌【碧波玉】幾乎相近，而【碧波玉】又屬於明清俗曲曲牌；若能撇除既有研究將它認定是南北曲的溯源結果，而另闢途徑就俗曲系統去進行探討，或許也是一個能夠解決該曲在來源問題上的可行方法。因此，本文將先梳理【天初曉】、【頌太平】與【醉太平】間的關係與擬構所產生的問題；其次，再以現存於臺灣北管中仍可供演唱的小牌曲調【碧波玉】之分析模型，同時對照流傳在長崎清樂所見兩個聯套歌樂中之【劈波玉】，試圖解釋這首【天初曉】的來源，或許是出於俗曲，而非南北曲，並與臺灣北管、十三音、及長崎清樂間是存在關聯的。

壹、【天初曉】、【頌太平】，與【醉太平】

就沖繩音樂學者比嘉悅子的研究⁸可知，從寬永13年（1634年）到嘉永3年（1850年）前後共十八次的上江戶記錄中，【天初曉】最早出現在正德4年（1714年）12月4日的表演中，之後還有三次記錄，分別是在明和元年（1764年）的11月25日、⁹寬政2年（1790年）12月5日、¹⁰嘉永3年（1850年）。¹¹在這幾筆資料中，除了最後一筆的記錄將之標為【頌太平】外，其他

7 參見表例二至表例五。

8 比嘉悅子，〈御座樂の歌詞について〉，收入沖繩県商工労働部観光文化局文化振興課編《御座樂-御座樂復元研究会調査研究報告書》，頁31-35。

9 此次表演的歌樂曲辭，可見於《通航一覽》（卷十六）。

10 此次表演的歌樂曲辭，可見於《通航一覽》（卷十七）、《甲子夜話》（卷三八）、及《琉球樂帖樂詞樂器之図》等三處。

11 此次表演的歌樂曲辭，可見於《唐歌唐躍集》。

都以【天初曉】出現；另外，在第一筆正德4年所見的記錄中，它被書為「清曲」，但到第二筆明和元年所見，卻變為「明曲」，至於之後兩筆記錄，則都只標示「唱曲」。在樂隊編制上，除了最後出現的資料未見記錄外，第一筆記錄是「長線、琵琶」，第二、第三筆則都是「三絃、琵琶」。雖然王耀華教授認為，「在上江戶朝貢所使用的御座樂樂器中，三線、長線、三絃應是同一種樂器的不同稱呼；……但是，在荻生盧臨摹的《琉球国樂器図》中，長線又與月琴（阮）相似…」。¹²但在喜瀨慎仁一篇關於德川家所藏琉球三線的討論中，卻可發現在德川美術館裡同時出現了長線、三線、及月琴三者，而該文所見的長線圖像，乃是一件具圓形音箱、四根絃、長柄的彈撥樂器。¹³除了前述資料所見之外，另在天保3年（1832年）的上江戶表演中，也出現了唱曲【頌太平】的記錄，但因未見曲辭內容，故無法判定這首【頌太平】是否為本文所要討論的對象。¹⁴

就目前知見御座樂相關曲譜記錄中，載有【天初曉】（或稱【頌太平】）曲辭者，有以下幾個出處（表例一）：《通航一覽》（卷16，明和元年11月25日；卷17，寬政2年12月5日）、《琉球樂帖樂詞樂器之図》（寬政2年）、《唐歌唐躍集》（嘉永3年；安政3年）等。如前所述，此曲以【天初曉】命名，是出於其曲辭的前三字，以【頌太平】為名，應是取其曲辭之意。對於以【頌太平】為題，在御座樂唱曲中還有其他同名異曲者，像是在《唐歌唐躍集》當中，被標示「道光12年壬辰江戶豐見城王子儀間富山」之後的收錄樂曲中，另有一首同名【頌太平】的唱曲，但曲辭與本文討論的這幾首不同，卻與同樣收在該本中，標示為「乾隆61年丙辰¹⁵江戶立大宜味王子屋部太田」之後，所見樂曲中的【太平頌】幾乎相同，因此判定這兩首應為相同樂曲，但與本文所討論的【天初曉】、【頌太平】不同。本文所要討論者，是指曲辭以「天初曉，瑞氣降來臨…」為開始的曲目。以下敘述，不論【天初曉】、【頌太平】皆指相同一首曲目，但會依出處記錄而書寫不同名稱。

這幾個版本都是出於清乾隆朝以後的記錄，曲辭內容相差不多，在前三例刊本中，幾乎未見到任何斷句指示，¹⁶只有在《唐歌唐躍集》的兩個版本中的曲辭間，才有符號「、」的出現。這五個版本的書寫記錄方式，皆是由上而下、由右至左的連貫書寫；在表中除了第一例之文獻原稿外，其他幾例所見的「噯」字，都以略小、偏右的方式出現。在表例一的右邊欄位中，只有第一個版本的曲辭在最後一句沒有出現「又」字；這個字的出現，可解釋為最後一句曲辭要疊唱（即重複再唱一次），但這裡出現一個問題，這樣的重複指示，該就曲辭的那一個字開始？另外，在表例一之第一項，即目前所知記錄該曲曲辭的最早版本中，並未出現重複演唱的要求，這是該解釋為原本此曲最後一句不需疊唱，抑或是第一個版本漏寫？若是疊唱出現在其之後，那這便會表示這首樂曲的原出處，可能沒有疊唱末句。

12 同註6，頁36。

13 喜瀨慎仁，〈德川家所藏の琉三線についての—考察〉，收入沖繩県商工労働部観光文化局文化振興課編《御座樂-御座樂復元研究会調査研究報告書》，頁131。

14 同註8，頁33。

15 此處乾隆61年丙辰，應為正史記載的嘉慶1年，即西元1796年。乾隆基於不比先祖康熙在位更久的原則，於是在乾隆60年時退位，成為太上皇，但仍在宮中訓政，而宮內也仍延用乾隆年號。

16 在《琉球樂帖樂詞樂器之図》所載版本的曲辭，亦可在曲辭之右下方見到類似斷句指示。

其次，在《通航一覽》和《琉球樂帖樂詞樂器之図》所見，曲辭右方皆有片假名的拼音，透過《通航一覽》的認識，我們得知這首樂曲在演唱時，只以三絃（或類似的彈撥樂器）和琵琶伴奏。由於《通航一覽》會將每一次演出的參與人員與樂器編制都羅列出來，因此若以該書的卷16和卷17為例，御座樂在上江戶時的展演順序，通常是：第一奏樂、第二奏樂、第三奏樂、第四唱曲、第五唱曲；前三者屬器樂形式的表演，以混合絲竹與鼓吹的樂隊為主，後兩者屬歌樂的表演，以絃索類樂器為伴奏（即擦奏式和撥奏式樂器的組合），而這樣的伴奏樣貌，與明清時期的俗曲演唱相近。

對於這首【天初曉】究竟是出於何處，王耀華教授在2003年出版的《琉球御座樂與中國音樂》一書中曾做過討論。王氏認為，此曲應是南北曲中的【醉太平】，因【醉太平】與【頌太平】兩者在名稱上相近，文中亦言及，雖然後者曲辭較長，但仍認為這兩者在詞格上是相同的，因此提出以【醉太平】一曲為御座樂【天初曉】的擬構模型，將後者曲辭放入前者而產生復原成果。¹⁷

這裡，有兩個問題值得提出討論。其一，王氏所採用的【醉太平】乃出於《京劇曲譜匯編》的版本，此曲實際上源自《浣紗記》中的【醉太平】，但它並非是【醉太平】的正體，因此在吳梅的《南北詞簡譜》中，它亦被稱為「小醉太平」，乃嘖啞曲也。¹⁸從《九宮大成南北詞宮譜》所收的北曲正宮【醉太平】來看（表例二、三、四），表例二的正體和表例三的換頭形式，除了換頭形式的三例在第一句產生變化，這五例在句式結構上的基本型態是相同的。產生較多變化者，則是表例四的三首變格【醉太平】，其中包括了被拿來當成擬構模型【天初曉】的形式。其二，若是透過曲牌還原，就傳統曲牌的組成思維，句式和旋律兩者需一併考慮。此一擬構最大的問題，在於並未說明為何挑選要〈浣紗記〉【醉太平】這個來當復原依據。同時，在御座樂所見的【天初曉】與北曲【醉太平】，兩者在曲辭長度上相差甚多，前者曲辭明顯長過後者許多，王氏先將【天初曉】後半部自「更喜的是良農」¹⁹到「管絃與歌聲」的部份，對照到《浣紗記》【醉太平】的最後四句，再將剩下未竟的曲辭，重複安排入這四句來處理。也就是以【醉太平】後半部旋律以演唱兩次的方式，來解決御座樂【天初曉】在後半部的過多曲辭（參照表例五及譜例一、二、三）。

雖然在中國傳統音樂的創作中，存在著像俗曲曲牌採用垛句來解決較多曲辭的方式，又或者是在傳統南曲曲牌唱腔中，出現「滾」來發展更多歌樂唱辭的可能。那【天初曉】這些多出來的辭句，又該怎樣處理？若以襯字解釋，便不應破壞原本樂曲句式結構，而是該將多出來的曲辭，放在原句位置的旋律上去進行處理；換句話說，原句若只有五個曲辭來搭配上一段有十個譜字音高的旋律，因多了襯字，該句曲辭變成八個字，那還是得在這個旋律的範圍內處理完畢。另外，就曾永義教授對滾白或滾唱的解釋：

17 同註6。

18 吳梅，《南北詞簡譜》，頁22。

19 部份版本為「更喜的是良辰」。

「滾白或滾唱，其實是滾調戲曲如弋陽、樂平、宜黃、徽州、太平、四平、四平、義烏、越調諸聲腔的專有名詞。……滾調諸腔在明代流布得很廣，尤其弋陽腔的包容力很大，學者甚至於認為它傳自北方，其來源可以遠溯到金元。也因此我們懷疑北曲中的增句，應當和滾調諸腔的滾白和滾唱有類似的關係。……增句之理，另有純由曲中之句重複而得，其形成之道雖與增字之累增成句者不同，但其累增原句而為滾唱式之增句則不殊，因為它們的結構也是循環重複的。」²⁰

在此段引文中，首先看到滾調主要是屬於南曲系統的，接著提到，北曲的增句可能也與滾唱有關，但不論是何者，在結構上都是重複循環的。因此，不論是以「滾」或是「垛句」處理，這些曲辭在去除襯字之後，也能以整齊句現形，其曲調也是以相同的動機音型來處理。但，以上這幾類可能，卻都不見於這首【天初曉】。因此，既有研究結果所產生的擬構復原，不論是就原本曲牌的句式結構組成、或是上述傳統歌樂處理較多曲辭時所運用的習慣手法，都難以合理解釋，為何該將這些多出來的四句曲辭，以重複演唱【醉太平】末四句的方式來獲得擬構復原。

貳、【頌太平】（【天初曉】）在俗曲曲牌【碧波玉】下的解讀與復原

倘若將【頌太平】解讀成北曲【醉太平】並不恰當的話，那在《唐歌唐躍集》中這個標示為安政三年、並有兩段看似不相干曲辭的【頌太平】，會不會是另一個解答的可能？在這個版本中，我們可以發現它在兩段曲辭的右側，出現類似斷句所用的符號「、」（圖例一），而第二段卻能在臺灣北管大小牌抄本的聯套樂曲〈打番〉中找到幾乎相同的對照（圖例二）。因此，若假設當初會將這兩段不相干的曲辭抄在一起，是因為這兩段所使用的曲牌在根本上相同，那或許便有些道理。透過這個第二段曲辭的內容所見，可知它與臺灣北管大小牌聯套〈打番〉的頭牌【碧波玉】²¹相同，那這首出現在琉球御座樂中的【頌太平】或是【天初曉】，也就讓人有理由相信，它可能是出於明清俗曲系統的【劈破玉】，而不是先前研究結果所說的北曲正宮曲牌【醉太平】。

【劈破玉】，明清俗曲曲牌之一；俗曲，或稱小曲、時調，在明清時期的中國廣為流行，是當時中國音樂發展中一個重要大類。相對於戲曲在展演上的所需繁瑣，這些等同於今日流行歌樂的明清俗曲，在傳播上卻更加迅速而容易；但也因為它具有相當的流行特點，在傳播上更容易產生變化。在一些記錄明代小曲流布的筆記中，並未見到【劈破玉】的文字，即使像是沈德符在《萬曆野獲篇》中，曾對明代小曲發展有著大段文字的敘述，也仍未見【劈破玉】的蹤影。據傅芸子先生在其《白川集》的〈掛枝兒與劈破玉〉一篇所述，「八能

20 曾永義，詞條「滾白浪唱」，《中華百科全書》線上版，<http://ap6.pccu.edu.tw/Encyclopedia/data.asp?id=3507>，檢索日期：2016.06.30。

21 即中國明清俗曲中的曲牌【劈破玉】，在臺灣北管或十三音抄本與口傳中，皆稱之【碧波玉】。

奏錦》²²收有【劈破玉】，故可推定在明朝萬曆年間，在中國即有【劈破玉】的流行。《八能奏錦》全書在編排上，是分成上中下三欄，其中在上下欄收錄著散齣戲曲，但在狹小的中欄裡，卻出現了時調小曲。就全本前後所見，包括有【羅江怨】、【哭皇天】、【劈破玉】、【急催玉】等四種曲調，其中的【劈破玉】有21首，且被冠上「新調時尚劈破玉歌」。在《八能奏錦》之後，還有明代戲曲刊本《樂府玉樹英》、《摘錦奇音》、《大明春》、《徽州雅調》、《樂府萬象新》等，均收有【劈破玉】曲調。²³到了清代，雖然無法像在前述明代諸刊本中找到相當數量的【劈破玉】記錄，但在李斗的《揚州畫舫錄》中對於當時流行小曲的敘述，依然看得到它的蹤影。

「小唱以琵琶、絃子、月琴、檀板合動而歌。最先有【銀紐絲】、【四大景】、【倒扳漿】、【剪靛花】、【吉祥草】、【倒花籃】諸調，以【劈破玉】為最佳，有於蘇州虎邱唱是調者，蘇人奇之，聽者數百人；明日來聽者益多，唱者改唱大曲，群一噓而散。」²⁴

此段文字記錄下當時有那些曲調流行、又使用了什麼伴奏樂器，也知道了【劈破玉】一曲，是當時流行的佼佼者。就如現代社會中的流行歌謠一般，【劈破玉】在明朝後期到清朝前期的這段時間之後，逐漸走出流行的行列，而慢慢被其他後起曲調給取代了。對照【劈破玉】在中國境內的開始與發展，不論是臺灣的北管、十三音，亦或御座樂載有【天初曉】的記錄，甚至是日本長崎的清樂，都晚於【劈破玉】在中國發源處的情況看來，實在是相當符合文化傳播的原理。

就琉球與中國的往來記錄來看，從明成祖（永樂朝）開始到清穆宗（同治朝）之間，中國前後對琉球進行過冊封26次（包括明朝最後一次未成行），²⁵但清朝僅有8次，可見多數往來是發生在明朝之時。再就本文的表例一所見，載有【天初曉】記錄者，其年代都在清乾隆朝之後，包括前三例在乾隆朝（1764及1790年）、第四例在道光朝（1850年）、和第五例的咸豐朝（1856年）。而臺灣目前所知最早建立的北管曲館，是位於臺中南屯的景樂軒（清乾隆6年，1741年），另外，較富盛名的北管曲館彰化梨春園，掛在其曲館大門上、書寫著館名的匾額，則是落款於嘉慶16年（1811年）。至於屬於十三音系統的臺南以成書院，²⁶則有記錄在清道光15年（1835年）曾派人至中國東南一帶，去習得祭孔音樂以回臺進行傳承運用；而另一個屬於十三音系統、又留傳下一個重要曲目石印刊本《典型俱在》的嘉義新港鳳儀社樂局，則是成立在清康熙55年（1716年）。

22 傅芸子在日本內閣文庫所見者，是刻於萬曆元年（1573年）的版本。

23 周玉波，明代民歌研究，頁174-202。

24 （清）李斗，《揚州畫舫錄》，頁257。

25 明清兩朝對琉球的冊封記錄，可參見以下網址<https://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E7%90%89%E7%90%83%E5%86%8C%E5%B0%81%E4%BD%BF%E5%88%97%E8%A1%A8>，檢索日期：2016.01.20。

26 即臺南文廟禮樂局之前身，成立於清乾隆14年（1749年）。

從臺灣這些北管及十三音社團的成立時間來看，它們接受自中國而來的音樂內容，可能與琉球御座樂有部份上的重疊，而且這兩地在與明清中國進行交通往返的主要區域，也都以中國東南沿海地區為主。就此推論，當時的臺灣與琉球兩方，很可能同時接受了某些自中國而來的相同音樂或戲曲內容，而後落地繼續分別發展。琉球一方後來因著日本的戰火而斷了傳承，但臺灣一方卻因著福佬漢人的文娛生活，而保存下某些自當時而來的傳統，即使在今日被認為是式微文化，仍得以活傳統的方式繼續保存，故可提供實際唱唸及曲調以進行討論，並非只是透過純粹文字來分析。

從張繼光教授一篇關於【劈破玉】的研究²⁷中，可以整理出這個俗曲曲牌在明清時期的發展輪廓；若再對照到臺灣現存曲調的小牌【碧波玉】（表例七）²⁸來看，其基本模式中之各個特點，應是屬於【劈破玉】在中國明代萬曆年間發展的樣貌，即《徽池雅調》卷一中所見的型態。北管【碧波玉】在曲辭的基本結構，有以下特色：²⁹

1. 基本句數有八句。
2. 第一句在倒數的第五、第六個字，絕大多數會再重覆一次，即與倒數第三和第四字相同。以〈六月飛霜〉【碧波玉】為例，第一句的曲辭是「天般恨，海樣深，竇娥無辜無辜遭害」，句中的「無辜」二字即重覆一次，或像是〈奇逢〉【碧波玉】第一句「蔣世隆，遇賊兵，把我兄妹兄妹拆散」。由於多數情況下的第一句與第三句會出現相同狀況，故上述這類重複字辭的方式，也可能見於第三句當中；但並非所有例子都會重覆，像是〈思凡〉【碧波玉】和〈鬧朝〉【碧波玉】即無。
3. 在第二與第三句之間，會固定出現一個無意義的聲辭「啾」或「啊」。
4. 在第四與第五句的部份，由於最初【劈破玉】在明清發展時是以成對的句子出現，故北管【碧波玉】在此處也常出現兩句相同的旋律，不但句式結構相同，曲辭亦常會產生成對、或是前後因果的情況。像是〈迫休〉【碧波玉】的第四、第五句為「今日這早他就出門去，為什麼此時不見他回來」，又〈店會〉【碧波玉】則為「只落得尋取招商店，借住一宵明朝行」，在【三更天】中是為「琵琶對著三絃子，虎碧瑤琴對玉簫」…等。
5. 在第五與第六句間可增加數量不等的垛句。
6. 第七句為固定式的一個呼喊詞，通常是三個字，像是「小娘子」、「我的天」、「竇娥女」、「潘相公」…等。
7. 由於第四、第五句的旋律時常相同，在部份【碧波玉】樂曲中也可能被省略只出現其中一句的情況，像是〈思凡〉【碧波玉】、【七調灣】、【小思潘】…等。
8. 在第五句的前後，較常見到添句、加垛的情況。

27 張繼光，〈明清小曲【劈破玉】探述〉，《嘉義師院學報》，1995：385-388。

28 不包括最後一首〈打番〉【碧波玉】。

29 潘汝端，《北管細曲中之小牌音樂研究》，頁65。

在對【劈破玉】和【碧波玉】有初步認識之後，現在回到御座樂中的這首【天初曉】來看。表例六的左方兩欄，即為本文主要探討對象，此處所見是收於《唐歌唐躍集》中具有兩段曲辭的【頌太平】，最右邊一欄則是收於該書、並出現在相同年代，被書寫為【十三音】的一段曲辭，但這個【十三音】與後面接續的幾個曲牌，與北管所見的大小牌聯套〈漁家樂〉幾乎相同。此處被書為【十三音】者，應為北管大小牌〈漁家樂〉的第一牌【碧波玉】。從表例六的曲辭對照，可發現不論是【頌太平】或【十三音】，都能依著【碧波玉】的八句基本型排列；其中，在第三句開始，出現一個類似「嘍」、「啊」聲辭的「嘍」，同時，在【頌太平】前後兩段的第七句，則都以相同句式的「俺通國」、「俺丞相」出現，而這兩個特點與北管所見【碧波玉】相當接近。

表例七是以北管【碧波玉】八句結構為依據，各句中的小分句（即句中前後曲辭分開位置，通常分句間有器樂過門存在），不僅以曲辭意義作為區分，更可對照到演唱曲調各分句的斷句位置上。³⁰ 表例七的前五首，屬於北管單曲式的【碧波玉】樂曲，³¹在型態變化上較大，各曲之間的長短篇幅相差甚遠，但彼此仍可透過曲辭與旋律間的關係，來找到屬於該曲牌基本的八句架構。該表例自〈六月飛霜〉以下的十五首，乃屬於大小牌聯套中的【碧波玉】，在聯套中的【碧波玉】固定出現在首支曲牌的位置，但這類出現在聯套中的【碧波玉】，在曲牌表現的樣貌上，是比較傾向以基本型出現的；因為在其之後，還有【桐城歌】、【數落】、【雙疊翠】、【大牌】…等曲牌會依序出現，實不需要在首支曲牌即進行特別的增減。所以，從表例七的曲辭對照中可見到，這些出於聯套首支的【碧波玉】，在曲辭字數與句數的排列上，相對整齊。該表最下方的兩例，屬於日本長崎清樂刊本所見兩套歌樂中之【劈破玉】。

透過這基本八句形式的對照，可以發現屬於琉球御座樂的三例，在第一句與第三句中，並未出現常見於臺灣北管那種兩字前後重複出現的使用，即第二例第一句「挑往長街長街去賣」中的「長街」，但這種不重複曲辭疊唱的情況，也見於〈思凡〉與〈鬧朝〉這兩套的【碧波玉】當中，但在長崎清樂所見的兩例，則都屬於會重複再唱一次的類型。透過實際演唱而知，這種短小曲辭的重複與否，並不會對曲調結構產生太大影響，因為在相同旋律片段下的唱辭用字較多，則一字分配到的旋律音相對就較少，反之，則是一字需搭配上較多的曲調音高。

譜例四，為分析北管十九首可茲演唱的【碧波玉】所得出的曲調模型³²，模型中的「□」，表示各句的曲辭位置；接著，透過具有板位標示的鹿港玉如意〈打番〉【碧波玉】，將其各句板位所在位置應對到這個曲調模型上，再將與〈打番〉【碧波玉】相對而出的御座樂【頌太平】曲辭，一一對到曲譜模型上，企圖能得到最可能的結果。至於這個【天初曉】在《唐歌唐躍集》中所見到的「、」，都不完全符合北曲【醉太平】或是小牌【碧波玉】的

30 同註29，頁228-298。在此將既知的【碧波玉】盡量列出，是因為透過較多數量的對照，可以更清楚看出這支俗曲曲牌傳到臺灣、長崎、與琉球後，在句構組成上仍保有相近的樣貌。

31 此指一首單獨以【碧波玉】所構成的樂曲，這類樂曲的曲名，通常是出於曲辭開頭的幾字。

32 同註29，頁81-83。

板位所在，但若把《唐歌唐躍集》中所見的其他曲目拿來分析後，可發現這些出現「、」的位置，比較接近是斷句的作用，而且是該書編者所寫、所理解斷句方式。雖然其它版本多數未見斷句，但在《琉球樂帖樂詞樂器之図》（圖例六），卻也可以發現到另一種不同的斷句方式，則比較接近復原成俗曲【碧波玉】的句式。

透過表例七這些可供演唱的十九例【碧波玉】分析，雖然可以確定它們仍是因著曲牌概念而發展出來的樂曲，但我們也清楚見到，這種屬於常民的流傳方式，在曲牌框架之外仍產生諸多變化，包括既往對南北曲牌進行分析時相當明確的用韻平仄與格律等等。³³ 同時，因著實際曲調的分析，也讓我們對相同樂句在曲辭字數不一的情況下，該如何進行音樂實務上的處理，產生了更多的理解，而不再只拘泥於文人傳統格律下的諸多規矩。

在臺灣十三音刊本《典型俱在》的最後幾頁中，出現的是只有點板工尺譜字的【碧波玉】、【桐城歌】…等曲譜（圖例三）。在這樣的譜式中，可以發現在某些工尺譜字的右上方，會出現「曲」、「點」的字樣，「曲」表示以下工尺譜字為唱曲旋律，「點」則標示以下工尺譜字指的是器樂過門。這類工尺曲譜，與本文譜例三、透過分析諸多【碧波玉】而得出的曲牌模型，在概念上是相同的，也意味著在百餘年前的臺灣子弟們，在其閒暇傳唱之餘，也具備有基本的曲牌概念，知道某些相同牌名的樂曲，是具備著某種旋律架構的，而這樣的基本知識，也同樣出現在日本長崎清樂的部份刊本當中。但更常見於北管抄本的，則是「箠腔點板」的型態（圖例四），在這類譜式中，我們可見曲辭旁或其下緣處，會出現板位的符號。若某個字被諸多個「、」或甚至被螺旋狀線條給包圍，那未必表示這個唱辭要唱這麼多個板的長度，而可能是同時把器樂過門演奏的所需長度，都計算進去了。因此，若沒有對譜式的基本認識，那在解讀上也會產生錯誤。

譜例四並無法完全表達出每一首流傳在臺灣、且備有曲譜記錄的【碧波玉】之樣貌，它只是分析過後所得出的一個公約架構，不同樂曲間的細部差別，則各有其解決方式。就像要將御座樂兩首唱曲進行【碧波玉】式的復原時，以第一句的第二分句為例，〈打番〉【碧波玉】和【頌太平】的唱辭，分別為「名喚哈噠喇」、「瑞氣降來臨」，這五個字分別要放入原本僅有的三個曲辭方框當中，則可能要以兩字配一音的方式解決，而這些字位與旋律間的搭配，還必須依據著北管〈打番〉【碧波玉】的點板位置來斟酌考量，並非直接填寫空格而成。

叁、關於【天初曉】的演唱發音問題

在《通航一覽》和《琉球樂帖樂詞樂器之図》所記錄的【天初曉】（圖例五及圖例六），曲辭右方皆有片假名的拼音。這兩個版本所見的拼音基本上相同，在表例八中，最左邊像是「182a1」或「182a2」的數字，當中的「182」指該行文字在原典中出現的頁碼，

33 就臺灣北管或十三音【碧波玉】實例分析之所得，曲辭或有押韻，但在平仄表現上，則不見得能整理出像是南北曲牌般的規律，故此暫不加以討論。

「a1」或「a2」是指該頁上半部的第一行或第二行。至於每一大行的轉譯內容，自上而下依序為：片假名拼音、漢字曲辭、片假名拼音之國際音標、漢字依現今國語發音之國際音標，而國語國際音標出現的數字表示聲調。從這兩例的片假名記錄中，可發現原本在國語中有「n」、「ŋ」的發音區別，但在日本片假名的記音上，則都以相同的「ン」記錄，變成「N」音。其次，在某些漢字的假名拼音中，若出現有「、」符號，即表示重複元音之意，也就是該音拉長，像是表例八第一行的「五」字，第二行的「扶」字、第六行「與」字等。至於出現在字尾發音的「ツ」，則通常是對應到以入聲發音的漢字，像是表例八第四行的「即」、第七行的「祝」、「物」等字。也由於江戶時代並沒有小寫的拗音，因此在轉寫語料時，並不需特別將「ヤ」、「ユ」等假名縮小表示。

就【天初曉】唱辭的片假名拼音，與現今通用國語發音的對照所見（表例八），「氣」、「降」、「卿」、「江」、「錦」、「君」、「家」、「慶」等字，在輔音的發音上，明顯有顎化的現象產生，也就是說，「氣」字在御座樂的拼音為「kii」（ㄎ一），但現代國語卻是唸「tchi⁴」（ㄊ一），又「降」字片假名拼出的是「kjan」（ㄎ一ㄨㄢˋ），但現代國語唸「teian⁴」（ㄊ一ㄨㄢˋ），其他幾字情況亦同，即原本是有分尖團音³⁴的，但到現代國語中卻已消失。其次，像是「扶」（ $\phi u u \rightarrow fu^2$ ）、「焚」（ $\phi u r a n \rightarrow f a n^2$ ）兩字，兩者的輔音也都從嘴型較開的擦音「 ϕ 」（即接近ㄈ的發音），轉成唇齒音的「f」（接近ㄈ的發音）。另一組像是「曉」（ $\zeta j a u \rightarrow e i a u^3$ ）、「喜」（ $\zeta i i \rightarrow e i^3$ ）、「絃」（ $\zeta i u e \rightarrow e i e n^2$ ）、「香」（ $\zeta i \ddot{a} n \rightarrow e i e n^1$ ），輔音都是從「 ζ 」（ㄈ）轉到「 ϵ 」（ㄊ）；而「雲」（ $i j i n \rightarrow y \ddot{a} n^2$ ）和「與」（ $i i \rightarrow y^3$ ），則從「i」（一）轉到「y」（ㄩ）。

透過以上說明，可以發現這首御座樂唱曲在發音特點上，與保存在臺灣北管唱唸所用的明清官話³⁵相同，而類似的情況，也出現在日本清樂中部份具有假名記音的唱曲裡。也就是說，琉球御座樂、長崎清樂、和臺灣的北管，都是以中國明清時期的官話系統來進行唱唸，由此也可看出彼此間的某些關聯。

結語

在明清時期的東亞海域，實際上是充滿政治與商貿往來的交通網絡，中國東南沿海、臺灣、琉球、長崎，都是這個時空交流下的重要交會地點。東南亞現今所見的華人音樂戲曲，主要是透過中國移民而落地生根來發展，因此這些音樂戲曲的當地展演，大多與維繫族群情感、抒發思念鄉愁有關，流傳內容會與移民籍貫、使用語言有直接關係。反觀東亞今日所見明清中國的音樂戲曲，從御座樂、清樂等既知文獻中對曲辭標注片假名拼音的分析來看，則

34 以「堅」、「箋」兩字為例。「堅」字屬於團音，原本唸ㄍ一ㄥ，今改為ㄍ一ㄥ，而「箋」字原本屬尖音，唸ㄉ一ㄥ，在現代北京話中改為ㄍ一ㄥ。詳細說明，請參見林炯陽，詞條「尖團音」，《中華百科全書》線上版，<http://ap6.pccu.edu.tw/Encyclopedia/data.asp?id=758>，2016.03.27。

35 此處所指的官話之意，並非是以區域畫分而成，而是當時一種在官僚體系中所通行的話語，與主流文學通用。

是與臺灣北管一樣採用了所謂的官話系統。在臺灣的北管，這些音樂內容成為福佬漢人子弟的文娛休閒，在琉球御座樂裡，則成為一個王朝宮廷的禮樂展演，傳到長崎的清樂裡，更發展成特定族群（文人、婦女）的高尚藝文；這些，完全與中國傳統音樂戲曲來到東南亞移民社會中的發展，呈現出不同的面貌。在東亞的這些社會中，這類出自明清中國官話系統的音樂戲曲，或者成為一種界定身份的方式，或者已被賦予了儀式性的意義與精神。

在面對一個已然沒有確實音源記錄可供參照的文本資料來進行復原解讀，原本就充滿許多未知的可能。本文所舉的譜例三，是出於沖繩御座樂復原演奏會所發行的現今演奏譜，譜中將先前擬構出來的【頌太平】前半部，與曲牌【清江引】兩者直接連接運用，成為當今這個團體在對內練習與對外演奏的版本。另外，不論是此首【天初曉】，或是其他存有拼音記錄的歌曲，就前述關於曲辭在片假名的拼音分析上來看，這些原本流傳首里王朝的宮廷唱曲，是以中國明清官話為唱唸基準，但在現今正式發行的錄音中，演唱者卻是採用今日的北京話來進行展演，令人好奇的是，這到底是基於什麼理念下所產生的復原結果？一類足以見證過往歷史的無形文化財，在面對重新建構展演之時，對研究者與表演者來說，是否都該盡可能地考慮比較貼進歷史脈絡下的還原？

不論是臺灣的北管、十三音，或是琉球的御座樂，都是在明清之際，透過中國東南地區的不同管道傳播而來，即便保存內容不盡相同，在部份相同的音樂戲曲種類或是曲目當中，原本就可能是彼此有所關聯的。本文從俗曲曲牌【劈破玉】或是北管、十三音的小牌【碧波玉】之既有基礎下進行分析，發現【天初曉】在曲牌結構概念下，應是與臺灣所見大小牌之【碧波玉】出於同源，卻與南北曲系統的【醉太平】距離較遠。此一研究結果，將可提供琉球御座樂在進行樂曲復原工作上另一種思考與解答。

參考資料

- 山內盛彬，1959，《琉球の音楽芸能史》，日本：民俗芸能全集刊行會。
 —1964，《琉球王朝古謡秘曲の研究》，日本：民俗芸能全集刊行會。
 王耀華，2003，《琉球御座樂與中國音樂》，北京：人民教育出版社。
 比嘉悅子，1997，〈御座樂の歌詞について〉，見《御座樂-御座樂復元研究会調査研究報告書》，30-56，日本：沖繩県商工労働部観光文化局文化振興課。
 田名真之，1997，〈文献資料に見る御座樂〉，見《御座樂-御座樂復元研究会調査研究報告書》，1-14，日本：沖繩県商工労働部観光文化局文化振興課。
 早川純三郎及國書刊行會（編），1912-1913（明治45年-大正2年），《通航一覽》，東京：國書刊行會。
 吳梅，1997，《南北詞簡譜》，臺北：學生出版社。
 周祥鈺、鄒金生（編），1987，《九宮大成南北詞宮譜》，見《善本戲曲叢刊·第六輯》，臺北：臺灣學生出版社。

- 松浦靜山（著），中村幸彥、中野三敏（校訂），1979-1981，《甲子夜話・續篇》，東京：平凡社。
- 御座樂復元演奏研究会，1997，《御座樂樂譜集》，日本：沖繩県文化環境部文化振興課。
- 張繼光，1995，〈明清小曲【劈破玉】探述〉，《嘉義師院學報》9：373-410，嘉義：國立嘉義師範學院。
- 喜名盛昭、岡崎郁子，1984，《沖繩と中国芸能》，日本：ひるぎ社。
- 喜瀬慎仁，1997，〈徳川家所蔵の琉三線についての一考察〉，見《御座樂-御座樂復元研究会調査研究報告書》（I），沖繩県商工労働部観光文化局文化振興課編，129-138。日本：沖繩県商工労働部観光文化局文化振興課。
- 傅芸子，1979，《白川集》，臺北：鼎文書局。
- 廖真珮，2007，〈琉球宮廷における中国系音楽の演奏と伝承—御座樂を中心に〉，見《御座樂の復元に向けて-調査と研究》，御座樂復元演奏研究会編，80-132。日本：御座樂復元演奏研究会。
- 潘汝端，2006，《北管細曲中之小牌音楽研究》，臺北：個人出版。
- 鎌倉芳太郎，1916，《唐歌唐躍集》，收於沖繩縣立藝術大學附屬圖書・藝術資料館藏《鎌倉芳太郎資料・鎌倉筆記54》，543-551。日本：内閣文庫藏書。

表例一：御座樂唱曲【天初曉】記錄一覽表

	出處及其他說明	曲 辭
1	出處：通航一覽，卷16 時間：明和元年（1764年，乾隆29年） 演出順序：第四唱曲 伴奏：三絃（德村里之子） 琵琶（神村里之子） 說明：原稿件附曲辭之片假名拼音，印刷體刊行。	【天初曉】 天初曉，瑞氣降來臨，五彩卿雲扶日昇。 江山美，錦繡新，更喜的是良晨。 暖、俺君王，新即位，恩光普照東溟。 家家戶戶管絃與歌聲， 焚香禮拜祝聖明。 物華天寶，人阜年豐， 俺通國，萬古千秋慶太平。
2	出處：通航一覽，卷17 甲子夜話，卷38 ³⁶ 時間：寬政2年（1790年，乾隆55年） 演出順序：第四唱曲 伴奏：三絃（國頭里之子） 琵琶（度慶次里之子） 說明：印刷體	【天初曉】 天初曉，瑞氣降來臨，五彩卿雲扶日昇。 江山美，錦繡新，更喜的是良晨。 暖、俺君王，新即位，恩光普照東溟。 家々戶々管絃與歌聲， 焚香禮拜祝聖明。 物華天寶，人阜年豐， 俺通國，萬古千秋慶太平。 ^又
3	出處：琉球樂帖樂詞樂器之図 時間：寬政2年（1790年，乾隆55年） 說明：原稿件附曲辭片假名拼音，手寫體	【天初曉】 天初曉，瑞氣降來臨，五彩卿雲扶日昇。 江山美，錦繡新，更喜的是良晨。 暖、俺君王，新即位，恩光普照東溟。 家家戶戶管絃與歌聲， 焚香禮拜祝聖明。 物華天寶，人阜年豐， 俺通國，萬古千秋慶太平。 ^又
4	出處：唐歌唐躍集 時間：嘉永3年（1850，道光30年） 說明：手寫體	【頌太平】 天初曉、瑞氣降來、臨五彩卿雲扶、日昇、 江山美、錦繡新、更喜是良農、 暖、俺君王、恩及海隅光照、東溟、 家々戶々、管絃與歌聲、 焚香、禮拜祝聖明、 物華天、寶人阜、年豐俺通國、 萬古千秋、慶太平、 ^又

36 此兩者所見，在年代、表演順序、樂器及演奏人員、及曲辭內容的記錄上皆相同，據此判斷，應指同一次演奏。

	出處及其他說明	曲 辭
5	出處：唐歌唐躍集 時間：安政3年（1856年，咸豐6年） 說明：手寫體	<p>【頌太平】 天初曉、瑞氣降來、臨五彩卿雲扶、日昇、江山美、錦繡新、更喜的是良晨、 暖、俺君王、新即位恩光普照東、暝、家々戶戶管弦與歌聲、 焚香禮拜祝聖明、 物華天寶人阜、年、豐俺通國、 萬古千長慶太平、又</p> <p>俺番兒、名喚哈嗒沙生長在番邦、胡地、吹嗶喇、打金鼓、更騎的是駱駝、 暖、跟隨著、天河漢打破中原、華夏、南朝錦繡江山何足羨、 美女業金珠是可誇、 到今日、來到了的、臨安俺丞相、 光命歌妓來押解、又</p>

表例二：正宮【醉太平】（正體）

九九大慶	尋親記
<p>【醉太平】正體 生逢明盛(○) 愛韶光眼底(讀) 花香月淨(○) 百年三萬(句) 須教品竹彈箏(○) 酩酊(○) 青蓮吟管任縱橫(○) 看一口吸將滄溟(○)(合) 這情知麼韻 曉風烟冷(○) 笑楊枝下眠讀 一石劉生(○)</p>	<p>【醉太平】正體 何須嘆息(○) 算先賢古聖(讀) 也經災厄(仄) 單瓢陋巷(句) 顏子未常憂色(仄) 思昔(○) 絕糧陳蔡自絃歌(句) 那夫子幾曾悲戚(○)(合) 讀書學道(句) 他時自然(讀) 榮貴赫奕(○)</p>

表例三：正宮【醉太平】換頭

勸善金科	散曲	琵琶記
<p>【醉太平】換頭</p> <p>雲浮[○] 白雲蒼狗[○]</p> <p>問虛空幻形[○] 一霎烏有[○]</p> <p>塵飛夢醒[○] 不知幾度春秋[○]</p> <p>領受[○] 壺中日月最清幽[○]</p> <p>更風送寶林鋪繡[○] 合</p> <p>羽衣霞袖[○]</p> <p>待長生共話[○] 赤水丹丘[○]</p>	<p>【醉太平】換頭</p> <p>輕狂[○] 花飛似雪[○]</p> <p>乍高欲下[○] 隨風飄蕩[○]</p> <p>拋街路旁[○] 無拘管市橋村巷[○]</p> <p>端詳[○] 香縷滾滾散苔牆[○]</p> <p>好飛度繡簾珠幌[○] 合</p> <p>送春南浦[○]</p> <p>遺踪化作[○] 翠萍浴漾[○]</p>	<p>【醉太平】換頭</p> <p>磋跎[○] 光陰易謝[○]</p> <p>縱歸去[○] 晚景之計如何[○]</p> <p>名疆利鎖[○] 牢落在海角天涯[○]</p> <p>知麼[○] 多應我老死在京華[○]</p> <p>孝情事一筆[○] 勾罷[○]</p> <p>這般摧挫[○]</p> <p>傷情萬感[○] 淚珠偷墮[○]</p>

表例四：正宮【醉太平】之其他變體

散曲	浣紗記	琵琶記
<p>【醉太平】減句格</p> <p>分飛豔質[○] 這離緒且汐[○]</p> <p>橫在心裡[○] 奈眼前[○]</p> <p>色色都不如意[○]</p> <p>何期[○]</p> <p>我行爹媽不知已[○]</p> <p>苦留阿嬌在那裡[○] 合</p> <p>免不得將伊[○]</p> <p>苦來出氣[○]</p>	<p>【醉太平】（小醉太平）</p> <p>長弓大刀[○] 坐擁江東[○]</p> <p>車如流水馬如龍[○]</p> <p>看江山在望中[○]</p> <p>一團簫管香風送[○]</p> <p>千羣旌旆雲捧[○] 合</p> <p>蘇臺高處錦重重[○]</p> <p>管今宵[○] 上宮[○]</p>	<p>【醉太平】半闕</p> <p>張家李家[○] 都來喚我[○]</p> <p>我每須勝別媒婆[○] 合</p> <p>有動使佸多[○]</p>

表例五：浣紗記【醉太平】和唐歌唐躍集【頌太平】³⁷對照表

浣紗記	唐歌唐躍集
【醉太平】（小醉太平） 長弓大刀 [○] 坐擁江東 [○] 車如流水馬如龍 [○] 看江山在望中 [○]	【頌太平】 天初曉、瑞氣降來、臨 五彩卿雲扶、日昇、 江山美、錦繡新、
一團簫管香風送 [○] 千羣旌旆雲捧 [○] 合 蘇臺高處錦重重 [○] 管今宵宿上宮 [○]	更喜是良晨、 [○] 俺君王、恩及海隅 光照、東溟、家々戶々、 管弦與歌聲、 焚香、禮拜祝聖明、 物華天、寶人阜、年豐 俺通國、萬古千秋、 慶太平、 ^又

表例六：《唐歌唐躍集》【頌太平】（安政3年版）和【十三音】之曲辭

句	唐歌唐躍集【頌太平】	唐歌唐躍集【十三音】	
	(第一段)	(第二段)	
1	天初曉，瑞氣降來臨， 五彩卿雲扶日昇。	俺番兒，名喚哈嚕沙 生長在番邦胡地。	漁家樂，賞端陽， 同歡同樂，
2	江山美，錦繡新， 更喜的是良晨。	吹嗶喇，打金鼓， 更騎的是駱駝。	鄔漁翁，邀眾友， 各帶著酒肴。
3	噯、俺君王，新即位， 恩光普照東暝。	噯、跟隨著，天河漢， 打破中原華夏。	噯、陳家玫，賞葵柳， 奇然熱鬧。
4	家家戶戶管弦與歌聲，	南朝錦繡江山何足美，	想必□時還來到，
5	焚香禮拜祝聖明。	美女業金珠是可誇。	我且在此等候著。
6	物華天寶，人阜年豐，	到今日來到了的臨安	快活唯由我漁家拋，
7	俺通國，	俺丞相，	富貴標名，
8	萬古天長慶太平。	光命歌妓來押解。	怎心我埋名 ^的 好。

37 表中灰底曲辭的部份，即在王氏復原的擬構體中，採用與前四行相同曲調來演唱的部份。

表例七：臺灣北管、十三音、琉球御座樂、長崎清樂所見【碧波玉】（第一句）

出處	曲目	曲辭
(臺灣) 北管 十三音	青山渺	青山渺渺 綠水茫茫 人比做桑田多是許許多多是根苗
	賣油郎	賣油郎 挑油擔 挑往長街長街去賣一覽
	小思潘	陳妙常 送我潘郎 到秋江秋江船去
	七調灣	來到窗前 四顧無人 想必是冤家冤家去睡
	桃花燦	桃花燦 梨花爛 杜鵑紅牡丹花開牡丹花開香又紅
	六月飛霜	天般恨 海樣冤 寶娥無辜無辜遭害
	奇逢	蔣世隆 遇賊兵 把我兄妹兄妹拆散
	烏盆	老漢張別古 採樵夫 挑柴長街長街去賣
	勸友	生平素性 處世為人 最喜風花風花之樂
	思夫	我和我的冤家 好一似 交頸戲水 對對鴛鴦 又何曾 ³⁸ 一日與你 來分離分離兩地
	思秋	金風起 動人愁 有些惱情惱情千萬
	戲鳳	為君的 做江山 一統天下天下太平
	迫休	奴本是 崔家女 玉天仙玉天仙是也
	思凡	小尼姑 害相思 不覺慊慊成病
	思潘	到黃昏 盼佳期 不覺冰輪冰輪初上
	店會	家鄉遠 路途貪 只見群鴉群鴉歸巢
	金印歸家	洛陽城 蘇季子 他的文章文章飽學
	寄書	八條繩 為貨寄貨 籃擔是俺是俺的飲食
	鬧朝	薛平察 他住在 山西絳州龍門縣裡
	打番	俺番兒 名喚哈達喇 生長番邦番邦胡地
(琉球) 御座樂	打番	俺番兒 名喚哈達沙 生長在番邦胡地
	頌太平	天初曉 瑞氣降來臨 五彩卿雲扶日昇
	十三音	漁家樂 賞端陽 同歡共樂
(長崎) 清樂	三國志	俺關某 保二位皇娘嫂 他在徐州徐州拆散
	翠賽英	觀人才 風流的俊雅 少年少年堪誇

38 表中曲辭若以灰底呈現，表示這些曲辭非屬於基本架構，在演唱旋律上會採垛句、重複整句旋律、或是增添新樂句等方式處理。

表例七：臺灣北管、十三音、琉球御座樂、長崎清樂所見【碧波玉】（第二句）

出處	曲目	曲辭
(臺灣) 北管 十三音	青山渺	春去秋來 花開花謝 人老何曾轉少年
	賣油郎	望抬頭 觀看見 標標緻緻女子
	小思潘	恨姑娘 迫離婚 把我鴛鴦拆開
	七調灣	輕移蓮步 挨進香閨 輕輕搭起羅帷
	桃花燦	清明時節 細雨紛紛 路上行人欲斷魂
	六月飛霜	叫一聲 年老婆婆 血淚如泉
	奇逢	人馬動 亂紛紛 叫聲瑞蓮
	烏盆	遇趙大 他夫妻 這兇徒
	勸友	這樁事兒 損陰壞德 有什麼貪圖
	思夫	從他去後 光陰似 半載有餘零
	思秋	想冤家 望才郎 廢寢忘餐
	戲鳳	都只為 江斌奏道 梅龍鎮上景緻甚美高
	迫休	恨爹娘 錯配了窮餓鬼
	思凡	懶看經 一心思想著風流
	思潘	到花園中 燒一支清香 保佑我的潘相公
	店會	俺周禹 被含冤 浪跡飄零
	金印歸家	周員外 讚誇美 蓋世奇才
	寄書	老僕是 張古老 我平昔為人正直無私
鬧朝	自從投唐 有些的 汗馬功勞	
打番	吹嗶歷 打羯慣 跨一匹駱駝	
(琉球) 御座樂	打番	吹嗶喇 打金鼓 更騎的是駱駝
	頌太平	江山美 錦繡新 更喜的是良辰
	十三音	鄔漁翁 邀眾友 各帶著酒肴
(長崎) 清樂	三國志	好叫俺 孤雁飛 何處處棲身
	翠賽英	顛倒鸞鳳 賽神仙 古道惜花春早起

表例七：臺灣北管、十三音、琉球御座樂、長崎清樂所見【碧波玉】（第三句）

出處	曲目	曲辭	
(臺灣) 北管 十三音	青山渺	咿 一事無成 兩鬢斑白留不得光陰似箭	
	賣油郎	咿 因何落在 煙花之中	
	小思潘	咿 趕到秋江 船開去了	
	七調灣 (含增段)	咿 冤家 雲鬢偏斜 醉眼朦朧 生出無窮嬌態 偷偷著冤家 頃刻去飛 半夢半醒半癡呆 若得雙手推 若得雙手推 手托著香腮 羞也速回 哎啲的戰巍巍 驚醒翻身問你是誰 那冤家 慌忙下羅帷 戰兢兢笑臉兒相賠 哎啲端端正正在那床前 床啲床前跪 哪哎啲 ³⁹	
	桃花燦	咿 無花無酒 好一似野地僧人悄然無個伴	
	六月飛霜	咿 無奈由 遭王法 我被張奴張奴陷害	
	奇逢	咿 不覺的 王瑞蘭 他就連忙連忙答應	
	烏盆	啊 到他家 取柴錢 他把烏盆烏盆與我	
	勸友	啊 為人在世 若不風流 忙把時光時光虛度	
	思夫	咿 待奴家 屈指算來 想則是奴家與他緣份緣份將盡	
	思秋	咿 又未知 薄倖情郎 你在何處何處貪戀	
	戲鳳	啊 因此上 離卻三宮並六院	
	迫休	咿 每日裡 去砍柴 只為營生營生計也	
	思凡	咿 幾時得 紅鸞天喜來照命	
	思潘	咿 但願你 此一去長安他把功名成就	
	店會	啊 多行了 拾數里 不覺黃昏黃昏人靜	
	金印歸家	咿 將女兒 許配了 他的東床東床佳婿	
	寄書	啊 我賣的	
	(琉球) 御座樂	鬧朝	啊 有奸王 李道存 無端奏他奏他兩本
		打番	咿 跟隨著 天可汗 打破中原中原華廈
打番		暖 跟隨著 天河漢 打破中原華夏	
(長崎) 清樂	頌太平	暖 俺君王 新即位 恩光普照東溟	
	十三音	暖 陳家玫 賞葵柳 奇然熱鬧	
	三國志	有張遼 作說客 勤俺歸降歸降曹操	
	翠賽英	(缺)	

39 此部份的灰底曲辭，屬於原曲牌架構以外的增添樂句；以方框圈住的部份，指其演唱旋律相同。

表例七：臺灣北管、十三音、琉球御座樂、長崎清樂所見【碧波玉】（第四句）

出處	曲目	曲辭
(臺灣) 北管 十三音	青山渺	堪笑那 待漏的朝臣 伴君王如同伴虎眠
	賣油郎	(無)
	小思潘	奴想我的潘郎呵 回轉禪堂 悶坐團團 手敲木魚 口唸金剛 淚盡千行
	七調灣	(無)
	桃花燦	望抬頭 觀看見 青草的埔前 有一個騎牛的牧童 頭戴一頂斗笠 身穿一領蓑衣 手拿一把短笛 向前去 問一聲 哪哎啲牧童哥
	六月飛霜	將我監禁誰知情
	奇逢	世隆他就往前走
	烏盆	行到小橋流水處
	勸友	豈不聞 戀色貪淫 將損自己
	思夫	(無)
	思秋	(無)
	戲鳳	又瞞兩班文武臣
	迫休	今日這早他就出門去了
	思凡	(無)
	思潘	潘郎功名成就還鄉早
	店會	只落得尋取招商店
	金印歸家	(無)
	寄書	青銅鏡仔細換的東西
	鬧朝	一本奏道 謀兵造反 又奏他 酒醉闖入翠雲宮
	打番	錦繡江山何足羨
(琉球) 御座樂	打番	南朝錦繡江山何足羨
	頌太平	家家戶戶管絃與歌聲
	十三音	想必口時還來到
(長崎) 清樂	三國志	封金掛印千古少
	翠賽英	正是受月夜眠遲

表例七：臺灣北管、十三音、琉球御座樂、長崎清樂所見【碧波玉】（第五句）

出處	曲目	曲辭
(臺灣) 北管 十三音	青山渺	雁飛不到世人被利名牽
	賣油郎	她就比做 霸王別姬 陳姑妙常 好一似
	小思潘	心想潘郎 叫一聲
	七調灣 (含增段)	可憐我 可憐我 那夜黃昏不在門前等 那夜三更不在夢裡睡 透機關 走如飛 提心吊膽挨進香閨 劉阮挨入天臺內 怎肯放你回
	桃花燦	借問酒家在那何處有
	六月飛霜	提起冤情血淚淋
	奇逢	回頭看見女佳人
	烏盆	口口聲聲叫別古
	勸友	有道是 花裡遇仙情意美 常言道 野草閑花豈是久長 莫多言
	思夫	哎天咿天 既無緣 當初不該與他交上了手 哎人咿人 既有緣 為甚的你在東來拋別了奴家在西 可惱了人 到如今 知過必改 奴家耐守清貧 哎啲冤家你 去舊憐新 好一似
	思秋	哎冤家你曾許了我 桃紅柳綠 炎熱天氣 杏放枝頭 再把佳期重整 到如今 梧桐葉落 丹桂飄香 雁杳魚沉 郎不見歸
	戲鳳	打扮小軍來此間打扮小軍來此間 今夜晚 宿在旅店想起朝中心愁悶 方纔酒保曾說道 要茶要酒木馬聲
	迫休	為什麼此時他又不見回來
	思凡	只少個情郎與奴半點寥
	思潘	切莫辜負奴家一片心
	店會	借宿一宵明朝行
	金印歸家	苦讀書 佳人月下舞班花
	寄書	我今且往城中去
	鬧朝	(無)
	打番	美女珍珠實堪誇
(琉球) 御座樂	打番	美女業金珠寶可誇
	頌太平	焚香禮拜祝聖明
	十三音	我且在此等候著
(長崎) 清樂	三國志	忠心歸漢不降曹
	翠賽英	細看駙馬容貌醜

表例七：臺灣北管、十三音、琉球御座樂、長崎清樂所見【碧波玉】（第六句）

出處	曲目	曲辭
(臺灣) 北管 十三音	青山渺	倒不如 一杯醉倒在那花前
	賣油郎	出塞昭君
	小思潘	標標緻緻 整整齊齊 聰聰明明 伶伶俐俐 會玩會耍 會言會說 我的冤家
	七調灣	你若是 咬定銀牙 半個事兒不肯應承
	桃花燦	那牧童 用手一指前面的獨木小橋 柳蔭樹下轉一個彎啊 有一所人家 上面懸掛一面招牌招牌
	六月飛霜	分骨肉 地北天南 竇娥女
	奇逢	你又不是我的妹妹
	烏盆	霎時間頓起風波
	勸友	竊玉偷香情牽肺腑
	思夫	(無)
	思秋	這幾日 冷消消 悶沉沉 一步一步懶向妝臺
	戲鳳	我把棹上木馬
	迫休	似這等大雪紛紛
	思凡	就死在 閻王天子的眼前
	思潘	你若是 成就了奴的佳期
	店會	聽樵樓鼓打初更
	金印歸家	對對雙雙的夫妻
	寄書	賣些貨物戲耍古怪的東西
	鬧朝	尉遲將軍聞言
打番	今日裡來到臨安	
(琉球) 御座樂	打番	到今日來到了的 臨安
	頌太平	物華天寶人阜年豐
	十三音	快活由我漢家拋
(長崎) 清樂	三國志	那有心若得重振桃園
	翠賽英	與他同眠鴛鴦

表例七：臺灣北管、十三音、琉球御座樂、長崎清樂所見【碧波玉】
(第七句及第八句)

出處	曲目	曲辭
(臺灣) 北管 十三音	青山渺	醒來時 撲掌舞歌且把時光逍遣
	賣油郎	花魁女 月裡嫦娥賽不過了爾
	小思潘	我那潘相公 奴在夢魂之中把你來想著了你
	七調灣	罷了罷 回轉繡房千思萬想
	桃花燦	上寫著 任沽不盡 狀元紅 竹葉青 琥珀光 夜蘭香 哪哎啲客官哥 那裡就是杏花村亦麼酒 牧童哥 我就多多謝你 我就多多 多謝了你
	六月飛霜	含屈受冤 叫殺人肝腸寸剪
	奇逢	小娘子 因何將我來答應
	烏盆	劉世昌 主僕冤魂來訴苦
	勸友	勸朋友 只怕你騎上虎背難得下虎
	思夫	(無) 浪打浮萍 線斷風箏 飄飄盪盪 無個定準
	思秋	對菱花 四肢無力懶把青絲來挽
	戲鳳	一聲響 喚出侍奉送酒人
	迫休	朱買臣 必定凍死在那山坑裡
	思凡	阿彌陀佛 火燒眉毛只顧眼前好
	思潘	潘相公 莫負奴家在那空門中守
	店會	我且去 一腳放開心地穩
	金印歸家	好一似 戲水鴛鴦同結連理
	寄書	蛇皮鼓 東村搖到西村去
	鬧朝	怒衝天 連夜修下兩道本章
	打番	俺丞相 差我把這那歌妓們解
(琉球) 御座樂	打番	俺丞相 光命歌妓來押解
	頌太平	俺通國 萬古千長慶太平
	十三音	富貴標名 怎心我埋名的好
(長崎) 清樂	三國志	劉關張 一片丹心維可表
	翠賽英	高將軍 百年佳偶全靠著汝

表例八：《通航一覽》卷十六【天初曉】之拼音轉譯

182a1 :	テン	ツウ	ヒヤウ	スイ	キ	キヤン	ライ	リン	ウ、	ツアイ
	天	初	曉、	瑞	氣	降	來	臨、	五	彩
	ten	tsuɯ	ɕjaɯ	sui	kii	kjan	rai	rin	uɯ	tsɯäi
	thien ¹	tʂhu ¹	ciau ³	zuei ⁴	tchi ⁴	teiaŋ ⁴	lai ²	lin ²	u ³	tshai ³
182a1 :	キン	イユン	フ、	ジ	シン	キヤン	サン	メイ	キン	
	卿	雲	扶	日	昇、	江	山	美、	錦	
	kin	ijin	ɸuɯ	zi	ein	kjan	san	myi	kin	
	tchiŋ ¹	yən ²	fu ²	zɛ ⁴	ʂəŋ ¹	teiaŋ ¹	ʂan ¹	mei ³	tein ³	
182a2 :	スイウ	サイン	クワン	ヒ	モ	シカ	ワァン	シン		
	鑄	新、	更	喜	的	是	良	晨。		
	suiɯ	sain	gɯŋ	ɕii	mo	ciika	woän	cin		
	eiou ⁴	ein ¹	kəŋ ⁴	ei ³	tə	ʂi ⁴	liar ²	tchiŋ ³		
182a2 :	アハ	ァン	キヤン	ワン	シン	ツイツ	ウイ	ニン		
	噯、	俺	君	王	新	即	位、	恩		
	äina	än	kjan	ɯan	sɯin	tsɯisɯ	ui	nen		
	ai ⁴	an ³	teyən ¹	uaŋ ²	cin ¹	tei ¹	uei ⁴	ən ¹		
182a3 :	クワン	プウ	チヤウ	トン	ミン	キヤ	キヤ	カ	カ	
	光	普	照	東	溟。	家	家	戸	戸	
	kɯɯan	puɯ	tejaɯɯ	ton	min	kjaa	kjaa	ɸuɯ	ɸuɯ	
	kuan ¹	phu ³	tʂau ⁴	tun ¹	miŋ ¹	teia ¹	teia ¹	xu ⁴	xu ⁴	
182a3 :	クワン	ヒエ	イ、	コウ	シン	フアン	ヒァン			
	管	絃	與	歌	聲、	焚	香			
	kɯɯan	ɕiɯe	ii	kou	cin	ɸɯran	ɕiän			
	kuan ³	eien ²	y ³	kə ¹	ʂəŋ ¹	fən ²	ciɛŋ ¹			
182a4 :	リ	ハイ	チョツ	シン	ミン	ウエツ	ハイ、	テン	ホウ	
	禮	拜	祝	聖	明。	物	華	天	寶、	
	ri	bai	tejotsɯ	cin	min	uɯetsɯ	haii	ten	poɯ	
	li ³	pai ⁴	tʂu ⁴	ʂəŋ ⁴	miəŋ ²	u ⁴	xua ²	thien ¹	pau ³	

182a4 : ジン フンウ 子ン ホナ アン トン コツ ワン ウ
 人 阜 年 豊、 俺 通 國 萬 古
 zin bunu nen honna an ton gotsu wan ku
 zan² fu⁴ nian² fan¹ an³ thun¹ kuo² uan⁴ ku³

182a5 : ツエン チウ キン タイ ビン
 千 秋 慶 太 平。
 tsuuen teiu kin tai bin
 chien¹ chiou¹ chin⁴ cai⁴ pin²

譜例一：《浣紗記》【醉太平】之譯譜⁴⁰

醉 太 平

凡字調 1 = ^bE

长 刀 大 弓, 坐

拥 江 东, 车 如 流 水

马 如 龙。 看 江 山 在 望

中, 一 团 箫 管 香 风 送。 千

军 旌 旗 祥 云 捧, 苏 台 高 处

锦 重 重, 管 今 宵 宿 上 宫。

譜例二：【頌太平】之擬構體⁴¹

頌 太 平
(擬構體)

天 初 曉, 瑞
氣 降 來 臨, 五 彩 鄉(祥)云
扶 日 昇。 江 山 美, 錦 綉 新,
{ 更 喜 是 良 農(晨) 暖, 俺 君
焚 香 禮 拜 祝 聖 明, 物 華
王 恩 及 海 隅, 照 東 溟,
天 寶 人 阜 年 丰, 俺 通 國,
家 家 戶 戶, 管 弦 與 歌 聲。
萬 古 千 秋, 慶 太 平 慶 太 平。

41 同註6・頁206。

譜例三：御座樂復原曲譜【醉太平】及【清江引】⁴²

醉太平～清江引

天 初 曉 瑞
 氣 降 來 臨 五 彩 祥 雲
 法 日 算 江 山 美 錦 旗
 新 史 喜 是 良 辰 慶 隆
 君 王 恩 及 海 隅 光 照
 東 深 家 家 戶 戶 登 壇 興
 歌 聲 貴 堂
 春 祥 的 滿 酒 身 騎 五 花
 馬 村 各 有 光 華 花 酒 萬 風 雅
 德 政 神 懸 路 打
 a tempo
 rit.

42 此譜收於御座樂復原演奏研究會所編輯的《御座樂樂譜集》（1997年）第5頁；有聲資料可參考該會所出版的演奏演唱CD專輯《幻の琉球王府宮廷樂：御座樂》中之第11首。

譜例四：【碧波玉】基本型曲譜

碧波玉(基本型態)

製譜：潘汝儒

第一句

打番： 俺 番 兒
鐘太平： 天 初 曉

名 鐘 哈 瑞 來 強 生 長
瑞 笑 降 來 強 五 彩

番 御 邦 雲 邦 扶 邦 胡 日

地 界

第二句

吹 江 囉 山 豐 美

打 鐘 囉 囉

號 新

將 更 一 蘭 的 是 駱 良

32 影 哩 (呀或啊)
 36 第三句 哩 囉
 40 跟 隨 著
 44 傳 君 王
 48 天 新 可 即
 52 汗 打 破 中 原 (中 尚) 華
 56 位 取 光 音 驅 東
 60 星 漢 第四句
 64 錦 繡 江 山 何
 68 家 家 戶 戶 管 絃 興
 72 足 歌 聲
 76 第五句 美 女 珍 珠 寶 港
 80 笑 香 禮 拜 祝 聖
 84 到 吧
 88 第六句 到 吧 理 天 交 實 到 誰 人 舉
 92 物 舉 舉 舉 舉 舉 舉 舉



頌 大 平

天初曉，瑞氣降來，臨五彩卿雲，日昇江山美，錦繡新更喜的是良辰。嘆，俺君王，新即位，是光普照東演，家子久，管絃與歌聲，楚香禮拜祝聖明，物華天寶入阜年，豈俺通國萬古長慶太平。

俺看見，名喚哈達沙生長在番邦，胡地吹喇叭打金鼓，更騎的是駱駝，跟隨着天河漢打破中原，華夏南朝錦綉出何足羨，美女業金珠定可誇到今日，来到了的臨安俺丞相，光命歌妓來押解。

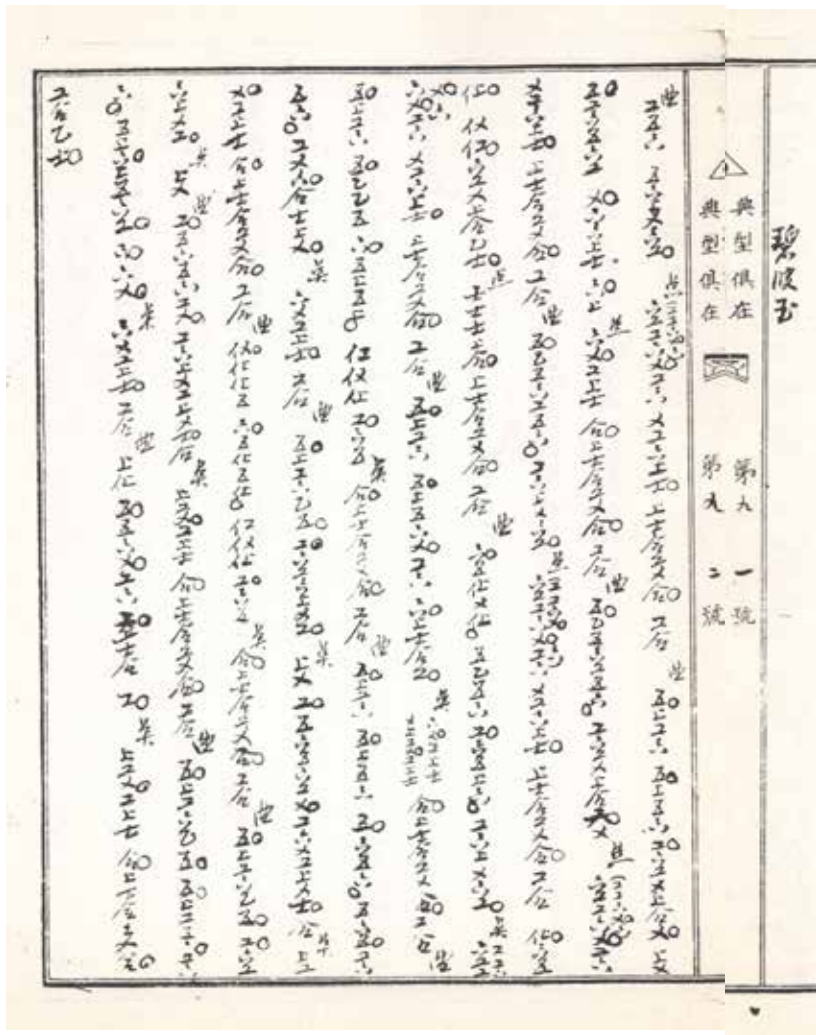
打番

俺番中名喚哈達沙生長番邦，胡地吹喇叭打金鼓，更騎的是駱駝，跟隨着天河漢打破中原，華夏南朝錦綉出何足羨，美女業金珠定可誇到今日，来到了的臨安俺丞相，光命歌妓來押解。

日色高懸，天漸微推，把這那歌妓們解，日色高懸，天漸微推，把這那歌妓們解，日色高懸，天漸微推，把這那歌妓們解。

圖例一：唐歌唐躍集（書影）

圖例二：彰化鹿港玉如意抄本（書影）



圖例三：《典型俱在》【碧波玉】書影

奇逢 碧波玉

將委陰。邊賊兵。把我兄妹。口口口口散。人
為動。亂粉。口口口口聲。瑞蓮。口口口口不見的。
王瑞蘭。他就連忙。口口口口答。應。口口口口。怪他。就往前。
走。回頭。看見。女佳人。口口口口。又。不是。我的。妹。口口口口。小
娘子。回。何。將。我。來。答。應。

童聲歌

瑞蘭低頭。自思想。迷失了路途。無主張。
口口口口。迷失了路途。途。無主張。

又素落

問聲娘子。名何姓。口口口口。奴名瑞蘭。王氏姓。
象位。在那裡。說我聽。口口口口。象位。在。午梁城。
母子。失散。分路。程。口口口口。望。君子。憐。念。弟。
奴。行。

參差碎

娟。來。口口口口。說。起。都。是。逃。難。來。口口口口。看。他。容。顏。
誰。不。愛。娘。子。休。傷。懷。金。釵。取。下。來。改。開。紅。綰。
鞋。一。步。口口口口。我。不。慢。口口口口。而。換。好。個。將。秀。才。

圖例四：臺北萬華集音閣王宋來先生大小牌抄本之部份書影

天初曉

チンツウヒヤウスイキキヤンライリンワ、ツァイキンイユンフ、ジシンキヤンサンムイキン
 天初曉 瑞氣降 來臨五彩 卿雲 扶日昇江山美錦
 スイウサイングンヒイモ シイカワアンシンアインキヤンワン スインツイツライネン
 繡新 更喜的是 良 晨 慶 俺 君 王 新 即 位 恩
 クワンフウチヤラウトンミンキヤヤヤフウクワンヒエンイ、ゴウシン フランヒアン
 光 普 照 東 溟 家 家 戶 戶 管 絃 與 歌 聲 焚 香
 リ バイチヨツシンミンウエツハ、テンボウジンブンウチンホンナアン トンゴツワンクワ
 禮拜祝 聖明物 華 天寶人阜 年豐俺 通國萬古
 ツエンチイウキンダアイビン
 千 秋 慶 太 平

通航一覽卷十六

人 絃 王 江 天
 阜 與 新 山 初
 年 歌 即 美 曉
 豐 聲 位 錦 瑞
 俺 焚 恩 繡 氣
 通 香 光 新 降
 國 禮 普 更 來
 萬 筵 照 喜 臨
 古 祝 東 的 五
 千 聖 溟 是 彩
 秋 明 家 良 卿
 慶 物 家 晨 雲
 太 華 戶 夙 扶
 平 天 戶 俺 日
 又 寶 管 君 昇

圖例五：《通航一覽》書影

圖例六：《琉球樂帖樂詞樂器之図》書影⁴³

43 摘自《御座樂の復元に向けて-調査と研究》、頁40。

客家戲曲的文化經驗與創作實踐：以曾先枝為例¹

林曉英

國立臺灣戲曲學院客家戲學系專任助理教授

摘要

2007年，客家戲曲資深編導曾先枝參與「苗栗榮興客家採茶劇團」錄製的《三腳採茶唱客音》影像光碟，由國立傳統藝術中心正式出版發行。而二十世紀初的1914年，一批客籍傳統藝術表演從業者，一行十餘人，於基隆港搭乘輪船前往東京，為日本唱片公司錄製一批唱盤。相距約百年的兩件事，因某些人事網絡的機緣牽引，勾勒出臺灣客家三腳採茶戲曲復振工程的一段淵源。

本文藉由探討曾先枝其人的文化經驗與創作實踐，考察他與臺灣客家採茶戲的關係。透過曾先枝參與榮興客家採茶劇團所見留的部份戲曲編修作品，探求其藝術創作與生命經驗之間的連結關係與作品編寫特色。曾先枝年輕時曾多年「跨界」遊藝於民間「作場賣藥」、「廣播講古」等領域，然而，這未必可以純然以「出走」於傳統戲曲圈之外來看待之，反而應該將之視為是成就他日後編寫客家採茶戲曲劇本的重要歷練，是他「回歸」傳統劇界的關鍵踐履過程。此外，透過他的作品，可見證小傳統被大傳統包覆著，而個人的文化經驗與創作實踐，也會反饋到自身所處的藝術之中；所謂「集體創作」的戲曲作品，涵藏著當代人的回應。

關鍵詞：客家、採茶戲、客家戲、文化經驗、曾先枝

1 本文初稿曾以〈客家戲曲的文化經驗與創作實踐：以曾先枝的演藝生涯為例〉為題，宣讀於「2015音樂傳統與未來學術研討會」（2015年11月14日，主辦單位：臺灣民族音樂學會、國立臺灣師範大學音樂學院、國立臺灣師範大學音樂系，地點：國立臺灣師範大學音樂系演奏廳）。感謝兩位期刊匿名審稿委員費心審閱，並給予寶貴意見，謹致謝忱。

Xian-Zhi Zeng's Cultural Experiences and Creative Processes Related to Hakka Opera

LIN Hsiao-Ying

Assistant Professor, Department of Hakka Opera
National Taiwan College of Performing Arts

Abstract

In 2007, the Miaoli Rongxing Hakka Tea-picking Opera Troupe (苗栗榮興客家採茶劇團) produced the DVD *Ten Serial Leaves of Traditional Hakka Three-Character Tea-Picking Drama*, under the assistance of the senior Hakka Opera director Xian-Zhi Zeng (曾先枝), published by the National Center for Traditional Arts. In 1914, a group of over 10 Hakka traditional art performers made a record for a Japanese record company, taking a ship from Keelung Harbor to Tokyo. These two events represent the 100-year history of the revival project for the traditional Hakka three-character tea-picking theater.

By investigating of Xian-Zhi Zeng's cultural experiences and creative processes related to Hakka opera, I re-examine the relationship between Xian-Zhi Zeng's life and the development of Taiwanese Hakka tea-picking opera. Through some of Xian-Zhi Zeng's opera works, this paper explores Xian-Zhi Zeng's artistic creations, his life experiences, and his composition style.

This paper indicates that during Xian-Zhi Zeng's early years, he used to "cross borders" and was involved with folk entertainment, such as "performing folk arts and selling medicines" and "storytelling and broadcasting." However, this is not necessarily just an act of "walking away" from traditional opera, but an important experience for him when arranging and directing Hakka tea-picking opera later. This was a key process for him to pursue his "return" to drama. By examining his works, one may find that little traditions overlapped with great traditions, and personal cultural experiences and creative processes reflected in his works. Zeng's example suggests that in a piece of musical theater the so-called collective creation actually includes individuals' responses to their contemporaries.

Keywords: Hakka, Tea-picking Opera, Hakka Opera, Cultural Experiences, Xian-Zhi Zeng

前言

曾先枝，是臺灣客家戲曲的著名編導之資深演員，人稱「阿枝先」。1980年代末，加入苗栗榮興客家採茶劇團。²在1995那一年，榮興劇團首度將客家採茶大戲帶到國家戲劇院展演的《婆媳風雲》，曾先枝即掛名為編劇。自1995年之後，榮興劇團將多個掛名曾先枝為編劇的客家大戲《相親節》、《花燈姻緣》、《喜脈風雲》等劇，³陸續推上國家戲劇院等大型公演劇場演出。

演劇生涯中，曾先枝的戲曲編導身份，是他戲曲歷程初期，就已展露頭角的一項能力，而他也直接、間接歷經了至少包含四平戲、亂彈戲、京戲與採茶戲等劇種的大環境，所見、所聞的劇曲世界，並非單一「聲腔」的環境。簡要來說，在他十餘歲進入戲曲圈，啟蒙階段吸收了四平戲的曲調與劇目，乃經由當時搭班「新勝園」採茶戲班的四平戲老前輩，吸收而來的藝術養料；⁴至於，亂彈戲與京劇的養分，主要反映在演出實踐的過程中，民戲（即神明戲、外台戲）提供的學習場域中，各種得以吸收的養分（曲調與劇目）造就，尤其是三國題材的展演經驗。這樣的遊藝經歷，在傳統戲曲界比比皆是，似乎不足為奇，然而曾先枝戲曲藝術獨特之處——戲曲編劇生涯的開展與成就，實則，與他「講戲（排戲）」和「賣藥」這兩個遊藝經驗緊密相關，甚可謂為藝術成就的重要契機。

不過，令人好奇的是，因戰爭而在公學校較學的「阿枝先」，是如何成為駕馭文字、語言與音樂曲調等技能與知識的戲曲編導？而橫跨多個表演藝術領域的經歷，曾經以獲利較佳的「賣藥撮把戲」為主力營生，又是如何成就他客家戲曲藝術高峰？

長期與曾先枝合作的客家表藝世家出身的鄭榮興教授，曾形容：「他（編導演）的東西很特別。常常看到有三種特色：第一，他將丑行表演得很生活化、很自然，（因為）他長期投注其中（按：指與表演相關領域），知道如何貼近觀眾。⁵第二，（曾先枝）有讀書（的習慣），能夠把文字修得比較文明，又淺白易懂，讓觀眾產生會心一笑的效果。第三，是他的模仿力、吸收力很強，善於剪裁，活潑生動的融會不同東西，比如說三腳採茶戲、賣藥、內台戲、外台戲、電視、電影、小說等等，吸收優點，融合到（他的）表演裡面。」⁶

2 曾先枝加入榮興客家採茶劇團之前的十餘年，是搭班陳月娥（團長）以至范姜新堯（協助掌理團務）時期的「小月娥歌劇團」重要的排戲導演與資深演員。

3 根據苗栗榮興客家採茶劇團藝術總監鄭榮興教授表示，劇團早期重要製作之編劇作品，多歷經集體討論的過程，在此過程中，曾先枝最重要的貢獻在於處理劇中「丑」的語言表現，以及將作品予以活化。《婆媳風雲》一劇，參與編修者包括：曾先枝、張雪英、王慶芳、鄭榮興等人，將曾先枝掛名為此戲編劇，乃因編修處之語言機趣與舞臺效果，曾先枝是重要貢獻者（林曉英田野訪談，20160505木柵，報導人：鄭榮興教授）。該劇團部分作品，編劇職銜標示為「榮興編劇小組」，多少反映出該作品歷經集體創作的編創過程，較不是單一個人的編劇作品的情況。

4 十餘歲的曾先枝初入戲班，在轉型「內台」的戲班「新勝園」見習，既學三腳採茶的山歌（「阿浪旦」吳乾應教），也學四平底老師（郭天奇）所傳武戲與基本功，後來的「勝春園」時期，再受四平戲講戲老師（蔡梅發）薰陶。

5 有關這一點，兼跨亂彈戲、歌仔戲與採茶戲的資深演員劉玉鶯，曾經這般形容曾先枝：「就是奇怪，也不知影他（曾先枝）是做了啥物？他一就（戲）臺，請裁（隨便）扭兩三下，臺腳的觀眾就笑得嘍哩嘩啦哩！」（林曉英田野訪談，20150210中壢，報導人：劉玉鶯女士）。

6 林曉英、陳怡如田野訪談（20150204後龍，報導人：鄭榮興教授）。

儘管學界已可見曾先枝編劇作品、影像資料的出版，以及其人遊藝生涯的記述與少數作品之分析，⁷本文在此基礎之上，循著作品特徵與其人性格等線索，透過年餘的親身訪談，實際接觸曾先枝、賴海銀夫婦，在埔心曾宅家中書櫃的部分資料，以及訪得的演藝相關遊歷裡，感知多有輝映之處，故而冀能透過回顧曾先枝編寫劇本（以公演劇目為主）與其中編寫手法之運用等，探看曾先枝身為此一劇種的代表劇團「苗栗榮興客家採茶劇團」的資深編劇，其文化經驗與創作實踐之間的關係，以及曾先枝在客家戲曲發展中的時代意義。

客家俗諺有云：「四縣山歌，海陸（豐）齋」，「四縣山歌」正道出臺灣客家戲曲唱念所用語言，乃四縣客語的事實，除有特殊原因，另需以其他客語發音。⁸是以，本文以下行文，凡〔 〕中標示的客語音標，即以四縣腔客語為主，若涉其他語言（包含客語其他次方言，以及北京話等），將另外註釋標明，以示區別。

壹、大傳統與小傳統——「出走」是「回歸」的踐履？

客家採茶戲資深編導曾先枝的遊藝生涯，不僅反映個人文化生活體驗，更重要的是其投射在客家採茶戲的實踐過程中，種種歷程所織就的、幾縷權屬個人色彩的絲線，已被編織入此一劇種之中，成為其中一部分。

是以，本文循著曾先枝的遊藝歷練，試圖探討他在劇界「小傳統」與社會「大傳統」所共同形構的遊藝網絡之中，其個人在不同藝術領域的遊歷，在所謂「離開劇界甚久」一詞的表層「出走」意義之下，如何蘊藏著未來藝術實踐的另一段「回歸」航程的特殊文化意義，而可能涵藏的別種言詮意涵？

尤其是曾先枝於青壯年時期「離開」客家採茶劇界，投身以賣藥演藝為主的江湖經驗，引領他與劇界當時「非主流」的演出內涵——「客家三腳採茶戲」的重新相遇，雖說這是相關領域的延伸運用，卻可藉以重新審視曾先枝「出走劇界」的遊藝旅程，其所具的多重文化意涵。

再者，筆者多次訪談，可知曾先枝接受了節奏緊湊的武戲（與三國戲），和「攻關頭」運用效益的認同，這與臺灣曾經時興「外江京戲（尤其武戲）」，以及內臺正戲演出前加（兼）演「三國劇目」的風潮影響有關。此中反映著曾先枝對採茶戲作品結構的何種特殊理

7 如鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》（附錄劇本）、《三腳採茶唱客音—傳統客家三腳採茶串戲十齣》（演出影像光碟暨劇本）、蘇秀婷〈講棚頭、聽笑科：曾先枝的人生故事〉（收錄於《兩台人生大戲：劉玉鶯與曾先枝》）、林曉英〈客家戲曲老師傅：客藝「什貨郎」採茶「精丑」曾先枝〉（收錄於客家委員會「客家老師傅技藝保存報告書」，未刊）、〈客家戲曲的文化經驗與創作實踐：以曾先枝的演藝生涯為例〉等。此外，在前人相關論述、資料的基礎上，本文撰述期間，除了運用筆者親訪曾先枝等相關報導人的第一手資料，亦得以多元的交叉檢證的方式，釐清不同或稍異之說法與資訊細節的精準度。

8 因為戲劇效果等考量，確實有以海陸腔客語設計劇中主角唱念的客家戲劇目存在，例如：由張宇喬（武丑表演專業）說戲、主排（編導），胡宸宇（武生專業）協助劇本編修的《瓜園招親（打瓜園）》，即使陶洪為首的一幫人以客語海陸腔唱念（此劇曾於臺灣戲曲學院客家戲學系2015年高職部畢業公演，後來再次展演、錄製為電視台節目，於2016年初，在客家電視台播出，此為「客家新苗戲連連」節目劇目之一，電視版由大學部學生展演，編導為張宇喬、黃俊琅（武生表演專業））。

解？而這又投射出何種對戲曲展演（作品）的美感經驗認知？透過諸此種種議題之探討，或將有助於理解這位資深編導演員的藝術歷程，以及其與客家採茶戲發展過程中相互輝映的具體連結。

以下，本文此節將以「三腳採茶戲賣茶張三郎『十大齣』的復振契機」、「採茶武戲『攻關頭』的美感經驗認知與其應用思考」、「日常生活之生命俗儀與相關素材的採用」等三項子題，探究曾先枝個人文化經驗中的「偶發事件」，是如何與採茶戲此一劇種衍化歷程與其型態有所勾連。

一、三腳採茶戲賣茶張三郎「十大齣」的復振契機

曾先枝成為客家採茶戲資深編導，實際上是從採茶戲演員開始啟蒙入行的，這是劇界所稱「採茶底」出身。這段入行劇界的因緣際會，與其母親魏窗妹的哥哥魏乾任有關，而此不妨從曾先枝幼年的生活型態談起。

曾先枝幼年時期的生活經驗，形塑他早熟的性情與務實的性格。好奇的觀察周遭，乃是本於生計所需的現實感而來。⁹童稚年紀即知以打零工方式，賺取生活費用，而跟隨母親魏窗妹「逐工作而居」的生活，亦使他個人生命經歷間接與臺灣樟腦產業中的客族遷移歷史有所連結。「務實」，可謂是曾先枝生命性情的基調。一如客家三腳採茶「賣茶郎十大齣」男主角張三郎，生命中的困頓，已然轉化為逗趣詼諧的劇情，當曾先枝站在舞台上，演唸著〈勸郎賣茶〉的【數板】臺詞：「沒空真沒空，食飽走西東。本莊沒頭路，走到廈門並廣東。…」¹⁰並非全然是劇中張三郎的處境而戲假不真，反而映照出生活困頓遭遇的真實課題。

然而，曾先枝與三腳採茶戲賣茶張三郎之間，並非僅有「（被）扮演」關係。由於演藝遊歷所遇，使得曾先枝成為傳統採茶小戲劇目「無形文化資產」復振工程裡，扮演了「串連者」的關鍵角色。¹¹只不過當他投身客家採茶戲曲圈中，已是二次世戰結束、跟隨母親回到龍潭之後的事，在1940年代中期當時，民間採茶戲早就不是以演出三腳採茶戲為主的年代，¹²他

9 據筆者2014年10月訪談曾先枝夫婦得知，曾先枝未滿十歲之齡（1940年前後），因住居處所地緣關係，撿拾檜木碎材轉賣，八、九歲的暑期，跟著母親在南投深山林間幫忙「腦丁」煮飯，十四歲找到山林伐樹計數的零工，大自然環境可謂是曾先枝見識杉林景觀生態的最佳導師。田野訪談過程中，曾先枝曾展現他對自然景觀的廣泛興趣，並可解說相關知識，例如孩提所見中臺灣森林景觀，樟腦產業中有關「紅檜（〔benihi〕）」與「黃檜（〔hinoki〕）」的差異，並細述價格、等級、油脂含量，以至檜木不同的用途。

10 「賣茶郎十大齣」，是客家三腳採茶戲名齣，主體敷演的是賣茶郎張三郎出門賣茶，賺得錢財後，流連於煙花酒樓，花盡錢財之後返家，遭姑嫂質問過程的故事，全劇詼諧、逗趣，表現「相褒戲」的喜鬧情味。本文此處摘錄三腳採茶戲「十大齣」〈勸郎賣茶〉，轉引自鄭榮興著《三腳採茶唱客音：傳統客家三腳採茶串戲十齣》（2007：16），國立傳統藝術中心。另一版本：「無空真無空，食飽走西東。想到沒頭路，走去廈門並廣東」（參見鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》（2001：213），慶美園文教基金會。

11 這個官方復振、保存客家三腳採茶戲的正式出版品，另一位關鍵人物是鄭榮興教授。在他著作（2011：152）中曾明言「榮興能恢復三腳採茶戲的工作」有四點因素相關，分別與（1）曾先枝、賴海銀、張雪英，（2）鄭美妹，（3）陳慶松、鄭天送、鄭水火、郭鑫桂、謝顯魁，（4）鄭榮興本人，集眾人之力而產生的結果。

12 二次戰後，曾先枝跟著親族長輩入行，加入改良採茶戲班，當時戲班之中仍有許多出身四平戲底的演員，擔負戲班「說戲」與表演要務，不過臺灣在1920年代前後，受到商業劇場興盛風潮影響所及，1940年代的採茶戲班，早已發展為「改良採茶戲」，不再是以三腳採茶小戲為表演主體的年輕劇種。逐漸轉型的採茶戲曲，也來到外台場域演出民戲（神明戲），並在售票演出的戲園包下檔期，演出內台採茶戲。表演內容以演出「改良採茶（大）戲」為主，有的戲班尚且兼演（或穿插）以客語說白、以北京話唱曲的客版「（外江）京

又是如何擁有三腳採茶戲技藝（記憶）的呢？

原來，因緣際會之下，曾先枝在日後（1950~1960年代左右）因為跨界遊藝於民間賣藥場域，有緣遇到幾位樂於交流、擅演、或擁有三腳採茶戲文本資料的前輩同行，因而有機會習得（取得）更多三腳採茶戲劇目與曲調。¹³同時埋下多年之後，重新復振客家三腳採茶戲的伏筆。

曾先枝這段個人經歷，背後反映的特殊意義至少有二。其一，其資料與師承關係，呼應著臺灣有聲唱片發展史的大背景；再者，顯示一段橫跨大約百年的，有關客家採茶小戲復振的前情與現況的連結。¹⁴因此若干文獻資料，對照個人生命歷程，其歷史座標與其中的呼應，其意義將不言而喻。

這段歷程，恰可藉由如下幾個座標年代與事件，可直接、或間接與曾先枝個人經歷連結，而有參照意義的觀察：

事件一：1910年代：一批包含林石生、范連生、何阿文、何阿添、黃芳榮、巫石安、彭阿增等十五名客籍樂師與歌手，¹⁵赴日為日本蓄音器商會錄製多張唱片圓盤。¹⁶

劇」，出身亂彈戲曲或四平戲曲的資深演員，同樣成為採茶戲劇界藝術養料的導入者。此時戲班演出劇目，早非演員編制相對簡易、情節相對簡單的三腳採茶戲。

- 13 依據筆者2014年10月中旬，以至2015年12月中旬，期間數次田野訪談曾先枝夫婦，談及有關三腳採茶戲的文本來源。曾先枝表示，自己所會有關三腳採茶戲「張三郎賣茶」戲齣，是他長期收集、或觀摩他人演出，加上自己與妻子賴海銀編想，幾過演出實踐，逐步彙整出來的。初期手上資料主要來自賣藥場老前輩，如莊木桂（資料來源乃屬：何阿文--卓青雲--莊木桂），以及阿婉姨（原竹東「巫安丑」〔按：即巫石安，曾參與那批與何阿文一行人在1914年赴日本東京灌錄發行唱片的客籍藝人之一〕所有）所贈，而其〈送金釵〉一劇，則曾觀摩竹東「大丁姨」與其夫「大丁丑」演出，正是有了這些基礎，後來他與鄭榮興教授（其資料來源：何阿文--梁阿才--鄭美妹）一起整理、修編三腳採茶戲，才有了現在國立傳統藝術中心出版《三腳採茶唱客音》的版本。學者蘇秀婷之前發表的相關論述中（2011），亦得大同小異的田野資訊，可為另一佐證。
- 14 本文僅就曾先枝個人經歷之中，幾項與其師承、藝術內涵來源等相關人際網絡，檢視窗中的脈絡座標，並非要探討完整生命歷程中所有相關有聲錄音之事件的全貌與關係，特此說明。
- 15 樂師與歌手的此份名單（包含前場與後場），已經多位學者（呂訴上1954、徐麗紗2000、范揚坤2000、鄭榮興2001、林曉英2001與2011、陳運棟2003、洪惟助與黃心穎等2004、蘇秀婷2005、林良哲2008與2015、施慶安2012等）文章提及，或撰文探討，本文另據查得唱片圓標標寫名姓補充校改之。而相對較早述及名字的呂訴上，乃引述日人山口龜之助《レコト文化發展史》（大阪：錄音文獻協會，1936：197-198）而來。
- 16 當時唱片公司名稱，感謝匿名審查委員提供資訊，使本文更為周延，本文另據林良哲（2015：62）查對，亦作「日蓄」。筆者查考這批以林石生為首，1914年錄製的唱片，不只一次被發行，查索圓標圖像，至少包含客家八音曲目的【一串年〔按：一串連〕】（日蓄鷹標NIPPONOPHONE紅標，編號：4000，標為「鼓吹樂」）、【大開門】（日蓄鷹標NIPPONOPHONE紅標，編號：4001）、【漢中山】（黑利家REGAL編號T-55（4006），標為「鼓吹樂」）、【懷胎】（日蓄鷹標NIPPONOPHONE紅標，編號：4104）等。若是依照《聽到台灣歷史的聲音》附錄（江武昌等2000：163）所見、經彙整之總目，並參照林良哲（2015：63）表列資料，則可見「鼓吹樂〔按：應即是客家八音吹打樂曲〕」的【一串連】、【大開門】（T-52，即4000、4001）、【高山流水】、【二錦】（T-53，即4002、4003）、【緊通】、【大五虎〔按：大五對〕】（T-54，即4004、4005）、【漢中山】、【十八摩〔按：十八摸〕】（T-55，即4006、4007）、【開金扇】、【黃金娘】（T-56）、【懷胎】、【小開門】（T-57，即4117、4118）等六片。至於，坊間標寫為林石生等人所錄唱片中，曲目【點燈紅】的唱片，目前可查見之唱片圓標，有「黑利家REGAL編號T-258」（參江武昌等2000：163），以及「日蓄鷹標NIPPONOPHONE紅標，編號：4060、4061」兩種，據國立臺灣歷史博物館「臺灣音聲100年」網站「歌曲試聽」有聲資料，其所唱乃閩南語【桃花過渡】（網址：<http://audio.nmth.gov.tw/VoiceDetail.aspx?Cond=c9536e85-816f-4640-a9ec-43e6095d4dbc>，查詢日期：2016.03.26）。此與林良哲〈日治時期臺語流行歌詞之研究〉（2008：32-33）持論，當時這批藝人應灌錄一百面以上、出版近六十張唱盤之說，留下可能是「錯標」以外的、其他解讀結果的可能空間，比方說：唱片內容為器樂曲者，通常表演者標示「個人」或「團體」名稱，至於樂師擔任後場樂隊的人聲演唱樂（劇）種，則往往標註演唱者或演唱

事件二：1940年代中期：戰後，曾先枝跟隨舅舅魏乾任進入傳統戲曲劇界，啟蒙階段受四平戲、採茶改良戲藝術內涵的浸染。

事件三：1950年代末，以至1970年代中期前後：曾先枝夫婦民間遊藝賣藥的活動高峰期，期間以戲曲演劇和賣藥表演兩種演藝形式兼具的型態為生，視市場景況調整二者比重。亦在此一時期獲得「阿婉姨」所贈、來自人稱「巫安丑」的巫石安所擁有的三腳採茶戲資料。並且還包括與莊木桂的資料交流。¹⁷

事件四：1992年、1990年代末（2007年出版）：曾先枝搭班「苗栗榮興客家採茶劇團」期間，與鄭榮興教授聯手整理、編修三腳採茶戲「張三郎賣茶」劇目內容，並於1990年代末錄製，國立傳統藝術中心數年之後正式出版《三腳採茶唱客音》專輯。¹⁸

上述四項事件，分屬於不同時空條件，但後三項事件卻可因為潛在的共同交集—「師承」網絡關係，因而能將四項事件勾連一起，生於1930年代的曾先枝，成為串連起此一交集的關鍵人物。具體原因在於：

1. 「事件二」的魏乾任，上溯師承「魏乾任—阿浪旦—何阿文」。
2. 「事件三」的「阿婉姨」，其三腳採茶戲資料源於巫石安而來，而「阿婉姨」又轉贈給曾先枝。而曾先枝與莊木桂的往來交流，亦包含三腳採茶戲，其人可視為是「何阿文」師承中「莊木桂—卓青雲—何阿文」的路徑。
3. 「事件四」的鄭榮興，三腳採茶戲資料來源為其祖母鄭美妹，具有代表「鄭榮興—鄭美妹—梁阿才—何阿文」的資料（師承）傳承路徑之意。

「事件四」中，曾先枝與鄭榮興聯手整理編修的「張三郎賣茶」劇目，可謂前承至少包

團體名稱，這說明了以「4xxx」的唱片編碼中，林石生等人確實有可能跨劇（樂）種參與錄製。而有關當時唱片灌錄內容，繼范揚坤（2000）、林曉英（2001）、蘇秀婷（2005）等所稱，包含「客家八音」與「三腳採茶（戲）」之外，另據林良哲（2008、2015）持論，以及相關有聲資料的線上試聽（如：國立臺灣歷史博物館），尚且包含「閩南歌仔（老歌仔）」以及其他劇（樂）種內容的可能。

17 關於「莊木桂-卓青雲-何阿文」這一脈傳承，另有1996年創辦，1999年正式登記之新竹地區「覓雲社客家三腳採茶戲劇團（前身為「新竹縣客家三腳採茶戲發展協會）」，2004年改由徐進堯接任團長。標榜以三腳採茶戲教學、演出為主，因徐進堯意識到「重複演這十大齣，觀眾看久了會膩」，從歌仔戲、車鼓戲借鏡，新編小戲劇目，早期師資為林榮煥，師承莊木桂，另聘身段教師彭翠華。（參見段馨君（2012，第七章相關論述），以及文化部文化資產局「文化資產個案導覽」，網址：<http://www.boch.gov.tw/boch/frontsite/training/reserverDetailAction.do?method=doViewReserverDetail&caseId=J110201000425&version=1&preserverId=&menuId=603>，「覓雲社客家三腳採茶戲劇團」，查詢日期：2016.04.23，與「八大電視」「石怡潔的感動時刻—覓雲社三腳採茶戲」採訪影片，網址：<https://www.youtube.com/watch?v=T10oWLB8tR8>，查詢日期：2016.04.23）。依據該團團長徐進堯曾將莊木桂「十大齣」劇目內容彙整（1984：1-164），包括：1.〈上山採茶〉、2.〈送郎出門〉、3.〈送郎十里亭、遮尾〉、4.〈糶酒〉、5.〈酒娘送茶郎（送茶郎回家）〉、6.〈賣茶郎回家〉、7.〈山歌對、打海棠〉、8.〈盤賭〉、9.〈十送金釵〉、10.〈桃花過渡〉等。

18 《三腳採茶唱客音》影像的錄製與出版年份，前後相距近十年。而在1990年代末進行錄製之前，榮興客家採茶劇團曾於1992年，在「台北市傳統藝術季」以及赴美國紐約公演的機會中，將〈上山採茶〉、〈十送金釵〉、〈糶酒〉、〈桃花過渡〉等「十大齣」劇目，搬上較為正式的對外演出平台，此舉理應也為劇團後來的錄影版本奠下編修參考基礎。（參見鄭榮興2011：221-223）

含了：「事件一」、「事件二」、「事件三」而有的當代版本。¹⁹反之，「事件二」、「事件三」、「事件四」，共同指向「事件一」之中的何阿文（目前臺灣客家三腳採茶戲可溯及的祖師級人物）與巫石安。由是，曾先枝與客家表藝演藝世家出身的鄭榮興教授的相遇，促成張三郎賣茶劇目的官方復振重要版本，而使得曾先枝的「非劇界」遊歷，有了獨特的文化意義。

因此，「事件三」曾先枝這段經歷間接說明，常用於民間賣藥「撮把戲」的三腳採茶戲，在少見於客家戲曲舞台之時，戲曲演員在其他場域（包含表演場域—賣藥場，以及書面手抄紀錄）重拾回到戲曲舞台，後來甚至成為文化公演的特色演出。

曾先枝個人經歷呼應了這個復振過程的文化現象，同時說明「三腳採茶戲」的落地掃性格，與客家戲曲發展歷程的連結關係，至少有兩處：其一，是初成戲曲的「小戲」階段，另一處，則是在客家改良戲與大戲階段之時，以「復古」思維，被重新整理、恢復的三腳採茶戲。顯然，曾先枝的劇界「出走」與「回歸」，以及他與鄭榮興教授在戲曲藝術方面的碰撞，遂有了另一層的歷史意義。

二、採茶武戲「攻關頭」的美感經驗認知與其應用思考

客家採茶戲劇目文本（含表演）的外部結構與劇情結構，無論是三腳採茶戲或者（改良）大戲，皆有不少劇目有「兩段式」的結構（組構痕跡）特徵。比方，三腳採茶戲中常見「棚頭段」數板，即是一段與後續正戲劇情大抵無關的逗趣道白；而出現在客家大戲中的「兩段式」結構，則經常以「攻關頭」形式出現在劇本（或演出）的前面段落（例如經曾先枝之手編寫者，如《婆媳風雲》、《李阿三嫁阿姆》……等劇）。這些現象，似乎已成客家採茶戲此一劇種的「傳統」。

然而，這種「兩段式」結構之組構特徵，適合以發展過程中的「階段特徵」來理解嗎？這反映出何種美感經驗認知？又是基於何種需求而產生的結果？倘若這是客家採茶戲歷經日治時期當時臺灣劇界風行的「四平戲」、「外江京劇（海派京劇）」留下的「武戲」影響所及，是否僅意味著「改良採茶戲」「未臻成熟」的認知印象，而無其他解釋可能？

曾先枝為榮興劇團重新編寫的《李阿三嫁阿姆》一劇，恰是這個類型的劇目。由於當代另一客家劇團亦有同劇改本，曾錄製播映於客家電視台，恰可進行（劇情）結構的參照比較，以作為釐清箇中美感認知的案例之一。

依據可考資料，曾先枝為榮興劇團編修的《李阿三嫁阿姆》一劇，曾經多次演出過，除了民戲演出之外，也留下官方公演展演紀錄。²⁰此劇是客家戲曲圈中，耳熟能詳的神明戲（民

19 曾先枝、鄭榮興聯手整理的「賣茶郎十大齣」從文本的文學角度觀察，各劇情節主線建立在「六齣（或稱七齣）」上，與「外加三齣」共同形成「十齣」的不同版本，而就其音樂角度觀察，可見鄭榮興在音樂內部系統建構的意圖，以具創作意識的編腔和剪裁，此一版本反映出身為當代編創者的鄭榮興，其對歷史材料的理解與接受。相關分析論述，可參見林曉英〈採茶戲文本「張三郎賣茶」的演變——從《兄弟賣茶》談起〉（2013）。有關何阿文三腳採茶戲之師徒傳承關係，以及何之家族成員基本資訊，可參考鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》（2001：51-56）。

20 至少有1996年，以榮興劇團名義，參與「臺北市傳統藝術季」，此劇以客家大戲之姿，登上官方行之有年的

戲)劇目,曾先枝為榮興客家採茶劇團重新整編此劇,並擔任導演與演員。這齣民間流傳已久的戲曲劇目,也可見寫為《李阿三嫁(阿)母》,或《老樹開嫩花》,臺灣其他採茶劇團中,擁有多張客家劇團牌照的李永乾先生,有一電視改編版本,在2011年首播,2015年重播於客家電視台,該劇稱為《賣身記》,²¹留下相對較為正式的演出紀實。曾(榮興)、李(龍鳳園)的兩個版本,²²雖說因應不同場合、媒材展演條件,而有許多差異,然而回到文本檢視、探討其結構特徵,可以看出二者差異顯示的特殊意義,李永乾版成為可資比對的另一座標。

《李阿三嫁阿母》乃喜劇劇目,演繹劇中人李阿三因債務問題,發想設計自己母親出嫁,從中騙取好友聘禮的逗趣情節,是一齣以「錯配姻緣」為題旨,而設計出雙喜姻緣(老配老、少配少)圓滿結局的戲,屬雙線結構。李永乾版對比於榮興劇團版,僅見該劇團演出版「武戲+文戲」兩段式結構中,後半段文戲結構劇情,換言之,僅有該劇主要情節核心結構主體。

榮興劇團2001年的書面劇本版本(以下簡稱「A版本」),除了既有的故事段落之外,在文本前段(第一場至第四場)尚有民間戲曲圈中所謂的「攻關頭」武戲劇情。作為鋪陳女主角身世坎坷的背景,並在第五場流落煙花青樓的場景之中,女主角獲得老鴇收留,達到「得救」的轉折,再接合此劇主體情節結構後續的文戲開展。此一榮興演出版,可謂有武、有文,符合民間演劇觀劇心理期待,展示戲班成員能武、能文的陣容規模,並藉以展現演員技藝能耐。就情節結構觀察,將該劇情節結構略分為「外加結構」與「主體結構」兩部分,以釐清民間認知此劇主體情節結構之所在。如下表:

【表1-1：榮興客家採茶劇團版《李阿三嫁阿母》】²³

劇本(場次)	情節結構	備註
第一場 探路 第二場 第三場 坐寨 第四場 掠莊	武戲「攻關頭」相關場次 (結構一)	外加結構 不可獨立、單獨演出

傳統藝術表演節目之列。而2002年「文建會文化環境年」之「傳藝宜蘭元年」的「傳古藝創新意」展演活動,榮興採茶劇團亦曾演出此劇。參見國立傳統藝術中心出版,中華民俗藝術基金會主編《2002兩岸戲曲大展成果專輯》,頁40-41。當時是以《老樹開嫩花》為劇目名稱,編劇:曾先枝、鄭榮興,李阿三一角由曾先枝扮飾。

21 20150427客家電視台曾重播(首播於2011年)龍鳳園戲劇團(劇本改編、編修:李永乾)的《賣身記》,即是《李阿三嫁阿母》,為劇中「李阿三」改名為「黃阿三」,第一集乃是從女主角(李秀英)父親的病亡帶入劇情。

22 此劇不只這兩個劇團演出,本文以正式展演、播映的「公演版」取樣,相對有可比較的基準條件。然兩個文本更細膩的比對,並非本文關注所在,有待日後另撰再述。

23 表單中的「情節結構」與「備註」中文字為筆者所加,非劇團提供劇本標示之文字,特此說明。此外,學者蘇秀婷亦留意到榮興演出版「新增場次」(2011:323),該文將第一至五齣定義為「新增」,本文認為第五場「得救」位於劇情轉折點,在場次分野上,本介於第四場與第六場之間的轉折場次,本文以其不屬「武戲」,且,較之李永乾版開場女主角與其父親的貧病交迫情節等的對應關係,皆具「起始」場次作用,姑且暫時將之歸於後半「文戲段」之首,場景所屬結構段落的看法,有所差異。

第五場 得救 第六場 尋友 第七場 託婚 第八場 想婚 第九場 第十場 錯配 第十一場 改約 第十二場 和鳴	文戲相關場次 (結構二)	主體結構 可獨立演出
---	-----------------	---------------

較之於榮興劇團，李永乾「龍鳳園」電視演出版（以下簡稱「B版本」），並沒有「攻關頭」武戲，戲一開場直接演出女主角與其貧病父親流落民間，父親突然暴死，女兒只能賣身葬父，再接後續嫁作富商之妾、立下賣身契約等的情節。

不過，本文關注重點不在於比對出「A版本」、「B版本」兩者間的所有差異（畢竟文本可有不同版本演繹），而是注重在兩者主要情節疊合之處，以及結構上最為明顯的差別——「一段式（文戲）」或「兩段式（武戲+文戲）」，與其背後反映的認知意涵。一如多次演過「三國戲」題材劇目、擅演張飛、董卓等角色的曾先枝，數次於訪談期間提到「要有武（戲）的正（才）好看」的觀點。反映整個戲曲圈的流行風尚（大傳統），映照在採茶戲曲（小傳統）的影響，並在圈中人曾先枝（其個人認知，甚或包括榮興客家採茶劇團藝術總監鄭榮興教授的美感經驗認知）的言談中不斷顯現。

具體而言，四平戲相對於亂彈戲，顯得氣氛熱烈、節奏熱鬧，並以武戲著稱，而繼亂彈戲、四平戲之後，臺灣流行的「海派」外江京劇，則以「連台本戲」、「武戲」與「機關佈景」為其特色，此早為公認的時代風尚趨勢。曾先枝投身戲班之初，在四平底資深演員身旁觀摩，耳濡目染，並曾受日治時期外江京劇流行風潮的影響所及，演出「三國（武）戲」，雖難以分野必然只從某一劇種承繼而來，但在曾先枝從藝生涯中，隨著風潮餘緒與前輩指引，參照著自購的演義小說故事內容，做起演員功課與「講戲」功課，確實培養出曾先枝說、演三國戲的能耐。

因此，上述特殊的演劇、觀劇心理，多少反映「武戲」進入採茶戲，是在成為「改良文戲」專演家庭戲、愛情劇之後，因應風潮而自然產生的處理思維。這大抵循著二十世紀初以至中葉以來，臺灣戲曲發展趨向，所形成的觀劇習慣。實則，這樣的展演作品美學觀，至今仍可見許多採茶戲曲作品保留這個特色，此中強調的是「表演」之技能展現，以及其效果（吸引觀眾）。需要有武戲襯托文戲，增添可看性的思維，在在反映曾先枝出身四平戲曲底，爾後又身處於流行外江京劇大環境的個人經驗體會多少有關。而此，同樣看到「大傳統」與「小傳統」之間的交織，已然編入業界、從業者（表演者、編創者）的思維與心靈。

是以，「武戲+文戲」的兩段式結構，反映出以「演員」為中心的本位思考（目的在於「展技」），其順位乃優於戲曲「作品」（文學性）的考量。然而，正因為看來是考量市場觀眾反應（效果），「攻關頭」武戲因而具有十足的功能性，儘管服務的並非文本的文學

性或結構的完善，而是看重演劇效果的文武調劑之效，以及觀眾觀劇趣味的呼應（包含揣想）。是以，需要重新思考，其中是否反而驗證了如下這項事實，即：後之從藝者很清楚，「武戲+文戲」的兩段式結構，儘管武戲是「功能性」存在為優先考量，但其結構屬性，應歸屬於「外加結構」，反倒文戲因是核心情節結構所在，應是原劇目的「主體結構」。換言之，像此劇這般「武戲+文戲」的兩段式結構，至少應具備如下的幾層認知思維：

1. 在採茶戲發展歷程中，劇目結構具有「未臻成熟」意謂的衍化痕跡。
2. 儘管受武戲流行風潮思維影響，仍可藉由分辨「外加結構」與「主體結構」，對應於「武戲」段與「文戲」段，釐清文戲段落，方是該劇核心主體，武戲段難以獨立、單獨演出，而文戲段則可以獨立展演。
3. 榮興劇團採取保留兩段式結構的處理策略，反映其以「演員（展技）」為優先考量的本位思考，應是有意識的美感經驗的選擇結果，反而不宜以第一層所謂「未臻成熟」定義之。

由是看來，「武戲+文戲」兩段式結構，倘若已然成為客家採茶戲劇種文本「傳統」結構特徵之一，接下來的考驗，將是運用層面其藝術性及其舞臺效果的衡酌思慮：如何既能兼顧藝術與效果，又能於藝術方面再予提升的嚴酷課題。

三、日常生活之生命俗儀與相關素材的採用

回顧曾先枝夫妻口述的遊藝生涯，曾先枝廣泛涉獵各類知識的日常習慣，有許多都反饋到他經手的編劇作品當中。例如，有一些民間習俗基本知識的運用，是藉助坊間農民曆、或自學而來，亦有跑江湖的、博學多聞的朋友可資諮詢請益。因此，其妻賴海銀提及，以前家裡安太歲一類的事情都是自己來，若有人需要合婚、算命，也會找上曾先枝幫忙，曾先枝似乎是《送金釵》戲中，那位挑著藏有百寶貨擔的雜貨郎，販售著人生的機趣與智慧。

本文以下，再以掛名曾先枝為榮興劇團修整之《李阿三嫁阿姆》，探看藉由坊間尋常迎親吉祥話語，是如何將其延伸、擴充，成為劇本內容的一部分。本文茲以下表，列出劇本編寫內容，以及可對應之民間婚慶吉祥話，以為討論之例。

【表1-2：坊間常見婚慶吉祥話與《李阿三嫁阿母》第九場之對照】

坊間常見婚慶吉祥話之一	《李阿三嫁阿母》第九場 ²⁴
一拜祖宗在高 <u>堂</u> ， 二拜乾坤福壽 <u>長</u> ， 三拜三元生貴子， 榮華富貴發其 <u>祥</u> ， 夫妻相拜、送入洞 <u>房</u> 。	一拜祖宗在高 <u>堂</u> 〔tongˇ〕， 二拜乾坤福壽 <u>長</u> 〔congˇ〕； 三拜三元生貴子〔ziiˋ〕， 雙生貴子讀書 <u>郎</u> 〔longˇ〕。 新郎牽娘入洞 <u>房</u> 〔fongˇ〕， 兩姓成婚百年 <u>長</u> 〔congˇ〕； 將錢拿去做好種〔zungˋ〕， 買田買地買樓 <u>房</u> 〔fongˇ〕。

上表左欄所列文句，可知在民間俗文學與韻文學的大傳統裡，坊間婚慶吉祥話，也在此一框架之中，若以北京話發音，押韻句在第一、二、四、五句。

至於，上表右欄所列唱詞，則出現於榮興劇團《李阿三嫁阿母》第九場，劇中人李阿三誑騙母親與好友馮玉林兩人成親之際，他在一旁所講台詞。此段文句，旨在慣常所聽的婚慶吉祥話中，藏入可以令人發笑的字眼，達到畫龍點睛效果。從文句初步觀察，可略見曾先枝日常涉獵之廣，並略知他對人生追求的某些想望。兩相對照左欄與右欄文句，曾先枝所編寫之版本，可謂是採用了左欄常見吉祥話，延伸、擴充而來。這裏應涉及了四項手法概念：

1. 數字排序的串連模式。
2. 既有韻字的沿用與調整。
3. 韻字的複製與韻字的發想。
4. 語詞的連結與戲梗的鋪設。

關於第一點，顯示出必須先掌握坊間版的前三句文句，直接予以沿用，並以民間通俗文學中，戲曲、音樂常用聯章的「數字歌」概念手法（比如「四季（春、夏、秋、冬）」、「五更（一更、二更……）」、「十二月（一月、二月……十二月）」等），以數字串聯起興，喻景、寓情，組構整組唱段。這個版本由兩組四句唸白，組構為八句，暗用「偶數句」成雙不成單的形式意象，以「一、二、三、四」之序，雙雙對對的成偶概念，映襯劇中拜堂燭成親儀俗情節所需的喜慶氣氛。因此，第四句處理為「雙生貴子讀書郎」，即是講夫妻倆生下雙胞胎，既保留次第上「四」的存在，又可避開民間對數字「四」的禁忌，且在其中暗藏預祝喜上加喜的未來祝福。

至於第二點，比對前五句文辭，可知一、二、四句押韻，而以第五句作結，亦押韻。因此沿用一、二、五句的末字「堂、長、房」，而微調第四句末，押「郎」字。以沿用既有韻字為主，再作小部分文句的調整編寫。

24 曾先枝編寫《李阿三嫁阿母》劇本，由苗栗榮興客家採茶劇團提供（2001版）於研究論述之用，謹此致謝。

第三點的要點在於，將「四句一句」的五句文詞，衍生為一組八句的念白，韻押「一、二、四句」兩次。資料顯示用了「重複既有韻字」以及「由詞到句」的發想方式延伸新句。前者，指的是重複第二句「長」字，以及第五句的「房」字做韻字，並從韻字發想、延伸。後者，則是將第二句的「福壽長」對應第六句的「百年長」，而將第五句的「入洞房」對應第八句的「買樓房」，並增為「買田買地買樓房」。於是「雙雙對對（新郎新娘、兩姓成婚）」的具體人生想望，以「好種」、「買田」、「買地」、「買樓房」來證成心願，凸顯出人們渴望幸福美滿的家庭，所冀求好緣份與安定感的價值想望，並探知曾先枝對人生追求的某些想望。尤其「買田買地買樓房」，雖也可用於講述一般人想望的人世追求之「普遍性」，倘若此劇亦屬「集體創作」編寫，卻至少也投射出屬於曾先枝個人經驗的「獨特性」與價值認同。²⁵

第四點「語詞的連結與戲梗的鋪設」尤為重要。其中「語詞的連結」乃從「夫妻相拜送入洞房」拆解延伸為「（新郎牽娘）入洞房」、「兩姓成婚」。而且，「戲梗的鋪設」是指整組八句文句當中，安置「戲梗」笑料之所在。

關鍵句在於「新郎牽娘入洞房」的「新郎牽娘」四字，直接點出在劇中人李阿三設計之下，年輕新郎官馮玉林拜堂成親的是李阿三母親，因此以口白的念出「新郎牽娘」，映照著視覺上兩人的年齡差異（即便拜堂未見真面目，但觀眾事知情的），打破理應相互匹配的「新郎新娘」的期待感，同時將箇中的荒謬效果帶出。此一改動，將該劇「錯配姻緣」的荒謬感，從「視覺」到「聽覺」，配搭合宜的身段做表，將可以達到頗好的戲劇效果。

貳、個人多元閱讀與集體創作層累的交會

民間戲曲作品常見以集體創作方式產生，作品的原創比例相對少。曾先枝編寫採茶戲劇本，也多借用既有劇本的基礎，進行編修與編寫，賦予新意。也因曾先枝勤於閱讀各式書籍，善用前人智慧和語言，並且具有剪裁、取捨的能耐，且擁有長期舞台實踐的敏銳直覺，他經手的戲曲作品，常有頗佳的戲劇效果，這也是榮興劇團將多個劇團重大公演編劇作品，掛名為曾先枝的重要原因。

儘管有「集體創作」的因素，本文下一節，將藉曾先枝的「閱讀」，其「狹義的」與「廣義的」兩個層面，來具體舉例。所謂「狹義的」閱讀，是指他勤於古書典籍的閱讀，「廣義的」閱讀，則包括他在劇界與表藝相關領域的遊歷所見。不過，閱讀書籍的識字基礎，並非在正規教育體制內奠定基礎，反而是在劇界遊歷過程中，機緣啟發他日後自學的開展。²⁶其編修作品與其手法、特色等實例之探討，本文擬以「《李阿三嫁阿姆》與小說、歌謠

25 畢竟，二十六歲前後的青年曾先枝，當年帶著妻子賴海銀來到埔心，用長時間積累存下的金飾換成頭期款，以「買地、建屋」的實際行動，實踐心中想盼已久，追尋安定的真實心聲。

26 筆者訪知，曾先枝日治時期於公學校綴學，十餘歲搭班「勝春園」時，因為四處演劇，跟著戲班來到錦水，遇到私塾先生張國文，他免費為有購書的人提供識字、點讀教學，曾先枝買了《三字經》與《百家姓》，用七天點讀完畢（類似的訪談訊息，亦可參見蘇秀婷相關撰述（2011））。這一段啟蒙學習，啟發了曾先枝日

之對應」、「《中國民間通俗小說》與《萬事由天》之孟姜女唱詞」兩項子標題，各舉分析數例探究之。

一、《李阿三嫁阿媽》與小說、歌謠之對應

曾先枝為榮興劇團編寫的《李阿三嫁阿媽》一劇，原本就流傳於民間，但此一版本部分改編內容，卻反映出曾先枝青壯年時，曾為廣播電台錄製《濟公傳》講古經歷，以及擷取民間歌謠唱詞等的連結。

曾先枝賣藥演藝期間，結識三腳採茶戲樂師莊木桂，以及長期民間賣藥的許秀榮等人，同在民間遊藝、具有電台錄音經驗的賣藥藝人，彼此支援各自承接的案子（包含賣藥廠、錄音、灌錄唱片，甚至合夥「整戲班」等），曾先枝也因為某些工作，而有額外延伸閱讀的功課。《濟公全傳》小說的運用，與某次電台節目錄製有關，曾先枝挑了民間信仰的濟公故事來講古，顯然，這次的準備功課（閱讀），也應用在他日後的編劇作品中。

檢視《李阿三嫁阿媽》劇本，發現章回小說《濟公全傳》與客家戲《李阿三嫁阿媽》有所聯繫，其中並化用了民間歌謠唱詞。這段奇緣摘用、轉化了小說中既有詩詞文句，成為豐富戲曲唱段、唱詞極佳的養料來源。欲具體驗證此一劇本的借用、轉化痕跡，本文以下即以《李阿三嫁阿媽》第五場「得救」，老鴿上場所唱，以及第八場「想妻」開場不久，由藝旦間姑娘們所唱唱段為例證之（包含《李阿三嫁阿媽》第五場【山歌子】，以及第八場【鳳陽歌】與【嘆煙花】的三段曲詞內容的採錄、修編）。

以下，摘錄相關唱詞，先對照章回小說《濟公全傳》，從劇中人物的雕琢思考，延伸相關議題，探究其編修手法及其思維。

（一）類型人物「老鴿」的雕琢

1. 既有詩句的摘用與改字

下表左欄詩句，可見於《濟公全傳》第二十五回「尹春香煙花遇聖僧 趙文會見詩施側隱」回目，濟公與幾位朋友來到勾欄院煙花巷的妓院裡，想見一位「流落煙花的宦家之女」，途經東院所見屏門上的題詩。下表右欄所列，是該版本將之轉化為《李阿三嫁阿媽》老鴿【山歌子】的唱詞，使其適合於勾欄院老鴿形象。

摘用小說裡老鴿導引眾人參觀上房、院落，途經所見四扇屏門其中一扇的題詩，每一扇屏門皆有情色意謂，而且一扇更甚於前一扇所見。四首題詩中，擇一首調整為劇中老鴿所唱，文字裡面本藏有情色雙關，經重新編修的唱段文字，與第三扇詩文同，僅將原版本裡，帶有不經世事意謂的「未」字，更改為「來」字，便將妓院裡老鴿經驗老道的感覺表現出來。

後自學的開始。既要維持生計，又想克服失學的不足，曾先枝採取了自行閱讀的方式，到書局購買字典、辭典與演義小說等書，從了解字音、字義與典故開始。至今，埔心曾宅現今所見臥房書桌旁的各類書籍（包含禮俗、諺語、小說、辭書等）顯然是曾先枝編寫劇本的重要工具書。

【表2-1：《李阿三嫁阿媽》採用章回小說唱段之文辭對照表（一）】

《濟公全傳》 ²⁷	曾先枝《李阿三嫁阿媽》/末字之四縣音
欲砌雕欄花兩枝， 相逢卻是未開時， 姣姿未慣風和雨， 囑咐東君好護持。	第五場/【山歌子】（老鴛楊葉姐所唱） 欲砌雕蘭〔欄〕花雨〔兩〕枝〔gi✓〕。 相逢卻是來開時〔sii˘〕。 姣姿來慣風和雨〔i˘〕。 囑咐東君好護持〔cii˘〕。

僅更改小說中原有的「未」字為「來」字，便使原本「處子」含蓄嬌羞之情味，一變而成為意有所指、帶有老於經驗的語意，既適合捏塑老鴛角色形象，且無需過度修改，即見效果。

2.民間歌謠的援引與改編

再者，劇中鴛母楊葉姐所唱【老時採茶】曲詞：「河邊石子生溜苔，燈心門門風打開。七寸枕頭眠三寸，留便四寸等妹來」四句，經查，與臺灣民間流傳之不同版本（曲調）的客家山歌唱詞有其疊合、重組的現象，可見是民間相對固定的唱詞文句段落。以下，列出筆者查索可得，其中兩個業經正式出版的有聲資料版本，據以略見劇中【老時採茶】曲詞與二者之間的對應關係。

【表2-2：「七寸枕頭眠三寸」之曲詞對應比較表】²⁸

經曾先枝修編之版本	與不同版本的對應情況	說明
河邊石子生溜苔， 燈心門門風打開。 七寸枕頭眠三寸， 留便四寸等妹來。	【版本一】「山珍海味」（HL-215）【山歌仔】 ²⁹ 南風利利對面來。燈心門門風打開。 七寸枕頭墊三寸。留便四寸等哥來。	疊合第二、三、四句。
	【版本二】「才女寶蓮會木珍」【平板】 ³⁰ 河邊石子生溜苔，千思萬想望哥來。 七寸枕頭墊三寸，留得四寸等哥來。	疊合第一、三、四句。

民間歌調曲詞的疊合，未必是相同曲調演唱，這本是民間劇、曲常見現象，尤其是七言四句的通用形式。這裏置入劇本裡的唱詞，塑造出老鴛「甚了風情」的典型人物形象。經曾先枝編修之版本，其【老時採茶】四句曲詞末字分別為：苔〔toi˘〕，開〔koi✓〕，寸

27 參見《濟公全傳》六十回本，第二十五回「尹春香煙花遇聖僧 趙文會見詩施側隱」。

28 一般曲名，除曲調名之外，常見或以首句唱句標誌之，本表以相疊合的第三句為名稱，特此說明。

29 此處引用之資料訊息，出自中壢湯玉蘭演唱，苗栗美樂唱片，彭雙琳出品，1963年發行。（參考資料來源，網址：<http://www.hakka.gov.tw/content.asp?Cultem=7442&mp=1925>，檢索日期：2016.03.26）

30 徐木珍、陳寶蓮對唱，1982年，愛華音樂（卡帶，初版卡帶全集編號8）。（參考資料來源：客家委員會「台灣客家音樂網」，網址：http://music.ihakka.net/web/web_songs_view.aspx?id=151，檢索日期：2016.03.13）另據愛華唱片客家傳統歌曲目錄，可知專輯名稱「平板調（三）」（轉引自葉美週〈客家民間藝師徐木珍的多元音樂世界〉，交通大學客家社會與文化學程碩士論文，2012：65）。

〔cun〕，來〔loi〕，不僅沿用疊合唱句所用韻字，而且在意境上也疊合了其他兩個版本提供的意象。

具體來說，三個版本都淺顯易懂的使用景物意象，暗示情慾的騷動。無論是上表【版本一】的「南風利利對面來。燈心門門風打開」一般，比喻慾望像似鋒利的南風吹來，用單薄脆弱的燈芯想要把門關上，根本是無從抵擋。抑或者是【版本二】「河邊石子生溜苔，千思萬想望哥來」的借景暗喻熱切情愫潮動般的直白傾訴。

經曾先枝之手的版本，可謂之打破另兩個版本一、二句的連結，反之，卻也可以說是同時用了兩個版本提供的意象，將深解風情的老鴿，捏塑的更具人性。再者，三者疊合的第三句，曾先枝經手的版本所用「眠」字，較之其他二者，更明白直指愛侶們夜晚相會同眠的春情。

3.也談「棚頭段」的韻律感

關於此劇老鴿楊葉姐的捏塑，還可藉由她一出場所念的【棚頭數板】，稍微延伸另一議題探討。

曾先枝經手版的《李阿三嫁阿姆》第五場，老鴿楊葉出場所念【棚頭數板】，雖未與後續劇情直接相關，卻在逗趣、暗藏春情的文字裡，讓觀眾看見一位有年紀、又見錢眼開的老鴿人物形象被塑造出來。畢竟採茶戲「數板」，經常襯托劇中人的性情，且具有調劑、熱場的作用。不過這一段念詞各句末字，以及通段的押韻情況，在其語音方面的共通特徵，值得重新檢視採茶戲唱念「押韻」與其手法的定義範圍。

【表2-3：《李阿三嫁阿姆》老鴿【數板】用韻與韻律感說明表】

《李阿三嫁阿姆》第五場老鴿【數板】	末字拼音	韻律感
01.人老就嚙 ^ㄟ 〔囉 ^ㄟ 〕	〔so ✓〕	○
02.面皮打摺又打 ^ㄟ 〔窩〕	〔vo ✓〕	○
03.水粉拿來刷	〔sod ˘〕 ³¹	○
04.胭脂拿來塗	〔tu ˘〕	X
05.打扮起來和那十七八差不 ^ㄟ 〔多〕	〔do ✓〕	○
06.有一日公園 ^ㄟ 〔坐〕	〔co ✓〕	○
07.見著一位老師 ^ㄟ 〔哥〕	〔go ✓〕	○
08.身穿花西裝	〔zong ✓〕	X
09.腳穿黑皮靴	〔hio ✓〕	○
10.銀票拿出又暖〔恁〕 ^ㄟ 〔多〕	〔do ✓〕	○

31 苗栗樂興客家採茶劇團提供之劇本，此處寫為「擦」，此乃海陸腔用字語彙，音〔cad〕，客語四縣腔的同義字，寫做「刷」，音〔sod ˘〕，本文基於押韻概念，據以將書面劇本文字更改為同義的「刷」字，特此說明。

11.我問他拿錢做什麼	[mo\] ³²	○
12.他講邀我唱介哪噯啲麼哪噯啲	[iou\]	X

這段【數板】各句末字（若視為是韻腳），多以〔o〕元音（母音）為韻，不像詩文或曲文押韻，規範在偶數句出現。具體來說，這段【棚頭數板】十二句裡，以〔o〕收尾的字，計有八個（包含入聲字「刷」），然而，其他四句，有三句的末字，其音節結構中其實也包含了〔o〕元音（指：裝〔zong\ 〕、靴〔hio\ 〕與啲〔iou\ 〕）。換言之，除了第四句之外，其他十一句的末字皆有〔o〕這個單元音，做為「主要元音」。

裝〔zong\ 〕、靴〔hio\ 〕與啲〔iou\ 〕三字，與其他句末字的異同，在於共同以〔o〕為主要元音，卻因與其他非聲母音節結構組合，形成不同聲響組合，而又有所區別。是以，這段【數板】多數句末字音節落在元音〔o〕，成為串連起各句、又形成各句休止處聲響統一感的「韻」，上表右欄所標「韻律感」的「○」與「X」，即是以其音節結構最後是否落在元音〔o〕以為區分，而此，將有助於看到這組【數板】各句之間所形成的某種「韻律感」的表現。

藉此，亦可觀察民間戲曲「韻文學」押韻的不同可能，語音聲響特徵，除了不限於詩韻的規範，不限於曲韻通押等的操作，其中尚且有著更為彈性的語言音韻旋律美感的存在。這種既有「出格」質性，又具有指向押韻韻腳元音的穩定感，若非經過自覺、有意識的設計，而是無意間擷取了前人實踐累積的經驗結果，無論如何，此一版本【棚頭數板】表現出這種語言律動，實具有相當程度的音樂感之質性，亦可見證為口傳文學長期實踐過程中，蘊含語言（語音）音韻美的例證。

（二）類型人物「煙花女子」的雕琢—遭遇坎坷女子之情境移植與取捨

煙花女子人物的類型，除了老鴿，曾先枝筆下（依據其手抄筆記所記），身世坎坷的有情女子的無奈與苦楚，是其中一類。《李阿三嫁阿媽》中女主角李香君，以及在她周圍的煙花院醉仙樓眾家姑娘，大抵皆屬此類。以下，即以見於《濟公全傳》第二十六回「救難女送歸清淨庵 高國泰家貧投故舊」，對應經曾先枝之手之《李阿三嫁阿媽》第八場，藝旦姑娘所唱【鳳陽歌】，以及其後李香君所唱【嘆煙花】分別討論。

《李阿三嫁阿媽》眾姑娘所唱【鳳陽歌】，較之《濟公全傳》所見，疊合之詩句改動不多，僅改「喜」字為「洗」字，改「國」字為「園」字。

32 「做什麼」的「麼」字北京話發音，語音接近〔mo\ 〕。

【表2-4：《李阿三嫁阿媽》採用章回小說唱段之文辭對照表（二）】

《濟公全傳》 ³³	《李阿三嫁阿媽》/末字
教坊脂粉 <u>喜</u> 鉛華， 一片閑心對落花， 舊曲聽來猶有恨， 故 <u>國</u> 歸去卻無家。 雲鬢半綰臨妝鏡， 兩淚空流濕絳紗， 安得江州白司馬， 樽前重與訴琵琶。	第八場/【鳳陽歌】（用於醉仙樓姑娘） 教坊胭脂 <u>洗</u> 鉛華〔faˇ〕。 一片閑心對落 <u>花</u> 〔faˇ〕。 舊曲聽來猶有恨〔hen〕。 故 <u>園</u> 歸去卻無 <u>家</u> 〔gaˇ〕。 雲鬢半綰臨妝鏡〔giang〕。 兩淚空流濕絳 <u>紗</u> 〔saˇ〕。 安得江州白司 <u>馬</u> 〔maˇ〕。 樽前重與訴琵 <u>琶</u> 〔paˇ〕。

此段唱詞的韻腳韻字，與《濟公全傳》用字相同，押韻押在第一、二、四、六、七、八句。亦即，韻句為唱段第一句、偶數句，以及第七句（倒數第二句）。沿用既有韻字，並在用字上做句意的微調。

相對於小說《濟公全傳》第二十六回前半段，女主角尹春香是位歷經「賣身葬父、奸人拐賣、誤入煙花」不幸遭遇的女子，小說中她所題詩句，見用於《李阿三嫁阿媽》的【鳳陽歌】，這首安排給眾姑娘迎賓時所唱，雖然未明指是誰家遭遇，但顯然不是姑娘們自己，而《李阿三嫁阿媽》劇中女主角李香君，她在【鳳陽歌】之後，緊接著獨唱【嘆煙花】，使得姑娘們所唱【鳳陽歌】，反倒成為襯托她身世坎坷的鋪陳曲目。並且，某個程度「移植」了《濟公全傳》裡尹春香的情境與遭遇。

在《李阿三嫁阿媽》眾姑娘唱詞中，隱約指涉這位昏倒醉仙樓前，不得不委身於煙花巷的李香君，並非是「喜鉛華」愛打扮的女子，反而是「洗（去）鉛華」、有空「對著落花」想心事的易感、無家可歸的可憐姑娘。強調李香君淪落煙花的無奈，以及其悲苦處境。改「國」字，為「園」字，去除原有詩句中，名妓歌詠國破家亡的傷感之情，轉化為貼近小兒小女面對個人飄零遭遇，感嘆「小我」的孤寂感。

除了對照老鴿之外，此處主要做在醉仙樓姑娘與女主角李香君之間，凸顯李香君的脫俗氣質。而這裏沿用原詩句中，有關江州司馬白居易《琵琶行》的典故，則為女主角將遇到與其相知的男主角埋下伏筆。女主角【嘆煙花】唱句，見下表右欄：

33 參見《濟公全傳》六十回本，第二十六回「救難女送歸清淨庵 高國泰家貧投故舊」，淪落煙花院的尹春香題詩，展現文才素養。

【表2-5：《李阿三嫁阿姆》採用章回小說唱段之文辭對照表（三）】

《濟公全傳》 ³⁴	《李阿三嫁阿姆》/末字
骨肉傷殘事業荒〔fongˇ〕，	第八場/【嘆煙花】（用於淪落藝旦間李香君） 一家拆散各逃□〔mongˇ〕。
一身何忍入為囹〔congˇ〕，	不〔小〕奴不忍入為囹〔congˇ〕。
涕垂玉署辭官捨〔saˋ〕，	涕垂玉筋辭家○〔hiongˇ〕。
步蹴金蓮入教坊〔fongˇ〕。	步蹴金蓮入教坊〔fongˇ〕。
對鏡自憐傾國色〔sedˋ〕，	對鏡自憐傾國色〔sedˋ〕。
向人羞學倚門○〔zongˇ〕，	問〔向〕人休學倚門○〔zongˇ〕。
春來雨露深如海〔hoiˋ〕，	春來雨露深如海〔hoiˋ〕。
嫁得劉郎勝阮○〔longˇ〕。	何時逢得如意○〔longˇ〕。

女主角李香君【嘆煙花】唱段的調整幅度，相對稍多一些，捨棄小說中尹春香個人遭遇部分不適用之處（或者說編劇認為不適於「移植」的某些人物設定），劇本編寫重點落在首句的「一家拆散各逃亡」，以及末句「何時逢得如意郎」兩句。

前者，表現女主角與家人生離的飄零，並以「垂涕」、「離家鄉」表示深層悲傷，此處同樣以「教坊」修飾身處「煙花院」的不堪，而尾句的「何時逢得如意郎」，則用更淺白的文字，表達她想脫離火坑，嫁個好郎君的期盼。換言之，捨去原本小說中所用劉晨、阮肇入天台遇仙女的典故，把文學典故的艱澀，改為通俗常見的愛情期盼，直接傳達給觀眾理解，且有呼應【鳳陽歌】中寫作樂府名作《琵琶行》白居易，那位因為己身遭遇困頓，而能有同理心，生出惜花、愛花之情，寓寄「同是天涯淪落人，相逢何必曾相識」，發出「知己難逢」的感嘆之意，比起用典，更能直接訴諸觀眾共鳴。

此段唱詞的韻腳韻字，依循《濟公全傳》韻字，並依照慣例偶數句必押，前四句皆押（或者一、二、四句，看押韻的嚴謹度），後四句押偶數句，計有一、二、（三）、四、六、八句押韻。顯見對適宜的詩句的沿用，有所掌握之餘，對於轉化詩文使其更為淺白，是著墨的重點所在。

可見，掌握唱段韻腳與唱句文意，是編修戲曲劇本者基本的修煉功課。然而，運用巧妙與否，將是功力高下判分的重要指標。從曾先枝經手編修的戲曲作品觀察，即便歷經集體編寫發想過程，其精彩之處即在於「語言」與其效果的處理，尤其箇中「文理」邏輯，如何與人物性情、處境，以及劇情推移，形成合理而有效的推展，是他協助處理戲曲劇本的強項。畢竟戲曲表演的唱、唸、作、打，若有相對堅實的語言文字支撐，人物、情境之詮釋，或整體之舞台效果勢必相得益彰。

34 參見《濟公全傳》六十回本，第二十六回「救難女送歸清淨庵 高國泰家貧投故舊」，同為尹春香所題詩句。

小結

本文上述所引例證，皆可知經曾先枝之手，有關取材於《濟公全傳》詩句材料的運用，至少包括人物（性情、身份）的移用、塑造，以及善用既有詩句的摘用、改寫。此外，另從曾先枝手抄筆記的抄寫模式（習慣），亦可見一斑（手稿常見以劇目、唱段為標目之外，尚有一類標題，是以劇中應用的「情節情境」，或「人物類型」標誌）。

可見，曾先枝善用「典型（如人物）」與「類型（如情境）」兩個概念，把適宜的情境與人物（包含人物關係），予以組織，並採取了戲曲「戲套」組構手法，予以編修調整。他編修戲曲劇本的要訣，不妨著眼於編修過程中，其有機的予以「剪裁」與「（再）組織」的開放意義，而非執著於其摘用既有材料之「複製（移植）」的封閉意義。

二、《中國民間通俗小說》與《萬事由天》³⁵之「孟姜女」唱詞

曾先枝平日閱讀的吸收、轉化與構思，也反映在榮興劇團的電視客家戲曲《萬事由天》一劇。從其中「孟姜女」故事編寫，對應曾先枝手邊的《中國民間通俗小說》以及採茶戲常用曲調【十二月古人】唱段唱詞，可見曾先枝為《萬事由天》編寫的孟姜女唱句，其剪裁、運用之妙。除了合乎文化生活的邏輯，並反映編寫者對一年四季的月令節氣自然情景的感受認知。

本文後續探討將依據下列三個方向開展：韻字的沿用和轉化，文句、文意的延伸和調整；情景的「沿用」與「挪用」——也談在地氣息與個人感受；從修辭、句意到劇意，看曾先枝筆下「孟姜女之苦」。

本文以下「韻字的沿用和轉化，文句、文意的延伸和調整」段落，將不以「正月」以至「十二月」的次第列序，而是以「總表」之各個「分表」的方式，列出對應唱段文字，並於各分表之前論述說明，以為參照。³⁶

（一）韻字的沿用和轉化，文句、文意的延伸和調整

從押韻角度檢視，曾先枝將手邊《中國民間通俗小說》中相關詩句，以四縣客語發音不押韻之處的多數句組末字，都做了為押韻而轉化文字、句意等的處理。

依照舊慣通例，以一、二、四句押韻為通例，可知曾先枝新編修的版本，押韻模式尚有其他樣式。比如說：一、二句同韻，三、四句同韻者（如：四月。忙〔mong~〕、桑〔song✓〕、死〔si\〕、衣〔i✓〕）。進一步觀察其他月份押韻的情況，將發現其運用與變化，以及牽動文句之更改的幅度有所差異，不妨以如下四種用韻情況，分列說明各月修改調

35 有關《萬事由天》一劇，曾先枝以「那是講《七世夫妻》的故事」稱之。依照朝代先後，「孟姜女與范杞梁」的故事是第一世。

36 學者劉新圓（2011：180-181）博論中，亦見浙江地區「孟姜女」題材之採錄與討論分析，其所錄內容（含唱詞）雖可參酌，然非本文所論曾先枝版本之所本，亦非本文所欲探討之主對象，故不另再述。

整的情形：

1.沿用韻腳，而較嚴謹者

延續左列《中國民間通俗小說》之「正月」〔ien〕韻之沿用，基本句意亦沿用之，改唱句的修辭表達。至於，「十一月」則是守住〔i〕韻，維持第一句句意，而第二句至第四句句意另行延伸，與原詩語意稍遠。

【表2-6：「孟姜女故事」唱段對照表（一）】³⁷

《中國民間通俗小說》	「孟姜女故事」唱段摘錄
正月梅花得氣〔sien〕。 家家戶戶過新〔ngien〕。 人家夫婦團圓敘〔si〕。 我獨孤零有誰〔lien〕。	正月裡來是新〔ngien〕。 家家新春貼對聯〔lien〕。 合〔闔〕家團圓度佳節〔jied〕。 孟姜尋夫泪連連〔lien〕。 ³⁸
十一月裡雪花〔fi〕 / 〔bi〕。 丈夫一去杳無音〔im〕。 奴家親把寒衣送〔sung〕。 不見丈夫誓不回〔fi〕。	十一月裡霜雪〔fi〕 / 〔bi〕。 ³⁹ 霜雪摧殘嫩花枝〔gi〕。 ……………難行走〔zeu〕。 万里尋夫送寒衣〔i〕。

關於曾先枝版「十一月」的用韻情況，有一項特殊之處，適可以反映當今「四海腔」語音現象在戲曲舞臺上的情況之一端。曾版「十一月」唱段韻字：「飛」、「枝」、「衣」三者之中的「飛」字，在戲曲舞臺上，實際發音唸作〔fui〕，而不是教育部公告四縣腔的文讀音〔fi〕，或其俗讀音〔bi〕。這一類的字音現象，在戲曲唱念操作裡，不僅止於此字。為數不少的這類文字發音現象，基本上是以四縣腔的聲調為基礎，採用海陸腔的韻母，結合為某種「混合語」，戲曲舞臺上這類語音現象的存在，或許也是「四海客語音韻擴散現象」⁴⁰的例證。

這種語音現象並非孤例，客家戲曲作品中類似的押韻現象，在當今客家戲曲旦行表演佼佼者江彥琛手中編修的同題材劇目《孟姜女過關》，其「十一月」唱段，也觀察到相同的語音現象。⁴¹由此可知，某些客語字音實質操作時，會把四縣腔〔i〕，念為海陸腔〔ui〕的情

37 《中國民間通俗小說》無論以何語言發音，為了對照曾先枝編寫內容，每句尾字暫以四縣腔客家話查索字音，以明是否合於客家戲曲唱念之四縣腔押韻。而孟姜女唱段摘錄自曾先枝手抄筆記《萬事由天》部分內容，感謝曾先枝提供研究論述之用。然原抄本中本缺十月，特此說明。部分唱詞，基於保護曾先枝的創作，未涉舉例必要之處，部分文字暫以「……………」標示，以下皆同。

38 或可改為意思相近之「淚漣漣」，尾字亦音〔lien〕，同韻。

39 客家採茶戲舞臺表演，演員唱唸「飛」字，唱為〔fui〕，而非四縣腔〔fi〕或〔bi〕兩者之一。

40 「混合語」、「四海客語音韻擴散現象」乃語言學者呂嵩雁研究「四海客語」的觀察、分析用詞。研究成果主張臺灣客語的四縣腔與海陸腔之間，存在著音韻演變「雙向擴散」的現象。（2007：45、48-49、53-56）目前筆者觀察實例，至少包括中古韻母「蟹攝（合口一等）」的「回」、「會」，「蟹攝（合口三等）」的「廢」字，以及「止攝（合口三等）」的「非」、「飛」、「圍」、「揮」……等字。

41 此一版本「十一月」唱詞：「冬月裡來雪紛飛〔fi〕 / 〔fui〕」。好似鵝毛滿身圍〔vi〕 / 〔vui〕。有錢

況，確實存在於客家戲舞台上。然而，戲曲表演中，這種台灣民間可見的語音現象，或屬相關語言、語音學者所言之「音韻擴散」現象，或「丟失韻頭」⁴²的語音變化現象的產生，是否兼具表演的聲音效果等因素所致，尚需持續觀察與進一步的分析探討。本文現階段僅就此一現象的存在，將影響編寫劇本者對唱句押韻選字的思酌，指出其間的連動關係。

2.沿用韻腳，而稍寬鬆者

左列《中國民間通俗小說》「七月」與「十二月」詩句，以四縣客語發音，皆是以〔iong〕韻押韻，有元音〔i〕作介音。不過「九月」，則是〔iong〕與〔ong〕韻的通押情況。至於，表中右列版本，「七月」、「九月」與「十二月」三個月份的唱句韻字，皆呈現〔iong〕與〔ong〕通押的情況，足見戲曲在押韻語音的聽覺認知方面，注重的是「求其同」的語音回返，而非著眼在「別其異」的層次區分上。

再者，若從詩句（唱段）文句觀察，兩個版本的「七月」與「十二月」文意對應，歧異較大。尤其是前者七月熱，而後者七月已開始吹起涼風。而前者的十二月重點在於「家」與「團圓」的感慨，而後者則另外延伸「求情」的對應，濃縮「家」與「團圓」的句意，把層次予以延伸。「九月」則是沿用前兩句，延伸後兩句轉為「有雙有對好作樂」，再回到孟姜女的心境。

【表2-7：「孟姜女故事」唱段對照表（二）】

《中國民間通俗小說》	「孟姜女故事」唱段摘錄
七月菱花貼水 ^香 〔hiong✓〕。 蚊子如雷鬧嚷嚷〔ngiongˋ〕。 但願吃盡奸臣血〔hiedˋ〕。 好使丈夫脫災 ^殃 〔iong✓〕。	七月秋風漸漸 ^涼 〔liongˊ〕。 家家戶戶做衣裳〔songˊ〕。 ……………多景致〔zii〕。 冷風切莫吹俺 ^郎 〔longˊ〕。
九月天氣日漸 ^涼 〔liongˊ〕。 籬邊黃菊正芬芳〔fong✓〕。 倘能尋得親夫主〔zuˋ〕。 同飲茱萸賞重 ^陽 〔iongˊ〕。	九月九日是重 ^陽 〔iongˊ〕。 家家釀酒菊花 ^香 〔hiong✓〕。 有雙有對好作樂〔log〕。 孟姜孤單受風 ^霜 〔song✓〕。
十二月裡水仙 ^香 〔hiong✓〕。 想起高堂二爹 ^娘 〔ngiongˊ〕。 去年守歲人三個〔go〕/〔ge〕。 今年缺少女孟 ^姜 〔giong✓〕。	十二月到年又 ^將 〔jiong✓〕。 家家殺豬又殺 ^羊 〔iongˊ〕。 姜女尋夫受艱苦〔kuˋ〕。 求請軍爺放行 ^往 〔vong✓〕。

身上穿〔著，zogˋ〕皮襖〔oˋ〕。我夫北方受寒罪〔cui〕。」「飛」與「圍」之韻母唸作〔ui〕，方與「罪」押韻。

42 「丟失韻頭」，這裡意指韻字的韻腳從本來的〔ui〕，丟失〔u〕而變為〔i〕的情況。

3. 沿用韻腳，而稍寬鬆者，且前後不同韻

左列「四月」詩句，以四縣客語發音，並以押韻基本規則檢視，可謂一、二、四句押〔ong〕韻，而不以前兩句押〔iong〕韻，而把第四句排除在外。至於右列曾先枝編寫版本則見唱段的前兩句，非押〔iong〕韻，而是〔ong〕韻，而且，後半的三、四句一起押另一韻〔i〕。形成一、二句押一韻，三、四句另押一韻的情況。

至於文句與文意，兩個版本的差異也頗大，並非沿用、轉化的關係。前者以「四月薔薇」用文學手法「興」之，而後者則鎖定「採桑養蠶」一事，編者雖則可能意識到絲「布」與寒「衣」之間的物質連結，實際上，蠶「絲」亦可連結「思念」的文意指涉。可惜「四月」末句為了押韻〔i〕，雖複製了「十一月」末句「万里尋夫送寒衣」句意，但是對應「四月」當時氣候時序，以臨近歲冬尋夫送衣的時機點之合理性考量，此一版本相對顯得較為唐突。

【表2-8：「孟姜女故事」唱段對照表（三）】

《中國民間通俗小說》	「孟姜女故事」唱段摘錄
四月薔薇滿架香〔hiong✓〕。	四月裡來養蠶忙〔mongˇ〕。
千里尋夫女孟姜〔giong✓〕。	……………去採桑〔song✓〕。
丈夫隻身長城去〔hi〕。	姜女桑樹焦枯死〔si\〕。
不知死活與存亡〔mongˇ〕。	万里尋夫送寒衣〔i✓〕。

4. 擺脫原有用韻，完全另起一韻者

曾先枝編寫的孟姜女唱段中，擺脫原有用韻，另起一韻的月份，至少有五個月份（二、三、五、六、八月）。初步判斷，這主要是因為小說既有詩句所用韻字，以四縣客語發音並不押韻（六月的詩句有押韻除外）之故，戲曲劇本編寫者勢必需要重新編寫新詞。因此，包含「二月」押〔ai〕韻，「三月」押〔in〕韻，「五月」通押〔iong〕與〔ong〕兩韻，而「六月」改原有〔ien〕韻，改為押〔ong〕韻，至於「八月」，則改押〔iu〕韻等。不過，戲曲劇本中書寫的是書面文字，與實際發音未必完全對應，但若依押韻規則，可知「二月份」唱詞中的「俺」字，應該要發音為〔ngaiˇ〕，方可與第一、二句末字的「泥」、「低」押韻，是以書寫之時，或可據以改字。⁴³

比對左右兩個版本，其段落句意的相互連結，「二月」表現重點在「春」與「燕子」，「三月」鎖定在「清明」，「五月」則是聚焦「端午」，「八月」則是將「桂花」與「中秋」連結應景。然而，兩個版本唱詞差異，足證改寫幅度較其他月份為大，已然脫離既有韻字可能造成的語意框限，而另有發展。

43 此處「俺」字，可改寫為代表「我」的客語字「偃」，音標〔ngaiˇ〕，方有押韻。

【表2-9：「孟姜女故事」唱段對照表（四）】⁴⁴

《中國民間通俗小說》	「孟姜女故事」唱段摘錄
二月春分柳色新〔sin✓〕。 百草萌芽遍地青〔qin✓〕。 眼中只有春光好〔ho\〕。 唯有奴家最傷心〔sim✓〕。	二月燕子口含泥〔nai\〕。 ⁴⁵ 一隻飛高一隻低〔dai✓〕。 ……………一句話〔fa〕／〔va〕。 系喜系悲話知俺〔ngai\〕／〔am〕。
三月桃花是清明〔min\〕。 雙雙燕子把巢尋〔qim\〕。 幾多燕子雙來去〔hi〕。 孟姜獨自路上行〔hang\〕。	三月掃墓是清明〔min\〕。 一聲爺來一聲親〔qin✓〕。 家家坟墓飄紙錢〔cien\〕。 姜女尋夫去上京〔gin✓〕。
五月榴花耀眼紅〔fung\〕。 端陽競渡樂事多〔do✓〕。 路上來往人多少〔seu\〕。 不見親夫萬祀梁〔liong\〕。	五月裡來是端陽〔iong\〕。 蚊虫咬人苦難當〔dong✓〕。 蚊子愛咬奴家血〔hied\〕。 莫咬我夫万杞良〔liong\〕。
六月荷花紅正鮮〔sien✓〕。 不堪回首話當年〔ngien\〕。 可憐夫妻團圓日〔ngid\〕。 欽差捉去恨難填〔tien\〕。	六月裡來日子長〔cong\〕。 烈日当空似火燙〔tong〕。 孟姜吃苦為夫主〔zu\〕。 千山萬水路頭長〔cong\〕。
八月桂花滿園開〔koi✓〕。 孤雁獨自到南邊〔bien✓〕。 我同孤雁一樣苦〔ku\〕。 一對鴛鴦兩分開〔koi✓〕。	八月十五是中秋〔qiu✓〕。 月圓人缺泪雙流〔liu\〕。 雁鵝同俺來帶信〔sin〕。 勸我丈夫莫愁忧〔iu✓〕。

小結

從編修角度檢視曾先枝經手版本的用韻情況，可見戲曲劇本唱段處理，既有詩文（唱句）韻腳押韻的掌握，是曾先枝有意識的轉化處理手段。亦即，在既有素材的基礎之上，巧妙以「沿用」、「轉用」與「另起」等方式處理韻字韻腳，並從中引伸相關情境與心境，作為編修再創的基本盤。至於詩文語意的沿用與否，涉及和思考更為複雜，以下本文即以「沿用」與「挪用」，談在地氣息與編劇者個人感受，以實例將曾先枝經手版本內容反映的某些特徵與訊息提出。

（二）情景修辭的「沿用」與「挪用」——也談在地氣息與個人感受

44 表列右欄中，有關曾先枝手抄編寫以簡體字書寫之處，本文盡量予以保留原樣，特此說明。

45 燕子通常代表「春暖花開」春天到來之意。其繁殖期多寫為三至八月，或四至七月，此處移作「二月」歸來，較一般所見稍早，若以之用來表示「春到」，無關與氣候連結精準與否，或無不可。

客家戲裡常見聯章體的客家歌謠，有「更鼓」、「季節」、「月份」等。聯章結構有助於層疊效果的累積，使得劇情鋪敘更容易達到所需的渲染效果，因此唱詞編寫的次第與層次設計，將是編劇者重要功課。本文關注曾先枝編寫「孟姜女」唱段的是：從語意與劇意的角度觀察，曾先枝將自身對自然景觀的體悟，以「挪用」文本的方式改寫唱句，並使其符合劇意的具體例證與其效果。

曾先枝編寫「孟姜女」唱段，呼應了本文前述曾先枝編寫作品往往可見他「擅於剪裁」的能耐展現。這裏涉及的有文字修辭的改寫，不同來源之取材（素材），以及之間的連結與取捨。為了更為具體的討論，本文再以《中國通俗小說》相關詩句為例，將各月首句列出，以為比較基礎：

【表2-10：「孟姜女故事」唱段各月份首句對照表】⁴⁶

《中國民間通俗小說》	曾先枝「孟姜女故事」唱段首句
正月梅花得氣先〔sienˊ〕。	正月裡來是新年〔ngienˊ〕。
二月春分柳色新〔sinˊ〕。	二月燕子口含泥〔naiˊ〕。
三月桃花是清明〔minˊ〕。	三月掃墓是清明〔minˊ〕。
四月薔薇滿架香〔hiongˊ〕。	四月裡來養蠶忙〔mongˊ〕。
五月榴花耀眼紅〔fungˊ〕。	五月裡來是端陽〔iongˊ〕。
六月荷花紅正艷〔sienˊ〕。	六月裡來日子長〔congˊ〕。
七月菱花貼水香〔hiongˊ〕。	七月秋風漸漸涼〔liongˊ〕。
八月桂花滿園開〔koiˊ〕。	八月十五是中秋〔qiuˊ〕。
九月天氣日漸涼〔liongˊ〕。	九月九日是重陽〔iongˊ〕。
十月芙蓉北風號〔hoˊ〕。	
十一月裡雪花飛〔fiˊ〕/〔biˊ〕。	十一月裡霜雪飛〔fiˊ〕/〔biˊ〕。
十二月裡水仙香〔hiongˊ〕。	十二月到年又將〔jiongˊ〕。

曾先枝「孟姜女」唱段的編寫內容，從句意改寫觀之，可見編者對自然月令不同景觀的感受。曾先枝的認知中，月份與相關景致、活動的連結，有如下的樣態：「正月新年」、「二月燕來」、「三月清明」、「四月養蠶」、「五月端午」、「六月烈日當空」、「七月秋風漸起」、「八月中秋」、「九月重陽」、「十一月霜雪紛飛」、「十二月一年將盡」等。這些樣態與時態的連結，無論是具體或抽象的意象感知，與《中國民間通俗小說》所見相關詩文稍作比對，感受的描繪其實不盡相同。

兩相參照，《中國民間通俗小說》注重在季節（月份）與當月花種的連結（正月對梅花，二月對柳樹，三月對桃花，四月對薔薇，五月對榴花，六月對荷花，七月對菱花，八月對桂花，九月對黃菊，十月是芙蓉，十一月雪花紛飛，十二月水仙綻香），而曾先枝編寫版

46 本表左欄詩句末字，以及右欄唱句末字，皆以四縣腔客語標音，特此說明。

本內容，則是側重在季節（月份）與節氣、節慶、農事以及生活感受的連結。

因此，相對於《中國民間通俗小說》的「三月燕」，曾先枝版的燕子是二月現身，且成雙成對，對比孟姜女孤單一人；相對於《中國民間通俗小說》的「七月蚊鬧」，曾先枝版的蚊子五月儼然來襲；⁴⁷而相對於《中國民間通俗小說》的「九月天氣日漸涼」，曾先枝版的「七月秋風」，已經有「漸漸涼」的趨勢。此處已見兩個版本，不同月份經驗感受的「挪用」改寫，這種具有「在地」氣候氣息的寫照，多少反映出身為唱段編寫者的曾先枝，對自身所處環境的感受，包括自然景觀與人文景觀的感知寫照，甚至可能多少也包含著編寫者考量看戲觀眾的理解與認同。⁴⁸

除了《中國民間通俗小說》可資比對，上列孟姜女唱詞採取聯章體「月令」形式編寫，藉由鋪敘深化孟姜女尋夫之悲情。若將曾先枝版唱詞與民間常見之【十二月古人】唱段唱詞比對，亦將發現有少數月份首句與之疊合的事實。本文以下將常見之【十二月古人】唱段唱詞列出，以為補充：⁴⁹

正月裡來是新年，抱石投江錢玉蓮（哪唉呦）；
 繡鞋脫忒為古記，連喊三聲王狀元（哪唉呦啍啍）。
 二月裡來龍抬頭，小姐南樓拋繡球（哪唉呦）；
 繡球拋落呂蒙正，蒙正頭上正風流（哪唉呦啍啍）。
 三月裡來三月三，昭君娘娘去和番（哪唉呦）；
 回頭不見毛延壽，手攬琵琶馬上彈（哪唉呦啍啍）。
 四月裡來日又長，馬上拋刀楊六郎（哪唉呦）；
 京州做官劉智遠，房中挨磨李三娘（哪唉呦啍啍）。
 五月裡來蓮花紅，瑞蘭遇著蔣世隆（哪唉呦）；
 有緣千里來相會，無緣對面不相逢（哪唉呦啍啍）。
 六月裡來熱難當，漢朝出有楚霸王（哪唉呦）；
 霸王死在烏江上，韓信功勞在何方（哪唉呦啍啍）。

47 江彥環編修的《孟姜女過關》（2016客家電視台播映），孟姜女所唱唱段，蚊子出現在六月，唱詞如下：「六月裡來熱難當〔dong˥〕。蚊蟲耳邊叫嚷嚷〔ngiong˥〕。蚊蟲肚餓〔梛，iau˥〕吃〔食，siid〕我血〔hied˥〕。不可咬我个夫郎〔long˥〕。」

48 有關「觀眾的理解與認同」一事，確實是曾先枝長期舞臺實踐念茲在茲的重要思考，感謝匿名審查委員提醒。

49 【十二月古人】，一般認定為「古詞曲」，民間所見各版本差異不大，然各月份所用典故，人名容易產生訛誤，本文所引內文，筆者彙整數個版本，初步校勘而成（如：「正月」中投江者，應寫作「錢玉蓮」，其人乃指《荊釵記》中與王十朋締結婚姻的女主角，或有版本作「王玉蓮」應從王十朋的姓氏，故從「連喊三聲王狀元」而誤寫。而「五月」瑞蘭所遇之人，應是《拜月亭（又稱《幽閨記》）》，女主角王瑞蘭與蔣世隆的奇遇，非坊間所寫瑞蘭遇到「張子龍」。至於「八月」的典故，出自周幽王故事，相關人名應改為「梅妃」、「潘葛」）。有聲資料之唱詞採錄，可參劉楨整理「美樂唱片」山歌小調，（唱片初版編碼：T117），梁阿才所唱【十二月古人（上）】、【十二月古人（下）】歌詞的解說撰文（參考網頁網址：http://music.ihakka.net/web/web_songs_view.aspx?id=106，檢索日期：2016.03.26），或參見苗栗美樂（國際）唱片發行，竹東賴碧霞所唱【十二月古人】（唱片編碼：HL-371）（參考網址：<http://web3.hakka.gov.tw/content.asp?Cultem=7479>，檢索日期：2016.05.28）。

七月裡來秋風起，孟姜烈女送寒衣（哪唉呦）；
 去到長城尋夫主，哭崩城牆八百里（哪唉呦啍呦）。
 八月裡來秋風涼，梅妃害死蘇娘娘（哪唉呦）；
 李氏夫人來代死，潘葛一本奏君王（哪唉呦啍呦）。
 九月裡來是重陽，甘羅十二為丞相（哪唉呦）；
 甘羅十二年紀少，太公八十遇文王（哪唉呦啍呦）。
 十月裡來過大江，單人獨馬關雲長（哪唉呦）；
 過了五關斬六將，擂鼓三通斬蔡陽（哪唉呦啍呦）。
 十一月裡來又一冬，孟宗哭竹在山中（哪唉呦）；
 孟宗哭竹冬生筍，郭巨埋兒天賜金（哪唉呦啍呦）。
 十二月裡來又一年，文公走雪真可憐（哪唉呦）；
 橋頭遇著韓湘子，雪擁藍關馬不前（哪唉呦啍呦）。

坊間【十二月古人】唱詞，亦是聯章體形式，包含許多戲曲（典故）故事。檢視唱詞特徵，可知「某月裡來」是【十二月古人】曲調的固定起首句式。

曾先枝編寫孟姜女唱段，與【十二月古人】唱段有所對應、呼應的，至少有如下六個月份的起始唱句：「正月裡來是新年」、「六月裡來熱難當」、「七月裡來秋風起」、「九月裡來是重陽」，「十一月裡來又一冬」與「十二月裡來又一年」等。而其中至少包含了幾個層次的來源（或步驟）：《中國民間通俗小說》既有詩句的基本盤，坊間【十二月古人】「古詞」的參酌，以及編寫者的認知與取捨。

不同文本來源的「沿用」或「挪用」，最終還是根據編寫者最終的判斷和取捨，作品中可知「集體創作」後所呈現的生活體會，難說已然完全融合完成，但這正是可資玩味之處。比如，在《中國民間通俗小說》裡，「十一月」的孟姜女「丈夫一去杳無音。奴家親把寒衣送」，而坊間【十二月古人】，則是「七月裡來秋風起，孟姜烈女送寒衣」，再看曾版「四月」，無心農務的孟姜女，預設似的（或後設似的）唱出「姜女桑樹焦枯死。万里尋夫送寒衣」，或許無關乎合理與否，反因「眾聲喧嘩」，而顯得意趣盎然。

（三）從修辭、句意到劇意，看曾先枝筆下「孟姜女之苦」

如前所述，聯章體形式配上合宜的唱段內容，較易有層累效果。無論有無自覺，從修辭和語意的轉化，檢視曾先枝經手的孟姜女唱段文辭，旨在營造孟姜女之悲苦，已具層層鋪疊、渲染的戲劇之效，孟姜女之苦，隨著月份推進，越唱越見其苦楚。

然而，在「層疊」手法特色之外，尚可觀察「孟姜女」唱詞與「十二月令」聯章，兩者之間在修辭、句意到劇意上的連結。曾先枝版雖然未必是最工整的版本，卻帶有濃厚的「在地」氣質與草根氣質，也因箇中的某些設定，較之《中國民間通俗小說》既有詩句，以及坊

間【十二月古人】「古詞」，更易吸引觀眾的共鳴。

1. 延續：「正月」起迄相終始的雙重意涵

無論有無自覺，採用聯章體形式，使得「正月」的意象，既是新的一年的「開始」，也是過去那一年的「結束」，有週而復始的意味。而且第一段唱詞，即先破題明言「孟姜尋夫」之苦，為後續一年的悲痛先定調。聯章體的形式為整個唱段奠下基礎。

曾先枝編寫的正月唱段：「正月裡來是新年。家家新春貼對聯。闔家團圓度佳節。孟姜尋夫汨連連」四句，「家家新春貼對聯。闔家團圓度佳節」乃是對新年「正月」、「過年」的印象，用以兩相比較「樂」與「悲」的反差，因此「正月」唱段第四句「孟姜尋夫汨連連」，恰好連結「一年將近（新年起始）」的雙重指涉，使得無論是言說孟姜女故事的第三者說唱，或者交由飾演孟姜女的演員演唱，將顯得更加苦情，並且一苦，就苦了十二個月，甚至超過十二個月。

「年」由「月」構成，「月」由「日」構成，「日」由「時」構成，以致於一連十二個月，月月敘述孟姜女之苦，宛如盡訴著孟姜女時時刻刻的揪心苦楚。而在第一、三、四、六、九、十二等六個月份唱詞裡，嵌入「孟姜（女）」、「姜女」自稱之詞，使女主角的悲悶情懷，主體對象更形明確；再者，在第三、四、五、七、八、十一月等月份唱詞中，又以「（丈）夫」、「郎」、「万杞良〔按：范杞梁〕」等詞，喚稱急欲尋找的夫婿，足見孟姜女之悲痛，亦見孟姜女之情深。

這是延續、沿用「聯章」書寫策略中，本即具備的雙重效果與雙重意涵。

2. 對應與共鳴：劇中守關者的多重作用

曾先枝手稿中唱詞十二段，但是十二月份，卻獨缺「十月」唱詞，卻首尾仍是由十二段唱段組成。原來，曾先枝版唱詞並未將「十二月」對應「十二段」唱詞都交付給孟姜女演唱，反而是保留一段唱詞的空間，交付給守關人。

這位守關人負責在最後一段，向孟姜女發出憫其悲苦的反應，直接以曲唱呼應孟姜女先前所唱十一段唱詞所述之苦。是以，曾先枝版本獨缺「十月」唱段，是經過思考後的結果。

而且，劇中守關人的戲劇作用，並非只是扮演一位與女主角對應的角色而已。守關者聽著孟姜女殷殷切切的訴悲，無形之中也變成一名聆聽的「場上」觀眾（聽眾），他既是劇中與孟姜女對應的實體，也是台下觀眾在舞台上的另一個（代言）分身。當他唱著如下歌詞，回應著孟姜女：

曲曲詞詞痛人腸〔congˊ〕。

確係〔係〕貞烈好姑娘〔ngiongˊ〕。

條條琴線割腸肚〔duˋ〕／〔tu〕。

歷盡千山萬水[長]〔congˋ〕。

幾乎可以視為編寫者在舞台上，設計出一位替觀眾發出心聲，能直接對應孟姜女苦情，使觀眾「入戲」其中的另一個抒發「共鳴」的管道。因此，守關者對孟姜女心生憐憫，稱孟姜女「貞烈好姑娘」，儼然成為替代台下觀眾道出「痛人腸」、「割腸肚」般不捨孟姜女的心情，台上的守關人，轉化為台下觀眾的分身。

將守關人的反應，編寫為「十二月唱段」之一，不用「道白」帶過處理（因而也必須捨去十二月份中的某一月的唱詞，以維持「十二月」偶數段的基本規範），適見劇本編修者可能在無形之中，有意識（或無意識的）將兩位劇中人（孟姜女和守關者）的對應關係，以及守關者與觀眾的連結關係等，經由劇本唱詞的實體存在，同步顯現此一編寫策略（手段）的實存，亦見更好的共鳴效果產出。

儘管《萬事由天》「孟姜女」唱段乃屬改編，已然浸潤著編修者巧手靈心的剪裁與編寫巧思，劇本因而被賦予新的樣貌。

結語

本文藉由探討曾先枝其人的文化經驗與創作實踐出發，考察他與臺灣客家戲曲的關係。透過曾先枝參與榮興客家採茶劇團所參與、見留的部份戲曲作品，探求作品中藝術創作與生命經驗之間的連結關係與編寫特色。

身為戲曲編劇的曾先枝，因長年廣泛的閱讀習慣，使他有別於業界一般戲曲編劇，更具文學質地的特質，他善於靈活運用合宜文本素材，以及長期紀錄適用情境的習慣，成為編寫劇本巧思設計的支撐，尤其具備相當的剪裁與融會功力，使得曾先枝參與編修的劇本雖非原創，卻具有相當的戲劇效果，適於舞台實踐。正如鄭榮興教授所言：「（曾先枝）善於融會貫通」⁵⁰，從本文上述作品舉例，可見一端。搭班「榮興客家採茶劇團」，擅演「阿丑」的黃鳳珍，曾經形容：「『阿枝先』佢當厲害个所在，係佢（講个東西）毋會走遠，佢要形容一樁事情，就在該位一直轉、一直轉。」⁵¹黃女士這段話，意指曾先枝編劇、講戲，擅長於深刻挖掘，並且不離主題情境的特色。

然而，與其說曾先枝善用「典型（類型）」，以適宜的情境、人物（人物關係）來編寫劇本，倒不如說，曾先枝長年的閱讀習慣，以及講戲、排戲經驗，使他更容易融會貫通，採取「戲套」概念的組構手法，把不同來源的素材予以再組織、再調整。因此，戲曲劇本編創的重點，在於「剪裁」與「（再）組織」的開放意義，而非著眼於「複製（移植）」的封閉意義。

綜此而論，本文認為：曾先枝年輕時多年「跨界」遊藝於民間「作場賣藥」、「廣播講

50 林曉英田野訪談（20151004後龍，報導人：鄭榮興教授）。

51 林曉英田野訪談（20151003苗栗，報導人：黃鳳珍女士）。

古」等領域的經驗，未必可純然以「出走」於傳統戲曲圈之外來看待之，反而應該將之視為是成就他日後編寫客家採茶戲曲劇本的重要歷練，是他「回歸」傳統劇界的關鍵踐履過程。此外，透過他的作品可見證「小傳統」被「大傳統」包覆著，而個人的文化經驗與創作實踐，也會反饋到自身所處的藝術之中；即使是所謂「集體創作」的戲曲作品，也涵藏著當代人的回應。

參考資料

一、專書論述

- 王櫻芬，2008，〈聽見臺灣：試論古倫美亞唱片在臺灣音樂史上的意義〉，《民俗曲藝》160：169-196。
- 何大安，1988，《規律與方向：變遷中的音韻結構》，臺北：中央研究院歷史語言研究所。
- 呂訴上，1954，〈台灣流行歌的發祥地〉，《台北文物》2-4：93-97。
- 呂嵩雁，2007，〈臺灣四海客語的音韻擴散研究〉，《臺北市立教育大學學報》38-1：45-70。
- 林良哲，2008，〈日治時期臺語流行歌詞之研究〉，臺北：國立中興大學臺灣文學研究所碩士論文。
- ，2015，《台灣流行歌日治時代誌》，臺中：白象文化。
- 林曉英，2001，〈台灣客家採茶戲的發展與變遷——以各時期有聲出版為中心的討論〉，《兩岸客家表演藝術研討會論文集》，78-95，苗栗：苗栗縣文化局。
- ，2011，〈北部客家八音中的戲曲養分——以《糶酒》為例〉（未刊），宣讀於「2011臺灣傳統音樂文化資產學術研討會」（2011年10月16日），臺中：文建會文化資產總管理處籌備處主辦，臺北：臺灣民族音樂學會承辦。
- ，2013，〈採茶戲文本「張三郎賣茶」的演變——從《兄弟賣茶》談起〉，《南藝學報》7：41-73。
- ，2015，〈客家戲曲的文化經驗與創作實踐：以曾先枝的演藝生涯為例〉（未刊），宣讀於「2015音樂傳統與未來學術研討會」（2015年11月14日），主辦單位：臺灣民族音樂學會、國立臺灣師範大學音樂學院、國立台灣師範大學音樂系，地點：國立臺灣師範大學音樂系演奏廳。
- 林曉英、蘇秀婷，2011，《兩台人生大戲：劉玉鶯與曾先枝》，桃園：桃園縣政府文化局。
- 施慶安，2012，〈日治時期唱片業與臺語流行歌研究〉，臺北：政治大學歷史研究所碩士論文。
- 范揚坤，2000，〈這些老唱片裡的客家聲音〉，《聽到台灣歷史的聲音（1910~1945台灣戲曲唱片原音重現）》，50-52，臺北：國立傳統藝術中心籌備處。
- ，2003，〈入庄入劇場，不改天真——從客家歷史看採茶戲的發展與劇種特質〉，《表演藝術》127：12-15。
- ，2005，《雙貴長春：王慶芳生命史》，苗栗：苗栗縣文化局。
- 段馨君，2012，《戲劇與客家》，臺北：書林出版社。

- 徐亞湘，2000，《日治時期中國戲班在臺灣》，臺北：南天書局。
- ，2003，〈桃園縣傳統戲曲的發展與變遷〉，《民俗曲藝》140：245-278。
- ，2007，《客家劇藝留真：台灣的廣東宜人園與宜人京班》，桃園：桃園縣政府文化局。
- ，2011，《母女同行：阿玉旦 黃秀滿的客家戲曲人生》，桃園：桃園縣政府文化局。
- 徐進堯，1984，《客家三腳採茶戲的研究》，臺北：育英出版社。
- 莊美玲，2006，〈臺灣三腳採茶戲「棚頭」之研究——以《張三郎賣茶故事》十大齣為例〉，《臺灣戲專學刊》12：137-157。
- 陳運棟，〈由九腔十八調談到何阿文〉，《客家民間文學藝術研討會論文集》，臺北：台灣客家公共事務協會，2003：48-55。
- 曾先枝、鄭榮興，2000，《客家三腳採茶戲選讀》，臺北：國立臺灣戲曲學院。
- 楊寶蓮，2007，〈榮興劇團經典戲曲《丹青魂》——臺灣客家採茶大戲定型的界碑〉，《國文天地》271：37-42。
- 葉美週，2012，〈客家民間藝師徐木珍的多元音樂世界〉，交通大學客家文化學院客家社會與文化學程碩士論文。
- 劉新圓，2011，〈音樂即興：理論與實務初探〉，臺灣師範大學音樂學系音樂學組博士論文。
- 劉美枝，2012，《回首四平風華：古禮達與莊玉英的演藝人生》，宜蘭：國立傳統藝術中心。
- 蔡欣欣，2010，〈萌生與交疊：台灣「拋採茶」之歷史景觀、表演套式與源流演化探析〉，《民俗曲藝》170：81-141。
- 蔡振家，2005，〈亂彈、採茶兩下鍋的傳統料理——榮興劇團《喜脈風雲》的音樂設計〉，《戲劇學刊》2：309-311。
- ，2006，〈試論戲曲音樂與認知心理學——以客家戲《喜脈風雲》、《大宰門》為例〉，《臺灣戲專學刊》12：159-172。
- 鄭榮興，2001，《台灣客家三腳採茶戲研究》，苗栗：財團法人慶美園文教基金會。
- ，2007，《三腳採茶唱客音：傳統客家三腳採茶串戲十齣》，宜蘭：國立傳統藝術中心。
- ，2009，〈臺灣客家採茶戲唱腔初探——以採茶腔「平板」為例〉，《戲曲學報》6：141-172。
- ，2011，《客家戲的榮興》，苗栗：財團法人慶美園文教基金會。
- 鍾榮富，2006，〈四海客家話形成的規律與方向〉，《語言暨語言學》7-2：523-544。
- 蘇秀婷，2005，〈媒材採借與藝術創造——十九世紀末至二十世紀中的採茶戲與八音活動之探討〉，《新竹文獻》19：99-130。

——，2011，〈臺灣客家採茶戲之發展及其文本形成研究〉，臺北：國立政治大學中國文學系博士論文。

二、劇本與相關影音

石怡潔主持《感動時刻》，（八大電視台客家文化節目）「石怡潔的感動時刻—霓雲社三腳採茶戲」單元，網址：<https://www.youtube.com/watch?v=Tl0oWLB8tR8>，檢索日期：2016.4.23，網站紀錄影片上傳日期：2010.10.14。

江彥琛、蘇國慶編導主排、劇本編修，⁵²《孟姜女過關》（收錄於客家電視台2016年2月7日播映之新春戲曲節目「客家新苗戲連連」，演出單位：國立臺灣戲曲學院客家戲學系）

李永乾改編、編修，龍鳳園戲劇團演出，《賣身記》（重播於2015年4月27日，客家電視台「客家戲曲」節目（首播於2011年）。

徐木珍、陳寶蓮對唱，1982，「才女寶蓮會木珍」【平板】（卡帶，初版卡帶全集編號8），台北：愛華音樂。參考來源：客家委員會「台灣客家音樂網」，網址：http://music.ihakka.net/web/web_songs_view.aspx?id=151，檢索日期：2016.03.13。

張宇喬、黃俊琅編導主排，胡宸宇劇本編修，⁵³《瓜園招親（打瓜園）》（收錄於客家電視台2016年2月7日播映之新春戲曲節目「客家新苗戲連連」，演出單位：國立臺灣戲曲學院客家戲學系）

梁阿才演唱，劉楨解說撰文，「十二月古人歌」歌詞，（資料來源：唱片初版編碼：T117）【十二月古人（上）】、【十二月古人（下）】，苗栗：美樂唱片「採茶小曲」，參考來源網址：http://music.ihakka.net/web/web_songs_view.aspx?id=106，檢索日期：2016.03.26。

曾先枝，《李阿三嫁阿姆》劇本。（榮興劇團提供，2001年版，未出版）

——，《婆媳風雲》劇本。（榮興劇團提供，未出版）

——，《萬事由天》手稿筆記（部分）。（曾先枝提供，未出版）

曾先枝、榮興劇團編劇組，《春江花月夜》劇本。（參考資料搜尋網址：www.hakka.gov.tw/public/Data/77517231971.doc，檢索擷取日期：2015.09.13，未出版）

曾先枝編演，《喜脈風雲》影像（部分提供）。（榮興劇團提供，未出版）

湯玉蘭演唱，1963，「山珍海味」（HL-215）【山歌仔】，苗栗：美樂唱片（彭雙琳出品），參考來源網址：<http://www.hakka.gov.tw/content.asp?CuItem=7442&mp=1925>，

52 鑑於電視台掛名名單，未必反映完整的內部分工職司，業經請教節目後名單中該劇之主其事者（江彥琛老師），補入相關職司名單，特此說明。

53 鑑於電視台掛名名單，未必反映完整的內部分工職司，業經請教節目後名單中該劇之主其事者（張宇喬老師），補入相關職司名單，特此說明。

檢索日期：2016.03.26。

賴碧霞演唱，1967，【十二月古人】，（唱片編碼：HL-371）苗栗：美樂唱片（彭雙琳出品），參考網址：<http://web3.hakka.gov.tw/content.asp?CuItem=7479>，檢索日期：2016.05.28。

三、訪談與其他

林曉英田野訪談（20150210，中壢，報導人：劉玉鶯女士）。

林曉英、陳怡如田野訪談（20150204，後龍，報導人：鄭榮興教授）。

林曉英、陳怡如田野訪談（20141011以至20151214期間，埔心，報導人：曾先枝先生、賴海銀女士）。

林曉英田野訪談（20160505，木柵，報導人：鄭榮興教授）。

文化部文化資產局「文化資產個案導覽」，詞條「霓雲社三腳採茶戲」，參考來源網址：<http://www.boch.gov.tw/boch/frontsite/training/reserverDetailAction.do?method=doViewReserverDetail&caseId=JI10201000425&version=1&preserverId=&menuId=603>，檢索日期：2016.4.23。

德語區「以聖詩學為專業科目」的視野觀察 —1986年國際聖詩學工作小組區域會議回顧

江玉玲

東吳大學音樂學系教授

摘要

聖詩學屬於音樂相關領域的新興學門，針對其內涵，數十年來各方仍在持續摸索與探討。為了從根本上瞭解聖詩學的內容與教學上的需求，文獻上的爬梳，成了首要當即之務。

國際聖詩學工作小組（IAH）於1959年成立，它在理論與實務方面，以承繼並研究教會詩歌的考證為宗旨，立意於建立國際性、跨教派與跨領域的網絡。1986年IAH在德國克龍貝格（Kronberg）召開成立以來的第一次區域性會議（Regionaltagung），會議主題為「以聖詩學為專業科目」（Hymnologie als Lehrfach），藉此探討德語區各地聖詩學在學制上的規定、教學環境、教學內容，及其畢業後的學用概況等。

本文將以此次會議內容為觀察焦點，透過德文文獻上的補充與分析，提供聖詩學教學上的多元視野。

關鍵詞：聖詩學、教會音樂、國際聖詩學工作小組

An Observation of “Hymnology as Academic Subject” in German-speaking Area: Notes on Regional Conference of International Fellowship for Research in Hymnology in 1986

CHIANG Yu-Ring

Full Professor, Department of Music

Soochow University

Abstract

Hymnology belongs to the emerging academic discipline in music-related fields. Researches and studies on hymnological contents have been carried out continuously for several decades. In order to understand the key of hymnological contents and teaching needs, scholars consider that their first priority is to re-conceptualize documentation.

Established in 1959, the IAH conducts research into hymns and songs for Christian worship, hymn books, and everything connected with these, whether practical or theoretical. International, inter-denominational and inter-disciplinary study is the goal of the IAH. The first regional conference was held in Kronberg, Germany in 1986. Based on the conference theme “Hymnology as Academic Subject”, regulations of institution system, teaching settings and contents, along with general learning and application after graduation, etc. were discussed.

This paper focuses on the contents of this regional conference, and provides multiple perspectives for hymnological teachings by the supplements and analyses in German literature. (Translated by Suying CHEN)

Keywords: Hymnology, Church music, *International Fellowship for Research in Hymnology*

前言

聖詩學屬於音樂相關領域的新興學門，針對其內涵，數十年來各方仍在持續摸索與探討。為了從根本上瞭解聖詩學的內容與教學上的需求，文獻上的爬梳，成了首要當即之務。

1959年國際聖詩學工作小組（IAH，Die Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie），由音樂學者阿緬恩¹（Konrad Ameln，1899-1994）創立。²該組織集結音樂學、神學、文學、語言學與出版學領域的專家學者，專注於聖詩詞、曲與版本的學術研究。相較於IAH以「Hymnologie」（德：聖詩學）為焦點，英國愛爾蘭聖詩協會（HSGBI）³及美加聖詩協會（HSUSC）⁴等，以「Hymn Society」為名的英美兩協會，除了聖詩學外，還包括聖詩唱奏等其他層面。按於篇幅所限，本文僅以焦距於聖詩學研究的IAH為起點，探討德語區聖詩學教學的歷史概況。

壹、會議背景

在1892年朱利安（John Julian，1839-1913）的曠世鉅著《聖詩學辭典》⁵首版之前，最早直接使用「聖詩學」為名的專著，應屬1841年丹尼爾（Hermann Adalbert Daniel，1812-1871）陸續出版的五冊拉丁文《聖詩學詞庫》，以及1843年朗格（Johann Peter Lange，1802-1884）的德文專書《教會聖詩學》。⁶雖然在最新版英文《葛洛夫音樂百科網路版》（Grove Music Online）及德文《古今音樂百科》（MGG²）中，都尚未直接撰寫「聖詩學」這個詞條，倒是

- 1 阿緬恩於1924年以《關於【茵斯布魯克我必須離開你】及【主啊從天眷顧】的旋律史》獲弗萊堡大學博士學位。其2,700冊珍貴研究文獻，目前收藏於奧格斯堡大學圖書館。Konrad Ameln, *Beiträge zur Geschichte der Melodien "Innsbruck, ich muß dich lassen" und "Ach Gott vom Himmel, sieh' darein" (Erfurter Fassung)* (Freiburg i. Br., Univ., Diss., 1924), accessed Mar. 23, 2016, <https://katalog.ub.uni-freiburg.de/opac/RDSRecord/RDSDetails?id=071214224>; Universitätsbibliothek Augsburg, *Hymnologische Sammlungen*, 2009, accessed Dec. 13, 2014, <http://www.bibliothek.uni-augsburg.de/fachinformation/theologie/hymnologie/>
- 2 第一次IAH年會於1959年9月8日至12日舉辦，地點在西德呂登沙伊德（Lüdenscheid）。與會者分別來自11個國家共26位學者，會中由阿緬恩發表開幕演說，並被選為第一任會長。該組織於1992年始正式在德國海德堡（Heidelberg）登記為協會（e.V.），目前秘書處設於柏林（Berlin）。有關第一次年會及創會過程可參考Harald Kümmerling, „Internationale Tagung für Hymnologie,“ *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 4 (1958/1959): 265, accessed May 14, 2016, <http://www.jstor.org/stable/24191657>及Günther Schmidt, „Internationale Tagung für Hymnologie in Lüdenscheid 9. Bis 11. September 1959.“ *Die Musikforschung*, 13. Jg., H. 2 (April/Juni 1960): 200-202, accessed May 14, 2016, <http://www.jstor.org/stable/41114197>。關於協會登記，可參考其1991年發佈的組織章程*Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie e.V.* 2004. „Satzung,“ accessed May 11, 2016, http://iah-hymnologie.de/wp-content/uploads/downloads/2013/12/Satzung_Broschur.pdf
- 3 The Hymn Society of Great Britain and Ireland，1936年成立。
- 4 The Hymn Society in the United States and Canada，1922年成立。
- 5 John Julian. 1907. *A Dictionary of Hymnology*. London: John Murray. 2nd. ed., 1,616 pages.
- 6 這兩套書在網路資源Internet Archive (<https://archive.org/>) 都可免費下載。Hermann Adalbert Daniel, *Thesaurus hymnologicus sive Hymnorum, canticorum, sequentiarum circa annum MD usitatarum collectio amplissima*, t. 1, Hymnos continens. (Halis: sumptibus E. Anton.,1854), accessed Feb. 11, 2016, <https://archive.org/download/thesaurushymnol00vormgoog/thesaurushymnol00vormgoog.pdf>; Johann Peter Lange, *Die kirchliche Hymnologie, oder: Die Lehre vom Kirchengesang, theoretische Abtheilung, im Grundriss*. (Zürich: Meyer und Zeller, 1843). 902 pages. accessed Feb. 11, 2016, https://archive.org/download/bub_gb_TisLAAAAYAAJ/bub_gb_TisLAAAAYAAJ.pdf

1998年第四版的《古今宗教百科》(RGG⁴)，以四欄(兩頁)的篇幅收錄了這個詞條⁷，提到自12世紀以來的研究史及當今研究現況，算是較詳盡的。此外，2013年出版的《教會音樂百科》中，也給了它兩欄(約一頁)的篇幅，概述1995-2011年間相關文獻的定義。⁸相較於其他學門，聖詩學屬於音樂相關領域的新興學門；而德語區致力於聖詩學的定位，可追溯自三十年前的一場研討會。

1986年8月7日至10日，IAH在德國法蘭克福北方20公里的克龍貝格(Kronberg)召開區域性會議(Regionaltagung)。這次會議的重要性在於，它是1959年IAH成立以來的第一次區域性會議；且在東西德尚未合併的時空背景下，聚集了當時仍限制出入境的東德及捷克聖詩學者，結合奧地利、西德、瑞士、法國、美國等地的學者，所舉辦的研討會。⁹會議主題是「以聖詩學為專業科目」(Hymnologie als Lehrfach, 圖1)，探討各地「聖詩學」在學制上的規定、教學環境、教學內容，及學生畢業後的學用概況等。以下將以此次會議內容為主，提供德文獻上的補充與分析，以做為後續探討德語區聖詩學教育發展的基礎。

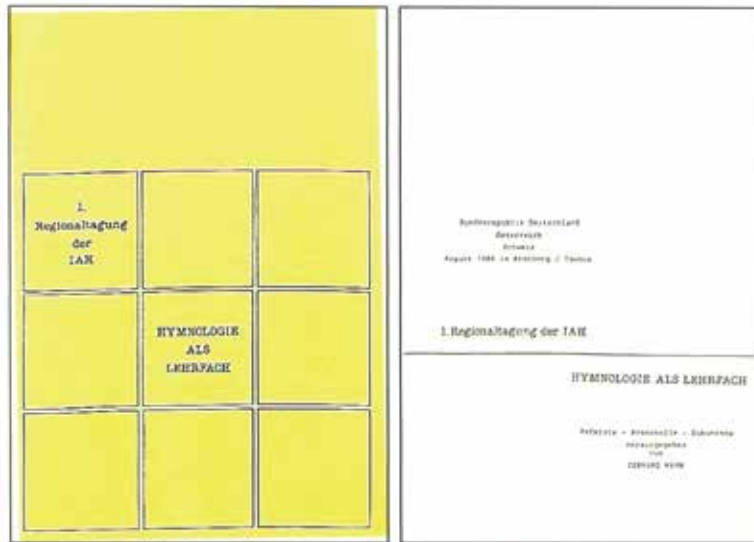


圖 1：1987年出版的會議特刊封面及封面內頁

7 Robin A. Leaver, "Hymnologie," *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, Vierte, völlig neu bearbeitete Auflage. Hrsg. Von H. D. Betz, D. S. Browning, B. Janowski, E. Jüngel, Vol. 3 (1998): 1971-1974.

8 Daniela Wissemann-Garbe, "Hymnologie," *Lexikon der Kirchenmusik* (Band 1, A-L), Enzyklopädie der Kirchenmusik, Band 6/1, Hrsg. Günther Massenkeil und Michael Zywiets, Laaber (2013): 560-561.

9 總共43位與會者，分別來自7個國家。Gerhard Hahn, hrsg., „Liste der Teilnehmer an der IAH-Regionaltagung 1986“, in *Hymnologie als Lehrfach: Referate-Protokolle-Dokumente. 1. Regionaltagung der IAH* (1987): 136. (7.-10. August 1986 in Kronberg/Taunus), 以下簡稱HAL.

1986年的會議中，包括前主席馬庫斯顏尼（Markus Jenny，1924-2001）的開幕演講，共計發表15篇論文，除了馬庫斯顏尼隨後發表的〈教會聖詩的詞曲關聯〉（Zum Wort-Ton-Verhältnis im Kirchenlied）之外，其餘14篇都納入隔年（1987）五月出版的136頁IAH特刊中。這次的會議，是繼先前於英、美、歐陸各地主辦過13屆IAH年會後，所舉行的第一次區域性會議。表1是早期IAH公報與IAH年會對照表。¹⁰1987年出版的《顏尼紀念特輯》，是馬庫斯顏尼卸下18年（1967-1985）IAH主席後，IAH特別為他編纂的誌謝刊物。¹¹

表 1：早期 IAH 公報與年會對照表

* 標記之舉辦地：為六年一度與美加、大英合辦的國際聯合會議（Joint Conference）

年會		年	屆	舉辦地	國 ISO 3166	主題		
		1959	1	Lüdenscheid	BRD	IAH 創立 Grundung der IAH durch Konrad Ameln		
		1962	2	Bossey	CHE	《德國教會聖詩》文獻出版規劃 Planung der Quellenedition "Das deutsche Kirchenlied"		
		1965	3	Fuglsang	DNK	與北歐聖詩學的接觸 Kontakte mit der skandinavischen Hymnologie		
		1967	4	Strasbourg	FRA	換詞歌曲 Die Kontrafaktur		
		1969	5	Graz	AUT	聖詩的價值標準 Wertmasstabe für das Kirchenlied		
		1971	6	Vadstena	SWE	新聖詩 Das neue Kirchenlied		
公報	期數	1	27	1973	7	Dubrovnik	YUG [HRV]	教會唱詩的產生與意義 Entstehen und Bedeutung von Varianten im Kirchengesang
	2	97	1974					
	3	116	1975	8	Groningen	NLD	聖詩編輯疑問 Fragen der Gesangbuch-Redaktion	
	4	85	1976					
	5	70	1977	9	Erfurt	DDR	舊約與教會聖詩 Altes Testament und Kirchengesang	
	6	85	1978					
	7	82	1979	10	Regensburg	BRD	超教派與國際聖詩學 Interkonfessionelle und internationale Hymnologie	
	8	65	1980					
	9	142	1981	11	*Oxford	GBR	英國聖詩的來源與影響 Sources and Influences of English Hymnody	
	10	69	1982					
	11	145	1983	12	Budapest	HUN	民歌與聖詩 Volkslied und Kirchenlied	
	12	42	1984					
	13	93	1985	13	*Bethlehem PA	USA	美國聖詩的國際性根源 International Roots of American Hymnody	
	14	111	1986				1986 八月 第一屆區域性會議 1987 五月 《以聖詩學為專業科目》特刊出版（136頁）	
	15	132	1987	14	Lund	SWE	歌唱的宣教尺度 Proclamatio evangelii et hymnodia - Die missionarische Dimension des Singens	
	16	247	1988				1987 十一月 《顏尼紀念特輯》出版（139頁）	
		2014						
		2015	28	*Cambridge	GBR	儀式與生活中的教會詩歌 Kirchenlieder in Liturgie und Leben		

會議當時IAH主席是時任美國萊德大學（Rider University）普林斯頓校區的聖樂教授羅賓李維（Robin Leaver，1939-）；秘書為馬桂莉特顏尼（Marguerite Jenny，1925-1996），是馬

10 本文所附表格，未標示出處者，皆為筆者自行繪製。

11 J. R. Luth, *Internationale Konfessionelle Disziplinäre Hymnologie. Dankesgabe an Markus Jenny*, I.A.H. Bulletin, Sondernummer, Special issue, (Groningen: Rijksuniversiteit Groningen, Instituut vor Liturgiewetenschap, 1987).

庫斯顏尼的夫人；出納為菲力普阿農庫爾（Phillip Harnoncourt，1931-），於1963年創立奧地利格拉茲音樂院（現在格拉茲藝術大學）教會音樂系，也是甫過世的指揮家尼可萊阿農庫爾（Nikolaus Harnoncourt，1929-2016）的胞弟。

「國際聖詩學工作小組旨在理論與實務方面承繼與研究教會詩歌，屬於國際性、跨教派與跨領域的網絡。」¹²這是IAH開宗明義的創會宗旨。由於IAH參與推動普世（Ökumenisch）理念，與會者包含新教及天主教的成員；會議中除了以奧地利與西德的新教及天主教國家政策為討論方向之外，也以漢堡（Hamburg）、海德堡（Heidelberg）、德勒斯登（Dresden）、圖賓根（Tübingen）等地區聖詩學教學概況為主題，進行專題演講，並於綜合座談中簡短回應了瑞士蘇黎世（Zürich）、巴賽爾（Basel）與伯恩（Bern）學制中的聖詩學教育。

IAH的主要研究方向以聖詩理論與實務的研究為主，所以在名稱上，不只是「聖詩」（英：hymn；德：Kirchenlied），更清楚的界定為「聖詩學」（英：hymnology；德：Hymnologie）。但是到底聖詩學要如何傳承？內容與功能為何？成為這次區域性會議的議題主軸。前主席馬庫斯顏尼在開幕演講中提到這次會議主要討論聖詩學的五個層面（5W），¹³分別是：

1. Wen（何時）及wo（何地）：聖詩學的學習場域為何？時機與地點？
2. Wozu（為什麼）：聖詩學的學習目的？
3. Was（甚麼）：學習內容為何，甚麼該學（或者不該學）？
4. Wie（如何）：應該如何學習？
5. Wer（誰）：誰應該學？

顏尼提及，依照德語區當時修習聖詩學的普遍認知，最需要受聖詩學教育的依序是教會音樂家、神學家，最後才是哲學家們（例如音樂學家、文學家、語言學家、民族學者或歷史學者）。除了上述學門外，關於學習內涵方面，顏尼認為沒有神學為基礎的聖詩學「有肉無骨」（Es fehlen im Fleisch die Knochen），¹⁴主張以神學為骨架，再以其他非神學領域學門填入血肉。

貳、議題內容

會後編纂的特刊中，將會議議題內容分為三個層面，（一）以聖詩學為專業科目：論述聖詩學專業的教育概況與內容；（二）聖詩學導論：有關教會聖詩詞曲的分析；（三）聖詩

12 “Die Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (IAH) e.V. ist ein Netzwerk für die Pflege und Erforschung des Kirchengesangs in Theorie und Praxis – international, interkonfessionell und interdisziplinär.” In: *Die Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (IAH) e.V. „Über uns“*. accessed Feb. 11, 2016, http://iah-hymnologie.de/?page_id=2&lang=de.

13 Markus Jenny, „Hymnologie als Lehrfach: Einführung in das Tagungsthema“, In *HAL*(1987): 9.

14 Jenny, „Hymnologie,“ 10.

學研究規劃：進行中的研究案例列舉。14篇論文中，有7篇涉及聖詩學教育概況，分別陳述奧地利天主教大專院校的教會音樂教育，及西德國家教會學校、西德大專院校的基督教教育。其中只有5篇論文（表2網底，第2, 3, 5, 6, 7篇）提出已具體施行的學制、學則與課程規劃。

本文先針對這5篇論文進行細部概述，並隨時做文獻補充，最後再以顏尼會前提出的五個討論層面，進行綜合分析。

表 2：論文分類表
(網底為本文進行說明的篇次)

分類	篇	1986 年齡，發表者，篇名
(一) 以聖詩學為專業科目	1	62, Markus JENNY (1924-2001) [開幕演講] 會議主題概述
	2	28, Christian FINKE (1958-) 西德聖詩學專業教育狀況清查與概覽
	3	32, Franz Karl PRASSL (1954-) 奧地利聖詩學教育狀況
	4	47, Robin LEAVER (1939-) 英語聖詩學教科書 [出版] 計畫
	5	Reinald HOFFMANN (生年不詳-) 漢堡音樂演藝學院的聖詩學專業科目 [對象：非神學院或非主持教會音樂的學生]
	6	59, Heinrich RIEHM (1927-) 海德堡教會音樂研究所聖詩學的學科簡介與理念
	7	59, Heinrich RIEHM (1927-) 海德堡國家教會宣道神學院儀式學教育下的「聖詩學」
	8	66, Hans-Alfred GIRARD (1920-) 聖詩學課程的地域觀念
	9	42, Christoph WETZEL (1944-) 德勒斯登教會音樂學校 B 級教會音樂師的聖詩學教育 [規劃]
	10	52, Martin RÖSSLER (1934-) 以聖詩學專業科目：聖詩學的實習場域－「新聖詩工作聯盟」
	11	35, Albert GERHARDS (1951-) [西德] 天主教神學院的儀式學與聖詩學：禮拜儀式理解力轉變的影響
(二) 聖詩學導論	12	53, Gerhard HAHN (1933-) 教會聖詩歌詞的內容與用語的分析
	13	55, Dietrich SCHUBERTH (1931-) 教會聖詩旋律分析
(三) 聖詩學研究規劃	14	44, Ada KADELBACH (1942-) 教會聖詩中的藏頌詩：研究課題洞悉

一、奧地利的聖詩學課程

雖然天主教領域沒有直接使用「聖詩學」的學門稱呼，但菲力普阿農庫爾於八零年代，將天主教教會音樂（Kirchenmusik）、禮拜學（Liturgie，或稱儀式學、禮儀學），及神學（Theologie）的融合，視為基督教聖詩學的產生歷程。¹⁵以天主教為國教的奧地利，1981年有

15 Philipp Harnoncourt, 1974, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie. Studien zum liturgischen Heiligenkalender und zum Gesang im Gottesdienst unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebiets*. (Untersuchungen zur Praktischen Theologie 3). Freiburg: Herder Verlag. 引自：Albert Gerhards and Matthias Schneider, „Einleitung,“ *Der Gottesdienst und seine Musik*. Band 1: Grundlegung und Hymnologie(2014): 9.

大約90%的天主教徒。¹⁶當時身為天主教神學系準博士生的普拉澤（Franz Karl Prassl, 1954-），¹⁷發表了〈奧地利聖詩學教育狀況〉（表2，第3篇），¹⁸對於奧地利各學制中的教會音樂，有詳細的數據與敘述。

當時在奧地利國立音樂院中，維也納、格拉茲，及薩爾茲堡三所音樂院設有天主教教會音樂系。此外維也納及格拉茲音樂院，同時設有基督教教會音樂系，直接以「聖詩學」¹⁹稱呼課名。在天主教教會音樂系雖然沒有「聖詩學」為名的課程，但將其細分為「德語教會詩歌」（Deutscher Kirchengesang）、「教會音樂認知概論」（Allgemeine Kirchenmusikunde）、「禮拜管風琴彈奏」（Liturgisches Orgelspiel）、「教會音樂史」（Kirchenmusikgeschichte）、「教會音樂曲目」（Repertoire der Kirchenmusik），及「管風琴學」（Orgelkunde）。從這些課程名稱已可略知課程內容方向。茲將普拉澤繁瑣的說明，先繪製成表3，再簡單概覽如下。

表3：奧地利學制及授課科目

學制	天主教 教會音樂師 證照教育單位	高等教育體制			
		1986前 天主教教會音樂系	1986-1998（格拉茲）		
			天主教 教會音樂系	基督教教會音樂系	
			第一階段	第二階段	
神學			禮拜學 8 hrs	禮拜學 12 hrs	禮拜學 4 hrs
聖詩學	德語教會詩歌 1 hrs	德語教會詩歌 2 hrs	德語教會詩歌 6 hrs	聖詩學 6 hrs	聖詩學 2 hrs
唱奏	領唱課		格雷果聖詠 9 hrs		
	宗教課中的歌唱				
其他		管風琴學	管風琴學		
		禮拜管風琴彈奏			
	教會音樂史 1 hr	教會音樂史			教會音樂史 4 hrs
		教會音樂曲目		文獻學	4 hrs
	實習	教會音樂認知概論	選修：常用日課導論、符號學		

1986學年之前，格拉茲音樂院的「德語教會詩歌」課程，每週2小時，要上8個學期。²⁰1986學年奧地利修改高教學制之後，²¹將天主教教會音樂系分為管風琴與合唱指揮兩個方向，第一階段兩方向的必修課「德語教會詩歌」，改為6小時（含理論4小時，實務2小

16 根據2007年奧地利聯邦統計局出版的人口普查統計，1981年奧地利的天主教人口佔總人口的90%（含羅馬天主教84%，及19世紀脫離羅馬天主教的舊天主教6%）；而基督教則佔總人口的7%。Statistik Austria. 2007. *Volkszählungen 1951 bis 2001: Bevoelkerung nach dem Religionsbekenntnis und Bundeslaendern 1951 bis 2001*. accessed 9, March, 2016, http://www.statistik.at/web_de/static/bevoelkerung_nach_dem_religionsbekenntnis_und_bundeslaendern_1951_bis_2001_022885.pdf

17 於1987年取得神學博士學位。

18 Franz Karl Prassl, „Zum Stand der Hymnologischen Ausbildung in Österreich,“ In *HAL*(1987): 25-42.

19 以下將以加註引號「」表示課程名稱。

20 Prassl, „Hymnologischen Ausbildung,“ 26.

21 奧地利高等教育學制經過數次更改，1986學年這個學制施行至1998年。

時），外加8小時的「禮拜學」，及9小時的「格雷果聖詠」；第二階段合唱指揮組可繼續選修「德語教會詩歌」、「禮拜學」及「格雷果聖詠」，管風琴組可加上另一選修科目「管風琴學」。²²

改制後的基督教教會音樂系，第一階段必修6小時「聖詩學」（每週1小時，六學期，含理論4小時，實務2小時），外加12小時「禮拜學」。其他可選修的相關課程還有「常用日課導論」（Einführung in das Graduale Romanum）及「符號學」（Semiologie）。第二階段則必修2小時「聖詩學」及4小時「禮拜學」，選修4小時「教會音樂史」或「文獻學」。²³

除了上述高等教育體制之外，非高等教育體制的「聖詩學」教育，²⁴尤其是訓練B、C級教會音樂師的主教區（Erzdiözesen）教育單位，²⁵聖詩學教育分散於不同的課程下。以維也納主教區教會音樂學校（Wiener Diözesankonservatorium für Kirchenmusik der Erzdiözese Wien）²⁶為例，「德語教會詩歌」授課時數2小時，分別是格雷果聖詠（1小時／週）、及奧地利天主教聖詩Gotteslob與日課對經（1小時／週），並於「教會音樂史」中附帶教授詩歌史。南部克拉根福州立音樂院管風琴班則除了管風琴課程外，C級音樂師還必需修一門「領唱課」，教區的學生甚至要實際參與實習。²⁷

中小學宗教課程的授課教師，在宗教教育學院（Religionspädagogischen Akademien）必修一門「宗教課中的歌唱」（Singen im Religionsunterricht），內容以Gotteslob之外的宗教歌曲為主，尤其是新創歌曲。這些歌曲必需在教學觀點下，區別他們的「用途效能」（Brauchbarkeit）與「受歡迎度」（Beliebtheit），以便沒有專業音樂背景的未來宗教課程教師，能適度處理時下流行音樂在宗教上的應用。²⁸雖然在課表上完全沒有前述學院中的聖詩學專業課程，課本中的內容對聖詩學主題亦付之闕如，但普拉澤樂觀的認為，早期歐洲音樂發展及格雷果聖詠，都已涵蓋在一般音樂課及音樂教科書中，²⁹這些準宗教課程教師們對於教會音樂的概念，應不致陌生。

至於提供宗教行政人員、宗教師與平信徒神學生受教的場域，如一般教會機構或大學神學院的課程提供，普拉澤列舉了各大學神學院、音樂學系不定期開設的相關課程及授課教師。例如聖波爾坦教區哲學神學高學院（Philosophisch-Theologische Hochschule der Diözese

22 Prassl, „Hymnologischen Ausbildung,“ 27.

23 Prassl, „Hymnologischen Ausbildung,“ 28.

24 由於主講人普拉澤的天主教背景，該文在撰述時，以奧地利天主教課程為基礎，並未論及奧地利基督教的非高等教育體制。類似的現象也出現在下一段由基督教背景的芬克（Christian Finke, 1958-）所主講的西德高等教育內容。芬克的論述僅就西德基督教高等教育課程，亦未涉及天主教高等教育課程。

25 奧地利分為維也納及薩爾茲堡兩大主教區（Erzdiözesen），其下再細分為數個教區（Diözesen）。關於德奧地區的A、B、C三級教會音樂師資格，將於下一段芬克提及的西德教會音樂師考試時再說明。

26 1982年獲准招生，授予各兩年的初階及中階教會音樂教育，畢業後可參加C、B級教會音樂師文憑考試。隨後格拉茲於1989年獲准招生，聖波爾坦（St. Pölten）及林茲（Linz）兩地教會音樂學校則於1992年獲准招生。國立音樂院（Musikhochschule）畢業生可獲A級教會音樂師文憑。Lynne Heller, „Kirchenmusikschulen,“ *Oesterreichisches Musiklexikon Online-Ausgabe* (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2009), accessed March 26, 2016, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kirchenmusikschulen.xml.

27 Prassl, „Hymnologischen Ausbildung,“ 28.

28 Prassl, „Hymnologischen Ausbildung,“ 29.

29 Prassl, „Hymnologischen Ausbildung,“ 30.

St. Pölten)³⁰的「教會音樂」系列課程，就曾由維也納大學音樂學系教授葛拉夫（Walter Graf, 1903-1982）開設4個學期的週期課程（Zyklus），分別是1）教會音樂導論；2）教會音樂史與詩歌史；3）教會詩歌分析；4）*Gotteslob*實務與領唱、格雷果聖詠。³¹另外維也納大學基督教神學系開設3小時的「基督教音樂與禮拜歌唱」，內容涵蓋三個部分，一是管風琴彈奏、管風琴學、文獻學、神學生聖詠彈奏；二是基督教教會音樂基礎要點：內容包含其歷史、當今的疑問與難題、教會音樂師與牧者、聖詩集認知（Gesangbuchkunde）、³²選曲、基礎樂理；三是主日學與禮拜中的說與唱：包括說話訓練、發聲法，會眾詩歌教學、會眾唱詩等。³³

最後普拉澤附上兩則附錄，一則是他在格拉茲大學「禮拜學、基督教藝術與聖詩學系」（Liturgiewissenschaft, Christliche Kunst und Hymnologie）開授4學期，每學期2學分週期課程的「教會音樂」詳細課程內容綱要；另一則是他的老師菲力普阿農庫爾1986學年度上學期在維也納大學開設的「基督教禮拜中的詩歌與音樂」簡要授課大綱。³⁴

二、西德高等教育聖詩學課程

芬克（Christian Finke, 1958-）於會議中發表的〈西德聖詩學專業教育狀況清查與概覽〉（表2，第2篇），簡要的彙整西德當局基督教合唱指揮教育的聖詩學課程狀況。論文前半，先就6所國家教會音樂學校（KMS, Die Kirchenmusikschulen der Landeskirchen）及23個各州國立高等教育（SH, Die staatlichen Hochschulen der Bundesländer）機構，提供西德的就學環境數據概覽。之後列出SH這23個機構負責開設「聖詩學」課程的20位教師姓名、職業，及開課城市與機構，³⁵這20位教師中，12位是牧師，5位是詩班指揮，時年28歲、並同時任教於柏林KMS與SH的芬克，自己也是這5位詩班指揮之一。學生方面，1985學年度下學期（SS 1986）全西德共253位學生修習教會音樂，平均的師生比是1:11。授課學期數方面，23個SH機構中，有12間授課四學期，五至六學期各2間，平均授課時數均高於KMS的最多四學期，³⁶芬克依此認為，國立高等教育機構對教會音樂課程的重視，高於國家教會音樂學校。

芬克的論文後半分別就考試、授課方法、學科整合（Kooperation），及聖詩學前輩列舉

30 目前隸屬「基督教文化」學程（Gaststudiengang „Kultur des Christentums“）下，不定期開設的課程（Kurs）。參考Diözese St. Pölten, *Lehrveranstaltungen von Kultur des Christentums im Sommersemester 2016*, accessed March 26, 2016, http://www.pth-stpoelten.at/sites/www.dsp.at/files/dateien/programm_des_sommersemesters_2016.pdf

31 Prassl, „Hymnologischen Ausbildung,“ 30.

32 目前柏林藝術大學「聖詩集認知」是獨立開設的課程，由下文將提及的芬克（於1995-2005年間擔任IAH秘書）授課，內容包括：基督教聖詩集的認知與效能、聖詩史概覽、宗教性唱詩的曲式與樂種、新聖詩集與詩歌本、禮拜儀式選曲等。Christian Finke, 2016, „Gesangbuchkunde“. In: *Das Kirchenmusikalische C-Seminar der Evangelischen Kirche Berlin-Brandenburg-schlesische Oberlausitz an der Universität der Künste Berlin*. (Accessed: March 26, 2016). http://www.c-seminar.de/index.php?option=com_content&view=article&id=51&Itemid=65

33 Prassl, „Hymnologischen Ausbildung,“ 32.

34 Prassl, „Hymnologischen Ausbildung,“ 33-42.

35 Christian Finke, „Die Ausbildungsverhältnisse im Fach Hymnologie vor allem in der Bundesrepublik Deutschland. Bestandsaufnahme und Überblick,“ In *HAL*(1987): 18-19.

36 Finke, „Die Ausbildungsverhältnisse,“ 20.

等四方面進行說明。在這部分才直接觸及聖詩學相關議題：³⁷

(一) **考試**：西德對於教會音樂師考試的A、B、C三個等級，由基礎開始受訓的C級，進階至B級，最後是可到教會應徵工作的A級考試，³⁸各級訓練在學則（*Rahmenordnung*）中，對各課程目標、授課時數與考試時間，規定詳細。根據芬克的統計，B級考試多為口試，A級考試中的「聖詩學」，有的可用其他學科認抵，有的以「禮拜學」或「聖詩學」擇一再考一次。考試時間大多為15至20分鐘（佔問卷數78%）。各校與各年份的學則，規定不一，例如1967年版黑爾福德（Herford）音樂院學則中，「聖詩學」實習與口試內容明訂：聖詩學與禮拜歌唱（*liturgisches Singen*），含教會詩歌史（包括聖詩史與新教詩篇集認知）、聖經基礎與禮拜詩歌應用、旋律認知（*Melodienkunde*）—即禮拜中重要詩篇旋律與詩篇規則，及無伴奏禮拜旋律與教會詩歌吟唱。另一份1978年學則的A級考試規定中，「聖詩學」是選修課程，可自研修科目中，任選12週課程（各校授課時數不等，52%的學校每週1小時）選修列抵。其學則如下：自音樂理論等學科中，任選相關議題，獨立完成一份書面報告，報告內容必需能辨別考生對選擇議題的認知。³⁹也就是說，選修一門12週的課程，通過該課程的書面報告，就表示通過該科目考試。

(二) **上課方法與內容**：大多以講授（*Vorlesung*）、練習（*Übung*）及專題研討（*Seminar*）三種方式進行。受調查課程中，15門專題研討、16門講授，只有6門以練習的方式進行。其內容以歷史性議題為大宗，由受訪統計結果的數據大小，來看其所關注的焦點，依序為：神學概況、詩歌詮釋、詩歌實務應用、傳記、音樂史、曲式學、德國基督教聖詩（*EKG*）、歌詞史等等。大部分使用的教材及參考資料，以自編教材、黑膠唱片、《基督教教會聖詩手冊》（*HbEKG*）、⁴⁰《禮拜學與聖詩學年報》（*JbLH*）⁴¹為主，其他還有長銷數十年的教科書《聖詩學導論》⁴²等。

(三) **學科整合**：前述20位教師的職業別中，過半數都是有神學背景的牧師，詩班指揮只佔四分之一（5位）。由於其中16位亦任教其他科目，因此教師們同時整合他們所任教的科目，作為相關領域的延伸學習。這些科目包括「禮拜學」（佔12位）、「教會音樂史」（7位）、「神學信息」（*Theologischen Information*）、「聖經認知與信仰學」（*Bibelkunde und Glaubenslehre*）、「禮拜管風琴彈奏」、「合唱指揮」、「會眾唱詩」、「作曲學」（*Tonsatz*）等。

37 Finke, „Die Ausbildungsverhältnisse,“ 20-23.

38 林淑娜，2008，〈從德國的教會音樂經驗說起〉，《新使者雜誌》，107：54-58。

39 Finke, „Die Ausbildungsverhältnisse,“ 21.

40 HbEKG是一套為德國1950舊版聖詩（*EKG*，*Evangelisches Kirchengesangbuch*）出版的參考工具書，從1953起編，到1990才編完，總共三冊（6本）：第一冊上篇是歌詞與名詞語彙索引、下篇是詩歌聖經出處（上下篇合訂本，1953）、外加一本特刊《我們的詩歌》是詩歌推薦（1958）；第二冊上篇是詞曲作者生平、下篇是詩歌史（兩本，1957）；第三冊上篇是第1-175首詩歌解說（1970）；下篇是第176-394首解說（1990）。Christhard Mahrenholz and Oskar Söhngen, hrsg., 1953-1990, *Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch*. (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1953-1990).

41 *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*. 1955年初版，至2015年已出版至第54冊。

42 於1973年首版，1995修訂擴充版。Christoph Albrecht, *Einführung in die Hymnologie* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 4., 1995), überarbeitete und erweiterte Auflage.

(四) 有關聖詩學前輩們：芬克統計所有在場與會的聖詩學者，都不是聖詩學科班出身，大家都是自學的 (Autodidakten)。並列舉幾位當年重要的聖詩學前輩。與會者有兩位曾跟賴希 (Philipp Reich, 1909-1986) 上過課，其他跟布羅德 (Otto Brodde, 1910-1982)、布朗肯布爾格 (Walter Blankenburg, 1903-1986)、弗內頌 (Siegfried Fornaçon, 1910-1987)，及利普哈德 (Walter Lipphardt, 1906-1981) 學習過的各有一位。⁴³

三、漢堡音樂演藝學院聖詩學課程

直到1982年布羅德過世前，漢堡音樂演藝學院⁴⁴ (Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg) 數十年來的聖詩學相關課程，都由布羅德一手包辦，包括「音樂史」、「禮拜學」、「聖詩學」、「合唱學」，及「會眾唱詩」等。1983年起，「音樂史」由音樂學者弗蘭德 (Reinhard Flender, 1953-) 授課、「禮拜學」由神學家夏德 (Herward von Schade, 1926-2009) 負責，「聖詩學」、「合唱學」及「格雷果聖詠」則由教會音樂師霍夫

43 其中布羅德、布朗肯布爾格，及利普哈德，三位都是音樂學博士。關於這幾位前東、西德著名的聖詩學前輩，簡單說明如下。

- 賴希：1931年之前從商。他是第一位德國黑森州教會音樂總監、1946年創立法蘭克福教會音樂學校。1948創立黑森州合唱團 (Hessischen Kantorei)，常年擔任法蘭克福國立音樂院合唱指揮講師。參考 Merseburger出版社的作曲家簡介：Renate Matthei, „Philipp Reich, “ Merseburger, accessed March 11, 2016, <http://www.merseburger.de/index.php?id=9147&MVS=byaqideled>; 其他可參考賴希合唱基金會官網：Ulrike Klein, „Wer war Philipp Reich?“. Chorstiftung Phillip Reich(2011), accessed March 11, 2016. <http://www.chorstiftung-philipp-reich.de/reich/index.php>.
- 布羅德：1935年獲明斯特大學 (Universität Münster) 音樂學博士學位。最初開設「聖詩學」、「禮拜學」及「教會音樂史」等課程於埃森 (Essen)，後轉任漢堡 (Hamburg) 擔任教會音樂師，並兼任教會音樂學校講師。1949年起擔任期刊*Der Kirchenchor* (教會詩班) 主編。1951年起擔任期刊*Der Kirchenmusiker* (教會音樂師) 共同發行人。自1973至1982年過世止，擔任普世歌曲工作小組 (Der Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut) 主席。Thomas Emmerig, „Brodde, Otto, “ In *Lexikon der Kirchenmusik*(2014), Band 1: A-L, 177.
- 布朗肯布爾格：1933-1947年間擔任牧師。1940年以論文*Die innere Einheit von Bachs Werke* (巴赫作品的內在一體性) 獲哥廷根大學 (Universität Göttingen) 音樂學博士學位。曾擔任許多合唱團指揮要職，研究並出版多位作曲家作品，包括瓦特 (Johann Walter, 1496-1570)、舒茲 (Heinrich Schütz, 1585-1672)，及巴赫 (J. S. Bach, 1685-1750) 等。他致力於結合神學與音樂的關聯，尤其是宗教改革後的詞曲內涵。1962年獲得馬堡大學 (Universität Marburg) 榮譽神學博士。Friedhelm Brusniak, „Blankenburg, Walter,“ In *Lexikon der Kirchenmusik*(2014), Band 1: A-L, 151-152.
- 弗內頌：前東德牧師。曾於1954-1961年間，於柏林教會音樂學校開設「聖詩學」課程，直到1961年因柏林圍牆建立而阻斷。Manfred Böttcher, *Der ostpreußische Pfarrer und Schiffsforscher Siegfried Fornaçon – sein Leben, sein Werk, seine Vorfahren und Anverwandten*, Sonderdruck aus *Altpreußische Geschlechterkunde*(2000), Band 30 (48. Jahrgang): 7-8.
- 利普哈德：最初信仰基督教，1930年後改信天主教。1931年以論文*Die altdeutschen Marienklagen* (早期德語中的聖母苦嘆) 獲海德堡大學音樂學博士。同年並取得高中教師證書，自1940至1969年退休止，擔任高中教師。此外1946年開始，也在法蘭克福音樂院開設「音樂史」、「格雷果聖詠」、「聖詩學」等課程。他是1959年IAH創會的元老會員之一，也是1975-1980年間，重要德語詩歌文獻DKL (Das deutsche Kirchenlied, 德語詩歌) 的共同編者之一。1973年獲格拉茲大學榮譽神學博士。Andreas Traub, „Lipphardt, Walther,“ In *Lexikon der Kirchenmusik*(2014), Band 1: A-L, 725; Philipp Harnoncourt, „Lipphardt, Walther,“ In *Neue Deutsche Biographie* 14 (1985): 661-662, accessed March 11, 2016, <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118573381.html>.

44 1991年已更名為漢堡音樂戲劇學院 (Hochschule für Musik und Theater Hamburg)。Hochschule für Musik und Theater Hamburg, „Die Hochschule für Musik und Theater Hamburg – Chronik,“ (2004) accessed May 11, 2016, <http://www.hfnt-hamburg.de/hochschule/historie/>

曼 (Reinald Hoffmann, 生年不詳)⁴⁵主掌, 至於「會眾唱詩」課程, 暫時請合唱指揮包達赫 (Ulrich Baudach, 1921-1992) 兼任。⁴⁶

1972年漢堡音樂演藝學院的學則中, 針對A、B、C三級教會音樂師考試的授課, 有較詳細的規定,⁴⁷茲依照霍夫曼文中的各級聖詩學課程規定, 彙製成表4。在說明C級學則時, 霍夫曼提到一項北艾伯邦基督教路德會 (Nordelbische Evangelisch-Lutherische Kirche) 法規上的細則, 第二條第四款§2(4)規定: 教會音樂師必須至少禮拜前兩天將選取詩歌告知牧師, 且教會音樂師有權對詩歌選取提供建議。⁴⁸這則有關牧師與教會音樂師的權責規定, 在會後座談中曾引起廣泛的討論。

表 4：漢堡音樂演藝學院各級教會音樂師「聖詩學」課程規定

級數	C 級	B 級	A 級
教學目標	1. 禮拜與公務中的聖詩使用 2. 基督教聖詩史概覽 3. 重要核心與主要詩歌的詞曲 (段落摘選)	1. 聖詩集的精確認知, 尤其是在禮拜與公務中的應用 (C 級考試未觸及部分) 2. 基督教教會詩歌史 3. 聖詩集發展史	無固定課程, 聖詩學深入議題個別指導。
授課時數	2 學期, 每週 1 小時 (合唱學亦同)	2 學期, 每週 2 小時 (合唱學 4 學期, 每週 2 小時)	
教材	1. 整本北部版 EKG 2. 1982 版 HBEKG 特刊《我們的詩歌》		
授課內容	結合歌詞表達、歌詞立場、旋律 (調性、節奏)、禮拜詩歌應用、詩歌選取的準則等認識詩歌。透過課堂實唱及在家練習的方式, 熟練核心詩歌與節期詩歌, 以達到 C 級考試至少會背誦 15 首詩歌的要求。	以曲式學及類型學 (Typologie) 的觀點, 系統性的學習教會詩歌史。	

這份近半世紀前的學則, 與近年德國基督教教會音樂系學生修習「聖詩學」的課程內容規定描述相近。但也因為時空相異, 修課的非基督徒數量增加, 近年特別強調神學與虔誠度, 是半世紀前不必刻意關注的。⁴⁹

45 經詢問IAH秘書處, 僅得知Reinald Hoffmann退休後, 目前仍居住於漢堡, 但生年不詳。

46 Reinald Hoffmann, 1987, „Hymnologie als Lehrfach an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg“, In *HAL*, 45-46.

47 Hoffmann, *ibid.*, 48-50.

48 Hoffmann, „Hymnologie.“ 49.

49 依據2008年的學則, 基督教教會音樂系學生攻讀學士學位必修「聖詩學」(Hymnologie – Studierende der evangelischen Kirchenmusik) 的三項考試內容規定: a. 在神學、虔敬與音樂史觀上, 對詩歌史與聖詩史的基本概覽; b. 常用聖詩及詩歌本的認知及其應用; c. 詩歌選取的準則。考試時間20分鐘。Konferenz der Leiter der kirchlichen und staatlichen Ausbildungsstätten für Kirchenmusik und der Landeskirchenmusikdirektoren in der Evangelischen Kirche in Deutschland. 2008. *Rahmenordnung für die berufsqualifizierenden Studiengänge in Kirchenmusik Neu formuliert im Rahmen des Bologna-Prozesses.* (2008), Berlin, accessed March 11, 2016, <http://www.forum-kirchenmusik.de/html/dokumente.html>

四、海德堡音樂院教會音樂系與國家教會宣道神學院聖詩學課程

會議中，海德堡的黎姆牧師（Heinrich Riehm, 1927-）發表兩篇論文（表2，第6, 7篇），分別針對非神學生修課的海德堡音樂院教會音樂系聖詩學課程，以及海德堡國家教會宣道神學院神學生的聖詩學課程兩方面，進行說明。

（一）海德堡音樂院教會音樂系

海德堡音樂院教會音樂系至1985學年度上學期止，「聖詩學」課程每週1小時，共四學期。但1985年下學期開始，為了配合教會音樂系三學期必修學期數的規定，「聖詩學」改為三學期，每學期以4週，每週3小時的集中授課（Blockveranstaltung）方式進行。⁵⁰

黎姆牧師提供他在1985學年度下學期的「聖詩學」授課計畫（表5），將課程以歷史為主軸規劃為三學期，每學期訂定4個主題，課程內容則分別以資料（Information）、討論（Diskussion）與活動（Aktion）等三種型態上課：1）資料部分以歷史背景為基礎，包括傳記、時期、音樂風格及旋律架構等，由學生以做報告的方式進行；2）討論則探討唱詩禱告的意義、當今詩歌的功能、普世聖詩（Ökumenisch-Lieder）改編，以及新詩歌等為議題；3）活動則包括詩歌實唱、會眾唱詩的選曲實務，及詩歌分析。

所有「聖詩學」課程內容，需搭配其他課程或實務，才算完整，這些課程包括「禮拜唱詩與講道」（Liturgisches Singen und Sprechen）、「會眾唱詩實務」（Gemeindesarbeit）、「神學信息」、「禮拜學」及「合唱指揮」。⁵¹

表 5：黎姆的三學期聖詩學課程架構
譯自 Riehm, Heinrich. 1987a. Ibid. In *HAL*, p. 53.

學期	第一學期	第二學期	第三學期
歷史主軸	基礎與出發	發展與改變	革新與修改
	從初始至 16 世紀	17 與 18 世紀	19 與 20 世紀
主題	I. 宗教改革前 II. 宗教改革時期 III. 反宗教改革	IV. 三十年戰爭 V. 虔敬主義時期 VI. 啟蒙時代	VII. 19 世紀教會詩歌 VIII. 20 世紀前半 IX. 當代詩歌
	1. 中世紀聖經文獻 2. 路德 3. 宗教改革詩篇與其他改革 4. 反宗教改革	1.[巴羅克詩人] 奧皮茨 (Opitz) 及其他詩人 2. 格爾哈特 (Paul Gerhardt) 3. 虔敬主義 4. 啟蒙時代	1. 19 世紀 2. 聖詩研究與聖詩編輯準備 3. 新宗教詩歌 4. 各版聖詩
內容一	教會中的詩歌功能 以詩歌做為歌唱的信息 教條、儀式，及宣教詩歌	聖詩對教會的意義 聖詩的多元化 其他教派、自由教派	聖詩集的架構、導論 詩歌主題 普世性觀點

50 Heinrich Riehm, 1987a, „Kurze Vorstellung und Konzeption des Lehrfachs Hymnologie am Kirchenmusikalischen Institut Heidelberg“. In *HAL*(1987a): 51.

51 Riehm, „Kurze Vorstellung“, 51.

(二) 海德堡國家教會宣道神學院

以神學生為對象的海德堡國家教會宣道神學院，在第一階段的學則中，並未規定聖詩學的細節，但第二階段分為筆試與口試兩部分。神學筆試的4個科目包括：「講道學」(Homiletik)、「宗教教育」(Religionspädagogik)、「牧會學」(Pastorallehre)及「禮拜學(含聖詩學)」，亦即「聖詩學」附屬於「禮拜學」中。口試科目亦包含「禮拜學(含聖詩學)」。所以在第一階段考試後，所有準牧師的神學生們在第二階段課程，都必修「禮拜學(含聖詩學)」。第二階段為期一年半，他們會住在教會裡，由一位教學牧師(Lehrpfarrer/in)指導。期間必須回神學院4次，每次4小時，針對他們在教會實習的特定議題，以4次課程主題，分別就宗教教育、講道學、牧會學(Poimenik; Seelsorge)及教會體制(Gemeindeaufbau)等方面，在練習與對話中，深入議題進行報告。⁵²從黎姆詳列的議題內容看來，基本上這些議題還是以「禮拜學」為主，「聖詩學」僅做為附帶的內容。每次課程四個子題，共16個子題中，只有課程二第2子題的「禮拜中的聖詩、詩篇與音樂」(含課後的新舊詩歌分組練習)，是唯一直接與聖詩學相關的子題。⁵³

將上述會議論文第2, 5, 6, 7篇陳述所及，西德基督教教會音樂相關學制及聖詩學相關課程彙整於表6。

表 6：西德基督教教會音樂學制及聖詩學相關課程

學制	教會音樂師 修業科目	漢堡音樂 演藝學院	海德堡	
			音樂院	教區神學院
神學相關				牧會學
	聖經學與信仰學		禮拜唱詩與講道	宗教教育
	神學信息		神學信息	講道學
	禮拜學	禮拜學	禮拜學	
聖詩學	聖詩學 12 hrs	聖詩學 6 hrs	聖詩學 12 hrs	禮拜學 (含聖詩學)
唱奏	合唱指揮	合唱學	合唱指揮	
	會眾唱詩	會眾唱詩	會眾唱詩實務	
	禮拜管風琴彈奏			
其他	教會音樂史	音樂史		
	作曲學			實習

52 Heinrich Riehm, „Die ‚Hymnologie‘ im Rahmen der Liturgik-Ausbildung am Prediger-Seminar der Badischen Landeskirchen in Heidelberg“. In *HAL*(1987b): 55.

53 Riehm, „Die ‚Hymnologie‘“, 57.

叁、其他補充

以發揚證道歌（Liedpredigt）著稱的牧師羅斯勒（Martin Rößler, 1934- ），於圖賓根大學神學院教授「禮拜學」與「聖詩學」。有別於普拉澤及芬克等年輕學者們提出的統計數據與現況概述，他在會議中更深入地以「聖詩學」背後的教學理念下題，自19世紀初圖賓根與聖詩學關聯的發展史談起，至1980年代大學體制對「禮拜學」、「聖詩學」及「教會音樂」課程的重視程度，提出詳盡的脈絡整理；並從教學者、學習者、教會實用性，甚至聖詩編輯培訓等層面，做深入剖析（表2，第10篇）。⁵⁴根據羅斯勒的分析，早期德國牧師養成過程的神學生必修「聖詩學」，而教會音樂師則必修「神學」。直到一次大戰後，「聖詩學」授課教師，仍必須是修過神學及專業科目的教會音樂師，才得勝任；但是二戰後的發展，尤其1970年代後景況大不如前，「聖詩學」課程由牧師兼任即可，相關研究或教學變成無給職，甚至鼓勵以不支薪的自願方式兼課。⁵⁵這是師資層面當時的趨勢。

在霍夫曼與黎姆發表後的綜合座談上，下列兩個議題被提出討論：「誰負責選取禮拜詩歌一是牧師還是詩班指揮？」、「禮拜儀式用唱的還是用說的？」。這兩個議題在牧師與教會音樂師，從求學到實際牧會的過程，都一直不斷地被爭議與討論。儘管未必一體適用，但會議中雙方有機會互相激盪，實際面對面提出不同的建議模式，⁵⁶可惜紀錄中只提到雙方激辯的事，到底討論出哪些建議模式，並未被逐一記錄下來。

有感於瑞士聖詩集都只列出單聲部，座談會中也討論到聖詩集多聲部編制的意義與目的。討論中提及，直到17世紀，由於學校教育的訓練，教會的會眾仍可四聲部和聲唱詩，但17世紀後，四聲部和聲漸由管風琴取代，會眾只唱單音聲部，自此少有機會多聲部練習，愈沒有練習，就愈不會唱和聲，隨著和聲能力漸失，因此1970年代瑞士天主教供會眾使用的聖詩集，就只列出單音聲部。⁵⁷因為不樂見這樣的非良性循環，有在場的瑞士學者建議，恢復多聲部聖詩集印刷。但是管風琴強勢主導會眾唱詩的影響，仍舊無法解決。

關於教材方面，⁵⁸最後彙整討論時，與會者提及天主教方面，特別是在格拉茲通行的一份由梵二大公會議後整理的禮拜與教會音樂關鍵字講義（Stichwortskriptum），以及在特利爾（Trier）編輯、供「禮拜學」遠距教學用的12份函授講義（Lehrbriefe）《禮拜中的唱奏》（Singen und Musizieren im Gottesdienst），這兩種型式的教材是基督教與會學者們也期待出版的。⁵⁹

54 Martin Rößler, „Hymnologie als Lehrfach. ‚Arbeitsgemeinschaft Neues Gesangbuch‘ – ein Übungsfeld der Hymnologie“. In *HAL*(1987): 68-78.

55 Rößler, „Hymnologie als Lehrfach,“ 72.

56 Ekkehard Popp, „Aussprache über die Referate Hoffmann, Eiehm, Girard“. In *HAL*(1987): 64.

57 Popp, „Aussprache über,“ 65.

58 Lebrecht Schilling, „Zusammenfassung der Gesprächsergebnisse am Samstag, dem 9. August 1986“. In *HAL*(1987): 90.

59 目前這份函授講義由德、奧、瑞三地的德語區禮拜學系共同出版，最新版是2011年出版的。這12份函授講義中，第1-7份屬於初階課程，第8-12份是進階課程。唯一與教會音樂相關的單元，被放在進階課程的第11份講義中。Liturgischen Instituten Deutschlands, Österreiches und der deutsch-sprachigen Schweiz, *Liturgie im*

雖然沒有參與報告，但在最後彙整討論時，瑞士德語區的蘇黎世、巴賽爾及伯恩等三所大學的基督教神學院，也由與會者補充說明了他們的授課相關資訊：⁶⁰

1. **蘇黎世**：蘇黎世與聖詩學的淵源，可追溯自前述朗格1843年出版的專書《教會聖詩學》。自1964年起，蘇黎世基督教神學系提供每週1小時的「禮拜學與聖詩學」課程，但沒有考試。
2. **巴賽爾**：自從神學院創立了出色的巴塞爾古樂學院（Schola cantorum Basiliensis）後，就不再規劃禮拜聖詩方面的課程。
3. **伯恩**：相對於蘇黎世及巴賽爾，伯恩大學神學院提供6小時的「聖詩學」課程，包括5小時的「教會音樂實習」，及1小時的「聖詩學及教會音樂」研討課程（Kolloquien）。各研討課程由德語專家及教會音樂師們聯合授課。⁶¹

由於各校系單位在教會音樂及神學課程上的整合度不同，能夠開設的聖詩學相關課程也極具差異性。與會者討論的共識與結論是：在神學上，唱奏是信仰的表達方式、是禮拜的元素，也是需要透過教會音樂史概覽來補充的群體生活構成要素。相對的，在狹義的禮拜會眾唱詩領域，可透過教會音樂教育予以加強，例如格雷果聖詠的訓練。⁶²

肆、綜合分析

誠如顏尼所言，沒有神學基礎的聖詩學「有肉無骨」。事實上，在聖詩學領域中，這些學門無論骨或是肉，都無法單獨存在：研究聖詩的歌詞需要文學家、語言學家的努力；單就聖詩傳唱的研究而言，音樂學家就不容置身度外；而詞曲無神學意涵，就不叫聖詩。在此先就顏尼會前提示的五個主要探討層面（五W），針對德奧學者提出的相關課程資訊，分析如下。

一、五W統整

- （一）**聖詩學的學習場域**：奧地利天主教提供聖詩學相關課程的學習場域包括：1）國立音樂院（Musikhochschulen）與市立音樂院（Konservatorien）⁶³的**教會音樂系**、2）

Fernkurs: Dem Herrn will ich singen und spielen-Gesang und Musik im Gottesdienst, 11, Lehrbrief (Trier: Druckerei Ensich GmbH, 2011), accessed March 26, 2016, http://www.liturgie.ch/images/liturgie/veranstaltungen/PDF/LB11_Umschlag.pdf

60 Schilling, „Zusammenfassung,“ 91-92.

61 Schilling, „Zusammenfassung,“ 90.

62 Schilling, „Zusammenfassung,“ 91.

63 過去奧地利的音樂院不是國立的（Musikhochschule），就是市立的（Konservatorium）。但1998年再度修改高等教育學制，開始允許設立私立大學（Privatuniversität）後，不再設市立音樂院，原有的市立音樂院都必須改制。原有公立的「維也納市立音樂院」改為「維也納私立演藝大學」、林茲的「布魯克納音樂院」改為「布魯克納私立大學」，可頒授學士、碩士學位，其他市立音樂院則陸續改制為國立、州立或社區音樂[專科]學校。Österreichischer Wissenschaftsrat. 2009. *Universität Österreich 2025. Analysen und Empfehlungen zur Entwicklung des österreichischen Hochschul- und Wissenschaftssystems*. Wien(2009): 52; Kasparovsky, Heinz, Ingrid

B、C級的**教會音樂師教育**，以及3) **大學神學院**。⁶⁴西德基督教聖詩學相關課程，分佈於國家教會音樂學校（KMS）、國立高等教育機構（SH）、以及教區神學院開設的教會音樂相關課程。

- (二) **聖詩學的學習目的**：在禮拜儀式中，教會音樂師能善用樂器（當時的時空背景，以彈奏管風琴為主）、指揮人聲，神職人員能善用經文、引導會眾唱詩，這是顏尼提及的聖詩學基本學習功效。⁶⁵能在中小學宗教課中教唱，並將時下流行音樂應用在宗教課程中，則是奧地利天主教宗教教育學院學生修課的目的之一。
- (三) **學習內容為何**（表3、表6）：無論奧地利天主教，或德奧的基督教，都注重禮拜學、詩歌唱奏，以及教會音樂史。此外，基督教方面對於神學相關課程的提供，還包含神學及講道學。唱奏方面，不同於天主教以格雷果聖詠為主，基督教則以合唱及會眾唱詩為訓練焦點。
- (四) **應該如何學習**：綜觀德奧學制下的課程規劃，完整的聖詩學課程，不能單獨存在，必需搭配、整合其他課程或實務，一併學習。尤其羅斯勒提及1970年代前，牧師與教會音樂師在聖詩學與神學的學習領域之交互融合，有助於完備兩者的事工。
- (五) **誰應該學**：受教者包括以擔任教會音樂師為目的之A、B、C三級考試的應試者、政府單位宗教行政人員、宗教師，或平信徒神學生。海德堡國家教會宣道神學院，甚至包括準牧師的神學生，都需要修習聖詩學。

二、課程特點

茲就5篇論文所提及的授課科目，依據表3與表6的內容，歸納出以下特點：

- (一) **以神學為骨架，再以非神學領域學門填入血肉**：依據這次會議主題「以聖詩學為專業科目」，5篇具體提出學制中含「聖詩學」或相關科目的論文，都提到一個重要的論點，亦即「聖詩學」無法單獨成科，必須搭配其他課目，尤其是「禮拜學」。當時在奧地利格拉茲，無論是天主教、基督教教會音樂系，「禮拜學」的比重，都多於「聖詩學」；而西德海德堡教區神學院的「聖詩學」僅包含於「禮拜學」中，課程比重只佔16分之一。雖然在大專院校音樂院系中，「聖詩學」屬於獨立學科，但在神學院，「聖詩學」仍附屬於「禮拜學」之下，至今通行於德奧瑞的德語區「禮拜學」函授課程，「聖詩學」僅佔講義份量的12分之一，可茲佐證。除了「禮拜學」外，「神學信息」、「講道學」、「聖經學與信仰學」都是教會音樂師培訓或音樂院授課的相關科目。這正切合了顏尼「以神學為骨架」的論點。
- (二) **唱奏方面的相關課程**：唱奏輔助課程方面，天主教與基督教著重的層面不同。唱的方面，相對於天主教的教會音樂師著重於「領唱」及「宗教課中的歌唱」、天主教

Wadsack-Köchl. 2015. *Österreichisches Hochschulsystem*. (Wien: Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft, 2015), 35.

64 Prassl, „Hymnologischen Ausbildung,“ 25.

65 Jenny, „Hymnologie,“ 11.

教會音樂系的「領唱課」與「格雷果聖詠」，基督教則注重「合唱指揮」與「會眾唱詩」。演奏方面，天主教教會音樂系必修「管風琴學」，而基督教教會音樂系則是「禮拜管風琴彈奏」。

(三) **其他輔助科目與實習**：「音樂史」或「教會音樂史」幾乎是各學制的必備輔助科目，其他還有「教會音樂曲目」、「文獻學」、「作曲學」，少見的有格拉茲的「常用日課導論」及「符號學」。天主教教會音樂師及基督教教區神學院都注重「實習」，且實習階段的課程都較具彈性。

伍、結論

「回顧走過的路才知道現在的位置，確定現在的位置才知道下一步可以怎麼走」。⁶⁶芬克在西德聖詩學教材中提及的德國舊版聖詩解說*HbEKG*，從1953年開始，歷經37年的集體創作，1990年才剛完整出版，1993年新版聖詩就問世了。而新版聖詩解說，從1993年起，由聖詩編輯群們兵分多路的以各種方式編輯出版，包括工作手冊（*Werkbuch*，1993-1997）、詞語彙編（*Konkordanz*，1995）、人物字典（*Wer ist wer*，2001），以及至今仍持續出版中的詩歌解說（*Liederkunde*，2000年開始出版，2016年已出版至第22冊）。羅斯勒提及聖詩學四個參與對象，即教師、學生、教會工作者，及聖詩編輯者。其中聖詩編輯者可能是四個參與對象之一，也可能同時扮演這四個角色，肩負著集大成及最艱難的任務。

由於本文僅針對5篇具體提出學門科目的論文進行解讀，並未涵蓋整本會議論文，且時間限縮於1986年前後的學制，範圍也僅限於奧地利及統一前的西德。因此只能視之為個案研究（case study）。如前述，德奧地區之外，美加及大英兩方面的聖詩學相關陳述，皆尚未觸及。除德語區現今實況外，臺灣的聖詩學教學實務，也是本文之外，需要再另文撰述的。全面聖詩學課程概況研究，領域浩瀚，亟待持續深探。

參考資料

- Albrecht, Christoph. 1995. *Einführung in die Hymnologie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 4., überarbeitete und erweiterte Auflage.
- Ameln, Konrad. 1924. *Beiträge zur Geschichte der Melodien "Innsbruck, ich muß dich lassen" und "Ach Gott vom Himmel, sieh' darein" (Erfurter Fassung)*. Freiburg i. Br., Univ., Diss. Accessed Mar. 23, 2016. <https://katalog.ub.uni-freiburg.de/opac/RDSRecord/RDSDetails?id=071214224>

66 呂健忠，2013，〈自序〉，《陰性追尋：西洋古典神話專題之一》，新北市：暖暖書屋。檢索日期：2016/2/14，<http://www.books.com.tw/products/0010620297>。

- Böttcher, Manfred. 2000. *Der ostpreußische Pfarrer und Schiffsforscher Siegfried Fornaçon – sein Leben, sein Werk, seine Vorfahren und Anverwandten*. Sonderdruck aus *Altpreußische Geschlechterkunde*. Band 30 (48. Jahrgang):7-8.
- Brusniak, Friedhelm. 2014. „Blankenburg, Walter“. In *Lexikon der Kirchenmusik*. Band 1: A-L, 151-152.
- Daniel, Hermann Adalbert. 1854. *Thesaurus hymnologicus sive Hymnorum, canticorum, sequentiarum circa annum MD usitatarum collectio amplissima*. t. 1. Hymnos continens. Halis: sumptibus E. Anton. Accessed Feb. 11, 2016. <https://archive.org/download/thesaurushymnol00vormgoog/thesaurushymnol00vormgoog.pdf>
- Die Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (IAH) e.V. (2016). „Über uns“. Accessed Feb. 11, 2016. http://iah-hymnologie.de/?page_id=2&lang=de
- Diözese St. Pölten. 2016. *Lehrveranstaltungen von Kultur des Christentums im Sommersemester 2016*. Accessed: March 26, 2016. http://www.pth-stpoelten.at/sites/www.dsp.at/files/dateien/programm_des_sommersemesters_2016.pdf
- Emmerig, Thomas. 2014. „Brodde, Otto“. In *Lexikon der Kirchenmusik*. Band 1: A-L, 177.
- Finke, Christian. 1987. „Die Ausbildungsverhältnisse im Fach Hymnologie vor allem in der Bundesrepublik Deutschland. Bestandsaufnahme und Überblick“. In *Hymnologie als Lehrfach: Referate-Protokolle-Dokumente. 1. Regionaltagung der IAH*, 18-23.
- Finke, Christian. 2016. „Gesangbuchkunde“. In: *Das Kirchenmusikalische C-Seminar der Evangelischen Kirche Berlin-Brandenburg-schlesische Oberlausitz an der Universität der Künste Berlin*. Accessed March 26, 2016. http://www.c-seminar.de/index.php?option=com_content&view=article&id=51&Itemid=65
- Gerhards, Albert and Matthias Schneider. 2014. „Einleitung“. In: *Der Gottesdienst und seine Musik*. Band 1: Grundlegung und Hymnologie, 9.
- Gerhards, Albert. 1987. „Hymnologie als Lehrfach und Hymnologie an katholisch-theologischen Fakultäten – Konsequenzen eines gewandelten Liturgieverständnisses.“ In *Hymnologie als Lehrfach: Referate-Protokolle-Dokumente. 1. Regionaltagung der IAH*.
- Girard, Hans-Alfred. 1987. „Regionalismen im Hymnologiekurs“. In *Hymnologie als Lehrfach: Referate-Protokolle-Dokumente. 1. Regionaltagung der IAH*, 58-63.
- Hahn, Gerhard (hrsg.). 1987. „Liste der Teilnehmer an der IAH-Regionaltagung 1986“, In *Hymnologie als Lehrfach: Referate-Protokolle-Dokumente. 1. Regionaltagung der IAH*, 136. August 7-10 in Kronbert/Taunus.
- Hahn, Gerhard. 1987. „Inhaltliche und sprachliche Analyse von Kirchenliedtexten“. In *Hymnologie als Lehrfach: Referate-Protokolle-Dokumente. 1. Regionaltagung der IAH*, 95-109.
- Harnoncourt, Philipp. 1985. „Lipphardt, Walther“. In *Neue Deutsche Biographie* 14 (1985), 661-

662. Accessed March 11, 2016. <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118573381.html>.
- Heller, Lynne. 2009. „Kirchenmusikschulen“. In *Oesterreichisches Musiklexikon Online-Ausgabe*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Accessed March 26, 2016. http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kirchenmusikschulen.xml
- Hochschule für Musik und Theater Hamburg*. 2004. „Die Hochschule für Musik und Theater Hamburg – Chronik.“ Accessed May 11, 2016. <http://www.hfmt-hamburg.de/hochschule/historie/>.
- Hoffmann, Reinald. 1987. „Hymnologie als Lehrfach an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg.“ In *Hymnologie als Lehrfach: Referate-Protokolle-Dokumente. 1. Regionaltagung der IAH*, 44-50.
- Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie e.V.* 2004. „Satzung.“ Accessed May 11, 2016. http://iah-hymnologie.de/wp-content/uploads/downloads/2013/12/Satzung_Broschur.pdf
- Jenny, Markus. 1987. „Einführung in das Tagungsthema“. In *Hymnologie als Lehrfach: Referate-Protokolle-Dokumente. 1. Regionaltagung der IAH*, 7-17.
- Julian, John. 1907. *A Dictionary of Hymnology*. London: John Murray. 2nd. ed.
- Kadelbach, Ada. 1987. „Das Akrostichon im Kirchenlied. Einblick in ein Forschungsprojekt“. In *Hymnologie als Lehrfach: Referate-Protokolle-Dokumente. 1. Regionaltagung der IAH*, p. 121-132.
- Kasparovsky, Heinz, Ingrid Wadsack-Köchl. 2015. *Österreichisches Hochschulsystem*. Wien: Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft.
- Klein, Ulrike. 2011. „Wer war Philipp Reich?“. In *Chorstiftung Philipp Reich*. Accessed March 11, 2016. <http://www.chorstiftung-philipp-reich.de/reich/index.php>
- Konferenz der Leiter der kirchlichen und staatlichen Ausbildungsstätten für Kirchenmusik und der Landeskirchenmusikdirektoren in der Evangelischen Kirche in Deutschland. 2008. *Rahmenordnung für die berufsqualifizierenden Studiengänge in Kirchenmusik Neu formuliert im Rahmen des Bologna-Prozesses*. Berlin. Accessed March 11, 2016. <http://www.forum-kirchenmusik.de/html/dokumente.html>
- Kümmerling, Harald. 1959. „Internationale Tagung für Hymnologie“. In *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*. Vol. 4 (1958/1959). 265 Accessed May 14, 2016. <http://www.jstor.org/stable/24191657>
- Lange, Johann Peter. 1843. *Die kirchliche Hymnologie, oder, Die Lehre vom Kirchengesang, theoretische Abtheilung, im Grundriss*. Zürich: Meyer und Zeller. 902 pages. Accessed Feb. 11, 2016. [http:// https://archive.org/download/bub_gb_TisLAAAAYAAJ/bub_gb_TisLAAAAYAAJ.pdf](http://https://archive.org/download/bub_gb_TisLAAAAYAAJ/bub_gb_TisLAAAAYAAJ.pdf)
- Leaver, Robin A. 1987. “Plan eines englischsprachigen Lehrbuchs der Hymnologie”. In

- Hymnologie als Lehrfach: Referate-Protokolle-Dokumente. 1. Regionaltagung der IAH*, 43.
- Leaver, Robin A. 1998. "Hymnologie". In *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Vierte, völlig neu bearbeitete Auflage. Hrsg. Von H. D. Betz, D. S. Browning, B. Janowski, E. Jüngel, Vol. 3, 1971-1974.
- Liturgischen Instituten Deutschlands, Österreiches und der deutsch-sprachigen Schweiz. 2011. *Liturgie im Fernkurs: Dem Herrn will ich singen und spielen-Gesang und Musik im Gottesdienst*. 11. Lehrbrief. Trier: Druckerei Ensich GmbH. Accessed March 26, 2016. http://www.liturgie.ch/images/liturgie/veranstaltungen/PDF/LB11_Umschlag.pdf
- Luth, J. R. 1987. *Internationale Konfessionelle Disziplinäre Hymnologie. Dankesgabe an Markus Jenny*. I.A.H. Bulletin. Sondernummer. Special issue. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen, Instituut vor Liturgiewetenschap.
- Mahrenholz, Christhard and Oskar Söhngen(Hrsg.) 1953-1990. *Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Matthei, Renate. 2016. "Philipp Reich". In *Merseburger*. Accessed March 11, 2016. <http://www.merseburger.de/index.php?id=9147&MVS=byaqideled>
- Österreichischer Wissenschaftsrat. 2009. *Universität Österreich 2025. Analysen und Empfehlungen zur Entwicklung des österreichischen Hochschul- und Wissenschaftssystems*. Wien.
- Popp, Ekkehard. 1987. "Aussprache über die Referate Hoffmann, Eiehm, Girard." In *HAL*, 64.
- Prassl, Franz Karl. 1987. „Zum Stand der Hymnologischen Ausbildung in Österreich“. *Hymnologie als Lehrfach: Referate-Protokolle-Dokumente. 1. Regionaltagung der IAH*, 25-42.
- Riehm, Heinrich. 1987a. „Kurze Vorstellung und Konyeption des Lehrfachs Hymnologie am Kirchenmusikalischen Institut Heidelberg.“ *Hymnologie als Lehrfach: Referate-Protokolle-Dokumente. 1. Regionaltagung der IAH*, 55-57.
- Riehm, Heinrich. 1987b. „Die ‚Hymnologie‘ im Rahmen der Liturgik-Ausbildung am Prediger-Seminar der Badischen Landeskirchen in Heidelberg.“ *Hymnologie als Lehrfach: Referate-Protokolle-Dokumente. 1. Regionaltagung der IAH*, 51-54.
- Rößler, Martin. 1987. „Hymnologie als Lehrfach. ‚Arbeitsgemeinschaft Neues Gesangbuch‘ – ein Übungsfeld der Hymnologie.“ In *Hymnologie als Lehrfach: Referate-Protokolle-Dokumente. 1. Regionaltagung der IAH*, 68-78.
- Schilling, Lebrecht. 1987. „Zusammenfassung der Gesprächsergebnisse am Samstag, dem 9. August 1986“. In *Hymnologie als Lehrfach: Referate-Protokolle-Dokumente. 1. Regionaltagung der IAH*, 90.
- Schmidt, Günther. 1960. „Internationale Tagung für Hymnologie in Lüdenscheid 9. Bis 11. September 1959.“ In *Die Musikforschung*, 13. Jg., H. 2 (April/Juni 1960), 200-202.

- Accessed May 14, 2016. <http://www.jstor.org/stable/41114197>
- Schuberth, Dietrich. 1987. „Analyse von Kirchenliedweisen“. In *Hymnologie als Lehrfach: Referate-Protokolle-Dokumente. 1. Regionaltagung der IAH*, 110-118.
- Statistik Austria. 2007. *Volkszählungen 1951 bis 2001: Bevoelkerung nach dem Religionsbekenntnis und Bundeslaendern 1951 bis 2001*. Accessed: March 9, 2016. http://www.statistik.at/web_de/static/bevoelkerung_nach_dem_religionsbekenntnis_und_bundeslaendern_1951_bis_2001_022885.pdf
- Traub, Andreas. 2014. „Lipphardt, Walther“. In *Lexikon der Kirchenmusik*. Band 1: A-L. 725. Universitätsbibliothek Augsburg. 2009. *Hymnologische Sammlungen*. Accessed: Dec. 13, 2014. <http://www.bibliothek.uni-augsburg.de/fachinformation/theologie/hymnologie/>
- Wetzel, Christoph. 1987. „Hymnologie als Lehrfach in der Ausbildung von B-Kirchenmusikern an der Kirchenmusikschule Dresden“. In *Hymnologie als Lehrfach: Referate-Protokolle-Dokumente. 1. Regionaltagung der IAH*, 66-67.
- Wiesli, Walter. 2001. „Markus Jenny zum Gedenken“. In *Schweizerische Kirchenzeitung* (10/2001 - 8. März 169. Jahrgang). Accessed Feb. 11, 2016. <https://www.kath.ch/skz/skz-2001/skz10-01.htm>
- Wissemann-Garbe, Daniela. 2013. “Hymnologie”. In *Lexikon der Kirchenmusik*. (Band 1, A-L). Enzyklopädie der Kirchenmusik. Band 6/1. Hrsg. Günther Massenkeil und Michael Zywiets. Laaber, 560-561.
- 呂健忠，2013，〈自序〉，《陰性追尋：西洋古典神話專題之一》，新北市：暖暖書屋，檢索日期：2016/2/14。 <http://www.books.com.tw/products/0010620297>
- 林淑娜，2008，〈從德國的教會音樂經驗說起〉，《新使者雜誌》，107：54-58。

臺灣客家三腳採茶戲唱腔與二弦的運用——以「十大齣」為例

鍾繼儀

國立臺北藝術大學傳統音樂學系碩士生

摘要

臺灣客家戲百年來已發展為大戲的樣貌，而早期的小戲型態，又稱為三腳採茶戲，之所以稱之為「三腳」，在於表演時，演員編制以三人為常態，這樣的小戲可以整理出十齣短劇，稱為「十大齣」。這些傳統劇目的唱腔，大致可分為三個系統，分別是：採茶腔、山歌腔與小調，其主要的伴奏樂器「二弦」，因唱腔系統的不同，也產生相異的伴奏形式。本文將探討後場樂器的伴奏型態與前場演員的唱腔方式，彼此如何運用與搭配，並討論「二弦」在不同定弦中如何轉換技法，以及與唱腔互動的方式。

關鍵詞：唱腔、二弦、三腳採茶戲、十大齣

The Arrangement of Arias and the Erxian in Taiwan's Hakka Three-Character Tea-Picking Theater: "Big Ten Plays" as an Example

CHUNG Chi-yi

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

Abstract

Taiwan's Hakka musical theater has a history of one hundred years. It has nowadays become a form of "opera" (*Daxi*). However, in the beginning, it is presented in a form of "operetta" (*Xiaoxi*), also called "Three-Character Tea-Picking Theater" performed by three actors. The Three-Character Tea-Picking Theater contains 10 main plays, known as "Big Ten Plays." The arias of these plays can be divided into three systems: the tea-picking aria, the folk aria, and the folk tune. The "erxian" (two-stringed fiddle) is used to accompany singers in different ways in accordance with the three forms of songs. This article will explore the relations between the instrumental accompaniment and the vocal parts and how the "erxian" is used to accompany singers.

Keywords: Aria, Erxian, Three-Character Tea-Picking Theater, Big Ten Plays

前言

「唱腔」是辨別戲曲種類的方法之一，而這也是劇種相互之間，不可能完全相同之處，甚至我們可以說，劇種間之所以可以分辨，是因為唱腔上的不同，當然每個劇種的特色不只有唱腔部分，但最具辨識度的，或許只有唱腔可作為通用的代表。而二弦又稱殼仔弦，在採茶戲的後場中，是文場的領奏，其樂器與唱腔的關係相當密切，而該如何演奏來搭配戲中所使用的唱腔，頭手弦該如何調定弦，其中有些制式化的規定，或是說，對於唱腔較好的安排等等，也是值得探討。

三腳採茶戲中的唱腔可說是客家大戲的唱腔原型，而從其原型探討，或許可以找到更貼近原始的答案，筆者在傳藝中心所出版的《三腳採茶唱客音：傳統客家三腳採茶串戲十齣》¹中，發現其所記錄的影像資料，正是早期客家三腳採茶戲的表演型態，但主奏樂器卻從早期的胖胡改為二弦（殼仔弦）的型態，故本文以三腳採茶戲中的「十大齣」為例，討論其唱腔在採茶戲中的分配與架構，並以筆者本身的實務經驗，討論「十大齣」中所使用到的唱腔在二絃上是如何搭配，同時也參考鄭榮興所著的《臺灣客家三腳採茶戲研究》以及〈臺灣客家採茶戲唱腔初探——以採茶腔「平板」為例〉²在該書及該篇文章中有著許多採茶戲的發展，以及大陸和臺灣的發展探討，最後也有「十大齣」的譜例，前者在探討三腳採茶戲的相關議題時，是非常重要的的一本書籍，而後者的單篇期刊則帶給筆者更清晰地去談論定弦的相關議題。

除上述的書籍和文章以外，還有歐光勳的〈論客家「平板」唱腔板腔化的問題〉，在該文中談到板腔化的問題以及其他相關議題，雖然筆者主要探討議題仍著重於運用的部分，但板腔化的過程的確是需要拿來與此議題相輔相成的，故在該文中也提取了許多關於板腔化的概念與看法。以及劉佳佳所寫的《臺灣北管亂彈戲提弦伴奏研究——從謝顯魁所奏【二凡】曲腔看「托」的伴奏意涵》³在該篇文章中提到許多田野的紀錄及名詞上的運用皆為筆者在談論二弦的定弦的參考方向。

另外，也將「十大齣」所使用到的唱腔分為〔採茶腔〕、〔山歌腔〕與〔小調〕三類，並以這三類唱腔個別討論其本身之差異，以及與二弦搭配上的差異。在章節上大致分為兩段探討，一方面從戲的角度出發，討論「十大齣」的構造以及所使用到的唱腔和使用的情形；另一方面從二弦的角度出發，討論二弦的樂器構造和特色以及其與〔山歌腔〕、〔採茶腔〕的伴奏關係，分別探討兩者個別的特點以及搭配的運用。

1 鄭榮興編著，《三腳採茶唱客音：傳統客家三腳採茶串戲十齣》，宜蘭縣：傳藝中心。

2 鄭榮興，〈臺灣客家採茶戲唱腔初探——以採茶腔「平板」例〉，《戲曲學報》，2009：141-172。

3 劉佳佳，〈臺灣北管亂彈戲提弦伴奏研究——從謝顯魁所奏【二凡】曲腔看「托」的伴奏意涵〉，國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文。

壹、臺灣客家三腳採茶戲

對於臺灣客家三腳採茶戲的起源大略有兩種說法，⁴一是主張採茶戲為臺灣土生土長的劇種，這種說法可見於日人竹內治《臺灣演劇誌》（1943）所提到的：

距今大約一百多年前在茶產地的新竹地方所發源起，在當地的客家人（廣東人）系統的部落中上演。⁵

另一種則是主張從中國大陸所傳入的，這種說法可見於呂訴上《臺灣電影戲劇史》（1961）中所提到：

據傳說距今百年前，由廣東客人帶到臺灣來的一種歌謠戲。是以山歌（民謠）為基礎，所以具有粵調風格。⁶

無論何者的說法為真，我們都可以清楚地知道，採茶戲在臺已有百年以上的歷史，但現階段在中國和臺灣的發展卻有些不同。在中國，採茶與山歌是分開的兩種表演型式，採茶為戲，山歌為歌。也就是說，中國地區的採茶腔和山歌腔是以兩種系統區分開來，不合在一起使用。不過臺灣的發展卻不同，在十大齣中，我們可以很清楚的看到〔採茶腔〕與〔山歌腔〕交互運用在採茶戲中，並沒有區分哪些只能歌，或哪些可用於戲。而因本文主要討論臺灣客家三腳採茶戲，故中國採茶戲及山歌的發展部分暫且不作探討。

而客家三腳採茶戲中，所謂「三腳」這樣的名稱起源從何而來？回顧早期文獻資料，發現清乾隆年間（1736-1795）在陳文瑞《南安竹枝詞》中提到：

淫哇小唱數營前，妝點風流美少年。長日演來三腳戲，採茶歌到試茶天。⁷

除此之外，也有乾隆、嘉慶年間（1796-1820）成文，廖龍駒《牧園詩鈔·錦江新正竹枝詞》提到：

市上新來三腳班，家家唱到即予錢。彩燈童戲才搬罷，又抱笙竽出近關。⁸

而從上述兩段文獻中，我們知道「三腳班」這樣小型的採茶戲演出形式以及這樣的稱呼，早在清朝時期就出現，在當時非常受歡迎。而這種屬於小戲的演出型式，傳入臺灣後，依舊維持著「三腳班」的型態演出。所謂的「三腳」⁹一詞，一般而言是指前場演員最多不超

4 鄭榮興，《台灣客家三腳採茶戲研究》，頁21。

5 譯文引自范揚坤，〈把片岡巖打造成呂訴上——文獻中所見客家採茶戲史料與分別的一個初步探討〉，《海峽兩岸傳統客家戲曲學術交流研討會實錄》，1999：25。原文參見《臺灣演劇之現況》，頁70。

6 參見呂訴上《臺灣電影戲劇史》，頁173。

7 轉引流沙〈採茶三腳班的形成與流傳〉，《海峽兩岸傳統客家戲曲學術交流研討會實錄》，1999：84。

8 轉引流沙〈採茶三腳班的形成與流傳〉，《海峽兩岸傳統客家戲曲學術交流研討會實錄》，1999：97。

9 參見鄭榮興，《台灣客家三腳採茶戲研究》，頁58。

過三人，有時則是指「編制三人」，意思是說包括文武場（樂師）在內，僅有三人。以「落地掃」的表演形式演出，並不特別穿著戲服，也因為編制多不超過三人，所以除了以「三腳班」稱呼外，也有稱為「三腳戲」、「三腳採茶」、「三腳採茶戲」等。

鄭榮興認為臺灣客家三腳採茶戲大致可分為五個歷史階段，分別為「傳入期」、「發展期」、「賣藥期」、「隱沒期」以及「再出發期」。¹⁰而就第三階段「賣藥期」的部分，或許可以做個簡單的延伸探討。此階段因為新興媒體發展，內臺戲的藝人演出機會減少，因而開始接演野臺戲，除此之外，也有受雇於電臺或是藥廠的藝人們，通常他們白天錄製電臺節目，晚上則到各個庄頭演出和賣藥，而這樣的演出形式，被稱為「耍把戲（撮把戲）」。其表演的型態是「落地掃」的形式，沒有特別的戲服，表演多半為劇情較為簡單的戲齣，演出內容也不限於三腳採茶的劇目，也包括融合特技表演、歌舞團或是打拳等等。

而「賣藥」的表演型態則有自己的一套術語，¹¹原本的賣藥團，因為時局改變，加入了原本是職業三腳採茶戲的藝人們，也因為三腳採茶戲的編制小、成本低、機動性高，適合夫妻檔藝人共同行走江湖，如：曾先枝夫婦¹²、鍾燕飛夫婦、陳振學夫婦等。其中曾先枝夫婦因為因此聞名，讓許多人誤以為他僅是江湖藝人，而不懂得三腳採茶戲。由此可見，在賣藥期的階段，因為採茶戲藝人到各個庄頭表演的緣故，讓內臺式微的三腳採茶戲在其他地方有了更多的表演空間。

一、臺灣客家三腳採茶戲中的「十大齣」

所謂的「十大齣」其實是以《張三郎賣茶》的故事為主體發展而成，但「十大齣」這樣的說法在中國未曾見過，從書中可以確定「十大齣」的劇目是在臺灣發展形成的。¹³而「十大齣」其實又可以分為兩部分，如下：

1. 《上山採茶》、《勸郎賣茶》、《送郎擲傘尾》、《糶酒》、《勸郎怪姐》、《茶郎回家》、《盤茶、盤堵》七齣
2. 《問卜》、《桃花過渡》、《十送金釵》三齣

而這「十大齣」中，有一個奇特的現象，真正跟《張三郎賣茶》故事相關的只有第一部份的七齣，另外三齣跳脫此故事主軸，但表演形式依舊是三腳採茶戲的樣貌，角色依然不超過三人。以下分別簡單的敘述「十大齣」中第一部份以《張三郎賣茶》為主軸的劇目其中故事大綱以及角色和所使用的唱腔。

10 參見鄭榮興，《台灣客家三腳採茶戲研究》，頁110。

11 關於賣藥的行話部分，請參見鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》，頁112。

12 參見鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》，頁114

13 參見鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》，頁66。

表一：

劇目	角色	故事大綱	使用唱腔
《上山採茶》	張三郎（丑）、 張三郎妻（旦）、 張三郎妹（旦）	張三郎與其妻子和妹妹三人 共同到茶園採茶之情景。	【上山採茶】、 【老腔山歌】、 【東勢腔山歌】、 【老山歌】、 【十二月採茶】 ¹⁴
《勸郎賣茶》	張三郎（丑）、 張三郎妻（旦）、 張三郎妹（旦）	張三郎採茶返家後，卻無心 出門賣茶，姑嫂二人決定一 起勸其出門賣茶。	【紗窗外】、 【號子】 ¹⁵ 、 【汕頭山歌】 ¹⁶
《送郎擲傘尾》	張三郎（丑）、 張三郎妻（旦）、 張三郎妹（旦）	姑嫂二人送張三郎前去賣 茶，依依不捨的送了十里 路，一路上叮嚀張三郎賣完 茶要早點回家。	【送郎（老）腔】、 【送郎（新）腔】（又 稱【老時採茶】）、 【擲傘尾腔】
《糶酒》 （又稱《扛茶》）	張三郎（丑）、 酒館姐妹（二旦）	張三郎賣茶賺了錢，到了酒 館後，和酒大姊打情罵俏的 情節。	【十二月古人】 ¹⁷ 、 【瓜子仁】、 【糶酒腔】
《勸郎怪姐》	張三郎（丑）、 酒大姊（旦）	多年未曾返家的張三郎，某 日接到一封家書，催其返 家，臨行前喚出酒大姊向其 說明，酒大姊決定送張三郎 一程，送的過程中，酒大姊 唱「十勸」，張三郎唱「十 怪」，最後唱【勸郎怪姐】 作為完結。	【老腔平板】 ¹⁸ 、 【勸郎怪姐】
《茶郎回家》	張三郎（丑）、 張三郎妻（旦）、 張三郎妹（旦）	張三郎抵家時，在門口叫喚 其妻妹，但二人因無法卻人 來者身份，遲遲不敢開門， 後來只好問起當年分別的情 景，張三郎回答無誤，才得 以進了家門。	【上山採茶】 ¹⁹ 、 【老腔山歌】 ²⁰ 、 【陳仕雲】

14 為鄭榮興在整理改編《上山採茶》時加入【老山歌】、【老腔山歌】、【東勢腔山歌】，使場面更加生動逗趣。參見鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》，頁71。

15 雖有山歌之名，但因為常被三腳採茶戲運用，故歸類為採茶腔。參見鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》，頁78。

16 傳統《勸郎賣茶》並無【汕頭山歌】此曲腔，藝人曾先枝僅記得有大鑼鼓伴奏，故用此曲替代。參見鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》，頁79。

《盤茶、盤堵》	張三郎（丑）、 張三郎妻（旦）、 張三郎妹（旦）	張三郎回到家後，其妻問起賣茶的錢，張三郎支吾其詞，其妻惱怒，便盤問起三郎賣茶之經過，張三郎一急，便問妹妹起子在家中的情況，不料妹妹竟說起嫂嫂的是非，氣得嫂嫂跑回娘家，張三郎看情勢不妙，便到妻子家中將妻子背回，一家團圓。	【懷胎曲】 （又稱【懷胎老腔】，可用【老腔平板】替換）、 【渡船腔】
---------	--------------------------------	---	--

以上為以《張三郎賣茶》故事為主軸發展的七齣三腳採茶戲，其中間細節等下一段落做更詳細解釋，接下來整理的是另外跳脫此故事主軸的三齣採茶戲。

表二：

劇目	角色	故事大綱	使用唱腔
《問卜》	張三郎 （算命仙，丑）、 張三郎妻 （林桃花，旦） ²¹	一名婦人，因為丈夫出門賣茶，在外多年尚未返家，某日便到街上找尋算命先生卜卦，詢問丈夫何時歸來。	【老腔山歌】 ²² 、 【老腔採茶】、 【問卜】
《桃花過渡》	張三郎妻、 張三郎妹、 船夫	姑嫂兩人到了渡船口想要渡河，便喊了船夫過來，船夫見兩人美貌，便要與他二人比賽唱山歌，唱贏則可以免費過渡，若輸則要給船夫做老婆，因此姑嫂二人便和船夫唱起山歌來了。	【撐渡船】、 【老腔採茶】、 【老山歌】、 【桃花過渡】 （又稱撐船歌）

17 傳統《糶酒》一劇中，並無【十二月古人】和【瓜子仁】。參見鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》，頁87。

18 部分唱段會改用【老腔平板 蘇萬松調】或是【平板】作為變化的演唱。參見鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》，頁88。

19 與第一齣《上山採茶》中所唱的同名曲調相同，但在過門和節奏部分做了變化，原為一句過門一次，變為兩句過門一次。

20 傳統《茶郎回家》並未安排【老腔山歌】。參見鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》，頁90。

21 因《問卜》一劇原不屬於「張三郎賣茶」此系列，但此題材常被拿來借用。而原先劇中的小旦就稱為林桃花，自言其夫名為「江宜巴」，而不是「張三郎」。參見鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》，頁95。

22 原本的《問卜》一劇中，僅有演唱【問卜】而已，其他兩首為鄭榮興整編時加入的。

23 若結合到《張三郎賣茶》十大齣中，則變成張三郎妻子，而不是阿乃姑。參見鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》，頁100。

《十送金釵》	財子哥（丑）、 阿乃姑（旦） ²³	財子哥挑著雜貨到處賣，到了阿乃姑家，向其推銷物品，但見其長得美貌，有意追求她，為了讓阿乃姑開心，財子哥送了雜貨籠裡十件物品給阿乃姑。	【賣什貨】、 【什貨節】、 【十送金釵】、 【海棠花】
--------	---------------------------------	--	--------------------------------------

以上三齣為張三郎故事框架外的延伸，但若要與《張三郎賣茶》的七齣戲合演為十齣，則必須將人物角色更動，如原本《問卜》的林桃花變為張三郎妻子，或者《桃花過渡》原本渡船的姐妹變成張三郎的妻子與妹妹，又或者最後一齣《十送金釵》的阿乃姑變成張三郎妻子等等轉化，就看該劇放置的位置，不過這些變化主要還是以是否能達到戲劇效果為主。

二、十大齣中所使用唱腔及其使用情況

從上一段可以清楚看到「十大齣」每一段的故事大綱、角色及唱腔，但唱腔的運用與分配上，或許可以做一個初略的表格，將其分為〔採茶腔〕、〔山歌腔〕以及〔小調〕三類²⁴。

表三：「十大齣」唱腔整理及分類²⁵

劇目	採茶腔	山歌腔	小調
上山採茶	十二月採茶	上山採茶	
		老腔山歌	
		東勢腔山歌	
		老山歌	
勸郎賣茶	紗窗外		
	山歌號子		
	汕頭山歌		
送郎擲傘尾	送郎（老）腔		
	送郎（新）腔		
	老腔平板		
	擲傘尾		
糶酒	糶酒腔		十二月古人
			瓜子仁
問卜	老時採茶	老腔山歌	問卜

24 此分類方式是參考鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》書中所定義之採茶腔、山歌腔與小調分類的曲調所整理。

25 參照鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》，頁102-104。

桃花過渡	渡船腔	老山歌	
	撐渡船		
	老時採茶		
勸郎怪姐	老腔平板		
	勸郎怪姐		
茶郎回家		陳仕雲	
		上山採茶	
		老腔山歌子	
盤茶、盤堵	老腔平板	懷胎曲	
	渡船頭		
十送金釵	賣什貨	十送金釵	
	什貨節	海棠花	

從表中可以看出，〔採茶腔〕使用的頻率相較於其他兩類來得多，筆者曾問過鄭榮興教授，如何分辨〔山歌腔〕與〔採茶腔〕，鄭榮興教授表示，可以調性區分，以〔山歌腔〕來說，整個曲調以三個音組成，也就是士（La）、上（Do）、工（Mi）三個音，以西洋樂理來分析，這三音的組合是小三和弦，也可以說是小調的型態，但相對〔採茶腔〕的部分，雖然沒有特別常用的音型，但是大多音型的組合都趨向大調的型態，另外，也可以從名稱上區別，如「採茶」通常就是〔採茶腔〕，「山歌」通常就是〔山歌腔〕。而我提出了一個疑問：「為何【上山採茶】一曲是〔山歌腔〕而不是〔採茶腔〕呢？」，鄭榮興教授表示，【上山採茶】此曲，在《上山採茶》一齣中，為採茶時演唱，故稱為【上山採茶】，此名和腔調無關，僅是因表演內容命名。由此可推斷，以調性區別其曲調的差異，或許是最無誤的方式。

除此之外，也可以從〔表一〕看到每齣戲所運用到的唱腔，其在〔採茶腔〕、〔山歌腔〕與〔小調〕上的分布。從表中我們可以看到〔小調〕在十大齣的應用上是相對較少的，僅有《糶酒》、《問卜》及《桃花過渡》有使用到，尤其後二者所使用到的小調正巧也是劇名，繼續追溯後發現，後二者在早期僅有演唱【問卜】和【桃花過渡】演完一整齣戲²⁶，並無其他的腔調，也由此可證，這兩齣戲碼為「小調系統」，而這樣以〔小調〕為主的戲碼，在「十大齣」中，是相對少的。另外，在〔採茶腔〕和〔山歌腔〕的部分，其使用次數可從〔表三〕中看出，〔採茶腔〕的部分是較為頻繁出現的，也由此可證，在「十大齣」的唱腔運用中，是以「採茶腔系統」為主的。

整理和分析「十大齣」的唱腔後，接下來要探討這些唱腔與文場領奏的關係，並且以鄭榮興教授的論點出發，²⁷試著討論出更多關於二絃是如何與這些曲調做搭配，以及調整定弦的運用。

26 參見鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》，頁95。

27 參見鄭榮興〈臺灣客家採茶戲唱腔初探——以採茶腔「平板」為例〉，《戲曲學報》2009：150-151。

叁、十大齣中二絃的定弦

二絃²⁸（又稱殼仔弦或榔胡）在客家戲曲後場為領導性的角色，其構造中，琴筒部分以小椰殼製成半圓形，前端蒙上梧桐木板，琴桿以堅木製成，琴馬則常用竹製，而琴弦部分多以鋼弦為主。在早期客家戲的後場樂器中，這項樂器並不是最重要的，早期的後場，領奏樂器為「胖胡」，其構造中，琴筒部分以大椰殼製成半圓形，前端蒙上梧桐木板，琴桿以堅木製成，琴馬則採用蚶殼架弦，琴弦部分多用絲弦，相較於二絃來說，此樂器較為低音渾厚，構造也類似二絃，琴筒部分一樣是使用椰子殼製作，不過胖胡的共鳴箱（椰殼部分）較大，而這兩者，其實就像是西洋樂器中小提琴與大提琴的構造一樣，體積越大則聲音越低，反之亦然。而鄭榮興也提到關於胖胡的重要性：「『胖胡』是三腳採茶戲最重要的伴奏樂器，又稱『胡絃』，在其他樂種裡又被稱為『大榔胡』……不僅是採茶戲重要樂器，也是客家八音主要的伴奏樂器。」

由此可知，胖胡在後場曾為主要的伴奏樂器，但為何現今所看到的型態，幾乎都是以二絃為領奏呢？從《臺灣文獻叢刊·一二八 臺灣通史·卷二十三 風俗志·演劇》中得知：

……臺灣之劇，一曰亂彈；傳自江南，故曰正音。其所唱者，大都二簧西皮，間有崑腔……又有採茶戲者，出自臺北，一男一女，互相唱酬，淫靡之風，侷於鄭衛，有司禁之。

從文獻中得知，亂彈戲與採茶戲當時是並存在臺灣的，當中又以亂彈戲為時下最風靡之劇種，而既是最為流行，其他劇種想當然會模仿亂彈戲的唱腔以及音樂部分，無庸置疑的，亂彈戲福路系統中的領奏樂器殼仔弦（二絃），相繼被歌仔戲²⁹和採茶戲使用，採茶戲因此受到影響，使原本胖胡為領奏的編制改變，將胖胡轉為二手，頭手弦變成殼仔弦，至此之後，此編制便延續至今。³⁰

在亂彈戲中，殼仔弦代表者福路系統，吊規仔代表著西路系統，這樣的型態同時也表示頭手弦的定弦不同，如同西皮和二黃一樣，西皮為士（La）工（Mi）定弦，二黃為合（Sol）乂（Re）定弦，而後場樂師必須具備辨認該系統為何定弦的能力。相對的，在採茶戲中也有這樣制式的規定，但並不是這麼的嚴謹，上一章我們談論了「十大齣」中的唱腔，而大略將所有的唱腔分為三類，分別是〔採茶腔〕、〔山歌腔〕和〔小調〕，由於〔小調〕部分大多來自於民間歌謠或是流行歌曲等，其來源較不固定，在分析上也缺乏基準，故暫且不論〔小調〕的部分。而〔採茶腔〕與〔山歌腔〕定弦，其前者為合（Sol）乂（Re）定弦，後者為士（La）工（Mi）定弦，為何會有這樣較為制式化的定絃產生呢？這個問題與劇種的唱腔路徑極為密切，無論是亂彈戲或是採茶戲，其唱腔和頭手弦的互動也值得討論，以下則分別敘述

28 此名詞之採用來源同上註。

29 傳統領奏樂器為大廣弦。

30 此說法為某日與鄭榮興教授請益時得知，故將當時談話內容整理並寫出。

〔山歌腔〕與〔採茶腔〕在二弦上的運用。

一、定弦與山歌腔之伴奏關係

前面談到二弦在〔山歌腔〕的部分，所調的定弦為士（La）工（Mi），而會形成這樣的定弦有個很大的原因就是所有〔山歌腔〕的曲調，都是由士（La）上（Do）工（Mi）三個音組成的，而也因為這樣的組合，形成了這樣的定弦。在筆者自身學習的過程中發現，老師所示範的錄音中，有許多重複空弦的加花語法，這與筆者年幼學習二胡時，曾聽老師說過：「空弦的音色最好」的概念結合，而也在實踐後的發現，原來是因為空弦的需要，所以必須將定弦調至常用的音，以便在伴奏時可以常常拉到空弦。而這也是為何要「因腔定弦」了。

除了定弦以外，在曲調部分，則以「十大齣」中有使用到的〔山歌腔〕舉例。〔山歌腔〕的過門大致相同，不是完全相同的原因，是由於〔山歌腔〕在客家大戲中，又從曲牌體發展為板腔體，在過門上也作了改變，但在此暫且不討論。若以五線譜寫出，其過門如下：

〔譜例一〕山歌腔常用過門音型



上圖的過門中，除了士（La）上（Do）工（Mi）三個音以外，還出現了一個偏高的六（升Sol），其實它只是演唱者的經過音，因此山歌腔依舊還是以上述的三個音所組成，其演奏的加花型態的探討，或許可以根據實際經驗寫出一種加花型態，再來針對兩者作比較。

〔譜例二〕山歌腔過門加花



從〔譜例二〕中，我們可以看到幾乎在每一個小節中，都有加入了一些變化，無論是增加音符或是加入技巧（揉弦、打音）等等，這使過門在聆聽上就有了差異性。而此例只是筆者用自身的經驗寫出一份加花譜，但加花的詮釋因人而異，並沒有一個固定的用法，故僅能大略討論其加花的語法運用。只是既然過門部分有加花譜，想當然在唱腔中也有加花的語法，不過其加花的方式有些不同，因為過門是演唱尚未開始的純器樂演奏，當歌者加入後，其演唱方式將影響著演奏二弦者。

若就歌者常態演唱的旋律，³¹與筆者經驗所整理出的二弦加花譜來比較，或許可以看出一些端倪，以「十大齣」中的【東勢腔山歌】為例，³²作為歌者與二弦的比較：

〔譜例三〕歌者演唱【東勢腔山歌】之常態譜例

挑擔要挑(嗨嗨)竹擔竿(呵嘻嘿)中央挑等

11 (妙啊妙)上工尺兩頭軟 進入過門(以下略)

〔譜例四〕二弦演奏【東勢腔山歌】之加花譜例

挑擔要挑(嗨嗨)竹擔竿(呵嘻嘿)中央

10 挑等(妙啊妙)上工尺兩頭軟

18 進入過門(以下略)

從上面〔譜例三〕和〔譜例四〕中可以明顯地看到二弦加花譜的音符以及其他技巧類的增加，但若是仔細比對後會發現，其加花最重要的就是不可以影響歌者的演唱以及改變原本曲調的樣貌，所以可以看到大多數的加花都是在後半拍，以及沒有歌詞的部分，而加入的音通常也圍繞在骨幹音周圍，所以常出現的依舊是士(La)上(Do)工(Mi)三個音。當然，在後場中不只有二弦一樣樂器，其他樂器(如吹、彈類的樂器)加花語法會因為其樂器構造不同，所以加花譜相對的不同，如彈撥類樂器屬於「顆粒性」的音色，在伴奏上則可以於演唱時加花，較不容易影響歌者，但本文僅就二絃做探討，其他樂器暫且不論。

31 歌者也可以隨自己經驗來變化唱法，因此就歌者而言，並沒有固定的唱法，但此處所比較的是一般常態性的演唱。

32 【東勢腔山歌】為十大齣中的第一齣戲碼，唱腔的長度較短，不必截段分析，故選擇此曲。

而上述的幾個比較看來，〔山歌腔〕使用士（La）工（Mi）定弦，必有其原因，這兩音無論過門、唱腔或是加花，都非常頻繁的使用到，而設定其為空弦，則是為了讓二弦本身的最佳音色更容易的出現，此為以上比較後所得出之結論，當然就筆者本身經驗來與其做比較顯得太過於狹隘，但是若要以田野的方式採集更多藝人演奏山歌腔的紀錄，在時間上或許過於短暫，故本文僅做初淺的比較，往後若有時間將作更深入的探討。

二、定弦與採茶腔之伴奏關係

〔採茶腔〕為三腳採茶戲中的主要唱腔，而二弦在演奏上的定弦為合（Sol）乂（Re），會有這樣的設定，其實與〔山歌腔〕的原理相同，其曲調在唱腔中常出現的音，便成為定弦。但事實上〔採茶腔〕為七聲音階系統，相較於〔山歌腔〕的主要音只有三個，前者相對多了許多變化，故在〔採茶腔〕的部分，並沒有像〔山歌腔〕中那麼確切的只使用士（La）工（Mi）定弦，雖然沒有「只」使用特定定弦，但卻可以提出「常用」的定弦，在後面的篇幅中將會再做相關的討論。而在鄭榮興〈臺灣客家採茶戲唱腔初探——以採茶腔「平板」為例〉一文中，就提到了關於定弦的種類：

〔表四〕二弦定弦表³³

名稱	正線	工士線 (西皮線)	六上線	反線	南線	反南線
線路 (定弦)	合 乂 (Sol-Re)	士 工 (La-Mi)	上 六 (Do-Sol)	乂 六 (Re-La)	凡 上 (Fa-Do)	乙 凡 (Si-Fa)
名稱	下四線	不合線				
線路 (定弦)	工 乙 (Mi-Si)	工 五 (Mi-La)				

從〔表四〕我們可以看到，除了正線合（Sol）乂（Re）以外，還有其他七種定弦方式，當然正線是最常使用的定弦，那為何會延伸出其他定弦呢？前面有提到，後場樂器其實不只有二弦，當其他拉弦樂器（如胖胡、低胡等）加入後，若所有拉弦樂器定弦都相同，相對的，音樂的旋律以及層次會顯得單調，故不能使所有後場中的拉弦樂器定弦都相同，因此有了以上的安排。換句話說，因為前段提到，空弦的使用頻率相對於其他的音來得多，若更改了空弦音，則每個樂器常使用的音則不同，在演奏的當下，則會出現不同的音程³⁴豐富其唱腔的音樂性。舉例來說，若定弦的配置如下：

33 鄭榮興〈臺灣客家採茶戲唱腔初探——以採茶腔「平板」為例〉，《戲曲學報》2009：151。。

34 兩個不同的音組合，則形成「音程」。

〔譜例五〕

二絃定弦

胖胡定弦

從〔譜例五〕可以看到，雖然二弦和胖胡的定弦不同，當兩者共同演奏空弦音的同時，則會不約而同地出現和弦音，其實也可以算是加花的一種。而對於定弦的運用，常見的就像是不換琴換定弦，這樣的處理方式可以很快速地移調，以便配合演員的演唱能力，但在「十大齣」的唱腔安排中，並沒有需要快速移調的段落，故在此處也不多加詳談，但可以舉出一個常見的例子，使這樣移調的運用的概念更加清晰，舉例如下：

〔譜例六〕

此時定弦為士工

士 工

〔譜例七〕

此時定弦為合乂

合 乂

從上圖得知，從〔譜例六〕的降E調移為〔譜例七〕的F調，其音高不變，但改變了定弦，使二弦可以在短時間內移調，這樣的處理方式是現在客家戲曲後場伴奏中，常運用到的技巧之一，同時，這兩種定弦也是〔山歌腔〕與〔採茶腔〕的常用定弦，故舉出此例，供讀者能夠更清楚定弦的運用方式。而除了定弦的變化這個議題外，還有關於〔採茶腔〕與二弦的加花關係可以探討。其實原理與〔山歌腔〕相同，但我們舉〔採茶腔〕中【老時採茶】³⁵的例子來說明，以下為其過門的譜例：

〔譜例八〕【老時採茶】過門原版

35 選擇【老時採茶】做〔採茶腔〕的分析，僅為該唱腔為「十大齣」中其中一首，筆者隨機挑選，並無特殊之因素

〔譜例九〕【老時採茶】過門加花版



其實從上圖可以看出，其加花方式與〔山歌腔〕有些不同，技巧方面並沒有〔山歌腔〕來得多，但音符部分的增加，卻是很明顯的，幾乎所有的八分音符都變成了十六分音符，而這樣的變化，跟〔採茶腔〕系統有著很大的關聯。由於〔採茶腔〕為七聲音階，相較於〔山歌腔〕的主要三音來說，採茶腔可以運用在加花的音和選擇相對的變多，因此在音符上的變化也增加許多，但就如前面所言，此例僅是筆者經驗累積所寫下，用來分析的確太過狹隘，但採譜工序繁複，短時間內實難有較全面的分析，故本文僅依筆者所寫下之加花譜與原本骨幹譜做簡單比對。

〔譜例十〕歌者演唱【老時採茶】之常態譜例³⁶

36 參見鄭榮興，《台灣客家三腳採茶戲研究》，附錄。

〔譜例十一〕二弦演奏【老時採茶】之加花譜例

送哥送到東門東 手酸腳軟

9 過門略
軟 頭 重 三 聲 沒 奈 離 別

18
苦 哪 目 汁 流 來 準 飯 吞

從〔譜例十〕和〔譜例十一〕我們看到兩個相同的唱腔，但在記譜上卻有所不同，不過就如前面我們所比較的〔山歌腔〕一樣，以不影響歌者及曲目原本的樣貌為原則，從這樣的基礎建構骨幹譜外的音符，形成加花。儘管〔採茶腔〕的七聲音階比〔山歌腔〕的三音有更多的選擇，但該考慮的不只是有空弦音，樂句與樂句的銜接也是加花的另一個重點，我們可以從〔譜例九〕發現，其十六分音符的音與音之間距離都不是太遠，這表示其加花音的主要功能為的是樂句之間流暢的連結，故選擇何音為加花音，其觀念類似作文中的上下文是否有關聯的概念相同，而在音樂中，也就是前一樂句與後一樂句的相連性的關聯。另外該談到的，是關於採茶腔與二弦的搭配問題，其實這與〔山歌腔〕的概念相同，也就是前面所提到的同樣重點，不可以影響歌者的演唱以及改變原本曲調的樣貌，在加花的語法中，也盡量是以後半拍，或是歌者無歌詞時加花，故本段就不加談論關於歌者與二弦之間搭配的議題。

肆、結語

在戲曲中，後場與前場的關係密不可分，雖然此次談論的僅有文場的部分，但其實武場也跟前場息息相關，鑼鼓與身段是環環相扣的，或許之後可以延伸出另一個題目為「鑼鼓的運用」來討論。而在此次的探討中，其實不難發現臺灣客家三腳採茶戲的發展充滿著其他文化的色彩，如亂彈戲、外江戲……等，採茶戲隨著時代的流行，吸收著對自己有利的元素，而各類不同劇種的融合，在文獻回顧時是經常可以見到的。

採茶戲經過了歷史的淬煉，發展出現今所見的「客家大戲」。雖然其形制與傳統三腳採茶戲有所差異，除了演員人數變多以外，也增加了許多舞臺、燈光、音響的媒材，但唱腔部分依舊保存著傳統的〔山歌腔〕、〔採茶腔〕和〔小調〕，在這之中，〔採茶腔〕與〔山歌腔〕也發展出屬於板腔體的形式，並廣泛地運用在客家大戲中。

除此之外，後場的編制也不斷地擴大，從原本三腳採茶戲前場後場加總的「編制三人」，到變成客家大戲僅有後場就已經「十幾人編制」，這樣的轉變影響伴奏的音響效果，雖然豐富性增加，但卻流失掉一些古色古香。或許就像陳達的【思想起】一樣，那種音樂，總是可以帶聽者回到當時的年代，但現在採茶戲的感覺卻回不到古時候的年代，這沒有對錯之分，僅是筆者對於時代變遷的感慨罷了。

在筆者剛開始接觸客家戲曲的後場伴奏時，所運用的樂器是二胡，而後接觸到了二絃（殼仔弦），最後再到胖胡，在這樣一層一層的學習經驗堆疊下，筆者對胖胡的學習特別感到深刻，無論是其定弦的設定，如四度定弦工（Mi）五（La），又或是在樂隊中的角色定位，如在傳統編制中，唯一的低音樂器等。這些都令筆者感到學習胖胡具有特別的意義，另外，筆者在學習的過程中，也體認了定弦與唱腔的關係，因此才能在不斷的磨練和薰陶下學習到，什麼唱腔該搭配怎樣的定弦，什麼加花適合怎樣的樂句，進而在技術層面到達一定基礎後，整理出本文所談論的內容。

雖然客家戲在演出形式和樂隊編制上有了改變，但唱腔與二弦上的關係卻從未改變，其加花語法依舊如同上述所說的一樣，秉持著相同的原則，也因為如此，身為後輩的我才能夠學習到「真正」的加花。其實強調「真正」原因，是因為許多人總是認為加花就是把原本的音值改變，這就叫做加花，簡單來說，部分人認為：「如果原本只有兩個音，就把它變成四個音就好了」，這是錯誤的觀念，加花不僅要考慮到定弦，也要考慮到樂句的銜接，但不可否認的，這樣的想法，的確是入門的必經之路，回想筆者當初的學習過程的確也是如此，從寫譜加花到靈活運用，是需要長時間的浸泡與練習的。

本文僅以「十大齣」中的部份唱腔做討論和分析，雖不夠詳盡和全面，但卻也試圖整理出二絃的加花語法以及二絃與唱腔之關係，而前面也略為提到，或許之後除了文場與前場的搭配應用外，也可以延伸探討關於武場（鑼鼓）運用方面的議題，以獲得更全面關於採茶戲的研究與瞭解。

參考資料

書籍

- 邱坤良主編，1981，《中國傳統戲曲音樂》，臺北市：遠流。
- 徐進堯、謝一如著，2002，《臺灣客家三腳採茶戲與客家採茶大戲》，新竹縣竹北市：竹縣文化局。
- 許常惠、呂錘寬、鄭榮興合著，2002，《臺灣傳統音樂之美》，臺中市：晨星。
- 鄭榮興著，2004，《臺灣客家音樂》，臺中市：晨星。
- 鄭榮興著，2001，《臺灣客家三腳採茶戲研究》，苗栗縣：慶美園文教基金會。

期刊論文

- 流沙，1999，〈採茶三腳班的形成與流傳〉，《茶鄉戲韻—海峽兩岸傳統客家戲曲學術交流研討會實錄》，66-103，南投：臺灣省文化處。
- 范揚坤，1999，〈把片岡岩打造成呂訴上——文獻中所見客家採茶戲史料與分別的一個初步探討〉，《茶鄉戲韻—海峽兩岸傳統客家戲曲學術交流研討會實錄》，171-189，南投：臺灣省文化處。
- 鄭榮興，2009，〈臺灣客家採茶戲唱腔初探—以採茶腔「平板」為例〉，《戲曲學報》6：141-172。
- 劉佳佳，2007，〈臺灣北管亂彈戲提弦伴奏研究—從謝顯魁所奏【二凡】曲腔看「托」的伴奏意涵〉國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文。

會議或研討會論文

- 周錦宏、李殿魁、鄭榮興總編纂，2001，《2001苗栗客家文化月—兩岸客家表演藝術研討會論文集》，苗栗市：苗縣文化局。
- 財團法人中華民俗藝術基金會主編，2003，《2002兩岸戲曲大展學術研討會論文集》，宜蘭縣：傳藝中心。
- 曾永義、沈冬主編，國立臺灣大學音樂學研究所編輯，2001，《兩岸小戲學術研討會論文集》，臺北市：傳藝中心。

網路資料

- 中央研究院漢籍電子文獻，《臺灣文獻叢刊，一二八臺灣通史，卷二十三風俗志，演劇，612、613》，檢索日期：2016.1.10，<http://hanji.sinica.edu.tw>

「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24期

Kuandu Music Journal, No.24

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 張婉約

封面題字 張清治

排版 傑崙創意設計有限公司

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 Assistant 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7月

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

ISSN 1814-1889