

國立臺灣大學文學院音樂學研究所

碩士論文

Graduate Institute of Musicology

National Taiwan University

Master Thesis



想像臺灣？

臺灣當代音樂創作中的南管

Imagining Taiwan?

Nanguan in Taiwanese Contemporary Music Compositions

楊宜樺

YANG I-Hua

指導教授：楊建章 博士

Advisor: YANG Chien-Chang, Ph. D.

中華民國 104 年 1 月

January, 2015



誌謝

猶記得，四年多前我帶著一份寫著現代音樂作品與南管的研究計畫前來台大音樂所面試，如今，終於在千折百迴中完成這份論文。當時，從音樂演奏轉到音樂學，兩個看似相近卻全然不同的領域，讓我在高手林立的學習環境下，毫無自信地在其中搖擺、摸索著自己的定位。在這個過程中，仍舊是音樂引領著我，回味著初次聽到這些作品的感動，讓我毅然投入臺灣現代音樂研究，並在紮實的學術訓練下，得以發覺更多有趣的研究道路。

非常感謝楊建章老師的指導，以銳利的辯證思惟提點我研究上的缺陷與思考上的盲點，特別是最後一個月，一週兩次的密集晤談，辛苦地帶領我完成論文；謝謝金立群老師與陳俊斌老師仔審慎地閱讀我的論文，給予我全面且實用的建議，句句箴言讓我在未來亦相當受用；謝謝音樂所的諸位老師：陳人彥老師、王櫻芬老師、山內文登老師、蔡振家老師、王育雯老師、陳峙維老師，何其幸運，我能同時受到不同音樂學領域老師的教導與提攜，無論是在學術經驗或論文思考上皆為我紮下良好的基礎，並提供多元的研究方向；謝謝無私地提供資料、分享經驗、給予幫助的作曲家們，每次關於音樂的熱烈對談，總能點燃我對此研究的動力，謝謝您們讓我發掘現代音樂的有趣之處；謝謝育慈、瑪丹、靜沛、潘家琳老師，在論文寫作過程中聽我述說與討論研究內容，並在我陷入困境時幫助我釐清論文思維；謝謝莊效文老師帶我聆聽現代音樂、走進音樂學的世界；謝謝同在成長路上的音樂所同學、學長姐弟妹與作曲朋友們，在你們身上我看到音樂的世界有多廣、多遠。最後，謝謝我的家人，總是支持我、相信我、放手讓我去追尋自己的夢想，是我一生的貴人。

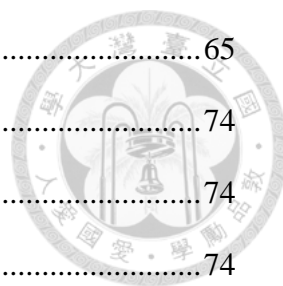
相對於總是獲得掌聲的音樂演奏，音樂研究則有著更激烈的舞台，不僅直接面對各方針對研究優缺的討論，更是一個不斷刨挖自我進而深化與音樂精神的鏈結。非常開心，我正在這裡。

目錄



誌謝.....	iii
表目次.....	vi
譜例目次.....	vii
摘要.....	ix
第一章 緒論.....	1
第一節 戰後臺灣文化政策的轉變與南管之文化定位.....	2
第二節 臺灣當代音樂之發展與對南管傳統的“再發現”.....	9
第三節 音樂的挪用、再現與文化想像.....	15
第四節 研究議題與論文架構.....	21
第二章 挪用與再現：臺灣當代音樂作品中的南管.....	24
第一節 使用南管素材的當代音樂作品.....	24
第二節 南管音樂特徵.....	28
第三節 南管音樂特徵作為豐富樂曲聲響材料.....	33
一、以南管音樂特徵為豐富作品的特殊音色.....	33
二、以南管作為作品主題或動機.....	36
三、嵌入南管音樂片段顯現音樂對比.....	44
第四節 樂曲結構參照南管特徵的作品.....	46
一、模仿南管樂曲的結構特徵.....	47
二、與南管樂人合作而以其傳統唱奏為作品的基礎.....	54
第五節 南管聲響的逐步重構.....	58
第三章 文化認同與想像：南管之於臺灣作曲家.....	63
第一節 賴德和《鄉音 II：南管音樂的聯想》.....	63
一、作曲家生平與創作理念.....	63

二、《鄉音 II：南管音樂的聯想》作品分析.....	65
三、南管之於《鄉音 II》	74
第二節 楊聰賢《傷逝》	74
一、作曲家生平與創作理念.....	74
二、《傷逝》作品分析.....	76
三、南管之於《傷逝》	89
第三節 南管作為「臺灣・傳統」的音樂意涵.....	89
第四章 結論.....	95
參考文獻.....	98





表目次

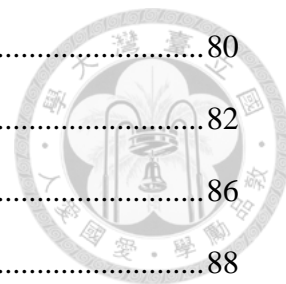
【表一】 1982-1994 年中華民國文藝季之南管活動	8
【表二】 1975-2011 年亞洲作曲家聯盟音樂節南管演出節目	14
【表三】 1973-2013 年使用南管素材創作的當代音樂作品	25
【表四】 南管管門.....	29
【表五】《毀壞的城市》段落、素材與曲速.....	56
【表六】使用南管音樂素材的當代音樂作品與南管再現手法之分類.....	62
【表七】《鄉音 II》樂段分析.....	66
【表八之一】《鄉音 II》全曲結構：第一樂段.....	72
【表八之二】《鄉音 II》全曲結構：第二樂段.....	73
【表九】《傷逝》樂段分析.....	78
【表十】《傷逝》第 86-159 小節之樂器聲響配置	84



譜例目次

【譜例一】《看見前面》南管琵琶譯譜.....	31
【譜例二】〈人間世〉第 1-7 小節.....	35
【譜例三】《南管足鼓協奏曲》第 1-8 小節.....	40
【譜例四】《琴想 IV》第 1-3 小節.....	41
【譜例五】《琴想 IV》第 10-12 小節.....	42
【譜例六】《四時景》第 1-6 小節.....	43
【譜例七】《四時景》第 40-45 小節.....	44
【譜例八】《三更擊古》第 63-74 小節.....	46
【譜例九】《南之音》第 1-4 小節.....	48
【譜例十】《南之音》模仿南管琵琶撚指作為區分樂段處.....	49
【譜例十一】《南·樂 II》第 11-19 小節.....	51
【譜例十二】《吾鄉印象》第 1-4 小節.....	53
【譜例十三】《毀壞的城市》第 1-6 小節.....	55
【譜例十四】《「推枕著衣」—南管新唱》前奏與第 1-11 小節.....	57
【譜例十五】《鄉音 II》第 1-11 小節.....	67
【譜例十六】《鄉音 II》第 21-27 小節.....	68
【譜例十七】《鄉音 II》第 38-48 小節.....	68
【譜例十八】《鄉音 II》第 93-96 小節.....	69
【譜例十九】《鄉音 II》第 152-154 小節.....	70
【譜例二十】《鄉音 II》第 183-206 小節.....	71
【譜例二十一】《鄉音 II》第 131-134 小節.....	73
【譜例二十二】《傷逝》第 6-16 小節，絃樂聲部.....	78

【譜例二十三】《傷逝》第 77-84 小節，管樂與絃樂聲部	80
【譜例二十四】《傷逝》第 85-94 小節	82
【譜例二十五】《傷逝》第 149-157 小節	86
【譜例二十六】《傷逝》第 202-204 小節	88





摘要

臺灣當代音樂奠基於日治時期的西方音樂教育，近百年來皆延續著西方嚴肅音樂的發展脈絡。深受西方音樂教育的臺灣作曲家，一方面接續 1950 年代以來多元開展的新音樂實驗，尋找異於西方藝術音樂的新聲音；另一方面，臺灣作曲家亦逐漸意識到原生地傳統音樂文化之重要性與特殊性，而開始“再發現”戰後逐漸沒落之臺灣在地傳統音樂，並納入為音樂創作語彙，其中，南管音樂，是許多作曲家關注並選用素材之一。然而，具有雙重文化定位的南管，於 1980 年代被政府與學界形塑為臺灣傳統音樂之代表性樂種之一，特別是 1990 年代之後隨著臺灣本土意識的高漲，有越來越多的作曲家採用南管音樂素材進行創作。因此，南管的文化論述逐漸轉與臺灣意識相連結，而成為當代音樂創作中「臺灣想像」的表徵。

本論文除了將探討南管在臺灣歷史脈絡中的文化定位，以及南管如何被視為「臺灣傳統」而成為作曲家創作素材之外，亦初步分析自 1990 年至 2013 年使用南管音樂素材的當代音樂作品，從作曲家再現南管的方式，觀察南管於臺灣現代音樂創作中的文化建構，並以賴德和《鄉音 II：南管音樂的聯想》和楊聰賢《傷逝》為例，從作曲家面對南管的態度，探討當代音樂中創作美學主體與文化客體之間的關係，以及其多元的文化詮釋空間。

關鍵詞：南管、臺灣當代音樂、賴德和、楊聰賢

Abstract



Contemporary music in Taiwan has followed the development of western music for the last hundred years, because of the influence of western classical music education. Taiwanese composers who received such training, on one hand, continued the various experiments of New Music since 1950s; on the other hand, were aware of the importance and particularity of indigenous musical culture, such as *nanguan*. Hence, a process of “re-discovered” indigenous musical culture has been experienced among Taiwanese composers, who lately absorbed those musics into their musical idioms. However, *nanguan*, with its dual cultural identities, is formed as one of the representatives of Taiwan traditional music by the government and scholars. In particular, along with the rise of Taiwanese consciousness after 1990s, more and more composers applied *nanguan* into their works. Therefore, the cultural discourse of *nanguan* is gradually connected with Taiwanese consciousness, and became a representative figure of “Taiwan imagination” in Taiwanese contemporary musical compositions.

This paper will first discuss the cultural position of *nanguan* in the context of Taiwan history, and how *nanguan* as Taiwanese tradition is employed by composers. Going through the use of *nanguan* elements in the compositions of Taiwanese composers from 1990 to 2013, this paper then reveals the cultural constructions of *nanguan* in Taiwanese contemporary music. By taking “Dialect II” (1998) by Lai Deh-Ho and “Grieving the Evanescing” (2006) by Yang Tsung-Hsien as 2 examples, this paper argues that the relationship between the aesthetic subject of composers and object of cultural materials involves various kind of interpretations, even beyond the cultural discourse of *nanguan*.

Keyword: *Nanguan*, Taiwanese contemporary music, Lai Deh-Ho, Yang Tsung-Hsien



第一章 緒論

2009 年五月，國立臺灣師範大學民族音樂研究所於臺灣大學校史館舉辦「臺灣南、北管與當代音樂創作」創作心得發表與學術研討會，這是第一場也是唯一一場以討論取材自臺灣南、北管的現代音樂作品為主題的會議。該會議集結臺灣近幾十年來活躍的作曲家，焦點主要以作曲家立場探討傳統音樂素材再現與挪用於當代音樂作品中之手法與意義，亦讓筆者得以於一天內聆聽多首以南、北管音樂為材料的現代音樂作品，並啟發筆者對於臺灣現代音樂作品中對於「新聲響」與「舊傳統」、「西方」音樂與「東方」思維等相關議題之興趣。

臺灣當代音樂創作延續著西方音樂的發展脈絡，西方音樂隨著傳教士來台，日治時期奠基的西式音樂教育則讓臺灣音樂環境近百年來皆奉西方音樂為圭臬。深受西方音樂教育的臺灣作曲家，一方面接續歐美二次大戰之後多元開展的新音樂實驗，尋找異於西方藝術音樂的「新聲音」、「新思維」；另一方面，臺灣作曲家亦逐漸意識到原生地傳統音樂文化之重要性與特殊性，而開始「再發現」與「再認識」曾於戰後被國民政府壓抑並逐漸沒落之臺灣在地傳統音樂，例如南管、北管、原住民音樂等，並將之納入為音樂創作的素材。

然而，對臺灣作曲家而言，現代音樂與傳統音樂素材的結合，並非全然是追求音樂聲響上的創新，傳統音樂素材的挪用與再現，亦可能同時作為臺灣作曲家確立自身音樂文化定位、認同與想像的手段。以南管而言，究及南管音樂之文化脈絡，儘管在戰後初期曾因政府傾中之文化政策而遭到忽略與壓抑，逐漸沒落，但具有連結中國與臺灣雙重文化定位的南管，成為 1980 年代政府研究與保存臺灣傳統音樂的重點扶持對象之一，並被塑造為臺灣傳統音樂的代表性樂種之一，特別是 1990 年代後，隨著臺灣本土意識的高漲，有越來越多的作曲家採用南管音樂素材進行創作。此時，南管的文化論述正逐漸從屬於中國地方音樂的一環，轉為強調其作為臺灣傳統音樂的代表。因此，當南管被納入當代音樂創作之時，往往與臺灣傳統、臺灣意識畫上等號，使得南管素材在當代音樂作品中不僅成為

作曲家「想像臺灣」的具體化表現方式之一，亦形塑了南管作為臺灣傳統的文化建構。

為了探討當代音樂創作中南管音樂素材所呈現的文化意涵，本論文首先將探究南管在臺灣歷史脈絡中定位轉變與文化建構，以及南管如何被視為「臺灣傳統」介入當代音樂創作之中，成為作曲家創作素材之一。其次，就 1990 年至 2013 年使用南管音樂素材的當代音樂作品，進行初步討論與分析，從各個作曲家再現南管音樂素材的創作方式與趨勢，觀察與歸納臺灣現代音樂創作中南管的文化建構如何實踐。最後，將以賴德和《鄉音 II：南管音樂的聯想》和楊聰賢《傷逝》兩個作品為例，從作曲家採用南管音樂的目的、態度與再現方式，探討當南管被作曲家視為臺灣傳統音樂並作為音樂創作的素材時，作曲家作為創作美學主體與南管作為文化再現之客體之間的關係。當南管隨著臺灣意識興起而被建構為「臺灣傳統」之時，作曲家如何因應帶有「臺灣想像」文化指涉的南管素材，在其音樂作品中陳述己身作品理念之外，同時或建構或解構南管與「臺灣想像」的連結，讓使用南管素材創作的現代音樂作品展現更多元的文化詮釋空間。

第一節 戰後臺灣文化政策的轉變與南管之文化定位

源自於中國福建泉州的南管，十八世紀左右隨閩南地區移民傳入臺灣，並盛行於臺灣漢人社群之中。對於閩南移民而言，南管社團具有類似同鄉會的功能，主要參與對象為仕紳階級，其自發性地組成南管社團，於館閣展開各種南管音樂活動，例如郎君祭、整絃活動與廟會民俗活動之邀演等。民國初年南管極盛時期，全台約有六十多個南管社團，然因社會型態變遷，大部分館社已不復存，僅餘數個館閣仍持續活動，如鹿港雅正齋、台南振聲社等。¹1949 年，國民黨政府於內戰中敗給中國共產黨，撤退至臺灣，隨國軍來台之閩南移民中亦有福建籍之南管樂人，在正逐漸凋零的臺灣南管社團中，扮演著承續的重要角色，這些福建新移

¹ 趙永男，《南管音樂》（南投：臺灣省政府教育廳交響樂團，1984），3-4。

² 周倩而，《從仕紳到國家的音樂—臺灣南管的傳統與變遷》（臺北：南天書局，2006），17。教育部文化局編，《中華民國第一屆文藝季》（臺北：教育部文化局，1971），36。

³ Nancy Guy, 'Peking Opera as "National Opera" in Taiwan: What's in a Name,' (*Asian Theatre*

民於 1961 年於台北成立閩南樂府，全盛時期社員更達三百餘人。²

然而，國民政府來台以後在政治上以「反共抗俄」、「收復祖國」為目標，開始實施戒嚴、頒布動員戡亂時期臨時條款，在文化上以中國文化為標竿，宣揚中國文化思想，而抑制臺灣在地文化。此文化意識之形塑乃於 1966 年提倡的中華文化復興運動更趨劇烈。對國民政府而言，相對於中國共產黨文化大革命在「破舊立新」的口號下對中國文化之抹殺，中華文化復興運動則肩負保存中國文化的使命，而於教育、文藝、生活等層面強烈推行國語、國劇、國樂等以中國文化作為標竿的社會建構，以此塑造國民政府作為中國文化延續者的形象。³在全然「中國化」的文化政策執行下，以及社會環境的轉變，臺灣傳統音樂則受到壓制而逐漸沒落，直至 1970 年代末期，南管館閣逐漸由過去的風光場面轉為縮居於城市鄉村的角落，並隨著資深樂人的逝去而面臨傳承與保存的困境。⁴

文化意識轉型的契機始自 1970 年代臺灣政府一連串的外交失利，從 1971 年退出聯合國到 1979 年台美斷交事件，使得政府意識到「收復失土、回歸祖國」的不可能性，並引發臺灣菁英對政府堅守中國正統的質疑，終將眼光轉而關注於臺灣在地，鄉土主義等風潮興起，也使得臺灣傳統音樂逐漸被重視。在此之前，臺灣藝文界與知識分子已逐漸將視角轉向臺灣在地文化，儘管其目的或仍與中國文化的論述相關，例如 1960 年代由許常惠(1929-2001)和史惟亮(1925-1976)發起的民歌採集運動。

1965 年史惟亮返台後即投入保存民族音樂文化的活動，創立「中國青年音樂圖書館」，並於隔年與許常惠發起三次民歌採集運動。這三次民歌採集運動的內容著重在阿美族、賽夏族與泰雅族等原住民音樂，以及客家民歌的初步採集工作。1967 年史惟亮與許常惠成立「中國民族音樂研究中心」，為接續民族音樂工

² 周倩而，《從仕紳到國家的音樂—臺灣南管的傳統與變遷》(臺北：南天書局，2006)，17。教育部文化局編，《中華民國第一屆文藝季》(臺北：教育部文化局，1971)，36。

³ Nancy Guy, 'Peking Opera as "National Opera" in Taiwan: What's in a Name,' (*Asian Theatre Journal*, 12/1(1995)): 92-93.

⁴ 王櫻芬，〈淺談臺灣南管館閣文化的傳統與變遷〉，收於《本土音樂的傳唱與欣賞》，林谷芳編(2000)，105。

作的專責機構，並擴大民歌採集運動的規模。其中，民歌採集運動的高峰，應為 1967 年 7 月底由史惟亮與許常惠分別率領暑期民歌採集東、西二隊，進行長達一個月的民歌採集工作：東隊主要採集內容為東臺灣原住民族的音樂，西隊除了探訪屏東的排灣、魯凱族之外，亦採錄福佬、客家民歌與邵族之音樂。此次共採集了兩千多首民歌，可謂是繼日治時期黑澤隆朝之後，臺灣人自發性進行之最大規模與最有系統之臺灣民族音樂採集工作。⁵

對於許常惠與史惟亮而言，民歌採集運動的初衷與目的不僅是搶救與保存逐漸消失的民族音樂，更為其「中國現代音樂創作」的理想做準備，進而尋找「民族音樂的傳統作為泉源」。⁶因此除了採集工作之外，其後續整理、研究、保存與推廣同時以專題講座、出版研究專刊等方式發表採集與研究成果，更於 1967 年 11 月舉辦「中國民歌比賽」，為民歌採集運動的最為顯著的成果展示。然，次年中國民族音樂研究中心經費用罄，而使得後續研究工作逐漸停擺。儘管如此，民歌採集運動的成果不僅為臺灣傳統音樂留下珍貴資料，也興起一片研究臺灣傳統音樂的浪潮，而南管亦在許常惠後續的音樂採集活動中受到矚目。

1966-67 年間的民歌採集運動主要採集內容為原住民音樂、福佬與客家民歌、歌仔戲等，本論文提及之傳統音樂「南管」則並非此次民歌採集運動的對象。⁷民歌採集運動停頓之後，許常惠有感於民族音樂的沒落，望能發起永久性的「民族音樂中心」，進行全面、長期的民族音樂維護與發揚工作，因此於 1978 年創立「中華民俗藝術基金會」，並發起民族音樂調查隊。乃至已逐漸沒落的南館館閣鹿港聚英社進行田野錄音。⁸此民族音樂調查隊的採集成果，讓許常惠後來受到鹿港

⁵ 張怡先《民國五十六年民歌採集運動始末及成果研究》(臺北：國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，1988)以及廖珮如《「民歌採集」運動的再研究》(臺北：國立臺灣大學音樂學研究所，2003)皆詳盡地闡述 1967 年民歌採集運動以及中國民族音樂研究中心的採集資料、過程與成果，廖珮如更援引各方觀點補充民歌採集運動的對後世的影響。

⁶ 許常惠，《臺灣音樂史初稿》(臺北：全音樂譜出版社，2005)，326。

⁷ 根據廖珮如針對民歌採集運動結果的整理，僅有暑期民歌採集西隊中顏文雄個人採集行程中偶然於彰化採集南管的紀錄，但可惜並未有詳實的記載。廖珮如，《「民歌採集」運動的再研究》(臺北：國立臺灣大學音樂學研究所，2003)，132。

⁸ 此次行動的記述可見於陳亭卉《許常惠的音樂行腳：「民歌採集運動」、「民族音樂調查隊」、「彰化縣民俗曲藝田野調查」之影音呈現》(臺北：國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文，

文物維護地方發展促進委員會之邀，展開為期五個月彰化縣民俗曲藝之田野調查，並出版專書《鹿港南管音樂的調查與研究》(1982)，初步探討南管之歷史脈絡、音樂結構與社會意義。1981年，由中華彌俗藝術基金會舉辦首次國際南管會議，邀請各界學者共襄盛舉，探討南管的歷史溯源與藝術特徵，並確立南管作為臺灣所保存的最古老、最豐富的中國傳統音樂文化資產之歷史價值。⁹

1982年南管館閣台南南聲社在荷蘭漢學者施舟人(Kristofer Schipper, 1934-)與許常惠的安排下，受邀前往歐洲巡迴公演，其中於法國國家廣播電台的演出，因其精緻的唱奏藝術吸引聽眾的注意，而不斷延長該場演奏會，因此該場演出變成長達八小時的跨夜音樂會。此國際性的成功展演，讓蔡小月與台南南聲社於1988-1992年受法國國家廣播公司之邀錄製發行一系列六張的南管曲專輯，不僅作為臺灣南管音樂的典範，廣為流傳的錄音資料亦成為作曲家較為容易取得的第一手資料。此外，南管受到國外樂界關注之際，亦促使國內政府官方與學者更加重視南管，南管研究的風潮隨著臺灣文化意識形態的轉變，則逐漸加強南管之於臺灣的鏈結。

南管音樂文化自1970年代末期以來逐漸受到政府與學界的關注，相關研究如雨後春筍版湧現，主要為歷史溯源與曲唱分析，建構音樂理論，以及探討南管館閣之沿革和儀式等議題。較早且較全面探討南管曲藝的研究是呂鍾寬《泉州絃管(南管)研究》(1982)，除了從樂器型制、演奏方式、樂曲內容論及南管之歷史源流，還涉及南管記譜法、套曲結構、以及就音樂文本分析探討散曲的音樂特徵。以此篇論文為基礎，爾後有更多學者分別深入了解南管指、譜、曲，以及其管門¹⁰與滾門曲牌¹¹、唱腔¹²等，使得南管音樂研究逐漸成為一門顯學。更進一步，

2011)。

⁹ 周倩而，《從仕紳到國家的音樂—臺灣南管的傳統與變遷》，215-216。

¹⁰ 南管音樂之管門，又稱「空門」，為南管音樂定調的方式。每一管門有其音高排列，近似於西方音樂調式的概念。

¹¹ 南管樂人稱之為「門頭」，門頭可分為滾門類與曲牌類，因此又可以「滾門曲牌」之合稱代之。

¹² 此類文獻包含蔡郁琳《南管曲唱唸法研究》(臺北：國立臺灣師範大學音樂研究所，1996)針對數首南管曲進行採譜，並且分析其旋律轉韻之特徵；王櫻芬〈從【長滾】看南管滾門曲牌分類系統〉，收於《千載清音—南管：八十三年度全國文藝季彰化縣學術研討會論文集》，王櫻芬主編(1994)；

呂鍾寬《臺灣的南管》(1986)除了南管音樂的基本概念之外，還整理與記錄戰後南管社團的各項活動，對了解 1950 年代以來南管社團的社會參與是相當重要的資料。游慧文《南管館閣南聲社研究》(1997)以活躍於 1980 年代的南管館閣台南南聲社為主要探討對象，分別就館閣發展、音樂活動，以及從歷代館先生與樂人之實際演奏或錄音資料，探討南聲社之南管音樂藝術。南管館閣的活動脈絡，除了作為歷史研究的溯源瞭解其生態之外，亦因再度被提起與重視，而於諸多研討會、音樂節等學界與政府之公開場合中作為臺灣傳統音樂之代表性展演節目。

此波南管研究風潮亦與 1980 年代臺灣文化思潮與文化政策息息相關，蘇昭英於《文化論述與文化政策：戰後臺灣文化政策轉型的邏輯》(2001)論文中即探討戰後國族主義的文化政治，至現代性文化政策的實施與反思性文化政策的落實，前者對應的是相對於中國文化大革命而實施的中華文化復興運動，後者則是 1982 年代文化建設委員會（以下簡稱文建會）成立後施行一系列活動與計劃，1990 年代之後文建會文藝季的改制更象徵著文化政策的去中心化，強調在地化的文化藝術。文化政策的轉型呼應的是臺灣社會意識逐漸從「文化中國」的口號解放，而正視臺灣原生文化，受到學術界注目的南管，則隨著臺灣社會意識的改變，被政府官方單位視為傳統音樂的重要資產而受到重視，並進行推廣、傳承教習等計劃，亦間接地改變南管館閣的傳統生態文化(王櫻芬 2000, 2003)。

有趣的是，在南管的初始研究，其動機往往是連結中國文化、具有中國古老音樂的歷史價值，誠如許常惠於《鹿港南管音樂的調查與研究》中所提：

「南管的重要性在於它的古老性，除了音樂本身值得研究外，更是研究中國音樂史不可缺少的寶貴資料。它的來源至少可上溯至宋元，甚至唐代；經由仔細研究，中國古代音樂的實況，無論是樂器或是聲樂，在現存的南管中，仍可窺見一般。」¹³

因此，早期南管在公開場合的展演，通常作為盛行於臺灣社會的「中國」閩

溫秋菊《論南管曲門頭(mng-thâu)的概念及其系統》(臺北：國立臺灣師範大學音樂研究所，2007)則建構南管之曲調系統，並據此比較分析同屬門頭家族的數首南管曲，藉此歸納南管曲的各類門頭之音樂系統。

¹³ 許常惠，《鹿港南管音月的調查與研究》，1982。



南音樂文化之文化展示，而其文化想像與認同則歸於中國，如韓凱(Kyle Heide)於〈作為一種文化象徵的南管歷史〉一文中所述：

「在臺灣，南管所引發的對於『故鄉』或『老家』的聯想，應該也是強烈的，……臺灣人對作為中國之一省的臺灣則有強烈的認同感；再者，他們身處的環境也對中國文化有強烈認同感。」¹⁴

對此，王櫻芬指出 1980 年代南管之所以一躍成為備受政府、學界關注的傳統音樂，主要原因有三：一為南管與高社會階層之連結，包含其音樂藝術性，參與者多為仕紳階級等因素；二為南管中性的政治定位，源自中國泉州的南管，落地生根於臺灣，其雙面性質使得南管在中國／臺灣文化意識過度與模糊階段，謀得雙方認可其傳統音樂價值；三為經由國內外學者的認可，隨著「回歸鄉土」的思潮，推波助瀾地逐漸讓南管音樂與臺灣傳統音樂畫上等號(王櫻芬 2003)。因此，1982 年文建會舉辦第一屆以「傳統與創新」為主題的文藝季，其中，由邱坤良策劃的「民間劇場」即以南管戲曲、北管戲曲為重，於台北青年公園上演南管戲。1985 年文建會文藝季更僅以「南管音樂與戲劇」為該次文藝季中唯一展演之臺灣民間音樂，更顯出政府官方對於南管的重視，爾後數屆文藝季皆可看到南管音樂、南管戲之展演（表一）。1994 年文建會將原本統一由中央舉辦的文藝季，下放到由各縣市文化局主辦，南管則成為彰化鹿港的藝術形象與地方符號。


年度	時間	類別	表演內容	專文介紹	製作者
1982	10/11-12	民間劇場	南管戲《陳三五娘》 (演出團體：台南南聲社、基隆閩南第一樂團、台北閩南樂府、管弦研究社等)	邱坤良〈保存民俗技藝與發揚民間劇場〉	邱坤良
1984	9/7-11	民間劇場	南管戲《花嬌報》 (演出前安排南北管樂曲的演奏和清唱) (演出團體：台南南聲社)		曾永義

¹⁴ 韓凱，〈做為一種文化象徵的南管歷史〉，收於《「音樂的傳統與未來」國際會議論文集》，明立國編(1996)，205。

	10/7	地方特色 節目	音樂會「賞心悅耳古意盎 然的音樂會—阿美族山地 古謠、詩歌吟唱、南管」 (南管演出團體：鹿港雅正齋)	〈鹿港雅正齋古樸柔 美的南管〉 黃仲正〈眼看南管聲聲 遠去〉	戴金泉
1985	12/5	南管音樂 與戲劇	音樂會「婉轉低迴聲聲 慢，一曲清音入耳來」 (演出團體：鹿港雅正齋、高 雄市閩南同鄉會國聲南樂社、 台南南聲社)	許常惠〈我們該為南管 做什麼？〉 〈輕吟淺唱話南管〉 〈雅正齋淵遠流長〉 〈南聲社絃管不輟〉 楊世漢〈高雄市閩南同 鄉會國聲南樂社簡介〉	許常惠
1988	9-12 月	推動藝術 團體巡迴 演出	漢唐樂府絃管樂團巡迴演 出		
1990	9-12 月	地方戲曲	南管戲《留鞋記》 (演出團體：清雅樂府社)	〈清吟淺唱的御前清 客：清雅樂府社南管戲 公演《留鞋記》〉	
		巡迴演出	「歌謠與古調—南管、客家 山歌、雲南打歌」 (南管演出團體：台南南聲社)		
1991	10/25-26	地方戲曲 與其他	「民俗采風—民間陣頭及 南北管戲曲等二十六種表 演」 (南管演出團體：漢唐樂府)		中華民 俗藝術 基金會
1992	12/5, 12,16	地方戲曲 及其他	梨園戲《荔鏡記》 (演出團體：清雅樂府社)	〈清雅樂府社南管戲 團《荔鏡記》〉	
1994	9-10 月	全國文藝 季藝術系 列	彰化縣文化局「千載清音—南管」系列活動		

【表一】1982-1994 年中華民國文藝季之南管活動¹⁵

¹⁵ 整理自 1982-1992 年行政院文建會文藝季專刊、1994 年全國文藝季專刊。1982 年第一屆文建會文藝季中南管與北管即做為民間劇場的重點表演項目；1984 年則除了南管戲公演之外，南管音樂更納入地方特色節目中；1985 年時南管從民間劇場與地方戲曲一躍而出，自成一項表演節目，也是文藝季中首度以單一樂種(劇種)為類別的節目規畫，足見南管在當時的重要性。爾後，隨著文建會推動藝術巡迴下鄉的施策方針，南管在巡演項目中亦占有一席之地。1994 年，原本統一由文建會主辦的文藝季，轉型為由各縣市文化局主辦的文藝活動，聯稱「全國文藝季」，其中，彰化縣文化局舉辦「千載清音—南管」，為該屆活動中唯一的藝術系列音樂活動。



隨著 1980 年代末臺灣意識的興起，一方面，對政府學界而言，南管作為「傳統」音樂的角色已透過大量的研究、保存與推廣逐漸被確立，並且隨著政府文化政策的在地化，而與臺灣地方性相互連結；另一方面，對臺灣南管樂人而言，中國文化大革命造成泉廈地區的南管音樂遭到破壞，爾後重新復興的南管已非原貌，兩地南管音樂風格差異漸大，而讓南管樂人逐漸區隔中國南管與臺灣南管的不同，並進一步確立臺灣南管的特殊性。自 1990 年代中期之後，南管逐漸作為臺灣漢人傳統音樂的兩大代表性樂種之一，1995 年國立台北藝術大學更成立傳統音樂學系專門培養南、北管樂者。南管的文化定位逐漸與臺灣意識謀合，成為「想像臺灣」的文化符號。

第二節 臺灣當代音樂之發展與對南管傳統的“再發現”

臺灣現代音樂延續著西方藝術音樂的脈絡，隨著落實與臺灣的西式音樂教育而開展。西方音樂於荷西時期隨著傳教士被引進臺灣，雖然短暫的教會音樂教育隨著荷蘭人離臺而中斷，但仍成為臺灣引進與培植西方音樂的溫床之一。直至清領末期，隨著臺灣開放港口貿易，教會音樂再度隨著傳教士來台，並隨著西式教育系統的神學院與相關教育機構之建立，展開學院式的西方音樂教育。¹⁶而日治時期日本政府實行西式教育體制，並以西方藝術音樂作為音樂教育的主體，更為西方音樂在臺灣的發展建立穩固的基礎，同時，西方藝術音樂之「創作」與「展演」觀念，亦透過教育體制的傳遞，培養了臺灣第一代作曲家，例如江文也(1910-1983)、陳泗治(1911-1992)、呂泉生(1916-2008)等。¹⁷

二戰之後，接收臺灣的國民政府承繼了以西式教育體制為主的學校體制，仍

¹⁶ 清領末期基督教傳入臺灣可分為南、北兩個系統：1876 年巴克禮(Thomas Barclay)牧師於台南創立台南神學院，其後，長老教中學校（今長榮中學，1885）、台南長老教女學校（今長榮女子中學，1887）等學院陸續成立；1882 年馬偕(George Lesly Macay)牧師於淡水創立牛津學堂（今臺灣神學院），1884 年成立淡水女學堂。詳見簡巧珍，《二十世紀六零年代以來臺灣新音樂發展之軌跡》（臺北：美商 EHGBooks 微出版公司，2011），15、莊效文，《新視野的浮現：半世紀以來臺灣音樂創作的論述》（臺北：國立台北藝術大學音樂研究所博士論文，2010），32-33。

¹⁷ 莊效文，《新視野的浮現：半世紀以來臺灣音樂創作的論述》（臺北：國立台北藝術大學音樂學研究所博士論文，2011），31。

奉西方音樂為主臬，並於高等教育機構設立音樂系，¹⁸使得西式音樂教育體制與培養音樂教育人才更為完善。但不同的是，因著政治情境的轉變，隨著國民政府來台的大陸作曲家，如蕭而化(1906-1985)、張錦鴻(1910-1983)、戴粹倫(1912-1981)、康謳(1914-2003)等人，成為戰後臺灣音樂教育的主要領導人物，除了仍以西洋古典、浪漫時期之音樂理論為基礎之外，更大量引進清末民初以「西學中用」為創作理念之中國作曲家作品，其音樂特徵多為以五聲音階旋律輔以西方調性和聲，題材往往為抗戰時期之背景與宣揚愛國思想，而日治時期所培養之作曲家，則在臺灣政局轉換之際，逐漸成為「失聲的一代」。

1960年方自法國學成回國一年的許常惠，於中山堂舉辦的作品發表會，引起熱烈討論。雖然許常惠之作品技法與歐洲當時主流的序列音樂手法仍有一段距離，但其（再度）引進二十世紀初德布西、巴爾托克等作曲家之作品，對於當時臺灣音樂創作而言，仍相對地「現代」。這場在臺灣現代音樂發展中扮演關鍵性角色的作品發表會，可視為臺灣「現代音樂」運動的肇始。¹⁹而此次音樂發表會亦帶來現代音樂創作與發表的風潮，1961年「製樂小集」、1963年「江浪樂集」、1965年「五人樂集」、1968年「向日葵樂會」等作曲家組織紛紛為臺灣音樂創作注入新血。另一方面，倡導國人音樂創作的同時，浸處於西式音樂教育環境下的作曲家們，亦反思自身音樂與文化，1962年史惟亮一句「我們需不需要自己的音樂？」²⁰獲得許常惠的正面回應，並逐漸思考以中國音樂為創作基礎的可能性；同時，德布西與巴爾托克等某種程度上具「民族主義」意義的作曲家，亦成為當時「新中國音樂」創作的典範。

1980年代之後曾興魁、潘皇龍等作曲家歸國，帶回當時歐洲更為前衛的新音樂創作技巧與手法，而為仍處於二十世紀前半葉音樂風格的臺灣音樂界打開新的視野，並讓1980年代的臺灣現代音樂逐漸與歐美新音樂發展其頭並進。隨著

¹⁸ 1946年成立的臺灣省立師範學院（今國立臺灣師範大學）設有音樂專修科，1948年改立音樂系。簡巧珍，《二十世紀六零年代以來臺灣新音樂發展之軌跡》，28。

¹⁹ 簡巧珍，《二十世紀六零年代以來臺灣新音樂發展之軌跡》，37。

²⁰ 史惟亮，〈維也納的音樂節（中）〉，《聯合報》，1962/6/21，第八版。

不同世代作曲家對現代音樂的推廣，以及傳承其創作理念，下一個世代的作曲家更同時接受當代音樂創作中的「現代主義」與「民族主義」的觀念與實踐，而年輕作曲家隨著教育環境的開放，不僅至歐洲取經，更前往美洲求學，在不同音樂風格的激盪之下，形成 1990 年代之後多元兼容的臺灣音樂創作面貌。同時，隨著臺灣政經文化意識的轉變，作曲家對於社會的關懷與認同亦浮映於當代音樂創作之中。

承上所述，二十世紀迄今之臺灣作曲家，依其學成背景大致可分為四個世代：第一代為 1945 年之前的作曲家，當時受日本音樂教育的作曲家多為留學日本，例如江文也(1910-1983)、陳泗治(1911-1992)、郭芝苑(1921-2013)等；第二代為 1945-1973 年之作曲家，這一代的作曲家多留學歐美（以歐洲為主），雖在國外接觸過當時的西方前衛音樂，但其音樂創作仍偏向二十世紀初之運用東方傳統音樂元素而游移於調性音樂與無調性音樂之間的創作技法，如許常惠、盧炎(1930-2008)、馬水龍(1939-)等；1973-1980 年之第三代作曲家，大多與上一代學習作曲，赴歐美深造，並自 1980 年代起帶回更新穎、前衛之二十世紀中後期音樂觀，讓臺灣現代音樂發展與歐美俱進，如賴德和(1943-)、曾興魁、潘皇龍(1945-)等；1980 年代學成歸國的作曲家則屬於第四代，這一代的作曲家在不同的學習背景下，創作風格更趨多元，如楊聰賢(1952-)、潘世姬(1957-)、金希文(1957-)等；而 1990 年代中期之後逐漸嶄露頭角的年輕作曲家，不僅有先受教於前幾個世代作曲家之下、後至國外學成歸國作曲家，如洪崇焜(1963-)、李子聲(1965-)、蔡凌蕙(1973-)等，亦有全然於臺灣音樂教育環境下栽培出來的作曲家。在百家爭鳴的當代音樂環境中，多重學習脈絡與不同的音樂經驗，臺灣新世代作曲家呈現出更豐富的創作可能性。²¹

²¹ 目前討論臺灣現代作曲家之相關文獻大多分為四個世代，但其中所列之作曲家乃非絕對，有些作曲家因其創作生命橫跨數個世代，不同學者關注其不同階段之作品，而將其劃分為不同的世代，例如郭芝苑與馬水龍。郭芝苑之習樂背景乃為日治時期，但其大量創作之時間乃於 1970 年代之後，因此簡巧珍於《二十世紀六零年代以來臺灣新音樂發展之軌跡》一書中將之歸納為第二代作曲家；馬水龍於 1972 年留學德國，且其後期創作風格亦與下個世代接近，因此亦可分屬於第三代作曲家。此世代劃分參考自林軾貞，《從文化認知現象解讀臺灣當代嚴肅音樂創作

本論文探討之現代音樂作品主要為第三代以後至今仍活躍於臺灣樂壇之作曲家，這些作曲家之習樂環境多在西式音樂教育環境之下，並且留學歐美等地，而其學習過程中，臺灣傳統音樂正處於逐漸沒落而被忽視的狀態，因此對於這些作曲家而言，對於歐洲古典音樂和現代音樂的理解顯然多於臺灣傳統音樂。而隨著臺灣意識興起，逐漸被塑造為臺灣傳統代表的南管，成為作曲家們向「傳統」取經時的取材對象。

回顧現代音樂初發展的 1960-70 年代，1966 年如曇花一現的民歌採集運動雖側重於民族音樂學性質的基礎採集工作，但仍對於當時的現代音樂創作有著深遠的影響，特別是具有作曲家身分的史惟亮與許常惠，其作曲學生亦多曾間接參與該項工作，而得以在西式音樂教育環境之下接觸到逐漸式微的傳統音樂。現代音樂與傳統音樂的謀合，開啟了受西式音樂教育培養的現代音樂作曲家對自身傳統音樂的再發現與再認識的契機。因此，儘管民歌採集運動於即將邁入 1970 年代之際因經費困境而告一段落，但其成果仍成為史惟亮與許常惠實行「中國現代音樂」的基礎，並反映於其與學生之音樂作品中。

1973 年史惟亮任臺灣省教育廳交響樂團團長一職，擴展樂團原有的研究部門，延攬有志從事創作的作曲家到研究部，如郭芝苑、賴德和、戴洪軒(1942-1994)、沈錦堂(1940-)、吳丁連(1950-)等，並成立平劇、歌仔戲、山地音樂資料小組，致力於蒐集與分析民族音樂資料，進行民族音樂的推廣與學術研究。²²同年，史惟亮亦發起「中國現代樂府」，以中國民歌與西樂曲式的結合為創作主旨，推廣國人以傳統音樂素材進行現代音樂創作。第三次「中國現代樂府」發表會更與「雲門舞集」合作，以「由中國人做的音樂，由中國人編舞，跳給中國人看！」為宗旨的「雲門舞集」，許常惠認為：

「『雲門舞集』是由舞蹈家林懷民發起的。然而在精神上，它繼承了『中國現代樂府』的宗旨。所以，也可以說『中國現代樂府』由『雲門舞集』繼承發揚光天下

(1980-2005)》(臺北：國立臺灣師範大學音樂研究所博士論文，2009)，5；莊效文，《新視野的浮現：半世紀以來臺灣音樂創作的論述》，55-56。

²² 簡巧珍，《二十世紀六零年代以來臺灣新音樂發展之軌跡》，48。

來。」²³

「雲門舞集」亦為當時臺灣 1970-80 年代的臺灣現代音樂創作提供一個平台，讓作曲家探索、創作與發表中國傳統音樂元素與現代音樂技法之作品，而展現當時「中國民族主義」特質的臺灣當代音樂創作。因此就當時政經環境與民族意識而言，此「傳統」取向為大中國論述下以中國傳統音樂為主。游素凰(1990)在論述臺灣 1945-1975 年現代音樂發展時，即以當時作曲家組織與舉辦之音樂會為主要研究對象，勾勒出「現代音樂」運動與「現代音樂」結合中國傳統音樂的兩大發展趨勢。簡巧珍則認為 1960 年之後的臺灣新音樂創作，西洋現代作曲技法仍是作品的主體，但作品的內涵卻經常是中國傳統文化的精隨。²⁴

與此同時，隨著國人音樂創作的推展與對傳統音樂的反思，當時身為臺灣現代音樂領航人的許常惠，幾次與亞洲鄰國音樂交流的經驗下，開始推動臺灣現代音樂在國際上的發展。許常惠認為除了與西方作曲家交流之外，更重要的是在類似的音樂教育情境下養成的東方作曲家，如何加強彼此之間的交流與連結。²⁵因此，1973 年許常惠與日本作曲家入野義郎(1921-1980)、香港作曲家林聲翕(1914-1991)、韓國作曲家羅運榮(1922-1993)等於香港成立「亞洲作曲家聯盟」(The Asian Composers' League, ACL)，該會以「以亞洲傳統音樂作為創作亞洲現代音樂的泉源」為宗旨，²⁶成為亞洲作曲家倡導亞洲地區現代音樂創作「傳統與創新」的平台，其中，在此大會上傳統音樂的討論與演出，亦成為現代音樂作曲家接觸與瞭解傳統音樂的場合。

致力於將臺灣傳統音樂推廣至國際的許常惠，在 1979 年即邀請台南南聲社代表臺灣赴韓國參與亞洲作曲家聯盟大會音樂節，這是南管首次於非館閣活動之國際舞台上演出。作為亞洲現代音樂家聚會與交流場合的亞洲作曲家聯盟，南管的表演展示一方面讓作曲家們得以親身體驗南管音樂之表演，該音樂會的展演內

²³ 許常惠，《臺灣音樂史初稿》，1995: 328。

²⁴ 簡巧珍，《二十世紀六零年代以來臺灣新音樂發展之軌跡》，3

²⁵ 許常惠，《臺灣音樂史初稿》，322。

²⁶ 王筱青，《亞洲作曲家聯盟大會暨音樂節之探討(1973-2011)》(臺北：國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文，2012)，9-10。

容多將南管之經典曲目濃縮並呈現出南管的精華部分；另一方面，儘管南管在音樂節中均以臺灣代表性傳統音樂而受邀展演，卻往往被置放於「亞洲傳統」、「中國傳統」的音樂會標題之下。



屆	年度	主辦國 /地點	日期	傳統音樂節目主題	南管演出內容	演出者
4	1976	中華民國 /台北	11.25 -12.2	中國、印尼和韓國傳統 音樂之夜	《四朝元》	閩南樂府
6	1979	韓國 /首爾	10.11 -10.19	亞洲傳統音樂	《春今卜返》(指) 《茶薇架》(曲) 《四不應》(譜)	台南南聲社
9	1984	紐西蘭 /威靈頓	12.1 -12.8	傳統亞洲音樂	曲目未知	台南南聲社
15	1993	韓國 /首爾	10.17 -10.24	1. 開幕慶典：亞洲音樂 家慶典 2. 亞洲傳統音樂(三場)	曲目未知	漢唐樂府
16	1994	中華民國 /台北	5.22 -5.28	南管、尺八與日本箏的 對話	《四時景》第五到八節 《出漢關》	漢唐樂府 王心心
18	1997	菲律賓 /馬尼拉	1.20 -1.26	中國傳統南管音樂	曲目未知	漢唐樂府

【表二】1975-2011 年亞洲作曲家聯盟音樂節南管演出節目²⁷

在 1960 年代後以尋找中國傳統音樂的泉源進行新音樂的臺灣當代音樂創作脈絡下，北管、客家民歌、原住民音樂等逐漸成為作曲家擷取、引用的素材之一，有趣的是，即使 1980 年代南管已在學術界、音樂界倍受矚目，使用南管素材創作的作品卻遲至 1990 年代之後才紛紛湧現，此時臺灣社會政治氣氛正逐漸轉變，民族意識與傳統建構從「中國」落實到「臺灣」，在本土化風潮之下，南管的文化定位亦逐漸從強調「源自古老中國」轉為「臺灣南管的特殊性」。因此，1990 年代之後才被作曲家拾起的南管音樂素材，在音樂作品中不僅展現不同世代作曲人在不同學習環境的養成之下，在不同時間選用南管素材創作的態度與目的，亦

²⁷ 整理自歷屆亞洲作曲家聯盟大會音樂節(1975-2011)節目冊。

張顯南管的文化想像在其模糊定位與搖擺的文化認同中產生多元的可能性。



第三節 音樂的挪用、再現與文化想像

綜觀西方音樂歷史，在音樂創作中挪用與再現前人之音樂乃是相當普遍的創作手法，讓作品具有諧仿、對應等趣味。但當挪用的音樂事件，涉及跨文化、跨美學的意涵時，該素材於音樂作品的再現方式則產生更多層次的意義。二十世紀以來，西方現代音樂語彙與非西方之傳統音樂的融和與結合，引起廣泛的討論，特別是蘊含東亞音樂特徵的現代音樂作品。對東方作曲家而言，傳統音樂素材的挪用與再現並不僅是單純地從音樂文本考量，當作曲家拾起相對陌生、不熟悉的自身傳統音樂時，即同時面對該音樂素材所涉及的文化意涵，在後殖民主義的情境下，這些音樂作品的生成與意義則與其文化建構與認同息息相關。

關於現代音樂創作中挪用與再現非西方音樂素材，喬治那·伯恩(Georgina Born)和大衛·海默哈夫(David Hesmondhalgh)認為必須先思考文化、權力、族群和階級的架構與關係，特別是 1980 年之後發展的後殖民主義的研究與批評。²⁸ 後殖民理論將焦點放在文化政治與殖民主義的權力建構，特別是愛德華·薩依德(Edward Said)提出之東方主義，西方國家藉由知識系統與文化想像而建構出一個不符實際但卻作為主流論述的「東方」，因此對西方作曲家而言，借用非西方音樂素材，乃是對相對弱勢、陌生與邊緣化音樂文化的一種想像，僅將非西方文化視為活化西方文化的資源，一種以西方中心主義的本位思考。後殖民情境下非西方國家基於與原西方殖民文化抗衡，在後殖民社會影響下展開新國族主義的文化實踐，如許多深受西方音樂教育的亞洲作曲家，採用東方音樂素材來表述其對於母國文化的想像，帶有「新東方主義」(neo-Orientalist)色彩的音樂實踐於焉展開，²⁹產生如芭芭拉·米特勒(Barbara Mittler)所言之「雙鏡效應」(double mirrors effect)

²⁸ Georgina Born and David Hesmondhalgh, 'Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music,' in *Western Music and Its Others* (London: University of California, 2000), 3-8.

²⁹ John Corbett, 'Experimental Oriental: New Music and Other Others,' in *Western Music and Its*

現象。³⁰

受西方音樂教育養成的臺灣嚴肅音樂作曲家，其挪用與借用南管音樂素材的創作方式，無論是欲在作品中展現其民族意識或文化認同，皆或多或少呈現新東方主義的迷思。如同西方世界對於「東方」的文化建構，臺灣自 1980 年代之後隨著政治社會情勢的轉變，臺灣意識逐漸抬頭，在臺灣民族主義高漲之下，亦展開以之為主的文化論述，如同班納迪克·安德森(Benedict Anderson)所提之「想像的共同體」(Imagined Communities)的觀念，族群所共享的文化傳統亦成為其文化想像的一環。³¹雖然對於臺灣的想像需要追溯與定義所謂屬於臺灣的文化傳統，然而與安德森的概念不同的是，1970 年代逐漸興起的臺灣意識的萌芽並非權力中心的轉移，而是除了對於臺灣這塊土地的認同之外，亦是統治者尋求政治合法性與有效性的一種手段。因此臺灣民族主義的文化政治，基於對國民政府、外省人的反對，乃是以臺灣漢人為主體的臺灣想像，因此其文化溯源亦是建立在臺灣漢人族群的認知上。³²從這點來看，或能指出源於中國、流行於臺灣的南管遂成為這波形塑臺灣意識運動之中的代表文化之一。

不同於 1960 年代即因民歌採集運動關注的福佬、客家民歌、北管與原住民音樂等，因其音樂內容與社會潮流逐漸脫節、隱身於館閣之中的南管，在臺灣意識興起之時，其身具中國與臺灣的雙重文化定位，乃獲政府官方的支持、學術界的關注，而成為傳統音樂的代表。1980 年代後蔡小月與臺南南聲社於國際上大放異彩，南管作為臺灣傳統的文化想像，則更加緊密與確立。因此，儘管南管有著模糊的文化定位，但在政府、學界的重視與包裝之下，類似艾瑞克·霍布斯邦(Eric Hobsbawm)所言之「被發明的傳統」(invented tradition)，南管作為「被建構的臺灣傳統」，而成為「臺灣想像」的文化表徵。

Others (London: University of California, 2000), 180.

³⁰ Barbara Mittler, 'Mirrors & Double Mirrors – The Politics of Identity in New Music from Hong Kong and Taiwan,' (*Chime*, 9(1996)): 4-44.

³¹ 班納迪克·安德森(Benedict Anderson)著；吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》(臺北：時報出版，2010)，49。

³² 王甫昌，《當代臺灣社會的族群想像》(臺北：群學出版，2003)，95-96。

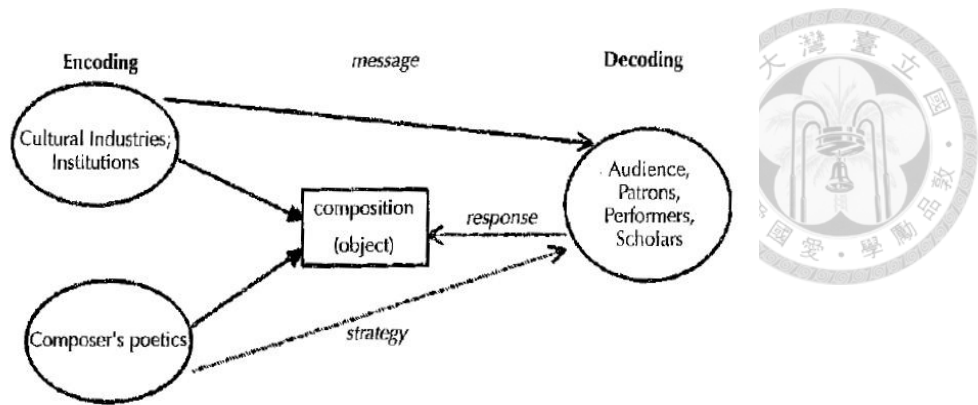
另一方面對於現代音樂作曲家而言，使用非西方音樂素材則牽涉到了作曲家主體性與文化客體之間的互動關係，而產生受西方音樂養成的作曲家，與其蘊含自身文化之音樂素材之間的矛盾與拉扯。³³當作曲家挪用或借用傳統音樂素材時，必不可免地將面對傳統音樂素材所蘊含的文化意涵，傳統音樂在當代音樂作品中再現的方式，以及其在音樂文本中所扮演的角色，亦反映了作曲家對於傳統音樂的態度。呼應伯恩的觀念，克里斯提安·烏茲(Christian Utz)綜觀二十世紀東亞作曲家之作品，將新國族主義(neo-nationalism)與反本質主義(anti-essentialism)視為東亞音樂作品中兩個相對的文化建構策略，而不同國家的各個作曲家在創作時，都在新國族主義與反本質主義的二元系譜(spectrum)之間徘徊，形成多元的東亞音樂面貌。³⁴

在此前提之下，關於音樂文本所具有文化意涵，宇野彌生(Yayoi Uno Everett)將音樂作品視為一個客觀的存在，並提出以作品文本為中心的意義與傳遞的結構(Network of communication and signification) (圖一)。音樂作品結合了作曲家的創作理念與其所使用的文化素材，而透過音樂，聆賞者則從中經驗到作曲者的敘述策略以及文化素材所指涉的文化意涵，並對之作出回應。這類混雜性藝術音樂(hybridized art music)具有的文化指涉性，與作曲家理念、聆聽者構成一個多重詮釋空間。³⁵而若將文化素材代換成南管，則會成為圖二，南管作為臺灣傳統的文化想像，一方面經由作品傳遞給聽眾，另一方面作曲家的敘述策略亦作為創作主體性的展現，而影響聆聽者對於作品的詮釋。

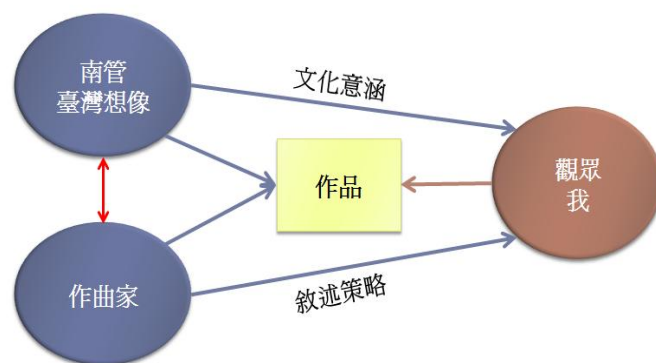
³³ Georgina Born and David Hesmondhalch, 'Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music,' 15-16.

³⁴ Christian Utz 在其 2003 年的文章 'Listening Attentively to Cultural Fragmentation: Tradition and Composition in Works by East Asian Composers' (*The World of Music*, 49(2003)) 中，探討作曲家使用傳統音樂的態度，並提出懷疑主義(Scepticism)與外顯性(Explicitness)兩個極端。2014 年，Utz 於 'Neo-Nationalism and Anti-Essentialism in East Asian Art Music since the 1960s and the Role of Musicology' 一文中延續該論點，以新國族主義(neo-nationalism)與反本質主義(anti-essentialism)兩者進一步闡述音樂創作與文化認同之間的關係。

³⁵ Yayoi Uno Everett, 'Intercultural Synthesis in Postwar Western Art Music: Historical Contexts, Perspectives, and Taxonomy,' in *Locating East Asia in Western Art Music* (Conn.: Wesleyan University Press, 2004), 11.



【圖一】Yayoi Uno Everett, Network of communication and signification



【圖二】

對於西方音樂教育下的臺灣作曲家而言，在臺灣的西方嚴肅音樂發展，因殖民主義而產生文化空間的擴張與移轉，必不可免地產生「西方」與「非西方」之音樂上的辯證，因此或多或少，臺灣作曲家皆試圖突破西方音樂這個帶有地域性的指涉，一種類似「民族主義」的音樂實踐油然而生，而產生如芭芭拉·米特勒所言之「雙鏡效應」。³⁶臺灣當代音樂創作中所展現之跨文化、跨音樂美學特質，許多關於臺灣作曲家作品的分析研究，皆以此角度切入，分析作品中的傳統元素，強調音樂作品中東方傳統思維與西方音樂技法的關係，以及其與文化認同相連結。

37

³⁶ Barbara Mittler, 'Mirrors & Double Mirrors – The Politics of Identity in New Music from Hong Kong and Taiwan,' (*Chime*, 9(1996)): 4-44.

³⁷ 如陳慧珊,〈跨文化美學的音樂詮釋——以臺灣當代作曲家之藝術觀為例〉,《藝術學報》81(2007), 211-226; 宋育任,〈根植於傳統的創新——潘皇龍、曾興魁和錢南章留德時期音樂風格的研究〉,

而關於臺灣音樂創作與臺灣歷史之間的互動與關係，林楓貞《從文化認知現象解讀臺灣當代嚴肅音樂創作(1980-2005)》(2009)與莊效文《新視野的浮現：半世紀以來臺灣音樂創作的論述》(2010)兩份博士論文，分別以音樂作品書寫臺灣文化概念與以音樂創作建構臺灣音樂史觀，探討有關臺灣迄今之「現代」／「當代」音樂論述。林楓貞以五位 1980 年代歸國的作曲家為主要研究對象，³⁸除了定位各個作曲家之音樂風格外，亦分析作曲家們與臺灣歷史、文化相關之音樂作品，觀看作曲家如何以音樂書寫「臺灣」經驗。值得注意的是，林楓貞將臺灣當代嚴肅音樂創作現象，“解構”為中國文化思想體系、臺灣本土素材、現代主義精神與後現代主義形式與風格，並以音樂創作的指涉性，探討音樂內在的國族認同。雖然在林楓貞的論述中，音樂文本與臺灣文化經驗之連結仍著重音樂標題與歌詞的指涉，尚有更進一步的詮釋空間，但就音樂與文化詮釋的角度看來，與本論文試圖探究之使用南管音樂素材的當代音樂作品與形塑「臺灣性」之間的關係，有異曲同工之妙，而可作為借鏡。而莊效文主要以六位不同世代（或時代）的作曲家，³⁹分述作曲家個人特質與其音樂創作之特徵，而每一位作曲家皆呈現五十年來臺灣音樂創作的多元面貌，進而建構屬於臺灣歷史經驗下的當代音樂史。其中，兩位本論文欲探討的作曲家，賴德和與楊聰賢，文中分別闡述其音樂創作思惟與方式，可提供筆者作為進一步理解與探討之基礎。

1980 年代末臺灣現代音樂創作使用素材的討論，黃雅蘭在其文章中〈解嚴後看臺灣現代音樂創作中的本土化現象〉論及當代音樂作品與文化詮釋的相互指涉，主要講述解嚴前、後臺灣作曲家創作環境的改變、創作理念的轉向與音樂中所呈現的本土情懷，文中強調解嚴前作曲家多以中國音樂文化為主要創作題材，而解

《關渡音樂學刊》8(2008)，77-100、〈潘皇龍與錢南章 1980 年代至今的跨文化音樂研究初探〉，《藝術評論》24(2013)，37-75、連憲升，〈聲音，歌與文化記憶——以臺灣當代作曲家之作品為例〉，《關渡音樂學刊》10(2009)，86-112；林楓貞，〈臺灣傳統音樂素材在當代音樂創作中之「形變」與「質變」〉，《臺灣音樂研究》10(2010)，107-131 等。

³⁸ 五位作曲家分別是曾興魁、潘皇龍、柯芳隆、金希文與潘世姬。詳見林楓貞，《從文化認知現象解讀臺灣當代嚴肅音樂創作(1980-2005)》，5-6。

³⁹ 六位作曲家分別為郭芝苑、盧炎、賴德和、潘皇龍、楊聰賢與李思嫻。詳見莊效文，《新視野的浮現：半世紀以來臺灣音樂創作的論述》，57。

嚴以後更多作曲家從臺灣本土音樂中汲取靈感，並選用鄉土語言（台語、客語）之詩詞進行聲樂創作。然而，文中僅以「解嚴」一事帶出本土化影響，卻未界定本土化的於歷史脈絡下的深層意涵，並且缺乏音樂文本上的微觀分析，實為可惜。解嚴讓臺灣社會意識逐漸轉變，且對當代音樂創作的意識形態有深刻的影響，而本論文則將就此點深入探討之。

當南管逐漸獲得學術界與政府官方的關注時，也成為作曲家尋找新音樂創作靈感的來源之一。1990 年代之後，使用南管音樂素材的當代音樂創作越來越多，但是，目前針對這類作品的系統性論述與研究仍較為缺乏。陳孟珊的《中國古代音樂(南管)在現代作曲家溫隆信作品中的體現》(Applications of Ancient Chinese Music Nanguan in the Selected Works of Living Composer: Wen Loong-Hsing)是目前唯一探討南管音樂素材於現代音樂創作的運用之文章，⁴⁰然而，陳孟珊將南管音樂特色與中國音樂美學的陰陽、虛實、氣，以及山水畫、園林等概念相連結，據此分析溫隆信的三首作品《多層面·聲響·的》(1992)、《無題》(1994)與《清音千響化一聲》(1995)，當南管抽象化為中國美學的一部分，而作曲家又轉化這些美學概念於作品之中，那麼南管音樂特徵在層層的轉化中，與音樂文本的聯繫亦逐漸削弱。就這篇文章看來，這三首作品的音樂特徵與其說是南管音樂的體現，更直接對應的是中國音樂美學，至於南管音樂於這些作品中的呈現，仍有更多詮釋可能性。

當南管作為臺灣傳統的文化想像，而被現代音樂作曲家納入音樂創作語彙之中，則產生多個層次的問題：南管如何被再現、挪用至現代音樂作品之中？作曲家又是以何種音樂想像而使用南管音樂素材？南管因其文化指涉性展現作曲家的何種文化想像？而南管在當代音樂創作中的文化建構、脈絡與意義又是什麼？

針對這些議題，烏茲認為音樂文本與音樂素材所具有的文化想像，除了作為社會文化建構的一環之外，亦可能作為解構文化的方式：

⁴⁰ Mon-Shan Chen, "Applications of Ancient Chinese Music Nanguan in the Selected Works of Living Composer: Wen Loong-Hsing," 2002.

「因此，我們必須謹慎地考量一個特別的音樂事件的設計和論述，是否或如何支持一致性，抑或顯現其內在多樣性，以及是否或如何建立在認同概念上與其相關的建構或『解構』。」⁴¹

雖然許多作曲家皆於其現代音樂作品中再現南管音樂素材，但其創作手法與目的、作品美學的意義與其文化想像間則有多重的可能性，而這些關連性不僅存在於音樂作品與其文化認同之間，更建立在現代社會對於全球化與在地化的認同概念之間。⁴²

目前探討臺灣現代音樂發展脈絡、作曲家或作品的文獻，大部分為從作品使用媒材討論臺灣音樂創作現況。相對而言，作曲家所使用之素材，特別是帶有文化指涉性之傳統音樂元素，其文化脈絡則較少被提及，或僅作為音樂文本分析之外的文化鏈結。況且，關於運用傳統音樂元素之作品研究，大多針對單一作品或單一作曲家進行探討，鮮少綜觀相同音樂元素如何再現於各個作曲家之中。因此，本論文企圖以「南管」作為觀看當代音樂創作的切入點，除了觀看自 1990 年代以降作曲家使用南管音樂的手法，與南管文化建構之關係，亦將以賴德和的《鄉音 II：南管音樂的聯想》(1997)與楊聰賢的《傷逝》(2006)為深入分析之音樂文本，探討南管於臺灣當代音樂創作中的文化建構之多元詮釋。

第四節 研究議題與論文架構

綜上所述，探討臺灣當代音樂創作與作曲家選用南管音樂素材之間的關係，其牽涉的研究面相涵括多重社會文化脈絡，一方面，戰後臺灣政府施策方針牽引著社會意識形態；另一方面，南管模糊的文化定位讓它隨著社會意識形態的轉變，而有不同的對應方式；此外，從當代音樂發展來看，1960 年代末作曲家對「傳統」的再發現，此「傳統」與 1990 年代之後論述的「傳統」主體也不相同，而

⁴¹ Christian Utz, 'Neo-Nationalism and Anti-Essentialism in East Asian Art Music Since the 1960s and the Role of Musicology,' in *Contemporary Music of East Asia*, 10.

⁴² Christian Utz, 'Neo-Nationalism and Anti-Essentialism in East Asian Art Music Since the 1960s and the Role of Musicology,' 25.

當代音樂作曲家採用南管音樂素材的創作，則多在 1990 年代之後。也就是說，就南管的歷史脈絡而言，其文化定位有著多種可能性，然而當南管被納入當代音樂創作之時，卻與臺灣傳統音樂、臺灣意識畫上等號，使得南管素材在當代音樂作品中，成為作曲家「想像臺灣」的具體化表現方式之一。

因此，本論文將以 1990 年至 2013 年間運用南管音樂素材創作的現代音樂作品為切入點，從作品文本回溯南管的文化建構、臺灣當代音樂創作脈絡與作曲家創作思維，並藉此探討南管之文化意涵如何體現於當代音樂作品中，一窺當代音樂創作在創作主體與文化客體之間的多元詮釋空間。

本論文的結構安排將分為四個章節。第一章主要闡明研究動機與目的，並從爬梳各方文獻來釐清論文涉及的多重脈絡，包含南管於臺灣社會脈絡中文化定位的轉變、臺灣當代音樂發展中傳統“再發現”的過程，以及臺灣現代音樂研究概況。第二章則綜觀 1990 年至 2013 年間使用南管音樂素材的當代音樂作品，並從歷時性觀點探討 20 年來作曲家們創作手法之趨勢，針對作品進行初步分析與歸納，以作曲家呈現南管的方式與南管之於作品的重要性，將之分為兩大類：一為南管音樂特徵作為豐富樂曲聲響材料，其中又包含以南管音樂特徵作為豐富作品的特殊音色、以南管作為作品的主題或動機、引用南管音樂片段顯現音樂對等手法；二為樂曲結構參照南管特徵的作品，例如模仿南管樂曲的結構特徵，以及與南管樂人合作而以其傳統唱奏為作品的基礎等。而從作曲家創作手法來看，亦可發現各個作曲家對於南管音樂的想像，以及其再現南管音樂的方式從拆解南管音樂素材到建構傳統南管音樂的轉變，更強化了南管作為「臺灣傳統」的文化建構。

第三章則是以賴德和《鄉音 II：南管音樂的聯想》(1997)與楊聰賢的《傷逝》(2008)兩個作品討論對象，這兩個作品皆有意識地引用傳統南管曲片段，在現代音樂作品裡，此南管聲響的呈現更引起聽者的注意。同時，作曲家直接在作品中呈現仿傳統南管曲的創作手法，亦展現作曲家有意識地採用南管素材，並且考量其被賦予的文化意涵，而並非僅是一種聲響上的考慮。然而，不同養成背景的作

曲家，以及在不同的時間脈絡下，其再現南管的手法與意義則截然不同，作曲家創作主體與文化素材之間的拉扯，透露出作曲家使用南管素材的態度與目的，呈現出當代音樂作品中「南管之於臺灣」的文化建構之各種可能性。第四章為結論，從南管作為臺灣傳統的文化定位，以及當代音樂創作運用南管的意涵，延伸討論作為南管音樂之於「臺灣作曲家」的意義，以及其與國族建構下的「臺灣想像」之間的關係。

第二章 挪用與再現：臺灣當代音樂作品中的南管

自 1980 年代以來，南管的文化定位，一方面有賴於知識分子、民族音樂學家的努力，另一方面南管正好承應了當時政府官方急需為探索在地文化尋找合適的目標，而被形塑為「臺灣傳統」論述的一部分。對於當時的作曲家而言，彼時的創作風潮則圍繞在繼凱吉(John Cage)與武滿徹(Toru Takemitsu)等作曲家之後的新音樂實驗，以及挪用非西方文化的音樂語彙與概念。對於深受西方藝術音樂訓練的亞洲音樂家而言，所謂的音樂的「他者」，卻可能是一直被忽視的在地傳統音樂。大多數深受西方音樂教育訓練臺灣作曲家，對於臺灣傳統音樂的認識，主要建立於 1970 年代之後現代音樂對「傳統」再發現的進程中。彼時民歌採集運動的成果逐漸受到注目，在一片「尋找中國音樂的泉源」的思潮下，史惟亮亦於 1973 年發起中國現代樂府，以民族音樂研究與創作現代中國音樂為活動宗旨，⁴³一方面推動國人音樂創作，一方面則試圖奠定身為臺灣作曲家的文化根源與價值。同年成立的亞洲作曲家聯盟，亦推動「以亞洲傳統音樂作為創作現代音樂的泉源」的理念，讓現代音樂作曲家們延續著對不同於西方古典音樂聲響的探索與實驗中，將相對陌生的傳統音樂融入自身的音樂語彙。

因此，在傳統的逐步建構與國人創作的推廣之下，南管成為作曲家取材的來源之一。細數數十年來以南管入樂的現代音樂作品，或能一觀臺灣作曲家運用南管音樂的方式，以及南管於當代音樂創作中的文化建構。

第一節 使用南管素材的當代音樂作品

儘管南管自 1970 年代因數次民歌採集運動即為作曲家所知，然 1990 年代之後，方有更多作曲家取材於南管音樂，這或許與 1980 年代末臺灣意識之形塑有關。表三列出目前筆者整理之運用南管音樂素材的現代音樂作品。

⁴³ 陳郁秀，《郭芝苑—沙漠中盛開的紅薔薇》(台北：時報出版，2001)，195。

作曲家	作品	編制	創作年
郭芝苑	《六首臺灣交加仔調》	鋼琴	1973
	《三首臺灣民間音樂》第二樂章 〈交加調〉	管絃樂團	1973
	《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》	豎笛與鋼琴	1974
	《為小號與鋼琴的三樂章》	小號與鋼琴	1976
潘皇龍	《釋·道·儒》第三首〈人間世〉	傳統樂器六重奏（吹管、笙、琵琶、古箏、胡琴與擊樂）	1991
溫隆信	《多層面·聲響·的》	傳統樂器八重奏（巴烏、笙、二胡、琵琶、揚琴、古箏）	1992
	《無題》	噴吶、打擊樂與絲竹樂團（笛、笙與古箏）	1994
	《清音千響化一聲》	鑼鼓六重奏	1995
賴德和	《鄉音 II：南管音樂的聯想》	小提琴與室內樂	1997
楊聰賢	《三更擊古》	擊樂五重奏	2003
李子聲	《南·樂 II》	大提琴與鋼琴	2003
洪崇焜	《Pensée IV》	絃樂四重奏	2003
楊聰賢	《傷逝》	管絃樂團	2006
蔡凌蕙	《南管足鼓協奏曲》	兩位南管足鼓演奏者與管絃樂團	2008
張瓊櫻	《南之音》	雙簧管與弦樂四重奏	2008
蔡凌蕙	《琴想 IV》	豎琴與絃樂四重奏	2010
賴德和	《吾鄉印象》	管絃樂團	2010
蔡凌蕙	《琴想 V》	古箏與絃樂四重奏	2011
馬定一	《四時景》	小提琴與大提琴二重奏	2012
蔡凌蕙	《毀壞的城市》	南管歌者、洞簫與鋼琴	2012
陳士惠	《「推枕著衣」—南管新唱》	絃樂四重奏與南管琵琶	2013

【表三】1973-2013 年使用南管素材創作的當代音樂作品

從表三觀之，相較於以北管、福佬民歌、原住民音樂為素材創作的現代音樂作品而言，數十年來取材南管的音樂作品並不多，1990 年代之前僅有常以臺灣民間音樂、臺灣話進行音樂創作的郭芝苑，以高甲戲曲調入樂。自 1990 年代，才可見其他作曲家陸續在作品中融入南管音樂特徵，例如潘皇龍、溫隆信與賴德和，而進入 21 世紀後，則有更多年輕一輩的作曲家於作品中使用南管音樂元素，

例如楊聰賢、李子聲、洪崇焜等。近幾年來，幾乎每年都有一至兩首蘊含南管音樂的現代音樂作品於音樂會中發表，可見使用南管音樂素材創作的方式對現代音樂而言更為普遍，對作曲家而言則更為熟悉。

而就臺灣現代音樂發展來看，使用南管音樂素材進行創作的作曲家多為第三代以後的作曲家，第二代作曲家僅有非受過學院派作曲訓練的郭芝苑。活躍於 1980 年代之後的第三代臺灣作曲家，正逢文建會鼓勵國人音樂創作及致力於保存與推廣臺灣傳統音樂之際，彼時南管音樂正逐漸為學界、政府所重視，乃至 1990 年代南管音樂亦被作曲家納入音樂創作素材之中。同時，隨著臺灣意識與本土化思潮的高漲，被視為臺灣漢族傳統音樂兩大支系之一的南管，亦成為學界裡較易被人知曉的臺灣傳統音樂之一，千禧年之後，年輕一輩的第四代、第五代作曲家紛紛將眼光投射到南管身上。有趣的是，第三、四代作曲家取材南管創作的年紀並非在其創作生命的前期，而多在 45 至 55 歲左右，如潘皇龍、溫隆信、賴德和、楊聰賢等；而第五代作曲家雖有如馬定一(1962-)與陳士惠(1962-)臨近半百之時方在其音樂創作中回顧南管，但多數作曲家如李子聲、洪崇焜、蔡凌蕙、張瓊櫻等則在 30 至 40 歲左右即嘗試以南管入樂。這或與臺灣音樂教育對於傳統音樂的提倡，以及各世代作曲家的學習歷程相關，對第三、四代作曲家而言，其學習作曲的過程中，臺灣仍處於全面以西式音樂教育為主導的環境下，傳統音樂的相關知識若非不受重視，就是尚未建立，儘管 1970 年代末作曲家們即逐漸歷經「再發現」傳統音樂的過程，但亦遲至半百之際再回首並拾起對他們而言相對陌生的樂種與其文化。年輕一輩的作曲家，則在臺灣前輩作曲家的經驗積累下營造出越趨多元的現代音樂創作環境中成長，而此時臺灣音樂教育內容亦逐漸將臺灣傳統音樂納入，並設立傳統音樂的研究機構，這些作曲家有更多的機會在其年輕的創作階段接觸到臺灣傳統音樂，進而嘗試以之創作。不同的世代在不同的年歲中回顧或嘗試碰觸南管，連帶的其對於「南管之於臺灣傳統」前提的態度、想像與認同也大不相同，而讓使用南管音樂素材的現代音樂作品，在不同的時間點，

以不同的創作手法彰顯各異其趣的作品意涵。

此外，雖然作品之樂器編制往往與作曲家學習背景相關，但從作曲家在採用南管音樂素材與選擇其呈現方式，亦可觀看出不同世代的作曲家對南管音樂的想像。潘皇龍與溫隆信皆在其使用中國傳統樂器的作品中，暗藏南管音樂之素材，雖然這些以國樂器為主要編制的創作，乃由於 1991 年現代音樂協會與台北市立國樂團合作的成果，⁴⁴但潘皇龍與溫隆信卻在為國樂器創作之時，首度運用南管素材，因此當作曲家以中國傳統樂器為表達音樂之工具時，乃將南管音樂作為符合中國音樂語法的音樂素材之一。相對而言，其他作曲家作品則以室內樂形式居多，甚至是一位獨奏者與室內樂的搭配，如賴德和《鄉音 II：南管音樂的聯想》(1997)、洪崇焜《Pensée IV》(2003)、張瓊櫻《南之音》(2008)、蔡凌蕙的《琴想 IV》(2010)與《琴想 V》(2011)，這樣的編制可與傳統南管之上四管編制⁴⁵相呼應，並在樂曲中以樂器音色的屬性差異營造出類似南管「骨—肉」之織體聲響。另，李子聲僅以鋼琴與大提琴演奏的《南·樂 II》(2003)，鋼琴擊絃樂器的點狀聲響，與大提琴擦弦樂器的線性聲響，亦對應南管上四管樂器之間的聲響特徵——琵琶與三絃為「骨」，洞簫與二胡填「肉」。更甚者，作曲家更與南管樂器與歌者合作，以期能在作品中直接呈現南管的原貌，如蔡凌蕙的《南管足鼓協奏曲》使用的南管足鼓、《毀壞的城市》使用的南管簫與歌者，以及陳士惠的《「推枕著衣」—南管新唱》(2013)的南管琵琶與歌者，這些南管樂器（人）的置入，讓異於西方樂器的南管聲響在作品中相當明顯，讓這些作品更顯特殊。

藉由分析與歸納不同世代的作曲家、不同的樂器編制以及不同的創作手法，可從中觀看運用南管音樂素材的現代音樂作品之創作脈絡，特別是因應社會變遷，作曲家再現的南管素材，呈現出何種南管論述與其文化想像。下一節將先探討作

⁴⁴ 自 1987 年起台北市立國樂團開始舉辦「中國作曲家研討會」廣邀現代音樂作曲家與中國音樂作曲家一同探討中國音樂創作的方向，其中，賴德和、潘皇龍與溫隆信皆參與數屆盛會。而 1991 年潘皇龍以現代音樂協會承辦該年文建會文藝季音樂委託創作之發表會時，更以「傳統與現代的兩極對話」為名，邀請作曲家為傳統樂器創作新曲，並與台北市立國樂團合作，舉辦「傳統樂器示範演奏研討會」，讓作曲家們認識與熟悉中國傳統樂器。

⁴⁵ 傳統南管上四管之樂器包含琵琶、三絃、洞簫、二絃與執拍歌者。

曲家常運用之南管音樂特徵，再以各個作品為例說明南管音樂特徵如何再現於現代音樂作品之中。



第二節 南管音樂特徵

南管音樂主要可分為「指」、「曲」、「譜」三大類：「指」為套曲形式，由二至七首單曲組成，雖載有歌詞，但演出時並不唱詞，這一類的曲目又稱為「指套」；「曲」則以散曲為主，上四管中執拍者唱曲，這部分可算是南管音樂之精華，目前市面上出版的南管音樂相關影音，大多數皆以南管「曲」為主；「譜」則是器樂曲，亦多為套曲形式，但和「指」不同的是，南管「譜」在記譜上並沒有歌詞，僅有工尺譜。⁴⁶

無論是套曲或散曲，南管音樂結構與表現手法皆有一些普同性特徵。首先，南管音樂的音階系統稱為「管門」，「管門」主要以五音為基礎，可分為四個管門：四空管、五空管、倍士管和五六四乂管（表四）。管門雖然以五音音階的排列為主，但卻非全是嚴謹的五聲音階，呂鍾寬將之分為「同宮的管門」與「不同宮的管門」：「同宮的管門」指的是不同音域的音階形式皆相同，例如倍士管和五六四乂管；「不同宮的管門」則是同一管門內高八度或低八度的音階形式與中音域不同，例如四空管的六音與伏音、五空管的乂音與伏音。⁴⁷當「不同宮的管門」的旋律在不同音域遊走時，會產生類似轉調的效果。另外，南管音樂對於骨幹音的加花裝飾，甚至是因琵琶演奏技法（例如打線）產生的音階外音，皆讓南管音樂的旋律在五聲音階的基礎上變得相當豐富。

⁴⁶ 林珀姬，《南管樂語與曲唱理論建構》，15-16。呂鍾寬，《南管音樂》，232。

⁴⁷ 呂鍾寬，《南管音樂》，149-151。

管門	芑	芑	士	下	火	工	六	电	一	仪	任	伏
四空管	2̣	4̣	5̣	6̣	1	2	4	5	6	i	2̣	3̣
五空管	2̣	3̣	5̣	6̣	1	2	3	5	6	7	2̣	3̣
倍思管	2̣	3̣	4̣ [‡]	6̣	7	2	3	4̣ [‡]	6	7	2̣	3̣
五六四火	2̣	3̣	5̣	6̣	1	2	3	5	6	i	2̣	3̣

【表四】南管管門

此外，從樂曲速度觀之，通常是由慢逐漸加快，至最後一句再慢下來結束。林珀姬於《南管樂語與曲唱理論》一書中關於南管樂曲的拍法與速度時提及：

「中國的傳統音樂中，並無類似西洋古典音樂中，標示速度的術語，理論上，樂曲快慢是由其拍法所決定，故南管樂曲拍法⁴⁸越大，樂曲速度越慢，拍法越小，速度越快。……但通例是，一首樂曲整體一定由慢逐漸快，最後一句再慢下來結束的處理，這是基本原則。」⁴⁹

南管普遍對於音樂速度之處理，無論是因拍法遞減之變化，或是樂人對於樂曲開頭慢起的演出習慣，皆讓整首南管樂曲產生由慢至快的曲速架構。雖然由慢至快的音樂速度進程與張力，並非南管獨有，但其作為南管音樂之普遍特徵，在現代音樂作品中仍成為呼應南管音樂意象之音樂設計。

流傳至今的南管曲目有上百首，雖然其音樂內容相當多元且複雜，但就音樂特徵上，除了基本的音階與節拍之外，仍有一些規律可循，例如南管音樂的各種「門頭」系統之特徵腔韻，⁵⁰以及作為南管音樂領奏角色的琵琶之特殊演奏技巧

⁴⁸ 此處所提之拍法，應為南管音樂中計算拍子的方式：「撩拍」。「撩拍」若轉譯西方音樂概念之節拍，「拍」為重拍，亦為小節之第一拍，「撩」為弱拍。所以，七撩拍即為一拍後有七撩，三撩拍為一拍後有三撩，以此類推。因南管之曲速相對較為緩慢，對應到西方音樂記譜法，拍子單位通常以二方音符為主，因此七撩拍可轉譯為 8/2 拍、三撩拍為 4/2 拍、一撩拍為 2/2 拍，疊拍則為 1/2 拍。呂鍾寬，《南管音樂》，219-220。

⁴⁹ 林珀姬，《南管樂語與曲唱理論建構》，139-140。

⁵⁰ 林珀姬，《南管樂語與曲唱理論建構》，160-161。

的運用。就初識南管者，最為令人印象深刻的莫過於南管音樂起始之琵琶演奏方式：「撚指」。⁵¹「撚指」為琵琶從緩慢的點指、挑指開始，逐漸加快速度而成撚指，除了少數南管樂曲之外，大多數的南管音樂皆由「撚指」起始，其他樂器與歌者才陸續跟進至樂曲。⁵²

除此之外，樂曲起始處，每一樂句開頭亦常以撚指作為樂句之導引，特別是接續門頭句尾韻之樂句，必會以撚指為下一樂句起始音之預示。以南管曲《看見前面》為例（譜例一），南管的曲辭結構與音樂結構的呼應關係，特別是以門頭腔韻之句尾韻可明顯曲分其樂句，且幾乎每一樂句之起始皆為琵琶之撚指技法。而其詞句與琵琶演奏音型之關係，整理如下：

《短相思·看見前面》五空管

第一句：[看]見前面有一盞孤燈(a)

第二句：[須]著近前 不女須著近前來去借問

第三句：[壽]昌尋母於行來到只(a)

第四句：[腳]酸腰軟 不女腳酸腰軟於腹內又飢飢(b)

第五句：[投]告天⁵³

第六句：[投]告於天地於暗相來保庇(a)

第七句：[保]庇阮母子於早早來相見

第八句：保庇阮母子於早早來團圓(b)

符號釋義：[撚指]、短相思（門頭）句尾韻 a 高韻/b 低韻(收尾韻)、短相思（門頭）句中韻

⁵¹ 撚指，又可細分為點撚、挑撚等技法。在此僅泛稱在一定時值內，琵琶由慢至快地重複彈撥同音的演奏法。

⁵² 呂鍾寬，《南管音樂》，228-229。

⁵³ 此句雖然就唱詞內容而言僅是下一句的前三個字，但因演唱「天」字時為短相思的句中韻，該腔韻音型有四個拍的時值（三小節又一拍），而在音樂上近似一完整樂句，因此仍將支劃分為一個樂句。

短相思《看見前面》

五空管

楊宜樺 譯譜

琵琶

看見 - 前 - 面 有 - 一 盞 孤
燈 - 須 著 近 - 前 - 不 女 須 著
近 - 前 - 來 去 借 問 - 壽 昌 -
尋 - 母 - 於 行 來 到 只 - 腳 酸
腰 - 軟 - 不 女 腳 酸 腰 - 軟 - 於 腹 內 又 飢
飢 - 投 告 天 -
投 告 於 天 - 地 - 於 暗 相 來 保
庇 - 保 庇 阮 母 - 子 - 於 早 早 - 來 相 -
見 - 保 庇 阮 母 - 子 - 於 早 早 來 團 - 圓 -

【譜例一】《看見前面》南管琵琶譯譜

這首樂曲根據曲辭與音樂進行，可分為七至八個樂句，其中更可根據其收尾韻（句尾韻中的低韻）分成兩個樂段，而高韻與低韻的組合則類似前樂句和後樂句的結構關係。有趣的是，每一樂句之開頭皆是由琵琶的撚指預示下一句之起音，

除了最後一個樂句因重複上句之曲辭，而沒有使用撚指技巧。因此，在同一音高上由慢到快的演奏方式，可謂是南管音樂中最明顯且引人注目的音樂特徵，且就聽覺上而言，「撚指」亦扮演了區分樂段或樂句的角色。


由琵琶單音緩慢彈撥，逐漸加速至綿密的撚指，隨後洞簫與二絃各以裝飾音「引空」，⁵⁴隨著歌者的「叫字」進入南管音樂的第一撩（或拍），是聆賞者認識南管音樂時聽到的第一印象。就聲響張力的角度來看，從緩趨急的「撚指」作為引導樂曲從靜默推進到曲首唱詞的張力形塑，在南管音樂開頭即營造出輕拍(upbeat)到重拍(downbeat)的張力推進與解放，而這段引子可長達幾十秒的時間。

南管另一最為人所知的演奏特徵即是支聲複音的織體表現，南管的演出通常有兩種編制：一為「上四管」，由南管琵琶、三絃、洞簫、二絃與拍板（唱曲者）組成類似絲竹樂的演出型態；二為「上四管」與「下四管」組成的「什音」樂團，「下四管」以擊樂器為主，包含雙音、響盞、叫鑼和四塊，而組成「什音」時，「上四管」會再加入噯仔，此編制常用於整絃活動的開場。「上四管」為南管音樂演出最常見的編制，琵琶與三絃演奏樂曲的骨幹音，而洞簫與二絃則根據「簫絃法」圍繞著旋律骨幹音加花演奏，並以綿延不斷的線性聲響填補彈撥樂器點狀聲響之間隔，拍板則主要掌握樂曲的節拍與速度。從這樣的演奏實踐來看，以執拍者為中，琵琶、三絃與洞簫、二絃各自成為南管音樂織體「骨—肉」關係，演奏旋律骨幹音的琵琶與三絃作為南管音樂的「骨」，以裝飾音環繞、延續骨幹音的洞簫與二絃為南管音樂的「肉」。點狀與線狀聲響的配合關係、支聲複音的實踐方式，成為作曲家呈現南管音樂的元素之一。

南管音樂特色不僅於此，但前述之旋律特徵、節奏、速度與織體乃是西方音樂作曲家觀看南管時，最容易切入理解的角度，並將此作為與西方音樂概念差異較多的南管音樂材料，因此在採用南管素材時，多以這些音樂特徵作為基礎進行音樂創作。

⁵⁴ 林珀姬，《南管樂語與曲唱理論建構》，56。

第三節 南管音樂特徵作為豐富樂曲聲響材料



在現代音樂創作中呈現南管素材的方式相當多樣，除了樂器、樂曲的借用與引用之外，大至樂曲結構仿效，小至音樂特徵的呈現，皆能讓作品呈現出南管聲響。其中，整體樂曲的結構安排，作為音樂作品最外層的表象，更可反映當精通西方音樂語彙的作曲家，欲使用南管音樂素材時之初步設計與考量，作曲家的創作主體意識以及對傳統音樂的接受度之間的取捨。因此，綜觀前文提及之作品，筆者以南管再現的比例與方式為基礎，將之初步歸納為兩種類型：一為將南管音樂特徵視為呈現當代音樂作品的聲響材料之一，這一類作品將南管音樂素材作為增加現代音樂作品豐富性與特殊性的角色，南管音樂成為作曲家可運用的諸多音樂材料之一，音樂內涵仍是以展現作曲家的創作精神為主；二為除了運用南管聲響特徵之外，也將南管樂曲結構納入考量，亦即南管的旋律片段、美學概念、結構特徵等等皆於作品中呈現，猶如作曲家對南管音樂的再詮釋。

本節主要討論南管音樂作為創作聲響材料的類型，其中依據作曲家對於南管音樂材料的選擇以及創作方法與目的的差異，又可分為三種：一為以南管音樂特徵為豐富作品的特殊音色，如潘皇龍《釋·道·儒》第三首「人間世」與溫隆信的作品等；二為以南管作為作品主題或動機，如洪崇焜《Pensée IV》、蔡凌蕙《南管足鼓協奏曲》、《琴想 IV》、《琴想 V》、馬定一《四時景》等；三為嵌入南管音樂片段顯現音樂對比，如賴德和《鄉音 II》、楊聰賢《三更擊古》、《傷逝》等。

一、以南管音樂特徵為豐富作品的特殊音色

南管音樂特徵，如琵琶技法「撚指」、支聲複音的織體等，對於現代音樂作曲家而言，是相當異於西方音樂的聲響特色。作曲家往往會在作品中強調或偶爾呈現這些聲音效果，讓現代音樂作品閃現南管音樂的聲響，但又並非是實際的南管。1991年潘皇龍為笛簫、笙、琵琶、古箏、胡琴與擊樂所作的傳統絲竹室內樂作品《釋·道·儒》，包含五首樂曲，分別為〈天機〉、〈姻緣〉、〈人間世〉、〈輪

迴)與〈天、地、人合一〉，其中第三首〈人間世〉開頭即模仿南管聲響，然潘皇龍並非模擬南管曲，而是轉化南管音樂特徵於作品中，例如由琵琶起奏骨幹音 A，同時胡琴以下二度級進至 A 音，緊接著曲笛與古箏也各別以上二度與下二度裝飾音級進到 A 音，如同南管樂曲的起始處「引空」；而古箏在第三小節接續演奏低三個八度並帶有重音力度的 A 音，以及琵琶彈奏時常穿插往返同音八度的特殊演奏聲響，亦在低的音高上加上重音，即是模仿琵琶演奏法「甲線」。⁵⁵在樂曲的前十小節琵琶演奏的音高僅有 A 音和 E 音，就像是演奏樂曲的骨幹音一樣，單純的音高但配合不同的演奏法與節奏型，而笛簫、胡琴與吹管則環繞在琵琶演奏的音高上，發展旋律，讓這個作品保持南管音樂特徵——彈撥樂器為「骨」、管弦樂器為「肉」的安排，以支聲複音的織體展現各樂器音色之獨特性(譜例二)。有趣的是，儘管潘皇龍在作品中運用這些清楚指涉南管聲響的音樂事件，但整首作品的鋪陳與設計，其實是圍繞著潘皇龍對於音樂創作的核心概念：「音響意境音樂的創作理念」。⁵⁶在〈人間世〉裡所呈現的南管聲響特徵，每個聲部的銜接則是依循著潘皇龍對「音的形成、持續與消失」的理解，以「單音的潤飾」與傳統音樂中潤飾骨幹音的作法有異曲同工之妙，而展現這個作品的音響意境。

⁵⁵ 「甲線」，或稱「甲」。周倩而，〈從仕紳到國家的音樂：臺灣南管的傳統與變遷〉，37-38。

⁵⁶ 從潘皇龍歸國後的各個作品中皆可看到此音響意境創作理念的展現，在 1992 年「國際華裔作曲家研討會」中，潘皇龍即發表〈音響意境音樂創作的理念〉一文，翌年則在「亞洲作曲家聯盟大會暨音樂節」中發表〈中國文化給予我在音樂創作上的新啟示〉(Fresh Inspiration from Chinese Culture for My Musical Composition)，這兩篇文章涵蓋了潘皇龍創作上的思考與技術層面，而成為其音樂作品的特色。

【譜例二】〈人間世〉第 1-7 小節

(虛線為模仿「引空」聲響；實線為模仿「甲線」技法)

同一時期，溫隆信《多層面·聲響·的》(1991)、《無題》(1992)與《清音千響化一聲》(1994)三首皆為中國傳統樂器創作的作品，將南管音樂美學概念融入作品之中，其中《清音千響化一聲》更使用了南管的擊樂器：拍板和四塊。溫隆信運用南管音樂中「骨」、「肉」的點狀、線狀聲響互補特色，讓作品中各個樂器聲部相互銜接成綿密的音樂層次，而這些聲響特徵則與中國音樂美學的陰陽、虛實、氣等概念相連結。⁵⁷具體而言，溫隆信的作品與其說是運用了南管音樂概念，不如說將南管音樂視為中國音樂美學實踐的一部分，作曲家則轉化這些美學概念於作品之中，南管樂器的使用則成為點綴這些作品的聲響之一。

⁵⁷ Mon-Shan Chen, "Applications of Ancient Chinese Music Nanguan in the Selected Works of Living Composer: Wen Loong-Hsing," 2002.



二、以南管作為作品主題或動機

在西方音樂創作的實踐中，引用素材作為作品主題或發展動機，是較為常見的手法，而南管的旋律、音樂片段，或是音樂起始處的進行方式等通常被作曲家關注的音樂特徵，常成為他們作品中顯而易見的主題或動機。引用南管音樂之旋律為作品主題的創作手法，最早應可見於郭芝苑的作品中。1973年其所發表的《六首臺灣交加仔調》（又名《六首南管調》），即運用高甲戲⁵⁸中的南管曲調進行創作，包含「相褒」、「將水」、「玉鉸」、「相思引」、「送哥」、「趕路」，⁵⁹主要以對位、卡農，以及複調的手法呈現南管曲調主題。類似的創作手法與曲調亦出現在其管弦樂曲《三首臺灣民間音樂》（1973）第二樂章〈交加調〉（又名〈南管〉）、⁶⁰《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》（1974）第一樂章⁶¹與《為小號與鋼琴的三樂章》（1976）的第二樂章〈歌調〉。⁶²這些作品雖曾以「南管」為題，但究及郭芝苑引用素材的來源乃為其記憶中的高甲戲之曲調，包含南管、北管，以及民間歌舞小戲的高甲戲曲調，與本論文所探討之狹義的南管——於館閣中以上四管、下四管呈現的南管音樂——音樂特徵有所差異，因此在此並不將郭芝苑的作品納入本論文援引南管素材，並針對其創作方法分類的討論。然而，在臺灣現代音樂發展中，郭芝苑的確是試圖將西方音樂與臺灣傳統音樂相結合的先驅之一，特別是當以西方音樂教育為主的學院派作曲家追求現代主義的音樂創作之時，這些高甲戲、南管曲

⁵⁸ 又稱交甲戲、九甲戲，為南管戲的一種。音樂以「南唱北打」——南管唱腔、北管鑼鼓——為主，曲調則兼具南、北管曲牌。曾盛行於中國閩南與臺灣民間，1960年代後逐漸沒落。「臺灣大百科全書：九甲戲」，〈<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=20989>〉（2013年11月25日）。

⁵⁹ 這些高甲戲曲調並非全源自傳統南管曲調系統中，例如「相褒」與「送哥」則分別來自民間歌舞小戲與歌仔戲曲牌。然而高甲戲班在臺灣發展過程中，因劇團編制、客源、演員流動等原由，常與南管戲班合班，甚或是直接稱為南管戲班，因此在高甲戲班盛行之時，幾乎作為南管戲之代表。因此，筆者推測郭芝苑因此依據其民間音樂經驗，將之視為（廣義的）南管調。

⁶⁰ 〈交加調〉該樂章是後來1973年後增添，而與另外兩個樂章〈劍舞〉、〈鬧廳〉合稱為《三首臺灣民間音樂》。多數二手研究直接以〈南管〉為該樂章命名，應是後續為演出增添或修改時更改樂章名，然郭芝苑於自述中仍稱之為〈交加調〉（郭芝苑，1998：87），而就其取材內容也較接近於〈交加調〉，因此本論文仍以〈交加調〉為該樂章名。該樂章以南管調「將水」與「趕路」為主題，並以調性音樂之創作手法發展、變化該主題旋律。

⁶¹ 該樂章以「將水」曲調作為奏鳴曲式的第一主題，整個主題不斷在豎笛與鋼琴聲部以不同調性反覆出現，並運用其中的片段作為動機發展變化。

⁶² 該樂章以「玉鉸」之旋律為主題，在兩段體中分別以主調、屬調呈現之。

調已成為郭芝苑的音樂創作素材之一，並作為表達其音樂理念的主題。除了郭芝苑之外，學院派作曲家亦逐漸關注臺灣傳統音樂。賴德和於 1997 年創作的《鄉音 II：南管音樂的聯想》即引用南管曲《秀才先行》片段為慢板主題，而快板主題則受到南管譜《梅花操》的影響。此作品將在下一章節深入探討之。

近年來，有越來越多作曲家以南管音樂作為創作靈感的來源或基礎，而將南管音樂特徵或旋律片段，拆解重組後重新安排在樂曲各個部分，或作為樂曲動機發展的基礎。洪崇焜於 2004 年嘗試以南管為素材創作弦樂四重奏《Pensée IV》，並以弦樂四重奏類比於南管上四管編制，中提琴模仿南管琵琶的音色，演奏旋律骨幹音，其他樂器則以仿南管簫絃的線性旋律為主，真實地呈現南管音樂織體之特色。這首作品以仿南管之曲調為主題，可分為七個段落：第一段為最接近南管原本織體聲響之呈現；第二段則類似第一段的變奏，骨幹音一樣，但更強調音樂張力對比；第三段則開始遠離原本類南管織體之線性聲響，而以點狀撥奏呈現主題；第四段則從使用南管旋律特徵轉為運用其節奏特徵：由慢到快的彈撥節奏，但仍保持原本主題樂句之張力變化；第五段則轉回使用仿南管音樂旋律，然將此旋律作為該段落的主導動機(head-motive)，並以卡農、對位手法在各聲部開展；第六段則類似第二段，原南管音樂織體隱約可見；至第七段則如同第一段般，呈現南管音樂之特徵。比較這些運用方式的安排，可觀察到從原本相當貼近南管音樂的聲響，逐漸以各種現代音樂的手法解構、發展抽象化，若從這個概念來看，整首樂曲可視為以對稱手法創作的變奏曲，每一段都是主題段落的變形。

於國立台北藝術大學傳統音樂學系任教的蔡凌蕙，因在傳習傳統音樂的場域進行教學，得以接觸並探析傳統音樂，並將理解臺灣傳統音樂的經驗轉化到自身作品中。⁶³自 2005 年起蔡凌蕙即嘗試在作品中模擬傳統音樂的特色，2008 年為

⁶³ 蔡凌蕙除了曾在校與南管藝師黃承祧學習南管之外，亦曾於傳統音樂系教授「曲式學」，內容包含西方音樂與臺灣傳統音樂，因此大量分析南管樂曲。蔡凌蕙主要以樂句概念（以門頭大韻、小韻為判別標準）為分析方法，藉由統整各個門頭之特色，熟悉南管樂曲形式。蔡凌蕙訪談，2013/05/23。

南管足鼓⁶⁴與管絃樂團創作的《南管足鼓協奏曲》⁶⁵則為其第一個運用南管元素、並與南管演奏家合作的作品。《南管足鼓協奏曲》以南管曲《望明月》之旋律為主要素材，引用近三分之一的《望明月》旋律，並使用南管梨園戲後場伴奏的足鼓為獨奏樂器，除此之外，作者亦加入南管下四管樂器—響盞與四塊，響盞的特殊聲響在樂曲中常在作為標示南管旋律大、小韻的位置出現，成為南管樂句的提示。

雖然作曲家大幅引用《望明月》的旋律，但這些旋律並非隨意地以片段置入，而是依據《望明月》的曲辭旋律之大、小韻作為樂句的基本架構，例如《望明月》原曲之第一、二句重現於第 1-26 小節；第三、四句於樂曲第 43-66 小節反覆出現三次，每一次皆以不同的樂器演奏，並以不同的創作手法將原旋律扭曲變形；第五句則將旋律降半音於第 78-100 小節中呈現兩次。在作品中出現的南管旋律並非完整依據重現，而是以各種扭曲音高、調整節奏、改變音色等手法，以西洋管絃樂法不同層次的音色作為旋律骨幹音的潤飾，使得樂曲中穿插出現《望明月》的各個樂句，都帶有不同的音樂氛圍。因此，這首協奏曲在表面上仍維持足鼓與管絃樂團的競奏關係，但在樂句處理上則不同以往的將南管樂句的特徵納入考量。因此，對於傳統作為襯場伴奏的足鼓演奏者而言，足鼓可依循原南管骨幹音進行演奏，有時仿效南管支聲複音之織體、有時是將骨幹音管弦樂化的樂團，則較易與南管足鼓相和。

此外，蔡凌蕙亦在樂曲多處模擬南管曲的織體與聲響，但以管弦樂的色澤呈現出多層次的音樂張力與色彩，例如樂曲起始處將南管由慢到快的撚指所堆疊出的音樂張力，轉化為在絃樂泛音的音響層面上，透過牛鈴帶出從分別演奏主要 G 音的長笛、豎笛、法國號、小號與長號，以單音的音色變化來營造張力，再接續到絃樂的撥奏，帶出樂曲的南管旋律（譜例三）。

⁶⁴ 足鼓，又稱壓腳鼓，主要使用於梨園戲後場伴奏樂隊，除了烘托前場氣氛之外，亦作為後場伴奏的指揮。

⁶⁵ 2010 年蔡凌蕙將《南管足鼓協奏曲》改編為室內樂版，原則是將雙管編制縮編為單管，原有兩位足鼓演奏者亦變成一位。

Concerto for Southern Drums (2008)

for two Nanguan foot-pressed drums and orchestra
南管足鼓協奏曲

Ling-Huei Tsai
蔡凌蕙

Score

$\text{♩} = c. 50$

1 normal

1 Flutes
2

pp *mf* *f* *f* *pp*

slowly lean to to clarinet

1 Oboes
2

1 Clarinets in Bb
2

p *mf*

slowly lean to horn

1 Bassoons
2

1 Horns
2

p *mf*

bell slowly turn to front then to trumpet

1 Trumpets
2

p *mp*

1 Trombones
2

p

Foot-press Drum 1

Foot-press Drum 2 + others

Percussion

Crotale

f *mf* *f* *mf*

Violin I

mf *f*

Violin II

mp

Viola

mf *f*

Violoncello

div. *mf*

Doublebass

mf

pizz. Last stand or last 1/4 members

南管足鼓協奏曲
Concerto for Southern Drums

2
5

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hrn.

Trp.

Trbn.

F.D. 1

F. D. 2
etc.

Perc.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

D.B.

to suspended cymbal

Last 2 stands or last 1/2 members

Last 3 stands or last 3/4 members

All members

First 2 stands or 1/2 members

First stand

arco

ppp

mf

ppp

mf

mp

mf

ff

arco

pizz.

mf

arco

pizz.

mf

【譜例三】《南管足鼓協奏曲》第 1-8 小節

這首並置西方協奏曲概念與南管音樂語法、管絃樂法的運用與保留南管傳統演奏方式的作品，作為蔡凌蕙嘗試兼併西方音樂與南管音樂的第一個作品，爾後蔡凌蕙以此為基礎繼續開拓這方面的創作，《琴想 IV》(2010)、《琴想 V》(2011)，兩首為絃樂四重奏與一個獨奏樂器所寫的室內樂創作，脫離單純引用南管旋律做為主題，而試圖以南管音樂語法處理樂器的演奏與呈現。

為豎琴與絃樂四重奏而作的《琴想 IV》，可謂是蔡凌蕙逐漸將南管音樂語法內化為自身創作手法的一個嘗試，整首作品雖然無特定引用南管音樂旋律，但原則上都以南管音樂語法圍繞著樂曲中潛藏的類南管旋律，特別是模仿南管上四管各樂器間「骨—肉」關係，並強調各聲部的銜接與延續性。這首作品的樂句起始處亦模擬南管曲開始由琵琶重複彈撥單音所帶來的音樂張力，作曲家善用各樂器演奏法修飾此單音 F，以豐富的音色表現來詮釋此一類似「引子」部分的南管音樂特徵（譜例四）。第 10 小節處以豎琴低音聲部清楚而短暫地呈現出骨幹音，其他聲部圍繞在骨幹旋律上以各種演奏法加花演奏，或穿插著象徵樂句的節奏型（譜例五）。爾後各聲部在此基礎上遊走於樂器的演奏法與加花旋律，偶爾閃現南管旋律之音型，直至曲終之處，才回歸到單純地南管旋律，將之清楚呈現。

Adagio ♩ = c. 40

Violin I: *p*, *pp*, *sul D*, *molto vibrato*

Violin II: *mf*, *col legno sul ponti.*, *ord.*

Viola: *mf*, *col legno sul ponti.*, *ord.*, *ff*, *fp*, *sul D*

Violoncello: *p*

Harp: *f*, *ff*, *pp*, *G₁*

【譜例四】《琴想 IV》第 1-3 小節

【譜例五】《琴想 IV》第 10-12 小節

以《琴想 IV》為雛型，為古箏與絃樂四重奏《琴想 V》以類似的創作手法擴充《琴想 IV》，發展部分《琴想 IV》中的音型與材料，並加入一以古箏為主的樂段。整體而言，《琴想 V》音樂材料的安排與《琴想 IV》大致相同，但因應豎琴與古箏演奏特點的差異，而以古箏演奏語法改寫豎琴原本於樂曲中的角色。

對蔡凌蕙而言，當使用南管素材入樂時，其所思考的是「嘗試用西方的角度聆聽南管」，⁶⁶因此，在其作品中，儘管大幅引用南管旋律或南管音樂概念，但就此時期的作品而言，蔡凌蕙在長期養成的西方音樂思考之下，南管素材作為其創作手法的一種選擇，並試圖將之以並置南管與西方音樂語法，或嘗試兼融兩者的創作方法來思考南管再現於作品中的可能性，與其往後以南管作為出發點的音樂作品大異其趣。

同樣以南管旋律片段作為作品主題動機的《四時景》(2012)，作曲者馬定一以仿同名南管名譜⁶⁷《四時景》之旋律作為貫穿全曲的音型與主題，而小提琴與

⁶⁶ 蔡凌蕙訪談，2013/05/23。

⁶⁷ 南管音樂分為指、曲、譜三類，譜為器樂曲，計有十三套，其中《四時景》、《梅花操》、《八

大提琴兩聲部則模仿支聲複音手法，以時值較短的小音符做出類似裝飾音的效果，相互修飾與追逐旋律主音（譜例六）。這首作品中，最重要的主題為曲終之時由小提琴奏出的南管旋律片段，並從其“上行大三度接下行小二度”（例如 A-[#]C-B）的音型做為此曲的核心動機。有趣的是，作曲家除了以逆行、倒影等手法延展此帶有五聲音階特色的音型之外，更在此音型加入一個大二度，構成四全音（大二度-大三度-大二度）主題，例如此曲開頭即由小提琴與大提琴以倒影方式奏出四全音主題（譜例六）。在四全音主題發展之時，源自南管的核心動機則在曲中迴繞再現（譜例七），讓整首作品遊離於南管音型與四全音主題之中，至曲末以明顯的《四時景》旋律片段作為這個作品的終止式。

The image shows a musical score for four instruments: Violin, Cello, Violin (Vln.), and Viola (Vlc.). The score is in 3/4 time and begins with a tempo marking of ca. 56. The Violin part starts with a *pp* dynamic, followed by a *f* dynamic. The Cello part starts with a *ppp* dynamic, followed by *molto sfpp* and *f*. The Violin (Vln.) part starts with a *port.* dynamic, followed by *molto ff*. The Viola (Vlc.) part starts with a *molto ff* dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

【譜例六】《四時景》第 1-6 小節



40 *non vibr.*
Vln. *mp*
Vlc. *p* *mp* *mf*
non vibr.

42 *(non vibr.)*
Vln. *mf* *poco a - -*
Vlc. *(non vibr.)* *3* *5*

44 *(non vibr.)* *ord.*
Vln. *poco a - - poco* *cresc.* *f*
Vlc. *(non vibr.)* *6* *5* *6* *5* *cresc.* *f*

【譜例七】《四時景》第 40-45 小節

三、 嵌入南管音樂片段顯現音樂對比

與前述作品不同，有些作曲家並不僅是引用南管骨幹音或旋律，或只是模仿南管音樂的聲響特徵，而是試圖在作品中直接嵌入一南管樂曲片段，以非南管樂器完全模擬南管上四管的片段，成為作品中清晰可辨識的南管素材。這些作品，一方面呈現出熟悉西方樂器的作曲家如何將“轉譯”南管，另一方面，這種明確且清楚的在作品中置入南管片段，與作曲家熟稔的現代音樂聲響形成全然的音樂對比，並在不同的作品敘述策略之下，表達作曲家對南管的文化脈絡之想像與態度。第一首在作品中以西方樂器呈現完整南管上四管編制聲響的是賴德和《鄉音 II：南管音樂的聯想》(1997)，這首作品在樂曲前半部分即巧妙地帶入南管曲《秀才先行》片段，作為慢板的第一主題，明顯呈現出南管作為這個作品中心的創作概念。

楊聰賢於 2008 創作《傷逝》則引用南管曲《風落梧桐》，並在作品中將管絃樂團拆組為二：一為呈現模仿南管曲《風落梧桐》；二為延續著樂曲前半部分的現代音樂聲響。在此，諧和聲響與不諧和聲響、規律節奏與複雜交錯節奏、樂音與噪音等，藉由作曲家的敘述策略，兩種不同的音樂風格此消彼長，因此南管音樂在此作品中成為一種象徵，反映著相對保守、古老、過去遺留下來的傳統。賴德和《鄉音 II：南管音樂的聯想》與楊聰賢的《傷逝》將在第三章有更進一步的探討。

在作品的聲音脈絡下，以南管音樂素材的呈現方式反映作曲家面對傳統的態度，在楊聰賢 2003 年的作品《三更擊古》中亦可一窺究竟。從樂器編制上可先一觀作曲家於此對於有音高與無音高的打擊樂器之配置，五重奏中擊樂聲部 I、II、IV、V 多為非旋律擊樂器，僅有擊樂聲部 II 有定音鼓，而擊樂聲部 III 則幾乎皆為旋律型擊樂器，包含木琴、鐵琴與定音鼓等。在舞台位置安排上，亦將主要負責樂曲旋律的擊樂聲部 III 置中，其他擊樂聲部則以對稱式環繞。因此，從此看來，作曲家一開始即有意地將樂音與噪音的空間區分並置，而突顯出擊樂聲部 III 所呈現的音樂旋律主題，與其他聲部的呼應與對比。這個作品可分為四個段落，在第三個段落（第 63-140 小節）中擊樂聲部 III 以仿琵琶撚指、由慢到快的節奏作為起始，奏出南管曲《五更鼓》的歌唱旋律，這段與噪音、不諧和聲響相差甚多的南管音樂，藉由舞台配置形成獨立的音樂空間。與此同時，不同於擊樂聲部 III 的五聲音階旋律，擊樂聲部 IV 的固定十六分音符節奏，與擊樂聲部 I、II、V 的節奏主題（擊樂 I、II、IV、V 聲部之節奏主題呈現後即相互交錯出現），以對稱手法或動機堆疊的方式隨著《五更鼓》的樂句而有所變化（譜例八）。於此，擊樂聲部 III 與其他擊樂聲部仿若形成音響上的平行時空，並陳述樂曲標題之意象，《三更擊古》中的“古”喻為作品中來自老年代的《五更鼓》旋律，並置入南管音樂的手法與作曲家所運用的敘述策略，更展現出作曲家看待南管音樂的角度。

63 *Allegro con moto* (1. ca. 16)

69

【譜例八】《三更擊古》第 63-74 小節

第四節 樂曲結構參照南管特徵的作品

相對於僅在作品中再現南管音樂的部分與片段，以及僅呈現其作為異於西方樂器色彩的陌生化表現，有些作曲家試圖在作品中更全面地再現南管，特別是南

管的結構特徵，例如樂曲速度、南管旋律行進方式、樂句起始與結束的聲響等，更甚者則直接將整首南管曲以傳統唱奏方式展現，而讓整個音樂作品原則上皆築基於南管音樂。這類作品以其創作手法與呈現方式，可分為兩種：一為模仿南管樂曲的結構特徵，例如李子聲《南·樂 II》、張瓊櫻(1980-)《南之音》、賴德和《吾鄉印象》等；二為與南管樂人合作而以其傳統唱奏為作品的基礎，如蔡凌蕙《毀壞的城市》與陳士惠《「推枕著衣」—南管新唱》。

一、 模仿南管樂曲的結構特徵

南管音樂的起始通常是琵琶緩慢單音、逐漸加速至綿密的「撚指」技法，隨後洞簫與二絃各以裝飾音「引空」，隨著歌者的「叫字」進入南管音樂的第一撩（或拍），這樣特別的音樂開頭成為作曲家對於南管音樂的第一聆聽印象，而常常在作品中設計類似的聲響與織體，讓聽眾聯想到南管，而撚指與南管音樂結構之關係，也成為作曲家進一步於作品中深化南管素材的創作考量。此外，南管音樂普遍由慢至快的曲速特徵，⁶⁸亦是作曲家採用南管音樂素材之時，潛意識地或有意地設計作品架構的一個部分。

張瓊櫻寫給雙簧管與絃樂四重奏的《南之音》(2008)，即充分利用這種由慢到快的節奏型。《南之音》可分為四個段落，段落之間以延長記號帶來的靜止作為區分，但在各個樂段中，由慢漸快的同音音型與節奏型，不斷以各種演奏法出現於音樂色彩的轉換之處。樂曲的起始即以絃樂四重奏模仿南管音樂的開頭，第二小提琴、中提琴與大提琴以相隔八度的 A 音由慢到快撥奏，爾後第一小提琴仿若簫絃之「引空」，以上鄰音裝飾骨幹音 A，但馬上就以強烈的節奏和弦打段原本綿延的旋律線，在第 3 小節再以第二小提琴的 G 接至第一小提琴的[#]G，而

⁶⁸ 南管樂人演唱南管音樂時，往往會以較慢的曲速開始，特別是樂曲開頭琵琶的撚指即是由慢至快的同音彈撥音型，進入樂曲之後，隨著音樂流暢度的提昇，則逐漸加快曲速，至尾句最後一字才漸慢收尾。聯套曲式的南管「指」、「譜」，雖然會在不同樂曲（節）連接時略為漸慢，再接以下一曲之起始撚指進入下一首樂曲，但由於多數套曲從第一曲到最後一曲多為拍數遞減的結構，例如從七撩拍或三撩拍樂曲開始，爾後接續一撩拍或到疊拍的樂曲，當一拍中相隔較多撩數時，聽覺上因為各拍相隔時間較常，而形成曲速緩慢之感，反之，若各拍相近時（如疊拍），曲速則相對較快。

A-G-[#]G 的半音上下行關係，則作為這個作品流動織體主題的動機（譜例九）。



【譜例九】《南之音》第 1-4 小節

《南之音》第一段為樂曲材料的呈示，而在帶入各個主題之前，接以由慢到快的音型作為導引句，例如第 5 小節第一小提琴即以由緩至急的抖音，帶出樂曲的流動織體主題；第 17 小節雙簧管、第一小提琴與中提琴奏出由疏至密的節奏，並且藉由重音突顯錯落地由慢至快的節奏，再次呈現由半音上行與下行交替組成的流動織體主題；第 25 小節雙簧管以由慢至快的吐音，呈現片段半音旋律後，即出現仿南管音樂之旋律型，是這首樂曲的南管主題（譜例十）。而以 ^bD 為宮音的南管主題，與半音流動織體主題產生相當大的對比，當兩種材料相疊時，形成諧和中帶有不諧和聲響的趣味。

第 5-7 小節 第一小提琴

第 15-22 小節 雙簧管、第一小提琴



第 26-31 小節 雙簧管

【譜例十】《南之音》模仿南管琵琶撚指作為區分樂段處

第一段呈現各主題材料之後，第二段則是主題的開展，而由慢漸快的音型在此段仍扮演重要的角色：預示音樂織體的轉換。第二段（第 41 小節）一開始為絃樂四重奏的平行半音進行之旋律，第一小提琴帶出流動織體主題。第 58 小節出現由慢至快的斷奏預示音樂事件的轉變，在此節奏型的襯托下，雙簧管吹奏出南管主題片段，而絃樂四重奏則以半音動機的延展與之產生聲響上的對立，但在每個南管主題片段的結束，第一小提琴又仿若簫絃一般延續南管主題之尾音。第 96 小節此節奏音型再現，轉至和絃為主的音樂織體。第 111 小節再由雙簧管由慢至快的抖音，導入瑣碎的半音動機。


在《南之音》中可不斷聆聽到不同樣貌的由慢至快音型，而其出現的位置往

往預示了音樂結構的轉換之處，另外，在此首作品結束時，仍以絃樂四重奏同音撥奏此節奏音型，形成仿若南管曲之結尾氛圍。

李子聲的《南·樂 II》亦是以支聲複音為全曲主要創作手法，樂曲主要旋律為一段仿南管音型的曲調，而由大提琴和鋼琴分別以各種裝飾手法演繹。整首樂曲除了序奏與尾聲之外，大致可分為五個樂段，每一段的曲速如同由慢到快的南管音樂一樣，由極緩板逐漸加快到稍快板，音樂織體亦隨著音樂的流動，大提琴與鋼琴有更多同時以同音高落在正拍的設計，除了增加樂曲的張力與密度之外，亦強調板速的變化。此外，南管曲中常出現的由慢到快之節奏型，也成為這個作品區分樂段的特徵音響，這首樂曲一開始由大提琴以二度裝飾音奏出全曲中心音 C 之後，鋼琴於第 3 小節模仿南管琵琶的撚指，以由慢到快的節奏型進入鋼琴獨奏樂段，鋼琴以和聲式琶音潤飾仿南管旋律，第 11 小節大提琴撥奏此節奏型作為樂段的結束，以及預示下一樂段的開始。除了仿作南管的旋律之外，作曲家更善用大提琴的撥奏聲響，模仿南管琵琶的演奏技法「甲線」，與鋼琴的裝飾音型交錯，此手法相當巧妙（譜例十一）。隨著樂曲的開展，大提琴與鋼琴分別以各種演奏法將該南管旋律加入裝飾音，並且各樂段起始處兩個樂器的獨奏部分漸少，逐漸重疊乃至最後的樂曲高潮。這個作品雖然並未取材傳統南管音樂之旋律，但就創作手法與音樂結構上來看，可觀察作曲家試圖以大提琴與鋼琴呈現出南管音樂美學概念的趣味。

【譜例十一】《南·樂 II》第 11-19 小節

將南管音樂語法完全地納入其作品中的創作手法，亦可見於賴德和的交響曲《吾鄉印象》(2010)第一樂章。這首四個樂章的管絃樂曲，分別採用了南管、北管、原住民與 20 世紀現代音樂作為各樂章的主題與材料，並以四個樂章的順序鋪陳屬於臺灣——賴德和的「吾鄉」——音樂的歷史性記憶：從傳統的南管、北管、原住民音樂到現代音樂。以南管為主題的第一樂章，從樂曲起始處即以長笛與豎琴仿效南管琵琶的撚指聲響，由慢到快的節奏型接續到小號與絃樂的「引空」，帶出貫穿整個樂章的仿南管旋律，第四小節的拍板規律的定速，在前四小節即確



立整個樂章的主題性（譜例十二）。此南管風格旋律在樂章中隨著各種管絃樂法的音色層次變化流動，相對於傳統南管裝飾性與頓挫較為明顯的歌唱旋律，此旋律的節奏相對規整，因此其定位介於南管骨幹音與裝飾性旋律之間，但各聲部類似卻交錯的旋律線、以小音符填補長音時值的間隔，亦構成如“交響化”的支聲複音織體。特別是，豎琴在這個樂章中具有多重角色，有時是演奏南管旋律的骨幹音（例如第 9-10 小節），有時是以兩把豎琴輪奏產生的八度泛音增添南管旋律的音色層次，更重要的是，其類似撚指的同音連續撥奏技法作為區分樂句與樂段的提示（例如第 7 小節），如同南管音樂一樣。因此，整個作品似乎是瀰漫在“南管式”的五聲音階聲響中，就像是“南管化”的交響曲，但除此之外，作曲家在南管音樂的架構下，亦以和聲與對位增加織體與音響的厚度，換個角度來看，可謂是“交響化”的南管音樂。在這個看似簡單的樂章中融合傳統南管與西方管絃樂語法，顯現出作曲家多年來在自身創作歷程中累積深化的多重音樂經驗，成為其獨特的音樂風格。

吾鄉印象

Four Impressions of my Motherland

賴德和
LAI, Deh-Ho

♩ ca. 40

I.

Flutes 1. 2. 3. (also Alto Flute)

Oboes 1. 2.

Clarinets in B \flat 1. 2. 3. (also Bass Clarinet)

Bassoons 1. 2.

Horns in F 1.2. 3.4.

Trumpets in C 1.2.

Trombones 1.2.

Harp I

Harp II

Percussion 1. Suspended Cymbal 拍板

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

【譜例十二】《吾鄉印象》第 1-4 小節

二、與南管樂人合作而以其傳統唱奏為作品的基礎

除了將南管曲之聲響於作品中呈現之外，有些作曲家也嘗試與南管樂人合作，雖然南管樂譜、習樂方式、甚至是音律等皆與西方音樂大不相同，但也讓作曲者在創作素材的選擇與考量上不限於僅轉化部分南管音樂，而將南管樂器、南管唱腔視為作品之主體。前文提及的蔡凌蕙《南管足鼓協奏曲》即以南管梨園戲使用之足鼓作為協奏曲的獨奏樂器，並以南管《望明月》之旋律為主題，與管絃樂交相競奏。近年來蔡凌蕙的新作則更進一步深化南管音樂在作品中的重要性，《毀壞的城市》(2012)以五首涵括南管四種管門的南管曲、譜之片段為作品基礎，分別為南管曲《睢陽》(五空管)、《繡成孤鸞》(倍思管)、《風打梨》(五六四×管)、《共君斷約》(四空管)與南管譜〈棉搭絮〉(五空管)，在上四管的編制中保留南管歌者與洞簫，南管歌者依照原有的南管唱腔與音調唱詞，洞簫亦以傳統「簫絃法」依據原南管曲骨幹音潤飾之曲調，但是南管曲中具有領奏地位的南管琵琶，則被鋼琴取代，鋼琴除了演奏骨幹音之外，亦以其演奏技法遊走於骨幹音之外，例如樂曲一開始即以鋼琴的琶音演奏技法來詮釋南管琵琶的撚指，由慢到快的節奏轉為由鋼琴雙手越趨越密的琶音演繹出來(譜例十三)，因此，鋼琴具有多重角色，一方面以骨幹音與南管歌者、洞簫相應，另一方面則以現代音樂手法之裝飾奏相映。



【譜例十三】《毀壞的城市》第 1-6 小節

此外，除了南管音樂層面之外，這首作品之歌詞選自楊熾昌的同名詩作〈毀壞的城市 Tainan Qui Dort〉，蔡凌蕙研究南管曲之曲辭，並將原詩改寫為符合所選南管曲調字數之泉州話，以南管唱腔進行演唱。因此，這首為南管歌者、洞簫與鋼琴創作的作品，在南管曲譜基礎上，不僅以鋼琴作為遊走南管與南管之外的媒介，並以新創詩詞挑戰按南管樂譜填詞的創意。其樂曲分段之歌詞與曲牌對照如表五：

樂段	歌詞	引用之南管曲譜	管門	速度
1	〈黎明〉	《睢陽》	五空管	♩ = 40
2	〈生活的表態〉	《繡成孤鸞》	倍思管	♩ = 50
3	〈祭歌〉	〈棉搭絮〉	五空管	♩ = 60
		《風打梨》	五六四乂管	Accelerando ♩ = 60

4	〈毀壞的城市〉	《共君斷約》	四空管	♩ = 30
---	---------	--------	-----	--------

【表五】《毀壞的城市》段落、素材與曲速

雖然蔡凌蕙大幅度的保留南管曲譜之原貌，但就這些曲譜的安排亦可看到西方音樂思考的脈絡，藉由樂曲速度的變換、南管唸唱內容（第二段以唱唸工尺譜轉調）、下四管樂器的運用（第三段歌者同時演奏四塊），以及並置引用之南管曲（第三段後半部分歌者與洞簫為〈棉搭絮〉，鋼琴聲部為《風打梨》），在聽覺上增加作品織體的豐富性。

陳士惠於 2013 年發表的《「推枕著衣」—南管新唱》，這首為南管樂師與弦樂四重奏而創作的作品，⁶⁹其中，身兼南管琵琶與唱曲的南管樂師為作品中心，以演奏《推枕著衣》之骨幹音貫穿全曲，而弦樂四重奏則以旋律對位等方式圍繞在骨幹音上，呈現類似支聲複音的趣味（譜例十四）。全曲可分為序奏與三個樂段，由琵琶彈奏《推枕著衣》骨幹音片段為序，並插入大韻（門頭腔韻）音型（第 4-6 小節）作結為第一樂段之引；第一樂段的音樂織體主要以南管琵琶為「骨」，弦樂四重奏為「肉」，當南管琵琶落下《推枕著衣》大韻音型（第 16-18 小節）而結束時，弦樂四重奏則在南管骨幹音之外開展異於原南管曲調之旋律動機，接續到以弦樂四重奏為主，南管為副的第二樂段，南管琵琶從領奏的角色轉為反覆演奏音效式的技法，其點狀節奏與弦樂四重奏相呼應。第三樂段隨著南管琵琶再度以領奏之姿進入，南管樂者亦演唱《推枕著衣》，此時完整重現的南管曲，相較於第一、二樂段，明確地建立此再現樂段“回到南管”之意象，弦樂四重奏亦再度回到第一樂段所陳述的動機主題，與之相互交錯與互相潤飾。

⁶⁹ 2014 年陳士惠將《「推枕著衣」—南管新唱》改編為室內樂團版本，內容稍作一些增刪，但樂曲基本架構並無太多改變。本論文仍以原始版本為分析文本。

陳士惠在這個作品中完整呈現南管曲《推枕著衣》，隨著樂曲的鋪陳發展，亦有多次重複之南管旋律片段，然透過音樂織體的變化，讓每次的再現皆有不同的音樂層次，例如序奏的琵琶主題（第 1-3 小節）為琵琶獨奏，此主題再度出現於第一樂段（第 8-10 小節），由琵琶與弦樂四重奏陳述之，爾後於加入南管歌唱第三樂段中（第 81-83 小節）再現，三次皆呈現不同的音樂厚度，並以不斷疊加的聲部，顯現作品中累積音樂張力的進程。

第五節 南管聲響的逐步重構

分析自 1990 年代以來受西方音樂教育的現代音樂作曲家之使用南管音樂素材的作品，其創作手法相當多元，包含將南管素材視為新接觸、新發現的素材，例如以南管音樂特徵作為豐富作品的特殊音色、將南管作為作品的主題或發展動機、引用南管音樂片段顯現音樂對比，到盡可能貼近南管音樂語法，例如模仿南管樂曲的結構特徵、與南管樂人合作而以其傳統唱奏為作品的基礎（表六）。

如表六所列，在南管音樂作為創作聲響材料與南管作為作品結構的主體兩大類型之下，作曲家對於南管音樂材料的選擇與創作方式可再細分為五種，從在作品中呈現或是偶爾閃現南管部分音樂特徵，到越來越具體的再現南管音樂：主要運用南管音樂特徵的作品包含潘皇龍《釋·道·儒》第三首「人間世」、溫隆信《多層面·音響·的》、《無題》、《清音千響化一聲》與洪崇焜《Pensée IV》；將南管作為作品的主題或動機的有賴德和《鄉音 II》、洪崇焜《Pensée IV》、蔡凌蕙《南管足鼓協奏曲》、《琴想 IV》、《琴想 V》、張瓊櫻《南之音》、馬定一《四時景》；在作品中直接嵌入南管片段的有賴德和《鄉音 II》、楊聰賢《三更擊古》、《傷逝》；模仿南管音樂結構的李子聲《南·樂 II》、張瓊櫻《南之音》、賴德和《吾鄉印象》；最後，以南管曲牌為作品主體的作品如蔡凌蕙《毀壞的城市》與陳士惠《「推枕著衣」—南管新唱》。


這樣全然從作品創作手法出發的分類方式，與宇野彌生針對 1945 年以後的

跨文化音樂作品的分類理論恰巧是兩種不同角度。相較於本章以南管再現方式為主的分類方式，宇間彌生則以西方音樂的作曲策略(*compositional strategies*)為基礎，將作品區分為三種不同層次：移轉(*transference*)、混合(*syncretism*)與綜合(*synthesis*)，其下則共有七類創作方式。移轉牽涉不同文化之間的權力關係，特別是以西方藝術音樂為主體，而以非西方音樂素材豐富西方音樂的態度為主，這一層次之下並不一定牽涉到實際類同非西方音樂聲響，但卻是以非西方音樂之文化為創作靈感或基礎，例如僅援引不具體指涉亞洲聲響的美學原則或形式系統、營造亞洲音樂的氛圍但並不使用明顯的音樂素材、引用其文學或音樂之外的文化形式、以蒙太奇手法拼貼現存的音樂素材。混合則是在音樂過程中將不同音樂素材置入作品中，例如將非西方音樂的音色、音階系統等特徵移植到西方樂器，或是在樂器編制、樂器調律上結合西方與非西方樂器特色。相對於混合，綜合則是謀求將不同音樂素材融合為一個整體，將原有的文化意涵轉化為新的音樂意義。

70

宇間彌生所提之移轉、混合與綜合類型，乃將跨文化音樂的可能性以音樂文化的潛藏、音樂特徵的移植與樂器混編、綜攝的音樂語法——也就是以文化、樂器、音樂本身——從最外圍的文化接觸，到深度音樂聲響的實踐與呈現，作為分類基礎。這樣的分類方式或能將之視為作曲家引用亞洲傳統素材從表面上的援引至兼融西方與東方的進程，強調以西方音樂的視角採用東方素材時從不相容到合而為一的跨文化成果。當將移轉、混合與綜合對應到本論文所探討的作品時，大多數皆可歸納於混合與綜合類別，幾乎每個作品皆試著將南管音樂的音色、音階系統等特徵移植到西方樂器（混合類別），或是非南管樂器上，如以中國傳統樂器演繹；而大部分作品在再現南管音樂素材之時，或多或少都將傳統音樂系統、形式與音色轉化為兼融西方與亞洲音樂的語法（綜合類別）。在這些創作類別底下，每個作曲家皆以不同的手法置入、移植、融合南管音樂語法，更何況，若當

⁷⁰ Yayoi Uno Everett, 'Intercultural Synthesis in Postwar Western Art Music: Historical Contexts, Perspectives, and Taxonomy,' in *Locating East Asia in Western Art Music* (Conn.: Wesleyan University Press, 2004), 15-19.



被挪用與再現的南管成為作品的主體，南管音樂語法作為主要創作依據時，似乎就難以簡單地被歸類到宇間彌生的分類模式之下。因此，若要探討傳統素材在現代音樂中的文化建構，採用南管音樂素材並明顯地挪用與再現南管音樂特徵時，在宇間彌生的綜合類別之下，尚有更多的創作可能性。而本論文以南管音樂再現方式為主要切入點的分類方式，或能提供對於屬於混合與綜合類別之下的多元作品，更細緻的分類樣式，並進一步思考當傳統音樂與西方音樂語法相結合時，並非全然為對等的相互兼融關係，作品中西方音樂語法的創作思維與南管音樂的再現比例，不僅展現了「西方」與「東方」的權力結構，亦或多或少反映了受現代音樂訓練的作曲家面對傳統音樂素材時所呈現的音樂認同與想像。

然而，儘管本章節所探討之作曲家涵括了數個世代，但有趣的是，從時間上觀看這些作品採用的創作手法，則可發現現代音樂作曲家再現南管素材的趨勢：從隱性到顯性、從採用部分南管特徵到納入傳統南管唱奏、從將南管視為新聲音到重新詮釋與再現南管樂曲。這個在現代音樂作品中逐步建構南管的過程，與南管在臺灣社會中的定位重構一致，當南管於 1980 年代末逐漸為學界所重視、為音樂界所重新認識，至 20 世紀以來後常以臺灣傳統音樂代表性樂種廣為所知，隨著現代音樂浪潮尋找亞洲新聲音的臺灣作曲家則將眼光投視到臺灣傳統音樂之一的南管，將之納入其音樂語言之中。因此，一方面，南管的文化定位於臺灣社會中的轉變，影響了作曲家對於南管的理解與想像，並讓越來越多作曲家得以接觸南管，並嘗試運用南管素材進行現代音樂創作；另一方面，這些作品不僅反映作曲家如何看待南管，同時也強化了南管在臺灣社會中的文化建構，特別是有越來越多臺灣作曲家對南管產生興趣，而逐漸形成南管在現代音樂作品中的濫觴。但無論如何，從作曲家的創作手法來看，其選擇與運用南管音樂素材的方式，特別是南管在現代音樂作品中再現的比例與意義，以及作曲家選用南管素材的意圖，則呈現出南管於當代音樂創作中的文化建構與想像。

本論文僅是針對使用南管素材的現代音樂作品進行初步分類，但多元且豐富

的現代音樂作品難以歸類於單一類別之中，而有更多的可能性。在探討南管的挪用與再現，以及其在現代音樂作品中所彰顯的文化想像的關係之時，更需要考量作曲家的學習背景與創作目的，以及其對傳統音樂的思維與態度，而讓在二十一世紀臺灣社會中作為「臺灣傳統」的南管，在當代音樂作曲家的筆下，有更多的文化詮釋空間。

作曲家	作品	創作年	南管作為創作聲響材料的參照			南管作為樂曲結構基礎	
			僅運用部分 南管音樂特徵	南管作為 主題或動機	嵌入南管 音樂片段	模仿南管 樂曲結構特徵	以南管曲牌 為作品主體
潘皇龍	《釋·道·儒》第三首〈人間世〉	1991	V				
溫隆信	《多層面·聲響·的》	1992	V				
	《無題》	1994	V				
	《清音千響化一聲》	1995	V				
賴德和	《鄉音 II：南管音樂的聯想》	1997	V	V	V		
楊聰賢	《三更擊古》	2003			V		
李子聲	《南·樂 II》	2003	V	V		V	
洪崇焜	《Pensée IV》	2003	V	V			
楊聰賢	《傷逝》	2006			V		
蔡凌蕙	《南管足鼓協奏曲》	2008		V			
張瓊櫻	《南之音》	2008	V	V		V	
蔡凌蕙	《琴想 IV》	2010		V			
賴德和	《吾鄉印象》	2010				V	
蔡凌蕙	《琴想 V》	2011		V			
馬定一	《四時景》	2012	V	V			
蔡凌蕙	《毀壞的城市》	2012		V	V		V
陳士惠	《「推枕著衣」—南管新唱》	2013	V	V			V

【表六】使用南管音樂素材的當代音樂作品與南管再現手法之分類

第三章 文化認同與想像：南管之於臺灣作曲家



本研究欲探討之作品主要為賴德和《鄉音 II：南管音樂的聯想》與楊聰賢的《傷逝》。創作於 1997 年《鄉音 II：南管音樂的聯想》，作為賴德和《鄉音》系列的第二首作品，此系列的取材反映了當時賴德和對「傳統」的認知與態度，從「嚮往中國」轉為「關心臺灣」，而使得《鄉音》系列與之前的作品《眾妙》(1975)、《紅樓夢交響曲》(1982-83)等，有顯著不同。而全然受西方音樂的養成與訓練的楊聰賢，其作品更著重的是個人主義的展現，然自《三更擊鼓》楊聰賢偶在作品中呈現傳統音樂素材，亦似乎暗示著作曲家對傳統的想像。雖然《鄉音 II：南管音樂的聯想》與《傷逝》之創作時間相距近十年，但這兩個作品皆在曲中嵌入南管音樂片段，顯示作曲家有意識地在作品中處理帶有文化指涉的南管音樂素材，並且讓聽眾在此作品中有意識地聽見南管。而隨著臺灣社會情勢的逐漸轉變，此相隔近十年的作品，或能一觀不同背景、不同世代的作曲家，面對與處理南管音樂的態度與方式。

第一節 賴德和《鄉音 II：南管音樂的聯想》

一、 作曲家生平與創作理念

出生於 1943 年的賴德和，自 1970 年代即是相當活躍的臺灣當代音樂作曲家。求學時期深受許常惠與史惟亮之影響，於國立藝術專科學校（今國立臺灣藝術大學）學習作曲期間即參與「向日葵樂會」發表作品，亦為「中國現代音樂研究會」⁷¹之會員。兩位老師發起的民歌採集運動也讓賴德和經驗了傳統音樂「再發現」的過程，特別是 1973 年賴德和於國立臺灣省立交響樂團（以下簡稱省交）擔任研究部主任時，在工作之餘，曾至東海大學音樂系民族音樂研究室進行民歌採集運動成果的後續整理。在 1973-74 年間，這些錄音資料除了喚起賴德和兒時對南

⁷¹ 由許常惠發起之「中國現代音樂研究會」成立於 1969 年，為亞洲作曲家聯盟中華民國總會之前身。

北管、歌仔戲的音樂記憶之外，也聆聽到許多臺灣本土音樂，這些皆成為賴德和往後音樂創作的養份。⁷²此時，正逢省交積極推動國人音樂創作，因而成立「中國現代樂府」，賴德和亦於其六次發表會中發表多首作品，例如《宜蘭調》為鋼琴三重奏、《待嫁娘》為雙簧管及絃樂四重奏等，並開啟與雲門舞集的契機。1974年後賴德和更密切與林懷民「雲門舞集」合作，在林懷民「中國人作曲，中國人編舞，中國人跳給中國人看」的口號下，賴德和為雲門舞集創作多首帶有中國文化主題的音樂作品，例如《眾妙》（白蛇傳）（1975）等。

1978年賴德和至奧地利薩爾茲堡進修音樂教育與作曲研究，1980年學成歸國再度至省交任職，亦續與雲門舞集合作發表《春水》（1981）、《紅樓夢》（1982）等作品。此外，省交任職期間，賴德和曾於1973年參與俞大綱「京劇藝術之美」研習會，爾後1981年再度向侯佑宗學習京劇鑼鼓，讓賴德和對京劇鑼鼓有更深入的理解，賴德和於1985年出版《平劇鑼鼓影響現代樂曲創作之研究》一書之外，迄今在其音樂作品仍常可聽見潛藏的鑼鼓聲響與節奏。而這時期賴德和與雲門舞集的合作，以及大量探索與吸收中國音樂文化的素材，成為賴德和創作中難以抹滅的音樂經驗與技術養成。1987年，賴德和更以《紅樓夢交響曲》獲頒國家文藝獎。

然1988年到1991年，賴德和突然隱退，進入自我沉思的階段，離群索居。1991年賴德和復出發表的《辛未深秋》，顯現出與以往不同的音樂風格，一方面深化過去學習的西方創作技術與東方思想的連結，反映在作品的結構、形式、音層設計等；另一方面，1991年之後賴德和在其音樂作品中呈現傳統音樂素材的方式越趨具體，隱隱展現其音樂認同取向。此時，亦正值臺灣意識興起之際，賴德和選用音樂素材的考量、目的地與創作手法，隱隱然隨著臺灣社會文化的建構逐漸轉變，1990年代之後賴德和的作品中有越來越多使用臺灣傳統音樂素材——如北管、南管、原住民音樂等——的創作。

⁷² 賴德和，〈我的音樂歷程〉，《國立藝術學院音樂系八十七學年度音樂學研討會論文集》，1999: 3。

《鄉音 II：南管音樂的聯想》為賴德和第一個採用南管音樂素材的作品，創作於賴德和 1995-1998 年旅居紐約期間。當時，他曾與多位來自中國的作曲家交流，讓他意識到與思考中國與臺灣作曲家之間的深切差異，而開始深思什麼是「臺灣作曲家」：

「我必須說我是一個華人，我絕對受華人文化的影響，像「白蛇傳」、「紅樓夢」都是中國的素材，你把我內在中國的素材抽離了，在音樂上我就無能為力了。但我又覺得我們（在臺灣）這個地方的人在生活、思想、價值觀方面，跟大陸人是完全不一樣，尤其是在紐約四年碰到他們文革第一代、算是大陸最優秀的作曲家，一天到晚再一起，我總是覺得我們雖然同文同種，但終究『非我族類也』……我這些年急著要作的是，我怎麼寫出『臺灣的音樂』？那就是很大的轉變。」⁷³

對賴德和而言，《鄉音》系列作品即是展現其對「臺灣的音樂」之想像與實踐。

二、《鄉音 II：南管音樂的聯想》作品分析

《鄉音 II》為小提琴與室內樂（小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴、豎琴與擊樂），如同其副標題「南管音樂的聯想」一般，從樂器編制上即令人聯想到南管的基本樂器組合：上四管，包含一個歌者與五件樂器，而的確獨奏小提琴在這首樂曲中也扮演著如南管歌者一般的角色，引領整首樂曲的進行。這個作品可分為兩個段落（如表七），第一樂段幾乎保持在緩板的速度，第二樂段則是快板。這樣由慢到快的安排，則呼應一曲完整的南管音樂，通常也是由相當緩慢的速度逐漸進行到較快的速度結束。

⁷³ 賴德和，〈我的音樂歷程〉，《國立藝術學院音樂系八十七學年度音樂學研討會論文集》，1999: 7。

樂段	I		II
速度	$\text{♩} = 60$		$\text{♩} = 160$
形式	第一主題段	第二主題段	
小節數	1-82	83-182	183-260
素材	南管曲《秀才先行》 片段	南管聲響的轉化	南管譜《梅花操》之 音樂概念

【表七】《鄉音 II》樂段分析

第一樂段包含兩個主題段，第一主題段採用南管曲《秀才先行》的音樂片段，並且以小提琴與室內樂模仿南管的音樂織體演出此南管曲。而在《鄉音 II》一開始時，獨奏小提琴即拉奏一段長音，首先是平穩而緩慢的單音音色，爾後透過揉絃的幅度與運弓的位置的轉變逐漸展現單音多重的音色變化與音樂張力，弦樂四重奏則在獨奏小提琴做劇烈單音變化時輔以點狀撥奏加強，帶入此曲前奏（譜例十五），如同南管音樂從南管琵琶技法中「撚指」接至「甲線」所呈現的聲響效果。

鄉音 (II)
Dialect (II)

—南管音樂的聯想—為小提琴及室內樂
—Association of Nan-kuan—
for Violin and Chamber music

賴德和
Lai, Deh-Ho

$\text{♩} = 60$

【譜例十五】《鄉音 II》第 1-11 小節

樂曲第 22 小節引用《秀才先行》的開頭片段，賴德和以幾近聽寫的方式將《秀才先行》轉譯以豎琴、小提琴、中提琴、大提琴與低音大提琴演出，獨奏小提琴聲部則扮演著南管歌者的角色，並加入南管拍板，讓此作品的源頭——南管聲響——頓時以西方樂器編制清楚呈現（譜例十六）。進入第 38 小節後，小提琴即轉入延伸之前旋律的獨奏段，並且誇張化支聲複音的聲響特徵。支聲複音在不同聲部進行加花裝飾時，往往會與骨幹音產生二度或七度的音程，然後再回到骨幹音，而此處賴德和正是以二度和七度音程組成小提琴的橫向上聲部旋律，然後解決到和諧音程（譜例十七）。

Handwritten musical score for measures 21-27 of 'Rural Sounds II'. The score is in 6/8 time with a tempo of $\text{♩} = 96$. It features six staves: Harp, Soprano, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The Harp part includes triplets and dynamic markings like *mp*, *cresc.*, *mf*, and *mp*. The strings play a rhythmic pattern with dynamics ranging from *pp* to *mf*. The Cello/Double Bass part includes *col legno* and *pizz.* markings.

Handwritten musical score for measures 25-27 of 'Rural Sounds II'. The score is in 6/8 time with a tempo of $\text{♩} = 48$. It features six staves: Flute, Soprano, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The Flute part has dynamic markings like *mf* and *f*. The strings play a rhythmic pattern with dynamics ranging from *f* to *mp*. The Cello/Double Bass part includes *pizz.* and *f* markings.

【譜例十六】《鄉音 II》第 21-27 小節

Handwritten musical score for measures 38-48 of 'Rural Sounds II'. The score is in 6/8 time with a tempo of $\text{♩} = 60$. It features two staves: Flute and Cello/Double Bass. The Flute part includes *Sostenuto* and *Allargando* markings, along with *pp*, *cresc.*, *f*, and *gliss.* markings. The Cello/Double Bass part includes *f* and *fp* markings.

【譜例十七】《鄉音 II》第 38-48 小節

與直接引用南管曲片段的第一主題段不同，《鄉音 II》第二主題段呈現出賴德和對南管音樂的解讀與轉化：獨奏小提琴彷彿南管歌者一般，演奏悠長而緩慢的旋律，以二度與七度等誇張化支聲複音的聲響組成；相對於第一主題段出現的南管拍板，豎琴和鋼片琴(celesta)則在此扮演南管拍的角色，給予節奏拍點的指引，與小提琴的線性旋律形成對比（譜例十八）。

Handwritten musical score for Example 18, measures 93-96 of 'Hsiang Yin II'. The score is in 4/4 time with a tempo marking of $\text{♩} = 60$. It consists of three staves: celesta, harp, and solo violin. The celesta part has a melodic line with dynamics *f*, *dim*, *mp*, and *f*. The harp part provides accompaniment with chords and dynamics *fff*, *sfz*, and *sfz*. The solo violin part has dynamics *fp*, *cresc.*, and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

【譜例十八】《鄉音 II》第 93-96 小節

而在第一樂段的第二主題段與第二樂段之間的過渡樂段，賴德和以南管琵琶的演奏特色：由慢到快的節奏行進，小提琴、中提琴、大提琴與低音大提琴皆以撥奏演奏，且四個聲部的撥奏時間點都不相同，錯落的點狀聲響由疏至密地推展至第二樂段的快板（譜例十九）。

【譜例十九】《鄉音 II》第 152-154 小節

《鄉音 II》第二樂段將編制簡約成幾以獨奏小提琴與絃樂團為主，僅在中段短暫出現豎琴與鋼片琴，以和聲聲響與清脆音色，打斷獨奏小提琴綿延的旋律線。在獨奏小提琴之下，絃樂團則分別以聲部疊加的方式陸續呈現出五度重疊和聲的音層。此快板段落參照了南管譜《梅花操》的樂曲特徵與形式，一方面獨奏小提琴重複且不間斷、偶爾藉由五聲音階（以 A-B-(#C)-D-E-#F 為主）上、下行的翻高或翻低音域的十六分音符音型，仿若《梅花操》第四、五節琵琶以「工」音為始，以甲線的演奏法作八度反覆演奏的骨幹音；另一方面，整個快板部分亦以同樣的素材反覆演奏三遍，呼應了《梅花操》第五節反覆演奏三次結束的形式。

然而，作曲家第二樂段中亦藏了一些巧思，例如在獨奏小提琴反覆旋律音型時，加上融入費式數列安排的重音，使之成為不規則劃分的旋律模組，例如從第二樂段開始，第 183-200 小節即分別以八拍、五拍、三拍、兩拍、三拍、兩拍、十三拍之數列數值的組合相接（譜例二十）。

【譜例二十】《鄉音 II》第 183-206 小節

第二樂段幾乎圍繞在 D, A 和絃上，第一部分在 273-274 小節獨奏小提琴撥出 D, A 音和絃後，絃樂團接著一連串的滑音，再度出現的是重複 237-272 小節的獨奏小提琴旋律，然第一次以 *f* 的力度近琴橋演奏，第二次則以 *mp* 回到原位拉奏，而稍有變化；絃樂團則再度回到由單聲部逐漸疊加到四聲部五度和弦的層次，直至第 319 小節被鋼片琴與豎琴突兀的和聲音響打斷。第 343 小節又回到第二樂段開始的旋律，不同的是，原先從中提琴開始的襯托和聲，則改從低音大提琴開始，陸續加入大提琴、中提琴與小提琴，同樣的五度重疊和聲聲響，卻在由低至高的音域疊加中推至樂曲高潮，最後結束在以 D 為根音的大三和弦上，若以中國五聲音階調式來看，就如同回到了宮音。

此外，深入分析《鄉音 II》的音高結構，可發現整首作品的音高與和聲設計基本上是源自於中國調式的概念，使得這首樂曲富含五聲音階的聲響（如表八之一與八之二），雖然南管音樂本身即築基在五聲音階之上，但細究全曲音高的安排，顯然受到 1960 年代發展的中國調式和聲的影響，例如重疊四度與五度的和

絃的使用，以及「隔凡（以凡代工）」、「以乙去上」的旋宮轉調手法。而另一方面，西方調性和聲中二度解決轉調的手法亦可見於此樂曲的安排中，例如第 131-134 小節從 $\sharp A, \sharp C, \sharp D, \sharp F, \sharp G$ 音階，二度下行解決至 A, C, D, F, G 的音階上(譜例二十一)。這些融合中西轉調方式的調式、調性和聲與概念成為《鄉音 II》的聲響基礎，五聲音階的運用不僅呼應了南管音樂，亦讓作曲家展現其創作美學。

樂段	一			
形式	導奏	第一主題	主題延展	過渡段
小節數	1-21	22-37	38-54	54-82
素材	南管曲《秀才先行》			
音樂特徵	<ul style="list-style-type: none"> • 模仿支聲複音之織體特徵 • 旋律以二度、七度音程進行為主 • 和聲皆解決至協和音程(五度、八度) 			<ul style="list-style-type: none"> • $\sharp F \sharp C \sharp G$ 導入下個調式
音高結構	[E] A C D F G A B $\sharp C$ E $\sharp F$ $\flat A \flat B$ C $\flat E$ F	A B D E ($\sharp F$) G	A B D E $\sharp F$ (G)	D E G A B

樂段	一			
形式	第二主題		過渡段	
小節數	83-118	119-133	134-139	140-182
素材	轉化南管聲響 <ul style="list-style-type: none"> • 小提琴：南管歌者 • 豎琴與鋼片琴：南管拍 		<ul style="list-style-type: none"> • 南管琵琶演奏特徵 • 使用南管拍 	
音樂特徵	<ul style="list-style-type: none"> • 重疊五度和聲 • 旋律以二度、七度音程進行為主 		<ul style="list-style-type: none"> • 由慢到快的節奏型 	
音高結構	$B \sharp C E \sharp F \sharp G$	$\sharp A \sharp C \sharp D \sharp F \sharp G$	A C D F G A C D E G	[D/E→E]

【表八之一】《鄉音 II》全曲結構：第一樂段

樂段	二			
形式	A	A'	過渡段	A''
小節數	183-282	283-318	319-342	343-260
素材	<ul style="list-style-type: none"> • 參照南管譜《梅花操》 • 結合費式數列的節拍模組 			
音樂特徵	<ul style="list-style-type: none"> • 獨奏小提琴的旋律反覆音型 • 重疊五度和聲 • 以 D, A 和絃為主 		鋼片琴與豎琴點狀和聲	
音高結構	旋律：DE [#] FAB([#] C) 和聲：DEGAB	DE [#] FAB([#] C)	DE [#] FAB	DE [#] FAB([#] C)

【表八之二】《鄉音 II》全曲結構：第二樂段

The image shows a detailed musical score for measures 131-134. The score is written for multiple instruments: bass drum, harp, solo violin, violin, viola, violoncello, and double bass. The notation includes various musical symbols such as dynamics (sf, poco dim, f), articulation (gliss., ord.), and performance instructions like 'Timpanic Sounds'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves.

【譜例二十一】《鄉音 II》第 131-134 小節



三、南管之於《鄉音 II》

承上所述，賴德和於《鄉音 II》中以各種方式再現南管音樂的多種樣貌，從樂器編制上，以獨奏小提琴與室內樂形式呼應上四管的南管歌者與器樂；從音樂素材上，廣從強調與突顯南管部分音樂特徵、聲音效果與音樂張力，乃至將南管曲移植到作品中；在音高結構上，則以五聲音階為基礎，在樂段、樂句間則多運用旋宮轉調的方式，而如同南管音樂中變換管門時的韻味；在音樂織體上，誇張化南管支聲複音下的裝飾音聲響。這些蘊含南管聲響的創作技法，讓《鄉音 II》這個作品從頭至尾都可令聽眾聯想到南管音樂，呼應賴德和給予這個作品的副標題：南管音樂的聯想。

除此之外，賴德和亦試圖展現其對南管音樂的解讀與轉化，不僅將南管音樂那入其創作語彙，更彰顯其作為現代音樂作曲家如何再現其所想像的南管音樂，從樂曲中的和聲設計、轉調方式、誇大化裝飾音而呈現的二度與七度聲響、費式數列的置入等，皆可見作曲家對於西方創作思維與東方音樂素材之間的巧妙設計。但無論如何，幾以南管作為創作基礎並作為全曲發展動機來源的《鄉音 II》，南管音樂的再現與挪用，成為作曲家此系列展現「臺灣」的作品標誌之一，而南管亦成為賴德和建構其「臺灣想像」的素材。

第二節 楊聰賢《傷逝》

一、作曲家生平與創作理念

作曲家楊聰賢生於 1952 年的臺灣屏東，在基督教家庭中長大。1975 年從東海大學音樂學系畢業之後就留學美國，先後於 1979 年取得加州大學聖塔芭芭拉分校(University of California, Santa Barbara)的作曲碩士學位，與 1987 年布倫岱斯大學(Brandeis University)的音樂理論與作曲哲學博士。之後於緬因州與新墨西哥州等地任教，1991 年舉家返回臺灣，先後任教於東吳大學音樂學系、國立交通大學音樂研究所，現為國立台北藝術大學音樂學系專任教授。其作品經常在國內

與國際上的音樂會演出，且在 2010 年獲得吳三連音樂藝術類獎項。

楊聰賢的創作十分廣泛，包含了各種不同編制的作品，其創作歷程大致可分為三個階段：1975 年至 1982 年為作曲家學習與成長的階段，這時期的作品有部分具有調式傾向，而後逐漸轉移到自由無調性，《古樂幻想曲》、《樵夫之歌》、《日本山水》為這個階段的作品；1983 至 1992 年的作品則明顯受到表現主義和新維也納樂派的影響，而有較多以 12 音列手法的創作，如《悼與安魂》、《李商隱詩》等作品，且因其恩師 Martin Boykan(1931-)之影響，以及回到臺灣之後感受到臺灣時空環境之轉換，作曲家也對自身的文化與傳統有更多的思考，如《讚竹》即是一代表作；⁷⁴第三個階段是 1993 年之後，其創作手法漸趨多元與自由，且與自己的生命歷程聯繫在一起，其創作不僅有著學習背景所累積的德奧式思考邏輯，東方文化思維等也潛藏在內，《琴樂》、《川端康成禮讚》、《悲歌》、《佚名之島》、《祭》等作品為第三階段的創作。⁷⁵

關於楊聰賢創作風格之歷程，筆者認為繼 2003 年的《三更擊鼓》之後可區分為楊聰賢創作之另一階段，作曲家更明顯地將一些關乎於臺灣的音樂素材置入作品之中，除此之外，這時期的作品更展現了一種作曲家思索其生命歷程而呈現出的包容性，誠如 90 年代之後的臺灣，歷經長期不同文化的殖民，而顯現的一種綜合多元的面向。本文所討論的《傷逝》即是此一階段相當特別的作品之一。

楊聰賢於 2005 年創作的《傷逝》，是音契文化藝術基金會之委託創作，並於 2006 年 3 月 17 日於宜蘭演藝廳首演。音契文化藝術基金會約於 2005 年寒假與楊聰賢確認這個委託，然而與此同時楊聰賢的父親卻傳來噩耗——癌症復發，因此楊聰賢一邊忙著教學，一邊也擔心著父親的狀況，而這個委託創作亦延到暑假才開始動筆。

⁷⁴ 莊效文（2011）在其文中提到其與作曲家之訪談中，楊聰賢認為《讚竹》是他「第一首對自身文化有所思考的作品」。莊效文，《新視野的浮現：半世紀以來臺灣音樂創作的論述》，176。

⁷⁵ 鄭雅慧，《音樂作為情感符號及其在語意上之指引：楊聰賢【鋼琴小協奏曲】之詮釋初探》（臺北：東吳大學音樂學系碩士論文，2002），2-4。

楊聰賢對音樂創作抱持著每次都要「寫一首跟以往的曲子都不一樣的」⁷⁶作品，作為對自己每次提筆“寫作”的一種挑戰。雖然這只是一個委託創作，但在構思這個作品之時，有感於父親生命的流逝，因此作曲家將這個作品作為送給父親的一個紀念。父親的健康情形，讓楊聰賢想到人的生命無論再怎麼抗拒，時間會持續地往前走，生命亦逐漸地流逝，樂曲中所置入的南管音樂，在現代社會的境況就像一個逐漸消逝的生命，作曲家認為「從某種程度上來講，它（南管）對應於人的生命，或是說，對應於父親的一生」，楊聰賢亦思索著假設某天南管音樂在現在社會中已不復存，那真的是完全消失了嗎？其實不然，對這些知道、了解南管的人，南管音樂其實並沒有完全地逝去。

秉持著這樣的創作理念，楊聰賢以此作為整個作品開展的架構，於 2006 年 1 月完成，原曲名為《傷昔》，而後父親在 2 月時過世，曲名改為《傷逝》，除了對正在消逝的昔日之緬懷，也是對已逝去之物的感傷。⁷⁷

二、《傷逝》作品分析

在《傷逝》的曲譜上並未附有任何關於樂曲的說明，然在 2008 年國立臺灣師範大學所主辦的「臺灣南、北管與當代音樂創作」研討會之會議手冊之中，可看到作曲家對《傷逝》的一番解說：

「作家舞鶴的書寫有著一絲對已逝去或正在消失的人和物之憂傷，而如此的悲傷是人類心靈的原型：我們不僅思念這些人和物，更悼念隨之而去的某一部分的自己。2006 年適逢莫札特兩百五十周年生辰，身為一位生長於兩個世紀後的臺灣的作曲家，我不僅緬懷音樂史上的這一顆絢爛的心靈，也傷憾臺灣正消逝中的傳統藝術。當我埋首寫作《傷逝》這一首管弦樂的日子裡，父親的健康正逐漸地在流失，而整首曲子完成之際，父親也悄悄地走完他靜謐卻踏實的一生。父親的離去不但意味著我不再有他專注的聆聽，更帶走了一部分的我。謹以此曲念我摯愛

⁷⁶ 2011 年 6 月 10 日於國立台北藝術大學與楊聰賢的訪談。

⁷⁷ 2011 年 6 月 10 日於國立台北藝術大學與楊聰賢的訪談。

的父親。」⁷⁸

從上段文字中，作曲家提到幾個與這個作品本身直接相關的影響因素，一為前文所提及感懷父親生命之流逝；二為「傷憾臺灣正在消逝中的傳統藝術」，在這個作品中明顯地是以南管作為傳統藝術的表徵；三為作家舞鶴在臺灣文壇上的特殊性，其文學作品為 70 年代臺灣現代主義與鄉土文學論戰的揉合之結果，內容題材關注於臺灣的各個面向，歷史的回溯、弱勢族群的生活等深刻內涵，文字則融會了中文、閩南語、原住民語，甚至是日文與英文等島國曾經歷並留下痕跡的語言，然這些具有其脈絡的語言在舞鶴的作品裡卻以解構般的型態呈現，如顛覆文句、消除標點符號等現代文學和後現代文學的書寫策略，這樣以現存並各具其文化脈絡的語彙，拼貼、挪用出嶄新的文學創作，或可從《傷逝》中一窺作曲家如何運用傳統音樂素材，表達新的音樂意涵。

這首寫給管絃樂團的作品，從聆聽上即可分辨出作品中兩個明顯不同的音樂素材，一為現代音樂的聲響，二為南管音樂。在《傷逝》中，現代音樂的聲響具有下列的特色：無論是在音高或是音色上有明顯地聲部導進、相對較為規範的節奏與速度，且其所運用的音程旋律多以大、小二（七）度與增減音程組成，例如樂曲一開始的和絃音為 $\#C, \#F, G, C$ ，這四個音互相包含了小二度（大七度）、增四度（減五度）和完全四（五）度，其中除了提供相對不諧和的現代聲響之外，亦隱含了與五聲音階所共有的完全四（五）度，在現代音樂的聲響中也許亦埋藏了承接相對「傳統」的聲音之伏筆。⁷⁹相對於現代之音樂聲響，南管音樂在這個作品中表徵為相對傳統的音樂元素：不斷迴繞的旋律、相對自由的節奏與速度、支聲複音的特色，且以五聲音階為主，僅偶爾出現二度的裝飾音。依據這兩種明顯對比之聲響的安排與敘述策略則可將這個作品分為四個段落，如表九所示：

⁷⁸ 摘錄自《臺灣南、北管與當代音樂創作研討會會議手冊》，33。

⁷⁹ 此音程組合亦可見於魏本(Anton Webern, 1883-1945)之無調性音樂作品中，例如《五首管絃樂小品》(5 Stücke für Orchester, Op. 10)第三首，小提琴帶出的 F-B- $\#F$ -C 旋律主題。楊聰賢之博士論文《Webern Symphony: beyond Palindromes and Canons》(1987)即為研究魏本的作品，或許因此受魏本無調性音樂創作手法之影響。

樂段	I			II	III	Coda
速度表情	Allegro dramatico	Adagio rapsodico	Andante grazioso	Adagio nostalgico Moderato nostalgico Allegro con fuoco	Andante tranquillo	Adagio nostalgico
小節數	1-29	30-60	61-85	86-159	160-204	204-217
聲響特色	現代			傳統→現代	現代	傳統
中心音高	B & ^b B (→F)			F→ ^b B→F	F→C	B ^b

【表九】《傷逝》樂段分析

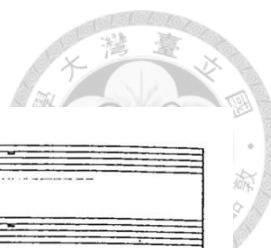
第一段以現代音樂的聲響為主，以前文所提之和弦（[#]C, [#]F, G, C）為中心開展，多使用大、小二（七）度與增減音程，並有許多二度反向開展的音型（譜例二十二），而這個音型持續作為樂曲中象徵現代音響的主要的發展動機之一。

The image displays two systems of musical notation for the string section of 'The Sinking of the Great East Japan'. The first system covers measures 6-16, with dynamics ranging from fortissimo (ff) to pianissimo (ppp). The second system continues the notation, showing a transition to piano (p) dynamics. A specific intervallic motif is highlighted in a box in the Viola part of both systems, illustrating the 'second-degree reverse expansion' mentioned in the text.

【譜例二十二】《傷逝》第 6-16 小節，絃樂聲部

現代音樂聲響在第一樂段從一開始戲劇性的快板中以富有節奏性、力度對比強烈的方式呈現，經以各個聲部的多層次旋律線串起狂想的慢板，乃至優美的行板中各聲部樂器以兩兩一組為單位，如長笛一與二部、雙簧管與英國管（可視為中音的雙簧管）、法國號一與二部、小提琴與獨奏小提琴等，相繼以同節奏但差小二度的方式反覆逆行快速演奏，在聲部間由疏至密節奏與各樂句由弱到強的力度堆疊下，在樂曲張力達到高點時即轉而下，由大提琴在第 80 小節以超高音域演奏一段旋律與木管聲部的對位旋律，雙簧管的似五聲音階聲響，預示並帶入與眾不同的南管曲《風落梧桐》（譜例二十三）。

The image shows a page of a musical score, measures 77 through 80. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Ob., Eng. Hn., Cl. 1 & 2, Bsn. 1 & 2, Hn. 1, Hn. 2, Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score includes dynamic markings such as *ff*, *p*, *mp*, *sf*, and *pp espressivo*. There are also articulation marks like trills and slurs. A large, semi-transparent watermark of a university seal is overlaid on the right side of the page.



【譜例二十三】《傷逝》第 77-84 小節，管樂與絃樂聲部

第二段從懷舊的慢板開始，隨著仿南管琵琶「撚指」的獨奏中提琴、豎琴與木魚聲，以及第 89 小節仿南管歌者「叫字」與簫絃「引空」的獨奏小提琴與長笛，流淌出南管曲《風落梧桐》的旋律，瞬間讓樂曲進入全然不同的氛圍之中。相較於第一樂段，五聲音階旋律、支聲複音織體、撥奏的骨幹音與互補的線性旋律等，第二樂段呈現出「傳統」聲響色彩，而南管，在此成為作曲者與聆聽者的「傳統」想像的象徵（譜例二十四）。

85 Adagio nostalgico (♩ = ca. 60)

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Eng. Hn.

Cl. 1 2

Bsn. 1 2

Hn. 1

Hn. 2

Tpt.

Perc.

Harp.

solo Vln. con sord.

Vln. I

Vln. II

solo Vla. pizz.

Vla.

Vc.

Db.

mp *ppp* *sf* *mf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *pp sempre* *sf*

mp *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *p* *f* *sf*

ppp *mp* *pp* *mp*

p *f* *p*

91

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Eng. Hn.

Cl. 1 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Tpt.

Perc.

Harp.

(solo Vln.) Vln. I

Vln. II

(solo Vla.) Vla.

Vc.

Db.

p *pp* *mp* *p* *mf*

ppp *pp* *ppp* *pp*

sf *pp sempre* *sf*

mp *p* *f* *sf* *mp* *mp*

p *mp* *pp* *pp* *mp* *p* *f*

sf *mf* *mp* *sf*

tutti

ppp sempre *p*

ppp sempre *p*

【譜例二十四】《傷逝》第 85-94 小節

但在這個段落中，除了有代表「傳統」的南管曲調之外，還潛藏著「現代」聲響，以前述之不和諧音程、二度逆行對位的音型穿插在樂句之間，甚至是破壞原本南管曲調的進行，從較低音的樂器蔓延到整個管絃樂團，營造出傳統音樂逐漸被現代聲響所覆蓋、消滅的音樂意象。

在這首作品中，最有趣的部分莫過於作曲家於此的敘述策略：「傳統」與「現代」聲響之對抗與消長。這可從第二樂段中演奏分別代表「傳統」與「現代」兩極聲響的樂器配置上明顯地察覺：在第二段落開始時，僅有豎琴、小提琴、中提琴、長笛與木魚單純地呈現南管曲《風落梧桐》片段，爾後在每一樂句逐漸加入屬於現代音樂的不諧和聲響與和聲，其樂器配置如表十：

速度表情	樂句	演奏《風落梧桐》之聲部	演奏不諧和聲響之聲部
Adagio nostalgico (Poco allargando)	mm. 86-92	solo Violin, solo Viola, Harp, Flute I, Woodblocks	
	mm. 92-99		Cello, Bass, Horn I & II, Bassoon I & II
	mm. 100-104		加入 Timpani
	mm. 104-110		加入 Viola
A tempo Poco accel. e cresc.	mm. 111-116	加入 Oboe (但加入和聲音 ^b B) ⁸⁰	
	mm. 117-120		English Horn, Clarinet I & II 加入
	mm. 120-127		加入 Violin II, tom-toms, Violin I
	mm. 128-134		加入 Cymbals, Trumpet
Moderato nostalgic Poco accel. e cresc.	mm. 135-140	加入 piccolo(但加入和聲音 ^b B) ⁸¹	
	mm. 141-149		加入 Flute I, Vibraphone, Harp
Allegro con fuoco	mm. 150-159	僅餘演奏現代音樂不諧和聲響之樂器聲部	

【表十】《傷逝》第 86-159 小節之樂器聲響配置

從上表看來，隨著樂曲的進行，演奏南管曲的樂器聲部並無多大的變動，但演奏現代音樂聲響的樂器聲部則越來越多，越來越厚實的不諧和聲響、和聲音型、不規則節奏彷彿把南管的聲音逐漸地吞噬掉，乃至第 149 小節，獨奏小提琴、獨奏中提琴、短笛與雙簧管皆嘎然而止。到最後僅餘一片「現代」音樂聲響（譜例二十五），進入第三段落。

⁸⁰ 雖然 Oboe 的主旋律跟隨著中提琴所奏之曲調骨幹音，但偶爾會在 F 音之前加入 ^bB 產生和弦之效果。反之小提琴則在演奏裝飾音時加入與旋律相差八度的骨幹音，使裝飾音與先現的骨幹音產生明顯的七度不諧和音程。

⁸¹ 同上註之 Oboe 之加入和弦音 ^bB，但從 135 小節開始豎琴如上註之小提琴加入七度不諧和音程。

poco accel. e cresc.

molto accel. e cresc.

Musical score for orchestra and strings, measures 149-152. The score includes parts for Flute 1 and 2 (Piccolo), Oboe, English Horn, Clarinet 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horns 1 and 2, Trumpet, Percussion, Harp, Violin I and II (Solo Violin), Viola, Violoncello, and Double Bass. The score features dynamic markings such as *ff*, *p*, *p subito*, *f*, *sf*, *fff sempre*, and *ff*. Performance instructions include *poco accel. e cresc.* and *molto accel. e cresc.* at the top. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

molto accel e. cresc. Allegro con fuoco (♩ = ca. 112)

153

Fl. 1 *f* *fff*

Fl. 2 (Picc.) *ff*

Ob. *f* *fff* *p*

Eng. Hn. *f* *fff*

Cl. 1, 2 *f* *fff* *p*

Bsn. 1, 2 *f* *fff*

Hn. 1 *p* *fff* *f*

Hn. 2 *p* *fff* *f*

Tpt. *ff* *p*

Perc.

Harp. *fp* *fff* *f*

Vln. I *f* *fff*

Vln. II *mf* *fff*

Vla. *f* *fff*

Vc. *f* *fff*

Db. *fp* *fff*

div. a 2

sul G 5

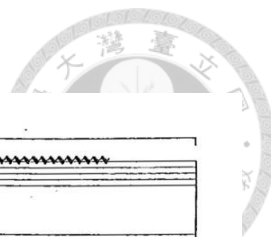
sul A 3

3 5 6

【譜例二十五】《傷逝》第 149-157 小節

第三段落似乎又回到如第一段落般象徵著「現代」各種不諧和聲響的構成，雖然許多音型為第一段的動機發展，但第三段落的中心音則轉移到第二段的 F，並在第一段之主要和弦（ $\#C, \#F, G, C$ ）上疊加 $\#D, E, A, \flat B$ ，加上各聲部節奏上的錯位，帶出樂曲的高潮——整個作品裡唯一使用噪音的 203 小節（譜例二十六）。

The musical score for Example 26, measures 202-203, is presented in a standard orchestral layout. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Ob., Eng. Hn., Cl. 1 & 2, Bsn. 1 & 2, Hn. 1, Hn. 2, Tpt., Perc., Hp., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db. Measure 202 begins with a complex rhythmic pattern involving triplets and sixteenth notes. Measure 203 is marked 'whistle tones' and 'fff' (fortissimo), featuring a dense texture of notes and rests, with some instruments playing tremolos or sustained notes. The percussion part includes a 'Tam-tam' instrument. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.



204 [ca. 15"]

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Eng. Hn.
Cl. 1 2
Bsn. 1 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt.
Perc.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

quickly tear the masking tape off the Bass drum *mf*

niente

Adagio nostalgico (♩ = ca. 60)

solo con sord.


solo pizz.

mf

sea gull a piacere

sea gull a piacere

【譜例二十六】《傷逝》第 202-204 小節



在這片混亂且怪異的陌生化聲響中，浮現的是由獨奏小提琴（使用弱音器）與獨奏中提琴帶出的南管曲調，呼應著第二段已被現代聲響吞噬的傳統音樂，作為樂曲結束前的結尾段，彷彿在曲終回味那消逝的「傳統」，以南管曲《風落梧桐》一個樂句片段反覆再三，如傳統音樂的餘音仍繚繞在耳邊。因此，從整首作品的作曲策略來看，樂曲以「現代」與「傳統」的對比聲響，喚起聆聽者對「傳統」、「過去」、「已消逝」事物的感懷。

三、南管之於《傷逝》

於《傷逝》中再現的南管素材較為單純，主要乃是移植到西方樂器演奏的《風落梧桐》。但楊聰賢的敘述策略，讓南管在這個作品中成為時間性的音樂事件之一，而成為相對不具文化指涉性的素材。隨著音樂時間的進行，樂曲中截然不同的兩個音樂角色——現代音樂聲響與南管聲響——以其在作品中的消長，表達對於「消逝」事物的情感。其中，南管音樂聲響的再現，不僅確立其與現代音樂聲響的對立，並經由被現代音樂聲響逐漸覆蓋與吞噬的音樂進程，突顯南管作為可能即將消逝的傳統之面貌，據此讓聽眾將具有悠久歷史的南管連結悠久與作品中代表「過去」的角色相連結，而構成此作品的音樂意涵。

在此，作曲家有趣地在置入代表臺灣傳統音樂的南管時，並不著眼於南管與臺灣想像的文化建構關係，而是強調南管作為傳統音樂的普遍認知。因此，在《傷逝》中，南管素材抽離了其在 1990 年代之後作為「臺灣想像」一環的文化建構，而被視為單純地異於現代音樂聲響的音樂材料，在作品中完成與表達作曲家所欲傳達的音樂意義與創作理念。

第三節 南管作為「臺灣·傳統」的音樂意涵

賴德和的《鄉音 II：南管音樂的聯想》與楊聰賢的《傷逝》兩首作品，皆引用了傳統南管曲，並將之轉譯到西方樂器的編制上，但是其挪用與再現南管音樂

素材的創作策略卻截然不同，反映出作曲家對於南管文化想像的差異。

當討論挪用音樂素材與文化想像之間的關係時，伯恩將音樂的社會文化建構納入考量，提出「音樂想像共同體」(musically-imagined communities)一詞，並認為音樂與社會文化認同之間的關連性，依照時序可分為四種模式：一為音樂作為創造「純粹想像的認同」(purely imaginary identification)，但並不指涉與影響社會文化的認同想像，這類的音樂作品僅是表達出作曲家對某種文化的自我想像，宛若透過音樂達成「心寧上的觀光主義」(psychic tourism)；二為音樂想像作為「預示、具體化或成為潛在的社會文化認同或結盟的真實形式」，亦即音樂作品所呈現的認同想像預現了未建構或正要建構的社會文化認同，這些方浮現且不穩定的社會文化認同，透過音樂想像的預示而建構，並「重組(或者重建)社會分類的界線」；三為音樂想像作為「重製、強化或具現現存的社會文化認同」，甚至是強行限制此認同的轉化與另闢蹊徑，在此，音樂想像與社會文化認同緊緊相繫，音樂素材的再現亦因「再現的包袱」(burden of representation)而與特定文化認同相互綁定；四為在既定的音樂想像與社會文化認同的事實之後，音樂作品中之於社會文化認同的想像再現，將歷經重新詮釋與反覆論述，「重新嵌入」(reinserted)於改變中的社會文化建構之中。⁸²若將這四種模式對應到南管於臺灣社會文化建構脈絡與臺灣當代音樂創作中的相互關係，前述提及之使用南管音樂素材的作品則散落於第二到第四種模式，隨著南管在臺灣社會中文化定位的轉變，不同時間點採用南管素材的音樂創作，則與當時的社會文化認同產生不同的對話與回應。

就賴德和的作品來看，賴德和的《鄉音》系列⁸³皆創作於賴德和旅美時期，其創作契機除了作曲家有感於與中國作曲家交流而產生之心理差異性之外，在1995年馬水龍因欲於紐約舉辦臺灣作曲家聯展之音樂會，而向賴德和邀稿，並言「最好用南北管」創作，因而催生了賴德和具有臺灣意識的第一個作品《鄉音

⁸² Georgina Born and David Hesmondhalch, 'Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music,' *Western Music and Its Others*, 2000: 35-36.

⁸³ 《鄉音》系列目前共有四個作品，除了以南管素材創作的《鄉音 II》之外，尚有以北管素材創作的《鄉音 I》、運用了臺灣民歌的《鄉音 III》與《鄉音 IV》。

I》。⁸⁴據此，亦可看到當時的作曲家將南、北管與「臺灣」劃上等號的思維，將之視為臺灣音樂代表文化，再現於作品之中，表達其身為「臺灣」作曲家的特殊性。在 1990 年代末隨著臺灣意識的興起與確立，南管之於臺灣社會文化亦逐漸確立其作為「臺灣傳統」的定位。而賴德和在作品中不僅採用南管元素，更直接地引用原有的傳統南管曲《秀才先行》，將南聲社蔡小月的演唱錄音直接聽寫轉譯到西方樂器的編制上，南管音樂聲響在作品中被強調，並做為整個作品的發展基礎，南管作為「臺灣想像」的表徵之一，隨著音樂作品中南管的呈現，傳達其文化意涵，表達作曲家的音樂認同與想像。

儘管《鄉音 II》中不僅運用南管音樂素材，尚結合作曲家善用之創作語彙與技法，但從賴德和於音樂文本的處理以及其創作緣起觀之，遍佈全曲的南管聲響與意念，再再地將自己作為臺灣作曲家的身分，與臺灣傳統南管音樂的再現相結合，而呈現了伯恩所提之第三種模式，即選用南管素材不僅表達了作曲家對臺灣的文化想像，南管音樂素材的再現更強化了其作為國族論述中的文化定位。對照南管在臺灣之發展脈絡，一方面，南管經由社會的文化建構，逐漸與臺灣意識謀合，成為臺灣音樂文化想像的表徵；另一方面，臺灣作曲家採用南管素材進行音樂創作，這些帶有文化意涵的素材直白地呈現於臺灣當代音樂作品中，在當代音樂創作中亦建構了連結臺灣的南管文化想像，作為強調南管與臺灣意識之連結的面向。因此，南管素材在《鄉音 II》中以作曲家「想像臺灣」的姿態再現，並展現其作為臺灣傳統的文化建構，在逐漸確立的鏈結關係中，南管在此作品的意義，亦投射出作曲家的音樂認同。

相較於賴德和《鄉音 II》，楊聰賢的《傷逝》雖然在樂曲中引用傳統南管曲《風落梧桐》，並盡可能地接近原曲，以西方樂器詮釋之，但其敘述策略則讓這個音樂作品彰顯的並非是南管音樂素材所帶來的文化意涵，而是藉由音樂事件的進行闡述作曲家所欲傳達的意念。作品中南管素材的呈現作為單純地聲音素材，

⁸⁴ 賴德和，〈我的音樂歷程〉，《國立藝術學院音樂系八十七學年度音樂學研討會論文集》，1999: 7。

跳脫前述音樂素材與其文化想像的鏈結，而回到伯恩與海默哈夫提及之後現代主義對於音樂挪用與再現的基本思維：

「或許可以說，那些使用或參考他者音樂的現代主義和後現代主義作曲家，並非製作那些指涉他者的音樂（非西方、民俗或城市流行音樂），而是為了豐富他們自己的創作範疇。作曲家藉由併入自己的美學轉化這些音樂：挪用與再現他者音樂。重點是，在這樣的作法下，他們不僅意圖喚起他者音樂，也與這些音樂保持距離並且超越它。這提出一個體現在本書許多文章中的議題：他者的再現結構是否在美學主體（作曲家與往後認同作曲家的觀眾）與客體（被再現的音樂或文化）建構了不平等關係。」⁸⁵

南管音樂素材於現代音樂作品中的挪用與再現，對大多數深受西方音樂養成的現代音樂作曲家而言，當接觸到南管音樂之時，仍僅是將之作為新的聲響來豐富其音樂創作，將之視為音樂素材眾多選擇的一項，這些傳統音樂素材僅為眾多音樂材料的選擇之一，而最重要的仍是音樂作品的主體性，或說是作曲家個人主義的展現。在《傷逝》中作為與現代聲響相對的南管，對楊聰賢而言，僅是因其聲音的相對古老性，而成為作曲家選用的材料，但作品的敘述策略上主要仍是表達著楊聰賢對「逐漸消逝的過去」的關懷與追思，而南管本身所具有的臺灣想像在此作品中則顯得無足輕重。換一個角度，從音樂文本的敘述策略觀之，南管在這個作品中的角色顯然與其他運用南管素材的作品大不相同，在作品中其所具有的意義乃是與現代音樂不諧和聲響之比較中產生，也就是說，對於楊聰賢欲藉作品表達的一種失落的情感，其他與現代音樂聲響有相對差異性的素材皆可取代作品中南管的角色，僅是在這個作品中，楊聰賢選擇了南管。在此，作曲家美學主體與文化素材客體之間的互動，仿若如伯恩所言，《傷逝》呈現了一個以作曲家為中心的不平等關係，這或許可對應到前一章關於「東方」與「西方」權力結構的討論，南管音樂的再現與受西方音樂教育的作曲家之間的互動，在音樂作品中

⁸⁵ Georgina Born and David Hesmondhalch, 'Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music,' *Western Music and Its Others*, 2000: 15.

所呈現與蘊含的文化結構樣貌。延續後現代主義採用各式音樂素材的手法與態度，南管在這個作品中，被化約為吸引作曲家注意的聲音材料，而從其聲音特質思考如何符應與展現音樂作品的意義。

此外，楊聰賢在此作品中的創作策略，或能顯現出其對於在當代音樂作品中再現南管的態度：

「我沒有對傳統音樂有必然的使命感，我也不認為我想要寫一個音樂，然後人家一聽就說：『喔！這是臺灣作曲家。』我不想要人家馬上就可以 identify 說我是臺灣的作曲家。」⁸⁶

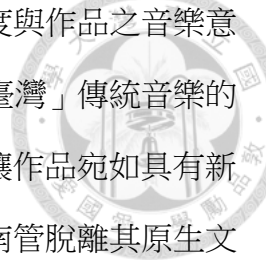
因此，在這個作品中，南管素材脫離了其關於「臺灣想像」的文化指涉性，而僅是作為相對保守、傳統的聲響而呈現。也就是說，作曲家選擇南管並非因為其與臺灣意識的連結，而是從作曲家主體性的考量下，藉由南管之聲完成該作品的音樂意涵。儘管楊聰賢採用南管的態度，或多或少亦受到臺灣社會對南管的想像與文化建構之影響，然而楊聰賢再現南管素材的方式則試圖「將傳統音樂從地域性的文化脈絡中抽離出來，成為新的意涵」，⁸⁷而產生如後現代文學創作中的互文性(intertextuality)現象，以文本的相互交織，提出新的文本與書寫策略。⁸⁸而這個作品在現代音樂技法與南管曲片段的相互參照之下，帶領聽者經驗一個由音樂時間所鋪陳、對於過去的緬懷的情感與意義。

綜上所述，現代音樂作曲家與文化社會潮流息息相關，而作曲家的作品亦往往流露出對社會事件的關懷，而這兩首在不同時空背景下所創作的作品，或能一觀二十多年來南管之於臺灣當代音樂創作的文化想像之轉變。具有「臺灣傳統」文化想像的南管，在《鄉音 II》中，賴德和從民族意識的角度強調其連結「臺灣」的文化想像；而在《傷逝》中，楊聰賢則從音樂文本的視角著眼於其「傳統」的聲音想像。儘管這兩個作品皆以西方樂器幾近原真地再現南管曲，但在烏茲所提

⁸⁶ 2011年6月10日於國立台北藝術大學與楊聰賢的訪談。

⁸⁷ 楊聰賢於2009年「臺灣南、北管與當代音樂創作研討會會議」的演講〈Musicologie que me veux tu〉內容。

⁸⁸ 廖炳惠，〈互文性〉，《關鍵詞 200》，2003: 143。



及之新國族主義與反本質主義的二元系譜中，作曲家的創作態度與作品之音樂意涵卻呈現了相異的取徑：賴德和以《鄉音 II》中展現其對於「臺灣」傳統音樂的認同，遍佈全曲的南管音聲想像與當時的創作環境相輔相成，讓作品宛如具有新國族主義精神；而楊聰賢的《傷逝》在其創作理念上欲實踐將南管脫離其原生文化脈絡的反本質主義思維，然作曲家選擇南管之意與作品中南管的清晰再現，或又讓這個作品隱含回到新國族主義之特質。以南管作為強化國族論述的《鄉音 II》，與將南管抽離文化脈絡的《傷逝》，得以一窺臺灣當代音樂創作中南管的多元想像空間。


第四章 結論



本論文從使用南管音樂素材的當代音樂作品中，討論南管於現代音樂的再現與其文化想像的關連性。南管究其歷史脈絡，具有連結中國與扎根臺灣的雙重文化定位，然而隨著臺灣政治社會情勢的轉變，南管逐漸被建構為具有代表性的「臺灣傳統」。另一方面，臺灣現代音樂作曲家自 1960 年代末即興起一股追溯傳統音樂的風潮，尋求自身音樂文化的根源以其作為音樂創作的泉源，亞洲、臺灣等具有民族主義標誌的作曲風格於焉產生。追尋傳統音樂，對臺灣作曲家而言具有雙重的矛盾，一方面在於延續實驗音樂的精神而追求異於西方藝術音樂的聲響，另一方面對於自身文化的反思而欲復興傳統，因此形成 1970 年代以來將傳統素材納入現代音樂作品的創作風貌。而南管介入當代音樂創作，則在 1990 年代之後有越來越多作曲家使用南管素材，這個時間點正是南管藉由政府、學界與國外樂界的重視，逐漸確立其作為臺灣傳統的合理性。因此，南管在臺灣社會的文化建構，亦影響著當代音樂創作中作曲家對南管的文化想像。

綜觀 1990 年至 2013 年間以南管素材創作的作品，可將之置於西方與東方、現代音樂與南管的二元文化論述之中，宛若烏茲所提出的新國族主義與反本質主義的二元頻譜，⁸⁹在這兩個端點中這些使用南管音樂素材的作品以不同的創作方法與作曲策略佔有不同的定位，從作曲家的創作手法來看，其選擇與運用南管音樂素材的方式，特別是南管在現代音樂作品中再現的比例與意義，以及作曲家選用南管素材的意圖，則呈現出南管於當代音樂創作中的文化建構與想像。關於融和非西方音樂之當代音樂作品的分類方式，宇間彌生以作曲家創作策略為主，將作品分為移轉、混合與混合三種層次類型，本論文則以南管再現的比例與角色為主，將之分為南管作為豐富樂曲聲響的材料，與南管作為樂曲結構之主體兩大類型。不同的分類法下呈現的不僅是作曲家的創作思維，更展現「西方」與「東方」

⁸⁹ Christine Utz. "Neo-Nationalism and Anti-Essentialism in East Asian Art Music since the 1960s and the Role of Musicology," in *Contemporary Music of East Asia*.



的權力架構於當代音樂作品中的對抗與消長。而在這些以南管為創作材料的作品中，作曲家再現南管的手法，逐漸從解構南管音樂元素作為特殊音樂聲響效果，到在作品中盡可能建構傳統南管曲的風采，這個建構南管的創作趨勢恰與臺灣社會中南管文化建構的確立逐步一致。這或可彰顯南管在十幾年來學術研究的成果乃成為作曲家可深入理解南管，進而有深度地納入南管音樂美學概念進行創作，並有機會與非受西方音樂教育的南管樂人合作，然而，南管音樂與現代音樂美學、形式等的差異，亦成為作曲家創作主體性的限制，而作曲家如何在創作這類混雜性音樂作品中，既要追求南管的再現，亦要展現其創作主體性，則成為作曲家挪用南管素材的挑戰。


作曲家作為美學主體與南管作為文化客體之間的關係，皆在作品中引用南管曲的《鄉音 II：南管音樂的聯想》與《傷逝》，作為本論文討論的兩個典型。在這兩個作品中，作曲家皆有意識地採用南管素材，而此南管素材的再現皆讓聆聽者意識到以及喚起南管意象。但由於作曲家使用南管的原因、音樂的敘述策略、對於南管的文化想像皆不同，而使得南管的文化意涵產生多元詮釋的可能性。面對南管之於臺灣傳統的文化建構，賴德和於《鄉音 II》中以加強「臺灣想像」之國族論述的目的再現南管音樂，以南管音樂的特殊聲響，藉此強調臺灣作曲家與其他世界作曲家的差異性，而南管則成為音樂文化建構的媒介。相對地，楊聰賢在《傷逝》中的音樂敘述策略，並非強調南管與臺灣想像的連結，而是以南管曲與現代音樂聲響作為兩個相對的音樂事件，於作品中展開其對話與拉扯，藉此呈現作曲家所欲傳達的情感與意義。這兩首作品，在烏茲的新國族主義與反本質主義的二元概念中，乍看之下，似乎正好作為兩個相對觀點的範例，但究及作品中音樂素材的再現與作曲家的創作態度則在此理論架構下呈現了矛盾的特質，如《傷逝》中作曲家在作品中清晰再現的南管音樂，一方面素材的選擇隱含著作曲家潛在的文化認同，但另一方面楊聰賢的創作理念時則欲讓南管脫離其原生文化脈絡，而在作品中強調南管的聲響特質。因此，作為「臺灣想像」文化建構的南管，隨著社會風潮的轉變，當代音樂創作中亦在不同時間點以對此作出不同的回

應，建構與解構其文化想像，而讓南管在當代音樂的角色具有更多的可能性。

如今，在後現代的情境之下，或能進一步思考「臺灣」作曲家的定位，臺灣作曲家藉由傳統音樂素材劃出與非臺灣作曲家的界線，強調臺灣作曲家在全球當代音樂創作中的特殊性；但另一方面，臺灣作曲家亦試圖抹除這條界線，而走入大環境下的當代音樂行列之中。在民族主義與國際主義之間擺盪，傳統音樂素材對於作曲家的意義則有更多詮釋空間。此外，近年來臺灣當代音樂創作中，各種傳統音樂素材越來越被作曲家廣為運用，而挪用與再現傳統音樂素材的意義與目的，隨著多重的歷史與社會脈絡而具有不同層次的文化意涵。本論文僅是以「南管」作為觀看臺灣現代音樂發展中之切入點，而其他傳統音樂元素在當代音樂創作中的再現與意義仍有待深入研究與整合，期能以以往在當代音樂研究中被忽視的傳統素材視角，探究現代音樂的多元面貌。

參考文獻

- 王甫昌。2002。《當代臺灣社會的族群想像》。臺北：國立臺灣大學。
- 王筱青。2011。《亞洲作曲家聯盟大會暨音樂節之探討》。臺北：國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文。
- 王櫻芬。1994。〈從【長滾】看南管滾門曲牌分類系統〉，收於《千載清音—南管：八十三年度全國文藝季彰化縣學術研討會論文集》，王櫻芬主編。彰化：彰化縣立文化中心。
- 。2000。〈淺談臺灣南管館閣文化的傳統與變遷〉，收於《本土音樂的傳唱與欣賞》，林谷芳主編。臺北：國立臺灣傳統藝術中心。
- 史惟亮。1962。〈維也納的音樂節（中）〉。《聯合報》，6月21日，臺北，8版。
- 呂鈺秀。2009。《臺灣音樂史》。臺北：五南出版社。
- 呂錘寬。1986。《臺灣的南管》。臺北：樂韻出版社。
- 。2005。《臺灣傳統音樂概論·歌樂篇》。臺北：五南出版社。
- 。2011。《南管音樂》。臺北：晨星出版社。
- 宋育任。2008。〈根植於傳統的創新——潘皇龍、曾興魁和錢南章留德時期音樂風格的研究〉，《關渡音樂學刊》，8：77-100。
- 。2013。〈潘皇龍與錢南章 1980 年代至今的跨文化音樂研究初探〉，《藝術評論》，24：37-75。
- 周倩而。2006。《從士紳到國家的音樂：臺灣南管的傳統與變遷》。臺北：南天出版社。
- 周璟筠文字編輯。2009。《音樂無界限·交織生命樂章的作曲家：賴德和》。臺北：國立台北藝術大學。
- 林珀姬。2011。《南管樂語與曲唱理論建構》。臺北：國立台北藝術大學。
- 林暉鈞。2012。〈臺灣當代音樂創作的處境--楊聰賢專訪〉，《藝術觀點》49：42-49。

- 
- 林幗貞。2009。《從文化認知現象解讀臺灣當代嚴肅音樂創作(1980-2005)》。臺北：國立臺灣師範大學音樂研究所博士論文。
- 。2010。〈臺灣傳統音樂素材在當代音樂創作中之「形變」與「質變」〉，《臺灣音樂研究》，10：107-131。
- 班納迪克·安德森(Benedict Anderson)。2010。《想像的共同體：民族主義的起源與散布》(Imagined Communities: Reflection on the Origin and Spread of Nationalism)，吳叡人譯。臺北：時報出版。
- 許常惠。1982。《鹿港南管音樂的調查與研究》。彰化：鹿港文物維護地方發展促進委員會。
- 許常惠。1988。《尋找中國音樂的泉源》。臺北：水牛圖書。
- 。2005。《臺灣音樂史初稿》。臺北：全音音樂出版社。
- 許常惠、呂鍾寬、鄭榮興。2002。《臺灣傳統音樂之美》。臺北：晨星出版社。
- 莊效文。2005。〈一種「儀式性」行為——談楊聰賢的音樂創作〉，《關渡音樂學刊》，2：71-98。
- 。2010。《新視野的浮現：半世紀以來臺灣音樂創作的論述》。臺北：國立台北藝術大學音樂學研究所博士論文。
- 連憲升。2009。〈聲音，歌與文化記憶—以臺灣當代作曲家之作品為例〉，《關渡音樂學刊》，10：86-112。
- 陳慧珊。2007。〈跨文化美學的音樂詮釋——以臺灣當代作曲家之藝術觀為例〉，《藝術學報》，81：211-226。
- 陳衍吟。1998。《南管音樂文化研究——由歷史向度、社會功能與美學體系談起》。臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文。
- 陳亭卉。2011。《許常惠的音樂行腳：「民歌採集運動」、「民族音樂調查隊」、「彰化縣民俗曲藝田野調查」之影音呈現》。臺北：國立臺灣師範大學民族音樂研究所多媒體應用組碩士論文。
- 陳俊甫。2006。《當代音樂中鑼鼓聲響元素之應用：以賴德和的音樂創作《年節

- 組曲》(1979年鋼琴版/1994-1995年管絃樂版)為例》。臺北：國立臺北藝術大學傳統音樂學系碩士論文。
- 陳郁秀。2001。《郭芝苑—沙漠中盛開的紅薔薇》。臺北：時報出版。
- 教育部文化局編。1971。《中華民國第一屆文藝季》。臺北：教育部文化局。
- 國立藝術學院傳統藝術研究中心編。1994。《開臺新境·文化元年：83年度全國文藝季精華錄》。臺北：國立藝術學院傳統藝術研究中心。
- 張怡先。1988。《民國五十六年民歌採集運動始末及成果研究》。臺北：國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。
- 游素鳳。1990。《臺灣近三十年「現代音樂」發展之探索：1945-1975》。臺北：國立臺灣師範大學音樂學研究所。
- 游慧文。1997。《南管館閣南聲社研究》。臺北：國立藝術學院音樂研究所碩士論文。
- 溫秋菊。2007。《論南管曲門頭(mng-thâu)的概念及其系統》。臺北：國立臺灣師範大學音樂學系博士班博士論文。
- 黃雅蘭。2004。〈解嚴後看臺灣現代音樂創作中的本土化現象〉，《關渡音樂學刊》，1：135-151。
- 楊素晴總編輯。1994。《千載清音—南管：八十三年度全國文藝季彰化縣成果專輯》。彰化：彰化縣立文化中心。
- 楊聰賢，2000。《行到水窮處，坐看雲起時：時空經緯下的生命情調與創作理念》，臺北：樂韻出版社。
- 潘皇龍。1995。〈音想意境音樂創作的理念〉，《藝術評論》，6：117-136。
- 廖珮如。2003。《「民歌採集」運動的再研究》。臺北：國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文。
- 廖炳惠。2003。《關鍵詞 200》。臺北：麥田出版。
- 趙永男。1984。《南管音樂》。南投：臺灣省政府教育廳交響樂團。
- 鄭雅慧。2003。《音樂作為情感符號及其在語意上之指引：楊聰賢【鋼琴小協奏

- 曲】之詮釋初探》。臺北：東吳大學音樂學系碩士論文。
- 蔡郁琳。1996。《南管曲唱唸法研究》。臺北：國立臺灣師範大學音樂學系碩士班碩士論文。
- 賴德和。1973。〈論樂殘箋之一：書被催成墨未濃〉，《音樂與音響》，2：18-21。
- 。1973。〈論樂殘箋之二：路遠不需愁日募〉，《音樂與音響》，3：26-29。
- 。1973。〈論樂殘箋之三：莊生曉夢迷蝴蝶〉，《音樂與音響》，4：62-65。
- 。1973。〈論樂殘箋之四：眾裏尋它千百度〉，《音樂與音響》，5：36-41。
- 。1974。〈論樂殘箋之五：一種東風兩樣心〉，《音樂與音響》，7：38-41。
- 。1985。《平劇鑼鼓影響現代樂曲創作之研究》。臺北：全音音樂出版社。
- 。1999。〈我的音樂歷程〉，收於《國立藝術學院音樂系八十七學年度音樂學研討會論文集》。臺北：國立藝術學院。
- 。2002。《賴德和音樂創作報告》。台北：上聿文化事業。
- 。2005。〈五度重疊和聲〉，《藝術觀點》，25：21-27。
- 盧佳培。2001。〈賴德和：舞劇《紅樓夢》音樂創作探源〉。臺北：國立台北藝術大學音樂學系音樂碩士班碩士論文。
- 韓凱，1996。〈做為一種文化象徵的南管歷史〉，收於《「音樂的傳統與未來」國際會議論文集》，明立國編。臺北，行政院文化建設委員會
- 簡巧珍。2012。《二十世紀六零年代以來臺灣新音樂發展之軌跡》。臺北：美商EHGBooks 微出版公司。
- 蕭阿勤。2012。《重構臺灣：當代民族主義的文化政治》。臺北：聯經出版。
- 蕭植穗。2005。《「時代精神」到「民族精神」—從「時間」與「空間」的辯證論許常惠現代音樂運動的接受史(1950-1970)》。新竹：國立交通大學音樂研究所碩士論文。
- 賽尚圖文編輯群。2005。《天龍八部，笑傲樂壇—樂團的掌舵者》，《樂覽》，78：11-23。
- 顏綠芬主編。2006。《臺灣當代作曲家》。臺北：玉山社。

顏佩如。2009。《論賴德和的音樂藝術：民族主義、創作理念和現代性》。臺北：
國立臺北藝術大學音樂學系碩士在職專班碩士論文。

謝昀倫。2010。〈Jonathan Kramer 的音樂時間理論於賴德和與楊聰賢作品分析之
運用〉。臺北：國立台北藝術大學音樂學研究所碩士班碩士論文，

蘇昭英。2001。《文化論述與文化政策：戰後臺灣文化政策轉型的邏輯》。臺北：
國立台北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文。

Born, Georgina and Hesmondhalch, David. 2000. *Western Music and Its Others*.
London: University of California.

Chen, Mon Shan. 2002. "Applications of Ancient Chinese Music Nanguan in the
Selected Works of Living Composer: Wen Loong-Hsing." Ph. D. diss., New York
University.

Guy, Nancy. 1995. "Peking Opera as 'National Opera' in Taiwan: What's in a Name,"
Asian Theatre Journal, 12/1, 85-103.

Heifetz, Robin J.. 1984. "East-West Synthesis in Japanese Composition," *The Journal
of Musicology*, 3/4, 443-455.

Herd, Judith Ann. 1989. "The Neonationalist Movement Origins of Japanese
Contemporary Music," *Perspectives of the Music*, 27/2, 118-163.

Mittler, Barbara. 1997. *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong
Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949*. Wiesbaden:
Harrassowitz.

Mittler, Barbara. 1996. "Mirrors & Double Mirrors – The Politics of Identity in New
Music from Hong Kong and Taiwan," *Chime*, 9 4-44.

Rao, Nancy Yunhwa. 2002. "Hearing Pentatonicism Through Serialism: Integrating
Different Traditions in Chinese Contemporary Music," *Perspectives of New
Music*, 40/2, 190-231.

Rao, Nancy Yunhwa. 2007. "The Tradition of Luogu Dianzi (Percussion Classics) and

Its Signification in Contemporary Music,” *Contemporary Music Review*, 26/5, 6: 511-527.



Ryker, Harrison ed. 1991. *New music in the Orient: Essays on composition in Asia since World War II*. Buren, the Netherlands: F. Kurf.

Uno Everett, Yayoi and Lau, Frederick ed. 2004. *Locating East Asia in Western Art Music*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press.

Utz, Christian. 2003. “Listening Attentively to Cultural Fragmentation: Tradition and Composition in Works by East Asian,” *The World of Music*, 45/2, 7-38.

———. 2014. ‘Neo-Nationalism and Anti-Essentialism in East Asian Art Music Since the 1960s and the Role of Musicology,’ in *Contemporary Music of East Asia*. Seoul: Seoul National University Press.

Wang, Ying-Fen. 2003. “Amateur Music Clubs and State Intervention: the Case of Nanguan Music in Postwar Taiwan,” *Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folklore*, 141, 95-167.

【會議手冊與節目冊】

行政院文化建設委員會主辦。1982年9月至11月。《傳統與創新—中華民國七十一年文藝季》。

——。1983年10月至12月。《傳統與創新—中華民國七十二年文藝季》。

——。1984年9月至12月。《中華民國七十三年文藝季》。

——。1985年12月。《中華民國七十四年文藝季》。

——。1986年10月3日至15日。《中華民國七十五年文藝季》。

——。1987年9月20日至10月23日。《中華民國七十六年文藝季》。

——。1988年9月6日至12月31日。《中華民國七十七年文藝季》。

——。1989年9月7日至12月31日。《中華民國七十八年文藝季》。

——。1990年9月14日至12月31日。《中華民國七十九年文藝季》。

——。1991年9月14日至12月31日。《中華民國八十年文藝季》。
——。1992年10月3日至12月31日。《中華民國八十一年文藝季》。
——。1993年12月至4月。《中華民國八十三年度全國文藝季》。
亞洲作曲家聯盟。1976年11月25日至12月2日。《第四屆亞洲作曲家聯盟大會暨音樂節大會紀錄》。

——。1994年5月22日至28日。《邁向亞太音樂新紀元回顧與展望：第十六屆亞洲作曲家聯盟大會暨音樂節》。

——。1998年9月20日至26日。《東方亞洲音樂的新發現—探索音樂中的東方哲學意味》。

——。2011年11月26日至12月3日。《跨越時空的藩籬亞洲作曲家聯盟2011年大會暨音樂節》。

國立臺灣師範大學民族音樂研究所主辦。2009年5月8日。《臺灣南、北管與當代音樂創作：創作心得發表與學術研討會議手冊》。

Asian Composers` League. 1975. 10.12-18. *Third Asian Composers` League Conference-Festival Final Report.*

——. 1978. 3.11-19. *The Fifth Asian Composers League Conference-Festival.*

——. 1979. 10.11-19. *The 6th Asian Composers` League Conference / Festival 1979.*

——. 1981. 3.5-11. *The Asian Composers Conference and Festival Hong Kong.*

——. 1984. 11.24-12.10. *Asia Pacific Festival and Composers Conference.*

——. 1985. 9.18-21. *The Asian Composers` Conference Australia '85.*

——. 1986. 10.19-25. *ACL 11th General Assembly Conference/Festival.*

——. 1990. 3.21-27. *Asian Music Festival '90.*

——. 1992. 11.27-12.5. *Asia Pacific Festival.*

——. 1993. 10.17-24. *Asian Contemporary Music Festival '93 Final Report.*

——. 1994.5.22-28. *The 16th Conference & Festival of the ACL Final Report.*

- 
- . 1995.12.2-9. *The Bangkok Music Festival '95*.
- . 1997.1.20-26. *TUNUGAN '97*.
- . 1998.9.20-26. *Discovery of Asian Music: Discovering the Significance of Oriental Philosophy in Music—The 19th Conference and Festival of the ACL Final Report*.
- . 2000.8.3-9. *Asian Music Week 2000 in Yokohama*.
- . 2001.10.27-30. *Federation Music Week: Contemporary Music of Australia and the Asia Pacific*.
- . 2002.5.3-9. *2002 Asian Contemporary Music Festival*.
- . 2003.9.17-23. *Asian Music Festival in Tokyo Final Report*.
- . 2004.10.18-24. *Asian Music Festival 2004 in Israel*.
- . 2005.8.8-16. *The World New Music Festival and Conference 2005, Bangkok*.
- . 2007.11.22-12.1. *Music & Beyond—ISCM-ACL World Music Days 2007 Hong Kong*.
- . 2009.3.6-4.2. *2009 Asian-Pacific Contemporary Music Festival*.

【網路資料】

臺灣大百科全書：九甲戲。<<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=20989>>。

上網日期：2013年11月25日。

【樂譜】

李子聲。《南·樂 II》。李子聲提供。

馬定一。《四時景》。馬定一提供。

張瓊櫻。《南之音》。張瓊櫻提供。

陳士惠。《「推枕著衣」—南管新唱》。陳士惠提供。

楊聰賢。《三更擊古》。楊聰賢提供。

——。《傷逝》。楊聰賢提供。

潘皇龍。《釋·道·儒》。潘皇龍提供。

蔡凌蕙。《南管足鼓協奏曲》。蔡凌蕙提供。

——。《琴想 IV》。蔡凌蕙提供。

——。《琴想 V》。蔡凌蕙提供。

——。《毀壞的城市》。蔡凌蕙提供。

賴德和。《鄉音 II——南管音樂的聯想》。賴德和提供。

——。《吾鄉印象：第一樂章》。賴德和提供。

