

# 想像臺灣？臺灣當代音樂創作中的南管

國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文

楊宜樺

## 論文摘要

### 一、緒論

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，並將之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的素材之一。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，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》與楊聰賢《傷逝》兩個作品為例，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。

## （一）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，民國初年南管極盛時期，全臺約有六十多個南管社團，<sup>1</sup>然因社會型態的變遷，以及國民政府來臺以後全然「中國化」的文化政策<sup>2</sup>下，南管逐漸沒落，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。<sup>3</sup>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，使得政府意識到「收復失土、回歸祖國」的不可能性，終將眼光轉而關注於臺灣在地。

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。<sup>4</sup>此民歌採集運動的豐碩成果不僅為臺灣傳統音樂留下珍貴資料，也興起一波臺灣傳統音樂研究的浪潮。1978 年許常惠創立「中華民俗藝術基金會」，並發起民族音樂調查隊，至南館館閣鹿港聚英社進行田野錄音。<sup>5</sup>1981 年中華民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

---

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

<sup>2</sup> 如 1966 年施行的中華文化復興運動。

<sup>3</sup> 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。

<sup>4</sup> 1965 年史惟亮創立「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。1967 年史惟亮與許常惠成立「中國民族音樂研究中心」，為接續民族音樂工作的專責機構，並擴大民歌採集運動的規模。1967 年 7 月底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，採集內容包括臺灣原住民音樂，以及福佬、客家民歌等，共採集兩千多首民歌，可謂是繼日治時期黑澤隆朝之後，臺灣人自發性進行的最大規模與最有系統之臺灣民族音樂採集工作。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)。

<sup>5</sup> 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，2011)。

老、最豐富的中國傳統音樂文化資產之歷史價值。<sup>6</sup>1982年南管館閣臺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。此次展演不僅令南管精緻的唱奏藝術受到國外樂界空前的關注，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，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。此波南管研究風潮亦與1980年代臺灣文化思潮與文化政策的轉型息息相關，特別是從戰後國民政府所實施的中華文化復興運動，至1982年成立文化建設委員會(以下簡稱文建會)後所施行的一系列活動與計劃。<sup>7</sup>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，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備受重視。

有趣的是，在南管的初始研究中，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。<sup>8</sup>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」閩南音樂文化之文化展示，而其文化想像與認同則歸於中國。<sup>9</sup>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；二為南管中性的政治定位，使得南管在中國／臺灣文化意識的過渡與模糊階段，謀得雙方認可的傳統音樂價值；三為經由國內外學者的認可，隨著「回歸鄉土」的思潮，推波助瀾地讓南管與臺

<sup>6</sup> 周倩而，《從仕紳到國家的音樂—臺灣南管的傳統與變遷》，215-216。

<sup>7</sup> 蘇昭英《文化論述與文化政策：戰後臺灣文化政策轉型的邏輯》(臺北：國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文，2001)一文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。

<sup>8</sup> 許常惠，《鹿港南管音樂的調查與研究》，1982。

<sup>9</sup> 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。

灣傳統音樂畫上等號。<sup>10</sup>此番情況更可從文建會自 1982 年開始舉辦的文藝季觀之，在數屆文藝季節目中皆可看到南管音樂、南管戲作為展演重點，而 1994 年當文藝季改制為各縣市文化局主辦，南管更成為彰化鹿港的藝術形象與地方符號。

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，並隨著政府文化政策的在地化，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，爾後復興的南管已非原貌，兩地南管音樂風格差異漸大，讓南管樂人逐漸確立臺灣南管的特殊性。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。

## （二）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，隨著落實於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，日治時期日本政府實行以西方藝術音樂作為主體的音樂教育體制，更為西方音樂在臺灣的發展建立穩固基礎，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。<sup>11</sup>二戰之後，接收臺灣的國民政府之音樂教育仍奉西方音樂為圭臬，並於高等教育機構設立音樂系。<sup>12</sup>但因著政治情境的轉變，隨著國民政府來臺的大陸作曲家成為戰後臺灣音樂教育的主要領導人物，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

---

<sup>10</sup> Wang, Ying-Fen, 'Amateur Music Clubs and State Intervention: the Case of Nanguan Music in Postwar Taiwan' (*Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folklore*, 141(2003)), 109-115.

<sup>11</sup> 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：國立臺北藝術大學音樂學研究所博士論文，2011），31。

<sup>12</sup> 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。

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，則在政局轉換之際，逐漸成為「失聲的一代」。

1960年，許常惠於中山堂舉辦的作品發表會<sup>13</sup>引起臺灣樂界的熱烈討論，並帶來現代音樂創作發表的風潮，許多作曲家組織<sup>14</sup>紛紛為臺灣音樂創作注入新血。另一方面，浸處於西式音樂教育環境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？」<sup>15</sup>獲得許常惠的正面回應，逐漸思考以中國音樂為創作基礎的可能性，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年代之後潘皇龍等作曲家歸國，帶回更為前衛的新音樂創作手法，為臺灣音樂界打開新的視野。隨著不同世代作曲家對現代音樂的推廣與傳承，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，形成1990年代之後多元兼容的臺灣音樂創作面貌。

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；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），其音樂創作偏向二十世紀初之運用東方傳統音樂元素，游移於調性音樂與無調性音樂之間的創作技法；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；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；而1990年代中期之後逐漸嶄露頭角的年輕作曲家，不僅有先

---

<sup>13</sup> 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，對於彼時臺灣音樂創作而言，仍相對地「現代」。因此，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。簡巧珍，《二十世紀六零年代以來臺灣新音樂發展之軌跡》，37。

<sup>14</sup> 如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。

<sup>15</sup> 史惟亮，〈維也納的音樂節（中）〉，《聯合報》，1962/6/21，第八版。

受教於前幾個世代作曲家之下、後至國外學成歸國者，亦有全然於臺灣音樂教育環境下栽培出來的作曲家。<sup>16</sup>本論文探討之現代音樂創作主要為第三代以後至今仍活躍於臺灣樂壇之作曲家作品。

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在具有作曲家身分的史惟亮與許常惠的帶領下，其作曲學生得以接觸到逐漸式微的傳統音樂，開啟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。1973 年史惟亮發起的「中國現代樂府」，以及林懷民的「雲門舞集」皆為 1970-80 年代的臺灣現代音樂創作提供一個讓作曲家探索、創作與發表具中國傳統音樂元素與現代音樂技法作品之舞台，展現當時代「中國民族主義」特質的臺灣當代音樂創作。<sup>17</sup>同年成立的「亞洲作曲家聯盟」(The Asian Composers' League, ACL)，<sup>18</sup>不僅作為亞洲作曲家倡導亞洲地區現代音樂「傳統與創新」的平台，亦成為現代音樂作曲家接觸與瞭解傳統音樂的場合，其中，南管多次作為亞洲作曲家聯盟大會暨音樂節中臺灣傳統音樂之代表性節目。

在 1960 年代後以尋找中國傳統音樂的泉源進行新音樂創作的臺灣當代音樂發展脈絡下，北管、客家民歌、原住民音樂等逐漸成為作曲家引用的素材之一。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。此時正逢臺灣社會政治氣氛的轉變，民族意識與傳統建構逐漸從「中國」落實到「臺灣」，在本土化風潮之下，南管

---

<sup>16</sup> 第一代作曲家如江文也(1910-1983)、陳泗治(1911-1992)、郭芝苑(1921-2013)等；第二代作曲家如許常惠、盧炎(1930-2008)、馬水龍(1939-)等；第三代作曲家如賴德和(1943-)、曾興魁、潘皇龍(1945-)等；第四代作曲家如楊聰賢(1952-)、潘世姬(1957-)、金希文(1957-)等；第五代之後的作曲家如洪崇焜(1963-)、李子聲(1965-)、蔡凌蕙(1973-)等。此世代劃分參考自林楓貞，《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，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。

<sup>17</sup> 就當時政經環境與民族意識而言，此「傳統」取向乃為大中國論述下之以中國傳統音樂為主。

<sup>18</sup> 該會於 1973 年由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)等在香港成立。該會宗旨為「以亞洲傳統音樂作為創作亞洲現代音樂的泉源。」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。

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各個作曲家選用南管素材創作的態度與目的，亦彰顯南管的文化想像，在其模糊定位與搖擺的文化認同中所產生的多元可能性。

### （三）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涵。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，更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。

喬治那·伯恩(Georgina Born)和大衛·海默哈夫(David Hesmondhalgh)認為討論現代音樂創作中挪用與再現非西方音樂素材，必須先思考文化、權力、族群和階級的架構與關係，尤其是 1980 年代之後發展的後殖民主義的研究與批評，如愛德華·薩依德(Edward Said)所提出之「東方主義」(Orientalism)。<sup>19</sup>然在後殖民情境下，非西方國家基於與原西方殖民文化的抗衡，在後殖民社會影響下展開新國族主義的文化實踐，如同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，使得帶有「新東方主義」(neo-Orientalism)色

---

<sup>19</sup> 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)所提出之「東方主義」(Orientalism)，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，這樣一種具西方中心主義的本位思考。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.

彩的音樂實踐於焉展開，<sup>20</sup>產生如芭芭拉·米特勒(Barbara Mittler)所言之「雙鏡效應」(double mirrors effect)現象。<sup>21</sup>

臺灣自 1980 年代之後隨著政治社會情勢的轉變，逐漸抬頭的臺灣意識，在臺灣民族主義高漲之下，亦展開以之為主的文化論述。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，以及 1980 年代後蔡小月與臺南南聲社於國際上大放異彩，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。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。<sup>22</sup>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。<sup>23</sup>

臺灣的西方嚴肅音樂發展，乃因殖民主義而產生文化空間的擴張與移轉，必然產生「西方」與「非西方」的辯證。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

---

<sup>20</sup> John Corbett, 'Experimental Oriental: New Music and Other Others,' in *Western Music and Its Others* (London: University of California, 2000), 180.

<sup>21</sup> Barbara Mittler, 'Mirrors & Double Mirrors – The Politics of Identity in New Music from Hong Kong and Taiwan,' (*Chime*, 9(1996)): 4-44.

<sup>22</sup> Georgina Born and David Hesmondhalch, 'Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music,' 15-16.

<sup>23</sup> 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。



與文化認同相連結。<sup>24</sup>而關於臺灣音樂創作與臺灣歷史之間的互動與關係，林幗貞《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，可提供筆者作為進一步理解與探討之基礎。

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。

## 二、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。對於當時的現代音樂作曲家而言，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

---

<sup>24</sup> 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〉，《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；林幗貞，〈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。

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。然，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，因而在延續著對不同於西方古典音樂的聲響探索與實驗時，乃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。

### （一）使用南管素材的當代音樂作品

儘管南管自 1970 年代即為作曲家所知，然 1990 年代之後，方有更多作曲家取材於南管音樂，這或與 1980 年代末臺灣意識之形塑有其關聯性。從表一所列出之運用南管音樂素材的現代音樂作品中，數十年來取材南管的音樂作品並不多，1990 年代之前僅有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，進入 21 世紀後，有更多年輕一輩的作曲家於作品中使用南管素材。近幾年來，幾乎每年都有一至兩首此類作品發表，可見使用南管音樂素材創作的方式越來越普遍，作曲家對南管亦更為熟悉。

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》	嗩吶、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弦樂團	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

【表一】1973-2013 年使用南管素材創作的當代音樂作品

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。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。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，而讓這些作品彰顯各異其趣的作品意涵。

此外，從樂器編制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，雖然這乃受1991年現代音樂協會與臺北市立國樂團合作的影響，<sup>25</sup>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，反映出當作曲家以中國傳統樂器進行創作時，乃將南管音樂視為符合中國音樂語法的素材之一。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，這樣的編制可與傳統南管之上四管編制<sup>26</sup>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。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，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明顯再現，使得這些作品更顯特殊。

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。

## （二）南管音樂特徵

南管音樂主要可分為「指」、「曲」、「譜」三大類。<sup>27</sup>無論是哪一類別，南管

<sup>25</sup> 自1987年起臺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，並與臺北市立國樂團合作，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。

<sup>26</sup> 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。

<sup>27</sup> 「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，上四管中由執拍者唱曲，這部分可謂是南管音樂之精華，目前市面上出版的南管音樂相關影音，大多數皆為錄製南管「曲」；「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，僅載有工尺譜。林珀姬，《南管樂語與曲唱理論建構》，15-16。呂鍾寬，《南管音樂》，232。

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，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」，<sup>28</sup>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更加豐富。

從樂曲速度觀之，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，但其作為南管音樂的普遍特徵，在現代音樂作品中仍可成為呼應南管音樂意象之音樂設計。

雖然南管音樂內容相當多元繁雜，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，<sup>29</sup>以及南管琵琶之特殊演奏技巧，如南管起始所使用的「撚指」。<sup>30</sup>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相合。<sup>31</sup>除此之外，樂曲中每一樂句起始處，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。因此，就聽覺上而言，「撚指」亦扮演了區分樂段或樂句的角色。由琵琶的撚指起始，隨後洞簫與二絃各以裝飾音「引空」，<sup>32</sup>隨著歌者的「叫字」進入南管音樂的第一撩（或拍），是聆賞者普遍對南管音樂的第一印象。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，營造出輕拍(upbeat)到重拍(downbeat)的張力推進

<sup>28</sup> 「同宮的管門」指的是不同音域的音階形式皆相同；「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。呂鍾寬，《南管音樂》，149-151。

<sup>29</sup> 林珀姬，《南管樂語與曲唱理論建構》，160-161。

<sup>30</sup> 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。

<sup>31</sup> 呂鍾寬，《南管音樂》，228-229。

<sup>32</sup> 林珀姬，《南管樂語與曲唱理論建構》，56。

與解放。

南管另一最為人所知的演奏特徵，即是支聲複音(heterophony)的織體表現。以南管展演常見的編制「上四管」而言，<sup>33</sup>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。點狀與線狀聲響的配合、支聲複音的實踐，亦是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。

### （三）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，大至樂曲結構的仿效，小至音樂特徵的呈現，皆能讓作品呈現出南管聲響特徵。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；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，猶如作曲家對南管音樂的再詮釋。

以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

---

<sup>33</sup> 另一常見的編制為「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」會再加入嘜仔，此編制常用於整絃活動的開場。

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。

南管音樂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。以 1991 年潘皇龍的《釋·道·儒》<sup>34</sup>其中第三首〈人間世〉為例，該曲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，例如模仿南管樂曲的起始處「引空」、琵琶演奏法「甲線」，<sup>35</sup>安排以彈撥樂器為「骨」、管弦樂器為「肉」，以支聲複音的織體展現各樂器音色之獨特性。

引用素材作為作品主題或發展動機是相對常見的手法，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，常作為他們作品中顯而易見的主題或動機，如郭芝苑、賴德和之作品。近年來，有越來越多作曲家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《Pensée IV》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。蔡凌蕙《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，並依據《望明月》的曲辭旋律之大、小韻作為樂句的基本架構，而之後的《琴想 IV》(2010)

<sup>34</sup> 這首為笛簫、笙、琵琶、古箏、胡琴與擊樂所作的傳統絲竹室內樂作品，包含五首樂曲，分別為〈天機〉、〈姻緣〉、〈人間世〉、〈輪迴〉與〈天、地、人合一〉。

<sup>35</sup> 「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。

與《琴想 V》(2011)，更進一步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。

與前述作品不同，有些作曲家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“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，如賴德和《鄉音 II：南管音樂的聯想》(1997)與楊聰賢《傷逝》(2008)，這兩個作品將在後文有更進一步的探討。

#### (四) 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，或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，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》。

前文所提及之南管音樂特徵與音樂結構的關係，常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參照。以李子聲的《南·樂 II》為例，該作品以仿南管式的支聲複音為主要創作手法，樂曲主要旋律為一段仿南管音型的曲調，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，強調板速的變化，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。

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，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，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)，<sup>36</sup>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，例如以鋼琴的琶音演奏技法來詮釋南管琵琶的撚指。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與之相映。

### (五) 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。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相當一致。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

---

<sup>36</sup> 此作品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》(五六四乂管)、《共君斷約》(四空管)與南管譜〈棉搭絮〉(五空管)。

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。

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，有更多層次的文化詮釋空間。

### 三、文化認同與想像：南管之餘臺灣作曲家

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》。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。

#### （一）賴德和《鄉音 II：南管音樂的聯想》

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」<sup>37</sup>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

---

<sup>37</sup> 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

過程，特別是賴德和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，這些錄音資料喚起賴德和兒時對南北管、歌仔戲的音樂記憶，皆成為賴德和往後音樂創作的養份。<sup>38</sup>1974 年後賴德和密切與林懷民「雲門舞集」合作，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。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，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。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。

《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」。<sup>39</sup>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。

《鄉音 II》為小提琴與室內樂，從樂器編制上即令人聯想到南管的基本樂器組合：上四管。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，

---

前身。

<sup>38</sup> 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。

<sup>39</sup> 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。

引領整首樂曲的進行。這個作品可分為兩個段落，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，呼應一曲完整的南管音樂速度。

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，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。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。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。

《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。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》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。

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。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。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。

綜上所述，賴德和於《鄉音 II》中以各種方式再現南管音樂的多種樣貌。在

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；在音樂素材上，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，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。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。

## （二）楊聰賢《傷逝》

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，現為國立臺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；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，而有較多以十二音列手法的創作，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；<sup>40</sup>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。<sup>41</sup>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，且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，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。在構思這個作品之時，有感於父親生命的流逝，宛若樂曲中所置入的南管音樂在現代社會的境況，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。<sup>42</sup>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。<sup>43</sup>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。前者的特色在於無論是在音高或是音色上皆有明顯地聲部導進，相對較為規範的節奏與速度，以及其所運用的音程旋律多以大、小二（七）度與增減音程組成；後者則包括不斷迴繞的旋律、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。

依據這兩種明顯對比之聲響的安排與敘述策略，可將這個作品分為四個段落。第一段以現代音樂的聲響為主，並有許多二度反向開展的音型，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。現代音樂聲響在第一樂段從一

---

<sup>40</sup> 莊效文提及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。

<sup>41</sup> 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。

<sup>42</sup> 楊聰賢訪談，2011/06/10。

<sup>43</sup> 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。同上註。

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相繼以同節奏但差小二度的方式反覆逆行快速演奏，在樂曲張力達到高點時即轉而下，雙簧管的似五聲音階聲響，預示並帶入與眾不同的第二段。

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，第二樂段呈現出「傳統」聲響色彩。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，到最後僅餘一片「現代」音樂聲響，進入第三段落。

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，但藉由各聲部節奏上的錯位，帶出樂曲的高潮。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」。

於《傷逝》中再現的南管曲《風落梧桐》，在楊聰賢的敘述策略下，作為作品的時間性音樂事件之一，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，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。

### （三）南管作為「臺灣·傳統」的音樂意涵

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)；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」；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；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。<sup>44</sup>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，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<sup>45</sup>皆創作於賴德和旅美時期，

<sup>44</sup> Georgina Born and David Hesmondhalch, 'Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music,' *Western Music and Its Others*, 2000: 35-36.

<sup>45</sup> 《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》、運用臺灣民歌的《鄉音 III》與《鄉音 IV》。



從其創作契機可觀察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。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。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。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，但在作品的敘述策略上，主要仍是表達著楊聰賢對「逐漸消逝的過去」的關懷與追思。從音樂文本的敘述策略觀之，南管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，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，只是楊聰賢在此選擇了南管。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」，<sup>46</sup>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

---

<sup>46</sup> 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

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重想像空間。

#### 四、 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。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的時間點，正逢南管藉由政府、學界

---

tu) 內容。

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。然，隨著社會風潮的轉變，當代音樂創作亦在不同的時間點以不同的態度、思考與手法，建構與解構南管作為「臺灣想像」的文化建構，讓南管在當代音樂中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。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。