

國立交通大學
音樂研究所作曲組



管絃樂曲《有機天地》及其創作理念

“The Organic World” for Orchestra and its Idea

研究生：黃文君

指導教授：楊聰賢

中華民國九十三年六月

管絃樂曲《有機天地》及其創作理念

“*The Organic World*” for Orchestra and its Idea

研究生：黃文君

Student : Win-Chun Huang

指導教授：楊聰賢 博士

Advisor : Dr. Tsung-Hsien Yang



國立交通大學

音樂研究所作曲組

碩士論文

A Thesis
Submitted to
the Institute of Music
College of Humanities and Social Sciences
National Chiao-Tung University
in Partial Fulfillment of Requirements
for the Degree of
Master of Arts
in
Music

January 2004
Hsinchu, Taiwan, Republic of China

中華民國九十三年六月

管絃樂曲《有機天地》及其創作理念

研究生：黃文君

指導教授：楊聰賢 博士

摘 要

本論文包括兩個部分：第一部份為此曲之創作理念、美學基礎、作品意涵與寫作手法等文字陳述。第二部份為管絃樂曲《有機天地》。

《有機天地》是一首單樂章的管絃樂曲。此曲的創作靈感來自於十二幅描繪時間的作品 清畫院十二月令圖。筆者企圖從繪畫的原點（視覺）至另一種藝術（音樂 聽覺）的創作，是一種再生轉化的過程，藉此抒發出個人關懷宇宙天地的情懷。是對現象事物的一種「認識」，一種對世界主動的「審美表現」，也是一種「意識作用」的「反映」。筆者嘗試以台灣民間歌謠為素材，融合中國文化所發展出來的傳統音樂特質與中西方繪畫的美學概念，作為此曲之創作理念；並結合中、西方之創作手法完成此曲之創作。另外，本文將注重於人類心靈的探究，反思其在整個社會現象衍生出來的「意識作用」及其所產生的影響，並對於人類社會實質上的問題，給予正面的回應，企盼回歸生命的本質。

本文將分為六個部分：緒論，說明此曲之創作動機及對人類心靈「意識作用」的重建。第一章是中、西方繪畫之美學觀點之敘述。第二章闡述台灣民間歌謠與中國文化所發展出來的傳統音樂特質。第三章將描述從繪畫中所體現的美學觀點轉換至現代本土音樂上的創作。第四章為此曲樂曲編制、段落分析與創作理念之詳述。最後結語則是本文之總結。

“The Organic World” for Orchestra and its Idea

Student : Win-Chun Huang

Advisor : Dr. Tsung-Hsien Yang

Institute of Music
National Chiao-Tung University

Abstract

This thesis is consisted of two parts: The first comprises the idea behind the composing of this piece, such as the aesthetic foundations and their implications, also the discussion on the compositional style. The second is a composition for orchestra, *the Organic World*.

There is one movement in *The Organic World*, which is scored for an orchestra. This composition drew inspiration from the twelve pieces of time-describing art work, *The Collection of the Twelve-month Paintings*, by the royal painting house of the Ching Dynasty. The author, inspired by “realist painting”, tries to adopt the aesthetic concepts from both the East and the West and to combine Taiwanese folk songs and traditional music developed from the Chinese culture with modern compositional techniques.

The statement in this thesis is divided into six parts: The introduction explains the compositional ideas, the reconstruction of conscience to the human spirit, and the affection of conscience to the universal truth. Chapter I illustrate the aesthetic views of Chinese and western painting. Chapter discusses the traditional music developed from the Taiwan folks and the Chinese culture. Chapter describes the creation of modern native music transferred from the aesthetic views in painting. Chapter details the composing ,paragraph analysis, and the ideas of composition. And the last part is the final conclusion.

誌 謝

誠摯地感恩我的指導教授—楊聰賢老師，不僅在我的學習領域以及音樂創作上給予教導，亦在人生態度上成為我的最佳典範。從楊老師的身上，我見識到了最無私奉獻的人師，其對音樂創作的堅持態度、對學生孜孜不倦的教誨，讓我深深領悟到：為人師必須不斷的思考、檢視自己，在不斷的省思中得到真理。

也非常感恩交通大學音樂研究所老師們的指導，同學們的互相砥礪琢磨。並感恩我所服務的學校—尖山國中，讓我能夠在在職進修中圓滿完成研究所的學習。



更衷心地感恩我的父母、姊姊、先生哲明、兒子廷毓與家人們無條件的關愛與支持。你們之中的每一個人，在我的生命中都佔有非常獨特的地位。我的生命也因為有了你們而顯得更加光明、燦爛。

最後，還是感恩大家，感恩你們所賜予的一切。謝謝！

目錄

中文提要	i
英文提要	ii
誌謝	iii
目錄	iv
緒論	1
第一節 豐沛的生命關懷	2
一、濫用資訊科技之後果	
二、關懷大地，回歸自然	
第二節 福爾摩沙之美	4
一、誕生、蛻變	
二、多采多姿的蕞爾小島	
第一章 中、西方繪畫之美學觀點	7
一、中國繪畫之美學觀點	
(一) 意境	
(二) 空間美感	
(三) 合和觀的剛陽與陰柔之美	
二、西方繪畫之美學觀點	
(一) 寫實主義	
(二) 超現實主義	
第二章 台灣歌謠與中國音樂	11
第一節 台灣各語系族群之音樂	12
一、台灣歌謠的多元性與豐富性內涵	
二、各語系族群音樂之歌謠	
(一) 原住民的歌謠	
(二) 福佬系的歌謠	
(三) 客家系的歌謠	
第二節 中國文化所孕育出來的音樂特質	18
(一) 強調線條美	
(二) 自由散節奏和單性變速節奏	

(三) 標題性	
(四) 和諧圓融之表現	
(五) 「諦觀有情」、「道藝一體」的態度	
(六) 「大樂與天地同和」的具體表現	
第三章 繪畫中所體現的美學觀點至音樂創作之轉化	20
第一節 視覺藝術之體現及其在音樂上之轉化與呈現	20
一、「多焦點」美學及其作為音樂創作之關聯	
二、視覺藝術之體現及其在聽覺藝術上的轉化與呈現	
(一) 物象之「位置」與空間之關係	
(二) 物象之「背景」與空間之關係	
(三) 物象之「交錯、重疊」與空間之關係	
(四) 「塊面」式的處理方式	
第二節 台灣的現代音樂	23
一、用創新的音樂手法訴說生命	
二、本土音樂在現代	
第四章 音樂創作理念與樂曲編制概述	25
第一節 樂器編制	26
第二節 整體設計與各段落之取材與內容涵意	27
第三節 音樂創作理念概述	29
一、各段內容分析	
二、結構設計與整體氛圍	
(一) 多焦點畫面之呈現	
(二) 藉由不同意義單元之結構開塑出各種不同的表情	
三、配器與管絃樂法	
(一) 打擊樂器的運用	
(二) 複合音色的組成	
四、「統合」手法的應用	
結語	42
參考文獻	43

緒論

此曲原始的創作構想產生於筆者在 2003 年八月間，至故宮博物院參觀畫展，其中“時間的形狀~清畫院十二月令圖”¹是一套「描繪時間」的作品。此作不僅將人物的姿態、物品的樣貌、空間的形體 等一一地留存在畫面上，亦將每個月真實存在的現象，實實在在且深刻地描繪出來。透過觀賞者的視線，邀請人們進入畫中，觀賞畫作裡的種種活動，猶如身歷其境並體會在抽象時間中所產生的情景。

“清畫院十二月令圖”為「原原本本」、「實實在在」的寫實創作，其中「真實性」的印象，帶給我很多的省思。記得有一首美麗的歌²：

芳香的泥巴，田裡的泥鰍，孩提的歡樂，我們曾擁有。
清澈的溪流，成群的魚游，嚮往的故夢，何日再重遊。
給奔翔的羽翼，更多的自由；給明天的大地，一片綠油油。
讓山林的呼喊，盡情的歡唱；讓未來的孩子，視野更遼闊。

小的時候，常常喜歡和哥哥、姊姊們，一起走在田埂上，雙腳赤裸裸地踩著鬆軟的泥土，空氣中不時瀰漫著田間的野花香，有時吹來一陣輕柔的微風，有時飄來細細雨絲，好不愜意啊！曾幾何時，人類因內在慾望的飢渴以及永不滿足的心，不斷肆意地破壞大自然，致使溪水不再清澈（水污染）、空氣不再清新（空氣污染）、大地不再有生機（農藥污染）、人們不再充滿慈悲心（心靈污染）。

在觀賞到十二月令圖時，筆者深深體會到宇宙中大地的慈愛，在不同的季節裡展現不同的風貌，激發了筆者對台灣這塊自小生長的大地，一種憐惜的情懷，企盼藉由音樂讚頌“美麗的福爾摩沙”、企盼世人能懂得珍惜與擁有、企盼這個世界將會是無限的美好，充滿著無限的“包容”和“愛”。

¹. 參閱 92 年 7 月至 9 月於國立故宮博物院正館陳列室 202.212 展出之內容簡介：誠如其名，這套作品每個月一幅，幅幅不同，一共有十二幅，每幅作品尺幅大小相似，一套連袂。在不同的月份，生長著不同的植物，如：一月梅、二月杏、三月桃；而時序節令的不同，也產生不同的人文活動（文會、遊賞、樂學），如：元月觀燈、五月競舟、八月賞月、九月登高、十二月賞雪。畫家們以“三遠法”（高遠、深遠、平遠）經營的庭園景緻，將文人觀察大自然詩意的感懷及民俗故事。構築成如實的畫境，每幅畫均能從畫幅的下沿逐步入畫，逐漸延伸到遠方。其間的人物，穿插著各種組合，有些是時事活動的參與者、有些則僅是過路者，呈現“多焦點”的畫面，塑造出真實世界的景象。由於每個月的畫面，在當月被觀賞一個月，因此，如真如實的畫境，在抽象的一個月時間裡，實實在在地存在一個月。此套作品曾經在乾隆皇帝的宮殿裡懸掛。

². 參閱雷久南《琉璃光養生世界雜誌社》第 45 期第 42 頁，2003 年 5 月 15 日出刊。

第一節 豐沛的生命關懷³

一、濫用資訊科技之後果

在人類的歷史上，二十至二十一世紀是個充滿活力的時代。不論是在科學、政治和社會方面的豐碩成就，都為人類的生活帶來驚人的變化。科技文明發展的結果，豐富了我們的物質生活，卻在精神生活方面造成了許多遺憾。

隨著科技持續的快速發展，人們的道德心亦在加速的喪失中。進步的科學遭到濫用使社會隱藏更多的危機，人們似乎毫無意願去面對實質上的問題，卻總是汲汲於追求表象的歡娛、即時的享樂，社會上到處充斥著不安而影響到個人的平安。然而凡是我們思想所種下的「因」，往往就會創造出將來的「果」，許多沒有道德的企業或個人，不負責任的將污染物散播到整個地球：化學藥劑、輻射、電磁波、無法分解的垃圾 等等的污染，對於地球上的生物所潛藏的傷害是相當長遠的。近五十年來的科學，有很多是以「競爭」為基礎，其發展的結果致使我們的免疫力逐漸降低，就好像是「看不見的在影響看得見的」，我們每天都習慣以「自我」的主觀意識生活著，稍不如意就會嗔怒而怪罪他人，甚至為了自身的利益而傷害他人的身心。因此，整個地球的生態到了極度不諧和的地步，而台灣也難免於外，四季亦不再分明。

種種外在不平衡的現象皆來自人類心靈的污染。人心在貪慾、嗔心、無明的運作之中，常用金錢、物質及利益的標準去衡量人們的功過，並且不惜運用科學上的發明，去傷害弱勢者、強佔弱國或原住民的土地、剝奪其既有的生活方式，完全漠視他們的尊嚴和人格，致使部分國家和原始部落，遭到快速滅絕和面臨文化淪喪的艱難困境。因為人們自私自利、短見、貪婪、競爭、侵略的心態，違反了大自然共生共存的原則，造成國家、社會以及整個地球環境無可彌補的混亂現象。因此，唯有藉著人類心靈上的提昇，了解宇宙萬物共同和諧生存的「真理」，順應自然與大自然相容共存，世界才能產生和諧的景象，不再有無明的災難。

³. 參閱雷久南著《身心靈整體健康》，台北市，慧炬出版社，2000、雷久南著《琉璃光養生世界雜誌社》第45期，2003年5月15日出刊、國立編譯館羅青譯《繪畫中的後現代主義》，台北：徐氏基金會出版，1989、法鼓山文教基金會《平安-一本深深為您祝福的小集子》，台北市，1998。

二、關懷大地、回歸自然

中國人自古以來即「以農立國」⁴，人們對待土地就像對待金子般的珍惜，農夫們知道保護土壤的方法，也懂得「何時耕作？何時施肥（天然有機肥）？何時休耕？」。美國印地安人也有一種哲學觀念⁵，即「所做的一切必須為七代之後著想，必須考慮到對七代之後有何影響？」。然而，現今社會上人們為了利益上的考量，在處處求速求快的「功利」環境中，人與人之間的情感往往建立在利益的著眼點上，彼此之間的距離越來越疏遠，人心變得愈來愈自私、貪婪。人類自以為是萬物之靈，不斷地自我膨脹、爭權奪利，導致人性墮落、理智泯滅、道德淪喪等種種無知、無恥的行為，不斷地在社會上發生，間接亦危害到整個生存的環境品質，人們不僅面臨到各種危機，也無法過著安心、開心的生活。

事實上，在地球上生存的每一個人，都應該關心自己週遭的人、事、物。很多臨床的實驗證明胎兒在子宮內是有學習能力的，包含母親本身的對待及母親週遭的一切互動，都會影響到日後人格的發展。因此可說，自受孕起的成長過程中，每個人都會受到身邊所有的人、事、物的影響，每個人也都是從周遭的環境學會用自己的方式去看待這個世界。然而這個世界原本的面貌為何？人生的真諦又為何？在現代的時代中，過去的「價值標準」與「道德觀念」漸漸泯沒，卻誤以為這就是「民主」；人與人之間應有的「禮貌」和基本的「尊重」漸漸喪失，卻誤以為這就是「自由」，此乃誤解「民主」與「自由」、忽略「本分本質」的「反映」現象。在現今社會混亂的表象中，存在著太多的迷失，讓人再也看不清楚「事實的真相」。

筆者身處在台灣，對於日漸渾沌的生態環境及人文發展感到相當的憂心，因此認為人們必須秉持著豐沛的生命關懷，重建純淨的心靈，關懷大地、回歸自然，才能共同創造出和諧的“有機天地”。也因內心存在著這樣的想法，而在作品中亦顯露出欲藉由音樂喚起人們對生命價值的重視與珍惜之企盼。

⁴ 參閱雷久南著《琉璃光養生世界雜誌社》第46期第42頁，2003年8月15日出刊。

⁵ 參閱雷久南著《琉璃光養生世界雜誌社》第46期第11頁，2003年8月15日出刊。

第二節 福爾摩沙之美

一、誕生、蛻變⁶

大約在一百萬年前，經由菲律賓海板塊和歐亞大陸板塊長期的撞擊擠壓，一個在世界最大的陸地和世界最大的海洋之間的海島——「台灣」於焉誕生⁷，至今仍是不斷上升的美麗島嶼。台灣經歷了漫長的舊石器時代及新石器時代⁸，產生了許多不同的文化。由於每個不同的文化，代表著不同的民族，因而呈現出多樣性的淵源系統以及多元而複雜的面貌。

台灣是南島語族原住民的家鄉⁹。在荷蘭人、漢人入台之前，全台散居著許多原住民，他們未曾經歷過人類文明史上如酋邦、王國、帝國等種種的發展階段，在外來者的入侵之後，其文化逐漸與漢族同化。在台灣的開發過程中，因政權的轉移頻繁¹⁰、種族相互交融與衝突¹¹、土地的開拓與紛爭、社會的發展¹²、多元的文化以及曲折的命運，拓墾出台灣人堅毅的性格。

由大陸來台的漢族移民及其後裔，往往抱持著對原鄉祖籍的認同，在生存上因摩擦而與原住民不斷地產生衝突。因此，難以形成台灣全島的意識，原住民在面對外族入侵的統治之下因反抗不成，只能接受歸化及漢化，許多改了姓氏的平埔族¹³，在幾代之後因自己的母語消失，便自以為是大漢子民，反過來稱沒有同化的原住民為「生番」。

從十七世紀至今，在不過短短三個半世紀的時間，一個長久以來隱藏在蒼茫大海中的台灣、一個一向被排除在中國社會正統價值之外的邊陲人民，無奈地承受著

⁶ 參閱國立故宮博物院 92 年 1 月 24 日至 5 月 14 日於圖書文獻大樓一樓特展室《認識台灣-十七世紀的福爾摩沙特展》之介紹。

⁷ 1542 年，葡萄牙人在一次航海途中，經過一地圖上不存在的島嶼，船上的水手遠望島嶼蒼鬱的林木，沉酣於蔚藍海洋中，忍不住驚呼“ Ilha Formosa ”，即美麗之島之意，也就是今天的台灣。

⁸ 早在五萬到一萬五千年前，在台東長濱鄉即出現了「長濱」文化，屬於舊石器晚期；距今約一萬年至四千年的「大坌坑文化」，是新石器時代的開始；其後又有「芝山岩文化」、「圓山文化」、「老崩山系統文化」、「牛罵頭文化」、「牛稠子文化」、「墾丁文化」、「鹽寮文化」、「圓山文化晚期」、「植物園文化」、「土地公山系統文化」、「營埔文化」、「大湖文化」、「鳳鼻頭文化」、「卑南文化」、「麒麟文化」、「大坑文化」、「十三行文化」、「番子園文化」、「大邱園文化」、「鳥松文化」、「龜山文化」、「靜浦文化」等。

⁹ 南島民族為一通稱，一則說，以台灣各族間語言差異甚大，大約是在六千年前由亞洲大陸來到台灣，大約五千年前才由台灣南下擴散到菲律賓群島；另一說，以達悟族語言與菲律賓語言相似，認為是早期由菲律賓移民到台灣的。

¹⁰ 荷、西、鄭成功、清朝、日本、國際環境列強的侵略。

¹¹ 指不同時間的移民產生不同族群的競爭。

¹² 逐漸進入資本主義，世界經濟體系，形成所謂的「台灣經驗」、「台灣特質」命運共同體的社會。

¹³ 指台灣平地土著族中其風俗較早漢化，語言已消失的族群。

不同民族、不同利益的糾纏，遂而蛻變成為一個具備世界觀、現代性的移民社會，一躍而登上世界的舞台。台灣聚集了漢民族、平埔族、原住民及外來的荷蘭人、西班牙人、日本人等族群，有著外來移民與原住民族的接觸和共同發展的歷史，因此乃是涵容了多種民族、多種語言的社會，也顯出獨特多元的民俗風情與複雜的樣貌。漢人在台灣的辛勤開墾，壓縮了原住民自由的生存空間，在任何事都以漢民族為中心的社會下，原住民的姓名、語言、文化遭到貶棄的命運。直到現今，隨著時代的改變，人們才逐漸地意識到並承認自己的屬性。

然而，歷史的事實應該只有一個，但是往往會因為立足點的不同，而有許多不同的解釋，又因為解釋的理由不同，往往讓人無從辨別真相。台灣的當代政治情勢，其真實的面貌確實令人難以釐清：「原住民」是來自大陸及其南方的島嶼？「漢民族」是二次大戰前移入的「本省人」和戰後移入的「外省人」？「平埔族」是已經漢化的「原住民」？事實上，自鄭成功驅逐荷蘭人以後，台灣始成為中國版圖的一部份，漢民族的台灣移民已不同於海外移居的移民，而是向中國南方移動的國內遷移。一般在台灣致富後的漢民族，開始建立祖祀，其本土化的過程更由於日本的殖民統治而加速發展，產生了台灣人的認同意識，戰後又與中國意識相互糾結，最後形成了「台灣化」的局面。

因此，不論是一磚、一瓦、一草、一木，不論是悲情或榮耀，都含有濃蘊的深情，都是後代子孫血脈相連、安身立命的地方。二十世紀，是台灣逐漸民主化的時代，各項自由人權一一落實，民主化的結果亦受到世界的肯定。從事實來看，與大陸已迥然不同，現代化的腳步逐漸融入了新的生命，經濟的發展、教育的改革和族群的融合等等，已促成了社會的多元化。當今台灣內部族群之間，理應逐漸形成台灣命運之共同體，不分任何族群、不分任何黨派，尊重多元文化、相互包容，共結善緣於台灣，攜手創造屬於每個人的「美麗之島」。

二、多采多姿的蕞爾小島¹⁴

綠意盎然的台灣，雖然是一個總面積只有三萬六千平方公尺的蕞爾小島，卻擁

¹⁴參閱楊平世等編輯之國家圖書館出版品預行編目資料（鄉土文化專輯·自然篇）《福爾摩沙的生命力：台灣的動物》，第一版。文建會中辦室，1990。

有多種動物、植物，是一個資源豐富、風景怡人、多姿多采的好地方。其中盆地、平原、海洋、高山、丘陵一應俱全，海拔在短短數十公里間，上升將近四千多公尺，3000公尺以上的「百岳」共有200餘座，使其擁有熱帶到溫帶的氣候型態，年平均雨量達2000公釐以上，因而具有多樣化之生態、複雜的林帶與植物、豐富的物種、各種遷移性的動物、稀有野生動物以及瀕臨絕種的保育類野生動物等多樣的資源環境。在許多台灣歌謠、童謠、竹雕、木雕、石刻、篆刻、陶瓷、漆器、交趾燒、繪畫、版畫、剪紙、廟宇建築等等的藝術作品中，經常以生活中常見的動物或昆蟲為主題，如蟬、蜜蜂、蝴蝶、螳螂、蚱蜢、水牛等，呈現出一個民族的情感及生活樣貌¹⁵。從這些藝術作品中，我們可看到到台灣農村社會的生活縮影，並了解到台灣人民的心聲。

這些特殊且得天獨厚的地理環境和氣候條件，亦形塑出了台灣多樣性與特有性的人文特色：西部平原是人口、稻米集中地，桃、竹、苗地區的丘陵地則與客家關係密切。近年來，由於經濟發展和人口激增的結果，許多動物、植物、昆蟲賴以維生的林地、山坡地、荒地、溼地，往往因為過度開發而漸漸消失，加上國人為了「進補」而濫捕、濫抓，造成許多珍禽異獸數量銳減，稀有保育類動物因而瀕臨絕種。社會的繁榮、生活的富裕，使得人們逐漸沉溺於金錢的追逐上，「人親，土親，文化親」的觀念消失殆盡，在憂心之虞，筆者更有一份使命，認為更應該主動去關心生長於斯的土地，並將自己對故鄉的愛藉由音樂上的創作表達出來。

人文的一切活動往往是在反映其自然景觀之樣貌，特別是在藝術的領域中。此曲的創作動機即是肇始於繪畫之參展，筆者從繪畫中的美學觀點，企圖經由客觀意識的「寫實」到主觀意識的「本質意義」，重新審視人類生命的真諦，並尋找宇宙人生的真實面象，以及現代社會迫切需要的訊息：回歸自然，走向永恆的價值和純樸的智慧。透過不同的藝術媒介（音樂），運用聲音（聽覺）作為表達的象徵，體現出筆者的內在思維。

¹⁵如天烏烏：歌詞中出現鯽仔魚、龜、鯊、蚊子、水雞、田嬰，其中「水雞」就是青蛙，「田嬰」就是蜻蜓。西北雨：歌詞中出現鯽仔魚、土虱、火金姑，其中「火金姑」就是螢火蟲。台東人：歌詞中出現「虎頭蜂」就是指胡蜂。若無嫌我歹：歌詞中出現「戶神」就是指蒼蠅。金蠅和蝴蝶：歌詞中出現「金蠅」就是指麗蠅。其他歌詞中出現的「暗光鳥」就是指夜鷺，「狗蟻」就是指螞蟻，「草猴」就是指螳螂。在古早的台灣農業社會裡，「水牛」、「烏鶯」則作為代表鄉土的動物，亦在1940年代的愛國歌曲「美麗島」中被用來形容愛國、愛家的心。另外「草螟弄雞公」、「一隻烏仔啼啾啾」、「杯底不可飼金魚」等，則直接用動物的名稱作為曲名。

第一章 中、西方繪畫之美學觀點

藝術乃是人類精神和思想感情之反映，其形成與各自的文化背景是分不開的。因此，中國對藝術美之觀點是不同於西方的¹⁶。

一、中國繪畫之美學觀點

不同於西方複合透視法之以對比度量衡的方法來決定畫面形象之大小與比例，傳統中國繪畫的「三遠法」¹⁷（高遠、深遠、平遠）乃是以不同造型及空間之對比交互運用，使其可產生遠、近、深、淺及各種不同的視覺效果，並深知掩映斷續、若斷若續之法，更能表達山高、水遠的想像空間。這對於中國人的繪畫創作與觀賞方式，有相當大的影響，也形塑出中國人特有的審美觀念：以「三遠法」為基礎的「多視角畫法」，即是將不同視角的物象統一在一個畫面中，既不會產生視覺上的矛盾，也不會產生不協調的現象。

（一）意境

中國藝術觀與藝術精神，乃是將真、善、美融為一體的表達方式，是一種內外兼顧、形神並傳、富於寫意的精神。其空間境界和空間美都是根源於「道」的體現，並持用“借景抒情”、“融情入景”的表達手法：虛實相涵、以虛涵實、運虛以入實等，強調寫意並營造出獨特的意境，體現這涵容萬物、無處不在的「道」一種神秘幽遠之美（幽玄之美），使人產生情不自禁和悠然神往等感觸。

（二）空間美感

即宇宙觀。傳統中國畫家因用主觀心靈觀看世界，因此畫家的眼睛並不從一固定角度出發而落於一固定焦點，而是流動的、上下四方地瀏覽全景，其所反映出來的是一種以大觀小、以小觀大的「多焦點畫面」。

（三）合和觀

中國人重合和觀。除了主題，亦融進了詩、書和印章三種藝術：此三種藝術的內容、風格和佈局均與畫的主題互相呼應，幾種藝術的同時出現，非但不會格格不入或互不協調，而是相輔相成、相得益彰。

¹⁶參閱沈清松、鄧福星、魏明德主編《天心與人心》，台北，立緒文化，1999。

¹⁷由宋郭熙在《林全高致集》提出。

二、西方繪畫之美學觀點

在十九世紀中葉以前，幾乎所有的畫家們都竭心盡力地以「描繪」的方式為世界畫像，設法將畫家所捕捉到的人、事、物，「真實且精確」的在畫布上展現出來。直到工業革命後，畫家們便開始企圖將「意識」所感覺到的「反映」，以各種不同的表現技巧，將自己的生命熱力運用到繪畫上。從印象主義（Impressionism）開始，乃至野獸派（Fauvism）、表現主義（Expressionism）、立體主義（Cubism）、絕對主義（Suprematism）、抽象主義（Abstraction）、達達主義（Dadaism），以及最後的超現實主義（Surrealism）者，整個時期不斷地在變更和孕育，畫家們敏銳地感受到環境變遷的迅速，在其作品中亦「反映」出快速轉變的文化現象。然而，其最終的目的，均是在「強烈的表達畫家們之內在反映與意識作用」。

（一）寫實主義¹⁸（Realism）

普遍觀念認為，寫實主義是一種「無風格的風格」、或是一種「如實反映」或「重現再生」的風格；是藝術家們對於當代生活經過嚴密的觀察，而予以現實一真實、客觀的再現；是對視覺上所見到的真實現象做一完全的、如鏡中所照的呈現。

在人類文化演進的過程中，每一種進行的活動，不可能不受時代、環境及個人性格等種種變數所影響。然而不分時、地，寫實主義都是以對某種事物「求真、求實」的渴望作為特徵，藝術家以其信仰、其所在之社會、其所繼承之傳統及其所欲擺脫之事物，努力「如實觀察事物」，一方面被其所意欲擺脫之事物所牽制；另一方面又被其所意欲擺脫之成就所塑形。總之，寫實主義在去除傳統及謀求嶄新「真實」的經驗上有其卓越之貢獻。

（二）超現實主義¹⁹（Surrealism）

人類經歷二次的全球大戰所帶來的破壞力，使得人類的精神受到極大的創傷，因而對恆常性的東西感到懷疑。1924年安德列·布魯東（Andre Breton 1904-1989）發表「超現實主義宣言」，依其透過語言、文學或其他媒介，運用豐富的想像力，並藉由佛洛伊德（Sigmund Freud 1856-1939）對潛意識的心理學觀點，將意義擴散到表象的底層，重新建造人類世界，開發感官的機制，強化人類體驗的過程，以表現出內心世界的真實動向。

¹⁸參閱 Nochlin Linda 著《寫實主義/Realism》，刁筱華譯，台北市：遠流，1998。

¹⁹參閱曾長生著《超現實主義藝術》，台北市：藝術家出版社，2000。及劉振源著《超現實畫派》，台北市：藝術圖書公司，1998。

超現實主義畫家們為了發覺比表象更為真實的境界，顯現人類隱藏在內心深處的情感並探討人的真實本性，因而排除一切的理論、理性、道德等所繼承美學之制約作用，往往將兩件格格不入（相反或不同）的事物，安排在一個畫布上，以對立的二元論，如合理的與不合理的、協調與錯亂的、文明與開發的等表現驚奇的效果，以喚起內心深處的審美感並享受精神上絕對的自由。例如在達利（Salvador Dali 1904-1989）的作品：軟化奇特妄想的“記憶的永恆”中，硬質的鐘錶就像是乳酪那樣軟體化的被掛在樹枝下，此柔軟與硬質的對比使柔軟的錶成為「奇特、孤獨的妄想症」。

超現實主義其目的在化解夢境與現實世界間的衝突，以達成一種絕對的「真實」，其「自由」的特質不斷的潛伏在任何年代所推動的文化裏，在現代新表現、新形象中形成拼組、錯亂、倒置的關係，而拓展了創作原有的精神性。其在畫面中所營造的幻境與物體自身的詮釋法，在資訊發達的今日，任何一種強調心靈或以主觀為考量的藝術作品均受其影響，成為一種深入人心的表現語言，可說是完全融入了人類真實生活的空間舞台。因此，超現實主義的美學觀點與寫實主義「原原本本」、「實實在在」忠於表象之事實的表現方式是有很大的不同的。

東、西方由於不同文化的歷史發展而產生了對藝術的不同需求：工業革命促使西方藝術擺脫傳統寫實藝術走向超現實主義及追求其他現代性的藝術語言；中國則由於西方民主科學的引進而拓展了多元的審美觀念。現代視覺藝術於是涵融了東、西方繪畫之美學思想：從東方美學之價值，包含意境、多焦點、合和觀之呈現，乃至西方寫實主義及超現實主義之觀點，不僅是顯露所看到的，也表現出所「感覺到」的周圍世界，亦即呈現所見事物的「感情反映」。畫家以各種手法駕馭造型、調和色彩、處理空間層次上的問題，使畫面中不同視角之景物同時出現於畫面中（類似攝影中採暗房疊影技術，將不同視角之景物疊印於同一畫面中），卻能綜合協調，不受制於實際物理空間景物的限制。

在所有的藝術中，音樂最具有塑造潛意識心靈生活的表達能力。作曲家結合現實生活體驗及內心深處的潛意識之需要，揭示了最深刻的本質、完全真誠的表現出符合自己內心的「真理」，呈現了新的思想與風格。在音樂上的創作亦漸漸發展為著重在個人內心感受的自由展現，而非根據社會典範標準或既定之形式與理想觀

念，往往秉持著「自由表現」的特色，保持其懸疑待解決的「衝突」狀態，沒有完滿和諧的結局，取而代之的是真切的表達作曲家內心的真實感受，真正的為藝術而創作。

身為台灣現代作曲家並處在這樣充滿悲情的歷史路口上，從繪畫（視覺藝術）看到其與音樂（聽覺藝術）的同步演進，而形成現今融合東、西方美學觀點之發展潮流。然而現今大部分台灣作曲家仍以西方作曲手法為主，忽略傳統音樂文化的價值，因此筆者反思自己生長於這塊土地上之學習與創作，認為回溯去尋找民族性是必要的，不僅是歌謠，亦包含整個文化的發展。因而在作品中，運用中、西方作曲技法及繪畫之美學觀點，包含借景抒情之意境及原住民、福老係、客家係等不同人文之多焦點呈現與涵容多種民族之合和觀：在音樂創作上，由中國五聲音階的傳統音樂風格開始，完全的展現台灣人民最原始、最真誠的樸實面貌；到依序以原住民、福老係與客家係等歌謠之非調性音樂，充分表達了台灣整個歷史文化之發展所蘊含的悲情、掙扎與無奈。不僅是以對台灣所繼承之傳統歷史文化之寫實創作，亦顯現出作者隱藏在內心深處的情感及欲探討人類真實本性的企圖心。



第二章 台灣歌謠與中國音樂

文化²⁰是族群為調適其生存環境而發展出來的行為模式。多元豐富的自然環境、具變化性發展的歷史，交織出台灣多元的文化樣貌。因此，從音樂本身的結構、歌謠的內容以及其間細密的對應及組合，都可以看出台灣各族文化在思維上及表現上的複雜及精緻性。

而歌謠²¹是人們表達自己的思想、感情、意志和願望最直接的一種藝術形式之一，它反映了人們的生活，是抒發內心情感、願望和理想最好的媒介和工具。台灣歌謠的形成，不論內容、形式或曲調，均是當代人們隨著人民的生活和歷史進程不斷地運用、改造、發展，使其從傳統歌謠中脫胎換骨，並用來表現出新的生活內容，其特點都是在音調上賦予了若干時代的特徵。在歌謠裡，人們傾注了他們的感情、憂愁、悲苦以及歡樂，是人們共同契合的真實情感之流露，最能抒發人類的心聲，引起大眾的共鳴。

歌謠的豐富數量與深厚素質，可以代表一個民族在音樂潛力上的力量與天份。正如匈牙利大音樂家巴爾托克（Bela Bartok 1881—1945）說：「音樂藝術，在國際之前首先是有國家，在國家之前首先是有民族」。由於台灣原住民屬於南島語族，分為排灣、泰雅及鄒族三大系統，與單音節的漢語族不同，各民族音樂間的差異性大，文化上的意義更是不容忽視。至今原住民文化還維持著強韌的生命力，反觀漢族，自清末以來急速西化的現象，導致傳統的流失，的確是值得我們反省的現象。

²⁰參閱林谷芳主編《本土音樂的傳唱與欣賞》，台北：望月文化出版有限公司，2000。

²¹參閱簡上仁著《台灣民謠》。台北市：眾文圖書，1992。

第一節 台灣各語系族群之音樂

一、台灣歌謠的多元性與豐富性內涵

長期以來，台灣歌謠隱藏著歷史的痕跡與意涵，無論是原住民、福佬系及客家系的音樂，均是各族群祖先們從生命歷程中，彼此相互激盪、累積出來的，都反映著該民族性格、思想、信仰、德行及生活內涵等特性，如：蘭嶼雅美（達悟）族的民歌，音域小，旋律平穩緩和，正象徵著其族性的平實與溫和；如：「一隻烏仔啉啉啉」，記錄著日軍佔領台灣時，台灣人的民族心聲和悲壯情懷；而「丟丟銅仔」，其實是一首勞工階級的歌曲。

台灣歌謠的曲調²²，大多以漢族音樂特性的五聲音階和自然小和弦為主，剛柔並蓄且富有樂觀進取之精神。其主要特點之一，是善於運用簡單的材料、洗鍊的藝術手法和音樂語言，創作出生動的音樂形象。在內容上，大多取材於民間的生活，是人們生活中的一部分；在歌樂部分的歌詞上，雖非文學家刻意雕琢出來的純文學作品，卻代表著當地人們生活文化的精華，是最能與民眾產生共鳴的民間文學，代表著台灣民族情感的心聲；在旋律上，是民族血液裡的音符，其生存於大眾的生活之中，並非屬於某特定的職業或社會階級，而為所有台灣人所共有的。

二、各語系族群之歌謠

原住民的歌謠，原本即具有其原住民土著的獨特風格。而漢族的音樂，雖有一部分係隨著先民自中國移植來台，惟四百年來，因受本地使用的語言、風土民情、社會背景、地理環境、人文特質及土地情感的浸潤和影響，在經過不斷的滋長、演化與再生，乃孕育出別具台灣本土特色的台灣歌謠。

台灣的歌謠，依語系的不同可分為三大系統²³：

（一）原住民的歌謠：

²²參閱中國藝術研究院音樂研究所編著《民族音樂概論》，台北市：世界文物，1994。

²³參閱簡上仁編輯之國家圖書館出版品預行編目資料（鄉土文化專輯·藝術篇）《福爾摩沙之美：台灣的傳統音樂》，第一版·文建會中辦室，1991。

屬於南島語系族群的音樂。古老的社會中，原住民對大自然環境充滿著「未知」，在具有濃厚神靈的觀念下，乃藉由歌舞與「神秘世界」傳達訊息，以求與「神秘世界」和諧相容。是一種對「靈魂」世界說話的聲音，一種對「有靈」世界的敬畏，不僅呈現出處在大自然中的渺小與無奈，也是人類心靈的一種原型狀態，展現了音樂與文化之間共生共榮的生態性意義。在原住民的語言中並沒有「音樂」的用語，而有「歌」與「舞」的名詞，在其歌、舞的呈現中，可以把口唱的歌曲視為「旋律」，將身體的律動視為「節奏」，因此可說，原住民的「音樂」是由「歌唱」與「身體律動」結合呈現的。並且如同他們的生活型態一般，大部分仍停留在原始色彩極濃的階段：曲調簡短、節奏單純、似是未經「文明」污染的純自然美感的音樂。

1. 山地原住民的歌謠，依歌詞內容的不同可分為²⁴：祭祀歌、勞動歌（譜例 1：杵歌）、愛情歌（譜例 2：泰雅族情歌）、爭鬥歌、日常生活歌、敘事歌、童謠等。

2. 山地原住民的歌謠，依歌唱型態的不同可分為：

- (1) 單音歌唱（一般唱法、吟誦唱法、應答唱法）
- (2) 和聲歌唱（自然和聲唱法、協和和聲唱法）
- (3) 複音歌唱（平行唱法、輪唱唱法、斜行唱法、對位唱法）
- (4) 變奏歌唱。

3. 平埔原住民的歌謠，依使用語言的不同可分為：

- (1) 平埔族語類型（譜例 3：巴則海族搖籃歌）
- (2) 平埔族語夾雜福佬語類型。
- (3) 福佬語類型。

(二) 福佬系的歌謠：

漢族福佬系族群的音樂，在台灣經歷了四百年的歷史，與平埔族社會有了相互涵化的現象，許多產生於嘉南平原、恆春及宜蘭地區的福佬系民歌，如「牛犁歌」、「恆春調」、「草螟仔弄雞公」、「丟丟銅仔」等，都是源自平埔族的歌調，當然也逐漸孕育出「本土化」的風格。質樸的福佬系民歌，就像時代背景的鏡子一般，反映著先民拓殖台灣家園的奮鬥史，蘊含著濃郁的民族風味和鄉土氣息以及溫馨的民族

²⁴以許常惠在《現階段台灣民謠研究》乙書及呂炳川在《台灣土著族音樂》乙書中所作的分類為基礎。

情感，是保存民間文化的精華、民俗文學的寶庫；也是建構台灣本土音樂文化的基本素材。

1. 依歌詞的內容可分為：家庭倫理類、勞動工作類、愛情類、敘事類、娛樂類、祭祀類、童謠類等。
2. 依歌詞的體製可分為：七字仔、雜唸仔。
3. 依產生的地區可分為：
 - (1) 西部平原：如「牛犁歌」、「六月田水」、「六月茉莉」等。
 - (2) 恆春地區：如「四季春」、「思想起」、「恆春調」等。
 - (3) 北宜地區：如「丟丟銅仔」、「一隻鳥兒找無巢」等。
 - (4) 其他地區：如「採茶歌」(譜例4)等。

(三) 客家系的歌謠：

傳統漢族客家人居住在靠山的地方，以務農為主，其生活總是接近大自然，因而在艱困的環境中，養成客家人堅毅樸實的性格，並喜歡在工作時用歌聲將其所見、所聞即興唱出活潑中兼具抒情之美的旋律以及含蓄而柔和的曲風，完全地將音樂寓於工作之中。客家歌謠正如其語言特性，反映著豪邁的率直與南腔婉轉的柔性。一方面如山歌之高亢奔放；另一方面如平歌之含蓄靚腴。

1. 依其曲調性質的不同，可分為：老山歌、山仔歌、平板調、客家小調等四大類。
2. 其音樂特質如下：
 - (1) 大多採用五聲音階²⁵。
 - (2) 節奏活潑²⁶。
 - (3) 音程上，以大二度居多；在音域上，從五度到十五度均有。
 - (4) 獨特的終止法²⁷。
 - (5) 曲式結構以兩段歌曲為多。
3. 許多客家山歌產生於山嶺田野之間，往往是由站在兩個山頭或曠野的兩邊對

²⁵或五聲音階加上經過音、裝飾音的變體應用。使用的音，以 La、Do、Mi 為最多。

²⁶經常在歌曲的句末應用三連音、碎音、滑音、延長音等技巧；拍子上，以 2/4 拍最多，還經常使用自由而無規則的拍子；並且配合即興歌詞的情境，隨時將速度作彈性、自由的改變。

²⁷從 La 音下行到 Mi 音而終止；從 La 音下行到 Sol 音而終止；從 Do 音下行到 Re 音而終止；從 Re 音下行到 La 音而終止；從 Sol 音下行到 Mi 音而終止。

唱。歌者為了要使對方能夠聽得清楚，就必須大開嗓門，拉高聲調，而這種極富野趣的「高亢性」唱腔，強調聲腔之韻味並配合語言的特質，用以表達原始奔放的情感，是客家歌謠吸引人的特徵之一。

4. 由於客家話屬於聲調性語言，其語言聲調的高低變化影響字的意涵。歌者在演唱時，為求能夠清楚表達歌詞的字義，就必須適當的調整曲調裡的某些音，以達到語言聲調和音樂曲調的調和，因而其唱法有其一定的自由與彈性。
5. 客家民歌的歌詞體裁，大部分係以四句七言詩體為架構，通常第一、二、四句的末字要求押韻，講究平仄格律，有時在七言之外，加上虛字、襯詞、感嘆詞，偶而也應用疊句或長短句，使歌曲更為豐富；其內容，大多涉及男女情愛，經常應用雙關隱語來影射特殊事物，而通常保留原始型態越多之歌謠，使用「即興唱法」的情形就越多。歌者對於歌詞的喜、怒、哀、樂完全出自真誠，沒有任何矯揉造作之態，而是將內心自然的精神，融入音樂之中，除了以流傳久遠的歌詞來演唱之外，也經常填上觸景生情或即興創作的歌詞，自由發揮。

台灣歌謠的發展由於漢民族的台灣移民而或多或少與中國傳統音樂相互融合，在重視本土意識的今日，我們應該重新思考自己的文化特質，筆者以台灣歌謠與中國文化所發展出來的音樂特質作為融合台灣各族的多元文化與當地人們的情感之媒介及創作現代本土音樂的泉源，在作品的具體表現上，乃是基於企圖追求台灣歌謠的某種真實面象。而在這方面吸取的可能是精神多於素材，表現的方式則是抽象多於具象。

譜例 1 : (原譜)

譜例 2 : (原譜)



譜例 3 : (原譜)

譜例 4 : (原譜)



第二節 中國文化所孕育出來的音樂特質

在中國的文化和意識型態裡²⁸，皆是以儒、道思想為本質，其中尤以道家在美學上更具有深遠的影響。中國傳統的道家哲學是自然主義的哲學，它摒棄了一切人為的典章制度，提示崇尚自然、回歸自然、無所為而為、不破壞人與大自然的關係。道家認為「道和自然」是一物的兩面，只有在人為的事物之外的自然才可以體現「道」，就如同超現實主義之對立的二元論，欲喚起內心深處的審美感並且享受精神上絕對自由一般，而這也是中國傳統天人合一思想的體現。這樣的哲學思想在音樂方面所反映出來的審美情調，則是傾向於富靜態的朦朧幽遠之美，包含了恬淡、寧靜、空靈的藝術境界。此種境界的追求，又與現今社會環境保護和綠色運動等觀念相近，其目的都是希望恢復人與自然的和諧關係，重建可以維持過去的生態環境，讓人類重尋靈性和有意義的生活。

而由於各個民族及地區的語言有不同的表述方式，中國音樂亦常具有不同風格。大體來說，乃以五聲音階為主，缺乏「動機」或「主題」一類的概念，頗具委婉抒情的東方特點。其主要特點如下²⁹：

（一）強調線條美：

音樂是在時間中流動的藝術。中國傳統音樂的結構為「以簡御繁」的概念，即是以單線條旋律的表述為主：偏重於對旋律線流向的表現，講求音韻和諧之美，而不講究和絃重疊之美，各聲部間的橫向線條關係，遠超過縱向和聲關係。此線性開展亦是中國繪畫中筆墨線條的特色，其轉折處就像是繪畫中的線條變化，如同西方油畫色彩所呈現的線條水墨般，而在音樂上所產生頓挫的張力變化，便是中國「氣」的運用。

（二）自由散節奏和彈性變速節奏：

中國傳統音樂在節奏、節拍的處理上，經常使用漸快、漸慢等較具不定性的手法呈現自由散節奏和彈性變速節奏。或帶有許多隨意性，如以鑼鼓節奏襯托出戲曲的表演以及情節的進展等，留給了演奏者個人很大的自由、機動性；或以節奏為主

²⁸參閱李美燕著《中國古代樂教思想》，高雄市：麗文文化，1998。

²⁹參閱修海林、李吉提著，石曉蓉編輯《中國音樂欣賞》，台北市：五南，2002。

要的表現，如鑼鼓曲、強調語言節奏的說唱及朗誦性音樂、戲劇性節奏³⁰、速度佈局³¹、數列節奏的採用³² 等。

（三）標題性：

強調內容美。中國人是喜歡命名、聽故事和言之有物的，此觀念多少受到儒家道德的音樂觀和文以載道的思想。因此，中國古代文人音樂的樂曲幾乎都是標題音樂：或指樂曲世界所呈現的實物描寫，反映現實世界；或借樂伸志，即藉景抒情，客觀的模仿外界聲響，再加上作者個性、喜好等主觀因素，將音源加以組合變化和概念化，以文學標題來對應音樂之意象世界。

（四）和諧圓融之表現：

以五聲音階為主，無半音，展現天人合一、和諧圓融的精神與觀念。

（五）「諦觀有情」、「道藝一體」的態度：

藝術對生命有其反映現實生活的功能。許多文人或將對生命本質困境的詠嘆感懷，藉由時序、人事物的緣起緣滅，如暮春與秋天等時序的轉換所引發的情緒，呈現在音樂之中；或藉由音樂藝術寄託描繪出對理想的憧憬，如親情、友情與愛情、社會、生活等的嚮往。

（六）「大樂與天地同和」的具體表現：

中國文化的傳統思維方式，認為唯有將一切事物放在宇宙的脈絡裡，人的生命才能有其意義，所有事物必定來自天地，最終亦需還諸天地。因此，傳統中國音樂多由空靈的泛音開始，象徵著天；散音（空弦音）不動，象徵著地；按音則象徵著人，最後亦經常以泛音或散音結束，呈現中國「大樂與天地同和」的音樂美學。

音樂是一種文化脈絡的發展，是一種時間的延續，因此也必然有其傳統餘蔭的存在。因此，以中國的五聲音階之線條美和自由散節奏及「與天地同和」的音樂美學觀點，並藉由台灣各族歌謠之標題以抒發族群心靈的共同情感，最能反映出筆者深層的心靈：對於現實世界之感嘆、憂心及生命本質之困惑與對理想之憧憬。

³⁰如「緊拉慢唱」、「緊打慢吹」則是具有戲劇性的節奏特色。

³¹早在漢、魏時期已有雛形，主要是在文人的古琴曲中，採用「散起—入調—入慢—複起—散出」等速度彈性變化佈局陳述音樂。為一種宏觀節奏，大量經由「散—慢—中—快—散」等變速節奏組織音樂的方法。最後，成為我國套曲結構的重要因素之一。

³²就像是西方二十世紀的序列音樂思維和序列音樂技術。在河南曲子《大起板》及河北民間樂曲《放爐》中，也都含有音樂節拍、節奏及材料的數列控制遞增、遞減等手法；在雲南民歌《放馬山歌》的句法，即採用「3+2+1」小節的等差數列陳述。

第三章 繪畫中所體現的美學觀點至音樂創作之轉化

就如同繪畫將幾種顏料混合產生新的顏色般，音樂是一種結合情感、生命、律動和情緒的描繪。其形式隨著音響而開展，任何一個音之能獲得其意義均因與其前後音發生關係而來，雖然無法由眼睛的感官來觀賞各種強、弱、快、慢、行進、休止等情緒律動，卻能藉由耳朵的聽覺來想像並創造出虛擬的、連續的、豐富的空間畫面，呈現一種「真實的」、「體驗的」、「延續的」時間意象。

不論我們聽到什麼，如長短、快慢、流動或靜止等，除了激起感受者本身內心的情緒所影響到的生理作用之外，在實際上並沒有什麼在運動，且不受正常時間的控制，而是隨著音樂每個要素相互運動的關係中，產生了身體的或情感的張力，創造並發展出一個在虛擬中流逝、而不包含空間事實狀態的心理時間，其所表現的生命經驗，是無法用言語來傳達的。



第一節 視覺藝術之體現及其在音樂上之轉化與呈現

一、「多焦點」美學及其作為音樂創作之關聯

以現代之觀點來看，不論是中國繪畫之以「三遠法」為基礎的「多視角畫法」，或是西方之超現實主義乃至立體主義等現代藝術之當代複合媒體表現的基本觀念，都是將不同媒體或表現方式複合在一個畫面中之「多焦點」畫面。中國音樂之美學觀即是在表現這種無限流動的空間，藉著聲音來使藝術家的心靈能悠游於無限的宇宙，用主觀心靈來看世界，以流動的目光俯仰大地，從有限中見無限，從無限中回歸有限，其視線能從上至下流轉曲折成節奏的動感，表現出一種迴旋往復的神韻。例如集句、聯句、集曲、聯曲等中國傳統音樂，其音樂組合的形式：有些是從現成音樂中截曲一句作即興發揮的；也有些是在音樂的某一部份嵌入另一現成樂

思或段落的；還有些是將多首現成樂曲或樂曲的部分句、段來集成一曲的；更有些是大量地將現成民歌、曲排或鑼鼓段串聯成套的聯曲創作手法 等，都是將現有的材料重新拆解、拼接、組裝或穿插而成為新的創作。

二、視覺藝術之體現及其在聽覺藝術上的轉化與呈現

繪畫與音樂雖分別為視覺藝術與聽覺藝術，在體現的手法上卻有許多相似之處：

（一）物象之「位置」與空間之關係：

人在實際活動中，視覺感官會自然的區別出活動空間中各種物象的關係位置，而當人們在觀賞畫作時，也會將畫面中虛擬三度空間之物象，以實際的視覺空間位置來看。一般而言：物象大的表示近（低）的事物；物象小的表示遠（高）的事物。畫家以「漸層作用」所產生的空間視覺效果，模擬視覺對自然界之距離感，將物象之色彩、明暗、濃淡，以漸增或漸減等方式加以變化，產生視覺上的漸增（強、大）、漸減（弱、小）等空間關係，而造成光影明暗、色彩濃淡、清晰模糊、物象遠近、動靜軌跡、形體大小、重輕等深度感之對比效果。在音樂中，作曲家亦常運用類似的手法，如大聲表示近的事物、小聲表示遠的事物。當人們在聆聽音樂時，聽覺感官會自然的區別出活動空間中各種物象的關係位置，也會將音樂中虛擬四度空間之形象，以實際的視覺空間位置來想像。又如加上弱音器而清柔吹奏的法國號，可以得到十分遙遠的感覺。而增加樂器或減少樂器、各種力度的表現方法，造成聽覺上的漸增（強、大）、漸減（弱、小）等感覺，亦有物象流動或移動之視覺呈現。

（二）物象之「背景」與空間之關係：

畫面中之物象（形體），在中國傳統繪畫中稱為（實）；在物象之外的區域則為（背景），在中國傳統繪畫中稱為（虛）。物象之大小、明暗、顏色深淺與位置，也會使背景之深度產生對應上的變化。通常：形象愈大、愈明晰；顏色愈亮、位置愈近。其中，（實）與（虛）乃是相對的關係，作品中有實有虛，則賦予了陽剛與陰柔之美，實的層面愈少、虛的層面愈多，則愈有靈氣往來之感。在音樂中，由好幾個音符組合成一個和弦時，其所形成的厚實感就比單音來的有力量；同種樂器、不同的演奏技法，如弦樂之實音與泛音，亦可產生（實）與（虛）之不同呈現；又如中國音樂中，富有裝飾意味的韻，如吟、揉兩種演奏法，亦屬於（虛）的層面；而

作曲家亦運用配器的的手法，或選擇強而有力的樂器（物象）或以音色上的濃淡、或以力度上的輕重、或以節奏上的抑揚頓挫，加以大量或異質的聲音，使其能穿透結構中其他的部分（背景），以便產生明顯的主從關係等，均可造成聽覺上，（實物）與（背景）等不同意象。

（三）物象之「交錯、重疊」與空間之關係：

兩物象之相互交錯、重疊，形成主從之位移，加強了空間上層次和深度感的關係，產生物象輪廓線的豐富層次和空間變化上的美感，造成了視覺上的節奏和韻律感。在傳統寫實繪畫中，因必須是自然物象之再現，乃以重疊、並置的方式增強物象的空間層次；現代繪畫則不再拘泥於物象表面之描摹，而重視人類視覺自動組合的能力，運用造形「相互滲透透明」的技巧，是一種視覺新經驗的開發，也是對所習見物象的一種解放。在音樂中，兩個相似形象或不同形象的音樂片段之重疊，彼此錯位的變化，即形成音樂伴奏之背景關係，使音樂之形成更有層次、厚度和空間深度；作曲家運用複對位技巧，運用不同的音色組合，或並置、或重疊、或交錯，形成一種動力和審美的體驗，不僅可形成聽覺上的流動之律動感，亦造成了視覺上的虛擬呈現。

（四）「塊面」式的處理方式：

在二度空間的畫面上，描繪出畫面中單一物象所安排的空間與位置，表現出物象的三度空間立體感，以物象之亮面與暗面對比，作「塊面」式的處理，形成所謂的厚實感，成為虛擬三度空間的視覺呈現，令觀者自然地投射進入畫面中之虛擬空間，從而了解物象之空間與位置的關係。音樂中以單音、旋律或音程組合形成富有特徵的音響，或在不同的音域、或以不同的音色組合，形成富有色彩、空間與位置的「音塊」，使其與另一主題交錯呈現而產生對比，形成四度虛擬空間的聽覺呈現，即藉由耳朵的聽覺來想像並創造出虛幻的、連續的、豐富的視覺畫面，描繪出物象間的有趣對話，呈現出一種「真實的」、「體驗的」、「延續的」時間意象。至於更仔細的敘述則將再下一章闡述。

繪畫之視覺藝術與音樂之聽覺藝術雖屬不同之領域，並仰賴不同的技法，然而其對於生命真、善、美等精神層次之追求卻是不謀而合的。

第二節 台灣的現代音樂

一、用創新的音樂手法訴說生命

音樂和繪畫及其他藝術一般，皆是當代人文景觀之反映呈現，亦為一個文化的有機體。音樂反映當代社會的人文景觀，因不同時代中人們思想上的差異，持續的演變發展出每個時代所謂的「現代音樂」。

二十世紀不論在科學、政治、宗教、心理學等領域的發展都產生巨大且難以置信的變化，藝術家們意識到生活形態社會變遷的迅速，種種急速深刻的變化加深了人類內在精神和道德上的苦境，詩人以自由體詩歌，畫家以抽象畫，音樂家則以規避傳統和聲、無調性旋律、十二音列、圖表記譜法、噪音等創新的手法來「反映」並探索出新的表現形式從而面對不和諧的新世界，企圖藉由音樂揭露戰爭的殘忍及人類爭奪名利所帶來的苦難及社會問題，期盼引領世人回到自然和諧的面貌。如阿諾德·荀白克 (Arnold Schoenberg, 1874-1951) 的《一個華沙的倖存者》、狄米其·蕭斯塔高維契 (Dimitri Shostakovich, 1906-1975) 的《第七交響曲》、布列頓的《戰爭安魂曲》、梅湘 (Olivier Messiaen, 1908-1992) 的《末日四重奏》、潘德列斯基的《廣島受難者的輓歌》、保羅·亨德密特 (Paul Hindemith, 1895-1963) 的《世界的和諧》、貝爾格的《伍采克》等創作。總之，二十世紀的音樂表現，象徵著「多元的發展」。而如何以不和諧的主觀意識，取代從前客觀意識反映現實的展現方式，呈現出內心的感覺成為創作的主要目的。

世界性的大戰，資訊科技的進步，改變了事物的樣貌以及人們的心態和思維方式，很多藝術品本身已不再具有具體的物象形式，而是企圖引起觀眾更多的遐思與省察。新的衝擊帶來新的思考和新的心靈動力，影響至有創意的藝術家對於藝術本質的懷疑和對傳統審美價值的重新檢討。因此，台灣的作曲家必須重新省視自己、觀察世界，讓新材料和新技巧形成新的、更可能、更大的自我表達方式，憑藉著悠久的歷史發展，新的科技提供新的方法，創作出屬於台灣的現代音樂。

二、本土音樂在現代

在國際音樂上之四大教學主流，皆強調民族、本土素材的重要性。豐富而多姿多彩的台灣，伴隨著先民筆路藍縷，涵融了原住民、福佬和客家等三大系統之傳統音樂，對於本國本土音樂之文化亦有其重要之地位及影響，是族群文化尊嚴的象徵。英國作曲家佛漢威廉斯（R. Vaughan Williams，1872-1958）曾說：「所有偉大的音樂，皆是以民歌為基礎」。因此可說，民間歌謠是樹立國家的音樂特質與風格之根本泉源。

音樂創作之演變與當地的民俗風情息息相關，台灣作曲家一方面受到西方作曲家的影響、另一方面則因歐美各國民族運動的興起，如高大宜（Zoltan Kodaly, 1882-1967）、巴爾托克等人取材自民間音樂的創作。東方人漸漸開始有了民族意識的覺醒，台灣音樂創作的風格遂由戰後的固守西方音樂傳統，轉為尋找本土音樂的根源，形成現代音樂的民族化及本土化。

其實，建構本土音樂文化，必須以豐富的民族風格為根基，才能反映出其所處之社會、歷史及背景並孕育出獨具的音樂與文化。然而，每個作曲家都有其不同的表達方法，民族性的表現並不在於單純使用民謠的主題或五聲音階，而是真正追尋民族音樂的根源，創作出踏實的、紮根於深厚的中國文化，或借鑑西洋音樂之理論基礎與技法；或以傳統音樂的材料加上西洋理論的作曲手法；或運用西方的技巧創作在這個時空下屬於台灣本土的現代音樂；或採用民歌的原型、片段、變奏、改編；或使用富民族風味的獨創語法；或使用自己的語法來表現中國音樂特有的美學觀點及精神。總之，「民族性」的表現與否，成為現代台灣作曲家關注的焦點之一。

作者在此曲則是採用台灣民間歌謠的原型、片段及變奏，以傳統音樂的材料加上西洋理論的作曲手法，融合中、西方繪畫之美學觀點，將其提昇至藝術音樂之層次，從而創作出富有民族生命的現代之本土音樂。其中，歌謠之選擇，乃是根據作者創作之意境，如第二段是由「情歌」、「杵歌」、「搖籃」組成：首先從具有表現力的泰雅族情歌開始娓娓道出情侶對美好生活的憧憬，繼而邵族之杵歌交織描繪出原住民努力辛勤工作、艱難之步履以及熱愛生命的力量與決心，最後巴則海族民歌搖籃為原住民與大自然和諧相處之描述；如第三段「故鄉的田園」，作者將其原曲的旋律作變形唱出台灣人民心中的悲情、吶喊與無奈；又如第四段「採茶歌」主是在呈現客家歌謠的特色；而第五段「叫做台灣的搖籃」之選取則象徵著族群的大融合。

第四章 音樂創作理念與樂曲編制概述

個人在觀展後，企圖藉由台灣本土歌謠的旋律，轉化台灣傳統音樂語法、並聯結中、西繪畫的美學觀點與西方創作技巧，表現出在相同時代下、不同族群的音樂風貌，並針對自我創作在情感之表達與作品之意境於音樂作品中，做更深入的描繪，呈現「多重層次、多層意義」的美感與理念。藉而發揮筆者內心對台灣這塊「有機天地」的珍惜與關懷，願這塊「有機天地」能永恆無限的美好。

此曲採用西方管絃樂中，附有標題的單一樂章形式。其中，標題³³就像聲樂曲對歌詞一樣，從文學上的考慮可以決定音樂的內容。也就是說，樂曲的形式和內容是受到某些音樂以外因素的結合或標題所影響的。當音樂被賦予「標題」時，彷彿是在敘事一般，可以同時產生相當明晰的「聽覺」與「視覺」兩種意象。

在音樂風格上包含了傳統與現代，從調性音樂充滿著美好的旋律曲調、清晰的層次結構、協和的和聲音響、以及明確的發展目標開始到非調性音樂的表達，不論是在素材的發展、內容、表現的手法上，都是一種具有社會性、同時貫穿著作者個人潛意識的精神沉積物，企圖藉由音樂表達出無意識的、真實的、創新的反映內容。在音樂的擴展過程中，調性的感覺逐漸變得稀薄，傳統音調的調中心音概念不在，調性結構的涵義與聯想變得相當脆弱，而一個非調形式的新基礎隨之建立，音樂的呈現不再拘泥於傳統「調性」、「和聲」、「節奏」所主導的範疇，就如同現代繪畫中的美學觀點般，不論是在創作的意念、樂曲形式及風格上，都有著強烈而突破性的震撼，盡可能地實踐出作者的自由創作理念：音樂的緊湊性，簡短而富有彈性的動機、顯明的節奏、實質上合理的整體性，形成高度的自由與應用。最後回到主調，與開始的中國傳統之音樂風格相呼應，給人一種完美的感覺，充分的展現了「前後貫通」的音樂風格。在配器上，筆者亦加入各種代表各民族風情的打擊樂器，並在各段的接續中以 Tom-Toms 貫穿全曲，此疊置的手法使得全曲的進行一氣呵成。不僅烘托出各種人文特色的情緒及色彩，音樂亦體現出美學上的「統一」。

³³參閱黎翁大林主編，康謳譯《二十世紀作曲法》，台北市：全音樂譜出版社，1982。及黎翁斯坦主編，康謳譯《音樂的結構與風格》，台北市：全音樂譜出版社，1988。

第一節 樂器編制

1 Piccolo (Picc.)

2 Flutes (Fl.)

2 Oboes (Ob.)

1 English Horn in F (Eng. Hn.)

2 Clarinets in Bb (Cl.)

1 Bass Clarinet in Bb (B. Cl.)

2 Bassoons (Bsn.)

4 Horns in F (Hn.)

2 Trumpets in Bb (Tp.)

2 Trombones (Tb.)

1 Tuba (Tuba)

1 Harp (Hp.)

Violins (Vl.)

Violins (Vl.)

Violas (Vla.)

Viloncellos (Cello)

Double Bass (D.B.)

1 Percussionist :

Celesta

Temple Blocks : (T.B.)

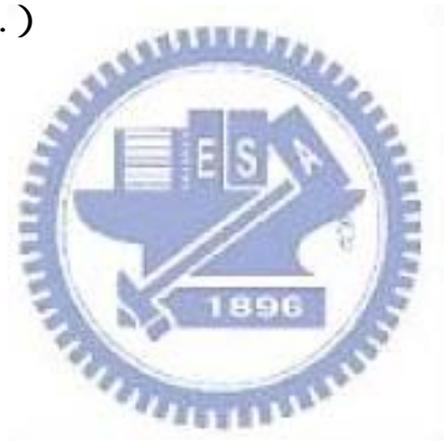
Side drum (S.D.)

Suspended cymbal (cym.)

Tom-Toms : (Tom.)

Triangle (Tri.)

Xylophone (Xyl.)



第二節 整體設計與各段落之取材與內容意涵

此首作品為附標題之單一樂章形式。作者將原住民、福佬系、客家系等歌謠，安排適當的位置、並賦予標題，真實地呈現出台灣偉大、包容、真誠與樸實的面貌。全曲依取材與創作技法的不同，含有導引及尾聲，共分為八個段落：

段落	段落標題	小節數	段落意義	備註
導引	生跡	mm. 1~5 (Rubato)	全曲之導引。 預示「美麗的福爾摩沙」台灣的誕生。	作者引用佛教音樂：“心經”中「觀自在菩薩」的五個音。
第一段	美麗的福爾摩沙	mm. 6~89 (Andante-Allegro-Andante)	A-B-A 三段式。 以西方繪畫寫實主義的美學觀點為基礎，真切的表達出台灣的唯美特質，並用音樂讚頌美麗的福爾摩沙。	採用中國五聲音階的旋律風格。
過渡樂段	尋覓	mm. 90~109 (Moderato)	小二段式。 如同超現實主義企圖發覺比表象更為真實的境界，充分顯露發覺真相的戒慎之心。	為調性至非調性之過渡樂段。 藉由半音、音域以及音程的擴張等音高組織，來表現出作者小心翼翼謹慎尋找真相的心情。

第二段 (原音)	情歌 (A 段)	mm. 110~137 (Affetuoso)	小二段式。 以線條及對位的手法開展,賦予不同樂器的音色,形成各具特色的組合色彩,呈現男女對唱之表達	引用泰雅族民歌 泰雅族情歌。
	杵歌 (B 段)	mm. 138~167 (Allegretto)	運用複雜的節奏 和聲 織體等,作為原住民辛勤開墾之體現。	取材自許常惠「現階段台灣民謠研究」邵族民歌 杵歌。
	搖籃 (A 段)	mm. 168~201 (Andantino)	為原住民與大自然和諧相處之描述。	取材自吳榮順「平埔族音樂紀實 6」巴則海族民歌 搖籃歌。
第三段 (福佬歌謠)	故鄉的田園	mm. 202~241 (Adagio)	猶疑的旋律,輔以沉穩的低音和聲,烘托出台灣人民心中的悲情 吶喊與無奈。	引用故鄉的田園 陳明仁作詞 鄭智仁作曲。
第四段 (客家歌謠)	採茶歌	mm. 242~275 (Amoroso)	以速度上的對比表現出山歌即興自由節奏句法之隨意性	引用客家歌謠 採茶歌。
第五段 (台灣歌謠)	叫做台灣的搖籃	mm. 276~296 (Presto)	象徵著族群的大融合,為全曲之高潮。	引用叫做台灣的搖籃 謝安通作詞 張炫文作曲。
第六段 (小尾聲)	美麗的福爾摩沙	mm. 297~305 (Andante)	全曲之小尾聲 回顧再現第一段之樂念,為中國「萬物歸一」的思想之體現。	回歸中國五聲音階的旋律風格。

第三節 音樂創作理念概述

一、各段內容之分析：

此曲涉及多種不同的風情、畫面，包含了原住民、福佬系、客家系等歌謠，真實地反映出台灣偉大包容性的事實，音樂的表現形式多樣且靈活，全曲以 Tom-Toms 作為各段落間之聯繫，並宣告了內容氛圍之轉變。同時，在極富有風土民情的各個音樂段落中，使用不同的打擊樂器，豐富了音樂的色彩，也使音樂的表現更加顯現出原始的真誠與樸實的面貌。

(一) 導引「生跡」，為全曲之導奏 (mm. 1~5)：

最初出現在低音區，以自由徐緩的節奏、速度，擴展至高音區，構成莊嚴而神聖的氛圍 (mm. 1~3)。在配器上運用繪畫中漸層的原理，從豎琴、弦樂 (低音大提琴) 到銅管以及木管的不斷加疊，將樂曲帶入懸而未決的等待姿態，表現了台灣誕生的莊嚴與神聖。之後，由木管樂器 (長笛)，輔之以豎笛作為影子，以大小二度的震音與完全四度的旋律音程為主軸，引出第一段和諧圓融的五聲音階 (mm. 4~5)，是中國傳統「天人合一」思想的體現。

(二) 第一段「美麗的福爾摩沙」，用音樂讚頌美麗的福爾摩沙 (mm. 6~89)：

A 段 (mm. 6~16) 採用中國傳統的五聲音階，如歌的行板，由木管奏出旋律線條、輔以弦樂的烘托，表現出極為樸實、真誠而又美好的情境。B 段 (mm. 17~68) 將原有建立的自然音階模糊化，透過與主題的對比和調性的矛盾呈現出戲劇性之開展，分別從木管到銅管，乃至整個樂團的不斷傳遞、疊加、拓展，令人感受到台灣人民四百年來在動盪不安中，反映出一代又一代、長期艱苦、不屈且不撓的堅毅性格。之後音樂回到 A 段 (mm. 69~89)，由木管以 A 段的主題旋律在不同的音高上加花變化、片段式的、多次的反覆出現，並且不斷的向高音域擴展，隨即又以 A 段主題片段的旋律動機由 p 至 ff 之音量密集的向低音區擴展，最後豎琴以空靈的泛音做結束，很像中國水墨畫中那種清幽幽、意綿綿的抒情長卷。呈現出「大樂與天地同和」的中國音樂美學觀念，似是在企盼人民繼續為更美好的有機天地而努力。

(三) 過渡樂段「尋覓」，顯露發覺真相的戒慎之心 (mm. 90~109)：

二段式中庸且神秘的速度，為調性至非調性之獨立過渡段落。樂曲開始由大提

琴在具有調性特徵的低音動機以微弱而似乎有所期待的型態下開始，在調性上，譜面乍現為 b 小調，然而低音動機卻停留在 D 大調的屬音 A（譜例 5：m 90），此不穩定的現象為內心不安與期待的情緒之描寫。A 段木管的旋律預示了以大小二度、完全四度、增四度（減五度）、小七度、減八度的音程為主的非調性音響，表現出內心莫名的悸動，經過幾次情感的轉折，在音域上逐漸加寬，並且停留在 D 大調的主音上（譜例 6：m 98）。A 段主題以重複、片段、增值及變奏的方式呈現，之後旋律在中音區及高音區以低音動機的旋律片段反覆，同時低音動機持續停留在 D 大調的屬音 A（譜例 7：mm. 105~108），而未解決至 D，阻斷、破碎、片斷化的過程，化解了節拍的跡象。隨後，從低音區漸進向中音區以長音堆疊的方式（譜例 8：m 109），依序由豎琴、第一支低音管、第二支低音管及低音大提琴、第一支低音管及大提琴、低音號、第一支豎笛及第二支低音管與第一支長號、英國管及第二支法國號、第一支法國號、低音豎笛及中提琴、第二支豎笛及第一支低音管、第四支法國號及第一支小號及第二支長號與低音號、第三支法國號及第一部第二小提琴、第一小提琴、長笛及第二部第二小提琴，作反覆的持續長音，預示了第二段「情歌」以小三度、小二度的旋律動機，此時更加增添了不安與期待之感。最後以長笛所停留的音作為第二段「情歌」之起音，化解了猶疑不安的情緒。此段運用調性及節拍的轉換，顯露出作者真誠且謹慎小心求證、企圖尋求比表象更為真實的「真相」之態度。

譜例 5：m. 90

譜例 6：m. 98

（低音動機停留在 D 大調的屬音 A） （停留在 D 大調的主音上）

譜例 7：mm. 105~108

譜例 8 : m. 109



(四)第二段由「情歌」、「杵歌」、「搖籃」組成，主要在呈現原住民的生活型態(mm. 110~201)：

1. 「情歌」(mm. 110~137)：具有表現力的抒情音樂，橫向對位的原始旋律線條以相同或不同的樂器色彩呈現，像是一條柔波細浪的潺潺小溪，描述著男女發自內心深處的情愛對唱。A 段(mm. 110~121)第一次由長笛、低音管奏出優雅的旋律，並反覆主要的旋律動機。第二次則由豎笛、低音管領唱，而以木管及銅管作為應答。接著，插入了導奏的變形片段，道出情侶對美好生活的憧憬。之後進入 B 段(mm. 122~137)，主旋律的片段在不同的音高上作變形呈現，並加入了 Side drum，再次娓娓道出情侶對美好生活的憧憬。
2. 「杵歌」(mm. 138~167)：龐大豐富的和聲、戲劇性複雜多變的節奏、跌宕起伏的力度、加之打擊樂器與之應和，使此段成為全曲中最不和諧、最激動、最有活力的展開性段落。在以十六分音符切分節奏作為上行級進的旋律之映襯下，加強了流動感及動力感(譜例 9：mm. 138~140)。音響上類似中國傳統鑼鼓的層層匯集，複雜且富有趣味的節奏漸進地加大張力，增添了充滿奮進的精神與風貌，交織描繪出原住民努力辛勤工作、艱難之步履以及熱愛生命的力量與決心。樂曲在經過三小節動盪有力的呼號後，低音區出現長音和由全音及半音構成的迂迴上行旋律與一小節動盪的暗示，對比的織度似乎在醞釀著再一次的全力奮進，隨後音樂在拓寬音域、音區、音響之層層加厚等擴張後，成為此段之高潮。緊接著，由全音及半音構成的迂迴上行旋律在低音區及中音區盤旋著，戲劇性地將音樂以 pp 的音量停留在一不安定的、猶疑的高音位置(A#)上，不安的情緒懸而未決(譜例 10：m 164)。最後引入導奏的變形片段，化解了這段高亢的情緒。

譜例 10：mm. 164 (停留 A# 上)

譜例 9 : mm. 138~140



3. 「搖籃」(mm. 168~201): 起始的旋律由(0, 1, 6)(D, Eb, A)三音組為主要素材所構成, 加上其五度移位(D, Ab, G)和其倒影之組合(G#, A, D), 形成木管第一句的旋律(譜例 11: mm. 168~169), 而相對於第一句平穩的陳述, 第二句呈現出截然不同的對比與阻斷(譜例 11: mm. 170~171)。再經過第一句的旋律片段之變形、增值及第二句對比的移位之陳述後, 將音樂引入弦樂奏出的迷人夢境中, 此時長笛以下行的長音旋律(mm. 176~182), 與在木管、銅管間夾雜第二句的對比句交錯開展、擴大與變化, 形成豐富多變的織體, 在漸漸微弱且漸漸緩慢的速度下營造出恬靜、清新和夢一般的幻境, 最後以大提琴及低音大提琴停留在減五度的音響上, 進入另一風貌(福佬歌謠)。

譜例 11: mm. 168~176



(五) 第三段「故鄉的田園」，主要是在呈現福佬系歌謠的風貌 (mm. 202~241)：

惋惜悲痛的慢板速度或以單音、或以小三度的音響，以附點切分音的減五度上行及附點切分音的小三度下行形成哀怨淒美的主題旋律，不斷迂迴的向高音區擴張，輔以沉穩不變的增四度、減五度為基礎作持續低音和聲，似是一次又一次地道盡台灣人的悲情與綿延不絕的無奈。在弦樂上出現原創的速度及其單音旋律 (譜例 12 : mm. 216 ~217) 之後，主題旋律片段又再一次以惋惜悲痛的慢板速度移位出現，經過由大三度下行、小三度下行及小二度下行的音響，一次又一次地向高音區擴展，並停留在增四度持續的音響，接著又以雙簧管出現原創的速度及其單音旋律之移位，隨後主題旋律持續重複，並以小三度及減五度的音響作呼應，最後，由小提琴停留在減五度的持續音響，減五度、增四度的音響則由弦樂從低音區至高音區交替出現，引入木管作另一風貌 (客家歌謠) 之描繪。

譜例 12 : mm. 216~217 (原創的速度及其單音旋律)



(六) 第四段「採茶歌」，主要是在呈現客家歌謠的特色 (mm. 242~275)：

由增四度及減五度音程所形成的和聲音響，分別由木管、銅管以穩定的速度作為背景奏出輕柔空曠和靜謐的意境，在不同的音域擴展中以不同的樂器組合呈現四次（高、中、低）（高、中、低）（中、次高及次低、高及低）（高、中、低），並分別由（p 漸強至 mf）（p 漸強至 mf）（sfz 至 p）（p 漸強至 mf）等符合中國「起、承、轉、合」概念的音量，漸次增強由柔和、朦朧變得富色彩性，構成四組富有色彩、空間與位置的「音塊」，形成四度虛擬空間的聽覺呈現，即藉由耳朵的聽覺來想像並創造出虛幻的、連續的、豐富的視覺畫面，描繪出客家人在山與山之間的有趣對話，呈現出一種「真實的」、「體驗的」、「延續的」時間意象。並以「搖籃」段（0, 1, 6）三音組為主要素材，加上其移位、倒影作變形之片段化音樂接續在後，藉由速度的對比交錯開展、漸次擴大與變化，形成豐富多變的織體，將音樂引入似萬花筒迷人的幻境中，並預告了第五段「叫做台灣的搖籃」的速度。

(七) 第五段「叫做台灣的搖籃」，主要是在展現台灣歌謠的風貌 (mm. 276~296)：

為全曲之高潮樂段，採用大量的半音、全音、小三度音程作為主要旋律，配合富有表情的節奏，保持強而有力的音響厚度，概括了從第二段到第五段的創作技法，是音樂的綜合再現，象徵著涵蓋多種民族、多元文化的台灣，人們合心合力共同營造理想的有機天地。弦樂跳躍的十六分音符節奏律動，使音樂變得更加寬廣，就像是對美好未來的憧憬與渴望 (mm. 282~284)。之後以主要旋律的單薄音響暗示第一段「美麗的福爾摩沙」之再現，最後，在兩小節以全音為主的密集音群發展下 (mm. 294~295)，將音樂帶入五聲音階的旋律，重現單純、真樸的面貌。

(八) 第六段「美麗的福爾摩沙」，回顧再現第一段之樂念，為全曲之小尾聲 (mm. 297~305)：

在弦樂營造出的氛圍中，樸實且悠柔的第一段主題旋律以音量及音色增加其厚度，並且縮減篇幅，兼具尾聲的功能。並且由於各段落間對比的材料削弱了第一段樂念之印象，改變了情緒的感受，因而產生了新的意義。在重複主題片段的旋律動機之後，以疊置三組完全五度的和聲音響作為背景，再次以豎琴空靈的泛音做結束，回到中國水墨畫中那種清幽幽、意綿綿的抒情長卷。充滿溫馨的慢板、回歸主調調性的做法，使音樂得到了強而有力的統一性，再一次的描繪出有機天地動人的真樸感，同時也表達了作者對台灣這片有機天地的感悟、讚嘆與期盼。

二、結構設計與整體氛圍

(一) 多焦點畫面之呈現

正如同中國古典哲學「一生二、二生三、三生萬物、萬物歸一」的觀念，中國的傳統音樂其生成過程，亦是由一個樂思，逐漸衍生出多種樂思，在發展過後又回歸至最初始的源頭。

此曲的創作方法，運用了中國傳統音樂中集曲、聯曲的結構，融和西方塊狀拼貼結構的作曲技巧，廣泛吸收台灣各族歌謠，採用多個主題，並對既成的作品進行重新組裝、穿插、排列。各段依不同的素材、節奏的變化以及不同的音響，形成音樂創作的組合形式，產生多重層面、多重意義的形式結果，呈現出台灣人文多焦點的畫面，抒發了作者熱愛台灣和對美好前景的嚮往：

1. 自創的部分：如導奏的後兩小節（譜例 13）第一段的「美麗的福爾摩沙」及過渡樂段的「尋覓」。
2. 在自創的音樂中嵌入現成歌謠中的一句：如第三段的「故鄉的田園」（譜例 12 和 mm. 216~217）。
3. 從現成的歌謠中引用一、二句來發揮：如導奏的前三小節、第二段的「情歌」（譜例 2 和 mm. 110~120）、「搖籃」（譜例 3 和 mm. 168~169）第三段的「故鄉的田園」（譜例 12 和 mm. 203~205）第四段的「採茶歌」（譜例 4 和 mm. 244~246）第五段的「叫做台灣的搖籃」（譜例 14 和 mm. 276~277）。
4. 將歌謠中主要的音作變形：如第二段的「杵歌」（譜例 1 和 mm. 138~140）。

譜例 13 : (mm. 4~5)

譜例 14 : (原譜)

(二) 藉由不同意義單元之組構形塑出各種不同的表情

此曲為了強化樂思的活力、強度及情感的深度，將材料作急速的改變與衝突等對比變化，企圖醞釀著渴望達到高潮、再現與回歸 等種種慾望。

1. 在段落間，沒有過渡樂段而達成表情之急速轉換的方式，例如：

(1) 在第一段「美麗的福爾摩沙」中，A、B、A 段為完整的樂段，其間之音樂沒有過渡的段落，且未產生片段化現象，而是直接衍生新的段落：A 段 (m 16) 由 D 大調如歌的行板直接進入 B 段 (m 17) 材料相異的非調性快板音樂。經過 B 段充滿戲劇性之開展，音樂呈現靜止、停頓，休止兩小節後 (mm. 68~69)，進入 A 段 (m 70) G 大調如歌的行板。作者企圖以這樣的對比表情來表達繪畫中寫實主義與超現實主義的觀點：A 段是作者於當代風情經過嚴密的觀察，對視覺上所見到的真實現象以「求真、求實」的渴望作為特徵，做一完全的、如鏡中所反射的呈現。B 段則將其與現實所遭遇到的衝突、矛盾等狀態，轉化為一種絕對真實的顯露，透過與主題對比和調性矛盾的樂思，以心靈來體驗悲情的真實性，以聽覺上的描繪來替代口頭上的陳述，表現出作者內心世界的真實動向。A 段重現原本被阻斷之音樂片段，於不同的音高上將音樂帶到「求真、求實」的渴望，以此作為中國人追求圓滿態度之體現。

(2) 第三段「故鄉的田園」，在採用以福佬系歌謠作為素材且充滿惋惜悲痛的慢板中，保持其懸疑待解決的「衝突」狀態，並分別在不同音高上，插入原創的中板速度及其單音旋律 (mm. 216~217) (mm. 226~227)，藉由素材及織度上的差異所產生的並置，似乎是在企圖將我們從現實的桎梏、吶喊中暫時解放，喚起人類內心深處的真實，回歸到本土原始的真樸風貌，表現出人心或人的慾望。作者結合現實生活體驗及內心深處的潛意識之需要，揭示了最深刻的本質、完全地表露出符合自己內心的「真理」，創造出新的思想與風格。

(3) 第五段「叫做台灣的搖籃」，在多元豐富且具變化性發展的樂段，交織出台灣多元而複雜的面貌之後，出現五聲音階的旋律 (m. 296)，速度由激昂的快板作漸慢，引入 D 大調如歌的行板旋律 (m. 297~305)。作者企圖以短笛出現的主音，化解在現今社會表象中人們所面臨到各種危

機，繼而尋找宇宙人生的真實現象，以及現代社會迫切需要的訊息 回歸大自然，走向永恆的價值和純樸的智慧。

2. 將兩個不同的音樂片段並置所形成的表情，例如：

(1) 在 (mm. 168~171) 中，如同弗氏「潛在意識」的觀點，其內容來自夢境 (mm. 168~169) 和異想 (mm. 170~171) 的結果，為非理智性控制下的產品，賦予自由聯想的可能性，作者藉由潛意識尋求絕對的真實，將夢境脫離正常位置，與異想交錯安排而產生非常態的聽覺意象。

(2) 第四段「採茶歌」，在 *Amoroso* =56 的固定速度下，穿插著速度的對比交錯開展 漸次擴大與變化，第一次在速度上作倍數的增加 =112，第二次速度為 =132，第三、四次速度為 =168，藉由形成豐富多變的織體，將音樂引入似萬花筒迷人的幻境中。作者運用中國傳統音樂在節奏、節拍的處理上，經常使用漸快、漸慢等模糊性手法呈現自由散節奏和彈性變速節奏，帶有些許之隨意性，也留給了演奏者個人很大的自由與機動性。

3. 藉由織度、音域的轉換，所形成之音樂表情，例如：

(1) 在 (mm. 1~4) 中，由低音提琴疊加樂器累積至短笛，充分表現了台灣誕生的莊嚴與神聖。最後進入長笛的主題旋律，形成織度上的對比。

(2) 在 (mm. 86~88) 中，由短笛疊加樂器累積至低音提琴，最後豎琴以空靈的泛音做結束，形成織度上的對比。

(3) 在 (mm. 242~244) (mm. 243~245) (mm. 253~255) (mm. 268~270) 中，藉由高、低音域的轉換及音量的漸次增強或強弱對比使音樂顯得柔和、朦朧且更富色彩性。

三、配器與管絃樂法

(一) 打擊樂器的運用：

傳統的西方音樂是建立在「音」的組織上，因此打擊樂器屬於陪襯性質；而中國戲曲中的鑼鼓，則是在旋律之外自成一個體系，不僅能暗示人物個性、更能點出劇中人物心態的變化和情節的發展。此曲在打擊樂器上，亦賦予了不同風情的角色扮演，茲說明如下：

第一段「美麗的福爾摩沙」: Celesta (美麗輝煌)

過渡樂段「尋覓」: Tom-Toms 及 Temple Blocks (懸疑不安的背景)

第二段「情歌」: Side Drum (涓涓細流)

第二段「杵歌」: Tom-Toms 及 Temple Blocks (動盪活躍的力量表現)

第二段「搖籃」: Triangle (孕育、再生)

第三段「故鄉的田園」: Tom-Toms 及 Temple Blocks (掙扎不安的情緒)

第四段「採茶歌」: Suspended cymbal (空曠的大自然情境)

第五段「叫做台灣的搖籃」: Xylophone (大融合之象徵)

第六段「美麗的福爾摩沙」: Triangle (孕育、再生)

(二) 複合音色的組成 (繪畫中漸層原理的運用):

不同的樂器組合會產生不同的旋律變化。此曲在配器上, 往往將或為同質、或為互補、或為對比之不同音色的樂器前後加以重疊, 或單獨逐次呈現、或交織而形成不同的色彩, 多重層次的組合與擴展營造出新的音響, 從而賦予音樂新的生命與美感。例如:

1. 在 (mm. 1~3) 中, 相同的五個音, 分別由低音提琴及豎琴, 疊加低音管、低音號、中提琴及大提琴, 再疊加樂團其他樂器, 擴展而營造出新的音響。
2. 在 (m. 4) 中, 短笛與長笛分別以圓滑奏及斷奏交織奏出十六分音符的旋律逐次呈現, 產生不同的旋律變化。
3. 在 (m. 7) (m. 9) (m. 69) 中, 小提琴以空弦音及實音交錯與長笛的主題旋律重疊出現, 形成對比之不同色彩。
4. 在 (m. 109) 中, 豎琴以持續的長音, 由緩慢漸進的方式, 疊加樂團其他樂器, 形成多重層次的組合音響。
5. 在「搖籃」(mm. 179~2) 中, 第二句對比主題在木管、銅管間以不同的樂器組合, 移位陳述並交錯開展、擴大與變化, 形成豐富多變的色彩。
6. 在「採茶歌」(mm. 242~244) (mm. 249~251) (mm. 259~262) (mm. 268~271) 中, 由增四度及減五度音程所形成的和聲音響, 在(高、中、低) (高、中、低) (中、次高及次低、高及低) (高、中、低) 等音域以不同的樂器組合呈現四次, 構成四組富有色彩、空間與位置的「音塊」。
7. 繪畫中「影子」的運用: 如第一段「美麗的福爾摩沙」: 和諧圓融的五聲音

階 (m 4~5) 由木管樂器 (長笛), 輔之以豎笛作為影子。

四、「統合」手法的應用：

作者在不同的音樂風格中，運用「貫穿」的手法，賦予心靈上的協調情感。一方面便於熟悉樂思，另一方面則作為引進新材料時的統一依據，體現節奏的動力推進：

1. 全曲以 Tom-Toms 貫穿各段落間，並宣告了內容氛圍之轉變。
2. 以五聲音階的主題旋律或導奏的變形片段貫穿在各段落間，例如：
 - (1) 在 (m. 5) 中，由導奏引出第一段五聲音階。在小尾奏亦再現五聲音階的主題旋律 (m.298)。
 - (2) 在各段落間時而穿插著導奏的變形片段：第二段「情歌」(mm. 120~121)、第二段「杵歌」(mm. 165~167)、第二段「搖籃」(mm. 176~178)及(mm. 183~185)、第四段「採茶歌」(mm. 255~258)及(mm. 272~275)、第五段「叫做台灣的搖籃」(mm. 287~290)。
 - (3) 在小尾奏亦再現五聲音階的主題旋律。

此曲透過多首台灣歌謠的呈式和發展，加上色彩的渲染、音響的烘托以及鮮明的表情，構築成表現意境、思想理念、反映人們現實生活和憧憬的音響畫面。完全顯露出中國傳統音樂抒情的特點諸如：強調旋律線條美、自由散節奏和彈性變速節奏的運用、並以標題來描寫現實世界等，似是一幅清秀淡雅的水墨畫。

結語

此曲的創作題材流露出作者本土意識的情懷，為內心對自身環境的歷史和現狀的種種感受所引發的情緒之寫照，源自“清畫院十二月令圖”以及傳統繪畫獨特的空間觀念，結合西方的創作技法，就如同巴爾托克（Bela Bartok, 1881-1914）和伊果·史特拉溫斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）之創作以濃厚的民族文化作為背景一般，嘗試以本土民族風格的基本美學，將台灣歌謠融合於中國傳統五聲調性和西方非調性的語法中。在取材上，或直接擷取片段作為動機、或模仿片段的民歌旋律、或根據其中所隱含的要素，在音域的不斷擴展中，音樂的織體如水墨畫一般，在濃淡之間呈現空靈的意境，作品展現出如繪畫般的寫實意境，間有抒情柔美、高亢激昂與莊嚴感人、多姿多彩的有趣對比，是以「本土音樂文化」為根基，兼具「傳統」、「現代」與「世界觀」等之陳述與創造。

參考書目

中文部分

1. 中國藝術研究院音樂研究所編著，《民族音樂概論》。台北市，世界文物，1994。
2. 李美燕著，《中國古代樂教思想》。高雄市，麗文文化，1998。
3. 沈清松、鄧福星、魏明德主編，《天心與人心》。台北，立緒文化，1999。
4. 林谷芳主編，《本土音樂的傳唱與欣賞》。台北，望月文化出版有限公司，2000。
5. 林谷芳著，《傳統音樂概論》。台北，漢光文化出版有限公司，1998。
6. 法鼓山文教基金會，《平安-一本深深為您祝福的小集子》。台北，法鼓山文教基金會，1998。
7. 修海林、李吉提著，石曉蓉編輯，《中國音樂欣賞》。台北市，五南，2002。
8. 曾長生著，《超現實主義藝術》。台北市，藝術家出版社，2000。
9. 陳郁秀主編，《音樂台灣一百年論文集》。台北市，白鷺鷥基金會，1997。
10. 陳秋瑾著，《現代西洋繪畫的表現空間》。台北市，藝風堂，1995。
11. 陳碧娟著，《台灣新音樂史》。台北市，樂韻出版社，1996。
12. 許常惠著，《追尋民族音樂的根》。台北市，樂韻出版社，1987。
13. 張洪模主編，《現代西方藝術美學文選·音樂美學卷》。台北市，洪葉文化，1993。
14. 葉明媚著，《音樂天地》。台北市，台灣商務印書館股份有限公司，1993。
15. 雷久南《琉璃光養生世界雜誌社》第39期第2頁，2001年11月15日出刊、第41期，2002年5月15日出刊、第46期第11頁及第42頁，2003年8月15日出刊。
16. 雷九南著，《身心靈整體健康》，台北市，慧炬出版社，2000。
17. 楊平世等編輯，《福爾摩沙的生命力：台灣的動物》，(鄉土文化專輯·自然篇)。第一版·文建會中辦室，1990。
18. 劉思量著，《中國美術思想新論》。台北市，藝術家出版社，2001。
19. 劉振源著，《超現實畫派》。台北市，藝術圖書公司，1998。
20. 簡上仁編輯，《福爾摩沙之美：台灣的傳統音樂》，(鄉土文化專輯·藝術篇)。台北市，文建會，1991。
21. 簡上仁著，《台灣民謠》。台北市，眾文圖書股份有限公司，1992。

翻譯部分

1. 陳琳琳譯，《現代樂派/Harold C. Schoenberg 著》。台北市，萬象，1993。
2. 國立編譯館主譯，羅青譯，《繪畫中的後現代主義》。台北：徐氏基金會出版，1989。
3. 黎翁大林主編，康謳譯《二十世紀作曲法》。台北市：全音樂譜出版社，1982。
4. 黎翁斯坦著，康謳主譯，潘皇龍譯，《音樂的結構與風格》。全音樂譜出版社，1988。
5. Aldrich, Virgil C. 著，《藝術哲學/ Philosophy of Art》，徐來譯。台北，幼獅文化事業公司，1987。
6. Chipp Herschel B. 著，《現代藝術理論 /The Ories of Modern Art》，余珊珊譯。台北市，遠流出版，1995。
7. Nochlin Linda 著，《寫實主義/ Realism》，刁筱華譯。台北市：遠流，1998。



外文部分

1. Cope, David. *Technique of the Contemporary Compostion*. New York : Schirmer Books. 1997.
2. Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music, New York* : W. W. Norton , 1996.
3. Ratner, Lenorard G. *Classic Music : Expression, Form, and Style*. New York : Schirmer Books. 1980.

《有機天地》

The Organic World



譜列、總譜請赴本校圖書館查詢。謝謝！