

中国音乐学院

硕士学位论文

民间礼仪中的台湾国乐团之生存与发展—台中艺明国乐团研究

姓名：林怡廷

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：杨红

20080501

摘 要

相较于人类数十万年的历史进程来说,台湾只不过仅有数百年的开发过程。然而,却留下了非常丰富的历史文化遗产。文化就是历史的最好纪录者,台湾于短短不到四百年内(1624~2008),其政治经历了五个时期的外来政权高压统治(荷兰与西班牙(1624~1662)、郑氏王朝(1661~1683)、清朝(1683~1895)、日本(1895~1945)、中华民国(1945~)),历尽了时代的洗礼,其历史烙印也深深刻画在文化变迁中。

据2007年度国际宗教自由报告统计,台湾有多达80%的人口信奉某种形式的传统民俗宗教。这种浓厚的宗教信仰与早期移民有着密切的关系。台湾移民大多来自中国内地东南沿海,他们历经海上的苦险,而后又面对水灾、台风、地震、瘴疫等自然力量的挑战。在这种情形下,人们原始的宗教感情不断激发,他们遂兴起对超自然神灵的崇拜以及对各种灵魂的信仰。因其历史及移民构成因素,台湾宗教十分发达,并反映在宗教仪式、庙会节庆、丧葬礼俗等文化事象中。

本文探讨的民间“国乐团”即是在这种环境背景下生存并发展起来,其兴起与国民政府的迁入、早期移民的构成、台湾宗教的兴盛、近代都市化的形成、民众审美倾向的改变等等有着千丝万缕的关系。笔者以“艺明国乐团”为个案,对其在不同宗教仪式和庙会活动中的活态现状进行实地考察,对此“国乐团”在台湾创立的历史与发展、音乐的传承与变迁以及生存现状与社会维护等多方面进行综合性研究,并探究其中的演变过程极其变迁轨迹,以企对台湾的民间“国乐团”进行整体关照。民间“国乐团”作为一种民间仪式音乐,与人民的生活紧密融为一体,并在当今民俗事项中发挥着重要的作用,它是神圣与世俗相结合的混合载体,深刻体现着台湾当今独特的文化传统。

关键字: 国乐团、艺明国乐团、仪式音乐 阵头 宗教 广东音乐 习俗 都市化

Abstract

Compared to the million years of human chronicle, the civilization of Taiwan is rather short. Although Taiwan has merely a few hundred years of history, she has a legacy of rich cultures. And cultures are the best proof of history. For less than 400 years, Taiwan was governed among Holland and Spain (1624-1662), Kingdom of Tungning (1661-1683), Qing Dynasty (1683-1895), Japan (1895-1945), lastly Republic of Taiwan (1945-present), experiencing the baptism of time, leaving a brand mark within the Taiwanese culture.

According to surveys made in 2007, 80% of Taiwan's population has religious commitments. Religious belief of the Taiwanese is closely linked to the early immigrants from the eastern west coast of China. Besides facing the stormy seas during their journey to Taiwan, they were also struck by natural phenomenon like floods, hurricanes, earthquakes, malaria.....after they have settled down. Under these circumstances, the Chinese started to believe in the force of nature, god, spirit and they began worshipping. Thus, religions in Taiwan became very well-received. This results in various religious events like worshipping of deities, temple fairs, wake ceremonies.

The "Orchestra" discussed in my thesis has grown up in the above mentioned environment. Its existence is closely associated with the governing of Republic of Taiwan, the migrating of immigrants, prospering of religions, modern urbanization, the esthetic of local folks. Hereby, I would like to share my point of view on the researches I have made on the "Yi Ming Orchestra", contributing to the records of its roots, religious activities participated, development, and its changes throughout the years. The "Orchestra" which plays an important role in performing in holy and customary rituals, manifest the unique traditions of today's Taiwan.

Keywords: Orchestra, Yi Ming Orchestra, Ceremonial Ceremonies, Performing troupes, Religion, Cantonese music, Customs, Urbanization.

索引

表索引

- 【表1-1】台湾民俗艺阵一览表 / 15
- 【表1-2】台湾常见丧事音乐“阵头”团体 / 16
- 【表3-1】刘亦万先生年表 / 26
- 【表3-2】早期“艺明国乐团”广东音乐曲目一览表 / 31
- 【表 3-3a】当今“艺明国乐团”广东音乐类、国乐类曲目一览表 / 33
- 【表 3-3b】流行音乐类曲目一览表 / 33
- 【表 3-3c】(宗教曲)佛曲类曲目一览表 / 34
- 【表 3-3d】(宗教曲)公祭歌类曲目一览表 / 35
- 【表 3-3e】(宗教曲)一贯道类曲目一览表 / 35
- 【表 3-3f】(宗教曲)天帝教类曲目一览表 / 35
- 【表 4-1】治丧处所亡生对照表 / 41
- 【表 4-2】2006 年 7 月 22 日上午演出人员名单 / 44
- 【表 4-3】2006 年 7 月 22 日当天演出曲目 / 45
- 【表 4-4】2006 年 7 月 23 日演出人员 / 46
- 【表 4-5】2006 年 7 月 23 日演出曲目 / 47
- 【表 4-6】2006 年 7 月 24 日国乐团演出人员一览表 / 54
- 【表 4-7】2006 年 7 月 24 日国乐团演出曲目一览表 / 54
- 【表 4-8】2006 年 7 月 30 日演出人员一览表 / 61
- 【表 4-9】2006 年 7 月 30 日演出曲目一览表 / 61
- 【表 4-10】2006 年 7 月 22 日下午演出人员 / 65
- 【表 4-11】2006 年 7 月 22 日下午演出曲目一览表 / 65
- 【表 4-12】2006 年 8 月 5 日国乐团演出人员一览表 / 71
- 【表 4-13】2006 年 8 月 5 日国乐团演出曲目一览表 / 72
- 【表 4-14】2006 年 8 月 11 日. 国乐团人员名单一览表 / 76
- 【表 4-15】2006 年 8 月 11 日演出曲目一览表 / 76
- 【表 4-16】“无极天道监修所”殿内供奉神明一栏表 / 79
- 【表 5-1】“艺明国乐团”成员一览表 / 82
- 【表 5-2】“艺明国乐团”乐队排列一览表 / 84
- 【表 5-3】丧葬仪式之应用曲目比例分析 / 85
- 【表 5-4】庙会仪式之应用曲目比例分析 / 86
- 【表 5-5】庙会和丧葬仪式之应用曲目比例分析 / 87

图索引

- 【图 4-1】台中市立殡仪馆大门/ 40
- 【图 4-2】台中市立殡仪馆平面图/ 42
- 【图 4-3】“大仙尪仔阵”队伍演出现场/ 51
- 【图 4-4】“女子西乐队”队伍演出现场/ 51
- 【图 4-5】三藏取经队伍/ 52
- 【图 4-6】西乐队及歌手/ 52
- 【图 4-7】“艺明国乐团”演出实况/ 53
- 【图 4-8】摆放在灵堂门口的“罐头篮” / 53
- 【图 4-9】日莲教信徒为亡者念经/ 58
- 【图 4-10】日莲教仪式：前来悼念者双手合十为亡者念经/ 58
- 【图 4-11】日莲教教徒的“经书” / 60
- 【图 4-12】笔者在日莲教信徒台中青年支部长家中采访/ 61
- 【图 4-13】西乐队演出实照/ 64
- 【图 4-14】“艺明国乐团”演出现场/ 64
- 【图 4-15】笔者与北管乐队鼓手谢万吉先生合影/ 67
- 【图 4-16】“金极雷藏寺”当天的庙堂布置/ 69
- 【图 4-17】“金极雷藏寺”庙方人员的宣讲/ 70
- 【图 4-18】“艺明国乐团”演出现场/ 70
- 【图 4-19】“艺明国乐团”的吉他手弹唱演出/ 71
- 【图 4-20】庙会庆典：“无极天道监修所”庙堂摆设/ 74
- 【图 4-21】“无极天道监修所”人员神灵附身/ 74
- 【图 4-22】“无极天道监修所”神桌上的“平安龟” / 75
- 【图 4-23】“艺明国乐团”的演出队伍/ 75
- 【图 4-24】笔者与赖安辉先生合影/ 78

谱例索引

- 【谱例 5-1a】《西江月》片断 (陈德锯曲)/89
- 【谱例 5-1b】《西江月》片断 (“艺明国乐团” 林怡廷记谱)/89
- 【谱例 5-2a】《平湖秋月》片断 (吕文成曲)/90
- 【谱例 5-2b】《平湖秋月》片断 (“艺明国乐团” 林怡廷记谱)/90
- 【谱例 5-3a】《娱乐升平》片断 (丘鹤传曲)/91
- 【谱例 5-3b】《娱乐升平》片断 (“艺明国乐团” 林怡廷记谱)/91
- 【谱例 5-4】传统演奏谱《平湖秋月》和“艺明国乐团”演奏谱比较/92
- 【谱例 5-5】传统演奏谱:《西江月》和“艺明国乐团”演奏谱比较/92
- 【谱例 5-6】传统演奏谱《娱乐升平》和“艺明国乐团”演奏谱比较/93

地图索引

- 【地图 4-1】“台中市立殡仪馆”路线图/41

附录索引

- 附录 (一) “民乐团” 相关文献/102
- 附录 (二) 《平湖秋月》录音记谱/103
- 附录 (三) 《西江月》录音记谱/114
- 附录 (四) 《娱乐升平》录音记谱/125
- 附录 (五) 《花月争辉》录音记谱/136

关于学位论文使用授权的说明

本人完全了解中国音乐学院有关保留、使用学位论文的规定，
即：

中国音乐学院拥有在著作权法规定范围内学位论文的使用权，
其中包括：（1）已获学位的研究生必须按学校规定提交学位论文，
学校可以采用影印、缩印或其他复制手段保存研究生上交的学位论文；
（2）为教学和科研目的，学校可以将公开的学位论文作为资料
在图书馆、资料室等场所供校内师生阅读，或在校园网上供校内师
生浏览部分内容；（3）根据《中华人民共和国学位条例暂行实施办
法》，向国家图书馆报送可以公开的学位论文。

本人保证遵守上述规定。

作者签名： 林 怡 廷

日 期： 2008.5.26

导师签名： 林 怡 廷

日 期： 2008.5.26

绪 论

本文研究对象是台湾民间“国乐团”，它是一种以民乐器和少数西洋乐器组合的合奏团体，主要活动在台湾民间丧葬仪式、庙会庆典、冠婚礼仪等民间习俗仪式中。目前，民间“国乐团”在台湾十分普遍，在众多的民间“国乐团”中，不同的乐团在演出形式及表演风格上各有其特点，它们在现今的台湾民间仪式中占有重要的地位。关于“国乐团”的名称在台湾有两种概念上的解释：一种是普遍为大众所了解、以弓弦乐器为基础并由吹、拉、弹、打四组乐器相结合的综合性民族管弦乐队；一种是以民乐器为主，再加上西洋乐器（如：电子琴、电吉他、架子鼓等），并广泛应用在台湾民间仪式中。两者虽然拥有相同的名称，但无论在其演出背景、表演场合、演奏对象上都存在很大的差异性。本课题主要研究对象是台湾民间仪式中的“国乐团”。

一、研究动机与目的

本文是关于台湾民间仪式中的“国乐团”在当今社会生活中活动现状的考察与研究。该课题选择台湾民间“国乐团”作为研究对象，其主要原因在于笔者是台湾省人，对于台湾的民间仪式、宗教、音乐等本土文化有一定的了解；再者，笔者从小学习民乐，之后，在中国音乐学院本科学习笛子专业，并接受了良好的民乐教育；至研究生考入音乐学系后，先后学习了相关学科的理论知识与研究方法，对中国民族器乐的了解逐步从舞台表演到理论层面的深化。笔者作为文化局内人，对台湾的民间仪式音乐从小耳濡目染，同时也具有器乐演奏的能力和学术理论的修养。因此，论文选择了台湾民间“国乐团”作为研究对象。

在众多民间“国乐团”中，笔者选择了一个在当今台湾颇具代表性的乐团作为本文的研究对象。此乐团是现今台湾中部第一个以广东音乐的合奏形式出现且专为民俗仪式活动表演的职业团体，^①亦是目前台湾中部地区最大的民间“国乐团”，其频繁活跃在上述民间礼仪生活中。该乐团为家族式企业，在乐团体制、成员结构及经营运作中均体现为鲜明的家族特色。笔者从田野调查入手，

^① 依据“艺明国乐团”团长口述。

分别对不同宗教仪式和庙会活动中的 7 个个案立项考察,进行实地访谈和相关研究,对此民间“国乐团”在台湾创立的历史与发展、音乐的传承与变迁以及生存现状与社会维护等多方面进行综合性研究,同时,搜集了相关文献及地方县志,获得大量的一手资料,从中对台湾早期的仪式音乐和现代仪式音乐两者间的异同加以比较,并探究其中的演变过程及其变迁轨迹。

本课题的研究目的旨在通过台中“艺明国乐团”个案,探究台湾民间“国乐团”如何替代了早期的仪式音乐,而成为当今台湾民众普遍欢迎的民间仪式音乐形式;了解民间“国乐团”在民间礼仪生活中的存在样式及其社会维护状态;探知民间“国乐团”在当今社会环境中的传承与发展、曲目的固守与演变等相关问题,并结合相关史料和音乐分析,以企对民间“国乐团”进行整体研究。

二、 研究现状综述

关于对“民乐团”的研究,大部分研究对象都是指由吹、拉、弹、打四组乐器相结合的综合性的民族管弦乐队而言,其研究的结果相当丰硕。笔者在国家图书馆查阅并跨库检索了 1979 至 2008 年的“中国期刊全文数据库”、“中国优秀硕士学位论文全文数据库”、“中国博士学位论文全文数据库”、“中国重要会议论文全文数据库”、“中国重要报纸全文数据库”、“中国年鉴全文数据库”、“中国引文数据库”、“中国重要会议论文全文数据库”等,检阅出相关“民乐团”资料共计 391 条。其中,笔者从中整理了关于乐团改革、编制、发展等文章共计 35 条。(见附录一)

在与“民乐团”相关研究中,主要围绕着乐团本体、乐团相关评论等多方面展开讨论。其中,席强在《民族管弦乐队的实践与开拓——有关中央民族乐团乐队改革与发展的思考》一文中,探讨了在现代创作思维影响下,如何将传统的器乐形式运用在现代民族器乐创作中,从而丰富民族管弦乐的音乐表现力等问题;^①张静波的《谈谈民族乐团建设的若干问题》一文,阐述了乐团建设中关于继承和借鉴西洋乐队声部、乐器更加科学化分组、乐团比例编制、乐器改

^① 席强:《民族管弦乐队的实践与开拓——有关中央民族乐团乐队改革与发展的思考》,人民音乐,2003 年 11 期总第 451 期,第 23-25 页。

革与作品创作等相关问题。^①总之,对于现代民族管弦乐队研究的文章主要是从乐曲的创作、乐器的改革、乐队的编制、乐团的发展等角度论题。

在有关民族乐队的专著中,刘东升主编的《中国乐器图鉴》,^②书中整理了中国内地当代的民族管弦乐队资料,包括民乐团在中国内地的分布、乐团的乐器种类、乐队编配等;高厚永著在其《民族器乐概论》第九章中介绍了新型民族乐队的编制、旋律、手法等乐队配置;^③傅利民的《中国民族器乐配器教程》第八章中涉及了现代民族管弦乐队及其编制;^④中央音乐学院中国音乐研究所编《民族音乐概论》第五章之第三节中提到了新型乐队的编制和发展问题;^⑤乐声所著《中华乐器大典》的概述部分对新型民族管弦乐队作了简要的介绍,并对北京的三个民族乐团作乐队编制的统计。^⑥在众多器乐的理论专著中,关于新型民族乐队的资料也有不少,但多数是穿插在器乐专著或民间传统器乐理论当中。

关于台湾民间仪式音乐中的“国乐团”资料,目前著作和文章仍十分稀少,大部分的民间仪式音乐多是描写台湾的北管音乐^⑦、南管音乐^⑧、佛教音乐、道教音乐等。而民间“国乐团”属于比较新的民间音乐团体,因此,与之相关而公开发表的专著、论文及资料等十分鲜见。目前,台湾只有一个民间团体正着手研究民间“国乐团”,他们以田野调查方式,对于遍及台湾省北、中、南部的“国乐团”进行全面普查;另外,台南艺术学院也有一研究生正在作该专题的硕士论文。

三、 研究范围与内容

本课题的研究围绕着台湾民间“国乐团”的各类演出活动和演出内容而展开。在台湾民间称这种专门从事丧事礼仪、庙会庆典、结婚仪式等民间活动演

^① 张静波:《谈谈民族乐团建设的若干问题》,全国中文核心期刊艺术晨家,2004年第一期总第75期,第108-110页。

^② 刘东升主编:《中国乐器图鉴》,济南:山东教育出版社出版,1992年,第316-331页。

^③ 高厚永著:《民族器乐概论》,台湾:丹青图书有限公司,中华民国77年(1988),第280-294页。

^④ 傅利民著:《中国民族器乐配器教程》,上海:上海教育出版社,2005年,第141-162页。

^⑤ 中国艺术研究院音乐研究所编:《民族音乐概论》,北京:人民音乐出版社,2003年,第285-289页。

^⑥ 乐声:《中华乐器大典》,北京:民族出版社,2002年,第36-42页。

^⑦ 北管音乐:是一种以击类乐器和吹类乐器所组成的合奏音乐,其中的击类乐器以鼓为主,而吹类乐器可有排箫、笛、笙、角等,但近代的乐队组成中多指唢呐乐器。演出时,以吹类乐器为主奏,锣鼓乐居伴奏地位,或担任乐曲中的间奏。详见潘汝端所著《北管鼓吹类音乐》,传艺中心筹备处,中华民国90年(2001年)第14页。

^⑧ 南管音乐:在中国内地称为“福建南音”。

出的职业音乐团体为“国乐团”。

“国乐”在台湾历经时代的演变，在各个时期呈现出不同的文化内涵。全文共分六章，在第一章中，试图探讨“国乐”这一名称传入台湾的时间及其历史流变过程，并将民族管弦乐团与民间“国乐团”作概念内涵上的比较，同时探讨“国乐团”名称使用的前后关系以及国民政府迁台（1948年9月至1949年12月）前与迁台后的“国乐”内容的变化。第二章，主要从台湾传统文献及台湾县志中，搜集台湾早期传统丧葬仪式、冠婚习俗、迎神赛会等有关仪式音乐的史料，从中寻找早期台湾社会的民间仪式音乐的演奏背景，探究传统仪式随着时代的变迁而演变之过程。第三章，主要是对台湾民间“艺明国乐团”的建立及发展过程进行探究，梳理该团的历史、代表性艺人、演奏曲目的变迁、乐团人员的传承等问题，并探讨台湾仪式音乐朝向精致化发展的趋势。第四章为笔者跟随“艺明国乐团”进行各项活动的实地调查报告，分别依照佛教、道教、释教、日莲教以及庙会活动等不同个案进行详实的记录、采访和分析。第五章主要分析民间“国乐团”演出的现场音乐本体，从早期演奏广东音乐到今日的流行音乐、各种宗教歌曲、国乐曲^①、公祭歌等等的演变，探讨其演变的轨迹，并将台湾民间“国乐团”演奏的广东音乐与中国内地的广东音乐作音乐形态之分析和比较，探索其音乐随地域性的变迁而表现出的固守与演变的关系。总之，“国乐团”作为台湾民间的一种音乐团体，大量的活跃在丧葬仪式和庙会活动中，并受到民众广泛的欢迎，在台湾民间礼仪中占有一定的地位。该文从历史构成、社会维护的角度出发，研究民间“国乐团”长期活跃在民间礼仪环境中的文化意义。

四、 研究理论与方法

本文建立在实地考察基础上，采用驻团体验、个案追踪、个别访谈、相关分析等综合性的田野及案头工作，展开对民间“国乐团”的整体化研究。其调查分为四阶段进行：

^① “国乐曲”：由作曲家专门为民乐队所创作的民乐曲，统称为国乐曲。

1. 研究课题的选择、考察与确立

在众多的民间“国乐团”中，笔者以台湾中部地区为主要考察范围。经过六个月的观察，发现不同的民间“国乐团”团体在表演风格、演奏曲目、团员组成等方面，具有很大的差异性。而后，笔者开始意向选定一个具有代表性的民间“国乐团”作为研究对象。其间，通过对各个民间“国乐团”局内人的采访以及从台湾就读文化大学、南艺大学等民乐专业学生的探访，可见目前研究民间“国乐团”的资料十分有限，另外，在实地考察过程中，得知“艺明国乐团”是台湾中部地区最大的民间“国乐团”团体。笔者遂通过朋友的关系，开始与“艺明国乐团”取得联系，并对其进行初步的了解。在与“艺明国乐团”团长的个别访谈中，得知其乐团是目前台湾中部地区最大的民间“国乐团”，亦是中部地区第一家以广东音乐的合奏形式为民间仪式演奏的音乐团体。因此，笔者始定“艺明国乐团”为本文的研究对象。

2. 驻团体验

“艺明国乐团”的传承方式是属于家族性传承，现已传承至第三代，其家族成员共有4位，即团长夫妇及一双儿女，他们演奏的器乐各不相同，团长弹奏秦琴、团长妻子演奏电子琴、女儿弹奏古筝、儿子吹奏笛子。乐团成员的组成，除了家族性成员外，另外也聘任了许多器乐演奏人员。其乐团每次演出团员组成没有固定形式，成员有小至三人、大至十人，每场团员组成人数的多寡，是依照雇主的要求及付给的金额而定。在乐团中的团员，有分为正职和兼职两种，乐团采用吸取大量团员的方式，以便在重大节日时作人员的机动性调动。现今，应市场的需求，乐团演出除了器乐演奏人员外，另需有一个歌手担任演唱。这是在近一年内民间“国乐团”的演出趋势。民间“国乐团”与葬仪社之间有密切合作关系，在台湾的葬仪社所接的案例如需要乐团演奏，是直接由葬仪社与“国乐团”联系。民间“国乐团”是一种仪式音乐团体，生存在多元的民间习俗中，在台湾，不同的民间“国乐团”组织，其演出方式和经营模式各具特色。所以，笔者以跟随乐团实地考察的方式，前后经过了2年的时间，获得“艺明国乐团”内部构成和对外运作等大量一手资料，了解了他们当前的活态现状。

3. 个案追踪

笔者跟随“艺明国乐团”先后参与并调查了七个文化事件活动，根据乐团活跃其中的文化事项，可分为丧葬习俗和迎神赛会，其中包括了佛教、道教、日莲教、释教等宗教仪式。

在台湾传统的民间风俗中，一般民众遇到丧家出殡等丧事活动会尽量避免直接接触，深怕“犯冲”或沾惹晦气，所以，除了前来参加家祭及公祭的人员外，一般台湾的丧葬仪式不会有人围观驻足观看。笔者在对丧家进行田野调查前，花了一段很长的时间克服心理障碍，在进行个案的录像时，尽量遵从丧家意愿及规定，小心拍摄。有些丧家有自己的规矩，比如，要求不能拍摄到他们供奉的“神”，有些丧家不允许拍摄录像但可以在一旁观看，有些丧家允许录像但事后要拷贝一份 VCD 给他们，等等。对于种种不同的要求，笔者在考察中尽量遵守，以尊重和适应他们的宗教信仰、地方习俗、个人习惯等。

4. 个别访谈

在本论文的调查过程中，笔者选定典型人物共 6 人分别进行了多次个别访谈，其中包括日莲教的成员、北管阵的鼓手、道教庙宇的负责人、“艺明国乐团”的团长及儿子、“艺明国乐团”的团员等。在课题确定前，普查田野资料、在实地考察过程中，由寺庙的工作人员介绍庙宇中的场域布置、仪式的意义等，像此类属于比较繁琐的访谈过程，笔者就不一一列出，但这些内容会经过挑选后在文章中展示出来。

在上述实地考察基础上，本文的文化立场是以格尔兹（Clifford Geertz）“地方性知识”的眼光^①以及莱斯（Timothe Rice）“四级目标模式”中的“社会维护”^②的角度出发，来探讨当前民间“国乐团”的生存及发展；从城市民族音乐学视角，究其历史演变，曲目变迁以及乐团的组合模式的变化，从而看出台湾民众随着从农村到城市的发展，人们对音乐的欣赏、需求的转变，以及西方因素的东传等相关问题；在驻团个案追踪中，从描述台湾民间“国乐团”的

^① 克利福德·格尔兹（Clifford Geertz）《地方性知识——阐释人类学论文集》，王海龙、张家瑄译，北京：中央编译出版社，2000，第 70-92 页。

^② Timothe Rice “Toward the Remodeling of Ethnomusicology.” *Ethnomusicology* 1987 31(3): 469-88.

演出到参与仪式中的文化体验,并进行相关论述。另外,笔者还以田野的观察和经验,解释民间“国乐团”在特定文化中的意义。台湾人深受儒家教育思想,具有传统的儒家思维模式,其宗教信仰十分普及,具有强烈的鬼神、轮回观。因此,民间“国乐团”在丧葬仪式及庙会庆典中的音乐演奏,具有强烈的文化符号信息,它与民间信仰、道德、法律、风俗等多方面因素共同呈现了当今台湾地域化的一种独特的社会文化现象。

上述以田野调查为基础,从音乐、仪式、宗教、社会等多维角度,采用人类学视角、民族音乐学的方法构成本文的理论基础和多元的文本格局。在音乐文本分析方面,依据实地的录音资料翻译成谱,并与传统的广东音乐作分析比较,反映出广东音乐传入台湾之后的变迁以及在民间仪式中的应用。台湾作为一特定的“文化区域”,具有自身的文化特质,只有尊重当地的人与文化,才能获得真正的“自觉”,故在研究过程中应秉持着这种相互的“文化主体性”^①的原则来进行。

五、研究意义与价值

笔者在台湾搜集文献及资料的过程中,得知台湾目前只有一个民间团体以及台南艺术学院一研究生正在做该专题的研究。但两者尚未公开发表其研究成果。

笔者利用在中国内地求学的寒暑假期间,回台湾进行田野资料的搜集以及实地调查,资料大都来自台中市立图书馆及台北的国家图书馆馆藏资料,并跟随“艺明国乐团”参与各类民间仪式,进行实地录像、拍摄、访谈,记录,完成了七个个案的调查研究。并试图从台湾文献及地方志中寻找早期的台湾仪式音乐,以其为仪式音乐的资料基础,并在该基础上进行“国乐团”的实地考察及个别访谈,从历时性与共时性相结合的多维角度来进行综合思考。

台湾的民间“国乐团”在民俗活动中十分普遍,笔者在调查过程中,发现台湾北、中、南部的民间“国乐团”在演奏风格上,具有很大的差异性,其演奏水平高低不等,在同一地区的乐团和乐团之间也各有其风格特点。因此,笔

^① 王铭铭著:《人类学是什么》,北京:北京大学出版社,2002年,第184-185页。

者选择了台湾具有代表性的“国乐团”，作为主要研究对象，通过个案调查和整合研究，力求从其成立、发展乃至生存与变迁等视界，达到对台湾民间“国乐团”的整体概貌。该论文的调查与研究建立在中外相关仪式理论及民族音乐学学理基础上，通过对台湾民间活动昌盛的民间“国乐团”的实地考察与探究，使该文具有较强的理论与实践相结合的研究特色以及社会现实意义，力求反映当今台湾地域化的传统文化特质。由于该项课题在国内外鲜有学者涉及，更鲜见对其专题化的整体研究，故该文在某种程度上填补了对台湾地域性民间“国乐团”研究的学术空白，并以期更多的学者加以关注和探讨。

上 篇

文化背景与历史构成

第一章 台湾“国乐团”之概念溯源

一、舞台上的民族管弦乐队——“国乐团”

“国乐”一词在台湾被广泛应用于民族音乐方面，自“五四”运动以来，西方音乐文化得到广泛的引入，为了区别于西方音乐，因此采用“国乐”一词。之后，中国大陆将“国乐”一词改为“民乐”；在中国香港称为“中乐”；台湾则继续沿用“国乐”这一名称。“国乐团”名称在台湾有两种意义，一种为一般大众所了解，以弓弦乐器为基础，由吹、拉、弹、打四组乐器相结合的综合民族管弦乐队。而另一种“国乐团”的概念指的是广泛应用在台湾民间仪式中，以民族乐器为主，有时加入电子琴、电吉他、架子鼓等西洋乐器，专门从事丧事礼仪、庙会庆典、结婚仪式等民间活动演出的乐团。这种专门为台湾的各种仪式音乐演奏的职业团体，在民间也被称作“国乐团”。

在台湾，关于“国乐”一词的解释，目前较为多见的大都是指民族管弦乐而言。国立台湾艺术大学表演学院院长陈裕刚曾对“国乐”一词作出如下解释：

国乐团，顾名思义，乃是以演奏我国音乐为主要内容的乐团。更深一层解释，这种乐团所使用的乐器是以我国传统乐器为其主要结构与形式。...换言之，国乐团演出之作品当以我国各民族、各民间音乐为其主要素材。或以原汁原味演出（这一点，对乐团而言，甚具挑战性）；或以原曲调改编后演出，...国乐团有时也应现代音乐作曲家之邀，演奏由西方传入的新音乐作曲手法如十二音列等作品，扩大了国乐团的功能。...但是，无论如何变化，在“型变质不变”的原则下，国乐团仍是以传统乐器演奏传统歌乐为主。...^①

“国乐”一词从中国内地传入台湾，所指的内容随着时间的推移而有所改变。“国乐”一词最早出现于中国内地，李民雄在《民间器乐——上海卷，江南

^① 陈裕刚：《回顾乐团历年来演出作品之本土性——以北部国乐团为例研讨会》，2000年。转自《乐器资料库的建置与应用论文及学术研讨会》，陈裕刚主持、施德玉主编，宜兰县，传艺中心，2005年，第47页。

《丝竹述略》一书中曾写道：“盛行于上海地区的丝竹音乐开始无定称，人们都称为“丝竹”或“国乐”，江南丝竹之称谓始于 50 年代初”。^①“国乐”一词在国民政府时期^②除了是指新编制的国乐队外，也是指当时的江南丝竹。^③根据中华国乐会第一届理事长高子铭先生之说法：“兴办洋化教育是在清末，始有西乐之名。但我国音乐虽经失传，仍有少数民间爱好者，集合三、五人或七、八人一起演奏，叫做丝竹合奏，大约在民国初年才有国乐之称。”^④之后，“国乐”也随着国民政府迁台，其名称所指的内容也有所改变，国立台湾艺术学院中国音乐学系陈胜田教授，对台湾国乐发展背景有一份报告，其中一段说明了早期国乐在台湾的传入状况：

在民间，台湾光复前^⑤尚未出现“国乐”的名称，早期已流行的本土音乐，除了原住民歌舞音乐外，并有闽南（福佬）音乐、广东音乐、客家音乐、八音、...

自国民政府^⑥迁台后，在民间音乐方面，由于内地各省大量移民的涌入，也将中原音乐一起带进台湾，使本省音乐呈现了前所未有的新面貌，初期人们已习惯地将广东音乐称为“国乐”。目前台湾已有（一）大陆各地民谣。（二）戏曲音乐：包括京剧、昆曲、粤剧、越剧、闽剧、豫剧、川剧、湘剧、吕剧、秦腔及潮州戏等。（三）苏州弹词及各地的说唱音乐。〔四〕京韵大鼓及各地的鼓词音乐。（五）宗教音乐。（六）大陆各地方音乐：包括福州音乐、山东古乐、广东音乐、潮州音乐等。（七）传统器乐。（八）现代国乐合奏等八个乐种。...^⑦

陈胜田教授在文中指出台湾在光复前（1945 年）并未出现“国乐”这个名称，自从国民政府迁台后（1948 年 9 月至 1949 年 12 月），大量中原音乐被一起带入台湾，至此台湾才有“国乐”一词；文中提到早期台湾人民将“广东音

^① 李民雄：《民间器乐——上海卷，江南丝竹述略》，北京：北京人民音乐出版社，1997，第 108 页。

^② 国民政府时期：指民国十七年十月～民国三十七年六月（1928-1948 年）。

^③ 林静慧：《现代国乐团弹拨乐器的特性与应用研究》，东吴大学音乐学系在职专班音乐学组硕士论文，中华民国九十五年一月（2006 年）。

^④ 陈郁秀编：《台湾音乐阅览》，台湾：玉山社出版事业股份有限公司，2004 年，第 135 页。

^⑤ 台湾光复：指的是第二次世界大战后，中华民国国民政府接收台湾，使台湾自清朝割让日本后又回归中国领土之事。“光复”字面上，就是“把失去的收回”的意思；而基于一些原因，台湾人有的认同，也有的不认同“光复台湾”这种说法。

^⑥ 国民政府：全称中华民国国民政府，简称国府，是中华民国训政时期的中央政府机构与最高行政机关，由原来的孙中山的海陆军大元帅大本营该组，成立于 1925 年 7 月 1 日，中止于 1948 年 5 月 20 日。

^⑦ 陈胜田：《二十世纪台湾国乐发展的演变与分析——从历史的、教育的角度谈起》，《台湾现代国乐之传承与展望论文集》，高雄：高雄市国乐团，2000 年，第 23-35 页。

乐”称为“国乐”，这也就是说台湾的“国乐”最开始指的就是“广东音乐”。根据这个说法，“国乐”此名称出现在台湾的时间，可以推测在1945年至1948年间。

因此，“国乐”一词在国民政府迁台前与迁台后所指的概念有所不同，迁台前，此名称在中国内地指的是“江南丝竹”而言；台湾光复（1945年）及国民政府迁台后（1948-1949年），这时“国乐”在台湾民间则指的是“广东音乐”。郑德渊先生在第三十五期的《广播月刊》中提到：

中广国乐团的前身国乐队，开始是以演奏广东音乐与江南丝竹为主。...^①

民国38年（1949年）国民政府迁台后，当时南京“中央广播电台”也随迁来台并担负起文化传播的使命。陈胜田在调查报告中还指出：

……社会方面，民国三十七年南京中央广播电台现代的国乐团来台参加博览会，在中山堂演出三天，轰动一时，这是在台湾首次出现的新型国乐团。民国三十八年“南京中央广播电台”随政府迁台不久便更名为“中国广播公司”^②，当时随行来台的国乐家有高子铭、孙培章、王沛纶、黄兰英等人，稍后陈孝毅、周歧峰、刘克尔相继归队，尔后又又有杨秉忠、奚富森、史顺土、曹义杰等人的加入，台湾国乐的现代化运动因而积极建立起来。^③

国民政府带来了台湾国乐“现代化”一说，所说的“国乐现代化”是指不同于以往流行于台湾本土的音乐，此一类的“国乐”是受到西方音乐理论影响，从传统中蜕变出来的一种新的音乐文化。著名指挥家关乃忠曾说：“民乐团说穿了，就是一种对西方管弦乐的模仿。”^④其在创作、乐器改良、演奏者的要求

^① 郑德渊：〈中广国乐半世纪〉，《广播月刊》，第三十五期。

^② 中国广播公司：是中国广播事业的先驱，民国十七年（公元1928年）成立于南京丁家桥，当时称为“中央广播电台”，后来又改名为“中央广播事业管理处”。民国三十六年（公元1947年），再改组为“中国广播股份有限公司”，简称“中广”（BCC）。民国三十八年（公元1949年）中广随“国民政府”播迁来台，继续担负文化传播的使命，其向企业化的经营，成为台湾地区广播界最具代表性的广播公司。

^③ 陈胜田：〈二十世纪台湾国乐发展的演变与分析——从历史的、教育的角度谈起〉，《台湾现代国乐之传承与展望论文集》，高雄：高雄市国乐团，2000年，第23-35页。

^④ 杨忠衡：〈对现代国乐交响化的观察与评价——从媒体工作者角度谈起研讨会〉，《人民音乐》2001年第12期总第428期。

上,都更偏向西方的音乐理论。

“国乐”在台湾历经时代的演变,在各个时期呈现出不同的文化内涵。笔者究其“国乐”这一名称传入台湾的时间及其历史过程,意与本研究对象——民间“国乐团”相区别。两者虽然在台湾拥有同一名称,但其演出形式、演出背景、演出对象都有很大的不同。因此,这里关于“国乐”概念之探讨显得尤为重要。

二、民间仪式中的民乐小合奏——“国乐团”

现今台湾的宗教仪式或婚丧喜庆中常可见民间“国乐团”在仪式中的穿插应用,尤其在宗教仪式和丧葬仪式中最为普遍。在台湾民间,常有与宗教信仰相结合的业余性团体,民间称为“阵头”,主要活动在迎神赛会、丧葬仪式等民间习俗中。而民间“国乐团”正是在丧葬仪式或庙会活动中被称为“阵头”的重要组成部分。

台湾早期移民来自中国内地东南沿海地区,移民来源首为闽地泉州、漳州,次为粤省惠、潮两府。他们重视乡情宗族的观念,经常互相结群,各占地盘,又因当时早期渡海来台的垦荒者大都以男性为主,造成了男女两性比例的悬殊。不少男子只身来台,一时穷困潦倒,成为无业游民,俗称“罗汉脚”。^①他们既无田宅之恋又无妻室之累,因此经常结拜为盟,聚众斗械,成为社会上的不安之源。在生活环境方面,早期居民不时面对自然环境的挑战,除了台风、水灾、地震外,还有瘴疫流行的威胁。在这种艰苦的自然环境和动荡的社会条件下,人们原始宗教情感不断激发,他们遂兴起对超自然神灵无限的崇拜以及对各种灵魂的信仰。人们为了博取神明的喜悦而获致降福,就以各种方式尽力奉祀,为之大兴土木,建庙立寺,迎神赛会等,^②村民平时在庙里聚会,农闲时则组队集训演练,以便在宗教庆典时“斗热闹”^③。台湾“阵头”种类繁多,不同的“阵头”团体代表不同的文化意义。

^① 指早期移民来台,无业、无妻女的男性。

^② 详见《台中市发展史 庆祝建府百周年纪念》,台湾:台中市政府编印,民国73年,第126页。

^③ 闽南方言,意思是使场面热闹。

1. 台湾迎神赛会中的民间“国乐团”

“阵头”在台湾民间信仰中，扮演着重要角色。在种类繁多的民俗艺阵^①中，依其性质可分为：宗教类、音乐类、歌舞类、游艺类、武术类、体育类、及其他七种形态，其中，音乐类有：北管阵、八音、南管、歌仔阵、锣鼓阵、大鼓阵、哨角队、汉西乐队等^②，是基层的民间音乐团体。汉西乐队中的“汉”即指以民族乐器所组成的“国乐团”团体。早期的农业社会，民众在农忙余暇从事艺阵的演练，不但是一项正当的娱乐，更是迎神赛会活动中用来酬答神恩，仪式表演的一部分。宗教对于艺阵的形成与发展，有着不可分割的关系，它是人神交流的媒介，也是艺阵生存的温床。^③在台湾神明诞辰的迎神赛会，俗称“迎热闹”，其中最大的行事即为奉神绕行境内的游行，游行队伍较大者，常蜿蜒数华里，历时二、三小时，沿途两侧铺户，除了张灯结彩外，还有设置香桌、供鲜果牲醴、烧香点烛，游行队伍至时，信众鸣炮焚纸以迎接。游行的队伍通常为神舆、东西各种乐队、子弟阵头、狮阵、龙阵、诗意艺阁、骑马队、化妆队、杂耍、七爷八爷、千里眼顺风耳、八将、主神神驾、随香等。^④“阵头”们争奇斗胜，竞赛激烈，台湾民间有句俗语：“输人不输阵”即渊源于此。

表1-1 台湾民俗艺阵一览表^⑤

宗教类	家将、五毒大神、蜈蚣阵、十二婆祖、大仙尪仔（神偶）、牵亡阵、小法阵
音乐类	北管阵、八音、南管、歌仔阵、锣鼓阵、大鼓阵、哨角队、汉西乐队
歌舞类	车鼓阵、牛犁阵、桃花过渡、七响阵、
游艺类	艺阁、花车、布马阵、公背婆、水族（海底反）跑旱船（布船）
武术类	台湾狮、宋江阵、高跷阵、
体育类	舞龙、醒狮
其他类	斗牛阵、素兰出嫁阵

^① “艺阵”有两种解释：一种是对“阵头”团体的美称；另一种解释是民间的“阵头”与“艺阁”合称为“艺阵”。其中“阵头”是指热闹活泼的表演方式；“艺阁”是一种静态的表演方式，车子搭设华丽的布景，并有人穿着戏服扮成民间故事中的历史人物坐于其中。

^② 陈彦仲、黄丽如等著：《台湾的艺阵》，台北县：远足文化事业股份有限公司，民国92年（2003年），第4页。

^③ 吴腾达著：《台湾民间艺阵》，台湾：星辰出版2002年，第14页、第232页。

^④ 《台中县志卷二人民志礼俗篇全一册》，台湾：台中市政府编印，中华民国73年（1984年），第61页。

^⑤ 笔者依据陈彦仲、黄丽如等著《台湾的艺阵》，台北县：远足文化事业股份有限公司，民国92年（2003年），第4页而制图。

2. 丧葬仪式中的民间“国乐团”

台湾丧事的音乐“阵头”团体，目前常见的有北管阵^①、西乐队和民间“国乐团”。它们都是在丧事仪式中常见的音乐团体。北管主要的乐器有唢呐、椰胡、锣、鼓等，在台湾的路上亦常可听到与看到。北管音乐演奏起来高亢宏亮，热闹激昂，在喜庆或庙会游行中占有重要地位。北管除了在台湾保存之外，在福建亦可见其踪迹。今日在国立艺术学院被以“乐种”的形式正式列为课程。西乐队的组成都是以西洋管乐器为主，没有弦乐器，西乐队有时再加上架子鼓辅之，音量宏大。民间“国乐团”在这三种仪式音乐中，属声音最为柔美、温和的一类，其组成乐器以中国传统乐器为主，加入电子琴辅以低音声部，此外，有些民间“国乐团”也会再加入其它的西洋乐器来丰富音响效果。在当今台湾的丧事活动中，民间“国乐团”较受大众欢迎，主要原因与其柔和的音乐、适度的音量及其传统审美等因素有着直接的关系。

表1-2 台湾常见丧事音乐“阵头”团体

名 称	乐器组合
北管阵	唢呐、椰胡、锣、鼓等。
西乐队	萨克管、小号、大号、单簧管、爵士鼓、电吉他、电子琴。
国乐团	笛、箫、二胡、古筝、中软、琵琶、打击、电子等。

三、 小结

综上所述，“国乐团”一词在台湾实指两种不同的合奏形式，其演奏对象、演奏目的也相差甚远。一种是以弓弦乐器为基础，由吹、拉、弹、打四组乐器相结合的综合性民族管弦乐队。国民政府迁台后，“南京中央广播电台”（之后改名为“中国广播公司”）也跟随来台，此后，“国乐团”这个名词在台湾指的就是综合性民族管弦乐队的意思。

而民间仪式中的“国乐团”大约于 1975 年开始出现在台湾，应用在各种丧

^① “北管阵”：“北管”是一乐种的称呼，以鼓吹乐的形式演奏。“北管”在庙会及丧葬仪式的场合中，属于一种“阵头”团体，因此，也叫做“北管阵”。

葬仪式、庙会庆典、结婚活动中，民间“国乐团”的出现，把台湾的仪式音乐带到了另一个层面，也为其他的仪式乐团（如北管乐、西乐队）带来很大冲击。因为受到民众普遍的欢迎。民间“国乐团”遍布于台湾地区，其中也不乏有些为获谋利而滥竽充数者。早期民间“国乐团”在丧葬仪式中，不只是在送葬当天演奏音乐并穿插在各个丧葬程序之间，还要在最后出殡时跟随灵车到埋葬地点，并且在一路上沿途演奏（有些播放音响替代）直到目的地。现今一般的民间“国乐团”已经很少参与最后送葬的程序，主要演出时间就是在仪式进行前和仪式中演奏音乐，使音乐在丧葬仪式中穿插进行，具有仪式连接性的功能。

自古以来的史学家及理论家都承认宗教、艺术、哲学是一体的关系，及至今日也不为过。曹本冶教授在《仪式音乐研究的理论定位及方法》一文中，说明了信仰体系包括信仰及仪式两部分。信仰属于观念范畴，其核心组成部分是宇宙观。仪式属于行为范畴，是信仰认知模式的外向展现，在特定的场合和时间、按特定方式和程序、由特定执仪人员执行、为特定群体举行的行为活动。仪式进行中的音声行为是仪式不能分割的一部分，它由始至终覆盖着仪式的展现。要了解仪式的音声，必须从它所处的信仰认知模式及仪式体现行为的整体环境和意义一种着手。从而构成信仰-仪式行为-仪式音乐三者之间的互动联系之思维。^①音乐活动不一定要贯穿全部的过程，它只要在仪式范围之前后或占据其中的一部分，都属仪式音乐。“而中国佛教、道教、回教的仪式音乐中的内容，则不一定与教义的内容有关，因为它可能是为了增加宗教庄严的气氛，或是为了吸引信众广泛信奉的余兴内容，甚至它可能是作为信众修炼养生，或是修道者为了达到“梵我如一”及宗教的“精神恍惚境界”之音乐形式内容。”^② 本文所要探讨的即是台湾民间仪式活动中的民间“国乐团”，作为仪式音乐，笔者从整体环境、信仰、行为及乐曲间的互动关系中，探究仪式音乐在其中的价值及意义。为了避免“国乐团”名称上的混淆，本文中笔者以民间“国乐团”的名称来代称在丧葬仪式、庙会庆典、结婚活动中的“国乐团”，以便区别综合性的民族管弦乐队的“国乐团”。

^① 曹本冶：《仪式音乐研究的理论定位及方法》，2001年佛学研究论文集宗教音乐，财团法人佛光山文教基金会主编、出版，2002年初版。第25-26页。

^② 谢俊逢著：《民族音乐论：理论与实证》，全音乐谱出版社，中华民国87年初版，第54-55页。

第二章 民间“国乐团”的相关历史文化背景及其源流

一、早期台湾民间礼仪音乐

随着时代的变迁，社会逐渐地走向城市化，以往传统的丧葬习俗、冠婚礼仪、迎神赛会等传统民间仪节，转而适应现代人的需求。在当今讲求速食主义的台湾社会，过去的繁文缛节也逐渐简化。而早期民间礼仪中的音乐是何种类型，笔者从台湾传统文献及台湾县志中，搜集其相关史料，从中寻找早期台湾社会的民间仪式音乐的演奏背景，进而探讨台湾早期的鼓吹仪式音乐的衰落与当今民间“国乐团”兴起之过程。

1. 丧葬习俗音乐

子曰：“生，事之以礼；死，葬之以礼；祭之以礼”，此乃是我国自周朝以来固有的伦理道德思想。台湾的丧葬礼俗，除了承袭传统礼仪外，更混合佛教、道教、阴阳家、地理师，乃至基督教的思想。因此，礼俗极为复杂，禁忌颇多，古今亦有不同，但变化不大。^①在早期台湾的治丧六项程序中，包括了“治丧”、“择日与选择墓地”、“发丧”、“奔丧”、“丧服”、“买棺与接棺”等六项。^②其中的“买棺与接棺”有鼓吹乐队参与之。

- ．治丧：台湾早期缺乏殡仪馆，故凡有人丧，亲朋邻里务必前来帮忙.....
- ．择日、选择墓地：丧家由亲人或托他人请择日师择日，择日后将日课贴于墙上。选墓地往昔由堪舆师或道士选定吉地埋葬.....
- ．发丧：择日后向亲友通知丧事，谓之“发丧”。.....
- ．奔丧：子孙闻丧必须反家奔丧.....
- ．丧服：俗称“孝服”
- ．买棺与接棺：.....棺木运至丧家，俗称“放板”，往昔富豪之家甚至以乐队迎之.....^③

^① 参照《南投县志卷二住民志风俗篇》，台湾：南投县政府编印，民国78年（1989年），第82页。

^② 参见《南投县志卷二住民志风俗篇》，台湾：南投县政府编印，民国78年（1989年），第83-85页。

^③ 参见《南投县志卷二住民志风俗篇》，台湾：南投县政府编印，民国78年（1989年），第83-85页。

在台湾早期送葬习俗中，在送葬时演奏鼓吹乐。在送葬行列中，音乐团体的顺序为“开路鼓”、“三通”（唢呐）、“满山闹”（铜锣）、“八音”（哀伤曲调）。^①关于丧葬队伍进行的情形，连横在《通史》卷二十三〈风俗志〉[丧祭]中有所记载：

凡葬于卒哭之后者，前三日举哀，朝夕奠，曰[开堂]。亲友毕吊，曰[辞堂]。厥明，移柩举奠，出门，魂轿^②香亭^③之属毕具，以一人在前放纸，鼓乐从之。富家或糊方相，装鬼卒，谓之[开路神]，至墓焚之。……………^④

连横叙述，送葬队伍进行时，“开路神”为丧家所糊一巨大纸偶，列于阵头最前方，以驱鬼邪；^⑤沿途鼓吹乐队不断演奏哀乐。再者，连横在《雅堂文集》卷三[笔记]《台湾漫录》中，也有对台湾的丧礼仪节加以描述，说明在丧祭仪式进行时，以锣鼓音乐为其后场的音乐：

台湾居丧之时，多延僧道礼忏。僧弄铙钹，而道演取经，扮孙行者上场，观者如堵。或谓之猴，故俚谚曰：“有孝后生来弄铙^⑥，有孝查某来弄猴^⑦”。后生，男子也。查某，女子也，其意费解。或以为珠母之讹，犹粤人之称珠娘也。^⑧

可见，早期的丧葬习俗音乐大多是以唢呐主奏、鼓和铜锣等击类乐器伴奏的北管乐队形式，演奏的内容多为哀伤的音调，故称“哀乐”。演奏的位置在送葬时常置于送葬队伍前，而在丧葬仪式中常在祭祀场合的次要位置（即后场）演奏。

^① 片冈岩著、陈金田译：《台湾风俗志》，台北：众文出版社，1990年，第249页。

^② 魂轿，内放米斗，米斗内放置神主牌和魂帛。参见片冈岩著陈金田译：《台湾风俗志》，第30页。

^③ 香亭，中央置香炉的亭子，由四人来扛。见片冈岩著陈金田译《台湾风俗志》，第29页。

^④ 连横著：《台湾通史》，台中：台湾省文献委员会，1976年，第476页。

^⑤ 朱峰：〈台湾的古昔葬礼〉，《台北文物》，台北：台北市文献委员会，1960.2，卷8期4，第8页。

^⑥ 弄铙：又称“弄钹”、“铙钹步”。

^⑦ 弄猴：为“以猴演杂剧”，即道僧扮戏或表演杂技，以供悼丧的亲友观赏。参见：刘家谋〈海音诗〉，《台湾杂咏合刻》，台北：台湾银行1958年，第11页。

^⑧ 连横：《雅堂文集》，南投：台湾省文献委员会，1992年，第183页。

2. 冠婚礼仪音乐

早期社会礼俗中，嫁娶时的仪式音乐也多是以鼓吹乐为主，在连横《通史》卷二十三〈风俗志〉冠婚条，记录冠婚时的程序以及乐队的情形：

- . 议婚之时.....
- . 订盟之日.....
- . 纳采之礼，俗曰[插簪]。男家以金簪一对，系朱丝，置于盒内，或用银簪，视其贫富。具豚羊、糕饼、糖品、鲜花、老酒、大烛之属，媒氏乘轿前导，鼓吹送之。.....
- . 纳徵之礼.....
- . 请期之日.....
- . 迎亲之时，婿具衣冠，乘大轿，围红綵。媒氏先导，鼓吹从之。以朋辈四人为灿行，两童子提灯，两童子鸣鼓，皆乘轿。.....花轿进门，紫姑扶女登轿，乐作而行。.....女弟乘轿往，鼓吹前导。.....
- . 旋车之期，台南以第四日。而各属或以五六日，七、八日。先期外父母具柬，命女弟请之。
婿与女婿来，鼓吹前导。.....^①

台湾早期的冠婚程序，包括“议婚”、“订盟”、“纳采”、“纳徵”、“请期”、“亲迎”等六个程序，亦称六礼^②。其中的“纳采”与“亲迎”仪式有鼓吹乐参与之。“纳采”是指男方将聘礼送至女方家中，由媒人乘轿前导，鼓吹乐队跟随在后吹奏；“亲迎”则是指迎亲队伍至女方家迎娶，由媒人先导，鼓吹乐队随之在后，并沿途演奏音乐，有两童子在后鸣锣，之后，迎亲队伍至女方家，花轿进门，紫姑扶女方登轿，此时再吹奏音乐。早期冠婚仪式中的“旋车”，也是有鼓吹乐队参与，指的是迎亲的三日后，女方家命女弟前往男方家，婿与女婿前来，由鼓吹乐队前导。

在当时的社会，婚姻不娶同姓，一般皆以一夫一妻为主。整个社会有其一定

^① 连横：《台湾通史》，台中：台湾省文献委员会，1976年，第473—475页。

^② 六礼：为婚冠时的六个程序。连横在《台湾通史》中记载为“议婚”、“订盟”、“纳采”、“纳徵”、“请期”、“亲迎”；而在《台中市发展史》中记载为“问名”、“订盟”、“纳采”、“纳币”、“请期”、“迎亲”。两者在名称上稍有差异，但内容所指是一样的。

的程序和约定，通常采行六礼。媒人在两姓缔结婚姻的过程中，扮演一个媒介的角色。一般的婚姻过程因人地的不同，会有各种繁复的礼节或迷信。迎亲队伍因交通不便皆以花轿代步，而其行列阵容亦有固定的程序。当时的移民社会，两姓婚姻缔结的仪式音乐大都以鼓吹乐为主，且几乎穿插了整个婚姻缔结的流程，可见鼓吹乐在早期的冠婚礼仪中，占有重要的地位。

3. 迎神赛会音乐

连横《通史》卷二十三《风俗志》[岁时]条中写到关于迎神赛会中的场面。玉皇大帝的诞辰，台湾民间俗称“天公生”，由于玉皇大帝掌管天地万物，因此祭祀活动非常热闹。根据连横的纪录，民众以演剧祭神。另外，亦有请“喷春”^①的鼓吹队，到家中或门前演奏。

. 初九月，传为玉帝诞辰，各街演剧致祭^② ……

. 喷春则吹春也。新正之时。有人以鼓吹一部。向人秦（按：奉）之。犒以钱而去。^③……

文中可见，在庆祝玉皇大帝诞辰的热闹场面中，有鼓吹乐队在仪式中穿插，乐队此时叫“喷春”乐队，民众可以给点赏钱请鼓吹乐队到家中或门前演奏，可见乐队在这个庆典仪式中不只具有热闹的作用，还有宗教信仰方面的功能。

三月二十三为台湾人所谓的“妈祖生”，即天上圣母的诞辰，文中记载自月初至月底，绣旗和鼓乐声，连续不断。南北信徒至北港进香，尤其以粤庄民为多，描写了天后诞辰，信众进香^④的情形：

二十三日，天后诞辰，南北乡人多赴北港进香，粤庄尤甚。自春初至月末。

旗影鸾声，相续于道。^⑤……

^① 喷春：指玉皇大帝诞辰中的鼓吹乐队。

^② 连横：《台湾通史》，台中：台湾省文献委员会，1976年，第466页。

^③ 连横：“台湾语讲座”，《三六九小报》，1931.4.19第66号，版3。

^④ 进香：指的是信徒在重大节日中到庙宇拜佛、礼佛的意思。

^⑤ 连横：《台湾通史》，台中：台湾省文献委员会，1976年，第466-467页。

天上圣母的诞辰是重大的庙会庆典活动，庆祝活动持续了近一个月，而文中的“旗影鸾声”指的就是“绣旗和鼓乐声”。鼓吹乐队穿插在蜿蜒的信徒队伍中，为迎神赛会扮演了增添热闹气氛的角色。

4. 小结

连横（1876--1936）是一位身处于清末至日本统治时期的知识分子，他所著的《台湾通史》，记录了当时的社会文化现象，从《台湾通史》中可以大致了解当时台湾音乐文化现象，在其史料中可以看出，早期台湾的丧葬习俗、冠婚礼仪、迎神赛会大都以鼓吹乐为其仪式音乐，并且民众对民间宗教、礼仪、庙会等习俗相当重视，举办的场面也十分隆重浩大，鼓吹乐在各种仪式中扮演着重要角色。观之现代的台湾社会，大部分已从早期的移民社会转型为现代化城市，民众虽然也对各种仪式、习俗等相当重视，但是其仪式内容已因现代化城市而有所改变。在仪式音乐方面，当今台湾迎神赛会中的鼓吹乐仍然扮演着相当重要的角色，因台湾民众大多数具有虔诚的宗教信仰，对于神、灵十分尊敬，举办的场面亦十分浩大，鼓吹乐仍是烘托气氛不可或缺的最佳选择。但在冠婚礼仪及丧葬习俗两方面，鼓吹乐参与仪式的比例已不如早期。探究其主要的原因有二：一是鼓吹乐在现代人口拥挤的城市中，因其音量过大，已不再符合现代化城市的需求，因需求降低，从事这方面行业的人也渐渐减少；二为随着民间“国乐团”的兴起，人们寻找到了可替代鼓吹乐的仪式音乐，既符合现代人们审美的需求，也减少了噪音的困扰。

二、民间“国乐团”的兴起

1. 台湾戏曲的兴落——“歌仔戏”

在十七世纪初期，来自中国大陆之移民，已有数万人，且早期移民族群主要以福建漳、泉和广东客家族群为主，这三大族群移民至台湾的同时，为台湾带来了许多民间戏曲音乐，可以说，台湾早期民间戏曲主要源自中国内地闽粤地区。

传统的戏曲以南管、北管、布袋、傀儡、皮影、客家戏与歌仔戏为主，另

有歌舞小戏和说唱杂念等,这些戏剧虽然大部分来自中国内地,但长期在台湾发展,无论在曲韵、唱腔、做工以及形态上都有了很大的不同,而歌仔戏更是取多种剧种精华,在台湾诞生繁衍的新剧种。^①歌仔戏是唯一发轫于台湾,且形成于台湾的戏曲,它是融台湾各种戏曲及音乐为一体的表演艺术,在发展过程中吸收了北管、南管、九甲戏^②和民间歌谣等艺术。另一方面,歌仔戏为符合时代的需求,历经了不同的表演形态模式,台湾歌仔戏的剧场形态有“落地扫歌仔阵”、“野台歌仔戏”、“内台歌仔戏”、“广播歌仔戏”、“歌仔戏电影”及“电视歌仔戏”等。其中“落地扫歌仔阵”是歌仔戏最原始的演出形式,属于歌舞小戏的表演,此种多属非盈利性质的演出,以趣味性为主;“野台歌仔戏”是指外台戏,演出场地多在庙口,是歌仔戏最普遍的演出形式;“内台歌仔戏”指的是戏院室内剧场演出的歌仔戏,是采取售票方式,属于盈利性质的演出;“广播歌仔戏”的形成是由于50年代台湾收音机逐渐普遍,广播电台看好歌仔戏拥有广大的群众,在1954年有了“广播歌仔戏”的形式^③;“电影歌仔戏”始创于1955年,歌仔戏业者除了跟广播电台合作,亦尝试与电影业者合作,此种形式曾轰动一时,但是由于歌仔戏毕竟适合舞台形态,因此,在1962年后逐渐没落。1962年台湾电视公司成立,开始了“电视歌仔戏”的制作。^④正是由于电视公司的成立,多种传统戏曲开始通过电视播放的方式展现给观众,因为电视的方便性,民众便渐渐很少去室外观看野台戏,故传统戏曲市场逐渐走向衰落的境地。

2. 后场乐队

台湾戏曲音乐非常丰富,因此也需要为戏曲伴奏的后场乐队以及大量的后场乐师。就歌仔戏后场音乐组成而言,歌仔戏后场分为文平(文场)及武平(武场)两种。文场是丝竹乐器,一般有椰胡(头手弦)、大广弦(二手弦)^⑤、三弦、笛子、月琴、洋琴、箫、唢呐及鸭母达仔^⑥等乐器;武场的打击乐器则有单

^① 林勃仲、刘还月合著:《变迁中的台闽戏曲与文化》,台北市:台原出版社,1990年,第23页。

^② “九甲戏”:中国大陆称为“高甲戏”。

^③ 杨馥菱著:《台湾歌仔戏史》,台湾:星辰出版社,2002年,第26页。

^④ 参考台中市文化局:《台中市传统戏曲资源普查计划报告书》,2006年,第14-17页。

^⑤ 大广弦:是一种拉弦乐器,由琴筒、琴杆、琴轴、琴弦、琴弓等组成,属于胡琴类,最初流传于我国南方的福建等地,用于演奏民歌、小曲、曲艺,如闽南的锦歌等,后来成为台湾歌仔戏的主奏乐器之一。

^⑥ 鸭母达仔:是一种竹制的吹奏乐器,用哨子吹奏,在中国大陆称鸭母笛。

皮鼓、堂鼓、梆子、锣、钹^①、摇板及响盏等乐器。目前有些剧团增加笙、中阮、琵琶、革胡、南胡等民乐器，也有加入大提琴、电子琴、爵士鼓、电吉他、萨克斯风等乐器的。一般民间剧团后场人数约 4-5 人，武场的打鼓及锣钹各一人，文场则是一人兼奏数种乐器。^②关于布袋戏后场音乐组成，因为台湾传统布袋戏主要传自福建漳州、泉州和广东潮州地区，所以布袋戏音乐通常以南管和潮乐作为后场。清代中期后北管戏曲盛行，在布袋戏中也采用了北管音乐，所以南管、潮乐与北管音乐成为传统布袋戏主要后场音乐。^③南管布袋戏的后场，使用南鼓、箫、唢仔、琵琶、三弦等乐器，剧本主要以文戏为主；北管布袋戏后场使用单皮鼓、唢呐、京胡、椰胡、饶钹等乐器，其使用剧目相当丰富，多用北管戏曲剧目。身为戏曲后场乐师，有时一人必须兼具多样乐器，亦要熟知各种戏曲音乐的套路。因此培养了众多技术性、机动性极高的戏曲乐师人才。

3. 后场乐队在台湾衰退的原因

明末清初，闽南地区居民大规模迁移至台湾，这是台湾汉族人口移入的主要时期，同时也带来了原乡的风俗习惯，沿袭漳、泉旧俗信鬼好巫，酬神演戏殆无虚日的生活形态，沈葆楨《福建台湾奏折》卷二中提到：“台俗信鬼，演剧迎神，殆无虚日。”^④早期，台湾民间流行布袋戏、歌仔戏、皮影戏等戏曲搭台演出，民众平时自带小板凳到戏台前观看演出。演出的剧团可分为前场和后场两部分，前场主要由主演和助演组成，后场主要是乐师，因其演出频繁，乐师们经常相互穿插于各种戏曲的演出活动。

传统台湾戏曲音乐大多需要后场乐队进行实地的伴奏，优秀的后场会增加前场听觉上的演出效果。前场与后场的合作组合形式，是台湾传统的戏曲演出方式。台湾地区的第一个电视台“国立教育电视实验广播电台”于 1962 年 2 月 14 日建立，“教育电视台”开播时，独此一家，虽然信号微弱且采用黑白画面，仍是能吸引观众。^⑤自从台湾成立电视台以后，民众们开始关注电视节目，对于平时民间戏曲的搭台演出活动，观看的群众人数大大减少，剧团们为了生存，

^① 钹：即饶钹，分大钹、小钹。

^② 参考台中市文化局：《台中市传统戏曲资源普查计划报告书》，2006 年，第 14 页。

^③ 参见台中市文化局：《台中市文化资产——传统戏曲资源普查计划结案报告书》，2006 年，第 21 页。

^④ 杨霞菱著：《台湾歌仔戏史》，台湾：星辰出版社，2002 年，第 15 页。

^⑤ 郭镇之著：《中国电视史》，北京：文化艺术出版社，2004 年，第 71-72 页。

只能缩减演出的场次和减少乐团开支，而裁员成为其中的一个主要办法，剧团开始使用事先录好音的磁带替代现场的后场乐队。因此，乐师们纷纷失业，只好各自谋求生路。而大量的民间礼俗活动为民间乐师们提供了良好的生存市场，民间戏曲后场乐师刘亦万^①先生就是在这种环境背景下，挑班成立了“艺峰国乐团”，^②该乐团主要招聘民族器乐人才，遂开始在各类民间仪式活动中演出。

4. “国乐团”在民俗中的应用

台湾地区的音乐，以其性质可以分为声乐、器乐两大类，以及国乐、西乐，原始音乐（山地）三大系统。^③国乐即所谓的传统音乐，来源于中国大陆，国乐又有雅乐与俗乐之分。雅乐亦称圣乐，我国早期音乐思想，以儒家为主流，在六艺之中又以礼乐为首，富有浓厚的儒家音乐观，而雅乐比较缺乏娱乐性，偏重于典礼音乐，今日台湾的雅乐主要应用于每年的祭孔奠仪中。俗乐即民俗音乐，主要是指南管乐、北管乐、庆吊乐^④而言。早期台湾于庆吊时所用排场，甚为铺张，各种“阵头”同时出场，以壮观瞻。^⑤庆吊乐包含了北管、西乐、电子花车^⑥等音乐形式，大都是以烘托热闹场面为主。近年来，因人们的经济、审美、需求的改变，民间“国乐团”逐渐被应用于丧葬、庙会各种仪式活动中，并受到群众普遍的欢迎。

^① 刘亦万即为刘苍浪的四伯父。

^② “艺峰国乐团”与“艺明国乐团”同属一个家族性乐团。

^③ 《台中县志卷八艺文志全一册书目篇文学篇艺术篇》，台湾：台中县政府编印，民国78年（1989年），第306页。

^④ 庆吊乐：专指民间喜庆婚丧时所用的音乐。

^⑤ 《台中县志卷八艺文志全一册书目篇文学篇艺术篇》，台湾：台中县政府编印，中华民国78年（1989年），第309页。

^⑥ 电子花车：是由中小型货车改装而成，外观上装饰炫丽霓虹灯光，后厢搭有表演舞台。活动于庙会活动，婚礼喜宴，出丧队伍间。上面的女性穿着极少，唱歌伴舞，有些甚至有脱衣舞或钢管秀之类的清凉演出。

第三章 民间“国乐团”的历史发展及其当今转型

一、“艺峰国乐团”的诞生

上世纪 60 年代,由于台湾电视的出现和普及,严重影响了戏曲音乐的发展及后场乐师们的生存状况。后场乐师大都具有丰富的音乐修养和现场演奏技术,在这种情况下,乐师们为了生存,纷纷开始另谋生路。1975 年,“艺峰国乐团”就是在上述环境背景中成立的。创团团长刘亦万先生,是台湾民间艺人也是戏曲后场乐师,他创建“艺峰国乐团”并以广东音乐的形式为民间仪式演奏,乐团的成立,开创了刘亦万先生事业的另一个顶峰,也为台湾民间仪式音乐注入了一股新鲜血液。

笔者在对当今“艺明国乐团”进行个别访谈期间,第二代团长——刘苍浪先生提供了一份宝贵的资料,这是一份关于刘亦万先生的采访文章,其采访者是张仁俊先生。在这份采访手稿中,采访时间没有明确的标明,笔者根据全文推断,其采访时间应该是在 1998 年。下文是笔者依据采访手稿的内容而进行的补充和整理。

采访手稿中描述刘亦万于民国 19 年(1930 年)出生于台湾省彰化芬园,人们送他一个外号叫“万仙”。在他的艺术生涯中,他热衷于台湾戏曲音乐的后场音乐。由于刘先生对汉乐^①的热情与执着,不断地从民间音乐上吸取营养,并结合自己的音乐修养,把汉乐提升到了更高的一个层次。在音乐的传承上,他成立了“艺峰国乐团”,为台湾的仪式音乐,作出了时代性的贡献。

刘亦万在 16 岁时就对“后场”音乐产生浓厚的兴趣,在 18 岁那年师从“周锦煌”老师学习,并跟随其在布袋戏团、歌仔戏班、乱弹班的后场实地学习,获取了丰富的临场经验。29 岁时入伍当兵,这段时间认识了一位广东音乐老师刘洒充,并和他一起学习广东音乐。31 岁时,从军中退伍,恰碰中国广播公司台中台招募歌仔戏的后场人员,刘亦万前去应试,并成功地成为中广歌仔戏班文场的“头手弦吹”^②。1962 年台湾电视公司开播,不久,“中广歌仔戏”班解

^① 广东省内有四大系统的地方音乐:有流行于广州方言地区的《广东音乐》、流行于潮州地区的《潮州音乐》、流行于客家地区的《汉调音乐》和海南岛汉族地区的《海南音乐》。其中,《汉调音乐》简称《汉乐》。参照:黄锦培《广东音乐与汉乐》,星海音乐学报,1985 年,第 1 期。

^② 头手弦吹:台湾的传统北管布袋戏的后场有四人:头手鼓、头手弦吹(二手鼓)、二手弦吹(副吹)、

散，刘亦万便返回故乡，在朋友的介绍下，他开始经营布袋戏团，但在3年后便转让出去。后来，为了生活需要，开始产生了使用国乐器为民间的婚丧喜庆伴奏的想法，于是在他45岁时成立了“艺峰国乐团”。“艺峰国乐团”的成立，受到群众的普遍欢迎，也开始在民间仪式音乐方面有了一定的市场影响。

究其“艺峰国乐团”的成功原因有二，首先，“国乐”与“西乐”相比，“国乐”的音响较符合中国人的本土国情，尤其体现在与民间传统仪式的相配合中，其次，民众聘请民间“国乐团”演出的价格相对较低廉。因此，“艺峰国乐团”经过一段时间的努力经营后，达到了全面的鼎盛。现今，民间“国乐团”成为台湾民间仪式活动中的一个主流。

在经营“艺峰国乐团”成功之后，刘亦万开始着手经营“艺阁”的工作。此外，也开始教授广东音乐并和一些知名的传统戏曲剧团如“小西园”到各国演出。刘亦万精通台湾主要的戏曲音乐，如乱弹、歌仔戏、布袋戏等，也曾经为“新乐园掌中戏团”的后场乐师，该团给刘亦万的称号是“台湾民间音乐界、演奏北管界、布袋戏音乐的文武状元、全能五全手”。刘亦万可以说是一位纵横台湾戏曲音乐界的民间音乐家。

表 3-1 刘亦万年表 （根据张仁俊采访手稿整理）

时 间	年 龄	事 件
1930	0 岁	出生于台湾省彰化县芬园。
1946	16 岁	开始对北管音乐产生浓厚的兴趣。
1948	18 岁	开始拜师学艺，师从布袋戏后场老师周锦煌，学习弦、吹乐。
1950	20 岁	与周锦煌老师在布袋戏团、歌仔戏班学习后场音乐。
1952	22 岁	与周锦煌老师在台湾新竹的乱弹班“庆桂春”学习后场音乐。
1953	23 岁	在乱弹班“庆桂春”担任“文场”的“头手弦吹”。
1955	25 岁	与广东乐师刘洒充学习广东音乐。
1959	29 岁	入伍当兵（服兵役）
1961	31 岁	担任广播电视台歌仔戏后场。 学习木偶雕刻赚钱，后改学习制作戏偶服饰
1970	40 岁	电视台开播。中广歌仔戏解散。

锣鼓手。其中，头手鼓是整个后场的指挥；而头手弦吹是指文场的指挥，主要负责喷呐和弦乐器演奏。
参考：<http://homepage.ntu.edu.tw/~b93109026/15/01.doc>

1971	41 岁	担任布袋戏团金光戏特效（没有后场乐队）
1973	43 岁	布袋戏团转让。
1975	45 岁	成立“艺峰国乐团”，开始替婚丧喜庆伴奏，至今。
1977	47 岁	成立“艺阁”。于 1995 年停止“艺阁”的工作。
1980	50 岁	一边开始替歌仔戏团担任后场，同时也忙于国乐团的工作。
1986	56 岁	于“新乐团”教授广东音乐，并与其合作担任后场乐师。
1991	61 岁	担任各种掌中戏团的后场乐师，如“小西园”，并连续六年随团到各国演出。
1998	68 岁	继续为歌仔戏团担任后场工作，并随“艺峰国乐团”演出。
2008	78 岁	现今退休。

刘亦万先生从小喜爱音乐，又因为当时台湾戏曲后场音乐十分兴盛，因此有机会接触到各式各样的戏曲音乐。在刻苦的学习中，跟随戏剧团到处演出，积累了丰富的演奏经验。他精通台湾戏曲音乐，也擅长演奏各种乐器。“艺峰国乐团”当时演奏的曲目是以广东音乐为主，因为这种以广东音乐为仪式演出的组合形式，既符合时代需求也满足了民众的听觉美感，尤其是在台湾的客家族群中，更是受到热烈的欢迎。刘艺万先生为台湾的仪式音乐及广东音乐的传承作出了不可磨灭的贡献。

二、“艺明国乐团”的成立并对广东音乐的应用

“艺明国乐团”与“艺峰国乐团”同属一个家族团体，“艺明国乐团”第一任团长是刘亦堂^①。“艺明国乐团”成立于 1978 年，其成立的原因源于“艺峰国乐团”的团址在台湾彰化芬园地区，而其家族团员有些住在台中，在路程上造成了很大的不便，因此，刘亦堂与其他兄弟们在台中另行成立“艺明国乐团”。此乐团成立之初，也是以广东音乐作为其主要的演奏曲目。老团长刘亦堂与其兄弟都是台湾民间艺人，他们长期于戏曲乐队的后场演出，具有深厚的民间音乐素养。刘亦堂长期钻研于广东音乐，并经常与香港的广东乐师们交流合作，积累了丰富的广东音乐素材。乐团成立之初，其宗旨主要为婚、丧、喜、庆演奏，在后来的发展过程中，为丧葬仪式演奏成为其乐团的主要收入来源。现任

^① 刘亦堂和刘亦万为亲兄弟，刘亦万排行老四，刘亦堂排行老六，刘亦堂现已离世。

第二代团长刘沧浪从小跟随父亲刘亦堂到处演出,在长期的耳濡目染之下,对广东音乐亦是熟拈于心,现任“艺明国乐团”家庭团员共由4人,在团中,团长主要演奏秦琴和负责现场乐团的指挥工作、其妻子演奏电子琴、女儿弹奏古筝、儿子吹奏笛子,在此之外,乐团另外还聘请了多位器乐演奏人才在其乐团工作,团员们在团中经过长期的实地演出后,同时也对广东音乐积累了丰富的演奏经验。早期流行于台湾的广东音乐即称为“国乐”,其发展过程因政府迁台和经济的原因历经起伏,在台湾的音乐发展中留下了深刻的足迹。究其广东音乐在台湾的发展背景,原因有二:

其一. 广东音乐在台湾的传播

广东音乐又称“粤乐”,也称“粤乐新谱”、“粤乐小曲”。民间最初叫“过场谱子”、“过场音乐”、“谱子”、“小曲”等。真正使用“广东音乐”这个称谓,是从二十世纪20年代才开始出现。^①早期出版的广东音乐曲谱多称为“粤乐”,相对于粤曲、粤剧,有人认为“粤乐”更适合这个称谓^②。广东音乐是一种根据民间音乐自身规律形成的乐种,它长期受珠江三角洲地区的语言、风俗习惯及文人、自然地理环境的影响,而逐渐形成并发展壮大。从明万历至清光绪前(1537-1875)300年的时间定为广东音乐的孕育期,因当时的中原古乐、戈阳牌子曲及江南地区为主的小曲小调这三种外省音乐文化已全面传入珠江三角洲地区,和本土音乐有了直接的接触。直至清光绪年前,即清代的中晚期,粤乐已经成为乐种。^③

在珠江三角洲地区,早期民间喜庆一向有演奏锣鼓吹打乐的习俗,流行着“坐堂吹”以及“十番锣鼓”等民间吹打乐形式。民间的歌唱形式也相当丰富,具有丰富的曲艺音乐资源,因此,为后来的广东音乐发展提供了坚实的基础。广东音乐具有众多民间音乐家及其群众性乐社,他们擅长创作、改编、以及改革传统乐器,并长于结合西洋乐器来丰富广东音乐自身。粤乐的发展在20世纪50年代,受到“左”倾思想的迫害,被深深打上“深受帝国主义文化侵蚀影响”、“深深打上殖民地化商业化的烙印”等罪名,一度陷入衰弱时期,直至1994年政府开始呼吁振兴粤乐,广东音乐才开始走向复兴的道路^④。在台湾,广东音乐

^① 陶诚《“广东音乐”文化研究》,福建师范大学博士学位论文,2003年4月,第3页。

^② 黎田:《“粤乐”深受帝国主义文化侵略论的剖析》,载《音乐研究与创作》,1999年,第23页。

^③ 黎田:《粤乐》,广州音乐研究,2006年上半年期刊,第89页。

^④ 黎田:《粤乐》,广州音乐研究,2007年第一期,第90-93页。

的发展主要有两个途径，一是唱片公司对广东音乐等录音产品的发行，广东音乐由于传播的便利因而流行一时。另外，当时有台湾人组织广东大戏（粤剧）的演出，造成了一时的轰动，由于广东音乐与粤剧有密不可分的关系，因此，广东音乐也随之而传播流行。但是，广东音乐在后来的发展中，因为台湾经济的萧条并且无官方的维护，广东音乐在台湾渐渐走向衰落。^①目前，台湾的广东音乐依旧处于衰落阶段。“艺明国乐团”在他们演出的曲目中，完整地保留了广东音乐的大量传统曲目，现今亦是该团的主体曲目。

其二、客家人对广东音乐的热爱，促进民间“国乐团”的发展

“艺明国乐团”成立后，在台湾的中部客家族群中，受到了热烈欢迎。这有当时历史移民的因素。明末清初，部分中国内地的广东农村客家人，因抗清以及社会动荡、地理、气候、生活等原因，迁移到了台湾与东南亚地区（1645-1867）。^②目前，在中国大陆的客家人约有 4000 万人，台湾约有 460 万人，香港约 125 万人、澳门约 10 万人^③，台湾的客家人分布，因移垦时代先后与祖籍地之不同，主要分布在北部桃、竹、苗，中部台中东势、石冈、彰化员林、崙背，南部屏东、高雄以及东部花莲、台东等地。^④散布于台湾北、中、南的客家族群，由于大都来自中国内地广东地区，因此，对于“艺明国乐团”的广东音乐演奏，对客家人来说显得更为亲切，也促进了“艺明国乐团”在台湾的发展。

2006 年 8 月 10 日，笔者在现任“艺明国乐团”团长刘苍浪的家中，对其进行了个别采访，当谈论到乐团演奏曲目的问题时，团长兴奋地告诉笔者，每到有客家人的地方，乐团就会演奏广东音乐，并会受到异常热烈的欢迎。再者，乐团进行庙会活动演出时，也会大量演奏广东音乐。现今乐团演奏的曲目在广东音乐的基础上，增加了传统的民乐合奏曲、流行歌曲、国乐曲和宗教歌曲，扩增了演奏曲目的种类，这种转变是为了适应时代的需要也是符合市场的需求。

^① 根据对“艺明国乐团”笛子手的采访而来。

^② 参见许长惠、铝锤宽、郑荣兴合著：《台湾传统音乐之美》，台中市：辰星出版，2002 年，第 169 页。

^③ 参见冯光钰著：《客家音乐传播》，北京：中国文联出版社，2000 年，第 1 页。

^④ 参见许长惠、铝锤宽、郑荣兴合著：台中市：《台湾传统音乐之美》，辰星出版，2002 年，第 17 页。

三、“艺明国乐团”的改革与变迁

“艺明国乐团”最初演奏曲目只有广东音乐，当时台湾处于“戒严时期”（1949-1987年），对于广东音乐的传播并不十分便利，乐团中的广东音乐乐谱是由“艺明国乐团”的第一任团长刘亦堂利用晚间12点以后，盖着棉被并用收音机偷偷听着中国大陆的音乐电台，用手抄写下來的，这也奠定了后来“艺明国乐团”的广东音乐演奏基础。第二代团长刘苍浪在时代的变迁中，为满足民众的审美及宗教需求，在原有的广东音乐的基础上扩大了演奏曲目的种类。图表3-2是第一代“艺明国乐团”广东音乐的曲目表、图表3-3是第二代“艺明国乐团”扩增的曲目表。^①

图表3-2 早期“艺明国乐团”广东音乐曲目一览表

编号	曲目	编号	曲目	编号	曲目	编号	曲目	编号	曲目
1	香梦	2	凤舞	3	走马	4	怀旧	5	惊艳
6	惊涛	7	醒狮	8	醉月	9	归时	10	凯旋
11	悲秋	12	狂欢	13	国歌	14	迷离	15	依稀
16	扑蝶	17	恨东皇	18	锦城春	19	虞美人	20	鸟惊喧
21	丝丝泪	22	秦楼月	23	上海行	24	小桃红	25	寒江月
26	小红灯	27	上云梯	28	小蓬莱	29	双声恨	30	紧中慢
31	柳低莺	32	木兰花	33	钗头凤	34	樱花落	35	夜深沉
36	江边草	37	杨翠喜	38	剪春罗	39	解语花	40	滚绣球
41	昭君怨	42	醉桃源	43	琵琶怨	44	游晓景	45	桃花浪
46	结婚曲	47	十杯酒	48	下西岐	49	凤凰台	50	西江月
51	归来燕	52	三宝佛	53	卖相思	54	倒垂帘	55	旱天雷
56	落花天	57	白头吟	58	岐山凤	59	银河会	60	雪花飞
61	寄生草	62	步步高	63	深宫怨	64	到春雷	65	柳摇金
66	相思曲	67	一枝梅	68	风云会	69	连环扣	70	人月圆
71	相见欢	72	陶陶乐	73	渔父吟	74	喜迁莺	75	玉楼春

^① 根据“艺明国乐团”演奏谱。由“艺明国乐团”团长刘苍浪提供。

76	红豆曲	77	醉西施	78	彩云归	79	百家春	80	骂玉郎
81	胡不归	82	月圆曲	83	桃花江	84	采花词	85	艳阳天
86	梅花落	87	倦寻芳	88	紫竹调	89	醉芙蓉	90	蔷薇曲
91	双凤朝阳	92	苏武牧羊	93	步步莲花	94	清风明月	95	禅院钟声
96	烛影摇红	97	南洋小姐	98	柳娘三醉	99	弱柳迎风	100	孔雀开屏
101	鱼水和谐	102	落花流水	103	浪蝶穿花	104	三潭印月	105	平湖秋月
106	沉醉东风	107	满园春色	108	青梅竹马	109	花月争辉	110	春风得意
111	龙飞凤舞	112	雁落平沙	113	渔村夕照	114	万寿无疆	115	月影寒梅
116	南国薰风	117	柳娘闻莺	118	宝鸭穿莲	119	妆台秋思	120	春之叫卖
121	贵妃醉酒	122	陌头柳色	123	双飞蝴蝶	124	蝉翼残声	125	蕉石鸣琴
126	普天同庆	127	雨打芭蕉	128	饿马摇铃	129	秋水龙吟	130	柳提春晓
131	秋水伊人	132	秋水芙蓉	133	寡妇弹琴	134	飞燕迎春	135	落霞孤雾
136	渔歌晚唱	137	望断衡阳	138	流水行云	139	寒潭印月	140	闻鸡起舞
141	春郊试马	142	娱乐升平	143	花开富贵	144	喜上眉梢	145	蟾宫折桂
146	梦里鸳鸯	147	玉楼人醉	148	鸾凤呈祥	149	二泉映月	150	万紫千红
151	战胜归来	152	夜语梧桐	153	美人照镜	154	万象回春	155	换到千般恨
156	花香衬马蹄	157	鹦鹉戏麒麟	158	付上千万倍				

从上表中可见，早期“艺明国乐团”演奏的曲目均为广东音乐为主。广东音乐的曲目类型可分为叙景和叙情两种，其中叙景又可分为幽景类和闹景类，而叙情可分为欢情类和愁情类。^⑨乐团在演出时，曲目的演奏是依照演出性质和现场气氛的需要来选择。

^⑨ 高厚永著：《民族器乐概论》，丹青图书有限公司，中华民国 77 年再版（1988 年），第 104-108 页。

3-3a 第二代“艺明国乐团”广东音乐类、国乐类曲目一览表^①

编号	曲目	编号	曲目	编号	曲目	编号	曲目
1	沉醉东风	2	虞美人	3	玉楼春	4	云海丹枫
6	月圆曲	7	二泉映月	8	红豆曲	9	紫竹调
11	红烛泪	12	琵琶怨	13	青梅竹马	14	怀旧
16	柳低莺	17	杨翠喜	18	雪花飞	19	步步莲花
21	彩云追月	22	王昭君	23	秦楼月	24	苏武牧羊
26	夜深沉	27	三潭映月	28	醉西施	29	彩云归
31	寄生草	32	风入松	33	解语花	34	西江月
36	丝丝泪	37	妆台秋思	38	上云梯	39	相思灯
41	凤凰台	42	塔尔寺风光	43	西海晚晴	44	送别
46	枫桥夜泊	47	观音乐禅心	48	化蝶	49	悟

表 3-3b 流行音乐类曲目一览表

编号	曲目	编号	曲目	编号	曲目	编号	曲目
1	荒城之月	2	蓝色的回忆	3	冰点	4	单思调
6	针线情	7	秋怨	8	最后一夜	9	你是我的生命
11	补破网	12	一生甘愿为你错	13	想厝的心情	14	河边春梦
16	双人枕头	17	车站	18	我甘愿为你吃苦	19	燕子你是飞去叨
21	星夜的离别	22	庭院深深	23	勿忘我	24	蓝色的梦
26	流浪之歌	27	我是流浪儿	28	相思一年年	29	雁儿归
31	酒醉的梦	32	心酸酸	33	望你早归	34	孤单老人
						35	夜港边

^① 根据“艺明国乐团”演奏谱编表。资料由“艺明国乐团”团长提供。

36	偏偏来想你	37	到底爱我不爱	38	母子鸟	39	念亲采	40	妈妈在那里
41	妈妈	42	母亲台语)	43	母亲(国语)	44	母亲您真伟大	45	游子吟
46	母亲我爱您	47	世上只有妈妈好	48	怀念妈妈	49	客家本色	50	可怜恋花再会吧
51	苹果追情	52	慈母泪痕	53	二度梅	54	情海断肠花	55	三步泪珠
56	飘浪之女	57	风飞沙	58	南都夜曲	59	春夏秋冬	60	相思雨
61	想起彼当时	62	为什么	63	姐妹爱	64	我有一段情	65	水悠悠
66	往事只能回味	67	梦里相思	68	萍聚	69	何日君再来	70	怀念
71	梨花泪	72	魂萦旧梦	73	榕树下	74	桂花巷	75	心声泪痕
76	不了情	77	汤岛白梅	78	后街人生	79	夜半路灯	80	断魂岭钟声泪
81	思慕的人	82	旧情绵绵	83	黄昏的故乡	84	春天那会这么寒	85	妈妈请你也保重
86	人生	87	父子情深	88	父啊子	89	白色的爱		

表 3-3c (宗教曲) 佛曲类曲目一览表

编号	曲目	编号	曲目	编号	曲目
1·	观世音菩萨	2·	清静法身佛	3·	寒山钟声
4·	心经	5·	大慈大悲观世音	6·	大悲咒
7·	南无观世音	8·	观音灵感歌	9·	观音心咒
10·	菩提吟	11·	南无阿弥陀佛	12·	如来
13·	西方接引阿弥陀佛	14·	阿弥陀佛	15·	赞佛偈(慈济)
16·	极乐净土	17·	渡化人间		花开见佛
19·	生生世世都在菩提中	20·	当一滴烛泪掉下来		无常
22·	忏悔偈	23·	换到千般恨	24·	赞僧歌
25·	如來心	26·	师父置块讲		

表 3-3d （宗教曲）公祭歌类曲目一览表

编号	曲目	编号	曲目	编号	曲目
1	三宝歌	2	快皈依佛陀座下	3	赞佛歌
4	寒山踪深	5	甘露·拜香调	6	公祭<1>
7	公祭<2>	8	公祭<3>	9	公祭<4>
10	两忘瑶池里	11	天地一沙鸥	12	守道化大千
13·	春愁点口				

表 3-3e （宗教曲）一贯道类曲目一览表

编号	曲目	编号	曲目	编号	曲目
1	弥勒真经	2	心经	3	黄昏的故乡
4	观音灵感歌	5	归城	6	絮心香
7	白发吟秋	8	济公活佛	9	寒山僧钟
10	叮咛	11	思亲人	12	天伦梦
13	惜别歌	14	离情	15	走马人生
16	母泪滴滴爱	17	感恩道歌	18	道成天上名留人间
19	美丽的天堂	20	我敬爱的父亲	21	我敬爱的妈妈
22	感怀前人	23	故乡月圆		

表 3-3f （宗教曲）天帝教类一览表

编号	曲目	编号	曲目	编号	曲目
1	师恩颂	2	饰终之歌	3	天帝教教歌
4	天人情和歌	5	感恩的心	6	你是我的兄弟
7	飞龙在天	8	警察进行曲	9	国旗歌

在上列曲目中，可见“艺明国乐团”演出内容为适应时代需求、民众的审美和台湾各类宗教团体的要求，曲目已朝着多样化拓展，在广东音乐曲目的基础上，增加了国乐曲、流行音乐类以及佛曲类、一贯道类、天帝教类等宗教音乐同时，乐团在该基础上演奏新谱本时，因为市场的需要，早期的广东音乐谱本依旧广泛地应用在民间仪式中。

下 篇

个案研究与分析解读

第四章 “国乐团”在城市环境中的表演活动

台湾民间具有浓厚的宗教信仰,在民间习俗中经常可见宗教与民间仪式的结合。尤其是在庙会和丧葬仪式中得到具体的展现。庙会活动在台湾十分活跃,各种宗教仪式、迎神赛会、岁时节令等民俗活动与各种宗教仪式结合并形成了一个完整的整体。在生命礼俗中,为人子孙在长辈生时尽孝,死后从事各种丧事公德及祭祀礼仪,是自周朝以来,我国固有的伦理规范。台湾之丧葬习俗,除了承袭传统礼仪外,更混合了佛教、道教、阴阳家、地理师,乃至基督教之思想。因此,礼俗极为复杂,禁忌颇多,古今亦有不同,但变化不大。^①当今台湾各种的丧葬仪式中,佛教、道教、释教的仪式程序大致相同,究其原因,与台湾混合性的宗教信仰有浓厚的关系。

一、“佛教”丧葬仪式中的国乐活动

佛教自汉朝时即已传入我国,长久以来其信仰深入人心。初期台湾之佛教,大略随着汉族的移民传入台湾。荷西据台期间已有不少汉人传入,但是荷西两国皆以基督教为国教,对于偶像崇拜一律严禁,故当时佛教几乎无发展的余地。至1661年郑成功克台,驱逐荷兰人,大陆移民来台者剧增,汉人所有的宗教并兴,佛教亦开始传布。至日据时期,日本之佛教派输入,使台湾一切仪式趋于日化。台湾光复后,日僧遣送殆尽,台湾佛教至此得到蓬勃发展。^②台湾宪法第十三条规定:“人民有信仰宗教之自由”。以台湾佛教发展而言,据台湾内政部统计处资料显示,佛寺从1983年的1157座到1993年止,不但已增为4020座,信徒人数也从80万增为485万六千人,短短十年间佛寺数量呈多倍数的成长,^③其信徒人数的成长数量更是不言而喻。当初在明郑时期(1661-1683)大量由中国(内地)南方汉人移民所传入的佛教,主要是闽粤式的佛教,以禅宗为主,混合净土的“禅净双修”而且是三教(儒、释、道)混合的佛教信仰,这非纯粹

^① 《南投县志卷二住民志风俗篇》,台湾:南投县政府编印,中华民国78年(1989年),第82页。

^② 《台中县志卷二住民志第二册 语言篇 宗教篇》,台湾:台中县政府编印,中华民国78年(1989年)第191-192页。

^③ 杨宫妹:《台湾佛教僧团的现代转型——台南地区开原寺与妙心寺之比较研究》,南华大学宗教学研究所硕士学位论文,中华民国94年(2005年)。

的佛教信仰影响了台湾佛教非常深远，^①至今仍在台湾的佛教仪式中充分地体现。

下述的两个案中，是佛教的丧葬仪式，活动场地是在“台中市立殡仪馆”。民间的仪式阵头团体，把出殡仪式于殡仪馆内举行的称为“内场”；而举行仪式在殡仪馆以外的地方称之为“外场”。

（一）“台中市立殡仪馆” 丧葬仪式背景

“台中市立殡仪馆”位于台中市崇德路一段 50 号。其服务项目有七项，包括（一）殓殓治丧事项、（二）火化许可申请、（三）申请使用冷冻（四）申请使用礼厅、（五）申请使用停柩（六）申请使用灵堂（七）申请联合奠祭等。^②

图 4-1 台中市立殡仪馆大门（林怡廷拍摄于 2006 年 7 月 22 日）



其提供的服务设施有：

- 1 礼厅 甲级礼厅一间（可容纳吊唁者 300 人）。
 乙级礼厅四间（每间可容纳吊唁者 120 人）。
 丙级礼厅八间（每间可容纳吊唁者 80 人）。
- 2 遗体冷冻库四库（可容纳遗体 153 具）。
- 3 停柩室 22 间。

^① 廖淑珍：《当代台湾佛教的佛陀观及其宗教实践》，玄奘人文社会学院宗教学研究硕士论文，2002 年。

^② 参照台中市殡葬管理所：《关怀服务手册》，台中市殡葬管理所编印，第 13-15 页。

- 4 小灵堂 11 间。
- 5 小灵位 123 格。
- 6 解剖室 2 间、遗体化妆间 2 间^①。

地图 4-1 “台中市立殡仪馆”路线图



一般台湾通用的丧葬仪式，分为在家治丧和在殡仪馆治丧两种，以下是两种治丧仪式的比较对照表：^②

表 4-1 治丧处所亡生对照表

亲人亡生		
	遗体处理	
治丧处所	在家治丧	殡仪馆治丧
初终 (死后 24 小时)	买板、接板 ^③ ↓ 乞水 ^④ 、沐浴、穿寿衣 ↓	业者代办各项治丧事宜 ↓

^① 参照台中市殡葬管理所：《关怀服务手册》，台中市殡葬管理所编印，第 13-15 页。
^② 台中市殡葬管理所：《关怀服务手册》，台中市殡葬管理所编印，第 3 页。
^③ 接板：灌木运抵丧家，孝族眷属在门口接受棺木称接板。
^④ 乞水：烧香向水神祷告因某人去世，向水神乞水以便沐浴。

（二）“台中市立殡仪馆”丧葬仪式描述

日期：2006年7月22日 星期六 （农历6月27日）

时间：早上7:30——11:00

地点：台中市立殡仪馆的怀恩厅

活动内容：出殡——陈公金煌老先生出殡仪式

宗教仪式：佛教

仪式乐队：“艺明国乐团”

5:50 分出门准备我第一次的采风工作，6:30 到达“艺明国乐团”，我向乐团的团员们简单作了自我介绍，该团对我十分热情，我一边跟他们说着话一边帮忙搬乐器上车。6:40 分出发前往今天的工作现场——“台中市立殡仪馆”。开了23分钟的路程，我们到达了殡仪馆，这是我第一次到殡仪馆。

我们的车子直接开进了殡仪馆大门，今天“艺明国乐团”的演出场地是在“怀恩厅”。车子停下后，我们在厅堂的侧门开始搬运、摆设乐器。乐队的位子就在灵堂的右侧。

7:10: 乐队开始演奏《平湖秋月》，现场的家属及前来的悼念者在为一会儿的仪式做准备。现场环境布置以白色系为主。怀恩厅的门口处摆满亲人、朋友赠送来的鲜花。没多久，前来吊祭的亲人、朋友陆续到来，并在门口的签到处签名、放白包^①和领取粉红色小花别在胸口处，丧家以发放毛巾表示答谢。

7:30: 司仪宣布仪式开始，（以闽南话宣讲）全体哀悼者手拿一柱香，请僧人（又称师父）颂经，全体双手合十，此过程称“变食”^②。此时乐队停止演奏。过了20分钟，家祭^③典礼开始，着黑色长袍的家属跪下，双手合掌，一位主祭者代表全体家属上香，献花、献果、……行三叩首礼，遗属分男女长跪两旁。家属就位，以三个人为一组，在灵前拜别，上香、献花、献果…行三鞠躬礼，之后，两旁的遗属行礼、叩谢。

中场休息了15分钟，紧接着市议员^④代表家属致哀悼词，司仪宣布公祭^⑤典

^① 白包是指专为丧家准备的礼钱。

^② 变食：即将供品经过法师诵经，让亡者能够食用的过程。（根据当天司仪口述）

^③ 家祭即亡者的亲属的祭拜仪式。

^④ 台湾的丧葬常有官方代表和政治人物来出席，以示丧家的身份和地位。

^⑤ 公祭即前来吊唁的单位、团体及其朋友的祭拜仪式。

礼开始，治丧委员会和各单位代表依序上香、献花、献果、行三鞠躬礼，之后，家属在灵堂两旁回以答谢礼。在家祭及公祭之后，紧接着是自由“拈香”时间，由亲人和朋友三人为一组，在灵前拿一小撮粉末（材料是木质）前后放进香炉中三次。

10: 03: 盖棺仪式，灵柩从灵堂的后帘子中推了出来，诵经的师父在棺前铙钹引灵，棺木移至厅前，由长者“封钉”^①。司仪在一边说“好话”。遗属此时长跪两旁念阿弥陀佛。接着是“旋棺”^②仪式；僧人（师父）铙钹带领孝男、孝女绕棺三周。

移棺被移至灵堂前的灵车上，遗族们在灵堂前对前来悼念着“辞客”^③。他们谢跪前来送葬者，意思是请亲友勿远送，并且由由外戚牵起身。

10: 46: 仪式正式结束，音乐停止演奏。我拿着摄像机从灵堂门口回到灵堂的时候，这是乐队已经开始收拾乐器了。

餐点安排，奠礼现场有准备一些饮料及餐点供前来帮忙的亲友使用。另外在出殡的遗族及悼念着回来之后，民间有“回食”的习俗，丧家会宴请几桌外膳感谢居丧期间前来帮忙的亲人。

表 4-2 2006 年 7 月 22 日上午演出人员名单

编号	乐器	名字	职业
1	笛子	刘宗岳	艺研所学生、教学
2	琵琶	刘家玮	文化大学学生、教学
3	柳琴	陈淑娥	逢甲大学学生
4	二胡	蔡世伟	中国医药学院研究所学生
5	电子琴	汤米	黑管演奏员

^① 封钉：将棺木加盖，并以长钉钉起称为“封钉”。

^② 旋棺：由僧道铙钹前导，孝男、孝女等遗属随后绕灵柩三周，以示依依不舍，谓之“旋棺”。

^③ 辞客：又称“谢步”。送殡行列前进一段路后，择一适当地点，将灵柩暂停，向会葬亲友跪谢，请勿远送。

表 4-3 2006 年 7 月 22 日演出曲目

编号	曲目	时 间	曲目性质	殡葬流程
1	平湖秋月	7: 10	广东音乐	仪式开始前
2	上云梯	7: 13	广东音乐	仪式开始前
3	庭院深深	7: 20	流行音乐	仪式开始前
4	极乐净土	7: 24	佛曲	仪式开始前
5	丧事开场乐	7: 30	(一段旋律)	司仪宣布家祭开始
6	河边春梦	7: 40	流行音乐	家祭典礼上香
7	针线情	8: 20	流行音乐	家祭礼
8	叮咛	8: 28	一贯道音乐	中场休息
9	大悲咒	8: 33	佛曲	中场休息
10	大悲咒	8: 45	佛曲	中场休息
11	妆台秋思	8: 52	古曲	中场休息
12	苏武牧羊	9: 00	国乐曲	遗属吊词
13	三宝歌	9: 05	佛曲	公祭
14	快皈依佛陀座下	9: 12	佛曲	公祭
15	讚佛歌(送别)	9: 28	佛曲	公祭
16	生生世世都在菩提中	9: 45	佛曲	自由拈香
17	离歌(地久天长)	9: 53	西方电影音乐	自由拈香
18	阿弥陀佛	10: 05	佛曲	自由拈香
19	萍聚	10: 15	流行音乐	遗属拈香
20	阿弥陀佛	10: 30	佛曲	送葬、出殡

(三) “台中市立殡仪馆” 丧葬仪式考

日期: 2006 年 7 月 23 日 (农历 6 月 28 日)

时间: 12:30——4:30

地点: 台中市立殡仪馆的怀恩厅

活动内容: 出殡

宗教仪式: 佛教

仪式乐队: “艺明国乐团”

11: 30: 我准时到达了“艺明国乐团”, 与到场的团员们等待着一一起出发。今天开车的是“艺明国乐团”的团长刘苍浪先生, 我们大约 12 点左右到达了台中市立殡仪馆, 今天恰巧也是在《怀恩厅》, 与昨天一样的场地。达到目的地后, 大家利落地搬放乐器、架设音响、喇叭等设备。

12: 30: 乐团开始演奏，距离仪式开始还有半小时，乐团开始演奏《平湖秋月》、《琵琶怨》、《往生的祝福》、《苏武牧羊》等歌曲。之后，笔者告诉丧家想要进行拍摄时，丧家表示不同意，因此，我只能尊重他们的决定。据了解，今天的亡者是台湾考古学方面的学者，前来悼念的多是学校的老师、校长、学长等。在厅堂里，左右两边挂满了亡者身前的书法、遗作，在灵堂后不断传来“南无阿弥陀佛”的诵经佛号，当天的场面十分庄严、肃静。在此时，前来悼念者纷纷的进场入座。

13: 00: 司仪宣布仪式正式开始，并恭请法师在灵前诵经，乐队此时停止演奏。家祭典礼开始，乐队演奏《阿弥陀佛》、《忏悔偈》、《无常》等曲目，司仪与礼生^①循序地引导着仪式的进行，家祭仪式进行了13分钟，紧接着的是公祭典礼，因为亡者前来悼念的人非常多。公祭典礼持续不断的进行了一个半小时。乐团在庄严的仪式中演奏《枫桥夜泊》、《山月迎僧》、《西海晚晴》、《送别》、《妆台秋思》等歌曲。

16: 10: 悼念仪式结束，司仪宣布移柩。灵柩被推至灵堂前，司仪口中念着吉祥的词句，丧家们在一旁围着灵柩并念着“阿弥陀佛”。后来，有家属前来告诉乐团，说亡者身前最喜欢邓丽君的《小城故事》，希望能在亡者“临走前”演奏这一首曲子。此时，灵柩开始准备移至门口，在行进的过程中，乐队这时奏起了《小城故事》一曲，二胡李老师在乐队的伴奏下，对着麦克风深情地唱起了这首曲子，丧家们频频回头看着乐队，眼中充满了泪水与感激，此时的场面十分的温馨，我也被深深地感动了。因丧家拒绝拍摄，所以没有录像及照片，只有录音保存，有些许遗憾。

表 4-4 2006 年 7 月 23 日演出人员

编号	乐器	名字	职业:
1	笛、箫	刘宗岳	艺研所学生、教学
2	二胡	李老师	民歌手
3	古筝	刘雅妮	“艺明国乐团”专职
4	秦琴	刘苍浪	“艺明国乐团”团长
5	电子琴	柏 哥	“艺明国乐团”专职

^① 礼生：是丧葬仪式中专门为丧葬者服务的人员。一般由丧仪社人员扮演。

表 4-5 2006 年 7 月 23 日演出曲目

编号	曲 目	时 间	曲目性质	殡葬流程
1	平湖秋月	12: 30	广东音乐	仪式开始前
2	琵琶怨	12: 40	广东音乐	仪式开始前
3	亡生的祝福	12: 48	慈济创作歌曲	仪式开始前
4	苏武牧羊	12: 55	国乐曲	仪式开始前
5	阿弥陀佛	13: 05	佛曲	仪式开始
6	忏悔偈	13: 15	佛曲	家祭
7	无长	13: 27	佛曲	家祭
8	观音心咒	13: 44	佛曲	家祭
9	星夜的离别	13: 58	流行歌曲	中场休息
10	感恩的心	14: 10	流行歌曲	中场休息
11	平聚	14: 23	流行歌曲	全体默哀
12	化蝶	14: 38	国乐曲	公祭
13	枫桥夜泊	14: 49	国乐曲	公祭
14	山月迎僧	15: 12	国乐曲	公祭
15	西海晚情	15: 18	国乐曲	公祭
16	送别	15: 28	国乐曲	公祭
17	妆台秋思	15: 31	古曲	公祭
18	庭院深深	15: 40	流行歌曲	公祭
19	最后一晚	15: 55	流行歌曲	公祭
20	离歌（天长地久）	16: 03	西方电影音乐	全体合掌、礼拜
21	小城故事	16: 10	流行歌曲	仪式结束

以上两者皆是佛教丧葬仪式，举行的场地均在“台中市立殡仪馆”。两者在仪式中的差别在于第一天的主人公为台湾本地人，而第二天为外省人。主持人在本地人的仪式上以闽南语来为仪式主持，乐队演奏的流行曲目也会有闽南歌曲^①的出现。而在外省人的仪式中，司仪则以普通话主持，乐队演奏的流行曲目也都是以普通话发音的歌曲。

佛教在仪式中主要表现为肃穆和庄严。一般举行出殡仪式的场地分为两种，一种是在殡仪馆内举行，一种则是在自家门口或附近的空地。在殡仪馆内举行的仪式多属于较静态的活动，较少有大型的丧葬“阵头”参与。在上例两个殡仪馆的丧葬活动中，参与的“阵头”团体只有民间“国乐团”和“佛教团体”，而民间“国乐团”正是以这种较静态的演奏而得到大众认同。在仪式前，该乐

^① 闽南歌曲一般选择为哀伤的曲调类型。

团均演奏广东音乐，并以《平湖秋月》开场，在后面的程序进行中将伴以佛曲、流行音乐、国乐曲等各类曲目，其中，曲目的选择没有一定的规律性。然而，在第二个案中，除了仪式前的广东音乐外，其仪式开始和家祭却完全以佛曲演奏衬托，显示了仪式的庄严和正规，中场休息伴以流行音乐稍作调整，而到了公祭则全部为国乐曲以及部分流行歌曲。从而显示出用乐的某些轨迹。

二、“道教”丧葬仪式中的国乐展演

道教是中华大地上土生土长的宗教，其正式形成一般定为东汉末年至魏晋时期，道教是远古华夏民族的原始宗教信仰的历史积淀。古代社会流传的鬼神崇拜、自然崇拜和民间巫术，战国秦汉时期的神仙传说与方士方术，先秦老庄哲学和秦汉道家学说是早期道教的直接和主要来源。^①道教继承了古代祭祀的灵感文化，延续着天地人神四位一体的思维模式，^②其思想内容认为神圣与世俗是可以经由相似的动作与场景达到交流与沟通的作用。道教的斋醮科仪即是庞大的文化密码体系，是神人间灵感的身心体验，经由乐歌舞的艺术形式，来强化宗教心灵境界的信息交流。道教可以说是一种崇拜声音的宗教，肯定声音具有着交感鬼神的超越作用。^③道教的派别大略可分为南、北两宗，北宗的代表即是全真教，以老子清静无为为宗旨；南宗的代表即天师教，开祖为张道陵。

台湾之道教，传自大陆，系属南方派的天师系统。其有两大特点：一是受三教合一思想影响，神佛混合而且和地方民间信仰相结合，这种特征与大陆正统的道教有很大不同；二是台湾的道士，民间俗称“司公”，他们不住在观中，悉在市井自营私宅为道坛。专执祭丧及符水禁咒之术。^④在台湾，道教活动和道教音乐的发展随着社会环境的不同而有所变迁，形成独特的台湾“道教”风格。

（一）一次“外场”（室外）的丧葬仪式活动调查

日期：2006年7月24日（农历6月29日）

^① 周耘：《道乐源头考》，《2004年国际宗教音乐学术研讨会》论文集，国立传统艺术中心、国立台湾艺术大学主办，2004年，第215页。

^② 郑志明：《社区文化的宇宙模式与神圣空间》台北：地区发展与环境改造研讨会，2001年，第3页。

^③ 郑志明：《道教科仪音乐的文化形式与仪式功能》，《2001年佛学论文集宗教音乐》佛光山文教基金会主编，2002年出版。第3-8页。

^④ 参照《台中县志卷二住民志第二册语言篇宗教篇》，台湾：台中县政府编印，中华民国78年（1989年），第164页。

时间：上午 7：00——12：00

地点：丧家门口

活动内容：出殡——林妈高老太夫人出殡仪式

宗教仪式：道教

仪式乐队：1.国乐团：“艺明国乐团”

2.北管乐队：“大里市车鼓阵 瑞和宝”

3.西乐队：“阿罩雾乡村乐团”

4.女子西乐队：“东林女子乐团”

7月23日下午17点多左右，我跟随“艺明国乐团”结束完台中市立殡仪馆的实地考察工作后，团长和我开着车到达今天要演出的现场，因为今天演出的阵容比较庞大、场地也比较宽扩，所以，刘团长提前一天来到这里观察场地，视情况决定演出的人数、需要的麦克风及喇叭的数量。这是我第四次跟团采风，之前他们演出前并没有去视察场地的先例，所以，我想今天的演出仪式应该非常重要。

7月24日早上6点10分，我到达了“艺明国乐团”，他们正在搬运今天要演出的乐器上车，今天要演出的团员非常多，有10人，人数是上次佛教仪式参与数量的一倍。我们大概6点30分出发，大约开了半小时的路程后，7：00我们到达了现场，开始搬卸乐器…。

场地环境布置十分隆重，亡者照片是一张巨幅生活照，摆在灵堂德最前面，在灵堂的右侧是“艺明国乐团”演奏的地方，乐团位置的旁边布置了亡者生前骑的自行车，并精心地用鲜花和华丽的布景装饰着。在灵堂的左侧，是今天的另一个乐队，他们是西乐团。在灵堂的入口处摆有一整排悼念者送来的“罐头篮”和花圈。在门口的外面。另搭了公祭的棚子，场面十分浩大。

7：28分，门口传来一阵锣鼓声，原是“大仙尪仔阵”^①（或称“大头公阵队”）进场了，进场的有5个“大头公”，他们分别扮演的角色是2位丧童、土地公、金童和玉女，他们轮流在灵前悼念亡者，伴随着锣鼓声及的大仙尪仔

^①大仙尪仔阵：民间有的称为“大头公阵队”。它是由人套进大型的人偶中来控制人偶的行进。

阵”进场，在灵堂外忽然响起西乐队演奏的声音，原来是女子西乐队隆重登场，她们以吹奏和打击为主，表演方式是一边演奏乐器一边排列成花式队形，灵堂里有“大仙魁仔阵”，灵堂外有女子西乐队，两者相互辉映，十分热闹！

司仪宣布8点仪式开始，现在距离8点还有20分钟，请遗族准备，国乐团在这个空挡奏起了“平湖秋月”，曲毕，西乐团紧接着演奏。8点家祭典礼开始，司仪仔细的跟遗族讲述家祭仪式的进行。司仪恭请法师诵经，大约进行了15分钟。开始家祭仪式，国乐团演奏着流行歌曲《补破网》、《相思海》与西乐队轮流演奏着，家祭典里大约持续了40分钟，结束后，司仪介绍因为亡者身前特别喜欢一位歌手——叶启田，所以请来了叶启田的徒弟来现场演唱他的歌曲，此时歌声响起，西乐队在旁为他伴奏着……

30分钟后，公祭典礼开始，前来公祭的单位非常多，有慈善单位、军方代表、警察单位、议员代表等，在西乐队及国乐团的演奏下，到场的公祭典单位代表纷纷就坐。公祭典礼开始，法师再次进场为亡者诵经，此时国乐团奏起了《阿弥陀佛》。司仪依序朗读着公祭者名单，他们依依地上前为亡者悼念，这个程序大约持续了近一小时……

公祭典礼结束后，西乐队歌手再次唱起了亡者最喜欢的歌曲。准备移柩前，女子西乐队在灵堂前再次进行演奏及花式队伍的演出，此时，法师在灵堂前，手中敲着法器，引导灵柩摆到灵前，女子西乐队表演结束退场，后面紧接着锣鼓声响起，“大仙魁仔阵”再次进场，在灵柩前进行悼念。

灵堂门口，有三个人组成的“三藏取经”队伍，他们各自骑在马上，分别打扮成唐三藏、孙悟空、沙悟净的造型，在出殡时，他们走在最前端，主要的任务是引导亡灵到西方极乐。

送葬队伍十分庞大，依序是“三藏取经”、北管乐队、“大仙魁仔阵”，后面跟着豪华的送葬车队和女子西乐队，阵头最后，有法师敲打着法器、念经引导着灵柩及遗族队伍行进，场面十分热闹。仪式正式结束。

图 4-3 “大仙魁仔阵”队伍演出现场（林怡廷拍摄于 2006 年 7 月 24 日）



图 4-4 “女子西乐队”队伍演出现场（林怡廷拍摄于 2006 年 7 月 24 日）



图 4-5 三藏取经队伍 （林怡廷拍摄于 2006 年 7 月 24 日）



图 4-6 西乐队及歌手 （林怡廷拍摄于 2006 年 7 月 24 日）



图 4-7 “艺明国乐团”演出实况（林怡廷拍摄于 2006 年 7 月 24 日）



图 4-8 摆放在灵堂门口的“罐头篮”（林怡廷拍摄于 2006 年 7 月 24 日）

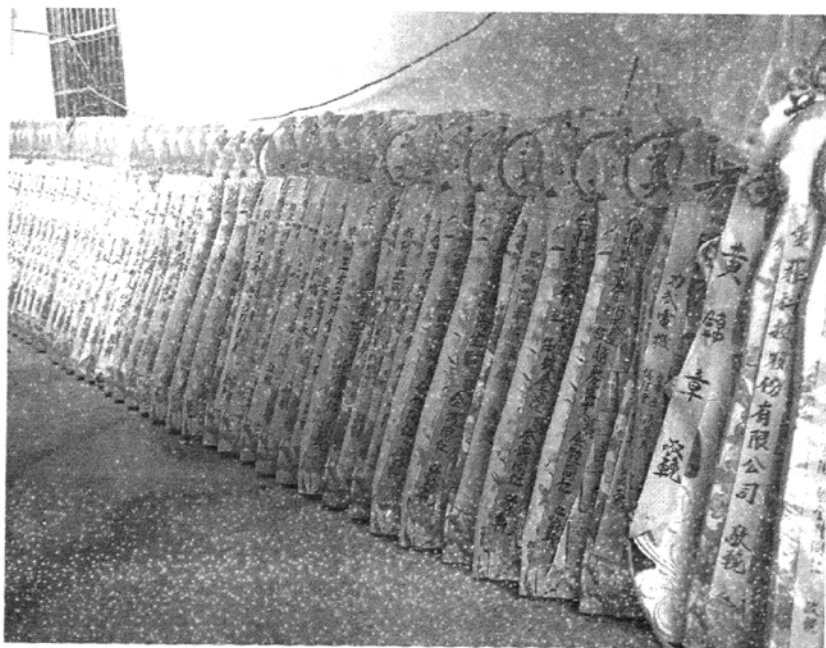


表 4-6 2006 年 7 月 24 日国乐团演出人员一览表

编号	乐 器	姓 名	职 业
1	笛、箫	简大何	艺明国乐团专职
2	二胡	王毓川	开设音乐教师兼教学工作
3	扬琴	吴沅芷	文化大学学生、教学
4	三弦	罗曼君	大学学生
5	中阮	张嫚玉	台中高工学生
6	柳琴	马一瑚	南管老师
7	打击	陈思如	艺研所学生、教学
8	大提琴	罗大宝	大学学生
9	电子琴	王文吉	音乐总监
10	秦琴	刘苍浪	艺明国乐团团长

表 4-7 2006 年 7 月 24 日国乐团演出曲目一览表

编号	曲 目	时 间	性 质	殡葬流程
1	平湖秋月	7: 15	广东音乐	仪式开始前
2	阿弥陀佛	7: 30	佛曲	仪式开始前
3	补破网	7: 40	流行音乐	仪式开始前
4	相思海	7: 45	流行音乐	仪式开始前
5	飘浪之女	7: 50	流行音乐	仪式开始前
6	阿弥陀佛	8: 00	佛教音乐	法师进场
7	箫（片断）	8: 10	（即兴）	主祭者宣讲
8	感谢你的爱	8: 20	流行音乐	家属宣讲
9	三宝歌	9: 45	佛曲	公祭
10	箫（片断）	10: 12	（即兴）	公祭
11	三宝歌	10: 25	佛曲	公祭
12	快皈依佛陀座下	10: 38	佛曲	公祭
13	赞佛歌（送别）	11: 50	佛曲	送葬、出殡

在该例中，“国乐团”在仪式前依旧演奏广东音乐，另外还有佛曲及流行音乐，其仪式开始也是以佛曲伴奏，与西乐队交替演奏，以展示场面的恢宏和气势，公祭和送葬出殡则全部为佛曲，同样与西乐队交替进行。值得注意的是，道教的宗教乐曲完全借用佛教曲，其用乐是一致的。

（二）传统的回归：“阵头”在道教丧葬仪式中的实际应用

“阵头”在台湾民间信仰中，扮演着重要角色。阵头中多采多姿的表演，更是当时淳朴的农业社会人们生活中的主要娱乐活动。“阵头”应用在迎神赛会时，其种类多样，主要以活跃场面气氛为主，一般可分为音乐类阵头、歌舞类阵头、游艺类阵头和宗教类阵头。

与庙会活动相比，丧葬仪式的“阵头”种类相较之下比较少，其中，常见的音乐类的“阵头”团体有北管阵、西乐队、民间“国乐团”、女子西乐队等；而属于宗教类的“阵头”有“大仙尪仔阵”、三藏取经、诵经团等。“阵头”团体在出殡仪式中各自展现自己的作用及风采，并在活动中互相配合，有序地在仪式的过程中交叉应用，为活动的进行带来热闹的气氛。出殡的“阵头”团体是由丧家本身或由周围的亲友聘请，其除了本身具有的音乐性和宗教性的功能外，“阵头”的多寡也有显示丧家的身份、地位的含义。

三、“日莲教”丧葬仪式中的国乐应用

“日莲系宗教”是十三世纪日僧“日莲”（1222-1282）所创立。“日莲系宗教”是一个复合性的概念，包括“日莲”和其门下所传日本传统佛教的几个派别，以及由此传统佛教诸派派生出来的新兴宗教团体。其教义尊崇《法华经》和唱诵“南无妙法莲华经”中的“唱题^①成佛说”。“日莲系宗教”在“日莲”逝世后不久后开始分裂。到20世纪，由“日莲”之思想所繁衍出来的日莲系宗派，在日本共有40余派，其中包含传统教团与新兴教派。传统教团以日莲宗（以身延山久远寺为总本山^②）教势最大，日莲正宗（以大石寺为总本山）居次。

创价学会^③原为信附在日莲正宗之下的在家信徒组织，前身是由牧口常三郎（1871-1944）在户田城圣（1900-1958）协助下成立的“创价教育学会”。该会于1937年在东京举行正式仪式加入“日莲正宗”，并宣布将重心转向宗教活动。该会因教团组织、宗教理念等因素，于1991年与“日莲正宗”正式决裂。

④

^① 唱题：在该教中指的是唱念“Nam-Myo-Ho-Len-Ge-Kyo”六个音。

^② 总本山：指在日本的寺庙中安置该教“御本尊”的戒坛。“御本尊”意为“根本尊敬的对象”

^③ 创价学会：1930年在日本成立，属于佛教团体。“创价”意指“创造生命的最高价值”

^④ 黄国清：《日莲正宗在台布教历史及其重要宗教观念》载《世界宗教学刊》，第8期2006年12月。第104页。

“日莲正宗”与创价学会未分裂前，海外布教由创价学会负责，台湾地区亦是如此。民国 50 年（1961 年）左右，台湾即有“日莲教”（创价学会）信徒活动。当时台湾处于戒严时期（1949-1987 年），此教被视为地下宗教而遭查禁。解严后，创价学会成立宗教与交教单位，积极从事教义、文化、国际交流的推广。

是次调查，正是日莲系信仰的新兴教派——创价学会的丧葬仪式活动，此宗教在仪式过程中，不断加入大量以日文发音的集体念经仪式，与其他宗教仪式相交之下，具有强烈的风格特点。

（一）一次日莲教丧葬仪式活动调查

日期：2006 年 7 月 30 日 （农历 7 月 6 日）

时间：上午 8：00——11：00

地点：台中县张姓丧家门口

活动内容：出殡

宗教仪式：日莲教

仪式伴奏乐团：“艺明国乐团”

今天按照惯例按照事先约定的时间，7 点钟准时到达了“艺明国乐团”，我一边在门口吃着早餐一边等待着其它团员的出现，大约过了 10 分钟，一名拉二胡的团员吴荣崐到了。在我跟他闲聊当中，才知道今天“艺明国乐团”的活非常多，可能是“日子好”的关系吧！因为在台湾出殡是很讲究日子的，所以有时候丧事的活动都会在同一天。他跟我说：“因为今天乐团分了五组出去，所以人手不太够，今天我们这组就只有三个人演奏”。

该次考察我第一次被安排到人数只有 3 个人的组，之所以跟着这个组采风，是因为今天这个组的丧家宗教信仰很特别，他们信仰的是“日莲教”，过了 7 分钟，远远的看见一个中年男人，一边走路一边吹着笛子，朝我们的方向走过来。他是我今天第一次认识的团员——杨凯麟，他是今天的电子琴手。也是今天负责开车的司机。

7 点 40 分我们到达目的地，另一名古筝团员廖泰群已到了现场等待我们。一下车大家帮忙摆设乐器、喇叭、接线..等等。灵堂的布置左右各摆了四

行的椅子，椅子上套着黄色的椅布，环境布置以白色系为主，在灵堂的最前端另外摆了五张椅子。在灵堂的门口左右个插了3支“创价协会”的旗帜，门口顶端另贴有日莲教的图标。在灵堂门口前左侧有一排铺着白色桌布的长桌，专门用来发放到场来悼念者黄色丝带及登记名册。期间悼念者陆续的到来，仪式在开始前乐队奏起了台湾闽南流行歌曲《可怜的恋花再会吧》。

8:30分，司仪宣布仪式正式开始。“创价协会”的会员，女穿黑色套装，男穿白色衬衫、西装。三声钟响后，仪式开始，所有人双手合掌、手拿念珠，坐在椅子上念着“Nan-Myo-Ho-Len-Ge-Kyo”的口号、此口号一直不断的重复着，在遗照的上面，放了一幅他们所谓的“御本尊”的“符号”，我之所以说它是“符号”，因为它既不是图像也不像文字，就像一些线条重叠在一起，大约持续了20分钟。司仪宣布“请遗族就位，请移灵”。中场休息10分钟，乐队奏起了台湾闽南流行歌曲《到底爱不爱我》。

丧家穿着黑色长袍，手拿念珠，走进灵堂，摆放好骨灰坛和“神主牌”，司仪请全体遗族向亡者行三鞠躬礼。乐队这时奏起了《望你早归》、《南都夜曲》。遗族分男女站在灵堂的左右两侧，准备进行家祭仪式，“礼生”就位，“礼生”和遗族的行进过程中，乐队奏起了《寒山僧踪》。家祭时，家属依序捻香再行三叩首大礼，乐队此时奏起了《荒城之月》、《蓝色的回忆》、《单相思》，家祭仪式进行了43分钟后，仪式中场休息10分钟。仪式再次开始时，是全体人员及家属“读经仪式”，此时，乐队停止演奏。在全体读经的过程中，公祭仪式也同时进行着，

笔者前去拍摄他们的经文，发现他们的经文是由中文写成的，但是在其每个字的右边都标有日文的符号，而他们的诵读的是以日文发音，在采方的过程中得知，他们入教时会有人专门教导他们日文，以便日后的读经方便。读经一直持续了将近40分钟……

司仪宣布“礼成”，遗族朗读感谢词。司仪宣布“进塔”，之后又是一阵诵经，在诵经的背景下，遗族分别拿着亡者的“神主牌”、骨灰坛和遗照，准备前往“进塔”，此时乐队奏起了《离歌》。仪式结束。

在今天的仪式开始前，我询问了今天的家属是否可以拍摄，他们显得十分犹豫，后来，才勉强的同意，条件是不可以拍摄到他们的“御本尊”，“御本尊”

是他们膜拜的对象。在录像的过程中他们一直过来嘱咐我，我在拍摄中也十分小心，尊重对方的宗教礼节是作为采访者应做的本分。

图 4-9 图 4-9 日莲教信徒为亡者念经 （林怡廷拍摄于 2006 年 7 月 30 日）



图 4-10 日莲教仪式：前来悼念者双手合十为亡者念经
（林怡廷拍摄于 2006 年 7 月 30 日）



（二）“日莲教”在台湾丧葬仪式音乐的改革与变迁

日据时期，日本神道教与日式佛教之布教的大举来台，长期配合日本官方在台的殖民统治政策（包括宗教政策在内），此一强势作为，对当时台湾人民的宗教信仰产生了一定的影响。依据现场采访资料，在日本“日莲教”的丧葬仪式中，没有采用类似如“国乐团”的仪式音乐，只纯粹采用唱念的形式为亡者颂唱。

传入台湾后的“日莲教”，信仰者为台湾当地人，因此，为符合当地人情，在丧葬仪式中，台湾信仰者开始加入“国乐团”为其演奏。而在演奏曲目方面，其曲调多是日本歌曲并在台湾从新填词的流行音乐。这种受到社会和文化变迁的影响，而产生既有日本特征又有台湾风格的文化现象，是一种社会经济文化行为的产物。

笔者对日莲教信徒的采访：

笔者在当天日莲教的采风过程中，对日莲教仍有许多的疑问，为了更加了解日莲教的教义以及形式，笔者于2007年3月5日到日莲教的台中青年部的支部长家中进行采访。以下是受采访的资料及内容：

受访者：吴依薇 / 年龄：27 / 职业：服务业 / 宗教：日莲教 / 职务：青年部的支部长。

以下对话以笔者（林）及受访者（吴）代称：

林：请问您何时信仰了日莲教？

吴：民国95年1月23日（2006年）开始的，是在去年除夕夜那天正式受戒。

我们的受戒仪式是要事先填写受戒申请书、缴交照片和介绍人的印章、自己的印章。仪式进行时在住持和众信徒的祈念下，并聆听入教的规则。整个受戒的过程大约2分钟，受戒过后颁发受戒证书，并交费用300元（台币）。

我们在受戒后规定不可以膜拜其他宗教，

林：您为什么选择日莲教？

吴：是妈妈先开始信的，因为我阿姨的关系，她的儿子得了脑癌，然后受持妙法以后，他从六公分的脑癌变成现在只要定期检查即可。因为整个过程我们都有参与，同时因为家里是做生意的，不知道为什么也存不了什么钱，所以，一开始我妈妈是抱着让家里生意好转的想法……她是94年6月（民国）2005年）受戒的，我在他的半年后受戒，我是以最纯真的信念去信仰，累积功德。

林：自从信仰日莲教以后有对您的生活产生改变了吗？

吴：我变的比以前忙了，信仰主要有3个基本功课，早晚要念经，我们叫“勤

行”、多“唱题”(Nan-Myo-Ho-Len-Ge-Kyo)、多参与寺院的活动以及法会。

林: 您知道台湾有多少人信仰日莲教吗?

吴: 大约有一万多人

林: 请问日莲教的“御本尊”为何不能拍照呢?

吴: 这是对祂的一个尊敬, 怕人模仿, 我们的每一个“御本尊”都是从日本的大石室, 法祖上人写的, 从那儿复印, 并供奉在日本的大御本尊前面, 每个国家的“御本尊”数量采用分配制, 再由各个寺院的主管来家里安置。

林: 请问你们的大石室在哪?

吴: 在日本的福冈县富士山下, 我们有时会到日本朝拜。

林: 请问何谓“创价学会”, 跟日莲教有什么关系吗?

吴: 我们的日莲教主要是在发扬“莲华经”, 不理睬政治等各方面, 主要目标是要改变自己的宿命, 我们的宣扬者是日莲大圣人, 是由祂的一代代血脉传承下来的。他们的宣扬这与我们的观念不同, 他们是被我们的总本山开除后, 自创的“创价学会”, 我们的差别在于他们会涉及文化、教育等各方面, 我们不会。还有, 他们的安置的“御本尊”是自己复制的, 不是从日本总部寄过去的。

林: 谢谢您接受我的采访。

图 4-11 日莲教教徒的“经书” (林怡廷拍摄于 2007 年 3 月 5 日)

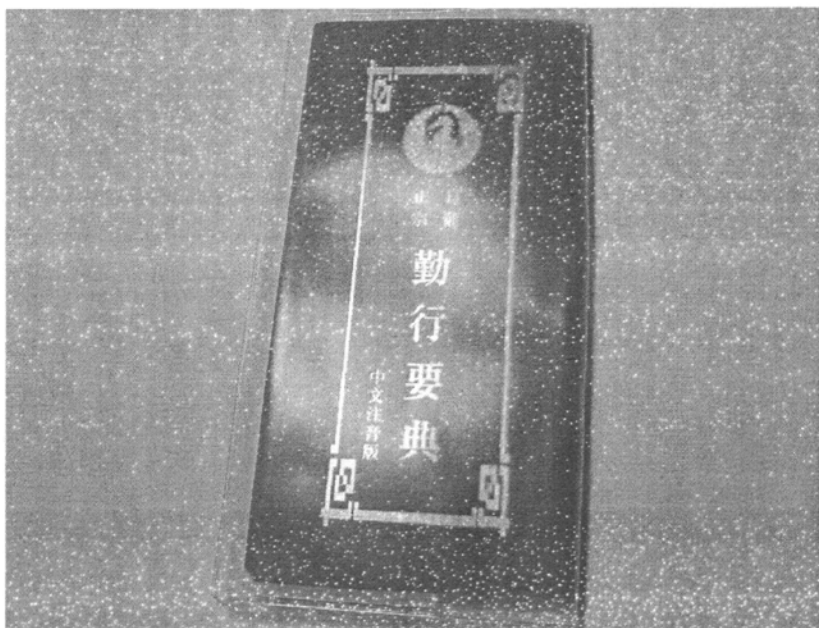


图 4-12 笔者在日莲教信徒台中青年支部长家中采访

(吴的父亲拍摄于 2007 年 3 月 5 日)



表 4-8 2006 年 7 月 30 日演出人员一览表

编号	乐器	名字	职业
1	二胡	吴荣昆	化学制造业
2	古筝	廖泰群	台南艺术大学学生
3	电子琴	杨凯麟	“艺明国乐团”专职

表 4-9 2006 年 7 月 30 日演出曲目一览表

编号	曲目	时间	性质	殡葬流程
1	可怜的恋花再会吧	8: 00	闽南歌曲: 日本曲调、台湾歌词的流行歌曲	仪式开始前
2	到底爱不爱我	8: 10	同上	仪式开始前
3	望你早归	8: 30	同上	仪式开始, 家属对遗像行礼。
4	南都夜曲	8: 38	同上	家属准备入场
5	寒山僧踪	9: 00	佛曲	家祭
6	荒城之月	9: 18	闽南歌曲: 日本曲调、台湾歌词的流行歌曲	家祭
7	蓝色的回忆	9: 55	同上	公祭
8	单思凋	10: 27	同上	公祭
9	离歌(地久天长)	10: 45	西方电影歌曲	仪式结束

日莲教传入台湾后，融合了日本及台湾本地的风格特点，其经书及念经的口号都是以日文发音，日莲教对刚入会的信徒定时以日文班开班授课，并教授其经文的诵读。在台湾的日莲教丧葬仪式中，运用了中国民族乐器为仪式演奏，具有中国民族的特点，但是在其演奏的曲目上又主要以日本的曲调为主，特别是主要演奏台湾闽南歌曲，该类歌曲的旋律是日本曲调，歌词是闽南语，实为翻唱歌曲，信徒们深深地信仰着“日莲教”（信仰），他们虔诚的用日文唱念着经文（仪式行为）并在仪式进行中用中国民族乐器演奏日本曲调的音乐（音声：闽南歌曲），从而展示了梅里亚姆提出的概念-行为-音声之三重互动关系，^①同时也揭示了文化现象的基本结构。

四、“释教”丧葬仪式中的国乐演出

台湾有一种介于僧侣和道士之间的神职人员，长期主导了民间百姓们的人生济渡大事，他们称为释教，是一支颇具自我特色的教团组织。释教是以佛教为主体，另兼容道教与民间信仰，其宗教属性颇为复杂。释教体现着民间专门为亡者超渡仪式的信仰，主持释教法事之人员对外自称为“在家和尚”、“道士”、“做事的”、“在家修的”等；而民间则有“司公”、“道士”、“先生”、“师父”、“先的”或“某某先”等不同称呼；学者称这些执事人员为“斋公”或“香花和尚”。其身份上的职业栏登记为“道士”，是职业的祭司。^②释教不属于正信佛教系统之内，释教法师亦非出家众，为职业性质的民间宗教从业人员，过着伙居的世俗生活，更可以娶妻、生子、茹荤，平日以主持丧葬拔渡法事为主要的服务项目，^③做法事时僧尼穿黑衣黑裙，遇到重要的科仪，法师们会在外披袈裟，以示庄严。

（一）一次“释教”丧葬仪式活动调查

日期：2006年7月22日 星期六 （农历6月27日）

时间：下午12:00分——2:30

^① 参见梅里亚姆(Alan. P. Merriam): *The Anthropology of Music*. 1964: 32.

^② 林怡吟：《台湾北部释教仪式之南曲研究》，国立台北艺术大学音乐学系研究所硕士论文，2003年，第4-5页。

^③ 杨士贤：《台湾释教丧葬拔渡法事及其仪式戏剧研究——以花莲县闽南释教系统之冥路法事为例》，国立东华大学中国语文学系硕士论文，中华民国95年（2006年）。

地点：丧家门口附近空地（台中县大里市中工二路 336 号）

活动内容：出殡——故詹公德义老先生出殡仪式

宗教仪式：释教

仪式乐队：1. 国乐团：“艺明国乐团”

2. 西乐队：“丰源徐礼仪西乐团”

3. 北管乐队：“丰源丰洲北管阵”

今天上午我随着“艺明国乐团”到“台中市立殡仪馆”做个案采访，直到 11:30 我们才结束，因为今天下午还有另一场丧事活动，于是我们就直接驱车前往丧家，12:24 分，我们到了丧家，团员和我开始搬运、摆设乐器和音响设备。乐队在仪式开始前的 20 分钟奏起了《平湖秋月》，家属忙着为一会儿的仪式准备，其中有的人围在一起拿着金纸折成金元宝、莲花等图形，准备在今天烧给亡者的。

13 点，西乐队以及北管乐队也来到现场，西乐队在灵堂的棚内演奏，他们开始摆设乐器、谱子等准备工作。北管乐队则在灵堂外面一旁的车上等候着。

不久，遗族开始着麻带孝，“国乐团”这时演奏着《塔尔寺风光》。紧接着“国乐团”的演奏，西乐队也开始奏起音乐，遗族这时站在灵堂两旁准备仪式的开始。13:40，司仪宣布仪式正式开始，司仪请 3 位释教法师于灵前颂经，此时的乐队全部停止演奏。接着是家祭仪式，“国乐团”演奏着《敕包相会》、《雨打芭蕉》等广东音乐曲目。

14:20，家祭结束，司仪宣布中场休息，“国乐团”与西乐队开始轮流演奏。10 分钟后，公祭典礼开始，前来公祭的人遵循着公祭仪式——上香、献花、献果、向遗像行三鞠躬礼等，之后接着遗族叩谢、孝眷叩谢，

15:10，司仪宣布公祭结束，此时，灵柩被推出来，法师引导遗族“旋棺”。法师和家属们围绕着灵柩转圈，口中说着“吉祥话”。此时，西乐队全体列队站在灵堂前，手中拿乐器，准备一会儿的送葬仪式。送葬队伍是由西乐队在最前演奏，其后跟随着法师念经引导棺木出殡。仪式正式结束。

图 4-13 西乐队演出实照（林怡廷拍摄于 2006 年 7 月 22 日）



图 4-14 “艺明国乐团”演出现场（林怡廷拍摄于 2006 年 7 月 22 日）



表 4-10 2006 年 7 月 22 日下午演出人员一览表

编号	乐 器	名 字	职 业
1	笛、箫（唱）	刘宗岳	艺研所学生
2	二胡	郑义释	各团跑场、教学
3	古筝	叶秋月	“艺明国乐团”专职
4	中阮（唱）	马一瑚	南管老师
5	电子琴	李秀春	“艺明国乐团”团长妻子

表 4-11 2006 年 7 月 22 日下午演出曲目一览表

编号	曲 目	时 间	乐曲性质	殡葬流程
1	平湖秋月	13: 20	广东音乐	仪式开始前
2	你是我的生命	13: 24	流行音乐	仪式开始前
3	望你早归	13: 27	流行音乐	仪式开始前
4	塔尔寺风光	13: 30	佛曲	仪式开始前
5	敖包相会	13: 33	国乐曲	仪式开始前
6	雨打芭蕉	13: 38	广东音乐	仪式开始前
7	望你早归	13: 40	流行音乐	家祭
8	快皈依佛陀座下	14: 32	佛曲	公祭
9	双人枕头	15: 26	流行音乐	送葬

（二） 现代社会中的传统仪式音乐重现——北管阵

北管是一乐种的称呼，它以一种鼓吹乐的形式演奏。北管在庙会及丧葬仪式的场合中的角色称为“阵头”。因此，在这种民间仪式中，称做“北管阵”。在从前的农村社会中，北管的鼓吹乐队除了具有仪式导迎、庙会庆典等实用功能外，同时也是许多良家子弟的娱乐选择。但随着生活形态的转变及传播媒体的发展，娱乐方式也早已呈现多样化，北管乐或其他传统艺术已经不能再吸引

大多数年轻一辈。因此，今日的北管乐多是因其实用价值而存在。^①目前台湾，北管乐多出现在庙会庆典、丧葬仪式以及偶一为之的传统戏剧开场当中。其中，又以在庙会庆典及神明生日中的活动中最为频繁。而以前多以北管为结婚、寿宴等喜庆场合现今已被西乐队和民间“国乐团”替代。在这次的采访中，笔者对“丰源丰洲北管阵”中的一个老鼓手进行采访，从中探知现今台湾北管阵因时代的变迁，在丧葬仪式中也已渐渐没落，在日月的更迭中，北管乐也像其他传统艺术一样，逐渐走向式微的境地。

笔者对“丰源丰洲北管阵”的采访

受访者资料：

受访者：谢万吉 / 职业：北管乐队鼓手 / 年纪：72 / 从事时间：60 年。

以下对话以笔者（林）和受访者（谢）代称：

林：请问阿伯学这个乐器多久了？

谢：我这个是年轻时学的，现在退休了，就干这个活。现在年轻人不愿意学这个了。

林：那你们有带学生吗？

谢：没有。

林：那您不怕失传了吗？

谢：失传也没有办法啊！政府没有在支持，像歌仔戏政府有在支持啊他们才有经费维持。像我们这一种的其实属于民俗类，说起来其实是比歌仔戏还民俗啦！你看年青人来学这个，吃不饱啦！

林：你们现在生意接的应该还挺多的吧？

谢：现在比较不好了，在我以前退休前一个月可以接 30-40 场，现在经济比较不好了，现在一个月大概只剩下 7-8 场至 20 场。那时后生意很好，不输那些吃公家饭的，但是现在年轻人学这个，吃饭要从那里来，家长也不肯啊！大家都要让小孩念书，学这个没有前途啦！最重要的就是吃不饱啦！

林：阿伯请问您现在台湾还有多少北管？

^① 潘汝端著：《北管鼓吹类音乐》，台北市：传艺中心筹备处，民国 90 年（2001 年），第 21-22 页。

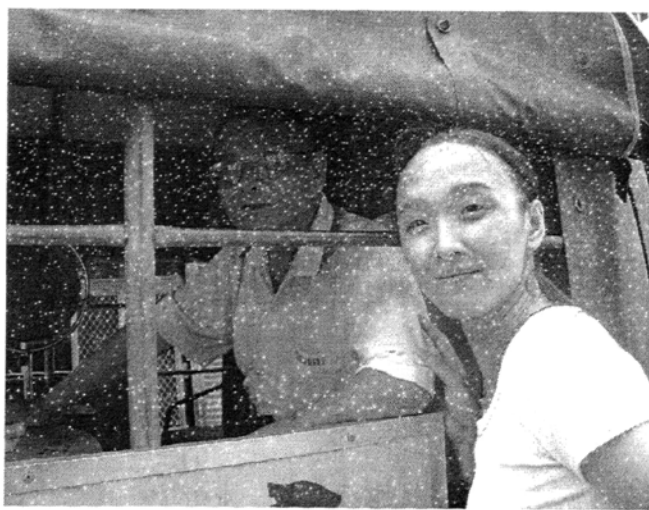
谢：现在北管是很多，是差别在学的没有“专精”而已啦！在大里（台中县）光是女的就出来差不多有十团，那都是随便打的，没有我们专业。像我们是要做戏还是要唱曲我们都会啊！我们这样才叫学的“专精”，那她们只要出声音就有钱了啊！我们这个是在以前农业社会，光复时期开始学的，差不多 11-12 岁就学了，我现在都 72 岁了。我们学这个是不能看谱子的，我们一学就要 100 多部戏，那才算成功啦！现在的人不看谱子就忘了。

林：那现在丧家如果要请乐团伴奏，会请“国乐团”的机会比较多，还是请你们的机会比较多？

谢：我们这个比较热闹，他们比较斯文，用途不一样啦！但是我们这个比较吵，现在一些人愿意叫“国乐”，比较静，时代不一样了。

林：谢谢您接受我的访问。

图 4-15 笔者与北管乐队鼓手谢万吉先生合影
（释教法师萧明忠拍摄于 2006 年 7 月 22 日）



五、庙会节庆中的国乐表演

台湾庙会活动十分的频繁和热闹，在台湾民间习俗的神明诞辰、庙会祭典前夕都会举行神明遶境出巡仪式，其出巡的目的就如同警察巡逻辖区，具有扫

除恶煞安定人心的作用。神明出巡途中经各小区庙宇、行业等，信徒或庙方会聘请各种“艺阵”游行演出，其表演为仪式增添热闹气氛，也使民俗技艺得以保存，遶境进香仪式的主角是“神明”，但民众“看热闹”的焦点却是民俗艺阵的表演。台湾的庙会活动非常热闹，如遇重大的节日则会有连续几天的庆祝活动。庙会庆典的“阵头”包挂了舞龙舞狮、“艺阁”、“八家将”、“大仙尪仔”、“轿前吹”等等，种类十分繁多。不同的庙会庆典活动所举办的仪式也各不相同，其中民间“国乐团”是属于比较静态的团体，一般表演的位子是在庙中或庙门外的场地，其功能主要是辅助仪式的进行和供神、佛欣赏。

（一）藏传密宗——“金极雷藏寺”庙会活动

日期：2006年8月5日（农历7月12日）

时间：晚上20点——23:00

地点：金极雷藏寺

活动内容：庙会——“瑶池金母庆生”

宗教仪式：藏传密宗

仪式乐团：“艺明国乐团”

今天晚上是我第一次考察乐团庙会演出形式，十分期待……

晚上18:00，我到达“艺明国乐团”，一边帮忙他们开始把乐器搬上车，一边听团长说，今天晚上是庙会的形式，所以演奏上为了求热闹，需要大鼓和锣等打击乐器。我们大约开了一个小时的车到达了现场“金极雷藏寺”，寺庙的厅堂布置华丽，在墙上挂有许多神佛的图像，在图像的上面有许多小格子，里面摆放了一个一个神佛的雕刻。在庙堂的正前面，就是这间庙的主神-瑶池金母娘娘，祂们由金色的漆粉刷，再打上灯光，简直可以用金碧辉煌来形容……

厅堂的空间很大，我们开始搬运乐器到里面摆放。庙堂外是由铁棚子搭建起来的，外面有一长排桌并在上面摆满了食物，在其边上也摆设有神佛、供桌等等。

19:30分，乐团开始演奏佛曲《塔尔寺风光》，此时，有信徒在庙里参拜，有的庙堂的人员在为一会儿的仪式典礼做准备工作。

20:00，司仪宣布仪式正式开始，此时全体人员庙方人员及信徒们整齐的站在厅堂的中央，乐队停止演奏，庙方人员有人开始拿麦克风带头领唱佛曲《迎藏法》，乐团的箫随着伴奏，紧接着是全体演唱佛曲《瑶池金母圣号》。

接着庙方为信徒们做加持皈依仪式，信徒跪在佛前，由庙方人员点燃香然后拿着香在厅前比划着，进行了12分钟。紧接着的是恭迎众神仪式，由司仪主持着全体人员下跪，庙堂外传来阵阵钟声。主祭者及两位陪祭者走到神像之间，他们带着白色手套，庄严的从佛桌上的盒子里取出了印章，并盖章在一个个的旗帜上，听说些旗帜是要信徒拿回家插放的，可以保平安！此时乐队演奏着广东音乐《平湖秋月》、佛曲《瑶池金母》。盖章仪式进行了14分钟。

紧接着是点香供奉和做法仪式，庙中人员在仪式过程中十分讲究，有整齐的行进方向、规范的行进顺序和整齐画一的衣服及手套，仪式内容进行了大约40分钟，气氛非常严谨、肃穆。

下半场是节目表演时间，庙里的人员从外面拿进来许多椅子，信徒们纷纷就坐，首先登场演出的是由舞蹈学院请来的学生演出，她们带来2首套曲节目，她们穿着类似仙女的服饰，随着音乐翩翩起舞，十分好看，接着是一位小朋友的演出，他吹奏圆号演奏三首曲目。后面是“艺明国乐团”的二胡手表演吉他弹唱，一曲唱毕，现场还有信徒要求点，其专业的表演，博得现场掌声不断....节目在一片掌声中结束。

图 4-16 “金极雷藏寺”当天的庙堂布置

（林怡廷拍摄于2006年8月5日）



图 4-17 “金极雷藏寺” 庙方人员的宣讲
(林怡廷拍摄于 2006 年 8 月 5 日)

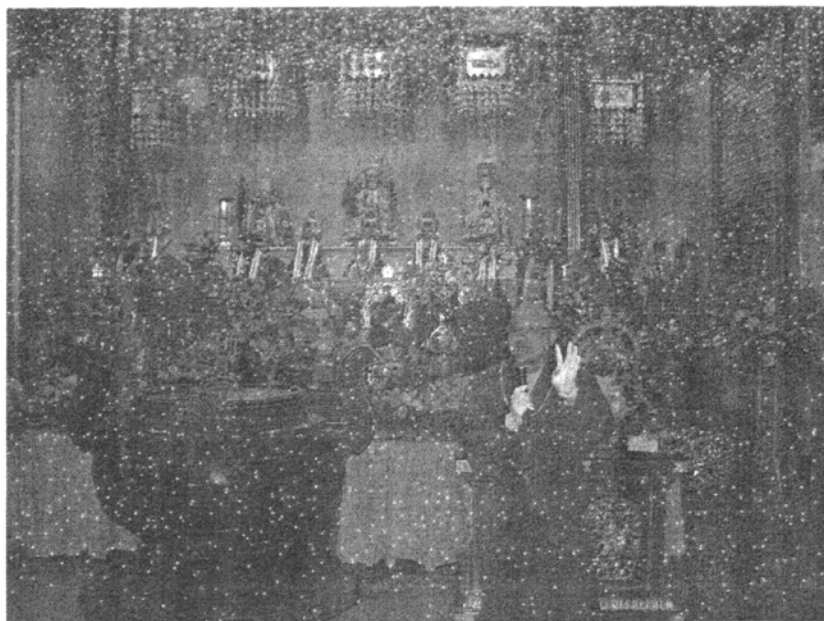


图 4-18 “艺明国乐团” 演出现场 (林怡廷拍摄于 2006 年 8 月 5 日)



图 4-19 “艺明国乐团”的吉他手弹唱演出
(林怡廷拍摄于 2006 年 8 月 5 日)

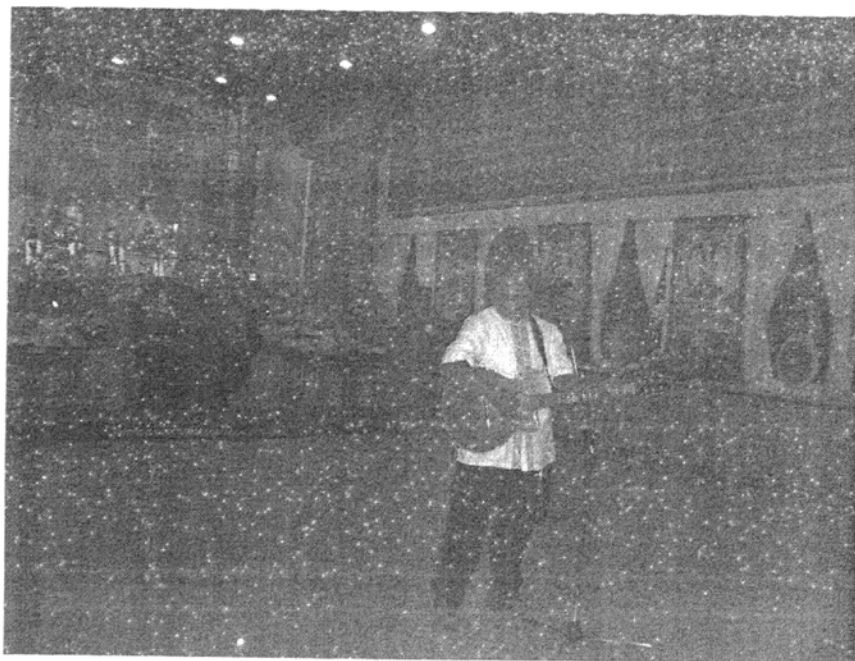


表 4-12 2006 年 8 月 5 日国乐团演出人员一览表

编号	乐 器	名字	职业
1	笛、箫	简大和	“艺明国乐团”专职
2	古筝	刘雅妮	“艺明国乐团”专职
3	二胡、电吉他	李老师	民歌手
4	大鼓、锣	杨凯麟	“艺明国乐团”专职
5	秦琴	刘苍浪	“艺明国乐团”团长
6	电子琴	汤米	黑管演奏员

表 4-13 2006 年 8 月 5 日国乐团演出曲目一览表

编号	曲 目	时 间	曲目性质	仪式流程
1	塔尔寺风光	19: 30	佛曲	仪式开始前
2	敖包相会	19: 35	国乐曲	信众入寺拜佛
3	桃花江	19: 43	流行音乐	信众入寺拜佛
4	万华雨	20: 20	流行音乐	全体合掌颂佛
5	花月争辉	20: 45	广东音乐	法师为信众“加持”
6	平湖秋月	21: 10	广东音乐	法师礼拜神明
7	瑶池金母	21: 24	佛曲	法师为各种彩旗盖印、加持
8	万寿无疆	21: 45	国乐曲	全体供佛仪式
9	雪花飞	22: 00	广东音乐	全体合掌颂佛、法师作法
10	娱乐升平	22: 18	广东音乐	礼拜仪式结束

台湾的庙会形态主要有二：一是在寺庙里举办的庆典活动，一是在室外举办的民俗庆典活动，前者讲究庄严肃穆之宗教色彩，多呈现静态之场合；后者则以民间大众娱乐为主，以阵头、信徒等游行队伍为表演载体，游行于寺庙地区，沿途有信徒膜拜，更多呈现的是一种动态热闹的景象。民间“国乐团”则主要演奏于静态的寺庙活动中，演奏的曲目也大多以广东音乐和佛曲为主，辅以国乐曲和流行音乐，主要为神和佛演奏，娱神是其演出目的。

（二）道教——“无极天道监修所”庙会活动

日期：2006 年 8 月 11 日 星期五（农历 7 月 18 日）

时间：晚上 19 时——21 时

地点：“无极天道监修所” 地址：台湾省台中市东区六顺路 189 号

活动内容：庙会（瑶池金母生日庆典）

宗教仪式：道教

仪式乐队：“艺明国乐团”

18: 05: 我到达了“艺明国乐团”，与团员们一起出发。约 20 分钟的路程，我们抵达了目的地。在“无极天道监修所”的前面空地，庙方搭了一个棚子，这是今天乐团演出的场地，它就正对着庙门口。根据庙方表示，今天是王母娘娘举行庆生仪式的第三天，今晚的仪式举行的目的是圣母娘娘宴请众神仙赴宴，并由庙方请国乐团演奏“仙乐”为其庆生。

18:50分,“艺明国乐团”开始进行演奏,信徒们有的坐在道观的广场前聆听国乐,有的是专程前来拜神、掷筊祈求平安。庙方在庙会期间有个活动,就是由庙方制作“平安龟”,让有缘的信徒经过“掷筊”后可以带回家吃,具庙方说法,吃这“平安龟”可以保平安,此时,在庙堂里有信徒正在“掷筊”在请示神明,此时,“国乐团”演奏着《三潭映月》。

乐团进行了一个小时的演奏,这时忽然有庙方的人员跑过来告诉我“王母娘娘降驾了”,我赶紧跑进去,看见主持赖安辉先生坐在桌前,双眼紧闭、两手伏案,并以王母娘娘的口吻、沉重的口气讲述着世人必须为善,另外也诉说着人类即将有大灾难降临等劝言,伴随着佛曲《般若波罗蜜多心经》、国乐曲《阳明春晓》等进行,信徒门围在其旁虔诚的聆听。没多久国乐团的乐师们也纷纷放下手边的乐器前来聆听王母娘娘的教诲,此时庙会的气氛达到最高潮,信徒们表情有的担忧、有的凝重、有的人拿录音机、有的人拿笔慎重记录下来,这个过程持续了24分钟。后来,王母娘娘“退驾”后,赖安辉先生随即清醒过来,好像不知道刚才发生了什么事,他的表情十分茫然,他安静的坐在椅子上聆听信徒对刚才事件的谈话内容。之后,乐师们又回到乐队中继续演奏《妆台秋思》等曲目。

后来,笔者采访着庙方人员及信徒,其中有一位信徒在我跟她访谈的过程中,她坐在椅子上,不知为什么忽然一直打嗝、摇头,刚开始我以为对方不愿意受采访而摇头,或者是我有什么地方说错话了,我看着她,她的动作越来越大,我吓了一跳,周围的信徒见状赶紧过来将她扶住,并很自然的帮她把鞋脱掉,并将她扶到庙堂前,她紧闭着双眼并开始翩翩起舞,听庙里的人说,这是仙女下凡前来为娘娘祝寿。此时国乐团演奏的曲目是广东音乐《西江月》。

不久,庙方的另一位信徒,也“降驾”了,她是另一位仙女下凡前来为娘娘庆生,两位仙女在庙堂前相互辉映,她们绕着庙堂前的三大圆桌跳舞,感觉好似桌前坐满了众仙家。大约过了快半小时,我感觉特别新鲜并不停的为“仙女们”录像,此时不知道为什么,忽然感觉其中一位“仙女”好像变成了另外一个人似的,她从刚才的跳舞变成劈腿、打拳。我好奇的问了庙方的人员,他们告诉我她现在是孙悟空附身,我带着好奇前去给她照相,谁知我正在拿相机对焦,“祂”忽然朝我的方向冲过来,我着实吓一大跳,一看情势不对我拔腿就跑,谁知道“祂”就跟在我后面追,我吓坏了,绕着佛堂边跑边喊,而在旁的信徒乐却边看边拍手。真是令人冒汗!

后来从信众口中得知原来孙悟空在“逗我玩”,这可真把我吓的腿都软了。快到21点时,众仙人们纷纷“退驾”,此时外面鞭炮声骤响,划破了原本安

静的夜空，信徒把蛋糕拿出去分给乐师们，为仪式画下完美的句点。

图 4-20 庙会庆典：“无极天道监修所”庙堂摆设

（林怡廷拍摄于 2006 年 8 月 11 日）



图 4-21 “无极天道监修所”的信徒“神灵附身”

（林怡廷拍摄于 2006 年 8 月 11 日）



图 4-22 “无极天道监修所”供桌上的“平安龟”
(林怡廷拍摄于 2006 年 8 月 11 日)



图 4-23 “艺明国乐团”的演出队伍
(林怡廷拍摄于 2006 年 8 月 11 日)



表 4-14 2006 年 8 月 11 日.国乐团人员名单一览表

编号	乐器	姓名	职 业
1	笛、箫	刘宗岳、丘光逸	艺研所学生、团长儿子。“艺明国乐团”专职
2	二胡	简大和、李老师	“艺明国乐团”专职民歌手
3	古筝	施雅妮	“艺明国乐团”专职、团长女儿。
4	琵琶	翁女智	“艺明国乐团”专职
5	中阮	杨凯麟	“艺明国乐团”专职
6	打击	陈思如	艺研所学生
7	电子琴	林丽玲	“艺明国乐团”专职
8	二弦、指挥	刘苍浪	“艺明国乐团”团长

表 4-15 2006 年 8 月 11 日演出曲目一览表

编号	曲 目	时间	曲目性质	仪式流程
1	万寿无疆	18: 50	国乐曲	仪式开始前
2	瑶池金母娘娘圣号	19: 12	佛曲	仪式开始前
3	炉香讚	19: 21	佛曲	信徒在庙中“掷筊”
4	三潭映月	19: 28	广东音乐	仪式开始、主持宣讲
5	般若波罗蜜多心经	19: 35	佛曲	恭请圣母聆听“圣乐” ^①
6	阳明春晓(慢板部分)	19: 45	国乐曲	圣母附身于主持
7	妆台秋思	20: 15	古曲	恭请圣母聆听“圣乐”
8	大悲咒	20: 18	佛曲	同上
9	无极瑶池金母圣号	20: 24	佛曲	同上
10	凤凰台	20: 30	广东音乐	仙女附身于庙方人员
11	西江月	20: 43	广东音乐	同上
12	万寿无疆	20: 50	国乐曲	仪式结束

^① 圣乐：庙方人员称当天仪式中的“国乐团”演奏为“圣乐”。

道教为我国传统的宗教信仰，长久以来深植于汉族的生活习惯中，已成为人民生活的一部分。在日据时期中叶，日本人为压抑台湾地区人民的民族意识，于是实行了抑道扬佛政策，这一政策迫使道教中的道士和乩童^①散匿穷乡僻壤。此一举措，反为道教厚植群众基础，将道教科仪融合于民俗信仰中，^②因这些种种的历史因素，形成现今台湾的宗教具有佛、道结合的特点。下文中采访的“无极天道监修所”负责人赖先生既是这座庙宇的住持同时也具有乩童的身份。

采访“无极天道监修所”负责人：（赖安辉先生）

以下对话以笔者（林）和受访者（赖）代称：

林：请问您从事这一行几年了？

赖：差不多快30年了。

林：请问您是过来这儿地方才建了这座庙的？还是过来时就有的？

赖：是我来这儿才有这间庙的，是我招募信徒们募捐建的这间庙是大家一起供养的。

林：请问“降驾”^③是不是要与神明有缘分才可以？

赖：这个必须要有“天命”才行，不是大家都可以。

林：请问“圣母”来源于大陆？

赖：圣母源于新疆天池，我们去大陆朝圣最近在民国81年及83年，是否去朝圣

需要“圣母”“降驾”通知我们，我们才会去。

林：请问这间庙是何时建的？

赖：这是79年（1990年）建的，已经17年了。我们是从旧的庙堂迁过来的，旧的属于住家式的，因为地方太小了就迁址过来。

林：谢谢您接受我的采访。

^① 乩童：台语称为“童乩”。是神明在民间传达其旨意的媒介人物。

^② 参照《台中县志卷二住民志第二册语言篇宗教篇》，台湾：台中县政府编印，中华民国78年（1989年），第162页。

^③ 降驾：为神明附身的意思。

图 4-24 笔者与赖安辉先生合影

(拍摄于 2006 年 8 月 11 日)



当天环境布置

“无极天道监修所”供奉的主神是“瑶池金母娘娘”，民间又称“王母娘娘”。在寺庙内堂中供奉多位神明，墙上柜子里放着金纸折成的莲花形状及佛经。内堂里摆有三大张圆桌，桌上覆盖着红花色桌巾，桌上摆有仙桃及花茶，椅子上覆盖“金纸”，据说是王母娘娘准备给前来贺寿娘娘生日的众神仙们的桌椅，一般民众不可上座。庙里的供桌上，摆有六只面粉做的“平安龟”，上面印有“风调雨顺、国泰平安”等字。其中，最大的有 72 台斤^①，是庙方制做并供给信徒“掷杯”^②，而有缘分的信徒可以把乌龟请回府吃，可以“保平安”。宫观里墙上挂有“佛光普照”匾额，及“八仙贺寿”、“太上老君”等仙佛图画。另一面墙上贴有红纸黑字写的“恭祝母娘圣诞千秋乐捐登记”名单及各种佛象图片。在正佛堂的右侧恭奉一尊“圆明斗母”神象，在其周围摆放有一个一个的圆筒，圆筒上插着剪刀、镜子、尺子及一盏小红灯，桶上贴有红纸，上面写着“奉安财神斗”或“奉安平安年斗”等字，这些是信徒们来此请庙方安设供奉的，据庙方解释，信徒的元身在里面，安放在此请神明保佑。圆筒里放有稻穗、上面插上剪刀、镜子、尺子等日用品，用意是让信徒“活着光彩照人”。在宫观门外

^① 台斤：1900 年起台湾所采用的度量衡制度与日本的日制相同。1 台斤等于 0.6 公斤。

^② 掷杯：是指信徒拿一种木制，其形状呈半圆的一对佛具，通过把它们丢在地上，通过它们呈现出来的正反面来表示神明的意旨。

的墙上，贴有红纸黑笔写的公布栏，上面写有这几天的活动时间及事项。以下择选其中内容：

农历七月十八日晚上（七点—九点）有国乐演奏庆贺，请大家来听国乐欣赏。

本堂值年祝寿（平安龟王、平安龟）给大家掷筊取回府吃平安。特以此奉知。

庙门外鲜花、水果棋布，在它的房顶上悬挂有一个大鼓及七排小红灯笼，桌上点满了信徒的“光明灯”^①，把场地点缀得十分光彩又不失一份肃穆。在道观前的广场上有一块发亮的牌子，上面写有懿旨、道旨、玉旨字样，供信徒参拜。

表4-16 “无极天道监修所”殿内供奉神明一栏表

木公圣祖	无极瑶池金母	太上道祖
李奶夫人	陈奶夫人	林奶夫人
九天旋母	地母至尊	开基瑶池金母
	玉白王大地	三官大地
		张府天师
	太翠子十元屏帅山	
圆明斗母		观音佛祖

^① 光明灯：是信徒跟庙方买的一种灯烛，上面贴上信徒的姓名和资料，将其放在供桌上以保佑平安。

台湾道教大小派系繁衍甚多，据北平白云观所藏“诸真宗派总簿”之记载八十六派之多，然可大略分为南、北两宗。北宗的代表即全真教，以老子清静无为为宗旨；南宗的代表即天师教，开祖为东汉张道陵。台湾之道教，传自大陆，悉数南方天师系统。而台湾的道士分属为灵宝派、老君派、瑜伽派、天师派、三奶派等五种。^①从图表中，可以看出“无极天道监修所”在众多教派中属于三奶派系统。

^① 参照《台中县志卷二住民志第二册语言篇宗教篇》，台湾：台中县政府编印，中华民国 78 年（1989 年）第 163-164 页。

第五章 “艺明国乐团”的音乐形态分析与比较

一、乐队的组合

“艺明国乐团”成立之初，乐团的乐器组成主要是以高胡、中胡（椰胡）小洋琴（蝴蝶琴）、秦琴、二弦、三弦、打击等民族乐器，演奏的曲目以广东音乐为主。后来，乐团在发展的过程中为了节省经济成本，并尽量符合广大民众的审美，开始加入架子鼓、电贝士（Bass）、电子琴等西洋乐器。架子鼓的加入渐渐取代了民族打击乐器、电贝斯为乐团补充了低音声部的不足、电子琴在乐团中也乐曲加入更多的音效。各种西洋乐器与民乐器的融合应用，使乐团的音响效果朝多元化发展，但此时的电子琴只有演奏简单的旋律，并无和声形式。至第二代“艺明国乐团”，团长刘苍浪先生更加注重电子琴在乐团中的应用，他聘请专业的电子琴师及团员，并大量扩充音响设备，以现代化的电子琴以丰富的和声效果及多元的节奏，取代了架子鼓和电贝斯在乐团中的位子。

实际上，广东音乐的乐队组合形式为“五架头”由二弦、提琴^①、横箫（即竹笛）月琴和三弦组成。约1926年，吕文成将沪人演奏的二胡传入港、粤，并改用钢丝琴弦，今人称它为粤胡（又称高胡）。以粤胡为主，辅以扬琴和秦琴，便成为历史上的“三件头”（今人称为软弓形式）。后来，在“三件头”的基础上加上洞箫、笛子、椰胡等丝竹乐器，乐队有了扩大，大约1930年左右，乐队才定型下来，早期的“五架头”乐队就不再采用。^②目前，广东音乐所用的乐器有高胡、扬琴、秦琴、洞箫、大阮、中胡等，其中，高胡是主奏乐器。^③台湾早期的广东音乐也是以高胡为主奏乐器，但是在后来的发展中因为乐器组合发生了变化，至“艺明国乐团”时，乐团没有高胡，而以二胡替代之。主奏乐器变成以竹笛、二胡、弹拨在乐曲中轮流主奏，当主奏乐器领导乐曲时，其他的乐器则退到次声部，并以伴奏的形式辅之^④。这种形式的演奏，则更加注重团员间的默契。第一代的“艺明国乐团”多演奏广东音乐，至第二代时，曲目朝多元化发展，并在广东音乐的基础上增加了流行音乐、国乐曲、宗教音乐等。丰富的器乐组合和繁多的曲目构成，大大促进了乐团的发展以及社会效益。根

^① 提琴：筒身竹制，前端嵌以薄木板，后端的竹节凿成金钱孔。

^② 李民雄著：《民族器乐概论》，上海：上海音乐出版社，1997年，第51-52页。

^③ 杜亚雄编著：《中国民族器乐概论》，湖南：湖南人民出版社，1999年，第117页。

^④ 笔者于2008年4月28日采访“艺明国乐团”团员陈思如口述。

据现今“艺明国乐团”的成员构成，共计 79 人，吹管类 19 人、弦乐器 22 人、弹拨类 31 人、打击 1 人、电子琴 6 人。在乐团中，有些团员能够兼奏其它的乐器，因此，团员可以弹性的配合乐团当天的需要来更替演奏乐器。

表 5-1 “艺明国乐团”成员一览表：

1 吹管类

姓名	主要乐器	次要乐器	年龄层	职业背景
简大和	笛、萧	胡琴	43	“艺明国乐团”专职
邱光逸	笛、萧		25-30	“艺明国乐团”专职、兼教学
刘宗岳	笛、萧	(兼演唱)	27	艺研所学生、兼教学
孙武宏	笛、萧	胡琴	30-35	“艺明国乐团”专职、兼教学
萧智琳	笛	胡琴	25-30	跑场为主(各团都接)
吴可立	笛		30-35	跑场为主(各团都接)
张令仪	笙		25-30	学校老师、空余时间跑场
郭宏平	笛		25-30	医院实习医生、空余时间跑场
陈世忠	笛		25-30	跑场为主(各团都接)
魏承帆	笙		20-25	跑场为主(各团都接)
刘正国	笙	电子琴(兼演唱)	25-30	跑场、餐厅演奏、教学
林荣俊	笛		25-30	跑场为主(各团都接)
江凯旋	笛	中阮	30-35	空余时间跑场、准备考公职
赖冠文	笛、萧		30-35	跑场(各团都接)、教学
陈瑞珍	笛、萧		25-30	南艺研究所学生、教学
官佩慈	笛		25-30	长庚实习医生
刘文彰	笛		25-30	教学(唢呐)(跑场吹笛子)
刘安隆	笙、电子琴	古筝、胡琴	30-35	跑场为主(各团都接)、教学
谢意玲	笛、笙		30-35	跑场、教学

2 拉弦类

姓名	主要乐器	次要乐器	年龄	职业背景
刘沧浪	胡琴	秦琴(兼演唱)	53	“艺明国乐团”团长
李尚义	胡琴	秦琴(兼演唱)	45	“艺明国乐团”专职、餐厅演唱、教学
陈宥臻	胡琴		40-45	“艺明国乐团”专职、开乐器行、教学
吴嘉近	中胡		50-55	“艺明国乐团”专职
陈蕙婷	胡琴		20-25	“艺明国乐团”专职、教学
郑义释	胡琴	笛、琵琶	45-50	跑场-各团、教学
王昭文	胡琴		25-30	文化大学学生、教学、跑场兼职
陈健男	胡琴		20-25	树德科技大学学生
王锬昌	胡琴		45-50	有固定工作、跑场兼职
吴荣昆	胡琴		37	有固定工作、跑场兼职
洪爱儒	胡琴	古筝	25-30	跑场-各团、开音乐教室、教学
王毓川	胡琴		25-30	跑场-各团、开音乐教室、教学

静宜	胡琴		25-30	跑场为主（各团都接）
蔡世伟	胡琴		24	中国医药大学学生
郭宏志	胡琴		25-30	中国医药大学学生
瑞君	胡琴		20-25	中国医药大学学生
魏鼎晋	中胡		20-25	中国医药大学学生
刘哲麟	胡琴		25-30	逢甲大学学生
智伦	胡琴		20-25	逢甲大学学生
佳桦	胡琴		25-30	东海大学学生
陈柏宇	胡琴		20-25	东海大学学生
罗大宝	大提琴		20-25	大学学生

3 弹拨类

姓 名	主要乐器	次要乐器	年 龄	职 业 背 景
刘雅妮	古筝	小阮、秦琴	26	台湾体育学院舞蹈系、“艺明国乐团”团长女儿
翁女智	琵琶		25-30	“艺明国乐团”专职、教学
叶秋月	古筝		35-40	“艺明国乐团”专职、餐厅演出
廖苑菁	小阮	（兼演唱）	25-30	“艺明国乐团”专职、舞蹈教学（台体毕业）
刘素珠	中阮	（兼演唱）	40-45	“艺明国乐团”专职
廖泰群	琵琶	古筝	25	台南艺术大学学生
刘家玮	琵琶		25-30	文化大学学生、教学、乐团演出
吴沅芷	扬琴		25-30	文化大学学生、教学、乐团演出
严思怡	柳琴		25-30	文化大学学生、教学、乐团演出
林恩伟	柳琴	小阮、中阮	25-30	逢甲大学学生
陈淑娥	柳琴		25-30	逢甲大学学生
陈诗珺	柳琴	中阮	25-30	中兴大学学生
玫 文	柳琴	中阮	25-30	中兴大学学生
苏盈如	琵琶		25-30	中国医药大学学生
郑婉如	柳琴		35-40	台艺毕业，原为国小兼任音乐老师，后以跑场为主（因为学校无缺额）
陈佩如	唱歌、秦琴	（兼演唱）	30-35	“艺明国乐团”团长亲戚原以跑场、保险为主，参加歌唱比赛后现为艺人
林文锋	琵琶		25-30	市政府工作、高中是一中国乐社，空闲时间跑场兼职
王小环	秦琴		35-40	家庭主妇、跑场兼职
吴宜桦	古筝		25-30	服务业-饭店，跑场兼职
张嫚玉	中阮		24	台中高工学生
陈依婷	琵琶		25-30	弘光科技大学学生
许哲伟	柳琴	中阮	25-30	公司上班、假日跑场
王耀雄	中阮		40-45	公司上班、假日跑场
燕 芬	古筝		25-30	跑场-各团、教学
江芷柔	琵琶	中阮	25-30	跑场-各团、教学
陈盈君	琵琶		25-30	跑场为主（各团都接）

周 笙	柳琴	(兼演唱)	30-35	跑场为主 (各团都接)
周明宪	琵琶		25-30	跑场为主 (各团都接)
王绍文	琵琶		25-30	跑场为主 (各团都接)
罗曼君	三弦		20-25	大学学生
马一瑚	柳琴		38	南管老师

4 打击

姓名	主要乐器	次要乐器	年龄	职业背景
陈思如	打击		27	艺研所学生、兼教学

5 电子类

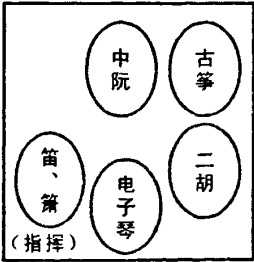
姓名	主要乐器	次要乐器	年龄	职业背景
汤 米	电子琴		28	餐厅黑管演奏员
柏 哥	电子琴		25-30	“艺明国乐团”专职
王文吉	电子琴		35-40	音乐总监
杨凯麟	电子琴	打击	53	“艺明国乐团”专职
李秀春	电子琴		52	“艺明国乐团”团长妻子
林丽玲	电子琴		25-30	“艺明国乐团”专职

关于乐队在演出中乐器的排列方式，乐团是依据当天演出的人数和演奏场地而定。在七个个案中，演出的团员人数多寡不一，有小至 3 人、大至 10 人。乐队排列的队形，视雇主提供的场地和当天演出的人员多寡而定。场地可大致分为方形和长条形。在调查的个案中，乐队的排列方式多样化。其中，大致可归纳出一个固定的规则，即电子琴固定摆放在乐团最前面且较靠中间的位子、大鼓、锣等较大型打击乐器则是放在乐团的后面。下图是依据乐团演奏场地分为两组并列出乐器排列位置。

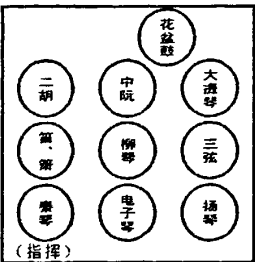
表 5-2 “艺明国乐团” 乐队排列一览表

1 演奏场地：方形

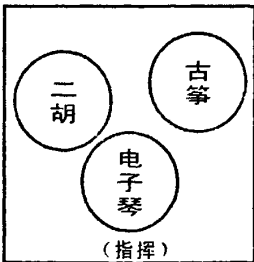
7/22 日（上午）



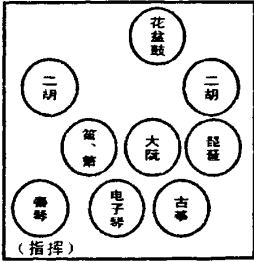
7/24



7/30



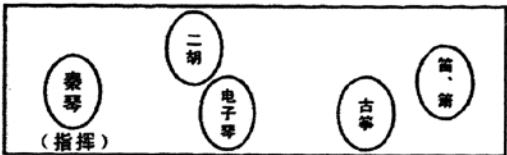
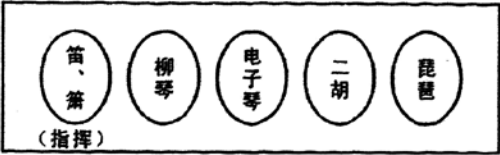
8/11



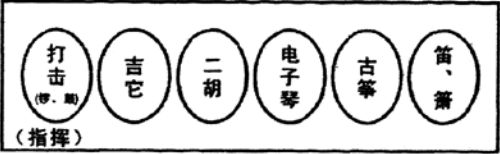
2 演奏场地：长条形

7/22 日（下午）

7/23



8/5



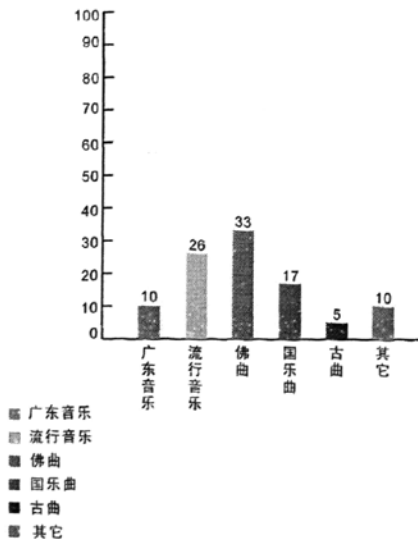
二、 演奏曲目的统计与分析

在田野调查中的七个个案中，其中包括五个丧葬仪式、两个庙会庆典。在下列图表中，分别对丧葬仪式中的佛教、道教、日莲教、释教以及庙会庆典中的藏传密宗、道教做统计。从图示中可以反映出广东音乐、流行音乐、佛曲、国乐曲、古曲等在不同宗教、不同仪式中曲目应用的比例分析：

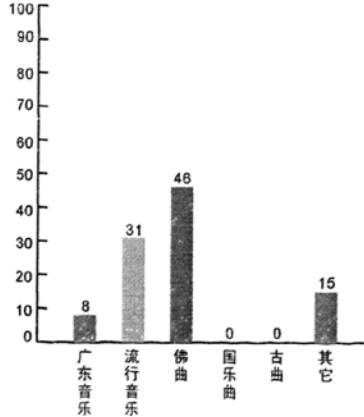
1 丧葬仪式

表 5-3 丧葬仪式之应用曲目比例分析

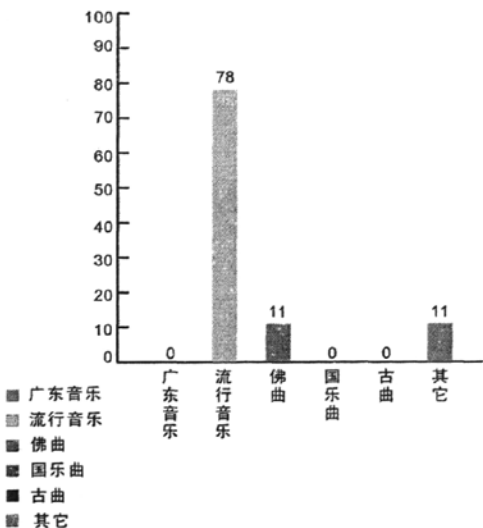
1 佛教



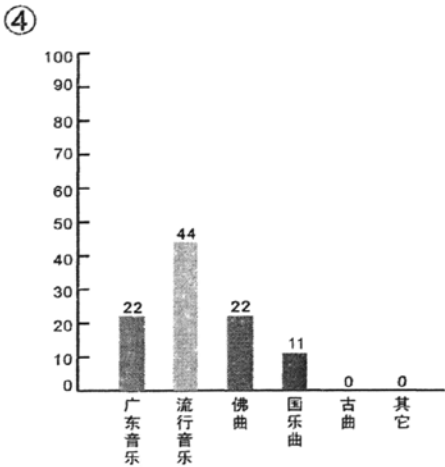
2 道教



3 日莲教



4. 释教

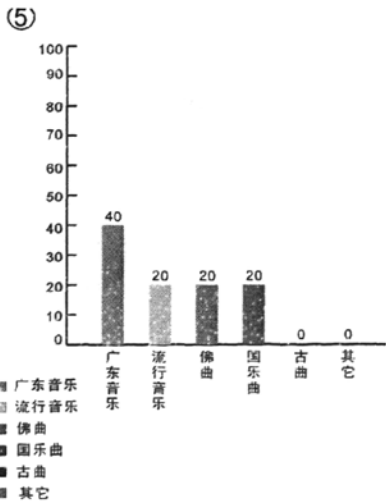


从上表可见，在丧葬仪式中，佛曲与流行音乐占了相当重要的比例。其中佛曲在佛教、道教中所占比例较大，各占了 33%和 46%；闽南流行音乐（闽南歌曲）在日莲教中占了大量的比例，比例数高达 78%，而流行音乐在释教中占了 44%。其他的曲目类如广东音乐、国乐曲、古曲等在丧葬仪式中扮演着曲目穿插的角色，丰富了乐曲的多样性。

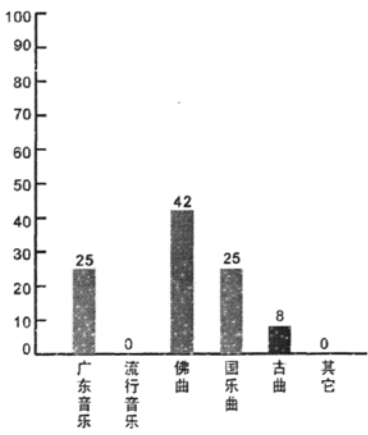
2 庙会仪式

表 5-4 庙会仪式之应用曲目比例分析

1 藏传密宗



2. 道教



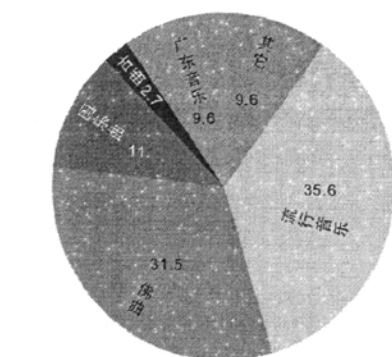
从上表中,可以看出在庙会仪式中,藏传密宗的广东音乐所占比例较大,高达 46%,而流行音乐、佛曲和国乐曲则十分平均,各占 20%;在道教中,佛曲所占比例较高,高达 43%,而广东音乐和国乐曲则各占 25%,而流行音乐为 0%。图中显示了在庙会仪式中,佛曲和广东音乐占了重要的比例。

3 图表小结

表 5-5 庙会和丧葬仪式之应用曲目比例分析

1. 丧葬

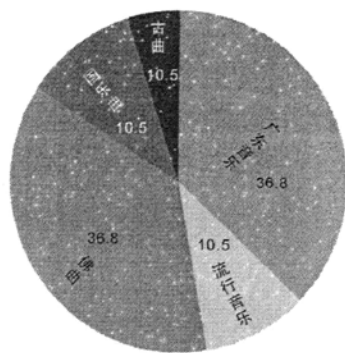
①



■ 广东音乐
■ 流行音乐
■ 佛曲
■ 国乐曲
■ 古曲
■ 其它

2. 庙会

②



在上列图表中,以不分宗教的方式,笔者对丧葬仪式和庙会活动作了一个总结,以图形的方式统计了“艺明国乐团”演奏曲目的比例分析。图中显示,关于丧葬仪式,“国乐团”演奏的流行音乐类及佛曲类各占 35.5%和 31.5%,两者共计 67%,居半数以上。这种比例结果显示了人们重视佛曲在丧葬仪式中对神、佛和亡者在宗教上的信仰,另一方面流行音乐的演奏符合了眷属和前来哀悼者的审美感受,也为仪式增添了祥和、温馨的气氛;而广东音乐、国乐曲和古曲则是在众曲目间穿插应用,扮演着乐曲辅助的角色。在庙会庆典中,则是广东音乐及佛曲居大多数,各占了 36.8%,两者共计 73.6%。这种结果显示了在

庙会活动中，人们重视佛曲在神、佛信仰中的功能性和严肃性，另一方面，广东音乐身为一种传统音乐文化，在庙会活动中被普遍的应用，表示了人们对传统音乐的普遍认同和重视；而流行音乐、国乐曲和古曲在庙会仪式中穿插演奏，扮演着丰富乐曲的角色。

三、 广东音乐的记录与比较

在“国乐团”的曲目库中，乐曲的构成有广东音乐、国乐曲、流行音乐、宗教音乐、古曲等。笔者在音乐纪录与分析中，主要考察和分析“国乐团”的广东音乐。广东音乐在“艺明国乐团”的演出曲目库中，具有着重要的地位，它不只是早期“艺峰国乐团”成立时主要的演奏曲目，也是当今“艺峰国乐团”在演出时的风格特点。“艺明国乐团”能够成为现今台湾中部地区最大的“国乐团”团体，与他们独特的演奏广东音乐风格具有密不可分的关系，尤其在客家团体和庙会活动中受到民众热烈的欢迎。而“国乐团”其他曲目，如流行音乐，因为它的曲调和旋律已为大众所熟悉，记谱与分析并没有太多的价值；关于国乐曲和古曲因为早已有公开出版的合奏谱，笔者就不在这里重复记谱的工作；而关于佛曲的记谱，因为它是属于宗教音乐，所以在传承中尽量保持不变；而广东音乐作为“艺明国乐团”的传统，在变迁过程中，他们继承和发扬并融入了当今人们的文化生活，他们改变原有的广东音乐组合形式，以笛子来替代高胡的主奏，曲笛的柔美、深沉取代了高胡的清脆、明亮，这种主奏乐器的替代，符合了“国乐团”在民间丧葬仪式中庄严、祥和的气氛。因此，笔者在本文中的分析对象主要是广东音乐，而乐团中的其他曲目类别在本文中就不一一列举。

广东音乐旋律风格是以句首弱起、装饰音（冒头花）、音型与节奏的重复、音阶进行和模进为主要特征的创作手法。源于粤剧过场音乐和唱腔的广东音乐，因时代的不同、社会背景的不同、社会需求的不同，曾吸收和融合了江南丝竹的元素和思维，并借鉴了西洋音乐中的音调与技法，使之成为一种风格独特的地方乐种。广东音乐的早期传播主要以口传心授、耳听模仿的方式进行，以后虽然也用乐谱进行记录，但都是只是骨架性的纪录。其乐谱与实际音响差距较大，很多被称之为味道的技法多年来均以感性认识进行传授，而对其具有规律

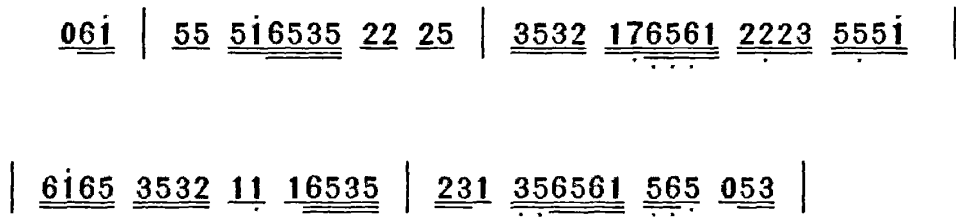
性的手法与技法在理论方面进行归纳、研究、总结及对该乐种的形成背景与其他乐种之间的相互关系的论述显得极为稀少。^①广东音乐特点主要表现在下述两方面：

1 加花变奏

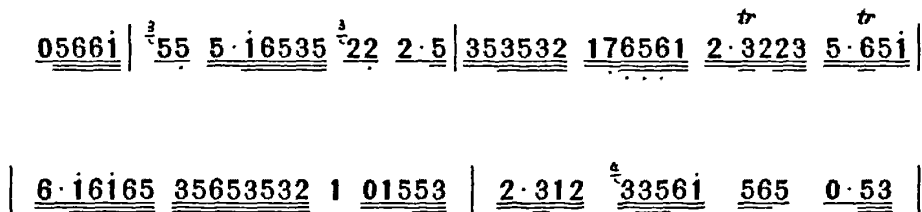
演奏者在骨干音上加花演奏，使旋律富有华彩性、活泼性。笔者在实地考察中，根据现场录音记谱，发现“艺明国乐团”在演奏中大量的运用加花技巧。在下面谱例中，以广东音乐的原谱和“艺明国乐团”演奏谱做比较分析：

谱例 5-1a 以骨干音的方式记谱，以弱起开始，进行 4 个小节。而在 5-1b 谱例中也是以弱起开始，进行 4 个小节，可见，两者在音乐形态方面基本一致。但是在实际演奏中，“国乐团”是以加花的方式弱起；在第一小节中的第一拍和第三拍的八分音符以上下八度的方式展现；第三小节中加了装饰音和颤音技巧；第三小节同样是运用加花技巧，在第三拍和第四拍改变了音高和节奏；第四小节运用了附点、加花和升高八度演奏。

谱例 5-1a 《西江月》片断 （陈德锯曲）^②



谱例 5-1b 《西江月》片断 （“艺明国乐团”演奏 / 林怡廷记谱）

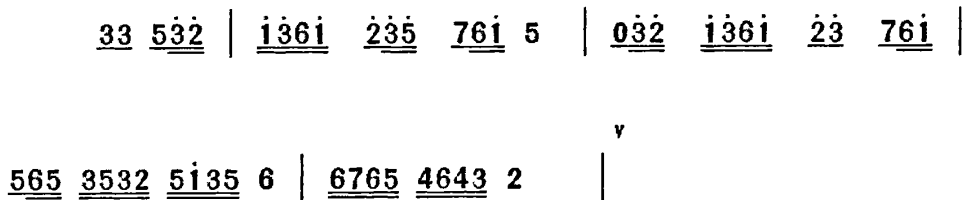


^① 李复斌：《“广东音乐”旋法特征研究》，黄钟《中国·武汉音乐学院学报》，2007 年第三期。

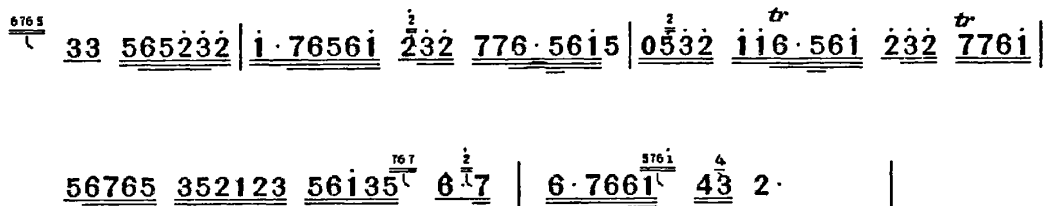
^② 广东省当代文艺研究所编：《广东音乐 200 首》，广州市：广东省出版集团花城出版社 2007 年，第 199 页。

谱例 5-2a 同样是以传统的骨干音记谱，开始也是以弱起方式开始，进行 4 个小节。而在谱例 5-2b 中也是一样，但是在这个基础上，采用大量的加花、颤音、附点、改变节奏等方式进行演奏。

谱例 5-2a 《平湖秋月》片断 （吕文成曲）^①



谱例 5-2b 《平湖秋月》片断 （“艺明国乐团”演奏 / 林怡廷记谱）



2 技法变奏：广东音乐的几种特殊表现手法中，其中以“滑指”最能表现广东音乐的特色。滑指的应用分为“绰^②”、“注^③”等类^④。

谱例 5-3a 是以骨干音和标示“滑指”的方式记谱，由弱起开始，进行 5 个小节。而谱例 5-2b 中也是由弱起开始，进行 5 个小节，其演奏中，大量地使用了“上波音”^⑤，此种技巧为竹笛常用技巧。《娱乐升平》此首曲目中，竹笛采用筒音当 5 的方式演奏，因为，此种指法无法演奏 3 和 5 “滑音”技巧，因而以其他的装饰音演奏替代之。

^① 广东省当代文艺研究所编：《广东音乐 200 首》，广州市：广东省出版集团花城出版社 2007 年，第 110 页。

^② 绰：由低处滑至原音。

^③ 注：由高处滑至原音。

^④ 高厚永著：《民族器乐概论》，台北市：丹青图书有限公司，中华民国 77 年再版（1988 年），第 109 页。

^⑤ 上波音：又称涟音。

谱例 5-3a 《娱乐升平》片断 (丘鹤俦曲)^①

$\overset{\sim}{0}\overset{\sim}{6} \mid \overset{1}{\underline{\underline{5653}}} \overset{2}{\underline{\underline{103}}} \mid \underline{\underline{51}} \overset{3}{\underline{\underline{3 \cdot 561}}} \mid \underline{\underline{51}} \overset{3}{\underline{\underline{3 \cdot 561}}} \mid \overset{1}{\underline{\underline{5 \cdot 6}}} \overset{2}{\underline{\underline{5653}}} \mid \underline{\underline{2123}} \overset{1}{\underline{\underline{5652}}}$

谱例 5-3b 《娱乐升平》片断 (“艺明国乐团”演奏 / 林怡廷记谱)

$\overset{\sim}{0}\overset{\sim}{6} \mid \overset{\sim}{\underline{\underline{5653}}} \overset{\sim}{\underline{\underline{2123}}} \mid \overset{\sim}{\underline{\underline{511}}} \overset{\sim}{\underline{\underline{3 \cdot 561}}} \mid \overset{\sim}{\underline{\underline{511}}} \overset{\sim}{\underline{\underline{3561}}} \mid \overset{\sim}{\underline{\underline{5 \cdot 6}}} \overset{\sim}{\underline{\underline{5653}}} \mid \overset{\sim}{\underline{\underline{2123}}} \overset{\sim}{\underline{\underline{5652}}} \mid$

3 版本比较

下列谱例中：(5-4)、(5-5)、(5-6)，笔者将传统已出版的广东音乐乐谱：《平湖秋月》、《西江月》、《娱乐升平》和“艺明国乐团”的团谱作比较，两者都是采用只记录骨干音的简谱方式记谱，无论从曲式、旋律、小节、记谱等多方面比较，两者差别不大。而在实际演奏中，“艺明国乐团”演奏乐曲时，同样具有浓厚的传统的广东音乐演奏特点，在骨干音的基础上适时地加花演奏，呈现出丰厚的广东音乐韵味，此外，笔者也从采访资料的录音中，对“艺明国乐团”演奏的《平湖秋月》、《西江月》、《娱乐升平》、《花月争辉》四首曲目，以五线谱的方式记谱，并详实的记录了乐团对广东音乐特殊的加花方式，见附录、(二)、(三)、(四)(五)。

^① 王国潼等编著：《广东音乐二胡曲集》，香港二胡艺术中心、王国潼艺术中心出版，2007年，第29页。

谱例 5-4 传统演奏谱《平湖秋月》^① 和“艺明国乐团”演奏谱比较

平湖秋月
(又名《静太平》)

1=G $\frac{2}{4}$ 吕文成 曲

行板

3 3 5 3 2 | 1 3 6 1 2 3 5 7 6 1 5 | 0 3 2 1 3 6 1 2 3 7 6 1 |

5 6 5 3 5 3 2 5 1 3 5 6 | 6 7 6 5 4 6 4 3 2 0 3 2 | 2 1 2 3 5 6 5 3 2 1 2 3 5 6 |

4 6 4 3 2 3 5 6 4 5 3 2 1 | 0 3 2 1 1 3 5 7 6 | 6 7 6 5 3 5 6 1 5 6 1 2 6 5 4 3 |

2 0 5 3 2 2 2 2 3 | 5 6 5 6 1 5 6 5 4 3 0 5 6 5 3 | 2 3 5 6 4 5 3 2 1 0 5 |

3 5 3 5 3 2 1 3 2 7 | 0 6 3 2 3 5 3 2 3 5 | 1 2 3 5 2 2 2 7 6 1 2 3 |

5 5 3 5 6 1 0 2 3 1 7 | 6 1 2 3 1 2 7 6 5 3 5 6 1 2 3 5 |

2 0 5 3 0 5 2 0 5 | 0 3 2 1 6 1 2 | 3 2 2 3 2 2 2 1 7 6 | 5 - |

说明: 乐曲初见于 1931 年。乐谱见 1953 年沈允升编《广东音乐合辑》。

(4/4) 平湖秋月 1.5

3 2 5 3 2 (1 1 6 1 2 3 2 1 5

0 5 3 2 1 6 1 2 3 7 6 1 | 5 6 7 6 5 3 5 3 2 5 6 7 6 1

6 7 6 1 5 6 4 3 2 0 5 3 | 2 1 2 3 5 6 5 3 2 1 2 3 5 6

4 5 4 3 2 3 5 6 4 5 3 2 1 | 0 3 2 1 1 3 5 7 6

6 7 6 5 3 5 6 1 5 6 1 2 6 5 4 3 | 2 0 3 5 2 2 2 7 6 1 2 3

5 5 6 5 4 6 5 3 | 2 3 5 6 4 5 3 2 1 5

3 0 5 3 5 3 2 1 2 7 | 6 0 3 2 3 5 3 2 3 5

1 2 3 5 2 2 2 7 6 1 2 3 | 5 6 7 6 5 3 5 3 2 5 6 7 6 1

6 1 2 3 1 2 7 6 5 3 5 6 1 2 3 5 | 2 0 5 3 5 2 5

1 0 3 2 1 6 1 2 | 3 2 2 3 2 2 2 1 7 6 1

5 0 6 7 6 5 3 5 3 2 | 5 - 0

谱例 5-5 传统演奏谱:《西江月》^② 和“艺明国乐团”演奏谱比较

西江月

1=C (2/4) 吕 中速

0 3 1 0 5 5 6 5 3 5 2 2 2 6 | 3 5 3 2 1 7 6 5 4 1 2 2 3 5 6 1 |

6 1 6 5 3 3 2 1 1 1 6 5 3 2 | 2 3 1 3 5 6 5 4 3 2 0 5 3 |

2 2 0 3 5 3 2 1 2 1 0 5 3 5 | 2 3 2 7 6 7 2 0 5 6 0 6 1 |

5 5 3 5 6 1 6 4 5 0 2 5 | 2 5 0 3 2 1 7 3 6 7 0 6 |

1 6 1 2 2 3 1 2 3 5 6 1 3 | 0 4 3 2 0 2 3 2 3 5 | 0 6 1 6 5 3 6 1 5 6 5 |

9 9 0 1 6 5 6 1 0 5 3 6 2 3 | 6 6 6 0 7 3 6 3 5 3 0 3 5 6 |

1 2 3 6 3 2 1 2 1 0 7 3 6 3 | 5 1 5 1 6 5 0 5 3 5 |

2 3 1 2 2 5 5 3 2 1 2 3 7 7 6 | 5 6 5 0 2 3 7 7 6 7 | 2 3 2 0 2 3 7 7 6 5 6 |

1 2 1 0 5 3 5 3 2 1 0 5 3 2 | 2 3 1 2 2 6 5 6 1 | 2 3 1 2 2 6 5 - |

说明:
① 乐曲用二胡、琵琶、古筝、箫、笙、笛、箫、笙、箫等乐器演奏。
② 乐曲作于 1938 年。乐谱见 1953 年沈允升编《广东音乐合辑》。

(4/4) 西江月 3.2

0 6 1 5 5 5 1 6 5 3 5 (2 2 2 5 3 5 3 5 3 2 1 7 6 5 6 1

2 2 2 3 5 5 5 1 6 1 6 5 3 5 3 5 3 2 | 1 0 5 3 2 3 1 3 5 6 1

5 6 5 0 5 3 2 3 5 4 3 5 3 5 3 2 | 1 2 1 0 6 3 3 5 2 3 2 7 6 1 2

6 7 6 0 6 1 5 5 3 5 6 1 | 5 6 4 5 3 6 5 3 5 3 5 3 2

1 7 3 6 1 5 6 1 6 1 3 2 3 1 2 | 3 5 6 5 3 0 4 3 2 3

0 2 3 2 3 5 6 1 6 1 6 5 | 3 5 6 1 5 6 5 3 5 6 1 5 6 5

6 1 6 5 3 5 3 3 5 6 5 0 7 3 6 3 | 5 3 5 3 5 6 1 2 3 5 3 2

1 2 1 0 7 3 6 3 5 1 5 1 6 5 | 3 4 3 0 6 5 3 5 2 3 1 2 3 5 3 2

1 2 3 1 2 7 6 5 6 5 0 2 3 | 1 1 2 6 7 2 3 2 0 2 3

7 1 6 5 6 1 2 1 6 5 3 5 3 2 | 1 1 1 6 5 3 5 2 3 1 2 7 6 1

5 0 6 1 5 5 5 1 6 5 3 5 | 5 - 0

^① 广东省当代文艺研究所编《广东音乐 200 首》，广州市：广东省出版集团花城出版社 2007 年 9 月，第 110 页。

^② 广东省当代文艺研究所编：《广东音乐 200 首》，广州市：广东省出版集团花城出版社 2007 年，第 110 页。

谱例 5-6 传统演奏谱《娱乐升平》^①和“艺明国乐团”演奏谱比较

娛樂升平

1=G (5 2 3)
中快 散鼓、彈琵琶

丘國壽 曲
王國達 訂

2/4 0 6̣ | 5̣ 6̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ | 5̣ | 3̣ 5̣ 6̣ | 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 3̣ | 2̣ 1̣ 2̣ 5̣ 6̣ 3̣ |

3̣ 6̣ 3̣ 3̣ 6̣ | 3̣ 6̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ | 3̣ 6̣ 3̣ 3̣ 6̣ | 3̣ 6̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ | 3̣ 6̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ | 3̣ 6̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ |

2̣ 3̣ 5̣ 6̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ | 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ | 1̣ 3̣ 5̣ 6̣ 3̣ 2̣ | 3̣ 5̣ 6̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ |

2̣ 5̣ 6̣ 3̣ | 2̣ 3̣ 2̣ 7̣ 6̣ 1̣ 6̣ 1̣ | 2̣ 3̣ 2̣ 7̣ 6̣ 1̣ 6̣ 1̣ | 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 7̣ 6̣ 1̣ | 5̣ 6̣ 5̣ 5̣ 5̣ 2̣ |

3̣ 6̣ 5̣ 5̣ 2̣ | 3̣ 3̣ 3̣ 2̣ 3̣ 7̣ | 2̣ 3̣ 7̣ 3̣ 2̣ 3̣ 7̣ 2̣ | 6̣ 7̣ 7̣ 7̣ 7̣ 2̣ 5̣ | 7̣ 7̣ 2̣ 5̣ |

6̣ 7̣ 6̣ 6̣ 5̣ | 6̣ 7̣ 6̣ 6̣ 5̣ | 6̣ 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ | 6̣ 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ | 6̣ 3̣ 4̣ 2̣ 1̣ 6̣ |

1̣ 3̣ 4̣ 2̣ 1̣ 6̣ | 1̣ 7̣ 6̣ 1̣ 3̣ 4̣ | 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ | 6̣ 1̣ 6̣ 5̣ | 5̣ 5̣ 6̣ 1̣ 6̣ 5̣ | 5̣ 5̣ 6̣ 1̣ 6̣ 5̣ |

3̣ 3̣ 3̣ 5̣ 6̣ 5̣ | 3̣ 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 4̣ 5̣ | 3̣ 3̣ 3̣ 3̣ | 1̣ 6̣ 5̣ 1̣ 6̣ 3̣ 4̣ 1̣ | 5̣ 5̣ 1̣ 6̣ 5̣ |

1̣ 6̣ 5̣ 3̣ 6̣ 2̣ 7̣ 6̣ | 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ 7̣ | 6̣ 1̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 7̣ 6̣ | 5̣ 6̣ 1̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 7̣ 6̣ | 5̣ |

(118)

12. (轉板) 娛樂昇平

0 06 5653 2123 : 51 3561 51 3561

5.6 5653 2123 5652 3.6 3.6 3632 1612

3.2 3.2 3235 6561 5.61 5653 2356 4532

1.3 235 6123 121 10 356135 356135 356151

232 356151 2321 6161 212 6161 2123 223

556 552 3.6 552 33 2333 2333 2372

6 7 — 1205 6.7 665 6.7 665

61 6535 61 6535 6.2 116 1.2 116

1 612311 612311 1612 35 6165 3561 5645

33 3565 3561 5645 33 30 1653 1653561

55 1653 16535 6276 506 5617 6156 1276

5 06 5653 2123 : 5 — 0

514

综观上述三个版本，其谱面可见两者的骨干音大体一致，然而，在记谱上，两者小节的划分稍有差异。早期“艺明国乐团”在记录广东音乐时，是一边听着收音机演奏一边听音的方式记谱，因此，在小节线上的划分方面稍有差异。再者，“国乐团”的谱面不是以纯骨干音的方式记谱，而是把一些经过“加花”的演奏手法也记录下来；在拍数方面，《娱乐升平》在上列的传统谱面为 2/4 拍，而“国乐团”谱面为 4/4 拍，但是，笔者认为这方面的差异应该不是特别重要，因为在其他已出版的谱例中，《娱乐升平》^②也有记录为 4/4 拍。

小 结

从上列的谱例比较分析中,可以明显的看出“艺明国乐团”演奏的广东音

^① 王国潼等编著：《广东音乐二胡曲集》，香港二胡艺术中心、王国潼艺术中心出版，2007年，第29页。

* 广东省当代文艺研究所编：《广东音乐 200 首》广州市：广东省出版集团花城出版社 2007 年，第 105 页。

乐，在风格上保持了一定的传统，乐曲的曲式结构、旋律特点、乐曲小节、段落等骨架基本与传统曲调一致；装饰音和加花的旋律发展手法也有很丰富的应用。两者不同的地方在于传统的广东音乐以高胡为主奏乐器，而“艺明国乐团”则轮流使用竹笛、胡琴、弹拨为主奏乐器。因此，两者在整体音色和演奏技巧方面产生一定的差异性和局限性，如乐团以笛子为主奏乐器，两者差异在于：高胡音色高亢、明亮而曲笛音色柔美、温和；在加花技巧差上，弦乐器和管乐器有很大的不同，如管乐器筒音当5时^①，演奏3和4很少做颤音技巧，一般多做滑音；而演奏4和5时笛子无法做滑音的技巧，只能做颤音等。再者，乐团以弹拨为主奏乐器时，高胡线条性的演奏效果和弹拨颗粒性的演奏效果两者在听觉上即有很大的差异性。这些因素也大大影响了乐曲演奏的风格特征。

^① 筒音当5意思是：笛子全按为5音。

结 语

本文在总体上分为两方面的内容，其研究总体主要分为上篇和下篇，上篇（第一章至第三章）是对台湾民间“国乐团”的文化背景与生存现状进行历时性和共时性的综述；下篇（第四章和第五章）是对调查个案的研究与分析解读，通过七个个案的追踪调查，探讨不同宗教仪式与民间“国乐团”之间的互动关系，呈现出民间“国乐团”在当今社会背景中存在的意义与价值。

上篇的第一章，是对“国乐团”名称之概念溯源整理，主要分为两方面分析，一方面是梳理民族管弦乐队传入台湾之前和之后在内容上的变迁关系，阐释了在中国内地国民政府时期，“国乐”除了是指新编制的国乐队外，也指当时的江南丝竹；而早期“国乐”在台湾的名称在内容上所指的是广东音乐，是从国民政府迁台之后，其名称所指的内容才有所改变。另一方面说明了当今“国乐团”在台湾名称上的两种解释，一种是指民族管弦乐队而言，另一种是指在民间专为仪式演奏的民间“国乐团”。

上篇的第二章谈论国乐团相关历史背景及其源流，根据搜集的早期仪式相关文献，主要是从地方县志及台湾通史中，整理出早期台湾仪式音乐方面的资料，从历时性的角度来探究仪式音乐在台湾的变迁关系，从中探讨民间“国乐团”在台湾兴起及受到民众广泛欢迎的原因。

上篇第三章主要是对本文中的研究对象“艺明国乐团”及其家族性乐团“艺峰国乐团”做深入的考察及分析。从台湾电视台的成立，间接影响了台湾戏曲音乐结构，民众渐渐地对现场搭台演出的需求减少，这种情形纷纷导致了戏曲后场乐师职业的转型。“艺峰国乐团”团长刘亦万先生即是在这种背景下成立了这种专为民间仪式演奏的“国乐团”。至今，“艺明国乐团”在曲目上朝多样化的转型，更加注重民乐与电子音乐的搭配，更加广泛适应并符合了各种民间仪式及民众审美需求，

下篇第四章是笔者对“艺明国乐团”的田野调查，通过对各种不同宗教及仪式的比较研究，可以看出此“国乐团”在丧葬仪式中，对不同宗教的演奏曲目大致相同（除了“日莲教”外），乐团选择演奏曲目类别，除了根据不同的宗教仪式来选择不同的宗教曲目外，也跟当天演奏对象（群众的构成）有关，如

是台湾“本省人”则多演奏流行及日本曲调改编的台语歌曲，如是台湾“外省人”则多演奏广东音乐、国乐曲等方面的曲目。这种差异与台湾族群构成、审美倾向及方言总类有关。民间“国乐团”与民间仪式相辅相成，构成一个密不可分整体，从曲目与仪式中的交叉应用，展示出两者之间的互动关系。

下篇第五章是对“艺明国乐团”演奏的广东音乐做详实的记录与分析，从实际演奏中比较民间“国乐团”与传统的广东音乐间的差异，除了文化的变迁外，探究音乐本体上所作的改变。“艺明国乐团”曲目类中的广东音乐，在乐队编制方面已有很大的更动，采用了笛子、胡琴、弹拨的轮流演奏方式替代了传统高胡的领奏，而传统的广东乐器在“艺明国乐团”中已比较鲜见，这应该与早期“艺峰国乐团”专门演奏广东音乐且演奏的团员大都是民间艺人；而现今的“艺明国乐团”因曲目朝多元化发展，且聘请的团员也鲜少有广东音乐器乐方面的专业人才有关。在广东音乐在演奏的内容上，经过与传统乐曲的比较分析，发现在骨干音等方面并无太大的变迁，广东音乐的演奏特点“加花”，在“国乐团”的演出中也展现的淋漓尽致。

台湾神明庆典活动中，“国乐团”在仪式中担任了重要的角色，为仪式的进行带来热闹的气氛，借着娱神、酬神的同时达到娱人、聚人的作用。在台湾，庙埕是平时老人聊天、下棋的地方、儿童游戏学习的场所、小区民众议论公共事务、传播社会消息之处，因此庙埕又是地方的信息中心，是神圣与世俗的交会点，在（中国）台湾人的成长过程中，庙埕是生活中不可或缺的一块空间。从庙会的大肆庆典、艺阵队伍的游行、大量信徒沿街参与，体现庙会信仰的重要作用。佛曲和广东音乐在庙会仪式中广泛的交叉应用，体现娱神兼娱人的宗教形态。

法国著名社会学家涂尔干（Durkheim）把世界划分为宗教（神圣）和世俗两大领域，认为神圣和世俗永远是矛盾的两个方面，两者之间的“异质性”是绝对的，并把宗教定义为“宗教信仰和实践的统一体系”（Hicks1999:11）。涂尔干的这些权威论点似乎可以解释人类宗教的普遍性，但民间节日却具有它本身的特殊性，^①即神圣与世俗相结合的混合载体。民间“国乐团”是神圣与世俗相结合的艺术载体。丧葬仪式音乐结合了广东音乐、宗教音乐、流行音乐、国乐

^① 杨红著：《当代社会变迁中的二人台研究——河曲民间戏班与地域文化之互动关系》，北京：中央音乐学院出版社，2006年，第206页。

曲等，在仪式过程中交错应用，音乐文化中，宗教与世俗相结合，形成一个人的现实世界和神灵的神秘世界的混合界面，从仪式中达到人们的心灵需求及满足。是人们生活本质的体现。

“艺明国乐团”在丧葬仪式中广泛的应用了广东乐曲、流行乐曲、国乐曲、宗教音乐等曲目种类，为满足了信徒们宗教的需求及广大群众的审美。他们作为民间仪式音乐团体，从最初的成立至现在，良好地维护了广东音乐在台湾的传承与发展。他们在传统的广东音乐组合形式加上西洋乐器、电子音乐及扩音设备，朝市场的需求转型。民间“国乐团”成立时的先辈及同家族乐团的艺人们，开始以个体维护的方式开拓广东音乐在仪式中的应用，直至今日得到民众广泛地接受和喜爱，从个体维护增加到了群体维护，为广东音乐在台湾的生存市场与创作发展作了一定的贡献。

民间“国乐团”，随着社会环境的变迁，都市民众审美的转变而传承和发展，因为符合民众的需求，在台湾的各种仪式中占据着越来越重要的地位。台湾民间“国乐团”组织多样化，北、中、南部的演出曲目、风格也都不尽相同。本文在此仅是研究众多民间“国乐团”中的一小部分，目前，台湾也有学术团体正在做普查研究，尚有更多的研究空间有待众多学者的参与，才能多方位的体现民间“国乐团”的整体面貌。

参考文献

(按作者汉译名拼音排序)

中文著作

陈裕刚:《回顾乐团历年来演出作品之本土性——以北部国乐团为例研讨会》[R]. 2000 年。

转自《乐器资料库的建置与应用论文及学术研讨会》, 陈裕刚主持、施德玉主编, 宜兰县, 传艺中心, 2005 年。

陈郁秀编:《台湾音乐阅览》[M]. 台湾: 玉山社出版事业股份有限公司, 2004 年。

陈彦仲、黄丽如等著:《台湾的艺阵》[M]. 台北县: 远足文化事业股份有限公司, 民国 93 年(2004 年)。

杜亚雄著:《中国民族器乐概论》[M]. 湖南: 湖南人民出版社, 1999 年 6 月。

冯光钰著:《客家音乐传播》[M]. 北京: 中国文联出版社, 2000 年 1 月。

傅利民著:《中国民族器乐配器教程》[M]. 上海: 上海教育出版社, 2005 年 10 月。

郭镇之著:《中国电视史》[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2004 年 8 月。

广东省当代文艺研究所编:《广东音乐 200 首》[M]. 广州市: 广东省出版集团花城出版社 2007 年 9 月。

高厚永著:《民族器乐概论》[M]. 台湾: 丹青图书有限公司, 中华民国 77 年。(1988 年)。

克利福德·格尔兹(Clifford Geertz):《地方性知识——阐释人类学论文集》[C]. 王海龙、张家瑄译, 北京: 中央编译出版社, 2000。

李民雄著:《民间器乐——上海卷, 江南丝竹述略》[M]. 北京: 北京人民音乐出版社, 1997 年。

李民雄著:《民族器乐概论》[M]. 上海: 上海音乐出版社, 1997 年。

连横著:《台湾通史》[M]. 台中: 台湾省文献委员会, 1976 年。

连横著:《雅堂文集》[M]. 南投: 台湾省文献委员会, 1992 年。

林勃仲、刘还月合著:《变迁中的台闽戏曲与文化》[M]. 台湾: 台原出版社, 1990 年 10 月。

刘东升主编:《中国乐器图鉴》[M]. 济南: 山东教育出版社出版, 1992 年。

片冈巖著、陈金田译:《台湾风俗志》[M]. 台北: 众文出版社, 1990 年。

潘汝端著:《北管鼓吹类音乐》[M]. 台北市: 传艺中心筹备处, 民国 90 年(2001 年)

台中市文化局:《台中市传统戏曲资源普查计划报告书》[R]. 载于杨馥菱著:《台湾歌仔戏史》[M]. 台湾: 星辰出版社, 2002 年。

台中市文化局:《台中市文化资产-传统戏曲资源普查计划结案报告书》[R]. 2006 年 4 月 28 日, 内部刊印。

吴腾达著:《台湾民间艺阵》[M].台湾: 星辰出版社, 2002 年。

王国潼等编著:《广东音乐二胡曲集》, 香港二胡艺术中心、王国潼艺术中心出版, 2007 年 1 月。

王铭铭著:《人类学是什么》[M].北京: 北京大学出版社, 2002 年 8 月。

许长惠、铝锤宽、郑荣兴合著:《台湾传统音乐之美》[M].台湾: 辰星出版, 2002 年 2 月。

杨馥菱著:《台湾歌仔戏史》[M].台湾: 星辰出版社, 2002 年。

杨 红著:《当代社会变迁中的二人台研究——河曲民间戏班与地域文化之互动关系》[M] 北京: 中央音乐学院出版社, 2006. 6。

谢俊逢著:《民族音乐论: 理论与实证》[M].台湾: 全音乐谱出版社, 中华民国 87 年 4 月初版。(1998 年)。

乐 声:《中华乐器大典》[M].北京: 民族出版社 2002 年 9 月。

朱 峰:〈台湾的古昔葬礼〉,《台北文物》[M].台北: 台北市文献委员会, 1960.2,卷 8 期 4。

期刊、论文

曹本冶:《仪式音乐研究的理论定位及方法》[C].2001 年佛学研究论文集宗教音乐, 台湾: 财团法人佛光山文教基金会主编、出版, 2002 年 8 月初版。

陈胜田:〈二十世纪台湾国乐发展的演变与分析——从历史的、教育的角度谈起〉,《台湾现代国乐之传承与展望论文集》[C].高雄: 高雄市国乐团, 2000 年。

黄锦培:《广东音乐与汉乐》[J].星海音乐学报, 1985 年, 第 1 期。

黄国清:《日莲正宗在台布教历史及其重要宗教观念》[J].载《世界宗教学刊》, 第 8 期 2006 年 12 月。

林静慧:《现代国乐团弹拨乐器的特性与应用研究》[D].东吴大学音乐学系在职专班音乐学组硕士论文, 中华民国 95 年 1 月(西元 2006 年)。

林怡吟:《台湾北部释教仪式之南曲研究》[D].国立台北艺术大学音乐学系研究所硕士论文, 2003 年。

李复斌:《“广东音乐”旋法特征研究》[J].黄钟<中国武汉音乐学院学报>, 2007 年第 3 期。

黎 田:《粤乐》[J].广州音乐研究, 2006 年上半年期刊。

黎 田:《粤乐》[J].广州音乐研究, 2007 年第一期。

黎 田:《“粤乐”深受帝国主义文化侵略论的剖析》[J].载《音乐研究与创作》, 1999 年。

连雅堂:〈台湾语讲座〉[N].三六九小报, 1931.4.19 第 66 号, 版 3。

廖淑珍:《当代台湾佛教的佛陀观及其宗教实践》[D].玄奘人文社会学院宗教学研究硕士论文, 2002 年。

阮 弘:《江南丝竹与广东音乐在上海的嬗变同异概观》[D].上海音乐学院博士学位论文,

2006年6月。

陶 诚：《“广东音乐”文化研究》[D]. 福建师范大学博士学位论文，2003年4月

席 强：《民族管弦乐队的实践与开拓——有关中央民族乐团乐队改革与发展的思考》[J].

人民音乐，2003年11期总第451期。

杨忠衡：〈对现代国乐交响化的观察与评价——从媒体工作者角度谈起研讨会〉[R],2000年。

杨宫妹：《台湾佛教僧团的现代转型——台南地区开原寺与妙心寺之比较研究》[D]. 南华大学宗教学研究所硕士学位论文，中华民国94年6月（2005年）。

杨士贤：《台湾释教丧葬拔渡法事及其仪式戏剧研究——以花莲县闽南释教系统之冥路法事为例》[D]. 国立东华大学中国语文学系硕士论文。中华民国95年6月（2006年）。

郑德渊：《中广国乐半世纪》[J].《广播月刊》，第三十五期。

张静波：〈谈谈民族乐团建设的若干问题〉[J].全国中文核心期刊 艺术百家，2004年第一期总第75期。

周 耘：《道乐源头考》[C].《2004年国际宗教音乐学术研讨会》论文集，国立传统艺术中心、国立台湾艺术大学主办，2004年12月。

郑志明：《社区文化的宇宙模式与神圣空间》[R].台北：地区发展与环境改造研讨会，2001年。

郑志明：《道教科仪音乐的文化形式与仪式功能》[C].《2001年佛学论文集宗教音乐》佛光山文教基金会主编，2002年8月出版。

地方志

《台中市发展史 庆祝建府百周年纪念》，台湾：台中市政府编印，中华民国73年（1984年）。

《台中县志卷二人民志礼俗篇全一册》，台湾：台中市政府编印，中华民国73年（1984年）。

《台中县志卷八艺文志全一册书目篇文学篇艺术篇》，台湾：台中县政府编印，中华民国78年9月（1989年）。

《台中县志卷二住民志第二册语言篇宗教篇》，台湾：台中县政府编印，中华民国78年9月（1989年）。

《南投县志卷二住民志 宗教篇》，台湾：南投县政府编印，中华民国78年（1989年）。

英文文献

Merriam. Alan. P.: *The Anthropology of Music*. Evanston, IL.: Northwestern

University Press. 1964.

Rice. Timothe. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology." *Ethnomusicology* 1987
31(3): 469-88.

网页、其他

“台中无极天道监修所 2006 大陆福州、成都、西安、天池八日参拜团”行程表。

台中市殡葬管理所编：《关怀服务手册》，台中市殡葬管理所编印。

《纵横台湾戏曲音乐的民俗艺人——刘亦万》一文，由“艺明国乐团”团长提供。

<http://www.mst.org.tw/Magazine/Spc-Rep/spre0698.htm>

附录（一）

文 章 标 题	期 刊	年 期
中央民族乐团乐队编制		1999/03
中国科大附中民族乐团	乐器	1999/03
民族乐团的演奏	人民文学	1999/10
中央民族乐团实行艺术总监负责制	人民音乐	1989/03
中央民族乐团	人民音乐	1987/06
上海民族乐团	人民音乐	1987/06
中国广播民族乐团	人民音乐	1987/09
中国电影乐团民族管弦乐队	人民音乐	1987/07
中央民族乐团	中国音乐年鉴	
中国广播艺术团民族乐团	中国音乐年鉴	
上海民族乐团	中国音乐年鉴	
上海民族乐团	上海文化年鉴	
上海民族乐团	中国音乐年鉴	
中央民族乐团为民乐整容	音乐周报	2001-06-01
中央民族乐团	中国文化年鉴	
吉林省民族乐团	中国文化年鉴	
吉林省民族乐团	中国文化年鉴	
发展,来自不断的创新——回顾前卫民族乐团的乐器改革创新活动	人民音乐	2007/03
有关民族乐团音律改革的几点认识	交响-西安音乐学院学报	2005/01
谈谈民族乐团建设的若干问题	艺术百家	2004/01
操千曲后炼新声——香港中乐团用改革乐器创造民族音乐新魅力	艺术科技	2004/03
民族管弦乐的实践与开拓——有关中央民族乐团乐队改革与发展的思考	人民音乐	2003/11
笙在民族乐团中的作用	广东艺术	2001/05
中央民族乐团排练场的声学设计	煤矿设计	1994/12
促进民族乐器革命“交响化”前途光明——香港中乐团的乐器检讨报告（摘录）	艺术科技	1994/03
上影乐团民乐队乐器改革出成果	电影	1984/04
概述中国广播民族乐团对低音弓弦乐器的改革	乐器	1983/02
概述中国广播民族乐团对低音弓弦乐器的改革(续)	乐器	1983/03
谈“特色”——兼论中央民族乐团的演出	中国音乐	1982/03
继承 吸收 革新 创造——上海民族乐团音乐会旁听记	人民音乐	1962/11
广州民族乐团创新发展之路	中国文化报	2005/12/02
民办民族乐团奏响改革乐章	羊城晚报	2004/10/11
民乐专家纵论民乐团队发展	音乐周报	2004/05/28
民乐要在创新中求发展	中国文化报	2003/10/31
中央民族乐团在表演艺术管理体制改革的率先起步	中国文艺年鉴	

附录 (二)

平湖秋月

广东音乐
乐团演奏
林怡廷记谱

中板

笛子

阮

古筝

二胡

电子琴

Dz.

Rn.

G. Zh.

Eh.

Elc. Pno.

The musical score is written for a variety of instruments. The top section includes Di Zi (Flute), Ban (Banhu), Gu Zheng (Zither), Erhu (Two-stringed fiddle), and Electronic Piano. The bottom section includes Dizi (Diaphanous flute), Ruan (Lute), Gongzheng (Zither), Erhu (Two-stringed fiddle), and Electric Piano. The score is in staff notation with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked '中板' (Moderato). The score includes multiple systems of staves, with some instruments having multiple parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of five staves. The instruments are labeled on the left: Dz (Drum), Ra (Rhythm), G. Zh (Guitar/Keyboard), Eh (Electric Harp), and Elec. Pno. (Electric Piano). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system begins with a measure number of 5, and the second system begins with a measure number of 7. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The Elec. Pno. part features a consistent bass line with chords. The G. Zh part has a complex, fast-moving melody. The Ra part provides a steady rhythmic accompaniment. The Dz and Eh parts have more sparse, melodic lines.

Dz

Ra

G. Zh

Eh

Elec. Pno.

7

Dz

Ra

G. Zh

Eh

Elec. Pno.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of five staves. The instruments are labeled on the left: Dz (Drum), Rn (Rhythm), G. Zh (Guitar), Eh (Electric Harp), and Elec. Pno. (Electric Piano). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second system continues this pattern, with some staves showing a change in the rhythmic motif. The Elec. Pno. part features a steady bass line with chords and single notes. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

Dz.

Rn.

G. Zh.

Eh.

Elec. Pno.

Dz.

Rn.

G. Zh.

Eh.

Elec. Pno.

13

Dz.

Rn.

G. Zh.

Eh.

Elc. Pno.

13

Dz.

Rn.

G. Zh.

Eh.

Elc. Pno.

The image displays two systems of musical notation, measures 16 and 17, for a five-part ensemble. The parts are labeled on the left: Dz (Drum), Rn (Rhythm), G. Zh. (Guitar/Trumpet), Eh (Electric Horn), and Elc. Pno. (Electric Piano). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Measure 16:

- Dz:** A continuous eighth-note pattern: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7.
- Rn:** A continuous eighth-note pattern: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7.
- G. Zh.:** A continuous eighth-note pattern: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The measure ends with a triplet of eighth notes: G6, A6, B6.
- Eh:** A continuous eighth-note pattern: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The measure ends with a triplet of eighth notes: G6, A6, B6.
- Elc. Pno.:** A continuous eighth-note pattern: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The measure ends with a triplet of eighth notes: G6, A6, B6.

Measure 17:

- Dz:** A continuous eighth-note pattern: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The measure ends with a triplet of eighth notes: G6, A6, B6.
- Rn:** A continuous eighth-note pattern: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The measure ends with a triplet of eighth notes: G6, A6, B6.
- G. Zh.:** A continuous eighth-note pattern: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The measure ends with a triplet of eighth notes: G6, A6, B6.
- Eh:** A continuous eighth-note pattern: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The measure ends with a triplet of eighth notes: G6, A6, B6.
- Elc. Pno.:** A continuous eighth-note pattern: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The measure ends with a triplet of eighth notes: G6, A6, B6.

19

Dz.

Rn.

G. Zh.

Eh.

Etc. Pno.

21

Dz.

Rn.

G. Zh.

Eh.

Etc. Pno.

Detailed description: This musical score page contains two systems of music, measures 19-20 and 21-22. Each system consists of five staves. The top staff is for 'Dz.' (Drum), the second for 'Rn.' (Rhythm), the third for 'G. Zh.' (Guitar/Keyboard), the fourth for 'Eh.' (Electric Harp), and the fifth for 'Etc. Pno.' (Electric Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. In the first system (measures 19-20), the 'Dz.' staff has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The 'Rn.' staff has a steady eighth-note pattern. The 'G. Zh.' staff has a mix of eighth and sixteenth notes. The 'Eh.' staff has a simple eighth-note pattern. The 'Etc. Pno.' staff has a simple eighth-note pattern. In the second system (measures 21-22), the 'Dz.' staff has a simple eighth-note pattern. The 'Rn.' staff has a steady eighth-note pattern. The 'G. Zh.' staff has a mix of eighth and sixteenth notes. The 'Eh.' staff has a simple eighth-note pattern. The 'Etc. Pno.' staff has a simple eighth-note pattern.

23

Dz.

Rn.

G. Zh.

Eh.

Elc. Pno.

23

Dz.

Rn.

G. Zh.

Eh.

Elc. Pno.

27

Dz

Rn

G. Zh

Eh

Elc. Pno.

29

Dz

Rn

G. Zh

Eh

Elc. Pno.

Detailed description: This musical score block contains two systems of music, measures 27-29. Each system consists of five staves. The top staff is labeled 'Dz' and contains a melodic line with triplets. The second staff is labeled 'Rn' and contains a melodic line. The third staff is labeled 'G. Zh' and contains a melodic line. The fourth staff is labeled 'Eh' and contains a melodic line. The fifth staff is labeled 'Elc. Pno.' and contains a bass line with chords. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Z

31

Dz.

Rn.

G. Zh.

Eh.

Elec. Pno.

33

Dz.

Rn.

G. Zh.

Eh.

Elec. Pno.

The musical score is written for five instruments: Dz. (Drum), Rn. (Rhythm), G. Zh. (Guitar), Eh. (Electric Piano), and Elec. Pno. (Electric Piano). The score is divided into two systems, each containing five staves. The first system covers measures 31 to 33, and the second system covers measures 34 to 36. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

35

Dz.

Rn.

G. Zh.

Eh.

Elc. Pno.

37

Dz.

Rn.

G. Zh.

Eh.

Elc. Pno.

39 *rit.*

Dz.

39 *rit.*

Rn.

39 *rit.*

G. Zh.

39 *rit.*

Eh.

39 *rit.*

Elc. Pno.

The musical score for measures 39-41 is written for five instruments: DZ (Drum Zither), Rn (Rhythm), G. Zh (Guitar Zither), Eh (Electric Harp), and Elc. Pno. (Electric Piano). The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'rit.' (ritardando). The DZ and Rn parts feature complex rhythmic patterns, while the G. Zh, Eh, and Elc. Pno. parts provide harmonic support. The Elc. Pno. part includes a bass line with chords and single notes.

附录(三)

西江月

广东音乐
艺明国乐团演奏
林怡廷记谱

行板

笛子

箫

琵琶

中阮

古筝

打击

二胡

电子琴

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Xijiangyue' (西江月). The tempo is marked '行板' (Adagio). The score is written for a large ensemble of instruments. The instruments listed on the left are: 笛子 (Di Zi - Flute), 箫 (Xiao - Bamboo Flute), 琵琶 (Pi Pa - Pipa), 中阮 (Zhong Wan - Guqin), 古筝 (Gong Zheng - Guqin), 打击 (Da Ji - Percussion), 二胡 (Er Hu - Erhu), and 电子琴 (Dian Zi Qin - Electronic Organ). The score is written in Western staff notation. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The music is divided into two systems, each with a repeat sign. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 16. The instruments play various melodic and harmonic lines, with some instruments like the Di Zi and Pi Pa having more active parts than others like the Er Hu.

3

Dz.

Xiao

P. P.

Zh. R.

G. Zh.

Perc.

Eh.

Etc. Pno.

This musical score is for a multi-instrument ensemble, spanning two measures. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The instruments and their parts are as follows:

- Dz. (Dizi):** Features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a quarter note and an eighth note in the second measure.
- Xiao (Xiao):** Remains silent throughout both measures.
- P. P. (Pipa):** Plays a continuous eighth-note pattern in the first measure, followed by a quarter note and an eighth note in the second measure.
- Zh. R. (Zhu Ruan):** Plays a continuous eighth-note pattern in the first measure, followed by a quarter note and an eighth note in the second measure.
- G. Zh. (Gu Zhong):** Features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a quarter note and an eighth note in the second measure.
- Perc. (Percussion):** Plays a steady eighth-note pattern in the first measure, followed by a quarter note and an eighth note in the second measure.
- Eh. (Erhu):** Remains silent throughout both measures.
- Etc. Pno. (Electric Piano):** Provides harmonic support with chords in the first measure, followed by a quarter note and an eighth note in the second measure.

5

Dz.

Xiao

P. P.

Zh. R.

G. Zh.

Perc.

Eh.

Elc. Pno.

The musical score is for a multi-instrument ensemble. It consists of nine staves, each representing a different instrument. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two measures. The first measure contains a variety of musical notation, including eighth and sixteenth notes, rests, and a trill (tr) in the Dz. part. The second measure continues the musical themes, with some instruments playing sustained notes or chords. The instruments are labeled on the left: Dz. (Dizi), Xiao (Xiao), P. P. (Pipa), Zh. R. (Zhongru), G. Zh. (Guzheng), Perc. (Percussion), Eh. (Erhu), and Elc. Pno. (Electric Piano). The notation is in standard Western musical notation, with treble and bass clefs used as appropriate for each instrument.

7

Dz.

Xiao

P. P.

Zh. R.

G. Zh.

Perc.

Eh.

Elc. Pno.

This musical score is for page 4, measures 7 and 8. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes parts for the following instruments: Dz. (Drum), Xiao (Xiao), P. P. (Piano), Zh. R. (Zhu Ruan), G. Zh. (Guzheng), Perc. (Percussion), Eh. (Erhu), and Elc. Pno. (Electric Piano). The score is written in a system of eight staves. The first staff (Dz.) has a measure rest in measure 7 and a quarter note in measure 8. The second staff (Xiao) has a measure rest in measure 7 and a quarter note in measure 8. The third staff (P. P.) has a measure rest in measure 7 and a quarter note in measure 8. The fourth staff (Zh. R.) has a measure rest in measure 7 and a quarter note in measure 8. The fifth staff (G. Zh.) has a measure rest in measure 7 and a quarter note in measure 8. The sixth staff (Perc.) has a measure rest in measure 7 and a quarter note in measure 8. The seventh staff (Eh.) has a measure rest in measure 7 and a quarter note in measure 8. The eighth staff (Elc. Pno.) has a measure rest in measure 7 and a quarter note in measure 8.

9

Dz.

Xiao

P. P.

Zh. R.

G. Zh.

Perc.

Eh.

Elc. Pno.

The musical score is for a multi-instrument ensemble, page 5. It features eight staves, each with a label to its left. The staves are: Dz. (Dizi), Xiao (Xiao), P. P. (Pipa), Zh. R. (Zhongru), G. Zh. (Guzheng), Perc. (Percussion), Eh. (Erhu), and Elc. Pno. (Electric Piano). The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The score is divided into two measures. The first measure contains a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second measure continues the patterns, with some instruments playing sustained notes or chords. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings (e.g., p for piano). The instruments are arranged vertically, with Dz. at the top and Elc. Pno. at the bottom.

11

Dz.

Xiao

P. P.

Zh. R.

G. Zh.

Perc.

Eh.

Elc. Pno.

The musical score is written for a full ensemble. The instruments are arranged vertically: Dz. (Drum), Xiao (Flute), P. P. (Piano), Zh. R. (Zhu Ruan), G. Zh. (Guzheng), Perc. (Percussion), Eh. (Erhu), and Elc. Pno. (Electric Piano). The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 11 shows the beginning of the piece, with the Xiao and P. P. playing a melodic line, the Zh. R. and G. Zh. providing harmonic support, and the Perc. and Eh. adding rhythmic texture. Measure 12 continues the melody and accompaniment, with the Elc. Pno. providing a steady bass line.

The musical score for 'The Little Boat' is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Dz. (Dizi):** Plays a melodic line starting at measure 13, featuring eighth and sixteenth notes.
- Xiao (Xiao):** Plays a melodic line starting at measure 13, featuring eighth and sixteenth notes.
- P. P. (Pipa):** Plays a melodic line starting at measure 13, featuring eighth and sixteenth notes.
- Zh. R. (Zhu Ruan):** Plays a melodic line starting at measure 13, featuring eighth and sixteenth notes.
- G. Zh. (Guzheng):** Plays a melodic line starting at measure 13, featuring eighth and sixteenth notes.
- Perc. (Percussion):** Plays a rhythmic pattern starting at measure 13, featuring eighth and sixteenth notes.
- Eh. (Erhu):** Plays a melodic line starting at measure 13, featuring eighth and sixteenth notes.
- Elec. Pno. (Electric Piano):** Plays a melodic line starting at measure 13, featuring eighth and sixteenth notes.

The score is written in 2/4 time and includes a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Moderato' and the mood is 'Lento'. The score is for a full orchestra and includes a conductor's part.

15

Dz.

Xiao

P. P.

Zh. R.

G. Zh.

Perc.

Eh.

Elc. Pno.

16

Detailed description: This is a musical score for page 8, covering measures 15 and 16. The score is written for a multi-instrument ensemble. The instruments and their parts are: Dz. (Drum), Xiao (Flute), P. P. (Piano), Zh. R. (Zhu Ru), G. Zh. (Guzheng), Perc. (Percussion), Eh. (Erhu), and Elc. Pno. (Electric Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 15 starts with a '15' above the staff. Measure 16 starts with a '16' above the staff. The score is written in a system with eight staves. The instruments are listed on the left side of the staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

17

Dz.

Xiao

P. P.

Zh. R.

G. Zh.

Perc.

Eh.

Etc. Pno.

18

Detailed description: This musical score page contains measures 17 and 18 for an ensemble. The instruments are arranged vertically: Dz. (Dizi), Xiao, P. P. (Pipa), Zh. R. (Zhu Ruan), G. Zh. (Guzheng), Perc. (Percussion), Eh. (Erhu), and Etc. Pno. (Electric Piano). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measure 17 begins with a rehearsal mark '17'. The Dz. part features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including grace notes. The Xiao part is mostly rests. The P. P. part has a steady eighth-note pattern. The Zh. R. part has a similar eighth-note pattern. The G. Zh. part has a continuous sixteenth-note arpeggiated texture. The Perc. part has a simple eighth-note pulse. The Eh. part has rests. The Etc. Pno. part has a steady eighth-note pattern in the right hand and block chords in the left hand. Measure 18 continues these patterns, with some melodic changes in the wind instruments and a final cadence in the piano.

19

Dz.

Xiao

P. P.

Zh. R.

G. Zh.

Perc.

Eh.

Etc. Pno.

19

19

19

19

19

19

19

19

21 1. 2.

Dz.

21 1. 2.

Xiao

21 1. 2.

P. P.

21 1. 2.

Zh. R.

21 1. 2.

G. Zh.

21 1. 2.

Perc.

21 1. 2.

Eh.

21 1. 2.

Elc. Pno.

Detailed description: This musical score page contains eight staves, each representing a different instrument. The instruments are labeled on the left: Dz. (Dizi), Xiao, P. P. (Pipa), Zh. R. (Zhu Ruan), G. Zh. (Guzheng), Perc. (Percussion), Eh. (Erhu), and Elc. Pno. (Electric Piano). The score is divided into two measures, 21 and 22. Each measure has a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The electric piano part is written in grand staff notation, with a treble and bass clef. The percussion part uses a single line with a double bar line and a 'P' symbol to represent the instrument.

附录四

娱乐升平

广东音乐
艺明国乐团 演奏
林怡廷 记谱

笛子

二胡

古筝

锣

花盆鼓

电子琴

$\text{♩} = 63$

(鼓边)

3

Dz.

Eh.

G. Zh.

Ch. G.

Drm.

Elc. Pno.

The musical score is written for a multi-instrument ensemble. It consists of two measures. The first measure features a triplet of eighth notes for the Trumpet (Dz.), a complex melodic line for the Flute (Eh.), a rhythmic pattern for the Guitar (G. Zh.), a rest for the Clarinet (Ch. G.), a drum pattern for the Drums (Drm.), and a melodic line for the Electric Piano (Elc. Pno.). The second measure continues the Flute, Guitar, and Electric Piano lines, while the Trumpet, Clarinet, and Drums have rests.

5

Dz.

Eh.

G. Zh.

Ch. G.

Drm.

Elc. Pno.

127

7

Dz.

Eh.

G. Zh.

Ch. G.

Drm.

Elc. Pno.

9

Dz.

Eh.

G. Zh.

Ch. G.

Drm.

Elc. Pno.

The musical score is written for a band. It features six staves: Dz. (Drums), Eh. (Electric Horns), G. Zh. (Guitar and Bass), Ch. G. (Chorus/Guitar), Drm. (Drums), and Elc. Pno. (Electric Piano). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two measures. The first measure shows a complex drum pattern, a melodic line for the electric horns, a guitar/bass line, and a piano line. The second measure continues the patterns, with the electric piano and drums having more prominent parts. The guitar/bass line is mostly silent in the second measure.

11

Dz.

Eh.

G. Zh.

Ch. G.

Drm.

Elc. Pno.

The musical score is written for six instruments: Dz. (Trumpet), Eh. (Trumpet), G. Zh. (Guitar and Bass), Ch. G. (Clarinet), Drm. (Drum), and Elc. Pno. (Electric Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 11 shows the following: Dz. has a melodic line starting with a grace note; Eh. has a melodic line starting with a grace note; G. Zh. has a melodic line in the treble and a bass line in the bass; Ch. G. has a melodic line starting with a grace note; Drm. has a melodic line starting with a grace note; Elc. Pno. has a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 12 shows: Dz. has a melodic line starting with a grace note; Eh. has a melodic line starting with a grace note; G. Zh. has a melodic line in the treble and a bass line in the bass; Ch. G. has a melodic line starting with a grace note; Drm. has a dense drum solo; Elc. Pno. has a melodic line in the treble and a bass line in the bass.

13

Dz.

Eh.

G. Zh.

Ch. G.

Drm.

Elc. Pno.

The musical score is written for six instruments: Dz. (Trumpet), Eh. (Trumpet), G. Zh. (Guitar), Ch. G. (Clarinet), Drm. (Drum), and Elc. Pno. (Electric Piano). The key signature is one sharp (F#). Measure 13 begins with a rest for the trumpets, while the guitar, clarinet, and electric piano play eighth-note patterns. The drums enter with a complex rhythmic pattern. Measure 14 continues the patterns, with the guitar and piano parts showing some variation in their eighth-note figures.

15

Dz.

Eh.

G. Zh.

Ch. G.

Drm.

Elc. Pno.

17

Dz.

Eh.

G. Zh.

Ch. G.

Drm.

Elc. Pno.

The musical score is written for six instruments: Dz. (Trumpet), Eh. (Flute), G. Zh. (Guitar), Ch. G. (Clarinet), Drm. (Drum), and Elc. Pno. (Electric Piano). The key signature is two sharps (F# and C#). The score is divided into two measures, 17 and 18. In measure 17, the Dz. part has a whole rest followed by a quarter note G4 and a quarter note A4. The Eh. part has a continuous eighth-note melody. The G. Zh. part has a continuous eighth-note melody. The Ch. G. part has a whole rest. The Drm. part has a continuous eighth-note melody. The Elc. Pno. part has a whole rest. In measure 18, the Dz. part has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Eh. part has a half note G4 and a quarter rest. The G. Zh. part has a continuous eighth-note melody. The Ch. G. part has a quarter rest followed by a quarter note G4 and a quarter note A4. The Drm. part has a continuous eighth-note melody. The Elc. Pno. part has a continuous eighth-note melody.

19 *tr*

Dz.

Eh.

G. Zh.

Ch. G.

Drm.

Elc. Pno.

The musical score is written for six instruments: Dz. (Trumpet), Eh. (Trumpet), G. Zh. (Guitar), Ch. G. (Clarinet), Drm. (Drum), and Elc. Pno. (Electric Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 19 starts with a melodic line in the Trumpet and Guitar, with a trill (tr) in the Trumpet. Measure 20 continues the melodic lines in the Trumpet and Guitar, with the Trumpet playing a trill. The Drum and Electric Piano parts provide a rhythmic accompaniment.

21

Dz.

Eh.

G. Zh.

Ch. G.

Drm.

Elc. Pno.

1. 2.

10

附录（五）

花月争辉

广东音乐
艺明国乐团 演奏
林怡廷 记谱

The musical score is written for a traditional Chinese ensemble with modern electronic accompaniment. It is in the key of D major (one sharp) and 2/4 time. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 7.

Instrumentation and Parts:

- 笛子 (Di Xu):** Treble clef, D major. It plays a melodic line in the first system and continues in the second system.
- 古筝 (Gu Zheng):** Treble clef, D major. It plays a continuous melodic accompaniment.
- 大鼓 (Da Gu):** Percussion, 2/4 time. It features a steady rhythmic pattern, with a specific notation for "(击鼓边)" (striking the drum rim) in the first system.
- 木鱼 (Mu Yu):** Percussion, 2/4 time. It plays a steady rhythmic pattern.
- 二胡 (Er Hu):** Treble clef, D major. It plays a melodic line, mostly consisting of sustained notes in the first system.
- 电子琴 (Elec. Pn.):** Treble and Bass clefs, D major. It provides harmonic support with chords and a steady bass line.
- Other Instruments (Second System):**
 - Dz. (笛子):** Treble clef, D major.
 - G.Zh. (古筝):** Treble clef, D major.
 - Dg. (大鼓):** Percussion, 2/4 time.
 - My. (木鱼):** Percussion, 2/4 time.
 - Eh. (二胡):** Treble clef, D major.
 - Elec. Pn. (电子琴):** Treble and Bass clefs, D major.

13

Dz.

G.Zh.

Dg.

My.

Eh.

Elc.Pn.

22

Dz.

G.Zh.

Dg.

My.

Eh.

Elc.Pn.

30

Dz.

G.Zh.

Dg.

My.

Eh.

Elc.Pn.

37

Dz.

G.Zh.

Dg.

My.

Eh.

Elc.Pn.

45

Dz.

G.Zh.

Dg.

My.

Eh.

Elc.Pn.

53

Dz.

G.Zh.

Dg.

My.

Eh.

Elc.Pn.

61

Dz.

G.Zh.

Dg.

My.

Eh.

Ele.Pn.

69

Dz.

G.Zh.

Dg.

My.

Eh.

Ele.Pn.

77

Dz.

G.Zh.

Dg.

My.

Eh.

Elc.Pn.

85

Dz.

G.Zh.

Dg.

My.

Eh.

Elc.Pn.

93

Dz.

G.Zh.

Dg.

My.

Eh.

Elc.Pn.

102

Dz.

G.Zh.

Dg.

My.

Eh.

Elc.Pn.

111

Dz.

G.Zh.

Dg.

My.

Eh.

Elc.Pn.

120

Dz.

G.Zh.

Dg.

My.

Eh.

Elc.Pn.

129

Dz.

G.Zh.

Dg.

My.

Eh.

Elc.Pn.

137

Dz.

G.Zh.

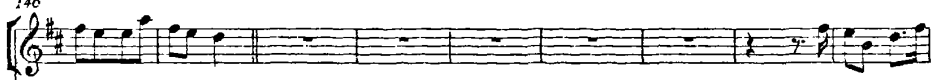
Dg.

My.

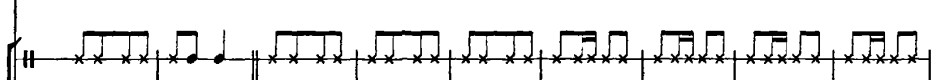
Eh.

Elc.Pn.

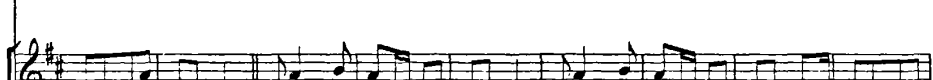
146

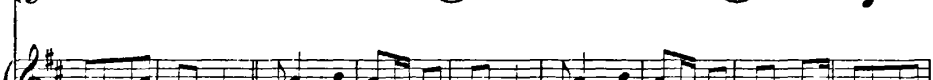
Dz. 

G.Zh. 

Dg. 

My. 

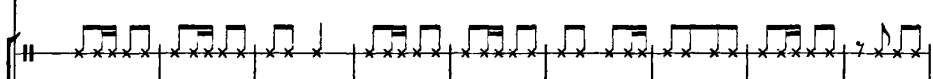
Eh. 

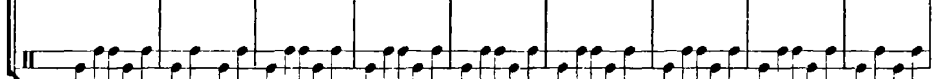
Elc.Pn. 

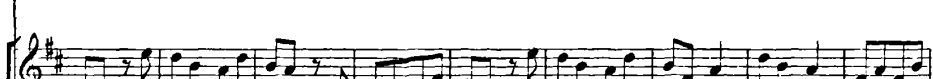

155

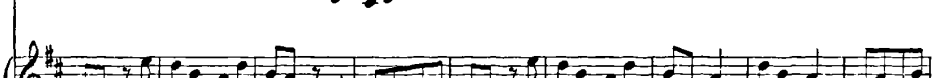
Dz. 

G.Zh. 

Dg. 

My. 

Eh. 

Elc.Pn. 


164

Dz.

G.Zh.

Dg.

My.

Eh.

Elc.Pn.

173

Dz.

G.Zh.

Dg.

My.

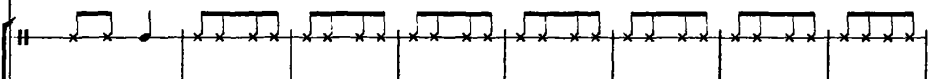
Eh.

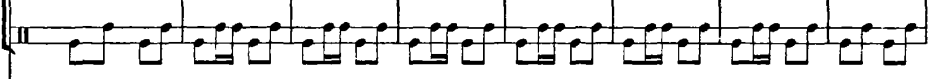
Elc.Pn.

181

Dz. 

G.Zh. 

Dg. 

My. 

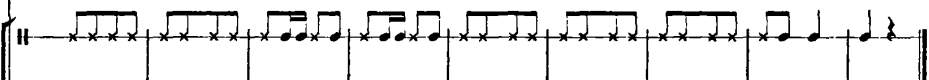
Eh. 

Elc.Pn. 

189

Dz. 

G.Zh. 

Dg. 

My. 

Eh. 

Elc.Pn. 

后 记

历经三年的研究生学习和两年的实地考察，我的毕业论文终于在今年5月份完成全稿，经过长时间的资料搜集和调查研究，让我更加深入地了解民间“国乐团”的文化环境和当前的生存现状。笔者在孩童时期，经常在台湾看见民间“国乐团”为各种仪式演奏，他们生动的演出经常吸引我的眼光。但是基于台湾的风俗习惯，要尽量避免接触丧事方面的活动，以免招来晦气。因此，每次看见他们演出，我总是带着期待而又怕受伤害的复杂心情，站在远远的地方聆听，然后再匆忙离开。现在，我终于一尝宿愿，鼓起勇气、突破长久以来的心理防线，跟随“国乐团”参与各种宗教仪式并作调查。至今，想到这里，心里每每思绪万千，同时也充满着成就感。

我要感谢中国音乐学院对我从本科到研究生阶段这七年来的细心栽培，学院为笔者提供了良好的学习环境和雄厚的师资阵容。导师杨红博士对我精心地指导，使我对音乐学及其相关学科的理论知识与研究方法有了更深的了解和感悟，从而逐步具备了一定的学术修养，这篇论文也正是在杨老师深入而全面地指导下才得以顺利完成。在此，对杨老师致以最崇高的感谢。

在本篇论文的考察中，感谢“艺明国乐团”对我的支持和帮助。实地考察期间，乐团让我跟随着他们的团车到现场做各种录像和采访，也在繁忙的工作期间，耐心的配合我做个别的访谈，“艺明国乐团”对我的帮助，对此表示深深地感谢，

在此，也要感谢我周围的朋友，在我回北京写作期间，台湾的思如和宗岳为我收集、整理并寄来了“国乐团”的补充资料，马来西亚的俊毅和新加坡的剑铭为我在写作上提供了重要的帮助，特此表示衷心的感谢。

最后，感谢我的家人，在采风期间对我的鼓励和支持。笔者采访的丧葬仪式时间大都在早上开始，而庙会活动结束的时间却大部分都在晚上11点左右。妈妈每次都不放心，怕我工作太累或在路上会危险，总是亲自驾车接送。对于亲人的关心和支持，笔者深表感恩。