

# 國立臺灣藝術大學

戲劇學系表演藝術碩士班

碩士論文

## 「四塊」在當代跨界展演與運用 ——以《四季明信片·春》為例

The Contemporary Crossover Performance and  
Application of SI-TE : A Case Study on  
the “Four Seasons Postcard · Spring”

指導教授：陳慧珊

研究生：陳佩霖

中華民國一〇六年六月

# 國立臺灣藝術大學

## 碩士學位考試委員會審定書

本校 戲劇學系表演藝術班碩士班 研究生 陳佩霖 所提

論文／創作 (中文名稱) 「四塊」在當代跨界展演與運用——以《四季明信片·春》為例

論文／創作 (英文名稱) The Contemporary Crossover Performance and Application of SI-TE: A Case Study on the "Four Seasons Postcard · Spring"

經本委員會審定通過，特此證明。

學位考試委員會

委員：林珀姬

葉添芽

陳志淵

陳志淵

指導教授：

所長(系主任)：葉添芽

中華民國 106 年 6 月 19 日

## 謝誌

若有人問我，在這麼長的求學過程中，最為艱苦但又最充實是什麼時候呢？我一定  
會告訴他，就是研究所這幾年的日子，謝謝臺藝大表演藝術研究所，每位指導到我的教  
授、幫助過我的師長與朋友們，讓我大膽地做自己喜歡的事情，說想說的話，做自己意  
想不到的表演與挑戰，豐富了我的人生劇本。

在大學期間，就立志要讀臺藝大劇學系表演藝術碩士班，很幸運地老天讓我如願以  
償，讓我讀了表演藝術碩士班，認識了一群優秀的師長與奇葩的朋友，我想向你們說：  
「有你們真好，好愛你們，你們都是佩霖的貴人」。

當然，研究生涯裡最難熬又是最苦難的日子，我想自己與大部分研究生都一樣的，  
就是撰寫論文啦！從尋找研究主題、對象到文獻探討、分析都是一個浩大還是浩大，無  
限大的工程。〈P.S.現在想起來還覺得很反胃〉。

在此我要特別感謝，我的恩師陳慧珊教授，耐心的指導與忍耐我瘋狂的個性與無厘  
頭的想法，她是神力女超人。也大大的感謝與感恩，兩位評委林珀姬教授與葉添芽教授  
的寶貴意見與指教，令我收穫良多，對於論文的撰寫，有了更正確的方向前進，還有佩  
霖心目中的偶像身兼本論文訪談者黃淨偉老師。

也謝謝與我同班的六妞妞，還有雅婷、朱文瑋老師、生來就是要寫論文的琬瑄〈美  
味蟹堡〉、這輩子一定要當佩霖朋友的佩娟，還有最愛我的爸爸、媽媽、哥哥、姐姐，  
因為你們的關心及包容，讓我沒放棄撰寫論文。

佩霖再次以感恩的心獻給曾經幫助過我的你與妳！

佩霖 謹 106.7.20

## 摘要

中國樂器中的「四塊」依據周代流傳下的八音分類法，屬於竹類樂器，又稱「四寶」，常應用於南管音樂，同時在車鼓陣、歌仔戲，布袋戲的演出中，也常發現四塊的足跡。

五〇年代後之國樂交響化，其擴大編制與樂器改革，為「現代國樂」之標竿。二十一世紀，當代國樂團更打破舊有框架，發展出前衛風尚之「跨界」展演，其新奇多樣刺激觀眾的視覺聽覺，也帶來大量的票房收益。二十一世紀，當代國樂團更打破舊有框架，發展出前衛風尚之「跨界」展演，其新奇多樣刺激觀眾的視覺聽覺，也帶來大量的票房收益。本研究聚焦《四季明信片·春》之跨界展演分析，透過逐一檢視表演方法、舞臺整體呈現，試圖探討傳統樂器四塊於當代表演藝術中的跨界特徵，加以實地訪察法，訪問《四季明信片·春》創作者與演奏者黃淨偉，探討四塊的傳統藝術價值與特色，並立基此藝術價值基準點上，再試圖延伸、突破過往演出。

研究結果發現「跨界展演」充滿無限可能，各領域創作家在此類展演中走出過往的窠臼，彼此碰撞、傾聽、溝通，激發出迥異於傳統展演的創意，展露當代表演藝術多元美學觀點與價值。

關鍵詞：四塊、跨界藝術、音樂視覺化、《四季明信片·春》

## Abstract

The instrument SI-TE, according to eight-tone instrument categorization beginning in Zhou dynasty, belongs to the categorization of bamboo. SI-TE, also known as Si bao, is often seen in Nanguan music. In Music of Che Ku Chen, Taiwanese Opera, and Hand Puppet Drama, we could also find the trait of SI-TE.

Since the 1950s, Chinese Music has become symphonic forms, and its expansion of scale and the adjustments of instruments have become the standard of “Modern Chinese Music “.In the twenty-first century, modern Chinese Music has even broken its old frameworks, developing into as the interdisciplinary presentations in avant-garde styles. It has stimulated visual and audio sensations of audience by its novelty and variation, and thus bringing appreciable profits.

This study will focus on the analysis of interdisciplinary presentation of *Four Seasons Postcard · Spring*, by examining performing methods and the whole presentation on stage, to understand the interdisciplinary characteristics of Chinese traditional instrument SI-TE in modern performing arts. By Site Research, this research interviews the composer and the performer of *Four Seasons Postcard · Spring*, Huang Ginette, to understand the traditional artistic value and characteristics of SI-TE, make foundation on this artistically valuable benchmark, and later try to expand and make breakthrough previous presentations.

The result of this study shows that there has potentials beyond limits in “interdisciplinary presentation”. Many composers from different areas step out of the comfort zone in this kind of presentations. They collide, listen and communicate with each other, evoking creations which opposite to the traditional presentations. The creations also show the view points and values of interdisciplinary aesthetics in modern performing arts.

Keywords: SI-TE, interdisciplinary arts, musicalize vision, *Four Seasons Postcard · Spring*.

## 目次

第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究理論與方法.....	6
第三節 研究範圍與限制.....	18
第二章 文獻探討.....	23
第一節 名詞釋義.....	23
第二節 鑼鼓經.....	25
第三節 音樂視覺化.....	28
第三章 四塊發展初探.....	31
第一節 四塊的演奏發展脈絡.....	31
第二節 「南管音樂」、「車鼓陣」與「歌仔戲」中四塊之表演形式.....	37
第三節 《四季明信片·春》與過去四塊演出形式比較.....	46
第四節 黃淨偉歷年演出四塊概況.....	49
第四章 個案研究.....	51
第一節 《四季明信片·春》創作與樂曲分析.....	51
第二節 《四季明信片·春》舞臺演出分析.....	58
第三節 《四季明信片·春》之音樂視覺化呈現.....	61
第四節 《四季明信片·春》之表演分析.....	68
第五章 結論.....	71
參考資料.....	75
附錄一 黃淨偉訪談紀錄.....	81
附錄二 林景德、陳漢文訪談紀錄.....	85

## 表目次

表 1：四塊相關期刊、專書.....	3
表 2：四塊相關學位論文.....	4
表 3：鑼鼓經屬性說明.....	26
表 4：為鑼鼓經常用聲字.....	27
表 5：四塊比較.....	32
表 6：四塊演奏形式.....	32
表 7：黃淨偉《四季明信片·春》四塊記譜法.....	35
表 8：打擊樂器分類法.....	36
表 9：南管音樂四個管門的五音排列.....	40
表 10：琵琶指法.....	41
表 11：四塊演出形式比較.....	46
表 12：傳統樂種運用的四塊與黃淨偉運用四塊比較.....	48
表 13：黃淨偉歷年演出四塊概況.....	49
表 14：《四季明信片·春》演出人員與職務表.....	54
表 15：《四季明信片·春》的伴奏樂器分類.....	54
表 16：《四季明信片·春》音樂分析.....	55
表 17：《四季明信片·春》音樂組合分析.....	57
表 18：《四季明信片·春》四塊技巧展現.....	65
表 19：《四季明信片·春》肢體展現.....	66
表 20：《四季明信片·春》音樂譜例與舞蹈動作比較表.....	67

## 圖目次

圖 1：研究架構.....	18
圖 2：研究流程圖.....	19
圖 3：十音演奏形式圖.....	42
圖 4：臺北藝術大學傳音系演出.....	42
圖 5：旭陽民俗車鼓劇團車鼓陣表演.....	44
圖 6：壯三新涼樂團，於宜蘭演出盛況與演出前的彩排景象.....	46
圖 7：臺北藝術大學南管音樂會演出.....	46
圖 8：旭陽民俗車鼓劇團車鼓陣演出.....	46
圖 9：壯三新涼樂團演出前彩排.....	47
圖 10：演奏家黃淨偉.....	47
圖 11：臺灣竹樂團樂器混搭演出.....	47
圖 12：漢唐樂府運用舞蹈搭配四塊演出.....	47
圖 13：黃色光照映在大鼓上.....	61
圖 14：黃色光微微減落.....	61
圖 15：白光向主奏照射.....	61
圖 16：光影漸暗.....	61
圖 17：紫色光呈現.....	61
圖 18：燈光漸暗，直到完全沒光線.....	61
圖 19：《四季明信片·春》演奏家緩緩移動到舞臺.....	63
圖 20：手部肢體隨著音樂張力慢慢增加.....	63
圖 21：轉圈使觀眾聚焦.....	64
圖 22：敲的技法.....	65
圖 23：刮手部骨頭技法.....	65
圖 24：震的技法.....	65
圖 25：主奏四塊與其他伴奏樂器對比呈現.....	66
圖 26：肢體張力展現更大.....	66
圖 27：伴奏四塊打地板，彰顯主奏.....	67

圖 28：動作逐漸變小逐漸呈現靜止的狀態..... 67

## 譜目次

譜 1：鑼鼓經譜.....	26
譜 2：小鑼的鑼鼓經譜.....	26
譜 3：此曲目為綿搭絮.....	39
譜 4：圖為工尺譜音階舉例.....	40
譜 5：綿搭絮翻譯成五線譜.....	40
譜 6：《四季明信片·春》譜例第 1-5 小節多種伴奏樂器醞釀襯托.....	56
譜 7：《四季明信片·春》譜例第 11-12 小節.....	56
譜 8：《四季明信片·春》譜例第 47-54 小節.....	56
譜 9：《四季明信片·春》譜例第 213-216 小節.....	57
譜 10：開場由低鑼與大軍鼓演出.....	62
譜 11：《四季明信片·春》單音重複譜例.....	62
譜 12：四塊持續演奏單純的拍子.....	63
譜 13：重音開始變多.....	64
譜 14：排鼓單聲響重複.....	65
譜 15：四塊單獨即興.....	65
譜 16：多層次快速音群，還有震的炫技.....	66
譜 17：多樂器伴奏下製造出更渾厚的聲響.....	66
譜 18：所有伴奏樂器，與主奏不斷用震的技法演奏.....	67
譜 19：主奏四塊震音漸漸小聲與慢，預告音樂結束.....	67

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

### 一、 研究動機

音樂，自古擁有教化人心的力量，《禮記》記載：「樂也者，聖人之所樂也，而可以善民心：其感人深，其移風易俗，故先王著其教焉。」<sup>1</sup>先王重樂，音樂教化人心，對應西方文明起源，古希臘時期，哲學家柏拉圖倡導國民自小應該學音樂，並把音樂列入了七藝（文法、修辭、邏輯、天文、算術、幾何和音樂）之一。音樂不僅能美化人心、移風易俗，<sup>2</sup>音樂且能代表各文化、民族，甚至整個國家的特色風格。許多藝術家透過音樂甚至透過音樂與其它藝術結合，展現當時社會脈動、環境與文化氛圍。以臺灣民謠為例，這些經由民間集體創作而成的歌謠，經由口語代代相傳，集結著過往傳統文化與鄉土氣息，運用獨特的節奏與調性、歌詞，能瞭解舊時臺人的思想與社會文化、生活內涵。

周代社會生活型態趨複雜化，使用樂器逐漸精美、多元化，周代時期記載的樂器種類將近七十多種，當時以造材別樂器為「八音」已和打擊、吹管及弦樂器，根據中國古書《周禮》之八音分類法，四塊屬於竹類樂器。八音分類法，於周朝時期創始並沿用至今，依其製作材料分成金、石、絲、竹、匏、土、革、木等八大類，遂稱「八音」。<sup>3</sup>過去四塊的演奏方式，以伴奏和陪襯和合奏形式演出等，在南管音樂中，四塊與叫鑼、響盞、雙鐘、拍板，歸類為下四管樂器，其演奏方式隨琵琶的指法音型演奏。<sup>4</sup>四塊在打法中獨具特色，雖音色單純，但擁有豐富表現力，四塊與笛、大廣絃和椰胡使用傳統歌仔戲的文武場中<sup>5</sup>，在車鼓陣中<sup>6</sup>，演員丑角，手持四塊，載歌載舞，滑稽逗趣，<sup>7</sup>應是引

---

<sup>1</sup> 楊朝明，2007，頁 68。

<sup>2</sup> 《禮記·樂記第十九·樂施》下，頁 678。

<sup>3</sup> 薛宗明，1984，頁 01。

<sup>4</sup> 吳榮順，2006，頁 152。

<sup>5</sup> 曾永義，1988，頁 74。

人注目的樂器，卻因大部分的人仍認為四塊屬於節奏樂器而忽略它，在布袋戲中，四塊在後場音樂，如學者呂鍾寬在 2005《臺灣傳統音樂概論·歌樂篇中》提到：

南管布袋戲後場所使用的樂器，據李天祿先生的敘述，既有琵琶、二絃、三絃、洞簫，能合稱為頂四管，節奏性的樂器有雙鐘、四塊、響盞、叫鑼，合稱為下四管，此外並有噯、品，這些樂器都相同於南管館閣。<sup>8</sup>

傳統樂器的合奏形式，因流傳地域的不同、樂器組合的不同、主奏樂器的不同、傳承曲目的不同，以及流傳改變的不同，形成了不一樣的樂種。敲擊樂器品種繁多，對襯託音樂內容、戲劇情節的變化和加重音樂的表現張力具有重要的作用，演奏技巧豐富與多變，具有鮮明的民族特色，樂器四塊，雖常用於各種樂種，表演之中，卻因人們長期的忽視而被忽略其重要性，且極少被探討，由表 1 與表 2 統計發現大部分文獻都僅僅介紹四塊以及在樂曲中的位置，視此樂器為陪襯音樂的角色，但在今日當代的跨界表演中，樂器早已被賦予表演多重的意義，扮演著靈魂角色，除了可以烘托戲劇性的氣氛，還可提供舞蹈創作不可或缺的節奏、旋律等元素，因此研究者試圖研究「四塊」作為一個跨界藝術元素，是否能有更多元的風貌，與其他表演藝術領域，例如戲劇、舞蹈創作之間的關係又有什麼激盪的可能。

今日，由於科技進步、文化傳承、因地制宜，更多不同民族藝術，互相交流與混和，使得藝術家選擇性越發豐富，作品更加千變萬化，藝術家常巧妙結合各方元素與題材，創作出嶄新的作品風貌。近年來演奏家黃淨偉試圖運用四塊，並改變四塊演出方式，結合舞蹈、跨領域的演出，呈現新穎的演出形式，透過組合不同領域的藝術展演方式，替樂器注入了新的創意呈現，使原本普遍認為只是節奏性的樂器四塊，有了新的創意演奏方式，也使原本為單純的樂器賦予了新的意義，但也引發了研究者疑問以及研究興趣，過去的四塊的演奏譜，幾乎是口傳心授的，演奏家如何記譜，如作品中，使用了那些音

---

<sup>6</sup> 林谷芳，2000，頁 92。

<sup>7</sup> 林珀姬，2004，頁 47。

<sup>8</sup> 呂鍾寬，2005，頁 36。

樂素材，翻轉四塊的跨界運用手法？樂器與舞蹈結合演出時，單純的節奏樂器會不會成了舞蹈的附屬品？

研究者試圖探討「四塊」跨領域的結合運用，打破以往舊有的表現形式，並以「四塊」之發展與演繹初探以曲目《四季明信片·春》為例，從中探究演奏技巧以及演奏的風格與特色，樂器與舞蹈跨界的展演關係。

表 1：四塊相關期刊、專書<sup>9</sup>

作者	年	名稱	出處	重點內容
楊馥菱	1999	臺灣歌仔戲—傳統藝術叢書 16	國立傳統藝術中心	介紹樂器四塊，在歌仔戲中，主要擔任控制節奏
施炳華	2008	南管音樂之美	臺中教育大學演講稿	介紹樂器四塊，在南管樂器中的配置
林珀姬	2005	古樸清韻—臺灣的南管音樂	《臺北大學中文學報》，第 5 期	介紹樂器四塊，在南管樂器中的配置
吳榮順、曾毓芬、黃馨瑩	2006	2006 亞太傳統打擊樂器特展—簡約、雍容與狂野	國立傳統藝術中心	介紹樂器四塊，在南管樂器中的配置
呂鍾寬	2005	臺灣傳統音樂概論:歌樂篇	五南圖書出版股份有限公司	介紹四塊運用在布袋戲後場音樂
施德玉	2005	臺南縣車鼓竹馬之研究	國立傳統藝術中心	介紹四塊運用在車鼓陣中
薛宗明	2003	臺灣音樂辭典	臺灣商務	介紹四塊運用在車鼓陣、南管音樂中

<sup>9</sup> 研究者自製表格。

表 2：四塊相關學位論文<sup>10</sup>

作者	年	名稱	出處	重點內容
呂冠儀	2002	臺灣歌仔戲武場音樂研究	南華大學民族音樂學系研究所	說明四塊在歌仔戲中，為重要的節奏樂器，具有穩定速度的功能
林宣佑	2008	高雄縣汕尾車鼓陣的傳承與發展	國立臺南大學臺灣文化研究所	敲阿又稱四塊或四寶，與四塊的功能
周劭穎	2011	南管音樂素材運用於音樂創作—以七重奏《百鳥歸巢》為例	輔仁大學音樂研究所	介紹四塊演奏者，位置
呂旭華	2014	臺南市車鼓表演及其音樂之研究—以「土安宮竹馬陣」與「慶善宮牛犁歌陣」為範圍	南華大學，民族音樂學系研究所	介紹車鼓陣演員丑角，手持四塊，載歌載舞
呂懿霈	2014	南管琵琶音色特徵之比較研究	國立臺灣師範大學，民族音樂研究所	介紹四塊在南管音樂中，與叫鑼、響盞、雙鐘、拍板，歸類為下四管樂器

由以上資料整理發現，關於本研究的主題四塊文獻資料，較少，研究方向也較不一樣，大多數的資料對四塊的寫法著重於樂器配置位置，和演奏方式，其中也發現，四塊在歌仔戲和車鼓陣和南管中有出現，但是多是在描述，在控制節奏方面，其中較特別的是學者呂旭華，在書中提到丑角手拿四塊載歌載舞，在書中得知，四塊在傳統的樂種中，也能運用在舞蹈方面，但較少被人重視，近年來也有些藝術演奏中也運用到四塊，例如：

<sup>10</sup> 同上註。

1996年漢唐樂府<sup>11</sup>首演《豔歌行》，具有跨文化、跨領域的樣貌演出，《豔歌行》的演出形式，根據傳統「梨園戲」婀娜嬌俏之科步身段，描述秀麗佳人踏青嬉春之萬種風情，從靜態南管音樂，跨越到動態梨園舞蹈的經典轉型之作，使復古南管歌舞戲變前衛，開創傳統文化新機的表演藝術，裡的一個片段《滿堂春》，表演者運用，樂器「四塊」的節奏多元變化，加上身體舞動，輕移款挪的曼妙舞姿，作為「滿堂春」前奏。<sup>12</sup>臺灣竹樂團<sup>13</sup>2016年印尼萬隆國際竹樂節，演出《臺灣民謠組曲》，演奏家王姮云運用四塊，和木琴、笛子、笙等樂器合奏演出，在樂曲快結束時，站起來打四塊，研究者選《四季明信片·春》為論文研究，主要原因，過去四塊演出形式沒有以主奏來呈現的演出，大部分以陪襯、合奏、或是伴奏來呈現演出，《四季明信片·春》是以樂器四塊，當作主奏，其他樂器當伴奏，演四塊的演奏家黃淨偉，演奏《四季明信片·春》時，還能邊打四塊加上跳舞的演出呈現，以四塊為主奏演出跨界形式，引發研究者好奇，藝術家黃淨偉現代作品《四季明信片·春》一曲，分為起〈起〉、〈承〉、〈轉〉、〈合〉四個樂段，黃淨偉希望，跳脫以往「四塊」在傳統戲曲大家認知的範疇中所扮演的角色。《四季明信片·春》一曲說明了四塊也能獨自演奏，成為主奏、還能搭配舞蹈跨界演出，不再是伴奏的角色〈例：在車鼓陣、老歌仔戲裡〉，無需依循表演者的動作、或是主奏樂器，而特意設計鑼鼓點來演奏，此曲主要著重在四塊之運用以及獨特的演奏方式。

## 二、 研究目的

研究者認為，傳統的樂器用在現代演出，還是要保有傳統的演奏方式與演奏技法，過多的創新與轉變，會導致使原有樂器失去原本之特色，本研究首先，釐清樂器四塊歷

---

<sup>11</sup> 漢唐樂府，成立於1983年，由南管名家陳美娥創辦於臺北。秉持重建南管古樂於中國音樂史學術定位之宗旨，為日益式微薪傳不易的南管界，注入新血活力。古典的藝術內涵、粹練的唱奏演，漢唐樂府以傳統南管古樂及典雅梨園科步，所粹練出的一梨園樂舞，實現了古典與前衛並俱「立足傳統、再造傳統」的文化理想，擷取日期2017年4月30日。

<sup>12</sup> 漢唐樂府《豔歌行》DVD，參考日期2017年1月15日。

<sup>13</sup> 臺灣竹樂團，竹樂團是近年新興的樂團形式，從本土自製的綠色環保樂器、融合傳統與創新的演奏，演奏使用樂器，大部份本土研發的竹打擊樂器，及傳統的竹管樂器，以推廣本土竹音樂表演為宗旨，擷取日期2017年4月10日。

史背景與脈絡，勾勒出從傳統到跨界的相關背景脈絡，瞭解四塊，在過去各個不同樂種中的角色，開啟單純樂器的新多元的跨界藝術展演，論文以樂器「四塊」跨界為研究主體，從蒐集來的文獻中探討樂四塊，各種不同演出形式的可能，從作品《四季明信片·春》本身觀看四塊的展演呈現與獨特的樣貌，以及展演形式的改變，並藉由與作曲家兼演奏家深入訪談，理解雙方之間關係互動，予以分析，梳理出此合作之未來展望與可能面向。交互比對，達到以下的研究目的，內容包含節奏、節拍、音色與音高變化、素材運用等，並分析音樂結構、舞蹈結構、表演方法、結合各個蒐集來的相關文獻以及表演的影音資料等，交互比對，關於本研究之目的，綜合以上蒐集來的資料加以分析梳理，達到以下的研究目的。

- (一) 探究樂器四塊的歷史背景與過去演奏形式，並尋找過去四塊在各個樂種中的發展與現代演奏形式比較。
- (二) 探究曲目《四季明信片·春》樂譜與舞蹈分析中，與演奏上的層次與樂性之表現，並探究樂器四塊運用與舞蹈的結合是否充分展現與運用。
- (三) 探究樂器四塊與舞蹈的跨界運用、聽眾聆賞、樂器演奏等不同的改變與樂器四塊未來可能的發展，也更能瞭解現代作曲技法建立音樂節奏與舞蹈創作之初步探究。
- (四) 《四季明信片·春》一曲融合了傳統與創新的演奏技法，透過音樂分析，除了對演奏技法與鑼鼓經進行系統性的整理，以提供未來跨領域藝術創作更多的參考方向。

綜觀上述，本研究試圖整理與分析過去四塊在傳統樂種中的演出形態做初步探討，並聚焦在當代演出運用四塊的跨界型是運用，而非單純音樂與舞蹈分析，期望透過跨界分析為傳統樂器之運用有發展貢獻微薄之力。

## 第二節 研究理論與方法

### 一、 研究理論

### （一）跨界定義

近年來當代的舞臺藝術中，呈現創新多元與新興多樣的展演型態，帶給觀眾新鮮感與吸引力，更讓觀眾有不一樣的聽覺與視覺享受。表演藝術之跨界型態是日俱增，相繼而來跨界一詞，被廣泛運用卻也含糊，研究者從跨界等相關文獻中，試圖釐清跨界一詞。〈臺灣表演藝術跨界現象觀察〉一篇，作者李文珊提到：

各領域藝術創作者嘗試轉介或結合不同藝術形式，以激發更多的創作可能性，是當代臺灣藝術創作的一項重要趨勢。

近年來臺灣當代表演型態漸趨多元，融合不同的藝術結合，發展出不一樣的藝術形式，藝術家透過不同的媒材、形式與呈現來表達各種內容與觀念的展演創作，所探討的主題本身就橫跨各種不一樣領域與探討的課題，而隨著受到社會多元化與科技進步帶來的刺激下，跨界創作逐漸成為一種新的趨勢，各領域的藝術創作者，不可避免地開始嘗試轉借或結合其他藝術形式，激發出創意與新思維的火花，跨領域藝術的新型態也隨之出現。

「跨界音樂」相關文獻中，在〈古典跨界音樂之重思〉<sup>14</sup>一篇，作者表示跨界（crossover）一詞，在音樂中，曾被廣泛的用於表示不同曲種、表演形式或唱片市場的結合；除了音樂上的釋意，跨界音樂有時也暗示種族、地區、社會階級或性別的越位。跨界音樂為藝術的複合體，是一個必須獨立出來探討的領域，非傳統的音樂分類和一般審美標準所能。〈淺議跨界音樂及其形成原因〉<sup>15</sup>一文表示：

跨界音樂從字面上講，「跨」是指超越一定的數量、時間、地區等地界限，「界」是指一定的範圍，『跨界』是指超出了一定範圍的界線。

學者陳慧珊於期刊〈反思「跨界音樂」：從音樂多元本體觀論當代音樂之跨界〉

---

<sup>14</sup> 宋英維，2006，頁 8。

<sup>15</sup> 李薇，2009，頁 11。

中提到：

音樂的實踐也許在不同的認知下會有各自的規訓，但音樂與生俱來的多元本體特質，讓它無論在創作或展演，始終能以多元媒材及各領域的參與者來執行，故所謂的「跨界音樂」並非一種獨有的當代藝術載體，跨界行為亦並非當代音樂才獨有。

跨界音樂具有廣泛性性和多樣性。常見的有創新、改編、混搭等，自由跨越。如東方女子十二樂坊是中國大陸一個以流行音樂形式來演奏中國音樂的樂團，臺灣絲竹空爵士樂團以爵士為主軸與國樂、民族融合音樂演奏。學者陳慧珊在〈傾聽弦外之音：音樂藝術跨界展演研究〉一篇，從英文字義「cross」、「inter」、「multi」、「mix」、「hybrid」、「trans」分別予以釐清闡釋「跨」、「跨界」之定義

「cross」：在這種跨界型態中，主、客關係相當明顯，位居客體的他者，此種跨界型態，有明顯的「主體」特質存在，在與他者合作時能以自我為中心，雖然其專業度與特質往往也能在互動的過程中讓人耳目一新，但其展現是被制約的，其空間是被限制的。「cross」為常見的跨界形式，強調一主一客的關係；其主客體角色十分鮮明，主體不輕易捨棄，自身表演領域，客體則扮演著輔助者角色，猶如紅花與綠葉一般搭配，在客體的襯托烘托之下，主體的表演更顯多彩多姿。如舞者張婷婷「T.T.C Dance」，以詩人席慕蓉的文字作為創作發展靈感，如二〇一六年推出《既視感》3D 舞蹈劇場，以 3D 多媒體視覺與舞蹈互動，觀眾將配戴 3D 眼鏡觀賞，尋找舞蹈另一型態「觀」的可能。作品《既視感》—3D 舞蹈劇場，結合舞者與燈光互動演出；從舞蹈與視覺的跨界，時而燈光與舞者有肢體互動；雙方各司其職於有限空間內互動，燈光襯托主體舞者，展現肢體力與美感，於場內襯著舞者們演出；雙方主客體顯明，較傾向「cross」跨界手法。

「inter」：指各界在保有各自的特質，並在尊重彼此專業的情況下，以互助互惠的方式交流互動，雙方各自保有其表現手法，共同創造出某種新價值。如二〇一四年采風樂坊《東方傳奇·搖滾國樂》，傳統融合搖滾，展現創新的搖滾國樂，國樂演奏家，舞蹈加音樂融合演出技巧，舞蹈家也手拿樂器演奏邊跳，結合西洋搖滾，

讓傳統樂器譜出搖滾節奏與舞動，雙方之詮釋權顯而易見

「multi」：為實踐共同的目標，各界在不破壞自我核心特質的前提下，在合作的過程中，能進行自我的調適或改良，並以互補的方式與他者碰撞融合，所呈現的樣貌較顯多元創意，其各自原有面貌也較不明顯。如二〇一七臺北市立國樂團與鐵獅亮光樂團合作演出「鐵獅戀國樂」，除了原來幽默風趣的說學逗唱，再加上國樂團演奏多首傳統歌謠，跨界結合，音樂演奏家配合劇情也加以演出，使音樂會帶點戲劇呈現，耳目一新聽覺與視覺效果，雙方呈現較為「multi」之跨界手法。

「mix」：此單字為「混合」、「混於一起」、「配製」等涵義，呈現出淤沒有一定的邏輯或宗旨，也沒有絕對的主、客觀係，以類似拼貼（collage）的概念，將異化的各界混合起來，企圖朝向質化去表現。其次，該文作者也表示 mix 為諸多異質素材之混搭，其混搭又偏向於即興與隨機，顯而易見呈現，形形色色之異化現象。

「hybrid」：此單字為「雜種」、「混血兒」，此跨界類型，並無一定的規訓，也沒有絕對的主與客觀係，主要是將來自不同領域、文化，甚至是反差甚大的異質化元素，混合起來，朝向異質化去表現，類似 mix。然而相較於 mix，「hybrid」如同混合物的概念，較強調，交融後的複合性（hybridity），聚焦於其結合不同領域之元素，所混雜出來的複合特質。例如：跨界作品《七太郎與狂狂妹》兒童音樂劇，其融合東西方文化與跨領域表演元素，此劇主要以絲竹樂器結合戲劇元素，從中介紹每件樂器的獨特性，並加入劇情且娛樂效果十足，是一齣富有教育的兒童音樂劇。

「trans」：自含義「跨過」、「穿越」等.....概念，指各界放下自我的身段，不以自我的認同或自我價值的宏揚為最大宗旨，而是從與他者之間的衝撞與激盪中，共同激發出新的藝術風貌與美學視野，是超越小我的大我，做為以追求大我的合作為主要的訴求，激盪出，越域新創形態，共創新價值的目的。研究者以當代傳奇劇場於二〇一六在臺灣戲曲中心大表演廳，演出《慾望城國》為例，改編自莎士比亞悲劇「馬克白」，為京劇與多媒體燈光和西樂樂器，佈景的層次、光影的變化結合之跨界作品，將傳統京戲的唱、唸、作、打融入西方經典作品，顛覆東西方傳統舞臺，跨文化的劇場美學，描繪出京劇之嶄新意象。

## （二）跨界展演

在知識爆炸和多元化的二十一世紀

，<sup>16</sup>數位影像、資訊發達的興起，交通運輸便捷與地球村來臨，東西方跨國交涉頻繁，是各行各業企業界、科技業、金融業、旅遊業等，接遊於國際間，表演藝術之展演活動與創作也不例外。

近年來，全世界掀起一陣跨界展演風潮，不論是歐美或亞洲地區，皆能洞察其活絡多樣演出型態。學者陳慧珊在〈臺灣公立樂團跨界展演出探—以臺北市立國樂團、國家交響樂團為例〉將北市國於二〇〇七至二〇一〇年期間，其跨界展演內容分為「跨文化、跨領域、越域新創」三類，以下：<sup>17</sup>

1. 跨文化：包括融合異國（民族）傳統或異文化風格的演出，以及與屬性不同的異類音樂家或團體之跨界展演。
2. 跨領域：突顯形式與素材上的跨界，尤其與舞蹈、戲劇、戲曲等非音樂領域之跨界展演。
3. 越域新創：沒有既定的規訓與範疇，其展演形式與內容自由而創新，屢屢能超越。

研究者引敘其跨領域和越域新創定義探討如下：

「跨領域」：突顯形式與素材上的跨界，尤其與舞蹈、戲劇、戲曲等領域之跨界展演。此跨領域展演目前為發展趨勢，不論是戲劇、舞蹈、音樂等結合，都為此項目。有些學者也對跨領域提出看法例如：

學者林宏璋在〈界線內外：跨領域藝術在臺灣〉也在文章中對跨領域提出看法：

跨領域藝術是一種藝術創作的格式(format)，而非某種特定美學主義的產

---

<sup>16</sup> 林曉儒，2015，頁9。

<sup>17</sup> 陳慧珊，2011，頁132。

物。跨領域藝術字面意義所指的乃是藝術作品採取多元的媒材與類型(genre)－包含影像、文字、繪畫、雕塑、劇場、表演、建築、電影等綜合的呈現於藝術作品之中；而同時也指藝術工作者們採取與藝術學之外的知識與學科，如人類學，社會學、科學、生物學等的結合。跨領域藝術的創作未必僅有單一作者。有時跨領域藝術的工作者會利用結盟或藝術團體的方式發表其作品，如不同領域的藝術工作者，或與別於藝術之領域的工作者共同創作，而產生一種在這種定義下跨領域藝術多作者(poly-authorship)的表現。<sup>18</sup>

每一項表演藝術類皆各自有獨特的表演形式、媒介與內容，因此在進行跨界演出中磨合及呈現時，跨界之對象間總需相互包容與妥協，藝術面向亦同。

回顧東西方表演類型，如：日本歌舞伎、韓國長鼓舞、中國戲曲、客家戲曲、臺灣地方小戲、中東肚皮舞，研究者研究的領域，也屬於此目的，黃淨偉在曲目《四季明信片·春》中結合樂器四塊與舞蹈不同領域的結合，經研究者訪談後此屬於跨領域，不同領域交流展演，使傳統的樂器有了，新的演奏形式。

「越域新創」：沒有既定的規訓與範疇，其展演形式與內容自由而創新，屢屢能超越。

演奏家黃淨偉在演奏《四季明信片·春》時，是作曲者本身創新的想法譜寫而成，不受任何傳統打法限制，而是透過自行改編的打法方式與演奏，在演奏《四季明信片·春》舞蹈方面，也是未受舞蹈限制，而是演奏家透過即興方式呈現，使作品有了新氣象。

### (三) 即興表演

---

<sup>18</sup> 林宏璋，2004，頁3。

所謂即興演奏不是事先準備好的表演,它是完全依靠一時的靈感表演,沒有經過設計、彩排、記譜透過即興演奏或是演員未按照劇本或事先未經排練而進行的表演<sup>19</sup>,可以使演奏者瞭解心裡刺激反應的相處關係,例如傳統樂種,京劇裡的散板、西方的爵士樂和藍調,這些能不受節拍限制的自節奏,能夠依據當下演出的劇情或是演出時的特色,可讓演出者有發揮的自由空間。<sup>20</sup>研究者,透過實際方談,發現黃淨偉在《四季明信片·春》舞蹈方面,具有即時性、不可預期性,而是憑藉演出當下即時的感受與演出當下的演奏家將自己的表演意念透過,過去的經驗與當下的想法,在表演過程中立即創作。

#### (四) 視覺藝術

視覺藝術,是一種藝術形式,視覺藝術不同於聽覺藝術,它是看的見,有些視覺藝術與聽覺的重要性兼具甚至與其他感官,例如:音樂劇、舞蹈、跨界刑事的演出我們在面對新事物時,大部分第一眼,就是用眼睛去判斷它的長像、大小、顏色、樣貌等等藝,術家對於不同的藝術創作,呈現創作理念的方式本來就各有不同特色。

視覺美 (visual beauty) 是通過人的視覺去感受的美。與聽覺美、綜合美並列。其特點是存在於一定的空間中,以可視性的物質材料為媒介和載體,具有直觀的實體形象。包括自然美和創造視覺形象的視覺藝術的美……等。<sup>21</sup>

根據朱立元在《藝術美學辭典》中所做的解釋,視覺為可直覺的的實體形象,也可以是聽覺的形式,舉凡我們眼中所看見的物體,皆屬於視覺感官範圍,研究者認為,舞蹈、戲劇也算是一種視覺藝術,他們都能看,也使得接受端透過,視網膜將訊號沿視神經傳送到腦中,引發對視覺得判斷、內心的想像,所謂視覺藝術的並非自然景觀的,可能是人造的、再製的,可以是動的〈電影、電視〉或是靜的〈雕塑、工藝〉,觀賞《四季明信片·春》影片,可發現他不只涵蓋了聽覺美感、也涵

---

<sup>19</sup> 王修曉, 2005, 頁 50。

<sup>20</sup> 崔小萍, 1994, 頁 52。

<sup>21</sup> 藝術家工具書編委會主編, 1981, 頁 13。

蓋了視覺美感，因為有肢體的表達呈現，打破藝術的界線，更能發展更多不一樣的藝術視野。<sup>22</sup>

## 二、 研究方法

本研究所探討的議題方向在現今能是一種趨勢，其藝術的特徵與概念無法完整的被整理與建構，研究者透過質性研究法、三角交叉法、田野調查研究法、實地訪談法及文獻資料分析法，作為全面瞭解目前四塊的過去的發展與現代的發展形勢初步瞭解，並著重過去表演形式，與現今在跨領域過中的轉變過程。藉由分析不同型態的四塊個個樂種演奏運用方式案例，瞭解其不同的樂種下發展，棟透過其深入的創作者訪談，瞭解創作手法與演出形式，梳理出四塊的演出與運用樣貌，以下為本論文所使用的研究方法：

### （一）質性研究

質性研究（qualitative research）是指研究者針對自然發生的事件或現象，進行系統性的觀察與記錄，將觀察所得的資料加以分析整理，並將結果予以歸納敘述的一種研究途徑。「質性研究」具有為系統性的策略研究，特別重視研究者親自體驗或參與觀察，詳盡且有足夠的深度，能看到標準化測驗所看不到的現象開放性，能發展新的理論，找出過去文獻或研究所忽略的現象。《論文計畫與研究方法》〈Proposals that work : a guide for planning dissertations and grant proposals〉一書對質性研究提到質性研究的特徵有以下：

自然性的探問、研究者本身為資料蒐集的重要工具、歸納的資料分析方式、研究參與者有一定程度的主動與積極、完整的觀點、質性的資料、個人性的接觸與洞察、過程導向、獨特性的覺察、著重研究參與者的觀點及意義、對情境的覺察、研究設計有彈性、研究樣本也有彈性、研究者使用多層面且互動式的複雜推理、強調反思、增能(empowerment)也可以被視為是研究目標、以建構取向為知識論基礎、研究結果也許是逐漸浮現而非之前的

---

<sup>22</sup> 同上註。

臆測。<sup>23</sup>

研究者以跨界藝術展演研究為主軸，藉由質性的研究，探討舞樂器與舞蹈創作關係的結果，建立兩者關係的基礎理論，並由訪談過程中，得到對訪問藝術家創作過程中，較有效的省思、調整、與完整。質的個案研究方法較可適用。具體而言，在研究對象方面，跨界藝術研究主要是由創作者自己研究自己的創作過程與結果，並於其訪問過程中配合論文的探究藝術發展發展與呈現個人創作。在方法特性方面，此種創作研究主要以自己為研究工具，而非借助他人觀察、相關儀器或測量工具，而應符合質性研究。

## （二）三角交叉法

使用不同的研究方法來研究相同的現象或對象。<sup>24</sup>將收集來的資料作交叉的檢視，為「三角交叉檢視法」(triangulation)，中文譯為三角交叉檢視法，三角交叉法可分為的校正主要有「人的校正」、「方法的校正」、「資料的校正」和「理論的校正」等幾個方向<sup>25</sup>。研究者研究的過程中經常會需要三角交叉檢視法來驗證並修正方向及過程，善用此檢視法，探討作品《四季明信片·春》，透過交叉檢視法，可提共研究者豐富的資料與多元方向，研究者透過多面向的資料蒐集來源，例如報章雜誌、影音資料、學術期刊、碩博論文，及訪談資料，交叉討論與比較，提高信度與效度，並有助於減少勘誤率。

## （三）田野調查研究法

田野調查意指實地走訪觀察的方式，「田野調查」是一種「直接觀察」的研究法，它可以幫助研究者，不只是在「書本」上獲得「知識」，能透過「田野調查」得到的一手的文獻資料，是非常珍貴，有時還可以補強書籍、期刊等資料、與拓展

---

<sup>23</sup> 葉至誠、葉立誠/合著，2011，頁 40。

<sup>24</sup> 王修曉，2007，頁 30。

<sup>25</sup> 王文科，1994，頁 27。

研究的視野，增加研究的廣度。田野調查研究非常廣包含訪實地觀察，包含調查訪問、問卷施行、實地發掘與人類學、民族學、考古學調查等，都能算是田野調查。研究者走訪其研究對象之區域，可能是部落、村落、家庭、表演團體、或是個人等，深入體會與瞭解。前往田野調查之前應該先做初步瞭解作業，採訪角色分：主談人與副談人。除主談人只能有一人外，其他可以是一人以上。

並將研究範圍控制，再透過田野調查到的資料做更深入研究探討，在研究方法與論文寫作》中提到：「由於田野工作的方式是針對小樣本的探討，所以以深度取代廣度，研究者盡可能地蒐集個案各方面深入的資料，在調查大量資料時是無法做到非常深入的。」<sup>26</sup>研究者將以田野調查研究法，搜集、訪問的資料，配合訪問法做更詳盡的探討。除了觀察其演奏者排練、演出外，研究者將訪問個案之演奏家，做進一步的探討。

#### （四）實地訪談法

訪談是一種訪談者與研究者面對面溝通的，訪談者透過研究者設計的問題來訪問，訪談前，觀察項目的擬定與策略也需事前規劃，以防止著重在非觀察目標上，而忽略了首要目標。《研究方法與論文寫作》中提到：「訪問法的目的在於使回答只有較大的自由答覆。其優點在於能蒐集到回答者對調查問題的感情、態度及價值判斷。亦可使受訪人在毫不受限制下，充分與詳細的報告事件或表達意見。」<sup>27</sup>研究者除了實施田野調查法做實地觀察其表演外，有些個案或許無法透過田野調查實施做到，因此藉由訪問法將更能深度研究。透過訪問藝術家，能更貼近其作品本身。研究者擬定大綱，但不主觀意識太強烈，預防訪談者被預設立場，也使訪談內容更客觀，讓受訪人能夠侃侃而談，不備預設立場，透過實際參與《四季明信片·春》演奏者兼作曲家，藉由探訪，理解作曲家，在創作的過程中遇到，一些困難與挫折，並探訪如何跳脫典型的思考方式，使作品的形式與給大眾視覺感受變得新奇，但又不失去傳統。

---

<sup>26</sup> 葉志誠，葉立誠，2012，頁 120。

<sup>27</sup> 劉文科，1994，頁 27。

### （五）個案研究法

個案法(Case Study)是運用技巧對特殊問題能有確切深入的認識，以確定問題所在，進而找出解決方法。學者邱憶惠在文中針對個案研究法描述

個案研究法是一種研究策略，以處理現象與情境脈絡之間複雜的交互作用。它具有特殊描述、啟發、歸納、探索、和解釋等特性；強調過程而非結果，重視情境脈絡而非特定變項，在乎發現什麼而非驗證什麼，整體、有意義地呈現真實脈絡中的事件，並建立豐富的概念系統。<sup>28</sup>

個案研究法指針對的是其一特定、特殊事件或單一個案，非同時對眾多個體進行研究，背景描述與重點記錄：人、事、時、地、物。所研究的單位可能是一個人、一家庭、一機關、一社區或一個地區，選擇一個個案，採用各種方法例如：觀察、訪談、調查等，已蒐集完的資料，掌握整體的文脈和意義，進行深入分析。個案研究能夠幫助研究者對特定的個案釐清特定的真實脈絡，信度與效度都會提高，達到完整的瞭解。針對本研究提出的案例《四季明信片·春》，與其它樂種運用四塊方式做比較，並分析《四季明信片·春》創作與跨界手法，分入探討與分析這齣作品的整體性（holistic）、特殊性（particularistic）、詮釋性（interpretative）。<sup>29</sup>從個案研究法瞭解創作者在曲目中所冀望的呈現方式、創作手法與實踐，研究者將以最客觀與同理心的方式，做一個詳細的探討。

### （六）文獻資料分析法

文獻分析法（Document Analysis）是指根據特定的研究目的或課題，搜索到書籍、期刊等文獻資料，加以分類、說明，並分析其資料特性，後加以整合。經過分析後，歸納統整，再分析事件在《研究方法與論文寫作》當中提到：

---

<sup>28</sup> 邱憶惠，1999，頁 113-127。

<sup>29</sup> 尚榮安譯，2001，頁 29。

文獻資料分析是經由「文獻資料」進行研究的方法…它可以幫助我們瞭解過去、重建過去、解釋現在即推測將來，而有助於研究的進行。…「文獻」一詞，原意指典籍與宿賢，今專指具有歷史價值的圖書文物資料，意指典籍與宿賢，今專指具有歷史價值的圖書文物資料，這說明文獻的基本內然是記錄過去歷史價值的知識。<sup>30</sup>

文獻資料來源，涵蓋層面非常廣，可以是聲音記錄、文字記錄等等，從蒐集來的資料中加以檢視、交互印證後，使研究者所要尋找的部分或檢索，其文獻資料中發現問題。

研究者試圖以跨界、舞蹈、傳統劇種、等文獻來探究其《四季明信片·春》，此外，將參考黃淨偉表演之影音內容、錄音錄影檔文獻等，配合文字記錄或節目冊做一客觀之研究探討。

### 三、 研究流程與架構

本論文研究流程與架構，透過文獻整理、影音資料、雜誌期刊、田野訪談調查，從中探討樂器四塊當代運用，本論文採質性研究，整個架構分為四大部分，第一部分以文獻探討為本研究主體，以跨界、跨領域，作為本研究之研究理論主要依據，第二部分已四塊傳統演出形式與當代演出形式做比較，將會舉例幾個較具有代表性臺灣傳統音樂團作比較依據，第三部分以其研究理論探討音樂視覺化、即興及舞蹈肢體等作品呈現面向，第四部份以四塊跨界形式演出與未來發展和建議呈現，藉由各種多面象探討與研究理論歸納出研究流程圖，能幫助研究者更了解過去的形式並讓研究者視野能更客觀的推測與建議未來之方向。綜合以上的研究方法，研究者的研究架構為：

---

<sup>30</sup> 葉志誠，葉立誠，2012，頁 138。

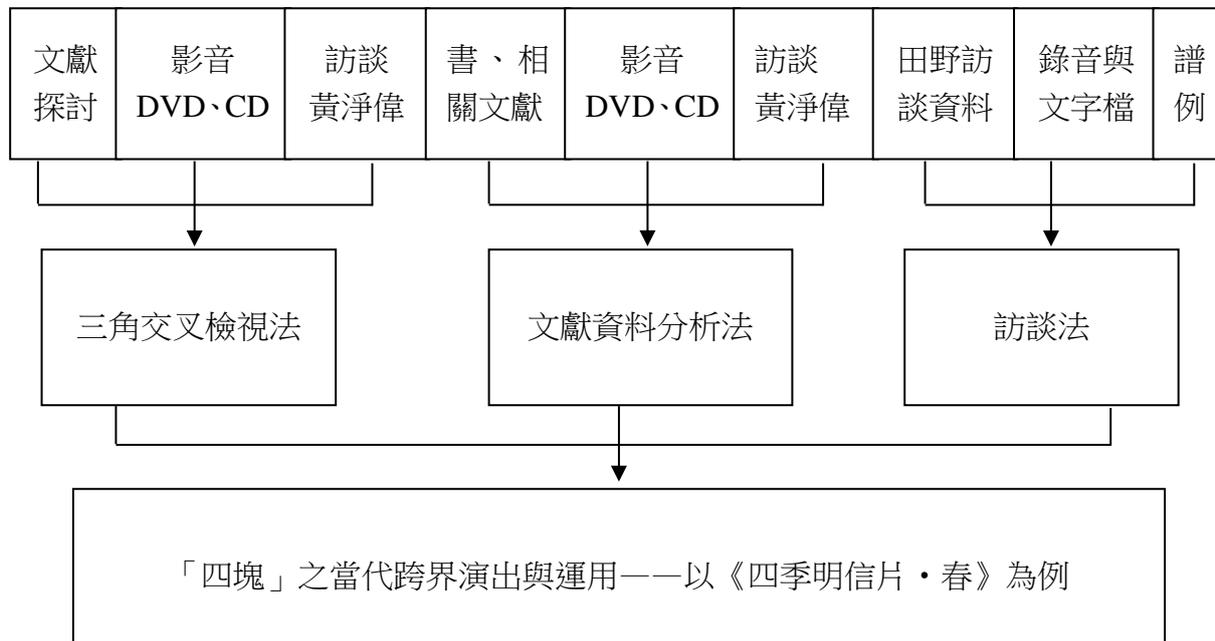


圖 1：研究架構

### 第三節 研究範圍與限制

#### 一、 研究範圍

談到跨界的手法，往往與它領域之元素做結合，有時是兩種的領域結合，有時是多種以上結合，甚至是五花八門、天馬行空的人、事、物媒材做結合，所觸及的範圍非常廣泛，限於研究者能力範圍與篇幅，在縮小與聚焦研究範圍，本研究聚焦在音樂與舞蹈結合《四季明信片·春》為例，探討《四季明信片·春》當代跨界的運用與過去傳統四塊用法之比較，將先從蒐集來的專書、期刊、影音、訪談、田調資料等作為研究方向，大致分為以下五類研究對象、研究內容、《四季明信片·春》的跨界特質、《四季明信片·春》的跨界特質、黃淨偉表演創作風格，以下為圖 1 本研究的研究流程圖。

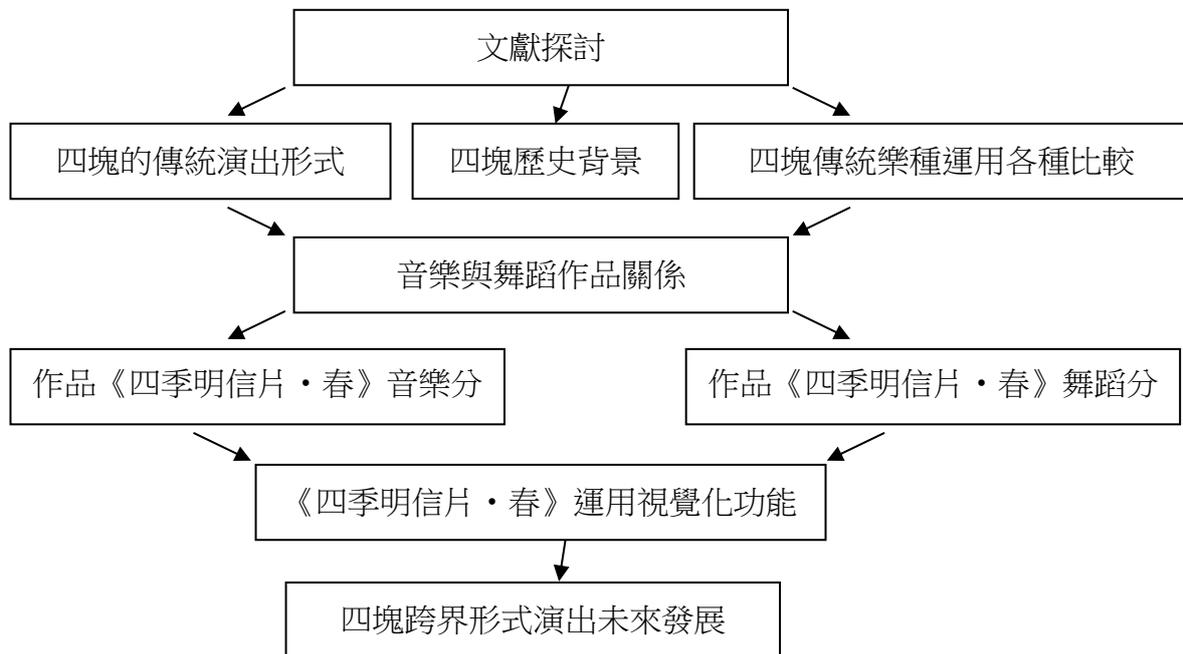


圖 2：研究流程圖

### (一) 研究對象

黃淨偉來自臺灣板橋，自幼習舞，後轉往研修中、西打擊樂，大學就學期間，主要以傳統打擊樂器為學習方向，並接觸多種民族特色的打擊樂器，其實蘊藏的卻是她對於藝術精準卻又不失細膩的熱烈情感與永無止境的完美追求。<sup>31</sup>擅長從東方到西方、自傳統到當代，透過純熟駕馭眾多各具特性的不同樂器，黃淨偉，修中、西打擊樂。TEDx Talks：「學生時代表現便相當活躍，十數年來歷任朱宗慶打擊樂團「躍動」團員、國立國家國樂團兼任、臺北市立國樂團兼任及漢唐樂府團員，走訪足跡遍及歐洲多國、美國、日本、俄羅斯、新加坡、中國等地。現為獨立演奏家」，並在多個院校擔任擊樂指導，期許展現出來的演奏特色呈現多元藝術風貌力，由於她的舞臺表演經驗豐富，殊為同輩中所僅見而早受各界高度肯定，。作曲家身兼演奏家的黃淨偉受東西方音樂之養成背景，在作品中時常融合東西方哲學思想於創作

<sup>31</sup> tedxccu <http://www.tedxccu.net/?p=1847>，擷取日期年 2017 年 5 月 1 日。

中，呈現多首中西音樂之跨文化作品。對傳承傳統國樂與轉變傳統樂器演奏有很大的突破演奏，近年來嘗試各種不同的跨界音樂展演，並積極與各個不同藝術家，跨界結合。因此，她的音樂藝術之創作，不像一般傳統概念中，只有組織一些音樂素材而已，她的音樂創作是廣的、開放的、自由的。黃淨偉也將自己的表演與生活經歷，投入在自身曲子中，賦予熱情與使命發揚跨界藝術，甚至將音樂帶入偏鄉，落實到臺灣各個角落，讓當地的學生能夠運用音樂互動方式瞭解樂器的運用，黃淨偉透過當地偏鄉的資源，演奏以竹子取材自然的竹子、樹果製成的打擊樂器，以互動方式帶領學子瞭解如何最簡單與自然的方式，在生活中尋找聲音與樂音，亦提升其藝術表演層次。黃淨偉想突破她個人認為四塊為長期伴奏型態，為四塊編寫曲子，有獨奏曲、合奏曲等，<sup>32</sup>研究者希望以其創作家兼編舞，藝術家黃淨偉的角度，訪談音樂本體於個案作品《四季明信片·春》中之功能，並希冀透過訪談，更瞭解音樂如何跟肢體中呈現融合。

## （二）研究內容

從蒐集國內外專書、碩博士論文、學術期刊、近年研討會內容、影音資料、評論報導、訪談資料，作為論文之研究架構。首先，理解樂器「四塊」歷史背景與脈絡，和演奏技法和過去四塊在各個演出樂種中演奏的特色，比較並歸納整理，探究樂器四塊運用與舞蹈的結合是否充分展現與運用，並以訪談法的方式，探究演奏者兼作曲家黃淨偉，創作曲目《四季明信片·春》，音樂舞蹈的跨領域、跨界運用與表現手法。

## （三）《四季明信片·春》的跨界特質

跨界就如同是在兩個或多個藝術間，取得平衡的過程，它需要融合兩種或兩種以上的不同媒材的力量，透過重新詮釋，融合改編者的觀點，讓原創與再創激盪交合，使舊有的藝術形式創作品充滿新的生命力。《四季明信片·春》是一部音樂結合舞蹈肢體的跨界製作，其中包含了服裝、燈光、樂器運用與編排，不同於一般傳

---

<sup>32</sup> TNN 編輯部 <https://tnntoday.com/>，擷取日期 2017 年 5 月 1 日。

統音樂，透過這樣多樣性的展演方式，替傳統樂器四塊注入了新穎的創意呈現，也使原本單純的節奏樂器，有了轉化後的意義再生產，礙於研究者能力限制，因此將《四季明信片·春》聚焦於在音樂的表演跨界呈現上，透過音樂分析研究、跨界創作手法整合的特質，反思音樂在跨界上的獨特樣貌。在樂器運用的狀態中，合成一有趣的整體。其中涉及了很多樂器學和樂器編制、音響效果、燈光等議題，具有相當大的討論空間，由於研究者能力限制，因此將《四季明信片·春》聚焦於在音樂的表演跨界呈現上，透過音樂分析研究、跨界創作手法整合的特質，反思在音樂在跨界上的獨特樣貌，本論文也期盼藉由《四季明信片·春》的音樂呈現，從聽覺與視覺部分，探索傳統樂器元素經改編方式與改編的創作思維，理解音樂創作的走向趨勢，以及製作過程中所遭遇上的困境與問題，和未來發展走向之可能。

#### （四）黃淨偉表演創作風格

黃淨偉的音樂創作多為跨界，且多具有優美動聽的旋律與節奏。研究者認為這與黃淨偉從小學習經歷有很大關係，她曾說：

我在創作學習過程中接觸到許多音樂和其他藝術例如舞蹈、戲劇…等，尤其加入漢唐樂府十幾年的經歷，在漢唐樂府的時期，時常出國演出表演，也在出國演出期間，看到很多厲害的藝術家，也跟他們接觸合作演出，也利用工作之餘聽了各種不同的音樂、看了很多看了很多不同的表演，包括外來與本地作品，演奏曲、戲曲、民間音樂、在地文化表演等，我很喜歡各種藝術，所以聽了很多不同種類的音樂，看了很多不一樣的動態表演，我一直不斷大量的吸收後，當在創作時有很多很棒素材，在我腦海中一直浮現出來。

由於黃淨偉在漢唐樂府的時期，大量吸收各個民族、各地方的音樂，因此她的作品，具有多元的呈現。在她做的每部作品，都可以發現很有意境，用亨的方式，可以表現出音樂的律動及音樂感知，當她在寫作時，黃淨偉認為旋律可以由，心裡

自然流動表達出來的，和聲及配器的音樂色彩可以從腦中自然浮現，黃淨偉認為，藝術的創作是需要不斷充實及成長的。

## 二、 研究限制

本研究均屬於質性研究，多以資料與音樂分析為主，本論文將研究範疇的時間界定在「當代」，雖然四塊在發展成為今日的面貌之前，必定經歷過一個長期的演變以及過程，因此對於四塊早期在各樂種的研究及瞭解當然是非常重要的，在本論文裡也會提到，並且也會比較過去四塊點演奏方式與運用，跟當代四塊的演奏方式與運用作比較，因此在此議題的概念下，將親自訪談創作者黃淨偉，透過黃淨偉的訪談，找尋跨界的內涵與挑戰，以取得的第一手資料，補充文獻資料中的不足，研究者以訪談法和書面方式，探究曲目《四季明信片·春》，由於此曲目是舞蹈與音樂的結合，研究者全力蒐集《四季明信片·春》演出場次的節目單、影音資料、海報、宣傳 DM 等資訊以進行分析，由於過去四塊的記譜法，並無特定，甚至沒有的，而當代的四塊記譜法，是由演奏家自行編的，研究者試圖先釐清整理，當代四塊記譜法，並分析音樂內容，音樂詮釋，舞蹈方面已演奏家以肢體即興為主，研究者需透過訪談法，瞭解舞蹈和音樂結合的跨界特質，研究者也會訪談，壯三新涼樂團團員，林景德、陳漢文先生〈打四塊的演奏家〉，壯三新涼樂團是目前臺灣僅存運用四塊後場伴奏，老歌仔戲的樂團。

## 第二章 文獻探討

透過文獻探討，研究者回顧過去與某主題相關之重要發現、理論與方法，藉以形成較新研究或討論的架構基礎。文獻探討來源將從相關的碩博士論文、報章期刊與專書上蒐集資料，分成四個小節，第一節為名詞釋義，探討現代音樂的文脈背景與特色與即興演出和編創舞蹈的概念，第二節是「南管音樂」、「車鼓陣」與「歌仔戲」中四塊之表演形式，了解四塊在各樂種中扮演的角色重要性與特色，並在各個傳統樂種中四塊呈現上的方式做初步的交互討論，第三節著重在解釋與探討「音樂視覺化」、「鑼鼓經」，第四節探討四塊的演奏發展、脈絡、技巧、背景、呈現為何？

### 第一節 名詞釋義

#### 一、 現代音樂的節奏

現代音樂（modern music）又可稱為二十世紀音樂與過去的音樂型態截然不同，觀念上改變了音樂很多的可能性，現代音樂走向調性瓦解（the dissolution of tonality），是歷史一大的轉變，更多元化的改變，而且是豐富的、複雜的。音樂在二十世紀有改變許多的原則，<sup>33</sup>跳脫傳統作品的音樂形式：創新的和聲、十二音列等出現；有調性或無調性音樂出現。現代音樂從風格與美學的觀點來看，很難找到一個確切的分隔點，二十世紀的現代音樂至今無法完全定位，目前處於發展的階段。最重要的是，無論現代音樂發展至今的技法，風格上多有創新與前衛，因為現代藝術仍然是由人所創，為人而的創作的「人為藝術」。<sup>34</sup>內容包含：

##### （一）調性瓦解

作曲家擺脫過去傳統的和聲原則，使用「無調性音樂」（Atonal music）、「多調性音樂」（Polygonal music）、「機率音樂」，創新的作曲手法，開啟了二十世紀音樂

---

<sup>33</sup> 邵惠君，2013，頁 18。

<sup>34</sup> 劉志明，2004，頁 350。

的新面貌，代表人物有美國作曲家，約翰·凱吉(John Milton Cage Jr.，1912—1992)等<sup>35</sup>。

## (二) 節奏制度的改變

自二十世紀以來，在現代音樂創作中，對於尋求「節奏」語言創新的思維和表現已經，逐漸演變成，一種自然的態勢與隨興，常運用複雜且不規則的節奏，增加樂曲的變化。其中主要思考重點點之一，就是力圖擺脫傳統觀念中規中矩的節奏，和有均分節拍特性的節奏律動特色，儘量避免使節拍重音週期性的循環和有規律化的，節奏形式出現。打破傳統的格局、傾向開放意識的節奏。<sup>36</sup>

有均分節拍特性的節奏律動特色，與節奏組合由節拍的強弱規律決定相比，二十世紀音樂節奏從小節線的束縛中解放出來，擺脫重音的二、三拍組合的規律性重復，擺脫和弦變換有規律的落在強拍上的現象，從確立起一種規則的節奏型後換用不規則的節奏型，然後又不時地回到規則的節奏型來判定小節線，到完全遵從數理邏輯規劃節奏而徹底打破小節的概念。<sup>37</sup>

## 二、 即興的表演

即興的表演指在演奏音樂同時亦即時參與創作。演奏者可以依據或沒有依據樂譜，在演奏的同時加入自己的創意，或透過聆聽其它演奏者即時作出回應，即興是創造與表演、靈感與技術的結合。自有音樂以來，許多音樂風格都帶有即興的成份。即興演奏和視譜演奏是兩種不同的技能，兩者都需要通過長期練習才能夠熟練。在有些音樂風格中，如十九至二十世紀的古典音樂，以視譜演奏的技能為主，而在其它一些音樂風格，如爵士樂，即興演奏則是很重要的元素，藝術的即興表現似乎有許多特色，有些人認為，即興是高度藝術的：發明，轉變，表現自由，自發性和創造力。而且，即興演出活動已經在廣泛的藝術實踐中，得到了明確的突出表現。

---

<sup>35</sup> 柯志欣，2008，頁 153。

<sup>36</sup> 關渡音樂學刊，2006，頁 3。

<sup>37</sup> 陳靜儀，2013，頁 40。

### 三、 編創舞蹈

編創舞蹈 (choreography, 簡稱編舞)<sup>38</sup>一詞,《牛津英語字典》提供兩種解釋:一個簡單到令人信以為真的解釋,表示編舞就是「跳舞的藝術」;其二、是一種已經荒廢的用法,指「在紙上書寫舞蹈的藝術」。根據第一種解釋,舞蹈的所有面項都包含在編舞裡,從教人跳舞的過程、學舞的行為、舞蹈的演出、甚至創造一支舞的勞力付出,「即興」和「接觸即興」也是現代舞不可欠缺的環節。即興 (improvisation) 如文所說就是「即時興起」,沒有經過刻意編排、隨心所欲地跳出動作、憑感覺帶動身體及舞蹈動作。它注重於勘察動作與表演的關係,通過隨意的創作而促進個人在舞蹈方面的自我成長。

## 第二節 鑼鼓經

「鑼鼓經」。鑼鼓經,又稱鑼鼓點、鼓幫或鼓關等,民間傳統音樂演奏,有些樂種有既定的旋律結構,但演奏者有時會依著演奏者個人的藝術經驗與專業,而自由加花、即興並無固定譜式,所以在傳統戲曲中,傳統文武場的演奏家們會依賴累積多年的演奏經驗而呈現出璀璨的音樂。

因過去有些傳統演奏沒有樂譜,均仰賴口耳傳遞、口傳心授,來教學與演出等來傳遞,鑼鼓經是一種中國打擊樂器合奏的狀聲詞,鑼鼓經的寫法編曲和音色的表達,會依造不同演奏作品呈現而有所不同。

鑼鼓經是傳統音樂種中,流傳很廣的傳統樂譜音樂術語,鑼鼓經大部分為舞臺氣氛營造所創造的,鑼鼓經若是要一一歸類似乎有些困難,在長期的歷史發展過程中,中國傳統音樂的傳承方式,大都以口傳心授為主。<sup>39</sup>中國民間打擊樂或戲曲的樂師,將各種鑼鼓點按造,其實際音響與節奏口頭背誦,稱為鑼鼓經,每個樂種的鑼鼓經或是各個大師自訂的鑼鼓經,沒有固定,但有相似的地方,例如在京劇裡的鑼鼓經,也能烘托人物情緒表達劇中或是人物自報姓名或介紹時,所用的專用鑼鼓經,因劇中人物的身分不同,

---

<sup>38</sup> 國立臺北藝術大學藝術評論第十八期刊,2006,頁2。

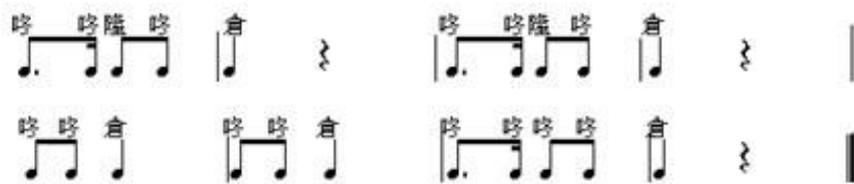
<sup>39</sup> 同上註

會有不同的表現方式。或是轉換場次從鑼鼓經中也能發現，布袋戲也有使用鑼鼓經，布袋戲武場所使用的鼓、鑼、鈔等樂器，都有不同形式的音行式會義的字號作表記，把鑼鼓經的音響、節奏、組合形式、譜式結構以樂譜的形式記錄下來，便成為鑼鼓譜鑼鼓經，表下為研究者鑼鼓經概述簡要說明。<sup>40</sup>

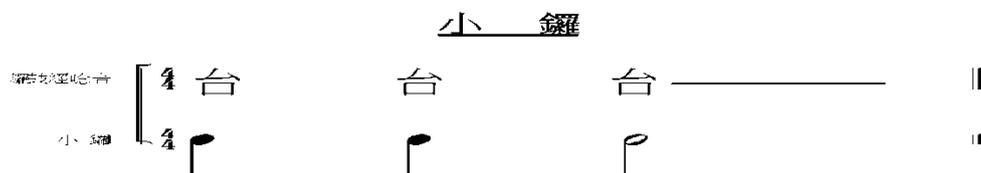
表 3：鑼鼓經屬性說明<sup>41</sup>

序號	類別	屬性說明
一	氣氛之烘托	運用鑼鼓的變化來營造不同劇碼所需要的烘托氣氛。
二	幕間之提示	演員必須，熟記鑼鼓點，以不同的力度、速度、音色之變化來提示舞臺幕間之各種氣氛及其銜接與角色之轉換。
三	人物身段之強調	選擇節奏性強烈的鑼鼓點強調梨園戲中重要人物。
四	介紹人物	每個人物出場時會有不同擊鼓方式襯托。
五	傳授教學	古人傳遞音樂教學，記譜時使用。
六	表情符號	標示聲音特色及記譜法

譜 1：鑼鼓經譜



譜 2：小鑼的鑼鼓經譜



<sup>40</sup> 黃淨偉，2012，頁 31。

<sup>41</sup> 研究生自製表格。

以上譜，譜 1 為鑼鼓經打擊譜，字〈第一行、第三行〉分別有咚、隆、倉<sup>42</sup>譜鑼鼓經打擊譜，譜 3 是小鑼鑼鼓經譜片段，〈第一行、是鑼鼓經臺，第二行換成西洋音樂的節奏四分音符記號〉，任何的記譜方式，除了記錄音樂特點以及音樂表現的術語之外，目的是達到音樂訊息的儲存。在《四季明信片·春》一曲中，作曲家運用現有的鑼鼓點結構，加上長期演奏獲得的創新演奏手法，編創而成。在研究者採譜的過程當中，黃淨偉表示並不刻意將每個音、每個表情記號甚至是演奏手法、演奏技巧以及四塊炫技的運用方式一一記錄在曲譜上，她認為，若要從上一代的特有思想、特有價值、行為以及在音樂的演奏技巧、詮釋方式、表演風格傳遞給其他演奏者，最好的方式莫過於口傳心授了。

43

表 4：為鑼鼓經常用聲字<sup>44</sup>

國戲的武揚打擊樂，有一百多種鑼鼓經，大部分歸類以下幾種

鑼鼓經	樂器	說明
倉、匡	大鑼	大鑼獨奏，或大鑼、小鑼、鈸齊奏的記號。
頃或匡	大鑼	大鑼獨奏弱音記號，或大鑼、小鑼、鈸齊奏弱音記號。
臺	小鑼	小鑼獨奏。
另	小鑼	小鑼弱音。
匝	小鑼	小鑼悶音，或作鈸，小鑼、大鑼合奏的悶音。
七	鈸	鈸獨奏，或鈸與小鑼齊奏。
才	鈸	小鈸與小鑼齊奏。
朴	鈸	鈸悶音。
札或衣	板	板獨奏。
搭	鈸	鼓單簽。

<sup>42</sup> 柯大宜電子報，擷取日期：2017 年 3 月 6 日。

<sup>43</sup> 黃淨偉，2012，頁 30。

<sup>44</sup> 費嘯天，1980，頁 15。

哆	鈸	鼓單簽弱音。
崩或八	鈸	鼓雙簽同時打。
八搭	鈸	鼓雙簽先後打。
都兒	鈸	鼓簽輪奏，時間長的叫「撕邊」；時間短的叫「攢兒」。
隆冬	鈸	鼓單簽輕打兩擊。
羅	鈸	鼓單簽小滾奏。
乙	鈸	「乙」在念法裏，並作休止符和切分音用。

### 第三節 音樂視覺化

音樂視覺化，英文為（Music Visualization 或 Musicvisualization）首先提出「音樂視覺化」之舞蹈家，為美國舞蹈家美國現代舞蹈家 Ruth St. Denis（1879-1968）提出，所謂的「音樂視覺化」（music-visualization），創始人露絲·聖·丹尼斯（Ruth St. Denis）曾這樣表示：

音樂視覺化的單純形式，即是將一步音樂作品的節奏、旋律與和聲結構科學地轉換或翻譯成身體動作，而不試圖以任何方法解釋或揭示舞蹈家感悟出的任何內在意涵。<sup>45</sup>

露絲·聖·丹尼斯，也進一步解釋「音樂視覺化」即是：「透過姿勢、節奏、力度與織體等元素直譯樂譜，讓音樂與舞蹈表面上相互映照的編舞方式」，定義所強調的是，舞蹈的動作與音樂的內部結構（包括：旋律、節奏、和聲等）的之間的相互關係，<sup>46</sup>露絲·聖·丹尼斯也受到瑞士音樂家的影響，運用瑞士音樂教育家 Emile Jaques-Dalcroze（Emil Jacques Dalcroze,1845-1950）的音樂教學理論，發展出一套名為「音樂視覺化」

<sup>45</sup> 轉引自：江品誼，2005，頁 43。

<sup>46</sup> 李佳霖，2016，頁 21。

的現代舞編舞理論與手法。<sup>47</sup>為學生所開創之肢體動作「韻律體操」(Gymnastique Rythmique)以及法國聲樂家法蘭瓦·德沙特(Delsarte, Francois, 1811-1871)所創造之演員表現手法「肢體教學法」(Delsarte Method)之影響,看見了音樂與肢體間的關係。

48

有些藝術家針對「音樂視覺化」也做出以定義 Gunther Schuller:「(音樂視覺化是)舞蹈與音樂並行。舞蹈將音樂轉譯為肢體運動」。彭超:「音樂視覺化為音樂提共了一個全新的演藝形式和體驗途徑,使音樂在可聽性的基礎上增加了可看性,提高了音樂體驗和演繹的效果」。<sup>49</sup>

「音樂視覺化」是現代舞早期的一種編舞理論與手法,舞者解析音樂並對應用在舞蹈關係上,主要透過肢體動態的方式,將抽象的音樂作品轉譯、呈現為視覺藝術。舉凡音樂中各種元素與層次,如旋律、節奏、律動、句法、和聲、和弦與對位等,皆成為舞者於舞蹈作品中空間位移與造型之靈感或素材。強調音樂與舞蹈領域相互緊密合作關係的編舞手法,此舞蹈創作手法仍影響現代舞的發展,運用音樂視覺化的手法,創作者不僅能,瞭解音樂轉化成視覺的可能性與方式,並建立一套新的創作方法,同時由這些創作過程,發掘出表現音樂的新技法與新的表演型態,音樂視覺化,逐漸形成了一種新的表演,發展趨勢,觀眾也能同時一次享受兩種或是多種感覺體驗。

---

<sup>47</sup> 江品誼, 2005, 頁 43。

<sup>48</sup> 平珩, 1997, 頁 60。

<sup>49</sup> 彭超, 2008, 頁 121。



### 第三章 四塊發展初探

#### 第一節 四塊的演奏發展脈絡

##### 一、 四塊

###### (一) 四塊演奏方式

四塊又稱四寶，竹製，其音質具有良好的融合性，可以和金屬或木質的打擊樂器同時演奏，四塊具有豐富的打法及變化及獨特的演奏方式。四塊竹片製作而成。

「四塊」的不同材質不同，會影響音色變化所產生的效果也不一樣，因為每雙四塊大小、材質、製作方法不太一樣，在每一塊竹片的兩端必須要有竹節。製作「四塊」的一個重要環節，是必須把竹片裡面所含的水分充分烘乾，民間常用沙炒或油炸的辦法來達到上述的目的。由炸過的四塊聲音打出來較大聲，也比較輕脆，沒經過由炸過的處理的四塊，聲音較柔和沉穩，各有特色，四塊的演奏方法和琵琶指法基本相同，但可以略為加花，在演奏曲子，大部分會在每個樂句中加入花，加花的重點是去連接及突顯主要的音，去延續它們的聲響，藉由加花的切入，更能強化主要的音形。由於加花的節奏和其它旋律線節奏並沒有阻礙，所以在切入時不會有衝突，反而，能夠讓樂句更為有彈性，而加花也能夠用於轉化情緒上。演奏時左右手各執兩塊，可兩手互擊，也可同一手兩塊相擊，敲擊的位置有多種變化，演奏者可靈活應用。「四塊」最有特色的演奏是「震」，它是利用大臂的力量帶動手腕將「四塊」搖動，產生細密而均勻的連續敲擊聲音，並做到強弱變化自如，在琵琶「撚指」（滾奏）時，「四寶」用「震」和之。四塊可以在南管音樂、車鼓陣<sup>50</sup>、歌仔戲<sup>51</sup>中發現，以下表 7 為研究者收集四種四塊的比較，每雙四塊有個其特色。

---

<sup>50</sup> 薛宗明，2003，頁 351。

<sup>51</sup> 薛宗明，2003，頁 351。

表 5：四塊比較<sup>52</sup>

樂器 四塊	 53	 54		 55
加工	無 聲音較原始單純	無 聲音較原始單純	有上油和油炸過，較易保存，表面也較油亮	有上油，運用沙拉油炸，重複炸到聲音響亮
體型	較短	較短	較長	有長有短
用途	歌仔戲、車鼓陣居多	南管音樂居多	南管音樂居多	老歌仔戲運用

## （二）四塊演奏及轉型運用

近年來運用四塊演奏方式大部分都是兩人以上的演出形態，2013 年演奏家黃淨偉試圖改變四塊的演奏形式，由一個人單獨演奏又跳舞形式呈現，由此可知，四塊雖然是單純的沒有音高的節奏樂器，但演奏形式可以多元化呈現。

 表 6：四塊演奏形式<sup>56</sup>

	演出年份	演出型態	四塊演出運用	表演人數	演出者
1	2015	南管傳統音樂傳習 結業成果表演	伴奏	4	社區活動發表
2	2015	北投月琴民謠季	樂器與歌演奏	4	旭陽民俗車鼓劇團

<sup>52</sup> 研究者自製表格。

<sup>53</sup> 樂器由林珀姬老師提供，給研究者自行拍攝，拍攝日期：2017 年 4 月 6 日。

<sup>54</sup> 同上註。

<sup>55</sup> 樂器由壯三新涼樂團提供，給研究者自行拍攝，拍攝日期：2017 年 5 月 5 日。

<sup>56</sup> 研究者自製表格。

3	2014	音樂混搭合奏	音樂跨界	4	臺灣竹樂團
4	2013	竹舞表演	音樂舞蹈跨界	1	黃淨偉
5	2013	車鼓陣表演	戲劇與音樂演奏	4	旭陽民俗車鼓劇團
6	2010	西漢舞蹈-四塊舞	音樂舞蹈戲劇跨界	10	漢唐樂府
7	2010	艷歌行—梨園樂舞	伴奏	6	漢唐樂府

由上述表 8 可知，大部分四塊的演奏行式，都作為節奏的形式演出，而且大多都是，兩人以上的演出形式，只有 2013 年，演奏家黃淨偉，一個人表演音樂兼舞蹈形式演出，在四塊演奏過程中，大部分都會提到演奏的技法，由於四塊演出中大部分是沒有譜的，因為四塊演奏，大部分都作為陪襯來演出，較容易被忽略，但可以在某些樂種發現四塊的足跡，如以下學者在書中描述。林珀姬臺北大學中文學報《古樸清韻——臺灣的南管音樂》文中提到在南管音樂中體現。

下四管為小樣的打擊樂器：響盞、雙鐘、叫鑼、四塊等，作為十音演奏時，則再加一支噯子。小樂器的演奏以「金木相剋」的原理行之，叫鑼中的木魚、四塊與拍板，皆屬木。四塊與拍板，皆屬木，在拍位上打擊；響盞與雙鐘屬金，必須避開拍位而敲擊；四塊與響盞尚依琵琶骨敲擊節奏。<sup>57</sup>

上述可知，南管音樂可以發現四塊，四塊，與響盞、雙鐘、叫鑼作為南管音樂中的一樣伴奏樂器。呂旭華《臺南市車鼓表演及其音樂之研究—以「土安宮竹馬陣」與「慶善宮牛犁歌陣」為範圍》文中提到

車鼓陣多在迎神賽會或嘉惠節慶演出時演出，可在賽會之露天野臺或廣場空地搬演，演員以小丑或小旦為主小丑通常鼻端塗白粉，另外也在臉上點痣，身穿

<sup>57</sup> 林珀姬，2008，頁 309。

黑衣，腰圍白裙，頭戴圓帽，腳穿布鞋，手持四塊竹片。<sup>58</sup>

由上述得知，樂器四塊雖然大部分是陪襯樂器，沒有音高，但是在車鼓陣表演中，可以看到四塊的足跡，樂器四塊不只能運用在音樂上，也能運用在傳統戲上面，作為腳色中一樣道具。臺灣民俗文化研究室官網陳述

本地歌仔的伴奏樂器，文場有殼仔弦、大管弦、月琴、笛子等，稱為「四管」，武場則使用四寶、五子仔、乃哈喀仔三種打擊樂器。其中殼仔弦稱為頭手弦是樂隊的領奏；大管弦是「二手弦」；月琴則俗稱為「乞食琴仔」。五子仔是拍板的一種，以四塊木片串成，演奏時拍打手掌或大腿，用以打拍子控制節奏；四寶俗稱四塊仔，以四塊竹片製成，伴奏時雙手各握兩片，以握住手掌或晃動手腕使竹片互擊發出聲音。<sup>59</sup>

由上述，四塊運用在本地歌仔的武場音樂中，和五子仔、乃哈喀仔為武場中打擊樂器，在臺灣音樂辭典書中也提到：「武場部分有五子仔(拍板)，乃哈喀仔(叫鑼)、四塊仔(四寶)為主。舞臺動作與車鼓小戲頗接近，這是歌仔戲的原始形態。宜蘭人稱這種起源於地方的新興劇種為『本地歌仔』。」<sup>60</sup>

### (三) 四塊記譜法

「四塊」的特色在於有特色的演奏技法的變化以及具音色豐富傳統音樂的學習與傳承，大部分是口傳心授，沒有譜記載，如果以西方的角度看，四塊沒有自己的譜，從南管音樂看四塊，四塊是看琵琶的譜，研究者訪問黃淨偉時，也是邊打邊告訴研究者名稱，而在稍微再譜上做記號，從訪談中也發現，打法跟南管音樂四塊打法有些相似，特別要注意的事，在南管音樂中，四塊聽琵琶捻聲時，利用手的腕力

---

<sup>58</sup> 呂旭華，2014，頁 11。

<sup>59</sup> 臺灣民俗文化研究室官網 [http://www.folktw.com.tw/drama\\_view.php?info=71](http://www.folktw.com.tw/drama_view.php?info=71)，擷取日期 2017 年 5 月 5 日。

<sup>60</sup> 薛宗明，2003，頁 351。

的快速震動出聲相呼應，拍位時左右手必須同時兩片互擊，餘則隨琵琶節奏音形，雙手互擊出聲。

表 7：黃淨偉《四季明信片·春》四塊記譜法<sup>61</sup>

編號	指法名稱	符號	演奏方式
1.	掃	掃	右手四塊向上，要碰到左手四塊上方。
2.	刮	刮	右手四塊向下，要碰到左手四塊上方。
3.	震	震	四塊靠手部肌肉，震動。
4.	搖	搖	四塊靠手搖晃，四塊互相捧撞。
5.	迴	迴	右手四塊上方打左手四塊上方。
6.	1	1	右手四塊打左手四塊上方。
7.	2	2	右手四塊打左手四塊下方。
8.	3	3	左手四塊打右手四塊上方。
9	雙	雙	兩手四塊，一起打。
10.	刮骨	刮骨	用一雙四塊，刮另一手的骨頭。
11.	交錯	交錯	雙手四塊互打在上方。
12.	合	合	左右手四塊，上下碰撞
13.	敲	敲	左右手四塊的斜邊，上敲

#### (四)《四季明信片·春》使用之打擊樂器探討

依照現代國樂團中所使用之打擊樂器分類，依照學者陳如祁，之說法將它分為五類—「鼓」、「鑼」、「鈸」、「板」、「其他」，例如表 8。

<sup>61</sup> 研究生自製表格。

表 8：打擊樂器分類法<sup>62</sup>

打擊樂器種類	打擊樂器名稱
鼓	大鼓（大堂鼓）、堂鼓（小鼓）、缸鼓（花盆鼓）、定音鼓、排鼓、板鼓、鈴鼓（錢鼓）、手鼓、大軍鼓、小軍鼓。
鑼	大鑼、包鑼（凸鑼）、風鑼、京鑼（文、武）、小鑼、雲鑼（12~37 面）、鈸鑼、十面鑼。
鈸	大獅鈸、京鈸（小鈸）、吊鈸、大軍鈸。
板	木魚（大、中、小）、梆子（北、南→卜魚）、拍板、蓮花板、冊板。
其他	磬、串鈴、馬鈴、碰鈴、串鐘、三角鐵、彈簧盒（彈弓盒）、鋼片琮、小鐵琮、木琮、管鐘。

除了演奏素材之外，演奏每個樂器，因為敲打樂器的不同位置，也會使樂器發出不同的音色與聲響，以大鼓為例，一般而言，鼓皮的中心到鼓框間一半左右的距離，中間是共鳴聲是最大聲的位置，能發出低沉渾厚的音色，鼓的中央發出的聲音，也能發出小的聲音使聲音延續鼓的中央也是一般演奏大鼓時，最常用到的地方相對而言，共鳴較少是靠近鼓框的位置，則會產生較多的泛音，音高相對較高，音色偏乾也較薄。《四季明信片·春》使用之打擊樂器用了很多不同的中西樂器結合，也便使用了樂器不同位置的結構特色，來做音色的變化，由於樂曲每個樂段間，各種樂器間相互銜接組合而成，使得每個樂器的音色能有獨特呈現方式，音樂隨著樂曲時間的走向而不斷出現新的音響，變化出不同的音響組合。

《四季明信片·春》包含五大類，除了主奏樂器四塊，其他沙鏈、大軍鼓、之外還加梆子、低鑼、conga、四雙伴奏四塊，使用的打擊樂器配器也很重要。黃淨偉描述：「音樂設計還加上舞蹈，要在兩個藝術跨界中取得平衡並還要，襯托某段四塊獨奏的部分。在作品設定中應用的，每一樣樂器都有它的重要性，因為打擊樂器排鼓、大軍鼓的色彩聲響特別大，演奏時是否能呈現出樂曲所要的力度和節奏，這些都很重要。」大軍鼓

<sup>62</sup> 陳如祁，2000，頁 164。

(Bass Drum)：強重音的節奏，音色鮮明強烈，在樂曲高潮時，增加聲響厚度及氣勢壯大的效果，滾奏時有醞釀氣氛之感，利用大鼓鼓心、鼓框、等音色變化，以及力度、重音、強弱等的表現，再加入排鼓等打擊樂器配合，使樂曲增添熱烈的氣氛。<sup>63</sup>木魚：在快板時，與旋律作節奏的配合與音樂的穩定，有時表現輕快活潑的感覺，也能增加樂曲俏皮的趣味。慢板、塊版或散板時，表現穩定或是神秘的色彩。沙鐮：音量聲非常細緻，沙沙的聲音增加音樂色彩，與旋律作節奏的配合，使樂曲表現輕快活潑的感覺。排鼓：特色在於樂曲中經常演奏慢起漸快或快起漸慢的自由速度，排鼓具有音高的特性，及鼓類聲響的震撼效果，在樂段終能盡情發揮炫技的演奏技巧聲音時而大聲時而小聲，當音樂節奏是很快時，能當過門把樂曲帶到一個新的呈面。

## 第二節 「南管音樂」、「車鼓陣」與「歌仔戲」中四塊之表演形式

四塊的表演形式非常多樣化，其演奏上在各個樂種中，各有特色，藉由移動的速度和手部的力度的不同來改變打法特色，算是傳統樂種中一項獨特的打擊樂器。

### 一、南管音樂

南北管音樂是臺灣民俗音樂，豐富項目之一，南管音樂悠揚柔順、清雅高尚，南管音樂源自於古老的宮廷燕樂，與民間音樂融合的特色，也受到宋詞、元曲、明清戲曲、宗教音樂的影，<sup>64</sup>發源地則是福建的泉州，繼而盛形於廈門、漳州、新加坡和馬來西亞等等。<sup>65</sup>而現在成為民間，自娛性、民間性的音樂。南管音樂到底有多古老，目前學界仍無法確定南管產生的年代，不過在閩南人聚居的地方，一年四季都能夠聽到南音，並且隨著閩南移民者流傳到臺灣、新加坡集其他東南亞諸國，形成一個南音文化圈。南管「和」的美學觀，強調四種樂器與唱曲聲音之融合，五個人之間默契夠了，簫絃入瑟聲，

---

<sup>63</sup> 林雅雪，2011，頁 38。

<sup>64</sup> 簡上仁，1998，頁 48。

<sup>65</sup> 林珀姬，2008，頁 299。

與曲聲相合，五種聲音會交融渾然一體，就像一個同心圓，任何一外來的聲響都不易融入其中。<sup>66</sup>南管音樂，南管為中國最古老的樂種之一，因樂器編制及樂理與漢唐大曲甚為相似，而被喻為中國音樂的活化石。<sup>67</sup>臺灣稱的南管，指的是源自於福建的泉州地方音樂，在泉、廈地方，稱為「南音」，東南亞地區則稱「南樂」，另也有稱「絃管」、「郎君樂」、「南樂」等……，原屬閩南民間音樂的一環，是隨著泉廈移民，傳播於臺灣，就西樂的角度看，南管音樂自然以音樂為主體，但南管音樂中的指套、套曲、散曲等，都帶有歌詞，南管稱為「曲詩」，曲詩決定曲的內容，及感情的表現方式，因此，曲詩唱唸的正誤與音樂的表現就有密切關係，傳統的南管音樂會演出程序，為「奏指」、「唱曲」、「宿譜」。

臺灣的南管，在流傳的過程中，目前大概有兩種可以看到曲譜與曲詩：一是手抄本，二是正式出版本。先不談曲譜，只看曲詩，不管屬於何者，曲詩的正誤與否，決定於三個因素：一是師承，二是所據版本或手抄本，三是傳承者或學習者的文學、文字修養。由於這些因素，南管傳唱幾百年來，在世人面前的曲詩，便呈現多變的風貌。唱曲者執拍板居其中，其左邊為簫與二絃，右邊為琵琶與三絃；琵琶為萬軍主帥，而簫則為先行軍帶路者，左右兩邊的樂聲為陰陽，陰陽互補，傳統五行、陰陽的概念，在南管音樂中體現。下四管為小樣的打擊樂器：響盞、雙鐘（雙音、撩鐘）、叫鑼（鮫叫）、四塊（四寶）等，作為十音演奏時，則再加一支噯子。小樂器的演奏以「金木相剋」的原理行之，叫鑼中的木魚、四塊與拍板，皆屬木，在拍位上打擊；響盞與雙鐘屬金，必須避開拍位而敲擊；四塊與響盞均須依琵琶指法彈奏敲擊節奏，但響盞屬金，必須避開拍位，四塊屬木，則須在拍位上互擊，並與拍板同時出聲，叫鑼中的小鑼則作「插縫(thap4 phang5)」演奏，基本上是打在後半拍「插縫」。原理相當簡單，巧妙則各自不同，視個人創意發揮。<sup>68</sup>

中國傳統的記譜法叫做工尺譜，但南管的符號與傳統工尺譜稍微不同，南管的記譜採直排式，由右至左，每排三行，譜法中包括：

---

<sup>66</sup> 林珀姬，2008，頁 311。

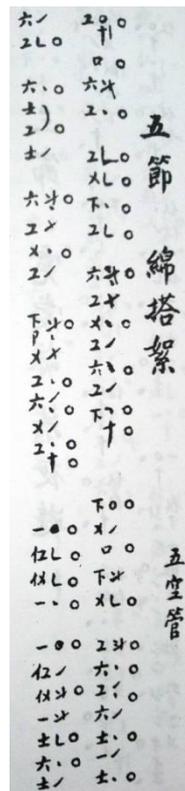
<sup>67</sup> 臺北藝術大學傳音系官網 <http://trd-music.tnua.edu.tw/ch/intro/c.html>。擷取日期 2017 年 3 月 8 日。

<sup>68</sup> 林珀姬，2008，頁 311。

1. 拍板，即撩拍，以拍板按撩擊板，以定樂曲之緩急。——右行，記譜方式「拍」記為「○」，「撩」記為「、」
2. 指法，為琵琶指法，包括節奏音型，即音的長短。——中行（圖 2）為綿搭絮為南管的入門譜，從這首譜裡可以學到南管工尺譜的基本，包括拍、音符及琵琶指法。
3. 音符，為工尺譜，用「× 工 六 土 一」五個基本記號，旁邊有加「亻」，高八度。——左行譜前又有「滾門」、「曲牌」、「管門」，前二者決定一曲的旋律形式，管門決定它的調性、調高（圖 3）。<sup>69</sup>

南管的調性，分別稱五空管，四空管，五六四大管，倍思管，相較於西洋的（G 調）、（F 調）、（C 調）、（D 調），詳見表格 3

譜 3：此曲目為綿搭絮<sup>70</sup>



<sup>69</sup> 施炳華，1988，頁 25。

<sup>70</sup> 劉鴻溝，1982，頁 125。

南管的音符與傳統的工尺譜稍微不同，南管採用傳統的五聲音階固定調記譜法，中音的五個基本音：乂、工、六、士、一，相當於西樂中央 C、D、E、G、A

譜 4：圖為工尺譜音階舉例



譜 5：綿搭絮翻譯成五線譜

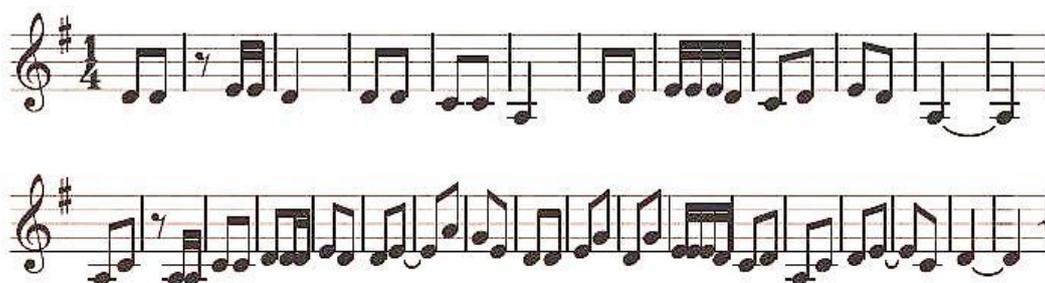


表 9：南管音樂四個管門的五音排列<sup>71</sup>

管門 \ 譜字	工	六	士	一	乂
	簡譜（固定音高）	簡譜（固定音高）	簡譜（固定音高）	簡譜（固定音高）	簡譜（固定音高）
倍士管	1 (d)	2 (e)	3 (#f)	5 (a)	6 (b)
五空管	5 (d)	6 (e)	1 (g)	2 (a)	3 (b)
五六四 儀管	2 (d)	3 (e)	5 (g)	6 (a)	1 (c)
四空管	6 (d)	1 (f)	2 (g)	3 (a)	5 (c)

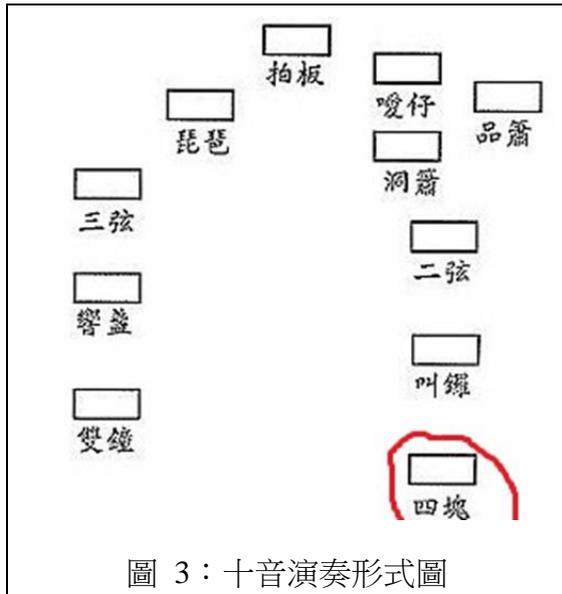
<sup>71</sup> 林珀姬，2015，頁 141。

指法為琵琶彈奏的指法，用記號表示彈奏法，這一象徵符號除了代表彈法，並且代表音符的節奏，使南管音樂節奏分明。四塊逢拍位雙手握重擊，其餘則按照琵琶指法敲擊。

表 10：琵琶指法<sup>72</sup>

指法名稱	符號	演奏方式
全攆	○	每一指法之開始，常有此「全攆」；攆後均須接一「點」，名曰「壓攆」。
雙攆	8	即兩「搶攆」所組成，人名「炭攆」。
點攆	◎	與「雙攆」略同，稚開始一「點」須分清。
加落	)	即「掄指」，由無名指起，依次接替掄下，再用拇指挑起；掄後更須一「點」。
點挑	ㄣ	已指彈落，拇指挑起。
去倒	ㄣ	與「點挑」同，惟發音似相連。
慢點	●	用已指蓄勢彈下，時間與「去倒」同。
慢挑	ㄣ	用拇指慢慢挑起，時間與「慢點」同。
分指	ㄣ	即「慢點」與「慢挑」所組成。
行指	ㄣ	即兩「點挑」或數「點挑」所組成，發音須短促分明。
採指	ㄣ	即急「行指」，亦曰「顛採」，時間只有「行指」之半。
攆挑	○	與「點挑」同，即在「挑」前冠一「全攆」。
甲線	十	用拇指壓下成音，用於配低音者。

<sup>72</sup> 劉鴻溝，1980，頁 28。



近年來受到多方面影響例：票房壓力、演出型態的改變、舞臺的展演場地等，南管音樂慢慢的轉變為商業性和宗廟祭祀的演奏形態，或是以自餘性和業餘性的團體中存在居多，這樣子的轉變過程中，在歌仔戲、電影、戲劇、舞蹈和一些傳統劇種的音樂中也常常聽到南管音樂，雖然南管的戲曲和音樂表演在臺灣的發展規模越來越小，卻也令人開始反思南管在現代臺灣傳承所可能遭遇的困難。但在南管跨界演出中，有些還保留著南管純音樂的演奏形態與規格，例如：2014 林文中舞團《慢搖·滾》首演，創作家嘗試突破表演語彙的差異，打破框架，以傳統南管為創作靈感的現代舞作品，而不是南管作品。就像過去曾有許多編舞家使用西洋古典音樂一樣，林文中並非想重新拆解南管，而是將南管中的韻味、節奏、手姿等元素，融入在現代舞中，發展出獨特的現代舞風。<sup>74</sup>

## 二、 車鼓陣

車鼓陣是臺灣民間的一種傳統表演藝術。由於車鼓的發展在臺灣有很久遠的歷史，和臺灣民間百姓有著密不可分的結合，非常多的廟會活動、民俗活動、文化藝術節和遊藝表演等，車鼓陣是一種結合音樂、歌唱和舞蹈、戲劇同步演出的樂舞型式，大部分運

<sup>73</sup> 臺北藝術大學傳音系官網，擷取時間：2016 年 1 月 10 日。

<sup>74</sup> 林文中舞團官網，擷取時間：2016 年 12 月 25 日。

用車鼓來呈現整體活動的主要內容。車鼓陣獨特的表演形式與類型，更融入於民間生活中。因此，車鼓陣在臺灣是個很重要的表演藝術車鼓陣，又稱「弄車鼓」、「車鼓弄」，是一種搭配音樂伴奏的歌舞表演。<sup>75</sup>「車鼓」，指的是表演者手中所拿的兩種樂器，「車」，指「四塊」，為兩組各自成對的長竹塊，互相敲擊時會發出「〈一么〈一么〉」的聲音；「鼓」，指的是鈴鼓。這個名稱經過長時間的傳誦而逐漸變調，將「〈一么〉」唸成「〈一丫〉」，最後變成今日的「車鼓陣」。<sup>76</sup>臺灣車鼓源於閩南，系秧歌、花鼓等歌舞小戲，經長期輾轉流傳衍生出來的一支流傳至閩南後，與當地的南管系統音樂及民歌等結合演變成歌舞小戲於明清初大量傳入臺灣。<sup>77</sup>由於深植民間，大受歡迎，分布廣在臺灣福佬陣頭中有舉足輕重的地位，由於時空的轉變、社會結構轉型、科技的衝擊等……使得車鼓陣逐漸沒落，近年來由於政府對民俗藝術提倡，南部地區小學、長青會等都加入車鼓的學習。

車鼓陣演出人數並無固定，車鼓的表演很自由，鄉間廣場、大街小巷都可以隨時演出，陳丁林《南瀛藝陣誌》：「車鼓陣為一遊藝性陣頭，由於故事的表演性強烈，歌舞成分又極為濃厚，還帶有滑稽嘲弄的趣味性，因此逐漸發展為一種民間小戲」。<sup>78</sup>車鼓的基本演員至少有「旦」、「丑」兩個主要角色互相搭配演出，一人以上負責伴奏。有時搭配會變化，一丑一旦兩人為一組，有一旦式、一丑一旦式、兩旦式、二丑二旦式等，目前已多組同時演出最為常見，表演者必須一邊唱一邊搖擺身體、走步伐，配合歌詞，相互戲謔、挑逗，並以一唱一答的方式為主。唱詞中，說白與咬字準確，有時偶爾也會穿插一些急口令或四句聯。<sup>79</sup>演出成員並無性別上的限制，但為了配合演出需要，會出現男扮女裝或女扮男裝的情形。車鼓陣使用的音樂，有南管系統的音樂、民間小調與串場用的器樂曲三種，所使用的樂器有二弦、三弦、殼仔弦(或大廣弦)、月琴、橫笛等，均屬於南管音樂常使用的樂器。表演者所演唱的曲調被稱為「車鼓調」，一部分取自南管音樂的俗唱，一部分為本地民歌，表演內容也多取自車鼓戲的劇目，以通俗文學，民間故事如〈山伯英臺〉、〈陳三五娘〉等。車鼓陣表演者的打扮有古裝時裝兩種不同時空的造

---

<sup>75</sup> 林珀姬，2004，頁 47。

<sup>76</sup> 陳彥仲，2003，頁 132。

<sup>77</sup> 林珀姬，2004，頁 47。

<sup>78</sup> 陳丁林，1997，頁 120。

<sup>79</sup> 林珀姬，2004，頁 137。

型，除了旦角固定右手執扇、左手捏著絲巾，丑角手拿「四塊」〈車鼓師傅稱為「四寶」〉之外，在服飾搭配上相當隨意，各憑本事自由發揮，有時也可以見到身著華麗洋裝卻穿著布鞋的旦角，也會有身穿襯衫西褲、一身日常打扮的丑角出現，車鼓陣表演沒有特定的舞臺，有時在廟前廣場或路邊空地上演出。有時迎神賽會才會受邀上臺，不過所搭的臺棚也很簡單，以下圖 7 旭陽民俗車鼓劇團。<sup>80</sup>



圖 5：旭陽民俗車鼓劇團車鼓陣表演<sup>81</sup>

### 三、 歌仔戲

戲曲，因為有著獨特的表演形式與表演內容，也因此富有極高的藝術價值。歌仔戲 (Taiwanese Opera)，發源於蘭陽平原，「歌仔」中的「仔」字，一般多認為是語尾助詞，實際上具有表示幼小的意思。<sup>82</sup>因此臺語中的「歌仔」，基本上與一般所謂「歌謠小曲」、「民歌小調」或「民間歌謠」有同樣的意思。歌仔戲的「歌仔」二字，含有山歌、小曲之意，<sup>83</sup>又稱之為「本地歌仔」或「老歌仔」臺灣歌仔戲形成至今一百多年，是唯一，土生土長的臺灣地方戲曲。<sup>84</sup>，歌仔戲最初以說唱方式表演，稱「唸歌仔」，隨後結合受到移民與外來文化等影響，從閩南傳入的鄉土小戲「車鼓」場面和表演，在廣場及興演出，歌仔戲著名四大名曲〈山伯英臺〉、〈陳三五娘〉、〈呂蒙正〉、〈什細記〉。

<sup>80</sup> 廖英秋，2007，頁 138。

<sup>81</sup> 旭陽車鼓劇團，擷取日期：2016 年 3 月 17 日。

<sup>82</sup> 呂鈺秀，2011，頁 115。

<sup>83</sup> 林鋒雄，1995，頁 8。

<sup>84</sup> 呂鈺秀，2011，頁 114。

歌仔戲從「落地掃」的表演形式，不斷的演進到現代劇場的精緻表演甚至近年來跨界的演出，其發展過程除了因時代、科技的進步外，大眾娛樂化的改變，另一主要原因是臺灣百年政治社會的變遷與影響，民間戲曲的發展。在許多日常生活上的實際動作，在劇中都要經過美化後，再以另一種方式表達出來，因而產生了歌唱化的念白和舞蹈化的身段。<sup>85</sup>臺灣歌仔戲在這方面也受了傳統戲劇的遺傳，不過因為受客觀環境的影響，歌仔戲發源於清朝末年，成長於日本統治時期，日本戰敗後臺灣歌仔戲的轉型與消退，到臺灣本土意識高漲後而有新的契機，每一個階段的轉變都牽動著歌仔戲的蛻變。近年來歌仔戲多元變化，<sup>86</sup>例如 2009 年唐美雲歌仔戲團與國立臺灣交響樂團將跨界合作，推出全新歌仔戲作品《蝶谷殘夢》，改變傳統歌仔戲文武場的熱鬧配樂，改用交響樂配樂，較輕柔的樂團聲中，讓觀眾耳目一新，早期的老歌仔戲，後場以殼仔弦、大筒弦（大廣弦）、月琴及臺灣笛等四種樂器為主，另外以五子仔、響盞、四塊（竹細板）、梆子（扣仔板）、木魚等敲擊樂器配合演奏，後場的音樂主要是配合演員動作，擔任劇中的音效、烘托情節氣氛，控制劇情的進行的速度。現今歌仔戲唯一使用四塊後場是壯三新涼樂團

圖 6 分別是壯三新涼樂團<sup>87</sup>表演盛況與彩排時的照片，珍貴的紀錄，本地歌仔的形式演出，充分表達出古老的戲曲風味。

---

<sup>85</sup> 呂鈺秀，2009，頁 475。

<sup>86</sup> 楊馥菱，1999，頁 105。

<sup>87</sup> 壯三新涼樂團，原名為「壯三班」，壯三是宜蘭市東村社區的舊地名；「壯三班」成立於昭和 12 年（1937），2012 年文化部登錄為國家重要文化資產保存團體，2017 被列為宜蘭縣無形文化資產，壯三新涼樂團則為保存團體，指定的理由並非本地歌仔的藝術精緻，或新涼樂團的規模盛大，它沒有光鮮亮麗的明星，也沒有豪華的舞臺布景、燈光、音效與壯盛排場，但本地歌仔是代表歌仔戲最原始的風貌，本地歌仔保存臺灣唯一本土劇種的形式，且有瀕臨失傳的危機，因此被指定為國家重要文化資產。擷取日期：2016 年 3 月 17 日。



圖 6：壯三新涼樂團，於宜蘭演出盛況與演出前的彩排景象<sup>88</sup>

### 第三節 《四季明信片·春》與過去四塊演出形式比較

臺灣傳統戲曲是一門綜合藝術的結晶，傳統戲曲同時包含著有空間藝術（如舞臺、燈光、背景、道具、手工藝）與時間藝術（如換場、唱腔、音樂、身段、肢體）也涵蓋了文學、音樂、舞蹈、美術及工藝等多項元素，每齣作品也涵蓋了很多藝術的元素與內涵，下表舉例六個近年來，臺灣較常用四塊演出的團體和個人做比較。

表 11：四塊演出形式比較<sup>89</sup>



圖 7：臺北藝術大學南管音樂會演出<sup>90</sup>



圖 8：旭陽民俗車鼓劇團車鼓陣演出<sup>91</sup>

<sup>88</sup> 壯三新涼樂團臉書官網，擷取時間：2017 年 3 月 25 日。

<sup>89</sup> 研究生自製表格。

<sup>90</sup> 國立臺北藝術大學音樂學院傳統音樂學系成立於 1995 年，乃為了培育傳統音樂專業人才，以傳承、研究並發展傳統音樂而設立南管樂與北管樂則為最具特色與內涵的臺灣傳統音樂；音樂理論主修則以加強傳統音樂的研究，培育研究人才為目的，擷取日期 2017 年 4 月 5 日。



圖 9：壯三新涼樂團演出前彩排<sup>92</sup>



圖 10：演奏家黃淨偉



圖 11：臺灣竹樂團樂器混搭演出



圖 12：漢唐樂府運用舞蹈搭配四塊演出<sup>93</sup>

圖 7 為南管音樂演出形式，有所謂「十音演奏」，十音就是：琵琶、三絃、洞簫、二絃(合稱上四管)、響盞、雙鐘(音)、四塊、叫鑼(合稱下四管)，以及「拍」、玉噯等樂器。其中以「拍」加上「上四管」的編制為基本演奏型態，有固定的演出座位排序型式，基本上十個人演出，以拍板為中心，拍板具有指揮的功能，拍板左邊是上四管，右方是下四管，舞臺燈光柔和簡單。圖 8 為旭陽民俗車鼓劇團車鼓陣演出形式，「旦」、「丑」兩個主要角色互相搭配演出，一人以上負責伴奏。表演者必須一邊唱一邊搖擺身體、走步伐，配合七字四句的歌詞，相互戲謔、挑逗，並以一唱一答的方式為主，<sup>94</sup>圖 9 為壯三新涼樂團，演出形式，四塊擔任老歌仔戲後場樂器演出。圖 10 為演奏家黃淨偉，一

<sup>91</sup> 旭陽民俗車鼓劇 1973 年創立「旭陽民俗車鼓劇團」，由曾獲民俗藝術終身成就獎的吳天羅所創，至全國各地演出車鼓戲，從此走入車鼓民俗技藝的歷史傳承中旭陽民俗車鼓劇團在天羅師的努力經營下，堅持以現場伴奏演出，又因天羅師有現場即興編唱的天份，常常自編生活化的劇本演出，加之親切動人的音樂旋律、濃厚精彩的歌舞成份，使得劇團的表演深獲觀眾喜愛，擷取日期 2017 年 4 月 5 日。

<sup>92</sup> 壯三新涼樂團授權日期：2017 年 5 月 5 日。並接受研究者訪問有關音樂劇等相關問題。

<sup>93</sup> 中央研究院數位文化中心，擷取日期 2017 年 5 月 5 日。

<sup>94</sup> 林珀姬，2004，頁 137。

個人表演音樂兼舞蹈形式演出，舞臺燈光耀眼聚焦在個人。其餘的演出者所使用的樂器，為伴奏，襯托主奏四塊，舞臺燈光，為相當重要的視覺藝術，運用燈光不同的特性，營造氣氛、幫助表現時間與空間、強調某些場景、製造特殊視覺效果、甚至可以強化演出的主題，透過光影的明暗及色調處理，使畫面產生某種情緒或氣氛，也能引領觀眾並能加強觀眾的內在心理感受，比較圖 8、圖 10、圖 12，由於三張圖都有運用到四塊加上舞蹈肢體，有一相似之處

表 12：傳統樂種運用的四塊與黃淨偉運用四塊比較<sup>95</sup>

	職業團體	獨立製作	傳統藝術團體
團隊名	旭陽車鼓民俗劇團	黃淨偉獨立製作	漢唐樂府
演出人數	2 人	8 人	5 人
演出曲目	《鼓返三更》	《四季明信片·春》	《滿堂春》
舞蹈比較	舞步簡單時而左右搖擺、時而前進後退，搭配生動豐富的表情	以現代舞即興方式為主，舞蹈肢體，強調個人的自由意識	運用梨園戲「十八科母」中極具特色的手姿、腳步、身形，款挪美姿的舞步 <sup>96</sup> ，展現輕盈的舞蹈

<sup>95</sup> 研究生自製表格。

<sup>96</sup> 漢唐樂府官網，擷取日期 2017 年 5 月 15 日。

演出特色	有濃厚地方色彩的民間娛樂。是一種說唱、表演合一的民間歌舞藝術，動作樸實簡單，詼諧幽默的風格	全曲分四樂段，有舞蹈肢體、四塊獨奏，與多種樂器伴奏，和跨界演出形式，圖將既成的傳統架構當中注入現代藝術元素的種種可能，企圖以豐富的創作活力以及編排手法，融合傳統與當代表演	從靜態南管音樂，跨越到動態梨園舞蹈經典轉型之作，利用梨園戲「十八科母」中，極具特色的手姿、腳步、身形，打擊樂器「四塊」的節奏變化，加上舞者們輕移款挪的舞步，則用來作為繁管急絃的「滿堂春」前奏
------	---	---	---

#### 第四節 黃淨偉歷年演出四塊概況

表 13：黃淨偉歷年演出四塊概況<sup>98</sup>

	演出年分	演出曲目	演出型態	演出人數	演出地點
1	2011	謎之音	四塊加舞蹈即興演出	1	海桐廚房
2	2012	四季明信片·春春	綜合打擊樂伴奏，四塊主奏演出	8	臺藝大表演廳
3	2013	喝采	四塊加舞蹈	1	於 TED 演出
4	2013	慕竹	四塊加舞蹈	1	於日本演出
5	2013	三岔口之尋音之路	腰鼓足鼓四塊結合演出	2	於法國演出
6	2016	滿座	四塊單獨演出	1	唐風藝術展演中心
7	2017	小憩	四塊加舞蹈	1	南投魚池鄉

<sup>97</sup> 同上註。

<sup>98</sup> 研究生自製表格。

8	2017	魚池之音	四塊、手鼓、木琴、小 鈸、木魚結合	3	南投魚池鄉
---	------	------	----------------------	---	-------

中國的音樂或是西洋音樂，從音樂分析來看大部分，與當時的社會和風俗民情息息相關，反映當時的社會狀況。然而中國音樂表演時，跟西洋音樂有些不同的點是西洋音樂大部分必須按照樂譜，並將每一科音符如實的演奏出來，中國音樂比較即興，大部分會在小節與小節之間加入加花<sup>99</sup>、散板<sup>100</sup>、即興。

從上表 13 得知，黃淨偉試圖將既成的傳統架構當中注入現代藝術元素的種種可能，企圖以豐富的創作活力以及編排手法，融合傳統與當代表演，在 2011 年開始就一直改變四塊的演出模式從作品的編制、製作與演出將四塊發展得很多元，展現出跨界音樂 (Crossover Music) 的創意都投注了很多樣的創作心思，隨著黃淨偉演奏技巧與豐富的表演經歷表演不斷地增加，與各個專業領域的演奏者合作不斷的嘗試及創新，運用各種不同媒介或和自行編創的演奏方式，拓展樂器四塊技巧的手法幾乎是無可限量的。

<sup>99</sup> 加花，民間音樂中使曲調變化的手法，在基本曲調上加花音，以增加曲調的華彩。

<sup>100</sup> 散板，音樂術語，指一種速度緩慢節奏不規則的自由節拍。在傳統的器樂、中國民歌以及戲曲中都經常運用。最早運用散板的樂曲是晉朝開始有記譜的古琴曲散板的意思是沒有固定的節奏，演奏者可以自行決定每個音的長度，作彈性的快慢處理。

## 第四章 個案研究

個案研究在於探討一個，個案在特定情境脈絡下的活動性質，驥望去瞭解其中的獨特性與複雜性，並釐清所搜集來的文獻資料表 11，是否有疏忽之處，本章分成三小節，第一節，將分析過去四塊運用與當代運用作比較，試圖了解相同性與差異性，第二節歸納黃淨偉歷年演出四塊概況，藉此探究歷年四塊演出形式初探，第三、四、五節著重在《四季明信片·春》演出、音樂分析。

### 第一節 《四季明信片·春》創作與樂曲分析

#### 一、《四季明信片·春》創作分析

凡事用語言難以道盡的生命故事與情感表達，可以透過藝術發展來詮釋甚至是完成。人的生命的課題有時，似乎無法用言語將它完整陳述，創作者自身的想像與渴望呈現在將藝術幻境裡音樂的音符裡、戲劇的劇情裡、舞蹈的肢體表現裡，將生活中的微小事物透過加工、提煉、想像與再創造後，將那些被忽略或視為理所當然或是可望的，再次呈現作品裡。演奏單一打擊樂器與綜合打擊樂器的方式也不同都各有特色。演奏單一打擊樂器時樂器特性的掌握度及擊奏的轉換方式，有些較單純且容易有些就困難；演奏綜合打擊樂器時需要考量樂器之間如何轉換、樂器如何排列、各種樂器特性如何掌握、擊槌如何轉換、譜架及棒臺等……如何擺放等等問題，較為複雜困難。且每首樂曲不同，需要一一設計、安排，盡量符合作曲者的構想，達到最高的可行性。因此演奏綜合打擊樂器的複雜性及困難度高於單一打擊樂器許多，用打擊樂器演奏跨界更是難上加難。創作者黃淨偉，透過跨領域的藝術型態和自我心中的經歷沈思，與表達創作者心中對於生命的感觸，與盼望。欣賞《四季明信片·春》這首作品讓觀賞者直接的面對樂器本身以及舞臺無限豐富的聲音原料。

「四塊」經常被應用在車鼓陣、南管音樂等傳統樂種中，但是「四塊」近年來也被用在獨奏、合奏、跨界之演奏當中，《四季明信片·春》為黃淨偉首次創作較大型的編制的四塊的樂曲，黃淨偉在訪談中描述：

「四塊」一直以來我認為是伴奏樂器，舉凡像是車鼓陣，梨園戲、南管音樂有合的概念，每個樂器雖都有它的重要性，但是四塊還是沒有獨立出來，而在一次受邀之演出中，我一直思考如何將「四塊」轉變為獨奏的樂器，不再依附或是以身段為主軸，而是要讓大家看見四塊，細膩與獨特的表演方式，因此創作了此曲。

黃淨偉開始思考，如何透過現代演奏的多元新穎的表現形式與創作概念，改變一般人對於「四塊」的既定看法。「四塊」是一種多元的演奏樂器，黃淨偉希望藝術創作對於社會有影響力並能夠推廣給大眾欣賞，<sup>101</sup>傳統音樂的特殊性在於音樂作品大部分和社會生活、大自然息息相關，更反應出生活中的寫照《四季明信片·春》之創作背景音樂如同語言，雖然語言中的音聲沒有太大的意義，語言之所以能表現，在於每個人所賦予他的意涵，而音樂就是意涵的賦予。

以自己羨慕大自然，渴望成為森林裡的竹子，為本作品之核心，其意念、內容及音樂素材，創作者想表達對大自然的敬佩與所表達心境之轉折，如《禮記》描述：「凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲；聲相應，故生變；變成方，謂之音；比音而樂之，及干戚羽旄，謂之樂也。樂者，音之所由生也，其本在人心感於物也。」<sup>102</sup>音樂產生於人的思想感情與體悟到的事物，而人的思想感情的變動，則是受客觀外在事物影響的結果，作曲者在某一年自助旅遊於京都嵐山的森林裡，一片竹林，席地而坐在有很多竹子圍繞的地方，為風一吹，竹子柔軟的身段隨風起舞，非常的美麗，竹子與竹子碰撞出來的聲音很柔美很動聽，聆聽者四季物語，春的氣息，嵐山的竹子，大自然的美，令我身心靈都感動，感覺可以聽見竹子群在敘述，那許許多多的故事，和與大自然歌唱，曲目《四季明信片·春》，本作品分成為四個樂章詳見，下表作曲家黃淨偉說：「表達方式，想像自己是森林裡的一支竹子，微風吹來，竹子隨風搖曳，發出沙沙聲響，對作曲者來說，竹子是有感情的，竹子在等待風吹過的時候，感覺

---

<sup>101</sup> 黃淨偉，2016年4月05日，於臺北接受研究者訪問。

<sup>102</sup> 此處取《樂記》第一篇〈樂本篇〉之內容選段，擷取日期：2017年3月12日。

可以聽見它們在敘述，那許許多多的故事。」<sup>103</sup>舞蹈方面，編創者不管技巧或者非技巧而是以發展動作的主題性為主軸，想像身體模仿竹子，由最原始的舞蹈中呈現，除此之外，四塊與舞蹈的跨領域運用，創新改變，迷人具有吸引力，帶給觀眾不一樣的視覺感受，在舞蹈創作上從不為迎合時尚的流行而創作，舞蹈創作是運用演出者模仿竹子搖曳的狀態舞動的表現無論是傳統舞蹈或者現代舞蹈，大部份強調技巧的存在，而新風格舞蹈，可能思考將技巧轉換為反技巧的動作方法，摒棄唯美動作表現，發展前衛動作方法，由下表演出整理中以，下章節將以樂曲的基本元素及結構做詳細分析探討。

演奏樂曲要將作曲家的創作意念作為詮釋的根本，並根據演奏者的自身的演出經驗與經歷和體驗，將作品以獨特的角度詮釋再現，以下就各樂章分別逐一探討：

從樂曲結構分析，《四季明信片·春》全曲有四個樂段，分別為〈起〉、〈承〉、〈轉〉、〈合〉四段體，為傳統音樂作曲中，體裁與形式中，常見的編制法。主要是以多種交替形式的節奏和舞蹈動作，與不同打擊樂器交織對話，和不斷變換力度與音色語境中展開。

## 二、《四季明信片·春》之樂曲分析

《四季明信片·春》為一首四塊為主奏，結合許多中西洋樂器伴奏，加上舞蹈的曲子研究者以首演者黃淨偉演奏的經驗作為參考，並吸取第一手文獻資料，在分析樂曲方面黃淨偉表示：

《四季明信片·春》很易懂也很流暢的曲子，但背後意境很深，跟伴奏樂隊一起時，除了要注意，有增加氣氛的節奏外，還要有很好的配合，舞蹈要再加進去，重點視也不能一直讓觀眾覺得四塊是獨奏者的姿態，從頭到尾是焦點，必須有效控制手上的四塊的主次，有時以四塊主奏為主，樂隊為輔；有時以舞蹈肢體為主，四塊與樂隊為輔。總之要分清楚，因此要不斷的，良性互動的循環下一直嘗試，一直切磋，每個段落都要縝密安排，然後盡情發揮。

---

<sup>103</sup> 黃淨偉，2016年4月25日，於臺北接受研究者訪問。

表 14：《四季明信片·春》演出人員與職務表

職務	演出人員	職務	演出人員
音樂創作	黃淨偉	四塊 B、沙鏈	凌于彥
舞臺設計	黃淨偉、	四塊 C、D	陳婕妤、陳錫輝
燈光設計	陳錫輝	梆子	黃靜萱
四塊〈主角〉	黃淨偉	大軍鼓、低鑼	陳錫輝
四塊 A、排鼓	潘紫柔	conga	陳錫輝

就音樂內容和演出形式而言，新作品的寫作、編制、配器是很重要的一環《四季明信片·春》，運用中西現代樂器伴奏四塊，使曲子呈現了新樣貌，使用的打擊樂器種類數量繁多，研究者將樂曲中使用之打擊樂器分類，主奏者所使用的打擊樂器以四塊為主，加上大鼓及伴奏的四雙四塊，這三種樂器是整首曲中使用率最高的主奏樂器，並構成樂曲中主要的特色，如果單純只有四塊加上舞蹈的話，就會類似，漢唐樂府運用舞蹈搭配四塊演出曲目《四塊舞》，音樂色彩效果就會稍微單調，這些多樣種類打擊樂器伴奏中，有鼓類、有竹類、有金類的大鼓、排鼓節奏律動都會讓人振奮，還有金屬的聲響細膩，竹類聲音溫暖，總括，所以音色的材質包含了鼓類及金屬類，呈現打擊樂器特有的多樣節奏及色彩，節奏鮮明生動、色彩絢麗多姿。表 15

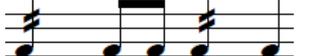
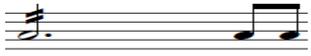
 表 15：《四季明信片·春》的伴奏樂器分類<sup>104</sup>

樂器名稱	樂器類別	樂器材質	音高性能	演奏技法
排鼓	鼓	皮革	可定音	鼓心、鼓邊、鼓框、開擊、悶擊
大鼓	鼓	皮革	無定音	鼓心、鼓邊、鼓框、開擊、滾奏、悶擊、刮奏鼓釘
沙鏈	鑼	金屬	無定音	刮磨、槌、擊、搖、打

<sup>104</sup> 研究生自製表格。

在《四季明信片·春》的伴奏樂器配置上，搭配鮮明的色彩配器，有中國樂器與西方樂器，兩類樂器並不是相互對立，而是彼此有對話，與交融再一起的，黃淨偉選用了三種打擊樂器第一樂章「起」運大鼓與鑼是用最多的，主要是襯托而非一般認為大鼓用在表現鏗鏘有力、沉重厚實的音色，或是延續整場快速激昂的節奏刺激聽覺的節奏上，輔助運用沙鏈金屬聲響的點綴，第二樂章「呈」四塊大量以獨奏方式呈現搭配現代舞，第三樂章「轉」主要運用四雙四塊配合節奏律動加上梆子穩定速度，速度自由的發揮，表現自由的旋律，第四樂章「和」微微的鑼聲預告樂曲結束，在演奏特色上除了利用伴奏樂隊，增加了情緒的緊張，也體現出「四塊」之音質、音高、技法變化的特性。

表 16：《四季明信片·春》音樂分析<sup>105</sup>

序號	樂段	速度	小節數	作曲者記號運用	主要節奏音型
1	起	慢板	第 1—80 小節	〔掃〕、〔刮〕、 〔震〕、〔輪〕	1.  2. 
2	承	散板	第 81—204 小節	〔掃〕、〔刮〕、 〔震〕、〔雙〕	
3	轉	快板	第 205-237 小節	〔掃〕、〔刮〕、 〔震〕、〔雙〕、 〔刮〕、〔拍〕	1.  2. 
4	和	快板 慢板	第 237-245 小節	〔掃〕、〔刮〕、 〔震〕、〔錯〕、 〔刮〕、〔交叉〕	1.  2. 

### 第一樂段〔起〕

<sup>105</sup> 研究者自製表格。

節奏的使用主要目的是要穩定樂隊的節奏，而在譜 6 中大鼓輪奏則可以用來，開音樂的起頭，散版節拍。

譜 6：《四季明信片·春》譜例第 1-5 小節多種伴奏樂器醞釀襯托

低鑼  
大軍鼓  
X2  
即興  
四塊  
大軍鼓  
即興  
四塊走進 低鑼、大軍鼓輪音

### 第二樂段〔呈〕

四塊演奏技法次數不同，在手舉時，具有提醒與聚焦的作用，使用不同節奏來豐富樂曲，時的節奏音色。

譜 7：《四季明信片·春》譜例第 11-12 小節

四塊  
f  
Conga  
p 漸漸手舉

### 第三樂段〔轉〕

伴奏樂器，節奏維持不變，豐富節奏的韻律感及帶出《四季明信片·春》律動與簡單的感覺

譜 8：《四季明信片·春》譜例第 47-54 小節

朱  
搖  
朱  
朱  
朱

第四樂段〔合〕

節奏速度較快，由慢漸快音形反覆，有轉換情緒的作用，節奏生動、活潑並且富有豐富的強烈的提示效果。

譜 9：《四季明信片·春》譜例第 213-216 小節

表 17：《四季明信片·春》音樂組合分析<sup>106</sup>

段落	小節數	音樂組合	演出內容	各段落表現的形式
一	第 1-80 小節	大軍鼓+低鑼+沙連+四塊+conga+排鼓	大鼓與低鑼醞釀開場的情緒，多次重覆主旋律，四塊已連續震的聲音緩緩走到舞臺中	四塊與鼓樂結合
二	第 81-204 小節	四塊+四雙四塊+椰子+沙鏈	排鼓富流動之感並強化片段的情緒，沙鏈營造神秘的氣氛，椰子穩定速度	四塊演奏者開始身體擺動
三	第 205-237 小節	四塊+低鑼+四雙四塊+排鼓	主奏旋律線條得更加明顯，節奏重音靈活變化，四雙四塊陪襯，肢體動作帶給人舞動、跳躍之感	四塊與舞蹈、鼓樂結合
四	第 237-245 小節	四塊+低鑼	情緒面上稍有緩和，最終緩緩地結束	四塊與鼓

<sup>106</sup> 研究者自製表格。

設計是一種人類可能是有意識、有目的、有計畫的創造藝術行為，也會運用媒介物、表現方法將構或結合把想像抽象的事物，具體的充分的呈現出來。<sup>107</sup>《四季明信片·春》中各段落有鼓樂與四塊結合、四塊跟舞蹈結合、兩者穿插的表現方式，在訪談過程中黃淨偉也提到，還有部分原因，為了達到平衡了作品的視覺與聽覺效果，從創作的面對實務面來說，鼓樂聲音非常大，而且還有大鑼的金屬聲響，而且要把四塊發揮的空間到最大，也需要用燈光、佈、服裝、舞蹈的襯托，便可在視覺上讓觀眾覺得是四塊為主奏，樂曲中運用各種樂器伴奏、音色轉換以及節奏組合，呈現出心境的轉變，能激發演奏者更多的詮釋靈感。

### 小結

本作品以四塊器樂為演奏主體出發，運用中西洋器樂的聲響鋪陳整個樂曲與製造氣氛，再以演奏家的肢體動作，配合身體的展現，以音樂的聲響貫穿整首作品，來創作此作品。

## 第二節 《四季明信片·春》舞臺演出分析

### 一、 整體舞臺設計

《四季明信片·春》整首背譜的演出形式，搭配舞蹈做出肢體呈現，為四塊注入新的能量，在演出時主奏打擊樂器的排列位置，作曲者並無預先設定排列方式，主要在意的事，主奏四塊聲響效果，是否能發揮出來，而不被多樣的伴奏樂器聲音蓋住。《四季明信片·春》整體舞臺設計，在臺藝大十樓展演廳表演，由於原有的舞臺空間狹小，所以設計者將整個舞臺先用一塊布作背景，然後打光，舞臺設計概念是以實驗劇場〈或稱可變性舞臺（Flexible Stage）〉的模式意思指的是，黑盒子形式（Black Box）的劇場，這種舞臺方式指的是是指一個全部牆壁、天花板和地板都是黑色的空間，沒有任何固定式的設備，用意是讓創作者自行發揮，可以這場地任意變化空間，甚至包括舞臺的

---

<sup>107</sup> 臺南科大學報，2007，頁 275。

形式、觀眾區和表演區的相關位置，加上簡單的燈光、音響設備，都可以變成一個表演空間。以黑盒子形式（Black Box）如果白天在室外，甚至連燈光都可以不用。加上簡單的燈光、音響設備，都可以變成一個表演空間。如果白天在室外，甚至連燈光都可以不用。

## 二、 整體舞臺燈光

舞臺燈光（light of Stage）在表演展示或動態演出中，扮演非常重要的腳色對演出風格、表演形式、場景具重大之影響，以下是學者林尚義對舞臺設計的闡述

一般大眾都認為舞臺設計，或許只是裝飾一個表演的空間而已，但事實上這個舞臺空間不但只是一個藝術的視覺畫面，它也包含了很多思想在裡面。從設計開始我們可以想像一個故事，在這空間裡進行，或許是和日常生活相似的情景，也可以想是過去所發生的事，或是想像未來的憧憬，是寫實、是抽象、超現實的、表現的、形式的，都組合在這空間裡。<sup>108</sup>

舞臺上的燈光方面選擇，不論是色光的呈現或是運用顏料色彩，人類只要一感受就會自然產生選擇的意念，在《四季明信片·春》等光方面，較重要的事情是要讓觀眾能清楚看到他所要看的內容，假如欣賞者抬頭望去是看不清楚畫面或是表情或是難以理解燈光的目的久而久之造成，眼部的疲勞之感一般設計燈光的先決知識包含打燈、強化效果、聚光、柔和等燈光的顏色也能引起情緒的反應，例如：紅色給人視覺上一種迫近感、擴張感、激怒、熱情，能刺激視覺感官的顏色。黃色有明快、輕薄、希望的性格特徵。綠色使人平靜舒適寂靜，橘色代表喜悅、陽光、熱帶等。<sup>109</sup>燈光能帶動觀眾視覺焦點的角色，燈光的色彩與明暗轉折能與演出者韻律充分結合，也能引發觀眾的內心情緒的影響效果、也能營造氣氛、暗示時間，主要目的是幫助一場演出整體的呈現。<sup>110</sup>然而色彩

---

<sup>108</sup> 林尚義，2010，頁 15。

<sup>109</sup> 劉鄭梓，1989，頁 05。

<sup>110</sup> 臺南科大學報，2007，頁 280。

與色彩之間，會彼此相互影響碰撞，之後產生與單看一個色彩時有不同現象，有時會混色呈新的一種顏色，設計舞臺的效果，乃是需要具有清楚的目標計畫，是具有思考過程也是有系統，黃淨偉在《四季明信片·春》演奏中，舞臺背景燈光呈現，相對於一般音樂會、甚至是大型傳統音樂會，走的是極簡化的路線，而舞臺上面的美術、佈景和擺設也非常簡單的，也不是像是一般的傳統劇，那麼豪華。

《四季明信片·春》的舞臺空間設計概念，是將演出的場景分成三大區塊利用那一面黑高牆搭配不同的光線，利用光線的色彩變化方式，讓觀看者產生的感受也會改變，在背景方面不需要變換太多，演走者走位，空間與時間的變化，搭配得很柔和，視覺上增加了舞臺的豐富性，運用了各種四塊技法上下碰擊，前後幌動，攆指時以，震方式配合，隨著旋律與節奏，可做出變化非常多的急慢節奏與打擊姿勢。當代舞蹈作品與以往傳統舞蹈作品的差異除了在肢體的展現柔美身段、空間、服裝等的不同外，更加入了許多即興創作。創作者將框架侷限出來後，更能使肢體的即興則由舞者自由發揮。黃淨偉在《四季明信片·春》中也運用他慣用的燈光轉換流動方式呈現，舞臺上分成三大塊，局部分區的方式進行，可透過燈光的操作，襯托主奏的進行，和音樂的強度變化，與旋律的流暢感，不過舞臺的暗處仍可以看到主線劇情以外的蛛絲馬跡。而在演出的同時，場上也有兩位攝影師運鏡掌控畫面，輪流將即時燈光轉換，投射在舞臺後方的背景中，讓整場音樂能量持續的發展。透過不同燈光轉換的顏色調度，分區背景顏色的轉換，使整齣作品帶給觀眾一種流動感，與視覺的享受，黃淨偉在燈光運用上簡單不挑選大膽的強烈色，讓舞臺呈現一種唯美感，這種燈光的調度方式，也能讓手中短小的四塊，讓觀眾聚焦在上面，再搭配著肢體動作，使四塊更活化了起來，如圖 13 彩色光在中舞臺，圖 14 黃光打在營造整體氣氛的大鼓，舞臺觀感呈現溫暖，圖 15 亮光打向主奏，主奏演奏家緩緩地奏進舞臺，圖 16 燈光漸暗預告著下一樂段的新開始，圖 20：紫色亮光呈現，聚焦主角，強調主奏打四塊炫技，圖 18：燈光漸暗，到完全沒光線曲目結束。



圖 13：黃色光照映在大鼓上



圖 14：黃色光微微減落



圖 15：白光向主奏照射



圖 16：光影漸暗



圖 17：紫色光呈現



圖 18：燈光漸暗，直到完全沒光線

### 第三節 《四季明信片·春》之音樂視覺化呈現

音樂與肢體的關係舞蹈肢體是透過手勢、臉部表情或者其他身體語言的形式來傳遞與溝通，是一種以身體的動作來表達無形的想法，能透過肢體和表情，更能傳述人物情感和情緒，肢體運用是發展舞蹈創作的泉源，舞蹈肢體也可以代替，文字或是語言、影像的表達方式，甚至可以取代和象徵跟意涵。因此，如果將人體的肢體動作與聽覺表演

時結合在一起，音樂就不再只是單純聲音的傳遞工具，肢體語言、語彙，在創作者經過了十分悉心的設計之下，與聽覺產生互動後的表演，反而能透過表演者的動覺傳達另一種新的雙覺感受訊息給觀眾，也將帶動更多元的創意思考與激盪和漣漪。跨界扮演著非常重要舞蹈與音樂之間關係緊密，在於音樂的旋律對舞蹈在空間、情緒、形象乃至情感都有著很大作用；在舞蹈作品中，音樂旋律在感官之接收層面上，較容易記憶的部分。因此，透過音樂感知與音樂元素，讓舞蹈肢體與音樂有更多面向結合，使觀眾更能感受作品之張力，透過音樂特性，讓舞蹈在肢體的塑造、意境展現都更加鮮明，此作品《四季明信片·春》之音樂是先編好，才有舞蹈的產生，作曲家編好音樂再配上來，舞蹈後編的，然而大部分是舞到成分是即興的黃淨偉編創的舞蹈肢體中，有許多著不同的方式編排，不管是先創作音樂再搭配肢體動作，或是被音樂感動而有了新的創作的靈感，或走向著重整體表現或是以編舞創作方式發展出樂中有舞，舞中有樂，來詮釋跨界作品，都是跨界創作的多種表現方法，使靜態藝術走向動態藝術。以下章節將以樂曲的基本元素及結構做詳細分析探討。黃淨偉在《四季明信片·春》中，剛開始演出方式，由西洋樂器大軍鼓、大鑼不斷輪奏，使音樂向前推緩緩地邁進，詳見譜 10

譜 10：開場由低鑼與大軍鼓演出<sup>111</sup>



譜 11：《四季明信片·春》單音重複譜例



<sup>111</sup> 本文《四季明信片·春》譜例均為黃淨偉小姐自行製譜。



圖 19：《四季明信片·春》演奏家緩緩移動到舞臺

拍子演奏詮釋技巧在單音的震，到雙音變換時，音樂的速度維持一樣的速度，從一個音的打點，到較具彈跳性的八分音符，音樂彈性速度，到了雙音時，彈性速度變化起伏較小些，此時演奏者的肢體張力、速度、都趨向緩慢，隨著音樂的速度流動性，才開始增加，肢體的起伏，這段肢體明顯比較少，也與音樂較沒有緊密結合

譜 12：四塊持續演奏單純的拍子

四塊

*f* Conga

*p* 漸漸手舉



圖 20：手部肢體隨著音樂張力慢慢增加

延續前段的層次堆疊後，樂句則加入了後半拍的節奏，增加音響厚度及渲染力，conga 的聲音增加了音樂的神祕感，演奏家走道中間，緩中的凝視前方，手漸漸舉起，將觀眾的視線聚焦主奏上面。

譜 13：重音開始變多

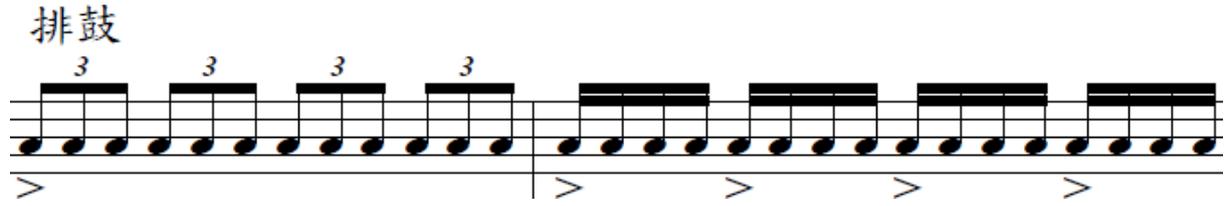
The musical score consists of two systems. The first system has two staves. The top staff contains a sequence of eighth notes with accents (>) on the first and third notes, and a '掃' (sweep) marking below the first note. The bottom staff has a double bar line with a fermata and a '2' above it. The second system consists of a single staff with a continuous sequence of eighth notes, where the notes are grouped into pairs, suggesting a conga rhythm.



圖 21：轉圈使觀眾聚焦

重音開始變多，音堆比前面更多些，重複的節奏也很多，重複是旋律發展中常見的一種手法，能讓聽眾有更深刻的印象，此段舞者不再有太多的手部動作，手臂不需要有大移動，而是以身體跟隨音樂舞動，在定位中之後旋轉，彷彿自己是一支竹子。

譜 14：排鼓單聲響重複



排鼓單聲明亮，旋律和動感的節奏，激烈快速的樂曲速度、力度，音效氣氛營造，隨處可見三連音及十六音符相互配合的節奏呈現，排鼓聲的氣勢奔騰的氣概，這時只有排鼓獨奏頂多有大鼓伴奏這段式樂曲中的過門，之後四塊兩下的雙擊作此段的結尾。

表 18：《四季明信片·春》四塊技巧展現

<p>即興122小節(四塊)</p>	

譜 15：四塊單獨即興

圖 22：敲的技法

圖 23：刮手部骨頭技法

圖 24：震的技法

圖 22、23、24，都有用到南管四塊的打法，〔掃〕、〔刮〕、〔雙〕、〔敲〕〔轉〕〔迴〕等，此段樂曲，偏重於聚焦在四塊手部炫技，四塊聲音，有強弱對比，舞的部分比較少，頂多身體搖曳，象徵竹子隨風飄逸之感，不同的心境，可能是盼望，可能期待

表 19：《四季明信片·春》肢體展現<sup>112</sup>

<p>譜 16：多層次快速音群，還有震的炫技</p> 	 <p>圖 25：主奏四塊與其他伴奏樂器對比呈現</p>
<p>譜 17：多樂器伴奏下製造出更渾厚的聲響</p> <p>217 四塊</p> 	 <p>圖 26：肢體張力展現更大</p>

<sup>112</sup> 研究生自製表格。

譜 18：所有伴奏樂器，與主奏不斷用震的技法演奏



圖 27：伴奏四塊打地板，彰顯主奏

譜 19：主奏四塊震音漸漸小聲與慢，預告音樂結束

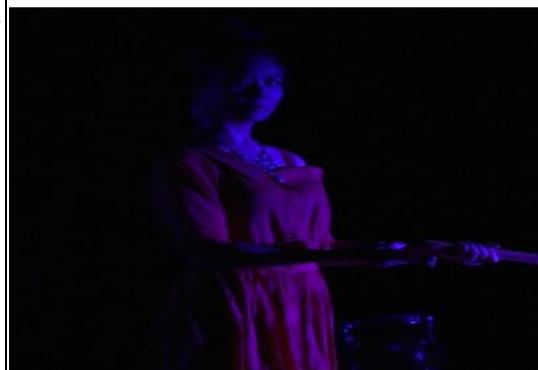


圖 28：動作逐漸變小逐漸呈現靜止的狀態

從這段音樂及舞蹈中，可以很明顯地看見音樂與舞蹈是相互最大的地方，達到相輔相成、互相呼應的演奏，音樂營造聲音的氣氛，舞蹈將畫面顯現整個舞臺的氣勢音樂的速度、聲響、節奏的配置等，都會影響舞蹈的節奏與結構，演奏者試圖用肢體模仿音樂的節奏型，將節奏的型態更放大的展現在舞臺上，主奏四塊被圍在舞臺中間環繞整個伴奏，產生一種交錯的美感。

表 20：《四季明信片·春》音樂譜例與舞蹈動作比較表

音樂譜例	舞蹈譜例
<p><i>p</i> 漸漸手舉</p> <p>音樂線條乾淨簡單，重複節奏循環並，做強弱變化。</p>	<p>表演者力度與稍微增加，速度維持，表演者位置從右舞臺移到正舞臺定格，手慢慢舉高，並且燈光漸漸明亮。</p>

 <p>南管有的特色技法出現〔震〕，震音後的音加重。</p>	<p>表演者力度維持，速度也維持，身體隨旋律擺動，肢體微微延伸。</p>
 <p>特色技法出現〔雙〕，強弱變化對比明顯。</p>	<p>置於舞臺中偏側邊，雙手張開呈圓弧形，之後慢慢落下，身體左右微搖，眼神聚焦在一個點上。</p>
 <p>快速音群，貫穿整段音樂，新的樂章開始。</p>	<p>雙手上下左右身體大跳擺動，身體向上拉高，跺腳如踢踏舞舞步，輕巧卻有力。</p>

以音樂的作曲層面來看，樂曲的寫作技法偏向簡單節奏，但卻隱含講求細部的精準完美技巧，研究者訪談作品《四季明信片·春》演奏家黃淨偉，關於音樂與舞蹈相互之間關係疑問，她提及：「我認為《四季明信片·春》的音樂很有辨識度，雖然我認為它是一個跨界作品，但是音樂與舞蹈之間的比重，音樂比較多一點，但是整體看起來算，蠻平衡的，是音樂跟舞蹈是很棒的搭配」。<sup>113</sup>黃淨偉認為，音樂與舞蹈之間的互動是非常棒的一種搭配方式，每一個環節與音樂，緊密結合透過肢體呈現，整體作品看起來就很唯美」。

#### 第四節 《四季明信片·春》之表演分析

《四季明信片·春》表演形式上，就像是一個聲響，慢慢地鋪成然後建強而後轉落，回歸平穩安詳的過程。在肢體、音樂的交互影響下，所產生的聽覺與視覺效果。透過研究者研究方式，檢視其中的肢體形象如何與音樂結合，探究音樂與肢體在創作上的合作關係與影響，在合作過程中透過行動研究進行舞者和音樂創作者間的溝通、調整、改變、

<sup>113</sup> 黃淨偉，2016年3月10日，接受研究者訪問關於《四季明信片·春》等相關問題。

接受、認同，邊合作邊調整來達到演出的最佳效果，因為有著獨特的表演形式與表演內容，也因此富有極高的藝術價值，但也必須透過四塊節奏、鼓點的變化、敲擊的輕重力度、節奏點的快與慢、強弱、伴奏樂隊聲音高低的變化，主奏緊密的搭配合自編舞蹈，掌握整出曲目。《四季明信片·春》中，主要的表演者黃淨偉為臺灣藝術大學的學生，在學習期間還加入了雅樂種類的舞團〈結合音樂、歌唱和舞蹈同步演出的樂舞型式的團〉因此兼備了「演員與舞者」的雙重身分，時而切換進出不同狀態。當跳脫出舞者的角色身分時，便注於音樂演奏上，此時音樂也變成一種氛圍的營造，情節的烘托效果，但卻與舞蹈搭配的很巧妙，必然直接的關連，不太像不似采風樂坊的系列東方器樂劇場作品《十面埋伏》（2015）現代絲竹樂創作與肢體意象的結合—以《香火》、《哀淒》作品為例（2014），等一般帶著有戲劇的角色的狀態進行演奏，皆為很好的創新與發展，演出無對白，全靠音樂、肢體及舞臺意象敘事與傳遞訊息，《四季明信片·春》無戲劇成分，雖然《四季明信片·春》是黃淨偉為四塊的跨界作品，也因為本身的音樂專長，演奏自然不費吹灰之力，但是不斷的切換身份音樂與舞蹈者身分，除了考驗他們的情緒轉換、肢體表達，更令人想瞭解的是，會不會使原本擅長的音樂表現方式也受到影響。

小節經過前兩節分析音樂視覺、表演分析等三種元素在《四季明信片·春》運用與呈現方式之後，可以發現創新展演型態與傳統戲曲表演產生許多不同之處。從探討分析過程中可以歸納出《四季明信片·春》與傳統戲曲四塊表演運用的差異之處在於：

#### 一、傳統四塊演出大多以團體方式呈現

四塊在南管音樂裡要與另外九種樂器一起演奏，在車鼓陣裡要有兩位角色或是多位角色的出現四塊才會出現，在老歌仔戲裡也要和其他樂器一起演奏，而《四季明信片·春》，在樂段中長達一百多個小節以獨奏的形式出現。

#### 二、加入許多傳統打法以外的表現元素

以《四季明信片·春》來說，作品中運用大量舞臺技術，如舞臺布景設計、燈光等，音樂方面在樂器音色與技巧的開發，與音響效果配置，也可看出較傳統藝陣表演更為豐富，傳統演出的四塊，用站姿的方式演奏的，主要只有車鼓陣，《四季明信片·春》組奏四塊全程用站姿方式的，還加了許多唯美

肢體動作，在舞蹈方面，除了利用以現代舞的編舞手法，結合現代舞元素，使整部作品以主題概念延伸出完整樂曲架構等，都是與傳統藝陣表演方式不同之處。

現代舞蹈作品，與過去傳統舞蹈舞姿方面，差異性除了在肢體的展現外，還有、空間、服裝、燈光、背景擺放等.....的不同之外，更加入了許多即興創作，現代舞創新技巧與創作理念新穎獨特，使作品有新視覺享受。在音樂本身就有很多濃厚的即興特質，「音樂張力」與音樂的走向與處理方式，能符合心中的想像，或是能有說服力，都可以有多種不同的表達方式。演奏家黃淨偉，將過去傳統舞蹈那套舊有的框架侷限出來後，其肢體的即興則由自己自由發揮。不刻意強調用那些音樂與舞蹈元素而是無拘訴的發揮，使音樂視覺化部分，音樂曲在舞蹈編排前，當創作完音樂後，感覺音樂本身具有畫面感，而編舞蹈讓音樂有視覺化之作用，此《四季明信片·春》有用到視覺化之功能，音樂的長度、時間與肢體互相對應、交互，肢體的張力與音樂的強弱是等在演出中，做彼此呼應的。使一首音樂作品，也成為了一種視覺的藝術。

本章節所探討黃淨偉《四季明信片·春》作品，是一部結合音樂與舞蹈和許多東西方樂器組成，音樂與舞蹈和其他樂器伴奏的編排方式其份量掌控，音樂的配器、旋律線條的長度、和四塊音響上與時間等，拿捏都影響了加入舞蹈在曲目所佔有的份量，其重量與時間、音樂落點等都是需要經過安排與設計。因此，音樂在經過了安排與設計後，其曲目的情感表達與氛圍都能立即傳達給觀眾，並使觀眾能立即接收訊息。

## 第五章 結論

當代音樂藝術的發展，受到來自內外各種不同因素的影響，呈現出多元而嶄新的表演型態。受到不同外在與內在在不同的影響，使藝術發展至今以音樂為主軸的表演形式，發展出各種不同的新型態表演形式。從音樂劇、音樂劇場、甚至是傳統戲曲、民間劇種，被融合、改變、混搭在異質又多變的時空背景下，作曲家試圖須拋開傳統的音樂角度去，去探索與以往不同的領域的藝術結合、改編、再創，在作品中激發不同的火花，以一種新的創作角度出發，然後思考如何將新式的表演體現給觀眾。各類表演藝術都有其傳統的專業訓練與運作方式，不管是對於專業的培養過程、教育訓練課程…等等，甚至是有相通的表演藝術專業行政組織，各領域也都有其各自不同的運作模式。有如此的差異，大致來自各個藝術家對呈現表演藝術本質上的不同。現代音樂遼闊的領域中，創作者追求新的聲響、新的藝術，像是非樂器所營造出的特殊聲響，如電腦音樂、噪音、道具、唾手可得的用品或是不以器樂為演奏的核心，而選用電子聲響來代替，都頻繁的出現於現代作品中。不再被以往的傳統美學、理論分析、規則所禁錮，音樂的表達方式變的很自由很前衛與大膽，可隨著創作者的想法自由的呈現，處在這需要大膽創意、著重個人想法的時代中，每個人的思維都是獨特的，且需要被尊重的，不論在聽覺上是否符合大眾對這個作品的期待。在這個世代中，創作者可以完全拋開這種種的束縛，因為，新世紀的特點在於大膽的表達創作者的想法與理念。跨界展演形式原本具有為突破創作瓶頸或傳統文化開疆闢土的能量跨領域創作對藝術者來說是一個很大的能量刺激與來源和挑戰。在創作前的準備的過程中，需要溝通、接納、包容。創作者接觸了各式各樣、五花八門的創意、專業的工作者，如戲劇系劇場與幕後的夥伴們、電影的藝術家、書畫系的油墨水彩創作者、美術系的綜合畫家，影像的 3D 藝術家、網球教練以及柔道選手等等。

本論文著重探討音樂和舞蹈肢體的結合在創作上的意義。單純只從音樂層面來分析，也許只是一種樂曲創作呈現手法，只能突顯某些個人想法，但在論文的撰寫過程中，研究者再三思考，跳脫音樂的框架，從各種不同的理論角度去看待《四季明信片·春》透過本文深入的研究，研究者對《世紀明信片春》的樂曲背景、樂曲結構、音樂特色、樂

器特性和肢體結合等等，有個更深一層的認識與體會。由於中國打擊樂器聲響色彩豐富多樣，近幾年打擊樂的跨界演出愈來愈受到歡迎，作曲家們為打擊樂的樂曲、演奏技法、表演形式等等，作出許多新的創作及嘗試，使打擊樂演奏技術不斷提升，也使打擊樂的表現及發展更多元、更寬廣。《四季明信片·春》為一個有改編傳統樂器表演形式的跨界合作作品，有著許多值得探討與研究的面向。本論文的研究目的，以黃淨偉的作品音樂跨界《四季明信片·春》來進行多方面研究分析與詮釋和跨界。透過資料蒐集、舞臺分析、音樂分析、舞蹈分析等，及個別訪談和研究者所搜來多方面的資料，加以分析，進行全面的歸納與整理。在演奏技法上面，也透過分析「四塊」之各個藝術素材的運用進而更加深入瞭解「四塊」的演奏技巧及演奏風格與跨界特色，黃淨偉賦予樂器四塊全新的生命骨幹。

整個研究《四季明信片·春》曲目，發現它確實有跨界的特質，也符合學者陳慧珊在〈傾聽弦外之音：音樂藝術跨界展演研究〉一篇對跨界的六個定義中〈「cross」、「inter」、「multi」、「mix」、「hybrid」、「trans」〉的兩個〈「inter」、「multi」〉，「inter」，在保有各自的特質，並在尊重彼此專業的情況下，以互助互惠的方式交流互動，雙方各自保有其表現手法，共同創造出某種新價值，《四季明信片·春》將曲目分成四段其中第一段與第四段音樂部分比例比較多，三四部份舞蹈肢體比較多，所以音樂與舞蹈肢體是平均的分配並且結合恰當，也創造出了跨界的新形態，「multi」，指各界在保有各自的特質，並在尊重彼此專業的情況下，以互助互惠的方式交流互動，雙方各自保有其表現手法，共同創造出某種新價值，從《四季明信片·春》作品中分析與探討發現四塊的表演打法，有一部分來自南管音樂四塊的表演技法，在舞蹈呈現部分也有現代舞的成分，在作品中音樂與舞蹈也具巧妙搭配與保存舊有的演出樣貌也創出新的藝術價值，所以符合「multi」。

搭配的也非常良好，當今仍算是創新的表演手法，然而，當所謂的新意題材被帶入其中，同時間伴隨而來的是對於它的存在性意義上的質疑。實際上表演藝術的價值之所以能夠不斷地被玩味、品嚐、聆聽、觀看，甚至在複製品與易取得，許多創新作品充盛的多元年代裡，依舊能夠存活的原因在於，它具有高度的變異性、臨場性，以及能讓作曲家的想像力不斷擴大的不真實性與刺激、新鮮感。已發展出各種不同的新型表演形式。無論是音樂與體育、音樂劇、音樂與魔術、甚至是音樂會和音樂演唱會，皆被投擲在混

雜又多變多元的時空背景下，作曲家須拋開傳統的音樂角度去思考如何將表演體現給觀眾一個新的感官。

《四季明信片·春》為一個有別於傳統音樂的跨界合作作品，《四季明信片·春》是一個很特別的樂器跨界，有著許多值得探討與研究的面向。本研究試圖從跨領域、跨界的角度切入，討論此作品跨界的深層意涵，從分析《四季明信片·春》個案之獨特性的討論過程中，瞭解當代樂器創作的表演共向。同時也盼能以此為樂器表演創作者提供借鑑，並從此汲取養分，豐富臺灣樂器的跨界的內蘊。統整四塊文獻的脈絡，傳統四塊文獻並不是很多，透過一層層尋找發現四塊其實演出也蠻多元的，帶著傳統傳統樂器和定型的事物一起達到新的演出形式。此曲也將傳統樂器大眾化，為了吸引更多人欣賞傳統樂器與瞭解，在《四季明信片·春》作品中發現，音樂旋律淺顯易懂，即興方面也以簡單的節奏呈現，簡單的樂器伴奏用一些音樂聲響的高低音高，整體結合總會產生些許潛移默化的效應。

反思與建議從《四季明信片·春》的深入分析，可以看見黃淨偉運用四塊，也讓觀眾感受到四塊展現的炫技的力與美特質，發展創新表演型態上的成果，在這二十世紀時代潮流快速演進的過程中。受到社會發展、環境變遷等影響，科技使人們的娛樂、休閒型態趨於多元。大量的外來文化影響，使演出型態轉變，例如過去廟會、街頭遊行的展演空間，受外來文化影響，搬進了室內展演場演出。表演場所的改變，也會影響一齣劇的演出，其藝術價值與觀眾的欣賞端，也會連帶轉變，藝術的的延續與創意也充滿著無限可能與多元，但傳統藝術文化的核心也需要。當大眾一直呼喊著跨界，研究者認為，傳統的樂器還是要保有傳統的演奏方式與演奏技法，過多的創新，甚至不了解過去表演形式的技法與特色，會使樂器失去原本之特色。

關於《四季明信片·春》之跨界手法手法，研究者提出以下兩點建議，期望可作為將來傳統與各個領域跨界合作之參考：

#### 研究發現與建議

- 一、演奏者同時身兼舞者，成為演出亮點，為整體表演效果加分。
- 二、開頭加入一些傳統樂器例如中國笛、二胡、琵琶等，更能烘托前段之音樂色彩，運用中國笛柔和圓潤的音色、二胡的柔弦聲，使音樂氣氛溫暖，使用豆子的自製樂器，利用豆子滾動聲，讓音樂產生漣漪的效果，更能營造出一種溫暖、安靜又神秘的氣氛。

三、《四季明信片·春》中打擊樂器節奏鮮明、變化多端，安排得非常得宜，可惜的是中間一段大鼓和排鼓演奏，排鼓只使用了一顆，由於排鼓是由音高大小不同的鼓所組合而成，排鼓的高音(尺寸小顆)堅實有力，中、低音寬厚宏亮，只使用一顆，無法彰顯排鼓的特色，如能多加幾顆，鼓類樂器色彩會更豐富，更能把此樂段推向高潮。

四、舞蹈的部分，期望能多加一些梨園舞蹈。南管音樂表演中時常與梨園舞蹈結合，梨園舞蹈綜合手、眼、身、步，是一種典雅風格化的藝術舞作，基本表演形式與基礎的舞蹈動作是十八步科母，動作要求唯美、細緻、精準與美感，整體看下來視覺會更有美感，也更能使掛界演出更融合與多元。

#### 後話

從《四季明信片·春》的深入分析，可以看見黃淨偉運用四塊，也讓觀眾感受到四塊展現的炫技的力與美特質，發展創新表演型態上的成果，在這二十世紀時代潮流快速演進的過程中，受到社會發展、環境變遷等影響，科技使人們的娛樂、休閒型態趨於多元。大量的外來文化影響，使演出型態轉變，例如過去廟會、街頭遊行的展演空間，受外來文化影響，搬進了室內展演場演出。表演場所的改變，也會影響一齣劇的演出，其藝術價值與觀眾的欣賞端，也會連帶轉變，藝術的的延續與創意也充滿著無限可能與多元，但傳統藝術文化的核心也需要。當大眾一直呼喊著跨界，研究者認為，傳統的樂器還是要保有傳統的演奏方式與演奏技法，過多的創新，甚至不了解過去表演形式的技法與特色，會使樂器失去原本之特色。

跨界合作充滿無限創意與可能，在雙方或多方的詮釋、背景、特色、內涵與美學意義皆不同的情況下，產生了不同價值、溝通與協調，再探究的層面，每個問題和環節都是值得深入探討在探討，「四塊」之當代跨界演出與運用一以《四季明信片·春》為例，為研究者對藝術領域研究，微薄之貢獻，並盼望日後以此研究有相關的研究者共參考。

## 參考資料

### 一、 中文專書

- 平珩。1997。《舞蹈欣賞》。臺北：三民。
- 朱立元主編。2012。《藝術美學辭典》。上海：四季。
- 吳榮順、曾毓芬、黃馨瑩。2006。《2006 亞太傳統打擊樂器特展—簡約、雍容與狂野》。  
臺北：傳藝中心。
- 呂鈺秀。2007。《臺灣音樂史初稿》。臺北：五南。
- 呂鈺秀。2009。《臺灣音樂史》。臺北：五南。
- 呂鍾寬。2005。《臺灣傳統音樂概論·歌樂篇》。臺北：五南。
- 呂鍾寬。2007。《臺灣傳統音樂概論·器樂篇》。臺北：五南。
- 林谷芳。2000。《本土音樂的傳唱與欣賞》。臺北：望月文化出版有限公司。
- 林珀姬。2004。《南管曲唱研究》。臺北：文史哲出版社。
- 林珀姬。2004。《舞弄鬥陣：陳學禮夫婦傳統雜技曲藝》。臺北：傳藝中心。
- 崔小萍。1992。《表演藝術與方法》。臺北：書林。
- 陳慧珊。2016。《傾聽弦外之音：音樂藝術跨界展演研究》。臺北：漢世紀數位。
- 畢恆達。2013。《教授為什麼沒告訴我》。臺北：雄獅。
- 許常惠。1986。《中國新音樂史話》。臺北：樂韻。
- 許常惠。1991。《臺灣音樂史初稿》。臺北：全音。
- 許常惠等。1997。《彰化縣音樂發展史》。彰化縣：彰化縣立文化中心。
- 楊朝明。2007。《出土文獻與儒家學術研究》。臺北：五南。
- 葉至誠、葉立程。2011。《研究方法與論文寫作》。臺北：商鼎文化。
- 薛宗明。1984。《中國音樂史:樂器篇(上)》。臺北：臺灣商務
- 薛宗明。2003。《臺灣音樂辭典》。臺北：臺灣商務印書館。
- 簡上仁。1998。《臺灣歌-老祖先的臺灣福佬系民謠》。臺北：漢光文化。
- 高健。1998。《即興創意》。臺北：時報文化。
- 吳騰達。1998。《臺灣民間雜技》。臺北：漢光。

劉鴻溝。1979。《閩南音樂指譜全集》。臺北市：學藝出版。

費嘯天。1980。《鑼鼓經》。臺北：國立復興戲劇實驗學校。

## 二、 外文專書

Taruskin, R. 2005. *Music in the Late Twentieth Century*. U.S.A.: Oxford University Press.

## 三、 中文譯作

史密特 (Jochen Schmidt)。2013。《碧娜·鮑許：舞蹈劇場新美學》( *Pina Bausch – Tanzengegen die Angst* )，林倩華譯。臺北：遠流。

漢斯利克 (Eduard Hanslick) 1997。《論音樂美—音樂美學的修改芻議》。( *Vom Musikalisch-Schönen - ein Beitrag zur Revision der Asthetik der Tonkunst* )，陳慧珊譯。臺北：世界文物。

## 四、 學術期刊

呂鍾寬。1981。〈臺灣的南管音樂與南管活動〉。《民俗曲藝》，頁 38-51。

林珀姬。2005。〈聽見臺灣南管歷史的聲音兼談臺灣南管音樂的發展—從臺灣南管有聲出版品說起(1980-2005)〉。《關渡音樂學刊》。第 3 期，頁 185-211。

林珀姬。2006。〈聽見臺灣南管歷史的聲音兼談臺灣南管音樂的發展—從臺灣南管有聲出版品說起(1920-1980)〉。《關渡音樂學刊》。第 4 期，頁 213-264。

林珀姬。2008。〈古樸清韻—臺灣的南管音樂〉。《臺北大學中文學報》。第 5 期，頁 295-328。

邱憶惠。1999。〈個案研究法：質化取向〉。《教育研究》。第 7 期，頁 113-127。

陳慧珊。2007。〈跨文化美學的音樂詮釋—以臺灣當代作曲家之藝術觀為例〉。《藝術學報》。第 81 期，頁 211-226。

陳慧珊。2008。〈我泥中有你，你泥中有我—論「現代主義」與「後現代主義」在當代音樂中的邂逅與發酵〉。《關渡音樂學刊》。第 8 期，頁 16-31。

陳慧珊。2011。〈臺灣公立樂團跨界展演初探—以臺北市立國樂團、國家交響樂團為例〉。《關渡音樂學刊》。第 15 期，頁 135-166。

- 陳慧珊。2013。《臺灣私立樂團跨界展演初探—以采風樂坊、朱衝慶打擊樂團為例》。《跨界對談 8—表演藝術研究學術研討會》。第 8 期，頁 9-50。
- 彭超。2008。《廣西師範大學學報（哲學社會科學版）》。44 卷 4 期，頁 121-124。
- 詹慧珊、吳明芳、莊琮凱、謝清秀。2007。〈舞臺燈光對演員之化妝色彩分析研究〉。《臺南科大學報》。第 26 期，頁 297-314。
- 藍羚涵、陳怡君、陳長志。2015。〈以視覺打造夢想的旅程〉。《臺藝戲劇學刊》。第 2 期，頁 66-77。
- 嚴福榮。2006。〈音響空間多元化的思維：盧炎大提琴獨奏曲《歌》的探究〉。《關渡音樂學刊》。第 5 期，頁 1-24。

## 五、研討會論文

- 林珀姬。2017 年 5 月。《當代表演藝術的傳統與跨界—以臺灣南管為例》。「跨界對談 12-表演藝術研究學術」研討會論文。臺北：國立臺灣藝術大學。
- 張琳琳。2017 年 5 月。《美聲女伶與京劇旦角的聲腔演繹初探—以《情·人-II》陸小曼角色形塑為例》。「臺灣藝術大學音樂學系」研討會論文。臺北：國立臺灣藝術大學。
- 馮祥瑀。2016 年 5 月。《試論跨界音樂的基本理論與相關課題》。「臺北藝術大學音樂學」研討會論文。臺北：國立臺北藝術大學。
- 黃伊婕。2016 年 5 月。《臺北市立國樂團 2007-2015 年間之流行音樂跨界作品研究》。「臺北藝術大學音樂學」研討會論文。臺北：國立臺北藝術大學。

## 六、學位論文

- 朱雲嵩。2011。《音樂與舞蹈表演之數位即時互動初探》。國立臺灣藝術大學戲劇學系碩士論文。
- 江品誼。2005。《音樂視覺化的理論與實踐—以 *MarkMorris* 的現代舞作品 "*FallingdownStairs*" 為例》。國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士論文。
- 呂旭華。2014。《臺南市車鼓表演及其音樂之研究—以「土安宮竹馬陣」與「慶善宮牛犁歌陣」為範圍》。南華大學民族音樂學系碩士論文。

- 呂懿霏。2014。《南管琵琶音色特徵之比較研究》。國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文。
- 周劭穎。2011。《南管音樂素材運用於音樂創作—以七重奏《百鳥歸巢》為例》。輔仁大學音樂研究所碩士論文。
- 林雅雪。2011。〈中國打擊樂器在擊樂協奏曲應用之探討—以蘇文慶《鼓樂三章》為例〉。國立臺灣藝術大學中國音樂學系碩士論文。
- 林佩娟。2007。《多元文化的再現與延伸—論國樂的產生與在臺灣的發展》。國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文。
- 林宣佑。2008。《高雄縣汕尾車鼓陣的傳承與發展》。國立臺南大學臺灣文化研究所碩士論文。
- 林慧寬。2009。《民族器樂的跨界探索》。佛光大學藝術學研究所碩士班碩士論文。
- 黃淨偉。2012。《「壓腳鼓」音樂《起鼓》之研究》國立臺灣藝術大學中國音樂學系研究所碩士論文。
- 楊智博。2013。《國樂情人夢—消逝的時光》之跨界展演探討》。國立臺灣藝術大學戲劇學系表演藝術研究所碩士論文。
- 劉曉儒。2015。以《胡旋舞》、《長笛協奏曲論當代長笛家與國樂團之展演關係》。國立臺灣藝術大學戲劇學系表演藝術研究所碩士論文。
- 鄭淑文。2011。《紀實娛樂頻道節目全球在地化歷程探析-以 *Discovery* 在臺灣的發展為例》。國立政治大學傳播學院碩士在職專班。
- 簡亭瑜。2013。《現代絲竹樂創作與肢體意象的結合—以《香火》、《哀淒》作品為例》國立臺灣藝術大學戲劇學系表演藝術研究所碩士論文。

## 七、 雜誌期刊

- 古名伸、陳建北。2002。〈跨界創作的尊重與堅持〉。《表演藝術》。第 109 期，頁 17-21。
- 孫藝。2015。〈音樂的基本表現手段對舞蹈作品創作的的作用〉。《戲劇之家》。第 10 期，頁 65-66。
- 劉塗中。2011。〈百年傳統·跨界風〉。《傳藝》。第 93 期，頁 6-9。

## 八、 影音資料

- 《四季明信片·春》。未出版。黃淨偉獨立製作。授權日期：2016年1月15日。
- 黃淨偉。2016。《黃淨偉音樂會》節目冊。臺北：淨偉雅擊。
- 漢唐樂府。1996。艷歌行 DVD。臺北：太古國際九、節目冊(單)

## 九、 網路資料

民俗思想起-消失中的常民生活文化。

[http://www.boe.ylc.edu.tw/~ylc04/mu/T07/acrobatic/car\\_drum\\_team.html](http://www.boe.ylc.edu.tw/~ylc04/mu/T07/acrobatic/car_drum_team.html)，擷取日期：2017.4.19。

林文中舞團官網。<http://www.wcdance.org/>，擷取日期：2016.12.19。

林珀姬。2008-2012。傳統音樂年鑑，南管篇。

[http://rimh.ncfta.gov.tw/2010\\_taiwan\\_traditional\\_music\\_yearbook/tw/review/review\\_a.html](http://rimh.ncfta.gov.tw/2010_taiwan_traditional_music_yearbook/tw/review/review_a.html)，擷取日期：2016.12.25。

黃淨偉。(擊樂藝術家黃淨偉)。<http://www.tedxccu.net/?p=1847>，擷取日期：2016.05.19。

臺灣民俗文化研究室。[http://www.folktw.com.tw/drama\\_view.php?info](http://www.folktw.com.tw/drama_view.php?info)，擷取日期：2016.4.19。

臺灣竹樂團 <https://www.facebook.com/tbo168/>，擷取日期：2017.2.19。

臺灣歌仔戲及其音樂觀察。

[http://rimh.ncfta.gov.tw/2009\\_taiwan\\_traditional\\_music\\_yearbook/03\\_review\\_c.html](http://rimh.ncfta.gov.tw/2009_taiwan_traditional_music_yearbook/03_review_c.html)，擷取日期：2016.4.19。

謝鴻文。2014。《走進兒童戲劇的秘密花園》，〈每週看戲俱樂部〉。<http://mjkc.tw/?p=348>，擷取日期：2017.2.10。

## 十、 訪談資料

林景德、陳漢文。2017年5月5日，於宜蘭接受研究者訪問。

黃淨偉。2017年1月17日，於臺北接受研究者訪問。



## 附錄一 黃淨偉訪談紀錄

黃淨偉訪談紀錄摘要

時間：2016年5月1日

2017年3月10日

地點：黃淨偉淡水工作室

研究者：陳珮霖（以下簡稱「陳」）

受訪者：黃淨偉（以下簡稱「黃」）

陳：從小習舞也學中西音樂，請問您如何運用所學結合在《四季明信片·春》裡？

黃：一般演奏四塊採用坐姿或立姿，本身有舞蹈基礎底子關係，想說是否能將手部舞蹈的形象，擴張整個肢體運用，並呈現在整首曲子裡。

陳：請問您創作目《四季明信片·春》時最初的概念與發想？

黃：旅遊時，在旅行中會遇到不一樣的人，每個人都有不一樣的特質，喜歡在旅途中接觸他們，並且跟他們聊天，不一樣的生活環境與習慣，就會有很多不一樣的經歷，就會產生出不一樣的故事，自己也非常喜歡寫明信片，每次出國時都會寄一張明信片給自己，沉澱一下自己，並與自己對話，並記載自己旅遊過程中發生的事情，旅遊時，很喜歡接近大自然。覺得大自然的造物讓我相當震撼與羨慕，覺得景色很美，很壯麗，於是這首曲子開始有了初步的想法，之後試者把旅遊時帶給我的經驗與體會，寫作成音樂，覺得寫出來時，很適合春天的景象，於是我就在曲目的結尾命名有個春字，這首曲子就誕生了。

陳：當初有設計好草稿的譜嗎？

黃：沒有，作曲者在參與南管的學習與表演期間，沒看過四塊，活潑與靈活運用在表演上，因此想要嘗試，不受制於南管音樂表演那套束縛。想運用四塊在表演中變得新鮮活

潑，突破過去演出演出的形式，手法更改發展新的表演模式以跨界表演，靈活運用四塊、展現肢體表演與四塊的結合。

陳：對於舞臺及佈景呈現，您的想法採取的策略為何？

黃：以不妨礙演奏四塊肢體呈現為主

陳：四塊與其他藝術的結合，合作上最大的挑戰？

黃：音響分配，因為四塊的聲音頻率清楚，但是音響偏弱，聲音強度難突破

陳：請問您創作曲目《四季明信片·春》時四塊似乎沒有特定的記譜法，請問您譜的記法是怎麼寫出來的？

黃：譜的記法，有些是由自己學習十四年南管的經驗轉變，或是按造傳統的，但是當時教的樂師沒有特定告訴我名稱，而是老師打什麼，而我記起來，自己訂名稱是方便日後寫曲時方便寫譜，而刮手骨頭與風火輪技法，在擔任漢唐樂府及樂樂師時學到，名稱由自己編想，打法和演奏技巧按造傳統。在點和合的演奏技法與名稱。

陳：請問您曲目《四季明信片·春》在表演過程中肢體方面的詮釋似乎結合和多種元素，研究者在觀看您現場演出，有一張是轉圈，然後後面有有一段看起來像佛朗明哥的一種跳舞方式(跺腳)，覺得很特別，請問那一段的呈現方式，是想要傳達什麼精神？

黃：在表演《四季明信片·春》時，那一段你覺很像佛朗明哥的某些肢體動作，有一次出國去觀看表演，當地的街頭藝人來了一段即興表演，當時她沒有哪著樂器，她是拍手然後跳了一小段，覺得好可愛，但是覺得如果表演者，再加上樂器演奏，整個節奏會更明顯，整個想表達激昂的情緒力度會在演出時更彰顯出來，有時會特別在某些段落加上自己的即興，每次演出的場地不太一樣，會隨著舞臺的大小而有所改變肢體動作，也會因為當天的燈光，呈現不一樣的視覺效果。

陳：對於跨界作品的想法？

黃：對我而言，演奏跨界作品，就是試者轉變、打破，舊有的演出模式、經由一人或是

一個團體，一起討論，將各個元素融合，並加以呈現，並不是表演音樂的表演音樂，然後配合舞蹈或是其它藝術，這樣似乎不算跨界。



## 附錄二 林景德、陳漢文訪談紀錄

林景德、陳漢文訪談紀錄摘要

時間：2017年5月8日

地點：宜蘭三聖宮

研究者：陳姵霖

受訪者：林景德（以下簡稱「林」）陳漢文（以下簡稱「陳」）

陳姵霖：請問您四塊表演和練習時有譜嗎？

林：沒有，是前輩口傳心授給我們。然後練習再給他們看，要聽弦律

陳姵霖：請問您的四塊的材質，跟一般普遍用的四塊有沒有不一樣？

林：我只知道我們用的四塊是自己做的用桂竹，在山上找的竹子，竹子要找往內彎的，找往外彎的，較難碰再一起，往內彎的，這樣四塊比較能結對結碰在一起，要和自己的手符合，邊做可以邊修，運用茶刀。主要要把竹子的毛細孔堵住填滿，如果填滿聲音會比較空，上油然後拿去炸也不能炸太久，它會彎，結很重要，什麼油都行，有些還有上亮光漆，較易保存，我這個是用沙拉油，只要把毛細孔，填滿就好了，要炸很多次，都行慢慢修、慢慢修，還要磨，而且還要曬乾，直到聲音好聽。

陳姵霖：請問您為什麼要用四塊在歌仔戲裡？

林：我也不知為什麼要用四塊從以前就這樣流傳下來，以前我們樂器，也沒有用木魚，因為要錢，之前有用龜殼，但是現在有保育的問題，樂器主要用最原始的東西和隨手可得的东西。

陳姵霖：請問您四塊大部分有幾種演奏法？

陳：我們沒有固定有幾種演奏法，也沒有特定的名稱，等等會示範給你看，有一個特別的打法，左右手四塊，頭尾互敲，因為四塊打久了，四塊會一邊高一邊低，很容易滑掉，頭尾互敲的方式可以調整四塊。

陳珮霖：請問您四塊如何運用在老歌仔戲裡？

陳：聽文場的聲音，不要吵到文場的聲音，雜念不伴奏，因為雜念像唸歌，怕吵到聲音，四塊真的很吵，但是間奏跟前奏會伴奏。

陳珮霖：請問您四塊如何傳授和教學？

陳：在旁邊教，每個音都可以敲一下，結尾可以搖，不看譜直接聽，兩個人會敲不一樣，因為每個人反映不同，其實也蠻自由地，之前師兄說每個音都可以敲，沒有音也可以敲，主要還是要跟音樂旋律，如果沒敲得在節拍上面，那也很奇怪，聽起來也不像歌曲會很吵，目前我們可以理解的是笛子不奏四塊不奏就是雜念，因為要配合它的聲音和咬字，直接用他的音去伴奏是最好聽，如果用固定的弦律去伴奏還 OK，但沒那麼好。