

雙溪匯流：郭芝苑其人其作的個體性與社會性

Confluence of the two rivers: The Individuality and Sociality of Kuo, Chih Yuan and his works

盧韋理* Wei-Li Lu

摘要

《雙溪漁火》為作曲家郭芝苑所寫的臺語藝術歌曲，本文藉由此曲的第一句歌詞「兩溪匯合一溪流」作為引言，帶出郭芝苑及其作品的雙重性，即個體性與社會性，闡述這兩種特性是如何像兩條溪流般地並行、交錯、匯流。文中先介紹郭芝苑的生平，並將其創作歷程分成三個時期，然後進入雙重性主題，探討社會變遷下的「歌曲作品」與表現個體性的「器樂作品」，其中又將「歌曲作品」區分為妥協於社會環境的「中國藝術歌曲」，及體現個人理念的「臺語藝術歌曲」。最後分析其創作後期的臺語藝術歌曲與器樂曲，探究它們何以整合成一體。

關鍵詞：郭芝苑、個體性、社會性、雙重性、作品風格

* 盧韋理，東海大學社會學系博士生。

Wei-Li Lu, Ph D student, Department of Sociology, Tunghai University.



Abstract

“Light of fishing boats on two streams” was a Taiwanese art song written by composer Kuo, Chih Yuan. This article uses the first sentence of lyrics of the song “two rivers confluence into a stream” as the introduction to implicate the duality of individuality and sociality of Kuo and his works. The lyrics describes how these two features are like two streams which sometimes parallel, crisscross or converge. This paper first gives an introduction about Kuo’s life and divides his creative process into three periods, then enters the duality of the theme to explore his “song works” that is influenced by social changes and his “instrumental works” that expresses individuality. Moreover, the “song works” is divided into “Chinese art songs” that is compromised under the social environment and “Taiwanese art songs” that reflects his personal philosophy. Finally, this paper analyzes Kuo’s Taiwanese art songs and instrumental music during his late period and explores how to integrate them into one as a whole.

Keywords: Kuo, Chih Yuan, individuality, Sociality, duality, work style



壹、前言

兩溪匯合一溪流，夜夜燈光認釣舟
萬點明星浮水上，烏啼月落未全收

這首《雙溪漁火》是臺灣作曲家郭芝苑於 1970 年根據其二叔公陳聯玉的臺語詩所譜的藝術歌曲，由於當時郭芝苑發表這首歌曲時，臺灣仍受兩蔣威權統制，因而只能改以華語發音的方式發表。三十多年後，在筆者參與《郭芝苑藝術歌曲精選集》CD 唱片的演唱錄音時，郭芝苑為筆者解說這首歌曲發表時的窘境，並交待筆者用臺語發音來演唱這首曲子。發表《雙溪漁火》時的波折，有如其歌詞「兩溪匯合一溪流」，具體而微地反映出郭芝苑的生命及其作品的雙重性，亦即在個體的獨特性與社會的普遍性之間的矛盾與衝突，此雙重性從而表現在他的作品中，也同時展現在他的生命之流中。

人們常說，音樂是時間的藝術。又說，時間如流水，川流不息。而音樂的表現，也往往像河流一般，時而澎湃，時而舒緩，時而交錯，時而獨行。人的生命又何嘗不是如此，從出生到死亡，一去不返。但對絕大多數人來說，從小到大，從弗洛伊德講的本我、自我到超我，¹人的一生大多只像一條河，縱使有變化，也只是同一條河流前後流域的不同。然而，作曲家郭芝苑的一生中卻彷彿有著兩條河流，這兩條河流就像在鋼琴上彈奏《巴哈二聲部創意曲》一樣，²必須展現各自的旋律，時而交疊，時而併行，同時還要考慮聲部進行時縱橫兩面的關係。就此而言，想要在兩條旋律的張力與衝突中保持主題的統一性，可不是一件容易的事。然而，郭芝苑生命中的兩條河流、兩條旋律，究竟是怎麼一回事？他是如何安置它們，並克服這中間的緊張關係呢？

郭芝苑生於 1921 年臺灣日治時期，1941 年到日本東京東洋音樂學院接受古典音樂的訓練，日本戰敗後隔年回到臺灣，開始了他的創作生涯，直到 2013 年過世，其生命史正好歷經了臺灣百年來的社會變遷。郭芝苑不但是臺灣現代民族音樂的先驅，也是臺灣極少數創作生命悠久、作品類型與風格既多元且豐富的作曲家，且還譜下許多「第一」的紀錄，他是第一位在臺灣發表管弦樂曲的人，也是第一位寫出鋼琴協奏曲的臺灣作曲家。他的作品除了要求音樂性與現代性之外，更強調民族性。在他涵蓋臺灣近百年的生命史中，其作品風格的多樣化總是伴隨著臺灣的社會變遷，例如，兩蔣執政時期創作出具有中國風格的藝術歌曲；以及臺灣本土意識抬頭後，採用臺灣本土素材所創作的臺灣風格的藝術歌曲。

¹ 弗洛伊德的「本我」是人出生後，像動物一樣，只有外在世界，不知道有我的我。逐漸長大後而有「自我」意識，更大一點受到社會環境的約束而有做為社會我的「超我」。

² 創意曲出現於十六、十七世紀，為一種形式自由的對位曲，由人聲或樂器奏出複音音樂。《巴哈二聲部創意曲》是巴哈使用創意曲形式為鋼琴所寫的樂曲。



在郭芝苑六十多年的創作生涯中，幾次社會環境的重大改變與生命中的重大決定，皆為他的創作帶來了多次轉折，因而形塑出不同的創作階段與作品風格。和大多數人一樣，那些隨著時代變遷的作品風格，是郭芝苑社會性的表現；但他還有一個未因外在環境的變動而逝去，且是從小到大堅持追求藝術本真的個體性。以下筆者將從郭芝苑的學習過程出發，談他三個時期的創作歷程，進而分析他作品中個體性與社會性的兩條軸線，闡述藝術家與社會的關係。

貳、郭芝苑創作歷程的三個時期

在音樂領域裡，音樂風格的形成是來自作曲家組合旋律、節奏、力度、音色、和聲、曲式、織體等音樂元素。不過，由於作曲家處於社會體系中，其作品風格的形成往往受到個人成長、學識、經歷、社會環境，甚至所處的時代風格、地域風格與民族風格的影響，一旦作曲家的個人環境或社會環境有所改變，他們的作品風格也就會隨之改變。因此，研究作曲家的作品，就必須同時兼顧作曲家環境的變遷與作品風格的變化。

筆者將根據郭芝苑創作生涯中，社會變遷與個人規劃所引起的轉折，以及轉折後反應在作品上的風格，將其創作歷程分成三個階段，分別是 1947 年至 1968 年的創作初期、1969 年至 1986 年的創作中期，以及 1987 至 2013 年的創作後期。

一、創作初期

此時期是指 1947 年郭芝苑創作第一首獨唱曲「涼州詞」，到 1968 年再次赴日進修的這段期間。³二次世界大戰後的隔年，郭芝苑帶著他的創作理念「民族性」、「現代性」與「音樂性」回到臺灣，期待為臺灣創作出屬於臺灣自己的音樂。然而，戰後的臺灣環境卻讓他失望，他談到：「戰爭中我在東京受現代音樂的洗禮，而戰後的臺灣跟戰時中一樣，將近二十年的文化沙漠，當時在臺灣只有四、五位作曲家，但沒有人寫現代音樂或管弦樂曲，沒有機會聽現代音樂，也沒有人跟我共鳴，造成心理上有倒退的不平衡。」⁴

1945 年日本戰敗，國民政府接管臺灣，對臺灣實施了長達三十八年的戒嚴。這段期間，不僅人民失去言論與集會的自由，就連藝術的發展自由也受到很大的影響，音樂首當其衝的便是臺灣本土音樂（包括歌仔戲、客家八音、以及南北管等）。國民政府來臺後除了大力支持中國傳統戲曲之外，以愛國歌曲為號召的音樂會，更是受到重視與宣傳。同時，

³ 郭芝苑的歌曲作品種類繁多，文中所談到的獨唱曲是指藝術歌曲，至於兒歌、校歌、社歌、廣告歌曲和流行歌曲則不包括在此論文探討的範圍。

⁴ 陳郁秀著，《郭芝苑：沙漠中盛開的紅薔薇》（臺北：時報文化，2001 年），頁 16。



政府也強力宣導淨化歌曲的創作，不符合規定的曲子一律禁唱。而那些隨國民政府來臺的音樂家，更以他們的政治身份，以及其具有中華文化的特色的作品而受到重視。

這些由國民政府所推廣的音樂活動，儘管目的是為了促進臺灣的音樂發展，但在政府的介入與監控下，卻使臺灣本土音樂呈現停滯的狀態。二戰前到日本留學的臺灣音樂家李志傳、呂泉生、陳泗治和郭芝苑等人，在戰爭結束後回到臺灣，除了要面臨國民政府的壓制，還得聽從於那些來自大陸音樂家們的指導，使他們完全無法發揮所長。⁵郭芝苑感嘆這一代作曲家是戰爭下的犧牲品，他說：「受日本教育的我們這一代不但是戰爭的受害者『戰中派』，⁶而戰後在臺灣受著特種環境之下則變成『失聲一代』。在國民政府統治下，我不適應他們的官僚公教文化，及他們的習慣、氣質與我格格不入，因此變成一位陌生人。沒有地位就失去公共關係，致使作品發表的機會少之又少，而冷淡的演出也不能說出自己的理念而變成失聲一代。」⁷

戰後臺灣的環境確實讓郭芝苑難以實現其創作理念，一連串的政治壓迫，不但為他帶來創作上的不自由，更使他因語言問題而找不到合適工作的困境。此外，長期的戰亂與戒嚴則影響了臺灣的音樂發展，能與他對話的音樂家少之又少。這些因素讓他感到相當挫折，但秉著對音樂的熱愛，他開始尋找任何參與音樂活動的機會，除了聆聽各類的音樂會、成立「TSU」樂團巡迴演出、以及定期在中廣演奏口琴之外，他也參加「臺灣省文化協進會」舉辦的作曲比賽。⁸

1947年「臺灣省文化協進會」為了倡導音樂藝術而舉辦音樂比賽，不懂國語的郭芝苑分別報名了1950年和1951年「臺灣省音樂比賽」的作曲項目，在第一名從缺的情況下，兩次皆獲得第二名。連續兩年的獲獎不但為他帶來信心，更獲得別人對他的肯定。1953年起，他多次接受呂泉生的邀稿，為「新選歌謠」月刊⁹創作《紅薔薇》、《楓橋夜泊》與《襄城月夜》三首獨唱歌曲，之後又陸續寫了《綠色的郊野》、《臉蛋發紅心裡跳》、《虞美人》等曲。

除了獨唱歌曲之外，他也完成一首管弦樂曲《臺灣土風交響變奏曲》，透過呂泉生的推薦，於省交音樂會中發表，成為臺灣發表管弦樂作品的第一人。此外，郭芝苑還參加許常惠等人所成立的「製樂小集」，¹⁰先於1961年發表三首鋼琴獨奏曲，即《臺灣古樂幻

⁵ 許常惠在《中國新音樂史話》中談到：臺灣在光復以前沒有一個音樂家是到歐美留學的。日治時期，臺灣的青年學生大多到日本留學，其中有不少人是去學習音樂的。

⁶ 「戰中派」指二次大戰期間在日本就學，戰爭後返臺的臺灣留學生。

⁷ 郭芝苑著，吳玲宜編，《在野的紅薔薇》（臺北：大呂出版社，1998年），頁302。

⁸ 「TSU」三個字母分別代表臺灣、新竹和苑裡。

⁹ 《新選歌謠》月刊創刊於1952年元月，是臺灣第一本創作歌謠集，由當時在靜修女中擔任教職的呂泉生接受臺灣省教育會委託策劃編輯，內容主要為介紹國內外歌謠傳譯，及鼓勵個人或團體詞曲創作。

¹⁰ 「製樂小集」由許常惠與顧獻樑等人發起，從1961年至1972年間共舉行了八次發表會，其目的是為了培養臺灣新一代的作曲家，鼓勵新音樂創作發表。



想曲》、《村舞》和《東方舞》。1965年再發表一首鋼琴獨奏曲《鋼琴奏鳴曲》，以及五首獨唱曲，分別為《簡愛》、《五月》、《扶桑花》、《音樂》、《天門開的時候》。¹¹

這時期的作品大都以歌曲為主，作曲手法趨於謹慎與保守，整體看來比較偏向浪漫主義式的音樂創作。儘管「民族性」、「現代性」與「音樂性」為他所堅持的創作理念，但由於早期作曲技巧還不是很成熟，因此除了1965年發表的那五首獨唱曲之外，其餘作品的現代作曲技法是較為缺乏。此外，在國民政府對音樂政策的諸多限制與監控下，除了器樂曲之外，郭芝苑很少將具有臺灣風格的旋律應用在作品中，反而採用具有中國風格的曲調來創作，並以中國五聲音階與中國調式組合西方傳統和聲的作曲方式來表現。

二、創作中期

此階段為1969年到1986年間，即從他再次赴日進修回臺，到離開省立交響樂團的這段時間，這是郭芝苑生活最穩定，作品數量最豐富的階段。臺灣在歷經退出聯合國與中美斷交等外交挫敗之後，迫使國民政府實施「革新保臺」政策，許多臺灣人重新檢視自我文化，「回歸鄉土」的理念與實踐日漸發展起來。¹²本土音樂也因而慢慢受到重視。而七十年代臺灣經濟的快速成長，帶動人們對藝術的需求，尤其在西樂方面，西式音樂表演的音樂廳，以及各級學校音樂班與音樂科系，紛紛在此時設立了起來。¹³

1969年郭芝苑回國後，先在臺灣電視公司擔任作曲工作，在電視臺工作的三年間，他參加教育部文化局主辦的第二屆黃自歌曲創作獎，以獨唱曲《家園好》和合唱曲《青年報國歌》入選。此外，他還寫了《按摩女與笛》、《雙溪漁火》和《梧港歸帆》三首中國藝術歌曲、三首愛國歌曲，以及兩首管弦樂作品，分別是大進行曲《大臺北》（後來改為《臺灣頌》）、以及《小協奏曲》為鋼琴與弦樂隊。

1973年，由於西式音樂的蓬勃發展，使得郭芝苑有機會進入臺灣省立交響樂團團擔任樂團研究員，除了從事行政工作和音樂研究之外，還參與創作和編曲，直到1986年退休。省交期間是郭芝苑作品數量最為豐富的時期，他先為「中國現代樂府」發表兩首鋼琴獨奏曲《臺灣古樂變奏曲與賦格》與《六首南管調》。¹⁴接著又寫了兩部歌劇，分別為青少年歌劇《牛郎織女》與輕歌劇《許仙與白娘娘》。其它作品還包括《三首臺灣民間音樂》、

¹¹ 吳玲宜，《臺灣前輩音樂家群像》（臺北：大呂出版社，1993年），頁107。

¹² 蕭阿勤，《迴歸現實：臺灣1970年代的戰後是帶與文化政治變遷》（臺北：中研院社會學研究所，2010年），頁1。

¹³ 呂鈺秀，《臺灣音樂史》（臺北：五南出版社，2003年），頁152。

¹⁴ 史惟亮為了落實現代音樂創作的理念，於1973年成立了「中國現代樂府」，以民族音樂研究與創作中國現代音樂為其目標。



《六首臺灣交加調》等四首管弦樂作品，一首交響樂《唐山過臺灣》，兩首室內樂曲，一首管樂曲，四首鋼琴曲，四首合唱曲和三首獨唱曲等。

這階段的作品大都集中在器樂曲，如此的改變，除了再次赴日進修，使他能夠因應複雜的器樂曲之外；為省交提供演出作品，以及受到戒嚴時期對歌曲的限制等，都是讓他大量創作器樂曲的原因。此時期的郭芝苑已不再那麼保守，不僅在創作風格上有了新的突破與改變，就連創作技巧也更加趨於成熟，尤其在現代作曲技巧的運用上。而為了使器樂作品聽起來更具有臺灣風味，他還將許多臺灣歌謠置於器樂曲中。不過，在國民政府的監督下，歌曲創作依舊維持中國藝術歌曲的風格，但多了一些變化和絃的運用以豐富和聲的色彩和力度。而為了配合政府的音樂發展政策，他也寫了許多愛國歌曲形式的作品。

三、創作後期

這是從 1987 年郭芝苑自臺灣省立交響樂團退休後，到 2013 年過世前的這個階段。郭芝苑退休那年正值國民政府解除戒嚴，臺灣的社會與政治環境正快速朝向民主化、自由化與多元化的發展。郭芝苑退休後回到苑裡老家，過著深居簡出的生活，大部分時間都花在看書、寫作和作曲上。創作仍是他的最愛，此時期陸續完成了兩首大型管絃樂組曲，即《天人師—釋迦傳上、下集》（1987）與《臺灣吉慶序曲》（1999），其餘都將心力放在臺語藝術歌曲、合唱曲與兒童歌曲的創作上，發表過的臺語藝術歌曲與臺語流行歌謠共有二十九首、合唱曲十八首。¹⁵

此時期郭芝苑再次將重點放在歌曲的創作上，尤其是那些不被允許的臺語藝術歌曲和充滿臺灣本土意識的臺語歌曲。主要除了「退休」後讓他成為無牽絆的作曲家之外，解嚴後國民政府在文化政策上的鬆綁也是關鍵之一。針對解嚴後的狀況，郭芝苑談到：「近年來民進黨首先推動民主改革，又李登輝總統實行民主政治、本土化政策而使臺灣文化抬頭，因此我才有機會接受一群誠實的演奏團體，及演奏家發表很多作品而受到音樂界實際肯定。」¹⁶

解嚴後，郭芝苑終於可以用臺語創作出具有臺灣風格的藝術歌曲。且此時期的作品，在現代作曲技法上已能更加靈活的運用，例如打破調性的使用，採用複調手法，讓不同調性的旋律組織在一起，衝突中製造出特殊的音色效果等。不過，為了實踐其「民族性」的理念，他仍然使用中國五聲音階和中國調式作為其配置旋律的基礎，同時加入臺灣地方戲曲、臺灣原住民、客家及福佬等民歌素材，使作品充滿濃厚的臺灣音樂色彩。此外，在言

¹⁵ 顏綠芬，〈郭芝苑音樂作品中的臺灣意識與人文關懷〉，《臺灣國際研究季刊》第 7 卷第 3 期（2011 年 9 月），頁 69-89。

¹⁶ 郭芝苑著，吳玲宜編，《在野的紅薔薇》，頁 302。



論自由逐漸鬆綁的情況下，許多戒嚴時期被視為禁忌的話題已不再被限制，這也反映在他的歌曲作品中。因此，許多有關人文關懷、本土關懷、以及臺灣本土意識的題材都成了他的選擇，例如為二二八受難家屬，或為那些被列入黑名單而滯留海外的臺灣人所創作的歌曲等。

參、郭芝苑作品風格的雙重性

儘管扣緊郭芝苑創作歷程的三個階段，大致能分辨出各階段的音樂風格變化，但如果進一步從不同的音樂類型來看，將會發現在這三個階段中，他的歌曲與器樂曲所表現出來的風格是不一致的，很難用此劃分來說清楚。就歌曲而言，它們的風格大致分成兩類，一類為解嚴前以華語詩詞創作具有中國音樂風格的歌曲，另一類則為解嚴後以臺語詩詞創作具有臺灣音樂風格的歌曲。不過，就器樂曲而言，不管在哪個階段，它們的風格似乎都沒有太大的差別，以臺灣音樂風格來表現的音樂，自始至終都貫穿在他的器樂曲裡。換言之，在郭芝苑創作生涯的前兩個時期，歌曲與器樂曲是分別以不同的音樂風格來表現，直到最後一個時期才有了一致性。因此，我們在其歌曲與器樂曲的音樂風格中看到了其雙重性的表現。然而，這種雙重性是如何產生？對作曲家而言，在同一創作階段裡，器樂曲與歌曲風格的各自表態確實少見，那些與郭芝苑同時期的作曲家，不管是來自臺灣的許常惠，或是來自中國的黃友棣，都不曾以這樣的方式來表現他們的作品，但郭芝苑為何要如此做？這種在歌曲與器樂曲的音樂風格中所展現的雙重性，對郭芝苑而言，是否具有特別意義？

以下筆者將分析郭芝苑的歌曲與器樂曲之音樂風格的雙重性，並從中探討促成這兩種音樂風格的諸多因素。

一、社會變遷下的「歌曲作品」

郭芝苑的歌曲作品在創作初期那幾年，是以獨唱曲和合唱曲為主軸，爾後才開始有其它類型的作品出現。創作初期（1947-1968），他共寫了十三首獨唱曲和五首合唱曲，其中除了1965年所寫的五首藝術歌曲融合了現代作曲技法之外，其餘皆以傳統中國藝術歌曲的形式來創作，全數採用華語歌詞，包括六首唐詩、一首李後主的詞和十一首新詩。

到了創作中期（1969-1986），歌曲的創作量雖比不上器樂曲多，但也寫了十一首獨唱曲和四首合唱曲，其中獨唱曲還包含五首「愛國歌曲」。這十五首歌曲也是採用中國藝術歌曲的形式來創作，歌詞仍然以華語為主，除了五首愛國歌曲之外，其餘皆為新詩。

創作後期（1987-2013），郭芝苑再次把創作焦點放在歌曲上，這段期間共寫了二十九首獨唱曲與十八首合唱曲。不同於前兩個階段，此時的他則專注在臺語藝術歌曲的寫作



上，除了選用古典臺語詩詞作為他的創作題材之外，一些具有臺灣本土意識的新詩也都成為他的創作素材。而為了讓曲子聽起來更具臺灣味，他則大量採用臺灣民謠和臺灣戲曲音樂。

如此一來，我們看到郭芝苑的歌曲作品只包含兩種風格的類型，即創作前期和中期妥協於政權的「中國藝術歌曲」，以及創作後期體現自己的「臺語藝術歌曲」。根據收錄在《郭芝苑獨唱曲集》中的作品看來，¹⁷在前兩個時期，即1947年到1986年間，歌曲的風格並沒有明顯的差異，兩時期皆採用華語詩詞來譜曲，且大都以中國藝術歌曲的形式來創作，不管在歌詞或樂曲的形式，所傳達的是一種中國傳統文化的意涵。到了創作後期，即1987年以後，歌曲的風格有了很大的改變，郭芝苑把很多的興趣都投注在臺語藝術歌曲的寫作與臺灣民謠的編曲上，採用大量的本土音樂素材，並應用許多現代音樂的技法，讓這時期的歌曲不但充滿了濃濃的臺灣味，還帶點現代感。

然而，令人好奇的是，在創作初期與中期，不懂中文只會說臺語和日語的郭芝苑，為何會使用華語詩詞來創作歌曲？而一輩子沒有到過中國，且沒有受過中國文化的薰陶，他又如何能寫出具有中國文化內涵的中國藝術歌曲？此外，到底是什麼原因讓郭芝苑在創作後期，幾乎不再從事中國藝術歌曲的寫作，而只想專心於臺語歌曲的創作？

（一）妥協於政權的「中國藝術歌曲」

1949年郭芝苑反臺後，原以為能為臺灣寫出具有民族性、現代性與音樂性的音樂，但戰後的環境卻讓他成了「失聲的一代」。回到臺灣的那幾年，國民政府實施「國語運動」和「戒嚴令」，讓不熟中文、也不會說國語的郭芝苑，幾乎無法在社會與人競爭；臺灣音樂環境的蕭條，更讓他無法施展創作的理想與抱負。他提到：「戰後的臺灣，在國民黨政權的統治下至少有二十年的時間是文化沙漠，無樂之邦。更慘的是，在『反共政策』、『戒嚴』、『國語政策』變成『禁說臺語』嚴厲實施的環境下，真正變成失聲的一代」¹⁸但秉著對音樂的熱愛與創作的堅持，他知道要在戰後臺灣的音樂環境中生存，就必須從中國藝術歌曲的創作開始。

中國藝術歌曲為一種結合中西音樂與文化的音樂形式，通常是以西方藝術歌曲的作曲技法為基礎，加入具有中國民族旋律的音樂。藝術歌曲的最大特色是表現在詩歌與音樂結合的音樂體裁，作曲家在創作藝術歌曲時，必須先挑選出具有優美韻律的詩歌，然後再依照詩歌的思想情感與意境創作出音樂。中國的藝術歌曲大約起源於二十世紀初，受到中國五四運動的影響，中國的作曲家掀起了「新音樂」的熱潮。當時一些留學歐洲回國的作曲

¹⁷ 郭芝苑創作，《郭芝苑獨唱曲集》（臺北：樂韻出版社，1996年）。

¹⁸ 郭芝苑創作，阮文池主編，《郭芝苑臺語歌曲集（獨唱、合唱）》（臺中：靜宜大學人文科，2003年）。



家，如蕭友梅、趙元任、黃自等人，也和歐洲的作曲家一樣，喜歡藉由藝術歌曲的創作來抒發情懷，他們把西方音樂創作技法與中國的民族風格、民族語言、民族音調、民族欣賞習慣與民族情趣相結合，並選用唐詩宋詞作為他們的作曲題材，創作出中國藝術歌曲。¹⁹

國民政府遷臺後，許多參與「新音樂運動」的音樂家也來到臺灣，包括蕭而化、張錦鴻、康謳、沈炳光、李永剛、李中和、戴粹倫和史惟亮等。²⁰隨著他們的到來，也把「新音樂」的創作帶入臺灣，尤其是中國藝術歌曲。就在國民政府大力提倡中國文化、刻意打壓臺灣文化的情況下，臺灣也掀起了創作與演唱中國藝術歌曲的熱潮，許多戰後的臺灣音樂家，包括陳泗治、呂泉生等人，紛紛轉而創作具有中國風格的音樂。

雖然時局的變遷為郭芝苑帶來許多挫折，使他暫時無法寫出具有臺灣風格的音樂。但秉著創作「民族性」作品的信念，他並不排斥接觸具有中國風格的音樂。而這些來自中國的音樂家所帶來的「新音樂」作品與創作技法，正好成為他的創作資源和學習目標。緊隨陳泗治與呂泉生的腳步，他開始嘗試創作中國藝術歌曲。然而，要寫出具有中國風格的藝術歌曲，除了要有好的中文能力，及對中國古典詩詞的把握之外，還必須熟悉西方古典音樂的作曲技法與中國調式結構。²¹

首先，郭芝苑要克服的就是語言的問題，前面曾提到藝術歌曲是來自詩和音樂的結合，通常詩的形式會直接影響音樂的結構，詩律中的段落行數、押韻形式、抑揚頓挫經常是作曲家在曲式安排上的依據，而詩的重音、節奏和字調都可能影響到音樂的強弱、節奏、旋律和情感的表現。²²對作曲家而言，處理詩的聲調與音樂的曲調是一件具挑戰的事。郭芝苑當然清楚當務之急就是要學會中文、看懂中國古詩詞的意思，於是憑著中學時在日本曾讀過幾首漢文古詩的基礎，他開始學習中國古代詩詞，並向在學的弟弟學習詩詞的唸法，且透過朗誦來捕捉詩詞的韻律。他認為語言的音調和音樂的旋律有很密切的關係，想要做好一首歌曲，就必須先搞清楚語言的抑揚頓挫，他說：「我在譜曲時，非常重視語言本身所含有的高低音（intonation）。我要作曲以前，先跟在學中的弟弟學習所要作曲的歌詞讀法，所以寫出來的歌曲容易唱，而且能聽出歌詞的意義。」²³

¹⁹ 劉靖之著，〈江文也的聲樂作品〉，收於劉靖之、費明儀主編，《中國聲樂研討會論文集》民族音樂研究第七輯（香港：香港大學亞洲研究中心，1998年），頁49-67。

²⁰ 劉靖之著，《中國新音樂史論（下）》（臺北市：耀文圖書公司，1998年），頁703。

²¹ 中國調式是以五聲音階（宮、商、角、徵、羽）為基礎，在五聲音階中每一個音都可以成為樂曲的主音（以結束音停留在哪一音來判斷主音）。透過不同的主音與音階排列，可以產生出五種調式，分別為宮調式、商調式、角調式、徵調式、羽調式。

²² 金慶雲著，〈詞曲關係綜論〉，收於劉靖之、費明儀主編，《中國聲樂研討會論文集》民族音樂研究第七輯（香港：香港大學亞洲研究中心，1998年），頁298。

²³ 郭芝苑著，吳玲宜編，《在野的紅薔薇》，頁95-96。



透過此學習方式，郭芝苑成功的譜出中國藝術歌曲。來自中國的音樂家王沛綸，在中廣節目介紹藝術歌曲《紅薔薇》與《楓橋夜泊》」時談到：「《紅薔薇》這首歌曲是誰都喜愛的歌曲，也可以說是臺灣的小夜曲，而《楓橋夜泊》也是一樣很普遍，這兩首都是詩跟旋律很融洽的結合，也極能表現出詩的內容及情調，尤其《楓橋夜泊》更有中國風格，但作曲者是本省籍的青年不會講國語，這實在是非常奇妙的事情。」²⁴ 當時的《紅薔薇》與《楓橋夜泊》經常被拿來演唱，歌詞與旋律是屬「順行」的歌曲，因而容易朗朗上口。見《楓橋夜泊》（譜例 1）

譜例 1、5-8 小節《楓橋夜泊》詩詞的聲調與旋律進行的搭配

對郭芝苑來說，掌握中國藝術歌曲的作曲技法似乎比學習中文容易，主要是他所學的是西方的作曲技巧，且在作曲家江文也的影響下，留日時就已寫了他的第一首中國藝術歌曲《涼州詞》。儘管此曲在中國調式與和聲的運用略顯保守，但卻為他奠定了創作中國藝術歌曲的基礎。欣賞郭芝苑的中國藝術歌曲，總是可以聽到濃厚的中國曲風，這是因為他採取中國五聲音階與中國調式來創作，雖然中國傳統音樂中也有七聲音階和十二律，不過他認為五聲音階用在表達具有中國風格的音樂時，是最能傳達中國樂曲的特性，理由是五聲音階中的小三度音程能讓音樂展現出一種溫柔婉約的特性。²⁵ 他最常用的方式就是將五聲音階置於外聲部的主旋律，而將非五聲音階以外的音隱藏於內聲部。例如《紅薔薇》（譜例 2）。

²⁴ 郭芝苑著，吳玲宜編，《在野的紅薔薇》，頁 95。

²⁵ 吳疊著，《中國民歌的旋律結構與調式》（臺北市：全音樂譜出版社，1998 年），頁 39。



五聲音階和中國調式的使用

五聲音階以外的音

(一) 紅 薔 薇 啊 紅 薔 薇 薇
 (二) 紅 薔 薇 啊 紅 薔 薇 薇
 (三) 紅 薔 薇 啊 紅 薔 薇 薇

譜例 2、6-10 小節《紅薔薇》使用 D 音五聲音階羽調式 (Re Mi Fa Sol La Do Re)，並將非五聲音階以外的音(Si)隱藏於內聲部

此外，為了使曲子聽起來有豐富的中國色彩，他偏愛採用中國調式和聲，²⁶例如《綠色的郊野》(譜例 3)。並在三和絃中加入二度和六度音程(以 C 音宮調式中的三和絃 Do Mi Sol 為例，加入二度的三和絃就變成 Do Mi Fa Sol；加入六度的三和絃就變成 Do Mi Sol La)，以呈現中國調式音階的特色與增加和聲色彩，使歌曲更具中國風格。例如：《臉蛋發紅心裡笑》(譜例 4)

旋律為 G 音羽調式五聲音階

以 G 音羽調式來配置和聲

譜例 3、5-8 小節《綠色的郊野》G 音羽調式五聲音階(中國調式和聲的運用)

²⁶ 以中國五聲音階調式搭配西方傳統和聲的作曲方式。



加入六度音的三和絃

椰子樹 樹幹長 椰子樹下有 池塘

譜例 4、7-12 小節《臉蛋發紅心裡笑》於三和絃中加入六度音程，以呈現中國調式音階的特色

在郭芝苑的創作生涯中，創作中國藝術歌曲或許不是自發性的，但由於對音樂創作的熱愛與堅持，卻讓他寫出一首首精彩的中國藝術歌曲，甚至讓人誤以為這些歌曲是由來自中國大陸的音樂家所作，而不是來自所謂「本省子弟」的作品。郭芝苑曾提到：「當時我還是一個無名的在野作家，所以這兩首歌流行時，誰也不曉得作曲者。例如某出版社出版一本《中國藝術歌曲》，裡面將《紅薔薇》的作曲者註為中國民謠；而《楓橋夜泊》作曲人註為劉雪庵。」²⁷

（二）體現自己的「臺語藝術歌曲」

郭芝苑創作中國藝術歌曲的日子大概維持了將近四十年，就在 1987 年國民政府宣布解嚴後，他終於能自由的寫出具有臺灣風格的藝術歌曲。

從事音樂創作以來，郭芝苑感到最遺憾的就是臺灣一直沒有自己的臺語藝術歌曲，他說：「臺灣從日治時代開始近代化，但音樂方面從來都沒有臺語的藝術歌曲或學校要用的歌曲（兒童歌曲等），只有臺語流行歌（如《望春風》、《雨夜花》等）和極少的臺灣民歌（如《思想枝》、《丟丟銅仔》等）而已。戰後聲樂家所唱的藝術歌曲都是西洋歌曲或中國作曲家（如黃自、趙元任、林聲翕）的華語歌曲。戰後初期呂泉生創作了三、四首臺語通俗的藝術歌曲，但因為推動華與政策所以很少演唱，不久後更全面禁唱臺語歌曲。後來雖然開放，可惜到現在也只有蕭泰然、林福裕、張炫文等人作曲，還不普遍。」²⁸

²⁷ 郭芝苑著，吳玲宜編，《在野的紅薔薇》，頁 95。

²⁸ 郭芝苑著，〈從廟口到音樂殿堂：我的臺語歌曲創作經驗〉，《臺灣日報》，2003 年 1 月 24 日。



臺灣自二次世界大戰後，正式接受音樂教育的音樂家已累積了相當的數目，光是在1939年以前到日本留學的音樂家就已超過25人，²⁹更不用說往後到其他國家留學或是由臺灣培養出來的本土音樂家。當然這些音樂家當中也包括不少作曲家，不過，他們之中真正從事臺灣藝術歌曲創作的人卻不多，其中很大原因是受到臺灣動盪的大環境影響。

一首好的藝術歌曲必須仰賴於好的詩詞作為其創作的基礎；然而，不管在日治時期或是戰後的國民政府時期，臺語都曾是禁用的語言，臺語文學作品更數度受到打壓，即使有好的作品可供作曲家創作出臺語藝術歌曲，最後也往往逃不過禁唱的命運。就郭芝苑而言，一般以為1987年以前他只創作華語歌曲，但是在2003年所出版的《郭芝苑臺語歌曲集（獨唱、合唱）》作品中，卻收錄了16首他在1972年以前所寫的臺灣民歌。在此作品中他談到：「1969年本人自日本進修回來，就感覺臺灣有那麼多的民謠（念謠）卻無人來譜曲，實在可惜！因此收集二十多首來為獨唱或合唱譜曲，卻因當時禁唱臺語歌曲，就連臺灣民謠也少有機會演唱，致使到現在才跟這些臺語藝術歌曲一起發表！」³⁰此外，他所發表過的中國藝術歌曲中，也有好幾首是以臺語詩詞來創作，但最後在時局的考量下改以中文歌詞來發表的歌曲，包括《紅薔薇》、《雙溪漁火》和《梧港歸帆》等，直到解嚴後才又改回臺語演唱。

1987年後，臺灣走向民主化，受到解嚴後推動臺灣本土文化的影響，臺語文學獲得了快速的成長，許多作家和學者紛紛投入臺語創作的行列，因而使那些想嘗試用臺語來創作藝術歌曲的作曲家，能有較多的機會挑選合適的臺語詩詞來譜曲。就在1990年後，臺灣的作曲家如蕭泰然、林福裕，當然也包括郭芝苑便開始投入臺灣藝術歌曲的創作。

郭芝苑的第一首臺語藝術歌曲《寒蟬》創作於1996年，直到2007年為止，11年間共完成29首臺語獨唱曲和18首臺語合唱曲，比起在中國藝術歌曲創作階段，用40年時間完成24首獨唱曲和9首合唱曲來看，不管在寫作的時間或是作品的數量，前者都贏過後者，可見郭芝苑對於創作臺語藝術歌曲的渴望與迫切。他談到：「回顧這十年來，臺灣音樂界進步發展，什麼現代音樂都能進入，而我本身也時時進步，從今更能創作屬於自己風格的手法之時，我已達到高齡，無法實現理想，而深感我們這一代拓荒者的悲劇。但現在有一個更要緊的工作，就是臺灣過去在學校所唱的歌及聲樂家所唱的藝術歌曲都是採用中國大陸來的（因為臺語歌不採用），沒有一首這方面的臺語歌。過去臺灣只有古來流傳

²⁹ 許常惠著，《中國新音樂史話》（臺北：樂韻，1998年），頁57。

³⁰ 郭芝苑創作，阮文池主編，《郭芝苑臺語歌曲集（獨唱、合唱）》，頁160。



的少些民歌及日據時代以來的歌謠曲（流行歌）而已，因此我覺得，創作臺灣自己的臺語藝術歌曲，學校用的歌曲，而多多演出出版才是最重要。」³¹

對郭芝苑而言，解嚴後的臺灣是他心中理想的作曲環境，不但少了國家的政治干預，可以讓他自由的創作之外；解嚴後臺灣音樂的蓬勃發展，那些隨著留學各國的音樂家帶回臺灣的作曲技法，更讓他有機會觀摩學習，提升自己的作曲技巧。受到這些環境改變的影響，郭芝苑的臺灣藝術歌曲，不管是在歌詞的選材或是創作技法的應用，皆有多樣化的表現。

從歌詞看來，雖然郭芝苑大部分仍以現代臺語詩詞來表現，但卻可以發現他在歌詞的取材上，已不再像寫作中國藝術歌曲時那麼小心謹慎。舉凡有關臺灣本土意識，例如為二二八的受難家屬阮美姝所寫的《啊！父親》、為過去曾在白色恐怖期間被列為黑名單的人所作的《故鄉 想妳一暝到天光》，以及被郭芝苑稱為臺灣愛國歌曲的《臺灣頌》和《前進！臺灣人》等，或是有關臺灣民俗慶典和臺灣農村生活的題材，例如《普渡來》、《土地公》、《牛犁歌》、《耕作歌》等，甚至佛經《般若心經》，都能成為他的創作素材。如此選材的多元性，除了和政治環境的開放有關之外，另一個重要的因素是來自於他小時候對臺灣戲曲與民俗音樂的接觸，他說：「回想戰前落後的臺灣，雖然只有傳統的民俗音樂，但後來這些民俗音樂卻成為我創作臺灣現代民族音樂的重要素材及風格。」³²

在創作技法上，郭芝苑仍以中國五聲音階與中國調式來呈現民族性，但不同於中國藝術歌曲，在臺灣藝術歌曲的創作中，他會隨著曲子的不同題材加入不同的臺灣民謠或戲曲素材，以凸顯音樂中臺灣風格的表現，例如《天送貴子，上京趕考》（譜例 5）就是使用南管樂中的「交加調」，搭配 D 音羽調式五聲音階來完成的。此外，現代作曲技法也被大量的用在臺語藝術歌曲裡，例如《梧港歸帆》中運用了複調技法³³（譜例 6）、《神嘛愛買票》使用了四度疊置和絃、《红柿》中連續平行四度、五度、八度的進行等。

³¹ 郭芝苑著，吳玲宜編，《在野的紅薔薇》，頁 302。

³² 陳郁秀著，《郭芝苑：沙漠中盛開的紅薔薇》，頁 17。

³³ 複調技法指旋律進行時同時使用兩個調，即各唱各的調，例如高音旋律一個調，而低音旋律則是另一個調。



Andantino (♩ = 80) 左右

D音羽調式五聲音階

交加調

恭 喜 恭 喜

啊 交加調 聽 我 的 言 語

天 送 貴 子 是 我 大 孫

The score is for a piece in D Pentatonic mode (D音羽調式五聲音階) with a tempo of Andantino (♩ = 80). It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings like *p*, *mf*, and *f*. The lyrics are in Chinese, and the score includes handwritten annotations such as '交加調' (Jiajia mode) and 'D音羽調式五聲音階' (D Pentatonic mode).

譜例 5、1-8 小節《天送貴子，上京趕考》採南管樂中的「交加調」，搭配 D 音羽調式五聲音階

Moderato (♩ = 92)

poco poco cresc.

p F大調

升小調

The score is for a piece in 4/4 time with a tempo of Moderato (♩ = 92). It features a piano accompaniment with dynamic markings like *p* and *f*. The score includes handwritten annotations such as 'F大調' (F Major mode) and '升小調' (Modulation to minor).

譜例 6、1-4 小節《梧港歸帆》複調的運用

在所有歌曲作品中，《蘇武在臺灣》（譜例 7）可以說是一首最能表現郭芝苑創作理念的曲子。此曲中，郭芝苑仍以五聲音階為基礎，採用臺灣民間的「江湖調」³⁴組合現代作曲技法，他把「江湖調」放置在歌曲的主旋律中，讓現代作曲技法表現在鋼琴伴奏裡，形成一種交疊的音色，並讓和聲進行的結構表現出既衝突又和諧的色彩。而歌詞則是臺灣文學家巫永福所寫的詩，「蘇武」指那些隨國民政府軍隊來臺的老兵，詩詞中所表達的是

³⁴ 「江湖調」亦稱為「乞丐調」，是屬於「念歌仔」的一種，通常是由那些以走唱為生的民間藝人來演唱。



他們的心聲，從來到臺灣等待反攻大陸喊出「三年準備，五年反攻」的口號，再到期待落空只能定居臺灣，最後儘管可以回到大陸探親，但還是選擇回來臺灣，因為臺灣早已是他們的故鄉！這樣一首歌曲，不管是就作曲手法，或從歌詞題材來看，在郭芝苑的前兩個創作階段是不被允許的，因為它們都在國民政府的禁歌條款中。「江湖調」這種反映民間底層心聲的走唱曲調，在當時是屬於低俗不雅的歌曲，必須禁唱；至於歌詞就更不用說，一來它是臺語詩詞，二來歌詞內容的意涵太過敏感，當然更是需要禁止。

主旋律使用江湖調

伴奏採用現代作曲技法

譜例 7、5-12 小節《蘇武在臺灣》臺灣民間念謠仔「江湖調」搭配現在作曲技法

郭芝苑曾說：「我是一個臺灣人，如果我寫的音樂與西洋音樂相同，有意義嗎？應該要發揮的，是個人的個性與臺灣的风格，個性要從何而來？就是從民族性而來；臺灣的风格從何而來？就是從臺灣的民族音樂去感受、去發展，如此，臺灣的音樂有特色，才會受到世界的肯定。」³⁵郭芝苑認為，寫出具有個人個性與臺灣风格的音樂，是身為一位臺灣作曲家應該做的事，但是在國民政府的壓制下，此理想卻遲遲無法在歌曲創作中實現。然而，透過這些臺語藝術歌曲的分析，我們看到解嚴後各項政策的鬆綁，不但讓他可以按

³⁵ 摘自 2013 年 7 月 5 日「郭芝苑紀念音樂會」苗北藝訊的新聞稿。



照自己的理念與想法來創作，展現其作品風格的獨特性之外，更讓他實現了為臺灣創作臺語藝術歌曲的願望。不過，如果撇開想要創作臺語藝術歌曲的願望來看，這樣的理想卻早就在郭芝苑的器樂作品中實現了。

二、表現個體性的「器樂作品」

郭芝苑回到臺灣之時，起初的創作是以歌曲為主，隨後才有鋼琴、管弦樂作品出現。他的第一首管絃樂曲「交響變奏曲《臺灣土風為主題》」創作於1955年，這段時間正處於臺灣的戒嚴時期，在國民政府宣傳中國文化、打壓臺灣文化的情況下，郭芝苑想要寫出具有臺灣風格的音樂似乎是不可能的事，尤其是歌曲作品，因為歌曲涉及歌詞，而歌詞所使用的語言和文字所表達的意涵，容易惹來國民政府的關注與限制。純音樂的器樂曲則有所不同，由於音樂本身沒有確切的符號意義，不具表達任何概念的能力，因此無法直接傳達任何語言所要表達的意義。

郭芝苑當然瞭解純音樂的此一特性，因此，在無法把創作理念與目標實現於歌曲的情況下，轉而將它們置入在器樂曲裡。在器樂曲中，他可以自由的應用那些具有臺灣民謠和傳統戲曲的音樂，將它們的旋律與節奏安置到作品中，並利用不同的西方作曲技巧給與變化及包裝，使它們聽起來既有臺灣音樂風格的色彩，又有西方古典音樂的樣子，而這種由純音樂的器樂曲所展現的模糊性，正好可以讓郭芝苑避開國民政府的監控與壓制。

以創作初期的器樂作品來看，這段期間他共寫了四首鋼琴獨奏曲與五首管絃樂曲。舉例來說，1954年所寫的第一首鋼琴獨奏曲《臺灣古樂幻想曲》（譜例8），就是以五聲音階結合北管曲調《水底魚》的素材來創作的作品，³⁶曲子中除了《水底魚》的主題之外，還應用西方傳統音樂的作曲方式，安排前奏、間奏、變奏和後奏等樂段，讓曲子聽起來不至於有過多傳統戲曲的表現，藉以規避當時國民政府對本土音樂的打壓。另外一首1955年寫的管絃樂曲，即先前談到的「交響變奏曲《臺灣土風為主題》」，則是一首以臺灣民歌旋律為主題，加上三段變奏與終曲的二管編制管絃樂作品³⁷。曲子中由於變奏技巧的使用，使臺灣民謠的旋律能夠隱約的穿插於全曲之中，讓曲子聽起來既有臺灣民謠的風格，又有複雜的西方古典音樂結構，而如此的作曲方法正好模糊掉那些不被國民政府允許的民歌旋律。此曲的成功，從演出隔天在《聯合報》的「藝文天地」所刊登的一篇樂評即可看

³⁶ 《水底魚》是一種「串仔」即串樂，指的是背景音樂或者是串場音樂，通常使用在喜慶、俏皮、獨思、過場或謝幕場合，是完全只用樂器演奏而不唱的音樂。「串樂」曲調數量甚多，曲牌大都來自民間音樂、車鼓小戲、北管戲曲。

³⁷ 二管編制是指中型樂團，樂器的配置為長笛×2，單簧管×2，雙簧管×2，低音管×2，法國號×4，小號×2，長號×2，低音號×1。



出，樂評人提到：「交響變奏曲非常出色，這是臺灣作曲家郭芝苑先生的新作品，是以臺灣土風體的旋律為主體的民謠曲，曲調中有豐富的臺灣色彩，是一首值得稱讚的交響曲。」³⁸



譜例 8、8-11 小節《臺灣古樂幻想曲》G 音羽調五聲音階搭配北管曲調「水底魚」

在郭芝苑的創作中期，器樂作品比起前兩個時期都還要豐富，它們包括四首鋼琴獨奏曲、六首管弦樂曲、兩首管樂曲、兩首室內樂曲。儘管此階段的器樂作品仍然維持臺灣音樂風格的特色，不過再次赴日進修，卻使他在作曲技法上有很大的突破，作品中運用了許多現代作曲技巧。例如創作於 1972 年的鋼琴獨奏曲《臺灣古樂變奏曲與賦格》，此曲包含兩個樂段，分別由變奏曲和賦格兩種西方樂曲形式所組成，全曲以五聲音階和中國調式為其旋律的基礎，變奏曲的主題採用「北管調」的旋律，賦格的主題則是臺灣南部民間歌曲「萬枝調」（譜例 9），並且搭配現代作曲技巧來呈現，例如連續平行五度、八度的使用、不在近系調上轉調、不規則節奏的運用、以及平行四度和平行五度的同時使用等。（譜例 10）



譜例 9、93-98 小節《臺灣古樂變奏曲與賦格》賦格的主題為「萬枝調」

³⁸ 顏綠芬著，《臺灣的真情樂章：郭芝苑》（臺北：典藏藝術家庭，2008 年），頁 61。



Larghetto ♩ = 65

mp

p

平行五度

平行四度

譜例 10、1-4 小節《臺灣古樂變奏曲與賦格》現代作曲技法平行五度與平行四度的同時使用

此外，另一首名為「《小協奏曲》為鋼琴與絃樂隊」的鋼琴協奏曲，則是郭芝苑展現「民族性」、「現代性」與「音樂性」的最佳範例。此曲創作於 1973 年，分別由三個樂章組成，旋律的進行仍然以五聲音階與中國調式為基礎，同時還搭配具有臺灣小調色彩的旋律，藉以表現臺灣音樂的風格，例如第三樂章的主題引用了臺灣民間戲曲的音樂「扮仙」³⁹。（譜例 11）為了讓曲子聽起來既有現代感，又不失音樂性，郭芝苑更是大量的使用二十世紀的現代作曲技巧來表現。

Vln I

Vln II

Vla

VC

DB

f

ff

pizz.

arco

譜例 11、1-8 「《小協奏曲》為鋼琴與絃樂隊」第三樂章賦格，採用「扮仙」為主題

創作後期，郭芝苑退休的那一年，正好碰到國民政府宣布解嚴，這使得退休後的郭芝苑幾乎把心力全投入在臺灣藝術歌曲的創作，因此，器樂曲的創作量相對減少，這段期間他只寫了兩首管絃樂、四首室內樂、兩首鋼琴獨奏曲。此時期的器樂作品仍然維持創作中

³⁹ 臺灣民間演戲習俗，凡是與宗教信仰有關之演出，在正戲開演之前，必先表演一段「吉慶戲」，民間俗稱為「扮仙」。



期的作曲風格，基本上沒有太大的變化，不過，也有小部分的作品，在曲式上採取了較為自由的形式，並混搭各式各樣的題材，例如 1999 年所寫的管絃樂曲《臺灣吉慶序曲》，它就是採用序曲的形式來創作，通常傳統序曲都是以奏鳴曲形式為主，但郭芝苑為了讓曲子展現更多不同的臺灣鄉土題材，因而將其改為較自由的輪旋曲式，並分成六個樂段來呈現，第一段為前奏；第二段加入北管喜慶音樂的曲調；第三段回到前奏；第四段則以臺灣民歌「思想起」的曲調為主題，第五段選用北管曲調中的「亂彈」來作為素材，第六段則是採用臺灣原住民的音樂旋律。⁴⁰

透過以上三個時期的器樂曲分析，我們可以發現，在每一個階段的器樂作品中，幾乎都看得到臺灣傳統戲曲音樂與臺灣地方歌謠。而以五聲音階和中國調式搭配臺灣傳統音樂的作法，仍然是郭芝苑用來維持臺灣音樂風格的不變原則。唯一的差異則是展現在現代作曲技巧上，早期他的作曲技術較不純熟，因此在曲調、節奏、和聲和調性等運用就較為保守，現代音樂的作曲技法也較不多見，作品則比較偏向浪漫派音樂的寫法。然而，隨著再次赴日進修，作曲技巧趨於成熟，中期和後期的作品，則已經能將現代作曲技法靈活應用到各類曲子之中。

肆、郭芝苑的個體性與社會性

先前曾談過音樂風格的產生，與作曲家的個人經歷和他所處的社會環境有緊密的關係。當郭芝苑選擇戰後回到臺灣，所面臨的是臺灣社會一段艱困的轉變期，尤其是執政者施加在臺灣人民的語言和文化的壓迫。對郭芝苑而言，這樣的環境無疑是一種雙重的打擊，因為他不會說國語，並且從事音樂文化。然而，對創作之路的堅持，卻讓他選擇面對環境的挑戰，一方面他妥協於政權的要求，學習中文與研究中國藝術歌曲，以創作出符合規定的歌曲；另一方面他則利用器樂曲的抽象表現特色，將自己的創作理念悄悄的安置在音樂中，藉由器樂曲來完成他理想中的作品。換言之，這種表現在歌曲與器樂曲風格中的雙重性，正好對應到他在創作歷程中既要服膺於政權的要求，又要表達個人創作理念的雙重性。

在這樣的雙重性中，我們看到藝術創作過程中，藝術家個體性與社會性的衝突與妥協。藝術家從事藝術創作，最理想的狀況就是能夠按照自己的想法來表現，以創造出能展現個體性的藝術作品。然而，身處社會脈絡的藝術家，卻無法擺脫社會環境為他所帶來的影響，藝術家的社會性讓他們很難脫離社會，背棄現實，因此，藝術家在創作時所必須面對的問題，便是一個「理想境界」與「現實處境」的糾葛。

⁴⁰ 陳郁秀著，《郭芝苑：沙漠中盛開的紅薔薇》，頁 277。



到底要為藝術而藝術，還是要為社會而藝術？就韋伯(Max Weber, 1864-1920)看來，藝術家是處於內在的「藝術天職」與外在的「藝術職業」之中，藝術家在面臨藝術創作時，一方面得面對自己內心的召喚，驅動使命感來讓自己從事藝術創作，並以藝術為其終身的職志，但另一方面又必須面對外在世俗社會中種種日常生活的挑戰，並在為其基本生活的需求下，不得不屈從於世俗社會的各種要求。⁴¹也就是說，藝術家在創作藝術作品時，是徘徊於自己的理想實現與社會的實踐之中，儘管他們也想要為自己的理想藝術而創作，但在顧及社會種種的條件下，又不得不接受社會的規範與約束，因而呈現「志業」與「職業」的角力戰。從韋伯的觀點，我們看到的是藝術家的無奈，因為藝術家的社會性存在，即使在他的心中有著純為藝術創作的理念，最後也都因為社會環境的不允許而逼迫自己放棄理想，服膺於社會而創作。

然而，藝術家在面臨「理想境界」與「現實處境」的選擇時，難道就只能二選一，或是完全順應於現實社會的要求嗎？而難道就無法做到兩者兼顧嗎？或許大部分的藝術家為了求生存，會選擇順從於社會的要求，創作出一種能被社會接受的普遍性藝術。但是，我們在郭芝苑身上，卻看到他不但實現了「理想境界」，也顧及了「現實處境」，但他是怎麼做到的呢？這個關鍵就在於他利用了歌曲與器樂曲於音樂表現上的不同特性，讓歌曲服膺於外在社會的需求，且隨著時代變遷而表現出不同的風格，並同時讓器樂曲體現其個人內在對藝術本真的追求，在不受外在環境的動搖下，維持不變的風格。因此，我們在郭芝苑的作品中，既能看到他的社會性表現，也能看到他的個體性呈現。

伍、小結

郭芝苑這位走過臺灣百年歷史的作曲家，由於其作品數量的豐富性、作品種類與作品風格的多元性，因此常常成為音樂研究者的研究對象。過去也有許多研究郭芝苑生平與作品的相關論述，但大部分都是從音樂學的理論觀點，及以音樂學的方法，將焦點放在郭芝苑的成長背景，或是就其作品結構的分析來研究，而這些大都是屬於音樂內部結構系統的探討。儘管這樣的研究對於理解音樂的構成、音樂的意涵與作曲家的創作意圖有著重要的貢獻，不過，卻都把音樂與社會環境和社會背景相聯繫的音樂外部系統忽略掉了。

音樂作品中美學的自律性對作曲家的創作固然重要，但德國社會學家阿多諾(Theodor L. W. Adorno, 1903-1969)卻認為音樂創作是以音樂作品的自律形式去觀察其與社會性內容的關係。⁴²因此，音樂作為藝術的表達時就無法只就音樂本身，而不就社會

⁴¹ 林端著，〈藝術家的創造力：社會學家的看法〉《社會理論學報》第11卷第2期（2008年），頁135-155。

⁴² Adorno, Theodor., *Quasi Una Fantasia: Essays on Modern Music*. Translated by Rodney Livingstone. (New York: Verso, 1992).



的文化性與功能性的脈絡來談。對此，英國人類學家暨音樂學家謝弗德（John Shepherd, 1947-）也提到：「音樂的重要性與意義是在社會環境中被創造出來的，音樂生產、音樂表演和音樂的接受行為皆是以社會為中介而促成的，也因此音樂風格才有可能通過某種獨特的方式而成為『外在世界意義的隱諱密碼』。」⁴³當我們從這樣的觀點來看郭芝苑不同時期的作品風格時，就不難理解這些作品與社會脈絡的關係，為何是那麼緊密的扣連在一起，以至於透過對其作品文本的分析，就能解讀出郭芝苑生命史中社會環境的改變對其音樂創作的影響。

郭芝苑六十多年的創作生涯中，經歷了多次的臺灣社會變遷，走過幾個不同的臺灣政權統治，根據他的創作歷程與不同的作品風格，大致可以將他的創作生涯分成三個時期來看，在這三個時期中，我們看到了不同階段的社會變遷對郭芝苑所造成的影響，也因此形塑了這三個階段的不同作品風格。然而，在分析這些作品的風格時，筆者卻發現在他的創作初期與中期的歌曲作品和器樂作品中，有著不同的音樂風格，直到創作後期才呈現一致性風格的表現。也就是說，器樂曲在這三個階段中始終維持其不變的音樂風格，頂多只在現代作曲技法上做些不同的調整，至於歌曲則有著不同的兩種風格，「解嚴」則是促成它們分歧的關鍵。循此，我們看到了郭芝苑作品風格的雙重性。

歌曲與器樂曲的風格所呈現出來的雙重性，卻也道出了郭芝苑在創作歷程中不得不順服於當時的社會環境，但又想要展現個人創作理念的雙重性。對藝術家來說，能夠創造出具有獨特性的作品，是他們所要追求的理想與目標，不過，藝術家的社會性存在，卻使他們無法脫離社會、背離現實，而必須妥協於社會的規範，順應於社會的需求，但如此一來，勢必也就犧牲了其個體性的表現。

對郭芝苑而言，「民族性」、「現代性」與「音樂性」是不變的創作理念，而在臺灣土生土長的他，想要創作出具有臺灣風格的現代音樂以表達他對臺灣這塊土地的熱愛，則是他一生所要追求的目標。但戰後臺灣的政治環境與音樂發展狀況，卻迫使他不得不暫時放下他的創作理念，創作那些符合社會性的歌曲作品。不過，器樂曲在音樂表現上的抽象性，卻讓他燃起了一絲希望，於是他嘗試將其個人的創作理念植入在器樂曲的作品當中，並順利在不被允許的環境下表達出其個體性的一面。郭芝苑此一雙重性的表現，正好解決了藝術家必須面對「理想境界」與「現實處境」的糾葛，做到既能「為藝術而藝術」，也能「為社會而藝術」的雙贏局面。

在此論文中，筆者採取不同於音樂學領域的分析方式，嘗試將音樂內部系統的分析與外部系統的探究統整合在一起，期待讓不屬於音樂領域的人，也能夠從不同角度，去認識

⁴³ Shepherd, J. "Towards a sociology of musical styles", ed. A L White *Lost in Music: Culture, Style and the Musical Event.* (London: Routledge, 1987), 85.



或接近郭芝苑這位作曲家和他的作品。並希望讀者能從中發掘，一位成功音樂家是如何在社會環境的宰制下，學習如何在逆境中求生存，以及如何利用音樂這項工具，傳達他的個人理念，更重要的是希望透過作曲家不同作品的分析，讓讀者能瞭解到社會環境的變遷與作曲家作品風格的變化之間的關係。



譜例目錄

- 譜例 1、5-8 小節《楓橋夜泊》詩詞的聲調與旋律進行的搭配。資料來源：《郭芝苑臺語歌曲集（獨唱、合唱）》（台中：靜宜大學人文科，2003 年），頁 54。
- 譜例 2、6-10 小節《紅薔薇》使用 D 音五聲音階羽調式（Re Mi Fa Sol La Do Re），並將非五聲音階以外的音（Si）隱藏於內聲部。資料來源：《郭芝苑獨唱曲集》（臺北：樂韻出版社，1996 年），頁 72。
- 譜例 3、5-8 小節《綠色的郊野》G 音羽調式五聲音階（中國調式和聲的運用）。資料來源：《郭芝苑獨唱曲集》（臺北：樂韻出版社，1996 年），頁 50。
- 譜例 4、7-12 小節《臉蛋發紅心裡笑》於三和絃中加入六度音程，以呈現中國調式音階的特色。資料來源：《郭芝苑獨唱曲集》（臺北：樂韻出版社，1996 年），頁 58。
- 譜例 5、1-8 小節《天送貴子，上京趕考》採南管樂中的「交加調」，搭配 D 音羽調式五聲音階。資料來源：《郭芝苑臺語歌曲集（獨唱、合唱）》（臺中：靜宜大學人文科，2003 年），頁 131。
- 譜例 6、1-4 小節《梧港歸帆》複調的運用。資料來源：《郭芝苑獨唱曲集》（臺北：樂韻出版社，1996 年），頁 24。
- 譜例 7、5-12 小節《蘇武在臺灣》臺灣民間念謠仔「江湖調」搭配現在作曲技法。資料來源：《郭芝苑臺語歌曲集（獨唱、合唱）2》（臺中：靜宜大學人文科，2008 年），頁 14。
- 譜例 8、8-11 小節《臺灣古樂幻想曲》G 音羽調五聲音階搭配北管曲調「水底魚」。資料來源：《郭芝苑鋼琴獨奏曲集》（臺北：樂韻出版社，1996 年），頁 39。
- 譜例 9、93-98 小節《臺灣古樂變奏曲與賦格》賦格的主題為「萬枝調」。資料來源：《郭芝苑鋼琴獨奏曲集》（臺北：樂韻出版社，1996 年），頁 84。
- 譜例 10、1-4 小節《臺灣古樂變奏曲與賦格》現代作曲技法平行五度與平行四度的同時使用。資料來源：《郭芝苑鋼琴獨奏曲集》（臺北：樂韻出版社，1996 年），頁 78。
- 譜例 11、1-8 「《小協奏曲》為鋼琴與絃樂隊」第三樂章賦格，採用「扮仙」為主題。資料來源：《郭芝苑：小協奏曲為鋼琴與絃樂隊》（臺北：樂韻出版社，1993 年），頁 27。



參考文獻

- Nobert Elias，王佩莉、袁志英譯，2013，《文明的進程：文明的社會發生與心理發生的研究》，上海：上海譯文出版社。
- ，呂愛華譯，2006，《莫札特的成敗：社會學視野下的音樂天才》，桂林：廣西師範大學出版社。
- 吳玲宜，1993，《臺灣前輩音樂家群像》，臺北：大呂出版社。
- 吳壘，1998，《中國民歌的旋律結構與調式》，臺北：全音樂譜出版社。
- 呂鈺秀，2003，《臺灣音樂史》，臺北：五南出版社。
- 林端，2008，〈藝術家的創造力：社會學家的看法〉，《社會理論學報》11(2): 135-155。
- 金慶雲，1998，〈詞曲關係綜論〉，收於劉靖之、費明儀主編，《中國聲樂研討會論文集（民族音樂研究第七輯）》，香港：香港大學亞洲研究中心，頁 298。
- 洪靜彤，2006，《郭芝苑臺語獨唱歌曲的研究》，臺北：私立東吳大學音樂研究所未出版碩士論文。
- 莊文達，1994，《郭芝苑生平與作品研究》，臺北：國立臺北師範大學音樂研究所未出版碩士論文。
- 郭芝苑，1993，《郭芝苑：小協奏曲為鋼琴與絃樂隊》，臺北：樂韻出版社。
- ，1996，《郭芝苑獨唱曲集》，臺北：樂韻出版社。
- ，1996，《郭芝苑鋼琴獨奏曲集》，臺北：樂韻出版社。
- ，2003，〈從廟口到音樂殿堂：我的臺語歌曲創作經驗〉，《臺灣日報》，2003 年 1 月 24 日。
- ，2004，〈用音樂填補本土歷史〉，《自由時報》，2004 年 4 月 18 日。
- 郭芝苑，阮文池主編，2009，《郭芝苑：狂想曲為鋼琴管絃樂（原住民幻想曲）》，苗栗：郭芝苑音樂協進會。
- ，2010，《郭芝苑：鋼琴獨奏曲集（2）》，苗栗：郭芝苑音樂協進會。
- ，2010，《郭芝苑臺語歌曲集（獨唱、合唱、歌謠、兒童歌曲）3》，苗栗：郭芝苑音樂協進會。



- ，2003，《郭芝苑臺語歌曲集（獨唱、合唱）》，臺中：靜宜大學人文科。
- ，2006，《郭芝苑歌曲集（華語、臺灣原住民語、日語、華語兒童歌曲）》，臺北：行政院文化建設委員會。
- ，2006，《郭芝苑臺語歌謠曲集》，臺北：行政院文化建設委員會。
- ，2008，《郭芝苑臺語歌曲集（獨唱、合唱）2》，臺中：靜宜大學人文科。
- ，1998，《在野的紅薔薇》，臺北：大呂出版社。
- 陳郁秀，2001，《郭芝苑：沙漠中盛開的紅薔薇》，臺北：時報文化。
- 劉靖之，1998，〈江文也的聲樂作品〉，收入於劉靖之、費明儀主編，《中國聲樂研討會論文集（民族音樂研究第七輯）》，香港：香港大學亞洲研究中心，頁 49-67。
- ，1998，《中國新音樂史論（下）》，臺北：耀文圖書公司。
- 鄭喻方，2004，《郭芝苑鋼琴獨奏曲－臺灣古樂變奏曲與賦格之研究》，臺北：私立東吳大學音樂研究所出版碩士論文。
- 蕭阿勤，2010，《迴歸現實：臺灣 1970 年代的戰後是帶與文化政治變遷》，臺北：中研院社會學研究所。
- ，2012，《重構臺灣：當代民族主義的文化政治》，臺北：聯經出版社。
- 顏綠芬，1999，《臺灣前輩作曲家郭芝苑新生命史研究》，臺北：國立藝術學院。
- ，2008，《臺灣的真情樂章：郭芝苑》，臺北：典藏藝術家庭。
- ，2011，〈郭芝苑音樂作品中的臺灣意識與人文關懷〉，《臺灣國際研究季刊》7(3)：69-89。
- Adorno, Theodor, 1992. *Quasi Una Fantasia: Essays on Modern Music*. Translated by Rodney Livingstone. New York: Verso.
- Shepherd, J. 1987. "Towards a sociology of musical styles", ed. A L White *Lost in Music: Culture, Style and the Musical Event*. London: Routledge.

