



第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

日本太鼓的發展至今已有一千六百多年的歷史，大約自古墳文化時期從中國、朝鮮等地方鼓類傳入而成型，形形色色的太鼓廣泛地出現在戰場、藝能祭典、宗教等場合，長期扮演著助陣與伴奏樂器的角色，單獨的獨奏也會搭配上聲樂與歌謠吟唱。¹ 直到1950年二次世界大戰之後，在西方文化衝擊之下，日本傳統器樂開始產生了一條新的發展軌跡，打開不同的表演格局。傳統日本太鼓開始發展成組太鼓的演奏形式，脫離附屬地位搬移到舞台上表演，不但在太鼓種類上開始改良性能，呈現出明顯不同於傳統樂器之樣貌，在音樂與表演型態上也同時和世界接軌，尋求一種傳統和現代之間的「和」，並且跨越國家、宗教、種族的界線，展望一個「和」的世界。成功的做法，使得日本和太鼓在西化中保持與傳統音樂的關係，同時試圖找尋更多的可能性，徹底的實踐傳統器樂的探索。

現今和太鼓的表演形式，比過去以更為自由的概念裝置，將文化與符號轉化為傳統與當代之間的再建材料。早在2002年「鬼太鼓座」的《石破天驚》音樂會中，就以韓國舞蹈配合日本太鼓打擊樂出場的序場開始，指出了新一代傳人所面對的新方向：不再只是從傳統的養分中汲取還原民族本色的元素，而是進一步從既有的概念中，演繹出具有當代的語彙系統，重新拓延傳統的言說疆域。² 透過大眾媒體的散佈及宣傳，使台灣民眾在短時間內，對和太鼓留下深刻的印象，並開啓了聆賞與學習風潮，同時也刺激了

¹ 下中邦彥，《日本音樂大事典3》(東京：平凡社，1983)，1403。

² 王墨林，〈「當代」急驚風遇上「傳統」慢郎中〉，《表演藝術》No.117(九月號，2002)：52。

台灣鼓藝團體，給予一個全新的拓展性觀點，不再因民族的差異而切斷我們對他者文化的受容性。而和太鼓在日本的蓬勃發展，也造就許多相關出版品，如雨後春筍般紛紛出現，例如日本「鬼太鼓座」、「鼓童」等團體的影音與資訊，到台灣跨文化藝術交流協會自行出版的《2003 世界鼓友會》~《2007 鼓樂 樂動新世界》等相關影音紀錄，現今都可以找到詳細又精彩的介紹。因此，和太鼓的聆賞風潮也開始由原本的小眾音樂慢慢走向大眾化，在我們的生活中，其音樂與精神意涵皆扮演著重要的角色和深遠的影響力。

筆者因偶然的機緣下接觸到太鼓音樂，對其表演型態的呈現方式讓視覺與心靈感受到前所未有的震撼效果；在欣賞之餘，心中對和太鼓的好奇也埋下了許多的疑問，包括各類鼓的種類與打法？演奏型態的分類方式？台灣的鼓藝團體如何在和太鼓既有的表現方式裡呈現跨文化的表演形式，如結合本土元素進行創作...等。而後便帶著許多疑問開始閱讀有關和太鼓的書籍，發現關於日本和太鼓的專書與資料豐富齊全，例如和太鼓的歷史、與各地民俗文化的關係、各地的演奏風格與代表團體等，並且定期出版和太鼓期刊，介紹最新和太鼓訊息與理論知識；而北美與韓國在日本太鼓研究上也有豐碩之成果，大部分的探討主題在於和太鼓對於該地的表現方式與迴響，教學上的推廣和醫學的輔助治療等。相較於台灣，雖有不少團體吸收和太鼓的表演方式並各自發展出不同特色，在國內演出活動與國外交流方面也有不錯之成績，但在理論知識方面尚居於落後狀態。除了目前台灣尚無出版任何一本關於和太鼓的理論與翻譯專書之外，筆者也發現在期刊文獻中對於和太鼓所討論的文章內容，多為劇評人或樂迷之手，大多僅能就某一場和太鼓展演發表感想與討論，對於音樂或表演型態方面的專業領域多輕描淡寫，在部分理論中也出現些許錯誤，因而更加提高本研究動機，希冀透過文獻探討與田野調查、實際分析音樂資料等研究方法，了解和太鼓的歷史脈絡與發展現況、精神意涵、表演型態與創作過程等，並對於和太鼓現今在台灣的發展過程中有更進一步的紀錄、整理與分析。

第二節 研究範圍、對象與限制

從和太鼓的本質與發展來看，一方面是希望將此表演藝術視為日本民族的文化表現，使之具有藝術與傳承的價值、文化的意義；另一方面則是體認到其音樂與表演乃需趨於多元化之走向，思考如何讓和太鼓從日本出發與世界接軌，並在國際舞台上佔有一席之地。因此許多日本和太鼓團體開始致力將其傳統藝術在不斷的實驗中呈現多元樣貌，表現出內容與形式上更高度的美感，同時不斷的與國外團體作交流，試著將其傳統鼓藝藝術融入各地不同的表演風格與元素。

由是之故，本論文在研究範圍中主要分為兩個面向來探討，第一個面向是在日本和太鼓的理論範圍中，先針對「太鼓」與「和太鼓」、「組太鼓」等相關重要名詞做出釋義，界定研究範圍，再分別探討日本太鼓的歷史脈絡與發展現況、和太鼓的種類與特色、和太鼓的精神意涵作為理論方面之論述，並實際分析其演奏形態與表現手法、節奏與節拍的表現與應用。在歷史脈絡的整理中，主要以太鼓的功能性與其應用之場合作一介紹，而 1950 年後的動向時事與發展，筆者僅以部份日本重要和太鼓團就大方向現象作陳述，其他未提及之面向與團體，因地緣關係等因素，非本人能力所及，無法作詳盡介紹，這是本研究限制與不足之所在。關於和太鼓的種類與特色、演奏型態與表現手法也以頻繁出現於現今舞臺上的組太鼓表現形式為主，至於傳統藝能部分因不屬於本研究範圍，必要時於內文中有些許提及，但基本上不進行深入探討；有關樂曲在節奏與節拍的表現與應用方式，由於現今創作和太鼓曲目眾多，因此主要以現代作曲家所運用的作曲技法作一分析，而樂曲節奏特色是否和當地民俗藝能節奏與風格有所關連，則不列入本文探討範圍中。

第二個面向是關於台灣的研究範圍與對象中，主要著重於和太鼓在台灣推廣與實

踐的環境，包括擊鼓團體如何將和太鼓表現手法融合台灣音樂元素中呈現、國內的音樂展演與國外交流活動、以及和太鼓的創作作品風格與表現手法等。由於台灣許多鼓團與鼓手因原本所受的專業訓練、加上所交流學習的日本和太鼓團體有所不同，因此表演風格及創作理念、取材、背景、手法各具迥然不同的風格，在分析上無法僅以單一樂團為代表，否則有失偏頗。目前台灣的和太鼓團或是應用和太鼓表演形式與內容的鼓藝團體，在表演風格上大多都是屬於創作型鼓藝團體，這些團體的類型筆者將其區分為二種，一種是專門到日本接受和太鼓專業訓練回台組團以及推廣，另一種是學習者大部分都具有獅鼓、中西打擊、或爵士鼓等音樂基礎，在創作樂曲及表演型態上會將本身所學與和太鼓融合，並且定期安排與日本和太鼓團體學習交流或合作演出。因此在研究對象中，因礙於論文篇幅限制，無法對所有同性質的團體作全面介紹，筆者主要以上述之區分，選擇四個鼓藝團體做為代表性訪談對象。

赴日接受和太鼓教學訓練並將其太鼓打擊系統帶回台灣推廣的「鼓舞藝術表演團」，現今表演與曲目創作主要以融合本土文化元素為主；此外「台北極鼓擊」團長張家齊也是直接跟隨日本和太鼓團體參與訓練與表演後回台組團，目前大部分的表現手法是和太鼓擊樂元素融合流行音樂作為該團表演特色；而「台北慶和館」為連續兩年獲選為2008、2009年東京國際和太鼓競賽台灣唯一代表參賽隊伍，其打擊風格與表演型態主要將獅鼓與太鼓融合，近幾年來經常與日本和太鼓團體共同嘗試製作跨領域的綜合型器樂劇場，並獲得廣大迴響；另外，善於運用中西樂器的表現特色來結合和太鼓演奏型態與聲響來進行創作與即興，則以「御鼓坊」為其代表，在和太鼓表現風格上呈現多元化的表演內容。以上這四個團體在和太鼓發展的部份，因能搜集到近十年的資料，故能就其自成立時間開始的資料做分析，將和太鼓在台灣的發展就大方向作整理論述。在此筆者需強調此部分研究並非針對台灣的太鼓音樂環境作地毯式的搜索與描述，而是透過

呈現台灣和太鼓音樂環境在相異中的面貌，探討和太鼓音樂文化在脫離日本的環境後，在台灣如何適應當地環境轉變其使用形態，並經由音樂實踐過程中實現想像。

另外在曲目分析方面，本節嘗試分析和太鼓作品實例，為顧及論文篇幅以避免繁瑣，筆者將以第三章節所整理歸納出和太鼓應用在現今不同音樂與文化元素的創作類型風格中，歸納分類為「日本創作風格」、「個人創作風格」、「台灣映象風格」等三大主要樂曲類型，並從其中各自挑選一首代表樂曲作為核心。分別為運用即興手法來譜寫的和太鼓樂曲《來神》、以及強調個人創作理念的台日共同創作樂曲《思念·遙》、注入台灣本土文化素材《流雲》三首樂曲來探討作品內容與風格特色。

第三節 文獻探討

日本的太鼓文化在傳統運用上，大致可歸類為政治、宗教、民俗、藝能性等功能，應用領域較為狹窄，功能相當淺薄。但這項傳統樂器並沒有因為上述因素而就此停擺，自 1950 年起，和太鼓在各方面開始得到充分的發展，無疑是對本身文化的再造，包括演奏形式、樂器改良、音樂實踐、教學、文化現象與活動等方面都充滿革新的氣象，在文獻探討上也有豐富的紀錄。在國內，和太鼓成為被研究對象，起步較其他國家晚，而混合型創作和太鼓的表演形式，也在晚近才發展過來。台灣現有的和太鼓研究目前無出版研究專書，也無翻譯專書，期刊談論的部分大多也都針對和太鼓團體來台的演出消息與評論，因此關於本文在理論研究上，只能直接參考日文專書、以及日文學位論文和期刊專文。由於和太鼓另一發展重鎮為北美，在英文資料上，大多偏向研究北美當地和太鼓的發展趨勢與社會現象，雖脫離本論文研究範圍，但就和太鼓對於不同的地區上的互動方式，在研究方法中頗具參考價值。以下就目前以和太鼓為題的論述，分為學位論文、專書著作與期刊專文三方面為探討主軸。

一、學位論文

目前日本境內關於太鼓的相關論文研究，筆者大致區分為二個面向。在前一種面向上，主要以太鼓本身研究為主，探討現今在傳統祭典儀式中的運用、樂器類型與製作方法、歷史脈絡、演奏形式等。例如鈴木伸英〈和太鼓の構成と演奏形式に関する基礎的研究〉(2000)、³ 朱家駿〈神靈の音づれ -太鼓と鉦の祭祀儀礼音楽論〉(1996)，⁴ 此類型的研究涉略包含和太鼓的樂器學、民俗藝能、民俗音樂學、樂器製作法、演奏法等相關性研究，內容先針對和太鼓的一些基本介紹做研析與歸納，再舉例探討有關祭典儀式或表演團體所運用的實例，⁵ 整體上對和太鼓有全面性的介紹，也整理出過去可參考的研究方向，但對於音樂的部分著墨較少。在後一種面向上，則由和太鼓的表現風格與型式來探討各地區文化，偏重從音樂社會學或人類學的角度出發，例如桑原瑞來〈創作和太鼓—関西における現状の分析〉(2003)⁶，主要探討關西地區創作和太鼓集團表演風格與當地生活文化的連結，以及音樂生態與社會價值觀之探索；而中野紀和的〈小倉祇園太鼓の都市人類学的研究 :ライフヒストリーからみた都市の文化動態〉(2006)，⁷ 則是主要研究和太鼓在社會生成中，能夠自行賦予其特殊意義與功能，並討論與現今社會的互動。

台灣有關日本太鼓的相關論文目前計有二本：張秋禹〈和太鼓教育課程對自我概念

³ 鈴木伸英，〈關於和太鼓的構成與演奏形式基礎的研究〉，日本拓殖大学博士論文，2000。

⁴ 朱家駿，〈象徵神靈的音—太鼓與鉦的祭祀儀礼音楽論〉，大阪大学博士論文，1996。

⁵ 例如大國魂神社例大祭「案間祭」與和太鼓、綴子神社祭典「大太鼓祭り」與和太鼓、「八王子まつり」與和太鼓。

⁶ 桑原瑞來，〈創作和太鼓—関西地區現狀的分析〉，大阪音楽大学修士論文，2003。

⁷ 中野紀和，〈小倉祇園太鼓の都市人類学的研究：以生活史來看都市的文化動態〉，慶應義塾大学博士論文，2006。

影響之研究：以臺中一技術學院學生為例〉(2004)⁸ 以及林芸伊〈日本太鼓文化的傳統與革新—從佐渡國・鬼太鼓座談起〉(2008)⁹。在張秋禹〈和太鼓教育課程對自我概念影響之研究：以台中一技術學院學生為例〉的論文中，內文雖以「和太鼓教育課程」列為其研究範疇，並選定「中華音體教育發展協會(C.PM)」之和太鼓課程為研究對象，但未曾交代該機構與日本和太鼓教育系統之詳細關聯，以便對於該研究課程有明確之範圍界定；且內容談到實際的執行課程，又以研究者本身、該校教練與老師自行設計為主，以致無法明確判定和太鼓教育課程確實的來源與意義。而在內容引述上，又錯誤混用對於「和太鼓」之名詞釋義與英文名詞，僅記述一位訪談對象之談話內容，作為代表和太鼓的名詞釋義：「和太鼓(Taiko)是融合音樂、舞蹈的運動，以鼓為主要樂器，並透過各部協奏，結合體能、音律、陣式，表現「鼓」之「舞」動。(陳國臨，2001)。」¹⁰ 此外，在參考書目上也未引用任何一本有關和太鼓的參考資料或日文文獻。另一方面，弔詭的是，在打擊樂器介紹部份，是以中國傳統鼓樂作為論述，藝術表演團隊則是以朱宗慶打擊樂團和十鼓擊樂團作為舉例，而並非以該研究的訪談對象「鼓舞藝術表演團」作為介紹，有關於和太鼓之「起源」與「發展」內容部份，也隻字未提到日本和太鼓相關歷史或要事，而是以 2000 年「中華音體教育發展協會」會長陳國臨先生率團赴日體驗課程與教學法，與回台推廣過程與心得作為「和太鼓之起源」與「和太鼓之發展」，使得在相關論述上不但易陷入矛盾，更易產生偏頗，顯現論文題名已見失誤，因此在收集資料上參考有限。

在林芸伊〈日本太鼓文化的傳統與革新—從佐渡國・鬼太鼓座談起〉的論文中，主

⁸ 張秋禹，〈和太鼓教育課程對自我概念影響之研究：以台中一技術學院學生為例〉，大葉大學碩士論文，2004。

⁹ 林芸伊，〈日本太鼓文化的傳統與革新—從佐渡國・鬼太鼓座談起〉，政治大學碩士論文，2008。

¹⁰ 同註 8，頁 5。

要目的是探討日本「佐渡國・鬼太鼓座」團體如何成為現代創作型太鼓集團中的精神指標，在革新的背景下，能守住歷史遺產，並且對於日本太鼓文化現象，提出合理的解釋。另外在田野調查方面，也實際採訪台灣與日本的擊鼓團體，以第一手資料將日本鼓團平日訓練與舞臺表演過程記錄下來，實為難得。不過分析其引用之參考文獻，筆者發現絕大部份日文參考專書皆集中在日本的樂器或日本音樂歷史等以全面性角度來討論日本音樂為主的書籍，而針對「太鼓」文獻的蒐集中，除了期刊之外，只列入了茂木仁史《日本の太鼓》與山本宏子《日本の太鼓、アジアの太鼓》二本書籍。因此，在理論部分撰寫方向的比重較偏向於「日本太鼓的起源」、「日本古代閉鎖的太鼓文化」等歷史脈絡與民俗藝能之調查，關於和太鼓的樂器學、製作法、演奏法、音樂與調查訪談團體的表現風格與表演內容等相關面向著墨較少，但就針對整個日本文化之發展所造成和太鼓環境的影響，以及未來對太鼓文化的展望，依舊有深入之探討。

二、專書論著

目前台灣尚無出版關於和太鼓相關專書論著與翻譯書籍，因此必須直接蒐集日文專書。檢視日本太鼓相關書籍，發現包含的層面非常廣泛，如音樂學、民俗藝能、樂器製作法、演奏法與音樂分析、科學研究、精神意涵等，這些皆可作為重要理論之參考書籍。由於相關書籍數量眾多，部分在內容上亦有重複，因此筆者挑選部分對於本論文所造成直接影響的文獻回顧之。

在山本宏子所著的《日本の太鼓、アジアの太鼓》¹¹ 與茂木仁史《入門 日本の太鼓》¹² 書籍中，主要探討範圍包括和太鼓相關基本知識與當地藝能的連結。當中對於「和太鼓」名詞與來源、現今表演類型皆有詳細之論述，因此在本論文所欲研究之範圍確立，頗具參考價值。此外，《日本の太鼓、アジアの太鼓》還特別在一章節整理出關於太鼓

¹¹ 山本宏子，《日本的太鼓、亞洲的太鼓》，東京，青弓株式會社，2002。

¹² 茂木仁史，《入門 日本の太鼓》，東京：平凡社，2003。

所有的博物館，提供聯絡方式與網址查詢，給予有興趣之讀者與研究者能更深入了解傳統與現今日本太鼓之類型。

自 1988 年專門出版系列和太鼓叢書的「淺野太鼓文化研究所」，小野美枝子所著的《太鼓という楽器》與《和太鼓がわかる本》，¹³ 特別將日本太鼓的歷史脈絡與現今和太鼓的發展依年代對照相關歷史要事整理出來，詳細的介紹日本傳統太鼓的歷史脈絡與發展情形、現今和太鼓表演形式對於未來鼓團的影響。除此之外，《太鼓という楽器》還針對製作樂器上木材的挑選、牛的皮革種類、太鼓科學實驗作深入探討，總共匯集二十多位學者的研究成果；而《和太鼓がわかる本》則是將和太鼓所使用到的太鼓類型作簡單的介紹，包括尺寸、改良型的類型、台座種類、藝能鳴物的種類、材質等。

日本和太鼓演奏家兼大學客座教授身份的林英哲，¹⁴ 在其著作《あしたの太鼓打ちへ》¹⁵ 是將自身學習經驗，以一篇篇小短文般紀錄關於太鼓的各類問題，在內容中也會引用相關學者的重要論述或名人所說過的話來印證理論，加上對於自己歷年來在世界各地巡迴演出之記述，讀起來像是看舞台劇般一幕幕搬入眼簾。舉凡關於練習的方式、節奏和生理之間的關係、右手與左手、女性的和太鼓、打太鼓的意志、演奏紀錄等皆為此書之探討範圍，不但可以作為入門的重要參考書籍，對於欲了解和太鼓另一面的樂迷而言，也是一大福音。

在樂曲資料部份，出版之書籍多半偏向教學使用教材與地方性藝能的音樂研究。關

¹³ 小野美枝子，《太鼓樂器論》，石川縣，財團法人淺野太鼓文化研究所，2005；《和太鼓の基礎論》，石川縣，財團法人淺野太鼓文化研究所，2002。

¹⁴ 1952 年出生於廣島縣，1971 年參與「鬼太鼓座」創立成員之一，1982 年離團開始活躍於國內外音樂活動。鑽研和太鼓各種奏法，並且發展出獨奏與群奏特別技法，受到日本國內矚目。將和太鼓透過各種管道推廣到日本本土之外，成為日本和太鼓代言人。因此日本政府於 1997 年給藝術選獎文部大臣賞，並於 2000 年受聘為國立三重大學客座教授。同年 6 月由肯特中野指揮柏林愛樂首演松下功的「飛天遊」，以壓倒性的魄力風靡全場，成為他最著名的演出。《2000 年柏林愛樂森林音樂會一節奏與舞韻》，台北：金格唱片，2003，DVD。

¹⁵ 林英哲，《打擊明日的太鼓》，東京：晶文社，1992。

於教學使用教材，較為特別的是河乃裕季的《やさしく学べる一和太鼓教本》¹⁶、以及大庭哲和小田彩合編的《和太鼓を打とう》¹⁷，這兩本內容除了教學用的樂曲之外，也針對鼓棒握法、打擊姿勢、角度有詳盡的圖片解說，並將同首樂曲呈現出 2~3 種不同的記譜法，提供學習者在視譜上能有更多選擇。而在地方性藝能的音樂研究中，主要多為探討太鼓在藝能祭典時的節奏律動，例如九住和麿所著的《北陸・佐渡地方の和太鼓のリズムについて》¹⁸，主要在調查北陸與佐渡地方十三個地區的太鼓節奏律動；另外在山崎清則的《和太鼓音楽にみる日本のリズム—〈間〉〈表間〉〈裏間〉—》¹⁹一書中，則針對三首傳統樂曲與一首現代創作樂曲進行採譜並進行曲式分析與比較。以上這兩本專書對於本文在和太鼓節奏與節拍的探討與樂曲之分析方法，皆具有珍貴之參考價值。

受「全日本太鼓聯盟」與「全日本郷土藝能協會」推薦，將小口大八與西角井正大對於和太鼓的全面研究成果所歸納整理出來的專書，則以山本幹夫的《日本の太鼓：複式複打法教本—組太鼓》為代表，此書不但將「和太鼓」、「組太鼓」、「太鼓音樂」等名詞做出詳盡的解釋之外，針對打藝型態也有清楚的分類與說明。最重要的是，小口大八在書中以「御諏訪太鼓」團作為代表，運用樂曲實際演奏來探討樂器基本配列、人數編制、打擊動作等理論敘述，對於本文在演奏型態與樂曲分析等理論與實務研究上，具有直接參考價值且獲益良多。

三、期刊專文

有關和太鼓的日本期刊專文，資料非常豐富，其中「淺野太鼓文化研究所」是自 1988

¹⁶ 河乃裕季，《基礎入門—和太鼓教本》，東京：汐文社，2001。

¹⁷ 大庭哲、小田彩，《來打和太鼓》，ほるぷ株式会社，2005。

¹⁸ 九住和麿，《關於北陸・佐渡地方的和太鼓節奏》，文部省科学研究費補助金研究成果報告書，1981。

¹⁹ 山崎清則，《從和太鼓音樂來看日本的節奏—〈間〉〈表間〉〈裏間〉—》，東京：日本圖書刊行會，1998。

年由淺野昭利先生成立的第一個太鼓文化資料館，並於七月開始發行第一期《たいころじい》(Taikology)專門雜誌，開始提供日本太鼓在學術理論、演奏家及團體介紹、各地區太鼓活動、技術指導、音樂作品等全面評論。每一期的專刊內容除了包含一篇該期最重要的探討主題之外，還邀請多位專家學者分別撰寫相關專題。因此，不論對於從事日本太鼓研究或演奏員，還是一般的樂迷來說，想要了解最新訊息與發展，《たいころじい》皆可做為重要參考書籍。該期刊自出版第一期至今，共計發行 34 期，每一期的討論主題筆者依序整理製表如下。

【表 1-1】1988 年~2009 年「淺野太鼓文化研究所」歷年出版期刊

刊名	出版年月
《宇宙天地之感喚起根源的節奏》	1988.07
《太鼓圖像學：以東北日本海岸的生活來看當地太鼓》	1989.01
《太鼓舞台：大江戶助六太鼓》	1989.07
《太鼓之美：正倉院的樂器》	1990.08
《列島的民族樂器—傳統制式的樂器》	1991.08
《非洲的音樂：相互融合的聲音》	1992.03
《遠州森の祭典》	1992.08
《聲音搖擺的快感》	1993.02
《太鼓の社會學—民族/俗藝能の再生》	1994.01
《鬼太鼓座の時代—擊出優美的鼓聲》	1994.08
《御諏訪太鼓の研究—戰後和太鼓の黎明》	1995.04
《海燕樂團の精神史—蕨座與和太鼓藝能》	1995.08
《從トリブの樂器看墨西哥古代音樂の世界》	1996.04
《鼓童論談—從鬼太鼓座到鼓童》	1996.10
《北美印地安人の太鼓與傳統》	1997.06
《在鄉村爵士樂中響起の和太鼓—日裔北美人の文化力量進入世界の藝術中》	1998.05
《1970-2000 林英哲全史》	1999.05
《二十一世紀和太鼓の走向》	2001.03
《作為地方産業の和太鼓：視太鼓為核心的振興地區實例—秋田縣鷹巢城鎮》	2001.06
《2001 太鼓會議報告：日本民俗音樂學會—第十五屆名古屋大會》	2001.12
《太鼓—另一個舞台》	2002.06

《木製的樂器、第一屆東京和太鼓大賽報告》	2002.12
《關於牛的皮革、來源種類，追求一顆完美的鼓》	2003.06
《第二屆東京和太鼓大賽報告》	2003.12
《太鼓的鼓聲與科學實驗》	2004.06
《被繼承出征的鼓—東北篇》	2004.12
《訪問鼓樓》	2005.06
《被繼承出征的鼓—沖繩篇》	2005.12
《漆與金箔》	2006.06
《鼓棒篇》	2007.01
《御陣乘太鼓》	2007.07
《金氏的太鼓》	2008.02
《飛天的樂器》	2008.07
《和太鼓的擊打與身體的知識》	2009.03

資料來源：淺野太鼓文化研究所，本研究整理。

觀察以上期刊探討主題可以發現，1988~1993年主要是以傳統太鼓的探討為主，不少主題內容也會調查世界各地關於鼓的發展與表演形式，自1994年之後，對於現今和太鼓之專題開始呈現越來越多之趨勢，顯示出近年發展之迅速，值得未來繼續關注。相對的，有關台灣針對日本太鼓的專題研究主題，以下歸納歷年在中文期刊文獻中，曾對「太鼓」討論的文章資料。

【表 1-2】中文期刊文獻表

篇名	作者	刊名	出版年月
身體與聲音的愛戀關係—從「鬼太鼓」談聲音的象徵性	王墨林	表演藝術	1996.04
輕鬆還是輕浮—從鬼太鼓看傳統與現代的迷思	童乃嘉	表演藝術	1996.06
在「鬼太鼓」的旋風中—被鼓聲震出的幾段隨筆	李茶	表演藝術	1996.06
繼續燃燒生命的精靈--鬼太鼓座	廖勤	表演藝術	1999.08
鬼太鼓--挑戰肉體和靈魂的極限	黃惠如	康健雜誌	1999.08
「鬼太鼓」撼動人心--新竹國家藝術園區人氣沸騰	不詳	典藏藝術雜誌	1999.09
太鼓宗師的新傳統風格	邱志賢	唱片音響評鑑	2000.07
「當代」急驚風遇上「傳統」慢郎中—鬼太鼓與優人神鼓之比較	王墨林	表演藝術	2002.09

鬼太鼓以奔跑、敲擊震撼臺灣--爆發力的脈動、馬拉松的精神	田國平	表演藝術	2005.04
鬼太鼓來臺灣吃苦	黃惠如	康健雜誌	2005.05
關於擊樂的天才	鄭淑瑩	表演藝術	2005.12
鼓動人心--雲林縣明禮國小締太鼓隊	蓬萊	師友月刊	2006.03
太鼓與我	林淑彬	幼教資訊	2007.10
暖風吹，太鼓響	賴東明	講義	2008.07
日本太鼓文化傳統的革新--從「佐渡國·鬼太鼓座」談起	林芸伊	傳藝	2008.10

資料來源：本研究整理。

綜合以上的專書、學術論文、期刊專文在和太鼓的研究面向中，範圍十分廣泛。到目前為止的研究學者，從探討和太鼓源流到文化活動；從文化活動到精神思想；從精神思想到創作與革新；從單純的民俗祭典到華麗震撼的視覺享受，在這些文獻資料到影音商品，可說是百花齊放、琳瑯滿目。但對於探討和太鼓音樂實踐所撰寫的文章至今仍屬少數，尤其缺乏現今創作和太鼓之演奏詮釋和樂曲分析之文獻，是後續研究需要努力方向。從國內的期刊專文篇名及內容中可以發現，撰寫的方向多偏重從單一的日本和太鼓團體來探討其精神意涵，或是對於表演節目內容給予評論，尚無人從音樂或表演藝術等專業角度來分析、探索其演奏與表現手法，因而引發本文的研究動機，希冀能針對台灣鼓藝團體在和太鼓音樂表現上作詳細的分析與論述，特別是台灣如何以本土特有的音樂與文化元素嘗試作不同呈現，以及和太鼓對於台灣的經驗是什麼？演奏者如何在固有的表現型態上另外開創出屬於自己的風格？這些都是本論文欲捕捉與建立的課題。

第四節 名詞界定

何謂「和太鼓」？它與「太鼓」有何不同？其指稱範疇為何？為建立論述的有效性，在文章開始前，必須將此論文所觸及，且多義性的關鍵詞，採取權宜的界定和論述，以釐清本論文的意義與指涉。

一、和太鼓(Wadaiko)

就構造來說，泛指世界所有大小各類型的鼓，並藉著使用木製鼓棒敲擊包覆著動物皮膜的木製鼓身使其震動來發出聲響，在日本皆稱為「太鼓」(Taiko)，而以手敲擊的稱作「鼓」，在音樂學的H-S樂器分類體系中被歸類為膜鳴樂器。²⁰ 若從字面上將太鼓(Taiko)拆開來看，則 tai(太：fat, abundant, massive)與 ko(鼓：drum)又各自可有不同之解釋。²¹ 除此之外，太鼓在名詞及複合字上也有不同的用法，例如當指稱表演形式、團體或鼓的種類時，名詞需換成複合動詞用法，“T”的字母須改唸為“D”，也就是 Daiko。²² 至於「和太鼓」(Wadaiko)又指稱為何？在山本宏子的《日本の太鼓、アジアの太鼓》一書中，對於「和太鼓」的定義如下：

所謂的和太鼓，是以好幾個日本傳統的太鼓所組合而成，指的是「太鼓組合成的模式」之新的藝術型態。雖然原本只是單指樂器的名稱，但是現今被附加上新的意義，而升格為日本太鼓表演形式的總稱。和太鼓廣義的來講是指日本傳統鼓膜型的打擊樂器，現今狹義的定義是指使用太鼓所組合成樂團的形式。和太鼓的「和」並不是指一般所謂的「日本風」，而是「調和」及「結合」的意思，也就是所謂的總和。²³

而水野好子的《實踐「和樂器」入門》一書中提到「和太鼓」名詞的確立，是在二次世界大戰之後，將傳統的演奏法加以提升，創造一種新的表演形式。²⁴ 另外在學術論文方面，張秋禹〈和太鼓教育課程對自我概念影響之研究—以台中一技術學院學生為例〉論

²⁰ 定義參見音樂之友社 編，《新訂標準音樂辭典》(台北：大陸書局，2003)，527。

²¹ Hideyo Konagaya, *Performing the Okinawan woman in taiko: Gender, folklore, and identity politics in modern Japa.*, Ph.D. diss., Pennsylvania University, 2007, 11.

²² 原文為「People are sometimes confused by the frequent usage of the word "daiko", which is a suffix used to indicate a type of drum, a taiko group, or a style of taiko playing, in a compound word. When used in a compound word, the "T" sound in "taiko" changes to a "D" sound.」 Takeshi Takata, "Taiko: Overview and History," <http://www.taiko.com/resource/history.html> {accessed March 31, 2009}.

²³ 山本宏子，《日本の太鼓、アジアの太鼓》(東京，青弓株式會社，2002)，39。

²⁴ 水野好子，《實踐「和樂器」入門：伝統音楽の知識と箏・三味線・尺八の演奏の基本》(東京：トーオン株式會社，2001)，34。

文中，將和太鼓定義為：和太鼓是融和音樂、舞蹈的運動，以鼓為主要樂器，並透過各部協奏，結合體能、音律、陣勢，表現「鼓」之「舞」動。²⁵ 趙琴博士在 2005 年「台大美育音樂講座」的專題演講《太鼓神韻—日本鼓樂與傳統文化》中，也針對現今和太鼓的表演型態作出解釋：具備多樣的打擊型式，並展現個人打擊技巧，與其他表演藝術結合，形成獨特的演出方式，並刺激其他太鼓團體紛紛開發這種新的演奏形式。²⁶ 除此之外，現今在日本各地經常舉辦大大小小和太鼓的比賽，而最受矚目的是「淺野太鼓文化研究所」主辦的一年一度「東京國際和太鼓大賽」。在評分項目中，分別以節奏、形、意、造型、精神五個項目來進行評分，²⁷ 藉此也可觀察出和太鼓所需具備的基本條件為何。

從以上定義之論述，筆者嘗試歸納「和太鼓」須具備兩項基本要點：其一是在樂器編制上必須以日本的太鼓(Japanese Taiko)為主，目前大多數的和太鼓團體雖已演奏改良型的太鼓，在尺寸、材質及輔助用具上選擇繁多，但其使用種類仍不脫離傳統太鼓類型使用範疇；其二是以「組合」之形式在各種表演場合上呈現單獨表演形式，也就是脫離附屬地位成為表演場合中的主角。因此本文所提到的「和太鼓」是指以日本太鼓作為「獨奏」或「主奏」樂器而演奏的音樂，而非於各劇種中以太鼓「伴奏」的音樂。研究日本太鼓學者西角井正大(Nishitsunoi Masahiro)，對於太鼓敲擊藝術的傳承，表示在 1945 年(昭和 20 年)後，才受到西洋爵士鼓的影響開始出現所謂的「太鼓打樂」、「太鼓打藝」，而以長野縣的「御諏訪太鼓」為首，興起全國性的太鼓風潮。因此在 1950 年後，開始以太鼓為主體進行表演(打樂)，此種新興的太鼓，大部份是由複數奏者演奏複數太鼓的

²⁵ 同註 8，頁 5。

²⁶ 趙琴，〈台大美育系列演講：太鼓神韻—日本鼓樂與傳統文化〉，http://speech.ntu.edu.tw/user/vod_film.php?film_series=4&pager_PageID=8&film_sn=121&SPID=2005，摘錄於 21 December 2008。

²⁷ 台北慶和館，《2008 年日本東京和太鼓大賽實況》，台北慶和館製作，2008，DVD。

形式。在這裡面，太鼓既非節奏樂器也不是效果音樂器，而是一種無固定節奏又無旋律的新個性音樂。有時會和其他日製樂器或電子樂器一起合奏，而且常有大編製化的傾向，其中又分為鄉土味濃厚的鄉土派，以及純音樂性為目標的都市派，目前仍以前者壓倒性居多，此外，也有介於兩者之間的太鼓樂。²⁸

在和太鼓的演奏分類類型中，也有所謂「現代和太鼓」或「創作和太鼓」等名稱出現，部分學者將 1970 年「佐渡國・鬼太鼓座」成立之後，所開啓的和太鼓狂飆時期，演出型態與之後各地所成立的團體統稱為「創作和太鼓集團」。而「創作」與「現代」二字排除了從傳統軌跡直接傳承的本國音樂，筆者認為這個新名詞可能是為了脫離傳統或地方藝能範圍限定而出現。比方現今為網羅和太鼓作曲人材，在日本舉辦許多「創作和太鼓」作曲比賽，在樂曲的創作上給予作曲者相當大的空間作發揮，參賽者也多以西洋作曲手法來譜寫；或者是部分太鼓團體的表現手法僅將「日本太鼓」作為聲音表現的工具，以肢體表現、燈光道具、舞台呈現的視覺效果為主。然而，並非所有面向的探討上都能夠將過去完全地做切割，例如和太鼓傳統精神的傳承與體現、技藝訓練等領域，是無法以時代或表演類型等其他因素來劃分。日本許多和太鼓團是立足於各地民俗藝能之上，發展各地域特色，可以說是運用另一種方式來保存數百年的經營和發展，而這種改變或擁有各地域的特色，是民俗藝能自然的發展，也是常見的現象，例如東北地區秋田縣男鹿半島的「なまはげ郷神樂」太鼓團，就是以當地傳統民俗活動與太鼓表演做為連結，運用獅子舞配合太鼓突顯地方特色；²⁹ 「舞太鼓飛鳥組」，主要是以飛鳥流舞蹈結合太鼓演奏；「野武士」太鼓團則是擷取日本武士道精神作為太鼓的表演元素。不論這些和太鼓團體是否以傳統藝術的繼承者或是衛道者作為表現特徵，都可以明顯看到在

²⁸ 定義參見音樂之友社 編，《新訂標準音樂辭典》(台北：大陸書局，2003)，527。

²⁹ 每年正月十五晚上，山神「生剝」便化作鬼面扮像(Namahage)，來到人間驅趕惡魔，村民則擊太鼓表達對山神的感謝，祈求國泰民安。

表現手法中多多少少會將日本所擁有優雅的藝能形式融入和太鼓強而有力的韻律之中，創作出嶄新的太鼓音樂。傳統應是對應現代，兩者應是具有延續性而非斷裂性，因此在本文中沿用大眾皆知所指為何的名詞；不論名詞是否恰當，「和太鼓」這個名詞至少解決了原本單稱「太鼓」和「日本太鼓」時指稱對象過於籠統的問題。不可否認的，和太鼓是以傳統器樂為主體來構思其展演內容形式，且隨著時代脈動不斷調整自身、改變自身，經歷時間與空間的轉換，這種「脈絡變化」³⁰或多或少也被變換，思維與展演的突破，對傳統器樂偏離傳統這一條軌跡而言，是走在別人之前，既具有突破性又難以取代的。

二、組太鼓(Kumi-daiko)

組太鼓為和太鼓中主要的演奏形式，基本上是將不同種類、大小尺寸不一的太鼓組合起來，以多數人組合成一個團體來共同合作擊打。³¹ 據《新葛羅夫音樂辭典》所論述，「組太鼓」的發展是從 1950 年第二次世界大戰後，爵士鼓手小口大八 (Oguchi Daihachi, 1924-2008)將不同種類的太鼓以仿爵士鼓的排列模式來擺設演奏。在 1964 年東京奧運的演出上，激勵日本各地太鼓團體，尤其在北陸地區，成為溫泉區的必備演出，而他領導的「御諏訪太鼓」團體(Osuwa Daiko)，也在日本及北美造成不小的影響。另一個太鼓先鋒是小林正道所創的「大江戶助六太鼓」(Oedo Sukeroku Daiko)，以大江戶節奏做為演奏基礎，並將鼓樂的速度、流動性、力量突顯出來，創造特殊能量的表演風格，也在曲子

³⁰ 「脈絡變化(transcontextualisation)」為山本宏子提倡的一種概念。所謂的脈絡變化是以某種文化現象或對象作為基準(例如混和型、傳統藝能展開型、傳統藝能繼承型這些分出去的脈絡)，經歷了時間與空間的轉換，脈絡也或多或少被變換，一方面在既有的程度上保有其同一性，另一方面漸漸演化成另一種新的文化現象。

³¹ 原文為“As the term kumi-daiko means to combine, it literally allows combining any number of taiko, varying in sizes, shape, and make, which invites the participation or formation of a group by a wide range of people.” Hideyo Konagaya, *Performing the Okinawan woman in taiko: Gender, folklore, and identity politics in modern Japan*, Ph.D. diss., Pennsylvania University, 2007, 11.

中發揮了舞蹈的特質，成爲第一個職業太鼓表演團體。³² 到了七〇年代「佐渡國・鬼太鼓座」團體更將太鼓提煉出富有日本傳統藝能與精神力的色彩，開啓了太鼓狂飆時期，因此在 1998 年當時全日本至少已累積五千個團體成立，近十萬人打太鼓。³³ 1981 年「鬼太鼓座」的部份成員另行成立的和太鼓團體「鼓童」，更結合了現代化作曲與異文化的表演藝術，並帶動日本各地太鼓團體以組太鼓的型態來表現，呈現前所未見的新當代曲風。³⁴

現今許多團體雖仍保有先前的擊鼓傳統，但利用組太鼓的表演形式，將其提升成爲舞台的主角，在樂曲表現上以混合近代樂曲節奏與表演形式爲主，呈現出介於爵士與儀式音樂的鼓聲，因此組太鼓之誕生對於日本太鼓鼓者來說等同視爲「太鼓的文藝復興」。³⁵ 到了 1977 年，西角井正大於日本藝能學會的期刊《藝能》中爲太鼓打擊型態進行分類，分類的方式基本上主要是以太鼓的種類、演奏的人數兩者來作交叉分類，正式將和太鼓的演奏打法型態分爲主要四種：「單式單打法」、「單式複打法」、「複式單打法」、「複式複打法」。所謂「單式」與「複式」分別是指使用一種太鼓與二種以上的太鼓演奏；而「單打」和「複打」分別指的是單獨一人和二人以上的演奏，其中「複式複打法」的表現型態也就是所謂「組太鼓」的表演形式。³⁶


³² 廖勤，〈繼續燃燒生命的精靈—鬼太鼓座〉，《表演藝術》No.80 (八月號，1999)：12。

³³ 淺野太鼓資料館 編。《たいころじい—ジャズ・カントリーに轟の和太鼓：北米日系人の文化からユニグ・アサルアトへ》No.16(5月號，1998)：72。

³⁴ Jane Alaszewska, "Kumi-daiko." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49402> (accessed January 18, 2010).

³⁵ Paul Jong-chul Yoon, "She's really become Japanese now! Taiko drumming and Asian American identifications," *American music* 19(April 2005):421.

³⁶ 山本幹夫，《日本の太鼓：複式複打法教本—組太鼓》(長野縣：御諏訪太鼓團，1994)，42。



第二章 和太鼓概述

本章共分三節，分別就日本太鼓文化的歷史脈絡與發展現況、和太鼓樂器的形制發展、太鼓精神的傳承與體現進行探討，現分述如下：

第一節 日本太鼓文化的歷史脈絡與發展現況

就日本史書文獻所記載鼓的出現，各方說法不一，以考古學角度研究來看，在山本幹夫的《日本の太鼓》一書中記載有關鼓的出現最早是在繩文和彌生時代，長野縣上伊那郡的箕輪遺跡與和茅野市尖石遺跡；³⁷ 而吉川英史的《日本音樂の歴史》一書中，則是以古墳時代發現在群馬縣佐波郡境町，出土的埴輪「男子擊鼓圖」，將太鼓以紐帶固定斜背在肩上擊打為主；³⁸ 另外若以古代文獻來看，在坂本太郎的《日本書記》中則是記載最早可信的紀錄，是約自西元 170-269 年，因戰爭因素致使戰船掛滿旌旗，鼓聲響遍山川的情境。³⁹ 不論最早出現時間為何，太鼓真正開始進行發展的時間，大約於西元五~六世紀才從中國、朝鮮等鄰近國家因漢化運動盛行或宗教等因素將音樂文化及禮樂制度帶進日本，使得太鼓得以應用在各種不同的場合。⁴⁰ 依據茂木仁史《入門 日本的

³⁷ 山本幹夫，《日本の太鼓：複式複打法教本—組太鼓》（長野縣：御諏訪太鼓團，1994），16。

³⁸ 吉川英史，《日本音樂の歴史》（東京：創元社，1965），19-20。

³⁹ 坂本太郎 編，《日本書記》(Nihonshoki)(東京：岩波書店，1965)，337。

⁴⁰ 田邊尚雄，《日本音樂史》（東京：雄山閣，1963），88。

太鼓》與山本幹夫《日本の太鼓: 複式複打法教本—組太鼓》文獻中將傳統的日本太鼓所應用的場合與功能性來區分，大致可歸類為「政治軍事的太鼓」、「宗教儀式的太鼓」、「舞台藝能的太鼓」、「民俗藝能的太鼓」等四項分類。⁴¹ 因此本文先對此四項分類分別簡要敘述，再以表格將日本歷史要事對照太鼓的使用場合來呈現其歷史脈絡。

一、傳統日本太鼓的應用場合及其歷史脈絡

(一)政治軍事的太鼓

所謂「政治性功能」，主要指的是如「雅樂」⁴²、「大嘗祭」等使用於宮廷宴會表演或祭典儀式時的太鼓。關於用於雅樂中的太鼓因共鳴撼動的能量有如神力，也因此與宗教產生了聯結。另外政治性功能也包括使用在軍事用途上，由於太鼓的聲響是唯一在戰場上能被聽見的樂器聲，爲了統帥部隊而藉由太鼓的鼓動來激勵士氣，使陣太鼓興盛了起來。因此在 16 世紀之後太鼓也被用做指揮與調度軍隊行進方向，例如武田信玄所使用的戰鼓，被保存在御諏訪太鼓保存會，此戰鼓特別之處在於其將長胴太鼓的邊緣挖出三個長型洞以增加音量，使得在戰場上十分有效。⁴³

(二)宗教儀式的太鼓

最常見的就是神社及寺廟中的太鼓。神道和佛教在日本扎根後，太鼓也成爲神祠和廟宇中作爲宗教法器的一種，因爲與宗教結合，當時太鼓在宗教場合中由僧人特別指定的男性單獨使用，或在特殊情況下成對演奏。神道教中的太鼓被用於迎神慶典，而佛教中的太鼓則象徵著佛的聲音，表達意志的工具，具有法力與祭祀功效，因此太鼓便持續

⁴¹ 參閱茂木仁史，《入門 日本の太鼓》（東京：平凡社，2003），61-135；山本幹夫，《日本の太鼓：複式複打法教本—組太鼓》（長野縣：御諏訪太鼓團，1994），16-17。

⁴² 日本雅樂中的管絃，主要使用八種樂器編成，其中鼓類樂器使用太鼓、鉦鼓、羯鼓三類。張前，《中日音樂交流史》（北京：人民音樂出版社，1999），65。

⁴³ 〈御諏訪太鼓保存會〉，<http://www.h4.dion.ne.jp/~osuwa/>.2009，摘錄於 16 January 2009。

在佛教和神道的宗教儀式中保有重要地位。⁴⁴ 日蓮系諸宗派還創造了扇型太鼓，主要用來輔助誦唱，其他佛教教派與在日本夏季進行的盆踊及村落的神道儀典中也使用太鼓來輔助儀式的進行。⁴⁵ 「御諏訪太鼓」團長小口大八，曾以組太鼓的演奏型態來創作「諏訪雷」一曲，運用在長野縣諏訪地方的祈雨儀式音樂。另外，與宗教有關的巫女舞樂，是爲了迎神或鎮魂而作，樂器主要以太鼓、銅鈸子、笛子爲主，過去稱之爲「神樂」，而宮中以「御神樂」，民間以「鄉神樂」以區別之。

(三)舞台藝能的太鼓

「歌舞伎」、「能樂」⁴⁶、「文樂」等朝向純藝術的方向來發展成爲綜合藝術，表演時所使用的太鼓稱之爲舞台藝能性太鼓，例如在十五世紀能樂繁盛時，由囃子所使用締太鼓等樂器來伴奏。十七世紀歌舞伎繁盛時期，太鼓被用做增加舞台效果的配樂，此類效果的演奏方法隨著敲擊方式的不同，產生的場景也就不同，而因此被高度系統化。例如使用較輕的鼓棒輕輕的撥打代表雨聲，使用包著布的鼓棒輕而柔地敲打即爲雪聲，或是水平敲擊發出強烈震動便可製造雷或雪崩的效果，如果是幽靈出現的場景，也可以使用聲響抽象的表現出來。而歌舞伎音樂的形成，又分別來自許多不同的舞蹈音樂，例如巫女舞樂、田囃子、田樂、風流等，在表演上都是使用太鼓做爲伴奏樂器。

(四)民俗藝能的太鼓

太鼓在民俗藝能場合中的應用，最著名的事蹟爲列入金氏世界紀錄的民俗活動「日本秋田縣北秋田郡鷹巢町的綴子大太鼓」，爲求祈雨而製作直徑 3.9 公尺的大太鼓，總共

⁴⁴ 蓬萊，〈鼓動人心—雲林縣明禮國小締太鼓隊〉，《師友月刊》No.465(三月號，2006)：90。

⁴⁵ 〈芸能、音楽としての太鼓—宗教音楽〉，<http://en.wikipedia.org/wiki/Taiko>.2009，摘錄於 16 January 2009。

⁴⁶ 集現今「能」劇形式之大成的，是在室町時代初期。能是音樂、舞蹈與戲劇的綜合藝術，能的音樂，是由稱爲「謠」的聲樂與稱爲「囃子」的樂器伴奏所構成的。而「囃子」就是由大鼓、小鼓、太鼓、笛所組成的「四拍子」演奏型態。謝俊逢，《日本傳統音樂與藝能》(台北：全音，1996)，4。

聚集三、四十名壯漢共同擊打著這巨大的大太鼓；另外，德島縣的祈雨太鼓、島根縣的除蟲太鼓、岩手縣的早池峰神樂太鼓、秩父縣的屋台囃子太鼓，也皆為日本境內馳名已久的民俗太鼓表演，經常廣泛的應用在民俗祭典活動中。⁴⁷ 由於太鼓在民俗祭典的功能上，貼近人民的生活，因此使用場合繁多，做為常民化的樂器在進行過程中，有時擔任主角，時而做為伴奏用，是進行中不可缺乏的樂器。民俗藝能性太鼓不論在民俗慶典活動中的婚喪喜慶、日常節慶等，使用非常廣泛，因此筆者將日本太鼓應用於民俗藝能的類別整理整表。

【表 2-1】日本太鼓在民俗藝能類別中的應用

民俗藝能類型	祭典內容與功能性	祭典種類
神樂	迎接神明和靈魂祭祀的藝能。	巫女神樂、採物・能神樂、湯立神樂、獅子神樂、出雲流神樂
田樂	關於耕田、稻作等農民之藝能。	田遊、田植神事、田樂躍鼓、田樂能、田植踊
風流	關於念佛歌舞，迎靈送魂儀式的藝能。	盆踊、念佛踊、雨乞踊、太鼓踊、祭礼囃子、太鼓打芸
渡來藝・舞台藝	能、歌舞伎等藝能原是由鄉土藝能發展而成，但在都市中以舞台藝能的形式大受歡後，再度於農村中流行起來。	伎樂(獅子樂)、能、歌舞伎、舞樂

資料來源：參考本田安次，《圖錄日本の民俗藝能》一書中的分類表。

從以上論述可知日本太鼓在各種不同的場合當中，分別扮演著不同的角色，另外若從歷史脈絡的軌跡來進行探討，則可更清楚了解太鼓在各時代的發展概況。為了便於讀者理解，筆者自下列圖表概述西元約 400 年古墳文化時代至 1950 年大正時代的傳統日本太鼓文化在各時代音樂、藝能等場合上的出現應用，接著再敘述 1950 年昭和時代以後的和太鼓發展過程。

⁴⁷ 同註 9，頁 38。

【表 2-2】日本太鼓文化的歷史脈絡

西元	日本紀元	歷史要事	太鼓歷史脈絡
400 550	古墳文化時代 ~ 飛鳥時代	◎ 宗教信仰 ◎ 大和朝廷 ⁴⁸ ◎ 開始使用漢字 ◎ 儒教、佛教傳入(538 年)	◎ 發現埴輪 ⁴⁹ 鼓手陶俑 ◎ 中國、朝鮮各種太鼓傳入
550 700	飛鳥時代 ~ 奈良時代	◎ 聖德太子攝政 ◎ 四天王氏創建 ◎ 法隆寺創建 ◎ 遣隨使、遣唐使 ◎ 大化革新(645 年)	◎ 舞樂、高麗樂流入 ⁵⁰ ◎ 伎樂流入 ⁵¹ (612 年) ◎ 開始使用「時太鼓」 ◎ 宮廷舞樂開始
700 800	奈良時代 ~ 平安時代	◎ 東大寺大佛開眼法事 ◎ 唐招提寺創建 ◎ 春日大社創建 ◎ 奈良(平城京)遷都 ◎ 長岡京遷都 ◎ 京(平安京)遷都	◎ 日本雅樂部成立(701 年) ◎ 散樂 ⁵² ◎ 各地的寺廟都有製造竈太鼓 ◎ 伎樂繁榮
800 1200	平安時代 ~ 鎌倉時代	◎ 開始使用片假名、平假名 ◎ 菅原道真被流放到太宰府 ◎ 源氏物語 ◎ 完成平等樂鳳凰台	◎ 雅樂的繁盛期 ◎ 成立東西兩部制的舞樂 ◎ 田樂舞的開始 ◎ 田樂、猿樂 ⁵³ 在民間民俗性

⁴⁸ 西元前後分立的部族國家統合成為地方性國家，再將之統一成為聯合的古代國家的，則稱為大和朝廷。施慧美，《日本近代藝術史》(台北：三民，1997)，130。

⁴⁹ 如人物、動物、圓筒、住宅等殉葬品稱為埴輪。林明德、陳慈玉、許慶雄，《日本歷史與文化》(台北：空中大學，1992)，96。

⁵⁰ 將傳來的外來音樂與歌舞加以改造，樂器與樂隊編制也有所改變，此時的音樂家並不滿足於原樣照搬外來的歌舞音樂，而是根據日本人的審美意識與日本固有的音樂舞蹈相結合，改造成具有日本特有的管弦與舞樂，在鼓類演奏上主要使用太鼓、鈺鼓、羯鼓。張前，《中日音樂交流史》(北京：人民音樂出版社)，1999，58。

⁵¹ 紀元 612 年韓國學者味摩之(Mimashi)將中國音樂、歌舞傳入日本時，日本才算是真正吸收外國音樂。康謳 編，《大陸音樂辭典》(台北：大陸書店，1980)，569。

⁵² 指中國傳入的百戲，因此一般稱散樂是指「雜劇」、「歌舞」、「雜手藝」等。同註 46，頁 54。

⁵³ 「散樂」經過多次改造，成為日本的猿樂或申樂。同註 51，570。

		◎ 平治之亂	功能擴大 ◎ 雅樂、神樂 ⁵⁴ 的繁盛期
1200 1400	鎌倉時代 ~ 室町時代	◎ 承久之亂 ◎ 平家物語	◎ 琵琶法師 ⁵⁵
1400 1550	室町時代	◎ 應仁之亂 ◎ 歐洲文化的傳入 ◎ 基督教傳入	◎ 能樂 ⁵⁶ 繁盛、囃子 ⁵⁷ 上使用 締太鼓等大鼓 ◎ 風流系藝能出現
1550 1600	安土、桃山時代	◎ 本能寺之變 ◎ 關原之戰	◎ 三味線流入
1600 1860	江戶時代	◎ 德川家康開啓江戶幕府時代 ◎ 島原之亂 ◎ 鎖國 ◎ 元祿文化繁盛 ◎ 黑船來航 ⁵⁸	◎ 阿國歌舞妓踊 ◎ 人形淨琉璃繁盛 ◎ 鉦留太鼓開始普及 ◎ 歌舞伎成立，鉦留太鼓使用於下座音樂 ⁵⁹ ◎ 葛西囃子 ◎ 江戶里神樂 ◎ 白天開始有流動攤販售太鼓
1860 1900	明治時代	◎ 明治維新 ◎ 佐賀之亂 ◎ 設定學制	

⁵⁴ 日本神道教典禮中演出的音樂，通稱為神樂。

⁵⁵ 琵琶法師標誌日本已進入武家政治時代。

⁵⁶ 能劇(樂)產生於大約十四世紀左右。原本來自於耕作祭典的「田樂」，與聯傳於民間的遊藝表演「猿樂」，以及發源自宗教法術的「咒師」等民間藝能逐漸合流成為今日能劇的初步形式。淺香 淳，《學生の音樂事典》(東京：音樂之友社，1978)，213。

⁵⁷ 囃子是由大鼓、小鼓、太鼓(締太鼓)、笛所組成的「四拍子」。

⁵⁸ 美國於西元 1853 年率黑船打開日本門戶。

⁵⁹ 下座音樂是由「長唄」經過多次改變發展而來的。長唄原意指的是地方民歌，後來指用三味線樂器伴奏的長歌。

1900 1950	大正時代	◎ 參加第二次世界大戰 ◎ 關東大震災	
1950 2000	昭和時代	◎ 發動太平洋戰爭 ◎ 返還沖繩	◎ 「御諏訪太鼓」、「大江戶助六太鼓」等團在電視演出 ◎ 「鬼太鼓座」成立
2000 	平成	◎ 在愛知縣舉辦愛地球萬國博覽會	◎ 全國累積約一萬五千個太鼓團體

參考資料：小野 美枝子，《太鼓という楽器》(石川縣：財團法人淺野太鼓文化研究所，2005)，102-104。

二、二十世紀後的革新與發展

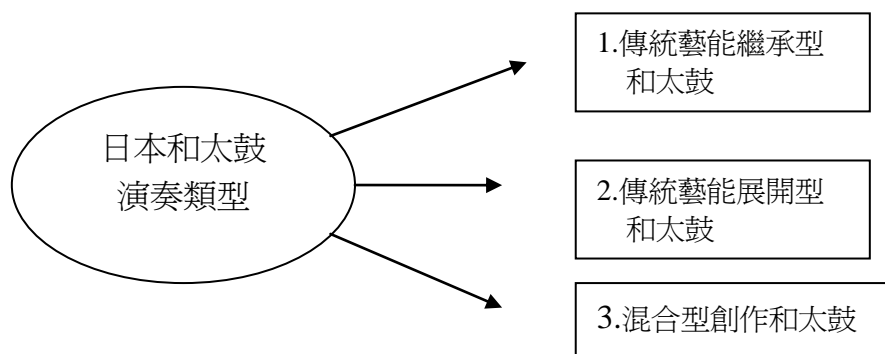
從以上圖表可發現到，明治與大正時代因明治維新及第二次世界大戰因素影響當時藝能發展停滯，其他可見太鼓在日本傳統音樂與藝能上，通常用於伴奏儀式音樂或傳統劇場，角色相當閉塞，始終處於附庸的地位。直到二十世紀中葉，一些學者專家力倡宣揚民間音樂，一時全國動員，無論城市或鄉間的傳統歌舞囃子四起，促成他們在很短的時間忘記戰敗的恥辱和加強重建家園的信心。就空間上而言，「明治維新」在文化上是個自我否定意味濃厚的運動，基本上將西方的東西一切視為「新」而加以肯定，否定自身傳統，在音樂方面是採全盤西化的作法，⁶⁰ 所以傳統音樂逐漸式微沒落。但由於戰後民間音樂研究成果豐碩，促成了日本政府和教育機關的重視和加速本土音樂文化之推動，使日本音樂文化和經濟實力共同在亞洲，甚至在全世界佔有一席之地。因此相對於太鼓而言，在日本爵士鼓手小口大八(Oguchi Daihachi, 1924-2008)⁶¹ 於五〇年代以爵士背景打破傳統，利用爵士手法演奏古曲後，開始加進更多大小尺寸不同、音色互異的太鼓

⁶⁰ 林于竝，〈兩種不同的傳統—日本能劇與歌舞伎〉，《傳統藝術》No.28 (三月號，2003)：49。

⁶¹ 第一位確立太鼓主體性地位並開啓複式複打法表演形式，曾擔任了財團法人日本鼓聯盟副會長、長野縣鼓聯盟會長、財團法人日本鼓聯盟認定的特別指導員。

形成簡單「組太鼓」的雛型，將其提升成為舞台的主角，使太鼓作為一種表演形式來演奏，⁶² 促成日本各地相關藝能團體，開始思考如何將這種獨特表演連結現有的民俗藝能將其保存。研究日本太鼓的學者山本宏子嘗試將現今日本和太鼓的演奏類型來區分，依序為「傳統藝能繼承型和太鼓」、「傳統藝能展開型和太鼓」、「混合型創作和太鼓」三種。⁶³ 所謂「傳統藝能繼承型和太鼓」，主要是為宗教或民俗藝能祭典中擔任主角或伴奏的角色；「傳統藝能展開型和太鼓」與「混合型創作和太鼓」則是已脫離附屬地位而成為獨立表演形式，其差別在於展開型是以地方性藝能特色為主要元素，而混合型在樂曲及表演形式上則是以自由發揮創作為主，以下筆者將此三種類型各自分別敘述探討。

【圖 2-1】日本和太鼓的演奏類型



(一)傳統藝能繼承型和太鼓

所謂傳統藝能繼承型和太鼓，指的是具有宗教、政治、或民俗藝能等場合所見到的傳統表演，例如具有無形民俗文化財的屋台行事中的埼玉縣秩父市「秩父屋台囃子」，是秩父夜祭時，在山車⁶⁴裡擊打著太鼓，主要為了活絡祭典氣氛而使用太鼓舉行的演奏活動，成員主要都是維護傳統的演奏者，並建立地方的太鼓傳統保存會⁶⁵；另外京都市

⁶² 淺野太鼓資料館編，《御諏訪太鼓の研究—戦後和太鼓の黎明》No.11(四月號，1995)：6。

⁶³ 山本宏子，《日本の太鼓、アジアの太鼓》(東京，青弓株式會社，2002)，37-48。

⁶⁴ 祭典時常出現，多裝飾豪華，類似轎子般拖曳之形式，將太鼓置放在內演奏。

⁶⁵ 所謂保存會，即應需要所組成重要無形民俗文化財之保護團體，成立方式有下列三種：

祇園町的「祇園囃子」、大阪市北區的「天神囃子」等也是較具地方個別特色的藝能。

現今許多和太鼓團體也會將祭典中所打的樂曲以組太鼓的型態搬上舞臺演奏，時間與空間的轉換讓觀眾感受到不同的氛圍。1950年，日本政府公佈文化財保護法，將傳統音樂納入無形文化財，傳統藝術與表演才開始受到民眾重視，民族文化也重新崛起。⁶⁶ 而傳統藝能繼承型和太鼓對於傳統藝能中列入無形民俗文化材與無形文化材之類別運用廣泛，以下列表整理出關於繼承型和太鼓應用在傳統藝能中列入無形文化財與無形民俗文化財的類別。

【表 2-3】和太鼓應用於傳統藝能中列入無形文化財與無形民俗文化財之類別

	無形文化財	無形民俗文化財
定義	戲劇、音樂、舞蹈、工藝技術等無形的文化所產，且為我國歷史上、藝術上具有高度價值者。	與食衣住、年中行事、信仰、生業等有關風俗習慣、民俗藝能、民俗技術等。
類別	藝能	民俗藝能
種別	雅樂 ⁶⁷ 、組踊 ⁶⁸ 、能樂、文樂 ⁶⁹ 、音樂、人形淨琉璃 ⁷⁰ 、歌舞伎	神樂 ⁷¹ 、田樂 ⁷² 、風流 ⁷³ 、舞台藝 ⁷⁴

1.與民俗相關團體整合後成立一保存會。2.相關團體並列為該民俗保存會。3.成立保存會，將相關團體列為保存會之共同成員。黃貞燕，《日韓無形的文化財保護制度》(宜蘭：國立傳統藝術總處籌備處，2008)，178。

⁶⁶ 吉川英史，《日本音樂の歴史》(東京：創元社，1965)：465-469。

⁶⁷ 在平安時代被制訂為宮中儀式演奏的音樂，包括有神樂與外來音樂，內容包括有音樂伴奏、舞蹈、聲樂和器樂。施慧美，《日本近代藝術史》(台北：三民，1997)，197。

⁶⁸ 琉球傳統的音樂舞蹈劇。

⁶⁹ 日本的「文樂」是指大阪的淨琉璃木偶劇，始於奈良時代。

⁷⁰ 所謂人形淨琉璃指的是木偶戲，在平安時代已有笛子、太鼓等樂器伴奏。

⁷¹ 指神道的相關儀式中，為了神祇所演出的歌舞。

⁷² 田樂只農作插秧之前祈求豐收的一種鄉土藝能，包含歌舞與耍刀劍等娛樂性演出。淺香淳，《新音樂辭典—樂語》(東京：音樂之友社，1977年)，341。

⁷³ 風流指一邊跳舞、一邊吹奏笛子或敲打太鼓的鄉土藝能，一般認為從前是為了驅除傳染病或怨靈而產生的。星旭，《日本音樂簡史》，李春光 譯(北京：人民音樂出版社，1986)，29。

參考資料：黃貞燕，〈日韓兩國無形文化資產保存制度暨個案資料收集計畫〉，
http://www.ncfta.gov.tw/ncfta_ce/c05/c05060610.aspx?E=Q0IEPTEmSWRlbnRpdHIJRDOyJlBhZ2VJbmRleD0=2006，摘錄於 3 January 2009。

(二)傳統藝能展開型和太鼓

演奏者基本上都是傳統藝能的傳承者，表演方式是以傳統藝能為根基而發展成獨立和太鼓表演形式。例如「みやらび太鼓」的創始者川田公子(Kawata Kimiko)，本身為琉球宮廷音樂與舞蹈的傳承者、民謠音樂協會會長，在 1970 年在日劇舞團的現代舞劇《春之舞》中以太鼓演奏者身份出道，所傳承的是沖繩的宮廷舞蹈及音樂，雖然是以沖繩傳統音樂的韻律作為基礎，但並不僅局限於傳統樂曲，而是以傳統素材加以創作來昇華表演藝術；而另一個團體「大江戶助六太鼓」的團長小林正道，本身所學的是江戶的盆太鼓，之後利用組太鼓的表演形式來展現江戶盆太鼓的特色。以上這兩團都是以其淵源處來命名的，所表現的是以新的創作方式來表現當地傳統音樂與舞蹈作為表現特色。

(三)混合型創作和太鼓

「混合型創作和太鼓」又可稱為「現代和太鼓」或「創作和太鼓」，山本宏子認為這種新分類出來的發生時期，在傳統藝能的音樂與和太鼓之間，經歷了一段「自由發揮創作」的階段。所謂「自由發揮創作」也就是混和不同種類的音樂節奏與組織來創作樂曲，而這些創作和太鼓團體，大多並不是以傳統藝術的繼承者或是衛道者為創始者的特徵，而是努力聚集各種音樂想法應用在太鼓上尋求成功，並期望踏上國際舞台受到肯定。⁷⁴ 例如和太鼓團體「鬼太鼓座」、「鼓童」、和太鼓獨奏家林英哲，原本的關係皆從同一個團體「佐渡島・鬼太鼓座」開始，但團員因理念及追求表現風格的不同，各自跳

⁷⁴ 能、狂言與歌舞伎原本是由鄉土藝能發展而成的，但在大都市中以舞台藝能的形式大受歡迎後，農村的人又加以仿效，再度在農村中流行起來，這種鄉土藝能稱做渡來藝或舞台藝。

⁷⁵ Linda Fujie, "Japanese taiko drumming in international performance: Converging musical ideals in the search for success on stage," *The world of music*., Otto-Friedrich University of Bamberg 43 {February 2001}: 93.

脫原本的框架，將以往沒有的手法，創造出新的演奏法，嘗試更多種可能性。因此也有後人將「鬼太鼓座」的表演風格與之後所成立的和太鼓團作為創作和太鼓的誕生，開始以藝術性的追求做為目標，⁷⁶ 筆者認為在這裡創作的意涵不僅含有樂曲的創作，也包括在打擊技巧與肢體動作的創新、舞台表現方式等設計。在林芸伊的《日本太鼓文化傳統的革新—從「佐渡國・鬼太鼓座」談起》期刊中，也談到現今的太鼓表演藝術，在打擊方法、舞台設計方面，都是相當現代化的，例如「鬼太鼓座」每年在日本及海外做定期的巡迴演出，表演場地都是選在當代的大型舞台，而它的營運管理，更不是傳統團隊所能比擬的。不僅如此，還包含多樣化的藝術體驗營、創辦學童的太鼓教育等。⁷⁷ 類似這樣的創作和太鼓團體，目前拓展至海內外各地高達一萬五千團至二萬團，並結合不同的音樂及表演元素，發展屬於自己團體的特色。因此新一代的太鼓鼓手所面對的新方向不再只是從傳統的養分中汲取還原民族本色的元素，而是進一步從既有的概念中，演繹出具有當代性的語彙系統，重新拓展傳統的言說疆域。近年來許多和太鼓團體與作曲家不斷思考如何將和太鼓介紹給全世界，並在國際舞台上佔有一席之地，因此在樂曲創作上，嘗試將配器與編制範圍擴充，運用西方作曲手法來編寫，或是運用較困難的節奏變化，同時也試著讓和太鼓融入各個國家不同的民族音樂、表演藝術風格與文化元素，成為世界性的表演藝術，這些都是目前創作和太鼓所朝向多元化表演風格之目標。

⁷⁶ 茂木仁史，《入門 日本の太鼓—民俗・伝統そしてニューウェーブ》(東京：平凡社，2003)，162。

⁷⁷ 林芸伊，〈日本太鼓文化傳統的革新—從「佐渡國・鬼太鼓座」談起〉，《傳藝》No.78 (十月號，2008)：82。

【表 2-4】第二次世界大戰後和太鼓的發展概況

年號(西曆)	太鼓的動向時事與發展
昭和 21 年(1946)	◎日本全國各地再度開始使用用於驅蟲儀式等的祭典太鼓。 ⁷⁸
昭和 26 年(1951)	◎小口大八於長野縣岡谷市創立「御諏訪太鼓」。
昭和 28 年(1953)	◎從這個時期開始，太鼓被當作北陸地區溫泉區和觀光地的表演節目開始演奏。 ◎民族歌舞團「蕨座」於秋田縣田尺湖町創團。
昭和 32 年(1957)	◎北陸三縣(石川、富山、福井)共同組成太鼓同好會。
昭和 33 年(1958)	◎北陸三縣組成太鼓協會。
昭和 34 年(1959)	◎小林正道於東京本鄉組成太鼓團體「大江互助六太鼓」。 ◎「御諏訪太鼓」於NHK 長野廣播電臺開設紀念節目上演出。
昭和 35 年(1960)	◎石川縣輪島市名舟地區設立「御陣乘太鼓」保存會。
昭和 36 年(1961)	◎大場一刀於北海道登別市創立「北海太鼓」。
昭和 38 年(1963)	◎「御陣乘太鼓」被列為石川縣無形文化財產。
昭和 39 年(1964)	◎「御諏訪太鼓」、「御陣乘太鼓」、「小倉祇園太鼓」等在東京奧林匹克的開幕式「文藝表演」中演出。此演出成為引起太鼓風潮的契機。 ◎刺使河原宏製作的電影「砂の女」邀請「御陣乘太鼓」演出。
昭和 41 年(1966)	◎「御諏訪太鼓」、「御陣乘太鼓」、「大江戶助六太鼓」、「小倉祇園太鼓」等太鼓團體開始在電視上演出。
昭和 42 年(1967)	◎這個時期開始，太鼓在日本全國各地的飯店、健康中心等地方開始表演。
昭和 45 年(1970)	◎全國鄉土藝能、民俗藝能在日本萬國博覽會上進行演出，太鼓的人氣風潮在當時表現最高。 ◎田耕於佐渡島成立「佐渡夏期學校」。 ◎川田公子在日劇舞團的現代演劇「春之舞」中以太鼓演奏者的身分出道。
昭和 46 年(1971)	◎田耕的「佐渡夏期學校」帶領 10 位年輕人創立第一期「佐渡島・鬼太鼓座」。
昭和 48 年(1973)	◎「佐渡島・鬼太鼓座」在有樂町劇場初次公演。 ◎「佐渡島・鬼太鼓座」在「世界設計會議」上演出。
昭和 50 年(1975)	◎「佐渡島・鬼太鼓座」首次海外公演。初次參加波士頓馬拉松賽，跑完全程後直接在街頭表演，之後於巴黎皮爾卡登劇院展開為期七天的公演。

⁷⁸ 日本農家初夏時會進行驅趕害蟲的儀式。點燃火把、抬著名叫「實盛」(齋藤實盛，平安末期的武將，有一說認為蝗蟲是他的化身)的稻草人，敲擊磬鐘、太鼓，繞行村莊，最後將稻草人燒掉或丟進河裡的驅蟲祭典。

昭和 51 年(1976)	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 「佐渡島・鬼太鼓座」在小澤征爾的指揮下與波士頓交響樂團一同演出。 ◎ 篠田正浩製作電影「佐渡國鬼太鼓座」上映。
昭和 52 年(1977)	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 靜岡縣御殿廠市的社會福利法人團體「福岳會」為全國智能障礙者進行太鼓教學增加醫療福利。 ◎ 國立劇場召開第一屆「日本的太鼓」。 ◎ 國立劇場藝能部的西角井正大，於藝能學會的期刊《藝能》，為太鼓打擊型態進行「複式複打」、「單式複打」等分類。
昭和 53 年(1978)	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 「佐渡島・鬼太鼓座」在百老匯的彼康劇院連續公演了兩個星期。 ◎ 長野地區的開幕式太鼓團體共 50 團，總共 416 人參與演出。
昭和 54 年(1979)	◎ 全日本太鼓聯盟成立。
昭和 55 年(1980)	◎ 第一期「佐渡島・鬼太鼓座」解散，並且在之後分裂為「鼓童」、「鬼太鼓座」二團體。
昭和 56 年(1981)	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 加藤泰完成「ざ・鬼太鼓座」電影拍攝。 ◎ 川田公子主持設立「みやらび太鼓」。 ◎ 「佐渡島・鬼太鼓座」的原先部份成員另組「鼓童」。
昭和 57 年(1982)	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 川田公子，以太鼓演奏者的身分首次獲得文化廳藝術祭最優秀賞。 ◎ 林英哲離開「鼓童」單飛，以獨奏家的身分開始演奏與活動，並且在日法會館舉行首場獨奏音樂會。
昭和 59 年(1984)	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 林英哲以和太鼓演奏家的身分初次在卡內基音樂廳演出。 ◎ 「鼓童」首次和爵士鋼琴家山下洋輔合作舉辦爵士樂與和太鼓即興演奏會。
昭和 60 年(1985)	◎ 「鼓童」繼承田耕的理念，繼續在佐渡島創辦和太鼓研修所。
昭和 61 年(1986)	◎ 東京都太鼓聯盟成立。
昭和 62 年(1987)	◎ 在日本全國各地陸續有太鼓演奏團體誕生，成為地區活性化的一環。
昭和 63 年(1988)	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 日本唯一的太鼓專門雜誌「たいころじい」創刊。 ◎ 鼓童於佐渡召開第一屆「地球祭」的演出。 ◎ 太鼓在兵庫縣舉辦的「第三屆國民文化祭」上初次登場。
昭和 64 年(1989)	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 和太鼓藝能集「サ・太鼓」於大月書店出版。 ◎ 秋田縣鷹巢町以直徑 3.71 尺的大桶胴大鼓「從兩面擊鳴、用一張牛皮製成的世界最大的太鼓」之稱號獲得金氏世界記錄認證。
平成 2 年(1990)	◎ 第二期「鬼太鼓座」以在卡內基音樂廳的公演做為目標，並展開三年全美馬拉松巡迴公演。
平成 4 年(1992)	◎ 全日本共 55 個太鼓團體，在石川第七屆國民文化祭：「故鄉的

	聲音—太鼓祭」中連續演奏約 10 個小時。
平成 5 年(1993)	◎ 林英哲在柏林藝術季上參與演出。 ◎ 「鬼太鼓座」在卡內基大廳與全美巡迴公演。
平成 6 年(1994)	◎ 1994 年在三重縣召開的「國際祝祭博覽會」上舉行了千人太鼓演奏會。 ◎ 「鬼太鼓座」在昭和女子大學人見紀念講堂舉辦美國凱旋公演。太鼓的舞台裡首次融入喜劇要素。
平成 8 年(1996)	◎ 「鼓童」擔任好萊塢電影「獵殺」中一部分的配樂。
平成 9 年(1997)	◎ 太鼓演奏家林英哲，成為第一位獲得藝術選獎文部大臣賞（大眾藝能部門）的太鼓演奏者。 ◎ 全日本太鼓聯盟改組為財團法人日本太鼓聯盟。 ◎ 「鼓童」成立文化財團，開始有了營運組織。
平成 10 年(1998)	◎ 「千人太鼓」在北海道室蘭市白鳥大橋舉行完工紀念活動，約有 1900 人合同演奏太鼓。
平成 11 年(1999)	◎ 開始舉辦第一屆日本和太鼓青少年大賽。 ◎ 第一屆北美太鼓會議於洛杉磯召開。
平成 12 年(2000)	◎ 估計全日本太鼓團體約 15,000 個、海外約 200 多個。 ◎ 淺野太鼓樂器株式會社為和太鼓業界中第一個獲得優良設計獎的公司。
平成 13 年(2001)	◎ 林英哲獲得日本文化藝術振興賞。 ◎ 電玩軟體「鬼武者 1」將林英哲的太鼓與管弦樂團共同演奏出的樂曲做為 BGM(背景音樂)，並由遊戲公司 CAPCOM 發售。 ◎ 「鬼太鼓座」創始者田耕去世。 ◎ 第二屆北美太鼓會議於洛杉磯召開。 ◎ 淺野太鼓樂器株式會社連續 2 年獲得優良設計獎。 ◎ 「鼓童」在挪威的諾貝爾和平獎紀念音樂會上進行公演。 ◎ 長崎縣的社會福利法人團體「南高愛鄰會・雲仙區域共同體」的智能障礙者們所組成的太鼓演奏團體「就業障礙者長崎打擊樂文化交流樂團・瑞寶太鼓」正式出道。
平成 14 年(2002)	◎ 依據文部科學省的新學習指導要領，國中小學開始教授以太鼓為首的日本傳統音樂。 ◎ 「鼓童」在新潟體育場舉辦的 FIFA 世界盃足球賽的開幕戰中演奏太鼓；ヒダノ修一則在橫濱體育場舉行的決勝戰之餘與節目上演奏。其創辦學校廢除入學年齡限制。 ◎ 舉辦「第一屆東京國際和太鼓」各級學校大賽。

資料來源：小野 美枝子，《和太鼓的基礎》(石川縣：財團法人淺野太鼓文化研究所，2002)，40-45。本研究製表。

綜合以上 1950 年至今的和太鼓發展流程，可以了解在二次大戰後西方文化不斷湧進日本之下，使得開始有表演者嘗試將傳統日本太鼓組合成團體的模式，進行傳統的再建立，創立一個新民族文化，使其具有新的定義，成為獨一無二的表演藝術。⁷⁹ 因此，「二次大戰的結束」、「傳統民俗藝能的革新」、「大眾媒體的傳播」、「明治維新西洋文化的輸入」等因素，都扮演著和太鼓昇華至主體地位的決定性影響力，促使許多新興演出團體成立的背景環境因素。⁸⁰

第二節 和太鼓樂器的形制發展

關於日本的鼓類樂器，在相關文獻資料上，大部分以樂器本體之構造、演奏方式、製作方法、材質種類、尺寸大小、製鼓工具等各類型的特質來做分類，研究範圍方面涵蓋的層面相當廣泛，種類複雜且繁多，在柿木吾郎的《日本・亞洲音樂的樂器學研究》中，將日本膜鳴樂器歸類約 20 種。⁸¹ 日本太鼓本身以擁有非常好的殘響與附有餘韻的餘音為特徵，在演奏時也隨著演奏者所表現的不同而有多種音色變化，加上傳統音樂在復甦後，樂器的革新與改良也開始跟著表演型態的豐富性而發展了起來。⁸² 圓筒狀的鼓身、或者於以木板組合製成的桶狀鼓身將其雙面或單面覆以皮膜，並隨著鼓身的長短和包覆皮膜面積的直徑之不同，發出的聲響也會有微妙的差異，雖然以物理學來說是一般的常識，但是在未誕生以太鼓為主體的音樂歷史上，這無疑是太鼓主體化與革命性的一大貢獻。

⁷⁹ Shawn Morgan Bender, *Drumming between tradition and modernity: Taiko and neo-folk performance in contemporary Japan*, Ph.D.diss., California University, 2003, 68.

⁸⁰ Hideyo Konagaya, "Performing the Okinawan woman in taiko: Gender, folklore, and identity politics in modern Japan." Ph.D, diss., university of Pennsylvania, 2007, 14.

⁸¹ 蒲生郷昭，《日本の音楽・亞洲の音楽 7》(岩波書店，1989)，116-127。

⁸² 同註 67，423。

本節所探討的鼓類樂器，主要於 1950 年後和太鼓於舞台上常見的種類，及應需要而搭配的藝能鳴物與鼓棒種類。由於傳統太鼓種類繁多，形式多樣化，據統計就有兩百多種太鼓，因此部分僅於傳統儀式性及民俗性等場合才出現，較少應用於舞台上的和太鼓演奏鼓類在本節中則省略，例如雅樂使用的鼙太鼓及樂太鼓等。有關於伴奏的旋律樂器，原本多半使用篠笛、尺八、三味線、箏來作搭配，但現今各國團體在配器上嘗試以當地或西洋樂器來拓寬其音樂領域，在樂器上已不限僅使用日本傳統樂器。因此關於旋律樂器的探討，將於第四章和太鼓的音樂實踐中，樂曲所搭配到的旋律樂器再作一探討。

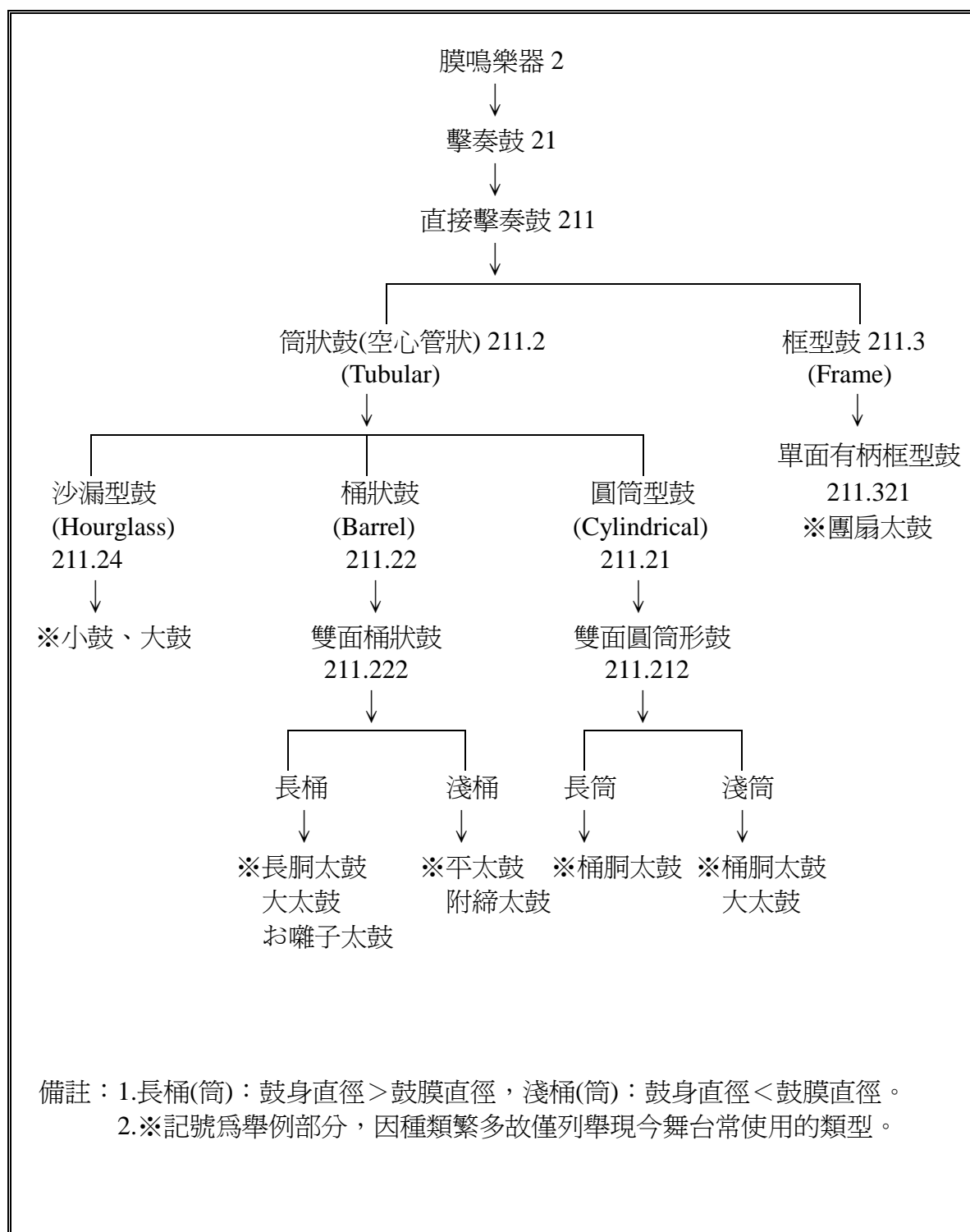
多數鼓團依照鼓皮固定與鼓身構成方式將太鼓以基本的分類方法來區分，例如「締太鼓」、「桶太鼓」、「宮太鼓」三種形式⁸³，但此分類並非屬正式分類。為要求準確，筆者蒐尋日本對於太鼓分類相關研究書籍與期刊論文，加上本節為音樂學中所涵蓋的樂器學領域，因此筆者所採用的樂器分類原則，將以 1914 年 Erich Moritz von Hornbostel 和 Curt Sachs 發表的“Classification of Musical Instruments.”中的「H-S 樂器分類體系」為論述基礎，嘗試建立和太鼓樂器的分類觀點。⁸⁴ 此外，日本學者鈴木伸英與郡司すみ在其著作中也有提到目前和太鼓對應 H-S 分類法的類型有四種，分別為砂時計型(Hourglass)、桶型(Barrel)、圓筒型(Cylindrical)、及框型(Frame)。⁸⁵ 本節除採用 H-S 樂器分類法作為分類基礎外，並針對各鼓類樂器在製作方法、材質種類、尺寸、現今的演奏方式等各分類項目作一傳統與現狀的描述。

⁸³ 以太鼓的鼓皮固定與鼓身構成方式，可以粗分為三種形式：其一為以整塊挖空的櫟木（或其他木材）做為鼓身，並以大頭釘固定鼓皮的太鼓，過去稱為「宮太鼓」，現常見的「長胴太鼓」即屬之。第二種為「締太鼓」型，顧名思義，該種太鼓先以鐵環張編鼓皮，再以麻繩纏繞兩枚鼓面綁緊，亦有以鐵杵拉緊兩枚鼓皮的改良型。第三類是「桶太鼓」型，其鼓胴由數片木板聚合而成，兩面鼓皮不透過鐵環固定，直接以麻繩緊緊繫鼓皮週緣提供張力。〈和太鼓〉，《新台灣新聞週刊》NO.402(12 月號，2003)。

⁸⁴ Helen Myers, “Classification of Musical Instrument,” *Ethnomusicology*, 1914, 553-590.

⁸⁵ 分類法可參閱鈴木伸英，〈關於和太鼓的構成與演奏形式的基礎研究〉，拓殖大學工學研究所博士論文，2000，頁 116-117。以及郡司すみ，《樂器學》(国立音楽大学出版課，1982)，56-58。

【圖 2-2】日本和太鼓樂器的基本框架



資料來源：本研究整理。

一、和太鼓的類型與改良特色

(一)長胴太鼓



【圖 2-3】⁸⁶

長胴太鼓(miya-daiko)源自於由中國宋代(960~1279)時期傳入日本，直到江戶時代才普及化。在過去傳統歌舞伎表演時，長胴太鼓被用來放置在木門入口上的高台上，通知開場和閉幕而被稱為「櫓太鼓」，至於被用在寺廟神社而亦被稱為「宮太鼓」。⁸⁷ 現在除了用來作為舞台上演奏的核心之外，相撲的觸太鼓⁸⁸、歌舞伎的下座音樂⁸⁹、祭典伴奏、盆踊伴奏等演奏上亦被廣泛使用。在製作方面的特點是以大頭釘將鼓面皮革固定並留出邊緣皮革的留邊型或將剩餘部分切斷的無邊型這兩種，分別以「出雲型」、「伊勢型」等來稱呼，亦有在皮面描繪巴字圖的款式。⁹⁰ 以下就胴身擺設方式、台座種類、鼓面材質、胴身材質等分類方式茲分述如下：

1. 胴身擺設方式

傳統的演奏方式，一般是直接放在地板上，或是橫放在台上，例如在祭典等場合中，

⁸⁶ 【圖 2-3】、【圖 2-4】、【圖 2-7】、【圖 2-11】、【圖 2-12】、【圖 2-13】引用自〈淺野太鼓文化研究所〉，<http://www.asano.jp/>，摘錄於 20 September 2008。

⁸⁷ 除有恭奉神之建築物之意，如寺院、神社等，還有作為皇宮的意思。下邦中彥，《日本音樂大事典 3》(東京：平凡社，1983)，1405。

⁸⁸ 相撲開場前日，沿街擊鼓告知並做廣告宣傳。

⁸⁹ 伴奏於舞台左方作為戲劇音效的音樂。

⁹⁰ 郡司すみ，《樂器資料集：太鼓・Drum》(国立音楽大学樂器學資料館，1992)，108-120。

將長胴太鼓橫置在屋台，⁹¹ 鼓手坐在由氏子⁹² 或是牛所拖曳的屋台上，或與屋台一同步行，於其前後或左右擊打前進的形式為多。長胴太鼓胴身中央安裝的圓形金屬環，其功能主要是過去爲了將太鼓固定在框架或台上，或是綁在扁擔上來演奏。

1950 年，石川縣輪島市的「御陣乘太鼓」，將太鼓一邊的皮面朝下使其直立來擊打，在民俗藝能中獲得高度評價，演奏風格亦受到相當的矚目。此外，長野縣的「御諏訪太鼓」的複式複打法的打藝形式，亦是將長胴太鼓融入直立擊打風格並普及到全國。⁹³

2. 台座種類

基本的四角台是考慮到太鼓直立擊打時爲保護底層皮面而設計，例如「秩父屋台囃子」⁹⁴ 原是將太鼓放置在屋台上擊奏，但在 1970 年代，佐渡的「鬼太鼓座」把此曲改編後搬上舞台，且將太鼓改放在低台上之舉爲發端，爾後秩父台與改編的樂曲一同風靡盛行開來。另外在輔助台座方面，三宅台⁹⁵、八丈台、助六型斜打台、四本柱台等，主要也是爲了舞台表演所發明，或是自原有的雛形改良而來。寺院神社擊奏時，依宗派不同，也分別使用御經台、一本足台、神樂台等款式。⁹⁶

3. 鼓面材質

(1) 牛皮：日本牛皮種類目前共分四大類，分別爲黑毛和種、褐毛和種、無角和種、日本短角種，以 3-4 歲的日本國產黑牛爲最優良、最適合的音質，因此長胴太鼓一般的

⁹¹ 屋台指移動式的臨時舞台。

⁹¹ 祭祀同一區域氏族神的居民。

⁹³ 〈御諏訪太鼓會館併設世界の太鼓博物館〉，<http://www.5a.buglobe.ne.jp/osuwa/hakubutu.htm>，摘錄於 20 October 2009。

⁹⁴ 「秩父屋台囃子」爲埼玉縣秩父地區祭典時的伴奏音樂，有固定的曲子及奏法。曲目基本上可分爲兩種，一種是屋台前進時演奏的〈屋台囃子〉，一種是屋台轉向時演奏的〈玉入れ〉。

⁹⁵ 三宅台、秩父台爲淺野太鼓(ASANO TAKIO)獨自開發改良型台座。

⁹⁶ 同註 87。

鼓面最多使用牛皮，現大多使用國外的水牛皮。⁹⁷ 有關鼓皮的挑選方式，「御鼓坊」團長陳文吉表示：牛的品種及各部位的不同，在音調的高低與音色方面都有差別，鼓皮太厚，音色無法顯現出來；但若太薄，音色音量也無法聚集，例如要敲擊高音調的音色，一定要選擇牛的頸部部位，因它的韌性是所有部位最強的地方。⁹⁸ 由於現今好的牛皮不易取得，加上目前國內外製鼓業界對牛皮的挑選也沒有過去來得高，因此要細心挑選到音質不錯且適合自己的太鼓，並能靈活運用在創作樂曲上，對演奏者來說也是一門學問與必備知識。

(2)馬皮：能擊出與牛皮相異的音質，亦被用於囃子太鼓的伴奏使用上，馬皮的音色較脆，在組太鼓的演奏上有時作為模仿爵士鼓的小鼓角色。⁹⁹

4. 胴身材質

(1)櫟木：屬較優良的材質與音質，為長胴太鼓最理想的素材，一般長胴太鼓的胴身也是以櫟材製造最多。¹⁰⁰

(2)栓木：通常做為家具用木材，早期的神社、廟宇較多使用，材質較櫟木堅硬、重量較輕，價格約櫟木的 3/2。

(3)其他：其他胴身材料也有使用松木、楠木、花梨、榆木、樟木、水曲柳、硬木等闊葉木，即便是中心的材質仍是相當堅固，皆適合製作長胴太鼓。¹⁰¹

⁹⁷ 近年來美國公司所製作的鼓面已經較少使用動物的皮，而是利用再生皮製成。因牛皮不易抵抗濕氣，會發生皮革倒塌的現象，而利用再生皮製成的鼓，演奏起來和真正動物的皮所製成的鼓音質相似。再生皮防水防溼度強，在音質上不易改變，不必擔心戶外演奏時氣候的變化，而且價格也較便宜。大久保 宙《和太鼓導入曲集》(東京：株式會社エー・ティー・エヌ，2004)，5。

⁹⁸ 陳文吉，「御鼓坊」團長，筆者訪談於 2009.02.05，御鼓坊，台北。

⁹⁹ 三宅都子，《太鼓職人》(大阪：解放出版社，1997)，85。

¹⁰⁰ 櫟木又稱“雞油”樹，它的木材刨光後有油蠟的感覺，像是塗過雞油一般，質地堅硬、紋路優美，是非常高級的木材。

¹⁰¹ 奈良部和美，《邦樂器づくりの匠たち：笛、太鼓、三味線、箏、尺八》(東京：

【表 2-5】長胴太鼓傳統和現代的比較

製作分類項目	傳統	現代
擺設方式	直接放在地板上，或是橫放在台上。(固定)	直立或不同角度的橫放。(依表演需求而變化)
台座種類	四角台座。	為求視覺效果，近年來增加秩父台、三宅台、八丈台、斜台、四本柱台、御經台、一本足台、神樂台等。
鼓面材質	以牛皮為主。	因音色之需求增多，除用不同種類的牛皮或馬皮外，也使用再生皮。
胴身材質	以櫟木為主。	除櫟木外，也使用栓木、松木、楠木等材質。

資料來源：本研究整理。

(二) 桶胴太鼓



【圖 2-4】

胴指的是身的意思，又可稱為「胴身太鼓」或「御化度太鼓」，¹⁰² 傳統桶胴在獅子舞中使用，後來常在演劇的打擊樂器中使用，表現新年到來時的獅子舞。現有許多不同的尺寸，音色平衡感很好，組太鼓發展初期，從高音開始，將締太鼓、小桶胴、大桶胴、大太鼓四個鼓組成一組，開始了一個演奏者像打爵士鼓那樣的演奏，¹⁰³ 使用的鼓棒和締太鼓相同，用手打也有其他不同的味道。以下將製作方式、胴身、鼓面、與鼓棒材質、改良型的桶胴太鼓分類方式分述如下：

ヤマハミュージックメディア，2004)，84。

¹⁰² 《鬼太鼓》，台北：寶聲，1985，CD。

¹⁰³ 三木稔，《日本樂器法》(北京：人民音樂出版社，2000)，186。

1.製作方式

將直紋杉木如製作木桶般接合後，以竹箍套緊所製成的桶胴太鼓，胴身約為皮面直徑的兩倍長。其樣式之中有在胴身的兩側直接套上皮革，接著以繩索穿過皮革邊緣分別緊緊繫在桶胴上下兩側的太鼓；另外還有像附締太鼓一般，將皮革編張在鐵環上，貼在胴身以繩索固定的樣式，無論是哪種皆可依繩索繫綁的狀況來調整音的高低。¹⁰⁴ 由於桶胴太鼓不同於長胴太鼓使用挖空胴身的方式，其製作不受木材大小限制，故有各式大小。例如在秋田縣鷹巢町以直徑 3.8 公尺的大桶胴太鼓以「從兩面擊鳴、用一張牛皮製成的世界最大的太鼓」之稱號於 1989 年獲得金氏世界記錄認證。¹⁰⁵

2.胴身、鼓面、與鼓棒材質

北陸與東北地區，自古以來即有在祭典及驅蟲祭上擊打太鼓的習俗，因桶胴太鼓重量上方便演奏，故亦有以肩擔負太鼓邊步行邊擊打的方式。鼓棒之使用以竹棒居多，但舞台演奏時，因樂曲不同亦使用橡木與檜木等不同材質。¹⁰⁶ 胴身多使用杉木、檜木、日本花柏等木材，鼓面則一般使用牛皮，肩背演奏時則偏好使用馬皮。

3.改良型的英哲型桶胴太鼓、担桶

英哲型桶胴太鼓為和太鼓獨奏家林英哲所設計，將上述的桶胴太鼓改良成舞台演奏用的太鼓。鼓面直徑約 48 公分(1 尺 6 寸)，桶長約 60 公分(2 尺)，配合使用水平台、斜台、高台或林英哲設計的英哲型台座(三柱台座)來演奏，雖鮮少被拿來單獨演奏，但在組太鼓中有著不可或缺的存在。

相同地，將桶胴太鼓加以改良，以背帶自肩膀垂吊來擊打的為担桶，在日本的民俗

¹⁰⁴ 音樂之友社 編，《新訂標準音樂辭典》(台北：大陸，2003)，450。

¹⁰⁵ 小野美枝子，《和太鼓がわかる本》(石川縣：財團法人淺野太鼓文化研究所，2002)，44。

¹⁰⁶ 平野律宏，《日本音樂大事典》(東京：平凡社，1989)，69。

藝能中，青森縣岩木山中舉辦的岩木山神社神賑祭的登山囃子¹⁰⁷ 就使用肩背桶胴太鼓來擊打，因重量輕且能夠自由移動進行演奏，故近年來急速普及，亦隨之在奏法上加入新意。例如像韓國杖鼓般以單支鼓槌強烈地來回連續擊打兩面的打擊方式，或是像西方行進鼓的表現方式，此種演奏方法目前被眾多的太鼓團體引進成為新的演奏手法。

(三) お囃子太鼓



【圖 2-5】¹⁰⁸

構造上與長胴太鼓相同，將鼓皮以鉚釘固定在挖空的胴身上，但相較於長胴太鼓，胴身隆起程度比口徑小，整體成細瘦狀。關東一帶祭典的伴奏中，以一座此種樣式のお囃子太鼓、兩座締太鼓及一組鉦搭配組合擊奏居多，在這種場合，一般會將太鼓打橫放置在略微傾斜的低台上，以坐姿擊奏。現於東京發跡的創作和太鼓團體如「大江戶助六太鼓」，演奏時將太鼓放置在斜台上擊奏，此擊奏方式源自 1950 年代東京後樂園與不忍池附近所舉辦的盆踊太鼓，自 50 年代末期起，將特有的動作與吆喝聲加入邦樂中，不久後甚至用來祭祀湯島天神，¹⁰⁹ 因此將數座お囃子太鼓並列在斜台上，以二拍子為中心，具輕快節奏感的演奏，一時曾影響至全國，各地也出現爭相模仿其演奏方式的團體。

¹⁰⁷ 岩木山一帶自古以來為祈禱豐收，農曆八月一日由各村落分別組成不同團體，至山頂內的岩木山神社做參拜之古老習俗稱為「御山參詣」。而登山囃子為進行「御山參詣」時，所進行的表演之一。仙堂新太郎，《現代和太鼓奏法》（東京：ソキョウパブリッシュ，2001），38。

¹⁰⁸ 【圖 2-5】、【圖 2-10】引用自小野美枝子，《和太鼓がわかる本》（石川縣，財團法人淺野太鼓文化研究所，2002），12。

¹⁰⁹ 東京文化財研究所 編，《日本の楽器：新しい楽器学へ向けて：第二十五回国際研究集会報告書》（東京：出版芸術社，2003），189-201。

(四) 平太鼓



【圖 2-6】¹¹⁰

江戶時代初期自中國傳入，有座吊在木框上擊打的扁平太鼓，據說此為平太鼓之起源，南韓亦有被稱為座鼓的同型太鼓，皮面上繪有兩個巴字的圖案。¹¹¹ 平太鼓的材料使用松木、檫木、楠木、唐木與栓木等，其構造雖與長胴太鼓相同，但胴身長度的比長胴太鼓短些，因能如銅鑼般擊出朝旁擴散的鼓音，故又被稱為銅鑼太鼓。將胴身的三處安裝了鐵環，以繩子及鉤子自方形的平釣台垂吊而下，成為平釣太鼓(hirazuri-daiko)來進行擊打是一種方式；另一種則是將平太鼓平置放於民謠用台或伏せ台擊打。皮面的直徑一般約 36cm(1 尺 2 寸)到 75cm(2 尺 5 寸)，但近年舞台演奏時，經常使用超過約 90cm(3 尺)的大平太鼓，皮面朝上放置於伏せ台擊打，許多團體會使用如球棒般的大鼓棒來增添演奏的多樣化與多變性。

(五)大太鼓



¹¹⁰ 【圖 2-6】、【圖 2-9】引用自〈諏訪工藝〉，<http://www.suwakougei.com/>，摘錄於 26 October 2009。

¹¹¹ 徽紋圖案的名稱，指兩個同方向的漩渦圖案。国立歴史民俗博物館編。《日本樂器の源流：コト・フエ・ツヅミ・銅鑼》(東京：第一書房，1995)，231。

【圖 2-7】

長胴太鼓中，皮面的直徑達 90cm(3 尺)以上的太鼓特稱為大太鼓(o-daiko)，約自元祿時代，即在江戶與京都的祭典等場合上使用至今。在 1970 年代，鬼太鼓座將口徑約 115cm (3 尺 8 寸)的大太鼓擺放在舞台中央進行演奏的風格，獲得世界肯定，緊接著即在日本國內蔓延開來。在現代，大太鼓多被用來進行獨奏演出，並作為組太鼓的核心，全國的獨奏鼓者與和太鼓團體，其演出曲目幾乎都包含大太鼓。完整的大太鼓演出雖需要相當的體力與技術，但近年來舞台上出現女性擊鼓的身影已有越來越多的趨勢。¹¹² 現今日本最大的太鼓展示於岐阜縣高山市的「まつりの森美術館」鼓面直徑約 2.7m(8 尺 2 寸)，胴身直徑約 3.1m(10 尺 2 寸)，以唐木製作，耗費 8 年時間完成。¹¹³

(六)附締太鼓



【圖 2-8】

傳統的締太鼓(shime-daiko)在能樂、長唄¹¹⁴、神樂、民謠等各種民俗儀式或活動中一定會有它的出現，並作為能和長歌囃子中的「四拍子」¹¹⁵ 之一的藝術性演奏的聲部。締太鼓於飛鳥時代由中國傳入，使用於民俗祭典田樂和猿樂的場合，也稱作猿樂太鼓，除

¹¹² Ochi Megumi、Tukitani Tsuneko, “Techniques of making the taiko.” *Japan instruments* 1996, (46):278.

¹¹³ 同註 108，頁 19。

¹¹⁴ 屬於長篇三味線伴奏音樂的一種，因此稱作長唄，在日本歌舞伎和古典舞(舞踊)的主要伴奏音樂，富有抒情性，也稱作「お座敷長唄」或「演奏會長唄」。

¹¹⁵ 小鼓、大鼓、太鼓(指締太鼓)與能管稱為四拍子。

此之外，變形的「大拍子」和中國的「羯鼓」也被納入。¹¹⁶ 因此在室町時代中，隨著能樂的樹立，其加以改良的演奏方法也得以確立。

而增厚皮革、加強張力，胴身較深的即是附締太鼓（胴身的直徑比鼓面的直徑小）。將金屬環套上鼓皮以線縫進的半成品，分別夾在挖空成圓筒狀的胴身上下，傳統是以繩索固定後使用，現有以鐵杵拉緊兩枚鼓皮的改良型，鼓膜為牛皮製、鼓身為櫟木、松木等製。¹¹⁷ 另外依皮面的直徑、胴身深度、鐵環的直徑的不同，以下製表分類並附到 5 丁掛這五階段的尺寸，一般使用 2 丁掛及 3 丁掛居多，而台座有鐵製的座台、木製的立奏台、二本足台與 X 字型的座奏台、林英哲設計的英哲型立台等。

【表 2-6】附締太鼓並附~五丁掛尺寸表¹¹⁸

	革面直徑	胴身高度	皮革厚度
並附	35	15	9
2 丁掛	36	18	12
3 丁掛	37	21	18
4 丁掛	38	24	21
5 丁掛	39	24	22

資料來源：河乃裕季，《やさしく学べる一和太鼓教本》，2001。

此外，依繩索及螺絲的固定方法之不同，得以調整鼓音的高低，例如固定愈緊，發出的鼓音愈是高亢尖銳，以下分別以繩索及螺絲的固定方式分別敘述：

1. 繩索固定：

將繩索穿過金屬環上之孔洞依序固定，穿到順手為止需花費一段時間，乾燥素材中以麻繩最為適合（亦有化纖繩索）。¹¹⁹

¹¹⁶ 謝俊逢，《民族音樂論：理論與實證》（台北：全音，1998），247。

¹¹⁷ 網代景介、岡田知之，《新版打樂器事典》（東京：音樂之友社，1994），158。

¹¹⁸ 附締太鼓依鼓面面緣厚度不同，以丁掛為單位來稱呼。

¹¹⁹ 本田安次，〈日本の民俗〉，《芸能》No.8(1979)：162。

2.鐵杵固定(改良型)：

與繩索固定相同，將裝上去的螺絲以工具依序鎖緊，不使用時能立即放鬆，相當方便，但大部分的演奏者還是較喜愛以繩索固定的締太鼓，其音色較自然。¹²⁰

附締太鼓能發出華麗高音的聲響，經常被當作伴奏與節奏樂器，帶來熱鬧的演奏氣氛。在 1976 年，石井真木創作了以七座附締太鼓為主體的《Monochrome》一曲，在當時被視為新概念的太鼓樂曲，時至今日，此曲仍被許多和太鼓團體持續演奏並作為創作指標。¹²¹

(七)團扇太鼓



【圖 2-9】

也叫帶把太鼓，鼓面形狀成團扇形，以柄來固定支撐鼓面，形狀類似扇子或中國的太平鼓，鼓面材質使用牛皮或馬皮，框子用木或鐵。過去主要為日蓮系諸宗派用來輔助誦唱，近年來在許多場合皆被當作樂器來演奏，革面直徑約 20cm~45cm，依鼓面大小不同，音程亦隨之產生差異。

在 1960 年，現代音樂指揮家外山雄三的代表作《管弦樂狂想曲》中加入了團扇太鼓，1970 年西川啓光也將大小不同的團扇太鼓組合起來用於音樂會上。此外，林英哲於「2000 年柏林愛樂溫布尼音樂會—節奏與舞韻」音樂會上，將數個大小不一圓扇太鼓固定在台上，並將其加進和太鼓組合中，創造出獨特的音響與演奏色彩。現在很多通俗音

¹²⁰ 三宅都子，《太鼓職人》(大阪：解放出版社，1997)，21。

¹²¹ 関刀鼓，《和太鼓教本、基礎理論、練習曲》(関刀鼓太鼓研究会，1985)，55。

樂團體都會經常使用它，因它能適應硬槌強打，和締太鼓相比，是另一種有魅力和音色魅力的打擊樂器。¹²²

尺寸更大的團扇太鼓稱之為月鼓，鼓面直徑約 120cm(4 尺)，因與同口徑的長胴太鼓相較為輕，且能夠將皮面與台分開而容易搬移，故亦被用來代替大太鼓。1980 年代，創作和太鼓團體「みやらび」的川田公子發揮舞台與音樂創意，將大型的團扇太鼓置於舞台中央，之後其他團體便以此為開端爭相仿效，進一步地加以改良而廣泛普及。¹²³

(八)大鼓、小鼓



【圖 2-10】

大鼓全長約 30 公分，鼓面的直徑大約 20-23 公分，屬於腰鼓變化而來，通稱為 O-kawa，皮面使用牛皮，鼓身為櫻木材，鼓皮是拼命扎緊的方式製成的。面積雖大但音卻高，使用前需用火烤使皮面乾燥，但多用幾次皮面就需更換較不方便，因此近幾年改良使用塑料製的大鼓皮且音質良好。演奏方式是以左手拿著調緒(牽繫大鼓上下鼓面的繩索)放在左膝上，以中指以及食指使之緊繃，右手以指腹敲打鼓面。¹²⁴

小鼓是七世紀從中國南部傳來的伎樂中叫做腰鼓的樂器，全長約 25 公分，鼓面直徑約 20 公分，胴體使用櫻木材質最佳，皮革的部份則使用馬皮現在塑料皮已經接近馬皮的音色，由於容易發音，所以常常被使用。小鼓不同於大鼓，不能太乾燥，因此演奏

¹²² 太鼓センター編，《和太鼓入門：心とからだにひびく太鼓をみんなで》(太鼓センター，1992)，89。

¹²³ 西角井正大，《民俗民芸双書 99 祭礼風流》(岩崎美術社，1985)，23。

¹²⁴ 三木稔，《日本樂器法》，王燕樵 譯(北京：人民音樂出版社，2000)，162。

時常常要對鼓皮哈氣，以演奏方法來說，小鼓是以左手握著調緒，但放於右肩上，於皮革的表面上有繪畫著所謂「BUNMAWASHI」之黑色輪子，其面朝著正面，以右手掌朝上由下往上擊打鼓面。

二、藝能鳴物

(一)拍子木



【圖 2-11】

拍子木是以橡木、唐木、¹²⁵ 紫檀等材質堅硬的木材製造出的四角棒狀音具。¹²⁶ 在近代淨琉璃木偶戲和歌舞伎中會用它表達各種信號，也多使用於相撲開始、結束、攬客、或進行防火宣導等之信號，在各種用途中作用很大。擊打的次數及速度分別代表不同的禮節及規則，近年更被加入太鼓演奏中作為節奏樂器之一。在奏法上，一邊的木板稍微斜著合打時才合理，要找到能發出「Kan」的聲音的部位並不容易，力量的輕重掌握也很重要。¹²⁷

(二)手拍子、當鉦



¹²⁵ 唐木指進口到日本的紫檀、黑檀、鐵刀木等珍貴木材之總稱。因古時自中國進口，故將「從唐來的木材」簡稱為「唐木」。

¹²⁶ 在這裡稱呼為音具是因為日本習慣將僅能發出節奏聲但不能單獨演奏，來與其他樂器做區別皆稱為音具。

¹²⁷ 〈川田太鼓工房-鉦 拍子木〉，<http://www.kawadataiko.com/>，17 February 2009。

【圖 2-12】

如論是哪種藝能鳴物，在太鼓演奏時都是被當作增添重音來使用。手拍子為銅或青銅製，是小型鐃鈸型樂器，經由三韓(今朝鮮)大約在唐樂傳入日本之前，就已經被使用，後來以大小、形制、用途不同而產生不同稱呼。¹²⁸ 它的聲音被認為有鎮定驅魔的作用，常用於宗教儀式中，而戲劇的下座音樂與歌舞伎、太神樂等民俗技藝中也常使用到。因演奏的同時身體能夠輕快的活動，故近年亦經常被搬上舞台作為表演之一，「2008 年東京和太鼓大賽」在組太鼓部的指定曲中，也將手拍子納入編制。¹²⁹

當鈺亦被稱為摺鈺，以裝有鹿角的撞槌擊打金屬製盤狀物之內側，使之發出清脆響亮的聲音、表現輕快感的演出，近年來亦有僅以當鈺來做編曲的例子。在奏法上大致以繩子吊著，也可以裝上框，左手拿著把手，右手拿著金屬頭的槌子，鈺的大小必須能進左掌，大指和小指正好卡住穿繩的小耳，穩定住鈺，以二、三、四指套著繩子來演奏。

(三)銅鑼、雙盤



【圖 2-13】

如同字面所示，銅鑼以銅為主要合金製成，呈淺盤狀，表面有中央呈丸狀突起與平面之款式，最近的舞台表演多使用平面銅鑼，而同形狀之樂器廣布於南亞一帶，應是於中世紀傳入日本。爾後，除了在法會等場合上作為佛教樂器擊鳴示意以外，更被作為歌舞伎的下座音樂來描繪寺院音樂、報時鐘、及表達戲劇高潮。鑼聲有重沉、有響亮等各種音色，隨音色不同演奏氣氛亦隨之變化，通常使用的鑼槌是木製的，或在鑼槌的頭部

¹²⁸ 林謙三，《東亞樂器考》(北京：人民音樂出版社，1976)，32。

¹²⁹ 台北慶和館，《2008 年日本東京和太鼓大賽時況》，台北慶和館製作，2008，DVD。

用布纏成球狀，也有和磬同樣用低音提琴的弓來拉的奏法。¹³⁰

佛教音樂與歌舞伎的下座音樂，一般使用直徑 30cm~45cm 左右的銅鑼，但近年的舞台表演上，隨著和太鼓的大型化，銅鑼也隨之增大。

雙盤亦是戲劇下座音樂中的樂器之一，除了用來表現武打與賞花的喧鬧畫面以外，在民俗技藝中也被用來作伴奏。原是兩件成組，使凹陷的一面相對排列，以雙手上的鑼槌擊打外側而得其名，但民俗技藝等表演多僅使用一面，其中，具代表性的有佐賀縣一帶的鉦浮立¹³¹。

三、鼓棒的種類

目前和太鼓幾乎都是使用棒打的演奏方式，鼓棒依長短粗細材質的不同，打出的聲音也都不一樣，最重要的是配合太鼓的種類、大小、及演奏者的體型、手握的方式、演奏方法、表演類型等來選擇適合自己的鼓棒。例如歌舞伎打擊樂中做下雪等效果使用先端包附棉花球的雪槌(Yukibai)、貼著鼓面打出沙沙聲及暴風等效果使用硬長鼓棒、打出尖銳音高使用細竹、巨大太鼓表現視覺效果使用粗長的鼓棒等。木材的材質較軟會產生圓潤的音響，如檜木、朴木；強銳的聲音選擇硬且細的鼓棒較適合，如橡木、山櫻等。長胴太鼓及大太鼓的鼓棒材質多使用檜木及橡木，而附締太鼓使用如朴木等材質與較細的鼓棒，竹桴和具強韌彈性的柳枝做成的長桴則適用於桶胴太鼓。除此之外，鼓棒尖端以綿布包住上桴，可因樂曲不同及樂器組合靈活使用，以下筆者將整理製表來分類鼓棒的材質種類與特性。

¹³⁰ 康謳 編，《大陸音樂辭典》(台北：大陸書店，1980)，1373。

¹³¹ 浮立為使用笛、太鼓及鉦來伴奏的一種表演。因以鉦為主要樂器來演出，故又稱為鉦浮立。

【表 2-7】鼓棒材質分類

鼓棒材質	特性
檜棒	(1) 檜棒是由最堅固且最重的材質製作，不易折斷，因此利用它的重力，可打出又響又清脆的聲音。 (2) 粗細度約 18~24mm，長度約 33~42cm。 (3) 棒子的重量前後兩旁皆均等。
朴棒 ¹³²	(1) 為較輕的材質，和檜棒相比較容易被打斷，傳出的聲音也不像檜棒那麼響徹。 (2) 依粗細、長短分為許多種類，每根重量均不同，棒端較細的適合締太鼓，粗長的適合大太鼓或桶胴太鼓。 (3) 由於朴棒是屬圓椎狀，中間粗尖端細，因此大多使用於多人同時演奏形式，如締太鼓、長胴太鼓、或桶胴太鼓等。 (4) 鼓棒種類粗細約 18~36mm，長度約 32~50cm。
檜棒	(1) 材質與朴棒類似，屬於較輕的材質，多用於大太鼓，整體重量均等。 (2) 木質性堅硬，價格較高，棒端較細的種類也適用於締太鼓。 (3) 鼓棒種類粗細約 18~40mm，長度約 32~51cm。
竹棒	堅韌富有彈性，這種細長的棒子，多使用於桶胴太鼓，稍有弧度的竹棒比較好用。
長棒	形狀與竹棒類似屬細長型，常用於雨音，波音等下座音樂。
雪槌	棒端用布包著，打出的音較柔和，使用在許多演奏方式 可以表現雪的聲音，或是用在比較輕柔的時候等。

資料來源：1. 河乃裕季，《やさしく学べる一和太鼓教本》(東京：汐文社，2001)，77。
2. 〈宮本卯之助商店〉，www.miyamoto-unosuke.co.jp，17 March 2009。本研究製表。

從上述鼓類樂器及鼓棒的研究會發現到，關於胴身及鼓棒所使用的木頭材質琳瑯滿目、種類繁多，其中的原因為木頭在日本是屬於具有神靈性的植物，用木頭製造的樂器，有能夠與神明溝通的功用，因此大量被運用在民俗祭典等場合，¹³³ 而現今因舞台表現需要，會嘗試運用多種木材創造出越來越多種音色聲響。除此之外，現在是很多東西都可以替代鼓棒的時代，例如現今許多創作和太鼓團也會拿日本曬棉被的棒子運用在樂曲中，這些東西在鼓皮上能產生什麼效果，演奏者多半都會親身體驗，根據音色及特殊的奏法在舞台上發揮視覺及藝術性創作等目的，因此在現今太鼓流行的熱潮期間，鼓與鼓

¹³² 指的是梧桐樹的木材。

¹³³ 同註 76，頁 63。

棒的製作在體制上已不受侷限，故表演需求可更加大。

第三節 傳統精神的傳承與體現

關於和太鼓現今在舞台上的表現，雖然參雜著濃厚的革新氣氛，但可以發現這些太鼓表演團體的根本精神，是奠基在日本傳統文化的維護之中，即使從 1867 年明治維新開始，日本大量吸收西洋的音樂內涵，但他們依舊堅持將革新後的成果，融合傳統的道具、傳統的思維，成功地做到了傳統中的革新精神，儘管每個團體風格各異，但維護太鼓文化的精神，卻是一致的。

聲音和視覺的力量是和太鼓表現的核心價值，一位優秀的太鼓手，除了具備擊鼓技巧外，更需要超乎常人的體耐力，除了讓觀眾感受到撼人心肺、震天動地的音量之外，也了解通過身體所傳達的動作與聲音，都像是修行者必須在極度壓抑的禁慾主義之下，展現出一種刻苦鍛鍊的精神性。¹³⁴ 在和太鼓的節奏上，許多同類的節奏一再反覆擊打，原本短短幾分鐘可以完成的一首曲目，卻將時間延伸至二倍到三倍，筆者認為其中就是要傳達其超人耐力與精神鍛鍊的刻苦性讓觀眾了解和太鼓之精神意涵，以重覆動作在大地上流動，體內恆古不變的脈動才是使太鼓震動的主因。對此王墨林表示：

音樂可以不是一定要像西方音樂那樣有高有低，東方音樂更多的是重覆使用固定的音階，這與東方的舞蹈在僅有的方寸之地漫步旋身具有密切關係。鼓雖「無當於五聲」，然因鼓聲是屬於遠隔傳達性的樂器，這就使得重覆使用的固定音階反而朝向同一方向流動，此乃使聲音達到所謂「同聲相應，同氣相求」之境界。¹³⁵

因此除了鼓聲以外，肉體的喘息聲、吼叫聲及身體的雜音都被融入和太鼓的表演形式之中，將聲音顛覆成一個符號。但須注意在欣賞這項表演藝術時，不是只有耳朵去接

¹³⁴ 邱志賢，〈太鼓宗師的新傳統風格〉，《音樂月刊·唱片音響評鑑》No.214（七月號，2000）：108。

¹³⁵ 王墨林，〈身體與聲音的愛戀關係—從「鬼太鼓」談聲音的象徵性〉，《表演藝術》No.42（四月號，1996）：9。

收聲音的符號，身體的視覺與其他官能也必須是開放的，無論鼓聲或展演之身體動作，都強烈地讓我們感受到一種儀式語言。鼓手們利用了他們在禁慾主義規範下形塑出來的身體，在舞台上，也是一個土地崇拜的符號世界裡，用陰/陽、聖/俗、天/人...等諸種表象語所建構起來的聲音魔法，讓鼓聲之間佈滿以吼叫聲、喘息聲交織而成的身體雜音，在一套嚴謹的表演之中，表現出身體與聲音之間的愛戀關係。¹³⁶ 所以，對於鼓手們的練習要求，就是要把太鼓化爲鼓手身體的一部分，在太鼓與身體之間、在手腕之間的關節，形成很重要的空間。用身體打太鼓，表現出聲音背後的精神力量與民族性，並表現精緻文化所強調的，是創作者在進行創作與呈現時，那份在內心中所持有的一種嚴肅態度，和敏銳觀察、表達、感受、以及豐富的滲透、深入能力，讓觀者感受到作品內容所富含的濃郁真性與美感，被認爲是具有高度文化藝術價值，同時成爲文化性、藝術性、哲學性、科學性的研究對象。

一、太鼓之道—思想的創造詮釋

著名的台灣鼓藝表演團體「優人神鼓」近年來強調修行式的集體訓練，也就是注重「身心靈」的提煉，從太極導引類的中國身體養生學與武術肢體去找出動作論述，然後附於西方現代舞的形式表現出來，因此他們以大自然的觸緣爲媒介，在打坐、開眼、擊鼓間尋找純粹力量和藝術的新境，認爲「道藝合一」正是他們生活與創作的目標。¹³⁷ 而和太鼓的表演哲學則主要是突顯音樂與全身身體的關聯，部分採用或加以戲劇化的細微動作，以求在舞台上更具可觀性，¹³⁸ 雖然現今在動作上已非完全因循古法，但其實早在平安時代以前，日本太鼓和中國的太極就有密切的關聯。小野美枝子《太鼓という樂器》

¹³⁶ 同註上。

¹³⁷ 蔡富禮，〈優人神鼓的修行與表演〉，《新活水》No.6（五月號，1996）：88。

¹³⁸ 李茶，〈在「鬼太鼓」的旋風中—被鼓聲震出的幾段隨筆〉，《表演藝術》No.44（六月號，1996）：83。

一書中，針對太鼓鼓面上的巴紋圖案之意義表示以太極記號作為基礎，發展成三巴紋。

¹³⁹ 日本將中國的太極思想脈絡，也就是以宇宙觀為本體，發展出的陰陽五行思想引進之後，將原有的二個巴紋，也就是以陰陽二爻的圖案發展成三巴紋呈現，其中的原因來自於平安時代日本人視奇數為吉數，加上三巴紋視為擁有與神靈溝通的作用，並且能夠消災祈福，故在鼓面上印上巴紋圖案藉由打擊鼓皮，將聲響傳遞遠方來代表其精神意義；

¹⁴⁰ 又每一股巴紋象徵原始「胎」之生命形式，而太鼓聲彷彿胎兒在母體中感受的心跳，也就是最為熟悉的原始音樂與節奏，以說明在宇宙論中，宇宙形成與生生不息的原理。

另外，日本人在做每一種事情都會將它歸納在一個「道」上，例如：神道、佛道、易道以及包括柔道、劍道、弓道等武道，另外還有茶道、花道、武士道、太鼓道、藝道等，整個日本文化可以說是「道的文化」。這個「道」字，意味著不只是一要精通某一領域的專門技藝，還要通過對這一專業的精心專研來磨練人的性格，領會其道的精隨，以達到修身養性的目的，把技巧與心境，肉體與精神的二元因素統一起來的一種理想，加上前述陰陽和合的符號動機，都是日本獨特思想方法活在生活裡的體現。¹⁴¹ 因此，太鼓之道在思想的創造詮釋方面，不難發現許多思維脈絡和太極主要的詮釋進路，也就是「氣」、「理」、「禪」三方觀點有所關聯，將此三種觀點來進行延伸，可找出其精神傳承與體現之思想概念。¹⁴²

¹³⁹ 原文為「太極記号と、それをもとに發展した三つ巴。」小野 美枝子，《太鼓という楽器》(石川縣，財團法人淺野太鼓文化研究所，2005)，115。

¹⁴⁰ 對於巴紋的解釋，每一股皆有不同象徵之事物，例如一股的巴紋偏向於表現「雲朵」、「胎兒」；雙股的巴紋則多表現「陰陽」、「閃電」，包含了「宇宙萬物」的意象在其中；三股的巴紋則用以象徵「漩渦」、「卷曲」，也有一說是象徵互相制衡的三方勢力。在日本，因為巴紋的神秘性質，常被視為一種「神紋」而受到尊崇。〈巴紋〉，<http://www.genbu.net/sinmon/tomoe.htm>，摘錄於 30 September 2009。

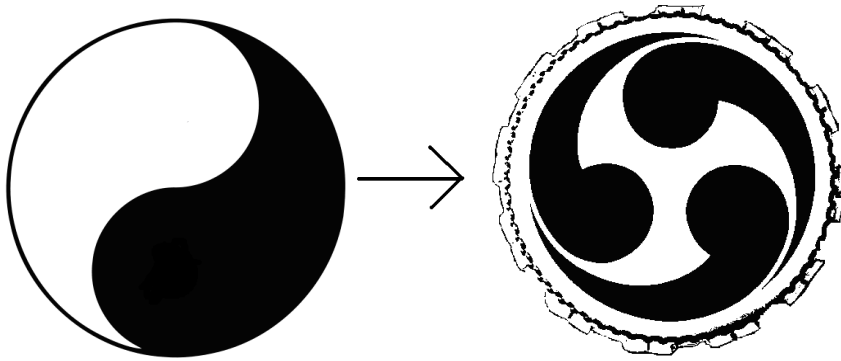
¹⁴¹ 陳振濂，《維新：近代日本藝術觀念的變遷，近代中日藝術史實比較研究》(杭州，杭江古籍出版社，2006，10)，205。

¹⁴² 關於太極思想的詮釋進路，在現有文獻資料當中，認為太極是氣或理的說法較為多數，

【表 2-8】太鼓之道對應太極思想概念一覽表

概念	思想之創造詮釋	太鼓道之冥合	形成之阻礙
氣	自然現象無限多樣的統一基礎，由「氣」的角度來看，打擊太鼓為「氣的聚合」、「綿延的氣勢」。	1.行動與思維的合一 2.掌握運行交替 3.一體 4.發揮所長 5.心靈相通	1.喪失氣勢 2.過於自負 3.阻斷氣息 4.未能抓住韻律
理	天地萬物之理，即「運行的法則」，不受外在人、事、物的干擾，循著適切的節奏而行，以達到其境界表徵之一。	1.力量的一體 2.團體智慧 3.順其自然 4.無私之交感 5.掌握節奏 6.從容不迫	1.紛亂的思緒 2.自我膨脹 3.自我導向 4.干擾
禪	兼具佛道之說，「禪」之境界為「普遍而永恆的存在」，也就是無憂自在，回到「童心」的狀態。	1.發自內心的喜樂 2.胸無成竹 3.環環相扣 4.渾然一體 5.恢復童心	1.執著於表現 2.固執於形式 3.過度挑剔

【圖 2-14】以太極記號(左)為基礎發展為三巴紋(右)之太鼓記號



除此之外，和太鼓的美學強調建立在幾項要素中：日本封建制度之下的武士階級、有紀律的集體訓練、肉體的刻苦鍛鍊與內在心靈的修行、團隊的協調性、至善論。¹⁴³ 而

依照思想史的發展來看，以氣的觀點詮釋太極是較早的說法，而理的觀點之興起乃是因氣的說法偏失，便將氣的說法加以補充及改造。另外，也有些論述認為太極的思想應以禪宗的觀念來理解，使「道」的概念更加完整，故在此筆者以氣、理、禪分別作為太極之詮釋進路。毛樹駿，《太極圖說講義》(台北：中國孔學會，1976)，3-5。

¹⁴³ Linda Fujie, "Japanese taiko drumming in international performance: Converging musical

小口大八也特別針對太鼓之精神意涵發表以「鼓道入門」為題的文章，表示日本太鼓的基本精神建立在強健身心與勇氣，以及不屈不饒的堅持；質實剛健的精神且勇於挑戰；禮節的重視，長幼有序並且相互扶助，進而團結力量以振興民族文化，加以保存並永續傳承。¹⁴⁴ 就整體面向而言，可以「心」、「技」、「體」三個基本要素來分析探討。對此，「台北極鼓擊」團長張家齊表示：太鼓的修練精神注重的是「心」、「技」、「體」三個基本要素，簡單來說各指的是奏者的一切內在、卓越出群的技術、以及平時刻苦鍛鍊的體能。¹⁴⁵ 因此筆者就以上的論述與訪談內容，分別將和太鼓修練精神之基本要素作一詳細探討。

二、和太鼓的精神意涵

(一)心

所謂的心，包括內在心靈的修行與心智的訓練，強調讓心靈回歸自然、心胸開放，使鼓聲的震撼在寂靜的心靈空間產生共鳴，鼓手相信人格會從聲音傳遞出來。團隊的協調性使鼓手專注在擊樂聲中時，表露出更多群體互動上的精神，表達出他們為了一種高懸無以名之的信仰而奉獻，透過肉體的鍛鍊切斷所有慾望，並在共同生活中，學習和諧。除此之外，心就是奏者的一切內在，包括意志、鍛鍊與知識等，首先必須要有堅強而明確的意志，使自己的靈魂超越體能上的限制。

和太鼓的精神與日本武士道精神除了有歷史淵源外，更有著密切現實聯繫，例如在訓練的過程中非常注重所謂階級制度、職務、責任、日常行為等，一一都有規定，剛開始必須從基本的學徒做起，學習服從美德、沉著、著重實行、使命感、嚴守紀律、勤勞

ideals in the search for success on stage,” *The world of music: Journal of the Department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich University of Bamberg* 43(2-3){2001}: 93.

¹⁴⁴ 山本幹夫，《日本の太鼓：複式複打法教本—組太鼓》（長野縣：御諏訪太鼓團，1994），26-28。

¹⁴⁵ 張家齊，「台北極鼓擊」團長，筆者訪談於 2009.02.18，台北極鼓擊，台北。

等...。¹⁴⁶ 太鼓演奏家 Kelvin Underwood¹⁴⁷ 認為：「演出即是生活，團體即是家庭」，讓觀眾了解在舞台背後這些鼓手是以講求凡事正經神聖、劍及履及的傳統精神融入藝術共同生活的。「中華音體教育發展協會」會長陳國臨對此也表示，和太鼓的群體性，不同於其他樂器如鋼琴、小提琴可以獨自學習，它的附加價值在於強調合作、與人互動。¹⁴⁸ 因此，團員必須長期共同相處，演出前後全體合作拆組、打包樂器，是依個能養成默契、主動合作，學習群體的生活的器樂。

(二)技

「足、腰、手」是和太鼓最基本的訓練項目，雖然是用手打太鼓，但在鼓棒擊出的那一剎那，是連帶全身的力量，投注在擊點位置上，部分採用或加以戲劇化的細微動作，以求在舞台上更具可觀性。此外，太鼓大部分在演奏上，必須以立姿擊鼓，尤其是大太鼓的演奏，台座設定的高度比一般高出許多，由於鼓身巨大，立姿擊鼓時必須雙腳張寬過肩，仰身於後再向前重擊，方能擊出力道，這種動作也必須運用到全身的肌肉與腳力。¹⁴⁹ 例如觀賞「鬼太鼓座」的演出就會發現，平時的跑步是爲了鍛鍊強韌的體力和精神，從手指頭到手腕、手臂、肩膀，到腰部、大小腿、腳掌，全身上下要緊密配合以求腕技發揮，使鼓響發出最好的共鳴。另外在林英哲《あしたの太鼓打ちへ》一書中，提到自己本身對於左右手的訓練方式，他認為：左右手擊鼓時的音質均等，是打太鼓的基本要求，我本身是右撇子，為了強化左手，在這二十年以來，都是用左手吃飯，增加左手訓

¹⁴⁶ 林景淵，《武士道與日本傳統精神—日本武士道之研究》，台北：自立晚報社，1980，頁2-5。

¹⁴⁷ Kelvin Underwood 爲鬼太鼓座黑人團員，原是爵士鼓手，因鬼太鼓座前往美國演出並參加馬拉松賽而結緣。

¹⁴⁸ 陳國臨，「中華音體教育發展協會」會長，筆者訪問於 2009.09.02，台北。

¹⁴⁹ 李茶，〈在「鬼太鼓」的旋風中—被鼓聲震出的幾段隨筆〉，《表演藝術》No.44 (六月號，1996)：84。

練的機會。腦神經專家的研究結果表示，多用右手有助於語言、分析推理；左手對於右腦有助空間概念、藝術天賦與感性思考，因此用左手吃飯、寫字看書、開車等現今都已成為我的習慣。¹⁵⁰ 因此他建議習慣用右手的人，不妨在平日生活中多用左手來做事，不需要等到練鼓時才開始，如此一來左右手的擊鼓技術不但會增加，平衡感也會更加協調。

(三)體

一位優秀的太鼓手，除了所需的打鼓技巧外，更需要超乎常人的體耐力，才得以打擊出那陣陣撼人心肺、震天動地的音量。因此所謂的體，乃技術、形體條件的支撐點，在這裡除了體力，舞蹈(動作與姿勢)也是體的展現。關於體力，爲了達到完美的演出，須靠平日鍛練所累積的體力來達成目標，克服體能上的負荷，身心的疲憊都是要自己去面對，沒有體力便無法走到終點。各種向度的肌力訓練可增加體耐力與紮實的身體線條，如長跑是大多數太鼓鼓手會進行的訓練之一，學習跟隨自己的節奏和速度盡力而爲，透過肉體的鍛鍊切斷所有慾望，在共同生活中，學習和諧。¹⁵¹ 另外，肢體所展現的力與美也是在和太鼓表現上不可或缺的基本要求，張家齊對此認爲：

…可從舞蹈上肢體的要求為出發點，有如此的聲音必有如此的起手式，肢體上的學問便是表演藝術視覺享受，基本的節奏律動、身體的協調性、以及對於動作上的標準與解析，「檢視」便是這裡所要著眼的條件。¹⁵²

因此現今和太鼓在舞台表現上，演奏者一邊擊鼓一邊表現跳躍、移動或旋轉、將手中的鼓棒高舉時，觀者不僅能欣賞那炫目的技巧，也能感覺到那延伸出的形式是出自當刻的力量而生的轉化，同時也讓我們看到不同於傳統的擊樂神采，並且在鼓手專注在擊樂聲中時，表露出更多群體互動上的精神，且觀眾從表演者的身上可以發現，基本上太鼓表演者並非僅表演操作樂器的嫻熟技巧，而是著重在表現身體豐沛的能量，簡單的拍

¹⁵⁰ 林英哲，《あしたの太鼓打ちへ》(東京：晶文社，1992)，43-45。

¹⁵¹ 黃惠如，〈鬼太鼓—挑戰肉體和靈魂的極限〉，《康健雜誌》No.11 (八月號，1999)：93。

¹⁵² 張家齊，2009.02.18。

打，冠上強烈的身體能量，才是當代聲音的創造者。王墨林對於「體」的表現可昇華成生命能量(energetic)的宣洩表示：

身體出現艱苦的表情、堅定的眼神、貫張的肌肉、黏著於閃亮皮膚上的汗珠、以及急迫呼吸所引起的腹部不定起伏，加上嘶叫的「肉聲」，這一幅活生生的肉體景象，不只讓我們為表演著這樣艱苦的頂住體力的極限而感到一點悲傷，更讓我們為這樣的肉體景象所散發的狂氣而恍惚。用肉體頂住體力的極限，如驅近死亡的生命本能一般令人悲傷，強烈的鼓聲混合著艱苦的肉體景象，所瀰散的生命能量，卻令人感到「情動」(Eros)的生之喜悅，表現出肉體在解放死亡的衝動之中，已然昇華成為生命能量的宣洩…。¹⁵³

除了身體上的心、技、體修練探討之外，小口大八曾在全日本太鼓聯盟中發表了「鼓道十訓」，針對和太鼓的訓練方法強調十條守則，分別為(一)足、腰的基本訓練最少三年(二)開腳立奏、強化下盤訓練(三)用腳感覺、用身體敲打(四)擊落在正確的鼓面位置(五)點、線的打擊訓練(六)配合節奏循序有致的呼吸(序破急)(七)音樂與肢體表現合而為一(八)眼睛的視線、手與鼓之間的打奏空間(九)強弱長短、輕重緩急，表情動作自然呈現(十)無念無想，揮灑汗水與釋放身體靈魂。以上敘述，主要是以表演者為主體來強調和太鼓的精神意涵，當然能夠討論的面向不僅只有這些，「台北慶和館」藝術總監王慶齡對此補充表示：

關於和太鼓的精神意涵，我們聯想到的大部分都是「鬼太鼓座」或「鼓童」在訓練時或表演時般所謂制式化的太鼓。其實各地方都有成立所謂太鼓文化財團研修所，著重於各項藝能的修練，在裡面除了太鼓之外，舞蹈、樂器、藝能、狂言、茶道都是學習項目，另外還有理論知識(講義)、實地研修、製鼓的過程與挑選適合的牛皮種類(造型)，且初、中、高級等不同的學習階段有不同的老師教授。我到東京參加比賽，看到每一位參賽者對於待會要打擊的太鼓，都抱持著虔誠的心，每個人在比賽開始前不忘對大太鼓鞠躬，這種共識是不需要經過訓練，而是自然對於太鼓的一種「認命」，這方面是僅有在日本才看得到的精神面向。¹⁵⁴

另一方面，由於現今和太鼓團體數量不斷增加，因此對鼓的需求量也就越來越大，許多專業的製鼓師傅每年都要製造大量的太鼓，部分有名的專業製鼓老店，一年的製鼓

¹⁵³ 王墨林，〈「當代」急驚風遇上「傳統」慢郎中—鬼太鼓與優人神鼓之比較〉，《表演藝術》No.117 (九月號，2002)：53。

¹⁵⁴ 王慶齡，「台北慶和館」藝術總監，筆者訪問於 2009.07.17，台北慶和館，台北。

量，最高可到達上千顆。這些製鼓師傅，從木材的選擇、伐木、鑿鼓、縫皮、打釘、上漆…，全都講求手工製作，製作精細的工藝，是製鼓師傅經過幾十年的培訓，才能獨當一面完成，並且掛上品質保證。不僅如此，日本製鼓師傅會特定為每個演奏家製作適合自己的鼓，在製鼓前先對演奏者貼上心電圖傳導片測試對該鼓的適應度與迴盪音，再去選擇適合的木材與鑿鼓方式做出符合人體工學的太鼓，讓演奏者不會因樂器而影響心臟提早衰弱所造成的生理傷害，這種掛上品質保證的態度屬於太鼓職人在製作太鼓時保有對太鼓嚴謹之精神面向。¹⁵⁵

三、傳統社會觀下的性別刻板印象

關於太鼓在過去傳統社會觀念下的性別認定中，一直存在著性別刻板印象。在傳統日本社會中，女性主要是以附屬形態存在，除了舞蹈以外，許多場合或祭典中，女性是不允許參加的，這是在傳統日本太鼓文化中，社會觀下的性別角色認定。除了認為她們不適合走到舞台上之外，也認為女性的體力無法駕馭大太鼓，表現不出力與美，因此限制女性參與，強調太鼓演奏主要作為男性身體的力量代表。¹⁵⁶ 再加上由於政治、宗教、或是某些藝能場合，例如能樂，所擔任的樂師均為男性，長久以來不論在音樂或其他藝術領域上，日本的女權一直沒有辦法與男人齊頭並進，直到二次世界大戰後才開始慢慢開放，接受女性的學習與加入。¹⁵⁷ 例如現今日本最有名和太鼓團體「鬼太鼓座」團長高久保康子經常被詢問到女性角色的能力問題，他表示打太鼓並沒有年齡、種族、國籍的

¹⁵⁵ 垣田有紀，《和太鼓が楽しくなる本—科學編》（淺野太鼓文化研究所，2005），92。

¹⁵⁶ 桑原瑞來，〈創作和太鼓とジェンダー女性奏者の位置づけをめぐって〉，《たいころじい—1970-2000林英哲全史》No.17（五月號，1999）：2。

¹⁵⁷ Mark Tusler, *Sounds and sights of power: Ensemble taiko drumming(Kumi-taiko)pedagogy in California and the conceptualization of power*, Ph.D.diss., California University, 2003,118.

條件限制，最重要的是跟隨自己的節奏和速度盡力而為。¹⁵⁸ 身為座長的她，體積雖嬌小，但演出時總能準確的擊中鼓眼，以及不輸男團員粗壯手臂所打擊出來的音量。另外石川縣「炎太鼓」為三位女性鼓手於 1992 年所組成的女子太鼓團體，表現方式與表演魅力和男性相比散發出不同的美感，深獲大眾喜愛，因此傳統性別角色的認定在現今已漸漸脫離過去的刻板印象。

鼓點如心脈，久聞靜心、亦可振人心魂。「佐渡國・鬼太鼓座」團長田耕先生曾經表示和太鼓之精神在於將藝術的文化與生氣表現出來，而並非只是利用樂器發聲，聽得到聲音就可以，且重要的是藝術傳達之精神，唯有能讓觀眾感動、熱血沸騰的表演，才算是真正體會藝術的境界。¹⁵⁹ 因此，無論是在訓練上或展演上，和太鼓傳達之思想大多主張與自然渾為一體的觀點，追求了解自然、認識自然，呈現鼓手對於訓練、展演、生活的一種「認命」。在個體本位的基礎上，建立個體與群體的統一、和諧的統一；在感性本位的基礎上，建立感性與理性的和諧統一、人與自然的和諧統一、人與人的和諧統一。以身體力行的方式來展現藝術就是人，藝術本質的主體性即人性，達到音樂與節奏作為內在生活的一種最高表現。

¹⁵⁸ 廖勤，〈繼續燃燒生命的精靈—鬼太鼓座〉，《表演藝術》No.80 (八月號，1999)：13。

¹⁵⁹ 淺野太鼓資料館 編，《たいころじい—鬼太鼓座の時代：かくも甘美なる雷鳴ふたたび》No.10 (八月號，1994)：9。



第三章 和太鼓的演奏型態與樂曲創作手法

隨著現今越來越多創作和太鼓團體的成立與蓬勃發展，表演型態在舞台上的變化不斷推陳出新，在欣賞演出的同時，不只是用聽覺，身體的視覺、觸覺等官能也必須是開放的，鼓手身體高度的被表演化，從打鼓的花式動作，到服裝的遞次變換，都說明了身體是一場儀式中最神聖的主體。許多作曲家在和太鼓的樂曲創作上多運用二十世紀音樂的素材與技法，也善用世界各地的節奏律動將其結合，不再像以往 80 年代純粹三拍子的傳統日式節奏；而演奏家也因時代的變遷，紛紛展現新的演奏手法，呈現屬於自身的擊樂風格。因此，結合現代作曲與藝文化的表演藝術，使得國內外日本和太鼓團體以組太鼓的型態不斷的創新變化，追求傳統的革新與新標準的建立，來呈現前所未見的新當代曲風。在以下的章節內容中，筆者就上述所論目前和太鼓多元化表演風格與樂曲創作，將分別探討關於和太鼓的演奏型態與打擊位置、節奏與節拍的表现與應用來深入了解獨特的和太鼓表演藝術。

第一節 演奏型態與打擊位置的探討

本節主要探討和太鼓的表现手法在演奏打法型態、鼓與表演者的位置關係、輔助用具的基本類型與應用、演奏者的姿勢與打擊位置等皆有不同的分類類型，以下筆者茲將這些類型項目整理分述說明。

一、打擊型態的分類

1977 年日本國立劇場藝能部的西角井正大，在藝能學會的期刊《藝能》為太鼓打擊型態進行分類，分類的方式基本上主要是以太鼓的種類、演奏的人數兩者來作交叉分類。正式將和太鼓的演奏打法型態主要分為四種：「單式單打法」、「單式複打法」、「複式單打法」、「複式複打法」。¹⁶⁰ 所謂「單式」與「複式」分別是指使用一種太鼓與多種太鼓演奏，而「單打」和「複打」指的是一人和二人以上的演奏，其中「複式複打法」是現今創作和太鼓演奏的主流，也就是小口大八在 1950 年後所設計並確立的「組太鼓」表演形式。組太鼓初期的基本編制單位為七人一組，小口大八表示此種編制是來源自戰國時代武田的陣太鼓，因此在複式複打法運用初期，樂器編制的最少單位為長胴 4 人、桶胴 1 人、締太鼓 1 人、笛 1 人，而人數的增加是以 7 的倍數來擴張編制，如 14 人、21 人等，¹⁶¹ 而現今已無此規定，人數編制主要是依樂曲與表演需求自由設定。

【表 3-1】和太鼓的打法型態

打法型態	演奏方式	呈現類型
單式單打法	一人演奏一種太鼓	連制：齊音(二支鼓棒) 單制：單音(一支鼓棒)
單式複打法	多人演奏一種太鼓	複音：一種音色多層次呈現 齊音：擊打同樣節奏律動
複式單打法	一人演奏多種太鼓	重音：二種以上不同音色與不同層次的呈現
複式複打法	多人演奏多種太鼓(組太鼓)	協音：同時包含複式單打與複式複打的層次表現

資料來源：本研究整理。

目前筆者在日本文獻資料中找到存在的打擊型態為以上這四種，其中有關於「複式複打法」的打法型態，為二位以上的演奏者各自演奏不同種類的太鼓或是部份各自演奏

¹⁶⁰ 西角井正大，〈芸能研究大會〉，《藝能》No.15 (3 月號，2006)：42。

¹⁶¹ 山本幹夫，《日本の太鼓：複式複打法教本—組太鼓》(長野縣：御諏訪太鼓團，1994)，42。

二顆以上不同種類的鼓。例如石川縣的「炎太鼓」團成員僅三位女性，表演型態多半同時各自演奏四~五顆的太鼓；而「大江戶助六太鼓」是東京第一個純粹以組太鼓來演奏的知名團體。由於複式複打法在表現上可製造出許多變化，因此現今大部分創作和太鼓團的打法型態皆為複式複打法，台灣亦同。「單式複打法」除了以多人各自演奏同一種類的太鼓之外，也包含二位表演者同時打擊一顆鼓的表演型態，最常使用的是在大太鼓的演奏上，表現出相互競爭、合作、或即興技巧手法，如【圖 3-2】。另外在傳統藝能表演上，也常可見到二位表演者同時打擊一顆鼓的表演型態，例如金沢藝妓在表現お座敷太鼓「虫送り」樂曲，就是以「單式複打法」的打法型態來進行表演。¹⁶²

【圖 3-1】單式複打法(一)¹⁶³



【圖 3-2】單式複打法(二)¹⁶⁴



¹⁶² 〈金沢藝妓—お稽古風景〉，http://www.kanazawa-kankoukyoukai.gr.jp/feature_okeikofukei09/.摘錄於 26 October 2009。

¹⁶³ 〈墨田区側では音楽隊や太鼓の演奏〉，<http://www.enjoytokyo.jp/id/ishige/156956.html>.摘錄於 26 October 2009。

¹⁶⁴ 〈世界鼓舞音樂節—陳文吉、Art Lee〉，御鼓坊提供。

【圖 3-3】複式單打法¹⁶⁵



【圖 3-4】複式複打法¹⁶⁶



二、輔助用具的基本類型與運用

現今和太鼓的表現方式和過去最大的不同除了在於演奏型態之外，各種太鼓種類在舞台上的定位與演奏者之間會因樂曲及視覺效果需要而產生不同位置的擺放，因此支撐鼓的輔助用具與方式便有越來越多的趨勢。傳統藝能的輔助用具可看到利用細繩拉著台車，將太鼓置放在台車上演奏；而現今在舞台上最常看到的輔助用具是各式各樣直置型的台座，鼓面呈水平或垂直，讓鼓與人體保持分離。另外還有「背負型」、「手持型」與「載肩型」等形式，屬於利用身體來支撐，演奏者可自由在台上變換位置。由於各項類型輔助用具在設計、尺寸上琳琅滿目，且變化種類非常多，在此筆者以基本種類為主，將傳統至現代的各類輔助用具類型整理如下。

【圖 3-5】輔助用具的基本應用類型

¹⁶⁵ 〈林英哲〉，<http://plaza.rakuten.co.jp/ekatocato/2006>. 摘錄於 26 October 2009。

¹⁶⁶ 〈台灣音吶〉，鼓舞藝術表演團提供。

(一)輔助用具的應用類型



設置型



平吊型



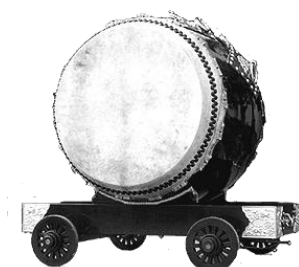
肩背型



夾型



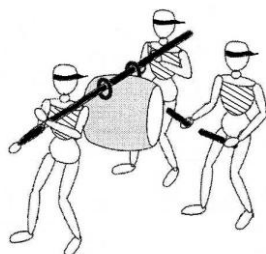
二本足台型



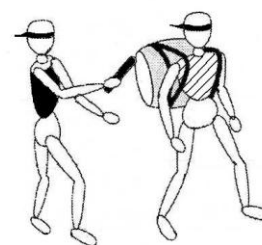
台車型



複合型



掛吊型

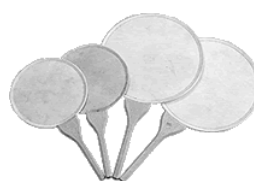


背負型

(二)以身體直接支撐



抱持型



手持型

資料來源：日本太鼓製作網站：1.〈東京都台東區淺草・宮本卯之助商店〉2.〈石川縣松任市・淺野太鼓〉3.〈埼玉縣北足立郡・諏訪工藝〉。

現今在舞台上所看到的類型較多為設置型、平吊型、肩背型、夾型、二本足台型，其中設置型為現今和太鼓在舞台表演上使用最廣泛的，其台座種類繁多，包括秩父台、三宅台、八丈台、斜台、四本柱台等。而台車型、複合型、棒型、背負型，以及身體直接支撐的抱持型等目前多以傳統藝能或民俗場合使用為主，未來是否會因應時代及表演需要而發展至舞臺上，值得繼續觀察。而在上述所介紹的輔具用具中，又各自是以何種置放類型來表現，以下分別以輔助用具置放類型的不同，個別再做細部分類。

【表 3-2】置放類型的分類方式¹⁶⁷

置放類型	演奏方式	輔助用具之對應	團體列舉
据置型 (すえおきがた)	將太鼓直接放置地面演奏。	直置型、憑吊型、二本足台型、夾型、台車型	◎ 單式單打：福迅木太鼓踊(熊本縣)、明神囃子(福井縣) ◎ 單式複打：御陣乘太鼓(石川縣)、八丈太鼓(東京) ◎ 複式單打：曲打太鼓(沖繩縣) ◎ 複式複打：御諏訪太鼓(長野縣)
抱持型 (かかえもちがた)	肩背太鼓，或以手持演奏。	掛吊型、背負型、載肩型、手持型	◎ 單式單打：太鼓踊、念佛踊、田樂踊。
舁山型 (かつぎやまがた)	以神輿擔起演奏。	複合型	◎ 單式單打：室津太鼓御輿(兵庫縣)、徳山太鼓御輿(山口縣) ◎ 單式複打：天滿的枕太鼓(大阪府)、古川の起太鼓(岐阜縣)
曳山型 (ひきやまがた)	像山車(祭典時常出現，多裝飾豪華)般拖曳之形式。	山車	◎ 單式複打：津輕情張太鼓(青森縣)、近江八幡大太鼓(滋賀縣)、中之条烏追太鼓(群馬縣) ◎ 複式複打：小倉祇園太鼓(福岡縣)、秩父屋台囃子(埼玉縣)

資料來源：本研究整理。

¹⁶⁷ 有關「組太鼓打藝的型態分類」總表，請參見【附錄一】。

三、演奏的姿勢與打擊位置

(一)打擊的角度

關於太鼓的打擊角度，以鼓棒敲擊至鼓面的演奏法可以有點、線、面三種不同角度的打擊方法，而以手臂到鼓面之間的角度基本上分為四種：「垂直」、「斜向(角度高)」、「斜向(角度緩)」、「水平」。若以手持鼓(如團扇太鼓)單手敲擊，則膜面角度可有更多不同變化，更多豐富性的表現。¹⁶⁸

(二)演奏者與太鼓的位置關係、打擊鼓面的方向與高低

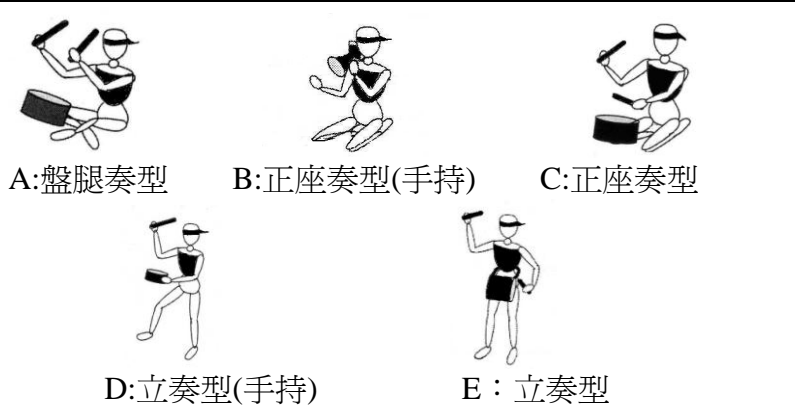
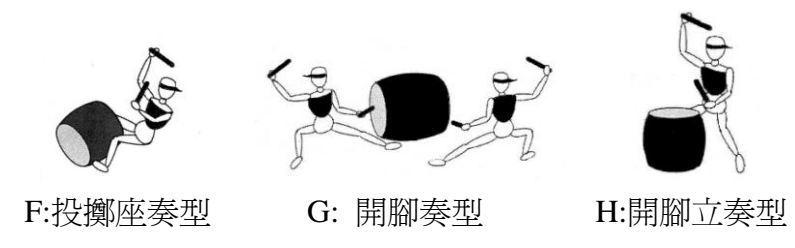
不論是演奏單鼓面或雙鼓面，演奏者在太鼓的位置與打擊方向的關係，基本上分為「前、後、左、右、上、下」六種方向。而擺放的角度與高低，對應打擊點的中心與基準，在位置上基本區分為「腰下」、「正面」、與「肩上」。


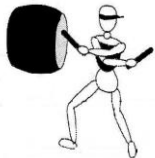

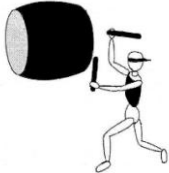
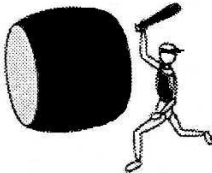
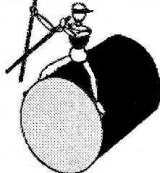
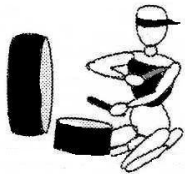


(三)演奏的姿勢

和太鼓基本的演奏姿勢與鼓面高低、角度及太鼓的定位基本上分為「靜止式」與「移動式」兩種。所謂「靜止式」，指的是將太鼓已使用輔助用具來固定定位或是人體本身已固定坐在座位上演奏；而「移動式」則指的是太鼓依附在人體上跟隨著腳步移動或使用移動式台車來進行演奏的形式。「靜止式」的演奏姿勢可分為四種，第一種地板類分為「盤腿奏型」、「投擲座奏型」、「正座奏型」；第二種以弓部姿勢半蹲開腳稱為「開腳奏型」；第三種坐於座位上演奏稱為「座位奏型」；第四種需要呈現較強的打擊力度及力量則須以「開腳立奏型」、「立奏型」的姿勢來演奏。「移動式」因需要一邊演奏一邊移動，所以多為「開腳立奏型」、「立奏型」的演奏姿勢。為了能直接理解各種打擊姿勢，以下分別將鼓與表演者的位置關係、演奏者的姿勢與打擊位置，分別以鼓的尺寸：小型(A~E)、中型(F~K)、大型(L~N)、複合型(O~Q)製表歸納出和太鼓基本演奏形式。

¹⁶⁸ 坪能由紀子，《和太鼓を打ってみよう》(東京：汐文社，2002)，30-33。

【表 3-3】和太鼓與演奏者的位置關係

太鼓的 大小	鼓與演奏者的位置關係				定位方式
	打擊角度	位置	鼓面方向	高度	
小型	斜向(緩)	前	上	正面	台座(設置型)
	斜向(高)	右	前	肩上	手持型
	斜向(高)	前	後	正面	台座(設置型)
	變化	除後之外	變化	變化	手持型
	垂直	前	左右	腰下	繩(固定腰部)
中型	斜向(高)	前	後	正面	台座(設置型)
	垂直	左	右	腰下	台座(設置型)
	水平	前	上	腰下	台座(設置型)
	垂直	正面	右	正面	桌(設置型)
	垂直	左	右	肩上	台座(設置型)
	斜向(高)	左	前	腰下	繩(肩背型)
大型	垂直	正面	後	肩上	台座(設置型)
	垂直	正面	後	肩上	台車型
	垂直	下	前	腰下	台車型
複合型	斜向(緩)	前	上	正面	台座(設置型)
	垂直	右	左	正面	繩(背掛在脖子固定)
	垂直	前	左右	腰下	
	斜向(緩) 斜向(高)	前右 前左	上 後右	正面	台座(設置型)
太鼓的 大小	打擊的 方式	演奏姿勢			
小型	2 支鼓棒	A	 <p>A:盤腿奏型 B:正座奏型(手持) C:正座奏型</p> <p>D:立奏型(手持) E:立奏型</p>		
	手打	B			
	2 支鼓棒	C			
	1 支鼓棒	D			
	2 支鼓棒	E			
中型	2 支鼓棒	F	 <p>F:投擲座奏型 G:開腳奏型 H:開腳立奏型</p>		
	2 支鼓棒	G			
	2 支鼓棒	H			

	1 支鼓棒	I			
	2 支鼓棒	J			
	2 支鼓棒	K	I:座位奏型	J:開腳立奏型	K:立奏型
大型	2 支鼓棒	L			
	1 支鼓棒	M			
	2 支鼓棒	N	L:開腳立奏型	M: 開腳立奏型	N:座位奏型
複合型	2 支鼓棒	O			
			O:正座型	P:立奏型	Q:開腳立奏型

資料來源：參考 1.鈴木伸英，〈和太鼓の構成と演奏形式に関する基礎的研究〉（日本拓殖大学博士論文，2000），189。2. 大庭 哲、小田 彩。《和太鼓を打とう》（東京：ほるぶ，2005），37-39。

以上分類表在演奏姿勢中，同一類型的演奏姿勢，為避免繁瑣在此僅列舉一種作為代表。例如「正座奏型 B」手持的方式，除了「載肩型」之外，還有「載膝型」；「正座奏型 C」除了使用小型太鼓外，也可使用中型太鼓；「正座奏型 I」也可用於手持載肩與載膝，不一定要放置桌上；H 的「開腳立奏型」在鼓的尺寸與膜面方向也可以有好幾種變化。

四、不同數量太鼓所組合的打擊形式

(一)單顆太鼓的打擊形式

從【表 3-3】來看，A~E 太鼓尺寸屬於小型，為一人演奏的打擊型態。中型太鼓 G、J 的演奏形式，因打擊角度成垂直，所以一顆鼓也可同時由二人敲擊鼓的兩面進行演奏；H 是在單式複打法中，最常見的演奏形式，許多和太鼓曲目，僅以長胴太鼓加上開腳立

奏型的姿勢，約 5~8 人的編制完成演奏。而 K 的姿勢通常較為自由，背在肩上的桶胴太鼓在舞台上也不需特別定位，鼓的重量較輕；L~N 屬於大型的太鼓，在支撐上需要台車或大型台座輔助用具，由於鼓面面積大，可以同時容納 2 人以上演奏者使用。

(二) 二顆以上的太鼓打擊形式

1. 二顆以上的同種太鼓打擊型式

「手持立奏型 D」與「立奏型 E」，在傳統的民俗太鼓舞蹈與儀式中最常見。而「開腳立奏型 M」的演奏形式，在此以日本的「暗闇祭」¹⁶⁹ 傳統祭典儀式為例，舉行時，將 6 顆御先拂太鼓集合起來，一人負責一顆來進行演奏。東北地區的青森縣與秋田縣祭典儀式，則是以「座位奏型 N」的打擊姿勢，數名鼓者拿著細長鼓棒從上往下敲擊。

2. 二顆以上的多種太鼓組合式的打擊型式

例如能樂的太鼓是以「正座奏型 B」的姿勢，一人以左手拿者小鼓扛置右肩，一人將大鼓放置左膝上，並與 C 的締太鼓共三人一起演奏。¹⁷⁰ 小鼓與大鼓的演奏姿勢，「正座奏型」或「座位奏型」都有，而「正座奏型 C」的膜面敲擊是以「斜向(緩)」的角度進行演奏，而埼玉縣的「秩父夜祭」則是將數個 A 與 F 的演奏姿勢組合至屋台內演奏，呈現秩父屋台雜子的演奏形式。

(三) 多種、多顆的太鼓組合式的打擊形式

1. 一人打擊多顆與多種類的太鼓打擊形式

複合型種類 O、P、Q 屬於一人打擊多顆與多種類的太鼓打擊型式，O 與 P 是在傳統藝能中才看的到的表演。O 的類型，例如お座敷的藝能是將締太鼓放置身體正面，平鈞太鼓放於右側同時進行演奏，而 P 的打擊型式是將締太鼓與桶胴太鼓同時組合利用掛

¹⁶⁹ 「暗闇祭」屬於古代祭典儀式，由於是在夜間(如今是傍晚時分)神輿出巡，因此稱為「暗闇祭」，例如在日本的大國魂神社，每年都會舉行暗闇祭的例行大祭，是神社最大的活動。

¹⁷⁰ 三木稔，《日本樂器法》(北京：人民音樂出版社，2000)，171。

背在身上的方式擊奏，例如江戶里神樂為其演奏代表形式。Q 則是現今常見的演奏型式，三顆以上的太鼓組合而成並僅以一人完成演奏形式，有點類似中國的排鼓，不同的是尺寸大小的差距較大。

2. 多種類的太鼓合奏形式

是目前最活躍於舞台上的演奏方式，同一首曲目可依演出需求不同而改變樂器編制、人數、位置，也可以在輔助用具上做變化。幾乎所有的和太鼓的團體最常使用的皆為此類的打擊型式，現今大多數的作曲家也較偏向於此種合奏形式的創作。

【表 3-4】傳統太鼓與和太鼓比較表

項目 \ 種類	傳統太鼓(1950 年前)	和太鼓(1950 年後)
造型(鼓種、服裝)	制式	多變不固定
鼓樂	變化較少	較多變化
肢體舞法	較有章法	高度自由創作且講究技巧
戲劇性	搭配其他藝能	戲劇張力大且豐富
舞台效果	弱	強
組織成員	年長者居多	各年齡層皆有
相關競賽	評分標準各地不一	已有共識性的制式規則

資料來源：本研究整理。

第二節 節奏與節拍的表現與運用

一首樂曲的脈動好比人的心臟，情緒激動或心情平靜都會影響心跳的快慢，而樂曲的速度是快、是慢也都會影響演奏者及聽眾不一樣的感受，輕、重、緩、急都牽動了全身肢體的運轉。¹⁷¹ 當基本的脈動加上作曲家給予的節奏時，又會產生化學變化，例如像賽跑時，同樣 800 公尺的距離就會分成一般賽跑、大隊接力或障礙賽等項目，選手在跑步過程中用的技巧與跑步動作就會不同，如同在基本的規則上建立不同的節奏，讓音樂變化出不同的音響效果。而節奏是時間與時值的組合，可以創作出不同的層次效果，從

¹⁷¹ 林欣瑩，〈二十世紀音樂的節拍脈動〉(國立台灣師範大學碩士論文，2004)，5。

表層群組、重音與非重音、拍號等，到整體的組織、脈動與步調等，其影響包括存在、詮釋和感知等音樂元素的意義。

由於和太鼓在表演時不一定要加入其他旋律樂器，因此在創作上重視節奏的豐富性與層次性，演奏者在演出時必須控制節拍的速度，讓聽眾除了在視覺的享受之外，也同時能和台上的團員一起感受到樂曲的律動。80年代前的和太鼓節奏特色都還是極為純粹日本式的，也就是以傳統的三拍居多，例如獅子舞的表演風格，到了二十世紀到二十一世紀的多元化音樂浪潮中，日本和太鼓的節奏風格在創作上因各地區的不同而有明顯差異。¹⁷² 作曲家和演奏家如何運用各種手法來創作樂曲，表達自己的音樂思想，而熟知手法脈絡後，又如何運用到自己所創作的樂曲中，呈現多元化的風格，值得我們探討與研究。

本節除了敘述和太鼓既有的節奏特色之外，在創作樂曲中，節奏表現與節拍脈動是如何影響作曲家的思維。關於節拍的運用類型，筆者大致將拍號的用法分別述之：

一、傳統節拍的再運用

「節拍」是一連串快或慢有規律重音的計算單位，¹⁷³ 在連續脈動下，自然會讓人感覺到某幾點是較重的，以較重的音為開頭再反覆進行到下一個重音時，這樣的循環就形成了節拍。¹⁷⁴ 在現今二十至二十一世紀的節拍當中，規律的基本拍對於演奏者和作曲家已不再具有挑戰力，即使在傳統的規範之下，他們努力尋求更多變化與突破，例如三拍子的律動不再依原有的強—弱—弱，而是增加使用強—弱—強、弱—弱—強或弱—強—弱等。因此，基礎拍子二、三、四拍的運用方式，產生更多的變化感，除舊有規律的

¹⁷² 鄭淑瑩，〈關於擊樂的天才〉，《表演藝術》No.156(十二月號，2005)：46。

¹⁷³ 庫斯特卡，《二十世紀音樂的素材與技法》，宋瑾 譯(北京：人民音樂出版社，2002)，93。

¹⁷⁴ Grosvenor Cooper and Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago: University of Chicago Press, 1960, 3-4.

節拍之外，還利用節奏上常用的切分音來改變脈動，帶出音樂不規則感；或者利用變化拍號的方式，來調整樂曲基本脈動，這些方式都為創作作品注入一股新的力量。下面就基礎節拍(二、三、四拍)的運用分為三點敘述：

(一)利用重音記號，改變拍子的律動

和太鼓節奏經常會在非預期的拍點之下加上重音記號，造成重音的改變，使基本的節拍呈現不同的效果，如【譜例 3-1】。

【譜例 3-1】田村拓男《自由ヶ丘》¹⁷⁵，第 29-32 小節

The musical score for Example 3-1 consists of three staves representing different Taiko drums. The top staff, labeled '大太鼓1 (高)', shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents (f) and dynamic markings. Below it are the rhythmic notations: R L R L R, R L R L R, R L L R L L, and R L L R. The middle staff, labeled '大太鼓2 (中)', shows a pattern of eighth notes with accents (f) and dynamic markings, including some beamed eighth notes. Below it are the rhythmic notations: LR, RLR, LR, RLR, LR, LR, and LR. The bottom staff, labeled '大太鼓3 (低)', shows a pattern of eighth notes with a dynamic marking of mp. Below it are the rhythmic notations: R L R L R L R L.

在【譜例 3-1】中，可見到原本四拍子規律的強、弱、次強、弱的表現方式，在這裡更改成以一、四拍強奏為主，二、三拍為切分音的形式，來變換四拍原有的律動表現。在傳統規律性的節拍中，也可以運用「切分音」來改變節拍律動。關於節奏的表現，形成切分音的方法有好幾種，例如將弱拍的實質加長來改變重音的位置，或是用連結線將下一重拍連結，讓演奏者在規律不變化的拍號之下，也能得到短暫性的不規則效果。

在【譜例 3-2】中可以看出太鼓刻意在第四小節以第二拍的後半拍開頭，也就是以弱拍開頭，並在 5~9 小節利用連結線做出連續切分音效果，將原本非重音拍點轉為重音，呈現出太鼓節奏特性。

¹⁷⁵ 田村拓男，《和太鼓入門》(東京：全音，2005)，26。

【譜例 3-2】山崎清則 採譜《火焰ばやし》¹⁷⁶，太鼓第二部，第 1~9 小節

因此，這些節奏風格共通的「切分音」(Syncopation)效果，就成為和太鼓演奏中最
重要的節奏律動，所有的太鼓鼓手必須要將切分音節奏作為一個延伸點，並加上任何一
種節奏型態或傳統音樂固有的節奏特色去混合應用，來創造出任何節奏的可能。陳文吉
說：「光是一拍的節奏類型，最少都有二十種以上，若再加上動作的編排，同一首樂曲
在不同的演出中都可以呈現不同的色彩，這點是旋律樂器較難做到的部份。」¹⁷⁷

在樂曲進行中，由於鼓手會大量使用切分音來製造音樂的效果，因此重拍會時常落
在一個小節中的正拍之前或後半拍，一般稱為反拍(off-beat accenting)，且沒有固定模
式，這與古典或傳統音樂所強調的第一、三拍等制式化表現方法不同。由於每一個鼓團
的表現風格不同，再加上每一鼓手的學習背景、經驗上的差異，所以同樣的曲譜、節奏
面對每一鼓手，也會因速度和打擊風格的不同而變化，所以任何的節奏並非只是概念上
的形體，只要將視覺與聽覺分開比較多次聆聽，便能深刻體會。

¹⁷⁶ 山崎 清則，《和太鼓音樂にみる日本のリズム—〈間〉〈表間〉〈裏間〉—》(東
京：日本圖書刊行會，1998)，31。

¹⁷⁷ 陳文吉，2009.02.05。

(二)變化拍號

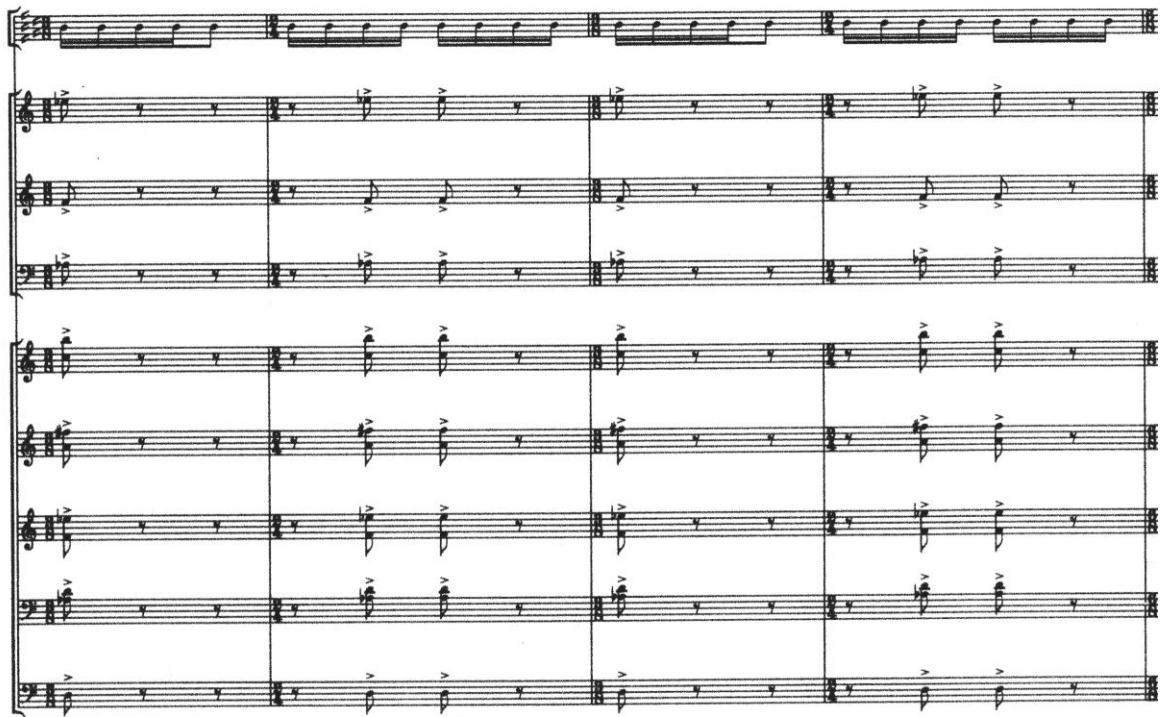
變化拍號的使用也是一種改變重音的方式，因拍號的不斷變化，重音自然跟著改變；或者是因為句型的關係，直接以拍號來劃分，¹⁷⁸ 例如【譜 3-3】松下功的和太鼓協奏曲《飛天遊》(1993)¹⁷⁹ 中，在許多樂段部份，都有一連串的拍號變化。作曲家在這裡的寫法，一方面利用變化拍號來增加聽覺上不規則效果，另一方面是讓鼓者注意拍號的改變而調整身體或打擊的律動表現；此時樂隊也同樣在快速節奏的後半拍下，製造樂曲的緊張感。

【譜例 3-3】松下功《飛天遊》和太鼓協奏曲，第 109-116 小節

The image shows a page of a musical score for the piece 'Flying Fantasy' (飛天遊) by Ryoji Sano. The score is for measures 109-116. It is a full orchestral score with a Taiko drum part. The instruments listed on the left are: 和太鼓 (Taiko Drum), Clarinet, Horn, Bassoon, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a complex, changing time signature, with a 'ff' dynamic marking. The notation includes various rhythmic values and rests, indicating a fast and complex rhythmic structure.

¹⁷⁸ 同註 171，頁 15。

¹⁷⁹ 松下功，《飛天遊—和太鼓協奏曲》(東京：全音，1997)，20。



(三)利用節奏音型創造節拍脈動

強調以最簡單、最單純的動機來發展出的「極微主義」(Minimalism)，在每次動機的發展上是呈現極小的變化，即是以一個即為簡單的節奏音型作為動機，數次的反覆直到下一個音型出現，而第二個音型接著再出現，與第一音型差異不大，也是做同樣的反覆。

【譜例 3-4】大久保 宙《雅太鼓》¹⁸⁰，第 7-12 小節

43 44

声1
ハ ハ ハ ハ
ハ ハ ハ ハ

しめ
サン トコ サン トコ サン トコ サン トコ
R R L R R L R R L R R L
サン トコ サン トコ サン トコ サン トコ
R R L R R L R R L R R L

声2
ハ ハ ハ ハ
ハ ハ ハ ハ

太鼓
ドン トコ ドン トコ ドン トコ ドン トコ
R R L R R L R R L R R L
ドン トコ ドン トコ ドン トコ ドン トコ
R R L R R L R R L R R L

¹⁸⁰ 大久保宙，《和太鼓&パーカッション・アンサンブル》(東京：エー・ティー・エヌ，2004)，26。

The image displays a musical score for 'Yatai Taiko' in Japanese. It is divided into two systems, each covering two measures (45-46 and 47-48). Each system includes three staves: Voice 1 (声1), Voice 2 (声2), and Taiko Drum (太鼓). The lyrics are written below the vocal staves, and rhythmic notations (R for right, L for left) are placed below the drum staff. The melody is simple and repetitive, with the drum part providing a steady, rhythmic accompaniment.

在《雅太鼓》中，第一部締太鼓除了在 45-46 小節做些微變化外，其餘皆擊出固定的節拍脈動，而第二部與第一部差異不大，也是同樣的以一個極為簡單的音形不斷反覆，在第 47-48 小節與第一部之間作出不同的節奏拍點，但依舊為固定的節拍脈動反覆數次。在這樣的音樂中，節拍的脈動清楚地存在於每一音型之中，利用簡單的節奏、極小的變化來創造音樂。樂曲的發展過程中，是慢慢改變的，雖然起伏變化不大，但是能突顯層次，這種細微的變化容易讓聽者迷失在節拍中，但可以清楚感受到拍點脈動的持續進行。因此，節拍與節奏的關係若是簡單的狀況，節奏可以完全依附在節拍中，因它所呈現的是以簡單的動機來組合出豐富的聽覺效果，以呈現出和太鼓的節奏特色與表現風格。

二、複合拍

所謂的複合拍是指在同一首曲目中，不同聲部同時使用兩種或以上不同的拍號，這

樣的技法雖不是二十世紀音樂中才有的節拍，但用在和太鼓演奏上，變的更複雜、更多變。例如和太鼓作曲家仙堂新太郎經常在樂曲創作上嘗試 5/8、7/8、10/16 等特殊拍號，在《Odim& Poseidon》¹⁸¹ 的樂曲上，就使用了複合拍記譜。

上聲部為 $\infty/8$ 拍，下聲部為 10/16 拍，而 ∞ 代表作曲家在上聲部並無劃分小節線，因此樂句凸顯無限延伸的意味。另外特別的是，上聲部的節奏看不出任何的重複再現，演奏家也抓不到節奏前後之相通點；而下聲部的 10/16 拍是不能劃分成單拍子來演奏，否則整體律動感會完全不同。不同拍號利用拍子組成的不同點，形成一種律動拍點上的錯開，造成聽覺上不規則的效果，因此在演奏上必須清楚分出不同節拍的感覺，如此一來，複合拍的意義才顯現的出來。

【譜例 3-5】仙堂新太郎《Odim& Poseidon》，開頭樂段



三、無拍號

在不使用拍號的情況之下，節拍可分為兩種，一種是無拍號，但有節拍；另一種是無拍號，也無節拍。有節拍的是仍以某種音符為基本單位，但缺少了規律的循環脈動；而無節拍的是將基本規則拋開，音符只剩時值上的功能，賦予演奏者極大的自由。

(一)有節拍

《にわかばやし》¹⁸² 樂曲【譜例 3-6】是諏訪神社祭典的曲目，屬於較濃厚的傳統太鼓，也是諏訪太鼓在地區常運用的素材。這一首曲子，就是以無拍號，有節拍的手法

¹⁸¹ 仙堂新太郎，〈Modern Taiko School—太鼓的作曲手法〉，《たいころじい—2001 リポート太鼓コンフェレンス》No.20(12月號，2001)：44。

¹⁸² 同註 176，29。

寫成。

此首樂曲一開頭不以小節線框住音樂的脈動，而以休止符來告知樂曲的段落，而對應大太鼓的篠笛在節奏上也剛好須與之二者互相配合。在傳統太鼓樂曲中就可見樂句自由的延伸，不以傳統拍號限制住樂曲的發展；此時樂曲表現更為自由，也讓演奏者在一定的範圍內自由發揮。

【譜例 3-6】山崎清則 採譜《にわかばやし》，開頭樂段

《にわかばやし》

「打ち切り」と「おけさ」の部分

(A)・(G)
山崎清則 採譜

♩ = ca.108~120

篠 笛

大太鼓

Fine

(二)無節拍

無節拍的演奏法通常出於有意或無意之間，自由地安排所想要的音樂樂思，非有精深研究，不可輕於嘗試。【譜例 3-7】為 2008 年日本東京和太鼓大賽大太鼓組指定曲，作曲者為石井真木，在開頭段落 A 的部分，屬於彈性速度，沒有標示拍號，並告知演奏者四分音符的速度必須低於 60 的速度，雖有虛線標示著小節線，但因是大太鼓獨奏曲目，沒有其他旋律樂器與之配合，因此並不受節拍約束，是可以任意加快或減慢的奏法。

【譜例 3-7】石井真木《BEATESSENCE I—for O-Daiko solo—(2002)op.123》¹⁸³，開頭

樂段

〔A〕 [Tempo rubato / 感情表現のためテンポをある程度自由にして良い。]
<遅く / slow> (<♩ ≈ 60>)

大太鼓独奏
O-Daiko solo

第一樂句 (Tempo rubato): *sff* dynamics, tempo <遅く / slow> (♩ ≈ 60). Includes a first ending marked ★ 1.

第二樂句 (Tempo a tempo): *sff* dynamics, tempo *a tempo*. Includes a note "(撥を合わせたまま)" and dynamics *mp*, *sf*, *p*, *mf*, *sff*.

第三樂句 (Tempo a tempo): *pp* dynamics, tempo *a tempo*. Includes a second ending marked ★ 2 and dynamics *mp*, *sf*, *p*, *mf*, *sff*.

四、空間記譜

由於音樂屬時間藝術，拍號發展到極端，有的作曲家乾脆捨棄傳統 2/2、4/4、3/4、6/8 等拍號記法，不在乎一小節要有幾拍，而是根據他音樂的走向、脈動的需求產生音樂的節拍。作曲家不再以四分或八分音符的計算方式代表一拍半拍，而是視他需要存在多久的音樂空間來選擇他所需要的音符，因此有空間記譜法的產生。所謂空間記譜法就是拋棄傳統的節拍記法，以秒數代替節拍，因為沒有拍號存在，也沒有所謂的強弱拍的規律脈動。

在松下功的《飛天遊》【譜例 3-8】，沒有標示拍號，是用空間記譜法來紀錄音樂，作曲家安排固定音符給予演奏者即興，所有的聲部為自由節拍的音樂，僅依靠指揮提示的秒數下進行。這樣的記譜法給了演奏者很大的自由空間，這樣的自由也帶來另一種多變的音樂感；去除節拍的脈動，有著時間上的不確定性，在這一段時間裏，音樂失去了遵循的脈動，讓聽者迷失方向。因此每次的演出都會有所不同，這是作曲家期望的，是

¹⁸³ 石井真木，《ビーテッセソスI 一大太鼓獨奏のための（2002）作品123》，2002(未出版)。

給予演奏者自由發揮的原因，但並非是機遇音樂，每次演出都是另一首樂曲般，而是在有條件的規則之下，讓演奏者在一定的範圍內擁有自由空間。

【譜例 3-8】松下功《飛天遊》，第 80 小節

The image displays a musical score for the 80th measure of 'Flying Fantasy' by Rikuya Matsuda. The score is arranged in a standard orchestral format with ten staves. From top to bottom, the staves are: Taiko Drum (和太鼓), Clarinet, Horn, Bassoon, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello (Violoncell), and Contrabass. The Taiko drum part is characterized by a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings ranging from fortissimo (ff) to mezzo-piano (mp). The woodwind and string parts are marked 'ad lib.' (ad libitum) and 'mf' (mezzo-forte), indicating a more flexible and dynamic performance style. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

切分音的運用與重音的落點是和太鼓節奏從傳統至現今不變的特色，在現今多元化的發展下，作曲家及演奏家們無法在侷限的音樂空間中得到滿足，因此不斷地在追求更多的創作手法，更多不同以往的音樂素材發揮在和太鼓上。除了對於自身的民族音樂作探索，例如傳統的節拍再利用之外，也向不同民族文化的音樂尋找創作靈感，不管是哪一種創作手法，都是渴望從中獲得不同於以往的素材來展現自己的音樂語言。以上論述主要是針對不同節拍與節奏的運用方式做基本探討，當然，在未來音樂表現的可能性是可以無限延伸，本節僅挑選代表樂曲中節奏律動所產生明顯之變化作舉例說明，嘗試做初步的分析與探討。



第四章 和太鼓在台灣的發展與音樂實踐

近年來台灣表演藝術風氣提升，許多國內表演藝術團體不僅躍升國際舞台，更將台灣帶入一個與國際文化接軌的表演舞台，並與世界各國表演藝術團體進行合作交流。因此許多擊鼓團體從過去傳統藝術表演中，慢慢添加異文化的表現風格，使得在表演內容上呈現新的創意與創新思維，而日本和太鼓的興起與推廣便是台灣現今鼓樂藝術團體所學習和實踐的其中對象之一。日本和太鼓團體自 1984 年陸陸續續來到台灣，致力於將他們的傳統藝術，介紹給台灣的觀眾，促使本土鼓藝團體，也開始興起一股太鼓音樂的風潮，並以此表演藝術作為學習典範。部分團體會藉由互相交流學習的機會，嘗試將本土音樂或文化元素融入至和太鼓的表演型態，或者是以共同合作的方式來豐富演出內容，也有些團體因受到啟發而開創屬於自己特有的打擊風格。更有部份團體或表演者尚不滿足於現況，選擇直接到日本接受訓練，和當地和太鼓團員共同生活、表演，再回台推廣，呈現原汁原味的表演風格。種種的表現手法顯示和太鼓在台灣發展的多樣化與多變性，以及相互關聯的各方發展，在國人的加速努力推廣與實踐之下，未來發展的方向是值得繼續觀察的。

目前台灣的和太鼓團體或是應用和太鼓表演形式與內容的鼓藝團體，在演奏型態方面大多都是走向創作類型，這些團體的類型可區分為二種。一種是專門到日本接受和太鼓專業訓練回台組團以及推廣，分別為赴日接受和太鼓教學訓練並將其太鼓打擊系統帶回台灣推廣的「鼓舞藝術表演團」，在現今表演與曲目創作皆以融合本土文化元素為主；此外「台北極鼓擊」團長張家齊也是直接跟隨日本和太鼓團體參與訓練與表演後回台組

團，目前主要將和太鼓擊樂元素融合流行音樂作為團體表演特色。另一種是學習者大部分都具有獅鼓、中西打擊、或爵士鼓等音樂基礎，在創作樂曲及表演型態上會將本身所學與和太鼓融合，並且定期安排與日本和太鼓團體學習交流或合作演出，例如「台北慶和館」為連續兩年獲選為 2008、2009 年東京國際和太鼓大賽台灣唯一代表參賽隊伍，其打擊風格與表演型態主要將獅鼓與太鼓融合，近年來經常與日本和太鼓團體共同嘗試製作跨領域的綜合型鼓樂劇場，並獲得廣大迴響；而善於運用中西樂器的表現特色來結合和太鼓演奏型態與聲響來進行創作與即興，則以「御鼓坊」為其代表，在和太鼓表現風格上呈現多元化的表演內容。因此筆者主要以上述分類，選擇這四個鼓藝團體做為代表性訪談對象。除此之外，已走出自我風格，創造自我品牌的「優人神鼓」、「十鼓擊樂團」二個文化藝術團隊，比起上述團體更是早就接觸和太鼓表演藝術，不過因多次發表聲明其表演型態與和太鼓無任何關係，在此也姑且不討論是否曾受和太鼓影響而啟發出原創的動機，至少現今本土鼓藝團體彼此都了解未來台灣鼓藝發展之趨勢，並更有自信的繼承台灣傳統文化，開創出自我獨特風格，可見台灣的鼓藝團體受文化交流影響慢慢轉型的比例不斷的在上升中。

有關和太鼓在台灣的音乐實踐，本節嘗試直接分析作品實例，以「日本創作風格」、「個人創作風格」、「台灣映象風格」等三大主要樂曲類型，各自挑選一首代表性樂曲。分別為運用即興手法來譜寫的和太鼓樂曲《來神》、強調個人創作理念的台日共同創作樂曲《思念·遙》、注入台灣本土文化素材《流雲》三首樂曲探討作品內容與風格特色。

第一節 和太鼓在台灣鼓藝團體的發展現況

在本節的內容中，筆者選擇專門以日本和太鼓表演型式為主的「台北極鼓擊」、「中華音體教育發展協會一鼓舞藝術表演團」，以及在傳統擊樂中融合和太鼓表演風格的團

體「御鼓坊」、「台北慶和館」共四個團體探討與和太鼓相互關聯的各方發展、成立宗旨、表演風格與特色等。

一、台北極鼓擊

「台北極鼓擊」於 2003 年 3 月成立，團長張家齊曾於服役期間擔任憲光藝宣組舞蹈演員、樂手，退役後又於張勝豐舞道館擔任藝人專屬舞者，因此在音樂與舞蹈方面均具備良好的基底。之後在 2001 年考取「優劇場」擔任團員，並於國外藝術交流演出的機緣下，開始接觸日本和太鼓，張家齊表示：第一次欣賞他們的表演，就被那種逼人氣勢吸引住了，也因此開啟我想要探究的欲望。¹⁸⁴ 因而在 2002 年赴日本加入九州職業和太鼓「TAO 太鼓」，¹⁸⁵從樂團研修生開始學起，並於同年 6 月以準團員資格回國，隔年 9 月隨即創立「台北極鼓擊」致力於表演與教學之工作。

至日本親自體驗和太鼓的打擊訓練環境，經過日本文化的洗鍊之後，回台的成立宗旨著重在承襲日本傳統太鼓精神與特色，強調太鼓訓練心、技、形、體之四大要素，並加入過去所學得之音樂專長與舞蹈律動等元素，將太鼓渾厚優美的鼓聲，與打擊肢體展現的力量，結合新生代的豐富創作力，充分展現東方藝術文化特質，呈現中、日結合的新打擊風貌。¹⁸⁶ 在團員專長與團隊精神中，要求每位成員須具備二樣以上藝術表演專長，並善用每位團員在表演上的特長，讓太鼓打擊呈現多樣豐富的面貌，其中舞蹈與體

¹⁸⁴ 張家齊，2009.02.04。

¹⁸⁵ 「TAO」太鼓團體於 1993 年成立於日本九州，1995 年移居福岡大分縣久住町，開設戶外劇場。表演特色主要以介於和太鼓與西方音樂劇場組合之表演，以動感的律動方式呈現，突顯強烈視覺效果；創作手法則主要以大自然素材擷取靈感，運用太鼓轉化聲響，以創新的各項演出在世界各地藝術節中得到了廣大的迴響，成就今日團體的表演基調與精神。2004 年在愛丁堡藝術節的演出，獲得來自其他各地表演團體與當地觀眾一致好評後，逐年開始受到世界各地的表演邀約。2007 年開始將團隊分為兩組，包含負責在海外巡演的紅隊，及在日本境內演出的黃隊，分頭向世界推廣太鼓藝術。團員制度是從最基本的「研修生」開始，依序為「研修生輔佐」、「準團員」、「團員」、「指導」等不同升級制度。2010 將赴美巡迴演出三個月，並推行未來新計畫，將整團一分為三，分別負責國內、國外、創作三大分工的構想。〈TAO〉，<http://www.drum-tao.com/>；摘錄於 2010 January 2。

¹⁸⁶ 〈台北極鼓擊〉，<http://www.taiko.tw/open.htm>；摘錄於 25 May 2009。

能的訓練是極注重的項目，因此在甄選的條件中，也有一定的年齡限制與儀態要求，期望每位團員將體態維持在顛峰狀態，達到視覺平衡效果，並發揮團隊精神，呈現打擊線條的力與美。

關於表演風格與特色，「台北極鼓擊」在樂曲旋律的創作上，多半使用日本音階或直接取材當地民俗音樂，以篠笛、尺八、手拍子、當鉦等日本藝能鳴物，呈現原創性根源，但有時也會因表演音色、音量等考量上，以中國笛或簫來取代篠笛與尺八，呈現另一種融合氛圍。由於團員平均年齡較輕，在擊鼓動作方面經常會嘗試複雜的表演動作與姿勢，也因為常與流行音樂歌手、藝人或團體合作出現在電視媒體、廣告、演唱會等活動上，因此非常重視舞台視覺呈現的效果，開發出獨特的風格並擅於以互動式的創作展演來熱絡現場氣氛，表演的活力與震撼力受到觀眾廣大的迴響。

【圖 4-1】「台北極鼓擊」拍攝 Panasonic 「2009 Viera 電漿電視」廣告現場。



資料來源：台北極鼓擊提供。

二、御鼓坊

「御鼓坊」於 2005 年 3 月由創辦人陳文吉成立，自幼跟隨兩廣旅台國術醒獅團師父學習獅藝、鼓藝，並跟隨林新發師父學習民間藝陣，在耳濡目染的環境下，擁有一身最紮實的中國傳統鼓術底子與民間藝陣表演技藝。求學過程中，醒獅社團的磨練，更給

予其不斷進修與探討中國鼓術之動力，早期在舞獅表演界享有「小獅王」之稱，並經常受邀巡迴於世界各地表演，獲得無數的掌聲，同時也讓陳文吉在國際鼓藝交流活動中，拓展自身專業領域，使得其表演範圍不受獅鼓侷限。¹⁸⁷

「御鼓坊」的成立宗旨希冀在中國傳統鼓術的基礎上，能夠融入各民族的打擊元素及傳統音樂，呈現跨領域的變化，例如日本太鼓、非洲鼓、西洋打擊樂等之菁華與中國傳統樂器笛子、二胡等器樂搭配，再加入豐富的肢體與技巧上的變化，膽大心細的創新，結合現代與傳統之精髓，為傳承中國傳統鼓術竭盡所能開創新局。陳文吉對此表示：

幾乎各國民族都認為他們的傳統音樂是打擊樂，雖然自己本身從小跟著醒獅團長大，但我認為打擊樂沒有太明顯中西之別，節奏的東西是相通的，多數人有可能聽到熟悉的節奏會將他歸類在某一種打擊風格內，但並不代表它就得侷限在一定範圍之內，形成刻板印象，反而我們可以依照各種擊樂音色與韻律感的特色，添加自己原有表現的多樣性，所以到各地演出時我們的融合度都很高。¹⁸⁸

因此在和太鼓的表演風格與創作上，「御鼓坊」經常與日本秋田縣男鹿半島「鄉神樂(なまはげ)」¹⁸⁹和太鼓團體進行學習交流，但並不侷限僅使用該地的旋律及打法，反而以共同創作之形式，結合獅鼓與武術肢體編排於樂曲上，創造出另一種新風貌。另外在團員專長與特色方面，一般來說由於和太鼓表演所展現出身體線條與打擊力量的比重極高，因此大多數的擊鼓團體認為由男性所擊出的力道會比女性較優越，若是體院生或主修打擊者則更好訓練。但該團並不限定以體院生或音樂本科系為主較佳，而女性團員的人數相較其他擊鼓團體的比例也來的高，陳文吉對此表示：本身鼓團的特色在於創作作品與即興表現，未來也會繼續朝多元的表演方式來努力，希望能在各方面接觸到新的

¹⁸⁷ 御鼓坊資料提供。

¹⁸⁸ 陳文吉，2009.02.19。

¹⁸⁹ 團長小林義隆以本身過去所學的農業專業知識，加上曾接受なまはげ太鼓傳承會的太鼓訓練、鷹巢町(現北秋田市)和太鼓團，結合當地鼓和農業的產業精神成立「鄉神樂」太鼓團，並以當地自然水土、風俗民情、歷史文化作為創作來源。經常以當地的節日活動配合演出，例如男鹿半島的「生剝」(なまはげ)傳統習俗，運用當地鬼面具與太鼓結合表演，並以七、五、三的問答節奏作為樂曲律動特色。

刺激，而每個團員本身所具備的各種專長，我認為都是創作來源，更能激發出不同的表現風格。¹⁹⁰ 筆者發現該團在現場表演上的即興成分相當高，不會有太多刻意安排，因此整場表現能持續保持氣氛熱度且不帶有壓迫感。無論在樂器編制、旋律創作、表演形式與風格上，不僅範圍廣、自由度也非常高；在國際推廣交流上，也深受國外團體的歡迎，並且連續於 2005 至 2007 年受「跨文化藝術交流協會·國際民間藝術組織」所主辦的「世界鼓舞音樂節」之邀，代表台灣鼓藝團體與國際打擊樂團進行文化交流，同時主辦單位也為其製作發行《2005 鼓動台北城》、《2006 鼓舞 美麗新世界》、《2007 鼓舞 樂動新世界》等影音光碟。

融入在許多在傳統與現代鼓藝愛好者的共同努力之下，「御鼓坊」以傳統的鼓藝之精神出發，並融合台灣在地豐富的民俗藝陣精華，及東西方鼓樂文化內涵與現代音樂元素，發展多元化鼓藝新音樂脈動，透過校園教學及社區交流，推廣鼓藝文化，教授過無數愛好醒獅鑼鼓之學生和知名人士，帶動現代鼓藝新風潮。¹⁹¹

【圖 4-2】「御鼓坊」演出劇照



資料來源：御鼓坊提供。

¹⁹⁰ 陳文吉，2009.02.05。

¹⁹¹ 〈御鼓坊〉，<http://www.yugufun.com.tw/>；摘錄於 30 June 2009。

三、鼓舞藝術表演團

「中華音體教育發展學會」為台灣第一所和太鼓系統教學之機構，自 2002 年開始將太鼓課程推廣至各級學校。創辦人陳國臨先生於 1996 年赴日觀摩考察，親身體驗日本幼童及日本幼教師太鼓表演，並於 2000 年率團赴日，體驗「全日本幼兒教育聯盟」¹⁹²課程與教學法，回台後積極推動，並成立「鼓舞藝術表演團」。所謂的「音」，是在幼兒初期時就開始培養音樂鑑賞、感覺遊戲、歌唱、發聲法、行進法(鼓和笛子)、器樂合奏，透過豐富的綜合音樂訓練培養打擊太鼓的節奏感和豐富的情感；「體」則是隨著運動能力與生活適應能力，完善地對於本能從事教育指導。例如從嬰兒期開始用眼睛接觸，以歌唱、聲音、手、身體和心而培養五種感性表達方式(視覺、聽覺、嗅覺、味覺、觸覺)，提升幼兒的身體律動感。

關於「鼓舞藝術表演團」的成立，陳國臨表示「鼓舞」是以鼓為主要樂器，融合音樂、舞蹈的運動，透過各部合奏，結合體能、音律、陣式，表現出「鼓」之「舞」動，是體適能結合表演藝術最佳詮釋，而目前的表演型態主要是應不同的演出場合與目的做出不同主題的展演，結合舞蹈、戲劇等表演藝術，融入台灣的文化元素，讓和太鼓表演更具立體、豐富。¹⁹³此外，該團主張一貫「音體教育理論」，包括肢體訓練及腹式呼吸、發音和語言、朗讀和冥想韻律、體育的指導基礎與協調性的重視，並以這些項目作為基礎，發展各式相關活動。

¹⁹² 「全日本幼兒教育聯盟」於 1955 年 (昭和 30 年) 4 月於埼玉縣川越市成立，其前身為「音樂教育研究會」。創辦人畠山國彥為全日本幼兒教育聯盟會長及音研發展心理研究所所長，1947 年開始研究音樂療法對幼兒心理發展之影響，並以音樂療法親自矯正精神病患者。1977 年擔任日本幼兒教育聯盟會長，並著有多本幼兒音體教育著作，1984 年將研究會改稱「全日本幼兒教育聯盟」。此機構為由日本幼兒園的音樂與體育老師共同參與的全國性組織，會員數自平成 14 年 3 月已達七千四百名，為推廣普及和太鼓教育之機構，提倡三歲兒童以上就可開始進行訓練，目前盛行於全國幼稚園音樂教育。淺野太鼓資料館編，〈幼兒教育の現場に太鼓を普及〉《たいころじい—太鼓，もうひとつの舞台》No.21 (六月號，2002)：12。

¹⁹³ 陳國臨，2009.09.02。

因此在推廣教學中，所標榜的特點與理念是從 0~99 歲，無論是誰都能享受的韻律，比起其他樂器，鼓只需用 1/10 的學習時間，即可表演初級程度的曲子，學習成效快速。¹⁹⁴ 成功的推廣，也陸續受到媒體的爭相報導，例如《中國時報》報導指出：兒童潛能發展教育協會(C.P.M)希望利用各種方式，激發孩童的潛力，因造訪日本發現了「鼓舞」的訓練方式後，讓該協會更用心去推廣，希望藉著這樣結合運動、音律與舞蹈的擊鼓，可以推動到中、小學的校園內。¹⁹⁵ 另外在《北海道太鼓》期刊¹⁹⁶ 中，也報導鼓舞藝術表演團每天參與的研習過程。

鼓舞藝術表演團和其他鼓團較不同的特點是，除了以鼓為中心做演出之外，也可以配合各項舞蹈、日本藝能、故事情節等呈現不同的面貌。例如 2008 年 7 月聯合「高雄市劍道文化促進會」，共同策劃劍道與太鼓結合的音樂劇場，演出《武藏劍·鼓舞情》，為太鼓藝術的表現更增添了豐富的創作表演。¹⁹⁷ 另外在 2008 年 5 月至 2009 年 11 月共計十三場的《台灣音吶》巡迴演出中，每場和太鼓的演出時間皆達二小時，並完全由學生擔綱演出，整場表演的曲目內容以直接的方式呈現台灣文化及特色。例如《山上的孩子》是以原住民歌舞加上太鼓呼應象徵著山谷中的歌聲與迴響、《五月端午》結合了客家組曲與太鼓的表演，貼切表現出端午節節慶的熱鬧氣氛，屬於台灣印象系列曲目；以鼓聲節奏帶領著耍大旗的動作，融入了京劇鮮明的臉譜與武術身段的《風神》，呈現中國文化之美；還有套用台灣民謠《天黑黑》、《望春風》等耳熟能詳的曲目串聯成台灣組曲，並將組曲與太鼓曲目《太鼓一番》節奏融合，從台灣民謠中擷取主體，經過作者巧

¹⁹⁴ 同註 8，頁 36。

¹⁹⁵ 劉英純，〈鼓舞潛能，幼兒動靜皆宜〉，《中國時報》，2001.02.19，第 19 版。

¹⁹⁶ 阪口あき子，〈太鼓樂團—台灣密訓營隊〉，《北海道太鼓》(十月號，2004)：1-4。

¹⁹⁷ 〈武藏劍·鼓舞情〉，鼓舞藝術表演團節目單，高雄市文化中心至德堂，2008 年 7 月 27 日。

思，改編成和太鼓的風格。對此陳國臨表示：

鼓舞藝術表演團的團員，是從台灣全省各社區所在地的鼓舞團中，嚴格選拔而出。在每年夏季與冬季舉辦的全國性準團員甄訓營中，從學習鼓藝、生活與品格的訓練，全方面接受督察官與輔導官嚴格的考核，包括是否能依教練示範或口述快速擊出正確的節奏；身體隨曲目自然且協調的擺動；精熟及自信的舞台表現風範；體態優美、鼓棒定點標準姿勢及耐力、速度、穩定度要求；以及是否能幫助、鼓勵、讚美他人、保有積極上進的學習態度…等。甄訓過程雖極為艱辛困苦，但將會淬煉團員成為一位成熟專業的藝術表演家、同時也是體貼的生活大師，所以整場演出舞蹈、戲劇、太鼓團員都一手包辦。

198

【圖 4-3】2007 年 9 月《劍鼓之聲》演出實況



資料來源：鼓舞藝術表演團提供。

因此，透過在日本學習的經驗，「鼓舞藝術表演團」感受到現今日本太鼓文化也希冀將自己的傳統音樂推廣到世界各地，嘗試融入各種不同的表演元素將太鼓表演提升至無限的可能，因而在台灣的展演中，鼓團習慣將太鼓設計成主題性音樂活動並做專場演出；而樂曲的部分從開始由日本鼓團的提供到現今團員能自我創作，並添加屬於台灣文化的特色，給予國外團體深刻的台灣印象之美，其表演背後所隱含的意義，已不僅僅只是和太鼓表演，而是長期與日本交流互惠中，體驗到「音樂即文化」的概念，並將其概念套用至教學當中，藉由太鼓之精神讓下一代對於自己生長的土地給予尊重，並付出更多關懷。

¹⁹⁸ 陳國臨，同註 193。

四、台北慶和館

「台北慶和館」(原「艋舺青山宮醒獅團」)成立於 1977 年，由創團人王斗吉先生成立 1990 年後由現任團長王永雄先生與他兩位兒子王慶鐘與王慶齡分別擔任副團長及音樂總監，正式將該團更名為「台北慶和館醒獅團」(以下簡稱「台北慶和館」)。團員皆來自家族成員，並於 1998 年成立「台北慶和演鼓會」，關於「演鼓會」的成立，音樂總監王慶齡說：

醒獅團是從我阿公時期就成立的，團員幾乎都是家族成員，也非常重視家族倫理，而我又成立演鼓會的原因是一方面除了保有傳統獅鼓的表演形式外，另一方面自己也一直希望能夠結合東西方不同的鼓法與技巧、表演形態與表演元素，在舞臺上的呈現能更多元化。2000 年時高雄市政府主辦第一屆國際旗鼓節，我們與日本秋田縣太鼓團「鄉神樂」開始了第一次鼓藝交流之後，開啟我們想結合和太鼓表演元素之契機，自演鼓會成立之後，我們的演出就不再只是傳統獅鼓了。¹⁹⁹

「台北慶和館」在創作作品上不斷推陳出新，除了努力推廣傳統獅鼓藝術，培育優秀薪傳人才外，亦積極結合台灣本土各類的民俗表演，與鼓做結合性之演出。近幾年來其表演形式慢慢走向以劇場方式呈現，在節目表演中不拘泥從頭至尾皆為打鼓的表演型態，而是將每場演出之劇目、故事情節、肢體動作與表情來豐富其演鼓內容，以和太鼓和獅鼓的穿插表演來呈現，使觀眾了解其創作思維。另外在硬體設備上還配合大型華麗舞台呈現多媒體動態影像的播放，舞台、燈光、映畫等整體設計如同大型演唱會一般，秉持「就是要精彩」之理念來經營自己每一場演出。因此在表演風格與特色方面，團隊總監王慶齡在未來展望表示：我們的表演著重於帶給本土鼓樂藝術一些新的啟示與想法，也許會有人質疑是否已經與傳統脫軌，但現在所謂的傳統表演，在以前也是經過不斷的試驗與改革，也許不用等到下個世紀，今日的表演又將成為傳統。²⁰⁰ 即使創新意味濃厚，但並不意指傳統不再重要，多方面接觸學習是好事，但不能忘本，這也是現今許

¹⁹⁹ 王慶齡，2009.07.17。

²⁰⁰ 同註上。

多本土鼓藝團體積年累月努力維持的動機與所秉持的理念。

關於和太鼓的交流與表演方式，「台北慶和館」以親身實踐方式，特別邀請日本太鼓演奏家塩原良²⁰¹與「御花泉」太鼓團²⁰²定期來台交流合作，並甄選參加日本淺野太鼓文化研究所主辦 2008 年第七屆日本東京國際和太鼓大賽，²⁰³獲台灣第一位(團)入選資格參賽個人大太鼓部門與組太鼓部門代表隊伍。而在海外交流活動的機緣中，「台北慶和館」與塩原良、日本和太鼓團體「御花泉」達成理念共識，運用劇場方式共同編排劇碼《鯉の子フォソリ 1 の挑戦》與曲目之創作。

……過去不論在過內或國外交流時，大多都是各團表演各自的，雖然你可以直接看到對方的表演方式，但似乎還是缺乏些什麼。我覺得真正要融合，就是實際深入對方的學習方式，直接參與，因此才會讓我與日本太鼓團一起合作表演。而兩個團體要合作表演，絕對不能讓觀眾感覺到兩個不同團體在演出，否則就失去合作交流的意義。開始有這個想法是因為塩原良老師本身就擅於將太鼓融合至舞台劇的操作手法，而這也正是我長久以來一直想要做的方向，所以在融合的過程中，我也會要求對方的團員學習我們的獅鼓。²⁰⁴

從以上論述可了解「台北慶和館」多面向的嘗試，不論對於傳統的革新與當代的探索，皆具有積極意義。由於時代的變遷，慶和館現今在表演上無論是傳統或創作曲目大

²⁰¹ 榮獲 2007 年東京國際和太鼓比賽「大太鼓部門」第一名、靜岡縣御殿場市富士山鼓祭典優秀賞。經歷十三年的地方歌舞團活動，現為專業和太鼓演奏家，1999 年獨立創團，多次獲得日本國內各和太鼓競賽各類獎項。樂曲創作主要以南信州當地歷史文化作為根源，並以獨創的樣式作為表現特色，擅長與不同的表演藝術及團體結合演出，例如經常與寶塚歌劇團合作演出。曾赴美國、匈牙利等國家展開系列公演活動，並來台參與萬華文化嘉年華、谷關鼓藝節、台北兒童文化節等活動，受到民眾熱烈的迴響。〈2009 第三回昼神温泉和太鼓〉。塩原 良&御花泉節目單，熊谷元一写真童画館 2 階，2009 年 5 月 11 日~6 月 7 日。

²⁰² 「御花泉」是南信州下伊那市的市民所組成的女子和太鼓團體，在下伊那地區長期參與地方公演活動為主，後因塩原 良的帶領下於 2005 年來台受邀參加萬華文化節表演，開始與台北慶和館定期合作，演繹特色帶有特別的日本南信洲地區的和太鼓風情。

²⁰³ 日本東京國際和太鼓競賽為淺野太鼓研究所主辦，比賽項目分為個人大太鼓獨奏與團體組太鼓、青少年組太鼓三項，參賽前必先經過徵選考試，最後入選十團參賽。由磨 赤兒、岡田知之、高田みどり、茂木仁史、淺野昭利五位評審分別以節奏、形、意、造型、精神等五項目進行評分。國外團體資格徵選名額為一人(團)，目前為日本為最具代表性之和太鼓競賽。〈東京新聞—第八回東京國際和太鼓コンテスト〉，<http://www.tokyo-np.co.jp/event/taiko/schedule.html>。2009，摘錄於 8 July 2009。

²⁰⁴ 王慶齡，同註 199。

多都採用日本太鼓；部份表演上也會配合「廣東獅」的武術身形步伐與「北京獅」活潑討喜的表演方式，加上組太鼓的定位方式與節奏律動之特色，逐漸在國際上打出名號，²⁰⁵ 同時呈現台灣與日本鼓藝文化。從台北慶和館在音樂上嚴苛的自我要求、展演上不斷創新求變並積極的擁抱觀眾，可以看出慶和對於音樂表演藝術層面十分關注，也因此國內每一場演出的觀眾席反應來看，不僅在帶動氣氛上十分成功，在日本當地也頗受好評，並獲得 2007 年日本長野縣國外交流團體年度演繹票選第一名。

【圖 4-4】台北慶和館參加「2008 年東京和太鼓大賽」，大太鼓獨奏組、組太鼓團體組比賽實況



資料提供：「台北慶和館」。

第二節 國內音樂展演與國外交流活動概況

在台灣的和太鼓擊樂環境中，如同於日本音樂、舞蹈或其他表演因不同的目的被使用在不同的場域，並各自傳達相異的意義，例如國內外音樂展演、學校教育、太鼓教室、流行音樂、或企業活動中，藉由和太鼓音樂與肢體舞蹈的播放或演出，用於經營場域中

²⁰⁵ 張世忠，〈慶和鼓藝聲動天〉，《艋舺傳奇》No.20(七月號，2008)：25。

的環境與形象。每一位表演藝術者或表演藝術團體，其願意耗盡心血、賣力演出的目的，不過就是要讓觀眾分享他們的創作，以及希望觀眾能集中鑑賞力與注意力，來評斷他們的創作價值。因此，觀眾在表演藝術活動中，扮演著十分重要的角色，對演出者的情緒回饋與反應，就更是一個極為重要且不可缺少的因素，甚至會影響表演團體現今及未來發展的趨勢。有名的團體不可能是因為靠政府支持補助而出名，而是需要時常關心與檢討每一次的演出所發揮的成效，有無達到預定的期盼，並隨時思考如何去進行觀眾發展的工作，這些將永遠都是一項重大的挑戰，而且其重要性，絕不次於表演藝術活動本身。²⁰⁶ 由是之故，不論在何時何地，表演藝術者與行政人員都必須不斷地去開發他們觀眾，盡一切可能，去發掘表演藝術觀眾的來源，並引領他們進入其領域之中。

現今網路及傳播媒體的發達，表演團體可以比以前更快的在演出活動後檢討或更新內容，或者是馬上知道其他表演團體的最新訊息。因此，每個團體幾乎都有架設自己的部落格網站，在站上定期更新他們的演出時間、地點、新聞等各方面最新訊息，也會留下聯絡方式接受民間企業、學校等各級機關團體邀請演出，並開設留言版上讓樂迷及愛好者可寫下觀賞心得分享或協助解答相關音樂上的疑惑。由於每場演出的場合、時間、目的不同，除了會影響到表演藝術團體在節目內容安排上的不同，也會影響到前來欣賞表演觀眾的類型與之所以參加表演藝術活動的目的。以現今台灣鼓藝演出場次次數計算，一年幾近上百場，其中包含和太鼓演出內容也不計其數，由於本節敘述之目的並不在於詳細記錄數據和深入研究成長型態，而是呈現普遍現象以及發展趨勢，在此僅列舉出相關重要活動場次，將國內演出活動、國外交流活動、企業團體邀約等不同演出場合與演出目的依年度順序以表格方式呈現，並以活動主題與時間為主，輔以分析說明演出團體與內容概要，藉此了解和太鼓在台灣因應各種環境不同的需要而產生的音樂活動情形，會帶給民眾有什麼不同的感受及引起之迴響。

²⁰⁶ 夏學理，《文化行政》(台北：國立空中大學，2007)，115-134。

一、國內演出活動

關於國內演出活動，在這裡包含了各縣市政府主管機關的主辦活動，如文建會與各縣市政府文化局等文化行政機關，所主辦或提供贊助之表演活動。表演目的大多為宣導政府文藝性公共政策、地方文化藝術活動等項目，主要能促進社會各階層對於文化藝術的支持與重視，以及政府與民間在文化與藝術問題上的雙向溝通，當然也包含國外團體來台交流之活動紀錄，除此之外，團體自辦之表演活動也包含在該範圍內。

以和太鼓在台灣國內音樂展演與國外交流活動場次來推算，真正密集的時間約自 2000 年起，其中包含多次重要的大型鼓樂節活動，例如「國際旗鼓節」、「國際鼓舞藝術節」、「台灣國際鼓樂節」等。在鼓樂展演內容中，各項活動之主辦單位在初期曾邀請日本和太鼓團體來台交流演出，因此啓發不少本土鼓藝團體開始向日本和太鼓取經，作為學習和實踐對象。並促成接連後續許多國內鼓樂的表演場合當中，嘗試將本土鼓樂藝術或文化元素融入和太鼓的表演型態，或是以共同合作的方式來豐富演出內容，使得在 2000 年後受到邀請的日本和太鼓團體越來越多。例如日本秋田縣「鄉神樂(なまはげ)」太鼓團於「第一屆國際旗鼓節」受邀來台演出，開啓「台北慶和館」、「御鼓坊」與該團體後續於「府城七夕國際藝術節」、「2003 國際元氣鼓舞節」交流合作之契機；和太鼓演奏家塩原良也在 2005 年來台後，開始與台灣表演團體有往來頻繁之交集，並於 2006 年帶領「御花泉」太鼓團參與「萬華文化嘉年華」的「迦納文化節」、「艋舺文化節」、「青山文化節」為期十餘天的演出活動，接續又於 2009 年與「台北慶和館」共同合作跨領域鼓樂劇場。而有關於演出團體所自辦之展演活動，在和太鼓表演內容上所含比例為之更高，例如「鼓舞藝術表演團」善於運用展演活動的目的性與觀眾需求，設計主題式創作展演，並經常邀請不同的和太鼓團體參與演出，例如曾在 2006 年舉辦「太鼓國際觀摩表演大會」，邀請「愛泉童子太鼓團」、「日本川越ふぢ太鼓團」、「日本彩響太鼓團」

等五隊日本團體，進行太鼓觀摩交流大會，互相切磋與較勁。除此之外，「十鼓擊樂團」在國內鼓樂展演活動上，也累積多年豐富的經驗，除了主辦 2004~2007「國際鼓樂節」，邀請各國專業鼓團來台演出之外，也經常邀請日本「野武士太鼓團」、「飛鳥組太鼓團」來台演出，顯示國內鼓藝團體近十年來，不論在推廣鼓樂藝術之作法上，或是表演內容之創新手法，皆可看出台灣鼓藝生態的明顯轉變，與期望藉此轉變喚起國人重視傳統鼓藝之企圖心。²⁰⁷

目前台灣的鼓藝團體，其經營手法與表演類型各自具有不同的發展模式，需要政府資源其實不多，大多數團體最缺乏的是良好的排練場地。由於鼓樂器和其他樂器最大的不同點，在於體積龐大無法隨意搬動，加上樂器所發出的音量分貝較高，因此能找到適合的練習環境並不多。以表演場地來說，只要有足夠的空間，讓團員能經常在此排練，仿照日本太鼓團體做定點式的演出，也能讓愛好鼓樂的觀眾，隨時都能看到表演，時間一久，就能建立國內欣賞鼓樂表演的風氣，培養新生代的本土鼓藝消費族群，又更進一步促進本土鼓藝產業化。同時政府應協助藝術行政服務平台，建立一套公正客觀的藝文團體補助標準，如此一來，本土鼓藝團體就能有足夠的資源作為後盾，在鼓樂藝術發展的路上，能走得更篤定而長遠。

二、企業團體邀約

工商企業的邀請贊助演出，是樂團主要經費來源，也是最多演出場次的來源。現今參與藝術贊助的工商企業越來越多，贊助的形式也越來越多變，甚至鼓勵所屬員工去參與藝術贊助活動的例子也越來越豐富。如此也為藝術活動的欣賞，培養了支持群眾，讓和太鼓的演出活動更為普及，也讓更多人喜歡參與。許多工商團體、科技等企業公司，每年固定都會邀請鼓團作開場式的和太鼓表演，或將日本音樂與舞蹈的演出穿插在年度報告之間。安排演出的目的除了欣賞之外，也讓在台工作的日本員工及投資者藉此體會

²⁰⁷ 有關「2000~2009年國內鼓樂展演活動」之內容概要表例，請見【附錄一】。

到企業的用心安排。和太鼓的音樂與肢體表現在此脫離了日本的地理與文化環境，結合了參與者在經濟環境與商業行爲下的理解和想像。

「世界鼓舞音樂節」是屬於一年一度大型的國際鼓樂交流活動，2003 年 12 月新光三越信義分店 A9 館的開幕造就了「國際元氣鼓舞節」的首次辦理，成爲「世界鼓舞音樂節」的濫觴。新光三越將傳統促銷贈品的經費轉作辦理音樂表演活動的想法，與文化界亟需建立「藝企平台」的想法結合，抱持著文化藝術活動應該走向群眾的理念，開始一年一度的「世界鼓舞音樂節」。因此從初期的十八天多場次的定時表演，到現在的五天音樂晚會，從熱鬧的擊鼓表演，到融合鼓樂、舞蹈、世界音樂等多元節目，從隨性所致停下腳步的購物群眾到闔家專程前來觀賞，七年下來以將台灣最精華地段的都會廣場營造成一塊最貼近大眾生活的文化磁場，讓平日無暇參與文化的群眾也在此能感受到文化活動的魅力。²⁰⁸

【圖 4-5】2007 年世界鼓舞音樂節



資料來源：跨文化藝術交流協會網站

由於一年一度熱烈的鼓舞表演漸進式的將台北信義商圈廣場轉化成文化會場，使得

²⁰⁸ 〈跨文化藝術交流協會〉，<http://www.iov.org.tw>，摘錄於 26 October 2008。

原本最初由新光三越贊助支持的活動，在 2008 年開始由台北市政府文化局、文建會、觀光傳播局等相關單位共同接管與贊助辦理，並邀請更多國內外團體演出，成為台灣年度最大型精采之鼓樂節活動。

【表 4-1】2003 年~2008 年由新光三越主辦「世界鼓舞音樂節」之內容概要

時間	主題內容概要	鼓樂表演團體
2003 年 12/30~ 2004 年 1/11	【2003 國際元氣鼓舞節】 慶祝新光三越信義分店 A9 館開幕所舉辦的國際性音樂展演。 安排「台北慶和館」及「日本鬼神眾」演出「台日開打之夜」節目。並由跨文化藝術交流協會出版「2003 世界鼓友會」DVD。	台北慶和館 日本鬼神眾 美國手鼓節奏團 沙巴利藝術團
2004 年 10/28~ 11/14	【2004 世界鼓舞音樂節—台北鼓城會】 於新光三越信義新天地廣場舉辦。為慶祝台北建成 120 週年紀念，邀請日本、亞塞拜然、韓國、蒙古、台灣聯合演出。並出版「2004 台北鼓城會」DVD。	台北慶和館 日本遙太鼓 日本鄉神樂 亞塞拜然鼓樂團 韓國根藝術團
2005 年 11/5~ 11/13	【2005 世界鼓舞音樂節】 於新光三越信義新天地廣場舉辦。邀請「御鼓坊」、「台北極鼓擊」、和太鼓演奏家李藝(Art Lee) 等團，於新光三越廣場交流聯演。並出版「2005 鼓動台北城」DVD。	御鼓坊 台北極鼓擊 日本遙太鼓 蘇格蘭風笛鼓樂團
2006 年 11/3~ 11/12	【2006 世界鼓舞音樂節】 於新光三越信義新天地廣場舉辦。以日本、韓國、台灣、尼泊爾鼓樂為主，並包含西藏及火舞等舞蹈表演。並出版「世界鼓舞音樂節·美麗心世界」DVD。	御鼓坊 御神火太鼓 日本遙太鼓 台北極鼓擊
2007 年 11/10~ 11/18	【2007 世界鼓舞音樂節】 於新光三越信義新天地廣場舉辦。並由出版「世界鼓舞音樂節·樂動心世界」DVD。	御鼓坊 保加利亞鼓舞樂團 馬來西亞打擊樂 中東手鼓團 韓國節奏工廠
2008 年 11/8~ 11/15	【2008 台北鼓樂祭】 於新光三越信義新天地廣場舉辦。邀請御鼓坊、十鼓擊樂團、台北慶和館等團演出。	御鼓坊 十鼓擊樂團 台北慶和館

第一、二年開辦時以多場次定時表演為主，即下午三、五、七點各一場三十分鐘的

表演方式，讓購物的民眾或行經廣場的群眾不經意的看到表演就停下腳步觀看，精采的表演贏得觀眾熱烈的喜愛。表演活動結束之後不斷有民眾打電話詢問新光三越希望日後還會續辦此類型的活動，因此在第二年再度舉辦時便吸引數千位觀眾，將信義新天地廣場及二、三樓的天橋擠的滿滿的，演出盛況前所未有的，促使接下來幾年活動都以晚會的形式進行。而受邀的團體，也從原本的單獨各自表演，演變至團體與團體間相互較勁、共同即興之演出，使得活動內容更加豐富。自 2003 年起至今，已邀請十個國家及國內外共 30 多個團體參加，其中包括日本、韓國、菲律賓、蒙古、尼泊爾、亞塞拜然、蘇格蘭、美國、庫克群島等。音樂節期間也規劃校園交流演出，前往包括長春國小、中正高中、台北體育學院、台北藝術大學、台灣戲曲學院等校表演，提供師生近距離交流與學習的機會；參與協辦的學校也熱誠接待，排出校方的表演節目，也讓國際表演人士認識到國內學校教育與藝術表演人才的養成過程。²⁰⁹

【圖 4-6】2007 年世界鼓舞音樂節演出盛況



資料來源：跨文化藝術交流協會網站

音樂節連續幾年在台北市公有地香堤廣場上辦理，也分別配合「台北建成 120 週

²⁰⁹ 同註 208。

年」、「台北健康城市年」、「信義計畫 25 週年」等年度計劃，也將台北最精華地段的都會廣場營造成一塊最貼近大眾生活的文化廣場，深受民眾喜愛。結合撼動人心的鼓樂及感動人心的音樂舞蹈，希望能以「鼓」「舞」的力量鼓動社會大眾，以積極樂觀和熱情來關懷周遭的人事物，發揮文化活動美化生活的影響力。音樂節也以發掘國內優秀的新興表演團體為重，提供傑出的表演工作者一個展現才華的國際舞台，鼓勵傳統與創新的演出，來促進國內團體的成長，不再是以商業附加的活動來辦哩，而是以企業回饋社會大眾的美好文化活動。

適度的商業化發展，可促進表演團體在表演內容上有創新的動力，擴大觀眾對鼓樂藝術的認識與接受度，而鼓藝團體也能藉此考量到觀眾的真正需求，不斷在形式與內涵上創新，達到吸引觀眾走入劇場的最終目的。未來藝術發展的趨勢，也許會偏向於忠實觀眾的長期支持，當觀眾願意買票入場，表示該演出內容具有藝術性與價值性，因此不論現代或傳統藝術、東方或西方藝術，都必須做到精彩，使觀眾不得不花錢買票，以滿足視覺上的享受，創作者也能在鼓勵中，激發更多的創意。因此，當和太鼓的演出注入台灣企業場合時，這些商業場合所舉辦的各式展演，對於參與者而言，在商業行為的場域和氛圍中，透過音樂的展演，讓民眾增加對於日本文化與太鼓精神的想像，而表演團隊應以嚴肅的心態，認真看待每一場演出，深入人群，勇於接受觀眾及市場的考驗。

三、教學研習活動

校園或社團的教學活動，不但可以讓表演者與師生進行面對面的互動，藉此也能讓融合傳統與現代的創作音樂與表演，能夠吸引年輕人的學習意願。所謂的「傳承」，不只是技術與表演上的傳承，培育更多的藝術人才，更重要的是「觀眾的傳承」，培養源源不絕的觀眾群來欣賞這門藝術，向下扎根，吸引更多年輕學子與社會人士樂於支持與欣賞。在日本，太鼓的音樂教學與研習活動已成為學校教育所優先選擇學習之傳統樂

器，而且也成爲醫療上、以及社會福利法人團體爲身心障礙者在訓練腦力、體力、平衡感與反應力等輔助的音樂治療。除此之外，還將此運動推廣至各企業團體，各自組織成一個大型的太鼓團，不但可藉由表演發揮特色，還可使職場活性化，增加職員間團結合作的訓練以及提昇企業形象，因此受到民眾熱愛。²¹⁰ 不僅在日本境內，世界各地如英格蘭、威爾士、蘇格蘭、與北愛爾蘭甚至於 2005 年推動成立國家青少年音樂基金會，將太鼓納入教學活動中，目前已有十三所中學與二所初等學校參與相關課後活動。²¹¹ 由於打鼓是最容易入門的樂器，民眾可參加政府機關或企業團體所主辦的教學研習活動，透過太鼓教學活動親自體驗擊鼓樂趣。

台新銀行文化藝術基金會在 2008 年 4 月 13 日~7 月 20 日期間舉辦「春季太鼓兒童武術班」研習活動，由臺北極鼓擊團長張家齊與團員於台北國際藝術村指導太鼓打擊教學，深受大小朋友喜愛；而台北市文化局隨後於 2009 年 2 月 23~6 月 14 日期間於同樣地點接著續辦「春季親子太鼓課程」，顯示政府機關與企業團體的支持。2006 年的「世界鼓舞音樂節」活動中，跨文化藝術交流協會在表演活動期間，也邀請特定來台演出的日本和太鼓團體，安排〈日本大島文化與御神火傳奇〉、〈Art Lee 與日本和太鼓打技〉示範講座音樂會，讓有興趣的民眾除了在戶外觀賞鼓樂演出之外，還可參與研習活動學習和太鼓的肢體訓練及各種不同打擊姿勢和方法，更進一步的了解日本和太鼓精神與文化。

²¹⁰ Keiko Itoh, *A journey to be a Japanese drama therapist: An exploration of Taiko drumming as a therapeutic resource for drama therapy*, Ph.D.diss., California Institute of Integral Studies, 2000, 28.

²¹¹ 原文爲 “The project is funded by the National Foundation for Youth Music(YM)which aims to increase access to music-making activity for young people in the UK...The current project is focused on the professional a permanent foundation for taiko in schools across the region. Thirteen secondary schools and two primary schools were involved, and taiko was offerd as an after-school activity.” Sarah Hennessy.‘Taiko Southwest’: Developing a ‘new’musical tradition in English schools. *International journal of music education*, 23(3).Dec, 2005, 217.

中華音體教育發展學會(C.P.M)是台灣第一所和太鼓系統教學之機構，並將太鼓課程推廣至各級學校。從幼兒至成人的學習課程與階段目標，包括幼兒時期節奏感的培養、鍛鍊強健身體、全身(心)運動、訓練協調能力；兒童時期的培養專注能力及穩定力、情緒抒發及體能展現；青少年則學習正確體態、培養團隊意識建立自信心、情緒穩定及體耐力訓練；成人的全民運動推廣，減緩平日壓力；老年人時期可運用一半的力量，透過快慢不同的節奏全力投入。²¹² 另外，情感的自然流露、模仿能力的建立、長幼有序及禮節的教導、學習動機的引起、主動參與表演、紀律的遵守與審美能力的培養也是和太鼓教育下的附加價值。²¹³ 在日本，太鼓早已推廣成為國民的全民運動，並在小學已紮下深厚的基礎。目前日本現有的幼兒教學機構，合計共約有四萬多個機構在執行「音體表現教育」工作，日本政府亦大力支持，未來將普及至國中以上學校，並正式確定於 2002 年編列預算，為和太鼓的推廣工作更確實在日本社會中普及。²¹⁴ 「鼓舞藝術表演團」藝術總監郭蔚蓮表示，太鼓訓練課程除了教導孩童學習這項樂器之外，其連帶附加價值的收穫是更加可貴的，包括群體關係、團隊意識、心靈交流與自我提升等。例如透過各部合奏、彼此協調維持專注力才能有完美的表現，同時培養合群的群體意識、自信與成就。²¹⁵ 因此，綜合以上所述，建立團隊意識、培養自信成就、個人身心和學習的鍛鍊、體能發展等之成效，都是和太鼓課程所具備之學習目標。

四、國外交流活動

國外團體來台演出，主要是為了介紹屬於自身文化的傳統音樂給觀眾，同時與國內

²¹² 「中華音體教育發展協會」資料提供。

²¹³ Mark Tusler, *Sounds and sights of power: Ensemble taiko drumming(Kumi-taiko)pedagogy in California and the conceptualization of power*. Ph.D.diss., California University, 2003, 7.

²¹⁴ 同註 8, 36-37。

²¹⁵ 郭蔚蓮，「鼓舞藝術表演團」藝術總監，筆者訪問於 2009.10.06，鼓舞藝術表演團，台北，筆錄。

打擊團體互相交流，從中吸收養分。過去，我國文化交流以引進為大宗，國外觀眾較無緣目睹台灣文化之美，文建會自2000年以來，為讓我表演藝術家與世界接軌，提供中外藝術家互動、觀摩、交流的機會，積極推動我表演藝術團體遠赴重洋、參與國外重要藝術節活動，從而增加我國文化藝術輸出之比重，讓交流活動的引進與輸出，能夠平衡於天平的兩端。透過國際文化交流，可以提高台灣在國際能見度，亦使國際認知我存在的意義、感受到台灣之美。

【表 4-2】2001~2009 國外交流演出活動

時間	主題活動與描述	表演地點
2001 年 11 月	【全日本太鼓年度發表會】 鼓舞藝術表演團受「全日本音體專門學院」邀請，代表台灣赴日參加太鼓年度發表會。	日本沖繩縣
2002 年 8/13	【台、中、日長城百人擊鼓】 鼓舞藝術表演團與「北京大學幼兒園」及「日本太鼓代表團」，至北京「萬里長城」及承德避暑勝地，共同擊鼓交流活動。	萬里長城
2003 年 10/9~10/11	【2003 國際漢城鼓節】 台北慶和館受漢城市政府之邀為台灣代表鼓團參與韓國鼓節演出。	韓城興化門廣場
2004 年 9/4~9/10	【蒙古世界旋律音樂節】 台北慶和團受文建會之邀至蒙古演出，並獲頒「金質首獎」。此場為台灣唯一鼓團受邀演出。	外蒙古
2005 年 8 月	【日本長野縣久神溫泉文化祭】 【日本長野縣大鹿村文化祭】 【日本長野縣燈火文化祭】 【日本長野縣台灣凱旋】 【日本秋田縣男鹿島生剝文化溫泉祭】 台北慶和館總監王慶齡受日本長野縣文化發展協會之邀與和太鼓團體「御花泉」、塩原良、「HIYA 太鼓團」合作演出並參與即興表演。	日本長野縣 秋田縣
8/27	【愛地球博覽會】 鼓舞藝術表演團受邀參與日本愛知縣舉辦五年一次世界博覽會「愛地球博覽會」。	日本愛知縣 世博會愛地球廣場
9/30~10/5	【2005 第九屆安東假面藝術節 (Andong Mask Dance Festival)】 御鼓坊受韓國安東市政府之邀參與藝術節演出活動。	韓國安東市

11/3~ 11/5	【杭州西湖博覽會】 台北慶和團受邀演出。	杭州西湖
11/6~11/10	【第七屆上海國際藝術節】 台北慶和館受上海文化局之邀演出，並獲上海文化局特別頒發優秀表演團體獎。	上海龍通
2006 年 4/22~4/24	【杭州世界休閒博覽會開幕式】 台北慶和館受杭州觀光局之邀，為休閒博覽會演出開幕式表演。	杭州蕭山博覽會園區
4/24~4/29	【北京文化藝術交流活動】 台北慶和團受奧委會之邀演出。	北京
5/6	【日本秋田縣星過神社太鼓奉納祭】 御鼓坊受邀演出。	秋田縣男鹿半島
12/14~12/18	【韓國 HATA 國際鼓舞藝術節】 御鼓坊受邀演出。	韓國大邱市
2007 年 7/31	【いいだ人形劇フェスタ 2007】 台北慶和館受長野縣政府之邀與和太鼓演奏家 Art Lee、塩原 良、「御花泉」等團共同聯演「和太鼓音樂劇場—鼓太郎誕生(The birth of kotaro)」。 此器樂劇場之參與為唯一國外表演團隊，並受長野電視媒體訪問拍攝，該演出引起台灣與日本團開始合作音樂劇場之契機。	日本長野縣飯田市 鼎文化演藝廳
8/1	【伊那谷道中溫泉藝術節】 台北慶和館受伊那谷道中溫泉協會之邀赴日演出	伊那谷道中溫泉會館
8/2~8/5	【いいだ人形劇フェスタ 2007】 台北慶和館陸續於各地受邀演出。並參與飯田市「鼎下山獅子舞保存會」獅藝文化交流活動、「名古屋獅子保存會」獅藝交流活動。	飯田市中心公園、飯田信州文化會館、飯田市人形劇廣場、名古屋神社、三國誌、人形劇場等地
8/6	【關帝誕】 台北慶和館於長野縣飯田市「川本喜八郎人形美術館」演出鼓劇【關帝誕】。	長野縣飯田市「川本喜八郎人形美術館」
9/15	【2007 第二屆幸下伊那・和太鼓藝術節】(2nd Annual Saiwai Shimoina Wadaiko Festival Concert) 御鼓坊受邀並與御花泉太鼓團聯演。	日本長野縣飯田市 公民館大ホール
12/7	【韓國 HATA 國際鼓舞藝術節】 御鼓坊受邀演出。	韓國大邱市
2008 年 5/10~5/11	【The Island Soul Taiwan Fest-LA 台灣文化節-寶島風華】 由大洛杉磯台灣會館基金會、南加州台灣會館邀請鼓舞藝術表演團赴美演出。	El Puelo de Los Angeles 聯合車站前
5/16	【台灣音吶】 由大西雅圖區台美基金會、西雅圖台灣會館	西雅圖華盛頓大學 種族文化劇院

	主辦，鼓舞藝術表演團受邀演出。	
5/17~5/18	【2008 University District Street Fair】 鼓舞藝術表演團受Greater University Chamber of Commerce Taiwanese Student Association 之邀演出。	University Way Seattle, Washington
8/2~8/10	【いいだ人形劇フェスタ 2008】 台北慶和團受邀演出世界人形劇祭典。	長野縣飯田市
8/5	【登龍門～鯉の子フォンリーの挑戦】 台北慶和館與和太鼓演奏家「吟遊打人一塩原 良」、和太鼓團體「御花泉」於長野縣售票演出日台合作民族鼓舞劇。	長野縣飯田文化會館
8/17	【2008 年第七屆日本東京國際和太鼓大賽】 由日本淺野太鼓文化研究所主辦，台北慶和館獲台灣第一位(團)入選資格參賽個人大太鼓部門與組太鼓部門代表隊伍。	日本東京青山劇場
9/26~9/28	【2008 韓國仁川—中國節慶典活動】 台北慶和館受邀演出。	韓國仁川中國城
10/3	【2008 韓國首爾鼓樂節】 御鼓坊受邀演出。	韓國首爾市
12/17	【2008 The 5th Daegu World Drum Festival】 御鼓坊受邀演出。	韓國大邱市
2009 年 5/23	【全球 CPM 潛能發展交流協會暨香港 TL 成果發佈會】 鼓舞藝術表演團參與演出。	香港佛教慈敬學校 大禮堂
5/30~5/31	【亞洲手拉手、童迎亞運會】 廣州慶祝六一國際兒童節活動，鼓舞藝術表演團唯一受邀演出的台灣表演團隊。	廣州蓓蕾劇院表演廳
8/30	【2009 年第八屆日本東京國際和太鼓大賽】 由日本淺野太鼓文化研究所主辦，台北慶和館藝術總監王慶齡獲選個人大太鼓部台灣代表。	日本東京青山劇場

資料來源：台北慶和館、御鼓坊、鼓舞藝術表演團提供。本研究整理製表。

以表演環境來說，台灣市場有限，若不能透過對外市場的開拓，就很難沈澱出真正好的作品，因此，開拓國外市場便是促使文化環境能否轉成良性循環的重要環節。以受到政府機關補助赴國外演出的鼓藝團體，例如國際音樂節，多半以宣揚推廣本土傳統鼓藝演出為主；但若是團體之間互相邀請，則可視活動目的與情況共同合作聯演。近幾年來，越來越多國際團體和台灣以聯合演出方式，相互學習對方身上的傳統養分，這種交流方式對表演團體來說，不但具有學習意義，也顯得比過去各自表演各自的方式來得更

加深入。以日本為例，已早將和太鼓表演發展成觀光產業，並邀請國外團體一同聚集於城鎮聯合演出，由城鎮的居民親自來招待，拉近彼此之間的距離，同時也能吸引更多觀光客造訪。現今對於這些團體來說除了能以和太鼓作為交流平台之外，對於代表自身文化的傳統獅鼓也有引介的作用，也因此這種跨國的養分對於台灣鼓團來說，能夠重新回頭與傳統、民間接軌，找回風格和創作更豐富的演奏手法，進而在國際舞台上除了展現自身文化之外，新的養分與情感的融入也影響著演奏者對於傳統與現代的音樂詮釋。

第三節 和太鼓在台灣音樂創作中的運用與體現

在上一節中，描述了和太鼓在不同場域、文化環境裡的表演內容，而各個場域中使用和太鼓音樂與文化元素的形態與意涵不盡相同。現今在許多日本出版的和太鼓影音資料中，可以聽到太鼓與西方爵士、非洲部落、自然環境等不同民族文化的養分和音樂元素所呈現出來既獨特又多元的演奏風格。而台灣對於和太鼓表演元素之使用方式既然已與原生地脫離，那麼所展現出的面貌為何？此為本節欲探討本土文化與音樂元素，或其他領域如何與和太鼓做結合，如何適應當地環境轉變其使用型態，並經由音樂實踐過程中實現想像。

一、流行音樂元素中和太鼓表現手法的運用

現今在流行音樂的創作中，作曲者或擊樂者經常將太鼓音樂或樂器結合在其作品裡，使音樂形成新的聲響，呈現給觀眾不同的聽覺與視覺享受。在日本，此種推廣之操作手法早已成爲一種趨勢，例如電影「獵殺」、「英雄」、「臥虎藏龍」、「藝妓回憶錄」等都曾使用日本太鼓音樂作為配樂，而運用和太鼓所創造出來的音樂版權、表演、配樂等收入每年高達將近 150 億日元。除了運用大眾傳播來進行宣傳之外，在餐廳或 PUB 等娛樂場所也經常可以看到和太鼓表演，王慶齡回憶日本巡迴演出時說：

一開始我們最先到日本中部地區長野縣做表演，那裡的太鼓團並非像我們所認知的「鬼太鼓座」或「鼓童」的表現風格，每個鼓團都有著自己的表現方式和特色，但在他們身上還是看的到嚴謹之精神；接著我們又到東北地區的秋田縣，整個就是完全顛覆我們之前對和太鼓的印象，他們的表演很西化，融入很多 Jazz 和 Lounge 音樂，呈現 free style 的風格，地下 Pub 也看到很多太鼓團在玩即興的東西；最後到關東地區的東京，馬上又回到最嚴謹制式化的太鼓，從一整個放鬆又回到緊繃的狀態，當時對於各地方表現風格的差異有些訝異，不過現在覺得這是很有趣的經驗，且給了我們音樂上很多的啟發。²¹⁶

也因為在國際交流與學習的過程中，使得台灣許多鼓藝團體受到啟發，開始將和太鼓應用在各類音樂領域上大膽嘗試與創作。其中「台北極鼓擊」特別將理念與重心放在流行音樂創作與藝人團體合作，經常替多位藝人設計個人專屬擊樂風格，展現新一代年輕氣息，並在這樣一個領域上徹底實現。

在 2007 年 1 月由台灣中國電視公司製作的電視歌唱比賽節目「超級星光大道」²¹⁷中，經常安排參賽歌手與藝文團體合作。「台北極鼓擊」於 2009 年 3 月藝文團體合作賽中，受邀為參賽歌手的比賽曲目編排太鼓音樂與舞蹈，並參與演出。在太鼓音樂聲響的使用上，整首歌曲在歌者的歌聲中穿插了擊鼓聲響與伴奏，且在間奏段落也安排設計歌者 solo 橋段。在歌詞所唱的旋律上，節奏的進行分別呈現不同的型態，舞蹈動作與肢體走位也隨著音樂的變化而不斷更換。重新編排的配樂在聽覺上有別於現代流行歌曲在搖滾樂與編曲上較偏向西方爵士鼓的主流聲響，整體表演在聽覺與畫面上呈現日式創作太鼓風格。

【圖 4-7】「台北極鼓擊」於電視節目錄影演出實況

²¹⁶ 王慶齡，2009.08.25。

²¹⁷ 台灣中國電視公司於 2007 年 1 月 5 日首播的電視選秀節目，經常締造高收視率並獲 2007 年金鐘獎最佳娛樂綜藝節目。



資料來源：「台北極鼓擊」提供。

關於將和太鼓表現風格結合流行音樂元素以及訓練藝人合作演出的理念與想法，

「台北極鼓擊」團長張家齊提出個人看法：

隨時注意流行趨勢並運用大眾傳播是不錯的推廣方式，藉著和藝人合作演出也希望更多觀眾能認識我們的表演，進一步了解與支持其所塑造與傳達出的精神意涵。要在這麼短的時間內教會這些歌手，在基本訓練上一定是不夠的，所以我們會一再跟他們強調表現精神絕對不能馬虎，也就是訓練過程中一定要非常專注。…融入很重要，從打擊的表情中人家就知道像或不像，至少初學者要保持認真嚴謹的學習態度，太過輕鬆或動作扭捏力道就沒了，而且會失去應該要有的精神與味道。²¹⁸

現今和太鼓的創作手法已呈現多元化之趨勢，因此表演方式因人(團)而異，除了可按照自己想要的模式添加多元化元素與視覺效果等更多豐富的設計之外，也可以選擇直接與大眾傳播、平面媒體做結合，藉由掌握不斷更新的流行資訊，使同樣樂器能展現不同面向與用途，並且拓寬市場，不再只是需要刻意買票欣賞的純粹藝術。以下筆者以「台北極鼓擊」為例，將 2004~2009 年電視電影、廣告、流行音樂和藝人合作等相關重要活動項目列表整理。

²¹⁸ 張家齊，2009.07.16。

【表 4-3】「台北極鼓擊」參與電視媒體、流行音樂、藝人團體演出活動

時間	地點	活動名稱	演出活動記要
2004 年 7 月 9 月		「三洋威士比廣告」	由「台北極鼓擊」代言並以和太鼓演奏為拍攝主題。
		「黑松沙士廣告」	與「F.I.R 樂團」合作拍攝。
12/6	西門紅樓	「林俊傑【V】演唱會」	受 Channel【V】音樂台之邀為林俊傑專輯曲目《曹操》編排太鼓音樂與舞蹈。
12/25	台南	「五月天巡迴演唱會」	受邀為演唱會安排和太鼓表演。
2005 年 3/19	台中場	「五月天巡迴演唱會」	”
	新加坡室內體育場	「喬傑立 5566 亞洲演唱會」	”
	國際會議中心	「喬傑立 183 演唱會」	”
2006 年 10/8	中山足球場	「吳克群【V】演唱會」	受 Channel【V】音樂台之邀為吳克群專輯曲目《將軍令》編排太鼓音樂與舞蹈。
2007 年 11/10	板橋體育館	「周杰倫世界巡迴演唱會」	受杰威爾音樂有限公司之邀編排演唱會曲目《雙節棍》太鼓音樂與舞蹈。
2008 年 1 月	北京中央電視台	「2008 北京春節晚會」	受北京中央電視台之邀為潘瑋柏編排專輯曲目《玩酷》太鼓音樂與舞蹈演出。
	華納威秀影城	「赤壁 2—決戰天下電影首映會」	受邀演出電影首映會，並以電影原聲帶結合太鼓演奏。
	台大體育館	「第十九屆飢餓三十」公益活動	受台灣世界展望會之邀與歌手蔡依林聯合演出。
2009 年 3/6	中視攝影棚	「超級星光大道 4—藝文團體合作賽」	受中視電視台「超級星光大道」節目邀請為歌手張心傑參賽曲目《紅紅青春敲阿敲》編排太鼓音樂與舞蹈。
	員林公園	「2009 員林藝力萬千」	與無雙樂團合作流行樂曲改編演出。
9 月		Panasonic 電漿電視廣告	邀請「台北極鼓擊」代言並以和太鼓演奏為拍攝主題。

資料來源：本研究整理。

以流行音樂融合太鼓的表演方式來貼近社會大眾，在演出之後多半受到廣大之迴響，也吸引許多樂迷至樂團部落格(Blog)網站留言，寫下自己的心得，留下對和太鼓表演的記憶。由部落格所看到的留言可以發現，喜歡太鼓的樂迷從小眾慢慢延伸至社會大

眾，且年齡層越來越往下降，顯示和太鼓以不同的表演詮釋方式，不僅深受廣大之迴響，對於未來的發展也越顯客觀明朗。

二、以器樂創作與即興手法結合和太鼓演奏型態與聲響特色

在台灣利用器樂創作與即興手法結合和太鼓演奏型態與聲響特色的團體以「御鼓坊」為其代表。「御鼓坊」是由傳統獅鼓、日本太鼓、爵士鼓、二胡、笛子、聲樂、小提琴與鍵盤等樂器所組合而成的團體，其中旋律性樂器以二胡與笛子為主，採用日本音階或五聲音階融入中國與西洋樂器演奏技法從事創作。而在團體創作的理念中，強調其創作是以多元化音樂元素進行創作，因此在許多場合表演當中，也可看見非洲手鼓或其他類型的打擊樂器在進行表演，且在表演中不斷安插即興演出。

「御鼓坊」在創團之初陸續有一些國外演出的機緣，對於自身文化的思索多少都有一些刺激。而在國際舞台上，演奏代表自身文化的音樂則是必須的，團員並非只需學習和太鼓打法即可，傳統獅鼓也是學習的項目之一，雖不像傳統民間藝人一般長期浸淫可完全悠遊其中，但卻有了一個傳統技藝的根，尤其是演奏手法與風格掌握的吸收，對於一般的科班生來說，增加了詮釋曲目的能力，因此在創作上也包含傳統的學習與創發，例如將傳統獅鼓之精華融合至和太鼓表演形式中。現今不論是國內或國際上，普遍都重視在地文化的氛圍，因此傳統音樂的學習是不容忽視的，陳文吉表示：

我的團員裡多半都是音樂科班生，不然就是從小到大都學音樂，過去我們在學習打鼓時就很少在看譜，可以說幾乎沒有。這對他們現在來說是不一樣的學習方式，但好處是容易在音樂或表演風格上發揮創意，增加即興的能力，例如說當我 solo 到某部份，團員就知道我要下什麼了，可以馬上做配合。上次表演時很多觀眾喊安可，我們在後台只討論五分鐘，馬上又可以再演一首新曲，或臨時演奏一段主題後各自輪流 solo。²¹⁹

「台北慶和館」藝術總監王慶齡在此也強調：多方面接觸學習是好事，但不能忘本，到

²¹⁹ 陳文吉，2009.02.05。

國外交流後，就會知道自己的東西原來是最重要的，…。²²⁰ 因此在立足於傳統擊樂基礎上的鼓藝團體，也同時不斷探索傳統器樂更多的可能性，觀察時代脈動、調整自身的發展方向，在這樣的理想性與探索中，讓傳統擊樂呈現了多元風貌。

通常不難發現和太鼓演奏因強調團員之間的互動，所以在演出時一定是背譜演出，也因此平常訓練過程中，就沒有所謂的看譜，且增加了即興的能力，這是和西打較不同的地方。鼓團的曲譜，也是使用非常簡單的記譜標示，五分鐘的曲目，幾乎可以不到十行就記載完全；另外筆者在搜尋有關日本和太鼓的樂譜中，發現許多書籍都是以「口唱」的方式來介紹太鼓的打法，或是在樂譜裡增加「口唱」書寫在節奏底下，此種的訓練方式其實和中國的「口頭譜」(oral notation)²²¹ 相似，對此陳文吉表示：

節奏的表現著重的是你怎麼去靈活運用，按照樂譜一板一眼的演奏有時效果不一定好，習慣了反而成依賴，因此在訓練團員時，通常以口頭唸誦的方式來訓練節奏會比看樂譜來得快，再加上動作的搭配、即興的段落、力度的輕重緩急和重音位置、團員之間的默契搭配等等，這些光靠樂譜是很難辦到的。²²² 和太鼓演奏家塩原良對此也表示認同：日本對於口唱訓練方式除了演奏上的優點之外，另外若大聲唸出對日本習俗而言是會帶來好運。²²³

在樂曲表現手法方面，例如創作和太鼓樂曲《鄉》，共分為「思念」與「凱旋」二個樂章，由團長陳文吉編寫太鼓節奏，團員劉靜儒負責旋律創作。打擊樂器編制以一顆大太鼓渾厚之音色述說著第一樂章「思念」遊子迫切返鄉之激情，在旋律部分則以竹笛與聲樂為主，不僅大太鼓的節奏部份可進行即興，每次安排的旋律樂器也可不同，呈現不同的音響效果，例如有時也會將竹笛改為豎笛，或是增加二胡和小提琴。第二樂章「凱

²²⁰ 王慶齡，2009.07.17。

²²¹ 以口頭唸誦方式來傳達音樂聲響內容的樂譜形式，也稱為「唸鑼鼓經」、「唸鑼鼓點」、「唸鑼經」等等。

²²² 陳文吉，同註 219。

²²³ 塩原 良，「御花泉」團長，筆者訪問於 2009.07.21，國立中正紀念堂 演講廳，台北。

旋」則是特別加入鍵盤及組太鼓(複式複打)，以浩瀚的鼓樂揭開序幕，述說著異地遊子載譽歸鄉時之豪情壯志與雀躍之心，而組太鼓的人數編制每次會因需要而有所不同。

【圖 4-8】：「2006 世界音樂鼓舞節」演奏曲目「鄉」之演奏實況



資料來源：「御鼓坊」提供。

除此之外，在曲目的創作上也會以創新的意識形態，將和太鼓的編排手法結合傳統醒獅打法或武術肢體，以組曲的串演方式呈現，增添其舞台之表演張力與精緻度。例如《醒獅鑼鼓》、《雙龍戲珠》等傳統醒獅曲目上，可看到其表演實踐中，由各種類的太鼓加上獅鼓、及旋律樂器編制下音樂內容的廣泛，突破既有的形式精緻化的呈現在舞臺上。同樣的傳統曲目幾乎每個團體的演奏風格都不同，現今大部分的鼓團皆以當代作為導向，選擇接受環境的影響，從音樂內容到表演形式都嘗試無限的可能性。關於「御鼓坊」近幾年的表演曲目，筆者挑其部份與太鼓相關之樂曲，以器樂編制、演奏型態、音樂類型等項目分析整理製表，其他非同性質的創作曲目在這裡則省略。

【表 4-4】2004-2009 年「御鼓坊」演出作品(標示「※」者有出版影音光碟)

曲目	作曲者	演奏型態/ 即興手法	樂器編制	音樂類型
※《鄉》	陳文吉 劉靜儒	複式複打/ 個別即興 (第一樂章)	鍵盤、笛、二胡、聲樂、 大太鼓、長胴、桶胴 (4-6 人)	創作和太鼓
《醒獅鑼鼓》	陳文吉	複式複打	廣東獅鼓、獅鈸、長胴 太鼓(3-7 人)	傳統獅鼓結合太鼓 表現元素
《雙龍戲珠》	陳文吉	複式複打	大太鼓、小堂鼓、京鈸 (鑼)、長胴太鼓(7-10) 人	創作獅鼓結合太鼓 元素與即興手法
※《魂》	陳文吉	單式複打	大太鼓(2 人)	大太鼓獨奏結合即 興手法
※《輪》	陳文吉 張逸軍	單式單打/ 個別即興	大太鼓(1 人)	大太鼓獨奏結合西 藏舞蹈
《凱旋組曲》	小林義隆 細井清隆 陳文吉	複式複打/ 集體即興	長胴、桶胴、締鼓、 大太鼓(7-10 人)	創作和太鼓
《來神》	小林義隆	複式複打	長胴、桶胴、締鼓 (7-10 人)	創作和太鼓
《AUN》	細井清隆	複式複打	長胴、桶胴、締鼓、 大太鼓(7-10 人)	創作和太鼓
《賽馬》	陳文吉	複式單打	二胡(1 人)、長胴、桶 胴、締鼓、お囃子太鼓、 小堂鼓(1 人)	傳統樂曲結合和太 鼓演奏型態

資料來源：「御鼓坊」提供，本研究整理。

從以上列表得知，在這些曲目中，作曲者以不同的方式讓中日「交會」，有些是融合、有些是組合或改編，或是將傳統曲目以不同聲響、演奏型態來表現，利用樂器特性的層面發出更好且是作曲者想要的音響，期望在中日交流之時，能為當代與傳統提供新的音響和思維。

三、跨領域鼓樂劇場

相較於其他鼓團致力於各類音樂領域的結合創作，「台北慶和館」則是嘗試以跨領域器樂劇場來突顯自己鼓團的特色。台北慶和館從 1977 年成立至今，社會氛圍雖同樣看似強調台灣本土文化，但本土內容早已慢慢改變，強調原創精神。以音樂表演而言，

除了作曲家與演奏家在曲目上的創意之外，表演團體本身對於表演的形式，也積極尋求突破。當下從這個時間點來看，跨領域的綜合型音樂展演無疑是對於中日傳統器樂表演形式尋求突破的里程碑，回過頭看慶和三十二年來累積的能量，跨領域元素的加入似乎已顯示出對於純粹音樂表演形式的不滿足。

運用過去對獅鼓的理解，融入和太鼓進行創作之外，從團隊服裝到表演形式提出之理念更加入了自己所創造的一種屬於亞洲太鼓的想像。2008 年台日民族鼓劇《登龍門》的製作不但開展出多元的音樂內容，整齣劇的表演形式與手法，都是新的嘗試；2009 年開始計畫以鼓劇投入慈善巡迴義演，並以該演出收入捐贈籌建「正德慈善癌症中西醫院」之用，後因莫拉克風災造成嘉義以南到台東地區重創，於是將南部演出收入轉為八八水災重建捐款，希望藉此演出能為南部風災盡一份心力。²²⁴

鼓劇的宣傳一開始便開啓了以下一段話：「古老的民間故事，鯉魚在逆境河流裡就像困在牢籠般，好似被金鎖鎖住一樣，英雄無用武之地。但每條鯉魚都需要努力在逆境向上游，時機一到，就會如魚躍龍門，一飛沖天。」²²⁵ 開頭序言搭配著國樂樂器演奏創作的旋律以及大型山水畫所創造之想像，傳達一種中國的、民族風的想像，將和太鼓融入中國的傳說故事，在鼓團不斷對外演出的同時，固定的支持者也逐漸形成。

【圖 4-9】「2009 第十屆台北兒童藝術節」，器樂劇場《登龍門》之演奏實況

²²⁴ 〈北中南慈善公益演出一台日民族鼓劇「登龍門」〉，<http://www.web66.com.tw/web/Message?command=showDetail&postId=296241>，2009 摘錄於 22 August 2009。

²²⁵ 「台北慶和館」2009 年登龍門宣傳影片。



資料來源：大明影像工作室提供。

鼓樂劇場對「台北慶和館」或是台日傳統器樂而言，都是一個全新的嘗試，鼓劇以完全不同於以往的表演形式出現，王慶齡說：能用的資源和人脈一絲一毫都沒有浪費，全都搬上舞台，準備過程非常辛苦，例如與日本那邊的討論溝通與排練的問題，都要花很多時間解決。²²⁶ 整齣劇不但結合「台北慶和館」與日本和太鼓演奏家塩原良所帶領的長野縣「御花泉」太鼓團的音樂創作、故事構想、聲光音響、舞台設計與肢體動作，在舞蹈、舞龍獅部分，也加入了「貝達斯宇芭蕾舞團」、「台中絃日館」、「台灣體育大學」的龍獅武術隊。除此之外，還特別邀請 2008 年東京和太鼓大賽第一名的加藤拓三(岐阜縣)和 MOMO 親子台家族小蜜桃姐姐等演出團體一起參與演出。在共同排演的過程中，塩原良對於被問及學習台灣太鼓時和日本有何異同，他表示節奏的速度變化與善用鼓邊的技巧是他們較少接觸到的，在詮釋樂曲方面，台灣的鼓手注重意境的表達和鋪陳，而日本太鼓在打擊的同時則是會特別注重「無聲」的情感。²²⁷ 另一方面，學習鼓棒的花式旋轉技巧與跳躍式的肢體動作對其他日本團員來說即使經常大喊著吃不消，但依舊存有濃厚的學習興趣，加藤拓三對此表示在交流學習的過程中，似乎已融入慶和這個大家

²²⁶ 王慶齡，2009.08.25。

²²⁷ 台北慶和館，《登龍門》，台北慶和館製作，2009，DVD。

庭，特別感到擁有充沛的活力與團結凝聚力，也就是人與人之間的連結是不分國界，這就是和太鼓精神最終的目的。²²⁸以《登龍門》為中心，用這樣一個不同的角度來看慶和、來看和太鼓與傳統器樂，從 2000 年台日交流開始，近十年的演出，幾乎都成為《登龍門》的發祥，二邊團體對自己傳統器樂的理念，終於在舞台上徹底展現。

【表 4-5】2009 年台日國際慈善鼓劇《登龍門》的製作群

主辦單位 & 協辦單位	台北慶和演鼓會 日本航空公司 日本和太鼓早年之社事務所 和太鼓絆御花泉事務所 日本長野縣飯田市人形劇實行委員會	演出團體	台北慶和館 塩原 良(長野縣) 御花泉太鼓團(長野縣) 加藤拓三(岐阜縣) 貝達斯宇芭蕾舞團 台灣體育大學 (龍獅武術隊) 台中絃日館
戲劇指導	王慶鐘	製作助理	劉然名
導演	王慶鐘、王慶齡 塩原 良(日本) Christy	影像設計	山本拓也 田中學 甕惠美
音樂製作	鄭寶順	服裝設計	王慶齡 佐佐木 Christy
鼓樂創作	塩原良、王慶齡	文宣設計	王慶齡
藝術總監	王慶齡	燈光設計	尚穎音響公司
舞台監督	李安泰	舞台設計	鯉躍國際宣傳
化粧	林素梅	執行製作	鯉躍國際宣傳

資料來源：「台北慶和館」提供。本研究整理。

目前在許多鼓團的展演中，多少都可以看到一些零星的非音樂元素的加入，例如結合舞蹈表演或投影片播放等。「台北慶和館」於 2007 年以《鼓太郎誕生》為題的音樂會中，在獨奏和合奏曲目演奏時，將投影片的播放，結合主題故事情節；2008 年《登龍門》演出的同時，還配合大型華麗舞台呈現多媒體動態影像的播放；至 2009 年更加入了其他表演團體一起投入演出，由此可見台日觀眾給予慶和的肯定，若以一般鼓藝團體，欲嘗試製作這樣大型的音樂劇場，其難度可想而知。慶和表示會有這樣想法，是有感於現

²²⁸ 同註上。

在小朋友對於傳統鼓類樂器十分陌生，加上一般民眾對於獅鼓的傳統刻板印象，而單純音樂會的表演形式又很難讓小朋友安靜地坐著欣賞，於是在《鼓太郎誕生》時就嘗試加入戲劇元素，《登龍門》則是又更進一步，且能夠看到樂手從事跨領域表演的潛力，顯示出長年累積的演出經驗與表演熱誠。

在這場鼓劇中，有關器樂定位的方式，和一般音樂劇較不同的是，樂手的位置不僅在舞台上，也安排在觀眾席兩側，有時還會配合劇情走下台與觀眾互動。除此之外，最成功的一點在於慶和的擊鼓成員，大部分都是年齡在 10~15 歲的小朋友及青少年，而且幾乎來自家族成員，從幼兒時期即開始培養打鼓之興趣，不論是國內各項演出或國外交流活動，幾乎每場都會參與演出。其技術的熟練在舞台上絲毫看不出生疏與膽怯，表演架式和一般的大人沒有兩樣，鼓團在創作曲目上，也有一些僅寫給兒童團表演的太鼓曲，例如《童戲鼓》等曲目，不難看出向小朋友至大朋友推廣鼓樂的企圖。從這樣的一個截然不同的跨領域製作背後，也發現到對於既有表演形式的不滿足，及那種盡全力要讓所有人來關注台灣與日本太鼓的強烈企圖。

【表 4-6】器樂劇場《登龍門》段落、曲目及表現方式(演出時間長度：二小時)

段落(情境敘述)	曲目	表演團體/演員	備註
第一幕：龍珠 (傳說中，極為珍貴的龍珠，象徵雲中之雷。龍為雨雲、珠表雷珠，並置即生雨)	序曲：背景音樂 《龍門序曲》	• 慶和 • 台灣體育大學/蚌殼、小魚、螃蟹、水精靈、小蚌殼	以中國傳統吉祥物，神靈瑞獸及蟲魚鳥獸五類之一的水族類作為表現主題。
龍珠幕隨背景音樂下，舞台與觀眾席微光			
第二幕：尋 (不屈不撓之精神翻山越嶺、探水過河)	《廣獅鼓樂》 《北獅鼓樂》	• 慶和 • 台中絃日 • 臺灣體大	以梅花樁手法來增強表現「尋」之意象。並賦予瑞氣臨門的好兆頭。
觀眾席暗燈，舞台亮燈			
第三幕：團體介紹	背景音樂 (MIDI)		
觀眾席、舞台暗燈，以電影手法作登場介紹			
第四幕：龍河水 (兩座巍峨雄奇的大山)	《疾風》 (創作和太鼓)	• 慶和 • 御花泉	

夾著一條龍脈，龍脈盡頭有著寬如大河的大瀑布，瀑布頂湍為直達天庭的龍門)			
	舞台燈漸亮		
第五幕：生命之力 (龍門的水龍賦予龍河水萬物生靈氣象)	《生命之力》 (創作和太鼓)	• 御花泉 • 台灣體大/魚旗手、水族魚群、蚌殼精	
	投影幕下，舞台及觀眾燈暗燈		
第六幕：初登龍門 (初登龍門尋求龍珠，逆流而上)	《京劇鑼鈸》	• 台灣體大/主角小鯉魚「鳳梨」及其魚群登場	
	中場休息		
第七幕：阿媽的期盼 (過去親人無法實現的願望，激勵成為成就的基石)	背景音樂(對白)、《命導》 (創作和太鼓)	• 塩原良 • 加藤拓三 • 王慶齡	三顆大太鼓的對話
	舞台、觀眾席暗燈，投影幕下		
第八幕：鯉躍主題曲	背景音樂 《鯉躍主題曲》	• 水族魚群 • 小蜜桃姐姐	神秘嘉賓與水族演員的互動
	全場亮燈，投影幕下		
第九幕：衝破 (鯉魚逆流而上，雲雨隨之，躍登龍門化龍)	《廣獅鼓樂》 《斬》(創作和太鼓)	• 塩原良 • 慶和/鳳梨魚群	
	全場暗燈		
第十幕：蛻變	《誕生》 (創作和太鼓)	• 慶和 • 御花泉 • 加藤拓三/鯉魚	
	全場暗燈，舞台微燈		
第十一幕：龍戲珠 (雷電交加，祥龍漫遊雲層，翻騰飛舞戲水尋珠，遇珠屈伸盤旋、鱗甲飛動)	背景音樂 (MIDI) 《雙龍戲珠》 (創作獅鼓結合太鼓表現手法)	• 慶和 • 臺灣體大、 • 御花泉、塩原良 • 絃日館 • 加藤拓三	全體樂手/龍隊手聯演
	投影幕下，舞台閃爍燈、舞台微光		
第十二幕：神龍戲水 (神龍戲水，翻騰翱翔；輕舞飛揚，漫步遊走)	《京劇鑼鈸》	• 台灣體大/龍珠手、龍隊手	將龍身各節在瞬間做出高低水平位置的變化，使整條龍有如在雲霧中飛舞的樣子。
	全場暗燈		
第十三幕：永不放棄	片尾曲:背景音	• 全體水族魚群、全	

	樂《謝幕曲》	體樂手	
	謝幕		

資料來源：《登龍門》演出實況，本研究整理。

「台北慶和館」會以劇場的方式來製作展演目的有以下幾點：傳統鼓樂離許多聽眾的生活已太遙遠，必須要以一個主題或其他領域讓音樂與觀眾產生連結，將音樂帶入聽眾的生活中，有時只是爲了讓氣氛活絡而非一定得解說曲目或表達些什麼，如此一來，即使是對音樂不太了解的聽眾，也能產生共鳴。而開啓鼓劇之契機剛好也在於交流團體本身也是以這樣的表現手法在進行，因此更加堅定合作之信念。以和太鼓的創作曲目來看，本身並不需要詳細解說，活絡氣氛反而比較重要，在下鄉作推廣演出時，也會有鼓類樂器介紹的穿插，讓聽眾能認識鼓類樂器。從以上幾點可以看出，台北慶和館是怎樣的一個團體，是以怎樣的態度來面對觀眾，成就一場跨國際、跨領域的精采演出。

四、結合本土音樂與文化元素的主題式創作展演

上述除了提到將流行音樂、器樂創作、跨領域合作、以及本土鼓藝結合和太鼓表演之外，在其他相關音樂領域或創作風格上，是否還能爲和太鼓注入不同的表現風格或台灣映象？以「鼓舞藝術表演團」中的創作作品來看，可以發現在展演活動的編排上，和其他鼓團較大的不同特點在於並非像一般音樂會從頭到尾演出一首首的太鼓曲目，也不是將各類曲目一口氣串聯成二小時的器樂劇場，而是根據每場展演活動的目的性與需求作主題式的創作展演，且每首曲目皆會附和表演主題，並加上舞蹈與戲劇的表現方式安排。

(一)主題性展演活動的樂曲安排

鼓舞藝術表演團自 2001 年起，開始嘗試將和太鼓曲目融入本土音樂與文化元素，以舞蹈或戲劇的表現方式來呈現，並藉由活動本身的目的與其連結，讓觀眾留下深刻的印象。鼓團的策劃統籌郭蔚蓮說：從 2001 年起到現在，我們一直很積極主動的參與義

演活動，並設計節目的流程，演出的目的除了能幫助需要幫助的人，也可以給我們的團員機會教育。²²⁹ 由於鼓團內的團員幾乎都是國小至大學學生，因此除了在太鼓教學方面，團員們也必須上表演藝術課程，因此教師若有其他的表演專長項目，也都會包含在教學範圍內。在 2006-2008 年的演出活動中，鼓舞藝術表演團主要將其重心放在關懷身心障礙學童的《愛·地球·童心夢》義演活動，以及融合日本劍道與太鼓的《舞藏劍·鼓舞情》與《初夏山櫻·劍鼓舞樂揚》的推廣活動，藉由主題展演讓觀眾了解源自中國的劍道與太鼓藝術，能夠在台灣真正扎根發芽。因此到了 2008-2009 年《台灣音吶》的巡迴演出中，為表現台灣文化之美，將每一首曲目都設計代表一項本土文化特色，例如《山上的孩子》這首曲子，剛好就是團裡原住民老師的創作，因此他就必須教導團員學習原住民歌舞；而《望春風》、《五月五》也展現代表台灣這片土地上的風土民情。由此可看出「鼓舞藝術表演團」在這兩年的巡迴演出中，內容明顯的將原住民歌舞、台灣節日、台灣民謠等在地文化元素，融合和太鼓樂曲呈現主題式的創作展演，讓太鼓節奏融入至音樂旋律、舞蹈及戲劇成分，充分的展現在地本土文化，表達生長於台灣這片土地之美。

【圖 4-10】 2009 年 4 月《台灣音吶》演出實況



資料來源：「鼓舞藝術表演團」提供

²²⁹ 郭蔚蓮，2009.09.08。

以下筆者將以 2006 年《愛·地球·童心夢》的和太鼓展演活動為例，將曲目依展演主題、作品類型、表現形式等項目依序整理，並概略性介紹關於主題性創作展演的樂曲安排方式。

【表 4-7】 2006 年《愛·地球·童心夢》和太鼓展演活動作品表現手法²³⁰

節目段落	組曲名稱	曲目	作品風格類型
第一段： 「地球」風之谷 (我們是地球之子：站在阿里山山腰，向著山谷吶喊、擊鼓，隨著風輕鬆遊玩...)	《四季之風的組曲》	春風	季節之美系列
		風	
		夏風	
	《在阿里山的山谷》	空谷中的迴響	季節之美系列
		流雲	
	《愉快的沐浴春風》	春風	季節之美系列
第二段： 「童心夢」純真的夢想 (我們的夢：隨著長大的腳步不斷被打擾，但我們依然有純真的夢想要實現)	《快樂遊童》	秋田裡的麻雀	本土映象系列
		元氣太鼓	日本行腳系列
		斷章一	
	《成長的故事》	風神	本土映象系列
		前奏曲	原典創作系列
		斷章二	
	《童心的夢組曲》	童心夢太鼓	日本行腳系列
		太鼓 2000	
第三段： 「愛」散播世界的每一個角落 (愛是唯一的選擇：因為有愛讓我們有勇氣面對恐懼與成長，願演出能將愛散播世界各地...)	《漁火豐平祭》	漁火	日本行腳系列
		2003 太鼓祭典	
	《純真的夢》	獅子	生活紀錄系列
		樂天	日本行腳系列
		輪舞曲一	原典創作系列
		輪舞曲二	
	《愛·地球·童心夢》	花鳥風月	季節之美系列

參考資料：《愛·地球·童心夢》節目單，本研究整理。

在 2006 年 5 月《愛·地球·童心夢》的巡迴義演中，共將表演分成三大段，每一段的主題依序為「地球—風之谷」、「童心夢—純真的夢想」、「愛—散播世界的每一角落」，每一段落皆由三首太鼓組曲組成，而每一首組曲約包含 2~3 首的和太鼓曲目，曲

²³⁰ 《愛·地球·童心夢》之義演活動是延續 2005 年的《愛·地球·博覽會》之精神，透過鼓聲傳達理念，同時為視障同胞義演募款，巡迴演出所得捐贈給「台中惠明盲童育幼院」，為視力及身體雙重障礙的院生們，也能夠有機會體驗與學習太鼓。

目的名稱與表現風格都和段落主題都有關聯，加上透過舞蹈與戲劇來增強表達自己對於和太鼓的音樂語言，究其創作精神而論，便是以直接的方式讓觀眾了解活動的精神與目的，希冀將這次的義演，為視障兒童募集太鼓款項。

(二)單一樂曲段落的安排流程

以每首曲名與表現風格都和段落主題有關聯的情形來看，每一段落中的組曲呈現方式又是使用何種的表演手法？在這裡以 2009 年 4 月《台灣音吶》演出活動中的一首《山上的孩子》大致作簡要的流程介紹。整首演出長度約為 15 分鐘，在短短的 15 分鐘裡，故事情節共分為四幕，鼓手除了準備和太鼓樂曲之外，也必須被分配到故事中的角色，呈現舞蹈與戲劇的表演。

【表 4-8】《山上的孩子》作品詮釋手法

段落	曲目	編制與角色	情境敘述
第一幕： 一人對著遠山高聲吶喊傳送部落的訊息拉開序幕	序曲： 《創作太鼓組曲》	<ul style="list-style-type: none"> • 巴冷公主與母親 • 擊太鼓團員兩位 	兩個太鼓位於舞台各一方，兩邊對打，鼓聲由弱漸強、由遠漸近，宛若來自山谷中的迴響。鼓聲的起伏激起磅礴的氣勢，大地所有的一切展現出朝氣蓬勃，鼓聲在連綿不絕的群山中，猶如訴說著美麗的神話。
全場暗燈，公主跪坐前場中央，太鼓一聲擊下時，spotlight 投到公主身上。			
第二幕： 原住民魯凱族神話~「巴冷公主與百步蛇王的愛情故事」	公主與母親及觀禮的族人唱頌原住民古調《鬼湖之戀》	參與演出的團員，和著鼓聲與歌聲緩緩跳入舞台的鼓陣裡。	母親心情沉重的為女兒裝扮，住在深山內小鬼湖裡的百步蛇王即將前來迎娶。巴冷公主唱著：最親愛的媽媽與族人啊，我要永遠離開你們了，當你們看見頭飾慢慢消失在湖水漩渦裡，表示我已沉進湖底，我的歌聲，會永遠留在部落裡。
團員合唱並跳入舞台時，舞台燈慢慢亮到全亮，公主與母親退場。			
第三幕： 山林的子民在大自然的蘊育下造就了寬闊的胸襟及堅忍的生命力	《流雲》 《天空》 《練習曲 4/4》	大太鼓~2 人 締太鼓~2 人 長胴太鼓~5 人 桶胴太鼓~5 人	運用各鼓聲的差異，聲音的強弱來表示山稜上的雲霧，時而風起雲湧、時而排山倒海；天空的湛藍色、白色的雲霧青翠的山稜，就是美麗的風光

<p>第四幕： 勇武善獵的勇士 舞深深吸引少女 的青睞，舞蹈中 互相傳遞愛意， 在大地蒼穹下譜 出戀曲</p>	<p>《創作大平鼓》 《歡樂歌》</p>	<p>大太鼓~2 人 締太鼓~2 人 長胴太鼓~5 人 桶胴太鼓~5 人</p>	<p>運用大鼓的節奏，來搭配勇士 舞以呈現勇士的氣勢與力道 歡樂歌運用輕快活潑的旋律來 呈現少女的俏麗及少男少女共 舞時的歡樂氣氛</p>
<p>全場暗燈</p>			

資料來源：「鼓舞藝術表演團」提供。

從《山上的孩子》作品詮釋手法當中可以看到「鼓舞藝術表演團」透過音樂創作與展演的傳遞，來表達台灣的土地之美，陳國臨表示：「現今的孩子成長環境和從前大大不同，拿音樂來說，如果不增加機會讓孩子多了解台灣民謠或文化，那未來圍繞在他們身邊的就真的只有流行音樂。」²³¹ 猶如陳國臨所言，台灣是我們的根，無論音樂環境如何演變，身為台灣的音樂創作者，還是會努力尋求傳導媒介往下扎根。因此，綜觀和太鼓在台灣的發展，從一個外來樂種慢慢地與台灣本土文化產生共鳴，不僅只是做為一種外來音樂而已，甚至可以從中體會到深層的民族精神、民族特性，這其中應和音樂創作有最底層的聯繫，所以儘管有時無法輕易的被解釋，但還是會有越來越多人去親近它、喜歡它。因此除了上述所介紹的這些團體之外，相信會有更多的團體得之於日本養分、根植於台灣土地，透過和太鼓創作的方式，試圖在台灣展開新的格局。





第三節 作品實例分析與探討

經由前面章節的研究分析後，本節嘗試分析和太鼓作品實例，筆者將以前面章節所整理歸納出和太鼓應用在不同音樂元素的創作作品類型分為三類：第一類為「日本創作風格」，此類作品為日本和太鼓創作樂曲，在創作技巧與演奏手法皆沿用日式風格；第二類為「個人創作風格」，也就是樂曲風格中沒有過多傳統技巧與架構的包袱，突破既

²³¹ 陳國臨，2009.09.02。

有框架，展現個人創作色彩；第三類為「台灣映象風格」，也就是結合台灣本土文化或音樂素材，除了展現表演內容具有台灣風味之外，在演奏技巧上有時也會運用民間音樂的特殊演奏手法與風格。從這三大主要樂曲類型中，將各自挑選一首代表作品作為分析，分別以運用即興手法來譜寫的創作和太鼓樂曲《來神》、以及強調個人創作理念的台日共同創作樂曲《響導・遙》、注入台灣本土素材《流雲》三首樂曲探討作品內容與風格特色。

從筆者的訪談過程中，發覺大部分的鼓團並無詳細紀錄曲譜，加上日本的傳統打擊樂器，沒有像定音鼓或木琴那樣有絕對音高，因此沒有絕對音高的打擊樂器，不一定非得用五線譜記譜，通常只用一條線把節奏寫出來就可以了；如果有相對不同幾種音高的打擊樂器，再使用五線譜或加上相應數目的線即可。五線譜上因線數等規格都是既定的模式，在這種情況下根據這些鼓類樂器的大致高低，安排在五線的哪一線哪一間，就須視情況來處理。通常在一首曲子中，高低的安排都是統一形式。也因為沒有特定音高，

所以開頭不用  和  等譜號而改用  或 ，這是國際的通用習慣。²³² 此外，對於為了幫助記憶的樂譜來說，很多時候都只是寫骨架而已，在實際演奏的時候，時常會加入即興的手法做為修飾之用，以熟悉爵士韻律的小口大八先生來說，記譜方式會如此也是將這點列入考量。²³³ 另外在教學中或團員在彼此互相討論樂曲時，也習慣用「口唱歌」的方式來表達而非互相對應樂譜，²³⁴ 這種習慣和我國在傳統擊樂上使用「鑼鼓經」的方式雷同，而團員在節奏的表現上，彼此之間也顯得較有默契。

與西方音樂演出相較，西洋音樂的演奏者幾乎都是看著樂譜演奏，相反的，日本太

²³² 同註 170，頁 160。

²³³ 山本宏子，《日本の太鼓、アジアの太鼓》(東京，青弓株式會社，2002)，42。

²³⁴ 有關太鼓聯盟口傳一覽表，請參見【附錄二】。仙堂新太郎。《現代和太鼓奏法》(東京：ソキョウパブリッシュ，2001)，22-23。

鼓鼓手在舞台不管演出長度多久，上台都是不看譜的，再加上沒有指揮，因此更難的部份是演出者間的高度默契，以及絲毫不差的準確性。由於同一首樂曲時常在演出上內容會有些許更動，加上每個樂團的記譜互有差異，因此筆者必須對照影音資料來進行採譜。值得注意的是，同一首樂曲，會因不同的鼓手或不同時間、地點演奏，而導致每一次的演奏型態及節奏表現皆有所不同，在此必須強調所採錄出的節奏與表現手法，僅能為讀者進入該樂曲類型的橋樑，而並非標準答案。以下筆者將對這三首曲目實際探討樂曲之創作動機、演奏型態與即興手法、曲式結構、器樂編制等要素來了解其作品構築之基礎。

一、《來神》

(一)創作動機

本曲為運用即興手法進行創作之日本創作和太鼓樂曲，為日本「鄉神樂(なまはげ)」團長小林義隆創作，並授權予「御鼓坊」在台公開演出與改編，作品於 2003 年在台首次演出，全曲時間長度約 10 分鐘。其創作動機是由於「鄉神樂(なまはげ)」太鼓團位於日本秋田縣男鹿半島，當地三面環海且物資豐饒，每當祭典時，人們會熱情的擊鼓迎接從天而降的神明，祈求來年也可以安泰豐腴，因此樂曲充分表現出當地人們樂天知命，豪邁奔放的生命力。²³⁵

(二)曲式結構分析

整首樂曲的曲式結構為三段體，4/4 拍，包含 A 段的主題節奏加十段即興創作、B 段的即興對答、C 段的變化拍號與主題再現的結尾段落。主題為 18 個小節，每段即興部份約為 10-15 個小節；B 段即興對答共為 10 個小節；而 C 段主題再現的結尾節奏為 8 個小節。關於即興部分會因每次表演人數的不同而在次數及樂句長短上有所更動，以下

²³⁵ 御鼓坊資料提供。

為《來神》全曲結構圖表。

【表 4-9】《來神》的曲式結構圖表一

段落		小節數	樂曲內容
A 段	主題 節奏	1-18	締太鼓領奏 4 小節，第 5~18 小節長胴與桶胴太鼓跟進擊打 A 段基本底拍。
	Var.1	19-28	長胴太鼓即興第一回。
	Var.2	29-41	桶胴太鼓即興第一回。
	Var.3	42-53	桶胴太鼓即興第二回。
	Var.4	54-66	桶胴太鼓即興第三回。
	Var.5	67-77	長胴太鼓即興第二回。
	Var.6	78-90	長胴太鼓即興第三回。
	Var.7	91-100	桶胴太鼓即興第四回。
	Var.8	101-112	桶胴太鼓即興第五回。
	Var.9	113-127	桶胴太鼓即興第六回。
	Var.10	128-140	締太鼓即興第一回。
節奏過門 1 (B 段底拍)		141-142	進 B 段前之過門節奏，速度持續漸快，並作為 B 段即興節奏底拍。
B 段	Var.1	143-156	締太鼓即興第二回。
	Var.2	157-158	締鼓與全體團員即興對答。(Interrelated techniques)
	Var.3	159-160	締鼓與長胴即興對答第一回。
	Var.4	161-162	締鼓與長胴即興對答第二回。
	Var.5	163-164	締鼓與桶胴即興對答第一回。
	Var.6	165	締鼓與桶胴即興對答第二回。
	Var.7	166	締鼓與長胴即興對答第三回。
	Var.9	167-187	全體合奏 21 小節。
節奏過門 2		188-191	進 C 段前四小節之過門節奏，速度加快。
C 段	Var.1	192-199	節奏律動改變，全體擊打相同底拍，領奏略加些微變奏。
	Var.2	200-215	為主題再現的結尾節奏，但略加些微變奏，此時領奏指揮台下觀眾參與呼喊。
	Var.3	216-224	全體合奏節尾段。

【表 4-10】《來神》的曲式結構圖表二

《來神》	
曲式結構	三段體
	A + B + C
拍號	4/4
使用樂器 & 人數編制	締太鼓、桶胴太鼓、長胴太鼓(依表演需求偶會加入爵士鼓) (1 人) (4-5 人) (3-4 人)

(三)樂曲與即興採譜分析

1.主題節奏

【譜例 4-1】唐季淳 採譜《來神》，²³⁶ 1-4 小節縮太鼓起鼓式節奏

《來神》

小林義隆 作曲

唐季淳 採譜

縮太鼓

【譜例 4-1】為樂曲開頭的基本起鼓節奏，由一顆縮太鼓領奏共 4 個八拍，雖原譜標示開始速度約 $\bullet = 120$ ，但陳文吉表示實際上若是無和日本鼓團合演，則習慣將演奏速度調高至 140 以上，在聽覺效果上會更加有熱烈之氣氛。

【譜例 4-2】《來神》5-10 小節桶胴太鼓與長胴太鼓加入起鼓節奏

縮太鼓

桶胴

長胴

²³⁶ 為保護著作權，以下樂曲節奏採譜方式，以骨幹節奏架構呈現。

The image shows a musical score for three drum parts: 縮太鼓 (Shūtaiko), 桶胴 (Tsumitani), and 長胴 (Chōtani). The score is in 4/4 time and shows rhythmic patterns for each instrument. The 縮太鼓 part has a steady eighth-note pattern. The 桶胴 part has a similar pattern but with some variations in the second half. The 長胴 part has a more complex pattern with some rests and accents.

自第 5 小節桶胴與長胴加入後，開始僅打擊第一拍重拍以加重起鼓節奏並精神吶喊 YA SEI，全體在 7-10 小節一起跟進起鼓節奏，加深觀眾對主題節奏之印象。而【譜例 4-3】可以看出在第一段即興前二小節的間奏，桶胴太鼓開始將底拍分成二部，縮太鼓與長胴太鼓則維持不變。

【圖 4-11】2007 年校園藝文演出活動，《來神》演出實況



資料來源：「御鼓坊」提供

【圖 4-11】是《來神》在一開場時，由縮鼓開始帶領演奏，從中可以看到一開始的「前構え」²³⁷，是在和太鼓演奏中所有的預備姿勢裡，最基本的一種，也就是身體重心向下，雙腳依鼓的尺寸大小與高度打開至適當的距離，兩眼視線朝前，手握鼓棒向鼓面

²³⁷ 指站立的一種基本姿勢。

中心伸直。此時締太鼓以「垂直打ち」的奏法開始擊打，在第一聲鼓棒落下之前，其中一隻手必須向上高舉與耳平行，手臂與鼓棒成一直線，這種奏法通常第一聲落下都是強而有力的聲響，在和太鼓的演奏法中也最常出現。

【譜例 4-3】《來神》17-18 小節，桶胴太鼓開始將底拍分成二部

2. 即興模式

(1) 個別即興

段落 A 共有十段即興創作，分別以十位鼓手各自負責一段落，即興順序並無固定，由締太鼓在表演中當場指定，不但增加即興的自由性，也帶動現場氣氛。其中三段為長胴太鼓即興，六段為桶胴太鼓，最後一段為締太鼓，以下分別將長胴、桶胴、締太鼓各擷取一段落作為分析。

【表 4-11】《來神》即興樂段樂曲分析

段落	即興樂段
Var.1	(一)長胴太鼓即興 (1) 小節數：19-28 小節 (2) 速度：約 ♩ = 140


長胴1 

(3) 節奏型態：長胴太鼓的音色較厚實飽滿，而演奏姿勢多半為固定式的開腳立奏型，因此富有層次的節奏組織會比多變化複雜的節奏表現效果來得更好，此段節奏組織雖看似簡單，但整體律動讓聽眾感到順暢無壓迫感，節奏句法清晰明顯，並能從中找到重點節奏律動。

Var.2 (二)桶胴太鼓即興

(1)小節數：29-41 小節

(2)速度：約 $\bullet = 140$

桶胴1 

(3)節奏型態：從 29 到 30 小節，呈現連續三連音的節奏動機，在充滿力度與爆發力的三連音擊打上，音響會造成一種獨特的效果，不但會帶動整場氣氛走向高潮，也使得 4/4 拍的節奏表現不流於僵化。

Var.10

(三) 締太鼓即興

(1) 小節數：128-140 小節

(2) 速度：約 ♩ = 140

締太鼓

f

ff

f cresc.

sf

140

(3) 節奏型態：締太鼓在太鼓種類中屬於體積較小，音色表現高亢，經常作為複式複打時節奏領導之使用，因此必須擔負整首樂曲的速度與段落變化的重責大任。此首樂曲締太鼓僅有一人，且為團長本身擔任，因此安排在即興最後段落，一方面作為即興表現之最高潮，另一方面可作為 B 段段落之連結。第十段即興的速度刻意演奏越來越快，且節奏變化複雜，132-136 大量使用切分音與後半拍，與前後連續規則的 16 分音符形成強烈對比，讓整首樂曲推進至 B 段前全新的高潮，讓聽眾感受到節奏與速度上的變化。

(2) 相互配合即興(Interrelated techniques)

所謂的相互配合即興，其中之一的表現方式就是以樂句對答來呈現，在即興手法當中，難度較個別即興高，二位以上的表演者需要有一定的默契與技巧，在臨場發揮時效

果才會好。在《來神》B段進行之前，2小節的反覆過門節奏如【譜例 4-4】改變原有主題底拍，讓締太鼓先進行第二次即興，接著由締太鼓在每次對答即興段落中先擊打4拍的即興節奏，再依序指定鼓手分別與之配合互相應答，如【譜例 4-5】，其即興呈現方式如下。

【譜例 4-4】《來神》141-142 小節，B 段節奏底拍

Musical score for Example 4-4, measures 141-142. It consists of three staves: 締太鼓 (Shi Tai Gu), 桶胴 (Tong Tong), and 長胴 (Chang Tong). The time signature is 4/4. The notation shows rhythmic patterns with accents (>) and repeat signs. The first staff (Shi Tai Gu) starts with a double bar line and a repeat sign. The second and third staves follow a similar pattern.

【譜例 4-5】《來神》B 段 157-166 小節對答即興

Musical score for Example 4-5, measures 157-166. It consists of three staves: 締太鼓 (Shi Tai Gu), 長胴 (Chang Tong), and 桶胴 (Tong Tong). The time signature is 4/4. The notation shows rhythmic patterns with accents (>) and repeat signs. The first staff (Shi Tai Gu) starts with a double bar line and a repeat sign. The second and third staves follow a similar pattern. The word '全體' (All) is written above the first staff in the second measure.

3. 結尾段落

在進入 C 段結尾段之前，締鼓領奏以敲擊鼓邊方式暗示全體團員以連續八分音符重音擊打反覆四次，隨即轉為 C 段節奏律動，如【譜例 4-6】。由於在 190-191 小節全體速度越來越快，因此在進入 C 段定速後，律動突然改變，試圖營造末段不同的聽覺效果。

【譜例 4-6】《來神》進 C 段前四小節之過門節奏接 C 段之節奏律動

188

縮太鼓

長胴、桶胴

● = 150-160

縮太鼓

桶胴

長胴

ff

ff

ff

199

從【譜例 4-7】可看出在 200 小節之後，在節奏上呈現與 A 段起鼓式相似之節奏律動，使前後互為呼應，全體於 200-201 反覆之後，桶胴與長胴太鼓維持底拍模式，而領奏開始帶動台下觀眾與台上鼓手一起互動呼喊 Ya Sei 數小節，預製造與觀眾互動以呈現樂曲最高潮之效果。

【譜例 4-7】《來神》 200-201 小節主題再現之節奏變化

200

縮太鼓
桶胴
長胴

【譜例 4-8】《來神》 216-224 結束樂段

216

縮太鼓
桶胴
長胴

(YA SEI)
(YA SEI)
(YA SEI)

224

桶胴與長胴於【譜例 4-8】216-220 小節繼續維持底拍，而締太鼓在底拍上進行變奏，在 220 小節以敲擊鼓邊暗示全體團員共同合奏結尾段，並於二次反覆之後速度開始加快，至倒數第二小節呼喊 Ya Sei 後以連續三個四分音符強奏作為結束。

(四)即興創作手法探討

若從《來神》的作品來延伸探討和太鼓的即興演奏類型，可以發現在即興創作中並非隨意而毫無章法，反倒可以依循一定的方法來幫助創作。由於組太鼓的發展與演奏方式，最初就是模仿爵士鼓的演奏形式，關於即興創作手法，或多或少參雜其中，雖然不同樂種會因時代風格上的不同而有所差別，但在整個即興過程與技巧上，仍可見到一些相通的原則，因此筆者將針對新葛洛夫音樂辭典中的即興手法要點對應在創作和太鼓的演奏型態裡，²³⁸ 並且再將以整理分析，可分為以下幾點說明：

1.個別即興和集體即興(Solo and Collective improvisation)

個別即興可用在一位獨奏者或樂團中的個別成員來表現主從關係，例如在「單式單打法」中，最常出現的是一顆大太鼓的獨奏即興，其他樂手成為旋律伴奏的角色，或是整首樂曲完全不需添加任何器樂。如果有旋律配合，獨奏者會根據旋律的線條與速度來進行即興創作，「御鼓坊」團長陳文吉說：「通常大太鼓獨奏樂曲，是可以不需要樂譜的，只要了解旋律與速度，就可以進行即興創作，但表演的目的並非為即興而即興，最重要的是樂曲意境的鋪陳會因不同的演出、演出者當時的心情等因素而有不同的營造方式。」

²³⁹ 另外在鼓團的樂手輪流即興的部分，也可以呈現出連續不同與多變化的主題來取代單一的主題，增加演奏效果，「台北極鼓擊」團長張家齊表示：「關於日本創作和太鼓在舞台上的表現與其他鼓類樂種最大的不同點在於互動的方式，能夠做到團員之間彼此默契

²³⁸ 參考自 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg3#S13738.3>(accessed January 18, 2010).。

²³⁹ 陳文吉，2009.02.19。

良好的互動，加上現場環境與觀眾情緒的互動，才算是成功的表演，因此除了動作設計之外，即興的部分也是不可缺乏的。」²⁴⁰

在集體即興的部分，是指樂團中的部分樂手或全部樂手一起參與即興活動，例如在爵士樂團方面強調集體即興時每一位演出者的地位皆均等和注重音樂整體表現效果。不過若是在鼓團的集體即興方面，由於是節奏即興，通常會有人數的限制，且每位團員的技術，必須是純熟扎實且程度平均的，長期相互之間的默契也決定是否能夠完美呈現集體即興，因此，若是沒有旋律的集體節奏即興在和太鼓演奏上難度是非常高的。

2.即興和形式(Improvisation and form)

通常即興創作可以使用不同的元素，對鼓手來說應用是自由的，且不同的表演者在即興時會出現不同的演奏風格，雖然是臨場即時發揮，但幾乎大部分的即興都有預先設定的元素，在比例方面也會因需求而有所不同。而團體即興的形式通常會在主題間隔中出現，且由於彼此默契的關係，是可以不需經由討論直接進行，獨奏者會先從團體習慣的框架上去混合主題，再依自己的演奏風格自然地創作達到自由即興。但前提是必須圍繞著主題及各種演奏風格技巧，並且按照樂曲順序進行，獨奏者需給其他團員某些信號的暗示讓他們得以跟隨著一起進行。

3.技巧和過程(Techniques and Procedures)

(1)改編曲的即興(Paraphrased improvisation)

改編曲的即興一般在樂曲方面，主要是以改編旋律和和聲為主，但單純應用在鼓類的節奏曲上，改編的機會也非常多，許多地方性的創作和太鼓團體都會利用當地民俗祭典的樂曲與節奏加以改編，成為團體表現方式的一種特色。例如在北陸・佐渡地方的各地區和太鼓節奏類型加起來至少有十四種以上，而著名的「鬼太鼓座」與「御陣乘太鼓」

²⁴⁰ 張家齊，2009.07.16。

團體就曾使用這些地區的太鼓節奏加以改編。²⁴¹ 改編的方法一種是通常會在樂曲開始和結尾時忠於原曲節奏、或是採用迴旋的方式繞著固定的節奏型態，另一種是完全改編原曲，僅保留傳統音樂旋律或某些特殊的節奏。例如「台北慶和館」曾將《醒獅鼓舞》、《雙龍戲珠》等傳統醒獅曲目加以改編，有時會在樂曲開始和結尾時忠於原曲節奏，有時也會完全改編原曲只保留樂曲雛型或主要節奏，呈現另一種表現特色。

(2)主題與慣用句的使用(Use of motifs and Formula)

許多創作和太鼓樂曲的作曲者，本身就是太鼓鼓手，因此他們可以經常挑戰不同的節奏類型並使用各種不同的方式去處理某個音樂片段，而這個片段或許是一個主題或慣用句，可能融合各式各樣的創作樂思、情緒、動機與公式，至於要如何使用，則和整首樂曲的所屬風格有關。例如「御鼓坊」就曾將二胡曲《賽馬》的樂曲片段改編成複式單打的表演形式來進行改編曲的即興。

3.公式化的即興(Formulatic improvisation)與動機即興(Motive improvisation)

公式化的即興在所有音樂即興手法中，屬於最普遍存在的模式，對於拍號、速度、節奏架構及原曲主題等演奏方式不會做太大幅度的變動，除此之外，公式化的即興在主題的使用上，比旋律改編曲自由，無太多限制。因此，公式化即興的特色在於鼓手可透過節奏再變奏的手法，使樂曲表現更加豐富與藝術化，讓人無法輕易察覺。

動機即興指鼓手可使用一個或多個以上的動機，來做為某樂段或整首曲子的核心，與公式化即興的最大不同點在於動機即興創造出來的片段，讓人一聽就發現其存在，這也是動機即興的特點之一。例如「大江互助六太鼓」的《せいじゃ》²⁴² 一曲，在開頭就使用爵士樂中的「搖擺」(Swing)節奏律動作為動機並以此為延伸運用即興手法，來串聯

²⁴¹ 九住和磨，《北陸・佐渡地方の和太鼓のリズムについて》，新瀉大學教育學部，昭和 56 年 10 月，頁 1。

²⁴² 《大江戶助六太鼓—法國演奏會時況》，台北：上揚唱片，DVD。

整首樂曲。

4. 相互配合的技巧(Interrelated techniques)

當演奏者在進行即興創作時，可以運用各種不同的即興手法與其他鼓手互相搭配演出，所以一首樂曲，可以包含數種即興方式，這在大太鼓的即興演奏中最常看到，通常為兩位鼓手互相配合進行即興演奏。而同一位演奏者也有可能同時使用幾種不同的即興技巧，比方說鼓手可以同時握拿兩支不同種類與尺寸的鼓棒依特性各自使用不同的即興手法。

由於創作和太鼓最大的特色在於著重各類太鼓的表現力與節奏的主體性，因此若需要旋律音樂時，基本上僅加上一、二樣樂器做搭配效果，通常以吹管樂器為主。現今表演場合上有時雖可看到鋼琴或爵士樂團等不同元素與太鼓的搭配，但皆不影響鼓類與旋律樂器的主從關係。另外在記譜上，和太鼓的樂譜並不需要像其他樂種一樣需要記載詳細，為了幫助記憶，通常都只是寫骨架，因此演奏過程有時可將主題動機引述出來之後，再編排每一段節奏的架構，或是加上即興段落的部分，就可以完成一首樂曲。

日本太鼓經常和日本箏、三味線進行對話，欲如爵士樂中的樂器即興式地交叉獨奏一樣，相互嘗試能融為一體，體現跨文化所衍伸出來的新生疆域是無邊無際的，即興部分提供了太鼓鼓手相當的空間，來充分發揮音樂上的組織架構能力。換句話說，一旦進入即興的段落，所有焦點都集中在演奏者，而演奏者要如何使用自己累積所學的技巧加以變化，呈現精采的演出，就是評斷演奏者功力高低的標準。就像和太鼓宗師林英哲在打鼓的態度一樣，從變化最多、挑戰性範圍最大、難度越高的即興著手為其最終目標，成為一般高階太鼓鼓手的夢想。

二、《響導·遙》

(一) 創作動機

此曲內容由二首創作樂曲所組成，形成一組組曲的型式，音樂中可以發現台日作曲者分別在創作處理上的個人獨特風格，以中日民族音樂色彩作為樂曲創作的體現，呈現笛與鼓樂融為一體的現代創作手法。第一部份樂曲《響導》，是「台北慶和館」音樂總監王慶齡在「2008 東京日本和太鼓大賽」中大太鼓組的自選曲片段，除了有豐富的肢體表現之外，也準確的拿捏主次輕重的元素，營造出緩急適當的曲風律動，並增加旋律部份來作為創作上的延伸。《響導》的創作動機主要是延續王慶齡的大太鼓創作曲目之一的《思念》一曲，為了思故與懷念先人，也是為慶和館的創團人王斗吉先生所作。曲子裡所演述著慶和館的創團人姨霜王簡阿菊(猴媽)敘說阿公的一生的事蹟，和對於在地文化的經歷，是他們一生奉獻予在地文化與日本先人來台灣所看到的文化廟會所寫出的一首樂曲。而第二部分樂曲《遙》，為日本和太鼓演奏家塩原良所創作，在台演出由王慶齡進行改編，樂曲內容主要敘述日本南信州過去許多遊子遠渡中國求生存的故事，當身處異地聽到鼓聲時，便想起家鄉的生活情景與親人，藉此勉勵同鄉在異地要齊心團結、互助互愛。

【表 4-12】《響導·遙》之曲式結構圖表與樂器編制

《響導》	
曲式結構	三段體 前奏 + A + B + C + 尾聲
拍號	4/4(運用變化拍號)
使用樂器	中國笛、大太鼓(獨奏)
《遙》	
曲式結構	三段體 A + B + A
拍號	4/4
使用樂器&人數編制	篠笛(1 人)、大太鼓(1 人)、締太鼓(1 人)、長胴太鼓、桶胴太鼓(4 人)、當鉦(1 人)

(二)樂曲分析

1. 《響導》

樂曲一開始主要以五聲音階作為旋律創作素材，【譜例 4-9】中國笛在開頭的吹奏主要以自由板的方式表達，使聽眾感受到樂曲所傳達的懷舊氣氛，接著以大太鼓之前奏接替引子表現之情緒，試圖讓樂曲在緩慢速度中，表達莊嚴而不呆板。

【譜例 4-9】《響導》引子旋律樂段

《響導》

王慶齡 作曲
唐季淳 採譜

笛

Freely, *expressivo* ♩ = 40



5

The image shows a musical score for a flute. It consists of two staves of music in 4/4 time. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Freely, *expressivo*' with a quarter note equal to 40. The second staff starts with a measure rest and a fermata over the final note. The word '笛' (Di) is written to the left of the first staff.

【圖 4-12】《響導》大太鼓擊前動作



【圖 4-13】《響導》大太鼓打擊姿勢



資料來源：「台北慶和館」DVD。

【圖 4-12】是大太鼓在擊打前之動作，以單手握拿二根鼓棒在鼓面上劃下似 S 型線條動作，如巴紋之形，象徵力量的一體與思維動作的合一；而雙腳的正確站姿為左腳在前、右腳在後，左腳向前微蹲，使重心向下。接著在兩手握拿鼓棒的打擊姿勢中，可以

發現左右手的間隔距離位置呈現平行狀態，如【圖 4-13】，此為打擊日本大太鼓的正確姿勢，若是鼓棒呈現八字型或緊靠中心，則為錯誤之姿勢，【如圖 4-14】。

【如圖 4-14】錯誤的大太鼓姿勢奏法(「炎太鼓」木下千惠子示範)



資料來源：大庭 哲、小田 彩，《和太鼓を打とう》(東京：ほるぶ，2005)，37。

從【譜例 4-10】的前奏表現，可以看出主要以無拍號與無節拍的方式，將基本律動的規則完全拋開，此時音符只剩下實質上的功能，演奏者可依自身的情緒自由表現出不同的氣氛與效果，沒有拍號後，便不再有基本律動一強弱之分，樂曲行進更為自由。因此在此連續漸快的八個四分音符之後，速度直到第三小節後才趨於穩定，開始出現 4/4 拍的節奏律動，自由板的前奏除了給予聽眾充足的時間適應大太鼓所呈現出的音色與音量之外，演奏者在肢體表現上也因而更加豐富。

【譜例 4-10】《響導》前奏樂段

大太鼓

● = 40-60 Tempo rubato

ff pp p

poco stringendo sf p sf

3

【譜例 4-11】《響導》A 段 4-28 小節主題節奏

4 $\bullet = 150-160$

mp

8

sf *ff*


28

自第四小節起開始進入樂曲主題，在節奏的安排上，運用的變化拍號來改變規律的脈動，4/4 與 3/4 的轉換，讓節奏顯得更有動力。由於是大太鼓的獨奏曲，因此必須考慮鼓聲本身的音色表現與迴盪音，在節奏設計上不能太過於複雜，否則在聽覺上反而顯得急躁與混亂。


【譜例 4-12】《響導》B 段 29-37 小節

B 段的呈現主要將左右手分別安排擊打不同的節奏，而鼓棒在 29-36 小節作出「點、線、面」三種音色表現，因此在節奏與強弱變化上能夠較為豐富。自 29 小節起的速度上便不斷的在加快，增加節奏的緊湊度；在脈動上，製造出越來越短促的緊張感，使得音樂的情緒在 B 段被處理成一種到達高潮處 37 小節之前，必須一直往前進、累積情緒的狀態，締造出一種音聲層疊的效果。

【譜例 4-13】《響導》尾奏 74-84 小節

38~73 小節為主題再現並加以變奏之樂段，使前後互為呼應，尾奏 74 小節中特別加入  節奏做為連結結束的轉換橋樑，接著以連續十六個八分音符加重加強，最後連續單手打擊四分音符加上雙八分音符製造強收效果，並回顧前奏自由拍之情境帶上肢體動作結束樂曲。

2. 《遙》

此首樂曲為塩原良所作，於 1998 年完成，2005 年在台與慶和進行第一次演出。樂曲的基本編制為七人，器樂編制主要以篠笛、締太鼓、桶胴太鼓、長胴太鼓為主，屬於組太鼓在人數與器樂編制上的基本單位。在台正式演出時，王慶齡也經常視實際舞台需要而增加樂器與人數，例如添加大太鼓與鳴物。因此在使用樂器中，篠笛、大太鼓和當鉦各為一人擔任，締太鼓和桶胴太鼓第一部由領奏一人來擔任，而長胴太鼓與桶胴太鼓第二部為四個人，每人各負責 2 顆鼓。開始速度為  = 140，由領奏先以締太鼓敲擊 2 小節前奏，其他團員於第二小節跟進，開始營造熱鬧的情境效果。

關於此首樂曲的旋律，是選擇以七本調子的篠笛來吹奏 B 調旋律²⁴³，從【譜例 4-14】可看出在第 3 小節篠笛的旋律進入之後，各聲部的節奏以圍繞主題旋律為主。在 A 段節奏表現中，沒有使用太過於複雜的手法，多半以後半拍與連續附點的節奏使音群表現著統一的效果；但在肢體表現中，表演著的肢體動作在此設計成跳躍式的左右搖擺動作，試圖營造熱鬧鼓舞的歡娛場面，如【圖 4-15】。

用「氣」吹奏出笛子的聲音，是一種陰聲，用「力」敲打出聲音的太鼓，卻是一種陽聲，在表演中，笛子與太鼓合力構成的一個符號世界，喚醒回歸到農耕民族最基本的宇宙觀。在【譜例 4-14】中，刻意讓 3-10 小節旋律反覆，除了讓聽眾適應並欣賞篠笛的音色之外，也留下深刻的旋律主題印象。

²⁴³ 篠笛調子的區分由低至高，共有 13 本調，每枝笛的基本調子依序相差半音。日本篠笛的指孔有七孔，若第一孔不按，則七本調子按滿六孔的筒音為 B 調。

【譜例 4-14】《遙》A 段 1-12 小節

《遙》

塩原 良 作曲

唐季淳 採譜

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-4) features the following parts:

- 篠笛**: Treble clef, key signature of three sharps, common time. It begins with a whole rest in measure 1, followed by a melodic line starting in measure 2.
- 縮太鼓 桶胴1**: Treble clef, common time. It plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in measures 2-4.
- 桶胴2 長胴太鼓**: Treble clef, common time. It plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in measures 2-4.
- 大太鼓**: Treble clef, common time. It plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in measures 2-4.
- 鉦**: Treble clef, common time. It plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in measures 2-4.

The second system (measures 5-8) continues the performance:

- 篠笛**: Treble clef, key signature of three sharps, common time. It plays a melodic line starting in measure 5.
- 縮太鼓 桶胴1**: Treble clef, common time. It plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in measures 5-8.
- 桶胴2 長胴太鼓**: Treble clef, common time. It plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in measures 5-8.
- 大太鼓**: Treble clef, common time. It plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in measures 5-8.
- 鉦**: Treble clef, common time. It plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in measures 5-8.

篠笛

縮太鼓
桶胴1

桶胴2
長胴太鼓

大太鼓

鉦

【圖 4-15】《遙》跳躍式肢體表現動作



資料提供：「台北慶和館」演出 DVD

關於篠笛的吹奏表現，在傳統技法中，不使用運舌法是日本管樂器的一個特徵，如果用運舌法來吹奏的樂句會有一種不協調的感覺。不過在吹奏現代樂曲時，理所當然對所有的技術包括運舌法都會進行嘗試，²⁴⁴ 例如【譜例 4-14】的第 12 小節和【譜例 4-15】的第 14 小節之吹奏法便是配合擊鼓節奏與力度來增強使用吐音加上顫音來表現，且在第

²⁴⁴ 奈良部和美，《邦樂器づくりの匠たち：笛、太鼓、三味線、箏、尺八》（東京：ヤマハミュージックメディア，2004），19。

12 小節到 15 小節中，也設計出笛子與鼓互相對答的效果。

【譜例 4-15】《遙》A 段 13-19 小節~B 段 20 小節

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 13 to 16, and the second system covers measures 17 to 20. The instruments are arranged vertically from top to bottom: Di Xu (笛子), Shuo Ta Gu (縮太鼓) and Tong Tong 1 (桶洞1), Tong Tong 2 (桶洞2) and Chang Tong Ta Gu (長洞太鼓), Da Ta Gu (大太鼓), and Ding (鈺). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system shows a call-and-response pattern between the Di Xu and the drums. The second system features a melodic line for the Di Xu with a forte (f) dynamic marking, accompanied by rhythmic patterns in the drums.

有關兩首樂曲的搭配方式與表現風格，由於作曲者的創作動機剛好都和中日的故事有關，大太鼓的部份主要是緬懷先人，因此敘述的方式呈現莊重嚴肅的氣氛，整首樂曲

的情緒就像在回憶過去般；而合奏的部分傾向於振奮人心、熱鬧鼓舞的場面，剛好與上一首呈現對比，因此整首的樂曲走下來能帶給觀眾不同的感受，製造不同的氛圍。節奏動機不會太過複雜，也沒有過於複雜的旋律，二者互相搭配呈現給聽眾的效果是聽完還會有所回想，而不是表現得太過艱深，聽眾也會無所適從。

【譜例 4-16】《遙》B 段 21-24 小節

自 B 段第 20 小節開始，大太鼓的節奏律動開始變化，且長胴與桶胴太鼓二部的節奏開始區分為二種，一種是【譜例 4-16】~【譜例 4-17】的表現方式，另一種則是將節奏倒回進行交替演奏。因此不再是以齊奏的方式，而是分成兩組，每組在擊打上雖是相同節奏，但又設計打擊不同的鼓，在視覺上呈現相對的肢體表現。有時演奏者也並無拘束於譜上所記載的節奏方式，在音樂的時間裡還可以極為自由的方式來創造音符，作些微的變奏。對領奏而言，也能夠因不同演奏者的詮釋，藉由每次的表演都呈現出不一樣的節拍與律動效果，是一種技巧表現的挑戰與聽覺上的刺激。

【譜例 4-17】《遙》B 段 25~32 小節

篠笛

縮太鼓
桶胴1

桶胴2
長胴太鼓

篠笛

縮太鼓
桶胴1

桶胴2
長胴太鼓

通常在創作一首和太鼓樂曲時，必須要考慮到旋律與節奏需相輔相成、主次分明，也就是在舞台上的視覺呈現與節奏律動還是必須以太鼓為主，因此在許多樂句設計方面，鼓與鼓之間的層次堆疊格外重要。在這首樂曲中，可以發現到一個共通現象，就是在每一個小樂句結束之前一小節，旋律通常都是以附點或切分音為主，讓鼓可以在笛子二拍或四拍長音時，延續前一小節的節奏律動製造高潮效果，例如【譜例 4-17】18-19 小節與【譜例 4-17】的 26-27 小節與 30-31 小節。除了大太鼓與鈺同樣延續相同之基本節奏之外，其他分部可以感覺到統一製造節奏的跳動感與短促感，也使得每次到達音樂的高點處時，不會有結束的感覺，反而是呈現繼續往前推進的狀態。

【譜例 4-18】《遙》B 段 40~43 小節

The musical score for '遙' B section, measures 40-43, is presented in a multi-staff format. The instruments are: 篠笛 (Xiao Di), 縮太鼓 (Shu Tai Gu), 桶胴1 (Tong Tong 1), 桶胴2 (Tong Tong 2), and 長胴太鼓 (Chang Tong Tai Gu). The score is in 2/4 time and G major. The Xiao Di part is in treble clef, while the others are in bass clef. The score shows a melodic line for the Xiao Di and a complex rhythmic accompaniment for the drums. The number 43 is written at the end of the first staff.

B 段進行到【譜例 4-18】43 小節結束後，樂手會因演出長度需要再擷取 B 段中樂句互相交錯後，回到 A 段主題再現的部份結束樂曲。從《響導·遙》這首樂曲在器樂、肢體、旋律的創作方面，可以發現整首樂曲架構，在不同的面向中，各自表達不同層次之美—器樂的莊嚴與躍動之美、肢體的舞動之美、旋律的意境之美，都將使音樂推向另一種表演層次。

三、《流雲》

(一)創作動機

以日本太鼓為主軸，融合原住民、客家民謠、國劇橋段、台灣民謠等元素，並加入舞蹈、身段、戲劇，激盪出創新多元的表演方式，完整呈現出令人懷念的台灣早期風貌，是「鼓舞藝術表演團」從過去到現在一直秉持的創作理念。此曲《流雲》屬樂曲風格類型中的季節之美系列作品之一，由該團指導教練張秋蘭老師²⁴⁵所作，樂曲主要表達站在山谷上望著遠方吶喊、擊鼓，輕鬆自在享受大自然的洗禮，而山林的子民在自然環境蘊

²⁴⁵ 張秋蘭老師目前擔任中華音體指導教練，考取中華音體教育發展協會認證教師三級合格，及全日本幼兒教育聯盟認證教師一級合格證書。

育下造就了寬闊的胸襟及堅忍的生命力。因此在表現上運用各類鼓音色的差異，表達出山稜上的雲霧，時而風起雲湧、時而排山倒海；並想像蔚藍的天空、白茫茫的雲霧覆蓋著山林，待雲開日現時又可見其清翠靈秀的優美景象。

【表 4-13】《流雲》曲式架構分析表

《流雲》	
曲式結構	三段體 前奏 + A + B + C + 尾聲
拍號	4/4
使用樂器 & 人數編制	長胴太鼓、桶胴太鼓、平太鼓 (6~8 人) (6~8 人) (2~3 人)
作品風格類型	季節之美系列
演奏速度	前奏 → ♩ = 92 A 段~尾聲 → ♩ = 128

(二) 樂曲表現手法

以簡單的節奏創造出豐富的整體效果，這是在和太鼓演奏上經常使用的表現手法。它不像西洋樂譜所記載的方式，演奏家僅需解決譜上的要求並精確的表現；也並非像中國鑼鼓譜的方式，將骨幹音變化出不同的節奏效果，而是必須在演奏上兼具聽覺藝術與表演藝術。一個簡單的四分音符，它可以表現出 3~5 種不同的肢體變化，而觀眾所聽到的律動也不一定是樂譜所記載的，時常都會因不同的演奏者而有不同的設計方式。也就是說，假使是簡單的節奏，但對聽眾而言，帶上律動表現呈現出豐富並具有活躍氣氛的效果，這首樂曲便是成功的。而《流雲》在創作初期，就已將戲劇的思維融入在樂念當中，如果只有聲音要使聽眾感受到創作中所安排的環節，並不能達成所預期的效果，因此當構思樂器的演奏位置時，必須考量到相關的元素和音樂的結構，許多鼓的擺放位置都不是直接面向觀眾，而是依照團員彼此之間的互動模式來安排。郭蔚蓮表示：

我們每一首創作曲目都是獨立並且各自具有意義，可以依照劇碼的需要來做配置。《流雲》一曲主要在表現大自然的景色，那麼在相關故事情節中，它都有可能被使用到，而並非一定得侷限在某個劇碼或表演中才聽得到。例如在《愛·地球·童心夢》音樂會中，主要以鼓聲來表現在阿里山山谷中的迴響，並輔以背景與配樂效果；而在《台灣音吶》中，則是以山上的孩子為主題，表達在台灣自然山林裡生長的那一片環境，結合原住民音樂與舞蹈，編排故事情節，將台灣文化之美更具體表現出來，另外還有台灣時節、習俗、本土民謠等，這些都是可以善加運用的元素。²⁴⁶

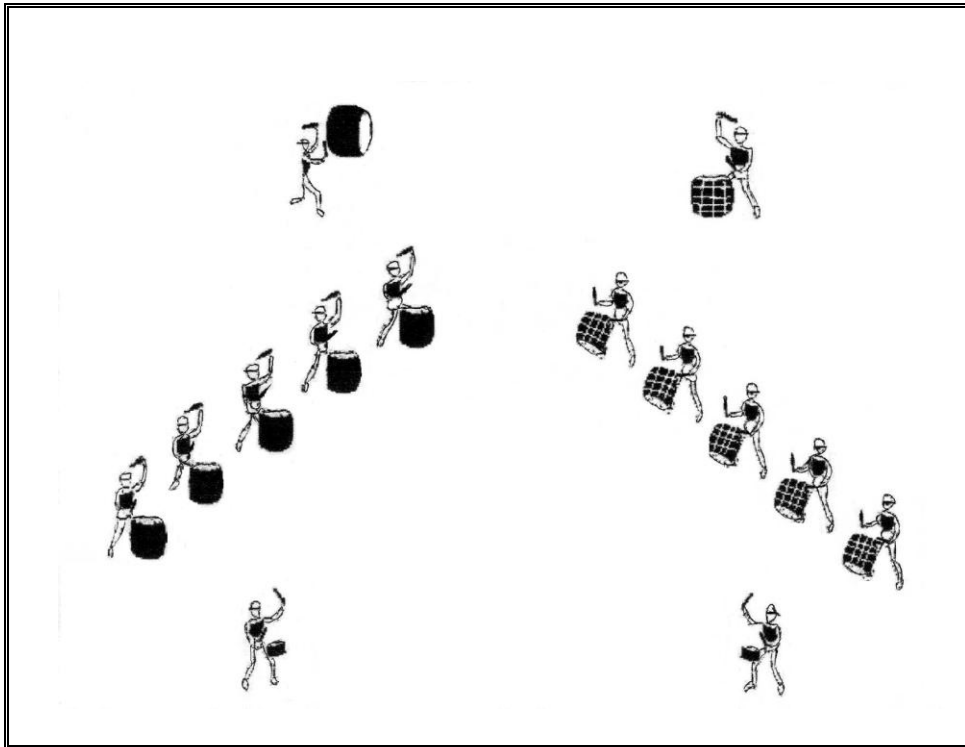
因此在大部分的音樂創作及舞蹈上，主要以尋求大自然樂音的激勵、原創性的根源，及音樂與自然融合後激盪的哲思與感動為主，作為表達情感的一種方式；運用自然界的音，如微風的呢喃、哀嚎震烈的雷聲、海浪的衝擊聲，透過鼓聲傳達出愛恨悲歡的情緒。

關於樂譜之樂器編制記載，主要為長胴太鼓(宮)、桶胴太鼓(締)、平太鼓(平)²⁴⁷三種；但正式在舞臺演出時，樂器編制則以長胴太鼓、桶胴太鼓、締太鼓、平鈞太鼓為主，鼓團對此表示平太鼓是為平常方便練習才使用，因此表演時桶胴太鼓是負責打擊平太鼓之分部。另外在舞台樂器配置上，盡可能向四周分散拓寬，除表達大自然環境之廣闊，也方便未擊鼓的表演者在舞臺中央有足夠的空間表現，人數編制也可以實際演出需要而有所變化。另外比較特別的是，樂器定位的方式並非只有一種，可依照樂曲主題的需求而做不同的搭配，以下為該曲舞台樂器配置圖的幾種定位方式。

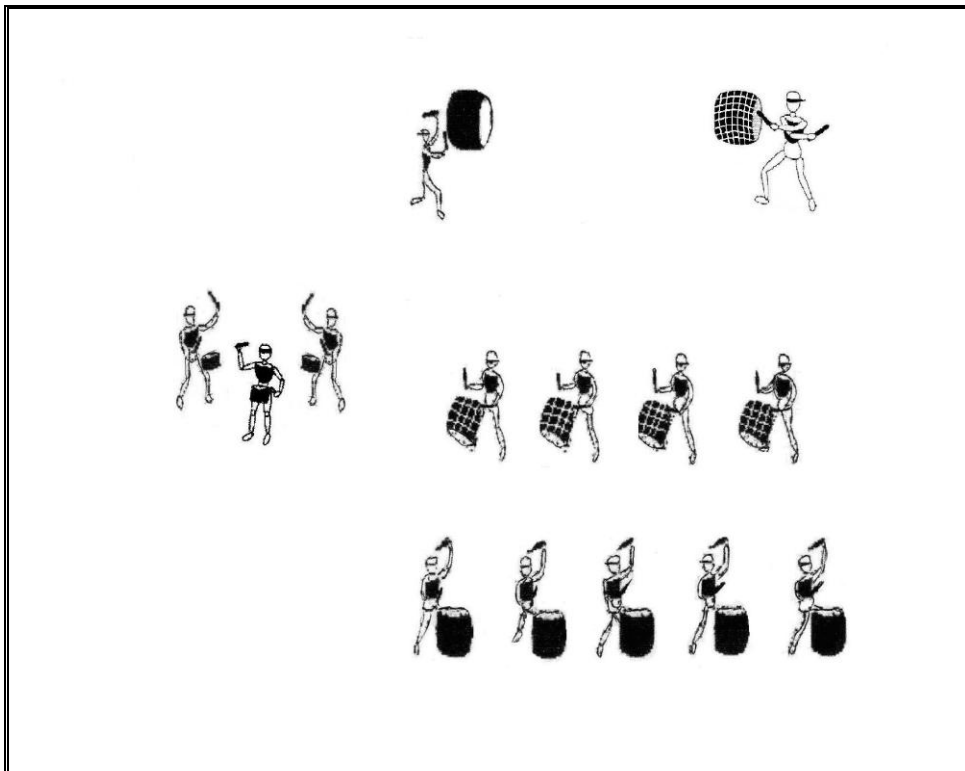
²⁴⁶ 郭蔚蓮，2009.08.25。

²⁴⁷ 關於樂器名稱，以鼓舞藝術表演團所提供之曲譜為主，宮鼓指長胴太鼓、締鼓所指稱包含桶胴太鼓與附締太鼓，平鼓包含平太鼓與平鈞太鼓。

【圖 4-16】舞台樂器配置圖(一)



【圖 4-17】舞台樂器配置圖(二)



【圖 4-18】舞台樂器配置圖(三)



【圖 4-19】舞台樂器配置圖(四)



在一開始的【譜例 4-19】前奏表現上，譜上雖有定標準速度，但實際在表演時，速度表現較自由，尤其是宮鼓一開頭的三下強奏，速度呈現由慢至快；而平鼓與締鼓在一開頭也跟進仿效，不斷交錯的鼓聲製造出峰巒層層交疊之感。

【譜例 4-19】《流雲》前奏 1-11 小節

《流雲》

張秋蘭 作曲

♩ = 92

6

宮鼓

平鼓

締鼓

11

宮鼓

平鼓

締鼓

So Le

So Le

So Le

精神吶喊 So Le 後，隨即進入 A 段，此時速度增進至 ♩=128，開始連續 16 小節的八分音符擊打，如【譜例 4-20】。在這裡節奏雖然簡單，但在動作設計上較多變，在敲擊的同時，身體與手隨著節奏做出不同的奏法，如【表 4-14】的「垂直打ち」、「變形垂直打」、「突き打ち」、「天地」、「人字打」等。除此之外，音響的強弱層次在這樣的節奏中必須表達清楚，團員之間的默契與專注力也要有足夠訓練，否則持續同樣的節奏很容易有不整齊或搶拍、拖拍的情況發生。

【表 4-14】《流雲》打擊姿勢奏法

基本姿勢奏法	動作表現敘述
垂直打	單手高舉與耳平行，手腕握拿鼓棒筆直朝向上方成一直線，眼睛視線向前。
變形垂直打	單手抬舉約達眼睛之高度，鼓棒與手臂成一直線，眼睛視線向前。
突き打ち	單手抬舉 90 度，打擊時需作往前衝之氣勢將力量表現出來，眼睛視線向前。
天地	腳步左前右後，一手鼓棒向上高舉指天，另一手鼓棒指向地，眼睛視線向前。

人字打	與「天地」伸展方式相同，但指向方向如「人」字般傾斜一直線，眼睛視線朝高舉之手向上看。
一文字水平打	左右手臂、手腕向左右抬 90 度，與肩膀、鼓棒成一直線，眼睛視線向前。
同(組)手打	連續擊打時，左(右)手舉向右(左)肩雙手互換交替。(較常用於長胴太鼓橫放或斜放在協め台或秩父台)。
左右交錯打	同時擊打兩顆鼓(一人擊打兩顆鼓或站至自己與旁邊演奏者的中間位置)，左手打擊右方太鼓、右手打擊左方太鼓)。

資料來源：本研究整理。

【譜例 4-20】《流雲》A 段 12-19 小節

$\text{♩} = 128$

A

宮鼓
平鼓
締鼓

15

19

自 A 段到 B 段 31 小節可發現音量的強弱不斷的在變化，這裡的樂曲表現方式主要是藉由肢體動作來表達強弱效果，在此郭蔚蓮強調：幾乎所有的大型表演除了教練團負責一~二首曲目之外，其餘都是由學生來負責演出。這些實習團員尚在訓練階段，在整體表現上，我們希望他們的基本功能夠很紮實，因此在音樂創作上，短期之內先避免太複雜的節奏變化，讓每一個孩子在肢體伸展上都能做足，全面性均衡發展。²⁴⁸ 的確，對太鼓鼓者來說，打太鼓最重要的不是技術，而是對生活、社會和人的了解，除了學習太

²⁴⁸ 郭蔚蓮，2009.08.25。

鼓本身的表現型態和技巧、方法之外，也要兼顧本土性或獨特性風格和特色，切合實際的群眾需求，是現今所有台灣鼓藝團體的首要課題。

【譜例 4-21】《流雲》B 段 28-43 小節

宮鼓

平鼓

締鼓

宮鼓

平鼓

締鼓

宮鼓

平鼓

締鼓

宮鼓

平鼓

締鼓

43

在 B 段【譜例 4-21】32-43 小節的表現上，可以看到宮鼓、平鼓、締鼓分別以輪流敲擊切分音作為主要節奏進行。其他分部則是以連續八分音符當作底拍，並且以 *P* 來表現，加強襯托出主要節奏，欲製造在山林間舞蹈的情境，跳動之律動感。

【譜例 4-22】《流雲》C 段 48-58 小節

⊕ coda

51
宮鼓
平鼓
縮鼓
p
D.S.

55
宮鼓
平鼓
縮鼓
f
mp

58
宮鼓
平鼓
縮鼓
ff
RL
RL
RL

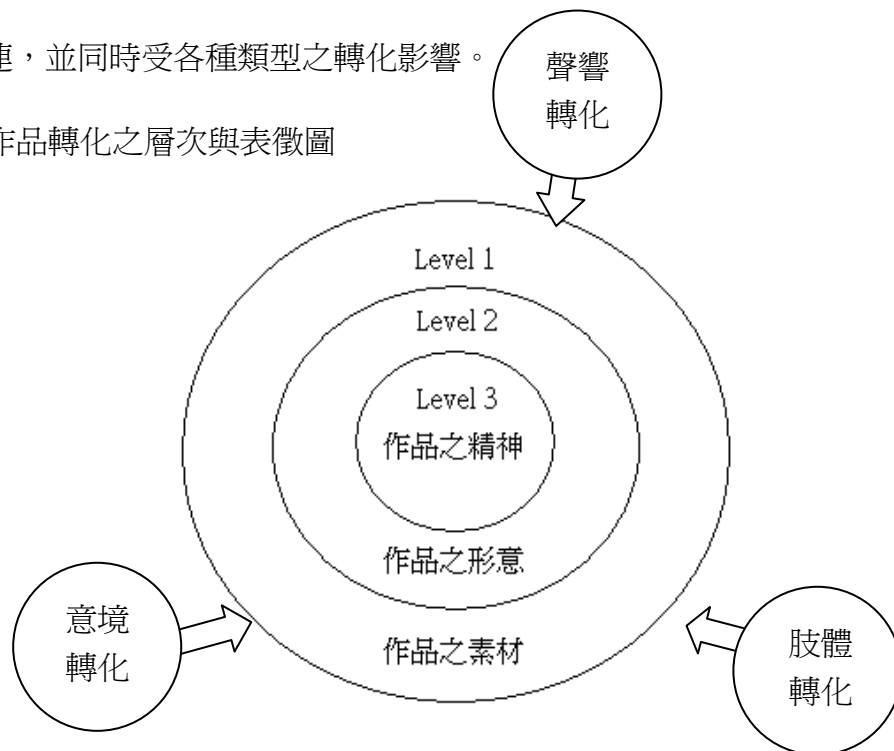
在【譜例 4-22】C 段 52-55 小節中，宮鼓與平鼓將 B 段 32-39 小節的表現方式濃縮至 4 小節完成，使得節奏的急促感將尾聲的情緒堆積至最高點，在連續 16 個強奏八拍下雙手高舉鼓棒結束。

有關音樂肢體語言方面的研究，在音樂教育家達克羅茲(Emile Jaques-Dalcroze, 1865~1950)的教學法中，以身體來詮釋的音樂節奏教學就是聞名的「律動教學」。他認為音樂是由聲音與運動創作而成，聲音本身也是一種運動的形式，因此律動即舞動音樂，也就是將所聽到的音樂節奏藉由肢體展現出來，將肢體當作樂器，進而發展人的節

奏潛力。²⁴⁹ 另外在奧福(Carl Orff, 1895-1982)的教學法當中，同樣也認為律動對音樂而言是很重要的，音樂必須結合舞蹈、律動與語言，才能產生意義。透過研究得知，音樂的表現必須透過身體的律動，也就是演奏者可以透過身體的律動更容易掌握音樂，同時也讓欣賞音樂的觀眾能「看見聲音」，感受到各個樂器共同營造的整體感與流暢感。而現今爲了能將音樂的呈現變得更多元化，除了身體上的動作掌握，例如戲劇、舞蹈或對話等，還增加音樂以外的媒體當作音樂的身體做延伸，如多媒體的結合、影像與圖像等都可視爲肢體語言中的一部分，整體的呈現也因此而更爲豐富。透過這樣的傳達，音樂不只多了視覺和聽覺上的感官，音樂與表演者，甚至是音樂、演奏者、聽眾三者之間還能有更多互動的機會。

綜合以上作品分析可以發現，一首和太鼓作品中所運用的素材，表現在音樂上可能性相當多元。從節奏、音色、音型之設計，到配器、結構、句法、聲響模式、肢體的動作與表達，進而深層的部分如思想、邏輯、哲學、美學觀念等皆包含其中。若將其層次關係以圖像示意，整首音樂作品以一同心圓分爲不同層級表示，而每一層級彼此之間又有密切的關連，並同時受各種類型之轉化影響。

【圖 4-20】作品轉化之層次與表徵圖



²⁴⁹ 鄭方靖，《當代四大教學法之比較與應用》(高雄：麗文文化，2003)，31-32。

【圖 4-20】中表示三個層級共構為音樂作品整體，且互相聯繫不可分割。例如作品之形意要如何將作品之素材順利運用，以成功表達作品之內在精神；而受轉化之影響所到達之深度亦無絕對，造就每一首作品獨一無二之性格與價值。轉化所進入的程度越接近核心，連帶影響便愈顯深遠，其運用手法不僅為純技術性手法而已，許多靈感與即興事實上無所不在的充斥，隨時都有可能發生。因此整合這三種層級的和太鼓表演藝術，正是將當下構成之聲響，轉化延伸至永恆，並因各式各樣、深淺多寡不一的轉化，使音樂富含「看得見」的意義與無限生機。

第五章 結論

近年來表演藝術的展現方式日新月異，當媒介的使用愈見豐富，在演出時期所結合運用的概念也越趨向多元。1984年「鬼太鼓座」首次來台演出時，台灣的民眾始才驚訝的對於鼓類型的表演藝術有初步的認識與了解，並對於這種具備多樣的打擊型式所展現出純熟的打擊技巧，精湛的演出深深撼動。如此具有生命力的太鼓文化正努力的塑造自我品牌，發展太鼓文化產業時，對於台灣本土鼓藝團體，無非是打了一劑強心針，以此做為學習的典範。在日本和太鼓音樂尚未來台推廣時，台灣的傳統鼓藝文化雖自身擁有一套學習與傳承體系，也有不少學者專家進行深入研究探討，保存許多珍貴史料，但就實際對於本土鼓藝團體的發展上，依舊存有許多限制，例如民眾對於鼓的功能與應用場所等傳統社會觀下的刻板印象，始終讓鼓藝文化停留在宗教儀式或民俗慶典活動裡。對於傳統老藝人來說，將鼓視為主體性樂器搬上舞台演奏的想法，似乎是相當陌生，而對於接受傳統師徒制教學的年輕演奏者來說，也多不敢越矩，深怕失敗時有辱國格與傳統，因此也只能在既有的知識邏輯餵養下吐絲結網。

當「鼓童」、「鬼太鼓座」等創作和太鼓集團正風瀰日本、韓國與北美時，也有不少和太鼓團體陸陸續續來到台灣表演，致力將其傳統藝術，介紹給台灣的觀眾，其特殊的表現手法與創作風格是促使本土鼓藝團體開始向日本和太鼓取經，作為學習和實踐的對象之其中原因。部分團體會藉由相互交流學習的機會，嘗試將本土鼓樂藝術或文化元素融入和太鼓的表演型態，或是以共同合作的方式來豐富演出內容，例如「御鼓坊」、「台北慶和館」；也有些團體因受啟發而開創出屬於自身特有的打擊風格，如「優人神鼓」、

「十鼓擊樂團」；還有以更精進之方式選擇直接赴日接受訓練，和當地太鼓團員共同生活、演出，呈現原汁原味的表現風格，例如「鼓舞藝術表演團」、「台北極鼓擊」等。種種的表現手法顯示和太鼓在台灣影響的重要性，以及發展的多樣化與多變性，在國人的加速努力推廣與實踐之下，未來的發展方向是值得繼續觀察的。

因此，在本文中筆者探討了和太鼓在台灣的实际運用與推廣，其主要動機是由於各個場域中使用和太鼓音樂與文化元素的形態與意涵不盡相同，對於和太鼓表演元素之使用方式既然已與原生地脫離，那麼所展現出的面貌為何；而透過呈現台灣和太鼓音樂環境在相異中的面貌，調查和太鼓音樂與表現風格在脫離日本後，台灣的鼓藝團體如何應環境與文化的不同轉變其使用形態，並經由音樂實踐過程中實現想像。在調查訪談中，這些團體的功能不只是表面上開音樂會、娛樂大眾而已，而是努力思考在學習和太鼓的表現方式之後，是否也能夠將自身傳統文化帶出來，使寶貴的本土音樂文化，注入新生命傳遞給下一代，而非與現實社會脫節。因此在台灣的和太鼓擊樂環境中，如同與日本、北美等其他國家因表演目的的不同被使用在不同的場域，各自傳達相異的意義，例如國內外音樂展演、學校教育、太鼓教室、流行音樂、企業贊助的藝術活動中，藉由太鼓音樂與肢體律動的演出，用於經營場域中的環境與表演團體的形象。這些團體之所以融合和太鼓表演的原始動機，無非就是促進鼓藝的活化；而鼓藝一旦活化，就可突破傳統社團的封閉性與功能性，擴大與社會人群的接觸，進而要單獨發展本土鼓藝也就不是件困難的事。以和太鼓在台灣國內音樂展演與國外交流活動場次來推算，真正密集交流的時間約自 2000~2010 年期間，短短的十年內已啓發大大小小的鼓藝團體將自身本土的鼓藝術表現出來，並兼顧「延續」、「創造」，以及「傳遞」的重要性，將前人遺留下的文化遺產悉心的加以維護、保存，了解到當代的文化資源是需要受到發掘、鼓勵與重視。

目前和太鼓在台灣音樂創作中的運用與體現方式，表現手法與內容相當豐富，在本

文中以訪談對象為例，探討每個鼓團不同的表現手法與特有風格，分別為：流行音樂元素中和太鼓的表現手法與運用、以器樂創作與即興手法結合和太鼓演奏型態與聲響特色、跨領域鼓樂劇場、結合本土音樂與文化元素的主題式創作展演等。除此之外，在作品實例分析與探討之章節中，筆者以內文所整理歸納出和太鼓應用在不同的樂曲類型，各自挑選一首代表性作品作為分析。由於和太鼓的表現方式，本身就是需要融合多方面要素，例如音樂、舞蹈、武術肢體、樣式美等，因此可以深入很多面向來分析探討，例如演奏技巧、創作理念與風格、表現手法、舞臺樂器配置等。經由作品實際分析以了解創作者在進行創作與呈現時，那份在內心中所持有的一種嚴肅態度，和敏銳觀察、表達、感受，以及豐富的滲透、深入與轉化能力，以及在作品之中，所富含的濃郁真性與美感，同時亦可成為文化性、藝術性、哲學性、甚或科學性的研究對象。

過去的和太鼓音樂作品多可看到利用傳統樂曲進行改編，以傳統素材加以創作來昇華其表演，但現今已有越來越多創作和太鼓樂曲呈現了傳統器樂在探索當代時的一個極端，充分發揮了偏離傳統軌跡所具有的，以及與時代接軌的潛能。台灣團體在與國外團體合作過程中互相交融，打破框架的大膽嘗試和轉化手法的方式中，也得到不少啟發，從展演中所加入的非音樂元素來看，明顯透露出對於既有展演型式的不滿足，以及開發更多有興趣的民眾前來觀賞的企圖。在認清日本和太鼓所使用的樂器是「延自傳統並於近代脫離附屬地位提升為獨立性的樂器」這個事實之後，這種新的表演型式已趨向多元發展，而非為具有既定音樂內容或表演的一個樂種。因此對於表演者來說，啟發的是傳統器樂在脫離傳統軌跡後，能夠毫無限制的探索嘗試鼓樂器的各種可能性，透過不同的表演團體與不同的表演場合，不僅看到豐富的性能內容，而且體會到樂器本身與社會環境的互動。

以日本和太鼓作為選定主題是研究傳統鼓樂器當代探索一個很好的窗口，內向研究

以歷史脈絡與發展現況、樂器的形制發展、精神的傳承與體現、演奏型態的運用為主，從其理論與實踐看到傳統器樂的各種可能性，了解太鼓藝術能走出地方格局，登上國際舞台的原因，也同時證明了太鼓產業的多面向發展，顛覆了一般人認為市場等同於流俗的想法。傑出的表演工作者本身需具備高度的藝術造詣，並且擁有踏實的價值觀，發揮傳統文化特色，兼容創意與美學，才能創造出動人的作品，永續經營。而由內向往外擴張，觀察在台灣的發展時，則能看到傳統與新一代的表演者如何與時空環境互動，在音樂上運用與體現的方式，以及對於整個鼓樂活動的觀察。藉此也能反思富含本土精神與文化價值的本土鼓樂藝術，也有無限的潛能可加以重新塑造，這些都需要政府與民間共同努力。以日本文化產業的發展過程為例，整個大環境由政府規劃推行，民間的力量則集中在人才智慧的發揮，二者合作無間，共同教育社會，讓藝術文化不僅是國家文化的象徵，也有一定的社會地位與經濟價值，使日本太鼓不僅能讓觀光客趨之若鶩，本國人也都及其加以支持與保護。

相較於日本，台灣的發展現況雖未及對於自身鼓的文化那樣蓬勃發展，但相互關聯的各方發展卻越來越顯著，團與團的相互影響所產生的時程也更快速。鼓的發展所衍生的周邊活動，有教育、競賽、展演等層面，其表現方式較其他樂器來的顯眼，入門學習也較快速，對於日後發展勢必具有潛力。目前台灣傳統鼓藝所朝向的方向，一方面是繼承傳統，以再創的方式呈現；另一方面則是自創其表現手法，進而豐富展演的內容。而開拓個人表現風格的首要學習課題，便是先從學習與模仿開始，將音樂的世界性置於民族性之上，吸取各民族音樂的精華，以提升自己的民族音樂，進而融合並加以內化，或是以結合不同的領域的方式，增強表演效果。而實驗的歷程也都會歷經時間的考驗，最終才能展現其深度與廣度。而本土鼓藝未來若欲發展順利，絕非僅靠個人單打獨鬥就可完成，必定需要政府與民間共同來努力，在一般的情況下，表演者與團體很難僅靠著票

房的收入，來持續維持其創作與演出的活動。建議可取借於日本太鼓文化產業的觀念，作為本土鼓藝團體未來營運發展的目標，例如制定合理評鑑機制，使更多鼓藝團體能取得政府在經費上的資助，免去營運上的若干顧慮，也就是不需要在每一個節目安排設計上，必須追求商業性成功的前提，而可以有較多選擇性去提供多種不同品味的演出，以滿足廣大群眾喜好。而受到經費支持的鼓藝團體，在入場費用上也能做到某種程度的調節，對於特定對象，譬如：學生、老人、身心障礙或低收入戶者，實施彈性化的入場優惠措施，以促進更多的民眾得以接觸鼓樂藝術。另外，以結合電影產業、流行音樂、出版產業、廣告產業、設計產業、數位休閒娛樂產業、創意生活產業等方式，來擴大消費市場，引導鼓藝相關產業發展。

除此之外，鼓勵社區性的藝術活動，以發揮社區藝術潛能、鼓勵民眾參與創作與觀賞、推廣校園鼓藝教育和發展，培養傳承與演奏人才、提供表演者專業訓練等都是良好的推廣方式。而若是在政府贊助經費有其預算限制的情況下，工商企業以及私人對於鼓樂藝術所能扮演的贊助角色，也相對顯得十分重要，此時縣市政府或文化局可擔任輔導的角色，為有興趣贊助藝術活動或藝術團體的工商企業，提供諮詢服務、建立全國性的藝術贊助資訊服務網路、協助藝術家及團體向工商企業尋求贊助，並鼓勵工商企業主動參與藝術活動，透過此舉，實可讓鼓藝團體得到更多贊助機會。

日本和太鼓的傳統與革新，自中國傳入至今發展一千六百多年的太鼓文化，表現出文化前進的軌跡，絕不是保守的，也不是全盤西化外來的。經過傳承吸收了傳統，經過現代化的過程，增添了新意，創造出合於現代的文化產品，更能被現代人接受，這類傳承與創新的例子極為成功的展現在我們面前，是成功的典範，也值得學習。希冀經由今日台日音樂的接觸與交流，使本土鼓藝能再次重新省視自身文化之內涵，走出一條屬於自身的永續發展道路，及對於進步價值之持續追尋與真誠實踐，開拓出嶄新的鼓藝境界。

參考資料

一、中文書籍

- Nettl, Bruno. 《民族音樂的理論與方法》(Theory and Method in Ethnomusicology)。沈信一譯。台北：書評書目出版社，1976。
- 三木稔。《日本樂器法》。王燕樵 譯。北京：人民音樂出版社，2000。
- 毛樹駿。《太極圖說講義》。台北：中國孔學會，1976。
- 林謙三。《東亞樂器考》。北京：人民音樂出版社，1976。
- 林明德、陳慈玉、許慶雄。《日本歷史與文化》。台北：空中大學，1992。
- 林景淵。《武士道與日本傳統精神—日本武士道之研究》。台北：自立晚報社，1980。
- 音樂之友社 編。《新訂標準音樂辭典》。台北：美樂出版社，2003。
- 星旭。《日本音樂簡史》。李春光 譯。北京：人民音樂出版社，1986。
- 庫斯特卡。《二十世紀音樂的素材與技法》，宋瑾 譯。北京：人民音樂出版社，2002。
- 黃貞燕。《日韓無形文化財保護制度》。宜蘭：國立傳統藝術總處籌備處，2008。
- 施慧美。《日本近代藝術史》。台北：三民，1997。
- 陳振濂。《維新:近代日本藝術觀念的變遷:近代中日藝術史實比較研究》。杭州：杭江古籍出版社，2006。
- 康謳 編。《大陸音樂辭典》。台北：大陸書店，1980。
- 夏學理。《文化行政》。台北：國立空中大學，2007。
- 張前。《中日音樂交流史》。北京：人民音樂出版社，1999。
- 鄭方靖。《當代四大教學法之比較與應用》。高雄：麗文文化，2003。
- 謝俊逢。《民族音樂論：理論與實證》。台北：全音，1998。
- _____。《日本傳統音樂與藝能》。台北：全音，1996。

二、日文書籍

三宅都子。《太鼓職人》。大阪：解放出版社，1997。

小野 美枝子。《太鼓という楽器》。石川縣，財團法人淺野太鼓文化研究所，2005。

_____。《和太鼓がわかる本》。石川縣，財團法人淺野太鼓文化研究所，2002。

小柴はるみ。《日本の音と楽器》。東京：小峰書店，1995。

下中邦彦。《日本音楽大事典3》。東京：平凡社，1983。

大庭 哲、小田 彩。《和太鼓を打とう》。東京：ほるぶ，2005。15

九住和麿。《北陸・佐渡地方の和太鼓のリズムについて》。文部省科学研究費補助金研究成果報告書，1981。

山崎 清則。《和太鼓音楽にみる日本のリズム—〈間〉〈表間〉〈裏間〉—》。東京：日本圖書刊行會，1998。

山本宏子。《日本の太鼓、アジアの太鼓》。東京：青弓株式會社，2002。

山本幹夫。《日本の太鼓：複式複打法教本—組太鼓》。長野縣：御諏訪太鼓團，1994。

太鼓センター 編。《和太鼓入門：心とからだにひびく太鼓をみんなで》。太鼓センター，1992。

水野好子。《実践「和楽器」入門：伝統音楽の知識と箏・三味線・尺八の演奏の基本》。東京：トーオン株式會社，2001。

平野律宏。《日本音楽大事典》。東京：平凡社，1989。

田邊尙雄。《日本の楽器・日本楽器事典》。創思社，1964。

_____。《日本音楽史》。東京：東京電機大學出版局，1963。

仙堂新太郎。《現代和太鼓奏法》。東京：ソキョウパブリツユ，2001。

吉川英史。《日本音楽の歴史》。東京：創元社，1965。

西角井正大。《民俗民芸双書 99 祭礼風流》。岩崎美術社，1985。

坂本太郎 編。《日本書記》。東京：岩波書店，1965。

東京文化財研究所編。《日本の楽器：新しい楽器学へ向けて：第二十五回国際研究集会報告書》。東京：芸術社，2003。

国立歴史民俗博物館編。《日本楽器の源流：コト・フエ・ツヅミ・銅鐸 歴博フォーラム》。東京：第一書房，1995。

河乃 裕季。《やさしく学べる一和太鼓教本》。東京：汐文社，2001。

奈良部和美。《邦楽器づくりの匠たち：笛、太鼓、三味線、箏、尺八》。東京：ヤマハミュージックメディア，2004。

林英哲。《あしたの太鼓打ちへ》。東京：晶文社，1992。

坪能由紀子。《和太鼓を打ってみよう》。東京：汐文社，2002。

垣田有紀。《和太鼓が楽しくなる本—科学編》。浅野太鼓文化研究所，2005。

郡司すみ。《楽器學》。国立音楽大学出版課，1982。

_____。《楽器資料集：太鼓・Drum》。国立音楽大学楽器學資料館，1992。

茂木仁史。《入門 日本の太鼓—民俗、伝統そしてニューウェーブ》。東京：平凡社，2003。

浅香淳。《新音楽辞典—楽語》。東京：音楽之友社，1977年。

_____。《學生の音楽事典》。東京：音楽之友社，1978。

関刀鼓。《和太鼓教本、基礎理論、練習曲》。関刀鼓太鼓研究会，1985。

網代景介，岡田知之。《新版打楽器事典》。音楽之友社，1994。

蒲生郷昭。《日本的音楽・亞洲的音楽7》。岩波書店，1989。

三、西文書籍

Alaszewska, Jane. "Kumi-daiko." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001。

Helen, Myers. *Ethnomusicology, An Introduction*. London. The Macmillan Press, 1992.

Cooper, Grosvenor and Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago: University of Chicago Press, 1960.

四、學術論文

(一)中文論文

林芸伊。〈日本太鼓文化的傳統與革新—從佐渡國・鬼太鼓座談起〉。政治大學碩士論文，2008。

林欣瑩。〈二十世紀音樂的節拍脈動〉。國立台灣師範大學碩士論文，2004。

張秋禹。〈「和太鼓教育課程對自我概念影像之研究—以台中一技術學院學生為例」〉。大葉大學碩士論文，2004。

鄧靜然。《談視覺與聽覺的交錯—以作品〈同中求異異中求同〉為例》。國立台北藝術大學碩士論文，2004。

(二)日文論文

中野紀和。〈小倉祇園太鼓の都市人類学的研究：ライフヒストリーからみた都市の文化動態〉。慶應義塾大学博士論文，2006。

朱家駿。〈神靈の音づれ -太鼓と鉦の祭祀儀礼音楽論〉。大阪大学博士論文，1996。

杉本良男。〈太鼓と法輪 -ウダラタ・シンハラ社会の儀礼と権力〉。東京都立大学博士論文，1995。

桑原瑞來。〈創作和太鼓—関西現状的分析〉。大阪音楽大学修士論文，2003。

鈴木伸英。〈和太鼓の構成と演奏形式に関する基礎的研究〉。日本拓殖大学博士論文，2000。

(三)西文論文

Bender, Shawn Morgan. "Drumming between tradition and modernity: Taiko and neo-folk performance in contemporary Japan." Ph.D.diss., university of California, San Diego, 2003.

Itoh , Keiko. "A journey to be a Japanese drama therapist: An exploration of Taiko drumming as a therapeutic resource for drama therapy." Ph.D.diss., California Institute of Integral Studies, 2000.

Konagaya, Hideyo. "Performing the Okinawan woman in taiko: Gender, folklore, and identity politics in modern Japan." Ph,D, diss., university of Pennsylvania, 2007.

Tusler, Mark. "Sounds and sights of power: Ensemble taiko drumming(Kumi-taiko)pedagogy in California and the conceptualization of power." Ph.D.diss., University of California, Santa Barbara, 2003.

五、研討會論文

唐季淳。〈日本和太鼓的傳統與發展〉。《傳統藝術文化資產研討會會議手冊》。(台北：行政院文化建設委員會文化資產總管理籌備處，2009)：21。

六、期刊

(一)中文期刊

王墨林。〈身體與聲音的愛戀關係—從「鬼太鼓」談聲音的象徵性〉。《表演藝術》No.42(四月號，1996)：8-9。

——。〈「當代」急驚風遇上「傳統」慢郎中—鬼太鼓與優人神鼓之比較〉。《表演藝術》No.117(九月號，2002)：51-53。

田國平。〈鬼太鼓以奔跑、敲擊震撼臺灣--爆發力的脈動、馬拉松的精神〉。《表演藝術》No.148(四月號，2005)：65。

李茶。〈在「鬼太鼓」的旋風中—被鼓聲震出的幾段隨筆〉。《表演藝術》No.44(六月號，1996)：83-84。

作者不詳。〈和太鼓〉，《新台灣新聞週刊》NO.402(12月號，2003)。

邱志賢。〈太鼓宗師的新傳統風格〉。《音樂月刊·唱片音響評鑑》No.214(七月號，2000)：108-109。

林于竝。〈兩種不同的傳統—日本能劇與歌舞伎〉。《傳統藝術》No.28(三月號，2003)：49-51。

林芸伊。〈日本太鼓文化傳統的革新--從「佐渡國·鬼太鼓座」談起〉。《傳藝》No.78(十月號，2008)：81-83。

黃惠如。〈鬼太鼓—挑戰肉體和靈魂的極限〉。《康健雜誌》No.11(八月號，1999)：90-93。

——。〈鬼太鼓來臺灣吃苦〉。《康健雜誌》No.78(六月號，2005)：154-160。

童乃嘉。〈輕鬆還是輕浮—從鬼太鼓看傳統與現代的迷思〉。《表演藝術》No.44(六月號，1996)：81-82。

張世忠。〈慶和鼓藝聲動天〉。《艋舺傳奇》No.20(七月號，2008)：24-25。

蔡富澧。〈優人神鼓的修行與表演〉。《新活水》No.6(五月號，1996)：86-89。

廖勤。〈繼續燃燒生命的精靈—鬼太鼓座〉。《表演藝術》No.80(八月號，1999)：12-14。

鄭淑瑩。〈關於擊樂的天才〉。《表演藝術》No.156(十二月號，2005)：40-48。

蓬萊。〈鼓動人心—雲林縣明禮國小締太鼓隊〉。《師友月刊》No.465(三月號，2006)：90-91。

(二)日文期刊

本田安次。〈日本の民俗〉。《芸能》No.8(1979)：157-177。

西角井正大。〈芸能研究大會〉。《芸能》No.15(3月號，2006)：38~54。

阪口あき子。〈太鼓樂團—台灣密訓營隊〉。《北海道太鼓》(十月號，2004)：1-4。

淺野太鼓資料館 編。《たいころじい—鬼太鼓座の時代—かくも甘美なる雷鳴ふたたび》No.10，8月號，1994。

_____。《たいころじい—御諏訪太鼓の研究：戦後和太鼓の黎明》No.11，4月號，1995。

_____。《たいころじい—楽団海つばめ精神史—わるび座和太鼓芸能》No.12，8月號，1995。

_____。《たいころじい—ジャズ・カントリーに轟の和太鼓：北米日系人の文化からユニグ・アサルアトへ》No.16，5月號，1998。

_____。《たいころじい—2001 リポート太鼓コンフェレンス》No.20，12月號，2001。

_____。《たいころじい—太鼓，もうひとつの舞台》No.21，6月號，2002。

(三)西文期刊

Fujie, Linda. "Japanese taiko drumming in international performance: Converging musical ideals in the search for success on stage." *The world of music*, Otto-Friedrich University of Bamberg 43{March, 2001}: 93-101.

Hennessy, Sarah. 'Taiko Southwest.' Developing a 'new' musical tradition in English schools. *International journal of music education*, 23(3) Dec, 2005: 210-226.

Lem, Brenda Joy. 'Inner truth taiko dojo.' *G.E.M.S* 5(3){2008}: 1-10.

Ochi Megumi、Tukitani Tsuneko, "Techniques of making the taiko." *Japan Instruments*, 19

96, (46):278-287.

Yoon, Paul Jong-chul. "She's really become Japanese now! Taiko drumming and Asian American identifications." *American music* 19{April, 2001}:417-438.

七、節目單

《武藏劍・鼓舞情》。鼓舞藝術表演團節目單，高雄市文化中心至德堂。2008年7月27日。

《2009 第三回昼神温泉和太鼓》。塩原 良&御花泉節目單，熊谷元一写真童画館2階。2009年5月11日~6月7日。

《2009 白山國際太鼓エクスタジア—日本の太鼓、明日の太鼓》。音樂會節目單，白山國際太鼓文化協會，白山市松任文化會館。2009年7月19日。

《初下山櫻・劍鼓舞樂揚》。鼓舞藝術表演團節目單，高雄市文化中心至德堂。2009年5月31日。

《登龍門》。台北慶和館，國立中正紀念堂 演講廳。2009年7月21~24日。

《鼓擊巡礼》。2005-2008 東京國際和太鼓大賽最優秀賞音樂會節目單，飯田人行劇場。2009年9月19日。

《台灣音吶》。鼓舞藝術表演團節目單，台中中興堂。2009年11月1日。

八、樂譜

小林義隆。《來神》。2006(未出版)。

大久保宙。《和太鼓&バーかつション・アンサンブル》。東京：エー・ティー・エヌ，2004。

大久保宙。《和太鼓アンサンブル導入曲集》。東京：株式會社エー・ティー・エヌ，2004。

石井真木。《ビーテッセソスI —大太鼓獨奏のための (2002) 作品 123》。2002(未出版)。

田村拓男。《和太鼓入門》。東京：全音，2005。

松下功。《飛天遊—和太鼓協奏曲》。東京：全音，1997。

張秋蘭。《流雲》。2005(未出版)。

九、網路資料

Takata, Takeshi. "Taiko: Overview and History." <http://www.taiko.com/resource/history.html> {accessed March 31, 2009}.

黃貞燕。〈日韓兩國無形文化資產保存制度暨個案資料收集計畫〉。
<http://www.ncfta.gov.tw/ncftace/c05/c05060610.aspx?E=Q01EPTEmSWRlbnRpdHlJRDOyJlBhZ2VJbmRleD0=2006>；摘錄於 3 January 2009。

趙琴。〈台大美育系列演講：太鼓神韻—日本鼓樂與傳統文化〉。
http://speech.ntu.edu.tw/user/vodfilm.php?film_series=4&pager_PageID=8&film_sn=121&sPID=2005；摘錄於 21 December 2008。 25

〈台北極鼓擊〉。<http://www.taiko.tw/open.htm>；摘錄於 25 May 2009。

〈御鼓坊〉。<http://www.yugufun.com.tw/>；摘錄於 30 June 2009。

〈跨文化藝術交流協會〉。<http://www.iov.org.tw>，摘錄於 26 October 2008。

〈東京新聞—第八回東京國際和太鼓コンテスト〉。<http://www.tokyo-np.co.jp/event/taiko/schedule.html> 2009；摘錄於 8 July 2009。

〈金沢藝妓—お稽古風景〉，<http://www.kanazawa-kankoukyoukai.gr.jp/featureokeikofukei09/>。摘錄於 26 October 2009。

〈諏訪工藝〉。<http://www.suwakougei.com/>；摘錄於 26 October 2009。

〈淺野太鼓文化研究所〉。<http://www.asano.jp/>；摘錄於 20 September 2009。

〈御諏訪太鼓会館併設世界の太鼓博物館〉。<http://www5a.buglobe.ne.jp/osuwa/hakubutu.htm>；摘錄於 20 October 2009。

〈芸能、音楽としての太鼓—宗教音楽〉。<http://en.wikipedia.org/wiki/Taiko>, 2009；摘錄於 16 January 2009。

〈御諏訪太鼓保存會〉。<http://www.h4.dion.ne.jp/~osuwa/>, 2009；摘錄於 16 January 2009。

〈國立音樂大學樂器學資料館〉。http://www.mmjp.or.jp/kcmgs/j_index.html；摘錄於 5 July 2009。

〈宮本卯之助商店〉。<http://www.miyamoto-unosuke.co.jp/homepage/index.html>；摘錄於 3 November 2009。

〈川田太鼓工房-鉦 拍子木〉。<http://www.kawadataiko.com/>；17 February 2009。

十、影音資料

IOV Taiwan 製作。《2007 鼓舞 樂動心世界》。跨文化藝術交流協會發行，2009。DVD。

_____。《2006 鼓舞 美麗心世界》。跨文化藝術交流協會發行，2007。DVD。

_____。《2005 鼓動台北城》。跨文化藝術交流協會發行，2006。DVD。

_____。《2004 台北鼓城會》。跨文化藝術交流協會發行，2004。DVD。

_____。《2003 世界鼓友會》。跨文化藝術交流協會發行，2003。DVD。

大江戶助六太鼓。《大江戶助六太鼓—法國演奏會時況》。台北：上揚唱片，2004。DVD。

_____。《登龍門》。台北慶和館製作，2009。DVD(未出版)。

台北慶和館。《2008 日本東京和太鼓大賽實況》。台北慶和館製作，2008。DVD(未出版)。

_____。《2006 萬華文化嘉年華—艋舺文化節》。台北慶和館製作，2006。DVD(未出版)。

柏林愛樂交響樂團。《2000 年柏林愛樂森林音樂會—節奏與舞韻》。台北：金格唱片，2003。DVD。

鬼太鼓座。《鬼太鼓》。台北：寶聲唱片，1985。CD。

_____。《鬼太鼓座—富嶽百景》。台北：齊威國際，2001。DVD。

御鼓坊。《御鼓坊宣傳專用影片》。御鼓坊製作。台北，2005。DVD。

十一、報紙

劉英純。〈鼓舞潛能，幼兒動靜皆宜〉。《中國時報》，2001.02.19，第 19 版。

駱焜祺。〈音體演藝營，250 名幼童鼓舞〉。《聯合報》，2001.06.11。

唐榮麗。〈鼓舞家園，重建心靈〉。《中國時報》，2003.09.21。

十二、訪談

張家齊，「台北極鼓擊」團長。筆者訪談於 2009.02.04，台北極鼓擊，台北。錄音，筆錄。

_____。筆者訪談於 2009.02.18，台北極鼓擊，台北。錄音，筆錄。

_____。筆者訪談於 2009.07.16，台北極鼓擊，台北。筆錄。

陳文吉，「御鼓坊」團長。筆者訪談於 2009.02.05，御鼓坊，台北。錄音、筆錄。

_____。筆者訪談於 2009.02.19，御鼓坊，台北。筆錄。

王慶齡，「台北慶和館」藝術總監。筆者訪談於 2009.07.17，台北慶和館，台北。錄音，筆錄。

_____。筆者訪談於 2009.07.26，台北慶和館，台北。錄音，筆錄。

_____。筆者訪談於 2009.08.25，台北慶和館，台北。錄音，筆錄。

塩原 良，「御花泉」團長。筆者訪談於 2009.07.21，國立中正紀念堂 演講廳，台北。錄音，筆錄。

陳國臨，「中華音體教育發展協會」會長。筆者訪談於 2009.09.02，台北。錄音，筆錄。

郭蔚蓮，「鼓舞藝術表演團」藝術總監。筆者訪談於 2009.09.08，台北。錄音，筆錄。

_____。筆者訪談於 2009.10.06，台北。筆錄。

【附錄一】2000~2009 年國內鼓藝展演活動與內容概要²⁵⁰

2000 年~2001 年				
月/日	活動主題與內容概要	主辦單位	地點	演出團體
1/1	【第一屆國際旗鼓節】 台北慶和館與日本秋田縣「鄉神樂」進行第一次鼓藝交流。開啓後續表演型態發展之契機。	高雄市政府	高雄愛河	台北慶和館、日本鄉神樂太鼓團、龍吟鼓術擊鼓團等團體
9/21	【*祈福心、鼓舞情】 鼓舞藝術表演團義務到南投培育了第一批九二一災區的兒童鼓舞團。同年九月於台中中興堂第一次發表災區兒童訓練的成果。	中華少年及兒童福祉關懷協會	台中中興堂	鼓舞藝術表演團
12/2	【台灣沖繩文化藝術交流活動】 為促進台日文化交流，台北慶和館受體委會之邀參與活動演出。	行政院體育委員會	台北巨蛋體育館	台北慶和館
2002 年				
月/日	活動主題與內容概要	主辦單位	地點	演出團體
2/23	【第二屆國際旗鼓節】 台北慶和館、優人神鼓等擊鼓團體與日本新潟縣佐渡島「舟下鬼太鼓」進行演出交流。	高雄市政府	台糖物流園區、市立美術館及旗津海岸公園、高雄愛河等地	台北慶和館、十鼓擊樂團、優人神鼓、日本舟下鬼太鼓等團
8/31	【*2002 慶和另類鼓團—演鼓會】年度成果公演。	台北市立國樂團	中山堂	台北慶和館
10/19~ 12/22	【*這一季我們颯藝術】 中華音體教育發展協會配合教育部主辦「這一季我們颯藝術」活動，在全國 25 縣市共計演出 29 場次。同時提供 29 場國中青少年學子們，有三天的太鼓體驗活動並且進行成果表演。	教育部	台北市大安高中、彰化縣大同國中、高雄市陽明高中	鼓舞藝術表演團
2003 年				
月/日	活動主題與內容概要	主辦單位	地點	演出團體
7/25 ~8/4	【府城七夕國際藝術節】 邀請各國擊鼓團體與本土鼓藝團體共同參與年	台南市政府	台南社教館、孔廟、藝術中心、大遠百成功	台北慶和館、鄉神樂、十鼓擊樂團、美國

²⁵⁰ 本表內容主要以受訪團體之展演活動為主，「*」表示演出團體自辦或單獨受邀演出。

	度藝術節活動。		店、新光三越台南新天地等地	手鼓節奏樂團、烏茲別克鼓樂團等
10/4	【2003 亞太傳統藝術節—鼓吹/文化創意產業】 為「鼓吹」文化創意產業，特邀本土藝術代表團體參與展演、音樂講座與工作坊活動。	宜蘭縣政府文化局	宜蘭傳統文化中心	台北慶和館、總蘭社、亞太鼓吹、嘉興團哨角隊等團
10/20	【*鼓舞家園～從小到大說好話】 在急性呼吸道症候群（SARS）的肆虐下加上72水災的侵襲，鼓舞藝術表演團推動此音樂會，集合上千人共同集合宣誓，同時獲得國際知名日本太鼓團體「鬼太鼓座」的認同，在泰山鄉舉辦義演活動。	中華少年及兒童福祉關懷協會	台北縣泰山體育館	鼓舞藝術表演團、鬼太鼓座
12/30~1/11 (2004)	【2003 國際元氣鼓舞節】 慶祝新光三越信義分店 A9 館開幕所舉辦的國際性音樂展演。 安排「台北慶和館」及「日本鬼神眾」演出「台日開打之夜」節目。並由跨文化藝術交流協會出版「2003 世界鼓友會」DVD。	新光三越、跨文化藝術交流協會·國際民間藝術組織台灣分會	新光三越信義新天地廣場	台北慶和館、日本鬼神眾、美國手鼓節奏團、沙巴利藝術團等
2004 年				
月/日	活動主題與內容概要	主辦單位	地點	演出團體
7/25~8/14	【2004 台灣國際鼓樂節】 活動共分為 7/25~8/4 日的鼓動山海、山海傳情；8/7 萬鼓雷霆；8/8~8/14 鼓燈耀金城、台南國際鼓城會活動。	台南市政府十鼓擊樂團	中正紀念堂、億載金城、墾丁、中正紀念堂、阿里山、日月潭、花蓮等地	台北慶和館、鴻勝館、十鼓擊樂團、日本 IKKI、KUNIJIMA 等計五國十團
8/27	【*鼓躍蒙古】 為【蒙古世界旋律音樂節】出訪行前公演。	文建會	大安森林公園	台北慶和團

9/24~ 9/28	【*鼓舞家園、讓愛走動】 鼓舞藝術表演團與日本「HiNoKiYa 太鼓樂團」聯袂演出，有感於台灣這片土地自 921 以來，至 72 水災，艾利、佳芭雙颱效應重挫，辦理巡迴義演活動。	中華音體教育 發展協會	豐原文化中 心、高雄市社教 館、台北縣政府 多功能集會 堂、台北親子劇 場	鼓舞藝術表 演團、 HiNoKiYa 太鼓團
10/2~ 10/3	【2004 金門文化藝術節】 為促進金門文化藝 術、觀光、休閒產業之發 展，辦理一年一度文化藝 術節。	金門縣政府	金門	台北慶和館、 優人神鼓等 團體
10/28~1 1/14	【2004 世界鼓舞音樂節— 台北鼓城會】 為慶祝台北建成 120 週 年紀念，邀請日本、亞塞 拜然、韓國、蒙古、台灣 聯合演出。並出版「2004 台北鼓城會」DVD。	新光三越、 跨文化藝術交 流協會·國際民 間藝術組織台 灣分會	新光三越信義 新天地廣場	台北慶和館、 日本遙太鼓、 日本鄉神樂、 亞塞拜然鼓 樂團、韓國根 藝術團等
11/20-11 /21	【2004 谷關藝術節】 邀請代表本土傳統民 俗鼓陣，太鼓等鼓藝演 出，鼓動谷關生命力。	谷關社區發展 協會	鼓關溫泉文化 會館	鴻勝館、九天 民俗技藝 團、台北慶和 館等團
12 月	【2004 新竹國際花鼓藝 術節】 邀請台灣、日本、美國 等國際擊鼓團體共同聯 演。	新竹縣政府	新竹體育場	台北慶和團 等國內外團 體
2005 年				
月/日	活動主題與內容概要	主辦單位	地點	演出團體
1/2	【*朝日新聞專訪】 「台北慶和館」受日本 朝日新聞專訪。	朝日新聞社	萬華	台北慶和館
1/10	【*第十三屆台北國際書 展暨金蝶獎典禮】	行政院新聞局	京華酒店	台北極鼓擊
2/9~ 2/21	【*日本 TBS 專輯訪問】 邀請影星窪塚俊介向台 北慶和館體驗台灣太鼓， 並接受專輯訪問。	日本 TBS 節目 製作	萬華	台北慶和館、 窪塚俊介
4/20~ 4/24	【2005 萬華文化嘉年華— 艋舺/加蚋文化節】 藉此文化節活動，傳承 在地文化，舉辦為期五天	萬華區公所	艋舺公園主舞 台	台北慶和館、 日本吟遊打 人塩原 良絆 日本御花泉

	的系列慶祝活動。			太鼓團等
4/23~ 2/9	【*讓愛走動、鼓舞登峰】 鼓舞藝術表演團舉辦 阿里山國家公園戶外百人 擊鼓活動。	中華音體教 育發展協會 、嘉義縣朴 子市公所	朴子市演藝中 心、國立屏東師 範學院大禮 堂、台南縣政府 南區服務中心 演藝廳、台中縣 文化中心等地	鼓舞藝術表 演團
8/20~ 9/10	【2005 板橋音樂文化節】 為悠揚音樂傳統特規 劃地方音樂節活動並打造 433 藝文特區，結合多原 音樂元素表演，希冀帶給 觀眾一場華麗音樂節表 演。	台北縣政府文 化局	板橋市音樂公 園	御鼓坊、雲門 舞集等團體
10/14	【蘆洲觀音文化節】 為建立蘆洲傳統地方 文化活動，及讓宗教文化 和地方特色相結合，特於 農曆 9/18 前後固定舉辦。	蘆洲市公所	蘆洲市湧蓮寺	御鼓坊、明華 園、哪吒劇坊 等團
11/5~ 11/13	【2005 世界鼓舞音樂節】 邀請「御鼓坊」、「台 北極鼓擊」、和太鼓演奏家 李藝(Art Lee) 等團，於新 光三越廣場交流聯演。並 出版「2005 鼓動台北城」 DVD。	新光三越、跨文 化藝術交流協 會、國際民間藝 術組織台灣分 會	新光三越信義 新天地廣場	御鼓坊、 台北極鼓擊、 日本遙太鼓、 蘇格蘭風笛 鼓樂團等
2006 年				
月/日	活動主題與內容概要	主辦單位	地點	演出團體
4/6~4/9 4/7~4/12 4/13~4/1 6	【2006 萬華文化嘉年華— 加蚋文化節、艋舺文化 節、青山文化節】 為期六天的精彩文化 表演活動之外，更藉此嘉 年華活動，展現萬華地區 數百年歷史與廟堂文化， 以期促進萬華地區觀光、 休閒產業之蓬勃發展。	萬華區公所	楊聖廟廣場舞 台、艋舺公園主 舞台、艋舺青山 宮前活動舞台	台北慶和館 、吟遊打人塩 原 良、鄉神 樂太鼓團、御 花泉太鼓團 等團
5/19~ 5/20	【*愛 地球 童心夢】 延續 2005 年的「愛 地球 博覽會」之精神，鼓 舞藝術表演團為視障同胞 義演募款，巡迴演出所得 捐贈給「台中惠明盲童育	中華少年及 兒童福祉關 懷協會、 靜宜大學	高雄市立社教 館、靜宜大學大 禮堂、桃園平鎮 社教文化中心 演藝廳	鼓舞藝術表 演團

	幼院」。			
7/25~ 7/31	【2006 府城七夕藝術節】 活動規劃成三部分，除了少年營的活動之外，第二為國際藝術交流，包括文化展示及藝文團隊的表演；第三為藝術展演，包括 16 歲故事館及日本仙台、京都、台南交流展。	台南市政府、文建會、交通部觀光局、行政院新聞局、台南市文化基金會	孔廟文化園區、開隆宮、臨水夫人媽廟、安平開台天后宮、關帝殿、鹿耳門聖母廟、赤崁樓、安平古堡、新光三越百貨公司等	日本鬼神眾太鼓團、日本川筋太鼓團、御鼓坊、KAWASUJI 太鼓團、十鼓擊樂團等
9/2	【第九屆鼓王爭霸賽】 「鼓王爭霸賽」自民國八十七年開辦迄今，各界叫好，使得曾經面臨失去的鼓聲，再一次重植在這一片土地中，成為拔仔庄民的驕傲與尊嚴。	花蓮縣政府	花蓮瑞穗鄉拔仔庄	台北慶和館、十鼓擊樂團等本土鼓藝團體
10/7	【*愛 地球 童心夢—南與北大地的節奏交流】 鼓舞藝術表演團為視障同胞巡迴第二場義演活動。	中華音體教育發展協會 、CPM 教育聯盟	新竹市立文化中心演藝廳	鼓舞藝術表演團
10/8	【*太鼓國際觀摩表演大會】 鼓舞藝術表演團邀請日本五個太鼓表演團體與台灣由本會近五年來所輔導成立的太鼓團體十一團，共計十六個表演團體共襄盛舉，進行太鼓觀摩交流大會，互相切磋與較勁。	中華音體教育發展協會 、CPM 教育聯盟	新竹市立文化中心演藝廳	鼓舞藝術表演團、日本愛泉童子太鼓團、日本川越ふぢ太鼓團、日本彩響太鼓團等共計 16 個表演團隊
11/3~ 11/12	【2006 世界鼓舞音樂節】 以日本、韓國、台灣、尼泊爾鼓樂為主，並包含西藏及火舞等舞蹈表演。並出版「世界鼓舞音樂節·美麗心世界」DVD。	新光三越、跨文化藝術交流協會、台北市政府都市發展局	新光三越信義新天地廣場	御鼓坊、御神火太鼓、日本遙太鼓、台北極鼓擊
11/17~ 12/31	【2006 谷關鼓藝節】 延續以往活動再度邀請代表本土傳統民俗鼓陣，太鼓等鼓藝演出。	谷關社區發展協會	谷關溫泉文化會館	台北慶和館、塩原良、台北曲藝團等團
12/13	【2006 年博物館博覽會】	教育部	華山文化園區	御鼓坊
2007 年				

月/日	活動主題與內容概要	主辦單位	地點	演出團體
1/27~ 2/25	【2007 台灣國際鼓樂節】	台南市政府 台灣鼓術協會	十鼓文化村	十鼓擊樂團 、韓國昌藝鼓 舞團、野武士 太鼓團、飛鳥 流太鼓團等
3/2	【花卉傳情·鼓動人心 -2007 龜山鄉花季系列活 動】	龜山鄉公所	桃園縣立大崗 國中	御鼓坊、 優人神鼓等 團
5/15	【台中異國風情嘉年華】 邀請超過十個國家、十 五個團體展現當地特殊音 樂及舞蹈表演。	台中市政府文 化局	文心森林公園 戶外劇場	御鼓坊等共 計 15 個國際 藝文團體
5/26	【2007 幸福·美麗·大 台北文化節—鼓動奇蹟在 新莊】 以新莊在地特色—「鼓」 為主軸，邀請國內傑出打 擊樂團及鼓藝團進行多場 鼓藝匯演。	台北縣政府文 化局	新莊體育場及 新莊文化藝術 中心	御鼓坊、新莊 市鼓藝團、西 非部落樂團 等鼓藝團體
10/12	【2007 萬華文化嘉年華- 艋舺文化節】	萬華區公所	紅樓劇場	台北慶和館 等團體
8/18	【劍鼓之聲】 鼓舞藝術表演團聯合 「高雄市劍道文化促進 會」及宮本武藏正統兵法 二天一流第十一代宗家， 共同策劃劍道與太鼓的演 出。	社團法人高雄 市劍道文化促 進會、 中華音體教育 發展協會	高雄市文化 中心至德堂	社團法人高 雄市劍道文 化促進會、 鼓舞藝術表 演團、 童心夢鼓舞 團
10/17~ 10/19	【*兩廳院廣場藝術節】 特邀「台北極鼓擊」 與做《風林火山》開幕秀 演出。	文建會	中正紀念堂	台北極鼓擊
11/10~ 11/18	【2007 世界鼓舞音樂節】 於新光三越信義新天 地廣場舉辦，並出版「世 界鼓舞音樂節·樂動心世 界」DVD。	文建會、台北 市文化局、新 光三越、觀光 傳播局、跨文 化藝術交流協 會	新光三越信 義新天地廣 場	御鼓坊、 保加利亞鼓 舞樂團、 馬來西亞打 擊樂、 中東手鼓團、 韓國節奏工 廠
2008 年				
月/日	活動主題與內容概要	主辦單位	地點	演出團體
7/31~	【*2008 年大手牽小手、	行政院文化建	旗後砲台、高雄	高雄武德殿

8/3	【快步向前走】 全省文化館社巡迴演出，共計四場。	設委員會	表演藝術資訊館、高雄市前清打狗英國領事館、高雄歷史博物館	鼓舞藝術表演團
7/27	【武藏劍 鼓舞情】 鼓舞藝術表演團聯合「高雄市劍道文化促進會」及宮本武藏正統兵法二天一流第十一代宗家，共同策劃劍道與太鼓的演出。	社團法人高雄市劍道文化促進會、高雄市政府文化局	高雄市文化中心至德堂	鼓舞藝術表演團、童心夢鼓舞團、武藏劍鼓藝術表演團
7/31	【2008 鷄籠中元祭藝文華會】 以多元活動展現出鷄籠中元祭藝文華會之融合與延伸，展現百家競陳的盛況及活躍的民俗生命力，應邀參與團隊包括韓國、日本、墨西哥、玻利維亞、南非、美洲等國家或地區的優秀表演團隊，以及國內與基隆市傑出演藝團隊。	基隆市政府	基隆市立文化中心	御鼓坊、日本岡山鬼太鼓、楓香舞蹈團、南非 JK 火舞手鼓團、呂家班龍獅戰鼓團及玻利維亞印加樂團等國內外 6 個展演團隊
8/1~8/5	【*日本鬼太鼓座 2008 環台巡演·鬼魂一打】 御鼓坊受邀協助宣傳並客協演出。		全省巡迴	鬼太鼓座 御鼓坊
10/23	【2008 新竹縣國際花鼓藝術節】 自 2000 年起兩年舉辦一次，是新竹縣內最重要且富有在地文化意義的節慶。邀請台灣、日本、美國等國際擊鼓團體共同聯演。	新竹縣政府	竹北市新瓦屋保存地、民俗公園等地	台北慶和館 韓國 HATA、日本備中神樂倉敷社、日本藤原車鼓團、玻利維亞印加樂團等團
11/8	【*台灣音吶】 將日本太鼓融合台灣文化元素進行推廣活動。	桃園縣文化局 中華音體教育發展協會	桃園館演藝廳	鼓舞藝術表演團
11/8~11/15	【2008 世界鼓舞音樂節—台北鼓樂祭】 於新光三越信義新天地廣唱舉辦，邀請御鼓坊十鼓擊樂團、台北慶和館	文建會、台北市文化局、新光三越、觀光傳播局、跨文化藝術交流協會	新光三越信義新天地廣場	御鼓坊、十鼓擊樂團、台北慶和館、塩原良&御花泉等團

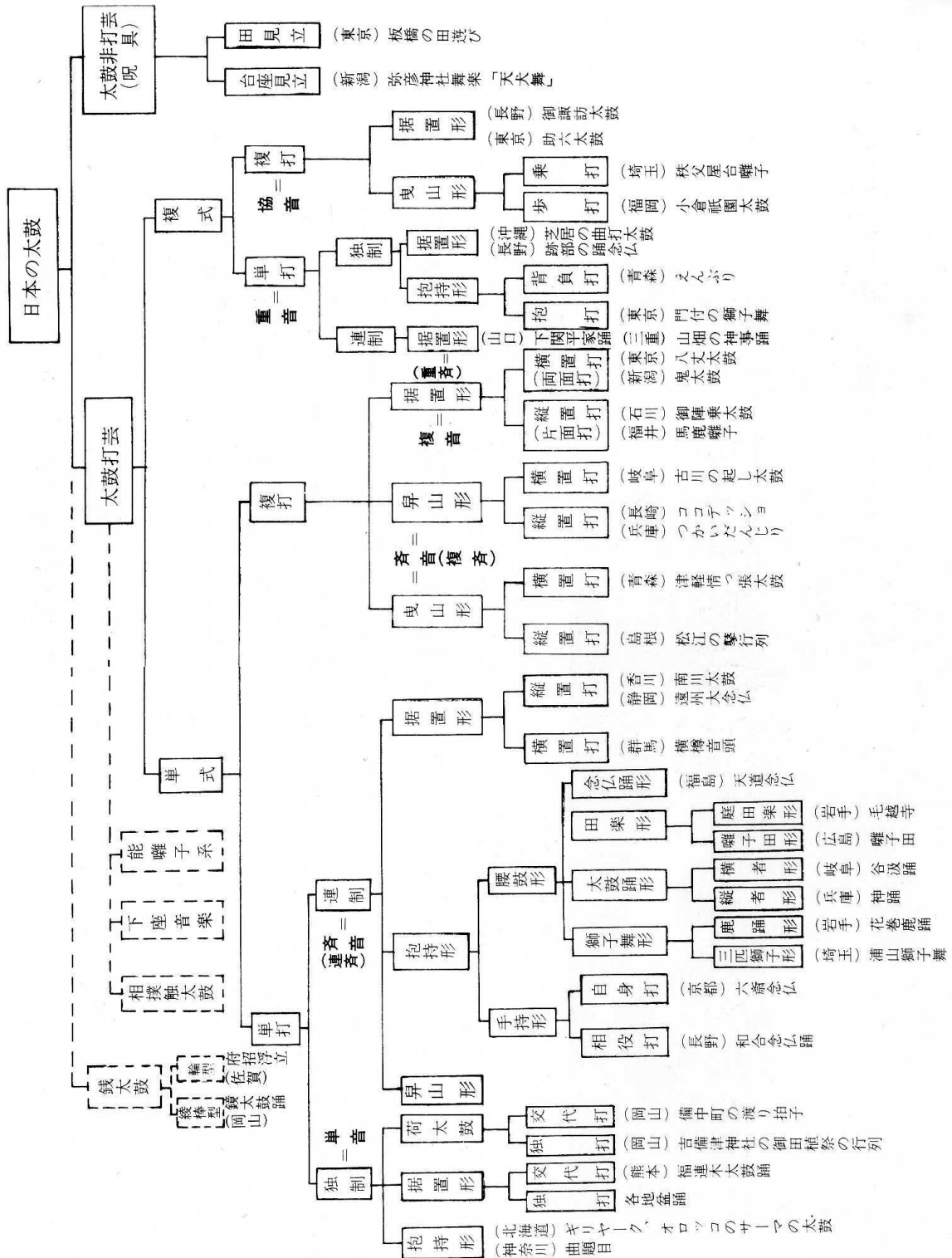
	等國際團體共襄演出。			
11/14~11/16	【2008 萬華文化嘉年華— 艋舺文化節】 以「樂活·瘋萬華」 為主題，以國際文化節形 式呈現萬華之風采、美 食、藝文、古蹟、文化等 地方古老與時尚交錯的特 色。	萬華區公所	艋舺公園主舞 台	台北慶和 館、塩原良、 御花泉、明華 園歌仔戲玄 字團等藝文 團體
11/18~11/20	【*2008 古都艋舺青山王 祭】 台北慶和館為每年青 山宮慶典之首邀團體，已 連續累積 35 年參與本項 在地活動。	艋舺委員會 艋舺青山宮	艋舺青山宮	台北慶和 館、御花泉、 塩原良
11/29	【2008 台北縣新莊鼓藝 節】 以「鼓藝交流」為主 軸，除了安排鼓文化靜態 展覽外，亦將邀請享譽國 際之知名鼓隊、國內優秀 鼓藝團隊及學校鼓隊等， 藉由活動讓彼此互相切 磋、觀摩，呈現『鼓動奇 蹟在新莊』的另一番風 貌。	台北縣政府文 化局	新莊體育場及 新莊文化藝術 中心	新莊市鼓藝 團、天鼓擊樂 團、御鼓坊、 日本崗山藤 田傳三郎太 鼓團、泰國 STAMP 環保 打擊樂團、非 洲金貝戰鼓 團等
2009 年				
月/日	活動主題與內容概要	主辦單位	地點	演出團體
1/24	【2009 十鼓節】 為促進鼓藝交流所舉辦 年度大型鼓藝節。	台灣鼓藝協會	十鼓文化村	十鼓擊樂 團、日本飛鳥 太鼓團、野武 士太鼓團、韓 國振天下藝 術團
2/7	【鴻牛祈福慶元宵】 花蓮縣元宵節慶祝活 動。	花蓮縣文化局	文化局廣場	台北慶和 館、塩原 良、東森幼 幼等團
2/6	【2009 台北燈節—牛轉乾 坤迎豐年】	台北市政府	國父紀念館	御鼓坊、優人 神鼓、台北極 鼓擊
2/8	【*台灣音吶】 2009 台北巡迴場。	中華音體教育 發展協會	台北市政府親 子劇場	鼓舞藝術表 演團

4/19	【*台灣音吶】 2009 南桃園巡迴場。	中華音體教育 發展協會	平鎮社教文化 中心	鼓舞藝術表 演團
5/31	【初夏山櫻 劍鼓舞樂揚】 以劍道、茶道、日本舞 踊、日本樂器、太鼓結合， 呈現傳統藝術之美，帶給 民眾有更多元欣賞與認 識。	日本交流協 會、社團法人高 雄市劍道文化 促進會	高雄市文化 中心至德堂	日本舞踊高 雄羽衣會、 台南市立中 山國中舞蹈 班、鼓舞藝術 表演團、武藏 劍鼓藝術表 演團、日本裏 千家茶道、田 中千繪
7/18	【第十二屆花蓮縣鼓王爭 霸戰】 為使地區鼓藝傳統與 廟會時節鑼鼓喧天熱鬧情 境再次找回，透過不同情 境與隊伍展演，呈為全國 知名觀光活動之一。	花蓮縣文化局	花蓮縣拔仔村	台北極鼓 擊、廷威醒獅 劇團、舞工 廠、好客樂 團、十鼓擊樂 團
7/21~ 7/24	【*第十屆台北兒童藝術 節—登龍門~鯉魚鳳梨的 挑戰】 台北慶和館獲選 2009 台北兒童藝術節演 出團隊，駐場演出台日合 作民族鼓劇共八場。	台北市文化局	中正紀念堂演 講廳	台北慶和 館、塩原 良
7/31	【*台灣音吶】 2009 新竹巡迴場。	中華音體教育 發展協會	新竹市文化局 演藝廳	鼓舞藝術表 演團
7 月~10 月	【2009 年大手牽小手、快 步向前走】 全省文化館社巡迴演 出，共計五場	行政院文化建 設委員會	高雄旗後砲 台、高雄市立兒 童美術館、竹東 樹杞林文化 館、台北順益原 住民博物館等	高雄武德殿 鼓舞藝術表 演團
8/21~ 8/26	【*登龍門~鯉魚鳳梨的挑 戰】 台北慶和館、「吟遊打 人—塩原 良」、「御花泉」 共同聯演鼓劇，全國巡迴 演出。	文建會	高雄育樂中心 台中東海大學 台北國父紀念 館	台北慶和館 塩原 良 御花泉、加藤 拓三
10/15~ 10/24 10/24~ 11/3	【2009 新竹縣國際花鼓 藝術節】 自今年起改為每年舉 辦，在具有濃濃歷史風味	新竹縣政府	新瓦屋客家文 化保存區、問禮 堂民俗公園	廷威醒獅劇 團、身聲劇 場、台北極鼓 擊、野放客樂

	的六家文化地景——新瓦屋聚落保存區，以及問禮堂民俗公園，展開超過六十場次的精采演出。			團、台北慶和館、鴻勝館等團體
10/22~11/4	<p>【2009 台北縣泰山獅王文化節】</p> <p>以「獅王」為演出主題，將以精采的舞獅演出正式開場，演出「獅與鼓的對話-鼓動藝術新風貌」、「獅與舞的對話—舞動泰山新魅力」、「獅與劇的對話-獅王遊歷魔幻歌舞秀」等。</p>	台北縣文化局	泰山鄉綜合體育場	台北極鼓極、方相舞蹈團、黃浩洸小丑默劇團
11/1	<p>【*台灣音吶】</p> <p>為八八水災舉辦募款演出活動，將演出所得，捐贈太鼓設備給六龜、荖濃、龍溪國小。</p>	中華少年及兒童福指關懷協會。	台中中興堂	鼓舞藝術表演團

資料來源：台北慶和館、御鼓坊、鼓舞藝術表演團、台北極鼓擊提供。本研究整理製表。

【附録二】山本 幹夫《日本の太鼓：複式複打法教本—組太鼓》中所附「組太鼓打藝的型態分類」總表。



【附録三】太鼓聯盟口傳一覽表

音符	太鼓聯盟口傳
	 ドーンドーン
	 ドンドン
	 ドンドコ
	 ドコドコ
	 ドドンコ
	 ドッコ
	 ウン
	 スツ