

# 目錄 Contents

# 100

中華民國七十八年三月二十五日創刊

中華民國八十七年十月出版

## 《戰後臺灣藝術特輯1945~1995》

### 1 臺灣戰後藝術的發展——音樂

陳郁秀

The Development of Music in Taiwan after World War II

Chen, Yu-Chiou

### 11 重建臺灣藝術史觀

一些名稱與觀念的釐清

王德育

Reestablishing the Viewpoints of Taiwan Art History:

Clarification of Some Appellations and Notions

Wang, Teh-Yu

### 21 臺灣電影的歷史軌跡

廖金鳳

The Historical Traces of Taiwan Movies

Liao, Jin-Feng

### 31 戰後臺灣地區社會文化發展與學校美術教育特質研究

吳國淳

Study on Sociocultural Development & Fine Art

Education in Schools in Post War Taiwan

Wu, Gwo-Chun

### 41 淺析國府遷臺後的藝術類雜誌

程君顯

Art Magazines in Taiwan in the Post 1949 Period

Cheng, Jiun Yong

### 51 臺灣博物館事業的發展（上）

胡木蘭

The Development of Museum Industry in Taiwan

Hu, Mu-Lan

### 57 《美育》月刊 創刊號~一〇〇期分類總目錄索引

General Index by Category of Volume 1 to 100



## 臺灣戰後藝術的發展——音樂

陳郁秀

國立臺灣師範大學音樂系教授兼藝術學院院長

### 一、前言：臺灣的歷史演進與文化發展

**臺**灣位於中國的東南方，北望日本、韓國，南接菲律賓群島，西隔臺灣海峽與中國遙遙相對，東臨浩瀚的太平洋，自古即是世界航運必經之地，同時也是東西文化交會的所在。在歷史發展上，雖然臺灣的史前文化可上溯至數萬年以前，但真正有文字記載可以考證的不過四百多年。在這四百年之間，臺灣歷經不同政權的統治，也不斷接受不同文化的刺激與影響，包括葡萄牙、西班牙、荷蘭、鄭氏、滿清、日本等；因此，在這樣特殊的地理位置環境與歷史演進下，遂塑造出獨特的臺灣文化。臺灣這個小島長久以來面臨不同文化的

衝擊與滋潤，包括中國文化、西洋文化、東洋文化以及本島原住民文化，交匯融合而形成一種兼容並蓄的臺灣文化。臺灣文化擁有大陸文化的特質，但也充份發揮海洋文化的特點，因而做為臺灣文化重要成份的臺灣音樂，不可避免也呈現多樣性的面貌與豐富的內涵。

由於臺灣特殊的地理環境，塑造臺灣成爲一個移民色彩濃厚的社會，因此也引進各地的音樂文化。從早期福建沿海居民從大陸渡海來臺帶來漢民族文化、十九世紀西方文化隨基督教會進入臺灣、一九八五年馬關條約後五十年的日本殖民統治引進東洋文化、到二次戰後大陸各地人民隨國民政府匯集到這個小島上，各種外來勢力均對臺灣的音樂文化產生影響。早期漢人移民帶來的

南北管、福佬與客家音樂、地方戲曲，西方傳教士傳來的西式新音樂，日治時期蔚爲主流的東洋音樂，再加上本島原住民音樂…等，聚集在這塊蕞爾小島上，形成臺灣音樂多元化發展的面貌。關於臺灣音樂的多樣性，許多音樂工作者有不同的研究、討論與整理：呂錘寬根據與民族的文化、社會等關係程度之差異，將臺灣音樂分爲本國固有音樂、時代音樂與外傳音樂三大系統；(1)而許常惠則是依照文化發展的先後次序，將臺灣音樂分爲三個性質與來源皆不相同的類別：原住民音樂、漢族民間傳統音樂、西式新音樂。(2)根據許多音樂工作者的研究、討論與整合，本文將臺灣音樂的發展分爲原住民音樂、漢族傳統音樂、西式新音樂、通俗音樂四方面加以論述，並針對

目前臺灣音樂所面臨的問題以及與未來的展望加以探討。

## 二、臺灣音樂之全貌

### (一) 原住民音樂

在臺灣流傳幾千年的原住民音樂，是原住民族從大自然及生活中學來的聲音，也是他們與神靈溝通的語言，所以我們常將原住民的音樂稱之為「生命之歌」；更因他們仿效大自然，將自然融於音樂中而充滿震撼力，所以也常被稱為「大地之歌」。臺灣的原住民早在漢人移居臺灣之前便生活在這片土地上，包括居住於平原地帶的平埔族和住在高山地區的高山族。平埔族因與其他民族接觸頻繁，經過三百多年的涵化過程，幾乎已完全漢化；高山族包括阿美、泰雅、布農、排灣、魯凱、卑南（普悠瑪）、賽夏、雅美（達悟）與鄒族等九大族，則因居住在較偏遠的深山地區，至今仍保有相當程度的固有文化，包括語言、風俗、音樂……等。原住民音樂基本上可以分為歌舞與器樂兩方面：歌舞主要分為兩類，一類是用於祭祀時吟頌的古老歌謠，另一類則是隨處可唱的通俗歌謠；前者就是一般人印象中所謂的「祭典歌舞」，例如阿美族的豐年祭、布農族的小米豐收祭、鄒族的祖靈祭、雅美族的飛魚祭等。在器樂方面可分為體鳴樂器、氣鳴樂器和絃鳴樂器三類：體鳴樂器有邵族和布農族的樂杵，邵族的竹筒，平埔族和阿美族的木鼓，阿美族的竹鼓和竹琴以及各族都有的口簧琴和鈴等；氣鳴樂器有排灣族、阿美族、鄒族和魯凱族的鼻蕭，泰雅族、布農族、鄒族、排灣族和阿

美族的縱笛；絃鳴樂器有阿美族、布農族、卑南族、邵族、鄒族的弓琴及布農族的五絃琴。(3)

### (二) 漢族傳統音樂

從臺灣歷史的演進來看，漢民族移居到臺灣始自明代末葉，至今不過三百餘年，卻在短短的時間內躍居成為臺灣島上最大的族群；移居臺灣的漢族主要分為福佬與客家兩系，他們的民間音樂也成為臺灣音樂文化的主要構成元素。由於漢族音樂是經過多次遷徙，並多次和其他文化交流影響之下，它的內容最複雜，種類也最多，大致上可分成民歌、說唱、傳統戲劇音樂、傳統器樂、宗教音樂五大類：

#### 1. 民歌：

民歌 (folk song)，是指在民間廣泛傳唱，流傳久遠卻不知作者是誰的一種較初級、原始的音樂形式，往往與人民的生活有著緊密的連結。一般而言，民歌包括又分為福佬民歌和客家民歌兩種。

#### 2. 說唱音樂：

說唱音樂流傳在臺灣社會已有三百多年的歷史，早期臺灣人民日常生活的喜怒哀樂往往藉由說唱藝人的吟唱表達出來，更是早期臺灣社會的重要娛樂之一。臺灣的說唱音樂源自於福建地區，又稱為「唸歌仔」，其曲牌有些是由閩南歌謠轉變而來，例如「雜唸仔」、「都馬調」，有些則是由臺灣民謠自然形成，例如江湖調。(4)

#### 3. 傳統戲劇音樂：

臺灣的傳統戲曲種類繁多，也頗為複雜，若包括前臺演員們所唱的戲曲以及後臺樂師們所奏的音樂，臺灣傳統戲劇的種類估

計多達二十幾種。這些曾在臺灣流行，及目前仍盛行的傳統戲曲音樂，大致上可以分為南北管、歌舞小戲、偶戲、歌仔戲、戰後由大陸各地傳來的地方戲。

#### 4. 傳統器樂：

傳統器樂在臺灣又被稱為「國樂」，意指中國傳統器樂。若以演奏方式來看，傳統器樂可分為獨奏與合奏兩種。在臺灣較有歷史且流傳較廣的獨奏樂器有古琴、古箏和琵琶，以及地方性民間樂器為如揚琴、洞簫和大廣絃、殼仔絃、二絃等擦絃樂器，演出樂曲則以民間小調或地方戲曲的曲牌為主；在合奏樂器方面則可分為鑼鼓樂、鼓吹樂和絲竹樂。(5)

#### 5. 宗教音樂：

數百年來臺灣社會一直是移民色彩濃厚的地區，造成臺灣的宗教信仰呈現多元化的面貌，目前在臺灣較為蓬勃發展的宗教音樂有基督教音樂、道教音樂、佛教音樂、以及漢人儒家思想所傳承下來的祭孔音樂等。(6) 基督教音樂自十九世紀末葉時隨隨長老教會在臺灣南北兩地隨著傳教傳入臺灣，各地教會均成立聖歌隊，培養教會音樂人材。祭孔音樂又稱聖樂或雅樂，是中國傳統雅樂中碩果僅存的部份，目前臺灣各地孔廟所奏的祭孔音樂內容及樂器大多是根據一九七〇年內政部公佈的「大成樂章」。臺灣的道教屬於天師派，以符祿演法專門替人們消災祈福，其音樂分為前場與後場，前場指的是道士吟唱的曲調，主要有吟、誦、贊三種型式，後場為北管器樂伴奏。佛教音樂亦稱佛曲、梵唄，係指佛教平時的課誦、法會儀式及宣唱佛理。

### (三) 西式新音樂

西式新音樂是傳入臺灣最晚但發展最蓬勃的樂種。十七世紀荷蘭與西班牙人佔領臺灣時，已有西樂的傳入，但真正落地生根的時期應是十九世紀末臺灣開港通商後，隨著基督教長老教會北由淡水、南由臺南隨著傳教而傳入臺灣。日治時代除了教會人士在臺灣南北兩地大力推廣音樂教育外，日本殖民政府亦在臺灣採行「西式教育」。日本人在臺灣最早設立的「國語學校」或是公學校都設有音樂科目，教授西洋音樂或歌曲。從教會及師範學校產生多位臺灣前輩音樂家，包括張福興、張彩湘、林秋錦、高慈美、陳泗治、呂泉生、郭芝苑……等，他們大多前往日本進修專業音樂教育，並積極參與戰前多項音樂活動。戰前臺灣西式新音樂發展以演奏與聲樂為主，戰後才有比較豐富的作曲表現。

### (四) 通俗音樂

隨著工商業社會的發達，臺灣過去的民歌小調不再流行，取而代之的便是通俗音樂，亦即所謂的流行歌曲。通俗音樂能代表社會中絕大多數人的心聲，隨著社會的變遷而有所變化，充份表現當時社會現象，具有政治、商業、教育、娛樂、抒情等作用而廣為民眾傳唱欣賞。一九三〇年代的臺灣隨著西方與日本音樂的輸入，臺灣音樂的內在意涵和外在形式都產生新的風貌。先有非商業歌謠如《臺灣自治歌》、《咱臺灣》的產生，再是詹天馬、王雲峰詞曲的電影主題曲《桃花泣血記》的流行，一九三三年哥倫比亞唱片公司開始灌錄流行歌曲唱片，開啓臺語流行歌曲的黃金



▲ 霧鹿村布農族誇頌戰功。布農族的歌唱基本音是以自然和弦組織為主，而有五度（或四度）平行唱法。又以團體歌唱為主，其中祈禱小米豐收的典禮歌，最能代表本民族的音樂特質，弓琴是這一族最普遍的樂器。（攝影／徐韶仁 圖片提供／白鶯鸞文教基金會）

時代。在一九三三年到一九三八年這段期間，臺灣產生第一批通俗音樂作曲家，如蘇桐的《農村曲》、鄧雨賢的《河邊春夢》和《望春風》、陳秋霖的《白牡丹》等。隨著中日戰爭的加劇，日本政府積極推動皇民化運動，禁止一切具有中國民族色彩的文化活動，臺語創作流行歌曲因而沉寂下來。

## 三、戰後臺灣音樂之發展

戰後初期臺灣百廢待舉，又歷經二二八事件和白色恐怖時期的衝擊，臺灣社會遭受極大挫傷，在一片休養生息中，文化藝術活動皆退居保守狀態，即使到了五〇、六〇年代經濟起飛期間，文化藝術依然處於弱勢。隨著七〇年代政治解嚴，黨禁、報禁陸續開放，整個社會逐漸恢復活力，在經濟高度成長、人民的生活

逐漸富庶之餘，文化藝術才受到政府與社會大眾的重視，而有今日蓬勃發展的成果。各種樂種在戰後五十年的發展不盡相同，政府的教育與文化政策偏重西式新音樂，通俗音樂跟著社會的脈動而發展，而本土的原住民和漢族傳統音樂卻長期處於弱勢。

### (一) 原住民音樂

音樂是原住民族共同祈禱的語言，他們透過祭歌向天神祈求豐收、平安，他們所唱的咒詛歌、勞動歌、情歌、飲酒歌、慶典歌……，都是日常生活的直接反映。然而這些流傳數千年的生命之歌，卻因臺灣近百年來不同文化的影響，其內涵也受到深刻的衝擊；例如二次大戰時期，原住民純樸的歌謠被改成和戰爭有關的詞，國民政府遷臺後又出現所謂的「愛國歌曲」，七〇年代經濟發展時期，原住民青年紛紛進入都市討生活，部落中原有的「天



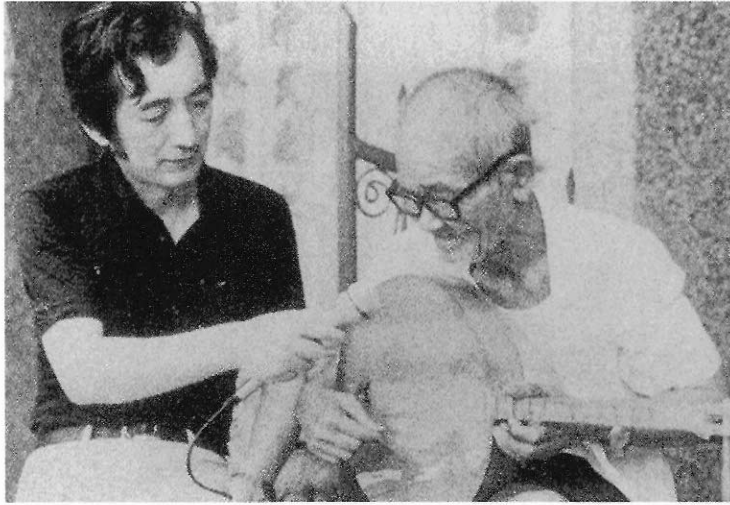
▲ 雅美族的舞蹈不以舞蹈意義命名，而以舞蹈的動作來分別。圖中即是「甩長髮」之舞，其方式是面對面排成二列橫隊或一個圓圈，勾住鄰人手臂，雙手交叉於胸前，雙腳直立，彎腰，將長髮向前或左右甩出，髮梢碰觸地面，隨即挺身，雙膝彎曲，抬頭把長髮向上、往後甩，如此則長髮此起彼落，十分好看。（攝影／徐瀛洲 圖片提供／許常惠）



▲ 吹奏竹笛的泰雅族勇士。  
泰雅族Mareppa（馬利巴群），兩名勇士將獵到的人頭擺在面前並吹奏著竹笛。右邊一位戴著貝殼battoru耳飾，頭上及胸前所戴白色圓形maron也是貝殼所製，這些都是獵過人頭的勇士才能佩帶的飾物。（圖片提供／白鷺絲文教基金）

籟之聲」遂逐漸沒落。雖然近年來原住民音樂在通俗音樂及原住民歌手的強力傳播下受到矚目，但純粹的原住民音樂卻漸漸在部落中失傳，僅靠著人類學者及民族音樂研究者來加以留存。

戰後初期原住民音樂的發展以音樂學者和人類學者的研究為主。戰前原住民音樂的研究多由日人所進行，臺灣第一次原住民音樂採集是在一九二一年時，由臺灣前輩音樂家張福興奉臺灣總督府之命前往日月潭，採集邵族的歌謠和杵音，並在一九二三年由臺灣教育會將這些資料出版「水社化蕃杵音及歌謠」一書；一九二二年日本著名音樂學者田邊尚雄來臺從事民族音樂田野調查，在霧社、屏東與日月潭調查泰雅族、排灣族與邵族音樂，首創臺灣民族音樂的錄音採集，他所使用的錄音器材是早期的蠟管式留聲機，是現存最早的臺灣原住民的有聲資料。在人類學者的研究方面，日人伊能嘉矩提出平埔族歌謠與樂器的分類法；黑澤隆朝則是日治時期最後一位臺灣原住民音樂研究者，也是研究範圍最深廣的一位，他在一九四三年一月至五月走訪調查臺灣島內高山九族的音樂，採集近千首歌謠與器樂，完成《臺灣高砂族的音樂》，成為日後研究臺灣原住民音樂者重要的參考文獻。戰後對於原住民音樂的研究，以一九六六年開始的「民歌採集運動」為主，領導人是史惟亮、許常惠和呂炳川，他們把全省各地所保存的民族音樂作了全面性的調查，共收集二千首以上的平地與山地民歌，並且加以錄音，是漢人在臺灣做過最具規模與系統的民族音樂田野採集工作，成為日後民族音樂研究的珍貴資料。之後有駱



▲ 許常惠 採集福佬民歌，歌者陳達。（地點／恆春 圖片提供／許常惠）

維道、林清財、胡台麗、明立國等人陸續對原住民的傳統音樂及祭儀加以研究。(7)此外，玉山神學院亦設有原住民音樂的相關課程。

臺灣原住民的音樂包含了人類最單純到最複雜的類別，這種深植於生命並與日常生活息息相關的肺腑之言，正是它令人們感動不已的原因，這類口傳音樂文化確實是臺灣古老音樂文化重要的資產，這種最自然的音樂，應該受到更多的尊重與維護。然而，如何延續原住民的音樂文化卻牽涉到政府的文化、教育及社會政策，以及主政者對原住民文化的認知與態度。

## （二）漢族傳統音樂

二次戰後國民政府來臺，由於政策上的偏頗，漢族傳統音樂長期處於弱勢，雖然八〇年代之後本土意識抬頭，但部份傳統音樂如民歌、說唱及南北管的發展卻面臨保存與傳承的危機。

### 1. 民歌與說唱

許常惠曾按地理位置的不同

，將臺灣福佬系民歌劃分為「彰南地區」、「恆春地區」和「其他地區——臺北、蘭陽等地區」各具特色的民歌。例如，恆春地區保存了臺灣最獨特的民歌，一般稱為「恆春調」，所謂「恆春調」包含四種不同的曲調：臺東調、思想起、四季春和牛尾擺；彰南地區廣為流傳的民歌有：天黑黑、六月田水、一隻烏仔啾啾啾、牽亡歌等；其他地區較為人知的曲調還有宜蘭地區的丟丟銅。(8)對臺灣福佬民歌進行大規模研究的當屬西元一九六六年的「民歌採集運動」，當時由許常惠領導的採集隊，在恆春地區發現真實感人的福佬系民歌，並發掘了歌手陳達，改變了一般人對臺灣民歌的看法，也促使專家學者正視臺灣民間音樂的價值。

臺灣的客家人分成南部和北部兩大系統；南部客家人所唱的民謠有山歌和童謠，而北部客家民謠除「老山歌」保有傳統客家山歌的風格外，所謂「九腔十八調」為傳統客家三腳採茶戲曲的菁華，而「客家八音」則是最富客家色彩的純音樂藝術。(9)對於

客家民歌的深入研究，如同福佬系民歌一樣，始於一九六六年的「民歌採集運動」；楊兆禎的「客家民謠\_九腔十八調的研究」則是首度對客家民歌做完整的研究與介紹。近年來「苗栗客家八音團」和「榮興客家採茶劇團」，更是對保存與推廣客家音樂文化不遺餘力的民間團體。

臺灣早期的說唱藝人有呂柳仙、邱查某、黃秋田等人，但在二次戰後因為歌仔戲在臺灣的盛行，說唱音樂轉而注重口白部份，著名的說唱藝人有楊秀腳。隨著說唱藝人的逐漸凋零，且多無傳人，這項根植於民間的傳統藝術面臨失傳的命運。

## 2. 傳統戲劇音樂

### （1）南北管：

南管音樂是一項相當保守的傳統藝術，它的音樂內涵、使用樂器、演奏型態及社會功能，均保存許多古老的傳統，由於南管音樂是保有中國古代音樂文化最完整的樂種，近年來成為音樂學者競相研究的課題，被譽為「中國音樂的活化石」。(10)目前臺灣較為活躍的傳統館閣式南管樂團以鹿港雅正齋和聚英社，以及臺南南聲社為代表。近年來在專家學者的重視以及民間有心人士的推動之下，南管音樂逐漸走出國際，如一九八三年成立的漢唐樂府，每年均出國巡迴演出，足跡遍及世界各地，一九九四年漢唐樂府更成立藝術中心，並多次獲得金鼎獎肯定。漢唐樂府朝向國際化與精緻化的方式，為南管音樂開拓出不同於傳統館閣的新境界。

北管的亂彈會長期盛行於臺灣社會，俗諺云：「吃肉吃三層、看戲看亂彈」即可以看出亂彈



▲ 歌仔戲身段示範  
(圖片提供／廖瓊枝女士)

在臺灣的盛行。戰後臺灣亂彈劇團逐漸減少，觀眾以中老年為主，再加上政府文化政策的偏頗，職業劇團紛紛解散，目前僅存由亂彈藝人王金鳳組成的「新美園」，但也面臨後繼無人的現象，傑出藝人「亂團嬌」的演出已逐漸減少。近年來雖然本土風潮大起，但北管卻沒有像其他本土藝術有所轉機。本土論者鍾情於臺語歌謠及歌仔戲，南管因獲得學術界重視成爲顯學，北管卻因被視爲「中國文化」在臺灣的遺跡而忽略其音樂的豐富性，造成北管音樂在臺灣社會快速流失。

### (2) 偶戲：

布袋戲歷經日治時期的壓抑，到戰後各劇團蓬勃發展，從內臺戲、野臺戲的演出，進而電視布袋戲的風靡全省，及至亦宛然、小西園等劇團獲得國際肯定，霹靂布袋戲廣受社會大眾與青年學子喜愛，甚至躍上國家劇院舞臺演出，均顯示出布袋戲在臺灣

蓬勃發展的現況。戰後初期皮影劇團據統計全臺尚有百餘團，但到一九六〇年代之後皮影劇團逐漸減少，目前僅有的劇團多居於高雄縣，以張德成的東華皮戲團和許福能的復興皮戲團較有名。有鑑於皮影戲在臺灣的沒落，施合鄭民俗文化基金會邀請學者邱坤良共同設置皮影藝術研習營，以延續皮影戲在臺灣的生存與發展。近年來傀儡戲在臺灣已漸沒落，爲保存臺灣傀儡戲藝術，施合鄭民俗文化基金會曾邀請新福軒的林讚成藝師，教導中小學美勞老師及大專院校藝術科系學生有關傀儡戲的製作與演出技巧，希望爲臺灣傀儡戲尋求新的契機。

### (3) 歌仔戲：

歌仔戲的發展階段可分爲內臺戲時期、野臺戲時期、廣播歌仔戲時期、電視歌仔戲時期。日治時期是內臺戲盛行期，三〇年代更是歌仔戲的第一個高峰期，戲班演出達到鼎盛，全臺各地戲院爭相演出歌仔戲，歌仔戲遂一躍成爲臺灣傳統戲曲界盟主，歌仔戲唱片的問世，更助長歌仔戲的流行。中日戰爭爆發後，在日本政府的「皇民化運動」之下，歌仔戲受到禁止，許多戲班轉至野臺演出，直到戰後，歌仔戲又迅速恢復生機，極盛時期全臺歌仔戲班高達五百多團。一九五〇年代廣播電臺開始播放歌仔戲，並產生專門的廣播歌仔戲團，如正聲天馬廣播歌仔戲團，歌仔戲名伶楊麗花即是成員之一。一九五六年雲林麥寮拱樂社率先將歌仔戲拍成電影在戲院放映，不僅大受歡迎，更帶動臺語電影的風潮。一九六〇年代之後，隨著電視的普及，電視歌仔戲的產生促使廣播與電影歌仔戲的沒落。(11)

目前臺灣的電視歌仔戲仍在發展中，一般的職業歌仔戲團則多在野臺演出，與電視歌仔戲團境遇不可同日而語。近年來，在有心人士努力之下，一些歌仔戲團力求歌仔戲精緻化與藝術化，紛紛進入國家劇院等藝術殿堂演出，如家族經營的明華園和新和興以及強調歌仔戲精緻化的河洛歌仔戲團。歌仔戲藝人廖瓊枝更是成立薪傳歌仔戲團，致力於歌仔戲的傳承工作。在政府提倡本土藝術的政策下，國立復興劇校於一九九四年成立歌仔戲科，開始學院式的培育與訓練，爲這個臺灣土生土長的本土藝術——歌仔戲——的保存與發展開闢了另一個管道。

### (4) 戰後由大陸各地傳來的地方戲：

由於國民政府對平劇的大力支持與培植，大鵬、海光、陸光等三軍劇團的陸續成立，平劇儼然成爲臺灣新興的強勢劇種，甚至成爲所謂的「國劇」。在平劇成爲政策性的保護劇種下，政府對平劇人才的培育亦讓其他劇種難望其項背，不僅在三軍劇團下設班培育子弟，在正規學校教育制度內設置專門培育平劇人材科系，如國立復興劇校國劇科、國光藝校國劇組、國立藝專國劇科…等。然而七〇年代之後，臺灣本土意識抬頭，大陸色彩濃厚的平劇不再「得天獨厚」，有心之士開始爲平劇另尋發展空間，如雅音小集、當代傳奇劇場，皆是突破平劇傳統表演方式，成爲平劇多元化發展的代表。(12)

### 3. 傳統器樂：

二次戰後隨著國民政府來臺，臺灣產生所謂的「國樂團」，其組織乃仿照西方管絃樂團的編



▲ 一九六五年六月二日，國立藝專演出莫扎特歌劇「劇院春秋」  
(圖片提供／陳明律)

制與規模而成。最早的國樂團應是一九五〇年成立的中廣國樂團，第一個職業國樂團是一九七九年成立的臺北市立國樂團。此外，教育部為設置專業演奏樂團，於一九八四年於國立藝專成立國家級的實驗國樂團。

### (三) 西式新音樂

二次戰後國民政府接收臺灣，無論是政治制度、語言、風俗還是生活習慣都必須調整，從日本文化轉換為中國文化的過程中，戰後臺灣社會面臨一段艱難的適應過程。臺灣西式新音樂的發展也隨著臺灣政權的轉移而步向另一個階段。

#### 1. 音樂教育方面：

戰後許多大陸內地傑出音樂家紛紛來臺，與臺灣本土音樂家互相交流，使臺灣音樂教育產生重大變革，包括專業高等音樂教育的建立，及國民音樂教育的重整。

#### (1) 專業高等音樂教育的建立

臺灣本土的前輩音樂家大多出生於日治時期，分別隸屬教會

學校與國語學校（今之師範學院）兩個體系：基督教長老教會在臺灣創辦的學校如臺南神學院、長榮中學、長榮女中、牛津學堂、淡水女學堂、淡水中學（今之淡江中學），都將音樂列為正式課程，培養許多音樂家如陳清忠、陳泗治、駱先春、駱維道、陳信貞、林秋錦、高錦花、高慈美、周慶淵、郭芝苑…等人。日本政府在臺灣設置的國語學校，在課程中都列有音樂科目，教授西洋音樂或歌曲，因此國語學校也成為另一個培養西式新音樂家的搖籃，其中「臺北國語學校」（今之國立臺北師範學院前身）便產生許多著名的音樂家如張福興、柯政和、李金土等人。<sup>(13)</sup>由於戰前臺灣沒有高等的音樂教育，因此日治時期的臺灣青年音樂家，無論是出身於師範學校、教會還是普通學校，幾乎都前往日本接受音樂的專業教育，而這些留日學生返臺後也都陸續成為臺灣西式新音樂的領導者與中堅份子。

戰後臺灣才開始有專業的高等音樂教育。一九四六年臺灣省立師範學院（國立臺灣師範大學

前身）招收第一屆音樂專修科學生，連續招生三年之後，終於設立臺灣第一個大學音樂系，當時臺灣的音樂師資多集中於此，包括大陸來臺的音樂家如蔡繼琨、戴粹倫、戴序倫、蕭而化、張錦鴻…等，和戰前許多留學日本的臺灣本土音樂前輩如李金土、張彩湘、高慈美、林秋錦、周遜寬、蔡江霖、林橋。師大音樂系雖然主要在培育中學的音樂教師，但一直到一九五七年時仍是臺灣唯一的音樂系，因此戰後臺灣的第一批音樂人才幾乎都出自師大音樂系，如師大音樂系前三屆畢業生史惟亮、孫少茹、吳漪曼、李淑德、楊瓊玲、許常惠、盧炎、劉德義、楊子賢、林東哲等。這些音樂人才大都留學歐美，臺灣的現代音樂運動便是由他們留學歸國後開啓的。

國立臺灣藝術專科學校（國立藝專）在一九五八年設立於臺北縣板橋，設有五年制音樂科，招收初中畢業生，目的在培養音樂的演奏及作曲人材。早期從藝專音樂科畢業的新一代音樂家有陳懋良、陳澄雄、戴金泉、李泰祥、馬水龍、樊曼儂、游昌發、溫隆信、賴德和、陳主稅…。自一九六二年起，其他大專院校包括文化大學、實踐家專（今之實踐大學）、臺南家專、東海大學、東吳大學、國立藝術學院、輔仁大學、中山大學、國立臺南藝術學院亦陸續設立音樂科系。師範大學音樂研究所於一九八〇年成立，以培養音樂學研究人材為主。歷年來師大音樂系畢業生已有二千多名，在臺灣各地中學執教，主導了戰後五十年來國高中音樂教育。

#### (2) 國民音樂教育的重整

戰後臺灣的國民音樂教育改



採中國大陸的體制，引進中國大陸五四運動時代的學堂樂歌，初期的音樂教材也多由大陸音樂家編著，內容以大陸音樂教本為藍本，主要為西洋音樂及樂理的介紹，再加上少數本地作曲家的作品和民謠，到一九八七年解嚴之後因本土意識的抬頭，才增加傳統及本土音樂等鄉土音樂教材。

在音樂資優教育方面，由於當時臺灣藝術教育環境貧乏，在一九六二年至一九七三年間，教育部頒布「藝術科目資賦優異學生申請出國辦法」，提供藝術資優學生出國進修的管道，在這段期間出國進修音樂的學生有陳必先、陳泰成、楊小佩、陳郁秀…約四十餘人。一九四八年由淡水女學堂改制的純德女中成立第一屆音樂班，為臺灣設立音樂班濫觴；一九六三年臺北私立光仁小學亦開始設立音樂班，並於一九六九年與一九七四年陸續成立國中與高中音樂班；公立學校的音樂班則始於一九七四年臺中的光復國小、雙十國中與臺北的福星國小，之後陸續設立音樂班的有南門國中、古亭國小、師大附中等。截至一九九八年為止，各級學校音樂班及學生人數統計如下表：<sup>(14)</sup>

2. 社會音樂活動方面：

	學校數	班級數	學生人數
國小	31	108	2998
國中	32	98	2569
高中職	24	67	3843
合計	87	273	9410

戰後許多音樂團體在臺灣陸續成立，其中最早成立的管絃樂團是一九四五年由蔡繼琨創立的

臺灣省交響樂團，一九六九年李志傳成立臺北市教師管絃樂團（今之臺北市立交響樂團），是臺灣第二個職業管絃樂團。在合唱團方面以一九四五年成立的省交合唱團最早，一九五七年由民間人士辜偉甫成立、呂泉生指揮的榮星合唱團卻是臺灣歷史最久的合唱團體，李淑德創立的三B兒童管絃樂團則是享譽全臺的南部音樂團體。國家級的管絃樂團則是到八〇年代之後才成立。此外，戰後初期由張繼高創辦的遠東音樂社，邀請當時國外優秀音樂家及音樂團體演出，由於篩選嚴格，演出均維持一定水準，獲得廣大好評與迴響，也為臺灣培養一群喜好古典音樂的人口。

一九六〇到一九七〇年代，隨著臺灣藝術現代化風潮，再加上留學歐美的音樂家陸續返臺，帶回現代音樂新觀念，為臺灣西式新音樂注入新生命；這時期許多音樂家團體相繼成立，如製樂小集（一九六一年）、新樂初奏（一九六一年）、江浪樂集（一九六二年）、五人樂會（一九六五年）、向日葵樂會（一九六七年），亞洲作曲家聯盟及集合以上五個樂團而成的「中國現代樂府」等，臺灣西式新音樂展現出前所未見的活力。七〇年代起臺灣西式新音樂家開始思考本土文化根源的問題，許多創作亦呈現回歸本土與結合創新之趨勢。<sup>(15)</sup>一九七三年許常惠發起「亞洲作曲家聯盟」，成為臺灣西樂作曲活動的中心，訂立以亞洲傳統音樂作為創作泉源的宗旨；近代作曲家作曲風格趨向多元化，如浪漫派與國民樂派、印象派與民族樂派，表現派與電子電腦音樂等。在這個時期，中國廣播公司的「音樂風」與警察廣播電臺的「安全島」

是兩個知名的古典音樂節目，兩位主持人趙琴與羅蘭女士致力於西式新音樂的推廣，頗為叫好。「音樂風」節目，設有「每月新歌」單元，並從一九七一年起每年舉辦「中國藝術歌曲之夜」，對鼓勵創作不遺餘力。

隨著教育程度的普遍提高，臺灣民眾對西式新音樂的接受度大為提昇；各大學院校普遍設立音樂研究所，使得學音樂不再只是彈、奏、唱，更有廣大的學術研究空間，音樂的演奏更具學術價值。此外，臺北市「音樂季」、臺灣省「音樂藝術節」、民間藝術經紀公司舉辦的各類音樂藝術活動，顯示臺灣音樂藝術近年來蓬勃發展的現況。在這一百年中，西方音樂的傳入，改變了臺灣音樂的生態環境，也對臺灣的社會文化生活產生了深遠的影響。

#### （四）通俗音樂

戰後臺灣百廢待興，而歌謠正是反映時代背景的一面鏡子，如《補破網》、《杯底不可飼金魚》、《收酒罈》和《燒肉粽》等。<sup>(16)</sup>隨著社會的漸漸復甦，臺語流行歌曲又慢慢活絡起來，產生許多膾炙人口的作品，如《安平追想曲》、《孤戀花》、《鑼聲若響》、《阮若打開心內的門窗》等。同一時期，所謂的「國語」流行歌曲也從香港流行到臺灣，到一九六二年臺視開播之後，國語流行歌曲已經取代臺語流行歌曲成為市場主流，如《紫丁香》、《春風吻上我的臉》、《情人的眼淚》、《綠島小夜曲》等，台語流行歌曲遂逐漸萎縮。七〇年代中期，由楊弦等知識份子發起「現代民歌運動」，經由「金韻獎」和「民謠風」大力推行民歌



▲ 臺灣省立交響樂團勞軍團，地點：屏東機場，時間：1955年。  
(圖片提供／顏延階)

，不但造就一批創作型歌手，也為國語流行樂壇注入一股清流。同時隨著「回歸鄉土」的風潮，台語流行歌曲再度受到重視。一九八七年政府解嚴以後，台語創作歌曲逐漸形成商業性路線，如《舞女》、《愛拼才會贏》等，和理想創新路線，如林強的《向前走》和陳明章、陳昇等。九〇年代以後掀起民主與自由的風氣，臺灣的通俗音樂百家齊放，各種風格與流派一一展現，連文學家也加入創作的行列，朝向更為多元的方向發展，顯示通俗音樂已由早期充滿悲哀的情懷朝向快樂與希望，而通俗音樂的多角化發展更是深入不同年齡層與知識層，在社會各個角落駐足。

#### 四、現階段臺灣音樂面臨的問題與未來的展望

臺灣歷經數百年來的發展，不同族群的文化在這裏相互激盪影響，產生了複雜又豐富的文化內涵，而作為臺灣文化中重要成份的臺灣音樂，更是展現出多元化的風貌。原住民音樂、漢族傳

統音樂、西式新音樂和通俗音樂等不同的音樂文化先後在臺灣島上生根、萌芽、滋長，形成可以充份表達臺灣人民生命力的「臺灣音樂」。然而，綜觀臺灣音樂發展的全貌之後，可以發現目前臺灣音樂的發展正面臨許多困境，有待相關人士加以正視並提出可行的解決之道，為臺灣音樂的未來立下美好的遠景。

#### (一) 文化政策影響音樂的發展

臺灣音樂雖然呈現多元化的風貌，但事實上各類音樂的發展並不均衡，這種強勢與弱勢樂種興衰與消長的現象，和政權更迭有密切的關係。例如日治五十年皇民化政策的影響下，使得戰後許多通俗音樂的曲調仍帶有濃厚的東洋味。國民政府來臺之後，由於國民黨政策上的偏頗，除了大力培植中國文化色彩濃厚的平劇外，在學校音樂教育方面更是偏重西式新音樂，使得歐美的古典音樂普遍流行於城市中的知識界與中產階級，再加上美國熱門音樂文化流行於青年學子中，造成臺灣本土音樂如北管等傳統戲

曲的逐漸沒落。然而隨著七〇年代政治解嚴之後，政府的教育與文化政策改弦更張，臺灣本土文化才獲得重視。簡而言之，文化政策的適當與否，在牽動著臺灣音樂的健全發展。因此，未來臺灣的音樂文化應是朝向本土傳統音樂、西式新音樂及通俗音樂平衡發展，其中傳統音樂的保存由於處於弱勢，有賴政府提出更積極的政策加以維護與倡導。文化政策必須深刻化並具體地落實於民間，音樂藝術的蓬勃發展與否取決於決策者對文化議題的認知與態度。

#### (二) 教育政策不當造成偏重西樂現象

教育是國之根本，因此教育政策也深深影響臺灣音樂發展的方向。自日治時期到國民政府來臺，臺灣的教育一直是西式教育制度，在音樂教育方面更是偏重西式新音樂的傳授，在國民教育和音樂專業教育上，政府都投下難以數計的人力與財力，形成獨尊西式新音樂的現象，而臺灣早期移民引進的南北管及本土產生歌仔戲的等傳統音樂則因沒有受到保護遂逐漸式微。因此，今日民間傳統音樂藝術的窘狀，教育單位其實要承擔很大的責任。為使臺灣音樂能健全地發展，政府的教育政策必須有所調整：在一般國民教育與社會教育上應遵循各樂種的均衡發展的原則，在專業音樂教育上則應避免以西歐古典音樂為主流，朝向以本土音樂為體、西樂為用的模式，培育具有恢宏音樂觀的專業音樂人才為方向。

#### (三) 傳統音樂面臨保存與傳承危機

雖然近年來教育部透過薪傳獎來發掘民間的傳統藝人，並遴選民族藝師來傳承民族傳統音樂，如古琴之孫毓琴、鑼鼓之侯祐宗、南管戲之李祥石、布袋戲之李天祿、黃海岱、歌仔戲之廖瓊枝…等。事實上政府這些傳統音樂的保存工作象徵意義大於實質意義，而且國家民族音樂中心的設立還在籌備階段，臺灣傳統音樂的保存與傳承卻等不及政府牛步般的政策推動，老藝人的逐漸凋零正是傳統音樂藝術即將失傳的警訊！有鑑於此，許多民間有心之士已在積極進行傳統音樂的保存與傳承工作，如民族藝師廖瓊枝成立薪傳歌仔戲團並巡迴大專院校講授歌仔戲藝術，漢唐樂府致力推廣南管音樂的保存與推廣。然而，民間的力量畢竟有限，政府若能在政策上與財力上加以協助與配合，在學校教育課程上納入傳統音樂藝術，傳統音樂的傳承與保存工作當可收事半功倍之效。

#### (四) 西式新音樂貴族化發展的瓶頸亟待突破

西式新音樂傳入臺灣一百多年以來，在日本殖民政府和國民政府主導下，一直處於強勢音樂的地位，不僅被尊為高尚藝術，在音樂教育上更是在「忘我崇洋」的政策下一枝獨秀。即使如此，西式新音樂卻並非全面普及於臺灣社會，多數臺灣民眾仍將西式新音樂視之為「貴族音樂」，認為其艱澀難懂。未來西式新音樂的發展必須真正擴展到社會各階層，走出學院進入民間，與一般民眾的生活結合起來，將西式新音樂的藝術之美普及化。▲

#### 參考書目

1. 汪知亭：《臺灣教育史料新編》，臺北：商務印書館，西元一九七八年。
2. 張炫文：《臺灣歌仔戲音樂》，臺北：中華民俗藝術基金會，西元一九八二年。
3. 許常惠：《多彩多姿的民俗音樂》，臺北：行政院文建會，西元一九八四年。
4. 許常惠：《臺灣音樂史初稿》，臺北：全音樂譜出版社，西元一九九一年。
5. 鈴木質：《臺灣原住民風俗誌》，臺北：臺原出版社，西元一九九二年。
6. 呂鍾寬：《臺灣的音樂發展初論》，臺北：第一屆臺灣本土文化學術研討會論文集，西元一九九四年。
7. 毛家華：《京劇兩百年史話》，臺北：行政院文化建設委員會，西元一九九五年。
8. 鄭榮興：《臺灣客族傳統音樂——音樂一百年論文集》，臺北：白鷺鷥文教基金會，西元一九九七年。
9. 竹碧華：《臺灣說唱——臺灣音樂閱覽》，臺北：玉山出版社，西元一九九七年。
10. 王櫻芬：《臺灣南管一百年：社會變遷，文化政策與南管活動——音樂臺灣一百年論文集》，臺北：白鷺鷥文教基金會，西元一九九七年。
11. 黃玲玉：《歌舞小戲（陣頭）——臺灣音樂閱覽》，臺北：玉山社，西元一九九七年。
12. 顏綠芬：《宗教、儀式音樂——音樂欣賞》，臺北：華杏出版社，西元一九九七年。
13. 許常惠：《臺灣新音樂的產生與發展——臺灣音樂一百年論文集》，臺北：白鷺鷥文教基金會，西元一九九七年。
14. 陳郁秀：《多樣面貌的臺灣音樂——臺灣音樂閱覽》，臺北：玉山出版社，西元一九九七年。
15. 陳郁秀：《由臺灣民謠的角度看藝術與文化認同》，臺北：臺灣省政府教育廳臺灣省高級中學八十六學年度人文及社會學科中區音樂科新課程專業知能研討會研習手冊，西元一九九八年，頁一六～二三。
16. 北：臺原出版社，西元一九九二年，頁一四三。
- (4) 竹碧華：《臺灣說唱——臺灣音樂閱覽》，臺北：玉山出版社，西元一九九七年，頁三二。
- (5) 許常惠：《臺灣音樂史初稿》，臺北：全音樂譜出版社，西元一九九一年，頁二二四～二二六。
- (6) 顏綠芬：《宗教、儀式音樂——音樂欣賞》，臺北：華杏出版社，西元一九九七年，頁一三八。
- (7) 駱維道：《平埔族阿立祖祭典及其禱歌之研究》，西元一九七四年二。林清財：《西拉雅族祭儀音樂研究》，西元一九八八年。胡台麗：《臺灣土著祭儀及歌舞民俗活動之研究》，西元一九八七～一九八九年。明立國：《布農族音樂舞蹈文化調查研究》，西元一九九二年。
- (8) 許常惠：《臺灣新音樂的產生與發展——臺灣音樂一百年論文集》，臺北：白鷺鷥文教基金會，西元一九九七年，頁三三二。
- (9) 鄭榮興：《臺灣客族傳統音樂——音樂一百年論文集》，臺北：白鷺鷥文教基金會，西元一九九七年，頁一〇六。
- (10) 王櫻芬：《臺灣南管一百年——音樂臺灣一百年論文集》，臺北：白鷺鷥文教基金會，西元一九九七年，頁八六。
- (11) 張炫文：《臺灣歌仔戲音樂》，臺北：中華民俗藝術基金會，西元一九八二年，頁一一～一四。
- (12) 毛家華編著：《京劇兩百年史話》，臺北：行政院文化建設委員會，西元一九九五年，頁一一五～一二二。
- (13) 汪知亭：《臺灣教育史料新編》，臺北：商務印書館，西元一九七八年，頁一一一：「音樂、美術、手工、體育等藝能科，……若有傑出表現者，往往以公費資助赴日深造，例如張福興、柯丁丑之進修音樂...」
- (14) 資料來源：(1) 教育部八十七年度特殊教育工作報告，一九九八年二月。(2) 中華民國八十六年教育統計，教育部，一九九七年六月。(3) 八四學年度臺閩地區中小學附設特殊班概況，教育部統計處，一九九六年一月。
- (15) 陳郁秀：《多樣面貌的臺灣音樂——臺灣音樂閱覽》，臺北：玉山出版社，西元一九九七年，頁八。
- (16) 陳郁秀：《由臺灣民謠的角度看藝術與文化認同》，臺北，西元一九九八年。

#### 註

- (1) 呂鍾寬：《臺灣的音樂發展初論》，臺北：第一屆臺灣本土文化學術研討會論文集，西元一九九四年，頁四三〇。
- (2) 許常惠：《臺灣音樂史初稿》，臺北：全音樂譜出版社，西元一九九一年，頁二～三。
- (3) 鈴木質：《臺灣原住民風俗誌》，臺