

南 華 大 學

民族音樂學系

碩士論文

柬 埔 寨 宮 廷 音 樂 民 族 誌

Ethnography of Cambodia Royal Music



研 究 生：吳佳玟

指 導 教 授：周純一 教授

南 華 大 學
民族音樂學研究所
碩 士 學 位 論 文

柬埔寨宮廷音樂民族誌

研究生：吳佳玟

經考試合格特此證明

口試委員：_____

周純一

翁志良

林偉勳

指導教授：周純一

系主任(所長)：周純一

口試日期：中華民國 103 年 07 月 01 日

中華民國 103 年 06 月 25 日

謝 誌

本碩士論文在民國一〇三年六月寫作完畢。在寫作的過程中面臨很多大大小小的困難，因而從中了解，要完成一本論文並非是一人可以成就的，而是透過許多人、事、物的關係連結，筆者將大家所提供的線索結合起來共同完成這項作品。在此筆者分別向父母親、論文指導教授周純一老師、柬埔寨藝術學院教授 YOS Chandara、及每位曾協助過筆者與閱讀本論文的讀者致上最高的謝意。

首先，筆者想感謝筆者的父母親，因父母親長年在柬埔寨工作的因素，讓筆者可以每次至柬埔寨進行田野工作時有很大的便利性，無論筆者需要任何的協助，父母親總是第一時間幫忙筆者解決困難，並且特地挪出工作以外的時間，陪伴筆者到處去作訪問及調查。也因有您們的支持及鼓勵，讓筆者能順利的完成這項任務。謝謝您們永遠都無止盡的為我們付出。

第二位想感謝的是周純一老師，非常謝謝老師一直以來的提點，由於筆者在完成本論文前，家中遇到許多的困境，但有老師一直的鼓勵及用心在指導筆者，終於筆者在今年完成了這項功課，謝謝老師一直沒有放棄及耐心的教導，您的每句話及教導的每件事，筆者都會謹記在心中，在未來的教學工作上也會時時刻刻提醒自己，老師的每句話。

第三位是柬埔寨藝術學院的音樂教授 YOS Chandara 老師，YOS Chandara 老師得知筆者想深入了解及研究柬埔寨音樂時，他非常的激動即開心，於是和筆者聊了許多他對柬埔寨音樂的想法及感受，除此之外，他非常的盡力在協助筆者找尋可以受訪的對象集資料，甚至將他們學校演奏宮廷音樂學生，都一一找來特地為筆者

演奏，他的熱情協助讓筆者在異鄉得到許多的溫暖，也讓筆者在進行田野調查時更為順利。感謝您毫無保留的一直協助我找尋相關資訊，有您真誠的幫忙，讓我學習了更多新事物，希望您有機會可以來到台灣，讓我好好跟您介紹台灣的美麗。感謝您。

最後則是感謝所有曾經幫助過我完成這本論文的所有朋友，有您們的一點一滴，讓筆者能更完整的呈現本論文給大家，還有謝謝閱讀這作品的讀者，有您們的參考與閱讀，使得筆者往後能更加有動力，藉由這個基礎上再作更深入的研究與求學問。感謝您。



2014/06/01

吳佳玟

摘要

柬埔寨宮廷音樂舞蹈在吳哥時期的發展是相當豐富的，由於在其發展的歷史過程當中有經過兩次重大的歷史轉捩點，使得該文化的傳統產生變遷。在 19 世紀時期，柬埔寨的統治者藉由想像的傳統，恢復了消失將近四百多年的宮廷音樂與舞蹈，其力求表演精神能承接吳哥時期保有的宗教觀念及心靈敬神，但其形式則有些許的落差；另一種則是現今 20 世紀的宮廷音樂舞蹈表演，也就是現今在柬埔寨的以觀看到的演出，19 世紀流傳下來的表演形式雖有保存完整，但其原有的精神象徵幾乎已經喪失。

筆者從 2004 年開始至今，透過將近十年的田野調查中，來探討並了解他們在這變遷過程中產生多少的差異與變化，筆者以柬埔寨金邊與吳哥區之表演樂團為主要研究對象，研究當代這個傳統藝術表演所經歷的變遷，以及影響其變遷的政治與社會脈絡，宮廷音樂舞蹈的演變至今還經常在公眾場合所表演的曲目包含有祭祀曲（Sinourn）、以及仙女舞（Apsara），最後筆者將現今持續有在表演的其中一曲仙女舞來分析探討音樂的意涵。

關鍵字：柬埔寨、宮廷音樂、仙女舞

目 錄

封面頁	i
論文口試合格證明	ii
誌謝	iii
摘要	v
目錄	vi
圖目錄	viii
譜目錄	x
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 問題意識	2
第三節 研究方法	3
第二章 柬埔寨宮廷音樂背景	4
第一節 柬埔寨宮廷音樂及其發展	4
第二節 現存音樂分布與存在	9
第三章 局內人民族誌書寫	13
第一節 局內人音樂文本的書寫描述	13
第二節 局內人之口述歷史	17
第三節 小結	20
第四章 筆者民族誌書寫	22
第一節 柬埔寨宮廷音樂現況概述	22
第二節 宮廷音樂舞蹈的表演者	26
壹、表演者所屬團體	26
貳、表演者服裝	30
第三節 宮廷音樂之舞蹈、樂曲結構—仙女舞	33
壹、仙女舞領舞者的挑選準則	36
貳、現今仙女舞蹈的裝飾與吳哥地區的浮雕對應	37
參、仙女舞表演舞台設計及祭拜儀式	41
肆、仙女舞音樂結構	43
第四節 器樂與製作	50
第五章 結論	65

參考書目67
附錄69



圖目錄

圖 1、吳哥地區仙女舞浮雕	5
圖 2、左下方為宮廷音樂所在位置	5
圖 3、觀光地區伴奏樂隊的呈現	10
圖 4、仙女舞舞蹈表演	10
圖 5、國王與表演者相對位置示意圖	12
圖 6、皇家藝術大學教師們	26
圖 7、筆者訪談照片	26
圖 8、Acodo Orphanage 學習傳統音樂的小朋友	28
圖 9、宮廷樂隊演出的服裝	31
圖 10、1850 年代舞者臉部妝容以白妝為主	32
圖 11、西哈努克時期後的舞者妝容	32
圖 12、乳海翻騰浮雕	35
圖 13、左上方為天上舞者	35
圖 14、Apsara 領舞者	36
圖 15、領舞者頭冠樣式	39
圖 16、吳哥地區仙女頭冠浮雕	39
圖 17、領舞者耳環樣式	39
圖 18、吳哥地區仙女耳環浮雕	39
圖 19、領舞者頸部飾品	40
圖 20、吳哥地區仙女頸部飾品浮雕	40
圖 21、領舞者腰部飾品	40
圖 22、吳哥地區仙女腰部飾品浮雕	40
圖 23、祭祀儀式貢品	42

圖 24、表演前祭拜儀式	42
圖 25、雙面鼓鼓點記錄	45
圖 26、竹琴	51
圖 27、竹琴琴鍵尺寸	51
圖 28、竹琴琴鍵背面圖	52
圖 29、圍鑼	53
圖 30、吳哥時期的樂隊浮雕圖片	54
圖 31、圍鑼製作圖片	55
圖 32、大鼓	56
圖 33、大鼓直徑尺寸	56
圖 34、大鼓深度尺寸	57
圖 35、雙面鼓	58
圖 36、雙面鼓直徑尺寸	59
圖 37、雙面鼓深度尺寸	59
圖 38、小鈸演奏	60
圖 39、小鈸	60
圖 40、簧管	61
圖 41、簧管製作比例圖	62
圖 42、吳哥時期簧管吹奏浮雕	62
圖 43、簧管吹奏	62
圖 44、Pinpeat 樂隊演奏型式	64
圖 45、西哈努克時期樂隊演奏型式	64

譜目錄

譜例 1、傳統音樂兩種調式	14
譜例 2、Sam Oak 圍籬音階記錄	15
譜例 3、1975 年所錄製的仙女舞採譜—A 段.....	47
譜例 4、筆者錄製當代表演團體所演奏的仙女舞採譜—A 段.....	47
譜例 5、1975 年所錄製的仙女舞採譜—B 段.....	48
譜例 6、筆者錄製當代表演團體所演奏的仙女舞採譜—B 段.....	48



第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

在大學時期，筆者對柬埔寨音樂曾做過簡單的整理報告，初步研究的過程中，發現柬埔寨的音樂在吳哥時期過後有一些的轉變，例如表演者的演奏方式與技巧因教學傳授方式不同，產生變化，還有許多表演團體也因為演奏的目的不同，讓表演的音樂內容有了些許的改變，在過去的柬埔寨宮廷音樂的表演具有相當的社會功能與地位，而現今的歌曲改編與表演雖呈現出當時的風貌，但它的表演目的與價值已和過去不盡相同。於是柬埔寨宮廷音樂從吳哥時期至今的變遷讓我產生興趣，希望能對它做更進一步的深入探討。

進入碩士班課程後，藉著在學校獲得更豐富的民族音樂學相關知識，加上筆者之父親目前在柬埔寨金邊經商，因而筆者欲透過對該國宮廷音樂之研究，分析歷史既存的民族誌書寫模式，並在透過實地調查將研究過程以民族誌書寫做為自身檢討和分析對象。透過這次的書寫，可以讓更多的讀者及未來的相關研究者不僅只能在過去的文獻中了解到柬埔寨的宮廷音樂，而能從本文得知更多的柬埔寨音樂現況與音樂之美。最後，也希望能順利在今年完成筆者之碩士學位。

第二節 問題意識

筆者在研究柬埔寨宮廷音樂之前曾對柬埔寨的傳統音樂作初步調查，研究者在研究跨音樂的第一個須面臨的問題為語言上的克服，柬埔寨的主要語言為柬文，其次為英文和華語，於是在研究柬埔寨傳統時，語言在一開始是筆者較大的問題存在。而後筆者在真正進入柬埔寨宮廷音樂調查前，筆者每年會在寒假、暑假至柬埔寨兩次，和柬埔寨華文中心之老師學習柬文，雖然在學習的狀況沒有辦法非常迅速學習到很深的內容，但由簡單的語文學習也可以讓筆者在後來進入田調時，較容易可以親近研究對象，讓他們有感覺到筆者的誠懇和善。

除此之外，筆者之四孀為柬埔寨人，筆者至柬埔寨訪問研究對象時會請四孀或是他們公司的翻譯隨筆者至研究地點與訪談研究對象，擔任語言溝通上的翻譯以及協助了解文本上的資料翻譯。

筆者在調查後也漸漸發現，演奏宮廷音樂的許多演奏老師大部分都會第二外文英文，於是這對筆者在後來的調查上也較之前容易一些。

除了語言問題之外，筆者調查了一段時間發現，柬埔寨現今許多宮廷音樂的表演僅剩幾首曲子，其中以 Apsara、Khmer Thbanh、以及 Sinourn 最為常表演之曲目，筆者不論至哪個團體訪問，請他們演奏宮廷音樂常為這三首曲子，甚至有些民間團體所演奏的曲子並非完整的宮廷音樂，而是一般民間音樂而已。

柬埔寨現今到底還剩哪些表演的曲目？現今還有哪些團體在做相關宮廷音樂舞蹈的表演呢？

筆者在採訪時所錄音下來的音樂演奏的曲目，和 UNESCO 組織所存留下來於 1960 年至 1980 年所演奏的曲子有多少差異呢？是傳承方式造成的，還是恢復的過程中有斷層而導致舞蹈和樂曲的改變？這些都是筆者在本文所要探討的問題。

第三節 研究方法

【一】實地田野調查與訪問

筆者於大學時期就開始接觸民族音樂學這門學科至今，所以了解在民族音樂學的研究中，田野調查佔有相當重要的方法地位。為有實地的勘察、訪談、參與，並充分運用雙視角的概念，才能真正去了解問題的核心，來完成本文的研究。

本研究將以柬埔寨當地現有的表演團體，以及藝術工作者和樂器製作師傅做為此次主要研究對象，對他們進行深入訪談之餘，將表演者所演奏之音樂音響錄音分析。

【二】音樂採譜

筆者將柬埔寨當地的現場表演進行錄音工作，在幾次的實地調查中，於吳哥地區湄公河餐廳的現場表演、吳哥地區孤兒院教學、金邊市柬埔寨藝術大學現場演奏、以及樂器製作師傅演奏進行錄音。

除此之外，由於在當地筆者無法找尋到相關原譜的資料，筆者必須藉由柬埔寨藝術大學音樂教授的協助，提供在吳哥時期所錄下的音樂錄音，將對此進行音樂採譜並探討。

【三】參考相關文獻

由於柬埔寨音樂研究這方面的相關資料較少，實際所能參考的文獻有限，筆者藉由柬埔寨當地的國家圖書館以及藝術學校圖書館之資源，找尋有關柬埔寨宮廷音樂與舞蹈之英文文獻，以及至台灣各圖書館找尋所有相關柬埔寨之資料，筆者將充分使用這些有限資源來輔助本次的研究主題。

第二章 柬埔寨宮廷音樂背景

第一節 柬埔寨宮廷音樂及其發展

柬埔寨位於中南半島，東鄰越南，西面泰國，上接寮國，是東南亞最早建立的王國之一。其古代歷經了三個強盛的王國，扶南(西元 68 年-6 世紀下半)、真臘(西元 630 年-8 世紀末)、到吳哥王國(西元 802-1431 年)，經過這三個強大王朝，古代柬埔寨所發展出的高度文明在古代東南亞區域頗具影響力。

一般推斷柬埔寨宮廷音樂舞蹈大約在其 8-12 世紀的吳哥王朝有相當蓬勃的發展。吳哥王朝興盛時期，宮廷與寺廟中蓄養了大批的舞蹈家與音樂家，在皇族或各大神殿廟宇所呈現的宗教儀式中，音樂舞蹈佔據非常重要的地位。我們也可以藉由現今吳哥窟所存留下來的彫刻壁畫中找尋到將近 2000 尊的舞蹈女神阿普薩拉的浮雕像 *apsaras*(heavenly/celestial dancer 天上舞者)¹，這些舞姿明顯與印度傳統舞蹈的姿勢相近(Diamond 2003: 151)。

除此之外，藉由石刻碑文的記載顯示，我們可以看到吳哥窟中的牆壁浮雕，吳哥時期柬埔寨國王出巡在旁之音樂表演的樂隊形式呈現，我們可以看出當時音樂舞蹈藝術的繁榮情景。

早期柬埔寨幾乎是由宗教因素而成就了音樂舞蹈藝術，除本土神靈之外，濕婆教(Shivaism)、毗濕奴教(Vishnuism)和佛教從扶南時期到吳哥時期皆相當興盛。許多廟宇供奉印度神祇，特別是濕婆和毗濕奴，柬埔寨人更將濕婆奉為舞蹈之神。直到現今許多舞團表演前都會進行祭拜儀式也都是為了敬致這個創舞者。此外，與 *apsaras* 起源有密切關聯的「乳海翻騰」神話也同樣源自於印度，這些證據皆看出印度文化在吳哥時期舞蹈發展的影響。

¹濕婆的雕像和浮雕經常呈現跳舞的姿態，旁邊有鑼鼓伴奏的樂師，兩條那伽(naga，大蛇)纏繞在他肩上，並有 *apsaras* 伴隨於旁。(Bernard Groslier & Jacques Arthaud 1966: 23-27; Phim & Thompson 1999: 3; Cravath 1985: 52-53)。



圖 1、吳哥地區仙女舞浮雕，照片來源：筆者拍攝（2009 年 7 月），吳哥地區



圖 2、左下方為宮廷樂隊所在位置，照片來源：筆者拍攝（2009 年 7 月），吳哥地區

然而自 13 世紀始，柬埔寨歷經境內東邊占族人的獨立和侵略，及西北邊境泰國的數度入侵，連年征戰加上農業經濟遭受破壞，吳哥國力大幅衰退，最後 1431 年暹羅人洗劫吳哥城，吳哥後裔最終棄城而去，被迫將首都遷往他處，王朝因而覆滅，吳哥自此成了失落的文明，其宮廷音樂也隨之消失無蹤。

據稱泰國在戰爭過程中擄走大批宮廷的工匠、樂師以及舞者，柬埔寨的宮廷音樂則被認為因帝國的瓦解而消失，但雖如此，柬埔寨宮廷音樂也因此得以在泰國宮廷中被保留下來，尤其在 15-18 世紀之間，幾乎沒有任何宮廷音樂的文字或圖像記錄被保留下來，直到 1841 年長期在泰國擔任人質的王子安東(Ang Duong) 回到柬埔寨繼位，他從泰國帶回一批樂者及舞者，並積極重建宮廷音樂舞蹈，接下來幾任國王的積極發展下，宮廷音樂舞蹈在 19-20 世紀期間較被為重視，並成為柬埔寨人民的眼中，象徵吳哥文化傳統其中一個最重要的代表。

吳哥王朝在 13 世紀出現衰退，衰退的原因相當複雜，對此學者間有許多爭議。一般相信，小乘佛教的傳入與逐漸盛行，使得「神王」觀念不再被奉行，甚至包括皇室本身。1200 年之後柬埔寨便不再有任何大型的廟宇和皇室建築出現²，吳哥城的大型灌溉系統因失修造成農作比過去減少三分之二，無法支撐吳哥龐大的人口，加上傳染疾病叢生，經濟因此嚴重衰退，而泰國趁此不時來犯，戰事叢生。最後泰國終在 1431 年攻陷吳哥，柬埔寨皇室只得棄吳哥城遷往湄公河東岸的敦列巴桑，1434 年又再度遷都至現在的金邊。泰國佔領期間帶走大量財富，並擄掠大批的皇家樂者及舞者。據信當時有成千上萬名舞者、樂師、工匠被帶到蘇可泰王國(Sukhothai)的首都阿育他城(Ayutthya)，而柬埔寨皇家宮廷舞蹈由此在泰國宮廷中被保存下來(Groslier 1962: 189-190；Williams 1970: 129；Shapiro 1994:98-99；Cravath 1985: 129-130；余春樹 2004: 34)。

² 吳哥時期的大型建築與神王傳統和大乘佛教有極大關係。在神王傳統中，帝王精隨儲藏在帝都中之錐狀物尚的林伽(linga)內，以象徵其為宇宙的中心，這種神王崇拜影響吳哥建築，他們會在天然的林伽山(linga-parvat)或人中「寺山」上建立塔殿(謝小英 2008: 20-22)。

由於這段歷史在泰國和柬埔寨皆缺乏確切可信的紀錄，再加上兩國敏感的政治問題，其史實仍存在許多爭議。柬埔寨官方及學者認為當時較高的吳哥文明是泰國皇室所仰慕而亟欲學習的對象，認定泰國曾擄掠大批宮廷舞者，並將從吳哥的皇室象徵觀念帶入泰國王權強大的力量。

「借來的舞蹈作為皇室附屬品的觀念，以及作為國王強大力量的象徵與工具…藉此泰國人也吸收了[柬埔寨]舞蹈的形式。」(Cravath 1985: 133)

一般研究柬埔寨宮廷音樂舞蹈的學者認為柬埔寨宮廷舞者及樂師被帶到泰國一事應屬史實，但是數量可能有被誇大之嫌(Ibid. 129-130)。

一位 1930 年代的柬埔寨舞蹈專家 Samdach Chaufea Thiounn 指出，15-18 世紀的地方王室仍保有男性和女性的舞蹈團體，因此柬埔寨宮廷音樂並未完全消失，只是失去強大王國和巨大權力的國王的支持，無法像吳哥時期那樣得到重視(Shapiro 1994: 98-99；Cravath 1985: 133-134、146-148)。但由於缺乏直接證據，這段歷史真相仍有待解謎。

17 世紀的柬埔寨仍為多難的年代，內憂外患夾擊，不僅交相淪為泰國與越南的屬國，王室內部也因爭權長期處分裂狀態，加上與泰國和越南的角力糾結在一起，各自協助/操縱一方取得皇位，長年下來大大削弱傀儡國王的權利，最後安東王子在泰越兩國的同意下回國繼位，但他的三個兒子仍留繼續在泰國當人質，而安東只是形式上的國王，實際仍受控於泰國。安東在泰國滯留超過二十年，幾乎在泰國長大，他的泰文比柬文來的流利，對泰國文化，尤其是宮廷文化頗為嫻熟。據傳他在泰國期間發現柬埔寨幾乎失傳的宮廷舞蹈傳統，在回國就任時帶回了一批泰國宮廷舞者，由於對國家沒有實權，安東只能將精力耗費在宮廷的表演、儀式、各種皇室受階命名等宮廷形式的建立，以象徵皇權和國家的統一。

1840 年代柬埔寨國王安東（Ang Doung, 1841-60）有意識地恢復柬埔寨喪失已久的傳統音樂舞蹈，宮廷舞蹈與音樂有了新傳統的風格出現，在 1960 年柯莎曼克皇后成立了 RUFA（現今的皇家藝術學院），將用此地嚴格培訓宮廷舞者，也將宮廷舞蹈的編舞動作與速度做了一些改變（Him Nala³，2011）。

雖然皇室一直想要努力的恢復像吳哥時期前一樣的宮廷音樂，承接像吳哥時期一樣的神聖、宗教神王的觀念，但社會現實面還是影響了表演的最終本質。

筆者所看到宮廷音樂表演的現狀，並非像似吳哥王朝時期之音樂舞蹈，而是，因現今軍政府推廣經濟及觀光發展影響，加上皇室已無像古代一樣有權勢，造成現今的宮廷舞蹈表演趨向觀光化，無論是音樂舞蹈的象徵意義，或是實際表演內容，都已經開始世俗化及求利，在這樣的發展情況下，許多前宮廷舞蹈家及器樂演奏家憂心宮廷音樂舞蹈會再次消失不見。

但不論是失傳的吳哥藝術或是安東國王所發展的新藝術，甚至是被世俗化的表演藝術，他們都希望這些與宗教和王權象徵有許多的關聯性的宮廷音樂舞蹈可以慢慢拼湊回復更多，讓此能代表柬埔寨的宮廷藝術可以流傳下去。

³ Him Nala，皇家藝術大學編舞系（Choreographic Arts Department at the Royal）副主任，筆者於 2011 年訪問。

第二節 現存音樂分布與存在

柬埔寨現今的宮廷音樂團體的分布大部分都在金邊市區，其次沿著湄公河附近之省區皆有少數的訓練團體，目前以柬埔寨金邊的皇家藝術大學以及馬德旺藝術學校有固定每年招生針對有傳統音樂演奏技術的演奏員做有計畫的訓練及表演，而金邊皇家藝術大學所培訓出來的演奏者，現今也成為國家節慶時專為國王皇族表演的固定團體之一。

筆者走訪了金邊與吳哥地區，出現了幾種現今宮廷音樂舞蹈的常見演出型態，其中最典型的莫過於觀光場所與孤兒院中的演出。但不論是哪種表演方式，觀眾皆為外國觀光客，表演人員的態度也不像我們所想像的如此嚴謹與嚴肅，也因如此，現今的這些表演也就喪失了我們所認為次藝術該有的宗教性以及神聖性。

以柬埔寨吳哥地區的「湄公河餐廳」為例，湄公河餐廳是自助式吃到飽的餐廳，每位只需花費 8 元美金即可享用餐點與欣賞音樂舞蹈表演，當天約有數百位的外國賓客，在大家用餐與聊天的同時，舞台上則為柬埔寨的音樂舞蹈表演，表演內容包含柬埔寨宮廷音樂舞蹈（Apsara 仙女舞）、民間舞蹈（椰殼舞）等等。

無論是台上的舞者或台下的樂隊演奏者，雖與位於金邊市皇家藝術大學之表演者有些差距，但仍具專業程度，或許是每日演出之故。



圖 3、觀光地區的伴奏樂隊呈現

照片來源：筆者拍攝（2011 年 8 月），吳哥地區「湄公河餐廳」



圖 4、仙女舞舞蹈（Apsara）表演

照片來源：筆者拍攝（2011 年 8 月），吳哥地區「湄公河餐廳」

除此之外，我們還可以在幾個特別的節日上看到宮廷音樂的表演，這些的音樂演出則比在一般的觀光地所看到的更具神聖些。

柬埔寨新年「潑水節」⁴（4月中）、獨立日（11月9日）、國王華誕日（5月15日），這三個節日為柬埔寨很重要的三大節日。同時我們也可以在這三個節日上看到宮廷音樂在柬埔寨金邊的獨立碑的舞台上有宮廷音樂與舞蹈的表演，這是現今我們看到宮廷音樂的表演與皇室較有關係的演出。

節日上所表演的宮廷音樂內容有兩首固定曲目，第一首為祭祀、敬神用的序曲「奔別」音樂（panpet），第二首為「仙女舞」Apsara，此首曲子是為仙女舞所伴奏的宮廷音樂。這兩首曲子是宮廷音樂在節慶上一定會演奏的兩首曲子。筆者詢問其中的舞者為何每次的演出只有這兩曲，舞者回應由於這兩曲是從古流傳下來並回復較完整的表演曲目，也是我們所認為最為代表宮廷音樂舞蹈的表演。

因這些節日的典禮上會有國王出現，所以金邊市區所有的交通以及人員皆有管制，筆者無法接近拍攝相關之相片，僅能遠遠觀望。但筆者可以觀看到這些演奏以及舞蹈人員的服裝，都比我們平常所看到的表演者更為華麗以及嚴謹，每位舞者的容貌及身高似乎有挑選過，畫面看起來非常整齊劃一，樂隊演奏人員及歌唱者也都有正式的演奏服裝，和我們看到的歷史影片畫面較為相像。

⁴關於潑水節可參考余春樹所著之《柬埔寨·飽經滄桑》，2004: 239-242。

下圖為筆者觀看到宮廷音樂舞蹈表演及國王的相對位置示意圖：

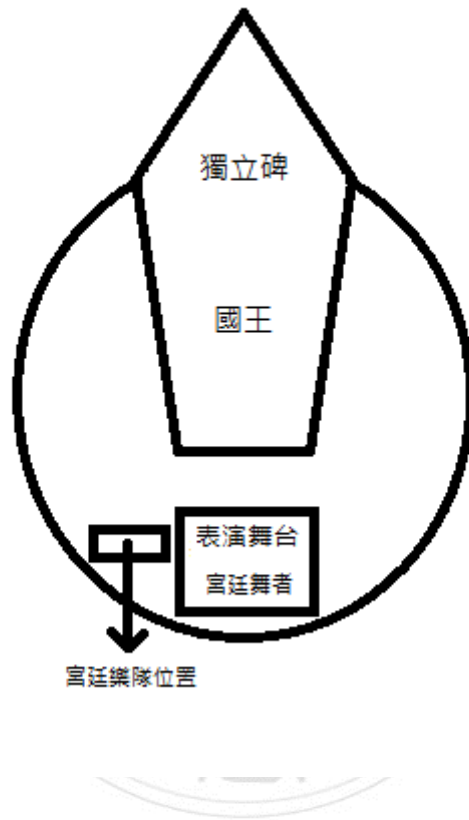


圖 5、國王與貴賓位置位於獨立碑內部中庭空間，宮廷音樂舞蹈的表演者則為於正前方另架設的舞台上表演

第三章 局內人民族誌書寫

筆者在幾次的訪查，訪問了幾位目前還在從事宮廷音樂及舞蹈的演奏人員和傳承者，其中先以皇家藝術學校的傳承老師、製作樂器的師傅、以及享年已 87 歲的宮廷舞者為訪問對象。從其中了解了許多相關宮廷音樂與舞蹈的過去及現況。

第一節 局內人音樂文本的書寫描述

筆者藉由金邊幾所學校的圖書館，以及 Bophana Center 的協助，找尋到幾本相關局內人所記錄下的來音樂文本，包含有 *Khmer Orchestra*、*Khmer Instrument*、*Khmer Performing Art* 等書籍。

Khmer Orchestra (2001) 這本書是由 Hun Sarin 先生所編寫，他將此書分為七個章節：

Part I Characteristic of Khmer music

Part II Araks Orchestra

Part III Wedding Orchestra

Part IV Pinpeat Orchestra

Part V Mohory Orchestra

Part VI Ayay Orchestra

Part VII Basak Orchestra

Hun Sarin 將柬埔寨音樂分為六類，他將每種不同的表演方式一一介紹，例如該類型的表演場所、時間、人員及曲目等，最後將每種樂隊的編制及器樂做整理與介紹。

其中我們探討幾個與筆者文章較相關之內容，首先我們先看到第一部分，柬埔寨音樂的特徵，他將柬埔寨的音樂音階使用 Do、Re、Mi、Fa、Sol、La、Si 來表示，並說明他們的傳統音樂中使用了兩種音調，其音階為：

譜例 1



Hun Sarin 認為柬埔寨音樂的調式建立在五聲音階上，並認為上方兩種音調是最能顯現柬埔寨音樂特色的兩種排列。但筆者曾詢問幾位傳統音樂演奏者，他們認為這並不完全正確，由於柬埔寨傳統音樂有太多首曲子，單就 Pinpeat 類型的曲子就有上百首，他認為現今因為有許多首傳統音樂遺失沒有傳承下來，現今聽到的都是相同的幾首曲子，於是他認為這兩種曲調只是幾百首中的部分而已，並不像 Hun Sarin 所提到的幾乎都離不開這兩種音階調式。除此之外，竹琴的演奏者 Dara 先生也現場演奏了幾首與這個說明分歧的曲子，依照 Dara 先生所描述的，他所演奏的竹琴獨奏小曲中有許多都是他父親口傳教授給他的，由於現今的祭典儀式或是平常的表演也用不到這些小曲，於是他只有在平常遇到節日或喜事，家中需要音樂熱鬧時才會表演幾首竹琴的獨奏曲。

另外第四部分所探討的 Pinpeat Orchestra 也是與筆者所研究較為相關之議題，Hun Sarin 說明 Pinpeat Orchestra 是專門為皇家宮廷舞蹈所伴奏的樂隊組織，在皇室有祭典儀式時演奏奔別音樂，一般來說，Pinpeat Orchestra 也就是所謂的打擊樂隊，它的編制除了一把吹管樂器（**Sralai**）以外，其他都是打擊樂器，包含有竹琴（**Roneat**）、圍鑼（**Kong Vong**）、大鼓（**Skor Thom**）、雙面鼓（**Samphor**）、小拔（**Chhing**）等。

第二本書 *Khmer Instrument* (1994)，是由一位簧管 (**Sralai**) 演奏家 Sam Oak 所編寫的一本樂器介紹書，這本書及分爲五個章節：

Part I 概述

1.1 音樂用詞

1.2 樂器的代表意涵

Part II 弦樂器介紹

2.1 弓弦樂器；單弦樂器

2.2 琴—拉弦；彈撥

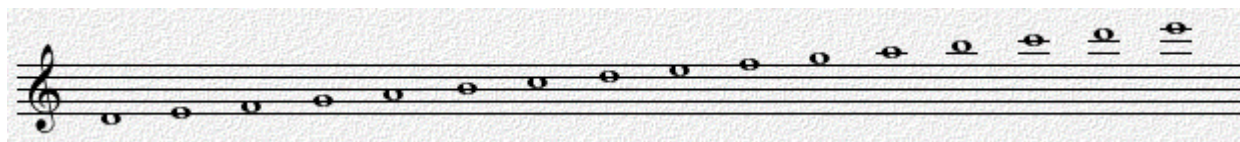
Part III 吹管樂器介紹

Part IV 敲擊樂器介紹

Part V 其他

筆者閱讀這本書籍後，發現 Sam Oak 對於樂器的編排較爲繁複，書名雖然是高棉樂器 (*Khmer Instrument*)，但裡面的樂器介紹涵蓋了許多的世界樂器，例如他在介紹單弦樂器時他也將印度、泰國、越南等的單弦樂器做了簡單的介紹以及圖片整理，以此類推，Sam Oak 在介紹其他所有的樂器時，會將相關的各國樂器做簡單的介紹。除此之外，筆者對於其中樂器測音的記譜方面較有疑問，由於他對於各項柬埔寨樂器的測音紀錄上，全部皆用西方五線譜標示，也沒有任何升降音與音分差異的說明，例如 Sam Oak 對於高音圍籬 (**Kong Vong Toch**) 的音階記錄爲：

譜例 2



但這個測音則與筆者在田調時的測音以及 1966 年 Khmère 所記錄的音階有些差異，除了這個樂器之外的所有樂器測音皆是同一方式記譜，筆者猜測他並不是

將所有樂器的測音準確的紀錄，Sam Oak 是接受過西方音樂訓練的音樂家，接受政府所提供獎學金，他是國家栽培出國念書的演奏家其中之一。他把這些樂器的音域記錄都以十二平均律的概念記譜，筆者猜測作者應無確切的做過器樂的測音。這本書雖然收集了許多世界各國與柬埔寨樂器相關的資料整理，但較無明確的主題探討及研究，唯一筆者認為與本文較有相關的部分是他將柬埔寨的樂器及吳哥時期的浮雕圖片作比對以及樂器大約出現的時期搜索。

第三本書 *Khmer Performing Art* (2003) 是一本專門探討柬埔寨舞蹈的一本書籍，這本書是由 Kuch Hoerng 所編，他將柬埔寨的表演藝術做整理及介紹，其中包含宮廷音樂舞蹈、皮影戲、民間音樂舞蹈、面具舞及柬埔寨當地的民間話劇表演等。

在宮廷音樂舞蹈這部分，他將舞蹈的部分充分的介紹及說明，包含了古典舞蹈（又稱芭蕾舞）的歷史介紹、服裝介紹以及些許的舞蹈動作及肢體的表現象徵及意義，他說明現今的所有傳統舞蹈的肢體動作表現都是由吳哥地區的浮雕壁畫上學習而來的，並將一些現有的舞蹈肢體表現和吳哥的浮雕圖對應比較，除此之外，在宮廷音樂的部分只有少許的說明，他介紹現今的宮廷音樂的表演都是隨著舞蹈演出而出現的，由 Pinpeat 打擊樂隊的基本組織來為舞蹈作伴奏，音樂的表演方式則以循環式的方法來做為伴奏基本結構，五聲音階為主，以五度或八度式進行演奏。

第二節 局內人之口述歷史

筆者至柬埔寨做田野調查時，先從所有現今還有在表演的團體作為訪問的對象，以及皇家藝術學校的傳統音樂老師和樂器製作家。

與器樂演奏家唯桑的對話

（下列是筆者 2010 年七月至柬埔寨藝術大學的對話，訪問語言原為英文）

筆者：請問你叫什麼名字？

唯桑：我的名字叫 V-Sum，但在 1960 年前我使用父親給於我的名字叫 Sumdari，是在我開始接觸柬埔寨音樂後，我的老師（Khum）給了我現在這個名字唯桑（V-Sum）。

筆者：你是在什麼時候出生？出生地在哪？

唯桑：我出生於 1939 年，Kompong Chhnang Province。自從我爸爸（1945 年）過世後，我就被送到村裡的一個孤兒院，一直在孤兒院待到我 15 歲後被送到柬埔寨金邊開始學習並工作。

筆者：曾經上過什麼學校嗎？

唯桑：從小都是在孤兒院學習，15 歲後才開始到金邊補習班式的學校上課學英文，也因為在孤兒院時有學習傳統音樂的演奏，於是到了金邊也找尋有教學樂器演奏的學校上課，我所進入的學校並不是正統的學校，都是孤兒院所提供的學習場所，因為不用學費，我們只需要到各個場所去表演就可以在那學習。直到我的演奏老師介紹我到皇家藝術大學念書，我才有算正式進入學校學習的感覺。

筆者：進入皇家藝術大學需要考試嗎？

唯桑：是的。進入皇家藝術大學需要會演奏傳統樂器或西方樂器，由於我是從小在孤兒院演奏竹琴及圍籬，於是我是演奏兩首柬埔寨傳統音樂樂段（Kom Drung Krueng；Mon Joh Tuek）進入的。

筆者：在學校裡面有學習到什麼嗎？

唯桑：在學校除了學習演奏樂器之外，我們必須學習音樂理論，包含音樂基礎訓練、寫譜及音樂歷史等。

筆者：那你可以描述一下你們的宮廷音樂嗎？

唯桑：你的意思是柬埔寨的宮廷音樂還是古典音樂呢？

筆者：兩者的差異在哪裡呢？

唯桑：宮廷音樂是在皇室表演的音樂，常常表演於祭典儀式上的音樂，而古典音樂則是柬埔寨傳統音樂演奏，可以在婚禮、喪禮、祭典儀式上演奏。

筆者：可以先說說你所謂的宮廷音樂嗎？

唯桑：宮廷音樂可以從吳哥時說起，吳哥時期國王的象徵性很強大，宮廷音樂在當時也是非常興盛的，皇室有自己的宮廷音樂舞團，專門為皇室所表演，皇室所有的祭典儀式或是國王接待貴賓時都會表演宮廷音樂舞蹈，但隨著吳哥衰敗後，宮廷音樂舞蹈當然也就跟著消失，直到安東國王從泰國帶進我們所稱的新音樂及舞蹈的改編，才又慢慢地恢復皇室的宮廷音樂舞蹈，從那時候的改編樂曲演變至今，我現在常演奏的 Apsara、Choeu Chas 等曲子都是從那時傳承下來的宮廷音樂，宮廷音樂我們稱為 Panpeat 音樂，由 Pinpeat 樂隊演奏。

筆者：你曾經為皇室演奏過嗎？演奏了什麼曲子？

唯桑：是的。我曾經演奏過三次。演出的內容包含有仙女舞（Apsara）和奔別（Panpeat）音樂。仙女舞（Apsara）是從吳哥時期至今常為皇室所演出的曲目，也是現在最為經典的宮廷舞蹈。

筆者：你所稱的奔別（Panpeat）音樂的結構是如何呢？

唯桑：奔別（Panpeat）音樂是由 Pinpeat 樂隊演奏，Pinpeat 樂隊就是敲擊樂隊，是由柬埔寨的傳統敲擊樂器組成的演奏隊伍，從吳哥時期開始，國王出入都會有 Pinpeat 樂隊跟隨，至今也能藉由吳哥地區的牆壁雕刻看到當時樂隊的圖案，其中包含了五種打擊樂器，竹琴（Roneat）、圍鑼（Kong）、大鼓（Skor Thom）、雙面鼓（Samphor）、小鈸（Chhing）。

現今的 Pinpeat 樂隊除了打擊樂器之外還添加了簧管樂器及人聲。

筆者：可以說說看你對現今宮廷音樂的看法嗎？

唯桑：現今的宮廷音樂的表演形式上並非像過往一樣這麼正式與嚴謹，尤其現在你們（意指筆者及觀光客）所看到的表演團體及演出方式都為民間團體訓練出來的模式，他們的表演規範沒有像宮廷內專業的舞者或音樂演奏者那樣的嚴謹，甚至表演前的傳統祭祀儀式也都省略了許多。由於現今政府一直在推廣觀光旅遊，柬埔寨人民為了可以賺錢過生活，許多人除了有正職的工作以外，都會利用晚上時間學習樂器演奏及舞蹈，於是民間多了許多訓練這些業餘表演者的團體出來，團體負責人則會到各個觀光景點的餐廳或飯店接洽演出機會賺錢。現在很多都是為了錢為了生活在表演，這和過去的宮廷樂者的思想概念已經大不相同了。

筆者：對於宮廷音樂的變化，你有何看法呢？

唯桑：我希望宮廷音樂可以發展得更具國際性些。

筆者：那你覺得應該怎麼做呢？

唯桑：我一直希望我可以保留傳統但也將柬埔寨傳統音樂再加以創新，讓這些表演者可以到國際舞台上表演，讓各國的人看到我們國家。我現在一直在進行改編傳統音樂及樂器，擴大整個表演模式，除了有基本的樂隊演奏和舞蹈，我也將舞蹈加上故事內容，就像西方的歌舞劇表演一樣，讓整個表演更為豐富。

第三節 小結

由上述可知，現今局內人所對於宮廷音樂的認知已經和以前可能有些許的不同了，筆者無論看到的文本資料或是訪問當地的當代樂器演奏人員，對於音樂這部分的了解，明顯的已被西化所影響。

從他們的言語對談中可以了解，當代的樂器演奏人員或是編曲家，對於早期的宮廷音樂並非如此清晰，從他們口中所表達出來的內容只知道所謂宮廷音樂也就是奔別（Panpeat）音樂，他們認為只要是由 pinpeat 樂隊所演奏的音樂都可以稱之為宮廷音樂。

在樂曲的找尋過程中，也是相當困難的，由於他們的傳承方式皆由口傳方法，雖然現在有許多演奏家受過西方的音樂基礎訓練，也試著將他們的音樂演奏記錄下來，但筆者曾試過直接藉由樂譜所記錄的來演奏，發現筆者的視譜演奏與樂師的即興演奏，在音調上是有差異的。因筆者將樂器調音調整在他們所記譜的音律上演奏，而樂師是藉由他自己的耳朵調音後演奏，而產生不同的差異。筆者詢問這樣的不同，你們是怎麼解決的呢？演奏樂師 Conmoha 回應：這並不會有什麼問題的，因為只要有我們先將樂器調好音，學生再依照譜練習，久而久之他們就可以熟悉我們所調出來的音律，而後他們到各處表演時，也就可以依照這樣的熟悉感調出對的音調了。

於是筆者認為這些受西方訓練的樂師或編曲家，雖然藉由西方的記譜來作為下一代的練習，他們的用意是希望就由這樣的方式可以讓學生們學習更為快速，但他們沒有想過這樣的方法所換來的是現在學生們的依賴。為何筆者會如此言論，因筆者有到他們教學的地方參觀並且訪問幾位學生，學生 A-Soawa 演奏她所學習的傳統音樂前，他拿出我們一般所認識的調音器在調音，就像筆者一開始想演奏前所作的動作是一樣的，筆者問：「為何你會用調音器調音呢？」學生回答：「因為我現在還不會用耳朵調音所以使用調音器，而且現在有很多製作樂器的師傅也都是用這個機器在調音啊！」

當然，這個部份是屬於藝術學院的教學方式，這種方式教導出來的音樂演奏人員也就與其他社團所培訓的演奏人員會有差異。這也造就出為什麼筆者一開始所遇到的問題是：為何每個不同的團體所演奏出來的音調方式都不盡相同。受過西方訓練的傳承方式和傳統樂師以口傳方式教導出來的演奏方式及風格都有小部分的差異性。

雖然有兩種不同觀點的演奏人員及傳承者，但他們的表演目的卻都是一致的，他們希望能栽培更多的演奏人員及編曲者，使得發展他們國家的藝術文化，並也認為學會表演除了可以賺錢生活以外，也希望這個表演藝術能代表國家，走上國際舞台。



第四章 筆者之民族誌書寫

筆者於大學時期因父親經商之關係，每年會到柬埔寨二到三趟，大學時也因課業關係，曾對於柬埔寨當時的音樂現況做過簡單的整理報告。而後進入研究所後，於 2008 年二月，筆者第一次開始針對柬埔寨宮廷音樂進行訪查，陸續至柬埔寨做田野調查共六次。

筆者一開始先進入柬埔寨金邊城市以及吳哥地區，找尋有宮廷音樂表演的團體進行訪查，在金邊城市除了藝術學校之外，還有些許私人會設以及孤兒院所皆有宮廷音樂與舞蹈的傳承教學，於是研究初期則將這些設為本文之研究對象。

第一節 柬埔寨宮廷音樂現況概述

在探討現今柬埔寨宮廷音樂舞蹈的現況之前，我們先對他的一些原初本質進行一些了解，筆者將所記錄的分為幾個時期：吳哥時期（15 世紀）、消失時期（15 世紀至 19 世紀）、重現時期（19 世紀中後）、民間化時期（1980 年後）。關於吳哥時期所能認識到的音樂舞蹈，已經沒有任何的音源可以追尋，我們只能依靠現在柬埔寨因宗教所建造的一些石造廟寺建築，以及殘存的浮雕和碑文來了解過去音樂樂隊的呈現方式而已。雖然圖案所呈現的線索不多，但我們可從一些壁畫上了解，當時音樂舞蹈與社會的關係，柬埔寨的音樂舞蹈與宗教儀式之間的關係是非常緊密的，因為音樂舞蹈主要是作為敬獻給神靈的供品而存在的，同時在社會中重要的祭典儀式音樂也是不可或缺的。由於社會中宗教與王權實為一體，因此在這些活動中，國王經常扮演非常重要的角色。國王在主持這些祭典活動的同時，宮廷音樂也就這樣的發展延續下來。

除了宗教儀式外，在柬埔寨社會中音樂舞蹈還具有重要的文化和國家起源象

徵，在柬埔寨重要神話，「乳海翻騰」(Churning of the Ocean of Milk)中，Apsara 被視為是圍繞在天神身邊的仙女，他們代表著位國家帶來吉祥和繁榮，就因如此，為何我們在柬埔寨現今還是常可見此曲音樂舞蹈表演，她與國家所連結起來的意義關係，導致讓他能在現今重現後還能發現這曲音樂的存在。

柬埔寨音樂舞蹈又如何重建呢？在 1431 年吳哥王朝覆滅後，柬埔寨夾在強大的泰國與越南之間，淪為兩國的屬國，王室分裂，柬埔寨國王成為兩國的傀儡和鬥爭的工具，據稱暹羅在 1431 年攻陷吳哥城時擄走上千萬名舞者及樂師、工匠，帶至當時素克泰王國 (Sukhothai) 的阿育他城 (Ayutthya)。泰越兩國除了侵占柬埔寨土地外，也強徵許多的柬埔寨人，導致於 19 世紀上半時柬埔寨僅剩約五十萬人口，安東 (1841-1860) 回國繼位時，當時首都 Odong 人民不超過一萬兩千人。(Tarling 2003a:474-484)

長期發展下來，強勢的泰越文化擴散到柬埔寨境內，接近泰國邊境地區的柬埔寨人皆能使用泰語，緊鄰越南的則會越南語。特別是泰國自古深受吳哥文明的影響，兩國宗教信仰相近，並同是印度化國家，柬埔寨文化隨著被擄走的柬埔寨人傳播到泰國，而泰國崛起後，其強勢文化又反過來影響柬埔寨，經歷這樣的反覆，今日兩國雖有其獨特文化之處，但也有高相似度，包含他們的傳統藝術表演，如沒有深入研究認識，常被誤認為是同一產物。

這樣強勢國家的侵入，使柬埔寨文化一度被認為在 15-19 世紀之間嚴重衰微，導致許多的傳統表演隨而失落，在這樣沒落的貴族中，擔任原來宮廷文化藝術表演的傳承者已無法繼續傳承下去，缺乏傳承與繼承者，宮廷音樂舞蹈也就大幅衰微甚至消失。但研究宮廷舞蹈的學者克瑞維斯 (Paul Cravath) 認為，這段期間民間應該還是存在著音樂舞蹈的活動，只是在宮廷中的功能消失，但仍在民間持續存在的宗教性祭祀活動中扮演另一個重要的角色，只是未被記錄下來而已。

19 世紀安東國王和接下來的幾任國王開始重視宮廷音樂舞蹈，是由於在國家治理上沒有實權，他們只能將精力耗費在宮廷的表演儀式，以象徵自身的王權存在。文獻顯示，安東及其繼任者花費許多時間重建宮廷音樂舞蹈和祭典儀式，

是有其價值的，他們希望柬埔寨能恢復獨立，能再次的強大起來，重拾吳哥時期王權的存在信念，重建柬埔寨過去光榮的傳統文化，將吳哥輝煌王國的形象再現。

(Shapiro 1994:102)

安東先從泰國帶回一批舞者和樂者，引入泰國宮廷音樂舞蹈形式加以改編，再加上參考吳哥地區的所有浮雕，並聽從老一輩的柬埔寨民間樂者和舞者的建議，對編舞、姿勢、動作、服裝、和音樂節奏做了嚴格規範，並將此結合入宮廷各種的儀式活動。

從安東起至西哈努克統治約一百年裡，柬埔寨宮廷音樂舞團的發展與維護歷來是由皇室的重要任務，這項工作常由國王、皇后、或是公主來直接掌管，並且他們對於舞團的管制非常嚴謹，在安東時期，柬埔寨宮廷音樂的表演相當有限，只有在少數的公開儀式中露面，例如國家祈雨儀式、水節，和王室葬禮等，這是安東所立下的隔絕慣例，但從西索瓦時期開始，似乎樂團的這項管制慢慢開放了，並且樂者或舞者也都可以自由的外出。在法國殖民政府的要求下，西索瓦在 1906 年首次讓皇室音樂舞團到國外參加演出，從此之後，宮廷音樂舞團則和以往開始有較為不同的表演目的了。

宮廷音樂舞蹈向來只為宗教、祭典儀式活動演出，專為國王進行表演象徵王權，但因皇室與法國殖民政府的關係日漸緊張，宮廷音樂舞蹈被迫至於政府場域中，成為雙方的溝通管道。從此後，法國殖民政府常常需要宮廷音樂舞團為歐洲觀光客和來訪的貴賓表演，他們將皇室所維持的王權、神聖象徵，降到和一般藝人身分一樣，漸漸宮廷音樂舞團開始出現了不同的面貌⁵。

雖然這些音樂舞蹈還是有在國家的重大儀式出現表演，但也是宮廷音樂舞蹈出現觀光化表演的開始，在 1979 年後，因這些宮廷音樂舞團受到政府的影響，蘇聯支持越共，發兵終止柬埔寨政權並佔領柬埔寨成立傀儡政府，隨國際情勢變化，柬越雙方關係惡化，加上西哈努克在海外奔走，最後終於在各國的協調下，

⁵西哈努克任內皇家舞團的演出大約在五種場合中演出：向國王致意(生日、葬禮等)、神靈、佛陀、外國貴賓，以及被柬埔寨視為朋友的客人(Cravath 1985: 223)。

1991 年柬越和平條約，皇室成員於 1991 年再回到柬埔寨，1993 年恢復柬埔寨王國，在這些政府的政治變化下，過去皇室所成立的皇家藝術大學（RUFA）的宮廷音樂舞蹈訓練地方被新政府正式接收，成爲公辦學校，皇室的宮廷樂者和舞者皆成爲國家團體，國家政府也開始發放獎學金，讓學校的資深音樂表演者到國外接收西方音樂的訓練，回國後再爲國家訓練新的一批子弟兵，來爲國家作爲外交的棋子。

從此後柬埔寨宮廷音樂又有開始有不同的派系出現，這些回國的音樂老師，開始對於自己的宮廷音樂做記錄，甚至有些老師因受到西方音樂的影響，將他們的傳統音樂開始改編，也用西方的記譜方式來記錄以前所留下來的宮廷與民間音樂。這個西化影響讓現今的柬埔寨音樂產生很大的變化與不同。甚至筆者還遇到專門做樂器的師傅，現今已用調音器條十二平均律的方式來作爲他們樂器的每個音的基準音了。這樣所演奏出來的宮廷音樂也就和筆者前述差異非常大了。

現今柬埔寨宮廷音樂的演奏者分爲專職及業餘兩類型，專職演奏者許多皆爲音樂世家，從小家中傳承演奏音樂及製作樂器的工作，他們的角色除了爲專職演奏者之外，也是柬埔寨現今音樂傳承及傳播的主要工作者；業餘的演奏者，和台灣有些業餘的音樂駐唱家很相似，本身有一份正職工作之餘，晚上爲他們練習演奏音樂之時間，至週末皆可以許多觀光地區或餐廳可看到這些演奏者的表演。

第二節 宮廷音樂舞蹈的表演者

壹、表演者所屬團體

由於柬埔寨現在皇室以沒有專門人員在掌管宮廷音樂舞蹈的部分，國家將訓練專業音樂與舞蹈的人員交給皇家藝術學校的老師來教導，由此學校來當作訓練國家宮廷音樂表演及舞者之基地，除了國家所栽培的專業表演者之外，其他如要學習宮廷音樂與舞蹈有幾個場所與團體可以學習。

柬埔寨傳統音樂表演者所屬團體我們可分為下列幾個場所，有公立學校團體、私人孤兒院、非營利機構、及私人會社四種。下列為筆者至柬埔寨所採訪的團體對象：

A.公立學校團體—皇家藝術大學（Royal University of Fine Art）

皇家藝術大學位於柬埔寨金邊市，它是柬埔寨目前最大的藝術傳播之地，柬埔寨藝術大學有雕刻、繪畫、舞蹈、音樂等科系，其中音樂系也分為傳統音樂及西洋音樂兩類。



圖 6、 皇家藝術大學教師們



圖 7、 筆者訪談照片

照片來源：筆者拍攝，2011 年，皇家藝術大學

在傳統音樂的教育中，分為宮廷音樂與民間音樂的訓練傳承，在宮廷音樂的部份，是由 YOS Chandara 教授來帶領指導，YOS Chandara 現在為皇家藝術大學傳統音樂系的教授，主要教習柬埔寨傳統音樂的文化理論及分析的工作。

YOS Chandara 教授之夫人 KEO Sereyvanna 是從音樂世家中長大的，她的兄弟姐妹都是從小就接觸柬埔寨傳統音樂學習成長的，KEO Sereyvanna 是皇家藝術大學之舞蹈老師，在學校教習宮廷音樂及民間音樂之舞蹈項目。

KEO Sonankavey 是在皇家藝術大學中負責傳統樂器教學，他本身和父親學習樂器製作之能力，以及從小到今專門演奏柬埔寨傳統樂器中的擊樂樂器，他除了在學校教習傳統宮廷音樂之演奏外，還改編了許多的傳統樂器及音樂，例如：他將竹琴 Roneat Ek 改製有上下鍵，原本柬埔寨之竹琴 Roneat Ek 只有一排竹片 16-21 鍵，他希望在竹琴的音調上有所突破，於是將竹琴 Roneat Ek 改變似鋼琴一樣之上下兩排，再將傳統曲目改編和西洋音樂合作演出，據 YOS Conmoha 的說詞中，這一類的表演是現今柬埔寨許多的音樂家想嘗試跨出國際之音樂演奏模式及作品創作。

皇家藝術大學在每年七月份招考學生入學，在音樂系部份總共招考十至十五名學生入學，傳統音樂的考試項目，就像台灣在招考音樂系學生一樣，必須會主修樂器之演奏能力，入學後依照學生所考之主修樂器而後繼續學習之。

B. 私人孤兒院—金邊孤兒院 (Apsara Art Association)、吳哥孤兒院 (Acodo Orphanage)

孤兒院是柬埔寨現今學習音樂與舞蹈較普遍的一個場所，許多孤兒院中都有有一些演奏級的老師義務的在這些孤兒院中教習小朋友學得一技之長，柬埔寨有許多的孤兒並沒有受到政府很好的照顧以及提供栽培，於是有些柬埔寨華人和外國人（例如有法國、美國、或日本等）合作，為這些孤兒設立孤兒院，提供他們吃住與生活。



圖 8、Acodo Orphanage 學習傳統音樂的小朋友，

照片來源：筆者拍攝，2009 年 7 月，吳哥孤兒院（Acodo Orphanage）

筆者在探訪 Acodo Orphanage 孤兒院時，恰巧遇到有兩位美國人 Katie 與 Jeff，他們是到柬埔寨自助旅行的，在旅遊的同時，探訪了孤兒院以及看到他們的表演後，決定停留在孤兒院一星期，自願性教導這些小朋友英文，這些孤兒在學校裡面除了學習語言能力之外，每個人都必須學習柬埔寨傳統音樂或舞蹈，一般來說，男生會學習音樂演奏，女生學習舞蹈。

在孤兒院工作的人員 A-Lina 口述，為何會讓這些孤兒學習語言和傳統音樂舞蹈表演之能力？他說：「學習語言無論是英文或是華文，是可以讓這些小孩子未來有發展至國際的能力；而傳統音樂與舞蹈的學習是因現今柬埔寨政府慢慢將這類表演推廣在觀光，甚至走向國際舞台，於是我們認為這是可以讓他們未來有自我生存的能力，也就是說可以賺錢生活。」

在這孤兒院團體中，筆者也探訪了而至三個團體，參觀了他們小朋友的表演，雖然在這樣的環境下所學習到的並非有像國家訓練的這樣專業性，但是看到他們

每個小朋友認真開心的表演，為的也不過是外國觀眾的響亮掌聲，以及這些人一些些的捐獻贊助。

C.非營利藝術機構—Cambodian Living Art 與 Amrita Performing Art

柬埔寨的傳統藝術文化也是多援助的對象之一，其中美國是較為長期穩定的資金來源，並在柬埔寨成立專屬機構執行他們所傳統藝術保存計畫及發展，目前 Cambodian Living Art 與 Amrita Performing Art 是柬埔寨兩個非常重要的非營利藝術機構，前者是 1999 年旅美柬裔音樂家 Arn Chorn-Pond 所成立之保存柬埔寨傳統表演藝術的組織；後者是成立於 2003 年，為美國支持成立的國際 NGO 組織。兩個機構主要運作均來自美國，大部費資金來源為美國洛克菲勒基金會和其他的美國贊助者（Suon Bun Rith 2011）。

這兩個機構是 2000 年以來柬埔寨傳統表演藝術發展中重要的推動者，他們更重要的是啟發與協助傳統表演的年輕世代給予傳統藝術生命力。但這些其中的音樂發展也就較為脫離傳統所秉持下的來音樂格式，形式較為創新。

D.私人會社團體

在柬埔寨金邊有許多私人團體是由一些對於柬埔寨傳統藝術有極大興趣的外國工作者所成立的。這類的私人會社所組成的團員，許多都是以補習的方式進入會社的，會社是以收取費用的方式訓練想學習傳統音樂舞蹈的人，每星期週一至週四晚上上課，每個月每個人的學費為 10—20 元美金，週末與假日晚上都有表演，有時會被受邀至觀光地區以及餐廳表演。主要表演內容就是我前面所提到的 Apsara 舞蹈及柬埔寨民間音樂舞蹈。

在這些團體的培訓之下，柬埔寨現今所呈現出來的宮廷音樂許多都較趨於觀光化，我們現今可以在許多觀光地區，例如吳哥地區、磅遜港、湄公島地區，可以看到宮廷音樂的表演。除此之外，也可以在週末看到許多餐廳會邀請這些表演

者至餐廳表演一至兩小時，因柬埔寨宮廷芭蕾舞（也就是筆者所談之宮廷音樂舞蹈）在 2003 年被聯合國識為人費非物質文化遺產，它能代表柬埔寨傳統文化特色，於是餐廳業者爲了吸取更多的觀光客及生意，則在週末安排宮廷音樂舞蹈的表演。

柬埔寨宮廷音樂舞蹈因國家發展的趨向，漸漸成爲他們的創意文化產業，將傳統改編並又可代表國家之文化特色表演，現今除了獨立日以及潑水節（柬埔寨新年）可以看到宮廷音樂是爲皇家表演之外，其餘我們所看到的表演目的皆以以往不相像了。

早期，例如在吳哥時期，我們還可以在吳哥地區的牆壁雕刻圖中看到宮廷樂隊的存在，但現今的皇宮，已經變成柬埔寨經典的觀光場所，皇宮中沒有一支專爲國王或皇家表演的隊伍，國王的居所，在皇宮中只佔居爲一小角落，而現今在皇宮看到的傳統音樂表演是爲了觀光者的表演，表演的音樂內容也並非是傳統的宮廷音樂曲目，許多是綜合民間音樂樂曲表演。

貳、表演者服裝

柬埔寨宮廷音樂舞蹈分爲樂隊與舞者，在樂隊的服裝裝並沒有太大的變化，早期樂隊的表演者皆爲男生，服裝皆爲單一素色的上衣及黑色褲子，現今如在重要的祭典儀式上所看到的樂隊演出人員則爲同樣類型的服裝表現，而觀光地區所看到的樂隊表演人員之服裝則就沒有較嚴謹的規範服裝了；但相對於舞蹈人員的服裝，在吳哥時期至今就有許多的變化。



圖 9、宮廷樂隊演出的服裝，照片來源：Khmer Instrument，(1994)

柬埔寨宮廷音樂舞蹈的表演無論是服裝或臉上的化妝及動作，皆在西哈努克時期後，由柯莎曼克有許多的變革，筆者曾訪問辛姆娜拉（Him Nala）女士和目前唯一存活之柯莎曼克時期的宮廷舞者恩提亞（Em Theay）女士，他們提到柯莎曼克時期的宮廷舞者最明顯的差異首先是服裝與化妝的改變，西哈努克前的舞者均是以白妝為主，在臉、頸、肩、手臂、與下肢都塗上厚厚的白色粉末以及深紅色口紅，並用黑色蜂蠟作為眼妝。辛姆娜拉說明，上白妝是 1850 年代以來的傳統，用意與宗教有關，因為舞者是天神的使者，白色代表純潔，因此白妝是當時舞者唯一的面貌。

但從西哈努克時期後，柯莎曼克開始讓舞者使用西方現代化妝品，不再塗白面，現代彩妝讓他們更具有人間美女面貌，而在舞者的挑選上，也不再像過去西索瓦或莫尼旺時期那樣挑選瘦小像小孩一樣的舞者，而是開始挑選身材曼妙，臉漂亮的年輕女子。此外，過去的舞者服裝較為接近泰國宮廷舞劇的舞者服裝，女性角色的服裝較於現在寬鬆，據說柯莎曼克以前的服裝只有金色一種顏色，而後柯莎曼克開始研究吳哥浮雕上仙女的服裝，將服裝設計的較為貼身，精緻與多彩，這類型的服裝就較為接近於吳哥浮雕上的 Apsara 仙女服裝，這樣的服裝讓舞者

更能展現出他們的舞蹈動作及身形線條，優美的動作加上美女般的外型，讓原本像小孩子似的純潔天神形象漸漸變為美麗成熟女子形象。



圖 10、1850 年代的舞者，臉部妝容以白妝為主

照片來源：Cambodian Dance: Celebration of the Gods, Denise Heywood.



圖 11、西哈努克時期後的舞者妝容

照片來源：Khmer Performing Arts, Kuch Hoerng

第三節 宮廷音樂之舞蹈、樂曲結構—仙女舞 (Apsara)

所謂宮廷音樂在柬埔寨表演者口中稱之為奔別 (Panpeat) 音樂，以 Pinpeat 樂隊編制來表演宮廷樂曲，Pinpeat 樂隊的樂器編製為：高音竹琴 (Roneat Ek)、低音竹琴 (Roneat Thong)、高音圍鑼 (Kong Vong Toch)、低音圍鑼 (Kong Vong Thom)、簧管 (Sralai)、大鼓 (Skor Thom)、雙面鼓 (Samphor)、小鈸 (Chhing)，演奏人員包含歌唱者一位約有七位。

YOS Chandara 教授口述，所謂奔別音樂意指，「奔」—表示為旋律樂器，吳哥時期前為豎琴 (魯特琴)，吳哥時期後則為圍鑼，現今是以竹琴為主；「別」—表示為節奏樂器，早期至今皆使用雙面鼓 (Samphor) 來演奏。

本節筆者將「仙女舞」(Apsara) 此曲作音樂結構分析，此曲為柬埔寨從吳哥時期至今還有在演出的代表作。仙女舞在高棉共和國時期，從 1970-75，仙女舞蹈的特徵及其音樂和西哈努克時期是相像的，儘管該政權發生了變化，這曲宮廷音樂的表演並沒有受到影響及改變，但從 1975-79，仙女跳舞是被禁止的，仙女舞者像所有柬埔寨人民一樣，像是被統治的奴隸。

從 1979 年後，宮廷音樂舞蹈，「仙女舞」才又被恢復開始表演，雖然在歌詞與舞蹈的動作內容有稍做改變，但其大致上的結構是一直沒變的。

筆者除了到許多場所去觀察欣賞仙女舞者表演之外，柬埔寨藝術學院的教授 YOS Chandara 老師，帶筆者到柬埔寨的金邊市區的一個歷史館 *BOPHANA CENTER*，筆者在其電腦歷史資料中找觀看到 1850-1970 年間的仙女舞蹈表演，有些影像檔在 1850-1900 年間的雖然沒有聲音只有影像輸入，但可以看到其舞蹈表演的肢體與速度很現今有很大的差異⁶，筆者看到約 1850 年左右，相關宮廷舞蹈表演，其中舞者的肢體動作較為快速，手指上的表現較無現在所看到的那麼仔細，過去古老舞者的手勢與身體動作較為簡樸，甚至看起來較無趣，過去舞者的

⁶ Khmer Dance and Transitional Music，1850 年，S.Slawek 拍攝，地點：Angkor

肢體彎曲較少，手指較僵硬，但由於影片中的舞者動作變化較快，筆者猜測當時的宮廷音樂演奏部分，節奏上應當較為快速。

除此之外，Him Nala (2011)，也提到一個關鍵變化，早期的宮廷舞者表演時專注的對象是神與國王，於是舞者的臉部及其眼神、手勢所指的方向須朝向斜上方，此動作有向國王、皇后致敬之意，並同時也表示向上天祈求保佑平安。但現今的宮廷舞蹈表演對象並非都是皇室成員，他們的目光已漸漸朝向台下觀中及前方，他們須和台前觀眾有眼神交流並且對他們微笑（但不能露齒），由於與觀眾平行表演的模式，造成他們對於動作的移動範圍也更為內縮。

Apsara 意涵可在柬埔寨的重要神話「乳海翻騰」(Churning of the Ocean of Milk)中顯現出來。此神話源於印度，傳到柬埔寨後產生了變化，在柬埔寨的神話內容可在著名的吳哥窟東面迴廊南壁上的「乳海翻騰」浮雕中看到：眾神與魔王們在乳海中各拉扯大蛇(naga)的一端，92 個魔王拉住 naga 的頭，而 88 個神則拉住 naga 的尾端，中間由毗濕奴(為國王的象徵)作為維持這場拉扯的平衡的中心點。在雙方拉扯當中，乳海被攪動翻騰，海底的魚群紛紛被拋出海面，而這些攪動的海水霧氣和泡沫還衍生出一群美麗的天上舞者--即 apsaras--盤旋於眾神上方。

天上仙女有著曼妙的姿態，各種不同的髮飾，手拿花朵或法器，上半身上空，帶著臂飾及項鍊，下身穿著有飾帶的長裙，赤腳，跳著誘人的舞蹈，隨後阿修羅因被色誘而輸掉這場戰爭，善神終於獲得最後勝利。

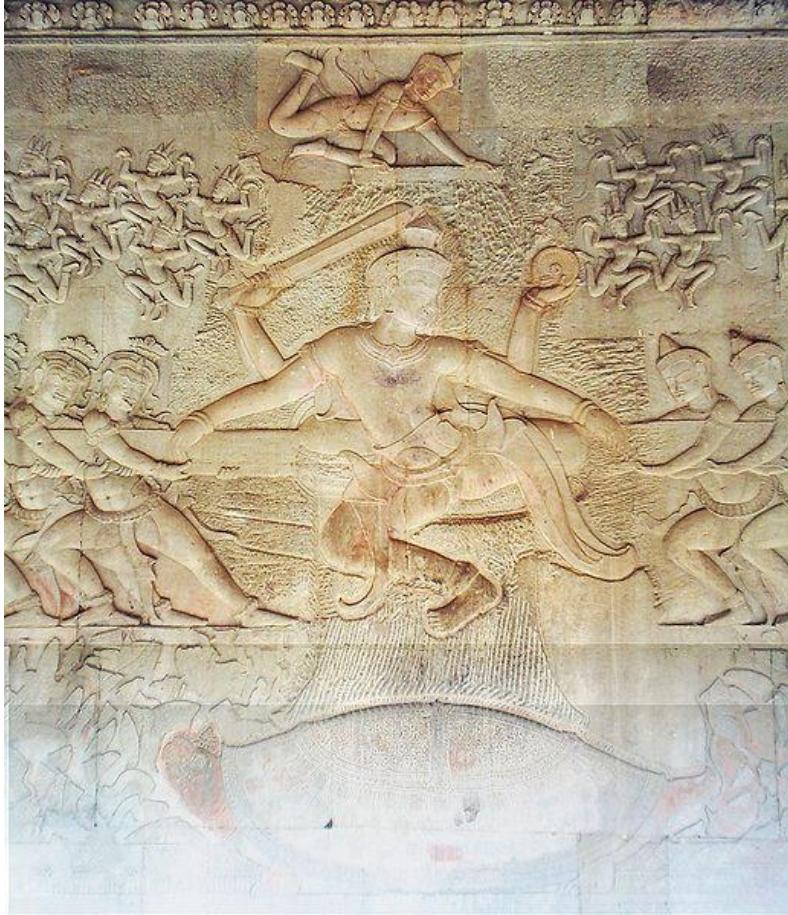


圖 12、「乳海翻騰」浮雕，照片來源：*Apsara dance*，2003



圖 13、左上方為天上舞者-Apsara，照片來源：筆者拍攝（2010年7月），吳哥地區
壹、仙女舞領舞者的挑選準則

壹、仙女舞領舞者的挑選準則

Apsara 這個名詞在柬埔寨的人民心中代表著純淨和完美，於是在宮中表演「仙女舞」的宮廷舞者皆要經過特別的訓練及挑選，尤其是舞者中的領導者。

在「仙女舞」的表演中，穿著白色服飾的那位舞者為此表演的主角，要能成爲此角色的舞者必須具有下列標準：

- A. 臉部：爲了吸引觀眾，舞者的面貌都是經過精心挑選。在他們的審美觀上，一張美麗的臉，必須是橢圓形，飽滿，但不膨脹並立體。鼻子必須又直又長、眼睛大而圓，並且有神潔淨、耳朵大小適中即可，但耳垂必須大而飽滿、額頭大而飽滿、嘴巴不能太寬大及厚唇，也是適中即可、如果舞者雙頰有酒窩更爲合適。
- B. 身型：體型的選擇上喜愛嬌小臀翹，雖然不需要身高太高，但身材比例必須是苗條並修長，他們將此種身形稱之爲“Tour Neang”。
- C. 膚色：膚色選擇偏向健康黃黑色系，不能太白或太黑，必須要有漂亮偏黑的皮膚膚色，他們稱爲咖啡豆色色系。



圖 14、Apsara 領舞者，照片來源：Apsara dance，2003

女角色的舞者，要將自己當作是女神，是公主或女王。因此，舞者必須展現出自己的自信，像一個高高在上的人。她不能像一個普通的人，她的肢體舞蹈需表現出溫和的，美麗的，勇敢的，而不是害怕或猶豫。

在這舞蹈的表演中，象徵著女神的這位領舞者在吳哥時期稱此角色為 **Reuk Neang Kasat**，**Kasat** 意指女王、皇后的意思。這個角色是一個皇后或公主的代表，領舞者的微笑需呈現出一種柔美的情緒，是充滿愛和感情，她表現出柬埔寨母系社會的象徵。

貳、現今仙女舞蹈的裝飾與吳哥地區的浮雕對應

- A. 服裝：「仙女舞」舞蹈的服裝不同於其他舞蹈。舞者的上衣是接近皮膚色布製成的，沒有任何裝飾飾品，上衣顏色明亮和身體曲線的緊緊依附。服裝的靈感是從吳哥寺廟的浮雕而來。舞者所穿著的裙子被稱為 **chorabab**。**Chorabab** 是用一件長方型的沙龍布繫腰向後對折，捲呈長條狀後在從胯下穿過拉起塞入腰間，讓沙龍布呈現出百摺褲裙的模樣。領舞者穿著白色的 **chorabab**。其他六位舞者分別穿著紅色，淺綠色和藍色 **chorabab**。
- B. 頭冠：仙女舞舞者的頭冠製作比其他的舞蹈更為華麗。製作頭冠的依據也是從吳哥地區的浮雕而來。頭冠製作的材質使用鑲金色系，突顯出仙女的端裝與華麗。領舞者的頭冠設計與其他舞者有些許不同，領舞者的頭冠設計有五至六個黃金圓花，冠頂有三個尖花插；其他舞者只有三個金色圓花。據舞者口述，黃金色系頭冠搭配上他們柬埔寨當地烏黑的髮色，顯得更為亮麗，認為此裝扮可以更容易吸引觀眾的目光。

- C. 花朵裝飾位置（舞者稱此裝飾為 **Lbak Pka Somyong**）：在皇冠右側垂掛一簇花，這串花是用一條棉線將雞蛋花串起而成的，雞蛋花是柬埔寨的國花，柬埔寨的街道上或是家門口隨處可見。皇冠右側所串起的雞蛋花串是半開花的花朵形狀垂狀與臉頰平行，左側耳朵則是髻上一朵盛開的雞蛋花朵。
- D. 耳環：現今舞者所佩帶的耳環造型較多樣，代早期舞者所佩帶的耳環是模仿吳哥地區浮雕上仙女的樣式設計，耳環樣式是模仿 **Krorsang Flower** 或 **Mete(辣椒)flower** 設計，形狀像是一朵還沒開花前的花苞。
- E. 頸部與腰部裝飾（舞者稱為：**Sorong Kor**）：舞者的鎖骨的位置及腰部配戴飾品，飾品一般都是鑲銅片設計而成，銅片形狀如火焰一般，設計靈感皆是依據吳哥地區浮雕而來。
- F. 其他：舞者的身上裝飾與打扮，例如腳踝與手腕部分所配戴的銅環飾品會依照每次不同場合演出來選擇配戴的多寡。仙女舞舞者除了身上的飾品之外，在表演時常常會手持花跳舞，在吳哥地區所看到的浮雕也有許多手上持花的仙女。他們認為花有芳香氣味，代表美麗和純潔。花是熱情和善行，並且認為花的是燦爛的文化和文明的象徵。
- G. 下列圖片為舞者與吳哥地區浮雕的裝飾對應：



圖 15、領舞者的頭冠樣式

照片來源：Apsara Dance

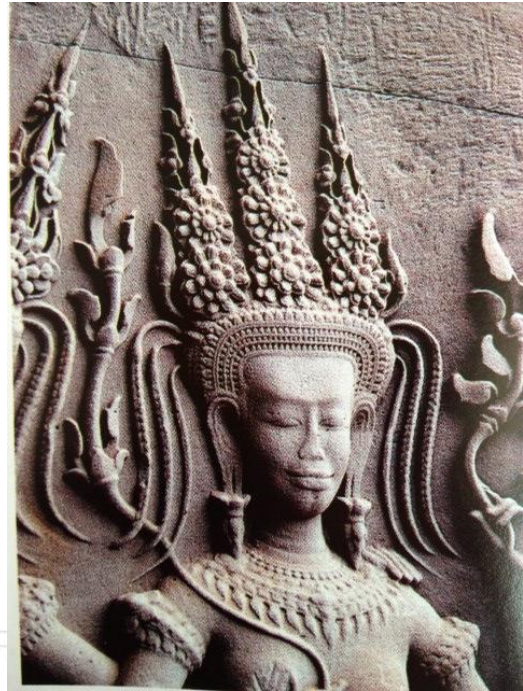


圖 16、吳哥地區的仙女頭冠浮雕圖片

照片來源：筆者拍攝（2011年8月），吳哥地區



圖 17、領舞者的耳環樣式

照片來源：Apsara Dance

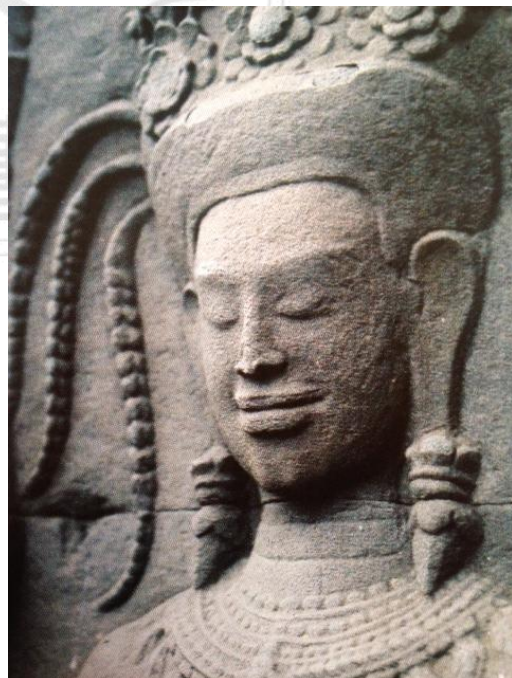


圖 18、吳哥地區的仙女耳環浮雕圖片

照片來源：筆者拍攝（2011年8月），吳哥地區



圖 19、領舞者的頸部飾品

照片來源：Apsara Dance



圖 20、吳哥地區的仙女頸部飾品浮雕圖片

照片來源：筆者拍攝（2011年8月），吳哥地區



圖 21、領舞者的腰部飾品

照片來源：Apsara Dance



圖 22、吳哥地區的仙女腰部飾品浮雕圖片

照片來源：筆者拍攝（2011年8月），吳哥地區

叁、仙女舞表演舞台設計及祭拜儀式

現今的仙女舞舞台裝飾，是模仿吳哥時期在吳哥窟表演仙女舞的場景。在舞台上會有裝飾的椰子樹，棕櫚樹和花，這就像那些在巴戎寺的浮雕背景。舞台設計看起來像天堂，裝飾的植物都被漆成了金色。裝飾的吳哥寺廟大圖放在表演的舞台後面。他們假裝自己是在吳哥窟內演出。

在吳哥時期，仙女舞舞者時常在巴戎寺廟前的平台跳舞或是站在聖殿的大門跳舞。當時的吳哥是廟的美是無法用言語形容，於是他們認為不需要太多的裝飾，就已足夠當作整個表演台的大背景了。

現今的表演，依據筆者的觀察，演出前的舞台是暗燈的，和我們台灣許多的音樂表演一樣，等樂隊的音樂開始後，柔和的黃色光線打燈在領舞者的臉上，然後她移動至她的腳，領舞者開始跳舞。而其他的舞者依然在自己的崗位。在領舞者獨舞之後，明亮的光線充分展開，照射整個舞台直到表演結束並暗燈。

仙女舞的表演之前會有一些祭祀儀式，如 *tway kru* 和 *sampeah kru*⁷，這類的儀式是舞者和舞團向創舞者的神靈和逝去的老師致敬與感謝，並以祈求保佑演出能成功順利，一般都是在演出前的服裝間進行簡單的儀式，舞者會準備貢品、焚香、燒燭等。

⁷ *tway kru* 儀式是對神靈的感謝與致敬，並祈求保佑。克瑞維斯指出 1975 年時有三類 *tway kru* 儀式：個人、舞團和國家。個人的 *tway kru* 儀式主要是由個別老師和舞者在演出前於服裝間進行簡單儀式；舞團的 *tway kru* 儀式則是在每周四進行，筆者在 2011 年時參訪 Khmer Art 舞團時，剛好觀看到他們週四的祭拜儀式，所有的舞者與樂師都比需參予，相當隆重。舞團長 Cheam Sophine 表示，該儀式主要祭拜的神靈是傳說中的創舞者，他被認為是濕婆神的化身；最後一類則是國家的 *tway kru* 儀式，則是在國王要求下才會舉行，一般不容易遇到，據說可以用來祈求國家平安。（Cravath 2007：425-433）



圖 23、祭祀儀式所準備的貢品，照片來源：筆者翻拍皇家藝術大學圖書館中的舊照片



圖 24、表演前祭拜儀式，照片來源：筆者翻拍皇家藝術大學圖書館中的舊照片

肆、仙女舞音樂結構

仙女舞樂隊表演曲目及歌詞

第一段器樂演奏：樂曲名稱 Sinourn（附錄一）

樂曲歌唱部分的歌詞記錄

“Dem Cheung”（附錄二）

I. Thnai Neh On Sabay (double) Knong Chinda
Kheung Cheat Bopha Doh Knong Sourn

II. Neng Tveu Bongar (double) Chrein

Chamnourn

Dak Chit Khang Khlourn Tisa Yana

III. Bear Nak Pign Chit (double) Chetana

Yeung Neng Oy Bopha Pourngh Neh Euy

歌詞翻譯

- I. 我今天非常開心可以在花園看到花朵
- II. 將作成花帶放在臥室裡，讓他們陪伴者我
- III. 假如你喜歡這些花，我很開心把它們給妳

第二段器樂演奏：即興

歌詞記錄

Chin Cheh Touk (A Chinese man on a boat)（附錄三）

Chinareun

I. Dal Sourn noun Laang Norm Pilearing
Nourn Nearng Tat Sourn Chea Kamsan
(music)

II. Pilearng Beh Phka Thvay Yavamala
Kamsan Haratei

Sournchbar

III. Bobpha Cheat Khleat Thlark Sour Vimean
Chenda Sman Metrey Doy Kdei Smark

IV. Krang Thkol Chea Rummyol Chor Samyong
Rumdoul Krang Chea Sangva Peak.

V. Rath Neary Mean Chhorm

Ach Teagn Teak Chet Bros Chok Chorb Euy

歌詞翻譯

- I. 當我到花園後，我帶著皇宮裡的宮女陪我一起逛花園賞花
- II. 這些宮女摘下花園裡的花給皇宮中的仙女玩耍
- III. 我們喜歡這個採鮮花的地方
- IV. 我們將花做成花圈，稱為 Thkol。將花圈當成項鍊配戴，又稱為 Rumdoul
- V. 這些仙女戴上項鍊可以迷倒皇宮中的王子

第三段器樂演奏：樂曲名稱 Krasal Sourn

仙女舞樂隊演奏的模式是先由領奏樂器竹琴開始，竹琴先敲打一段旋律，他們稱為 **Sinourn**，表示敬神之意。而後再由簧管來吹奏主旋律，配上人聲，歌詞內容則和舞者相互對應。

在第一段唱歌結束後，領奏樂器竹琴再次進入第二樂章旋律，一樣的模式加入吹奏的主旋律簧管後，人聲再次歌唱反覆歌詞內容讓舞者有足夠時間走位及表演。當代仙女舞的表演模式趨向新傳統演出方式，無論是舞者的服裝展現及音樂演奏模式都與 1960 年後的呈現方法幾乎一樣。



圖 25、雙面鼓鼓點記錄，2009 年，Dara 鼓譜記錄

領奏樂器的演奏方式常使用五度及八度平行敲擊，並加入滾奏及滑奏之演奏技巧，一般演奏竹琴的初學者，會將其敲擊木棒上綁上一條五度或八度平行的棉線來控制琴棒的距離；另外吹奏主旋律的簧管樂器，也常使用滑音來表現樂曲旋律，吹奏節奏多為切分音節奏，表現方式比敲擊樂器更為豐富。通常簧管吹奏與人聲結合，歌唱部分也有較多的滑音與顫音，使用拉長音來表現唱歌的轉音技巧。

從採譜一中可以看到，仙女舞之第一段器樂演奏主要以五聲音為主：G、A、B、D、E。器樂演奏中，以簧管（Sralai）為主旋律演奏樂器，其中有使用到一些裝飾滑奏及顫音滾奏，在滑奏的過程中，有記錄到幾次 F 音，但其演奏的 F 音在測音中發現，它與調音器 440 赫茲的儀器上的 F 音（意指西方音樂中十二平均律的 F 音），低 20 赫茲左右。

並且在簧管（Sralai）及竹琴（Roneat）的演奏上，兩種樂器的調音也有差異，

竹琴樂器的調音部分較當於十二平均律之音調，但簧管樂器所吹奏出來的音階部分與十二平均律有相差 20-30 赫茲左右。

在旋律演奏上，在主拍拍點上的和聲進行建立在八度及五度，這與竹琴一般在演奏的方式上一樣，會以八度及五度的演奏方式進行。

樂曲的節拍樂器為小鈸（Chhing），在每小節的正拍敲擊，以一開一閉音的方式敲擊代表樂曲進行的正拍拍點。

在歌唱部分有許多音腔的唱法，骨幹音旋律也為五聲音階，會使用「阿」音來展現拉長音的音腔唱法。

最後，在樂曲尾聲的器樂演奏主要以八分音符為主要節奏，每個樂器以五聲音階 G 調式為主，作即興式循環演奏，大約五至六次的反覆後，由領奏樂器竹琴帶領所有樂器進入結束音 D，並都以滾奏方式結束樂曲。

在整曲的結構大致可將它分為 A-B-A-C-A-D-A，每次的 A 段部分皆為器樂演奏，第一段器樂演奏多為祭祀曲，而中間所出現的 A 式部分則多為即興演奏，最後結尾則由竹琴與簧管以八分音符規律的節奏演奏方式進行，並以段落式循環回到該調主音以滾奏方式結尾。

下列我們可以看到 1975 年所錄製的仙女舞採譜以及筆者錄製當代表演團體所演奏的仙女舞採譜的 A 段比較：

譜例 3、



Musical score for Example 3, consisting of seven staves of music. The music is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and ties.

譜例 4、



Musical score for Example 4, featuring two staves: Sralai (top) and Roneat (bottom). The tempo marking is $\text{♩} = 50$. The score is divided into three systems, with measures 4, 8, and 12 marked at the beginning of each system. The Sralai staff contains melodic lines with various ornaments and rests, while the Roneat staff contains accompaniment with chords and rhythmic patterns. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and ties.

採譜地點: RUFA(2010.08.20)

由這兩個採譜可以發現在曲子的開頭是相同的記錄之外，隨後的旋律線幾乎不太相同，並且現今的演奏方式也較於 1975 年時期來的豐富。

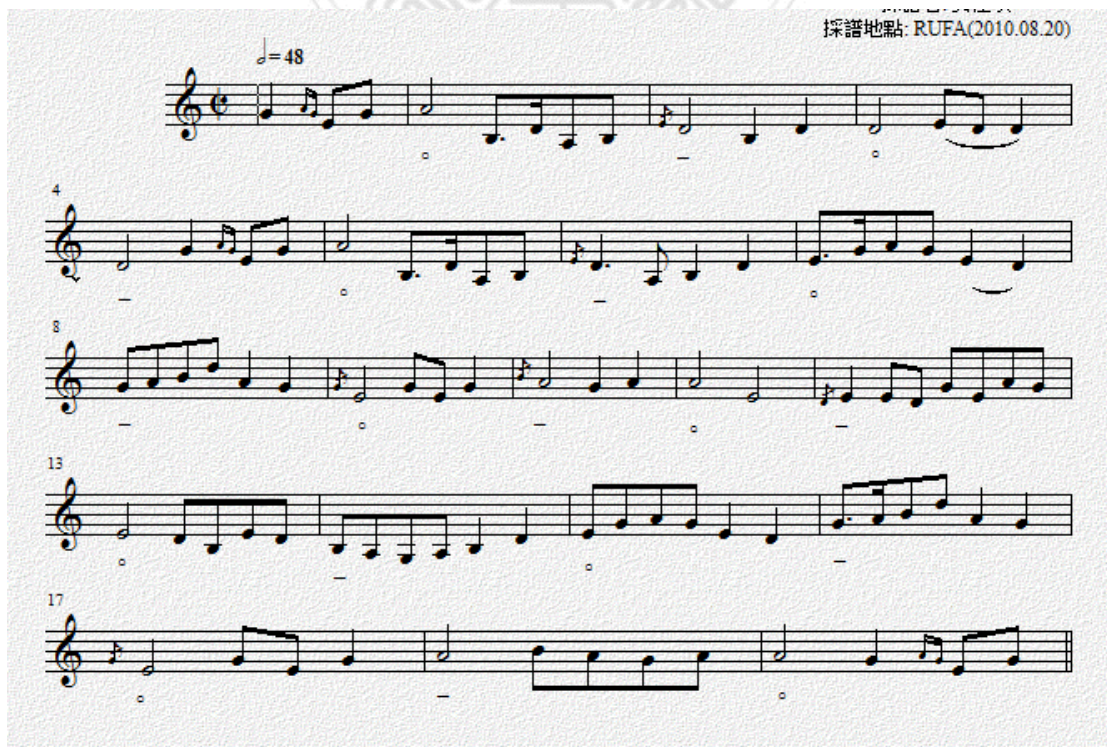
A 段比較：

譜例 5、



Musical score for Example 5, consisting of four staves of music in G major. The first staff begins with a repeat sign. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some phrases marked with slurs.

譜例 6、



Musical score for Example 6, consisting of five staves of music in G major. The tempo is marked as ♩ = 48. The score includes measure numbers 4, 8, 13, and 17. A recording location is noted as 採譜地點: RUFA(2010.08.20). The music features a mix of eighth and quarter notes, with some phrases marked with slurs.

在 B 段部分的紀錄，我們可以發現所有的主旋律幾乎是一樣的，除了節奏上有些許的變化之外，由於 B 段為歌唱部分，為了與舞蹈的表演內容搭配，演奏人員表示每當歌唱部分的旋律出現為何會差異甚小的原因有兩點，第一是因為歌唱的唱詞內容因有歌詞記錄，並且皆由老師口傳方式一句一句學習下來，於是在其中的變化差異則會較少；第二點，由於歌唱的部份與舞蹈的動作變化有很大的關聯性，在唱詞時，舞者是展現肢體動作線條的時候，並非像器樂演奏段時，舞者為跑位換位置的曲段，於是此段的變化則會相差不大。

採譜的過程中，筆者發現當代樂隊的演出樂器與樂器之間的音調以及樂器與人生的音調上有些許的差異，例如在筆者所錄音的紀錄上可以聽出，敲擊類的旋律樂器，竹琴以及圍籬的調音都在西方十二平均律的音位上，但簧管旋律樂器則有部分音並不在音位上，但他們還是彼此配合演出；相對的歌唱部分我們可以聽到歌者的音調音腔上會一直游移在兩者音位之間，有時準確有時又隨著簧管樂器歌唱，這樣的情況產生在他們演奏者的感受中他們並沒有認為有這樣的差異，他們覺得這本來就是如此演奏啊！有不一樣嗎？演奏者的如此反應並非只有一人，在筆者詢問多個團體中，幾乎都給筆者同樣的答案，只有少數人給筆者回復他們也不清楚為什麼會這樣，老師教下來就是這樣調音及演奏。

在筆者經過幾次的跳查及觀察他們的演出，認為他們會演變成這樣最大的原因是演奏家受西方音樂影響以外，現今的表演人員並沒有以崇敬的心和早期神王的精神來做表演，當代的演出都是以賺錢為由，必須義務性的將演出完成，於是並沒有認真的學習古代調音的訓練，外加現今調音儀器的便利，他們將音位調整在十二平均律的音位上，可以使繁複調音之動作更簡化也更為迅速，使得器樂合奏上有不和諧的音程呈現。

第四節 樂器與製作

柬埔寨宮廷音樂之樂器編制我們將它稱之為 Pinpeat 樂隊，在 Pinpet 樂隊中所包含的樂器有高音竹琴(Roneat Ek)、低音竹琴(Roneat Thong)、高音圍鑼(Kong Vong Toch)、低音圍鑼(Kong Vong Thom)、簧管(Sralai)、大鼓(Skor Thom)、雙面鼓(Samphor)、小鈸(Chhing)。

竹琴(Roneat)

在柬埔寨當地是非常普及的樂器，竹琴常用來演奏民間舞蹈音樂和古典舞蹈音樂，高音竹琴是由 21 塊發音板所組成；低音竹琴由 16 塊竹板組成，此音板為竹製或木製，約為二至三個八度之音域，竹片厚度約為 1-1.2 公分，竹片寬度約為 4-6 公分，竹片長度依造音高不同而長短不同，從最高音 27 公分至最低音 46 公分，竹琴總長約為 100 公分上下。

琴體成船形狀，船中心是中空的發音箱，當地將發音箱稱之為”Beng”或”Neang Nung”，早期柬埔寨在製作此樂器時，由於是宮廷中所使用之宮廷樂器，在共鳴箱上及兩側之三角側板上，皆有繁複的裝飾以及雕刻，甚至噴上金漆；而現今有許多製作樂器師傅只學到製樂器之功夫，而在雕刻裝飾上則簡化許多。



圖 26、竹琴，圖片來源：筆者翻拍製作樂器師傅 Mr. Buku 家中相片，(2009 年)



圖 27、竹琴琴鍵尺寸圖片來源製作樂器師傅家，筆者拍攝 (2009 年)

演奏者手持兩槌，稱為”Khawls”，可分開敲擊，有時則會將兩槌肩綁線，固定相隔五度一起敲擊。竹琴之最高音在演奏者的最右手邊，依序由高至低向左排列。通常此樂器扮演著領奏的角色，在許多音樂的開頭皆是由此樂器開始一段樂句後其他樂器在陸續跟進，而演奏者所扮演的就像是我們中國音樂中鼓老的角色一樣。

竹琴在演奏之前會由演奏者先行調音，演奏者使用四度及五度音的泛音循環方式聽音來作為調音方法，竹琴的調音，是在竹片的背面底部使用蜜納臘來做調音，例如竹片音高偏低，則將在底部添加蜜納臘，讓音變高；反之，將蜜納臘從底部刮除，將使音變低。



圖 28、竹琴琴鍵背面黑色圓點部分為調音用之蜜納臘

相片來源：筆者拍攝（2009 年），製作樂器師傅家

下列為高音竹琴 Roneat Ek 與低音竹琴 Roneat Thong 在 Pinpeat 樂隊中所測出的音高，由高至低。

Roneat Ek 測音結果（錄音來源皇家藝術大學，2009 年）

E₆、D₆、C₆、B₅、A₅、G₅、升 F₅、E₅、D₅、C₅、B₄、A₄、G₄、升 F₄、E₄、D₄、C₄、B₃、A₃、G₃、升 F₃

Roneat Thong 測音結果

E₅、D₅、C₅、B₄、A₄、G₄、升 F₄、E₄、D₄、C₄、B₃、A₃、G₃、升 F₃、E₃、D₃

筆者使用 KORGTM-50 的調音器以 440 赫茲的檢測結果發現，在每個 E 和 B 音都少 10 赫茲，D 和 C 音多 40 赫茲，A 和 G 音多 30 赫茲，而升 F 音則是少 20 赫茲。再來是相對於 Khmère 測音於 1966 年的電子錄音檔所錄製出來的竹琴音階有些許的差異性。1966 年 Khmère 所記錄的 Roneat Ek 測音結果是 E₆、D₆、C₆、降 B₅、降 A₅、G₅、F₅、降 E₅、降 D₅、C₅、降 B₄、A₄、G₄、F₄、E₄、D₄、C₄、降 B₃、A₃、G₃、F₃，但並無記錄這些音是否沒有任何赫茲差別，先排除赫茲差別來說，在音階上的升降曲調部分就有明顯的差異了。

圍鑼（Kong Vong）

圍鑼分為有高音圍鑼 Kong Vong Toch 以及低音圍鑼 Kong Vong Thom。此樂器在當地之音樂與樂隊中佔有很重要之地位，常被用來與竹琴搭配演奏主旋律。圍鑼是一組有定音的鑼所組成，高音圍鑼及低音圍鑼皆由 16 面鑼組成，排列法是圍著打擊者為成一個圓圈形，銅鑼依照大小排列，最高音在演奏者的最右邊；最低音在左手邊。



圖 29、圍鑼，相片來源：筆者拍攝（2009 年），製作樂器師傅家

銅鑼的大小範圍從直徑 3 英吋－9 英吋，每個銅鑼的中心像奶嘴般的突起，在這突起面的正下方是他們用來調整音準的地方，他們使用蜜納臘，沾附於下方，使鑼的音高可變高變低，它是用來使用微調鑼的音準用的。此樂器的框架是用竹子製成一圓圈形，圈形上會有一缺口是讓演出者便利進出，在缺口處有兩片木頭雕刻片裝飾，而演出者就在這圓圈內行坐姿或跪姿演奏。演奏時是拿著兩根木棒或棉棒進行演奏。

筆者推測此樂器應比竹琴更早出現於柬埔寨，筆者在訪問 YOS Chandara 時，他說：「宮廷音樂稱之為奔別音樂，”奔”為旋律樂器、”別”為鼓類節奏樂器。」我們將這句話套在筆者在吳哥地區所拍攝的一張圖片中對應，我們當時看到吳哥地區中的牆壁雕刻途中發現，皇室宮廷音樂的樂器編制，有圍鑼及其他鼓類打擊樂器，並沒有發現竹琴的存在。於是筆者猜測，當時所謂的宮廷音樂--奔別音樂，它所代表的旋律樂器應為圍鑼；節奏樂器則為大鼓，我們可以看到早期在宮廷音樂的樂器使用上，是沒有竹琴的，於是筆者認為，圍鑼的出現應早於竹琴。這也是吳哥時期宮廷音樂在使用的樂器編制上與現今不同的地方之一。



圖 30、吳哥時期的樂隊的浮雕圖片

相片來源：筆者翻拍製作樂器師傅 Mr. Buku 家中相片，(2009 年)



圖 31、圍鑼製作圖片，相片來源：筆者拍攝（2009 年），製作樂器之工作地點

下列為現今圍鑼使用在 Pinpeat 樂隊中，使用調音器 440 赫茲檢測結果：
E₆、D₆、C₆、B₅、A₅、G₅、升 F₅、E₅、D₅、C₅、B₄、A₄、G₄、升 F₄、E₄、D₄
（錄音來源皇家藝術大學，2009 年）

在上列的側音有些許的誤差，每個樂器演奏者皆使用自己的耳朵直接聽音調音，於是在每次的測量結果都不太相同。

大鼓（Skor Thom）

大鼓 Skor Thom 是扮演固定低音節奏之角色，柬埔寨傳統音樂中不論在宮廷音樂或是民間音樂都可以看到此樂器。

大鼓鼓身是由木頭製成，和中國大鼓有些相似，兩面鼓皮使用牛皮製成，大鼓製作過程中需花較長的時間來繃緊這兩面的鼓皮，首先牛皮必須先經由長時間的日照曬乾後，再使用椰子油讓牛皮軟化，製鼓師傅利用兩面皮之張力，在牛皮的邊上搓洞將兩面皮用麻繩綁緊，每天都必須將繩子束緊一次，慢慢將鼓皮聲音調高。當鼓皮達到所需之音高後，再將鼓皮用鉚釘，釘於鼓身上，這個製作方式與中國的大鼓製作非常相似。



圖 32、大鼓，相片來源：筆者拍攝（2009 年），製作樂器師傅家

大鼓鼓面直徑約為 36-38 公分，鼓身深度 50 公分，鼓身周圍有些許的雕刻裝飾，演奏者以兩支木頭鼓槌敲擊演奏。通常在宮廷音樂演奏此樂器時，會與雙面鼓（Samphor）同時演奏，大鼓會跟隨雙面鼓節奏變化而有所改變。



圖 33、大鼓直徑尺寸，照片來源：筆者拍攝（2009 年），製作樂器師傅家



圖 34、大鼓深度尺寸，照片來源：筆者拍攝（2009 年），製作樂器師傅家

雙面鼓（Samphor）

雙面鼓（Samphor）在樂隊中扮演者精神象徵的領導樂器，在每次的音樂表演之前皆會有形式上的祭拜儀式，在所有樂者必須對著此樂器祭拜表示對神的尊敬，於是他們又稱此樂器為「神鼓」。

雙面鼓的兩面是用牛皮或馬皮製成的樂器，從樂器師口中得知，雙面鼓（Samphor）在蒙皮的時間只能在每個星期四的時間可以製作，因為「四」這個數字的柬文發音和意思，代表著很好和幸運的意思，他們希望可以在這個幸運的日子製作神鼓也可以保佑神能賦予它有很好的聲音。

雙面鼓（Samphor）鼓面的直徑約為 27-29 公分，鼓的深度約為 52 公分，使用麻繩或棉繩將鼓皮蒙在鼓身上，利用繩子的拉力將鼓皮繃緊，使聲音達到需要的音高。



圖 35、雙面鼓，照片來源：筆者拍攝（2009 年），柬埔寨皇宮內

雙面鼓的鼓皮在製作的過程他們稱之為 ”Peas Sbiak” 或 ”Das Sbiak” ，他們在水中加入鹽和樟腦去浸泡動物皮，使得動物皮上的皮毛可以容易去除，並且可以使皮製品更有韌度。製作一顆雙面鼓（Samphor）時間約要一個半月至兩個月，除了處理動物皮的前置作業需要時間之外，在鼓身的木製功夫上也需長時間的製作。



圖 36、雙面鼓鼓直徑尺寸，照片來源：筆者拍攝（2009 年），製作樂器師傅家



圖 37、雙面鼓深度尺寸，照片來源：筆者拍攝（2009 年），製作樂器師傅家

小鈸 (Chhing)

與泰國的 chin cuk 相似。小鈸 Chhing 是由兩片銅金屬所製成，每片直徑約為 6-8 公分，中間凸起，形像一頂小帽子，由一條棉線串起。

在音樂中扮演者固定節拍之節奏樂器，以開擊和悶擊兩種演奏方式，表現出兩種不同之音色。



圖 38、小鈸演奏，照片來源：製作樂器師傅家，筆者拍攝（2009 年）



圖 39、小鈸，照片來源：製作樂器師傅家，筆者拍攝（2009 年）

簧管 (Sralai)

簧管 (Sralai) 為宮廷音樂樂器編制中唯一的吹管樂器，此樂器之音色因與西方樂器之雙簧管雷同，於是又稱之為柬埔寨之雙簧管。它與雙簧管的差異是在西方的雙簧片是竹片製的，而柬埔寨的 Sralai 則是用金屬片所製。簧管樂器之管身是用木頭所製成，管身中間刻有一圈一圈之環紋。簧管樂器有六個孔，使用不同的指法吹奏出不同的音調。

簧管樂器所吹奏出來的音域為下列所示：

C₅、B₄、A₄、G₄、升 F₄、F₄、E₄、D₄、C₄、B₃、A₃、G₃、F₃、降 E₃、E₃

在吳哥時期，簧管曾為宮廷音樂中的領奏樂器，扮演著現今竹琴之角色，後來因許多音樂家認為它是可以用擔任許多獨奏之功能樂器，於是現今改由竹琴作為領奏樂器，而簧管樂器作為吹奏獨奏旋律樂段使用。



圖 40、簧管，照片來源：製作樂器師傅家，筆者拍攝（2009 年）

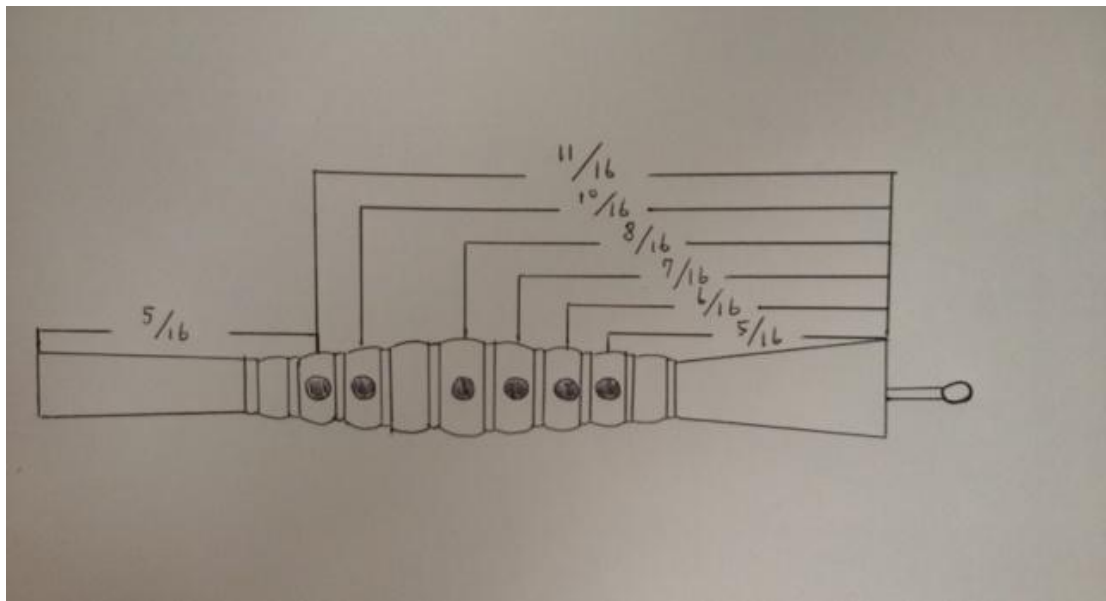


圖 41、簧管製作比例圖，照片來源：樂器製作師傅口述，筆者手繪（2010 年）



圖 2、吳哥時期簧管吹奏浮雕圖



圖 43、簧管吹奏

照片來源：製作樂器師傅家，筆者拍攝（2009 年）

上列之所有樂器為現今宮廷音樂之樂器編制，這些樂器不僅可以在宮廷音樂演奏中可見，現今許多民間音樂的表演也都可以看到這些樂器的存在，筆者在幾次的田野調查中，曾採訪過樂器製作師傅，據樂器製作師傅所述，柬埔寨所有的樂器製作工作者皆為音樂世家，本身樂器製作師傅也同時是演奏者。

在所有的樂器製作傳承中，和中國民俗技藝的文化傳承相似的一點是，傳男不傳女，於是現今的樂器製作師傅皆為男生，除了製作師傅皆為男生之外，所有的宮廷音樂演奏者除了歌唱者外，也都是男生來擔任演奏，因為他們認為樂器是神聖的，認為女生因每月有生理週期，生理期期間的女性是不潔淨的，於是不得演奏以及觸碰和跨越樂器，認為這是不崇敬的行為。

樂隊演奏時，無論是擔任伴奏角色或是演奏 pinpeat 音樂前，樂隊部分有屬於自己的簡單儀式。擔任敲擊雙面鼓的演奏人員，必須在演出前先點香祭拜祈求演出順利，並用香將演出場所「淨場」，將他們所謂不乾淨之物驅離，而後再將此香插於雙面鼓的鼓身上後，領奏樂器才能開始整個音樂的演奏。



圖 44、Pinpeat 樂隊演奏型式，圖片來源：Khmer Orchestra（2001）



圖 45、圖片右上方是西哈努克時期的 Pinpeat 樂隊型式

圖片來源：Khmer Orchestra（2001）

第五章 結論

本文主要藉由筆者親自到柬埔寨進行田野調查來作為本論文的民族誌書寫，在幾次的調查過程中，讓我們可以了解到，柬埔寨現今的宮廷音樂演出已無太多的曲目存在，而現在所看到的演奏目的也已經和柬埔寨早期不同。由於柬埔寨在 1994 年又發生過內戰，許多人民並沒有很好的生活與賺錢的機會，當地人民為了求生活，將小孩送至特殊的團體學習一技之長，而宮廷音樂的表演也變成了這些人賺取薪水的工具了。

本文的問題意識有提到，為何他們每個團體所演奏出來的方式有差異呢？經過筆者的訪問及調查得知，由於傳承者的訓練方式不同而造成演奏上的音律與技巧不同，受過西方專業訓練的傳承者，他們使用西方的記譜及調音訓練，並將演奏方式格式化；而另外一些演奏樂器的老藝人使用口傳的方式，訓練學生使用耳朵聽音調音，並將樂曲用頭腦記憶的方式，一段一段學習並連接。於是，我們現今在各個觀光場所見到的音樂表演才會有些許的差異。

除此之外，在筆者至金邊歷史館看到 1850 年的影像檔後發現，當時的舞蹈表演與現今有很大的差異，無論在肢體、動作與速度上都與現在不同。由於宮廷音樂樂隊演奏時常是伴隨著舞蹈演出，舞蹈的表演不同，應當在音樂的速度節奏變化上也會有所改變。現今的音樂舞蹈編制發展，皆由 1960 年後，柯莎曼克皇后所訓練傳承下來的，當時她建立了 RUFA 皇家藝術學校，嚴格培訓了一批宮廷舞蹈及樂隊演奏者，現今有許多的表演者都是由這批學生傳承教導下來的，於是我們可以說，柯莎曼克皇后傳承下來的新傳統對於現在的表演有很大的影響。

雖然現在許多的表演中心思想趨向世俗，但他們對於每次的演出還是保有原來的傳統禁忌及儀式，至今他們在每次演出前都會有簡單的祭拜儀式，心中對於給予音樂舞蹈藝術賦予靈魂的創舞者致敬，並且相信他們會保佑每次的演出成功即順利。

最後，在這些表演者的口中可以了解，不論是在傳承者的位置，還是拼湊及改編柬埔寨藝術文化的學者，以及所有參予學習演出的表演藝術工作者，他們都有一個共通的理想，就是想繼續的努力發展其宮廷音樂舞蹈藝術，希望在聯合國的保護之下，能讓此藝術發展更為豐富，也能讓此走向國際，發揚他們自己的國家--柬埔寨，使得世界各國人民都能知道他們的存在。



參考書目

中文書籍

- 約翰·巴倫。1977。《高棉淪亡錄》。好時年出版社有限公司。
- 張曼濤。1978。《東南亞佛教研究》。大乘文化出版社。
- 元·周達觀原著，夏鼐校注。1981。《真臘風土記校注》。北京：中華書局。
- 西哈努克。1987。《嘻哈努克回憶錄》。黑龍江人民出版社。
- 顧長永。1995。《東南亞政府與政治》。五南圖書出版有限公司。
- 賀盛達。1996。《東南亞文化發展史》。雲南人民出版社。
- 夏之初。1996《柬華辭典》，柬埔寨華裔日報出版社
- 薩德賽 D.R.SarDesai，蔡百銓譯。2001。《東南亞史》。台灣：麥田出版社。
- 邢和平。2003。《東南亞明珠 柬埔寨》。柬埔寨華裔日報出版社。
- 余春樹。2004。《柬埔寨·飽經滄桑》。香港：香港城市大學出版社。
- 張錫鎮。2004。《東南亞政府與政治》。揚智文化事業股份有限公司。
- 李明峻。2006《東南亞大紀事》。中央研究院人文社會科學研究中心。
- 李盈慧、王宏仁。2008。《東南亞概論-台灣的視角》，五南圖書出版有限公司。

中文期刊

- 韓燕平。1993。《柬埔寨的音樂舞蹈》。中國音樂學院期刊，第二期 P. 53-P. 54
- 毛繼增。1996。《柬埔寨民族樂器採訪錄》。中國音樂學院雜誌 P. 24-P. 25

英文書籍

- Cravath, Paul Russell. 1985. *Earth in Flower: An Historical and Descriptive Study of the Classical Dance Drama of Cambodia*.
- Betty Kelen. 1999. *Gautama Buddha — in Life and Legend* , Graham Brash
- Hun Sarin. 2001. *Khmer Orchestra*
- Keo Narom, 2000. *Cambodian Music*

Reyum, 2001. *Cultures of Independence — An introduction to Cambodian Arts and Culture in the 1950's and 1960's*

Kuch Hoeurng, 2003. *Khmer Performing Arts*

Miller Terry E, *Garland Encyclopedia of World Music Volume 4: Southeast Asia*

網站資料參考

世界音樂 柬埔寨音樂

<http://www.indianandworldmusic.net/WorldMusic/a0014.php>

Khmer Music

<http://www.oudam.com/>

Music of Cambodia

http://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_Cambodia

CamnobKhmer Music

<http://www.camnob.com/>

Khmer songs

<http://music.khmerbest.com/>

Traditional Mahori Music of Cambodia

<http://www.asianclassicalmp3.org/mahori.htm>

訪問

YOS Chandara. 訪問. Phnom Penh. July 2009. August 2010

V-Sum. 訪問. Phnom Penh. August 2010

Cheam, Sophiline. 訪問. Phnom Penh. September 2011

Chumvan. 訪問. Phnom Penh. August 2011

Em Theay. 訪問. Phnom Penh. August 2011

Him Nala. 訪問. Phnom Penh. August 2011

Apsara

採譜一

採譜者: KEO NAROM(1975年-Apsara Dance)

The musical score for "Apsara" consists of ten staves of music, all in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation is as follows:

- Staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), common time signature. The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a final half note G4.
- Staff 2: Treble clef, key signature of one sharp. The melody continues with quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a final quarter note G4.
- Staff 3: Treble clef, key signature of one sharp. The melody continues with quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a final quarter note G4.
- Staff 4: Treble clef, key signature of one sharp. The melody continues with quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a final quarter note G4.
- Staff 5: Treble clef, key signature of one sharp. The melody continues with quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a final quarter note G4.
- Staff 6: Treble clef, key signature of one sharp. The melody continues with quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a final quarter note G4.
- Staff 7: Treble clef, key signature of one sharp. The melody continues with quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a final quarter note G4.
- Staff 8: Treble clef, key signature of one sharp. The melody continues with quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a final quarter note G4.
- Staff 9: Treble clef, key signature of one sharp. The melody continues with quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a final quarter note G4.
- Staff 10: Treble clef, key signature of one sharp. The melody continues with quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a final quarter note G4.

1. 2.

rit.

a tempo

The image shows a musical score for a piece in G major, consisting of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a melodic line with a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The second staff continues the melody with a similar rhythmic pattern. The third staff shows a continuation of the melodic line. The fourth staff includes a fermata over a note. The fifth staff continues the melodic development. The sixth staff has a 'rit.' (ritardando) marking below it. The seventh staff is marked 'a tempo' and shows a change in the melodic pattern. The eighth staff continues the 'a tempo' section. The ninth and tenth staves conclude the piece with a final melodic phrase.

rit.



Apsara - Sinourn

採譜者: 吳佳玟
採譜地點: RUFA(2010.08.20)

$\text{♩} = 50$

Sralai

Roneat

4

8

12

16

20

rit.

備註：

— 悶擊 ◦ 悶擊 ~ 顫音



Dem Cheung

採譜者: 吳佳玟
採譜地點: RUFA(2010.08.20)

$\text{♩} = 48$

4

8

13

17



Chin Cheh Touk

採譜者: 吳佳玟
採譜地點: RUFA(2010.08.20)

Musical score for 'Chin Cheh Touk' in G major, 2/4 time. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 48. The music is written in treble clef and features a mix of eighth and sixteenth notes. The second staff starts at measure 4, the third at measure 9, and the fourth at measure 13. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth staff.



Chetchol

採譜者: 吳佳玟
採譜地點: RUFA(2010.08.20)

$\text{♩} = 64$

Sralai

Roneat

5

9

13

17

Musical notation for measures 17-20. The system consists of two staves. Measure 17 is in 2/4 time. Measure 18 changes to 3/4 time. Measure 19 is in 2/4 time. Measure 20 is in 2/4 time. The music features eighth and sixteenth notes in both staves.

21

Musical notation for measures 21-24. The system consists of two staves. Measures 21-24 are in 2/4 time. The music features eighth and sixteenth notes in both staves.

25

Musical notation for measures 25-27. The system consists of two staves. Measure 25 is in 2/4 time. Measure 26 changes to 3/4 time. Measure 27 is in 2/4 time. The music features eighth and sixteenth notes in both staves.

28

Musical notation for measures 28-31. The system consists of two staves. Measures 28-31 are in 2/4 time. The music features eighth and sixteenth notes in both staves.

31

Two staves of music. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bottom staff begins with a treble clef and a common time signature (C). Both staves contain eighth-note patterns.

34

Two staves of music. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). At measure 35, the time signature changes to 3/4. At measure 36, the time signature changes to 6/8. The bottom staff begins with a treble clef and a common time signature (C). At measure 35, the time signature changes to 3/4. At measure 36, the time signature changes to 6/8.

37

Two staves of music. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). At measure 38, the time signature changes to 6/8. The bottom staff begins with a treble clef and a common time signature (C). At measure 38, the time signature changes to 6/8.

40

Two staves of music. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). At measure 41, the key signature changes to two sharps (F# and C#). The bottom staff begins with a treble clef and a common time signature (C). At measure 41, the key signature changes to two sharps (F# and C#).

43

Musical notation for measures 43-45. The system consists of two staves. Measure 43 is in 2/4 time. Measure 44 changes to 3/4 time. Measure 45 is in common time (C). The music features eighth and sixteenth notes in the upper staff and quarter notes in the lower staff.

46

Musical notation for measures 46-48. The system consists of two staves. Measures 46-48 are in common time (C). The music features eighth and sixteenth notes in the upper staff and quarter notes in the lower staff.

49

Musical notation for measures 49-51. The system consists of two staves. Measures 49-51 are in common time (C). The music features eighth and sixteenth notes in the upper staff and quarter notes in the lower staff.

52

Musical notation for measures 52-54. The system consists of two staves. Measure 52 is in common time (C). Measure 53 changes to 3/4 time. Measure 54 is in common time (C). The music features eighth and sixteenth notes in the upper staff and quarter notes in the lower staff.

55

Musical notation for measures 55-57. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff begins with a bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The music is in a common time signature.

58

Musical notation for measures 58-60. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff begins with a bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The music is in a common time signature.

61

Musical notation for measures 61-63. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff begins with a bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The music is in a common time signature.

64

Musical notation for measures 64-66. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff begins with a bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The music is in a 3/4 time signature.

55

Musical notation for measures 55-57. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature. The lower staff begins with a bass clef and a common time signature. The music features a steady eighth-note accompaniment in the lower staff and a melody in the upper staff.

58

Musical notation for measures 58-60. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature. The lower staff begins with a bass clef and a common time signature. The music continues with eighth-note accompaniment and a melody.

61

Musical notation for measures 61-63. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature. The lower staff begins with a bass clef and a common time signature. The music continues with eighth-note accompaniment and a melody.

64

Musical notation for measures 64-66. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The lower staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature. The music continues with eighth-note accompaniment and a melody.

ថ្ងៃនេះបួនសប្បាយក្នុងចិន្តា

នឹងធ្វើបូជា ច្រើនចំនួន

បើអ្នកពេញចិត្ត បេតនា

ដល់សួននួនល្អ ជាកិល្យោ

ភិល្យោងបេះផ្កា ថ្វាយយេវមាន

បុព្វជាតិឃ្នាតធ្លាក់ ស្និតិមាន

វត្តនិមានឆោម វិល័យលក្ខណ៍

ឃើញជាតិបុព្វដុះក្នុងសួន ។

ដាក់ជិតខាងខ្លួនទីសយនា ។

ឃើងនឹងអោយបុព្វភ្លងនេះអើយ ។

គួរកៀងទតសួនក្នុងសួនច្បារ ។

កំសាន្តហឫទ័យ ជាកំសាន្ត ។

ចិន្តាស្មោះមេត្រី ដោយភ្នំស្រីត្រៃ ។

ទារុណ្ណាកម្មិត្តប្រស ជាកំជាប់អើយ ។

Curriculum Vitae of YOS Chandara

Date of Birth: February 18, 1965

Place of Birth: Kandal Province, Cambodia

Nationality: Cambodian

Office Address: Royal University of Fine Arts (RUFA)
#72 Stree 19, Sangkat Chey Chumneas
Khan Daun Penh, Phnom Penh, Cambodia
855-23-986-417, rufa@camnet.com.kh

Position: Dean of Faculty of Music

Home address: 388G, Toul Sangke Village
Khan Russey Kao, Phnom Penh, Cambodia
855-12-840862, chandarayos@yahoo.com

Schools attended, degrees received:

School of Fine Arts (now Royal University of Fine Arts) Phnom Penh, Cambodia

- 1983 School Graduation Diploma - Violin Specialty
- 1985 Baccalaureate Degree - Violin Specialty

Bulgarian State Conservatory Sofia, Bulgaria (now State Academy “Pantcho Vladigerov”)

- 1994 Master of Arts - Theory of Music specialty

Other schools and subjects (all in Phnom Penh)

- 1997 Cambodia Communication Institute - Office training
- 2000 Regent College - Management I Certificate
- 2001 Australian Centre for Education - English Certificate,
3rd-year completion

Duties at RUFA

- teaching of music theory, analysis, conducting
- mentoring of Graduate students - (four students, 2000 to present)
- curriculum planning; staff and graduate support

- orchestra development and conducting: western, Khmer, Angklung (Indonesian)
- library system and circulation planning
- promotion, fund-raising
- managing partnerships and co-operative projects:
 - o Cambodia Support Group (Canada)
 - o Volunteer Services Overseas (England)
 - o Overseas Mission Foundation (England)
 - o Amrita Performing Arts (USA)
 - o Kunstandter Family Foundation (USA)
 - o Art+ Foundation (Germany)
 - o Embassies of USA, Japan, Canada, Switzerland, South Korea

Other experience and activities

Nokor Reach Orchestra creation and development

- o for the Ministry of Culture and Fine Arts
- o conductor, composer-arranger; violin and synthesizer player

Student Marching Bands, Wat Phnom High School and Kolab Tee Mui Primary School

supported by Japan Human Power (JHP) 2000-2005

Student Marching Band, Wat Koh High School (start June 2009)

supported by Deputy Prime Minister Sok An

- also composer, arranger, orchestra development manager
 - o – Khmer and western instruments, foreign and Khmer music styles
- marching band development for the Ministry of Education, Youth and Sport

Awards received

3 work-medals from the Cambodian government (1Bronze, 1Silver and 1Gold)

Compositions and performances (representative sampling)

1995 Khemarak Company: sixteen Khmer melodies arranged for student string quartet

1996 Angklung (Indonesian ensemble) - arrangement of music by Cambodia's King

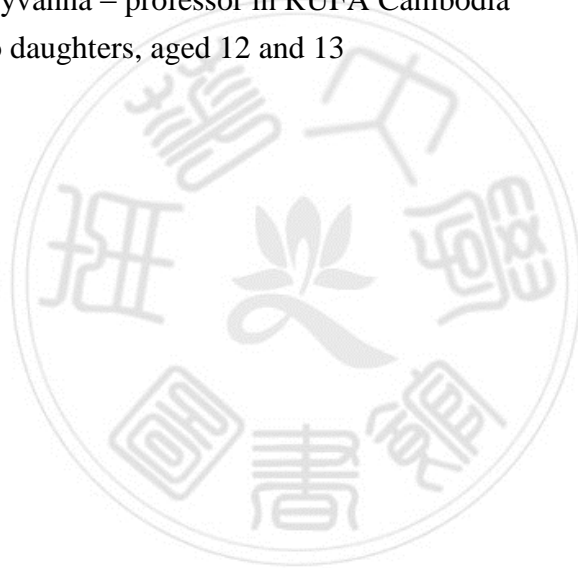
1998 Nokor Reach Orchestra: composition/arrangement combining traditional and western styles and instruments

2004 ASEAN Youth Camp one piece with melodies from ten countries arranged for student orchestra of traditional instruments with student dancers

Personal information

Wife Keo Sereyvanna – professor in RUFA Cambodia

Children – two daughters, aged 12 and 13



Biography of Professor Chea Samy

Name : Chea Samy

Sex : Female

Nationality : Khmer

Date of birth : 3 August 1919

Place of birth : Pery Char village, Sotip commune, Cheung Prey district, Kompong Cham Province

Name of father : Chea (farmer)

Name of mother : Toch (farmer)

Employment :

1923-70

Secretary for protocol in the Royal Palace

1975-79 (Pol Pot Regime)

Farmer in Prey Tahou village, Trapeang Ressey commune, Kompong Svay district, Kompong Thom province

1979-1985

Civil Servant at the office of heritage conservation and management in the Department of Fine Arts

1985

Retired

Fine Art training and work :

1924 : Attended arts training and lived in Royal Palace

1925 : Performed on stage as a *khen* dancer

1927 : King Sisowath passed away. Performed in the funeral ceremony, the so-called “*Tvay Preah Pleung*” , and then she started to dance in stage at the age of nine. After the funeral ceremony of King Sisowath, the French required some royal

dancers in the Royal University of Fine Arts. The French salary of a normal civil servant. At that time experienced lead dancers received 20 Riels per month.

Subordinate and ordinary dancers received 10 Riels per month. Moreover the French also provided an additional stipend to every dancer of one cent a day.

1928 : King Monivong brought all dancers to the Royal Palace Professor Chea Samy still received 15 Riels per month.

1941 : King Monivong passed away. King Norodom Sihanouk succeeded. There was a reform of salaries and a new salary scheme was integrated. She still received 20 Riels per month as her salary, which was not paid by the Royal Government, but by the King. Due to the reform she lost her retirement pension.

1948 : Worked for the Royal Government as a third grade teacher. The salary was increased every two years.

1948-54 : Promoted to be a first grade teacher.

1954-59 : Promoted to be the highest ranking teacher.

1957 : Art performance mission to China.

1959 : Retired and provided some classes for an hourly fee. She had classes at :

Preah Sisowath High School

Preah Norodom Secondary School

Sotheiros School

The Royal Palace, Chanchhaya Pavilion

1964 : Art performance mission to :

France 、 Czechoslovakia 、 Kiev 、 Leningrad 、 Moscow 、 West Germany

1970 : Served as a civil servant and taught the students of the Royal University of Fine Arts.

1971 : Arts performance mission to the United States.

1979 : A teacher of traditional dance at the Department of Fine Art.

Curriculum Vitae of Keo Narom

Full Name : Keo Narom

Date of birth : 06 February 1946

Place of birth : Sangkat No 3, Phnom Penh

Education : Art Senior High School Diploma

Lower Secondary School Teacher

Professional Experience

1999- present : Vice-Director, Committee on Culture and Arts, of the Ministry of Culture and Fine Arts.

1984-1994 : Director of Administration Office.

1981-1984 : Vice-Director of Education and Research Office.

1980-1981 : Music School Superintendent

1979-1980 : Staff, Art Research Office, Department of Art

1975-1979 : Farmer in Battambang

1970-1975 : Teacher of Music

1964-1970 : Musician at Royal University of Fine Arts