

南華大學

民族音樂學系

碩士論文

柬埔寨宮廷樂之研究

The Research of Cambodia Court Music



研究生：陳琇惠

指導教授：施德玉

中華民國 103 年 12 月 20 日

南 華 大 學

民族音樂學系

碩 士 學 位 論 文

柬埔寨宮廷樂之研究

The Research of Cambodia Court Music

研究生：陳 琇 惠

經考試合格特此證明

口試委員：明 之 明
馮 有 謙
施 德 云

指導教授：施 德 云

系主任(所長)：馮 有 謙

口試日期：中華民國 104 年 1 月 6 日

致謝詞

在兩年半的研究所生涯中，分別體驗到學習知識的樂趣與撰寫論文的不易，是人生中難得的經驗。首先感謝南華大學提供了一個良好的學習環境，讓我能多位學識淵博老師們的課堂裡，收穫良多，除獲得知識上的成長，也提升我看待音樂的視野，使我可以用更寬闊的角度面對音樂這門學問。

其次感謝我的指導教授施德玉老師，除在課堂上的傾囊相授，並教導我做事的方法與做人的道理，更在我撰寫論文碰到困難與瓶頸時，能提供許多意見且明確指點我改正的方向，讓我能如期完成論文的寫作。

另外感謝張曉茵小姐，在完全不認識我的情況下，願意回應我的來信，並主動提供許多關於柬埔寨音樂的資料，因而幫助我的柬埔寨宮廷樂，有了研究的機會與開端。再者，也深深感謝遠在柬埔寨的 Sam-Ang Sam 教授，不厭其煩的與我書信往來，時時為我解惑，在柬埔寨拜訪的期間，更帶著我到處參訪，其親切與慷慨分享的態度，使我在柬埔寨期間不曾感到不安與無助。

最後，感謝曾經陪伴我出國田調的朋友與家人、幫我打譜的小妹與在我撰寫論文時感到挫折時不時為我打氣與鼓勵的同事們，在此，對大家的幫助與支持鼓勵，致上十二萬分的謝意。

中文摘要

柬埔寨宮廷樂是吳哥王朝文明高度發展下的一項傳統文化藝術。宮廷樂於西元六世紀時開始形成，並在九世紀時達到發展成熟的狀態，包括宮廷裡的各項活動亦或民間百姓的婚喪喜慶，都和宮廷樂有著密不可分的關係，而宮廷樂獨特的表演形式與特殊的演奏風格，更是柬埔寨獨有的表演藝術，是一相當值得研究的主題。

本文主要探討宮廷樂的歷史、表演內容與音樂風格，其次是宮廷樂在現代化社會裡的變遷情況。宮廷樂發展至今已有一千多年的時間，因分別使用於宮廷與民間，可分成宮廷舞、面具舞及皮影戲三種表演形式，這三種表演形式都使用鑄鑄樂團來作為伴奏音樂，且樂曲可以互相使用，而有相同的音樂表現風格，故而被統稱為“柬埔寨宮廷樂”。

柬埔寨宮廷樂，因不專屬使用於宮廷裡，也可稱為柬埔寨古典樂，作為柬埔寨的樂種之一，宮廷樂在 1979 年後，開始踏上復甦的道路，期間由於柬埔寨政府政治情況不穩、經濟狀況不佳，使得復原的過程艱辛且漫長，直至今日，宮廷樂雖於民間的活動頻繁，但卻未能重回宮廷裡，實為缺憾。面臨現代化社會後，宮廷樂因觀光經濟需求，現已轉移原本的使用目的，為一般社會大眾與國際間人士所認識，目前更因柬埔寨國際大門的敞開，讓不同的音樂觀念與想法帶進柬埔寨使宮廷樂未來有更大的發展空間。期盼藉由這份資料，能讓更多人認識柬埔寨宮廷樂，也提供未來研究者以作為資料的參考。

關鍵字：柬埔寨、宮廷樂、鑄鑄樂團

Abstract

Cambodian royal music is a kind of traditional cultural art under the highly development of Angkor Empire civilization. The royal music was formed initially in the 6th century and was reached to its matured status of development in the 9th century. The various royal activities or the weddings and funerals of public people are all included to have close relationships with the royal music. And, the unique performing form of royal music and its special playing style are especially the exclusively self-owned performance art of Cambodia as well as a subject that is relatively deserved to study on it.

This article was mainly to investigate its history, performance content, and music style of the royal music and was secondly to study about the change situation of this royal music in the modern society. The development of royal music already has its time of more than 1,000 years and can be divided into 3 kinds of performing forms: the royal dance, mask dance, and shadow play. All these 3 kinds of performing forms use the pin peat ensemble to play the accompany music and the music compositions can be mutually used by each others, as well as have the same style of music performance. Therefore, they are uniformly named as the “Cambodian court music”.

The Cambodian court music can be called as the Cambodian classic music because of not only dedicated to be used in the royal palace. As one of the music kinds in Cambodia, the court music embarked on its recovery way after 1979. In the duration, the unstable political situation and poor economic condition has made its hard and long-term recovery process until now. Although the court music has its frequent civil activities among the public people; however, it regrettably failed to return back into the royal palace. As facing the social modernization, the original using purpose of court music is now changed due to the requirement of tourism economics and is recognized by the general social publics and international persons. Currently, different music concepts and ideas have been brought into Cambodia to make a broader development space of the royal music because of the opening international access in Cambodia. We expect to enable more and more people to know about the Cambodian court music via this information and also to provide a reference for the future researchers as their data information.

Keywords: Cambodia, court music, pin peat ensemble.

目 次

致謝詞.....	i
中文摘要.....	ii
英文摘要.....	iii
目次.....	iv
表目次.....	vi
圖目次.....	vii
譜例目次.....	ix
附錄目次.....	x
第一章 緒論	1
第一節、研究動機與目的	1
第二節、文獻探討	1
第三節、研究方法與步驟	3
第四節、柬埔寨宮廷樂的音樂定義.....	8
第五節、鑄鑼樂團的歷史背景.....	8
第二章 柬埔寨地理環境與歷史背景	10
第一節、地理環境和文化背景.....	10
第二節、歷史背景.....	17
第三節、宮廷樂歷史變遷	24

第四節、小結.....	28
第三章 表演形式與應用.....	29
第一節、宮廷樂的形式與應用.....	29
第二節、宮廷舞.....	32
第三節、面具舞和皮影戲.....	43
第四節、小結.....	52
第四章 音樂內容與風格特色.....	53
第一節、宮廷樂的音樂分析.....	53
第二節、宮廷樂的音階與曲調.....	80
第三節、宮廷樂演奏樂器.....	86
第四節、小結.....	97
第五章 現代變遷.....	99
第一節、1979 年後的宮廷樂.....	99
第二節、宮廷樂的教育機構及私人藝術團體.....	106
第三節、小結.....	110
第六章 結論.....	111
參考資料.....	114
附錄.....	117

表目次

表 1	柬埔寨行政地區表.....	14
表 2	柬埔寨節日列表 2013 年版本.....	16
表 3	柬埔寨不同時期國名名稱年表.....	22
表 4	近代歷史統治者順序年表.....	23
表 5	近代宮廷樂相關皇室人物關係表.....	27
表 6	宮廷樂歷史變遷順序年表.....	28
表 7	〈Moni Mekhala and Ream Eyso〉 樂曲風格分析表.....	56
表 8	〈Moni Mekhala and Ream Eyso〉 前段樂器曲 音樂分析表.....	57
表 9	〈Moni Mekhala and Ream Eyso〉 中段第一首吟唱曲音樂分析表.....	59
表 10	〈Moni Mekhala and Ream Eyso〉 中段第二首樂器曲音樂分析表.....	60
表 11	〈Moni Mekhala and Ream Eyso〉 中段第三首吟唱曲音樂分析表.....	61
表 12	〈Moni Mekhala and Ream Eyso〉 後段樂器曲音樂分析表.....	63
表 13	〈Robam Choun Por〉—祝福舞 樂曲風格分析表.....	65
表 14	〈Robam Choun Por〉前段樂器曲 版本 1 音樂分析表.....	66
表 15	〈Robam Choun Por〉前段樂器曲 版本 2 音樂分析表.....	68
表 16	〈Robam Choun Por〉中段吟唱曲 音樂分析表.....	70
表 17	〈Robam Choun Por〉中段樂器曲 版本 1 音樂分析表.....	71
表 18	〈Robam Choun Por〉中段樂器曲 版本 2 音樂分析表.....	71
表 19	〈Robam Choun Por〉後段第一首樂器曲.....	74
表 20	〈Robam Choun Por〉後段第二首樂器曲.....	76
表 21	柬埔寨五聲音階與中國五聲音階宮調比較表.....	81
表 22	五聲音階使用曲調類型表.....	83
表 23	七聲音階使用曲調類型表.....	83
表 24	柬埔寨宮廷樂相關機構或表演團體列表.....	109

圖目次

圖 1	研究步驟圖.....	7
圖 2	柬埔寨地理位置圖.....	11
圖 3	洞里薩湖 水上人家.....	12
圖 4	柬埔寨行政地區圖.....	13
圖 5	建築遺蹟—吳哥窟.....	18
圖 6	建築遺蹟—乳海翻攪.....	18
圖 7	金邊市皇宮.....	19
圖 8	金邊市獨立紀念碑.....	20
圖 9	金邊市街景.....	21
圖 10	演出前祭拜用供品.....	29
圖 11	演出前祭拜儀式.....	30
圖 12	吳哥窟浮雕—仙女舞姿身影.....	32
圖 13	仙女華麗的裝飾與頭飾.....	33
圖 14	Robam Sovan Macha 黃金美人魚舞姿.....	36
圖 15	神猴哈奴曼.....	36
圖 16	Robam Sovan Macha 黃金美人魚演出片段.....	37
圖 17	吳哥窟仙女 Apasara 浮雕.....	39
圖 18	Robam Apasara 仙女舞演出片段.....	40
圖 19	Robam Apasara 仙女舞演出片段.....	40
圖 20	小型鑄鑄樂團.....	41
圖 21	Sisowath Kossamak 皇后.....	42
圖 22	Norodom Buppha Davi 公主.....	42
圖 23	面具舞角色用面具.....	45
圖 24	面具舞角色用面具.....	45
圖 25	面具舞—神猴哈奴曼與惡魔.....	47
圖 26	面具舞—王子、惡魔、公主.....	47
圖 27	皮影戲使用之皮偶.....	48
圖 28	大型皮影戲皮偶.....	49
圖 29	大型皮影戲偶和舞者.....	50
圖 30	小皮影戲偶操作.....	51
圖 31	祝福舞表演.....	64
圖 32	<i>chhouy chhay</i> 譜頁 1.....	78
圖 33	<i>chhouy chhay</i> 譜頁 2.....	78
圖 34	<i>chhouy chhay</i> 譜頁 3.....	79
圖 35	<i>chhouy chhay</i> 譜頁 4.....	79

圖 36	柬埔寨五聲音階、七聲音階圖示.....	81
圖 37	小型鑄鑼樂團演奏.....	86
圖 38	大型鑄鑼樂團演奏.....	86
圖 39	吳哥窟浮雕—sralai.....	87
圖 40	sralai 吹奏圖.....	88
圖 41	sralai	88
圖 42	sralai 音域圖.....	89
圖 43	roneat ek	90
圖 44	roneat 音域圖.....	90
圖 45	roneat thom 和 roneat dek.....	91
圖 46	吳哥窟浮雕 kong.....	92
圖 47	kong.....	92
圖 48	kong 音域圖.....	93
圖 49	吳哥窟浮雕 skor thom.....	94
圖 50	skor thom.....	94
圖 51	sampho.....	95
圖 52	吳哥窟浮雕 sampho.....	95
圖 53	同一人演奏 skor thom 和 sampho.....	96
圖 54	chhing.....	97
圖 55	鑄鑼樂團全部樂器使用的音域範圍圖.....	97
圖 56	為宣導柬埔寨藝術的表演節目單.....	100
圖 57	為觀光客演奏的宮廷樂.....	100
圖 58	用五線譜記譜的宮廷樂譜.....	102
圖 59	傳統鑄鑼樂團形式.....	103
圖 60	皇家藝術大學音樂發表會.....	104
圖 61	皇家藝術大學.....	107
圖 62	第二藝術學校.....	108

譜目次

譜例 1	〈 Robam Sovan Macha 〉 吟唱曲.....	38
譜例 2	〈 Moni Mekhala and Ream Eyso 〉 前段樂器曲.....	57
譜例 3	〈 Moni Mekhala and Ream Eyso 〉 中段第一首吟唱曲.....	58
譜例 4	〈 Moni Mekhala and Ream Eyso 〉 中段第二首樂器曲.....	60
譜例 5	〈 Moni Mekhala and Ream Eyso 〉 中段第三首吟唱曲.....	61
譜例 6	〈 Moni Mekhala and Ream Eyso 〉 後段樂器曲.....	62
譜例 7	〈 Robam Choun Por 〉 前段樂器曲 版本 1.....	66
譜例 8	〈 Robam Choun Por 〉 前段樂器曲 版本 2.....	67
譜例 9	〈 Robam Choun Por 〉 中段第一首吟唱曲	69
譜例 10	〈 Robam Choun Por 〉 中段第二、三吟唱曲	69
譜例 11	〈 Robam Choun Por 〉 中段樂器曲 版本 1.....	70
譜例 12	〈 Robam Choun Por 〉 中段樂器曲 版本 2.....	71
譜例 13	短曲.....	72
譜例 14	〈 Robam Choun Por 〉 後段第一首樂器曲.....	73
譜例 15	〈 Robam Choun Por 〉 後段第二首樂器曲.....	75
譜例 16	短曲.....	77
譜例 17	〈 Robam Makor 〉 樂器曲.....	85

附錄目次

附錄 1 筆者訪談記錄	Pannasastra University	Sam-Ang Sam 教授.....	117
附錄 2 筆者訪談記錄	Pannasastra University	Sam-Ang Sam 教授.....	119



第一章 緒論

位於中南半島的柬埔寨，在西元九世紀時，因吳哥王朝的國勢強盛，幅員遼闊，孕育出屬於自己特有的音樂型態與表演模式，宮廷樂便是在這樣的環境，並添加了印度文化的元素而形成了柬埔寨獨特的一項傳統藝術，這樣特殊的傳統藝術，之後更影響了泰國宮廷樂的形成與發展。

宮廷樂發展以來，一直由「鑄鑼樂團」做為伴奏音樂，並應用在宮廷舞、面具舞與皮影戲三種表演形式裡，具有音樂使用多樣性。雖然隨著柬埔寨的政治情勢變遷，曾經造成宮廷樂多次的勢微，但在學校教育與私人藝術團體的努力之下，直至今日，柬埔寨宮廷樂仍舊保有其獨特性與文化藝術價值，實不失為一項值得研究的項目與議題。

第一節、研究動機與目的

第一次接觸柬埔寨，是從建築的角度來認識它的，當時，非常驚訝於吳哥窟的奇特建築工法，便開始嘗試了解其建築方式、歷史背景及建造的目的。在此探索的過程中，除了對其建設工程感到讚嘆外，其於牆壁上留下的歷史故事及描繪生活形式等浮雕，也讓我感到印象深刻，但當時並未做深入探究。

於 2012 年起的課堂裡，從不同老師的課程中，學習到許多有關宮廷音樂之議題。步入現代化的時代，雖尚有少數國家的宮廷音樂與宮廷型制並存，而仍在使用著，但其實許多宮廷音樂早已跟不上現代化腳步而逐漸消失。而在山口修老師引領下，摸索著東南亞音樂歷史背景的同時，便開始了我以宮廷音樂的想法，嘗試與柬埔寨音樂作相關的聯結：「顯示於吳哥窟浮雕上的那些樂器，是宮廷音樂的一部份嗎？亦或只是反映民間生活的題材之一呢？它們使用在那些場合？」。基於想要解開這些疑惑之動機，使我有機會以音樂的角度，再度對柬埔寨文化做更深入的研究，此為研究的動機。

在初步搜尋柬埔寨的相關歷史後，了解其在經歷多次政治的迭盪，現為仍保持著君主制度、宮廷模式的國家，但對於目前柬埔寨宮廷音樂之樣貌、使用狀況則處於研究者不多的情況。為了探究柬埔寨宮廷音樂之內容，本文將對宮廷音樂作歷史背景的了解，與其音樂風格分析後，在針對柬埔寨於 1979 年後的音樂恢復狀況，目前的使用情形做深入探析，期能完整認識宮廷音樂全貌，進而達到彙整相關資料，提供給柬埔寨音樂使用者及未來研究者作為資料文獻參考之目的。

第二節、文獻探討

本文將以分析柬埔寨宮廷音樂的基本編制—「鑄鑼樂團」為主軸，藉由各類

文獻資料的提供和田野調查的訪談來論述「鑄鑄樂團」形成的經過，柬埔寨宮廷樂的發展過程，及其另所衍生出可應用之型制，進而對柬埔寨的宮廷樂進行探析。而依據目前所蒐集的資料，將分為以下幾種類型來論述：

(一)歷史背景相關

長年以來，無論是因戰爭被迫遷都或殖民主義時期淪為法國的殖民地，柬埔寨一直維持著它宮廷王朝的政治背景模式，雖然在 1975~1979 年間暫時為共產主義所統治，但在 1980 年共產主義被推翻後，其政府便於 1993 年再度回復到王朝形式至今，因而有關其宮廷音樂也因為政治因素而有所轉變。筆者希望藉由梳理其歷史背景，來探究宮廷樂的形成模式與發展狀況，在對其宮廷樂有基本認知情況，筆者蒐集柬埔寨宮廷音樂現況的相關書目有：

David P. Chandler 《A History of Cambodia》，May M. Ebihara , Carol A. Mortland, Judy Ledgerwood 《Cambodian Culture since 1975》，Ian Mabbett and David Chandler 《The Khmers》，Steinberg, D. 《Cambodia: Its people .Its Society, Its Cultrue》，Sam-Ang Sam 《Silent Temples, Songful Hearts: Traditional Music of Cambodia》，Arthur Davison Ficke 《Cambodian Sunset》，Sam-Ang Sam 《The Pin peat Ensemble-Its History, Music, and Context》，Paul Cravath 《The Ritual Origins of the Classical Dance Drama of Cambodia》等。

從以上論著可以看出其中探討有關柬埔寨宮廷音樂的發展歷史、社會現象、儀式音樂內容的部份，這些文獻資料的記載，可以提供做為筆者探討柬埔寨歷史背景、文化現象之相關資料應用。但以上論著之內容則較少提及音樂及演奏形式的問題，唯有 Sam-Ang Sam 《The Pin peat Ensemble-Its History, Music, and Context》與 Paul Cravath 《The Ritual Origins of the Classical Dance Drama of Cambodia》的論述提供柬埔寨宮廷音樂在 1988 年前之相關資料，而筆者所研究部份除柬埔寨宮廷樂的探析，也增加了宮廷樂於現代化社會的變遷之資料，其可作為上述論述資料之延續，也是筆者論文與其不同之處。

(二)宮廷音樂功能

討論到宮廷音樂功能相關議題的書目有 Sam-Ang Sam 《Silent Temples, Songful Hearts: Traditional Music of Cambodia》，Sam-Ang Sam 《The Pin peat Ensemble-Its History, Music, and Context》，Paul Cravath 《The Ritual Origins of the Classical Dance Drama of Cambodia》。其中 Sam-Ang Sam 《Silent Temples, Songful Hearts: Traditional Music of Cambodia》的書中提及少部份關於宮廷舞樂之介紹，但未作詳細說明。Sam-Ang Sam 《The Pin peat Ensemble-Its History, Music, and Context》的論文中則對於宮廷舞、面具舞與戲曲的音樂部份，分別說明使用之

目地、場合、音樂在不同節目中的位置安排及音樂與表演人員互動的情形與重要性，對於音樂功能有完整描述與說明。Paul Cravath《The Ritual Origins of the Classical Dance Drama of Cambodia》的論述，是以介紹古典舞蹈在儀式中的由來與應用為主，但其在描述舞蹈的同時，也將舞蹈活動時所不可或缺的音乐伴奏，作了簡單的描述，並舉列出其活動的使用範圍，包含喪禮、祈福等儀式，唯有關音樂部份資料並不完整，但仍可作為參考資料。

(三)樂器使用與編製

「鑄鑼樂團」為柬埔寨宮廷音樂使用之基本編制，因此有關於宮廷樂之樂器使用，將以此為主題來研究其發展變遷探究，相關書目為 Sam-Ang Sam《The Pinpeat Ensemble-Its History,Music,and Context》，Terry E. Miller and Sam-ang Sam《The Classical Musics of Cambodia and Thailand:A Study of Distinctions》，Lily Strickland-Anderson《The Cambodian Ballet》，謝俊逢《民族音樂論集 2》，其中 Terry E. Miller and Sam-ang Sam《The Classical Musics of Cambodia and Thailand:A Study of Distinctions》提及柬埔寨與泰國音樂的異同，同時也詳列「鑄鑼樂團」的編制與樂器使用情形，Lily Strickland-Anderson《The Cambodian Ballet》則以宮廷舞角度來進行分析探究，約略提到宮廷舞演出時，音樂的採用，對於樂器種類與材質有簡單的描述。謝俊逢《民族音樂論集 2》中，對於鑄鑼樂團只有概略說明，但並無具體解釋。Sam-Ang Sam《The Pinpeat Ensemble-Its History,Music,and Context》的論文中，則完整描寫出樂團編制、樂器來源、樂器種類及製作方式以及對樂團使用於宮廷樂之部份作了詳盡的說明，包含宮廷樂使用的場合、時機、樂曲的選擇，以上資訊除可作為筆者研究之基本資料，也可作為比較探討宮廷樂目前現況與 1979 前宮廷樂異同之重要材料。

第三節、研究方法與步驟

(一)研究方法

本文採用資料蒐集法、觀察法、訪談法、分類法及分析法五種方式，來進行研究探討。

1.資料蒐集法

本研究著重於蒐集完整的資料，包括學術性方面的論著，以及筆者訪談的內容及實際觀察所看到的現象，都是資料來源之一。首先從圖書館、書局、網路商

店、網路與有關研究者等蒐集柬埔寨王國¹音樂相關書目，例如：Steinberg,D,《Cambodia: Its people, Its society ,Its Culture》和 May M. Eihara,Carol A Mortland,Judy Ledgerwood《Cambodia Culture since 1975》，除此之外，也包含重要期刊及論文，如：Paul Cravath 的《The Ritual Origins of the Classical Dance Drama of Cambodia》與柬埔寨宮廷樂演出之影音資料，由於蒐集到影音資料就能對演出內容有實地具體而能對宮廷樂做更深刻的了解，因此影音資料為重要參考項目之一，例如：《Khmer Court Dance-Cambodian Royal Court Dances》，另外筆者也會再實地進行觀察與訪談蒐集資料以作為後續研究之參考。

2.觀察法

筆者因研究有關柬埔寨宮廷音樂，有必要到柬埔寨並藉由實地觀察探究宮廷音樂的內容、曲目與演出形式，透過實際的觀察來了解宮廷音樂的全面概況，才能對於柬埔寨宮廷樂目前的情況，進行相關的論述，觀察的項目包含音樂使用場合之應用、使用之音樂內容、器樂演奏形式。筆者目前已實際於一月及三月時，分別到柬埔寨的暹粒與金邊進行實地觀察，在暹粒的吳哥窟裡除探究宮廷樂的起源外，也另觀察到宮廷樂於民間的應用形式，如在寺廟裡以及在劇場裡。在金邊時則透過劇團的演出欣賞、學校的參訪〈Royal University of Fine Arts〉來明瞭目前宮廷樂復甦與實際使用的狀況。期能通過這樣的方式，獲得最新且正確的資料。

3.訪談法

除了蒐集資料和實地觀察外，到了柬埔寨，筆者認為有必要經由訪談方式，通過曾經研究柬埔寨音樂的學者與實際演出者的經驗分享，除能經由學者訪談獲得相關研究成果外，也透過訪談演出者而能更為清楚了解宮廷樂的音樂內容及現場演出的狀態。有關於柬埔寨宮廷音樂的研究，目前世界上最為知名且研究論著最多的，應該就是居住在柬埔寨的 Sam-Ang Sam 教授，他多年來致力於柬埔寨音樂的研究，發表過許多的期刊與論著，對於柬埔寨的音樂有相當深入的理解，因此關於訪談，筆者首先想到的即是 Sam-Ang Sam 教授。筆者在透過訪談 Sam-Ang Sam 教授後，藉由他的經驗分享，幫助筆者釐清對於宮廷樂較為模糊的部份，包含樂器編制使用問題、宮廷樂流播情況與宮廷樂受到政治立場影響所產生的狀況等議題。以上資訊都為筆者在探討宮廷樂目前實際使用的狀況、宮廷樂變遷情況、宮廷樂面對現代化社會的問題與宮廷樂發展的前景等議題之重要資料來源。

4.分類法

筆者將從圖書館、網路、書局所蒐集到之重要論著，以及訪談的材料與實地觀察資料，進行梳理分類，將全部資料分為歷史地理背景相關、宮廷音樂使用場合之應用、音樂內容、演奏形式及音樂風格特色等類別，以便於未來列入章節架

¹ 目前柬埔寨使用的國家名稱

構當中作為參考的依據與行文的內容。

5.分析法

歷史地理背景相關、宮廷音樂使用場合之應用、音樂內容、演奏形式及音樂風格特色，是本研究必須要進行分析的內容。歷史地理背景分析，即為探討柬埔寨音樂發展之文化背景、地域環境及歷史影響結果與宮廷音樂變遷沿革，以做為研究柬埔寨宮廷音樂的基本材料。宮廷音樂使用場合之應用，則以不同場合來進行音樂分析，包含慶典場合、祭祀場合、娛樂場合。音樂內容表演形式則以探究音樂使用於那些表演種類為主，並可作為與現代宮廷樂比較之背景資料。

樂器型制為針對宮廷音樂所用之樂器進行調查，包括舊有宮廷樂之使用編制與因應現代化社會而衍生之不同編制。曲譜分析則為運用和聲學、曲式學及樂理的基礎理論，來分析曲譜和不同樂器聲部之運用。在調查完宮廷音樂使用規範後，經由特定使用的音樂來作調式、節奏、旋律等音樂理論之分析。由於目前相關曲譜資料較為稀少，在經由實地訪察後，確實採集到實際使用之曲譜，用以作音樂曲譜之理論分析。

行文方面，使用柬埔寨語言發音的名詞，本文使用斜體字呈現，但在標語、表格、圖片與關於人名之原文，本文採用正體字呈現。

以上筆者採用資料蒐集法、觀察法、訪談法、分類法與分析法等方式，進行資料的彙整、分類與分析，並利用各種不同的面向，分別探討宮廷樂的歷史、地理、種類與音樂風格等相關議題，以利進入研究的流程步驟，進而能歸納各項資料，用以幫助論文的完成。

(二)研究步驟

為了能徹底且深入的探析柬埔寨宮廷樂，本研究從蒐集完整資料開始，藉著蒐集關於地理、歷史、音樂形式等論著，讓筆者能先藉由書籍閱讀的方式，對柬埔寨的音樂文化背景有基礎且全面的認識，並而再利用田野調查，實際到柬埔寨進行宮廷樂活動的考察。

在柬埔寨進行田野調查時，筆者以實地觀察及訪談的方式，分別探究宮廷樂的不同面向，首先觀察的部分，主要包含宮廷樂使用場合的應用，其使用的音樂內容與樂器演奏的形式，其次對於宮廷樂的現況，筆者就宮廷樂的變遷情況、目前實際使用的狀況、在面對現代化社會時所產生的問題與宮廷樂的發展前景等疑慮，用訪談的方式來將問題釐清。

筆者於 103 年 1 月時至柬埔寨進行第一次的田野調查，此次的行程以暹粒省吳哥窟為主要調查地點。吳哥窟是柬埔寨最富盛名的觀光景點，在吳哥城裡的古

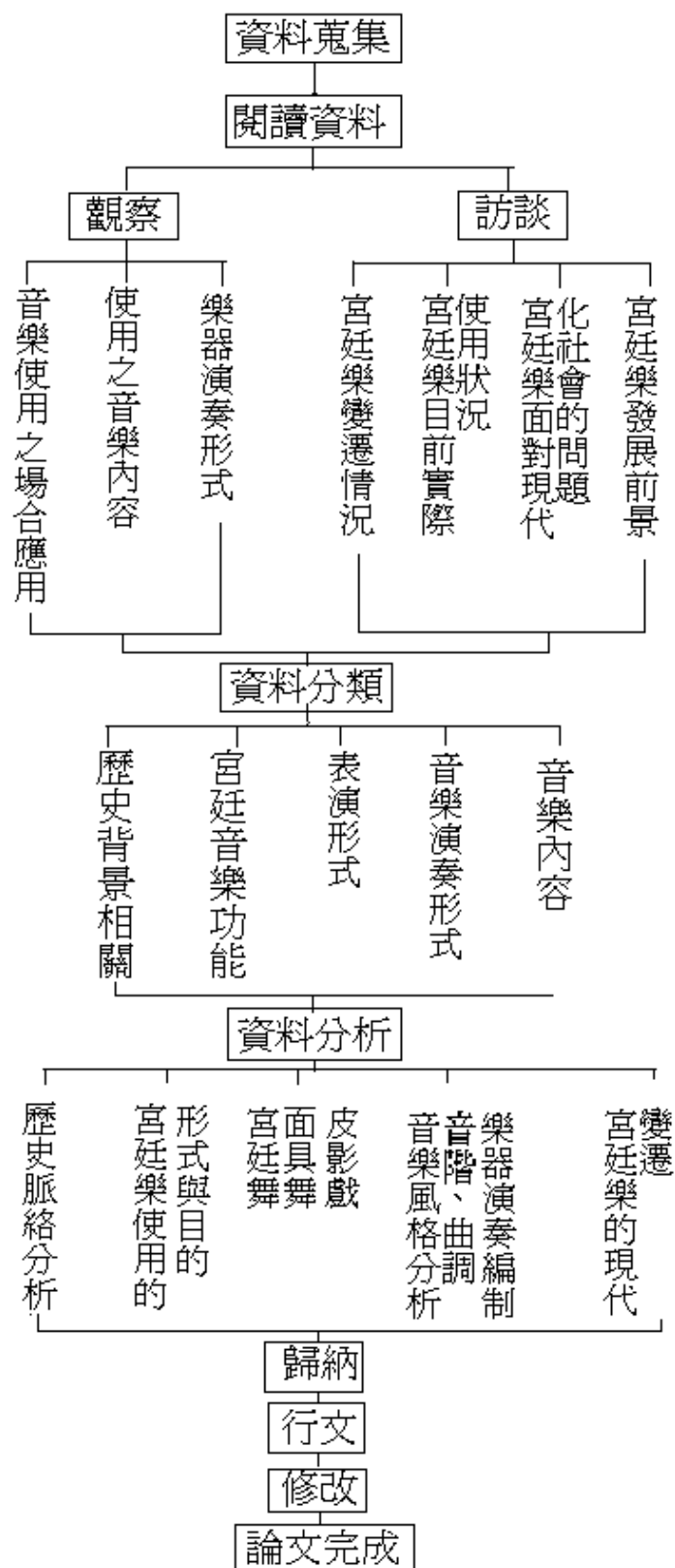
蹟寺廟建築，可隨處看見印度教神明與關於印度史詩“羅摩衍那”故事情節雕刻在寺廟的牆壁、走道、門樑等多處地方，可證明印度文化對於柬埔寨文化有著深遠的影響。至於在吳哥市區的姊妹廟、*Wat ba* 等廟宇裡，可見鑄鑼樂團的表演；劇場裡則是穿插有宮廷舞的演出，甚至連餐廳裡也有提供觀光客欣賞的宮廷舞演出，足見宮廷樂的活動，在吳哥地區是相當活躍的。而在此次的行程中，筆者也如期見到研究宮廷樂相當深入的 *Sam-Ang Sam* 教授，除了向教授請教宮廷樂的現況外，也和教授約定了再次探訪柬埔寨的時間。

第二次的田調，是在同年的 3 月下旬。這次的行程是以首都金邊市為主，它是柬埔寨現今皇宮的所在地，也是宮廷樂相當活躍的另一個地區。這次的田調安排，包括有私人藝術團體的宮廷舞演出欣賞、書籍與音樂資料的蒐集、博物館及學校的參訪、學者的訪談，讓筆者能更深入且實際了解宮廷樂的狀況。

完成實地觀察與訪談後，筆者將所蒐集到的材料進行資料分類而將資料分為：1.歷史背景相關 2.宮廷音樂功能 3.宮廷樂表演形式 4.音樂演奏形式 5.音樂內容等五項，並再資料分析後，將論文所探討之內容，分為五個部份，包括：
1.歷史脈絡分析 2.宮廷樂使用的形式與目的 3.宮廷舞、面具舞、皮影戲的探究
4.宮廷樂的音樂風格分析、宮廷樂的音階與曲調與樂器演奏編製 5. 宮廷樂的現代變遷。

在五個部份的資料分析匯整完成後，即開始進入論文的行文，並在經過論文內容修正的過程後，最後將論文完成。以下利用圖示的呈現，來說明整個研究的步驟與流程。

圖 1、研究步驟圖



第四節、柬埔寨宮廷樂的音樂定義

柬埔寨宮廷樂，就字面上意思來解釋，是指使用於宮廷裡的音樂，但由於其音樂同時使用於宮廷與民間裡，因此宮廷樂並非是專屬於皇室所使用之音樂，²所以可以將“宮廷樂”視為柬埔寨許多音樂形式裡的其中一個樂種，因而柬埔寨宮廷樂有時也被稱為柬埔寨古典樂。

在柬埔寨，不同的樂器會組合成不同的樂團而產生不同的音樂風格，不同的樂團則分別有其使用的目的與功能，如娛樂性的音樂使用「莫何里樂團」，而宮廷樂的音樂則是使用「鑄鑄樂團」。鑄鑄樂團原字義為 *Pin Peat Ensemble*，*Pin* 和 *Peat* 分別指不同的名稱，而鑄鑄樂團是指以「*Pin*」-鑄為主奏樂器，再加上其他樂器組合而成的樂團，但經長時間變遷後，樂團中的鑄不知何故不再被使用，就此消失，並由其他樂器組合演奏，但「鑄鑄」這個名字卻依舊存在，反而被保存下來而使用至今。鑄鑄樂團使用做為宮廷舞、面具舞與皮影戲的背景音樂，且樂曲的使用可重複於這三種不同的表演形式裡，讓不同類型的演出，可以聽見相同的樂曲，故而宮廷舞、面具舞及皮影戲三種傳統藝術所用的伴奏音樂，被統稱為「柬埔寨宮廷樂」。

第五節、鑄鑄樂團的歷史背景

鑄鑄樂團的形成，早於吳哥時期，而推斷為這個時間的原因是：1.在當時流行的音樂，多少會留下線索，而根據吳哥窟浮雕上留下的樂器遺跡顯示，鑄鑄樂團裡的樂器已被使用一段時間，並有其重要的使用意義，因此才有其價值且被雕刻於重要場所裡 2.在六世紀末及七世紀初所遺留下來的石碑上，寫著關於舞者被供奉予當地神廟的記載，而舞者的表演，必定伴隨著音樂的出現，由此也代表樂團已被使用中 3.宮廷舞的使用時期起源早於吳哥時期，而宮廷舞的進行必須要有音樂的配合，因而可推算鑄鑄樂團出現的時間早於吳哥時期 4.在吳哥王朝所建的許多廟宇中，碑文上記載描述著關於舞者、音樂家、歌者在活動表演的情形。³從以上觀點，可看出鑄鑄樂團在吳哥王朝時期已使用頻繁，而能判斷其音樂的形成必然早於吳哥時期。

² Terry E. Miller and Sam-Ang Sam

1995 《The Classical Music of Cambodia and Thailand: A study of Distinctions》
Ethnomusicology, Vol.39, No.2, p.229

³ Sam-Ang Sam

1998 《The Pin peat Ensemble-Its History, Music and Context》 America, Wesleyan University p.34

目前於暹粒省吳哥窟地區，尚在使用的鑄鑄樂團仍有一百多團；⁴在金邊市的皇宮、劇場與博物館等地，也會發現鑄鑄樂團的身影，足見鑄鑄樂團除了有其歷史價值外，更有實用的功能而能被頻繁使用且流傳至今。

由於鑄鑄樂團有其獨特的音響效果而被柬埔寨人挑選為宮廷舞、面具舞、皮影戲的伴奏音樂，並使用流傳到現今，因此這也是在探討關於宮廷樂時，必須了解鑄鑄樂團的原因。

小結

本文在探討歷史背景相關、宮廷音樂功能、樂器使用與編制等文獻後將所分析出的資料，包含歷史脈絡分析、宮廷樂使用的形式與目的、音樂風格分析等進行歸納統整後，筆者以一、柬埔寨地理環境與歷史背景 二、宮廷樂的表演形式與內容 三、宮廷樂的音樂內容與風格特色 四、宮廷樂的現代變遷等主題，做為本論文的章節架構，以此再做深入的探究，並分別詳述各章所探討之主題，以期能替未來相關研究者提供一份關於柬埔寨宮廷樂的基礎資料。

⁴ 筆者訪談 Sam-Ang Sam 教授於金邊市 Aisa Tune Hotel , 2104.1.25

第二章 柬埔寨地理環境與歷史背景

處於中南半島的柬埔寨，在國勢鼎盛的時期，國土包含今日的泰國、緬甸、越南等地，在擁有大片平原的優勢下，領導者們開發了水利灌溉工程，使柬埔寨能夠在擁有充足的糧食條件時，締造了國勢強盛的吳哥王朝，並建造了聞名於世的建築—吳哥窟，而這樣的背景也影響了宮廷樂的形成與發展。在本章，筆者藉由探究柬埔寨的歷史與地理，分別詳敘宮廷樂的歷史背景與發展變遷。

第一節 地理環境和文化背景

不同的地理位置與文化背景條件，會影響並產生不同的人文風情，本節將以一、位置與氣候 二、人口 三、行政區與交通 四、語言 五、宗教與節慶 六、經濟等面向來探討宮廷樂與地理環境、文化背景之間的相互關係。

一、位置與氣候

柬埔寨，位於東南亞的中南半島上，國境西部和西北部與泰國接壤，東北部和老撾相鄰，東部和東南部則與越南毗鄰，其南部面臨暹羅灣。它的領土為碟狀盆地地形，三面為丘陵與山脈所環繞，中部是為廣闊綿延不絕的平原，佔有全國面積達四分之三以上，境內有湄公河從北到南貫穿西半部地區，並擁有東南亞最大的淡水湖—洞里薩湖，在每年的雨季時，從洞里薩湖所氾濫而出的湖水，淹沒了河岸旁的農田，為兩岸農業的居民帶來肥沃的土壤養份。目前全國的總面積為 181.040 平方公里，約為台灣的五倍之大。

位於東南亞的柬埔寨，屬於熱帶型氣候區，全年溫度皆高，並無春夏秋冬的分別，而是乾季和雨季兩大季節形態。在 11 月至 4 月的乾季，低溫約在 22 度左右，但早上氣溫也可達 30 度，在 3 月至 10 的雨季，高溫可達 39 度，較為悶熱潮濕，全年的平均溫度在 28 到 34 度之間。

因為柬埔寨全年一直處於高溫狀態，其人民的服裝也深受氣候的影響，在周達觀⁵的《真臘風土記》當中也提到：「自國主以下，男女皆椎髻，袒裼，止以布圍腰。」⁶而從中便可看出，因炎熱的天氣緣故，人們都將頭髮結成椎形的髻，穿著會露出臂膀或身體的一部分，在腰間則用布固定衣服。這樣較為涼爽的裝扮，在宮廷樂的舞蹈服飾中也可見到，如女性舞者多為露出手臂的裙裝，而男性舞者有時則可見上半身赤裸的裝扮，且不論男女，皆打赤腳，不需穿鞋。由於柬埔寨的冬季並不明顯，宮廷樂演出的場地不會因低溫受到影響，故筆者在寺廟、

⁵ 周達觀，生於西元 1266 年，卒於西元 1346 年，元朝人，在元朝政府擔任事務官，曾出使真臘國且短期居留吳哥城一年，著有《真臘風土記》，內容詳細記載當地人文風土民情，共計有 41 節。

⁶ 出自《真臘風土記》第三節：服飾

皇宮裡所見的宮廷樂表演，大多在戶外或開放的空間，就連位於博物館的演出，也是在戶外搭建舞台用以作為表演的場地。

在柬埔寨境內的平原上，隨處可見分布的棕糖樹，是柬埔寨重要的經濟作物，其汁液除可作成棕糖外，樹幹、樹葉也是搭建房屋時的材料，另外屬於熱帶氣候作物的胡椒、橡膠、稻米等也都是柬埔寨主要的經濟作物。在吳哥時期，因水利工程的發達，使得擁有大面積平原的柬埔寨，在稻米可以盛產的優渥條件下，締造了吳哥王朝的盛世，也因此宮廷樂可以在經濟狀況良好且資源充足的情況下，得以逐漸發展成熟。

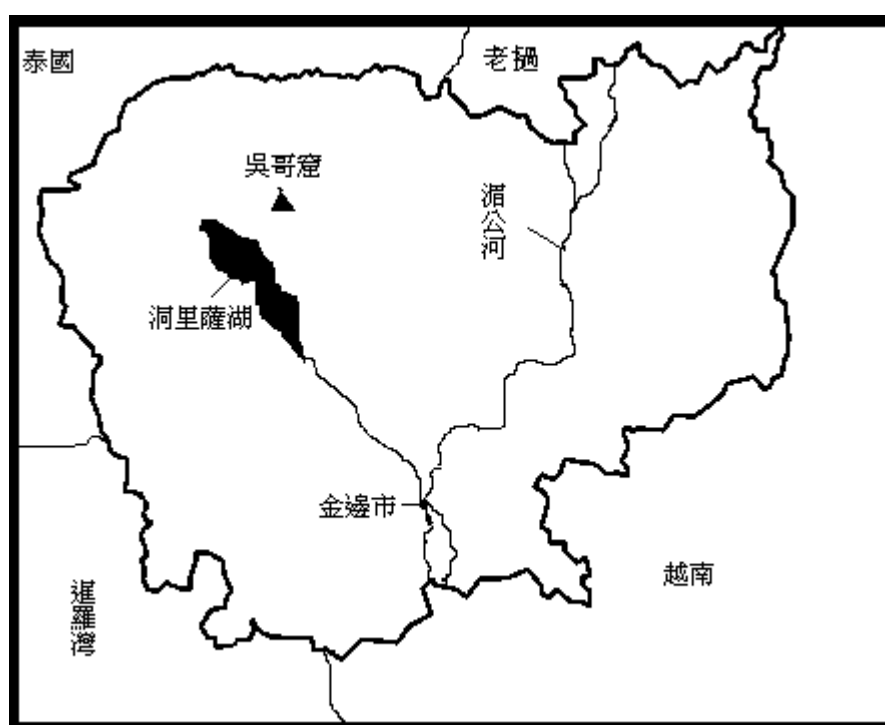


圖 2 柬埔寨地理位置圖 製圖者：陳琇惠

資料出處：<http://zh.wikipedia.org/103/11/20>

二、人口

柬埔寨的人口至西元 1975 年前都為穩定成長狀態，至西元 1975 年時因政治因素使得人口數產生劇烈變化，在 1975 年至 1979 年這段期間，因政治的迫害屠殺造成人口減少了二百多萬人，而由於遭受殺害的多為教育知識份子，使得柬埔寨在缺乏文化中堅人士的情況下，在戰後國力恢復得極為緩慢，宮廷樂也因缺少音樂家、舞蹈家而陷入低潮期，直到近年才逐漸恢復原有的樣貌。

柬埔寨目前的人口數約為 1400 多萬人，其中百分之九十為高棉族⁷，還有許

⁷ 又稱柬族。

多少數民族，如泰族、華族、佬族、占族、京族、普農族等，有的民族還是深居在山地裡的原住民部落。另外有部份居民是因政治因素而留在柬埔寨，如在洞里薩湖沿岸就有許多水上人家原為越南人，因無法入籍柬埔寨，只能靠捕魚為生。(如圖 3)柬埔寨人民生活大多仍以農業為主，故人口較為密集的地方以首都金邊市與觀光地區，如吳哥窟為主，在這些人口較集中的地區，便很容易發現宮廷樂的蹤跡，一來因文化資源容易獲得，二為當地宗教活動需求，三是觀光人潮替宮廷樂帶來表演的市場。

由於柬埔寨現今國家經濟為正在穩定成長的狀態，整體開發尚屬落後，許多基礎公共建設仍不完備，大部份的衛生環境條件並不佳，人民無法擁有較好的環境與享有完善的醫療資源，使得人民的平均壽命約在 56、57 歲左右，和先進國家相比，仍有許多改善的公間。

雖然現今人口已逐漸穩定成長，但在社會貧富差距極大的狀態下，一般能接觸並接受音樂教育的人以柬埔寨的人口比例來說並不算太多，而此情形的改善也須端看政府單位的努力，讓整體社會結構在獲得調整改善，人民生活富足時，音樂文化風氣的發展，才能得到一定程度的提升。



圖 3 洞里薩湖 水上人家 拍攝者：陳琇惠

三、行政區與交通

柬埔寨的行政區規劃為一市二十三省，首都為金邊市，也是目前最大的城市，有兩百多萬居民，是全國人口密度最高的地方，第二大城為位於馬德望省的

馬德望，⁸而聞名於世的建築遺蹟吳哥窟，則是處於暹粒省，位於柬埔寨的西北方。之前宮廷樂的活動，是以暹粒省與馬德望省為活動範圍，而隨著首都的遷徙與交通道路的開闢，宮廷樂的活動也逐漸轉移陣地。目前宮廷樂的演出是以暹粒省和金邊市為主要活動範圍，而這也和此兩處的觀光業發展有著密不可分的關係。

由於柬埔寨多年來因戰爭不斷，影響國內經濟、社會發展甚深，使得在交通的建設一直不完善，直到近年逐漸重建後，狀況才逐漸改善中，但還是仍處於不甚完備的狀況，為開發觀光產業，金邊市至暹粒省吳哥窟的國道道路也正在進行拓寬工程。可是由於柬埔寨在碰到雨季時，路面經常是淹水且會持續一段時間，使得路面因而受損，因而既有道路大部分是坑坑洞洞，車輛行駛時非常顛簸。

首都金邊市，並無巴士或捷運可供搭乘，居民是以摩托車為主要代步工具，擁有私人汽車的只佔少數，遊客則以計程車和嘟嘟車⁹為主要交通工具。筆者至金邊進行田野調查時，發現柬埔寨在交通方面的建設並不多，只以一般平面道路建設為主，至於在台灣常見的快速道路、鐵路、高鐵等設施，在首都金邊仍是未見，甚至在離市中心較遠的郊區，還可看見未鋪柏油的黃土路，因而筆者以為柬埔寨在經濟條件提升，整個交通網建設完成，讓各地文化資訊得以互相連接時，音樂文化的發展才有可能有更近一步的空間及成長。

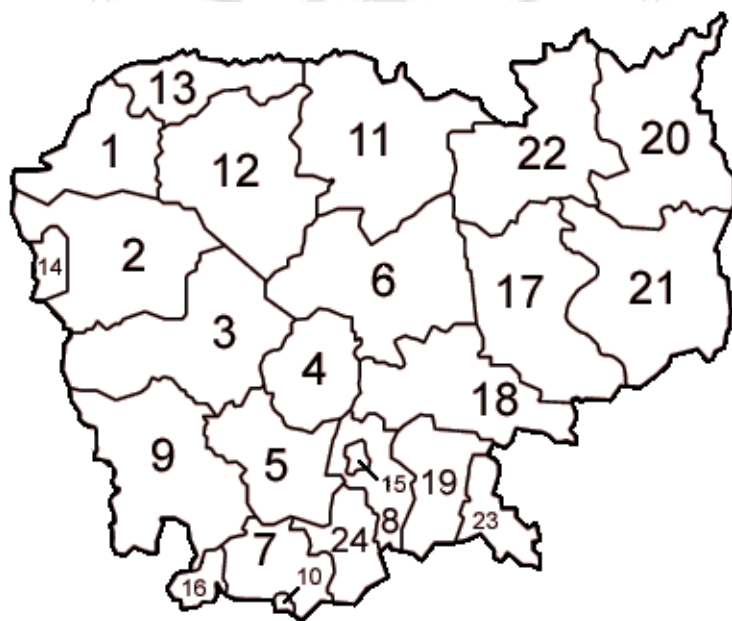


圖 4 柬埔寨行政地區圖

資料出處：<http://zh.wikipedia.org/103/11/20>

⁸ 維基百科—柬埔寨歷史

⁹ 一種使用摩托車為動力來源的拉車，拉車上座位可容納四人，在泰國、柬埔寨相當常見。

表 1 柬埔寨行政地區表

編號	中文名稱	英文名稱
1	班迭棉吉省	Banteay Meanchey
2	馬德望省	Battambang
3	菩薩省	Pursat
4	磅清揚省	Kampong Chhnang
5	磅士卑省	Kampong Spoe
6	磅通省	Kampong Thom
7	貢布省	Kampot
8	甘丹省	Kandal
9	戈公省	Koh Kong
10	白馬省	Krong Kep
11	柏威夏省	Preah Vihear
12	暹粒省	Siem Reap
13	奧多棉吉省	Oddar Meanchey
14	拜林省	Krong Pailin
15	金邊市	Phnom Penh
16	西哈努克省	Krong Preah Sihanouk
17	桔井省	Kratie
18	磅湛省	Kampong Cham
19	波羅勉省	Prey Veng
20	拉達那基里省	Ratanakirk
21	蒙多基里省	Mondulkiri
22	上丁省	Stung Treng
23	柴楨省	Svay Rieng

資料出處：<http://zh.wikipedia.org/103/11/15>

製表者：陳琇惠

四、語言

柬埔寨目前仍以使用柬語為主，但由於在十八、十九世紀時，曾經是法國的殖民地，因此法語也曾流行一時，但在使用法語的長者們人數漸漸減少後，法語也漸趨落沒。現今，英文也漸變成常用的語言，在一般商店使用英文，都是可以溝通的，尤其在觀光客不斷湧入的當下，許多商家或攤販，甚至也可同時使用多種語言和顧客溝通。整體來說，除柬語和英文為常用語言外，為應付各國大量的觀光人潮，人民對其他語言接受度頗高。

柬語的字母有 33 個，其發音相當不同於中文字母，聽起來音色較扁或偏尖銳，鼻音的使用也比較多，而由於柬語的字母發音緣故，因而在宮廷樂的歌曲唱詞裡，便經常可以聽見「e」發音的唱詞，或是用「e」音唱出整段的旋律，以做為上下句歌詞的銜接。

五、宗教與節慶

早在西元六世紀前，印度文明即傳入柬埔寨並開始影響柬埔寨文化，而在此傳入的印度教，因有“國王即神”的觀念而受統治者的喜愛並獲選為國教，許多宮廷舞的演出，即是為了配合印度教的儀式活動。但對平民百姓而言，萬物有靈論才是他們較為普遍的信仰。到佛教傳入後，人民開始轉而信仰佛教，而形成貴族們仍以印度教為主，百姓們以佛教為主的趨勢，並逐漸增加信仰人數，直到吳哥王朝後期的者耶拔曼七世¹⁰在位時，更將國教由印度教改為佛教。至今柬埔寨的人們約百分之九十仍以佛教為宗教信仰，其他少數的人民，則是信奉基督教或回教。

佛教在柬埔寨占有重要地位，所以部份節日和宗教相關；因柬埔寨是君主立憲制，所以部份節日也因皇室人員的生辰而產生。大部份的節日是固定的，但和宗教相關的節日因對照佛曆¹¹的關係，每年的節慶日期會有差異，如麥克寶蕉節或比薩寶蕉節，每年的日期並不固定。

宮廷樂中的面具舞和皮影戲，即常配合這些節慶舉辦祈福、趨疫等儀式時，表演面具舞或皮影戲的故事橋段。

六、經濟

因戰爭而導致國家經濟不佳的柬埔寨，是東南亞中發展較為落後的國家，在近年政治情勢逐漸穩定後，除觀光人潮逐漸增加，也吸引許多外資進駐設廠，其中台灣是最早至柬埔寨設廠的國家，目前多以成衣加工業為主。在農業部份，雖然柬埔寨平原遼闊，但實際開發種稻的區域約只有四分之一，未來如能將其餘地區開發完全，則可增加不少的經濟效益。目前觀光業、成衣加工業和農業，為柬埔寨重要的經濟收入來源。而目前宮廷樂因可代表柬埔寨傳統文化，在整個觀光業的發展裡，也占有相當重要的份量，在人潮多的觀光地區，便經常可看見宮廷樂的演出。

¹⁰ Jayavarman VII，在位期間為西元 1181 至 1218 年。

¹¹ 佛曆為部分佛教國家計算紀元的方式，該計算方式以釋迦摩尼去世當年度為計算基準。

表2 柬埔寨節日列表 2013年版本

月/日	節 日
1.1	元旦
1.7	勝利紀念日
2.25	麥克寶蕉節 Meak Bochea Day
3.8	國際婦女節
4.14-16	柬埔寨傳統新年
5.1	國際勞動節
5.13-15	國王誕辰
5.24	比薩寶蕉節 Visaka Bochea Day
5.28	御耕節
6.1	國際兒童節
6.18	國母誕辰
9.24	立憲節
10.3-5	亡人節 Pchum Ben Day
10.15	國父逝世日
10.23	巴黎和平協定紀念日
10.29	國王登基日
11.9	獨立紀念日
11.16-18	送水節
12.10	國際人權節

資料出處：外交部領事事務局全球資訊網 製表者：陳琇惠

<http://www.boca.gov.tw/content.asp?cuItem=92&BaseDSD=13&CtUnit=16&mp=1>

103.9.28

第二節 歷史背景

柬埔寨從西元 1 世紀起建國，至今已有二千年的歷史，在這二千年裡，國家經歷了興盛、衰敗、混亂、復甦與穩定等不同階段，筆者在本節，根據柬埔寨的歷史發展狀況，將其分為帝國時期、黑暗時期、殖民時期、政變時期、政治穩定期，分別用來描述不同階段時的歷史演變情況。

一、帝國時期

在西元一世紀時，扶南國建立於現今柬埔寨境內，當時的國都為“毗耶陀補羅”城〈*Vyadhapura*〉，梵文意思為獵人城。¹²扶南國奉印度教為國教，故而受到印度文化，包含宗教、文學等，皆有深厚的影響。至西元七世紀時，扶南為其北方屬國真臘所滅，而扶南國王則流亡爪哇，另建立山帝王朝¹³。

真臘國於六世紀掘起後，在西元約 706 年時分為兩個部份，分別是佔領北方山區的陸真臘，及擁有南方湖泊與海岸地區的水真臘。¹⁴分裂的真臘國直到西元九世紀時，才由國王者耶拔曼二世¹⁵〈*Jayavarman II*〉所統一，並正式進入吳哥王朝時期，也俗稱高棉帝國。

高棉帝國統治時期從西元九世紀到十五世紀，期間吳哥王朝國勢強盛，文化燦爛，其所有之版圖包括今日柬埔寨全境，以及泰國、老撾¹⁶、越南等三國的部份地區，吳哥王朝遺留之建築遺跡吳哥窟及許多神廟建築，便是當時輝煌文化所留下之一部份歷史見證。

吳哥王朝國勢在十四世紀後開始走下坡，當時的暹羅¹⁷於西元 1352 年第一次侵略並成功的佔領吳哥城直到 1357 年，自此之後，暹羅的侵擾不斷，到西元 1430 年，暹羅再次佔領吳哥城，迫使高棉人在 1432 年時放棄吳哥城，另尋首都，由於吳哥城的位置離暹羅太近，高棉人因而選擇了現今約金邊市的地點，但從此以後，柬埔寨國勢逐漸衰敗，高棉歷史就此進入所謂的黑暗時期。¹⁸

¹² Sam-Ang Sam

1998 《The Pinpeat Ensemble-Its History, Music and Context》 America, Wesleyan University p.15

¹³ 爪哇古國名。

¹⁴ 同註 12，頁 5

¹⁵ 吳哥王朝開國君王，統治時間為西元 802 至 830 年。

¹⁶ 舊稱寮國。

¹⁷ 泰國的古國名。

¹⁸ 同註 12，頁 18



圖 5 建築遺蹟之一 吳哥窟 Angkor Wat
拍攝者：陳琇惠



圖 6 源自印度文化故事之建築遺蹟 - 乳海翻攪
拍攝者：陳琇惠 地點：大吳哥城門口

二、黑暗時期

在歷史的黑暗時期裡，柬埔寨持續受到暹羅和越南的侵犯，國都也被迫不斷遷移。在此時期，國都從竹里木¹⁹搬遷至洛韋²⁰、烏棟²¹等地，並淪為暹羅及越南統治的國家。由於政治情勢的不穩定，這段時期的歷史資料大多是模糊不清的，也因此這段歷史時間被稱作是黑暗時期。直至西元 1867 年，為了不再受到暹羅及越南的政治干擾，當時的國王諾羅敦一世²²便主動請求法國對柬埔寨進行保護，成立柬埔寨保護國，²³雖然免於再遭受鄰國的控制，但柬埔寨也因而再落入另一政治勢力—法國的統治。



圖 7 建於金邊市區裡的皇宮
拍攝者：陳琇惠

¹⁹ Chidor Muc，金邊市在十五、十六世紀時的舊稱。

²⁰ Longvek，在烏棟的正北方。

²¹ Udong，位在金邊市西北約 40 公里處的烏棟山山腳下，在西元 1618 到 1866 年是首都。

²² 西元 1860 至 1904 年在位國王。

²³ Sam-Ang Sam

1998 《The Pin peat Ensemble-Its History, Music and Context》America, Wesleyan University p.19

三、殖民時期

西元 1887 年，柬埔寨保護國加入了法屬印度支那聯盟，成為法國的殖民地，在這段時期裡，由於第二次世界大戰的緣故，柬埔寨在 1941 年到 1945 年期間，還曾經被日本佔領，直到西元 1945 年日本戰敗後，才又變回法國殖民地。1946 年後，柬埔寨由法國授予自治權，並於西元 1953 年，在國王諾羅敦、西哈努克²⁴的政治斡旋下，獲得獨立，成立了「柬埔寨王國」。²⁵



圖 8 紀念 1953 年獨立成功之獨立紀念碑
拍攝者：陳琇惠 地點：金邊市

四、政變時期

「柬埔寨王國」維持了 17 年後，便於 1970 年由將軍朗諾趁國王西哈努克不在國內時，發動政變另成立「高棉共和國」，但在「高棉共和國」的統治期間，柬埔寨的內亂不斷，因此，在維持五年後，柬埔寨的共產黨即取得政權，建立了「民主柬埔寨」。「民主柬埔寨」，也稱為紅色高棉或赤柬，是共產政權所建立的國家，由波布所領導，從 1975 到 1979 年的統治期間內，為了鞏固政權、排除異己，赤柬屠殺了兩百多萬的人民，造成柬埔寨的整個社會經濟與文化藝術遭受到嚴重的摧毀，直到 1979 年，在越南人民軍進攻柬埔寨後，才推翻並結束了這場

²⁴ 於西元 1941 至 1955 年第一次在位。

²⁵ Sam-Ang Sam

1998 《The Pin peat Ensemble-Its History, Music and Context》 America, Wesleyan University p.19

恐怖的「民主柬埔寨」政權。²⁶

五、政治穩定期

「民主柬埔寨」時期結束後，在越南和蘇聯的協助下，建立了「柬埔寨人民共和國」，但期間，赤柬的威脅尚在，柬埔寨的內亂並未停止，而是到 1993 年簽定了柬埔寨和平協定，並在九月頒布新憲法，恢復君主立憲制後，柬埔寨的內亂才告一段落，國名也重新更改為「柬埔寨王國」，且由諾羅敦、西哈努克再次登基為國王。至此後，柬埔寨社會政治漸趨穩定，國王西哈努克於 2004 年退位，由親王諾羅敦、西哈莫尼接任國王。至今，柬埔寨的經濟、衛生環境、公共建設尚屬落後，但也已往穩定且逐漸改善的方向邁進當中。



圖 9 目前金邊市街景
拍攝者：陳琇惠

²⁶ Sam-Ang Sam

1998 《The Pin peat Ensemble-Its History, Music and Context》 America, Wesleyan University p.19

表 3 柬埔寨不同時期國名名稱年表

編號	時期	國名	英文對照	統治期間
一	帝國時期	扶南國	Funan Kingdom	西元 1 世紀至西元 550 年
		真臘王朝	Chenla Kingdom	西元 6 世紀初至 802 年
		高棉帝國〈吳哥王朝〉	Khmer Empire	西元 802 年至 1431 年
二	黑暗時期	無政府狀態	Dark ages of Cambodia	西元 1431 年 1863 年
		暹羅、越南統治時期		
三	殖民時期	法國	French Colonial period	西元 1863 年至 1941 年
		日本		西元 1941 年至 1945 年
		法國		西元 1946 年至 1953 年
四	政變時期	柬埔寨王國	Kingdom of Cambodia	西元 1953 年至 1970 年
		高棉共和國	Khmer Republic	西元 1970 年至 1975 年
		民族柬埔寨	Democratic Kampuchea	西元 1975 年至 1979 年
五	政治穩定期	柬埔寨人民共和國	People's Republic of Kampuchea	西元 1979 年至 1989 年
		柬埔寨國		西元 1989 年至 1993 年
		柬埔寨王國	Kingdom of Cambodia	西元 1993 年至今

資料出處：維基百科—柬埔寨歷史

製表者：陳琇惠

表4 近代歷史統治者順序年表

編號	名號	時間	稱謂
1	King Ang Doung 國王安東	1841-1860	國王
2	Norodom 1 諾羅敦一世	1860-1904	國王
3	Sisowath 1 西索瓦王	1904-1927	國王
4	Sisowath Monivong 西索瓦、莫尼旺	1927-1941	國王
5	Norodom Sihanouk 諾羅敦、西哈努克	1941-1955	國王
6	Norodom Suramarit 諾羅敦、蘇拉瑪里特	1955-1960	國王
7	Norodom Sihanouk 諾羅敦、西哈努克	1960-1970	國家元首
8	朗諾	1970-1975	總統
9	波布	1975-1979	領導人
10	Norodom Sihanouk 諾羅敦、西哈努克	1993-2004	國王
11	Norodom Sihamoni 諾羅敦、西哈莫尼	2001-現今	國王

資料出處：維基百科—柬埔寨歷史

製表者：陳琇惠



第三節 宮廷樂歷史變遷

宮廷樂的形成，和整個柬埔寨的國勢有著不可分割的關連。宮廷樂因吳哥王朝的興盛，而有機會發展成熟，但也因吳哥王朝國勢的衰敗，使得宮廷樂因而沒落。從西元 1 世紀起，柬埔寨的國勢起伏不定，宮廷樂得以在這樣的背景中，跟著興衰變動，以下筆者以宮廷樂的觀點為出發點，將其歷史的變遷分為：宮廷樂的起源、成熟期、沒落與第一次復甦、宮廷樂的轉型與摧毀、第二次復甦與現代化等階段，來探究柬埔寨的宮廷樂歷史背景。

一、宮廷樂的起源

宮廷樂的起源，可以追溯到扶南-真臘王朝時期，因為一個樂種的形成，是須要經過時間的考驗，而且音樂本身也必須要受到大眾的欣賞才會被不斷地流傳而衍變，宮廷樂也必定是經過長期的發展，才會在吳哥王朝時期達到成熟的階段。

柬埔寨宮廷樂，是一種融合音樂、戲劇、舞蹈、文學、宗教等元素而形成的樂種，它在發展初期，受到來自印度文化在宗教和文學方面的滋養，加上柬埔寨的音樂和舞蹈，而形成了一種多元化的傳統藝術。

二、宮廷樂的成熟期

由於柬埔寨自建國起，即開始受到印度文化深遠的影響，加上印度教「國王即神」的觀念，使得宮廷樂的發展跟宗教脫離不了關係。以宮廷舞 *Robam Apasara* 仙女舞為例，這是透過舞者向上天傳達訊息的祈福儀式，而舞者所扮演的角色—仙女 *Apasara*，則是來自於印度神話故事—「乳海翻攪」²⁷裡的 *Apasara*，而經由這樣的供需關係，宮廷樂也隨著吳哥王朝的國勢逐漸地發展成熟。

至今，我們仍可從吳哥王朝國勢鼎盛時所留下的遺跡—吳哥窟的牆面浮雕，看見當時所使用的樂器、舞者的造型服飾及舞姿，而這些畫面都可證明宮廷樂在當時已處於發展成熟的階段。

三、宮廷樂的沒落與第一次復甦

吳哥王朝的國勢在十四世紀逐漸衰弱後，便開始受到強勢的鄰國-暹羅的入侵。暹羅在 1352 年第一次佔領吳哥城時，便從高棉帶走大量的政府官員和藝術人士，至 1432 年，吳哥因為再度遭到暹羅的來犯，使得高棉人不得不放棄吳哥

²⁷ 是印度神話裡的著名故事，可見於《羅摩衍那》或《摩訶婆羅多》，也可稱為「攪拌乳海」或「乳海翻攪」。

城，而將首都遷至現今約金邊市的地區。也由於戰爭因素，導致此時許多文獻、財物，都因而被毀壞或由暹羅洗劫一空，柬埔寨的文化藝術因此受到重創，在進入歷史的黑暗時期後，宮廷樂的情況更是混沌不清的，形成沒落的狀態。

在黑暗時期裡，政治情勢相當不穩，國王被暹羅和越南輪流控制著，統治者並無實權，而一個國家在權力被把持的情況下，更遑論在藝術文化方面能有所建樹，直到 1841 年國王安東〈King Ang Doung〉登基，從越南的手上奪回政治掌控權後，政府才開始一連串文藝復甦活動。但因宮廷樂已不復見一段時日，國王安東便從吳哥窟建築上的浮雕，考證了包括服飾的形式、裝飾的配件、舞蹈的形態與姿態等，拼湊出柬埔寨宮廷舞的樣貌，而在國王安東的努力下，宮廷舞、面具舞、皮影戲都在當時恢復成功。因此，在國王安東統治的期間，從 1796 年到 1859 年這段時間，又稱為柬埔寨的“文藝復興時期”。²⁸至 1906 年，西索瓦一世²⁹在位時，更帶領著宮廷舞團受邀至法國公開演出，至此，宮廷樂已不再以服務皇室或舉行祈福、趨疫為主要目的，而是逐漸帶有表演及推廣柬埔寨文化藝術的特質。

四、宮廷樂的轉型與摧毀

從 1906 年起，宮廷樂走出柬埔寨後，宮廷樂的使用目的、形態便開始轉變，到 1953 年柬埔寨獨立後，當時的宮廷舞團在皇后 Kossamak³⁰的支持贊助下，參與了當時的國際文化博覽會與節慶活動，讓柬埔寨的宮廷舞迅速得到大眾的青睞，並讓宮廷舞在國際間獲得相當的知名度。³¹

皇后 Kossamak 對宮廷舞的支持推廣不遺餘力，她挑選了自己的孫女 Norodom Boppha Davi³²公主，並培植其為宮廷舞舞者以作為宣導，在當時 Norodom Boppha Davi 公主是相當出名的宮廷舞明星，由此也足見皇室本身對宮廷樂的重視，直到 70 年代前，宮廷樂在皇室的維護下，活動頻繁，興盛一時。

至 1970 年，當時的將軍朗諾趁元首西哈努克出國訪問時，在國內發動政變並取得政權後，宮廷樂的活動便開始不如以往活躍，而國內政治情勢不穩定的狀態在維持到 1975 年時，更陷入前所未有的混亂。

1975 年時，當時的共產黨在中國及越南的幫助下取得政權，為了創造一個思想平等的社會，共產赤柬展開強制撤離居民的活動，將所有的城市人口用欺騙

²⁸ Sam-Ang Sam

1998 《The Pin peat Ensemble-Its History, Music and Context》America, Wesleyan University p.232

²⁹ 在位期間為 1904-1927 年。

³⁰ 為西索瓦一世的孫女，後嫁與諾羅敦、蘇拉馬里特為妻，是目前國王西哈莫尼的祖母。

³¹ 同註 28 頁 233

³² 為前任國王西哈努克的長女，是目前國王西哈莫尼的異母姊姊。

或強迫的手段，帶往郊區。撤離的過程中，產生大量的傷亡，不願離開的人民，更被直接槍殺，一時之間，死傷無數，人口多達兩百多萬的金邊市，也因此變成死城狀態。而在這樣的殘酷手段下，知識菁英份子幾乎被共產赤柬殺害殆盡，從 1975 年到 1979 年短短的四年間，有百分之九十的文藝界人士，包含音樂家、舞蹈家等，也在這樣的殺戮戰場中，喪失了寶貴的生命，從此以後，柬埔寨的宮廷樂便在極度缺乏人力的情況下，再次陷入低潮。

五、宮廷樂的第二次復甦與現代化

宮廷樂在共產赤柬時期遭受重創後，便消沉一段時間，因為赤柬不只是摧毀了宮廷樂使用的物品而已，而是摧毀了支撐宮廷樂最重要的關鍵，也就是“人”，沒有了人，使得宮廷樂無法在戰後馬上復原，因為就算殘存下來的人有心恢復，也需要再找人重新訓練，而被訓練的過程，並非幾日或幾個月即可完成，而是須花費多年的時間，才能培養出成熟的音樂家、舞者或演員。因此在共產赤柬倒台後，宮廷樂仍舊渡過一段艱困的時期。

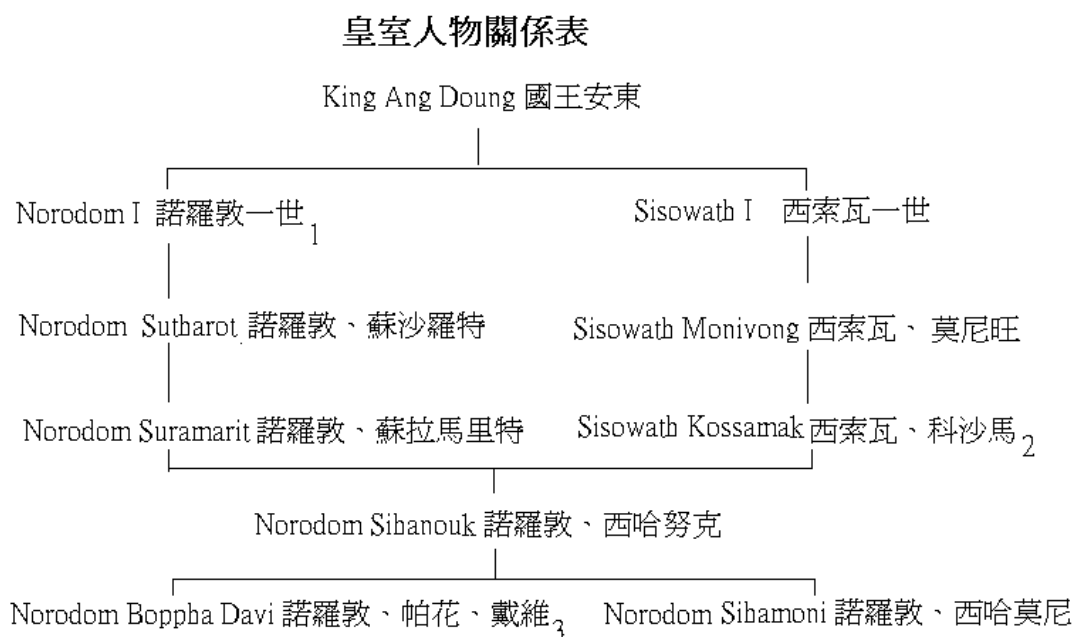
在共產赤柬時期裡，藝術家們除陸續地被殺害外，有的則是暫時先被關在集中營，在集中營裡的藝術家們，曾經試圖要教導同樣被關在集中營的孩子們，但集中營這樣的場合本來就不適合作為教學場所，加上處於集中營的人，誰都不能確定自己是否還有明天，因此在這段時期裡不管是尚存藝術家們的努力，或是孩子們的學習，都是有限的。直到 1979 年過後，宮廷樂的復原才算是真正開始起步。

在剛推翻共產赤柬暴政時，家園並未恢復，百廢待舉，許多人還留在逃難時所待的難民營裡，但這時部份藝術人士已開始為復原文化走出了第一步，他們到難民營裡訓練小孩們如何跳舞、學習樂器，一切從最基礎開始。皇室宮廷舞的代表人 Bopha Davi 公主在一次電視受訪時曾經描述到他在共產赤柬時期結束後，曾親自到難民營裡，為的是教導孩子們如何學習宮廷舞。³³

在接下來的幾年，政治情勢逐漸穩定，宮廷樂所須的服飾被重做，面具、皮偶也再被雕刻製作，在政府與私人單位的努力下，近幾年來，我們可以看見學校裡的學生學習著自己的傳統文化，許多私人團體則利用各種展演向世人推廣宣揚柬埔寨的藝術文化，並也同時提供藝術家們工作的機會。雖然宮廷樂中的宮廷舞目前已不實際存在於宮廷裡，但我們仍可從現有的劇團、藝術協會、教育單位等，看見它們實際的存在。

³³節目名稱《Preserving History Cambodia Royal Ballet》

表5 近代宮廷樂相關皇室人物關係表



1. 諾羅敦一世和西索瓦一世為兄弟關係。
2. 西索瓦、科沙馬後嫁予諾羅敦、蘇拉馬里特。
3. 諾羅敦、帕花、戴維為現任國王諾羅敦、西哈莫尼的異母胞姐。

資料出處：維基百科—柬埔寨歷史

製表者：陳琇惠

宮廷樂於國王安東在 1841 年登基後開始展開復甦的行動，不論是宮廷舞、面具舞或皮影戲，在當時都算成功復原。在國王安東於 1860 年去世後，由兒子諾羅敦一世接位，諾羅敦一世統治柬埔寨至 1904 年，繼位的並非自己的兒子而是兄弟西索瓦一世，之後柬埔寨的政權便是由諾羅敦與西索瓦兩大家族輪流把持。西索瓦一世在位時，曾經親自帶領宮廷舞團到法國演出，也是宮廷樂走出柬埔寨的開始。至 1955 年，諾羅敦、蘇拉馬里特在接下諾羅敦、西哈努克的政權後，皇后西索瓦、柯沙馬便對宮廷舞的推展付出相當多的心血，³⁴就連其孫女諾羅敦、帕花、戴維公主，也是相當出色的宮廷舞舞者，目前，諾羅敦、帕花、戴維公主仍任職於政府文化部門，對柬埔寨的文化藝術盡己所能且持續付出關懷與貢獻。

³⁴ 筆者訪談 Sam-Ang Sam 教授於金邊市 Pannasastra University, 2014.3.25

表6 宮廷樂歷史變遷順序年表

編號	階段	國名或時期	時間
一	宮廷樂的起源	扶南國	西元 1 世紀至 550 年
		真臘王朝	西元 6 世紀初至 802 年
二	宮廷樂的成熟期	高棉帝國 吳哥王朝	西元 802 年起至 1352 年
三	宮廷樂的沒落與第一次復甦	吳哥王朝末期	西元 1352 年起至 1863 年
		黑暗時期	
		暹羅、越南統治時期	
四	宮廷樂的轉型與摧毀	法國殖民時期	西元 1863 年至 1979 年
		柬埔寨王國	
		高棉共和國	
		民族柬埔寨	
五	宮廷樂的第二次復甦與現代化	柬埔寨人民共和國	西元 1979 年至今
		柬埔寨國	
		柬埔寨王國	

資料出處：維基百科—柬埔寨歷史

製表者：陳琇惠

音樂文化，似乎自古以來，便和政治環境脫離不了關係，而柬埔寨宮廷樂，更是隨著政治情勢的變化，跟著興衰起伏，但它卻在面臨了二次被摧毀的危機時，仍舊屹立不搖，這除了其本身藝術性為柬埔寨人所重視與喜愛外，文化藝術份子的努力更是功不可沒，因而直至今日，我們仍可看見其身影的存在。

第四節 小結

位於中南半島的柬埔寨，和同位於此地的其他國家比較起來，算是建國的較早，其從西元 1 世紀起至今也已將近有二千年的歷史，加上其地理環境位置處於廣闊的平原上，柬埔寨算得上是物產資源豐富，國土富饒的國家，也因此柬埔寨得以有機會創造出留名於世的吳哥王朝，並留下了吳哥窟與宮廷樂等文化資產。

筆者於田調時，曾經聽到當地的華僑說到：「在柬埔寨，沒有颱風，也沒有地震等天然災害，境內很少有高山，大部分都是平原，有這樣的環境條件，為什麼柬埔寨到現在還是很窮困呢？就因為人禍太多！」而由此也再次說明，曾經文明輝煌的一個國家，在經歷了多次的政治衝擊後，造成了國家的衰敗，也直接影響了整個文化環境的發展，並造就了現今我們對柬埔寨的刻板印象—貧困與落後。但即便在這樣條件不佳的情況下，值得肯定的是柬埔寨人對自家傳統文化的保存與推廣，並未因經濟條件的困難而有所卻步，相對的我們可以看見他們的努力，也證明像宮廷樂這樣的傳統藝術，必有其存在的價值與文化傳承的意義。

第三章 表演形式與應用

柬埔寨宮廷樂，因其並不被獨占且使用於宮廷裡，因此也可稱之為柬埔寨古典樂。它使用於宮廷中，也用在一般民間百姓的日常生活裡，並因其使用的對象與形式的不同，可分為宮廷舞、面具舞、皮影戲三個主要表演方式，而這三種表演方式，都是以鑄鑼樂團 pin peat ensemble 作為伴奏音樂的使用。

第一節 宮廷樂的形式與應用

宮廷樂的三個主要表演形式，可分為宮廷裡使用的宮廷舞以及一般鄉村民間裡使用的面具舞和皮影戲，而不論是宮廷舞、面具舞或皮影戲，在開演前都要先舉行敬神的儀式，在表演的舞台上，會擺上供奉的鮮果，以及表演時須使用的樂器、首飾等(如圖 10)，並焚香祭拜以表示對神明的崇敬，祈求表演能夠一切順利(如圖 11)。



圖 10 演出前祭拜用供品 拍攝者：陳琇惠



圖 11 演出前祭拜儀式

資料出處：<http://www.youtube.com/watch?v=doRxwnb412o> 103/10/20

一、宮廷樂的形式

宮廷舞是附屬於宮廷裡的一團體組織，它用在皇室慶典活動、祭祀禮儀及加冕儀式，是專屬於皇室的團隊，因此並不使用在民間裡。直至二十世紀初期時，當時的國王西索瓦，爲了推廣柬埔寨的文化藝術，曾親自帶團至法國參加當時的國際文化博覽會，一直到 1970 年國內發動政變之前，宮廷舞除了專屬並實際使用於宮廷相關活動外，它還肩負著宣傳柬埔寨藝術的任務。至今，則是因政治、經濟等因素，使得宮廷舞不復存在於宮廷裡。³⁵

面具舞和皮影戲，是應用於民間百姓日常生活當中的文化藝術。面具舞是以舞蹈加上戲劇題材爲主的表演方式，皮影戲則是用皮偶與真人混合演出的表演模式，這兩者的演出題材都有印度史詩故事《Ream Ker》³⁶，使用的目的也類似。它們和民間百姓的生活息息相關，藉由在慶典表演爲百姓祈福、驅逐災害，並同時提供娛樂民眾的功能，是民間生活裡不可或缺的一部份。近年來，也成爲柬埔寨文化人士積極保存的文化藝術之一，經常可在特定團體的表演當中看見。

至於現在還稱之爲宮廷樂 Court Music 的原因之一，根據 Sam-Ang Sam 教授的說法是，如使用古典樂這個名稱，在英文上的字意 Classic Music 會和西方的古典樂字面上重複，且聽起來較無法判定古典樂所指的是柬埔寨的宮廷樂亦或是西方的古典樂，因此習慣上還是以使用宮廷樂 Court Music 這個名稱爲主。

二、宮廷樂的應用

宮廷樂雖分有宮廷舞、面具舞及皮影戲三種不同的表演形式，但音樂的使用

³⁵筆者訪談 Sam-Ang Sam 教授於金邊市 Pannasastra University, 2014.3.25

³⁶爲印度史詩《Ramayana》，在融入高棉文化後稱爲《Ream Ker》。

卻是相通的，而其除了表演形式不同外，應用的方式也不完全相同。

宮廷舞的使用，除了宗教儀式用途外，還有迎賓、娛樂、寓教等功能。宮廷舞舞碼《阿帕莎拉》，是藉由舞蹈向神明傳達希望國家能夠風調雨順的儀式慶典舞蹈；《祝福舞》則是用於儀式的開場舞，其祝福的對象包含國家領導者或來訪的貴賓，演出時舞者會向在場的貴賓們拋灑花朵，用以獻上誠摯的祝福，同時也希望花朵能帶給貴賓們好運，³⁷現今因宮廷舞演出對象為一般觀眾，因而祝福對象自然轉成為來觀賞表演的民眾們。

面具舞的使用，是以宗教儀式為主，藉由演出《Ream Ker》裡的故事片段，搭配祈福或趨疫的儀式，用來達到撫慰人心的目的而同時兼具有娛樂的作用。它和皮影戲相同之處是使用相同的演出題材且使應用在日常生活裡。在 1970 年前，這兩種表演，都是以男性為主所組成的團體，直到 1970 年過後，才開始有少數女性參與演出。

皮影戲的演出，對柬埔寨早期農業社會，並無現代化影音設備的百姓們來說，是生活裡一項不可或缺的娛樂及消遣，由於柬埔寨人並不習慣留下書面的文獻紀錄，使得許多的經驗傳承或生活知識便經由演出的故事內容傳達給下一代的晚輩，是一種兼有娛樂與教化功能的表演。

目前的宮廷樂，如宮廷舞，並無實際使用於宮廷之情形，而使用於民間的面具舞與皮影戲，則同宮廷舞一樣，在經歷赤柬波布政權的摧殘後，受創甚深。使得柬埔寨文化藝術在波布政權結束至今約三十餘年，都尚處於復甦的階段。至今，在柬埔寨文化藝術人士的奔走下，宮廷樂已可見於許多場合，包括教育單位、私人藝術協會、觀光景點等，或許方式、目地不同，但努力的推廣著屬於自己文化資產的目的則是一致，也相信在這些有心人士的付出下，柬埔寨宮廷樂必能再度開拓自己的一片天地。

³⁷ 國立臺灣傳統總處籌備處《湄公河傳奇—宮廷藝術與民間藝術》p.119

第二節 宮廷舞

宮廷樂中的宮廷舞，就其名稱一樣，是使用於宮廷中的舞蹈表演，本節就針對宮廷舞，以描述其歷史背景表演形式來探討宮廷舞的內容，並以宮廷舞中較熟為人知的舞碼：黃金美人魚和仙女舞來探析宮廷舞表演的內容與表現方式。

一、宮廷舞歷史背景與表演形式

宮廷舞的發展，深受印度文化影響而形成其特有的表演形式，舞者的服飾、舞蹈動作形態與表演題材都在在顯示出獨特的風味，而這樣特殊的背景與獨有的表現風格，也正是宮廷舞的迷人之處。

(一)歷史背景

柬埔寨宮廷舞，起源於西元六世紀的真臘吳哥王朝時期，在發展期期間，受到印度文化包含宗教—印度教、佛教，文學—史詩“羅摩衍那”的影響，並在融合高棉文化後逐漸形成，且於吳哥王朝國勢鼎盛時，達到發展的高峰。至今我們仍可在吳哥窟的浮雕上，看見仙女們的身影和舞姿，可想見當時宮廷舞的宗教地位與重要性。由於舞蹈本身具有高度文學藝術性，之後更影響泰國宮廷舞的發展。



圖 12 吳哥窟仙女們的舞姿身影
拍攝者：陳琇惠 地點：大吳哥城 浮雕

宮廷舞的演出，大多具有宗教目的及教化的意義。在吳哥王朝時所吸收的印度文化裡，印度教因有“國王即神”的象徵可使國王具有神性而更有統治與領導

國家的不可侵犯性，而成爲國王掌握權力的一種手段。因此在以印度教爲主流的時期，宮廷舞的舞者作爲“神的僕人”，也使得宮廷舞得以不斷發展並保有其不可或缺的社會地位。

爲了崇敬神明，舞者們會在供奉有神明肖像的聖所前，用跳舞的方式舉行祈福儀式，這些帶有神職性的舞者們，其所扮演的角色，就如同代表天上的仙女—*Apasara*³⁸，而藉由舞者們的表演，國王就如神一般，獲得天上所付與之權力，可確保其榮耀地位和領導的主權。



圖 13 華麗的裝飾與頭飾
拍攝者：陳琇惠 地點：小吳哥城 浮雕

(二)表演形式

宮廷舞的演出形式以舞蹈 *Robam* 和戲劇舞蹈 *Roeung* 兩種表演方式爲主。舞蹈“*Robam*”，原字面上的意思，是指“一舞蹈片段”，通常爲約 5 到 12 分鐘的短片舞蹈，它缺少戲劇元素如故事內容和情節，而只建立在單一或簡單的主題基礎上，大多爲簡短、手持道具表演的舞蹈。大部份的 *Robam*(約百分之八十)都建構在三段的架構上，包含開始(介紹)、全面舞蹈表演(發展)、結尾(結論)，而形成一簡單卻完整的表演模式。³⁹

³⁸ 天上仙女的名稱，亦可稱爲阿帕莎拉。

³⁹ Sam-Ang Sam

1998 《The Pinpeat Ensemble-Its History, Music and Context》 America, Wesleyan University p.238

戲劇舞蹈“*Roeng*”，就其字面上來說，是指“一個故事”，它可以是任何故事，且建立在較大及各種主題架構上，其中舞者的角色，就如同說書先生一般，藉由肢體動作，將整個故事顯現出來。但由於一完整的戲劇舞蹈需連續表演好幾天或好幾晚，因此爲了可以因應現代化社會需求與符合音樂廳的表演環境，目前都以濃縮的方式，將整個故事安排在幾個小時內來完成表演。⁴⁰

宮廷舞的舞蹈角色，分爲女性、男性、巨人及猴子等四種，而且是以女性爲主的表演模式，其中不論是王子或惡魔的角色，都是由女性反串演出，唯有猴子的角色，需要較大力度且帶有許多動物野性的動作，因此是由男性擔綱演出。⁴¹

宮廷舞的演出題材，分爲 1.印度史詩：*Ream ker*，也就是高棉化的羅摩衍那 *Ramayana* 2.佛教故事：包含數百篇佛陀相關故事，稱爲 *Jakata*⁴² 3.民間寓言傳說：如 *Moni Mekhala and Ream Eyso*，描述閃電的由來。在這些題材的內容選擇上，由於人們害怕演出離別或死亡的情節會招致厄運，因此一般在演出時，大多會避開此類題材，而選擇戰爭勝利的或幸運的故事爲主。

二、Robam Sovan Macha 黃金美人魚

Robam Sovan Macha 的故事內容簡單易懂，又能表現舞者的演出身段，是宮廷舞經常演出的一段舞碼。

Sovan 意即金色的，*Macha* 則指美人魚，此舞碼 *Sovan Macha* 黃金美人魚是出自 *Ream Ker* “羅摩衍那”的故事片段，故事內容是：神猴哈奴曼受羅摩所託，爲了解救被囚禁在蘭卡島上的公主悉多，率領了猴子大軍在海面上建立起一座石橋，以便讓羅摩的軍隊通過。但在建橋的時後，卻遇到人魚們的破壞，而哈奴曼在看到美人魚後，則愛上了美麗的人魚，並陷入情網。

此舞劇裡，美人魚公主身穿金黃色舞衣，並在腰部圍上代表人魚的尾巴(如圖 14)，其舞姿優雅緩慢，特別強調手部手指關節動作的變化，藉以顯示故事情節。神猴哈奴曼角色則是身穿白衣，頭戴猴子面具(如圖 15)，此舞者的動作誇張滑稽，並不時帶有猴子的野性動作，如翻滾、搔癢、四肢爬行，角色表現明顯。此舞碼大部份都分爲三段情節演出，包含猴子們建造石橋、人魚破壞石橋、哈奴曼愛上人魚公主等三段，但有時也只演出哈奴曼遇到人魚而愛上人魚公主的片段。

⁴⁰ Sam-Ang Sam

1998 《The Pin peat Ensemble-Its History, Music and Context》 America, Wesleyan University p.239

⁴¹ Sam-Ang Sam

1998 《The Khmer people-Khmer Living in Cambodia》 New York and London, Garland Publishing, INC. p.187

⁴² 包含 550 篇佛陀的故事。

由於舞蹈進行時，舞者並不說話，因此關於故事旁白與角色的對話，是由樂團裡的吟唱者用唱歌的方式說明故事情節和角色對白(如譜例 1)，搭配著舞者的動作，使觀眾得以明瞭其所演出的內容。





圖 14 Robam Sovan Macha 黃金美人魚舞姿
拍攝者：陳琇惠



圖 15 神猴哈奴曼 拍攝者：陳琇惠



圖 16 Robam Sovan Macha 黃金美人魚 演出片段
拍攝者：陳琇惠

在黃金美人魚的表演中，使用一首歌曲以第一人稱與第三人稱來描述猴王哈奴曼在遇見美人魚時之情形，歌詞大意如下：

猴王：聽我說，我從來沒有見過這麼漂亮的美人魚
不要只是誇獎我，請跟我說說話
你可能會死去，我真的想擁抱你、親吻你
幫腔：激烈的海妖守衛，將堅決捍衛
猴子猛撲上去親吻她

譜例 1

〈Robam Sovan Macha〉吟唱曲

演出團體

First pitch=Sol

Cambodia Living Arts

♩ = 96

製譜者：陳琇惠

da a da bo eng te ng -- --- jiong gan -- jiang e

lwuwu zu ma a bo - - -diangeng - dun jing da a

dong bai i bo ou gun - lou bun en ta a e

ta a mei a - dou - - - sa - ba ji ben en

diang ding - dou - so - ou so a sai ei e

dei ei bin ya - diang- a - da si wa lou ba a

此首歌曲的猴王部份是由男性演唱，幫腔的部份由女性演唱，形成了男女對唱的歌曲模式。第 1 到 8 小節由男性帶頭演唱，9 到 16 小節由女性演唱，最後 8 小節由男性演唱。演唱時並無旋律樂器同時演奏，只有鼓聲做為伴奏。

三、Robam Apasara 仙女舞 阿帕莎拉

Apasara 是指“仙女”、“天堂舞者”，在印度神話故事《乳海翻攪》中，善神和惡神們爲了得到長生不老藥而同心協力翻攪乳海，在即將得到長生不老藥之際，乳海也因眾神們的翻攪產生許多泡沫，這些泡沫幻化出許多飛天仙女，也就是誕生於乳海的 *Apasara*。

Apasara 的形象優美、高貴，代表天堂裡的仙女，也是美麗女性的象徵。在柬埔寨，*Apasara* 除意指仙女外，也指帶有神職性質的舞者，她們是國王和天堂之間的媒介，而透過祈福儀式，可將祈求傳送至天堂，在吳哥時期仙女舞是宮廷與慶典儀式的舞蹈，至今我們可從吳哥窟的許多浮雕中，看見 *Apasara* 的身影及其曼妙的舞姿(如圖 17)。



圖 17 吳哥窟 Apasara 的浮雕 拍攝者：陳琇惠
地點：小吳哥城 浮雕

Robam Apasara 舞蹈，並未包含有故事成份，而是純粹以舞蹈顯示 *Apasara* 的典雅，舞者們頭戴裝飾華麗的頭盔，舞蹈動作緩慢。表演時，以中間舞者爲領導，引領著其他舞者，前半段以展示仙女的身段爲主，後半段則以手持帶有金色花朵的道具表演爲主，演出時，可以是三人、五人或七人，大部份都是以單數爲表演模式（如圖 18）。



圖 18 Robam Apasara 仙女舞 演出片段
拍攝者：陳琇惠



圖 19 Robam Apasara 仙女舞 演出片段
拍攝者：陳琇惠

宮廷舞的音樂是固定由 *Pin Peat ensemble* 鑄鑼樂團作為伴奏音樂。雖然柬埔寨擁有許多不同的樂團形式，但比較下來，鑄鑼樂團因擁有最強的聲音響度，加上其特殊的音質和力度能夠使用於戲劇裡戰爭的場面並保持與支撐戲劇的張力，因而被挑選作為宮廷舞的伴奏音樂使用並傳承至今。樂團的人數則是配合舞蹈場面大小，可使用小編制鑄鑼樂團約四~五人，或完整鑄鑼樂團十人。



圖 20 小型鑄鑄樂團 拍攝者：陳琇惠
地點：吳哥窟 姊妹廟

現代柬埔寨宮廷舞大多以表演 *Robam* 為主，包含有戲劇成份的舞蹈，也在分為片段後以 *Robam* 的模式演出，因此名稱上可見如 *Robam Apasara* 仙女舞、*Robam Makor* 蛇舞(戲劇舞蹈 *Moni Mekhala and Ream Eyso* 的片段)和 *Robam Sovan Macha* 黃金美人魚(戲劇舞蹈 *Ream ker* 的片段)等，而這樣的應用也代表 *Robam* 的原有意義已逐漸在改變當中。

目前的宮廷舞，並無實際使用於宮廷之情形。由於在二十世紀這段時期，柬埔寨遭遇政治上的紊亂，導致整個社會經濟受到重大打擊，加上在共產赤柬統治的四年期間，許多教育知識份子大量被殺害，使得柬埔寨的文化藝術，不但缺少經濟援助，更缺乏應有的人力。Sam-Ang Sam 教授表示，在 1970 年前，宮廷舞的興盛繁榮，是由於當時的皇室掌控政治實權，支持宮廷舞的 Kossamak 皇后，是個受過教育的知識份子，於是在人力充足以及皇室的全力支持下，宮廷舞享有一時的風光時刻。在 1960 年代，皇室的公主 Norodom Buppha Davi 也是聞名柬埔寨的宮廷舞明星，就此不難想見當時宮廷舞的繁華風貌。



圖 21 Sisowath Kossamak 皇后

資料來源：<http://th.wikipedia.org>103/8/29



圖 22 Norodom Buppha Davi 公主

資料來源：資料出處：<http://www.youtube.com/watch?v=zawBH7Pw784> 103/10/20

雖然近幾年柬埔寨政治局勢已漸趨穩定，但在國家經濟條件不佳的狀況下，宮廷並無法維持舞團的開銷，因此目前宮廷舞並不實際存在於宮廷裡。在進入現代社會的當下，宮廷舞存在於餐廳裡、劇場裡作為觀光推廣，學校裡則是培植新一代的新血。雖因政治因素使得宮廷舞一度蕭條，但在許多文化人士的努力之下，宮廷舞正利用著不同的地點、不同的方式，努力的走在復甦傳統的道路上。

第三節 面具舞和皮影戲

面具舞和皮影戲，是宮廷樂使用於民間的部份，雖然和宮廷舞同樣具有宗教儀式的使用特色，但表演形式卻和宮廷舞不完全相同。

面具舞的特色是以面具來表示不同的角色，演員由男性為主所組成；⁴³皮影戲則是以戲偶來呈現各個角色，且搭配舞者一起演出故事內容。在柬埔寨，皮影戲分有大皮影戲和小皮影戲兩種表現形式。

面具舞和皮影戲的相似之處，除了使用於民間這個特點外，還包括兩者都使用同樣的表演題材-《Ream Ker》，本節就分別探究面具舞和皮影戲的歷史背景與形式，並將《Ream Ker》的故事做簡化的描述，以做為參考。

一、面具舞的歷史背景、形式

宮廷樂除了用於民間的儀式活動中，也用在民間裡的面具舞和皮影戲當中。

柬埔寨的大部份村民至今仍是過著傳統且保守的生活，人們日出而作，日落而息，過著既規律且刻苦的日子，在保有這樣傳統思維的人們，是非常重視節慶及各類宗教儀式，如麥克寶蕉節 *Meak Bochea Day*⁴⁴，用來紀念佛陀死亡的日子；比薩寶蕉節 *Visak Bochea Day*⁴⁵，用來紀念佛陀出生的日子。而在此類儀式活動中會用到的面具舞的表演，也是使用宮廷樂來作為伴奏音樂。

面具舞的起源和宮廷舞的發展時間相當，⁴⁶不同於宮廷舞只專屬使用於宮廷裡，面具舞一般是在鄉村民間裡表演，用以祈福、驅疫。人們相信，通過這樣的表演儀式，可以為農民帶來當年適當的雨量，庇佑鄉里免於受到災害，可使物產豐收，並獲得平安。

由於面具舞是發展於民間，使用於民間，因而演出的人員並不如宮廷舞舞者那般專業，受過嚴格的訓練，而是由半職業的人士來參與表演。根據資料顯示，面具舞在剛發展時，是由寺廟裡的和尚在表演，因而形成以男性演員為主的表演傳統，在所表演的故事裡，公主的角色也是由男性來演出的，直到近代，約 1970 年過後，才開始有女性來演出公主這個角色，其改變的原因有二：一為男性不願

⁴³ May M. Eihara, Carol A Mortland, Judy Ledgerwood

1994 《Cambodia Culture since 1975》 America, Cornell University press. P.48

⁴⁴根據佛曆對照陽曆的算法，約於每年二月左右舉行活動，但日期並不固定。

⁴⁵又稱為佛吉祥日或衛塞節，是佛祖誕生、成道和涅槃的紀念日，約於每年的五月舉行活動，但日期並不固定。

⁴⁶ Sam-Ang Sam

1998 《The Khmer people-Khmer Living in Cambodia》 New York and London, Garland Publishing, INC. p.190

演出這個角色，二為因戰爭緣故，缺乏男性的舞者所致。

面具舞的原字意“*lakhon khol*”是指“覆蓋著臉的戲劇”，⁴⁷演出時，所有的演員都會戴上專屬角色的面具，因此看到面具上的圖案特徵，便可知演員所代表的角色為何，而其中，只有公主這個角色不須戴上面具，而是以撲上白粉或化粧的方式來代替。

面具舞是一種透過肢體動作來演出戲劇的表演模式，在演出時，舞者只負責表現動作與身段，並不直接說出台詞，而是在舞台的另一側，會有其他人員團體，在表演時用說話或吟誦的方式敘述故事的對白，而整場的演出，便是由舞者動作，敘事對白輪流組合所完成的。面具舞是一種集多種方式組合而成的表演，包括音樂、舞蹈、歌曲、敘事，因此音樂、朗誦和敘事是三個協調戲劇張力的重要元素。

Lakhon khol 有四種不同形式的朗誦和敘事曲，名稱分別為 1.*phak* 2.*cheng char* 3.*pol* 4.*phdam*。“*phak*”是一種詠嘆式的朗誦曲，藉由口語表達的方式來說出情緒。“*cheng char*”是一種描述的說明，它於場景不同或人物不同登場時使用，其描述的句子如：「很久以前...」或「這時候...」，在說明的時候，會有樂器伴奏的背景音樂。“*pol*”是台詞的旁白。“*phdam*”大多用於建議時或告別用的台詞，和“*phak*”的用法類似，但聽起來較“*phak*”為慢。⁴⁸

面具舞的演出題材以 *Ream ker* 為主，因此在開演前的祈福祭拜儀式中，除了焚香、擺放供品外，也會擺上即將上場所須使用的面具，包括有猴子、惡魔、金鹿、隱士等面具。而通過這樣的儀式，除表示對神明的崇敬外，也可祈求表演能一切順利。(如圖 23 和圖 24)

面具舞的演出，習慣上是以表演 *Ream Ker* 裡的主題為主，而這樣的表演通常須持續好幾個小時，才能將故事完整呈現。在進入二十世紀後，面具舞開始被修正、調整成符合現代社會的表演模式，除將故事採用片段演出，並將演出的時間縮短，以提供國外觀光客欣賞並也藉此做為柬埔寨文化藝術的推廣。

⁴⁷ Sam-Ang Sam

1998 《The Pin peat Ensemble-Its History, Music and Context》 America, Wesleyan University p.263

⁴⁸ Sam-Ang Sam

1998 《The Pin peat Ensemble-Its History, Music and Context》 America, Wesleyan University p.274



圖 23 面具舞角色用面具

資料出處：<http://www.youtube.com/watch?v=wZt5LHICovU&index=6&list=PL5Jl8cfxSxd2Mbks30wrBGT6Nkybnc4v.jpg>

103/10/20



圖 24 面具舞角色用面具

資料出處：<http://www.youtube.com/watch?v=wZt5LHICovU&index=6&list=PL5Jl8cfxSxd2Mbks30wrBGT6Nkybnc4v.jpg>

103/10/20

故事內容 《Ream ker》— 羅摩衍那

Ream Ker 是印度的史詩故事“羅摩衍那” *Ramayana*，*Ramayana* 的意思為“羅摩的遊行”，在傳入高棉且高棉化後，稱為 *Ream Ker*。

Ream Ker 的故事大意為：*Ream* 羅摩原是印度阿逾陀城的王子，在受邀到遮那竭參加選婿大會後，因拉開神弓而娶得公主悉多為妻。

經過數年，國王有意退位並將王位傳給長子羅摩，但曾經救過國王的另一位王妃，卻向國王提出兩個要求：一是讓自己的兒子繼承王位，二是將羅摩放逐到森林裡，且十四年之內不得回來。於是羅摩便帶著妻子悉多以及堅持同羅摩離開的兄弟羅什曼那一起退居森林。

在森林裡，魔王羅波那的妹妹對羅摩一見傾心，多方引誘，但羅摩不為所動，之後魔女更是被羅什曼那割掉鼻子，於是魔女只好向他的兄長魔王哭訴，並請求魔王為她報仇。為了替魔女報仇，魔王派人化身成一隻金鹿，悉多在看到金鹿後非常喜歡，便懇求羅摩將金鹿帶回。羅摩雖有疑慮，但還是答應悉多的要求前去捕獵金鹿，並留下羅什曼那保護悉多。不久後，悉多聽見羅摩的呼喊聲，以為羅摩發生了危險，於是要求羅什曼那前去搭救，臨走前，羅什曼那在屋子的四周設下結界，並吩咐悉多不可離開屋子。

羅摩和羅什曼那都離開後，魔王化身為隱士到悉多屋外向悉多求食，在引誘悉多離開屋子後，魔王便趁此劫走悉多，途中雖然遇到前來搭救的鷹王，但由於魔王的法力強大，鷹王反而身受重傷。一段時間後，獵捕金鹿的羅摩和羅什曼那回來，發現悉多不見了，在從受傷的鷹王那得知悉多被劫走後，兩人決定前去拯救悉多。

羅摩在尋找悉多的過程中，遇到了被自己兄弟奪去王位的猴王，猴王允諾羅摩，只要羅摩能幫助自己奪回王位，他將會協助羅摩找尋悉多的下落。在成功幫助猴王取得王位後，猴王派神猴哈奴曼去找尋悉多，哈奴曼在斯里蘭卡島找到悉多後，羅摩和猴子軍隊一起來海邊，為了能讓軍隊能夠順利通過，哈奴曼帶領猴軍在大陸及島嶼的中間建立起一座橋樑。

羅摩和魔王在激烈的戰鬥後，打敗魔王，順利救回悉多，但由於悉多曾經被困在魔王的宮殿裡，遭到其他人質疑她的貞潔，羅摩只好讓悉多踏入火的試煉以證明她的清白。在通過火的試煉後，羅摩也已在外地流亡了十四年，於是他便帶著妻子悉多和兄弟羅什曼那一起回到阿逾陀城，繼承王位。⁴⁹

⁴⁹ 蟻蛭《羅摩衍那一森林篇》貓頭鷹出版社



圖 25 神猴哈奴曼與惡魔

資料出處 http://www.angelfire.com/art/apasarakhmer/lakhon_khol.htm 103/8/27



圖 26 王子 惡魔 公主

資料出處 <http://www.asiafinest.com> 103/8/27

二、皮影戲的歷史背景與表演形式

皮影戲是一種在東南亞及南亞地區都非常普遍流行的傳統技藝，早在人們享有現代科技娛樂之前，觀賞皮影戲是鄉村居民生活中的休閒娛樂之一。⁵⁰但由於其發源時間並無明確時間點，也無文獻資料可考據，而根據 Mr. Chheng Phon 的研究團隊主張：「皮影戲的產生時間可能早於吳哥王朝時期」，⁵¹足見皮影戲在柬埔寨已存在很長一段時間。

柬埔寨的皮影戲可分成大型皮影戲 *sbek thom* 和小型皮影戲 *sbek touch*，兩者所使用的皮偶尺寸不同，表演型態不同，演出的故事題材也不同，但相同的部份是，這兩者都是由鑄鑼樂團伴奏作為背景音樂來使用。



圖 27 皮影戲使用之皮偶
拍攝者：陳琇惠

⁵⁰ Sam-Ang Sam

1998 《The Khmer people-Khmer Living in Cambodia》 New York and London, Garland Publishing, INC. p192

⁵¹ Sam-Ang Sam

1998 《The Pin peat Ensemble-Its History, Music and Context》 America, Wesleyan University p.277

(一)大型皮影戲

大型皮影戲的原文為 *sbek thom*，*sbek* 原意為皮革的，而 *thom* 則意指大的、大型的，因而 *sbek thom* 即代表大型皮影戲。⁵²柬埔寨的皮影戲偶，是由牛皮製作而成，在處理好的牛皮上，製偶師傅先畫上角色的圖案，並將圖案刻出洞孔，再描繪角色的形態線條後，皮偶的人物造型即完成(如圖 28)。

大型皮影戲流傳於鄉村民間，一般多在夜晚戶外的傳統儀式裡演出，演出的故事題材以 *Ream Ker* 為主，有時會有極少數佛教故事題材演出。早期演出時，光線的來源為燃燒的椰子殼或火把，設於白色布幕的後面，現代則加入電子燈光設備。傳統上，皮影戲團是全部由男性所組成的團體，但這樣的傳統在這項技藝於 1970 年後被帶進皇家藝術大學之後，也開始有女性參與演出。

柬埔寨的大型皮偶約有 1-2 公尺高，16 磅⁵³重，皮偶上架有兩支竹棒，以供持偶者操作使用，為配合故事情節須要，演出的皮偶會多達一百多個，如果演出次數頻繁，皮偶會因磨損而須經常更換。表演時，皮偶由舞者掌控，不同於宮廷舞及面具舞舞者只須學習單一角色，皮影戲的舞者須同時學習多個角色，因持偶者同時也是舞者，為配合劇情需求，持偶者有時得放下皮偶，轉而成為劇中的角色繼續演出，因此演員在持有皮偶時會位於布幕後方，轉換成劇中角色時則會出現在布幕的前方(如圖 29)。



圖 28 大型皮影戲皮偶

資料出處 <http://www.ombre.chinoise.free.fr> 103/8/27

⁵² Sam-Ang Sam

1998 《The Pin peat Ensemble-Its History, Music and Context》 America, Wesleyan University p.191

⁵³ 一磅約 0.453 公斤

早在 1970 年前，尚有兩個皮影戲團分別存在於 Battambang 省和 Siem Reap 省，⁵⁴但到赤柬統治時期，皮影戲這項傳統藝術同樣因政治因素而免不了遭受破壞的命運，幾乎摧毀殆盡，直到 1979 年後，才有僥倖留存的少數藝術人士試圖恢復這項技藝，他們重新製作新的皮偶，重新培養演出的人員，努力的重組皮影戲團。

大型皮影戲的背景音樂，也是現場伴奏的鑄鑼樂團，其使用的音樂曲目同宮廷舞和面具舞相似，這是由於故事本來就沒有固定搭配的音樂，而是只要樂曲的特徵與性格能夠符合場景需求即可，因此在皮影戲裡出現的樂曲，也有機會在宮廷舞或面具舞裡出現。而皮影戲的表演方式與面具舞一致，舞者只做出情節動作，並不須唸出台詞，所以旁白和朗誦的部份，是由後台樂團裡的吟誦者來唸或唱出，他們使用的形式和面具舞一樣，也用 1.phak 2.cheng char 3.pol 4.phdam 四種方式。



圖 29 大型皮影戲偶和舞者

資料出處 <http://www.jiras.se/shadowplay/index.html> 103/8/27

⁵⁴ Sam-Ang Sam

1998 《The Pin peat Ensemble-Its History, Music and Context》 America, Wesleyan University p.277

(二)小型皮影戲

小型皮影戲，原文為 *sbek touch*，根據留下來的碑文記載，這項藝術於西元九世紀便已存在。小型皮影戲的皮偶也同大型皮偶一樣，都由牛皮製作而成，但小型皮偶的尺寸只有約 50 公分高，不同於大型皮偶是一塊完整的人物造型輪廓，小型皮偶會裝上可移動的四肢供持偶者操作使用，皮偶表現感覺上較大型皮偶來得靈活(如圖 30)。



圖 30 小皮影戲偶操作

資料出處 <http://www.indochina-passion.blogspot.com> 103/8/27

演出時，持偶者會站在約十尺寬、四尺高的白色布幕後方操控皮偶，其演出的題材較為偏向日常生活故事，不是像大皮影戲包含宗教儀式用途，而是藉由生活故事的演出，利用寓教於樂的方式來傳達生活中應有的知識與教育百姓。例如於亞太傳統藝術節表演的故事：

《動物的故事》⁵⁵

年幼的孫子詢問鄰家爺爺：「為什麼我的爺爺要做籬笆來保護玉米田？為什麼他要拿獵槍把動物變成食物？」鄰家爺爺並不認同此作法，並對男孩說了一個《動物的故事》：

有一天早晨形形色色的鳥兒在天空中自由快樂的飛翔，突然間下起傾盆大雨，這時猴子出現問蒼鷺說：「你的巢可以借我躲雨嗎？」蒼鷺斷然拒絕，猴子因此大怒並摧毀了蒼鷺的巢與蛋。而後，他們遇到了其他動物來主持公道，猴子遇到烏鴉、狐狸和老虎，由於他們聽了猴子的說詞，因此都認定猴子是對的，並嘲笑蒼鷺自私小氣，不肯借猴子躲雨。蒼鷺於是傷心的飛走，接著她遇到大象、熊與兔子，他們非常支持蒼鷺並要幫她主持公道，於是便召集了森林的所有動物包含烏鴉、狐狸和老虎，兔子將蒼鷺的故事告訴大家，並且要大家用投票的方式

⁵⁵ 國立臺灣傳統總處籌備處《湄公河傳奇 宮廷藝術與民間藝術》第 123 頁。

來評理。投票的結果，所有的動物都支持蒼鷺，此時猴子也明白自己的錯誤，大家開始同心協力的要幫蒼鷺建立一個新巢。正當他們在建巢時，突然出現人類對著他們開槍，不過這些人很快就發現「禁止獵殺野生動物」的告示牌，於是他們就收拾獵槍離開了。

小型皮影戲使用的音樂，同樣是由鑄鑼樂團伴奏，表演時音樂和旁白輪流使用，有音樂時，通常沒有台詞，只有皮偶的動作，而角色的旁白，則由持偶者在表演時一邊配音，而配音的內容包含了台詞與歌唱。

小型皮影戲和大型皮影戲比較起來，小型皮影戲的表演題材以民間故事為主，皮偶的尺寸較小且操作上多了可控制四肢的部份，演出時所需的舞台也較小，但這兩者相同之處，是音樂使用的樂團相同，並同時都具有娛樂民眾的功能，在柬埔寨的農村社會裡，深受一般民眾喜愛而流傳至今。

第四節 小結

宮廷樂雖然可分為宮廷舞、面具舞、皮影戲等不同的表演形態，但音樂的使用卻是相通的，除了挑選音樂的方式相同，都以音樂性格為挑選的準則外，使用的曲目，也可以重複。不同之處，在於宮廷舞的表演，較為著重在舞蹈的技巧，舞者並不需有任何台詞，只用舞蹈動作帶出故事情節，故事的內容則是由吟唱者用歌曲唱出個大概，也並未做深入的描述；面具舞和皮影戲的表演，則是多了宮廷舞裡沒有的朗誦與敘事曲，而也因為多了朗誦與敘事的部分，使戲劇裡的情節能很詳細的描述出來，整個表演感覺上較為注重故事的情節內容，這個部分如將宮廷舞和面具舞及皮影戲互相比較，可明顯分別出不同的表演形式，而這樣的差異也是造成這宮廷舞與面具舞及皮影戲的表演節奏不同的最大因素。

第四章 音樂內容與風格特色

柬埔寨宮廷樂的音樂使用，相當不同於西洋音樂的處理方式，一般我們對於音樂使用的認知為，作曲家會爲了某一戲碼，量身訂做完整且適合的音樂，因而當我們在聽到某一首樂曲時，便可直接聯想到戲劇裡的橋段，或者在看到戲劇的片段時，會讓我們想起某一首歌曲，西洋音樂裡的歌劇，便是這樣的使用方式。

柬埔寨的宮廷樂，雖然大部份都以戲劇表演為主，但其所使用的樂曲，並不固定，也可重複使用，舉例來說，一齣戲碼中的橋段，每次演出時使用的樂曲，可以是不同的；而同一首樂曲，可以使用在宮廷舞裡，也可以使用在面具舞裡，而形成這樣使用方式的原因是，柬埔寨的作曲家一開始便沒有替戲劇作曲的習慣，而只是創作了許多音樂風格不同的樂曲而已，因此，當一齣戲演出之前，劇團的領導者便會開始從許多樂曲中挑選適合的樂曲，樂曲選擇的基準是，以樂曲風格特徵是否適合演出的內容為主，因而產生樂曲多用與戲碼無固定音樂的特色。加上宮廷樂的裝飾音與即興是音樂表現的元素之一，因此同一首樂曲，由不同的樂手來演奏，也會產生不同的曲調表現手法，使得宮廷樂樂曲也擁有風格多元的特徵性。

第一節 宮廷樂的音樂分析

柬埔寨的藝術文化除深受印度文化影響外，其本身也流傳許多宗教與寓言神話故事，這些故事在其特定的教化意義之外，也對其文化藝術如建築、雕刻、文學、音樂與舞蹈產生重要的影響。由音樂、舞蹈與文學組成的戲劇舞蹈，其最主要的演出主題分爲三類：1.佛教故事：*jataka* 2.民間寓言傳說：*Moni Mekhala and Ream Eyso* 3. 印度史詩：*Ream Ker*〈高棉化之羅摩衍那〉。而本節所描述之音樂作品，以宮廷舞中的民間寓言傳說 *Moni Mekhala and Ream Eyso* 其中的片段和 *Robam Choun Por* 祝福舞來進行音樂使用的分析。

一、舞碼 *Moni Mekhala and Ream Eyso*

在柬埔寨並無文獻流傳的習慣，因此長輩們多利用許多傳說故事，來教導子孫認識各種自然現象與生活道德等基本知識。*Moni Mekhala and Ream Eyso* 這則故事，就可以讓人們學習如何應用智慧並藉此教導孩子們認識打雷和閃電等自然現象。

(一)故事內容

這是一則柬埔寨傳統寓言神話故事，描述女神 *Mekhala* 和同一師門的巨人 *Ream*，爲了爭奪擁有強大法力的水晶球，展開一連串鬥法的故事。故事裡，

Mekhala 一開始便運用其聰明才智，解開師父所設下的難題，而獲得獎賞，一顆充滿法力的水晶球，這顆水晶球可使人飛翔於天空裡，並在被拋出時，可以實現任何願望。但落敗的 *Ream* 卻心有不甘，於是師父給他一個奪回水晶球的機會，送給他一把會引來雷電的斧頭，並告訴 *Ream*：「*Mekhala* 喜愛在下雨天時，飛翔在天空裡，你可以趁機將斧頭丟向她，引來的雷電應該會讓 *Mekhala* 丟下她的水晶球，但在你丟斧頭前，如果看見 *Mekhala* 使用水晶球的法力，你必須將眼睛閉上，以免受傷。」

在一雨天裡，*Ream* 找到了 *Mekhala*，並想藉機奪走水晶球，但看見 *Ream* 的 *Mekhala* 這時卻拋出了水晶球，*Ream* 只好將眼睛閉上並趕緊將斧頭丟向 *Mekhala*，引來了巨大的雷電而聲響大作。但可惜，斧頭並未擊中 *Mekhala*，*Ream* 並沒有成功拿到水晶球。

因為如此，每當下雨天而雷聲大作時，柬埔寨人便認為這是 *Mekhala* 和 *Ream* 又爲了水晶球打鬥而引起的現象。由於故事裡的主角們會引來雨水及雷電，因此這齣戲碼經常在乾旱時的祈雨儀式裡演出，不論在柬埔寨的民間傳說或宮廷樂裡，都佔有相當重要的份量。

(二)音樂風格特色與表現方式


Moni Mekhala and Ream Eyso 這齣舞碼，是歸類在宮廷舞裡，戲劇舞蹈的部份，目前這一類的演出，並不表演完整的故事，而都是以故事的片段爲主，因此名稱上可見 *Robam Moni Mekhala and Ream Eyso* 而不是 *Roeung Moni Mekhala and Ream Eyso*。*Ream* 追逐 *Mekhala* 以奪取水晶球這場片段表演，會有兩種不同時間的演出版本，分別爲約六分鐘和十二分鐘的表演，此兩個版本不同之處在於，十二分鐘的演出，會再增加 *Moni Mekhala* 獨舞的部分，而後段則是和六分鐘的演出內容是相同的。本文以六分鐘演出版本，故事的末段，*Ream* 追逐 *Mekhala* 以奪取水晶球的場景爲主軸，來分析其音樂內容。

宮廷舞的演出，都是配合現場音樂演奏，這是由於舞蹈片段的銜接、舞姿動作和音樂有時必須互相等待，音樂和舞蹈兩者的地位同等重要，因此很少見到如流行舞播放音樂配以舞蹈的情形。

在舞蹈表演裡，音樂的伴奏方式並非如西洋音樂一樣，同樣的劇幕用同樣的曲目作爲伴奏。在宮廷樂裡，同一齣戲並未有固定的伴奏音樂，同樣的劇碼，也可能會有多種不同的伴奏版本。一般來說，在決定一場戲的演出時，便同時會開使挑選音樂特徵合適於場景的曲目，所謂合適的音樂，主要是指樂曲所表現的氣氛可用於搭配故事情節即可，因而同一舞碼，可能聽見不同的曲目，而同一曲目，也可以被用在不同的舞碼裡。雖然目前的舞碼都已逐漸使用固定的曲目，但由於柬埔寨的音樂即興成份使用頻繁，因而音樂表現的彈性相當寬廣。

舞蹈演出時，舞者只表演肢體動作，並無台詞，旁白的部份便由二至四人組成的吟唱團用演唱的方式來代為表達，用以描述故事情節，或以第一人稱唱出台詞。故而這類劇舞的演出通常由數段樂曲與吟唱曲組合而成，以舞碼 *Robam Moni Mekhala and Ream Eyso* 為例，演奏順序為前段樂器曲-中段第一首吟唱曲-第二首樂器曲-第三首吟唱曲-後段樂器曲。這五首包含吟唱曲皆有樂團伴奏，舞者也連續不斷的帶出舞蹈動作，中間並無間斷。前段樂器曲的音樂用以醞釀此劇應有的氣氛並讓舞者在此時上台做好演出準備，中段第一首吟唱曲在舞者演出時邊唱出故事的情節內容，而後接入第二首樂器曲，中段第三首吟唱曲出現，則再接續描述故事情節，舞者並同時繼續表演，直到後段樂器曲演奏完時，故事也告一段落。

五段音樂從開頭前奏到最後的樂曲，中間並無中斷，而是以銜接的方式讓音樂聽起來是連續不斷的，唯樂曲接吟唱曲和吟唱曲接樂曲的方式略有不同。樂曲演奏時，是由整個鑄鑼樂團合奏帶出主旋律，但吟唱曲出現時，樂團裡出現的樂器只剩磬、雙面大鼓和雙面鼓，用以敲出固定節奏作為伴奏，主旋律則直接由吟唱團唱出。因此在樂曲接吟唱曲時，樂團裡的木琴會敲出同音但簡單的節奏，如：

，以提示吟唱曲的接續；而吟唱曲接樂曲時，則是在吟唱曲末段約四小節處，由樂團跟進演奏和吟唱曲相同的旋律，就算吟唱曲結束，音樂還是繼續演奏著，樂曲也就這麼不著痕跡的進入下一段，因此不論樂曲段落的多寡，都可使音樂順利的銜接。

這 5 首樂曲是用在追逐、打鬥的場面，所以整體樂曲的風格較為輕快、活潑。主旋律在吟唱曲裡是由吟唱者唱出，在樂器曲裡主旋律則是由 *sralai* 和 *roneat ek* 共同演奏。

表 7 〈Moni Mekhala and Ream Eyso〉 樂曲風格分析表


故事名稱	Moni Mekhala and Ream Eyso				
曲目	前段樂器曲	中段第一首吟唱曲	中段第二首樂器曲	中段第三首吟唱曲	後段樂器曲
速度					
主要旋律節奏	<p>1. </p> <p>2. </p>	<p>1. </p> <p>2. </p>	<p>1. </p> <p>2. </p>	<p>1. </p> <p>2. </p>	<p>1. </p> <p>2. </p>
樂曲說明	<p>此曲的功能類似「序曲」，在樂曲中不時出現的 skor thom 連續擊奏聲，就像打雷的聲效，也為這場表演明示出故事內容的主題，也讓觀眾進入故事裡的氣氛，並同時讓舞者在此時進場，為接下來的表演做好預備動作。</p>	<p>此曲 11-17 小節為穩定速度，其他段落則是以彈性速度來進行，並由吟唱者來控制樂曲速度的快慢。</p>	<p>在 1-9 小節由打擊樂器拍出 2 拍的固定節奏，10-13 小節時，打擊樂器節奏改變，也帶動曲風的改變。</p>	<p>於 1-6 小節使用的旋律和第一首吟唱曲的旋律相同，到第七小節時，才產生變化而形成不同的旋律。</p>	<p>這首樂器曲前半段到 19 小節前為中板速度，從 20 小節開始後，樂曲速度改變為快板，打擊樂器也敲出每小節四拍的固定節奏，故事在此時也進入高潮與尾聲。</p>

製表者：陳琇惠

第一段歌詞，從第 1 小節到第 9 小節及第二段歌詞，從第 24 小節到 28 小節，由吟唱者以第三人稱唱出故事情境內容，這首歌主要是描述性的唱詞，因而吟唱者可依自己的習慣或情感表現控制樂曲的速度，旋律節奏的快慢彈性空間很大。

在吟唱者自由發揮時，通常只有 *sampho* 和 *chhing* 會擊出簡單的節拍伴隨，但有時也會只有吟唱者演唱無伴奏的片段。

表 9 〈Moni Mekhala and Ream Eyso〉中段第一首吟唱曲音樂分析表

主要旋律 節奏	,
打擊節奏	1.  r thom
說明	<p>1. 主要歌詞段落在 1-9 小節與 24-28 小節，從 10-23 小節則由吟唱者用「e」音唯 的旋律的音高。</p> <p>2. 只有 11-17 小節是固定速度，其它的部份是以彈性速度來進行，並由吟唱者控制樂曲速度的快慢。</p> <p>3. 只有在 11-17 小節固定速度的時候，才加上 <i>chhing</i> 和 <i>skor thom</i> 的打擊節奏。</p>

製表者：陳琇惠

中段第二首樂器曲(譜例 4)出現時，由 *chhing* 和 *sampho* 同時敲出每小節兩個 2 拍的固定節奏，直到進入第 10 小節時 *chhing* 和 *sampho* 一起改為每小節四個 1 拍的節奏，使得曲風改變，更能襯托出 *Moni* 和 *Ream* 在互相追逐時的劇情氣氛，到第 13 小節時，*chhing* 和 *sampho* 再度變回固定的 2 拍子打擊，一直到樂曲結束並直接接入下一首吟唱曲。

譜例 4
First pitch=Si
♩= 108

〈 Moni Mekhala and Ream Eyso 〉
中段第二首樂器曲

演出團體
Cambodia Royal Court Dances
製譜者：陳琇惠



表 10 〈 Moni Mekhala and Ream Eyso 〉 中段第二首樂器曲 音樂分析表

主要旋律 節奏	
打擊節奏	1.chhing 2.sampho 3.skor thom
說明	<p>1.這是一首慢-快-慢的樂曲，分別是 1-9 小節、9-13 小節、13-21 小節形成 A-B-A 的形式。</p> <p>2.在 A 段時，打擊樂器以使用 chhing 和 sampho 為主。</p> <p>3.在 B 段時，打擊樂器為 skor thom，由於節奏為連續四分音符，因此也造成 B 段的速度較為快速的感覺。</p>

製表者：陳琇惠

中段的第三首吟唱曲，吟唱者仍用第三人稱描述故事情節。此首樂曲的前段旋律和第一首吟唱曲相同，到第 7 小節時，才改變而形成不同的旋律。

譜例 5

〈 Moni Mekhala and Ream Eyso 〉

演出團體

First pitch=Si

中段第三首吟唱曲

Cambodia Royal Court Dances

♩ =108

製譜者：陳琇惠

gana - - en ya - - - gou - - - zhe su wu e

e''yi gan''e - - - - mi dei - li - a -

a lanjiang e - e - a so - - - la dei - li - a -

an lanjiang e - - - a so - - - la

第三首吟唱曲歌詞大意：

他欺負又威嚇，

Moni 公主遇到了 *Eyso* 的威脅。

表 11 〈 Moni Mekhala and Ream Eyso 〉 中段第三首吟唱曲 音樂分析表

主要旋律 節奏	
打擊節奏	1. chhing 2. sampho
說明	1. 此曲 1-7 小節旋律節拍為彈性速度，且和第一首吟唱曲的旋律是相同的；後半段即 8-11 小節和 12-15 小節是相同的旋律與歌詞組合而成，並以固定速度進行樂曲。 2. 在固定速度的樂句 8-15 小節時，由 chhing 和 sampho 一起擊出節拍。

製表者：陳琇惠

後段樂器曲是 *Moni* 和 *Ream* 在鬥法時的一段舞碼，整首樂曲前半段速度較為平穩，由 *chhing* 和 *sampho* 擊出固定的節奏，直至 19 小節時，*sampho* 的節奏改變，樂曲逐漸加快，中間更不時穿插附點音符的節奏，藉以顯示出 *Moni* 和 *Ream* 在打鬥，使用法術時的緊張氣氛，而隨著樂曲速度的改變，故事情節也進入高潮至 *Ream* 在打鬥落敗時結束。

譜例 6

〈 *Moni Mekhala and Ream Eyso* 〉

演出團體

First pitch=La

後段樂器曲


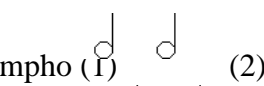






Cambodia Royal Court Dances

♩ =120

製譜者：陳琇惠

The musical score is written in a single system with ten staves. It begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The first measure is marked with a '1'. The score consists of a continuous melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and occasional dotted notes. The piece concludes with a final note on the tenth staff.

表 12 〈Moni Mekhala and Ream Eyso〉後段樂器曲 音樂分析表

主要旋律 節奏	
打擊節奏	<p>1.chl </p> <p>2.sampho (1) </p>
說明	<p>樂曲在  節時  夾但  仍  擊出固定節拍，20 小節過後因 sampho 使用的節奏型改變為  樂曲整個氣氛顯得更為快速，中間並不時加入  的節奏，讓樂曲的律動更為活潑。</p>

製表者：陳琇惠

二、舞碼 Robam Choun Por--祝福舞

祝福舞是屬於宮廷舞裡的純舞蹈表演，舞蹈只表達祝福的意義，整個舞蹈裡並不包含戲劇成份。表演時，由中間的舞者帶領著其他成對的舞者，因此表演人數為單數，可五人一組，也可七人一組，每個舞者手上會拿著裝滿花朵或花瓣的杯鉢，在舞蹈進行時會將花朵灑向觀眾，以表示祝福(如圖 31)。

祝福舞的表演時間約八分鐘，其背景音樂是由多首樂器曲和吟唱曲組合而成，這些樂曲，可分為前、中、後三段不同的段落，連接使用。

首先出現的第一首樂器曲，類似前奏的作用，時間約為一分鐘，而後接入銀唱曲，在樂器曲接吟唱曲之前，樂器曲會先改變樂曲的速度，逐漸變慢，也因樂曲速度的不同，音樂氣氛也跟著改變，這時便能順利的進入吟唱曲而不中斷。

第二首吟唱曲出現，便是中段的開始。中段包括三首相同的吟唱曲和三首相同的樂器曲，排列順序為吟唱曲-樂器曲、吟唱曲-樂器曲、吟唱曲-樂器曲。吟唱曲由 2-3 人，男女混合的吟唱團演唱，演唱時，旋律樂器 *sralai* 和 *roneat ek* 並不演奏，通常只有鼓的節奏出現以作為吟唱的伴奏，而在吟唱曲快結束前的二、三個小節，*roneat ek* 便會進入演奏和吟唱者相同的旋律，當吟唱的旋律結束時，樂器曲的演奏便會直接開始，中段的音樂就是藉由吟唱曲和樂器曲的輪流出現組合而成。








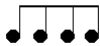

後段即是尾奏，是由二首樂器曲所組成。在中段結束時會先出現一段類似插曲，約四小節的旋律演奏後，才正式進入二首樂器曲，而在這兩首樂曲演奏時，舞者會開始進行灑花祝福的動作，直到樂曲演奏完畢。因而將整首祝福舞的音樂分析後，可排列出前段：樂器曲，中段：吟唱曲、樂器曲、吟唱曲、樂器曲、吟唱曲、樂器曲，後段：樂器曲、樂器曲的組合模式（如表 13）。



圖 31 祝福舞表演

資料出處：<http://www.youtube.com/watch?v=TUqp6uhl20E> 103/10/24

表 13 〈Robam Choun Por〉的音樂風格分析表

故事名稱	Robam Choun Por				
曲目	前段樂器曲	中段吟唱曲	中段樂器曲	後段第一首樂器曲	後段第二首樂器曲
速度	$\downarrow = 80$	$\downarrow = 84$	$\downarrow = 110$	$\downarrow = 120$	$\downarrow = 120$
主要旋律節奏	1.  2. 	1.  2. 	1. 	1.  2. 	1.  2. 
說明	<p>這首樂曲速度穩定適中，舞者在此曲時緩慢進場，為接下來的表演做好隊形及姿勢的預備動作。</p>	<p>此曲共出現 3 次，唯第一次的歌詞和第二、三次的歌詞並不相同。</p>	<p>這是一首速度平緩的樂曲，曲風聽起來不急不徐和吟唱曲的搭配讓整個中段表演顯得沉穩但卻不失流暢。</p>	<p>進入後段的樂器曲便明顯加快速度，除了明確和中段有所區隔，也凸顯出在進入後段時，另一種截然不同的樂曲風格。</p>	<p>和後段的第一首樂器曲相較，這首樂曲的速度更快，打擊樂器一小節 4 拍的重音更是強化了樂曲快速的效果，表演便是在這樣的氣氛中進入尾聲。</p>

製表者：陳琇惠

前段由一首樂器曲做為開場，根據筆者比較不同的演出版本後發現，這首樂器曲會有使用不同樂曲的演出模式，故而以下分別呈現不同版本使用之樂器曲(譜例 7 和譜例 8)

譜例 7

〈Robam Choun Por〉

節目名稱

First pitch=La

前段樂器曲 版本 1

Cambodian-American Heritage Dancers

♩ =80

製譜者:陳琇惠

表 14 〈Robam Choun Por〉 前段樂器曲 版本 1 音樂分析表

主要旋律 節奏	
打擊節奏	1.chhing 2.sampho
說明	整首樂曲以連續八分音符為主，配合打擊的固定節拍，使曲風平穩。樂曲由三段相似的旋律組合而成，段落分別是 1-13 小節、14-25 小節、26-37 小節，最後 4 小節為收尾。

製表者：陳琇惠

譜例 8

〈 Robam Choun Por 〉

節目名稱

First pitch=Sol

前段樂器曲 版本 2

Robam Choun Por by Chanseiha

♩ =84

製譜者：陳琇惠

1 5 9 13 17 21 25 29 33 37 41 45

表 15 〈Robam Choun Por〉 前段樂器曲 版本 2 音樂分析表

主要旋律 節奏	,
打擊節奏	1.chhing 2.sampho
說明	此曲同版 1 的結構相同，也是由相似的三個樂段組合而成，樂段分別是 1-16 小節、16-32 小節、32- 48 小節，差別之處在於這首樂曲沒有尾奏。

製表者：陳琇惠

前段樂器曲，不論是哪種版本，速度都為適中，打擊樂器的節拍也相同。進場時，舞者可以是三位、五位或七位，都以單數為主，其中的一人為類似首席舞者的角色，而其他的舞者就以雙數模式，分別站在首席舞者的兩側，也因此不論人數多寡，團體的出現都是以單數為主。此表演進場時，舞者們都手拿著裝滿花瓣的杯鉢，隨著音樂緩慢進場，並做好隊形排隊與表演的預備動作用。

中段由吟唱曲及樂器曲組合而成，且由同樣旋律的吟唱曲與樂器曲重複演奏三次，演奏的排列順序是吟唱曲-樂器曲-吟唱曲-樂器曲-吟唱曲-樂器曲，其中第二次吟唱曲和第三次吟唱曲的歌詞是相同的，因此出現第一首吟唱曲(譜例 9)是一種歌詞，第二、三首吟唱曲(譜例 10)是另一種歌詞的情況。

譜例 9

〈 Robam Choun Por 〉

節目名稱

Fisrt pitch=Sol

中段第一首吟唱曲

Robam Choun Por by Chanseiha

♩ =84

製譜者：陳琇惠

me e shou e - - - lu lun e e - - - - - sa a

ging - -diang a ueng a - a jie bing a e - dou - - ya -

jing jiong a - lan long a le - - e - - - jie dong

mie eng sa ba - -long bing e - - - da a bengale

譜例 10

〈 Robam Choun Por 〉

節目名稱

Fisrt pitch=Sol

中段第二、三首吟唱曲

Robam Choun Por by Chanseiha

♩ =84

製譜者：陳琇惠

lou - ban e - - - ba ga e - - - e - - -jiong sei

lei - - su ua sai a a da long a e - dongma ueng a

ping sou ma pou - meng a ge - - e - - - seng sa

ping seng ding a dinga - mi e - - - an na dinga e

表 16 〈Robam Choun Por〉 中段吟唱曲 音樂分析表

主要旋律 節奏	
打擊節奏	sampho 
說明	1.由男女合唱，一同唱出相同旋律。 2.吟唱曲由打擊樂器 samphor 作為伴奏以穩定樂曲節拍，整首樂曲速度平緩，和樂器曲相比，旋律線條和樂句都較為明顯。

製表者：陳琇惠

中段的樂器曲在表演時會有兩種不同的版本(譜例 11 和譜例 12)，但兩個版本相同之處在於它們歌曲的速度是相近，演奏風格也相似，因而不論是使用哪一個版本，都能讓舞者用相同的速度來表演。

〈Robam Choun Por〉


譜例 11

中段樂器曲 版本 1

節目名稱

First pitch=Do

Cambodian-American Heritage Dancers

 =110

製譜者：陳琇惠



譜例 12

〈Robam Choun Por〉

節目名稱

First pitch=Re

中段樂器曲 版本 2

Robam Choun Por by Chanseiha

♩ =110

製譜者：陳琇惠



表 17 〈Robam Choun Por〉 中段樂器曲 版本 1

主要旋律 節奏	
打擊節奏	sampho
說明	這是一首以八分音符使用為主的樂曲，sampho 打擊節拍也和吟唱曲相同，用以做為和吟唱曲互相連接使用，在中段中出現三次。

製表者：陳琇惠

表 18 〈Robam Choun Por〉 中段樂器曲 版本 2

主要旋律 節奏	,
打擊節奏	sai
說明	樂曲速度和吟唱曲相同，吟唱曲接樂器曲時，中間音樂並不中斷，在和版本 中使用兩拍的次數較多，因此曲風比版本 1 更為緩慢。

製表者：陳琇惠

在進入後段音樂前，會使用一短插曲，以做為兩段音樂的銜接，也讓兩段不同風格的音樂，利用插曲讓音樂不至於轉變得太倉促，具有緩衝的效果。而這樣的插曲，可用於音樂開頭時、樂曲中段連接時或樂曲結束時。在這裡這首插曲便使用於中段的銜接，以及整段音樂結尾。(譜例 13 和譜例 16)

譜例 13

〈短曲〉

製譜者：陳琇惠



這樣的插曲，在宮廷樂的表演裡可以經常聽見，不論是宮廷舞或面具舞表演，只要是需要表示開場、結束或樂曲的連接，就會出現這樣的短插曲。

後段，由兩首樂器曲組合而成(譜例 14 和譜例 15)，兩首樂器曲演奏時並不中斷，而是直接演奏下去，兩首的速度都偏快，不同之處在於打擊樂器的拍點節奏會略有改變。第一首樂器曲在開始不久後，舞者便會拿起杯鉢裡的花朵或花瓣，向觀眾拋灑，藉此表達祝福之意，而這也是祝福舞表演最有意義的部分。

〈 Robam Choun Por 〉

譜例 14

後段第一首樂器曲

節目名稱

First pitch=120

Robam Choun Por by Chanseiha


♩ =120

製譜者：陳琇惠

The image displays a musical score for the piece 'Robam Choun Por'. It consists of 11 staves of music, each beginning with a measure number: 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, 37, 41, and 45. The notation is in treble clef and includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the 45th measure.

這是一首速度快、曲風愉悅的曲子，在舞者拋灑花朵的同時，配上歡愉的樂曲，自然能讓觀眾們感受到祝福的心意，此首為速度快板的樂曲，由 *sampho* 擊出不固定的節拍，更增加樂曲整體的活潑感。

表 19 〈Robam Choun Por〉後段第一首樂器曲

拍號	4/4
主要旋律 節奏	
打擊節奏	以 sampho 為伴奏打擊樂器，但節拍並不固定。
說明	<p>1.此曲使用的節奏類型較多，樂曲風格活潑且愉快，做為後段的第一首樂器曲，和中段的樂曲風格明顯不同，區隔段落的效果明確。</p> <p>2.在尾奏 43 小節處，改變旋律節拍後，結束意味濃厚，但同時也是為接下段樂曲做開始的預備，最後停留的音高也是下首樂曲的起音。</p>

製表者：陳琇惠

第二首樂器曲，在第一首樂器曲結束後馬上接入演奏，中間並不停斷。這首樂曲，以連續的八分音符為主要架構，加上樂曲本身速度偏快，造成曲風感覺較為急促，用於做為退場的音樂，氣氛恰當。(如譜例 15)

〈 Robam Choun Por 〉

譜例 15

後段第二首樂器曲

節目名稱

First pitch=120

Robam Choun Por by Chanseiha

♩ =120

製譜者：陳琇惠

1
5
9
13
17
21
25
29
33
37
41



表 20 〈Robam Choun Por〉後段第二首樂器曲 音樂分析表

主要旋律 節奏	
打擊節奏	
說明	<p>1. 進入樂曲 音符節奏便已開始擊奏，為樂曲呈現 卻不 用。</p> <p>2. 整首樂曲以四分音符鼓聲伴奏為主，中間偶而穿插附點四分音符節拍。</p> <p>3. 樂曲較長，前段為 1-22 小節，中段為 23-52 小節，並分別於 23-33 小節及 42-52 小節處重複使用相同的旋律，尾奏為 53-63 小節。</p>

製表者：陳琇惠

這首樂器曲和第一首樂器曲相較起來，速度更快，而整個祝福舞也在這首樂曲開始時進入尾聲，舞者們會在音樂結束前便列隊退場，為整部舞碼畫下句點。


尾奏由短曲的出現做為結束，此短曲和中段短曲都是相同旋律。


譜例 16

〈短曲〉

製譜者：陳琇惠



宮廷舞的音樂，在樂曲節拍部份，多以 2/4 拍和 4/4 拍為主。大部份曲目節奏的組成幾乎都以連續的八分音字符串起，因此最常出現的節奏形態為 

或  等類型。旋律方面，以鑄鑼樂團裡的 *sralai* 蕁箏和 *roneat ek* 木琴為主要旋律樂器，這兩個樂器會一同演奏主旋律，而由於 *sralai* 是吹奏樂器，因此它都直接吹出旋律；*roneat ek* 為 21 音的木琴，其表現旋律的方式為同時敲擊上下八度的兩個同音，雖然它是和 *sralai* 一同奏出旋律，但它又可在旋律進行時，使用加花變奏，於是演奏時，可以聽見 *sralai* 簡單的旋律線條和 *roneat ek* 繁複的裝飾效果。但因柬埔寨音樂有相似的旋律類型和重複性的節奏，使得初接觸這類音樂的人會覺得每首歌聽起來都很像，連筆者也不例外。

另外由旋律音型組成的模式來看，宮廷樂的音樂線條大多以連續的八分音符為主，使得樂曲常有連續不斷或速度偏快的感覺，但在和舞者實際的舞蹈動作相較後，卻可見舞者動作為緩慢，以表現手腕轉折連貫動作為主，並不以對上音樂節拍為主要表現，因此也呈現舞蹈動作和音樂反差相當大的特徵，而這也是柬埔寨宮廷樂與舞蹈獨特且迷人的地方。

由於鑄鑼樂團裡的樂器幾乎都是演奏相同的旋律，因此和西洋音樂比較起來，柬埔寨宮廷樂並無和聲或對位這類的問題，而是以旋律和節奏為主的音樂表現。以樂曲 *chhouy chhay*⁵⁶(圖 32 至圖 35)為例，*sralai* 和 *roneat* 演奏著幾乎相同的旋律，不同之處在於裝飾音與變奏的使用；*kong thom* 可以同時敲擊兩個音，因此除了單音旋律外，也可加上同音八度的旋律，並加上少部份的伴奏音，而這樣旋律幾乎統一表演方式，也是鑄鑼樂團的表演特色之一。

⁵⁶ *chhouy chhay* 為一宮廷樂樂曲名稱。

Sralai

Roneat Ek

Kong Thom

2015/1/12

圖 32 *chhouy chhay* 譜頁 1

2015/1/12 23:33

1

2

圖 33 *chhouy chhay* 譜頁 2

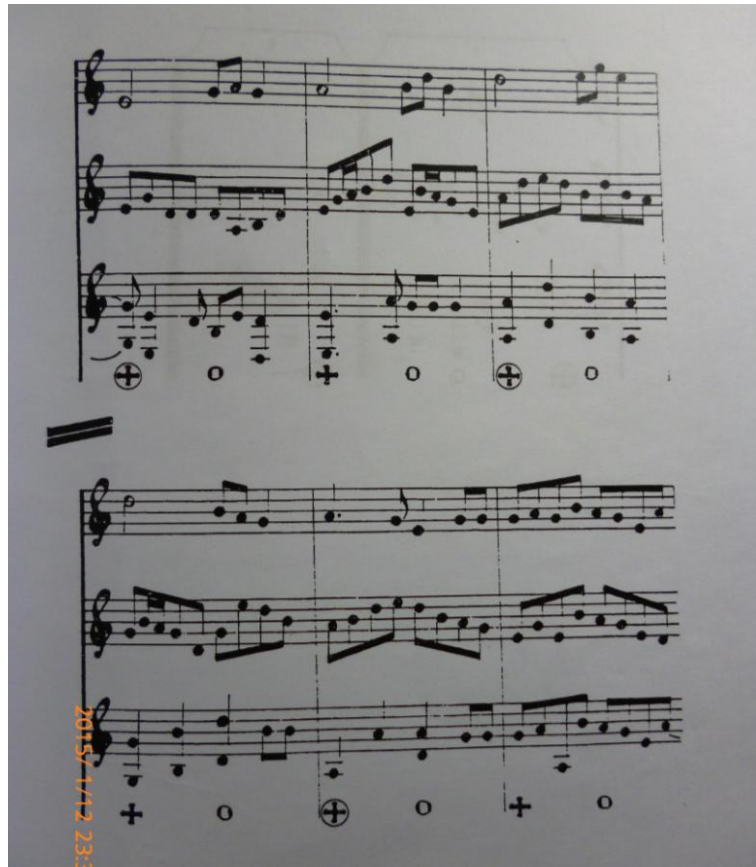


圖 34 *chhouy chhay* 譜頁 3



圖 35 *chhouy chhay* 譜頁 4

圖 32 至 35

資料出處：Sam-Ang Sam 《The Pin peat Ensemble-Its History,Music and Context》 p.95-98

第二節 宮廷樂的音階與曲調

在柬埔寨，不論是哪一種類型的音樂，對演奏者來說，都是以能熟練並完整演奏樂曲為主，而關於音樂的理論，則是較少被討論的部份，甚至是被忽略的。目前能夠提出論點的，只有音階和曲調，但即便曲調能被研究，也非我們所認知與慣用的固定調曲調，柬埔寨的音樂曲調，較適合用“曲調模式”來形容，而不是就西洋音樂所用的方式，將某一首樂曲用“這是 A 大調創作的曲調，或是 c 小調創作的曲調”這樣的說法與用法。

在柬埔寨，樂曲因風格的不同而可將其歸類為不同調的曲調模式，如 A 曲調模式、B 曲調模式，這時 A 曲調所代表的意義是音樂所表現出的性格，而非指 A 大調所創作的樂曲。下面就從音階和曲調來探討宮廷樂的音樂理論。

一、音階

柬埔寨的音樂裡，原本就並無“音階”一詞，就柬埔寨人來說，學習音樂旋律和熟練曲調，是比學習理論來得更重要的，西洋音樂裡所用的和聲、對位、音樂這些音樂理論，在柬埔寨音樂裡是不存在的。

一般接觸過或習慣於西洋音樂的人，在第一次聽到柬埔寨宮廷樂時，首先必須適應的是“音不準”這個問題，從最基本的音高來探討，柬埔寨音樂所使用的音高標準，在對照西洋音樂所使用的音高後，是完全不一樣的，如果我們將西洋音樂裡的 Do Re Mi Fa Sol La Si 當做音高的準則，那麼柬埔寨音樂裡所出現的 Do Re Mi Fa Sol La Si 在和西洋樂互相比對後，柬埔寨的音高會出現部份偏高，部份偏低的情形，也就是說，柬埔寨音樂自有一套標準，在探討柬埔寨音樂的前提是，我們必須先放下原本慣用的音高標準。

目前提到關於柬埔寨音樂理論部份的論著並不多，而專門論述音樂理論的書則是沒有。Sam 教授指出關於音階方面的論述，在《Musique Khmère》⁵⁷中提到少部分的音階，但並未有任何討論；另外 Danielous⁵⁸有討論高棉音階並提出論點，但他未能提出任何證據來支撐他的理論，唯有 Sam 教授在提出音階的形式後，分別用不同的曲調，將音階的使用方式做了說明與例證，並解釋了曲調屬於何種音樂類型的由來。

柬埔寨音階的形成主要是和樂器的音域有關，鑄鑼樂團裡用的樂器，大部份都是打擊樂器，除了鼓類之外，其他的樂器如鐵琴、木琴、鑼等都是固定音高的樂器，這些樂器的音域和音高，影響了樂句的旋律範圍，而樂句則是組成音階的基本架構，由於有音域範圍的限制，這也是宮廷樂使用的樂曲，都是以 G 調為

⁵⁷ 《Musique Khmère》Imprimerie Sangkum Reastr Niyum 著，出版於 1969 年。

⁵⁸ Danielous, Alain. 1907-1994. 法國歷史學家、音樂學家、符號學家，以研究印度教為主。

主的原因。

宮廷樂的音階有兩種類型，分別是一、五聲音階 二、七聲音階，其音高排列為：一、sol -La -Si -Re- Mi- Sol 二、sol -La -Si -Do -Re- Mi- Fa-Sol

五聲音階 sol -La -Si -Re- Mi- Sol



七聲音階 sol -La -Si -Do -Re- Mi- Fa-Sol

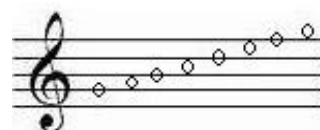
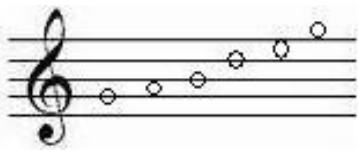



圖 36 柬埔寨五聲音階、七聲音階圖示 製圖者：陳琇惠

由於柬埔寨五聲音階的音程排列和中國五聲音階⁵⁹裡的宮調是相同的，都是大二、大二、小三、大二、小三的組合，因此也有部份學者認為柬埔寨使用的五聲音階有可能是受到中國五聲音階的影響而產生的。雖然柬埔寨的五聲音階和中國五聲音階中的宮調音程順序是相同的，但再比較過後，這兩個音階的不同之處有：一、起音不同，中國宮調起音是 C，柬埔寨五聲音階起音是 G，二、中國的五聲音階，每個音都可以當做起音而產生不同的五個調，但柬埔寨的五聲音階並未再利用每個音產生不同音程組合的音階，而是用五個音排列出不同的組合，產生不同的曲調模式，其七聲音階亦是相同的用法。

表 21 柬埔寨五聲音階與中國五聲音階宮調比較表

名稱	譜例	說明
柬埔寨五聲音階 sol -La -Si -Re- Mi- Sol		以 sol 為起始音，音程排列順序為大二、大二、小三、大二、小三
中國五聲音階宮調 Do-Re-Mi-Sol-La-Do		以 Do 為起始音，音程排列順序為大二、大二、小三、大二、小三

製表者：陳琇惠

⁵⁹ 中國五聲音階為宮、商、角、徵、羽 五個調。

二、曲調

柬埔寨的樂曲，可分成多種曲調模式，而分類的方式，取決於樂曲中的重音，包括樂句的重音或結束音、樂段的重音或結束音，這些在鼓類打擊時會出現的音，就是樂句結構的基礎，而經由這些基礎音，在按照音高的排列後，便會組合出多種曲調模式，再根據樂曲的結束音來判斷，就可以分出不同起音名稱的曲調，⁶⁰以五聲音階 G-A-B-D-E 形式來舉例，假設樂曲中出現重音的音排列為 AAADDDBDGEBBE，而樂曲的結束音如為 D，那麼這首樂曲就是 D 曲調模式，可排列出其組合模式為 DEGABD；若同樣重音排列，但結束音在 G，那麼這首樂曲就是 G 曲調模式，排列的順序為 GABDEG。另外，同起音的曲調也會有不同的音排列組合方式，以 G 曲調來說，包含五聲音階和七聲音階形式，就可分成：1.GABDEG 2.GABCDEG 3.GABCDEG 4.GABCDEF G 四種曲調模式。


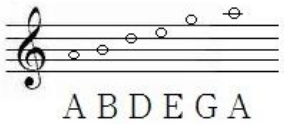



依照 Sam 教授的分類，曲調模式有十五種，如將其用五聲音階與七聲音階再做分類，則可分成一、五聲音階，曲調模式有：1.GABDEG 2.ABDEGA 3.BDEGAB 4. DEGABD 5.EGABDE，二、七聲音階，曲調模式有：1.GABCDG 2.GABCDEG 3.GABCDEF G 4.ABDEF GA 5.ABCDEGA 6.ABCDEF GA 7.BCDEF GAB 8.DEF GABCD 9.EF GABDE 10.EF GABCDE，而分類的來源是宮廷樂所使用的樂曲。以下將十五種曲調模式用五線譜顯示之(表 22 和表 23)。

柬埔寨自古以來，便極少有使用文獻記載史料的習慣，包括音樂與相關理論，而至目前，有關柬埔寨音樂理論的書籍仍未見到，只能從學者們的論述提到部分且少許的說明。而造成如此情況的原因，除了沒有使用文字記錄的習慣外，柬埔寨人在學習音樂時，注重的是旋律的熟練度與風格表現，而非探討音樂理論或學習音樂理論概念的習慣，使得柬埔寨音樂並無曲調的概念，這也是造就柬埔寨至今仍未有一套完整音樂理論體系的原因之一。

⁶⁰ Sam-Ang Sam

1998 《The Pin peat Ensemble-Its History, Music and Context》 America, Wesleyan University p.116

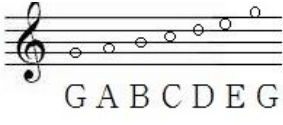
表 22 五聲音階使用曲調類型表

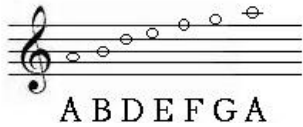
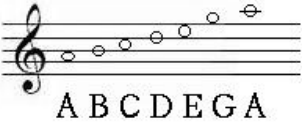
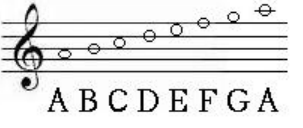




名稱	說明
G 曲調	 <p>G A B C D G</p>
A 曲調	 <p>A B D E G A</p>
B 曲調	 <p>B D E G A B</p>
D 曲調	 <p>D E G A B D</p>
E 曲調	 <p>E G A B D E</p>

資料出處：Sam-Ang Sam 《The Pin peat Ensemble-Its History,Music and Context》

製表者：陳琇惠

表 23 七聲音階使用曲調類型表

名稱	編號	類 型
G 曲調	1	 <p>G A B C D G</p>
	2	 <p>G A B C D E G</p>
	3	 <p>G A B C D E F G</p>

A 曲調	1	 A B D E F G A
	2	 A B C D E G A
	3	 A B C D E F G A
B 曲調	1	 B C D E F G A B
D 曲調	1	 D E F G A B C D
E 曲調	1	 E F G A B D E
	2	 E F G A B C D E

資料出處：Sam-Ang Sam 《The Pin peat Ensemble-Its History, Music and Context》

製表者：陳琇惠

以宮廷舞舞碼 *Robam Makor*⁶¹ 中的樂器曲(譜例 17)為例，其重音的排列順序為 **G A A C G G G A A C A A C A E E G A A C A A E G E E E E E G C**，而本曲結束音為 A，因此以 A 為起音，並將使用的重音按照音高的排列後，出現的音組合為 **A B C D E G A**，因此這首樂曲便可歸類為七聲音階中的 A 曲調。

⁶¹ 宮廷舞舞碼之一，此舞碼是 *Moni Mekhala and Ream Eyso* 中的一個片段，演出內容主要是在模仿出自於印度傳說中的水中生物形態，以表現類似蛇的活動與關節律動狀態為主。

譜例 17

〈Robam Makor〉

演出團體



First pitch=Sol

樂器曲

Cambodia Royal court Ballet

♩ =120

製譜者：陳琇惠

樂曲重音選擇的依據是以打擊樂器的拍點為主，在此曲當中，使用的打擊樂器是 *chhing* 和 *sampho*，其打擊節奏分別為 1.  2. ，故而取兩種樂器同時打擊的拍點做為重音選擇的根據，而在排列出曲調的順序，並判斷其為 A 曲調後，“A 曲調”所代表的並非如我們一般所認知的以 A 調音階為原則所創作的曲子，“A 曲調”在此所顯示的意義是：它是以 A 音為主，以及使用 BCDEG 等音所呈現出來的一種音樂風格。“A 曲調”是事後利用重音分類出來的曲調模式之一，而非作曲家在一開始採用“A 曲調”來創作的準則。

第三節 宮廷樂演奏樂器

鑄鑼樂團因其特殊的聲音響度與節奏力度，能夠提供並支撐戲劇演出時的張力所需，自古以來便做為宮廷樂的伴奏樂團，使用的對象包含有宮廷舞、面具舞及皮影戲。

鑄鑼樂團樂器的使用型制不多，演奏時並不像西方的交響樂團般有弦樂、管樂、打擊樂等固定方位的區別。樂團演奏時，木琴類都安排在最前方，鑼在後方，鼓則是在後方的兩側，如需吟唱團體，吟唱者通常被安排在樂團的右側。因此筆者在介紹時，便以旋律使用樂器來優先描述說明樂團的樂器。



圖 37 小型鑄鑼樂團演奏 拍攝者：陳琇惠



圖 38 大型鑄鑼樂團演奏

資料出處：<http://www.youtube.com/watch?V=2tYa-N6cKGY> 103/10/25

鑄鑄樂團以打擊樂組合為主，並無弦樂器。使用的樂器包括有蕁策 *sralai*、木琴 *roneat ek*、鐵琴 *roneat dek*、雙面大鼓 *skor thom*、雙面鼓 *sampho*、鑼 *kong*、鈸 *chhing*，依使用樂器的數量可分為大團與小團兩種編制，完整的大團須 9-10 人(如圖 38)，小編制樂團則只須 4-5 人(如圖 37)。其中的鈸，通常由吟唱人持有，邊演唱邊打擊節奏以搭配旋律並控制樂曲速度。

鑄鑄樂團是由吹奏樂器及打擊樂器組合而成。吹奏樂器只使用 *sralai*，而 *sralai* 又可分為 1.*sralai touch* 和 2.*sralai thom* 二種型制。打擊樂器使用種類則包括 一、*roneat* 二、*kong* 三、*skor thom* 四、*sampho* 五、*chhing*，其中 *roneat* 和 *kong* 還因音域高低的不同，可再分出不同的型制。*roneat* 可分為 1. *roneat ek* 2.*roneat dek* 3. *roneat thom* 三種型制，*kong* 則可分有 1.*kong tauch* 2.*kong thom* 二種型制。

一、 *sralai*

sralai 是鑄鑄樂團裡唯一的吹奏樂器，是選用較硬的木頭所製作，外表為圓管狀，但中間較上下兩端略粗，形成鼓脹狀，在中間鼓脹的位置，刻有許多圓圈環，可使吹奏者因圓圈環和拿樂器的手磨擦產生阻力而能穩固的拿好樂器，具有止滑的效果。而在圓圈環中設有六個吹奏用的指孔為直線排列，分為四個一組在上，兩個一組在下，吹奏用的簧片則置於樂器的頂端。⁶²



圖 39 吳哥窟浮雕 *sralai*

拍攝者：陳琇惠 地點：小吳哥城

⁶² Sam-Ang Sam

1998 《The Pin peat Ensemble-Its History, Music and Context》 America, Wesleyan University p.52

演奏者在吹奏前，須先將簧片泡於水中將其軟化，吹奏時，氣必須連綿不斷的使用，因此演奏者需具備循環呼吸的技巧。演奏時，我們可以看見演奏者的臉頰兩側總是呈現圓鼓狀，是代表演奏者將氣儲存於嘴巴裡以供持續使用，由於 *sralai* 只有六個指孔，因而其音高的轉換，是由嘴唇控制的。

sralai 因音域高低需求，可分為 1.*sralai tauch* 2.*sralai thom* 兩種型制，兩種型制音高不同，但音域都各有兩個八度，*sralai tauch* 較小，音域較高；*sralai thom* 較大，音域較低，在樂團裡，一般較常使用的是 *sralai thom*。



圖 40 *sralai* 吹奏圖

資料出處：<http://www.youtube.com/watch?V=2tYa-N6cKGY> 103/10/25

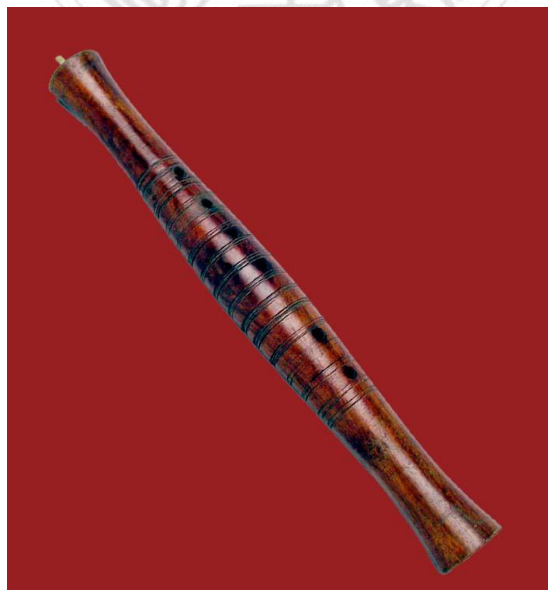


圖 41 *sralai*

資料出處：http://www.angkorvillage.asia/pop_red/popup_orchestre.php?image=orchestres/Sralai 103/9/12



圖 42 sarali 的音域圖

二、roneat

roneat 為木琴類打擊樂器，它和泰國的 *ranat* 以及緬甸的 *pattala* 相似，但外觀音域卻不完全相同，到目前，這類樂器的由來仍舊是不太清楚的。在柬埔寨，*roneat* 可再分為 1.*roneat ek* 2.*roneat dek* 3.*roneat thom* 三種類型，*roneat ek* 和 *roneat thom* 是木琴，*roneat dek* 是鐵琴，以下分別介紹之。

roneat ek 和 *roneat thom* 都是木琴，音鍵由木片排列組合而成，每個木片的長度一樣，是由木片的厚薄來控制聲音的高低，排好的木片用線穿過木片本身後，懸掛在凹槽式的音箱裡。*roneat ek* 和 *roneat thom* 不同之處，除了音域還有尺寸大小，*roneat ek* 較小，音箱約 115 公分長，音箱架設放置在一個約 14 平方公分的底坐台上；*roneat thom* 較大，音箱約 140 公分長，是由四根短腳架分別支撐著。⁶³

roneat ek 的“*ek*”意指第一或領導⁶⁴，它的地位在鑄鑼樂團中是領導者(如圖 43)，它是樂曲的起音樂器，也會在樂曲轉換時出現以利樂曲間的銜接。它有 21 鍵，可演奏旋律或變奏旋律，演奏方式包含將旋律以平行八度或相差四、五度的方式敲出，有時也會出現刷奏的方式，其演奏用的槌子分有軟槌與硬槌，軟槌用於室內，硬槌用於室外。

roneat thom 是指較大的木琴(如圖 45)，和 *roneat ek* 比較起來，它的聲音較為低沉，音鍵也只有 16 個，其演奏定位為用以回應 *roneat ek* 的旋律，而非演奏

⁶³ Sam-Ang Sam

1998《The Pin peat Ensemble-Its History, Music and Context》America, Wesleyan University p.70-71

主要旋律，演奏時，不管室內外，都只使用軟的槌子。

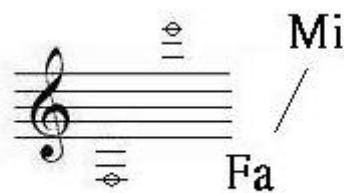
roneat dek 是鐵琴(如圖 45)，顧名思義，它的音鍵是金屬製成，由於重量的緣故，無法將音鍵用線串掛起來，而是將音鍵依照音高排列在音箱上，其音箱約 100 公分長，是由四個短腳架所支撐。*roneat dek* 有 21 鍵，演奏時，使用牛皮或木頭製成槌頭的槌子敲擊演奏，演奏形態和 *roneat ek* 相同，但因音鍵材質和 *roneat ek* 不同，演奏出來的音色也不相同。



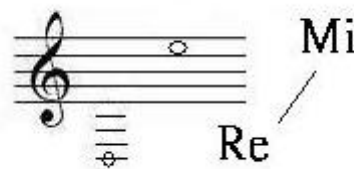
圖 43 roneat ek

拍攝者：陳琇惠

1、roneat ek 的音域



2、roneat thom 的音域



3、roneat dek 的音域

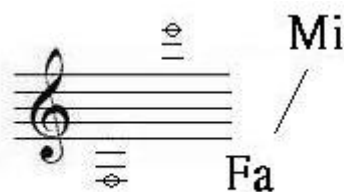


圖 44 roneat 音域圖



圖 45 roneat thom 和 roneat dek 左為 roneat thom 右為 roneat dek

資料出處：<http://www.youtube.com/watch?V=2tYa-N6cKGY> 103/10/25

三、kong

kong 是圓形環狀鑼，它是將由銅與黃銅混合做成的鑼，按照高低音的排列，用線串在藤編的圓形架上(如圖 43)，這樣的樂器在吳哥窟牆上的雕刻即可看見(如圖 42)，代表此樂器在真臘時期，即已開始被使用。⁶⁵

演奏時，演奏者坐在圓環狀的中心，手持槌子以連續不斷敲擊的方式敲出旋律，其槌子分有軟槌與硬槌兩種，軟槌用於室內，硬槌用於室外。根據音域的高低，可將 *kong* 分為 *kong tauch* 和 *kong thom* 兩種，而兩種型制都是 16 個音。*kong tauch* 用以演奏旋律，但只在大型鑄鑄樂團裡才會出現，在小型鑄鑄樂團裡，只使用到 *kong thom*，它的音樂功能和 *roneat thom* 是相似的，用以回應旋律。

⁶⁵ Sam-Ang Sam

1998 《The Pin peat Ensemble-Its History, Music and Context》 America, Wesleyan University p.77

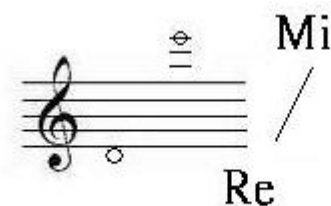


圖 46 吳哥窟 浮雕 kong
拍攝者：陳琇惠 地點：小吳哥城



圖 47 Kong 拍攝者：陳琇惠

1. kong tauch 的音域



2.kong thom 的音域



圖 48 kong 音域圖

四、skor thom

skor thom 是一種大型的桶狀鼓，使用強韌但輕的木頭來製作，上、下兩面都是用處理過的牛皮覆蓋以作為鼓面，在鼓側有栓緊一環狀圈，用來將鼓掛鉤在置鼓架上，能呈現傾斜的鼓面以方便敲擊(如圖 50)。

製作完成的鼓可發出高低兩種聲響，朝上的鼓面發出高音，而朝下的鼓面則發出低音。演奏時，演奏者用兩根木棒敲打鼓面以發出聲音，但演奏者只需敲打朝上的鼓面，朝下的鼓面是靠上面的鼓面打擊時而產生振動以發出聲響。⁶⁶

skor thom 通常只敲擊固定節奏，而在樂段銜接時，也會奏出不同節奏模式以區隔樂段的不同，有時則是用於故事情節裡須加強或改變氣氛時，例如在 *Moni Nekhala and Ream Eyso* 的故事表演時，*skor thom* 的聲響可代表閃電，或 *Eyso* 在丟出斧頭時發出的聲音。

⁶⁶ Sam-Ang Sam

1998《The Pin peat Ensemble-Its History,Music and Context》America,Wesleyan University p.88-87



圖 49 吳哥窟 浮雕 skor thom 拍攝者：陳琇惠
地點：小吳哥城



圖 50 skor thom 拍攝者：陳琇惠

五、sampho

是一種小形的桶狀鼓，中間是圓形凸出狀，為最寬的地方，而向兩邊沿伸到底則寬度越來越小，形成似橢圓形的形狀，兩側則是用牛皮覆蓋而成的鼓面，大小不一(如圖 51)。

演奏時，將鼓橫放置於架上，用兩手拍打兩端鼓面，可分別產生高低音，這是由於兩端的鼓面大小不同所產生的效果。此樂器的功能是控制節拍並讓整個樂曲段落能有循環的規律性，也是 *sampho* 被認為是重要樂器之一的原因。⁶⁷



圖 51 *sampho*

拍攝者：陳琇惠



圖 52 吳哥窟 浮雕 *sampho*

拍攝者：陳琇惠 地點：小吳哥城

⁶⁷ Sam-Ang Sam

1998 《The Pin peat Ensemble-Its History, Music and Context》 America, Wesleyan University p.85

sampho 和 *skor thom* 可由同一人演奏，也可二人分別演奏，同一人演奏時，演奏者多用左手拍擊 *sampho*，右手拿棍棒敲打 *skor thom*(如圖 53)。



圖 53 由同一人演奏 *skor thom* 和 *sampho*
拍攝者：陳琇惠

六、chhing

一種金屬做成的樂器，碗狀，大小約直徑五公分，在兩個碗狀樂器的頂部用線串在一起。演奏時，大多敲擊固定節奏，可敲出“打開”及“閉合”兩種聲響，打開的聲響是左手不動，用右手敲擊左手，並做出向外滑出的動作，產生的音色較為響亮，“閉合”的音響是由雙手一起互相敲擊，產生的音色感覺較為晦暗，持續聲音的時間也較短。⁶⁸在樂團裡，持 *chhing* 者通常也是吟唱者，會一邊唱歌一邊擊出樂曲所需的節奏。

⁶⁸ Sam-Ang Sam

1998 《The Pin peat Ensemble-Its History, Music and Context》 America, Wesleyan University p.83



圖 54 chhing

資料出處：<http://en.wikipedia.org>103/9/12

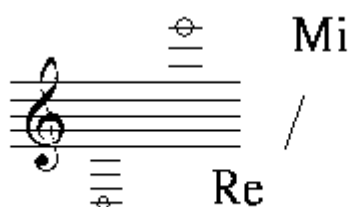


圖 55 鑄鑼樂團全部樂器的音域使用範圍圖

製圖者：陳琇惠

由於鑄鑼樂團裡使用的樂器大多以打擊樂器為主，並無弦樂器，因此，樂團的音響風格表現較為厚重、且節奏感明顯，而這樣的特徵適合用於支撐戲劇演出時所需的張力，也是鑄鑼樂團自古以來即被挑選做為宮廷樂伴奏音樂的主要原因。

第四節 小結

柬埔寨宮廷樂的樂器使用音高、曲調模式與樂團編製自有一套使用的習慣與標準，因而才能產生其獨特的音樂表現風格，但由於柬埔寨音樂自古以來便無曲譜留傳的習慣，為了能以較為通俗易懂的方式來分析柬埔寨的宮廷樂，故而筆者採用了局外人的角度，用西洋音樂的觀點，以五線譜呈現宮廷樂的旋律與節奏，用以方便說明宮廷樂的音樂使用模式與表現特色。至於有關於音樂理論的部份，有鑑於柬埔寨宮廷樂的音樂創作本身即無理論基礎，因此筆者在這個部份只將既有的資料再做整理，且並不嘗試於其中找出關於調性或和聲的應用。再者，柬埔寨的音樂表現，裝飾音與即興的使用比率極重，同一首樂曲，經由不同演奏者的

詮釋，會出現不同的音樂表現手法，甚至會使用不同的起音，故筆者選擇描繪出樂曲的輪廓，而非詳述關於樂曲的和弦、和聲，亦或是調式的使用。



第五章 現代變遷

宮廷樂的存在，原是爲了傳統儀式中的活動，包括祈福、趨疫、除旱等所需，而藉由這樣活動的舉辦，除了讓人民的心理得到平安，也同時提供了人們消遣娛樂的作用。

柬埔寨宮廷樂於二十世紀初，即因與其他國家的接觸交流而開始改變其原有使用之意義，至 1975 年時，則因政治性的迫害使宮廷樂遭受嚴重摧毀，但也如此，在政治情勢穩定後，宮廷樂也再次復甦，更因面臨現代化社會而轉型並調整適合的表演型態以因應現代社會的需求。

第一節 1979 年後的宮廷樂

由於 1979 年起爲柬埔寨宮廷樂在進入現代社會時，另一階段的開始，故本文將以 1979 年後宮廷樂的發展，包含一、宮廷樂的表演目的 二、教學方式 三、展演形式與演出場合 四、發展趨勢，做進一步的探究。

一、宮廷樂的表演目的

1979 年後，柬埔寨政治上的衝突告一段落，人們終於可以在這場混亂中稍作喘息，此時的柬埔寨不論是在政治、經濟或文化等各方面，都處於重頭發展的局面。在這期間，由於殘留的共產黨赤柬勢力未完全消除，國內情勢仍舊是處於不穩定的狀態，而這樣的局勢，一直到 1993 年君主立憲體制再現，「柬埔寨王國」成立後，總算是有個結束。而雖然國王再度登基，宮廷傳統也恢復，但是存在宮廷裡的宮廷舞團卻因現實的經濟問題考量，再加上欠缺人力，到現在仍然沒有恢復，連存在於民間裡的面具舞和皮影戲也遭遇同樣問題，而困難的生存著。

一個國家在政治、經濟穩定後，才會有餘力發展藝文活動，目前，柬埔寨政府文化部下，設有皇家藝術大學⁶⁹和第二藝術學校⁷⁰，用以培養傳統文化相關的人才，但實際在運作藝文活動的，大部份是由私人單位在營運，這些單位經由觀光客的參觀或觀賞表演來籌措營運資金。但不管是從學校或私人機構的表演都可很明顯的看出，宮廷樂已逐漸改變其原有的使用目的，或許在鄉村裡的演出還能維持著傳統的使用目的，但現今大部份的表演卻是走向商業化，他們的演出，不再是爲了皇室裡的活動，也不是爲了鄉裡間的祈福趨疫儀式，而是爲了向觀光客推廣宣傳柬埔寨的傳統藝術文化，且藉由門票的收入，來維持團體的營運，並經由這樣的經營循環模式，讓柬埔寨的文化藝術，得以繼續延續下去。

⁶⁹ Royal University of Fine Arts

⁷⁰ Secondary School of Fine Arts

PLAE PAKAA,
AN ORIGINAL PRODUCTION
OF CAMBODIAN TRADITIONAL ARTS

Plae Pakaa transports you to the different regions of the kingdom, leading you through traditional ceremonies and celebrated dance, as you remain seated in the splendid gardens of the National Museum. Take part in this exploration of Cambodia's rich culture inspired by the Angkorian Era; moreover, take pride in supporting a program that empowers arts professionals and cultivates the arts community in Cambodia.

(CHILDREN OF BASSAC) Mondays & Thursdays
A Snapshot of Cambodia through Dance
 Returning for a 4th season, the acclaimed troupe will transport you back in time to the far regions of the kingdom. This vibrant show presents an array of dances from Khmer and different ethnic minorities that reside in Cambodia.

(YIKE OPERA: MAK THERNG) Tuesdays & Fridays
The Quest for Love & Justice
 Join our hero Mak Therng on his journey to reclaim his true love in his quest for empowerment and justice. This irresistible drama and long-told Cambodian classic, led by award-winning director and choreographer Uy Ladavan, is a rare opera referred to as Yike, which includes both song and dance.

(PASSAGE OF LIFE) Wednesdays & Saturdays
Living the Cambodian Life
 Join Cambodian Living Arts as we guide you on a voyage of discovery of Cambodian life from the time of Angkor, rich with elaborate rituals accompanied by the most beautiful Khmer musical forms. Witness the journey that begins from the greetings of birth to the closing farewells of death, sweetened by celebrations of love and adulthood in *Passage of Life*.

MONDAY THROUGH SATURDAY AT 7PM
 AT THE NATIONAL MUSEUM, PHNOM PENH
 ,October 2013 – March 2014

Reservation & information:
 017 998 570 or
 events@cambodianlivingarts.org

TICKETS ON SALE AT THE DOOR

SALES: Mon-Sat at the National Museum & Mon-Fri at Cambodian Living Arts
 Adults: \$15/pers. - Children (under 12): \$6/pers.
 Cambodians: \$5/pers. - Cambodian children (under 12): \$3/pers.
 Discounts available for large groups and tickets purchased in advance

www.cambodianlivingarts.org

Photos credits: Davida Doretti, An-Khul, Thaviel Siring
 Graphic design: info@khao-mediaprom.com

Arksai Foundation

圖 56 為宣導柬埔寨藝術的表演節目
 拍攝者：陳琇惠



圖 57 為觀光客演奏的宮廷樂 拍攝者：陳琇惠

二、宮廷樂的教學方式

在柬埔寨，文化傳承一向是經由口傳心授的方式，由老師傳給學生，留傳下來的書面資料，相當稀少，因而在缺少文獻資料的狀況下，老師所做的傳承工作便相當的重要，因為一旦文化長者逝世，失去的便不只是人而已，而是存在人身上的文化資產。柬埔寨在十九世紀成為法國的殖民地後，這個問題便開始獲得改善，首先是柬埔寨的文化開始受到國外學者的注意，而在國外學者進行的研究調查的同時，許多珍貴的文獻資料被留存，並由於科技的進步，開始有圖片影像被保存下來；其次是柬埔寨人自己本身也開始意識到，光靠口傳心授的教學方式，未來失去的文化資產絕對比留下來的還要多，因此，也有部份教育知識份子，利用西洋的五線譜，開始採集宮廷樂的曲譜(如圖 58)。

擁有了前人留下的曲譜，加上國際間的開放交流後，柬埔寨宮廷樂在教育方式也漸有所改變。傳統的音樂學習方式，是老師先教導一段旋律，待學生在熟悉曲調並練習熟練後，老師再教導下一句，這樣的方式雖不須依靠曲譜就能教學，但學生學習的時間相對的就被拉長，加上每個老師可教授的曲目並不相同，在時間有限的條件下，學生的學習必定是部份而非完全。早期有許多文化長者，在本身的技藝尚未傳承完時便已過逝，使得相當多的曲目，就是在這樣的情形下，一點一點的消失，而這也是柬埔寨音樂無法完整流傳的主要原因，實在非常可惜。

現今，學校的教學系統已建構完成，文獻資料也逐步建檔保存中，在學校裡的學生，學習方式也受到西洋音樂影響，不再是只用口傳心授的模式。目前，學校的教學，可根據學生本身的狀況而因材施教，會看五線譜的學生，便直接用現成的曲譜進行教學，而無法認譜的學生，則是仍舊採用解說的方式讓學生學習。

71

雖然柬埔寨音樂的音樂標準或許不完全適用於五線譜，但柬埔寨的音樂本身並無記譜法，以及西洋五線譜是目前全世界較為流通的記譜法，因此這樣的用法就算不適合但也不失是保存音樂的管道之一，也期待在未來，柬埔寨的文化份子能替自己的音樂找出更適當的記錄方法才是。

⁷¹筆者訪談 Sam-Ang Sam 教授於金邊市 Pannasastra University, 2014.3.25

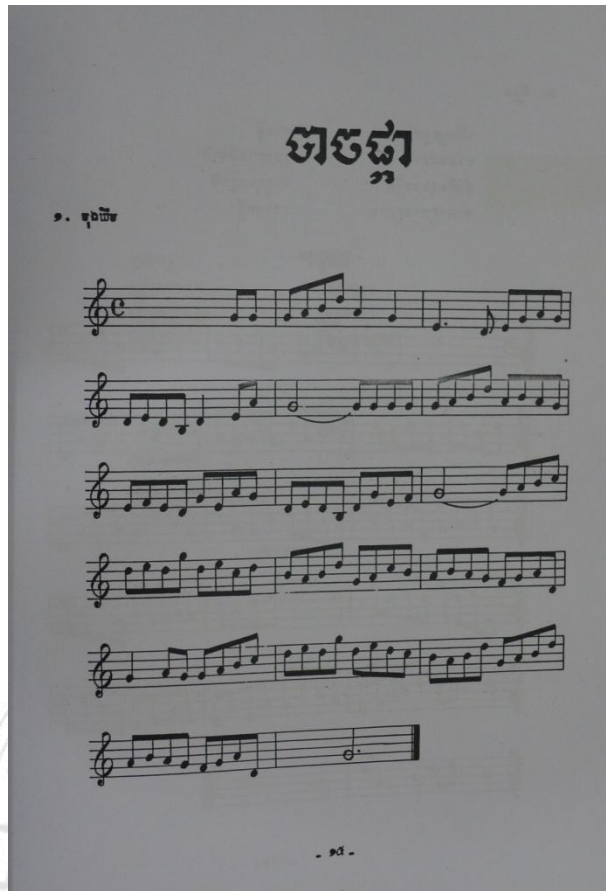


圖 58 用五線譜記譜的宮廷樂譜

資料出處：《Khmer court dance-a performance manual》 拍攝者：陳琇惠

三、宮廷樂的展演形式與演出場合

宮廷樂的演出性質改變後，演出的場合也跟著開始異動，之前宮廷舞爲了皇室成員的活動，如加冕、婚禮、喪葬等，會在皇宮裡演出；面具舞和皮影戲則是跟著鄉村裡的宗教儀式而有所活動。但在現今，傳統文化藝術多由私人機構努力保存的情形下，反而在比較熱鬧的都市或觀光人潮容易聚集的地方，如金邊市和吳哥窟附近區域，較能發現宮廷樂的蹤跡。

根據筆者的調查，宮廷樂目前有演出的地方，有寺廟、餐廳、劇團、博物館等地。在暹粒省吳哥窟地區，著名的餐廳“湄公河傳奇”裡，便固定有宮廷舞的表演，節目以舞碼 *Robam Apasara* 仙女舞爲主。在吳哥市區的姐妹廟裡，則是設有一小型鑄鑼樂團，只演奏音樂，並無配合舞蹈演出，而其演奏的時間也沒有固定。另在吳哥郊區附近也設有展演的劇場，表演的節目和時間是固定的，但因爲劇團的節目設定爲讓國外人士了解整個吳哥王朝的文化，因此宮廷樂只出現短暫的時間，表演較不完整。除此之外部份私人機構，也會利用觀光人潮較多的月

份，在郊區的夜晚，搭建舞台，為觀光客演出皮影戲，但這類形式的演出時間則不固定。

在首都金邊，因設有藝術學校，加上許多私人文化單位團體也設立在此，因而也有很多機會可以見到宮廷樂的演出。在學校部份，由於是教學單位，因此每當學期或年度結束時，便可見到類似「期末發表」的表演形式(如圖)，在皇家藝術大學，除平常就有宮廷樂的練習，有時也會有不定期發表會演出，但演出形態可能每一次並不太相同，而根據筆者在 2014 年三月得知的消息為，目前學校正在嘗試恢復古早宮廷樂的演奏編制，因而可期待未來或許會有傳統鑄鑄樂團⁷²的演出(如圖 59)。

設於金邊的國家博物館，座落於市中心，剛好和皇家藝術大學相鄰，在此，從星期一到星期六的晚上，分別提供不同類型的柬埔寨文化藝術表演，其中星期一和星期四的晚上，便可欣賞到宮廷樂的演出，演出的內容是宮廷舞 *Robam Apasara* 仙女舞和 *Robam Sovan Macha* 黃金美人魚，但這場演出同時也可欣賞到柬埔寨其他的傳統舞蹈。另外在國家博物館附近的皇宮，雖然已看不見宮廷舞的使用，但在皇宮裡，表演的場地仍然還保存著，而在開放參觀的皇宮一角，則可欣賞到鑄鑄樂團的表演，由於他們的演奏是提供參訪的觀光客音樂欣賞，因此雖然沒有舞者的參與表演，但反而可以很近距離的欣賞他們的演出。

另外在金邊市的西南邊，設有私人機構單位—金色年代藝術協會⁷³，雖然宮廷樂中的皮影戲和面具舞原來都是在鄉村裡演出，但在這裡也可欣賞到皮影戲和面具舞的表演。而此機構也曾經在 2009 到台灣參與亞太傳統藝術節的活動，並且提供了宮廷舞和皮影戲等節目。



圖 59 傳統鑄鑄樂團形式

拍攝者：陳琇惠

⁷² 傳統鑄鑄樂團，是由已消失的“鑄”為領導樂器的樂團。

⁷³ 原名 Sovanna Phum Art Association。



圖 60 皇家藝術大學 音樂發表會

拍攝者：陳琇惠

四、宮廷樂的發展趨勢

宮廷樂的發展，一直以來都和政治局勢脫離不了關係，這可從宮廷樂的興衰起伏狀況窺知一二，柬埔寨從 1979 年步入政治穩定期後，宮廷樂發展的首要目標並非擴張而是復原，而在經過復原時間已超過三十年後的今天，我們可以看見宮廷樂利用教育栽培、復原保存、觀光推廣方式，逐步且踏實的恢復當中。

根據筆者的觀察，目前柬埔寨的社會經濟狀況，尚未完全穩定，就整體社會結構來看，貧富差距甚大，在首都金邊，可以在大馬路旁看見豪宅林立，但一轉進巷弄間，也會發現一整戶人家，居無定所，只棲身在平日賴以為生的嘟嘟車上。而在觀光人口較多的景點裡，小朋友爭先恐後向觀光客乞討的畫面更是層出不窮。宮廷樂要在這樣的社會條件中發展，不難想像一定會遭遇許多的困難。

在諸多有心人士的努力之下，宮廷樂現今的發展趨勢主要有兩個方向，一為政府單位，以教育栽培、保存傳統文化為主；另一方面為私人單位，除了提供相關教育課程外，也製作許多表演節目，它們以復原傳統藝術與推廣文化為主。而在政府及民間單位的共同經營之下，宮廷樂的復甦腳步漸穩，更因國際社會的開放，在西洋音樂的輸入後，宮廷樂因和不同文化的接觸，而有音樂交流的機會，

目前可看見宮廷樂的現況是一方面被努力恢復保存，另一方面也嘗試著和其他的音樂融合中交流，雖然音樂交流活動的目的並非要創造新的宮廷樂模式，但音樂創新也往往是在接觸融合中產生新的火花，因此可期待看見傳統的宮廷樂的再現或是創新形式宮廷樂的出現。



第二節 宮廷樂的教育機構及私人藝術團體

宮廷樂的教育訓練，在復甦為主的當下，可分為兩個方向在進行，一是政府單位的教育機構，另一方面就是由文化藝術份子所組成的私人藝術團體。這兩個單位，各自為宮廷樂的復原，提供了不同的助力，教育機構為宮廷樂提供了人才，而私人藝術團體則給藝術學習者一個表演的舞台，它們互相影響，也一起讓宮廷樂能有足夠的人力與資源而能成長茁壯。

一、教育機構

為訓練培養柬埔寨傳統藝術文化的人材，柬埔寨設有兩所藝術學校，都位在金邊市，分別是皇家藝術大學 Royal University of Fine Arts 以及第二藝術學校 Secondary School of Fine Arts，並由政府單位的文化藝術部管轄。當初政府在成立這兩所學校的用意為：為保存柬埔寨傳統藝術，並讓想學文化技藝的人有一個專門學習的地方，其定位就如同台灣的音樂教育單位裡設有傳統音樂學系一般。

皇家藝術大學 Royal University of Fine Arts 位於金邊熱鬧的市中心裡，設於 1918 年，當時是處於法國殖民時期，學校本來的名稱為 École Arts Cambodgiens，意為柬埔寨藝術學校，這個機構在 1965 年時和國家劇院學校 National Theatre School 合併，而成為目前的皇家藝術大學。在西元 1975 年前，這所學校培養了很多傳統文化人才，但在 1975 年至 1980 年期間，因為政治因素而暫時關閉，學校培植的許多音樂家和舞蹈家，也大多在這期間裡遭受迫害而亡。到 1980 年過後，學校才再度重新開放。

目前皇家藝術大學，設有五個學院，學習的項目有建築、舞蹈、音樂、戲劇、雕刻等，其中的音樂，還可分為西樂和傳統樂，而宮廷樂則歸類於音樂學院裡的傳統樂。皇家藝術大學的學生主要來源為畢業於第二藝術學校 Secondary School of Fine Arts 的學生或其他對藝術科目有興趣的人，學校的學生每天上課練習的時間為早上七點到十點。在此畢業的學生，可以到私人藝術協會、表演劇團或須要傳統藝術表演的場所工作。

第二藝術學校位於金邊市的西北邊，距離金邊市中心約七公里處，在金邊國際機場的附近，學校的整體校舍還陸續在建築當中，目前分有五項招收科目，分別是戲劇、音樂、舞蹈、雜技、雕刻，其音樂的部份也分有西樂和傳統樂，學生到校學習或練習的時間為早上七點到十點。這所學校的性質類似於就讀皇家藝術大學前的專科班，所招收的學生年紀約在七到十五歲左右，學生在畢業後可選擇進入皇家藝術大學就讀。據筆者觀察，此校的學生來源多為中產階級家庭，就讀的學生部份住校，或可搭乘校車到校上課。而此校整體教學風氣和皇家藝術大學相比，感覺上較不嚴謹，筆者在早上八點抵達學校時，部份老師和學生才正陸續進到學校準備上課，似乎整個教學體制還在建構中。

至今柬埔寨的城鄉差距仍大，都市發展以首都金邊與觀光盛地暹粒省為主，就連金邊市本身的貧富差距也落差甚大，以國家發展的順序來說，必定先以首都為主要開發的地區。以宮廷樂教育的角度來看，雖然有許多的私人機構也提供宮廷樂的教育訓練課程，但以政府為主導的教育機構，就是皇家藝術大學與第二藝術學校，至於其他的區域，關於宮廷樂的教育機構則尚未建立。以現況來觀察，如果連位於金邊市的第二藝術學校都尚在規劃建築中，就柬埔寨政府資源，應是沒有餘力可以擴展或增加首都以外的教育單位，對照台灣現今大學林立且科系完整齊全的狀況，筆者對於在台灣能擁有充足教育資源的環境，感到滿足且感激。



圖 61 皇家藝術大學

拍攝者：陳琇惠



圖 62 第二藝術學校

拍攝者：陳琇惠

二、私人藝術團體

柬埔寨的藝術文化在近幾年能恢復並成長的如此快速，除了政府本身的努力，許多文化界人士的付出也是功不可沒的。在 1979 年後，缺乏人力也缺乏金錢援助的困境中，文化藝術份子仍為自己國家文化在辛苦奔走著，於 1980 年後，陸續有藝術協會團體的成立，成立的宗旨多以恢復柬埔寨傳統藝術，並提供相關文化藝術課程予年青的世代，讓他們除了能獲得基本藝術相關技能外，也藉由藝術技能的學習，讓文化得以世代傳承。

目前大部份藝術協會的成員，多為來自畢業於皇家藝術大學的學生，而不同的藝術團體，也分別提供傳統但不同節目類型的表演。以在金邊市的 Cambodia Living Art 為例，Cambodia Living Art 由 Arn ChornPond 成立於 1988 年，在 2009 年時由原本名稱 Cambodia Master Performers Program 改為 Cambodia Living Art 〈CLA〉後，由 Phloeun Prim 為新的領導，並致力於將協會推向國際化，2010 年時，政府單位文化藝術部也參與加入管理，一同為保存柬埔寨文化和藝術遺產而努力。至今 LCA 已為一獨立且非營利機構的單位，並逐漸趨向成熟且穩定的狀態。

CLA 目前提供的節目類型包括宮廷舞、鼓舞等，所呈現的形態是以向國外觀光客推廣為主，節目表演時同時安排解說，能將柬埔寨文化藝術直接並清楚的介紹給觀眾。其經營模式除了向觀光客收取門票外，也會開放觀眾自由樂捐。

另一藝術協會單位，為成立於 1994 年的 **Sovanna Phum Art Association** 金色年代藝術協會，此協會在赤柬時期後便致力於保存及復甦古早柬埔寨文化與藝術，並提供藝術家們表演的舞台同時宣揚柬埔寨傳統藝術，他們的藝術表演活動包括有皮影戲、宮廷舞和其他民俗舞等，有時也會藉由獲邀國外演出來進行文化宣傳，如於 2009 年在台灣的亞太傳統藝術節中，便曾經見到他們的身影。

現今的藝術單位，節目的呈現較為多元化，表演時並不只有演出故定的類型，以一場約一個小時的節目來看，其內容會同時包括民俗舞、宮廷舞、節慶舞等不同型態的演出。而現在在擁有許多不同性質團體，如皮影戲團、宮廷舞團的情況下，他們的演出有時是以支援，用互相提供節目的方式來呈現多元化的表演內容，目前有關宮廷樂的藝術表演團體，分別有以皮影戲、或宮廷舞為主的團體，它們除了在平時會提供相關的教育課程訓練，於節慶或藝術的博覽會期間，也會參與演出。從現今已成立的許多團體來看，柬埔寨的文化份子對於保存自有傳統文化的觀念甚強，在現代社會流行歌曲越來越普及的環境中，加上經濟條件不力的當下，要堅守維護傳統的理念且維持團體的營運，實屬不易。

表 24 柬埔寨宮廷樂相關機構或表演團體列表

編號	機構或表演團體名稱	表演類別	地點	性質
1	文化部		金邊市	政府單位
2	Royal University of Fine Arts	宮廷舞	金邊市	教育單位
3	Secondary School of finer Arts	宮廷舞	金邊市	教育單位
4	Khmer Arts	宮廷舞	金邊市	私人團體
5	Cambodia Livivng Arts	宮廷舞	金邊市	私人團體
6	Apasara Arts Association	宮廷舞	金邊市	私人團體
7	Sovanna Phum Art Association	面具舞 皮影戲	金邊市	私人團體
8	湄公河傳奇(餐廳)	宮廷舞	暹粒省	私人團體
9	微笑吳哥(劇場)	宮廷舞	暹粒省	私人團體
10	姊妹廟(寺廟)	鑄鑼樂團	暹粒省	私人團體
11	Wat bo temple(寺廟)	鑄鑼樂團	暹粒省	私人團體
12	皇宮	鑄鑼樂團	金邊市	私人團體

製表者：陳琇惠

宮廷樂從 1979 年開始復甦至今，在各界努力之下的成效，包括管理文化藝術的政府單位—文化部、培養人才的教育單位—皇家藝術大學與第二藝術學校、諸多私人藝術機構等，而在其他的場合如餐廳、廟宇等也都可以發現宮廷樂的身影，在在都可顯示出宮廷樂的重要性並看見近幾年來復甦的成果，再加上近幾年柬埔寨觀光業的興盛，無形當中也幫助了宮廷樂的推廣與發展。

而處在現代資訊發達的時代，各國文化互相衝擊與融合下，宮廷樂除了有保留傳統的一面，也可預期將來必定有文化混合的型態出現，而以不同的表演類型呈現在世人面前。

第三節 小結

筆者在第一次到柬埔寨時，便體驗到何謂真正的貧窮，當一群又一群衣衫襤褸卻努力想要賺錢的孩子們出現在面前時，真的很難想像到底是經歷過什麼樣的際遇，才可以讓一個國家窮困至此。因此也可以了解為何在任何場合的表演，無論是在寺廟、劇場裡，甚至皇宮的樂團表演，舞台的前方總是擺上一個盆子，讓遊客們捐款，甚至已付費入場的劇團在演出後，主持人仍會向觀眾們勸募，為的就是希望能經由觀光客們的慷慨解囊，能讓演出的團體獲得更多的資源。由此也可看出，雖然柬埔寨的政治情勢穩定已有二十幾年，但國家的整個狀況並未完全復原，不難想見共產赤柬在 1975 年至 1979 年間接的極端政治手段，讓這個國家是元氣大傷。

從 1980 年起，宮廷樂就是在這種不理想的情況中，一步一步的邁向復原的道路，這其中有教育界人士的努力，也有文化份子無私的付出，他們讓筆者看見柬埔寨人為保存傳統文化的堅持，以及無懼於現實困境的勇氣，雖然未來的發展如何我們並不可預期，但也願逐步踏實成長的柬埔寨宮廷樂，將會有更廣與多元的發展空間。

第六章 結論

柬埔寨宮廷樂自真臘時期發展以來，便受到宗教與政治的輪番影響，這兩股勢力除了曾讓宮廷樂達到發展的巔峰，也讓宮廷樂幾乎毀滅殆盡過，而宮廷樂從西元六世紀左右流傳至今，便是在興盛與衰敗的交替中，不斷重複著復甦的腳步直至今日。

在真臘時期初，開始形成的宮廷樂是在國王「政教合一」的理念下，獲得成長的溫床，當國王的權力越大，藉由宗教來鞏固自己地位的需求也越大，宮廷樂做為宗教儀式中不可或缺的一環，也因此得到政治權力的滋養，不斷成長與發展。然而，當政治勢力終有一天垮台時，宮廷樂也成了政治角力之下的犧牲品，被掠奪並破壞，於是就像發生在十四世紀初時，暹羅在攻打了吳哥後，吳哥的國力一蹶不振，並進入黑暗時期，宮廷樂也因此消失了好一陣子，直到 1840 年時，在國王安東的努力之下，才讓宮廷樂又得到了一時的繁榮。

宮廷樂的價值，在於它是集文學、音樂、舞蹈、戲劇等多種的元素，在經過長時間發展後所形成的一種文化藝術，它代表的不只是吳哥文化菁華下的產物，除了能彰顯吳哥王朝曾經強盛的存在外，更是柬埔寨文化輝煌的一種精神象徵。現在我們尚能從柬埔寨的國旗、紙鈔甚至街頭牆角，找到關於吳哥的蹤跡，便不難看出吳哥王朝的存在，對柬埔寨是具有相當重要的意義，也因此，對於直接能反映與表現吳哥文化的宮廷樂，為何能在遭受多次摧毀後，仍能屹立不搖，是很容易明白的道理。宮廷樂分有宮廷舞、面具舞及皮影戲等三種表演形式，三種類型各有不同的服飾裝扮、表演動作與演出場合，雖然表演題材中的《Ream Ker》是相通的，音樂的使用也可互通，但通過不同類型的表演形式，卻又能各自顯現不同的故事風味與表演韻味。

宮廷樂在第一次復甦後，便已開始轉型，但因當時皇室宮廷樂團仍然存在，故而雖然其表演性質已有改變，但卻仍不失其原本的存在意義，一直到 1975 年過後，當宮廷樂又遭受到政治紛擾而慘遭毀壞，宮廷樂雖然再度踏上復甦的道路，但這次卻因皇室制度已不在而使得宮廷樂從此以後改變了其原有的存在價值，進而正式轉型成為一項傳統藝術，就算皇室制度在 1993 年後恢復至今，宮廷樂仍未回復至原本為皇室服務的使用目的，並因觀光經濟的需求，成為展示柬埔寨藝術文化的其中一個項目。

1900 年起至今是柬埔寨宮廷樂轉變最為劇烈的一百年，這一百年裡，宮廷樂的狀況起伏不定，在 1979 年後重新開始的宮廷樂，舞台更從宮廷轉至民間，舞者們服務的對象，不再是皇室或是神明，而是一般的觀眾或是國外的觀光客們。

由於表演對象的改變，不論是宮廷舞、面具舞或是皮影戲原本使用的目的也逐漸由原本的宗教儀式需求轉而成為一種藝術性的文化表演，而宮廷舞更是由僅

服務於皇室的各類活動，變成民間裡也可欣賞的娛樂表演。原本的宮廷樂便不侷限在宮廷裡使用，它在民間也應用於老百姓的日常生活當中，融入在民間生活的婚喪喜慶等儀式裡，具體的和生活結合，從現今在吳哥窟地區的鑄鑄樂團數量可多達一百多團的情況來看，宮廷樂的使用是相當頻繁的，因此，這個樂種在實際與觀光都有需求的條件下，應能源源不絕的持續發展，在藝術性或學術性上，都更應有更多柬埔寨學者一起建構屬於柬埔寨的音樂理論體系，而能讓世界各國，認識柬埔寨的音樂。除此之外，理論的建構對音樂的發展是有實質上的助益，尤以柬埔寨音樂已發展一千多年的時間，但理論的建構卻尚屬貧乏的狀態，也是一項值得關注的議題。

近幾十年來，在政府及民間單位的共同努力之下，教育單位為培植音樂與舞蹈表演人才奠定基礎，私人藝術機構則是藉由復甦、保存、推廣等方式不斷在宣揚著各類傳統藝術文化，宮廷樂逐漸為一般民眾所熟悉，加上觀光是柬埔寨重要的經濟來源，因此宮廷樂除了是一項藝術表演，現今則是一種謀生的技能，而這樣的現象與趨勢，以目前柬埔寨的社會經濟狀況來看，應該至少會再持續個幾十年，直到國家整體經濟結構改善為止。當藝術表演不再是謀生的工具時，藝術才能得到層次上的提升，否則它便會淪為一項賺錢的工具，而喪失了屬於純藝術的價值。

目前，以柬埔寨政府為主導的官方單位，是以教育機構為主，由於皇室目前並無需求也無餘力成立與供養樂團，以至於實際服務於皇室的宮廷舞團並不存在，而使用於民間的皮影戲與面具舞，政府單位也無設立任何機構以提供展演，相對的，這些傳統藝術大多由民間自行組成私人藝術團體。在民間，從 1980 年過後，許多的私人藝術單位便逐漸形成，它們多為非營利事業機構，只以復甦、推廣柬埔寨傳統藝術為主要目的，因而在較為繁榮的城市，如首都金邊與暹粒省的吳哥窟地區，便很容易發現這類團體的存在，它們藉由不斷的展演，以達到推廣柬埔寨藝術的目的，並因展演的收入讓團體得以營運下去。筆者的感受是，官方的復原力道，並不夠強勁，反而是民間單位的努力，讓我們能到處看見傳統文化的身影。

在柬埔寨，有觀光人潮的地方，就可發現宮廷樂的身影，以推廣文化的角度來看，私人藝術團體的運作，是可以看見成果的，也代表這一類的地區，是宮廷樂得以發展的一重要關鍵，更是宮廷樂藝術工作者可以發揮才能的場所。筆者認為相當可惜之處，在於目前的柬埔寨政府本身處於“自顧不暇”的狀況，其國內許多重大公共建設的經費，尚由向中國政府借貸以應付工程開發；在吳哥窟地區的大部份古蹟，也是由其他國家支援而負責修繕與維護，柬埔寨政府自身並未有能力足以完成這樣的建設。

筆者以為，改善貧窮，必先從教育扎根；要讓文化得以延續，更須積極培養人才，而柬埔寨政府單位雖然財政困難，也必須出面主導，除了可以統合各項表

演資源外更要能做為私人藝術團體的後盾，為自己國家的文化與藝術多方拓展舞台。柬埔寨所擁有的觀光條件與資源相當豐富，就至今仍有許多被遺落的古蹟地區處於尚未開發的狀態，假以時日，當政府有能力發展這些地區的時，宮廷樂的舞台將自然地出現，當然，宮廷樂的推廣，自會有更多的管道並呈現不同的視野。

現今，柬埔寨的整體大環境已趨向穩定，社會經濟逐漸成長，宮廷樂也在適應現代化社會後，表演型態、使用目的與表演場合都和以往大不相同，筆者以為，柬埔寨政府應積極扶植學子以利音樂推廣、傳承並能進行深度的研究，相信對未來研究柬埔寨音樂的學者或民眾，會有很大的幫助。從民族音樂學的角度來看柬埔寨音樂，宮廷樂還算是正在發展中的狀態，因此現有資料較少，須有更多音樂界人士的關注與探索。

或許復原的道路仍舊艱辛且困難，學術研究的風氣仍未興盛，但相信在各個單位的共同努力之下，我們可樂見柬埔寨宮廷樂再度為自己開拓新的舞台，並也期待在未來柬埔寨宮廷樂能重拾往日的盛況與風貌。



參考資料

一、外文書目

David Chandler

2008 《A History of Cambodia》 Thailand Bangkok, Silkworm.

Fujii Tomoaki

1990 《The Jvc anthology of world music and dance,Book3:Shoutheast Asia》
America Washington, Smithsonian Institution

Ian Mabbett, David Chandler

1995 《The Khmer》 America,Black Well Cambridge.

May M. Eihara, Carol A Mortland, Judy Ledgerwood

1994 《Cambodia Culture since 1975》 America,Cornell University press.

Sam-Ang Sam

1991 《Silent Temples,Songful Hearts:Traditional Musci of Cambodia》
America,Washington.

Sam-Ang Sam、Chan Moly Sam

1989 《Khmer court dance-a performance manual》 America

Steinberg.D

1996 《Cambodia:Its people,Its society,Its Culture》 New Haven:HRAF Press

二、中文書目

謝俊逢

1996 《民族音樂論集 2》台北：全音出版社

謝宜黎

2010 《柬埔寨的金色年代》 2009 亞太傳統藝術節隨團側記 pp. 36-41 國立臺灣
傳統總處籌備處

2010 《湄公河傳奇-宮廷藝術與民間藝術》 國立臺灣傳統總處籌備處

蟻蛭

2005 《羅摩衍那一森林篇》 貓頭鷹出版社

元·周達觀

《真臘風土記》北京：中華書局

三、期刊論文

Arthur Davison Ficke

1921 《Cambodia Sunset》 The North Amerian Review,Vol.214, No.788,pp.50-61

Lily Strickland-Anderson

1926 《The Cambodia Ballet》 The Musical Quarterly, Vol.12, No.2, pp.266-274

Paul Cravath

1986 《The Ritual Origins of the Classical Dance Drama of Cambodia》 Asian theatre Journal, Vol.3, No.2, pp179-203

Terry E. Miller and Sam-Ang Sam

1995 《The Classical Music of Cambodia and Thailand: A study of Distinctions》 Ethnomusicology, Vol.39, No.2, pp.229-243

四、學位論文

Sam-Ang Sam

1998 《The Pinpeat Ensemble-Its History, Music and Context》 America, Wesleyan University

黃秋燕

2103 《柬埔寨音樂文化之研究》 南華大學

五、期刊雜誌文章

Sam-Ang Sam

1998 《The Khmer people-Khmer Living in Cambodia》 New York and London, Garland Publishing, INC.

六、影音資料

《Khmer Court Dance-Cambodian Royal Court Dances》

《Cambodian Living Arts-Children of Bassac》

《LAKHAON KHAOL》

《Robam Sovan Macha》

《Robam Choun Por by Chanseiha》

《Cambodia -Pinpeat orchestra Wat Bo Temple, Siem Reap》

《Wat Bo troupe performance in Sihanoukville》

《Robam Choun Por -Cambodian-American Heritage Dancers》

《Preserving History Cambodia Royal Ballet》

七、網站資料

Cambodian music and dance in America

Cambodia Living Arts

Khmer Arts

Chanbokeo.com

維基百科-柬埔寨歷史

360doc 個人圖書館-柬埔寨歷史

中國百科網-柬埔寨音樂

外交部領事事務局全球資訊網



附錄

附錄 1 筆者訪談記錄 Pannasastra University Sam-Ang Sam 教授

地點：金邊市 Aisa Tune Hotel

日期：2014 年 1 月 25 日 晚上 8：30 – 9：00

問：請問是否有任何資料關於 1993 年後的宮廷樂使用狀況？

Sam 教授：這個部份的議題到目前為止應還未有人寫過或討論過，還沒有看過這類的相關資料。但這個情形有好處也有壞處，好處是以後你的資料將是最新的，但壞處就是關於這方面的資訊就完全要由你自己想辦法蒐集，因為你找不到既有的資料。

問：宮廷樂在 1993 年後，實際使用的情況是如何呢？

Sam 教授：目前宮廷樂並無實際使用的情形，也就是宮廷樂不在皇宮內使用。

問：如不在皇宮內使用，現今宮廷樂以什麼樣的方式存在呢？

Sam 教授：有學校，培訓宮廷樂人員有兩個教育單位，分別是 Secondary School of Fine Arts 和 Royal University of Fine Arts，另在某些特定的地方和時間，會有宮廷樂的表演。

問：它們表演的時間是什麼時候？

Sam 教授：像今天就有演出，但因現在時間已過，而且你明天就要回國，所以你這次的時間太趕，沒辦法看到。

問：還有其他表演的地方嗎？

Sam 教授：有，宮廷樂也使用於鄉村等不同的地方，像在吳哥窟當地就還有一百多個的表演團體，但它們的表演方式不太相同有時也不完整，所以音樂的使用也不太相同，甚至會改變使用方式。

問：因應現代化社會需求宮廷樂有改變音樂演奏的方式嗎？

Sam 教授：樂團編製會有改變，演出的方式也不相同，有些是會了表演給觀光客

看。

問：這樣的情形下音樂的使用會相同嗎？

Sam 教授：在曲目方面，音樂可以是使用舊有的音樂片段在做創新，有時相同的音樂，依演奏者個人的詮釋也會有不同的音樂風格，而且到現在，仍然還有新的曲子不斷被創作出來，像我也是作曲家，我也還在寫新的曲子。

問：如我下次要再來拜訪您以及參觀宮廷樂的表演，請問要什麼時間比較恰當？

Sam 教授：我於四月 10 號到 13 號要到韓國參加學術研討會不在國內，你可以避開這個時間，至於表演，他們是固定時間演出，應該都可以看到。



附錄 2 筆者訪談記錄 Pannasastra University Sam-Ang Sam 教授

地點：金邊市 Pannasastra University

日期：2014 年 3 月 25 日(二) 早上 10：00 – 12：00

問：*roneat ek* 這個樂器裡的“*ek*”有什麼特別的意思嗎？

Sam 教授：“*ek*”的意思是指第一或領導，所以它在樂團裡的功能是指領導的樂器。

問：“*thom*”的意思？

Sam 教授：是指低音或大的尺寸。

問：“*tauch*”的意思？

Sam 教授：是指較高的音與小的尺寸。

問：宮廷樂是指包括「莫何里樂團」以及「鑄鑼樂團」嗎？

Sam 教授：宮廷樂是只有使用鑄鑼樂團，並不包括莫何里樂團，莫何里樂團是民俗音樂所使用的。

問：在您所寫的文章中《The Khmer people- Khmer Living in Cambodia》的第 154 頁裡寫道：「莫何里是宮廷樂中的娛樂音樂」是正確的嗎？

Sam 教授：不，這不是我的原意，這個部份應該是由其他人自行加上去的，我的意思是「莫何里樂團」是娛樂音樂用的樂團。(教授當場更改)

問：所以莫何里樂團不算是宮廷樂？

Sam 教授：是，宮廷樂只使用鑄鑼。

問：為何目前的宮廷樂不使用在宮廷裡？

Sam 教授：目前不使用的原因為支撐一個宮廷樂團需要有音樂家、舞蹈家與大量的錢，現在國家的情況為沒有足夠的音樂家與金錢支撐來源，自然宮廷裡不會有宮廷樂團的存在，所以才沒有宮廷樂實際使用的狀況。

問：所以現在是因為沒有錢？

Sam 教授：要維持一個宮廷樂團有三個因素：知識、權力與金錢。之前宮廷樂的贊助者是國王西哈奴克的母親，也是現在國王西哈莫尼的祖母—皇后科沙馬克(Queen kossamak)，她本身具有一定的知識水準，而且擁有

皇室實際的權力，並且有足夠的金錢可以維持皇室宮廷樂團，她花了很多的時間與金錢，所以那時候宮廷樂才得以實際使用於皇宮裡，以現在國家政治形態來看，國家實權並沒有掌握在國王手裡，加上柬埔寨在經過內亂後，經濟狀況不是很好，實在是沒辦法足以支撐一個樂團的開銷，而且似乎皇室本身並不傾向於重建宮廷樂團。

問：宮廷樂現在也使用在其他場合嗎？

Sam 教授：不一定，要看他們使用的樂器來判定。

問：我之前在吳哥時所見到的樂團是否屬於宮廷樂呢？(提供照片讓教授判定)

Sam 教授：在塔普倫寺與女皇宮這兩個團是屬於莫何里樂團，在姊妹廟裡的樂團是鑄鑄樂團，是宮廷樂。

問：但這個團並沒有 *sralai* ？

Sam 教授：可是它有 *kong* 和 *skor thom*，這是可以指出是不是宮廷樂的原因，沒有 *sralai* 也沒有關係。

問：所以只要是使用鑄鑄樂團就算是宮廷樂？

Sam 教授：宮廷樂原本就不限制只使用於宮廷裡，它也使用於民間或鄉村裡，只要有人使用鑄鑄樂團的樂器，演奏出來的音樂便可稱做宮廷樂，它們被用在儀式當中，像是有人死亡或是用在寺廟裡，所以像喪葬..等都會用到。

問：所以宮廷樂並不是專屬於宮廷裡使用？

Sam 教授：它也用於宮廷外，宮廷樂這個名稱並不是指專屬於或專門使用於宮廷裡的音樂，宮廷樂是一種音樂形式的代稱。就像你們中國音樂裡有一種樂團叫南管，只要是以南管樂器編制的形式來演奏，都可說這樣的音樂就是南管音樂，而且也不限制演奏的場合

問：現在可以使用的地方有那些？

Sam 教授：現在？現在使用在學校、宮廷、廟宇、戲劇，而因為戲劇表演，所以才會伴隨有舞蹈。像鑄鑄有不同的型式(大小)，使用的地方不同(教授翻書指出)，但都是鑄鑄。

問：所以都算是宮廷樂？

Sam 教授：對。

問：關於 Secondary School of Fine Arts 和 Royal University of Fine Arts 這

兩個學校的學生來源為何？

Sam 教授：來自各地，只要是想要學習關於音樂的人，都可以進到學校學習。

問：兩個學校有什麼不同？

Sam 教授：Secondary School of Fine Arts 在金邊市的西北邊，有一段距離，Royal University of Fine Arts 就在市中心，在博物館的旁邊，它們算是在同一區裡的，你想要看到的表演就是在學校旁的這個博物館裡。Royal University of Fine Arts 的學生程度較高。

問：目前這兩個學校的狀況？

Sam 教授：Royal University of Fine Arts 通常早上七點就開始練習，十點就結束了，所以你如果想要去參觀要早一點，至於 Secondary School of Fine Arts 就不太清楚。

問：如果我想要去學校看看，是可以直接進去嗎？還是要有什麼程序？

Sam 教授：你可以直接進去沒關係。

問：我也可以任意拍照？

Sam 教授：可以，你就說你是我的朋友。(事後教授決定跟我們一起去)

問：目前學生學習的方式，是否還像以前一樣是使用傳統口傳心授的模式？還是有使用五線譜教學？

Sam 教授：目前兩種方式都有，要根據學生本身的情況來決定教學的方式，如果學生會看五線譜，就採用曲譜的方式來教學，如果是不會看譜的學生，就用口述的方式來教。

問：這兩個學校是屬於政府單位的嗎？

Sam 教授：是的。

問：是屬於哪個行政部門的呢？

Sam 教授：是文化部的。

問：政府成立這兩個學校的用意是？

Sam 教授：是爲了保存傳統音樂，或是讓想學音樂的人有一個可以學習的地方，就像你們中國人也會想學傳統樂器一樣。

問：我可以說宮廷樂也是古典樂嗎？

Sam 教授：是的，你可以說宮廷樂也是古典樂。但我不使用古典樂這個名稱是因為我也教西洋音樂，而當我在教西洋音樂的時候，古典樂指的是柬埔寨以外的音樂。

問：所以還是以使用宮廷樂這個名稱為主。

Sam 教授：是的。

