

以實務知識觀論直笛教學－ 林鎧陳老師之個案研究

陳育姿

上館國民小學藝術人文教師兼學務主任

摘要

本研究是採用質性研究方式進行，以林鎧陳老師為主要研究對象，並以直笛教學之「實務知識」為主要研究內容。共分為五章，第一章緒論包含研究背景與動機、目的、範圍與限制、方法。第二章教師實務知識的定義及重要性。第三章林老師的直笛教學經歷。第四章林老師直笛教學之實務知識包含直笛在音樂教育上的功能與價值、林老師直笛教學實務知識的探討。第五章結論是研究者根據上述研究統整歸納後所提出之結論。

研究者對本研究對象－林鎧陳老師作一綜合性的歸納：林老師以其音樂教學經歷，建構了個人的直笛教學實務知識，且將專業與實務知識結合運用於教材的編輯理念上，讓教材符合實際教學的現場；他熱誠無怨投入直笛教育的精神，是值得後輩效法的。

關鍵字：直笛、實務知識、質性研究

A Study of Recorder Teaching from View Point of Practical Knowledge — in the Case of Teacher Kai-Chen Lin

Yu-Tzu Chen

The Art Teacher and Supervisor of students' Affair of
Shang Guan Elementary School

Abstract

Using the qualitative method, this research studies on Teacher Kai-Chen Lin with the theme of practical knowledge of recorder teaching. It consists of five chapters. The first chapter, Introduction, includes the research background, the motives, the purposes, the scope, the limitations and the methods. The second chapter is about the definition and importance of practical knowledge. The third chapter focuses on Mr. Lin's recorder teaching experiences. The fourth chapter explores Mr. Lin's practical knowledge of recorder teaching including recorders' function and value on musical education. The fifth chapter is the conclusion based on the above-mentioned study.

Conclusions: Mr. Kai-Chen Lin has constructed his personal practical knowledge of recorder teaching with his musical teaching experiences. He integrated the professional knowledge with practicability to apply to designing teaching materials. His sincere dedication to recorder teaching is one of the most respectable models on education.

Keywords: recorder, practical knowledge, qualitative research

緒論

一、研究背景與動機

(一) 研究背景

研究者在1998年參與新竹市立直笛合奏團，當時的指導老師即為林鎧陳¹老師，此乃與林老師認識的開始。

研究者從事直笛的教學開始於畢業實習的那一年（1994），受令分發至新竹縣的仁類學校（全校12班）服務，擔任該校中年級導師兼直笛團的指導教師，現今回想起當時指導的歷程，可說是失誤連連，由於對直笛指導技巧的不熟悉，加上團隊領導方向的不明確，讓學生無法習得優異的技巧及優秀的表現，而初任教師的我，身負責任加上自己不服輸的個性，在內心充滿挫折與無助的情況下，卻也不甘就此放棄，因此以土法煉鋼的方式繼續推動，終能勉強完成學校所託。後續輪調（1996）至智類學校（43班）後，除了在學校擔任音樂專任老師外，更積極爭取參與音樂與直笛教學方面進修成長的機會，其中以新竹縣立教師合唱團及新竹市立直笛合奏團為主要的活動。

在帶領新竹市立直笛合奏團期間，研究者能直接受到林鎧陳老師的親自指導，當時所學，無論是直笛吹奏技巧、編曲理念、樂曲分析、團隊指導方式等等，都承蒙林老師傾囊相授，在教學上受用至今。後續在教學研討以及研究所進修期間逐步讓研究者貫通起林老師的一些教學實務及經驗的原則與因果，尤其以直笛方面而言，林老師編輯的教材中，更能給研究者一些引導與啟發。

林老師除了在學校任職外，亦曾擔任新竹市國教輔導團音樂科輔導員、臺灣省教育廳國教巡迴輔導團音樂科輔導員、臺灣省音樂教育人員研習會直笛講師、教育部國小課程標準修訂音樂科修訂委員，新竹市立直笛合奏團及新竹市立文化中心青少年直笛樂團台北市教師直笛合奏團、桃園縣教師直笛合奏團、苗栗縣教師直笛合奏團指導老師等等，經歷相當豐富。在全國音樂比賽直笛組中經常能看見林老師擔任評審工作，其個人在音樂教學的投入與付出與直笛教育的推動，值得為研究者我學習之楷模。

1. 林鎧陳，新竹市人，1948年12月20日出生；祖籍是廣東大埔，從太祖公就落籍新竹，到他這輩已經是第六代了。林老師是在一個貧苦家庭出生，其父母親雖然努力於工作上，但仍相當重視四個孩子的教育；林老師就讀師院附小其實作與嘗試的教育方式潛在的影響了林老師的思維，對其終身的教育工作有相當程度的影響。

（二）研究動機

教師的功能就如古云：「傳道、授業、解惑」。一位具備豐富專業知識的教師，需從一位初任教師逐漸累積各層面的專業知識而轉變形成的，各層面的專業知識是包含教師信念、理論知識、實務經驗等等。一位初任教師如何能讓學生在完整的教學準備活動中，有效率的學習，除了有事前的計畫並正確的教導學生外，實務經驗是一項重要的構面，缺少此項構面實在是難以達到的。依稀記得研究者進行音樂課程教學初期，雖然抱持著滿腔的教學熱忱及書本理論知識，但是缺乏實際教學之經驗、明確的教學計畫及方法，導致臨場陣腳大亂，結果落得是完全照本宣科，而學生更是一頭霧水，真是所謂事倍功半。

有鑒於此，研究者企盼在音樂課程的直笛教學方面，能讓初任教師有教學參考之依據，所以便針對資深的林鎧陳老師直笛教學實務知識進行研究。林鎧陳老師在台灣國小音樂教育界中僅是眾多音樂教師的一位，也非經常被提及或討論，但是曾經對學前幼兒、國小、國中、高中學生以至於大學生及教師均曾參與指導，他所累積的豐富實務教學經驗是不容忽視的。Shulman（1986）指出實際知識在教師專業知識的重要地位是不容忽視的，他指出教學界的「實務智慧」常受到忽視，因為其它專業行業，如：建築業會保留傑出建築的設計圖及建築，法律界會建立由個案匯集而成的文獻，但在教育界，傑出教學者的實務知識，並無被記錄或流傳下來。研究者希冀能將其所具備的實務知識透過系統化歸納整理予以文字化呈現。這是研究者進行本研究的動機。

二、研究目的

研究者基於上述研究背景與動機，選擇音樂科任教師－林鎧陳為研究核心進行研究，並以其直笛教學之理念、方法與經驗的實務知識為訪談主題，將之融入主題文論中加以歸納整理。讓從事音樂教育的工作者，及初任音樂教育的教師參考，使教學更有效率，直笛教學發展上能走出自己的一片天，突破孤立、閉門造車的教學環境。

三、研究範圍與限制

本研究的範圍，主要是以林老師為研究核心，首先探討實務知識的重要性，且透過林老師的教學經歷，了解音樂專任教師角色的轉變，進而以「直笛」這個樂器在音樂教育上的功能與價值切入，藉由實務知識的理論探討林

老師在直笛教學方面親身經歷實際教學情境下，經由互動、修正、省思等歷程所具有的知識，並分析其教育意義。

由於本研究希望能在具有足夠音樂教學經驗的老師身上，獲得其寶貴實務經驗，過程是以深入對談的方式將其記錄整理，但受侷於林老師的部分經歷資料已遺失，故難有書面上的印證及教學現場實務觀察的欠缺，僅能靠林老師個人回憶性描述，較缺乏確定性。

四、研究方法

本研究主要是採用質性研究，針對林老師個人的教學經歷進行資料的蒐集，文獻包含生平資料、出版的樂譜、教材、發表的文章、有關事蹟之報紙簡報、個人網站資料、教學文件等；採用主題式訪談，主題以節奏訓練、運氣與運舌、指法指導、強起拍及弱起拍、視譜訓練、創作引導、曲風引導等面向，將每次訪談之內容逐字稿彙整於訪談記錄表中並將採訪資料依採訪日期、主題段落完成資料標記，再以「實務知識」方面進行剖析，並歸納、分析出林老師個人的教學模式。

理論與實務的分析歸納方面針對「實務知識」其意涵、價值及教師實務知識的重要性進行分析，並將林老師直笛教學之實務知識歸納整理。

文獻探討

一、教師實務知識的定義及重要性

(一) 教師實務知識的定義

實務知識的研究興起於一九八〇年代，國外有知名學者如：Elbaz, F. (1981); Sternberg 與 Caruso (1985); Connelly 與 Clandinin (1985); Calderhead (1988); Duffee 與 Aikenhead (1992) 等；國內亦有相關的研究如雨後春筍般出現，如：黃瑞琴、張翠娥 (1991); 黃美瑛 (1995); 羅明華 (1996); 孫敏之 (1997); 郭玉霞 (1997); 陳國泰 (2000); 王雪萍 (2003) 等。

學者們對「實務知識」(practical knowledge) 的定義各有不同的觀點及論述。以下僅介紹幾位學者為「實務知識」所下的定義：

1. Sternberg 與 Caruso (1985) 所下的定義為：實務知識只是一種程序的資訊 (procedural information)，這些資訊在個人的日常生活中是有用的。實務知識以成品 (productions) 的形式儲存，或是以條件一

行動程序（condition-action sequences）的形式儲存，即當某些條件配合時，個人即採取某些行動。

2. Clandinin（1985）對教師實務知識的界定為：知識被界定為個人的（personal），係指這項知識參與了、浸染了所有「形成一個人」所經歷的事，使用「個人的」這個字，要使吾人注意到個人的因素，這些因素協助個人的特質、過去及未來的組成。這類知識可藉著對話及在個人的行動中發現。在個人實務知識中的「知識」，指的是信念（conviction）的集合體，意識的或無意識的，其來自於經驗、親近的人、社會、傳統，且表達在個人的行動中。「實務」指的是教師知的對象，是有關學校或教室內的實務工作及情境。
3. Calderhead（1988）對教師實務知識的界定為：教師的實務知識包括實務印象、例行工作方式、及實務規則等。實務知識為與行動直接有關的知識，這些知識是容易理解的，且可應用在實際生活情境的適應上；這些知識源自於教師本身在教室中的經驗。
4. 郭玉霞（1997）對教師實務知識的界定為：實務知識泛指與教學及其他相關實務有關的知識，以及經由實務經驗所獲得的知識。
5. 王雪萍（2003）對教師實務知識的界定為：實際知識是只考量實際教學情境下所有人、事、物的因素而產生的一組織知識體系，它是與實際現場交互作用後，修改、強化原來所具有的知識，再經過不斷考驗而成，是教師為達有效教學所運用的一切知識內容。所以是變動不居。因此，實際知識是教師進入現場面臨考驗所生成與運作而成，它與傳統認為知識只停留在某一層面的是有所差別的。practical knowledge 一詞目前在國內有三種不同的譯名－實際知識、實踐知識、實務知識。

經由以上對「實務知識」的定義綜理後，個人將本研究所需闡明的意涵加以界定並說明如下：有關「實務知識」是指教師在教學現場，針對不同的人、事、時、地、物，所做的不同反應的行動及思考模式，而這些行為及思考模式是個人化，且經長期性經驗的累積而形成，其經驗是透過不斷省思的結果。根據Schön（1983）的研究，一個專業人士在他的專業工作中，並不是單純地應用過去在他的專業訓練中所學到的專業知識，而是在他的工作中以一種「行中思」（reflection-in-action）的方式在解決問題。教師的實務知識和有系統的學術知識在品質上截然不同。教師發展出實務知識的過程涉

及了印象的獲得、比較、評鑑、及合成，也就是說必須配合其他後續的省思與建構活動，而不僅是單純的獲得經驗而已。

林老師在小學任教二十餘年，其對音樂教育更是投入不少心力，在教學現場面對不同層面的學生，不同宗旨的教育政策，不同安排方向的課程，不同的場合，不同的教學環境，不同的教學族群，不同觀念的家長等等。每一階段都有不同的問題產生，需要正面應對並尋找最佳解決之道，即是透過實務知識的「行」與「思」，二者必須交互並進，不能有所偏廢，才能發展出具備有效性、普遍性、實用性的「實務知識」。

（二）教師實務知識的重要性

依據 Shulman (1987) 對在職教師的個案研究中所作的分析與歸納，將教師知識分為七類：（一）內容知識。（二）一般教學知識。（三）課程知識。（四）學科教學知識。（五）對學習者及其特質的知識。（六）對教育情境的知識。（七）對教育目的、價值以及其哲學及歷史背景的知識。這七類知識中，較特別的是學科教學知識 (pedagogical content knowledge)，這類知識融合了學科內容與教學方法，是教師對於特定主題或問題的組織、呈現或調適，使其配合不同學習者的興趣與能力。這類知識區分了教師與學科專家。Shulman 將這七類知識的來源分為四類，分別為：（一）內容學科的學術成就。（二）教育的材料與結構。（三）正式的教育領域的學術成就。（四）實務的智慧。就個人在進行本研究的同時，了解到其前三項來源經常被記錄與分析整理出來，但實務智慧是最少被整理的，就長遠的專業發展來看，其「理論」與「實務」是一體的兩面，需交融並進，無法一分为二。目前國內普遍採用的方式是「知而後行」，亦即一個教師在還沒有獲得實務經驗之前，就可以擁有豐富的教育知識與理論，如 Russell (1988, p. 32) 所稱的「由理論進入實務」(theory-into-practice)。此模式無論是對教師的教學或學生的學習，都有明顯的不確定性及認同性的偏差。實務智慧所指的即是實務知識，多數初任教師都帶著滿腹理論知識準備上場教學，但是往往在教學現場被突發的人、事、物等狀況所困擾，甚至造成教學活動停止的窘境；而學生的反應會隨著老師教學的不確定性而有所質疑，甚至對老師的教學產生質疑，造成難以彌補的一種成見，而影響了學生與教師間的信任感。Holly (1989, p. 193) 根據調查研究，提出一個非常有趣的發現，如

果有機會並有時間，教師最喜歡做的乃是去其他教師的教室參觀與觀察（本校或他校），以便獲得新的主意和見解。其次則是去「上課」（taking courses）（不論是為了學分學位與否）。

國內的師資培育政策雖然開放多元，卻仍保留教育實習的機會，此政策正是能輔助初任教師，在修習學分能獲得的知識外，也能藉此加強實務知識的充實。個人在教務主任的任內（91、92學年度），尤其能深深感受到實習的迫切性與重要性。對一位初任教師而言，進到教室那份陌生感，及班級經營往往較難以掌控，若非受到資深教師的引導，勢將虛耗相當多的時間與人力去熟悉與掌握，更遑論課程的教學專業化，所以常聽家長說到，一位好教師是具備五到十年教學經驗的老師。如何縮短這樣一位好教師養成的時間，正是進行實務知識研究的重要。教師的角色已不是支配學生的權威者，也不僅是知識的傳遞者而已，所謂「教」是一種專業的、有模式可尋但又不是一成不變的，須符合現代世界觀、科技觀及快速多元轉變的社會，所以透過實務知識的累積與反思，將會加速初任教師對教學現場的掌控，並發展有效的教學方法。

二、直笛在音樂教育上的功能與價值

直笛在國內雖是較晚發展的一項樂器，林老師願意在直笛教學上投入一份心力，必事出有因，其功能與價值是不容忽視的。國內於1993年所頒布的國民小學音樂科新課程標準教材綱要中（林老師當時也由教育部聘為國民小學新課程標準修訂音樂科修訂委員），正式規定直笛課程於國小三年級開始實施，經多次修正後，雖然在2003年所頒布之『國民中小學九年一貫課程綱要－藝術與人文學習領域』課程目標中，未能看出與直笛教學的直接關係，但實施上仍有著不可分割的關聯。在目標之探索與表現項下「使每位學生能自我探索，覺知環境與個人的關係，運用媒材與形式，從事藝術表現，以豐富生活與心靈。」其中所謂的媒材，在各種考量下「直笛」仍是符合音樂三元素節奏、旋律、和聲教學的最佳選擇工具。以下就「直笛」的功能與價值加以說明。

直笛（recorder）有著長遠且悠久的歷史，曾在文藝復興以及巴羅克時期，盛行於一時，但後來卻因為音量小，強弱幅度不夠大，音色較平淡而衰落。一直到本世紀初，由於古樂的復興的風潮，且得到德國現代著名的作曲家兼音樂家卡爾·奧福（Carl Orff）引進其兒童音樂教育中予以推廣，而有

了新的契機。其功能與價值從以下多位中外從事直笛與音樂教育的專家所提出的見解，得以瞭解直笛教學普遍且易實施的原因，以做參考。

(一) Dinn (1965) 提出直笛具有五項教學上的優越性

1. 藉由直笛的學習，可發展一般孩童廣博的音樂才能。
2. 價格便宜，維護保養十分簡易。
3. 可作為學習技巧較高之木管樂器的基礎。
4. 和其它樂器的合奏十分調和，音色容易獲得變化，間接提高音樂的趣味性。
5. 利用直笛的吹奏，可支持合唱的聲部，建立學生對音樂學習的信心。

(二) Choksy, L., Abramson, R., Gillespie, A., & Wood, D. (1986) 提出奧福教學法中直笛的運用

1. 利用直笛的各種家族樂器來說明標準的記譜法，如譜號、節奏、音高等。
2. 利用直笛作為樂器合奏中的主要高音聲部。
3. 利用直笛從事即興教學。
4. 教師在上課時即興吹奏直笛，作為學生練習樂器時的伴奏聲部，藉此增加音響的變化與音樂的趣味性。

(三) 吳榮桂 (1986) 提出七項直笛教學的功能

1. 認譜教學：過去音樂課就是唱歌的時代，認譜教學一直是個難以突破的困境，如今可以藉著直笛教學，一音一音很自然很有意義地上了認譜教學的軌道。
2. 音感訓練：直笛的音準問題，除按照指法操作之外，還需再用耳朵鑑聽，以控制氣流的運作，才能吹出正確的音準，教師可以利用直笛的聽音演奏方式，來訓練學生的音感。
3. 節奏訓練：器樂演奏先要能感受出正確的音樂節奏，再加上適當指法和句法，透過直笛的吹奏可以訓練學生的節奏感，也可以幫助學生直笛吹奏的運舌技巧。
4. 呼吸法的訓練：直笛的吹奏必須追求正確的腹式呼吸法，可做為日後學習聲樂演唱，或吹奏長笛、喇叭等樂器的基礎。
5. 音樂句法的訓練：兒童學習鋼琴或唱歌，常有木訥、呆板缺乏音樂感性的表現，此弊病大多因為兒童缺少音樂句法的訓練，而此訓練正是直笛最具體表現的一環，正可以作為學習鋼琴和其它樂器之

前，音樂句法基礎訓練的工作。

6. 美的感受與表現：如何去感受與表現音樂，是一般音樂學習過程中很重要的一環，而直笛的吹奏正是一種美的感受與表現的方式，鋼琴、小提琴的學習非常困難，沒有三五年的學習是不能造就的，而直笛的學習較簡單，正可以藉著學生「玩樂器」的好奇與意念，提高親近音樂的興趣，強化表現音樂的能力，滿足音樂方面的成就感。
7. 合群美德的建立：直笛是一項很經濟、大眾化的樂器，人人可以學習，並參與樂團的合奏，可以滿足音樂另一層面的需求，易於達成群育的目標。

（四）吳舜文（1992）提出直笛在教學方面的重要性與實質功能有以下幾點

1. 教學方面的重要性

- （1）帶給學生新的音響體驗。
- （2）拓展學生更寬廣的學習領域。
- （3）促進樂思與肢體動作配合的靈敏度。
- （4）增加音樂合奏的群體經驗。
- （5）可作為認譜、音感、節奏、創作及欣賞等音樂學習項目之輔助教學。
- （6）在變聲期可與歌唱交替運用之教學。
- （7）可協助音樂表情的處理，並培養正確的呼吸法。
- （8）涵養音樂美感的表現力。

2. 在個人、學校、家庭、社會等各層面的實質功能

- （1）個人方面：經由直笛教學，增加個人樂器學習經驗，並透過各類型演奏活動，如獨奏、重奏、合奏等，培養個人均衡、健康的身心。
- （2）學校方面：利用直笛教學，可以豐富課程的多樣性，拓展課外藝術活動的領域，並擔任日常集會時在音樂方面的協助角色。
- （3）家庭方面：藉由直笛的簡易特性，帶動家庭音樂會的風氣，使音樂成為親子、兄弟姐妹間良好的溝通橋樑，並建立和諧的倫理關係。
- （4）社會方面：結合個人、學校、家庭各個層面的直笛音樂經驗，引發人與人之間的互動歷程，並藉由音樂人口在質與量兩方面的提昇，涵蘊良好、至善的禮樂風氣與時尚。

（五）O' Kelly（1995）提出直笛能廣泛使用在小學階段音樂教育的原因

1. 直笛可以作為旋律與節奏等音樂基礎訓練的工具。

2. 直笛教學可以平衡學校音樂教育只是唱歌的印象。

綜觀以上的論點，可以發現直笛除了在各種音樂學習項目上有助益外，更重要的是它所具有的其它功能與價值，所以直笛與其說是一項樂器，更應說它是學習音樂的一項重要輔助工具。林老師結合個人的教學經驗與實務，而提出了他自己的見解。

林老師提出直笛在音樂教育上的多種優越功能（林鎧陳，1989）：

（一）訓練學生節奏感、旋律感、和聲感以及即興創作。

（二）學習正確的運用呼吸法。

（三）幫助認譜教學。

（四）協助音樂句法的訓練。

（五）鍛鍊手指的靈活運作。

（六）培養美的感受與表現。

這幾年來，經過有識之士熱心的推廣提倡，一股學習直笛的熱潮就在國民中、小學裡形成，這是一件非常可喜的現象。直笛是具有大眾化特色的樂器，不但價格低廉，而且學習容易、攜帶方便，每個小朋友都能快樂地學習直笛，從而在音樂修養和欣賞、創作的能力上得以發展提高，並且經由合奏的訓練，養成群策群力、互助互敬的團隊精神。

林老師的直笛教學經歷

直笛在音樂教育上的功能與價值如此眾多，可見推動直笛教學是一項重要的工作與方向。要深切的體悟直笛教學的這群音樂專任教師之責任與困難，將引用林老師的直笛教學經歷，讓我們除了能更了解林老師個人音樂專任的發展背景外，也藉此能正視音樂專任教師的責任，才能更珍視直笛在音樂教育上的重要性，讓這項適合推動全民化音樂的重要工具之一「直笛」，亦能積極並落實的推動。

一位教師從初任教職至退休，從事教育工作的時間大約是二十至三十年，甚至四十年的都有，在林老師初任教師的六〇年代，其時代背景與現在已有大大的不同，全球的教育政策主流也經過了多次的修正，台灣亦在歷經長時間經濟穩定發展下，對教育投注了更多的心力與資源。

就以美國為例，如「伍茲侯會議」（Woods Hole），其主要目的是在檢討傳授給學生科學方法，以及課程實體感的基本過程。在音樂教育方面有

著名的「曼哈頓音樂課程計劃」(Manhattanville Music Curriculum Program) (1965) 在羅納德 湯姆斯 (Ronald Thomas) 的主持下開始的，其目的在於聲音的發現及探討，作為音樂成長孩童發展的途徑。而「茱莉亞曲目計劃」(The Juilliard Repertory Project) (1964) 廣泛的收集各時期以及各種風格的音樂，然後編輯一套適合學校教室所使用的教學教材；「唐格伍 研討會」(The Tanglewood Symposium) (1967)，針對改善音樂教育發表八大聲明。美國一系列的計畫及研討會，其最終目的即是要改善音樂教育環境並提昇全民音樂的素質與涵養。

我國的音樂發展受到美國政策的影響很大，但在1967年尊奉當時蔣中正總統指示實施九年國民義務教育，教育部在1968年元月一日公布國民中小學暫行課程標準及實施辦法，其特色為加強民族精神及生活職業教育，對音樂教育的發展仍屬停擺階段；1975年所頒布之「國民小學音樂課程標準」，有明定器樂的教學，但是各年級沒有統一重點的樂器指導，且學校設備普遍不足，難以提升樂器教學的效果（許雲卿，1989）。直到1993年及1994年修正頒布國民中小學課程標準，才打開了國人對音樂教育的正視問題，而在演奏教學的內容上，明定於第三學年進行「直笛」的習奏課程綱要，將延續推動音樂教育，且鼓勵多元參與。

透過以上所提的時代背景，再來了解林老師的音樂教學經歷，將更能體會；由於時代背景的改變，可能在當下的我們已不應該也無法仿效，但卻可做為反思的借鏡。

（一）師範畢業初入職場

林老師於1968年於新竹師範畢業，就到台北縣政府報到，提出的唯一條件就是希望能分發到一所有鋼琴的學校，當時吳春榮主任督學，詢問林老師一些相關學習音樂的歷程及興趣等問題後，告知林老師台北縣柑園國小有一位家長（海山煤礦董事長黃叢先生）捐助學校一部平台鋼琴，頓時讓林老師興奮地說不出話來，之後即到台北縣柑園國小報到，報到後才發現什麼琴也沒有，原因是那位家長上個學期過世了，讓他大失所望。

畢業那一年正好是國民義務教育延長至九年，當時都會型學校仍會注重課業，但是鄉下一般學校已無升學壓力的惡補情形了。過去升學壓力下，高年級都是經由教學經驗豐富的老師擔任，而新派任的老師只能教科任，所以林老師被安排擔任五年級導師。第一年教學中由於欠缺教學經驗，學生們生活常規、課業等問題都令林老師深感頭

痛，林老師只好請教該班之前的隋老師及紀老師，他們兩位教師均是退役軍人，對於教育方式符應當時社會偏重打罵教育的軍事化嚴格教學模式的策略，所以僅提供給林老師一根竹鞭，但對一個新畢業生而言，也只能無奈地沿續前輩們的策略，繼續實施打罵式教學，就短期而言，的確有相當的成效，但後來林老師漸漸領悟這一套教學並非最好且唯一的方式。

當時這個班級過去的老師幾乎未曾上過音樂課，尤其是林老師為了上第一次音樂課，在倉庫中找到四部老舊的風琴，拼拼湊湊後，終於有二部風琴勉強堪用，搬至教室上課，但是發現學生的音樂程度似乎停留在低年級唱遊階段，對音樂的認知相當淺薄，可能是過去的老師較不注重音樂，而甚少進行音樂課程。所以當時學生對林老師所指導的音樂課程，都相當喜愛。

從師範學校畢業的林老師秉持對音樂的喜好與堅持，在交通不便的當時，能為了「鋼琴」而選擇一個路途遙遠的柑園國小，其秉持的精神是相當值得我們後輩學習的。在過去權威教育盛行的年代，社會對音樂教育的忽視，處處可見，但林老師藉著個人的音樂專長及堅持音樂課程正常性的理念下，不僅按照課表上音樂課程，更透過音樂教學與學生有了良好的互動，在音樂課程中林老師會透過音樂故事、音樂笑話……等來引導學生的注意力，不僅帶給學生不同的學習趣味，也提昇了學生其它課業成績，進而開啟了學生的音樂大門。范儉民（1996）提出一般稱為音樂教育，包含兩層意思。一種是透過音樂的教育（Education through music），以音樂為媒介，實施教育。經由音樂的欣賞、歌唱、演奏樂器、創作音樂等經驗，達到美的情操培育，完成一般教育的目標。另一層意思，就是音樂的教育（Education of music），主要在訓練音樂的技能，學習音樂的各種知識，而且在其他文化方面有深廣的教養，培育成音樂家，負擔音樂文化的創造表現，達到專門教育的目標。所以林老師落實音樂教育，正是以完成一般音樂教育的目標為依歸。

（二）擔任音樂科任教師

林老師秉持對音樂的喜好及教育下一代學子的責任，自己於1969年分期付款購買一部全新的鋼琴，放置於學校，並且組織合唱團，教導學生合唱，在柑園國小任教的第二年即展現豐碩的成果，其合唱團於台北縣比賽脫穎而出，獲得第五名的佳績。第三年（1971）寒假，

板橋國小校長黃則永先生，運用行政命令將林老師調動至板橋國小，當時與洪秀華老師（曾任台北秀山國小校長）及林雪女老師（教材編輯），共同指導音樂團隊。隨後徵招入伍服役，於1973年再回到板橋國小擔任四年級導師，1974年擔任音樂科任老師，1975年請調回新竹市在民富國小擔任導師。當時民富國小合唱團由江玉燕老師指導，其他音樂老師如孫素惠（新韻合唱團指導）、何桂華（薔薇合唱團指導）等，都是擔任班級導師的職務，而且還要兼任音樂團隊指導的工作，相當辛苦。而林老師能擔任科任老師，剛開始只是行政上的安排，如林老師所描述的。

當時民富國小在校長姚澄瀛任內，我即被安排擔任科任，是全校唯一的一位音樂科任教師，但課程只有一半是音樂課，而另一半是自然課，以導師較不想任教的課程為安排。那個學校的傳統是擔任自然科任的老師，必須擔任自然科學展覽比賽的指導，所以我就帶著學生，以「彩虹」為主題，進行一連串的研究，研究過程採發現問題並解決問題，再發現問題再解決問題的循環模式完成作品，僥倖得了佳作的成績。第二年的主題與音樂結合，做了「音律是如何形成的？」，方式亦是採發現問題並解決問題之循環模式，運用三分損益法所做的研究，獲得第二名（第一名從缺）。（訪個95102143c）

過去的教育環境多以包班制為主，少有所謂的科任教師，而一般班級導師的教學會著重於升學科目上，尤其是以升學主義掛帥的臺灣，即使目前仍是如此，唯一不同的是，教師編制的比例增加後，科任教師亦明顯的隨之增加，音樂科任教師從所謂的科任教師，逐漸轉變成具有專業能力之音樂科任教師，但需身負各校帶團（節奏樂隊、合唱、直笛、國樂、等等）的責任與壓力，林老師無論是擔任音樂或自然科任教師，都能稱職的盡力做好個人應盡的本分，而非推辭拒絕參與及嘗試，這種任勞任怨的精神亦是值得我們後輩學習。

（三）擔任直笛教學工作

林老師於師範畢業以後，雖然大多是擔任音樂教學的工作，但並未接觸直笛教學，直至1980年代以後想要培養孩子一技之長，只是不知選擇何種樂器作為入門，直到後來發覺直笛的聲音這麼好聽，學習又不困難，很快能有成效，非常適合團體教學。於是林老師於1984年在台北自費參加創世紀的奧福教學法研習，在1985年參加林榮德國

際音樂夏令營中，更實際體驗到直笛運用於課堂上所帶來的樂趣、實用、趣味與方便性，對直笛有更深一層的認識後，將所學帶回實際在課堂上應用，成效頗佳，也因此直笛教學就變成林老師音樂課程中的一項教學重點。

林老師在民富國小任教當時的校長姚澄瀛，鼓勵他指導校內團隊，當時國內尚未有直笛團隊的比賽，所以林老師投入進行兒童樂隊的編組，由於樂器的欠缺，林老師只好自己將學校裡的老舊樂器，加以修繕後提供演奏練習，並要求學生自行購買口風琴，但仍然欠缺打擊樂器作為訓練使用，於是利用報廢的陳舊課桌訓練打擊。比賽前還自行開車至台北縣秀山國小，借了一批汰換的打擊樂器參加比賽，獲得第二名（東門第一、民富第二、附小第三）。

基於急於推廣直笛教學的熱愛與堅持及教育單位推動的政策之一是「一人一樂器」，促使林老師開始思考直笛未來應該如何教學與推廣的問題，更進一步思考到，直接橫向移植西方的教材，應該不是一條寬廣的捷徑，我們應該要有自己推廣直笛音樂的方法與策略。林老師又重新思考，若要將直笛作為我們的教育樂器，讓這項樂器在臺灣生根，就一定要編寫屬於我們自己的指導教材，屬於國人的演出樂曲；於是林老師投入直笛教材的編寫，出版了系列作品。林老師秉持對直笛的熱愛與技巧的熟練，1991年在民富國小組成一個直笛隊，連續三年（81、82、83）在全省音樂比賽中獲得第一，也讓學生深深喜愛上這項樂器。

林老師1994年退休以後，獲得家長的支持與協助，向當時的新竹市文化中心洪惠冠主任陳情爭取，希望能保留這支直笛隊，但是文化中心由於沒有贊助經費的預算可以協助組隊，就由家長自動發起募款，一共湊足了約十幾萬購買樂器，終於成立了「新竹市立文化中心青少年直笛樂團」，其中成員除了原來民富國小的學生外，也公開招收喜歡吹奏直笛的他校學生參加，其指導老師當然由林老師擔任，林老師以鼓勵自願參與、民主式教學方法、同儕引導、團體激勵等模式，讓團員感到輕鬆易學，無形中而產生了興趣，曾應邀為台灣省立交響樂團灌錄C D唱片、為師範大學錄製「直笛家族」錄影帶，配發國中、小，也曾應邀於國家音樂廳演出，去年更遠赴日本參加東京與大阪青少年直笛大賽，榮獲最優賞。所以對團員來說林老師不只是引導他們學習直笛技巧，更重要的是激發了他們對音樂的喜好甚至影響了

未來的人生，真正落實了直笛教學的推廣工作。當時的團員回想林老師之教學過程有如下描述。

林老師對教材運用較生動活潑，當時我們對音樂的認識與學習並不多，音樂常用之術語更是接觸的很少，而老師會用日常生活相關聯的方式將它做連結，如 Stacado 會用小鳥叫聲，Legato 會用貓叫聲來形容。(訪陳A生 95122501)

我認為好的演奏者不代表是一位好的教學者，而林老師的教學相當活潑，但是並不常示範，善用言語引導學生，或是用唱得方式詮釋曲風。(訪陳A生 95122520)

我個人本身從小就對音樂有興趣，進入直笛團之後，更發現自己在這一領域有很大的成長，潛在的也影響了我上大學的選擇。(訪汪生 95122708)

林老師向來都堅持這種教學相長的原則，陸續將直笛實務知識及技巧方式，融入自編教材樂曲內容中。林老師對於自己一路走來的歷程，有如下的描述。

因為對直笛的喜愛，我從一個直笛的學習者、指導者、演奏者，最後參與直笛教育的推廣工作。我的人生沒有預設的立場，走到這條路，完全是無心插柳的結果。(訪個 95040405)

面對未來音樂教育的新趨勢，我們教師的教學方法相對也應該不斷的修正，音樂課程已經不僅是教學生唱唱歌就能滿足學生的需求，尤其看到林老師因應環境的不同，做出不同方式的策略調整模式，我們也應該在我們心中建立一套自我的教學哲學，往後如果遇到樂器不足的情況時，絕對不應輕言放棄教學，宜就地取材設計創造出屬於自己的樂器，如同奧福教學系統在樂器演奏方面，為課程而研發所需要的樂器，所以奧福體系的樂器並不是玩具，但卻是創作音樂的重要工具。

由林老師的經歷中，給了我們一個啟示，當我們想要在音樂方面發展，需要學校及家長的配合，或許剛開始並非能如個人所願，但只要有心經營及付出，一旦有了些許的成果，凡事將變得容易多了。林老師在直笛教學上，除了落實於一般課程外，更積極帶動學校成立直

笛隊，經過長期的練習，又能有好的表現，學校亦對「直笛」從陌生到重視，家長也會支持，其兩方面都會成為我們推動音樂教育的助力。

從以上三個階段：初入職場、音樂專任教師、直笛教學者，可以了解音樂環境及教師認知會影響音樂教育的推動；而音樂專任老師的定位，除了教育政策的因素外，音樂的功能及價值逐一反應在學生身上；而直笛教學的落實，隨著直笛價格的普遍化，教材逐漸增多，比賽的實施，而相當重要的原因是具備直笛專業素養的師資增加，確實讓直笛在音樂教學中佔有重要的比重。

林老師直笛教學之實務知識

林老師在直笛教學上已有二十幾年的時間，期間對小學直笛教育更是身負教學者、編曲者與推動者的角色，其實務經驗可說是相當豐富，所以個人就以採訪方式將林老師對直笛教學的實務知識予以陳述歸納呈現，並以林老師個人彙編作品之《高音直笛教室（1），1994》－A冊與《高音直笛教室（2），1997》－B冊教材為例，分述如下：

（一）節奏能力訓練之實務知識

學者研究兒童的節奏能力發展時，認為各種節奏動作中，依其困難度由易至難排列，分別為a.口唸，b.口唸並手拍，c.手拍，d.大肢體動作（如踏步行進）（藝術教育教師手冊，1999）。林老師亦採用本國念謠來練習，也配以國外教學法的節奏語言，進而運用肢體動作來進行直笛節奏教學。「分拍」與「倍數」的觀念一直為林老師所強調，在節奏訓練上若能長期奠定「分拍」與「倍數」的觀念，在節奏的基礎上一定能有相當程度的穩定度。

讓學生了解音符間的倍數關係是相當重要的，若沒有這層基礎，往往會遇到當介紹完附點四分音符是一拍半後，類推附點二分音符，可能直接得到的答案會是二拍半，如此是很明顯學生對其倍數關係的不理解。（訪個 95070728e）

A冊「搖籃歌」（P21）【譜1-A21】是針對附點二分音符所設計，教學時可從二分音符與四分音符間運用連結線，讓學生熟悉後，再介紹附點二分音符等於三個四分音符。（訪個 95070728f）

一開始就要讓學生了解各種音符的形狀與名稱，以及各種音符之間的

倍數關係，從一個二分音符等於兩個四分音符、或一個四分音符等於兩個八分音符開始指導，但是千萬不能解釋成，二分音符是二拍、四分音符是一拍、八分音符是半拍。(訪個95070728g)

利用語言來幫助節奏教學是相當有效的，尤其是使用本民族日常用語、諺語，若是套用其它國家用語，會較不易接受，除非是長期受到相關訓練。(訪個950707281)

拍子的細分，分為兩大類，一為「二分」，一為「三分」。音符「二分」是倍數關係，與日常生活的規律有關，如：日出、日落，人體的對稱，呼吸，走路，跑步、等等，相當容易理解。(訪個95070730a)

「三分」其實就是「二加一等於三」，將二個八分音符間插入一個八分音符（可與前音相同或後音相同），再以相同的速度唱（奏），即可練習節拍的三分；進一步將二個同音的八分音符予以結合練習，對演奏爵士音樂的Swing將更能掌握，假如安排成級進或小跳進，不就是即興裝飾的第一步。

（二）運氣與運舌之實務知識

直笛的發音法，是把運舌和送氣的方式變換運用，以表現不同的音樂。但是，吹奏直笛時，若沒有連結線或圓滑線，每一音都需要運舌來控制發音和止音（王一道，1994）。一位有能力的直笛演奏者應該要去探索及運用所有的運舌分句法，才能賦予音樂活力（Rowland-Jones,1994）。所以運舌與運氣可說是吹奏直笛的基礎，林老師以生活化的「比喻」來引導學生，且須有耐性的指導，對此亦提出幾項說明。

直笛所使用的氣是較為微弱的，但是反觀一般日常生活的活動，多數需要大量的氣，用力吹氣已成為習慣，因此要求學生（尤其是年紀較小的學生）吹出柔美的音色，在初期，有需要設計情境，學生心裡產生共鳴，才有可能輕輕吹氣。(訪個95070728y)

各種長、短、輕、重的運舌，須長期的指導、練習，不是一時一刻即可熟練應用，不要一直指責學生的錯誤，會讓學生失去興趣。(訪個95070728q)

A冊「老火車」(P47)在簡單的旋律中，運用真實生活情境的火車氣

笛的音響效果之設計，以非圓滑奏及斷奏做為運舌的練習，較能引起學生興趣及認同感。(訪個 95070731a)

A 冊 (P14)【譜 2-A14】B 冊 (p1) 有關運舌法是參考奧籍菲利浦老師的著作「三個好朋友」，將短促音 (Staccato) 形容成小鳥的跳躍，間歇音 (Non-Legato) 形容成大象的走步，連結音 (Legato) 形容成貓要抓老鼠的潛行，這種具體的描述更能讓學生領悟，教學效果也更有效了。運用何種名詞來形容，取決於老師與學生的默契，並非一定要採用以上三種名詞。(訪個 95102450b)

指導運舌時，除了要注意彈舌外，更要注意關舌的確實。(訪個 95102452f)

(三) 指法指導之實務知識

有關直笛運指上要使用指腹，從手指關節到手腕、手臂、肩膀與全身都要放鬆，運指要平穩自然且有彈性等基本觀念，林老師認為這是最基本的認知；而他所強調的實務知識是在指導運指時要注意較困難運指的音需特別設計指導方式，如在英式直笛的運指上，高音譜記號第一間的 Fa 與升 Fa，他常用「比喻」的方式，讓學生與生活聯結，加強記憶。在運指上需加強的部份，林老師採編曲融入，在曲中不斷重覆相同運指動作，學生能在練習吹奏曲子的同時，亦已學會了這些音的運指方法。指導指法時，需多面向考量引導的方式，不要採用單一一種指導語言，以符合每位同學的理解性。

A 冊「老鷹捉小雞」(P48)【譜 3-A48】以二度不協合音設計，並不是以和聲為主要考量，而是以 Sol 與 Fa 之運指練習為主要考量，且二、三部以不協和二度合奏，出現相當緊張的音效，亦相當符合曲名。(訪個 95070731e)

A 冊「老鷹捉小雞」(P48) 取材其有「捉」的動作情境，以聯想法強化學生的記憶，加強學生對 Fa 音指法抓的動作。(訪個 95070731i)

第一間 Fa 的設計，應以下行級進式音階設計為佳，且曲中以長音 Fa 為宜，讓學生有充分時間掌控。(訪個 95070731c)

B 冊「陽關曲」(p32) 升 Sol 的練習，升第二線 Sol 與第一線 Mi 的運

指，其動作可用騎腳踏車來形容，雙手的食指一上一下，有如雙腳踩踏腳踏車。(訪個95102457b)

建議在教第一間Fa之前，不如先教升Fa，其運指簡單多了。透過升Fa即可導入西洋音階G大調。(訪個95070729b)

介紹G大調後，就需加上第三線Si的介紹A冊「蒙古夜曲」(P27)才算完整的一個G調音階。第三線Si與第三間Do是交換指法，不容易做好，常常會因為手指未能同步運作，而滲入雜音，所以要等待運指能放鬆、無礙之後才加入第三線Si的練習，可避免學生混淆的情況。(訪個95070729c)

代用指法須鼓勵學生經常去嘗試與學習。我在高音直笛進階教室附頁中，有個人嘗試所記錄的代用指法。(訪個95102454d)

對於指法的教學，如Fa需蓋0123467，僅有5不需蓋；所以建議在教學時應反向思考，只要打開右手中指5號指孔即可，較易讓學生記住。然而如此仍不夠，真正的困難是在於實際的操作上，直笛的操作在於虎口的開闔，在練習時須特別加強，如E音012345，右手手形如小白兔；升F音012356，右手如狐狸；F音0123467，右手如獨角仙。B冊「小小水車長又長」(p18)【譜4-B18】之Re與Fa之蹺蹺板動作的加強。(訪個951024555c)

(四) 強起與弱起拍的指導之實務知識

孩子對於弱起拍的表達較強起拍不容易理解與呈現，但若輔以語言或肢體的練習，可有很大的幫助。A冊(p34)弱起拍是為了要強調後面的強拍，因此比較輕要往上飄，同時還必須有方向性的進入隨後的強拍，練習時，盡量以身體動作的配合去加以體會。弱起：先往後往上再往前往下；強起：先往前往下再往後往上(林鎧陳，1996)。

因為環境及語言的因素，弱起拍的引導對中國孩子而言是較困難的，模仿「布穀鳥的叫聲與動作練習，是相當不錯的方法。(訪個95070730f)

(五) 視譜訓練之實務知識

視譜是合奏、詮釋曲風、創作的基礎。林老師主張採語言學習程

序聽、說、讀、寫方式，讓學生在聽音「模仿」吹奏後，再進入視譜階段為宜。並循序漸進的音符設計之下進行視譜的訓練，當學生有基礎後，需為合奏做更深一層的視譜訓練，採用主題交替的方式在各聲部呈現，如此培養學生掌握主題的能力外，亦可增強一目多行的能力。

常運用「模仿」的方式教學，先熟悉曲調後再視譜吹奏。同其它各種教學法。語言學習亦同，聽、說、讀、寫。(訪個95070731h)

新編作品（未出版）如：「康定情歌」，改變節奏練習，曲調遊走在二個聲部間，吹奏時交替視譜，以主旋律為吹奏主題，熟悉主旋律之後再練習二部合奏，因為學生對於長音符較不易掌握，可藉由聆聽其他聲部來體會與掌握。(訪個95102453a)

B冊「陽關三疊」(p18)【譜5-B18】曲調遊走在二個聲部間，可訓練視譜能力。(訪個95102454b)

B冊「龍船調」(p25)【譜6-B25】第二部10-12小節，相同節奏出現兩次，但我用兩種記譜方式呈現（休止符及連結線），一方面增進學生視譜的能力，一方面是兩種運舌的練習。(訪個95102456b)

(六) 創作引導之實務知識

中小學生音樂創作學習具有重要的意義。普通學校學生的音樂創作與作曲家的創作具有同樣的創造價值。奧福音樂教育體系一直倡導創作、表演、欣賞三位一體的教學，通過歌、舞、樂綜合教學給學生創造獲得全面、豐富、綜合的音樂審美體驗的機會（曹理、何工，2001）。林老師在設計及教學上，讓學生個人能有不同音色的嘗試，做節奏變化的創作及個人與團體合作展現個人吹奏與詮釋的機會，對創作教學可見是相當重視。

幼童初期可運用笛頭做各種節奏練習，亦可用一手在下方口開闔，利用不同的距離，呈現不同的音高。老師可示範吹奏讓學生聆聽創作音樂圖畫。(訪個95102452b)

B冊「花鼓燈」(p4)運用口白與歌曲結合，口白部份可任意替換為拍節奏、吹節奏，甚至口白部分在吹奏時，還可運用氣的上揚或下抑方式來做音高的變化。(訪個95102452d)

B冊「數蛤蟆」(p39) 第二部最後兩小節的震音，速度可隨每個人的運指能力，有快有慢的拍動，有如蛤蟆放聲齊鳴，同時仔細聆聽第一部的曲調，在最後一起合拍結束。(訪個95102457c)

(七) 曲風引導之實務知識

1. 情境描述的方式：學生對樂曲的感受力較淺，若透過情境的描述，能很快的對樂曲產生熟悉性與認同感，而在吹奏時，樂曲已不再是一張樂譜而已，是融入個人情感的產物。

用情境來描述歌曲的風格，讓學生在吹奏時能對音色掌握的更好。B冊「腳夫調」(p11) 第二聲部以腳伕背負沉重擔子，而應以沉重的音色表現一間歇音 (Non-Legato)。停留記號的設計，吹奏者需用眼神的默契配合。(訪個95102452e)

採用說故事的方式來引導：如A冊「聖誕鈴聲」(p31) 第二聲部編寫的想法是麋鹿的跑步聲，往往第一次吹這一曲時，第二部容易產生尖銳的音色，我會用故事引導如「聖誕老公公已將禮物分送完畢，麋鹿感到相當輕鬆的心情」，所以要用較輕的運氣、舌尖往上彈來吹出清脆的短促音，往往能收到立即改善的效果。(訪個95070729e)

運用情境聯想法：A冊「結婚進行曲」(p31) 要學生想像結婚莊重的場景，再吹奏，學生會有相當的領悟。(訪個95070729f)

A冊「數蛤蟆」(p46) 設計自由速度 (tempo a piacere) 的練習，對於運指較快的學生可快，對於運指較慢的學生可慢，可解決學生程度差異的問題；但最後仍要二部配合準確拍子做結束，「聽」仍是相當重要的訓練 (林鎧陳，1996)。這一首曲子設計自由速度所呈現的效果，相當符合蛙鳴四起的情境，對曲子而言是相當不錯的設計。(訪個950707231d)

2. 各國同一曲風的比較：選擇相同曲風的各國樂曲，讓學生打開國際觀以外，亦能對其作品做一比較，在吹奏時更能了解其詮釋方式。

B冊「腳夫調」(p11)「川江船夫號子」(p12) 兩曲為中國曲風，故選了「伏爾加船夫曲」(p12) 俄羅斯民謠與其比較，B冊 (p12) 分屬於不同民族的二群人，卻有相同的宿命，但在不同的環境下，各自發展

出屬於自己的歌。(訪個 95102452g)

3. 拍子或調性的改變：其改變會有不同風格的呈現，在指導時以此做各曲之間的比較，讓學生真實吹奏與聆聽，其功效較老師用口授的方式來的更實際與受用。

現代音樂經常有不同拍子同時進行，或交替進行。如「西城故事」是不同拍子交替進行。B冊「孤雁」(p45)第一部三四拍與第二部六八拍，讓學生體驗節奏重音，此起彼落的特殊效果。B冊「瑤族舞曲」(p46)【譜7-B46】是三四拍子，在五、六小節，二部都運用圓滑線將節奏改變為二拍子，這是薩拉邦舞曲的特色之一。接著即選擇一首「薩拉邦舞曲」(p46)【譜7-B46】為例。(訪個 95102457e)

B冊「兩隻老虎」(p49)編寫成兩首且以兩種拍子(二二拍、六八拍)呈現，讓學生體驗不同情緒、風格的曲風。(訪個 95102457f)

介紹大音階與小音階，曲風上並非絕對大音階即開朗，小音階就晦暗悲傷，因為速度、力度、節奏亦是其因素，如B冊「悲哀的兩隻老虎」(p55)【譜8-B55】，將它用生活化的故事描述，讓學生情緒帶入歌曲中，改變速度、節奏、Articulation…引導學生呈現各種不同曲風。(訪個 95102457h)

透過林老師的直笛教學實務知識的訪談內容分析，較有系統的歸納出以上七個主題：節奏、運氣與運舌、指法、強起拍與弱起拍、視譜、創作、曲風。其中訪談的片段，並不能涵括所有的指導方式，但能提供我們反思與設計教學課程與方法的一個方向。

結論

本研究以訪談、文件資料蒐集及理論與實務的分析歸納，獲致結論如下：

- 一、教師實務知識的定義及重要性：透過國內外學者所提出之觀點加以確定教師實務知識的定義及重要性，同時也陳述出在音樂實務知識方面的資料欠缺的存在現象，以確立進行本研究的重要性。
- 二、直笛在音樂教育上的功能與價值：由於「直笛」富有多項教學的價值及功能，隨著直笛價格的普遍化，教材逐漸增多，比賽的實施，而相

當重要的原因是具備直笛專業素養的師資增加，確實讓直笛在音樂教學中所佔的比重逐漸增加。

- 三、音樂專任老師的明確定位：由林老師初入職場、音樂專任教師、直笛教學者三個階段的直笛教學經歷可了解國內教育政策對音樂重視程度的改變，從過去包班制為主而轉為音樂專任老師的明確定位，音樂的推動上是一大進步。
- 四、直笛教學的實務知識：林老師在直笛教學上已有二十幾年的時間，期間對小學直笛教育更是身負教學者、編曲者與推動者的角色，透過林老師編輯的直笛教材《高音直笛教室（1）》與《高音直笛教室（2）》為例，歸納其直笛教學的實務知識如下列七項，在（一）節奏方面：應長期奠定「分拍」與「倍數」的觀念，透過語言來幫助節奏教學進而運用肢體動作，更易強化學生的能力；（二）運氣與運舌：是吹奏直笛的基礎，林老師以生活化的「比喻」如小鳥跳躍、大象走步等來引導學生，且有耐性的指導；（三）指法：需多面向考量引導的方式，不要採用單一種指導語言，選擇多曲重複同音之練習方式，以符合每位同學的理解性與熟練性；（四）強起拍與弱起拍：對於弱起拍的表達較不容易，但若輔以語言或肢體的練習，可有很大的幫助；（五）視譜：聽覺的訓練應在視譜能力培養前，採「模仿」吹奏及循序漸進的音符設計之下進行視譜的訓練較佳；（六）創作：讓學生個人能有不同音色的嘗試，做節奏變化的創作及個人與團體合作展現個人吹奏與詮釋的機會，並重視學生的創作能力；（七）曲風：1. 情境描述的方式 2. 各國同一曲風的比較 3. 拍子或調性的改變。

總而言之，透過林老師直笛教學的探討，可以知道一位直笛教學者除了需有良好的音樂素養外，同時亦需俱有「反思」與「創新」的能力，如此教學才能在遭遇的困難中，找到一條有系統的新生道路，進而回到專業教師的明確定位。

參考文獻

一、中文部分

- 王一道（1994）。**高音直笛教本**。台中：立誼出版社。
- 王雪萍（2003）。**一位資深國小語文科教師教學實際知識之個案研究**。國立屏東師範學院國民教育研究所碩士論文，未出版。
- 吳榮桂（1986）。直笛教材教法研究－兼談本省現有直笛教材分析。**音樂教育季刊**，3，17-18。
- 吳舜文（1992）。**國中直笛教學之探究**。國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文。
- 林鎧陳（1989）。以直笛輔助的音樂遊戲教學設計。**音樂教育季刊**，12，22-28。
- 林鎧陳（1994）。給喜歡直笛的中國孩子－高音直笛教室(1)－為二支高音直笛。新竹：嘉泰彩色印刷。
- 林鎧陳（1997）。給喜歡直笛的中國孩子－高音直笛教室(2)－為二支高音直笛。新竹：嘉泰彩色印刷。
- 范儉民（1996）。**音樂教學法**。台北：五南。
- 孫敏之（1997）。師範院校結業生教學實際知識之個案研究。行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告：NSC 85-2413-H-153-005。
- 許雲卿（1989）。**中日音樂教學之比較研究**。台北：全音樂譜
- 郭玉霞（1997）。**教師的實務知識**。高雄：復文。
- 陳國泰（2000）。**國小初任教師實務知識的發展之研究**。國立高雄師範大學教育學系博士學位論文，未出版。
- 曹理、何工（2001）。**音樂學習與教學心理**。中國：上海音樂。
- 黃瑞琴與張翠娥（1991）。幼兒教師教學的實務知識。**台灣省第二屆教育學術論文研討會論文集**。新竹：新竹師範學院。
- 黃美瑛（1995）。**意象：幼兒教師實際知識的運作之研究**。國立屏東師範學院幼兒教育學系碩士論文，未出版。
- 羅明華（1996）。**國民小學初任教師實務知識的發展及其影響因素之個案研究**。國立台中師範學院國民教育研究所碩士論文，未出版。

二、西文部分

- Calderhead, J. (1988). The development of knowledge structure in learning to teach. In J. Calderhead (Ed.), *Teachers' professional learning*. London: The Falmer Press.
- Choksy, L., Abramson, R., Gillespie, A., & Wood, D. (1986). *Teaching music in the twentieth century*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Clandinin, D. J. (1985). Personal practical knowledge: A study of teachers' classroom images. *Curriculum Inquiry*, 15 (4), 361-385
- Connelly, F. M. & Clandinin, D. J. (1985). Personal practical knowledge and the moods of knowing: Relevance for teaching and learning. In E. Eisner (Ed.), *Learning and teaching: The ways of knowing* (pp.174-198). Chicago: University of Chicago Press.
- Dinn, F. (1965). *The recorder in School*. London: Schott.
- Duffee, L., & Aikenhead, G. (1992). Curriculum change, student evaluation, and teacher practical knowledge. *Science Education*, 76 (5), 493-506.
- Elbaz, F. (1981). The teacher's practical knowledge: Report of a case study. *Curriculum Inquiry*, 1, 43-71.
- Holly, M. L. H. (1989). Teacher Professional development: Perceptions and practices in the USA and England. In M. L. Holly & C. S. McLoughlin (Eds.), *Perspectives on the teacher professional development*. New York: The Falmer Press.
- O' Kelly, E. E. (1995). *The Recorder today*. New York: Cambridge University Press.
- Rowland-Jones, A. (1994). Recorder slurring III: The technique of slurring. *American Recorder*, 35(1), 7-12
- Russell, T. (1988). From pre-service teacher education to first year of teaching: A study of theory and practice. In J. Calderhead (Ed.), *Teachers' professional learning*. New York: The Falmer Press.
- Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioners: How professionals think*

in action. New York: Basic.

Shulman, L. S. (1986). Those who understand: Knowledge growth in teaching. *Educational Researcher*, 15(1), 4-14.

Shulman, L. S. (1987). Knowledge and teaching: Foundations of the new reform. *Harvard Educational Review*, 57(1), 1-22.

Sternberg, R. J., & Caruso, R. (1985). Practical modes of knowing. In E. Eisner(Ed.), *Learning and teaching: The ways of knowing* (pp.133-158). Chicago: University of Chicago Press.

附錄

【譜1-A21】

搖籃歌

中 板

傅光 曲
林鎧陳 編曲

【譜4-B18】

小小水車長又長

中 板

安徽民謠
林鎧陳 編曲

★ 參考P.17「曉曉歌」解說。

【譜3-A48】

老鷹抓小雞

雲南納西族民歌
林鎧陳 編曲

【譜2-A14】

14

五、發音法 (Articulation)

不同的運舌方式是表達笛音的重要技巧，樂曲的抑揚幾乎都是由運舌來達成，藉由不同的運舌能使音「活」起來。

記譜 演奏 記譜 演奏

t (d) t (d) t (d) t (d) t (d) t (d)

「大象」：代表能吹出間歇音的運舌，二音之間會留出間隙，在第二個音的拍點之前關舌，並迅速的在下一個拍點上彈舌吹出第二個音。

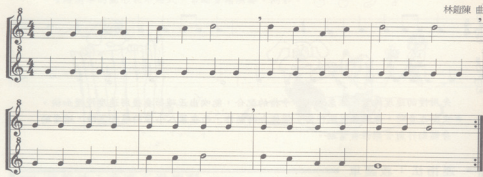
「小鳥」：代表能吹出短促音的運舌，在本音的拍點上彈舌發出聲音後立刻關舌，使任何音符都成為短促的音。注意舌頭是往上彈，而非往下打。



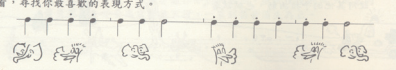
註：此觀念來自我的老師 Philippe Tenta 所編寫的「三個好朋友」一書。本頁插畫即是該書中，由 Philippe 先生親自設計繪製的「三個可愛的好朋友」造型。

大象與小鳥

林錫陳 曲



分別以大象與小鳥的運舌法吹奏全曲，再將大象與小鳥以各種不同方式組合吹奏，尋找你喜歡的表現方式。



【譜7-B46】

瑤族舞曲

46

晉南瑤族民謠
林錫陳 編曲



原曲為三拍子舞曲，但練習時，若能將這兒處理成二拍，也是很有趣的。早期的西洋音樂經常可看到三拍子樂曲中，臨時出現二拍子的情形，稱為 Hemiola 突然改變了節奏重音的位置。

薩拉邦舞曲

J B de Boismortier
(1691 - 1755)



Hemiola 原本是三拍子變成了二拍子，這是薩拉邦舞曲的特點。

【譜5-B18】

陽關三疊

古詩曲
王維詞
林錫陳 編曲



渭城朝雨 浥 輕 塵， 勸 君 更 盡 一 杯
 陽 春 不 復 來， 驛 使 隨 君 遠
 西 出 陽 關 無 故 人， 更 聞 黃 鳥 啼
 春 風 不 與 人 期 遇， 驛 使 隨 君 遠
 行 行 色 苦， 春 風 不 與 人 期 遇
 君 看 黃 鳥 啼 別 處， 春 風 不 與 人 期 遇
 西 出 陽 關 無 故 人， 更 聞 黃 鳥 啼
 春 風 不 與 人 期 遇， 驛 使 隨 君 遠

曲調遊走在二個聲部間，要能接續呈現。全曲表達對即將遠行友人，無限留戀的誠摯情感，深情的述說人們哀怨的離愁別恨，多用一些「翻」的運舌看看。

【譜 6-B25】

25

龍 船 調 (底千仁調)

華北民歌
林鎧陳 編曲



★比較前後小節有何異同之處？仔細聽第一部抓住正確的拍點。
屬民間歌舞音樂，以民間歌曲形式流傳。如安徽的「鳳陽花鼓」。

【譜 8-B55】

55

悲哀的二隻老虎

法國民謠
林鎧陳 編曲



雖然是小調音階但是速度、力度及節奏改變，感覺上好像在表達什麼？請您為本曲命名。

