

通識教育

音色與聲腔的民族性與文化性¹

明立國

南華大學通識中心主任

摘要

有關音色和唱腔的研究，除了音樂本身的分析之外，也有不少關於民族性和文化性問題的探討。本論文試圖些藉著這些相關的現象和研究，除了反思不同學者對此一議題的觀點與詮釋之外，也將進一步從跨文化（cross-cultural）的角度，根據田野調查（field work）所建立起來的資料，依據符號學（Semiology）的理論，將音色和聲腔置於原來的文化脈絡（culture context）當中，從文化內部的觀點，以及實際被賦予及操作的過程與內容，來檢視它可能具有的功能與意義。不同的研究顯示了不同的知識理念和學術旨趣，藉著對此一歷史性、傳統性素材和現象的論述，或可對新的知識發展提出可供參考的建議。

¹ 內容初稿曾於 2007 年 11 月 16 日於嘉義南華大學舉辦的「聲響·記憶與文化」跨領域學術研討會發表。



一、語言與音樂的認同性 (identity) 現象

認同性 (identity)²這個語彙，在語言學與符號學上，是指一種發音不同但是卻可以被認為是意義相同的這種現象。比如說，對於「認同性」這三個字，每個人的說話發音，其實音質、音色、音高、音量、速度等等都是不一樣的，但是我們都可以聽得懂這個人說的意思，「認同性」這三個字的意義，並不因為每個人不同的發音而不同，也就是說，每個人不同的發音，只要語言的音位正確甚至接近，它的意義就一樣。這是一種語言上認同與寬容性現象，只要在語言認可的變化範圍內，它就可以成立。而這個現象同樣也存在於文化發展與變遷的過程當中，在這樣的一種認同心理與原則之下，往往會產生一個有趣的現象，那就是：就是因為某個文化認為是不變的，反而它就可能產生改變。這是因為在某個認同的範圍之內，該文化的人都認為是可以成立的、是沒有改變或不同的。在這範圍之內的改變，從文化內部者 (insider) 的角度看來，這些變化都是屬於不變的範疇之內，是一種可以被容許的變形 (variations)，但是對於局外人 (outsider) 而言，就往往會把它當作是另一件「不同」的事了。此外，如果這種變形不斷的擴充、發展，它也有可能超過了該文化原來可以認同的範疇，而形成另一種區別類型，變成了另一件事。

但是在這個現象上，音樂和語言就有著很大的差異。在語言中，縱使每個人的說話音色和聲腔都會有所不同，但是基本上它對意義的影響不大；但是在音樂及歌唱上，音色和聲腔就和意義有著密切的關係。同樣一句話，除了每一個人的音色都會不同之外，我們還可以從說話者語音的腔調，知道他的居地、籍貫或國家。縱使他的語音稍有偏失或不準，我們也可以自動的將它調整到使意義可以成立的範圍之內。我們能夠知道他在說什麼 (縱使有些差異)，但是不會認為他「說錯話」了³。但是在音樂或歌唱的表現上，如果稍有一點音高不準、音色不佳、節奏不對的情況，我們就會覺得這個人好像專業不夠、訓練不足。我們常常會聽到一些人對剛學琴的學生所拉出的聲音批評道：拉得像殺雞一樣！一個人唱歌唱得不好，我們也經常用「荒腔走板」這四個字來形容。「板」是拍子；「腔」就有點複雜，它可以是「走調」、「變音」、「音不準」或「音色不對」、「音色不佳」等等。什麼是「對的」、「正確的」或是「可以被接受的」，語言和音樂的確有著很大的差異。

以下本文將從兩個對立性的論點作為基礎來進行討論：一是適應和制約的觀點。是假設地理環境、社會條件等客觀因素所可能產生的影響、限制和制約，來探討音色與聲腔的問題。二是結構性與符號性現象。是假設文化內部的自主

² 有些譯者會將這個詞翻譯成「同一性」，如喬納森·卡勒 (1996)《索緒爾》頁 18-20，台北：桂冠圖書股份有限公司。

³ 可是在中文這類強調聲調值的語言當中，則還有音高方面的一些變數要考量。



性選擇與約定俗成的規律和機制。藉著這樣的一組對比，讓相關的知識理念和實際的文化現象產生對話和辯證。

二、從過去的幾個研究案例談起

有關音色與聲腔的研究，本文重點不是處理如 Hornbostel-Sachs 的樂器分類學有關的議題；不是探討音樂和語言的起源問題；⁴不是處理語言和音樂、語音與歌唱之間複雜的脈絡；⁵也不是分析語言聲調值與音樂之間的關係與構成原則，⁶而且也不從一般通用的節奏、音階、旋律、和聲、對位等音樂元素的角度來切入，而是以「音色」、「聲腔」這一組較為特殊的聲音區別系統，來探討其中所隱含的文化性、族群性意涵。在此，「音色」與「聲腔」這兩個語彙，並不只是從西方或中國的傳統使用習慣及概念來定義它，而是將這樣的一個基礎語彙概念，還原及運用到不同文化的系統當中來考量，並從這樣的一個視角來檢驗相關的研究。

想藉著與歌唱發音有關的音色及聲腔等因素來分析文化類型與特色的，在西方當推 1960 年代婁麥克斯 (Alan Lomax) 的研究最具代表性及嘗試性，他試圖從歌唱的風格來瞭解社會結構和文化特質，認為甚至不需考慮旋律和節奏的因素，只要藉著聲音的質地 (voice quality) 和表現的型態 (mode of presentation)，從歌唱表現的特質上就可以來界定一個音樂文化區。他發現西班牙歌唱表現的風格變化和婚前性行為的鬆緊度有關，在性方面制裁嚴格的西班牙南部地區，歌唱的聲音是尖銳、擠壓而狹窄的，這使得合唱的表達型態幾乎不可能出現。然而到了庇里牛斯山的北方地帶，這地區的兩性關係比較寬鬆，呈現的則是一種開放而低音域歌唱的合唱音樂⁷。他很有創意的提出了「歌唱測量學」(Cantometrics)，但是也有不少的學者對這一套的理論和方法表示保留的態度，而且其中運用、蒐集的材料本身是否足夠充分，也成了常被提出來討論及質疑的焦點。就以筆者實際的分析經驗來判斷，其中有關中國音樂的素材，Lomax 所舉的例子確是顯得不足，但是從另一個角度來看，他對音色及聲腔意義的重視這件事；這個學術研究上的旨趣與方向本身，就已經具備了時代性的意義。

⁴ 相關討論如：Bryan G. Levman (1992), "The Genesis of Music and Language", *Ethnomusicology* 36 (2): 147-170.

⁵ 相關討論如：Pen-yeh Tsao (曹本冶) (1988), *The Music of Su-chou T'an-tz'u*, Hong Kong: The Chinese University.

Marjory Liu (1974), "The Influence of Tonal Speech on K'un-ch'u Opera Style", *Ethnomusicology* 2 (1):63-86.

⁶ 相關討論如：Yuen Ren Chao (趙元任) (1956), "Tone Intonation, Singsong, Chanting, Recitative, Tonal Composition, and Atonal Composition in Chinese", *For Roman Jakobson Essays on the Occasion of His Sixtieth Birthday*. Mouton and Co. .

⁷ Alan Lomax 1968, *Folk Song Style and Culture*, pp. VII-VIII.



中國音樂當中關於歌唱表現的方法與觀點，很早就有相關的著作來討論，元代燕南芝菴的《唱論》⁸就可謂是一個濫觴，但是以音樂風格來劃分文化區的研究，則要以大陸音樂學者苗晶、喬建中於 1987 年發表的《漢族民歌近似色彩區》一書，為一個新的旅程碑。他們在對漢族聚居的地區作了地理、地貌、古文化、方言、社會習俗等方面的考察之後，認為：特定的自然環境和條件，在很大程度上決定著經濟活動內容，而一定的社會經濟型態又制約著民族文化的發展趨向和特徵。漢族聚居區的地理、地貌、氣候的多樣化，使其古代文化在萌芽之時就呈現了「多元」的和「多中心」的特點。而這也同時成了其他精神領域——諸如語言、民俗、民間藝術等具有「區域性」特徵的根由。根據漢族民歌風格特色的差異，並參照各種文化背景，他們劃分了十個「近似色彩區」和一個「客家民歌特區」，每一個近似色彩區都以地理、文化背景；民歌體裁與分佈；風格特徵三部分來作探討⁹。和 Lomax 的處理方法不同之處，苗、喬二氏對音階、調式、曲式、節奏、節拍等方面多有著墨，但是在音色和聲腔上的討論並不多見。

此外，沈洽於 1988 年提出的「音腔論」也起大陸音樂學界的普遍重視和討論，他認為中國音樂體系在音樂構造方面最重要的特點是大量運用「帶腔的音」，這種帶腔的音，例如器樂曲中的吟、揉、綽、注；戲曲中的疊腔、擻腔等皆是。西方有人用「沒有拴住的音」(unfixed tone) 這樣一個術語來稱呼它。所謂「帶腔的音」，沈洽指稱是：音的過程有意運用的、與特殊的音樂表現意圖聯繫的成分（音高、力度、音色）的某種變化，又可稱為「音腔」。「音腔」或「帶腔的音」是一種「包含有某種音高、力度、音色變化成分的音過程的特定樣式」。例如在京族的獨弦琴獨奏曲《寒夜孤影》中，民間藝人在演奏第五、六兩小節的第二、三、四拍時只彈一次，然後用吟、揉等手法改變弦的張力而發出六個音，如果從「音腔論」的觀點看來，以中國音樂體系的基本音感觀念而言，這只不過是一個音的自身變化，而不是不同音的組合，因為它是一個「帶腔的音」。音腔的生成可能與漢藏語系的語言聲調有關，但由於不操漢藏語系語言的其他民族（如阿爾泰語系諸民族）也大量使用聲腔，因此這一個假設和推測還有進一步討論的空間¹⁰。

除了歌唱之外，若進一步討論樂器與音樂之間的互動及影響關係，則在「時間/空間」與「歷史/地域」這一組對比性架構概念之下，有幾個基本問題就值得重新提出來做一個討論。其一是：一個樂種或樂器，可能會隨著時間和地理而有不同樣貌出現的情形。從前的研究取向多朝「條件論」及「適應力」的角度來解釋這現象。若以三弦為例，二十世紀初期的日本音樂學者田邊尚雄，對這個樂器的型制的變化，認為是和地理環境的條件和特色有關，因為中國南方

⁸ 燕南芝菴等，1971，《古典戲曲聲樂論著叢編》，台北：學海出版社。

⁹ 參考苗晶、喬建中，1987，《論漢族民歌近似色彩區的劃分》，北京：文化藝術出版社。

¹⁰ 參考沈洽，1988，〈音腔論〉，《民族音樂學論文集》第 26 至 68 頁，上海音樂出版社。以及杜亞雄，1993，《中國各少數民族民間音樂概述》第 12 至 15 頁，北京：人民音樂出版社。



溫熱，容易找到蛇皮來作材料，但是日本則不易，因此以取得方便並能適應當地氣候及溫度的貓皮來取代¹¹。這種觀點認為地理與自然的環境和條件，可以為文化的發展作一個基礎與範式。但是二十世紀中葉之後，已有不少的學者根據客觀的一些現象，提出了與以上的觀點不同的解釋和論述。例如：社會學家柯尼格（Samuel Koenig）根據戈登衛爾（Alexander Goldenweiser）的研究指出，自然環境所發生的力量，雖不能為人類所建立的文明類型（The type of civilization）決定方式和方向，但卻可以為之定下界限。如缺少黏土的地區，人就不用這種材質來建造房屋，當然如果需要話也可以運來。可是擁有黏土的地區，並不一定確保它就會用在建築或其他方面，除非黏土的特質以為人所共知和喜愛。換句話說，也就是一種材料所能發揮的功用，有賴於那個社會的文明類型，¹²亦即，是文化內部的思維和特質選擇了符合他們既有概念與運作的元素來表現，有如音位學（phonemics）所討論的語音現象一般，是一種將不同語言內化成自己系統來發音的表現方式。

其次是：形成音色和風格變化的原因，除了型制、材質等客觀因素的條件和限制之外，演奏方式和技巧也扮演著決定性的角色。例如，三弦在很多類型的中國音樂當中都被使用，戲曲、說唱、南管當中它都不可或缺，在型制上，雖然中國音樂系統當中的三弦都蒙以蛇皮，但大鼓書當中運用三弦的方式和南管樂中的表現風格，差異性也是非常的大。中國音樂當中的三弦以手指套著假指甲來撥彈演奏，日本則以手持撥子演奏，二者之間不論是技巧或是音色，都因此而必然產生差異。但是此一問題的重點並不在於演奏方式、義甲和撥子如何影響著音樂的表現和特色，而是為何這個文化要選擇這種演奏方式、義甲或是撥子這些不同的途徑來表現。

同樣的一個樂器，在不同的文化場域中，它們好現變成另一個樂器一般，具有著截然不同的生命特質。型態學上的相同，但是表現出來的內容卻不同，這種「內容意義由操作及表現方式決定」的現象，與索緒爾（Ferdinand de Saussure）對於下棋的解釋呈現反相的類似，也就是說，內容與意義背後的文化規範與習慣是主體，樂器型制、材料是被使用及賦予意義的工具。索緒爾認為：

假如在下棋的時候，這個棋子（他在此處指卒子）弄壞了或者丟了，我們可不可以用另外一個等價的來替代它呢？當然可以。不但可以換上另一枚卒子，甚至可以換上一個外形上完全不同的棋子。只要我們授以相同的價值，照樣可以宣佈它是同一個東西。¹³

此處所謂的「授與相同的價值」，就符號學的觀點而言，並不是指個人主觀的意識運作，而是一種社會與文化的普遍行為，亦即「約定俗成」之意。這

¹¹ 參考田邊尚雄，1937，《中國音樂史》，台北：商務印書館。。

¹² 參考柯尼格，1980，《社會學》，頁 41，台北：協志工業出版社。

¹³ 索緒爾，1996，《普通語言學教程》，頁 155-156，北京：商務印書館。



是「形式由脈絡決定其意義」的現象，其中「脈絡」即是一種下棋的「棋法」。那麼如果依據這個現象所建構的理論來推演，則演奏技巧本身即可視為是一種文化脈絡，因為它具有一定的操作方法與文化規律。此外，它也是一個歷史的事實，因為它將審美的經驗和習慣，透過這種操作方式具體的保存下來。但是為什麼不同地區、不同文化之間會有這麼大的差異？我們常常可以聽到一般人會以「民族性」這一個簡化的概念來解釋它，但是為何有這樣約定俗成的「民族性」習慣？則可能才是這個問題的開始。

安東尼·西格（Anthony Seeger）關於蘇亞人（suya）的研究認為，對蘇亞人來說，儀式中的歌唱已經不僅是音樂本身，通過對外來音樂持續的佔有和儀式化的表演，蘇亞人有效地建立起一種族群歷史的延續性。每一次儀式中的集體音樂表演，都是對族群文化史的重塑和集體認同的過程。在確立外來族群之他性的同時，蘇亞人也同時不斷見證和重省自我變遷與自性。他認為在這些社群中，歷史的創造和解讀只有通過反復的儀式化表演才能得以實現，而每一次表演都可能是對歷史的重新肯定、解讀、反思或者幾種態度的綜合。¹⁴ 如果動態的儀式過程可能型塑歷史的概念或記憶，那麼樂器本身所具有的歷史意義是否能在靜態物質性狀態中、在其動態的演奏過程中展現出來？或許從這個角度也可以來重新解讀以上西格所論述的觀點。

三、分類及其意義

中國古代有「八音」之名。《尚書》《舜典》：「二十有八載，帝乃殂落，百姓如喪考妣，三載，四海遏密八音」。《周禮》《春官》《宗伯下》：「以六律六同五聲八音六舞大合樂」，「凡六樂者文之以五聲，播之以八音」。《周禮》《春官》《樂師篇》：「大師掌六律六同……皆播之以八音：金石土革絲木匏竹」。不同的出處其意涵也各有不同。它可以是音樂的泛稱，或以八卦作為象徵的一種關連，也可以是不同材質的樂器之屬。

金、石、絲、竹、匏、土、革、木，是以材料和材質為區分的一種樂器分類方式，但是其中也隱含著音色區分的意義。客家的「八音」、南管音樂的「十音」、祭孔雅樂的「十三音」，基本上都是以樂器的分類為基礎而名之，這種音樂上的分類現象，顯示出中國音樂著重以製作材料做為區別性意義的事實。唐代對於驃國（今緬甸）進貢的樂器，除去了土、木、石，添加了貝、牙、角，日本音樂學者林謙三表示：八目雖改，但還是八音，這表現了當時的社會除了八音之外似乎還不能想出別的一套分類法來¹⁵。這是對於分類系統所具有的文

¹⁴ Seeger, Anthony(1991) “When Music Make History” In *Ethnomusicology and Modern Music History*, pp. 23-34. Urbana: University of Illinois Press.

¹⁵ 參考林謙三，1962，《東亞樂器考》，第12頁，北京：新華書店。



化意涵很有創意的一個解讀。

就有如以光譜來做為物質材料的分析一樣，但是不同的物質和不同的演奏法所發出的音色區別何者較為重要？而為什麼要用「八」、「十」、「十三」等等這些數字？數目本身可有象徵意義？是文化中某些分類與結構性的規律？還是約定俗成的某些美學原則？或者純粹只是一種偶然？不同的民族和文化，可能都會有不同的答案。林謙三認為，古代的八音分類法，恐怕不是分類學上的目的，而更可能是一種哲學上的思想¹⁶。

古琴的琴身採「天桐梓地」，也就是面板（響板）是梧桐木，底板或背板是梓木。面板用來震動發聲，需要鬆軟有彈性而音響效果好的木材；中國傳統皆以梧桐木來處理，但西方大都以松、杉木為之。底板或背板需要反射聲響，故需材質稍硬但又具彈性的木材；中國多用檀木、梓木，西方則取楓木（提琴類）、玫瑰木（撥弦類）等材料。在這種材料運用的文化習慣中，如果以條件性、功能性的角度來考量，不論是音響的效果或是材料取得的方便性，為何會選擇梧桐這材質，就是一個很耐人尋味的一個問題。就木材的音響效能而論，梧桐並不見得就比其他松、杉木來得好；就木材選取的方便性而言，中國的地理幅員之內，松、杉木也並不難找，但是為何在中國傳統樂器製作上獨尊梧桐？如果說梧桐木所呈現的音色是中國傳統美感經驗上不可被取代的一種口味和習慣，那麼中國傳統樂器的面板，照理說就不可能使用松、杉木這類的材料，但是在目前中國傳統樂器實際的產製上，根據筆者實地的訪查經驗所得，發現面板使用松、杉木的情況其實非常普遍，其中甚至還包括古琴。

是否存在著一種「神聖性/世俗性」的區別系統，或是象徵性甚至符號性的原理，讓梧桐在文化的分類系統當中，被賦予特殊的意義與價值，而被眾人約定俗成的使用著？「鳳凰非梧桐不棲」，¹⁷以及「鳳棲梧桐」的相關傳說與神話；「鳳凰鳴兮，于彼高岡。梧桐生兮，于彼朝陽」。¹⁸「東西植松柏，左右種梧桐。枝枝相覆蓋，葉葉相交通。」¹⁹甚至李清照的「...梧桐更兼細雨，到黃昏、點點滴滴。這次第，怎一個愁字了得！」²⁰這些許多詩詞中的情境、比擬、象徵與描寫；以及如元代白樸《唐明皇秋夜梧桐雨》的雜劇等等。從歷史、詩詞、劇作等相關文獻中，梧桐一詞可以發現它被廣泛而深刻的植入文化之中。一種能夠入詩、入畫、入樂、入劇的觀念與事物，它似乎就從平常性的狀態進入了可被論述的價值系統，融入了這個文化承載意義的符號系統之中，而成為歷史記憶、常民記憶的一部份。有如特納（Victor Turner）對於「象徵」的看法：它通過聯想、相似或習俗，代表另一樣東西。他從「多示性」、「多值性」以

¹⁶ 同上 5。

¹⁷ 見《魏書·王懿傳》。

¹⁸ 見《詩經·大雅·卷阿》。

¹⁹ 見《孔雀東南飛》。

²⁰ 見李清照《聲聲慢》。



及「多義性」的角度來解讀慶典當中所使用及存在的儀式性物件。²¹ 一事物愈是能夠連結到文化的各個層面，產生意義與情感的深層互動，則它在生活當中所佔的重要性也應該愈大。若從這樣的立論點來作為一個思考的基礎，則梧桐所具有的跨越功能性、條件性範疇的文化意涵，其神話、象徵的本質，在上述各類美學形式的烘托與加持之下，能夠因此自然而然的成為文化集體意識一部份的這種可能性，就不難被理解了。

在文化特質及風格的營造上，現實性因素往往不見得要比象徵性因素來得重要的，這也就是說，一種文化或音樂風格的形成，不是自然環境的條件性或限制性所能完全決定的，而是由文化內部的需要和價值感來決定的。菲爾德（Steven Feld）關於巴布亞新幾內亞（Papua New Guinea）Kaluli 人的研究，談到鳥和瀑布對於 kaluli 人音樂表現上的象徵性意義²²，有如台灣布農族與鄒族人對於合音唱法產生的觀念一般，族人認為是因為聽到瀑布或蜜蜂的聲響而習得的。²³環境可以提供一個文化創意與發展的誘因，但是運用的手法、技巧與風格，每一個文化似乎都有其各自一套的思維模式和表達方法，不然我們就無法解釋為何布農族和鄒族的合音唱法會如此的不同這件事。

布農族音樂從音階的使用：do、re、mi、sol，這包括：弓琴、口琴的演奏口訣，四弦琴（*latok-banhil*）的定弦，到祈禱小米豐收歌（*pasibutbut*）的歌唱分工、分部，都有著明顯而一致的四分法原則，這和巒社群（*Take Banua*）鬼靈 *hanito* 的系統：水鬼（*sisas*）、巨鬼（*tangnavayi*）、厲鬼（*kanasilis*）、大耳鬼（*vangvangtainga*）的四種分類，以及黃應貴在有關布農族人對人的概念的研究上，延續了馬淵東一的說法，談到布農族人亦將人分為：身體 *logbo*；心、自我、意志 *isang*；左肩的惡靈 *makwan hanito*；右肩的善靈 *mashia hanito* 這四個部份，²⁴形成一個微妙的對應。每一個民族在信仰系統上都有不同的分類，但是為什麼布農族人的宗教觀會以這種分類方式來建立鬼靈系統，我們則不得而知。這也就是說，文化的形式與結構運作我們可以找出其規則來，但是為什麼會形成這種規則，則經常我們是無法回答的，或者說，其結構規則本身就是一種意義。²⁵但是相對的，鄒族的音樂文化並沒有這樣的一種現象存在。

²¹ 特納，1993，〈引言〉，《慶典》頁8，上海：上海文藝出版社。

²² 參考 Steven Feld（1982）*Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

²³ 呂炳川，1979，《呂炳川音樂論述集》頁104，台北：時報出版社。王嵩山總編撰，2001，〈表演藝術志〉《阿里山鄉志》第十八篇，頁523，嘉義：阿里山鄉公所。

²⁴ 黃應貴，1989a，〈人的觀念與儀式：東埔社布農族人的例子〉，中央研究院民族學研究所集刊 67:177-213。

²⁵ 明立國，1991，〈布農族祈禱小米豐收歌 *pasiputput* 之發微〉，中國民族音樂學會第一屆學術研討會，台北：師範大學。

Ming, Li Kuo (1995a), "Music and Ritual of the Bunun: Conceptualization, Classification, and Modes of Expression". 1995.2.5-11. The 33rd World Conference of the ICTM. Canberra, Australia.



侗族以表現歌曲的曲調和歌隊的聲音為主的大歌，侗語稱「嘎所」(qaso)，其中「所」在侗語當中含有聲音、嗓子、氣息等意思。在曲調中往往對自然界的聲響和狀態，進行維妙維肖的模擬和刻畫，如《嘎吉啣》中的蟬鳴聲；《嘎熊姆倆》中的楊梅蟲叫聲、《嘎涅》中對山羊跳躍形象的刻畫，以及《嘎尼河》中對小河蜿蜒的流水所做的描繪和歌詠等等。²⁶而蒙古人、圖瓦人的「喉音唱法」(Throat Singing)，更是人類歌唱音樂上的一絕。蒙古語稱這種唱法為「呼鳴」或「呼麥」，即「喉嚨」之意。這是一個人同時發出兩種聲音的歌唱方式，一條旋律主要是是持續的或變化較少的音，通常以比較低的聲音來發出。演唱「呼鳴」技巧非常高超的法國國家科學研究中心研究員陳光海說：這種技術對表演者而言非常費力，他必須緊繃他的肌肉並鼓起他的臉頰，藉著改變經過聲帶的風壓、口腔的體積與舌頭的位置，來獲得不同的聲音²⁷。蒙古呼鳴大師松迪(Songdi)認為這種喉音複聲產生的原因有三：1、早期獵人用這種聲音召喚獵物；2、和阿爾泰山的自然環境有關；3、在沒有樂器的時候做為「陶利」(tuul，即英雄史詩)的伴奏²⁸。近年來有關的研究將圖瓦喉音唱法分為五大類：「卡歌拉式」、「保班那地式」、「西歌特式」、「伊曾歌勒式」、「呼鳴式」，各大類又可細分為許多不同技巧方式。松迪說：目前蒙古只有 50 多人會演唱呼鳴，另外，美國還有四個、法國有兩個他的學生²⁹。

就音樂表現的形式而言，歌唱和器樂之間常常是可以呼應而互相關聯的。就現象上來解讀，「呼鳴」的唱法和馬頭琴、口簧琴的演奏效果有著類似性的邏輯關係；排灣族的雙管鼻笛演奏和持續低音唱法也似乎是一體的兩面。馬頭琴若同時拉奏雙弦，一條弦以持續音的方式進行；另一條弦產生旋律的變化，這種音響效果和「呼鳴」就很接近了。口簧琴亦然，當撥動琴身發音時，利用口腔及舌位的空間及變化，就可以有如「呼鳴」一般的產生出旋律性的泛音系列。但不論是口簧琴或是以二弦演奏的胡琴類樂器，全世界其實有非常多的地區和民族都在使用，如果從物質或環境決定論的角度來思考，那麼為什麼世界上只有少數的地區和民族產生「呼鳴」這類的音樂特色？對於這個現象，不論是從限制性、條件性、制約性甚至是象徵性的角度來解讀，似乎都不足以完整的解答這問題。

中國戲曲的演出，以假嗓來歌唱是重要的特色之一，這是因為清代嚴禁女戲，所以才不得不男扮女裝而仿女聲？或是中國戲曲角色分類系統的使然？要如何瞭解一個民族或族群在文化某些方面上的想法或概念呢？民族音樂學或藝術人類學等相關的研究與策略，通常會採取語言或語彙分析的方式來操作。例如，對於布農族祈禱小米豐收歌(Pasibutbut)的歌唱方式，我個人就是以

²⁶ 樊祖蔭，1994，《中國多聲部民歌概論》頁 157，北京：人民音樂出版社。

²⁷ 參考由吳榮順主持，文建會主辦的「2002 民族音樂學國際學術論壇」《傳統社會中的複音歌樂---行為與美學》會議手冊，頁 40-41。

²⁸ 參考韓國鑽，1995，〈喉音唱法(呼鳴)〉，《遠古傳唱唐努烏梁海》頁 11-14，台北：蒙藏委員會發行。

²⁹ 同上，頁 6、7。



族人既有的分類語彙來解析，而不因循長期以來學界從局外觀（etic）的角度所做的解釋，所以比較能夠清楚的呈現出這首歌在歌唱當中聲部的關係。對於這首歌演唱方法的分類，雖然不同的族群和部落所使用的語彙不同，但是經過分析之後，可以知道其歌唱原則是一致的。³⁰此外，經過「1991年台灣原住民樂舞系列---布農篇」在國家劇院實驗性的一次演出，結果證實不同部落是可以一起演唱「祈禱小米豐收歌」的。但是在這裡所謂的「可以」，是純粹指歌唱的技巧和方法，以及音樂理論層次的問題而言，在族群意識和文化認同上，我們還是應該尊重族人自己對這首歌的看法，回到部落自主性的角度來操作，尊重他們演唱的慣習、禁忌和美學傳統。

四、局外觀（etic）與局內觀（emic）的研究

根據古琴演奏法、記譜法當中所註明的術語系統，我們可以瞭解古琴音樂的表現極為重視指法和音色，同樣的道理，將阿美族奇美社的木琴（*Kokang*）所使用的材料、文化背景及演奏方式分析之後，我們似乎才能對這樣樂器做一個清楚的定位³¹。由於阿美族木琴這樣樂器只存在於秀姑巒溪中游的奇美部落，其他部落都沒有這樣樂器使用的紀錄，因此這會產生一個令人質疑的問題，那就是：如果一個文化現象或是器物型制，它的獨特性已經超過了普同性的時候，那麼它到底是「獨特的」或是「外來的」？這時，語彙及其文化脈絡所具有的局內觀（emic）分析，就是不可或缺的唯一可行之道了。

但是專用的術語和相關的地方性、民族性語彙，似乎也不能完整的解析一個族群或文化當中的分類和概念系統，因為不同的現象可能是用相同的語彙來表達的；而有些既存的特殊文化或音樂現象，不一定就有專用的語彙來稱呼它。例如，南部阿美族有強調高音表現的語彙「*Akawang*」（唱高音）、「*Akawangay*」或「*Misa'areticay*」（唱高音的人），但是這個有高音出現具有「對位」性質的歌唱，又一定是屬於整體歌唱音樂的「答唱」（*Milecad*）部分。由於阿美族豐年祭歌謠基本上都是單聲部進行的，因此答唱部分一定是單聲部的，但是這部分也是以「*Milecad*」稱之。因此，整體而言，「*Milecad*」這個語彙，在阿美族音樂上，它就同時意味著單聲部和多聲部。同樣的，相對於中、南部阿美族的「領唱 / 答唱」（*miti'ciw*、*mili'ciw* / *milecad*），北部阿美族的「領唱 / 答唱」（*paladiw* / *micaladaw*），其中答唱（*micaladaw*）一詞也用在巫師祭（*milecok*）儀式中稱呼朝南方祭拜時所唱的「*palinamay*」之歌當中的多音性答唱部分³²。這是同一個語彙可能具有不同意義內容的一個例子。

³⁰ 明立國，1991，〈布農族祈禱小米豐收歌 *pasiputput* 之發微〉，中國民族音樂學會第一屆學術研討會，台北：師範大學。

³¹ 明立國，1994，〈「音高排比」與「音色排比」---木琴的兩種原型思維類型〉，香港中文大學音樂系。

³² 明立國，1989a，〈里漏社的 *Milecuk* --阿美族宗教儀式及音樂舞蹈之研究〉，《宗教與文化》第 363 至



「*Akawang*」是一種以高亢、清亮、細窄的真嗓來歌唱的一種聲腔，在其他地區沒有使用這個語彙的阿美族部落，其實也普遍存在著這類的歌唱現象。呂炳川在花蓮縣豐濱鄉豐濱村所錄的一首豐年祭歌，他認為：「這是部分以假聲唱法所唱的歌，除阿美族以外，其他種族都沒有假聲唱法」。³³但是根據我的調查研究經驗，阿美族並沒有「假聲唱法」的概念和語彙，就局內觀（emic）的角度而言，這首歌的唱法其實應該是以「在低音域的時候以輕細的高音唱出」來解釋較為妥當。其次，在卑南族、布農族部落當中，這種唱腔也比比皆是，但是他們並沒有一個類似南部阿美「*Akawang*」的這個分類性專用術語。

孫俊彥在《阿美族馬蘭地區複音歌謠研究》的碩士論文當中，談到歌唱中的「彎曲」（*ikong*）概念，³⁴這是很值得注意的一個現象和方法，但是相關的調查、訪問和論證，尚不足以支持此一語彙在馬蘭阿美族當中是實際存在與被操作的。如何能正確的瞭解和解釋一個民族歌唱上的風格和特色，術語的分析可能還只是重要工作的一個部分，花長期的時間進入實際的文化脈絡當中去做系統性的瞭解，才可能是根本之計，而這也就是「田野工作」（*Fieldwork*）之所以重要的原因。

布農族和鄒族是台灣原住民族群當中非常重視合音表現的兩個民族，布農族婦女經常以高亢、清亮、細窄的真嗓來表現高音域的歌唱旋律，但是鄒族婦女卻不太使用真嗓來唱高音，而是使用假嗓來轉換音域。在阿美族社會中，清亮、細窄而高亢的聲腔不僅是女性的專利，也是男性所追求的典範；但是在布農族社會中，男性的歌聲除了「背重物下山之歌」（*manvaicici*）等少數的幾首歌曲之外，一般來說是比較傾向渾厚、低沈的音色的。但是在卑南族的音樂表現上，雖然也強調高音域的歌唱效果，但是他們似乎更重視音韻及行腔的轉折和變化所造成的流動性、層次性和節奏感。就阿美、卑南、布農和鄒族而言，這幾種音樂的不同型態、風格和音色、唱腔之間的關係，是不是一定要和阿美族、卑南族的母系制度；鄒族以「大社」（*hosa*）為中心的部落組織；以及較強調平權及個人能力的布農族社會，³⁵這幾樣文化社會重要的特性扯上什麼關係，其實筆者個人覺得是沒有必要朝這方向來思考與關連的。至於吳榮順認為布農族人對於 *pasibutbut* 會有「八部音合唱」的觀念，可能來自複音進行時，基礎音與泛音交疊出現時的「層次複音」（*stratificatuon polyphonique*）感覺。或者自然的泛音現象、母音的發聲系統及運用喉音式的單口腔技巧等等因素，是造成 *pasibutbut* 產生「八部音合唱」現象的直接原因，並由此說明布農族人偶然的喉音唱法語泛音現象意圖。³⁶筆者認為在沒有對局內觀點充分的驗證之

393 頁，台北：學生書局。

³³ 呂炳川，1982，〈台灣土著族音樂〉，第 50 頁，台北：百科文化事業股份有限公司。

³⁴ 孫俊彥，2001，《阿美族馬蘭地區複音歌謠研究》，東吳大學碩士論文。

³⁵ 黃應貴在《台灣土著族社會與文化》的〈臺灣土著族的兩種社會類型及其意義〉一文中，將台灣原住民族的社會組織分為兩大類型。

³⁶ 吳榮順，2004，〈偶然與意圖---論布農族 *pasibutbut* 的「泛音現象」與「喉音唱法」〉，《美育---「呼麥」：泛音詠唱的趣味與奧秘」專刊》，台北：臺灣藝術教育館。



前，縱使在聲譜儀上的測定呈現與「雙音技巧」相似的現象，但是在布農族的文化中若是不存在「喉音唱法」的概念、術語及可被檢驗的操作方式，這種結論畢竟還是一個局外的觀點，它或許可用來作為一個器材實驗上的測試，但是實際上的文化意義是無法成立的。

假設「尖亮 / 細窄」的音色和「寬厚 / 宏亮」的音色是具有區別性意義的兩組音樂表現型態，那麼當它們同時存在於布農族或其他社會當中時，我們要如何來解釋這種對立或異質性的文化現象？是以黃應貴從衛惠林認為的「一個社會的親屬組織可有兩種不同結構原則」所引伸的觀點：「一個社會組織單位可有兩個不同的結構原則為其組成依據」³⁷為基礎再做擴展性的解釋？或者只是美學上講求對比或對稱性的普同性原則，是一種文化上約定性的機制？或者是文化當中具有符號性意涵的任意性現象？如果音色和唱腔是具有分類性意義的，這些相關的種種問題遲早都需要、也都會被認真的來面對。

五、結論

關於音色和唱腔的民族性和文化性問題，不同的論述顯示了不同的研究方法和學術的旨趣，在眾多的現象和討論當中，我們看到不同學者對音色和聲腔的解釋與論述，也看到不同民族與文化對音色和聲腔所賦予的意義及內容。對於這一個主題，個人覺得我們真正應該注意的焦點，其實不是在音色、聲腔與民族性、文化性有什麼關係這問題上，而是我們為什麼對這樣的一個主題感到興趣？因為當我們對它產生了興趣，開始關心它、論述它的時候，其實它在無形當中似乎就自然衍生了更多的意義。

³⁷ 黃應貴，1992，《東埔的布農族人》，台北：中央研究院民族學研究所。



參考書目

- 田邊尚雄（1937），《中國音樂史》，台北：商務印書館。
- 林謙三 1962，《東亞樂器考》，北京：新華書店。
- 燕南芝菴等 1971，《古典戲曲聲樂論著叢編》，台北：學海出版社。
- 柯尼格著，朱岑樓譯 1980《社會學》，台北：協志工業叢書。
- 呂炳川 1982〈台灣土著族音樂〉，台北：百科文化事業股份有限公司。
- 苗晶、喬建中 1987《論漢族民歌近似色彩區的劃分》，北京：文化藝術出版社。
- 沈洽 1988〈音腔論〉，《民族音樂學論文集》頁 26-68，上海音樂出版社。
- 黃應貴 1986〈臺灣土著族的兩種社會類型及其意義〉，《台灣土著族社會與文化》頁 3-43，台北：聯經出版社。
- 1989a〈人的觀念與儀式：東埔社布農族人的例子〉，中央研究院民族學研究所集刊 67:177-213。
- 1992《東埔社布農人的社會生活》，台北：中央研究院民族學研究所。
- 明立國 1989〈里漏社的 *Milecuk* --阿美族宗教儀式及音樂舞蹈之研究〉，《宗教與文化》第 363 至 393 頁，台北：學生書局。
- 1991〈布農族 *Pasibutbut* 之發微〉，《中國民族音樂學會第一屆學術研討會論文集》頁 79-92，台北：中國民族音樂學會。
- 1994〈「音高排比」與「音色排比」---木琴的兩種原型思維類型〉，香港中文大學音樂系。
- 1995a “Music and Ritual of the Bunun: Conceptualization, Classification, and Modes of Expression”. 1995.2.5-11. The 33rd World Conference of the ICTM. Canberra, Australia.
- 杜亞雄 1993《中國各少數民族民間音樂概述》，北京：人民音樂出版社。
- 特納 1993〈引言〉，《慶典》頁 8，上海：上海文藝出版社。
- 樊祖蔭 1994《中國多聲部民歌概論》，北京：人民音樂出版社。
- 韓國鑽 1995〈喉音唱法（呼鳴）〉，《遠古傳唱唐努烏梁海》第 11 至 14 頁，台北：蒙藏委員會發行。
- 索緒爾（Ferdinand de Saussure）1996《普通語言學教程》，北京：商務印書館。
- 喬納森·卡勒（Jonathan Culler）1996《索緒爾》，台北：桂冠圖書股份有限公司。



孫俊彥 2001《阿美族馬蘭地區複音歌謠研究》，東吳大學碩士論文。

王嵩山總編撰 2001〈表演藝術志〉《阿里山鄉志》第十八篇，頁 523，嘉義：阿里山鄉公所。

吳榮順主持 2002「民族音樂學國際學術論壇」《傳統社會中的複音歌樂---行為與美學》會議手冊，第 40 至 41 頁，台北：台北藝術大學。

2004〈偶然與意圖---論布農族 *pasibutbut* 的「泛音現象」與「喉音唱法」〉，《美育---「呼麥：泛音詠唱的趣味與奧秘」專刊》，台北：臺灣藝術教育館。

呂鈺秀 2009《音樂學探索：臺灣音樂研究的新面向》，台北：五南書局。

Chao, Yuen Ren 1956 "Tone Intonation, Singsong, Chanting, Recitative, Tonal Composition, and Atonal Composition in Chinese", *For Roman Jakobson Essays on the Occasion of His Sixtieth Birthday*. Mouton and Co. .

Feld, Steven 1982 *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Levman, Bryan G. 1992 "The Genesis of Music and Language", *Ethnomusicology* 36(2):147-170.

Liu, Marjory 1974 "The Influence of Tonal Speech on K'un-ch'u Opera Style", *Ethnomusicology* 2 (1):63-86.

Lomax, Alan

1968 *Folk Song Style and Culture*, New Jersey : New Brunswick.

Tsao, Pen-yeh 1988 *The Music of Su-chou T'an-tz'u*, Hong Kong: The Chinese University.



The Ethnic and Cultural Aspects of the Colors and Intonations in Music

Ming, Li-Kuo

Associate Professor, Department of General Education Center, Nanhua University

Abstract

In addition to the analysis of the music structure itself, research on the colors and intonations in music has also been connected to the aspects of ethnics and culture. This paper puts this topic into culture context and investigates its possible function and meaning from cultural and cross-cultural viewpoints based on the information acquired from field work according to semiological theories, and also reflects upon the viewpoints of other researchers. Since different approaches are reflected by their different knowledge bases and research interests, the investigation of this topic from different viewpoints may afford new directions for future development.

