



在地社會的自我表達：景頗族的音聲美感

林子晴*

摘要

本研究主要從 2009 年到 2011 年於雲南瑞麗的歌會田野資料，應用當代社會戲劇論者歐文·高夫曼(Erving Goffman) 的「印象管理」理論，理解少數民族「生活世界」的自我表演空間。藉由評析 2009 年一場大型景頗歌會的文化展演，透過現場中演奏者的音樂即興與情緒互動，描繪了景頗人印象管理的主位觀點，並探討跨界族裔與區域社會的互動脈絡。這樣的美學印象是俗民藝術家熱切獻聲，聚焦展演於「舞臺上的真實性」，表達了跨界民族的現身情態，並積極與國家觀光場域下所優位展示的國家民族主義競逐話語權。文化比較視野也能重新理解歌會表達了多個包涵二元範疇的社會現象，包括民間與官方、及景頗與漢族間的異質表述。

民族音樂學的音聲美感研究讓我們看到不一樣的聲景細節，讓人聚焦真實生活世界的溝通媒介。景頗歌會的印象管理執著於奇數樂句的再組織，使用在地看重的音樂尾奏，其張力強調了人群集體存有的永恆努力。特別是當民族音樂特徵隱晦地穿梭全場成為可聽見的場景，讓一體的美感經驗揭示成為族裔概念下的跨界文化概念。

關鍵字：民族音樂、中國雲南、景頗族、音樂美學、音聲真實性、現象學

*國立臺北大學通識教育中心助理教授（通訊作者: linx0145@gmail.com）



Performing Regional Society: Sonic Aesthetics of Jinghpaw

Tzu-Ching Lin

Abstract

This ethnomusic study among the Jinghpaw in Ruili, Yunnan (China) in 2009-2011 investigated how folk singers and dancers collectively managed their ethnic impression, according to anthropological framework of Erving Goffman. Local reflexive awareness on “life-world” across borderland arranged concert details in December of 2009, and performed particular music features that actively represented a unique sonic aesthetics of Jinghpaw (Kachin). Such scenery impression is not only a re-focused ethnic authenticity, but also a compelling authorship of cross-bordered ethnicity against dominant nationalist discourse. Contrasting dualism in singing performance between official and folk, or between Jinghpaw and Han-Chinese, created a differential soundscape, in which local performers always reminded to emphasize odd music sentences in order to re-organize sonic structure of the concert. The staged tension as a powerful presence of bordered social life deeply moved audience, insiders and outsiders. Custom impressed scenes that integrated ethnic aesthetic experience with cross-border consolidation have revealed local essential ideas of cultural struggling.

Key word: ethnomusic, Yunnan (China), Jinghpaw (Kachin), music aesthetics, sonic authenticity, phenomenology



前言

一、跨界民族的持續「現身」

當代民族音樂學領域的儀式研究已有相當累積，但在整合衝突或是跨域融合的「跨界(Cross-Border)」表達上尚少探討。景頗族是典型的跨界民族(South 2008)，在社會實體上跨越緬甸、中國雲南的國境邊界，此一邊界同時也蘊含抽象意義上文化人群之流動概念，因此有國族上的反義(Burma Link 2016)。

景頗跨越中緬邊界的中國景頗族(Jinghpaw)、或緬甸克欽族(Kachin)中，是雲南邊界上人口最多的族裔支系。中國的景頗族包括景頗、載瓦、勒其、浪峨及博洛不同的自稱，在中國主要分佈在：雲南德宏傣族景頗族自治州的潞西市、瑞麗市、隴川縣、盈江縣、梁河縣等地的山區，現有人口 13.45 萬人(穆貝瑪途 2013；何翠萍 1991；徐悉艱、徐桂珍 1984)。緬甸的克欽目前包括景頗、載瓦(Atsi or Szi)、勒其(Lashi)、浪峨(Maru or Lawngwaw)、傣傣(Lisu)及怒族(Rawang)支系，在緬甸則約有 85 餘萬人分布在克欽邦，往東鄰近中國雲南，南接緬甸的撣邦(Shan State)，往西南進入印度阿薩姆省的東北角。在中國的西南邊境，位處雲南省德宏州的少數民族景頗族，是典型的跨界族裔(Cross-Border Ethnic Group)。他們在歷史上有著諸多不明確性的邊界被描述為「特別認定的一道界線穿越村落、田地、甚至家戶」(Burma Link 2016:82)。本文主要處理的即是景頗族裔日常生活展演所帶著音樂跨界美感特性，表演者可將歌舞場域轉變成族裔(ethnicity)集體的道德世界。

景頗族富有樂舞文化，加上人群集體穿戴獨特傳統的民族服飾，節慶時在雲南邊境常常可以看到：景頗婦女一般穿黑色短衫和花圍裙；景頗男人盛裝穿著黑色對襟上衣的特定服飾，下襠穿圍布或短褲並配刀於身上(穆貝瑪途 2013)。這讓不論是官方還是民間展演的景頗民族樂舞與服飾都承載著濃厚族群集體的記憶(圖 1)。展演場景的分析可像 Endensor(2001)描述部落將傳統服飾、樂琴、農具等搬上舞臺，變造成為主體表達的場域，各種角色在特定邊界的空間透過過去記憶、有約定象徵的儀式、某種程度上即興自由地演出。而這樣的研究傳統則更可溯到歐文·高夫曼(Erving Goffman)所引領的文化展演研究傳統，即是從戲劇學的互動角度來探討自我呈現，並認為展演的本質是人群互動中所支撐起的社會生活，可以藉以探討人們日常生活接觸的結構(Goffman 1992[1959]:268)。



二、美感脈絡的整飾成為「族裔」印象

當代社會戲劇論者歐文·高夫曼(Erving Goffman, 1922-1982)出生於加拿大, 1949年(27歲)於美國芝加哥大學社會學研究所, 碩士論文進行「描述經驗反應的特質(Some Characteristics of Response to Depicted Experience)」研究; 1951年(29歲)博士論文完成了英國北疆「一個島嶼社區的溝通行為(Communication Conduct in an Island Community)」研究, 部分成果即成為社會戲劇論經典「日常生活中的自我表演(The presentation of self in everyday life)」(Goffman 1992[1959])。高夫曼所描述的表演者是:

作為表演者, 個體關注著一種印象, 即他們完全能夠達到人們據以判斷他們...作為表演者的個體留在道德世界內的時間比我們想像的要長久, 個體甚至決心...創造出一種令人信服的印象。

個體被含蓄地分成兩個基本的部分: 首先, 他被看作一個表演者(performer), 一個備受折磨的印象生產者, 從事一種非常富於人性的表演工作; 其次, 他被看作一個角色(character), 一個形象物。他的精神、他的力量、和他的優美品質, 都是表演所要喚起的。(Goffman 1992[1959]:268-269)

高夫曼因而把這樣社會互動的現場比喻為一個舞臺, 區分展演為前臺與後臺。表演者生活的後臺(back regions)是真實在地文化的互動磋商之地, 是撤回舞臺後的調整或準備區域; 而前臺(front regions)則是展演美感給觀眾的溝通情境, 能看出人群展演時自我「印象管理」(impression management) (Goffman 1992[1959]:223)。前臺所投射出來的, 可以是精心設計所給予(give)的劇碼或情節, 也可能是不經意散發出(give off)的完整道德意象, 是在地方社會(後臺)裡長期隱晦地雕琢出群體意象、甚至是流動人群跨界的族裔認同。

高夫曼的戲劇互動論架構, 主張更完整地運用人群在重大儀式場所表現出的全部細節, 至少當成一種道德上或美感上的溝通媒介(communicative means), 使用在地看重的方式對其他參與者施加影響力道, 成就其為社會展演(social performance)的自我意義; 高夫曼所描述的族裔自我則是:

這一形象得到人們的接受, 來自於其行為的整個場景。他是由周圍事件中的一種屬性引起的, 這種屬性能讓目擊者對這些事件加以解釋。一個得到正確表演的場景, 能夠使觀眾把一個自我賦與到一個表演角色。(Goffman 1992[1959]:268-269)

當不同人群遭遇在差異、甚至衝突的歷史情境時, 美感上的溝通媒介往往對他人傳達出有作用力的整體形象, 以因應不同的社會磋商情境, 進而在社會



互動論中容納了更多隱性層次的權力競逐意涵；在區域跨界互動中，人們常常藉由對照他者的文化符號來傳遞訊息進而自我表述，而人我異己區別就是人群交換的重要訊息。因此在此日常互動的場域中，不同群體在人際互動時，會衡量彼此關係並進行印象整飾，以求稱職恰如其分地扮演好社會角色、維持特定形象。

三、景頗曲調的「獻聲」經驗

景頗人對於傳統曲調的使用，即使因長期在地理上離散的關係，產生不同的腔調，在歷史脈絡上仍不斷的被強調 (Leach 1954, 1961; 鍾小勇、龔碧林 2015)。當觀眾人群的語言已漸有分化，聆聽者與分析者卻能擱置對歌唱的詞意理解，轉而回歸到歌唱的現身情態，來理解人群集體的存有狀態及其密切相關意義。故惟有族群存有於相傳承的「音聲中介」裡，族群的共同意象才能被顯現，而未必依賴精確的語言。這使不同的聲腔被附加在共響曲調的「歌唱情態」裡，因此景頗歌曲的演唱，可視為尋求另一種更為超越、甚至可以被想像成永生不變的聲響生命體，凝聚成時空變異中人群的共同印象。

歌者「獻聲」的熱切情態更是當地「人的存有狀態」。胡塞爾在 1900 年初所提出來的現象學 (Phenomenology) 的哲學概念，是指對事物毫無預設 (pre-supposition-less) 的嚴格方法論。人透過知覺的「意向性」 (intentionality) 的作用，而建構出自我的「生活世界」 (Lebenswelt)。以「存而不論」與「現象還原」並「回到事物本身」的方法來保證所探討的對象是由自身所顯現的 (Husserl 2005[1986])。

「音聲中介」的「現身情態」在當代的現象學理論中，身體被認為與世界中的對象具有同質性並有主動覺知的能力，故能回應社會對象而開顯 (余德慧 2004)。音聲的作品若沒有欣賞者的參與，也只不過是物理的聲波現象。法國現象學美學家杜夫海那 (Mikel Dufrenne, 1910-1995) 在《美感經驗現象學》 (The Phenomenology of Aesthetic Experience) 中著重在欣賞者的角度，就其與美感對象的感知過程中，運用還原與描述的方法，探討美感感受者的現身呈現。歌唱的作品是處於可能的狀態，而等待、期待著能顯現的美感對象。杜夫海那說明「未被感覺到的雪的寒冷 (the cold of unfelt snow)」其實是未可感知的 (the image of an unsensed sensuousness)。而藝術作品卻作為人群集體的永久可能性而存在著。



民歌曲調倒是可能以鮮明的音聲真實性，持續而堅定地「現身」，用場景、聲景和地景的互構方式存在。雖然民族音樂脈絡已長年被摸索，但是要有表演，才能成為社會溝通意義下，被感知的真實美感對象。歌會中的「現身情態」預設了民俗藝術家的主動創制，也期待他的公眾對它致意、呼喊、甚至是被公眾奉為神聖(龔卓軍 2006)。因此，景頗曲調之美感對象得以再現(representation)，是與族裔的想像(ethnic imagination)相關，而這種人群的想像是來自於觀看與身體的關聯性知覺。當觀者面對曲調展演的現身情態，抽離自身感官直接的體驗，並創造出一個高度藝術化的社會空間時，欣賞與包容曲調所開展自身的空間，並可進一步在藝術體驗中與想像的他者做出有意義的互動。

景頗族的族裔地景與時間脈動

本研究特別關注中國大陸雲南省西南與緬甸接壤處，位處瑞麗地區景頗族的「目腦縱歌場」祭場及附近山麓區域，是景頗山地部落由丘陵地區進入瑞麗江沖積平原的交界樞紐；也是西方基督宗教由印緬傳入中國邊區百年來，教會宣教的公共儀式空間。田野時期(2009-2011)進行深度訪問，參與多次大小集會，記錄歌會中演唱曲目與人群互動，體驗族裔意象下的族群脈絡意義。當檢視瑞麗基督教與天主堂的「聖誕音樂會」，就其完整音樂旋律及曲式做樂曲分析，配合深度訪問語料以理解其非音樂性的文化意義、演出安排、情境協調等，從當地演奏者之間的互動角度來看民族音樂的現場即興和自我詮釋，可關注跨界人群的日常生活中，俗民藝術家如何藉由歌唱維持某種集體形象，並討論此種邊境民族音樂會所共同突顯的盛大「族裔」形象銘刻、與其文化地景的脈絡意義。

從人類學文獻資料中，我們知道景頗人清楚地劃分季節為雨季(*lānam ta or yinam ta*)和乾季(*ginhtawng ta*) (何翠萍 1999:158; 2004:263)。前者大約由西曆的五月到九月，後者大約由西曆的十月到四月。傳統中，景頗人吟唱春天的唱詞中把新年比喻為乾天與雨天的變換：「乾天和雨天都已經換了，就好像織布時用的 *ngat* 也已經換了一般(*cung nge zan tai be, ngat e do tai be*)」(何翠萍 1999:165)。教會的聖誕節正位處於乾季(西曆十月—四月)的中期(*cung gung*)，大約總在農曆正月或二月時，景頗人總說聖誕節前後需要去各地砍柴，等到「白花開了，雨季開始了，柴也溼了就不好了」。

乾季 2009 年田野調查過程中，12 月 25 日的聖誕節音樂會簇擁著區域高地上遠程跋涉而來的村寨表演者，帶來不同山坳裡發展的節目來現場調整，與緊接著的西曆新年(1 月 1 日)一同是景頗人群重要的接觸聚會季節。這段季節轉換



期間「做人的事」的文化景觀是：

在乾天裡，收穀、打穀、堆穀的事告一段落之後，各家戶由田間小棚回到案子裡處理結婚、建屋、喪葬等社會的事，同時從前他們還在此時打仗、聯盟、作各種節慶、饗宴的事。…來回又走路、又乘車三、四天的路程都得去。回門探望把他們帶來的精米飯分給較親近的鄰居或親友，並邀請著去喝他們帶來的酒。被邀請的總會也帶一小包木耳或酸醃菜做禮物去坐坐、聊聊。他們忙的都是「做人的事」。(何翠萍 1999:169)

這冬天裡「做人的事」見諸 2009 年瑞麗市帕色天主教聖伯多祿堂的聖誕節慶祝活動，主要是從 12 月 24 日下午的頒獎與餐會開始，儀式中特別強調「祝賀雷勒卡傳道銀慶」25 周年的紀念(*X'mas the sara sumlut hka a jubali poi kaw mna, hkap tau la ga ai*) (圖 1)；到 12 月 24 日晚上的音樂舞蹈展演，即所謂的「村寨表演」；再到 12 月 25 日清晨的天主堂彌撒。相隔 500 公尺的馬路對面，位處名為「目腦縱歌場」(圖 2)的大型展演廣場之帕色基督教會，聖誕節活動(*Rui li hkalup hpung nawku thing nu*)則是從 2009 年 12 月 24 日下午 1 點的聖誕禮拜開始，4 點有聖誕聚餐，再到 8 點的佈道晚會。天主教會歷時較長，以戶外族裔樂舞展演為主，晚會時人數可達 200 人以上；基督教會的儀式則是待在聖殿室內為主，多半為西方傳入的詩歌演奏(鋼琴版)，搭配少許獨唱與舞蹈，僅在會末有留一小段聯歡時段，由會眾弟兄姊妹信徒自由獻唱。由於這些都不是官方舉辦在「目腦縱歌場」的觀光展演，這讓國家所設立於一旁的水泥偌大表演會場其實是相當冷清的，而使堅固聳立的水泥目腦柱與熱鬧喧囂的熱舞族人遙遙相峙整晚。當地人對「做人的事」的專注，反而更像是景頗人觀與國家觀光展演論述的一種積極對話企圖。國家並不隱身於現場後面，他只是被擱置。

整體來說，耶誕節慶祝活動的高潮是在 12 月 24 日晚上的天主堂戶外音樂會，除了草地上木椅座位通霄擠滿了 200 人以上之外，另在距離 100 公尺左右的馬路邊入口處，就在標舉「瑞麗市天主教愛國會」的拱門旁邊，另有一群景頗族人使用傳統樂器(大鼓、大鑼、笛子等)進行傳統圓圈舞之熱烈共舞，人潮最多時也將近有百人之譜。天主堂前整個雙軌的音樂舞蹈展演包括拱門旁的圓圈共舞，以及「祝賀雷勒卡傳道銀慶」所搭建的電音舞臺，使臺上台下穿梭互動的氣氛非常濃厚。各地前來祝賀的演出者往往會被熱情的族人觀眾獻上許多藏族哈達式的亮片花圈，有時甚至多到歌者無法唱歌的地步(例如樂曲 6924，以下在括弧內註記田野流水編號)，但歌者往往不以為意，反而更賣力唱第二次。



(見附錄一)除了大家熟悉的曲調、歌唱者，觀眾其實對於外來風格的樂(舞)曲，反應也是非常熱烈。例如樂曲(6902)北印度肚皮舞，樂曲(6932)的西藏風格歌曲，都從一開始就獻花不斷一直到結束，反映出區域內景頗人藉由基督教節慶與國家節日，依然熱衷於「冷的季節」(*kâshung ta*)傳統文化中做人的「現身情態」。



圖 1：瑞麗市帕色天主教聖伯多祿堂的耶誕節慶祝活動主要是從 2009 年 12 月 24 日下午的頒獎與餐會開始，儀式中特別強調「祝賀雷勒卡傳道銀慶」25 周年的紀念(*X'mas the sara sumlut hka a jubali poi kaw mna, hkap tau la ga ai.*)





圖 2：耶誕節冷清的瑞麗市帕色「目腦縱歌場」之大型展演廣場。

景頗歌會鮮明的音聲美感「現身」

民族音樂的文化展演是部署在地概念於非文字、甚至是邊緣的語音媒材中，極富隱喻地標舉其群體之人文素質與集體形象。特別是當景頗樂團吉他手說「傳統樂曲經現場改編，要讓氣氛特別不一樣」，點出他們即興變調的特有創作概念。本文分析景頗歌會表演 26 首樂曲中，有 19 首其音階組織為五聲音階 (Pentatonic Scale) 並以宮調式(西洋音階簡記為 CDEGAC，以下皆同)最為常用。五聲音階為西方大調音階之 C、D、E、G、A 這五個音名，大致相當於西方音樂中的唱名(do)、(re)、(mi)、(sol)、(la)。由於五聲音階不完全是中國音樂所獨有，東南亞高地區域人群也常共用相關的音樂表達形式。所以本文暫時以宮商角征羽來描述其曲調開展的起音，但不能算是區域音階的名稱。

在民族音樂記譜法中，本研究沿用西方音樂中所謂的調式概念，就是在同一個調號當中，利用主音位置的改變，描摹出演奏者產生不同的音階排列順序。音樂學中稱調式為 Mode，即是當主音的位置改變時，音與音之間的距離關係與不同，整體音樂的感覺會隨之調整改變，好像陷落入某一種情境一般，這便是一般所謂調式的情緒。所以在景頗村寨表演也會見到許多其他調式(Mode)的變化，如商調式、角調式、羽調式也出現在展演之列。在全部 26 首樂曲中分別數量為：11 首宮調式(CDEGAC，唱名就是以 do 當主音)，4 首商調式(DEGACD，以 re 當主音)，1 首角調式(EGACDE，以 mi 當主音)，3 首羽調式(ACDEGA，以 la 當主音)。(表一)至於其他 6 首東南亞樂風的歌曲，包括印度、印尼等地的流行歌曲，根據現場訪問，僅有一首為當地新創作品(6884)。(附錄一)

「族裔歌會」擺蕩於現代流行音樂或傳統樂曲之間。在音樂結構與旋律的共感一致性方面：比較天主教會廣場上由歌唱老師 M(匿名)所演唱的兩首樂曲，與在距離 100 公尺左右的馬路邊聚集人群的圓圈舞傳統曲調相同，可以一窺當



地景頗民歌的形式與特色：都是使用五聲音階商調式，節奏上使用 44 拍，偶有 64 拍的小節，雖在樂曲(6913)有演出時的失誤，也就是樂隊並沒有在準確時間內接入所延誤。但反觀樂曲(6908)笛子的曲調，也是偶有 64 拍的小節出現在句尾，似乎顯現民歌中對於 44 拍中加有 64 的小節是不以為意的，換言之，也就是多兩拍並不妨礙跳舞的舞步。

當地人甚是喜愛這種整體拍號為 44 拍，僅結尾句為 6+4 拍的樂舞曲調，例如在整場音樂會中不時出現的自創曲(6884)、樂曲(6924)、話劇(6930)結束時眾人一起合唱的清唱樂曲、甚至樂曲(6893)的當地 CD 伴奏帶中，也有在結束樂句加入 64 拍的情形。

表一：景頗族村寨表演全部 26 首樂曲中使用宮調式(CDEGAC)11 首，商調式(DEGACD)4 首，角調式(EGACDE)1 首，羽調式(ACDEGA)3 首。

西洋音階	C	C#/Db	D	D#/Eb	E	F	F#/Gb	G	G#/Ab	A	A#/Bb	B
中國 12 律	黃鐘	大呂	太簇	夾鐘	姑洗	仲呂	蕤賓	林鐘	夷則	南呂	無射	應鐘
五聲調式	宮		商		角			徵		羽		
中國七聲調式	宮		商		角		變徵	徵		羽		變宮
景頗歌會使用的調式數目	11 首		4 首		1 首					3 首		

從景頗人群在前臺歌會所表達的，我們發現其特殊民族音樂知識，能將不同曲調「整合」進入自我表達的演出框架。在後臺的參與觀察中，我們發現少數族裔歌者與伴奏吉他手、鼓手等的調音練習與合奏準備。甚至是在臺上的預演時，可以看到他們站在舞臺現場的討論情形。在現場時常可見到歌手向樂團的吉他手即席說明音階曲調的進行，而吉他手根據其旋律動機，組織成前導的序奏(Prelude, 簡寫為 P)、間奏(Intermezzo, 簡寫為 I)或是尾奏(Coda)，搭配當地的旋律主題(A·B·C)穿插而成為 P A A B I(P) A B A I(P)、P A B I(P) A A B I(P)、P A A B I(P) A A B Coda 等形式。至於如何即時在沒有預演的情況下演出，則可以發現有一處特殊的終止式：即為 (C4 · **B3^b** C4C4 C4)時常在不同的樂曲中出現，作為歌樂與器樂連接時的關鍵暗示，以方便俗民演出者(特別是演唱者)協調情境的銜接。例如：歌會中當地知名的歌手 M 所演唱的兩首樂曲，都以同樣的終止式來引導歌者知道何時接入主唱聲部，以及表達何時接入樂團的間奏部



分。同樣的終止式(C4 · B3^b C4C4 C4)也大量用在其他樂曲，例如：樂曲(6882)及由播放 CD 伴奏音樂中的(6884)樂曲。

整場音樂會也能見到景頗傳統旋律在音樂主題的調配與運用，一般說來有兩種結構化的傾向(附錄一)：第一，是僅有一主題 A 的變奏，例如：樂曲(6909)、(6912)、(6924)、和(6930)。其中最完整的演出是樂曲(6912)盲歌手的演唱。從頭至尾有三種 A 的形式(標記為 A1, A2, A3, 其曲式為 P A1 A2 A3 A2 A3(I)A1 A2 A3 A3 Coda)。第二，是 AB 兩段體的形式，例如：樂曲(6913)、(6914)等 14 首。AB 兩段體在傳統圓圈舞蹈(6908)中也有此形式的出現，可以說是全場音樂會最常使用的曲式，從景頗音聲中介的「現身情態」來說，這也是跨域民族想像最常使用的音樂美學形式。

其次，持續在景頗歌會中「現身」的印象整飾特色，也在於其對音樂結構的執著。外人難以參與他們歌會的困難處，常在於樂句常常是以三句、五句、甚至於七樂句組織為一樂段。相較於西方樂曲或是中國樂曲，往往是以 4 或 8 句為一樂段，這場音樂會中的樂句型往往出乎意料的是，樂段(或稱為主題)不是忽然結束，就是綿延不絕。例如：樂曲(6915)的單一主題 A 就有多達 13 小節綿延不絕的旋律。在 A 段旋律之前及之後皆加入自由速度的歌唱前奏(3 小節)及尾奏(6 小節)。在樂曲(6884)的創作曲中也有類似的形式，單一 A 主題就長達 18 個樂句(30 小節)，其中拍號轉換高達 6 次之多，包括前奏及尾奏是不規則拍數的 5 樂句。若非熟悉當地景頗曲調印象的人士，很難現場跟不上，或是立即學唱這樣的歌曲。而觀察田野現場卻是全場聚足精神地唱和著一致曲調，彷彿看見「印象整飾」成為族裔(ethnicity)概念下的跨界整合概念。

至於一旁開展的景頗傳統圓圈舞蹈，樂器演奏更有大量即興發展的音樂特色，舞者依據實地拍子情形接入歌唱，故偶有卡農式之旋律交迭。像是在樂曲(6908)的樂曲中，A、B 兩主題皆用長音做為樂句的起始音，目的可能是在引領其他人能很快的跟進來一起唱。即使是在高度即興的器樂間奏段落，仍以這樣的長音作為開頭召喚，也為後面的即興加花段落做準備。這樣的樂句演唱方式，在主場臺上歌手也有類似的運用。樂曲(6888)的手帕舞，雖是由 CD 播放，但是從其樂句結構及編曲手法可以明顯看出是傳統曲調的改編。首先前奏的自由速度起音形式、間奏的即興方式、與尾奏借用前奏的自由速度的起音樂曲形式，都和樂曲(6908)的傳統圓圈舞曲式十分類似，並且同為商調式(DEGACD，以 re 當主音)；加上出現前述的特殊終止式(C4 · B3^b C4C4 C4)，也不斷穿插在器樂與聲樂的交接處，作為段落的結束的暗示，樂曲(6888)可以說是將傳統景頗樂



曲加以現代編曲的典型成果。其改編傳統曲調後的當代面貌，從其獻花、掌聲、喧囂聲中都得知深受區域內多元景頗人群的熱烈歡迎。

向心舞蹈：泯滅前後臺景的印象整飾

民族音樂學的研究讓我們看到不一樣的聲景(soundscape)細節，讓人凝視聚焦真實(staged authenticity)在那場域的主體性(MacCannell 1973)。歌會中這些樂曲的表演內容固然來源多元，卻都一體統攝在景頗傳統曲調的「現身情態」中，並以音樂美學上的特定概念手法不斷鑄造此一整飾現象。文化再現方面，歌會進行中不同歌手提到季節內的歲時祭儀，更讓深邃的文化傳統直接貼伏在原汁原味的民族音樂脈絡上。而在美學形式上，景頗族裔音樂的特色特別著重發展單一主題、以及 AB 兩段體的變奏，也執著於奇數樂句的音樂組織結構，提供了族裔可不斷衍生發展的整合動能。「民族音樂」的現身張力，藉由景頗音樂特徵感染全場成為可聽見的熟悉音聲真實性(sonic authenticity)，因而使共用的音樂符號跨域穿梭成為溝通媒介(communication means)，使用在地看重的方式對觀眾施加影響力道，代表異質人群衡量彼此關係並進行印象整飾。

匯集在瑞麗地區的「目瑙縱歌場」景頗人群，與其周圍的基督教會和天主教堂的「聖誕慶祝」活動。這使我們能面對多個包涵二元範疇的社會現象，包括官方與民間、及景頗與漢人間兩者間的異質表述。在人群與文化流動的當代全球化巨變中，民族音樂的文化展演往往是在地人部署概念於非文字、甚至是邊緣的口語與肢體行動中，極富隱喻地突顯人群之社會質地與集體形象。從位處國境邊陲的景頗人之在地位置，關注其日常生活中俗民藝術家其「印象管理」的過程，用以對比出正月十五元宵前後國家所校調「目瑙縱歌」節的專家知識與展演模組。民間歌會的景頗傳統也對比於北印度、彝族與藏族的音樂，加上村人歌者的參與性，是群聚於可與觀光展演場對望的草地上跳圓圈舞。聖誕夜由教會各自發展的節目間，人群舉行盛大節晚會卻引用共享傳統的音樂主題動機，其實共同突出了一個盛大的「民族」展演所銘刻之集體場景。這是區域人群壯觀地運作族裔樂曲樂器、光鮮金屬服飾、與傳統儀式實踐所強調的聲景記憶。

回到 Goffman 把參與展演溝通的行動者分成三種角色：展演者、觀眾、非觀眾者又非展演者的局外人。景頗展演者很清楚自己所要促成的壯觀影像，以及瞭解歌會是在地創造出的「奇觀」(spectacle)訊息。局外人例如現場少數湊熱鬧的漢族居民，既不知道展演的秘密，也不參與表演所促成的影像；而他們更



不能出現在前臺、後臺區域。至於族人角色則可以出現在多種位置：當展演者在前臺、後臺跑動時，族人觀眾只是暫時坐在台下，隨後大量村人不甘只當「欣賞者」，而是起身律動於祭場中，在景頗族笛手及鑼鼓樂師引領下以二拍子、商調式的五聲音階中跳圓圈舞。由俗民發展的節目中，人群銘刻之集體場景，與國家設立於一旁、堅固聳立的水泥目腦柱遙遙相峙。

景頗曲調以鮮明的音聲美感印象，用聲景、場景的方式持續存在而堅定地「現身」。本研究也在田野過程中，感受到身為一個外來客人所受展演氛圍的印象整飾能量，這些民族音樂屬性讓在場許多族群內外的目擊者一同參與在演唱、演奏與聆聽的真實性聚焦過程，主體隨著音樂韻律而進入「恍惚出神」的匿名狀態。民族音樂因此提供了人們表達世界觀與美感想像的溝通中介，也超越了語言符號明確意義的限制。民族音樂總能在特定的文化脈絡中，創造了族裔想像與再詮釋的藝術空間。而這個社會互動空間提供了人們流露常規生活中不方便顯現、或語言一時無法傳達的情感。當邊界局勢產生改變、或族群生命面臨斷裂時，每當個體內心那個「自我」失去語言發聲能力的時刻，音樂往往就成為存在感延續的命脈。

結論：跨域的民族印象能動性

景頗樂舞常在廣場或路邊、正式或非正式場合就在族人間手舞足蹈起來，讓人直接感受身體美學上的凝聚力，民族音樂上的特殊整合技藝更是創造出印象整飾中的跨域族裔形象。本研究應用現象學的展演理論，強調從整體演奏的細節安排來看民族音樂的溝通功能和即興互動，關注日常生活中俗民藝術家打造草根印象的整飾過程。本研究採用民族音樂學取向詮釋「音聲中介」與「現身情態」的歌舞，結果發現景頗族的歌者多半使用五聲音階、商調式的曲調抒發人際情感。在現場時常可見到歌手向樂團的吉他手即席說明音階曲調的進行，而吉他手根據其旋律動機，組織前導的序奏、間奏或是尾奏，搭配當地的旋律主題(A、B、C)而有繁複交織。景頗民樂中也出現特殊的終止式，作為轉折銜接時的重要暗示，以方便樂手調節全場情境。從在地的音樂知識與展演實踐來看，景頗音樂展演關注時常跨界的異質人群，俗民藝術家流連於特定文化概念的一體整飾，藉由細膩的美學手法光耀奪目地進行自我表述。



參考文獻 (英文部分)

1. Burma Link. (2016). Lives on the Line: Voices for Change from the Thailand-Burma Border.
2. Endensor, T. (2001). Performing Tourism, Staging Tourism (Re)producing Tourist Space and Practice. *Tourist Studies*, 1(1): 59-81.
3. Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. London: Penguin.
4. Leach, Edward. (1961). Two Essays Concerning the Symbolic Representation of Time, in *Rethinking Anthropology*. London: Athlone Press.
5. Leach, Edward. (1970 [1954]). *Political Systems Highland Burma: A Study of Kachin Social Structure*. London: The Athlone Press.
6. MacCannell, D. (1973). Staged Authenticity: Arrangement of Social Space in Tourist Setting. *American Journal of Sociology*, 17(3), 586-603.
7. South, Ashley. (2008). *Ethnic Politics in Burma: States of Conflicts*. New York: Routledge.

參考文獻 (中文部分)

1. Dufrenne, Mikel. (杜夫海納)。1996。審美經驗現象學，韓樹站譯 (The Phenomenology of Aesthetic Experience)。北京：文化藝術出版社。
2. Goffman, E. (高夫曼)。1992 [1959]。日常生活中的自我表演，徐江敏、李姚軍譯 (The presentation of self in everyday life)。臺北：桂冠圖書。
3. Heidegger, M. (海德格)。1993。走向語言之途 (Unterwegs zur Sprache)。孫周興譯。台北：時報出版。
4. Husserl, Edmund (胡塞爾)。2005[1986]。生活世界現象學，倪梁康、張廷國譯 (Phänomenologie der Lebenswelt)。上海：上海譯文出版社。
5. 余德慧 (2004)。詮釋現象心理學。台北：心靈工坊。
6. 何翠萍 (1991)。中國大陸少數民族的田野經驗與展望：記我在雲南景頗族的田野經驗。中國民族學通訊 28:53-55。
7. 何翠萍 (1999)。生命、季節和不朽社會的建立—論景頗、載瓦時間的建構與價值。收錄於：時間、歷史與記憶。黃應貴主編，pp. 157-228。臺北：中央研究院民族學研究所。
8. 何翠萍 (2004)。從景頗人體圖像談人與物的關係。收錄於：物與物質文化，黃應貴主編，pp. 261-333。臺北：中央研究院民族學研究所。
9. 徐悉艱、徐桂珍 (1984)。景頗族語言簡志。昆明：雲南民族大學。
10. 穆貝瑪途 (2013)。景頗族傳統音樂概論。民族音樂 2013: 115-129。
11. 鍾小勇、龔碧林 (2015)。原始宗教信仰對景頗族傳統音樂的影響。民族音樂 2015: 15-19。
12. 龔卓軍 (2006)。身體部署：梅洛龐蒂與現象學之後。台北：心靈工坊。



附錄一：2009 年 12 月 24 日晚上瑞麗市帕色天主教聖伯多祿堂的「村寨表演」俗民音樂演唱節目，現場記錄有 26 首紀錄有完整旋律及曲式。白色網底之樂曲為 A 一段體，但隨後變奏；淺灰網底之樂曲為 AB 二段體式；深灰色網底之樂曲為 ABC 三段體。

ID	樂曲流水編號	音組織	五聲音階	調式	拍號	終止樂句
主場舞臺上的歌會演唱						
1	6882 (田野紀錄流水編號)	D-E-G-A-C-D	是	商調式	44 拍	D4 · C4 D4D4 D4
2	6884	D-E-F-G-A-Bb(只出現在吉他伴奏)-C-D	否	D 小調	大致上為 44 拍，偶有 64 拍	
3	6886 (在台前預演)	C-D-E-G-A-C	是	宮調式	44 拍	
4	6888 (播放 CD 伴奏光碟)	G-Bb-C-D-F-G	是	羽調式	44 拍	C4 · B ^b C4C4 C4
5	6890	F-G-A-C-D-F	是	宮調式	44 拍	
6	6891	F-G-A-C-D-F	是	宮調式	44 拍	
7	6893 (播放 CD 伴奏光碟)	G-A-B-D-E-G	是	宮調式	大致上為 44 拍，偶有 64 拍	
8	6900 (印尼風)	A-B-C#-D-E-F#-G#-A	否	A 大調	44 拍	
9	6902 (CD 伴奏)		否	G 為中心音	44 拍	
10	6906	F-G-A-C-D-F	是	宮調式	44 拍	
11	6909	F#-A-B-C#-E-F#	是	羽調式	44 拍	
12	6912 歌手 M	A-B-C#-E-F#-A	是	商調式	44 拍	B3 · A [#] B3B3 B3
13	6913 歌手 M	A-B-C#-E-F#-A	是	商調式	大致上為 44 拍，偶有 64 拍	B3 · A [#] B3B3 B3
14	6914 (CD 伴奏)	F-G-A-C-D-F	是	宮調式	44 拍	
15	6915 (CD 伴奏)	C-D-E-G-A-C	是	羽調式	44 拍	
16	6917	F-G-A-C-D-F	是	宮調式	44 拍	
17	6918	G-A-B-D-E-G	是	宮調式	44 拍	
18	6923	G-A-B-D-E-G	是	宮調式	44 拍	
19	6924	G-A-B-D-E-G	是	宮調式	44 拍，僅結尾句為 6+4 拍	
20	6925	E-F#-A-B-D-E	是	商調式	44 拍	



21	6928	G-A-B-D-E-F#-G	否	G 大調	44 拍	
22	6930 (延續話劇表演之演唱， 無伴奏)	B-D-E-G-A-B	是	角調式	大致上為 44 拍 ，偶有 64 拍	
23	6931	E-F#-G-A-B-D-E	否	E 小調	44 拍	
24	6932 (CD 伴奏)		否	A 小調	44 拍	
路邊草地間傳統圓圈舞蹈						
25	6907 (時序上大致接主場尾聲)	F-G-Bb-C-Eb-F	是	商調式	44 拍	
26	6908	F-G-Bb-C-Eb-F	是	商調式	大致上為 44 拍 ，偶有 64 拍	

