教育部補助推動人文社會學科學術強化創新計畫

期末報告書

音樂學經典名著選讀

從比較音樂學到音樂人類學

計畫主持人：吳榮順　教授

中華民國 97 年 8 月 14 日

目　　次

經典研讀計畫期末報告 1

附錄一.

章節	頁數
《The Anthropology of Music》學生研讀成果	
Part one: 民族音樂學	
第一章　民族音樂學的研究	5
第二章　關於民族音樂學理論	18
第三章　民族音樂學的方法與技術	43
Part two: 觀念與行爲	
第四章　觀念	51
第五章　共感與內覺的模式	67
第六章　生理行爲與言語行爲	77
第七章　社會行爲：音樂家	93
第八章　學習	110
第九章　創作的歷程	121
Part Three: 問題與結果	
第十章　歌詞的研究	140
第十一章 用途與功能	160
第十二章 音樂是人類行爲的象徵	168
第十三章 各藝術之美學及其相互關係	191
第十四章 音樂與文化歷史	209
第十五章 音樂和文化脈動	234

《Les Voix du Monde》學生研讀成果	
人聲分類學(Typology of Voice)的重建與再釋（吳榮順教授主講）	244
歌唱技巧(technics)與歌唱功能(functions) （吳榮順教授主講）	248
歌唱的技巧(technics)與旋律的運用(usage) （吳榮順教授主講）	251

歌唱的技巧(technics)與音色的選擇(timbres) （吳榮順教授主講）	256
歌唱的範圍(ambitus)與歌唱的音域(registre)	261
矯飾的聲音(disguised voices)	264
聲音分析的技法與運用	270

《Cahiers de Musiques Traditionnelles 》學生研讀成果	
La technique vocale du no et son esth?tique(Akira Tamba) (日本能劇的發生技巧與其美學)	284
Chine：le xiao, ou souffle sonorise(Francois Picard) (中國：簫或嘯)	294
Mantra, Les principes du langage et de la musique selon la cosmologie hindoue(A.Danielou) (咒-真言，依據印度教宇宙觀探討其語言與音樂的法則)	305
Les techniques du villageois dans les Alpes dinariques(Yougoslavie)[Ankica Petrovic] (南斯拉夫迪納里克阿爾卑斯山村民的歌唱技法)	316
La voix Claire：Conception esthetiques et valeurs socials des chanteurs de la Gruyére(Sylvie Bolle-Zemp) (潔淨的聲音：瑞士格麗葉地區歌者的美學觀與社會評價)	322
Le kan ha diskan：A propos d'une technique vocale en Basse-Bretagne(Yves Defrance) (有關法國西部下布列塔尼的歌唱技法)	333
Continuite, rupture, ornamentation ou les bons usages de la transition entre deux modes d'emission vocale(Michele Castellengo) (繼續、中斷、裝飾或轉換的運用)	347
La technique du jodel chez les Pygmees Aka(Centrafrique), Etude phonetique et acoustique(Susanne Furniss) (中非阿卡族的優德爾歌唱技法，發聲與音響上的研究)	358
Un mirocosme musical, Les chants des Xeta du Bresil(Desiderio Aytai) (一個音樂小宇宙，論巴西哲太族之歌)	373

學期：96 學年度第一學期

96 學年度第二學期

經典研讀課程：音樂人類學

研讀經典：上學期：《The Anthropology of Music》

下學期：《Les Voix du Monde》；《Cahiers de Musiques Traditionnelles 》

授課教授：吳榮順　　教授

授課人數：上學期 30 人（包含旁聽）

下學期 22 人（包含旁聽）

計劃助理：蔡東籬、許宜雯、吳思瑤、吳景涵

1、 研讀原因

上學期：《The Anthropology of Music》

（Alan P. Merriam, 1964, Northwestern University Press, Evanston, Ill）

本書爲著名音樂人類學者 Alan P.Merriam，集結了十五年，於文化人類學(The Cultural Anthropology)與民族音樂學(Ethnomusicology)領域之心得。對於民族音樂學之研究，可由兩方面著手，一爲人類學，一爲音樂學(Musicology)。在民族音樂學的人類學層面，與音樂學層面相較，是較少進展且受到瞭解的。而「音樂人類學」(The Anthropology of Music)卻是綜合了兩者，音樂爲人類生活的產物，本書試圖填補民族音樂學中，較少觸及的人類學層面，提供研究音樂與人類行爲（文化、社會活動、教育、音樂象徵、性別、美學觀、歷史、心理研究...等）的理論架構。

透過研讀本書，學生可加深對於民族音樂學之瞭解，以及民族音樂學與人類學之關聯，從而增強理論基礎、學習之廣度，並可運用於實際之田野工作中。

下學期：《Les Voix du Monde》

（Hugo Zemp,1996,Chant du monde, France）

由民族音樂學家 Hugo Zemp 主編，內容除了解釋世界各民族人體歌唱發聲部位、發聲技巧之外，還收錄了 103 首世界各地的音樂作爲例子，使學生們對於人聲有一系統化、科學化的認知，並且藉由此機會，博士班學生向班上碩士班或大學部學生、旁聽生介紹各種現今常用的聲音分析軟體，也教學生們如何使用、分析這些軟體呈現出來的成果。

《Cahiers de Musiques Traditionnelles 》

（Aubert Laurent(ed.),),1991, Ateliers .d' Ethnomusicologie/AIMP）

此書是一部期刊，本學期研讀第 4 期，由音樂學者 Aubert Laurent 等人撰寫。內容介紹各民族音樂、樂器思想概念，分析各民族歌唱音樂唱法，相較於上一教材，此處擴展更多內容，也呈現更多科學相關實例。

綜合以上研讀書目，我們可以看出，民族音樂學領域是如何從最基本的兩種不同文化領域裡音樂型態的比較，一直到透過一個民族或文化的內涵而理解其音樂意義、功能，甚至隨著科技的進步，音樂學者們能夠運用電子儀器測出因爲使用人體不同的發生部位、技巧，而在圖表上有不同的呈現，並且精密的分析其原理爲何，因而解開許多以前學者們不瞭解，而對於其音樂現象提出的疑問、猜測或誤解。在書中提出的研究案例不僅啓發學生們對於音樂研究的思考，也提供學生們未來研究音樂的多種可能性。

2、研讀課程

每學期開學的第一堂課由授課教師主讀第一章，引導同學對於本課程及本書內容有一概念性認識，正式上課時，由選課同學，分爲數組，一組選定一章翻譯並加以評論，做爲學期書面與口頭之報告。選課學生需於課前預習文章，作爲課堂上教師文章研讀以及討論之引導，由學生與授課教師做共同之討論，若是做報告的中間遇到困難處，可隨時向教師提出請教。

每次上課之前，老師會將分組同學報告的章節內容先做一個引言，使同學對於此章節有一概念性認識。由於這堂課程爲開放選課，因此除音樂學研究所學生外，尚有演奏組和作曲組同學、5 位博士班學生、1 位大學部學生選修此門課程，另有一花蓮牧師也專程遠道而來旁聽此課程。在每組同學報告中，各位同學雖然可將書本內容翻譯出來，也因爲個人音樂經驗不同，理解力也有所差異，所以有部分同學應用了其他相關影音資料，以期能讓聽講同學更清楚了解課文之內作者想表達之意涵。在同學報告中間，若遇到報告同學對於課文意涵模糊，或是一些民族音樂學的專有名詞，這時候老師就會暫時終止同學報告，來解釋這些意涵或是名詞。

學生報告完之後，由助理將學生完整報告內容放置於網路上，提供給不克前來或是其他對此議題有興趣的學生或人士。

3、研讀活動

上學期每週2小時研讀課程只能讓同學知道課文的內容和實例，雖然有時老師會爲大家解說不清楚的地方，但畢竟這門課程除了閱讀經典書籍外，也著重理論方法之學習，礙於時間限制，同學們並不能完全了解音樂人類學所要表達和學習的精神及方法，因此老師在課後兩個小時做爲研讀活動，學生人數基本上維持不變，只是有部分同學接下來還另有其他課程，所以只能提早離開；下學期由於本校需要學生參與的事務繁多，因此本活動縮減爲半小時至一小時。

研讀活動的內容主要是研讀課程中，同學在當天所報告內容之延伸，老師除講解需要花較多時間的部分之外，也補充課堂上所沒有的民族音樂學研究實例、理論及書籍，並在此部份開放同學提問、討論，惟本校同學較不常公開發表意見和問題，因此有許多同學都是等到活動結束後才跟老師私下討論書本內容或自行發掘之問題。

4、研讀成果

有可能是訓練差異，提問最多、提出其他報告參考資料的不是音樂學研究所本科學生，反而是演奏組其他同學。參與本課程的同學可說來自四面八方，他們使用自己的語言理解力和其它經驗來看待此課程，並且學習到不同的理論知識，雖然不一定會應用在自己的領域裡面，但這堂課卻爲他們打開更多思考的視野、層面；而下學期同學多是音樂學所以及其他理論方面的學生，因此對於研究方法尚有一定深度的探討。

雖然本學年教材均爲外文，一開始學生們有點害怕，但是實際運作之後他們發現，並沒有想像中困難，而且教師會在一旁協助領導，因此學生們對於此類教材頗能接受。

課程內容是以翻譯爲主，學生們還是願意在作業之外，再自己尋找補充教材，以提供給聽課學生們更清楚的解釋，由於補充教材多牽涉版權問題，因此不會放置於網路上提供下載。

附錄

《The Anthropology of Music》

Chapter 1： The study of ethnomusicology

第一章　民族音樂學的研究

今日的民族音樂學是個令人著迷的研究領域。雖然它的根基可追溯到約八十年前，起源甚至更早，不過要到近十到十五年間，在一群年輕學者帶入理論、方法與應用等新概念的刺激下，它方有突然的躍進。這個結果是對於民族音樂學門真正去了解「它是什麼？」、「它怎麼做？」和「研究它的目的」等等它的責任和內在的探索都有了新的認知。

【1】 民族音樂學是一門「民族學」(ethnology)+「音樂學」(musicology)的學科

民族音樂學總是分成兩個清楚的分支－「音樂學的」與「民族學的」，或許主要的問題在於同時將兩者列入考慮卻又不特別著重其一。這領域雙重的本質從字母拼法便可觀知，一方面是學者在技巧上將音樂的聲響結構記錄下來當做被研究的一個體系，另一個選擇是將音樂視爲人類文化中的一個運作部分，並視爲人類文化一整體中的一個連結體。

民族音樂學的根基，可以追溯到 1880 到 1890 年間在德國和美國首次在此領域研究活動的導向上，民族音樂在這兩個領域同時出現。一方面，是一群學者專注於**樂音的研究**上(the study of music sound)，**傾向將聲音視爲獨立的部份，並認爲聲音是依據一個自我內在法則運作下的一個系統**(as a system which operates according to its own internal law)。爲此，增加了音樂的終極起源(the ultimate origins of music)的研究，這種研究某些部分是從時間點的理論思考爲出發點，而與古典的社會進化論觀點(the concept of classic social evolution)是有關的。由於社會進化論認爲所有事件是逐漸改變的，後來此觀念慢慢地擴散，開始出現英國太陽石學派(British heliolithic school)，而後是奧地利以 W. Schmidt 爲首的文化歷史學派(Kulturhistorische Schule)，終極起源的研究仍然繼續，但卻增加了在確定的地理區

位上特殊起源上的密集研究。

幾乎就在同時，另一群學者們，受到美國人類學界反進化論和傳播學派的影響，而開始去做**音樂在其民族背景內的研究**(to study music in its ethnological context)。 這方面研究並不太強調音樂的結構成分上問題，而是**強調音樂在文化中扮演的角色和音樂在廣大的社會與人類的文化組織中所具的功能**(here the emphasis was placed not so much upon the structural components of music sound as upon the part music plays in culture and its functions in the wilder social and cultural organization of man)。

在當時，Nettl(1956:26-39)意圖去區別德國學派與美國學派，但事實上似乎並不是很恰當。事實上當時並不是在地理有太多的區別，而是德國學派不管在研究的方法、理論、態度上，並不強調與音樂結構有太多相關聯；然而美國學派則在這些方面專注於聲音技巧上的分析。

當民族音樂學無可避免的必須將民族學和音樂學融合在一起時，也同時受到歷史事件的衝擊。民族音樂學和人類學都開始將過去集中在以西方爲中心的觀念，擴展到遠東等地區的文化。人類學至少在某些部分，顯現了西方的學者需要藉著在歐洲和亞洲的古典文明界線之外的世界所收集到的比較資料，打開了她們的視野和認知去關注人類社會和行爲。人類學方面開始遠離所謂的”原始人的”(primitive men)研究，而強調這些民族有關工藝(technologic)、經濟(economic)、社會(social)、政治(political)、宗教(religious)、藝術(artistic)及語言(linguistic)等的研究。早期的民族音樂學者，也體認到需要延伸比較上的素材，而去研究世界上迄今仍不清楚的地區音樂，因此而強調非西方世界的音樂研究。

之後人類學和民族音樂學的發展幾乎在同一時間互相的成長，雖然前者對於後者的衝擊較大，但也互相的受到彼此的影響。民族音樂學試圖依循人類學所建構的相同理論潮流，事實上很明顯的 Erich M. von Hornbostel 被視爲此兩相關性領域的歷史傑出人物，其他早期的學者亦有同樣的想法。

從民族音樂學內涵的兩個本質上觀之，因個別學者期望的強調不同，因此我們並不訝異於該領域的定義和兩者界線上有更多的一般性討論，而且已經愈趨於兩極化之區別。

在民族音樂發展的早期歷史上，民族音樂學(ethnomusicology)、比較音樂學

(comparative musicology)，或異國音樂(exotic music)都可被互相稱呼，這些都因研究上的描述和結構上特徵附著在地理區域上的研究而指稱的。因此在 1909 年 Benjamin Gilman 將異國音樂的研究包含了原始的和東方的形式(Oriental forms)，W. V. Bingham 的研究加入了達爾馬希亞(Dalmatia)農民音樂(1914)。這樣的觀點已經帶出了民族音樂學的現代定義，同時也已考量了地理區域研究。Marius Schneider 認爲：「民族音樂學的最初目標是非歐洲音樂在所有特徵上的比較研究。」而 Nettl 將民族音樂學定義爲:「研究西方文明世界以外的民族音樂的科學。」

這種定義上的困難是意圖將民族音樂學不視爲一種研究上的程序，而視爲對於地區研究非常重要的一種學門。假如這是民族音樂學研究的目的的話，它強調的是”where 地點”，而不是”how 如何”或”why 爲什麼”；這樣就很難看到民族音樂學與音樂學之間的不同，在意義上來說，民族音樂學的技術上被用在民族學上，即使是世界上相同的地區也一樣被強調的。

其他對於民族音樂學的定義是要擴展其領域，至少是音樂研究的程序而不只是統計地理區域文化的不同。例如，Willard Rhodes 雖然只是一個意圖上的例子，但在這個方向下踏出了第一步，他增加了”近東、遠東、印尼、非洲、北美印地安人和歐洲民俗音樂”” 流行音樂和舞蹈”的研究。之後，Kolinski 反對民族音樂學的定義爲”研究非歐洲音樂的科學”，而加注爲”在音樂分析之下，地域上並沒有太多的區別，最大的區別是民族音樂學與普通音樂學的區隔”。

Jaap Kunst 更增加了一個更深遠的意義，雖然只是要去描述被研究的音樂型態，他寫了以下的話：「民族音樂學研究的對象，或在其最初稱爲比較音樂學時期，是人類從被稱爲原始民族到文明國家所有文化階層的傳統音樂和樂器。因此我們的學科是要去調查所有族群、民間音樂和所有非西方的藝術音樂。此外，它的研究也要涉及音樂的社會學方面，與連結音樂要素的一切影響所產生的音樂文化適應現象等等。至於西方藝術音樂與娛樂的流行音樂，都不屬於此領域的範圍。」

Mantle Hood 藉由美國音樂學學會的建議提出了一個他對於民族音樂學的定義：「在音樂學這個字之前置入一個”前綴詞”(民族的 ethno)，指的是一種知識的領域，專指調查的音樂藝術上生理、心理、美學與文化等的現象。而 [民族]音樂學者是一個研究學者，它最初的目標，是在音樂知識的建構。」最後，Gilbert

Chase 指出：「目前要強調的是他所屬的社會內有關當代人的音樂研究，不論原始或複雜，不論東方或西方都包含在內。」

有了這麼多的定義，我也加上我個人的，我認爲民族音樂學，應該被定義爲"將音樂置於文化脈絡中的研究"。(Merriam, 1960) 這樣的定義，若被適當的瞭解，就能被徹底的解釋。毫無疑問的假設是，民族音樂學具有兩個層面—「音樂學」與「民族學」的，音樂聲響是人類行爲過程的結果，而人類行爲過程，由價值、態度、特定文化人們的信仰所塑造。音樂聲響只有在人們爲另一群人創造時，才會產生，雖然在概念上，我們能將兩個層面分開，但事實上，卻是缺一不可。人類行爲創造了音樂，但人類的行爲只是過程的一部份；創造音樂聲響塑造了行爲本身，整個過程具有連續性，因此研究時，也應做整體的研究。

音樂學與民族音樂學間的不同，經常是依據音樂學所包含的內容來劃分，而後者所包含的內容，通常並沒有受到詳盡的解釋。Gilbert Chase 建議，兩者的界限是由下列基礎劃分：兩者並無關聯，此兩項互補的學科，將音樂的世界劃分成兩部份，一個研究領域爲過去的音樂，一個研究領域則爲現在的音樂? (1958:7) Charles Seeger 依循相同的路線提出建議，他認爲兩項學科間是分裂的，不該相互干預，他說道：「但是不可或缺的...一般認爲音樂學與民族音樂學學科間具有連貫性，然而這是兩個不同的學科，由兩群不同的研究者研究，兩者間是格格不入的，對於西方學者而言，他們的目標是希望兩者間不要互相干預。」

在理論當中，Seeger 的目標是令人敬佩、並且適當的，事實卻是兩個領域的研究可區分爲廣泛的，或是專一而深入的研究。即使對於這個觀點，民族音樂學本身卻很少去探究其研究興趣究竟在哪裡。然而，學科仍具有二元的性質，不幸的是，此二元性質卻是相互分裂的，這種性質無庸置疑的是一種力量，我大膽的提出，或許這是民族音樂學主要的力量。音樂是人類的產物，並具有結構，但他的結構卻不能脫離產生它的行爲。我們必需去瞭解產生音樂的行爲，其背後的觀念是如何以及爲何如此運作，而此種行爲具有次序性的產生了特定的，我們想要的有組織的聲響。

民族音樂學在結合社會科學與人文學科的層面，具有重大的貢獻，其融合可說是相互增益，並且令人能夠更充分的瞭解其個別的學科。此種情況不應被視爲是最終的結果，而兩者都應使人對其有更寬廣的瞭解。

毫無疑問的是，民族音樂學的定義是以文化爲基礎的音樂的研究。而基本的目標是爲了要瞭解音樂；然而，在民族音樂學當中，另一個長期佔有優勢的觀點，卻是不被接受的，即我們學科的最終目標，是要單獨的瞭解音樂的聲響。

【2】民族音樂學家的工作

民族音樂學家的工作可分爲三步驟：

[一]爲**收集資料**，就民族音樂學家來說，經常是意味著到歐洲與美國以外的地方收集；[二]爲進行**兩方面的分析**(民族學/音樂學)；[三]則**拿已分析過的資料與得到的結果來研究相關問題，特別是民族音樂學方面或更廣泛的社會與人文科學。**

在[一]**收集資料**的部份，牽涉到複雜而多元的，由理論到方法、研究設計、方法論、技術，以及在所有學科當中遵循的、更嚴格而非直覺性的研究模式等問題。

[二]在**兩方面的分析**的部份，一旦資料收集以後，民族音樂學家會遵循兩種分析。第一爲人種誌與民族學素材的校對，當所研究社會的音樂實踐、行爲、概念等，與所欲研究問題的假說與設計相關時，需使其一致。第二爲收集聲響素材的技術以及實驗室中的分析，這需要特別的技術，有時譯譜與音樂的結構分析，也需要特別的設備。

[三]即爲上列提及的：**拿已分析過的資料與得到的結果來研究相關問題，特別是民族音樂學方面或更廣泛的社會與人文科學。**整個流程，民族音樂學與其他的學科，並未有很大的不同。然而，特別技術的運用，尤其是在融合兩種資料—「人類學」與「音樂學」上，民族音樂學是獨一無二的。

民族音樂學被定義，也被其實踐者加以描述，它具有特別的目標與目的。這個問題在民族音樂學的文獻中，被廣泛的討論，可自四個相關方向辨明：(1).世界上其他民族的音樂一樣是好且值得研究的；(2)「民俗」音樂快速消失，亟需及時的錄製與研究；(3)將音樂看作一種世界的交流工具（但不等同於「世界性的語言」)；(4)對文獻深入了解才能作更進一步的研究。

第一個方向，在此學科中，是最普遍的，在人類學當中，情況也是如此。這一個方向，在本質上，基本上受到學者的保護與認同。世界上其他族群的音樂，受到濫用與誹謗，這些音樂事實上是好的，並且值得研究與欣賞。大部份的西方人士，並未給予其適當的對待，因此民族音樂學家，應該在眾人的嘲笑聲中，對其加以保護，並且應該儘可能的加以解釋與擁護。在某個程度上來說，這是歷史事實，民族音樂學，像是人類學，其研究的領域爲廣袤的世界，並且對於僅專注於西方世界現象的某些學科做出反動。這樣的觀點，經常出現於民族音樂學當中，不論是透過直接的陳述或暗示。例如，Jaap Kunst 對於西方的觀點—認爲其他族群的音樂，"是低等的，更加原始的，或僅僅是一種音樂的保存"，他對於這樣的觀點，有強烈的反動。

這樣的爭論，暗示民族音樂學的目的，在於反省民族中心主義 (Ethnocentrics) 的概念，即認爲非西方族群的音樂是低等，或不值得學習或欣賞的，而這樣的反省，也成爲學科的目標，對於民族中心主義必定要加以抨擊。這是所有目的中的其中一個。

民族音樂學關於目的的問題，其第二個方向爲，在學科當中，經常有一種恐懼，即認爲「民俗」音樂，很快便會消失，因此亟需在它消失之前，加以記錄與研究。這種觀點，早於 1905 年，便由 Hornbostel 提出，或許在更早之前，便有其他的學者提出；這在文獻中，也不斷的被提及。例如，Hugh Tracey 在其第一本真正的評論《非洲音樂協會通訊》當中，便評論到「...在研究非洲族群的、逐漸消失的自然藝術形式上，必需與時間賽跑」，這個主題也是他不斷強調的。(1949:2) 許多學者皆採取這樣的觀點。有些人特別提出，保存音樂素材是民族音樂學的責任，因此當論述關於部族、民間與東方音樂時，Curt Sachs 評論到：

「這樣的音樂，在商店中是買不到的，來自於傳統或是部落中個別族人的貢獻，它具有靈魂與思想，從來不是消極的，而總是充滿活力、有機的、具有功能的；確實，這樣的音樂總是高貴的。與西洋音樂相較，它有許多值得發掘的地方。」

「對於文化中不可或缺與珍貴的部份，它贏得了尊敬。而尊敬也暗示了我們有責任去保存它。」(1962:3)

民族音樂學的這個目標是被接受的，對於"民俗"音樂消失的恐懼，往往傾向過度的強調，這也暗示了欲改變此種情況必然會失敗。民族音樂學認爲，音樂

是文化中相當頑強的部份，而持有此種觀點的人，也對於過去的音樂，過度的強調。音樂似乎是頑強的，在不同的社會與文化狀況下，具有不同程度的影響。在平頭印地安人中，與西方的接觸，發生在一個半世紀以前，然而，傳統的音樂系統，仍然相當繁盛；確實，西洋與平頭族的音樂風格，並未融合，爲兩種獨立的系統，並在不同的文化脈絡中，具有用途。更具有衝擊性的例子，是新世界的黑人；在巴西，首批非洲黑奴大約於 1525 年輸入，而非洲音樂持續在當地具有影響力，尤其是在城市地區，我們期待城市地區受到的改變是最劇烈的。

到現在爲止，在人類的經驗中，改變一直是持續的，而我們可以補充，無論做何種努力去阻止，改變仍然是不變的。當然，這不是傾向於去忽略任何音樂的紀錄與研究。今日所做的，我們假設其在未來具有更大的重要性。但是若將精力都置於哀悼無可避免的改變上，是浪費力氣的事。我們盡可能的擴大紀錄的範圍與紀錄速度，這是很重要的，但是更重要的是，我們應該去研究那些不受重視的音樂，其改變的過程。當代音樂的保存，不可否認的，相當的重要，但是將精力投注於避免音樂的改變，這並非民族音樂學的唯一目的。

民族音樂學的目的的第三個方向，便是將音樂視做溝通的方法，可擴展對於世界的瞭解。爲支持此觀點，Mantle Hood 寫到：

「二十世紀的後半葉，人類的存在取決於這種溝通的準確性。人們的溝通是雙向的：說與聽、告知與被告知、有建設性的評估，以及歡迎有建設性的批評。溝通可以擴展對於世界的瞭解，而這種擴展，以我們用以交流的、人類明確的知識爲基礎。」

Mantle Hood 強調音樂是一種被忽略的溝通的方法，在未來可更廣泛的運用。

Mantle 的觀點，與音樂是所謂的”世界性的語言”有很大的不同，這種觀點一直以來都受到民族音樂學家的駁斥。早在 1941 年，Seeger 寫到：

「我們必需小心的去避免，音樂是”世界性的語言”的謬誤。世界上有很多音樂的社群，或許也有許多語言的社群，其中有許多是難以被理解的。」

五年以後，Herzog 提出了相似的觀點：

「我們沉迷於數量相當驚人的信仰，這些信仰爲受歡迎的迷思。其中一個便是”音樂是世界性語言”的概念，…，[但是]我們的音樂，…，是由許多的地方的音樂組成，有些如同在語言中，彼此間是很難相互理解的。」(1946:11)

“音樂是溝通的方式”與”音樂是世界性的語言”，兩者間有很大的不同。但是我們所指稱的”溝通”究竟是什麼? 在一個簡單的層面，在一特定的音樂社群中，我們或許可以說，人們可用音樂相互溝通，若這是真的，我們卻很少瞭解到這樣的溝通是如何發生的。最顯著的可能，便是音樂的溝通，是由於音樂中帶有象徵性意義，而這象徵性意義受到社群中人們的認同。也有關於音樂的敘述口頭上的溝通，這似乎是複雜的社群中，最顯著的特徵，在這些社群當中，音樂的自我意識被加以發展。但是關於這些過程，卻很少爲人所知，我們也因此無法明智地說，音樂是溝通的方式。

在跨文化的層面，我們或許可以提出一個事實，在某些不同音樂社群中的成員，人們可使用音樂來溝通有限的某些事情，但關於這個問題，卻鮮爲人所知。更特別的是，Meyer 辯駁到，所有的音樂皆具有共同點，然而我們卻無法清楚的知道，是否他假設由於音樂具有共通點，因此使得音樂必然的具有跨文化的性質。他提到：

「然而，當我們承認音樂語言具有多樣性，我們也必需承認音樂語言具有重要的普遍特徵。這些特徵中最重要，也最少受到注意的，便是不同音樂的句法風格。聲音的組織，所有的可能性成爲一個系統，而聲音的結合有其限制，依此類推，這些都是音樂語言的普遍特徵…」

「但不同的音樂語言，或許會有共通的某些聲響。有些音樂關係幾乎可以說是世界共通的。幾乎在所有的文化當中，例如，八度、五度、四度被視爲是穩定的，而音樂呈現出的印象，則取決於音樂系統中的其他聲響，如何運作。」

音樂的”世界共通”的層面，透過音樂提供跨文化的溝通，似乎是令人懷疑的。無論如何，可獲得的證據，傾向於強調不同音樂風格間的藩籬，而非其溝通性。例如，Robert Morey (1940)，他一直在處理一個問題，他定義爲情感上的”混亂”，而設計了一個實驗，「…去學習本土西非人，對於西洋音樂的情感表達的反應…」，他選擇舒伯特、戴維斯、韓德爾、華格納，相對地來說，表達了恐

懼、敬畏、狂怒等情感的音樂作品，以及選擇貝多芬在情感上較爲穩定的作品，會如此選擇，是由於這不是貝多芬公認的作品的特色。Morey 紀錄了在”賴比瑞亞內地的 Bolahun 的一所聖十字教會學校，其學生與教師的情感反應。”他的結論如下：

「西洋音樂中的情感表達，無法受到賴比瑞亞 Loma 人的認同…」(p.342)

「西洋情感的音樂表達，無法引起賴比瑞亞的男孩們，與所有或大部份團體之共通的情感反應模式。」

「對於四個表達典型西洋文明情感的音樂作品，共有 11 個問題，而回收了 43 個答案，…。」(p.343)

「典型的西洋音樂情感表達，並非由 (a) “混亂”的符號，或是 (b) 社會中的一群人，先前並未經歷過西洋情感的相似的狀況，其所表現出的”混亂”的情感，來加以評斷。」

「音樂表達情感，然而由於聽眾的音樂與社會訓練，與作曲家不同，因此對於音樂，或是西洋社會中表達的情感反應的專家來說，作曲家的情感，並未能表達予聽眾。」(p.354)

雖然文章中並未清楚地描述，但我們可以看出，Morey 挑選給教會學校的學生作答的問題，至少是西方態度與價值觀所認知的，儘管如此，音樂並未傳達給學生們西洋的情感。當 Morey 將他的素材呈現給二十個，從未接觸過西方的 Zealua Loma 村莊時，他寫到「當播放音樂時，他們相當的焦躁不安；半數的人都離開了，尤其是女性。」(p.338)

而我自身將西洋音樂介紹給非洲人們的經驗，也是類似的，我認爲，跨文化音樂溝通的問題，取決於對於音樂的瞭解，更重要的是，對於瞭解音樂的接受程度。在另外一個音樂的脈絡中，Mantle Hood 寫到關於前述的觀點：

「今日，以前從未有過，世界上國家的政府機構，承認一個事實，即國際的瞭解與善意，只有在人們的文化表達受到瞭解時，才有可能，對於這個目標，民族音樂學家必需設定一個符合其責任的標準。」(1957:8)

關於理解的問題，並未受到人們充份的瞭解。例如，Carleton Sprague Smith

於 1941 年，透過音樂進行跨文化理解，而很重要的是，他特別提到關於美國與歐洲，以及北美與南美洲間的跨文化理解，而他的討論，僅限於通俗與藝術音樂。(1941) 在這些音樂當中，歐洲、南美與北美洲，基本上是單獨的音樂社群，而這些社群要達到跨文化理解，也被認爲是較容易的。

很顯然的，在這個連結上，也受到其他因素的影響，例如，對於理解音樂接受度的因素。然而，在西方的學術社群中的成員，卻被認爲是理應要接受的，至少在某些特別的點上，去傾聽，以及找尋其他文化音樂的價值，而我們也無法確定，當中國京劇在肯塔基州的南方酒吧中演出時，會受到熱烈的歡迎。在這裡最重要的是，當音樂的素材被呈現時，潛在的接受者的部份，這是當我們討論跨文化音樂理解時，容易忽略的因素。

理解的問題，可以做更深層的分析，在這樣的分析下，音樂可以被視做理解其他文化中其他事物的方法，而相當實用。在音樂當中，如同在其他的藝術當中，基本的態度、認同、價值，在基本的要素中經常被忽略；在某種程度上，音樂是具有象徵性的，它反映了社會的組織。在這樣的觀念下，音樂是理解人們以及行爲的方法，在分析文化與社會時，它也是重要的工具。

音樂的研究做爲一種溝通的方法，比它所呈現的還要更爲複雜，因爲我們無法明確的知道音樂要傳達的是什麼，或是它如何溝通。溝通也牽涉到瞭解，以及對於瞭解的接受度。將音樂視爲溝通的工具，很明顯的是民族音樂學的目的之一，然而這個部份卻很少被研究。

本學科的文獻，揭示了關於民族音樂學之目的的第四個方向。關於這個問題，學者通常傾向提出所有可能的理由，置於一個普遍的原則下，也因此使得普遍性的原則代替了大方向。例如，Nettl 便根據了這個模式，提出了他所謂的”原始部族的音樂”，而非”民族音樂學”。這樣的音樂，他說：「對於西方的音樂家與作曲家來說，是新的，而且也是豐富的音樂經驗來源。它擴展了並且豐富了聽眾與作曲家的音樂經驗。做爲一個教育的媒介，原始部族的音樂，使學生對於多樣性的音樂風格以及音樂語法，有更多的包容。關於原始部族的音樂風格的音樂知識，…，對於音樂的心理學家很有幫助。文化人類學家與歷史學家，透過對於原始部族的音樂的檢視，找尋到了他們理論的實證。民俗學家能夠看出歐洲鄉村音樂與原始部族音樂的關係，並且也能夠透過歐洲鄉村音樂去找尋其源頭。

樂器的歷史學家經常能夠在原始部族文化中，找到歐洲形式的典範，較爲簡單的雛型，而語言學家則揭露民族語言學家需要的素材。」(1956: 2-3)

上述的陳述皆表達了民族音樂學的目標，然而將其並置，並未形成具有一致性的結論。Nettl 提出：「總而言之，對於所有對於音樂，以及原始部族文化有興趣的人們來說，這些音樂的研究提供了探索的新領域以及更寬廣的思考。」(p.3) 當然，確實如此，這也是民族音樂學更廣義的目標；我們找尋更寬廣的視野，然而我們想找尋的更甚於此。

【3】民族音樂學家的任務

或許民族音樂學的目標表現於民族音樂學家從事其研究時伴隨的三個任務：**一爲技術性的－這是本學科「內部的」研究部分**。學生想要知道的，是音樂是什麼，其如何被建構，以及音樂的結構是什麼。民族音樂學家必須能記譜，分析其元素，並了解它們整體組成。這是高度技術性的，未受過音樂訓練者無此能力。任何技術性的研究皆伴隨著「無特別技術能力者無法了解」的問題，造成非專門者經常忽略民族音樂學的技術性，因材料只能由專門人士解讀，便認爲它沒有用。

任何需要技術性的研究，對於那些並未擁有必需技術能力的人們，造成理解上的困難。這個問題一開始便困擾著民族音樂學，對於”圈外人”來說，他們只能窺見一絲微光，而對民族音樂學主要的課題，難以理解。

第二同等重要的，是**認定音樂不僅包含聲音，更包含產生聲音之先決條件－人類行爲的觀點**。受過訓練的社會科學家不需對於音樂結構的技術層面有所了解便可研究。民族音樂學非音樂專業者無法接近的概念，卻讓其中包含的行爲問題被忽略，而使本學科完整性受到損害。

音樂不能夠在人類的掌控與行爲之外產生，而產生音樂涉及到好幾種行爲。其中一種行爲，便是形體行爲 (Physical behavior)，這代表身體的態度與姿勢，以及當演奏鍵盤樂器，手指置於鍵盤上特定肌肉的使用，或是當演唱時，橫隔膜肌肉以及聲帶的運用。觀念行爲 (Conceptual behavior)、觀念構成 (Ideation)，或是文化行爲(Cultural behavior)，牽涉到關於音樂的概念，而觀念行爲則透過形體行

爲影響著音樂的產生。這裡牽涉到產生音樂必需以及應當做的行爲的系統，以及行爲決定的過程，規範的、存在的概念的系統。我們也必需考慮到社會行爲(Social behavior)，音樂家們有某些特定的行爲，而社會也將這些行爲視爲陳規。而並非音樂家的人們，受到某些行爲的影響，因爲音樂具有情感以及形體的衝擊。由於文化系統的常規，因此人們對於一個音樂事件的行爲，與對於另一個音樂事件的行爲，並不相同。最後，有學習行爲 (Learning behavior)，藉由學習行爲人們成爲一個音樂家、良好的聽眾，以及雖然不是專業者，卻熱衷於參與音樂事件的人們。

所有的這些考慮，皆爲民族音樂學研究的部份。上述提及的，幾乎都可以爲受過訓練的社會科學家來研究，而無需熟習音樂結構技術層面的知識。

第三則是在早期民族音樂學歷史中以強力姿態出現，一度爲人所忽視，最近又重新被注意的－民族音樂學研究與社會人文科學研究的關係。民族音樂學總是涉入其他領域，對於它本身或是姊妹學科作爲一刺激原。其價值在於對其他種類問題的解答有許多方式。

例如，這樣的責任指出，民族音樂學的研究與人文學科以及社會科學的研究一般性的關係。這或許是特別重要的，因爲民族音樂學爲需要高度技術性的學科，此種觀點具有壓倒性的地位，但是此種責任卻是寬廣的，因爲知識必需被擴展並且分享，否則其用途是相當受限的。技術性的研究，可以讓我們瞭解很多關於文化的歷史。音樂的功能與用途，與爲了瞭解社會運作的文化的其他層面同等重要。音樂與文化的其他部份是相關的，它可以塑造、增強、導向社會、政治、經濟、語言、宗教，以及其他種類的行爲。歌詞揭示了社會的許多部份，而音樂是結構法則分析的實用的方法。民族音樂學家自身，無可避免的會考慮到音樂的象徵性、藝術的相互關係的問題、以及瞭解何謂美學，以及美學如何建構的所有困難。簡而言之，民族音樂學的問題，並非僅僅是技術性的，也並非僅僅是行爲層面的。民族音樂學也並非是孤立的學科，十分神秘，而不能被保存它、研究它的人們所瞭解。然而，它尋求兩種研究的結合，並且將研究的結果，貢獻於更廣泛的，在人文學科與社會科學方面的問題。

簡言之，民族音樂學的問題既非技術上，亦非行爲上。它尋找結合兩方面研究，貢獻成果以解決人文與社會科學廣大範疇中的問題。其目標和意圖與其他的

學科並沒有什麼不同。人最終的興趣在人本身，音樂則是人類行爲和對於己身研究的部分。同等重要的事實是：音樂也是人的行爲，民族音樂學家與社會科學、人文科學共同試圖了解人類行爲的原因。

關於民族音樂學理論
導言P.17~26

報告者:林佳育
學號:29613008
管弦與擊樂研究所

P.17　1.2段

【1】兩種特質：民族學與音樂學。

【2】兩種特質要結合。

【3】音樂學的研究多偏西方文化的一部份，音樂本身當音樂裡的一個學門，較少去視之爲人類文化現象，較寬廣的研究。

【4】其他民族的音樂（不是西方主流音樂）：

(1)有時被西方音樂家用來支持假設的音樂起緣的理論。

(2)某些情形下形成旋律、節奏素材的基礎。

P.18 1-3段

【5】人類學開始重視科學，因而就較偏「社會」部份（較易量化）。（人文學科較偏質性）　　社會：社會結構、經濟、政治

【6】人類學兩大研究方向：社會方面及人文方面。（人文較少）

【7】建構自己的方法。

音樂藝術家v.s人類學家：雙方都學

【8】克服障礙。→五大指標

P.18 倒數3段

【9】人文學科與社會科學

兩者分野的五項指標：

（1）藝術家與社會科學家（2）研究方法

（3）結果（4）活動（5）內容

【10】溝通的不同。

【11】Harold Gomes Cassidy ：

科學家的功能主要在於對知識本身（體）的貢獻，藝術家主要的功能不在於此，雖然他可能偶爾也會做到。

p.19

【12】Cassidy引述Russell羅素之言：知識的定義是「基於健全的理由而建立得真實信念」。

【13】科學家傳授知識，藝術家傳達感情。

【14】就創造力而言，藝術家在民族音樂學中扮演無足輕重角色。民族音樂學者重視知識，不涉及創作藝術作品，他關切的是藝術家所遭遇的問題、藝術家如何創作藝術、創作過程的研究以及音樂知識的累積與傳遞。

【15】五項指標之二：研究方法

均使用發現、發明、實驗、分離變向其他技巧。下章討論。

p.20　第1.2 段

【16】五項指標之三：結果

社會科學	客觀	量化	提出調理	理論性質	明確類比	反覆一般	相同性質
人文學科	主觀	敘述質性	散慢無序	審美美學	暗喻	個人特定	差異不齊

p.20 倒數4段

【17】五項指標之四：活動

分爲三部份：

（1）analytic：累積資料、區分、類化

（2）synthetic綜合：發現關聯性

（3）reduction to practice：縮小範圍的執行

理論→實際

p.21

【18】五項指標之五：內容

社會科學：社會學、文化與社會的人類學、政治科學、經濟、社會心理學、社會歷史、人類地理。

人文學科：音樂、舞蹈、戲劇、文學、視覺藝術、建築、哲學、宗教。

【19】文化人類學首先關心之事爲：文化。

（1）人有時間感（2）人有空間感（3）人類中樞神經，人可站立（4）人類累積的學習行爲（5）不爲什麼，只是能夠。

p.22-24

【20】從生物學角度來解釋文化，並不能解釋文化的思索性及創造性，文化仍爲社會科學所探討之事。

【21】文化的人文面無法使用社會科學的技巧、分析方式來解釋。

【22】社會科學的內容主題由biosocial needs即可衍生出，但人文學科則不行；人文學科多爲探索生命的目的、生命的價值。

【23】人文學科：檢視文化事務的產品。

社會科學：人類群居方式。

p.24-25

【24】第五項指標：內容　　差異點：

社會科學：人指揮生活的方式。

人文學科：人如何看待其生活方式，對環境生命的詮釋，用創造性、感情式的表達，屬個人化，心理層面的。

【25】目標不同：

社會科學＝社會規範：管理人的行爲，爲確保存在的延續性。

人文學科＝產生藝術作品：創作行爲是爲得到非生物社會性滿足。

p.24-25

【26】社會科學和人文學科 有可能結合嗎？

（1）共同目標：都爲尋求了解人類

（2）了解其行爲才能了解其作品。

【27】民族音樂學開創銜接社會科學和人文學科 的橋樑：音樂科學化&透過了解人類行爲來瞭解別人的美學經驗。

【28】民族音樂學家最重要的事「傳遞知識」：（1）關於藝術家作品的知識（2）在創作藝術當中所使用行爲的知識（3）藝術家在創作時情感理念的知識。

p.25-26

【29】民族音樂學＝人文科學＋社會學科

主題內容：多在人文層面（人文＞科學）

方式目標：多用科學方法（科學＞人文）

【30】民族音樂學家，用各式樣的方式去研究（分析結構），但他的立場永遠是一個旁觀者，不能參與自己的美學經驗。

【31】民族音樂學家在了解結構及這些行爲以後，使他能夠去比較、整合，把它研究此音樂的結果，當成人類存在的普遍現象。

p.26

【32】音樂科學化。要成功，雙方都要有。研究音樂要有基礎音樂學理認知；研究音樂行爲必須要有社會科學的認知。

【33】人類學的研究也是有兩方面：

（1）有人會更強調自然科學的部份，要有量化資料、客觀的測試、實驗、一般的發展及要有技巧的提升，因此在採集資料、報導、詮釋資料上，就會客觀。

（2）有些人並不否認科學面，更強調人文面：如洞察力、同理心、直覺、藝術的元素。

p.26

【34】老問題的爭議：人類學到底是科學還是歷史？

【35】（把民族音樂學與人類學的研究爭議，拿來類比）

此問題如民族音樂學一樣，有同樣爭議，如阻止歷史事實；領域太廣大，研究還不夠多，還有很多模糊地帶，還有許多地方待強調、、、、

※民族音樂學目前成就，及努力傳遞知識的方向：用科學領域的名詞來解釋人文（音樂學裏）的現象。

民族音樂學：人文學科V.S社會科學

- 布農族『祈禱小米豐收歌』與大提琴的對話

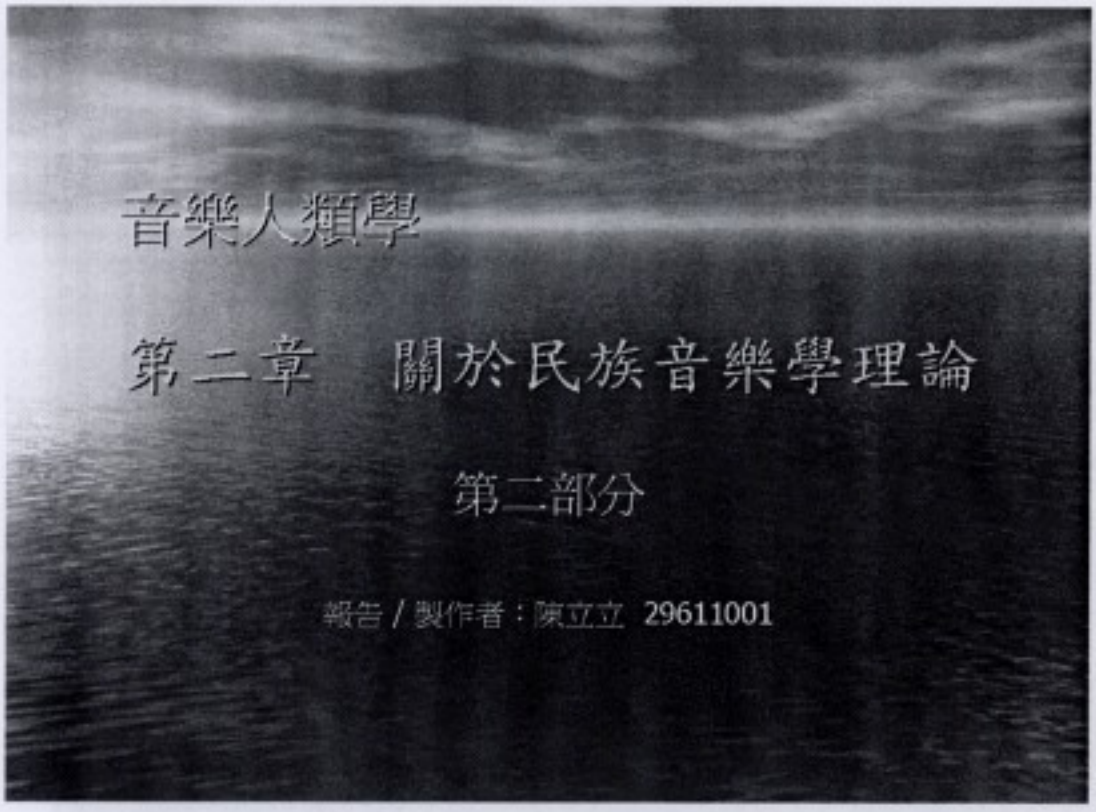
1.人文學科：演唱方式、布農族的獻樂背景

2.社會科學：寫譜、採譜、音階

3.從傳統再創新：傳統東方與現代西方

- 阿美族飲酒歡樂歌到Enigma反璞歸真

1. 郭英男
2. 亞特蘭大奧運



(I)

- 音樂是甚麼？
- 音樂和文化的觀念存在何種關係？

音樂的定義

1. The Oxford Universal Dictionary
2. The American College Dictionary

音樂的定義

3. 出處不詳
4. Paul Farnsworth

個體或群體
↓
文化
↓
樂音

音樂的社會特質

- 社會互動
- 個體與群體的行爲
- 社會認同

引述

- John Mueller
- Herzog
- William G. Haag
- 共通點

音樂實驗

- 音樂與文化之關係
- 圓舞曲，狐步舞曲
- 速度
- 兩次實驗
- 結論

文化形態 → 品味偏好 → 音樂

音樂是封閉體系？

- 傳統學者的觀點
- 作者的觀點

評價音樂的觀點

- Paul Bohannan
- 1. folk evaluation
- 2. analytical evaluation

音樂涵蓋的層面

- 從許多觀點著手
- 涵蓋的層面
- 全面性



(II) 理論性的研究模式

- 1. folk evaluation
  analytical evaluation
- 2. 文化與社會背景
- 3. 社會科學與人文科學
- 4. 與音樂相關的多重層面



三個分析層面

- 1. 音樂的觀念形成
  conceptualization about music
- 2. 與音樂相關的行爲
  behavior in relation to music
- 3. 音樂聲響本身
  music sound itself



(3) 音樂聲響本身

- 結構，形成系統，無法脫離人類
- 製造者之行爲的產物

音樂聲響 ←— 製造者行為



(2) 與音樂相關的行爲

1. 生理行爲 physical behavior
2. 社會行爲 social behavior
3. 言語行爲 verbal behavior



1. physical behavior



- a. 實際發出聲音的行爲



- b. 發出聲音時
  生理張力與身體姿態



- c. 個體對聲音的生理反應



2. social behavior



- a. 音樂家



- b. 非音樂家





3. verbal behavior

用言語建構出

與音樂系統相關的概念



透過行爲，音樂聲響得以產生

沒有行爲，就無法產生樂音

行 為

↑

音樂概念



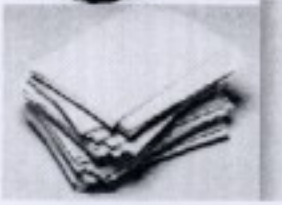
(1)音樂的觀念形成



- 概念 → 行爲
  → 聲音 → 音樂系統



- 關聯



- 衍生之問題



沒有音樂概念，沒有行爲的產生；



沒有行爲，沒有樂音的產生。



- 音樂的價值
- 完成最後成品的基礎





Concept

↓

Behavior

↓

Music sound



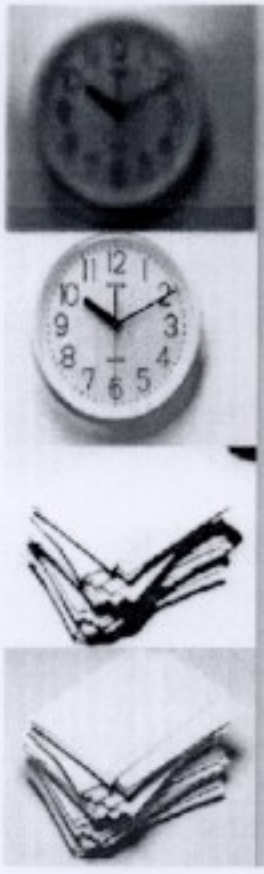
回饋機制　feedback

- 音樂成品 → 音樂觀念
- 音樂體系變動或持久的原因
- 音樂家與非音樂家的學習過程



- 成品符合文化標準時
  - → 音樂概念強化
    - → 再度運用到行爲上
      - → 以聲音方式呈現

- 評價是負面時
  - → 觀念必須改變
    - → 轉變行爲
      - → 產生不同的聲音



- 觀念，行爲，聲音
  - = 交互影響的循環關係



佐證（1） 視覺藝術

Vinigi Grottanelli

- 1. 圖像學的 （iconographic）
- 2. 圖像邏輯的 （iconological）
- 3. 觀念的影響



佐證（2） 物質文化

Cornelius Osgood

- 觀念（ideas）：

1. 直接由人類行爲造成的物體

物質文化

2. 心智之外的人類行爲

社會文化

3. 和人類行爲、物體無關的觀念

純粹的觀念



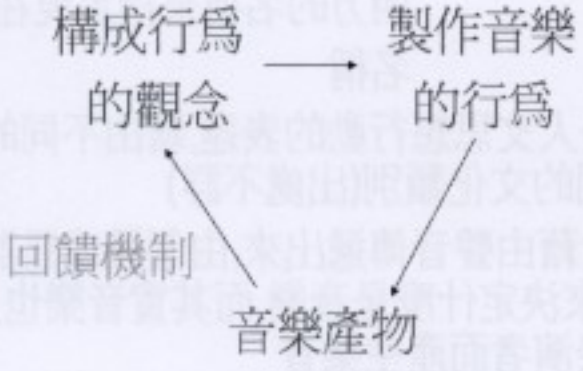
研究模式 & 人類學

- 觀念：文化或概念形成
- 行爲：社會
- 成品：物質
- 回饋機制：personality system
  learning theory



結語

- 不可單獨成立，須相互結合



民族音樂學的理論

管絃與擊樂研究所
29613010 蘇怡菱

I.音樂本身的基礎

如何探索音樂?

1.牛津字典：從視野以及思想表達方面去嘗試

2.美國大學字典：音樂爲有意義的形式,並以西方的名稱來指定現在這些名稱

3.音樂是人文思想行動的表達,藉由不同的聲音來闡述不同的文化類別(出處不詳)

4.音樂世藉由聲音傳遞出來,由個體或是群體不同的文化,來決定什麼是音樂,而其實音樂也是一種行爲,透過表演者而產生樂音

音樂行爲

- 音樂其實是另外一種社交行爲,透過社會互動.個體及群體的行爲以及社會認同
- 音樂也是全世界的人類文化,因爲這是全世界最好的共通語言
- 學者舉例音樂的重要性:John Mueller.
  Thus Herzog.
  William G. Haag

  共同點："文化"塑照音樂時所扮演的角色

以實例來說明音樂及文化的關係

- 音樂是會轉變的,於不同時間由不同人詮釋,給予的演奏速度自然不同,這就是文化型態
- 原始的音樂是由傳統以及作者想法表現出來,而當時文化及社會狀態會影響到音樂的結果
- 不同的文化基礎所表現出來的文化現象就不相同,人們因爲不同的生活方式所表現出不同特色文化的音樂

評價音樂的觀點

- **Paul Bohannan:**

1.人民的評價：透過人民基本的認知來評斷音樂

2.分析的評價：透過分析文化特質及以文化當背景來了解音樂

**研究音樂要從許多方面著手,從不同的角度去探討,才會有更深入及更清楚的了解,所理解的角度才會全方面!

音樂學方法與技術

Method and Technique

作者四個假定:

- 針對科學方法，關於人類行為和作品。
- 田野考察 。
- 口授。(非西方文化，沒有文字的社會)

專業技術須更寬廣地取自不同社會。

- 公式化
- 業餘「收藏者」
- 著重於事實會集
- 忽略素材

實驗比須流動於實地考察中， 並且兩者須尋求一個平衡。

實地考察技術與方法之區分

技術:領域中數據聚合的細節

方法:範圍方面，較廣闊得多，包含技術主要理論上的基礎。

Herskovits

- 文化是能被理解的一種歷史現象
- 功能學派理論上的位置

貢獻的背景

- 是否記錄和化驗音樂在人類行為中理解音樂。
- 廣泛的研究
- 並非清晰明確涉及任何研究人員的最終的目標。

Raymond V. Bowers 四大指南:

- 研究可行性的標準
- 確立終旨與目標
- 方法論明確

III實地考察音樂是文化的一部份

研究方法和技術都來自於人類學

Bronislaw Malinowski提出:

- 研究員必須有科學的目標， 才可掌握現代人種學的價值標準。
- 住在沒有白人的原住民村。
- 運用特別的方法收集

II. 音樂實質面以及社會的表徵

- 音樂人類學可以有他自己解讀的方式
- 實質層面與較抽象對於社會人類的影響
- 音樂較實質面的文化
- 樂器
- 樂器在經濟上也扮演了重要的角色

歌詞及歌謠

- 歌詞方面
- 歌詞的架構跟內容與一般口語的話是很不同的。
-
- “秘密的語言”
- 歌謠的價值

音樂家與社會的關係

- 探討到音樂家本身
- 一個音樂家的形成
- 音樂家在社會上的地位
- 由學習音樂的同時，進而瞭解到社會結構
- 音樂家與非音樂家

音樂的功能

- 音樂的功能
- 音樂也關係到其他的人類行爲:
  宗教、戲劇、舞蹈、社會認同、
  經濟、政治組織 ...
- 音樂也是關係著文化的一部分

音樂最重要的功能

- 音樂的功能最主要能提昇社會的進步
- 音樂能關心人類的生活以及反映社會的人性
- 另一則是可舒緩心理的緊張
- 音樂人類學較多探討的是前者
- 學習音樂的功能讓我們了解未何音樂是人類社會的共通語言

實地研究調查

- 如此學習音樂是有創造力的文化活動
- 音樂家與非音樂家對於音樂的認知不同
- 有才能或是普通人?
- 好音樂?壞音樂?

音樂的好壞?

- 對於音樂的好壞是認知上的不同
- 邏輯上可以判斷音樂技術上的"好與壞"
- 音樂存粹是一種藝術活動?

音樂的價值

- 音樂較於其他的藝術:
  繪畫與雕塑、舞蹈與戲劇
- 音樂不只是聽到的聲音
  更具有其功能性

CONCEPTS

觀念

周明傑

本文探討的主題

●議題 1：音樂和非音樂的區別

●議題 2：音樂天資----是否人人皆有音樂天賦、音樂才能是否被遺傳、某些人的才能是否比其他人的強

●議題 3：音樂與其所屬社會的關係爲何、音樂的重要性多大、社會對音樂的重視程度爲何

●議題 4：演奏團最適當的人數

●議題 5：音樂和樂器的來源

●議題 6：音樂本身是否感人

●議題 7：爲何有人創作音樂

●議題 8：音樂所有權的問題

議題 1：音樂和非音樂的區別

●每一個音樂系統都是奠基於結合音樂與整個社會活動的一系列觀念，並爲它下定義、安置適當位置，當作是不同現象當中的生命現象。這些是基於音樂的實踐與表演，聲響的產物。雖然有些是使用言詞直接表達，但他們很多卻不是用這種方式，因此他們必須基於民謠評價的標準著手這種完整的分析評估。他們根據什麼樣的音樂在社會中被安排的，以及根據什麼樣的人會去考量什麼音樂是對的、應該被使用的這兩個觀念構成了架構。各類基本觀念、以及那些直接涉及音樂結構的東西之間是有區別的。令我們感興趣的並不是針對諸如人們能否區辨大三度和小三度的不同這些事，而是能朝著音樂的本質，怎樣使音樂融入社會，使成爲真實生活現象的一部分，還有如何被使用和組織它的人形成概念化。

●這些觀念當中有一個最重要的就是區辨，在噪音與非音樂之間作出含蓄的或是真實的

辨別；這是理解任一社會當中的音樂的基礎。我們可以合理的假定，假如沒有任何區別產生那麼也就沒有什麼諸如音樂這樣的東西了。所有的聲音都可以是音樂或者所有聲響都不是音樂，上述任何一個條件都不能讓音樂真實存在。也就是說，在任何假定的社會當中，我們要考慮什麼樣的音樂和非音樂的聲響，決定音樂的本質。假如某個族群對於吹過樹梢的風聲認可爲音樂而另一個族群卻不認爲，或者假如某個族群對於青蛙的呱呱聲認可爲音樂，但是別的族群卻否認這個看法，顯然的，是音樂或不是音樂，需要廣泛而不同的，更需要有區別的去製作音樂的聲響。

●問題的困難處在於，是有關在我們自己的社會裡面，我們設立的區別是否全然一致，這樣的事非常缺乏，也是我們特別要強調的。西方的理論家傾向於應用聲學的標準，去引證類似音樂方面「規律而週期的振動所形成的音樂」。（culver1941：4-5），或是噪音，「調性聲響」（seashore1938b：20）。Bartholomew 說：「複雜的、非正規的，或是同時具有兩個特性的聲音，當我們聆聽聲響本身而感覺沒有音調時，就稱它爲噪音。」這個困難性進一步的強調出，當音樂朝向個性化並能合拍，我們就能理解，對於確定聲響的接受度；像鋼琴，它並不常被認爲是配樂的樂器（parrish1944），貝多芬的音樂在某個時期是被排斥的，多種形式的電子音樂也引起很多的爭論。

●當然，對於聲學本質的區別，並沒有在多數的社會普遍建立起來；近一步說，順著不同的線索，就可以達成識別的工作。舉例來說，剛果（congo）的 basongye，有使用格言表達的傾向，就像以下的描述：

●人高興之時，會歌唱；生氣之時，發出噪音。
●當一個人呼喊，表示非理性；當他唱歌，則代表是理性的。歌曲顯得平靜，噪音則不是。
●當一個人大叫，聲音像是被逼迫的；唱歌時，則無此情形。

●像這樣的方式使用格言，兼顧了詳細的詢問及觀察，對於藉由外部的觀察建造出三個 basongye 持續關注的噪音樂音的「理論」，是很有可能的。

●第一個重點，basongye 的音樂總是意味著人的存在；不是人所發出的聲音，就不能稱作聲響，也不能被看作是音樂。從來沒有一個報導人將音樂般，「歌唱」鳥兒的聲音，以及樹梢上面風的「歌聲」進行分類。這一連串的觀察重點突顯出了一個事實：只有超自然的、或更精準的說，超人表現的這些人才有能力製作出音樂。《mulungaeulu》，完全沒有人類的本質，他們不僅沒有創作出音樂，並且完全不能發音。然而，bandoshi 人或是女巫，當他們在例行會議當中合唱時有他們專屬的歌；這個事實的根據是可以解釋的，女巫雖然他們有超乎尋常的力量，但是存在人類當中，生活中跟隨著邪惡面，並且不相信除了人以外所作的任何事。這是 basongye 族群關於 bikudi、傳統精神，以及歌曲的差異。另一個問題，是哪一種歌唱被聽到，而不是哪一種音樂被製造。

●長者說：「在特殊的場合，古老的靈魂能被聽到，是在叢林地的晚上唱出。」這樣的看法與音樂理論相符合，自從古老的精靈被構想成爲人類，他們便就有能力製造音樂了。年輕人說這些長者非常愚笨，他們認爲古老的精靈的噪音其實是其實是豺狼發出的哭聲，根本就不是歌聲；這個回應是符合的，因爲動物並不會製造各類型的音樂。最後的重點，歌曲不是神話的部分或傳奇；雖然唱歌和彈奏樂器的能力直接源自 Efile Mukulu（神），Efile Mukulu 在他自己歌唱的情感當中，並不是被想成是音樂的製造者，也不是文化英雄，也就是牽涉到地球的創立者、以及他們創造性活動裡面男人歌唱的做法。因此，音樂只能被人們作出來的想法，是延續且包含了 basongye 人觀念的架構。

●雖然資料極度缺乏，但是對於音樂只僅僅被人們製造這樣的觀點卻是非常清楚的。Sierra Leone 有關木琴的陳述，J.T.John 紀錄了以下的原始傳說：

●

●根據代代相傳的口傳歷史，「balanji」音樂是被大約十歲的小男孩作出來的。傳說，當他清晨起了大早走到父親的農場，他聽到了一隻小鳥在樹林中啼叫，他這時對於鳥啼聲的旋律印象深刻，他停下來並且聆聽這個歌聲。仔細聆聽之後，他走在路上，砍了一些樹枝並且修整平滑。他又砍了兩根樹枝，順序在膝蓋上排列整齊，並且用後來

採的數枝敲擊。他持續的作此動作，這個年輕人在唱出源自於鳥兒口中旋律的歌聲。這首歌很有名，他也被每一個「balanji」演奏者演唱出來。（1952：1045）

●不知名的部落或是 John 所說的部落族人很確定的接受了鳥的聲音當作音樂，或至少將它當做音樂的基礎，這清楚的與 basongye 人無法贊同這類傳說故事的情形相對，因爲他們總認爲鳥不會製造音樂。因此對於確定聲響作爲音樂的接受或是排斥，其枝節竟然大於音樂本身。

●第二個 basongye「理論」的重點，是什麼構成音樂聲響，而那些聲響是需要被組織的。舉個例子，沒有目的的在木琴或鼓上面輕敲，他並不被認爲是音樂。但是單獨的將它組織起來並不足以達成這個標準，假如三面鼓同時在個自的鼓面上敲一次，縱然他組織化的，但仍舊不是音樂。接下來，第三個標準，要作出音樂，其聲響必須要有一個最低限度的連續性。

●第三個標準----音樂是被人們單獨製造出來的，它需要被組織，它需要有一個連續性----basongye 人定義了音樂與非音樂間的界線。不過，兩者之間有一個中間區域，這並不意外，觀念的不一致是明確的，聲音的內容決定了它是否被當作是音樂的關鍵。

●口哨聲是這個區域的其中一項，basongye 報導人完全不同意關於這個是不是音樂的說法。但是有不同類型的口哨聲。有一種口哨聲可當作打獵行爲時的信號裝置，這部分，basongye 人無異議的表明這不是音樂。當一個人討論到有一個組織了音調的口哨聲，觀念的差異就出現了。basongye 人藉由吹入杯形裝置或是吹入各式的裝置如奧卡利那笛（ocarina），來製造聲響（merriam1962a）。後來，一種稱作 epudi 的，是重複了應用在狩獵中的信號裝置；它也是在配合固定的狩獵歌時，進行不定時吹奏的，但是沒有一種例子是被他們認爲，此聲響是音樂的。另一方面，吹奏杯形的裝置能作出旋律，爲固定的舞曲作出曲調與節奏的伴奏，在這一方面它達到了音樂的標準，並且被接受成爲音樂，相同之處是 epudi 吹奏的事實。最後，雖然唱歌與自由無音節式的歌唱有差別，但兩者都接受爲音樂，在邊界模糊地帶的哼唱狀態被一些人接受成爲音樂但也被

另一些人拒絕。

●Nketia 在有關非洲音樂的歸納上，發表了一些類似的觀點，特別是在於判斷聲響作爲音樂的接受度當中，有關內容的重要性部分。

●雖然嘎嘎玩具或笛子的聲響，鐵鈴鐺的聲響，石頭的震盪iKiKiK 木棒的格格聲響，果實殼中的種子噪音，腳踩的聲音----所有這些都可能在特別的條件下，利用創作的演出者，提供一種潛在的音樂聲響。也就是說，當聲響進入了這些音樂的觀念，這些音樂即包含所有明確的、不明確的調性音樂。他們包含了能被持續以及不能被持續的聲響iKiKiKiK

●這觀念的範圍並不意味著，所有聲響都能被聽到，在非洲社會有相同的評價，或者他們都把任何聲響都看作是音樂或是有關於音樂的。與此相對的，就會有區別與評價。不同的回應是出現在大體上肢體表達出相同的音樂時，與哪裡跳、如何應用等都呈現一致iKiKiKiK.

●在 akan 的社會，假如一個人括除了一個瓶子的泥土，並用香菸的錫箔紙蓋住，它就能製造出意外的吵雜之聲。假如他作出這些在 ahyewa 音樂中，打鬥表演的行爲，這些聲音雖然都是相像的，但都有不同的意義。在音樂的感知，是有其目的的。（1961b：4-5）

●音樂與非音樂之間的區別這個問題，在理解任何音樂系統時都是最重要的。它爲社會當中什麼是關於音樂的界定劃清了界線，它不但使音樂本身形成，也敘述了音樂與原始音樂的觀念。雖然曾有些理論企圖從歌裡面區分歌詞，舉例說（list1963），在民族音樂學的文獻中，植基於所有音樂系統基礎的相關重要民歌評價，實際上並沒有可用的資訊。

議題 2：音樂天資----是否人人皆有音樂天賦、音樂才能是否被遺傳、某些人的才能是否比其他人的強

●同樣重要的，是在於所有社會的音樂觀念當中「天才」的問題。社會上對於能力的解

讀，是出自於個人化所理解的坐擁很高的階級，還是認爲天才同樣的分布在整個社會當中？天才是得自於父母或親戚的個人遺傳，還是所有遺傳的觀念早就存在整個社會？這個問題可能被外人從頭到尾，應用音樂能力的測驗來處理，但是很不幸的，這樣的測驗似乎都有西方文化的界線，利用音樂設計使成爲西方世界的名人，因此它的重要性不大。在此同時，一些可用的資訊呈現出，
民謠評價的問題確實存在著。傳令員發現，nigerian anang 認爲所有的人，天生具有與天才一樣的藝術活動力，隨後的訓練則讓人具有比別人更多的技能。

●messenger 寫了有關於一位雕刻師：
●曾經有一個人在承諾自己的工作，在宗教儀式當中它不但施捨金錢也實際參與，他從不忘記發展自己的技能，使自己能夠像專業人士般享受成功的喜悅。他完全支持自己未來將實現成爲創造性的藝術家。Anang 人承認，在同類的手藝專家裡面，當他們比別人優秀的時候，卻很少有雕刻家呈現其天賦，此時若我們努裡去超越他們，他們也不允許，他們正缺乏必要的能力。在其他同具美感的區域，也有同樣的看法。有些舞者、歌唱家，以及編織專家，被認爲比一般人具備更多的技術，但是一般人都能歌善舞，這些人於是選擇編織作爲他的職業，並突出於這個行業。

●這個 Anang 人的觀點，強調人生來具備同樣的潛能，與 basongye 的看法對立，他們支持著音樂能力確定是遺傳這樣的不同看法。雖然 basongye 族群是父系社會，但音樂能力的遺傳卻來自父母親任一方。假如父母親任一方是音樂家，那就會被認爲很有可能，小孩子將會遺傳音樂能力並且成爲一位音樂家，儘管這很不確定。相反的，有些人承認缺乏音樂能力，這就說明了 basongye 人他們並不擁有音樂的遺傳的這個立場。basongye 人有一個很清楚的「有天賦的」這個概念，一個人的天賦來自遺傳；這個概念與我們本身的西方世界類似。

●在特定的社會裡，這個觀念清楚的把持著音樂的重要性，它至少協助了，判斷一個人是否能成爲音樂家，以及那個人能否勇敢的在這個方面走下去。進一步說，它影響了所有社會當中的音樂潛能；Anang 人，它可能會假定潛能的來源，是這個社會導引他提

供音樂家，這事實上比 basongye 人還要好，basongye 社會幾個合適的音樂家清楚的被「天才」遺傳的觀念限制住了。社會，明顯的在這個面向上呈現差異，它似乎合理的認爲，在任何單一族群，觀念會指示和實際支持一般性音樂的形象。

●當民族音樂學的文獻也支持這個主題，給了我們更多的指引，並且貢獻出對於音樂與非音樂之間的差異的看法，它並不廣泛，而可用的資料是涉及西方世界以外的非洲和任何其他的區域。舉 Thurow 族來說，ivory coast 的 baoule 族曾說：「雖然人被認定爲具備已知的藝術技能的特殊天賦，實際上，每一個社會的男子，都學習一些特別的宗教藝術技能。」(1956：4)。alakija，廣泛的談到非洲：「非洲人是天生的音樂家.....我常常看到非洲小孩子彈奏樂器，我發現他們每一個人都具備成爲作曲家的音樂能力。」(1933：27)。因此，我們得再一次重論 Anang 人的觀念。Nigeria 的 ibo，Basden 報告中說：「天才是被承認的。」(1921：190)，gbeho 說到了西非海岸擅長打鼓的人：「它複雜的節奏難以描述，男子敲鼓時，他的天賦超出任何人爲的打擊。」(1951：1263)。在這個層級上，sinedzi gadzekpo 報告了 ghana 的 ewe 這個地方：「敲擊大鼓的技巧顯現屬於世代相傳，假如當時一個人來自非擊鼓家庭，他可能也成爲一位理想的鼓手。」(1952：621)

●nketia 給了我們有關於 akan 社會鼓手的一些清楚的資訊：
●鼓手的責任是將之由父傳子，他們相信假如孩子的父親是鼓手，他繼承父親的技術，以便能輕鬆的學習藝術。Akan 有句格言：「小鳥絕無螃蟹後代。」iKiK 那是說，後代會很像他們的祖先。「孩子必然像父親。」iK.擁有他的精神本質並且調教他，iKiK.
●有一個有關鼓的後代的普遍的看法。他們認爲如果一個人生來是鼓手。出生後，他是被指定的，這樣的人呈現他所繼承的特徵，何時才能攜帶在背上，他在背後用手指敲鼓之後攜帶起來。(1954：39)

●非洲的邊緣，資訊不足。Melville 和 frances herskovits 報告 trinidad 這邊：「即興作品並不被看成是一個特殊才能，少數的天才，但是它的性格比較接近敏捷的機智，機警的注意力。」(1947：276)，fiji 寫了 quain 這個地方：「除了 toviya 的祖先一般的能力

以外，他們部分的人具備唱歌給他特殊才能，而他卻不能去教別人。」(1948：236)。雖然我們僅能假設它同樣的在音樂上應用

●margaret mead 在 mundugumor 說：

●只有偶然的會有 mundugumor 婦女編織柳條籃，當他們捕魚時，捕魚的婦女會把籃子吊掛在脖子後面。編籃子的人出生後就把腹部中央的束縛圍在她的脖子上。男子生下來就被指定爲藝術家iKiK.他們是要能夠雕刻木頭形象，以便能與祭祀用的笛子末端密合，讓河裡的鱷魚精靈具體化。男人和女人注定成爲藝術及雕刻家，並且除非他們想要否則不需練習，但是沒有一個人會缺少對於職業的評估，他們希望不致成爲笨拙的學徒。(1950：124)

●Mead 評論的本質，是再一次強調，多樣社會當中實際存在的，且是我們所期待潛在的多數藝術家。假如 mundugumor 人需要依靠一個人生下來把腹部中央的束縛圍在她的脖子上，作爲他藝術潛能的供應，假如 basongye 人需要從音樂家的孩子那裡引出，以對抗 Anang 人的觀念，就是每一個孩子生來具有藝術家潛能，那影響必然是真實的。

●因爲缺乏必要的知識，去評價問題的重要性就很困難，不過看起來遺傳的看法，和如何公眾參與音樂生活及在社會當中音樂的重要性相關聯挺合理的。涉及到前者的，只有一些說法是可用的；然而 maori 最佳的說法：「幾乎所有的土著都是歌手。」(1924：142)，uvea 和 futuna 報告 burrows 說：「兩個島上所有歌手的特色，正是他社會的特徵。獨唱限制了合唱、應答以及配置段落的開始。」(1945：78)。其他本質相同的說法尚能被引用，但是他們本質上基本上是相同的，更重要的，那些社會一些可用的資訊也面臨著，在音樂能力遺傳之證據缺乏的情況。

●在確定的社會中，音樂一般重要性的議題，儘管重覆一些線索能被找到，在文獻上並不爲人廣泛討論。Nicholas england（個人通訊）報告中說，在一個 african bushman 的營地，音樂活動總是在此舉行，這也是我自己在 congo 的 ituri forest，pygmy 營地的真實經驗。從另一個方面說，從 basongye 當中我們也得到一個相當不一樣的印象，儘管

在普遍上我們擁有了記譜法，但是在所有的非洲社會，音樂仍舊是持續進行的一種活動。Basongye 族當中，文獻當時的時代，可以從來沒有各類型的音樂活動發生，但是有一個在相當短的時間內，週期產生的情形，是需要音樂的演出：在新月的第一次出現，一種儀式連繫著肥沃山城的象徵物和保護者，被實際演出。雖然音樂實際發出來的，並不能得到例如唯一的指示者及其對社會的重要性，他至少給了我們一些線索。

議題 3：音樂與其所屬社會的關係爲何、音樂的重要性多大、社會對音樂的重視程度爲何

●Plains ponca 族，howard 和 kurath 說：「舞蹈和儀式在 plains indian 生活中的重要性，曾經被多數的美國人類學家低估。舞蹈和儀式活動（包含音樂）佔據了大部分的 plains indian 人額外的時間，所以我們應該更篤定的說，三年或更多的 ponca's 的時間是開始準備開始去參與這樣的活動。」（1959：1）。雖然器樂的文獻比音樂的文獻多

●mead's 報告了 new guinea mundugumor 的情形：

●這些神聖的笛子，一連串的世襲財產，與一個婦女幾乎等值的，這些笛子是位在傑出雕刻家的藝術技能，以及部落男子慷慨相贈的珍貴貝殼之上的，是 mundugumor 人的驕傲與自信。就土地、家屋、不固定的財產來說，他們是草率而揮霍，且大方的。他們不是個貪婪的民族，對於財產的固守非常有興趣。但是對於笛子卻過於自豪；他們用親屬的關係稱呼自己，並爲自己享用豐盛的水果，當男子生氣並準備爆發出來的時候，他會「折斷他的笛子」，那代表了，藉由他心愛的飾品的折損，將它的也一起帶走。（1950：151）

●Mead 人也整理了有關 new guinea 的 tchambuli 人，在於一般藝術方面的資訊：

●當一個 arapesh 人在生活中經歷一些培養食物和小孩的事，mundugumor 人則是在打鬥以及競爭當中獲取滿足，並取悅女性，tchambuli 人則以藝術當作生活最重要的事。每一個男子都是藝術家，並且大部分的男子不是只有一項技能，而是具備舞蹈、雕刻、編織、畫畫等多項技能。有技能，不是一位，是相當多人；每一個男子都會先關切他在社會上的角色，用他精巧的服飾，和自己漂亮的面具，以及他的笛子吹奏技能，最

後再裝飾儀式上的*élan*，在很多人的賞識和稱讚下進行表演iKiK.

●但是 tchambuli 人重視他們難以理解的、精細的裝飾生活，他們永無止境的循環著儀式和舞蹈、相互聯繫著光彩的表面iKiKiK，理想的描述他們是沒有感情的藝術烏托邦iKiK..（1950：170,183）

●Mead 也說，bali 的藝術，不僅與大的個人化型態相互聯繫，也與他們的注意力相互關連。

●但在 bali 的社會裡，通常人的動力的主要部分，並不是吃、喝、睡覺、做愛，而是進入藝術，並給小孩子不同的。發展小孩子的需求，並不是在需求出現時，一味的去滿足他，當我們想要求別人有別於食物、飲料和性的滿足時，應該仿造形成有機體，避開刺激之下的區域以及過度刺激的區域。這些特殊需求在八里人的孩子當中被形成的，是有關於象徵化的活動------演奏樂器，提供設計iKiK.或看表演iKiK 當 balinese 做完事情，男子可以塑造它的文化，所以有一個針對需求的象徵性的回應，這是仿自成長中的孩子。小孩子可能被教育去認識懼怕和挫折、拒絕的痛苦以及年輕人心靈的寂寞，並且要讓他們逐漸成爲快樂的、輕鬆的成人，在小孩子心靈的密織網中，每一個內心的緊張將被破壞，文化才能得到象徵性的鬆弛。（1940a：343，346）

●Colin mcphee 強調了一個有關 bali 藝術的事情，他強調了一個有關文化中音樂的觀念，與西方世界的觀念大不同。他說：

●音樂最主要的實用本質iKiK.強調與我們的觀念不同，----音樂可能是「不被它自己聽到」的東西----他從來不成爲個性化的模仿。在儀式中它的出現就像香氣、花朵、供品等同樣是被需要的iKiK 音樂的狀態需要固定的時間長度，沒有別的了iKiK（1935：165-66）

●這個看法被 mead 證實，她說：

●「這是表演藝術的樂事，不是在演戲，音樂的法則是在演奏而不是音樂當中，iKiKi KiK.這是 balinese 人基本上在 balinese 特徵之上，所依賴的方向，爲了它的目的與學習，

用搶先佔領用活動，避開頂點及鑑定行爲。」(1941-42：83)

議題 4：演奏團最適當的人數

●Basongye 中，觀念不同的依賴演出的音樂。核心音樂族群總是構思著將音樂與三個男人結合起來：一個演奏 lunkufi，或裂痕鼓；一個人演奏 lubembo，或雙鈴；一個人演奏 esaka，或是嘎嘎器；都依賴特殊的音樂，獨唱、雙人歌唱，或全部三人歌唱。真正的音樂從部落發出，那是最佳的 Basongye 音樂，與自然結合。甚至在這些事實中，這些部落遵循著改變的原則，例如年輕人的歌聲或社會上的歌唱，報導人承認怎麼樣規模的群體作了最佳演出。

●Basongye 作了以下很好的描繪：

●7minimum and optimum　　15 maximum

●5 minimum　　8 maximum and optimum　　5 minimum

7 maximum and optimum

●最好的部落傾向非常贊同這個數字，原因就存在其中了。Basongye 說如果很少人比 minimum 還大，這個團體就很難被人聽到；另一方面，如果超過了 maximum，聲音就混濁，因爲他們總是包含了部分較差的歌者。像混濁般顯眼的叫聲的問題；有 Basongye 部落歌者清楚的評價。但是音樂家總是作進一步的資格，這是最佳的成員通常作的歌手選擇。

●對多數或所有的族群演奏團的人數看起來很重要，音樂的類型影響演奏團的人數。演奏團的大小和其他音樂的方面，像社會對音樂的重視及音樂在社會裡功效的程度也有關係，而且音樂同樣表示社會的結構。

●如果有音樂跟非音樂的分別、個人及眾人音樂天資的分別、演奏團最適當的人數、還有每一個社會對音樂的重視不同，就很明顯的可以看出這些概念和音樂的來源互相關連。

議題 5：音樂和樂器的來源

●首先必須分別音樂的根源，特定音樂類及單曲子的來源。

●各個民族有關音樂根源的看法幾乎沒有任何資料，可是常常在民族音樂學的作品當中可以找到特定音樂、樂器或單曲子來源的故事。

●Basungye 民族的每一世代對音樂的根源有不同的看法，年輕人不知道音樂從哪裡來，年紀較大的人說音樂是從 efile mukulu（神）來的，不過有些認爲是藉著一位英雄間接來的。

●大多的故事指示音樂的根源是由超自然或超人的能力來的。

●特定的儀式、某些曲子及一些樂器的來源在很多甚至大部分的社會裡和在超自然世界發生的事件有關係。

●音樂和超自然世界的關係也包括樂師。

●Basongye 社會給個人的角色很小的空間不容許個人的特色。然而樂師是一個獨特的角色，但也不能同時當作曲家。basongye 人總是說他們幾乎全部的曲子都是跟他們北方的鄰居、batetela 民族借的，而 efile mukulu（神）是最根本的來源。每首歌存在的原因是被 efile mukulu 寫的命運。

●efile mukulu 通過歌手創造新曲子，所以只要使歌手唱，新歌就會被創造。不過唱歌的人不會承認他是 efile mukulu 的宣傳工具。事實上，雖然 basongye 人接受創作音樂的事實，可是對他們而言唯一的方法可以有新的歌曲就是借用。

●因此結果很重要，音樂的變化在有這種想法的社會，比強調個人創造力的社會，常常比較少。於是爲了得到某個社會的音樂畫面，了解音樂的來源非常重要

●關於音樂的來源還有多一種觀念：音樂是被發現的。

●Waterman 在澳大利亞觀察 arnhem land 的 yirkalla 民族認爲有些嬰兒企圖模仿的說話

是隱祕神歌詞的顯示，這與發現新歌曲的概念連結。Waterman 說：「....在 yirkalla 沒有歌曲的發明和創造，只有發現。神聖的歌是根據嬰兒的聲音被看做是別的音樂的古老曲子。保守的想法是所有的歌曲存在並且僅被發現在完整的和聲，用初始的態度朝向歷史和改革。」（p.41，Note 1）。

●音樂來源的概念測定民族的音樂系統，因此很重要。最普遍的這三種來源---就是超自然的世界，個人的創作及借用---被強調的程度不同；每一個被強調的重點不但影響音樂具用的聲音來源的可能性，而創作的方法、風格的變化、還有別的音樂方面。

議題 6：音樂本身是否感人

●特別關注的進一步觀念，是音樂就它而言，它是不是情感製作者。我們進一步要探討的是把音樂看作是美的現象，但它也必須是與這裡有關係的。參考資料並沒有朝音樂的功能這樣的方向，而是朝向音樂創作者在音樂的構思，就像任何可以激起創作者和聆聽者情感的東西一樣。從民族音樂學上面關於這個問題的文學作品幾乎沒有，無論情感討論到音樂，它都是從觀察的角度來看而不是參與。

●A.B.Ellis，說到 then-Gold Coast 的 Tshi 時，他說：「.....音樂方面已知的情感影響.....」（1887：326）但是還沒運作他的特殊性。Elsdon 談論有關 maori 族：「這些族人常使用他們的歌曲表達情感和思想」（1924：Ⅱ，135），Burrows 也講到 Polynesian 島的 Futuna 族：「Futuna 族用歌曲表達任何神聖的情感」（1936：207）。

●Burrows 討論到 Tuamotus 的音樂功能時說：

●部分的功能被已有的資料建立；其餘的則是推測的。

●1.表演者激發和表達情感並且分享給聆聽者。就像是神聖的紅鳥的創意聖詩和歌曲，情感可以虔誠的被提高；也可以像是哀悼般悲傷；或像是情歌一樣的渴望和激情；陶醉在情感中；性愛的愉悅，還有舞蹈裡面多樣的各式情感；榮耀的詩歌裡面自我的興奮；扮入新的勇氣活力，像是活力的的詩歌iKiKiKiK

●基本上我們或多或少都同意這些激發、表達和分享情感的功能iKiKiK.按照這個思維，一些超情感的（就是神力或超自然的力量）是藉由咒語表達；但是從歐洲人對於實際

表演時功能的看法仍然只是情感的部分。(1933；54，56)

●另外一個內容，Burrows 寫到：「總之，所蒐集的音樂都指出了 uvea 及 futuna 島音樂能夠表達和促進感情，音樂是團體共有，一家人、工作團體或是整個王國運作它。」

●Basongye 民族陳述音樂本身，由文化內涵抽離出來能喚起人的感情，但是像等一下要討論的細節，事實上是可疑的假設。無論如何，樂師們同意當個人演奏時有關情感的三個事情：首先樂師作音樂的時候覺得高興。第二樂師無論單獨或在樂隊裡始終得努力想自己在做什麼，可是除了舒服之外這個努力常壓倒任何其他具體的情感。第三雖然作音樂讓樂師快樂，可是周遭的環境有可能引起矛盾的情緒。例如在葬禮當中樂師因爲他在表演，所以覺得愉快，同時因爲他在葬禮，所以覺得難過。

●雖然以上的陳述使我們多了解樂師及聽眾所接受的音樂，不過目前，因爲我們所有的資料很少，所以重要的還是收集更多的資料。

議題 7：爲何有人創作音樂

●有關情感和音樂方面的幾個問題，就是人們爲什麼製作音樂的原因，然而，一般的焦點必須從特殊的回應分開而專心於音樂的功能上。在 basongye 一個人會比別人更汲汲於作音樂，有三個理由。第一讓自己高興，第二賺錢，第三因爲 efile mukulu 的命令。其中喜樂好像是最重要的理由，也常常被強調最多；甚至依據最後的分析，有關於需要的財富也次於製作音樂時的快樂。從另外一個方面來說，北美的 Flathead Indians 印地安人傾向於說人們創作音樂以便於幫助他們自己：「在我們跟媽媽的時代，人們因爲窮苦而唱歌，歌曲也幫助他們。」較少提到的事情是音樂不爲享樂也不爲錢財上的好處的話，他是極有壓力的。大體而言，因爲資料不足，無法下結論，不過 basongye 與 flathead 觀念的差異很明顯。不同的反應表示對音樂不同的態度。爲了多了解其他的民族對音樂的觀念，更多的資料是非常重要的。

議題 8：音樂所有權的問題

●曾經音樂是製作成爲某種人的資產或是一個特殊族群、較大社群的私人的另一種資產。Jaap kunst 注意到這個問題（1958）。他說主要有三種版權音樂的類別：「屬於某一個人的作品、應該被某一個人演奏的作品、（及）應該被某一個團體（種姓、種族）演奏的作品。」（p.2）

●在世界的許多地方有很多個人有作品版權的例子。金錢象徵的特殊文件，Melanesian Tanga 的 *amfat*，Bell 說了：

●一個 Tanga 的舞者對於他擁有的曲子有不能讓與的權利，至於其他的歌曲和舞蹈則改編成類似他在別處看過或是島上的作品。雖然舞蹈是公共場合的喜慶活動iKiK..村落敢抄襲原作的曲子。幾個 *amfat* 的酬勞付給首席，他在別的村落花了一個星期教授居民新的舞蹈。在 Tanga 沒有一個以編曲者爲名的舞蹈是不出名的。（1935：108）

●Elkin（1953：93）也報導 Australian Songman 神聖的所有權，最有名的文學作品的所有權是在 North American Indian 私人的歌曲流傳在這個地區。不太出名的是在太平洋嚴格的所有權的族群。Norma mclead 給了一個關於 tikopia（在所羅門島---solomon islands--）的例子。

● iK.確定的親屬團體講到「擁有」（own）確定的歌或舞蹈形式iKiK.一個常常是複雜親族團體的頭目的人，據稱可以在他的記憶掌握這個部族「真實」（true）的歌曲版本。因此這個歌曲的版權授權給這個部落的頭目iK..這個「真實」（true）版本的授權與專家的觀念是連鎖著的iK..（1957：130）

●關於版權轉的問題我們可以得到的資訊更少，這其中包括由各人轉移給另一個人或由團體轉移給另一個團體。Wissler 報告藥物的轉移，包含與他們伴隨的歌曲，在 Blackfeet 從一個人轉移到另外一個（1912），Benedict 延伸這個大量的買賣的觀念到 Crow、Arapaho、Hidatsa 和 Winnebago（1922：18）。同樣的，Elkin 報導了 Songman：「擁有他的歌，但是到不同的部落要允許（用禮物回報），或是交換（trade）權利去唱他的歌。這些出現在種族間儀式和以「交換」爲目的的聚集。他也通過這些所有權在年輕人身上，當他的擁有權力出現衰退的信號時.....。」（1953：93）

●Margaret Mead 告訴我們舞蹈複合物的買賣，在 New Guinea Arapesh 從一個部落到一個部落的情形：

● 所有從海岸來的進口都是舞蹈複合物，它從一個村莊賣到另外一個村莊。每一個大小村莊，在很長的預備期都安排好需要的豬、香菸、羽毛以及貝殼圈（他們構成了 Arapesh 幣制）用這些去從面海的村莊裡面購買這些令人乏味的舞蹈。因應這些舞蹈他們也購買新的衣服，有點神奇、新穎的歌曲以及新的神奇裝飾。

●Gladys Reichard 報告 Navaho 族：「歌曲是另一種財富的形式。一個人爲了興旺爲了成功因而擁有歌聲，歌聲屬於國人崇拜的對象，簡易的國內的儀式致力於家庭或群體的幸福.....歌曲就像可以被交換的另一個財富形式。」

●很多社會將音樂看作是無形貨物的財富。在社會當中有經濟上的重要性。因此對研究者而言了解創作音樂者及擁有音樂的人的觀念是很重要的。

●音樂的概念成爲每個民族音樂學者，研究音樂系統知識的基礎，而他們也構築了全人類音樂行爲的基礎。觀念上若不能理解，就不能真正理解音樂。

共感與聯覺的模式

Synesthesia and Intersense Modalities

李韋翰

□ 共感與聯覺模式的問題，主要落在作爲一個音樂系統基礎的概念之普遍規則下，而它們引領提出思考高度複雜的疑問-關於音樂與語言，美學，以及藝術間相互關係的更進一步問題。雖然共感與聯覺模式的直接研究似乎並未被在跨文化中完成，這些主題卻介紹了民族音樂學家主要感興趣的問題，和透過民族音樂學研究特別能觸及的問題。此領域關鍵文獻中的一篇，由民族音樂學家Hornbostel所著，認爲刺激相當多進一步臆測與實驗，但他的同僚似乎並未跟隨他的領導。

共感有許多定義方式。例如Tiffin與Knight，說它是「將一個感官的刺激當作是其他感官刺激的誤解」但「誤解」一字的使用，對於並非倚賴錯誤而是根植於感覺相互應答的現象來說似不切題。
Mogan以稍有不同的措辭表達他的定義：「一個由某些個人在屬於一個感官的某種感覺（例如顏色）於任何時候，因來自其他感覺領域的刺激（例如某個聲音）被接受時規律的出現的現象。」
Carl Seashore 的用字更爲經濟，他定義共感是「... ... 當另一個感官被刺激時的聯合感覺經驗」
Seashore並分開闡述兩個更深入且特別的名詞：「色感是除眼睛之外感官受到刺激時的顏色經驗；音聽則是當耳朵受刺激時看到顏色。」
雖然我們之後會回到這個問題，但在此必須提到這裡出現的，在「真實」共感與聯合共感間的必然分別：前者的感覺轉換皆是個人真實經驗，後者的移轉可爲人工而非真實經驗。

- 除了前述限制外，這些定義並指出共感的研究有許多方面，這結論由屬於過去被使用過的許多不同實驗方法（approach）的測試產生。事實上，至少有六種方法，雖然全都在通則之下。
- 第一個是特有共感，發生於當某人暴露於單一感官領域的刺激但接受與經驗聯合其他感官領域的刺激。這個古典共感最有名的例子，發生在聽音樂看到顏色這個實驗上。

- 第二種共感發生在增加第二個感官時-相對於原先的感官刺激A，我們稱它爲B。B增加A的感覺敏銳度。這種現象的古典實驗由Hartmann完成。Hartmann在其中第二個設計一個實驗，受試者透過一隻眼睛看黃銅色方形，透過這安排讓他們以爲原本只有單個方形。移動其中一個方形，製造一個分開的視覺影響，受試者任務是告訴調查者在這些限制下他視野裡方形分開的精確時間。
- 在另一個實驗中，Hartmann對一群研究生執行Seashore對音樂能力的測驗，利用音高辨別與強度因素。這個測驗在控制房間中同等級的光強度下進行；可能的改變範圍自最高的510瓦特至全暗。
- Hartmann的結論是：「接下來統計數字的陳述表現出聽覺效能的平均值.....約百分之三的先度比在全暗中好。就絕對的總數來說，這些差異是小，但它們證明了傳統實驗的可信。」

- 第三種共感，稱它作「聯覺轉換」（intersense transter），當一個來自其他感官區域刺激的呈現，已被認可關係重現在第二個感官區域時發生。這個現象可以分成兩種類型，第二個又有更進一步的分支。
- 首先，聯覺轉換可以創造性的被完成，這意味著，當一個受試者被給予一個在一感官區中的刺激，然後不慌不忙地被要求在另一個區域重現。如此的一個實驗由Willmann設計，他給非特定的一群在美國的「標準」（例如藝術音樂）與「流行」作曲家四個視覺圖像，然後請他們作出每一個所暗示的主題。
- Willmann以這種方式摘要他的結果：爲每個圖樣所作的主題，其主要的特定特質皆不相同，而且分界清楚。這些結果本質上是一樣的，不論它們來自專家觀察這些主題後的陳述，來自對譜的觀察，來自在主題中發現的元素之目錄觀察，或是由專業的聽眾自聆聽主題中抓取的特質。爲各個圖像所作的主題特質如下：

- 圖像A：普通的四拍子與規律的節奏模式，速度爲中板或慢速，力度上是中等或大聲，旋律模式平滑，並具有決定性的特質。
- 圖像B：普通的三拍子與規律的節奏模式，速度是中板，力度是柔和或中等，旋律模式平滑、流動，特質（或情緒）是安靜的。
- 圖像C：普通的四拍子與切分的節奏模式，速度上是中板或快速，力度上大、有重音，旋律模式凹凸不平，而情緒（或特質）是激動與經常具有決定性的。
- 圖像D：普通的四拍子與切分，但節奏模式也經常是三拍子的，速度快，在力度上大且形成高潮，旋律模式升高和（或）落下，在情緒（或特質）上是刺激或決定性與不安靜的。



- Willmann對流行與標準作曲家的回應主題作了一些更深入的辨別，然後作結：
- 當主題爲圖像所譜寫時，有一個自抽象圖像至結合成音樂主題的遞送存在。這指出，當圖像或物體被創作性工作者當作一個刺激時，創造性作品被抽象圖像、或是某些其他視覺目標影響。

- 這些結果，特別是Willmann的，實在引人注意，但它們再次引起兩個以下要討論的問題：

（1）何者是真正的共感，或是與更清楚屬於象徵的領域，而因此最終歸於美學裡的現象連結。

（2）延伸到這結果是被文化性地確定，或另一方面，跨文化適用的。

- 除了創造方面，聯覺轉換也發生在其他環境中，我們或許可以叫「知覺配合」。在此例中，實驗透過呈現完成，例如，受試者負責將音域與色域兩方面的刺激配合。

- 此類實驗由Omwake完成，她對五百五十五位自四年級到高中的孩子呈現以鋼琴彈奏的一系列音。每個音彈奏時，她對孩子們出示一個分成紅、藍、黑與黃區的大卡片，然後請受試者寫顏色與被演奏的哪個音相配的表格。她用的音依序如下：

[ ]

  - 1. E-中央C之上第二個E
  - 2. C-中央C之下第三個G
  - 3. F升-中央C之下
  - 4. C-中央C之下第二個C
  - 5. G-中央C之下
  - 6. C升-中央C之上第二個C升
  - 7. D-中央C之上第二個D
  - 8. A-中央C之上第二個A
  - 稱呼此實驗「聯覺」，她達到以下結論：

- 鋼琴上一音與特定顏色的連結趨勢明顯而非隨機，回答同意的受試者隨年齡增加……黑色通常暗示低音，黃色暗示高音，紅色暗示相對高音，藍色暗示相對低音。
- Cowles完成過另一個類似實驗，他請普林斯頓大學學生將八段西方藝術音樂與八幅西方山景油畫配合。他結論道：
- ……重現內容許可運動的畫，幾乎總是與以力度變化爲主的音樂片段配合；同樣的，有較輕內容的畫幾乎總是與力度值相對較弱的音樂配合……然而，畫的形式元素極少被提及。節奏，速度，以及聲量的改變是音樂中最常被提到的。

- 最後是一個類似但不完全相似的實驗，它由Krauss完成，Wermer提出報告。其中，三個圖樣已與「金」、「銀」與「鐵」相配合。整個受試者群體中，約百分之八十指出相連。

- 由Odbert，Karwoski，與Eckerson所作的實驗，在這個例子裡，他們選擇十段西方藝術音樂，並要求受試者重述其中表達的情緒；當第二次以同樣程序呈現同樣片段時，受試者被要求將他們所認爲的情緒屬於之顏色列出。調查者結論是：

- 1.被迫選擇與音樂相關顏色的受試者，其答案與毫不遲疑給予音樂清晰視覺印象的受試者答案非常相似。
- 2.不同意選擇情緒的受試者傾向報告不同的顏色。
- 3.選擇的顏色名有系統的與選擇的情緒名有關。
- 4.當受試者被要求爲顏色命最適合相同的情緒字眼之名時，結果與運用音樂所獲得者非常相似。

- 到此我們開始接近共感的最後分支，即聯覺，但在討論它之前我們必須先倒回討論前文衍生的一些問題。
- 第一、所謂「真實共感」（true synesthesia）相對於「強制共感」（forced synesthesia）之間可能有的不同，似乎可做個例子。例如Kerr與Pear主導一個迫使受試者激發想像的實驗，他們在這個實驗與時機上獲得一個清楚的分界，共感與其說是激發的不如說是感覺的、知覺的。
- 一些支持這種看法更進一步的證據由Farnsworth引述，他將化Rimsky-Korsakov與Scriabin設想的調色關係表如下：

調性	Rimsky-Korsakov	Scriabin
C大調	白	紅
G大調	棕金，亮	橘-玫塊色
D大調	黃，陽光	黃，明亮
A大調	玫瑰色，潔淨	綠
E大調	藍，閃耀的青玉色	藍白色
B大調	暗色，含鋼鐵的暗藍色	藍白色
$F^{\#}$大調	灰綠	亮藍
D^{b}大調	黯淡的，溫暖	紫羅蘭色
A^{b}大調	灰紫	紫-紫羅蘭
E^{b}大調	暗，黑暗的，灰	有金屬光澤的鋼鐵色
B^{b}大調		有金屬光澤的鋼鐵色
F大調	綠	紅

第二個問題源自這些疑問，以及不論是真實或強制共感都與跨文化確實有關。由Masson提出的一個詮釋，他提出有許多不同種共感，他說：

字母的，週間日，與數字的共感是仰賴個人經驗文化情況……雖然不見得必要，在其他某些方面，共感即使在個人對於季節，月份，白日與黑夜的時展，皆像是賴於自然象徵-給經驗與對於大多數人在世界被給予的部分（感受到的）平常情緒氣圍的……

第三群……包含真實音響共感，源自音樂或說話聲

- Reichard，Jakobson與Werth 加上「民族學家問，音-聽是否具文化性的確定。特別是視覺形式在教育系統中依賴寫的記憶與聲音有關的形式必須如此被詮釋」我們似乎去面對兩種主要的共感形式，真實共感與文化地接受的共感。當後者概念能跨文化被接受爲普遍的現象，我們顯然可知外於歐美人們的共感類型，縱然我們僅有少數的例子。如Cushing在描述Zuni創造神話所指，雖然沒有極清楚地，Zuni作了以下方向與顏色的關係：
- 北黃，西藍（？），東白（？），南紅。在印度與中國的例子中區分較清楚。前者音樂調式（或raga）與視覺圖像，建築，顏色，晝夜時間的關聯廣爲人知。在中國音樂中，基礎五聲音階與政治，季節，元素，顏色，方向，行星因素有著相似關聯。但我們不知道這種聯繫是真實共感或文化情形的共感。更進一步，我們可以清楚面對在象徵中的描繪，而不需要知道共感與象徵界線有無或在哪裡。

- 最後的應用指出與一些共感相關，或許特別是聯覺，用在藝術的統合或內在關聯性的描述。可以回憶Hornbostel早期的一篇論文「感官統合」，他的摘要特別指出：
- 既然影響感覺只在它有形式時被接受，感官統合自開始就被給予。藝術統合也相伴。藝術藏在許多不同藝術中。在面具舞，音樂與繪畫，雕像與詩中，皆無法將二者相互分開；顏色與形式仍牽進人類行動與它的宇宙意義的聲音旋轉中。

- Curt Sachs 也利用精確地取自聯覺的主旨辯證藝術的內在關聯性：
- 旋律經常被描述成一「直線」或「曲線」，此可能代表「平滑」或「崎嶇」；管絃樂法給予「顏色」，寫管絃樂者有或多或少的顏色齊備「調色盤」。另一方面，畫家有或沒有「音」；一幅多光的畫是「高」的（在調或音上），少光的則是「低」。對這些音樂與繪畫世界統合的隱喻，語言加上一群半隱喻，讓人忘記他們在藝術與藝術間的轉換，證明所有藝術建造的普遍質地層次，如：形式與結構，節奏，顏色，清晰，運動，與其他數不盡的。

- 這裡發展出的問題比已提出的任何解答更爲重要，但它應當在民族音樂學可以做極多貢獻的廣大研究領域中合理的被澄清。首先，我們需要知道真實共感與文化的共感之間不同處，這個聯繫清楚的知道不管這個現象存在於非西方文化的人身上與否。這似乎在爭辯「共感」-在其他的例子中有更清楚的感覺相連-不只是聯繫模式的改變，更是深藏與文化導致的象徵。
- 共感的問題引領我們更深入到關於語言的臆測，特別是有關美學的概念與藝術內在關係。跨文化觀點-一個構成民族音樂學完整性的重要部分，在此被需要，如同民族音樂學方法並非僅著重於樂音而更著重於產出音樂之外的概念。

Chpter VI: Physical and Verbal Behavior

周依萱、吳景涵、陳維瑩

這是有關於音樂的概念和個人及團體的文化觀點，這與音樂的呈獻及態度和價值有相互作用。但音樂的產生並不能只有概念，它必需被好幾種不同的行爲方式呈獻出來，而那些不同的行爲模式則是來自於不同文化所能接受的音樂。下列有四種主要的行爲可以被獨立出來爲聲音的產生及組成，包括聽見音樂時的形體行爲與口語行爲，以及社會行爲上的音樂產生者及聆聽者；最後一種是聽覺行爲，經由觀察聆聽者的反應過程中，使音樂家去學習如何去產生合適的聲音，而前兩個（形體與口語行爲）將會在這一章裡來討論。

形體行爲與聲音產生的事實有關，如果這個聲音是由演奏樂器而產生，那人們就必需運動到手指或嘴唇甚至是呼吸上（橫隔膜）的運用，如果是聲樂的話，那演奏者更要在操縱上對於人聲（發聲：有關橫隔膜）更加注意，演奏樂器的技巧更在音樂人類學裡被廣泛的討論，相對而言這兩、三種例子就已足夠了。

在東部剛果的巴士（海峽）人們之中，有一種叫 mulizi 類似長笛類的樂器，大部份爲牧牛者吹奏。而關於 mulizi 樂器的演奏方式，吹奏者必需使用一半的嘴唇吹氣，左手按上半部的吹孔，右手按下半部的吹孔，而除了左手的大姆指對音有作用外，右手的大姆指只是用來支撐整個樂器。此外，好的 mulizi 演奏者跟不好的 mulizi 演奏者 ，則是根據他們喉嚨的發聲及對這樣樂器同時送氣有關，過多的喉音會使聲音聽起來較具強迫性以及粗糙，反之則聽起較溫和正常，就像哼哼聲（humming）。

不是所有的音樂家都能吹奏出好的聲音，而那些發不出好聲音的只能淪爲第二流，這些只要經由演奏兩句樂句就能被分辨出來，其中包括音準的控制、嘴唇、喉嚨及送氣，這並不是一件簡單的事，以上的這些都是在當地用來評判的標準規範。

形體行爲與(南非洲的)何騰托(Hottentots)人演奏某種特定形式的弓有關，一個叫科比(Kirby)的人描述如下：

演奏者調好他的琴之後，坐在地上，然後拿起弓。弓的底端有被打結固定住，放了一片皮或是一小片柳木當作共震器，他把弓底放在自己右大腿上，前端卻靠在自己的左肩，右手簡單的打些拍子後，撥了幾個弦做一個乾淨的斷奏(staccato)撥奏，用來比喻打邊鼓後鈴鈴聲的出現，這就是弦的基本聲音。藉由手指的第二節指骨或前緣輕輕

碰觸整條弦的中間，或是輕壓弦面同時撥奏，此時第一個泛音或是基礎８度音就會產生；同樣的按壓著弦，同時用下巴夾住，這時會有第２個比原來更高音的基礎音出現，一個新的８度音也會出現。有許多這類的描述都已經被發現。事實上　這些資訊已經多到難以找到明確的意圖去關聯和比較。然而這種形體牽涉到由演奏樂器發聲所需的高技巧重要性，也很可能明顯地了解到文化的複雜，特別是要應用在問題傳播上。

相對的，聲樂則較不像器樂技巧那樣被廣泛的討論。但最近 Lomax 似乎指出，這些知識隨著更精確的描述技巧，對延伸我們的研究及提供音樂人類學是有利的。在過去，Nettl 舉例了，在北美印地安用人聲作爲區隔不同文化音樂的一種標準，但我們就和大多數人一樣，這些描述似乎還在試驗性及不準確的階段，而只是在廣意的大範圍解釋暗示性的對比(鬆的、緊的)。在其他的資料中，Nettl 概括了聲樂的緊張度(張力、壓力)，如下：

大多數的原始歌唱者，都用比我們現在習慣的方式還要較緊的聲音技巧在唱歌，雖然也有一些例外，而所知道最緊的技巧在某些北美和南美印地安部落中被發現，這個發音技巧的產生導致很多的裝飾。南非的 Negroes 唱歌通常用一種緊的、微沙啞的技巧，這種方式也常爲一些美洲黑人使用，有時候一種不尋常的聲樂技巧，像是阿爾卑斯山的約德爾唱法 (一種瑞士高山居民之曲調)，可以被追溯到歌者模仿器樂聲音的意圖。

在許多黑人南非洲地區，歌者用原來的聲音來改變假聲去製造出一種使人聯想到約德爾唱法的聲音，現在住在北美西部的印第安人使用一種乾淨、不加修飾的假聲方式，也有其他特別的發聲種類形式存在於某些特別的個別地區。雖然發聲技巧的確很清楚的提供了一個區分不同音樂型態的重要規範，但問題是，我們應該去尋求一些更準確的術語或測量法來替代像是“強”或“更強些”這些措辭，最近已經對這些問題和其他某些發聲技巧做了一些初步的解決方法，但是它對準確術語的描述研究，還不足以被我們的需求廣泛地運用實行，因此，在描述聲樂風格形式，Lomax 也只能被迫指望在一大堆的形容詞形式中，或是有些則巧合地運用到感官形式的運作來闡述。

舉例來說，他形容美國白人演唱民歌的方式聽起來有如"僵直且死板的音準"--以某種程度來說比一般正常說話方式的音準略高，如此聽起來曲調的旋律色彩範圍就會被限制住(常常是粗糙的、硬的，或是有鼻音的)--最理想的聲音歌手應該要像是能適時在

旋律上加些修飾的純淨小提琴聲，美國印地安歌手也被描述如下：

印地安人唱歌的特色就是運用他們顯著的肌肉線條，他們典型的歌唱方式是充滿音量而飽滿的，而印地安人唱歌的音調是有喉音的、嘶啞的，有時刺耳令人煩燥的，大量使用鼻音但發出的音準就像是一般說話頻率。有些北美印地安人在打獵呼喊、戰爭的呼嚎、狗吠式的叫喊，或是其他動物般的聲喊時，會更加強調他們的喉音，而非出自大平原聲音本質的一些精彩的演唱風格，像是以高音調或是流音(l, r)來唱歌，而約德爾唱法的聲音可能已經發展了！

歐亞混血的歌唱方式被描述爲"一般典型的略高音準"，常常是粗糙而刺耳的，從受了許多壓迫中的喉龍發聲，時常帶有像是被痛捏或窒息般的效果；相對於歐亞混血，而老歐洲人則被形容是"用放鬆的喉嚨所歌唱"--大部份都是較圓潤、豐富的音色，更充滿集中感，有時一個流音或約德爾調方式也會出現。另外，Lomax 也記述，在西班牙南部多使用緊喉嚨發聲但在西班牙北部喉朧並不被緊拉而膨脹起來；在義大利喉嚨卻不只被緊拉甚至還發紅了起來....就像任何在歐洲被痛捏或窒息般的聲音一樣，雖然這些對聲音概念的效用都是表面上的，但也已簡單地用言語的形式對這些發聲作了不甚精準的區別。

爲了排除這些困難，Lomax 已著手藉這些可見的聲音紀錄來指示對於聲音音色的分析，雖然他尚未對他的發現作細節的報告，他說到"....我已感覺到我能去獨立出那些存在、缺乏的 11 種賦於在全世界中歌唱種類的特質"。有些評估聲音音色特質的標準，就像 Lomax 稱爲"歌唱測定體系(Cantometrics)"，也一樣明顯是出自於基礎，除了以上這些問題之外，Lomax 假設了和聲音特質同時相關的其他個人特性及行爲：

關於後來的相互關係--放縱的性道德觀及聲音的解放--我在報告裡提及所告訴讀者的，且已經在額外增加多年的研究中被證實。許多在喉嚨學(laryngology)領域的專家，針對多種聲音壓力，包括言語障礙 (dysphonia)都是源自心理精神上的這一點，仔細作了說明。今年一項最近且大範圍由我和 Victor Grauer 對聲音表演架構的研究，已被完整的實行出來，證明在聲音解放、心靈開廣、完美混聲合唱和複音歌唱之間都有很緊密的相互關係。

最後，Lomax 找到了一個在聲音壓力，母音的使用及動作之間的相互關係：

1. 高頻率的前母音及其動作是經常和聲音壓力、精神壓力和社交壓力的來源聯想

在一起。

2.相反的，高頻率的後母音，特別是低後母音，和往後及在後方的動作都經常被聲音解放和身心靈的放鬆混爲一談。

3.一個母音形式通常帶有緊密的關係，這決定了一個音樂的結構是結合在一起的，也表達所有相同的狀況。在某一兩種情形中，它可以去呈獻出歌曲的形式，歌唱的風格和字母形式在相同情況下是同時運作的。

4.通常在獨奏或是單音音樂中，似乎都是以高頻率的前母音和不大動作的風格自然呈獻。

對聲音特質問題的了解，不僅可精細的改進對風格的闡述，同時也能對聲音特質和其他人類行爲之間可能的相互關係，做更清楚明確的認知。後續，我們必須注意到，Lomax 正在著手處理之前使用不同類型的問題，也直接處理母音使用的問題對行爲表現上來作概念的解釋。因此他注意到，"既爲多種結構的獨立元素，那麼後母音和前母音的出現在任何一個系統中，似乎並非由系統組織產生，而是心靈上不知不覺隨著美學特性因素所至"，且概括如下：

如果以上這些或大部份先前的結論都是正確的，那麼和先前慣例有關選擇母音決定風格的概念就沒有疑點了！這是很有可能的。因此，爲了遵照使其符合文化上母音文字的美學，所有在口述慣例上所做的測試，都一直持續不斷地被修訂和精煉。但這些穩定辛苦的過程，與代表民歌層次美學感官的動作正好相反，也因此被某些學者認爲是不完美的民歌回憶。這種審美觀，當大多數情況或人們文化改變時，可隨著需求而改變，因此，民謠歌手的聲韻規律(phonotactic)便改變一個新曲來配合過去的需求，或是重新改正舊曲來配合新出現的情緒形式。

如同許多特定形體行爲，與對聲音及樂器的控制有關，也似乎有許多有特色的身體姿態、姿勢，與壓力，而這種有特色的實體是可能和其它行爲元素有相互關係，去顯露出關於製造音樂的重要事實。在一個對姿勢有效的重新審視中(不用特別提及音樂表現)，如 Gordon W.Hewes 列出的五項爲了資料的編制(關聯的層面)：

第一個層面是身體人類學的被運用，或是和研究姿勢上的習慣有關的生物科技學；第二個層面是關於有如地勢及植被關係，衣著、身份地位和角色不同之外的“姿勢與非姿勢現象”作用的內在關係；第三個層面是與姿勢行爲中心理及精神病學的暗示有

關；第四則與歷史文化相關的姿勢有關；第五是動植物種類史的親緣系統關係暗示。

Hewes 只用站立、坐姿、和跪姿來處理對於這些相關層面的討論，但這也夠清楚了。至少這五種應用也同樣地在對於表演上及身體姿態上，做了相當好的關聯。

這些身體姿態的描述並不常見，說到男士們 Polone-sian Futun 夜晚的歌唱，Burrow 注意到了！他說，“歌手們大多近距離圍坐一個小圈子內，不管歌曲情緒的內容，他們臉上依然是保持無動於衷，他們也常常直視著前方或是乾脆閉起眼睛”。Wachsmann 對從 Uganda 的 Nyole 地方特定表演做了以下的報告："這個合唱團男女各分一邊，彼此面對面，而主唱領導者就站在他們之間，那位獨唱者保持靜態不動，但是合唱團卻移動且舞蹈著，我當時就對這兩種之間強烈而充滿活力的壓力留下深刻的印象"。接下來又是似乎對音樂人類學所產生的許多問題有著大量關注的 Lomax，他對許多人有特色的表演姿勢所作描述，以下是用來對照美國的白人民歌手和黑人民歌手：

白人民歌：

當歌手坐著或是直站時，身體緊縮著

頭也伸得直直的

歌手的表達方式像是面具般的僞裝又恢復，慣例地在高音時表情痛苦

黑人民歌：

身體很容易隨著節拍而放鬆或蜿蜒起舞，自己邊唱跳

歌手的表達隨著歌曲情緒的不同而改變，一句又一句

有時微笑甚至是大笑在許多表演中都是很重要的

○在其他段落，Lomax 提到多樣族群的面部與肢體姿態的下列特色。老歐洲人：「……面部表情是活潑生動的，或至少是放鬆的。」西班牙南部：「……緊的喉嚨與……一個痛苦的表情。」西班牙北部：「歌者的身體是放鬆的，喉嚨不是用力擴張的，面部表情常常是鎮靜且活潑的，雖然不總是生動的，但非憂鬱也非像戴面具似的。」義大利北部：「歌者邊站邊用手臂環著好友的肩膀，或靠在酒桌上，混和他們的聲音、仁慈地對其他人微笑……」義大利南部：「歌唱的表情是真的痛苦，用力擴張喉嚨並激動地發紅，

眉毛糾結成一個痛苦的表情。」

○Thuren 與 Holm 提供我們關於 Eskimo(愛斯基摩人)對音樂的身體反應的訊息；他們描述十分相像。Thuren 寫到：

東格陵蘭人唱歌時絕不讓他的身體休息。他在規律的時間間隔上彎曲他的膝蓋、偶爾往前或往後踏出一步、轉半圈或扭轉他的上半身。相較於男人，女人唱歌時站在同一點上，從一邊移動她的臀部至另一邊，像在畫數字 8。歌者總是半睜著眼，臉上種有個寧靜的微笑。

○Holm 提到：

歌者站在樓層中央的入口前，雙腿分開並膝蓋微彎。如果歌者是一個男人，他並不會維持在同一位置不動，他會在歌曲進行中改變膝蓋的彎曲度，並且偶爾往前或往後移動步伐、或轉半圈。偶爾上半身會經常扭曲……歌者半睜著眼，臉上維持不變的鬼臉，雖然他時常突然大笑或傻笑。

○如果歌者是個女人，她會站得非常穩固，但持續移動她的臀部形成數字 8……頭不是彎曲就是保持直直地。半睜著眼並維持不變的微笑。

○這裡有足夠的訊息指出，歌唱的風格與風格之間姿勢的不同，以及描寫的術語問題再次使描述變得困難。更進一步地，Lomax 限定了他對於姿勢爲 Hewes 建議的、也就是生理與精神病學的關聯性第三層次的含意的討論，讓它有點難於理解對於那些研究更廣泛的含意。然而在這架構下，他提出姿勢、人聲張力、情緒張力、與歌唱風格有接近的關係，並以下列段落總結了可能的關係：

○當一個人類（尤其是女性）承受極大痛苦時，她發出一系列高的、長的、持續的、嚎啕痛哭的音。即使是成年男人在悲傷嚎叫時也會發出像小孩子的聲音。然後頭往後仰，下頜往前用力推出、軟顎往下且往後拉開、喉嚨緊縮因此一個小圓柱的空氣在高壓之下往前射出，並振動硬顎與猛烈改變的靜脈竇。簡單的實驗可說服任何人，這是嚎叫

或嚎啕最好的方式。然後，如果你輕輕張開你的眼睛（如果你真的嚎叫它會自動閉起），你會看見眉毛皺起，臉和脖子變紅，面部肌肉在眼睛底下糾結，喉嚨用力擴張來製造高音的嚎啕。

○然而我自己在非洲的經驗並不指出總是這種模式，這可能描述的只是廣泛的一般情況，但有些例外。在任何情況下，這看來是個有關姿勢與音樂表演的其他方面的調查極爲有成效的方式。

○當肢體行爲被身體的一部分操作來發出聲音而證明時，並且以一般的姿勢製造聲音時，仍有一個第三方面的問題——對音樂的有機反應。我們先前討論了音樂是否用來在聽者心中製造情感，但在目前的脈絡中它是對音樂真實的肢體反應。在此，有關非西方文化的訊息幾乎不存在。Nettl 以非常一般的術語討論了在非西方人們中有療效的音樂實踐，Densmore 建議治療歌曲在美洲印第安人之中是一個類別，明顯的「由經常地改變重音而製造」不規則節奏，被指示爲「改變小節的長度」。

○在無文字社會裡音樂經常伴隨著治療儀式的這個事實以被確立，但音樂影響的確實本質（不是由文化中的成員表述、就是由調查者發現）除了非常一般的術語以外很少被報告。在我們的文化中，音樂的治療方面以文字提出已經幾千年了；大家都知道四千多年前，埃及人稱音樂爲「靈魂的藥」。古希伯來人在身體或精神混亂時使用音樂，也許以下有關所羅王的片段是最令人熟悉的：

○神的惡靈降在所羅的身上，大衛拿起豎琴並用手彈它；所羅因此恢復，惡靈也離開了他。（聖經舊約，《撒母耳記》，第 16 章，第 23 節）

○西元前 600 年泰勒斯[1]意圖以音樂治療斯巴達瘟疫，畢達哥拉斯指出音樂被用來治療精神的混亂。所以從我們文化最早的歷史裡，有大量音樂用來直接影響個體生物學上有機組織的紀錄。

o[1]　泰勒斯（Θαλ□ς，約前 624 年－前 546 年），公元前 7 至 6 世紀的古希臘哲學家，米利都學派的創始人，古希臘七賢之一，西方思想史上第一個有名字留下來的哲學家。泰勒斯出生於希臘繁榮的港口城市米利都，據說曾遊歷埃及，跟當地祭師學習，曾利用日影來測量金字塔的高度，準確地預測了一次日蝕，數學上的泰勒斯定理以他命名。泰勒斯試圖藉助經驗觀察和理性思維來解釋世界。他提出了水的本原說，即「萬物源於水」，是古希臘第一個提出「什麼是萬物本原」這個哲學問題的人。泰勒斯首創理性主義精神、唯物主義傳統和普遍性原則，是理性主義的開端，被稱爲「哲學史上第一人」。他是個多神論者，認爲世間充斥神靈。泰勒斯對希臘哲學產生重要的影響，阿那克西曼德據說是他的學生，傳說畢達哥拉斯早年也拜訪過泰勒斯，並聽從了他的勸告，前往埃及做研究。

o音樂與非音樂聲響對個體有機組織的影響的更特別的參考文獻中，一些實驗指出，在西方文化中至少有確定的身體反應。所以在 1830 年，J. Dogiel 出版了下列實驗結果，Diserens 作了總結：

1.音樂嶄露出對人類及動物血液循環的影響
2.血壓時升時降，這種血壓的波動最主要取決於延髓的聽覺刺激的影響（延髓與聽覺神經有關）。
3.音樂聲響與警笛聲對動物與人類的作用，最主要表現在加速心臟的緊縮……
4.音樂影響血液循環的變化與呼吸的改變相符，雖然只可發現後者。
5.血液循環的變化取決於音高、音的強度與音色。
6.血壓的變化、個體的習性，不管是動物還是人，都很明顯，甚至民族性都有一些影響。

o當然，最後關於不同「國籍」的人有不同反應的陳述可被精確預期，也就是說，不同文化的人對於同一種音樂或聲響有不同方式的身體反應，取決於該音樂在文化中的含意。然而，有機體有身體反應的事實之確立是最重要的。

o音樂以其他方式影響有機體。在一個美國「東方城市」中，Henry Clay Smith 在一個工廠實施了一個音樂對姿勢、生產、與員工工業意外的實驗。大體來說，他發現相對於「無音樂日」,「有音樂」時生產增加而意外仍然維持不變。以下他總結了此研究的結果：

o　工作中的音樂一般會促進很多重複性的工作的生產。以這種方式適當管理，不僅促進生產還可提供員工普遍的滿意。當個體的注意力沒被他的工作吸引時，音樂可能會產生較多的直接的影響；在這種情況下，音樂似乎會在沉思、談話時、或工作時間之外轉移未用到的注意力。雖然平均來說，音樂對於意外發生率沒有影響，但音樂與意外的關係於現在的研究中並非完全清楚。

1.音樂傾向減少或延遲疲勞，並且必然增加肌肉的耐久性。

2.音樂對動作的精確性與正確性沒有明確的影響，

　如果音樂的節奏不適合工作的節奏.....

3.音樂加速了一些自發性的活動，如打字與書寫。

　它也加速了呼吸。

4.音樂增強了從事寫作、繪畫等等時的肌肉反射範圍。

5.音樂減少了正常的暗示性，除了涉及顏色的直接暗示

（顏色會增加暗示性）。

6.音樂影響了人體的電的傳導性，

　心理電反射[2]增強的變動可證實這一點。

o

[2] 心理電反射(psychogalvanic reflex)(PGR): 一種心理—生理現象：接受有害刺激、產生情緒反應的刺激以及引起警覺反應的刺激後，身體(可能是皮膚)電特性發生變化。大部分工作以人爲對象，但在其他哺乳動物也證實有此現象。

1.增強了身體的新陳代謝

2.增強或減弱肌肉的能量

3.加速呼吸，並減弱它的規律性

4.製造對血容積、脈搏與血壓顯著但多變的影響

5.對於不同種類的感覺中樞的刺激降下門檻

6.提供根據 James-Lange 的理論的情感起源的生理基礎，且根據 Cannon 研究，音樂必然影響分泌作用。

7.不同種類的音樂的準確影響尚未被決定，它等待適當的音樂選擇分類，它也許必須首先由內省的、或統計學的方法開始著手。

O然而音樂的全部被接受爲對人體有影響，也就是，音樂被視爲起作用的整體，在西方文化中有一些嘗試去討論音樂作品變化成份的影響。所以 Heinlein 單獨考量了音高、強度、音色、與持續（duration），而 Licht 討論節奏、旋律、調式與調性，Hanson 討論節奏與聲響，Hevner 討論速度。每一個討論集中於音樂對人體特定方面的影響。

O涉及理解個人及群體對音樂的反應的問題有很多，但有理由相信更進一步的研究將引起極爲有趣的結果。最明顯的未知因素起源於缺乏任何有意義的跨文化訊息。雖然在西方文化中，很明顯音樂會對個體產生生理影響及影響群體的行爲，但對於其他文化則不存在可比較的訊息。例如，當我們可以預料西方的進行曲將會對美國人與非洲人製造不同的生理影響時，我們依然不能知道它是否會對非洲人任何一點影響。即使從這是否爲人類或文化的現象的觀點、或是從不同種類的非洲音樂對非洲人產生不同影響的觀點，我們都沒有關於非洲音樂對非洲人產生生理影響的訊息。

O換句話說，沒有證據可回答這類最簡單的問題，也就是音樂的生理影響是否爲人類的反應，雖然我們可能很想去邏輯地假設它是。類似地，我們似乎也沒有對於音樂的一般群體反應的訊息。非洲人群如何反應、相對地，美國印第安或中國人群如何反應？以甚麼樣的方式反應？對甚麼種類的音樂做出反應？即使是音樂家的肢體行爲也相當少被知道，當然，甚麼訊息是可獲得的也從未被整理爲有意義的研究。然而很明顯地，聲響的物理生產、音樂家的姿勢、以及聽者的身體反應等等研究，都對於將音樂行爲

理解爲跨文化的現象有著高度興趣。

Verbal Behavior

○第二種存在於重視音樂的行爲是言語的行爲，它可被使用於任何關於音樂聲響的範圍，當然也是一種對根本音樂概念的反映，但此處特別適用於人們如何描述音樂結構以及與它相關的判斷準則。

○也許最明顯的言語判斷準則是那些被應用來判斷表演音樂的準則：就是表演的完美標準。這種完美標準必須是被呈現出來的，若沒有它們（如在其他脈絡中被提及），像音樂風格這種東西則不能存在。如果我們從 Schapiro 那裡得到我們對於音樂中風格的定義，這個觀點變得明顯：「風格，意思是連續的形式——有時候也是連續的元素、音質、和表現方式——在個體或團體的藝術中。」

○更進一步來說，風格有連貫性，就像 Haag 提及，「重要的是音樂中的連續(continuum)；每一種音樂風格都是汲取前代的語法而形成……音樂老師……從前一世代中得到完美的標準。」所有族群必須優先強調這種音樂價值，而且這些價值在時間中有連續的傾向，雖然可以、並且也一定會發生改變。這裡的問題是，不是完美的判斷準則是否存在，而是它們是否、並且如何被以言語表述。

○以言語表述標準在民族音樂學文獻中被很多觀點所強調。Elsdon Best 提及 Maori（毛利人）時說：「歐洲人抱怨當地歌曲沒有音調，但沒有 Maori 會同意這點，假如他(歐)不熟悉 *rangi* (曲調)，他(毛)將婉拒提供一首歌曲。」Densmore 說，在 Teton 的北美印第安蘇族人（Sioux）中，「某些人一般被承認是『好歌者』，某些歌被稱爲『好歌曲』。這暗示這些歌曲或歌者滿足了一些評估的標準。」

○更特別的是，某些判斷準則在言語上被準確地表述，而對於聲樂則至少有些判斷準則，似乎是知道歌曲的數量、對字與音樂的記憶，還有表演的速度、歌喉的音質、正確性，以及對群體歌唱或獨唱的必要性。例如，提及 blackfeet(北美洲印地安人)，Wissler 報告男人比起女人被認爲是較好的歌者，一部分因爲他們「學較多歌曲，雖然如果女

人有機會也可以如此，但她們不像男人那樣被期望去嘗試學習所有不同的歌曲」；

○Fletcher 與 LaFlesche 注意到 Omaha（印第安阿馬哈族人）「有著好嗓子與記憶力佳的男人是音樂老師，他們……經常能掌控數百首部落歌曲……」事實上，一個人能處理的歌曲數量在北美印第安部落中似乎是個廣泛的判斷準則，在世界其他地方或許也是如此。

○ 在提及 Chippewa（印第安契帕瓦族）時，Densmore 強調對於字與音樂的記憶力，她說：「……他們說，一個好歌者必須有能力在聽過二至三次後正確地唱出一首歌，他必須有良好的記憶力……」；McLean 報告，Maori 強調這個觀點：「在領導人必備的特質中首要的是對字的記憶力……」根據同樣的來源，領導者必須「有能力維持一個不可改變的速度，並以有節奏地正確方式清楚地發音。」

○字與音樂兩者的演奏正確性，似乎是一個特別重要的、以言語表述的判斷準則。Flathead（北美印第安平頭族人）也同意在歌曲過程中的單一錯誤足以成爲整首歌曲的不正確，而且我們先前已有機會注意到 Herzog 的談論，也是說一首歌中的一個錯誤能使整個 Navaho（北美西部納瓦霍族）儀式失效。Fletcher 與 LaFlesche 談到 Omaha 歌者「對於他們歌唱的正確性感到自豪」，McLean 討論對於 Maori 這個觀點的一些細節：

○相關的……極度考量聖歌（chants）的正確傳達。在錄音的集會中，這個考量在未練習就錄音的明顯不情願中可顯現……或由徹底拒絕錄製任何有不確定的歌詞或曲調之中可見。有時候一群歌者會長時間練習一首歌——也許二十分鐘——然後在發現很多錯誤沒有辦法弄正確後，便拋棄它而喜歡別首歌……

○這種對於正確性的考量一直是 Maori 聖歌表演的特色……可見於 tapus(一種樂種)，傳統上它被歸爲記憶上的失誤(lapse)。一個失誤被廣泛視爲一個對歌者或與他相關之人的死亡或災難的預兆，……考量……可見於對每首歌的歷史背景的長串討論，通常在錄音之前與在詳細的宣告中，每首歌都一律在錄音前由歌手或領導者立即創作，……只

要開始歌唱，目標總是盡可能地唱出貼近原始（original）的字與音樂.....

○正確性被嚴格的與廣泛的表演規則限制，也就是我們所知的"whakaeke"支配原則。Whakaeke 最主要指在表演中維持嚴格的速度與正確的節奏。也許它最好可被精簡地定義爲「節奏齊奏」。

○Densmore 描述了另一種判斷準則：

.....在一個歌者的歌曲表演中，一定有個具說服力的品質。有些話經常性地被說給筆者聽：「某某人知道老歌，但他不是好歌者；他可以唱旋律給你聽，但那旋律不能被唱好。」在這「具說服力的音質」中加入了另一個元素——歌者的人格。在印第安人中，這是一個好歌者需要的.....必須對他自身有滿滿的自信，並且帶著權威做他的工作。

○嗓音的品質有時候也被以言語表述。Densmore 報告，在 Chippewa 族中「.....一個抖音或搖晃的音（a vibrating or wavering tone）特別能使歌者愉快。對他們來說，這是難以獲得的，並被認爲是一種精通音樂的表現。Nettl 提到「在北美大平原，一個有著高亢嗓音的歌者被認爲是值得讚揚的.....」McAllest 說到阿帕契族（Apache），提供了又是另一種的判斷準則「音量」:「任何可讓自己被聽到的人都被認爲有好聲音。不好的歌手是不知道歌曲的人。」在 Flathead 之中，以下的判斷準則被以言語表述：
我們來正確回答出，一位好的演唱者乃至能夠處於音樂家地位所具備的屬性。(1)

- 必須有副"好聲音"，於是他的肺與喉嚨也都必須"強壯且優良"。

- 也被值得強調的是長久可靠的記憶力， 好的演唱家能夠憑記憶唱出大量歌曲。

我們來正確回答出，一位好的演唱者乃至能夠處於音樂家地位所具備的屬性。(2)
另外有提供者給予以下幾個，關於優秀演唱者的特性：

- 一位好演唱者必須要有足夠長的氣。
- 他必須能夠和其他演唱者一同演唱。 以及能夠大聲地演唱。

- 最後，一位演唱者還必須有好的協助者，兩到三個，演唱不同的聲部。

民族音樂學學術領域中，要根據各樣各類行爲反應，來對"表演"做出概括的優劣標準是很難的。

- 我們可能重新覆述，然而，這些標準必須是被所有人認可。。
- 評定標準的內容在於這個音樂是否爲一個音樂類型，或甚至是一整個音樂系統，以及足夠多的樣本能指出這些標準，至少，在這些標準之中是能夠以言語表述的
- 的確，民族音樂學領域揭示出一個解決之道，能夠以言語來表述他們的訊息。

Flathead Indians 北美印第安平頭族人

北美印地安平頭族人把戰舞之歌做了一個區分，從其他部族借來，以及那些被視爲 "真正"的平頭族戰舞歌；不同之處是以歌曲最後短尾聲是否有借用外來的曲調素材，以及在"真正"的戰舞歌中並沒有那些外來曲調。

Mozambique 莫三比克(國名,位於非洲東南部)

在東非 Chopi 族中，Tracey 發現了 **the Hombe** 其中央音便是音樂家們經常在討論的事情，因此這樣高度知覺，也對應在技術和音樂層面上。

由於特殊緣故，音樂家們爭論誰才是最合適的音高，事實上只根據社會地位來提出各種要求，而不是基於音樂。

Katini 維持著地位決定音高，身爲音樂家最高首領，所以他的音高才是唯一正確的基礎音高，又稱爲'king's note' 。這已是好幾代祖先經由祖父、父親，再傳至給他，這樣世襲的貴族音樂首領和作曲者。

其他音樂家有同樣的聲稱來爲維持這套規準，但他們只以較少的領袖任命權爲基礎。

Basongye Fetish Figure

使用著一套多樣化的術語，他們表達音樂結構概念的範圍非常值得我們注意。

演唱者對於不同人聲表現的認知，但是他們所能做的說明，在我們的辭彙中，

就介於(柔軟與強大)和(高與低)之間。

一些演唱者也注意到音高和肌肉彈性之間的關連，關於這一點還尚未有清楚明朗的討論，或不經常被提出。

大致上來說，一副好的聲音擁有下面幾個特質：

能夠被理解; 能夠有段距離被理解;演唱者能夠快速地唸字，演唱者能夠無誤地確定歌曲的意涵。

在理論的討論中，Basongye 族人並不特別注意聲音的音質，或者作用。

一些演唱者說在不同等級的歌曲有不同的起音，但所說的這些調試驗之後並不違背上述說法。

一個主要的問題是，領唱者如何開始唱，並如何由他的聲音和其他演唱者組成一調。

定調也合適地以相同方式來看待，雖然所有音樂家認爲答案就在歌曲開頭的起音。

若換成木琴曲的舉例來看，問題就簡單了，只要從 the fumu edimba 的音開始，或是木琴的中央音。

如果在有鼓這類樂器的情況下，有一些微弱的證據表示鼓的音高也被提供作爲指示或參考，假使這是真的，那麼一首歌總是由被給的音開始，這樣跟鼓音高之間的關係，就並無一致說法。

音樂家有他自己過去的經驗，和他們有各自注重的傾向。

再者，一些音高和肌肉張力的關聯，音樂家養成訓練肌肉張力的習慣，並且知道如何正確的訓練。

Ewe 埃維人(非洲多哥、加納等地之黑人)

這項極致的大師擊鼓藝術，不僅僅是根據演奏出漂亮的對比主題，而是擊鼓者在舞者明顯跳出活力的消逝之前，顯出他自己主題的能力。

一個真正優秀擊鼓者，必須在爲自己的表達選擇時機，在緊要關頭來替舞者肢體動作藝術性注入活力。

以下是 Devereux 和 LaBarre 更清楚的指出：

鮮少有藝術家會慣常地使用特定形式來表示他的作品，說這是”藝術”…

一個非常簡單的例子，就是傳統我們說一則故事開頭的方式：

英國人這麼說(Once upon a time)

海地人這麼說(Cric-crac)

其他也是如此。

就像一首交響曲不會像爵士曲調般的開始。一部情色小說也不會用抒情詩般地描述景色作爲開頭…

以非常普遍的信號，要說”這是嚴肅的藝術”，卻僅僅是模糊不清的，就像把數不盡的補充說明和參考文獻，即使再多的模糊處，經常在尋找指標：“這就是學術”。

在此討論的這兩種行爲一形體(肢體)與口語一在音樂系統中構成重要的部份。

兩者成長，就像所有的音樂行爲，脫離原先的概念基礎勝於之上。

這兩者之中，我們至少知道關於肢體行爲表現；而口語行爲，我們有更多未處理的資訊，尚未被有意義地組合在一起。

肢體行爲在所有文化中必然在近似的程度上以最自然的狀態存在；口語行爲則明顯地仰賴以理論上和技術上來說較不具意識的口語化討論來延續。肢體與口語兩者都是音樂中的一部份，但也都未受到應有的探究。

課程名稱：音樂人類學
指導教授：吳榮順
學生姓名：邱久玲(29514010)
報告主題：《音樂人類學》第七章－社會行爲：音樂家

在音樂過程中，第三種類型的行爲是音樂家本身，和其他個體一樣是社會中的成員。作爲一個音樂家，在他所屬的社會中扮演特定的角色或擁有特定的地位，而他的角色和地位，是由社會認知來決定音樂家合適的行爲。音樂家在社會中形成一個特定的階級或身分地位，他們不一定被視爲專業，在社會中的地位高或低。幾乎在每一個例子中，音樂家的社會行爲有清晰分明的方式，合於社會中的自我形象，合於社會對音樂家角色原有的預期及刻板模式。

首先的問題是評價音樂家的社會行爲是否被認爲是專業行爲，無文字社會中對於音樂家主要的觀點認爲音樂家不是專業的，Nettl 曾明確說明這點：

在早期典型的族群中，並沒有特別專門化或職業化的工作，勞動工作依性別或年齡而區分，只有少數擁有獨特技術的專家擁有特別的地位。所有的女性每天做相同工作，使用相同的方法、具有相同的興趣，男性的活動也與其他人一樣。因此，整個族群擁有相同的歌謠，極少在音樂作品、表演及製造樂器上特別化。

Nettl 普遍性的論述不包括非洲某些黑人族群，但他的觀點爲許多民族音樂家接受。但有以下兩個主要的反對觀點：第一爲“specialization”(專業化)在此文章中沒有明確的定義；第二，我們所認知音樂家的概念，似乎並不合用於這個觀點。

從最廣泛的角度去看，在特定的社會中的勞動工作可能由社群中所有的成員共同分工，或者將工作的任務明確分配指派而分工進行，似乎所有社會都存在分工制度。最常見的分工依據年齡及性別、男性與女性及少者與長者。也有依據團體中的階級來分，或依不同類型團體中的身分地位、世襲制度來區分。Herskovits 指出“分工制度”在這種情況中，“我們談及所有勞動的分工，需要依習慣的方式來維持社會中營運的經濟效率”（1952：124-25）。

並提到在這個情況中，“每一個次級的團體(sub-groups)[1]中，其中的成員完成特定工作時，可被視爲在特定工作中的專業，代表著‘專業化’。”因此陶藝家、棕櫚樹果實採收者、巫醫或音樂家是得到經濟來源的技術專家，完成社會中指派的工作任務、生產特定種類的物品，無論是有形或無形的，貢獻給整個社會中經濟上的需求。在這種意識中，音樂家爲專家。更進一步來說，音樂家無論是有定期的薪水、回贈或僅是被公認爲音樂家，他們的工作都與社會中其他人不同。社會中音樂家以個體存在，是由於具有好的技術而被大家認可，音樂表演者的地位是否與其他社會中的成員完全平等，是令人懷疑的。

---

[1] Herskovits（1955）定義「文化」是環境中人造的部份，不同團體的個人若分享共同的經驗、歷史、語言，而居住在同一地區，便是一特定文化的成員。雖然同一國家內的人們有相同的文化，但文化並不等同於國家或種族，在同一種族或國家中，會有些特定的文化團體有不同於其它成員的行爲和語言，稱之爲「次級文化」。

在每一個族群中，某部份成員擁有的音樂能力，較其他部分的人優秀，會產生這部份成員的個別特色較其他部份成員突出許多的結果。這裡開始提到專門技術，我們在定義專業音樂家時，通常視音樂家是否藉著他的專業技術，在經濟上有支持或收入。若以經濟上的支持來判斷，有一定程度的職業音樂家在這個範圍內。困難的是如何辨認擁有專業技術音樂家的特徵,和其他社會中定義的音樂家是否和我們相同。學生透過自己的方式在大學中工作，爲音樂家組織中的成員（a card-carrying member）也是從事特定專業嗎？在西方社會通常被認爲是專業的主要判斷，但相對而言，這並不是一個學生的主要職業，也不是主要經濟來源。我們假設專業的音樂家是指全職奉獻給音樂的職業，所有的收入來自音樂，這將會是社會中稱做從事特定專業的音樂家。

所有的音樂家都有專業技術，但只有一部份爲職業音樂家，分爲許多不同的性質。作爲職業或專業音樂家還有一個重要的判斷爲社會的接受度。換言之，真正的專業音樂家是社會認定的專家，必須被這個社會中的成員所認可，這是基本的認定。儘管個體常視自己爲從事專業音樂家，但除非由社會中的成員承認及接受他的地位及身分，他才擁有真正的職業音樂家的地位。

有幾個方式可以呈現被認可的音樂家，最顯而易見的是從報酬來判斷，一種形式爲財富的抽象代表爲金錢的象徵，另一種形式爲基本的經濟利益，若足夠支持一個音樂家的生活所需，將被認可爲職業的音樂家。報酬也被認爲是一種對表演者回饋的形式，不一定是作爲全部經濟的來源；在某些社會中，音樂家的貢獻被承認在能力的肯定上，不一定有物質形式的回饋。

民族音樂學的文獻中顯示對這個形式認可的例子，在某些社會中，音樂家似乎完全以音樂活動爲經濟來源。儘管 Nketia[2]談及 Akan drummer 的無報酬，很清楚紀錄在他從前的記述中，他們由政府來資助，“在政府裡，鼓手以長官的補助金維生，在過去，他們大部分時間自願留在宮廷中做爲藝術家，隨時演奏，以此得到食物及所需的物品。”鼓手陳述：“在過去留在政府中演奏,換取得到維持生活的用品或食物”在 Nketia 的記述中，在過去，鼓手爲顯貴的人並由政府供養，但如今情況不斷改變。

儘管文獻不完全正確，the *griots* of Senegal 顯然由音樂行爲支持生活所需。在 Elkin 記述的 Songman in Australia(1953)有相似情況，和 Handy 的 *hoki* of the Marquesas(1923)，顯露音樂家主要收入還是來自音樂活動。Nadel 對以上從事專業的音樂家有特別敘述(perfoming company in the Nigerian city of Bida) 。

每一個族群在經濟上都是自給的一個封閉單位，所有收穫都是平均分給每一個成員，分工並不是依據家庭因素或家庭的組織，每一個族群中的成員都要為自己家庭貢獻，這些“同伴們”(company)僅是專業技術上結合的夥伴關係…

鼓手在 Bida 是全職的工作，依據天份和個人特色的自由競賽來決定是否在專業上得到成功，而不是依世襲或家族傳統。

問題是文獻中並沒有證明音樂家的經濟來源，儘管從上面的文章證明，特別是從 griots 及 Nadel 對 Bida 音樂家的說明，指出部分音樂家倚靠音樂活動做爲他們的經濟來源。

在音樂家的部分報酬方面有大量資訊，但詳細的情況很少被找到。出人意料的北美印地安族群的音樂活動報酬的紀錄，Demsmore 紀錄 Teton Sioux 蘇族的例子。“儀

式中的歌曲一定由演唱者來做曲，在舉行的活動或者在義務指導的教學演唱中，會被支付報酬。" Elk Society 中的成員也再一次提到社會中的歌曲是，"仍然在舞曲中歌唱，而要求表演的人會給予報酬。"廣泛地談論北美印地安人， Densmore 也指出"音樂家教其他人唱歌後，在以前並不常支付同等於一到二隻小馬的價值的東西，來回饋一首歌曲。"儘管不清楚 Densmore 所敘述的是北美印地安人或 Cherokee(卻洛奇)族，Fletcher 提及"擁有清楚宏亮嗓音及良好音感的男人或女人，負責作曲給儀式中演唱的歌曲，因而得到報酬。有關 Cochiti，Lange 提及"沒有給予報酬這樣的情況，意謂教導其他人或其他部落唱歌的方法……然而，當一首特殊的歌被要求教導給另一個人，習慣上回贈給教授者禮物。這是自發的，被認爲在禮貌上的意義，更重於商業形式的買賣行爲。"

在玻里尼西亞，Firth 紀錄"儀式的深青色樹皮的禮物，*ufi*，覆蓋物等禮物"送給歌唱或舞蹈專家 *purotu*，但是否這被視爲報酬或者禮物的交換，McLeod 認爲"並不是報酬，而是物品的交換，是爲了酬謝這首曲子，貢獻深青色樹皮給作曲者、擊打拍子的人，這些"禮品"傾向於直接回報，這是適用於大眾間平衡的交換。"論及所羅門群島在 Lau 之中的管樂演奏者，Iven 提到："吹笛人有報酬，領唱者接受禮物"。對於非洲的 Nupe 村莊，Nadel 提到：

在多數的 Nupe 村莊，我們找到特別的音樂家及鼓手的團體。在今天，鼓手就像多數的工藝師，抱怨不好的工作時間。在以前，工作一個晚上習慣於得到 6s. 至 8s. 或一首歌曲換來一個果樹的核果。他們致力於農作，大部分農人繼續他們舊有的專業作為副業。

然而某些音樂家似乎是全職的職業，一部份人以付錢或接受禮物方式的得到報酬，而其他從事音樂此類活動的人則不收報酬，儘管他們仍是公認的音樂家，這個情況在北美印地安族群十分明顯。Herzog 提及"我們很少能在族群成員中找到職業的音樂家及歌手，他們擁有好的音樂技巧，在治病及禱告中是不可缺的必要條件"。Roberts 也有十分相同的觀點：

目前為止，就我所知並沒有印定安族群認可的音樂家階級，除了 Fletcher 提及的南印地安人。有音樂天賦的人是被認可的，這些人領導合唱或創作部分歌曲，這些歌曲最後成為部落中的傳統及儀式中的知識。

Richardson 談到 Kiowa(美國凱歐瓦族印地安人)：

精通特別的技術可以提高榮譽，以前提及的觀點（財富、戰爭紀錄、血緣等），沒有專業訓練者甚至沒有治療技術的情況下，可以使這個人得到十分優秀的身分地位。沒有特定的技術是專門的職業，在部落裡每個人自己狩獵或者曾經上戰場。大略列出以下有關技術上的例子，從優秀的開始：治療的能力，歌手及作曲者，演說者，說故事的人，外科醫生，藝術家，舞者，捕鷹的人，鑄造武器的人，騎士等。

在印地安平頭族中，許多同類型的情況存在，好的歌手是著名的、被認可欣賞的，但不會讚美或頌揚他們的能力，也不會對他們的表演給予報酬，除了外人給予的報酬。最棒的音樂家僅被要求爲領唱者及鼓手，這些音樂家被社會中其他成員一致認爲傑出。音樂家的演奏及服務沒有接受報酬或禮物回贈，當地人也都同意這個想法。平頭族的音樂家仍是被認可的，也是廣義來說的專家，但並不是職業的音樂家。

課程：音樂人類學

授課教授：吳榮順

作業：閱讀與翻譯《The Anthropology of Music》

Chapter VII-Social Behavior：The Musician pp.134-pp.138

音樂學研究所碩一

29614011 李欣怡

---

p.134

<第二段>

迦納 [Gbeho] 的發言人說：「音樂家被視爲是尊敬，且具有巨大的影響。」Rattray 和 Nketia 都評論阿善提 [Ashanti] 這地方鼓手的地位和特權，指出他已被認爲是接近上帝且是高貴、倍受尊重的；Albert .B .Lewis 概述說 Melanesia 唱朗誦調的歌手有著低鳴聲的伴奏及合唱是常常以即興曲目出現在最近的盛會中，一個技巧很厲害的歌手通常會有很高的評價，Roberts 和 Swadesh 指出大師的演唱作品長被視爲很值得尊敬的，然而這些描述都很難明確的指出屬於「尊重 [respect] 」和「尊敬 [reverence] 」，會被懷疑這些典型會越來越複雜。

<第三段>

音樂家在社會中是地位低於一個文學研究者，有一些個案裡，有個明確的問題是關於是否要對音樂家的態度矛盾，是否音樂家因爲態度不能容忍其他人，而不應該佔有一個重要特殊的地位，現在的音樂家也許在社會中是一個特殊的地位，包含有某些特權，我們可以從 Marlinowski 的行爲報告中開始這個假設，和對於 Trobriands 歌手的結論中看出：

>>>例子：

在 Okopukopu，Mokadayu 是一個有名的歌手，他的職業總是和女生牽扯在一起，很多傳言都說到他和長官的所有妻子同床，他如何誘惑和結婚。Mokadayu 有著光彩且可賺錢的事業就像唯心論的環境，特殊的現象發生在他的小屋子裡，尤其是精神化的不同寶貴的事物，都傳送到此，但他揭露，這證明出精神化的事物保留在他的財產中。然而戲劇化的發生在他與他的近親姐妹相愛了，他的姊姊是位美女，當然會有很多情夫，突然姐姐撤回所有她的喜愛的情人，變成純潔的女生，在這個村莊的年輕人彼此信任，她們排斥她喜愛的人，決定去找出到底發生了什麼事，很快的就發現，有一天晚上，父母剛好出去看到屋頂破了一個很大的凹洞，沿著看到一對親密的情侶，她們著實嚇了一大跳，這種可怕的中傷在小村裡蔓延開來，犯罪的一方有可能自殺，在這些情況中他們不屈不撓的想要粉碎傳言，然後依舊在一起很多個月，直到女生結婚然後離開村莊。

---

p.135

<第二段>

在這篇文章內有很多的衝突點，音樂家很明顯的在行爲上很快樂，對 Trobrianders 來說有些不正常，音樂家是小偷、騙子、通姦者、最壞的人、秘密的犯罪然後開始近親相姦，但是同時，這個社會也開始明顯的寬恕他的行爲，音樂家通常被期待是一個外表有禮貌的，可以被其他人認可的，很重要的是 Mokadayu 被允許取消處罰，無論如何，Marlinowski 沒有提到任何處罰，雖然他不可能從單摘要去歸納，好像被認爲歌者的角色，有很多特權在行爲舉止上，不容許在社會上不受懲罰，因此，音樂家提出此前提，有些似乎很重要，他應該要在社會中保持，甚至是反映在社會成本上。

關於音樂家的角色、地位和行爲都反映在 Basongye 部落的習俗上。所有音樂家和非音樂家，現在對陌生人來說音樂家和他的行爲都是一個低的地位，音樂家在社會上是笑話，他們都被認爲是懶惰的、酒鬼、債務人、性無能的〈可恥且丟臉的地位〉，吸大麻的，婚姻危機的人，Basongye 部落認爲音樂家只懂音樂，其他生活中的小事對他們來說都不重要，很多人包含男人女人、職業音樂家或非職業音樂家的問題是〝他們希望小孩當個音樂家〞，反對的人是因爲認爲音樂家都認爲人們可以支使，但他們算是爲了其他人而工作，屬於服務性質，因此他們地位相等於村莊的經理人，而他們的地位低於名人。

---

p.136

<第二段>

定形是不正確的，但在四個村莊中的音樂家特質被認爲是明顯的適合，這四個都被認爲是懶惰、酒鬼和婚姻危機的人，有一個是傑出的借方，同時也被認爲性無能的，另一個是不斷的取笑在他身體上的缺點，且常常提出他讓他的老婆做同樣的工作，花費她的精力；至少一個也許兩個是大麻的吸毒者，至少兩個爲通姦者，因此這事實打擊了典型的音樂家。

有個問題，行爲違反了 Basongye 正常人的標準，爲什麼村民應該容忍音樂家的存在，事實上，這個滑稽的反應建議應該要忘記，但它又非常重要的甚至恐怖的，生活在村莊裡，沒有音樂家是不被考慮的，人們會慢慢離開村莊，但這個互動不是很明顯，對村莊來說，血緣關係和經濟考量綁住個人無法破壞，事實上沒有音樂家這個村莊不是很完整：人們想要唱歌及跳舞，很多重要的村莊活動都少不了音樂家，村民一致覺得音樂家是很重要的人，沒有他們，生活無法認定，因此如此的態度在 basongye 很矛盾，另一方面來

說，他們覺得他們音樂家的價值和態度對這個社會來說不適當，但另一方面，音樂家的角色和任務在村莊裏很重要，生活沒有他們很不可思議。

---

p.137

<第一段>

有不少的根據指出，暗示這個處境對 basongye 音樂家不能免除，他看似很難在這個領域的處境上，爲何村民不斷的借錢去給一個特定的音樂家，但回報的機會十分的少，且每個人都知道，然而債務人平靜的且信任的接觸人群，讓他們借款，真實的是，他常常被責罵，賺的錢常常被借光，但他沒有得到更多的利息，他是這個村莊可以讚頌女生的人，是否自覺或不自覺的，他和村民曉得這個事實，他是一個音樂家且很特別的是，他的行爲都被允許的。

事實上，音樂家的角色至少在 basongye 這個村莊被認爲是越軌的，在一個社會中有太多壓力，其他類似的角色也是如此，這個是 kitesha 少許類似於南美洲 India 平原族社會的 berdache，在 basongye 中 kitesha 是一個逃避結婚的男子，雖然同性戀不是一個結合的行爲，音樂家和 kitesha 在社會模式上的角色是允許他們的舉止上，不需去當一個正常的居民，音樂家是地位很低的但是很重要，他們準備去跟隨一個正常的行爲，準備去投資在上面，即使這些機會對他來說很遠，處罰也許會放棄，關於拜訪專業音樂家，他提供不貞的事實，但他老婆已經原諒他無理的老公，且允許他的流浪記。

有很多根據，到很差的榜樣卻有很高的重要性，一對越軌的行爲被允許，也許要公平的普遍的在世界的各個角落有著特色音樂家的行爲，在 basongye 有一個模仿者美國的爵士音樂家有個盲從者，他也想變成懶惰、酒鬼和婚姻危機的人，雖然這個典型已經差不多了，超過現實，雖然這個處境對爵士音樂家來說要不斷的要向過去學習，有個理由要去相信，同樣的爵士音樂家曉得他的社會地位在哪裡，他投資他覺得他快樂的越軌行爲，在 jazz 社會中，包含爵士音樂家和他的名氣這種行爲不但可被允許還備受稱讚，關於大社會不像 basongye 社會如此有影響，爵士音樂家遭受麻醉處罰，這個可能要歸因於一個大社會和小社會的不同，如果我們用一個標準來比較 jazz 社群，組織起來比較像 basongye，而不像美國社會，對音樂家來說和一般的音樂人來說都是非常高相似度的。

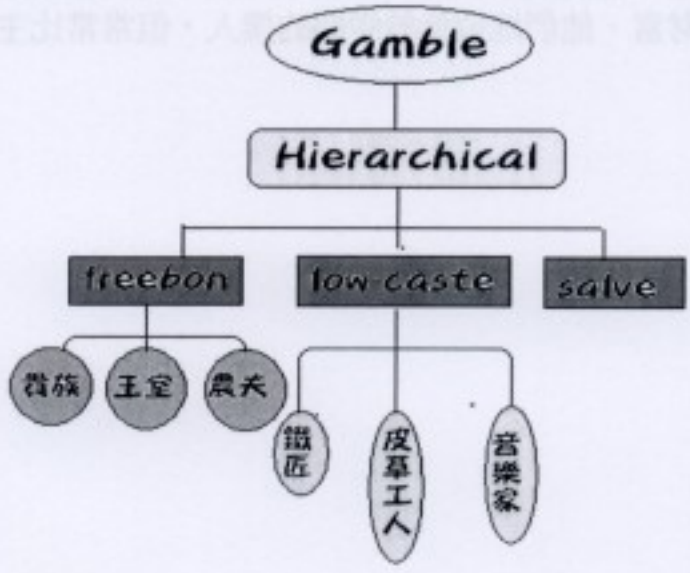
---

p.138

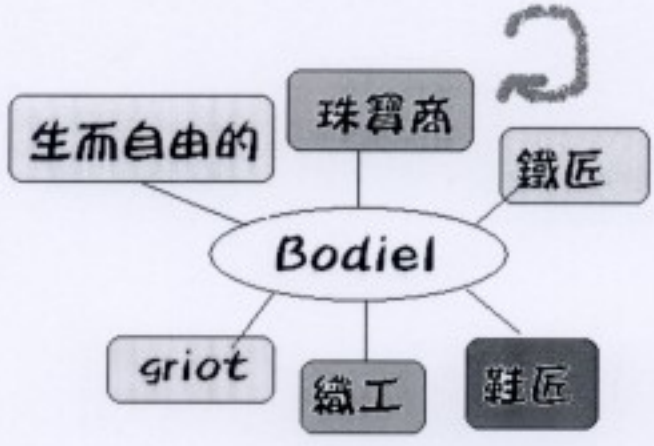
<第二段>

其他相似的本質在民族音樂學的文章中被發現，包含了世襲的音樂家 griot(拿 Kora 和沙漏鼓)或 gewel 的非洲的種性制度，

gamble 僧侶政治體系的社會地位<如下圖一>　　bodial<如下圖二>



[圖一]



[圖二]

gamble 和 bodial 列下等級，最低的等級都是奴隸，根據甘比亞 [gamble] 的說法，如果奴隸屍體都埋葬在地上，作物會衰退魚會死掉，因此屍體通常埋葬在猢猻木的樹幹。

很多證據都証明在 griot 在 wolf 社會中的高重要性，Gorer 寫 Griots 對家庭是一種傳統，他們是弄臣者，負責讓公司氣氛變的快樂；他們是家庭詩人，學習和背誦家庭和國家的歷史，他們是家庭的魔術師，應該呈現所有的禮節和忠告；他們是第一個抱住新生的寶寶，最後一個觸摸屍體的人，他們是真的領取所有的禮物給他們的主人，他們是年輕人的精神顧問和指導；他們哀悼人和讓沮喪的人聽音樂和歌曲，他們是家庭的公務吹牛大王，負責在公眾場合歌頌他們的功勞、勝利和財富，他們地位低於中間的僕人，但常常比主人來的有錢和有力量。

139-2

"griots"有些行爲是在其他社會中不被允許的。Gamble 描述，在古老的時候，gewel 有權力藉由故意的模仿及帶有侮辱性的言語來嘲弄他人。如果這樣的行爲沒有得到其預期效果，可以轉用更爲直接粗俗的話語。藉而代給他人恐懼並累積其財富。過去他們的名聲常建立在總是顯出酩酊之態及放蕩不羈的言論，並排斥 Islam。在其他的記載中，Gamble 加入了以下的敘述：gewel 有最大的自由去做及說他們想要的。女性處於低階者，要扮演著不正常、輕浮之樣，並說出帶有淫穢的話語。跳舞時，則要演出下流不堪的動作及姿勢。這也正是 Wolof 舞蹈聲名狼藉的原因。

139-3

139-4

Bérenger-Féraud 同時也指出，griots 的高社會地位性，如同嘲諷其社會之龐大。

Griot 的部分清楚的顯示出這是屬於 Basongye 及 美國爵士音樂家間的一種變形。即使大部分看似更加沉重及被強調。Griots 所組織一個的階層，並非真的等同於於 Basongye 或 美國爵士音樂家，即使這個社會階層是較低的。但重要的是，他們所帶來的影響及行爲也並非如此之低。

140-1

最後所要舉的例子，可能不如前面來的清楚，要探討的是位於玻里尼西亞的 Arioi。早期的紀錄者如 William Ellis(1833)描述 Arioi 是四處演奏的演奏者，他
們可以自由的穿梭在各個太平洋的群島間，表演他們的啞劇及其傳遞其道德觀於其他社會中。晚期的紀錄者如 Williamson 延伸其觸角於不被強調且被反對的部份，即 Arioi 其他人施壓並影響其宗教的基礎。很難查證 Arioi 的社會是否形成於一個低的評價。但有部份事證顯示，這個社會中的成員對於自己的行爲感到正常。他們會表示部分的尊重於他人的財產，但又拿走對方同意他們可獲得之部分。另外，他們不正常的性行爲也時常被提及並記錄下來。同時，他們也看中他們的社會。Williamson 也記錄著：他們

演奏於大型的宴會及節慶中、出生祭典、結婚喜慶、及國王的就職，部分的儀式也與征戰有關。

這個部分雖是低的階層但卻有及重要性。不正常及資本化的行爲，並不能描述所有社會中的音樂家，但可作爲做爲一種分類，而此種類也算是爲數不少的存在於這個世界中。同時也期待，透過更多的研究於其廣泛的地理關係，找出該社會的重要性。

140-3

更多證據顯示，在社會中，音樂家及其追隨者所組成的團體，會因其社會地位而被了解。我們可以看出有些社會團體是不被發現於社會中的。如同北美的印地安人中，似乎只有極小部分的證據顯示有一些特殊的音樂團體。世界上的其他地方，特別的團體是可辨識於巨大的社會結構中。

在 Basongye 中有些小團體即是如此，因爲其社群是如此之小。其中可以清楚的發現那些受其行爲及其既定形象影響而追隨他的村民。如 Basongye 的音樂家可以阻織獨特的團體，但又因爲其規模不大而非極爲重要。另外必須指出的是，小組織貢獻於大社會中，其所屬階級由其成員所決定並區分。Basongye 是如此，證據也顯示，即便”專業級”的音樂家也是如此。

更清楚的例子是，在 griot 中有一特定的社會團體受到階級制度的影響，而清楚的階級制度確實是存在於一個大型的社會之中。這些團體被強調必須有同階級婚姻制度。Gorer 提到，griot 組織一個獨特的階層，且必須與同階層者結婚。他們必須捨棄宗教信仰且不可被埋葬於聖地中。這個階級是世襲的，除非其子孫進行 griot 的轉移否則是不能改變的。而這樣的制度是不可改變的。Gamble 也提到，只有 gewel 可以演奏傳統的樂器。Nikiprowetzky 也強調 griots 的獨特性：他們總是從恐懼及被輕視的感覺中喚醒。Bérenger-Féraud 也有如此的紀錄。Griot 中可再細分三個階層 1.歌者 2.吉他即弦樂演奏者 3.擊鼓演奏者。同時也指出，這種內部的結構爲世襲制，其重要及聲望也是由此順序排

列。

有些音樂家族織的資訊是有被詳細記載的。美國爵士音樂家及出現於一些文學中。爵士社群的組成不單只有職業愛好者，其聽眾也參與其中且有其不同的變化。這個有特色的組合周旋於一中心主題即一獨立的社會團體。這個獨特的成分幾乎與心理、社會、生理等元素相關。爵士音樂家及其聽眾聚集在一起，高舉反社會的態度，並將自己與社會分離。這樣的行爲模式起源於三個原因：1.受到社會排斥的爵士音樂及爵士音樂家。2.不管是否成爲爵士音樂家，將自我孤立於大眾及他的職業中，崇拜他的人與音樂家所組成的團體。3.藉由其職業，音樂家及他的追隨群眾，必須面對到兩難的處境。自期觀點所建，扮演具創造性的藝術家且有商業性的演奏者。矛盾的角色因而造成的迷惑及混亂狀況。爵士社群經常顯現出這樣的特色，並突顯其孤立性。即便使用特殊的語言，好的儀式，頭銜，及服裝。民俗的情節在故事中是得以被其成員交換。缺少意見上的交換，在過去的幾年終是有所改變的。這是部分的社會團體中的成員所作之貢獻。

142-2

以外行人的角度而論，爵士社群多半顯現出害怕及內向的特色，且走向一個不正常的生活，總是故意的反對許多”大眾”所認同好的事情。對於爵士演奏者及其追隨者而言，還有許多好的事物可滿足於生活中。事實上，這些好的事務來自於其團體之中，並由其自我判斷。對於演奏者及追隨者來說，爵士音樂家是一個具創造力的藝術家。他的生活應該富裕的(精神上)。他的審美觀及判斷是最重要的事情於其一生之中。

Kolaja 及 Wilson 同時也記下這樣的關係在美國社會中是如何受到擠壓而被獨立的，尤其在藝術家及詩人身上。並強調，不論是畫作或詩篇，不論其差異爲何，都顯示出美國畫家及詩人必須找到一個合適他們自我的定位。這論點特別指出那股孤立的感覺已經被投射在美國的當代畫作及詩篇中。

根據 Williamson 所述，Arioi 社會是一個被強力註記的案例。證據顯示，社會中成員的

行爲及特定的社會角色使社會內部完整。七個不同的階層是被獨立開來的，而當中的候選人必須通過每一個獨立的儀式，才能具備最起碼的候選資格。

剩下的一些細節中，來自於世界其他不同的證據指出音樂家的團體是具有社會辨識的。如：Afro-Bahian 的鼓者，Herskovits 報告：鼓者組織一個團體，出於善意的關心彼此並承認對方的能力。在他們的一些競賽中，每個人也有一個獨特的名字，引出且分享他們特有的知識，及錯宗複雜的音樂。同時在 Akan 的社會中鼓手有一特定居住的角落。

傳統的鼓者之家，稱做爲" akyeremade" 居住於其中的人則被稱作爲" akyeremadefo" 即鼓者團隊。現代已不再是由鼓者居住於其中。也並非所有的古者都居住於其中。在許多洲鼓者團隊居住於首要城市的村莊中，而這些村莊也組織而成一個獨特的團體。

許多音樂家可以被視爲一個獨立個團體，依此在社會中有許多音樂及音樂行爲被視爲一個團體的認定。例如：Trinidad 可能是唯一一個地方在西方世界中被青少年認定爲決定其音樂技能的地點。結果，多於一半的 Trinidadian 年輕人可以演奏極富技巧的鋼鼓，而不會被其同輩所批評。Coleman 經常提到音樂是美國青年的一部份：

今日如果沒有足夠的機構如同高中一般的存在著，則社會將逐漸分崩離析。同時有許多方面是會加強這個分解的過程。例如：青少年逐漸變成一個市場，而特殊的娛樂及需求將成爲一個專門給他們。尤其是流行音樂格外重要：

搖滾樂是最受歡迎的不論是男生或女生之間
流行音樂中的快樂主義遍佈於青少年之間。
音樂及舞蹈提供一個好的機會使得男生及女生的相遇更爲容易

次文化建構於音樂上，部份辨識的方法也顯現於音樂之中，這似乎是公平且廣泛的無法經由文字存在於西方社會裡。同時也分散存在於音樂家之中。有些問題是需要高度

重視的像是音樂家的行爲是否爲一個社會現象。哪個區域的音樂家是專家？什麼樣的權威是給予社會的？音樂家的角色是一種歸類或著一種目標？音樂家需要什麼條件？他的社會地位？其扮演的角色及社會地位是否得以更加寬廣而使我們得以相信？誰是音樂家？他的信念爲何 ?社會如何思考他是誰？還有爲什麼這個部份的問題是如此重要必須去了解音樂是人類的行爲。

這也告訴我們音樂家是一種獨特的社會行爲，同樣重要於他的聽眾。前文中已經討論過聽者的生理反應，但是當音樂出現時他的行爲也隨著自然的社會事件而波動。下面的短文告訴我們聽眾的行爲的重要性。(African Venda)

音樂開始時的反應，因年紀、性別及所處的身分地位而有差別。以 tshikanda 的結尾當做例子。當中有許多音樂、舞蹈、及演戲：有些小女孩坐在母親旁邊，可能十分有興趣於模仿那些舞步、或更進一步的試著演奏那些鼓。年紀較大的女性，尤其是負責那些舞蹈、演唱並享受著當中的每一刻。那股熱情是一開始便有的。當不唱歌或跳舞時，臉上則不再有表情並踩踩著地或在地上隨意的亂畫。這些對於音樂的反應差別來自於他們的角色不同，因而有不同的感受。年紀更長的婦女，甚至會潸然淚下。

同時，不同的性別、年紀及社會地位對於同樣的音樂卻可能也會有的同樣情緒。

這些聽者的反應，仰賴於他的身處環境及其角色。而最主要的問題是不論是音樂或整個環境而影響聽者的行爲，我們都應該回到問題的癥結是在象徵主義或是美學的問題上。

這些演奏者從有給付薪水到沒有給付薪水的都有，關於這個主題在文中有些許的資訊可提供參考，當然這可能跟當地的風俗民情也有些許的關聯。

在 Basongye 裡，演奏者可分爲五大類：

(1) Ngomba，在所有演奏者中地位最高，且只保留給專業的"男性"演奏者。

(2) Ntunda，大家公認演奏裂橫鼓的男性演奏者。

(3) Mwiirnbi，這雙銅及嘎嘎器的得男性演奏者。

(4) Nyimba，領唱者。

(5) Abapula，合唱團的成員。

通常來說，Abapula 是沒有給付薪水的，但偶而也是會有例外的時候，他們會給予外來的演奏者，或是知名的演奏者一些禮物。而 Nyimba 如果有給付薪水的話，那可以說是份"意外的收穫"了。 Mwiirnbi 和 Ntunda 是有給付薪水的，但是並沒有向以此爲職業的專業人員那樣的多。最後便是 Ngomba 了，他的薪水的給付是經過考慮過後才會給予的，畢竟這個職業是以演奏音樂維生的專業人員。

在眾多職業之中，只有 Kyambe 是由女性來擔任的專業演奏者，她們的薪水給付，完全是由她們所演奏出來的音樂品質來決定的。

1959-1960 年這段期間，在 Basongye 裡有個叫做 Lupupa 的小村落，那裡有四位著名的演奏者，成員之中有兩位演奏 Ntunda，有一位演奏 Mwiirnbi，另外加上一位 Xylophone 演奏者，但這位 Xylophone 演奏者的身分一直沒有被明確的定位成"真正的"音樂家。

除此之外，有時候如果有其他 Ngonba 來到了這個村落，他們也會特別邀請他一起參加演出，雖然不太可能提供這位演奏者全額的收入，但如果有特別的情形下，他們也會特別的給予應有的薪水。

因此，若有盛大的葬禮，聘請 Ngonba 就是必要的了，而 Ngonba 也會從葬禮得到

相當的回報。

1959 年的 9 月底到 10 月初，這段期間村落理會有個爲時七天的大型祭典，此時 Ngonba 的總收入應該將近有 1400 法郎($28.00)，外加兩隻雞(一隻雞約 20 法郎)、一匹布(一匹約 120 法郎)，所以全部加起來的話，大約會是 1560 法郎(約$31.2)。

一般來說，在 Lupupa 的男子，一年的平均所得約爲$100 元，但 Ngonba 卻在單場葬禮上面，就可以的到三分之一的所得。

同時，每個 Ntunda 在這個葬禮上面，也可以得到 120 法郎、一隻雞加上一匹布，總計約爲$5.6。而 Mwiirnbi 也可以得到一隻雞和半匹布，總計約爲$1.6。

因爲有關音樂行爲這方面的資訊缺乏，所以如何分辨專職演奏家的這個問題，一直是存在著的，而有沒有薪水著個問題是必要且非常實用的，因爲對於教育不是那麼普及化的社會而言，這個問題似乎不是那麼容易被定義下來的，有得人可能只是爲了想多賺點錢；有的可能是真正的全職人員；有的則是"接近"全職人員；有的更只是想在社會上闖點名聲罷了。

將問題延伸下去，接下來討論的種類到有關於如何評估"talent"的遺傳，及在約束的社會裡，有薪水的藝術家的影響力。

有關於"talent"這個問題所帶來的衝擊，Ralph Linton 將它歸類到身分及角色上面，並且加以解說了這個術語：

將身分加以分類，可以由它們的特質及才能來分配，也可以由一開始的時候來做預測。而實踐身分，要從最小最開始的時候就一直不斷的競爭及努力還看。
由這個文獻可似乎可以判斷出來，他要我們去實踐的成分還是佔了絕大部分。

在 Basongye 裡面，會培養年輕人以 Ntunda 爲職業並且擴充其關係領域的觀念，其中 Nketia 便指出"鼓手的職務通常是由家族中的學生或是族長的兒子來擔任的，他的職務是家族中的藝術家或是公務員，不僅僅是鼓，連拉絃樂器到號角都是從家族中挑選出來擔任的。"

就拿南美洲的印地安來說，演奏者的腳色似乎和 Basongye 相反，他們是以將才能歸類的成分佔大部分。在 Flathead 中，只有演奏者不用被歸類，但是被要求相當確實的實踐這角色，年輕人努力的練習唱歌和打鼓，並且積極的想要加入合唱團，那些在 Flathead 傑出的演奏者，便會讓又努力又優秀的年輕人加入歌唱的行列，而年輕人回到

家中之後，也會不斷的努力練習歌曲。

Blacking 也在 Venda 討論到了這個問題，雖然他用的並不是 ascribed-achieved 這個術語，他說：

反之，在我們所存在的社會中，成爲演奏者或是舞者都是出於自願的，但在 Venda 的社會哩，他們似乎是被迫成爲演奏者或是公務員這個角色的。因爲個人意志的結果下，導致有些 Venda 世界中甚至沒有音樂演奏者這個角色。在這些客觀的條件下，個人意志似乎還只是個夢想罷了。

Blacking 指出，因爲音樂家的增加，造成"權貴意外的誕生"，並且他更進一步的討論到，在 Venda 的社會裡面，"缺乏自信"及"過度自我壓抑"將會是音樂家及舞者的一大問題，男生會變得內向且柔弱，女生會變的好鬥且個性男性化。因此 Blacking 便說到"有句名言說：音樂家是天生的而不是製造的。這句話稍加修事後，便非常適用在 Venda 的社會中了—音樂家是依照出生時的特質而製造的。"

而 ascribed-achieved 這個角色及恩份是相對的，也是個需要學習的課程，這個問題將會在下個章節裡面討論到。

Thus Cudjoe 再 Ewe 發表的文章裡面說到："一個好的鼓手要有相當靈敏的耳朵、好的記憶力、良好的時間控制以及相當大的能量和觀察能力"。而 Nketia 在 Akan 中則說到："在一個國家裡，鼓手就像是個人的生意一樣，要有各種社團支持著，或是有個固定且志同道合的樂團來一起表演，有了互相信賴之後，他們才能有更多的展現機會。"

Nketia 還說到："在 Akan 的鼓者確實會因爲風俗、傳統，或是因爲公司利益而演奏自己不喜觀的曲子，有趣的不只是樂團、協會、村落、城鎮，甚至大到首領都會有這種現象。

但不同的是，一個團對是非常需要鼓手的技術以及幫助的...

所有的鼓手都知道他們能給予表演最大的協助。"

音樂家在社會中的身分這個問題最迷人的地方在於他們的行爲以及社會要如何看待他們？在民族音樂學的文獻裡面，有幾個類似這類的問題一直都被討論著，在有限的指示裡要如何將音樂家定位？這個問題是很錯綜複雜的，或許可以去找出正多的資料來輔助並且加以釐清，但音樂家的身分並不是那麼容易就被定位下來的。Basden 曾說過"特別是 awja 和 ekwe 的器樂獨奏家他們所得到的名聲是相當大的，他們的才能是

被公認的，而且也和其他藝術家一樣備受尊崇...合唱團的領導人通常在 Ibos 會受到相當的敬重，就像古英格蘭的唱遊詩人一樣。”

課程名稱：民族音樂學經典文獻選讀

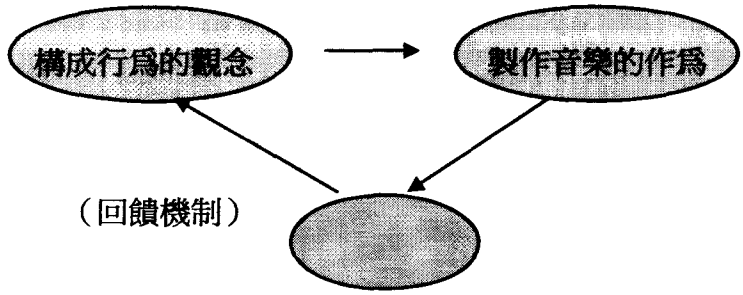
授課教授：吳榮順 老師

報告學生：黃馨瑩 音博二 39511003

文獻資料：*The Anthropology of Music: Chapter VIII Learning*

學習(Learning)

當我們將音樂的音調視爲有生命的過程時，則指出了一種由基本概念導致的實際行爲，而這些行爲塑造出音樂的結構與表演。然而很顯然的，這些概念和行爲必須被學習，文化就整體而言即是學習的行爲，每種文化塑造了學習的過程以符合其文化的理想與價值。而且，學習呈現出本書第二章所提及模式的最後一個步驟（如圖一），認爲音樂的音調所依據的觀點是其將社會視爲整體的接受度。因此音樂的音調回應概念所掌握的音樂，這概念轉變或增強行爲，並在最終時改變或強化了音樂的實踐。學習是必要的，因爲音樂行爲這部分被視作一個必須被學習的單位，而且其構成的連結會使得音樂製作的過程富有生命力且不斷地有變化。



音樂產物

很顯然的要陳述音樂知識累積的全部過程是不可能的，因爲這勢必牽涉到對於所有社會裡全部的學習技巧的瞭解。不過有利的是，我們可以討論出我們能獲得哪些資訊是關於那些過程，爲何音樂的音調和音樂行爲是一代傳一帶，或是存在於同一世代的獨立個體之間。

爲了要描述文化學習的過程，並且區分它和更特殊的社會學習之間的不同，

Herskovits[3]提出「文化適應」(enculturation)一詞，其他專有名詞如「文化化」(culturation)和「文化同化」(culturalization)也被提出過，且有些人類學者乾脆使用社會學名詞「社會化」(socialization)，但就目前的議題來看，「文化適應」(enculturation)一詞是最能概括的。這名詞被定義爲「學習經驗的觀點...在最初和後來的生活裡，人們在其文化中達到其能力所及。」(Herskovits1948:39)。換句話說，適應某種文化也就是個體學習其文化的過程，並且強調這種過程是永無止盡的，當個體生命延續時亦持續地發生著。

如果文化適應被視爲是廣闊且不斷地學習某種文化的過程，那麼它便能和其他特殊的觀點有所區隔。社會化(socialization)便是其中之一，因爲它在早些年被提出來時，特別是專指社會學習的過程。第二種和文化適應一詞相關的觀點是「教育」，教育可能被定義爲有經過指導的學習過程，大多在童年時或青春期時，以正規或是非正規來完成，讓人能成爲其社會成年人的一份子。最後，最狹義的文化學習觀點是「學校教育」，學校教育意指那些特別規劃了時間的教學過程，尤其是讓人們爲了工作去準備或受訓，在家庭以外的特定地方，並有明確的時期。(Herskovits1948:310)

也許要注意的是當某些無文字的社會缺乏正規教育機構，並不表示他們沒有教育系統。很顯然地，文化仍延續著，而且文化是從行爲學習得來，學習必定存在。讓大多數西方人迷惑的是教育與學校教育的差異；廣義來說，缺乏正規教育機構並不表示教育不存在。

當我們提到學習和音樂行爲之間的連結時，所有以上討論過的專有名詞都是適用的。學習音樂是社會化過程的一部份；它可能經由教育產生，舉例來說，當一個父親教他的兒子如何演奏樂器時，學校教育很可能以一種見習（或學徒）的系統來發揮功效，而這些都是適應某種文化的過程的一部份。

也許音樂學習最簡單且最沒有差別的形式，是發生在模仿的時候，且容易因早期的學習有所限制，至少對於音樂家們而言是如此。當我們期盼參與歌唱的社會群體，就像是一個大團體中的成員，可能要經由模仿來學習他們的音樂。這些演奏或作曲的

---

[3] 赫斯科維茨(Melville Jean Herskovits, 1895-1963)，美國的人類學家，1927年起於西北大學(Northwestern University)教授人類學。他對人類學的研究，主要在在蘇里南、海地、巴西.....等地，但最主要的工作區域則在非洲。曾開創對新大陸黑人的研究工作，使之成爲新的研究領域而著名。

技巧和才氣，像是一種特別的技巧，通常需要經過更多的指導與學習，換言之，在任何社會裡，一個個體經由自由磨練與犯錯，僅能學習其文化習性的一小部分，因此他會只學那些對他而言最有報酬的習性。而沒有差別而且利己主義的學習，是不會被社會所允許；這個體必須學習在這文化中最正確以及最好的行爲。當然，這樣的行爲是由前人所傳承下來的學習過程的結果。成功的行爲在社會習俗中延續著，而那些不成功的行爲則隨著不合時宜的已逝者消失滅亡。這累積下來適合的習性便傳遞給下一代；他不僅經由模仿來學習如何在這個世界生存；而且，他適應了其文化。

然而，有個可供參考的證據指出模仿的形成音樂學習重要的一部份，而且它極可能是學習過程中的第一步。例如，Densmore[4]在寫到關於美國印地安人時說：

> ...爲了舞蹈而歌唱時，會提到學習歌曲時這位年輕人會坐在打鼓歌手旁，就這樣學唱歌。他們會和其他人一起擊鼓，而且柔和地歌唱著直到他們學會其旋律。如果有個人在其他部落學會一首歌，他可能會依照同樣的方法來教會其他的歌手，讓他們跟著他唱並擊著鼓直到學會那旋律，有些部落則是打節拍，邊打節拍邊學唱那首歌。(1930:54)

這個描述是平頂族(Flathead)先前舉證的回憶錄。而 McAllester[5]提到關於 Apache[6]的則較不那麼特別，他說：「兒童的音樂訓練很少被察覺到。似乎沒有什麼特別的動機來誘發教會他們唱歌。」因此，在這情形下，只能推測是透過模仿來學習。(1960:471)

關於音樂模仿更正確的聲明是由 Mead[7]所提，在討論到 New Guinea Manus 時，他說：

每當有舞蹈便有村落裡最熟練的鼓手們會拍打各種鼓來奏樂。年紀相當小四

---

[4] 坦斯摩爾(Frances Densmore)美國民族學家。研究美國印第安族歌曲與音樂的美國權威，發表了大量關於印第安文化及其生活方式的著作。在奧伯林(Oberlin)音樂學院學習以後，1907 年爲美國人種局從事印第安音樂的研究工作。其著作詳盡地分析了印第安人的音樂，收集、譯出二千多首印第安旋律，並寫出十數本有關各種不同印第安人的音樂。

[5] 麥考勒斯特(David Mcallester)，衛斯里揚大學人類學講師，與洛狄斯(W. Rhodes)、梅里安（A.Merriam）、西格(C.Seeger)四人共同創立成立民族音樂學協會，其研究、貢獻主要爲美洲原住民(Native American)的音樂。

[6] 阿帕奇(Apache)爲一美洲印第安部落的名稱。

[7] 瑪格利特米德(Margaret Mead, 1901-1978) ，美國著名人類學者之一，亦爲一位作家，並使用社會科學技巧來研究廣泛的主題，如：營養學、孩童發展、種族關係等等。米德相信人類學是用來推行社會變遷及改善世界的工具。

到五歲的男孩們會自己坐到小塊中空原木或是竹片旁，毫不疲憊地跟著奏樂咚咚地敲打。這是開放且不怕羞的模仿時期，接著則是會害羞的時期，那麼要一個十或十二歲的小男孩在公開場合拍打鼓便不可能了...(1930:34)

McPhee[8] 提到巴里島人的(Balinese)小孩「他們早期的生活是以模仿長者爲主；他們的表演在某種程度上是許多成年人活動的縮影的再製，並表現出對於細節的仔細關注。他們是熱愛此藝術的支持者，而且似乎從不錯過任何一場音樂性或戲劇性的演出。」(1938:2)。在 Bahian 的祭典上，Herskovits 談到：

男孩子們受傳統鼓舞會學習打擊樂，而且常會看到他們在拍打盒子或是瓜瓢。慶典上，在技巧好的鼓手上場前，家中年紀大點的男孩子和一些年輕人便會開始打節奏...

每當開始打起鼓，一群男孩一定會找個近一點的位子，聽啊！看啊！學打鼓！

在關於南非北川斯華(North Transvaal)的 Venda，Blacking[9] 說道：

在早期的時候，Venda 的小孩子總有機會來模仿歌曲和成人的舞蹈，大部分的音樂都是公開表演，而且小孩子到三歲前大多都是跟著他們的媽媽到處走。他們努力去模仿大人和較年長的小孩時會被讚美而且鼓勵，不會被要求要安靜沈默，當有小朋友開始隨著音樂拍手或跳躍時，旁觀者會品頭論足...雖然會模仿旋律，但小孩子較不會去歌唱，一開始只是模仿動作就很心滿意足了。

Nadel[10]則提到 Nupe[11]裡「你能看到小男孩在父親的注視下，用像樂器般的小玩具練習打鼓。當他被叫去表演時，看著他，這些樂器會跟隨著他，當他們非常厲害時，跟著他的是他自己的鼓。」A.M.Jones 經過一段時間的觀察評論在 Ewe[12]的模仿行爲或

---

[8] 麥科飛（Colin McPhee,1900-1964），民族音樂、鋼琴、作家，1931-8 年其間居住在印尼，尤其在巴厘島和爪哇之間，也是當地音樂、舞蹈和戲劇研究之權威。

[9] 布萊金(Joan Blacking, 1928-1990) 英國學者，在 1981 年於北愛爾蘭首都貝爾發斯特(Belfast)成立歐洲民族音樂學研究學會。他是民族音樂學界有重要影響力的學者，早期受人類學訓練，於 1956 年開始對南非 Transvaal 地區的 Venda 族群作田野調查，是探討音樂在社會所扮演角色議題的先行者。撰寫無數學術論述，他最有名的一本書是《人的音樂性能爲何？》(How Musical is a Man？)即以文表達族群的音樂文化實例，探討音樂性的本質、學習，音樂在社會中扮演的角色等觀念。

[10] 那德(Siegfried Frederick Nadel ,1903–1956)奧地利出生的英國人類學者，專門研究非洲人種學，並於奈及利亞、蘇丹從事田野工作，有名的著作爲《音樂型態學》(musical typology)。

[11] 努佩人(Nupe)居住在奈及利亞中西部尼日河和卡杜納(Kaduna)河匯合處附近地區的民族。

[12] 埃維人(Ewe)非洲多哥、加納等地之黑人。

是打擊樂，他說這些「玩具」樂器是小孩子們自己做的，還說：

這並沒有直接的教導或是教育機構；這都是自然地發生的。當你是個小男孩就開始玩，而且如果你似乎能成爲音樂家，你的父親或是懂音樂的親戚就會有意無意的鼓勵你。事實上這個藝術需要經由練習開始，並能以熟練的技巧玩兩個鼓才算數。

一群男孩爲了練習，能試著去玩各種他們喜歡的鼓，這和大人們的習慣剛好不同，其各個不同的鼓是屬於不同的場合或慶典...如此一來這樣的原則和練習會持續到這毛頭小子終於有機會參加真正的打擊樂表演。這時他還只是個新手。

Nketia[13]對於 Akan[14]還提到「第二席或較小的鼓手不用經過長期訓練。通常他們學會這項藝術是在看著別人演奏的情況下。當他們十分有把握自己可以時，他們會試著和首席鼓手合作。」(1954:40)

對於早期模仿學習更詳細的描述是以下這篇更長的文章由 Blacking 寫到有關 Venda 的情形：

經由學習這些歌曲，孩子們逐漸地適應了歌唱七聲音階、以及常出現在傳統 Venda 音樂裡更複雜的節奏。然而，認爲 Venda 的孩子學習四音音階歌曲是在他們學五聲或是六聲音階歌曲前是不對的，有其他的事實可供參考。首先，節奏複雜的要素是：有些五聲音階歌曲在幼年時期比起四音音階歌曲較容易知道，這很可能是因爲他們的節奏是較簡單的。然而有個社會學的事實證明：ngano 比起 nyimbo 更容易被認識，也許是因爲當孩子在夜晚和雙親們在一起時它們被哼唱，反之 nyimbo 被傳授時是在白天更隨意的情況下。最後，有個要素總是很難解釋：六音音階歌曲"Ndo bva na tshidongo"在哪裡都很流行，所以儘管有某些音樂或是語言是複雜的，它會是孩子們最先學會的歌曲，就僅僅因爲他們較常聽到這首歌。有太多例外而無法歸納出更難或是更快的規則，但一般而言我們可以說 Venda 的小朋友先學會最簡單的歌曲，然後依序學會那些更複雜的。有些社會

---

13 卡瓦本納肯提亞(J. H. Kwabena Nketia) 加納籍(Ghanaian)民族音樂學者及作曲家，現爲非洲音樂及舞蹈國際中心主持人(International Centre for African Music and Dance "ICAMD")。

14 阿坎人(Akan)，住在幾內亞灣的民族語言集團，由阿肯人(Akyem)、阿尼人(Anyi)、阿善提人(Ashanti)等組成。

事實能指出這樣的學習過程，但就整體而言 Venda 小朋友會決定學那些他們在音樂性上能夠理解的，無法瞭解歌曲本義的內容並不是阻礙他們學會一首歌的原因。事實上很少有小朋友、甚至是大人能解釋其所唱的歌曲的意思。特別值得記住的是這些歌曲的學習是個人的選擇，孩子們從沒有被有系統的教過這些歌。因此在考慮到他們音樂概念的養成時，很重要的是 Venda 的小朋友容易去拒絕當時聽起來似乎過於複雜的歌曲...Venda 小孩...自幼幾乎聽遍了各種傳統歌曲，而他們也只能吸收簡單的節奏和旋律。

除了以上這些更詳細的描述，G.T. Basden[15]對於 Ibo[16]，S.D. Cudjoe 對於 Ewe，J.T. John 對於 Sierra Leone[17]，C. Lange 對於 Cochiti[18]，W. Thalbitzer 對於 Eskimo，都是偏重在小孩和大人同樣擁有好耳力和能力的重要性，還包括音樂家經由聽和簡單的模仿學會歌曲。

還有可以參考的證據指出，小孩子經由模仿開始他們的音樂訓練，而且在有些文化裡，大人們會繼續擴展他們的音樂知識。然而，如果年幼的小朋友經由這樣的學習過程開始他們的音樂文化適應，那麼有相當的證據指出若年幼者想成爲這社會裡真正的音樂家，他需要更多正規的訓練。隨性的音樂表演者關注的演唱只是作爲一個無特殊性團體裡的一員，他和那個承擔訓練，以成爲某種音樂形式的佼佼者的人，其之間的差異必須再一次清楚的劃分。有理由可相信在大多數的社會裡，隨性的表演者沒有得到什麼有關本質好的訓練，相反的大多都是從模仿學來的，但未來的佼佼者大多都會爲了其特殊技巧需要特殊訓練，而一定得要經由某種教導。

我們從隨意學習這議題談到專門的學習，隨意學習恰恰回應了適應文化之學習過程，在這個論點上，大多是和教育有關。教育介入三個要素的互動，這三個要素是技巧(technique)、媒介(agent)與內容(content)。這裡我們可以略過第三點，因爲任何音樂訓練的內容在目前這社會都是獨特的，所教的音樂是如何具音樂性地演奏來製造能讓社會大眾接受的音樂。然而，關於技巧和媒介的部分對於瞭解學習過程有其重要性。由於學習的基本要素非來自於個體和其環境的互動，必須靠教師提供。爲了改變個體

---

15 貝斯登(G.T. Basden)，主要研究伊布族之民族學者，著名住作爲 Among the Ibos of Nigeria(1921)。

16 伊布族(Ibo)，居住在非洲奈及利亞地區的族群。

17 獅子山(Sierra Leone)，非洲西北部大西洋岸一國家。

18 科欽(Cochiti)，爲印度西南部一成市。

偏好演奏方式的習慣架構，教師必須提供某些技巧，而且這些技巧必須歸類在三要點下，分別是動機(motivation)、指導(guidance)和回饋(reward)。所有關於音樂學習所重視的技巧的例子可以在民族音樂文獻裡找到。

動機方面通常被細分爲幾個特殊技巧，而在某些文化中當教導者不滿其學徒的表現時，會予以懲罰。Mketia 爲 Akan 註解「打擊樂師有時會對其學徒不耐煩。首席鼓者有印象當他們遲疑畏縮時曾受到鞭打(1954:40)。Herskovits 也表示在巴西(Bahia)年輕人嘗試加入祭典的擊鼓，Brazil 並非是唯一「在神面前有公開的表演，但發生任何嚴謹節奏的失誤時會被敲打手指關節以示懲戒，大鼓的演奏者會爲此用鼓槌來提醒自己注意這一切。」(1944:489)

初學者可能會受到其他刺激的技巧所威脅：在毛利人中，將標準的音樂進行變化被認爲是一種嚴重的冒犯，基於記憶的偏離於是加上了 tapus 彌補，但學生們均被告知，這樣的偏離可能帶來死亡或是災難到自身或是親近的人生上(McLean 1961:59)。類似的威脅也可從 Handy 對 Marquesas 的報告中得知。

一種更進一步的刺激技巧是鼓勵學生來參與；這可以被間接完成：經由鼓勵音樂學習的社會傳統(Hcrskovits 1944:489)，或是如 Gbeho 在西非洲所記載的直接方式：「非洲母親可以在早期訓練中扮演一個重大的部份，使得孩童忙於歌唱及打拍子，用以提供他們跳舞的節奏(1951:1263)」。

其他鼓勵的技巧包括責罵、警告、嘲笑、使用諷刺及類似方法，雖然這些技法都不曾出現在民族音樂學文獻中，我們仍可假設這是一種世上社會與音樂相連的方法。

第二類教師使用的技巧爲引導式的標題法，但這種方法也可以細分到其他的項目中，包括引導、講授及示範。引導是指老師試著去限制學生的隨機回答，因而能較快的得到想要的正確回答或是避免得到錯誤回答。有時很難去區分音樂學習過程中的引導法及示範法。

在描述這樣的教學過程中，McPhee 提到關於不同小孩的人格所帶來的影響，還有這些人格如何約束或加速對教師教學技巧的反應。若每晚學習三小時，小孩需要五個晚上來學習第一個作品，而在類似的學習架構下，學習九個其他作品需要五週。

McPhee 假設學習過程是一種群體活動，因此他是一種愉悅及休閒，而非雜役。同

時，他強調巴里音樂概念是由群體所建立的，而非個體，這也是最重要的。

因此，McPhee 認爲排練的群體天性對音樂學習是有幫助的，同時，音樂結構的天性是強調群體而不是個人的活動。這是個非常有趣的概念，因而促使我們去找出可相比的素材。

第三類技巧是使用獎勵法，但必須在剛開始時就要區別兩種不同的獎勵。一方面來說，一定要假定最終的獎勵是讓他受訓完後得到必需的技巧以成爲專業樂師。但我們在這裡所說的獎勵是刺激學習的過程，雖然我們知道最終獎勵也是會帶來效果。獎勵應該更細分爲幫助、給予、讚揚及恩准。以幫助來說，教師可利用學生在努力後得到結果會相當滿足的天性，給予一些幫助。給予的重要性是教師能藉學生想要這樣的禮物來提高興趣。讚揚是一種自我肯定，而恩准是給予一種特別的權力，而不是給予所給的一種實物。這類的獎勵在民族音樂學文獻中很難發現，雖然依賴獎勵來培養樂師是司空見慣的。因而不能假定這類的獎勵在非文字或其他的社會中不存在，而是教學技巧中並不常注意而已。

因此，這些就是在不同社會所使用的音樂教育技巧。比起教育的技巧來說，教育要有代理人，也就是教師，而若是特定的技巧的話，我們就會叫他教練。這些包括樂師、母親和其他小孩，還有父親。還要假定其他的代理人也存在，雖然在文獻中沒有提及。在其他的社會中，母親的哥哥有著領導權，因而負有特別的音樂責任。在其他種類的學習中，旁觀者及社群也扮演著教育代理人，因此也可認爲在音樂學習中他們也扮演一定的角色。但音樂教學代理人的散佈卻遠超過我們列舉的。

除了有些文化中會有個別的教學課外，兩種主要的訓練可以看出非文字社會中的音樂學校教育的存在。第一個是名爲叢林學校(bush school)，通常與青少年儀式和啓蒙相關。一開始密集的叢林學校課程，其間數周是在隔絕的營區。雖然沒有給予詳細的音樂訓練，但仍可合理假設教學仍是重要的、有組織且直接的。

更明確資訊由 Blacking 在西非的 Vcnda 中提出，男女孩的啓蒙學校和音樂演奏在他們所扮演的角色。舉例來說，他提到一種特別的歌唱叫 muulu，並指出他是女孩青春期的最早學習的。在 domba 的啓蒙學校，通常至少一年，但有時會持續兩年，或僅短短三個月，會有個專門教練來負責音樂。

在某些教授音樂的文化裡發現第二階段的音樂學習具有有系統的師徒制，特別是在非洲。Nadel 便提到在 Nupe：

> 有時候從其他家庭來的男孩想變成鼓手，他們的父親會和和頂級的鼓手接洽讓他的兒子成爲其徒弟。這年輕的小徒弟會爲了其學習課程每天拜訪這位鼓手老師的家。一開始會允許他在屋內打鼓，之後，他可以買一個屬於他自己的鼓。這學習不需付任何費用，但若之後能在慶典上演奏時，他就要送給他老師一些錢或食物。

Nketia 對於 Akan 也有相類似的描述：

> 這裡的頂級鼓手在過去從未有空缺，因爲男孩子們會被訓練來替代他們父親的位置，一旦其父親過世時。然而，父親並不一定會樂於教他們的孩子打鼓，因爲害怕這樣會提早離開人世，如果他們訓練出比他們成功的人。據說有些鼓手會延緩其訓練一直到較年長時，或者讓其他人來教他們的小孩...
>
> 然而，在過去這裡的鼓手的訓練是很嚴格的。在清晨的時候他會被帶去練鼓的地方並和其他學打鼓的人一起練習。當頂級鼓手在打鼓時，他會全神貫注來學習，以便在其父親生病或過世時能替代他父親演奏。

Nikiprowetzky[19]說塞內加爾(Senegalese)的音樂訓練是「僅限於口語的」，包括「要一段長時間的師徒訓練，其師父多半是他父親或是叔叔。要許多年才能有高超演奏樂器技巧或者學會表演所有稱得上是專業的曲子。」在 Basongye[20]有名的表演者有一個套明確的師徒系統。當年輕人想要學某種特別的音樂時，舉例來說，他要去請教這方面的老師是否願意收他爲徒。如果他願意，這教導會進行好幾個月，時間會依照這學生的學習速度和瞭解程度。老師會和學生有固定的時間和地點教學，若可以，會爲學生講解他的職位，教他基本的節奏和旋律的形式，以及歌曲的內容，有時也會使用樂器明確地教他手的打擊動作。給老師的費用是送雞，這通常是依其文化習俗而定，且當老師認爲其學生可以時，會讓他有機會公開表演。很明顯的有些學生學得比其他人快，且會依照所學的樂器不同給予不同種的教學方式。

---

[19] 尼其波維斯基(Tolia Nikiprowetzky, 1916-1997)，俄羅斯作曲家。

[20] 原爲薩伊共和國(Zaire)中的民族，2002 年成爲剛果民族共和國中之一族。。

因此在某些社會，音樂教學至少是透過啓蒙學校教育以及師徒制的學習，除此還有比例較低的正規教育系統和眾所皆知的模仿學習技巧。然而，不管用什麼系統，學習不會終止最初所會的任何一種特別的樂器、歌曲、或形式。我們先前有注意到一個事實～學習必須是一個持續的過程，因爲聆聽者對於音樂的反應最後會決定創作怎樣的音樂。如果創作被拒絕，這音樂家必須重新學習以滿足其聽眾，而且這也要經過持續的學習過程，所以在創作這端、音樂家內涵與行爲之間有個重要的連結。當然創作會被接受或拒絕，因文化而異，但任何社會音樂的正規原則其內在或外在都能夠被改變；音樂家如果要保住別人對他的尊敬，必須因社會而持續地改變。而且如果想保持最流利高超的技巧，音樂表演需要不斷的練習。當我們以這情況來看我們的社會時，我們似乎不承認這是所有社會對於音樂家必要的要求。

有關於非洲音樂排演的描述非常地難找到，雖然我們曾提到和許多教學技巧有關的音樂練習。這個民族音樂文獻的明顯缺乏當然不是現在才發生，因爲非洲音樂家根本不排演，而不是因爲練習的問題沒有被廣泛的紀錄到。 在 Basongye，練習是音樂家生活裡被瞭解也被接受的事實，而且所有的音樂家說他們若不是每天練習，最少也一個禮拜一次。很難決定練習的時間的長短，但原則上，至少這練習是相當大量的，一個禮拜最少三到四個鐘頭，視其音樂家而定。

有關音樂學習的問題是非常重要的，因爲他們提供我們音樂是如何創作出來的過程，而且對於已知社會音樂教育的技術、媒介以及音樂內容的瞭解。透過學習的過程，創作和內容之間的關係建立在音樂家對於來自於聽眾針對其音樂表演的批評所做的反應。演奏或作曲的技巧與才氣是經由練習培養保持的，這也是持續學習的形式，這持續學習能讓音樂家達到演奏的完美以及以一段時間來改變他音樂表演的內涵。

但是學習的內涵是和一般大眾文化更息息相關，特別是關於改變與穩定度的問題。學習內涵有助於瞭解一般的學習過程以及音樂學習，J. Gillin 針對這強調四個重點。第一點是「文化提供學習的環境」。一開始，初生兒進入一個人造的環境，這環境是他和自然界的緩衝地。他被一些其他個別文化的人工特點和學會原先已知的生活方式的長者給包圍著。因此人類的手製品和行爲提供一連串的刺激條件，這刺激條件會持續地提供給小孩子，而且這小孩必須學會特定的回應。

第二點。「文化有系統地誘發適宜的反應」。由於小孩子的某些行爲是經過訓練或犯錯學習而來，每個社會作些特別努力去誘發反應，並認爲這反應在某些場合中是適宜的。小孩會被教導在某些特定的場合唱某些特定的歌。這些反應會因文化不同有所差異，其數量與指示的強烈度也會有所不同，沒有那個社會是會允許小孩長大是自己從訓練或錯誤中學習每一種事。

第三點，「文化從其創作或是媒介提供增強」。所有的文化會給予適當的刺激以及合宜的誘發而且也會有一系列的獎賞和懲罰，這會加速學習的過程並消除不樂於見的習慣。「因此我們可以說文化是經由學習的行爲產生，文化亦是非常複雜與特別形式的學習行爲。

最後「一個社會的文化有某種自我永恆的傾向，社會人口會證明那個文化沒有滅絕。」換句話說，它會藉由學習、文化適應讓其社會獲得穩定性，每個世代都會教其下一代其文化爲何。

同時，既然文化是學習來的，當刺激和反應的情況有所變化時，文化自然也會變化，雖然老一輩的人覺得當他們長大時的文化模式是最好的，便會以那樣的文化模式教下一代。但如果情形有所變化，其孩子是在不同的環境裡養育長大，而且他們會試圖修改文化，使其成爲他們喜歡的那樣，並將那樣的文化傳承給下一代。這文化模式的改變通常是漸行的，雖然也很可能發生突然間的改革。但是突發性的文化改變並不時常出現在人們的歷史裡，而是爲了要適應文化而產生微小且平常的改變。文化是穩固的，但它從不是靜止的；相反的它是有活力而且總是不停變化的。事實上，適應文化這事一直持續在生命的延續中進行，因爲老一輩的人都必須適應或最好是可以適應年輕一輩的人所帶來的文化改變。這事實也證明全世界老一輩的人對於這些變化的反應都是「美好的時光不再」，「事情再也不是他們過去的那樣」，而且認爲「年輕一輩將會是失敗的。」

因此經由教育、適應文化、文化學習，其文化會獲得穩固的力量並永垂不朽，但同樣地透過文化學習的過程，改變會發生，而且文化會得到其有活力的特質。這對所有文化而言是事實，同樣的這對於音樂而言也是事實；學習音樂的過程是我們能瞭解人們所創作的音樂的實質。

音樂人類學

第九章

創作的過程

翻譯：張瓊櫻　周久渝

關於本章內容的定義

創作是上一章節所提過同樣的學習過程的一部分。

☐經由大眾接受或拒絕而形塑成

☐經由個體學習

☐對音樂的變化與穩定性有所貢獻

本章探討的焦點

在此的討論並無意專注於作爲個體的作曲家，關於這方面更進一步的研究在 Dennison Nash 的書中有很傑出的說法。

相反地，根本問題是創作作爲一種過程，意即，新的曲子是如何被創造出來的。

Nettl 關於無文字民族創作的三點討論

☐創作爲心靈產物

☐創作技法

☐有意識的創作

第一點　創作爲心靈產物

☐終極來說，任何音樂創作皆爲個人或群體心靈的產物。

☐這個論點與 Grimm brothers 在十九世紀所提出的看法相對立。

☐Grimm brothers 認爲民間傳說(folklore)是一個民族整體的表現，因而這個作爲涉及整體的群體才是每項民間傳說的創造者。

☐當這個理論是可信的，如果有人以最廣觀念的個人創作與風格的差異框架來接受這個理論，它在直接的應用上並不真的可行。

□因爲它認爲個體的創作並不存在，而任何民間傳說都是由所有人所貢獻的小片段結集凝聚成一體。

□從這個角度來看，這個理論預現了一些"擁有文化才能成爲文化創造者"(Hold culture to be the creator of culture)的觀點 。

□從上述的角度來看能對風格有許多貢獻，並且以群體的創作過程爲人知曉，但在所有的狀況下這些民間傳說是由許多個體富創造力的工作而得來的。

□文化不僅無所不在，許多特定的個體必定對其有所貢獻，不論這些貢獻能或不能在創作的結果(事實)中被辨認強調出來。

第二點　創作技法

□「...在原始音樂中(相對於高度發展文化中的音樂)，創作技法沒有普遍性的規範，主要是因爲與後者相較，原始文化的音樂並沒有被保存的記譜方式」

□一般來說，這似乎是真實的，或許再加上如此註解：在沒有文字的社會中，對於創造性的過程與其技巧相對於西方文化來說是較少被有意識地討論的。

第三點　有意識的創作

□定義：對創作行爲與目標有明確意識的個人，在完成新的音樂素材時有計畫的深思熟慮的過程。

□ 當我們了解在此指所指的有意識的創作後，對比於那些直接經由超自然所啓發的創作技巧，似乎產生兩種不必要被期待的意涵。

□第一個意涵，就英語來說，似乎暗示著二元論，也就是說，如果一方面有所謂有意識的創作，對立面必定是沒有意識的創作，那麼除非有人認爲超自然力量能直接賦予個體新樂曲，要不然沒有創作是真正無意識的。

□第二點，從第一點衍生而來，雖然我們對經由入魔、出神(trance)的狀態所產生的創作過程所知甚少，有證據指出明確的結構不只存在於音樂創品中也在作品完成的過程中。

□因此，雖然使用「有意識的創作」一詞是可被理解的，在本篇除了提及 Nettle 關於這一詞的使用外將不會採用這個詞彙。

在不同社會中看待創作過程的實際例子

□儘管 Leonard Meyer 爭論「原始民族本身並不把音樂創作當作具有自我意識的投入」，但對於展現無文字民族了解創作、體認創作作爲一個特別的過程仍然是很好的根據，並且有不少相關的討論。

□創作在許多文化中是被確認的，其中有 Ibo、Gros Ventre、Omaha、Solomon Islands、Baoule、Mafulu of British New Guinea、Tikopians 等。

□在這些文化中，創作被視爲是一項明確的技術(製造出新的樂曲)。

□的確，在一些社群中，是有直接的壓力必須去創作：Basden 說在 Ibo 文化中「音樂家必須靠耳朵學習所有的音調，或是創造出屬於他自己的。而他必須經常如此」。

□在 Polynesia 的 Mangaia，Andersen 引用 Gill 說在所謂死亡對話中「凡是成年的男性親戚都必須朗誦一首歌。如果沒有辦法自己創作，那麼他必定會花些代價請別人提供他一首適合的歌曲」。

□Densmore 說 Teton Sioux「儀式歌曲必須由那些演唱的男人自行創作，或是從那些已經具有正式地位且指導過他的人那購買而來」。在這些例子中顯示出不僅創作是被社群所公認，同時個人也被期待能創作並對該文化的音樂曲目資料庫能有所貢獻。

「超自然」的創作起源說以及視野探索「vision quest」

□在第四章已經討論過關於不同文化中的音樂起源，包含了個人的創作、從超自然而來的音樂還有從其他民族借來的。

□再回到這些起源的第二項，超自然。

據調查這樣的現象在平原印地安人 Plains Indians 很早就被公認爲是音樂的終極來源，並且是文化中真實有力的音樂。

小補帖：視野探索「vision quest」

□是印地安人爲了發現自我尋求內在精神和深活方向的一個重要轉捩點

□在野外獨自一人搭帳棚維持數天

□會出現守護的動物或是出現於夢中

□當找尋到自己便可回到部落

□近似成年禮

顧及到到創作過程與視野探索的關聯，我們有兩個選擇：

□1. 假定歌曲是祈求者對超自然或是其他啓發物在一瞬間而得來(神啓)，這個過程因此實際上應該是瞬間發生的。

□2. 第二個選擇，也是更有可能性的就是祈願者可能在斷食多天只飲用極少的水如此虛弱的狀態下，經由這種狀態導致了有幻覺的行爲，並且認爲這些所見的景象是「真實的」。

□在這樣的情況下，須要強調的是 vision quest 在一個特定文化中有被標準化的傾向

□對於平頭族印地安人，這樣的標準化可以指示某些真正創作過程的符號反射。

□爲了指出這些過程可能如何進行，我們舉了幾個在平頭族 vision quest 與其他超自然經驗的例子。

平頭族 Vision Quest 的例子

□例一

當我大約六歲的時候，我的父親輸掉了我的馬在一場棍子遊戲中。那個贏得馬的男子牽走了牠，我跟隨著並且掉淚。我看到一個穿著鹿皮的女人走向我並唱這這首歌。她告訴我回去吧，我可以得到更好的馬。「不要爲了一匹馬而哭」。

□例二

有一個男子正在外打獵，當他聽到有人在唱歌便鬼鬼祟祟坐在小徑一處。他想，「這附近必定有人」。所以他站在那並且等著看是什麼人會走過來。很快地，一隻麋鹿從樹叢出現並告訴他，「這是你的歌。如果你真的需要這首歌，就唱它」。這是一首情歌。所以他沒有取得鹿角，此後也不曾再獵殺任何麋鹿。

□例三

曾經有個人想要尋找力量，他聽說有一個從遠方來的人唱著一首歌。他最後找到了這個遠方來的人，這個人唱著一首棍子遊戲歌(stick game song)。這個人告訴年輕人，「當你到了某個年紀，你可以在棍子遊戲中使用這首歌」。年輕人把這首歌記起來直到能用上它。

□例四

很久以前 EBS 和她的先生在離現今 PP 木屋很近的地方參加一場戰舞。他們這在回家的路上經過了從 BS 家下方流過的小溪。他們決定在那紮營過夜。黎明時，當他們還在睡夢中他們聽到遠方傳來的笛聲。這個笛聲越來越近，但當他們爬起身去看到底是什麼人在吹笛時，笛聲又漸遠了。他們不知道那笛聲到底是什麼也找不著。

□這一類超自然經驗可以被一些平頭族人客觀化，至少，他們見過許多不同的經驗。因而有個報導人講了如下的經驗：

當某人被勸阻或是他不知道能做什麼時，他可能會坐在自己的帳棚附近等著精靈來告訴他該做什麼。有時候他可以聽到遠方的歌聲並且聽到這個聲音靠近。在破曉前他聽到這精靈漸漸靠近，總是從東方。帳棚也總是面向東方，與帳棚的 smoke flaps。這個精靈從遠方來並且會拍打 smoke flaps，然後精靈會從 smoke flaps 向下站到那個人前面。精靈會告訴那人可以做什麼，並且唱歌。當他向帳棚而來時他已經唱著相同的歌許多次了。

超自然經驗的共通性整理

□在這些不同的經驗中，還有上述引用的經過客觀化的經驗，過程的其中一方面似乎一再地被反覆。事實上這首歌，也就是祈願者後來學到的歌，一開始都是從遠方被聽到，然後越來越近，不段地反覆直到它真的到達。

□這個被制式化的超自然歌曲似乎有個固定的模式可以象徵地對應到創作的過程。

□這首歌首先會被朦朧地聽到，然後逐漸變得清晰隨著超自然現象接近(當祈願者獲得更強的對於這首歌曲結構的感覺，實際上，他正在作曲)。

□在平頭族如此包含了超自然和歌曲的經驗幾乎沒有模式到最後是失敗未顯現的。

□當族人激烈否認這樣對於如此經驗的詮釋，似乎可以說這個方法將創作與幻覺的關係連結得如此緊密。從其他關於音樂和視覺探索可以更進一步支持這個說法。

□在接下去的報導，指出這件事是有意義的，雖然這個緩慢達到的模式並未被建議，然而仍有一個替代的類型在其中個人可以經由多次反覆同首歌曲來學習。

□報導者回想那時他大約八或九歲。他的父母把他和他的妹妹單獨留在野外，當他們

發現有地方有沖積礦的樣子。他的妹妹很快地看到一隻巨大的灰熊走向她們，她叫他的哥哥注意，然後他說，

我那時走出了我的頭。我在山頂上。人們在跳舞，唱歌，玩棍子遊戲等。我看到我自己在唱歌。然後我又再次走出我的身體。我在另一個山頭上，看到同樣的人在那做一樣的事情。每次灰熊把我帶回，發生在四座山上。我看到的那些人有這像水獺的皮福在他們的頭附近。那裡所有的動物都在唱歌和跳舞。總是我正在唱歌。

□這個神奇的數字四當然是這個模式的一部分，但，如同前面所提及，這個引用的重要性在於，這個男孩，在這次還有其他的經驗上，後來成爲了重要的巫士，至少「聽到」這些歌曲四次。這似乎是有邏輯的，期望成功獲得一首歌或說是在超自然情況中的歌曲，四次足以確實地記憶到創作者的腦中。

□更近一步關於視野探索與創作的關係可以在報導者至於如何學習歌曲中的差異來尋找。

□有些人說超自然會唱歌且僅只一次，其他人承認學習一首歌的過程是困難達成的除非在多次的反覆後。經過詮釋後我們可以這樣期待，那些只要一次就能學習起來的人也就是有著相對快創作技巧的人，而那些有困難去學習新歌曲的人也就是較不善於創作的人。

□不幸地，以後來的音樂「職業」要來比對報導者關於平頭族中較慢的學習者是不可能的，但似乎較慢的學習者不太可能成爲出色的音樂家。

□這個關於視野探索與其他超自然經驗和創作之間關係的詮釋似乎是有邏輯的，至少在平頭族的例子中。這個說法能否延展於其他種族還不知道，但仍有一些在文獻中的指示有相類似的過程。以印地安波尼族(Pawnee)爲例，Densmore 詳述了一個學習歌曲的經驗，在這個故事中也有同樣有遠距離聽到歌曲的學習過程。

□一個年輕人在夢中獲得這首歌，當他正在爲父母之死服喪。他看到一個女人走向他並對他說「媽媽來了」。那女人說「你曾經見過我，現在你必須學這首歌」。年輕人學了這首歌並且活了很久，並參加了熊舞(Bear Dance)(印地安人社會組織的一種集會組織)

□更爲重要的是 Wissler 對 Blackfeet 族的敘述，關於個人在探索中如何獲得歌曲的方

法：

□我們確信深思熟慮的創作一首新歌曲現在正在進行著。一個人要求作者讓他去聽從遠方的部族傳來的歌聲。在附近有留聲機，而他就照著留聲機「探索」。經過數次反覆他便能精準地跟隨並且哼唱。之後有時他會厭煩接受，他便開始爲這首歌改編歌詞並且「期待夢到其他的」。

□在 Crashing Thunder，一個 Winnebago 族印地安人的自傳中，告訴我們他虛假地聲稱了一次在視野探索的超自然體驗。因爲他沒有很具體的說明，我們只能推測他是不是自己創作了一首歌或是很多首來配合假的視覺經驗。從這些說明，至首某些創作有似乎相當有可能在視野探索前就被預備好了，或是在失敗的探索後才進行的。

關於其他民族，入迷的經驗

□在任何例子，從視野探索或是其他超自然經驗所獲得的歌曲學習都是一個清楚的創作的過程。其中創作過程隱含二元「有意識」或「無意識」似乎是沒有必要的區分。從個人的角度來看這當然是可能的，再次強調出兩種評估(民間評估與分析評估)之間的差異。但在這些例子中這個過程是被意識到多於個人願意接受仍文化的口授仍然是可疑的。

□相似的過程也發生在其他個人出神或是入魔的例子中。雖然這些描述很稀少無法導引出結論。Gbeho，寫過黃金海岸的音樂，指出：

許多年前見到男子被音樂「上身」並非不尋常，人們可能在森林裡發現他對著自己唱歌或是創作新的曲調，當他感到自我滿足時，他會回到自己的村落，唱歌。村落的居民會出去迎接他並且一起加入歌唱，有些有天份的可以和他學習新曲調再傳授給其他人。

□Mooney 則曾針對美國印地安人寫下：

鬼舞歌在與宗教儀式的連結關係上是最重要的。我們可以發現許多教條體現於鬼舞歌本身...與無數的古老習俗、儀式和生活方式相關...歌曲的數量是沒有限制的，每次舞蹈的出神都會創作出新的歌曲，在重新回覆神志後出神這件事便以歌曲爲形式體現了他精神世界的經驗。

□從這些簡短的例子只能了解到一些，出神或是著魔入迷形成了一個創作可以於之中

發生、創作的框架。什麼是這些情況下的創作過程僅只能在更進一步的調查中探知。

□更進一步對於創作的了解可以從在其社會中作爲作曲家的人來獲得，在文獻中至少有三種可識別的作曲家。第一種是專業作曲家，可以或不可以從他的創作行爲中獲得報酬，但他是被社會認可爲具有創作這一特別的功能。在 Tanga of New Ireland 中，Bell 寫到：

一個舞蹈專家...對自己的創作、以及其他經由他再別處看過而引介到這個島上的歌曲和舞蹈的改編有著不可割捨的權力。雖然舞蹈是一種公共事業，沒有其他村落敢剽竊一個原創作品。

專家作曲者

□對毛利人來說，Best 寫到「當地住民創作歌曲時所使用的設備是值得注意的，...從前一些專門創作的人似乎花非常多時間在創作歌曲，比如 Mihi-ki-ke-kapua、一個女人和 Piki、一個 Tuhoe 地區的男人，他們都有相當多數量的創作可昨爲他們是專家的保證」。

□Peter Buck 說在玻里尼西亞最南邊的 Mangareva「有些人能創作、教學同時能唱，所以他們被認爲是專家」，Thurnwald 也指出，在 Buim 和所羅門群島都存在有收費的作曲家。

□Douglas Oliver 也在論及所羅門群島時候寫到「領導人有時會委託作曲家創作要在宴會上演出的音樂和歌詞並會支付些好處或是貝殼錢，但經常作曲家自願爲他們自已的親戚好友貢獻他們的創作」

□Elbert 提到在 Marquesas 專門的作曲家：

Moa Tetua 是一個瞎的癲瘋病患者死於大約 1900 年。他沒辦法認字也不會書寫。他以作曲家和音樂家的身分非常受歡迎，爲了聽他演唱，每晚當地住民會非法聚集在癲瘋病院外...他的演唱有著非常個人風格化的特色並且富有想像力，使得他的演唱和其

他 rari 非常不同。Moa Tetua 在唱自己的創作時，會拍打 fau sticks。

非專家的創作者

□當然也有作曲家是偶爾才在特別的場合零星地創作極少的歌曲，這些人並不被當作作曲家，而他們的創作也顯得相當特別。

□Flannery 在提及 Gros Ventres of Montana 時舉了一些作曲家的例子：

這首歌是由被捕的 Gros Ventre 女人中其中一人的先生所作。另外一首歌，被認爲是一首勝利歌，是由一個對年輕人信仰被認可的老人所作...還有其他的歌是在其他特別的場合。

□Demetracopoulou 提及 Wintu 歌時，說「這是，就我的知識來說，最受歡迎的 Wintu 歌。人們說這首歌是由一個因爲貧窮被拒絕的愛人所作，當他發現他的舊愛過著緊縮到必須靠吃苜蓿草維生的情況」。

□類似的隨意創作可以從其他來源舉出非常多的例子，而這個模式從兩個觀點來看是特別有意義的。

□對音樂創作提供多樣性可能的貢獻

我們可以看到清楚的跡象顯示，不僅是專家作曲者對已有的音樂文化有貢獻，而「一曲」作曲者更因爲他們非專家身分的多樣性，使得隨意創作的曲子對整體音樂文化也產生不同的貢獻。

□特定場合似乎是刺激新創作的誘因

如被拒絕的戀人、敵人的殺戮都成爲曲目來源擴張的原因。

要一般化這些特殊場合是不可能的，但是這些引導出創作的特殊場合可以列成不同的清單，清楚顯示出不同的作品類型受到不同來源的刺激影響。

集體創作

□除了不論是不是專家的個人創作者，在集體創作的文獻中有一些描述，紀錄歌曲是全體參與者的產物。Densmore 報導 Sioux 如下：

作者希望能紀錄對於 Sioux 音樂創作的一些觀察。有一首歌在集會上被演唱，並且她註明「這首歌與其他我曾聽過的 Sioux 的歌都不同，它有相當多的獨特性」。翻譯員解釋「這首歌是最近由數名男子共同創作完成的」。這是在印地安歌曲中目前唯一發現是集體創作的例子。

□Densmore 在書寫 Teton Sioux 時也提到一些可能是相同的情況。在相當早期，Richard Dodge 就注意到一些相似的現象，雖然他沒有說明他觀察的是哪個民族。

他們已經決定好音樂了，他們現在的工作是爲這首音樂填詞...每個人負責一行，再一起嘗試合唱的效果...在其他的曲子中也是如此。一個人會改編一串詞，適當的根據某些場合或個人特色改編的作品會流傳一陣子，或是直到有其他歌詞來取代。

□另外關於集體創作的例子是從千里達來的，Melville 和 Frances Herskovits 報導那裡的歌「經由數人創作而成，當然，大部分時候，有些男人或女人會特別出色」

關於三種類型創作者，進一步可探討的問題。

□在民族音樂學的文獻裡紀錄有三種作曲家：專家作曲家，隨興的創作者，還有群體創作者。這三種不同的創作類型在世界各民族中分佈的範圍各自有多廣泛？這三種不同類型又佔有多少比例的創作？不論是否每個社會都包含有不同類型的代表，或是可以經由這些基本創作類型的差異來判定這些社群的群組，我們都還不確定。

然而，創作者在任何社會中扮演的角色可能遠比我們一般認定的廣。

作品的評斷與效力

□不論創作者究竟是哪種身分，其創作必須經由被演唱的人認可是明確的事實，不論是正式或是非正式的。

□非正式的評斷

□正式的評斷

□非正式的認可包含演唱這首歌，我們還不知道這過程更清楚的機制。

□相同地，在文獻中也沒有清楚地記載關於正式接受的機制，雖然有兩個例外。

□第一個關於正式評斷記載的例外

Lane 報導 Tiv of Nigeria，指出有一個非常正式的模式來接受或是拒絕一首作品，附帶地，也使我們再次回想起非專家的創作者。

最重要的歌曲類型叫做 Icham，它是由一個獨唱者和合唱團來演出，獨唱者經常就是創作者。作曲者向部落提交他的新曲子以獲得認可，即使是舊曲新詞的安排都會驚動「皇家學院會議」，在 Katsina Ala 其中一首最受歡迎的歌曲是由農業勞動者所創作的...

□第二個例外

Fletcher 和 LaFlesche 描述到 Omaha 有較沒有這麼正式的情況，在 Omaha 的例子中，被強調的不僅是歌曲必須被社群接受，並且要求有確實的創作標準。

這些歌曲都必須符合特定儀式或是族群的節奏...這樣的習俗限制了音樂創作的自由也因此對於一個非常有音樂天份的種族來說，減緩了其音樂創作的發展。這樣的習俗傾向於使種族的音樂單一，並且這樣的傾向通常被視音樂爲娛樂功能的民族所強調。

□Hon'hewachi 中任何人都會被要求創作一首歌，這首歌必須符合 Hon'hewach 初始歌曲的節奏標準。這首歌被當作男子個人經驗的表現，這些個人經驗不外是展現回覆他祈禱內容的夢境或是特別的視覺經驗

□在這個例子帶出了創作過程中除了創作者類型外的另一個問題：特定的規範、創作技術

□Radcliffe-Brown 描述安達曼群島土著(Andamancse)之作曲者爲公開場所準備演出的歌曲這樣說到：

□在這個群島上每一個人皆創作歌曲，男孩們在他們還年幼的時候就開始預備他們自己進入創作這項藝術之中；人們在進行造獨木舟、製弓或划獨木舟時，創作他們的歌曲，他們會在這些時候輕輕的對著自己唱這個曲調，直到滿意爲止。

□接著，他會等待一個在公眾場合演唱這首曲子的機會，爲了這個演出機會，他還等待著一個與之相配合的舞蹈。在這支舞蹈成形之前，他會小心地教導合唱團中一兩位女性親屬，以便她們可以領導整個合唱團中的女性一起舞蹈。

□當這位作曲者唱著他的歌，假如這首作品是成功的，他會反覆演唱這首作品好幾次，

此後，這首作品便成爲他經典曲目的一部分

□而安達曼群島中每一人皆有屬於他老早準備好的經典曲目，以便可以在任何時候演唱。倘若這首歌曲不那麼成功，這位作曲者便放棄這首作品並不再演唱它。

□島中的一些人們的確認爲，技巧高超的歌曲創作者比起其他面向更獲得人們認同。

□我們應該期待這個自然模式除了發生在創作的面向之外，還會存在於其他的行爲；

□關於這個事實，我們所能獲得的參考資料極其有限，但，並不代表這個社會接受音樂的模式並不存在。

作曲過程中的技巧

□歌曲是思想的表達

□舊曲新唱

□即興創作

□共同再造(communal re-creation)

□由情緒引發的創作

□置換(transposition)

□個人特質

□歌詞的改變

歌曲是思想的表達

□我們已經討論各種不同面向的創作類型，除此之外，作曲者的自我認同及社會所造成的壓力確保可被接受的作品，我們現在就來看看一些創作新歌曲中所被使用的實際技巧(actual techniques)。

□爲了開始一個作品的創作，顯而易見的，作曲者必須熱中於一些關於他正在建構的思考過程，雖然關於這個問題，我們能夠獲得的資料極其有限，但各樣的作者所提及關於愛斯基摩的例子，帶給我們相當重要的證明。

□提到一位名叫 Orpingalik 的人，他是一位 Netsilik 的獵人、巫師，並且還同時是個詩人。

□並且論及他的 "窺看人類心靈中，一首歌如何新生"。 ("views of how a song is born in

the human mind")

☐Rasmussen 引用 Orpingalik 的資料如下：

☐歌曲即思想，當人們受到強烈的衝擊而感動，便會伴隨著氣息唱出，而這是一般的話語所無法滿足的。

☐人們受到感動正如同冰到處竄動，當他感覺歡樂，感覺恐懼，感覺悲傷，他的思想被外力流動的衝擊所左右著。思想如同洪水衝擊著他，以致他的呼吸急促、心中的悸動難以平息。有些事情，如同氣候中風雨減少，將使他保持暖活。

☐接著，那些我們需要的字詞便會適時產生，當我們所需要的字詞適切的各就其位，一首新的歌曲焉然形成。

☐作曲是個有意識的過程，這個論點在另一位 Netsilik 人士—Piuvkaq 所創作的三首歌曲中被證明：

1.

☐創作歌曲

☐這是一個多麼令人驚喜的職業呀!

☐但，這些它們總是經常失敗。

☐讓願望實現

☐這是一個多麼令人驚喜的命定呀!

☐但它們總是經常與我擦身而過。

☐獵到馴鹿

☐這是一個多麼令人驚喜的工作呀!

☐但我們其實對於這項工作並不太擅長。

☐所以，

☐我們就如同燦爛的火焰在曠野中(孤獨的)屹立著。

2.

☐創作一個首歌曲裡的傾時片刻，這是美好的

☐只是，我常常做得不太好! avaya!

□(去獵取靈感)，這是美好的

□只是，我自己鮮少幸運地像在冰上燃燒的燭蕊，閃耀發光! avaya!

□讓願望實現，這是美好的

□只是，它們全部都與我擦身而過

□這，是如此的困難。avaya!

3.

□Ayaiyaja

□這就是爲什麼我會如此疑惑

□我的歌曲將成爲我所希望成爲的

□我的歌曲將成爲我所希望創作的樣貌

□我疑惑，爲什麼這樣的事不在我身上發生(不朝向我走來)...

□Boulton 所提及在愛斯基摩人的創作過程推測中的例子中，有著相似的討論。她註記道：

□有很多關於歌曲創作的作品，有些是魔術師的歌曲，也有很多是屬於獵人的歌曲；這之中有些是古代的作品，也有近代的。他們通常伴隨以下的事情開始：

1.

□這些字是存在於遙遠的他處，

□是難以被尋見的

□沒有任何一首歌關於它

2.

□因爲他們要我去傳唱的緣故，我現在正要去得著一首歌曲

3.

□我昨晚鉤到了這首歌曲

4.

□當他對他的舞伴歌唱時，他喜愛組合文字

□身爲一個男人，他是喜愛創作歌曲的

□這首歌的文本如下：

□所有的歌曲已經被用之殆盡

□他選取了這些歌曲其中的一些，並加上他自己的，就作成了一首歌曲

□在愛斯基摩族群中，這樣創作思維的證明鮮少被提出保存，一些更進一步關於創作過程的資料，可由具體化新歌曲顯現的方式被收集整理。

舊曲新唱

□其中一個經常被提的作曲技巧是包含從舊有的歌曲中選取一部分並將創作它們成爲新作品，這樣的創作技巧由 Best 針對 Maori 所提出，他提到：「現代創作歌曲中，有極大部分是選取舊有歌曲的片段所組成。」

□我們可以從千里達島(Trinidad)的 Herskovitses 中，得到某種程度更確切的例子：「對於每一個族群而言，旋律是代代相傳的資產。由一個舊有的旋律放置上新詞所產生，這或許是常用的手法；或者由兩個旋律相連結，或是一個被修改的舊有旋律，這，就是一首新歌。」

□Merriam 和 d'Azevedo 提及 Washo Peyote 的歌曲，這樣寫道：

□大多數的歌曲似乎是已經被裝飾過，有意識或無意識隨著時間而改變，在個人自己新的形式裡，以結合、即興、忘卻、或再次「捕捉」(caught)重新呈現。最後，這樣的歌曲被稱爲「新的」或者「我的」歌曲；除非，這首曲子真的成爲一首「新的」歌曲，否則，演唱者並不傾向於隱藏這個創作者被其他作品所影響，和「我只稍稍改變這首曲子」的事實。

□Nettle 所報導一個最新的資訊顯示相同的趨勢，在 Arapaho Peyote 的歌曲中這樣提到：

□在第二種方法被發現時，人們也許會選取一首曲子，並以減值或增值的方式改變它，直到它成爲一首新的歌曲。

□顯然，一首曲子並沒有被要求改變太多以至於改變了它原有的本質。在例子 4 中，包含了一首歌，正如同許多 Peyote 的歌曲一般，它是由一系列等節奏(isorhythemic)單位組成。

□它跟隨著另一首顯然是作爲根基的歌曲開頭進行創作。所有的歌曲以在每一個等節奏的單位結尾加上兩個音的方式作成，因爲歌曲中的音節並不具意義，所以，這樣的改變並不因文本上的改變而產生不同。

□這項資料認爲，這些曲子是分開而獨立的，但卻又被認爲，它們是如此相同：

□關於這相同事件，在千里達島(Trinidad)的 Herskovitses 中，以不同角度報導道：

□但並非所有的旋律皆是由古老的旋律被改撰而來。有時，聽到一個歐洲的曲調，也許可以用是些許拍子的改變，或根本不作任何改變，使其被「轉化」至(swung into)一個被期待要求的節奏樣貌。

□在這個例子中，一個傳統歌曲的歌詞，也許會參入新的旋律，或者，也許會使用一個格言和從舊有的歌曲裡選取部份詞句加入其中。很多時候，他們以半意識地或不知不覺的方式進行著這樣的創作。

□也許，關於從古老素材中借用來創作新作品的類型中，最明顯的例子，在 Mcphee 描述 Bali 的創作過程中發現：

□在音樂中亦然，保留它固有的傳統旋律和句法公式，然而，它接收由取代作曲者職份的教師(gurus)所給予的對待...打破舊有創作作品，並從這些作品中，聚集斷簡殘篇，使之變成新的作品；

□雖然它們也許缺乏舊有音樂的統一性，但以新鮮生命與多樣性的面貌成長。

□只有最神聖不可侵犯和儀式上的音樂，仍然保持靜止不改變及古老的樣貌...

□因此，人們也許可以說，Bali 的音樂不是創作，而是重新改編的排列組合....

□Margaret Mead, 如同 Mcphee 寫到關於相同素材，傾向於強調這事件的其他面向：

□Colin Mcphee 曾經描述 Bali 島居民如何對待音樂，以及個別領袖或地方集會形成如何產生貢獻，在這些地方，音樂被彈奏而非以新音樂的創作作品呈現。

□在每一個管絃樂的即興、修飾和選擇想要強調的傳統音樂作品當中，捨棄了許多自由，以便適切地符合真正的傳統；

□然而，新的作品產生通常在任何團體採排了幾個月後所產生。

□整日工作的農夫、小販、陶工...來到他們傍晚的彩排，他們並不是來學習這些已被演奏了上千回的音樂...而是去改變、去增添、去重新創作這些音樂作品。

□我們在清單中增加兩個關於創作更進一步的方法：

□一者爲即興(improvisation)，

□一則爲共同再造

(communal re-creation)。

即興創作

□即興無疑的是新創作素材中豐富的資源所在，但關於即興的過程卻鮮爲知曉並難以智識的方式討論。

□Nettl 提到在愛斯基摩人中的即席即興，廣泛而言，這樣的行爲在美洲印地安人中受到約束，然而，卻在眾多的非洲族群中被鼓勵。

□但我們對於確切地了解爲什麼發生即興及如何發生即興，卻毫無進展。

□然而，我們可以清楚的知道，必定總是有一些限制加諸在即興之上，我們縱然不知道這些限制爲何? 或者，我們也並不清楚有多少成分是真正的即興。

□在 Basongye 族中，在高音木琴上的即興明確地跟隨著清晰且預先設定的模式(patterns)中，並且，爲了外在的觀察者，這個木琴演奏者使他的「即興獨奏」(licks)符合某種範圍標準並且演奏他時常重覆的樂句。

□總之，即興是個難以預估其範圍的作曲過程，無論如何，它必定如上述般關係著作曲本身。

共同再造(communal re-creation)

□共同再造這個觀念來自於 Philips Barry

□所指的是在表演中的每個歌手將曲子改變至某種程度，最後演出全部的歌曲，會和原先的歌曲有著極大的變化。

□經過這個過程之後，此曲將成爲這個團體的共有財產，而非個人所擁有。

由情緒引發的創作

□在此重新強調由情境產生新的音樂素材。故作曲者需要有充滿激情的學習；

□歌者也認爲當得到一首曲子，必須學習在一瞬間，立即擁有滿腔強烈的情感。

□而超自然力量所提供的作曲靈感，如雷電等引發作曲者的反應，也是其強烈情緒表達的一種。

置換(transposition)

□所指的是作品的內部結構，Nettl 發現一個廣大的「文化轉換(transposing cultures)」地帶—從西歐橫越北亞到北美。

□有些地方不在這個範圍之內，但在這整個地區，包括其文化，皆非常明顯有著調換的特徵。

個人特質

□作曲者有想要表現其與眾不同的慾望

□一個歌者也會在曲調上作些許音的改變，以符合他自己的品味。

歌詞的改變

□歌詞的改變亦能創造一首新的歌曲。

□我們通常只將注意力放在改變的旋律或節奏。但歌詞的改變同樣重要。

□舊曲歌詞的改變與置換，對於歌曲的聲音結構有著相當大的影響。這也許違背了我們對作曲原有的態度，因爲這樣的改編仍舊在一個舊有的旋律基礎之上，所以，這首歌曲對我們而言，只能算是半新。但對於很多人來說，這是一首全新的曲子。

□對 Gros Ventres 來說，新的歌詞是爲了特定的慶祝事件而創作的。所以，在某些情況下，作曲家顯然對創作新的旋律沒有興趣，反而是新的歌詞是他們的興趣所在。

□其合理的解釋是，新詞構成新曲，而聲音結構並不是主要考量。雖然有著諸多的問題存在，然而，無論一首作品是否基於歌詞、聲音結構、或者兩者皆是的條件之下，被評定爲新的；毫無疑問地，重置歌詞也是作曲的一種形式。

結論

□顯然地，作曲似乎成爲個人或團體的產物，並且在有文字和無文字民族的書寫保存中，並沒有本質上的差異。

□從分析觀點來看，所有的作曲以廣義的字意來說，是有意識的。

□作曲者也許是個人、專家或團體，然而他們的作品，必須被社會大多數人們所認同。

□而創作技巧至少包含以下幾項：

□舊有素材的重新寫作

□引用並置舊有素材

☐即興

☐共同再造

☐由特殊情緒經驗所引發的創作

☐從個人特質而來的創作

☐創作之於文本上的意涵，與其在聲音結構上的意義上同等重要。

☐創作包含學習，它受到大眾的接受與拒絕所支配，因此，它成爲廣義學習過程中的一部分，進而促成這個穩定與改變的過程。

課程名稱：音樂人類學

授課教師：吳榮順老師

學　　生：劉思吟 29614006 李欣恬 29614010

報告日期：2007 年 11 月 29 日

歌詞的研究

此書的前兩部分直接針對於民族音樂學理論和定義的發展，對此學科的一個模式，和藉由此模式所包含的問題及建議的例證。民族音樂學著重的包含許多音樂聲響結構的分析，以及對於音樂是人與人創造的人類現象和社會情況中的存在和功能。

我們現在對於一些民族音樂學一定會接觸的主要問題，如果它充滿它自身的規則如一個學科試圖以科學的方法分析主體的問題。我們應該探索的不只是音樂行爲背後的動機，而是音樂知識擴充的意義到其他的知識和更廣的人類行爲的過程。我們從音樂學習到甚麼？我們能夠從民族音樂學觀點的廣泛研究，作爲一個視音樂如人類行爲的擴充的觀點，將之定位爲人的多樣活動外的學科中學到甚麼？

其中一個最明顯的來源對於了解和音樂有關的人類行爲就是歌詞。詞，當然是語言行爲而不是音響，但它們是音樂不可或缺的部分，而且有明確劃分的證明和音樂有關的語言使用不同於一般的言語交談。

音樂和語言

說音樂和語言是相關聯的，是不言而喻的事，而且此相互關係的研究是民族音樂學家和語言學家共同集中力量的一個任務。確切的問題本質，無論試圖被技術化和結構化，並不是這裡主要關切的，雖然一些對此的觀點可能被簡短地說明。如果歌詞的融合是被聽者所了解，語言明確地影響音樂在語言旋律的設置上確實形塑音響，至少對音樂中一些程度上，其必定會被遵從。Bright 評論：「語言顯現高音和低音的音節、大聲和輕柔的音節、長和短的音節的規律形式，以及不同語言對於這些要素所給予的不同側重點。因爲形式包含這些音高、力度的元素，以及期間也涵蓋音樂的基本元素，這至少是個合理的假設，可能一些具有講述語言特色的文化將扮演音樂歌曲形式形成條件的一部分」。

音樂也影響語言在於音樂的必須而要求改變正常的說話方式。因此歌曲中的語言行爲是個特別的言語表達類型，需要特殊的措詞語言知識。我們已經在之前的章節舉出的關於一些和作曲過程有關的歌詞上語音改變的談論，不過一些進一步的討論可能被加入在此。

歌詞在音樂中的運用

談論到 Maori 人時，最值得去注意的是「一些嚴肅困難的遭遇在這些歌曲的轉變中，是被發現爲了悅耳的好處，文字形式的改變。因此母音可能被插入、省略或改變，或額外的音節可能被加入一個文字。再次，不只是歌曲的製造者使用古老的表達和恢復過時的文字，而是他們有時也製造文字」。其他的著作，他繼續說；

爲了致使一行悅耳，文字被改變使得譯者困惑。因爲母音可能被插入或省略，因此製造使譯者無助的文字形式。因此，一個歌曲，我們發現句子 te ahua o te kupa 被改爲 te ehu o te kupa，而且 ehu 表示混濁，並且舀出水，且挖掘出，如同死的骨頭…在此例中需要縮短母音的發音。Kua 有時會變長爲 Koua，都是爲了悅耳的目的。在其他例子中的一個母音的發聲是憔悴的，如同在 huatau 中。在 Rata 的傳說中出現一個吸引人的特質如下：

Rata Ware,Rata wa..a..a..re

在 Ware 這個字中有兩個母音都是短的，而且如此的讀音在第一次出現，但是第二次的 a 是憔悴的如所示。語言結構改變的技術化，其細節出現在歌詞中成爲普遍的特色，而且在歌曲中特殊一類語言的使用有進一步的困難。最重要的 Maori 也使用「隱喻、寓意的表達、神話的和神話詩的詞組和格言」在他們的詞中，並且「爲了這些理由，當地民族歌曲的翻譯通常必定是個困難的問題，除非能夠從被告知他們含有的象徵性的表達、神職的形式、古老的傳說、隱喻到古老神話、和隱密的發音中獲得啓發」。事實上，最好的就是特別的關切翻譯的問題以及和他們參予大量的討論。

歌詞的特殊意義

特殊語言的使用明顯地是歌詞中普遍的特色。Migeod，論及 Sierra Leone 的 Mende 時，評論「文字時常會稍微修改和縮短發音，並且一個進一步的複雜是歌手自身經常不能夠去給予意義…許多無意義的文字它們將描述的如同『歌曲文字』…」。Tikopia 進一步提出：

當在儀式中其他重要的吟唱，語言使用的特性不同於日常的對話，而且包含大量當地人以古老形式所說的文字。因此在一些俗諺說「在先前的時間說話；現在它已經消失」(speech of former times; it has disappeared.)。獨特的文字和措詞的明確意義的呈現，以當地人的眼光對他們而言是無害的。他們的價值本質上是象徵性的和定位在他們正確的吟誦和連接當中，而不是在他們對於唱他們的歌的人們的獨特意義中。

Titiev 增加關於 Chlie 的 Mapuche 「…使用高象徵性的風格，充滿微妙不同和難以捉摸的形式表達。然後，同樣的…他們喜歡使用省略的和簡潔的象徵的措詞，以非常少的文字提供完整思想的暗示。甚者，大部分的含意…出自於許多他們密切熟悉的 Mapuche 文化的意義，使得局外人試圖去尋找他們的無意義和難解。」

詞的翻譯的普遍困難是由於語音的改變，過去表達的介入，而且進一步藉由許多筆者關切許多廣泛分離的文化而強調。許多評論被舉出，例如：Briket-Smith 對於 Eskimo、DouglasL.Oliver 對於所羅門島的 Siuai、Voth 對於 Oraibi、LaFleshe 對於 Osage、以及其他。以及這個當然無庸置疑的案例，關於音調語言和鼓的信號。

我們可以說，那不只是在歌詞的形成物中音樂和語言的相互關係，而且是詞的語言試圖去帶有特殊的形式。所以我們應該期待詞的語言，能夠有特殊的意義和能夠以特殊的方式有所功用。

例子 1. 在歌曲中公開的說不能夠在私下面對一個人時所說的話

其中一個引人注目的例子，是歌曲中個人和團體事實的呈現能夠明顯地表達深層存在的感受，而不是在他們的脈絡中得到許可的口頭形式。此現象對於非洲被談論很頻繁，雖然此在其他區域也明顯的操作。Hugh Tracey 在談論非洲 Chopi 時說：「你能夠在歌曲中公開的說你不能夠在私下面對一個人時所說的話，所以這是非洲社會其中一個方式能夠維持精神上健康的社群」。Margaret Green 報導 Nigerian Ido 部落的女人偶爾

聚在一起爲了判斷一個女人在團體其他成員中偷竊的嫌疑。因此，她們聚集在房子內控告；Green 紀錄爲了顯出所有女人對於判斷團體在特殊場合唱了一首歌，她目擊：「沒有出現在這個地方的女人，讓馬陸進入她的性器官，讓蚯蚓進入她的性器官。」Green 評論「此行被流傳在不一般的場合對待女人，但被使用在這裡以促使女人非常有活力的出現」。來自世界不同的部分，Devereux 和 La Barre 報導「一個 Sendang Moi 的女孩…曾經即興的唱了一首小歌曲告訴我他們都累了且希望回家。問她爲什麼不以一般的語言告訴我，她回答那樣做被認爲是無教養的。明顯地，藉由以歌曲的形式表達她的希望，她讓我自由的決定是否聽它僅視爲是一小曲歌唱音樂，或是也在它概念的內容中去理解」。

歌曲中相似的即興被剛果的 Bashi 人們之中的作家目擊。歌曲由團體中的一個女孩在 Kivu 區域的咖啡和奎寧農園工作時所唱。「農場的主人具有翻譯的能力…因此才不會跟不上歌詞，由於價格的上漲他最近停止給予工作者鹽之類的配給，特別是花生和棕櫚油。」第一首歌曲的一段是在農場工作的女孩所說，歌曲很清楚表明農場是 **BwanaX** 的。

在第二首歌曲中，一個母親對她的女兒說：

「去我的農場工作。」

女兒拒絕說：

「不，我想去幫 BwanaX 工作。我想去為白人工作，在那裏我有任務，為了當完成時，我才能夠離開。」

母親很生氣，但女兒還是去為 X 工作。有天當她去工作，她來到洪水氾濫的 Nyberango 河邊。

「我該如何做？我該如何通過這條河去工作？而且如果我通過且工作一整天，然後或許將會下更多的雨而我就不能夠再回來了。但我必須去快點工作，快點完成，然後在有機會下雨前回來。」

在第三首歌當中，女孩說：

「我們不為 BwanaY 工作。在那個農場，她們只能生產出不好的咖啡。她們不用草耙工作。但在這裡我們用草耙為 BwanaX 工作。為什麼當我們只能夠為 BwanaY 收成不好的咖啡時我們來到這裡工作？因為 BwanX 是個好人。他給我們任務而且我們能去做此任務，而且當我們完成，我們能夠回家。所以我們都是能夠像男人一樣工作的好女孩。」

在第四首歌中，重點開始顯現得更明確：

「我們來此為 BwanaX 工作。我們完成我們的任務且我們把工作做得很好。到了發薪日，BwanaX 給我們所有人法郎。我們說『這是很好，但是 Pedro(BwanaX 的工頭)說 BwanaX 說如果我們工作的很好且完成我們的任務，他就會給我們鹽和油。』我們現在在這裡，我們有法郎，但是鹽在哪裡？油在哪裡？我們無法了解，因為 Pedro 沒有說謊。但是事實在此。為甚麼？」

在最後一首歌中，重點是趕回家。

「我們已經完成我們的工作。之前，我們過去常得到油，現在我們沒有得到。為什麼 Bwana 停止給我們油？我們無法理解。如果他不給我們油，我們將離開去幫教會的神父們工作。在那裏我們可以做一點工作且能得到大量的油。小心一點！我們沒有得到油，我們將不在此工作。」

這五首歌曲，當然，再現一個組織計畫告知農場的主人，工作的女孩們的渴望和意圖。農作者不知道減價，當女孩們沒有意願直接對他表達她們的懷疑，她們把握機會呈現事情本身間接的告知他情況。歌曲的旋律展現的是 Bashi 旋律；文字是一時刺激下的即興，在 X 停止給油給女孩們時保留了被賦予新詞的最後一首歌曲。

例子 2. 粗俗歌曲

歌詞即興的表面，可能期待發現大量的猥褻，不需爲了自身的好處而是直接針對於一些目標或是僅僅對於逐漸增加有效的渴望訊息的使用；Green 對於 Ibo 的引述，引用如前文，類似這個風格。論及 Gros Ventres，Flannery 在註解中表達同樣的重點「歌

曲在第二和第三次的循環有文字，是由哨兵的敵友所創作，文字通常同時含有嘲弄和粗野的意思」。不幸地，看來很少有關於歌詞中猥褻的資料。在 Williamson 對於 New Guinea 的 Mafulu，以及 Ivens 對於 Solomons 的 Lau，關於粗俗歌曲的談論沒有再進一步。McAllester 紀錄 Apache 的「一點點猥褻歌曲」的呈現，增加了「他們很少有如同和我們龐大身體比擬的一類素材。我能夠記錄下來的只有一個關於吃了太多 cedar 果子腹瀉的男人。通常在任何類型的歌曲中類似關於一些逗趣的事情」。Malinowski，談論 Trobriand Island 男孩們對於做愛的探索：

冒險者通常在晚上偷偷地把裝飾品掛在他們的村莊外。但是一到了大馬路上，他們變得行爲粗暴和無禮，對於一些場合裡這是合宜的行爲。甚至有一些特別猥褻的歌曲，稱爲 lo'uwa 意指他們把握時間向前走。(they keep time as they go along)

最後，Demetracopoulou 談論猥褻歌曲在 Wintu 的使用：在 Bald Hills 區域被唱的猥褻歌可能不是完全成熟的歌曲。它們被稱爲 sune'而且被認爲是餵食歌曲。在大部分 Wintu 領域的潛水區域他們只在非他們的區域獲得食物時歌唱。一個群體從自己的村莊到另一個村莊拜訪。當他們到達，拜訪者們赤裸的跳著舞或是掀起他們的衣服露出他們的性器官，歌唱猥褻歌曲做著猥褻的動作。他們通常在近親或姻親關係的房子前做此表演。主人嫌棄的把食物丟給他們。在 Bald Hills，這些歌曲在成年禮時由被邀請的村莊的群體所唱，可能是因爲這是一個接收食物的場合。

不可能簡短的取樣普遍的一群，雖然猥褻歌曲有可能被大部分所有的人所唱。此相當可能的，區別使得色情的好處和猥褻歌曲在允許歌曲當中的使用情況之間以一個方法去強調一個重點不是別的方式可允許的。

重要的是在前述所引述的例子的歌曲本身給予了即興去表達思想、想法、和無法以正常語言情況直率陳述的內容。歌詞的顯現，因爲許可的特殊性使得歌唱明顯地負擔一個非常有用的意義，其爲了獲得大量不能被其他方式所允許的資訊。

歌曲的功能

一個形式最明顯的典型歌曲是 Calypso，其廣泛傳播且可能很容易在每個社會中被發現。典型的歌曲有許形式，但是在廣泛的應用當中，它們可能特性化的僅僅歌曲內容是建立在每天的生活上。談論東非的 Chopi，Tracey 或許對典型歌曲的內容作了最好

的總結，雖然他的參考對於多樣特殊性的而言是最時常的，社會操作下的歌曲：

主體的事件可能快樂的、悲傷的、或是純粹是紀錄性的。在每一個例子當中對於現場這是典型的且適合的，事實上大部分的隱喻必須只能藉由親近接觸當地居民或區域才能捕捉。他們時常非常關注於他們的權威性，白人或黑人，以及對於大範圍的可能說詩反映了一般人們對於他們社會情況的態度。在對於那些忽略他們權利的自大、坦承譴責當中挖掘，對抗反抗殘酷的和蠻恨的，直接反抗社會的公平如同面對困難的哲學，都可在他們的歌曲中被找到。

Tracey 表達了一個關於歌曲的功能非常具說服力的重點。

...它表現了一個沒有每日的報紙、沒有出版品、而且沒有其它平台提供給村民公開表達他們的感覺或聲音去反抗困苦時間的社會當中的高度社會性和情感淨化的功能。它將被了解開啓一個管道是多麼重要，透過一首歌當中短暫的事件永久化並表達象徵性的過多相似，能使一般人們滿足、愉悅、憤怒、或難過的事件— 社群表達透過作曲家的個人表達。此或許相似於戲劇的形式...

例子 1.

有很多多樣的典型歌曲能夠在要指和內容兩者上被分開，包含，例如：侮辱和天真無邪的歌曲。Crowely 寫了 La Rose 和 La Marguerite 兩個主要歌唱社會的，在 St. Lucia，其成員在適合的日子演出和遊行，「加入彌撒在身體中」，透過在街上帶著旗子和穿著花俏的服裝遊行，標示出...社會地位。年尾時，社會會舉辦集會和晚上會議讓成員唱他們的歌...並且嘲弄反社會的態度。

在登記上，

它是被登記的水王(La Marguerite 的綽號)。

在其他國家，它是被登記的水王。

La Rose 無法擁有，因為它們有太多的噪音。

Crowley 也指出在過去「諸如自誇和侮辱一類的讓它吹走，巷內的事件，和一般街

上的騷動...」。論及「Nail」，那是 Nagerian Tiv 在近期的一種臉部標記，Akiga 報導「年輕的 Tiv 被分割爲兩種功能，並且有強烈的感覺在他們之間。那些擁有結塊的，構成了關於 Nail 人，以及關於 Nail 人的結塊臉的嘲弄歌曲」。

憤怒歌曲

其他廣泛的典型歌曲的種類或多或少在醜聞上有中立的內容；在這個例子中，沒有直接導致行動的功能，但是寧願歌曲僅記錄下正在發生的事。Crowley 報導 St. Lucian 的 caliso，給予了歌詞是有關於「近來正發生的醜聞。」

有些人說他們完全不知道
有些人說這只是 bobol(融合" graft")
但是我必須要知道的是
有多大量跑出政府的監獄？

提及 Australian 歌唱家，Elkin 說歌曲建立了「...關於每天的事件，包含愛的事件。歌詞的專有意義時常是平乏的，但是次等的或潛在的意義是可被聽者了解的...歌唱家小心於他的隱喻不會太直接」。A.B. Ellis 做了一個相似的內容有關於西非的 Tshi-speaking 人們：

時常文字會相關於近期的事件，而且對於歌者並不是那麼通俗的去記錄人可能傳遞或即興的特性。這是特別的當陌生人是歐洲人，作爲後者而不是一個角色去了解 Tshi，而且如果他們的評論被理解的話，歌者會使得他們自身的範圍更廣。

Herskovits 論及討論在 Haiti 的工作集會中閒言和醜聞的歌曲。

Combite 歌對於在 Haitian 的音樂旋律性質中是有特色的....在 *Combite* 當中，一個人不只是在一天中學習所有的閒話，並且享受學習和歌唱挖苦鄰居短處的內容的歌曲，或是評估那些被稱爲 *Combite* 的待客禮節，或詳細敘述醜聞，以足夠的方法表達使得歌曲的涵意保持清晰，但小心謹慎，不能給予個人直接反唇相譏嘲笑的空間。

五個歌詞如下，談及「一個吝嗇的 *combite* 的主人，」一個親戚和一個親戚的事情，「一個逼近的鑿子有魔法實行進入的猜疑，」一個身體可能的挑戰，以及「一個作曲

者抱怨反抗一個只做一點工作只來吃的偷懶者。」進一步的資料關於相同歌曲風格的來自於 Herskovits 在 Trinidad 的作品：

偏愛以歌曲的方式表達。形式不是敘述詳情，而是機靈的暗喻，能使人聯想的形象。置入於歌曲中的模式重要的發生在深植於傳統群體的一天當中....內容的模式在近期發生的強調於幽默、自負、惡意的。一般憐憫的紀錄，或是自身憐憫的進入；以及更多時常的自誇者、強壯的、自誇的一群人的主題；以及愛的動機。但是原則影響尋求和到達的是好笑。

歌詞的例子包含了貶抑的「年輕女孩即興且簡單的方法」、「嘲弄競爭對手」、「一個和比她年輕許多的男人結婚的老女人」、「暗喻一個沒有智慧愛人的女孩」、「一個年輕女孩和小孩找到她自己的變動主題」、女孩的愛等等。

Clyde Mitchell，寫了有關 Nothern Rhodesia 城市的 Kalela 舞，給了一個詞的例子是關於自我讚賞，諷刺一個使用化妝品的時髦女孩，父母親在婚禮報酬中唯利是圖的興趣，以及其他主題。Lamba 熱衷於姦情的議題在以下的歌曲中被評論：

母親，我必須去許多法院

去聽他們所處理的案件

他們處理離婚的案件

他們談論關於巫術的案件

他們談論關於偷竊

他們談論未繳交稅款

以及拒絕去做稅金勞工

但我在 Mushili 的法院看到一些事

我對這些事存疑

從早上九點

到下午四點

只有姦情的案件

然後我問法院的傳訊者

「你有其他的事件要處理嗎？」

法院的傳訊者說：「沒有，

沒有其他的案件

就像在 Lambaland 中一樣

沒有侵犯人身的案例

沒有偷竊案例

這些是 Lambaland 法院的案件」

像這些主題式的歌曲是他們文化的一部分的反映。然而它們可能促成對於他們所關注的行爲觀點的修正，僅僅是透過他們公眾的眼光所指出的意義，他們主要的功能被視爲是每天生活的多樣觀點之一。在這同時，歌曲展示出對於醜聞和流言尖銳的眼光，而且他們很快的使得主題式歌曲進一步的次群體化。

歌曲的訓誡作用

歌曲的群體很直接的和社會操作有關，歌曲的被使用有時是透過訓誡、嘲弄、和甚至在一些例子中是更直接的行動，去影響社會中犯錯成員實際的改變。有些歌曲直接針對於廣泛多樣的社會病態，廣泛遍及性的冒犯，例如 Herskovits 在 Dahomey 聽了一首歌曲並且說「歌曲反抗一個年輕的女人對於她的戀人不負責任，並且又加上偷竊的罪刑」。Burrows 報導在 Pacific island 的 Uvea 和 Futuna：

不同類型的嘲弄歌曲嘲弄做惡之人，特別是性冒犯者。雖然結婚前的性交，甚至是通姦，都被歸爲相當地寬大的，孩子的出生對於這些的總和是必定爲不軌的行爲，如同 moe-tolo 的實行，被 Grezel 定義爲 *aller a la recherché des femmes endormies pour faire le mal sur elles ; faire de mauvaises actions sur des femmes endormies.*

通常這是被懲罰的男人。官方的懲罰是煮食的罰緩；但是沒有人看過 Polynesuans 在嘲弄下退縮，這些嘲弄歌曲也是懲罰是能夠被質疑的。

修正偷竊行爲的錯誤可能也成爲歌曲的對象。Firth 說：「一個減緩個人感覺，以及或許在偷竊上帶來壞名聲和羞恥的方法，就是去做一首關於事件的歌曲，並且以一般的方式去吟唱的如同舞蹈歌曲。當地人說小偷聽到這，會感到羞恥。歌曲是一種合法的手段藉由在社群中動員和和發動嘲笑是爲了對抗冒犯者。

將歌曲視為一種法律行動（Legal action）

但在一種更直接的風氣裡歌曲可以當作一種法律行動（Legal action）的工具，Bohannan(1957:142-44)詳細地描述一個訴訟上的個案，在 Tiv 裡直接地使用的歌。這個個案的主要人物爲 Torgindi 和 Mtswen，Bohannan 對這個個案的背景陳述如下：「Mtswen 是他二次婚姻太太及 Torgindi 兒子的監護人，並且因爲暴力而犯罪導致婚姻失敗。Mtswen 接著拒絕拿取 Torgindi 的新娘禮，並且雙方發生口角衝突。」Torgindi 對這個衝突做出回應，並且對歌曲做了評論「Mtswen 是臭鼴鼠。」那晚，他竭盡所能地大聲唱那首歌，要讓 Mtswen 聽到，並且在接下來的夜晚找了其他成員一起加入演唱，Mtswen 對於作曲技巧並不在行，於是聘請了一位作曲家，做了一首內容同等低俗且關於 Torgindi 的歌曲，然後 Torgindi 也去聘請了專屬的作曲家。兩位男性每晚唱著這些歌曲，並且充分地準備了食物和飲料，以便引起別人的注意，一同加入他們的行列，Bohannan 這麼說道：

這些歌曲有一些特別的準則，Chenge 告訴我將行動付諸於這樣的歌曲裡是人類可能的表現，這是真實的，或者說毀謗別人的人可以稱作 jir，然而，如果行動不是從人的角度可能任何事都可以說，在 Mtswen 的一首歌裡，他指責了 Torgindi 的妻子竊取了一顆蕃薯：公共的輿論是這麼說的，大概是因爲他妻子是來自 Udam 部落，因此被認定爲竊賊，但假如這並不是真的，Chenge 堅信，Torgindi 和他妻子能反過來叫 Mtswen 和作曲家爲 jir。另外一首歌，比賽中最引人注意的那首，道出 Torgindi 在夜晚如何轉換自我成爲一頭豬，並且使得鄉村的每隻母豬都不安全。那位作曲者 Shangey 說即使 Torgindi 無法做到那樣，但諸如此類的作品還是可以被稱作爲 jir。那位作曲者說他認爲更壞的狀況就是建議 Torgindi 在自然狀態裡也那樣做，假如只是從人的角度看這個可能，但 Mtswen 阻止並且說他會這麼做只是想贏得比賽，而非「永久奪取 Torgindi 的心」。他們的確是這麼做了，但在一切之後，他們僅是鄰居。

唱歌和打鼓每晚進行持續了三個禮拜多，直到公權力介入警告，但兩位主要人物知道這消息後他們決定在某一時間出現在某一地點，兩人來了以後，以堅強的陣容支撐，樂器，和其他所有隨身器具，兩方表演幾近兩小時直到公權力警告希望他們安靜一些。

這個案例，是一般的婚姻案例，很快就結束了，並且兩個男人——關切他們需要

支付的龐大贍養費，對這個審判同意。這個案子在法律上結束以後，mbatarev 宣佈這場比賽中優勝者的歌曲：Torgindi 贏得了這場官司，但 Mtswen 的曲子比較好，他們建議雙方的作曲者儘快回家，幾個月都不要回來 Mbaduku，直到激動的感覺平靜下來爲止。

一種明顯類似形式化的法律過程在愛斯基摩裡由 Holm 提出，他說，謀殺，竊盜或毀滅在其他的場所也有可能會發生，但這個案例對女性有很大的改革：

打鼓比賽經常在夏天和冬天舉行。這類型的比賽不在晚上舉行，且持續了好幾年，各聚會（parties）輪流互相拜訪，爲每個見面會(meeting)做準備並且練習新歌曲，在這些歌曲裡，罪犯的罪行被誇大，並且如果他們無法找到新題材，他們衍生一些罪行在他們的對手上，或者指稱對手有犯罪意圖但只是沒做出來。他們列舉對手陣營家庭的缺點，甚至連過世的祖先也要列舉出來。在惡意的人民手裡，這些攻擊成爲一種極爲殘酷的形式。

對手陣營站在另一邊面對他們，他們在某個時段唱了一首，另一方的聚會安靜且明顯無關緊要地站在他前面。那位歌手用許多方法來嘲笑，概括來說，就是由他的鼻子發出的呼嚕聲和呼吸來觸及他的前額，以至於他翻滾落後。

其他的聚會非常冷靜地接受這種對待，即使嘲笑聲顯示出觀者對他的區別。當他的對手攻擊他，他閉上眼睛並且以他的頭去迎接毆打。（1914：127-28）

歌唱將持續一整晚，並且 Holm 說道，觀眾的接受度很高，在歌曲間的休息時間，對手們並不會對彼此表示敵意。

在 Holm 所描述的打鼓比賽有一些特殊的狀況，我們並不明白他們爲甚麼要舉行，也就是說，什麼情況出現在法律糾紛背景之外導致對手和他們一起，兩者間我們發現，不幸地，我們構成了衝突的決議。Holm 說「當一場聚會的結束，其他人以裝飾的羽毛朝其他人吹噓」。這裡沒有任何跡象顯示任一類法官是存在於鼓比賽或做任何東西之外出氣孔爭辯的感覺（pp.127-28）

說到這相同的現象，Thalbitzer 提供了更多細節，但不清楚地指示出衝突的解決，他說，然而：

兩個男人，或有時候是兩個女人，成爲敵人後在鬥鼓時（drum fight）每年會有一次機會互相解決，反過來說，他們的憤怒以及出氣方法是以詩的形式，打鼓唱歌來反對其他……

歌曲經常換新，在二名對手之間只有極少情況會導致殺機（從未在鬥鼓期間），但只在下次的會議、接下來的夏天、冬天繼續。（1923 a ：166-69）

這些段落似乎加強了結論，打鼓比賽事實上不是隸屬於法律上的，明顯地，訴諸法律沒有結果，他們似乎以公開敵意作爲手段，敵意依然持續。打鼓比賽的運作在愛斯基摩團體裡以 S pencer 提出了敘述。（1959：176）

其他相似的作法在”halo”競賽裡被在 Ghana 的 Ewe 發現，Gadzekpo 說：

“halo”是一種音樂上的比賽在鄰里村落之間以彼此爲作曲題材，規則是沒有任何的裁判在這樣的比賽裡，由觀眾他們自己的意見來決定贏家，他們對這些歌曲的無禮對待是很有效力的……

侮辱的歌曲內容是有關每位對手不堪回首的過去……

通常一方面會邀請另外一方面來並且開始侮辱，他們唱每一首歌曲來組成這個人，並且他需要有足夠的勇氣才能站在觀眾面前……

“Halo”比賽一直持續進行，從什麼都沒有到十年，到奉酋長爲了和平而命令停止才停止。

Ghbeho(1954:62)發出了一則更簡短、相似的 halo 比賽通告， 這使得衝突的結果更清晰。

最後，這或許被注意到在行動歌曲（action song）裡需具備其 Thurnwald 法律本質，提到關於索羅門群島（Solomon Islands）的 Buin，雖然歌曲裡並沒有正式的法律行動（formal legal action），結果很可能是相同的，「在舊時代一場戰鬥容易帶來一首善於謾罵的歌曲，或者造成一名哀傷的婦女準備要自殺。」

歌詞文本，可以被拿來作爲一種行動用以解決困擾社區問題的手段，這可能採取嘲笑和羞辱的形式，或被認可的法律行動，很明顯地，歌詞文本提供了參與者心理的釋放，的確，由於歌曲裡允許言論自由，文本似乎清楚地爲調查人們心理過程的構成文化提供了好的方法，透過它，也許湧出的歌曲文本研究能通過防護機制迅速觸擊到對在「民族精神」理解文化和具有心理問題過程中的某一些特別觀點。歌曲文本被一定數量的作曲者如此使用。

歌曲裡的意識

Weston LaBarre 使用了五行歌謠(limericks) 對美國大學生的歌唱做在「正常」情況

(normal situation)下的無意識(unconscious)佛洛伊德分析。他的研究框架被設置爲，從正常個體獲得材料狀況是爲了反駁佛洛伊德的分析太過頻繁地從不正常狀況去分析。超越自我（super-ego）是一種像喝醉酒的狀況，La-Barre 做個結論：

我們提出研究「正常」的無意識，使其內容客觀化在喝酒的社交場合，當超級自我（super-ego）力量被減弱時，有些和正式被允許的「自由協會」（association）的分析情況。許多證據呈現出多樣早期 perversities 已經出現，事實是事態是可論證的狀態，充分證明佛洛伊德的理論是透過壓抑而產生無意識地狀態，可以被應用於「正常狀態」的，一樣地在精神病患的個體上也可以看到。

特別要注意到的是 La-Barre 尋找了正常個體是免於某社會壓抑的一個情況，並且他發現了音樂文本，即使再次強調了一個事實，就是音樂提供了釋放壓力已達到正常標準的狀況。

一個類似的歌曲文本分析，雖然不是著重在佛洛伊德的理論，或帶出一個執行爲具體目的證明的論點，這是由 S.I.Hayakawa 在美國所做的關於流行歌曲的研究（1955）。Wendell Johnson 在 Quandaries(1946)用形式表示 IFD 疾病的概念，也就是 Hayakawa 定義爲「三倍威脅語義混亂化爲理想化（這作法是不可能的），也就是引導到破壞（就像要求的結果在生活之上）」，反過來導致道德倫喪(或者說是解體、絕望)。」（p.84）在這項研究中他指出，流行歌曲強調 IFD，理想被設置爲基本上是不可能的理想，這理想化不可避免地結果是失望的，並且最後導致敗壞人心。與流行歌曲對照，Hayakawa 發現爵士樂「具有需要考慮的堅韌的意志，而這種自發的意志在流行歌曲裡普遍缺乏」（p.93），並且他們並不賦予「一個虛構或令人容易誤解的印象告訴你人生會怎麼樣……」，這些使他做出了一些結論如下：

假如我們象徵性的表示給人一個容易誤解的印象說人生應該怎麼樣，我們並還沒有準備好人生，我們比我們原本我們想像中的暴露過著更壞的生活，Wendell Johnson 所描寫的失望和人心敗壞是由必要期望創造不切實際的理想化。這並不是說，理想化就是一種自身的不健康，他們是抽象和象徵化人的過程的一個必要和逃脫不了的產品，如果沒有理想化我們便是卑鄙的傢伙。但有一個區分理想可能與不可能作用的世界，以愛來作爲交易，依照被描述在流行歌曲裡的內容, 通常是不可能的理想。(p.93)

Hayakawa 在這裡專注於它的一個心理情況和可能的結果， Herskovits，在另外一

方面，在特別實用的報告上陳述：「表明也許更好被瞭解... 黑人文化行爲可能會更被了解，當一些精神分析以更加寬廣和更加簡單的概念解釋他們的。」(1934：76)，採取抑制和報償的概念，他指出一定數量的機制在黑人文化，非洲和新世界裡，並且強調「依然同時存在被抑制導致存在精神官能症的認識，和帶領被抑制的想法的治療價值進入治療。」(p.77)，他的傳達手段爲討論大部分對歌曲的分析和舞蹈, 他注意到：

在Dahomey，一些公共機關，在舞蹈市場……由當地的人指出，能夠足夠地釋放壓抑的情感。在陳述的期間在 Abomey 城的每位人民居住處都有機會進行這樣舞蹈，人群來看表演和舞者，但大部分的是，聽音樂和嘲笑那可笑的對手成員。名字通常不被提及，然後爲了戰鬥也許收效，在任何的事件裡，非洲人享受諷刺，以婉轉的說法獲得滿足伴隨不雅的說法來做直接聲明。然而，每個人都準備好知道誰的狀況會被參考，歌曲可能會如以下的方式進行：

女人，靈魂是醜惡的
造物者在匆忙中造了她，在匆忙中
瘦弱的面孔說著話
靈魂的形成，沒有關心
造物者以泥土造了她
被鑄造在匆忙上，在匆忙上
並不是一件秀麗的藝術品
面孔不宜是面孔
雙腳也不是雙腳（pp.77-8）

這樣的釋放也給唱這首歌會互相反對的共同妻子們。

荷蘭圭亞那海岸地帶黑人的 *lobi singi*，特別是巴拉馬利波，由 Herskovits 談論相當程度的同樣文章，*fiofio* 機關在同樣區域，總結來說：

什麼被顯現出來了……在黑人之中，同時在非洲和新世界，被仿造的精神類型清除被認可爲合法，重要的是對於心理分析接近了解這些社會的事實，在每個個案，特殊類型的當地行爲解釋，通常雖然是根據超自然，但可能會被再聲明爲根據不自覺。

這觀點來自 Herskovits，特別是他所描述的情況，是強烈回憶愛斯基摩歌曲的爭鬥。在 Ewe 的 halo 機構，和那些社會控制的歌曲早期引用在這章節。相同的觀點可對智利 Mapuche 由 Titiev（1949）來做描述。在這個案例裡，「無伴奏的即興歌曲創作在社會彙聚由人或婦女『誰在這些場合裡自彈自唱』，或者是引起對個人關心某一問題或對歌手的一般關注。這類型的歌曲叫做「assembly songs」，並且從當地他們的心情可以對中傷、苦澀或反語感到非常快樂，歌詞的例子，就像他們的演奏， 清楚地表現出，歌曲必須確實能釋放被壓制的情感，在這些表演當中，我們找到以下的例子：

那位歌手抱怨她的丈夫強權且不顧別人感受的，根據 Collio，她也暗示，她的配偶無法滿足她的性慾……

在解釋這些歌曲時我的資訊告訴我，這是一個典型的年輕妻子面對他丈夫的性障礙，當聽到這樣子的抱怨，她的親戚朋友試著勸導她和她的配偶減少婚姻義務。有些時候較年長的男人會在隱私裡安排見面會，爲了給他助益和他們的經驗。在這些事情裡，他們會告訴丈夫不要每天尋求性的滿足，在用餐完畢後禁慾至少 12 小時……

丈夫爲他的過錯表達悔意，並且許諾立即修正他的方式，在腦海裡記住妻子的影像……

在這些話裡，一個女生表達了她的不願意去設置一個婚禮的日期，她的歌曲裡暗示她會嫁給哪位求婚者，但對結婚事務沒興趣。

Mapuche 歌曲的功能作爲一個釋放的機制，但是，要和什麼結合，很清楚地是言論自由，他們是傳播消息導致委屈並且解決問題。

歌詞文本的用途是一種逃避的方法和避難由 Opler 和 Obayashi 這麼說，在二次世界大戰時離散的日本人在 Tule Lake 學習 Senryu 詩歌。Senryu 是一種日本詩的形式，首先發展於 Hai-ku 至今已有兩百年的時間，作者認爲這是一種民間藝術。在 Tule Lake 他們發展 Senryu 作曲家協會，並且經常聚會，分析詩的素材，在白天的時候百分之四十八忠實於純理論的思想，在星期一，就是思想的行動，其他的大約平均被劃分了動詞、副詞、形容詞和介詞之間（例如：偷看、同樣、準備好和粗心大意），並且主題的呈現有一個共通名詞（牆、冰、父親），作者的結論是「成員更喜歡的事情是生活在 Tule 湖」，「他們渴望忘記娼妓的並存，實際上 Senryu 在找尋逃離的方法……同時這也是……一種社區表達的樂器」（p.7）

我們越來越能夠了解，歌詞文本反射的是他們部份的文化，Burows 在波里尼西亞簡單地表達了談話：

一般文化價值觀顯露在歌詞文本裡，可以更進一步研究在下面的心理學集合，或「民族精神」方面的特殊文化。一首歌可能總結了歌詞的風味：訴說了一個人非常軟弱，在心理和生理都是；他的領域不是適當的關心，他非常重要，基本上他所承擔的都無效，歌手對這些缺失、悲劇的情形或哪些不可避免的狀況，並不顯露同情，他是傲慢的人和寧可用唱歌的方式唱他的弱點，這是標記 Bashi 文本一般類型的歌曲，一點點的耐心就能表現社會的軟弱，區別是顯示他是一個人，更重要的是傾向於社會的不負責任，可能導致社會敗壞。戰鬥、反社會、行動與社會濫用權力和相似的情況佔據 Bashi 文本的大部分，在這些文本裡被當局者評論，評論作爲抗議的形式反對濫用職權，抱怨反抗工作，如同小船的力量開始進行，總之，當局或力量形式評論基本的線，Bashi 歌詞文本似乎反映先入爲主的或許可以稱爲社會行爲的邊，不僅暴力行爲，反社會和社會冷漠往本身和它各自的成員出現作爲控制的項目，重大的注意是非常少的評論，透明地檢視不公道或畸變由個體顯示，相反地，行動或想法是簡單地詳細的，提供一點活躍評論或抵抗，社會幾乎完全地被動繼續在他的極限之內。

這些一般的態度建立於那些表現在隔壁人們的歌詞中的對比衝擊當中。Ruanda 的 Bahutu 作爲例子，在他們的歌曲中表現高度的自信和驕傲。

我是一個勇敢的人

我不會被任何事物所驚嚇

當我們在某地花了一整天的時間，

人們因爲我們爲他們歌唱而快樂。

或

因爲 Kayijika 是一個勇敢的人，

他們給他 Kiganda。

其他年輕人一定會向他一樣勇敢。

Gafurafura 是一個射箭射得很好的人，

因爲如此，國王給他一個禮物。

所以讓我們，所有的年輕人，像他一樣。

進一步能夠被引用出的例子，刻劃出了詞的隨意性；兩個群體的歌曲當中的不同被提出來。

Bashi 的詞或許會被爭論，不是直接指出可能的社會崩潰，而是以暗示替代社會批評，所以，歌手要對於社會行爲或非行爲有高度的敏感，以及透過歌曲的媒介試圖去帶領社會中犯錯的成員回到可接受的行爲路徑上。如果我們能接受此觀點，我們一定也能接受 Bashi 大約百分之八十相關於勸戒的社會歌曲和對於那些不能遵循可接受的社會行爲模式的社會成員的方法。(cf. Merriam 1945)

相似一類的分析已經直接的針對於我們自身文化中的藍調，由 Paul Oliver(1960)，和 Fisher 對於 Negro 的靈魂樂，都揭露了結果。對於歌詞呈現一個能夠了解深層存在的價值和認可的非常豐富的潛力是有一點質疑的，在人們的給予群體(given group)中也是有問題的。

歌詞以非常多樣的方法使用，尤其是以上所記錄的。在第八章我們已經把詞標記爲教導的手段；特別是，教導內容中的例子，關於 Maori「歷史的事件、傳統、神話…如此能夠使孩子熟悉名人的名字、事件等。」以及 Blacking 紀錄 Venda 的啓蒙對於詞作爲教學手段的使用。詞如何被使用於教學以及傳說和神話的媒介的傑出的例子，可以在 Polynesia 找到大量的來源。詞也可能提供最作爲歷史的媒介；雖然這個問題將在這本書的第十一章作充足的討論，一個單一的例子可以在此被記錄。Burrows，在 19451 寫了有關於 Uvea 和 Futuna，說：

事實上，Uvea 和 Futuna 都有關於世界大戰的歌曲。有許多特別記得「古老的」Futuna 歌曲…談論關於歐洲船隻的到達，在當時那是值得被注意的事情。一首 Futuna 的歌曲談論關於兩個國王的免職在 1927 當時，他們計畫支配椰床導致和法國當局的衝突。(1945:67)

一個非常有趣的歌詞使用來自於 Firth 對於 Polynesia 的報導，他寫道：

也有一個群體是關於一個勤勉、受到適當的教育、或技術的專家…一個人被普遍的認可以適當地藉由某形式描述，有時藉由創作舞蹈歌曲作爲公眾表達認可，讚揚他們自身的功績和成功。歌曲被大部分的社群視爲適當的作曲而被接受，以及透過群體

的人們在舞蹈時吟唱而普遍的流傳。一個人被他的同族視爲無用的，如果他冒險以這樣的方式頌揚自己這樣會被嘲笑。

Firth 提供了許多歌曲一類的例子，包括一個漁夫關於他自己，以及其他，在普遍的慣用法下作曲，一個妻子對她的丈夫的榮耀。自誇的現象在歌曲中出現的相當地廣泛(see, for example,Mitchell 1956:5,8)，但是在 Polynesian 的例子中，歌曲承載了某種合法進貢(tribute)的不同的功能，其明顯地不能夠在正常的情況下被挑戰，並且不能夠實際上真正地自誇。

我們可見歌詞是文化反映的一部分以及它們也是抒發心理壓力的工具，和導正社會中犯錯的人。在這些所有的句子裡，歌詞是本質地「公告事實」；他們試圖去公開實際存在的情況。但是在修正令人不滿意的情況和具體化新的需求兩者上，歌詞也可能被視爲導引方向。此可見於 1963 年的美國，種族差別待遇廢除的要求時常被改編爲歌曲的形式，如在 Bob Dylan 的"Blowin' in the Wind'當中。Johen Greenway 曾追溯「美國民歌的抗爭」遠至 1800 年，而且他的研究工作相關於 Negroes 的歌曲，織布工、礦工、游牧的工作者、農人、和勞工；事實上，這一風格的歌曲可以追溯至更遠的時間。

論及音樂作爲政治表達的工具，Rhodes 指出，音樂曾經至少於 1899 年的南非，提供作爲政治表達的召集重心。舉例而言，一首歌曲在 19591 年由 Isaac Banda 所作，「我們現在想要自由，就是現在」，公開表示當時非洲政治運動的目標：

每當你們投下你們的票
爲了非洲的 Harry Nkumbula
你現在投票是爲了自由。
因 Nkumbula 是真正的領導者
這個我們曾經擁有的國家
聯邦政府的摧毀者。
我們付出我們的尊敬對於
立法院的成員們
那些成員和 Nkumbula 是同一邊的
在非洲的解放運動當中。

一個黑人忙碌於任何地方

現在爲了自由準備好他自己。

因爲這是真實地非洲時刻，

無論如何他將會自由。(Rhodes 1962:20)

歌詞，然後，提供許多主要相關於人類行爲研究者的問題的洞察力。音樂語言的相關領域對於民族音樂學者是重要的，並且語言學者也要研究詩歌，因爲音樂影響語言並且語言影響音樂。語言和音樂的關聯傾向許多特殊的特色，因此並不訝異在歌詞中找到提供給可允許的語言行爲的框架。其中一個歌曲形式被明確劃分出的是多樣的典型歌曲。我們也可以在歌詞中找到揭發許多心理本質的問題，相關於個人的和社會的大部分。詞反映了心裡抒發的過程和普及文化的態度和價值，如此爲分析提供了很好的方法。神話、傳說、和歷史在歌詞中被找到，必且歌曲時常作爲文化適應中的工具而被使用。最後，歌曲也引導了遵循，政治和社會運動，時常透過歌曲表達，因爲它的許可性，塑造和強化了公眾輿論的形成。歌詞提供了人類行爲研究者豐富的資料作爲分析，但是它們豐富的潛力依然被發揮。

Chapter 11

劉郡妤

p. 209

音樂的使用和功能是民族音樂學中最重要的課題之一，爲了研究人類的行爲我們持續地尋找，並在這篇文章中反覆論述，不只是描述事實還有音樂，然而，更重要的是音樂的義含。

描述事實, 做出他們最有意義的貢獻, 當他們應用在寬廣的問題.

我們希望知道一件事情, 但是對人們來說, 更重要的是, 什麼適合人們以及如何適合人們.

這個章節的標題暗示了 “使用”和 “功能”在意義上的不同，而這個不同是別具意義的。民族音樂學者在過去已經小心地去做區別,這個問題確實還存在, 功能的觀念被極端地放在重要的理論和歷史角色當中。

再述說者兩個字的意義時, 一定要清楚地建立可以互相補充的觀念, 以及這個詞彙在社會中最初的意義。

當外部的觀察者做出裁決, 使用解析的評估, 他所提及的架構並不是他自己而是形成一種現象, 它所閱讀的文章思想。

音樂的敏銳使用, 學生企圖間接地去擴大他的真實知識, 透過更深的理解力, 研究現象的重要性.。

雖然音樂無疑地被用在社會中, 這些已可能直間地表達出民間的價值觀。

p. 210

然而功能可能有某種程度的不同, 如同透過判斷性的評價來自民間的價值觀。

學生可以去做, 舉例來說, 學習一種文化的價值觀念, 藉由分析歌曲的歌詞以探討他們所要表達的東西。

因而他的結論是不僅他發現了如此這般的價值在歌曲歌詞裡, 而且歌曲歌詞執行特殊功能，透過事實他們表達出社會的價值觀。

功能, 特別是, 不容易直接表達出甚至被瞭解從民間評估立場- 我們會編組在 "概念之下標題的這樣評估。"

我們使用這些用語, 以及去感覺, 提到試著理解什麼對音樂而言，依照尋求增加他所能

體悟的範圍，由這些外部觀察員來評估其中的義含。

當我們說到音樂的使用時，我們談到幾種情況，音樂被使用在人類社會中，對於音樂在日常實踐或習俗訓練，有這樣的現象，一件事情不只存在於它自己本身，也與其他行爲有關聯。

歌曲由戀人唱歌時，對著他的耳垂，如唱歌般地的祈求對神，或一個音樂邀請動物，藉以殺害的一種方式。

音樂被使用在某些情況和適合部份的人們, 但它也許可以，也許不能，並且有一個更加深刻的作用。

如果戀人使用歌曲向他心愛人求愛, 這樣的音樂的作用就像生物小組的連續性和永續性，是可以加以分析的。

當 supplicant 使用音樂接近他的神, 他使用一個特殊機制與其它機制同時進行，譬如舞蹈、禱告、組織的儀式, 和儀式行動。

在另一方面, 音樂的功能在是無法從宗教的的功能中分割出來, 這也許說明了宇宙中 vi-à-vis 安全感的建立。

"使用" 指出音樂的 situation 往往被用在人們的行動中, "功能" 關於用到它的原因還有特別是更多所服務的目的。

功能的概念已經被使用在社會科學的各方面，而納戴爾 (1951) 曾經將各式各樣的用法歸納成四個主要類型。

首先, "'有一種 '功能' 被視爲一個同義詞 '運作', '運作一個部份', 或 '正在運作', '功能' 的文化與某一類的文化考古學家形成對比 擴散者的重建.

第二, "功能被指稱爲非隨機性的," 也就是說, "所有社會事實有一個作用。・・並且那在文化那裡是沒有 '無功能' 殘存, 擴散的遺物, 或是其它純粹的偶然性累積。"

第三, 功能 "可以給予物理上的感覺, 在這裡顯示出各種元素的互相依類資是錯綜複雜而難懂的, 中間和相互作用的, 如同反對簡單, 直接, 不可逆的, 依靠含蓄的標準因果關係。"

p. 211

最後, 功能 "也許被採取意味任一個元素的具體有效率藉以它履行情況的要求, 即, 目的客觀地定義的答復; 這是作用的等式以, 從 Spencer, 控制了生物想法" 的目的(頁

368-69)

A. R. 羅德克里夫-伯朗，這些理論的定位緊密連接著當代人類學中功能的觀念，然而藉著對社會制度的特殊應用，會傾向於強調這些用法當中的第三點和第四點：

由定義這裡被提供的 '功能' 是部份活動做對總活動的這是部份的貢獻。

特殊社會用法的作用是貢獻它牌子對總社會生活作爲作用總社會系統。

這樣看法暗示一個社會系統。・・有一種某一團結，我們也許講作爲功能團結。

我們也許定義它作爲所有社會系統工作的部份與充足的程度和諧或內部一貫性一起，即，沒有導致堅持衝突可能不是解決亦不調控的情況。

羅德克里夫布朗強調二項進一步的的觀點是重要的。

"這項假說的其中一項，不需要教條式的論斷，在每一個共同社會中的一切生活。它只需要去假定，它也許有其中一項，並且我們有正當理由去探索它。"

這，當然，依照由 Nadel 否定把對 "功能" 的第二種用法歸類在這個位置。

"第二項所顯現出相同的社會用法可能有不同的功能在二方面。・・・換句話說，爲了定義一個社會的用途，和因此爲了做有根據的比較在不同的人群或時期，它必須考慮用途的形式和它的功能"(p. 184) 年

在民族音樂學當中，這些術語經常被交替使用，雖然它總是在特定的上下文中有一個意義，或在其它情況下有其它意含。

例如，它經常注意到，在無文字社會裡音樂是每天和生活的一切。

在我們自己的社會，總是說，我們傾向於分區藝術；我們強調區別，或假想的區別，在"純粹藝術" 和"實用藝術" 之間，以及在"藝術家" 和"商業藝術家" 或"工匠" 之間，構成在角色和功能二者的區別。

我們並且劃分出鋒利的分別對於"藝術家" 和他的"觀眾," 藉著第一個團體人數上是小的，而且一定要是 '有天分的'， 而第二個團體則是較難做歸類的民眾感受到各式各樣的 vis-à-vis 藝術，而且經常是不區分好壞質量的。

無文字社會普遍上，"它可能安全地說那。・・沒有・・秩序的優勝。藝術是生活的部份，無法從中分離"(Herskovits 1948:379) 。

p. 212

這不一定意味，專業化在無文字人群的音樂中會是缺席的，但是，無文字社會有能力的

人來參與音樂，佔大多數。

音樂建立在具有功能性的感受，描繪出在無文字社會上有較大比例的人群，雖然還是會強調基本的區別，而且幾乎每個人都會參與，在‘藝術家’和‘工匠之間’或在‘藝術家’和‘觀眾’之間。

當我們討論到音樂這方面的時候，我們會使用“功能”這是由納戴爾首先描述的這個觀念，亦即作爲一個同義詞“經營”、“起作用”、“是有效的”，也許甚至更明確地，我們會說跟我們的社會相比， 在無文字社會中音樂是“更具有功能的”。

我們也許注意到，Nadel 把‘使用’這個字從‘功能’一詞中分離出來，一個可能被忽視的使用，並且它似乎確切地被談論使用並尊重而不是功能。

但重點是，這個問題在音樂上是否實際上更多被使用在無文字社會，比起我們自己。

這似乎是一個從未被承認的嚴肅問題，從未接受了真正地嚴肅的討論的問題；相反，這簡單的假設。

在我們的社會中這是相當實在的，我們傾向於去區分純藝術和應用藝術之間的區別；關於音樂，我們同意我們所說的“古典”或更好的，“藝術”音樂如同純藝術，而這些形式像是電影、收音機、或電視音樂則屬於應用藝術。

有，然而，幾個相關聯的問題被突顯出來。首先，是否有一條真實的區分獲指示一個像頭髮般細小的問題?

在所謂的"古典" 音樂和當代"爵士樂之間" 的界線的確難畫分，並且我們傾向於稱呼當代民間音樂爲"藝術。"

另一方面，標題音樂真正從"應用" 的感覺分離出來，它應該給予具體的情感和印象嗎?

其次，在解釋是否音樂是純粹或應用的分別，它直到有人提出精確的見解而獲得可觀的結論。

我們經常傾向於忘記，美國社會大部分的民眾，而且是有差異化的民眾，所評論音樂的多樣性。

實際上，音樂區分爲純粹和應用的型態，無疑地是由某一部份的社會所構成；它的有效性被很大數量的人民產生疑義。

終於，我們不是真的知道，是否無文字社會的人群會做這些同樣排序區別。

我們知道，一些音樂在這樣的社會完全被使用成爲娛樂；我們不知道是否這些形成爲

評斷的依據，關於"純粹的" 藝術，亦不我們知道是否無文字社會的人群，是否看待歌曲被使用爲具有醫療的目的，舉例來說，音樂作爲更多"被應用的" 形式。

p. 213

進一步處理這個問題，我們也可以調查清楚我們自己的區分，於“藝術家”、“商業性質的藝術家”、“藝匠”之間。

在某些明確的例子，必須同意這個人必須做出現代化的利器,也許被描述在任何一方虛構的界線，在今日同樣是屬於"第三條個流派" 的作曲家與相關現代爵士樂的人。

在另方面，在我們邏輯性的架設之下，它似乎在無文字社會無法被區分，但是我們無法在獲得對這個作用所得的證據。

爲何如此頻繁地在非洲發現，專業的 "鐵匠 wandering minstrel "? 他的角色是工匠嗎? 在他的角色和那熟練的工人合唱成員之間有分別嗎?

我們已經看見，許多社會無論如何都支持專業音樂家，作曲家的的角色如何被區分成爲一件特別的事情; 這樣的專業是工匠還是藝術家?

我們對這個問題不做一個清楚答覆。

藝術家和聽眾的問題是相似地.

我們的音樂會的演奏者的確有一個傾向，寧可被他們的觀眾尖銳地區分，觀眾被鼓勵參加當代民間音樂的情形，或許經由跳舞的形式，讓觀眾充分地加入爵士樂的音樂家的某些方面?

一再地，在無文字社會我們有場合指出音樂家，實際在觀眾面前執行的一定數量的情況; 觀眾經由節奏性地拍手，或跳舞來參與，但是在我們自己的社會也會發生。

並且更多人們斷言，無文字社會參與的程度比我們還多，但是在美國的社會當中，難以置信的有許多無法估計的數量，壓倒性的數量購買樂器的人，只是爲了他自己，而不是爲了別人，比起在無文字社會當中。

這類的問題是很難回答的，如同經常被假設。

問題的事實是當我們再談論社會中的某些例子時，這也作爲我們與無文字社會的區別。

我們起先稱呼的藝術音樂，在我們的音樂文化當中並不考慮其它音樂的類型。

如果這些區別是真實的，那它們之間也應該存在合理性。

在任何情況下，描述音樂的方式，其方式在這裡被注意，這裡寧可不對音樂的使用喚起

大的關注。

p. 214

民族音樂學者做出了關於音樂"功能" 的其他類主張，有關經常重覆的聲明，當音樂被使用和幾乎在所有生活的方面，在無文字社會的人民之中，在西方社會這不是實際情形。

以下這個例子, 提到 Ruanda Tutsi, 被援引:

・・・歌曲有了誇耀的意圖, 如戰爭和迎接, 例如當年輕已婚婦女一起見面和追憶關於缺席朋友, 兒童的歌曲, 歌曲恭維女孩, 還有許多... 。

Tutsi 有一個的特別重要性是一首歌曲中描寫牛的部分, 並且這些子型包括誇耀的歌曲叫做 ibiririmbo, 二個人在歌唱中互相競, 交替音樂歌詞的組合; 他們也許競爭, 或稱讚一頭母牛, 或唱歌稱讚一頭母牛而另一方則否。

特別的歌曲, 沒有 ibiririmbo, 唱歌爲了稱讚母牛, 其他人表明重要性是把牛拿回家在晚上, 牧人當他在得到把牛拿回家, 當他爲了牛以水畫圖, 當他和其它牧人在晚上。

inyambo 是以唱歌來稱頌皇家的牛; 孩子特別唱出牛的歌曲, 並且其它歌曲唱歌則是在當牛展示給客人看時。

特別的長笛歌曲可以避免晚間的牛竊賊, 並且其它歌曲詳述牛扮演重要角色的歷史事件。(Marriam 1959a:50)

歌曲類型這張印象深刻的名單僅提到 Tutsi 音樂文化的一個元素；如果參考被完成在婚姻歌曲或其它子型，它能顯著被延伸，並且整體上宗教性的歌曲就沒有什麼可說。

Tutsi 的音樂文化的元素, 是由於歌曲類型起源於這張印象深刻的名單,; 它能顯著被延伸擴大, 如果參考了在婚姻歌曲或其它子型, 並且這將說明什麼是宗教歌曲的主體。

再次，當我們說到音樂時，在這些詞彙中，我們頭一次處理歌曲的用途，例如納戴爾的用法"經營"、 "起作用" 或者 "是活躍的 or 起作用的。"

如果我們強調, 如同我們經常, 概念化, 音樂在無文字社會中是 "工作", 與我們的社會相比, 就必須得到一些證據來支持我們的論點。

在面對他時。

美國社會當中並沒有一系列的歌曲有關於描述那些牛, 與 Tutsi 社會對照, , 我們仍然經常俯視存在在我們的音樂使用的廣大類型。

我們有愛情歌曲、戰爭歌曲、體育歌曲、葬禮歌曲，和工作歌曲；我們使用音樂刺激工作活動和遊戲,當我們吃東西的時候要安靜；主婦被供應以特別音樂伴隨他們的工作；運動器具由音樂伴隨，等等。

這個問題在緊要關頭，然而，事實似乎是功能這個字在這上下文中被用錯。

p.215

當我們作爲談論無文字社會的音樂時，它應該是更具有功能性的，比起我們的社會，我們暗示，並且認爲它是非常重要的，音樂在無文字社會是更加具有多樣化的處境。

這樣，音樂在無文字社會也許被激發出更多的使用方式與機會，但他並不代表有著更具代表性的功能。

在音樂中有一些意義被民族音樂學者描述成是具有功能的，關於這些文化，至少音樂不是完全沒有意義在他們的文化體系中。

在 basongy 中，例如，音樂整體是爲人所知，而不是一個未知數，在我們的文化當中，和更加進一步的說，各自的歌曲立即可根據他們的使用性質不同而辨認出來。

這意味著音樂因爲這樣，而具有不單獨存在的形式，在這個體系當中，相反，社會體系也會激發出確定的音樂的概念。

針對這個問題在十三章有更多的說明， 功能一詞的用法與 Nadel 的第三個定義相符，即，它"表示是複雜，中間，和相互的，與簡單比較，直接元素，並且有著不可逆的依賴性，其相互依賴的關係有標準的因果關係。"

我們也可以進一步採取這個步驟，然而，無文字社會的音樂家和他的音樂，很少被評論了。

在 Basongye 之中，音樂家被認爲是跌

入社會底層的等級；音樂家和非音樂家強調地說，例如，他們不願他們的孩子成爲音樂家。

同時，一個村莊的想法是，沒有音樂家和他們的音樂是不可思議的，並且它可能幾乎說 Basongye 看法包括價值觀 ，但生活沒有音樂則不在生活根本的考慮中。

更加具體地說, Basongye 一個主要葬禮不能沒有一位專業音樂家和他的音樂的出現。

這樣葬禮延伸在七天中，與遺體的埋葬通常發生在第二天。

專業音樂家出現在遺體埋葬之後，並且表演一定數量的功能，當只有他一人時所能貢

獻出的。

這裡沒有人可以扮演金屬薄片的這個角色，以默劇手勢對已故者的女性親屬表達；默劇般的手勢服務幫助建立死亡的魔術或非魔術的本質，並且允許內在緊繃的外在表現，在婦女部分，公開他們的情感和清白，當他們的男性親屬死亡。

沒有專業音樂家，這些各種各樣的表現就必須被轉移到某些其它人，但是當葬禮進行時，是由音樂家執行這些功能。

國立臺北藝術大學九十六學年度第一學期「音樂人類學」期末報告

指導教授：吳榮順博士

學生姓名：許宜雯(29514002)

報告日期：2007 年 12 月 27 日(四)

書本名稱：Alan P. Merriam《The Anthropology of Music》

Chapter 12：Music as Symbolic Behavior
音樂如同人類作爲的象徵 (pp.229~258)

一、何謂象徵？

多數論點闡述著音樂爲人類存在的意義，並將音樂的作用與功能視爲其象徵手法，例如卡西勒(Ernst Cassirer)[21]斷然提出「藝術是一種象徵性的語言」(art may be defined as a sympolic language)，並且拒絕各種關於藝術本質的學說。首先他推溯到亞里斯多德，亞氏認爲藝術事實上是種模仿，而其主要功能是具備摹擬特性，他提出的觀點如下：「假如美就是真理，那麼真理卻不必然是美。爲了達到最高境界的美，它是必然需要脫離本質而再次創造。」

第二卡西勒追溯到盧梭和歌德，他們提出藝術是獨特的表達情緒與欲望的流瀉，並具有表達情感的功能整體。但是如果說這就是藝術的動機(reason)，卡西勒辯論這將不是簡單的再創作，例如藝術是種模仿， 倒不如說「它會成爲我們內部生命、本質與情感的再創，所以藝術是更多於這些的。」

享樂主義理論[22]的影響被歸因於桑塔耶納 (Santayana)[23]，認爲藝術完全爲取樂存

---

[21]卡西勒（Ernst Cassirer, 1874-1945），是位曾在德國當過大學校長的猶太裔哲學家。他於 1923 和 1925 年出版其重要鉅作《符號形式之哲學》（*Philosophie der symbolischen Formen*）第 1、2 冊，開啓了當時學術界的高峰。

[22]享樂主義是所有動作皆可被一個人會產生的享受與痛楚所決定，力求將享樂與痛苦的距差增至最大。19 世紀英國哲學家 John Sturat Mill 與 Jeremy Bentham 由他們的功利主義的倫理理論提出了享來主義的基本原理。享樂主義之先驅是功利主義的價值觀：所有行爲皆是基於要給最多的人數獲得最大的快樂。

[23]桑塔耶納（George Santayana, 1863-1952），廿世紀著名的哲學家與小說家。生於西班牙馬德里，九歲時遷居美國。在哈佛求學時受教於威廉．詹姆士（William James），之後於哈佛、牛津擔任哲學教授。五十歲那年辭去教職，漫遊歐洲後定居羅馬，最後因胃癌逝世，享年八十九歲。桑塔耶納善用優美的散文表達思想，代表作品包括：《美感》、《理性生活》、《三個哲學詩人》、《懷疑主義和動物信仰》與自傳《人與地》。

在；然而卡西勒同意快樂是藝術的部份動機，而不是全部。最後，藝術有時被指出玩樂的功用。卡西勒解釋：

藝術的想像總是明顯地保留一些想像，並作爲玩樂活動的特色。在戲劇中，我們研究模仿可變得一種形象化的、生動的或是真實的描述。定義藝術只是一種模仿，顯示對它的特色與作用有貧乏的概念...玩樂給予我們虛假的印象，而藝術則是給予我們一種新穎的真理－並非是以經驗爲依據，而是抽象的形式。

對卡西勒來說，藝術，包括音樂，是一個象徵的手法，可由以下的方法辨別：科學給我們思考上的順序；道德給予我們行為上的準則；藝術則是給予我們在視覺、觸覺和聽覺上理解的條理。

蘇珊(Susanne Langer)提出相似的觀點，尤其針對音樂，她解釋：
音樂是「象徵的形式」，其重要性在於它是一種象徵、具有高度的關連性、訴諸美感的物體，以機能性的結構表現出生命經驗與不易表達的語言。感覺、生命、動機與情緒皆是組成要素。

毫無疑問音樂是一種象徵，但困難在於要將它放置在象徵主義確切的位置。這裡我們面對著棘手的領域，不僅難以定義象徵主義，符號與象徵也區分不清。"... 符號似乎經常被定義爲事物本身，例如懷特(Leslie White)曾說到符號「..物質事物或事件的功能是指出某種象徵涵義，而其意義在於其與生俱來的本質形式與背景，或可能僅是被視爲自然事物」(1949:27). Langer 相似地就這個方面定義這個記號是「對於一件事、事件、情況的過去、現今與未來的存在」。

作爲參考的論點是記號是爲人所用，所以不可避免地會與生活習慣相關，因此我們可以提到「唱歌」是一個過程而不是單純指事件而已。懷特注意到唱歌習慣建立了刺激與回應間的關係，莫里斯(Morris) 以唱歌習慣定義了表演者與重要性的種類：

任何有機體因是個符號可被稱為解釋者，解釋者的頃向是要去回應，因為記號藉由一連串某些習慣語群會被稱為解釋者。任何會同意一連串回應的結束於這些解釋者會頃向於因為被指示的一個符號，即它是所指的對象；任何使其完整的條件的所指對象被稱為符號記號。「符號具有意義」這個說法與「有某種意義」是同義，是用他對於符號與歌唱間的區別。

區別這些符號與歌唱的定義，Morris 分成三種主要符號，索引符號(Indexical signs)單指某物，當描繪符號的特性時又可以包含很多東西。普遍性符號（Universal signs）能意指每樣東西，例如：「某物」就具有普遍涵義。

當那些符號可以被定義爲事物與行爲時，顯然是一種象徵，懷特稱符號是「其價值與意義在於那些使用它的人；因爲符號具有某種物質形式，其物質包含它本身、顏色、聲音、氣味、動作與味道。」另一方面，蘇珊認爲「象徵不能代替物體，它只能是一種概念的傳達工具。表達某物或某種情況不能直接反應它，或是查覺其存在。」

當然，這裡的問題是將符號和象徵之間作明確的區別，特別給後者下定義。 從懷特的觀點來看，其區別涉及物體或行爲的抽象程度，而其作用可被視爲是一種符號、象徵或事實。無論是否爲象徵，來自於物質的特性，而且也是屬於人類的美感意涵。以一句話來舉例「象徵是意義與物體之間的唯一差別」；也就是說，形式就是它的符號，而抽象程度上的意思使它成爲象徵。

莫里斯的術語則有些不同，自從他看見象徵只被作爲一種特別的符號，而不是抽象過程的不同程度，但他以相同的方法推論出其中的區別。回到他對三種符號的定界，我們指出：

索引符號的語義規則是指示的如此簡單：符號在一瞬間即被指出。一般來說，索引符號直接被注意，它不作描述，也不需要相似性的指稱。一個描繪性的符號是以此作爲特徵，這樣的符號可能作的就是呈現物體本身的特性，而且要能夠代表它，既然這樣，這個描繪性符號就是個圖像(Icon)；假定它不是如此，這個描述符號就是個象徵。一張相片、星位圖、圖解和化學曲線圖都是圖像，而「照片」這個字，是星和化學元素名字的象徵。

抽象過程的程度適用於當象徵被定義在行爲方面時：

當一個有機體提供自己作為符號，並代替另一個行為時，表示符號有其種意義，而且符號的過程是一種象徵的過程；事實上，符號不是暗示，其過程也不是一種暗喻。更簡潔地是說，象徵是來自詮釋者製作的符號，它扮演著代替某種同義的符號；所有不是象徵的符號都是暗示。

我們必須在這點上達到爲象徵(symbol)下定義的工作，並且將概念用於音樂

中，如此我們才能夠理解音樂是否爲一種象徵行爲。首先，「象徵」是針對物體或行爲的抽象層面所作的定義。舉例來說，「象徵」本身就是符號中的信號(sign)，當描述性符號指示出所有特性時，是「圖像(icon)」；假如符號只是部份描述其特性，那麼就是一個「象徵」。例如星象圖是一種「圖像」，而星星的名字則是一種「象徵」。第二，「象徵」必須要有涵義(meaning)在其中，才能稱之爲「象徵」，之中涉及事物或某種行爲的意義，而非純粹僅是描述人類的現象。例如一隻狗，可以被了解其符號與象徵，並且給予牠自己符號。但是，即使知道這兩種差異性，音樂是一種象徵性行爲嗎？

蘇珊辯論音樂既是象徵，又不是象徵，而當中的區別她認爲是程度而不是種類。在一種程度上她主張音樂的功能不是「情感的刺激，而是表達；此外，也不是表達苦惱情感的感情症狀，而是象徵性的表達感覺的形式。」另一方面，她認爲音樂不是真實的、完全的屬於象徵，因爲它是被人「指定意義的」。當音樂被創作或聆聽時，它是不具有固定意義的。反而應該說它是情感，普遍性的涵義確定在其表達中。

...即便是經由象徵的形式，最崇高的音樂也不全然是個完美的象徵，它與生命連結，卻無法肯定；它的表情豐富，卻又不全是表情；其中真正的是傳達某種可能的涵意，而非明確意義。

在一個嚴肅而真實的感覺裡，音樂聲音具體的被指派意思，並不是大多數音樂系統的特徵，而在這個感覺裡它必須被同意是有象徵性，以及還未完全的象徵形式。無論如何，在世界上所有的音樂系統都不是真的，而且它也不沒有任何的系統；進一部來說，歸屬音樂意義的象徵會隨著時間與特別文化而作改變。

在相似的脈絡，莫里斯辯論音樂是可以的，並且在一般的範疇裡它是象徵的。他說到：

我問過很多人，例如 Stravinsky 的春天祭的意義是甚麼。結果產生了各式各樣的答案：例如一群野象在酒神祭中引起恐慌..。但是卻沒有出現像安靜溪流，或者在月光下的戀人等答案。「原始簡單影響元素的衝突」(Primitive forces in elemental conflict)－如此接近音樂的意義，並且以衝擊的圖像來呈現音樂本身。

史蒂文森(Charles L.Stevenson)對於這些的觀察－特別是針對莫理斯和蘇珊－，他

感覺他們被限制在應用與有用上，他辯論，已經發展出一種系統。他認爲

..音樂聲音會伴隨著一種感覺或情緒－像是日常生活的情緒，卻又不完全是。例如，企圖營造悲傷情緒的音樂，也許只需要一些相似性的描繪，而不需要將淚水、傷痛等事物描述出來。關於音樂中，「悲傷」一詞的解釋...傾向於傳遞那些無法描繪的情感或情緒...

秉持著這樣的立場，史蒂文森提出有說服力的辨證，認爲「理論的運用之所以困難，是因爲藝術日漸傾向絕對性，例如絕對音樂和抽象繪畫的出現，不具有與美學相關的象徵功能。」然而音樂可以類似情感，卻又不完全能夠表現它。

二、音樂中的象徵性

無論我們認爲符號與象徵兩者是否有關聯，音樂似乎作爲生活一部分的「象徵」，至少能夠抽象地表現某種東西。這裡有四種層次顯示與人類經驗有關，而且每個都與符號和象徵概念有關，以及抽象概念的提升。

(一) 歌曲文本中的符號與象徵

第一「歌唱程度」，藝術是象徵的傳達其意義，當中最容易表達的音樂，而舞蹈是模仿，視覺藝術則是具象的。在這種情況下，唱歌的行爲是大過於象徵性，而自然界的作品直接呈現的是人類的行動。在舞蹈中煽情的動作是接近於一般性的活動行爲，而雕刻是直接的想法不則包含個人的象徵。在一些例子中，音樂聲音與它應該呈現之間的關連，我們要從歌唱立即的轉移到象徵程度，收音機和電視行列的音樂以及爲圖畫譜曲的音樂，皆屬於圖像，但卻不見得能符合必然的需求。

音樂也許是一種爲了歌唱文本(song texts)的手段，那麼歌詞可以明確地指出意思，例如我愛你、孩子在他的撫育中睡覺了。這裡的問題是語言本身是一種象徵技巧，處理歌詞文本就是經由音樂聲響表達象徵行爲的處理，假如我們同意特別內容的歌本是音樂完整的一部分，我們會更接近象徵行爲，而同時文字不僅是音樂聲音，經由製造和修改音樂，他們不可避免的是語言的，而不是音樂行爲。

1.在符號方面，除了音樂，在藝術中皆發現非常明顯的例子，例如模仿的舞蹈、代表性的視覺藝術。音樂聲音屬於抽象性的較高層次，總是能夠比符號有更深入

的象徵本質，雖然這裡舉的一些例子接近後者。

2.一般性的藝術-音樂在這裡是特別的-在他們反映情感與意義時是象徵的；我們提到「情感的」或「文化的」意思時，我們是站在更堅強與明確立場上，爲了象徵的獨特表現與文化的定義。

在西方藝術音樂中可以發現一些作品，當中利用鳥鳴叫聲、砲擊聲或其它的代表。困難的地方在於，這些聲音被提出質疑，例如砲擊聲並不完全是圖像的，而是真實的聲音。同時呈現的是更多本身的聲音，並從想像中而爲一種形象的符號。

問題持續存在，到底音樂聲音是一種圖像本質，還是在音樂中加入現實上的附加物。

布魯斯也注意到「短小旋律的慣用語」表現著主要的特色，以其爲最顯著的特色。它或許被從西方的爵士樂術語最清楚說明，在那裡極其高的價值被在音樂家創造的風格的個性上放。無論這是否是圖像的討論點，它是合理清楚接近圖像符號。

雖然不論是曲調還是內容重要，我們必須詳盡討論的問題是，某些事情有意思的運作是關係到特殊活動的符號，並且必然與唱歌行爲有關。

(二) 情感或文化意義中的象徵反映

1.樂器傳遞情感

在西洋音樂中，例如我們把小調視爲悲傷的情感；樂器的編制與組合也會暗示身體與情感現象。此外，樂器具有情感的特性，因此兩者之間的關聯成爲配器法的部份準則。例如 Rimsky-Korsakow 曾寫到木管的特性：(在大調)

a) 長笛質：具有冰冷的特質，吹奏輕巧和優雅的性格的旋律。
b) 雙簧管：具有率直與華麗的特質。
c) 單簧管：富有柔軟的、有表現力、興高采烈的。
d) 巴松管：衰老、輕蔑的氣氛。

這些樂器的極端音域讓我有了以下的印象：

(樂器)	低音域	高音域
長笛	晦暗，冷	光輝

雙簧管	狂熱	堅固，乾燥
單簧管	響，威脅	尖銳
巴松管	不吉祥	緊張

2.文化因素

當然有些因素是來自於文化層面，特別是樂器在它們被聽到以前。值得注意的是林姆斯基高沙可夫表示個人術語時，說道「這些樂器傳達我腦海的印象」，也就是說，他似乎以爲其他人聽到的是不同方式的樂器聲。蘇珊認爲「意義到形式之間的工作是無法明確說明」。當文本(text)變成文化中的準則時，這不僅會反映也會補充傳統的詮釋方式。

3.半音理論(Chromaticism)

半音理論總是特殊地呈現...我們一再地發現半音處理會產生高度的情緒概念，例如哭泣、哀慟、悲嘆..等，而這樣的表達概念也常運用在義大利牧歌中。

4.形式意義與象徵意義

Longman 根據視覺藝術設計出一套類似的公式，他將象徵性的本質分成兩類：「形式意義」(form meaning)和「象徵意義」(symbolic meaning)。他提出「形式意義」是指意義可從形式中看出，並與象徵分開。而「象徵意義」指普遍性、並且是自然涵蓋在形式之中。例如「平靜」象徵是「完全、結尾」，但如果是傾向於變化的話，顏色就會是紅色、橘色和黃色，象徵「興奮、有吸引力、快活的、開放的」..等。當 Longman 思考這些原理時，「形式意義」必須強調「指示」(designation)，並且掌握住形式和本身顏色的普遍內在性，雖然並沒有跨文化的證據可以提供。

將形式意義與象徵意義作比照，在這裡我們稱之爲「文化的」或「情感的」意義，會發現深入形式與藝術象徵的外在意義。內容表格如下：

顏色	形式意義	象徵意義
淡綠色的	精致的精美或者吟唱的快樂	海泡沫
紅	溫暖，興奮，浮力	燃燒
金黃色	富裕，安寧	黃金或者向日葵

	輻散滿意	
深紫色	貴族的尊嚴 驕傲，富裕	一件國王的長袍
垂直對稱	對稱性和尊嚴	一扇窗或門

5.形式意義與象徵意義

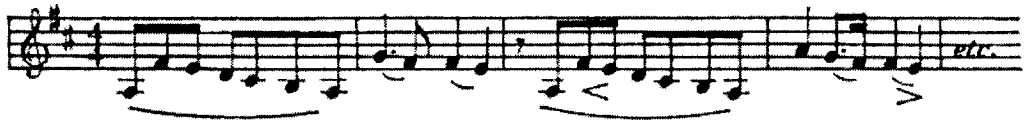
也許，西洋音樂中直接表示情感或文化意義，可以在廣播、電視音樂和電影配樂中發現。在這些媒介，音樂特別用來引起觀眾情感，爲了成功達到，它必須引起渴望的情緒。廣播或電視音樂在簡短樂句中創造情感；而這些成功技術和原理清楚紀錄在一些手冊和文本內。通常這些音樂直接表達情感。

史金納(Frank Skinner)在文本中寫出電影音樂的運作方式，並指出樂器不同的特質，舉例來說，史金納以長笛的聲音來作描述，不意外的是其內容相似於林姆斯基高沙可夫的說法「長笛的高音是愉快的，但是它的低音讓人覺得孤寂且寒冷。」

另外，史金納也以愛情故事的類型，例如誠摯的愛，故事背後有些悲哀和落淚； 一種輕鬆、快樂的浪漫；以及非常強烈，戲劇性的愛。

例如，主題適合誠摯的戀愛場面，帶有一種悲哀的感覺

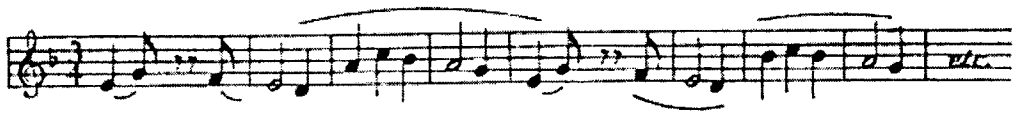
(譜 1) 這個主題性格有憂慮的成分。



(譜 2) 一種輕鬆、快樂的浪漫的主題



(譜 3) 這個主題可被改成一曲快活的華爾滋



對於廣播、電視和電影音樂的運用，是一個「情感意義」與「文化意義」明顯的例子，它在特定的文化裡可能會被指定，或是在某種情況下讓音樂具有象徵性。

6.爵士樂

在社會與文化上，音樂被指向更廣義的象徵功用，而功用在於具有象徵價值，以及同於本質的特殊情感。大概是在二 O 到四 O 年代期間，來自於美國社會大眾的力量，指出爵士樂是種全然的邪惡，它被運用在各種病態的象徵，更是一個令社會困擾的整體。

在這時期內，爵士樂被認爲是野蠻的、原始風格，是一種野蠻狀態和動物性的象徵。爵士樂的本質像是邪惡力量的象徵，是如此普及，而一向值得信賴的紐約時報居然也讓人激烈地感受到，他們將令人不悅的聲音比擬作爵士樂，並且不論是否相關，他們也會把邪惡的影響歸咎於爵士樂。還有，在 1922 年 4 月 7 日的文章標題寫著「音樂家駕車因爲爵士樂而身亡」...等。

課程名稱：音樂人類學

授課教授：吳榮順

學　　生：吳思瑤

學　　號：29514009

Chapter 12：Music as Symbolic Behavior　pp.244~258

透過西方世界延伸對於 Jass 作爲邪惡的象徵，被強調禁止其在美國以外的地區生存。1934 年在愛爾蘭，Gaelic League 將 Jass 污名化爲是文明社會的威脅，也是敵人。（Anon. 1934a：IV,3）；1928 年在俄羅斯，它被宣佈爲「任何人只要看重或是演奏美國 Jass，得罰鍰 100 盧布（俄羅斯貨幣）及 6 個月有期徒刑。」（Anon. 1928b：VIII,8）；以及 1931 年在墨西哥，一個學生同盟（宣稱）「...宣稱美國 Jass 被使用做爲發展美國強過墨西哥主權的意義」，並且立即決定禁止它，至少這個學生同盟是如此（Anon. 1931：7）。

在美國，Jass 的文化階層被定義爲是邪惡的，在其他國家也是如此，在今日對我們來說似乎是不可思議的，但在 1920 及 1930 年代卻是個事實。它是一極度清晰顯示音樂的方式，而且在其中不是單一的聲響，而是整體的聲響，可以被象徵性地使用在於情緒的文化意義階層上。這種有關於 Jass 觀點的真正事實於今日已不那麼普遍了，並且在文化階層上，象徵意義的方法可以隨著時間從其他獨特的音樂風格被轉換；今日我們的恐懼和敵意則直接指向 rock and roll。

當我們轉向西方其它文化的音樂，音樂作爲情感或文化階層上的象徵性體制的例子是很不容易找到的。這絕大部分並不是因爲音樂沒有在其他文化上被象徵性的使用，而是我們沒有注意到這個獨特音樂觀點。然而，有關近東和亞東的音樂，其象徵性於音樂和其他文化觀點之間的連結是顯著的，並且有相當多的資訊可獲得。

比如說，印度的音樂，其音調組成 *raga*，相當於我們調式的概念，而 *raga* 象徵於非常廣泛的意義。例如，Arnold Bake 敘述，每一個 *raga* 都可被描繪成神性或是人類，被定位於一獨特的環境中，激發人們想要喚起的情感狀態。當 *raginis* 作爲陰性時，*Ragas* 被認爲是陽性的，而且每一個都連結日夜的時間，和一年四季。特別在北印度，從梵文文章引用，*raga* 在畫中被人格化，Bake 形容 *raga Megha*（雲）：

Megha 是 7 音音階（heptatonic）在 *murcchana uttarayata*（*sa-grama* 的第

三個【調式】），

dha 作為主音有 *graha*、*amsa* 和 *nyasa* 的 3 個功能，旋律伴隨著改變的 *dha*。為一色情情

感的湧流。[24]

Raga Megha，是一位有著藍色蓮花的軀體，外觀像月亮，穿著黃色衣服的青年，被 cataka

鳥（只喝雨水），帶著甜如蜜的笑容苦苦哀求，在雲的中間，是英雄中耀眼的一個人。

A. H. Fox Strangways 更進一步注意到調式間主要特徵，及其可被制訂的相關文化意義之上的音樂性標準設定（1914：153），還有 Raffe 抱著大量對於象徵主義的注意力，提出 raga 哲學和美學的詳盡討論（1952）。

關於音樂象徵的情況在中國是一樣的（1954）。比如說，黃鐘或是基礎音，從前被看作是「神聖永恆的信念（可能是神聖渴望的想像）」，甚至作爲實際的國家基礎；是「爲一個王朝尋找出正確的基礎音是極其重要的」，如果這個基礎音不是正確的，或是如果被擾亂了，就會產生嚴重的結果（p. 225）。五音音階的實際音調，透過改變 2：3 和 3：4 的（弦長）比率而來，是象徵性的和很多其他中國文化元素有關。這些使用於比例中的數字有其哲學宇宙論的定義，並且數字 5，代表音階中的 5 個音，是中國哲學的基礎。這 5 個音連接 5 德－仁、義、禮、智、信，以及各種其他的要素，像是季節、元素、顏色、方向和植物。中國系統之中，有關文化意義的階層上的音樂，不論過去或現在都是極度重要的象徵性體制。

無文字族群之中，在情感或文化上音樂作爲象徵性設計的使用，這方面只有很少的評論。只有有關於樂器的少數研究，雖然象徵性意義的討論主要環繞於樂器裝飾上多於其樂器本身指定的意義（Boone1951：81-6）。然而，只有少數例外。

在盧安達，Abatutsi 族中，鼓是政治權力的象徵，理論上，沒有其他族比 Mwami 和其母后（Queen Mother）更可能擁有鼓的設置的擁有權。「主權的象徵是 Kalinga，這神聖的鼓。擁有此神聖意義的是國王」（Maquet 1954：147）。Pere Pages 寫道：

---

[24] 譯註：印度的七個基本音（*svara*）爲 *sa*、*ri*、*ga*、*ma*、*da*、*dha*、*ni*。*sa-grama* 是 *raga* 的基本旋律型之一。*graha*、*amsa* 和 *nyasa* 爲 *raga* 中 3 個重要的音，分別爲出發音、主音、終止音的意思。*murcchana* 意爲 *raga* 的 14 個旋律基礎。

它（Kalinga）是特別神聖的鼓，是統治者的象徵和王國的聖物。人們通常沒有打擊。基本上，它隨著王位的轉移而改變。它是被吊著的，並且其他被打擊的鼓也有其榮譽。它有和國王銅等的權利，並且人們拍 3 次手表示反對，每當遊行時其他的鼓會走在它的前面。有時人們為了保存，會塗上牛油和牛血，那些內臟則會被「煮熟 blanchi)」，這是透過神聖的占卜而被公認是最好的祭品。(1933：371-72)

在一件樂器的象徵觀點最詳盡的描述當中，由 Viviana Paques 提供 *Bambara* 族的 *ngoni*：

豎琴（harpe）的神人同型說（l' anthropomorphisme)。*ngoni* 在使用者的思維中是非常純淨的。

樂器長方形的共鳴箱呈現 Koumabana 的音樂，被認為是語言的始祖。兩側的楔行木片是其眼睛，出音孔是鼻子和呼吸，繫弦板是嘴巴和牙齒，8 條琴弦是語言。它同樣也是墓穴的想像，和橫穿過的兩個木棒表示隨著死亡而來的第 2 個和第 3 個始祖。共鳴箱也代表巫師　　的臉和其墓穴，兩根木棒是兩隻黍的莖，和屍體一同埋在地底下。琴頸末端的銅鈴也同時具有技術性和宗教上的角色，這也固定在鼓的外圍而有更多的裝飾。

每條弦都代表一個禱告。由巫師調弦，根據它們的階級並按照巫師提出的問題和解決

的品質來調音…

（豎琴）掌管祭品、引導式的宗教儀式或是醫療、淨化、傳教儀式、集體默禱。其高音是來自於天上的，也是豐收的象徵；低音包含地球上的事物和不滿足感。其演奏支配到達（出生）和離開（死亡）、繁殖和衰減、次序的召喚；在水邊演奏和在沉默中結束演奏，都是得到安慰的証明。

豎琴演奏者在開始自己的職責之前，會將嘴巴靠在共鳴箱音孔的前面，並且對著語言（Verbe）的主人喃喃低語道：「現在你是話語，將組織這個宇

宙（Monde）」（1954：106-07）

毫無疑問的音樂在情感的或文化的意義階層上，被認爲是人類文化中象徵性的功能。任何地方的人類對音樂，並在他們的文化中結合其他的元素而定義確實的象徵性作用，要強調的是，在此階層上，我們並不期待找到歸因於音樂的普同象徵主義；更確實的說，這個象徵性階層在獨立的文化體系中運轉。對於 Bambara 族豎琴肯定象徵性價值的原因，不必在他們鄰族中或是世界上其他地方的種族間尋找；這在文化上被定義爲象徵主義，是種族間獨特族群的獨特表達方式。儘管實際上在每一文化中，音樂和樂器都有可能在文化上被定爲象徵性角色，也必須注意到此階層上的研究，特別是無文字種族，是很少在文獻上見到的。有個例外是 Leonard Meyer1956 年出版的《*Emotion and Meaning in Music*》中，對於西方音樂，像是諸如此類的問題有完整的討論，也對於其他文化音樂作出某個研究的方法。但大多數無文字音樂的研究似乎沒有調查這個問題，並且很可能其困難在於不夠充分了解此文化，而大大降低了象徵性意義的學習。

第 3 個層面，是我們可以聯繫音樂在其象徵性觀點的研究，就是透過音樂反映出其他文化行爲、組織和價值的方法。此處對於象徵性特定意義的使用有點困難，因爲我們最初爲文化統合的意義發言，多過於其他事物上思維或行爲的連結。

人類學者長期強調文化統合的概念，因爲它確定沒有人的學習行爲可視爲整體，即使其角色是一獨立主體。因此有文化元素間的相互關係，並常常假設某元素中的改變也製造另一元素的改變，即，文化本身就是一個系統。更甚者，對於文化統合問題的多種心理學的方法，已指出基本的主題、架構、措施或是趨向瀏覽整個帶來全體統一的文化的範本（Herskovits1948：214-26）。

因此，我們期待任何指定文化的任何觀點，可以反映其文化的其他部分，音樂確實是個例子。比如說，所有的社會在孩童和成人的社會角色間做出區分，就在音樂中被反映出來。幾乎所有的文化，兒童都會唱特別的兒歌，但成人的歌曲就沒有這麼普遍。遊戲歌曲、算數歌曲、和其他的歌曲對於兒童來說是獨特的，即使當這個孩子長大成年後就會放棄這些特別的歌曲，並且突然活漸漸地轉入成人歌曲的領域。Herskovits 敘述 Dahomey（非洲達荷美共和國）一個小孩在落下第一顆牙齒的時候被教導一首特別的兒歌，並和他的玩伴一起唱（1938b：I, 275），Nketia 敘述 Ghana 的 Ashanti 族有一首專爲侮辱習慣性尿床（bed-wetter）的歌（1961b：7），雖然不清楚這是小孩對犯錯的小

孩唱的歌，或是成人對小孩唱的歌。相反的，當然也有很多爲成人而作的歌，大部分是兒童不宜的，也禁止直接批准或僅是因爲成年過程關係的接納。

同樣的，在所有社會中，音樂反映出性別；某些歌曲位男人而保留，有些是爲了女人。也包括某些美國印地安族群間，男人的狩獵歌和女人的磨穀歌的例子，或是非洲爲女人的打棕梠果歌。另一部分的歌曲可能是爲約束基礎或僅是因爲承認男人不唱女人歌曲的事實和惡習而作。這基於性別上的區分，也反映在宗教儀式觀點基礎中的性別團體本身的音樂上。比如說，Congo Basongye 族群中，女性是主要祈禱村莊豐收的歌手，但男性才是專業的音樂家。因此音樂反應出象徵意義，和性別角色。

Kinship 可能是音樂反應其他文化元素上的另一個根據。Clan 歌曲在很多社會中被發現，並且在這其中支撐一部份的體系，通常是兩個部份的每一個支撐其歌曲。甚至世族有時候也有他們自己獨特的社群歌曲。

聯合的族群可能也支撐特別的音樂實踐。比如說，在某些社會中，獵人同盟有他們自己特別的歌曲。勇士（Warrior）組織、各種政治族群、宗教團體、商業團體和其他組織幾乎都有自己獨特的音樂結構。更廣的層面上，人們透過音樂，劃分出自己的村莊和鄰近的村莊、或是美國和歐洲。因此音樂反映出社會和政治組織、商業行爲、宗教活動，和其他結構的社會區別，以及這其中正式文化觀點的細節、意義和象徵性。

文化行爲的反應也可以延伸進入更深層的重要領域，這個問題已被 McAllester 在他的《*Enemy Way Music*》（1954）一書中，觸及到 Navaho 族音樂和重要性的研究。在他的前言中，McAllester 概述其研究目的「意圖透過對於音樂看法的分析和音樂本身的分析，而探索文化重要性（p.3）」。如此一來，McAllester 在一全面階層上組織他的研究；也就是說，他認識音樂中及透過音樂所表達的重要性，還有其他 Navaho 文化元素中或透過其他 Navaho 文化元素被表達出的重要性。這兩者之間，他找到明顯的一致性，並因此肅靜地延伸出推論，就是文化的普世價值觀在音樂中被發現，這些普世價值觀朔造對於音樂的看法，如同這些價值觀朔造文化行爲的其他觀點，以及因爲音樂體現文化的普世價值觀而強調它們，因此轉向幫助它們朔造成文化的一部份。此處文化的總體再次被展現：大體上文化中的價值觀被轉換成音樂，也因此幫助朔造音樂系統。在此同時，這是一相互反覆的問題，就音樂來說，在表達普遍文化價值中，也朔造出文化。這兩者並不互相限制，卻共同地被認爲是一獨立寬廣的行爲模式。

獨自研究這些範圍，McAllester 找到一定數量的 Navaho 音樂價值觀，也同樣被反映在普世價值觀中。因此，個人主義是一強烈的 Navaho 認可「權力已傳統形式存在於家庭中，或是延伸至家族，有一常常給予個體最大限度個人權利的情況。在財產所有權中，包括歌曲的所有權…甚至歌唱方法，Navaho 個人主義都被清楚地表達」（p. 87）。地方風俗（provincialism）和保守主義（conservativism）也是重要的 Navaho 價值觀，並且 McAllester 找到相同的重要性表達在音樂中。防護性的形式主義在文化中是重要的，並且對於音樂來說是「有一個正確歌唱各種歌曲的方式」（p. 88）。確實，「歌曲的結構性分析是有價值的，因爲它顯示一形式主義，甚至存在於大部分非正式歌曲中，和 Navaho 生活方式有著高度一致性。Kluckohn 的名言：**在生活區域中保持條理性是少數對於人類控制的主題**，似忽延伸至儀式行爲、詩和典禮音樂，甚是包括 Squaw 的舞蹈音樂」。

所以，McAllester 的研究本質上是功能性整體的一部份，在對於和關於音樂的看法中，以及在音樂聲響和自身組織中表達時，強調普遍文化價值觀在音樂中的反射。像這樣，給予我們對於近一步研究有一定數量的清楚框架，不只是音樂如何反應文化價值觀，還有它如何在其組織中引導。

接下來更近的由 Alan Lomax 研究某些相同領域，但強調的地方不同（1959）。Lomax 視音樂爲整體文化價值和行爲中的反射，關於此點，是一實踐功能：「音樂最主要的效用是給予聽者安全的感覺，因爲音樂象徵聽者出生的地方、他最早童年的滿足、他的宗教經驗、他團體生活的愉悅、他的庭院和他的工作－任何或所有這些人格成型（Personality-shaping）的經驗」（p. 929）。但對於 Lomax 更重要的是音樂聲響「…象徵基礎的和社會心理的模式，對於特定的社會來說是相同的」，透過他的信念，即「性別密碼、女性的職位以及孩童待遇」是社會範本，大部份共同地被反映於音樂風格中（p. 950）。

相同脈絡中，Carles Seeger 已找出可能有用的方法，他掌握這個觀點，即，音樂不只在獨特文化中反映人類經驗，也反映基本的物種社會（biosocial）生活。Seeger 敘述自己解釋「超物力論（paradynamism）」：

> …聲響中，有力張力的合併、平行音調和延遲，都反映出或是重組這些在獨立物種社會生活裡面和一個文化特徵的集體社會連續中的經

驗。

他說這個過程發生於：

…某種程度受到控制的人類，對比在物種社會生活的人類，是很少或沒有控制的。

在一獨特歌曲或是器樂中，有獨特張力、音調和延遲的選擇；在全部的文化地區（culture-area）實踐中，有一被建立和潛在的選擇材料。（1961a：40-41）

明顯的 Lormax 和 Seeger 正在某些不同的方法中處理同樣的問題；Lormax 趨向製造具體的原因，Seeger 的方法較爲全面。

然而，以 McAllester 來說，每個方法基本上其興趣在於音樂如何反應文化的一部份，至於 Lormax 和 Seeger，則是音樂如何反應在其起源範圍內的物種社會背景。

在象徵定義方面，提到到這個討論的開始，不太清楚我們是否應該注意到音樂的象徵性使用。確實，從演奏者的看法而來，那並不是象徵性的；門外漢的看法來說，我們可能將它視爲象徵性的，或不是依賴於獨特的觀點之上。也就是說，如果我們持功能性和整體的看法，那麼音樂與其說是文化整體的象徵，不如說是音樂的文化，因爲音樂僅是文化不可或缺的部份，而因此不可避免地反映其結構和重要性。另一方面，如果我們將音樂視爲從剩餘的文化中分開的實體，那麼音樂就會明顯地反映和象徵全面的文化模式。McAllester 傾向第一個觀點，Lormax 和 Seeger 則明顯的趨向第二個觀點。然而，似乎無法去強調任何一個觀點，事實上，因爲音樂是文化不可或缺的部份，就像文化的其他觀點，音樂被界定於反映全面和基本的原則及重要性，策勵文化爲一整體。

這普遍性的觀點進一步被 Armstrong 在聯繫 Javanese 藝術中被表達（1963）。他假定 Javanese 爲「避免 3 的廣延」，他將此解釋爲「文化動機」，他對於舞蹈使用這個強烈的組織原則，在少數細節中，也有其他包括音樂的藝術。

此舞蹈中，就像皮影戲演出，動作像在浮雕中呈現。手和頭的移動、軀幹的位置、肢體延展—這些都要被呈現在 2 的廣延上。身體絕不彎腰駝背（foreshortened），動作直接從舞者對向觀眾。絕不會向觀眾的臉呈現右邊的直角，總是和其平行。它看起來好像很多人，但實際上只有少

數舞者。

Armstrong 也指出其民間繪畫總是 2 的廣延，像是蠟染和寺廟牆上底部的浮雕，「對 3 的廣延不感興趣，也沒有說服人的錯覺…同樣的現象在甘美朗音樂中被發現，其壓倒性的韻律，源源不絕的環繞於充滿活力的旋律發展」。

Harap 從 Marxian 的觀點來處理音樂和文化一部份之間的問題：

> 在我們的時代，音樂被嚴格地分成流行和精緻兩個群體，每一個在其特別的方法中提供心靈上中產階級價值和態度的援助。精緻隨著情緒滿足的枯燥和瘠瘦趨向成為試驗性的（音樂群體），並且在於缺乏活力的整體之上。因為作曲家已失去他在人類彌撒曲上的寄託，在他們的生活和興趣中，反映出敏感的中產階級的無希望和無可救藥的狀態...中產階級作曲家對於社會關係的心理失調反映在其音樂中…但在當代中產階級音樂的大部分反映出在我們時代，在尖銳感受的前景中的無家可歸、悲觀主義和貧困的狀態…結果是一生命情感滿足的否認。
>
> 第二個主要的分支是當代流行音樂，就直接許多了，經由電影、廣播和圖像的仔細操作，和散頁樂譜的商業活動…朝向從他們問題的實際理解偏離彌撒曲的內容…因此彌撒音樂媒體的獨占者達成兩個互相關聯的目的：他用劣等貨欺騙彌撒聽眾，大量販賣以逃避現實品質為優點的善感作品，他從實際、嚴肅解決問題的方法消遣彌撒的情緒化生活，而因此支持腐敗的資本主義。因此流行音樂和意識形態功能之間的關係是緊密的（1914：101-02）。

雖然更進一步有關音樂的例子可以被引用，但在 McAllester 的音樂和場合結構之間關連的分析中，也有在其他藝術中比音樂優秀的文化反射例證。比如說，Tanganyika 的 Kaguru 族討論中，Beidelman 發現 Rabbit 和 Hyena 的民間傳說「…一個大量關於 Kaguru 的社會問題…被呈現於簡單和非常平淡的形式中。這個問題是母系家族的衝突和分化，是在 Kaguru 社會中最重要的社會單位」。Beidelman 分析了傳說中相當多細節的涵義（1961）。同樣地，Devereux 指出形象化藝術中文化反射的重要性：

> 必須說，文化上限定的扭曲（風格）顯著地反射出藝術家社會環境的張力和問題。…非洲、美拉尼西亞、毛利族、馬貴斯族（Marquesan）、夸

> 扣特爾部族（Kwakiutl）、阿茲特克、馬雅或是印加的藝術家故意濫用其名聲並在符合文化規則中，統治藝術性表達。此外，關於某些非洲、美拉尼西亞和中世紀面貌古怪的彫刻藝術家，他們對於屍體幻想的惡夢，被反映於其藝術性變形當中，--和我比較相關的一個觀點，是他們對於宇宙和生命幻想的惡夢（1961：366）

雖然和音樂沒有關聯，J. L. Fischer 對於藝術和社會間關係的探討，卻爲民族音樂學開啓一個研究的領域。他從假設模式中著手研究，這一模式爲「表現文化觀點…是社會的無限想像，也就是說，藝術家對於社會情況的無限想像將給予他安全感和愉悅感。」他將其議題建立於兩種社會（模式），其一爲階級主義，即「社會統治集團是斷然地價值標準」，另一爲平等主義，即「拒絕統治集團作爲組織準則」。在這二分的基礎上，Fischer 做出以下 4 個臆測：

> （1）若干相當單純元素的個別結構，以平等主義社會為特性；若干不同元素的集體結構，以階級主義社會為特性。
>
> （2）擁有大量空地或不重要的土地的結構以平等主義社會為特性；擁有狹小不重要（空虛）土地的結構以階級主義社會為特性。
>
> （3）對稱結構（一個重複的特例）以平等主義社會為特性；不對稱結構以階級主義社會為特性。
>
> （4）沒有圍牆形象以平等主義社會為中心；圍牆形象以階級統治社會為中心。
>
> （p. 81）

使用 28 個社會樣本之後，Fischer 發現他的臆測有著高度可能性，並且使用相同的理論去研究環繞於藝術家性別的問題、藝術中的複雜性與非複雜性。

這項有趣的研究也可能適用於民族音樂學中相同模式的研究，此方法給予比較簡單的獨裁主義和平等主義二分法並包含許多問題。極度單調或是某些其他重複的元素是以平等主義社會爲中心嗎?寬廣音域的音樂，或是大跳反映出階級制度的組織嗎?保存豐富數量（未使用空間）的音樂和平等主義有互相關係嗎?

系統化闡述這些問題的困難度，好像經常發生於音樂例子裡面，躺在劃清界線的單位裡面；也就是說，在什麼看法上，我們陳述確定的音樂種類是「空虛的（empty）」

而非「飽滿的（full）」，或「對稱的」而非「不對稱的」?儘管有這些困難度，音樂中這種問題似乎是無法解決的，幾乎肯定的是顯示其他方面音樂和其他方面文化還有社會之間關係的豐碩成果會浮現出來。

第 4 和最後一個層面，我們能夠解決音樂作爲更深層的象徵性行爲的問題，和更多人類行爲的基本觀點。此例中，取代視音樂爲獨特文化行爲的說法，我們延伸至寬廣的普遍性運用準則。即，音樂是如此象徵人類行爲的嗎?我們能夠找到基本的，是出於自然，有關人類及其透過音樂象徵中象徵性表達的行爲嗎?此問題的方法已經更新了。

一個方法是由 Curt Sachs 提出（1937:181-203；1934:30-43），他將旋律材料分成 3 個主要類型：logogenic（由唸字產生的）、pathogenic（由動作產生的）、melogenic（由音樂產生的）。這 3 個 Sachs 認爲普遍性適用的旋律型態和其他人類行爲現象相關。因此，logogenic 旋律是窄音域並使用小音程，其發生地點，Sachs 也透過小碎步控制和表現的緊湊性舞蹈中發現。另一方面，pathogenic 旋律是包含大膽和戲劇化旋律跳躍的寬音域；其符合的舞蹈也是大膽的和身體的大動作。同樣地，這兩個相反的旋律形式是男子漢和女人味的象徵性表現：

> 同樣沉靜、容忍、鎮定、內向的性情，透過女性特徵的優勢而建立一佔有主導性的女性文化，且從漁獵採集領導至耕植階段，使其透過密集運動及對靜止和對稱的驅策而創造出舞蹈和音樂。敏捷、焦躁、活潑以及衝動開朗的性情導致一文化中雄性性質的優勢，打獵和畜牧透過擴張的運動和對於動力及不對稱的驅策，反映於舞蹈和音樂中（1937：203）

Sachs 對於旋律風格和解剖學風格之間關係的描述似乎有某種暗示，因爲小黑矮人民族應該是使用小音程，而身高高一點的民族是使用大音程。這是暗示性的，音樂中的小音程通常被和平的種族使用，而大音程則適合好戰民族。Bruno Nettl（1956：55-6）已評論過好幾個群體的研究方法，主要是因爲 Sachs 提出的交互作用的觀點並沒有真正的從世界各種民族的例子中檢視。另外，主要問題存在於挑選論述種類的本質中。非常難，但也不是不可能去定義甚麼是「好戰」或「和平」的民族，除了普遍性方法以外，更進一步明瞭到那是平原印地安音樂的時候，某人使用 pathogenic 旋律型來解釋，

基本上並沒有改變其音樂，因爲這些風格已經被定義了，只有他們的生活方式是徹底地改變。不到一百年前，平原印地安在普世價值中可能被認爲是好戰的；直至今日，當外界壓力除去這個文化情勢時，至少在其明顯的形式中，還保持其旋律風格的連繫。

我們抱持如此形式化的爭論已沒有這麼多探索的思考本質，如同爲了延伸它們而選擇的意義。似乎可以確定的是，有寬闊的音樂型態和文化思考的一致性，以及這些原則可能在人類當中應用得當，而非獨立的文化術語；但是由 Sachs 提出這種獨特的例子，絕對沒有被接受。

相似的形式化種類已被其他作者提出。Marius Schneider 說到「音樂是神祕力量或靈魂的支座，可以被歌曲召喚，只爲了給予人類更高的力量或是允許其重新認識更深沉的自己…每個生物都有自己的聲音或是自己的歌，其音色和節奏體現其擁有者的神秘本質」(1957：42)。此分析由 Schneider 傳達好一段時間；不幸地，這個結論幾乎沒有全部被接受，因爲作者在問題解決上的堅持來自於物種的觀點。對於 Schneider 來說，所謂的原始民族幾乎代表單獨的人種，而且他將人種和文化視爲依情況而定的變數。

人種被相信擁有特別的和神祕的能力，而人類學者認爲此能力是學習力和文化，Schneider 將之歸結爲人種的屬性，並特別地說到音樂特徵是被「根植於人類的性情當中，事實上，歌曲極度專業型態的內部本質，一點都不會被傳達…因爲強而有力的聲音音色是不可分割的，並且和歌曲本質有密切的關係，無法靠著學習而獲得」(1957：27)。當 Schneider 帶來有潛在可能性詳盡點出合適的人類音樂象徵主義資料的時候，他論述的本質被神祕人種文化混亂給玷污了，而成爲毫無意義的東西了。

第二個主要對於音樂作爲陳述人類象徵的方法，已透過 Freudian 形式化了。在樂器象徵主義中被清楚的表達，Curt Sachs 寫道

> Tubular 管樂器，筆直而延長，像是男人的器官，是屬於男人的，當球狀長笛代替管狀長笛的時候，或是小號被分變成海鐸的時候，就會出現象徵主義的混亂…
>
> 聲響也是除了形式之外，在這些涵義中的一個要素。大部分為男性而被保留下來的樂器，擁有粗操、強烈、醜陋的音調；大部分被女性所喜愛的樂器擁有低沉的音色。(Sachs1940：52)

另一個過程中，Sachs 認爲東非的鼓是女性象徵，根據他從 Banyankole 族和 Wahinda

族資料上的分析，他感覺他們之中，和鼓相提並論於「在原始的思維中，是球狀的、半球形的圍籬、地球、夜晚和牛奶，都是女性和陰性意涵」(p. 36)。他進一步認爲鼓槌是陰莖象徵，並對於東非鼓作一特別的引證「…用人類脛骨做成的棒子敲擊，同樣地有陰莖崇拜的意義」。相同的觀點也由 Kunst 提出（1958：12)。

心理上的分析絕不會被限制於樂器研究中。Margaret Tilly 認爲陽性和陰性主義在作曲家的音樂中透過其獨立人格而表現出來：

> Jung（榮格）的理論說明男性的陰性面（或是心靈）常常被壓抑，大部分保存於男性的潛意識中。
>
> 當心靈過於緊繃，且沒有投射在一位女性身上，就會導致精神疾病，或是變成同性戀。大多數的心靈很可能透過個體的創造性工作而被投射出來，因此我們能夠認出其強烈地精神上的陰性特質，在依完整的男人身上，他陰性面只會少部分均衡的出現，因為心靈是為他服務，而非支配（1947：477)。

從這個假說來研究之後，Tilly 抱怨我們對「在近似於真我的心靈力量中」的音樂作出太多回應，而且她以音樂中的陽性和陰性特質爲基礎，分析了好幾個西方作曲家的作品。

陽性特質	精神上的陰性特質（在男性身上找到的）
曲式	情緒
冷靜	人性化的方法
直接的技法	迂迴
大而化之	多愁善感
節奏性	旋律和和聲的附屬節奏
一貫的樂思和情感	快速轉換情緒
較多思考	好裝飾
多產的長大作品	以短小為主的少量作品

Tilly 在蕭邦、柴可夫斯基和李斯特的音樂人格中發現陰性特質，在巴哈、韓德爾、貝多芬的人格和音樂中發現陽性特質。

Angelo Montani 以佛洛伊德學派爲基礎，解釋西方音樂中，小調的特性。提出數字

3 是和連結男性陰莖的象徵之後，古義大利中，大調和小調的語意學象徵主義個別代表「堅硬」和「柔軟」，轉向和「男性、雄性、強大」及「陰性、虛弱、衰減」有相互關聯，他做出以下結論：

> 伴隨「較不強壯、衰弱..等」的思維，就會連結到受苦、懲罰、痛苦的無意識感覺，所有的精神分析和「複合性刪改」(Complex of Castration) 連結之後，產生「悲傷、憂鬱和死亡」的感覺。這些「奇特的」稱呼…出現在更原始非難思考的文學敘述中。因此由小調調式發展的神祕悲傷感就可以被解釋了。我們仍然會面臨更多這些曲折的過程，其「身份」隨著適當的「自我」而被使用。(1945：227)

這個由 Tilly 和 Montani 這些分析家提出的問題是值得參考的。給予像是探索普遍性象徵的精神分析假說，我們可以適當地假設，這兩個分析都能適用於全部人種。然而，這樣的思考不是經驗主義證明的主題，而且沒有這樣的分析開始討論非西方民族的音樂，其適用性受到嚴重懷疑。此外，如果這些被認爲是普遍性原則，那麼他們勢必將在跨文化應用中遇到困難，因爲大調相對於小調調式或許不是表現出二分法，就我們目前所知，即使在文化中這麼被認爲，還是不同於我們自己的文化。更進一步說，除了其自身完整的邏輯之外，有任何「曲式」代表雄性特質，而「情緒」基本上爲陰性的假說例證嗎?至於樂器象徵主義的佛洛伊德學派解釋，只能說那不是我們必須爭論不休的探索本質，而只是被選擇的種類和解釋。

大概要注意的是心理學技術被更廣泛地應用於口傳文學的內容乃至於音樂，也許主要是因爲在口傳文學中，分析者可以研究其語意學意義的口說文本。因此 Ernst Jones 提出原始本能的存在，可能正規的或不正規的進入意識之中；在後來的例子中，他們可能增加了神經質症狀、夢想以及傳說。而傳說反映出無意識動機，諸如多面向思考、忽視現實和象徵主義，此中他敘述「令人驚訝的大部份數量」，是性別象徵(1951：12)。Franz Ricklin 特別提出精靈傳說，是一希望實現的過程，他說「….人類的心靈產生於任何時間和任何地點…其象徵主義，主要是從無意識中被建構…」。因此精靈傳說充滿「…對於未來的展望，以及達成某人的希望，爲另一種短小生命的更新和保護所準備的生命之果和生命之水」(1915：2-3，14)。當然，榮格提出了人類共同原始意象 (archetype)

的存在。這些原始意向代表集體無意識的薈萃，而且他們基本上只出現於無意識範圍，像是作夢。因此，他提出所謂的原始想法，總是在衰退的有意識狀態中運轉，此原始意識則很容易的到來。神話因爲這個衰退的有意識狀態而被原始民族發展，他們反映的這個原始意識，更成功地被隱匿於「高等」人類物種中，並且存在於有意識的控制當中（Jung and Kernyi 1949：99-103）。

民間傳說分析的問題緊密地和其音樂平行。這個層面上，象徵主義有著最廣泛可能性術語的解釋，其希望在於此適用性可由任何一處的人類創造，而非身處特定文化中的人類。這種象徵主義的調查是非常重要的，當除去文化內部和分析的明顯偏見時，可能會更加理解驅使人類朝向音樂創作的動力。

然後，音樂中的象徵主義可被視爲 4 個層面：明顯存在於歌詞中的歌唱或是象徵，情感或是文化意義的象徵性反映，其他文化行文和重要性的反映，以及普遍原則的深層象徵主義。顯而易見的是，實質上視音樂爲其他事務象徵的方法和過程是豐富的；且再次要強調的是，這是一種理解音樂不只是聲響的集合，更是理解音樂是人類行爲的研究。

音樂人類學
美學與藝術的相互關係

報告人：江忻薇

美學與藝術的相互關係

- 西方的美學觀念是否能轉移與適用在其他世界的社會中？

美學與藝術的相互關係

- 美學反映在個別的作品中甚於美學的適用性

例如：運用情感的術語來描述一件作品

美學與藝術的相互關係

- 美學是什麼？
- 美學在其他社會中是否擁有且運用與西方相同的方法？

美學與藝術的相互關係

- 無論是在西方或者是其他文化中，美學是一個用來表示與藝術相關的概念
- 在西方，運用語意學、直觀的文字來描述美學的概念甚於澄清本質（美學中的哲學）
- 西方美學家在談論美學時，聚焦在特定的藝術類型**(Fine art v.s. Applied art)**
- 由創造者或是觀察者來認定一個客體或是行爲是否是具有美學的

美學與藝術的相互關係

- 構成西方美學六要素

1.PSYCHIC DISTANCE

2.MANIPULATION OF FORM FOR ITS OWN SAKE

3.EMOTION-PRODUCING QUALITIES TO MUSIC CONCEIVED STRICTLY AS SOUND

4.BEAUTY TO THE ART PRODUCT OR PROCESS

5.THE PURPOSEFUL INTENT TO CREATE SOMETHING AESTHETIC

6.PRESENCE OF A PHILOSOPHY OF AN AESTHETIC

美學與藝術的相互關係

- Psychic Distance 心靈的距離
  "sense of objectivity" 客觀的能力
  "absence of utility or purpose" 捨棄其實用性與目的性
  "feeling of unreality" 非現實的感受
  "repose or complete participation in the object" 完整地參與作品之中
  "sense of detachment and isolation" 脫離的能力
- 保持一段距離，檢視作品爲何的能力
  （p.261 最後一段）

美學與藝術的相互關係

- Psychic Distance

  We can take music out of any other context and treat it objectively or subjectively as something which exists itself.

  We do this not only in the listening process，but in our analysis of music

  (p.262 第一段中間)

美學與藝術的相互關係

- Psychic Distance

Basongye 案例：

- Basongye人可以清楚知道音樂素材以及音樂類型的運用
- Basongye並沒有使音樂抽離其文化關連

  Music is an integrated part of life which does not exist as an abstraction outside its context.（p.262 倒數第二段 倒數第二行）

美學與藝術的相互關係

- Psychic Distance

Flathead 案例：

- 音樂大多是已知的；歌曲類型的概念化
- 雖然不被知道的曲子存在，但是卻可以清楚知道其功用
- 受到西方文化影響，但是難以分別究竟是音樂或者是其關連性提供了音樂的樂趣

  （p.263 第一段）

美學與藝術的相互關係

- **Manipulation of form for its sake**

為自身目的而巧妙的操縱或運用形式

例如：形式的要素有音程旋律節奏和聲等

美學與藝術的相互關係

- **Manipulation of form for its sake**

1.相對於西方在形式上的運用，Basongye跟Flathead的創作是屬於與超越界之間的互動

2. Basongye 跟Flathead音樂與西方音樂構成形式的要素不同

美學與藝術的相互關係

- **Emotion-producing qualities to music conceived strictly as sound**

  由音樂所產生之情感、情緒僅僅來自於樂音

美學與藝術的相互關係

- **Emotion-producing qualities to music conceived strictly as sound**

Basongye案例（p.265 第三段）

- 沒有類比西方音階與情緒的要素
- 音樂與聯想之間的作用

Flathead案例（p.266 第二段）

美學與藝術的相互關係

- **Emotion-producing qualities to music conceived strictly as sound**

難以判定音樂影響聽者情緒的確切原因

美學與藝術的相互關係

- **Beauty to the art product or process**

  美之於藝術作品或創作過程

- 美的觀念在藝術作品與過程中的應用是西方美學中完整的一個部份；不可改變地，美與藝術是聯繫在一起的

  (p.266 最後一段)

美學與藝術的相互關係

- Beauty to the art product or process

Basongye案例

- Bibuwa

1.非人類

2.代表某些"好"的意義

例如：太陽

棕櫚樹

美學與藝術的相互關係

- Beauty to the art product or process

Basongye案例

- Biya

1.人或人的行爲

例如：小孩

美學與藝術的相互關係

- Beauty to the art product or process

Basongye案例

- Kutaala

代表的是河流的水，象徵每個個體是沈著冷靜且獨立的

美學與藝術的相互關係

- Beauty to the art product or process

Beauty leads us to a deep underlying ideal principle of freedom to withdraw into oneself,which is almost an exact opposite of what the culture really demands of the individual (p.267 最後一段)

美學與藝術的相互關係

- **Beauty to the art product or process**

Flathead案例

- **Su ε nu→特指人**
- **Kwamkompt →無生命之物**
- **nhastsi →美或好的聲音(難以分別之間的差別)**

美學與藝術的相互關係

- **Beauty to the art product or process**

Basongye案例

- "美"並沒有出現在其他我們認爲是美學的領域中

例如：香水（p.268 第三段）

美學與藝術的相互關係

Beauty to the art product or process

- 在Basongye 跟Flathead 音樂中並未特別有美的觀念，或者是兩者之間清楚的關連
- 在西方美學中美與藝術不可避免地有著強烈的關連

西方美學第五個因素

是有目的去創造某種審美觀，當爲了它的目的去改造形式，這個字"美學"還是有不同意義存在，西方藝術家宣佈創造一個主題或聲音的目的將會有審美觀的人去看或聽，從文化背景來看是很抽象的，從無文字社會的學生會評論這些有目的的東西，從 Boas 到 Crowley，Crowley：「對未來的學生來說，創造力和美學經驗必須是有意識的活動。

在 Basongye 和 Flathead，缺乏第一和第四西方美學因素製造不確信的有目的，在 Basongye 文化強調更進一步，包含同一職業音樂家幾乎意見相同的說他們較喜歡聽音樂比創造音樂來的好，這也許是 Basongye 評斷，先前指出個人主義是不受歡迎的行爲，婚姻夥伴應在肉體上很配合，且人們不應該一個人單獨行動，這個基本要素是爲服從價值打上根基，團體行動就與創造相牴觸，但從更遠的想法，人們不聽太多而去享受他們所學，那些他們創造的音樂〈演奏的感覺〉不是美學的終點，而是財富的累積，我們再一次認爲音樂家拒絕去作曲，而在印地安人中也顯現抵抗，因此兩者文化都不是有目的的模式去創造美學的。

西方美學第六個因素

最後一個因素-西方美學特色是美學哲學的存在，在某種意義　　上，這個因素對這五個因素內算一個大摘要，我們再一次的強調，在 Basongye 或印地安沒有言語的觀念存在，這種觀念在民族誌學者中可能會被遺忘，在兩個社會對比和西方社會，尊敬美學是引人注目的，西方美學是主要的口頭上的講法，當手勢及姿勢補足這講法，是更獨特的，講法依循美學走，有過多的語詞和描寫的形容詞，這言辭是圍繞中心關係，的確，與西方美學區別觀念和理想的形體是定義美學語言的，這些在 Basongye 和 Flathead 社會是很缺乏的，我們也許提出決定性的問題，美學是否存在? 如果他不是動詞，這個答案似乎清楚→不是，至少我們可用西方美學觀念，西方的定義和練習，不是 Basongye 就是 Flathead 有美學，這兩社會被行動束縛，行動會　　帶領我們稱之爲美學終點。這兩社會清楚的評估判斷，但兩者都沒有西方美學。

這評論有很多暗示，它指出西方美學是在特別的文化中一種特別的產品，且不是普遍的在人類社會中，另一方面，當有些不是西方社會，至少，這些不適合西方特殊美學的有些相近於現今的美學，但未經外部觀察者的承認，對於這兩種社會令人驚訝地相似且不定型是有可能的，最後，西方美學顯示出概括的原理，圍繞在藝術主題上，它有可能對一般的規範來說是例外的。

「美學的組織方法」--

Warren d'Azavedo 推論藝術和美學是兩個分開的實體，美學會依據事件參與增加的經驗和現在固有品質裡的快樂作爲性質上的特色，因此，美學在 d'Azavedo 創造藝術作品來說是態度比行動參與來的多，這是相似且寬廣的理解美學的六個因素。

賴比瑞亞社會 Gola 對 d'Azavedo 的工作是不同於 Basongye 或 Flethead ：
它有清楚且強烈以言語表示形式，和有決心的目的、情感，表現出心靈遠近和通往美學哲學之路，它顯而易見。

Gola 社會是相似西方社會美學的，d'Azavedo 發現清楚的 Gola 美學，因爲很接近的比較，他說美學態度是非常引人注目的，事實上現在因爲它是動詞，相反地，因爲 Gola 有這些特定的態度，因此它被建議，d'Azavedo 發現在 Gola 中美學小組證據，因爲 Gola 觀念是被認同且確定的，但 Basongye 或 Flethead 社會，這些因素不能用在現在，也不能定義爲美學的哲學嗎？

d'Azavedo 工作的重要是嘗試在藝術和美學中做一個組織基礎的差別，他貢獻美學另一個文化有意義和敏銳的知識，同時，因爲在文化和我們身上有美學題材的相似度，也許不會跨越文化的定義，而是在尋找中。

不同觀點

Sieber 創出無聲之美學，它特別應用在非洲視覺藝術，這推論在大約以下的觀念中：「非洲藝術象徵安全，和堅定的信念」，因此不須要爲了非洲人去分析和解析他們的藝術，已經當作允許，藝術這項沒有例外，是要加強他的世界　觀更實在，參與更積極去實行他的需求，而藝術　也許早就被定義了」。

在任何文化架構，「知道、了解、承擔、分享」是目標，他們是從非洲藝術觀點爲基礎，因此非洲不需要有聲音的美學，所有假定都在藝術上，建立在無聲的美學上。

在 Gola 之中美學清晰的意見可剛好對照 d'Azavedo 的觀念，他呈現美學的觀念—省略美學哲學重大的因素，不同於西方觀點，在這方面，Sieber 的方法比西方觀點也許更被普遍的應用，但除非我們願意去改變了解這個美學的定義，他似乎是一個新名詞，「無聲美學」是正常西方用法「美學」中矛盾的語詞。

有相似困難也在 McAllester 用於「實用美學」，McAllester 寫：「在我們的觀念很少美學的評論，評價歌曲差不多就經常敘述去了解它，一或二個情報者會說在成年禮上會有奉獻和重要改善的歌曲容易學習，這個實用美學在無文字時期人物使用上是非常廣的」。

實用與美學

「實用的」和「美學」是種矛盾意義的用法，如　　果我們的主軸是美學，那它有可能在同時間便實用的嗎？當然是沒有疑問，例如一個建築可以實用的，且都被視爲審美的，但目的不是兩者兼顧，建築可以說實用的；觀察者的認知什麼是美學，只有他可以提供美學的要素，同樣的，西方 Apache 音樂，當觀察者的態度是審美，音樂可以實用，但 McAllester 說他的情報者沒用審美的態度面對他們的音樂，因此，在西方語辭的觀念，不只在意義上，而且在邏輯上也反對用在「實用的美學」。

不同的問題被 Harold K.Schneider 討論在肯亞中 Pakot 的關係，這字「Pachigh」可被應用成兩階段事務：

第一階段包含「那些被認爲美麗的，但不是在 Pakot 製造　　的」，像天然事務和國外製造，再一次被強調爲美學態度；第二階段包括物品製作或從 Pakot 獲得，Pakot 加上功利物品」，這些包含塗鴉、玻璃珠貝殼，設計和更多，重要是每一件事都可被稱作「美麗」〈Pachigh〉Pakot 的觀念中肯的被 Schneider 表示：「這討論不完全，若他沒說雖可能對民族學分離，根據 Pakot 普遍的定義爲藝術，這種分類會誤導，如果它被 Pakot 修改美的觀念，Pakot 沒視任何東西爲藝術，在男性社會中只有美麗與不美麗，我們試著去分開兩個高度人工的，有些懷疑及妨礙 Pakot 概念，長話短說，我們或許可以立證，Pakot 文化持 續充分的分析美麗或審美的事比藝術範疇來的多。」

我們討論不斷的主題，表達在西方言詞上，包含對特定的事物含有知覺和動力的，反應在以上六要素，適合在某些社會，但也同樣地不適合在某些社會。

關於美學，並且牽涉到與美學的不同，在一方面，並且〝坐可評估的判斷或看法〞，

或者，〝用鑑別力做一些事情〞，在另外一方面。 在各文化中的人們很明顯的使用 感覺做許多可評估的判斷在〝很好〞或〝很糟〞上面，並且也許人們也使用鑑別力做一些事情。對於很好或很糟的判斷力並不是最必要的在美學中，在一個評估只是一個評估，一個二擇一的選項被包含在每個社會的無數情況下。無論是作什麼事要必然地直覺美學，儘管它也許最後接露了一個美學的態度。 什麼是構成這些行動的差別從牽涉到美學的事實那也不一定暗示從美學它本身存在的哲理。

我們可以回到現在的問題：藝術的相互關係，儘管我們討論有可能是情報者並將此專用或奉獻給美學，因爲這個主題已經接近於第五章。 當這個想法，藝術的相互關係將美學的觀念思想連在一起。 我們指示的對象並沒有在這裡被藝術整合，在這之上藝術可以被放在一起在表演中就像在戲劇中，舉個例子來說，視覺藝術、音樂、文學、舞蹈甚至建築都被接上了保險絲。 藝術的相互關係比起藝術的支幹是從一樣的元素而來，這觀點的看法，所有藝術只有一種藝術不同地表達，因爲它們的材料是不同的。

Susanne Langer 對於這個觀點，給予一個實用的摘要，記錄這些是同意的.....有不同的藝術在一個只是很多觀點，並且是相同的人類的經歷，並且幾乎每一個近代的美學的書籍開始說明在我們的生活習慣上的區別在藝術上是不適 合的結果。(1957:76)

Lange 繼續說：「很多之前這是眾所皆知的相互關係被描述不管是一個原始的定義或者是一個最適合的最終結果.....它結束比它開始的時候更多，和一些引用從許多當權者指控這習慣性的分開，愈漸增多的建設性建議是從那些藝術學校認定如同姐妹的藝術、繪畫、詩和戲劇」。

(P.77)

根據 Lange，這個問題提出如下：如果藝術是統一的，並且所有觀點來自於此都是作用在相同的事情，爲什麼它還會被這麼稱作呢？這個答案由藝術家的作品從不同的材料元素和它們〝看見〞並去作出來的不同事情中可以得到。Lange 也沒有滿足於這個答案並且持著不同的去做只不過是藝術最基本的統一性是被假定的並且沒有證明：「我們開始了什麼是沒有被我們達到的呢—發現、澄清，或者證實」(P.78)

他掌握了幾個問題如下：我的方法針對這個在藝術之中相互關係的問題已經是對立的：每個藝術是獨立存在的，並且依次詢問每個他們什麼是被創造的，什麼是在這個藝術創作的原則，什麼是他的範圍和可能的素材。 像是一個論述告訴我們不同透過幾

個藝術的大種類—可塑的、像芭蕾舞的、詩一般的。追蹤這些不同點，比起強烈的否認他們來得重要，一個發現它們更深更廣比起另外一個能被期待。

但是如果你透過藝術追溯這些不同盡可能得更久遠更持續，會出現幾個重點之外也會有更多特性可以被結構。是一點深度的結構手段—有矛盾情緒的想像，交叉的意象，極端的節奏和它們的局部相似情況，變化的程度、一致，簡單的來說：所有的組織手段—接露了一個力的原則，從我們長輩中學習，自然且本能學的語言。從藝術的意義中，這些原則顯得是一個準則在每個達到有組織、生命力或表現的形式的作品，那就是我們所要的。當我們不再能發現區別從不同的藝術中，那在於他們的和諧一致。(PP.78-9)

當 Lange 看似有把握的對於藝術的基本原則和基本的一致性，這些問題是假設我們希望去建立一個跨文化的證據對它們的存在我們必須採取適當的姿態：不論是藝術是相互關聯的因爲他們正在旺盛時期從相同的、人類創造力的單一源頭，或者它是人類的開始，可說是藝術是相互關聯的並且因此他們的創造一致性，這些都不真實的存在。

如果我們從第一個觀點來看，他可以被看做是合理的邏輯因此被採用，並且是一個統一的原則打擊這個自然界會被各地的藝術家們認可；如果我們從第二個來看，我們可能採取西方的觀點，直接綁上西方觀念在美學上，並且可證實在其他文化僅僅透過善於分析的評價並且不是可識別的在通俗的評價中。這些並不僅僅是單純的問題並且他們會被在這裡解決，但是可用的證據從 Basongye 和 Flathead 社會是指出在這些文化中的個人主義中沒有藝術上的關連性。

Hornbostel(1927)贊成它的論點因爲這個藝術的部分一致性，至少，在這個強烈的形式跡象上。我們翻譯語言的敘述從一個觀念的區域到另外一個產物的敘述到另外一個觀念的區域；舉個例子來說，是一個語言的觀念被應用到其他不同觀念的區域。它有可能也被收回那 Basongye 並沒有做這個除了多數被孤立的案例；不論 Flathead 做什麼。 Bosongye 和 Flathead 都把問題和討論關於關係，如果，在顏色和音樂中較娛樂性。在無數長時間的討論和 Basongye 和 Flathead 的藝術家，沒有可比較、相似性是被發現在音樂和雕刻中，藝術設計和香水，舞蹈活動和建築模型，或者任何其它的結合，至少至今當這些藝術家它們本身是感興趣的。

Basongye 和 Flathead 文化也許是例外的在這個案例；船工，舉個例子來說，Yirkalla 說〝透過最大的音樂的範疇幾乎每個歌曲都會被刷上油漆的圖像設計或者硬木的雕刻，一個故事，舞蹈，和一部分按儀式相關的在上面。

Gbeho，透過從前的發言人 Gold Coast 說：「我或許能解釋更清楚，當我談論關於音樂起源或把音樂歸類爲擊鼓、跳舞和唱歌，它們是一個事情並且不能被分開的。如果我說有一個人是有音樂的，我們就會說他理解所有的舞蹈、所有的鼓和所有歌曲。」(1952:31)。

Nktia 說藝術家消除種族差別待遇在表演上，也許是精神上的相互關聯，當他寫：

在戲劇中觀察參與者的態度和行爲，舞蹈並不只是完成信念的，它也是有美學價值的。對於這個群組當它被改編成舞台劇的。根據這個元素的整合在這個戲劇—令人著迷的行爲、音樂和舞蹈， —和例行的行爲的細節、體裁的顯現，優雅的樂章、善於表現的行爲或者更多引起這些注意。所有這些評論，都是被外來的觀察那些被認爲是標準的訓練在西方的傳統；我們仍然是不能知道是否這些藝術家們也對它們的藝術抱有同樣的想法。

結論

說起來很簡單，尤其是藝術的問題，有一些是藝術家並沒有看見，但是可以是非常的可怕，尤其是跨文化的狀況。解析的評價是適合並且恰當的一個了解人類現象的必要性，但它成功的應用根據推論從明白的證明中顯現出來。不論是美學在西方觀念的應用性或者是這些觀念對於藝術的相互關聯性清楚且足夠去允許我們去承認在人類社會爲理所當然的統一性 。

另一方面，這些從對立的證據卻是從兩個社會—Basongye 和 Flathead—是不足夠說服我們兩個觀念也許不會被更多更廣的分散的現在能想像的。無疑地'Azevedo 對於 Gola 的描述指出一個美學規劃的制度在方法上可看見一個被分開的平行線在西方的美學；這是同樣的有可能的，儘管 d'Azevedo 並沒有討論這個問題，這 Gola 對藝術做的想像和相互連結。

在任何因素中，民族音樂學者會有巨大的興趣，幾乎是用比較方法的下定義，是在一個極好的位置去貢獻，讓我們更進一步的理解。

課程名稱：音樂人類學

指導教授：吳榮順

學生：葉擎 （碩一 29612009）

日期：January 7, 2008

期末報告：音樂與文化歷史（前半：範圍 PP.277-291 第一段）翻譯

音樂與文化歷史

前言

長久以來，一部分的民族音樂學研究的領域採借人類學的演化論(evolutionary) [25] 與傳播學派(diffusionist) 等理論，以音樂作爲理解與重建文化歷史的方法。這種研究方法有時興盛有時沒落，近來在非洲文化研究者的研究中，因爲新的政府、學說理論、經驗主義興起，使得文化歷史的問題再次受到關注。研究者開始廣泛的使用各類工具，包括以考古學與歷史紀錄的比對、口傳文獻、民族誌的區域分析、語系間的關聯、植物學的佐證、視覺藝術與近來被使用到的音樂。尤其是以音樂如何對研究歷史文化有所貢獻，爲多方討論的重點。

本人報告的範圍主要有二個部分，第一個部分爲「重建文化歷史」可以由－樂音(music sound)與樂器、歷史文獻、歌詞、考古學等面向來討論。第二個部分爲「演化論與文化圈理論」，討論關於演化論、文化區、文化群等理論如何被使用於研究調查中。

一、重建文化歷史

在此，首要關注的問題在於重建文化歷史的意涵與音樂如何與之結合。其中，在調查方面主要包含了三個面向：

（1） 人類族群的文化歷史：以描述生活方式構成的。例如由考古可以得知與

[25] 因演化論較進化論包含了物種突變的因素，故本文採「演化論」爲其中譯名稱。

音樂有關的生活方式。

（2） 以文化的變遷來思考音樂的變化。

（3） 以音樂作爲解讀的工具時，不可避免的需要提出關於其不尋常的、特別的，可以被用來解決重建文化歷史的問題點上。

1. 樂音與樂器：樂音與樂器是音樂作爲重建文化歷史的工具。

「無文字社會」無記譜系統可以定義該音樂系統，要將樂音再現使其具體化有其困難性存在。有學者嘗試以特殊的考古技術或以人類學中所謂「導因爲果」(a priori)的理論來探討，但成效不彰。因此在追溯歷史的聲音上，無法有重建其文化歷史的具體績效。

相同情形，音樂的表現不僅在樂音上，也可呈現在樂器上，而且有些樂器還留存很久。因此，在將音樂當作是一種歷史重建的工具時，也必須要考慮這兩個面向，並適當的應用之。

最後，樂音的本質有三個主要的特色，造成他在與「文化重現」接觸後，顯示其特殊的潛在價值。這些特徵在作爲統計條件的可用聲音漸弱後而中止，或許以後會有較敏銳的工具可用來分析。

2. 歷史文獻

歷史的文獻記載，主要不是在探討音樂本身所關注的焦點，而是提供一些與音樂有關的訊息，有一種面對人類族群文化史的方法，是以對應任一時間點的描述所構成。這問是在於他是否能對音樂做什麼，並告訴我們什麼？雖然歷史文獻中的手寫記錄不是我們主要焦點，但理解這一源頭卻也不能省略了。Nketia 作了西非音樂的民族誌研究有關「對音樂組織改變有顯著影響的因素」，他條列了有關政治、貿易事務、宗教等項目。Kirby 也從歷史文件中追溯東非自 1586 年的木琴，以及許多的相關文獻，有助於了解過去 400 年間的非洲樂器。

另外關於樂音方面的文獻記載，只能從旅人、探險家、與傳教士所記載的零散歌曲片段解讀。但這些抄本的正確性是令人存疑的，直到近來錄音技術才有些許資料被比對出來。 例如在 1917 年，Hornbostel 錄製與分析的歌曲集，其曲集的標題“德意志中非考察團”是 Duck (Mecklenburg：德北部) 在 1907-1909 年間所題的。

現在的問題在於，無論這些資料是否能幫我們重建文化歷史，如果可以的話，它又是如何作用的。在 1907 年時，我們並沒有從認識 Ruandaise 的音樂而得到極大的好處，甚至找從歐洲來的專家，可精確作簡化記譜的整理也一樣，雖然這是在文化變遷的理論架構中，被認爲是相當有意義的。如果我們找到一個早期的資料，是與今日的記錄徹底不同的，使面臨一個更重大的問題，即無論他是內在或外部，我們都被迫使去對該其間所發生有影響的歷史事件做推測。而就 Merrian 本身作出最佳的認知，目前尚無如此大的區別存在於過去與現在的音樂系統中，並且也很少有人在這方面進行詳細的比較。

在樂器歷史記載的研究中，也有許多同性質的訊息存在著。而如此的歷史重建，文化在歷史的變遷，音樂是其中的小部分，透過音樂亦可進一步了解歷史層面。更且，如同之前所列舉的，我們期望這個改變的過程有著多多少少條時序性的流行，且在可見的資料中顯示不出這一持續性，以音樂爲素材，我們應找出該原因來。總之，當有可用的文獻時，應該使用之，並注意使用歷史學與民族歷史學的研究方法。

3. 歌詞

然而，對於沒有文獻資料，有其他方法可用，就是歌詞文本的利用。之前第十章已經討論過，在此要進一步的說明。Waterman &Bascom 評論非洲某些歌曲寫到：

相同的，Herskovits 記錄了 Dahomey 歌曲中的歷史習俗：

> 無文字的社會裡，歌曲爲其主要歷史傳遞者的角色。以描述關於奉獻祭品轉化到奴隸靈魂的儀式中，這些歌曲的功能是很明顯地。這一個時間點的

訊息，無法了解其中的次序。這些歌者同時扮演了保存者與記錄者的角色，這在考察該國的自治團體曾被論及。

Nketia 在調查迦納的 Ga 中之文化歷史問題時，也曾運用歌詞內容作爲一種因素，且 Buck 在談到 Mangareva 波里尼西亞島時，以歌詞作爲歷史的使用情況：

> 如同知識份子那般，rogorogo 把研究本國的歷史與家系視爲他們的研究領域。在社會的集會上，rogorogo 中列舉出相稱的家系會被召集，他們寫作並唱著讚美貴族的歌曲。這些內容範本來自於神話、傳奇人物、傳說、歷史故事以及宗譜。在那可以像在課堂上一樣提出疑問，例如誰在口傳文學的主體上加上局部細節。

關於這方面的例子可以被用來引述，而以文化歷史觀點來進行歌詞的研究至今仍較少被採用。在這連接上還有另一個問題存在，就是在這些訊息與描述的傳達上，其內容的真實性值得受到注意。這問題，與口傳文學的真實性該被接受還是該被棄用雷同。不過至少有一個令人值得相信的例證，是一首超過 64 年的歌詞－Nkosi Sikelel' iAfrica，在 1899 年由 Reverend M.Boweni 整理後首次公開，近來則被中非與南非採用爲非正式的國歌。這個歌詞內容顯示民間的風格存在著不變的可能性，但維持多久的時間則是比較難預料的。盡管部分時代中的內容真實性受質疑，但這種研究與分析，對於重要的史料探討是有幫助的。相同的，在近代與歷史重建關聯中，有著重要的價值，就算只在歌詞上，音樂還是能因此而有幫助的。

4. 考古學

另一個透過文化描述與音樂來重現文化歷史的方法就是考古學，有兩方面的問題適合用這種方法。

首先提到在歐洲學者對於古文物與樂器的研究上，將他們的興趣與才能結合。而最好的論述就是在埃及的研究的例子，作爲研究而言，埃及的樂器特別的豐富，這是因爲：

> 沙漠的土壤特別乾燥，埃及人相信繪畫與雕刻具有魔法。乾燥的氣候保存了數以百計的樂器不致腐朽，很多的音樂場景被雕在墓穴牆上…埃及的藝術品論述短缺，無論在何處的人形圖像上的文字，關於地點的描述都已經脫落。他們讀到「他正在彈奏豎琴」，或「他正在吹笛子」。因此我們只知道關於樂器的名稱。

由於這兩種因素，重現埃及人早期樂隊是可行的，但因資料不全，音階與樂隊聲音的形式仍不可考。樂器提供研究者在聲學的音量判別，可具有明確音高的分級。若是樂器無法使用了，學習 Sachs 與 Hickmann 或其他人的研究，例如復原樂器古型制，或者視由豎琴演奏者手指彈奏位置而知道可能的音聲。

5. 圖像學

因在考古學上的記載並非皆爲如此豐富，大部分樂器爲木製的，也非如同埃及般的乾燥。但也有一些值得注意的例外，如同非洲的鐵鑼與石鑼。

有著大量的出版與近來備受關注，常被稱爲非洲的複合式石鑼。這種有著響亮聲音的樂器也被稱作震動摩擦（chatter marks），形狀如同小杯子般凹陷，以石槌有規則的重覆敲打鑄造完成。這種樂器在許多地方都有，如那奈及利亞、柯麥隆北部、烏干達、蘇丹、葡萄牙、不列塔尼、威爾斯與英格蘭。

這類型的研究顯示了兩種訊息，一是涉及的音樂本身的歷史，強調在時代裡的發展。二是在任何的時間點上，推斷音樂可用來描述那時候的文化階段。除了依靠證據重建，也需在比較分析與邏輯推論上下功夫。

二、演化論與文化圈理論

以考古學重現文化歷史的方法中，涉及到音樂可能的功用，這種透過理論的證明包含了龐大的程序，而他的運作則是貫穿整個時間的歷程。一，以人類學來說，演化論與文化圈形成民族音樂學歷史中發展的一部份；二，這些理論所遺留下來的刻板印象，我們不能去接受他；三；雖然捨棄了很多論點，但是還是保留了一些有用的思想。

1. 演化論

在音樂發展的演化理論在今天是被接受的，但不應過多琢磨於該理論學派的公式化推論，只需要關注人類的文化發展階段中必然的推進。例如 Balfour 以棒子與鼓膜的發聲，來推論其發展是來自於摩擦鼓(friction drum)。另外，Kirby 以演化論作分析基礎的發現：樂弓(bow)，對象爲南非布西曼族(Bushmen)，他從幾種的繩制「弓」發生的階段發展與壁畫內容，進而推測獵弓可能源自一些絃樂器。以同樣的想法，Phillips 也企圖用在非洲優魯巴人的音樂裡。

Nettl 以北美印第安蕭尼族(Shawnee)爲其音樂的研究對象。結合歷史資料與音樂結構上的素材，來推演該民族的音樂歷史。他初步的工作是關於基本的演進結構，就時代觀點來假設文化事務由簡到繁，以此推測最簡單的歌可能是最老的，「小的音樂、簡單的形式與 2 到 3 音的音階」；若爲早期卻結構較複雜，那歌曲可能就是借用南方平原部族而來的。但在沒有確實資料的地方，要證明這個想法就會變得極其困難。例如印度的音樂年代古老，卻極爲複雜；美國的搖滾樂，相對來講又較爲簡明而年代較短。

文化演進的研究上，常也喜歡強調有關人類文化起源的根本問題，這在民族音樂學的發展與方法論上，也是受到關注的。這類型的理論主要是由 Nettl 所作蓋括，他有一個觀點：

「假設在久遠的年代前，人們的溝通方式都一樣，沒有方言也沒有音樂，但是都擁有三個特徵：音高、重音、持續」，這種早期的溝通方式，在長時間的發展下，「語言與音樂兩種方式才減漸漸發展出來」。

人類學家在很長的一段時間中，常常避開這類的問題，理由是因爲，他們認爲這是無解。不過 Stone 覺得在一個時代中是可以比較的，且以地質學上的方法將其他有關的工具種類並用，但是並沒有廣泛被應用。除非音樂的根本起源問題，能夠有使人感興趣的文獻與合理的推論，那麼這個理論才有保存價值。

以演化系統的概念來重現文化歷史的並沒有特別成跟的個案，要用這種系統來推論本身要能夠站得住腳，否則很容易有問題。像前面樂弓的問題，在這種假設下，把獵弓當樂弓用的情形，就必須比用多條絃樂器的人更早；或是使用 2 到 3 音的旋律，必須證明比用 7 音的旋律更古老。雖然這種邏輯的觀念並不困難，但問題在於邏輯與推演的理論無法代替經驗論。

2. 文化區

文化圈理論也碰到同樣的批評，他是文化的源流，音樂在裡面有著重要的構思本質。Friedrich Ratzel 是第一個在這個理論上建立一系列的推論之人，他注意到西非與美拉尼西亞弓的相似性。Leo Frobenius 對於這兩個區域有相似文化的元素之現象坐進一步的觀察，且以鼓作爲主要的證據：

我們的文化解剖調查開始於鼓的形式。大多非洲的鼓都是將原木挖空，然後在一面或者兩面蒙上獸皮，關於細節，在此不再重複的陳述。再來要說到的是楔形鼓，鼓面寬廣，以鑽開的方式將原木掏空，到尾部通常會擴大，樣式像剛果的鼓，柯麥隆也屬於此類型。整個非洲的鼓都是在鼓面上蒙獸皮，除了有些南部地區，但只有在剛果盆地與幾內亞的南北部發現有木製鼓。獸皮面鼓後來發展爲東印度的小米缽臼。地中

海也有類似的鼓，是用黏土做的；在波斯與德國的墓碑上發現有類似的例子。現在木製鼓屬於非洲的馬來小黑人。發源是與竹莖一樣，發展於竹子。

Frobenius 將非洲分成四個文化圈：小黑人、馬來小黑人、印度小黑人、閃米特小黑人。每個中都有下列幾種樂器：a.棒狀樂器　b.竹魯特(bamboo lute)、tangola、鼓、木製鍋形鼓(Kettledrum：類似於定音鼓) c.提琴、吉他、陶器低音鼓(earthenware bass drum) d. gubo、gora、皮革鼓、泥塑鼓(mortar drum)及壺形鼓(pot drum)。

美拉尼西亞到西非也曾經以文化圈劃分的方式重新建立，再用其他的理論來細說，樂器一樣是這結構的一部份。同樣的，美拉尼西亞至西非也曾以文化圈劃分的方式重新建立，再以其他理論來詳細說明，同樣樂器一樣是這個結構組成的一部分。Gcorge Montadon 曾經將一個系統分成十個文化圈，試著是去假設他的原始發展，從喜馬拉雅山傳向大洋洲到非洲，也將樂器作爲重建的部分。在非洲有五個範圍，（1）原屬非洲的，如 boomerang、牛吼器（bullroarer）、哨子、喇叭等的體鳴樂器；（2）屬小黑人的，牧羊笛、早期木琴、木製鼓、樂弓；（3）protokamitique，是前兩項以外的樂種；（4）kamito-semitique（5）neosemitique，源於西亞的樂器，如 rebab 與多種魯特類。

依次的發展導致架構推論涉及了相似的本源問題。在 1929 年 Sachs 出版的《心靈與樂器結構》中，也用了 kulturkreis 理論，把對全世界樂器歷史的推測分爲 23 個層級，Hornbostel 之後也將非洲樂器在基礎上做研究。他與 Sachs 都覺得要做此劃分。如果分佈最廣的樂器可能就是最古老的，Hornbostel 作 12 個分組，依次是：

最早期的文化、古代蘇丹、西非人、Mid-Erythraean，西非，南亞西亞-南美、Pan-Erythraean 早期，印尼-非洲、Pan-Erythraean 晚期，印度-非洲、古代人，亞洲-古埃及、佛教，亞洲佛教徒，散佈於東北非、在基督教前的，阿拉伯、在基督教後的，伊斯蘭教前、伊斯蘭教，東北非，西亞-印尼。

Sachs 爲他們兩人的分類做個簡單的解釋：

（1） 散佈在部分地區的對象與概念，應比同一區域四處可見的來得古老。
（2） 存在於偏遠村落與島嶼的對象古老於在平原上的。
（3） 該對象在世界上散佈的越廣則是越原始的。

由上面三個綱要他導論了以下的原則：

早期層級包含了史前樂器，存於舊石器時代的出土物，在地理學上來說遍佈了整個世界，那時還沒有鼓與絃樂器的出現。中期包含史前時代而存在於新石器時代的樂器，但是非全世界都有。晚期所包含的樂器，除了史前時代，新石器時代文物更多，也都侷限於部分的地區。

這個年表主要建立在區域性與史前材料。這理論有什麼用途？主因是這些資料的出現，使得在 60 年前站不住腳的論點，得到支持。不過在世界上其他地方的關係，還無法證明遷徙的事實，還尚待更好的方法來研究。

雖然 Sachs 與 Hornbostel 多少有受些批評，但至少他們的構思比較謹慎。

- 音樂人類學-

-The Anthropology of Music-

~課堂報告~

-報告學生 : 吳紋綾 (29614007)

-報告範圍:

《*Music and Culture History*》

PP.291-PP.302

文字段落起始:『*if the existence of the culture cluster can be accepted, and if it is further realized that music instruments may be among the material traits characterizing a cluster, then it follows that we should expect instrument and cluster distributional boundaries to be roughly the same.*』 ....

§ 報告內文的架構 §

~Music 能夠重建文化歷史 ~

樂器分佈與部族與其遷徙歷史具關連性和相同性

(配合(culture)cluster)

在**(culture)cluster** 的概念下，對於樂器的分布及存在之地是可預測的，而樂器的分布亦能去建立**(culture)cluster** 以及 **culture history**

有 **culture area →music area?**

音樂在重建文化歷史中其特殊價值探討

(因有其特殊性及其價值→ Music 具有重建文化歷史並具特殊的價值)

↓

(其中對)音樂測量與分析(以及能準確表達音樂風格嗎)再進一步說明

(所以，此方式能夠重建文化歷史) → *The study of music contributes in a*

number of ways to the reconctruction of culture history

~Music 能夠重建文化歷史 ~

p.291【樂器與 culture cluster 的分布範圍假設與舉證】

假如 culture cluster 的存在能夠被接受的話，並且，假使能夠進一步的了解到音樂之樂器也許在其**材質特徵** aterial traits)的共通性方面也是能夠顯現出亦有 cluster 的概念的話，那麼，跟隨著此推論，我們應該能預測樂器與 cluster 的分佈範圍大體上是相同的。而這項理論，事實上能夠被以下發生在 Congo 地區的文獻研究中證明出來，而在這份文獻中，是由 J.S.Laurenty—他嘗試去描述出樂器與 cluster 的分佈範圍之相同性(1960)。在以下對於 Laurenty 這份田野調查工作文獻資料的回顧中，我(present writer)嘗試將描述的焦點集中在 clusters 和樂器之間的相互關係。(以下所放之圖為例中相對應之地區圖，可對照看之)



首先，Laurenty 他發現在樂器的散佈上，對照於種族分佈區域來看，在剛果(Congo)河的北部和 Lualaba 河的東部區域，其散佈與位在 Congo 河南邊與 Lualaba 河西邊的剛果河流域區域(Congo basin)，呈現出相當明顯不同的散佈方式：其中的不同被發現在鼓皮(drunm head)的固定上；而另外一項呈現的事實是，xylophone,zither,與 harp 這三項

樂器被一起發現於北部且有一點是在東部，並不是在剛果河流域(Congo basin)被發現；而，pluriarc 這項樂器被發現在剛果河流域(Congo basin)而不是在北邊和東邊的地域被發現。因此，如此因為由河流(river)關係而形成的分佈範圍，造成一個明顯的區域劃分，即對於 harps 與 zithers 的散佈區域是在一邊-北部且有一點是在東部；而 pluriarcs 這項樂器的散佈區域是在另一區- Congo 河南邊與 Lualaba 河東邊的剛果河流域區域(Congo basin)。而從建立在種族分配區域的現象基礎來看此分佈的結果，如此的呈現並不會特別令人感到驚訝；就像 pluriarcs 被發現在剛果河流域(Congo basin)的 Mongo 種族之中，而此種族亦形成出一巨大的互相有關聯的 groups cluster……，同理可推斷，harp、zither 以及 xylophone 亦能定義明確的屬於包含在 Mangbetu-Azande 族與其有相關聯的 Mamvu-Lese 族的 clusters 內。(附註:下圖為隨段附上之 pluriarc 例圖)



(←pluriarc)

一般認為，Mamvu-Lese 族從西北邊邊徙至現在所在地(譯者註:在北部且有一點是在東部)，可能是在 17 與 18 世紀之前，而與此大約同時，Mangbetu 族建立自己的族群大約是在 1750-1800，那 Azande 族的建立大約是在 1830，而此二族同樣是來自西北與北部區域。另外一方面，這亦顯現，似乎來自東北邊區域的 Mongo 族已經在現在之生根所在地(譯者註: 在 Congo 河南邊與 Lualaba 河西邊的剛果河流域區域(Congo basin))有“幾百年”之久了。**(p.292)**因此，根據此歷史能推測出，在較後乍到此地的二族(譯者註:即 Mangbetu-Azande 族與有相關聯的 Mamvu-Lese 族)抵達此區域之前(譯者註:即約東北邊區域)，當時，Mongo 族(譯者註: 來自東北邊區域)應已遷離現在 Mangbetu-Azande 族與 Mamvu-Lese 族之所在區域(即北部且有一點是在東部)，也因此樂器分佈上和我們上述的族群的歷史遷移是相符合的，並且至少，亦包含種族的因素在內…。

p.292

而 M.Laurenty 的第二項推論即是- 在 Uele 河的大轉彎處的 Congo 河北北部之 Equator 區域，與 Leopold II 湖區域，此兩者之間亦有相同明顯的散佈區別；這並且又是另一項來自 culture clusters 的研究，證明與 M.Laurenty 的第二項推論相符合。進一步來說，Laurenty 認為 Ruanda-Urundi(譯者註:在東非)，與下游剛果(the Lower Congo)，以及和 Katanga，這三個族群通常互相區分彼此並且也被所有其他的族群區別，大致上來說是依據樂器分佈的觀點；而在考慮到我們所已知的族群以及族群遷徙歷史的時候，此觀念再一次並不會令人感到驚訝。Ruanda-Urundi 很清楚地似乎在其本源與其相聯繫的地域是在東部非洲，因此它從 Congo 區域被分離出來；而在下游 Congo 的 Kongo 種族是在 Congo 河流域中屬於較早來此的族群們之一，並且大約在西元 500 年已經抵達 Kasai 此地，而之後，大約在西元 1150 年遷徙到現在所在地；另一方面，位於 Katanga 地區的 Luba 族從東北邊地區遷徙至 Kasai 這個地區時，我們所知的 Lunda 種族大體上亦是來自相同的區域(即 Kasai 區域)，但是在時間點上其實是早於 Katanga 地區的 Luba 族從東北邊地區遷徙至 Kasai 這個地區之時。

當然，我無意去爭論一個無法必免的因素在種族之間或是甚至在部落之間與樂器的相互關聯性，但是這似乎在邏輯上來說，遷徙的族群們是可能會攜帶自身族的樂器，也因此可能會或可能不會與較早先存在的鄰近族群們在樂器上具有相像性的可能，而也藉由此推測，我們應該能預測到一些相互關聯存在。但是這似乎對於我來說，如此的關連性能被有效的預測時，在此其中 culture clusters 的觀點是被包含在內的，而且並不只是限定於我們在處理 culture areas 的問題或是甚至是生態學領域(ecological areas)的問題而已。因此，由 Bonne 與 Laurenty 所注意到，並且一同由 Laurenty 所提出樂器的散佈範圍觀念，很清楚地，似乎與我們已所知曉的有關於在 Congo 的 clusters 的例子描述一致....(Merriam 1962b:48-9)

【小結】

我們在此已舉例一些段例，因此可得到兩項論點：第一，culture cluster 似乎能爲一個令人信服的觀點，藉此，當我們在處理關於文化特徵以及族群遷徙的探討時，這能給與我們更多更爲精確的區域觀念勝過於舊式的相關區域觀念；第二，這亦顯現出

對於樂器的存在與散佈的範圍在 cluster 的觀念內是可預測的。

顛倒一下第二項論點的敘述，這亦能可行的去預測在一個限定的區域內其樂器的散佈範圍這項觀念，能夠使用在幫助建立 clusters 以及能更好的幫忙追蹤對於結合包含特殊種族在內的歷史以及遷徙，與一些其它的相關連的史料證據。而在此所呈現的主張似乎也能與 Herskovits 所提到的有關於散佈與擴散研究的限定觀點相一致。

p.293 【樂器的分佈和擴散應用於文化歷史的重建】

第二個例子是關於在散佈與擴散的研究中，樂器的使用被應用在於對 culture history 的重建上，在此主要觀注的焦點在於 iron gongs(鐵鑼)，而這項在非洲的研究，相較於民族音樂學家們來說，對於研究古文明歷史學家們而言，這項研究，他們是更有興趣去了解。

這一連串關於 iron gongs 研究文獻的第一篇是取自於 James Walton 於 1955 年所出版的資料，在這篇文獻資料中，他建立了 3 個鑼的種類，即“一個由拱形紐帶所連接的雙鑼，一爲由兩盡頭端點共同懸掛的單一鑼，另一爲有把手的單一鑼”(p. 20)。他發現這些經由考古而來的鑼散佈在 Zimbabwe，Imnukwana，以及在南 Rhodesia 的 Dhlo Dhlo，並且從這些鑼的散佈與分佈動向推測到：

在 Zimbabwe 直接的事實顯示出，這些雙鑼抵達至南 Rhodesia 這個區域是發生在 14 世紀末由 Hima 入侵者們所建立的 Monomotapa 帝國成立之後。而從樂器的散佈型態指出，其散佈的方式是由 Congo 開始，沿著 Kasai 至 Kazembe，並且從朝南的方向至 Zimbabwe，除此之外，且根據族群其自身的傳統，其遷徙路線是由在 Kasai 的 Mwato Yanwo 開始至 Kazembe。

Barrie Reynolds 在稍後的文獻資料中提出了一些問題，關於 Walton 所描述的象徵論(typology)與年代時期(dating)，以及對於其中的擴散路線，和建立在 Walton 所描述的基礎上，以及，其它 Walton 改變過有關於年代時期的問題與對於鐵鑼傳入 Rhodesia 的方式之構想證明。

一些隨後後對於我當初所出版的調查報告的研究證實，鐵鑼被傳入至北 Rhodesia，且更進一步來說，傳入南 Rhodesia 區域的結果，是由從剛果河流域區域(Congo

basin)遷徙而來的種族所導致。這項傳佈的歷史發生於在西元 1500 年之後，當最初的一批種族開始從 Congo 遷徙至北 Rhodesia，而鐵鑼也可能在 16 世紀中葉已抵達南 Rhodesia 區域...而我們所關注的種族，很可能已經不是 Lunda 族，除非鐵鑼一直到西元 1740 年之後並未抵達南 Rhodesia 區域。(Walton1959:68)

之後進一步對於此議題的研究是由 Brian Fagan 接續進行(1961a&b)，特別是對於北 Rhodesia 此區域，而大體上他亦有提出相同的推論。

Lusitu 鑼開啟了關於這些樂器們以及其抵達至北 Rhodesia 區域時間的基本源起問題。而這似乎顯示出這些樂器們被傳入，能相當合理化的推論是由早期從 Congo 而來的移民者們(settlers)所導致，例如像是 Chewa-Maravi 族群，(p.294)此族群從南方 Congo 遷徙抵達至北 Rhodesia 區域大約是在西元 1500 或者是更早....因此這似乎很有可能是由從 Congo 來的一特定的種族(例如像是 Chewa-Maravi 族群)將鐵鑼這項樂器傳入至南 Rhodesia 區域，而此種族進入此區域的時間點大約是在西元 1500-1600 年(1961b:204,206)

p.294

最後，藉由利用鐵鑼樂器以及其他的鐵製器具，Fagan 建立了三個在北 Rhodesia 區域關於鐵器活動的年代區段。

(1) The Earliest Period (c.A.D.0 to ?A.D.1000)

(2) The Middle Period (c.?A.D.1000 to ?A.D.1740)・・・・

在此區段中，有包含鐵鑼的幾個爲數不多的儀式性物品很少被發現；而在 Lusitu 這地方與南 Rhodesia 區域，這兩處具有較多的共同器具。此外，大約在西約 1500 年，Chewa/Maravi 族群的遷徙帶來了新的概念以及新的器

p.294

具型式。

(3) The Late Period (A.D.1740-1900) 【此處的年代建立來源證據是來自於重覆遷徙的 Luba 族的歷史遷徙而來】(1961b:209)

【小結】

從上述之在中部非洲鐵鑼的例子可得知，一項樂器經由考古的遺跡以及由直接事實來分析，和其所散佈的年期而重新找到，這大大地幫忙了對於建立鐵器

活動的年代以及年代區段。再一次的引用由 Herskovits 所提出的準則—對於在一限定區域內的(遷徙或器具使用)活動，其歷史整體是能夠被假設的，而對於接納關於歷史事實的可能性而不是絕對的歷史事實—這樣的想法已經很清楚地能被理解。

有一相當不一樣的關於擴散相關性的證據，已被 Elkin 使用於在關注澳洲的音樂上一些有關於歌曲的擴散與概念(1953)。Elkin 認爲"擴散的路線是沿著被聽見的或被傳遞而來的歌曲與聖歌(Chants)才是所謂的正常的"交換"("trade")路線。也因此不論是族群的或是個別的旅行遷移將會沿著此路線去拜訪其它族群、接納"圍繞"在其家族或種族周圍的新成員、交換物品、舉行舞祭(dances)和儀式(ceremony)以及籌備婚禮。而此路線是重所周知的(p.103)。"使用這些路線來做爲他研究的基礎，Elkin 能夠呈現出一個令人印象深刻的且證據充份的對於澳洲的原住民中的音樂擴散這方面的研究。

p.294-295

除此之外，Nettl(1958b)已使用由音樂風格的特殊特徵(a particular trait of music style)的觀點來做爲其關注於擴散問題的一些推測基礎；如此使用 transposition(轉借或轉移)的觀點，就好比在作曲上所使用的技巧一樣(註: 如 parody)：

這似乎有一個寬廣的"transposing culture"(文化轉移)帶，從西歐延申出，穿越北亞，進入北美。一些種族是在這個區間帶範圍之外，在我們的例子中也能夠被表示出，像是在 Torres Strait Islands(托列斯海峽群島)(譯者註: 位於昆士蘭州約克角半島以北，新幾內亞島以南的托列斯海峽。)這個區域範圍，但是在對於特定的被包含在至這些 clusters 之內的所有的地區相當明顯的顯示出有著 transposition(轉移)的特徵。此外，一些接近於地區中心的 cultures，包含捷克、匈牙利，以及其它居住於俄羅斯與蒙古的芬蘭烏戈爾族(Finno-Ugric)，這樣 trasposition 的現象多於其他地區的種族。因此，這是有可能的，這像是作曲上一項特殊技巧的 transposition，起源於一個定點，也許，在中亞(Central Asia)，變成擴散至所有的方向，並且會影響一些文化勝過於其它區間帶所帶來的影響，

但是從散佈的中心會漸減其擴散的強度。在另一方面來說，這 trasposition 的概念是簡單的且會廣泛地遇到・・・

因此，多元的起源也似乎是有可能的。(pp.61-2)

p.295

我們在此開始回到有點較爲寬廣的擴散原則使用，做爲在一單一項目中的一的研究中心以及推測可能的擴散範圍是遍及寬廣的世界各地區。而這並不是說這樣的研究是無效的(invalid)，我們可以在一些文獻資料的證據上看到對於此原則的使用，例如 Kunst 對於 Balkans 與 Indonesia 之間關聯的研究(1954)，或是 Izikowitz 對於南美樂器之對應年代的研究(1935)，再一次提出對於擴散研究中(是否)支持對於(樂器)材質(material)使用的問題探討。

僅管在此既不可能也不會令人滿意的加入對於一個對於此問題細節的闡述，但是在一些已經加入對於擴散研究的關注文獻中作一些告誡(caution)。在這些傑出的研究中，像是之前所引用的，Sapir 的詳細研究(1916)，但是另外，Kroeber(1948) ， Wissler(1917,1923) ， Dixon(1928) ， Herskovits(1948:505-22) 與 Hodgen(1942)，以及其它大量的研究中，已經概述一些困難困擾著擴散的研究。在所有這些探討的中心焦點在於，觀察在兩個文化之間是什麼導致其相似的討論，或是如此的相似現象要用何種方式能夠解釋。因此，舉例來說，兩個相同的文化在過去可能是有共同的祖先，因自然法則的變遷後而(physical migration)分散開；或是他們可能已經是兩個已是有區分的文化，但是在某一時期被劃撥爲同一文化而之後又再

p.295

次分離；因此兩文化的相似點可能是由於一種內部的物力(internal dynamisms)關係造成巧合的相似發展。一個成功的擴散理論之應用其中的問題決不簡單，這讓我們再次的回想起 Herskovits 的告誡“爲了分析而所揀選的區域，應該是一個在歷史的一致性方面能夠被假設的區域”並且，“可能，並不是由歷史發展的絕對事實作爲認定的指標”。

p.295-296

【Music Area 的建立與思考(Nettl/Merriam)】

一些研究討論指出必需就此建立 music areas，因爲(認爲)music areas 是源自於和擴散理論有親密關連並具人類學觀念的 culture areas。只有兩個研究嘗試去限定(delimit)music areas，一個是 for North American indians by Nettl(1954a)，另一個是 for Africa by Merriam(1959a)。而建立 music areas 有很多的難度。首先，music areas 的有效性是成問題的，因爲這很難去區別是否他們真的是由相似的音樂(musics)所構成，或是，其相似性只是更多只是表象而非真實。而此問題基本上來是視爲比較而所揀選的區域單元(units)而定，而這有相當多的疑慮像是-什麼要素來將這些區域單元和音樂連結。因此上述的兩項研究作了極大的嘗試試圖以 music style 作爲此連結的基礎，而 music instruments 不被明顯地認爲具重要性，也並不將之觀念與與作用和 music style 作連繫。Nettel 他就指出，當在關注“音樂的文化背景時”，不會去特別考慮 music instruments，以及其中關於 style 或是 traits(樂器的材質特徵)的複雜性與簡易性。而這很重要的去注意到 music areas 因此被限定不能與已建立的 culture areas 或 linguistic(語言) areas 同時發生(pp.36-41)。這項推論似乎不可避免的顯示出音樂與語言是兩者不同的種別(genre)，或是說，至少這兩者無法改變不能相互連繫的事實，並且，在一個相同文化本質的基礎上這兩者不能融合爲一個整體。而此二者的不同可能在於以下二點原因：第一，當 culture area 的觀念嘗試將一大批毫無關連的且被組織成一個複雜整體的事實聚合在一起時，music area 因此像是被看成是集中在一個單一的文化觀點上；第二，當 culture area 的觀念使用 traits(樂器的材質特徵)以及物質文化(material culture)的複雜性來發展時，這時 music area 就主要的被關注爲其觀念構成的主體。進一步來說，這似乎很明顯的，我們所認爲的 music sound(樂音)、structure or style 這些概念的匯集必須獨立的散佈在其它文化的觀點，而因此 music areas 必然地不會與 culture areas 或 linguistic(語言) areas 同時發生，而這也能夠獨立的散佈 music instruments，因此 music areas 與 music instruments areas 必然不會同時發生。爲什麼這些事實應該如此，我們還不能知道(why these facts should be so, we do not as yet know)，最多我們可以說，這由擴散

(理論)和 areas(概念)連結音樂的研究是有著更多的複雜性，超出通常一般對此的假定。

p.296-297 【音樂在重建文化歷史的應用】

承接上述，關於這點，已有三項主要對於音樂在重建文化歷史的應用這方面議題被討論，首先，音樂與樂器歷史的重建能經由利用各種的歷史與考古的技術。這假定這項重建工作，對於一般歷史的狀況而言，這能做爲在某一方面特別的文化價值，因爲分析一個單一複雜的(文化歷史)，就如同(讓)音樂顯露其內部變化)的型態，但這(分析)(充分)顯示出文化作爲一個整體的概念。(附上此句之原文以供對照:**it is assumed that such reconstruction for a particular aspect of culture is of value to the general historic picture since the analysis of a single complex such as music reveals patterns of change indicative of the culture as a whole**) 其次，對於其它類型的研究上，音樂與樂器的使用能作爲一個有效的助力，最後，在一個特定像是如考古的情形下，音樂與樂器的作用是能夠指向正確的途徑使接近假說，如此一來，假說也能被之後所掘出添入的資料所佐證且被鞏固。

所有的上述這些技術在本質上是屬於添加的，這也就是說，他們貢獻給我們的文化歷史知識，基本上是經由非音樂上所用的方法來分析，即，我們之前所說的-歷史的文獻或是考古的技術。而這引發了一個問題-是否音樂或樂器在爲文化歷史的重建上，其所呈現給我們的是用一些較爲獨特的方法嗎?對於此問題的答案是，當在聯繫種族與通過時間因素而形成的文化遷移這兩者之間的關聯時，音樂似乎提供能一個極爲精確的重建(文化歷史)的方法。

p.297 【音樂在重建文化歷史中其特殊價值探討】

由上述看來，這被預先注意到，音樂似乎有三項特殊的特質，這使得音樂在歷史的重建上有其特殊的價值。首先，這三項特質的第一點由 Herskovits(1941)所暗示，其論述如以下所示：“研究音樂其特殊的價值…就是，它的價值甚至多過於其它方面的文化，但音樂的形態趨向停留(lodge)在未發覺(unconcious)的層級上”(p.19)，這敘述意味著，在大多數的文化中，音樂的形態似乎並未被具体化，這也包含了我們自己的文化，他們應該認真仔細地被學習才是。(舉例來說)這並沒有明顯的不同，在我們之中的一些人不能夠給諧合音程與不諧和音程給個明確的界定，或是能說出真正對於完全終止(perfect cadence)的了解；而我們辨認

p.297

在我們音樂中什麼是諧和的以及什麼是不諧和的，並且我們已經了解到，我們的音樂模式不夠好去知道，當樂曲至一首作品結尾的小節群處時，其終止所給人感覺是圓滿的，還是，一個未完成的終止。再者，我們學習到什麼類型的音響是(sounds)令人滿意的適合用於我們音樂，而這不根本不需要擁有任何的關於此方面的技能知識；音樂的結構由潛意識來支撐，而這也因此在許多獨特的案例中，音樂並未被具體化，並且甚至抗拒去改變現有的音樂型態。

這並不代表說音樂拒絕去改變，音樂是能改變的，但是有文化意外因素(accident)的例外，(因此)音樂改變的範圍似乎(只)在具文化意義上被決定的框架內而已。換言之，除了較爲獨特的例子之外，我們能夠預測音樂隨著時間的推移下是能夠保留自己普遍的特徵，而這也在研究上的例子看的到擁有這樣特徵，舉例來說，在 New World Negro 文化中，他們的音樂不同於原始的非洲音樂，但是能夠聽的到其音樂似乎保留了非洲音樂的特別特徵。(Merriam1951; Merriam,Whinery,and Fred1956;Waterman1943)

第二個關於音樂的特質即，音樂特別地使用於有關文化接觸或聯繫方面的研究，這是一個事實，並且這是一個具有創造性的文化觀點，意即，經由錄音的幫助能夠保留住音樂而這就好像剛才發生的。

最後一點，這也許是最重要的一點，音樂是在許多相當罕有的文化觀念中，其結構能被轉譯至紙譜上並且能夠經由計算與統計的方式被精確地表達出來。當一些問題在與此方面的連結上尚待被解答時，一些這方面的研究已經提出結果，即，(p.298)有一個強而有力的可能性關於能極佳且精確的獲得音樂音高的計量結果，以及能簡化歌曲的結構並對於一系列計算的數據能夠受統計分析的支配。

p.298【對於音樂測量與分析的進一步說明】

以下有一個年代較早期是由 Hornbostel(1911)所使提出的研究文獻，Hornbostel 他研究的方向是在 Burma 與 Africa，以及 Solomon Islands 與 Brazil 其中對於樂器的絕對音高之間的比較。在面對這項研究問題時，爲了有效的比較，Hornbostel 制定了三個必要的準則；他指出要精確的測量，並且要求稟棄目的性以及變動性。因此這些不同音的 Vibration 率能夠開始由絕對的精確顯現，而第一項準則，精確的測量，純粹去服從音

樂。而對於稟棄目的性的準則符合於在音樂最重要爲何的事實並不是要去滿足任何一個特定音符的絕對音高，這相當於在音階不同距離之中去探討音程間的關係。這即是，是否在音階中的第一個音每一秒是 236 還是 250Vibrations 這一點都不重要，而人類的耳朵在區分這兩者以及和世界所認定的基準比較時，這表示幾乎每一個可能的絕對音高被使用於一個或另一個文化中。因此，絕對音高似乎滿足去除目的之需求。最後，因爲在理論上來說音高是極其具變動性的，因此變動性的準則能夠符合。在此的結論是，任何一個單一音高是一特別複雜的素材，因此，普遍來說，音高在理論上來說是極具變動性的；也因此是由音程的關係而不是任一單一的音高在一個不同的音樂系統中所必須去關注的，而也因此所謂一致性、聚合性或是平行的創造，這些結

p.298-299

果是非常微小的。

Hornbostel 使用四個 Burmese Xylopones 以及兩個 Africa Xylopones 的音(調)，其中，一個來自 Bavenda，一個來自 Mandigo。在此不必要去指出各種不同的計算結果，但是其結果是一組三個數值，表達出依據一秒的 vibrations，這呈現出 Burmese 的與理論上的以及 Bavenda 的數值。其結果呈現如下:672,669,675; 738.5,739,735; 408,408,408; 450,450,453。這些數據極爲接近並給予得知其結果的複雜性，以及絕對音高、樂器的型式、以及音階特徵的一致性，這樣的關係很難去否認。這(亦)能注意到，相似的一致性延伸至 Melanesian 與 Brazilian 的 Pan Pipe 上，當然，這其中的困難是，要由如此龐大的距離所呈現，而這分離了被對照的文化，並且在目前，物證的不同還是不能夠被解決。

最近，A.M.Jones 也有其相似的研究，而這項研究在有一點範圍廣大的音樂特徵範疇下進行(1960)。當 Jones 在比較 Chopi,Malinke,以及在非洲的 Bakuba 以及，Cambodia 和 Java 的 Xylopone 之 Xylopone Pitch 時，也注意到在音階起始的絕對音高幾乎有精確的相似性。在這個點上，他描繪出(p.299)來自這些區域的六個 Xylopones 音階的音高，以及發現在所有的案例中，八度被劃分爲均等的距離而這幾乎精確的有個相同的音程大小，而這其中的音程變化並沒有案例超出微分的音之最小音程距離部分。再一次，

他注意到兩個 Javanese 的音階：the pelog，是七個音具相等的音程距離，而 slendro，是人工的五音音階其音程的距離是均等的或接近均等的此兩者情況任一種顯示。而將 Javanese 與 Ngbandi,Malinke 與 Baganda Xylopone 相比較顯示出，一個相似的排列以及一致性。最後，Jones 增加了其他類型的資料與比較，即，相對於是以四度五度或八度來歌唱，在技術的擴散上是三度歌唱；而樂器其自然形式(physical form)的一致性只被發現在 Java 與西非；此外還有語言的證據，裝飾(音)的型態，**game forms**(?)以及其它。Jones 總結自己的論點如下：

上述我們提議的論點改變了我們的非洲觀點；這需要一張有 Indian Ocean 在中心的地圖——一個流域其邊緣是-東邊為 Indonesia，Madagascar 在南邊，而非洲在西邊，所有這些不論是多大多小的範圍，共同收受者(或享有者)都會受其共有的範圍所影響。這個理論需要在這個領域範圍內的學者們一同來共同研究。也許非洲的研究已經驅向對於非洲有太著多的局限．．．讓我們一同來為這事實展開證明或反對。我們歡迎討論和批評評論，但是，身為一個音樂家，帶著這項警告(caveat)去看待-凡是有人欲破壞非音樂的現象時是否他們的論點能夠站的住腳。

也許所有這一切僅僅就是一致性的問題；但是如果將來有人問我們，所謂的一致性在一夜之間變成了確實的證明時，什麼是為它必須經常共同合作的？

(p.299)

有一些問題出現於當我們連結 Hornbostel 以及 Jones 的構想中心之時，即有關於距離的困擾，以及缺乏一個顯明的當假定一個已知的所引用的區域之間，對於歷史連結的可能性。而此種所呈現的證據極困難的不被考慮。一個可能性的方法即可能去指出在一定的程度上，這些材質能夠被接受僅爲一種。而對於我所理解的是，相似的研究並不能指出，兩個文化的樂器音高而在此一個歷史的整體能被假設。假如這樣的一份研究能顯示出相類似的一致性存在的話，至少其方法的可能性能爲鞏固，而假如一致性未能被發現，這個謎題可能會持續加深，對於我們而言，可能面臨兩個可能的解釋：一致性，或這是一個值得注意的例子，對於其準則可能還需要其它的音樂證據來證實之。

(p.300)

我們在之前已經指出精確的測量技術，以及其結果能夠顯露一些特徵，不論是在音高方面還是在作爲一個整體的音樂結構方面；而 Hornbostel 以及 Jones 已經使用過上述的方法作研究，但是以下要敘述的是同樣的且具有潛力的重要性貢獻。

一個 music style 的分析建立在打破其型式進入音樂的要素，並且了解這些要素部份是如何聚合在一起形成一個凝固的整體。將一些 30 至 40 不同的部份能被分離且測量以計算的方式來表現。舉例來說: 像是調性的範圍或是旋律的移動，旋律的層疊關係；上行或下行的音程走向，音程大、中和窄小音程的比例，各種音程比例的使用，等等等等。給予一個特定的假設這對於測量計算是很重要的，這能清楚且精確的比較之間的 music style。舉例來說，以下的圖表的例子延伸於 Gege(Dahomean-derived music of Brazil), Rada(Dahomean-derived music of Trinida), 以及 Ketu(Yoruba-derived music of Brazil)這三個地區的比較結果，並且由 Cheyenne Indian music 做爲一個對照組。而以下例子中的數據指出所標示的音程名所使用的比例，並且表達出在整體音程數的百分率情形。

Total	Gege	Rada	Ketu	Cheyenne
Minor second			1.3%	
Major second	31.5%	25.3%	39	33%
Minor third	35.5	39.6	22	28
Major third	12.3	14.3	13.5	10
Perfect fourth	13.5	14.3	21	15
Perfect fifth	4.4	3.9	2.3	5

這不需要由一個極爲熟練的眼睛去察看這些少量的單獨的計算數據，在這些例子之間的不同點幾乎準確地呈現可能預測的情形。即，Cheyenne Indian music 在每一項方面幾乎呈現與眾不同的情況，並且不論在上面項數或是下面，呈現下降的情形在這非洲源性(African-derived)音樂的數據上。進一步來說，Gege 和 Rada 群類，這兩者都是 Dahomean-derived music，而相對於 Ketu (Yoruba-derived)來說，幾乎在每一項方面這兩

者的數據並列相同的位置。

【小結】(p.300-301)

假如我們能藉由精確的分析來表達一個 music style，並且這個 style 有其獨特的完整性，既然如此，我們應該能夠使用這樣的精確的分析技術來幫助文化歷史的重建。這即是，在新世界(指西半球或南、北美洲及其附近島嶼)，如果給予一個未知的歌曲主體時，在其來歷上，不管是北美印地安還是非洲，我們應該能夠講述出一藉由常識(common sense)也可能告訴我們，但是經由此種精確的分析應用我們更確信爲何。但是更重要的是，這似乎是可能的，舉例來說，我們曾經知道其歌曲主題是非洲源性(African-derived)音樂，就會知道這是 Dahomean 或是

(p.301)

Yoruba 或是 Bakongo 的音樂。同樣地，假如這推論的方式是正確的，我們應該能夠，舉例來說，取一個在 Congo 的 Mongo 族，給予必不可少的比較材質方面足夠的需求量，並且追朔其現在依然存在於非洲其它部落先前的(樂器)形式。而進一步來說，對於這些所有的推論方式的可靠性如果給予一些假定與想像，並且假設技術精確的話，我們應該能夠解開，提供給任一特定的 music style 建立，其中的組成部份。

當與音樂使用的探討連結時，有兩個主要的問題被提出。其一，雖然 music style 的特徵能夠指出一種關係，但我們不一定知道其關係的本質爲何，即，是否此兩文化存在於過去，或是否音樂的概念已經獨立的擴散爲其它的思想。而這困難至少部份是能更對付，藉由使用其它方面的文化觀點或是其他結合音樂研究在文化歷史重建方面的技巧。

其二之問題爲有點較爲複雜。注意在第 13 章中對於 Fischer 所提出的關於一在特殊類型的社會與已確立風格的視覺藝術方面觀念之間其二者間關係的討論(1961)。假如 Fischer 的理論是正確的，這很明顯的，如果在結構上具相似的藝術風格，可能不是因爲歷史的連繫所產生而是因爲具有相似的內部組織(internal organization)。Fischer 查覺到這項問題，他寫到：

假使 art style 在根本上是由當前的社會因素來決定的話，這對於相當細瑣的技術

細節研究是具有效用的，這亦能做為一個證明對於在許多文化之間歷史的連繫.....

然而，這拋出了強烈的懷疑對於使用一般普遍的 art style 特徵去建立歷史連結，或是對於單獨的使用已知的歷史連結去解釋兩個區分的文化中相似的 art styles。(p.89)

這些抨擊同樣的能應用在音樂上，也許在音樂方面附加上的問題是，音樂可能無法輕易去區分“細瑣的技術細節研究”以及“普遍的 style 特徵”。在寬廣的觀點來看，我們應該主張音樂的輪廓是普遍的特徵，而音程百分比率的使用是屬於技術上的方法，但是對於此項問題來說，如此的主張還未能夠使問題輕易地得到解決。

【總結】p.301-302

1. **對於在重建文化歷史方面，音樂研究提供許多的方法。**
2. **而許多方法是能確證的，這意味著，一般而言音樂自身的歷史提供了歷史的知識，並且，經由歷史文獻與考古研究技術的幫忙下，music sound 與樂器能被論述及處理。**
3. **這反映出人類學的理論和歷史，在此情況下，能被廣泛的使用在進化與擴散傳播理論上，並且，一旦有其它文化複雜情形時，即能夠使用擴散與散佈研究並且以此去建立一個特別的區域型態。**
4. **然而，最具潛力的貢獻在於，能使 Music sound 和樂器經由統計方法的使用，讓這兩者能爲其極爲精確的本質的分析方式所支配。**

● 譯後附註：希望音樂人類學班上的同學以及老師，以及各界音樂同好們，當您在網站上看見我這篇翻譯文字時，如見有文句譯錯之處，懇請你們不吝指正之！可以來信告訴我!以下留下我的 e-mail 以供連繫：

→s9111016@mail.ntua.edu.tw

吳紋綾 2008.01.15.

P304-3 其中一個主要想法關於在音樂的連續性和一般穩定做法被應用了合理地一致的方式由音樂人類學文化的動力學。音樂人類學做頻繁想法音樂是這個假定的原因很少被澄清或被提供。然而，有一些證據隨著時間的過去顯著指向音樂穩定。 Densmore，例如，寫 Teton 蘇族，紀錄以下經驗：

P304-4 1915 年夫人。 Mrs. Holding Eagle 錄音了第二次歌，並且在比較它被發現所有歌曲的音高和節拍器速度相同在秒鐘方面像在第一個紀錄在二歌曲中區別在最輕微的方面。另一和相似的事例在齊佩瓦人之中發生了。 Odjibwe . .被錄音的某些歌在 1909 年 8 月和錄音 3 月 1910 年，顯示歌曲與第二是同一音高的。

P305-1 一種相似的事件由 Fletcher 和 La Flesche 報告：

. . 作家有不同的小組唱同一首歌曲的紀錄歌手，被採取在間隔時間的紀錄超過十年，歌曲不顯示變異。一個有趣的事例發生了不少十年前。 當，在沈默的期間，他聽見哼唱著一首熟悉的奧馬哈歌曲，老 Ponca 拜訪作家。他被問， 您在哪學會了歌曲？他回答在奧馬哈之中。什麼時候您學會了它？當我是青年男孩時。你總是唱的跟現在一樣?，他驚訝的看著他並回答他： 只有一種方法來唱這首歌，此時這個人年齡已超過 70，他的歌曲的版本一定固定的達五十年。在他的歌曲的翻譯比較與同一首歌曲的其他三個紀錄從不同的歌手爲作家所具有，變異未被發現。 這個事件，至於它是，表明公正程度穩定。

P305-2 我們在那瓦伙族人儀式有早先有機會援引Herzongâ的評論關於絶對準確翻譯的重要性，並且 McLeanâ 對絶對準確性的重要性的重點在毛利人之中，並且 Densmore 增加進一步資料關於森密諾爾人和齊佩瓦人。這個假定音樂有基本的內部穩定似乎是合理的，當觀看反對文化時的一般理論。 它假設，文化經營在連續性內範圍通過時間; 當變異和變動不可避免地發生時，他們如此做在那範圍內，除非文化由什麼的某種形式打擾稱歷史的事故。天然的，這簡單地意味著在之下正常情況假設是不合理的那在時間西部非洲人將突然開始唱中國歌劇。 我們不可能佔這樣發生由在文化變動內部動力學的參考;

它是，只有如果在所有在文化聯絡的參考才合理。

P305-3 作爲同一時間，它是顯然的一些文化音樂從內部變動時立場明顯比那更加迅速地改變和其他。一些解釋爲這個區別在音樂根據，在第 IV 章，構成的過程，在第 IX 章和在各種各樣的點關於概念的我們的討論被指出了。 它被假設變動和接受能力對變動將是頻繁在強調單獨作曲家的重要性與那些相對從一個固定的神奇的來源接受他們的音樂材料的那些文化。我們也發現一些文化比其他更簡單地強調變化的價值在音樂上的，並且這樣假說在這本書的過程中進一步被推進了。 內部變動從機會，然後，獲得卻不，但在偉大的部分，至少，從概念舉行關於音樂在文化和它裡面是到這些來源，爲考慮提供寬廣的背景音樂，我們必須爲更加充分的理解對爲什麼轉動音樂變化更在一些文化上比在其他。 我們在隨後討論將有機會返回到這點。

P306 至今我們對音樂的假設的內部穩定隨著時間的過去，但文化聯絡發生的什麼情況？ 音樂人類學在這樣情況在假設音樂的根本上穩定，但假說的文獻依然是概略。 音樂是穩定的，在聯絡情況似乎被證實在實際上未改變主要堅持了形成結束時期排列四百年期間的新的世界黑人音樂情況下。爲這樣固執(1914)，假設音樂是特別穩定的在聯絡情況，因爲它運載得下意識上，因而使它的 Herskovits 提供了唯一的解釋抗性指揮攻擊。 困難這裡，然而，是，當假說看上去振振有詞時，當適用於新的世界黑人情況時，看起來卻不是可適用的在世界的其他地區。波里尼西亞評論音樂的多數學生在玻利尼西亞人接收西部形式的快速性和傳統音樂被摒棄的醒目的程度。 如果我們假設，假說關於音樂的下意識本質應該相等地很好適用於玻利尼西亞人和非洲人，它是顯然的它不足夠解釋二個聯絡情況。 當 subliminality 看來是一個合理的假說時，它的難以適用到玻利尼西亞人情況講清楚其他因素必須在工作，並且這是核心問題對音樂人類學音樂變動的想法和問題的第二個主要的群集所帶來給我們。

P306-2 當內部連續性和穩定的做法在音樂人類學時通常理當如此，有在這個問題的實驗的研究的堅固潛力。 音樂人類學到達了一個相當數量材料有不少五十年的時間深度爲與當代音樂的比較是可利用的點。因而 Hornbostel 的研究工

作(1917) ，1907 年在 Ruanda 收集的材料爲研究的穩定和變動現在提供一條基礎線在期間的五十六年。 Herzog、Densmore、Fletcher， Bartok 和許多其他的工作是可利用的爲相似的使用。 這樣研究的例子是那探索在 Ifaluk 音樂(1958)，比較 1947-48 和 1953 年收集的由材料製成與 Herzog 被會集在 1908-10 德國遠征和學習的那些不少二十五年後(Herzog 1936a)。探索評論 Herzog 的概念化大多被證實，至於 Ifaluk 是擔心不安的 (.p 20)，但這個帳戶最顯眼的陳列 ---或許那小的旋律慣例更加精確地描繪大多這種主要歌曲或者大多主要場合爲唱歌---沒出現於 Herzoga 的資料裡，探索沒有任何清楚解釋爲區別; 當他建議時沒有要求對旋律慣例的用途的原物 Sarfert 錄音偶爾被做了，他推進此作爲一個可能的假說。他也注意這樣變動應該發生在 50 年之內是沒有什麼驚奇的，的確它不是的(p20-21). Burrowsâ 研究似乎證實假定有樣式連續性在一個堅固時期，但變動發生，雖然它清楚地沒有被做是否探索變動是內部或外在因素的結果。 我們不可能從這項唯一研究，而是它的重要性推斷

P307 獲得了有清楚地被展示的頻繁支持的第二點，但那在不同的種類音樂是較不易受變動的音樂系統之內; 因而它假設，較少變化可以期望在宗教上比在社會或娛樂的音樂。假定的依據明顯地是宗教儀式取決於音樂，而娛樂的音樂，舉個例子，使用簡單地作爲伴隨到其他活動。 這似乎爲讚成不同的程度音樂的綜合化而辯論入社會的其他方面; 論據是宗教音樂非常是一般宗教實踐的部分它不可能被修改不修改儀式的其他方面，而娛樂的音樂履行不高度被僵化的其他需要。在這個假定也許有真相關於在音樂上的有差別的變化，但決定性的示範留待去執行。 如果它被發現了可接受，穩定的問題例如那非洲儀式音樂在新的世界也許湧出極大地被澄清。

P307-2 我們爲內部和外在音樂變動看見了解釋，當他們適用於穩定的問題，並且連續性在音樂在他們自己似乎不令人滿意。當爲穩定和變動文化時提供條件，並且，當其他解釋也許給予我們部份解釋爲這些過程時，解釋不履行所有要求。它確切音樂人類學需要將分開地申請於內部和於外在因素，或與彼此一道變動的理論。假使音樂變動我們的知識現狀，提出這樣一種統

一的理論是不可能的，但至少給我們方向某一想法我們的查尋也許進行的一定數量的暗示方法被做了。 讓我們首先轉向內部變動和審查其中一些可能性。

P307-3 我們可以通過重覆，第一開始，那程度內部變動是可能的在文化依靠主要程度上概念關於在文化舉行的音樂。即想法關於音樂，構成的來源，學習，等等，提供之內變動被鼓勵，被勸阻或者允許的文化框架在。

P308 所以它也許大概說以真相各自的球員和歌手在跟隨一相當可定形，每一他自己，也許稱一個單獨習性形式，然而，輕微地修改，或者適合異想天開，變化單調或者不自覺地，用不計其數的小的方式，特別旋律，雖然節奏性變動也傾向。 .. 特定平均情況，然而，多數歌手是相當恆定的在拍子和音高。 .. 某一拍子，特別是，似乎屬於以某一歌曲。 .. 它主要是心情事情以歌手。 (pp167， 168)音樂和文化動態學，歌曲是不會在詞與樂句中間被停止的。 在一個最後的總結，羅伯特寫：

P308-2 第三種捐助理論到內部音樂變動的過程的解釋在文化可變性的概念被找到。內部變異是一個常數在人類行爲; 二人在任何特定情況不確切地表現用同樣方式，並且那裡總因而存在偏差一個幾乎無窮級數從社會的準則。理想和真正的行爲不同，並且不提供它的獨立構件在的社會不存在什麼附近被組織的關於行爲的選擇被認爲： 整體上當這樣變異存在於社會，因此它存在於音樂，並且我們應該期望從 Densmore 援引的以上例子、Fletcher 和 LaFlesche 和其他，關於音樂的確切的重複，將傾向於是例外而不是規則。

P308-3 其中一項變化的最仔細的研究在音樂上的由羅伯特執行與牙買加民歌相關(1925)。 她基本的問題是對發現什麼是變異極限在有限，相當同類的人口之內，什麼的確是波動的範圍與一個個體，並且，雖然她在做精確定界允許的變異界限沒有成功，她的研究清楚地表明了有些可能性爲對音樂的什麼部分的更好的理解允許變化。 使用在一首唯一歌曲上的在一首唯一歌曲上的變化由同一位歌手和變化由幾位歌手。 羅伯特得出了將軍和更加具體的結論：

P309 雖然他說話在外在變動是有效的， Kolinskia 的分析對沿海和布什黑人歌曲

在蘇里南是暗示的這種方法有效性(1936)。在比較二個小組的結構， Kolinski 闡明，最醒目的事實只是在比例上的區別整個地幾乎整個地 anhemitonic 歌曲，這是 63%在布什和 10%在城市. 進一步， Kolinski 發現了在對寬旋律跳的使用和組合上的一個明顯區別的這樣跳，當布什黑人使用更多和沿海黑人的更寬的跳。Kolinski 談論旋律變動各種各樣的特點，但它是重大的對微粒他的關於節奏和測量儀器是唯一聲明發展往歐洲人由歌曲體現自己在逐漸代替歌曲以自由節奏與一嚴密的節奏 (pp 517-20). 再次，我們不可能根據證據單件推斷，但是建議也許提出，如果一位調查員(羅伯特)尋找在曲調上的最巨大的內部變化在一文化和另一位調查員(Kolinski)發現在文化聯絡的情況多數變動是旋律，我們也許有爲一個假說的依據關於在音樂結構上的變化。

P309-1 非常少量個體能多次再生產他們的聲調嚴密的重複。有較小轉移在節奏、曲調、詞和詞組和有時甚而相對命令中。 . . 被製作等待在他們的歌曲的重複之間的多數人。 . . 被發現有義務到輕微的變異。 . . . 但所有人被看見有，總體上，他們嚴密遵守，但這未由其他一般分享，甚而由同一直系親屬的成員他們自己的一種特殊格式。 (pp.214-15)

P309-2 什麼我們從 Roberts' 研究學會是變異存在於她學習的牙買加音樂，並且歌曲的翻譯詮釋是有特性的。相等地重要的，然而，是發現的她音樂結構的有些方面傾向於依然是比其他更加穩定。因而拍子在牙買加音樂看來是常數，像詞組的團結。而節奏如此，是較少瀝青明顯地是幾乎相等地穩定的。歌手開始的加倍和點或末端歌曲看來是最少穩定的。再從一個唯一樣品推斷在唯一文化無法的，但這裡有建議音樂結構的不同的元素也許是或多或少受變異支配並且改變。如果近似結果在其他文化被找到，由引伸假設有差別的變化的理論在音樂結構上的方面，預言在特定情況可以期望的這種變動也許是可能的。

P310-1 這個問題可以通過提到建議進一步採取一個試探性步驟，由於音響或生理原則共同對人類，傾向於是公因子和有抵抗性對變動音樂結構的某些元素。Wiora 明顯地舉行了這個觀點，如由 Wachsmann 報告： Wiora，特別是，在

其他看了某事在給他們更加適合爲生存比這些比率的平等可能被發現(1961年：143)。Collaer 爭辯說，聲音用具的生理結構在所有人之中佔四(1956a 的間隔時間的特別重要性： 45-46).). 八度音的首要的地位長期保持在音樂作爲風格是至高無上的，並且也許進一步有這樣論據。點是清楚的; 如果有影響確信音樂結構的元素音樂生產的音響或生理標準，他們在音樂變動也許將有一個具體作用。然而，那麼一點看上去被知道關於這樣事他們可能只被推進作爲潛在地有趣的猜想。

P310-2 我們在前面一頁試圖指出音樂變動的所有理論，特別因爲它適用於內部動力學，必須考慮達成對音樂結構的有差別的方面的理解的可能性。在建議來說，然而，曲調比節奏也許是易受變動，我們省去了詳細的討論關於爲什麼這也許如此是爲事實真正地清楚解釋不似乎可利用。我們這裡引導更遠變化的可能解說套在音樂上，並且這有關人爲因素，哪些至今未進入討論。如果它是真實的，例如，曲調比節奏傾向於變化更多，並且，如果我們不可能直接地解釋它，它至少肯定任何變動出現歸結於人的行動。因而什麼我們在音樂必要變動意志的情況可以得知人的行動對過程的我們的理解貢獻。

P310-3 一個最重要的是人的行動是單獨有特性的行爲。羅伯特發現每個牙買加個體有他嚴密遵守，並且，在之下正常情況，由沒人分享他歌曲的自己的版本; 這本身是變異的一個人的來源，並且，因此造成潛在的變動。但單獨有有特性的行爲可能加寬變異和舒展什麼的極限認爲正常的。 這個因素明顯地不是直接研究主題在音樂人類學上; 但在民間傳說，情況是非常相似的，Benedict 貢獻了也許這裡被援引的一項醒目的研究(1935)。

P311-1 在她的研究與 Zuni 神話一起使用， Benedict 由於 Zuni 親屬關係系統設定了她的通知者 3 和 6 是兄弟和姐妹的一個特別情況，同一個宗教團體的居民用不同的家庭，但成員並且由 Zuni 母系結合了。提供資料者 4 是他們的母親和提供資料者 8，他們的父親，是氏族家庭居民不少於四十年。因而這個小組的所有成員聽說在同一個家庭附近講的同樣傳說，並且在他們的版本上的區別可能歸因於單獨處理民間傳說材料。另一方面提供資料者 7 是有點心理社會異常的是一個對抗派別和一個人。他有可觀的自力和個人主

義，並且是卓著的能力，權威的存在的人，以對達到個人卓越的巨大需要。benedict 談論的問題是否是第一，是否有在提供資料者告訴的傳說版本上的重大區別 3， 4， 6 和 8，和其次，他們的傳說，因爲小組顯示了所有內聚與提供資料者告訴的那些提供資料者 7。如可能已預期，對兩個問題的答復強烈在肯定，並且 Benedict 認爲，單獨個性有一個可觀的作用在傳說。

P311-2 我們應該期望什麼對民間傳說這裡是真實的也對音樂是真實的。 單獨變異在牙買加材料被展示了，並且有充分理由假設它是存在所有音樂系統; 單獨個性和它的對變異並且變動的衝擊的因素，是非常重要的一個。

課程名稱：音樂人類學

授課教授：吳榮順 老師

學生：邱文芳 29513020

報告內容：The Anthropology of Music〈第十五章：p311We should~-p319〉

我們應該期望什麼對民族學是真實並且對音樂也是真實的。在牙買加素材展示了個體性的變化，並且有充分理由假設它是存在於所有音樂系統；因素包括個體性的個性和它的改變後衝突，因此轉變也是其一重要的因素。

Nettl〈1955b〉引用了羅伯特提出的一個關於在音樂上變化機制的進一步建議。這是"介入一個傾向在一些文化有巨大文體的相似性在同樣作用的音樂項目之中的現象形式。" Roberts 羅伯特描述怎麼不同的材料被改變爲了使他們依照統一的樣式，並且排除不適合的樣式材料。音此減少在樣式中的元素的。共同重新創作、早先被談論在第 9 章裡，是其它變動要因，但它會維持從樣式的對立影響，傾向於對文體的元素和歌曲變化的增值貢獻。最後, 結合爵士樂的 Neil Leonard，他提出一個創新機械技術，至少是特殊音樂形式的整體樣式。Leonard 維持一種新的藝術形式或風格，通常與挑釁爭論照原樣守舊派文化反對和受到新派的支持。在這兩個團體的對抗中出現了中間派，嘗試連結兩端極端的差異隔閡。

當因循守舊傳統派者和新派邊丟失力量時，爭論一段時間之後冷卻，中間派的看法獲得認同。更多根本創新, 慢慢地對抗瓦解且更多大量的持續限制。但當觀眾越來越認可早期的限制和開始對一些最新部分的價值表示懷疑，一段時間中間派的觀點開始失去追隨者。最終, 創新開始廣泛被採取在它原始的狀態, 或在狀態相似與原物。但許多它的特徵現在成爲了形式化和靜態的，許多新派他們不再滿足感覺，強迫創造進一步的創新。隨後社會回應的對審美新奇形式也開始興起—經常在充分地被接受之前，早期的創新成爲了有價值的複合體〈p155-56〉。

在風格轉換的趨勢這個解釋那麼完全適合爵士樂這個例子,發現它是如此的精巧特別的範例，卻能輕易的普及化，這個例子於他的論述中有清楚的應用其它音樂可能性。

H.G.Barnett 從事人類學的工作〈1953〉，他研究調查革新的細節過程，且清楚的出版他的民族音樂學的論述。他指出當所有創新式由個體開始，所有個體必須必要的文化背景，提供以某些潛能爲革新和某些情況在之內他們必須推動的。有九點〈p39-95〉。

革新繁茂也是"轉變的期望"〈expectation of change〉 的地方，換句話說，" 依賴當權"〈dependence upon authority〉革新不太可能出現的。

當文化提供了架構，在範圍之內革新是一種刺激也是一種抑制，同樣有不同的內容動機去創新〈p95-151〉，最後創新的過程〈p181-266〉已經在第九章討論過，Barnett提到輪廓外貌、在結合、論證、替代、差異、獲得和失去，和他的不同的分門別派。

我們藉由民族音樂學把理論的觀點轉向外在的改變、或有文化接觸的場合活動的過程。這個地區提到文化交流且先前定義簡要的文化傳波過程的定義研究，比起有內在變動的研究，從民族音樂學受到了更加大而直接的注意，只是有效的接觸研討說明了這唯一的一種起始點。

在文化情況上最多的理論關注被關注在音樂變化的過程的這一個方面，這種混和主義重新定義這種觀點，其中最重要的音樂混和主義的研究之一，Waterman〈1952〉提到在新世界黑人的音樂有關歐洲和非洲文體的特徵混和。

在音樂上的混和主義理論當未被具體反對做這"混亂" 〈mass〉，至於所知的，對它之下的假設就有些猶豫。

一個概念的緊密相關是考慮相容性和不協調性，如同一個在變動過程中其中的因素是劃分的，那些強調事實於一些文化交流人們的情況，他們傾向於吸收和使用二個文化系統且分別被保存於互相。所謂混何主義是二或多個的文化元素結合，且導致價值和形式的改變。

當所有這些論述呈現出對音樂上的文化交流的研究方法它是清楚自身爲何的，但他們是僅是我們尋找的音樂上對變化的理論的起點。在這種關於文化交流情況下，我們也許再次引起對複雜的人類學理論注意。的確，在人類學方面素材的累積關於文化交流提供文學的當中一個最大的單一文獻主體，文化交流在音樂人類學裡是一個複雜和困難的主題，但最近開始真正的認識。

田野工作者回到了珍貴地研究小組，特別是好的位置去提供文獻的更改。對變化的觀察和分析的重要性在過程上是有價值的，由於機會去瞭解不僅改變的形式和過程還有變化的原因。在現今有一定數量的研究室情況，但當前發生的變化，他們沒有被充分地利用。其中最有趣的衰退當中之一，是在當代非洲一個個在改變的研究組織，跟音樂相關的出現兩個問題，第一：音樂家已從傳統的文化前往到都市的文化，第二：

那些留下的音樂家在新環境之下，同時創造社會和音樂的組織。第一點沒有取得太多的資訊，但第二點我們可以看到很實體的相關素材。

音樂變動的活動研究是音樂人類學之中在最潛在有獲得的活動，在音樂上的變化幾乎沒有被瞭解，甚至關於音樂聲音作爲本質上或概念性關於行爲的活動也是，是如何構成那聲音。的確今時的民族音樂學主張還不明朗化，但如同過用更強烈地激發的方式，在將來對文化上的音樂研究朝向更加的瞭解。

《Les Voix du Monde》

人聲分類學(Typology of Voice)的重建與再釋

人聲發聲系統分類芻議

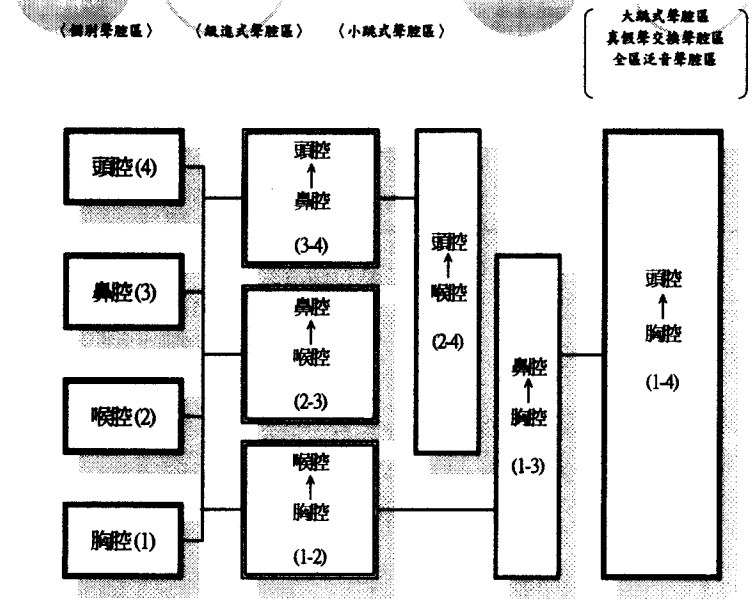
「人聲發聲系統之分類原則」

- 依據演唱者發聲的「焦點」(Focus)位置，將人聲發聲分類系統分為「腹腔」、「胸腔」、「 喉腔」、「鼻腔」及「頭腔」等聲腔區。

- 並依據聲腔區的轉換將其細分為(1)個別聲腔區、(2)級進式聲腔區、(3)小跳式聲腔區、(4)大跳式聲腔區、(5)真假聲交換聲腔區以及(6)全區式泛音聲腔交換區等六大項目。

- 然後再依各自的分類屬性細分成若干項 。

人聲發聲系統之分類圖



(一)個別聲區 -胸腔音區

●(1)[A-11]：Burundi/Chant chuchote et cithare

●(2)[A-14]：Bahrein/chant pour ramer, *nahhami*

●(3)[A-28]：Papouasie/chant d'Homme,dshambukware

(一)個別聲區 -喉腔音區

●(1)[A-17]：Maroc/Recitation du Coran, *tahzzabt*

●(2)[A-18]：Inde Ladakh/Psalmodie bouddhique

●(3)[A-19]：Inde, Kerala/Recitation du *Rig Veda*

●(4)[A-22]：Argentin[Selknam]/chant de chamane

●(5)[A-23]：Espange[Baleares]/chant *redoblado*

●(6)[A-24]：USA[Philadelphie]/sermon d'un pateur femme

(一)個別聲區 -鼻腔音區

●(1)[A-12]：Canada/Inuit, *katajjaq*

●(2)[B-5]：Iakout/chant de gloire, *tayuk*

(一)個別聲區 –頭腔音區

●(1)[A-4]：中非

●(2)[A-29]：巴西[yayanpi]

●(3)[A-30]：波利維亞

(二)級跳式聲區歌唱藝術

1.(喉腔音區-鼻腔音區)

●(1)[A-12]：Canada/Inuit, *katajjaq*

●(2)[B-5]：Iakout/chant de gloire, *tayuk*

2.(鼻腔音區-頭腔音區)

●(1)[A-8]：日本 Noh

●(2)[A-9]：Pygmee

●(3)[B-7]：Flamenco-*negra*

(三)小跳式聲區歌唱藝術

1.(胸腔音區-鼻腔音區)

●[A-27]：韓國佛教

2.(喉腔音區-頭腔音區)

●[A-31]：Japon/Satsuma Biwa

(四)大跳式聲區歌唱藝術

1.(胸腔音區-頭腔音區)

●[1-26]：Tibert

(五)Continue 全區式歌唱藝術

●[B-8]Bretange

(六)Discontinue 真假聲交換式歌唱藝術(Jodel)

●[A-32]：Buchman

●[A-33]：Malawi

●[A-34]：Solmon

註：A-數字，表示 cd 上的曲目。

歌唱技巧(technics)與歌唱功能(functions)

「聲音與呼氣」(voix et souffle)

「呼氣」(souffle)的運用，可能是一種聲音美學上的藝術，而運用其特有的原則去找尋其想要的音色(例如 CD I[11]浦隆地的西他歌者的竊竊私語)；也可能是一種音樂語言上的節奏分子組合的表現(曲例 CD I[13]馬利的 touareg 族的 *ihamma* 模仿之歌/曲例 CD I[14]Bahrein 巴林採珠者之歌)。至於加拿大 inuits 族的喉音遊戲歌，是結合了這兩種功能。最後，「呼氣」(souffle)是爲了達到「忘我魂不附體」(trance)境界的目的，而很自然的用「過度的呼氣」(hyperventilation)來當技巧。(曲例 CD I[15]馬達加斯加的治病之歌/CD I[16]非洲肯亞的對唯一的神 - 阿拉的讚歌)

【樂曲解說】

1.BURUNDI 浦隆地

Region de Bujumbura

-喃喃自語之歌，以長盆型的西他琴 *inanga*[26]來伴奏。

-男性獨唱，唱歌詞發音時，伴隨的氣聲非常明顯，此時西他琴 *inanga* 也同步的一起撥奏。每次當歌者將要唱出的音提高到一個難確定的音高時，"歌者"馬上就呼氣往下做出一個聲音旋律移動的"幻覺"。這種歌唱的方式有一種補充性的平衡作用，它是以歌唱和樂器來覆蓋滿整個音頻(spectre)。

-這種歌唱都是由男性歌者來擔任，其歌唱時的喃喃自語，一方面是一種自娛的功能，也可能是爲一小搓聽眾來服務，特別是過去的皇室。歌唱的主題通常都是歷史故事，或事詩性、勸世性、諷刺性的主題爲主，有時候也用在歌者對於恩人的讚歌上(louanges)。

2.CANADA[Inuits]加拿大伊努特族

(a)/(b)Cape Dorset(Ile de Baffin)(c)Sanikiluaq

-三首 Inuits 族的喉聲遊戲歌，稱爲 *katajjaq*。

-*katajjaq* 是 Inuits 族一種非常特別的歌唱技法，其特徵是以喉部器官爲中心，利用可以令

---

[26] 有關非洲長盆型西他琴 inanga 的有聲音樂專輯，可參見法國世界文化館(Maison des Cultures du Monde)出版的 CD，Rwanda, Medard Ntamaganya, Chants de cour ' l'inanga et chants populaires, W260075, Paris：Auvidis, 1997.

人聽見的呼氣及吸氣的快速交替，及通過喉音及鼻音的發聲，而產生沒有特定音高的一種聲樂技法。樂句的結構，是以「動機的不斷重覆」爲其原則。

-這是一種屬於女性的一種歌唱遊戲。演唱時，兩位女性歌者是面對面而視，幾乎是鼻子碰鼻子。輸贏的方式是要對方跟不上對方的節奏，或是讓對方產生疲憊而跟不上所唱的方式、音高及節奏。所以一首曲子的結束，是其中一位女歌者換氣到了極限而發笑了，就算「game over」。

-歌詞是音節式(syllabique)而無意義的。

3.MALI[Touaregs Kel Ansar]西非馬利遊牧民族都阿累族

District de Gargando

-*ihamma* 之歌(擬聲)，是由過去的奴隸 Belle 所唱的歌。這種歌除了在馬利的遊牧民族 Touaregs 族所唱之外，最有名的是 Hoggar 地區的 Touaregs 族所唱的「*tazenqqarat*」。

-這是一種由 15 名左右的男性，在跳舞時一面以擊掌爲節奏，一面以喘氣聲來唱歌的一種歌唱技巧，歌詞是音節式無意義的。此外有時也有一位男歌者唱主旋律，來代動歌曲。

4.BAHREIN 巴林

Muharraq

-這是一首稱爲 *nahhami* 的划船歌，也是伴隨著不同段落有關划船去採珍珠的工作歌。

-其中有 2 至 3 位獨唱者，擔任領唱的職務，是職業性的詩人歌者，也是船東，稱爲 *nahham*；另有一群男性的歌者，是以眾唱的方式來延長領唱者的聲音，他們也是 *nahham* 的潛水者，也是助理。

-獨唱者是以一字多音(melismatique)的風格輪流來接龍，他們聲音的要求是：聲音要高的、柔軟的、"輕柔的像蜜一樣的聲音"。而眾唱者是以大約低領唱者二個八度的音域，低沉的來發出延長音，他們稱這種低沉的聲音爲 *winna*。

-這首曲子到了第二部份時，就變成了很強烈的呼氣低音，他們稱爲 *hamhana*，這成了這種划船歌的特色。

-每一個工作段落，都會有一些歌串聯起來當作一個循環週期一樣：如開船 – 起錨 - 划

船 - 揚帆 - 潛水找貝 - 開貝 - 結束工作 - 返航。

5.MADAGASCAR[Antandroy]馬達加斯加

Ambovombe(最南端港口)

-治病儀式之歌，召喚超自然力量的降臨，此神稱之爲 *kokolampo*。

-這段音樂是在 *kokolampo* 還未降臨前的一段祈禱儀式。每次一位男性歌者先唱一段之後，其他的男女歌者都會集體覆頌一次。接著是由一位女性歌者，以幾乎喊叫勝於歌唱的方式，從低音往上滑到高音，此時，所有歌者都停下來，開始集體的以喘氣式的聲音，製造出不同節奏的鼾聲來伴奏。這些節奏，同時又靠所有歌者以手拍打大腿來支持。

-在此儀式進行時，一定有一位被治療的病人在場，這種儀式通常要持續好幾天。

6.KENYA 東非肯亞

District de Malindi(港口區)

-阿拉的讚美歌，由孩童來伴唱。

-領唱者與小孩們是以同節奏不同音高的複音方式來進行，唱時都伴隨著喘氣聲。這種歌唱技法，稱爲 *dhikr*，在其他伊斯蘭教地區也可聽到。

-所唱的歌詞，是一直在重覆呼喊「Allah 阿拉」。

唱歌的技巧(technique)和旋律的運用(usage)

「說的」(parle)、「宣敘的」(declame)、「唱的」(chante)

對於「說的」(parle)和「唱的」(chante)之間，不同的傳統音樂世界也都用了所有可能的聲響來連貫。在莊嚴的場合中(如公眾的談話、祈禱、咒語)，說話者或執行者，很少會局限於用"日常生活的語調"來說，而幾乎都將「說詞」改變成了一種音樂狀態。因此在有宗教背景的場合，朗誦(recitation)就僅用了一個音高來作，西方的音樂學就稱爲"recto tono"[同音反覆唸唱]，而佛教音樂當中，則稱爲 「轉讀」。(見曲例 CD I 17-可蘭經的朗誦)[27]。在另一個宗教-佛教的例子當中，音樂是在「狹小的音域」和「級進的音程」當中來發展，而形成了「誦經式」(psalmodie/)的歌唱。(見曲例 CD I 18 印度拉達克 Ladakh 的佛唱/CD I 19 印度 Rig Veda[28])。在太平洋島嶼中的土瓦魯(Tuvalu)，他們跳的波里尼西亞舞蹈和遊戲歌，不但是以嚴格的"recto tono"[同音反覆唸唱]來唱，也以不確定音高的說唱來唱。(曲例 CD I 20)

表達的方式較接近於說話的語言的有，(1)像新加里多尼亞(Nouvelle-Caledonie)的加納族(Kanak)，儀式中參與者的歌唱對話方式 (曲例 CD I 21)；(2)美國賓夕凡尼亞洲基督教儀式中的受戒語彙的張力，當布道者每次要唱時，都由一種稱爲 Hammond 的管風琴在一個適當的高度音理，來加以伴奏，非常類似於十七世紀初年義大利歌劇中的乾燥朗誦調(secco recitative)一樣。此外，也有一種歌唱的方式，是受制於固定節奏的規律，歌詞也在一定的格律之內，來進行如宣敘的歌唱，例如阿根廷最南端的火地島(Terre de Feu)的 Selka'nam 族人所唱的巫儀歌，以及西班牙 Formentera 島的 Baleares 族人所唱的"重覆歌"(*redoblado*)。

【樂曲解說】

7.MAROC, Haut-Atlas occidental 摩洛哥

[Berberes Ida Oumahmoud]

-可蘭經的唱誦，稱爲 *tahzzabt*，是由一個稱爲 *ttlba* 的歌詠隊來唱。*Ttlba* 意爲"可蘭經學

---

[27] 有關佛教當中的「轉讀」，可參閱 Akira Tamba, Musique traditionnelles du Japan，CD 第二首日本 Shingon 教派的轉讀，Paris：Cite de la Musique/Actes Sud, 1995.

[28] Rig-Veda 是一印度 Veda 神的讚歌，也是印度四個 Veda 神讚歌當中的第一個。Rig-Veda 也是印度最古老的以印歐語來寫的文學資料，其中包含了詩歌、神話及婆羅門教的哲學；其中詩歌就有上千首之多，據推測是西元前二世紀的作品。

院的學者或師傅"。

-歌詠隊以一個支柱一個支柱的改變，來"同音反覆的"(recto tono)歌唱。每段宣告都是由詩節當中的一個片段來作，其結束不是一個音的延長，就是以"喊叫"作爲標點一般。

-這種儀式稱爲"*Sslukt*"，通常是在喪事、結婚、到麥加(Mecque)朝聖，或齋戒期(Ramadan)的第 27 天時來演唱。

-取材自【古可蘭經 Surate 第五五三篇】 - 【抗告 Protestataire】的第 11.12.13 段詩節。

8.INDE, Ladakh 印度拉達克

Monastere de Phyang

-這是印度拉達克地區屬於 Bri-gung bka'-brgyud-pa 藏傳佛教，在召喚寺院的保護神 Aphyi 女神的佛教「誦經式」(psalmodie)音樂。

-在西藏這種「誦經式」(psalmodie)的唱法稱爲"*dbyangs*"(意爲"母音")，它的特徵是唱詞聽起來是莊嚴的，而誦詞與誦詞之間，都會插入無意義的音節字。演唱時是由一位執大架鼓(*dbumdzad*)的老喇嘛來領唱，其他喇嘛則在他的帶領下，一起跟上其級進式的旋律，作爲呼應。

9.INDE, Kerala 印度

Trichur

-這是由 10 位 Nambudiri 婆羅門男僧侶對 Rig-veda 所唱的宣敘式讚歌。

-在印度唱veda的宣敘讚歌，是要遵循著一套非常清楚的規則來唱。歌詞是古梵文(sanscrit)來唱，每句梵文都包含「短」、「中」、「長」等三個不同長度的音節。再者這些音節是受四個重音來支撐，而產生了清楚的須敘式音級旋律，他們稱之爲"*svara*"。在 Nambudiri 婆羅門教傳統中，"*udatta*"和"*pracaya*"重音是放在固定的中間音之上；"*anudatta*"用在比較高的音上；"*svarita*"用在比較低的音上，或先以中間音級然後再往高音級來移動的旋律上。這低、中、高三個固定音級就是音階「do#」 - 「mi」 - 「fa#」，演唱者就循著這旋律型，以似「顫抖」的方式(*kampa*)來唱。

-歌詞是奉獻給 Varuna 神的 Rig-veda 讚歌。

10. TUVALU, Niutao 吐瓦魯牛道島

Polynesie occidentale

-有兩段音樂：

(a) 遊戲歌 *tafaonga sukisuki*：o mamai, o mamai

(b) 舞歌 *onga*：Fakatu ake fasi kumete

-是由六位男子在一個裂痕鼓(pate)的伴奏下，一面擊掌來演唱。

(a) 遊戲歌部份是以以嚴格的"recto tono"(同音反覆唸唱)，以及"sprechgesang"(沒有固定音高的宣敘/或稱"說唱")來唱。

(b) 舞歌 *onga* 是以"sprechgesang"(說唱)的方式來唱，演唱者速度越來越快。

-歌詞是有關：

(a) 同屬於 Niutao 吐瓦魯牛道島的神之間的爭吵。

(b) 木雕板製造比賽。

11. NOUVELLE-CALEDONE[Kanak] 新加里多尼亞加納克族人

Kanala, aire linguistique xaracuu

-稱爲 xwaaxa 的一種儀式中的對話。

-在一陣"呼喚"式的引子之後，一位領唱者繼之在相當快的速度之下，以"recto tono"(同音反覆)的方式，將當地聯合同盟的歷史濃縮爲簡潔的歌詞，來宣達以吸引其他的參與者。在此同時，整個儀式進入了沸騰和形式化的階段，而這整個領唱者與其他參與者之間的節奏對話，隨著執行者和整個情境的變化，可以持續到一個半小時之久。領唱者由一群村子裡的大眾圍繞著，口中一直喃喃自語的節奏唱著，再由其他人以「尖叫」來當句子的標點，以及以「mulu」的形式符號，來鼓舞領唱者一直往前來唱。

-這美拉尼西亞地區的一種喪事儀式。儀式當中，喪家分成父系(paternelle)及母系(maternelle)家族，來進行大量的物品交換。這一段錄音，是父系(paternelle)家族的物品交換過程。

12. ARGENTINE [Selk'nam]阿根廷火地島

Tierra del Fuego

- Tierra del Fuego 是西班牙語「火地島」，是在南美洲最南端的群島，中間由麥哲倫海峽(Magellan)隔開成大陸和群島。約有 16000 人，其中最大島就是「火地島」是一個平原，分別由阿根廷和智利來均分。最主要的城市是 Ushuaia，也是世界最南方的城市。Magellan 在 1520 年發現此地，當地的原住民稱爲"Fuegiens"，有三個主要族群 Yamanas、Halakwulps、Selk'nam。由於當地很冷，到處可以看到以火取暖，遠遠望去猶似一個【terre de feu】(火之島)。
- 這是一首由當地 Selk'nam 族碩果僅存的女巫師 Lola Kiepja，所唱的巫歌。
- Selk'nam 族的歌樂形式，通常是以有意義歌詞的「說的」(parle)部份，和沒有意義歌詞的「似說似唱的」部份(sprechgesan)，來進行交替循環來唱。
- 歌唱的風格特別強調「呼氣」爲重音，以及兩者之間特別是音色的互異爲其特徵。

13. ESPAGNE, Baleares 西班牙

Ile de Formentera

-*redoblado* 之歌(*redoblado*"重覆"之意)，是由一位男歌者在鼓的伴奏之下，進行演唱。

-歌的特徵是一字一音式的頌唱；每一個樂句的語法，都有一段以聲帶顫抖的"tremolo"(顫音) 當作結尾。*Redoblada*(重覆)的表現，很清楚的就是以這一段的裝飾唱法爲名。

-用於聚落節慶，特別是除夕之夜。

-這種歌也可以由多位男女歌者，在這種稱爲 redobladas de porfedi 的技法中，來進行即興演唱。

14. ROUMANIE, Valachie 羅馬尼亞南部

Blejesti, departement de Teleorman

-稱爲 *Cintece batrinesti*"古老的歌"，如照字面來譯應該是指"敘事歌"(ballade)之意。通常是由職業的傳統音樂家 *lautari* 以提琴、手風琴、洋琴來伴奏之下，進行演唱。

-這種[抒情-史詩]的風格，在當地是相當的能引起音樂家與當地聽眾之間的共鳴。*Cintece batrinesti*"古老的歌"，每段都分成兩　部份：一個是歌的部份，是以下行的音型來唱；另一個接著是以"說話式的"recto tono 來說，於是形成了相當戲劇性的說唱音樂。

-它通常都用在結婚場合，在宴會中由參與者的要求之下，這群職業的音樂家 *lautari* 就唱 *Cintece batrinesti*"古老的歌"。

-這段"敘事"(ballade)題目稱爲 "*Sapele*"(蛇的故事)，是在敘述一件有關一位英雄戰勝了神話中的魔鬼的故事。

15.ETATS-UNIS, Philadelphie 美國賓夕凡尼亞州費城

Pensylvanie

-這是在美國賓夕凡尼亞州費城的黑人社區，一個稱爲 Church of the Open Door 的開門教會，由一位相當知名的黑人女牧師 Audrey F. Bronson 所作的一場布道儀式。她的布道是由一個稱爲 Hammond 的管風琴來伴奏。

-這是一段相當長的布道中的片斷，我們可以聽到相當特殊的三種聯貫的說唱方式：chante(歌唱) – parle(說)-crie(喊叫)。

-在這種特殊的布道情境當中，我們聽到了信徒們是以「嘆息聲」當作符號，來回應他們的「同意」，而管風琴則以短音符節奏，適時的在每句的布道詞之後迅速的插入，來當作是"聖經的標點符號"。

-在當地教會，這種方式的布道，由於氣氛的越來越「high」，最後牧師幾乎都會陷入「恍忽」(trance)的境界。

歌唱的技巧(technique)和音色(timbres)的選擇

我們真的很少有足夠的詞彙，來讓我們用於音樂學上，去描述存在於世上如無窮盡的調色盤一樣的聲音色彩。同時，也沒有比聲音的音色，更具有音樂風格的性格的，因爲給我們數秒鐘的時間，我們就因爲一個音樂的音色，就能讓我們判斷出這首歌的來源。當然，要從外觀的初步驗證來算計，或來找出它的規則，是一件不簡單的工作。例如，對於越南人的聲音，我們可能會說，是有高的、有一點能量的(CD II-3)，是飽滿的，但從這一點上，它確是與「抒情男高音」(lyric tenor)有所不同的。我們知道這是由於我們全憑聲音音響的分析，而其結果是：這種觀點是相當不適當於去解釋一閃而過我們耳際的感覺的。或許我們會用「稀薄的」(thin)，來稱呼這種聲音，但這個形容詞仍不足以說明其聲音的真象。

其他的例子，如"佛朗明哥之聲"(voix flamenca)(CD II-7)，是明確的"喉聲"(gutturale)，然而 gutturale 是代表什麼意思？它是屬於人的那一種生理事實？南非的 Xhosa 族的聲音，既不是西班牙南部的 Andalousia 之歌，也不是用相同的"喉聲"(gutturale)？每一個都知道，它是以"鼻聲"(nasale)來唱的(也就是將軟口蓋放低來唱)。然而法國西部的布列塔尼人 bretonne 的聲音(CD II-8)，與印尼西爪哇的 Sunda 人的歌(CD II-4)有什麼關係呢？兩者都用到"鼻聲"(nasale)來唱嗎？我們很容易就能分辨出以下兩者的音色相反面：幾內亞的 Kondé Kouyaté 外向誇張式的歌唱(CD II-1)與 Banda 女孩非常含蓄內向式的聲音(CD II-2)。但是兩者真正的區別又是依據什麼呢？前者，是以強有力的腹部運作來控制呼吸；後者，則是在"聲音內"(on the voice)，作微弱的聲音處理。當然，在驗證比較的過程當中，也需要如音樂風格及歌詞等的要素來幫助我們，但也有不需要這些就能讓我們一聽就能明白的分辨的例子，如 Aicha Redouane 的"阿拉伯性格"音色，是不需太多的說明就能讓我們知道音樂的來源的。

[樂曲解說]

1.Guinée[Malinké]幾內亞

Kankan

-是由 Kondé Kouyaté 所演唱的讚歌，由 21 弦而有蜂鳴器裝置的豎琴-魯特(harp-lute)樂器

Kora 來伴奏。

-聲音是以強有力的拋出來呼吸，爲的是要給聽眾一個充滿氣的感覺。是一字一音式的 syllabic 風格，裝飾音用的非常少。

-歌者是屬於 Kouyaté 氏族的成員，也就是在 Malinké 的 *djeli* 種姓階級專屬的職業音樂家 griots。

-歌詞是以有節形式(strophic form)的組合來唱，歌詞爲可蘭經中的一段：「一個好的男人勝過其他所有人。」「除了阿拉，沒有其它神可與之比擬。」。

-由 Gilbert Rouget 錄音(1952)，取材自"Musique Malinké, Guinée"[1]:1972 collection Musée de l'Homme, Vogue LDM30 113

2.République Centrafricaine[Banda Ngao]中非

Région de Bambari

-成年禮之歌，歌名："*gazagaza*""誰給我力量"。

-女聲二重唱。歌唱的聲音是在一個較尖銳的音組織內。是以一應一答爲主的唱法，領唱者爲主要聲部，答唱者是以無意義的音節來答唱，但一到每句的結尾處，兩個聲部會匯集成一個齊唱聲部。

-曲目是屬於女子成年禮的曲目之一，當唱該曲時，是在進行女子的「割禮」(excision)期間。

-主要歌詞爲：「*Ganza gnza*，給我們乾淨的身體，不要哭泣，勇敢一點，*ganza* 不要哭泣，保持心裡的平靜。」

-由 Simh Arom 及 Genevieve Dournon-Taurelle 錄音(1964-1967)。取自 Musiques Banda, République Centrafricaine,[B3]；1971 Collection Musée de l'Homme, Vogue LD765.

3.Vietnam 越南

Honoi

-越南北部的「嘲劇」(*hat cheo*)，是具有諷刺性的當地戲劇。劇目爲"*Bai phu thuy*"(白虎對)[巫婆之歌]。是由北越演員 Bac Nam Ngu 自擊雙面鼓 *trong de* 演唱，再加上一個由月琴 *dan nguyet*、二弦 *dan nhi*、鼓 *trong* 及小鑼等樂器所組成的小樂隊來伴奏。

-是屬於男性的歌，以高音域的鼻聲來唱，節奏是切分音式的。歌詞是以六音節及八音節的交替來唱，實詞與無意義的襯詞交替也是其哥唱的一大特色。

-由 Tran Van Khe 錄音(1976)，取材自 CD Vietnam, *Hat Cheo.* Thatre populaire traditionnel[9]；1978/1989 Auvidis-Unesco D 8022.

4.Indonesia, Java 爪哇

Bandung, province de Sunda

-純音樂會當中演出的音樂，稱爲"*tembang sunda*"，由 Imas Pemas 在有籐環吹口的直笛 *suling*，以及三種不同的弦樂器：*kacapi*(18 絃)、*rincik*(16 絃)和 *kemprang*(16 絃)的伴奏下來演唱。

-是以以有節形式(strophic form)的組合來唱，歌者是在弦樂器以 2 分時值的正規節奏(binary)的伴奏下，以長音來延伸旋律；然而竹笛則創出另一個對旋律，以充滿裝飾性的奏法來作競奏。

-在此我們聽到了歌者是以充滿「憂鬱感」(melancolique)的音色，來表達爪哇的 sunda 古典音樂風格，這也是 sunda 古典音樂給予外界的音響圖騰。歌詞的意思是一位被遺契的母親，帶著兒子一起來思念孩子的父親。

-在過去這是屬於宮廷的貴族古藝術，今天卻是完全屬於私人音樂會的節目之一。

-由 Merry Ottin 錄音(1969)。取材自 CD Java, pay Sounda. Musique et chants traditionnels[A2]；La Boite à Musique LD 110.

5.Russie[lakoutes]俄羅斯亞庫特

Republique de lakoutie

-勝利榮耀之歌，*tayuk*("勝利"之意)，歌名：「我爲大家歌唱」。

-半即興式(semi-improvisation)的曲調性詩歌(melodico-poetique)獨唱，時而是正規節拍的(mesurée)，時而出現自由的無節拍節奏(non-mesurée)。唱 *tayuk* 之歌的歌者，通常都是在小時候就由近親來教，然後開始學習。其歌唱技巧是由聲帶與聲門之間的顫抖，造成顫音的緊張而成的歌唱方式，族人稱之爲"*kolerach*"。

- tayuk 之歌，是在慶祝勝利或讚美英雄時所唱的歌。

由 Frncoise Grund 在巴黎所錄(1987-90)。取材自 Musique de la Toundra et dela Taiga(RUSS). Bouriates, Yakoutes, Tougouses, Nenets et Nganasan[2]；1990 Masion des Cultures du Monde/Inedit W 260019.

6.Proche-Orient[Arabes]中東-阿拉伯

-聲樂即興，稱爲 *qasida mursala*，是阿拉伯古典詩歌的一種，由阿拉伯著名的女歌手 Aicha Redouane，在 Salah el-Din Mohammed 以洋琴 *qanun* 的伴奏之下演唱。

-她的即興是建構在 *Bayyati* 調式之上，再經過兩次的轉調到 *Rast* 的調式上。

-阿拉伯世界古典詩歌當中的裝飾技巧美學，包含很多不同的持續音(*madda*)的連結技法：(1)顫音 vibrato(*tarjif*)；(2)上升級進(*tadrij*)；(3)滑音 glissando；(4)連續的停留；(5)圓滑音 legato；(6)鼻音(*ghunna*)；(7)聲音加大(*tafkhim*)等七種技法。

-大部份的華彩唱法 melismes，都以[N]和[L]以鼻音來支撐，變成了長音節的阿拉伯讚歌風格。裝飾音技巧，都圍繞在 *Bayyati* 調式(re、fa、sol、la)的主軸音級上來做。

-樂器則緊隨歌者的旋律之後晚一些出來，有時候樂器停在結尾句上，有時候則以另一樂句來回應歌者的結尾。

-這種演唱方式是屬於阿拉伯的古典音樂風格，稱爲 *qasida mursala*，意爲"自由詩歌"。也是屬於如聯曲體一般(*wasa*)的一個部份。通常都在音樂會或其他節慶、好友聚會場合中演唱。

-歌詞內容是如引子一般 ya leyl；ya ceyn(啊！我的夜晚，我的耳朵！)

，稱爲 *layali*。到了第二部份，就發展成段五詩韻的有節形式歌曲(AAA BB)。

-由 Habib Yammine 在巴黎的私人錄音(1994)。

7.Espagne, Andalousie 西班牙安達魯西亞地區

-Flamenco 之歌(*seguiriya*)，在 Roman el Granaino 的六弦吉他伴奏之下，由 Pepe de la Matrona 演唱。

-這是一首 Flamenca 的選曲，音色是"粗造的"和"陰沉的"，若以當地人的看法稱之爲"*negra*"(黑色的)。若從日常用語來看，"*negra*"(黑色的)含有不純淨的、漫不經心的意含。其實這個例子的最大特色，在於歌者的"音色旋律"(melodie de timbres)特性。

-通常都是在 Flamenco 的 *tablaos* 當中來演唱，也就是在 Flamenca 節慶時來唱。

-歌詞爲：「我的好夥伴們，他們問我是否愛她，我回答是的。」

-取材自 1957 年之 CD Pepe de la Matrona[8]；Collection "*Grands 'cantaores*" du Flamenco, Le Chant du Monde LDX 274 829.

8.France, Bretagne 法國布列塔尼地區

Pays Fisel

-*Dans tro*(圍圓圈之舞)，由 Erik Marchand 和 Marcel Guillou 所唱的二重唱。

-法國布列塔尼地區稱這種唱法爲"*kan ha diskan*"(唱歌與對歌)，是以疊瓦式的方式來演唱。歌唱技法上，是以高音域爲主要聲區，同時以張力及鼻音造成的緊張顫音爲其音響。

-這首歌是在 *Festou-Noz* 當中，以跳舞時或晚宴時所唱。

-歌詞是以法國布列塔尼地區的方言 bretonne 來唱，意爲 Tregorois 和 Cournoillais 的爭執。

-取材自 CD Erik Marchand et Thierry Robin, Chants du Centre-Bretagne "*an Henchou Treuz*[5-1]；1990 Ocora Radio France, C559084.

歌唱的範圍(ambitus)與歌唱的音域(registre)

音樂研究所博士班音樂學組　　周明傑

歌唱的音域（registers）

・當一個男人使用聲音的全部範圍，而沒有任何的控制，他的音質在整個過程中將無法保持其同質性，它可能從中音域的結束部分以及高音區的開始部分就會製造唐突的音色改變：音色的轉變或者有點類似女人的聲音。這種發聲叫做「音域轉換」（register change）。傳統上，歌者用胸聲、假聲、頭聲、混聲等等術語稱之。在此同時，專家們對於幾個實際的人聲音域取得一致的看法，但是它們的見解卻與相關的演出樂曲、本質、它們的起源不同。

・生理學上的觀察，揭示了聲音從低音到高音，聲音的線條描繪出了音域改變時的輪廓，因此要給兩個原本截然不同的音振動型態下定義是：音線條連在一起就好比粗厚的墊子或是纖細的葉片。當傳統的術語仍然被我們期待，一個客觀的定義源自於這些認知，它並非依據音域，它不是建立在頻率和音色，也不是建立在肢體各個部分的共振（真實的或主觀的感覺）之上。音域是指以一種喉頭結構所製作出的聲音的整體。

歌唱的範圍（ambitus）

・照字面上是指旋律線條的路線（「course」），但是在中世紀中期末期，通常音階的範圍都會認爲是熟知的調式（「MODE」），特別是在葛利果聖歌或是歌聲、器樂、作品的範圍。

・當音符在第九度或第十度音時，從 Marchetto 到 Tinctoris 的作家都稱這個是完美的歌唱範圍，也就是在八度音的型態上再加上一個或兩個音。從 Gaffurius 的時代往前，完美的歌唱範圍通常等同於那些八度音階作品。如果沒有到達此聲區時就被稱作不完美，而若超越的話就會被稱爲極好的。Tinctoris 進而更精確的，把歌唱範圍中當中，上下音之間的範圍處理上區別開來。假如一段旋律是使用正調式及其變格調式，這樣的旋律的最後調式稱作「mixtus」；假如它所使用的音符是另一個調式的正調式或變格的調式，我們就稱此調式爲「commixtus」。

• 歌唱範圍（ambitus）的同義字，中世紀的作者曾經寫出「cursus」、「processus」和「medium」，這些是晚期的理論家所寫的同義字，「medium」是由 Tinctoris 寫出；「processus」是由 Aaron 寫出，而「modulus」則是借用《Quaestiones in musica》上的歌範圍（ambitus）來寫的。

• 歌唱的範圍（ambitus）在葛利果聖歌的音樂風格上非常重要：在繫撒升階聖歌以及奉獻祈禱時，例如韻文的聲區通常比應答還要高，Stäblein 提到在比喻的讚美詩中，比喻讚美詩的聲區與那些讚美詩不同。

【歌唱實例】

• 特色：1.歌唱音域廣

2.真假聲區自然交換

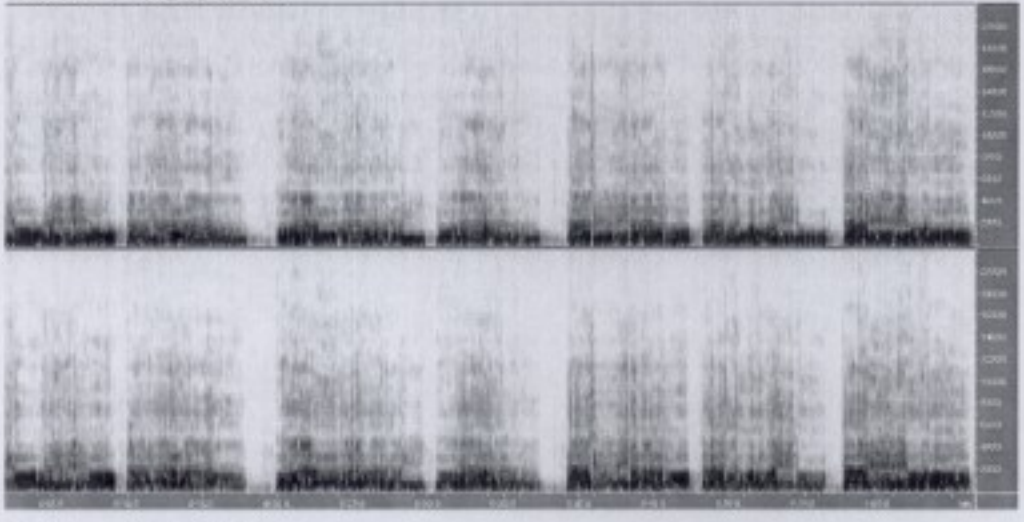
• 歌者：排灣族 sepiuma 部落　　林貴鳳，民國 24 年生

• 曲目：〔iluwan〕

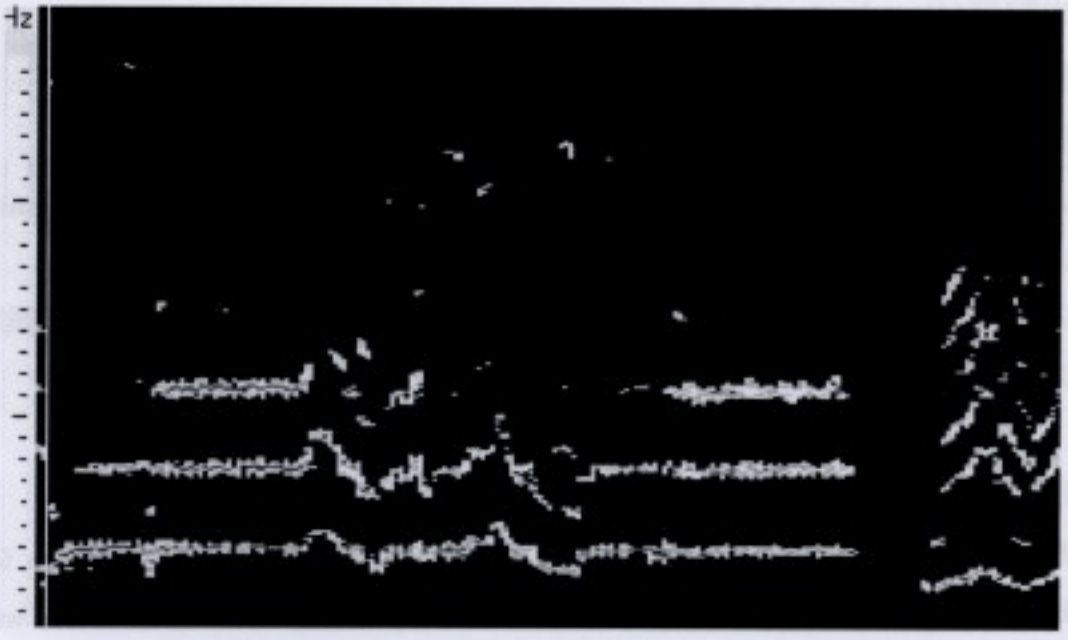
• 來源：《Sepiuma 唱情歌》周明傑製作

• 〔iluwan〕樂曲解說：

本曲是排灣族相當古老的歌謠，由林貴鳳獨唱，是一首感時興懷的歌曲，適合一個人坐下來慢慢抒發。



〔iluwan〕聲波圖



〔iluwan〕泛音（overtune）層圖示

矯飾的聲音(disguised voices)

音樂研究所博士班作曲組　　周久渝

廣義的"矯飾的聲音"

●In some ways, one could say that all or any sung vocal technique is nothing but a disguise, at least in comparison with the talking voice.

●從某些角度，我們可以說所有或是任何聲音演唱技巧和說話聲相較的話，都是一種矯飾過的聲音。

具有象徵目的的矯飾

●But the word "disguise" is here used for those particular modifications of the voice for symbolic ends, of the kind that, in the very bosom of a particular culture, this voice will appear as singular or unidentifiable (perhaps because of the use of a device) in the normal context.

●但"矯飾"這個字在此則指那些爲了達到某些象徵目的而作的特殊聲音調節。

●這一類的矯飾，在特殊的文化中，會以特別的單一的或是無法辨認的聲音出現在一般正常的文脈裡。

不同的矯飾技巧與目的

●There are several techniques of disguise that a singer can employ, or not, according to the ends desired.

●有許多矯飾聲音的技巧是歌手可運用的，或是選擇不用，端看希望達到什麼樣的演唱目的。

以聲腔改變扮演的身份

●In the Beijing (formerly Peking) Opera (II.9), for example, a male actor sings in falsetto to impersonate a female : here the falsetto voice is like a mask for that body.

●以京劇爲例，一位男性演員會以假聲唱法來詮釋一個女性角色，在這裡，假聲的聲音就像是男性演員戴上的女性聲音面具。

例 II-9 中國 - 漢 –京劇

●"玉堂春" 張君秋演唱京師名妓蘇三

●在京劇中主要的女性角色傳統上由男性飾演，以假聲演唱

使用特殊器具或手法改變聲音

●The Dan disguised voice is that of a supernatural being. Same thing with that of the Mitsogho, with the difference that the latter, to mask their voice (or, more exactly, to incarnate that of another), ingest vegetable substances to modify the way their vocal cords function.

●Dan 族人嬌飾的聲音則是一種超自然的存在。相同的例子亦可見於 Mitsogho 族人，然則有些不同，Mitsogho 會吞咽下一些植物用以嬌飾他們的聲音。

例 II-13 科特狄瓦(象牙海岸) - Dan



Dan – Geeglu mask的聲音

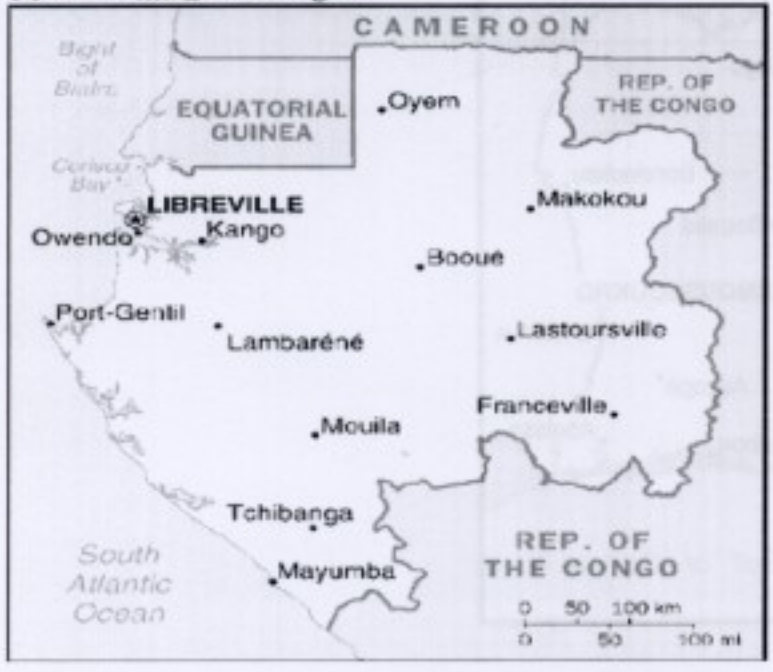
- 使用複合的方式改變聲音
- 三個石哨 (石笛)



- 第四個演奏者朝著陶壺吹氣
  陶壺兼有共鳴與擴音的功能
- 第五個音樂家以喉嚨部位演唱很緊、富有噪音與泛音的聲音—爲這種類型矯飾的特色

- 對 Dan 族人傳統的信仰觀念而言，這種複合的矯飾聲音代表的是超自然力量的存在，並僅能靠著他們的聲音展示出，而婦女和未學習這種方式的男孩是被禁止演唱的。

例 **II-10** 加蓬 **- Mitsogho**



Mitsogo – Ya Mwei 精靈的聲音

●煎煮一種具刺激性的葉子

●吞咽後使得喉頭發炎而產生沙啞的聲音

●這名演唱者是不被看見的 – 精靈的聲音

●沙啞的聲音與另一個自然發聲的男聲重疊，這個自然男聲爲翻譯精靈的表達

●這個精靈被視作可吞沒死亡

●自然男聲的翻譯者會在有人去世時通知這個精靈

●精靈回覆：它會來帶走它的"小孩"

經由具體的物件來矯飾聲音

●But, in many traditions – notably in pre-Lent Carnaval – it may happen that the mask is physically present, as a device : fixed in front of the face and the mouth, it plays a determining role in modifying the voice of the wearer.

●在一些傳統中，特別是 pre-Lent Carnaval，這些"面具"亦有可能是以具體的物件來呈現，例如，在臉或是嘴前固定一個裝置，它具有決定性的角色來轉變佩帶者的聲音。

●The voice may equally be distorted by resonator – devices in front of the mouth such as the *didjeridu* of Australian Aboriginals (II.21), the bamboo tubes of the Iatmul of the Sepik aria, Papua New Guinea (II.20), or again in clay pots, as in Rajasthan or Cote d'Ivoire (Ivory Coast) (II.13).

●聲音會平均地被共鳴器扭曲，這個共鳴器就在嘴前像是澳洲原住民的 *didjeridu*，或是在巴布亞新幾內亞的 Sepik 流域有一種長長的竹管，或是象牙海岸以及的陶罐。

例 **II-21 Australia *didjeridu***



- 似號角，嘴脣振動發音
- 循環呼吸使得富含泛音的音響可以一直持續

例 II-20 巴布亞新幾內亞 - Iatmul

Iatmul – Mai 幽靈的聲音

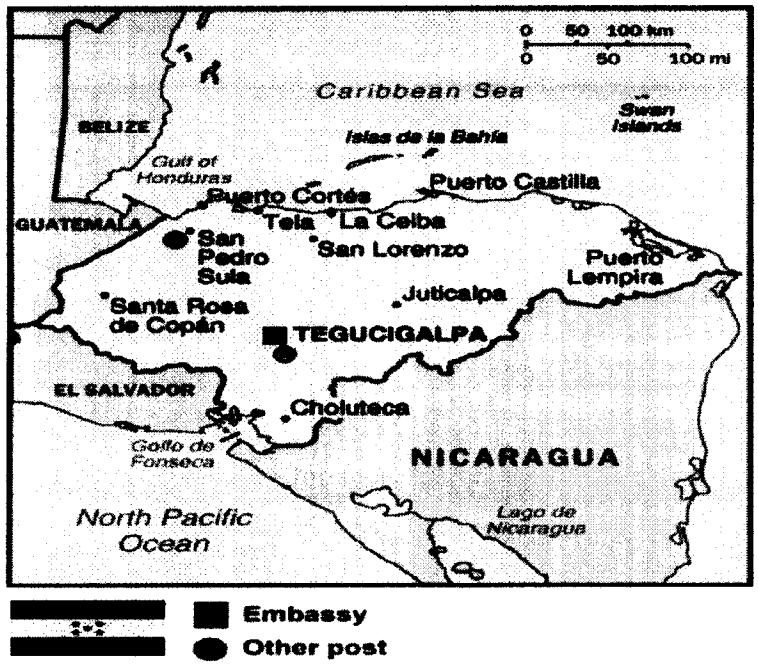
●兩個男子朝著竹管內演唱，竹管可改變聲音

●幽靈由男子扮演，而竹管會被藏在表演的服裝內。

●這種表演型式是成雙成對的。



例 II-11 宏都拉斯 - Miskito



Miskito – Song with mirliton

●Klisang

●短柱狀的管子，在較低處是密封的，另一段則固定一片可振動的薄膜—通常使用蝙蝠翅膀的皮膚。

例 II-12 科特迪瓦 - Baule

●使用一種覆蓋蜘蛛絲爲膜的 mirliton

●兩組成雙的男人以平行三度演唱

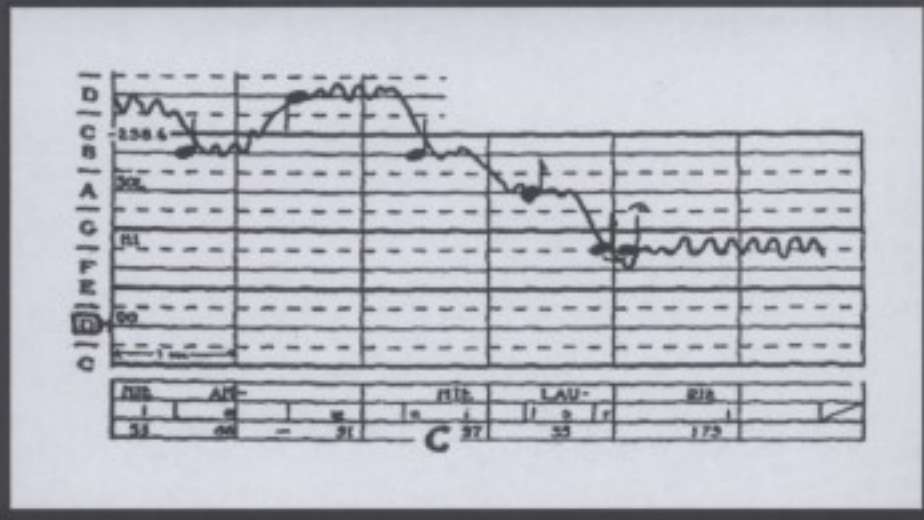
聲音分析的技法與運用

指導教授：吳榮順
學生姓名：黃馨瑩

- 在民族音樂學及現代音樂中，傳統的五線譜似乎無法完全滿足其需求，並確切的表達其意念，因此，在1909年時，霍倫波斯特(E.M.v. Hornbostel)及亞伯拉罕(O. Abraham)就已提出在原有的五線譜中加入一些描述性的符號。

- 在許多非歐洲的傳統音樂中，不但非平均律的音高無法從記譜上確切的表達出來，在節奏、強弱及速度上，亦無法完美理想的被表示。1984年梅特費瑟(M. Metefessel)及希秀(C. Seashore)嘗試以機械式的方式將音樂照相下來，也就是透過快門捕捉聲波。他們使用光測頻器擺動的震幅，並以相機在一個經人控制的次數下，將不同音高的震動情形拍攝下來，再以拍攝下來的照片爲底本，負上衣份與其對照的圖表，成爲機械式的聲波圖。但因過程過爲複雜，因此並未得到廣泛的使用。

梅特費瑟(M. Metefessel)及希秀(C. Seashore)的機械式記譜法



- 1958年，西格(C. Seeger)在第四十四期音樂季刊(Musical Quarterly)中提出規約性(prescriptive)及描述性(descriptive)的記譜法後，此種機械式的譯譜法才逐漸受到重視。規約性記譜對象往往是演奏者，而演奏者對於樂譜上符號的表達聲響，多半已有主觀的概念存在，但也因演奏者對於符號上理解的不同，因此詮釋上也會有所差異。描述性的音樂記譜，則是用來呈現音樂所表達的時何種音響。西格認爲，規約性的記譜無法呈現音樂的聲響，因此自己研究設計出旋律曲線機(Melograph Model)，以作爲提倡描述性音樂寫法的工具

- 而在資訊日新月異的時代，電腦及各種相關軟體則被大量的運用於分析聲響之中，例如：聲譜(spectrum)的分析使用。由於我們對聲音的感覺取決於其性質，因此，明瞭聲學性質的原理基本上是很重要的事，然而由於聲音是十分短暫、會隨著時間消失，雖然可以模仿，甚至可以用符號記錄下來，但仍經常有所出入，因此，聲譜永久性的記錄成爲研究聲音的一種助力。由於聲譜儀不但能使聲音有重現的可能，更可以使其變成視覺上的記錄，這麼一來，聲音不只可以聽見，還可以「看見」，並進一步的克服聲音瞬間消失的困難，以更詳盡的分析聲音的進行方式與特質。

例如：專利局長應依據聲譜圖及用來說明聲音複製及格式化、掃瞄頻率、長音節拆分及放音時間等資料來決定圖樣之形式。

聲音分析軟體

- Sound Frequency Analyzer
- Cool Edit 2000、2002
- Adobe Audition 1.5

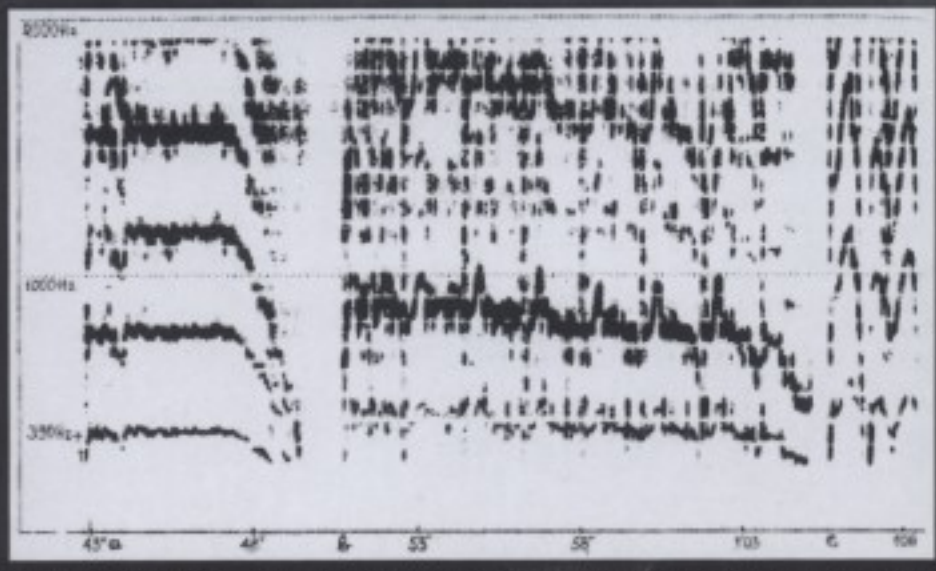
聲波圖(Waveform)

- 聲波圖顯示的的是一個音的震動波形，除了可以看出震動的頻率（音高）之外，及震幅（音強弱）的大小外，聲波圖最主要的功能是用來觀察一個聲音的起振及落振的情形。起落振時間的長短及震動波形的不同，是決定聲音音色的一大要素。

聲譜圖(Spectrum)

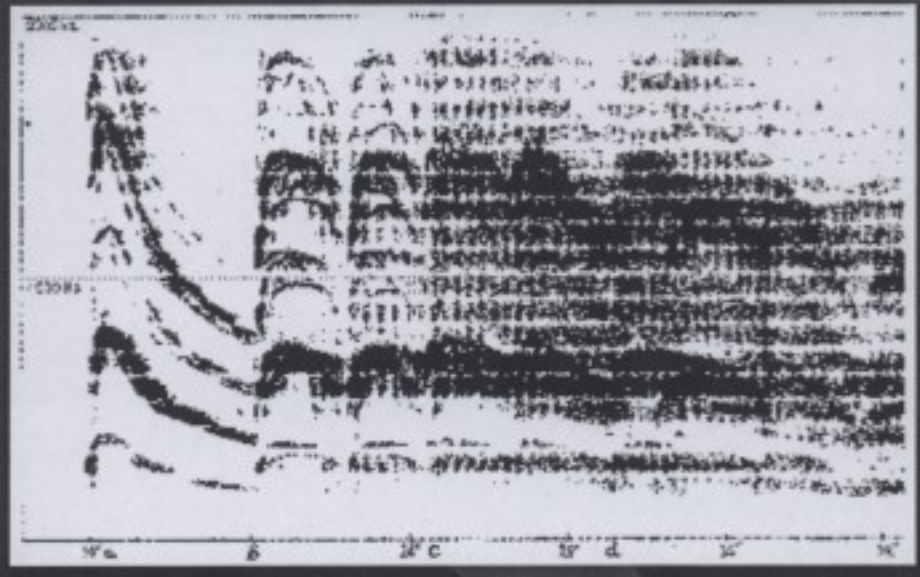
- 聲譜圖主要表現一段旋律，並透過其顯示的形狀，可看出聲音進行時的強弱及音長變化。其顯現的顏色的深淺表示音的強弱，並且可看出音與音之間的變化，以及共振後所產稱的泛音。
- 聲譜圖的橫座標表示時間，縱座標表示頻率，從座標中，我們亦可看出演奏或演唱者演奏（唱）的技巧，如：顫音、滑音的使用。而這種將時間的藝術轉化爲視覺上的呈現，除了對於音樂及個人詮釋風格上有另一層的認知外，對於複音音樂的分析，則亦有相當大的幫助。

Paraguay [Tomarahöl. Ritoal song for the dead



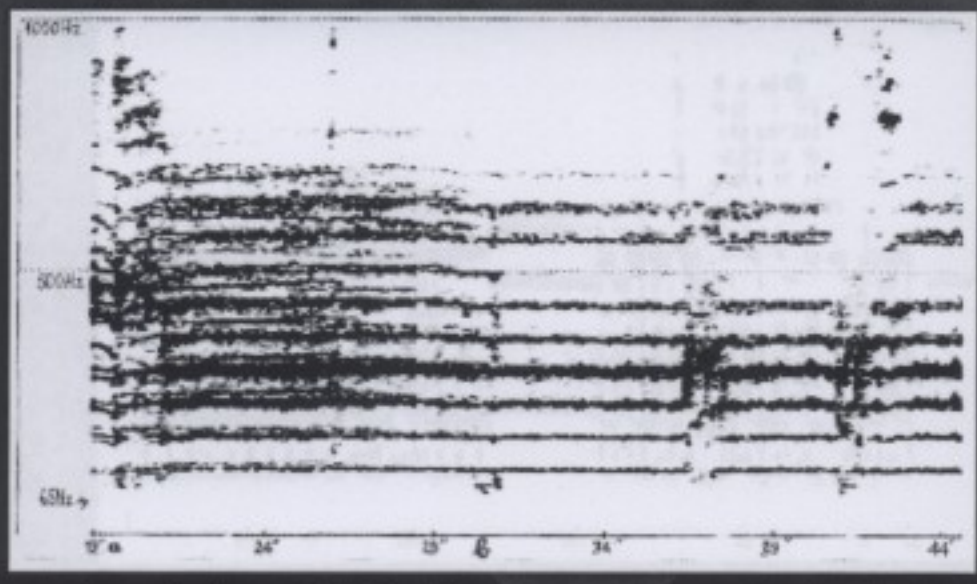
從0'43到1'08，特色可在三段不穩定的段落中看到：a) 聲音短暫的中斷；b) 在較長的中斷後，則進入一個較少傾斜的旋律樂段；c) 往上揚的長滑音(glissando)出現，能量被集中在2000赫茲，使得第二和第四等分弦密度增加，而突顯出八度音。

Albania (Geg). 喪葬歌曲(Funeral song)



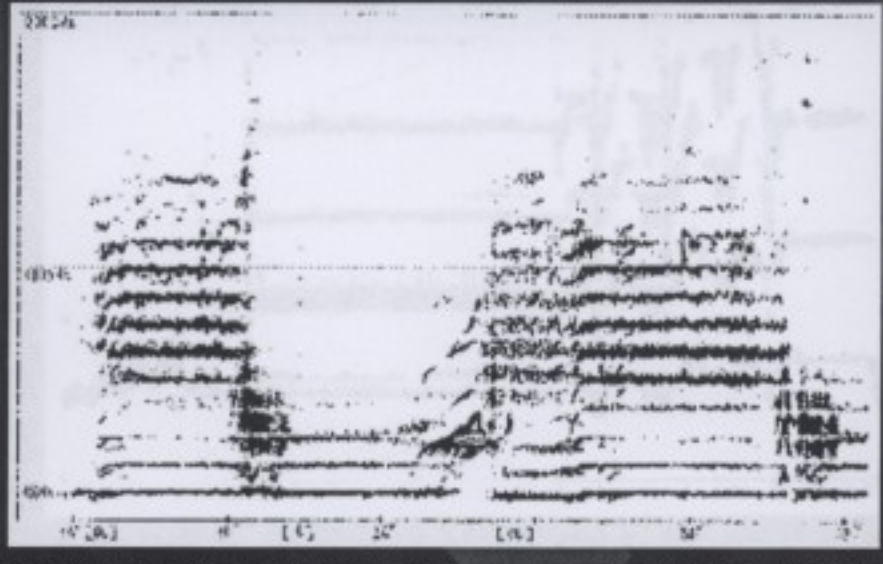
從0'14到0'40，共可分爲四段，其中依持續的範圍、音程，聲音的組合作分析：a) 在一個大的音域內的長哭喊聲；b) 在一個有限的音域內的短暫哭喊，且有週期性的（大約每秒兩拍）；c) 更爲強烈的段落。d) 多樣化的聲音交錯，帶出一種回音的印象。強大的力度，從劇烈的喊叫a段開始，直到沈默的d段結束。

Tibet (exiled in India). 佛教吟唱 (Buddhist psalmody)



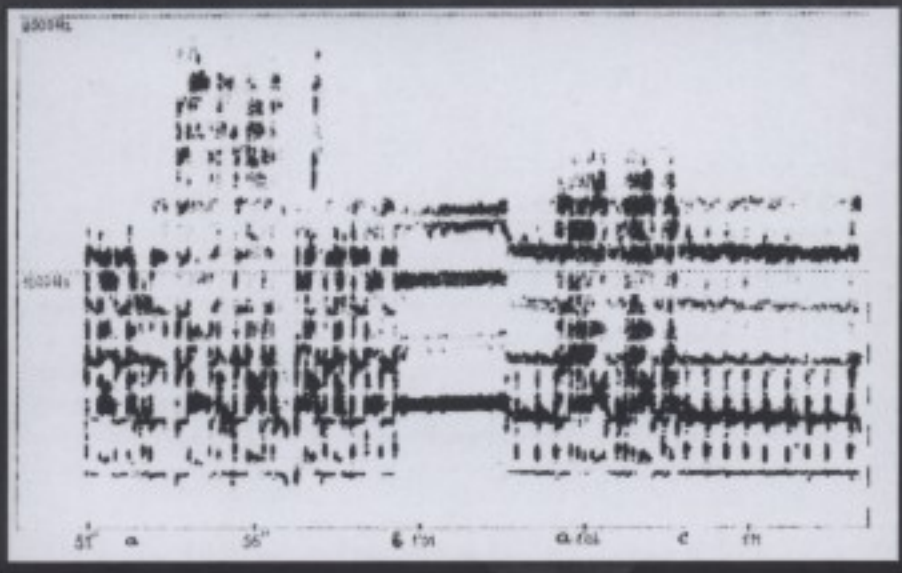
0 ' 19到044：有兩個不同的聲音的形式：從0'19到0 ' 29， 能量被平等分配在加強基礎音(以大約65赫茲)的第十二個泛音上方。b) 從0'29，在高於基礎音第四個八度音度則透過對比可清楚被聽到，其他的部分則變得微弱。

Republic of Korea—佛教吟唱 (Buddhist psalmody)



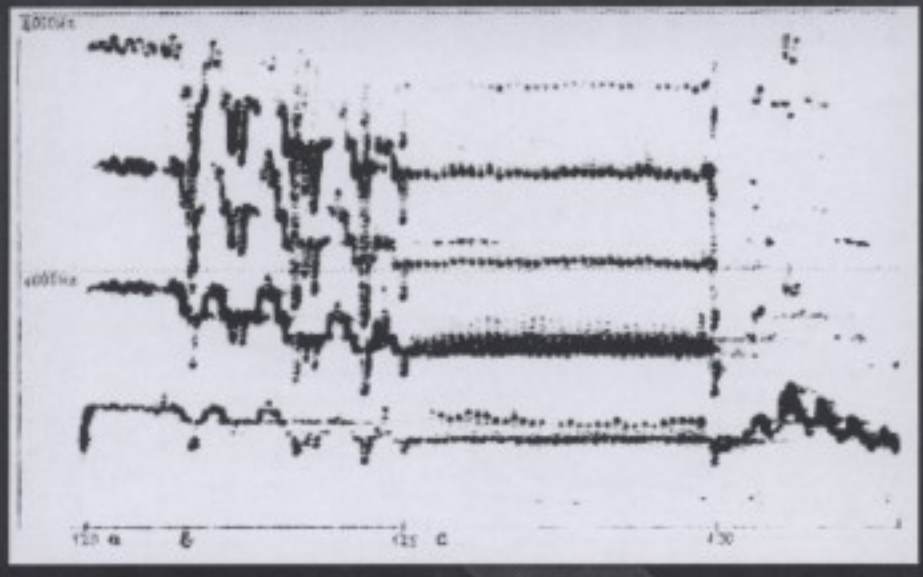
從0'14到0'40：音色藉由母音的改變而有所變化，也呈現出此種音樂語言的重要要素。在這個片段中[a]與[i/e]交替，母音[a]產生飽滿的聲響及共振，在[i]以及[e]之間，共振則顯得微弱。在這些母音之間的過渡，藉由[u]到[a]時，則造成一種裝飾的設計，並透過假音的使用以上升的滑奏進行至[a]。

Russia [Iakut]. 荣耀颂 (Glory song) *tayuk*



從0'51到1'15，主要爲兩個母音構成的兩個段落，(a)透過聲門停止的演唱方式，在Lakut地區的歌曲中，經常被頻繁的使用，尤其在段落(c)裡，特別的明顯。中間(b)段，則以迅速的顫動表現，而第2、第4和第5個泛音則十分顯著。

Lebanon, Shof— 有節式歌曲 (Strophic song)



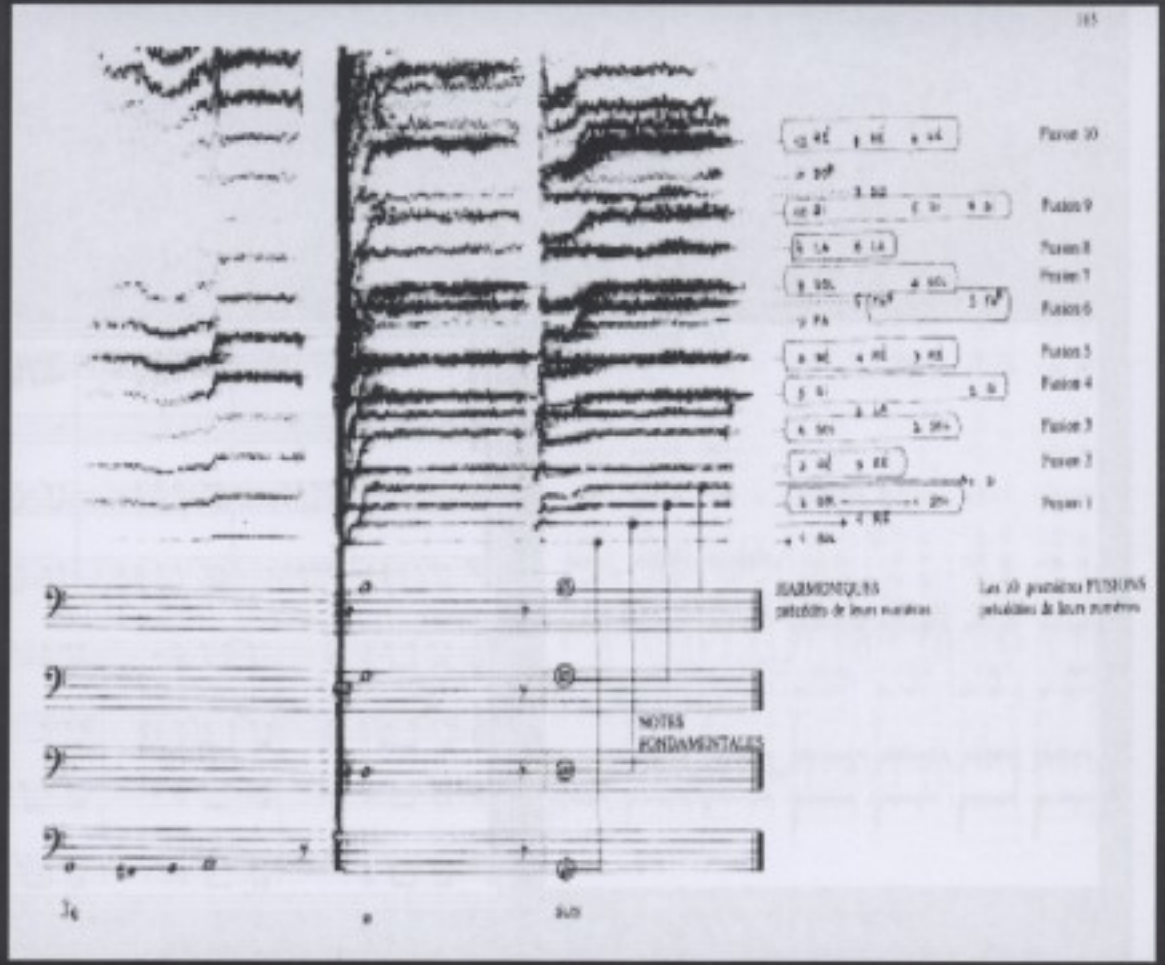
這是一首中東的著名的歌手演唱大量裝飾音的例子。從1'20到1'33中，共可分爲三個部分，第一個段落長音符輕微地在寬闊的範圍中顫動，b)段時則加入非常彎曲的旋律裝飾；在c)段時，則在一個音中以快速的顫音tremulation（每秒8次左右）方式演唱。

薩丁尼亞宗教聲樂複音

- 聲部配置

第一聲部	*falzittu*	B
第二聲部	*bogi*	G
第三聲部	*contra*	D
第四聲部	*bassu*	G

- 演唱特色
  - 以一字一音的方式演唱
  - 泛音和弦式聲樂複音
  - 目的爲了產生第五聲部
  - 使用頭腔及喉腔發聲



薩丁尼亞 *A Tenore* 歌曲

■ 聲部配置

第一聲部 *sa boghe* C
第二聲部 *mesa boghe* E
第三聲部 *Contra* G
第四聲部 *Bassu* C

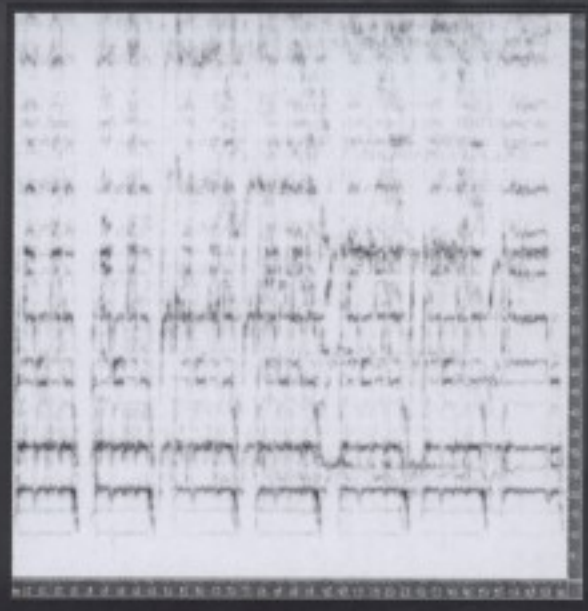
■ 演唱特色

- 和聲式進行
  第一聲部演唱旋律
  其他三聲部以不同的母音演唱
- 目的爲了使產聲的泛音填滿整個聲譜

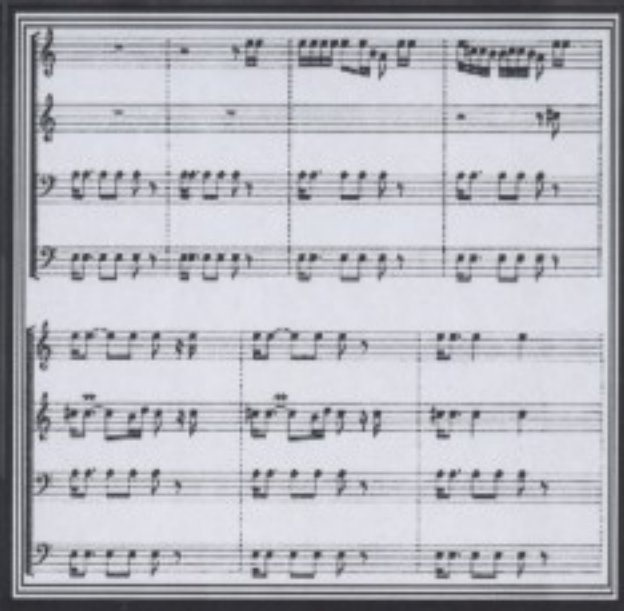
喉腔＋顏面共鳴（鼻音）

薩丁尼亞 *A Tenore* 歌曲

聲譜圖



譜例



阿爾巴尼亞聲樂複音

- 聲部配置

第一聲部　*ja merr*
帶領

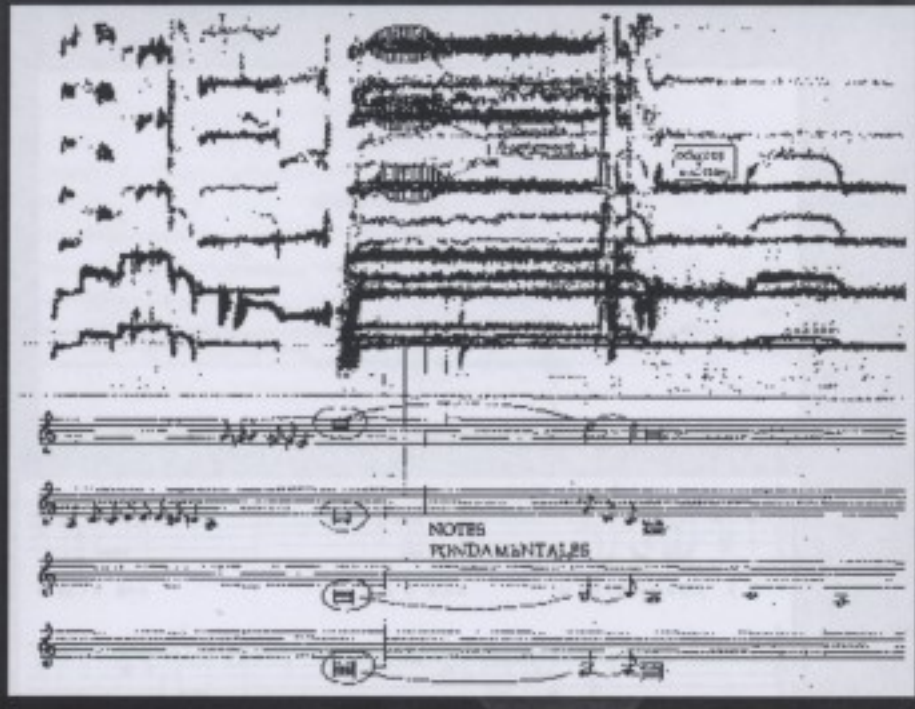
第二聲部　*ja pret*
等待或打斷

第三聲部　*iso* 或 *ja mban*
支撐

- 演唱特色
  - 持續低音+二聲部對位
  - 顫音及 *Yodel* 的使用
  - 頭腔共鳴 + 喉聲震動

阿爾巴尼亞聲樂複音

聲譜圖



從開始到0'27秒處，不和諧及和諧在緊張和鬆弛之間輪流交替著。樂曲一開始由一位獨唱者領唱，接著合唱以一個不和諧的和聲於旋律尾端加入，最後四個聲部則以齊唱的方式解決，並且融合在和聲中。

羅馬尼亞聲樂複音

■ 聲部配置

第一聲部　*cari trazi,boa țea*
「拉動的聲部」
（演唱主旋律）

第二聲部　*cari taie boa țea*
「切斷的聲部」
（於第一聲部唱完第一個詩節後加入）

第三聲部　*cari tine boa țea*或*boli*
（以持續低音唱母音e）

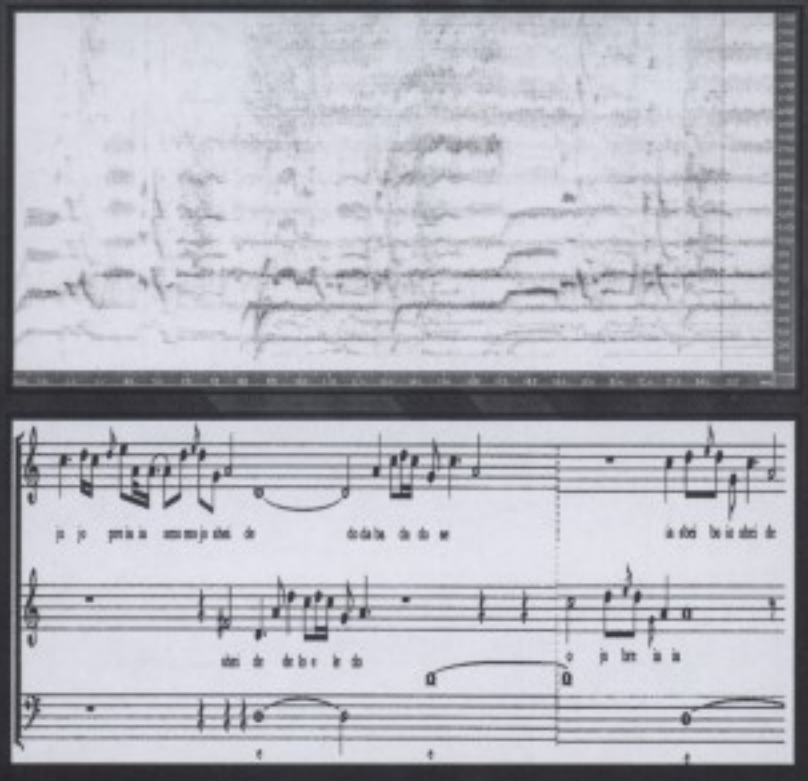
■ 演唱特色

- 二聲部對位+持續低音
  疊瓦式＋持續低音

頭腔與鼻腔轉換＋
喉腔發聲的持續低音

羅馬尼亞聲樂複音

聲譜圖



喬治亞宗教聲樂複音

- 聲部配置

第一聲部 *Zir*

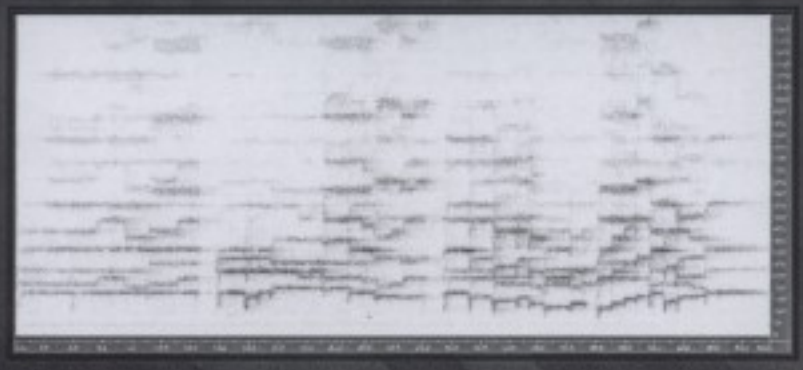
第二聲部 *Mzahr*
現稱爲*Mozahil*

第三聲部 *Hwni*
現稱爲*Bani*

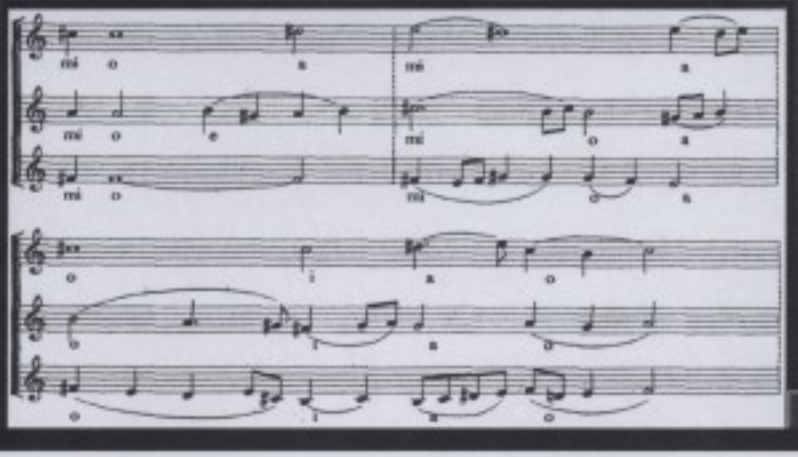
- 演唱特色
  - 三聲部對位
    （和聲中帶有旋律）
  - 以輕巧的頭腔發聲
    與西方 *Motet* 相近

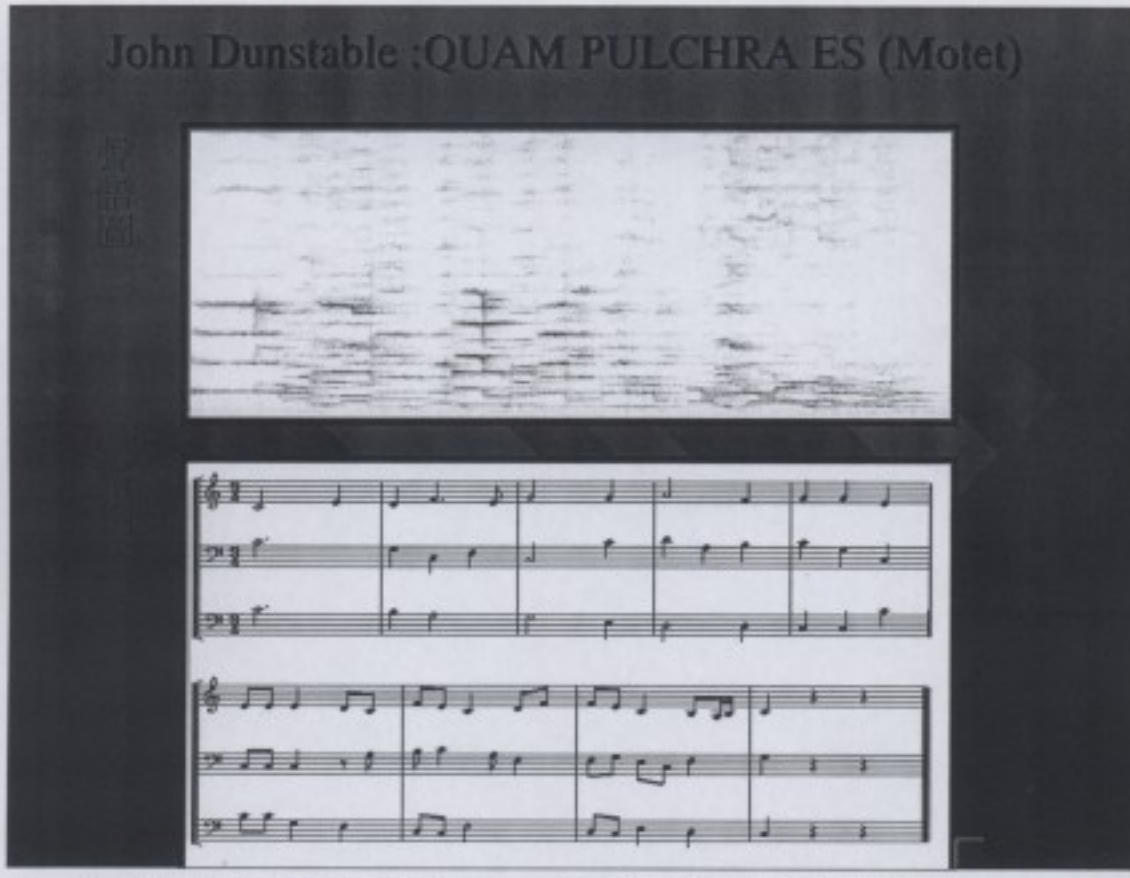
喬治亞宗教聲樂複音

聲譜例



樂譜例





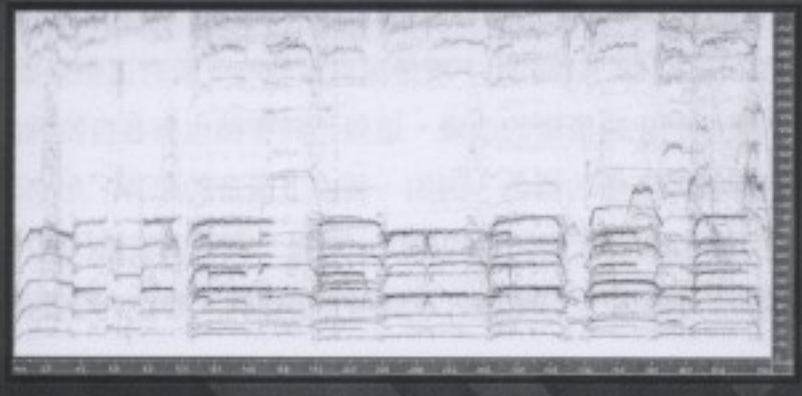
註：上圖爲經文歌聲譜圖及譜例，由 15 世紀文藝復興時期作曲家所作。

喬治亞世俗聲樂複音

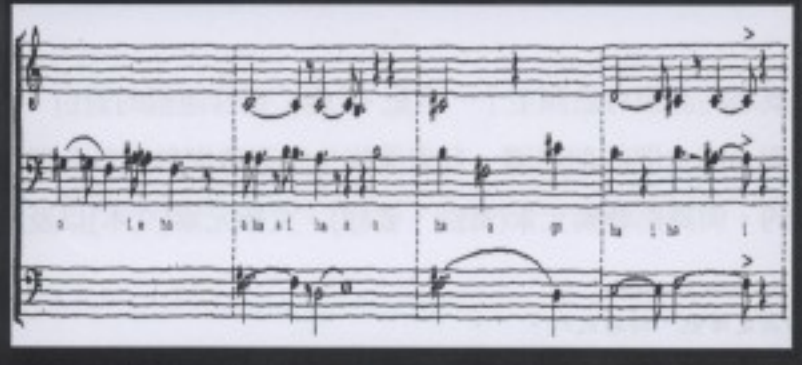
- 聲部配置
  - 第一聲部　*Mec'em*
  - 第二聲部　*Mezev*或*Mebne*
  - 第三聲部　*Bãn*或*Bani*
- 演唱特色
  - 三或四聲部對位對位和聲式聲樂複音
  - 主要以胸腔及喉腔發聲

喬治亞世俗聲樂複音

聲譜圖



樂譜



課

《Cahiers de Musiques Traditionnelles 》

課程：聲音人類學
授課教師：吳榮順教授
班級：音樂學系碩士在職專班二年級
姓名：吳景涵、何季欣
學號：29514004, 29519004

.....

Vocal Technique of NO and its Esthetics
能的人聲技巧及其美學

作者：丹波　明（Akira Tamba）

（pp. 5-9 景涵翻譯）

傳統日本音樂中人聲的使用是非常豐富的，從大量樂種以人聲爲主、器樂伴奏的跡象中可見一斑。例如「聲明(*shômyô*)」(佛教儀式歌曲)、「平曲(*Heikyoku*)」(用琵琶伴奏唱出平家史詩的故事)、十四世紀的能劇、「淨琉璃(*jôruri*)」(模仿傀儡、用三味線(*shamisen*)伴奏而唱的故事)、「歌舞伎(*kabuki*)」(十七世紀載歌載舞的戲劇)、「地歌(*jiuta*)」(三味線伴奏的歌曲)、「說經節(*sekkyobushi*)」(三味線伴奏的故事和歌曲)、「薩摩琵琶(*satsuma-biwa*)」(琵琶伴奏的史詩歌曲)。

不管是源自中國大陸的(如聲明)、或是源自當地的，所有這些樂種至今仍然存在，歷經了被日本人吸收同化時漸漸的改變。這些不同樂種也有各自特殊的特色，呈現出某些具有日本人聲技巧不變的特色，例如一個由下滑音的起音、用來潤色的寬廣又不規則的抖音，往下和往上(甲[29]與乙[30])的起伏、或是一個音的波動(ゆり[31])，總之，模糊的音色與很多特質的探索使它可能讓日本與西方音樂的人聲技巧全面相反。

因此我們建議，在這篇文章中從一個樂種——能劇——來探討日本音樂人聲技巧的主要特色。

日本傳統劇場的源頭可追溯至十一世紀，「能」包含連續的對白、獨腳戲、歌曲、或安排在演員與合唱之間的朗誦調，有著風格化的姿態與舞蹈以及器樂的伴奏。如同這定義所表示的，與舞蹈藝術元素(舞蹈、姿態)、文學元素(文本)以及劇場元素(服裝、

29 邦樂中，音的高度降低。特指尺八。
30 邦樂中，將音高提高。
31 邦樂中，震動人聲或樂器聲音的動作，或者指其技法。前者有聲明、謠曲、淨琉璃等，後者有篳篥、笛、尺八。

面具、場景的零件)相比起來，人聲作爲一個音樂要素有著相當的重要性。

能的發聲

人聲是由同時操作肺部、喉及三個腔(鼻、口與咽)所引起的。每個人聲技巧是由各種不同的方式使用這三個發聲部位所構成，「能」的最大特徵是在發聲的當下調和了咽腔。

世阿彌[32](理論家、一百多部「能」作品的作者)在他的專著《花鏡》[33]中的這些術語已經表達了發聲。

> 「呼吸維持著聲音。當聽到管樂(龍笛)的音之後，使呼吸一致，閉起眼睛並深深地吸氣，然後起音，起音就會進行該音。如果你滿足於起音而不給呼吸，就很難使人聲的起音到達那個音。因為一個人在呼吸中收集了那個音之後起音，我提出這個法則：第一，(在腦中的)音；第二，呼吸；第三，人聲。」

這個法則——首先是音的高度，再來是呼吸空氣，最後是起音——在今天似乎仍有道理，不只對於「能」的發聲，也適用於一般的歌唱上。

另一個標題爲《風曲集(*Fûkyoku shû*)》的段落，世阿彌區別了兩種人聲：

> 「他說，有兩種人聲，一種是水平的、一種是與垂直的人聲。若將它們解釋為『呂(ryo)』[34]和『律』[35](ritsu)，則『呂』對應至水平的人聲、『律』則對應至垂直的聲音。發聲與唱歌的呼吸是水平的，有人說，『從水平開始唱，用垂直結束』，但用垂直呼吸進行的聲音，其起音的第一個字母一定是垂直的聲音。水平的聲音進行呼氣、垂直的聲音有吸氣的音色。」

在文章中世阿彌區分的兩種人聲，分別符合了垂直人聲的憂傷淒涼特色，以及廣

---

32 室町前期的能的表演者與作者。觀阿彌的長男，也是第二代的觀世大夫。本名觀世元清通稱三郎。得到足利義滿的支持，集能樂之大成。其「風姿花伝」「花鏡」「至花道」等 20 餘部流傳下來的著作代表了日本的藝術理論。能的作品有「高砂」「老松」「清経」「井筒」「砧」「班女」「融」等。

33 花鏡：能樂論書。世阿彌著。完成於応永 31 年(1424)，世阿彌 60 歲時，將自己悟出的部份集合成能的藝術論，並傳授給長男觀世元雅。)

34 十二律中屬於偶數的六音。

35 十二律中屬於奇數的六音。

闊的、複雜的水平人聲的朗誦與強調特色。兩個引自世阿彌的文章的術語至今仍有人使用在「能」裡：垂直人聲的柔和唱法——弱吟(*yowagin*)[36]，以及水平人聲的有力唱法——強吟(tsuyogin)[37]。

在當時的「能」裡面，「弱吟」和「強吟」不只表示強度，以西方音樂的觀點來看，還也表示特殊的歌唱技巧。

有強大能量的強吟的效果，是製造出適合呈現一場戰爭或是一個莊嚴的場景的氣氛。弱吟是「能」的歌曲的原型，用在抒情的部份。所以能劇演員必須熟悉這兩種人聲技巧。

爲了對這兩種技巧有更好的概念，我們很快地用聲波圖來研究(圖一)。我們看見的是弱吟的例子，從《景清(*Kagekiyo*)》[38]那裡得到的，呈現在圖一上半部(1a)，而強吟則從《朝長(*Tomonaga*)》[39]那裡獲得，呈現在圖一下半部(1b)。

我們可以觀察下列四點：

1. 起音。弱吟的起音從下面(1a 裡的 3)進行一個緩慢的滑音；強吟則像弱吟一樣也由下滑音進行，但較快且力量較強。
2. 抖音。弱吟的抖音用咽腔來進行，不超過大二度，除了大抖音會用到四度來裝飾(1a 裡的 2)。強吟的不規則抖音用橫膈膜來進行，波動的振幅逐漸增加，伴隨著音高輕微地往上起伏；振幅經常達到大二度，有時候會到四度(1b 裡的 2)。
3. 運音(articulation)。弱吟的運音融合在不同音節之間的連貫(1a 裡的 4)。強吟的運音以激增的氣分別進行(1b 裡的 4：每個音節的垂直線條)。
4. 延音(氣的流量)。弱吟用呼吸分開的樂句比強吟的長，因爲強吟的呼氣能量的流量。弱吟的呼氣流量比較慢，因此有種比強吟更弱的感覺，(強吟)能量耗費更快更強感覺就比較有力。

---

36 能的歌謠的歌唱方式之一。用柔和且有旋律性的聲音歌唱。用於表現優美、淒豔、哀傷等感覺。
37 能的歌謠的歌唱方式之一。用緊張且有力的歌聲歌唱。用於表現勇壯、爽快、顏色的感覺。
38 平景清(?～1196)，平安末期的武將。伊勢人，與源義仲戰鬥後，被賴朝降伏。據說死於斷食。因為殺死伯父大日坊而被稱為惡七兵衛，其英勇的事蹟被當作謠曲、淨琉璃等的素材。
39 謠曲第二首，世阿彌也就是觀世元雅的作品。曾作為源朝長的守衛僧前往朝長位於美濃的墳墓時，作了觀音懺法，朝長的靈魂出現敘述他自殺前的樣子。

弱吟與西方歌唱之技巧比較

我們剛剛探討了在聲波圖裡「能」的兩種技巧(弱吟和強吟)之間存在的不同。現在，如果我們比較弱吟(「能」的原型)的人聲技巧與西方的人聲技巧，平行讓我們更能瞭解兩種技巧間的不同。

爲此我們準備兩個從同一首「能」的歌曲(《景清》)的片段製造出來的聲波圖，但依照兩種不同的人聲技巧來說明。第一個聲波圖(圖 3a)呈現傳統的演出；第二個聲波圖(3b)表現出一個根據西方技巧訓練的日本歌者，出自我們下列重現的採譜(圖二)。

下面兩個聲波圖突顯了下列三點：

1. 起音。在「能」的歌曲中，起音由下進行緩慢的滑音(3a 裡的 1)。在西方技巧中，一個音嚴格禁止由下起音：它應該直接到達適當的高度(3b 裡的 1)。

2. 抖音。「能」的抖音震幅不規則而且寬，能超過四度(3a 裡的 3)，可視爲裝飾。相對於「能」，西方音樂的不規則寬抖音被視爲技巧的重大失誤，稱爲« chevrotement »（顫聲）；人們會試圖進行規則、窄的、不被察覺經過的抖音(3b 裡的 3)。

   兩種技巧的頻率波動存在著不同。「能」的頻率在適當的音上，每秒數字從 3 變到 5，而西方技巧演奏規定一個抖音每秒繞著一個適當的音擺動 6 或 7 次(參考圖四)。這完全不同的現象就如同對於人聲技巧概念不同的觀點。

3. 一個音的起伏。「能」的音高通常可觀察到細微的起伏，稱爲「乙(*meri*)」(下行)與「甲(*kari*)」(上行)，如同人聲技巧(3a 裡的 4)。然而西方技巧的音高起伏被視爲嚴重的錯誤，相對的，人們試圖維持一個音的相同頻率水平(3b 裡的 4)。

能劇的特有唱腔源流（日本能劇的特有唱腔從何而來？）

（pp. 10-15 季欣翻譯）

（本篇譯文中註釋 6, 7, 8, 11 為原文註釋，註釋 1, 2, 3, 4, 5, 9, 10 為譯者加註。）

P.10

我們透過能劇（noh）的發聲技巧與西方音樂做比較，可挖掘出它們的深層歧義。換句話說，能樂發聲技巧自有一套規則，但是這套規則不符合西方的音樂理論。一項藝術技能是由諸多複雜的社會因素構成，所以可說一項技能本身等於是一件人類文明生成的工具。在此提出五個能劇發聲技巧重要的生成因素。

1. **歷史要素**：在日本傳統聲樂中，日本女性聲樂的教育養成極爲稀少，多爲男性負起此類要角，像是佛教所謂之「聲明」（shomyo）[40]、「平曲」（heikyoku）[41]，在劇場中像是「文樂」（bunraku）[42]。能劇與「歌舞伎」（kabuki）[43]也曾由男性主掌女性角色。因此生理上，主掌女性角色的男性一則在喉嚨表現的高度、長度、範圍都較其他男性更大，一則在日本聲樂技巧解放中扮演了重要角色。

2. **音樂要素**：能樂，沒有「和聲」要素，也沒有西方音樂理論裡音程、節奏的定律規範。這說明爲何能劇樂師們都運用一個音的抑揚起伏、寬廣又不規則的共鳴、彈性的速度與節奏，以構築能劇特有的發聲技法。另一方面，演唱者必定是用大量收縮咽喉音來顯現聲樂的威力。但是如有三或四種樂器（一支笛和兩、三個鼓）的伴奏團[44]，那些演唱者也不必擔心他們的聲音會被樂器蓋住，他們的咽喉音具穿透力，給人一種宏大壯闊或寂靜無爲的感受。我們在此看到了音樂美學與心靈的探索是如何接連在一起。

3. **心靈要素**：一種內在寂靜與平和感受的追尋，如同我們前面揭示的不只對觀眾、同時也對演唱者自己投射。這裡我們看到眾多心靈探索的影響力及因此產生出的聲樂技巧，發展於佛教禪風盛行的年代。

4. **舞台藝術要素**：此外，主角（Shite）所帶的面具在能劇中扮演著重要的作用。透過聲學的分析，此面具濾掉主角發出的音頻約於 1000 到 3000 赫茲之間，同時面具共振加強了約在 800 赫茲左右的音頻，聽覺上使聲音顯得內化。

---

[40] 佛教儀式中唱誦的聲樂。見《新訂標準音樂辭典》，林勝儀譯。台北：美樂出版社，1999，頁 918。

[41] 平曲是以盲僧琵琶為本，再加入雅樂與聲明的要素所產生的一種彈唱的琵琶樂。其歌詞（詞章）就是所謂的《平家物語》。同註 12，頁 920。

[42] 淨琉璃是室町中期出現的一種無伴奏的說唱音樂，從 17 世紀初開始使用三味線伴奏，並與人形劇（人偶劇）結合，形成「人形淨琉璃」，而義太夫節的人形淨琉璃後來被稱為「文樂」。同註 12，頁 920-921。

[43] 歌舞伎是日本代表性的傳統演劇，與能、文樂並稱為日本的三大國劇。同註 12，頁 954。

[44] 能劇中的樂師團稱爲 hayashi（囃子方），主要樂器包括一支橫笛 nohkan（能管）；一個沙漏型的肩鼓 kotsuzumi（小鼓），置於右肩、以右手指擊之；一個比 kotsuzumi 較大的沙漏型鼓 okawa（大皮）或 otsuzumi（大鼓），置於左腰間以右手指擊之；還有一個桶型的坐地鼓 taiko（太鼓），是以兩支鼓棍演奏的。

P.11

<圖片>

道往寺（Dooji）：和尚驅趕嫉妒妖精。居中的大鼓鼓手（o-tsuzumi）在他擊鼓之前發出喝吼聲。

攝影：Akira Tamba

在常規上，都是由一些男演員戴著面具扮演女性角色、老者、稚童、魔王與精靈。這就是爲什麼很少有不戴面具的表演者「直面」（hitamen）的緣由。世阿彌（Zeami Motokiyo，1363-1443）提倡淨空所有寫實的表情與保藏最多可能的一種自然面貌，正如同我們所帶的一個「面具」。在這倡議中，世阿彌在 *Fushikaden*（《風姿花傳》）（展演花朵的蛻變）中提示：「…憑他的習性、憑他的派頭應該足以模擬出這個人物。當從臉像，無須造作，人們將保存他最多可能的自然表情。」（法國日本學家 Rene Sieffert 1960：72）

這裡我們觀察到能劇的樂師，從不嘗試廢除這個不方便的面具，相反的爲了製造一種能劇演唱發聲的特徵，使面具成爲一項必要的風格。因此，不僅是戴面具者，直面演者、配角（Waki，解答疑問推動劇情發展者）、或是狂言演員（kyogen，通俗白話、較能劇短的滑稽喜劇），都必須仿造從面具發出的聲音，以達到舞台演唱的一致性。

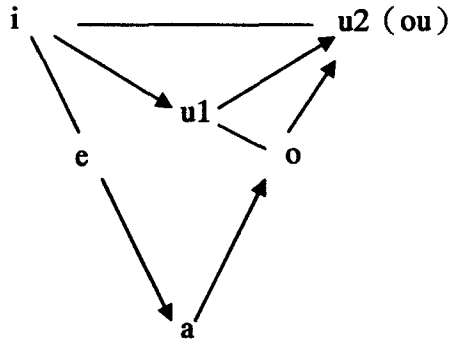
P.12

能劇歌曲的發音

能劇眾多文本裡改變元音（母音）發音的特殊發音法，我們稱之爲「元音後置化」。在這方面，Shôshin Shimotsuma（1550-1616）的 *Sôden sho* 中標題爲「演唱時口腔內的處置理論」篇章中記載著這類指導：「…/ a、ka、sa、ta、na、ha[45]、ma、ia、la、wa / ：這些都應將嘴型稍微形成圓形」（Tamba1974：47）。也就是說：當音節以「a」這個母音發音時，作者建議嘴唇稍微形成圓形。這種唸法通常需要更大的開口、舌頭伸長並且微凹。當我們嘴唇稍微形成圓形來唸這些音節時，遵照作者指示，母音「a」的嘴形轉變爲「o」的嘴形——這就是母音「a」的後置元音。

[45] 十六世紀葡萄牙傳教士的翻譯文獻顯示：在室町時代（13-16 世紀），音節如「ha、hi、he、ho」曾經唸作「fa、fi、fe、fo」。

「… / i、ki、si、chi、(ti)、ni、hi[46]、mi、i、ri、i /： 這些都應該將舌中央碰觸到上顎…」等等。爲了要發出「i」的母音，此時舌頭靠近上顎但沒有碰觸到，當母音「i」唸出而舌中央碰觸到上顎，如同他指出的：「i」移動往「u1」。這就是母音「i」的



後置元音（請參照三角圖形）[47]。

同理，當我們分析 Shimotsuma 的文本，我們觀察到與母音「u1」連結的音節，像是 /u、ku、su、tsu /，這時母音「u1」則傾向於「u2」(ou) 的發音，按照作者建議的方式：發音時需將上下牙齒闔近。

P.13

而當音節與母音「e」結合時，例如 / e、ke、se、te / …發音時舌根碰觸上顎，母音「e」便轉向了母音「a」。最後，這些音節與母音「o」結合，像是 / o、ko、so、to / …按照作者建議的方式：發音時將嘴唇闔近，母音「o」的發音會轉往了三角圖上方的母音「u2」(ou)。

我們從這個聲學三角圖觀察到了所有的箭頭指向右邊，這就是爲何我們稱這個元音（母音）的特殊發音法爲能劇的元音（母音）後置化。

我們在 Shimotsuma 的文本中觀察到的後部化與傳統的教育——演唱時，將下巴往內收。——是一致的。這樣的教育目的在追求陰鬱化的音質美感，以沉重的聲音印痕

[46] 同上註。
[47] 與梯形聲學相較，我們傾向採用三角形，因爲它較能再現能劇的元音後部化現象。

給予一種寂靜的印象，達到自我引領、宏觀與超脫現實。以上對聲樂技術探究的結論和 Chasting（1958 年：407 頁）、Owaki 與 Sato（1954：462）著作中提出的心理經驗是一致的： /a、u、ou/ 的後置元音具宏大、寂靜和陰闇等等的性格，而前置元音/i、e/則令人感到明澈、渺小、高深、敏銳。

<照片>

圖解：能劇的面具。木質，日本

攝影：日內瓦人種誌學博物館

P.14

吆喝、喝吼 Kakegoe

除了獨特的發聲技巧，能劇加入了一種原始的聲音使用方式——Kakegoe，吆喝聲的意思。它是喉嚨發出的喊叫、嘯吼聲，在鼓手擊打樂器之前或之後發聲，它使第一次觀賞能劇的觀眾陷入迷惘、找不著方向的境界。然而，這吆喝既非即興演出也不同於西方作曲家在樂曲上的運用。在能劇中，鼓的擊點與吆喝聲的結合[48]形成一套節拍、節奏規則（拍子的時間標點），如同文字的音節是語韻的最小單位一般。吆喝有音樂上和心理上兩種功能。音樂上，藉著在節拍的切割點上出現吆喝聲能引導音樂的進行（或說能劇的進行），如同樂團中指揮的手勢。舉例來說：小鼓（Kotsuzumi）樂師的吆喝聲「咿呀」會出現在擊出第一、第三、第五與第七拍時；而「優~咿」的吆喝聲通常出現在擊第三拍之前（很少在第五拍之前出現）。像這樣的傳統慣例指出：吆喝並非隨性或即興那樣一時興起的，吆喝聲是被當做音樂的一部份的。心理上，這些吆喝聲直接傳達情感，而不需要透過文字與形象。所以，樂師會根據主角的個性和戲劇情節，吆喝時選擇符合的感覺嘆詞發音、做出適當的強度和尾音。能劇故事內容分類[49]上，第一類關於神的故事，樂師們會做出莊嚴有力的吆喝聲，使觀眾感受到超自然的力量；第

---

[48] 能劇的伴奏使用的樂器有笛（能管）、小鼓、大鼓（也稱大皮）、太鼓（締太鼓）。也稱為四拍子。演奏小鼓、大鼓、太鼓時也要吆喝。吆喝聲是伴奏里重要的一部分，有固定的曲譜。見《維基百科》條目「能劇」
（http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E8%83%BD%E5%8A%87&variant=zh-tw#.E6.A8.82.E5.B8.AB.EF.BC.88-.7B.E5.9B.83.E5.AD.90.E6.96.B9.7D-.EF.BC.89）2008/5

[49] 現存有 250 個能劇劇目，大致分成五大類，神事物、武士、婦女、狂人、惡靈。見 http://lib.verycd.com/2005/03/27/0000043812.html

三類關於女性的故事，樂師會做出較柔和且長的吆喝聲，以描摹女主角幽柔的神韻。在這裡，我們看到能樂運用原始的發聲方式反應心理狀態。

在室町時代（Muromachi；十四~十六世紀），Kakegoe（吆喝）在佛教禪宗的運用，稱作 katsu。這些禪佛宗師受惠於直觀的感知，體認了佛教中的「空性」（Sunyata）狀態，不需透過語言來認識，也無須爲了佛經規戒而奉行它。這可能是對更早之前的佛教的反思：對於繁文縟節的儀式、墮落於只求外表的省思。因此禪師們提倡原始的表達形式，像是吆喝，或者默想、冥思。禪喝與能劇的吆喝不是沒有關聯性的，例如兩種情形：喝吼不同於直接將「識」（Vijnana）和直觀的智慧「般若」（Prajna）陳述表達，而是將舞台營造成一個世界縮影般的場域，令觀眾們自我投射於這個場域中感受出忌妒、憎惡、愛、鬥、佛教徒或日本神道信徒的禪釋等這些主題。

P.15

喝吼聲也讓人直觀地領略了「空性」，讓個人、自我完全消失，無捨無得，自我識別了一種「絕對性」（Tamba 1997；162）。

這裡我們也觀察到：在禪宗的領導之下，Kakegoe 形成了一種美學研究與心靈探討的匯流。

結論

我們在能劇的演唱技法與運用中能得到什麼結論呢？我們得知：能劇的演唱技法和西方歌劇絕對是相對的。西方歌劇歌者的音樂、音量是足以相抗衡於樂團部分的，歌劇在歌的部分之重要性大於能劇樂師的歌唱部分，因爲我們知道，西方歌劇來自於前置元音的發聲，使聲音清澈明亮，造成較陰柔的美聲美學觀，；相較之下，能劇由鼻竇（臉 frontal、鼻腔 ethmoidal）部分造成晦暗渾濁的後置元音，使聲音的迴響性質傾向陽剛以及離不開精神探索的美學特色。或許這是由於當時的領導階層是武士，以及當時佛學禪風相互影響下的結果。

西方歌劇較無宗教影響的問題，自十八世紀，演變爲歌者賣弄聲音的現象時，更遑論有關形而上的探討了。特別是義大利歌劇，儘管德奧浪漫樂派使它有所改革，但並不影響到根深蒂固的發聲技巧。這裡我們看到了聲樂技巧及美學如何受到文化的影響而顯現的遞變傳承。

然而，當代西方作曲家的寫作不再以調性和聲或十二音列爲主，而將傳統演唱技巧及演出方式當作素材，爲他們的作品探尋新的美學方向。這形成期間，他們通常搜尋非歐洲的音樂，如同 Alain Swietlik 在一個能劇唱片所評論：

「對古老戲劇或當代聲音的研究？我們這些轉往非歐洲音樂的研究者瞭解到：被發掘的一切其實老早就在那兒了！」。[50]

[50] 日本 五：能劇的音樂。Ocora 碟片 558625。 巴黎，1985。Alain Swietlik 主持 *Télérama*，1985.12.7-13。

Chine：le xiao, ou souffle sonorise(Francois Picard)

(中國：簫或嘯)

報告人：周依萱　陳維瑩

我沒有嘗試過由呼吸來驅邪，我未曾發現分開表演的音樂品質，我也沒有看過古琴演奏者邊哼唱邊彈著他的古琴，豈又怎敢以此爲主題寫在已清楚說明的日語(1974)和漢語(1986)出版中？我對於簫(嘯)的感覺，在經過好幾年的文件累積之後，該是去評估如何以在能代表國家的觀點上傳達“藝術的狀態”，進而考量在呈現該地特色的地方做相對的貢獻，如此也較任何一種文集或劃分來的適當，揭開“中國人作法”與聲音的面紗!

當我學會吹奏簫，我的研究使我開始著手於《嘯旨》的英文翻譯，以最初證明“口哨聲”的解釋此一分析的結果爲主題。每個技巧與音樂的音符是有關聯性的。Jacques Pimpaneau 在中國文學中，引用了王維的詩，包含簫和古琴的演奏。當我學會了氣功…。但這不是氣功，如果我們研究不出什麼，那就實踐…而後或許會有所發現。我已遊遍了中國各地，傾聽、詢問、閱讀、演奏，我咬緊牙根，耳語，低聲哼唱。並與哲學家兼漢學家 Alain Arrault 有著深入的閱讀與談論。

今天我將閱讀後所體悟的東西寫下來，其中有一些新的發現。然而，簫(嘯)在人類和自然之間有著密切的關聯。就像咒語一樣，它控制著靈魂。在過去，我們似乎只能透過大量的寫作來接近中國文化，因爲我們相信寫作能彰顯神聖的話語且更勝於意表。如此緊密守護的秘密說明聲音的爆發力，這在印度是司空見慣的事。

來源

◆ 嘯賦

成公綏，西晉文學家。在成公綏的作品中，以《嘯賦》最受人推崇。其中以細緻生動的筆法描繪了「聲不假器，用不借物」的長嘯，認爲“嘯”具有悠揚婉轉的音韻之美和「因形創聲，隨事造曲，應物無窮」的自然神趣，此賦文辭清雋，被蕭統《文選》收錄。

2001 年 6 月，由山東教育出版的《中古文人生活研究》，作者范子燁，對「嘯」作了一篇評論。其中也提到成公綏的《嘯賦》:「口吃是一種習慣性的語言障礙，講話時發生中斷和重復，情緒緊張時更爲嚴重。成公綏作爲口吃病患者，卻是嘯的行家裏手，

這說明嘯與言談的暢滯也沒有關係。先秦時期已有若干描寫嘯的詩句，兩漢稍衰，魏晉時代出現了專門描寫嘯的傑作 — 成公綏的《嘯賦》。從此以後，嘯便成爲古典作品的一種習見的文學意象。而當我們在中國古典文學的千巖萬壑中面對紛至遝來的美麗意象一嘯的時候，總有一種登山臨水，幽然深遠的感覺。」

《嘯旨・流雲章第二》云：『夫琴象南風，笙象鳳嘯，笛象龍吟，凡音之發皆有象。』所謂「象」，是指樂器之聲與自然之聲的相似性。音樂藝術之生動、活潑即源於此。嘯也是一種「有象」音樂藝術。錢鍾書先生論成公綏《嘯賦》云：『……蓋嘯之音雖必成方、成文，而不借物、假器，故較金石絲竹爲「自然耳」。然雖不藉器成樂，卻能仿器作聲，幾類後世所謂「口技」……』

《嘯旨・流雲章第二》云：『夫琴象南風，笙象鳳嘯，笛象龍吟，凡音之發皆有象。』所謂「象」，是指樂器之聲與自然之聲的相似性。音樂藝術之生動、活潑即源於此。嘯也是一種「有象」音樂藝術。錢鍾書先生論成公綏《嘯賦》云：『……蓋嘯之音雖必成方、成文，而不借物、假器，故較金石絲竹爲「自然耳」。然雖不藉器成樂，卻能仿器作聲，幾類後世所謂「口技」……』

道教與道家的起源人物

- 廣成子：古代傳說中的仙人，相傳黃帝曾向其拜師問道。
- 黃帝：中華民族的始祖，中國人自稱爲炎黃子孫。
- 老子：道教尊老子爲祖師，稱爲太上老君，又爲三清中的道德天尊。道教經書說老子從遠古以來世代變化，降臨人間演法弘道。
- 後漢書，方術列傳第七十二上

又嘗臨水求度，船人不和之，炳乃張蓋坐其中，長嘯呼風，

亂流而濟，於是百姓神服，從者如歸。

◆ 嘯旨

唐永泰中(765-777 年) ，孫廣所著，爲嘯法之專門著述。

「嘯詠」是道教文學中一種獨特的歌詠形式。從起源來看，「嘯」本是一種發聲方法。唐代孫廣在《嘯旨》中指出，氣「激於舌而清謂之嘯」。作爲一種發聲方式，嘯法是通過模擬動物以及其它許多自然聲而形成的。孫廣介紹了各種不同的模擬形式，諸如深溪虎嘯、高柳蟬嘯、大海之嘯等等數十種。孫廣認爲，嘯法具有無與倫比的效用，

甚至「感鬼神，至不死」。行嘯有十二種基本的方法，主要是從舌頭的運用位置與出氣的輕重緩急方面來區別的。

「嘯」的方法：

- ✓ 打開嘴唇
- ✓ 嘴唇壓縮並送氣
- ✓ 嘴唇如同要發出“shu”的聲音
- ✓ 嘴角固定
- ✓ 鬆開並打開嘴唇
- ✓ 重要的是要與喉嚨一起
- ✓ 同前一個，但較爲困難
- ✓ 如同要發出“xu”的聲音
- ✓ 如同要發出“zhi”的聲音
- ✓ 最後兩個方法分別與 do-re-mi-so-la 五個音建立聯繫，由半音來分出 12 個絕對音高。

根據諸多文獻記載可知，早在上古時期，「嘯」已經是一種頗爲神奇的發聲方法。《山海經》記載，女神西王母「豹尾虎齒而善嘯」。後來道教典籍也多言及嘯法，許多女性神仙往往以嘯法而著稱。像《漢武帝內傳》描寫西王母命令屬下令官用的即是嘯法。至於《後漢書》等文獻中所記載的徐登、趙炳於溪邊比賽嘯法、令樹葉在水面上逆流而動的故事更爲漢魏以來的文人所津津樂道。

隨著時間的推移，嘯法一方面成爲道人的「禁咒」法術，另一方面則發展成爲歌詠的手段。道教典籍常常描寫神仙人物在「玄境」之中進行嘯歌詠唱，如《真誥》等書有爲數不少的神仙歌詠例子。在這種氛圍中，文人們也對嘯法頗感興趣，魏晉時期形成了行嘯熱潮，像「竹林七賢」中的嵇康、阮籍都雅好嘯法。因此，嘯也就成爲獨特的文學意象，頻頻在文人們的作品中出現，像郭璞的遊仙詩以及李白的神仙詠嘆詩皆以「嘯」爲描寫對象，一些小說也極盡描寫之能事，將嘯法的神秘特徵表露無遺。總之，嘯法在道教文學史上是非常重要的一種現象，它的背後包含了道教煉氣行術的奧妙。

王維：竹里館



竹里館 王維

獨坐幽篁裏彈琴復長嘯深林人不知明月來相照

◆ 竹里館

獨坐幽篁裡，彈琴復長嘯，深林人不知，明月來相照。

第一種翻譯

我獨自坐在寧靜的竹林中，

我一邊彈琴一邊用盡最大的力氣來和著吟頌，

在樹林深處沒有人記得我，

只剩下月亮與我心靈同在。

第二種翻譯

我獨自坐在幽靜的竹林裡，

我在彈奏阮咸的當下深深吸了一口氣，

在樹林的深處沒有人認識我，

只有明月和我相照映。

蘇東坡：後赤壁賦

蘇東坡（1035 至 1101 年）是另一位偉大的詩人，他的後赤壁賦有豐富的道家參考：

劃然長嘯，草木震動，山鳴谷應，風起水湧…

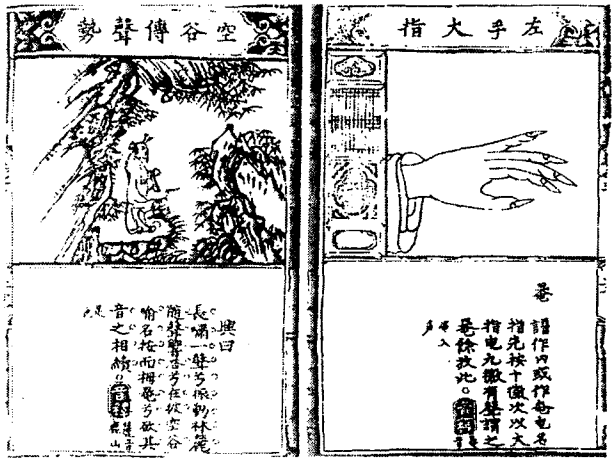
突然傳來一聲長嘯，只覺得草木都爲之震動，

山在鳴，谷在應，風在號，水在湧…

古琴的演奏技巧

我國最早載有古琴樣式的琴論專著，是南宋嘉定（西元 1208-1224 年）之前，由田芝翁所輯的《太古遺音》（宋人摹本），這是一部三卷琴論集，上有三十八圖。到嘉定年間，有人將此書改名爲《琴苑須知》而獻於朝庭。

到二百多年後明初 1413 年，朱權又將原本的《太古遺音》這部琴論集考校增刪並分兩卷重新刊印，仍名《太古遺音》(見朱權序文)，但卷首書名卻印作《新刊太音大全集》。同年，袁均哲也編有廂同名稱有論無譜的《太音大全集》，這是一本理論專著。後來朱權於 1425 年又編印了《神奇秘譜》，是我國最早刊印的一部琴曲譜集。各種引自原文的元素，與唐代一位名爲陳的隱士有所關聯。這位就是陳康士大師，他是唐僖宗(西元 874-888)時名古琴家，曾向東嶽道士梅複元學習琴法，梅複元道士並主張其弟子要樹立“自己的良心”。



以一個自然的場景伴隨一首寓意的詩，與古琴左手手勢之左大指罨勢相對照。

長嘯一聲可以移動森林和山麓，回聲縈繞在峽谷之中。

Analyse

呼嘯不是演奏 whistle not play

中文字”嘯”Xiao 被發現在骨頭和龜殼上。

今日，從中國到越南，將它理解爲，呼嘯、鳴笛聲的意思；
也有老虎吼叫，或睡覺時發出鼾聲的意思。
詩經(shijing)，Canon des poemes ，Livre des odes 同時發出嘆(tan)和氣(qi)，soupir et petit rire —出自風 69 篇
嘯者(xiaoge)是用來形容這麼做—出自頌 229 篇
古代時字典對於”嘯”的定義，是嘆，或發出呼氣的聲音。

最後的這個定義，在我看來，只此一個可能性，理由是沒有太多音樂邏輯的哲學在其中。我無法想像伴隨著嘶吼、鼾哼和呼嘯的古琴技法。

”我用盡聲音地唱”和”我長長地嘆” —長嘯(changxiao)。
也就是連續不斷地嘆氣。Chang 在字面上的意義就是長的。
既然說到是長嘯，那就不會是短的嘆息。
長嘯就是從頭到尾，強調字的長度和重要性，拉長期間持續呼嘯，
或就我的說法，是向前推進的呼嘯。

一個關於呼氣聲音的議題。我嘗試練習氣功。
但是這項技術對於初學者之於我，要能夠被教會，實在是有段距離，這功夫也太瑣碎繁細，還有一些私密性是師父不便公開教導的。

按照我經驗那樣的日子已經過去， 現在有進步的原則方法取代。
那就是伴隨著呼吸的聲音練習。在此之後，一位演奏琴者，開始一邊演奏一邊用鼻子哼氣出聲音。這兩種製造出來的聲音似乎能夠相融合成爲古琴的演奏技法。

文字與音樂之間漫無邊際的工作，中國學者們爲我們留下許多百科典籍尚待恢復，
如同我所做，古典語錄出現，研究這些項目提供主要的教育。
唐代典籍認爲，”嘯”在歌詞之間，被認爲是男人行爲。
唐代典籍則有二，李昉著《太平御覽》 ，及歐陽詢著《藝文類聚》

清朝名著《古今圖書集成》關於音樂論述中回應此論點。
《古今圖書集成》：清康熙時期福建官人陳夢雷所編輯的大型類書。

長久以來，我相信音樂學家能夠幫助漢學家對於文字進行闡述詮譯。
的確，"嘯"的解釋包括許多音樂術語詞彙的牽涉，我也希望找出能分割之處。

十二個方法按照音節開頭來排列出十二個半音基礎，爲律呂。
第十一個方法，標題爲《五太》，並與相對的五度建立關連爲《五少》。
【五太】五太者，五色也。宮商徵羽角所爲之五大，八九五少爲應，故爲之大，以配仁義禮智信。此有看之本谓聲者，皆不逃五太。但以宮商發應，君使次序理，則聲理亂，則聲亂。

【五少】五少者五太之應，五太自有陰陽，然太極而言，五太爲陽，五少爲陰。用聲之至詳，而後發凡十二法象，一歲十二月，內激爲黃鐘，外激爲應鐘，太沉爲太簇，小沈爲夾鐘，五太爲姑洗，五少爲仲呂，散爲蕤賓，越爲林鐘，疋爲夷則，叱爲南呂，含爲無射，藏爲大呂。律呂相生而成。又此則十法二之首也。

我試著用後來的每個音律的技術來替代，結果卻並沒有達成定論，據稱以五度來對應身體的五個器官。而我們從 Marcel Branet (1968) 研究中學習到，意象、象徵的連結，在中國形成一套系統：封閉的，只與其自身相關。
《嘯旨·權輿章第一》：
外激、內激、含、藏、散、越、大沈、小沈、疋、叱、五太、五少。

一位中國漢學文化家 Kenneth De Woskin (1982) 對於音樂文獻有著熱衷的追求。音樂學家將接觸這些密傳的內容，並嘗試以人類學的角度來看待它在這塊土地上的必要性。

百科中還提到確實的使用，南方的《少數民族》曾用葉子吹出哨聲(哨葉)，這在法國中部也有實際例子。《嘯旨》也提到在其它地方隱密的民族，Yin，能夠發出極大的

聲響，實在是上天給予未開化民族的一份禮物。既然說到這裡，胡笳一被稱作"野蠻人的號角"。它確實的構造如何我們並不知道，可能是個在號管裡裝有竹片的樂器，就像。而"夜鶯"一種將竹片黏上，對中國人來說家喻戶曉的樂器，他們視這樂器爲禁忌。但即使此樂器未完全發展時相符，都不像是在山中自然發生的呼嘯。

《嘯旨》中提到：飛雲，深谷裡的老虎，在黃教僧人洞穴裡頭的獼猴，鵝與天鵝，古樹，以及龍的吼聲。

這意象比喻出精確的預言象徵，說明古琴的不同尺寸。我們發現特別是孤單無伴的人才會在山中呼嘯。道家所說的每件事，看待嘯的自然發生與我們有所爭辯。只有在自發允許的情況下，人和自然達到一致。

《嘯旨》：流雲章第一，深溪虎章第二，…巫峽猿章第六，下鴻鵠章第七， 古木蔦章第八 ， 龍吟章第九。

搖動自然

《嘯旨》第十篇精確地標題爲" 搖動地球" (動地章第十)

由 Edwards(1957)譯爲" 地震" 。

我們發現在《嘯旨》[1]的引言中有個印證：

《嘯旨·序》：夫氣激於喉中而濁謂之言，激於舌而清謂之嘯。

] 《嘯旨·序》：言之濁可以通人事，達性情;嘯之清可以感(滅)鬼神，至不死。

" 黑暗透過喉嚨發出話語，光明透過舌發出嘯。

話語的黑暗允許人形成真理和自然，

嘯的光明使人移動心智而不死" [2]

許多學者在典籍中提到並強調，呼嘯有移動自然的能力，和孤獨的需求。在山谷裡，可以得到顫動自然的回應，這可作爲追溯呼嘯的效力。

這形勢以及其它辭彙在聲響上都不被研究，而卻是象徵化的。
這象徵指涉以道家思想，離撤到山林間的隱士，他們當時行爲放蕩，傷風敗俗。

《嘯旨》帶領我們，在雲和土地，穿過山間。

《嘯旨》

第十一篇(蘇門章)，相傳是河南一座蘇門山的崇高隱士所作。

第十三篇(阮氏逸韵章)：”詞韻輸給了阮大師”

此章由阮籍(210-263)所作，他是一位有廣識的音樂家，

和另一位音樂家稽康(223-263) 經常被拿來比較而聞名。

一個軼聞這麼敘述，阮籍走入蘇門山中，遇見一個智慧老人坐著。阮籍對他說話，但老人沒有回應。於是阮籍對之呼嘯， 老人卻笑。
待阮籍走遠後，聽到遠處傳來美妙的嘯聲迴盪在山谷之間。
阮籍與蘇門真人對嘯自此成爲一則傳說。

註:《德音堂琴譜》這本古琴曲集中收錄以此故事爲標題的琴曲；軼聞出自《竹林七賢》，歐陽詢著。

在中國傳統意象裡，獨自在山間，還會遇見的是伐木者。因此別對古琴與呼嘯的文學內容中出現伐木者感到驚奇，像是《神奇秘譜》裡頭的”伐木者之歌”(樵者)，或是”漁夫與伐木者的對話”(漁樵問答)收錄在明代蕭鸞撰寫的《杏莊太音續譜》(1560)。

而令人印象深刻的，是幾世紀以來文學對於琴和嘯始終保持著熱誠，同時它的黃金年代也出現在歷史學家眼中一那就是唐朝(Tang)。琴嘯，取代了古琴和笛子的合奏。

我想我們發現一個同樣的現象，就在我博士研究討論工作期間關注的一樣。神奇聲音的討論更甚於音樂。音樂家們只分析那些字的來源作者，可惜地，關於這方面的評論是少之又少。

宗教背景

在無人高山裡，嘯控制意念以及移動自然。

這是一種和歌詞一起發出氣流的聲音，演奏者將一邊哼著歌，一邊用氣發出噓噓的哨聲。這實在很吸引人超越歌詞去追溯其起源。

從 Sawada Mizuho(1974)和 Li Fengmao(1986)兩人研究中清楚指出，嘯的技術，被巫[和方士用來進行召魂，喚回已死去的靈魂。這法術還用來控制風和雨，道士因此替自己留下不朽的名聲。（嶺南民俗信仰中有所谓“巫啸”）

作爲一種方術，巫嘯自有其巫術功能。

嘯是一種氣沉丹田，以橫隔膜壓迫氣息，通過聲帶發聲， 在口腔前部形成共鳴的發聲方式。 這種嘯聲悠長遙绝，高亢清亮，故又稱嘯呼或呼嘯。《楚辭·招魂》有所谓“永嘯呼些”。

《嘯賦》: 長嘯……玄妙足以通神悟靈，精微足以探幽測深。嘯之所以具有通神的功能，缘於嘯具有遠距離傳播的性能。

《漢武內傳》: “仰面長嘯，……傾山動澗，響遏行雲。”

《嘯旨》中亦指出： “出其嘯善，萬靈受職。”可見， 只要將嘯法練到一定的功夫，凡人也可驅役神靈。

陶弘景 (456—536)，字通明，南朝齊梁時期道士、道教思想家、醫學家，自號華楊隱居。道教茅山宗的開創者。他在兩者間提出獨特而系統化的調和，在他所著”六氣”和關於嘯的文章，同時，對應一樣的象徵符號，更多的方術透過發出聲音溝通－但不全部都如此。

《養性延命錄・服氣療病篇》中記載：

“納氣有一，吐氣有六。　　納氣一者，謂吸也；吐氣六者，謂吹、呼、唏、呵、噓、嘻，　皆出氣也。……”而”嘯”這個技術滅絕失傳，無疑地是因爲當時國家下令禁止道士及巫師從事法術、咒語和煉金術，並且所有人回歸到世俗生活。 這是在西元八四五年，由唐武宗所發起。我們也許不能限制《嘯旨》作爲氣功的指導手冊。

在好的身體行爲和不道德風俗下，嘯所提供與自然對話的可能性，讓名符其實的人，還不用結束，成爲中國史上占有一席之地的音樂家。

Mantra, Les principes du langage et de la musique selon la cosmologie hindoue(A.Danielou)

(咒-真言，依據印度教宇宙觀探討其語言與音樂的法則)

課程教授：吳榮順

學生姓名：蔡馨儀

作者：亞蘭・達尼耶魯

■印度教宇宙觀旨在探究溝通的可能性的基本問題，該問題的法則在於不同的語言形式：嗅覺語言、味覺語言、觸覺語言、手勢和符號的視覺語言、聽覺語言，以及其他兩部份，也就是口語語言和音樂語言。

■印度的哲學家認爲，從原始的能量運轉而言，宇宙的發展乃依據其根源所蘊含的基本因素，和以數學資料爲基礎的某種基因密碼。

■由單純的能量關係所組成，世界以相同的基本模式，進行多型態的發展。所有物質、生命、感受和感覺的發展就像是同一棵樹上平行長出的樹幹。

■透過物質、生命、思想和感受的能量組織成份的基本同一性，不同的個體可以建立彼此的關係和相似性，而且還可以讓視覺或聽覺語言喚起我們的思想、感覺、感情和和諧等形式的某些基本層面。假如彼此間沒有關係，則任何個體都無法影響其他個體。

■從創造的邏輯觀點而言，世界唯有被察覺才存在。所有的感受都有目標，所有的目標都會被察覺。每一種物質都有符合其本性的感受意義，而每一種生物則有符合其本性的意識形態。

■例如，在永不見日光的地方，所有魚類的眼睛都看不見。聽覺感受，尤其在音樂方面，對我們意義非凡，因爲透過聽覺，我們可以清楚地分析頻率的關係和數字的關係。

■我們可以在語言現象裏，不管是音樂或發音，發現以物質、生命、感受和思想的基本結構所構成的方程式裡存在著某種東西。這就是爲什麼遠古的大思想家們會認爲音樂是通往所有科學的一扇門窗的原因。

■因此，效法遠古的大思想家們研究音程和物質、生命、植物、動物、原子的構造或宇宙系統的構造，以及感受機制、情感反應或思想建構等各特殊個體間的差別與相似，並非毫無意義。只要將上述這些東西寫成方程式或編上號碼，便足以一目瞭然。

■基本上，我們可以將語言解釋爲生物所使用的表達和溝通等方法的總和。每一種語言

都是由符號所組成，符號可以代表或讓人想起事物、人物、行爲、感情、感覺，甚至抽象的概念。但是，如同所有的符號系統，語言只能傳達相似性和回憶。語言只能說明和提議某種思想、形式、人物、感覺和感情，而無法將他們真正的具體化。

■所有的溝通方式都經由語言。不同的語言將依據符合自身的構造或音素，或符合自身的感受意義的層級而分門別類。

■例如，火和視覺影像屬於語言的視覺形式。冥想的圖像(yantra)、象徵圖表、影像和埃及的象形文字都屬於語言的視覺形式；從某方面而言，書寫也是，屬於溝通的視覺形式。手勢語言也屬於視覺範圍，手印(mudra)語言可以說是一種十分完整的溝通方法。大部分的祭拜禮儀，我們可以透過它們和看不見的神靈世界溝通，都屬於手印語言。

■宇宙間最基本的元素我們稱它爲天空。其他的元素都是從此元素衍生出來的。該元素的特徵就是空間與時間。我們通常以長度和頻度來定義一個波。因此，我們對波的感受完全取決於我們對空間與時間的感受。

■生存在其他空間裡的生物有自己的時間觀念，那是我們無法得知的。我們總是試著和天神或神靈溝通，那是因爲我們把祂們假想成和我們生活在同一個時空裡。這就是爲什麼結果總是令人失望的原因。對神明而言，祂的一天相當於我們的一年，祂對波長的感受和我們不一樣，因此溝通的方式也不一樣。

■基本上，世間所有的東西都只是時空裡，也就是說天空裡，大自然震動所產生的能量反應。我們無法直接感應天空中的一切振動情形，所以我們早就能夠得知宇宙的自然祕密及其運作方式。

■我們只能透過空氣的迴音感受其振動，這就是聲音。做爲造物者在宇宙中傳達思想的最佳捷徑，儘管並非完美，聲音就像是一種最適合用來表達世界、人類和思想等各種層面的工具。

■聲音語言有兩種。如果我們只計算聲音振動時的數據關係 — 和冥想的圖像的幾何關係相似 — 這就是音樂語言。當我們使用發聲器官的特殊功能將音樂打斷、分辨和打節拍時，這就是口語語言。我們將可以從口語語言中分辨出很多不同的聲音符號，然後可以用來表達事物和觀念，還可以粗略地限定思想的模式。這就是咒語(Mantra)。

■世界上沒有物質存在。那是一個神靈的夢想，一個神靈力量賦與現實外貌的形象。世界只是一股單純的力量、壓力和振動，而最簡單的表達方式就是聲音。

■這就是造物者即宇宙的原因。那是個神靈動詞的理論。世界只是一種話語、一曲聖歌，透過聖歌表達造物主的觀念形成。

■這就是爲什麼透過瑜珈，我們可以化思想爲話語的極高境界，在此境界裡，感情來自樂音，讓我們得以瞭解一點兒神靈造就世界和人類的方式。

■從內省的過程中，我們可以觀察到該思想在語言的呈現上共分爲四個階段。首先是被稱爲靈性知識(para)的非正式的基本語言，亦即「彼岸」，之後，突然變成一個明確但看不見的主體，給與我們一個全新的視野。此階段被稱爲「幫助一個人在心中見到其所思(之物)的能量」(pashyanti)，亦即「視野」。

■於是，我們會藉助聲音符號，亦即「字彙」，縮小其範圍。此時的表達方式難免會隨著我們所擁有的字彙的多寡和我們學會使用的字數和程度而定。此階段透過文字表達心思的過程被稱爲「中間的」(madhyama)，亦即「過渡」的意思。

■最後，我們可以透過被稱爲「語言」(vaikhari) 的聲音的形式，亦即「話語」，來進行表達。但是，我們也可以利用手勢，例如身印(mudra)，一種具有內在意義與理念的姿勢，表達心中的想法。

■達到語言的境界是瑜珈最重要的技巧之一。透過聲音表達思想的過程必須藉助柔軟的身體，亦即「脈輪」(chakra)，語言可以幫助我們看到事實。

■讓我們觀察和語言表達完全相反的方式，讓我們從喉嚨中央的「語言」(vaikhari)發音方式出發，我們可以得到位於心臟部位的「脈輪」(chakra)的「中間的」(madhyama)的表達方式。

■之後，我們可以到達「視野」(pashyanti)的階段，到達觀念的形成和思想萌芽的階段，此階段的位置位於肚臍上方的腹部中央。

■最後，超越了想法，我們就具備了基本的思想，其構思地點 para，亦即「彼岸」，是神祗和人類在海底輪(Muladhara)混居的地方，位於身體以脊柱爲主的支撐地帶。此種回溯語言的方式是最有效的得到非正式的神祗真福的方法之一。

■使用聲音的真言瑜珈(Mantra yoga)和追求樂音的音瑜珈(svara yoga)，同樣注重心靈經驗的基本層面，這也是瑜珈的最終目標。

■唯有從「中間的」(madhyama)和表達的階段，我們才有辦法分析思想和語言之間的關連。於是，我們發現語言的可能性真是少得可憐。

■事實上，在我們觀察的範圍內，以我們所擁有的聲音的辨別力而言，我們只能辨別和使用五十四個被稱爲母音和子音的音素，而這些音素就是構成發音的基本結構，也是構成所有的真言，和所有語言所使用的字彙的基本結構。

■有了這些有限的基本結構，我們才得以建立名詞、動詞和形容詞，也才得以勉強窺探出思想的輪廓。從此，我們開始有了內心的交戰：我們尋找字彙表達心中的想法，然而永遠也只能表達出大約的意思而已。因素就像是一些我們用來描繪思想的籌碼。這就是爲什麼用字彙表達思想的危險性和荒繆。

■在音樂上，我們也遇到了類似的問題，因爲在八度音中，我們只能辨識五十四個音，即印度教所稱的 chruti，也就是「可以被聽見」的意思。這五十四個音似乎暗示了我們的聽力和心理分級能力的極限。

■對萬事萬物而言，就是這些東西限制了我們的視野，限定了我們的觀察目標和我們在造物者心中的角色。對於顏色、形狀、味道和氣味，我們也有同樣的極限。

■人類所擁有的構成聲音物質的發音和音樂音素總共有一百零八個。這是這個數目被人類和所有的聖言視爲神聖和代表性的原因之一。這個數字與我們在宇宙中所能夠發現的手勢、神聖的思想模式和數字密碼相符。

■既然聲音的關係可以被分析成數字的關係，那麼就不難理解爲何我們對音樂的聽力有其限制了。

■基於這個數學概念，我們還可以建立音樂音素和幾何符號 yantra 之間的關係，也可以解釋和諧和美麗比例的關係。

■印度神像的雕刻之美就是建立在這種嚴苛的比例上。神祇的外貌即以 yantra 爲標準，代表由 raga 和音樂世界中的音符，或真言，即發音規則所呈現的類似比例的特徵。

■宇宙的原理和神靈道理同樣的可以透過真言、幾何符號 yantra、音樂音符 raga 和圖像來表達。

■口語和音樂語言的其他形式與我們的感觸有關。例如，音樂的樂音 svara 能夠觸動我們內心的情感，而真言的發音則屬於利用智慧聯繫的語言。這兩種感覺與我們的左右腦有關，也與被稱爲 Ida 和 Pingala 的身體循環有關。

■我們身上的精力即透過它們傳輸，透過它們與位於腦門頂端的千片花瓣的蓮花的 muladhara 相連。

■Ida 負責左邊的循環，被稱爲月循環。該循環符合人類性格中的陰性部份，也就是說音樂語言所表達的直覺。相反地，Pingala 負責右邊的循環，被稱爲日循環，被認爲是主動、陽性和智慧。這些與真言有關。

■這些特徵可以依據屬性和所表達的程度而變換次序。於是，陰性被視爲主動，而陽性則被視爲被動。因此透過陰性特徵、活力和力量(chakti)，世界得以呈現在我們眼前。

■所以透過最接近純真的悸動和音樂，我們可以感受到神靈的恩典，可以感受到我們無法察覺的真福。相反地，真言只能夠喚起觀念的形成或雄性。

■口語和音樂語言是聲音語言的一體兩面。事實上，這兩種表達形式息息相關，而且密不可分。口語中被稱爲元音的音素都屬於搭配及和諧的串音。此外，所有的語言都使用音調用爲表達的工具。

■例如，假如我要提議離開的話，我可以提高第二個音節，以疑問的口氣說「我們走吧？」，然後以低音的肯定語調回答：「我們走吧。」在歌曲和聖詠詩中，語言中加入了百分百的音樂。

■口語中所使用的音調、重音、節拍或長短都屬於音樂的一部份。瑜珈真言(mantra-yoga)在 japa 中使用重覆的真言、一些節拍以及一些特性，其定義都與音樂的節拍 tala 相符。用爲詩詞的長音節或短音節的 gana，與被用來定義音樂節奏的 tala，有異曲同工之妙。

■某些 mudra 手勢與發聲的語言有關。完整的語言包含了話語和音樂。mantra(發音)、mudra(手勢)和 svara(樂音)三者的關係實在是相輔相成。宗教儀式、魔術或密宗(tantra)也是使用這三種語言形式，然後再加入一些嗅覺語言，例如香或一些屬於貢品的味覺語言。

■透過音樂經驗，我們每一個都可以發現最初的悸動，也就是自然心跳的聲音 sa。對屬於我們自己的 sa 的認識，它所表達的是我們自然的本質，我們在悸動的世界上所擁有的地位，是我們認識自己的開始，也是一切知識的起源。

■發現和了解 sa 是音樂家們的第一支練習曲。這個練習可能需要很長的時間，甚至在學習瑜珈的過程當中，透過尋找造物者所表達的第一個聲音 nada，和世界的源頭 nada-brahman 而持續不斷。

■在 Kali-Yuga 盛行的年代，我們發現音樂的道路就是 raga 的道路，那一條被動和直覺的道路，被認爲比代表積極態度的真言瑜珈還簡單。這是 Kali-Yuga 的一個特性，其中

陰性的特質比陽性多，注重自身的探求和追求精神價值。

■假如我們研究用來表達口語的器官，我們便會發現就像身體其他所有的器官一樣，說話的器官有符號的特性。我們的手有五根手指頭，而且每根手指頭有三個關節，我們的身體有某些特定的比例，我們的眼睛可以看見日光，耳朵會有錯覺，這個現象並非偶然。

■說話的器官就像冥想的圖像(yantra)。硬顎就像是半球體的蒼穹，有五個特殊的發音點，幫助我們發出五個主要的元音、兩個次元音和兩個結合元音，這個現象與兩顆通常看不見的九大行星相似。

■構成口語語言的五十四個音素以被稱爲主宰中的主宰(Maheshvara sutra)的神祕模式分門別類。

■此模式代表透過發音的分類形成一組排列，上帝即依照此排列創造宇宙。

■這是南帝克什瓦爾（Nandikeshvara）對主宰中的主宰(Maheshvara sutra)所下的命令，南帝克什瓦爾出現的時間比 Panini 文法還早，約於西元前五世紀，它代表的是聲音的特殊分類法和最抽象的基本意思。

■然而我們可以在所有的創造現象中發現它以各種科學形式被使用。南帝克什瓦爾（Nandikeshvara）亦符合語言中的元音和音樂音符。

■九個元音和兩個次元音與鍵盤上音階的排列方式相同，也和星球、顏色等相同。音樂的音階和語言的元音是一樣的，都有一個同樣的名字：svara。

■在盧達維納琴(Rudra)和達馬如(Damaru)的演奏上，南帝克什瓦爾對元音和音階的排列出人意料之外，因爲該排列以四音音列，而非八音音列排列。

■自然心跳的聲音 sa，我們一致稱它爲 Do 音階，告訴我們它沒有固定的高度，這與構成其他元音的元音 a 的原則相符。音調其實是其他音符的基本，沒有音調就沒有音符。

■音符 ré 又稱爲 rsabha，野公牛的意思，與元音 i 相符，代表活力 shakti。

■之後是 ga，也就是降 b，與元音 ou 相符，代表物質的本源以及生命、感覺和情感的根源。

■再這三個音階之後是自然的 mi，與元音 ë 相符(像「je」中的 e)，也就是人格化的上帝。在其他四音音階當中，自然音 si 與元音 ü 相符(像「tu」中的 u)，代表物質的幻象 maya。

■音符 fa 與元音 é 相符，重點在於本身的力量和活力 shakti，代表符號是月亮，意思爲陰性。

■音符 sol 與元音 ó 相符，重點在於創造，代表符號是太陽，性格爲陽性。和音符 sol 相符的符號就是唵(AUM)。

作者：亞蘭・達尼耶魯

■接下來是與開口音節 è 相符的音符，代表世界對自身原則的反思，接觸的方法就是瑜珈。

■開口音節 ó 就像是降 si 的音階。代表決定世界發展的宇宙法則，就像是神明腹中的胚胎，也就是法相 dharma。

■基本的音樂的表達法主要集中在四音音階：do、ré 和降 mi。Do 是中性音階，也是建構其他音程的基礎。

課　　程：聲音人類學
指導教授：吳榮順　　教授
學　　生：吳思瑤
學　　號：29514009

咒-真言，依據印度教宇宙觀坦討其語言與音樂的法則(p.74~p. 80)

透過我們每一個音樂經驗就能夠發現此基本的振動，「*sa*」音，這個和我們深遠的本質相符合的音。「*sa*」這個音是我們與生俱來就有的，是我們真實本質的表達，存在於一個或整個宇宙之中，此音的發現是一震動，是我們相同知覺之必要成分，標記出整個知覺的開端。發現其本有「*sa*」音的知覺呈現，是音樂家養成的首要練習。這是一個在透由尋找 *nada* 的 *yoga* 實踐中，能夠持續好幾個月以及自我延長的練習，*nada* 是創造元素的首要表現的最初聲音，是來自於宇宙的 *nada* 靈魂（*nada-brahman*）。

在我們存在的迦利年代（*Kali-Yuga*）[51]中，作爲一被動、直觀的 *raga* 式的音樂途徑，被認爲就像包含一個積極、理智態度的梵咒瑜珈（*mantra-yoga*），是一個更容易的途徑。陰性觀點中，此迦利年代的整體特徵的二分行爲，透過和陽性聯繫而受惠，因爲這整個觸及自身實現以及心靈價值的激發。

如果審視這些幫助口舌聲音表現的器官，我們就能夠覺察到我們身體全部的器官，就好像呈現象徵性特徵的說話能力器官。我們的手有五根手指，每根手指有 3 個指節，我們的身體有一定的比例，我們的眼睛是向光的，我們迷宮似的耳朵，這都不是個巧合。說話能力的器官有「具」（*yantra*）[52]這樣形態的形狀。硬腭呈現出一個和天球相似的半球形，在其中我們見到 5 個可能讓我們發出 5 個主要母音、2 個次要母音和 2 個合成母音的獨特發音方式，這些母音象徵性地相似於 9 個行星，其中的 2 個行星通常是肉眼看不見的。

說話能力器官所形成的 54 個聲音，是在一個神祕方式中被分類，此神秘方式是表達出乃至於超越聲音等級的大自在天經文（*maheshvara sutra*）[53]，而這個聲音等級是在發出宇宙萬物（l'Univers）的神聖之音（Verbe Divin）中，一個次序的體現。大自在天經文透過 Nandikeshvara 使用西元前 5 世紀古老 Panini 語法學的注釋，說明此聲音的獨特分類，還有其更抽象看法的基本感官。確實我們可以重新發現在所有創造面貌中的

---

[51] 根據印度教的宇宙論，Yuga 是人類歷史發展的時代，最墮落的 Yuga 是 Kali，始於西元前 3102 年，將持續 432,000 年。Kali 結束時，世界毀滅，經過一段沉寂期，循環復始，世界再造成功。

[52] 印度教密宗(Tantric Hinduism)和金剛乘(Vajrayana)即佛教密宗坐禪時所用的線型圖案。具的種類不一，有的臨時畫在地上或紙上；有的則刻在寺廟裡的石頭或金屬物上。禮拜薩克蒂(Sakti)女神所使用的吉祥具又稱吉祥輪，由 9 個三角形組成：5 個三角形頂朝下，據說代表約尼(yoni, 即女性生殖器像)； 4 個三角形頂朝上，據說代表林伽(lingam, 即男性生殖器像)。

[53] 印度教三大主神之一，即濕婆神（shiva）。

運行，因此有了知識的基礎。Nandikeshvara 同樣也指出在舌頭母音和樂音之間的聯繫。

這 9 個母音，7 個爲主要母音和 2 個次要母音，是對照於音階的音，以及行星、顏色...。這些對照見於音階的音和舌頭發音的母音之間，此外也有相同的名詞：*svara*[54]。

在 Rudra Damaru 聲音裡，Nandikeshvara 呈現母音和音樂音階的符合點而導致出一點意外，因爲音階建立於四音的基礎之上，而非 8 音音程。

sa，這個讓我們想到她沒有固定的音高，爲了方便稱之爲 do 的音，和所有其他母音基礎的母音 a 相對應，事實上，此音是取決於其他根據其不存在的所有音之基礎。

Re 音，稱爲 rsabha，代表動物爲牛，相當於母音 i，意指能量，*shakti*（女性能量）。

接下來是 ga，^{b}E，相當於母音 ou，使起源形式化，是感覺、情緒的生命來源。

環繞於此 3 個基礎音，後來產生自然 E 音，相當於母音 ë，此處意指擬人化的神明，以及在其他四音中，自然 si 相當於母音 ü，重新取回 *maya*，是物質的幻覺。

Fa 音相當於母音 é，此原理在其能量中呈現 *shakti*，透過月亮（la Lune）表現，是陰性象徵。

Sol 音相當於母音 ó，此原理在其象徵太陽（le Soleil）的創造力中呈現，陽性的典範。因此 sol 音相當於「嗡」（AUM）的象徵。

然後是 la 音，相當於開口母音 è，在其原理上表現出宇宙的影像，因此是恢復的聲音，*yoga*。

開口母音 ò 相當於 ^{b}si 音。它召喚在神聖之音中，確定猶如胎兒的宇宙發展之普遍法則，此處說明了 *dharma*。

音樂表達固有的基礎，是集中於首要三點：do、re、^{b}mi 之中。Do 音是構成不同音程的開端之基石。Re 音誕生數字 3，表現出 *shakti* 和表達出行動、毅力、侵略性。隨之而來的 ^{b}mi 音，誕生數字 5，顯示出生命成分、敏感度、情緒。

輔助字音也是由相同 5 個母音發聲地點所形成，能夠引領外部或內部的字音。其他輔助音是乾躁音或送氣音。

所有語言是由單音節實體所組成的，這些單音節實體是人們爲了最複雜的加工而補充的獨立成份而形成的。字詞涵義是組成其不同象徵之涵義的總量。最初的語言，依照梵文文法，是單音節基礎。就是「咒」（*mantra*）這種語言。

在來自於所有與言行成的語言中，根據其發聲位置和包含力量的本質，有可能會呈現出基本原理。咒的語言是真實的語言，而此聲音是真理的真實呈現。

HAM，喉音聲音，來自於 a，是天空的咒，時空的原理以及聽覺領域。YAM，來

[54] 印度音階其中 7 個主音的總稱，這 7 個音有各自的意義、動物和神明代表，有時會將入其他 2 個次要的音。

自於腭音的 i，是空氣的咒，觸覺領域。RAM，來自於腦部發音的 ë，是火的咒，視覺領域。VAM，來自於唇音，是水的咒，味覺領域。

最後是半母音，即齒音 L，來自於 ü，形成一個部份的團體。LAM 咒象徵固體或土地的型態，嗅覺領域，但是也可趕知道所有其他的感官。

話語器官中，AUM 音節是由喉音 a、唇音 ou 音和腦部共鳴的 m 音所形成的。這構成所有發生能力的三角形，說明所有的語言，並且因此使所有的語言能夠表達出來。其複雜意義在 Tantra[55]中還有在奧義書（*Upanisad*）[56]中被闡釋出來，特別是在歌者奧義書（*chandogya*）裡面。

大自在天經文闡明所有發聲可能的主要感官的方法，並且加以注釋，在這樣的基礎上，就能形成根基，透過其複雜的組合，再變成越來越複雜的思維。

長音或短音、高音或低音、自然音或鼻音的母音發聲的不同可能性，能夠達到總共 162 個分開的母音聲音，這 162 個音能夠藉由五組氣音或緊音、乾躁音或送氣音的輔助因素造出來，總共有 33 個輔助音。這整體構成全部能夠成爲口說語言使用的成分。因此，使用 Nandikeshvara 的理論，我們常常能夠闡釋所有語言中字詞的形成。

音樂語言顯示出一更爲抽象、更爲重要的主要口說語言樣式。其尚未形成經常性、震動的報告，而能再成爲純粹的數字關係。它是一個進程的影像，這個進程包括聲音的表現、宇宙來源、能量核心、形成所有元素的純粹震動。這些建築於音樂語言之上的精確原則，可以和 yantra 的幾何象徵對照，這些圖示能幫助展現基本真理、神性，並且作爲宗教藝術的基礎。

我們不能辨認和再現這一個 8 度音中被分成 54 個聲音的精確性的事實，不是一個偶然結果，而是來自於我們不能完全估計主要的簡單數字之間關係的事實，這些數字關係與因數 2、3 和 5 的不同組合相符合。印度音樂中，我們不能邊計算音調和一個八度內的 24 音，邊使用 22 音分，卻透過單一基礎聲音的呈現。

這些音樂語言的聲音由動人的元素和我們心裡的直接活動結合而成，創造出多樣的情緒狀態，稱爲 rasa，這些情緒包括愛情、悲傷、害怕、英勇、恐懼及和平。

它存在於我們不同感知狀態，和不存在於其他層面的元素及生命組織之間的相符點。它因此有顏色與聲音之間，行星與音符之間的對照。它不動搖隨意的權限，卻動

---

[55] 論述印度教、佛教和耆那教某些派別中的神祕修煉的經文。按照印度教經籍的正統分類法，經咒指成書遲於《吠陀》而與往世書相似的梵文論著，論述神學、瑜伽、建寺立像以及宗教習俗，但實際上，它們往往論述民間印度教的更爲具體的表徵，如咒語、禮儀和標記。

[56] 印度教古代吠陀教義的思辨作品，用散文或韻文寫成。奧義書的特殊要旨在於事實本質的注重，逐步發展出唯一至高者存在的概念，知識以與至高存在者合一爲導向。所有印度教思想在基本上都強調把一些有關「自我」的奧義書與「梵」相提並論。加塔(Katha)奧義書的納西克陀(Naciketas)故事中，敘述納西克陀走訪死神閻摩(Yama)，就曾討論道德與永生的本質。其他主題包括萬物創造之輪迴與因果關係。

搖展現出結合宇宙相同本質的宇宙論原理之典型觀察。我們呈現除宇宙誕生猶如叫喊，猶如聲音理論中的話語，或是由如有力的爆炸，一個最初的大爆炸，這個問題是相同的。宇宙在一個一定能力的限制中發展，依照一個計畫，我們可以決定一生殖法則，以及所有需要平行組織成份的相同來源之觀點。事實上，這是穿越我們能夠擁有宇宙本質思維的平行論（parallélismes）。它們是所有研究，所有不同知識的對象。此感知及其對象是嚴格地標的，是同樣原理的議題，是給予其他的事實並且嚴格地相互依存。這就是爲什麼我們爲了感知成分和元素的狀態而擁有分開的感覺。

形成 yantra 的幾何形狀呈現出對比此樂音和發聲聲音或咒的一個象徵性連結系統。

這些能夠確立顏色和樂音之間的對比是複雜的，因此依照微分音程（*shruti*）而有所不同。它們取決於聲音和非絕對高音點之間的表現。音樂調式中，它讓我們缺乏首先細看這些形成 raga 的固定音符。

假使我們認爲 do 就如同音高，如同 *sa*，它則會顯示多重顏色。它和 *yantra* 裡的點相一致，在於鼻腔共鳴，或是咒裡面的 *anusvara*。

高的三角形，是在猶如陽性基礎情況中，被認爲是火的象徵。它和紅色，音階中的 re，咒的母音 i 相符。

低的三角形是水的象徵，此處被認爲猶如因性基礎。它和珍珠色，月亮，fa 音，咒裡面的母音 ü 相符。

圓型象徵太陽，與 sal 音、黑色或金色，咒裡面的母音 ë 相符。

方型象徵地球，代表顏色爲黃色，展現嗅覺並且符合於 la 音。

三角型呈疊瓦狀排列，喚起 Salomon 的故事場景，呈現對立結合，性別結合，除此之外也象徵十字，垂直線是以陽性原理的火的象徵，水平線是以陰性原理的水的象徵，此相爭也符合於音樂中 sal 音和 fa 音的表現，象徵陰性。

五角星形是生命的象徵，濕婆神的記號。它和 ^{b}mi 音、表現力的音程排列（特別是小 3 和弦）相符合。

這些是在允許音樂擁有深層心理活動的聲音中不同的程度。Shruti 經常爲了被曲名的音階而選擇，所有旋律的行程皆建立於擁有鎮靜鎮定或刺激效用音階之上。

爲了獲得心靈上強壯且持久的運動，像印度或伊朗音樂這樣的調式系統，是越遠越有效力。簡單來說，就是音調中的基礎聲音，在音樂技巧、每個音程之間是固定的，朗誦 3 遍或 5 遍，直到符合所有相同的聲音，相同的頻率。此聲音能往往被重複、重新取得、承擔於相同意義。此活動逐漸地重複深度行動。比如說，假使其晃動出一個鎮靜的藍色 3 度音程，聽眾則會逐漸地鎮定，反之亦然。聲音種類產生少量的藥物作用。這是因爲單一的調式系統允許一個真實的治療活動，並且有效地運用於音樂治療中。

Les techniques du villageois dans les Alpes dinariques(Yougoslavie)[Ankica Petrovic]

(南斯拉夫迪納里克阿爾卑斯山村民的歌唱技法)

課程名稱：聲音人類學

指導老師：吳榮順老師

學生姓名：張曉茵

學生學號：695640019（師大民族音樂研究所碩二）

想以科學方法解說某一文化、某一時期的歌唱技巧，是件複雜的工程。幸有原始社會音樂和民樂研究、加上專題報導提供方向，這類音樂才突顯深遠意義。反之，聲樂技巧與應用於曲目、形式、功能等研究，在文化層面上則提供大眾對音樂風格與內容的認識。

就少量的抄本或註解，可看出對於這類聲樂技巧與造就何種曲風的研究，並非熱門領域。其中牽涉到不同文化間的距離：以爲只是某一文化形式、侷限於重建其音樂傳承。即便在這領域內，只有某些關係到音樂風格的特點會引起關注：節奏、高度、旋律、複調律動的內部和諧。反之，其他對樂風貢獻不大的技巧元素，多遭忽視。所以，美聲唱法技巧已爲人們如此普遍應用，在此便不另特別說明。假使美聲唱法技巧只能透過恰當的歌唱技巧才得以展現特色，那無人能確定目前演唱方法是否確實符合 Bellini 與 Donizetti 時期的演唱技巧。這般的不確定感挑戰著歌唱技巧的正當性，如同歐洲古典音樂，器樂曲的風格也面臨同樣的不確定感。像當今貝多芬奏鳴曲的演奏方式，果真最接近作曲家本人當時原始的「理想」演奏風格。

回到非西方音樂上，問題顯得複雜起來。其中技巧與風格全受到當地傳統限定，而反映社會文化環境長久來的影響。

儘管人類嗓音像發聲器般人人都有，但每一文化都經過特別的技巧處理與不同方法的練習，終而形成一類樂風的元素。

南斯拉夫中心的迪納里克阿爾卑斯山區，當地演唱的技巧與特殊的音樂特色，顯得獨樹一格。該區處於塞爾維亞人、克羅西亞人、回教徒交會地。儘管鄰近南斯拉夫東部、阿爾巴尼亞、羅多彼山脈、保加利亞等區，擁有傳統上類似的歌唱技巧與音樂

特色；我們就此專題僅侷限於迪納里克山區本身，因爲此地仍保留古巴爾幹半島居民音樂最原始的技巧與特徵。

迪納里克阿爾卑斯山區爲石灰質岩山群，依植物生長與氣候分爲兩大區：近亞德里亞海的地中海區及內陸區。畜牧自古來爲主要經濟活動。阿爾卑斯山區基於地形因素，難以接近；以致部份區域至今仍與世隔絕，不受外界干擾，居民自始來多爲小型畜牧戶團體。

山區生活爲配合自然環境的戶外活動，歌唱顯然受公認是種高級藝術的溝通形式。多組成團體在公開場合以群體方式歌唱，既可提升歌唱藝術，也可造惠聽眾。只有某些類歌曲屬於抒發內心情感的曲目，像牧人的搖籃曲或獨唱。這需要特殊歌唱技巧，不同於群體歌唱，少引用日常生活爲歌唱主題。器樂曲也是如此。傳統上，在多數區域，樂器多侷限於藉空氣震動發音，像單管或雙管笛子，可隨時即興獨自演奏。這類音樂易發出微弱音量，遊戲的技巧也可改編搭配。還有用來伴奏史詩歌曲等宣敘調的單絃古提琴。因此，歌唱與樂器技巧因類型要求而自行調整，演奏者就風格與技巧上，都期盼能達到歌唱與趣味兩者的最佳平衡。

但，溝通性與藝術性同等重要。透過傳播，再遠之處都可聽到此處歌聲。事實上，言語溝通或字面涵義方面，並非問題所在。反而是歌詞字句上，雖符合當地詩詞章法，但含糊不清的發音，往往使人難以聽懂所唱內容爲何。因此，發聲部分具有較多象徵上的意義。甚至說，創作一個樂音，須兼具象徵與溝通功能，其中每一風格與技巧都擁有其價值與意義。一般而言，此類歌曲呈現地區特有的色彩、節慶精隨、傷感（輓歌）、孤寂、摯愛或被愛，歌詞是否與音樂引起的心靈感受相符，並非必然。

迪納里克山區每一類傳統通俗歌曲的特有風格，對該區域而言，是易於辨認的。另外，其他區域色彩也可透過某些聲音象徵手法，透露歌者與潛藏聽眾身在何處。最常見的是，若隔著某些距離地演唱或聆聽歌曲，只有來自同一處的聽眾可以聽懂歌曲樂音象徵的涵義。

研究此音樂的學者勢必回歸場域精神，即以當地人爲主體的觀點。這是置身於該文化領域中，唯一可以區分一般與特殊風格的方法，進而能夠依照地區與村莊、性別與年齡，歸納出其功能模式。性別與年齡通常爲可供辨認歌者身分與其聽眾族群的兩個因素。

對當地的文化成員而言，如此的定位是必要的，因隨著時間，他們的音樂特色已凝聚成形，具備其社會文化背景，供人易於辨認。因此，在受重要的區域，捍衛鄉村傳統者，承認當地歌曲，代表其地方特色，具備普遍與特殊性。反之，在市區，即使離山區不遠，這類音樂的藝術價值未受重視。對「外地人」而言，無論是否具備音樂素養，認爲這些鄉村樂曲全是不堪入耳、俗亂叫喊的不協調怪聲，無價值可言，更稱不上是「音樂創作」。

至於迪納里克阿爾卑斯山區村民，雖藉著傳媒認識外來的其他音樂，如歐洲古典或流行音樂，甚或南斯拉夫都市的流行音樂，但村民依舊不爲所動，不斷開發傳統音樂。其中，村民捨棄最多的是歐洲古典音樂：所有類別，無論聲樂、樂器，都以「歌劇」爲最終準則。當我們讓 Visocica 區的農村少女們聆聽 Puccini 的「蝴蝶夫人」詠嘆調"Cho-Cho-San"音樂後，等她們翻唱時，顯得有些可笑。她們認爲，該曲旋律甚至算不上優美，演唱倒像「牛在叫」(此爲鋼琴主奏版)。少女們演唱著誇張緊湊的樂曲，她們認爲這才能表現高度的音樂底子。對於詠嘆調尖銳的音調，就她們的歌唱經驗是陌生的，她們認爲那只是大聲叫喊，令人反感。

接觸南斯拉夫中部傳統鄉村音樂時的第一印象裡，覺得他們似乎對歌唱技巧原理與創作樂曲系統缺乏認識。另外，村民好似也無法解說其傳統音樂的特色爲何。但是，待我們接近他們，才了解其關於音樂結構具有群體性的高度認知水平。「群體認知」包含演唱者，如其聽眾，對其音樂類別的基本特點，具有清楚明確的觀點。演唱證明，即使上述播放音樂者，也可以像演唱者本人一樣，解說曲風特色要點，以及面對音樂類別所應具備的審美態度。其他方面，他們仿效演唱者，以類似方法學習與應用。但，涉及到聲樂技巧，聽者只能解說表面的層次，較細部與複雜的技巧講解，因牽涉到生理學技巧層面，須待真正有演唱經驗的人分析。

主要的聲樂技巧特色，以最普遍的兩類歌曲爲例，介紹如下：

（一）Potresalice：響亮顫動的歌曲。

Potresalice 是公認爲最古老的歌曲，可發展多樣的功能與內容，在音樂組織與演唱上，都能提供類似的不同變化。此類歌曲涵蓋範圍如下：

（1） 旅人的響亮顫動歌，與流動商販歌：Kiridzijske pjesme (獨唱或重唱，似顫動歌)

（2） 婚禮與 turcije (土耳其風格) 顫動歌

（3） 飲酒顫動歌（舉杯祝酒）

（4） 史詩篇章顫動歌

（5） 牧歌相關顫動歌

所有這些顫動歌曲在東歐波斯尼亞屬普遍流傳的樂曲形式，如克羅埃西亞的 Lika 區也是，當地人稱作 rozgalice 。類似的傳統歌曲也存在於蒙特內哥羅(Montenegro)東部與阿爾巴尼亞邊界，當地人稱爲「耳朵歌」：因爲演唱者演唱時，將手彎成聽筒狀置於耳後，附近地區也群起效之。

大部分第一類歌曲多由男性，以獨唱、二重唱或少人數演唱。但在波斯尼亞東部，飲酒歌與牧歌，也可由與男性等同地位的年長女性演唱。

所有顫動歌的主要特色是一種單一的分佈，使宣敘調與歡呼聲相互連貫。前者以音節發音爲特色，後者以高裝飾音發聲爲特點，裝飾音通常歸由一人演唱。此演唱方法曾於 1774 年，由義大利百科書作者 Alberto Fortis 造訪達爾馬提(Dalmatie)與其內地時，發現並發表成文章。Fortis 的觀察中，也提及第納爾山區的居民：

> 「Morlak 族人（巴爾幹半島居民後代、南斯拉夫中部牧人農民等的自稱慣用語）高唱著斯拉夫族王公貴族的豐功偉業或悲壯事蹟，在深夜裡，傳遍偏遠群山。若剛好有旅人在另一山邊，也會跟著前者重複唱著，直到兩人因距離太遠分開為止。每一句前總會有個長的歡呼(驚嘆)聲，如粗獷的共鳴聲"O"；快速唱著歌詞，無轉調變化，直到最後；句子最後多由另一長歡呼聲取代。」(Fortis 1984: 59)

Fortis 描述像是「長的歡呼顫音」，正是演唱者最精湛的技巧挑戰，這是響亮顫動歌(postresalica)的次要部分。這非關天然的顫音，而是特殊細膩的裝飾音，通常可變化出複雜的裝飾性（尖銳與顫音），即是多爲差半音的兩部、三部、四部、或更多的快速反覆合唱。裝飾音是否發揮淋漓盡致，在於能否強調一長串的旋律，予人持續綿延的藝術感：這須精湛的音樂技巧。裝飾音的特色爲聲門發出的閉塞音，因這會引起聲帶自己顫動，尤其高音時更甚。要呈現這類顫動歌曲的方式，需要靈活的聲帶及足夠的肺活量，以確保旋律的綿密與延續。

上述兩項在迪納里克阿爾卑斯山區傳統聲樂上，兼具風格與美學的重要性。但有些特別歌曲，像史詩類顫動歌，多爲簡短的裝飾音，爲強調歌唱內容不致離題，於每句尾加上歡呼驚嘆聲，以引起注意。這類歌曲，多於室內演唱，且不須太大肺活量，所以與顫動歌曲相較，顯得較沒活力。上述歌曲中，每句歌詞必須相互連結與持久，使其詩意與旋律得以完美結合。

就其他類別顫動歌而言，如旅人歌、飲酒歌，這類整體形式較長的樂曲，裝飾音扮演較重要角色。這即是演唱者於音節部分與裝飾音部分之間中斷的原因，爲製造張力的特殊中斷，因爲人們期待歌曲的裝飾音部分。

串音歌曲中，獨唱者先唱著音節部分，接著旋律部分則由另一休息過的歌者演唱，而其他歌者繼續演唱音節或只有低音部分。若是兩人合唱的長歌，旋律由兩個人輪流唱，歌曲旋律得以儘可能持久綿延。由此可見，所有歌者都必須能夠修飾旋律。在此，嗓音的變化類似牧歌時的笛子一般效果。

（二）ganga：一種複音合唱。

第二類的歌曲 ganga 流行於波斯尼亞與達馬提亞區。聲樂特色爲相對簡短的裝飾音，強調"a, e, o"母音或"re"音節。複調式的歌曲中，每個主要「伴唱」部分的音符開始於裝飾音。某些唱者運用 2、3、4 個簡短裝飾音符號取代一個音符，而這種特殊聲樂技巧，需要作曲者在節奏上具備相當功力。

同南斯拉夫中部其他的鄉村歌曲一般，ganga 的特色在於應用嗓音中很窄的音域。最開始的裝飾音，通稱 jecanje (啜泣) 或 sjecanje (切斷、結束)，同合音一樣，應用於尖銳音處。這些多爲喉音，對於不習慣的人而言，只覺得是在強調主調罷了。

在伊朗傳統音樂裡，也可找到類似的裝飾音，稱作 takiyah. Margaret Caton (1974) 描述此曲風如同「伊朗最具特色與最基本的曲風特點」。她更將文章以抄譜圖解，提供清楚的聲音畫面。她說"takiyah"像是「在某音符上發出"泣音"的曲風，唱者著重於情感上的抒發甚於著重於節拍音準」。

因此，伊朗的 takiyah 與 ganga 一樣，裝飾音勝過主要音，而稱作「泣音」。不同的是，ganga 的「泣音」於同一首演唱時，都維持一樣的高音，與 takiyah 相反。

人們認爲必須具備「好喉嚨」才能勝任 ganga 的泣音演唱。這需要具備充沛肺活量與靈活技巧的嗓音。所有迪納里克山區的音樂特色，就藝術美學價值而言，皆同等重

要。而最能符合既定歌唱規格的，就屬年輕人健康又具彈性的嗓音。

以群體爲特色的 ganga，對演唱與聽眾兩者而言，選擇演唱人的任務重大，因此每個村落各擁有其「優秀 ganga 歌者」，但爲數不多。

學習 ganga 也像學其他歌曲，並非公開進行，而是於青春期開始，悄悄地先模仿合格的演唱者，暗中學習。唯有當這些新人找到自身的風格，對演唱熟練，獲得團體的認可，足以視爲成人，才能夠公開演唱。一旦原先合格的演唱人開始遭遇困境，如演唱風格、技巧、藝術性等因素，便由這些年輕的演唱人接手演唱。他們對於傳統流傳下來各式曲風的樂曲，都須具備搭配群體的合唱能力，以達協調的演唱。

總之，上述聲樂技巧並非僅止於介紹人類音樂演唱方面的活動發展，反之，這類聲樂技巧已成爲音樂風格上的一種標第，在社會上、甚至文化上的特殊性，深具價值；與其他聲樂曲風相較，更顯獨樹一格。

La voix Claire：Conception esthetiques et valeurs socials des chanteurs de la Gruyére(Sylvie Bolle-Zemp)

(潔淨的聲音：瑞士格麗葉地區歌者的美學觀與社會評價)

國立臺北藝術大學音樂學研究所

課程名稱：聲音人類學

指導教授：吳榮順教授

學生：許文儒 29514003

主題：期末報告

---

pp.123-129.

L'armailli

假設的媒介進入自然中及牧羊人的身體和心理的準備，證實他們的歌唱天份是根據與天主教信仰結合的嚴密的道德標準。山區中農民的舊框框如同信仰的捍衛者，這很符合 Intyamon 的牧羊人。經常有證據提及 armailli 聲音的形成是在禮拜天從高山牧場下來去彌撒的時候。他描寫如同迅速的行進、大步的距離，且以飽滿洪亮的聲音歌唱，肺裡吸滿了山區有益的空氣。如此，armailli 在活動時淨化他的心靈，同時他的聲音也被潔淨。這個例子相當重要，和諧的聯合確立了進入嚴謹的引導和聲音的素質。他們留下隱約可看見建立的意圖（歌唱的大眾化是由於信息的傳遞，上帝賜予的天賦，是對上帝的認識）其構成同樣的暗示在弗里堡（Fribourg）的音樂地位上反映出神學。弗里堡大眾音樂生活的定位是世紀開端天主教藝術所給予的。這個報告建立在宗教和神話之下隱藏的美學標準，汲取自這些先決條件和庫朗舞曲的大眾藝術之上。如此，在其他的証明中，出現概述天然的民間藝術完美的幻想，假如作品是在技巧上精心製作的，也不是在學徒期取得的，僅僅是隨著心裡的本能：

> 我們努力的實踐三個“s”規則：有節制的找尋自然，單純和真摯。沒有影響。歌唱如同我們說話般，有思想的說話。我們歌唱著某一愉快的事物，也歌頌歡樂。

歌唱者不需要用力地來獲得聲音的技巧，但在表達特別的情感時，沉浸於心理的狀態被認爲是必須的預備，這些努力是歌者的生存之道。自相矛盾的是，歌者藉著民謠的作曲者所寫作的，明確表達歌詞，歌頌在牧場渡夏的生活。

在相同的思想次序中，我們經常聽見說道，人們在過去唱得更好，因爲他們沒有練習聲音的時間。當停留在“沒有被栽培”、自由的，這同樣被視爲更好的，下列引文是一個範例：

> 這是單純的，但今日當我們歌唱時是真誠的。我們經常悲嘆，這是心靈的空缺。有著技巧但卻沒有靈魂。

> 我們喜愛自然發生的聲音。中等的聽眾、樂迷，有些則更喜歡新的技巧。(… …) 我們，armailli 喜歡當心說話的時候，然後就是這個。

兩種不同的態度但其聯合構成歌者努力以自然傳播以及爲了通向葛紀葉歌唱高手的地位：某些找到一個和諧帶著阿爾卑斯山牧羊人的形象的輪廓，由於自然，同樣被看作是好的（既然他們滿足於他們自己是進入自然的），當其他傾向於接近表演，在獲得聲音技巧的同時也找到自然，重建了學院式的音樂。

Les timbres（音色）

重唱的組成是藉著地區的潔淨的聲音，發出一個結束的部份，其引入音色的細微差異。潔淨的聲音這個概念是由數個音樂的特性來定義（男高音音域、音色、強度、顫音），其藉著在團體的輪廓中組合、建立歌者的聲音。不同的潔淨的聲音的特性被限定在表現的意願上，在隱喻的表現形式下，葛紀葉歌者分類成鄉村、住宅、家族、個人和職業團體的階層。這個分類是建立在學院式的音樂認識的標準，或是物質的豐富上。

一個簡樸的飼養牲畜者，表現出他家族的聲音是沙啞的，這判定爲更加潔淨。這個報導的邏輯在於貧苦支配著兩個對立關係（美麗/醜惡；貧窮/富足）以及表現出社會的競爭和經濟進入飼養牲畜者的群體中。

Intyamon 鄉村歌者的聲音長久保持在有力的農業上，山谷居民的收入則較微薄，這並不是特殊地。我們與她們談話，在嘲笑的口氣上，她們有一個音色。另一方面，居民們約定節約；“他們有吝嗇的人拒絕分享合唱團的終曲”。我們與其他鄉村的居民交談，這些牧場比 Intyamon 的更加多產，他們有豐富和快樂以及擁有一個“豐富的美麗聲音”。“豐富的聲音”被認爲是葛紀葉的多樣化聲音，相同的建立在中音或低音的音域，和他的音色就是“更加熱烈”，“更加響亮”，“潔淨的聲音”建立在男高音音域中。這個矛盾十足表現在音樂觀點中，會受到標準、道德和經濟的影響。

在爲歌者們的聲音命名的術語使用上，我們很輕易的以親戚間內部編織而成的相互聯繫網作爲標記。聲音的分類使音樂家的派系具體化，其流傳於世代間，一個清潔的聲音風格：“這個歌者擁有 Vial 的聲音”。透過姓氏的參考，我們能夠辨識領土登錄的其他形式，這是來自於家族淵源的世系。有些居住在不同村莊的家族也擁有相同的姓氏。我們是按照家族淵源的世系來區別這些聲音。在辨認顫音的手法中創造出特別令人注意的東西：“這個歌者是一個 Castella，因爲他的聲音是輕輕的顫抖的，那個是一個 Doutaz 因爲他的聲音顫抖”。一個研究更多是靠著豐富了聽覺的分析推動，使其能夠確實地記入“音樂的地理學”報告，包含了不同家族的輪廓。聲音分類的提出指出，地方藉著歌者的世系被沿用，其保持地區象徵性的遺產（名聲、威望），全靠這些文化財產。透過家族記憶的再活化，透過潔淨的聲音名稱的規則，顯露出這個社會中家族行動的力量。當在開玩笑或在談話中個人的意見交流時，差異更加細微，但反射出相同的類別。我們嘲笑這樣的歌者的發音、他的腔調、字彙、性格或他歌唱的方式。

歌者們分辨“震音”的“自然顫抖”，這如同“誇張的顫音”一樣被定義，當他們以競爭來達到自然時，其特點明顯變得人工。震音是自然地用來形容職業歌者的聲音的辭彙－在學院式的歌唱技巧上形成－當他們表演“地區”的曲目時。在葛紀葉旅遊的村莊家族的專業歌者被稱爲“歌唱的吟遊詩人”，這表達是半諷刺的（“通常被使用在指稱王宮或城堡裡的人”，“給予的曲調是城市的”），半讚美的，擁有弗里堡地區古典音樂界和民謠界的聲譽。

某些合唱團員提到，他們依照學院式音樂知識的要求可以控制他們的聲音而達到自然。他們藉著控制規律性和振動的強度來獲得頻繁的震音，然而其他的合唱團員不

知道這個技巧，而說他們相反的保持以“自由地流出”震音，當中介入音樂經驗的知識，按照這個原則製造出個人自己的震音。在尋找知識上區別於個人判定的這些震音，我獲得接續的響應。非專業歌者不同的震音被評價爲如同自由的象徵、主要的價值，我們看見 armailli 類型以及地區或國家的同一性。我們重新找到更加明顯的方法，這些風格要素的編碼連接於呼叫牲口語言上社會的邏輯。

聲音的美學－我們已經能夠推斷先前的觀點－表達角色的規則指定兩性的歌者。到今日仍是，男性獨唱，其即興且領導合唱，當女性在合唱中歌唱時，進入獨唱。關於約定的特有地歌唱聲音的特質，其觀念依據這樣的男性聲音有著更加和諧的－“高的”，在男高音音域中，但不“尖銳”也不“刺耳”－在好幾名
優勝的歌者中可見。因此，歌唱的練習、更加和諧的聲音和歌唱的起源給予 armailli 首要的社會地位。我們喜愛高山牧場的強烈聲音，其迴盪在山谷中。“葛紀葉的聲音”表現出男性的成熟、生命力。Armailli 即牧人的領袖，且經常是上了年紀的，他們以潔淨的美麗聲音呼喊母牛。

傳播聲音指定的習俗經常是男性或女性他們象徵地對不同社會的歌者群體社會級性的表達。聲音的歌唱應該在認識男性/女性的意義或相對的考慮上，能夠疊合其他的，特別是進入學院的音樂知識和傳統的認識，進入高和低的空間。低音，在山谷中表現，結合非音樂的區域，但有時也在女性特質上；這被消極的定義在男性特徵的參考，即因爲女性沒有。聲音的形成在認識音樂的聖地上（普通學校、音樂院）女性偶爾是合格的，和 armailli 自然的聲音形成對比。

在 1751 年已經有證據顯示，來源不得而知，在文字上敘述一個瑞士人在巴黎歌劇院激昂的唱著 *Ranz des vaches*。

Armailli 掌握了“真正的歌唱”，他是在牧歌的經濟中勞動的產物及擁有英雄的特質，其以他的表演、人類的價值、輝煌成就和音樂的才能著稱。男人在女人當中也是，在山谷間，解放所有的束縛。他體現了驕傲和高貴；工作上的出眾。

在此之前，我們靠著在游牧牧羊人不變的關係和山地地形，幾個參與上的驗證。這證明這些詞彙與歌唱的起源有關，指出 armailli 如同傳播文化的英雄，來自從前長久

的黃金歲月時光。他涉及在其他的瑞士葛紀葉文化財產中，神話元素存在的檢驗，然後在特定形式下比較其他刻板可掌握的不同地區（高加索、Carpathes、庇里牛斯山脈、科西嘉）。我們應該希望建立－排除全部在共同的傳說中古老財產跨越世紀的傳播上無法證明方式的假設－在這些傳說中的大家族這些要素被連結。

在不同的調查中，我們有預謀的在特有的城市中作標題比較，在其他的形式下指出相同的傳說模式。在文章開頭中提過，在消息靈敏度的運轉中間其顯露出他的社會都市化和工業化：鄉村的需求、地方主義（在異國情調的流行上）優先在自然價值的接受上。旅遊廣告助長（也充滿）了傳說的力量，使合唱的民謠在興奮的意識形態、政治和宗教的爭論周圍凝聚，且在其上融合一致。這個現象並不新。我們在先前的工作中顯示，奇特的相同和同化藉著傳統的民族主義保衛者已經在 1930 和 1950 年代作成。

這些美學的觀念，牧人和山谷的象徵，在尋找來自德國浪漫主義和前浪漫主義歐洲運動的遺產中獲得。瑞士，是我們所知道，第一個在共同遺產上具有意識的歐洲國家。

根本的對立在歌唱的表現中是基本的，形成在明確、隱含和相反的之下，依據不同的邏輯看待（世俗的、社會的、科既經濟的和空間的）來自古老的牧歌團體，也在現代歐洲的團體。不同時代的表現，演出汲取了共同的象徵鄉村的元素（好人的主題、環境感知的完整傾向）。藉此，我們或許能夠理解爲何在如此多的評論者、民俗音樂提倡者和合唱團員中，他們本身對音樂的傳說沒有疑問，尤其在葛紀葉特別明顯。歌者的無庸置疑的更多在歌曲的象徵系統上有效的擁有名聲，其在社會的投射上給予一個美學和詩的外殼，聲音的特徵結合在土地上。絕對的合唱歌曲擁有有意識的象徵效力，喜愛扮演葛紀葉特定的潔淨的聲音掌握者的角色。

藝術管理研究所　碩士班　　黃鍾瑩

潔淨的聲音：瑞士格麗葉地區歌者的美學觀與社會評價

以《Clair》之名，通常是用來指稱瑞士格麗葉地區歌者的聲音，透過難以理解且模擬不清的音樂直達人心。無疑地，歸因於法律或古文體發揮引起歧異的迷人之處，在這篇文章裡，致力於將格麗葉地區歌者的聲音闡述清楚，有助於讓我們從如詩般的幻境中釐清，同時也將對想法和音樂實踐的分析的，以民謠歌唱帶入到社會學，經濟，政治經濟脈絡，以及貢獻特殊歌唱聲音的僧侶。

讀 Gruyere 的歷史、文藝出版物及其音樂生涯，去分析媒體內容及爲旅遊發展的廣告，去聽在瑞士說法語區的各個宗教合唱歌手和耆老，去觀察各種各樣聲音實踐的型式，你會瞭解到所有這些聲音都是口腔發聲並寫成歌樂劇，透過收集差異而完成了格麗葉地區所流行的音樂[57]。

Enracines 在老舊型態鄉村的歐洲，由被辯論及混合極端元素的組成(鄉村的意識型態與信仰與實踐天主教信仰有關)這些微差異造成了與神話有關的發展方向。嚴格地講，這不一定與神話的內容定義有關，在透過加密的形式或轉譯的音樂隱喻，如修辭、記號、雅語和詩的意像，在真實各面項及社會群體的各研究位置和各年齡層顯現。在這篇文章中既不進入這個神話問題的本質，亦不倚賴神話設計下的條件狀況。我們簡單地希望突出這個神話問題，不是世代《文明》下的倖存，在都市裡現代鄉村的運作呈現會並扮演著在社會結構上及生存的角色。

有些理論文上的用詞將將我們拉回主題，它建構在 Intyamon 的《國家》，在格麗葉的高區與低區，包括 Pralpes Freibourgese 的行政區。在歐洲其他地方，鄉村理想化的被

---

[57]在瑞士說法語區所得之普遍全體資料中，以及格麗葉地區的特別之處，在我 1981-1988 研究農村和城市間不同的社會、經濟類別和年齡組成的音樂家與非音樂家間的調查範圍裡，從歷史觀點、數據所構成是相似的(協會報紙、公司公報，期刊)和來自瑞士說法語區的無線電和全國唱片貯藏室的錄音聲音。由瑞士國家科學研究基金提供經費資助，以它修改過的形式，刊登在新聞博士學位的論文(Bolle-Zemp1991)。這篇文章讓我們再開始，以聲音合成的形式繼續我們在結論所提及對問題的分析。在 Isac Chiva 的研討會致力於讓《鄉村婦女的社會民族學》力臻成熟，及由 Isac Chiva 與 Joseph Go 共同合作指導巴黎的高等教育社會科學架構下《鄉村研討會》。我們感謝 Hugo Zemp 對我們的評論。

反映，格麗葉聲音具體的被實踐練習，農業經濟奠基於新科技和收益發展上的推動也是相似的。也包括前工業時期所遺留的鄉村生活。在 Intyamon，停滯的牛畜養殖，意圖在乳酪製造上做爲特徵，並結合如木頭與旅遊活動等小型產業來提升增加格麗葉的樣貌。

民間音樂是一個能被商業化組織的目標，在 armailli 對立(換言之延展來說，在山上放牧負責任的牧羊人)在今日這個已被經濟化的鄉村生活裡，收集保存的記憶尤其重要，並能貢獻給國家收入。是文化及社會的保證者。Armailli 在山岳的培育上仍是一種收入來源同時也是生活的動機，其保存並聯結了他們的文化；伐木業成長提昇他們的聲望，也透過呈現他們所繼續做的，發展社會象徵性定位。多數公司。政府規章與傳統價值如《真實的》被受尊重，同時也被認爲他們的《國家》與《祖國》，牧羊人看到其所聚集的(外來居住者、居住在鄉村但在城市上班的工作者)，他們能讚同識別符號與當地官方兩者間。

正向積極的合唱團組織，宗教般戒律的生活使 Freiburg 州成爲一個有聲望的《聲音庫》[58]，其在 1920 發展爲全瑞士最廣最有聲望且符合密集和有活力的音樂網絡。由教會和政府牢固地構築，由聲音實踐做爲一個已知的媒介，運用公共團體的群體(如公立學校，音樂的學院，合唱團教區和軍事，劇團合唱團)。他們重新恢復創造格麗葉的和圖像並開發認同，讓愛國和懷舊成爲可信的一種方式。

所有歌手，不管是不是合唱歌手，在形式之下對不同階級的貢獻程度和維護基礎的聯繫，有可能關於它都市和農村時間，居民他們在音樂表現和牛群繁殖飼養之間與自然環境有長久的聯繫，《山岳》[59]被視爲能彰顯出自然環境的正面意義，對美的感知已被居民所承傳爲首要的習癖，只有適合與歌曲並且被視爲 armailli 的祖先。就音樂上來說，特別是聲音，根據一個等級制度呈現的，是被區分且建立在基本相對面向上(如都市或農村，純淨或者不純，自然或者文化，科學家或者普遍的)。這些關聯的產生，

[58]根據《La Suisse》發行的組織者的表示， 1988 年說法語的瑞士廣播。

[59]由《山岳》的期限，注意放牧地區牧地的平均海拔是必要的。

相對與地區的地理空間特徵表示原則有關。這空間在地理位置上位於格麗葉南部的行政區 Intyamon，它位於阿爾卑斯山北部多山區間。

底部空間代表 Sarine 和低格麗葉低區自 Préalpes 所延伸的低窪處。這個自然環境空間成爲一個地理決定論(山的地勢與氣候)和歷史(長久的生活傳統)。

根據聲明，由於牧羊人的身形有助於空氣質與量的吸收，所以能引起唱清亮純淨的歌唱聲音特徵。許多說明仍被認爲 armailli 的描述像一個大力士，激活，艱苦和耐久。頻繁地被召喚要求相當多激烈的勞動工作(《搬運工鍋爐或乳酪》、《推動手推車》，《牧草地上的跋涉者》)，在符號系統下，他的聲音有淨化和有益價值。在理所當然的神話邏輯下，氣候，山區居民工作者的生理、心理和聲音美學的特色起因和作用的聯繫因而建立

他結合聲音之美與阿爾卑斯山生活環境的精華，並用各種各樣方式表達。 因而。根據歌手所說：

《歌手的型態與其居住的山有，我認爲它是被啓發的。它將用另一個方式歌唱。以我所見它是奧秘；如果有奧秘，那它就是。》[60]

在音樂和《mountain》間調節構成農業社會典型的部分，不同時期的混合成就了懷舊主張。當前生活對過去稱讚的批評，是有資格對應《退化》。證據表示的正是《山上的空氣》排除在外的是受到污染的《山谷》，armailli 造成了不純淨的空氣進入肺部，因此要擁有更美的聲音必須要做更多努力。這原因將格麗葉在消夏時多數放牧人主要共同的生活方式與傳統的本質特徵聯繫在一起。

我相信生活像是他們擁有的那樣。他們遭受他們不該遇到的。您看見修道院院長 Bovet，他遭受了。這是惡劣的，貧乏的工作就像死亡。[61]

《山上放牧被喜歡是因爲它的自由生活，特別是簡單的生活。》[62]

---

[60]女孩有院長合唱團，並且妻子有歌手小組合唱<<Les Armaillis Gruyère>>

[61]注意 4

[62]守衛小牝牛的証詞

《當我聽見 lyoba 或 sonnailles，那使我感覺背後發抖，像停止接近自由的生活般。》[63]

你注意這些被聯想的，最貧窮的牧羊人和那基督徒苦行生活之間，在其他證詞裡當前明確的。

詮釋/演奏

詮釋風格之不同如果將它放在時空聯結下來看應會更好了解，許多歌者利用回響現象(也就是回音)並被視爲(armailli 的左派歌曲)，解釋美化歌曲字面上阿爾卑斯山上的生活。

《在山裡的回響。{...] 我知道依循回聲唱歌的人，他們選擇這樣的地方因爲回聲聽起來較好。甚至在 armaillis 是與回音一起唱。那聲音傳載的更遠。》[64]
《人們會唱特別的歌曲爲了要有特別的回聲。. [...]像唱 lyôba[65]的回響》[66]

爲了帶出提升音樂上的水準、gruérienne 的理想聲音，它反應出了城市的包容力與 estivage 的生活，這些歌者的跟隨者，從經驗上獲得的益處、從大自然裡養成奠基的知識(氣候、土地)，仍只有部分。牧羊人在季節更替時帶領畜牧移動，這個必然混亂的結果同樣影響歌唱藝術，有時我們觀察同樣的人，會發現牧群響鈴在符號系統和技術之內的用途。響亮的程度，農夫在過去養成的經驗知識上，同樣會被吸引住。同時他們展露出唱詩班唱歌意味深長的影響。無疑的，更好的鈴聲會被稱爲《純淨的聲音》[67]並非偶然。

這些音響效果有時強烈被編碼。因此，聲音的強度象徵牧羊人的自由：《與國家農舍是不同的。 您能極盡可能的唱，那裡是沒人聽見的》[68]

---

[63] 農民的証詞
[64]合唱歌手、小酒館和牧羊人的證詞。Testimony of a peasant
[65].這裡， lyoba 選定面具的 Ranz allonym，諧調由教士和排字機民俗學者 J。 (1911)疊句曲調片段召喚牧群電話每個草稿的小時，也告訴 lyoba 的 Bovet。
[66]農民的證詞。
[67] Testimony of a peasant.
[68]農民的證詞。

這婉轉的說法意味沒人能判斷，含蓄地提及唱詩班溫和歌唱、強度適宜的標準，與牧羊人自由歌唱的精神，爲阿爾卑斯山[69]田園風光帶來意外相容的結果，像自由的發源地。隨後的證詞顯示，在當前描述的方向之下，聲音如何陳述、詮釋，(《繡》曲在唱詩班的記譜標註)，常備劇目(山地唱詩班的《普遍歌曲》)，從空間結構上的高或低，他們的比較在不同程度上被標記出來：

《我們，如上所述，你寧可唱普遍歌曲而非合唱團歌曲。當您只唱歌時，就不盡然屬於合唱團文化的一部分。像《Pretty goat》這樣的歌，他們具有歌曲都有的秀麗之美，您可以單獨唱歌。因爲當您以方言唱歌時，您能用細微音符來潤飾。》[70]

音樂上的分析解釋，表示 armailli 歌曲 *Gringo scale*，實際上是跟隨民俗學者約瑟夫 Bovet 寫的曲調，他在 1920 年到 1950 年工作的歲月裡，因而在音樂實踐表示和聲音真實之間有斷裂。歌者的信仰，他對自由的看法視爲理所當然，這顯示出音樂的理想對應，在樂句上、與創始上的極限。再者，這位歌者享受掌握曲調，認爲其逃脫自古老，因此便指定《責備》當地的排字機民俗學者。另外它認出像身分 gruérienne 的辯護者。精華是從《山岳》發現概念，也是 Intyamon 的人，唯一一個讓自己從能從固有生而具來的音樂文化，重獲吸引的地方。雖然歌手者想成爲共同體的傳承者，他們有時忘記音樂傳統的遺跡保存與他們聲稱的國家有關，幻想從音樂中獲利，如證實，詩歌隱喻的用途優於《繡歌曲》。

這似是而非的態度，是關於解釋方法的一種觀察，在對其他特殊文體學的用途被找到。Rubatos，節奏不規則的修改，根據加強文本或詞的方向上，點出音樂滑奏在強度上的易變性，被認爲像牧羊人採取前工業時期生活方式的實踐。
然而他們並不暗示 identitairement。當這些特點被強調時，他們成爲曲調的整體部分，整個從從唱詩班的標準唱歌這個事實逃脫出來，他們落得醜陋和誣蔑《防止歌唱的 dégeulandos》。言外之意是 armailli 的標準是一個粗俗的既有文化。

---

[69] Cf. reszler (1986 年： 39).
[70]根據一移居的 cowherd 的證詞時的更多。

換句話說，更多音樂傳統的特殊文體學被強調，當由那些同消極陳腔濫調的農村聯繫在一起時他們被抵制，然而，如此要求音樂傳統，在言辭上表達《格麗葉聲音》特異性的一個幻覺圖像，在 armailli 上同時是積極具建設性的。

Le kan ha diskan : A propos d'une technique vocale en Basse-Bretagne(Yves Defrance)
(有關法國西部下布列塔尼的歌唱技法)

課程名稱：聲音人類學

學生姓名：黃馨瑩、李韋翰

題目：下布列塔尼的歌唱技巧方法 *KAN HA DISKAN*

布列塔尼瀕臨大西洋，爲法國最西部的一個地區，由四個省組成，分別爲：莫爾比昂省（Morbihan）、阿摩爾濱海省（Côtes-d'Armor）、非尼斯泰爾省（ Finistèree）、伊勒-維萊訥省（Ille et Vilain）。首都爲雷恩（Rennes）。布列塔尼地區約 34，200 平方公里。1941 年起，由法國政府開始接管。根據 1990 人口普查，布列塔尼約有 380 萬人。一般人信奉天主教。在農村裡，大家庭居多，尊重父權，在莫爾比昂、菲尼斯泰爾部分地區和北濱海通常講布列塔尼語（Breton larguage）。

下布列塔尼 :一座民間歌謠的歌礦（La Basse-Bretagne: une mine de chansons populaires）

下布列塔尼之所以能夠抵抗外來的影響，主要是因與法國主文化有著地理及語言的隔離，而來自法國的 *pen tir bed* (bout du monde)居民的風俗習慣，許久以來讓旅行者、古文物研究家及民俗學研究者十分有興趣。如同大多數歐洲人種誌的調查一樣，外表是大多數驚人文化產物的第一個觀查點：服裝、棲息地、迷信及其他唯一性。布列塔尼語，顯然是外人與本地人溝通間的障礙，這是要特別注意的。十四世紀中的旅行者在提到中國的萬里長城就像是提到 Saint-Brieuc 的 Vannes 水閘一樣，而這也與布列塔尼語的語言限制一樣。

在十六世紀末，由一群教士編了第一本布列塔尼語-法語的字典，由 Lumieres 出版 (Cillart de Kerampoul 1744, Le Pelletier *1752,* Rostrenen 1732)。他們的宗旨是促進使用法語的人了解下布列塔尼的部分，而非讓他們不了解。在第一次世界大戰前，多數不列塔尼人皆爲文盲，因此在我們了解它之前，布列塔尼文化本身就是一種完全專制的文化。

第一本民間歌曲的彙集本是在 Celtic 學院，Ancien Régime 即將結束前時所編，也是在法國大革命之後的日子 (Ozouf 1981)。但真正以文字來描述口語、歌唱的發展史，則是由 Barzaz-Breiz 所發表，並由 Villemarque 於 1839 出版。這也是下布里塔尼的口頭文學首次出現在巴黎人的注目之下。浪漫運動佔領某些«celtiques»的主題，而某些於布列塔尼旅遊的的旅行者，則將個人的情感紀錄在 Chateaubriand 書上(Hugo, Stendhal, Sand, Flaubert, Balzac, Merimee, etc.) (Defrance 1989)。

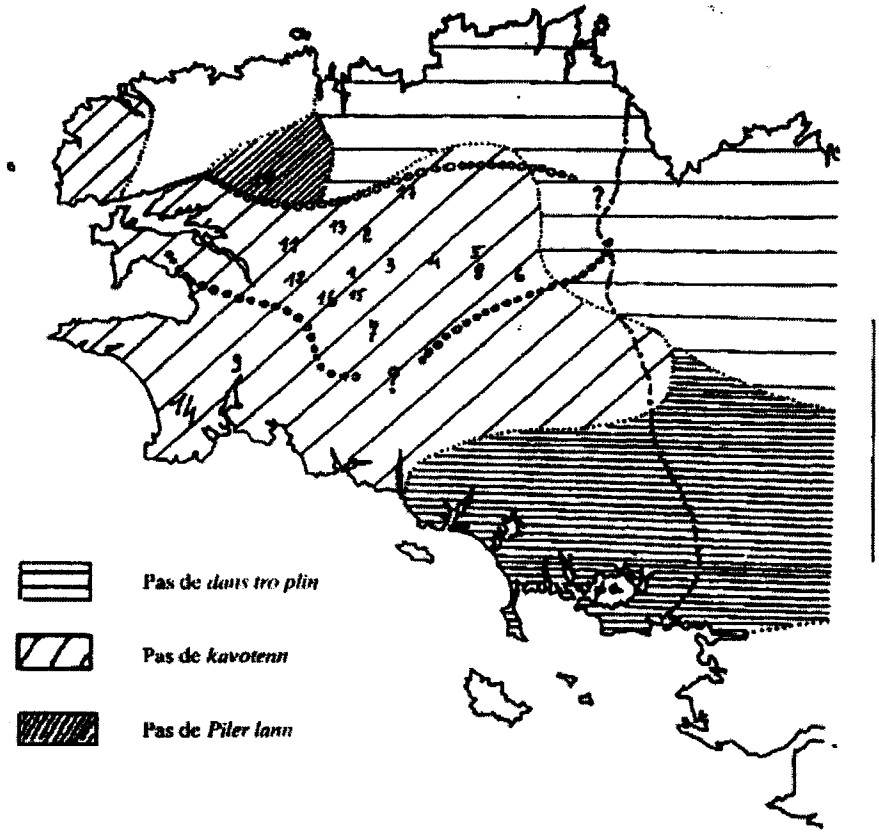
在同一個布列塔尼的 Villemarque 作品常源於不同的職業，可能的原因來自於在追尋口語文學的強烈興趣下，音樂的支持屬於次要的。許多的收集都幾乎都把音樂的記號忽略了。舉例來說，由 F.-M. Luzel (1868)所建立的巨大全集中包含了如哀歌(gwerziou)及歌曲(soniou)等，但在他的首份出版品出版後接下來的五十年間，並沒有任何的旋律被採譜(Duhamel 1913)。

直到 1885 年後，巴黎 Conservatory 的歷史音樂分析教授 Bourgault-Ducoudray 第一次描述該地區的音樂，「布列塔尼」的音樂才正式出現在大眾面前。Bourgault-Ducoudray 在布列塔尼工作時十分的內向，然而卻在對當地音樂產生興趣後而進入研究，於是第一本分析該地區歌曲旋律的採集因此產生。由於 Bourgault-Ducoudray 採集到的歌曲皆以布列塔尼語所演唱，在他的介紹出來後(1885: 5-18)，影響了許多對當地歌曲有興趣的著作，甚至也有純音樂的著作出現。(Bourgeois 1897; K. A. V. 1942; Montjarret 1947, 1953, 1984,; Sieard 1985).

到現在，下布列塔尼的傳統歌曲全集到達一個相當大的數量。在這兩個世紀以來，這個全集不曾停止成長；它甚至在這二十年藉著新工具「錄音機」來做更快速的發展。若專業的研究者從 1930 年開始使用錄音機(Falc'hun 1942)，則那些由口語遺產後援組織所組成的業餘研究者就做了非常多關於這片土地的錄音，雖然品質上比不上，但數量上卻遠遠超過。這邊提到一個顯著的例子，在緊急的收集中，仍保有良知。這是一個八十多歲的人，感覺到將至人生盡頭，他買了一個小的錄音機後，錄下自己的歌聲後，並製作索引來存下他認爲重要的遺產。一卷錄音帶，有著兩個標題的聲音文件，同時表達著他刺痛的死期。

數百個業餘的錄音十五年來被重新組合、分類且保存，鼓舞了之後的研究者繼續從事追尋收集及錄音的工作。Arnold Van Genn-ep 發現布列塔尼是個更好的探索場所，Dastum 則收集了包含數千的作品、曲目、識別。因此，在我們面前有個巨大財產及變化的音樂素材。此外，對於布列塔尼流行歌曲的文學研究亦更加進化，尤其是 gwerz，一種布列塔尼獨有的歌曲種類(Laurent: 1986)，這些樂曲有些被作爲小調，有些則作爲舞曲的伴奏，這些 gwerz 並沒有獲益於科學調查的貢獻，除了 Jean - Michel Guilcher (1963)的研究值得讓我們繼續調查。

圖一、：*kan ha diskan* 在下布列塔尼分部的地區



1 Landeleau

2 Poullaouen

3 Carhaix

4 Mael-Carhaix

5 Plouvenez-Quintin

6 Plelauff

7 Gourin

8 Rostrenen

9 Quimper

10 Sizun

11 Braspart

12 Pleyben

13 Huelgoat

14 Pays bigouden

15 Spezet

16 Châteauneuf-du-Faou

17 Scrignac

舞蹈音樂的伴奏（L'accompagnement musical de la danse）

在十九世紀末及二十世紀初，布列塔尼的傳統音樂表演發生許多重要的變化。從 1880 年代作爲分界，征服民間器樂音樂的鄉下人獲得了第一次的勝利。因此從寫下來的原始資料及口頭的調查中，我們可以發現大量的風笛進入，還有小提琴、中提琴、豎笛，特別是手風琴(Defrance: 1984, 1985)。

在布列塔尼中的流行器樂，在 1930 年中旬形成了布列塔尼地區的風潮，並在 1960 年代非常興盛，但就使得聲樂音樂逐漸式微。一份內部的民俗聯盟發行的公報 *Bodadeg ~ or Sonerien*(搖鈴者的組合)在 1947 年誕生。它的標題 *Ar soner*(搖鈴者)就清楚的定義了這些編輯的音樂取向。同樣的，另一份月刊 *Musique bretonne*，在 1980 年成立，主要也是討論公開的器樂家。至今日，器樂音樂主宰了當代布列塔尼音樂全貌，也就是它的作品非常廣泛，包含教學及公開演出

然而這並不是最後的情況，反而是相反的。直到最近的幾年，器樂在下布列塔尼的社會、空間和時間的散佈非常的不平等。在 1900 年時，以成對的 bagpipe-bombards 散佈爲例，僅在 Gwened 地區、部份的 Kerne、Treger 發現，Leon 地區則完全不見此樂器的使用。因此結婚的伴奏模式可作爲一個好的指標來觀察傳統的« sonneurs »對這個«pays»的影響。你應該注意到在同一個密集器樂演奏的地區，在婚禮儀式中選擇樂師的方法也會分岐—以不同的聲響區分—還有不同的樂器種類、演奏長度及頻率也不同。

1880 到 1940 年間，在地理上遠離了樂師集中的中心後，就顯示出一種表演場合的階級架構。不論是否邀請一個或多個樂師，對布列塔尼的娛興節目來說都沒有分別。若你可以在節慶負擔一組 sonneurs，就有了地區的規模，而其他的邀請大眾的公開慶典，如：感恩節，就會有考慮聘請樂師的情形出現。

可看到的，器樂征服領域無疑的就是舞蹈的伴奏。Jean-Michel Guilcher 非常強調的布列塔尼傳統舞蹈，在舊形式的舞蹈中則帶有聲樂的伴奏模式，在傳統舞蹈的演出中，歌曲則是十分重要的。

歌曲使用兩種主要發聲技法：其一爲應答式(repond)的歌曲—有領唱者表達詩句後再由合唱團「應答」，並再之後繼續重覆；另一個則是疊瓦式(tuilage)的歌唱方式，在布列塔尼語中則稱爲 *kan ha diskan*。應答歌曲在整個布列塔尼十分常見，*Kan ha diskan* 除了在 Brest 中間的一個 30-60 公里的帶狀區域存在外，其餘都不存在，主要是受 Cornwall 強勢建立的語言所限制(Kerne-Uhel)。

Kan ha diskan 與 *tralalaleno*

也許是受到地理環境限制的影響，多數不列塔尼民間歌曲的採集者尚未察覺到上康沃爾郡(Haute-Cornouaille)，而透過一些旅遊者的造訪而發現。經由 Jean-Michel Guileher 的調查，才啓發了我們對於當地傳統舞蹈曲目的認識。

這個區域特別是二種基本舞蹈交會的地方：在幾個小區域或鄉鎮 *kavotenn* 及 *dans tro plin* 中 (Guilcher 1981)。還有一些地區像 *kost er c'hoet* 村或 *dardoup* 村，以及其他地方(*fanch* 村,*fisel* 村)。有時地理面積寧可非常確定，如：「山裡的村莊」、「在下面的村莊」：在 Braspart 和 Pleyben 之間的村莊 *bidar*，或者在 Gourin 周遭

的村莊 *chtou*。

而在這些鄉鎮之間的相互聯繫下，亦產生許多文化的交流。在 Mael-Carhaix 東邊及 Rostrenen 南邊，除了存在著本身基本的舞蹈外，也運用著另一方的舞蹈。在舞步及風格的縮影中，不變的音樂型態強而有力的將上康沃爾郡(Haute-Cornouaille)的鄉鎮之間聯繫在一起：這即是 *kan ha diskan* 的實踐。

kan ha diskan 逐字翻譯則意旨「旋律及對旋律」，即是在兩位歌手之間交替進行的一種聲音技法，更加精確地來說，則是將一樂句不斷地於兩位歌手的演唱過程中輪流交替著的一種風氣。Loeiz Roparz 1911 年在 Poullaouen 提到：「在 *kan ha diskan* 的所有歌曲中，不用受到樣式或拍子的制約。*kan ha diskan* 不僅只有歌曲，還必須有舞蹈，節奏則隨功能而變。」(Raviart 1988: 28) 同樣的，不論什麼舞蹈、唱歌技巧在上康沃爾總保持著 *kan ha diskan*。一些波爾卡舞，華爾滋舞和其他舞蹈，在二十世紀期間被引進，並將布列塔尼的這種歌上技巧應用其中。

在上康沃耳郡的歌手表示，*tralalaleno* 是在整個下布列塔尼(Basse-Bretagne)流傳的一種歌唱方式。如果 kan ha diskan 和 tralalaleno 以同樣的方式唱歌，則有二方面與布列塔尼「高地居民」的歌曲不同。*Tralalaleno* 是歌手在樂曲開始、歌詞出現之前的氣氛營造，在不同的時刻使用各式各樣的擬聲詞演唱；或者作爲二句歌詞之間的間奏，或者頻繁地爲舞蹈伴奏使其更有活力。

kan ha diskan 的技巧

kan ha diskan 歌曲由一個主唱及兩個人以上的和聲組成，而這兩個聲部彼此都不會互相打斷。在主唱演唱第一樂句後並開始轉調時，另一聲部就會繼續主唱剛才的旋律。當主唱在這個樂句的最後時，則會回到原來的旋律，此時會與另一聲部結合來迷惑聽者。這即是一種把詩句在一個至多個歌者間輪流表現的歌曲，但在每個樂句的結尾則皆由大家一起合唱，即使只有兩三個人。共鳴強度依據樂句是由一個領唱者或是和聲團所唱而變化，但不會因爲切斷或是節奏改變而影響共鳴強度。

每個歌手，不論是 *kaner* (領唱)或是 *diskaner* (應唱者)在那些獨唱的片段都可以依自己的想像來發展旋律， 直到他的夥伴找到一個好的時間點及好的旋律來支

援。演唱者的融合會發生在每個旋律的最後兩句，也常常在稍長的相同樂句處。l'instar des jazzmen 提出一種和聲即興的參考，kan ha diskans 歌者要記得他們展現自己及他們即興的旋律，且仍須保持著潛伏狀態直到樂句的最後一個音。但是歌辭的多變性使得節奏和旋律的即興變的容易。常常見到在歌者開始前，有一段對等高度的輕音樂做爲啓始，而這些音樂就可以用來伴奏舞蹈。有趣的是，兩個歌者在樂句結束時，旋律線並不會精準的合伴在一起，因此會產生一個約二度的不合諧。

當歌手是不同性別時，天生的兩種聲音所差的一個八度音程就會有些減少。在上 Cornouaille 的節奏固定的 *kavotennou* 就是明顯的例子，也是這種類型的典型。然而在實驗室的分析幾乎都是把歌曲加速來分析，因此節奏的改變導致這個微小的部份就幾乎不會被耳朵發現。

最後，很少以時間來區分是二元的或是三元的。更普遍的來說，它是一種不確定性的：像是在 fanch 區域的*(dans tro plin)*，kavotenn 山區的歌曲，我們看到在 6/8 中的二拍子即在 2/4 的三拍子。另一方面，每個節奏的小細胞卻都有可區別的基礎模式。這就會在每個音樂索引中，產生一個典型的重點，因而可以減少索引。

音樂特性（Un marqueur identitaire musical）

這類有聲樂伴奏的舞蹈的類型，在上 Cornouaille 相當興盛。這種聲音技巧的節奏廣度十分嚴格，所有這類型的器樂表現都必須要融入其中。

在 1947-1960 年，Helen and Jean - Michel Guilchers 是第一個以 *kan ha diskan* 做爲收集主題的人。調查上 Cornouaille 的傳統舞蹈時，他們立刻遇到所有的聲樂現象，並且有超過五百個可以符合 *kan ha diskan* 的旋律。觀察歌唱的方式、音樂的索引、歌唱的態度及整個過程則有助於歌者學習歌唱。在我們的收集中，已超過 170 首無法回復於二十世紀已消逝的傳統中，尤其是最近這幾年，消逝的速度更快(Guilcher 1967)。除了備份的工作正在執行中，也要觀察 *kan ha diskans* 日漸消逝的狀態。若 Guilchers 沒有遇到上 Cornouaille 的居民歌者，我們幾乎不可能找到今日的樂譜。

今日，舞蹈中的 *kan ha diskan* 用麥克風演唱及喇叭擴音，取名爲 *festou-noz*。會邀請一對歌者，男生或女生，有時候混合，有時超過兩人來參與這個舞蹈。

Grâce「發現」Guilchers 所說的 *kan ha diskan*，並認真的研究他們所預期的區域，此外還有他們記憶所及最遠可取得資訊的地方，但我們得到的資訊仍然有可能在無聲無息間完全消失。最早的參考文件只對這個問題有很少的解答。在布列塔尼的豐富文學中沒有提到歌曲的存在，Villemarque 中有所暗示，而只有 Bourgault-Dueoudray 有評論一首由 M. Nicolas 所收集的歌曲，在前往上 Cornouaille 的 Huelgoat 順到收集的。

這歌屬於舞蹈歌曲類別，但卻變型成總是有兩個不同聲音，且有提高許多的音高。因爲有兩個不同的歌者，但並不是要表現同樣的主題，而是表現分割的狀態。一個歌者開始第一樂句，而另一個歌者則回應他。爲了讓音樂的對話不會破壞了節奏單位，每個歌者在他的伙伴樂句的結束音之後才很小心的展開自己的樂句。在每段的結束時的 rinforzando，兩個聲音會疊置在一起，對歌曲及舞蹈產生一個新的推動力。這種伴奏舞蹈的歌曲就叫舞曲。

一種可以容易認出的音樂例子就是 *kavotten* 的 *tamm-kreiz*，其中的聲音技巧在現今叫作 *kan ha diskan* 的 *ton* (air)。

tons doubles，或是叫第二樂句，會被一種叫«ti la la le no»的音節中斷八次，帶來旋律變奏的興盛。Jean-Michel 提到 Guileber 所記的聲音是 A, EU, I, AOU, EUOU。這些擬聲詞證明可以應用在標示什麼地方該使用之處。«chanter au tra la la» 這個字，或是更常見的« danser au tra la la le b »可以反映出這個想法。在上 Cornouaille 的 bigouden 省(南 Finistere)居民則使用一個綽號叫 *paotred tralaleno*，你一定要了解中布列塔尼的這個區域，因爲最重要的是直到二十世紀中期，這邊的音樂仍然維持在傳統的社會型態下。

在一次世界大戰後，1914 年前，有很強烈的原因顯示這個歌曲使得這個區域十分特別，因在十九世紀末，這邊都被視爲是法國民間音樂的收集。像是歌頌黎明、與數公里外的農夫一起收割家畜的飼料等事情。整天的工作及休閒都可以融入歌曲中。直到晚上，妻子知道馬蹄聲帶回來了丈夫，並從歌聲中知道有兩個人一邊唱著一邊回來。

有人說 *kan ha diskan* 在十九世紀晚期時裝飾了下布列塔尼區域。在一次世紀大戰後不久，它就消失在傳統的演奏中，只在中布列塔尼十個縣的其中八個還存在。在 1955-56 年經由文化激進份子進行部份的復興，使得我們在 1991 年時，可以再次參加由許多歌手所演唱的舞蹈了。但對聽眾第一印象可能是快速且規律的節奏、原本歌曲中相同 lanscinante 不所重覆，好像在念咒一般。

原始的 *tons* de *kan ha diskan* 有著幾個音樂要性。在布列塔尼中，之前的結構與留傳下來的結構有著相當的不同。因此也讓我們更有興趣來分析它的原始狀態。

曲目上的語言結構區分法（Une distinction structurale vernaculaire du repertoire）

kan ha diskan 在上 Cornouaille 有環境結構，實際上，是三種舞蹈的連續，在兩者之間，有時會插入第四種。三個主要的連續部份名爲 *tamm kenta, tamm kreiz, tamm diweza*(第一曲、中間曲、最後曲)。我們這邊只帶到 *tamm kenta, tamm diweza* 的旋律。這也就是最廣泛歌者會有的特色。根據我們的觀察，歌者不可能違反傳統音調規則的結構。此外雖然兩個主要的類型 *dans tro plin* 和 de *kavotenn* 並不相同，但是在上 Cornouaille 則是常常彼此交換。

圖二、kan ha diskan 音調之結構

		Pourcentage	Nombre de formes
Tons simples	*kavotenn*	33 %	3
	Plinn	52%	9
Tons doubles	*kavotenn*	66 %	8
	Plinn	40%	10
Tons moyens	*kavotenn*	**0%**	0
	Plinn	**8%**	2
Tons triples	*kavotenn*	1 %	2
	Plinn	0%	0

在布列塔尼兩個音調類別中有著明顯排他性，表演者會區分自己接下來是要唱 *tons simples* 或是 *tons doubles*，這個區別在第二聲部會是相同的。

因此在上 Cornouaille 舞蹈中，可以發現歌者十分重視並遵循原始的架構。除此之外，相對的單/雙也符合舞蹈需要連續的使用上：*ton simple* pour *tamm kenta* et *ton double* pour *tamm diweza*。

若分析聲音現象讓我們對演唱歌者的了解有所不足，然而重現之前 simple 或 double 的作品並不會讓我們更加明瞭。*tons simples* 是由兩個相同長度的聲部組成，每個都有八小節，而 tons doubles 則是把第一聲部左移八小節，加上第二聲部的十六小節。不論是哪種型式來伴奏上 Cornouaille 舞蹈，在 kan ha diskan 的型式下，每個聲部都必然會重複，也就是：

TONSSIMPLES: A:8x2 B: 8x2

TONSDOUBLES: A:8x2 B:16x2

因爲歌辭是可以交換的，因此用在tons simples如果要用在tons doubles就要加上擬聲詞。這種特色叫*tilalaleno*，總是出現在詩的休止處。歌詞-音樂在tons doubles的排列如下：

A: premier vers (8 temps repris)

B: debut du deuxieme vers (4 temps) tilalaleno (8 temps), fin du deuxieme vers (4 temps).

(l'ensemble de B etant repris)

混和形式的兩種狀況 **(Deux cas de forme hybride)**

Simple/double 的雙重性支配了廣泛曲目，在演進的過程中依然被保留著。這種混合形式，把第一聲部左移八個小節，可以從他們有沒有第二聲部來區分。在其中一個例子中，*dans tro plin* 在十二小節處加入第二聲部。在另一個例子中，則是在二十四小節處加入 *kavotenn*。因爲沒有當地的名稱，所以我們提出兩個名字來指稱，分別爲 *ton moyen* 及 *ton triple*。

TONSMOYENS: A:8x2 B:12x2

TONSTRIPLES: A:8x2 B:24

要注意到的是B部份有兩個*tons triples*，不是由歌者或是搖鈴者來演唱，而是由他們混合唱，介於十到十六小節。在演出時，使用這種混合技法可以從區分是*tons triples*或是一般的*tons doubles*中加入*tons moyens*。相對於數學上出現的狀態，我們可以說tons simples是由8+12小節組成，tons doubles則是8+24小節。

經由分析早期架構中內部的不定長度音，你要了解修飾*ton triple*的是第二聲部三倍的八小節，也就是一個*triple*的長度跟*tons simples*的長度一樣。

TONSTRIPLES: A:8x2 B:8+8+8

另一方面，把*ton double*叫*tons moyens*是錯誤的。實際上，第二聲部的十二小節必須要視爲三倍的四小節，而第一聲部則是兩倍的四小節。如果爲了要伴奏*tro plin*，則可以了解它的安排，因爲它必須是四小節的倍數，因此很清楚的可以把*ton double*細分如下：

TONSMOYEN5: A:(4+4)x2 B:(4+4+4)x2

除了細分小節的節奏不同外，在上Cornwall還存在主調在*tro plin*及*kavotenn*的不同處，爲了要解答這個問題，我們要檢驗A、B聲部的內部組織。

不論是*tons simples*或*tons doubles*，都可以細分成四小節的單位，而我們把它的順序叫a2, b1, b2等等；而撇號(')則是標示不重要的變型。我們數了二十八個可能的四小節組合在kan ha diskan的舞蹈伴奏曲目中。根據剛才的問題是要區分它是tro plin或是kavotenn(有八小節的基礎)，這些組合會進行變化。你可以嚴格的區分它是屬於哪一種舞蹈，不論是它們十分接近且差異不明顯，或是這種同包含兩種的曲子。

FORMES IDENTIQUES DES TONS SIMPLES:

ai a2 / bi b2

FORMES IDENTIQUES DES TONS DOUBLES:

– ai a2 / ai b ai a2

– ai a2 / ai b ai' a2

– ai aZ / bi b2 ai a2

– ai a2 / bi b2 b3 b4

– ai a2 / ai bi ai b2

FORMES TRES PROCHES DES TONS SIMPLES:

—*Kavotenn:* ai a2 / ai b

—*Plin:* a a / a b

— *Kavotenn:* al a2 / ai' b

—*Plin:* a a / a' b

— *Kavotenn:* ai a2 / ai bil b2 b3

— *Plin:* ai a2 / ai bl b2 a3

FORMES PROPRES A *KAVOTENN:*

— ai a2 a3 a4 / bi b2 a3 a4 (rare)

— ai a2 ai b / ci c2 di d2 (rare)

— ai a2 / al bi b2 b3 b4 a2

FORMES PROPRES A *DANS TRO PLIN:*

<u>Tons simpks</u>

—a a / b b

—a a / bi b2

—ai a2 / ai' a2'

—ai a2 / b a2

—ai ai' / bi bi'

Tons moyens

—a a / bi b2 b3

—ai a2 / ai bi b2

Tons doubles

—a a / bi b2 bi b3

—ai a2 / bi b2 bi b3

—ai a2 / b b al a2

—ai a2 / bi b2 b3 a2

—a a / bi b2 b3 a

在dans tro plin的例子約有50個，其中有26種tons simples及24種tons doublesI（以及 moyens)。Kavotenn 全集包含 120 例子，包含 47 種 tons simples 及 71 種 tons doubles（還有 2 種 tons triples)。在 tro plin 中的 tons simples 佔 52%，比 tons double 及 moyens 的 48%略高，而在 kavotennou 中，tons simples 只佔 33%，doubles 及 triples 卻佔了 67%。

雖然 tro plin 的曲目比在 kavotennou 中少於一半，但它有較多型式的變化：

九種是 tons simples，12 種是 tons double 及 moyens。而在 kavotennou 的曲目中，大多是同型式的類型：tons simples 有三種，而 tons doubles 及 triples 則有十種。

因此，根據我們的例子，tro plin 的音調似乎比較能用小節數從 kavotennou 中區分出來，或是 tons doubles 有傾向有比較少的形式變化。

另一方面來說，今日 *kavotennou* 的音調中，*tons simples* 會有比 *tons doubles* 更少的結構變化。然而在 *tro plin* 中，*tons simples* 傾向有數個變化，並佔了大多數的曲目；*kavotennou* 則似乎要拋棄 *tons simples*，並主要在發展 *tons doubles*。一份旋律的研究可以讓我們知道爲何兩種曲目會有不同的發展。有可能是因爲 dans tro

plin 的結構可以有簡單的音調變化，並可從上布列塔尼的 gallo 區域借用過來，更可以從說法語的人們那兒得來。

Continuite, rupture, ornamentation ou les bons usages de la transition entre deux modes d'emission vocale(Michele Castellengo)

(繼續、中斷、裝飾或轉換的運用)

課程名稱：聲音人類學

授課教授：吳榮順 教授

系級：音樂學研究所碩士班一年級

學號：29614005

學生：姚宗亨

==========

人的聲音在 2000 Hz 的範圍有個特殊的音域(tessiture)。這樣的聲域範圍不是由單一的震動機制所產生。喉部有四個已知的震動方式，每一個皆有其特定合適的聲頻發聲區域，以適應於產生持續的、適中的、尖銳的與刺耳的聲音。不過，四種發聲方式的極限是有彈性且有重疊的：共通的兩個顫音(vibartoires)模式是音域很重要的部分。爲何歌手使用這種而不用其他的？如何從這一種轉換(pass)到其他的？藉由聲學分析比較不同文化的聲音藝術，歌者如何在開始時有同樣的生理性。可在之後發展成各種相反與極端的聲音。

人聲

舉例來說，人聲不但在發出母音時可以維持穩定的音高及不同的音色，仍可以在發出低音域的重音時維持其響亮程度。〔我們〕所知道的人聲是從喉部產生的。和聲的控制基準線與潛在的資源的決定方式是在於沒振動的聲門。至於聲音的特質，是由於經歷當穿過在於共鳴體聲門波動，至聲門到嘴唇以至於鼻孔。我們所呈現的研究是關於聲門振動機制之基礎變化的基準線。爲了更精確的聲音製造方式，我們得回到專業的研究中。

發聲模式或機制

自從能觀察到聲帶如何振動，喉部震盪的模式才被清楚描述，是已經被知道很久的。第一個描述資料是在 19 世紀晚期(Behnke 1880)。每個人都可進行下述的

試驗：喉部最持續的基本聲音，寧可極端的發聲，逐漸集中聲音如同警報器。當困難的程序脫離並要求增加張力，那是虛要鬆弛所有發聲體來持續唱歌。當人聽過《a species of hoquet》(Garcia 1884:12)，然後聲音便可輕鬆的持續增強。我們只是改變聲音機制。在許多案件中，從一個模式轉到另一個模式是間斷的；在其他情況中，它是變化快速的；但在所有個案中，她容易看見自己在做音響上的分析。(Castellengo and Al 1983)在 figure 1 中，可以見到從 30 Hz 到 2000 Hz 滑音的聲譜分析，這個案使用了四種已知的發聲模式。

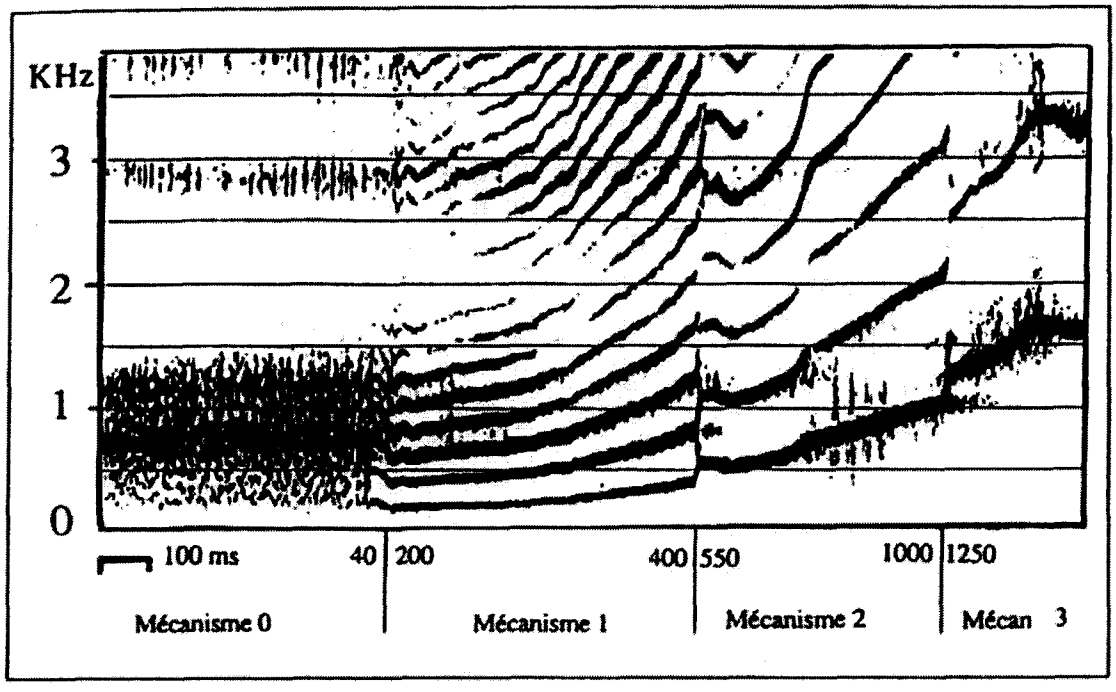


Fig. 1 由 subject femininesur 所執行的(鋼琴)滑奏聲譜圖來分析所有聲音的 etenduc，從最持續的 30 Hz 到最尖銳的 1800 Hz(母音 A)。你可以看到由不連續性來清楚地標記機制的變動，圖表在跳進時顯示出基音的頻率。

從一個至另一個段落間的跳進可在圖中清楚看見。

We will leave to side the two modes of the extreme low register and acute extreme more closely to study the modes 1 and 2 which give place to the most interesting demonstrations vocals. It should be specified here that the oscillatory modes don' T we speak relate to only the operation of the glottis and are distinct from the vocal registers of the singers, who combine two kinds of phenomena: the mechanism of production of the sounds, and their transformation by the resonators. This is why we avoid

deliberately the use of the word 《register》 and that, in addition, we took the party of their attributer a number rather than to employ terms like 《voice of head》, 《chest voice》 or 《falsetto voice》 who has very diverse directions according to the authors. In the old works of the physiologists, mechanisms 1 and 2 are respectively called 《thick register》and《mean register》(Behnke 1880) by reference to the aspect visual of the cords vocals.相對應的英文術語是"heavy mechanism"和"light mechanism"且還仍在使用(Vennard 1967)。

p.156

兩個特定模式的聲域：他們的共同區域

- 在一個振動模式中，聲帶因其厚度、張力和長度，音響特徵適應了頻率區域，極限不是不變的，可經由操作來改變。爲了確認想法，讓我們呈現把女性與男性放在相反處的音樂範圍極限的觀察(fig.2)。

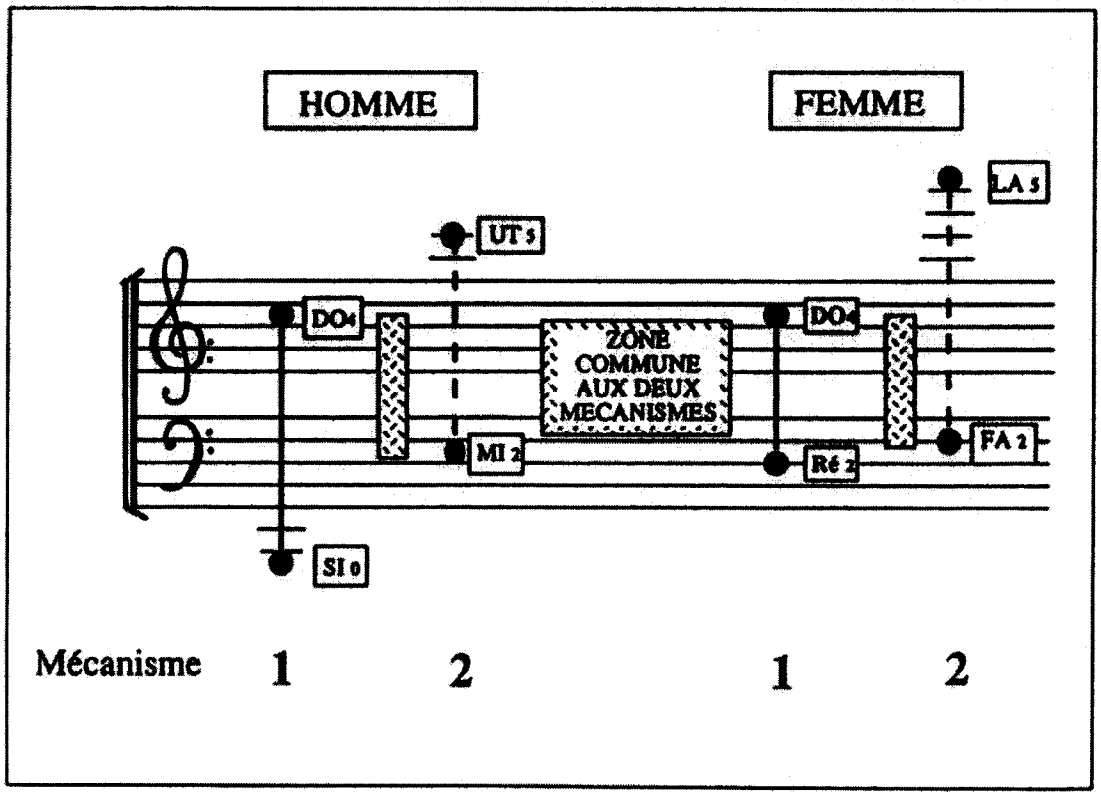


Fig. 2：喉的二個主要振動方式的音樂程度的表示法

這兩個方式包括二個音樂範圍的層次；但何謂“striking”。這是兩個模式共

同頻率的重要區域。如果一個人將聲音排除到極限，mode1 較高限度或 mode2 較低限度的極弱音的聲音力度保持多於一個八度音(sol2 - si3)，而在八度音中，在一個或其他 mode 中可以說話及歌唱。哪一個標準寧可將我們引導在模式的運用或其他？當代的人以及周圍的同伴在歌唱上(口頭上)的模仿及便利性，或是另一方面，在口頭上的(歌唱的)申明自己的需求？在 moult 之後，西方男性不再使用 mechanism 1 說話。然而 mechanism 2 被保存了，並非不被使用，而是萎縮的，而亞洲和非洲仍常使用它。如同婦女，偏房所使用，或兩者與其他，根據他們的潛力與效果來選擇他們想要製造的。

p.158

模式的改變

The transition from one mode to the other, which brings into play important postural changes of the larynx, is complex on the physiological level and results in a kind of destabilization of the voice.During a time more or less runs according to the subjects, the height, the stamp and sonority is badly controlled (Castellengo & Roubeau 1991). Let us take the example referred to above of a singer emitting a regularly ascending glissando in mode 1.At the time of the change it carries out, well in spite of him, a jump followed by a readjustment height before being able to continue the glissando. The sonagraphic analysis of the phenomena is given in fig. 3a. The second example is that of a singer with whom one asks to change the vocal emission mode on a held note. It is necessary obviously that this note belongs to the common zone which we defined in the preceding paragraph. Let us choose for example ré3 (fig. 3b).

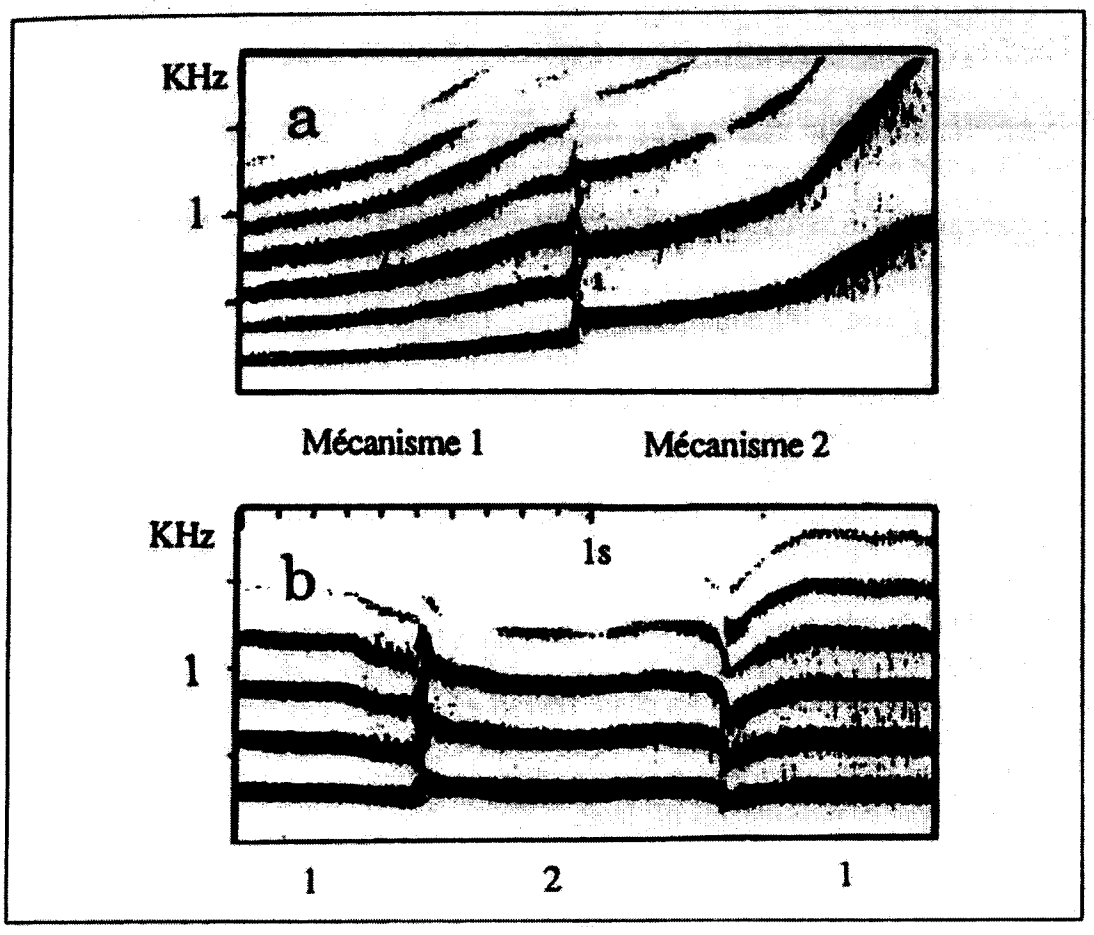


Fig. 3：滑奏法-B 機制 2 的過渡：一個音符(ré3)改變結構(mechanism)。頻率緩慢的變化是重新調整聲調的兩倍，不管在過渡時擾亂加倍，歌手仍為了維持不變的音高(height)重新調整聲調。

The inflection height, characteristic of the transition from the first towards the second mode also occurs, but in opposite direction when one returns to the first. In the two examples one notes a white 《blank》 spectral at the time of the transition. Let us notice on this subject, while returning the reader with the fig. 1, that as opposed to what one usually reads in literature, the wealth of harmonics is not characteristic of an oscillatory mode. It depends initially on the aptitude and the drive of the singer for the vocal mechanism considered and, in the second place, of the vowel employed. The acoustic features occurring with the transion between two modes are generals: they are common to the homes and the women, whatever is the origin, and probably the time[71]. But, in

[71] It would seem same, according to our observations, that these characteristics are specific to all the

function of the aesthetic orientations of the various cultures, one sees the singers adopting radically different attitudes as for the use of this transition. We now will examine of them various examples which we gathered in trios classes, according to whether the singer develops a technique which privileges continuity, the rupture or the ornamentation.

p.160

Continuity 的研究

《The voice, which is most perfect of the instruments, should have only one cord, on which in a homogeneous way all the notes occur, attract one towards L; other, each one having the same quality that lower and higher, its two neighbors》 (Masset 1886). This sentence, extradite of a treaty of song of 1886, summarizes well the new esthetics appeared at the beginning of the XIXe century and always with the honor today in the school of European traditional song. Equalization of the sonorities and the intensities, legato heights is the base of a technical work requiring with the glance of which the phenomena that we come from decrier are 《imperfections》 to be avoided at all costs. The first consequence of this attitude is the use of only one vocal emission mode by the singers: low, baritones, tenors exclusively work mode 1 and the sopranos mode 2 in the very large majority of the cases. 然而還是存有一些例外。Thus, among the voices of viola don' T will tessitura it (ré2-ré4) coincides with the common zone, a small number of singers and singers employ mode 1 in the low register and mode 2 in the acute one. While conjugant the natural provisions and an adapted work, these artists arrive to so well controlling the change that this one is inaudible. The example of the fig. 4 is completely eloquent and shows the achievement of perfect an equalization of all the parameters of the sound.

---

mammals.

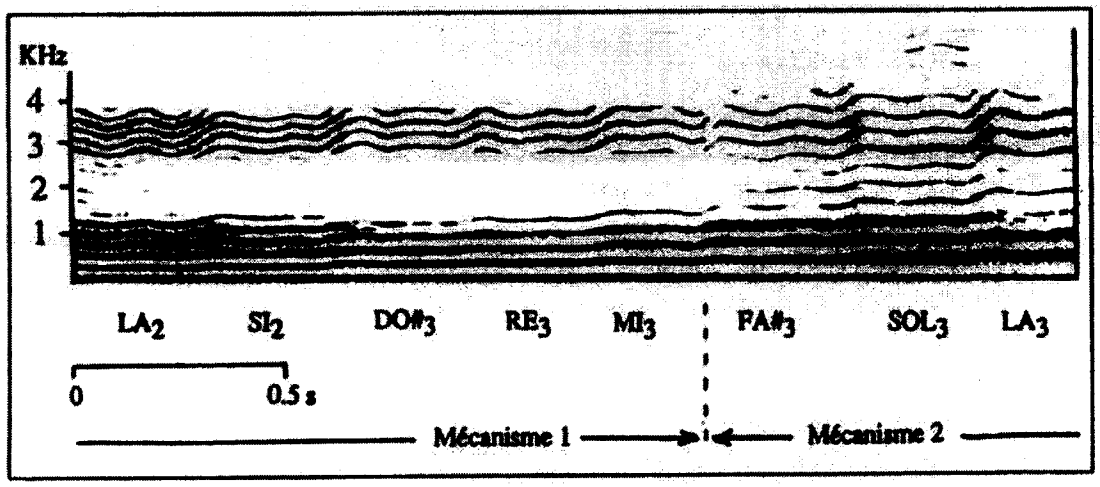


Fig. 4：由高度對照的母音 O 所唱出的攀升的聲譜圖。像是只有在 spectographic 的分析可以察覺的改變，兩個機制的平衡控制是耳朵所聽不見的。

p.160

Rupture 的研究

我們看了《naturally》，聲音在當某人嘗試持續的從一個模式過度到另一個模式時出現跳躍。根據這些案例，他們跳進了三度、四度和八度。在很多數的文化中，歌（吟）唱者的發展，相反於先前的美學，聲音的技巧通常非常華麗的控制在跳進和相反的兩個震盪模式中，我們通常稱之爲 yodel。Yodel 的歌包含快速的穿越(passing)和清楚的藉由非常精確的調整時間從一個模式到另一個模式。旋律可被選擇在不同的模式下進行，持續的音可開始於 mode 1，並劇烈的發聲在 mode 2。這個技巧可被家中的人、婦女或孩子給實踐的很好，且可在那個文化的許多國家中遇到。

Fig. 5 顯示了 Pygmy[72]歌手的聲譜圖分析。

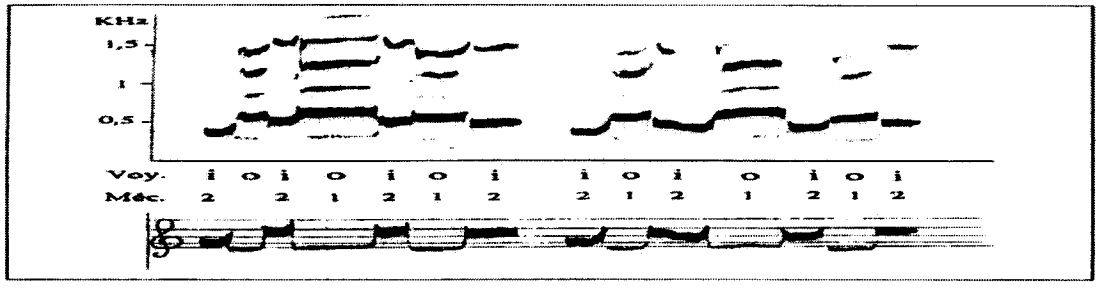


Fig. 5：中非共和國的 Pygmy 人的 yodel 樂段，顯示了母音在機制變化中的作用。

[72] *Disc African Musics*. Music of all times, N05 44/45 (Mett PEP 6890/6891) Babenzélé Pygmies of Central African Republic.

那顯示所有的旋律片段被沉默的開始與 mode 2 分開。許多研究致力於 yodel[73]。我們想要只專注關於特殊性對比聲響的這個聲音技術。

這是對於兩組母音運用的觀察：

— 後母音，如"O"可用於 mode 1；

— 前母音，如"I"可用於 mode 2；

然而前母音的第一個共振峰比後母音更維嚴肅，這發生於母音變化於旋律進行的相反方向，那可轉移到非常不相似的聲譜圖觀察。這就是爲什麼我們在圖中底部呈現的基本旋律線條，其在由聲譜圖所記錄的音樂範圍內。學者發現這個特徵可以在所有的歌手進行母音轉換的跳進的時候：所有在 mode 2 尖銳的發聲有強烈的基礎，然而那些低的數值，在 mode 1 的發聲，有和聲 2 的強度。清楚地看起來在劇烈聲響部分，強度的這些變動加強 rupture 的作用。研究(Broad cf and Al 1980)另外顯示了改變母音可以促進不同模式的變動，因此可做大幅的跳進。

p.162

Ornamentation 的研究

發生在從一個模式轉換到另一個模式的多樣的現象可以被當作裝飾性處理，更多的音高、張力和想亮度會在短時間改變發生。我們分析的許多例子中，我們保留技術的 trios。廣泛來說，第一個在 mode 1 主要在於唱歌，朝向更高的極限且用 mode 2 實行短暫的過度。跳躍是直率的，但是這個音樂間隔跳躍的準確性(通常接近四倍)似乎並不重要。這個借入的音符(持續期間不可在 40~60 毫秒之間)並不能被理解爲非常精確的。效果就是：在 mode 1 中以一個如光澤變化的寶石般裝飾主要的旋律。

Fig. 6 顯示這個技巧的例子，是由一名 Mongolian[74]婦女實踐。

---

[73] See in particular Fürniß (1988), as well as the contribution of the same author to this number of *the Books of traditional musics*.

[74] *Mongolian and Buriat songs*. Collection Museum of the Man (Vogue 530.138), A1 beach: 《Nostalgic Song of love》.

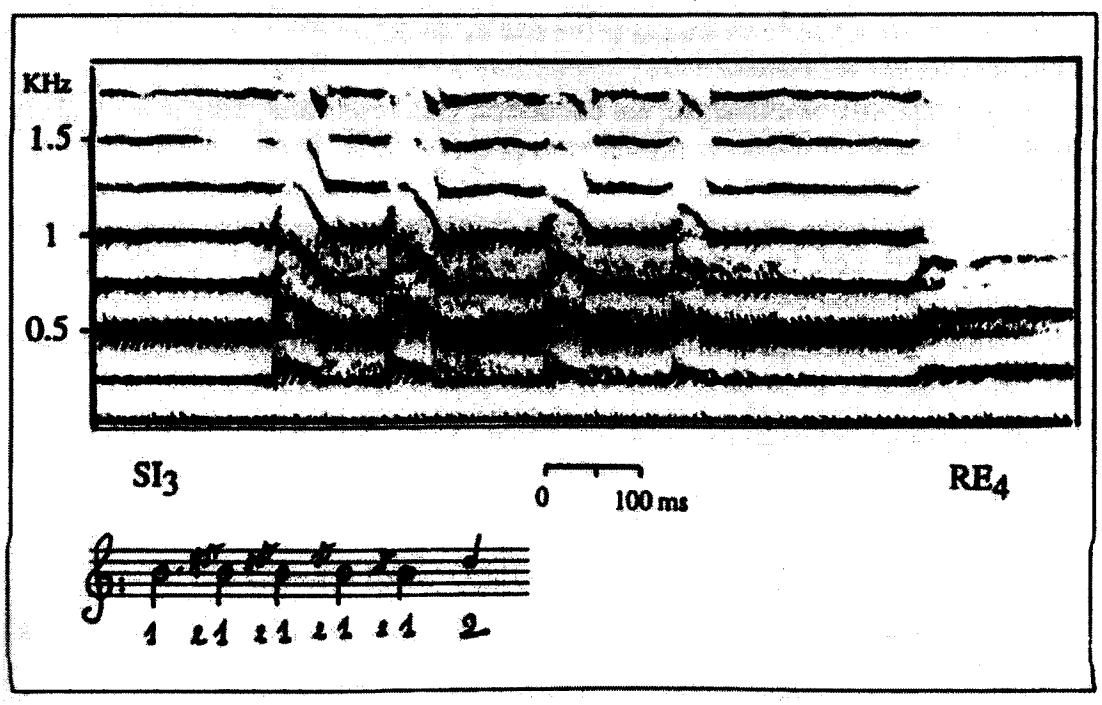


Fig. 6：由 Mongolian 婦女所實踐的 ornamentation 例子。從分析的視野，從某方面來說，ornamentation 在持續音被執行的方式，在樂句的最後，在 re4 突然改變機制。

在伊朗傳統中，這個技巧極妙的由採取名子爲 tahrir 的 Zabihi 歌手控制，關於當這個連結於幾種裝飾的終止式(Caton 1974; to also see fig. 7)。

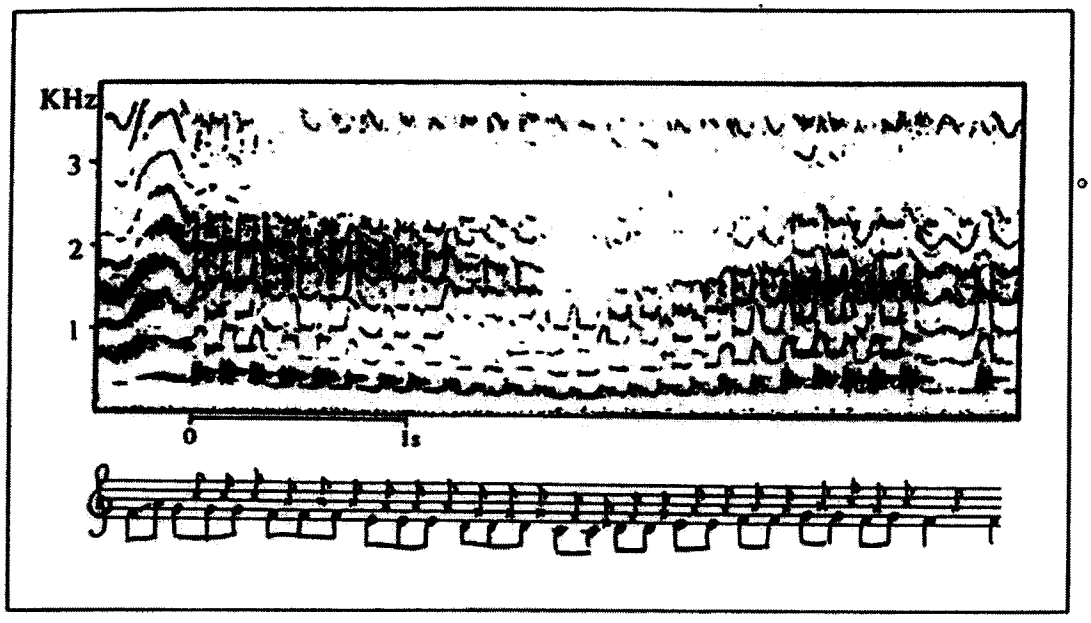


Fig. 7：由 Zabihi 唱的 tahrir 伊朗歌的例子。過度到 mode 2，高度是難以控制的，並以小音符呈現。

第二個例子的必需裝飾的基礎是在於兩個震盪模式的轉換，是令人驚訝的也是屬於伊朗傳統。

這是關於歌手 Tadj[75](fig. 8)。

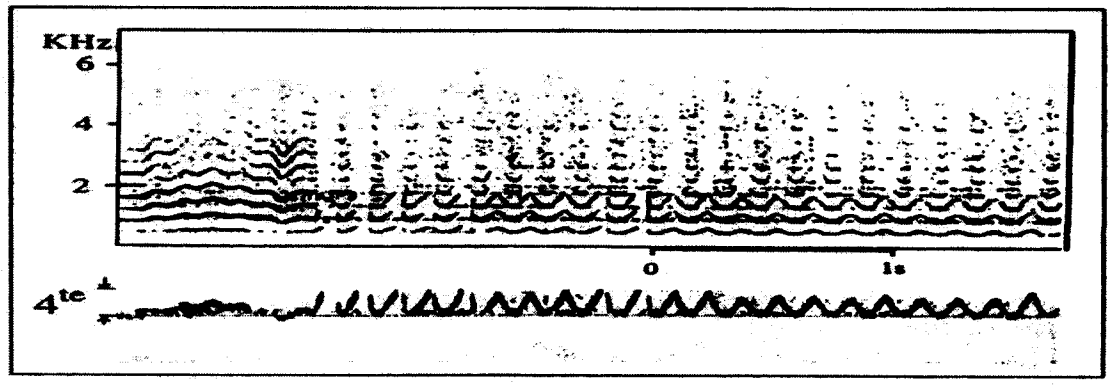


Fig.8：由歌手 Tadj 在持續音 Sol#3 的《Trille》改變。在機制 2 後的一些遺漏，由全部聲音的間斷標示，歌手在第二秒達到，來控制旋律持續在地一個和聲中。

在mode 1所唱的音符中(sol#3)，歌手在沒有真正達到那一點的情況下實行一連串短的入侵《towards》 mode 2。模式轉變的應用造成了聲音的停止，但當有控制的樂段，歌手會控制以確認顫音仍在第一個和聲中避免困難的響亮程度與張力的直接交替。每秒擺動七次的頻率現象，如顫音，但因爲有大的音程，察覺的持續《trille》效果在兩個模式之間。第三個例子是借用日本音樂。我們從之前的 fig. 3可見，當一個人在持續音改變機制，基礎頻率發生了突然的變化。在fig. 9的例子中可以看到，由控制改變發聲的機制，其變化程度脫離了裝飾性旋律。

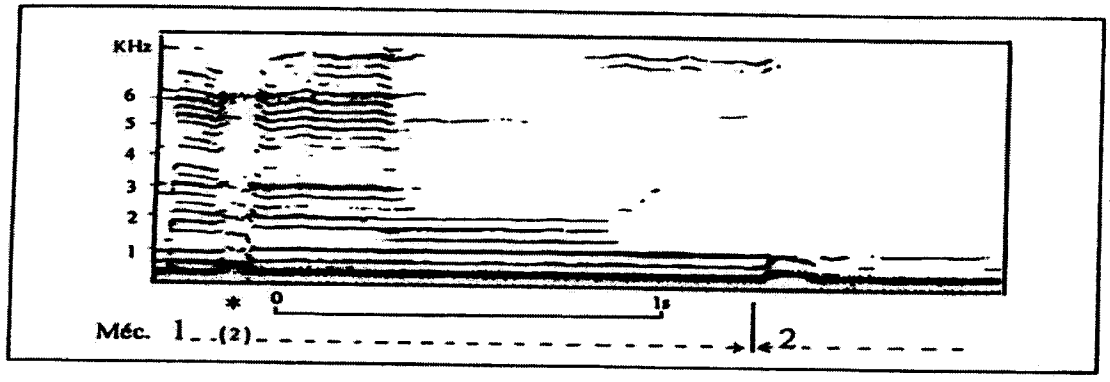


Fig.9：由日本歌手 Shisui Enomoto 所呈現的在持續音 mi3 的 ornamentation 機制改變。星號指出過度到 mode 2。接著歌手在擴展的樂段轉換旋律。

[75] Particular document.

p.164

討論

在轉換於兩個主要的振動機制來自喉部產生的人聲修飾的結果是頻率的間斷與改變張力與響亮程度。這些現象對所有歌手是共通的，在家庭或婦女，特別在 200 Hz 到 600 Hz 的頻率區域遇見。自從《gumming》對歐洲傳統歌曲的感知的擾亂到跳躍的音樂控制及對 yodel 的響亮程度的反抗，我們可以看到在指導歌手的美學標準的功能，可以被極爲相異聲音上的領悟代替。在這兩種極端多樣的 ornamentation 形式之間　　，只在可能被實踐的區域的有被提及。根據我們知道的所有例子，ornamentation 是藉由 mode 2 完成的。但那是肯定存在的，在這個星球的某處，歌者實踐著相反的 ornamentation〔方式〕！

La technique du jodel chez les Pygmees Aka(Centrafrique), Etude phonetique et acoustique(Susanne Furniss)

(中非阿卡族的優德爾歌唱技法，發聲與音響上的研究)

國立臺北藝術大學九十六學年度第二學期「聲音人類學」期末報告

指導教授：吳榮順博士

學生姓名：許宜雯(29514002) pp.167~176

賴彥陵(29614002) pp.176~185

書本名稱：《Cahiers de Musiques Ttaditionnelles》Voix (pp.167~187)

阿卡族是中非共和國西南方的遊牧民族，其歌樂屬於複音，並且包含許多表現的方式，當中 jodel[76] 是阿卡族特有的歌唱技法，不僅是歌曲重要的特點，也不同於鄰近的族群。

聆聽 jodel 歌唱技法的聲響表現方式，是由不同音色連貫的聲音結構所組成，並與細微音色有關，這是大多數阿卡族歌曲的構成特點。我們認爲「聲域」(register)與不同類型的表現有關，是音樂主要的要素，因此我們感興趣觀察，阿卡族 jodel 在發聲與音響上的本質特徵。

我們計畫提出辨別 jodel 聲域的特點、母音所扮演的特殊作用，以及 jodel 唱法的旋律音程如何被運用於阿卡族音樂中；爲了達成這些目標，我們運用波形圖來分析聲音的特徵，以及統計語言中的母音，以便分析阿卡族 jodel 旋律的整體音程關係。

首先，我們會檢視過去研究 jodel 的不同觀點－在音樂學、語言學、音響學(方面)，以便與分析進行對照。

(p.168)

問題狀況

[76] 由於缺乏法文技巧的名詞，我們使用原始的德式拼法。

Walter wiora 提出我們所欠缺的 jodel 的特色:「在科學專門術語中『jodel』是涉及無歌詞的樂曲，並被永恆紀錄的方式取代。相較普遍的平均紀錄，聲音持續紀錄由「胸腔」跳至「頭腔」(人，聲音或是假音)，範圍從某一聲音直接轉進另外的聲音中。根據接續的音程[...]，通常來說，是在[...]的 jodel 或是 jodel 自己的音節上。」根據這種見解，它會造成旋律音程跳進的特色，以及兩種相對聲音所產生的「plurivocalité」印象。jodel 並非是簡易的聲音，其歌者自成一套(演唱)方式演唱，不僅打破過去呈現的方式，也因此成爲其定義。

有關這個主題的相關書籍，證實相關紀錄在術語方面的困惑，而多數規則反應「聲域」的研究，此名詞有著許多不同的意思，在語言上具有對立意思：非洲文化研究者認爲語言的音調「層次」，最多是決定於聲調 (Diki-Kidiri 1988:2)； Rene Gsell 也同時提出，在多數東南亞的語言中，除了針對音調「層次」的描述外，也稱呼相近特質的選擇。

音樂學既是指出樂器產生的音色，也同樣授予複音旋律不同的音高領域，或是不同單音結構；讓我們有興趣且注意到在這裡的樂曲術語，卻又是模擬兩可的。過去之中，一直有的困惑就是聲音到達的標準，與聲帶震動狀態間的決定性母音記載特徵。(Laver1980, Hollien 1971 and 1974)。更久遠的資料就是 Michèle Castellengo，捲區的聲音記號可達到兩個八度音階，因此，聲域的定義是指出歌唱的基礎性頻率記載，似乎對我們所要的分析不足。藉由歌樂的紀錄，我們必須了解(全部的)聲音品質，是取決於發聲的生理條件。

(p.169)

jodel 的聲音記錄

「胸腔」是演說及歌聲純粹的良好發聲方法。在阿卡族的歌曲中，不論是單音或是複音，在 jodel 的聲部中，呈現出一種「內在的複音」的聲音技巧之組成。

胸腔的聲音涵蓋兩個八度音的平均頻率範圍，聲音震動的線條屬於重要的量，運用於任何有關於力量的質，一致性使聲帶緊密，並結合用此調所發出的頻率，代替原先比較低聲的範圍，創造出聲音密集的表現方式，這是被大量和聲的數字所證實，而這些確實的數據變化則是依據聲音和聲腔共振表現。

在 jodel 的表現方式中，相較於由胸腔所產生聲音的爭議，是取決於「假聲」，它涵蓋(代替)較上範圍的聲音，並且超過一個八度半的平均範圍。這些音只在聲帶的邊緣，單薄又緊，震動無拘的速度複合它的光譜，是低於由胸腔所發音的和聲。在假聲中所唱出的聲音大多比較高，它們的和聲有較多的頻率間隔，且較不劇烈，聲音明亮度的知覺會啓發類似說話的結果。

這些特徵的確實性對記載尖音的 jodel，是毫無異議的，Richard Luchsinger 確實與奧地利的歌者一起合作，他採用他們在歌唱時的支撐呼吸技巧。這種「jodel 的聲音」，具有胸腔聲音與豐富的和聲，此種技巧性的呼吸支撐對西洋古典唱腔發展已久-眾多混合性的紀錄-可說是「jodel 的聲音」，而 Luchsinger 研究「頭聲」，致力於非 jodle 的歌唱。說到對人的定音語調，是「發聲且建立胸腔共鳴，可推論假聲有很豐富的和聲」，F. Frank 和 Mr. Sparber 堅持要用「假聲」及「支撐的假聲」的特性，來爲這些成果命名。然而，如同 Walter Graf 的解釋，後者會有平均的 jodel。這些不同的概念會在後面的目錄中作說明；

(p.170)

【表 1】：jodel 被紀錄的特色

作者	紀錄的歌樂	更多貧乏且胸腔的聲音	豐富的假音	更加豐富的胸部聲音
	正常歌唱			
Luchsinger	假音	×		
	voix de tête		×	
jodlé 的唱法				
Graf	假音	×		
Frank 和 Sparber	支持的假音		×	
Luchsinger	jodel 的歌樂			×

這可以發現「假聲」並不會有分歧(現象)，但對相同情況而言，另外兩字「支撐的假聲」和「頭聲」比較多義，並取決於他們是單音歌曲或是 jodel。

我們假設在震動技巧與橫隔膜活動之間，會導致像「支撐假聲」的發展，所以

就會有胸腔的和聲。在這個例子中，爲了保持只有單一名詞的概念，我們提出不要有「jodel 的聲音」，和同於其書中的「頭聲」等字。

更近一步，我們將會檢視對阿卡族的音樂，對其民族而言，「假聲」支持「心的聲音」，又爲了避免有其它困惑，及尖銳音域的 jodel，我們會採用短期的時間，卻較精確。此術語是 Castellengo 所說的「方法 I」和「方法 II」，對此設計者來說，生理的聲音紀錄與 jodel 有關，「嚴格聲域」、「高音聲域」，以及音響的表現都會浮現出來。

兩種辦法的交叉互換，可形成 jodel 的組織，此刻另外的兩種方式相連結，它「霹啪作響」的獨特特色，不管這是文明世界才使用的字，這種破裂是隱藏於古代西方中，但它卻又是很完美且未受開化的聲音(Rubin and Hirt 1960:1322)。因此 jodel 能被徹底利用，這種轉變從多麼自然的振動方式，到成爲一種不可缺的藝術表現方式。

(p.171)

有關 jodel 的所有研究中，有個特性改變了聲音的記載，而一直被描述且相連於無關聯的音程應用，對任何 jodel 的完成，這些音程的優勢真是獨特，包括阿卡族音樂。儘管如此，在這兩種結構中，給予這些大量的曲線，並不是不可能，如同先前已討論過的，想像一首 jodel 編入旋律，以及與有限制地作結合。

Jodel 的母音

本質上，jodel 唱法是爲了支持母音的發音，在這些之前往往是由子音開始，較容易過渡到另一個的聲域。

我們從擁有的資料中，不管其文化來源爲何，將 jodel 中所使用的母音重新組成下述：

【表 2】聲域中母音的分配_(p.171，此圖關於奧地利、阿爾卑斯山、中部非洲、加蓬、扎伊爾等地區與作者，在嚴格聲域和高音聲域方面母音的使用情形。)

這份表格中的音樂，雖然來自不同陸地的文化，但卻也是相當一致。我們可以看到在嚴格的聲域中使用〔e,O〕等母音，而高音音域則是[i, y, u]。

(p.172)

當第二母音是閉口音時，之前會是開口、半開和半閉的母音。介於新母音聲域和生理指令之間的關連性會是：有著如同縫隙一般的關係。除了加蓬以外，更多於此的是高音聲域的 jodel，只包含第一程度的母音[I, y, u〕。所有其它的母音都設立在嚴格聲域中。

爲了更加易於瞭解聲響分析，應當要熟悉基本的語言聲音，它的音質由明確的聲音形式所決定，聲腔普遍是以一連串的共鳴呈現：聲譜、搭配和聲、經過加強的和聲空隙，達成一致性的共振。(Sundberg 1981: 22)

如此，最後頻譜的最大能量形式稱爲共振峰，這些能量的分配是通由幾個鄰近和聲頻繁的聲腔共振，下列表格的說明，顯示前面兩個共振峰是法文的母音：

【圖 3】法文母音的共振峰

(p.174)

分析阿卡族 jodel 的聖歌

我們的分析建立在，由 Simha Arom 所蒐集的中非共和國阿卡族之音樂錄音，經由研究不同複音唱法中的獨立聲部，作爲例證的參考。在 dikôbôdâ mùdâ sômbé 歌唱的分析上，此被認定是一種屬於 bòndó 的歌曲種類，例如阿卡族的任何複音音樂中，是由四聲部組成，男人所演唱的 môtàngòlè，是所有歌曲和宗教歌詞上的參考，ngúé 是低音聲部並由男人演唱，而 òsêsê 則是由女人演唱的中音聲部。
當以第一種方式演唱 ngùé and môtàngòlè 和 òsêsê 時，diyèi 和 jodiée 聲部通常會由女人演唱，並在其它聲部出現疊瓦式唱法。這種性別的分別並非絕對，實際上是可以選擇其組成，接著是我們分析男性演唱 diyèi 的成果，在這首歌曲的研究中，一部分聲部與版本有關，我們在選擇的九種素材中，檢查六個聲部： mòtàngòlè 被視定是第一種手法，而 diyèi 歌唱的五種成果包含不同性別的兩群人，我們給予 jodel 採譜的簡短譜例：(p.174 譜例)

在音符中的「o」記號，指出它們被以第二種技巧歌唱，這種記譜顯示兩種共振形式的規律性轉換，並且顯少被具有相同特色的過渡音符給中斷。

母音

Jodel 的母音被賦予象徵性的外在意義，無論如何它與語言有密切關聯，母音的唱法與語言運作所訓練的規則有關，阿卡族語言的七個母音爲[i,e,e,a,o,u] (Cloarec-Heiss and Thomas 1978: 84-90)。在 jodel 中，我們可以看到三種附加的母音，共同都有[y]，並且常常連結[y]之後的音，或是[y]與之前的音相隔小七度的音程。在阿卡族的語言，[y]在語言學中是[u]的轉化，像是[u]或[i]也是同樣的情況，皆屬於第一層以母音的轉化保留其特色。(p.175)同樣的情況也在[y]和[u]中介的母音上，這個母音並沒有在語言上出現變化，同樣的還有[0]和[œ]，雖然極少被使用，他們仍被嚴格紀錄。我們傾向決定 jodel 不僅只被運用在語言學的母音上，也是依據音色和獲得歌唱技巧的合適度而來，音樂需要與其母音的創造連結。

被紀錄 jodel 的聲域中之母音分配：

高音聲域： [i] 46 % - [u] 26 % - [y] 20 % - [u] 8 %；

嚴格聲域： [e] 41 % - [a] 37 % - [o] 20 % - [œ] 1 % - [0] 1 % - [o] 1 %.

這個結果與我們較早的資料一致，母音非常清楚地被歸因於兩種記錄的 jodel 之間。確實，紀錄只包含高音母音的閉口和嚴格母音的開口和半開，除了一些[o, 0]以外，一半被隔絕的母音事實上是缺少的，以及只出現在一個下列譜例中，並且特殊地連續出現兩個嚴格母音：(p.175 中段譜例)

這些例子似乎與錄音的原則相牴觸，代替閉口母音的通常是以高音聲域演唱，並有第二層的母音，而半開半閉的母音交替，是研究 jodel 音響的印象，並且不會改變。當 jodel 保持固定聲調時，這種現象能夠轉換其旋律線。我們能夠看見第二層母音如同其中心，有著中介般的功能，並與 jodel 母音無直接關係。後者包含閉口、半開和開口母音。

自從高音聲域包含第一層的嚴格母音後，樂譜無法顯示細節部份，它們似乎是以另一種方法運行，例如下面例子的標明：(p.175 下方譜例)

當發出圓口唇的[y]與延長音的[i]相比時，[y]可能被認定是「非常緊閉」的母音，並與其鄰近母音相對。

(p.176)

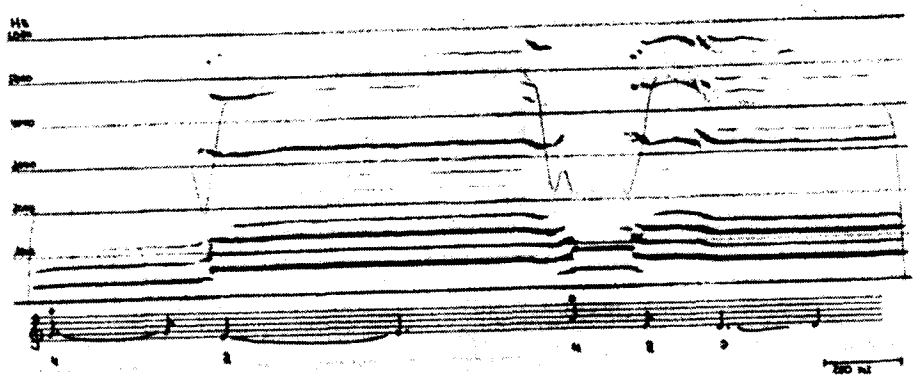
Jodel 母音的目錄證明[i]和 [u]發音之間，存在[y]和[u]的媒介，無論如何，不同的共振峰首度指出相對母音近似的發音。這種 jodel 明確的音響紀錄，能夠從窄頻的分析中做決定。我們已經獲得三十個五聲部的 jodel 例子，包含在五到七個音符之間呼吸，而每一次都符合許多母音，被紀錄的嚴格高音被分別認爲，jodel 是連續的最小值。

pp. 176~185~賴彥陵

機器 I-低音域(registre grave)

當下列的聲譜圖 I 顯示，機器 I 是由一系列至少有 4000Hz 連續且又強烈的泛音群所組成的。

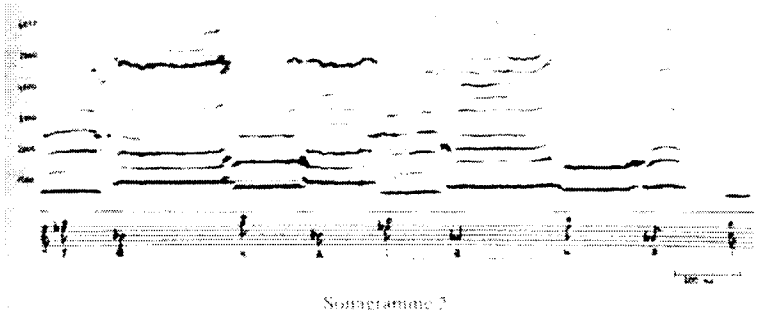
聲譜圖一



影響元音上的機制是重要的，因爲和聲是緊隨在聲波之上的空間中。這是涵蓋了交織複雜網絡所組成的部分，在聲波譜上的變化所形成的元音在有次序排列下形成很容易發現的和聲。因此，很容易感知到他們。和聲附近的圖形(formants)主要是形成光譜之中。然而，這種振動的產生，是因爲肌肉強大的振動，和聲位於產生的圖形之間的地帶，也是產生厚實的音，反映出可以被感知的織度。由於元音的形成是首要的開放性元音，首先形成了相對較高，基礎頻率總是低於一般水準的圖形。一般來說，這是蠻薄弱的結果或者根本就沒有在音軌上：

P. 177

聲譜圖二



該聲像圖二代表了基層的 jodlé ，其中包括除其他四個音的形成圖形，他們如果在母音 A 上唱：降 si 和降 la 音。這說明了這種基本音缺乏的現象：無法顯現在基音之上所加強的第一和聲之圖形。這顯示了 jodel 的運動是一種沒有定向的聲響能源，分別流動在機器一與機器二之間中，在一定的程度上排除了旋律的運動。在非常快速地加強而成的圖形中，列印出來的音響，甚至可能上升至被視爲反向的旋律運動。除了一些少數例外情況外，形成的聲譜可以是完全連接的。

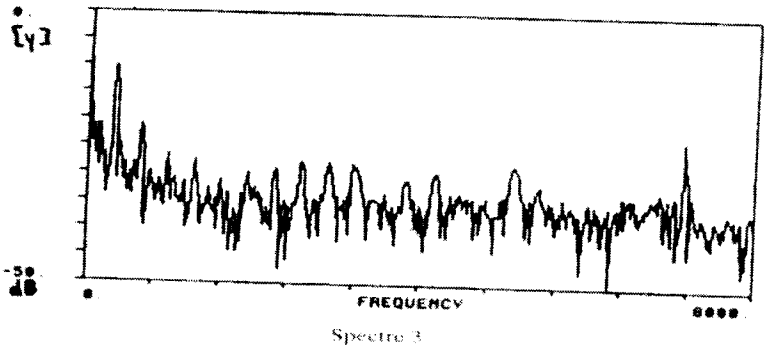
機器二－高音域

在考慮高音域，我們會嘗試使用《胸腔音》、《支持性胸腔發音》和《頭部發音》上述所提的類型，是爲了看看上述三者是否在有相關的音樂背景研究。如果有思考到充滿和聲音響效果的三重唱聽起來像是胸腔唱法是充滿在 Aka 族中所有的歌手裡。參考兩位歌手的實際演唱，28.5%是實音的快速形成，其它幾乎都使用《胸腔音》唱法。

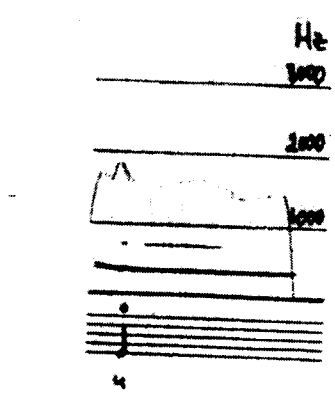
P. 178

這些聲音，我們舉兩個聲譜圖的例子，在大多數情況下，在一開始有一系列的五個音形成共同的強音：

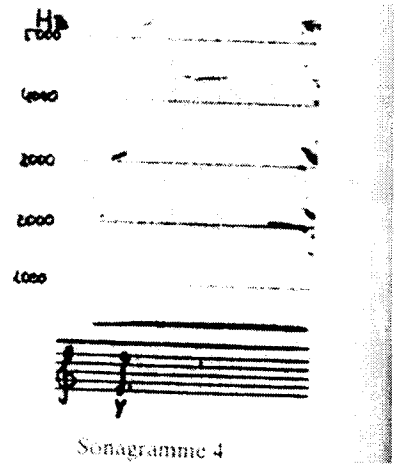
聲譜圖三



聲譜圖四



Sonagramme 3



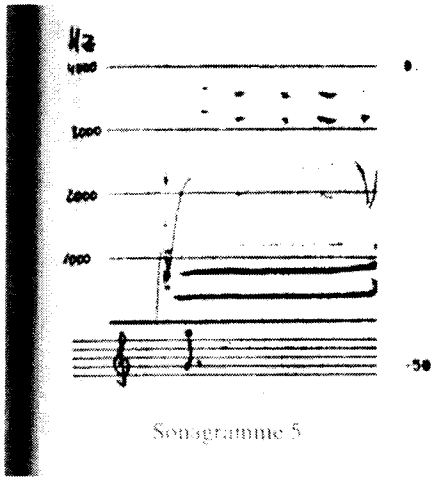
Sonagramme 4

該聲譜圖三中，與最後 jodlé 的指數，顯示出兩個定義，以及和聲和三度音程，勉強到達 3000 赫茲。聲譜圖四，顯示了一個重要的和聲強度，其他三音只部分可以被看見。這將有助於顯示了如何記錄依賴於聽覺的聲譜圖。如下所述，在 DFT 的頻率圖中揭示了豐富的十個和聲音突破了高達 4500 赫茲，包括第一，第三和其他泛音有出現在聲譜圖。

P. 179

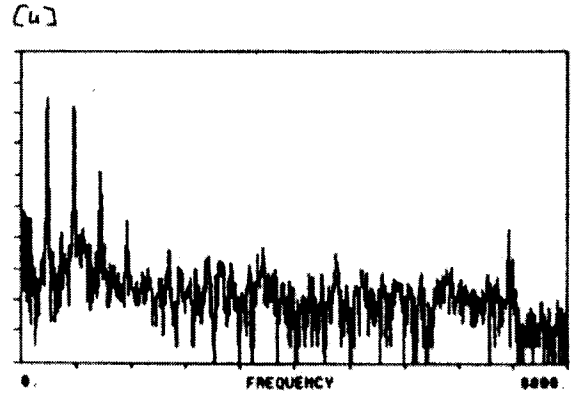
應該指出的是，只有那些組合與一強度 20 分貝以上的背景噪聲記錄由聲譜圖分別爲例，在第三個例子中是沒有什麼不同，基本上從一個音的單薄，是代表了以下幾個數字：

聲譜圖五



Sonagramme 5

DFT 頻率圖五



Spectre 5

我們注意到的重要性，突出的和聲振幅，更相關的變數數目而成的聲譜圖。

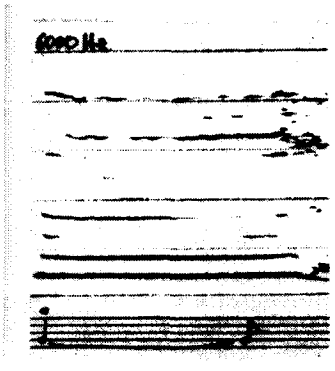
因此，在《胸腔=單薄》是相對的，潛在飽滿音響的分類在聲譜圖上是不可見的。

關於聲音更豐富的快速性形成中，它出現了分化的趨勢，他們隨意轉換《支持性胸腔發音》和《頭腔發音》。

P. 180

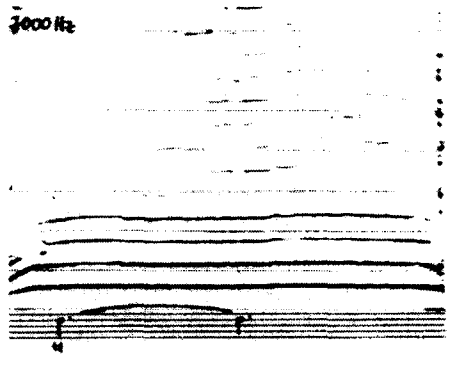
目前大致有第四個與第六個泛音列出現(在聲譜圖六)，而第八個泛音列則是不連續且是最後一個泛音列。在《頭腔發音》(聲像圖 7)突顯出了均勻聲譜出現了第十三次和聲泛音列。因此，從聲譜圖看來《頭腔發音》的和聲泛印列範圍比《支持性胸腔發音》還廣泛。

聲譜圖六



Sonagramme 6

聲譜圖七

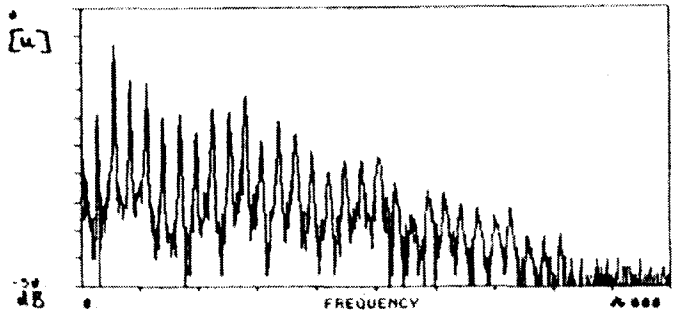


Sonagramme 7

在聲譜圖六中顯示出優德爾(jodle)的獨特發聲。這是難得的事實上，這些組成很明顯的，和他們的時間演化來看是不穩定的。此外，還有往往是加強和聲泛音列周圍的 4000 赫茲。

可以從聲譜圖七中可以顯示豐富的和聲音響從《頭腔發音》形成，並繼續在 DFT 頻率圖中獲得良好的發展。

頻率圖七



Spectre 7

在這唯一的例子中，男性的聲音比一連串婦女所發出顯著的和聲泛音列所出現的 4000 赫茲還要延長許多。從 2000 組成的頻率譜，攀升至 13000 赫茲，而維持一個顯著超出了 8000 赫茲的強度。

什麼是之間的相關性元音的使用和高音域的機制呢? 分佈實現該機制機器二中元音的研究並沒有透露的相互依存關係。事實上，鮮明的元音發音的對立，就是要聯合用嘴唇輕碰發音且不能用強硬發聲的〔 l u / y, u 〕來相對〔 l, y / u, u〕的發音。有一位具有豐富運用知識的歌者在歌唱發音屬於前端的〔 i〕和發音屬於後端的〔 u〕的唱法同樣屬於《胸腔音》的範圍，並可以轉換到《支持性胸腔發音》和《頭腔發音》。

因此，高音域在優德爾(jodel)唱法顯示了聲譜組成的不同，而且大多數的聲音，包括至少六個泛音列，有時在向上加三個泛音列。強度分別組成是較低，包含這些領域的圖表。

P. 181



照片由 Susanne Fürniss，1989。 吹著口哨的 Aka 族婦女。中非的 Mongoumba

在場景單薄情形下由身在現場的族人唱出歌曲動機，先從中間聲部之後不一定有發展的可能。關於優德爾的高音域歌唱方式區分爲《胸腔音》、《支持性胸腔音》和《頭腔發音》，和優德爾的名稱似乎沒有相關。有沒有有效的準則，從劃定中出

現的從聲學分析。這些特點表明，這是在機器二中，似乎是一個表徵足夠的，可使優德爾受到關注。

交替互換的音域

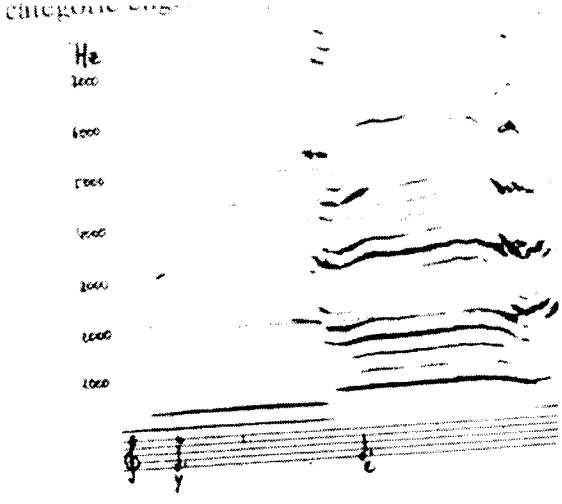
根據聲譜 jodlées 最小單位，這是確定一個單一的變化，振動機理，我們可以將身體分爲三類臨時，爲了解釋，將被命名爲“單薄的”（poor），“豐富的”（rich）和“平衡的”（balanced）：

1. “單薄的”（poor）：在圖中較高音域佔了更大量的和聲泛音列和頻率的譜間隔也較後者大。
2. “豐富的”（rich）：是指高音域佔有較大的空間和更多的泛音列聲譜。
3. “平衡的”（balanced）：是指兩個圖譜同時佔據在空間的聲譜。

P. 182

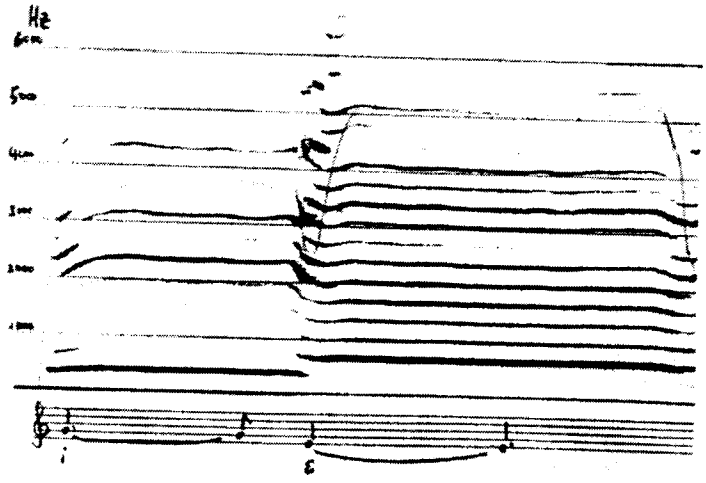
第一類型包含各式的實踐：

聲譜圖八



Sonagramme 8

聲譜圖九

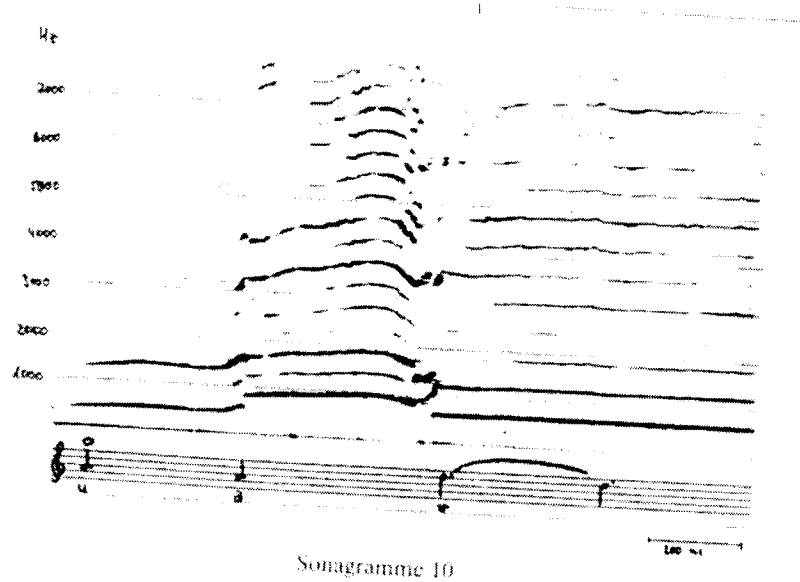


Sonagramme 9

在聲譜圖八之中，高音域與低音域之間對比豐富的圖形是很顯著的。在聲譜圖九，不過，在機器二中比機器一更豐富，但聲音的素質，仍然是鮮明的，因爲被廣泛的頻譜被佔領。不過，機制一所分析出來仍然是鮮明的，因爲泛音列在頻率的一定範圍裡面，也可用耳朵分析出來的結果，機器二所測出是較輕質量的。機器一的特點是在能源的頻率領域有集中密度。

被檢驗的“豐富的 jodel ”顯示的範圍，高音域可以上升到高於 7000 赫茲：

聲譜圖十

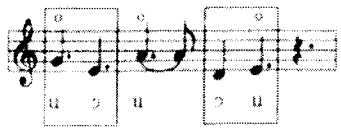


Sonagramme 10

此片段說明了各種優德爾歌唱法之間：是在《胸腔音》和《頭腔發音》之間轉換。在[i]的聲譜圖中顯示出在有限制的範圍中垂直來看有著寬廣且規律的泛

音列。我們再經由多方考慮的結果來分析，在機器二測量高音域的快速轉換定義中，無法明顯區別《胸腔音》、《支持性胸腔音》和《頭腔發音》的歌唱位置。在聲譜圖十中，我們想要去澄清該方面的研究：優德爾是一個連繫，在大音程中實現的。在上面這樣的例子中觀察到，兩個音都是在同樣音調的起音上，但是所用的發音位置不同。元音位置移動是造成其他泛音列的根源。在基音〔a〕可以清楚看出位置，而〔ū〕則是有很多的發展可能。聲譜圖中顯示〔a〕高音域的密度上有突破的優德爾唱法，相較於〔ū〕，在強度上與音域上都較均勻與發達。這個例子可以做爲一個音高與強度以及音長都相同的例子。

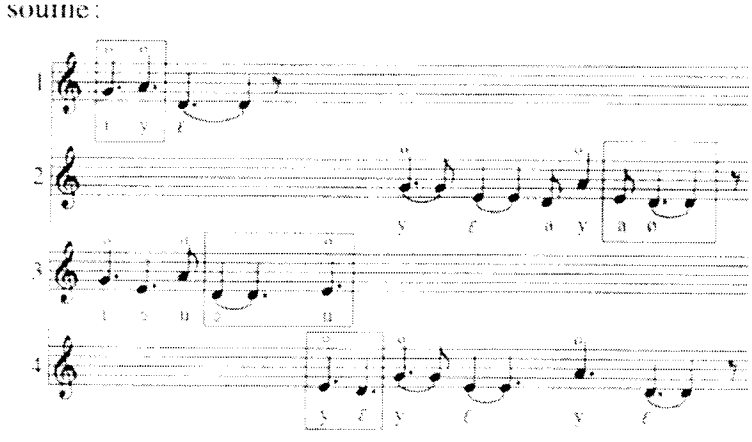
這個動機做爲一個級進音程的證明。在五個系統中，包含小三度以內的級進音程的使用占了第二大部分。



p.184

這表示了從中間音域發音而唱出動機的一種 diyèi 版本。在整首作品中，上行二度(re-mi)所組成的優德爾最基礎的動機：這並非巧合。這一首頻率譜中的特色是完整的顯示優德爾在通過跳進上的先例。因此有必要指定出優德爾的這些例子。

在比較第二首優德爾中，有兩個音出現在相同音域，我們假設在級進音程中所唱的是 Aka 的優德爾。我們注意到一種內部之間的可能性出現：



在第一行中，兩個上行音(sol-la)是使用機器二所測，第二行中有兩個下行音(mi-re)是使用機器一所測的。在第三行與第四行中也有優德爾唱法的二度級進音

程(分別是 re-mi 和 mi-re)，我們可以觀察到第二音上行是屬於高音域而音程下行是屬於低音域。它也決定第一個音的音程振動相關的模式。我們可以注意到下列的原則：我們並沒有發現到在機器一出現二度音上行或在機器二出現二度音下行的應用。擴大來看 23 種收集而來的優德爾唱法中，97.5 %的級進都用以上的規則。這是有其一致性的，如果在低音域的振動模式代表不能適用，那高音域的則是反之亦然。振動模式的級進音程起音取決在於它在旋律的位置，它本身一系列的模式與相關連的旋律變奏。

P.185

直到目前爲止，優德爾有一個傾向可以視爲是其特色，在跳進音程中聲音音域交替的相當緊密。但在當地 Aka 人清楚的表示這並非優德爾唱法的唯一一種方式。在優德爾的作品中級進音程(大二度和小三度)常被完全地重複在相同的音高。這是證實了一個聲學分析，《突破》(brisure)在優德爾基礎上的兩個不同密度及不同音高。

優德爾在不同的文化脈絡下是有被影響的，在高音域中起音第一位置與低音域中使用第三位置與第四位置都形成系統化。常用元音的第二位置似乎是一種當地 Aka 人的特異性，它們只會出現接續之後的低音域，以取代元音封閉。機器一和機器二所形成的優德爾的結果，產生了獨特的音群在某種系統上產生音階系統。

機器二和機器一中也有不可分割的旋律線條。由元音所組成的歌曲是由音域來界定的。封閉的元音形成一個系統，位於高音域中的元音將到達低音域。儘管跳進音程有優勢，但在兩個不同音程元素組成的優德爾，也包含沒有音程的單音，在兩個機器中所測量的震動並沒有和音高的不同有所關連。

Un mirocosme musical, Les chants des Xeta du Bresil(Desiderio Aytai)

(一個音樂小宇宙，論巴西哲太族之歌)

課程名稱：聲音人類學

指導教授：吳榮順教授

學　　生：劉思吟 29104006、李欣恬 29614010

（李欣恬 29614010）

UN MICROCOSME MUSICAL

Les chants des Xetà du Brésil*

一個音樂小宇宙：談巴西 Xetà 族之歌

Desidério Aytai

p. 189

L'histoire écrite des Xetà ne couvre qu'une quarantaine d'années: c'est vers 1949 que les premiers témoignages sur ce groupe établi dans la Serra dos Dou- rados (Etat de Paranà, Brésil) parviennent aux autorités (Laming-Emperaire 1964: 263-264).

The written history of Xetà covers only one forty years: it is
towards 1949 that the first testimonys on this group established in
Tightened back Dou- rados (State de Paranà, Brésil) arrive at the
Authority

Xetà 的書面歷史只有四十年：它在 1949 年被 témoignages 這個小組創立，在當局到達 Dou- rados (State de Paranà, Brésil)，

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

En 1952, deux garçons xetà sont capturés et emmenés à Curiti- ba, capitale de l'État, pour être assimilés à la vie moderne brésilienne. Vers 1955, tandis que des liens se nouent avec des Xetà se faisant embaucher comme ouvriers agricoles, une expédition organisée conjointement par l'Uni- versité fédérale de Paranà et le Service de Protection de l'Indien est lancée pour contacter définitivement ce groupe.

In 1952, two boys xetà are captured and taken along to Curiti- Ba, apitale of the State, to be assimilated to the Brazilian modern life. About 1955, while bonds are tied with of Xetà being made engage as farm labourers, a forwarding organized jointly by Plain the federal versity of Paranà and the Service of Protection of the Indian is launched to contact this group definitively.

1952 年，二個男孩 Xetà 被奪取和被採取對 Curiti- Ba, apitale 的狀態，與巴西現代生活被同化。大約 1955 年, 當債券被栓與 Xetà 被做參與當農場工人、向前由 Plain 聯合組織 Paranà 聯邦 versity 和印地安人的保護服務被發射明確地與這個小組聯繫。

Par la suite, d'autres expéditions pé- nètrent dans la Serra dos Dourados et établissent des relations permanentes avec des groupuscules de Xetà qui mènent une vie plutôt simple, fondée sur une technologie de l'âge de pierre. L'Université fédérale de Paranà s'est efforcée de préserver le plus d'infor- mations possible sur la culture des Xetà.

Thereafter, other forwardings pé- nètrent in Tightened back Dourados and establish permanent relations with bunches of Xetà which carry out a rather simple life, founded on a technology of the stone age. The federal University of Paranà endeavoured to preserve the most infor- subdued possible on the culture of Xetà.

爾後，其它向前 pé- nètrent 在被拉緊的後面 Dourados

和建立與執行相當簡單的生活的束的永久聯繫 Xetà，建立在石器時期的技術。
Paranà 聯邦大學竭力保存多數 infor- 在 Xetà 文化被制伏的可能。

en entreprenant des études ethnolo- giques et linguistiques, en constituant des collections d'objets, en documentant par la photographie et le film divers aspects de leur mode de vie, ainsi qu'en enregistrant leur musique. Les résultats de ces études ont été partiellement publiés, et les collections d'objets et de documents sont actuellement conservées à l'Université.

by undertaking gic and linguistic studies ethnolo-, by constituting collections of objects, while documenting by photography and film various aspects of their way of life, like by recording their music. The results of these studies partially could bliés, and the collections of objects and documents are currently preserved at the University.

由承擔的 gic 和語言研究 ethnolo，由構成對象的彙集，當提供由攝影和他們的生活方式的影片各種各樣的方面，像由記錄他們的音樂。這些研究的結果部份地能 bliés, 並且對象和文件的彙集當前被保存在大學。

Parmi ces témoignages figurent cinq bandes magnétiques affichées «Matériaux xetà», qui nous ont été transmises avec l'autorisation de les copier, d'en étudier le contenu et de publier toute information d'intérêt scientifique s'y rapportant. Quelques autres bandes, probablement différentes de celles en notre possession, sont entre les mains de particuliers qui jusqu'ici n'en ont pas autorisé l'étude.
Among these testimonys five magnetic tapes posted "Materials xetà appear", which were transmitted to us with the authorization to copy them, to study the contents and to publish any information of scientific interest of it referring itself to it. Some other bands, probably different from those in our possession, are between the hands of private individuals who up to now did not authorize the study of

it.

在這些 testimonys 之中五磁帶張貼的"材料 Xetà 出現"，被傳送給我們以授權複製他們，學習內容和出版任一資訊科學利益中提到它。其它，大概與那些不同在我們的財產裡，是在到現在沒有批准研究的它私人個體的手之間。

Les Xetà risquent l'extermination physique, et leur culture en tant qu'unité fonctionnelle a totalement disparu. Nous espérons contribuer à l'ethnologie d'urgence en publiant autant de données que possible sur leur musique. D'une durée totale de 90 minutes environ, les enregistrements de la mu- sique vocale et instrumentale des Xetà sont dans l'ensemble d'une assez bonne qualité, mais pas d'une fidélité qui permettrait d'entreprendre des études linguistiques et, en particulier, phonétiques.

Xetà risk the physical extermination, and their culture as a functional unit completely disappeared. We hope to contribute to the emergency ethnology by publishing as many data as possible on their music. From one approximately 90 minutes total duration, the recordings of driven sic vocal and instrumental of Xetà are in the whole of a rather good quality, but not of a fidelity which would make it possible to undertake guistic studies flax and, in particular, phonetics.

Xetà 風險物理滅絕，和他們的文化如同一種功能部件完全地消失了。我們希望對緊急民俗學貢獻由出版許多資料儘可能在他們的音樂。從一大約 90 分鐘共計期間, Xetà 被駕駛的 sic 聲音和器樂錄音是在相當優良品質的整體，但使成爲可能承擔 guistic 研究胡麻和，特別是，語音學的不是保真度。

p.190

La première transcription donne le premier chant de la collection, dit *Chant du vautour,* enregistré le 27 janvier 1961 et interprété par un informa- teur du nom d'Arigà. Nous savons

peu de choses sur cet homme. Sa technique vocale est très particulière, d'un type jamais rencontré parmi la douzaine de groupes amérindiens du Brésil dont la musique nous est familière. C'est un *falselto* aigu exigeant de toute évidence beaucoup d'énergie et constituant une rude épreuve pour les cordes vocales:

The first transcription gives the first song of the collection, known as Chant of the vulture, recorded on January 27, 1961 and interpreted by one tor informed of the name of Arigà. We know few things about this man. Its vocal technique is very particular, of a type ever met among the dozen Amerindian groups of Brazil from which the music is familiar for us. It is an acute falselto obviously requiring much energy and constituting a hard test for the vocal cords:

第一副本給彙集的第一歌曲，以著名歌頌，被記錄在 1961 年 1 月 27 日和由一解釋被通知 Arigà 的名字。我們知道少量事關於這個人。它的聲音技術是非常特殊，型曾經遇見在音樂是熟悉爲我們的十二位 Amerindian 小組巴西之中。這是一深刻 falselto 明顯地要求能量和構成一個堅硬測試爲聲帶:

l'interprète tousse souvent et s'éclaircit la voix, même en chantant. Ce style vocal est difficile à décrire précisément. Il semblerait que le chanteur s'efforce d'imiter un instrument de musique, peut- être une flûte. D'autre part, n'étant pas familier avec ce style, il nous est difficile de détecter une différence quelconque entre les voix de deux chan- teurs: on ne peut se défaire de l'impression que l'objectif de cette technique consiste à éliminer les différences vocales individuelles, la technique vocale des trois interprètes enregistrés étant quasiment identique.

the interpreter often coughs and clears up the voice, even while singing. This vocal style is difficult to describe precisely. It would seem that the singer endeavours to imitate a musical instrument, can be a flute. In addition, not being familiar with this style, it is

difficult for us to detect an unspecified difference between the voices of two chan- teurs: one cannot demolish impression which the objective of this technique consists in eliminating the individual vocal differences, vocal technique of the three recorded interpreters being almost identical.

口譯員咳嗽和經常清理聲音，甚而當唱歌。這聲音樣式難精確地描述。會看起來歌手竭力仿效一個樂器，可能是長笛。另外，通曉這樣式，它是難爲我們查出一個非特指的區別在二 chan- teurs 之間聲音：你無法拆毀這個技術宗旨包括在消滅各自的聲音區別的印象，三個記錄的口譯員的聲音技術是幾乎相同的。

Quant aux autres aspects de la musique des Xetâ, l'observateur non indien est également frappé par cette aversion étonnante pour tout écart de l'habitus musical. L'échelle est tritonique, et les intervalles sont de deux demi-tons et deux demi-tons respectivement. L'échelle de quatre demi-tons est plutôt res- treinte par comparaison avec la musique des Xavante, Bororo, Mamaindê. Halotesu, Wasusu. Pareci, Karajà et Guarani, que nous avons également eu l'occasion de transcrire. Mais même dans ce petit univers musical, le chanteur, qui est probablement aussi le compositeur, semble craindre des intervalles plus grands:

As for the other aspects of the music of Xetâ, the nonIndian observer is also struck by this astonishing aversion for any variation of the musical habitus. The scale is tritonic, and the intervals are of two semitones and two semitones respectively. The scale of four semitones is rather LMBO treinte by comparison with the music of Xavante, Bororo, Mamaindê. Halotesu, Wasusu. Pareci, Karajà and Guarani, which we also had the occasion to transcribe. But even in this small musical universe, the singer, who is probably also the type-setter, seems to fear larger intervals:

至於 Xetâ 音樂的其它方面，觀察員由這令人驚訝的反感並且觸擊爲音樂習俗的任

一變異。標度是 tritonic，並且間隔時間是二 semitones
和二 semitones 各自四 semitones 標度是寧可 LMBO treinte 由與 Xavante，Bororo，Mamaind4e 音樂的比較。Halotesu，Wasusu 。Pareci 、Karaja 和 Guarani，我們並且有場合抄錄。但在這小音樂宇宙裡，歌手，並且大概是排字機，似乎恐懼更大的間隔時間：

sur les 278 sons de la transcription N° 1, on ne rencontre qu'un seul in- tervalle de quatre demi-tons (dans la mesure 33). Or, en comparant ce passage avec les passages correspondants de la structure strophique, on remarque im- médiatement que cet intervalle est en réalité l'abrègement de deux sauts consécutifs de deux demi-tons chacun, le ré intermédiaire ayant été supprimé. Vu ces limites étroites, il est malaisé de parler d'une ligne mélodique dont on voit d'ailleurs difficilement comment elle pourrait être autre chose qu'une légère ondulation. Le tempo est vif, *allegro assai m* 144, le tempo interne attei- gnant, selon Kolinski (1959: 45), un chiffre assez élevé, soit 172.

on the 278 sounds of the transcription N° 1, one meets one in tervalle of four semitones (in measurement 33). However, by comparing this passage with the corresponding passages of the strophic structure, one notices im- mediately that this interval is actually the shortening of two consecutive jumps of two semitones each one, intermediate D having been removed. _ considering these limit narrow, it be difficult some speech of a line melody of which one see besides with difficulty how it can be other thing that a light undulation. The tempo is sharp, allegro assai m 144, the tempo interns attei- gnant, according to Kolinski (1959: 45), raised an enough figure, is 172.

在副本 N. 1，你的 278 聲音遇見一在四 semitones tervalle (在測量 33) 。但是，由這個段落與 strophic 結構的對應的段落比較，你間接注意 im-，這間隔時間實際上是二 semitones 二個連貫躍遷縮短每一個，中間 D 被去除，認爲這些極限狹窄，它是困難的線你看見除有困難以外的曲調一些講話怎麼這可能是其它事那一個輕的波

動。拍子是銳利, allegro assai m 144，拍子實習生 attei- gnant，
根據 Kolinski (1959 年: 45)，培養了足夠的圖，是 172 。

La pièce est organisée selon un mètre simple - 2/4 - qui n'est cependant pas suivi rigoureu- sement (rubato), et elle possède une structure strophique dont les parties cor- respondantes montrent des modifications à peine perceptibles. A la première écoute, l'auditeur non averti croit entendre de nombreuses reprises de la même formule mélodique. Seule une transcription minutieuse permet de per- cevoir les infimes modulations qui semblent revêtir une importance cruciale pour l'auditeur xetà.

The part is organized according to one meter simple - 2/4 - which is however not followed rigoureu- sement (rubato), and it has a strophic structure of which the parts horn respondantes show hardly perceptible modifications. With the first listening, the listener not informed believes to hear many resumptions of the same melody formula. Only a meticulous transcription allows per- to cevoir the negligible modulations which seem to be of a crucial importance for the listener xetà.

零件被組織根據一米簡單- 2/4 - 是然而沒被跟隨的 rigoureu- sement (rubato)，並且它有零件墊鐵 respondantes 顯示幾乎不可認識修改的一個 strophic 結構。以第一聽，聽者沒被通知相信聽見同樣曲調慣例的許多再取回。唯一縝密副本允許每對 cevoir 似乎是關鍵的重要爲聽者 xetà 的微不足道的模塊化。

Il convient de s'arrêter brièvement sur le texte constitué de «syllabes inin- telligibles» apparemment dépourvues de valeur sémantique. Cette impres- sion n'est cependant fondée qu'en partie, si l'on se réfère à la musique d'autres groupes amérindiens où pareilles syllabes revêtent parfois une signification affective. La deuxième pièce enregistrée le même jour est une version du *Chant du vautour,* interprétée par Ajatucà, le chef du groupe. Sa voix, plus rauque

Il convient de s'arrêter brièvement sur le texte constitué de «syllabes inin- telligibles» apparemment dépourvues de valeur sémantique. Cette impres- sion n'est cependant fondée qu'en partie, si l'on se réfère à la musique d'autres groupes amérindiens où pareilles syllabes revêtent parfois une signification affective. La deuxième pièce enregistrée le même jour est une version du Chant du vautour, interprétée par Ajatucà, le chef du groupe. Sa voix, plus rauque

它是適當簡要地停止在文本被彌補"telligibles 音節 inin -" 明顯地剝奪語義價值。這個印象然而只部分建立，如果你提到相似的音節有時有情感意義其它 Amerindian 小組的音樂。二記錄了部份同日，由 r Ajatucà 解釋, 小組的院長的歌曲的版本。它的聲音，更加沙啞。

p. 191

encore que celle d'Arigà, adopte la même technique de falsetto: Ajatuca a dû entendre le chant d'Arigà au cours de la séance précédente d'enregistrement, ce qui explique pourquoi il le reprend exactement à la même hauteur et avec la même tonalité. Or, en notant ce chant, nous nous sommes heurtés a notre tour a la difficulté qu'affronte bien souvent l'cthnomusicologue qui entreprend la transcription des chants indiens d'Amérique du Sud:

although that of Arigà, adopts the same technique of falsetto:
Ajatuca had to hear the song of Arigà during the preceding meeting of recording, which explains why it takes again it exactly with the same height and with the same tonality. However, by noting this song, we ran up has our turn has the difficulty which very often the cthnomusicologist faces who undertakes the transcription of the Indian songs of South America:

雖然那 Ajatucà, 採取假聲同樣技術: Ajatucà 必須聽 Ajatucà 歌曲在錄音期間在先的

會議, 解釋爲什麼它確切地再採取它以同樣高度和以同樣音調。但是，由注意這首歌曲負責操行，我們有我們的輪有非常經常民族音樂學家面孔承擔南美洲印第安歌曲副本的困難:

à partir de la mesure 10, la hauteur du son augmente imperceptiblement d'abord, l'écart se chiffrant presque à un demi-ton à la fin de la pièce. Au lieu de marquer la modification de la hauteur pour chaque note individuelle, nous nous bornons cependant à ne l'indiquer qu'au début de la transcription: ayant rencontré le même phéno- mène dans d'autres musiques amérindiennes - xavantc et karajà - nous avons constaté son caractère involontaire et aléatoire.

starting from measurement 10, the height of the sound increases imperceptibly initially, the variation amounting almost with a semitone at the end of the part. Instead of marking the modification height for each individual note, we however restrict ourselves to indicate it only to the beginning of the transcription: having met same the phéno- carries out in other Amerindian musics - xavantc and karajà - we noted its involuntary and random character.
從測量 10 開始，聲音的高度細微地最初地增加，變異幾乎共計以 semitone 在零件的結尾。而不是標記修改高度爲各單獨筆記，我們然而制約自己表明它只對副本的起點: 遇見同樣現象- 執行在其它美國音樂- xavantc 和 karajà - 我們注意了它不隨意和任意字符。

Il arrive que le même inter- prète exécute le même chant à une hauteur précise quelques jours plus tard, alors qu'un autre n'altère pas du tout la hauteur de son dans un même morceau. C'est pourquoi nous renonçons à aborder ici la question de l'altération délibérée de la hauteur du son, mais non pas, en revanche, l'incapacité du chanteur de rester dans la même tonalité ni d'ailleurs son désintérêt à respec- ter la hauteur, comme le prescrit une règle fondamentale des genres musicaux fondés sur le jeu d'instruments mélodiques accordés, mais peu pertinente pour les genres purement vocaux. A première vue, il est difficile de

décider si les transcriptions N1" 1 et 2 contiennent le même chant ou, ce qui serait également possible, deux pièces différentes.

It happens that the same one inter prète carries out the same song with a height specifies a few days later, whereas another does not deteriorate at all the height of sound in same a mor- ceau. This is why we renonçons to tackle here the question of the deterioration deliberated the height of the sound, but not, on the other hand, the incapacity of the singer to remain in the same tonality nor moreover its disinterest with respec- for the third time the height, like prescribes it a fundamental rule of the musical kinds founded on the set of granted melody instruments, but not very relevant for the purely vocal kinds. With first sight, it is difficult to decide if the transcriptions N1 "1 and 2 contain the same song or, which would be also possible, two different parts.

它發生，同樣一相互 prète 執行同樣歌曲以高度指定幾天後，但是另不惡化在所有高度聲音在同樣平均觀測距離 ceau 。這就是爲什麼我們 renonlcons 對滑車這裡惡化的問題研討了聲音的高度，但不是，另一方面，歌手的無才保留在同樣音調亦不而且它第三次不關心以 respec- 高度, 像規定它音樂種類的一個根本規則建立在套被授予的曲調儀器，但不非常與純淨地聲音種類相關。以第一視域，它是難決定如果譜例 N1 "1 和 2 包含同樣歌曲或，會是還可能的，二不同份。

Or leurs différences n'en sont pas moins apparentes: la première transcription comporte 210 pulsations, la deuxième 151. Le premier chant peut être divisé en huit phrases musicales, le deuxième en dix. Ces divisions sont in- diquées dans nos transcriptions par des chiffres entourés d'un cercle. Sans considérer quelques différences insignifiantes - généralement de brève durée - nous constatons que dans la transcription N° 1, les phrases 1, 2, 3 et 4 sont différentes, alors que 5, 6, 7 et 8 sont toutes identiques à 4.
However their differences are not apparent: the first transcription

comprises 210 pulsations, second 151. The first song can be divided into eight musical sentences, the second into ten. These divisions in are diquées in our transcriptions by figures surrounded of a circle. Without considering some unimportant differences - generally of short duration - we note that in the transcription N° 1, sentences 1, 2, 3 and 4 are dif- férentes, whereas 5, 6, 7 and 8 all are identical to 4.

但是他們的區別不是明顯的: 第一副本包括 210 脈動，秒鐘 151 。第一歌曲可能被劃分成八個音樂句子，秒鐘入十。這些分裂是 diquées 在我們的譜例由圖被圍攏圈子。沒有考慮一些不重要的區別- 一般短期- 我們注意到, 在譜例 N. 1, 句子 1, 2, 3 和 4 是 dif- f3erentes, 但是 5, 6, 7 和 8 全部是相同的到 4.

Ainsi la transcription N° 1 contient-t-elle quatre phrases musicales. Quant à la transcription N° 2, nous obtenons le tableau suivant: les phrases 1, 2, 3, 4 et 5 sont identiques, mais différentes des phrases 6, 7, 8, 9 et 10, elles- mêmes identiques. Les deux premières lignes en fig. 1 schématisent cette rela- tion, les phrases identiques étant reliées entre elles par un trait ininterrompu. Alors que l'auditeur non averti ne percevrait pas de différences entre les deux pièces, celle-ci apparaît clairement dans l'enchaînement des phrases mu- sicales de la fig. 1. Par conséquent, seule une analyse détaillée révèle ce qui ne resterait perceptible qu'aux familiers du microcosme musical des Xetà.

Thus the transcription N° 1 contains it four musical sentences. As for the transcription N° 2, we obtain the following table: sentences 1, 2, 3, 4 and 5 are identical, but different from sentences 6, 7, 8, 9 and 10, they same identical. The first two lines in fig. 1 schematize this rela- tion, the identical sentences being connected between them by an uninterrupted feature. Whereas the listener not informed would not perceive differences between the two parts, this one appears clearly

in the sequence of the sentences driven sicales of the fig. 1.
Consequently, only a detailed analysis reveals what would remain
perceptible only with familiar of the musical microcosm of Xetà.

因而譜例 N. 1 包含它四個音樂句子。至於譜例 N. 2，我們獲得以下桌: 句子 1, 2, 3, 4 和 5 是相同，但與句子 6, 7, 8, 9 和 10 不同，他們同樣相同。第一二條線在圖 1 schematize 這 rela- tion，相同句子被連接在他們之間由一個不間斷的特點。但是聽者沒被通知不會察覺區別在二個零件之間，這一個清楚地出現在圖 1 的句子被駕駛的 sicales 的序列。結果，唯一一個詳細的分析顯露什麼會保留可認識只與 Xetà 音樂微觀世界的知交。

Afin de donner une base plus solide à notre comparaison, considérons la transcription d'un troisième *Chant du vautour* interprété cette fois-ci par Tonca «dans la voix» ou «d'après la voix» de son père. Pareille référence à l'interprète originel est significative. Les enregistrements comprennent une quantité d'autres *Chants du vautour,* dont la plupart sont interprétés «dans la voix» de quelqu'un, par exemple: «dans la voix du frère de sa femme» ou celle «de son frère défunt», ou encore celle d'un personnage appelé Konàtxagui.

In order to give a more solid base to our comparison, let us consider
the transcription of a third Song of the vulture interpreted this time
by Tonca "in the voice" or "according to the voice" of his/her father.
Similar reference to the original interpreter is significant. The
recordings include/understand a quantity of other Songs of the
vulture, whose majority are interpreted "in the voice" of somebody,
for example: "in the voice of the brother of his wife" or that "of
his/her late brother", or that of a character called Konàtxagui.

爲了給一個更加堅實的基地我們的比較，讓我們考慮雕的第三首歌曲的副本由

Tonca 解釋這時候"由聲音" 或"根據聲音" 他/她的父親。在原始的口譯員的相似的參考是重大的。錄音 include/understand 每雕的其它歌曲的數量，多數人被解釋"由聲音" 某人，例如: "由他的妻子" 或那的"兄弟的聲音他/她已故的兄弟"，或那字符叫 Konàtxagui。

p.192

Fig. 1. Tout cela semble indiquer que de nombreux individus ont interprété le *Chant du vautour,* et chacun d'une manière légèrement différente. Le chant interprété par Tonca est donné dans la transcription N° 3. Son échelle est plus réduite que celle des deux chants précédents, puisqu'elle se limi- te à deux intervalles de deux tons et d'un demi-ton respectivement. Il est consti- tué de huit phrases musicales dont 1, 4, 6 et 7 d'une part, 2, 3, 5 et 8 d'autre part sont identiques, comme l'indique la troisième portée de la fig. 1. Aucune de ces phrases ne coïncide avec celles des deux premières transcriptions.

Fig. 1. Whole that seems to indicate that many individuals interpreted the Song of the vulture, and each one in a slightly different way. The song interpreted by Tonca is given in the transcription N° 3. Its scale is more reduced than that of the two preceding songs, since it limi- you with two intervals of two tone and a semitone respectively. It is consti- killed of eight musical sentences including 1, 4, 6 and 7 on the one hand, 2, 3, 5 and 8 on the other hand are identical, as the third range of the fig. 1 indicates it. None of these sentences coincides with those of the first two transcriptions.

似乎表明的圖 1. 整體許多個體解釋了歌曲，和每一個用一個輕微地另外方式。歌曲解釋了由 Tonca 被給在譜例 N. 3 。它的標度是減少比那二首在先的歌曲，從它 limi- 您以二間隔時間二口氣和 semitone 各自。這是 consti- 被殺害八個音樂句子包括 1, 4, 6 並且 7 一方面, 2,3, 5 和 8 另一方面是相同的，因爲圖 1 的第三個範圍表明它。無這些句子與那些第一二副本相符。

Comme dans les deux chants précédents, la mélodie commence par une fondamentale qui est aussi la première et la dernière note de chaque phrase musicale. Les trois transcriptions font apparaître plus ou moins la même structure rythmique. La formule de loin la plus répandue est JJ, suivi par ^^J ou J^J1. J et J^A Le nombre de pulsations par phrase musicale varie selon les chants. La transcription N° 1 comporte des phrases de 13, 14 et 15 temps, le trans-cription N° 2, de 14 et 15 temps, enfin le transcription N° 3, de 7 et 14 temps. Quant au texte des trois chants, s'il nous est impossible d'affirmer s'il est constitué de «syllabes inintelligibles», il n'en correspond pas moins à la hau- teur des sons, comme l'illustre la liste suivante : ' [77]

As in the two preceding songs, the melody starts with fundamental which is also the first and the last note of each musical sentence. The three transcriptions reveal more or less the same rhythmic structure. The most widespread formula by far is JJ, followed by ^^J or J^J1. J and J^A the number of pulsations per musical sentence varies according to songs'. The transcription N° 1 comprises sentences of 13, 14 and 15 time, the trans cription N° 2, of 14 and 15 time, finally the transcription N° 3, of 7 and 14 time. As for text of three songs, if it is impossible for us to affirm if it consists of "inintelligibles syllables", it does not correspond about it less to the hau- tor of the sounds, like illustrates it the following list: '

和在二首在先的歌曲，曲調開始以並且是一的根本性並且各個音樂句子最後筆記。三副本顯露或多或少同樣節奏性結構。最普遍的慣例顯然是 JJ, 被 J 或 JJ1 跟隨。脈動的數量每音樂句子變化根據歌曲的 J 和 J0A 。譜例 N. 1 包括句子 13, 14 並且 15 計時, trans cription N. 2, 14 並且 15 計時, 最後譜例 N. 3, 7 和 14 次。至於三首歌曲文本，如果它是無法爲我們肯定如果它包括"inintelligibles 化出音節"，它不對應對此於聲音的 hau- tor, 像說明它以下名單: '

[77] Dans cette liste, *é* et *è* sont prononcés comme en français, *h* comme en anglais.

Son Syllabes

Transcription N° 1 : grave é è hé

médium é è hé hè

aigu é è hé hè hi

Transcription N° 2 : grave a é è

médium a é è hé hè i hi

aigu è hé hè i hi

Transcription N° 3 : grave a ay é hé

médium a é ha hay i

aigu é hé hi

Bien qu'il s'agisse dans les trois cas de *Chants du vautour,* leur texte diffère en partie, ce qui est un autre trait saillant de cette musique qui paraît monotone à la première écoute mais révèle néanmoins d'importantes variations de détail.

Although it acts in the three cases of Songs of the vulture, their text differs partly, which is another projecting feature of this music which appears monotonous with the first listening but reveals nevertheless important variations of detail.

雖然它行動在雕的歌曲三個事例, 他們的文本部分不同得,是這音樂其它射出的特點看上去單調以第一聽但顯露然而細節的重要變異。

p. 193

Il n'est guère possible ici de transcrire minutieusement tous les *Chants du vautour* enregistrés chez les Xetà, sans compter que cet exercice ne nous ap- prendrait pas plus, au demeurant, que notre sélection de trois chants. Alors que ceux-ci se ressemblent du point de vue de leurs éléments mélodiques et rythmiques, leur structure est si imprécise et variable qu'il est impossible d'en dégager une forme standard.

It is hardly possible to thoroughly transcribe here all the Songs of the vulture recorded at Xetà, without counting that this exercise ap- would not take to us more, moreover, that our selection of three songs. Whereas those resemble each other from the point of view of their melody and rhythmic elements, their structure is so vague and variable which it is impossible to release a standard form from it.

它是幾乎不可能周到地抄錄這裡雕的所有歌曲被記錄在 Xetà，沒有計數，這過程不會採取對我們更多，而且，三首歌曲的那種我們的選擇。但是那些互相類似從他們的曲調和節奏性元素觀點，他們的結構是很它不可能從它發布一種標準格式的隱晦和可變物。

C'est pourquoi il semble opportun de faire res- sortir plutôt les traits saillants des enregistrements, sauf dans les cas où nous sommes en mesure de formuler des considérations théoriques générales. Cette dernière remarque s'applique avant tout aux chants répétées par le même indi- vidu. Dans ces cas, la comparaison de deux versions permet de découvrir quels facteurs sont suffisamment significatifs aux yeux du chanteur xetà pour qu'il considère deux versions du *Chant du vautour* comme étant identiques.

This is why it seems convenient to make LMBO rather leave the projecting features the recordings, except whenever we are able to formulate general theoretical considerations. This last remark applies above all to the songs repeated by same the indi- vidu. In these cases, the comparison of two versions makes it possible to discover which factors are sufficiently significant with the eyes of the singer xetà so that it regards two versions of the Song of the vulture as being identical.

這就是爲什麼它似乎方便做 LMBO 寧可事假射出的特點錄音，除了每當我們能公式化一般理論考慮。最後評論適用高於一切於歌曲由同樣重覆 indi- vidu 。在這些情況下，二個版本比較使成爲可能發現哪個因素是充足地重大的與歌手 xetà 的眼睛以便它是認爲雕的歌曲的二個版本相同的。

p.194

De toute évidence, les Xetà reconnaissent deux niveaux d'identité. Le pre- mier est le niveau général leur permettant de déterminer la catégorie de chant, par exemple un *Chant du vautour.* Pour l'instant, nous ne sommes pas à môme de répondre aux questions liées à ce niveau. Le second niveau est spécifique, en ce sens qu'il permet aux Xetà de reconnaître l'exécution du chant «d'après la voix» de quelqu'un.

Obviously, Xetà recognize two levels of identity. The pre- mier is the general level enabling them to determine the category of song, for example a Song of the vulture. For the moment, we are not to kid to answer the questions related to this level. The second level is specific, in the sense that it makes it possible Xetà to recognize the execution of the song "according to the voice" of somebody.

明顯地，Xetà 認可身分的二個水平。先前是一般水平使他們確定歌曲類別，例如歌曲雕。臨時地，我們不將哄騙回答問題與這個水平有關。第二個層次是具體的，在感覺，它做它可能的 Xetà 認可歌曲的施行"根據聲音" 某人。

Commençons par l'analyse de ce dernier aspect. Voici la manière dont sont introduits deux enregistrements datés de février 1961 : tout d'abord, «Tuca interprète le *Chant du vautour* d'après la voix de Mwatxagwi, frère de Niango», suivi immédiatement par: «le même est répé- té». Le même homme répète donc le même chant, et comme il faut exclure ici la possibilité que le chanteur ait omis quelque détail de la seconde version, toute différence à déceler entre les deux interprétations doit être considérée comme insignifiante aux yeux des Xetà.

Let us start with the analysis of this last aspect. Here the way in which two recordings gone back to February 1961 are introduced: first of all, "Tuca interprets the Song of the vulture according to the voice of Mwatxagwi, brother of Niango", follow-up immediately by: "the same one is répé- t-piece". The same man thus repeats the same song, and as the possibility should be excluded here that the singer omitted some detail of the second version, any difference to be detected between two interpretations must be regarded as unimportant with the eyes of Xetà.

讓我們開始以對最後個方面的分析。這裡二錄音去回到 2 月 1961 日被介紹的方式用: 首先，"Tuca 解釋雕的歌曲根據 Mwatxagwi, Niango 的兄弟聲音"，後續立刻: "同樣一個是 répé- t-piece 片斷" 。同樣人因而重覆同樣歌曲，並且作爲可能性應該被排除這裡歌手省去第二個版本某一細節，任一個區別被查出在二個解釋之間不重要必須認爲與 Xetà 的眼睛。

Les deux chants en question figurent dans les transcriptions N"5 4 et 5. Pas- sons maintenant à leur comparaison et signalons-en similitudes et différences. La phrase musicale 1 de la version 1 comporte 7 pulsations, tandis que celle de la version II en comporte 12. D'une manière générale, et en faisant abstraction des différences minimes, nous constatons ceci: phrase 2 de la version II = 2 (phrase 1 de la version I).

The two songs in question appear in the transcriptions N"5 4 and 5. Not sounds maintaining with their comparison and let us announce similarities and differences. The musical sentence 1 of version 1 comprises 7 pulsations, while that of version II comprises 12 of them. Generally, and by disregarding tiny difference, we note this: phrases 2 of the version II = 2 (sentence 1 of version I).

二首歌曲在考慮中發表在譜例 N"5 4 和 5 。不是聲音維護以他們的比較和讓我們

宣佈相似性和區別。音樂句子 1 版本 1 包括 7 脈動, 當那版本 II 包括 12 他們。通常，和由忽視微小的區別，我們注意這: 詞組 2 版本 II = 2 (句子 1 版本 I) 。

Dans les phrases suivantes des deux versions, d'autres différences apparais- sent, qui consistent partiellement en variations rythmiques assez marquées et fréquentes pour autoriser le constat que voici: les deux versions sont au moins aussi différentes l'une de l'autre que n'importe lesquelles des deux versions du *Chant du vautour* interprétée par deux chanteurs différents. Considérons les différences tout d'abord. La version 1 est constituée de cinq phrases musicales et de 56 pulsations, alors que la version II comporte six phrases musicales et 70 pulsations. Les phrases musicales elles-mêmes diffèrent: en tolérant quelques légères varia- tions d'ordre rythmique ou mélodique, elles peuvent être regroupées en quatre types principaux[78]:

In the following sentences of the two versions, other differences appear feels, which consist partially of rhythmic variations marked enough and frequent to authorize the report that here: the two versions at least as different one from the other as any of the two versions of the Song of the vulture are interpreted by two different singers. Let us consider the differences first of all. Version 1 consists of five musical sentences and 56 pulsations, whereas version II comprises six musical sentences and 70 pulsations. The musical sentences themselves differ: by tolerating some light varied tions of a nature rhythmic or melody, they can be gathered in four principal types:

在二個版本的以下句子，其它區別出現感覺，包括節奏性變異部份地標記足夠和常去批准報告這裡: 二個版本一樣另外至少一個從其他作爲任何雕的歌曲的二個版本由二位不同歌手解釋。讓我們考慮區別首先。版本 1 包括五個音樂句子和 56 脈動, 但是版本 II 包括六個音樂句子和 70 脈動。音樂句子不同: 由容忍一些輕的各種各樣的 tions 有一種品質節奏性或曲調, 他們可能被會集在四主要型:

[78] Pour les types A et D, nous n'avons pas pris en considération l'écart d'un demi-ton.

Type A: version I, phrase 1

version II, phrase 5

TypeB: version I, phrase 2

TypeC: version I, phrase 3, 5

version II, phrase 2, 4

Type D: version I, phrase 4

version II, phrase 1, 3, 6

Pour les deux versions, on obtient ainsi la structure suivante: Version 1 : A B C D C Version II D C D C A D Mis à part le fait que la séquence CDC apparaît dans les deux, leur structure respective ne pourrait guère être plus dissemblable.

For the two versions, one obtains the following structure thus:
Version 1: With B C D C Version II D C D C A D Put aside the fact that sequence CDC appears in both, them structu- Re respective could hardly be dissimilar.

爲二個版本, 你獲得以下結構因而: 版本 1: 以 B C D.c. 版本 II D.c. D.c. D 在旁邊投入了事實序列 CDC 出現在兩個, 他們 structu- 關於各自能幾乎不不相似。

p. 196

Quant aux similitudes les plus marquantes, on constate que les deux ver- sions contiennent les mêmes quatre tons; que leur première phrase musicale comporte une échelle constituée d'intervalles de deux tons et d'un demi-ton, alors que le reste se fonde sur une échelle de deux tons et deux demi-tons; qu'à l'exception du type B, elles contiennent les mêmes types de phrases musi- cales, bien que celles-ci soient agencées différemment; que le tempo des deux pièces est semblable: 150 et 14cS; que les éléments rythmiques sont les mêmes, et que

le mode d'exécution en *falsetto,* avec tension extrême des cordes vo- cales, se rencontre dans les deux cas; enfin, que le texte est identique.

As for the most outstanding similarities, one notes that both worm sions contain same the four tone; that their first musical sentence comprises a scale made up of intervals of two tone and a semitone, whereas the remainder is based on a scale of two tone and two semitones; that except for the type B, they contain the same types of sentences musi- holds, although those are arranged differently; that the tempo of the two parts is similar: 150 and 14cS; that the rhythmic elements are the same ones, and that the procedure in falsetto, with extreme tension of the cords vo- holds, meets in both cases; finally, that the text is identical.

至於最卓著的相似性, 你注意到, 兩蠕蟲 sions 包含同樣四口氣; 他們的第一個音樂句子包括一個標度彌補了間隔時間二口氣和 semitone，但是剩下的人根據按二口氣和二 semitones; 除了型 B，他們包含同樣類型句子 musi- 舉行，雖然那些不同地被安排; 二個零件的拍子相似: 150 和 14cS; 節奏性元素是同樣部分，並且做法在假聲，以繩子 vo- 的極端緊張舉行，見面在兩個案件; 終於，那文本是相同的。

Le fait que les deux phrases initiales se fondent sur une échelle différente de celle des autres phrases semble indiquer que ce phénomène est à la fois in- tentionnel et significatif du point de vue musicologique. La transcription et l'analyse d'autres Chants du vautour nous amènent alors à la conclusion suivante :

The fact that the two initial sentences are based on a scale different from that of the other sentences seems to indicate that this phenomenon is at the same time in tentionnel and significant from the point of view musicologic. The transcription and the analysis of other Songs of the vulture then bring us to the following conclusion:

事實二個最初的句子根據等級與那其它句子不同似乎表明，這種現象同時是在 tentionnel 和重大從觀點 musicologic 。副本和對雕的其它歌曲的分析然後帶來我們給以下結論:

quand un Xetâ dit qu'il interprète un chant dans la voix de quelqu'un, il ne veut pas dire que cette interprétation est une réplique plus ou moins fidèle de la manière don! ta personne évoquée l'a exécuté. Cer- taines particularités, l'emploi du *staccato,* l'évitement délibéré d'une des notes d'une phrase musicale bien connue, certains moyens verbaux non utilisés par les autres interprètes, la légère modification de la hauteur par un demi-ton ap- paraissent comme autant de tentatives pour imiter les particularités indivi- duelles de la personne évoquée, mais le chanteur garde une grande liberté quant aux propriétés tant structurelles que mélodiques et rythmiques de la pièce. D'autre part, l'agencement des phrases musicales ne semble revêtir que peu d'importance pour le chanteur xetâ.

when Xetâ says that it interprets a song in the voice of somebody, it does not want to say that this interpretation is a more or less faithful counterpart in the manner gift! your evoked person carried out. Cer- taines characteristics, the use of the staccato passage, the avoidance deliberated on one of the notes of a well-known musical sentence, certain verbal means not used by the other interpreters, the light modification height by a semitone ap- appear like as many attempts to imitate the duelles characteristics indivi- of the evoked person, but the singer keeps a great freedom as for the properties as well structural as melody and rhythmic of the part. In addition, the fitting of the musical sentences seems to be of only little importance for the singer xetâ.

當 xetà 認爲它解釋一首歌曲由某人的聲音，它不想要認爲，這個解釋是更或較不忠實的相對物在方式禮物! 您的被召喚的人被執行。Cer- taines 特徵，對 staccato 段

落的用途，退避研討了在一個知名的音樂句子的筆記，某些口頭手段的當中一個由其它口譯員沒使用，輕的修改高度由 semitone ap- 出現像許多企圖仿效被召喚的人的 duelles 特徵 indivi-，但歌手保留偉大的自由像爲物產結構作爲曲調和節奏性零件。另外，音樂句子的配件似乎是僅僅一點重要爲歌手 xetà 。

Étant donné nos lacunes sur la musique des Xetà, il serait abusif d'affirmer que le fait de chanter «d'après la voix» de quelqu'un fait partie d'un rituel plu- tôt qu'il ne représente un art, mais à considérer les deux exemples et, à un degré non moindre, la répétition *ad infinitum* de quelques phrases musicales, on a l'impression que l'exécution d'un *Chant du vautour* représente pour les Xetà une sorte de rite de réciprocité. L'identité spécifique d'un chant semble être fictive plutôt que réelle.

Being given our gaps on the music of Xetà, it would be abusive to affirm that the fact of singing "according to the voice" of somebody forms part of a ritual liked early that it does not represent an art, but to consider the two examples and, with a nonless degree, repetition AD infinitum of some musical sentences, one has the impression that the execution of a Song of the vulture represents for Xetà a kind of rite of reciprocity. The specific identity of a song seems to be fictitious rather than real.
被給我們的空白在音樂 Xetà，它會是虐待肯定，事實唱歌"根據聲音" 某人構成儀式的部分及早被喜歡它不代表藝術，但是考慮二例子和，以 nonless 程度，重複無限制一些音樂會句子，你有歌曲的施行代表爲 Xetà 一種相互作用禮拜式的印象。歌曲的具體身分似乎是虛擬而不是真正的。

Parmi les vingt-trois versions recueillies du *Chant du vautour,* il y a deux duos et deux trios. Leur analyse, effectuée sur la base d'une transcription ren- dant compte du moindre détail, fait apparaître d'autres caractéristiques des duos xetà:

Among the twenty-three versions collected of the Song of the vulture,

there are two duets and two trios. Their analysis, carried out on the basis of transcription ren- dant account of the least detail, reveals other characteristics of the duets xetà:

在二十三個版本之中收集了雕的歌曲，有二首二重奏和二三重奏。他們的分析，被執行根據最少細節的副本人 dant 帳戶，顯露其它二重奏 xetà 的特徵:

la voix II commence au moment où la voix 1 a déjà exécuté sept me- sures; le même phénomène s'observe au début de chaque phrase musicale, la voix II étant toujours en retard; les voix sont décalées par une, deux, six, sept ou neuf mesures; on relève un demi-ton de différence entre les tonalités des voix 1 et II, l'échelle de la première contenant trois intervalles d'un demi-ton, celle de la seconde six ; il ne semble pas y avoir de rapport précis entre les voix 1 et II, en dehors du fait qu'elles ne sont presque jamais complètement paral- lèles ou identiques; les chanteurs semblent s'efforcer d'éviter à tout prix le chant à l'unisson, ce qui apparaît clairement dans les trios où chaque interprè- te se lance à un moment différent et exécute une mélodie différente sur un texte différent, pour terminer à un moment différent.

voice II starts at the time when voice 1 already carried out seven me sour; the same phenomenon is observed at the beginning of each musical sentence, voice II being always late; the voices are shifted by one, two, six, seven or nine measurements; one raises a semitone of difference between the tonalities of voices 1 and II, the scale of the first containing three intervals of a semitone, that of the second six; it does not seem y to have precise relationship between voices 1 and II, apart from the fact that they are almost never completely paral- lèles or identical; the singers seem to endeavour to avoid the song in unison at all costs, which appears clearly in the trios where each interprè- you launches out at one different time and carries out a different melody on a different text, to finish at one different

time.

聲音 II 開始當聲音 1 已經被執行七的時候; 同樣現象被觀察在開始各個音樂句子, 聲音 II 是總晚; 聲音由一次，二次，六次，七次或九次測量轉移; 你提高區別 semitone 在聲音之間 1 和 II，標度的音調一包含 semitone 的三間隔時間，第二六; 這不似乎 y 有精確關係在聲音 1 和 II 之間，除了事實之外他們幾乎從未完全地是 paral- l2eles 或相同的; 歌手似乎竭力避免歌曲在一致不惜一切代價， 清楚地出現在三重奏各 interpr2e- 您發射在一不同倍和執行一支另外曲調在另外文本，完成在一不同倍。

29614006 劉思吟

This form of song seems to be rather widespread among the Indians of America of Sud.Je met it at Xavante who greet the return of a relative or of a friend a long time absent by a song where each home and each woman interpret her personal air without holding account of the rate/rhythm, height or words of the songs of the autres. Unsimilar phenomenon seems to be the song known as akia of Suya, described by Seeger, and we suggest the assumption that Xetá theirs borrowed. By comparison with the song of Xavante-and probably of Suya them duets and trios of Xetá appear however more elaborate: without observing strict rules, Xetá seem nevertheless to know some, and their voices are not completely independent the ones of the others.

此歌曲的形式看似廣泛流傳於美洲 Sud.Je 的印地安，且可見其在 Xavante 經歷長時間的失傳，又藉由家鄉的女人不憑藉旋律和音高或其他歌曲的字詞所作的個人詮釋，而又被接受和回復。不同的現象在 Suya 知名的歌曲中可見，由 Seeger 所描述，並且我們提出假設那是 Xetá的借用。藉由比較 Xavante 和 Xetá的 Suya 的二重唱和三重唱顯得就較精緻複雜：沒有保存嚴格的規則，儘管如此 Xetá看似仍了解一些，且他們的聲音沒有完全獨立於其他之外。

Wladimir Kozák, one of the participants in the missions of required that the University of Paraná has enterprises at Xetá at the time of the first contacts, made a film 16 one eight

hours duration mm. We had the possibility of viewing this beautiful document carried out with much care. The N°3 reel shows a rite in relation to E vulture urubu (Coragyps atratus), of which a detailed description based here, not only on film itself but still on the personal communications of its realizer that we renconé a few months before his death.(英)

Wladimir Kozák，是當時一個需要 Parana 大學和 Xetá聯絡拍攝影片的任務中的參與者。我們透過許多的關注才有拍攝到此美麗的資料的可能。譜例 3 是一個關於美國禿鷹的儀式，這裡有詳盡的描述，在他過世的前幾個月，我們不只在電影上且也有個人的交流。

A group of Xetá has arrow a urubu. In a small clearing, they set up a timber structure made up of a pouter length approximately a four meters, Fixée at two meters of the ground in the fork natural of a tree trunk and connected to another trunk by means of a long band of bark. Two Indians leave the forest, bringing the dead bird. One of them holds stone an axe with the hand, the other hard a made wood weapon, similar to a pêle or a broad oar with the relatively short handle. This arm-that we found in the collection of objects assembled by Kozák- was especially used for the querre. If it seems rather natural that an Indian walks with a stone axe, the port of a combat weapon can appear incongruous, and we think that it was used as symbol to raise the ritual act.

一個以箭射禿鷹的 Xetá群體。在一個稍空曠處，他們建立一個木材結構，大約四米長度，以叉子連結在樹幹和樹幹之間，並且邊運用很長的吠聲。兩個印地安人離開森林且帶著死去的鳥，他們的當中一個用手向一個軸扔石頭，另一個努力做一個木頭武器，相似於一支有短把柄的寬廣的槳。我們在彙集資料時發現，如果印地安人帶著一個石軸行走，可能看上去不合適作爲作戰武器，並且我們認爲它是被作爲提高禮節行爲標誌的使用。

The two Indians move towards the timber structure on which they attach the bird by means of two cords fixed at the wings. Then, they look at the vulture during some time, then of

vont.Bientôt, other Indians arrive, a man, a woman and two or three enfants;ils sit down on a tree trunk in front of the bird and épient it. A little later they set out again, while the two hunters turn over, untie the vulture, tear off the warp ends and the rémiges to him, then attach the wings and replace the bird in the original position on the timber structure. They from go away while leaving the vulture there, without more the touch, and move towards the huts where the men, supported against the posts of their residences, entonnent the Song of the urubu. M.Kozák learned that this song was not to be carried out during the night.

兩個印地安人朝著被他們所作的二根繩子木材結構所固定的鳥移動。然後他們看著禿鷹一段時間，接著其它印地安人到達，生病的坐在一個樹幹下鳥的前面。一下子之後，他們開始了，當二位獵人交換，解開禿鷹，撕毀翅膀末端，然後附上翅膀並且再替換鳥在木材結構中原本的位置。他們離開禿鷹到小屋，沒再做更多的接觸，支持對抗他們的住所的歌曲。Kozák 獲悉，這首歌曲沒有將夜間被使用。

Obviously, which we come from dérire formed part of a rite of which significance, alas, remains obscure, probably forever. It may be that the vulture was a totem, but it is also possible that it has another significance. The arrachange of its warp ends could be an act metonymic symbolic system of order to show that the bird only had not died and had not attached, but still forever unable to fly away. In addition, it could be a question of a measurement practises simply intended to preserve the large useful feathers, although in this case, those could have been torn off before the bird was not attached for the first time.

明顯地，構成部分的儀式意義。禿鷹也許是圖騰，但它還可能有其它意義。
它的翅膀末端是秩序行動象徵性系統的表示，鳥沒死且沒有翅膀了，但仍然永遠無法飛行。另外，雖然在這種情況下，在鳥第一次未附上那些被撕毀的之前，單純的想保存很有用的羽毛。

頁 199

Our recordings of the music xetá seem to raise of a wider series of rather similar songs. At

the end of description, transcription partial and analysis of a major category, that of the Songs of the vulture, and while following the sequence of the recordings, it remains us to apply the same step to another category which is that of the Songs of stars.

我們對 Xetá音樂的錄音似乎廣泛提升了一系列相當相似的歌曲。在描述的最後，對禿鷹一類的歌曲部分採譜和分析，然後接下來依序的錄音，它保留給我們對於其他星星歌曲種類採取相同的步驟。

頁 200

The N°6 transcription gives of it an example interpreted by Ajatukã "in the voice of Mboatxagwi". Its scale is again very reduced, containing two tone and two semitones at the beginning. However, in the second part is carried out a hardly perceptible change of tonality, so that at the end, one arrives from there at two tone and a semitone. The question of knowing if it is a change whose singer would be unconscious is prone to debate. The gradual modification of all the tone of a song, if widespread in muic Amerindian, could result from an imperfect hearing, but in our opinion the modification of only one tone is intentional. If this hypothè proves to be right, song in revêt question a theoretical interest some, because the change gradual of the tonality would be then a covering of the music of Xetá, but not very frequent feature in the music of the Indians of Brazil.

譜例 6 的採譜給了一個例子使 Ajatukã 解釋「Mboatxagwi 的聲音」。它的音階開始一再的被減少，包含開始的兩個音和兩個半音。然而，在第二部分顯出一個幾乎無法察覺的變化，使得最後，從兩個音和半音到達。如果知道一個歌手會不自覺的作變化的問題，是可以爭論的。逐漸修改歌曲的所有音，如果廣泛流傳在美洲印地安的音樂，可以說是由於不完美的聽力，但以我們所見僅僅一個音的修改是故意的。如果 hypothè 證明是對的，歌曲 revêt 在問題中是個有趣的理論，因爲逐漸變動音的特色涵蓋了 Xetá的音樂，但此特點在巴西印地安人的音樂裡並不頻繁。

頁 201

It would be disappointed, the listener who, tired to hear same the pheases musical (or almost) of various alternatives of the Song of the vulture, would expect to meet the new one in the composition of the Song of stars. The musical sentences of the N°6 transcription are distinguished vaguely from those of the other notations, but these differences are so light and similarities if marked that the nonIndian listener has sorrow to determine quell song L is train hearing. We believe capacity to give up the detailed comparison here such as we carried out it for the category of the Song of the vulture: its result would be about the same one. But it is advisable to recall that the differences from one part to another are summarized with almost microscopic modifications and hardly perceptible that the listener not xetá has much sorrow to recognize.

聽者將會失望，因爲他對於相同的多樣選擇的禿鷹音樂感到疲倦，他期待見到星星歌曲的新創作。譜例 6 的採譜的音樂句子從其他記譜中被模糊的區分，但這些不同是如此明顯且相似，如果顯示出這些非印地安的聽者會悲傷的決定減緩 L 歌曲是訓練聽力。我們相信內容而放棄詳細的比較，就如同我們爲了分類禿鷹歌曲所作的執行，結果將是相同的。但是適當的去再現從一部分到其他被總結的細微改變，和難以察覺的那些非 Xetá 族的聽者理解的悲傷不同。

頁 202

The magnetic tapes contain a whole series of songs introduced by the speaker into the language of Xetá. Although it is impossible for us to include/understand the direction of the words, we carefully compared the titles to discover if there were repetition of certain words. We discovered that the term of nakutnak fig in eleven songs, generally like final word. We compared the melodies of these songs, and it proved that they form a group with share in which, like the category of the Song of the vulture or of stars, a melody line is consisted of the same melody and rhythmic elements, with some rqres vqriqtions, is put aside the fitting of the musical sentences. Thereafter, we selected the other songs having the same melody to

thus constitute a new category of twenty-six songs, forming a third major vocal kind of Xetá.

錄音帶中包含許多由說者以 Xetá 語言介紹的歌曲。雖然對我們而言不可能了解文字的意義，我們小心的去比較可以發現一再重複的文字。我們發現一首歌曲中 nakutnak 的形式通常像最後的詞。我們比較這些歌曲的旋律，並且證實了她們形式化一個彼此分享的群體，就像禿鷹或星星歌曲這一類，一個旋律是由旋律和節奏元素所組成，一些 rqres vqriqtions 被保留在適當的樂句中。之後，我們在由二十六個歌曲組成的新種類中選出其他相同旋律的歌曲，形成 Xetá 第三個主要的聲音類型。

Towards the end of the last band, we met a song different from all the others, given in the N° 7 transcription. Like the majority of the parts xetá, it consists of trios notes, but the intervals relate to quad and trios semitones. It contains eight rather similar musical sentences, the only characteristic being that two among ells them sentences 5 and 8-are shortened forms sentence 1. The text is built almost exclusively on the phoneme 3rd.

我們可在譜例 7 的採譜中可見一首不同於其他的歌曲。就如 Xetá 的絕大部分，是由三重奏所組成，但是音程和半音的三重唱有關。它包含八個相當相似的樂句，唯一特色是在於樂句 5 和 8 兩個是樂句 1 的縮短。其行時幾乎主要是建立於第三個音素(音位)。

It is obvious that our seen vocal music of Xetá, partly conjectural, is by no means exhaustive. There were undoubtedly features in the musical system of Xetá which we will never discover. However, the little of data available constitutes already a musical system of which voice the model as a conclusion.

在 Xetá 的音樂中我們可明顯見到，部分的推測，不是非常詳盡的。我們將從未發現 Xetá 音樂系統中無庸置疑的特點。然而，一點點的數據能夠組成聲音模式的音樂系統並作爲結論。

The conceptual model of the music xetá

Xetá 音樂概念的模式

For interpreter a song with the manner of Xetá, it should be known the model that here, although this one probably unconscious and is certainly not charged. According to the classification of Schaefer and Novak, it belongs àla category of the "models observed" (beobachtete Modelle). However, if it acts of a model based exclusively on our proper observation and our own assumptions, it was not less, for Xetá which followed it, a reality resulting from the tradition.

對於以 Xetá 的方式翻譯歌曲的人而言，應該了解當地的模式，雖然其可能不自覺的。根據 Schaefer 和 Novak 的分類，它是屬於「模式觀察」的 àla 類別(beobachtete Modelle)。如果它進行的模式完全根據我們適當的觀察和我們自己的假設，它不是較少，爲了跟隨 Xetá，真實是起因於傳統。

頁 203

1- *Classification of the vocal parts.* The general categories of the vocal parts are very few: Songs of the vulture and stars, then a third type of songs of which we do not include/understand the denomination. But since each song can be interpreted "in the voice" of various individuals, one can consider these alternatives like subcategories.

1-聲音部分的分類。一般聲音部分的分類非常少：禿鷹和星星的歌曲，然後是第三個我們不了解稱呼的類型。但是因爲每首歌曲會被「多樣個人的聲音」所詮釋，因此可認爲這些選擇爲次類型。

2- *Technique of song.* It involves a strong tension of the cords vocals and requires a considerable effort. The majority of the songs are interpreted legato, but there are also some rare parts in staccato passage.

2-歌曲的技巧。此包含強大力量的的聲音，並且需要很可觀的努力。歌曲多數主

要是被詮釋爲連奏，但有些較少部份是不連貫的段落。

3- *Scale.* If all the songs are tritonic, one meets nevertheless six tone, by holding account of the gradual and light modulations almost unperceivable in a direction ascending or going down. Doubts remain as for the question of knowing if the singer carries out these modulations consciously, but it is probable that not. In only one transcription (N°6), a different phenomenon appears: only one of the trios notes is faded of a half your in the ascending direction, which cannot of any evidence not be allotted to imperfect hearing; in this case, there is thus business with a deliberated alteration. As for the number of tone, one obtains the following possibilities thus: a) in general, trios tone; b) in the case of a gradual and probably unconscious modification of all the tone: six tone; c) in the case of a modification probably conscious of a tone only: four tone.

The intervals generally relate to two tone and one or two tone and two half tone, but we meet also intervals of four and trios semitones, the complete scale of a part thus being able to be: 2+1=3 semitones; 2+2=4 half-tons;enfin, 4+3=7 semitones.

Glissandos and portamentos appaaissent sometimes, being added to the many notes (intermediate) which make the song.

3-音階。如果所有歌曲都是三全音，可見到六個音，通常藉由上行或下行不察覺的逐漸和明顯的轉調。對於歌手有意識的執行轉調或可能不是的問題依然受到質疑。只有在譜例 6 的採譜中，顯現一個不同的現象：只有其中一個三重奏的記號在上行時被減少一半，其無法有任何證據去定量不完美的聽力；在此情況中，因而有思量變更的必要。至於幾個音包含以下的可能性:a)一般，三個音:b)在所有因可能不再覺得和逐漸修改的情況下:六個音:c)有意識的只有修改一個音的情況下:四個音。

音程通常是兩個和一或兩個音和兩個全音，但我們也可以看到四個和三個半音的音程，完整音階的一部分可以是：2+1=3 個半音; 2+2=4 個全音;4+3=7 個半音。

有時滑音被增加許多記號在中間，就能夠完成歌曲。

4 - *Melody Line.* The sound possibilities of variations being limited by the primarily tritonic scale, the melody line can be other thing with difficulty that a simple undulation. This tendency is reinforced by the fact that Xetá do not seem to appreciate the melody jumps. When we hear, for example, the most serious note, we can be sure that the following one will be the average since as well the jump towards the third, acutest, as the repetition dela first are rather exceptional. Although there is some repetition of notes, they are not very widespread and more than one once in the same part does not emerge. The music of Xetá is unaware of completely the repetition of the same note with five or ten recoveries, and even more often, if widespread in the Amerindian songs.

In the parts vocals, the first and the last note of the melody are always identical, and that also applies to the musical sentences, the formulas of level always amounting with zero.

4-旋律線。聲音多樣的可能性因爲主要的三音音階而被限制，旋律線可以被其他困難的要素導致簡單的起伏。Xetá 看似不喜歡跳進的旋律的傾向可由事實而被一再強調。例如，當我們聽到最嚴肅的記號，我們能夠確信接下來通常是跳到第三，一再重複的第一是例外的。雖然有一些重複的記號，他們並不廣泛流傳和曾經超過一個在同一個部分顯現。Xetá 完全不知道重複的五或十補充的相同記號，而且甚至經常，如果廣泛流傳在美洲印第安歌曲中。

在聲音的部分，旋律的第一和最後的記號通常是相同的，而且其也是用於樂句，其程度的慣用通常是零。

5- *rhythm.* The rhythm is simple or of an average complexity, often rubato, probably because owing to the fact that null dance is not accompanied by music, the latter thus not being controlled by a temporal sequence precise (pulsation). The tempo is rather sharp; movement a slow largo - never meets. One often hears pauses, long and irregular,

which must probably make it possible to the singer to slacken his vocal cords.
5-節奏。節奏是簡單或複雜，經常是彈性速度，可能因爲由於沒有舞蹈是伴隨音樂的，後者不會被節奏所控制。絕對的節奏；緩慢的運動—從未見過。經常聽見長期或不規則的停留，或許可能使歌手鬆馳他的聲帶。

6 - *Structure.* Generally, the musical sentences contain ten to fifteen measures lending itself to being sung on only one breathing. The sentences differ, but these differences are generally so tiny that it is difficult to detect them. The musical sentences tend to being repeated, and it does not seem y to have of rule controlling their fitting, although one sees emerging sometimes a strophic structure.

6-結構。通常樂句包含十到十五小節使其只有一口氣唱歌。句子不同，但這些區別一般是很微小的難以察覺。樂句趨向於被重覆，並且看似沒有規則去控制適當，雖然有時會顯現反覆旋律的構造。

7- Heterophony. The duets and trios which we transcribed belong to the category of the musical parts that Curt Sachs A qualify the hétérophoniques ones. They are characterized by an almost total independence of the voices, except for the rate/rhythm. The second - and, if necessary, the third - intervenes with a delay of one, of two or trios, and even of nine measures compared to the first voice, to carry out a different melody but nevertheless similar being able to be located at a different height. The singers particularly take care to avoid the song in unison, which they carry out in the following way: a) by interpreting different melodies; b) while intervening at various times; c) by adopting different words; d) while introducing with irregular intervals of the more or less long pauses; e) by adopting a different range. We are unaware of the reasons of this process, but could subscribe to the assumption advanced by Seeger about the songs akia of Suya, according to which each interpreter works to be heard and recognized with title individual.

7-支聲複音。我們採譜的二重奏和三重奏屬於 Curt Sachs 音樂部分類別的支聲複音。它們由於所有獨立的聲音而具特色，除了節奏之外。因干擾而延遲，二或三

重奏，而且甚至比較第一個聲音的九小節，演唱不同的旋律但是同樣能夠使用不同的音高。歌唱者特別關注於避免歌曲的齊唱，他們實行以下的方式：a)由不同旋律來做詮釋：b)在不同的時候作干涉：c)採用不同的詞：d)採用不規則的停留間隔：e)採用不同的音域。我們不知道此過程的原因，但能夠從 Seeger 關於 Suya 的 akia 歌曲先進的假設得到讚同，根據每個詮釋者的演唱能夠聽到和理解個人的標題。

All these restrictions have, by the force of the things, produces a limited musical system which prohibits initiatives of a melody nature, rhythmic or structural: it is a true musical microcosm. But it is anethnocentric approach there. For Xetá, the possibilities of variation do not lie in the free transformation of hardly perceptible detail but nevertheless of a considerable aesthetic significance, whereas they appear negligible to us. The singer xetá, far from being the primitive imitator of a repertoire strong tiny room, did not have for only role to either reproduce the songs bequeathed by the tradition: when it entonnait a song "in the voice" of somebody, it was moulted as a type-setter, giving a new form to the usual parts. Its art did not consist in creating the new one, but working out the menus details whose were invested the old forms.

由於一些事物的力量導致這些制約，產生音樂系統的限制，諸如旋律品質、節奏、結構的禁止主動：這是一個真實的音樂微觀世界。對於 Xetá 而言，變奏的可能性不在於幾乎不能認知細節的即興改變，然而是在於可觀的審美意義，但對我們而言卻顯得爲不足道。Xetá 的歌手是原始模仿者，而不是藉由傳統的餽贈而再創歌曲：當某人的聲音蛻變爲一個排字機，就給予了一般部分一個新形式。它的藝術並非由新的創造所組成，但是是由舊形式的細節所產生的。

Here what teach us Xetá: a new comprehension of their art, and this is why we deplore the total disappearance of their culture.

Xetá 教導我們：對它們藝術的新領悟，以及我們爲甚麼總要對他們文化的消逝所悔恨。