

第一章

總論

本書所描述的音樂對象，為存在於台灣已經有相當長的歷史，且與傳統社會的習俗生活，產生相當互動關係的音樂品種而言；至於流傳於城市社會、以商業為主要導向的音樂，亦即通稱的流行歌或通俗音樂（popular music），並不在本書的論述範圍。此外，從二十世紀六十年代開始，盛行於城市的歐洲藝術音樂，雖已經成為某些階層常態生活的一部分，它的生態且比南管或客家八音為蓬勃，不過這類音樂作品的來源極其明確，都為歐洲作曲家的創作，且皆無台灣的歷史文化內涵，而該類音樂的內容、特徵等，不但市面有豐富的有聲與文字資料，從小學、國中以迄高中的音樂課，多數人多經歷長達十年的歐洲古典音樂洗禮，本書當更無須對此類音樂有任何的著墨。

以呈現方式觀之，台灣傳統音樂可分為歌唱類音樂以及器樂，兩者的生態雖有部分重疊，所反應的文化生活則有基本的差異，例如：民歌反應勞動生活或社會狀態，鼓吹音樂則反應宗教民俗；此外，歌唱類音樂與器樂的藝術性也有基本的差別。至於漢族各種歌唱類音樂之間，也存在若干相同的現象，例如：車鼓弄的表演所演唱的曲調，多吸收自南管曲；太平歌所演唱的曲目，大體上也與南管曲相同。為了呈現台灣傳統音樂之間的

相關現象，因此，本書乃以其中的歌唱類音樂為內容；至於器樂的部分，將以另外一部著作《台灣傳統音樂概論・器樂篇》論述之。

第一節

台灣傳統歌唱類音樂概述

由於歷史與文化背景的不同，台灣不同民族之間的音樂文化現象差異性頗大，很難一以貫之地用相同的架構論述。例如：漢族的戲曲音樂頗為繁盛多樣，原住民各族皆無。因此，本書在進行具體的描述時，基本上採取二分法——原住民音樂與漢族音樂。內容材料方面，除了第二章〈民歌〉之外，其餘各章所描述分析者，都為漢族社會的音樂文化現象。

（一）樂曲之分類

歌唱類音樂與器樂構成台灣傳統音樂的總體，兩者各有獨特的生態，不過也有重疊之處，如以樂種型態存在的南管與北管，相同的空間（館閣）即同時並存器樂與歌樂。關於音樂的分類，從不同角度切入，能有不同的分類。台灣的原住民音樂雖具有源流以及音樂樣式方面的獨特性，以數量言之，漢族音樂乃台灣傳統音樂的主體，而台灣的漢族傳統音樂，主要為源自中國大陸；因此，關於台灣傳統音樂的分類及其特徵，有必要回顧中國古代以及當代傳統音樂的分類概況。

1. 中國古代的音樂分類

中國古代的哲學家兼音樂學者孔子，根據音樂的功能性，提出一套頗有系統的分類，他以三分法將當時的音樂分為風——民俗音樂、雅——藝術類音樂、頌——儀式音樂，並具體地表現於當時的音樂總集《詩經》，

該分類不但簡明且全面，使用的分類詞彙也極符合類目的內容；以「風」描述民歌的多樣性，「雅」體現宮廷燕居音樂的特質，「頌」刻化儀式音樂稱頌神明的特性。漢朝以後，以封建階級為主流的音樂系統，分類架構則採行二分法，將宮廷音樂分為雅樂、燕樂，此後中國音樂史所稱的雅樂，已經不是先秦時所稱的燕居之樂；至於常民階層的音樂，似乎已淡出主流的音樂史，不若先秦時期仍將常民音樂列為音樂的內容之一。

隋唐音樂活動的蓬勃，向為治中國音樂史的學者所樂道，當時的音樂也存在雅樂—燕樂（或俗樂）之分，具體的音樂生活則以樂曲的來源，以列舉式進行分類。在唐代中葉以前，該分類名目計有七部伎、九部伎、十部伎，進而則以演奏型態分為二部伎。宋代音樂基本上承襲唐代之舊，至於分類方面則出現了另一種三分法——雅部、俗部、胡部¹，其中的雅部即漢或唐代的雅樂，俗部即俗樂或燕樂，胡部則泛指外國音樂。從元代以後，中國音樂在樂器、樂曲方面續有發展，音樂的系統分類上仍延襲前代之舊，並無基本的變革。

2. 中國傳統音樂五大類

相較於古代，近數十年來的中國音樂研究日漸蓬勃，因應學習或研究的需要，乃出現了較為全面的音樂分類法，其中首當為由中國藝術研究院音樂研究所的研究群，於二十世紀六十年代所提出的傳統音樂五大類、或民族音樂五大類²，五大類的名目分別為：民歌、舞蹈音樂、說唱音樂、戲曲音樂、器樂。傳統音樂五大類所涉及的對象，主要為漢族音樂；對少數民族音樂而言，則有極大的不適用性。雖然如此，對生態多樣的漢族宗教儀式音樂，仍完全未觸及。傳統音樂五大類在分類上的侷限性，應為音樂

¹ 雅部、俗部、胡部的三分法，可參見宋·陳旸《樂書》中的樂器分類。

² 傳統音樂五大類的內容，參見中國藝術研究院音樂研究所編《民族音樂概論》（1964，北京：人民音樂出版社）。

學術研究發展過程，以及特定政治背景因素所造成。在二十世紀六十年代，中國傳統音樂的學術研究方肇始，以漢族學者為主體的音樂學者，對中國境內少數民族音樂的陌生或尚無接觸，應能夠理解。至於該時期的社會生活，在無神論的共產制度下，學術界當無法觀察到儀式音樂的活動。換言之，傳統音樂五大類在分類法上雖不周全，在考慮了政治因素之後，可以發現該分類實際上反映了特定時代的中國傳統音樂活動內容。

為了修正上述的傳統音樂五大類的缺點，音樂學家許常惠曾提出六大類的分類法³，除了另加入一類，分類順序也有所調整，而為：民歌、說唱、戲曲、器樂、舞蹈音樂、祭祀音樂。無論傳統音樂五大類或六大類，分類依據基本取法於演奏型態，而漢族傳統音樂經常有互用的情形，如戲曲音樂即包括歌樂與器樂，因此，戲曲音樂與器樂如何妥當地分割？而中國傳統音樂的生態，經常以具有相同歷史背景為基礎，成群組性的活動，亦即今日的中國音樂學界所稱的「樂種」，如西安鼓樂或福建泉州地區的絃管音樂，兩者實際上都包括歌樂與器樂，如以「五大類」處理，勢必要將相同性質的樂種進行切割。

3. 台灣傳統音樂分類

關於台灣傳統音樂系統的分類，以功能切入，作者認為可分為儀式性音樂、民俗性音樂、以及藝術性音樂，基本上與孔子對周代音樂的分類一致；至於類目順序，則考慮了音樂產生的根源性，將儀式音樂列為第一目，藝術音樂為第三目。

儀式性音樂

以宗教言之，台灣傳統音樂中屬於儀式性者，計有佛教音樂、道教音

³ 傳統音樂六大類分類法，參見許常惠著《民族音樂學導論》（1993，台北市：樂韻出版社）。

樂、法教音樂以及原住民自然宗教音樂；以生態觀之，則以道教音樂最為蓬勃，且有多樣的音樂文化現象。台灣的道教儀式，以道士的道法傳承，大體上分為正一派與靈寶派，兩者各分布於台灣的北部與南部，音樂風格差異頗大，對唱詞的處理方式也極為不同，提供了唱詞處理技巧豐富的材料。根據儀式主持者身分的不同，台灣的佛教儀式可分為寺院佛教儀式與鄉化佛教儀式：前者的主持者為經由剃度、過著戒律生活的和尚；後者為茹葷且育有家室的常民，為了與正統的佛教有所區別，該文化圈乃自稱「釋教」。

民俗性音樂

民俗性的音樂主要為民歌，其次為民俗節慶場合的音樂。前者為歌樂，後者多為器樂，曲調皆有頗高的不穩定性，亦即隨著人、事、時、地等因素的不同，而有不同的內容，因此，並不適於作為演唱技巧分析的材料，這類型的音樂適於作為區域文化或民俗研究的材料。由於社會生活的演變，漢族民俗性音樂中的民歌已幾近消失，目前所見的少數福佬民歌或客家民歌，都已經相當程度地被藝術化；至於原住民的民歌，仍存在於他們的儀式或休閒生活中。

藝術性音樂

藝術性音樂，指作為人們休閒娛樂的音樂節目，漢族的南管音樂、北管音樂以及戲曲音樂等，雖以廟會為主要的活動場所，而出現於該空間的諸多音樂戲曲，乃以敬神為名義的娛人活動。藝術性的音樂屬於歌唱者，可根據樂曲的源流以及音樂系統的不同，主要分為南管曲系統與北管戲曲系統。此外則為民歌系統，包括歌子戲與客家採茶戲。南管曲的系統包括南管館閣中的曲、太平歌、車鼓調、南管戲唱腔、交加戲唱腔，而道教靈寶派與釋教儀式也吸收了部分南管的曲調。北管曲系統包括北管館閣中的細曲、新路戲曲、古路戲曲、扮仙戲曲，後三種也見於北部的布袋戲與傀

傀儡戲，至於歌子戲舞台偶也吸收北管戲曲。

根據功能的不同，雖可將台灣傳統音樂分為上述三類，如從呈現的媒介觀之，實可將台灣傳統音樂簡化為歌唱類音樂與器樂，由於媒介的不同，故兩者風格的區別也頗為明顯。歌唱類音樂方面，雖也能隨著曲調構成或組織的差異，產生不同的風格，至於演唱時對唱詞予以不同的處理，也能讓相同的曲子產生不同的趣味。

二 歷史與文化背景

音樂可以怡情養性，調和人際社會的情緒，向來為各個社會所重視。例如：中國古代的統治者以音樂為教化的工具，士大夫階層視音樂為修身養性的媒介，兩者都極肯定音樂的功能。雖然如此，中國社會對音樂的從業人員則採取鄙視態度，俗語「上衰剃頭、歟（pun¹）鼓吹」即為這種心態的寫照。對知識份子而言，音樂僅作為休閒娛樂的工具，而並非一門學問；所以即使中國古代的文章汗牛充棟，記錄各代音樂內容或生活的文字則寥寥可數，中國歷代各朝雖都有音樂志之編撰，內容皆為宮廷音樂的律制以及祭典樂章，並未涉及常民的音樂。因此之故，中國古代豐富的常民音樂，並未留下多少具體的音樂資料。

如果要問台灣傳統音樂出現於何時？並無法一言以蔽之，要解答台灣傳統音樂的歷史問題，需把民歌與其他藝術性音樂（以及儀式音樂）分開討論。不論漢族或原住民的民歌，都藉著口述流傳，毫無文字資料作為歷史發展論述的依據或佐證，因此，要論述某首民歌產生於何時，不可能獲得滿意的答案，我們所能討論的民歌現象，應為它所描述的社會文化特徵，例如：客家民歌的【老山歌】，為人們在採摘茶葉的勞動生活下之心境情態；恆春民歌【思雙枝】的多樣性，不但描述了該地的地理特徵，也反映農業生活、歲時民俗。時下的書寫形式，多將【思雙枝】寫為【思想起】，相關的分析參閱第二章〈民歌・福佬語民歌〉。

原住民各族民歌的情況亦然，由於原住民皆無文字，其音樂的歷史發展問題，並無法經由文獻獲得佐證，至於豐富的原住民音樂曲目，除了休閒娛樂之外，能作為各民族社會或文化特徵的分析材料，例如：多數民族的歌唱樣式皆以合唱或眾唱為主，顯示原住民社會生活或勞動生活的群居特性；曲目之中的飲酒類歌曲也相當豐富，則為閒居娛樂生活主要形式的寫照。

至於漢族的藝術類音樂與儀式類音樂的歷史問題，則能透過兩種途徑尋求解答：上述漢族音樂除了歌子戲之外，樂種或劇種的原型多從中國大陸傳入，主要來源則為福建省的泉州與漳州，例如南管音樂與北管音樂。針對由中國大陸傳入之樂種或劇種歷史的探討，本質上應為中國傳統音樂歷史研究的課題之一，該些樂種或劇種都與歷史上的音樂文化有關，例如：南管音樂與唐宋時期的大曲、宋代的南戲，以至於明代的傳奇等，都有源流關係。由於擁有可互為佐證的歷史材料，上述各種類的音樂歷史，都能獲得相當程度的追溯。

作者認為，上述源自中國大陸的漢族音樂的歷史探討，重點應為它們何時傳入台灣，以及與台灣傳統社會之間的互動關係。漢族音樂傳入台灣的歷史，可以透過廟宇的興建與發展獲得實體證據。根據漢人的傳統習俗，每個聚落都有廟宇以作為人們的保護，廟宇的興建年代則有相關的記載，在「有廟宇就有音樂戲曲活動」的習俗下，掌握了廟宇與迎神賽會的發展，自能呈現傳統音樂與戲曲在台灣歷史的發展。

三 分 布

台灣的歌唱類音樂之分布，大體上與民族的分布一致：原住民音樂分布於中央山地及其以東地區，由於民族的人口有多寡的懸殊，故分布地區也有大小之別。阿美族為原住民最大的族群，居住於台灣東部沿海一帶，從花蓮縣、台東縣一直到屏東縣的恆春。泰雅族也屬於大族群之一，分布

地區涵蓋花蓮縣、宜蘭縣、台北縣、南投縣等地。至於小的族群，如達悟族（昔稱為雅美族），居住地區為蘭嶼；賽夏族為新竹縣五峰鄉與苗栗縣南庄鄉；幾近漢化的邵族，居住地為日月潭附近。

漢族音樂中的客家民歌，分布於北部桃竹苗台地的客家莊，以及高雄縣美濃鎮一帶。南管音樂主要分布於鹿港鎮與台南地區，而高雄地區、台北市、基隆市，以及澎湖、金門等地，也有南管曲的演唱活動。北管戲曲主要分布於中部地區的彰化市、鹿港鎮、台中市、豐原市，北部地區的台北市、板橋市、基隆市以及宜蘭縣。歌子戲與布袋戲的分布較無地域性的特徵，它們的活動型態為職業營務，凡是有廟會之處，大體上就有歌子戲或布袋戲的演出活動。皮影戲的劇團分布於高雄縣，至於傀儡戲劇團，由於有風格的區別，北部的傀儡戲班主要見於宜蘭縣，南部的傀儡戲分布於高雄縣；由於皮影戲或傀儡戲都非業餘的劇團，都為各鄉鎮根據習俗之需而聘僱演出，因此，劇團的分布雖有區域特徵，演出活動則無此限制。

第二節

演唱方式概述

演唱方式，指歌曲的組織以及呈現的方式，由於原住民音樂與漢族音樂的組成型態極為不同，故本文乃將兩者的歌唱方式分別論述。

㊟原住民音樂

台灣原住民音樂有不少極為特殊的曲子，有的可以提供音樂起源的材料，如布農族的【祈禱小米豐收歌】，或音階形成的例子，如賽夏族的【取尾歌】，屬於最簡單的二音音階形式，至於複音音樂的例子更是不勝枚舉。由於台灣原住民音樂的多樣性與豐富性，因此，吸引了不少音樂學者的投

入，其中累積性成果最為豐富者，為日本學者黑澤隆朝、我國的學者呂炳川，許常惠教授也有頗為豐富的實地調查資料傳世，三位對原住民音樂都提出了一套演唱方式的分類。依黑澤隆朝的見解，他認為台灣原住民歌唱方式可分為三類⁴：

- I 單旋律的歌謠：應答唱法、朗詠唱法、民謠調
- II 和聲的歌謠：協和音唱法、自然和音唱、自由合唱
- III 複旋律的歌謠：4 度並行唱法、カノン（canon）唱法、斜進行唱法、對位法的唱法

呂炳川教授對原住民演唱方式的觀點，並未提出一套較具系統的分類，他以列舉的方式，將台灣原住民的歌唱樣式分為：對位法唱法、協和音唱法、異音性唱法、並行唱法、輪唱唱法、應答唱法、持續音唱法、變奏曲唱法、半音階唱法，共計九類⁵。另根據許常惠教授，他將台灣原住民音樂的歌唱形式分為四大類⁶：

- I 單音唱法：朗誦唱法、曲調唱法、對唱法、領唱與和腔唱法
- II 複音唱法：五度或四度平行唱法、頑固低音唱法、輪唱法、自由對位唱法
- III 和聲唱法：自然和絃或泛音唱法、協和和絃唱法
- IV 異音唱法：異音唱法

綜觀上述三位學者的分類，大綱方面雖有差異，細目方面基本上則一致，而要以黑澤隆朝的分類較具邏輯性，因此，本書乃採取黑澤隆朝的分

⁴ 引自黑澤隆朝著《台灣高砂族の音樂》，第 10 頁。

⁵ 參見呂炳川著《台灣土著族音樂》，第 13-14 頁。

⁶ 引自許常惠著《台灣音樂史初稿》，第 27 頁。

類法。

1. 單旋律唱法

單旋律唱法，指樂曲由單一曲調構成，如以樂曲的曲調結構言之，可分為抒情性或旋律性的歌曲，以及朗誦式的敘事歌。歌唱樣式採用單旋律唱法的朗誦式者，主要為達悟族與賽夏族，阿美族與卑南族的民歌中，也有相當數量的單旋律歌曲，曲調則為抒情式，亦即黑澤隆朝分類「單旋律的歌謠」中所指的民謠調，或許常惠分類「單音唱法」中的曲調唱法。

2. 和聲唱法

和聲唱法，指樂曲由兩個以上的聲部組成，其中有一個為主要聲部，其餘則作為和音，根據聲部之間音程的組織關係，和聲唱法又可分為協和音程唱法與非協和音程唱法。關於協和音程或非協和音程的定義，本文所採取的觀點為物理學上的泛音現象，即 do-mi-sol  為協和音程， do-re  或 do-si  屬於非協和音程，而非漢族音樂、歐洲藝術音樂或原住民音樂的觀點。以居住在山上的民族言之，樹葉的沙沙聲或山澗的淙淙聲，為伴隨著民族生活的自然音響，本質上，風擺樹葉或泉水的音響並非協和，不過對山上的自然民族而言，它乃當下環境的天籟，因此，以原住民的觀點，應不至於將我們所不熟悉的沙沙聲或淙淙聲，視為非協和的音響。

和聲唱法中的協和音式歌曲，主要見於布農族與鄒族，兩族的歌曲有相當多採取此類唱法，且旋律音程與聲部之間的音程都相同地以 do-mi-sol  為主。非協和音唱法的現象較為多樣，一種為在旋律聲部之外，一個聲部演唱相同的音，該音通常為調的主音，這種演唱樣式，通稱為頑固低音唱法或持續音唱法，可見於排灣族與魯凱族。

3. 複音唱法

複音唱法，指樂曲由兩個以上的聲部構成，且聲部之間的旋律進行為