

泰雅族 *Qwas Lmuhuw* 即興吟唱下的歌詞與音樂思維

余錦福

美國波士頓音樂學院音樂碩士

玉山神學院音樂系副教授

摘要

在傳統原住民族群中，泰雅族的「*qwas lmuhuw* 歌謠」雖不具多樣變化，卻具有從語言衍生的原生特質，具有累積與傳遞整個族群文化的重要功能，是泰雅族歌謠最具代表的傳統演唱方式，不論是曲調旋律或歌詞形式，都有清楚的脈絡可尋。此種音樂雖早被研究者所注意，但截至目前的研究成果，都僅限於歌唱的描述，而缺乏對於整體族人歌唱邏輯與審美觀念的理解，特別是歌詞的運用與編唱語法。例如：歌詞指涉、譬喻式描述、引申意義，單字加入綴音等，以及歌者歌唱行為所衍生的文化意涵等。本論文正是針對研究所缺乏的部分，提出相關報告。

關鍵字

泰雅族、*qwas lmuhuw* 歌謠、即興吟唱、綴音

壹、前言

一、問題陳述

探討泰雅族 *qwas lmuhuw* 歌謠的淵源，若從音樂特徵來看，相關研究學者一致認為，無論是音階、曲調、音高等，變化不大，只有二音三音，甚至有人認為，其仍然保持著原始性（佐藤文一，1944：263-268 頁、史惟亮，1967：44-45 頁、呂炳川，1982：23-27 頁）。但因受到外來文化的衝擊，使得音樂在形式及內容上產生變化，連帶的原本音樂中所蘊含傳遞歷史文化、生活經驗、始祖遺訓、社會規範、宗教信仰等的功能，也逐漸流失。雖然文化的流失是多方面的影響，但是無可諱言的是，*qwas lmuhuw* 在整個文化脈絡中具有特殊的功能，因為這種吟唱方式仍然保存在族人的記憶中，如此久遠的歌謠，至今依然在部落傳唱著，是什麼因素把它維繫下來？

qwas lmuhuw 因為歌唱方式的自由而產生豐富的內涵，雖然有著極大的空間可自由發揮，但這不代表歌者就可毫無忌諱，毫無規則的恣意吟唱與創詞。因此既稱為 *qwas lmuhuw*，歌詞既不同於平日泰雅族言語的表達，又有別於族群其他一般歌謠，那歌詞編創與演唱上，是否有系統或規則可循？本文試圖以泰雅族 *qwas lmuhuw* 歌謠實例，從歷史、族群、語言、文化、音樂的角度，解析歌詞與音樂文本之關聯，歌者吟唱之思維邏輯，從而了解泰雅族人如何將這可能綿延千年的音樂活動，透過口頭的聲響傳承，世代延續至今。

二、研究方法與範圍

（一）研究方法

本研究包括田野調查及文獻分析，嘗試從資料中瞭解局內人（insiders）對 *qwas lmuhuw* 歌謠的看法，歸納出相關理論與解釋。研究方向主要焦點是「歌詞運用」及「吟唱模式」，兩個面向的研究。撰寫方式如下說明：

第一部份：「歌詞運用」分成兩點：1. *qwas lmuhuw* 之歌詞內容，以出現頻率較高之「遷徙歌謠內容」與「祖訓歌謠內容」為例，歌詞例子以羅馬拼音斜體字標示之，並著字翻譯與大意解說。2. *qwas lmuhuw* 歌詞編唱語法，包含：(1) 歌詞指涉。(2) 歌詞語音變化與應用之分析。

「歌詞指涉」，指歌詞之語詞之譬喻說法。歌詞遇有譬喻說法時，於內文中說明此歌詞譬喻之語意。其次「歌詞語音變化與應用」，因泰雅族語音結構屬音節式，吟唱 *qwas lmuhuw* 時，有些單字詞素會增加一個或數個綴音，即前綴、中綴、後綴，因此，本研究所採用之歌謠例子，羅馬拼音之書寫方式，完全以吟唱時歌者之語音發音作為書寫，凡屬附加綴音之字詞，此單字皆以反黑體標示之，以辨識其說話時之原型單字，如說話時之語言→今天 *soni*；吟唱時之語音→

今天即 *sasiyayoni*。¹而吟唱時之「起頭助詞與尾助詞」，如起頭助詞 *ho*、*ox*；尾助詞 *wah*、*gaw*，為分辨其為助詞，亦都以反黑體標示，並說明其吟唱之功能。

第二部份：「吟唱模式」，藉由歌者吟唱方式，觀察其所構成的音樂以外的現象，如歌唱狀態、歌唱神情及語調表達等之輪廓，所構成的音樂行為，亦是研究的方向。而 *qwas lmuhuw* 所延伸的歌唱思維，與人際關係、社會結構等之關連，本研究將從其社會行為、社會組織及社會規範之間作為觀察，提出這方面的研究。

(二) 研究範圍

泰雅本族 *qwas lmuhuw* 吟唱方式，因地理區域之不同而有所差異，以吟唱方式旋律性來劃分，可分類兩種類型：一是「完全自由朗誦」，旋律線較長，旋律較無固定模式，歌詞即興，分布區包含：(1)新竹縣尖石鄉、五峰鄉(2)桃園縣復興鄉(3)台中縣和平鄉梨山村、達觀村(4)南投縣仁愛鄉(5)台北縣烏來鄉。二是「較自由朗誦」旋律線較短，旋律較有固定模式，歌詞即興，分布區包含：(1)苗栗縣泰安鄉(2)宜蘭縣南澳鄉武塔村(3)台中縣和平鄉自由村。²這種分類，主要是根據筆者於 2005「泰雅族音樂文化資源調查」委託計劃案，泰雅族聚落七縣九鄉二十三個村落全面普查後的分類結果。本論文之研究，則是以第一種類型之分布區為研究範圍。

三、文獻探討

有關原住民族音樂的研究，多數研究者皆探討日據時期到二次大戰後，到至今約一百年的這個時間階段。日據時期(1895-1945)對於泰雅族音樂有研究者，有森丑之助、佐山融吉、田邊尚雄、竹中重雄、佐藤文一、黑澤隆朝等人。而具音樂背景者有田邊尚雄及竹中重雄分別收錄了泰雅族歌曲七首；以文化人類學及民族學觀點的學者有佐藤文一收錄兩首，在他 1944 年著作《台灣原住民種族的原始藝術》，以音組織去衡量時，出現音高的數目極少，因此獲得泰雅族音樂是屬於較原始音樂型態的結論。³另外黑澤隆朝可以說是日本學者對台灣原

¹凡本文歌謠之例子，為了凸顯 *qwas lmuhuw* 之特殊性，歌詞之書寫方式，完全按歌者吟唱時之旋律發音，書寫其語韻。歌謠之羅馬拼音書寫，不以口語時所用的語言作為書寫，但為了不至於誤導本族原語言之字根寫法，因此，將歌者歌唱時加上之語音綴音，皆以黑體字標示之，未標上黑體字之羅馬拼音即為此單字之原型。

²「較自由朗誦」其中又以苗栗縣泰安鄉最為特殊，完全別於其他泰雅族區域，泰安鄉出現一種唱法，每一句起頭由一人獨唱，每一句皆以同音反覆，歌詞固定以 *wagi* 做為開頭唱詞，這種唱法通常是他們一年一度舉行「祖靈祭典」時才吟誦，歌詞以即興方式吟唱，旋律線短配合著不同歌詞不斷反覆；另一種方式是，由一人以相同旋律反覆吟唱，主唱人每一句唱完後，後面就有數位女性攫取獨唱者部分歌詞，以不同旋律答唱。這種唱法是屬苗栗泰雅族部落特有之唱法，其它泰雅族部落並未出現。而桃園、新竹、台中、台北、南投縣等特有的朗誦式歌謠唱法（即完全朗誦式歌謠），在苗栗泰雅族則無此唱法。同屬一個發源地在文化與語言又差異不大，但 *qwas lmuhuw* 旋律唱法有所差異，是值得再探討的議題。

³佐藤文一著，《台灣原住民種族的原始藝術研究》，（黃耀榮譯，台北：中央研究院民族所，未出版，1959），263-286。

住民音樂研究集大成者，採集了近千首的歌謠與器樂曲，其中收錄泰雅族傳統歌謠 15 首，包含了各種與泰雅族生活息息相關的歌曲。⁴

雖然以上對於日據時期歌謠收集數量相當有限，無法完全反映分布廣大的泰雅族傳統音樂現象，但這些資料與論點，則是日後研究泰雅族音樂的重要參考資料。

二次大戰後（1945 年至今）泰雅族音樂研究者方面，早期主要有許常惠、史惟亮、呂炳川等人；近年來不少民族音樂學者投入研究，如吳榮順、林清財等之錄音資料，以及國內研究生的碩士論文，包括劉克浩、陳鄭港、賴靈恩等。這個階段泰雅族音樂的採集範圍逐步擴大，錄音與樂譜資料都有明顯的增加，更有深入的研究，其中與 *qwas lmuhuw* 相關的論文，陳鄭港《泰雅族音樂文化之流變——以大崙埃群為中心》(1995) 提出泰雅族人對於歌謠的認知與看法，並歸納出一套泰雅歌謠分類形式，可算是截至目前為止，對於泰雅族音樂有突破性的研究；賴靈恩以《泰雅 *Lmuhuw* 歌謠之研究——以大漢溪泰雅社群為例》(2002) 提出朗誦式歌謠與 *gaga* 之關係，以音樂分析的方式討論 *qwas lmuhuw* 歌謠的音樂結構、旋律與歌詞的運行模式及音樂特色，則可說是研究 *qwas lmuhuw* 歌謠內涵最為深入的一項研究。

另外，2000 年余錦福發表於中央研究院的《泰雅族朗誦古調與文化意涵之研究》，以田野調查方式，對目前泰雅族能唱傳統古調之耆老進行採錄，進而研究泰雅族古調音樂之形貌、文化意義與社會制度等關係。2001 年余錦福所進行的《泰雅族音樂與文化習俗田野調查》一案（國立傳統藝術中心補助案），除調查 *qwas lmuhuw* 外，還普查過去五、六十年來所傳承的小調歌謠，族人稱為 *qwas khmgan*（或 *qwas binkesal*），及時下創作歌謠 *qwas kinbahan* 之採集，重新建立即將面臨失傳危機的泰雅族音樂樣貌。2005 年余錦福主持的《泰雅族音樂文化資源調查》，乃國立傳統藝術中心民族音樂研究所之委託計劃，全面調查泰雅族音樂，包含歌謠、樂器吹奏、樂器製作，與祖靈祭之拍攝，共訪談了近八十位吟唱者與吹奏者，田野拍攝資料 84 小時，合計 226 首音樂資料（朗誦式歌謠約 72 首；傳統小調歌謠約 82 首；時下創作歌謠約 13 首；兒童歌謠約 8 首；樂器演奏約 51 首）。所到之處包含泰雅族聚落七縣九鄉二十三個村落。對於此次泰雅族音樂全面普查，突破了許多學者認為，現今泰雅族沒有太多傳統音樂的觀點。

四、被描繪的歌謠樣貌

從上述的文獻資料，可知日據時期至今，確實有不少學者投入研究，他們的研究結果，對於泰雅族音樂性質的描述，及歌謠內容與屬性，有著精闢的看法。對於泰雅族音樂，最早提出分類者，為森丑之助 1917 年《台灣蕃族志》中

⁴ 許常惠，《臺灣音樂史初稿》（臺北：全音樂譜出版社，1994），22。

提出的三種分類：⁵

- 1.是自古以來流傳於蕃社的古歌，古歌多誦讚始祖之軼事或偉人的功勞，有些歌詞以死語無人能曉。
- 2.是當時流行的俗謠。
- 3.則是觸景見機而隨意吟唱的歌謠。

森氏提到的第一項，指的應該就是泰雅族人所說的「朗誦式歌謠」*qwas lmuhuw*，而第二項應為當時創作的「時下創作歌謠」*qwas kinbahan*，第三項所謂「觸景見機而隨意吟唱的歌謠」，就是泰雅族人所說的 *qwas binkesal* 或 *qwas khmgan* 「傳統小調歌謠」（此歌謠至少有六十年以上）。

黑澤隆朝則從其歌謠特質，提出了五點看法：⁶

- 1.泰雅族在高砂族中，無論在旋律上或是節奏上，都是擁有歌謠出現原理之型態的一個部族。他們沒有固定的歌詞，臨機應變，依據當時的狀況創作歌曲，沒有固定的旋律格式，也無視於拍子及節奏，像敘述事情一般地歌唱，令人想到宛如日本上古時期的歌謠。
- 2.大都使用口琴的節奏作為舞蹈的伴奏，節奏活潑。
- 3.音階有二音音階及三音音階，一般於 *engemelodie*【編按：音域狹窄的旋律】的範圍之內創作。
- 4.歌曲以朗誦體居多，祝詞、訓詞也都是以歌曲的形式表現。

⁵ 森丑之助，《台灣蕃族志》（台北：中央研究院民族所，未出版，1917），333-334。

⁶ 黑澤隆朝著，《台灣高砂族の音樂》（東京：雄山閣，1973）（計畫主持人王櫻芬、劉麟玉，台北市：國立傳統藝術中心民族音樂研究所，未出版，2001），38。

5.多以口琴代替語言。

呂炳川在《台灣土著族音樂》一書中，對於泰雅族的音樂風格也提出了他的看法：⁷

- 1.歌謠的唱詞、節奏、旋律皆為單音且即興的朗誦調式唱法。
- 2.傳統歌謠其旋律的音階組織為，從上面算大二度，加上小三度的三音音階 (Tetrachord)，即下行 re、do、la，亦有以小三度組成的二音音階，即上行 la、do 或下行 do、la 之小三度。
- 3.音域侷限在八度以內，未見轉調的情形。
- 4.沒有使用半音程。

森丑之助、黑澤隆朝、呂炳川，這三位學者對於泰雅族音樂風格的描述，其中對於 *qwas lmuhuw* 的看法一致認為，其屬於傳統古謠，演唱形式是單音朗誦唱法，歌謠的歌詞、旋律、節奏皆屬即興，音階有 *la、do* 二音音階，或是 *la、do、re；mi、sol、la* 三音音階，音域侷限在八度以內。其歌唱內容黑澤氏則提到，歌曲內容主要以朗誦體之祝詞、訓詞為主。而音域問題，三位學者的論述，似乎都認為 *qwas lmuhuw* 主要是以八度為主要範圍，但在賴靈恩的調查譜例資料，九首的 *qwas lmuhuw* 歌譜中，就有多首發現音域有達到九度的情形，且在段落起始音型中使用大跳六度，⁸而筆者的田野資料也有多首相似情形。這是否意味過去和現在唱法有所變異，或過去資料並未涉及廣大的泰雅族部落，以至於無法完全反應泰雅族音樂現象，這是值得觀察的問題。

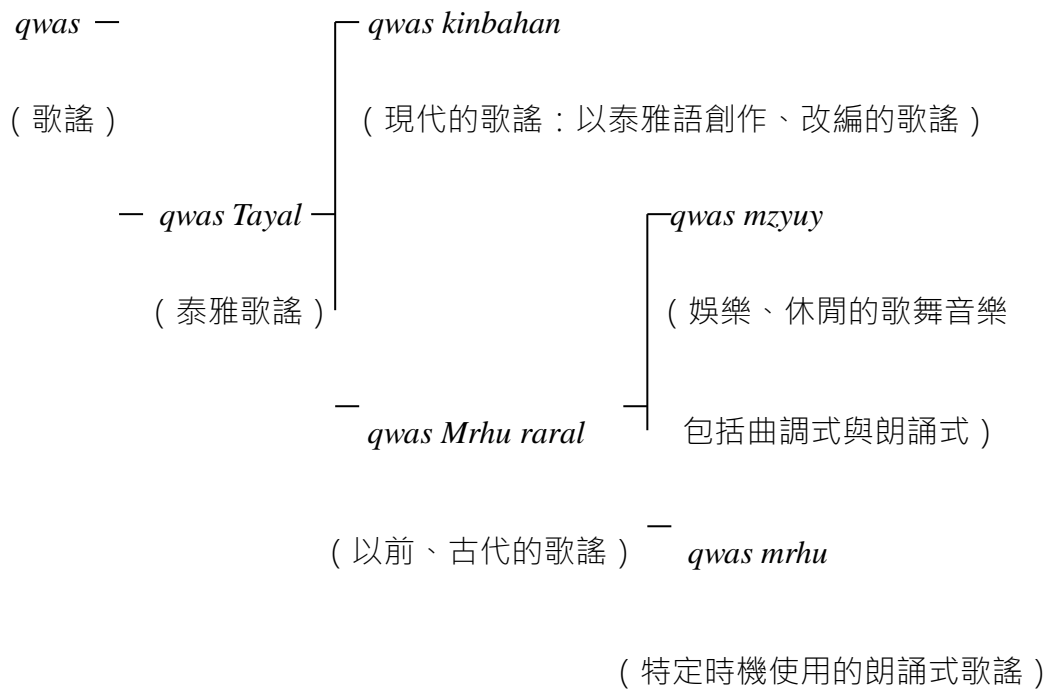
陳鄭港，依據泰雅族人對於歌謠的認知與看法，並做了概括性的分類：⁹

非 *Qwas Tayal* (一般性的歌謠)

⁷ 呂炳川，《台灣土著族音樂》(台北：百科文化，1982)，23-24。

⁸ 賴靈恩，《泰雅 *Lmuhuw* 歌謠之研究—以大漢溪泰雅社群為例》(碩士論文，國立師範大學，2002)，144。

⁹ 陳鄭港，《泰雅族音樂文化之流變—以大嵙崁為中心》(碩士論文，國立政治大學民族研究所，1995)，72、94。



陳鄭港之分類是依據泰雅族人的主觀認定，特別是在名稱的稱呼上，及音樂的用途上，有著宏觀的觀點。其中 *qwas Mrhu raral* 又分類成 *qwas mzyuy* 及 *qwas mrhu*。陳鄭港指 *qwas mzyuy* 這類型的歌謠，應該是屬傳統小調歌謠，即泰雅族人所稱的 *qwas khmgan* (或 *qwas binkesal* 或 *qwas hmyapas*)。這類歌謠常見吟唱方式有三種：(1)曲調唱法：旋律大多以五音階小調為主，少部分出現三、四度不同旋律。(2)對唱法：指相互回應之歌謠，如男女情歌、族人工作休息等對唱。(3)領唱與和腔唱法：指領唱者與眾人回應之歌謠，即每一遍由領唱者領唱一段較長旋律之後，群眾後再接一小段不同旋律回應。其中第(1)、(3)項常配合舞蹈歡唱，也就是他所指的 *qwas mzyuy*。而 *qwas mrhu* 是在特定時機使用的朗誦式歌謠，此部份就是本論文主要研究的內容 *qwas lmuhuw*。上述陳鄭港的分類，可以說是較前面幾位學者之分類更接近族人的說法。

五、文化持有者的觀點

qwas lmuhuw 是目前部落口傳中通用的稱法。*qwas* 指歌，*lmuhuw* 指互相穿梭對話，意指過去始祖經由口耳相傳，接近說話方式吟唱的歌謠，較接近的中文稱法為「朗誦式歌謠」。所謂 *qwas*，泰雅族人翻譯為「歌」，凡一般口唱的歌皆稱為 *qwas*。¹⁰但嚴格來說，族人並不把此種唱法視為一種有曲調的歌曲，而僅是說話方式的延伸，只因吟誦時帶有高低音，因此稱它為 *qwas lmuhuw*。¹¹它是一種即興(improvisation)的吟唱方式，以相當自由的節奏、自由的吟唱速度，與

¹⁰余錦福，〈泰雅爾族朗誦古調與文化意涵研究—以宜蘭縣大同鄉部落為例〉。中央研究院民族研究所「第三界台灣原住民訪問研究者」成果發表會，未出版，2000：3-4。

¹¹*qwas lmuhuw* (朗誦式歌謠)：其吟唱內容敘述部落民族拓展的歷程，吟唱方式保持其二度、三度的原始音，從文化脈絡之歷史蹤跡，都足以證明此一朗誦形式的歌謠，在泰雅族文化中具有相當悠久的歷史。

濃厚語言的衍生特質，並反映社會組織、社會現象與社會規範；即興意欲闡述社會事實的真相，其是維繫其部落音樂生命最有力的條件。¹²

qwas lmuhuw 之意涵，泰雅族人另有四種相近的語意延伸稱呼法，如 1. *qwas Tayal balay*（泰雅族真正的歌）：指這種唱法是泰雅族真正的歌；2. *qwas mrhuw raral*（頭目以前的歌）：指頭目過去用過這種唱法；3. *qwas bnkis Tayal*（泰雅族老人的歌）：指老人平時所唱的歌；4. *qwas pqzyu*（敘述的歌）：指族人聊天時彼此互相敘述的歌。上述四種說法，都是指 *qwas lmuhuw*。為了有一致的稱呼，本論文取決多數族人的稱法，使用 *qwas lmuhuw* 一詞，做為這類性歌謠的統一名稱。

貳、歌詞結構與邏輯

很多研究者對泰雅族 *qwas lmuhuw* 的印象認為，它的演唱內容與故事情節相當複雜，所使用的語言屬於古老的泰雅語。什麼是古老歌詞？指非平常所說的話或無法從字面解釋的字，此乃為古老的歌詞或語言。但對於泰雅族 *qwas lmuhuw* 之歌詞，歌詞不全是古詞，大都是淺顯易懂的單字，只有部分單字或片語為少用之古詞，但 *qwas lmuhuw* 可確認它是古時所傳唱的古老歌唱方式。

即便如此，*qwas lmuhuw* 為何讓人覺得深奧難懂？主要是這些淺顯易懂的單字結合成語句時，則很難直接從字面了解其意義，因為其隱含著非直接指涉的意義，而且歌詞意境承載著磅礪的歷史與文化敘述、*Utux*（神靈）、*gaga*（規範）的觀念、特有的語音唱法等。這種吟唱模式，超越時空概念以及平日口語語意思考，因此，如何掌握屬於泰雅族慣用的 *qwas lmuhuw* 語法？剖析歌者歌詞編唱語法之運用思維，即是解開 *qwas lmuhuw* 唱詞奧秘的法門。

一、歌詞的運用思維

（一）*qwas lmuhuw* 之淵源

qwas lmuhuw 歌謠如何形成？是否有其發展脈絡可尋？林朝榮認為「六千五百年以前泰雅族已到台灣」；¹³而廖守成則認為「泰雅族大約六千至七千年前遷入，為原住民族最早移入的一支。」¹⁴根據他們的說法推測，*qwas lmuhuw* 是否也有千年以上的歷史？假設這種唱法不是在遷徙之前就有的唱法，那麼泰雅族人在遷徙後分散到不同區域，理論上而言，這種唱法就不會是各部落共同擁有的唱法。然而，此種唱法歷經數百年，在泰雅族分布的大部分區域中，相隔甚遠的部落或社群，歌詞意義上仍然有相同的語詞與一致的語意解釋。由此推論，

¹²吳榮順，〈傳統音樂的即興—台灣原住民音樂為例〉，《2000「展望二十一世紀鄉土音樂藝術教學」研討會》，2002：92。

¹³劉其偉，《台灣土著文化藝術》（台北：雄獅圖書公司，1983），28。

¹⁴廖守成，《泰雅族的文化—部落遷徙與拓展》（台北：世界新聞專科學校觀光宣導科，1984），64-72。

qwas lmuhuw 應該是在遷徙之前就傳唱的古老唱法，也就是說，*qwas lmuhuw* 可能至少是有千年以上的歷史。而部落族人在遷徙後，仍然沿用 *qwas lmuhuw* 的吟唱方式，傳述著族人的文化經驗與歷史命脈。

泰雅族部落自古至今的時間軸線是模糊、斷裂與循環的，但其依舊擁有自覺清晰的時間思維，原因是族人將發生在時間脈絡下的重大事件，寄託於生活空間領域的特殊地點，譬如起源地、遷徙路線、高山、河床、祖訓等，這些場景依然有先民留下的故事與詞彙。從這種場域、時空所形塑的歷史文化，族人隨著記憶、環境、想像、意圖等因素，透過 *qwas lmuhuw* 口傳傳唱至今，這完全是奠基於其文化根源及社會環境。

(二) *qwas lmuhuw* 之歌詞內容

qwas lmuhuw 歌唱為即興式，有極大空間自由發揮，也就是因為自由，而產生豐富的內涵。但這不代表歌者就毫無忌諱，毫無規則的恣意吟唱與創詞，吟唱者必須有高度的傳統文化涵養與認識，對於歌唱也必須有縝密的邏輯思維，否則就算有心想唱，表現出來可能內容貧乏，對於唱詞之運用，就如一般白話，會被認為是不會唱歌者。*qwas lmuhuw* 可以用各種不同主題來表達，但無論唱哪一個主題，都應該有屬泰雅族清楚的歌唱思維。¹⁵在此可以從出現頻率較高之「遷徙內容之歌謠」與「祖訓內容之歌謠」來說明：

1. 遷徙

qwas lmuhuw 最常出現的場景，就是始祖原來居住的地方已經容納不下增加的人口，族人受到人為或自然的影響，不得不遠離家園。所以始祖便帶領族人向各地發展，對著即將往各處發展的子孫，始祖難免有許多的叮嚀與教導，首先是要知道何處是適合生存之地，便帶領著族人前往。在各部落的遷徙歌謠中，皆有各自部落的遷徙開拓過程，遷徙的路徑有些相同，有些不相同，大多從始祖的起源開始敘述，然後再提到如何越過重重的高山、重重的溪流，再延伸至其他流域。這種傳述常見於口傳，特別是透過口傳傳唱，歌者運用其深奧的語言及內在情感的流露，述說著泰雅族的遷徙歷程，如這首遷徙歌謠（參見例 1）。

16

例 1：遷徙歌

桃園縣復興鄉澤仁村林恩賢（Tasaw Watan 男 48 歲，20051008）

第一段

¹⁵多數部落耆老認為，*qwas lmuhuw* 不是每一個族人都有此能力唱，會唱這種歌的人基本上必須有好的聲音，更重要是必須懂得泰雅族的 *gaga*，且在部落受人尊重的人。

¹⁶參註 1 之說明。

*ho waring sa pinsasubkan*¹⁷, *kya pira kinmhhublan kawas, mbhuyaw maciku mqyanux sa*
 起初 裂石處 有 多少 守住 年 繁衍 密集 生活 在
au banux (b'nux) na sasubayal qasa qu 'Tayal.
 平原 分離處 那個 泰雅族

歌詞大意：起初泰雅族人住在此發源地 *pinsbkan*(裂石處)，在此守住已經有數百年之久。

泰雅族人口繁衍遍滿了所居住的平台處 *bnux sbayal*。

第二段

maki qutux riyax, mglahuy Km'buta lkmayal lKmyabox ma gu wah, si ta iy kakulahang
 有 一 天 聚集 始祖 述說 始祖 我們就 遵守
sasunabil ka qbuliy na babunkis ta sasubayal kakurahu qani ga. hmusa iy pasa su quli
 留下 灰 先祖 我們 平台處 這個大的 這 去 你就如此 仰望
wagiq, hlaqi ta kinbahan babaw nya gu wah. hnanu yasa qu, hwaki ta mtubah musa
 高處 孩子們我們 後代 未來 因此 這樣 牽著 我們 難得 去
mkangi 'usan ta mqzing na 'balung, 'tukan ta tungan na 'payeh, aki musa pslabang
 尋找 住處 我們 硬的樹 木 挖斷 小鋤頭 以便 去 擴大
mqyanux, uw laqi ta kin'bahan ma gu wah.
 生存 孩子我們 後代

歌詞大意：有一天頭目 *lKmbuta* 摩武達 和 *lKmyabox* 磨雅伯，聚在一起商議說：如果我們一直守著祖先所留下的根 (*qbuliy* 灰)，平台處 (*sbayal*) 的這個地方，未來恐怕我們的後代子孫要仰天嘆息了！(意即：人口不斷繁衍，不解決住處的問題時，日後會造成問題。) 我們是不是應該另覓它處，也就是有樹的地方，且可供我們開墾的地，好使後代子孫能繁衍生存下去。

第三段

hnanu yasa qu mtatuliq yutas lKm'buta ma gu wah, kmayal Km'yabox ma uw wah. mbyasa
 因此 這樣 起來 始祖 述說 始祖 這樣
*mbiyiq sa quri Tminan, quri Byuqun na lmusaslamaw*¹⁸*sa Sqoyaw, hmusa gmlahuy*

¹⁷在太古時代泰雅族有一則創生傳說，有一個叫 *Pinsbkan* 的地方，有一塊很大石頭，有一天這一塊大石頭突然裂開成兩半，從當中碰出了一男一女，這兩個男女也就是 *Tayal* 的祖先，在不久之後就結為夫妻，生下了許多孩子。在 *Pinsbkan* 居留久之後，因人數增加無法容下，祖先就把孩子分散到其他的地方居住。而 *Pinsbkan* 則是 *Tayal* 起源之地。

¹⁸*Slamaw*：是現在的台中縣梨山部落。*Slamaw* 是被砍除的意思，這名稱與部落在日據時期拒降而遭屠殺的歷史有關。

下到 松嶺 山坳 去 梨山部落 環山部落 去 集合
*hbun na sa Sbuluq, kaku kmzi quri Sqabu*¹⁹ *ma gu wah. hmusa mbyiq sa hbun na ita*
 河流 斯布絡 越過 思源啞口 去 下到 河流 我們
*Tuqzing, byaq hbun na ‘uwgogan*²⁰, *mtusa ngungu na sasuliban ma gu wah. mtswe,*
 塔克金溪下到 三光溪 到達 尾端 平原之處 弟兄姊妹
*mmusa iy kaku ‘mazyi b’bu na ‘topoq, mbyiq Manibu*²¹, *musa sa ‘ulyung turu,*
 去 到 山頂 山坳 下到 去 和平溪
*llyung na KaKulesan*²² *kmYabox hiya ga ma mtswe.*

南澳溪 始祖 他 弟兄姊妹
 歌詞大意：因此，頭目 *IKmbuta* 摩武達和 *IKmyabox* 磨雅伯起身率領族人前往 *quri Tminan* (松嶺)、*quri Byuqun* (山坳)、*quri Sqabu* (思源啞口) 再前往 *slamaw* (環山部落)、*Sqoyaw* (環山部落)、*habun buluq* (斯布絡)、越過 *quri sqabuw* (思源啞口)、下到現今的蘭陽溪上游，往西越過雪山山脈下到 *hbun Tqzing* (塔克金溪)、下到 *hbun ‘ugawgan* (三光溪) 到達 *ngungu sliban* (虎尾) 即平原處。再彎到 *topoq* (山坳)、下到 *Mnibu* (大同鄉溪頭)、*lyung turu* (和平溪)、*llung klesan* (南澳溪)。此行徑是由頭目 *myabox* 所帶領。

第四段

hnanu iy babaw na yasa lluga, si ta tuliq Kmabuta ma gu wah. llagiy mkyalay saku cikay
 不論 之後 是 讓我們 起來 始祖 孩子 對說 我 一些
llaqiy, si ta iy kakulahan sbayang kakurahu qani ga, hmusa iy pasa su quli iy wagi, hlaqiy
 孩子們 讓我們 守住 平台 大的 這個 去 你 向 太陽 孩子
ta kinubahan ‘gu wah. hmaki ha hu musa saw, hmusa ta mamutbah m’hkhang, ‘usang ta
 我們 後代 在 去 我們 難得 尋找 要去 我們
mkzik na balung ‘utukan tangan na payeh.
 深處 大木頭的 手鋤 斷 小鋤頭

¹⁹ *quri Sqabu*：在大霸尖山的附近（現今的泰雅族人稱分散地：思源啞口）。這裡是北台灣的至高點，從高處望去，可以見到各個不同的流域，族人再分別往北、東等不同方向遷徙，其中一支到達今日 *Tqzing* 左岸的鎮西堡、新光一帶，並繼續擴展至泰崗、秀巒、田埔等地，這群人被稱為 *Knazi*；另一支則朝今天 *Tqzing* 右岸的司馬庫斯一帶前進，並繼續向北擴展至今玉峰、那羅一帶，形成 *Mrqwang* 支族。

²⁰ *gogan*：自桃園縣大山科崁溪上游角板山遷徙，東至蘭陽溪支流崙埤子溪流域及松羅溪區域，形成松羅、崙埤兩社。

²¹ *mnibu*：一支自大甲溪上游，遷入東北方南澳鄉之大濁水溪迂迴蘭陽平原至蘭陽溪流域。另一支橫越卑南、鞍部至梵梵、碼崙、留茂安、四季、南山等成為村落，計七社，今英士、樂水、茂安、四季、南山等村。

²² *klesan*：自大甲溪上游，遷徙至東北之南澳鄉大濁水溪，再北進小南澳流域，形成寒溪、大元、古魯、四方林村落計四社，今為寒溪村。

歌詞大意：經過了這次的探勘之後（他們回到發源地），有一天頭目 *Kmbuta* 召集族人，表達他的想法：如果我們一直守著這個 *sbayan* 平台這個地方，我們的後代只有揚天長嘯（*psquli wagiq*）的份，意指未來將無希望。所以頭目接著說，你們可以循著我們先走過的足跡，另外尋找新的獵地及耕作地。

第五段

mtswe, kizey babulequn masasupiray, 'mabi mamu 'nglung na Cibula qu ke na
弟兄姊妹 有 好好的 翻轉 睡著 你們 沈思 人名 話
lKambuta ma gu wah. wayal sisyuk kakumayal Cibula ma gu wah, swa ini kakubalay,
始祖 已經 回應 說 人名 為什麼 不 真的
ku ke su lkm 'Buta, 'si ta iy kakulahang, sasunabil qbuli na lkotas ta, sbayan kakorahuw
話 你 始祖 就我們 照顧 遺留 火灰 始祖 我們分離地 大的
qani ga, sibaqiy sa psasu hwinuk ku, 'ulaqiy ta kinnobahan gu wah.
這個 最終 你將會束緊腰帶 孩子們 我們 後代

hnuway tarulamay maku h/humuluy, 'uwrqes na 'laqiy qani, hala sami patupucing,
讓 試一試 我 帶領 臉 的 孩子 這個 去 我們 依循
innwahan lyus na 'lawy mamu, ru hala sami mtatusa, uw atu na agiq ma qu wah.
走過的 痕跡 刀 你們 以及 去 我們 蔓延的草

歌詞大意：對於頭目 *lkm 'buta* 的話，部落長老 *Cibula* 輾轉難眠，反覆思考後，則回應頭目 *lKam 'buta* 的話說：你的話確實有道理。我們如果一昧留在始祖地，後代子孫必定束緊腰帶（*hwinuk*），意指後代子孫將面臨生活上的困境。*Cibula* 則說：我願意試著帶領這些孩子們，尋著你們所走的路線尋找新地，好讓我們在那裡繁衍子孫（歌者用譬喻的說法 *atu na agiq* 蔓延的草，來形容繁衍子孫）。

第六段

sisu 'psiyiq la lkm 'Buta ma qu wah. hnanu yasa nyux mamu 'bubaqun, osa mahoyaw
這樣你 笑 始祖 就是 這樣 有 你們 知道 去 繁衍
mmlabang 'gu rques na 'laqiy ta gu wah. hnuway sa simu sasumatu, quri sasugabuw. si
拓展疆域 後代子孫 我們 那就 你們 送到 思源啞口 就 這樣
kusa kakumayal Kmbuta ma gu wah.
說 始祖

大意解說：*lKam 'buta* 欣慰地笑著說，你們都知道這樣是為了將來的子子孫孫能夠拓展並繼續繁衍下去，隨後 *lKam 'buta* 送他們到思源啞口。

第七段

ho hina babaw na yasa lga, mtuliq lKmbuta, kmayen Kmyabox ma gu wah, gmuluw sa

以後 那個 起身 始祖 說 始祖 找到
'turu na lKm'buta kwara qu, 'ulaqiy ma gu wah. shway mamu byiq sa, 'quri na sasugabu.
 背後 始祖 大家 孩子們 慢慢地 你們下到 思源啞口
mtswe, babaw na psa su gagay naha la luga, siblaq matatuliq Km'buta ma gu wah, llaqiy
 弟兄姊妹以後 在 你分離處 他們 好好的 起來 始祖 孩子
bleqaw sa simu paras 'mumu na gasil, laxiy 'yungi kakuriyax, ma gu wah.
 好好的 你們 帶著 結 繩 不要 忘了 天天
 歌詞大意：不久 *lKm'buta* 就起身，族人隨著 *lKm'buta* 走，他們不久就慢慢下到 *'quri sqabu* 思源啞口。*Km'buta* 在他們分離處特別叮嚀，要好好守住祖先的話（*paras 'mumu gasil* 帶著這個結的繩，譬喻守住祖先的話），永遠不要忘了今天分離的日子。

這是一首大嵙崁群的泰雅傳統古調，是一首敘述族人從泰雅族發源地 *pinsbkan* 到桃園復興鄉前山區 *mstunux* 遷徙拓墾的史詩，演唱者 *Tasaw Watan* 林恩賢，根據其祖父所傳唱的泰雅族拓墾史詩所編唱的，是一首記錄泰雅族祖先們的遷徙史，亦是後代子孫繁衍的血淚史。而泰雅族分佈在不同區域，遷徙的路線就有些不同，但遷徙歌謠傳承之唱詞，幾乎包含著探勘、商議、訓誡及遷徙四個階段。歌詞內容從始祖的發源地起述說，描述當時的居住處境商議尋覓新地；探勘之後商議大遷徙，並循著之前頭目們探勘的足跡前往新居地；族人將要分開之際，頭目對子孫殷切的教誨，以求民族的延續、繁衍興盛；開展各支系往不同方向遷徙；無論哪個部落的歌謠，敘述時皆以「*hbun*—河流」作為遷徙路線標的，最後敘述始祖如何帶領子孫開闢新地，建立家園歷史事蹟等。

由此可見，族人對於遷徙有極確定的概念，歌者透過 *qwas lmuhuw* 記錄了泰雅族遷徙歷史，記錄了當時的文化背景。從地點、人物、事件，往往都有歷史的根據，因此 *qwas lmuhuw* 也可以說是一種「歷史的折射，從歌唱的內容依稀看到民族遷徙與歌謠記憶，總會千絲萬縷的牽繫著。可以從歷史事件中構築情節，賦予過去事件意義，透過 *qwas lmuhuw* 歌謠重現歷史，可發現泰雅始祖對於族群的生存與發展極為重視，遷徙的行為就是要使後代子孫能繼續繁衍，所以必須尋找更廣闊的地域，其背後隱含著很深的文化意義與族人生命的血脈關係。

2. 祖訓

泰雅族人的部落生活與歷史文化，在整個歷史的傳承中，必然建立了部落的特殊文化，而這種文化的存續，就是族群生活的習慣、風俗、社會組織規範、倫理道德文化或全族人的生命禮俗，泰雅族人稱它為「*gaga*」。*gaga* 是始祖所留存下來，要一代傳一代，後代必須要遵守。這種經口耳相傳方式，就是所謂的「始祖遺訓」。「祖訓」通常用於正式的場合，如部落之間戰爭的媾合，以及男女論及婚嫁時對彼此血緣親疏的釐清等，都是藉由祖訓來溝通，通常在講述中，彼此會以吟誦方式，建立更深的情感。吟誦的歌詞經常運用隱喻，表達內在深

層意義，讓聽者推敲箇中意涵，且永遠記得始祖所留下來的「*gaga*」。祖訓歌謠是累積豐富人生經驗後唱出的勸世格言，具有勸誡教化功能，這種歌謠幾乎在泰雅族各區都有（參見例 2-3）。

例 2：祖訓歌

新竹縣尖石鄉錦屏村鐘興定（Udaw Sety 男 76 歲，20050728）

Yaba ta raral la maha, usa laxiy wah usa mang qu qlucing krahu laxiy usa mang qeway,

祖先我們 過去 這樣 去 不要 去 築 木板 絕對 不要 去 築 圍籬

abaw na pakaw bali baqun kya mamu ay, kahuyahuy ai ma qaya panga wakil na tokan,

心辣 的 葉子 又 知道 有 你們 ？ 東西 背 網袋

歌詞大意：我們不要彼此築起圍籬，若築起圍籬彼此就容易分離，要記得我們都是從

Papaq waqa（大壩尖山）背著 *wakil* 和 *tokan* 來的。

例 3：祖訓歌

桃園縣復興鄉澤仁村林恩賢（Tasaw Watan 男 48 歲，20051118）

kya qu glgan na wakil token tghuyay mamu, kaku labuw na bahuw ga, usay mamblaq

有些 跟隨 背袋 網袋 能夠 你們 去 好好地

mapugoyaw pinqayan pinlasan su biqan na ka btunux bubu na yaya²³ mamu mtsuwe, kya qu

選擇 分離處 交代 你 給予 頭 奶 母親 你們弟兄姐妹 有些

ykakeran mamu na papak, cyux tghahoyay maboqayat 'luqi na bnkis ga, usa mnoblaq zmaras

打聽 你們 耳朵 有 能力 養育 衍生 老人 去 好好的 帶著

hoku mahway ma uw wah, mtsuwe, musa simu mkaki nqu qlcing ga, mqeway na pakaw ma

手拄 感恩 弟兄姊妹 去 你們 在 木板 圍籬 植物

²³*usay mamblaq mapugoyaw pinqayan pinlu sasu biqan na ka btunux bubu na yaya* 意指要好好的分辨各自血脈關係、始祖源流，不要造成近親通婚，避免亂倫，因此以媽媽的奶頭來代表各自血緣關係。

simu yan ali na bbzinoq, 'ali na qoyaw qu, 'rqyas na laqi mamu, ma uw wah mtsuwe.

你們好像竹筍 箭竹 筍 竹筍 臉 孩子你們 弟兄姊妹

歌詞大意：如果青年男女到了可以成家，有能力可以自立門戶時，當要謹慎地分辨，各自血脈關係（始祖源流），不要造成近親通婚，避免亂倫。聽聞誰家女兒待嫁，應當請族裏的長者前去提親，倘若你們以木牆隔離，故意以荊棘分隔，這樣後代子孫怎麼能像箭筍地繁衍下去？

上述這些祖訓歌謠例子，歌詞內容表現，幾乎包含以下內容：(1)當你們組成家族後，必須要認真工作，彼此要相互接納，以後才能繁衍後代子孫。(2)你們不要成為仇敵彼此分離，全部族人都應該同心合一。(3)分辨各自血脈關係與始祖源流，不要造成近親通婚，避免亂倫等。

小結：如果從整個民族的影響力來看，*qwas lmuhuw* 歌謠不僅是一部編年史，更是一部「部落之書」，也是一部有關風俗與傳統的重要記錄。²⁴遷徙歌謠與祖訓歌謠所要表達的意涵是族群生命力的闡述，一群人共同生活下的集體經驗結晶，更是族群發展過程中的歷史縮影，雖稱為遷徙歌謠、祖訓歌謠，從演唱內容與歌詞內涵可以發現，兩者依然是在一個泰雅族文化體系架構下的歌唱思維模式。他們是如何記憶這些詞彙，王明柯認為：「記憶是一種集體社會行為，人們從社會中得到記憶，也在社會中重拾、重組這些記憶。每一種社會群體皆有對應的集體記憶，藉此該記憶得以凝聚與延續。」²⁵

二、歌詞的編唱語法

若要探討泰雅族口傳文學，*qwas lmuhuw* 是最佳素材，從 *qwas lmuhuw* 的語法結構分析，其多引用動物、植物，或自然界種種現象，或具典故的代名詞引述，巧妙的將其串連成一個獨特結構的語言，就如同古詩中的「比」、「興」手法，以物來比喻或做為象徵性的詞彙。這在西方的史詩中也常見，此部分被稱為「史詩的慣用語」。²⁶泰雅族 *qwas lmuhuw* 歌謠中所用的言詞，提到攸關生存問題、婚姻、特定事務，皆有其一定的慣用語詞，引用各種自然事物、或以象徵手法比喻，有著非直接意指、含蓄性與引申性的意義，文辭皆使用精簡的比喻引述，言簡意賅，是需智慧來理解的語言，這種透過日常生活編織的吟誦朗唱，延伸出的語言意義，在歌詞編創上的邏輯思維是如何？李幼蒸的《語義符

²⁴賴靈恩，《泰雅 *Lmuhuw* 歌謠之研究—以大漢溪泰雅社群為例》，24。

²⁵王明柯，《華夏邊緣：歷史記憶與群體認同》（台北：允晨，1997），50-51。

²⁶賴靈恩，《泰雅 *Lmuhuw* 歌謠之研究—以大漢溪泰雅社群為例》，16。

號學》提到聯想意義的五種類型：即由信息內容被組織的特殊方式所增附的意義。²⁷泰雅族 *qwas lmuhuw* 之歌詞似乎也隱含著這層意義，以下歸納兩點說明：

(一) 歌詞指涉

泰雅族 *qwas lmuhuw* 的歌詞表現方式，最重要部分就是歌詞內的譬喻，譬喻在 *qwas lmuhuw* 是一個普遍的用法，也是展現一個人智慧與能力的重要手段，他是不是能被公認為好的吟唱者，是否會運用「譬喻」，就是最好的考驗。一般來說，「譬喻」指比喻事務和被比喻事務兩者之間有某種相似，或在本質上極不相同所產生的聯想，以具體說明抽象，達到具體化、形象化的效果，使聽者更清楚歌者所要表達的意思，而驚嘆歌者設喻的巧妙。²⁸

泰雅族 *qwas lmuhuw* 譬喻手法應用古老的語詞，不但減緩了直接表達的衝突性，也使主人與賓客之間，維持了和諧的關係，並顯現了泰雅族文學的趣味與族群含蓄的性格。從吟唱中隱喻反常性表明，它是一種字詞的話語現象，因為要影響一個詞，此隱喻必須擾亂周圍語境網，這種邏輯偏離意義產生二者之間的關係，讓對方思索箇中意涵，才可明白其中意思。按照話語語言學的觀點考察，隱喻會發現它是由語境行為決定的言語現象。由此得知，在泰雅族 *qwas lmuhuw* 隱喻的字詞關聯性，與其話語關聯性是密不可分的。應用譬喻式來描述正是泰雅族 *qwas lmuhuw* 唱法的一大特徵。以下以一首朗誦式歌謠〈祖訓歌謠內容〉為範例，一窺 *qwas lmuhuw* 歌詞潛藏的語意境界（參見例 4）。

例 4：祖訓歌謠

桃園縣復興鄉澤仁村林明福（Watan Tanga 男 75 歲，20051008）

第一段：

ho hnoway simubil cikay smhelaw, mtoyu maku ni nyux 'ubah, cinnaruyen na wagi qutux

讓我 留下 一下 使高興 我的 在 有 險崖 落下 太陽

riyax sasiyoni, talagay pqqasun nyux pinnahoyay, 'mhutang 'blihun mToyu maku, sinsi na

這一天 很多 高興 有 能夠 到達 門 人名 我的 老師

Maci qutux riyax sasiyoni, nuway saku pqzyu cikay sinbilan, humali (hmali) ku binkis ta

²⁷聯想意義：(1)引申的意義：借助語言所指稱者傳達的東西。(2)風格的意義：有關語言使用的社會環境所傳達的東西。(3)情緒的意義：有關說者，感情和態度所傳達的東西。(4)反射的意義：借助與同一表達的其他意思的聯想所傳達的東西。(5)搭配的意義：通過語載其他詞的環境內會出現的諸詞的聯想所傳達的東西。李幼蒸，《語義符號學》（台北：唐山出版社，1997），231。

²⁸林純宇，《思想起歌謠研究》（碩士論文，國立花蓮師範學院語文教學，2004），73。

馬智 一 天 今天 讓 我 述說 一些 留下 舌頭 老人我們

raral, wayal mucu nanu sa simubil mumu ita wah.

以前 曾經 特別 這樣 留下 結 我們

歌詞大意：今天是美好的一天，讓我這將要行將就木之人傳述一下。很高興 *Maci* (馬智) 老師今天能夠到達我住處。此時我要來敘述過去祖宗所留下的特別事蹟。

第二段：

ho yutas lKmbuta lkmayal lKma'yabox sa simbil kkmayal ima qu wah, ana simu

老始祖 述說 始祖 留下 說 誰 不論你們

musa tuga suqiy atu na agiq. ox uklaxiy usa mqara ka qu klcing, mqeway na pakaw, wasi

往 山腹 蔓延的草 不要 去 分岔的樹枝 木板 圍籬 有刺的樹 就

kusa ku yutas ta kkrahu ma uw wah. kya qu nyux tghuyay mamu kayat, wakil na tokan,

這樣 始祖我們 大的 誰 有 能夠 養育 背袋 網袋

tghoyay mhbu kakulbu na Batu.

能過 裝滿 簍底 人名

ho hani sa su balaq mbeng hoku mhuway, qu keran mamu ke na papak, cyux trhuyay mamu

這個 你 真的 拿 手杖 感謝 側著頭 你們 說 耳朵 有 能夠 你們

qayit, tluqiy na yaya, qblaq pngoyaw pinnogayen tunux na bubu yaya, kya qu mrhriq

養育 依循 源生 好 選擇 分離地 頭 奶頭 母親 有 離開

pinogayen qu bubu na yaya²⁹, ani sasu blaq mgbing hoku na mhoway.

分離地 奶 的 母親 讓 你好 抓 木仗 祝福

歌詞大意：三位老祖宗 *lKbuta, lKmayal, lK'yabox* 說：不論你們居住何處，當分散各處

²⁹ *bubu na yaya* 形容祖居地。

如 *atu na agiq* 蔓延的草，但不可以彼此像分岔的樹枝，或用木板或拿有刺的樹彼此隔離，始祖 *lKbuta* 曾經如此面辭。能夠養育孩子成人，到了可以娶妻生子的能力的時候。要帶著感恩的手杖，當聽聞誰家有女初長成，好好的分辨各自血脈關係、始祖源流，不要造成近親通婚，避免亂倫，要以感恩的心前去求婚。

第三段：

oho musa simu mkki qa qu qlcing mqeway pakaw ma simu nyel ali bzinoq ali na qoyaw,
去 你們 以 木板 圍籬 植物 你們 如 筍 箭竹 筍 竹筍
auwrqyes³⁰ na uwlaqiy mamu wasi kusa kotas Kmbuta mqr³¹ wah.

臉 孩子 就是 就 如此 祖先

歌詞大意：倘若你們以木牆隔離，故意以荊棘分隔，這樣後代子孫怎能像箭筍那樣茂密繁衍呢？這是始祖對子孫所的。

第四段：

qutux uziiy ga, utux su pinnhpasan uwrqyas na laqiy, ani sblaq qa wi magal llubak (lbak)

另外 也 開玩笑 臉 孩子 讓 好好的 拿 葉子

ka tatubaku, qu ru haku³⁰hziy pqnasi aziy saku Tayal kaku maturing na kamil, 'sa ru

菸草 注入 高興 好讓 我 泰雅族 指著 指甲

anananu haziiy zikan lliliq na uwlaqi qoran llyu hmali qu 'laqi ga, aring mstpiray humali

無論如何 也許 放下 腋下 孩子 尾端舌頭 孩子 從 翻轉 舌頭

ta inu qu baqun ta ru mqroq nway ga si kusa yutas ta Kambuta ma uw wah. ux nuway

我們哪裡 知道 我們以及 停住 就這樣 祖父我們 始祖 讓我

³⁰ *auwrqyes*：根據布興大立的說法，泰雅語雙母音很少連在一起，此時 *auw* 雙母音因出現，吟唱者為了旋律之語韻，加入此綴音。

³¹ *mqr*：介系詞 *ru* 前加入綴詞的例子。

mapucing sasugani lubuw na ma Toyu maku la, ru 'laqi glwanay simu Utux qa ku 'rahuw.

到這裡為止 就這樣 唱 最小孩名我的 以及孩子 祝福 你們 天父 大的

歌詞大意：另外一件事，一個不經意的玩笑造成一個人顏面丟盡，就必須以菸葉、酒來和解。不可懷恨在心，用手指指著對方，互不原諒。要趕快撫平這誤解，就好像那些能言善道智者，一但出口也難免得罪人，也必須節制口舌避免得罪人，這是我們老始祖所交待的事。我所要敘述的就到此，願上帝祝福你們。

筆者就上述歌詞之內容，舉出幾個朗誦式歌謠詞的隱喻說法，一窺其泰雅族祖先用詞之奧秘：

（第一段）*mtoyu* 是指人名。通常歌者吟唱時，皆以自己最小子女名指稱自己。歌者用自己最小的子女名字自居，表示自謙。在對唱中，雖然知道對方的名字，但不見得知道他最小子女的名字，故必須事先問他：*ima qu isu yutas?*（你叫什麼名字？）此時對方會用自己最小的子女名字回應說 *mtoyu lalu maku*（我的名字叫 *mtoyu*）。此時歌者不會以自己的名字介紹自己，換言之，他的名字雖然叫 *Watan*，但歌唱時用最子女的名字 *mtoyu* 指稱自己，此種情形只在吟唱時出現，但一般聊天不在此限。

（第二段）“*atu na agiq*”，指到達山的邊陲之地，家的附近會看到這種 *agiq* 茅草，在平原才會看得到這種的植物，不斷在地上蔓延生長，只要看得到有 *agiq* 分布的地方，即代表有人煙。泰雅史詩常用 *atu na agiq* 代表泰雅族分布居住的地方，始祖引用這句交代泰雅族後代子孫，要像 *agiq* 茅草不斷繁衍下一代。

“*qblaq pngoyaw pinnogayen tunux na bubu yaya*”，分離後要好好的分辨各自血脈關係，不要造成近親通婚，避免亂倫。因此以 *bubu* 媽媽的奶頭來代表各自血緣關係，這是極深且富意義的比喻。*yaya* 原意母親，此句形容祖居地，即大地之母。

（第三段）“*ox laxiy usa mkara ki qlcing, mqeway na pakaw*”，其中 *mqara* 字面譯為分岔，指分岔的樹枝；*qlcing* 指木板；*pakaw* 是一種俗稱鬼針草的植物，成熟時種子黏在人身上會有刺刺的感覺。歌者應用樹枝，比喻泰雅子孫分散各處時，不可像樹枝彼此分岔，不可用 *qlcin* 木板彼此隔離，不可用有刺的 *pakaw*，不讓人接近。整句引申為：「泰雅子孫不可以彼此樹敵，製造仇恨。」

“*ali bzinoq ali na qoyaw*”，*bzinoq* 與 *qoyaw* 皆為箭竹筍名稱，此句形容子孫繁衍興盛，如山中的竹筍般茂密有驚人的生命力。

(第四段) *hakuhzi* 原指注入，此句形容和解。在泰雅族傳統儀式中，雙方若要和解就以杯子盛酒，以手指沾酒灑向四方，用來告訴祖靈雙方和解的誠 *maturing na kamil* 原意用手指著別人，延伸意指懷恨在心而翻臉互不原諒。

以上這幾段唱詞例子並非歌者自創，泰雅族遷徙分離時，是頭目交代後世子孫，且要代代流傳下去，這幾句就是其中的古老唱詞典型例子。從這首歌謠例子，可以瞭解到泰雅族始祖是如何透過 *qwas lmuhuw* 傳承泰雅族始祖的智慧結晶，也見識到泰雅族人所擁有的語言表達方式，歌詞內容的表達依然在一個規則底下受制約，尤其和 *gaga* 有關的議題，不能超出這個範圍隨意編造無關的詞句。唱詞的運用，借助語言指稱者傳達的訊息，推演發展產生新的意義，語詞雖然簡短，卻蘊含著深刻的意義。

(二) 歌詞之語音變化與應用

由於 *qwas lmuhuw* 歌詞都是歌者即興自編，因此歌唱時，有些單字內部會出現「附加綴音」，雖然不是每個詞都有這樣的變化，但是突然出現這種語詞時，不諳此用法的聽者，會誤認此字是古詞。所以一位歌者是否會運用「附加綴音」，是演唱 *qwas lmuhuw* 的另一項重要考驗，也代表創詞者的文學造詣。演唱 *qwas lmuhuw* 而不會運用「綴詞」，會被認為演唱功力淺。泰雅族語言結構，字根內部所加上去的音，稱為「附加綴音」。通常加在字根的前或中的位置。這種「附加綴音」加入綴音後同一個字或詞，字義不變但語音改變，但並非新的字詞。這種加音語音結構，平時說話是不會出現的，只有唱 *qwas lmuhuw* 時才擁有這種特殊的語音唱法。

qwas lmuhuw 在吟唱中，還有另外的語音唱法，就是所謂的「起頭助詞」與「尾助詞」，這種助詞在說話時不會出現，達悟族也有類似唱法。³²起頭詞指音樂第一句的開頭，尾助詞指接在詞基之後的「虛詞」。如果都用實詞，各句則無轉折延宕之處，唱起來就會覺得呆板生硬，也不便於歌唱。以下針對 *qwas lmuhuw* 之特殊唱法「附加綴音」、「起頭助詞」與「尾助詞」之結構與運用作分析：

1. 附加綴音

泰雅族 *qwas lmuhuw* 的語音構詞，和平日說話用語不同。泰雅族語言結構是屬音節式，相當於英語之語音結構的綴詞與詞根的構成，稱為附加構詞法 (*affixation*)，即在詞幹或詞基 (*stem*) 前後或中間加上某個詞素，以增加詞彙。加在詞幹之前的稱前綴詞 (*prefix*)，例如英語的 *likely* 可以前加 *un-* 形成 *unlikely* 一字，加在詞幹後面的稱做後綴 (*suffix*)，例如英語的 *-ly* 可以使 *like* 變成 *likely*。

³²郭健平〈達悟 *meykaryag* (拍手歌會) 在口傳傳統下的音樂延續—1. 歌詞的聲響詮釋〉，《音樂的聲響詮釋與變遷論文集》(台北：國立傳統音樂中心，2005)，262-263。

³³同樣泰雅語之構詞方式為基本字根附加前綴、中綴、後綴。加入綴詞後，原字根會發生詞性變化或是轉為衍生字義，例如泰雅語名詞變化，*qwas*（歌）> *m-qwas* > *mqwas*（唱歌）；動詞變化 *magal*（取）現在式，前加上 *min-*形成 *minnagal*（已經取了）過去式。但 *qwas lmuhuw* 的語音變化完全和上述變化不同，加入綴音後同一個字或詞，字義不變語音改變，並非新的字詞。

「附加綴音」在泰雅族 *qwas lmuhuw* 構詞形式中極為重要。每個單音節詞素再增加一個或數個，重複會出現一些特殊現象，首先是它的聲調改變，此為擴充詞韻的重要手段；其次重複後音節增加但語意相同。第三是綴音音節是擬聲詞，表示某種聲音持續不斷。運用附加綴音，表現了 *qwas lmuhuw* 特有的風貌。但添加綴詞也是有條件的，需根據腔調的許可程度來添加，並不是任何字或句詞都能隨意添加。添字的多少，依照歌者的運用情形，綴詞是為加強敘述語氣的效果，也是強化這個字的重要性。單字前中後加上綴音，適用於單口唱、對口唱的自我發揮。以下之歌謠例子，羅馬拼音反黑斜體字，即為附加綴音（參見例 5）。

例 5：祖訓歌謠

桃園縣復興鄉澤仁村林明福（Watan Tanga 男 75 歲，20051008）

ho hnoway simubil cikay smhelaw, mtoyū maku ni nyux 'ubah, cinnaruyen na wagi qutux

讓我 留下 一下 使高興 我的 在 有 險崖 落下 太陽

riyax sasiyoni, talagay pqqasun nyux pinnahoyay, 'mhutang 'blihun mToyū maku, sinisi na

這一天 很多 高興 有 能夠 到達 門 人名 我的 老師

Maci qutux riyax sasiyoni, nuway saku pqzyu cikay sinl bilan, humali (hmali) ku binkis ta

馬智 一 天 今天 讓 我 述說 一些 留下 舌頭 老人我們

raral, wayal mucu nanu sa simubil mumu ita wah.

以前 曾經 特別 這樣 留下 結 我們

2. 起頭助詞與尾助詞

起頭助詞與尾助詞之用法，每位歌者不盡相同，沒有一定的規則，也不是每一位歌者均會使用，但年紀較長或歌唱功力較佳者，都會出現這種唱法。這些助詞本無意義，唱詞加入後，節奏、曲調隨著變化，聽起來不會覺得生硬，

³³<http://www2.nknu.edu.tw/thakka/item04/main042.htm> - 531k.

可使歌唱的韻味更加綿長，風情萬種，意趣盎然，餘韻無窮，此為泰雅族獨特的歌唱語法。這種唱法在 *qwas lmuhuw* 中幾乎都可以發現，「起頭助詞」是為了幫助語氣的連貫，而「尾助詞」是用來表示一段語氣的結束。幾個例子正可顯示此現象：（參見例 6-7）。

例 6：遷徙之歌

台中縣和平村梨山村曾義英（Pasang Nokan 男 77 歲，20050703）

ys, *lanay simu sumaramat, rariyax na soni, simu paqyanux, sa babaw laqiy cinbwanan*

讓我 你們 吟唱 今日 你們 活者 以後 孩子 世間

gaw, *nway ku lu masa qahanga gaw,*

例 7：遷徙之歌

桃園縣復興鄉義盛村羅浮部落陳文輝（Tazil Yuraws 男 77 歲，20051008）

ho *wali masi baqun si nanu ki, pinqyan na yaba ta ru wah, bnkis myan Ulay ru wah,*

又不 知道 無論如何 居住 始祖 我們 先祖 我們 地名

ho nanu yan qani wah, inlasan na yaba ta karahuw ru wah,

像 如 這個 帶領 先祖 我們 偉大的

參、吟唱模式與邏輯

泰雅族 *qwas lmuhuw* 從音組織、音樂形式、樂句構成、旋律輪廓，日據時期至今，已有詳盡的研究結果（黑澤隆朝，1974：96 頁；呂炳川，1982：23-27、許常惠：1994：33-35；吳榮順：1999：17-26；賴靈恩：2002：98-131）。這些研究較著重於音樂本身的結構性分析，確實提供認識歌謠之途徑。僅就音樂本身進行結構分析固然重要，但這些音樂元素的形成，是否與民族性、地域性、歷史性、文化性有關？

筆者自身為泰雅族人，對族人傳統音樂的實際觀察，發現一些有趣的歌唱現象，如歌者的歌唱狀態、歌唱神情、語調表達等的輪廓，所構成的音樂以外的現象。³⁴這種歌唱現象，是否隱含著族群特性與社會結構下所交織的音樂行

³⁴即音樂本身（如音程、音階、節奏等）以外的現象。

為？以下試圖從音樂與人文的關係，探討歌者歌唱的思維可能性之關聯。

一、歌唱的運用思維

泰雅族人的音樂觀與台灣地區其他原住民族，均以歌唱涵蓋整個音樂概念型式。因此從泰雅族朗誦歌唱的型態觀察，*qwas lmuhuw* 最常見的方式有兩種：「單口唱」(*qutux tayal mqwas*)³⁵和「對口唱」(*sazing tayal psbung mqwas*)。³⁶這兩種唱法都可看出一個現象，吟唱者不是自我囈語，更不是為娛樂他人而演唱，而是吟唱者與群體性之間的心靈活動。因此，這種運作模式所延伸的歌唱思維，是否意表人際關係與社會結構的運作思維？此處嘗試從泰雅族的「社會行為」、「社會組織」、「社會規範」，來探討其可能之關聯性。

(一) *qwas lmuhuw* 是一種社會行為的寫照

對泰雅族 *qwas lmuhuw* 即興吟唱來說，無論是「單口唱」或「對口唱」，從歌唱的性質與內容可以看出，它不是個人表演，而是群體性的互動關係，即興唱出眾人的共同心聲，就如美國的音樂人類學者 *Alan Merriam* 所說：「音樂是人類的一種社會行為」。³⁷音樂扮演著個體聲響標記以及個體意識傳達媒介的角色。透過音樂，看到了泰雅族社會中人際關係的縮影，個體與個體、個體與團體、團體與團體之間的互動行為，共同所交織的社會網。而 *qwas lmuhuw* 象徵著一種人際之間親密互輔的運作關係，透過這種關係，不僅可以達到族群意識，族群自信心，亦使得人與人之間產生鼓勵、慰藉與互助的作用，進而達到整個部落團結和諧的目的。³⁸族人藉由 *qwas lmuhuw* 一次又一次地確認個體生命與社會生命的意義價值，這種社會結構組成運作的機制，在族人集體工作、集體群居、共同信仰上，也反應於 *qwas lmuhuw* 吟唱的機制上。

(二) *qwas lmuhuw* 是一種社會地位的寫照

泰雅族社會中原來沒有「頭目」，每當族人需要一致行動時，大家才共商推派一位有能力的人為代表，這個代表者的地位並非恆久也非世襲。泰雅族是沒有階級制的平權社會，部落頭目由有聰明才智及領導能力的人擔任，舉凡祭儀、出草、狩獵、部落審判、重大事件，則由頭目召集長老會議決策之（達西烏拉灣·畢馬，2001：56；廖守臣，1998：34；黑帶巴彥，2002：30），稱作「*qutx niqan*」（同流域）。

³⁵稱單口唱而不稱獨唱，是為區隔一般音樂會獨唱的概念，但這裡所說的單口唱還是建立在群體互動的概念上，因為吟唱的人不是在表演，他所敘述內容和聽眾是有關的。「單口唱」為一人吟唱，家人、朋友坐成圓形聆聽，是泰雅族朗誦式歌謠最普遍的吟唱方式。內容敘述宇宙、人類來源、民族來源、傳說故事、遷徙歷史、祖訓歌等。

³⁶此處稱對口唱而不稱對唱，是為區隔一般所謂輪唱或卡農唱法之稱呼。這裡指的對口唱，是以相同模式回應為二人相互對唱的唱法。而目前這種歌唱方式少有，過去這種對唱最常見於結婚、迎親、會議等，歌唱內容舉凡閒聊、問安、互勸、調侃等，以建立彼此和諧與互動的關係。

³⁷Merriam Alan, *The anthropology of Music*(Northwestern University Press, 1964), 3-4.

³⁸劉茜，《台閩少數民族的復音音樂》（台北：中華民國藝術基金會出版，1990），191。

同樣情形，唱 *qwas lmuhuw* 要建立社會地位也必須以自己的能力來穩固，也就是吟唱者必須唱得好，唱者的地位是以本身實際能力來換取的，這與泰雅族頭目成為 *gaga* 的代言者產生的方式是相同的。做為一位頭目成為領導者，頭腦必須聰明，要具備各方面知識。同樣地，*qwas lmuhuw* 歌唱者也反映出這個文化的領導者，皆被要求需有突出的創造性表現，這種現象在部落頭目身上也相同，必須具有超乎一般常人的能力。所以，*qwas lmuhuw* 不僅是音樂技術面上的展現，同時也隱含了所有泰雅族音樂活動的底層思維，展現出以個人智慧贏得尊嚴的能力。

(三) *qwas lmuhuw* 是一種社會規範的寫照

泰雅族傳統社會裡，維持社會秩序乃建立在傳統倫理的制約上，尤以 *gaga* 社會組織所孕育出來所謂的不成文的習慣法則，包含生活規範、道德準則、生命禮俗、遷徙型態及禁忌等觀念，是泰雅族文化中最重要規範準則，這種由始祖所制定的制度規範稱為「*gaga*」。 *gaga* 除了口傳述說外，透過 *qwas lmuhuw* 傳達，始祖留下的訓詞，就是泰雅族人所謂的「祖訓歌」，歌謠所傳述的內容維繫著泰雅族人的信仰精神、倫理道德、社會規範、生存意識與宗教信仰等。

泰雅族人對於始祖所傳承下來的遺言訓示，都必須實際奉行，他們相信如果違反，個人甚至族群必遭不祥，神靈會給予制裁，所以他們對於犯罪之制裁，是透過親族自決、部落頭目調解，其中親族自決：凡親族團體或血族團體以內的問題，由 *gaga* 親族團體或祭團之族長出來自行解決。對於違反了 *gaga* 的行為，可以從 *qwas lmuhuw* 「祖訓」歌謠見到這樣的訓詞。

一個不經意的玩笑，造成一個人顏面丟盡，就以菸葉、酒來和解。

不可懷恨在心，用手指指著對方，互不原諒。要趕快撫平這誤解，就

好像母雞將小雞安撫在腋下一樣。那些能言善道的人，也必須節制口

舌免得得罪人。這是我們老祖宗所交代的事。(桃園縣復興鄉澤仁村林

明福唱，2005.10.8)

二、歌唱的表現樣貌

泰雅族 *qwas lmuhuw* 的歌唱與音樂思維，當我們焦點放在歌唱聲響與語詞的表達，及人際關係與社會結構的運作思維時，最讓我們忽略的一環，也就是微乎其微的歌唱狀態、歌唱神情、語調表達及歌唱的聲韻，乍看之下這些現象無關音樂特質，但這種歌唱樣貌，卻牽動著歌者深沈的情感及歌唱技巧，因此，

藉由此細部的觀察，讓我們能觸及到歌者的心靈世界，並擴及整個泰雅族的文化觀。

(一) *qwas lmuhuw* 的歌唱狀態

無論是「單口唱」或「對口唱」，歌者通常坐著吟唱，身體動作不多，偶爾出現一些手勢動作。而家人、朋友或群眾以圓形方式坐著聆聽，形成一個同心圓，代表族人的「合一性」。而歌者吟唱時，聽眾大多數時間是低著頭傾聽，少有直視對方，感覺似乎在沉睡。西方文化中，雙方交互對話時，眼睛應該直視對方較為禮貌，雖然泰雅族 *qwas lmuhuw* 似說似唱，就好比雙方對話一樣，但低著頭傾聽是為了專注傾聽，因為吟唱者會運用古語、隱喻、雙關語、反喻等手法，專注傾聽才能抓住對方所表達的詞意。去參加一場演唱會，聽覺與視覺同時進行，才有臨場感，但 *qwas lmuhuw* 不具表演性質，歌者與群眾不是表演與觀眾的關係，不是看表演的欣賞角度，所以不一直盯著對方看。

(二) *qwas lmuhuw* 的歌唱神情

一般來說，吟唱泰雅族傳統朗誦時，很重要的一點就是在表達人與人之間的互動，因為他們所呈現的並非只是一個抽象概念，而是表明一個具體對象。因此，如何瞭解泰雅族的吟唱特質，歌唱神韻也是不能忽略的一環。

泰雅族的 *qwas lmuhuw* 唱法不僅在歌詞的意境表達，其歌唱的神韻，亦是特有的民族風味，它不矯揉造作，也不加任何外在的修飾，沉穩內斂，全部都是面對面「口傳心授」，而不像現代聲樂教育與創作那樣一整套機械式的做法，因為它從來都是直接授受，所以對這種自在「心」與「口」的藝術神韻，要以有規律化的剖析是不可能的。

(三) *qwas lmuhuw* 的語調表達

泰雅族 *qwas lmuhuw* 歌謠，歌唱時主要是「音調」與「語言」的關係，音調從於語言，主要是按歌詞的語調來進行，由語音發出語調高低，產生不同的語調旋律，可以稱為「語言的音樂化」。杜國清引艾略特的話說：「歌唱是談話的另一種方式。」³⁹這種吟誦式古調，無論是唱腔旋律、它的節奏、音階、音程，都沒有固定形式，只是隨著語音的音型，不時作自由的變化，說它是唱腔，它又是活生生的語言，又有美妙動聽的語調旋律。

構成泰雅族 *qwas lmuhuw* 歌謠特殊風格，除了「音調」與「語言」的關係外，旋律進行時，會出現一種非常特別的聲調和語氣，如西洋音樂所說的滑音、顫音、斷音、拉長音等，來增加韻味，如前文提及的「起頭音」*ox*、*y--s*、*ho* 等開頭吟唱所用拉長音；斷音通常是每一個樂句結束所用的「尾助詞」，如 *gaw*、*wah* 等，用些助詞構成斷音的語氣，結束其樂句；另外，還出現「潤喉音」，歌者

³⁹杜國清，《艾略特文學評論選集，詩的音樂性》（臺北：田園出版社，1969），58。

唱這個音時，並不表示歌者正在潤喉，而其是一種轉接語氣，做為下一個思路的預備；有時還帶沙啞聲或顫音，這並不是歌者緊張所造成的聲音，而是歌者歌唱時的自然音；有些滑音或不固定的音高，也都是歌唱時自然產生的現象。這種特殊的唱法，就是泰雅族 *qwas lmuhuw* 最具有特色的歌唱方式。所以，若仔細的聆聽，仔細的觀察，不難發現老人在演唱時會產生這類情形。⁴⁰

(四) *qwas lmuhuw* 的歌唱聲韻

泰雅族 *qwas lmuhuw* 吟唱方式，從藝術層面觀之，始終保持著文學、哲學、心理學背景上深層的知覺，保持著極為自由、深度的內心世界無盡的開闊，自由沈靜，並不刻意考慮現代音樂所強調的音質、音量、音高、音準等問題，而是吟唱內容之深度。吟唱者是否能夠將主題內容流暢地呈現出來，是族人所期待與誇耀的地方。*qwas lmuhuw* 吟唱的歌詞語言與人的感情緊密相扣，感情主要跟隨語意，音樂和歌詞結合為一體，情緒與故事內容的機制運用，旋律則主要建立在歌詞聲韻上，聲韻扮演了非常重要的角色，歌謠若沒有韻，就不成為歌謠。

qwas lmuhuw 吟唱的輕重、高低、抑揚、頓挫，隱藏在族語中作為情緒的旋律，隨著演唱者情緒的波動，呼吸的吐納，產生一種只能感覺而不能看到的韻味。*qwas lmuhuw* 的音調流動，是隨著歌者的情緒與語言的運用來決定的。

小結：一個民族音樂之美，絕對不僅僅是音樂本身的結構元素，由社會環境、文化特質、歷史因素，語言型態等所塑造出的歌唱模式，在在反映於吟唱者的歌唱狀態、歌唱神情、語調表達、歌唱聲韻上，對於泰雅族歌唱邏輯與審美觀念的理解，更須從這個角度切入，如此才能切合歌者的歌唱思維。

肆、結論

藉由以上各項的觀察，試圖從歌詞與音樂的相互關連，理出其屬泰雅族的歌唱思維模式，可知泰雅族 *qwas lmuhuw*，具有強烈的語言特性與民族風格，是因為它依附於，或者應說是源自於生存在某特定文化體系下的長久經驗。*qwas lmuhuw* 的珍貴，取自於自然樸素且流暢的歌唱方式，以表達對祖靈、對人、對大自然的情感。樸素且流暢的歌唱方式，在於它除了本身保留了原有的古調風格及本質外，有完整演化軌跡可尋，著重的是生活實質的脈絡，是人與人、部落與部落、社群與社群之間的對話與分享，這種保有原始的本色，是泰雅族群的精神。

⁴⁰余錦福，〈台灣原住民歌唱之脈絡〉，《山海文化雙月刊》8月號（2000年8月）：11。

參考書目

一、專書、專文

一條慎三郎。《排灣、布農、泰雅族番謠歌曲》台北：台灣教育會，1925。

- 史惟亮。《論民歌》。台北：幼獅書店，1967。
- 王明柯。《華夏邊緣：歷史記憶與群體認同》。台北：允晨，1997。
- 李幼蒸。《語義符號學》。台北：唐山，1997。
- 竹中重雄。「台灣番族的研究」台灣時報地 154 號，1932。
- 佐藤文一（黃耀榮譯）。《台灣原住民種族的原始藝術研究》。台北：中央研究院民族所，未出版，1959（1944）。
- 呂炳川。《台灣土著族音樂》。台北：百科文化，1982。
- 杜國清。《艾略特文學評論選集》，臺北：田園，1969。
- 余錦福。《祖韻新歌：臺灣原住民民謠壹百首》。屏東：臺灣原住民原緣文化藝術團，1998。
- 〈台灣原住民歌唱之脈絡〉。《山海文化雙月刊》。8 月號。台北：山海文化，2000。
- 〈泰雅族朗誦古調與文化意涵之研究〉《中央研究院民族學研究所「第三屆原住民訪問研究者」成果發表會》。台北：中央研究院民族學研究所，未出版，2000。
- 《泰雅族音樂與文化習俗田野調查》。台北：國立傳統藝術中心補助案，未出版，2001）。
- 《泰雅族音樂文化資源調查計畫》。台北：文建會國立傳統藝術中心民族音樂研究所委託案，未出版，2005。
- 吳榮順。〈布農族「八部合唱」的虛幻與其象〉。林清財、謝元富主編《「後山音樂祭」學術研討會論文集》。台東：台東縣立文化中心，1999。
- 《泰雅族音樂調查研究報告書初稿》。未出版，1999。
- 〈傳統音樂的即興—台灣原住民音樂為例〉。《展望二十一世紀鄉土音樂藝術教學研討會》。屏東：國立屏東師範學院音樂教育系，2000。
- 林純宇。《思想起歌謠研究》。碩士論文，國立花蓮師範學院語文科教學，2004。
- 郭健平。〈達悟 *meykaryag*（拍手歌會）在口傳傳統下的音樂延續—1. 歌詞的聲響詮釋〉。《音樂的聲響詮釋與變遷論文集》。台北：國立傳統音樂中心，2005。
- 陳鄭港。《泰雅族音樂文化之流變—以大崙崙群心》。碩士論文，國立政治大學民族研究所，1995。

- 許常惠。《臺灣音樂史初稿》。臺北：全音樂譜，1994。
- 森丑之助。《台灣番族志》。台北：中央研究院民族所，未出版，1917。
- 黑澤隆朝。《台灣高砂族的音樂》。東京：雄山閣，1973。
- 黑帶巴彥。《泰雅人的生活型態探源：一個泰雅人的現身說法》。新竹縣：新竹縣文化局，2002。
- 達西烏拉灣·畢馬《台灣的原住民：泰雅族》。台北：台原，2001。
- 廖守臣。《泰雅族的文化—部落遷徙與拓展》。台北：世界新聞專科學校觀光宣導科，1984。
- 。《泰雅族的社會組織》。花蓮：私立慈濟醫學暨人文學院，1998。
- 劉克浩。《泰雅族口簧琴音樂研究》。碩士論文，國立台灣師範大學音樂研究所，1996。
- 劉其偉。《台灣土著文化藝術》。台北：雄獅圖書，1983。
- 劉茜。《台閩少數民族的複音民歌》。台北：財團人中華民俗藝基金會，1990。
- 劉志明。《西洋音樂史與風格》。台北：大陸書店，1981。
- 賴靈恩。《泰雅 *Lmuhuw* 歌謠之研究—以大漢溪泰雅社群為例》。碩士論文，國立師範大學，2002。
- Bruno Nettl 著。《民族音樂理論與方法》。沈信一譯。台北：書評書目，1976。
- Malinowski and Bronislaw. *Argonauts of the Western Pacific*. New York: E.P.Dutton, 1922.
- Merrian, Alan. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press. 1964.

二、有聲資料

- 呂炳川。《臺灣原住民之音樂》。Victor.SJ-1001/3 東京救世傳播協會，1977。
- 余錦福。《泰雅族音樂文化資源調查計畫》。台北：文建會國立傳統藝術中心民族音樂研究所委託案，影像資料未出版，2005。
- 吳榮順。臺北：風潮有聲 TCD-1505，1994。
- 許常會等人。《泰雅與賽夏族民歌》。水晶有聲 CIRD 7028-2，1994。
- 黑澤隆朝。《高砂族的音樂》。Victor.SJL.18-9-M 東京，1974。

三、網路

<http://www2.nknu.edu.tw/thakka/item04/main042.htm> - 531k.