

# 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*。<sup>1</sup>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。<sup>2</sup>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。<sup>3</sup>另外黑澤隆朝可以說是日本學者對台灣原

<sup>1</sup>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。

<sup>2</sup>「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。

<sup>3</sup>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。<sup>4</sup>

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

---

<sup>4</sup> 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：<sup>5</sup>

- 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：<sup>6</sup>

- 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。

<sup>5</sup> 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。

<sup>6</sup> 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：<sup>7</sup>

- 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，<sup>8</sup>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。

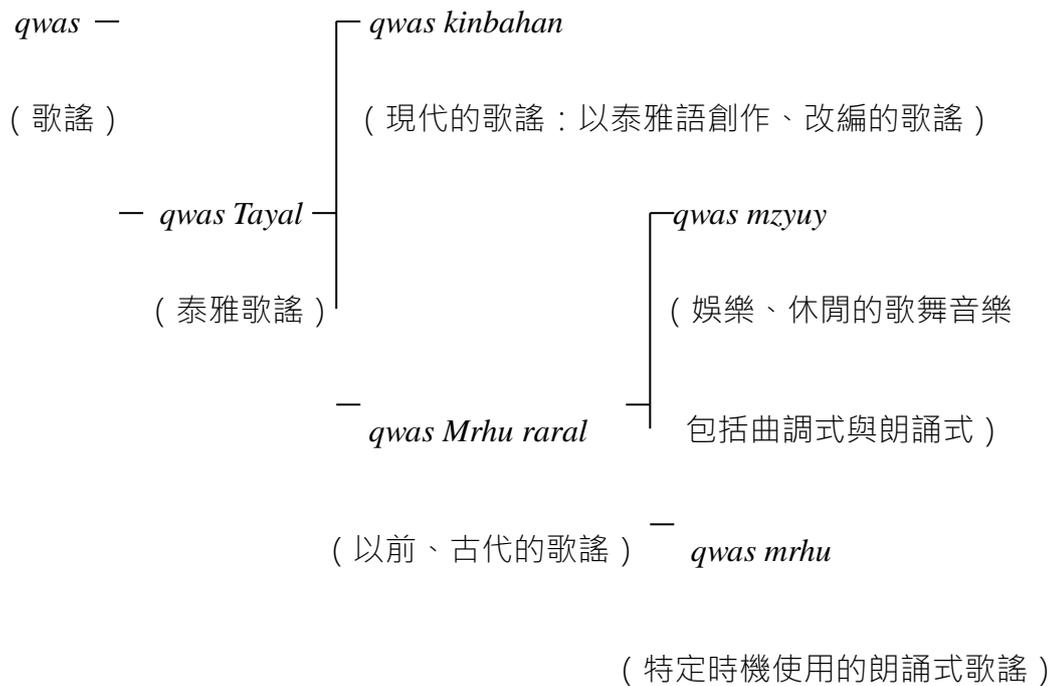
陳鄭港，依據泰雅族人對於歌謠的認知與看法，並做了概括性的分類：<sup>9</sup>

非 *Qwas Tayal* ( 一般性的歌謠 )

<sup>7</sup> 呂炳川，《台灣土著族音樂》(台北：百科文化，1982)，23-24。

<sup>8</sup> 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。

<sup>9</sup> 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*。<sup>10</sup>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*。<sup>11</sup>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

<sup>10</sup>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。

<sup>11</sup>*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。<sup>12</sup>

*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」；<sup>13</sup>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。」<sup>14</sup>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，

<sup>12</sup>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。

<sup>13</sup>劉其偉，《台灣土著文化藝術》（台北：雄獅圖書公司，1983），28。

<sup>14</sup>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。<sup>15</sup>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

<sup>15</sup>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。

<sup>16</sup>參註 1 之說明。

*ho waring sa pinsasubkan*<sup>17</sup>, *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*<sup>18</sup>*sa Sqoyaw, hmusa gmlahuy*

<sup>17</sup>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。

<sup>18</sup>*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*<sup>19</sup> *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*<sup>20</sup>, *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*<sup>21</sup>, *musa sa ‘ulyung turu,*  
 去 到 山頂 山坳 下到 去 和平溪  
*llyung na KaKulesan*<sup>22</sup> *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 sqabu* (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

<sup>19</sup> *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。

<sup>20</sup> *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河流域及松羅溪區域，形成松羅、崙埤兩社。

<sup>21</sup> *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河流域。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。

<sup>22</sup> *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 *lkam'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 su '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 rqes 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 mataatuliq 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 yaya<sup>23</sup> 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

---

<sup>23</sup>*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。<sup>24</sup>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。」<sup>25</sup>

## 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」。<sup>26</sup>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

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

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

<sup>26</sup>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。<sup>27</sup>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。<sup>28</sup>

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*

<sup>27</sup>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。

<sup>28</sup>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 yaya<sup>29</sup>, 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

---

<sup>29</sup> *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  
*auwrqyes<sup>30</sup> na uwlaqiy mamu wasi kusa kotas Kmbuta mqr<sup>31</sup> 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 haku<sup>30</sup>hziy 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

<sup>30</sup> *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。

<sup>31</sup> *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）*mtoy* 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 *mtoy lalu maku*（我的名字叫 *mtoy*）。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 *mtoy* 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。<sup>32</sup>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*。

<sup>32</sup>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。

<sup>33</sup>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，

<sup>33</sup><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）

**y ....s,** *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。<sup>34</sup>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

<sup>34</sup>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*)<sup>35</sup>和「對口唱」(*sazing tayal psbung mqwas*)。<sup>36</sup>這兩種唱法都可看出一個現象，吟唱者不是自我囁語，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」。<sup>37</sup>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。<sup>38</sup>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）。

<sup>35</sup>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。

<sup>36</sup>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。

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

<sup>38</sup>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。」<sup>39</sup>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

<sup>39</sup>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。<sup>40</sup>

#### (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。

---

<sup>40</sup>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—以大崙崁群心》。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.