



# 在音樂中聆聽彼此： 泰雅族 *qwas Lmuhuw* 歌者 「聽唱行為模式」之觀察

余錦福

美國波士頓音樂學院碩士

本院基督教人文學系副教授

## Abstract

Atayal Tribal music structure, *qwas Lmuhuw*, musical formation, notation structure, melody contour, since the time of Japanese occupation, has been extensively researched. As to *qwas Lmuhuw*, other than technical music analysis, is there a greater need for research? Borrowing a quote from American Ethnomusicologist, “Music involves not only sound but the human behavior which is a prerequisite for producing sound.” This quote is saying, analyzing music requires an examination of human action. It also means that, music is not something mankind created for themselves, rather it is the result of actions that produced music, and music is therefore not an isolated phenomenon.

For the same reason, *qwas Lmuhuw* is not simply applied in singing, it hides the tribal culture, history and memories. Especially in the case of “Improvisation Singing” toward self-disclosure/self-ability as well as the interpersonal relationship in the act of listening and singing, it is this area that has been overlooked in past research. Further, from the practical cultural renewal standpoint, this type of oral Atayal tradition, due to the passing of the generations, *qwas Lmuhuw* been sang to the 21<sup>st</sup> century, it has developed a completely





different cultural survival value, therefore to the modern young generation's traditional cognitive changes toward *qwas lmuhuw*, it is something that cannot be ignored.

關鍵字：泰雅族，朗誦吟唱，*qwas lmuhuw*





## 前言

泰雅族本無文字書寫系統，有關社群規約、歷史記憶與文化傳承等媒介，皆藉由祖先流傳的語言，口語敘述或歌謠吟唱的方式代代相傳，這一套口述傳統稱 *qwas lmuhuw*，定義為「口述傳統與口唱史詩」，中文稱之為「朗誦吟唱」。<sup>1</sup> 以下討論，筆者皆以 *qwas lmuhuw*（或 *lmuhuw*）稱之。

泰雅族 *qwas lmuhuw* 的音組織、音樂形式、樂句構成、旋律輪廓，從日據時期至今，已有詳盡的研究結果。<sup>2</sup> 但 *qwas lmuhuw* 除了音樂技術的分析外，還有更重要的研究嗎？借用美國音樂人類學家 Alan. P. Merriam 的說法：「音樂所包含的不僅是聲音，還有產生聲音的先決條件，即人類行為。」<sup>3</sup> 這話正說明，音樂技術的分析，還需關注於人類行為研究的觀點。也就是說，音樂無非是人們為自己而創造出來的東西，但是行為本身是為產生出樂音而形成的，音樂不是一種孤立的現象。

同理，*qwas lmuhuw* 不只是單純用於歌唱，而是隱藏於歌謠中部落文化與歷史記憶背後的文化意涵。特別是這種由「即興吟唱」( *Improvisation singing* ) 自我表露 / 自我能力及人際關係的聽唱行為，是過去所忽略的研究。其次，從文化實踐與再生產的角度來看，這種原始的口頭傳承文化，因世代交替，泰雅族 *qwas lmuhuw* 吟唱文化到二十一世紀的現今，已發展出全然不同以往的文化存續價值，現代年輕輩對傳統 *qwas lmuhuw* 認知的改變，亦是不容忽視的觀察。

本文資料乃根據筆者田野調查所建立，試圖從 *qwas lmuhuw* 歌詞文本中進行研究選樣，聚焦於部落居住者聽唱經驗為中心之探索。藉由歷史性、傳統性和現代性，論述這種特殊的口言說敘事操作過程與內容，論述 *qwas lmuhuw* 更深層之觀察。

<sup>1</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「第三屆台灣原住民訪問研究者」成果發表會》（未出版，2000），3-4。

<sup>2</sup> 呂炳川，《台灣土著族音樂》（台北：百科，1982），23-27。

<sup>3</sup> Alan P. Merriam *The Anthropology of Music* (Northwestern University Press. 1964),14.





## 一、*qwas lmuhuw* 傳統吟唱爬梳

許多研究者一致認為，*qwas lmuhuw* 是泰雅族音樂文化中為最具有代表性的樂種，更是構成泰雅族社會共同體的重要元素之一。<sup>4</sup> 這樣的樂種，日本音樂學者黑澤隆朝從歌謠的性質，認為音階主要是二音音階及三音音階，歌曲以朗誦體居多；<sup>5</sup> 呂炳川也認為歌謠的唱詞、節奏、旋律皆為單音且即興的朗誦調式唱法。<sup>6</sup> 很顯然，從 *qwas lmuhuw* 歌謠的性質觀之，主要是以單音音樂朗誦體居多，並沒有豐富的旋律與和聲的效果，若不是以音樂載體消長變化，是否是潛藏於歌謠中的歌詞深奧的文哲內涵，或吟唱時語文行為的表達方式呢？正如 Alan. P. Merriam 所言：「所有的音樂都是模式化了行為。」<sup>7</sup> 這樣的概念告訴我們，*qwas lmuhuw* 不在於音樂本身或簡單意義上的吟誦和唱歌，更重要是背後音樂生成的行為。要認識 *qwas lmuhuw* 背後音樂生成的行為，從其字義及內容的解構，是切入此概念的鑰鎖。

### (一) *qwas lmuhuw* 名詞釋義

原住民歷史文化傳承，在文字沒有產生以前，口頭文化在人類發展早期佔據非常重要的地位，是為傳遞音樂文化不可或缺的方式。<sup>8</sup> 同樣泰雅族沒有文字以前，有關族群的歷史、道德、規範和知識等，都靠著 *qwas lmuhuw* 一代一代祖先留下來的事蹟。這種特殊的口頭吟唱方式，族人取名為「*qwas lmuhuw*」。此名稱有何特殊意思？

#### 1. *qwas lmuhuw* 的字面意思

*qwas lmuhuw* 從字面解釋，所謂 *qwas*，泰雅族語譯為「歌」，凡一般口唱的歌皆稱 *qwas*。<sup>9</sup> 「*lmuhuw*」一詞，按照泰雅語直譯，即穿、引之意，引申為「穿針引線」

<sup>4</sup> 余錦福，泰雅族音樂，《台灣音樂百科辭書》，呂鈺秀、徐玫玲、陳麗琦、溫秋菊、顏綠芬主編（台北：遠流，2008），129-130。

<sup>5</sup> 黑澤隆朝，《台灣高砂族の音樂》（東京：雄山閣，1973），38。王櫻芬、劉麟玉計畫主持人，《黑澤隆朝在台之民族音樂調查的資料彙整、翻譯及研究》（2001）：38。

<sup>6</sup> 呂炳川，《台灣土著族音樂》，23-24。

<sup>7</sup> Alan P. Merriam *The Anthropology of Music*. 1964 : 27.

<sup>8</sup> 許常惠、呂垂寬、鄭榮興合著，《傳統音樂之美》（台中：晨星，2002），38。

<sup>9</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，3-4。





的動作，用以象徵特定的言說方式，也就是指互相穿梭對話，意指過去始祖經由口耳相傳，以接近說話方式吟唱歌謠。<sup>10</sup> 這種具有即興、靈活運用的言說方式，也可以說是說話方式的延伸，只因吟誦時帶有高低音，具有亦誦亦吟的特質，族人稱之為「*qwas lmuhuw*」。*qwas lmuhuw* 接近中文稱法為「朗誦歌謠」或「朗誦吟唱」、「口唱史詩」等。

## 2. *qwas lmuhuw* 的敘述內容

*qwas lmuhuw* 說唱有別於日常生活中平鋪直敘的用語，針對不同的場合情境，將所欲傳遞的訊息以象徵、比喻的手法將詞句串連，並以吟唱的方式來呈現。族人解釋，這樣的言說方式為 *kinbazi na ke'*（話中有話）或 *zihung na ke'*（深奧語言），僅男性為之。這種深奧的語言，歌詞內容包羅萬象，包含敘述宇宙、人類來源、民族來源、傳說故事、歌頌本族英雄人物，及遷徙歷史、祖訓、文化、藝術、人名、地名等，敘述的範圍非常自由，也就是因為自由，從而產生豐富意涵。<sup>11</sup> *qwas lmuhuw* 是在重建一個歷史的現場，重建一個曾經發生過的事情，建構的文化機制，社會人格典範、社會倫理等的文化邏輯，歌詞是最重要的。

就歌詞的觀點來說，歌詞是從語言來的，而語言與文化是息息相關的，因為，語言是文化的基礎與結晶，文化則影響語言的結構與內涵，而語言的傳達方式，反映了文化的思維。黑帶 巴彥說：「有非日常生活使用的族語，含有引用各種動物植物或自然界種種的現象或是以具有的典故的代名詞、隱喻或譬喻的象徵性詞彙。」<sup>12</sup> *qwas lmuhuw* 就如同中文所說的修辭學一樣，修辭技巧有隱喻或譬喻等，這種吟唱音韻，結合其傳統語言、歌謠與知識，深具文哲內涵。<sup>13</sup>

<sup>10</sup> 鄭光博，大嵙崁溪流流域泰雅族 *Lmuhuw* 文本分析，《全國原住民族研究優選論文集》（初版，台北：行政院原住民委員會，2010），1-6。

<sup>11</sup> 余錦福，《泰雅族音樂文化資源調查計畫 -- 期末成果報告書暨田野日誌》（未出版，國立傳統藝術中心，2005），16。

<sup>12</sup> 黑帶 巴彥，泰雅族的深奧語言，《新竹文獻》9（2002年）：109-116。

<sup>13</sup> 余錦福，即興唱和引抗高歌：泰雅族歌謠藏深意歌詞引喻文哲內涵，《閱覽》第124期（2009年）：21-25。



## (二) *qwas lmuhuw* 吟唱面向

過去泰雅族沒有文字書寫世代，他們是如何教育下一代？*qwas lmuhuw* 扮演了一個很重要的社會與文化功能。透過「寓教於樂」的方式，傳述了先人的智慧與訓誡，提醒後代子孫有其可循的方針。包含以 *lmuhuw* 確認血緣關係、記錄歷史軌跡、傳遞生活規範、解決爭議問題等，都以此形式教育下一代，它是一種完整的「吟唱語文行為」。所謂「吟唱語文行為」是利用口頭語言配合音樂上的特性和肢體語言的結合和互動，加以實踐而已，從行腔使調的特性、吟唱者的要求等就可看出其端倪。

泰雅族 *qwas lmuhuw* 吟唱特性，從「說話」到「吟唱」最大差異是，「說話」重語言的節奏；「吟唱」則重音樂的節奏。「吟唱」比「說話」悅耳動聽；「吟唱」時聲音拉得較長，聽時有近似唱歌之處。*qwas lmuhuw* 吟唱者在聲音的表達不只「抑揚頓挫」的聲調，還必須進入角色「貫注對感情」，而且必須按一定的腔調進行，才能收到有聲語言效果，聽起來順耳。唱頌的旋律句調，並非單純地只是為了歌而歌唱，泰雅族人歌唱形式是，把歌的旋律當成次要的，但重視歌詞的內容是什麼，在講什麼、在說什麼。對泰雅族人來說，有深度的文化涵養是非常重要的，因為 *lmuhuw* 在不同場合都需要不同的詮釋和改變，特別是對某些單字的讀音，特殊疊句的構造形式及隱喻的表達方式，需有高妙機智的語言藝術，始能表達更深的情感意味，如此才能被族人評價為好的 *lmuhuw* 者。

可惜是，觀察現今泰雅族年齡五十至六十五歲者吟唱 *lmuhuw* 情形，吟唱功力大都薄弱，例如吟唱 遷徙史詩，對於自己部落遷徙路程，河床與地名無法掌握，內容表達邏輯思維順序混亂，主要原因是對傳統文化涵養與認識貧乏。根據長者所言，要成為好的 *lmuhuw* 傳續者，必須投入在地知識的建構，深曉文化與規範 (*gaga*)，學習長者的思想與深度，如此才能掌握其箇中技巧，否則內容不只貧乏，對於唱詞之運用，就如一般白話，就算有心想唱，表現出來會被長者視為不是好的歌者。<sup>14</sup>

<sup>14</sup> 余錦福，泰雅族 *Qwas Lmuhuw* 即興吟唱下的歌詞與音樂思維，〈台灣音樂研究〉，第 6 期（2008 年）：40。







## 二、*qwas Imuhuw* 聽唱行為模式之觀察

泰雅族人的音樂觀與台灣地區其他原住民族，都以歌唱涵蓋整個音樂概念型式。同樣泰雅族 *qwas Imuhuw* 的型態，最常見的歌唱方式有兩種：「單口唱」(*qutux tayal mqwas*)<sup>15</sup> 和「對口唱」(*sazing tayal psbung mqwas*)。<sup>16</sup> 這兩種唱法可看出一個現象，吟唱者不是自我囈語，更不是為娛樂他人而演唱，而是吟唱者與群體之間的心靈活動，經由訊息的傳送者與接收者，進行交流溝通。Alan. P. Merriam 說：「音樂不能僅僅被界定為一種聲音現象，因為它涉及到個人和個人組成的群體的行為。」<sup>17</sup> 根據此概念，可以發現，*qwas Imuhuw* 確實不只是一種聲音現象，它還涉及到個人「自我表露聽唱行為」及群體的「雙向人際溝通聽唱行為」。也就是說，無論是「單口唱」的自我表露聽唱行為或「對口唱」的雙向人際溝通聽唱行為，皆建立於個人和個人組成的群體的行為上。

### (一) *Imuhuw* 自我表露的聽唱行為

對泰雅族來說 *qwas Imuhuw* 在進行交流溝通時，其實就是一種自我表露 / 自我展現的過程，從彼此交流的過程，不僅能運用隱喻的機制或用普通單詞加入綴詞的唱法，還應關注彼此交互過程，也就是真實地自我表露 / 自我展現的能力，且毫無保留的傳遞信息，在他們身上可看見如此之氣度。

#### 1. 自我表露 / 自我能力展現的行為

泰雅族 *qwas Imuhuw* 其實就是一種自我表露，也就是將自己內心的感覺和信息真實地表現出來的，但不是單獨的過程，而是相互依存、相互影響。當個體與他人交往時，這種關係就是「傳送者」與「接收者」雙方的一個交互過程。何謂自我表露

<sup>15</sup> 所謂「單口唱」它非一般音樂會獨唱的概念，此單口唱是建立在群體互動的概念上，因為吟唱者非在表演，敘述內容和聽眾有關。「單口唱」為一人吟唱，家人、朋友坐成圓形聆聽，是泰雅族朗誦吟唱最普遍的方式。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>16</sup> 此處所指的「對口唱」是指：以相同模式回應為二人相互對唱的唱法。常見於結婚、迎親、會議等。

<sup>17</sup> Alan P. Merriam *The Anthropology of Music*. 1964 : 27.





(*self-disclosure*)? 美國人本主義心理學家 *Sidney Jourard* 於 1958 年提出此意涵：「個體與他人交往時自願地在他人面前真實地展示自己的行為、傾訴自己的思想，就是讓目標人瞭解有關自己的信息。」<sup>18</sup> *Yalom I. D.* 於 1985 年提出：

自我表露是一種人際交互過程，在這個過程中重要的不是表露給對方什麼，而是在這個關係情境下進行表露，更重要的是表露會使與他人的關係變得更豐富、深入和複雜。<sup>19</sup>

對泰雅族吟唱 *qwas lmuhuw* 來說，自我表露或自我能力的展現，就是在人際關係的情境下展現其自己過人的智慧與機智的吟唱能力，而交互過程建立了彼此關係更加綿密。雖說自我表露是一種毫無保留真實顯露的行為，但是在歌詞裡完全沒有自我誇大的語詞，因為泰雅族人最忌諱的就是自誇。林明福說：「吟唱時不會指稱自己而是用最小孩子的名字，避免自我抬高，也不會把自己豐功偉業傳述給人聽，否則容易造成別人的無法認同與不悅，平常也不隨便唱給人家聽，也不傳給別人。」<sup>20</sup> 通常歌者吟唱時，皆以自己最小子女名 *Toyu* 指稱自己，歌者不以 *Watan Tanga* (林明福)，而用自己最小的子女 (*Toyu*) 名字自居，表示自謙。<sup>21</sup> 見【例 1】：

#### 【例 1】：祖訓歌謠

(余錦福採錄 2005/10/08，桃園縣復興鄉澤仁村，演唱者林明福 *Watan Tanga*)。

<sup>18</sup> 自我表露 - MBA 智庫百科 <http://www.12reads.cn/wiki/>，擷取時間 2018/8/31。

<sup>19</sup> 自我表露 - MBA 智庫百科 <http://www.12reads.cn/wiki/>，擷取時間 2018/8/31。

<sup>20</sup> 余錦福，泰雅族 *Qwas Lmuhuw* 即興吟唱下的歌詞與音樂思維，51。

<sup>21</sup> 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*，但歌唱時用最小子女的名字 *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。







*o hnuway 'simubil cikay smihelaw, {mToyu} maku ni nyux 'ubah, cinnariyen na wagi*  
 讓我 留下 一下 使高興 我的在 有 險崖 照射 太陽  
*qutux riyax sasiyoni, talagay paquqasun nyux pinahuyay, 'mahutang mblihun Mtoyu*  
 這一天 很多 高興 有 能夠 到達 門 人名  
*maku,*

最小孩子

歌詞大意：今天是美好的一天，讓我（*Toyu*）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。此時讓我來敘述過去老人所留下的事蹟。

對泰雅族吟唱 *qwas Lmuhuw* 來說，自我表露或自我能力的展現，就是在人際關係的情境下展現其自己過人的智慧與機智的吟唱能力，特別是歌詞內「譬喻」的用法，它是一種字詞的話語現象，因為要影響一個詞，此譬喻必須擾亂周圍語境網，應用譬喻的語詞，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。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。見【例 2】：

【例 2】：祖訓歌謠（譬喻用法）

（余錦福採錄 2005/10/08，桃園縣復興鄉澤仁村，演唱者林明福 *Watan Tanga*）。

*ho yutas lKmbuta lKmayal lKma'yabox, sasimobil kakumayal ima gu wah,*  
 老始祖 說 老始祖 留下 說 誰  
*ana simu musa tuga suqiy{atu na agiq} ox uklaxiy usa maqara ----*

歌詞大意：三位老祖宗 *lKbuta*、*lK'yabox* 說：不論你們居住何處，當分散各處如 *atu na agiq* 蔓延的草，但不可以彼此像分岔的樹枝。





上述例子其中這句“*atu na agiq*”蔓延的草。指家的旁邊會看到 *agiq* 這種的植物，長在平坦的地方，此植物的習性是會不斷在地上蔓延生長。歌者在此形容，只要看得到有 *agiq* 分布的地方，即代表有人煙。泰雅史詩引用“*atu na agiq*”這一句話，代表泰雅族分布居住的地方，交代泰雅族後代子孫要像 *agiq* 蔓延的草不斷繁衍下一代。歌者利用譬喻方式在 *lmuhuw* 是非常重要的環，它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思維，展現出個人智慧贏得尊嚴的行為能力。

## 2. 自我表露的社會行為

吟唱 *qwas lmuhuw* 「自我表露」的一個具體事項為，吟唱者不僅能增進自我認識、自我認同，更能促進與他人關係的建立和發展，因為這個自我認識、肯定的過程，涉及的不只是自我對一己的見解，也摻雜了他人的見解。<sup>22</sup> 因此 *lmuhuw* 吟唱者必須是自我的認知與他人的評價一致方能產生彼此共識。另一方面，通過 *lmuhuw* 的自我表露，在與他人分享信息時，會引出他人對自己的反饋。

*qwas lmuhuw* 講求的是，一個自我肯定的人，他能以直接、真誠且合宜的方式，表達自己的觀點、想法、願望、感受與信念，才能獲得人際支持有利於解決問題，找到對問題或提出其有效的解決方法。這樣的概念，在泰雅族 *qwas lmuhuw* 吟唱機制中，「自我表露」社會行為具有以下特點：

- (1) 自我表露不是單獨的過程，而是相互、持續的迴圈過程；
- (2) 情境性，情境會影響自我表露的過程；
- (3) 自我表露過程中的所有成分相互依賴、相互影響。將自我表露界定為：個體與他人交互時，自願地在他人面前將自己內心的感覺和信息真實地表現出來的過程。<sup>23</sup>

這正符合泰雅族 *qwas lmuhuw* 特性的說法。這種自我展露的社會行為雖無關於音樂特質，但這種歌唱樣貌可以感受到，族人藉由 *qwas lmuhuw* 一次又一次地確認個體

<sup>22</sup> 官銓興、楊智荃、羅子，消失的彩虹橋 - 經歷殖民統治的泰雅族，《全國原住民族研究論文發表會，2013》，336。

<sup>23</sup> 自我表露 - MBA 智庫百科 <http://www.12reads.cn/wiki/>，擷取時間 2018/8/31。





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，讓人能觸及到歌者的心靈世界，並擴及整個泰雅族的文化觀。

## (二) *Lmuhuw* 人際溝通聽唱行為

泰雅族口唱史詩，簡單來說以歌唱進行彼此溝通，彼此對唱就是一種人際溝通的表現，彼此進行訊息的交換與互動。語言是人類交際的工具，用來溝通思想與傳遞訊息，<sup>24</sup> 也就是說 *lmuhuw* 是一個透過溝通，將一個事實、思想、觀念、價值與態度，傳給另一個人或團體的過程。可惜這方面的探討非常少，誠如 Alan. P. Merriam 所言：「在音樂的所有功能中，溝通的功能可能是被了解和理解得最少。」<sup>25</sup> Merriam 因此認為「把音樂作為一種溝通工具來考察，顯然是民族音樂學的目的之一。」<sup>26</sup>

人際關係的建立與溝通是不能分割的，*lmuhuw* 就是一種權衡其人際溝通社交的一種手段。*Lmuhuw* 對唱中傳送者與接收者互動過程，這樣一來一往的訊息互動，形成了彼此雙方的溝通，也建立起彼此的人際關係，依稀看見所延伸出的三個現象：「訊息的交換」是雙向的、「傾聽 / 聆聽」是雙向的、「表達和回應」是雙向的。

### 1. 「訊息的交換」是雙向的

在傳統的泰雅族社會生活中，透過 *Lmuhuw* 彼此對話彼此溝通，如提親、和解等，就是一種訊息交換是雙向進行的，因為它具有確認彼此的關係並交換意見的作用。

當雙方訊息交換的時候，呈現一個現象，就是雙方進行溝通時，必須清楚的表達，表達內容絕對不會拘泥或模稜兩可，對泰雅族來說，清楚表達自己的意圖是非常重要的，因為彼此在 *lmuhuw* 交換意見時，「誠信」是不可或缺的元素，所以透過這樣的信念與態度，去達成溝通或協商的過程，雙方彼此尊重及堅定的語調，而且合乎對話內容的語氣。這種 *lmuhuw* 吟唱就是經由雙方訊息的傳送與接收，充分表達出自己的

<sup>24</sup> 葛本儀，《語言學概論》（初版，台北：五南，2002），151-209。

<sup>25</sup> Alan P. Merriam *The Anthropology of Music*. 1964 : 223.

<sup>26</sup> Alan P. Merriam *The Anthropology of Music*. 1964 : 13.



想法與期待自己的意圖，以溫和、穩定、清晰，有條理的方式陳述其主張，這樣的溝通是屬雙向的。另一方 *lmuhuw* 吟唱者接收訊息時，最簡單的回饋就是點頭，點頭雖然是件小事，但它卻讓對方知道有所反應，所以，作為接收者，他的責任就是核對收到的信息是否與送出的信息相符，這是彼此溝通不可或缺的元素。<sup>27</sup>

## 2. 「傾聽 / 聆聽」是雙向的

*Lmuhuw* 人際溝通聽唱行為，還有一項重要標誌，即「傾聽」。傾聽是溝通中的基本條件，想要維繫良好的互動關係，首先要學會傾聽。「傾聽」是雙向的。「雙向」不僅是覺得被了解，而且有「分享」的成分，在雙向的溝通中，不單單是「我」，更重要的是「我們」，彼此的地位是平等的。想聽懂對方就必須用「眼」、「耳」、「心」，掌握他說陳述的內容，聽懂對方話語裡的絃外之音，才能回應他所說的話。

進一步說，*Lmuhuw* 所謂的「傾聽」，並不只是漠然地聽，還需要理解對方談話的意圖，更不能遺漏任何信息，了解箇中意涵，作出反應，所以，收訊者不是被動的聽，而是有責任感的聽。美國著名人際關係學者 *Dale Carnegie* 著作《卡內基 — 溝通與人際關係》一書提到：「說話是一種表達，傾聽也是一種表達，後者在溝通過程中的重要性則高於前者，所以能認真傾聽，將有助於溝通時收到事半功倍的成效。」<sup>28</sup> 當雙方在 *lmuhuw* 時，不僅真誠的傾聽、認真的傾聽，更重要是把批判擱置一旁，以「發訊者」為中心，努力掌握對方表達的重點。為什麼在 *lmuhuw* 時，要如此慎重的傾聽？因為「傾聽」不僅僅是「聽」，善於傾聽才能促進相互間的溝通，並能夠發現機會，解決矛盾與衝突，且能贏得談判，此乃 *lmuhuw* 交互過程的最高基本原則。

## 3. 「表達和回應」是雙向的

學會聆聽之後，再觀察 *lmuhuw* 另一個玄機，他們是如何表達與回應？關鍵就是「做一個好的回話者。」簡單說，把所觀察到的訊息或象徵意義「回饋」給發訊者知道。

<sup>27</sup> Ralph L.Klie, *Leading High-Performance Projects* ( Boca Raton : J. Ross Publishing Inc., 2004 ), 188.

<sup>28</sup> Dale Camegle, 《卡內基溝通與人際關係：如何贏取友誼與影響他人》( 詹麗茹譯，台北：龍齡，2015 )，56。





在泰雅族的社會裡可以觀察到，對 *lmuhuw* 彼此表達和回應交互過程，並沒有預設太多的立場與結局，只有一個原則，所有談話的內容包含日常生活的一切活動，都是以祖先「*gaga*」（規範）作為基本原則。例如青春期的親少年對異性開始好奇，但基於祖訓中對於貞節的要求，父母親必須經常耳提面命，訓誡其子女勿逾越規矩，尤其是對於近親禁婚的禁忌，泰雅族近親四代以內是不可以結婚的。<sup>29</sup> 見【例 3】：

【例 3】：祖訓歌謠（分辨各自血脈關係）

（余錦福採錄 2005/10/08，桃園縣復興鄉澤仁村，演唱者林明福 Watan Tanga）。

*sblaq pgagoyaw pinnogayen tunux na bubu yaya, kya qu malahriq pinogayen qu  
bubu na yaya, ani sasu blaq mgbeng na hoku mahoway.*

大意：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，要以感恩的心去求婚。

對泰雅族的「*gaga*」來說，如果犯此禁忌，則會危害到個人、家族甚至是全部落的安危，因此，一旦違反祖訓，則由頭目招集部落會議，經大家同意後由男方提供祭物（通常是提供豬），先拜祭祖先謝罪，再宴請所有組織中的成員，以示道歉。所以 *qwas lmuhuw* 彼此表達和回應的方式，都必需建立在泰雅族 *gaga* 的原則上溝通。

再者，如何順暢做出回應？還要掌握傳送信息者「字型變化」的運用。所謂的字型變化，如 Alan. P. Merriam 引用 Elsdon Best 談到毛利人歌詞在音樂中的運用：「為了諧音而產生語詞形式的變化，元音可以被插入、省略或改變，或一個單詞也可以被加入一個額外的音節。」<sup>30</sup> 同樣，泰雅族有許多吟唱時為了讓一句話悅耳動聽，人們會改變語詞，這常迷惑著聽眾，每個單音節詞素在一個或數個，重複會出現一些特殊現

<sup>29</sup> 賴靈恩，《泰雅 *Lmuhuw* 歌謠之研究 --- 以大漢溪流域泰雅社群為例》（碩士論文，國立台灣師範大學，2002），88。

<sup>30</sup> Alan P. Merriam *The Anthropology of Music*. 1964 : 188.





象。首先是聲調改變，此為擴充詞韻的重要手段；其次是重複後音節增加但語意相同。第三是插入音節是擬聲詞，表示某種聲音持續不斷。<sup>31</sup> 以下例子單詞反黑體字，如平常用語「soni」意為今天，演唱則為 *s(asiy)oni*，括弧內 *asiy* 為插入詞。見【例 4】：

【例 4】：祖訓歌謠（單詞插入詞，如 *s(asiy)oni* 等）

（余錦福採錄 2005/10/08，桃園縣復興鄉澤仁村，演唱者林明福 *Watan Tanga*）。

*ho (h)nuway 's(i)m(u)bil cikay sm(i)helaw, mtoyu maku ni nyux 'ubah, cin(na)ruyen*

讓我 留下 一下 使高興 我的在 有 險崖 照射

*na wagi qutux riyax s(asiy)oni, talagay p(aqu)qasun nyux pi(na)huyay, 'mahutang*

太陽 這一天 很多 高興 有 能夠 到達

*(m)blihum mtoyu maku, sinsi na Maci qutux riyax s(asiy)oni, muway saku pqzyu ----*

門 人名 我的 老師 馬智 一 天 今天 讓 我 述說

泰雅族 *qwas lmuhuw* 的構詞形式，上述單詞括弧內「插入詞」加入後，字義不變非新的字詞，但語音改變。這種插入詞的語音結構，平時說話是不會出現的，只有唱 *lmuhuw* 時才擁有這種特殊的語音唱法。

另外，吟唱者插入雙母音的機制，如這句 *(auw)rqyes na (uwa)laqi mamu, (masi) kusa kotas kmayal (mq)ru wah*。插入此雙母音“*auw*”“*uwa*”等都是為了旋律之語韻聽起來不致於生硬。因此透過 *qwas lmuhuw* 交互過程，隨意「插入字詞」的機制，接收者必須得靠「腦力激盪」與「腦筋急轉彎」，才能領略其中奧妙的語詞改變，如此才能掌握其中意思做出回應。難怪族人常說，*qwas lmuhuw* 交互的機制，不僅有展現個人的智慧，還有雙方較勁比賽性質的意味。

小結：透過上述的觀察，可見識到自我能力的展現與人際溝通的行為，傳送者與接收者互動過程中，運用在某一時特定情境所需的技巧，才能成功分享訊息的意義。

<sup>31</sup> 余錦福，泰雅族 *Qwas Lmuhuw* 即興吟唱下的歌詞與音樂思維，53。







語言架構因而影響了非語言的區塊，包含歷史記憶、文化知識與智慧等機制，符應了 *Alan. P. Merriam* 的說法，音樂的產生先決條件，即人類的行為的觀點。

### 三、*Lmuhuw* 新時代新聲音的思維模式

從原住民音樂和歌舞的內容觀之，大多反映著人與自然、人與超自然，以及人與人之間的關係，音樂具有功能性。特別是祭典性的音樂，非同現代純音樂或娛樂性音樂比擬。然而，當代原住民接受現代音樂作為娛樂消遣的工具時，認知上的轉換，加上與不同文化的接觸，原住民音樂的面貌有了大幅度的改變。同樣泰雅族的歌舞活動本為實際生活行動，時代的變動隨之也發生變化，部落式的活動蛻變成廣場活動式與舞台藝術式的曲目。這樣的發展趨勢，泰雅族古調 *qwas lmuhuw* 也出現了新風貌的蛻變。

#### (一) *Lmuhuw* 「傳統到創新」思維的蛻變

原住民音樂在不斷改變中，但是學術界的討論似乎沒有跟進，對原住民音樂研究仍侷限在儀式和傳統音樂上的討論，而在多元接觸的世代，除了傳統儀式性音樂的權威原則不容挑戰之外，原住民音樂已經不再是封閉的圈子，而有越趨「現代化」的傾向。<sup>32</sup> 陳鄭港提到：

原住民音樂型態有了區隔分明的發展，中年人的音樂行為部分承續傳統，卻也摻雜明顯的東洋色彩於其中，而年輕人喜愛的更是商業包裝的流行音樂，演唱方式、歌曲內容等總是可見到傳統與創新的混和。<sup>33</sup>

從聲音表現中觀察泰雅族 *qwas lmuhuw* 吟唱文化觀念蛻變，從古老迄今，吟唱文

<sup>32</sup> 許蕙千，《紅了阿妹之後？台灣原住民通俗音樂的生產場域分析》（碩士論文，國立交通大學，2000），19。

<sup>33</sup> 陳鄭港，〈台灣原住民音樂文化及其發展〉，《山海文化雙月刊》，第21期（2000年）：6-15。



化的定位顯然經歷巨大的質變。對此，可歸納出兩個不同階段的變化：1. 由男傳至女  
2. 由古調至創新。

### 1. 由男傳至女

過去 *lmuhuw* 吟唱者有清楚的規範，絕對是由男性吟唱，此乃與早期泰雅族屬父系社會，重男輕女的習俗有關。男女有別的思維在泰雅族社會結構，包含生活的技能、依性別有不同的教育與分工，且男女的社會也不同，男性吟唱 *lmuhuw* 時，女性頂多在地而已，族群對內或對外皆由男性擔任，演唱中的性別，是符合泰雅族傳統社會慣習。<sup>34</sup> 嚴格來說族人只有在喪禮時，是唯一允許女性以古調方式為過世先生吟唱的場合。<sup>35</sup> 這是否意味著，過去泰雅族傳統社會文化對於女性的約制與刻板印象，在現代泰雅族社會逐漸淡化消失了呢？

### 2. 由古調至創新

再者，由古調到創新部分，許多當代的原住民創作歌手，走過了西洋流行歌曲的轟動時代，參與過民歌運動「唱自己的歌」的潮流，並且在不同階段受到教會歌曲、林班歌、救國團團康歌曲、台灣流行歌曲、與傳統部落古調等曲風的影響，甚至在投入族群運動的過程中，創作出許多令人驚艷的歌謠。<sup>36</sup> 同樣，近年來泰雅族有由古調到創新的現象，如兩位泰雅族演唱流行歌手，雲力思（泰雅族名 *Inka Mbing*）<sup>37</sup>，以及依拜維吉（漢名黃慧文）<sup>38</sup> 為例。她們不僅顛覆了傳統只有男性吟唱 *qwas lmuhuw* 的思維，同時也將 *qwas lmuhuw* 由古調帶入新的風格。泰雅族 *qwas lmuhuw* 傳承新思維與新遞變，在她們的創作中，再再反映出現代社會所形塑的文化

<sup>34</sup> 陳彰，《泰雅族 *Lmuhuw* 歌詞特徵與社會功能 --- 以司加耶武群為例》（在職專班碩士論文：國立台南藝術大學，2016），36-37。

<sup>35</sup> 一般聚會聊天的場合都不會有女性吟唱 *lmuhuw*，這種說法有泰雅族人曾坤達、張有文、林年光等族人的證實。陳彰，《泰雅族 *Lmuhuw* 歌詞特徵與社會功能 --- 以司加耶武群為例》，37。

<sup>36</sup> 公共電視台\_舞動山海的旋律 [web.pts.org.tw/~web02/sea/page2.htm](http://web.pts.org.tw/~web02/sea/page2.htm) 擷取時間 2018/8/25。

<sup>37</sup> 2008 年發行的《Gaga》專輯中，有許多歌曲是雲力思多年來採集歌謠與創作的結晶，也獲得 2009 年金曲獎的肯定，但她並沒有停下自己的腳步，而是將重心放在小朋友教學與童謠創作上。

<sup>38</sup> 依拜維吉（漢名黃慧文），泰雅族宜蘭縣大同鄉四季部落人，在 2008 年第 19 屆金曲獎流行音樂類風光入圍三項提名，拿下兩項大獎：流行音樂類 - 最佳原住民歌手獎流行音樂類 - 最佳原住民專輯獎。





觀、思想觀與價值觀。

## (二) *Lmuhuw* 「音樂與聲音」現象的蛻變

綜觀泰雅族 *lmuhuw* 吟唱文化，到二十一世紀的現今，這種原具有功能性的吟唱模式，似乎已不存在於泰雅族人的實際生活中，已然轉變為時下舞台表演或商業性質。泰雅族 *lmuhuw* 吟唱文化，發展出全然不同於以往的文化存續價值，不知不覺轉化為另一種聲音圖騰。歌者對於傳統音樂織體的改變，形成兩種現象：1. 旋律與節拍的變革 2. 歌與聲響的變革。

### 1. 旋律與節拍的變革

按照泰雅族 *qwas lmuhuw* 傳統形式，就音樂旋律而言由於是口傳，*qwas*（歌）的表現方式，並沒有固定的旋律，只是根據過去演唱模式不斷傳承下來。日治時期音樂學者黑澤隆朝在《台灣高砂族の音樂》中，對泰雅族歌謠的特質提出看法，黑氏寫道：

泰雅族在高砂族中，無論是旋律上或節奏上，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，靈機應變，依當時狀況創作歌曲，沒有固定旋律格式，也無視於拍子與節奏，向敘述事情一般地歌唱，令人想到宛如日本上古時期的歌謠。<sup>39</sup>

傳統 *qwas lmuhuw* 旋律的結構，仍然可分辨出音組織是固定的，皆為一個八度內的三音組織（*mi*、*sol*、*la*），但節拍非常自由，沒有固定模式，屬散拍節奏或無節拍的形式，其音域狹窄、旋律較以平淡的氣氛起伏不大，見【例 5】。

#### 【例 5】：傳統 *qwas lmuhuw* 旋律的結構

（余錦福採錄 2005/10/08，桃園縣復興鄉澤仁村，演唱者林明福 *Watan Tanga*）

<sup>39</sup> 黑澤隆朝，《台灣高砂族の音樂》，38。王櫻芬、劉麟玉計畫主持人，《黑澤隆朝在台之民族音樂調查的資料彙整、翻譯及研究》，38。余錦福，泰雅族 *Qwas Lmuhuw* 即興吟唱下的歌詞與音樂思維，36。



♩ = 80 - 100

ox ma - ki qu - tux ri - ya - x ma - gu wah,

2  
siy ta - tu - li - q k - ma - bu - ta ka - ku - ra - hu ma - gu - wah ,

3  
ox u - la - qi m - k - ya - la sa - ku ci - kay u - la - qi

而當前所謂「傳統元素再創作」，旋律與節奏已做了大幅度的改變，演唱方式總是可見到傳統與創新的混和。

筆者曾在一次場合聽雲力思演唱改編的 *lmuhuw*，唱法上與林明福傳統古調大異其趣。對照林明福古調唱法與雲力思改編後的樂曲，有五方面的發現：

第一，歌詞方面，承襲原來傳統 *lmuhuw* 的內容，較無大更動，此因 *lmuhuw* 的歌詞大多有一定的內容，不能隨意更動有關。第二，音樂織體方面：則做了大幅度的編創，如某些旋律時值刻意作延長音，及音高比古調還高，林明福用 C 調而雲力思則高五度 (G 調)，如此音高移高，音量較有擴大效果。第三，節奏方面：主要樂句節奏變化，傳統古調常用四分音符與八分音符，改編後出現了十六音符、三連音、切分音與休止符等節奏，節奏的改變是為了使音樂更有旋律性與流暢性。第四，伴奏方面：演唱時參雜電子合成樂器伴奏。顧玲瑜提到在雲力思的專輯「*Gaga*」，用泰雅族母語重新創作新的歌曲，為了讓旋律跟伴奏間襯托其律動，混雜了非泰雅族傳統樂器，如 *tabla*、中東鼓、大提琴等元素。<sup>40</sup> 第五，演唱方面：為了強化歌唱的聲響，用了較高的音域，讓歌聲產生更多的張力，表演型態意味濃厚。<sup>41</sup> 雲力思演唱改編的 *lmuhuw*，見【例 6】：

<sup>40</sup> 顧玲瑜，《聽見桃山 --- 泰雅族音樂文化的重現與再現》(碩士論文，國立台南藝術大學，2011)，2。

<sup>41</sup> 參影片 youtube 泰雅古訓 MV <https://www.youtube.com/watch?v=FbCXt0cAo08>。擷取時間 2018/9/21。





【例 6】：雲力思演唱改編的 *lmuhuw* (音樂織體的變化)

(余錦福採錄 2000/12/22 演唱：雲力思 *Inka Mbing*)

Annotations in the score:

- 時值拉長 (Time value extension)
- 三連 (Triplet)
- 節奏變 (Rhythm change)
- 切分 (Cross-rhythm)
- 延長 (Extension)

上述五點之分析，原古調音樂的織體改編與歌唱樣貌，顯然是受到流行音樂風格的影響，顛覆了傳統唱法。另外一位女歌手依拜維吉(泰雅語：*Ipay Buyici*)，演唱泰雅族古調時，表現手法與雲力思非常類似。依拜·維吉的演唱 *lmuhuw*，在他的改編創作中，更強調旋律的動向與節奏的動感等手法的運用，在她所錄製的 *You Tube* 中見著。<sup>42</sup>

這兩位泰雅族流行歌手，將 *lmuhuw* 傳統古調帶入表演藝術的領域，取古調形式而代之，只能說是「素材」而非「形式」，也不屬獨創性。但演唱者藉著織體的變化，顯示出個人特殊性的創作語法，某程度上在其節奏與旋律上，仍依稀看到 *qwas*

<sup>42</sup> 依拜·維吉 - 泰雅古訓 官方完整高畫質版 MV。擷取時間：2018/9/10。https://www.youtube.com/watch?v=5dDDb08KsT0&list=RDG4FbAvjFibQ&index=3。





*lmuhuw* 的輪廓，表現了「動」的力，確實在聽覺上讓人耳目一新。但反觀原住民音樂的「模仿傳統與創新」，在這世代變成趨勢，打著唱「民族歌謠」的旗號，是以甚麼樣的音樂類型被呈現？透過音樂的傳遞又能傳達甚麼樣的意義？在唱歌的過程中，音符旋律是否真能不受阻礙地呈現？許蕙千提到翁嘉銘（2004）對原住民族語流行歌曲創作比賽評論時說：

嚴格來看，只以原住民族語創作的歌曲，並不見得一定是原住民歌曲；完全以西方流行音樂曲風創作的原住民族語歌曲，如果缺乏文化特色，那麼和其他語言的流行音樂又有什麼區別呢？<sup>43</sup>

筆者同感，當遊走於傳統與創新之間時，尤其面對全球化與商業化環境的影響之下的族群音樂，如何看待這些原住民樂手創作的音樂內容，是要進一步觀察的地方。

## 2. 歌與聲響的變革

對泰雅族 *qwas lmuhuw* 來說，歌謠承載生活記錄的功能已漸漸消逝，傳統與創新的界限逐漸模糊，現代泰雅族歌手演唱 *lmuhuw* 時，如前述【譜例 6】顯示，傳統唱法與改編後之對照，「旋律」線擴大，強調「聲音的走向」與「聲音的效果」，顯然「歌」與「聲響」已有明顯之變革。從部落觀點，這種演唱模式，很難依傳統對於「歌」的理解與文化之間的關聯，只能將它界定為模仿傳統的「創作歌謠」。這種跳脫傳統另類唱法，「歌唱」與「音響」的概念互相滲透，二者的界線已不再清晰可辨。泰雅族 *qwas lmuhuw*，從部落古調唱法帶入到舞台，的確使聽眾留下清楚鮮明的印象。

不可否認，從創作題材、旋律、詮釋手法，對照泰雅族 *qwas lmuhuw* 傳統意象的觀點，確實已大相逕庭。泰雅族 *qwas lmuhuw* 的形成，是因「人」因「地」，因「當地文化」。問題是，面對外界大環境挑戰，傳統古調唱法到重新改編，或現代流行化的 *lmuhuw* 曲調再創作，如何在這世代交替洪流中，仍然保有傳統音樂的本質呢？「野

<sup>43</sup> 許蕙千，《紅了阿妹之後？台灣原住民通俗音樂的生產場域分析》，5-6。翁嘉銘，咱的文化原住民歌謠何去何從？，《中國時報》，A15版，2004. 11. 10。







火集」一則評論耐人尋味：

無論是怎樣的音樂格式都套不住他們音樂裡的本質，那山的氣勢，海的遼闊，那血裡的相承，那化不開的鄉愁；在這有如極限運動社會的喧囂裡，我們可以聽到這樣質樸的創作，無論是新還是舊，他們依然美麗著。<sup>44</sup>

黃秀慧（2006）認為：

主流不是原罪，就算多了包袱，如王宏恩的音樂仍嗅得出原住民對原鄉的鄉愁，王宏恩自己也認為進入主流市場，他反而能為自己的族群與部落發聲，達到通俗音樂市場的多元文化展現。<sup>45</sup>

綜上所述，原住民音樂面對新時代音樂的變革，原住民音樂該如何唱？就語言和音樂類型上，目前仍有許多說法與立場。推崇主流音樂者，認為是為自己的族群與部落發聲，是多元文化的展現，顯然「傳統」與「創新」界限的拉鋸，在原住民社會早已暗潮洶湧。同樣泰雅族 *qwas lmuhuw* 也在這洪流中，對於演唱 *qwas lmuhuw* 「傳統」與「創新」如何取得平衡，確實是一個難題。

## 結論

泰雅族古調 *qwas lmuhuw* 主要是用來傳唱祖先的故事，作為口傳歷史的重要工具。透過幾位尚存的長者傳唱的古調，保留了泰雅族的遷移歷史與生活記憶，也提供族人身分認同與傳統文化認知追尋的途徑。*qwas lmuhuw* 在族群記憶與文化傳承上，確實有其不可磨滅的價值，值得保存與傳續。

<sup>44</sup> 野火樂集發行的「美麗新民謠」內的專輯評論。

<sup>45</sup> 許蕙千，《紅了阿妹之後？台灣原住民通俗音樂的生產場域分析》，4。





再者，根據 *Alan. P. Merriam* 的看法，音樂的產生先決條件，即人類的行為的觀點，透過此觀念的研究，音樂以外另一種的能量，即 *qwas Imuhuw* 個人「自我表露聽唱行為」及群體的「雙向人際溝通行為」模式，解開了 *qwas Imuhuw* 來自於人深層的表達與吟唱行為的具體事象。因此透過此研究可得到如此結論，研究音樂不僅研究其織體現象，也不能忽略其製作音樂的行為，以及行為背後理念的看法。

另外，最遺憾是如此豐厚的文化寶藏，昔時透過「*Imuhuw*」對唱來聯絡感情的情況無法延續，強調高妙機智的語言藝術，因生活形式的改變，逐漸在這一代消退消失中，不會說自己的族語，對文化和歌謠的價值缺乏認知，加上外來樂種充斥與創新的思維，已發展出全然不同以往的文化存續價值。因此，未來泰雅族 *qwas Imuhuw* 吟唱文化，「傳統」與「創新」的界線是否會產生更大的拉鋸，是我們要繼續觀察的地方。





## 參考書目

呂炳川。《台灣土著族音樂》。台北：百科，1982。

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。

----。泰雅族音樂。《台灣音樂百科辭書》。呂鈺秀、徐玫玲、陳麗琦、溫秋菊、顏綠芬主編，129-130。台北：遠流，2008。

----。泰雅族音樂文化資源調查計畫 -- 期末成果報告書暨田野日誌。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）。

----。即興唱和引抗高歌：泰雅族歌謠藏深意歌詞引喻文哲內涵。《閱覽》124期（2009年）：21-25。

----。泰雅族 *Qwas Lmuhuw* 即興吟唱下的歌詞與音樂思維。《台灣音樂研究》。第6期。（2008年）：33-63。

許常惠、呂錘寬、鄭榮興合著。《傳統音樂之美》。台中：晨星，2002。

許蕙千。《紅了阿妹之後？台灣原住民通俗音樂的生產場域分析》。碩士論文，國立交通大學，2000。

陳鄭港。台灣原住民音樂文化及其發展。《山海文化雙月刊》第21期（2000年）：6-15。

陳彰。《泰雅族 *Lmuhuw* 歌詞特徵與社會功能 --- 以司加耶武群為例》。碩士論文，國立台南藝術大學，2016。

黑澤隆朝。《台灣高砂族の音樂》。東京：雄山閣，1973。

黑帶 巴彥。泰雅族的深奧語言。《新竹文獻》9（2002年）：109-112。

葛本儀。《語言學概論》。初版。台北：五南，2002。



鄭光博。大嵙崁溪流域泰雅族 Lmuhw 文本分析。《全國原住民族研究優選論文集》。初版。台北：行政院原住民委員會，2010。

賴靈恩。《泰雅 Lmuhw 歌謠之研究 --- 以大漢溪流域泰雅社群為例》。碩士論文，國立台灣師範大學，2002。

顧玲瑜。《聽見桃山 --- 泰雅族音樂文化的重現與再現》。碩士論文，國立台南藝術大學民族音樂研究所，2011。

Bruno Nettl 著。《民族音樂理論與方法》。沈信一譯。台北：書評書目，1976。

Dale Camegle。《卡內基溝通與人際關係：如何贏取友誼與影響他人》。詹麗茹譯。台北：龍齡，2015。

Malinowski, Bronislaw. *Argonauts of the Western Pacific*. New York: E. P. Dutton. 1922.

Merriam, Alan. *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press. 1964.

Ralph L.Klie. *Leading High-Performance Projects*. Boca Raton: J. Ross Publishing Inc., 2004.

## 網路資料

自我表露 - MBA 智庫百科。 <http://www.12reads.cn/wiki/>。擷取時間 2018/8/31。

公共電視台 \_ 舞動山海的旋律。 [web.pts.org.tw/~web02/sea/page2.htm](http://web.pts.org.tw/~web02/sea/page2.htm)。擷取時間 2018/8/25。

