



# 賽德克與太魯閣族群曲調與歌詞之研究

余錦福

美國波士頓音樂學院音樂碩士

本院音樂系副教授

## 前言

有關賽德克族 (*Sediq*) 與太魯閣族 (*Truku*)，無論是人類學或音樂學的研究，過去都歸類為泰雅族。音樂學方面的研究，歷來有不少學者專家做過相關的調查與研究 (田邊尙雄 1922、黑則隆朝 1943、呂炳川 1982、許常惠 1999)，而首先將太么族 (泰雅族) 與紗績族 (即賽德克亞族) 為各別獨立族稱之者為日本學者佐山融吉；並且在他所著的《蕃族調查報告書》，所採得的歌詞及翻譯，分別記錄了賽德克族、太魯閣族歌謠慣用的區域旋律。<sup>1</sup>

賽德克族與太魯閣族歌謠，有何慣用的區域旋律？音樂學者研究指出，兩族歌謠的性質皆是「四音組織」為主 (黑澤隆朝 1973；呂炳川 1982；許常惠 1991；吳榮舜 1994、1998、1999、2000；余錦福 2001、2002；曾毓芬 2007 等)。有趣的是，遷徙後所形成的兩大聚落，彙整文獻資料及田野調查資料顯示，分析兩族音樂特色時，在音樂的題材、風格、曲調等方面，確實有其各自區域性獨特的演唱模式。南投賽德克族有密集接應的輪唱方式與單音唱法，花蓮太魯閣族只有單音唱法沒有輪唱方式，但歌詞表現上常有重疊反覆方式的現象，而南投賽德克族的單音音樂卻少有此用法。

引起筆者欲進一步探討的是，賽德克族與太魯閣族區域性的獨特演唱模式，歌詞與曲調的表現，是音樂主導歌詞？還是音樂表達歌詞的意義？除音樂與歌詞

<sup>1</sup> 佐山融吉著，《蕃族調查報告書：紗績族後篇》(余萬居譯，台北：中央研究院民族學研究所，1917)，133-136。





以外又是什麼？音樂人類學範疇的 Alan P. Merriam 《民族音樂人類學》的「方法與技巧」(Method and Technique)一文，提到有關人類行為的語境中理解音樂問題，包含作為語言行為的歌詞，以及歌詞通過敘述所揭示的內容等。<sup>2</sup>筆者試圖從此方向，剖析其兩族曲調與歌詞的相關問題。

## 一、賽德克族與太魯閣族的概說

### (一) 分佈、正名與傳統文化

#### 1. 分佈與正名

賽德克族過去有數千年的歷史，根據部落族人口述，賽德克族人口發源地是德魯灣 (*Truwan*)，也就是人類開始擴散的地方，為現今仁愛鄉春陽村溫泉部落一帶，後來因居住人數逐漸增加，於是族人決定分散它處，覓地而居，以後在不斷遷徙中形成了南投與花蓮兩大聚落。

賽德克族生息於南投仁愛鄉境內的山區，人口約一萬多，依其方言體系的不同，又分為德克塔雅 (*Tkdaya*)、都達 (*Toda*) 及太魯閣 (*Truku*) 三個語群。太魯閣族主要分布於花蓮秀林、萬榮和卓溪鄉，境內也同樣住著上述三個語群的居民，但以太魯閣語群為主體。太魯閣族人的祖先主要來自南投仁愛鄉的平生與靜觀部落一帶，大約自十七世紀起，他們跨越中央山脈遷移至現在的花蓮縣北部，在日據時期，遷徙範圍更遍及整個花蓮縣境內，行政區為秀林鄉、萬榮鄉、卓溪鄉，目前人口約二萬餘。

原本賽德克亞群被學者分類為泰雅族之亞群 (移川，1935；鹿野，1941；廖守臣，1984；李壬癸，1911)，但是賽德克人從以前就知道自己是 *Sediq*，與泰雅族群 (*Atayal*) 不同。因此東賽德克人當中居多數太魯閣群 (*Truku*)，能脫離此族群迷失，幾經努力，終於在 2004 年 1 月 14 日，經政府核定成為原住民第十二族。其他德克塔雅群 (*Tkdaya*) 和都達群 (*Toda*) 的賽德克人，展現了族群的主體意

<sup>2</sup> Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music* (Northwestern University Press, 1964), 43-47.





識，也積極向政府提出正名，終於在 2008 年 4 月，賽德克族正式成為台灣原住民第十四族。

## 2. 傳統文化

賽德克族、太魯閣族人，傳承祖先核心精神文化，為祖先遺訓的「*gaya*」。*gaya* 為了能綿延不墜，特別於每年農事季節與農閒期間，分別舉行播種祭、收穫祭、祈雨祭、狩獵祭、捕魚祭及獵首祭等祭儀活動，作為與大自然溝通的方式。任何賽德克族、太魯閣族人，在他們的社會部落中，任何祭儀的意象無不期望族人生命得以綿延、族運得以順遂發展，其訴求的對象化為對存在於天地之間的祖靈（*Utux*），因此他們對穀物、獵狩的希望，並透過一個共祭血緣團體的組合，舉行各種祭典儀式。此乃賽德克族、太魯閣族人共同歲時祭儀傳統文化的精神與生活依據的象徵。然而這種歲時祭儀，因社會變遷逐漸喪失，沈明仁提到：

因受到外來強勢文明下侵略後，此傳統文化已喪失殆盡，甚至傳統信仰也在外來宗教洗禮下，不復展現原始生命的精髓。今日歲時祭儀不再是為了衷心信仰祖靈而舉行，反而成為一場「文化表演」，在商業的活動中，失去了純真原始意義。<sup>3</sup>

## （二）文獻回顧

### 1. 日據時期

在音樂學的研究，關於泰雅族、賽德克族、太魯閣族之研究，大規模且有系統地研究的是在日治時期。首先提到賽德克族、太魯閣民謠相關的記載，為日本學者佐山融吉，只可惜沒有樂譜與音樂內容的描述，只有幾句簡單的歌詞與翻譯。<sup>4</sup>而在 1922 年田邊尚雄受台灣總督府資助進行台灣全島的原住民音樂研究，其中收錄泰雅族（即南投霧社）歌曲有：〈親愛的朋友〉、〈戀愛二首〉、〈獵首後的舞歌〉、〈耕

<sup>3</sup> 沈明仁，《崇信祖靈的民族：賽德克人》（台北：海翁出版社，1998），27-28。

<sup>4</sup> 佐山融吉著，《蕃族調查報告書：紗績族後篇》（余萬居譯，台北：中央研究院民族學研究所，1917），133-136。





作之歌〉、〈首祭之歌〉二首<sup>5</sup>，主要是南投霧社之賽德克亞族為主。

1940-1945 黑澤隆朝日據時代為最後一位研究原住民音樂者，是研究範圍最廣最深入的一位。黑澤隆朝的巨著《台灣高砂族的音樂》中，將音樂內容區分為泰雅與賽德克兩個部分來論述。其中賽德克族方面：以南投縣仁愛鄉之春陽村（櫻社）、互助村（中原社）及花蓮縣秀林鄉德村（Takkirit 社）、秀林鄉富士村（Busegan 社）。黑澤氏在歌謠方面的採譜，計 31 首，其中泰雅族 15 首，賽德克族 16 首。<sup>6</sup>

## 2. 台灣光復後（1945 至今）

台灣光復後（1945 至今），漢族研究者早期有呂炳川、許常惠為主，及近年來有明立國、吳榮順、曾毓芬等。呂炳川在《台灣土著族音樂》一書的自序中，曾提及他自 1966 年至 1970 年期間田野工作，各族的原住民共訪問 3110 村。<sup>7</sup>其中賽德克族南投縣仁愛鄉的春陽、親愛、互助村等地共收錄十首。<sup>8</sup>另外，許常惠所出版的「台灣高山族民謠集」，有苗栗縣的泰雅族及花蓮縣的太魯閣群歌謠。<sup>9</sup>明立國於《泰雅族之歌—太魯閣族群》（1989），太魯閣國家公園人文之音錄音專輯，並在此基礎上指導完成太魯閣國家公園，全國第一部關於原住民歌舞之 360 度多媒體製作。<sup>10</sup>吳榮順在《泰雅族之歌》（1994）錄音專輯中，收錄了泰雅與賽德克族的歌謠，但 CD 專輯中所有的歌曲都以「Uyas」稱之，顯示著以賽德克群為主的考量。另外，曾毓芬的著作《賽德克族與太魯閣族的歌樂即興系統研究》（2011），以西方的分析方法及學術觀點，解析賽德克族與太魯閣族的歌樂即興系統，並從「音樂即興」的角度歸納、分析族群音樂的基本語彙，梳理出族人心互有共識的即興法則。

原住民族研究者，有胡永寶等編輯《太魯閣族歌謠》。此歌謠輯以「太魯閣族」之名稱出現，歌謠集共收錄 24 首，其中有一首為泰雅族創作曲、一首德國民

<sup>5</sup> 許常惠，《台灣音樂史初稿》（台北：全音樂譜出版社，2000），21-22。

<sup>6</sup> 王櫻芬、劉麟玉，「黑澤隆朝在臺之民族音樂調查資料彙整、翻譯及研究——《台灣高砂族の音樂》中譯本」（臺北：臺灣音樂中心，2002 未出版），39-49。

<sup>7</sup> 呂炳川，《台灣土著族音樂》（台北：百科文化，1982），2-3。

<sup>8</sup> 呂炳川，《台灣土著族音樂》，75-81。

<sup>9</sup> 許常惠，《泰雅族與賽夏族民歌》（臺北：水晶唱片公司，1994），唱片解說。

<sup>10</sup> 明立國，《泰雅族之歌—太魯閣族群（音樂帶）》（花蓮：太魯閣國家公園管理處，1989）。





謠，及兩首近代賽德克族創作曲，其餘 20 首皆為賽德克族（太魯閣群）之傳統歌謠。<sup>11</sup>另外太魯閣族人胡清香出版一本《德路固群傳統歌謠集》，內容包含花蓮太魯閣族與南投賽德克族之歌謠計 28 首。歌詞分類為四部分：（1）歡樂歌舞曲（2）織布舞曲（3）農耕舞曲（4）出草舞曲。<sup>12</sup>余錦福則對南投賽德克族與花蓮太魯閣族之音樂譜查，歌謠收錄於論文計 42 首，並分別從其歌謠的組織、歌唱的類型、歌謠構詞與歌謠文學等做為探討。<sup>13</sup>

## 二、歌謠「區域性風格」之獨特性

賽德克族與太魯閣族原是兩個同屬族群不同區域的語群，為何有相同的「四音組織」，卻在歌唱的形式與歌詞的運用上大不相同。這之間的差異是遷徙後因地理環境的改變，還是尚未遷徙時在祖籍地德鹿灣（*Truwan*）時，因語群的不同就已存在？所謂的歌謠區域性風格，我們若欲解開此奧秘與特殊性，首先要先進入「歌謠旋律組織結構」分析，縷析其歌謠色彩的形式表徵與曲調、歌詞的表現與差異問題。如下討論：

### （一）歌謠旋律組織結構

#### 1. 兩族旋律組織

有關賽德克族、太魯閣族歌謠系統分析，過去有黑澤隆朝、呂炳川、許常惠等三人、他們一致認為兩族音組織為 la、sol、mi、re 四音組織為主。<sup>14</sup>呂炳川則

<sup>11</sup> 胡永寶等編輯，《太魯閣族歌謠》（花蓮：萬榮國民小學，1996）。

<sup>12</sup> 胡清香，《德路固群傳統歌謠集》（花蓮：太魯閣建設協會，1998）。

<sup>13</sup> 余錦福，《台灣賽德克口傳歌謠研究》中央研究院民族學研究所「第四屆台灣原住民訪問研究員」，2001 未出版，80-85。

<sup>14</sup> 對賽德克、太魯閣族歌謠組織，明立國認為用「音階」稱之，在音樂學上是值得討論的。他說：「我們無法藉著聲音以高八度音為序，重複出現的規律來判斷賽德克族與太魯閣族群使用「音階」的方式。」參明立國〈從音樂看泰雅（Tayal）和賽德克（Sezeq）族群間的關係〉《族群互動與泰雅族文化變遷學術研討會》（花蓮：慈濟大學，2000），4。





以音程關係來定義賽德克族與太魯閣族歌謠所謂的音階組織，即以大二度加小三度再加大二度（la、sol、mi、re）四個音。<sup>15</sup>呂炳川還提到賽德克族歌唱在八度內，沒有任何轉位。<sup>16</sup>

其次，筆者於 2001 年普查南投賽德克族與花蓮太魯閣的歌謠，計 42 首，分析後，其中有 29 首為四音組織，9 首為三音組織，4 首為五音組織。<sup>17</sup>另外也分析胡永寶等出版《太魯閣族歌謠集》計 24 首，但其中有四首不列入分析，〈山芋寮〉記譜有問題、〈懷念歌〉為泰雅族曲調、〈早起歌〉為德國民謠、〈收穫歌〉為現代創作，只分析其中 20 首。分析結果有 16 首為四音組織、1 首為三音組織、3 首為五音組織。<sup>18</sup>胡清香《德魯固群傳統歌謠集第一集》計 27 首：其中 18 首為四音組織、4 首為三音組織、3 首五音組織、2 首五音組織。<sup>19</sup>

綜合其余錦福、胡永寶與胡清香等人之歌謠資料 89 首。分析結果，音群組織有二音組織、三音組織、四音組織、五音組織，其中四音組織曲目最多，計 63 首，其次是三音組織有 13 首。由此可知，兩族之音群組織主要是以四音組織為主，如下表 1。

表 1：賽德克族與太魯閣族音群組織統計表

音組織	余錦福	胡清香	胡永寶等	合計
二音組織	0	2	0	2
三音組織	9	4	1	14
四音組織	29	18	16	63
五音組織	4	3	3	10
合計	42	27	20	89

余錦福制表 2013

<sup>15</sup> 呂炳川，《台灣土著族音樂》，2-3。

<sup>16</sup> 呂炳川，《台灣土著族音樂》，76。

<sup>17</sup> 余錦福，《台灣賽德克口傳歌謠研究》，37-42。

<sup>18</sup> 胡永寶等，《太魯閣歌謠集》。

<sup>19</sup> 胡清香，《德魯固群傳統歌謠集第一集》。





## 2. 兩族旋律動向

樂句的構成就如語文的標點符號一樣重要，詮釋音樂時必要辨認曲調的組織結構，而明確的劃分樂句組成，特別是旋律的動向，以便了解賽德克族與太魯閣族所構成的傳統歌謠的句法特性。

### (1) 賽德克族歌謠旋律動向

賽德克族歌謠分類有單音音樂與複音音樂的旋律結構，但以複音音樂最為特殊，就是學者們所稱的卡農唱法、輪唱法或疊瓦式（Tuilage/Overlapping）。

什麼是賽德克族複音音樂旋律動向？按照民族音樂學家吳榮順在南投賽德克族之觀察分析，及筆者田野調查資料「歡舞歌舞」組曲（余錦福 2002 年），複音音樂旋律進行的可能性有三種：第一種類型為「弓型」、第二種類型為「遞減型」、第三種類型為「迴旋型」。<sup>20</sup>筆者根據此方向與過去的田野資料作為比較，來應證此三種旋律動向說法。<sup>21</sup>

第一種類型為「弓型」：這裡的弓型，指的是旋律往上行再往下行，旋律曲線形成如弓箭型的形狀。如譜例 1 之三首比較：（上）呂炳川：「獵首之舞」、（中）呂炳川：「結婚儀式之舞」、（下）吳榮順：「見面歡迎歌」（譜例 1）。再比較筆者採譜「歡樂歌舞」第一、四段（譜例 2、3），旋律動向同為「弓型」。

<sup>20</sup> 吳榮順，《泰雅族音樂調查研究：報告書（初稿）》未出版，23-25。

<sup>21</sup> 余錦福，〈泰雅族賽德克亞群 Uyas 複音即興演唱與社會制約〉，《台北文建會 2002 年民族音樂學國際學術論文發表》，37、46-62。





【譜例 1】

呂炳川

呂炳川

吳榮順

(弓型)

Detailed description: This musical score consists of four staves. The first three staves are for vocal parts, and the fourth is for a string instrument (弓型). The first two staves, both attributed to 呂炳川, show a melodic line with eighth and quarter notes, starting on a higher pitch and moving downwards. The third staff, attributed to 吳榮順, shows a similar melodic line but with a different rhythmic pattern, including some sixteenth notes. The fourth staff, for the string instrument, shows a simple accompaniment of quarter notes on a lower pitch.

【譜例 2】余錦福：「歡樂歌舞」(第一段)

Detailed description: This is a single-staff musical score for a vocal part. It features a melodic line with eighth and quarter notes, starting on a higher pitch and moving downwards, characteristic of a 'diminishing' type.

【譜例 3】余錦福：「歡樂歌舞」(第四段)

Detailed description: This is a single-staff musical score for a vocal part. It features a melodic line with eighth and quarter notes, starting on a higher pitch and moving downwards, characteristic of a 'diminishing' type.

第二種類型為「遞減型」：遞減型是指曲子從較高的音開始，漸漸地往低音移動，最後結束在較低的音。如吳榮順「快樂聚會歌」(譜例 4)。再比較余錦福「歡樂歌舞」第二段(譜例 5)，旋律動向同為「遞減型」。







## 【譜例 4】吳榮順「快樂聚會歌」



## 【譜例 5】余錦福：「歡樂歌舞」（第二段）



第三種類型為「迴旋型」：迴旋型指樂曲的開始與結束均在同音上，每個句子亦可分為前句與後句。如吳榮順「快樂聚會歌」（譜例 6），再比較筆者「歡樂歌舞」第三段（譜例 7）。由譜例顯示，旋律動向同為「迴旋型」。

## 【譜例 6】吳榮順：「快樂聚會歌」



## 【譜例 7】余錦福：「歡樂歌舞」（第三段）





有關南投賽德克複音音樂所構成的旋律動向之分析，呂炳川、吳榮順及筆者田野調查資料「歡樂歌舞」之譜例顯示，形成南投賽德克族複音音樂的旋律動向，大多是依此三類型。

## (2) 太魯閣族歌謠旋律動向

花蓮太魯閣族歌謠單音曲調旋律結構分析，包含有一段體、二體及曲調反覆與變體，其中以一段體的旋律最為普遍。一段體的旋律較簡單，同一曲調不斷反覆並配上不同意義的歌詞，為典型的「分節反覆式歌曲」(strophic form)。所謂分節反覆式歌曲，即相同的曲調旋律反覆時，使用不同的歌詞演唱，也就是說用同一段曲調反覆演唱多段歌詞，每一段的歌詞稱為一節，每次歌詞都不相同，歌曲結構簡單。

花蓮太魯閣族歌謠的「分節反覆式歌曲」(strophic form)，有些歌謠分節反覆時，歌詞與旋律可以完全對上，但有些歌謠因歌詞為即席創詞，節拍與句法都很自由，旋律容易成不規則狀。<sup>22</sup>此現象是因為歌者為了歌詞的闡述或歌詞的發音，導致同一曲調反覆時旋律與歌詞稍做修改或被縮短，但基本旋律輪廓仍然不變。這種結果，很明顯語言影響音樂，音樂也影響語言，因為歌者常運用一般的說話模式，歌詞必須有所改變，才能滿足音樂的需要。因此這種分節反覆式歌曲，為了呈現歌樂的完整性，每段旋律反覆時都必須記譜，如〈勸勉歌〉就長達十七段（以下攫取兩節歌詞，後面尚有十五段），如譜例 8。<sup>23</sup>

<sup>22</sup> 余錦福，《台灣賽德克口傳歌謠研究》，45。

<sup>23</sup> 余錦福，《台灣賽德克口傳歌謠研究》，80-85。





【譜例 8】余錦福：「勸勉歌」

(一) ri - muy ma - ku da - wing ni ha, ka - na i - ta  
 2 mmsway - i ni iya ta ta qn - rey - qu ni ha.  
 3 (二) a - si ta p - q - qa - ras ka - na ha, mmiq ta ba - baw  
 4 dx - gal ni khnu - wa ka k - du - sun - ta da.

花蓮太魯閣族單音歌謠，另一個較特殊的一段體樂句構成，則同一個旋律的樂句不停反覆，前後句由兩個類似的樂句組成（如譜例 9）。

【譜例 9】余錦福：「歡樂歌（三）」

a a b  
 pong pong t - mi - nun, pong pong t - mi - nun, mu - da saw ni dre - mut.  
 pong pong t - mi - nun, pong pong t - mi - nun, mu - da saw ni dre - mut.  
 4 b  
 ka - na tnu - nan ni - i, pa - ru ba - lay qra - sun ni wey.  
 ka - na la - qi ku - yuh ta - yal su - yang ta - an ni wey.

從上述分析結果，雖然兩族同樣都使用三音與四音的組織，但歌謠旋律因地





理區域的不同有所差異。南投賽德克族以複音音樂為主，而花蓮太魯閣族的旋律則以單音音樂的「分節反覆式歌曲」(strophic form)為主。而在樂句上也呈現，南投賽德克族較短，花蓮太魯閣族旋律樂句較長，在音的使用上，南投賽德克族方面偏好先強調 A 音，再強調 G 音(如譜例 10)；花蓮的太魯閣族則喜歡先強調 G 音，讓 E-G 的小三度不斷地出現後，再出現 A 來修飾旋律，再經過 G 而回 E，如〈收穫祭舞歌〉的第一段與第二段(如譜例 11)。<sup>24</sup>

【譜例 10】余錦福：「歡樂歌舞」(第二段)



【譜例 11】



## (二) 歌詞與曲調的對應性

有關賽德克族與太魯閣族歌謠，不論是單旋律、複音性歌樂，經由音樂組織與結構的分析，其組成元素、規律、特色與操作方式等，我們已經有了這方面的理解。其次，對於音樂與歌詞之間的操作問題，在不斷遷徙中形成了兩大聚落，因各地自然地理不同，生活環境，形成自己獨特的「音樂方言」，以此展示出地方色彩嗎？

Alan P. Merriamy 在「對歌詞的研究」(The Study of Song Texts)提到：「要理解同音樂相關的人類行為(human behavior)，最顯而易見的資料來源之一就是歌詞(song text)。」<sup>25</sup>原住民歌謠無論是承載的歷史脈絡、歌唱的邏輯思維、歌

<sup>24</sup> 吳榮舜，〈泰雅族音樂調查研究〉，25

<sup>25</sup> Alan P. Merriam *The Anthropology of Music*. (1964), 187.





詞的意義與指涉、音樂與行為等，每一首歌謠必定皆有其特殊的表現方式。而在賽德克族與太魯閣族歌謠的運作上，其歌詞與曲調的對應性如何，這是我們要繼續剖析的地方。

## 1. 南投賽德克族歌詞密集接應

### (1) 複音音樂的定義與語彙

過去對於原住民音樂的研究，包括黑澤隆朝（1973）、呂炳川（1983）、許常惠（1991），其中將賽德克族的複音歌唱形式以「卡農」或是「輪唱」稱之。卡農一詞是起源於一個希臘字，其意義是法律或法則。當一個曲調在既定的拍子與特殊音程之後，一部或更多聲部的嚴格模仿時，稱為卡農。<sup>26</sup>而駱維道認為在原住民音樂屬於卡農形式的唱法，共有三種用法：

- (a) 真卡農，見於賽德克族，即一聲部主旋律在曲首出現後，在第二聲部完整地重現；
- (b) 分段式卡農，見於卑南族，第二聲部只模仿主旋律的片段；
- 以及 (c) 自由的卡農，見於阿美族，模仿的情形沒有固定的旋律。<sup>27</sup>

賽德克族之複音唱法是屬卡農式，而且是屬嚴格的卡農的輪唱法。然而卡農一詞的說法，吳榮順在研究中提出另一種突破性的看法，他認為：「卡農在音樂史上有一定而限制性的用法，若以演唱技法來說，『疊瓦式』(Tuilage 法文/ Over Lapping 英文)的複音唱法稱之，更能突顯演唱技法的特點。」但從賽德克族人的說法則是，稱「領唱」為 *mdudu muyas*；*mdudu* 意即「帶領、開頭」的意思；加上 *muyas* 指動詞「歌唱」；稱「應答」為 *cmiyuk muyas* 指回應的歌唱。

### (2) 複音音樂的歌唱模式

無論是卡農式、輪唱式或疊瓦式，在南投賽德克族歌唱形式上，主要分兩種歌唱模式，一種是一人唱眾人和，即二部卡農唱法；第二種是一人唱眾分二組，

<sup>26</sup> 黎翁斯坦著 (Leon Stein)，《音樂的結構與風格》(潘皇龍譯，台北：大陸書店，1988)，127。

<sup>27</sup> 駱維道 *Tribal Music of Taiwan: with Special Reference to the Ami and Puyuma Styles*. Ph D diss., UCLA. 1982: 315-319。





即三部卡農唱法，皆稱為「輪唱式」，指領唱樂句與答唱樂句，當領唱者唱完一句，答唱者重複再唱一句的方式。<sup>28</sup>

a. 二部輪唱模式

賽德克族的複音歌唱二部輪唱形式，領唱者與一聲部應唱，形成二聲部的組合，此為最普遍。歌唱方式為，領唱者唱出第二拍之後，眾人重複領唱者樂句，於領唱者第三拍的結束拍，唱出應唱者之第一拍，行成交疊強化的現象。此模式類似於西方藝術音樂的卡農（canon）形式。二部輪唱式應答時，領唱樂句與答唱樂句基本上為等長。見余錦福：歡樂歌（2001 南投縣仁愛鄉合作村 Busi 部落），（如譜例 12）。

【譜例 12】余錦福：歡樂歌

<sup>28</sup> 此唱法賽德克族 Tkdaya 眉溪部落第一，二部為輪唱、第三部為頑固低音，萬大部落皆用相同旋律三部輪唱方式演唱，清流部落則為二部輪唱。





### b. 三部輪唱模式

第二種為三部輪唱模式，領唱者與第一聲部及頑固低音，形成三聲部的組合。輪唱角色分爲，第一部領唱稱 *mdudu muyas*、第二部稱 *cmiyuk muyas*、第三部稱 *cmiyuk muyas*。二、三部不論人數多寡皆擔任合唱者角色，無論是旋律、歌詞、速度及動作，均依照領唱者來回應。歌唱方式爲，第二聲部接領唱者時，是在領唱者第三拍結束時出現；第三聲部接第二聲部時，也是在第二部的第三拍結束時出現。三部輪唱式應答時，第一部與第二部領唱樂句與應答唱句基本上等長，而第三部爲較短的頑固低音。

綜合上述分析，南投賽德克族複音音樂的歌唱模式，二部輪唱是由一人領唱，眾人再以齊唱的方式答唱，聲部之間是以主屬的關係來作區別，除了一個主旋律聲部之外，第二聲部之曲調線條呈現出橫的方向進行，且皆是依照輪唱的結構，以相同的節奏脈動作追逐的模式進行，各聲部的曲調線條聲部之間是以平等的關係來相互襯托。而加入三聲部的輪唱結構時，第三部加入頑固低音，成爲主旋律聲部作陪襯式的聲響伴奏。見余錦福：歡樂歌舞（2002 南投縣仁愛鄉眉溪部落，如譜例 13）。

#### 【譜例 13】余錦福：歡樂歌舞

(1) yo -no to -ni ta -da      yo -no to -ni ta -da      (2) e -wa mu -ne -yah da      e -wa mu -ne -yah da

(1) yo -no to -ni ta -da      yo -no ta -ni ta -da      (2) e -wa mu -ne - yah da      e -wa mu -ne -

(1) to -ni ta -da      to -ni ta -da      (2) mu -ne yah da



南投賽德克族以四音組織主宰了整個族群的音樂線條，像屋頂上層層疊置在一起，形成疊瓦式複音的歌唱形式，同樣的旋律一前一後地交疊著，綿延不絕，前仆後繼，形成二聲部或三聲部的複音織度。這些組合非事先刻意安排，而是眾人在唱時會隨著人的情緒，被歌聲、歌詞的表達激發之後自然形成的，這意味著彼此之間的認同、自我定位，大家口唱心合共存共榮，不分彼此之意，並不是爲了做出華彩的聲響，而是因著傳統的禁忌中，祭典的歌舞絕對不能中斷，這種接力式的吟唱模式，具有生命延伸之意味。

這種複音唱法，完全是由女性來擔任，而領唱者也沒有規定何人才有資格，只要有勇氣，有即席演唱的能力，任何人都可以擔任。每當慶典舉行時，通常有歌唱和舞蹈助興，不斷反覆歌謠演唱，往往會花上很長的時間，因此在當時演唱進行中，就會出現好幾位女性領唱者。<sup>29</sup>一人唱眾人和輪唱方式，密集接應的、遊戲的疊瓦式複音，此類型唱法只出現於南投賽德克族。

### (3) 複音歌唱模式之意涵

這種卡農式歌唱形式，當地人稱它爲「*mbenowah*」或「*mekaiibe*」。*mbenowah* 爲南投 *Toda* 之暱稱；*mekaiibe* 爲南投 *Tkdaya* 之暱稱。*mbenowah* 在吟唱過程，必須配合著舞蹈。在舞蹈中族人以圓形爲舞蹈圖形，族人手牽著手。這種以圓形呈現的舞蹈，從傳統宗教來看，它代表著一種「神靈之橋」，而神靈之橋在族人的觀念，視爲兩種半圓形所組成的一個圓形。虹橋的一半是指神靈之橋，另一半是指人世間所構築的舞蹈。二者密合在一起所形成的圓就是指「盼望」，此圓就是人與神之間的結合，族人的舞蹈就是一種祈禱。<sup>30</sup>

## 2. 花蓮太魯閣族歌詞重疊反覆

構成歌謠美的條件，除了音調鏗鏘、節奏明快、旋律優美等因素外，還有一個重要因素就是歌詞的運用。花蓮太魯閣族之歌謠最美之處，歌謠構詞方面特別講究歌詞之重疊與反覆。所謂「重疊反覆」，就是通過字、詞、句、段，接二連三

<sup>29</sup> 余錦福，《泰雅族賽德克亞群 Uyas 複音即興演唱與社會制約》，40。

<sup>30</sup> 余錦福，《台灣賽德克口傳歌謠研究》，48。







相連的重疊和反覆，或間隔反覆使用的歌唱方式，造成一種迴旋往復，稱「重疊反覆」。太魯閣族歌謠重疊反覆常見有「詞的重疊反覆」、「句的重疊反覆」、「虛詞的重疊反覆」，如下分析：

### (1) 字詞的重疊反覆

在太魯閣族歌謠，常出現編詞用同一「字詞的重疊反覆」現象的詞彙風格 (vocabulary style)。如拔草歌的歌詞，共三段：每一段皆重複第一句。第一段首句 *usa wah ! usa wah !* 去啊！去啊！趕緊到田裡工作，強調趕緊之意 *usa nhari*。第二段首句 *mangal wah mangal wah !* 拔呀！拔呀！強調努力拔草 *mangal spriq*。第三段首句 *nhari wah ! nhari wah !* 快呀！快呀！強調不可懶惰 *iya kiyax emdauy* (如詞 1)。

【詞 1】：簡正雄：「拔草歌」

<u>usa wah</u> !	<u>usa wah</u> !	<u>usa usa</u> nhari wah !
去呀	去呀	去呀
<u>mangal wah</u> !	<u>mangal wah</u> !	<u>mangal mangal</u> spriq wah !
拔呀	拔呀	拔呀 拔呀
<u>nhari wah</u> !	<u>nhari wah</u> !	iya kiyax emdauy wah !
快呀	快呀	不可 懶惰

### (2) 語句的重疊反覆

另外一種是「語句的重疊反覆」，透過句的重疊語言形式，不僅形成音韻反覆出現的效果，語義方面也會有情境重複出現，或某程度加強了此句歌詞的涵義。這種句的重疊反覆，是為太魯閣族傳統慣性的歌唱語法，常見到的形式主要有下列幾種：

- a. 每一段首句重複出現。如英勇歌 (*Uyas Mrmun*)，有三段歌詞，每一段首





句重複出現這句，*Ana kuna qyaan, qyan kunaq paru*。這是一句宣告語，意即雖然被阻擋，但仍有信心與勇氣。歌詞大意：「英勇男士的決心，不因前面之大樹、大山、大海，阻擋他向前的信心與勇氣。」(如詞 2)。

【詞 2】：簡正雄：「英勇歌」

第一段：*ana kuna qyaan, qyan kunaq paru*

雖然 阻礙 我們 大  
*qhowni, gus gus ka krut mu, ptuhown mu.*  
大樹 聲音 鉅我 燒我

第二段：*ana kuna qyaan, qyan kunaq paru*

雖然 阻礙 我們 大  
*dgiyaq qatar qatar qaqaq mu, da un mu*  
高山 大步我我

第三段：*ana kuna qyaan, qyan kunaq paru*

雖然 阻礙 大  
*gsilung, paqpaq ka бага mu tlilun mu.*  
大海 拍手 我勇氣我

b.每一段重複第一句。兩句旋律與歌詞皆相同。族人透過一句簡短的旋律，不斷重複這句話，表達族人一起歡樂歌唱的歡愉。這種簡短的重複性語句，不用太多複雜的語言與旋律的表達方式，其實背後呈現的是，族人團聚在一起歌唱跳舞愉悅的心情，此乃不斷重複歌詞形式的真正意涵。見余錦福（2001 花蓮萬榮村 Robas 部落，如詞 3）。





【詞 3】：余錦福：「歡樂歌（一）」

*Jita msupu mqaras thjil ta kana du wa.*

我們一起來歡樂唱歌、跳舞

*Jita msupu mqaras thjil ta kana du wa.*

我們一起來歡樂唱歌、跳舞

此種第二句重複第一句的現象的四段歌詞的模式，語詞 3 不同則為，每增加的二至四段歌詞都不同，每一段的第二句歌詞，同樣皆重複第一句，這種模式隨著歌者即席編詞，歌詞段落可無限擴張。此唱法普遍見於花蓮太魯閣族的習慣唱法（如詞 4）。

【詞 4】：胡清香「除草歌」（Uyas Msudu）

第一段 *lita da ! lita da ! lita msudu qmpahan.*

*lita da ! lita da ! lita msudu qmpahan.*

第二段 *tayal bi ! tayal bi ! tayalkana sudu ni,*

*tayal bi ! tayal bi ! tayalkana sudu ni.*

第三段 *kragay ta ! kragay ta ! kragay ta bi kana ha !*

*kragay ta ! kragay ta ! kragay ta bi kana ha*

第四段 *Kiya da ! kiya da ! lita sapah kana da !*

*Kiya da ! kiya da ! lita sapah kana da !*

c. 引用句的重疊反覆。原住民歌謠有許多開頭唱之語助詞，如苗栗泰雅族祖靈祭，由頭目領唱頭一句 *wagi*，接著為一段陳述語，而太魯閣族同樣有開頭唱的語詞，如 *rimuy maku rimuy ha*，比較不同是，此句出現後緊接者會再重複這句。





「*rimuy maku rimuy ha*」這引用句看起來不像是虛詞，也不是一句陳述語，它只是一種歌唱時的「起頭助詞」。「起頭助詞」是爲了幫助語氣的連貫性，這些助詞本無意義，唱詞加入後，節奏、曲調隨著變化，聽起來不覺生硬，可使歌唱的韻味更加綿長，風情萬種，餘韻無窮。太魯閣族 *rimuy maku rimuy ha* 語助詞的重疊反覆，此類歌謠在太魯閣族部落就有數十首以上，此爲花蓮太魯閣族的獨特唱法。(見余錦福：婦女之歌，2001 花蓮崙太村 Blhayngun 部落，如詞 5)。<sup>31</sup>

【詞 5】：余錦福：「婦女之歌」(Uyas kiyikuyuh)

*rimuy maku, rimuy maku rimuy ha, wis wis wis wis.*  
*rimuy maku rimuy ha, rimuy maku rimuy ha,*  
*pawsa baraw qaqaq, pawsa baraw qaqaq, wis wis wis wis.*  
*rimuy maku ha, rimuy maku ha,*  
*pawsa baraw qaqaq namu, risaw rsaw, uwa uwa ha risaw risaw ha.*  
*pawsa baraw qaqaq namu ha.*  
*rimuy maku rimuy ha, rimuy maku rimuy ha, wis wis wis wis.*  
*rimuy maku ha, rimuy maku rimuy ha,*  
*rimuy maku rimuy ha, rimuy maku ha.*

小結：賽德克族與太魯閣族歌謠歌詞與曲調的對應性，一個是複音輪唱、一個是單音唱法，歌唱的表現都各有不同特色。我們可以發現，音樂與歌詞之間微妙的消長關係，這種區域性的在地思維，就好比同是豐濱鄉的阿美族部落，即便兩個相鄰的部落，每年唱的豐年祭歌完全不同，彼此間歌謠不會相互引用。<sup>32</sup>中國有句針對民謠的古話說：「十里不同風，五里不同音」、「鑼鼓不出鄉，各是各的腔」等說法。可見在不同鄉鎮，不同部落之間歌謠色彩是與地區結合而體現的，具有

<sup>31</sup> 余錦福，《台灣賽德克口傳歌謠研究》，44。

<sup>32</sup> 余錦福，〈阿美族豐年祭歌舞在地性論述：以港口部落爲例〉，《玉山神學院學報》17期（2010年6月）：53-54。





普遍性和多樣性。

### (3) 歌詞命名與文化意涵

#### a. 歌詞命名來源

太魯閣族歌謠因為沒有固定的歌詞以即席方式加入歌詞，反而讓它得以適用於更多不同的場合，產生更多不同的意義與內涵，就像古時候的「樂府詩」一樣，同一種曲調，可以填上不同類型的詞，從歌詞中了解各種歌詞的體裁，以及吟唱中歌詞運用的變化。

一般而言，一首歌謠之命名，通常會在一首歌唱完後給予命名，也就是以歌詞的內容作為命名的來源。原住民歌謠命名，起先於民族音樂學者開始田調之後，為了方便了解歌者所唱的內容，經過口譯者傳譯之後定下歌謠曲名。事實上，歌者在吟唱之前，心中就已經呈現一個吟唱主題，但這些歌謠內容並非事先編好，而是歌者隨著當時情境、當時的心情，歌詞為即席吟唱。由於大多數的歌者，歌詞皆為即席，同一首旋律歌詞內容隨不同場合隨之變化，形成一種歌唱的技巧與樂趣。所以每一個人所收集的歌謠內容，不能做為分類上的絕對標準。尤其對原住民歌謠，標題重點並不在歌謠名稱，而是歌者心中所呈現的意境與文化意涵。歌謠之命名，只是讓我們對命名後之歌謠內容有一個聯想的指標，幫助感受歌謠的背景。明立國提到：

一般來說，歌詞都不會那麼簡單表面的以敘述性、記錄性的方式來呈現的，它以有限的語彙與文字，來藉著旋律、聲韻與節奏等形式與美感，承載豐富而多元的意義與想像。它具有著象徵性及可被賦予意義的可能，當每個人試圖解釋它的時候，它的意義就和每個人的生命經驗有對話和擴展，所以它永遠承載了比它表面字義更多的意思與內容。<sup>33</sup>

#### b. 歌詞簡單富有很深的文化意涵

在歌謠當中，旋律和歌詞是構成的主體，音樂的律動和語詞的意義形成不同

<sup>33</sup> 明立國，〈鄒族 Mayasvi 祭歌傳承的現況及問題---紀念鄭政宗 (Pasuya Mekenana) 長老〉，《台灣原住民歌謠研討會論文集》(台北：國立台北教育大學台灣文化研究所，2012)，110。





的向度，來強化和穩定人們的記憶能力和操作習慣。一些虛詞性的歌謠，並不因為歌詞不具意義而被遺忘或忽略，除具有特殊意義的歌謠外，這類歌謠都能夠因應場合脈絡不同而產生各類不同的意義，所以同樣的一首歌，可以在朋友聚會的時候唱，可以在房屋落成時唱、可以在婚宴之後唱。因此，太魯閣族歌謠編詞可以是「打獵歌」也可以是「懶惰的男孩子」。見余錦福：打獵歌（2001 花蓮縣秀林鄉富士村 *Bsnqan* 部落，如譜例 14）。

【譜例 14】：余錦福〈打獵歌〉



歌詞大意：「用山芋的葉子做成的草寮，所有山上的野獸，逃不出這位獵人 *Haruq Nawi* 的手掌。」( *Bii brayaw, bii sroheyng. Kana samat dgiyaq бага Haruq Nawi.* )。歌詞雖然簡單意義卻很深遠，從一些關鍵字就可以引伸出一個族群的生活文化觀，如這句歌詞描述「山芋的葉子做成的草寮」就可以延伸以下解讀：

獵人 *Haruq Nawi* 在山上用山芋的葉子做成一個草寮，此草寮是他到山上工作、打獵休憩的地方。*Haruq Nawi* 在部落被公認為最會打獵的人，只要到山上打獵，通常野獸都逃不出他所架設的陷阱。此曲其實也是在表達「打獵」是賽德克族的一項重要文化生活，也是呈現一個很深的宗教觀，在賽德克族的觀念，一切生活的來源都是 *Utux* (上帝) 所給予，若打獵得到許多獵物，是因為 *Utux* 的祝福滿滿，若獵不到野獸的人，通常是因為犯錯得罪人或得罪了 *Utux*，這因素也就是賽德克族所謂的 *gaya* 的觀念。

另外一首太魯閣族歌謠〈懶惰的男孩子〉與譜例 14 是相同的旋律，只是歌者置入不同歌詞。歌詞大意：「用山芋頭的葉子做成的草寮，因為沒有女人替他編織布，在旁哭泣著。」(太魯閣語：*Bii brayaw, bii sroheyng. Ungat kuyuh mcinun sut sut*





lmingis)。」歌詞短確有其隱喻性，從某些字詞或內容可以延伸如下解釋：

懶惰的男孩子，只用山芋的葉子蓋成一個草寮的住屋，由於懶惰因此娶不到老婆，所以沒有女人替他織布，冬天到了，只有在一旁哽咽的哭泣著。賽德克族是以農業維生，一切的生活所需都必須靠勞力，日出而作日落而息，成為他們不變的生活。由於部落居民彼此都認識，誰很認真工作，誰懶惰都看的清清楚楚。「懶惰的男孩子」這首歌謠，雖然帶諷刺的意味，但背後卻是鼓勵人必須努力工作，這樣生活才能過的去，才会有少女青睞，也會受族人的尊敬。

筆者於《玉山神學院學報》〈歌謠文本讀者的主體位置與連結的解讀脈絡：以四首台灣原住民歌謠詮釋為例〉一文提到有關歌謠詮釋的看法：

將歌謠文本看成是意義的源頭與中心，原住民歌謠文本的解讀中，本身就蘊含著原住民文化的本質，反映了原住民的歷史社會背景。透過歌謠文本承載著族人的共同記憶，看見一個現象，情節、人物、佈景的歌謠意涵，目的就是要知道所見的東西含有何意義，也就是那些記載擁有從歌詞本身「文本」(text)所引發出來的意義，理解其文本的「真正意涵」，尤其是歌謠在日常生活的談話、生活處境，是詮釋其歌謠內涵不容忽略的地方。<sup>34</sup>

也就是說，在原住民歌謠的內涵來看，一些歌謠語詞或短句缺乏明確的含意，並不會因此而造成損害或歌詞更寬廣的意涵。

## 結論

綜合上述彙整文獻資料及田野資料分析研究結果，座落於兩個不同區域的族群，南投賽德克族與花蓮太魯閣族之間具有臍帶的關係，是彼此都瞭解與承認的事實，然而在傳統音樂的傳承方面，呈現出相當不同的地域性的音樂屬性，讓我

<sup>34</sup> 余錦福，〈歌謠文本讀者的主體位置與連結的解讀脈絡：以四首台灣原住民歌謠詮釋為例〉，《玉山神學院學報》19期（2012年6月）：44。





們看見其音樂的豐富性與多樣性。南投賽德克族歌謠主要是複音風格 (Polyphonic style)，輪唱、卡農、頑固低音多聲部合唱曲，亦有將多首樂曲串連成一組組曲的形式，是該族群的音樂特色；花蓮太魯閣族是由單獨一個曲調線條所構成的獨唱歌樂，歌詞形式普遍是即席創詞，且大多歌詞之「句」、「詞」有重疊的特色，旋律大都是一段體，配上不同意義的歌詞，行成多段的分節反覆式歌曲 (Strophic form)，應證了日本學者佐山融吉所言，南投賽德克族與南投花蓮太魯閣歌謠，具有慣用區域的旋律說法。

再者，透過音樂人類學家 Alan P. Merriam 提供我們從人類行為的語境中理解音樂的問題，歌詞揭示了社會的許多部份，而音樂是結構法則分析的實用方法。從這樣的觀念裡，讓我們掌握到南投賽德克族與花蓮太魯閣族，此兩族在曲調與歌詞運用方面的特殊「歌唱語法」，這正是辯析歌謠地域性色彩的理性依據。







## 參考文獻

### 一、中日文資料

王櫻芬、劉麟玉。《黑澤隆朝在臺之民族音樂調查資料彙整、翻譯及研究——台灣高砂族の音樂》中譯本。臺北：臺灣音樂中心（未出版），2002。

晝日羿·吉宏。《即興與超越：Seejiq Truku 村落祭典與祖靈形象》。花蓮：慈濟大學人類學研究所碩士論文（未出版），2004。

晝日羿·吉宏。《太魯閣族部落史與祭儀樂舞傳記》。台北：山海文化雜誌社，2011。

李壬癸。〈細說台灣南島語言的分布和分化〉。《台灣南島民族的族群與遷徙》。台北：常民文化，1997。

呂炳川。《台灣土著族音樂》。中華民俗藝術叢書 3。台北：百科文化事業，1982。

呂鈺秀。《臺灣音樂史》。台北：五南圖書出版股份有限公司，2003。

佐山融吉著。《蕃族調查報告書：紗績族後篇》。余萬居譯。台北：中央研究院民族學研究所，1917。

余光弘。《泰雅族東賽德克群的部落組織》。民族集刊 50。台北：中央研究院，1980。

余錦福。《祖韻新歌：台灣原住民民謠 100 首》。台北：原緣文化藝術團，1998。

余錦福。〈台灣原住民傳統歌唱脈絡〉。《山海文化雙月刊》。台北：山海文化雜誌，2000。

余錦福。《台灣賽德克口傳歌謠研究》。台北：中央研究院民族學研究所，2001。

余錦福。《泰雅族賽德克亞群 Uyas 複音即興演唱與社會制約》。文建會 2002 年民族音樂學國際學術論文發表。

余錦福。〈阿美族豐年祭歌舞在地性論述：以港口部落為例〉。《玉山神學院學報》17（2010 年 6 月）。



- 余錦福。〈歌謠文本讀者的主體位置與連結的解讀脈絡：以四首台灣原住民歌謠詮釋為例〉。  
《玉山神學院學報》19（2012年6月）。
- 沈明仁（巴萬·韃那哈）。《崇信祖靈的民族：賽德克人》。台北：海翁出版社，1998。
- 林江義。〈談東賽德克群的族群意識〉。《原住民現代社會適應（二）》。蔡中涵編。台北：教育廣播電台，1996。
- 吳榮順。《泰雅族之歌》解說冊。台北：風潮出版社，1994。
- 吳榮順。《泰雅族音樂調查研究：報告書（初稿）》，1998 未出版。
- 吳榮順。《臺灣原住民音樂之美》。台北市：漢光文化，1999。
- 吳榮順。〈傳統音樂的即興：以台灣原住民音樂為例〉。《藝術評論》12。台北：國立藝術學院，2000。
- 明立國。《泰雅族之歌--太魯閣族群》音樂帶。花蓮：太魯閣國家公園管理處，1989。
- 明立國。〈從音樂看泰雅和賽德克亞族群間的關係〉。《族群互動與泰雅族文化變遷學術研討會》，2000。
- 明立國。〈鄒族 Mayasvi 祭歌傳承的現況及問題---紀念鄭政宗（Pasuya Mekenana）長老〉。  
《台灣原住民歌謠研討會論文集》。國立台北教育大學台灣文化研究所，2012。
- 胡永寶等。《太魯閣歌謠集》。花蓮縣萬榮國民小學，1996。
- 胡清香。《德魯固群傳統歌謠集第一集》。花蓮縣太魯閣建設學會，1998。
- 許常惠。《民族音樂論述稿（一）》。台北：樂韻出版社，1987。
- 許常惠。《台灣音樂史初稿》。台北：全音樂譜出版社，2000。
- 許木柱。《太魯閣泰雅人的文化與習俗》。台北：內政部營建署，1989。
- 挖歷思·鄔干。〈泰雅爾族？賽德克族？太魯閣族？或德魯固族？：迷失的族群認同與宣教





- 策略之實務反省》。《台灣教會公報》，1997。
- 高琇瑩。《族群關係與族群意識：以花蓮太魯閣地區的太魯閣人為例》。政治大學民族學研究所碩士論文，1996。
- 黃宜範。〈語言與族群意識〉。《語言、社會與族群意識》。台北：文鶴出版有限公司，1993。
- 黑澤隆朝。《台灣高砂族的音樂》。東京雄山閣，1973。
- 費羅禮（Raleigh Ferrill）。《台灣土著族的文化·語言分類探究》。台北：中央研究民族學研究所專刊之十七，1989。
- 楊曉恩。《泰雅族西賽德克群傳統歌謠之研究》。國立臺北藝術大學音樂研究所碩士論文，2002 未出版。
- 曾毓芬。《賽德克族與太魯閣族的歌樂系統研究兼論其音樂即興的運作與思惟》。台北藝術大學音樂系博士論文，2007。
- 劉猷盛。《太魯閣戰役後東賽德克群歌謠風格與其生活之關係》。國立屏東師範學院音樂教育學研究所碩士論文，2004 未出版。
- 劉育玲。〈泰雅、賽德克、太魯閣知正名問題〉。《賽德克族口傳故事研究》。國立花蓮師範學院民間文學研究所碩士論文，2001。
- 衛惠林。〈台灣土著的源流與分類〉《台灣文化論集（一）》。台北：中華出版事業委員會，1958。
- 廖守臣。〈泰雅族東賽德克群的部落遷徙與分布〉。《中央研究院民族學研究所集刊》44&45。台北：中央研究院民族學研究所，1977。
- 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。
- 潘英。《台灣原住民的歷史源流》。台北：常民文化，1998。
- 黎翁斯坦著（Leon Stein）。《音樂的結構與風格》。潘皇龍譯。台北：大陸書店，1988。





## 二、英文資料

Feld, Steven, 1982, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Hood, Mantal, 1971, *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill.

Loh I-To, 1982, *Tribal Music of Taiwan: with Special Reference to the Ami and Puyuma Styles*. PhD. diss., UCLA.

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

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

## 三、有聲資料

余錦福。《台灣賽德克口傳歌謠研究》。中央研究院民族學研究所。田野調查錄音資料，2001 未出版。

呂炳川。《臺灣原住民之音樂》，Victor.SJ-1001/3 東京救世傳播協會，1977。

吳榮順。臺北：風潮有聲出版公司 TCD-1505，1994。

明立國。《泰雅族之歌--太魯閣族群》錄音專輯。花蓮：太魯閣國家公園管理處，1989。

許常惠等人。《泰雅與賽夏族民歌》。台北：水晶有聲出版社 CIRD 7028-2，1994。

黑澤隆朝。《高砂族的音樂》。Victor.SJL.18-9-M 東京，1974。

