

傳統的樣貌

——臺灣原住民音樂形式傳承與傳統意識建構

呂鈺秀 東吳大學音樂系教授

孫俊彥 法國巴黎第八大學博士生

摘 要

1943 年黑澤隆朝等人在臺灣進行的音樂調查，是臺灣音樂史中一個重要的里程碑。由於其調查範圍廣泛、手法細膩，黑澤並於 1973 年出版了《台灣高砂族の音楽》一書及相關有聲資料，成果可說相當豐碩。致使今日學者的研究，仍不斷引證或採用這些歷史資料。但是，黑澤隆朝的調查研究中所呈現的族群音樂特色，在今日各族群社會中，卻產生了不同的聲音。

本論文從黑澤文獻及有聲資料，在今日族群社會中，引起不同反響的現象為出發點，針對其中所引起的音樂形式傳承以及傳統意識建構等問題，進行探討。首先針對黑澤隆朝錄製賽夏族音樂中，呈現了平行四度的二聲部唱法，探討此並非大眾的傳統，或只是一種當時所呈現的現象；再者以黑澤隆朝錄製的馬蘭阿美歌謠中的「向神明祈禱」及「祈雨歌」為起點，論及半個多世紀以來馬蘭音樂風格的改變，從而探討馬蘭阿美人對於所謂音樂傳統的意識建構。兩個部份都涉及今日看待早期研究與歷史錄音時亟待思考的面向，內容並擴及研究臺灣原住民音樂時，所將面對的傳統與現實間之若干問題。

關鍵字：傳統音樂、臺灣原住民音樂、賽夏族、阿美族

* 本文為特約稿。

楔 子

1943 年黑澤隆朝等人在臺灣進行的音樂調查，是臺灣音樂史中一個重要的里程碑。當時是以「臺灣民族音樂調查團」的組織，在臺灣本島進行了原住民及漢人音樂的調查，成員包括黑澤隆朝及枅源次郎兩位研究員，以及錄音師山形高靖¹。由於其調查範圍廣泛、手法細膩，黑澤並於之後出版了《台灣高砂族の音楽》一書(1973)及相關有聲資料，成果可說相當豐碩。致使今日學者的研究，仍不斷引證或採用這些歷史資料。但是，黑澤隆朝的調查研究中所呈現的族群音樂特色，在今日各族群社會中，卻產生了不同的聲音。

本論文將從黑澤文獻及有聲資料，在今日族群社會中，引起不同反響的現象為出發點，由兩位筆者，針對其中所引起的音樂形式傳承以及傳統意識建構等問題，進行探討。首先由呂鈺秀針對黑澤隆朝錄製賽夏族音樂中，呈現了平行四度的二聲部唱法，其是為傳統亦或是為意外的議題，來探討臺灣原住民音樂形式傳承的問題性；再由孫俊彥針對黑澤隆朝錄製的馬蘭阿美歌謠中的「向神明祈禱」歌曲與「祈雨歌」為起點，探討臺灣原住民傳統意識建構的可能性。兩個部份都涉及今日看待黑澤隆朝研究與錄音時亟待思考的面向，內容並擴及研究臺灣原住民音樂時，所將面對的傳統與現實間之若干問題。

一、平行四度，是傳統亦或意外？

黑澤隆朝 1943 年的錄音，保存了日治時期原住民音樂的聲響，豐富了今人的聆聽感受。但此錄音，是否保存了原住民音樂傳統樣貌，或者說，此樣貌到底是常態性的，還是特殊性的？

黑澤隆朝調查的嚴謹，眾所週知，其錄音前對於所錄音樂的事先觀察，以及錄音當時的現場狀況，均有著詳細的紀錄，提供日後研究者許多可追尋的蛛絲馬跡。但有趣的是，黑澤當年對於賽夏矮靈祭錄音中所驚歎不已的平行四度歌唱，在 2002 年五峰賽夏人矮靈祭祭歌組的練唱時，臺灣大學音樂學者王櫻芬教授，因其黑澤隆朝的研究，將相同錄音播放給賽夏族人聆聽時，族人卻全盤否認此唱法。由於賽夏人堅決的否定，但臺灣音樂界長期以來卻認為賽夏族傳統有平行四度的唱法，王櫻芬教授因此推論，「平行四度唱法應該曾經確實

¹ 王櫻芬 2005: 72。

存在於賽夏矮人祭的唱法。」² 由於當時，筆者也在現場，對於族人的堅定否定之下，學者仍有此結論，引發了筆者繼續追尋此問題的興趣。

1. 黑澤的記述

日治時期雖不乏對於賽夏矮靈祭的研究，但對於矮靈祭音樂的研究，黑澤可說是最為詳盡者。而黑澤矮靈祭歌的相關資料，則分別可見於其 1973 年出版的《台灣高砂族の音楽》一書，書後所附的「台灣民族音樂調查日記抄錄」，以及當時所錄製，第一手的有聲資料。

1.1. 台灣民族音樂調查日記抄錄

黑澤對於所錄音之音樂，之前均有先備的調查。在此先備的調查中，黑澤在其「台灣民族音樂調查日記抄錄」的記述如下：

3 月 18 日（星期四）陰（火車裡）

從上午 10 點起，透過伊波仁太郎巡查的翻譯，請他的父親伊波幸太郎老先生以文字資料為我們說明一年中按慣例舉行的儀式與慶典。

接著參觀 pasutaai 祭的實地表演，12 點結束，下午 1 點下山，到竹東郡公所打招呼，回到新竹……³

至於對於 4 月 15 日的錄音，「台灣民族音樂調查日記抄錄」的記載如下：

……賽夏族在伊波巡查的帶領之下，上午 11 點坐火車到達，下午 2 點開始做預先練習。晚上 7 點開始錄音，11 點左右結束。佐田調查官前來參觀。⁴

從日記抄錄中，完全未見提及平行四度一事，雖未能表明當時賽夏人祭歌演唱並未出現平行四度，但從黑澤 1973 年的《台灣高砂族の音楽》一書中，對於賽夏矮靈祭中平行四度唱法大加讚賞⁵，並以許多文字描述此一事，則在先備調查中聆聽矮靈祭歌卻未見提及隻字片語，不知是否因為日記只為每日所發生

² 王櫻芬，2006: 261。

³ 黑澤隆朝，1973: 511-512。

⁴ 同上註，527。

⁵ 同上註，106。

事件之流水形式記錄，並未記載對於當時聆聽音樂的感受。但也有可能賽夏人當時的歌唱，並未有此平行四度現象。

1.2. 《台灣高砂族の音楽》

此書完成於 1973 年，乃是黑澤之代表作，也是日後臺灣原住民音樂研究的經典。書中，黑澤對於賽夏族歌謠之特質描述，第一點就是對於賽夏人唱出完全四度平行 organum 唱法的讚賞之詞，其中甚至提及羅馬教會中的平行唱法，對於賽夏人能有此種唱法的驚嘆，溢於言表⁶。

不過其中有一段記述，耐人尋味：

進行錄音的時候，有一位年老的婦女（參加錄音的男女幾乎都是老年人）以完全 5 度的方式歌唱。負責人聽了以後把她叫出來，沒有再讓她加入歌唱。從中途開始，以完全 4 度的形式歌唱相同的旋律，連專家都會感到很困難了，更何況是沒有樂譜，也不懂音樂的人只憑靠耳朵，就能作出如此高難度的演唱，實在令人訝異。……⁷

而此段似乎否定平行五度唱法的作為，與日後史惟亮所記載的，似乎略有所出入。有關此部份，將留待後段探討。

1.3. 音樂文本的研究

黑澤隆朝的敘述，固然讓人對於當時情境有了更深刻的了解，但是否有平行四度唱法，則錄音本身的音樂文本，提供了第一手的資訊。

矮靈祭黑澤所記載 12 首祭歌的錄音，由於受二次大戰戰火所波及，僅存 4 首。這 4 首祭歌，據黑澤隆朝的採譜，第 1 首的〈迎神之歌〉與第 12 首的〈送神之歌〉，並未有複音，而第 9 首的〈白目知目鳥之歌〉以及第 11 首的〈敵〉，則黑澤從頭到尾均以平行四度記譜⁸。

⁶ 同上註。

⁷ 同上註。

⁸ 同上註，110-111。

譜例一：黑澤隆朝採譜的〈白目知目鳥之歌〉

The musical score is written for voice and piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems. The first system is labeled with '(女声)' (Female voice) for the upper staff and '(男声)' (Male voice) for the lower staff. The melody is simple and folk-like, with the piano accompaniment providing a steady harmonic support. The score ends with a double bar line and repeat signs.

如果聆聽這 4 首的錄音，也的確如此。如探其原因，則黑澤的第 1 首與第 12 首錄音，全為男性所演唱，而 9 及 11 首，則為男女混唱。平行四度的造成，則因為女聲聲部在男聲聲部上方演唱。也就是平行四度的造成，為男女性別的差異。

如再進入文本探討，賽夏族祭歌喜在旋律中加入低五度或低八度的音高。平行四度的高音部分，則在兩首歌唱到這些低音時，女性不知是否因為音域太低，或者錄音狀況的原因，未能聽見。另男女聲部平行四度的差異，音高大體上還算準確，但還是有幾處卻略呈現不協和音程。

2. 日後學者的研究

史惟亮在《論民歌》(1967)一書，另在〈臺灣山地民歌調查研究報告〉(1968)一文中又再次提及：

……賽夏的民歌以兩個聲部的平行曲調(organum)為其歌唱形式的特色……在黑澤氏的研究報告中，曾提到賽夏族有四度平行唱法，但事實上我們又發現還有平行五度唱法……⁹

而駱維道在其博士論文中，也提及史惟亮對賽夏人的錄音，其中

第一次錄音中，女聲唱出比男聲高略高於大三度的平行音程，但被認為是唱錯了，因此重新錄音，而第二次時，則女聲比男聲高四度音程。¹⁰

史惟亮的採集，時間在 1966 年，其中 4 月時，由侯俊慶、李哲洋擔任採錄，逗留五天，錄得賽夏歌曲 20 餘首。另應是同年進行矮靈祭歌曲的採錄：

因遭該族首領的拒絕，僅觀察了他們徹夜狂歡的祭典而歸，順便錄了二十幾首附近泰雅族和幾首矮人祭的儀式歌曲。這一次的採錄工作，共歷時五天。由李哲洋、劉五男參加前往。¹¹

但史惟亮卻未能有有聲資料印證此說法，而呂炳川 1960 年代的錄音，已未能有平行唱法的實例出現。至於許常惠在《追尋民族音樂的根》(1979)一書中，記載著 1978 年 8 月 22 日，趙旺華先生召集的錄音，雖希望能有平行四度歌聲的出現，但結果似乎是失望的：

……昨晚因為只有趙先生一人，無法錄到賽夏族的有名的四度平行的複音唱法，希望今天早上能錄到複音部分……結果，第一首唱的比昨晚生動，但第二首起該唱複音的卻多數唱成領唱與眾唱的齊唱單音唱法……

⁹ 史惟亮，1967: 48；1968: 98。

¹⁰ Loh, I-to, 192: 323.

¹¹ 史惟亮，1967: 41-42。

對於黑澤隆朝提及的四度平行唱法，後來一些著名的民族音樂學者——包括史惟亮、呂炳川、許常惠、駱維道等人，多所引用。這其中，只有史惟亮記載到其曾親耳聽聞賽夏族此種唱法，但卻未能有有聲資料的留存來加以印證。至於 1986 年，胡台麗至五峰鄉拍攝的民族誌紀錄片《矮人祭之歌》中，也未出現平行四度唱法；1992 年原舞者團員隨族人練唱，並於 1994 年錄音出版的有聲資料中，同樣只有男女單音唱法的出現（譜例二）。

譜例二：呂鈺秀採譜第八首〈酸藤類'ae'oenge〉
（同黑澤隆朝第九首〈白目知目鳥之歌〉，參見譜例一）

A

solo

(o_ wa_ i_ ya i_ yo_) ka Li na_ pi'_ka ra Lom_ (o_) Lo

(o_ wa_ i_ ya i_ yo_) ka Li na_ pi'_ka ra Lom_ (o_) Lo

B

o_ wa_ [a] i_ ya i_ i_ yo_ wa o i yo wa i i yo_ wa i)

3. 傳統的急遽消失？

從黑澤隆朝的錄音，到 2002 年筆者參與賽夏人矮靈祭的練歌，57 年的時間，對於傳統的消失，到底是一段長的時間，亦或是一段短的時間？平行四度唱法為何就此消逝了？

3.1. 不同聲部的專業術語

術語的表達，是族人對於自身音樂認識的展現。不似布農族、鄒族、阿美

¹² 許常惠，1979: 85。

族等具複音歌唱的民族，對於不同音高旋律歌唱的聲部，均賦予不同的稱呼，則賽夏人並無對於高低二個聲部中，不同聲部的個別術語稱呼。平行四度也許容易消失，但術語是語言的表達，除非長時間不應用，否則詞彙仍應活存於族人心中。如果賽夏族曾賦予二個不同聲部不同稱呼，則 57 年前仍存在的辭彙，或史惟亮 34 年前仍存在的辭彙，則在 2002 年時，仍應存在於一些耆老的記憶之中。

另一種假設，為賽夏人並無對於二個不同聲部，賦予個別相應的辭彙，但仍擁有此種唱法。此似乎與邏輯不合。因為練習時，如果任何一個聲部歌唱有問題，未達到所要求度數，需重新練習時，通常會有一個指定的辭彙，請特定聲部多加注意，因此未賦予單一聲部個別稱呼——至少是一個高低的聲部區別，或是一二部的聲部區別——則會增加練習時許多的困擾。

3.2. 概念與現象

從以上術語部份，可見賽夏並未有區分聲部的概念，或者區分聲部的相關語彙已經消逝。但黑澤隆朝的錄音，則是既有的事實。因此此錄音所呈現的，是否為當時的傳統？

3.2.1. 一次的田野錄音

對於錄音中的平行四度唱法，其並非一直以非常協和的形式出現，此外，黑澤在 1943 年的田野調查之後，至 1973 年其著作《台灣高砂族の音楽》問世之前，均未能再回到現場，檢驗矮靈祭歌歌唱情形。

3.2.2. 是平行四度？或是平行五度？

除了論及平行四度以外，以平行五度歌唱的形式，在黑澤隆朝的錄音中，有位女歌者因以平行五度歌唱而被叫出，從此未再加入歌唱團隊。此段敘述，似乎感覺族人認為平行五度唱法是錯誤的。但在史惟亮文獻的敘述中，述及不但有平行四度唱法，還有平行五度唱法，似乎又承認平行五度的存在。史惟亮並未敘述哪首祭歌歌曲以平行四度，哪首祭歌歌曲以平行五度歌唱，因此進一步的線索也不存在。但從承認四度、五度的存在，似乎承認二種唱法均為許可的唱法。

這種情況類似達悟族歌唱型態中。許多學者對於蘭嶼達悟族的研究，多認為其歌唱有三度、四度、五度平行等之歌唱形式¹³。但研究指出，達悟人並

¹³ 呂炳川，1982: 102；蘇恂恂，1983: 66；吳榮順，1999: 82。

無多聲部唱法，只是每位歌者以自己的音域範圍起音歌唱，因此形成聲響上的多聲部，但其差異度數，卻非有固定模式，換言之，眾人所想旋律為一，但卻因個人音域差別，起唱音已經不一致，全曲更造成複音效果，但此種效果卻每次歌唱都有不同，其並非如學者所述，有著一定音域的差別¹⁴。因此賽夏人的複音，極有可能是在早期未能有更多時間練習，也未能有對音樂更多的認識，族中男女歌唱時所產生的現象。

4. 何謂傳統

帕里(Milman Parry)與洛德(Albert B. Lord)在二十世紀初期，從對荷馬史詩文本的研究，擴及至前南斯拉夫地區吟遊詩人的口頭史詩傳統的採錄，進而比對荷馬史詩進行中，口頭傳統的創作模式¹⁵。在此研究中，帕里提出所謂的詩歌傳統：

就其本身而言，它們並非源於某一特定作者的虛構，而是全體人民的創造，並一代又一代相傳下來……因此，在講述中呈現的風格也不是一種個體的創作，而是大眾的傳統(popular tradition)……¹⁶

其後繼者洛德，則更具體化的說明了傳統：

當我們知道一首歌是怎樣被「創造」出來的時候，我們便知道那些「建築用的磚塊」必定非常古老，因為這就是傳統的必然本質：尋求並保持穩定性，同時也維繫著自身的存在。況且，這種持續的韌性，既非源於不可理喻的頑固守舊，也非出自絕對藝術的抽象法則，而是出於一種極其嚴肅的並推為至上的信念：惟有保存傳統才是獲得生命和幸福的惟一道路。¹⁷

從二位學者對於口頭傳統的長期研究，不但提出了傳統的本質為「尋求並保持穩定性」，也提出所謂口頭傳統，應為「大眾的傳統」。在這些基本原則下，則在 2002 年五峰賽夏人矮靈祭祭歌組的練唱時，族中七、八十歲的耆老們，

¹⁴ 呂鈺秀、郭健平，2007。

¹⁵ 約翰·邁爾斯·弗里，2000。

¹⁶ 約翰·邁爾斯·弗里，2000: 48。

¹⁷ 同上註，103。

均宣稱未曾聽過此種唱法，則黑澤隆朝的平行四度唱法一說，似乎失去了群眾的基礎。此外，針對傳統的本質在於穩定性的追求，則即使平行四度唱法消逝了，與平行四度唱法相關的術語、專有聲部指稱名詞等部份，也可能會在其尋求穩定性的本質上，漸進式的被遺忘，而非在那一代曾經經歷過這樣聲響的整體族群中，全然不存在。

5. 事實與傳統

對平行四度的造成，賽夏族人多認為是個人音感問題。除了男女本身生理的不同，造成音高音域上自然的差異；由於太平洋戰爭的爆發，團員久未有機會演唱；在錄音室的錄音中，未聽見臀鈴與祭帽的鈴聲，想必也未配合舞蹈舞步，場景與表演方式均有差異，加以本為全體族人的歌唱，此時便為幾位演唱者的歌唱，這都有可能是形成平行四度唱法的原因。

另外對於此問題，達悟族也曾有類似現象發生。達悟人並無絕對音高概念，另由於其社會強調個人，因此在歌唱時，每個人以自己音域所及的不同音高歌唱，形成聽覺上的三度、四度、五度等聲部上的音程差距旋律。但這三度、四度、五度音程，並非歌者有意造成，而每次演唱，也均會有所差異。但由於學者試圖對其歌唱聲部，以及其間的音程差距加以定義，因而對於未能親自聆聽的人，在閱讀到學者書寫描述的達悟族音樂時，會有著錯誤的想像，以為達悟族有著複音的概念，但對於達悟人而言，其實那只是一種隨機的複音現象，達悟人的音樂觀，只有一個旋律音高模式，但隨著每人不同的音域，加以對旋律加花變化的差異，形成了複音現象¹⁸。

因此對於賽夏族而言，黑澤隆朝錄音所出現的平行四度，雖為事實，但應非傳統。傳統有其本質與特色，但賽夏的平行四度唱法，卻出現在學者一次性的錄音調查中，僅憑聽覺上的辨認所得出的結論。它雖是事實，但對於賽夏人本身的音樂觀點與聲部看法而言，矮靈祭歌應為單音音樂。因此在未能有更多相應的證據之前，在族人對於音樂音感尚未能全然無誤的辨認之前，對於賽夏族的平行四度唱法，仍應存疑。

¹⁸ 呂鈺秀、郭健平，2007。

二、馬蘭阿美社群的音樂及其「傳統」觀念

馬蘭，阿美語 Falangaw 的漢譯，是一個位於今臺東市區，人口眾多、音樂活動熱絡的阿美社群，範圍包括原有的馬蘭本部落，以及近三十年來自馬蘭分出的數個子部落¹⁹。1943 年黑澤隆朝等人在臺灣進行大規模的音樂調查時，首次以音樂學的角度對馬蘭音樂進行觀察與研究，並且留下了十餘首馬蘭歌謠的錄音，然因二次世界大戰末東京受空襲之故，僅有七首留存²⁰。這批錄音與早先日本語言學家北里關於 1922 年採錄的五首馬蘭歌謠²¹，讓我們得以窺探 1945 年以前馬蘭歌謠的真實面貌。

表一：現存之北里闌與黑澤隆朝所錄的馬蘭歌謠²²

北里闌（1922 年錄音）	黑澤隆朝（1943 年錄音）
1. 向神明祈禱的聖歌	1. 巫女之咀咒歌—向日月祈禱
2. 一般日常歌曲	2. 巫女之咀咒歌—向祖先之神祈禱
3. 女性的日常歌曲	3. 粟祭之成年之歌
4. 跳舞之歌	4. 粟祭之老年之歌
5. 田間工作之歌	5. 歡迎之歌
	6. 祈雨
	7. 耕作之歌

1. 已消失的與新出現的「傳統」

1.1. 三首「向神明祈禱」的巫師歌曲

令人注意的，北里闌與黑澤隆朝兩人的錄音當中，共有三首以「向神明祈禱」之類為名稱的歌曲。黑澤隆朝的標題裏載明是「巫女」的祈禱歌曲，也就是女性巫師的歌曲；北里闌的這首《向神明祈禱的歌》則由男性所演唱。雖然沒有進一步的註明，但是從歌曲的名稱來看，北里闌的《向神明祈禱的歌》與黑澤的兩首「巫女歌」頗為相似，可以大膽推測前者應該也是一首巫師歌曲，其歌曲旋律甚至與黑澤的那首《巫女之咀咒歌——向日月祈禱》有著許多雷同

¹⁹ 石磊 1976；馮建彰 2000；孫俊彥 2001。目前人類學家傾向將馬蘭本部落以及各個子部落視為獨立的個體而分別討論，然考慮本段落所提及文獻以及錄音資料涉及的範圍，以及現今馬蘭地區阿美人的音樂活動形態，本段落需將整個馬蘭地區其視為一個整體做為研究對象。

²⁰ 黑澤隆朝 1973。

²¹ 北里闌 1930：63-64；呂鈺秀 2004：15。

²² 北里闌錄音的曲目標題，參考：北里闌 1930：63。黑澤隆朝的部份，則見：黑澤隆朝 1973：251-252。

之處，說不定正是同一首歌。

隨著社會型態的轉變，馬蘭的巫師制度已經瓦解，故此三首巫師歌曲的錄音可說是珍貴的第一手資料。筆者將它們播放給馬蘭的老人們聽時，老人們表現的是全然不識，聆聽時彼此面面相覷，感覺十分陌生。即使許多老人都表示自己的母親是巫師，但在巫師制度中斷已久，現在馬蘭老人們本身又不曾親自參與巫師活動的情況下，不認識這幾首歷史錄音中的巫師歌曲，也是可以想見的。

1.2. 現今流傳的《巫師歌》

那麼馬蘭的巫師歌曲現在是否完全絕跡了呢？似乎不是的，至少對於現在的馬蘭人來說並不是。今天在馬蘭部落還流傳著另一首巫師歌曲，而且經常被馬蘭人所演唱，不論是在舞臺表演的場合或是平日私下的聚會消遣。

這首今天被馬蘭人稱為《巫師歌》的歌曲，過去臺灣的音樂學家們在馬蘭其實也採錄過，然而當時記錄的樂曲名稱卻與「巫師」根本沾不上邊。1970年駱維道在臺東豐榮教會進行調查，在錄下這首歌曲前先詢問了演唱者歌曲內容名稱，而後口述表示這首歌是「在親族會或是結婚節期間，飲酒的歌」²³；1988年，許常惠等人來到了馬蘭北邊的子部落新馬蘭，當時的調查實況錄音顯示，演唱者先以阿美語解釋，而後調查學者在翻譯協助下表示其為：「在婚禮的時候一邊喝酒一邊……斟酒歌、老人斟酒歌」²⁴。從這兩筆資料的記錄以及調查過程的重現可確知，這首歌在調查當時是被馬蘭人認定為與婚禮等親族聚會有關的飲酒歌。

然而1991年日本學者姬野翠馬蘭地區採錄這首歌時，它卻被稱為《巫師之歌》了²⁵，隔年調查的吳榮順亦做《巫師治病歌》²⁶。為何短短幾年的時間，說法上產生如此的轉變，而由一首婚禮的飲酒歌變成了巫師歌曲？馬蘭人如同其他阿美人一般，對於祭儀相關事物的禁忌是十分在乎的，任意演唱祭儀歌曲將會招來神靈而導致病禍；他們今天能夠毫無避諱地於日常場合演唱這首《巫師歌》，是否暗示著歌曲背後的複雜身份。時至今日，筆者所遇之馬蘭人皆認定這首歌為《巫師歌》，無人說是婚禮的飲酒歌，也無人對此表示質疑；向族

²³ 根據駱維道所提供之私人錄音。

²⁴ 根據黃貴潮提供之私人錄音。錄音中講述這段話的並非同一人，前段應為許常惠，後者則可能是徐瀛洲，擔任翻譯的阿美人則是林信來與黃貴潮。

²⁵ 藤井知昭 1992：26。

²⁶ 吳榮順 1993。

人們提出其為婚禮飲酒歌的說法也受到反駁，他們以堅定的語氣確認此為《巫師歌》。

1.3. 《祈雨歌》還是《獵首歌》？

與《巫師歌》頗為類似的另一個例子，是黑澤隆朝留有錄音與文字記錄的《祈雨歌》²⁷。但令人疑惑的是，今日馬蘭人所流傳並且經常於舞臺表演中演唱的《祈雨歌》，跟黑澤隆朝所錄下的這首完全不同。且如同前述幾首歷史錄音中的《巫師歌》一般，現在的馬蘭人也完全不識得黑澤的這首《祈雨歌》。1950年代馬蘭應仍舉行過數次祈雨祭典，最後一次差不多在1950年代末，多數老人皆曾參與，並能清楚回憶講述祭典過程²⁸。依照他們的說法，當時所用的《祈雨歌》也是今日流傳的這首，並非黑澤隆朝所錄者。

再對照黑澤隆朝的著作《台灣高砂族の音楽》，今天馬蘭流傳的這首《祈雨歌》，反倒與黑澤隆朝所記錄，現今錄音已佚失、僅留有採譜的《獵首歌》雷同²⁹。如此說來，是否黑澤隆朝在馬蘭調查或是日後研究時搞錯這兩首歌曲？然而他於著作中對於祈雨及獵首祭歌的演唱過程及音樂內容有些許說明³⁰，其中的描述雖簡短但頗為合理，與錄音所呈現的內容亦相吻合，混淆兩首歌的可能性似乎因而減低。如果大膽排除黑澤隆朝誤植的可能性，那麼《祈雨歌》易主的原因會不會出在馬蘭人本身，由於不明原因在某次祈雨祭典當中「誤用」或是刻意以《獵首歌》來替代？若果真如此，身份理當具有獨一性的祭典歌曲，為何可以如此輕易地被替換？1943年黑澤隆朝調查後至1950年代這短短的幾年間，又是發生了什麼事，以至於造成昔今的差異？而黑澤隆朝所錄的《祈雨歌》又為何謎樣地消失了呢？由於目前得到的資料有限，這幾個問題尚難有明確的解答。

1.4. 「老人的事」、「老人的歌」

阿美語當中並沒有等同於「傳統」一詞的語彙，現在的馬蘭人當然懂得以漢語表達之，但年長者還是常用「老人的事」、「老人的歌」來表示類似的概念。換言之，對於馬蘭人來說，「老人所經歷的事」、「老人的作為」、「從老人那流傳下來的歌」，是為所謂的「傳統」。因此要判斷事物是否為「傳統」，則視其

²⁷ 黑澤隆朝 1973：250、252。

²⁸ 根據新馬蘭部落余光明所提供的資訊。

²⁹ 孫俊彥 2001：81-82。

³⁰ 黑澤隆朝 1973：250。

與老人流傳者是否相同而定。對於《巫師歌》或《祈雨歌》，現在的馬蘭人皆認為今日所演唱者乃自古相傳、未曾改變的音樂「傳統」；相反地，已經不為馬蘭人所識的那幾首黑澤隆朝以及北里蘭所錄之「巫師歌曲」以及《祈雨歌》，自然不屬傳統之列。

佐山融吉所著、1913 年成書之《蕃族調查報告書》裏，收錄有篇馬蘭之起源傳說，指出馬蘭人來自於北方³¹；可是近百年後的今天，馬蘭老人皆表示祖先乃是由恆春登陸而向北遷徙最後定居於現居地，並且駁斥佐山調查所錄之北方起源說³²。古今兩個版本其實有許多細節上的共同點，但南、北起源的差異卻又如此巨大得令人費解。這個起源傳說的版本差異，與前述討論中幾首歌曲的身份疑點看似並不相干，但細究兩者的本質卻是一致的。這些事件變動之成因，或許涉及了日治時代的教育、阿美族群的複雜遷徙、馬蘭人的宗教變遷、甚至是馬蘭社群內部集體記憶的改變或遺失等多重因素。它們所呈現的意義，不僅止於事件「真相」的錯綜複雜有待未來繼續考察，更反映著在這樣的變動背後，不同時空條件、社會環境之下的馬蘭人，是如何去認知、理解與陳述屬於自己的「傳統」，不論是歷史的傳統或是音樂的傳統。對於當代馬蘭人來說，這些「事實」是無需置疑的，祖先自然是來自南方，現在使用的歌曲自然也與祖先流傳下來者相同。

2. 音樂風格與「傳統」認知

除了上述幾首有待論斷的歌曲外，北里蘭與黑澤隆朝所留下的錄音當中，有部份歌曲至今仍廣為馬蘭人所傳唱，它們的「身份」也沒有太大的疑義，可是樂曲的風格就有些許的變化了。

2.1. 由隨興而趨規整、從明快而變婉轉

北里蘭所錄的五首歌曲，有的演唱較隨興，節奏相對來說比較自由，演唱者間的搭配關係有時也不像黑澤隆朝或是今天的演唱那般嚴謹。到了黑澤錄音，其中仍有一些較為自由的節奏，而今天馬蘭人的演唱就更顯得規整。

當筆者播放前述黑澤隆朝的《巫師歌》錄音時，有老人以不解的眼神向筆者提出這樣的疑問：「為什麼他們唱歌都不用呼吸？」這個問題或許也指出，錄音中所記錄的演唱風格，與今天於馬蘭部落所普遍聽聞者已有某種程度的差

³¹ 臨時臺灣舊慣調查會 1913：1-4。

³² 馮建彰 2000。

別。這幾首巫師歌曲錄音所呈現的曲風都很緊湊，不同樂句間相接得很緊密；而今天馬蘭人唱歌的方式則舒緩多了，不同的句子間習慣有短暫的停歇，一個句子結束會稍做休息，才又開始下一個句子。此外，北里與黑澤錄音中的演唱風格，明快、流暢而俐落，速度也比較快；相較之下現在馬蘭人的演唱風格則顯得婉轉而較富裝飾性，有時音與音之間帶著早期錄音中罕有的明顯滑音，速度也慢了許多。當然北里或是黑澤留下的錄音數量並不多，或不能代表當時的普遍狀況，但仍能為歷時的分析提供參考，且若再配合比較近三十年來多位學者的錄音後，也能發現大致符合這個演變趨勢。

譜例中的兩個例子是同一首歌，譜例三為黑澤隆朝之錄音，譜例四則是筆者於 2000 年所錄，這首歌也就是現在大家所熟知的《飲酒歡樂歌》，馬蘭人所用的正式名稱是《長歌》。

譜例三：黑澤隆朝之《歡迎歌》（1943 年錄音）

♩ = 116

男子一

男子二

譜例四：《長歌》（2000 年錄音）

♩ = 72

男子一

男子二

女子一



就這兩個曲例來看，不僅有演唱風格的差異，樂曲在旋律外觀上也有了不同。雖然說從特徵音型、旋律走向上還依稀可見兩者之關聯性，可是其間之外觀差異仍不可謂不小。事實上，今天已經沒有馬蘭人依照黑澤錄音的旋律方式來演唱這首歌曲。

2.2. 基於「傳統」的風格評判

根據馬蘭人的習慣，演唱歌曲時，每個人必須各自發揮巧思，運用即興技巧對演唱的旋律加以變化，造成同次演唱當中每個人的旋律各異相互交織而產生所謂的複音現象，不同次的演唱也會因不同的即興巧思而有所變化³³。由於這樣的即興演唱，長時間下來很可能就會對歌曲旋律或是演唱風格產生整體性的改變，這也就是這首《長歌》從 1943 年以來在面貌上有這麼大改變的基本原因。

在今天，馬蘭地區阿美人的音樂活動仍屬熱絡。由於馬蘭歌謠著重即興的音樂特性，馬蘭人十分看重歌唱夥伴間的默契與配合，不同的演唱團體往往會形成各自不同的歌曲演唱方式或風格。馬蘭人清楚地意識到這種演唱差異的存

³³ 孫俊彥 2002。

在，他們在拜訪平常較少來往的族人，或是聽到不同團體的演唱之後，常常私下討論彼此歌唱方式的差別。有時甚至會在一些相互有競爭意味的團體之間，聽到彼此對這類差異的評價是「不正確」、「不傳統」。之所以批評為「不傳統」，自然是根據「與老人流傳下來的演唱方式不同」。當然每個團體都認為自己的演唱依循著老人過去的習慣方式，是「傳統的」，而這樣的想法也正暗示著與自己不同的風格有異於「傳統」。再者，如果大家都自稱符合「傳統」而他者不是，那麼到底什麼才是「傳統」的面貌？若說「老人的方式」是評斷「傳統」最有力的標準，那麼現代馬蘭人所認識、所實踐者是否又與其先輩們相同？然前述的討論也提出昔今歌謠在風格與外貌上已經有某種程度的不同，那麼這種對於「傳統」的宣稱是否意味著，所謂「老人的方式」僅為想像，而「傳統」不過是各自根據自己對於音樂的認知所建構出來的？

馬蘭歌謠這種因演唱方式差異而衍生出的評判，或許是在臺灣社會普遍重視原民文化，原住民本身也積極以歌舞等所謂的「傳統文化」表達民族意識的大環境下，演唱團體的彼此間競爭所導致的。那麼三十年前、六十年前的馬蘭阿美人，是如何看待這種同時代不同團體間的演唱差異，是否有相同或類似於今天這種涉及傳統的批判觀點呢？過去的原住民音樂研究很少觸及這個層面，看不到任何文獻對此有所著墨，故實情難詳。但可確知的是，今天的馬蘭人，在某些層面上確實是以這種角度來「認定」與「表達」他們的音樂「傳統」。

3. 系統內在的可變性

從音樂的形式來考量，馬蘭歌謠這種因為即興的要求、默契的搭配，而造成的長時間演唱風格演化或是同時代不同團體間的風格差異，其實也正是馬蘭歌謠本身要求變動性的音樂系統所導致的；簡言之，即音樂系統本身賦予了這個風格差異可能性甚至可說是必然性，但馬蘭人很少意識到這結構層面的因果關係。受音樂學訓練者或許會說，即便旋律、風格各異，這些不同時代或是不同團體所演唱的結果，依然符合從音樂學的角度上所歸納出來的馬蘭歌謠特徵，像是領唱與和腔的進行模式、演唱者的聲部分配、即興技巧的運用等，故依然是在一個可歸屬於「傳統」的有限範疇內。然而，這樣的一個「傳統」，其實仍是以音樂學的角度所設想並且構築出來的，馬蘭人對於自己音樂「傳統」的觀察角度不盡然是如此，或許他們對於所謂的「傳統」，有著更為細膩的需要與認識。形式上的運作合於一定規矩，並不足以被認定為「傳統」，因為那

只是歌曲演唱上的一般基本要件；重點在於，是否依循了老人流傳下來的風格，即便這種風格可能實際上是依各自的音樂認識與經歷而想像或創造出來的。再者，團體之間風格差異的評判，表面上是系統內區辨彼此的語言；然而在今天的社會裏，「傳統」一方面是延續民族生存之意識所在，另一方面也是向外界展現民族特色的利器，正如馬蘭人所常說的：「不好的東西怎麼好意思讓外面的人看？」因此這套各自陳述「傳統」的語言，也不僅在系統內部做為區辨個體的用途，而且帶有宣稱「正統性」(authenticity)的意味，進而擁有對外宣傳、對內領導的權力與義務。

4. 借自於外而後根深柢固

許多阿美歌謠當中可見虛詞 *na-lu-wan* 的運用，駱維道的研究發現，此虛詞常見於卑南族的古謠當中，阿美族的古老歌曲中卻很罕見，因此認為虛詞 *na-lu-wan* 應原屬於卑南族，而後才為阿美人習得加以使用³⁴。這個推論可謂相當合理，而如果界定習自於外就不能視為「傳統」，那麼虛詞 *na-lu-wan* 這非阿美人所固有之物，理當不能說成阿美族的音樂傳統。馬蘭人的認識與此結論也是有所差距的，老人們認為此乃祖先所傳，用以佐證的理由是，他們從小就聽聞長輩於田裏工作時唱著帶有 *na-lu-wan* 的歌曲。換句話說，個人真實的生活經驗也是做為「認定傳統」的條件³⁵。若進一步以駱維道的推論向他們求證，馬蘭人則是無法想像，更不表認同。這其中可能包含了複雜的民族情愫，馬蘭與鄰近卑南族社群的關係，長期以來就處於一種相對緊張的狀況。對於歷史文獻屢屢指稱馬蘭人過去曾臣服於卑南王的說法，馬蘭人是一律給予駁斥，至於那些兩族共有的歌謠、傳說，馬蘭人更是解釋為「好的文化都被卑南的人偷走了」³⁶。學者對於虛詞 *na-lu-wan* 的研究結論不為馬蘭人所接受，一方面自身的生命經歷讓他們無法採信，一方面或許也是出於對族群尊嚴的捍衛。從這個例子也可以瞭解，「傳統」是複雜的有機體，它並不單單僅以「固有與否」做為判定標準，還包含著歷史情境、生命經驗、民族情感、異己區辨、以及自我意識的表現。

³⁴ Loh, I-to 1982: 395.

³⁵ 孫俊彥 2001：149。

³⁶ 參見：馮建彰 2000；孫俊彥 2001。

5. 具有生命力的音樂「傳統」

上述各事件中的許多關鍵環節，尚待未來研究繼續釐清，對於「真相」的好奇與探求，乃是身為一個研究者的本能與職責，然本段卻無意根據所謂的「真相」來論斷過去研究者所記錄者或是今日馬蘭人所表述者的正與非。事實上本段落的探討目的亦不在此，而是希望藉由對馬蘭歌謠的研究，嘗試以馬蘭人思維意識的主體性為觀點，重新檢視所謂「傳統」一詞的意義，以及所謂「傳統」的意識是如何被建構、解釋甚至改變；亦即「傳統」是有生命力而非一成不變的，對「傳統」的認識也將隨著歷史觀點、社會環境與人際活動而有所變化。在此引用馮建彰在論述馬蘭人歷史敘說以及社群觀建構時提出的一段話：「將文化裡的傳統(convention)與創新(invention)視為是相互辯證的一體兩面……將這些敘說裡視為是一種工具，或一套意識形態表達的語言，這套語言隨著歷史、社會脈絡的不同而不斷的對外將異己的聲音納為己用(appropriation)，對內卻隨之將不斷更迭而來的新的隱喻本義化，『傳統』因此而生。」³⁷或許根據這個角度，將有助於進一步接觸馬蘭人對於音樂「傳統」的認知與理解，也對未來臺灣民族音樂研究提供新的觀察與思考。

參考文獻

- 一條慎三郎（1925），《アミ族蕃謡歌曲》，臺北：臺灣教育會。
- 王櫻芬（2005），〈殖民化與全球化：從日治時期音樂學者的調查記錄看臺灣原住民音樂的變遷及其成因〉，《民俗曲藝》，148: 43-102。
- 王櫻芬（2006），《戰火中的臺灣音樂調查。黑澤隆朝與「臺灣民族音樂調查團」（1943）》，宜蘭縣五結鄉：傳藝中心。
- 北里蘭（1930），《日本語の根本的研究》，大阪：紫苑會。
- 史惟亮（1967），《論民歌》，臺北：中國青年音樂圖書館。
- 史惟亮（1968），〈臺灣山地民歌調查研究報告〉，《藝術學報》，3: 88-110。
- 石磊（1976），〈馬蘭阿美族宗教信仰的變遷〉，《中央研究院民族學研究所集刊》，41: 97-126。
- 吳榮順（1999），《臺灣原住民音樂之美》，臺北：漢光文化。
- 呂炳川（1982），《臺灣土著族音樂》，臺北：百科文化。
- 呂鈺秀（2004），〈北里蘭歷史錄音資料簡介〉，《民音所研究通訊》，1: 14-15。
- 呂鈺秀、郭健平（2007），《蘭嶼音樂夜宴——達悟族的拍手歌會》，臺北：南天書局。
- 約翰·邁爾斯·弗里（2000），《口頭詩學：帕里——洛德理論》，朝戈金譯，北京：社會科學文獻出版社。
- 胡傳（1993），《臺東州采訪冊》，南投：臺灣省文獻委員會。
- 孫俊彥（2001），《阿美族馬蘭地區複音歌謠研究》，東吳大學碩士論文。
- 孫俊彥（2002），〈馬蘭阿美族的複音技術及其社會意涵的觀察與思考〉，《民族音樂學國際學術論壇論

³⁷ 馮建彰 2000：83。原文中的 apropriation 應是 appropriation 之誤，此處修正之。

文集》。

許常惠（1979），《追尋民族音樂的根》，臺北：時報文化。

馮建彰（2000），《地方、歷史敘說、異己觀——馬蘭阿美人的社群建構》。國立清華大學人類學研究所碩士論文。

黑澤隆朝（1973），《台灣高砂族の音楽》，東京：雄山閣。

霍布斯邦（2002），《被發明的傳統》，臺北：城邦。

臨時臺灣舊慣調查會（1913）《蕃族調查報告書・第一部》。臺北：臨時臺灣舊慣調查會。

蘇恂恂（1983），《蘭嶼雅美族歌唱曲調的分類法》，國立臺灣師範大學碩士論文。

Loh, I-to (1982), "Tribal Music of Taiwan: With Special Reference to the Ami and Puyuma Styles." PhD. Diss., University of California Los Angeles.

Yamamoto, Takako, (2005), The History and Contents of Kitasato Wax Cylinders - The Time Capsules, 《2005 國際民族音樂學術論壇: 音樂的聲響詮釋與變遷論文集》，47~74。

有聲資料

吳榮順（1993），《阿美族的複音音樂》，吳榮順 1992 錄音，1993 監製，TCD-1502，臺北：風潮。

黑澤隆朝（1974），《高砂族の音楽》，黑澤隆朝 1943 錄音，SJL-78~79，東京：日本勝利唱片。

藤井知昭（1992），《台灣 天性の音楽家たち——I 台灣原住民の音楽諸相》，藤井知昭監製，姬野翠錄音、攝影、解說，VTCD-54，東京：日本勝利唱片。

Faces of the Tradition

——The Transmission of Musical Form and the Conceptualization of Tradition among Taiwan Aborigines

Lu, Yu-Hsiu

Professor, Department of Music, Soochow University

Sun, Chun-Yen

Doctor Student, Universite Paris 8, Vincennes Saint-Denis

Abstract

The investigation of Takatomo Kurosawa carried out in Taiwan in 1943 is a milestone of the history of Taiwan music. His research reports as well as some of the field recordings were published in 1973 as “The Music of Takasago Tribe in Formosa”. The musicologists today continue to cite and adopt the result of this work because of its significance. Nevertheless, there are various reflections in aboriginal societies upon some points of view of Kurosawa regarding the musical features of different ethnic groups.

This article aims to investigate the issues of the transmission of musical form and the conceptualization of tradition based on the reflections on the research of Kurosawa. First, it proposes that the parallel singing in fourth of Saysiyat music in Kurosawa’s recording is only a particular case at that time instead of a musical tradition. The second part starts with the analyses of the songs “Pray to Divinities” and “Pray for Rain” of Falangaw Amis, and then illustrates the style change of Falangaw music in the last half-century to observe their conceptualization of the musical

tradition. Both the discussions will approach the perspective today on the early researches and the historical recordings, including the issues about the difference between the tradition and the reality in the research of Taiwan Aboriginal music.

Keyword: Traditional Music, Taiwan Aboriginal Music, Saysiyat, Amis