

賽德克與太魯閣族群 曲調與歌詞之研究

余錦福*

摘要

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中的亞族 -- 賽德克亞族。而首先將泰雅族與賽德克亞族為各別獨立族稱者，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，分別記錄了南投賽德克族、花蓮太魯閣族歌謠慣用的區域旋律。

賽德克族與太魯閣族歌謠有何慣用區域旋律？音樂學者研究指出，兩族歌謠的性質皆是相同四音組織 (Tetrachord) 為主，但分析其兩族音樂特色時，在音樂的題材、風格、曲調等方面，因地理區域的不同而有所差異，特別是在歌詞與曲調的使用上，有其各自獨特的「音樂方言」。南投賽德克族有「密集接應的輪唱方式」與「單

* 現職：國立台東大學兼任助理教授、玉山神學院音樂系系主任。

音音樂」，而花蓮太魯閣族只有「單音樂」沒有「密集接應的輪唱方式」，且歌詞表現上花蓮太魯閣族常有重疊反覆現象，而南投賽德克族的單音之歌詞卻少有此重疊反覆用法。

賽德克族與太魯閣族區域性的獨特演唱方式，曲調與歌詞的表現，是音樂主導歌詞？還是音樂表達歌詞的意義？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。筆者試圖從此方向，剖析其兩族曲調與歌詞的相關問題。

關鍵詞：賽德克族、太魯閣族、單音音樂、複音音樂、區域性

A Research on the Tunes and Lyrics of Sediq and Truku Tribal Groups

Yu Jin Fu*

Abstract

This is a research on Taiwan's Sediq and Truku Tribal Groups. In the realm of academic research in the respective areas of Anthropology or Musicology, they were both classified under the Atayal-Sediq Subfamily. The first individual to refer to these two tribes as separate and distinct groups was the Japanese scholar, Sayama Yukichi; and in his book "Report on Investigations into the Customs of Aboriginal Peoples," he adopted the lyrics and translations of recorded music respectively in the regions of Nantou Sediq and Hualien Taroko.

What is the typical classification of the Sediq and Truku's music? Music scholars in their respective research point out that the nature of songs in the two communities are of four syllables, based upon the Tetrachord, but when we analyze the musical characteristics of the two distinct communities under the musical theme, style, tunes, etc.,

* National Taitung University Adjunct Professor, Yu Shan Theological Seminary and College, Dean of Students Music Department

as well as different variations in geographic regions, in particular, the use of the lyrics and melody, they form their own unique "musical dialect." Nantou Sediq have an intense way with their collusion of the wheel singing and monophonic music. On the other hand, the Hualien Taroko only portray a monophonic form of music; they do not sing in parts, and furthermore their lyrics are often overlapping and repetitive. Nantou Sediq music is more monophonic, but does not have the Hualien Taoroko's way of overlapping and repetitiveness.

As the Sediq and Truku portray their unique regional music, while performing their respective tunes and lyrics, is the music leading the lyrics or is the music an expression of the lyrics? Other than using the music to accompany the lyrics, what else is there? Alan P. Merriam (American anthropologist and ethnomusicologist), author of "Anthropology of Music," mentioned in his article "Method and Technique" the context of human behavior related to the problem of understanding the music, that the lyrics contained as verbal behavior, and the relationship between the tone of the sound and the lyrics by describing the disclosed content. The author attempts in this direction, to analyze issues related to the melody and lyrics of the two communities.

Keywords : Sediq, Truku, monophonic, polyphonic, regional

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。¹

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（黑則隆朝，1973；呂炳川，1982；許常惠，1991；吳榮順，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，但花蓮太魯閣族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

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

的意義？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。² 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. 分布與正名

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。

² Alan P. Merriam *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press. (1964 : 43-47)。

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。³

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

(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。⁴而在1922年田邊尙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〉、〈耕作之歌〉、〈首祭之歌〉二首，⁵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。⁶

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》

⁴ 佐山融吉著，余萬居譯，《蕃族調查報告書：紗績族後篇》（1917：133-136）。

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

⁶ 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——《台灣高砂族的音樂》中譯本」（臺北：臺灣音樂中心（未出版），2002：39-49）。

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 3,110 村。⁷ 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。⁸ 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。⁹ 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。¹⁰ 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，梳理出族人心中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。¹¹ 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。¹² 余錦福則對南投賽德克族與花

⁷ 呂炳川，《台灣土著族音樂》（台北：百科文化，1982：2-3）。

⁸ 呂炳川，《台灣土著族音樂》（1982：75-81）。

⁹ 許常惠，《泰雅族與賽夏族民歌》（1994：唱片解說）。

¹⁰ 明立國，《泰雅族之歌 -- 太魯閣族群》（音樂帶），（花蓮縣秀林鄉太魯閣國家公園管處，1989）。

¹¹ 胡永寶等編輯，《太魯閣族歌謠》（花蓮縣萬榮國民小學，1996）。

¹² 胡清香《德路固群傳統歌謠集》（花蓮縣太魯閣建設協會，?年）。

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。¹³

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魯灣（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。¹⁴ 呂炳川則以音程關係來定義賽德克族與太魯閣族歌

¹³ 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」，未出版（2001：80-85）。

¹⁴ 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）。

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。¹⁵呂炳川還提到賽德克族歌唱在八度內，沒有任何轉位。¹⁶

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。¹⁷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。¹⁸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。¹⁹

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

¹⁵ 呂炳川，《台灣土著族音樂》（1982：2-3）。

¹⁶ 呂炳川，《台灣土著族音樂》（1982：76）。

¹⁷ 余錦福，《台灣賽德克口傳歌謠研究》（2001：37-42）。

¹⁸ 胡永寶等，《太魯閣歌謠集》（1996）。

¹⁹ 胡清香，《德魯固群傳統歌謠集第一集》（1998）。

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得克族之觀察分析，及筆者田野調查資料「歡舞歌舞」組曲之組織結構，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」。²⁰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。²¹

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」。

²⁰ 吳榮順，《泰雅族音樂調查研究：報告書（初稿）》未出版（1998：23-25）。

²¹ 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（2002：37、46-62）。

【譜例 1】

呂炳川

呂炳川

吳榮順

(弓型)

【譜例 2】余錦福：「歡樂歌舞」（第一段）

【譜例 3】余錦福：「歡樂歌舞」（第四段）

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。²²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。²³

²² 余錦福，《台灣賽德克口傳歌謠研究》(2001: 45)。

²³ 余錦福，《台灣賽德克口傳歌謠研究》(2001: 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.

(二) a - si ta p - q - qa - ras ka - na ha, mniq 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）。²⁴

【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？

²⁴ 吳榮順，《泰雅族音樂調查研究》（1998：25）。

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)。」²⁵ 原住民歌謠無論是承載的歷史脈絡、歌唱的邏輯思維、歌詞的意義與指涉、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。²⁶ 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。²⁷

²⁵ Alan P. Merriam The Anthropolgy of Music. (1964 : 187)。

²⁶ 黎翁斯坦著 (Leon Stein) 潘皇龍，〈音樂的結構與風格〉（台北：大陸書店，1988：127）。

²⁷ 駱維道 Tribal Music of Taiwan : with S pecial Rerence to the Ami and Puyuma Styles. Ph D diss.,UCLA. (1982 : 315-319)。

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；第二種是一人唱眾人分二組，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。²⁸

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）。

²⁸ 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。

【譜例 12】余錦福：歡樂歌

I ki ma -saw da i -ki ma -saw da m -be -na -wah sa m -be -na -wah sa
 I -ki ma -saw da I -ki ma -saw da m -be -na -wah sa m -be -na -wah
 i -ya -mi ni i i -ya -mi ni i t -la -may -te -xan t -la -may -te -xan
 sa i -ya -mi ni i i -ya -mi ni i t -la -may te - xan t -la -may te

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。輪唱角色分為，第一部一領唱稱 *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和唱者角色，無論是旋律、歌詞、速度及動作，均依照領唱者來回應。歌唱方式為，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，而第三部為較短的頑固低音。

綜上述分析，南投賽德克族複音音樂的歌唱模式，二部輪是由一人領唱，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

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。²⁹ 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，當地人稱它為「mbenowah」或「mekaiibe」。mbenowah 為南投 Toda 之暱稱；mekaiibe 為南投 Tckdaya 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為舞蹈圖形，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，視為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。³⁰

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：

²⁹ 余錦福，《泰雅族賽德克亞群 Uyas 複音即興演唱與社會制約》（2002：40）。

³⁰ 余錦福，《台灣賽德克口傳歌謠研究》（2001：48）。

(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」

usa wah ! usa wah ! usa usa nhari wah !

去呀 去呀 去呀

mangal wah ! mangal wah ! mangal mangal spriq wah !

拔呀 拔呀 拔呀 拔呀

nhari wah ! nhari wah ! 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 qaqay mu, da un mu

高山 拍手 大步 我 我

第三段：ana kuna qyaan, qyan kunaq paru

雖然 阻礙 我們 大
gsilung, paqpaq ka baga 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，與詞 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）。³¹

【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 qaqay, pawsa baraw qaqay, wis wis wis wis.

rimuy maku ha, rimuy maku ha,

pawsa baraw qaqay namu, risaw rsaw, uwa uwa ha risaw risaw ha.

pawsa baraw qaqay 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.

³¹ 余錦福，《台灣賽德克口傳歌謠研究》（2001：44）。

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。³² 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

³² 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》第17期（出版：玉山神學院，2010：53-54）

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，它已有限的語彙與文字，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。³³

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）。

³³ 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》（出版：國立台北教育大學台灣文化研究所，2012：110）。

【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的文化生活，也是呈現一個很深的宗教觀，在賽德克族的觀念，一切的生活來源都是 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，只有在一旁哽噎的哭泣著。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中，本身就蘊含著原住民文化的本質，反映原住民的史社會背景。透過歌謠文本承載的族人的共同記憶，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。」³⁴

³⁴ 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》第19期（出版：玉山神學院，2012：44）

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。

貳、結論

綜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的方法。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。

參考書目

1. 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，2002）。未出版。

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

昝日羿·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，余萬居譯，《蕃族調查報告書：紗績族後篇》（台北：中央研究院民族學研究所，1917）。

余光弘 著，《泰雅族東賽德克群的部落組織》（1981：50）。

余光弘，《泰雅族東賽德克群的部落組織》，中研院民族學研究所集刊民（台北市：中央研究院民族學研究所，1981）。

余錦福，《祖韻新歌：台灣原住民民謠100首》（出版：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「民族音樂學國際學術論文發表」，2002。
- 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》第17期（玉山神學院，2010）
- 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》第19期（玉山神學院，2012）（巴萬·韃那哈）
- 沈明仁，《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）》（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）》。未出版（1998）。
- 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期（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）（花蓮縣秀林鄉太魯閣國家公園管處，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》(台北:政治大學民族學研究所碩士論文,1996)。
- 黃宣範,〈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 Ferril),《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》(台北:國立臺北藝術大學音樂研究所碩士論文,2002)。
- 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: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》(屏東:國立屏東師範學院音樂教育學研究所碩士論文,2004)。

- 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》（花蓮：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）潘皇龍譯，《音樂的結構與風格》（台北：大陸書店，1988）。

2. 英文資料

- Steven, Feld(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.
- I-To, Loh(1982). *Tribal Music of Taiwan : with Special Rerence to the Ami and Puyuma Styles*. PhD. diss., UCLA.
- Malinowski&Bronislaw(1922). *Argonauts of the Western Pacific*. NewYork: E.P.Dutton.
- Merrian, Alan(1964). *The Anthropolgy of Music*. Northweten University Press.

3. 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，《泰雅族之歌》，CD：TCD-1505。（台北：風潮唱片，1994）。

明立國，《泰雅族之歌 -- 太魯閣族群》（太魯閣國家公園人文之音錄音專輯，1989）。

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

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