

布農族音樂在傳統社會中的 功能與結構

內政部營建署玉山國家公園管理處

目 錄

前 言	1
第一章 從民族學和民族音樂學上認識台灣的原住民族	5
第一節 台灣原住民概況	5
第二節 高山族音樂	8
(一) 歌唱形式	9
(二) 歌唱內容	9
(三) 樂器分類	10
第三節 平埔族音樂	14
第二章 布農族的分佈遷移及人文背景	19
第一節 社群分類及分布概況	19
(1) 卓社群	20
(2) 卡社群	20
(3) 丹社群	20
(4) 巒社群	20
(5) 郡社群	21
第二節 社群遷移	21
(一) 第一期之移動	22
(二) 第二期之移動	23
第三節 物質文化	26
第四節 親族組織	28
第三章 布農族的樂器	34
第一節 布農族的樂器概念與認知	34
第二節 體鳴樂器	36
(一) 口簧琴	36
(二) 木 杵	39
(三) 豬肩夾骨法器	44
第三節 弦鳴樂器	45

(一) 弓琴	-----	4 5
(二) 五弦琴	-----	4 6
第四章 布農族的傳統歌謠	-----	5 1
第一節 傳統歌謠在民族音樂學上的意義	-----	5 1
(一) 布農語意上呈現的集合名詞概念	-----	5 2
(二) 族群自我衍生的音素概念	-----	5 2
(三) 物理上和音響上呈現的事實	-----	5 3
(四) 來自文化人類學的詮釋	-----	5 4
第二節 歌謠的種類及內涵	-----	5 5
(一) 祭儀性歌謠	-----	5 6
(二) 生活性歌謠	-----	6 7
(三) 兒 歌	-----	7 5
第三節 祈禱小米豐收歌	-----	9 5
(一) 祈禱小米豐收歌與祭儀的關係	-----	9 5
(二) 祈禱小米豐收歌的傳說	-----	9 7
(三) 祈禱小米豐收歌的基本模式	-----	9 9
(四) 祈禱小米豐收歌的變格	-----	1 0 2
(五) 祈禱小米豐收的演唱條件	-----	1 0 5
第四節 歌謠中歌詞的結構與運用	-----	1 0 6
(一) 歌名的設定	-----	1 0 7
(二) 詞意的表達	-----	1 0 8
(三) 襯詞的運用	-----	1 0 8
(四) 句子組織	-----	1 0 8
(五) 歌詞的結構	-----	1 1 0
第五章 布農族傳統音樂的社會功能與角色	-----	1 1 5
第一節 音樂與巫術	-----	1 1 5
第二節 音樂與禁忌	-----	1 2 0
第三節 音樂與歲時祭儀	-----	1 2 2
第六章 傳統音樂在時空遷移下具有的適應性與不變性	-----	1 3 2

結 論	1 3 8
附 錄(一)	1 4 1
附 錄(二)	1 4 8
附 錄(三)	1 5 2
參考書目	1 5 4

前 言

台灣原住民的音樂與舞蹈，在我幼小的心靈中早就烙下了永難忘懷的感情，這份炙熱的感受絕非來自那成長後學院式的教育需求，更不是適應潮流之所趨，它是來自那群山環抱的鄉城蘊育出來的兒時情景－每到中秋月圓時，秀姑巒溪畔，茅舍庭前盛裝成圈的阿美人，鈴鐺和著米酒，興步踏來，通宵達旦徒歌不斷；每當過年過節時，老爸那些來自 Dabila 溪(太平溪)的布農 Damlau 們，三杯下肚，不是 Hu Hu Ho Ho 夾雜著誇功宴，便是 Hi Ya Ha Na 伴隨著飲酒歌。只知這些歌唱了又唱，絲毫不覺得疲乏；平日鄉城中的小酒店裡，總會見到一張張臉上刻劃著赤青的泰雅人，連杯豪飲，喊聲、拳擊、歌聲聲聲入耳，似乎已難分辨何者為此？何者為彼？靠近溪畔的大庄人(平埔族)，牆腳下瓶瓶罐罐插著野草雜枝拜起它們的”鉢仔佛”或”壁腳仔”，每當一有換工結束後，主人搞以”換工戲”，只知那不是戲，那只是男女老婦相裛對唱趣味橫生的逗趣事……。

及長，來到台北繼續大學、研究所等不同階段的學習，再加上之後負笈法國延續博士班的課程，在音樂方面的認知卻由過去全盤西洋音樂的層面，慢慢擴展推移到音樂的另一個角落”民族音樂”上。隨著這點認知經驗的遞變，也因此對於這塊我曾經生長過的土地中孕育出來的文化現象，尤其是這些所謂的非歐洲音樂(non - european music)產生了莫大的征服心與再認同感。它又讓我再度跌回到那盈實的記憶中，甚為遺憾的是這塊土地上原先俯拾皆是的文化遺產，如今僅剩鱗爪片片，歌聲舞步或許依舊，只是”朱顏”改。

臺灣是我生長的环境，但很汗顏地除了它的歷史與地理輪廓之外，先民的音樂文化，對我而言，頗有猶如身在此山中，卻有雲深不知處之感。於是為自己立下了一個短程的目標－為臺灣島上先來的原住民整理出屬於這塊土地上的音樂，以後再以它出發

，輻射向地延伸到在民族和地理大環境交互影響下產生的所謂”黑潮文化”共同圈內的類緣民族音樂。七年下來，它並沒有讓我灰心喪志，反而像如臨深淵一般，愈走愈讓我心虛。學然後知不足，教然後知困頓，民族音樂涉及的範圍及層面之廣，除了音樂本身的問題之外，舉凡一個民族的社會組織、親屬關係、宗教信仰、巫術禁忌、歲時祭儀、生命禮俗、語言系統等等，都跟民族音樂交互重疊在一起。也因此不管民族音樂學或是人類音樂學，過去以西歐音樂為中心的比較音樂學方法似難在這個時代再讓我們合理地去解析音樂在它傳統社會中的結構和功能，於是乎這些相關學門(disciplin)衍生的方法論(methodology)就是民族音樂學上亟待努力突破的關鍵。首先選擇”布農族傳統音樂”作為我進入民族音樂研究的起點，原因除了跟成長的環境給我的影響之外，最主要的乃是這個民族不管音樂語言的結構、音樂角色的社會功能，或是音樂與傳統宗教間的秩序，在在都顯現出平凡的現象中潛藏著深邃難解的哲理。深信惟有透過全面音樂現象的析理與民族內部自我文化叢體的了解才能確切地掌握一個民族音樂在所謂的民族通則(nomethetic)中具有個別差異性。布農族是臺灣島上九個所謂”高山原住民”之一，過去大都居住在南投玉山山脈海拔高度大約 1000 公尺至 2500 公尺的山地部落中，是名符其實的高山原住民。經過二次的大遷移之後，如今已分佈在南投、高雄、台東、花蓮四個縣境內的六十幾個行政村落中。

從日據時代初期開始，歷經日籍民族學者鹿野忠雄、馬淵東一、古野今人及民族音樂學者黑澤隆朝、竹中重雄等全面性的社會組織、宗教祭儀、文化現象等調查，已為台灣布農族的傳統社會析理出明晰的輪廓。光復後再加上中央研究院民族學研究所對台灣原住民的社會結構、族群變遷、文化省思等專題作過深入的探討，已為布農族在人類學或民族學的基礎上留下了完整而可靠的資料。很可惜的是有關布農族音樂方面的調查及研究的完整性乏善可陳，雖然光復後史惟亮、許常惠、呂炳川曾做過整個台灣

原住民音樂的調查，但是由於方法上「音樂」為主的觀念，留下了許多民族音樂與族群之間潛藏的問題。近年來明立國在拋棄了音樂概念的束縛之後，已嘗試站在原住民內心的自我思惟模式上去尋找音樂現象的類化原則，在研究民族音樂的方法上無疑地提供了另一種邏輯觀。

筆者從民國七十六年二月起正式踏入布農族的部落，循著布農人遷移的路線，從祖居地 Asang deingang 到舊部落，到新殖民地，六年來已探訪過布農人現在居住的每個部落。這期間憑著父母的翻譯、讓筆者很快地能與布農人打成一片；藉著這些善良殷實的布農長老們知無不言的口碑，讓筆者記錄下詳實的田野民族誌；仗著這些神職人員的耐心鼎力協助，使筆者採錄到最完整的布農族音樂。六年來更由於玉山國家公園管理處提供了筆者研究發表的園地及研究經費上的支持，讓筆者完成了「布農族的傳統歌謠及祈禱小米豐收歌」論文、「布農族人類學專刊」、「布農族之歌錄音帶」、「布農之歌雷射唱片」、「郡社群宗教祭儀音樂錄影帶」等研究資料。去年從法國回台之後，利用一年的時間，在內子蕙瑾的襄助下，又將整個布農社群重新查訪了一遍。昔日的布農長老們，大多卸下了傳統的重擔，五年前意氣風發的歌聲，似乎已不再，不禁令筆者又再度跌回到「傳統與現代之間的平衡點」上，”它”何去何從！

這篇「布農族音樂在傳統社會中的功能與結構」是筆者客觀地在原住民自我意識的音樂中，呈現出來的布農音樂全貌。希望透過功能和結構主義所強調的「模式」與「交換」的原則，去析理布農人思惟深層結構的探索，希望藉著社會文化的基本法則，能夠藉由象徵研究，認知分析及宗教脈絡上的座標去了解布農複音音樂如何在傳統社會與現代社會中代代相襲，運行不墜。

82.5.15 吳榮順

第一章 從民族學和民族音樂學上認識台灣原住民

第一節 台灣原住民概況(1)

中華民族的主體是漢族，漢族所操語言屬漢藏語族(Sino-Tibetan Linguistic Family)。我國境內，除漢藏語外，還有阿爾泰語族(Altaic Linguistic Family)，南亞語族(Austroasian Linguistic Family)，南島語族(Austronesian Linguistic Family)，和印歐語族(Indo-European Linguistic Family)等族群。(2)這些我國境內的諸族群都可在台灣找到其代表，不過就人口的數量而言，台灣的居民仍以漢族為其主體。漢族之外，則推操南島語族的原住民族。

台灣在漢民族移入以前為南島語系的所謂台灣原住民所居住，其居住地區遍及全島（台灣南島語的族群分佈請參閱圖一）。他們包括居住於平原的平埔族，及居住於山地的高山族。這些原住民族，在清代的文獻諸如康熙六十一年黃叔璥所寫的「台海使槎錄」均依政治上接受清政府管轄之程度，分為「化番」與「野番」。化番者乃指劃入版籍者，而後又有「生番」與「熟番」之名稱，乃是以該族群和外人接觸的程度來區分。也有因平埔社群大都居住在平地而稱為平埔番，其餘概稱山番。日本人據台時大抵延用「平埔番」和「高山番」做為政治上的分類法，只是將番字改為族，因而使用平埔族、高砂族之名。台灣光復後，政府大抵亦沿用日人的行政劃分，將原住民依族群來劃分，但是平埔族人由於居住地大都已和漢人混雜，在戶口上也就不再另行登錄，而被視為漢人。現在原住民在戶籍登錄上分為二種：一種是平地山胞，另一種是山地山胞。近年來由於政治上「族群共存」及「生命共同體」的意識型態高漲，「名稱」之爭議，已遠超過實質族群權利之追求，「原住民」、「先住民」、「早住民」似乎都言之有理，卻各個沒把握，但對原住民本身，卻相當程度地希望能將他們正名為「台灣原住民」。

關於台灣原住民族的來源之追溯雖經甚多學者（包括考古學、語言學、人類學等各界之中外學者）不斷的努力考究，但至今尚無法知悉其確實的來源及遷台的確定時期。過去很多學者支持南來說，但近年來有一部份學者認為似乎最少有若干種族與中國大陸華南地區有關聯（3），從語言學之觀點，他們是屬於Austronesian 語族，然從體質上觀之，則多屬於原馬來型(Proto-Malaysia)。至於他們來台的時期，已往的學說是主張在不同的時期，分批乘船來台。除平埔族遷台較晚外，其他原住民族均較早離開原居地到達台灣，這種說法雖然很多語言學家或民族學家頗表異議，但經由原住民口傳文學的記錄似乎是比較吻合這種說法。目前台灣的原住民大約有三十二萬人之外，十九世紀末年，現在漢人所居住的東北部和西部平原地區，還有為數約五、六萬人的所謂平埔族居住著，依其體質、語言、習俗的不同可分為十個族群(4)：

1. 凱達格蘭族(Ketagalan)：基隆、淡水海岸及宜蘭

2. 雷朗族(Luilang)：台北盆地

3. 噶瑪蘭族(Kavalan)：宜蘭縣

4. 道卡斯族(Taokas)：新竹、苗栗

5. 拍瀑拉族(Papora)：台中縣

6. 巴布薩族(Babuza)：彰化縣

7. 巴則海族(Pazeh)：台中縣

8. 和安雅族(Hoanya)：嘉義、南投二縣

9. 西拉雅族(Siraya)：又可分成西拉雅(Siraya)

馬卡道(Makatao)、四社熟番(Taivoan)

等三個亞族，居住於台南、高雄、屏

東三縣。

10. 邵族(Thao)：南投日月潭

平埔各族在漢人移入本島之後，先後為漢人所同化，很難與漢族分別，絕大多數已被歸入於漢人人口之中。

現在居住在中央山脈、東部狹谷和海岸地區的南島系原住民，日本佔據台灣以後投入了為數可觀的學者開始著手調查研究試作學術性的分類，不過分類的方法各學者之見不盡相同，有六分法、七分法、八分法、九分法、甚至於民國 44 年陳奇祿教授又有十分法之說，這主要是人類學家、民族學家採取的立場不同。此外語言學家費羅禮依照語言之語音、語彙、語法等特質而有三分類之說(5)。

目前較為人類學者普遍接受之分類法是九分類法：

1. 泰雅族(Atayal) 泰雅本族(Atayal Proper)

賽考列克群(Seqoleq)

澤敖利群(Tseole)

賽德克亞族(Sedeg)

2. 賽夏族(Saisat) 南部賽夏群(Shaipakus)

北部賽夏群(Shai mahahjobon)

3. 布農族(Bunun) 北部布農 卓社群(take todo)

卡社群(take bakha)

中部布農 丹社群(take vatan)

巒社群(take banua)

南部布農 郡社群(bubukun)

蘭社群(take pulan)

4. 鄒族(Tsou) 北部 特富野群(Tofuyz)

達邦群 (Tapanku)

意目茲群(Imutsu)

魯富特群(Lufutu)

南部 卡那布亞群(Kanakanabu)

沙阿魯阿群(Saarua)

5. 排灣族(Paiwan) 拉瓦爾群(Raval)

布曹爾群(Butsal)

巴利拉利敖群(Parilarilao)

- 巴加羅加羅群(Pakarokaro)
6. 魯凱族(Rukai) 魯凱群 (Rukai)
大南社群 (Taromak)
下三社群 (Torokuka. Kongatawan. Oporobu)
7. 卑南族(Puyuma) 南王社群 (Puyuma)
知本社群 (Katipol)
8. 阿美族(Amis) 北部阿美(南勢阿美)
中部阿美(秀姑巒阿美、海岸阿美)
南部阿美(卑南阿美、恒春阿美)
9. 雅美族(Yami)

台灣原住民文化代表南島文化的古型，也就是它最基本的型態。台灣更是南島文化區的北限，也就是說：台灣以北便沒有南島文化。台灣原住民族，如前面所述，在五千年前至一千年之間，可能分批進入台灣。由於台灣特殊的歷史地理位置，他們在台灣定居以後，一直到漢人大量移入時止，頗為孤立，與外界甚少接觸。而在這段時期，南島本區，即東南亞和太平洋區卻不然，由於地處民族移動的要衝，先有印度佛教文化，繼有阿拉伯伊斯蘭文化，其間還有我中華文化的衝擊，文化數經變遷，早已呈現出多層文化體，像代表印度尼西亞或菲律賓等地的 Gamelan 樂團和本地音樂現象，就是層次文化形成的綜合體。而台灣原住民則由於孤懸海隅，獨能不受影響。因此台灣原住民獨能保存最純淨的南島文化，在這意義上，它在東南亞和太平洋文化的研究中，特具重要性。

第二節 高山族音樂

台灣高山族雖然在語言系統上都同屬於南島語系，尤其是傳統的生活習俗、宗教祭儀觀與同屬南島語群的玻里尼西亞原始民族大同小異，但在音樂現象的表徵文化上卻迥異於印度尼西亞或

東南亞諸民族。例如印尼、馬來西亞、菲律賓對鑼群、鑼鼓、搖竹等樂器的鍾愛，台灣的高山族卻以歌唱音樂獨樹一幟。此外，在九個高山原住民之間，個個族群的歌唱方式及音樂內容的呈現更是完全不同，多彩多姿。誠如凌純聲氏為鹿野忠雄「台灣考古學民族學概觀」寫的序文中所說的「台灣東臨太平洋，西望東亞大陸，又位在亞洲地中海的東緣中途，地位重要，古代海洋與大陸兩文化的交流，台灣為常經之路。所以台灣土著族的文化，不僅代表印度尼西亞或原馬來系的文化，在他的下層尚有小黑人和美拉尼西亞，或波里尼西亞等系的文化。所以在學術上，他不僅是東南亞先史學和民族學的保障，同時也是中國上古史之活的史料(7)」。

這就是研究台灣高山原住民的定位，更讓我們了解到台灣地理上位於這個民族文化圈的東北端，孤立了很長久的時期，所以仍保持原住民的較純粹而固有的古文化層。

(一)歌唱形式：

台灣高山族在歌唱形式上呈現出的多樣性，幾乎涵括了西洋音樂史上歌唱的型態，從日據時代到目前黑澤隆朝及呂炳川曾提出了三大分類及九大分類的看法。原則上，黑澤隆朝的三分法一直普遍地被此地的民族音樂學者們所接受。這三分法之下又被細分成了至四種小分類：

1、單音唱法：

a. 朗誦式 b. 曲調式 c. 對唱式 d. 領唱與眾唱應答式

2、複音唱法：

a. 五度或四度平行式 b. 卡農式 c. 頑固低音式

d. 自由對位式

3、和聲唱法：

a. 自然和弦式 b. 協和和弦式 c. 異音和弦式

(二)歌唱內容

台灣高山族民歌靠著代代口耳相傳的方式延續下來，所唱的內容不是固定的歌詞，就是臨場即興的傳唱；不是使用不同母語

的實詞內容，就是使用共同的虛詞母音(ra，ha，he 等)交互運用。因此這些包羅萬象的演唱內容無非就是人與自然、超自然間三角關係的交集，當然也離不開每個民族傳統生活的舞台。呂炳川於「台灣原住民族—高砂族的音樂」中，將台灣高山族的民歌依歌詞內容分為(1)勞動歌 (2)生活歌 (3)祭典歌 (4)傳說歌等四大類，然後再把各大類細分，是一個相當恰當而精緻的方法。但是即興歌因人因時而不同，前後意思往往不統一，在歸類上就相當困難。但近年來許常惠與徐瀛洲試圖從雅美族本身自己對歌唱的分類來加以區分自己的民歌未嘗不是一種突破，只是並不是每個民族對自己歌唱的行為都有一套屬於自我的模式。

雅美族將他們吟唱的行為分三種：

1. Anohod：歌唱(一般生活中的唱歌)
2. Raod：古語敘述(跟祖靈交談或祖語傳達)
3. Vaci：勞動感謝咒語(感謝及安慰物靈、並祈豐收)

這三種分類中，第二及第三類跟我們對歌謠的認知是不同的，但這是雅美人的傳統看法，無疑地給民族音樂學家們提供了民歌分類的另一種可能性。

(三)樂器

台灣高山族使用的樂器，在質與量上是無法與同是南島語系的其他民族相比擬。但從文化進化的觀點來看，台灣高山族使用的樂器雖然簡單又小巧，但卻給該文化圈內留下最好的歷史見證，也提供了歷史材料最好的活化石。日據時代至民國六十年代，經過了佐藤文一、竹中重雄、黑澤隆朝、J. Lenherr、李卉、凌曼立及呂炳川等學者不斷地從田野工作中搜集高山族樂器的實物與資料，為台灣原住民樂器留下許多珍貴的史料。若依民族音樂學家 Sachs-Hornhostel 的樂器四分類法，可將台灣高山族曾經使用過的樂器分成：

(1)體鳴樂器(Idiophones) (8)

包括杵、白、竹簡、鈴類、口簧琴、裂痕鼓、木鼓、竹鼓、

木琴類、木竹混合琴、銅鑼類、鐘類等樂器。這些樂器中以口簧琴是所有高山族群使用最普遍的樂器，而且在世界各民族的口簧琴中，本島高山族的口簧是頗具特色的。

(2) 膜鳴樂器(Membranophones) (9)

台灣高山族一直都沒有發現使用以動物的皮革做成的鼓，相對於漢族幾千年以來就常以膜鳴樂器(皮鼓)運用在兩大樂系雅樂與燕樂之中，這是很特殊的現象。而且漢人自一六五〇年左右大量移民入台以來也並未影響到高山族的文化獨立性。這或可證明台灣的原住民在遷台之前，膜鳴樂器尚未出現，或一直都未使用。

(3) 弦鳴樂器(Chordophones) (10)

弦鳴樂器除了布農族目前仍在使用的五弦琴(Madol-dol)之外，就只有幾乎每個族群都使用的弓琴而已。(雅美族除外)

(4) 氣鳴樂器(Aerophones) (11)

氣鳴樂器中以鼻笛最常被使用，其在高山族樂器中的普及性僅次於口簧與弓琴。鼻笛有單管及雙管兩種，鄒族善於吹奏單管鼻笛；魯凱及排灣卻獨鍾雙管鼻笛。另外直笛、橫笛及蘆笛都曾在高山族聚落中流行，唯目前這些氣鳴樂器幾乎已經失傳殆盡。以上這些樂器是日據時代以來流傳在高山族群中曾被使用過的樂器。但經過新文化、新宗教涵化，目前僅剩下口簧琴、弓琴、杵白、薩鼓宜(小背鐘)、五弦琴及少數鼻笛尚在祭典活動或表演活動中被使用，過去從單簧到五簧的口簧琴，如今也因銅簧質材的取得不易及製作人才的凋零，僅只單簧口簧琴依然被老一輩的族人使用著。

(四) 各族群音樂特色

(1) 阿美族：

以花蓮和東海岸及秀姑巒溪為主要聚落的阿美族，由於北、中南地域的分隔，在舊慣習尚及音樂的表現上呈現同中有異的現象。基本上歌唱的方式以單音民歌曲調原則、應答唱法為主，但

卑南阿美卻獨鍾於自由對位的複音唱法。曲調的運用幾乎都以 Do，Re，Mi，Sol，La，Do 的五聲音階，配合各種歌唱的形式來進行。在年齡階級及母系社會運作下的豐年祭把阿美族有歌必舞的特性揮得淋漓盡致。

(2) 卑南族

地處台東市郊，受到排灣、魯凱、阿美、布農、平埔等族環伺之下的卑南族，在音樂上，很明顯的阿美及排灣元素融入到卑南原有的民歌中，但猴祭及祖靈祭卻依然保有卑南濃郁的風格。民歌演唱方式以單音民歌的齊唱為主，但持續低音與獨唱裝飾形成的複音現象在年祭(Parai-lau)中卻顯得非常突出。目前在卑南部落中除了傳統民歌之外，像陸森寶及陳實兩位卑南族的作曲家所創作的民歌依然混雜地使用在傳統的祭典中或歡樂的聚會場合。

(3) 泰雅族

泰雅本族和賽德克亞族的音樂，在本質上音階的構造相同，基本上沒有差異，如果要找出何者不同，那就是泰雅本族原始要素較為濃厚。泰雅本族使用的音階是從上面的大二度加小二度的三音音階(Tetrachord)，而賽德克亞族卻此三音音階之下再加一個大二度形成了四音音階。前者單簧口琴使用較多，後者以多簧口琴被族人廣泛地使用。前者以單音獨唱方式為主，後者的卡農複音令人印象深刻。

(4) 排灣族

排灣族以貴族和平民形成的階段制度及五年祭(Malu-vug)最為特出，基本的音階以 Do，Mi，Fa，Sol 的四音組織和 Do，Mi，Fa，Sol，La 的五音組織交互運用的傳統民歌中。他們的歌唱方式，除了單音唱法之外，還擅長於複音唱法中的頑固低音，以及慶祝儀式的團體齊唱較為特別。笛類樂器，諸如鼻笛、直笛都是常用的樂器。

(5) 魯凱族

魯凱族分成魯凱群、大南社群和下三社群。北端的下三社群與魯凱本族之間，不只是文化語言方面，就是在口傳上，彼此相差亦頗為懸殊。最主要的是下三社群與布農族混居及魯凱本族與排灣雜居形成的文化涵化變因使然。部落組織與排灣族一樣，音樂分成單音性與多音性，單音性主要是獨唱和齊唱；多音性的歌謠幾乎全部以持續低音來唱。鼻笛及縱笛是以雙管為主。

(6) 鄒族

鄒族分成南鄒、北鄒。北鄒群以團結祭(mayasvi)為共同傳承的傳統祭典儀式來維繫著鄒人的向心力；南鄒的卡那布亞群(Kanakanabu)因受到布農族的影響，生活上已幾乎完全布農化了；南鄒的沙阿魯阿群(Saarua)又深受魯凱及平埔族的影響，也幾乎失掉鄒族文化的特質。鄒族以協和和弦的合唱方式及單音民歌唱法形成鄒族的歌唱特色。

(7) 布農族

布農族為名副其實的「高山」族，居住海拔是南島語系諸民族中最高的一族。複雜的父系社會組織，繁多的歲時祭儀配合傳統音樂的運用形成相當特出的音樂特質。泛音和弦(Do, Mi, Sol, Do)使用於旋律及和聲當中，使布農族音樂形成了有歌必和的現象，僅有童謠以最簡單的單旋律與二重唱的方式來唱。祈禱小米豐收歌是一首不但歌唱形式在複雜中隱含著一既定的模式，並且以一定的儀式互為依存的祭儀歌曲。弓琴、口簧、四弦琴、杵樂是布農常用的樂器，更有可能因弓琴空弦的泛音現象影響布農族音樂組織的說法。(12)

(8) 賽夏族

南、北賽夏群之分，著眼於地域之分隔，但南賽夏深受泰雅族之影響，北賽夏卻日漸涵化於客家文化。基本上音階的使用以小三度上方加大二度及三音組織之重疊成五音音階及四音音階為主，過去曾以四度平行複音運用於傳統民歌「白日知目鳥之歌」中，但現在族人已幾乎以單音齊唱或領唱和腔的方式演唱賽夏民

歌。其中又以每二年一祭的矮靈祭(Pasi taai)最特出，賽夏矮靈祭歌仍保存其古老傳統，其長篇歌詞分章分節用於特定場合，巧妙的押韻法，令人對賽夏族美妙的口傳文學為之側目。

(9)雅美族

雅美族居住在台東東南方的紅頭嶼(蘭嶼)，長久以來與本島隔離，保存了極原始的歌唱風格。其歌唱內容，與泛靈信仰的祭祀、傳統工作及原始傳說有密切關係。音樂的演唱方式幾乎都是單音朗誦的方式來歌唱，其中又有以慶祝工作房落成之夜的敘事歌(mikalihak)是以異音複音方式來演唱。他們沒有一般所謂的樂器，而且與本島其他原住民民歌在基本構成上有顯著的差異性。

第三節 平埔族的音樂(13)

平埔族是台灣原住民族的一支，荷鄭及清代，平埔族幾乎散居在台灣西部的全域。荷鄭時代文獻的記載是以平埔族聚落的名稱為主，如四大社：新港社、蕭壠社、目加溜灣社、麻豆社，直到清代常以「熟番」或「化番」稱之。歷史上最早將平埔族依人類學方法，做系統分類的，見於一九〇〇年日本民族學者伊能嘉矩及粟野傳之丞的「台灣人事情」一書，直到一九七〇年代有各種不同的分類法，但目前仍以一九四四年小川尚義的十分類法為各界所使用(見第一節)。平埔族之後的遷徙自清嘉、道以後極為繁複，其較大規模的有四次(一)中部平埔族之移往宜蘭縣境，時間大約在清嘉慶年間。(二)中部平埔族之移往埔里盆地，約在道光年間。(三)噶瑪蘭族之南遷花蓮、台東，約在道光年間。(四)西拉雅族之移居台東，時間亦在道光年間。(14)目前還保留住平埔族文化現象的尚有埔里的巴則海族，花蓮新社的噶瑪蘭族，高雄甲仙及花蓮東里、台南大內、東山一帶的西拉雅族。平埔族在日據時代已急速漢化，但當時的日籍學者似乎只重視高山族群的研

究而忽略了平埔族的調查。如今已因語言的徹底流失，完全的漢化及自我認同的困難，從事平埔族研究的學者亦加艱困，似乎僅能以西拉雅殘存的壺祀、阿立祖祭儀、公廨或墓碑之認定來區別族群的研究。

觀察清朝時代一系列的府志、地方誌與紀行記等，幾乎都有關於平埔族的記載。其中以黃叔璥「台海使槎錄」中所記錄的平埔族音樂風貌最詳實，包括了中部、南部等台灣兩大平原的所有平埔族。平埔族亦為一無文字之部落民族，音樂必需靠口傳心授，不僅傳承他們的俚俗諺語、神話傳說、宗教信仰、風俗習慣，而且是配合他們的家族社會、勞動戰鬥、愛情娛樂、婚喪喜慶的日常生活來呈現。綜觀過去前人的研究及目前仍保存的音樂情形知道，平埔族是以歌唱為主，曲調的音組織以無半音五聲音階最多。過去使用的樂器主要有：嘴琴、弓琴、鼻簫、蘆笛、樂杵，此外也受漢民族樂器的影響亦曾使用鑼鼓及吹奏樂器於婚嫁喪葬之中。演唱的方式大多以齊唱及領唱和腔為主。目前僅存的平埔人，只有在祭祀中保存其少數傳統音樂，歌詞的運用除少部份仍用原母語外，大都改以閩南語來唱。

註(1)本節資料參考：

陳奇祿「民族與文化」1981

鹿野忠雄「台灣考古學民族學概觀」1955

李亦園「台灣土著民族的社會與文化」1982

黃叔璥「台海使槎錄」1722

(2)董同龢：「語言學大綱」1964

(3)凌純聲：「東南亞古文化發凡」1955 主義與國策 44 期 pp. 1
~5

(4)移川子藏：「台灣之土俗及人種」1930

(5)費羅禮：「台灣土著族的考古語言文化初步綜合研究」1966
中央研究院民族學研究所集刊(21)pp. 97-130

(6) 本節資料參考：

- 許常惠「台灣音樂史初稿」1991
許常惠「現階段台灣民謠研究」1986
呂炳川「音樂論述稿」1979
呂炳川「台灣土著族音樂」1982
吳榮順「青山春曉」1989
史惟亮「阿美族民歌的分析」1966
黑澤隆朝「台灣高砂族の音樂」1973
F. J. Lenherr 「The musical instruments of Formos
aborigines」1967
韓國●「韓國●音樂文集(三)」1992

(7) 鹿野忠雄「台灣考古學民族學概觀」1955 pp. 4-5

(8) 樂器本身振動而發聲，也就是一般所稱的打擊樂器稱為體鳴樂器(Idiophones)

(9) 由覆蓋於一個櫃子的皮膜的振動而發聲，也就是一般蒙皮的鼓類稱為膜鳴樂器(Membranophones)

(10) 以弦的振動而發聲，亦即所有的弦樂器稱為弦鳴樂器(Chordophones)

(11) 以空氣通過管狀物的振動而發聲，即所有的管樂器稱為氣鳴樂器(Aerophones)

(12) 布農族音階來自弓琴空弦泛音的假設乃黑澤隆朝所提出，參見黑澤隆朝 1973「台灣高砂族の音樂」pp. 11-13

(13) 本節資料參考：

- 黃叔璚「台海使槎錄」1722
駱維道「平埔族阿立祖之祭典及其詩歌之研究」1974
張福興「水社化番的杵音和歌謠」1923
移川子之藏「頭社熟番的歌謠」1931
宋文薰「新港社祭祖歌曲」1956
林清財「西拉雅族祭儀音樂研究」1988

(14) 李亦園「從文獻資料看台灣平埔族」1955
大陸雜誌10卷9期

第二章 布農族的分佈遷移及人文背景

第一節 社群分類及分佈概況(1)

布農族是廣泛地分布於以台灣中央部山地為中心的一部族，其人口約有三萬三千多人，為台灣原住民族中的第四大族群，人口僅次於阿美族、排灣族和泰雅族。布農族自稱 Bunun，是泛指「人」，亦指全人類的統稱，為典型的高山原住民，大約有一半分佈於 1000 到 1500 公尺的高度，聚落的最高高度達到 2306 公尺。這種很明顯的高地生活，從它定居的高度來說，除了連接於雲南、喜馬拉雅山的大陸內部的高峻山地之外，在所謂印度尼西亞文化圈之中，是最高的高度。本族的原住地似為台灣西海岸的中部平地。依布農族人的口傳，位於目前濁水溪南岸的社寮或名間的 Lamongan 曾是布農移入本島一個很重要的據點，然後沿著濁水溪溯溪而上，直到長期落居於該溪支流(丹大和郡大)沿岸山地而作為一部族的發展。在距今約二百五十年之前，穿過中央山脈而到達花蓮縣境；又在距今一百七十年至一百九十年前，移入台東縣境；而在一百年前才向高雄縣桃源和三民地區移動。總之布農族原來的據地是在玉山以北的山地，而東部和南部可說是近代新殖民所形成的。(2)

布農族依其氏族的的不同可分成六個社群，分別為：卓社群(take todo)，卡社群(take bakha)，丹社群(take vatan)，巒社群(take banua)，郡社群(bubukun)，蘭社群(take pulan)。六個社群以巒社群、蘭社群、郡社群等社群建立最早，而丹社群與卡社群幾乎同時自巒社群分出來，而卡社群再分出卓社群來。卡社、丹社、郡社名稱的由來，據老一輩的族人們說是來自他們的祖先首次遷移於某地時，取其第一位祖先的名稱而來。至於卓社，則以他們第一次之定居地為其社名。蘭社則是對自己的自稱。六個社群中，由於蘭社群居住於阿里山附近接近鄒族之 saviki

社，已完全被鄒族所同化，所以布農族實際上僅有五個社群。布農族的住地雖廣及遼闊的範圍，但除了些許語言上的差異及文化習俗、祭儀執行上的繁簡有別之外，各社群間並不見有多大的分化。鹿野忠雄氏曾為此而將布農族依地域之區別分為北部布農（卓社及卡社）、中部布農（丹社及巒社），南部布農（郡社）等三群(3)。布農族目前所分佈的地區大都是日本在 1914 年對全島山社完成討伐後，為執行日本所謂的理蕃政策，並以原住民深居僻山峻嶺，謀生不易，為加強撫育未開化番人為理由，在 1914 年開始蕃社移往計劃，漸次由原來舊社移住新社。台灣光復後再將所有山社改為村里行政單位。以下是目前各社群分佈的地區：

(1) 卓社群 (take todo)

分佈於南投縣仁愛鄉濁水溪上游沿岸山地。自稱為 siabakan，漢人稱之為千卓萬番。其居地與泰雅族之賽德克亞族為界，居布農族群之最北部，在仁愛鄉有三個村，分別為中正村（原名過坑 go-goto），法治村（原名武界 vogai），萬豐村（原名曲冰 gogowa）。另有原居卓社及 balabanan 社約四十戶之卓社群人於民國 27 年與郡社群 hailato 社、高雄縣桃源鄉 jener 社之群社群、阿里山之鄒族共同居住在久美村（原名望美 mamakahafana）。

(2) 卡社群 (take bakha)

分佈於南投縣信義鄉卡社溪沿岸及仁愛鄉濁水溪流域之山地。卡社群目前都在南投縣信義鄉內之地利村 (tamarowan)，雙龍村 (isiyan)，潭南村 (isiloa, warabi) 等三村。

(3) 丹社群 (take vatan)

分佈於濁水溪支流丹大溪沿岸之山地及花蓮縣境內之拔仔庄溪流域。目前大部份都居住在花蓮縣萬榮鄉之馬遠村 (vahudan) 及打馬遠村 (tamajan)，在南投縣信義地利村亦尚有近十戶丹社群人居住。

(4) 巒社群 (take banua)

居住於南投縣信義鄉濁水溪支流巒大溪沿岸及花蓮瑞穗、玉

里、卓溪各鄉境內之秀姑巒溪上游太平溪、拉庫拉溪、清水溪流
域之山地，其分佈跨越了中央山脈二側。目前住地是在南投縣信
義鄉之明德村(naifubo)，豐丘(salidon)，新鄉村(sinnapanan
)，望鄉村(bokjo)，人和村(take-togun)及花蓮縣卓溪鄉之崙
山村(lopusan)，太平村(tavila)，卓溪村(vatakan, banita)，
卓樂村(babahul)，卓清村(lamongan)，清水(masisan)，古
風村(salopatan)、崙天村(karohun, ixogan)等村落。

(5) 郡社群(bubukun)

分佈於南投縣信義鄉郡大溪、陳友蘭溪沿岸，新武路溪沿岸
及荖濃溪沿岸。目前分佈的地區有南投縣信義鄉之羅娜村(lolona
)，東埔村(take-tonpo)，東光(take tonkun)等村；台東縣海
端鄉之錦屏村(likawan)，利稻村(lito)，霧鹿村(vur-vur)，
下馬(uvavauro)，新武(numasan)，初來(salai-iate)，海端
(hai-totoan)，紅石(kasonoki) 崙頂(kanatin 原為里隴山社)
，加拿(kanantian)；延平鄉之武陵(bokzav)，延平(pasikan-
akei)，永春(sonunsan)，紅葉(taki-ai-mu)，鸞山(sajaasa)；
高雄縣三民鄉之民生村(takanua)，民權村(wavanavung)，民族
村(mususukan)，桃源鄉之建山(tamaro)，高中(paitsiaana)，
桃源(lirara)，寶山(dadakas)，勤和(miliro)，復興(ciciu
)，梅蘭(lababodan)，樟山(dadakas)，梅山(masuxoaz)等
村落。

第二節 族群遷移(4)

布農族是台灣原住民中人口移動幅度最大，伸展力最強的一
族，其分佈地域之廣僅次於泰雅族。在 1950 年代日本學者移川子
之藏，宮本延人及馬淵東一曾以系譜傳承為中心的比較檢討，以
追查台灣原住諸民族之移動淵源。透過他們的專著及筆者七年多
來在全省布農各聚落之調查訪問，本節將依此為依據以勾勒出布

農族移動的歷史，作為布農族傳統民歌在歷史及地理軌跡中遞變的軸承。

布農族的五個原部落群，都有其各部的原始住區，布農人稱為 asang-deingang，此意指各部族比較古老的根據地。布農族在二次山地地區的移動之前，各部族間普遍存有居住於西部平原之傳說。從馬淵及移川之論著可知布農人根據口傳之推測，曾住過 lokang, linkipao, lamtao, jaulak, lamongan 等地，不過布農人比較普遍熟知的地點是位於濁水溪南岸社寮鄉的 lamongan，此地或許是布農西進山地前的最後平地據點。促使布農退居山地並進行大規模的遷移的原因，除了民族性使然（南島語群的共同現象）及避免瘴氣之害等因素，漢人的入侵，探求新獵場，耕地的短缺，作物的歉收及之後的日本撫番政策等原因都有可能。進入山區之後，五群分別來到 asang-toto（卓社），asang-bakha（卡社），asang-banua（巒社），asang-bukun（郡社），asang-vatan（丹社），這五處 asang-deingang 的位置，幾乎都在日轄台中州內（參閱圖一）。之後經過二期的大移動，布農族發展出的分佈地區包括日轄的花蓮港廳、台東廳、高雄州等，都可以稱為布農族新的移民地帶（參閱圖二）。其中花蓮一帶的移住部族以丹社群與巒社群為主；台東及高雄則完全為郡社群。這二個時期的移動，第一期是在中央山脈以西、玉山以北及濁山溪之間的移動；第二期是越過中央山脈，先向東南或南，續而向西南及西移動。移動的經過如下：

（一）第一期之移動：asang-deingang 的成立

此一時期的移動係指由傳統中的台中平原向西進到山岳地帶，以各部族的 asang-deingang 為中心，並建立大小蕃社聚落的時期。這一期之移動可上溯到 17 世紀初葉或更早。關於布農族各部族由 lamongan 內移到 asang-deingang 的路徑，依口傳資料有三條：一、是從 lamongan 西移，通過濁水溪，到達郡大溪流域之巒大社（此為巒社群、丹社群、卡社群、卓社群的口傳）。二、從

lamongan 出發，經過埔里社，在卓社停留一段時間再到 asang-deingang。三、直接從 lamongan 到卓社，再到 asang-deingang。（二、三、路線均為郡社群之口傳）。由以上我們可以推知：布農族由平地移入山地 asang-deingang 之時，巒大社與卓社附近已發展成為南、北二處移動的根據地。然而住在南方巒大社方面的有現在的巒社群、丹社群、卡社群、卓社群等四群。而住在北方卓社附近的一群，之後要南移而建立了 asang-bukun，也就是郡社群。其後，南方的卓社群、卡社群轉而北進，替補了原先郡社群原留在卓社的空間，而居留在南方原地的是巒社群和丹社群。到此為止，布農族五大部族的分化大抵完成，各部並分據其舊社 asang-deingang，漸次發展出各部族聚落的規模。然而此時期布農族所盤據的領域，大致是在萬大以南、玉山以北及玉山濁水段之間今日南投山地一帶。五大原部落群所據的範圍大致如下：

卓社群：濁水溪上游、干卓萬山及卓社大山一帶。

卡社群：卓社大山以南卡社溪流域。

巒社群：治茆山、巒大山及巒大溪流域。

丹社群：丹大山及丹大溪流域。

郡社群：陳友蘭溪及郡大溪之間的巒大山、郡坑山、內茅埔（明德村一帶）至東埔一帶。

這些範圍與目前南投縣布農族的分佈區域相比，可謂相差無幾，也就是說目前南投的布農人早在 18 世紀就已居住在現址附近的山地。東埔社不但是布農族還保留下來的少數古老舊社之一，也是布農族第二期向南遷移的重要根據地之一，它聚落的形成約有二百一十年之久。信義鄉內茅埔（明德一帶）諸聚落則是大約晚至日本據台時（1896 年）才形成。（參見圖三）

（二）第二期之移動

此一時期係指布農各部族分別以其 asang-deingang 衍生之聚落區為基礎，越過中央山脈東南方、南方，再轉向西南方及南方的大移動。其移動的理由以新獵場的探索為主。時間可能在 18 世紀

初期，就其移動的方向，可略分為如下三期：

- 1、從台中州往花蓮港廳下的移動（丹社群、巒社群、郡社群）
- 2、從新武路溪及其支流向大崙溪流域之移動（巒社群、郡社群）
- 3、由大崙溪向內本鹿及高雄州下的移動（郡社群）

1、向花蓮港廳下的移動（tapira(5)與 lakulaku 溪流域之移動）

在 18 世紀初期，最早越過中央山脈進入花蓮縣境的是丹社群，巒社群亦可能在不久之後一起移入。丹社群的進出是以 tapira（太平溪）溪中游及更近山腳之高地為主，最早到花蓮的丹社群是 oalmotan 氏族。他們曾留下的舊社是 heqne、patsidian、ikasin（約在花蓮瑞穗山區附近），此外後來的少數丹社群人更直接由丹大社移至阿美族馬太鞍社西南方的 vanao 高地（距目前丹社群萬榮鄉馬遠村已不遠）。此時丹社群人東移之後所佔的地域，大約南至 tapira 溪流域，北至萬里橋一帶。後來丹社群人把 tapira 溪附近之區域讓予巒社群人，而他們繼續往北向目前萬榮鄉拔仔庄溪一帶移動，並且定居下來，由於距離和地形的關係，丹社群人較其他社群容易越過中央山脈。但因人口不多，故僅於 tamajan 及 mahowan 兩社定居下來。

其次是巒社群的入移花蓮，大體而言，進至東部的巒社群最初大都沿 lakulaku 溪中游及 tapira 溪上游而來形成最初的聚落，此後再以此為據點，漸向下游伸展。他們預定繼續南下，然而他們常受到來自台東方面的威脅，亦即台東的卑南族曾數度組織獵首遠征隊，溯 tapira 溪而上去襲擊他們。其後二者和解成立，布農族人承認平地為卑南族的領土，卑南人承認山地為布農族的領土。他們曾建立過的聚落及舊社有 qasivanan，asang-daiogaz，tatalom，isogan。

至於郡社群進入東部是較晚，大約在二百年前左右。郡社群最初之進出區域為拉庫拉庫溪（lakulaku），加以母社地理之便，故移民得由郡大溪上游而來。此時東來的氏族有 takesi-isiliain 移

入 wavans，takesi-tsiangan 氏族移 nanatox，takesi-talan 氏族移往 maongzavan 社。

2、向新武路溪及大崙河流域之移動

參與本期移動的僅有巒社群及郡社群。巒社群的遷移可分二條路徑：其一是由第一次的拉庫拉庫溪附近再繼續南移，曾建立的舊社有 izogan（崙天）、ta-tama（富里）、vadaktahavl（初來附近）。其二是，在巒大社有一氏族 taiso--goloman 直接從巒大社到達新武路溪之 vulvul（霧鹿），後來又移到 paailan 社及抗頭社（ludundaingaz。之後更到達茗濃溪一帶，成為目前巒社群氏族中分佈最廣的一支。

郡社群方面，先以 maongzavan 為基地，漸次南下，建立了 lito（利稻）、uvavauvo（下馬）及沿新武路溪及大崙溪沿岸的聚落。此外另一支從 maongzavan 直接到楠梓仙溪旁的茗濃溪岸 masuxoaz 社（梅山）附近，卻受阻於北鄰達邦人（tabagu），停止其往西移的方向。

3、向內本鹿及高雄州之移動

參與本期移動的布農族，絕大多數是郡社群。而巒社群之集體移民最終止於新武路河流域之移動，且有被郡社群同化之傾向。本期的移動大約是近一百二十年前左右，在移動地區上，又可分為內本鹿（延平鄉一帶）及高雄州（目前高雄縣桃源及三民二鄉）兩大方面，二地大致同時進行。

最早移來內本鹿地區的，是郡社群的 takesi-talan 及 isi-litoan 二氏族，先後建立了 waxdas 及 tamsiki 社（紅葉部落上方山地），這是由新武路溪沿岸經由大崙溪沿岸而移入內本鹿的路線。嗣後以此為據點，漸次向 pasbikao 溪岸擴展，而在 1875 年左右建立了諸多聚落。

至於參與高雄州下移動的郡社群，大都是從新武路溪進出的。最早移居者是在 1860~1870 年間由 Takesi-xosongan 氏族由 Maongzavan 經新武路溪而至拉克斯溪而東。其次又有 takesi-

taxayan 氏族來到 take-laiazoan (勤和村北方)，Takesi-daxoan 氏族到達 Sa-sable (寶來) 附近。至此布農族在高雄州下之殖民地已完全建立。荖濃溪上游原先是北鄒達邦人之狩獵範圍，最初布農人居於劣勢，後來他們陸續建造了許多狩獵小屋，一面狩獵，一面招來同族開墾耕地，才逐漸形成了若干聚落，布農族之遷移才完全地停止下來。(參見圖四及圖五)

第三節 物質文化

布農族為典型高山住民，其生產方式以山田粟作及狩獵為主，山溪捕魚及家畜飼養居次要地位。工藝技術甚為簡易，最主要者為剝木、削竹、籐竹編籃、結網、織麻、揉皮數種。

(1) 農耕方面：以山田燒墾，輪休農作為特徵。作物種類有粟 (madox)，黍 (patai)、稷 (salats)、早稻 (pats)、玉米 (tipul)、甘藷 (tai) 及芋 (utan) 等。其中以粟占最重要地位，其農業祭儀以粟為中心，諸如祈禱小米豐收歌 (pasi but but) 便是以粟祭作為演唱的背景。開墾 (kanamal pinisitapa) 約在冬季十一月份時舉行，播種 (minon matox) 在一月份，播種時先取下種粟穗，以足趾蹴取粟粒，置入瓢內，再用左手持瓢，右手撒播，另一人隨於其後持鋤，覆土蓋之，播種之前的程序是頗為複雜的儀式與禁忌的遵行，除草 (manato) 在三、四月間舉行，粟收穫則於六月末至七月初之間。

(2) 狩獵 (xanup)：狩獵是男子的工作，且絕對不允許女性參加，並且禁止女性觸摸獵具，更絕對遵行狩獵前後的禁忌 (maamo)。獵場，同一氏族共有一個獵場，也是共分獵內的團體。

(3) 日常飲食：布農族以粟與藷芋為主食，以早稻、黍、稷、玉蜀黍次之。以野菜、獵肉為副食物；魚、蝦等亦偶然食之。所飼養之豬雞僅限於祭祀時宰殺之。平時極少進用副食物，僅以辣

椒調以鹽水佐餐，偶以肉乾或豆類加食鹽煮湯為副食物，如有獵獲，則釀酒煮肉，聚親友共食之。

(4) 衣著：男人衣服以皮製為主，其次為麻布。其種類有皮帽(tamaoan)、胸袋(gulin)、鹿皮背心(obus)、皮肩帶(size)、皮套褲(siswaxug)、布背心(pinaino)；女人衣服有纏頭皂巾(dulding)、胸衣(kuhis)、腰裙(tolilan)、內裙(siswaxoan)、膝褲(pulalai)。

(5) 飾物：男子有頭飾(takilas)、頭箍(okuvat)、耳飾(kamao)、腕飾(pistoan)；女子的飾物有額帶(okuvaz)、耳墜(tatanion)、頸飾(xaulos)、腕飾(pistonan)。老人老婦與男女成人無異，僅簡易不加華飾而已。

(6) 身體毀飾：①拔毛(tolmeto xolpe)：成人男女皆有拔除體毛習慣。②穿耳(tonpinan)：男女皆在生後數日內，由其父母用橋刺，為之穿耳後，穿以線，以備長成後掛耳飾之用。③拔齒(paintosan)：男女皆在十二、三歲時，由其尊長拔去門齒左右之上前二齒，犬齒二顆，共四顆牙齒。拔出後以食鹽一撮加於齒根處以止血。④髮式：男女於少年時留童髮，青年期之後留長髮。男子自壯年期，自頭頂中央部份分髮，而束於後。女子自待嫁期用頭巾捲髮於頂上。

(7) 居住：布農族之村落分佈於險峻之山腹或山埡台地上。建築材料有板岩(pato)、木材(lukeis)、茅草(padan)及藤皮(xoaz)數種。北布農以皮岩為最主要材料，以石皮砌牆，蓋頂、鋪地，僅樑柱採用木材。中布農及南布農，僅以皮岩鋪地，以木板為牆，茅草蓋頂。房屋為雙坡屋頂，長方形平地家屋，屋基為方形。布農族傳統住屋形式有下列諸特徵：①傳統布農住屋是以 patzil-asan(小米倉)為中心結構起來的空間。就整體空間關係而言，patzilasan 既是生計的又是布農人象徵的空間。②緊臨其右方是 pazamolan(家長臥室)，以控制著小米倉的進出。③環繞著這些空間的外側，才是 sapalan(臥室)、magalavan(飲食

室)等空間。④傳統布農人家族以共同工作、共同住在一住屋、使用同一 patzilasan(小米庫)，以同一爐灶共飲食者所組成。

(8)交通與運輸方式：由部落通往他部部落間，通常可分為大路、小路、獵路、漁路等。溪谷間低淺處則架竹橋(xaxuan)，深谷上則以藤索架吊橋(lala)。普通布農人搬運物品，是使用背簍(alanan)或網袋(laval)。男子掛於肩頭或頂於前額，女子則頂於前額。一般社中無井，布農人會持麻竹筒到山澗取水，再共同匯集到家中的木桶內。

第四節 親族組織

布農族保有完整的氏族組織原則，雖然舊部落固有之氏族分子，亦已因不斷移徙，分別定住於若干後起聚落單位中，惟其氏族之單位、名號及組織系統與社會功能，則始終保持不墜。氏族組織之次級單位，雖有若干新繁衍與分化，惟其變動甚為緩慢而微弱，尚不至於破壞其原始組織系統。

布農本族之氏族組織可分為三級單位：

(一)聯族(phratry)：這是布農族最大之親族單位，它是由同一原氏族所分裂出來之氏族群。

(二)氏族(clan)：各有姓氏，是絕對禁婚單位與獵場所有單位，休戚相關，為共守禁忌之單位。

(三)亞氏族(sub-clan)：是由氏族分裂出來之次級單位，為更親密之親族群，也是共有財產、共勞共享之單位。

亞氏族以下即為家族，是布農族共同生活最基本單位。自聯族起，氏族及亞氏族皆有特有的姓氏，以氏族中最古老之長支氏族之名為聯族名，氏族中以直系氏族系族之名為氏名。氏族名中約有三分之一屬圖騰式，以動植物之名為氏名。一部份以祖名或以祖居地名為氏名。多數氏族有始祖誕生神話為氏族之依據。布農族之氏族功能，除外婚法則以外，仍以其社會連帶關係與象徵

性社會行為為其基本特質。如聯族為共食粟祭單位(muskung manon kulang)，互有獵場單位(kantosizan xanuban)，共行祭儀(tashito mixomisang)為單位，氏族為共有獵場、共食獵肉、共守喪祭、共負法律責任之單位。亞氏族為共有耕地、共同耕作、共行祖靈祭、共戴氏族長老與母族禁婚之單位。

註(1) 本節參考資料：

李汝和「台灣省通志卷八同胄志布農族篇」1972

鹿野忠雄「台灣考古學民族學概說」1955

吳榮順「布農族傳說歌謠與祈禱小米豐收歌的研究」1988

劉斌雄等「玉山國家公園布農族人類學研究(一)」1988

註(2) 鹿野忠雄「台灣考古學民族學概觀」1955

註(3) 鹿野忠雄「台灣考古學民族學概觀」1955

註(4) 本節參考資料：

移川子之藏「台灣高砂族系統所屬の研究」1935

馬淵東一「高砂族の移動及および分佈」1953

衛惠林、王人英「台灣土著各族近年人口增與聚落移動調查報告」1966

註(5) tapira 溪亦即目前流經卓溪鄉太平村、立山村的太平溪

註(6) 本節主要參考：

李汝和「台灣省通志卷八同胄志布農族篇」1972

千千岩太郎「台灣高砂族住家の研究」1938, 1960

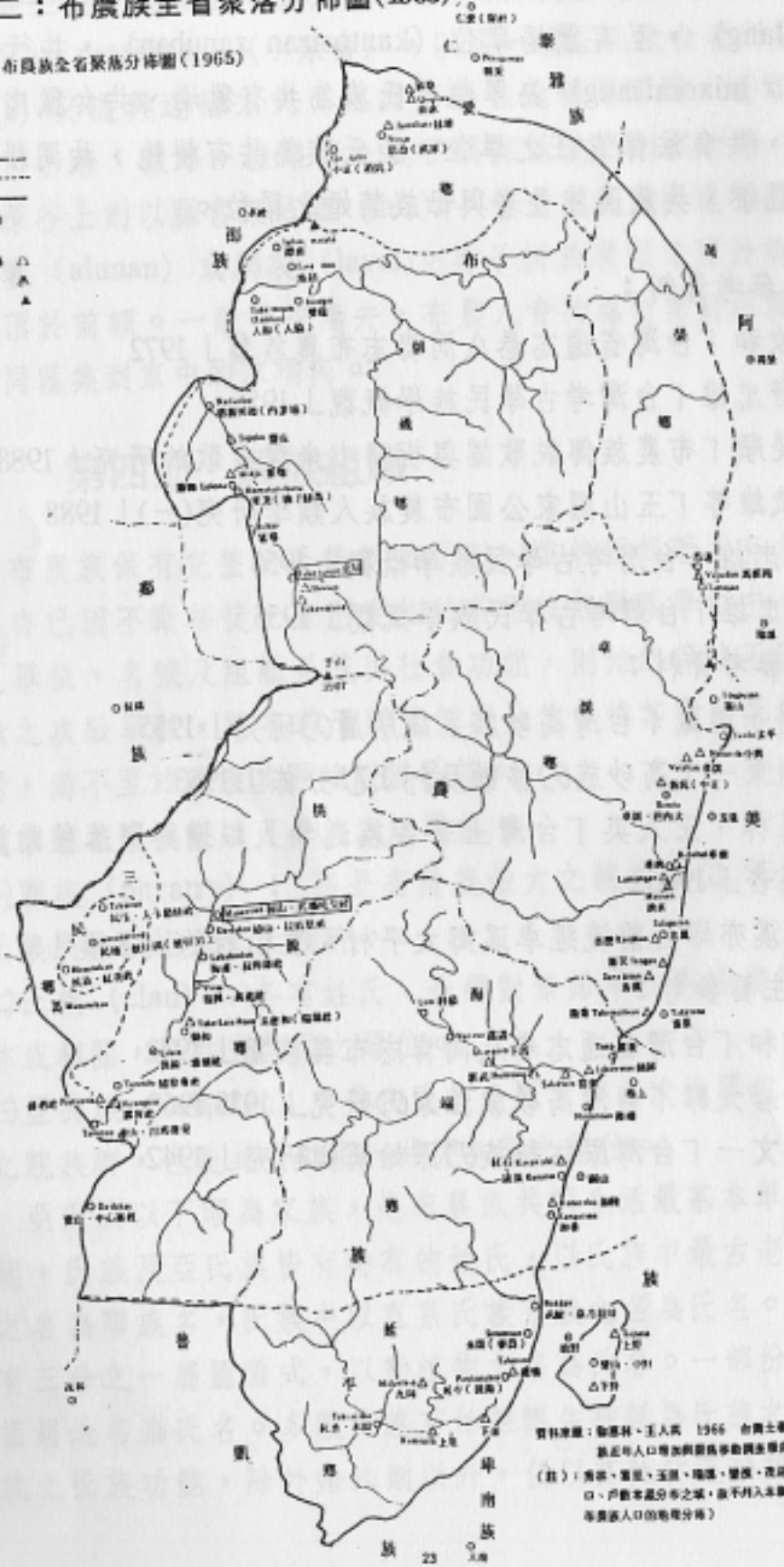
佐滕文一「台灣原住種族の原始藝術研究」1942

地圖二：布農族全省聚落分佈圖(1965)

地圖二：布農族全省聚落分佈圖(1965)

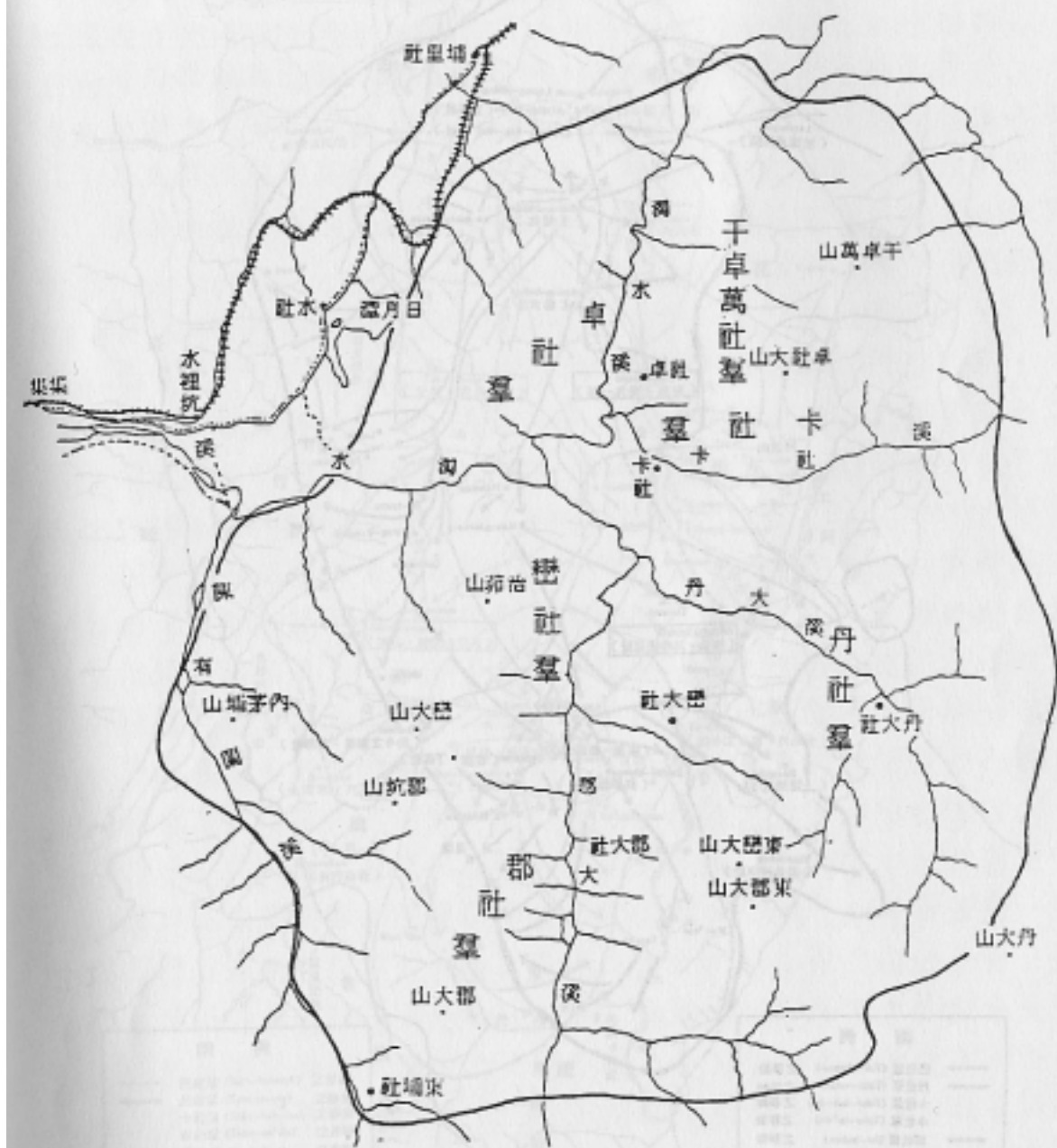
圖例

- 縣界 ————
- 鄉界 - - - - -
- 族界 ————
- 高山村 ○
- 村 ●
- 高山聚落 △
- 聚落 ▲
- 地點 ▲



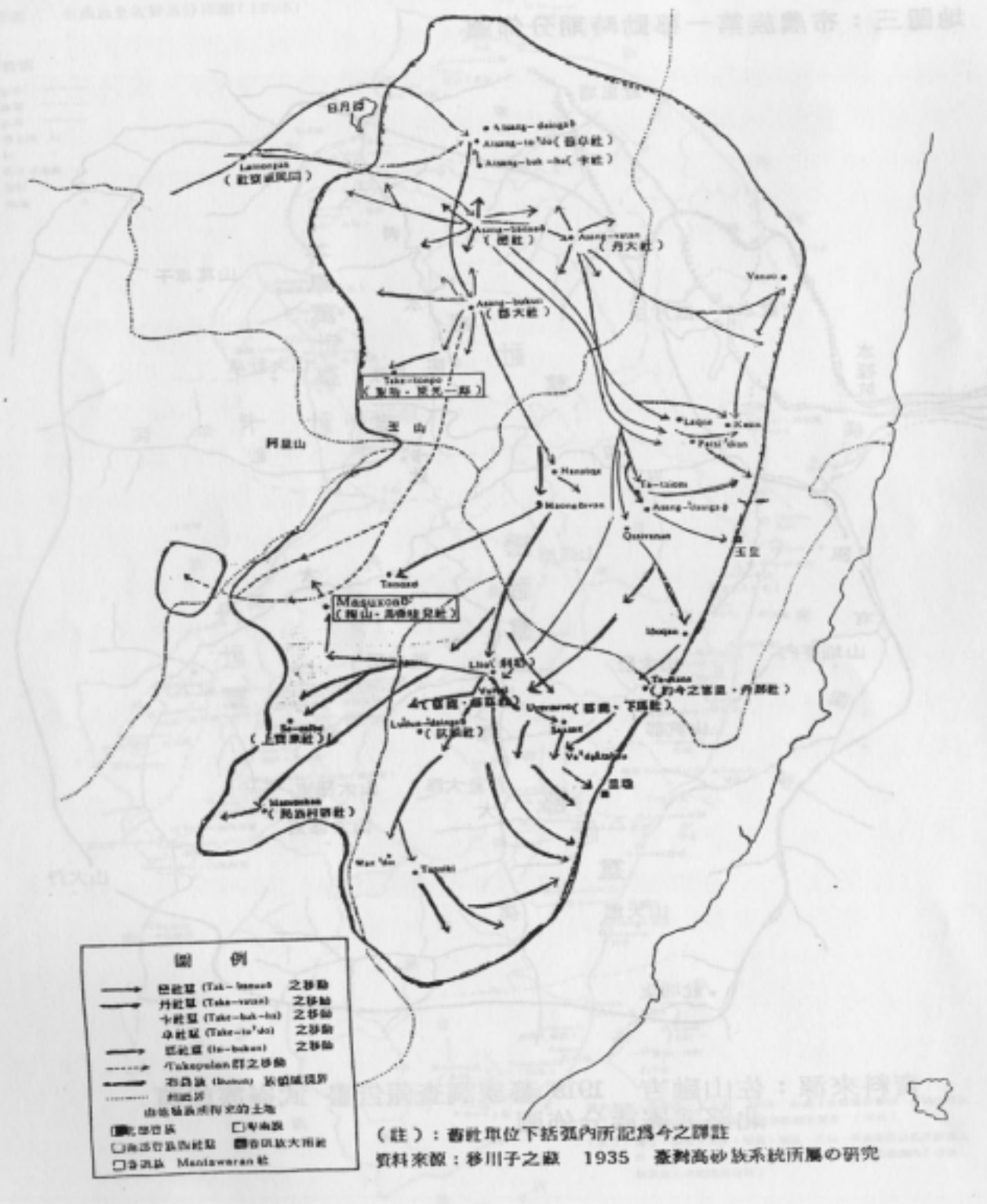
資料來源：謝世林、王人英 1966 台灣土著聚落分佈圖 台灣土著各
 族近年人口增加與聚落移動調查報告 (附片)
 (註)：秀林、東山、玉里、瑞穗、豐濱、花蔴、瑞濱等鄉鎮其布農族人口、戶數未屬分布之案，故不列入本圖與聚落範圍內(參見
 各該區人口的地域分佈)

地圖三：布農族第一移動時期分佈圖

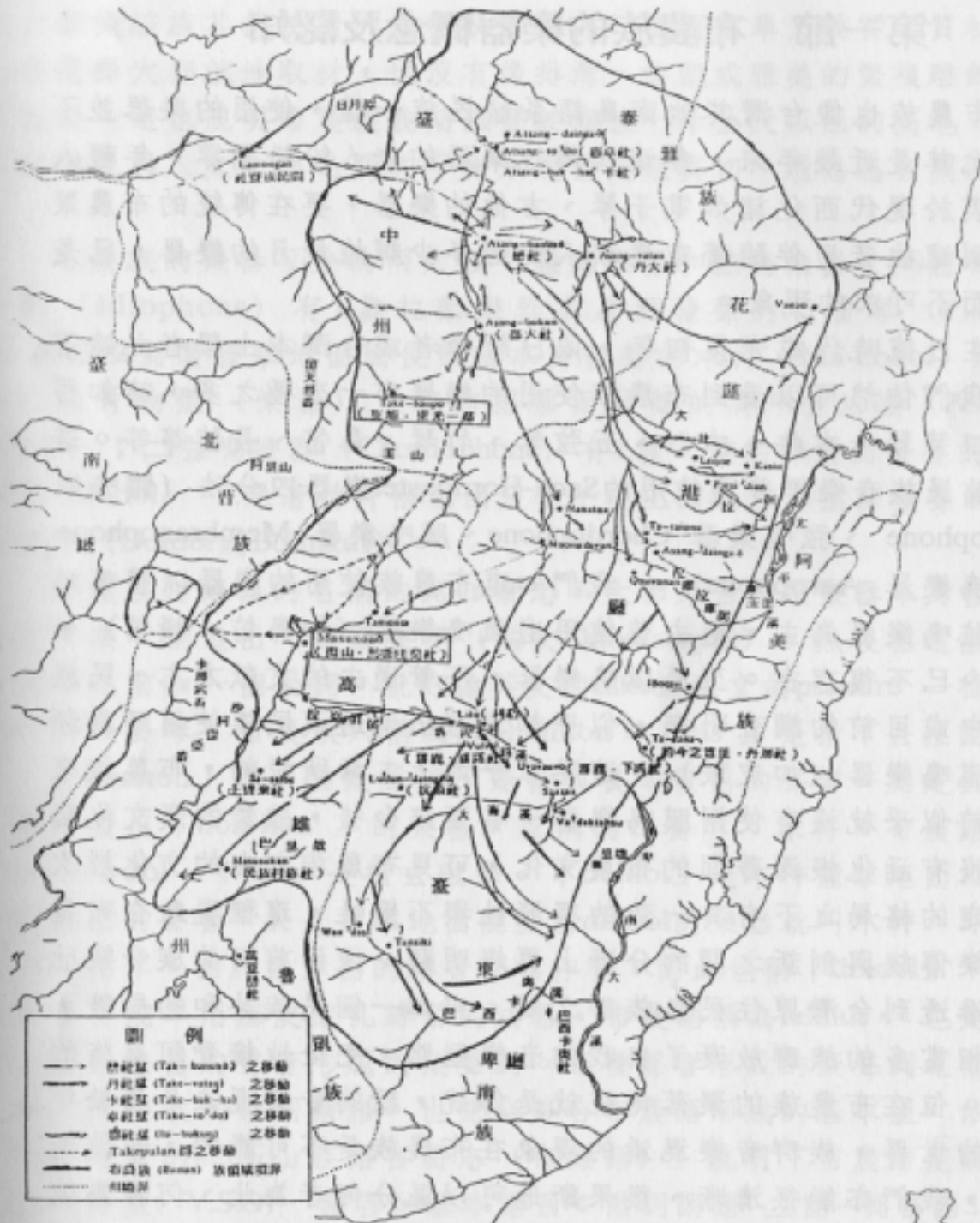


資料來源：佐山融吉 1919 蕃族調查報告書 武崙族前篇
北部武崙族分佈圖

地圖四：布農族第一、二期移動路徑圖



地圖五：布農族之移動及分布



資料來源：馬淵東一 1953 高砂族の移動及び分布
 (註)：巴西卡奧溪即今之鹿野溪。

第三章 布農族的樂器

第一節 布農族的樂器概念及認知

布農族也像台灣其他南島語系諸民族一樣，使用的樂器並不多。尤其是近幾年來，會這些傳統樂器的老人紛紛凋零，年輕人又熱衷於現代西化諸如電子琴、吉他的樂器，要在傳統的布農聚落看到這些昔日伴隨著布農族人走過多少輝煌歲月的樂器，已是可遇而不可求的現象。

在日據時代或光復初年，依日籍學者或台灣本土學者之論著中，我們依然可以看到布農族使用的樂器有十來種之多，諸如弓琴、口簧琴、木杵、木白、五弦琴、竹琴、鼻笛、長笛等等。若依目前民族音樂學普遍使用的 Sach-Hornbostel 樂器四分法(體鳴樂器 Idiophone、弦鳴樂器 Chordophone、膜鳴樂器 Membranophone、氣鳴樂器 Aerophone)，我們知道布農族使用的樂器以體鳴樂器及弦鳴樂器為主，過去曾使用過氣鳴樂器(如鼻笛、橫笛)，但如今已不復存在。至於膜鳴樂器，不管過去的文獻方志、民族誌當中或目前的調查研究，似乎都沒有出現過漢民族使用頗為頻繁的膜鳴樂器(如皮鼓)。這點似乎如上二章所說的，布農族來台之前似乎就沒有使用膜鳴樂器，甚至來台後，強勢的漢文化藝術並沒有涵化根深蒂固的布農文化，可見布農族內在的文化層次在一定的格局之下有其一致的凝聚性與不變性，這種現象在布農族音樂傳統與創新之間的分野上更趨明顯。像目前阿美族音樂已完全滲透到台灣原住民各族群之間，宛如一個民族共和的局勢，甚至相當多的族群放棄了自我的音樂型態，完全地接受阿美族的歌舞。但在布農族的聚落傳統就是傳統，新的音樂現象是屬於年輕人的世界，族群音樂混淆的現象在布農族是不可能的，即使是模仿，我們亦能很清晰、很果斷地可以區分何者為此、何者為彼。

本文探討的布農族樂器擬將範圍界定在日據時代以後至目前尚流傳在布農族聚落的傳統樂器。布農族的傳統樂器在構造及形式上都像該族其他使用的器物及藝術品一樣既簡單又樸實，質材上的選擇大都就地取材，也沒有像排灣、魯凱或雅美的繁複雕飾及點綴。這也說明布農族長期孤懸於海拔一千公尺以上的高地，自然環境與人文生態之間的平衡永遠都是最真切、最息息相關的。

布農族的樂器可分為兩大類：體鳴樂器和弦鳴樂器。(一)體鳴樂器 (Idiophone) 有 1. 靠拉動樂器本身而發聲的口簧琴 (Pis-honhon) 2. 藉著撞擊地面而使樂器本身發聲的木杵 (Ma-dodol) 3. 由於數片物體 (樂器) 互相的搖擊而發聲的肩甲骨法器 (Pis-lahlah); (二)弦鳴樂器 (Chordophone) 有 1. 靠一弦的彈撥而發聲的弓琴 (ladol) 2. 憑著竹片撥動固定在平板上的五條琴弦而發聲的五弦琴 (Doldol 或 Bolinkav)。

布農族對樂器的名稱的認知概念，大都來自該項樂器本身發出聲響後，創造出一個擬聲字 (法文 Onomatopée)，然後在這個擬聲字之前加一個動詞，就好像英文的 take 或法文的 prendre 一樣。例如口簧琴，布農族人稱為 pis-honhon，「pis」是指「去拉動」，「honhon」是一個擬聲詞，是指口簧琴發出的聲響，於是去拉動會發出「hon-hon」的樂器，就稱為口簧琴。木杵，布農語叫 ma-dol-dol，「ma」是指去敲擊，「doldol」是木杵撞擊地面或石板發出的聲響，於是撞擊地面能發出 doldol 的樂器就叫木杵。即使像五弦琴，由於挑彈出的琴音叮噹作響，因此也稱「doldol」。豬肩甲骨或串用藤皮穿孔縛緊的法器，布農語稱為 lahlah，也是由於搖動法器的聲音形成的擬聲詞。這種聲響形成的擬聲詞之前，加上動作狀的動詞謂語，也完全符合布農語形成的基本型。依何汝芬等著的「高山族語言簡志 (布嫩語)」說明「布農語是動、主、賓型 (V. S. O) 語言，基本語系：動詞謂語--主語--賓言語....」(2)正印證了布農人對樂器的概念及認知，完全來自語言的架

構所產生的物體形象。

至於樂器五個社群間流傳的情形，從筆者在六年來長期調查過的七十四個布農聚落，發現仍以兩個最古老的社群（郡社群與巒社群）普遍地使用這五項樂器。尤其是第一次大移動後，目前仍居住在離原住地（Asang-Deingang）不遠的南投縣布農人，依然保留了這些傳家之寶（樂器）。相對地遠在花蓮及台東，甚至新殖民地的高雄布農人，對樂器的概念及保留，似乎薄弱些。依一些當地布農老人的說法，可能在他們祖先，第二次大移動而需越過高山峻嶺的中央山脈時，或帶不走這些樂器，或因忘記帶走這些樂器，積年累月之後，逐漸淡忘了樂器的製作方法及形制。住在潭南及地利的卡社群人及南投縣仁愛鄉的卓社群人，除了保存及使用上依然活絡之外，也有一套不同於巒社群及郡社群的音階概念。至於丹社群，由於人數較他群為少，除了口簧琴及弓琴，其他的樂器，並未發現存在於聚落中，只是聽說過而已。

第二節 體鳴樂器（Idiophone）

（一）口簧琴（Pis-honhon）

口簧琴在世界各地都有，但不外繩口簧和彈口簧二種。但目前台灣原住民所使用的口簧琴全部都是繩口簧琴。在過去清代文獻裡關於口簧琴與弓琴的記載甚多，由此可知過去這些樂器普遍被使用的情形。過去對這種樂器的名稱也有不同的稱呼，如嘴琴、口琴、口簧、竹琴等等。英文有兩種不同的名稱 Jew's harp（Mouth harp）或 Jaw's harp（下顎豎琴），但普遍的稱呼是 Jew's harp。法文則稱為 guimbarde，事實上在世界各地的稱呼都不盡相同。Sachs 曾在他的論著「樂器的歷史 The History of musical Instruments」（3）中提出繩口琴是最古老的型式，彈口琴是後來才衍生的。他也指出這種繩口琴發源於東南亞，而指台灣留下的是過渡型的口琴，假如 Sachs 之言正確的話，似乎可證明台灣這些

南島語群的原住民移住台灣的時間已相當久遠了。

布農族使用的口簧琴也是繩口琴，繩口琴的材料僅由三部份組成，即台（琴身）、舌（簧）和繩子。

(1) 口簧琴的素材

在世界諸民族的口簧琴製作材料有金屬、木片、竹骨等，但在東南亞或許因盛產竹的關係，使用竹製的最多。台灣原住民的口簧琴使用的材料頗為複雜，有竹台竹簧、竹台金屬簧、竹台骨簧、金屬台金屬簧、骨台金屬簧等等。但布農族是以竹台金屬簧為主，過去的文獻中也曾記載布農族用過竹台骨簧的口簧琴。(4)

(2) 口琴的簧數

台灣原住民使用的口簧琴，其中的簧片數在所有口簧分佈的地區中是最發達的，在台灣以外的地區通常以單簧居多。台灣原住民使用的口簧琴有單簧、二簧、三簧、四簧、五簧，甚至於六簧之多。其中除了雅美族之外，其他族都有單簧口琴。布農族過去依黑澤隆朝氏的調查，曾在巒社、丹社、郡社發現雙簧及三簧的口簧琴，但目前僅有單簧口琴仍流傳在布農聚落當中。至於四簧到六簧的口琴，只有在泰雅族中的賽德克亞族在使用。

(3) 口簧琴的形態

關於琴台的部份，金屬台及骨台的口簧是屬於平面狀的；竹台的口簧不管單簧或多簧都是弧狀型的。布農族的口簧琴是用竹台弧狀型為琴的支架。

(4) 口簧琴的固定法

口簧的固定方式有：1. 使用膠或松脂接著劑來固定簧片的"粘著法"，2. 在竹片中間挖小洞，再以藤皮、竹皮、麻繩、鐵絲、尼龍繩等使用的"縛著法"，3. 用縛著法和粘著法一起使用，4. 以釘子固定簧片於琴台上。布農族的琴簧固定法是以竹片中挖二個洞，再以藤皮繫好琴身的縛著法為主，但也有使用粘著法再強固的方式。除此之外釘著法亦曾使用過，但光以粘著法固定的方式，在布農族聚落並未發現過。

(5) 口簧琴的繩子

布農族所使用的繩口琴，通常在兩端附近的中央挖小洞穿上繩子。繩子通常固定在簧的一方而在左手控制，在其相反的方向用左手指固定口琴，這條繩子主要用細麻繩，也比另一方要長。左手的繩子形狀有二種：有一長線的；也有在尾端結成圓狀的。更有的在左方的線尾加上裝飾用的流蘇，一般而言，布農族口簧琴的繩子大約比泰雅族的要短。在台灣的原住民當中，就數泰雅族的口簧繩最長了。

(6) 口簧琴的奏法

口簧琴的吹奏法，在台灣各民族間及各人之間，雖有或多或少的差異性，但仍大同小異。布農族的吹奏法是先將左手用姆指和食指繫住口琴簧的接頭相反的一端（也有人將繩子捲在左手指），將嘴靠在口琴的表面，接近簧的一端，用右手拉相反的一方之繩子，簧即振動，同時讓口腔內輕輕而有規律地呼氣和吸氣，而將口腔當成共鳴箱，使其產生共鳴。音的強弱可以由右手拉動的繩子來控制。布農族在演奏口簧時，通常都比較緩慢，因此吹奏出來的音也較長，泰雅族則相反。也因此我們能很清楚的聽到布農族的泛音現象(5)。泰雅族的口簧，因拉動的速度很快而不容易分辨。

(7) 口簧琴的音階

布農族口簧琴，多半是單簧的竹台金屬簧，產生的音階是由於在口腔中產生的泛音奏法而形成了 Do, Mi, Sol, Do 的泛音音階，這些音也就是布農歌謠的音階。這種現象曾引起日籍學者黑澤隆朝的推測，認為布農族特有的這種奏法，是為了配合原來的歌謠音階，於是試著在口腔內調整聲音，以找出這種的音階來。但問題是先有歌謠音階？還是先有這種奏法？於是雞生蛋、蛋生雞的問題於焉產生。此外對於兩把口簧一起合奏時，由於簧的長短不一，異音現象(Heterophone)亦可能產生。

(8) 口簧琴的用途

口簧琴的用途在每個種族間不盡相同，例如泰雅族善於利用口簧配合舞蹈，來傳達對異性的愛慕之情。但對於布農族卻不然，基本上它不是屬於宗教或儀典時的樂器，而是當布農人在快樂或悲傷，獨處或幽閑時，不是以口簧自娛，便是兩個人合奏而共娛，但卻絕少會用口簧的吹奏來達到眉目傳情的效果。這點布農人是相當內斂的，正如同歌謠一般，我們也找不到一首關於男女互訴情衷的愛情歌曲。這可能由於布農族的很多活動，必須靠集體行動以及個人能力的認可必須透過團體的運作予以承認有很大互訴情衷的愛情歌曲。這可能由於布農族的很多活動，必須靠集的關係。每遇喪事時，所有的樂器都禁止被吹奏。吹奏口琴的性別，布農族並沒有限定。

(二)木杵(Ma-doldol)

木杵在玻里尼西亞語系及美拉尼西亞地區是很普遍的一種樂器。關於台灣原住民木杵的最早記載是出現在三國時代之「臨海水土志」，其大意是寫著：「取大空材，木材十餘丈，以大杵旁之為白，在四五里外鼓之亦可聽到，村民聽之皆馳赴……」(7)，由此可知台灣原住民使用杵的年代是相當早的。

布農族五個社群當中，截至目前除了丹社群及南部郡社群使用較少之外，其他四個社群仍常在布農村落之聚會中看到表演。最難能可貴的是位於 Walabi 的潭南卡社群人，一組約有八位類似同年齡層的老年人，在自宅的牆角下鋪了一塊石板，空閑之餘，陳年的木杵，配合那熟悉而有一套固定的複音節奏模式，伴隨他們走過多少晨昏的杵樂，依然是他們生活中的一部份。筆者最訝異的是他們的合奏，從來沒有離開過那塊已長滿青苔的石板，對這些擊著木杵的布農長老，生活的舞台就是文化的經驗。慨嘆之餘，不禁令人擔憂，二年甚或更短的不久，是否依然再能見到杵落石板的真摯。木杵文化是在這些年來由於教會的凝聚力及外界對觀光資源之期待，反而到處都可見到布農族人群體擊杵的場面。

布農族的杵樂，不像日月潭邵族的杵樂一面擊杵，一面歌唱

，布農族是僅以木杵的長短及粗細的不同，先後敲擊於石板或屋外的大石塊上，所產生出來的聲音為杵樂。過去曾經用於實用上，也就是把粟米粒置於石板上藉著木杵的敲擊使之脫殼，如今已完全當純粹的樂器演奏。

通常木杵的長度平均在 2.5 公尺，前後兩端都留下原來圓柱型的長度約 35 公分，在中間的部份削成較兩端細的圓柱型，以利握住木杵。木杵音高的不同取決於杵端削成平滑弧度型的部份及材質的不同。通常布農族選擇木材以硬材質的細長木為主。

木杵音高的觀念，布農族並不知道西洋 Do, Re……等音階名，但是卻有一組音高的對稱觀念。布農族郡社及巒社群樂器和聲樂的相對音高觀念是相同的，布農人稱最高音為 Mahosgnas，次高音為 Manda，中音為 Mabonbon，低音為 Lagnisgnis，這種音高的觀念，若與西洋音階名對照，正好符合了 Sol(G), Mi(E), Re(D), Do(C)的泛音音階。但在卡社群又有另一種稱呼，高音稱為 Malonki，次高音為 Mabonlau，中音叫 Mabonbon，低音為 Diki。基本上，布農族的杵是依此概念來設定音高。但是由於好多村子的木杵年代已久，音高似乎已不是很重要，反而是節奏的複音模式在各個社群都有一定的模式。因此目前幾乎沒有一個聚落是依此觀念來設定音高的，也由於音高設定的參差不齊，異音不協和複音現象，隨處可聞。

布農木杵的演奏，通常都在六到十枝木杵的合奏。布農族人不太喜歡奇數，相對地對偶數視為吉利的概念與漢民族頗有異曲同工之認同。因之杵的數目大都以四、六、八、十為基數，這與布農族唱祈禱小米豐收歌(Pis but but)時必須以六、八、十人為基礎是一樣的。木杵演奏時，一定圍成圓圈，男女不拘，演奏者左手在上握住木杵中間部份上端，右手則執下端。開始時一定先由一位演奏者(過去一定是祭司 isigulusan)敲擊石板四次之後，大家再依一定的模式此起彼落的在時間差之內演奏，因此一定會產生複音及複節奏的現象。

木杵擊打地板的節奏模式，各個社群及各個聚落之間差異性很大，不過社群與社群之間的差異較小。現在就以信義鄉羅娜村（郡社群）、信義鄉明德村（巒社群）、信義鄉潭南村（卡社群）、仁愛鄉中正村（卓社群）為代表，依次解析出四個社群的複節奏模式，以幫助我們了解木杵在不同社群的變化及比較其中的異同。

(1) 郡社群(以羅娜村為例)

羅娜村的木杵合奏，人數約在六至八人，男女不拘。木杵的實際音高分別為 A(La)，B(Si)，C(Do)，Eb(mi)，F(Fa)五個音。六支木杵中，最低音的 A(La)有二支，但分別擔任不同的節奏。整個合奏居於指揮地位的是最低音的演奏者，而固定擊在第一及第三拍的 A(La)木杵。其他的木杵各有各的節奏群，但是每一支木杵有它一定的模式。

實際音高

羅娜村(郡社群)木杵合奏模式

演奏者：6 名
木 杵：6 支

(2) 巒社群 (以明德村為例)

巒社群的木杵合奏通常是以七支木杵為主，幾乎都由女性來演奏。這七支木杵的實際音高分別為 Bb(Sib)，C(Do)，D(Re)，F(Fa)四個音，其中 Bb、D 及 F 三音各有兩支。從實際音高的排列順序，我們知道明德村所屬的巒社群，所用木杵的音階最吻合他們自己音階概念，也就是 Mahosgnas (高音)，Menda (次高音)，Mabonbon (中音)，Lagnisgnis (低音)。事實上若依西洋音階的音程關係來排列，就是 Do，Re，Mi，Sol。這種音階概念在他們五弦琴的調弦中亦依此概念來調弦。跟郡社群最大不同的地方是居於領導地位的演奏者，不在最低音，反而是在最高音，但節奏卻相同於郡社群。巒社群的木杵合奏是四個群中變化最豐富，音階的設定最符合歌唱的音階結構的一群。

明德村(巒社群)木杵合奏模式

實際音高 記譜音高

演奏者：7 名
木 杵：7 名



(3) 卡社群（以潭南村為例）

卡社群現有的木杵合奏是以四支木杵為主，實際運用的木杵音高分別是 D(Re)，Eb(Mib)，F(Fa) 三個音，其中 Eb 的木杵有兩支。指揮合奏的領導者是最高音的木杵者擔任，跟別群最大的不同是每一拍都敲擊一下作為固定拍。該群木杵音階的設定與卓社群的木杵使用音階(Re \sharp ，Mi，Sol) 只差了半音，但音程是相同的。從這一點我們亦可證明卡社群與卓社群不但氏族的組織同屬二部群(8)，語言及音樂現象亦呈現多處雷同的地方。卓社群是由卡社群分出去的社群，除了從族譜中可獲證明之外，這點音階跡象上，似乎更肯定了民族學家們的假設。

潭南村(卡社群)木杵合奏模式

實際音高

演奏者：4名
木杵：4支

(4) 卓社群（以中正村為例）

使用的木杵有六支，實際音高分別為 D \sharp (Re \sharp)，E(Mi)，G(Sol)，其中每二支共同有一相同的音高。指揮者是持最高音木杵的演奏者。卓社群的木杵合奏顯得較簡單化，節奏亦較固定。

仁愛鄉中正村(卓社群)木杵合奏模式

演奏者：6名
木杵：6名

實際音高

綜合以上四個代表社群的木杵合奏，可以歸納出布農族木杵合奏的原則：

1. 使用木杵的數目，約在四至八支，男女不拘。
2. 音階的設定，原則上應該符合布農族人自我認同的音階體系 (mahosgnas, menda, mabonbon, lagnisgnis)，唯因族群在變遷的過程中由於文化增值與減值的變數，才有三、四、五個不同音階的運用。
3. 木杵合奏時，一定有一位固定的領導者 isigulusan 持最高音木杵 (巒、卡、卓) 或最低音木杵 (郡)，以固定的節奏帶動其他合奏者按一定的模式來演奏。
4. 每一位演奏者除了熟記自己的節奏群之外，大都會同時聽及看著指揮者的節奏來演奏。

(三) 豬肩甲骨法器 (pis-lahlah)

布農人或許不把 pis-lahlah 當作是一項樂器，但是筆者認為這

種以豬肩甲骨十片串成的器物，與同樣在非洲（尤其是中非）一種用於男子割禮（circumcision）儀式之後使用的樂器搖搖器（sistre），是具有同樣的功能與發聲原理。布農族的 pis-lahlah 是以十片豬肩骨（過去是用山豬骨），在骨的末端穿孔，再以藤串起而成。它是利用搖動骨片產生互相碰擊的 lahlah 聲來命名。有些社群（尤其是郡社群）稱它為 som-som，意指“祈求”。也就是當粟米收成時，祭司會拿起 pis-lahlah 到小米田邊，在收成的粟米堆上搖動 pis-lahlah，唸起咒語，以祈求天神 dehanin 明年能像今年一樣賜予族人有個豐收年。因此郡社群人才稱它為 som-som。平時布農族人並沒有使用它，這種法器是屬於祭司個人的器物。

第三節 弦鳴樂器(chordophone)

(一) 弓琴(ladol)

關於弓琴的記載，在清代的文獻如黃叔璥的「台海使槎錄」及六十七的「番社采風圖考」等都有很詳實的記載當時台灣平地原住民的弓琴使用情形。但在文獻上口琴、弓琴、嘴琴常混淆不清，難以明白所指為何。但是從這些清代的文獻中我們已知道台灣原住民族使用弓琴已是很普遍的現象。所謂弓琴是指利用一條弦繫於彎曲成弓型的竹片上的兩端，而形成的樂器。

弓琴的種類依 C. Sachs(9)的調查共有三種：(1)有別的共鳴器的弓琴(2)有葫蘆的弓琴(3)口弓琴。台灣原住民的弓琴都是口弓琴，布農族的弓琴也屬於口弓琴。這是布農族聚落使用最頻繁的樂器。弓琴的形狀在布農族是屬於弧形的，而在布農的鄰族(鄒族)，弓琴的形狀是近乎圓形的。布農族弓琴弦過去曾使用過月桃弦、麻弦、藤弦，現在所用的弓弦是鐵弦。綁弦的方法是在較平直的一端，把弓端削尖，再把鐵弦繫緊，或是在弓端穿孔把弦穿入，頂端再加裝小鐵塊塞住而固定琴弦；另一端則在弓端弄一凹槽，弓端內側塗上膠，再將弓弦沿凹槽繫緊。膠的作

用是頂住琴弦，使其拉直。布農族弓弦的長度約為 59 公分，弦離弓最寬處是 17 公分。

演奏弓琴時，是將有弓柱的地方向上，而將琴身的上方含於嘴中，以左手執琴身下端（弓置於大姆指與食指之間），以姆指調節弦之振動，同時押弦或離開以改變音高。右手是以姆指和食指彈弦，但彈弦的位置因人而異，通常在琴弦上方三分之一處。口腔的作用猶如一共鳴箱，而在演奏中間用舌來調整音高使其發出布農族慣用的 Do, Mi, Sol 泛音列。彈奏空弦時即以泛音出現，但當用左手姆指壓弦時，則出現 Re 音。因此過去日籍學者黑澤隆朝曾提出「布農族歌謠音階的產生是來自布農族弓琴的音階體系」之說。但一個民族音樂的產生除了外在的因素有可能影響其根源性之外，民族內部自我的意識概念或認知也是一項不可忽略的變因。布農族使用弓琴的時候，大都為平日各人獨居時自娛之用，因此音量微弱亦無所謂。但是在歡宴的場合弓琴的合奏，弓琴與口簧、弓琴與五弦琴的二重奏，都是常見的演奏方式。

(二) 五弦琴(doldol bolinkav)

布農族的五弦琴在卡社群及巒社群中使用，至於卓社群、丹社群及郡社群一直都未被發現。最早在文獻上記載五弦琴的是黑澤隆朝在 1943 年於南投 tamarowan 社(今地利村)所發現的，1973 年其出版的「台灣高砂族の音樂」中圖文一併刊載。這也是台灣原住民中除了弓琴之外，唯一的弦鳴樂器，其實五弦琴流傳的聚落並不廣，只有在地利，潭南的卡社群及明德、望鄉的巒社群知道有五弦這種樂器，並且仍然還有布農族人尚在演奏。

五弦琴在卡社群是五條弦，而在巒社群卻只有四條弦。卡社群稱為 doldol，巒社群稱為 bolinkav。它的構造在卡社群的五弦琴非常簡單，而在巒社群則有一些裝飾的花紋嵌在琴面及琴邊上。不過基本上過去它是構造很簡單的樂器，直到西方宗教傳入山地之後，基督或天主塑造的宗教藝術雕刻才影響到五弦琴的裝飾，像明德村的四弦琴就是如此。

五弦琴的構造是在一塊平面的木板上，一端釘上五支成排的鐵釘，相對的另一端則安置五個弦軫，五條弦即在這兩端上繫緊。音高的設定完全符合巒社群人的音階概念 mahosgnas (Sol)，menda (Mi)，mabonbon (Re)，lagnisgnis (Do)。至於卡社群的五條弦是在這四條弦之下再設定一個低音 (La)，它是用來合音的弦。演奏時，演奏者蹲在弦的一端，卡社群是用兩支削尖的竹枝挑起琴弦，第五弦通常只在第一拍時跟 mahosgnas 一起挑彈。挑彈其他三弦時，只單手挑彈，此時五弦是不彈的。而在巒社群卻只用 (右手) 單手持竹枝挑撥琴弦。

五弦琴演奏時，通常都會在琴的下方放置一個中空的鐵箱或容器作為簡單的共鳴箱。在明德的巒社群，作者發現五弦琴連接在一個已削成凹槽的竹筒之上，形成了一個帶有共鳴箱的樂器。缺乏共鳴箱時，布農族人也會左手持著五弦琴，用右手挑彈之。

註(1)本節參考資料：

黃叔璥「台海使槎錄」1722

C. Sachs「The History of Musical Instruments」1940

黑澤隆朝「台灣高砂族の音樂」1973

伊能嘉矩「台灣土番的歌謠和固有樂器」1907

李卉「台灣及東亞各地土著民族口琴的比較研究」1956

呂炳川「台灣土著族的樂器」1974

竹中重雄「台灣蕃族樂器考」1933

佐藤文一「台灣原住種族の原始藝術研究」1944

F. j. Lenherr「The Musical Instruments of the Taiwan Aborigines」1967

註(2)何汝芬等編著「高山族語言簡志 (布嫩語)」民族出版社
1965

註(3)C. Sachs「The History of Musical Instruments」1940，PP. 56-
57

註(4)呂炳川「台灣土著族的音樂」1974

註(5)所謂泛音是指物體因振動而發音時，除全體振幅所發的基礎音之外，各種等分部份，也同時振動而發音。例如一弦振動，其自身會同時分成二等分，三等分、四等分等等各種等分部來振動，每一等分弦所發出的聲音，就稱為泛音。

註(6)黑澤隆朝「台灣高砂族の音樂」1973 pp. 10-12

註(7)沈瑩「臨海水土志」太平御覽卷 780 敘

註(8)衛惠林「布農族北部群的二部組織」1957 p. 21

布農族的兩個同祖群，卡社群和郡社群都是以外婚半部族制或氏族的二半部所形成的氏族社會組織。

註(9)同註(3)



南投縣信義鄉望鄉村巒社群一位男族人和一位女族人的口簧琴二重奏



花蓮縣卓溪鄉太平村布農婦女的口簧琴獨奏



南投縣信義鄉明德村一對夫婦的口簧二重奏



南投縣信義鄉明德村金正義先生演奏口簧琴



南投縣信義鄉潭南村卡社群弓琴獨奏

南投縣信義鄉明德村金正義先生演奏弓琴



南投縣信義鄉羅娜村弓琴獨奏



南投縣仁愛鄉中正村卓社群木杵合奏



南投縣信義鄉潭南村卡社群木杵合奏



南投縣信義鄉明德村金正義先生演奏四弦琴



南投縣信義鄉潭南村卡社群一位布農婦女演奏五弦琴，琴下的共鳴箱是以水桶代替。



南投縣信義鄉明德村金正義先生揮動豬肩甲骨法器，以祈求小米豐收

第四章 布農族的傳統歌謠

第一節 傳統歌謠在民族音樂學上的意義

布農族對歌樂的偏好大過於對器樂的鍾愛，「歌」hodas 對於布農族除了是布農人群體創作的藝術品，更是傳統生活的舞台上不可或缺的精神要素。舉凡農事祭儀、生命禮俗、歲時慶典到日常的作息，無不以歌樂作為超自然（hanido）、自然界（dehanin），人（bunun）所形成的三度空間構築的溝通媒介。互古以來，在口授心傳，代代生生不息的薪傳下，布農族已在以人聲為樂器的歌樂世界，發展出一套完全屬於布農人的音樂觀與歌聲，雖然它們沒有壯麗渾然的舞步配合天籟般的歌聲，雖然他們沒有男歡女愛的情歌宣洩衷情，雖然他們沒有自我孤吟的悲歌抒發情愫，但是布農人圓滿和諧的概念把音樂化為群體的交集，藉著凝聚的交集，一個個布農人在這個圓心內即興地傳達了各人的內心世界。吟詠、頌唱，反覆增強了布農歌樂中的印象，對自然界的一份未知的期待，對超自然力量的敬畏，對人際互動的擴張，在歌樂中我們看到、聽到了這三者之間形成的模式，布農族的歌樂就在這種概念下，呈現出獨特的徵候。因此沒有了解布農的傳統宗教、內心世界以及這三者之間的關係，我們是無法了解布農族周而復始，一遍又一遍的歌樂（hodas）。

表面上，我們知道布農族的傳統歌謠除了少數兒歌之外，必定是有歌必合以高低不同的聲部，歌謠的音組織無非是 Do、Mi、Sol、Do 的泛音音列加上 Re 形成的音階系統。歌除了少數幾首兒歌，必定配合著一套繁雜的固定儀禮來進行。我們很難聽到有關愛情的歌曲，我們很難看到有歌有舞的場面，祈禱小米豐收歌（pasi but but）迥異於其他歌謠的唱法，族人竟自稱為「八部音合唱」。這些等等粗淺的布農歌謠印象，就這麼簡單地把歌樂反映在表徵文化上嗎？還是有著另一層布農內在的民族思惟模式做為

超自然、自然、人際間交換的象徵符號？我們似乎可以從(一) 布農語意上呈現的集合名詞概念 (二) 族群自我的音素概念(三) 物理音響學呈現的事實(四) 文化人類學的註釋等四方面來明瞭一個民族音樂藝術呈現出來的多重變因 (簡單中透析出某種程度的意義，不停的反覆中蘊藏著一份深遂的期許)。

(一) 布農語意上呈現的集合名詞概念

若從布農傳統語意的觀點來看，合唱形成的集體意識行為就是布農典型的歌唱方式。在布農的傳統字彙上我們也找不到像阿美族稱為 sakro (舞蹈) 的字眼，只有 mapa-silaiti (拉手) 形成的動名詞。因此沒有舞蹈概念的現象完全體現在布農族的歌樂上，圍圓圈低吟成了典型布農的歌唱型態。bisosilin 意指一起唱高低不同的聲部的行為，這似乎也意味著布農族人早已把複音 (polyphony) 的概念塑造在傳統的語言上，對於布農族這並不是現代和聲或對位的教育形成的衍生詞。這也說明了布農族複音合唱的歌樂型態在布農傳統語言上已找到了定位點，"它"不是現代化的產品，它是經驗傳遞的社會現象。

(二) 族群自我衍生的音素概念

過去民族音樂學家們處理無文字社會的民族音樂時，往往是以歐洲傳統音樂作為比較音樂條作的藍本，無形中學術主觀的判斷主宰了一個民族內部自有的音素概念。事實上，雅美族、布農族都有族群自體對音樂要素的一套組織系統觀念，這一套音樂組織系統建立的年代，我們無從追溯，但是從整個玻里尼西語系諸民族中，除了布農族使用 Do、Re、Mi、Sol、Do 的音階，鄰族或其他民族，也有他們各自的音階使用系統。荷蘭人或西班牙人 1630 年代的來台期間，獵首之風鼎盛，山地與平地幾乎是隔離的，1650 年之後漢民族的入移並未影響布農文化的體系，1895 年之後日據本島 50 年，事實上 1914 年之後隘勇線隔離了「蕃界與漢界」，1949 之後，西洋宗教才入主布農聚落。因此布農族自我衍生的音素觀，已是相當久遠的事實，我們無需懷疑布農族音階概念

的形成源自外來文化的寄生。布農族對於歌樂的音高觀念和前一章所敘述的器樂音高是一樣的，mahosgnas（高音），menda（中次高音），mabonbon（中音）和 lagnisgnis（低音）就是他們自成一體的音高系統。這四個不同音高的分野是一種相對音高的觀念，而不是絕對的音程排列。在歌樂中這四個音高觀念的使用含有雙重的意義：(1)代表相對音程的關係。若以西洋音名的排列順序，正符合了 G(Sol)，E(Mi)，D(Re)，C(Do)等四個音級，這四個音級的排列也是祈禱小米豐收歌（pasi but but）關鍵性的相對音程觀念的濫觴。(2)代表了聲部位置的音色區隔。一般布農族的歌謠一定用男女混聲的四部來歌唱，個人聲部之所屬就是自我依這四個音色觀念來判定。在布農人的觀念中，mahosgnas 音色一定要高亢尖挺，menda 一定要音色突出，接近能發出母音 e 的音色，mabonbon 是一個穩定而厚實的音色，lagnisgnis 必須要低沈略帶沙啞的音色。這種音程和音色雙重的觀念，我們在布農族的歌樂中處處可見，這種現象也是台灣的民族音樂工作者首次分享布農族人的族群自我音素概念。

(三)物理上和音響上呈現的事實

最早提出「布農族歌樂音階來自弓琴空弦彈奏的泛音現象的模仿」是日本民族音樂學家黑澤隆朝。由於布農族人最擅長最普遍使用的樂器是弓琴（lato），右手空弦彈奏時，除了能發出基礎音之外，由於分段共振的物理原理，我們也能同時隱約的聽到高八度、高五度、高三度的共鳴，這就是泛音現象產生的事實。若從這種事實來推測布農歌謠音階產生的背景，似乎也是一種可以被認可的可能性。另外布農人頗引以為傲的一首祭儀歌謠「祈禱小米豐收歌」，除了被稱為 pasi-but but 或 pasi-haimo 之外，族人們更以「八部音合唱」向外界強力推銷，外人不解信以為真。西洋音樂史上除了文藝時期的 Orchehim 及 Josquin de pres 常寫出超過八個聲部的混聲合唱之外，我們已不容易再找到八個人唱八部的合唱曲。布農族「祈禱小米豐收歌」真如族人所說的能唱出「八

部音合唱」嗎？事實上經過筆者在 13 個不同聚落所調查的錄音採譜，大多為三聲部合唱，偶而會有四聲部的情形出現。至於會有「八聲部合唱」的觀念來自二項事實；(1)唱祈禱小米豐收歌時，大多數必須八人來唱才能開始，八個成年男子不同的音色或以同音延續的銜接或不同音高的延續接唱，再加上徐徐上昇的移動，八部合唱的錯覺於焉產生。事實上，最大的徵結就在於音色的變化所產生的幻象。(2)透過光譜器 (Sonagramme) 把祈禱小米豐收歌輸入其中，我們會發現除了原來三個聲部的線條，由於不同母音的加強，使得三個聲部中的某二個泛音係數相近，而形成了加強出另一聲部出來。從這種音響學 (acoustic) 的透析，我們看到了超過四個以上的聲部同時出現在一起 (見圖表三)，這種現象在蒙古特有的雙音民歌技巧中亦獲得證明(1)。因此依不同母音產生的泛音原理觀之，布農族人共稱的八部音合唱，似乎頗有先見之明。

(四)來自文化人類學的詮譯

布農族在傳統社會中對人與人之間的關係，有其非常突顯的內在呈現。布農人非常強調個人精靈能力 (hanido) 的表現，誰的個人 hanido 強，誰就具有部落中某項事務的領導權。因此他們相信每個人都有 hanido，而一個人的成敗完全取決於個人先天的秉賦及後天的努力而來。然而由於布農人缺乏來世的觀念，因而產生一種希望在有生之年，儘量表現個人的能力，以達到自我實現的人生觀(2)。為了平衡個人能力的惡性競爭形成的英雄主義，布農人又強調個人能力的認定，完全需經由團體活動來表現，並由公議加以肯定。這種布農人突出的社會文化屬性，可以由其社會結構和結構原則看出。反應在部落儀禮、生命禮俗或對內對外的軍事事務，甚至在音樂行為的展現上，我們都不難看出這點個人精靈能力 (hanido) 和團體本位的互動關係。例如歌謠中的領唱者，過去一定是由祭司 (lisigadan lusan) 或聚落的軍事領袖 (lavian) 來擔任。他們不但是部落祭儀或部落事務的領導者，

更是被肯定為唱得最好的角色。又如布農族的巫師治病之歌(pistako)，巫師領唱一句，眾家屬覆唱一句，覆唱時眾人必定和以 Do、Mi、Sol 形成的和聲。巫師的歌詞，都是在強調他的法力無邊，法力來自鄰社群的大巫師或來自奇毒無比的蛇等等。這種藉由歌唱來強調個人能力，並請團體中每一個成員予以認定的歌謠，在布農族傳統歌中甚多。例如誇功宴(malastapan)，它是一首出草獵完人頭凱族回社後，參與軍事行動的獵人，在族中設宴慶祝的場面，由隊長與隊員們逐一細訴戰功的歌曲。這些歌曲無非在團體的活動中儘量展現個人的精靈能力，個人能力也必須在這種團體之中才能受到肯定。因此布農傳統歌謠的「有歌必合」的現象，也正體現在每一首合唱的歌謠中潛藏著族群社會結構的模式，它是不容忽視的布農社會文化特性。

第二節 歌謠的種類與內涵

布農族的歌謠數量上與其他台灣原住民相較是比較少的一個民族，五個族群扣除掉重複的歌謠，大約有 35 首左右。每個族群所傳唱的歌謠，有些是共同都會唱的曲子，但某些卻專屬於特定的族群。依統計資料，我們知道郡社群和巒社群，這兩個較古老的社群比起其他三個族群(卡社、卓社、丹社)所傳唱的歌謠要多一些，其中以人口數最少的丹社群保存的傳統歌謠最少。這些布農人過去所傳唱的歌謠，若從演唱的方式來分類，是行不通的。因為除了祈禱小米豐收歌(pasi but but)唱法特殊，及部份兒歌以獨唱來唱之外，其他的歌謠完全是以 Do、Mi、Sol 形成的泛音和聲來合唱，因此若不仔細去了解歌曲的內容及歌詞的意義，很容易產生千篇一律之感。筆者認為布農族的歌謠應該以演唱的時機及歌詞內容的含義來分類：第(一)種是祭儀性歌謠：它一定是與農事祭儀、生命禮俗結合在一起。這些歌謠具有特定的宗教功能及演唱時的繁雜禁忌，因此顯得莊嚴肅穆，布農族人在演唱

這一類歌曲時莫不戰戰兢兢，不得談笑風生。祭儀性的歌謠共有八首。第(二)種是生活性的歌謠：此類歌謠不外乎與布農日常生活有關的事務互有關聯，舉凡工作、婚嫁、苦悶、勞動等瑣事都是生活性歌謠的內容。演唱此類歌謠時，已完全沒有禁忌，時而趣味橫生，時而破涕為笑，尤其在酒酣耳熱之後，生活性的歌謠常是布農人佐以小米酒的最佳美食。此類歌謠約有五首。第(三)種是兒歌：兒歌的類材都是寓言性、童話性的簡潔歌詞，充滿了童稚逗趣的曲意。目前布農聚落保存的兒歌，大都是老一輩的族人回憶式的記錄，布農兒童已完全在西式音樂教育的主導下，不但忘了母語的優美，更遑論兒歌的傳唱。兒歌約有廿二首，有些是以齊唱的方式來演唱，但由於老年人都習用合唱來唱所有的歌謠，因此絕大部份仍然是以合唱或重唱的方式來演唱。

以下擬將此三大類歌謠逐一將每一首布農族的傳統歌謠就演唱的時機，演唱的過程、演唱的條件、演唱的禁忌及歌詞的內容做一完整而詳實的記錄，以讓布農族人或欲一窺布農歌謠究竟的人有一個較完備的參考。

(一)祭儀性歌謠

(1) 祈禱小米豐收歌(pasi but but)

由於 *pasi but but* 的演唱方式，演唱與儀式間的關係及在每個族群間的唱法歷經了二百多年的遷移，已產生出基本型的變化，因此留待下一節再予詳加說明。

(2) 飲酒歌(gahodas)

郡社群稱飲酒歌為 *gahodas*，其他四群則稱為 *tosaus*，這個字的布農語原意是指"所唱的歌"的泛稱。由於飲酒歌目前是布農聚落每個族群、每個成年族人都能演唱的歌曲，所以就以 *gahodas* 稱為飲酒歌。尤其是各種祭典的當晚歡宴或一般聚會時，族人一面喝酒、一面在一位長者以 *hi, ha, hai, ya* 同音反覆的領唱之下，眾人以母音(, *he, hi...*)形成的虛詞配合著以 *Do, Mi, Sol, ho, Do* 形成的旋律與和聲來合唱，一遍又一遍，自由而默契十足

地低頭圍圈齊吟。原先這首飲酒歌，並不是平時所唱的歌曲，而是在每次出草回社之後，獵首隊的隊長為這些驍勇善戰的勇士們 (mamagan) 舉行的慶功宴 (malastapan) 之後所唱的首祭之歌。在 malastapan 誇功宴舉行時，勇士們會以剛獵回社的敵首級，在去皮洗淨等儀式之後，就用這個敵首級做為酒杯，然後在隊長 lavian 的賜酒下，勇士們一口口喝下婦女為他們準備的小米酒 (他們稱酸酒 inisavan)，然後就唱這首 gahodas。歌詞雖為無意義的虛詞母音，但在隊長欲以敵首級盛酒前，隊長已在敵首級的上下齒間，放入了一塊肉，並以咒語告之「我以肉、酒饗你，請你帶著你的家人一起來分享」，因此這首 gahodas 除了是慶祝凱旋歸來的飲酒歌，更重要的意義在於利用這個儀式告慰已被砍頭的敵首級。當然在 1900 年之後，族人已揚棄了出草的習俗，但這首歌就如此傳唱下來。歡聚、喜宴、小酌之後，gahodas 飲酒歌就變成了最好的溝通媒介。在郡社群或巒社群喜歡以三段的方式來演唱，也就是第一段以男生領唱，第二段由女聲領唱，第三段則又從男生領唱開始。卓社及卡社、丹社卻以二段 (一男一女) 為主。

飲酒歌

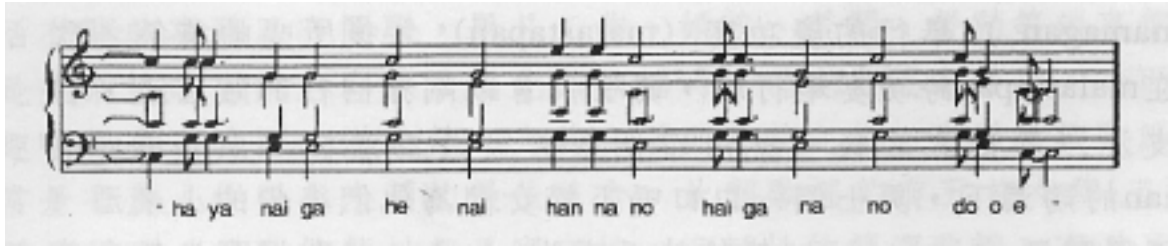
gahodas (tosaus)

♩ = 68

hi go nen ne lo e o a na ai go o nai nan na na ga na

na go o na o ge to e na ga a na ga nai go nei ga

han na no hai fa na ho do o e ga hai to e ha ga a



(3) 首祭之歌 (manandi)

這是一首很嚴肅的祭儀歌曲，出草凱歸的半路上，獵人們為了要對敵首表示「人道精神」，主帥會選擇到達較安全的地點，把敵首放在獵人中間，開始唱起這首「首祭之歌」。回到社中，婦女們已釀好酒，二天後舉行誇功宴(malastapan)。誇功宴之前，獵人們把處理過的首級置於圍成圓圈中央，並把肉放入首級口中。繼而以首級當酒杯，在主帥與一位獵人的對唱(antiphony)下唱起「首祭之歌」manandi，眾人再以渾厚的大三和弦和聲延長每一個音。歌詞只有 manantu, manandi, 和腔的部份只有母音的變換。「首祭之歌」平時是不得隨便唱，過去只有在出草凱歸舉行首祭儀式時才唱。不過全曲瀟灑肅穆之氣，聞之猶令人不寒而顫。

首祭之歌



(4) 誇功宴 (malastapan)

每次出草凱旋歸來後，先將敵首級處理乾淨，第二天晚上，隊長 lavian 集合族人舉行慶功宴。由於這是一種獵人們報告戰功的宴會，族人又稱之為誇功宴 malastapan。參與該次出草行動的男子們蹲下圍成一個圓圈，中間則放置出草獵獲之人首級及初釀好的小米酒，並且先將酒食及肉放入首級之內，以示「人道」之精神。圈外則圍著來參與行動之男女族人。誇功宴一開始，首先該次行動之隊長，先報告自己的戰功，隊長呼喊一句，眾人又重覆一次。之後隊長再盛酒交給另一有功的勇士，次序則按功績之多寡定先後，他們稱勇士為 mamagan，是族中未婚女子青睞的對象。勇士接過隊長之酒後，先飲下，再敘述自己的「出草過程」。若其中有隊員在出草行動中讓敵人脫逃或使自己受傷了，他會羞愧地低下頭去。隊長遞酒時，也會跳過該名隊員，不讓他喝酒。可先 mamagan 是族人視為至高無上的榮譽。演唱 malastapan 時，領唱者以「hu hu ho ho」先開始，眾人覆誦一遍，有些社群領唱者會以勝利者的姿態呼喊「喔」一長聲之後，再開始。接著領唱者以規律性的四個音節為一句，眾人亦齊聲覆誦之。但是歌詞的內容卻因個人而異，大多是以頗為誇張的口氣道出出草的地點、出草的原因、出草的過程及出草的戰利品等等。若能熟悉布農語，出草的過程恍如眼前，聞之令人膽顫心驚。最後結尾時都會用「hu hu ho ho」做結束，但每個社群的次數不同(1-2 次)。這是一首只有呼喊式領唱與眾唱形成的應答唱法歌曲，但它卻沒有固定音高，只有四音節形成的基本節奏。通常女族人在助威吶喊時會雙手舉起拍手，雙腳瞬間躍起。基本上這並不是舞蹈，但卻布農族唯一手足舞蹈的時機。由於歲月的更迭，族人已在 100 年前揚棄了出草行為，要在今天的環境裡採錄到真實參與出草行動的誇功宴是不可能的。不過族人們仍未忘記祖先留下來的歌詞內容，甚至於大多數年輕族人都還會參與 malastapan 的儀式。過去 malastapan 僅在出草凱旋後舉行，平時是不准隨便唱的。但是目前

有些聚落，尤其是台東新武呂溪附近的郡社群人，都會在喜宴之後藉著共同參與 malastapan 的儀式，習慣地在最後一句報上自己的姓名，以讓在場的族人知道彼此的親屬關係。目前布農五個社群中以南投一帶的郡社群與巒社群保有較傳統的內容，仁愛鄉的卓社群完全改用以「互相勉勵族人，勤奮工作」為題，新殖民地的南部郡社群則在最後一句附加了自己的姓氏。(3)通常唱完了 malastapan 之後，必定接著唱飲酒歌 gahodas。

malastapan 誇功宴

(內容因人而異一直反覆此節奏)

mu si qa do
in si a van
ma si ka vas
mu si qa do
in ka ta gus
ma ta ta gas
si la la an
la ma ka vas
ta o bu so
an sa so un
ma ka ra rau
bin sa to un
ta na ga us
a li ku san
ma bis an bun
sa na bu nun
i ta ta ta
tu ra tu ra
ma si ba tun
ra ra ra un
ra ma kai kun
ma bi ma gan
ma ba da bat
ma sa kal van
ra ja ru man

那裏走(說什麼)
講喝酒的事
準備出草
說什麼呢
從頭開始
老人先來
他們先惹我們
要砍我們的頭
三支槍
馬上
要槍
處罰
在此之前
抓著不放
被殺了三個人頭
按照每個人
在.....之上
真正的
40 個人
被追到了
準備殺下去
士氣高昂
互相博鬥
敵人被殺躺下
在敵人家附近

ba dis du man	砍掉他們
li sa su un	撲上去
ma bista ban	燒了敵人的家
bis ta ba un	頭也將砍掉
ma la la o	仍然有
si la la hai	惹我們
bin ma ba un	} 所以他們得到教訓
hu hu ho ho	

(5) 獵前祭槍之歌 (pisilahe)

按布農的曆法，在四月份的禳祓祭(lapasas)之後，到五月份的打耳祭(malahadaija)，也就是農閑之際，布農男子就會以家族為單位組成打獵隊，到自己氏族所屬的獵場狩獵，以準備用於打耳祭(malahadaija)所需的獵物。布農族的每項儀式進行之前都有一連串的禁忌(masamu)和巫術(mamumu)必須先執行，打獵也不例外。獵隊的隊長出發前一天，一定得在祭司(lisigadan lusan)家過夜並作夢，夢醒之後再把夢境告訴隊員及祭司，以讓大家來判斷是凶兆(magniskulas)或吉兆(mashel-behi)，這就是所謂的夢占(ma-kaifa)。判定了是吉兆，獵隊就馬上起程，若為凶夢 magniskulas 就再延至夢到吉兆為止。接著獵隊前進，但隊長此時需走在獵隊前方，觀察一種名叫 hashas 鳥飛行的方向，若由右往左飛為吉兆；反之為凶兆，獵隊停止前進。因此郡社群人都選擇大清早，趁 hashas 仍在睡夢中時，舉起火把前進，此即布農人稱之為 ma-hashes 的鳥占。在夢占結束，鳥占進行之前，隊長會召集獵人們及家屬一起來到祭司家。獵人把獵具置於中央，並且蹲下圍成一圈，家屬則站在外圍。獵人伸出左手觸摸獵具，女人則禁止碰獵具，此時祭司會拿起茅草(padan)一面揮舞 padan，一面領唱起這首獵前祭槍之歌(pisilahe)，眾人則用泛音和聲合唱來重複祭司的咒語。這首歌有兩種稱呼，一為 pisilai，一為 pisilahe，pis 是動詞「去」，lahe 是「打獵」。歌詞的內容是說「動物到我的槍裡來，熊、山豬、山羊、

山鹿、猴子、山羌等動物到我的槍裡來」，歌詞都是四音節排列，最後一個音節是襯字而無意義，大都用 a 這個母音當襯詞。五個社群唱法及內容都大同小異，只是動物的名稱排列順序因人而異。例如明德村的巒社群在動物為主體的前後部份加唱了一句 ma la he ada (我們去打獵)及 ma ke vai ve(收穫特別多)，宛如點明了目的及祝禱。獵前祭槍之歌的宗教功能就在於獵人們赴獵前，能先接受祭司的賜福，以期豐收而歸。



ma la he a da	我們去 ma la he (打獵)
na ma bu sul	我們的槍
si a la he nama	我們所求是打到很多獵物
ma ke vai ve	收穫特別多
a min na anvane	所有的山鹿
a min na vanis	所有的山豬
a min na tomal	所有的熊
mu na bo so la	槍把所有動物都獵到了
si a la he nama	我們所求的是打到很多動物
ma ke vai ve	收穫特別多
a min na goba	所有的一切獵物
a didi ge si	所有的小獵物
si za vun a min	全部拿回來
mu na bu so la	槍把所有的獵物都打到了
si a la he nama	我們所求的是打到很多獵物
ma ke vai ve	收穫特別的多

(6) 治病歌 (pisitako)

pisitako 演唱的時機有二種場合：1. 病人生病時，會請巫師來治病，巫師就以 pisitako 來領唱，家屬則在病床邊覆頌之。2. 每年的五月打耳祭 malahadaija 舉行的次日及七月收穫祭第二天要舉行準巫師晉級為正式巫師的成巫式(lapasas)，或稱 mamumu 時，所有社中族人都會圍在巫師旁，用右手去拉巫師手中搖動的茅草 patan，以接受同樣的法力與賜福。此時巫師唱一句，眾人覆頌之，這首曲子就是 pisitako。這二重場合演唱的曲名雖相同，但歌詞卻完全不同。①生病對布農人來說是一種很嚴重的生理現象。布農人認為人都有善靈和惡靈(hanido)，在身體右邊是善靈，左邊是惡靈。當一個人生病時，布農人會認為善靈被惡靈侵佔了，於是就必須請法力高強的巫師(lisigadan lusan)到家裡來治病。病重時，甚至於會在病床上掛上一把大的番刀以驅邪，此時巫師會以招魂歸來為題(makausohesi-isian)，唱出這曲 pistako。歌詞不外乎是巫師為了震攝惡靈而誇口說出自己的法力是多麼的強大，他的巫術是來自有名的老巫術，惡靈速去，魂回來吧！唱完之後，巫師拿起 padan 在病人身上揮動，並用嘴吸病人的手臂，此時會吸出一個小石子，巫師就告訴病人，這就是病因，你的魂已回來了。大部份的布農病人就如此痊癒了。②成巫式(lapasas)的時候，巫師齊集學習巫術稱為 pisitako，pis 是動詞「去」，tako 是「說明或講解」，也就是準巫師去巫師家受教及學習之意。pisitako 提供了(a)對本身已具有巫師身份的人，參加 pisitako 是「學而時習之」的機會，達成加強法力，以提高其社會地位。(b)想成為巫師的入門生向師傅學習咒語巫術。(c)一般觀禮者希望得到巫師的祝福。巫師隨著地域、族群不同，其咒語及習唱之調子亦有所變化，於是形成了以師承名號為流派之別。因此一個巫師除了直接師承師傅之外，為集聚各個法力於一身，常會跋山涉水到外地學習支派不同的巫術。pis-itako 的成巫式內容大都在誇示自己法力之根源來自名巫師或源自百步蛇(kave)

、雨傘節 (solda mulan)、赤尾蛇 (dankasigol)、蜈蚣 (kabe)、水蛇 (laran) 等毒蛇，以誇耀這些奇毒無比的蛇，都能掌握在自己手中。pisitako 唱法與 pisilahe 是是完全一樣的一答一應的方式。



【經文】：不管你的心是否被 Hanido 帶走，希望能夠回來

ma a nu an	魂高與的回來
do i si an	心
do la nivan ko	召回來
a na do ba	無論如何
ji nin bas basino	心都分散
nah dun lau hai	但願可以
da lan su bai sun	被召來到.....
su do lu bu dan	你的身體
ba du la ku	我預備了
da mai lubudan	豬肉
bes na tutu	從卓社
mu na naian	傳授給他們
take vatan	丹社群
go ba nakau num	所有能吃的東西
mu na i ma	到我手裡來

take todu	卓社群
take bakha	卡社群
dus da naul	(族名)
si nilan ku	從以上地方學到巫術
du ma ma yan	巫術從高
do isi kove ku	召魂術得之於(上面提到的地方)
ma du isi andan	你們的心
a na du ba	無論如何
hai davan ni	心被魔鬼帶走
hali bus bus	鬼的名字(龍捲風)
ma du lu hai	希望都可以
la lan bu gan ku	全部召回，聚在一起
ma ku sa he	} 還給你們的身體
mu du lu vadan	
ma nu u an	魂很高興的回來
du la lin van ko	被召回來
manas ka lai	很高興都回來了
mu sa his mu du luhadan	你的身體吧

【經文】：「已經被召回了，但原你的身體，比別人強壯，無人能比
即使去打獵，也很有收穫，不會輸給別人的」。

(7) 收穫之歌 (manun bokna kanumnum)

每年到了七月粟米已成熟，祭司率領族人到粟米田先舉行試收，拿回一小穗小米回家掛在屋簷下。次日再到田裡正式舉行收成 souda，祭日當晚就舉行粟成熟祭(souda)，一大堆黃橙橙的小米置放在庭前，族人已準備好新的粟米飯和米酒，祭司開始拿出豬肩甲骨法器(pis-lahlah)在小米穗上先唸些祈禱文，繼而開始領唱這首收穫之歌 manun bokna kanumnum，眾人仍以和聲合唱覆頌之。唱法和歌詞的排列順序與獵前祭槍歌是如出一轍，只是把「剛才所有的動物到我手裡來」的歌詞，在收穫祭之歌中換成了「所有能吃的東西都到我的手裡來」；例如中間都穿插著「土地已在我的掌握中」，「小米(dilas)玉米(bui)、香蕉(bunbun)、醃菜(lagado)等可吃的東西都到我的手裡來」。巫師藉著這首歌來誇示自己法力之高明，憑著她的法力，一切作物都在他的掌握之中。以上(5)(6)(7)首曲子，演唱的時機雖然不同，歌詞亦完全不同，但基本上歌唱的型式及詞句的安排與節奏

是完全一樣的。

收穫之歌

manun bokna kanumnum

♩ = 68

mu na i ma	到我手裡來
ba ga na si ma	大家一起快樂
mu na i ma	到我手裡來
ami sia na bu	所有一切都在法器上
mu na i ma	到我手裡來
a mi gai hodas	大家一起唱歌
mu na i ma	到我手裡來
a mi da da i	連土地也在我的掌握之中
mu na i ma	到我手裡來
a mi di las	小米來到我的手上
mu na i ma	到我手裡來
a mi bu i	玉米來到我的手上
mu na i ma	到我手裡來
a mi na bun bun	香蕉來到我的手上
mu na i ma	到我手裡來
a mi san laga do	醃菜來到我手上
mu nai ma	到我手裡來

(8) 獵獲凱旋歌 marasitomal (marasigav)

這首 marasitomal 是卓社群、卡社群和丹社群才會演唱，而郡社群完全不清楚的一首歌曲。甚至於卓社群人認為他們的 pasi

but but 就是這首 marasitomal。過去在傳統社會中，獵首或獵人歸來到山腰距社約 400 公尺處，獵人們會燃燒生草產生白煙，並對空鳴槍以告之社中婦女前往迎接。獵人在婦女迎接時，會圍著獵物或敵首級唱出這首獵獲凱旋歌 marasitomal。先由獵人唱一個上行四度的二個音(Re-Sol)，再反向下行五度(Sol-Do)，接著眾人分成二部形成了平行五度的和聲(organum)，歌詞都用 a 來唱。這是類似一個歌頭再加上 organum(平行四、五度)形成的複音歌謠。後來這首獵獲凱旋歌 marasi-tomal 又被沿用在每年打耳祭慶典時，打完了鹿耳即演唱此曲，以示年年獵獲豐實。唱完之後，再行分肉，場中有多少男人參加，祭司切出的肉一定要人數與份數相符，否則惡運必定會降臨的。因此族人用了最原始的方法來點人數。這是剝下玉米粒給參與的族人每人一粒，再由祭司收回以核對人數。這是最萬無一失的方法，也可以看出族人對各種禁忌 masamu 的敬畏。



(二)生活性歌謠

(9)敘述寂寞之歌(pisidadaida)

布農族是一個相當含蓄的民族，內心的喜、怒、哀、樂在平時很難會用言語來表達，只有等到三五好友相聚一堂，酒過三巡之後，才會利用這種半醉半醒的場合，把內心一己的苦悶及心中的怨尤一吐為快，族人稱之為 pisidadaida。不過從演唱的內容及題材，大都是以婦女遭子女遺棄或媳婦遭公婆虐待為題，一面哭泣，一面如朗誦調(Recitativ)的方式似說似唱訴出當事人心中

之苦。其他眾人則以慣用的和聲型態來附合，猶如巴洛克時期拿坡里歌劇中的乾燥朗誦調(Secco Recitativ)一般，不過眾人的回應是的母音來搭配。有的聚落，則在藉豐收之餘，訓誡子女，好好做人。唱這首歌時，獨唱者無不老淚縱橫，令人聞之鼻酸。在台東的郡社群則在快結尾時，有一男族人站出來勸慰這位婦女，最後卻喜極而泣，歡樂收場。在潭南村的卡社人就用這首 pisidadaida 的方式改變了歌詞的內容，形成二男一女的三角對話形態來對唱，三位的角色是(哥哥、妹妹、妹婿)。首先由哥哥向妹婿要求妹妹嫁到他家後，一定要善待她，否則他會把妹妹搶回來的。妹婿也回答一定給予照顧，最後妹妹反而安慰哥哥別擔心，她較擔心的是從此媽媽就必須仰賴他照顧了。這種方式的題裁，卡社群人稱 palatava。據卡拉人說，他們一直都用這種主題來唱，也經常使用在家族有婚事時，父母用來叮囑女婿的歌曲。

敘述寂寞之歌

pisidadaida

$\text{♩} = 67$ (rubato)





(10) 揹負重物之歌 (mazi roma)

布農族人不管男女，在身上背負農作物或打獵凱旋回社時，即以這種傳訊歌來傳達給山下的族人，上前去迎接他們。他們稱這首歌叫 mazi roma，mazi 是「告訴」之意，roma 是「家人」，也就是一首背負重物利用高亢的呼喊聲來告訴家人的歌。巒社群人稱為 manvai-didi。雖然這只是一種呼喊的傳訊信號，但形成的曲調就是布農慣用的泛音 Do、Mi、Sol、Do 音階，儼如軍中無按鍵的號角吹出 Fanfare 一般。更由於集體行動，先後的呼喊形成了卡農形式的複音現象。族人認為 mazi roma 除了傳訊的功能之外，還能紓解背負重物之苦。崙天巒社群人，更能清楚地分別背負獵物和農作物是有其不同的模式。不過大多數的族人都相信，過去他們的祖先告訴他們，從歌聲中可以知道獵人捕獲了什麼動物，只是如今已難分辨何者為此，何者為彼。時至今日，mazi roma 仍常在布農聚落間被廣泛地使用在族人身上扛著木柴或背著農作物時，一面走向歸途，一面和著 mazi Roma。

mazi roma

揹負重物的歌

$\text{♩} = 78$

A musical score for the song 'mazi roma'. It consists of two systems of staves. The first system has two staves, with the upper staff containing a melody and the lower staff containing a bass line. The second system also has two staves, with the upper staff containing a melody and the lower staff containing a bass line. The score is written in a simple, clear style.



(11) 古時生活歌 (minamoto)

這是一首在閑暇時，卓社群人利用大人、小孩聚在一起，女人忙於女工（織布），男人趁此時把布農人過去祖先如何刻勤刻儉的生活面告訴小孩們，以記取儉樸持家的布農族性。男人一面吟唱，女人則一邊織布一邊附合，於是形成了一首混聲如現代教堂內演唱的聖詠一般的複音歌謠。歌詞的內容是在說「以前我們的族人，勤於耕種小米及甘藷，吃的是小米、玉米、甘藷，配的

佐料只有薑和辣椒，配的湯是 sun-mah、nai-di、golo(以上三者均為野菜名)，男人都上山去打獵，女人們則在家處理苧麻」。民國 39 年西洋宗教傳入山地部落之後，神職人員為了不完全地承襲西式聖詩的演唱，儘量保留布農文化的特質，以利宣導福音的傳布，於是就選用這首「古時生活歌 minamoto」的旋律及演唱方式，改歌詞為讚頌耶和華的偉大，名符其實地成為現代教堂內的布農宗教歌曲--聖詩。

$\text{♩} = 72$ minanmato 古時生活歌

a ba san do Vun no na ro a bis ba ba me o. pi's a di pa

pi's a ro da a ma ba no bun no na ro do i ko

ro da a ma nu iska ku da ma a do do a bu- o

ma a na bu do bi a na Sen do Sa ba de de ro do o.

ba ba na ba wun do na. ho do ro do ka ga na ma na can va

vi ta so fo o ba si a do do no do - na a na vira do a da

ma da da si a din e vi a no si e o no o ni e ga o

si a ga da a.

(12) 獵歌 (maragagiv)

這也是一首在平常聚會時，獵人們跟族人訴說在獵場上的所見所聞，歌詞的內容就像講故事般，從追尋獵物、到捕獲返家的情景，利用 maragagiv 來描述。歌詞的安排是四音節加上三音節形成的七字句，從頭到尾工整排列，但句尾並未押韻。七字句和四字句在布農歌謠中是最常用的歌詞結構。

maragagiv

獵歌

衆人

♩ = 62

munga ke mala le, soba do a kava ka, bonge bonge baso so, mama do mobe do, gege ga mope ta

ane a mado va, bala bona bu le so, jeto bodoma go, be kai mado so je na ando so la la

bola bolosala, le stolon mama ba, bapa sosia maba da, ge sa mama holoma, be lo mah mado ga

isba ose mako no

ma ra ga ke ma ra vanis
 so bo du as ha la van
 be ge be ge va so su
 va van lu an ni ni du
 je jes ga ma ra zo
 ra lin a van lai du an
 ra lan ba sas bu lais va
 si bo bu du lun a ho
 an du sun si lan bas
 bu lan bu lun gu bo las
 lis do lu nan ma ba daz
 ba gan su ma ba dan
 gis a man gu lu ma
 be lo ma hon madu a
 is ba ha sil ma bulun

打獵前先做背籃
 用石頭墊著
 (無意義)
 (無意義)
 木材蛀掉了
 被水沖走了
 滿地都是樹枝
 陷阱被掙脫了
 樹被連根拔起
 撲通撲通流走了
 野獸被追殺
 當場被殺了
 背了獵物回家了
 馬上切開了
 分給大家

(13) 婚嫁歌 (madaisa hisava)

這是一首女兒將出嫁，身為母親依依不捨之情，藉著臨出嫁前就以這首 madaisa hisava 獻給女兒，母親殷切地叮嚀女兒要與夫家相處融洽，但中間偶有六字句插入。在羅娜村的郡社群是以同樣的歌名及歌頭開始，但之後的歌詞內容卻改變成嫁出去的女兒夢見回到娘家，父母宰殺一隻母雞給她吃，她嫌不好吃，再殺公雞，這回卻是吃了又帶。羅娜村的 madaisa-hisava 歌詞充滿了詼諧性。男族人說過去他們尚為童年時，經常利用 madaisa-hisava 來取笑其他的女童伴，因此在羅娜村，婚嫁歌卻成了兒歌。

madaisa hisava 婚嫁歌

$\text{♩} = 73$

ma dai sa ri sa va sin na o vo vo ka
va ka e ja lo lo sa no san na sama a'e na
ma da de so do da si ma si in zie ie
a mo ma da da e ma cin da va zi zie ko

(3)

pa pa a va ta mo de si le si le ba no po

(4)

hai yo hai do mu mo ka vo ha ga e sa da

na ka i si a no na ma si ba do mi do na

coda

na ma ba de do do da do da do na ka yi si di

ma dai sak si kava
 si lao mas bu bu kun
 bo haie sia du run
 sa nuan ma da ma dina
 ma da vin du du ra
 min da di na
 a mos ma dai dai yar
 sin da van zizis ho
 ba si ha run ha mu del
 sile sile ma lu bou
 hail dan dai sak ma mu na
 sai na de sak
 bo hail van i a dan
 na i dan na mu ku na
 na i da mi na nas ga
 na i da du du za
 so ma danin

做夢夢見彎的東西
 從巒社群嫁到郡社群
 翻過一座山
 父母仍可看見迎親的隊伍
 深深地祝福你（加強語氣）
 女兒嫁出後，剩下我一人
 妳所有的長輩（指夫家）
 嫁出後請好好照顧她
 好好給她穿衣服扣緊來
 學習學習綁好稻草
 會有一個好夢再來
 靠夢占了
 要翻過死亡谷
 會再來一次
 會有快樂的事情
 一定會有快樂
 直到一生

(三) 兒歌

(14) dakol 之歌 (dina nuwan dakol)

dakol 是一種植物，這是一首以布農古語為歌詞，語意生澀難解的童謠。這一代的族人，對於歌詞內容，只知道一句一句的意義，但每句間卻因毫無相干，而無法了解全曲之意思。但我們可從這首童謠的結構了解這是一首在「玩弄文字遊戲」的童謠，或許因遷就歌詞的排列規則，而捨棄了文意。歌詞都是五音節整齊排列，令人訝異的是每一句的前三音節都是來自前一句的後三音節，在修辭學上稱為「頂真」(4)。它是一種詞句結構，利用上下句的相同語詞，作為「中心觀念」，使上下文的意識流貫串連起來。前一句的結尾，作為下一句的起頭稱之頂真。這種特殊的結構法在阿美族的童謠(5)及排灣族的童謠(6)也曾被使用過。這首 dina nuwan dakol 的頂真排列如下：dina nu an da kol, da kol mai a san, mai a san ji ji, ji ji ma va le.....。

dina nuwan dakol dakol 之歌

dina nu an da kol da kol mai a san mai a san ji ji, ji ji ma va le dou

dou da de va vas de va vas sa lun vas sa lun kai ga kai pa sa va ga a sa va ga sui vii

sui vii ma va su ma va sui gi gi nas sa ve san san

量音 擇謠

din na mu an da kol	烤過的 da kol 等
da kol mai a san	da kol 草在老家那邊拿來的
mai a san ji ji	以前老家的地方
ji ji ma va le	有個左捌子 ji ji
ma va le do ua	他吃米類的植物
do ua de va vas	把種子撒下
de va vas ru lun	撒在山上
vas ru lun hai gun	山的名字叫 hai gan
hai gan sa va ga	?
sa va ga hin vin	靜徐徐吹來
hin vin ma va run	野鴿子也飛來
ma va run i gigi nus	聽見鴿子在放屁
sa ve sun sun	原來是吃了錢鼠的點心

(15) 問答歌 (kuisa damaron)

這是一首一問一答的童謠。從這首 kuisa damaron 藉著一問一答的形態，已將布農兒童打破沙鍋問到底的童稚心態表露無遺。這首兒歌的流傳地區，經作者的調查只有台東縣境內新武呂溪附近的郡社群人會唱。歌唱的意義是說：「Tamaron (人名) 去哪裡？去拿擦槍油！拿油做什麼？擦槍用；為什麼擦槍？要射殺山羌；為什麼要射殺山羌？要給媽媽吃啊！為什麼要給她吃呢？媽媽要織布，為什麼要織布？給孩子們穿，為什麼給孩子們穿？因為天氣很冷」。發問的人是小孩，回答的人是舅舅。在演唱 kuisa tamaron 時，不是利用男女的二重唱就是男聲唱問句，女聲唱答句。從曲式的結構看來是首典型的應答唱法 (Responsorium)。也因二重唱而形成了優美的複音現象。在南投縣仁愛鄉的曲冰卓社群人，有一首童謠 noin dinna hongo 是一首什錦歌 (二首曲子串聯)，後半段的歌詞也像 kuisa tamaron 一樣以一問一答的方式來演唱。歌詞卻改為：「給我針吧！拿針做什麼？要縫袋子，要縫袋子做什麼？要裝 lalao 草，為什麼要裝 lalao 草？為了要擦弓箭，為什麼.....」。從歌詞的一問一答，這兩首歌基本上應該是相同的，但是曲調上卻完全不同，個中原由令人費解。

♩ = 80 kuisa damaron

問答歌

hoi sa ta mara en ti sa du da maga, ala sese la on, fo so dole bo so,

ala ho ho so so, a ne bole sa bo, ala baba na na, go ho zina bo ne,

ala baba ho na, i sa do do do ne, ala ze ze do na, bene doo na va,

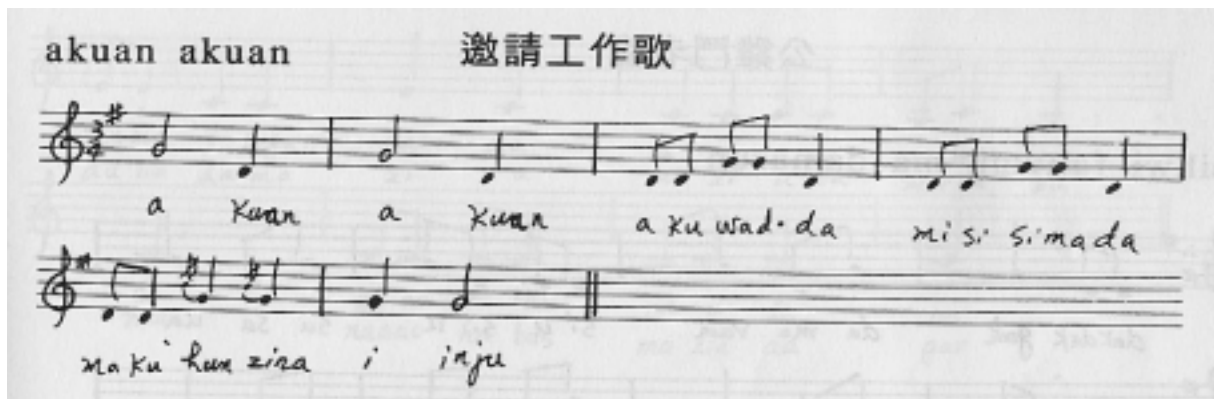
ala baba no ga, i se do go ga da.

hoi sa tamaron
hi da du da maga
ala sese la on
i si hushus dubusul
ala ho ho so so
ba na du sa gu
a zah ba ban a hav
is ho lu zin na buni
a zah ba bo ho la
zin lu du lu ni
a zah zin zin lu na
ba nu du u ral
a zoh ba ba nu ga
si si du ga ga zaf

Tamaron 去那裡
去拿擦搶油
拿油做什麼
擦搶用
為什麼擦搶
要射殺山羌
為什麼要射殺山羌
要給 zin na buni 吃
為什麼要給她給
她會織布
為什麼要織布
給孩子穿
為什麼要給他穿
因為天氣很冷

(16) 邀請工作歌 (akuan, akuan)

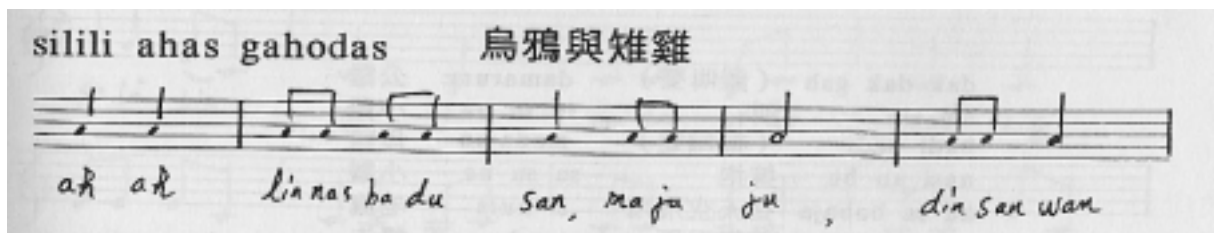
這是一首單旋律而沒有加上布農傳統和聲法的童謠，akuan 是一位平地婦人，她邀請了一位布農族人 zinainiju 到家中來幫忙整地，可是由於 zinainiju 皮膚過敏而無法成行。歌詞就這麼簡單地在敘述農事中名不見經傳的軼聞小事。雖為一首獨唱兒歌，曲調仍是 Do、Mi、Sol、Do 形成的泛音列前五個音形成的音階組織。



a kuan a kuan (婦女名)
aku wada 邀請 misi sima da 皮膚過敏
ma ku hum 整地 zina inju (婦女名)

(17) 烏鴉與雉雞 (silili ahas gohodas)

這是一首僅用唸謠而不唱的童謠，與台灣早期的童謠"唸歌"是一樣的。歌詞只有五句，(1)ahah 烏鴉(2)linas 雉雞(3) badusan 小鳥 (4)majuju 肚子餓狀(5) dinsanwan 吃飽了。從簡短的歌詞，很難理解其中的邏輯。但事實上，它是在描述一個小孩，在野外看見飢腸轆轆的烏鴉，雉雞和小鳥在搶奪食物。最後烏鴉不但搶到了食物，還把雉雞和小鳥都吃了。



ah ah 烏鴉 linas 雉雞 badusan 小鳥
majuju 肚子餓了 din san wan 吃飽了

(18) 公雞鬥老鷹 (sihwi fahumu ma damarun)

這也是一首單旋律的兒歌，歌詞在敘述公雞為了保護母雞和小雞，免於遭受老鷹迫害，不惜拼命與老鷹纏鬥，最後把老鷹打敗了。老人家告訴筆者，這是他們小時親眼看見的過程，不知不覺中這首兒歌就流傳開來了，目前在台東縣境內的郡社群和仁愛鄉的卓社群都知道這首兒歌。

公雞鬥老鷹

sihwi fahumu ma damarun

dak dak gah da ma vam si u si u su su ua
 badi badi ma da jan nasi an bu su su an
 kusa babaja si hu is na du si u ma da mu
 an kas dumas da ma rum bas du du kan ma ba dan
 bas du du kan ma ba dan

dak dak gah	(雞叫聲)	damarum	公雞
siu siu	叫	su su ua	小雞
badi badi	(振翅聲)	madajan	母雞
nasi an bu	擁抱	su su ua	小雞
ka sa babaja	在天空飛翔	si huis	老鷹
nadusiu	俯衝而下	ma da mu	抓走

(19) 愛人如己 (damazina)

這是一首兒童在回想父母親曾經不斷地告誡他們：「不要看到身體上有缺陷的族人而取笑他，否則將來惡運輪迴時，你也會跟他們一樣。要愛人如己，將來才會快樂。」雖然只是簡短的叮囑，但布農兒童教育中，父母的苦心溢於歌詞的字裡行間。

damazina 愛人如己

sin ma i siga dai da a za a za mema ma
du ba da ma zi a ma zi a la marga bu
da nuar ga do du bai na u la an
nasao ha bas ma lin aa gar

- (一) sinma 誰 isiga daida 從那邊走過來
aza aza 都是一樣 mema 突 mada 眼
gado bubai 不要隨便說 nau laan 會被傳染
- (二) duba 說 dama 父親 zina 母親
mazi a la 做好人 marga bunuan 對別人
nas so habas ma lin asgar
直到 永遠 快樂

(20) 玩竹槍 (bisasiban golobin)

這是一首反映孩提生活的童謠，內容在描述兒童們利用箭竹做成的槍，拿著它互相追擊的快樂情景。

bisasiban galobin 玩竹槍

ga lo bin gau bin kai na bi as kal zig
va jo va jo den ga langan dai sin bu sal
on ka du lan



go lo bin 竹槍 gau bin 子彈
 hai na bias 開始作 halzig 打過去
 vajo vajo 試試 試試
 den ga lan gan 試過成功了
 dai sin busul 一枝竹槍
 on ha du lun 成把 dasi dasi 保養 保養

(21) 採李記 (madabul bunuan)

這首童謠在敘述有位小孩，有一天到李子園中遊玩，看見紅澄澄的李子，成熟後掉落滿地。好奇的他，滿心歡喜，想要去撿拾它，卻突然碰到了大蟒蛇，嚇得他落荒而逃。

採李記

madabul bunuan

bu nuan rahan rahan

Rai so lo i si lin si lin din ni da lan bin ma i

bu min suma i bu da jan

bunuan 李子 rahan 掉下來 rahan 掉下來
 haisoloi (人名) silin silin (蛇爬過的聲音)
 din ni dalam 等待
 bin maibu 突然 min suma 冒出來
 ibu da jan 一條大蟒蛇

(22) 找狐狸洞 (kilin kulum dolah)

這是一首描述童年生活片斷的童謠。在述說有位小孩，到野

外抓蝴蝶，玩伴到齊後，大家又結夥去抓狐狸。找到了一個狐狸洞，大夥拿起竹子就往裡頭刺，狐狸終於被逮住了。

找狐狸洞

kilin kulum dolah

han han lai bu lai bu dali guan bunun nani
 la su lu kan la ka gu gum

han han (鳥叫聲) lai bu lai bu (疲倦態)
 dali guan 小蝴蝶 bunun nani 很多人
 lasu 刺 lukan 穿 haha gu gum 穿

(23) 誰在山上放槍 (sinma disbum baaf)

這是一首南投巒社群人所唱逗趣性的兒歌。歌詞的內容在敘述小孩好奇地詢問長輩們幾個詼諧性的問題。第一句就問誰在山上放槍？原來是 dian，為什麼放槍？原來是打鹿.....。從一問一答的方式，我們可以了解這和(15)首的 kuisa tamaron 是完全一樣的兒歌，曲調也是一樣的，但歌詞的內容卻不相同。不過從群社群唱的(15)kuisa tamaron，巒社群唱的(23)sinma disbum baaf 到(31)卓社群唱的 noin dinna honko 基本上都是同一首曲子，也有同一個主題"打獵"，只是每個族群都有各自的問答方式。

誰在山上放槍

$\text{♩} = 79$ sinma disbum baaf

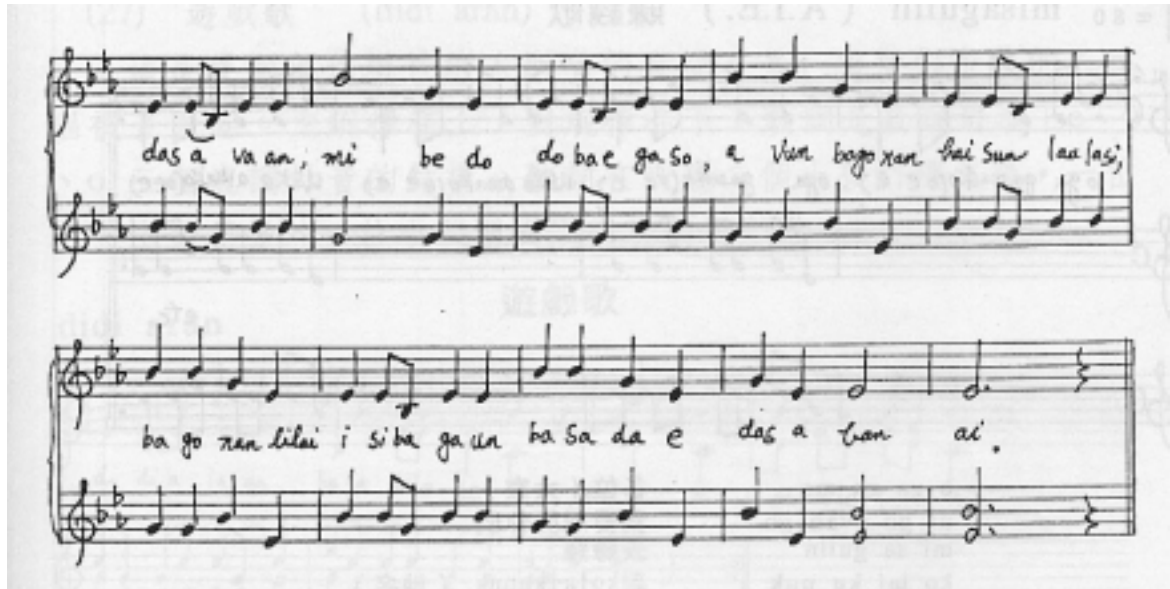
Sinma disbum baaf, dian ana lau a, maba na dan a, anvan ana lau a,

min koet laua, min koa o a, du bai e a sul, mava lua di tas,
na da sun a nun, mage pasa a la, masi soba lu lu, mada bolu da ge
a lan.

(24) 孤兒怨 (mindina laavan hodas)

這是南投巒社群人所唱的童謠。歌詞的內容在敘述一位被遺棄的孤兒，寄居的親戚家中，但是長輩們平時不讓他吃飯，只准讓他吃 lilai（一種野菜，味甚苦），喝芋頭莖湯而已。這位孤兒因此唱出了他的心聲，令人聞之鼻酸。

孤兒怨
mindina laavan hodas
♩ = 73
e a o a lana la lan, Ma ko laida a lana o son, duba la an



ia o alan alulan	(alan 人名)
du ba la on	他說
das a va an	只有一個孩子
mi do ai va sun	所以不討厭這孩子
a vun ba go nan	不給他吃
bai sin lau lasi	白飯
ba go nan lilai	但給他吃 lilai (吃的植物名, 味基差)
is ba ga un	給他吃
ba sa da e	芋頭莖
dasa ban a ai	做成的湯

(25) 賺錢歌 (misagulin, A、I、E)

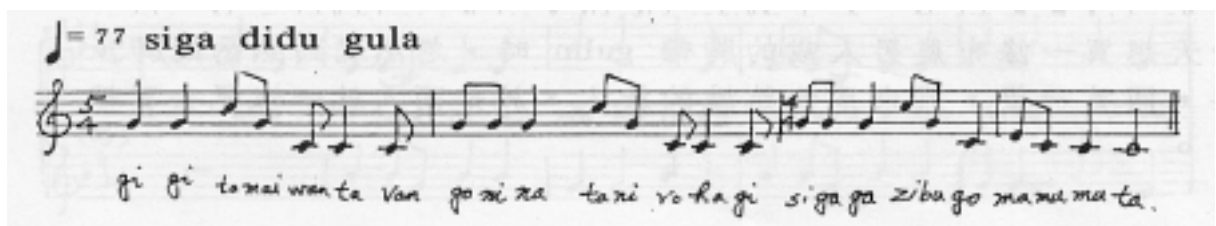
這是一首流行在台東縣境郡社群布農人的兒歌，歌詞每句都是固定地四音節實詞加上三個虛詞母音 (A、I、E) 所形成的七音節，也因此海端鄉霧鹿一帶都稱這首歌為 aie。延平鄉一帶則稱 mi-sagulin，意指“去賺錢”。歌曲只是簡單的 1 5 5 1 3 1 1 旋律，配上布農人慣用的和聲唱法，反而顯得麻雀雖小五臟俱全。歌詞內容在敘述一位布農族人離開了聚落到別處去賺錢，他有一天想買一條布農男人戴的胸帶 gulin 時，忽然聽到熟悉的腳步聲，回首一望，原來是他熟識的族人，於是兩人就一塊兒去買糖了。



o ga ga ma	各位 (大家)
us go avan go	我要離開你們
mi sa gulin	去賺錢
ko lai ku nuk	到 kolaikunuk (地名)
mi sa gulin	去賺錢
na is bo lifku	我要買
ma lon li yan	男用胸帶
isi hai liongo	戴在身上
gu ba lo gan	(地名)
du ba sai ki	我以為是……
si ma sie do	那人是誰
ji lin ji lin	腳步聲很大
sa ga givan ko	往後一看
a mu sa dan	原來是他
na dan lu sada	我們兩個
nagau sin sin	一起到 sin sin (地名)
na mon go dan	我們要吃
ga ma sia du mu	(ametama 糖)

(26) 逗趣歌 (siga didu gula)

這是巒社群 (信義鄉) 人所唱的童謠，歌詞只有四句形成的一段體。歌詞的內容在描述 "一個小孩肚子被東西勾住了，眼睛被風砂吹進去了"。布農族人說這是一首捉弄鄰家小孩的逗趣歌。



(27) 遊戲歌 (didi aran)

這是望鄉部落巒社群人所唱的童謠。是一首擬似卡農的二重唱複音童謠。主旋律在上，對旋律在下，歌詞是最短句加上 e、o、o 三個虛詞母音的結構。歌詞在表現二個小孩鬥嘴之後，一位小孩主動邀另外一位小孩到樹下去玩的遊戲歌。

didi aran 遊戲歌

di di a la an ba ga de le le o e o o si ga le le la la o

la be na o da ga o wa da mo de ko de go lo

(28) 爸爸媽媽 (tama tama dina dina)

這是一首巒社群望鄉部落布農人所唱的童謠。歌詞之間的邏輯性，很難在一個字一個字的連串字彙中了解。它是在敘述有個孩子，爸爸住在南投，媽媽住在花蓮（娘家），後來爸爸把媽媽娶回家。爸爸把吃的東西都給了媽媽，事實上也並不是什麼珍貴的食物，只是生薑而已。布農族人樂天如命，簡樸的需求天性，在這首童謠中表露無遺。由於這首曲子是二個小孩的重唱，因此二聲部形成的複音現象令人耳目一新。

爸爸媽媽

$\text{♩} = 70$ tama tama dina dina

tama tama ba ga ban ga dina dina li ro li yo mo yan nendangi ruzito xata i dan k'no Gasan

de San dan ba Yo lu Yo Ya Kan Wan a Din

ta ma ta ma	爸爸
ban ga ban ga	(喝過酒搖搖晃晃的樣子)
din na din na	媽媽
li ro li ro	(喝過酒搖搖晃晃的樣子)
mo lan mu kan ginum	到花蓮去
ni to ma ba i dan ki no	不想住在那裡
ba sun du san dan ba ro	吃的東西全給你
bu ro ru kan , van an a bin	(煮生薑吃)

(29) 夢境 (ma-daisa)

這也是巒社群望鄉部落流傳的童謠。歌詞分成七句，前三句是六音節歌詞，後四句是七音節（四加三）的排列。歌詞在描述"一個孩童昨晚做了一個夢，到 mubanuwa 去吃豐盛的大餐。他先點了公雞 (tamaron)，覺得索然無味，於是再換一隻母雞 (basinivu)，結果奇香無比"。在布農歌謠中以公雞和母雞為主題的童謠非常多。我們可體會布農人在靜僻的山區聚落，幾近與世隔絕，"雞"於是成為小孩們的玩伴，也是布農人的桌上美食，連作夢都以它為是題，下面一首亦如此。

ma-daisa 夢境

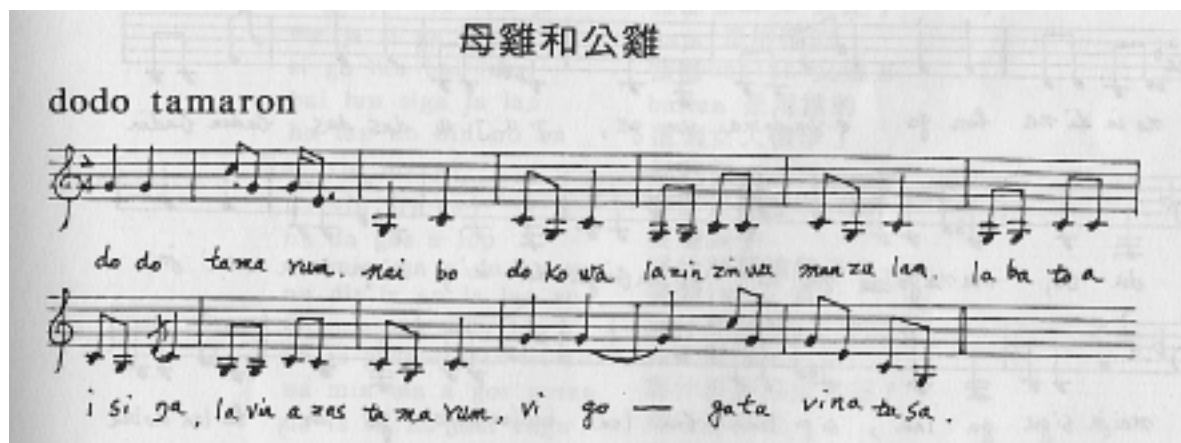
♩ = 66

ma dai sak hisa yan	早上我夢見
mu ma nuna di sa bo	回到娘家

ba ho lan tama lon	家人殺公雞給我吃
ma las rave mada mal	但沒有味道
bu ku vevan ma lu ban	另外換了一隻母雞
malas veve ma lan boh	非常好吃
san ma ba ga anda dan	應該順序帶點回家
ma ga dave du dula	你真該死呀

(30) 母雞和公雞 (dodo tamaron)

這是一首仁愛鄉卓社群兒童所唱的童謠。歌詞是寓言式的童話，敘述媽媽叫小孩去提水，結果小孩發現水潭被母雞弄濁了，他好生懊惱。但在一旁的公雞卻告訴小孩，不要擔心，說著說著一躍而下。說也奇怪，潭水頓然清澈無比，小孩好高興把這現象告訴媽媽。媽媽卻冷冷地回答希望年年都如此。在布農族的童謠中除了"爸媽"時常是孩童們童話世界裡的主角，性別的對比也是常見的現象。例如公雞、母雞、爸爸、媽媽等等。



do do ta ma rum	叫小孩去提水
nai bo do ko wa	我不知他在說什麼
la zin zin an mun zulan	他去提水了
la ba to a isi ga	但水被母雞弄濁了
la vin a zas ta ma rum	公雞卻又把水弄乾淨了
vi go gatu vina tu sa	希望年年都如此

(31) 什錦歌 (noin dina hongo)

這是一首卓社群曲冰聚落演唱的童謠。由於這是一首由兩個

不同的童謠，藉由第一首最後一個音形成的同音異名轉調方式銜接了第二首歌謠。卓社群人堅持這是一首童謠。前半段是完全寓言式而甚難理解的情況，詞中敘述媽媽在瀑布下要手鐲，爸爸拿起斧頭砍了野牛，給 balun 吃，結果這個女人懷孕了。後半段卻是與(15)首 kuisa tamaron(23)首 sinma disbum baaf 相同的問答歌，歌詞是“給我針，拿針做什麼？要縫袋子，為什麼縫袋子？要裝 lalao 草，為什麼要裝 lalao 草？為了要擦拭弓箭，為什麼要擦拭弓箭？為了要獵鹿，獵鹿為何？要給 umail 吃.....”。從曲調的構來看，前半段是小三和弦形成的分散和弦曲調，後段藉由同音異名的等音變換之後，又以大三和弦的分散和弦運用在曲調上。但這首童謠是單旋律的獨唱曲。

什錦歌

noin dina hongo

no in di na hon go e vin dama ven ge, ji u ji u das das badin badin
 du to, ma na po ban qoi zi go lan bi ga doi xi, si ga laun mai ja
 mai ja si ge fa laa, si po lan- bai lan bai lan si go go lan, ka lan do bin
 no an vin mai as ka vin- mai mai as a, xa da qui ga la
 o nam in xa a da kai so na di la an la lao zu, nam in mai la lo za xa-
 go go mai bu zu, nam in mai go go. San kai ba za ma i za gi, nam in ma ar tu xa



- | | |
|--|--|
| <p>A. no in di na hon go
 e vin da ma ven ge
 jlu jlu das das
 ba din ba din du bo
 ma na gna bu go iz
 go lan lia gu doiz
 si ga la wan rna ja
 ma ja si ga la lau
 si go lun bai lun
 bai lun siga la lau
 ha lan do bin no an</p> <p>B. ai vin my as
 na vin my as
 na da gas a lop
 na min ma a du ka sun
 na dis la an la lao zu
 na min ma a la lao zu
 na is goagos mai bu zu
 na min ma a gos gosan
 na is ba na mai zagu
 na min ma a ba na goan
 na ba kor u maie
 na min ma a bakor
 na min din un mai rumin
 na min ma ar din u num
 na bai nogan mastoto
 i za mas toto</p> | <p>媽媽在深谷瀑布下
 向爸爸要手鐲
 (瀑布由上往下沖所發出之聲音)
 父親拿起斧頭砍東西
 並且打野牛、鳥獸
 給 lanlia 吃
 但卻被 maja 搶走了
 maja 是用搶的
 接著 bailun 又過去
 bailun 是用搶的
 這個女人懷孕了
 給我針
 拿針做什麼?
 要縫袋子
 為什麼要縫袋子
 要裝 lalao 草
 為什麼要裝 lalao 草
 為了擦拭弓箭
 為什麼擦拭弓箭?
 為了要獵鹿
 為什麼要獵鹿?
 要給 umaie 吃
 為什麼要給 umaie 吃?
 要織布、跳舞用的
 為什麼要織布
 要穿去歡樂
 在那裡歡樂</p> |
|--|--|

(32) 敘事歌 (dingabu)

這是一首卓社群布農人才會唱的獨唱童謠，曲中敘述一位布農孕婦在一次泰雅族入侵卓社後被擄走，在途中該名婦女沿途折

下一種植物 mailan 的莖，以示意族人她被擄的方向。不久她產下了一名男孩，但泰雅人卻百般凌虐其母子。他們忍無可忍，母子倆人趁泰雅人有一天上山打獵之際，從樹林中逃回卓社，但卻不幸被泰雅人發現。於是她兩躲入山洞三天三夜，才又沿著回原社的路，回到娘家與父母親團聚。這就是一首活生生故事性的敘事歌，這個勇敢的卓社婦女故事在長輩傳給晚輩的童謠中流傳下來。曲調組織除了大三和弦（Do、Mi、Sol）之分散和弦外，又加上 Re 及 La，而形成了五聲音階，這是唯一使用五聲音階的布農歌謠。由於老一輩的族人已忘了這首曲子的唱法，只知道有這麼一則故事，所以採錄到的 dingabu 是一首婦女的獨唱曲。

敘事歌

dingabu

deng bu · mai la deng bu mai la an, anda lai ga da
 an, fasi toxi ga ga ma, mi-mu-gala ga lo go vix'e
 dasa goba Sami lan da, ha ha o so e.

(33) 爬樹歌 (akana ongela)

這也是一首卓社布農人的兒歌，族人只知道這是小時候，一位小孩爬上樹梢，而其他孩童捉不到他的時候，樹下的小孩們就唱了這首歌 akana ongela 來取笑樹上的玩伴，「爬樹像猴子，手長腳長只會跳」。但若要逐字把歌詞譯成中文，族人卻無人能解布農古文的字彙，也是一首獨唱童謠。

爬樹歌

akana ongela

$\text{♩} = 76$

a kana on ge la, ga la ma kan zuo le, zuo le le ban a, Ma e mi zu

Ma zu ga na na ne mu lo.

(34) 有隻鳥兒 gaga 叫 (dodo as gaga)

這是卓社武界布農人所唱的童謠。全曲只有五句，每句五個音節。五句都是同一動機 (5 51 11) 的反覆五次。歌詞內容是 " 有隻鳥兒 gaga 叫，催促我快去舂米，這是為了去山上打獵所需 "。

有隻鳥兒gaga叫

dodo as gaga

$\text{♩} = 84$

do do as gaga, do baiga ba dai, bu ta to di raz, ma la sun ga lun

na galan didi

(35) 烏鴉歌 (ah ah)

這是一首由卡社群潭南布農人所唱的童謠。雖名為烏鴉歌 (ah ah)，但這只是使用了歌詞前二字而定下的曲名，事實上整首曲子都與歌名毫無關係。這也是一首詞句結構甚為特殊的童謠，它並未敘述一則寓言故事，句與句之間更是南轅北轍，各說各話。但它要呈現的是一種文字遊戲，由於特殊的文字模式排列而放棄了語意。它的結構是每句六個音節，除了第一句之外，每句前四音節是前二音節的反覆 (如 iki las, iki las,) 每句最後兩個音節是下一個句子的前四音節，但新的句子一定得加上「i」這

個母音開頭，以此類推，於是形成了 iki las iki las va kan, iva kan iva kan saule, isau le isau le lis fan..... 等等共十九句的歌謠。至於歌詞的內容，每一句的意思都很模糊而不合語意邏輯，更遑論整首曲子的大意。因此這種以文字遊戲為題的童謠，也是布農童謠的幾個特色之一。

ah, ah

烏鴉歌

ahah	kunatum	kilas
烏鴉	灰燼	小米
ikilas	ikilas	vakan
小米	小米	?
ivakan	ivakan	saule
?	?	竹槍
isaule	isaule	lisban
竹槍	竹槍	腹漲
ilisan	ilisan	gnai
腹漲	腹漲	偷懶
ignai	ignai	nidol
偷懶	偷懶	樹結
inidol	inidol	balau
樹結	樹結	岔路
ibalau	ibalau	viso
岔路	岔路	拍掉褲上的露水
iviso	iviso	laiya
(拍掉褲上的露水)		綠豆
ilaiya	ilaiya	daba
綠豆	綠豆	燒豆殼
idaba	idaba	lilo
燒豆殼	燒豆殼	(人名)
ililo	ililo	homan
(人名)	(人名)	?
ihoman	ihoman	kaika
?	?	走路不穩狀
ikaika	ikaika	luba
(走路不穩狀)		(人名)
iluba	iluba	bazib
(人名)	(人名)	未成熟之玉米
ibazib	ibazib	daii
(未成熟的玉米)		芋頭
idaii	idaii	domo
芋頭	芋頭	圓頭
idomo	idomo	hodan
圓的	圓的	蕃薯
ihodan	ihodan	lobushi
蕃薯	蕃薯	長的

第三節 祈禱小米豐收歌

(一) 祈禱小米豐收歌與祭儀的關係

布農族在傳統的祭儀生活中，由於小米是整個族群賴以維生的經濟作物，自然在傳統原始宗教生活上，就以粟作祭儀作為他們的中心祭儀，粟作祭儀一年之中就占了近五十天，幾乎占了一年之七分之一(7)。粟作祭儀的目的不外乎為祈禱求豐收以利人口興旺，其方式為一方面向天神(Dehanin)做迎福避禍之祈禱，另一方面則向穀物本身施以豐收誘勸之巫術，再則利用人們嚴守禁忌以確保其豐收。粟作祭儀在布農族除了宗教意義之外，與經濟、社會也有密切關係，因為粟作是他們經濟生活之中心，粟之豐缺或藏量之多少會影響其社會地位。對於長年久居於深山之中的布農族人，四季季節變化對粟作作息的影響尤為敏感與認識，他們知道夏季晝長雨多，為草木發芽繁茂之期；冬季晝短乾燥為草木落葉凋枯之期。這種季節的變化，於是他們選擇在冬季從事採伐、開墾、播種等工作。夏季則從事除草、種植雜糧等工作。但季節之知識中最重要者莫過於粟之播種，因為播種是一年之農作生計之開始，若開始不得其時，將會影響整年之農事及收穫。正如中國諺語所云「一年之計在於春」、「好的開始是成功的一半」他們也把播種視為祭儀中一年希望之所翼，格外慎重。根據他們傳統的想法，月亮的盈缺是與植物的榮枯、人的吉凶命運互有關連，因此祈求增殖的祭儀總在圓月或近圓月舉行。祭日之決定除月亮之條件外，由司祭夢占而定。

在播種祭中與祭儀音樂有關的祭歌除了 minamoto 及 maumbokna kanunum 外，就數祈禱小米豐收歌 pasi but but 與整個粟作祭儀關係最密切了。祭司選定祭日之後，他會在社中選擇一家在過去一年之中小米收成最豐盛的家族，擷取這家的小米一大束，做為今年中最聖潔的「種粟」帶回祭壇上放置，之後又到社中選擇 6~8 位社中成年男子帶來祭司住處。這些男子的選擇

條件必須是社中過去一年之中，家中無不幸事故、未患疾病、出草順利凱旋，而且最忌●夫。他們視這些成年男子為「聖潔」之男子，在祭日之前他們必須住在祭司家中，絕禁女色，更不准吃甜食及刺激之物品，到了祭日當天，祭司先將這些成年男子召集到屋外，圍成圓圈，手臂互相搭在背後，中間則放置聖潔的「種粟」一串，這時先由祭司發最低的音開始了所謂的「pasi but but」眾男子則以「種粟」為中心，一面以逆時鐘方向緩緩移動，一面分成三人或四人一組依次以母音「u」發音和之，祭司則以近乎半音的音程徐徐將音往上唱，此時社中族人都會放下工作聆聽「聖潔」的歌聲，據族人說，他們選擇在屋外，就是要讓天神（Dehanin）及鄰社都能聽到他們虔誠的祈禱聲。待祭司唱到認為最完美的境界時，此時這些男子會把頭往上揚，把聲音往上方唱出，並且會以眼神互相默許而一起停下來。如果在演唱的中途發現某個人聲音有些不協和時，隔鄰的男子會將置於他背後的手抓緊以暗示對方，因為他們認為祭日之前他們禁止唱這首歌曲，第一次唱就必須唱到他們自認為最完美最協和的境界才可停下來，這也是天神（Dehanin）最喜歡的聲音。也因此天神會以他無邊的法力保護作物之豐收，以致族人個個戰戰兢兢唱好此曲，他們也相信，若唱得不協和，不完美，則天神必定震怒，今年必定是歉收的一年。戶外唱完 pasī but but 之後，祭司將聖潔的「種粟」一粒粒剝下，再交由這些成年男子輪流依次拿到社中每個家中分給每家些許種粟，而當每家拿到這些聖潔的種粟之後再滲入自己家中預備之種粟，並且在自己家族室內行 pasī but but 之儀式，但這次成年男子就不再有選擇性了，況且過去布農族一個家族往往有 40~50 個成員，要找成年男子組合來唱「pasī but but」並非難事。至此儀式才告一個段落，族人才正式準備撒種。但 pasī but but 這首祭歌從此就沒有被限制唱的時機，一直到三月份的 manato（拔草祭）完畢之後就不准再唱了。可見 pasī but but 唱的時間僅有大約三個月左右。

由 *pasi but but* 與整個粟作祭儀的關係，可以歸納出下列幾點說明 *pasi but but* 在整個活動的重要性：

- (1) 在整年粟作祭儀之中，除了 *minamoto* 及 *maumbokna Kanunum* 兩首祭儀歌曲之外，*pasi but but* 被視為攸關一年收穫成敗的歌曲。
- (2) 唱 *pasi but but* 時必須慎選潔淨的粟種及 6~8 名成年潔淨男子做為對天神 (Dehanin) 虔誠的條件。
- (3) 唱 *pasi but but* 時他們先在室外演唱，然後再到室內演唱即象徵模擬巫術 (*i mitative magic*) 室外田野結實累累的小米能湧進室內的穀倉，堆得滿坑滿谷。
- (4) 由於三月間拔 *manato* 之後，族人再也不會到小米田中來翻動小米的成長，一切似乎已成定型只有等「它」收成了，所以族人認為已不需再唱 *pasi but but*。
- (5) 以上 *pasi but but* 與整個祭儀的過程，僅在郡社群 (*bubukun*)、巒社群 (*take banuna*) 所流傳，而卓社、卡社、丹社並沒有這種繁雜的儀式，甚至連 *pasi but but* 之名亦未有所聞，可見 *pasi but but* 是在郡社群與巒社群尚未大移動前，就會唱此曲，而卓社、卡社、丹社是自巒社群再分出來的。
- (6) 由傳說中祖先如何學到這首 *pasi but but* 的對象中可知，都是在成年男子到獵場上打獵時的奇遇而學會這首歌，或許開始學會這首歌的對象就是成年男子，所以在往後祭儀中唱 *pasi but but* 都以男人為特定對象息息相關。

(二) 祈禱小米豐收歌的傳說

pasi but but 又稱 *pasi baimo*，但 *pasi maimo* 是較古老的說法，郡社群及巒社群均有這兩種稱謂。從布農語的字意上來解釋，*pasi* 是動詞前的附加詞，表「動作狀」，*but but* 是「拉」的動詞。因此 *pasi but but* 是「大家來拉」的動詞轉變成的名詞，也就衍生成大家來拉動這些音群，更具體轉化而成的象徵概念。據羅

娜村王和平長老說「pasi」意指「祈求」之意，but but「團結在一起」之意。另外崙天村黃順利先生稱，「pasi」乃指冬天裡小鳥們從各地聚集在一起，一群群從此地飛到彼地叫「pasi」，而小鳥們很多聚在一起叫做「momo」；又崙頂村邱先生說「haimo」乃指一種植物「藜」。由以上的說法眾說紛云，似乎頗難了解其中真義，但崙天黃先生之解釋與粟作生息之環境上的關係，似乎較密切。

pasi but but 在郡社群、巒社群中視為虔誠之祭歌，然而這種世上罕見而奇特的唱法，布農族的祖先們是從哪裡來的呢？據筆者在仍然演唱 pasī but but 的十個村落調查採訪結果不外乎下列三種傳說：

- (1) 布農族的祖先們在某一次狩獵行動中，乍見幽谷之中飛瀑流瀉，蔚為奇觀，尤其是在幽谷中飛瀑流瀉造成的迴響，令他們聞之不禁生出肅穆敬畏之感，回到社中之後他們發現今年的小米收成比起過去任何一年都要豐盛，於是聯想起或許 dehanin 預示其所好，於是社中這些男子將在瀑布中所學到的音響傳頌下去，代代不絕。持這種說法的以高雄縣郡社群的布農族為最多。
- (2) 也在一次狩獵到某一獵場時，他們祖先發現了一棵巨大的枯木橫互於地，巨木中間已中空，此時成群的蜜蜂（linmo），又稱（hatongusazu）展翅嗡嗡作響，在中空的巨木之天然井鳴箱中鳴響，族人雀躍不已，因為他們從來就沒有聽過這種天籟之音。於是這些男子將他們在山野奇遇中聽到的音響模仿唱出，加上族人個個都是合唱的能手，於是代代相傳下去。台東縣境內郡社群及南投縣信義鄉（明德、羅娜）布農族都持這種說法。
- (3) 花蓮縣崙天社群布農族則認為他們祖先聽到在結穗盈盈的小米田中，成群結隊的小鳥振翅疾飛而過的聲音，交相模仿而學會了這首歌曲。

以上三種傳說都在布農族郡社、巒社群中傳頌著，由於布農族會唱這首歌的年代已甚久遠，再去追溯其出處已甚無意義，但不可否認的「它」的來源是充滿神話色彩的。

(三) 祈禱小米豐收歌的基本模式

回顧過去布農族祈禱小米豐收歌的研究史，從最早的黑澤隆朝到呂炳川、許常惠，這三位民族音樂學家對祈禱小米豐收歌的演唱模式幾乎都有一個共同的認知，他們認為這首歌的演唱是由 6~8 個成年男子，分成三個集團，由領導的人從最低音先唱，以高約半音徐徐上升，其他二部則作小三度、大三度、完全四度、完全五度的協和音一起上昇，等領唱者的聲域達到最高音時，合唱即告中止。從這種表徵層面演唱形式的描述，這些民族音樂學家們大都站在純音樂結構的比較認知來分析布農族所呈現的音樂現象，這也是台灣長期以來受到柏林學派比較音樂學的影響所使用的結構分析基礎。在筆者歷經七年多來搜集的十三首祈禱小米豐收歌，作全面性的查訪、整理及輸入光譜器 (sonagramme) 後，發現除了演唱方式並不是像前面三位民族音樂學者所描述的如此簡單之外，每個群族或部落間的差異性甚大，甚至衍生出新的模式。這些種種的疑惑或許不是全靠音樂的現象分析所能理解，必須從布農族自己對 *pasi but but* 唱法的認知概念模式中去著手。這期間也因布農族社會氏族組織的影響及數次從祖居地遷移到新殖民地產生的變因，使我們發現 *pasi but but* 從祖居地形成的基本演唱模式已經隨著血緣和地緣的擴張演變成不同版本的變體。

從神話式的傳說到整個祈禱小米豐收歌的形成，布農族人是有了一套嚴謹的邏輯觀。誠如德國的語言學家恩斯特·卡西勒 (Ernst Cassirer) 在人論一書中所說的「神話這種看上去最荒誕，最不合乎邏輯的東西，也並非只是一大堆原始的迷信和粗鄙的妄想，而是具有一個『概念的形成』和『概念的結構』。人早在他生活在科學的世界之前，就已經生活在一個客觀的世界中了。這種世界以綜合統一的概念出現，與我們的科學概念不是同一種類

型，也不是處在同一層次上的，它們是神話的或語言的概念」(8)。從布農人神話式的傳說當中，瀑布、蜜蜂、鳥群這三種自然界的物象，締造了聲響的空間與鳴響的條件。再加上原始民族處理現實事物的方式並不比我們更具有神祕色彩，差別僅在現代人和他們間所用邏輯的不同。原始民族的邏輯是建築在可觀察的差異上，而這些差異又來自人們所感覺的具體事物的不同性質，例如生的與熟的，男的與女的，高的與低的。現代人的邏輯則建基在全然抽象的形式差異上，例如 x 或 y 等。布農人也就是經由這種神話所表現的思想體系，再把客觀及外在事物的感覺特質當作數學方程式的符號一般加以操縱，於是形成了 *pasi but but* 的模式概念。誠如李維·史陀所說的「自然界的物象是一體兩面的，不是自然的，就是文化的。像中空的樹幹，蜜蜂可以作為貯藏蜂蜜的場所，它就是自然屬性；反之，它也可以是聲響共鳴的實體，它就是文化的。」(9)只是布農人的數學方程式符號模式轉換成布農人語言符號的模式。從這種觀念的塑造下，布農人運用了對音高觀念的四種不同音色體現 *pasi but but*。這四個音高就是前面提到的 *mahosgnas* (高音)、*manda* (次高音)、*mabonbon* (中音) 及 *lagnisgnis* (低音)。布農族就以這四個音高觀念為基礎，形成一個結構。在他們的觀念中，所謂的標準型必須是①先由唱 *mahosgnas* 聲部的一位歌者以「u」發聲並繼續由另二位歌者持續前者的音高不得中斷。②一段時間後，由唱 *manda* 聲部的一位歌者在 *mahosgnas* 音高下方小三度以「e」來發音，③ *manda* 持續一定的長度後，由音色較圓潤的 *mabonbon* 聲部三人以「o」在 *manda* 的下方大二度接續發音，*mabonbon* 接唱之後，*manda* 即刻停止。④ *mabonbon* 持續一定的長度後，再由布農人認為以「破音」為特色音質的 *lagnisgnis* 聲部三人在 *mabonbon* 下方大二度以「hei」來接續發聲，*lagnisgnis* 聲部接唱之後，*mabonbon* 立刻停止。若從音樂的角度來觀察，從①到④階段 *mahosgnas* 與其他三聲部形成的音程關係（音與音之間的距離）分別為小三度、完全四

度、完全五度。⑤一等到 lagnisgnis 接唱而形成完全五度音程之後，擔任第一聲部的 mahosgnas 即刻不著痕跡地緩緩上升（幾近半音），⑥擔任 lagnisgnis 的聲部一聽到 mahosgnas 上升之後，他們也跟著慢慢上升，始終與 mahosgnas 保持完全五度的音程。⑦接著 manda 這個布農人稱為「接唱高音的」聲部又以「e」在 mahosgnas 聲部下方小三度加入，此時連同 lagnisgnis（低音）的持續音於是形成了布農人在每首歌曲所追求的三和弦概念（即如 Do、Mi、Sol 形成的縱向和聲），郡社人稱為 bisosilin。⑧布農人即依此結構觀念，不斷地營造愈來愈高的音域，一次又一次的依此模式進行下去。⑨直到 mahosgnas 聲部自認為已快達到所謂的天神（Dehanin）最喜歡的高度(10)，唱 mahosgnas 聲部的其中一人會忽然像脫離了軌道般地向上方高四度呼喊再回到原位。⑩在這種預示之下，會再進行二次固定的模式才完全停下。至此音程又回到了完全五度，整個 pasi but but 才告完成。（如下方譜例）

這種基本模式，是南投縣境內的巒社群人和郡社群人共同的想法，也是族人自認為祖先代代相傳的模式。他們雖沒有樂譜的概念，但是這四個音高概念卻成就了祈禱小米豐收歌的演唱模式，也體現了神化轉化為概念結構的原則。布農族 pasi but but 的傳承就是靠著這一套模式，藉著口傳心授的方式，由成年唱到功成身退，代代生生不息。從祖居地帶到殖民地，從西部山區越過中央山脈到達東部的山麓，布農人並沒有放棄 pasi but but 的「根」，只是地緣文化因素的滲入及族群的再認同，塑造出新的 pasi but but 變體，但我們仍然可以從繁雜的變體中尋獲它的根源模式與外在的變因。

Pasi but but 祈禱小米豐收歌

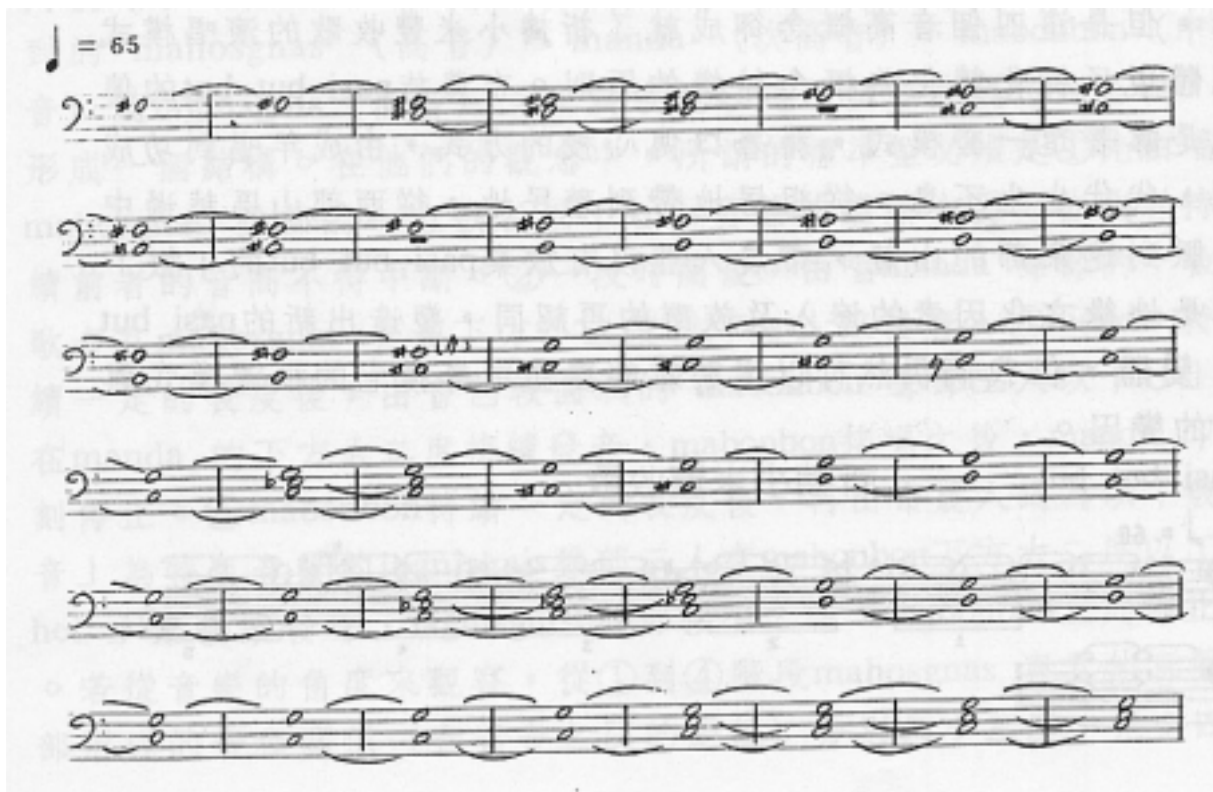
♩ = 60

(四)祈禱小米豐收歌的變格

不管在南投縣境內的巒社群或花蓮縣境內的巒社群，幾乎仍能依照布農人自己的唱法來唱 *pasi but but*，而且是嚴格地遵守著上一節所敘述的規則模式來進行，只是花蓮縣境的巒社群（例如卓溪鄉部落）在結尾之前的 *mahos-gnas* 聲部已放棄了暗示的呼喊。但是在鄰近南投巒社群目前是最大的郡社群部落的羅娜村人，過去內本鹿一帶的炭頂郡社群人，及代表新武路溪一帶郡社群的霧鹿布農人所唱的祈禱小米豐收歌比起布農人自己認定的模式有著一定程度的改變。

(1)南投羅娜郡社群

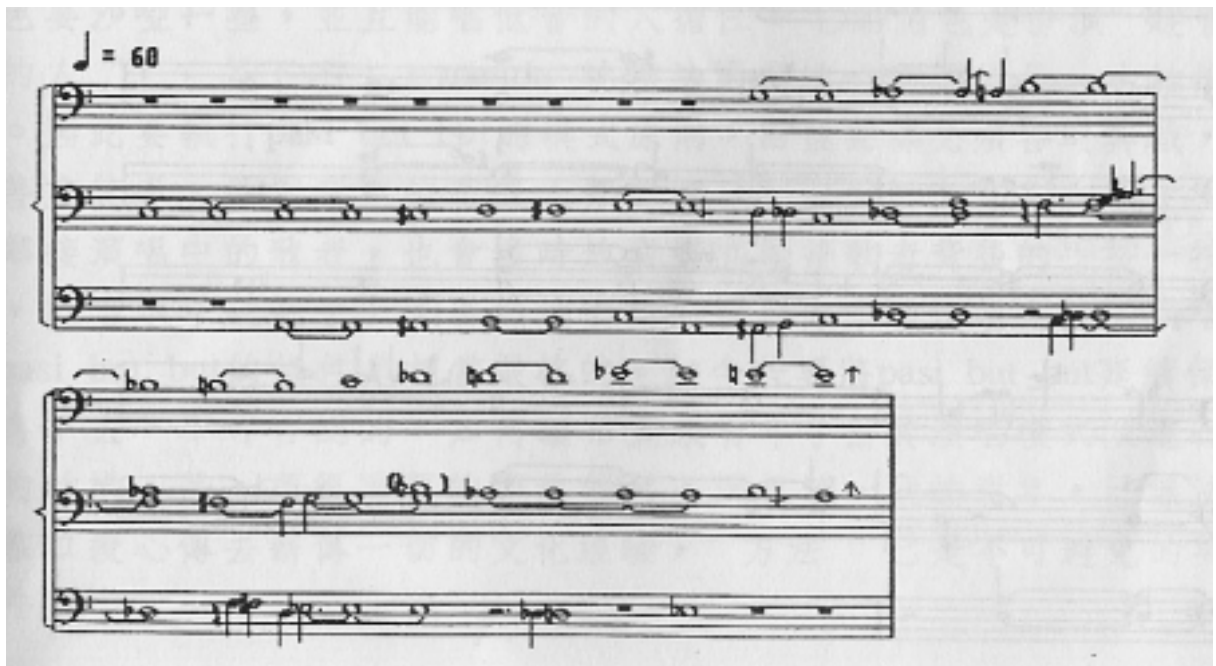
過去呂炳川先生於民國 56 年在羅娜村的錄音，該部落幾乎完全按照基本模式來演唱。但是到了民國 76 年以後筆者在此做過五次不同時間的錄音，發覺基本上演唱的模式仍在，只是 *mahosgnas* 聲部一直都保持在固定的音高，而不會在 *lagnisgnis* 聲部與 *mahosgnas* 聲部形成五度的時候漸次往上移動。也就是該部落只以固定的模式內一直在反覆而已。





(2) 台東炭頂郡社群

從黑澤隆朝 1943 年 3 月 25 日第一次到炭頂部落（原里隴山社）錄音，並向世人公佈 *pasi but but* 的唱法一直到民國 76 年筆者陸續在此進行一段時間的調查至今，這期間 *pasi but but* 的變化並沒有明顯的差異，只是在台東縣境的布農人都有一共同的改變就是：一開始 *mahosgnas* 聲部發音後，會漸漸向上近乎微分音的移動，約在第二個半音之後，*menda* 聲部才在 *mahosgnas* 下方三度進入。這是與南投縣境的布農人很大的不同點。其次是 *mahosgnas* 聲部與 *lagnisgnis* 聲部形成完全五度時，南投縣境的布農人 *mahosgnas* 聲部會開始明顯的往上移動，但台東一帶的布農族則在 *mahosgnas*，*menda* 及 *lagnisgnis* 形成三和弦時才開始明顯往上移，並且放棄了暗示性的結尾。



(3) 台東霧鹿郡社群

依據台東縣境布農人的說法 *pasi but but* 和 *pasi haimo* 是一樣的名稱，*pasi haimo* 是比較古老的稱法。該部落的布農族卻有二種不同的表示法。*pasi but but* 和 崁頂部落的唱法完全一致。但 *pasi haimo* 是在 *pasi but but* 的演唱原則之內改變了很多：一開始並不是 *mahosgnas* 的持續延長音，而是先由 *mabonbon*（此地稱為 *badiang* 聲部，意指“如湯一般”具調和作用）唱到一段 | 3-- 633 6--| 的固定歌頭，*menda* 再從它之上方加上大三度帶出如 *pasi but but* 的模式一般，但 *mahosgnas* 卻在一段時間後跳入高四度的音程來唱。全曲有三次固定的歌頭出現，但第二次和第三次，每次一定比前一次歌頭高小三度。原則上 *pasi haimo* 是一種加了歌頭的 *pasi but but* 的變奏，但歌頭的動機卻來自飲酒歌 *gahodas* 的領唱樂句。在其他布農族部落我們都沒有發現類似 *pasi haimo* 的歌曲出現，因此這首變格的 *pasi but but* 在所有的 *pasi but but* 的差異性中是最大的。

pasi haimo

① ♩ = 78

②

③

除了這三種變體之外，由於每個聲部落演唱 *pasi but but* 在選擇四個不同音質的聲部時無法做到四個聲部的演唱各司其職，以致產生很多不完整或減化式的 *pasi but but*。

(五) 祈禱小米豐收歌的演唱條件

在布農人的觀念，要唱好 *pasi but but* 必須①唱 *mahosgnas* (高音) 聲部的人肺活量要大，能唱細而高的音，尤其要掌握漸次上升的變化，才能從最低音的起音拉到最高的境界，扮演好火車頭的任務。②唱 *menda* 的聲部，人數都是一人擔任即可。他需有特殊的音質，才能在每次再造新的固定模式時，帶出好的開始，尤其是需具備穩當的用「e」唱出大三度音程是很重要的條件。所以 *menda* 的角色沒扮演好，就無法猶如破壞後重建似的再構築新的結構。③唱 *mabonbon* 的聲部，必須如字意所指的「聲音粗重」的人來擔任，更要能掌握 *menda* 握每次提示出現之後，能在它的下方大二度用「u」來唱。*mabonbon* 若沒扮演好職責，在它之下的 *lagnsgnis* (低音) 便無法接續。④唱 *lagnsgnis* 聲部，音色要沙啞一些，並且能唱低音的人擔任。它的角色是扮演"趕音的人"，它若下不去，*menda* 就無法再塑造一次新的另一次結構。因此要執行 *pasi but but* 的模式原則，四個聲部必須各司其職，善盡其責，否則旁觀的布農人都會把「難以忍受」刻劃在臉上，鄰接演唱中的歌者，也會適時地靠搭在鄰接歌者背後的手按一下，以暗示「脫軌了」。當然過去尚未受西方宗教洗禮之前，演唱 *pasi but but* 的條件是相當嚴格的，如今若要將 *pasi but but* 延續保存下去，不可否認的，相何讓布農族青年了解其演唱模式及進行的結構，是一項很重要的傳承條件，況且這一代的青年，已無法靠口授心傳去薪傳一切的文化經驗，"方法"已是不可避免的要件。

第四節 歌謠中歌詞的結構與運用(11)

布農族歌謠，除了祈禱小米豐收歌之外，在曲調的結構上都是固定的音組織型態，但在歌詞的內容與結構上，卻有著不同型態的變化與巧妙的運用原則。從語言衍生歌謠的過程中，舉凡歌詞的結構、句法的運用、隱喻比興的設定，音韻與音節的互補，詞意與襯字的交替等等都與一個民族自身的母語內涵產生一定程度的影響。因此談到布農歌謠與歌詞之間的結構與運用，就必須先瞭解布農人母語構成與使用的特徵。

布農語乃屬於南島語系中的一支，它是一種多音節、沒有聲調的語言，其主要特徵是：

(1) 布農語有輔音 14 個，塞音有清濁對立。所有輔音都是不送氣的單輔音。元音 9 個，其中單元音 3 個，複元音 6 個。布農語詞的音節結構以元音為基礎，重音一般在倒數第二音節。

(2) 布農語構詞和構形，主要使用詞綴來表達。布農語還有豐富的重疊形式，重疊根據詞幹結構形式及其表達的意義分為部份重疊和完全重疊兩種。除用詞綴和重疊詞幹表達之外，布農語還有一種合成構詞，它是布農詞名詞和動詞又一重要構詞手段。

(3) 布農語的基本語序是：動詞謂語----主語----賓語構成的語序。名詞沒有性、數、格的型態變。代詞有變格型態，人稱代詞還有單、複數之別。動詞有式、態、時、體的形態變化，它們通常借助詞綴表示。

這是一般用語上的原則，但布農語用在歌謠上所呈現的結構秩序，基本上是依照上述的三個原則來支配。但由於歌謠所要表達的可能是宗教上虔敬的意義，或可能是語詞上利用文字排比的遊戲來達到歌曲的趣味性，於是布農人放棄了布農語原先的結構順序而產生另一種特殊的結構型態。下面幾點就是布農歌謠中歌詞的結構與運用的原則，從這些不同的變化當中，我們很容易就了解到布農歌謠在簡單的旋律中所要透析的意義與所要傳達的訊

息。

(一)歌名的設定：

布農族的每一首歌謠，不管祭儀性歌謠，生活性歌謠或兒歌，都有一個布農人自己賦予的名稱。在全部的 35 首歌謠中，有 9 首歌謠是布農人共同認可的歌名，它們分別是

- (1) pasi but but 祈禱小米豐收歌
- (2) malastapan 誇功宴
- (3) gahodas 飲酒歌 (或稱 tasaus)
- (4) pisidadaida 敘述寂寞之歌
- (5) pisilahe 獵前祭槍歌
- (6) pisitako 治病歌
- (7) mazi roma 背負重物傳訊歌
- (8) manandi 首祭之歌
- (9) marasitomal 獵獲凱旋歌

以上這九首歌謠都是祭儀性及生活性的歌謠。在布農聚落，只要說上這些歌名，老一輩的族人都能馬上和腔應唱。其他 27 首歌謠大部份都是童謠，歌名的設定取決於當地布農人的共同慣用語，因之這個部落的稱呼，到了另一個部落，他們可能會出現一臉茫然的表情。基於童謠名稱之差異及為了研究上之需要，筆者暫以歌曲開頭的第一句來命名，族人也欣表同意，尤其每當筆者唱出第一句歌詞或曲調時，布農族人也都能馬上接唱下去。

從上面的九首布農人共同認同的歌謠名稱中，有一個共同的現象就是"歌曲名都是以一個代表行動狀態的前綴詞(如 pisi, pasi, ma) 附加于名詞或動詞的詞根所構成的"。例如 mazi roma 是由 ma 前綴詞，加上 zi 助詞，再附加在名詞 roma (家人) 所形成的"去告訴家人"引申變成的"背負重物傳訊歌"。又如 pasi but but 祈禱小米豐收歌，pasi 是表示動作的前綴詞，附加在 but but (拉動) 動詞重疊的詞幹上形成的"一起去拉動"引申變成為像祈禱小米豐收歌的演唱方式一樣，必須大家同心協力去拉動他們所

設計的音模式。這種歌曲名設定的方式與布農語詞彙形成的要素完全相同，甚至在樂器名稱的設定上亦依此原則來稱呼。

(二)詞意的表達

布農歌謠詞意的表達可分成三類：(1)利用虛詞母音（元音）來唱的歌謠(2)利用實詞歌詞來唱的歌謠(3)利用虛詞母音和實質交替併用的歌謠。

(1)利用虛詞母音為歌詞的歌謠：這種歌謠共有 4 首，分別是 *pasi but but*，*gahodas*，*marasitomal*，*mazi roma*。它們是以單母音或複母音混合一起使用，雖然虛詞母音是個無言歌，但整體所要呈現的是和聲音響的象徵空間以傳達布農人對超自然或自然界的祈求。利用虛詞母音演唱的歌謠大都是祭儀性的歌謠，尤其是農業祭儀及行獵祭儀。

(2)利用實詞歌詞的歌謠：除了上面 4 首歌謠及另外 2 首歌謠（*manandi*，*pisidadaida*）之外，其他歌謠都是利用有意義的實詞歌詞來演唱。此類歌謠包括了所有的童謠，歌詞所要傳達的內涵在這類歌謠中似乎遠超過和聲的運用。

(3)利用虛詞與實詞併用的歌謠：此類歌曲只有二首，分別是 *pisidadaida*（敘述寂寞之歌）及 *manandi*（首祭之歌）。實詞的部份一定由領唱者擔任，虛詞的部份是由眾人和腔所唱。

(三)襯詞的運用：

在布農歌謠中，並不是每一首實詞為歌詞的歌謠都在句子中加上襯詞。襯詞的使用在漢族的民歌中是很普遍的現象。在布農歌謠中僅有 *pisilahe* 獵前祭槍之歌及 *ahah* 烏鴉歌使用了襯詞。*pisilahe* 是在每四音節形成的句子結尾加上了「da」這個襯詞，而 *ahah* 是在每四個音節形成的句子開頭加上了「il」的襯詞，這是兩首很明顯運用襯詞的曲子。

(四)句子的組織：

布農族歌謠中的歌詞，除了應用虛詞母音的歌謠都採即興式的不定型句法之外，其他應用實詞的歌謠在句子組織上共有(1)四

音節的句型(2)五音節的句型(3)六音節的句型(4)七音節的句型(5)長短句等五種句法組織。不過過句型的組織仍與布農語形成的要素相符，但仍有部分句型為了遷就特殊用途而乖違了基本語法。

(1) 四音節句型：這是一種一句中含有固定的四個音節 (syllable) 的句型。在 35 首布農歌謠中，四音節句型的歌謠有：malastapan 誇功宴、pisilahe 獵前祭槍之歌、pisitako 治病歌、misagulin 賺錢歌、kilin kukum dolah 找狐狸洞、sinma disbum baaf 誰在山上放槍等等。這其中最典型的四音節歌謠是同屬祭儀性歌謠的誇功宴、獵前祭槍之歌及治病歌。

(2) 五音節句型：

五音節句型的歌謠有二首，分別為 dina nuwan dakol 布農詩歌與 dodo ad gaga 有隻鳥兒 gaga 叫。它們組成的句子都是五個音節在整齊而固定的節奏內進行。例如：

(dina nuwan dokol)	(dodo ad gaga)
da kol mai a san	do do ad ga ga
mai a san ji ji	do fai ga ba dai
·	·
·	·
·	·
·	·

(3) 六音節句型：

典型六音節組成的句型是卡社群布農人所唱 ah!ah!烏鴉歌，六個音節在每一句中及郡社群人所唱的童謠「kuisa tamaron」問答歌都是固定的

ah ah (烏鴉歌)	kuisa damaron (問答歌)
ah ah kuna nun di las	kui sa da ma ra on
iki las iki las va kan	hi da du ta ma gan
·	·
·	·

· ·
· ·
(4) 七音節句型：

布農族歌謠七音節句型排列順序一定是以 (4 + 3) 為標準句型，亦即連接四音節之後再附加三音節而形成嚴整的七音節句型歌謠。例如 minanmato 古時山地生活歌就是一例。

a ba san do , vuo nun na

ho a bis ba , ba nu o

(5) 長短句型：

布農歌謠中，亦有一些屬於不規則排列而隨著口語化的語法出現長短不一的句型，例如 pisidadaida 敘述寂寞之歌，獨唱者自我朗誦式的告白，就是較口語化的長短句法。另外在一些兒歌當中，句法的排列時而出現六音節和七音節句型交互出現，形成整齊句型的變體。

(五) 歌詞的運用：

歌詞的運用對於一首歌謠，就像是一座房子，需要靠室內的裝潢設計與室外的粉飾巧裝互相妥協，互相涵化才能突顯"家屋之美"。因此如何去結合這些基本的材料而形成獨特的建築體，就得取決於歌謠歌詞運用的結構原則。布農族在歌謠的歌謠結構上，共有下列七種方式，分別是：對舉、問答、借代、寫實、鑲嵌、類疊、頂真等七種。

(1) 對舉：歌謠中的歌詞在上下二句或前後二句，字數相等，句法相似稱之為對舉或對稱。這種排列方式不管是漢族的歌謠或台灣原住民的歌謠，都是常用的現象之一。例如布農歌謠中的「tamatama dina dina」爸爸媽媽：

tama tama 爸爸

banga banga (喝過酒搖搖晃晃的樣子)

dina dina 媽媽

lilo lilo (喝過酒站不穩的樣子)

(2) 問答：在布農族歌謠當中，有一首童謠 kuisa damaron 「問答歌」就是利用一句發問，一句應答的方式來演唱。尤其歌詞的內容就在呈現童稚心靈中「打破沙鍋問底」的好奇心。較特出的是問答的主題，總離不開「打獵 lahe」。

kui sa da ma ra on damaron 去那裡呢？
hi da du da ma ga 去拿擦槍油
a la se se la on 拿擦槍油做什麼？
ho so do le bo so 擦槍用的
.
.
.
.

(3) 借代：這是指歌詞當中，放棄通常使用的語句不同，而另找其他名稱或語句來代替。布農人是一個很內斂而含蓄的民族，雖然出草是過去的慣習，但是每當舉行誇功宴時 (malastapan)，隊長要隊員向社中族人誇示戰功，他卻使用了「mu si ga do 說什麼呢？」「i nis a van 講喝酸酒的事」。這種利用借代的方式來達到隱喻的目的，在布農祭儀性歌謠中，經常出現。這也突顯布農族人在與自然界爭生存的環境中常把情感與理性的平衡壓縮到歌謠中去宣洩，更把人 (bunun) 在超自然 (dehanin) 超現實 (hanido) 當中力求中性的定位。

(4) 寫實：在歌詞的運用上，祭儀性歌謠運用了很多借代的手法，但生活性歌謠與童謠卻活生生、赤裸裸地把布農人生活的一面平鋪直敘的呈現在歌詞上。例如古時山地生活歌就是典型寫實而平鋪直述的歌謠。

(5) 鑲嵌：在歌詞中，故意插入虛字、數目字、特定字，來拉長文句的稱為鑲嵌。布農族的兒歌當中最明顯的一例就是「misagulin 賺錢歌」，每一句的前半部份是四音節歌詞，之後再以 A、I、E 等三首節附加於後來延長文句，這是一種典型的鑲嵌

句型。

(6)類疊：歌詞中，同一個字詞、語詞，接二連三地使用著，就稱為類疊。類疊的手法在布農語的構成上是一種很重要的環節，布農語的動詞詞根可以重疊構成派生詞，按照其重疊的結構形式與表達意義，分為部份重疊和完全重疊。例如 haishais (拭擦) -> ha-haishais (抹布)。布農語詞彙利用此種重疊的手法多得不能勝枚舉。因此使用在歌謠上，歌詞的類疊情形就完全受到布農語的結構因素所影響。例如童謠" 爸爸媽媽 "

tama tama

banga banga

dina dina

liro liro

(7)頂真：這是一種利用上下句其中的部份語詞，作為「基本詞根」，使用一句的結尾來做為下一句的起頭的手法，如此繁衍下去的佈局在整首歌謠當中，就稱為頂真，這也是一種玩弄文字遊戲的手法。頂真現象在台灣原住民歌謠中以布農族、阿美族(12)、排灣族(13)最有名。

例如：1. 阿美族的童謠「花豹」

to ti lid no lo ku dau

lo ku dau ua lo ti ta

lo ti ta a lo o piz

.

.

.

.

2. 排灣族的童謠「ja ke nu ja ke nu a va」

ja ke nu ja ke nu a va

nu a va nu a vi sa sa

vi sa sa vi sa su ka la

·
·
·
·

在布農族歌謠中有二首童謠，也利用了頂真的句法在歌謠上。
它們分別是：dina nuwan kadol 布農詩歌及 ah ah 烏鴉歌。

"	dina nuwan kadol	"	"ah ah"
dina nuwan	<u>da kol</u>	ah ah kuna mun	<u>ki las</u>
	(A)		(A)
<u>dokal</u>	<u>mai a san</u>	<u>iki las</u>	<u>iki las va kan</u>
(A)	(B)	(A)	(A) (B)
<u>mai asan</u>	<u>ji ji</u>	<u>iva kan</u>	<u>iva kan</u> sau le
(B)	(C)	(B)	(B)
jiji ma va le			
mava le do ua			

第一首是每句六音節，每句的最後二音節或三音節是下句的開頭。第二首也是每句六音節，每句最後二音節是下句的開頭加上重疊一次。這兩首的排列方式是完全不同的，但第一首與阿美族的童謠是相同的手法；第二首則與排灣族的童謠頗有異曲同工之妙。不過這種頂真手法的運用，為了遷就文字的排列原則，整句歌詞的意義就完全模糊不清，族人也無法一一解釋歌詞的原意。

註釋：

- 註(1) Hugo Zemp, Tran Quang Hai :「Recherches
experimentales sur le chant diphonique」1991
- 註(2) 黃應貴：「東埔社的宗教變遷」1982，中央研究院民族學
集刊 53 期，pp. 106~112
- 註(3) 各聚落間 malastapan 歌詞內容詳見吳榮順師大碩大論文「
布農族的傳統歌謠與祈禱小米豐收歌的研究」 1988，pp.

124~144

- 註(4) 朱介凡：「中國歌謠論」 1974
- 註(5) 林信來：「台灣阿美族民謠歌詞研究」1982 pp196~197
- 註(6) 錢善華：「排灣族童謠研究」1992 該篇論文於第五屆國際民族音樂會議上宣讀
- 註(7) 何廷瑞「布農族的粟作祭儀」1957，pp. 92-100
- 註(8) Ernst Cassirer「人論」1945，P. 34
- 註(9) Levi-Strauss「La pense Sauvage」1962，pp406~407
- 註(10) 其實是該聲部已快達到無法負荷的音高位置。
- 註(11) 本節參考資料來源：
- 許世瑛「中國文法講話」1977
- 朱介凡「中國歌謠論」1974
- 林信來「台灣阿美族民謠詞研究」1981
- 吳榮順「布農族古謠及其在時空變遷下的探討」1989
- 何汝芬等編著「高山族語言簡志（布嫩語）」1965
- 註(12) 林信來「台灣阿美族民謠詞研究」1981 p. 226
- 註(13) 錢善華「排灣族傳統童謠研究」1992. p. 10

第五章 布農族傳統音樂的社會功能與角色(1)

音樂是人類文化現象之一。它存在於社會中的角色及潛在的功能，除了像是人類心靈的反射板去反應人類七情六慾中的喜怒哀樂情感之外，更像高傳真的導體一般，時常伴隨著個人的意識行為及群體社會的互動規則去觸動兩造間的因果關係。尤其是後者，對於布農人而言，傳統音樂的傳唱與他們傳統社會的維繫確實著上了一層密不可分的關係。

過去民智未開，由於族群與族群之間的關係是敵對仇視，因此生活完全是在懼怕恐怖中渡日。無政府狀態之下的原住民族，人的生命財產無法保障，形成強者食弱的現象，族系與族系之間永無和平而保持緊張的生活。為了生存，不惜犧牲生命，為了社群部落的安全，必須加強和防禦。此外，在原始生活中，經常遭受天然的災害，如水災、火災、和颱風、地震等自然災害，因此從內心發出敬畏的心，產生了禁忌（taboo）、巫術（magic）、卜筮（divination）、神話（myth）、儀禮（ceremony）等宗教禮俗。布農人就是透過傳統的音樂為媒介把人類社會中的秩序，憑藉著一份對超自然、超現實的敬畏與感恩去實踐原始宗教社會的運作。因此傳統音樂在布農人心中，不僅僅是浮像的音聲概念，它更是一股潛在的能量，藉著巫術、禁忌、歲時祭儀和生命禮俗與氏族社會的運作，達到人（bunun）自然（hanido）、超自然（dehanin）之間最協和的生態平衡。從布農族音樂的有歌必合的現象及追求三和弦的圓滿觀念，布農人隱隱約約中已把音樂與人際關係的交集反映出來。下面五節擬就音樂與傳統宗教的關係，作一初步的探討，以讓我們明瞭布農人傳統音樂在布農社會的功能與角色。

第一節 音樂與巫術

巫術，布農人稱為 mamumu。巫術及徵兆都是原始宗教的一部份，在傳統布農社會裡，布農人的巫術和徵兆迷信是非常盛行的。巫術是人類超自然行為最早的形式，而隨著文明的進化，才有宗教，而至於科學的出現。(2)過去人類學家們都相信靈魂的觀念是整個精靈說 (animism) 體系最原始的核心，它們包括相信動物、植物和物質都具有和人類靈魂相類似的構造等想法。伴隨著精靈說的二種控制人類、動物和物質靈魂的原則就是巫術和徵兆。巫術的本質是一種以對待人的方式來影響靈魂的運作，使他們息怒、服從命令等，亦即以活人證明為有效的一切手段。人類就是透過心理想得到而實際無法得到的事物，利用這種心理機轉來加以實現。(3)早在歷史初期，人們就從事探索那些能扭轉自然事物為自己利益服務的普遍規律。在長期的探索中人們一點一滴地累積了大量的這類準則，其中有些是珍貴的，而有些則是偏離了合理律。那些屬於真理的或珍貴的規則就成了我們稱之為技術的應用科學的主體；而那些偏離了合理律的規則就是巫術。

傳統布農社會依憑著這份心理運作，在聚落的生命禮俗或歲時祭儀中，舉凡攸關生、老、病、死，乃至五穀六畜的興旺，都會求助於社中法力高深的巫師，以解其心結。布農族的巫師，男女都有，但女多於男。通常一社中都有一至二位，接受酬禮，專替人使咒術祈禱、驅邪。布農族要成巫，就必須拜師學習巫術，通常需要三年的訓練，始能取得巫師的資格。成巫的儀式稱為 pistako，通常一年舉行二次。一次在第五個月的打耳祭 (malahadaja) 第二天舉行；另一次在第七個月收成祭 (andada) 的翌日舉行，儀式的過程布農族人稱為 lapasas。巫師侍神為業，介乎人與神之間，向以化解神罰、驅除鬼祟、醫治疾病為本職。而且經常藉神意掘發個人之犯行，故其在社會上的地位極為崇高，且被敬畏。此外，布農人對於自己將來的遭遇和行動的後果迷惘不安時，除了求助巫師以解其困，更會乞求徵兆示知，以指導其行動，求得免災得福。

布農人徵兆的來源有二：一是夢占（matesak），二是鳥占（mahashas）。夢占是布農人一切行事的依據，他們認為夢（tesak）是某種事情將發生的徵兆。所以行事之前，一定依巫師集體行動的個體所作的夢提出公決，以判定是吉夢（mashel-behi）或凶夢（magnis-kulas）。尤其是農事祭儀一定得透過夢占來決定祭日。鳥占是布農人在獵首（makavas）或上山打獵（malahe）之前，必須由獵隊的隊長（lavian），先行走到獵隊前，依一種名叫 hashas 的鳥聲，及它飛行的方向來判斷吉凶，以決定獵隊的出發或賦歸。

透過以上的巫術觀念與徵兆迷信，布農巫師（lisigadan-lusan）和獵隊長（lavian）把咒語和禱祠轉化成音樂，配合一定的模式來進行，以完成巫術最大的效應。在下面三個例子當中，不難發現音樂已不再是音聲的概念，它們已被昇華成人與神（dehanin）或人與靈（hanido）溝通的媒介。

（一）成巫式（pistako）(4)：

一早，師傅和學徒們著盛服 Piga-lavun，師傅率先面向東方盤坐，學徒們以師傅為首，先後圍坐成圈，中間放一竹篩子 tukban，內裝有豬肉 maibaku 切塊，每人一塊。然後用瓢 sih 盛裝小米酒 davus，此時巫醫、學徒們等各取出酬勞放置在竹篩內。有些父母輩和祖父母輩帶著小孩也加入行列，他們希望浸潤其中獲得師傅的祝福，鬼靈的庇佑。參加的人要正襟危坐，態度誠懇，仔細覆頌師傅所唱的每一句咒語，更不能隨意出聲，否則就會得到怪病 tisia。儀式的過程分成五個部份：①呼求天（luklas dehanin）：師傅起身到門口前，面朝外，右手持六支芒草 padan，面朝向天，祈求天神 dehanin 給予力量，幫助 pistako 成巫式的進行。②折手（mapatftuh）：師傅們牽領學徒們折手指，所有的手指全部折，直到發出聲音為止，因為手植過權，一切法力就在手上。③噓氣（manha）：右手覆蓋在左手上，用嘴輕輕對著手噓一口氣，也是提示手，並給乎法力，讓手把所有的病掃除。接

著把六支 padan 網成一束，準備獻給天神 dehanin 及過去傳授巫術給他的前輩。④傳巫 (pistako)：師傅雙手直立握緊芒草柄部 hau，讓茂盛葉子低垂，在坐的學徒及參加者用右手持著芒草葉端 dusdus。師傅喝一口酒噴在芒草葉上，以便增強手和芒草的法力，於是師傅開始領唱 pistako 經文，眾人必定以族人慣用的和聲唱法覆頌一次。簡單而固定的曲調，透過令人折服的誇耀祖傳咒語及虔誠的祈禱詞，學徒們一遍又一遍地覆頌者，直到背熟為止。在布農所有聚落，pistako 曲調及唱法都一致，但是咒語卻隨著個人的師承而各有各的即興方式。此時音樂的功能無非當作一種法器，就像 padan 茅穗一樣，靠著人與神靈之間壓縮成的樂音，增強了「施」與「受」之間的信心與法力。⑤植茅草 (danuhan)：在學習全部經文唱完之後，師傅取芒草末端一小段，從右邊方向開始在學徒的右手心上，師傅唸道：「願這芒草能替你治好病人」。成巫式至此才告一個段落。

(二) 召魂治病 (makausohesi-isian)

布農人相信靈魂和疾病是有連帶關係的，而一個完整的人 (bunun) 是由身體上的中樞主宰的氣息 isian 及代表身體右方的善靈 (mashial hanido)，代表身體左手的惡靈 (mahaildas hanido) 所形成。疾病的形成，布農人認為是客觀的死靈 (hanido) 和主觀的生靈 isian 與游靈 hanido 發生關係的結果。客體的善惡二靈悠遊於天地間，人的左右二靈守住軀體平衡 isian 的好壞。一旦 isian 偏左靈較重，則客體死靈乃與左靈接觸，亦即主體的惡靈和客體的惡靈相結合而產生了疾病。此時病人家屬便會求助於巫師，幫助病人找回失去的 hanido。通常治病的地方都選擇在屋外或屋簷下進行，巫師施行法術 lapaspas 時，一定會面向東方，這是布農人認為治病吉利的方向。治病的步驟，通常分成五個程序：①開始巫師會先垂詢病人的夢境、遭遇、症狀及心理感受以診斷病因。②巫師靠芒草 padan 的特殊能力及噓氣 manha、折手 mapatibtuh，把致病鬼召來問話，與它商量是否可以治癒。唸完之

後，芒草慢慢地顯現出 hanido 的影像。③巫師在診斷出病因之後，於是令其準備竹篩 tukban，一只碗內盛水，芒草 padan 六拔，豬肉一塊及小米酒 davus。④進行招魂 (makausohesiisian)，巫師拿著芒草對著患者頭部一面揮動，一面像 pisako 一般領唱起這首治病歌，家屬們則在一旁以合唱覆頌巫師的咒語。歌詞的內容會隨著病人病因的不同施以不同的咒語，但不外乎「不要再讓病魔把你給抓走，不要再讓魔鬼捉弄你，不要再讓魔鬼搶走你的心，魂回來吧！」及「誇示自己的法力源自法力高強的師祖，甚至傳承至所有劇毒的蛇」。音樂在此更加容顯其人與靈溝通的媒介角色，藉著犀利的召魂咒語與音樂作為召喚靈魂的橋樑，才能把失去的靈 isian 找回來。⑤接著聽到東西掉落在竹篩的聲音，巫師知道魂已回來了，於是停止歌唱，一看原來是頭髮落在裝有水的碗裡，這就是布農人相信的頭髮就是魂（因為頭髮不會腐爛，象徵人的心沒有腐滅）。⑥魂回來之後，還要植魂 (mamuslibisian)。巫師要求送水來，噴口水在芒草上，並將頭髮（魂）按植在患者頭部，並再唸咒，才完成了召魂術 makausohesi-isian，病人因此痊癒，獻上酬勞。

(三) 獵前祭槍儀式 (pisilahe)

每年第四個月份舉行社中的拔禳祭 (lapaspas) 之後，社中男子一定得到所屬獵場，進行狩獵，以便準備第五個月分打耳祭 malahadaija 的祭品。獵隊一定是集體行動的，準備前往獵場的前一天先行舉行夢占 matesak，次日得再行鳥占 mahashas。一切就緒，擔任獵隊長的 lavian 便會召集隊友們攜帶所有獵具，置於蹲下圍成圓圈的中央，眾隊友伸出右手觸摸到獵具，lavian 則拿起芒草 padan 在獵具上揮動，並且開始領唱起獵前祭槍歌 (pisilahe)。歌曲曲調與唱法完全與成巫式 (pistako)、召魂治病歌 (makausohesi-isian) 一樣，只是歌詞已變成「所有的動物都到我的槍裡來」，族人們就利用 lavian 的領唱和隊友們的和腔，以達到賜福豐收的目的。此時音樂無疑的扮演著獵人與祖靈交往的工具

，再透過右手的延伸傳遞給聖潔的獵具，以完成祖靈護獵的成效。

從以上三個例子，我們可以看出這種關於人或物之間存在著超距離的交感作用的信念就是巫術的本質，傳統社會的布農人就以這種超距離的交感作用信念，透過音樂為觸媒去執行巫術邏輯的一貫性。這種邏輯觀存在於布農社會達多少個世紀，直到現今科學昌明的現代，"它"仍然潛存在老一輩族人的心中，無法抹去。

第二節 音樂與禁忌

禁忌 (tabou) 是玻里尼西亞的一個字眼(5)，布農人稱為 samo。它代表了兩種不同方面的意義，首先是「崇高的」、「神聖的」，另一方面，則是「神祕的」、「危險的」、「禁止的」、「不潔的」。在玻里尼西亞 tabou 的反義字為 noa，就是「通俗的」、「可以接近的」。所以禁忌是指某種含有被限制或禁止而不可觸摸等性質的東西之存在。tabou 所代表的禁制和宗教或道德上的禁制並不一樣。它們並不建立在神聖的宗教儀式上而建立在個體本身上。它與道德上的禁制所不同的地方，主要是在於它沒有明顯的，可以觀察的禁制聲明。它對我們現代人來說，是不可思議、甚至是迷信的，可是在傳統社會裡，則成為當然的事情，因此它是人類最古老的無形法律。

禁忌在布農族各社群，是與日常生活、社會規範、經濟制度、祭期禮俗等分不開的宗教行為。一個人從出生到死亡的生活無法與繁多複雜的各種禁忌分離。禁忌在布農族被視為個人生活、家族制度上是一項不可破除的宗教律法。靠著嚴守禁忌的行為，可以使生命安全，遵守禁忌的規條，可以使家庭平安、五穀豐登、獲獵豐實。

布農族的禁忌，可分成四種：①特殊的禁忌②一般的禁忌③

食物的禁忌④音樂上的禁忌。

①特殊的禁忌：如女人使用的織布機最忌諱男人觸摸，相反的，在打獵前男人的獵具也不准女人去碰觸它，否則不是空手而返就是鍛羽而歸。烹煮食物的爐火也有禁忌，一屋中有二爐火，一在左邊（煮人食），一在右邊（煮豬食），在舉行各種祭儀時左邊的爐火絕對不能熄掉。在產婦坐褥期間，外人不能吃此家的東西，也不能用此家的火抽煙；若違反了禁忌，小孩會時常生病，終至於死。布農族有殺嬰的習俗，產婦生下雙胞胎或多胞胎，是布農人認為最忌諱的事。

②一般禁忌：這是指所有族人的集體行動或祭儀期間，不能遇見蛇、鼠，不能放屁 tunus 及打噴嚏。從事農耕、狩獵、捕魚等活動時，同樣的要遵守這些禁忌。從事戰爭或獵首行動，更需奉行不渝。布農人終其一生的許多重要禮俗都需遵守這些禁忌。

③食物禁忌：布農人對食物與祭儀的配合訂下最多禁忌。如射耳祭時，小孩不能吃山豬、山羊的肉，女人則所有的獵肉都不能食用。播種小米期間，不准吃青菜、香蕉、玉米、鹽、糖等東西，因為他們認為吃了這些好吃的東西，將來收成之後小米會很快的被吃完。懷孕期間的婦女不准吃飛鼠肉，否則孩子將來會成為賊。家中有人死去時，就在五天服喪期間，不能吃糖、鹽、辣椒、花生等甜的或鹽的東西，否則 hanido（鬼魂）是會留在家中而不願離去。

④音樂上的禁忌：在布農人的傳統宗教行為及生活上，音樂佔著相當程度的份量。也因此伴隨布農人走過恆長宗教歲月的音樂，也如同布農人嚴守那渺不可知的禁忌一般，披上了一層禁忌的外衣，族人們恪遵規範，幾千年來奉行不渝。最顯著的例子是祈禱小米豐收歌 *pasi but but*，它被族人演唱時間只有播種祭 *minamoto* 的當天，一直到間拔祭（*mamanto*）為止。若違背了禁忌必遭天神震怒，*dehanin* 降罪於族人，不是五穀歉收，就是災禍連連。甚至於 *minamoto* 播種當天之前不准練唱 *pasi but but* 及第

一次唱就得圓滿無缺，不得聲部中斷；否則族人必得肺癆病。因此族人演唱 *pasi but but* 時必定戰戰兢兢，全力以赴。另外演唱 *makausoheci-isian* 召魂治病歌時，家屬一定得完全遵照巫師的領唱來答腔，否則鬼魂 *hanido* 必定降臨他人身上。從上面這些例子我們可以看出布農人對於音樂的禁忌，特別強調音樂的時效性及音樂的完整性。這些特徵與布農人追求和諧圓滿的概念息息相關。

第三節 音樂與歲時祭儀

台灣原住民的祭儀普通可分為定期的歲時祭儀與臨時祭儀兩類(6)。歲時祭儀在布農族而言，雖然五個社群分佈甚廣，語言上雖也有些許差異，但在定期的歲時祭儀上僅有繁簡之別，大體上是差異甚微。祭祀的種類及其祭期偶因社群之不同而異，但是綜觀其全族之對祭祀的精神，及其祭祀之所含根本意義，是相一致。

布農族雖然如同其他原始民族為一個無文字社會的民族，但卻是曆法相當嚴謹的一族。他們依據月亮的陰晴圓缺，配合農業季節與其周圍環境的經驗，訂定了他們的曆法，由祭司宣佈每個月的祭儀。以前日本學者橫尾廣輔(7)曾在布農族部落先後發現三塊不同形式的祭儀曆板，雖然我們不能據以判斷其為布農族普遍的文化遺物（不具代表性），但畢竟說明了布農傳統生活中以月亮之盈虧來訂定每個月的祭儀之事實。由過去多位民族學家之論著(8)及田野工作中報告人的陳述可知布農族幾乎是每個月都有祭儀活動，茲將其主要的歲時祭儀分述如下：

祭儀名	月份	主要活動事項	演唱歌曲名稱
播種祭	12-1	粟種始播、祭祖先	pasi but but
封鋤祭	1-2	播種畢，祭農具 並收藏之。	pasi but but maum bokna ka- nunum
除草祭	3	開始除草，禱祝農 作物成長。	pasi but but
驗疫祭	4	拔除侵害人畜的病 魔，祈求健康平安	pisitako(lapa- pas) pisilahe
打耳祭	4-5	狩獵和尚武的祭典	marasitomal pistako
收穫祭	6-7	舉行始割儀式、並 祭祖先	maumbokna kan- unun
嬰兒祭	7-8	讓新生嬰兒佩掛玻 璃項鍊、並祝平安	
新年祭	8-9	祝新年	maumbokna kan- unun
進倉祭	9-10	將甫收割粟穀悉數 堆進屋內存穀處， 並祭祖先。	pisitako

開墾祭	10 11	開墾之始，伐赤揚樹為柴，堆在屋內，並祈求家人長壽	
拋石祭	9-11	向上空扔石，以除妖雲	
蕃薯祭	11 12	開墾終了後，在其部份農地上，種植蕃薯	
首祭	3-4 9-12	出草	tosaus marasitomal manantu malastapan

(一)播種祭：

布農族稱之「minpinan」或「inpinagan」，是要開始播種的祭祀。新開之地的整地工作早已結束，人們休工半月，家家戶戶造酒三次，每一次酒成，家長都會在一大清早就到農地上去，耕地一小塊，在其四周插立茅草（patan）以代祭壇，給茅草洒酒祈禱農作物豐收。但等到播種祭這天，司祭者依據吉夢決定了這個日子，一早就下田，用小鋤耕地一小塊，先用茅葉拂去邪之後，在其四周及中央處插立茅草以代祭壇，把樸樹的果實（laho）放在茅草葉上之後播下粟種，布農族人稱之「試播」，司祭者一面手持「somsom」之祭器（狀如唸珠，以豬骨串成）揮搖，一面口誦祭詞祈禱農作豐收，回家之後也給小鋤頭洒酒以祭。然後所有的家人都到屋外去，跟著家長唱 *pasi but but*（祈禱小米豐

收歌)，再把粟種撒到屋頂去，此時社中族人再唱（minamoto 播種之歌）。儀式至此結束。次日整日休息，接著三天內不可出去撒種，第六天則在家中休息，並清除爐中的炭和灰，為避免所撒之小米種得病枯死，第七天才開始撒種到完工為止。

(二) 封鋤祭：

是播種結束後祭農具的儀式。祭日一到，就把開墾和播種時用過的鋤頭都收集起來，祭司並供出粟穗及酒以祭之，為了今年的播粟工作又能順利進展，如期完工而致謝，並祈求今歲收穫遠超過往年，祭司領著準巫們一起唱收穫之歌（maum bokna kanunum），祭畢，到頭骨架前，作同樣祈禱，然後家中酒宴開始，然後近鄰各家互訪，走到那裡喝到那裡，以慰連日耕耘之勞，pasibut but，仍在此月唱。此祭須在播種工作全部結束之後方得舉行，從上述播種祭（minpinan）之日算起約 40~50 天之後。

(三) 除草祭（minhulau）：

是向粟禾告知即將著手除草並祈求粟禾成長旺盛的祈儀。先把祭酒造好，祭日一到，就拔取豬毛，另把小竹剝成 7~8 寸長，劈開另一端，把豬毛夾住，將之插立在粟田中央，一面拔除兩三棵小雜草當作除草之始的儀式，祭司一面大聲說：「粟啊！你看，豬已經長得那麼大了！你也快快長大吧！當你結穀豐盛而且成熟的時候，我們將屠殺此豬以饗你！」回家的路上，男人玩打陀螺，女人玩球。那是用麻絲纏成的球，儘量拋高，再用手去接。其含意在於「希望粟之成長如陀螺旋轉之速，且其成長後之高如往上拋的球！」。儀式至此告竣，接著是酒宴及唱 pasi but but，此祭約在播種祭的一個月之後。

(四) 驅疫祭(lapaspas) (pasipasan)：

意指拔除病魔和祈求家中平安的祭祀。先把粟酒造好，祭日一到，家長一大清早就出去折取 lanlisun 或山草莓（kaitalin）枝回來，在屋裡召集全家人，分發採回來的植物。每人用草沾一沾瓢中水，先拿來擦一擦眼睛，再拿來打在自己臉上或身上，同時喊

「病魔速去」。其次是用來打家畜，同時祈求其健康，做完了，再把手中草扔到屋外去。此項儀式頗似民間傳統儀式習俗，「艾草淨身，菖蒲驅魔」，演唱的歌曲即為 pistko。但此時的 pistako 卻是驅邪賜福的內容。然後，把一切的獵具（武器、槍支）搬出屋外，由祭司主持，所有欲參與打獵的男人伸出右手觸摸獵具，女人則不克參加，在祭司領唱，眾男人的和腔下唱出 pisilai (pisilahe) 祭司一面領唱，一面揮舞茅葉 (padan) 為之驅邪，同時祈求善能命中，獵獲豐富。祭畢，酒宴同樂，同時休息三天。

(五)打耳祭 (malahadaija)：

對布農族而言，打耳祭是全年之中最盛大的祭典。通常是一個月前由 lisigadan lusan 宣佈舉行 malahadaija 的日期及地點。屆時大部份的男人便去獵場打獵，準備儀式上所需的鹿耳等。到舉行儀式當天，由全年打獵成績最佳者點火烤獸肉，並且熄掉全社中所有的火種，再重新點燃，象徵「薪火相傳」之意，武界、曲冰均有這種儀式。然後由全聚落男子輪流射鹿耳，每人一次，而必須射中，否則不吉。凡年齡小而無法自行射者，多半由父兄協助，甚至有些郡社規定要由舅舅協助。此次儀式女人禁止參加，之後分食烤好的鹿耳，每人一份不可多分或少分（除女人外）。所以有些地方會先分發玉米每人一粒，再行收回以知人數之多寡，來切分烤肉。之後，儀式就完全開放，射箭比賽，並且高唱 marasitomal (獵獲凱旋歌)，malahadaija (打耳祭之歌)，此時婦人們也可參加。打耳祭的第二天，社中舉行一年中第一次的 pistaho (成巫式)；準巫醫們聚集在一起由老巫醫主持，有些父母輩和祖父輩也帶著小孩加入行列，他們希望浸潤其中獲得老師傅的祝福，鬼靈的庇佑。老巫醫領唱一句，眾巫師們齊聲合之。

(六)收獲祭 (syolaan) 或稱 (minsalala)：

是全面割粟之前的始割祭儀。先把粟酒釀好，各家家長在祭日當天一大早，就到粟田，摘取 5~6 穗粟穗，拿回來插在屋內穀倉左右邊和屋前牆上，然後揮搖 somsom (豬骨串成之祭器)，同

時唸詞感謝祖先恩賜豐收。接著把一隻豬綁起來，用修尖其一端的長竹，斜著從豬的胸部刺穿刺到背上去，一面唸詞：「現在宰豬，以饗祖先和粟。粟啊！都到我家來吃豬肉吧！」一面用力操動刺在豬身上的竹矛，使豬大聲慘叫，他們相信四面八方的小米聽到了豬叫聲，都會集中到自己的田中去，結穀累累，進而收穫豐盛，倉廩盈盈，此時巫師會召集準巫師們唱「收穫之歌」(maun bokna kanunum)。儀式畢，烹煮豬肉開酒宴。此一祭日的前後各 12 天之內不吃米、青菜、地瓜、橘子、香蕉、糖、鹽、魚和雞等，這些都是好吃的東西，他們怕吃多了，小米也會很快就吃完了。舉行此祭儀之後，全社才全面收割之。

(七) 嬰兒祭(masiralusan) (indohdohan)：

是首次給新生嬰兒穿上衣服，並祈求其健康平安的祭日。凡是家中有嬰兒在過去一年之內誕生者，都要預先釀酒，在此祭日宰殺豬，首次給嬰兒掛上項鍊和穿上族服。多數聚落是在這一天給嬰兒命名，並邀請其母方家人來款宴，其他子女的鑿齒習慣也都在這一天為之。

(八) 新年祭(minkamisan) (hanisan)：

是祝賀粟穀的收成和舊歲之更新，並兼祭拜祖先的祭典。此祭係以粟穀收成之後的月圓之日為其祭日，要用自古流傳的自製陶鍋烹煮新粟以製麻薯，並釀祭酒，用以祭拜祖先和頭骨架。家長代表全家致祭，先謝今年的豐饒和平安，進而祈求明年的五穀豐稔，獵獲多和一族的健康，並且合唱 maun bokna kanunum (收穫之歌)。祭訖，分發每人一個小米麻薯給全體家人，並隨即開酒宴。

(九) 進倉祭(anlazaan)：

把原來暫存田中小農屋裡的粟穗全部搬回家裡，將之堆進屋內穀倉之後行之。祭者揮搖用豬骨串成的祭器 somsom，淋酒在堆得高高的粟堆上，以祭祖靈，並唸禱詞說「希望這些堆積如山的小米永遠吃不完！」祭司把祭器，農具都放入竹籃內置於穀倉隱

蔽處，因為只有有法力的人才能觸及到竹籃。然後全體家人在穀倉前開酒宴。一年中的第二次 pistaho（成巫式）也在進倉祭之後舉行。

(十)開墾祭(mabilao) (babilawan)：

是著手開墾之前的祭儀。祭日的四天之前起，就到預定開墾的山上去，把原先吹伐在地的薪柴都搬回來，一束束地捆起，堆在屋前。族中男人每人要去砍一棵赤楊樹並大聲喊叫，且用赤楊樹打屋頂，然後放在後面的屋頂上，祭日當天再把上述赤楊樹拿下來，剝成一尺左右長度，把它堆在柴堆前，又將最近獵得的山豬頭骨置於其上，一面洒酒，一面祈曰：「希望此期農作豐收，粟堆高如柴！」祭畢即開酒宴，接著休工五天，然後才開始全面整地。

(十一)拋石祭(pasi naban)(isikaliban)：

是驅除墾地之惡神的儀式。有的地方是在開墾之前行之，有的是在墾地完後行之。是日全社男子都到新墾地去，分為二隊互擲礫石，屢屢中石猶不屈而奮鬥到底的，公認其為勇士(mamagan)。石戰畢，再大聲呼喊回社，開酒宴慶祝之。但在 take bakha（卡社）和 taketodo（卓社）卻用 pasi tamol（粟酒糟）代替石頭互拋。

(十二)蕃薯祭(moraniyan)：

當天一早到田中去種植少許蕃薯，並開酒宴，這一個月裡，還要修築從家裡到新墾地之間的路。

(十三)首祭(makavas)：

這是到外社去殺戮敵蕃或異族，並砍取其人頭回來的行動叫做出草。出草的時機，志在雪怨者不擇時期，但是據老一輩的族人說大都挑選農閒期者較多，亦即 9~12 月，3~4 月間行之。獵到人頭歸來時，回到距離蕃社 500~600 公尺處，獵人紛紛朝空鳴槍，告之社人成功歸來，這叫做 patsinbal。在此暫時休息，並且第一次高唱首祭之歌 tosaus（郡、巒都稱 gahodas），後來此曲卻被

延用為各種場合飲酒後的飲酒歌。若出草而無獲或雖有獵獲但我方有人傷亡，則不做 patsinbal。聞得 patsinbal 的通報聲，社裡的族人，都會起身狂奔去迎接，同祝凱旋，隊員們看到人群跑來，也大聲喊叫，並紛紛鳴槍，以揚氣勢。到蕃社約 200 公尺處，再一次暫停下來，再唱一次首祭之歌" tosaus "炫耀其武功，隊員們回到主將家，架起高約五尺的三腳木架，木架以堆石固定之，把取來之首級安放其上。此時社中早就釀好了酒，等著他們回來，主將叫隊員們排隊，一面把酒灌進首級的嘴裡，一面說「歡迎你來！你是很重要的客人，所以過後我們會去打獵，請你吃很多野味，也會釀很多酒請你喝。所以你應該把你的家人都叫來，你一個人在此總是很寂寞地！」祭畢，隊員們手舉蕃刀，一面高唱 marasitomal（獵首凱旋歌）一面往反時鐘方向繞行首級三圈。此時，主將作以蕃刀砍殺首級狀，後續的隊員輪流仿效之。接著唱另一首祭之歌 manandi（郡、巒，稱之 manantu）。歌畢返家休息。當天或第二天由巫師執行剃髮，並剝其頭皮，刮除其肉，並予以洗骨，叫做 kahalngo。全社各戶於凱旋第二天釀酒，第三天全體隊員至附近山野狩獵，以籌奠祭首級之用的獸肉。這時若獵而無獲，則屠豬以祭之。獵歸，把野獸頭皮，切成條狀，纏在首級上，這叫做 mapatsikilasi。接著開酒宴，然後依功績之序，手攜首級挨戶走，挨戶喝酒，大顯其威風，然後在隊長家群聚，大唱 malastapan（報告戰功歌），並用首級為瓢斟酒唱之。婦女則圍在外圈手足舞蹈以和之。歌畢再唱 tosaus（gahodas），首祭儀式才算結束，隊長將首級置於頭顱架上。

從以上的每月歲時祭儀來看，布農族的歲時祭儀不外乎(1)農事祭儀(2)驅疫祭儀(3)狩獵祭儀。(1)農事祭儀包括了一切小米與土地之間的關係與程序，音樂訴求的對象是布農人視為超自然而未可知的神（dehanin）。布農人奉獻出天神最喜愛的音響以勸誘他庇護作物繁盛，音樂因此成了人與超自然間施與捨的條件，因果之間昭然可見。(2)驅疫祭儀是布農人認為死後一切的生物

都成浮游的靈 hanido，自然界中隨時充滿著這些令人畏懼的靈，於是布農人每年選擇四月驅除身上一切的不潔，利用音樂與巫術的力量，使人與自然界達到永恆的妥協。(3) 獵狩祭儀是族人經濟生活面的重要祭儀。族人利用音樂作為人與祖靈溝通的媒介，祈求祖靈的庇佑，以利獵獲豐實。

註釋：

(1) 本節主要參考資：

丘其謙「布農族卡社群的巫術」1964

丘其謙「布農族郡社群的巫術」1968

丘其謙「布農族丹社群的歲時祭儀」1976

黃應貴「布農族社會階層之演變」1982

黃應貴「東埔土地制度之演變」1982

何聯奎、衛惠林「台灣風土志」1965

吳榮順「布農族的歲時祭儀與音樂」1988

(2) J. G frazer「The Golden Bough」1910

(3) 佛洛依德著「圖騰與禁忌」1965 楊庸一、林克明 合譯

(4) 徐韶仁「利稻村布農族的祭儀生活」1987

(5) 參見 Pierre Bonte-Michel Izaid 編著的「Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie」, 1991 PP. 695-697

(6) 劉其偉「台灣土著文化藝術」1986

(7) 橫尾廣輔，日據時代任職於當時之警務局，對布農族之畫曆曾經三次以本名及橫尾生之名在理蕃の友雜誌撰文討論他所見到的三面布農族畫曆。

(8) 參閱日據時代之文獻：

① Bunun 族的新穀祭儀（馬淵東一著，原載「人類學雜誌」1937年5月余萬居譯）中研院民族所未出版

② Bunun 族及其祭祀（斗六古生著，原載「理蕃之友」1934年9月，余萬居譯）中研院民族所未出版。

③ Bunun 族的祭祀（森丑之助著，原載「蕃界」1913年，余

萬居譯)，中研院民族所未出版。

- ④ Bunun 族的出草和狩獵（寺澤芳一郎著，原載「南方土俗」1935年8月，余萬居譯），中研院未出版。

第六章 傳統音樂在時空遷移下具有的適應性與不變性

民歌所以為「民歌」，就在於音樂本身所具有的民族特色，在自發性及口授心傳經驗中傳承了價值。它不像流行歌曇花一現，稍縱即逝；更不像藝術歌曲，是在作家筆下潤飾後的精品，它是人性的表徵，心靈的自然呈現。但是每首民歌在一個地方產生之後，隨著時空條件的轉換，人為因素的傳遞，除了輪廓或基本結構尚依稀可見外，或多或少都改變了一些，所以「今日之傳統或許就是昨日的創新」，台灣閩南語系民歌「思想起」的轉變正反應了民歌自產生後在時間、空間及人為因素的傳遞下所改變的事實。

布農族歌謠除了傳統祭儀歌曲、生活歌曲、兒歌之外，隨著與鄰族開放性的接觸，日據時代東洋文化的侵襲，西方宗教的洗滌及青年接受神學教育及西洋音樂的薰陶後，目前布農聚落間音樂型態的呈現可謂涇渭分明。老年人仍在傳統世界裡遙唱古謠，年青人則將古曲拒於千里之外，而他們卻獨鍾漢堡文化下的流行曲，除了傳統與流行音樂外，聚落間我們卻發覺到很多並不屬於布農族音樂調性組織，音階結構的歌曲，這種曲子很明顯的是鄰族音樂配上了布農化的歌詞。其次在部份聚落間，尤其是南布農地區有一些曲子是將兩首不相干的傳統曲子交雜於一起，形成了另一首風格獨特的新曲。基督教、天主教文化襲捲布農聚落後，牧師與神父們為了教義的宣誦又不失傳統之精神，他們編列了布農詩歌，利用傳統古謠配上聖詩、經文作為歌詞，歌詞仍用布農語。另外時下一些年青教士接受神學音樂教育後，回到所屬教會服務後創作了屬於教會與歐洲主流音樂下的創作曲，以上是目前布農聚落間音樂型態發展現況。

以下將依次介紹這些時空變遷下典型曲例，透過這些譜例的

呈示，更容易發現傳統與創新之間文化延續的痕跡，是如何在這些軌跡上蛻變的：

(一) 曲例一：

祈禱小米豐收歌



這是一首採錄自台東縣海端鄉霧鹿村郡社群中由 10 名成年男子所演唱的曲子，曲名「pasi haimo」，haimo 是一種植物名稱「藜」，也是祈禱小米豐收歌 *pasi but but* 的別稱。這首曲子在其他聚落間並不通行，僅在霧鹿村被演唱，顯然這是由傳統樂曲「*pasi but but*」與飲酒歌 (*gahodas*) 的綜合體。領唱者演唱的部份是 *gahodas*，而接下去的和腔部份承襲了 *pasi but but* 祈禱小米豐收歌的特徵——半音階上行的平行和聲唱法，部份族人堅持這是古曲唱法，但另一部份族人卻坦承這是族人將兩首古曲加以變化所唱出的新曲。但基本上由於布農族完全以自然泛音和聲為基本

唱法，所以領唱與和腔事實上是分散和弦與集體和弦的混合運用，互相結合一起使用自然可在不著痕跡間演唱下去。

(二) 曲例二：

敘事歌



den ga bu, mai la den ga bu mai la an, anda lai ga da
man, fasi toxi ga ger ma, mi-ma-gala ga logo vizie
da Sa goba Sani lan da, ha ha o so e.

這是一首採錄自南投縣仁愛鄉萬豐村（曲冰）卓社群一位布農婦女 Valian 所演昌的一首曲子，歌詞中 malian 是一種植物名稱，這是一首敘事歌，曲中敘述一位布農孕婦由於愛到鄰族入侵部落後，被泰雅族人擄走的故事，不久這位婦女產下一名男嬰，但泰雅族人卻百般欺凌其母子。有一天母子倆乘男人都上山打獵之際，偷偷地從樹林中逃走，母子倆躲入山洞三天三夜，才又沿著回原社的路，回到娘家與父母團聚。雖然這是一首敘事性兒歌，但由音階與節奏的結構中，可以發現，該曲並非布農本族的音樂系統，應該是鄰族（泰雅族）的唱法與音組織，而且由敘事歌的內容可以知道與泰雅族的關係，雖然演唱者斷然否認曲子習自泰雅族，但日積月累之下演唱者早已習慣了這屬於她自己的歌曲，因為五聲音階的音組織與仁愛鄉親愛村所演奏的五簧口簧琴音階組織已是不謀而合的，另外布農族傳統歌謠和聲超越節奏的運用

方式，更肯定了這種假設。

(三) 曲例三：

慢板 梅改歌 台東路 平溪
布袋戲

女聲

Ta ho sai ken me so ta-- ma-- de fa nin A mariam ka ma shie-- de-- ha nan tan

男聲

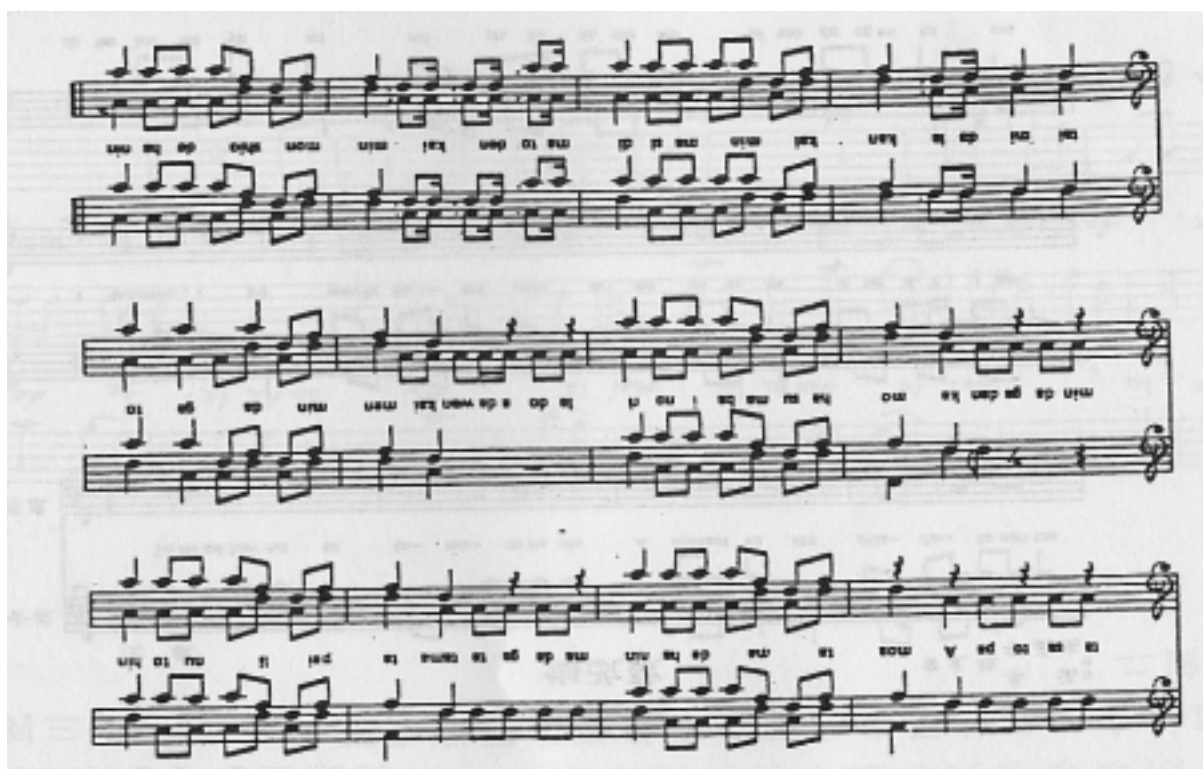
i marreta i yo min fa lhr-- sin chin se me yo ha ne si be b i i bal-

da ho bai bu ye se sai pu ka da me hai pi sok do ng an ka mo

hou-- fa-- da ko hai a ne na ya i tuan i na ni li si ke nan

ni to ma ho main-- lat ma ga ngo to su hai men gin to pa na me-- li su ka nan

mesi he ba ento ne ka ke na mo le ba na to pion nin to ho la-- do-- e da ban



歌詞大意：我現在要向天上的神和眾使徒們祈禱，願我的主保護我們，讓我們齊俯首祈禱祂，將心中的話向祂傾訴。

每每犯錯，聽到您的使徒循循勸誘，我要衷心地悔改，服從你的旨意。我這樣的向您呼求，願我的心與你溝通，也求你在我禱告中加添加量。我的主，天地萬物都是你的，我們是你的羔羊，願你在我死後帶我至美好的天庭。

這是一首目前教會中老人唱詩班所演唱的布農聖詩，由泛音列的音階組織及自然和弦唱法中很明顯的可以發現這是傳統曲調配上了聖詩布農化的改編曲，歌詞中充分流露出對上帝的讚美與求主寬恕的決心，這種基本的曲調是教會中運用在聖詩中最普遍的曲調，也是教會倡導放棄傳統祭儀的一種安撫政策下的產物。

(四)曲例四：

我要回家

D調 4/4

每當我展 望 月亮的星兒， 即想起遙遠 往日的故鄉，
它那溫暖 和藹的人間， 我這麼離開 它。
每當我痛苦 悲傷的時候， 我總是覺得 孤立在雨中，
無人安慰 無人同情， 我不能在這 裡，
我茫然奔 放 却迷失方向， 此地甚黑暗， 我要回家，
我要回 頭， 求神帶領我， 我現在要回 家。

這首曲子是由明德村青年牧師金國寶先生的創作曲，他也是目前布農聚落創作最多的一位牧師，但是不管曲調的結構，和聲的運用，節奏的串連都是校園民歌，流行歌曲的曲風，小部份保留了傳統聖詩的精髓（古曲），這種創作風格是出自土生土長的布農青年，但是創作的手法與精神卻是文明薰陶下的作品，這似乎說明了「音樂是和聲、旋律、節奏的綜合藝術，缺一不可」，然而布農族傳統曲卻是和聲主宰了一切，相對地旋律與節奏卻如頑固低音般由始而終，減低了流暢性，因此要一位接受現代教育者從傳統的精神中創作出屬於族人的曲子而不失其真，這在文明足跡快迅的節奏牽引下，是很難兼顧的。

結論

透過田野調查整理，可以發現布農族並不像其他原住民族一般從任何一個聚落中，多少可以保存其完整的表徵文化。而布農族卻由於聚落遷移甚劇，沈潛內斂的民族性，巫術與禁忌的約束力，缺乏歌舞的結合性，西方宗教否定傳統祭儀的功能等等因素，使得無法透過一個較大的聚落來整理出音樂的現象及完整面貌，因此只有利用全面的聚落調查將片斷的資料整合，始能析理出布農歌謠較完整的一面。

這些歌謠除了諸如祈禱小米豐收歌 (pasi but but)，誇功宴 (malastapan) 等歲時祭儀音樂之外，透過勞動與肢體語言結合的音樂並不太多，但是對於同一首歌曲卻有不同的名稱與唱法，卻比比皆是。透過這種歌曲的比較，我們更可以確定北布農、中布農、南布農在地域分佈與族變遷的相關性 (如背負重物之歌 mazi roma)。在音樂分類後，我們也可以在一定程度上了解一個民族音樂的呈現必定有其民族的人文內涵，更有它一套思考與行為的秩序，布農歌謠也不例外，下面的一些現象與問題正說明了布農歌謠在這些文化社會多重架構下呈現出的一些特徵：

(一) 布農族是一個歌唱多於器樂表演的民族：

透過人類學家及民族學家的研究，幾乎可以確定的是台灣原住民族與東南亞馬來語系諸民族同屬黑潮文化層面，然而東南亞諸民族保有之鑼群器樂音樂現象，在布農族社會中卻僅有少數之口簧、弓琴、五弦琴等竹簧樂器，如此看來布農族保存了人類最原始之歌唱文化並主宰了祭儀生活與娛樂層面，這種現象多少反應出民族根源的原始性與變遷後值得探索的脈絡。

(二) 布農族是一個有歌卻不善舞的民族：

音樂與舞蹈在初民時期就是融為一體的，況且音樂是旋律、節奏、和聲三要素的綜合時間藝術，因此有歌必有舞的說法一直被世人所默許，但是布農族除了誇功宴 (malastapan) 時誇張式的

手足舞蹈之外，配合歌曲演唱的動作也僅只有低頭沈吟或彎腰吟唱而已，或許這就是族人眼中的舞蹈，但是舞蹈中伸展的肢體動作卻又是多麼靜謐，這種現象與歌謠的結構息息相關；因為布農族是一個只重和聲而忽略節奏與旋律變化的民族，缺乏了節奏變化自然無法靠肢體來表達與配合，這一點也是台灣諸民族中甚少有的文化現象。

(三)布農族是一個缺乏愛情歌曲的民族：

人類透過音樂語言傳達出心中的情愫而形成之愛情歌曲，比比皆是，這是人性的本能也是天性，因此為許多早期民族音樂學家泛舉「音樂起源說」之例。然而布農族歌謠中透過音樂來表達思緒的歌曲，在作者目前全面田野工作調查中始終無法發現，族人也自稱「沒有愛情歌曲」，當然這與該族的集體合唱方式，大家族制的生活方式、民族的內省性等等因素，削弱了男女單獨互訴情衷的機率頗有關係，這也是布農與鄰族豪放熱情的個性南轅北轍的地方。

(四)布農族對歌謠與歌詞的運用有其一定的規則模式：

布農族的歌謠中利用母音無意義的歌詞演唱的曲子絕大多數都是祭儀音樂的歌謠，卻使用了等節奏的不同歌詞進行領唱與眾唱的和腔。即興式的歌詞即僅運用在祭槍之歌（pisilahe）、成巫式之歌（pisitako）、敘述寂寞之歌（pisidadaida）等三種歌曲與個人師承、祭儀有關的歌詞中演唱。其中在兒歌中漢族歌謠善用之問答式歌曲，類似疊句之排比運用的歌曲亦在布農歌謠中運用。

(五)新音樂、新文化的衝擊形成新舊文化嚴重的斷層

民國 39 年胡文池、黃順利等牧師及外國神父帶入西洋宗教後，布農文化體質就已產生實質上的變化，四十年來教會竭力的經營，雖然提供了原住民精神上及物質上過去無法追求的安慰，但卻在傳統與創新的文化脈絡上無法求得循序漸近與不著痕跡的軌跡，尤其在音樂文化上古曲與現代民歌的界限卻是釐清的如此清

楚。新一代的牧師與青年接受了西方音樂的洗禮，校園民歌的風格與流行爵士和聲完全取代了傳統布農泛音列和聲的概念世界，禮拜堂裡形成兩極化的現象，老人唱詩班與青年聖詠隊分庭抗禮，但老人的凋零永遠無法與新生代的生生不息相抗衡，這是山地音樂教育非常嚴重的問題，繼之政府推行統一語言的政策，下一代幾乎揚棄了母語，無怪乎布農兒歌沒沒無聞，真不印相信或許到了那一天，作者會回到山區教小朋友唱兒歌，這不是文化斷層的諷刺嗎？

附錄一、布農族聚落傳統音樂保存狀態

(一) 郡社群 (bubukun)

(1) 南投縣信義鄉羅娜村

- | | |
|---------------------|---------|
| 1. pas but but | 祈禱小米豐收歌 |
| 2. gahodas | 飲酒歌 |
| 3. malastapan | 誇功宴 |
| 4. pisilahe | 獵前祭槍之歌 |
| 5. pisitako | 治病歌 |
| 6. manamto | 首祭之歌 |
| 7. pisidadaida | 敘述寂寞之歌 |
| 8. mazi roma | 揹負重物之歌 |
| 9. madaisak hisajan | 回娘家 |
| 10. dinanuwan dakal | 布農詩歌 |
| 11. akuan akuan | 邀請工作歌 |
| 12. lato | 弓琴獨奏 |
| 13. pis hon hon | 口簧獨奏 |
| 14. ma dodol | 杵樂 |
| 15. somsom | 法器(豬肩骨) |

(2) 台東縣海端鄉崁頂村(里瓏山社)

- | | |
|------------------------|---------|
| 1. pasi but but | 祈禱小米豐收歌 |
| 2. gahodas | 飲酒歌 |
| 3. malastapan | 誇功宴 |
| 4. pisilahe | 獵前祭槍之歌 |
| 5. pisitako | 召魂歌 |
| 6. malastapsn | 兒時獵歌 |
| 7. pisidadaida | 敘述寂寞之歌 |
| 8. mazi roma | 揹負重物之歌 |
| 9. silili ahas gahodas | 烏鴉與雉雞 |

- | | |
|----------------------------|---------|
| 10. misagulin | 賺錢歌 |
| 11. akuan akuan | 邀請工作歌 |
| 12. sihwi bahvmuma damarum | 公雞鬥老鷹 |
| 13. damazina | 愛人如己 |
| 14. bisasiban galobin | 玩竹槍 |
| 15. madabul bunuan | 採李記 |
| 16. kilin kukum dolah | 找狐狸洞 |
| 17. kuisa damaron | 問答歌 |
| (3) 台東縣延平鄉紅葉村 | |
| 1. pasi but but | 祈禱小米豐收歌 |
| 2. gahodas | 飲酒歌 |
| 3. malastapan | 誇功宴 |
| 4. misagulin | 賺錢歌 |
| 5. pisitako | 召魂歌 |
| 6. kuisa damaron | 問答歌 |
| 7. pisilahe | 獵前祭槍之歌 |
| (4) 台東縣延平鄉桃源村 | |
| 1. gahodas | 飲酒歌 |
| 2. nalastapan | 誇功宴 |
| 3. pisilahe | 獵前祭槍之歌 |
| 4. pisitako | 召魂歌 |
| (5) 霧鹿村 | |
| 1. pasi but but | 祈禱小米豐收歌 |
| 2. gahodas | 飲酒歌 |
| 3. malastapan | 誇功歌 |
| 4. pisilahe | 獵前祭槍之歌 |
| 5. pisitako | 召魂歌 |
| 6. pisidadaida | 敘述寂寞之歌 |

- | | |
|----------------------|-------------|
| 7. mazi roma | 揹負重物之歌 |
| 8. maragai v | 兒時獵歌 |
| 9. misagulin | 賺錢歌 |
| 10. pasi haimo | 祈禱小米豐收歌(變體) |
| 11. latok | 弓琴獨奏 |
| (6) 利稻村 | |
| 1. pasi but but | 祈禱小米豐收歌 |
| 2. gahodas | 飲酒歌 |
| 3. malastapan | 誇功宴 |
| 4. pisilahe | 獵前祭槍之歌 |
| 5. pisitako | 召魂歌 |
| 6. mazi roma | 揹負重物之歌 |
| 7. pis hon hon | 口簧獨奏 |
| (7) 高雄縣三民鄉民生村 | |
| 1. pasi but but | 祈禱小米豐收歌 |
| 2. gahodas | 飲酒歌 |
| 3. malastapan | 誇功宴 |
| 4. pisilai | 獵前祭槍之歌 |
| 5. pisitako | 召魂歌 |
| (8) 高雄縣桃源鄉勤和村 | |
| 1. pasi but but | 祈禱小米豐收歌 |
| 2. gahodas | 飲酒歌 |
| 3. malastapan | 誇功宴 |
| 4. pisilai | 獵前祭槍之歌 |
| 5. pisitako | 召魂歌 |
| (二) 巒社群 (take banua) | |
| (1) 南投縣信義鄉明德村(內茅埔) | |
| 1. pasi but but | 祈禱小米豐收歌 |

2. gahodas(tosaus)	酒歌
3. malastapan	誇功歌
4. pisilahe	獵前祭槍之歌
5. pisitako	召魂治病歌
6. manvai didi	揹負重物之歌
7. manandi	首祭之歌
8. pisidadaida	敘述寂寞之歌
9. dasikun	回家歌
10. latok	方琴獨奏
11. pis hon hon	口簧獨奏
12. madodol	杵樂
13. doldol (bolinkav)	四弦琴
14. dinanuwan dakol	布農詩歌(童謠)
15. sinma disbum baaf	誰在山上放槍(童謠)
16. mindina laavan hodas	孤兒怨(童謠)
17. banogan gulin	gulin 之歌(童謠)
18. sigaga di bugala	逗趣歌(童謠)
(2) 南投縣信義鄉望鄉村	
1. tosaus	飲酒歌
2. malastopan	誇功宴
3. pisilahe	獵前祭槍之歌
4. pisitako	召魂治病歌
5. manvai didi	揹負重物之歌
6. didi aran	玩樂歌
7. dinanuwan dakol	布農詩歌(童謠)
8. tama tama dina dina	爸爸媽媽(童謠)
9. pio hon hon	口簧二重奏
10. ma daisa sagan	夢境

(3) 花蓮縣卓溪鄉崙天村

1. pasi but but

祈禱小米豐收歌

2. tosaus

飲酒歌

3. malastapan

誇功宴

4. pisitako

收穫歌

5. madaisa hisava

結婚之歌

6. manvawai

揹負重物之歌

7. pisidadaida

敘述寂寞之歌

(4) 花蓮縣卓溪鄉古風村

1. pasi but but

祈禱小米豐收歌

2. tosaus

飲酒歌

3. malastapan

誇功宴

4. maumbokna kanunum

收穫小米之歌

5. madisa hisava

結婚之歌

6. pisidadaida

敘述寂寞之歌

7. manvawai

揹負重物之歌

(三) 卡社群 (take bakha)

(1) 南投縣信義鄉潭南村

1. marasigave (marasitolmal)

獵獲凱旋歌

2. pisitako

召魂治病歌

3. pisilahe

獵前祭槍之歌

4. tosaus

飲酒歌

5. malastapan

誇功宴

6. palatava

婚禮祝福歌

7. ah ah

寓言歌

8. ma daisa sagan

夢境

9. lato

弓琴獨奏

10. madodol

杵歌

11. doldol	五弦琴
12. pis hon hon	口簧獨奏
13. minamoto	撒小米之歌
(2) 南投縣信義鄉地利村	
1. tosaus	飲酒歌
2. pisitako	召魂治病歌
3. 古老的傳說歌	
(四) 丹社群 (take vatan)	
(1) 花蓮縣榮鄉馬遠村	
1. tosaus	飲酒歌
2. pisilai	獵前祭槍之歌
3. pisidadaida	敘述寂寞之歌
4. pisitako	召魂治病歌
5. pis hon hon	口簧獨奏
6. malastapan	誇功宴
(五) 卓社群 (take todo)	
1. madodol	杵樂
2. lato	弓琴獨奏
3. minanmato	古時生活歌
4. tosau	飲酒歌
5. malastapan	誇功宴
6. marasitomal	獵獲凱旋歌
7. pisitako	召魂治病歌
8. pisidadaida	敘述寂寞之歌
9. dodo tamaron	母雞之歌
10. noin dina honko	問答兒歌
11. dingabu	敘事歌
(2) 南投縣仁愛鄉曲冰村 (take quoqowan)	

1. marasitomal	獵獲凱旋歌
2. tosau	飲酒歌
3. pisidadaida	敘述寂寞之歌
4. pisitako	召魂治病歌
5. manvawai	揹負重物之歌
6. noin dina honko	問答兒歌
7. dingabu	敘事歌
8. dodo tamaron	母雞之歌
9. akana ongela	玩樂歌
(3) 南投縣仁愛鄉武界村 (take vukai)	
1. basan abununa	古時生活歌
2. tosau	飲酒歌
3. pisidadaida	敘述寂寞之歌
4. marasitomal	獵獲凱旋歌
5. malastapan	誇功宴
6. pisitako	召魂治病歌
7. mavawai	揹負重物之歌
8. dodo ad gaga	有隻鳥兒 gaga 叫

附錄二、五個社群傳統音樂保存統計

(一) 郡社群 (bu-bukun)

- | | |
|----------------------------|---------|
| 1. pasi but but | 祈禱小米豐收歌 |
| 2. pasi haimo | 祈禱小米豐收歌 |
| 3. gahodas | 飲酒歌 |
| 4. malastapan | 誇功歌 |
| 5. pisilahe | 獵前祭槍之歌 |
| 6. pisitako | 召魂治病歌 |
| 7. pisidadaida | 敘述寂寞之歌 |
| 8. mazi roma | 揹負重物之歌 |
| 9. madaisak hisajan | 回娘家 |
| 10. dinanuwan dakal | 布農詩歌 |
| 11. akuan akuan | 邀請工作歌 |
| 12. misagulin (A. I. E.) | 賺錢歌 |
| 13. kuisa damaron | 問答歌 |
| 14. maragagiu | 兒時獵歌 |
| 15. silili ahas gahodas | 烏鴉與雉雞 |
| 16. sihwi bahvmuma damarum | 公雞鬥老鷹 |
| 17. damazina | 愛人如己 |
| 18. bisasiban galobin | 玩竹槍 |
| 19. madabul bunuan | 採李記 |
| 20. kilin kukum dolah | 找狐狸洞 |
| 21. lato | 弓琴獨奏 |
| 22. pis hon hon | 口簧獨奏 |
| 23. ma dodol | 杵樂 |
| 24. somsom | 法器 |
| 25. mananto | 首祭之歌 |

(二) 巒社群 (take banua)

- | | |
|-----------------------------|-------------|
| 1. pasi but but | 祈禱小米豐收歌 |
| 2. tosaus | 飲酒歌 |
| 3. malastapan | 誇功歌 |
| 4. pisilahe | 獵前祭槍之歌 |
| 5. pisitako | 召魂治病歌 |
| 6. pisidadaida | 敘述寂寞之歌 |
| 7. manvai didi (manvawai) | 揹負重物之歌 |
| 8. manandi (mananto) | 首祭之歌 |
| 9. dasikun | 回家歌 |
| 10. madaisa hisava | 結婚歌 |
| 11. dinanuwan dakol | 布農詩歌 |
| 12. sinma disbum baaf | 誰在山上放槍 (童謠) |
| 13. misdina laavan hodas | 孤兒怨 |
| 14. banogan gulin | gulin 之歌 |
| 15. digaga di bugala | 逗趣歌 |
| 16. didi aran | 玩樂歌 |
| 17. tama tama dina dina | 爸爸媽媽 |
| 18. ma daisa sagan | 夢境 |
| 19. maunbokna kanunum | 收穫歌 |
| 20. pis hon hon | 口簧獨奏 |
| 21. latok | 方琴獨奏 |
| 22. madodol | 杵樂 |
| 23. doldol (bolinkav) | 四弦琴 |
| (三) 卡群社 (take bakha) | |
| 1. marasigave (marasitomal) | 獵獲凱旋歌 |
| 2. pisilahe | 獵前祭槍之歌 |
| 3. pisitako | 召魂治病歌 |
| 4. tosaus | 飲酒歌 |

5. malastapan	誇功宴
6. palatava	敘述寂寞歌
7. minamoto	撒小米之歌
8. ah, ah	寓言歌
9. ma daisa sagan	夢境歌
10. lato	弓琴獨奏
11. pis hon hon	口簧獨奏
12. madodol	杵樂
13. doldol	五弦琴
14. 古老的傳說歌	
15. minamoto	收穫歌
16. manvawai	揹負重物之歌
(四) 丹社群 (take vatan)	
1. tosaus	飲酒歌
2. pisilai	獵前祭槍之歌
3. pisidako	召魂治病歌
4. pisidadaida	敘述寂寞之歌
5. pis hon hon	口簧獨奏
6. malastapan	誇功宴
(五) 卓社群 (take todo)	
1. tosau	飲酒歌
2. malastapan	誇功宴
3. pisidadaida	敘述寂寞之歌
4. marasitomal	獵獲凱旋歌
5. pisitako	召魂治病歌
6. minanmato	古時生活歌
7. manvawai	揹負重物之歌
8. dodo tamaron	母雞之歌

9. noin dina honko

問答兒歌

10. dingabu

敘事歌

11. akana ongela

玩樂歌

12. lato

弓琴獨奏

13. dodo ad gaga

有隻鳥兒 gaga 叫

14. madoldol

杵樂

附錄三、布農族傳統音樂目前保存曲目統計表

1. pasi but but	祈禱小米豐收歌
2. pasi haimo	祈禱小米豐收歌
3. gahodas	飲酒歌
4. malastapan	誇功宴
5. pisilahe	獵前祭槍之歌
6. pisitako	召魂治病歌
7. marasitaomal	獵獲凱旋歌
8. pisidadaida	敘述寂寞之歌
9. maxi roma	揹負重物之歌
10. manandi (mananto) (manvawai)	首祭之歌
11. madaisa hisava (madaisa hisajan)	回娘歌
12. dinanuwan dakal	布農詩歌
13. kuisa damaron	問答歌
14. maragagiu	兒時獵歌
15. akuan akuan	邀請工作歌
16. misagulin (A. I. E.)	賺錢歌
17. silili ahas gahodas	烏鴉與雉雞
18. sihwi bahvmu ma damarum	公雞鬥老鷹
19. damazina	愛人如己
20. bisasiban galobin	玩竹槍
21. madabul bunuan	採李記
22. kilin kukum dolah	找狐狸洞
23. sinma disbum baaf	誰在山上放槍
24. dasikun	回家歌
25. mindina laavan hodas	孤兒怨
26. banogan gulin	gulin 之歌
27. sigaga di bugala	逗趣歌

28. didi aran	玩樂歌(一)
29. tama tama dina dina	爸爸媽媽
30. ma daisa sagan	夢境
31. maumbokna kanunum	收穫歌
32. manamato	古時生活歌
33. dodo tamaron	母雞之歌
34. noin dina honko	問答兒歌
35. dingabu	敘事歌
36. akana ongela	玩樂歌(二)
37. ah, ah	寓言歌
38. pis hon hon	口簧獨奏
39. lato	弓琴獨奏
40. madodol	杵樂
41. doldol	五弦樂
42. somsom	法器
43. dodo ad gaga	有隻鳥兒 gaga 叫
44. madaisa hisava	結婚歌

參考書目：

中文部份

千千岩太郎「台灣高砂族住家の研究」

斗六古生「Bunun 族及其祭祀」

丘其謙「布農族郡社群的巫術」1968

丘其謙「布農族丹社群的歲時祭儀」1976

丘其謙「布農族卡社群的巫術」1964

史惟亮「阿美族民歌的分析」1966

伊能嘉矩「台灣土番的歌謠和固有樂器」1907

寺澤芳一郎「Bunun 族的出草和狩獵」

朱介凡「中國歌謠論」1974

竹中重雄「台灣蕃族樂器考」1933

佛洛依德著「圖騰與禁忌」1965 楊庸一、林克明 合譯

何汝芬等編著「高山族語言簡志（布嫩語）」1965

何廷瑞「布農族的粟作祭儀」1957

何聯奎、衛惠林「台灣風土志」1965

佐滕文一「台灣原住種族的原始藝術研究」1942

吳榮順「布農族的歲時祭儀與音樂」1988

吳榮順「布農族古謠及其在時空變遷下的探討」1989

吳榮順「布農族傳說歌謠與祈禱小米豐收歌的研究」1988

吳榮順「青山春曉」1989

呂炳川「台灣土著族音樂」1982

呂炳川「台灣土著族的樂器」1974

呂炳川「台灣土著族的音樂」1974

呂炳川「音樂論述稿」1979

宋文薰「新港社祭祖歌曲」1956

李卉「台灣及東亞各地土著民族口琴的比較研究」

李亦園「台灣土著民族的社會與文化」1982

李亦園「從文獻資料看台灣平埔族」1955

- 李汝如「台灣省通志卷八同胄志布農族篇」1972
- 李汝如「台灣省通志卷八同胄志布」1972
- 沈 瑩「臨海水土志」太平御覽卷 780 敘
- 林信來「台灣阿美族民謠詞研究」1981
- 林清財「西拉雅族祭儀音樂研究」1988
- 凌純聲「東南亞古文化發凡」1955 主義與國策 44 期
- 徐韶仁「利稻村布農族的祭儀生活」1987
- 馬淵東一「高砂族的移動及其分佈」1953
- 馬淵東一「Bunun 族的新穀祭儀」
- 張 興「水社化番的杵音和歌謠」1923
- 移川子之藏「台灣的土俗、人種」1930
- 移川子之藏「台灣高砂族系統所屬の的研究」1935
- 移川子之藏「頭社熟番的歌謠」1931
- 許世瑛「中國文法講話」1977
- 許常惠「台灣音樂史初稿」1991
- 許常惠「現階段台灣民謠研究」1986
- 陳奇祿「民族與文化」1981
- 鹿野忠雄「台灣考古學民族學概觀」1955
- 森丑之助「Bunun 族的祭祀」
- 費羅禮「台灣土著族的考古語言文化初步綜合研究」
- 黃叔璚「台海使槎錄」1722
- 黃應貴「布農族社會階層之演變」1982
- 黃應貴「東埔族的宗教變遷」1982
- 黃應貴「東埔土地制度之演變」1982
- 黑澤隆朝「台灣高砂族的音樂」1973
- 董同龢「語言學大綱」1964
- 劉其偉「台灣土著文化藝術」1986
- 劉斌雄等「玉山國家公園布農族人類學研究（一）」1988
- 衛惠林「布農族北部群的二部組織」1957

衛惠林、王人英「台灣土著各族近年人口增與聚落移動調查報告」1966

錢善華「排灣族傳統童謠研究」1992

駱維道「平埔族阿立祖之祭典及其詩歌之研究」

韓國●「韓國●音樂文集(三)」1992

西文部份：

J. G Frazer 「The Golden Bough」1910

Pierre Bonte-Michel Izaid 「Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie」, 1991 PP. 695-697

F. J. Lenherr 「The musical instruments of Formos aborigines」

F. J. Lenherr 「The Musical Instruments of the Taiwan Aborigines」
1967

C. Sachs 「The History of Musical Instruments」1940

Hugo Zemp , Tran Quang Hai : 「Recherches experimentales surle chant diphonique」1991

Ernst Cassirer 「人論」1945

Levi-Strauss 「La pense Sauvage」1962



台東縣延平鄉紅葉村一位布農青年正在演唱”揹負重物之歌”



花蓮縣萬榮鄉馬遠村丹社群婦女正在織布



南投縣信義鄉明德村金正義先生打陀螺



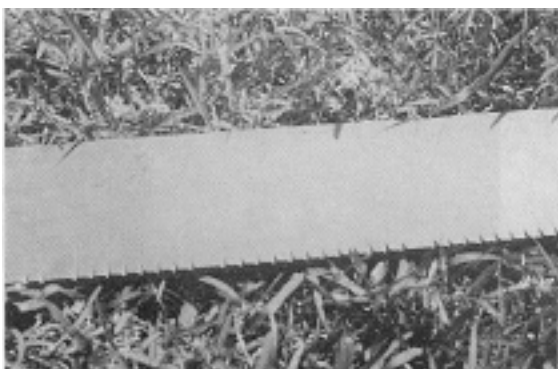
台東縣海端鄉崁頂村正在演唱”首祭之歌”



南投縣信義鄉久美村過去鄒族與布農族的殺戮戰場”vilisan”大樹



台東縣海端鄉崁頂村六位成年男子演唱”祈禱小米豐收歌”



南投縣信義鄉地利村丹社群人的板曆



台東縣延平鄉紅葉村十二位成年男子演唱”祈禱小米豐收歌”



南投縣仁愛鄉中正村卓社群
獵人之裝扮



南投縣仁愛鄉中正村卓社群婦女一面吟唱飲
酒歌，一面共飲一杯酒。



南投縣信義鄉羅娜村十位成
年男子正在演唱“祈禱小米
收歌”



南投縣仁愛鄉中正村卓社群婦女開懷暢飲並
合唱“敘述寂寞之歌”



南投縣仁愛鄉中正村卓社群在巫司的領唱下
演唱“召魂之歌”



南投縣信義鄉潭南村卡社群在巫司的領唱下，
演唱“成巫式”歌曲



南投縣信義鄉明德村正在演唱飲酒歌



南投縣信義鄉明德村成年男子正在演唱祈禱
小米豐收歌