

南 華 大 學
美學與藝術管理研究所碩士論文
碩士論文

鄒族傳統音樂在學校與社區中的現代論述
The Discourse of Traditional Tsou Music in School and
Community



研 究 生：吳佩芸

指 導 教 授：明立國

中華民國 97 年 6 月 16 日

南 華 大 學
美學與藝術管理研究所
碩 士 學 位 論 文

鄒族傳統音樂在學校與社區中的現代論述

研究生：吳佩芸

經考試合格特此證明

口試委員：浦忠成
陳啟斌

吳之國

指導教授：吳之國

系主任(所長)：羅雪容

口試日期：中華民國九十七年五月二十九日

誌謝

口考的那一天，明老師說我看起來一派輕鬆的樣子，一點兒也不緊張。口考完後，玉如問我說是不是有如釋重負的感覺？我回答：「還好，沒有什麼特別的感覺」。其實並不是如釋重負，也並不是沒有特別的感覺，反而是懷有一絲不捨。

準備口考的前一個星期，我重頭回想了在美藝所學習、上課的過程，以及跟了明老師做學問後，自己的一些改變。論文完成了，似乎是值得可喜之事，不過，我卻在口考那天帶著不捨的心情進行學位考試。最不捨的是畢業在即，回到工作崗位後，我便無法時時聆聽恩師的教誨。在這篇論文上，明老師花費了不少心思與我這資質駑鈍，思考模式又很自我的學生，做思想的改造。其實，論文是否有完成，對於現在的我而言，似乎不是那麼重要的事。重要的是，我從明老師身上學到了我無法從書中獲得的處世態度。明老師讓我明瞭世界上有很多種人，不一樣的人會有不一樣的想法，即使我們不認同，也要秉持尊重的態度；明老師讓我了解每一件事的發生都有它的原因，但有時候這個原因是沒有道理可言的；明老師也讓我明白雖然現在的自己還不能成為大眼睛大鼻子的人，但至少我明白了自己小眼睛小鼻子的地方。我這個愣小子從老師身上學到的東西，是一輩子受用不盡的寶藏，這又豈是一本論文就可取代的呢。

感謝您，我永遠的恩師！

跑田野雖然累，但我喜歡和族人在一起的感覺，舒服自然、沒有壓力。可以用力呼吸，放空自己。

格外感謝外子陪我上山下山好幾回，不僅擔任我的專屬司機，又替我豪邁的飲下了無數杯族人熱情所斟的啤酒與小米酒，然後一路從山上吐回到山下。除了跑田野之外，外子亦在日常生活上讓我無憂無慮的書寫論文。當我抱著電腦與書本沈浸在自己的世界時，我看見他辛苦整理家裡內外的身影；我聽見他為小米唸故事、唱歌的聲音。

感謝你，星宇！

一邊教書，一邊唸書，一邊又要照顧孩子，真的需要很多人的幫忙。感謝爸爸媽媽和公公婆婆這段時間的體諒，在我上山的時候，在我趕報告、寫論文的時候，幫我看顧小米，給她我無法給予的親情。

感謝你們，我最親愛的家人！

另外，也要謝謝美藝所同學、學校同事及好友們的支持與鼓勵，大家真摯的情感總是給予我滿滿的信心，幫助我勇於向未知的未來邁進。在此，也要一併向山上的校長、老師、樂團團員、以及熱心幫我解決困難的族人們致謝，有你們的幫忙才能讓我的田調順利進行，如期完成。

謝謝大家！

最後，也特別感謝民音系的陳俊賦老師及遠在台東的浦忠成老師。兩位老師在百忙之中抽空閱讀我的論文，並給予我許多書寫論文的建議。

謝謝老師！

一段旅程的結束，代表另一段旅程即將展開。我的人生因為這段日子的洗鍊，而有了不同的視野。我將開闊心胸，帶著我所獲得的珍寶踏上人生的下一段旅程！這一路上慶幸有大家的陪伴，感謝你們！

佩芸 謹誌於斗六
中華民國 97 年 6 月 10 日

摘要

本文將針對體制內的學校教育，以及體制外的部落現代樂團做一綜合性的探討。從體制內及體制外這兩個方面整理出鄒族傳統音樂在現代社會的發展與運用，以及現代鄒族人對於音樂的論述方式。

本文的研究方法兼採質性研究與量化研究的方式，針對鄒族傳統音樂在現代社會的變遷與適應，透過文獻探討、個案研究、田野調查、深度訪談與問卷調查獲得所需資料，進行統整與分析的工作。

筆者希望透過本研究，了解在現今學校與社區相關理論與多元文化理論背景下的民族音樂教育在部落小學的實施情況及其與社區互動之情形；其次，藉由部落樂團所發展出來的音樂特色，分析傳統音樂與流行音樂之間的轉化；最後，透過對學校教育的探討、社區文化推展的了解及部落樂團的音樂分析，以了解目前鄒族傳統音樂在現代社會中的運用與發展。綜合以上，本文的研究目的有以下三點：

- 一、了解國民教育與地方社區在原住民音樂傳承所扮演的角色，以及其中所存在的意義與價值。
- 二、從部落樂團的創作音樂了解新一代原住民對於傳統音樂與流行音樂的想法。
- 三、透過學校教育、社區文化與部落樂團的探討，了解目前傳統音樂在現代社會中的運用及發展。

【關鍵字】 傳統音樂(Traditional Music)、傳統音樂教育(Traditional Music Education)、社區文化(Community Culture)、音樂論述(Music Discourse)

Abstract

This article will take the music education inside the administrative system and the tribal modern bands/choirs outside the administrative system to a comprehensive discussion. The development and the application of Traditional Tsou Music in modern society and their music discourse approach will be explored inside and outside the administrative system.

This paper centers on the transition and the adoption of Traditional Tsou Music in modern society by using qualitative and quantitative inquiries. All the research data are collected through literature review, case study, field investigation, in-depth interview, and questionnaire for synthesis and analysis.

Under the background of multiculturalism and related theories between school and community, the researcher hopes to comprehend Traditional Tsou Music practice in tribal primary schools and the interaction within the community. Further, the researcher use the musical characteristics developed by tribal bands/choirs to analyze the transition between traditional music and pop music. Finally, this research tries to realize the development and the application of Traditional Tsou Music in modern society through the discussion of school music education, the understanding of community culture promotion, and the music analysis of tribal bands/choirs . In conclusion, there are three research purposes in this paper:

- 1) Understand the roles, meaning, and value of school education and local community in passing down traditional music.
- 2) Understand the thoughts of new aboriginal generation toward traditional and pop music from the music creation of tribal bands and choirs.
- 3) Understand the application and development of current traditional music in modern society via the discussion of school education, community culture, and tribal bands/choirs.

【關鍵字】 傳統音樂(Traditional Music)、傳統音樂教育(Traditional Music Education)、社區文化(Community Culture)、音樂論述(Music Discourse)

目錄

| | | |
|-----|--------------------------|-----|
| 第一章 | 緒論 | 1 |
| 第一節 | 研究動機與目的 | 1 |
| 第二節 | 文獻探討 | 4 |
| 第三節 | 研究方法與限制 | 32 |
| 第二章 | 台灣原住民音樂教育階段性議題與現象 | 36 |
| 第一節 | 日治時期 | 37 |
| 第二節 | 解嚴前與解嚴後之八〇年代鄉土藝術教育 | 40 |
| 第三節 | 九年一貫藝術與人文 | 46 |
| 第三章 | 鄒族的音樂文化 | 55 |
| 第一節 | 鄒族傳統歌謠的起源與傳說 | 55 |
| 第二節 | 鄒族傳統音樂的類型與內容 | 56 |
| 第三節 | 祭儀音樂與生活性歌謠 | 58 |
| 第四章 | 鄒族的社區文化與音樂教育 | 76 |
| 第一節 | 鄒族社區的傳統與現代 | 76 |
| 第二節 | 部落小學的音樂教育 | 95 |
| 第三節 | 問卷與分析 | 103 |
| 第四節 | 鄒族兒童歌舞劇 | 182 |
| 第五章 | 鄒族現代社會中的音樂論述 | 198 |
| 第一節 | 原住民現代音樂發展 | 199 |
| 第二節 | 鄒族部落樂團的發展 | 206 |
| 第三節 | 樂曲分析 | 214 |
| 第六章 | 結論 | 252 |

| | |
|----------------|-----|
| 參考文獻..... | 266 |
| 附錄 | 278 |
| 附錄一：訪談紀錄 | 278 |
| 附錄二：書面訪問稿..... | 340 |
| 附錄三：問卷..... | 348 |
| 附錄四：樂譜..... | 358 |

表附錄

| | |
|---|-----|
| 表 2-1：公學校課程表(明治 31 年)..... | 38 |
| 表 2-2：公學校唱歌課程表(大正 11)..... | 38 |
| 表 2-3：康軒版「生活」及「藝術與人文」課本，族群歌曲歌謠統計 (單位：首)..... | 48 |
| 表 2-4：南一版「生活」及「藝術與人文」課本，族群歌曲歌謠統計 (單位：首)..... | 48 |
| 表 2-5：翰林版「生活」及「藝術與人文」課本，族群歌曲歌謠統計 (單位：首)..... | 49 |
| 表 2-6：95 學年度康軒、南一、翰林版之各族群歌曲選用百分比..... | 50 |
| 表 2-7：藝術與人文領域分段能力指標與「文化學習與國際了解」之關係..... | 51 |
| 表 3-1：Mayasvi 歌曲特色..... | 68 |
| 表 4-1：天主教彌撒中鄒族傳統歌謠的選用..... | 93 |
| 表 5-1：近代創作歌曲組成音(1)..... | 220 |
| 表 5-2：近代創作歌曲組成音(2)..... | 221 |
| 表 5-3：歌曲使用之音程與和聲方式..... | 223 |
| 表 5-4：歌曲小二度出現次數..... | 240 |

圖目次

| | |
|--|-----|
| 圖 1-1:鄒族村落分佈圖 | 2 |
| 圖 1-2 :多元文化觀(Multicultural Education in a Pluralistic society) | 26 |
| 圖 1-3 :研究架構圖 | 34 |
| 圖 3-1 :2008 年達邦村 Mayasvi 祭典前的準備階段 | 61 |
| 圖 3-2 :2008 年達邦村 Mayasvi 聖火進場 | 61 |
| 圖 3-3 :2008 年達邦村 Mayasvi 殺豬獻祭 | 62 |
| 圖 3-4 :2008 年達邦村 Mayasvi 砍神樹 | 62 |
| 圖 3-5 :2008 年達邦村 Mayasvi 唱《迎神曲》 | 63 |
| 圖 3-6 :2008 年達邦村 Mayasvi 唱《送神曲》 | 64 |
| 圖 3-7 :2008 年達邦村 Mayasvi 婦女持火把進場加入火塘 | 64 |
| 圖 3-8 :2008 年達邦村 Mayasvi 歌舞祭 | 65 |
| 圖 3-9 :歌舞祭 | 66 |
| 圖 3-10:晚間歌舞祭 | 66 |
| 圖 3-11:結束歌舞祭 | 67 |
| 圖 4-1 :2008 年達邦社 Mayasvi 祭典 | 78 |
| 圖 4-2 :2008 年特富野社 Mayasvi 祭典 | 79 |
| 圖 4-3 :達邦村一景 | 79 |
| 圖 4-4 :筆者與「鄒音樂創作工作室」負責人—吳新發先生合照 | 80 |
| 圖 4-5 :特富野步道 | 81 |
| 圖 4-6 :達娜伊谷溪 | 82 |
| 圖 4-7 :達娜伊谷自然生態公園入口 | 83 |
| 圖 4-8 :復育成功的鮎魚群 | 83 |
| 圖 4-9 :山美社區發展協會組織圖 | 84 |
| 圖 4-10 :2007 年生命豆祭百人歌舞團於達娜伊谷展演場中表演 | 85 |
| 圖 4-11:新美工藝館 | 86 |
| 圖 4-12:茶山社區入口處 | 87 |
| 圖 4-13:茶山老村長的家及其涼亭 | 88 |
| 圖 4-14 :觀光產業推動促進會組織機制 | 89 |
| 圖 4-15 :來吉村一景 | 90 |
| 圖 4-16 :2008 鄒族冬天的吶喊演唱會—來吉「瞳樂團」的表演 | 91 |
| 圖 4-17 :「鄒族傳統音樂是具有代表性的文化特色」教師問卷百分比圖 | 104 |
| 圖 4-18 :「目前鄒族傳統音樂已少人在傳唱」教師問卷百分比圖 | 105 |
| 圖 4-19 :「目前時下的流行音樂，對鄒族傳統音樂的傳承造成不良影響」教師問卷百分比圖 | 106 |

| | |
|---|-----|
| 圖 4-20 : 「縱使外來音樂強勢，但學習鄒族傳統音樂仍然是重要的一件事」教師問卷百分比圖 | 107 |
| 圖 4-21 : 「流行化的鄒族傳統音樂是可行也是可被接受的」教師問卷百分比圖 | 108 |
| 圖 4-22 : 「學生喜歡流行音樂勝於傳統音樂」教師問卷百分比圖 | 109 |
| 圖 4-23 : 「學生喜歡流行音樂也喜歡傳統音樂」教師問卷百分比圖 | 110 |
| 圖 4-24 : 「鄒族傳統音樂對於學校音樂教育具有重要的意義與價值」教師問卷百分比圖 | 111 |
| 圖 4-25 : 「鄒族傳統音樂在學校音樂教育中有著很好的運用及規劃」教師問卷百分比圖 | 112 |
| 圖 4-26 : 「鄒族傳統音樂文化可以融入學校課程中進行教學」教師問卷百分比圖 | 113 |
| 圖 4-27 : 「可以用流行化的鄒族傳統音樂來進行教學」教師問卷百分比圖 | 114 |
| 圖 4-28 : 「鄒族傳統音樂可以搭配其他的教學方法進行教學(如奧福音樂教學法、高大宜音樂教學法等等)」教師問卷百分比圖 | 115 |
| 圖 4-29 : 「學校已有一套系統化的鄒族傳統音樂教材可供教師使用」教師問卷百分比圖 | 116 |
| 圖 4-30 : 「學生學習鄒族傳統音樂有助於提升自我族群的認同」教師問卷百分比圖 | 117 |
| 圖 4-31 : 「學習鄒族傳統音樂對學生整體學習態度與能力有提升的作用」教師問卷百分比圖 | 118 |
| 圖 4-32 : 「您覺得透過學校教育傳承鄒族傳統音樂是重要且有效的作法」教師問卷百分比圖 | 119 |
| 圖 4-33 : 「學生沒有興趣」教師問卷百分比圖 | 120 |
| 圖 4-34 : 「母語的能力直接影響傳統音樂的學習」教師問卷百分比圖 | 121 |
| 圖 4-35 : 「沒有足夠的教學時間」教師問卷百分比圖 | 122 |
| 圖 4-36 : 「沒有足夠的師資」教師問卷百分比圖 | 123 |
| 圖 4-37 : 「課程不易安排」教師問卷百分比圖 | 124 |
| 圖 4-38 : 「教材缺乏」教師問卷百分比圖 | 125 |
| 圖 4-39 : 「教具不足」教師問卷百分比圖 | 126 |
| 圖 4-40 : 「學校教育系統不易實踐或操作傳統音樂的學習與傳承工作」教師問卷百分比圖 | 127 |
| 圖 4-41 : 「傳統音樂內容不足」教師問卷百分比圖 | 129 |
| 圖 4-42 : 「校長、行政人員不支持」教師問卷百分比圖 | 130 |
| 圖 4-43 : 「社區家長不支持」教師問卷百分比圖 | 131 |
| 圖 4-44 : 「社區與學校有很好的互動關係」教師問卷百分比圖 | 132 |
| 圖 4-45 : 「社區與學校經常共同舉辦鄒族傳統音樂的活動」教師問卷百分比圖 | 133 |

| | |
|--|-----|
| 圖 4-46 : 「您會經常參加社區舉辦的傳統音樂活動」教師問卷百分比圖 | 134 |
| 圖 4-47 : 「社區居民熱衷參與社區所舉辦的傳統音樂活動」教師問卷百分比圖 | 135 |
| 圖 4-48 : 「若社區與學校共同為推動鄒族傳統音樂而努力，其成效將會更好」教師問卷百分比圖 | 136 |
| 圖 4-49 : 「學校小朋友利用假日至社區進行歌舞表演也是一種傳統音樂傳承的方式」教師問卷百分比圖 | 137 |
| 圖 4-50 : 「我認為音樂是鄒族文化的重要特色」學生問卷百分比圖 | 138 |
| 圖 4-51 : 「我喜歡唱鄒族傳統歌謠」學生問卷百分比圖 | 139 |
| 圖 4-52 : 「我身邊的同學或朋友也喜歡唱鄒族傳統歌謠」學生問卷百分比圖 | 141 |
| 圖 4-53 : 「我喜歡鄒族傳統歌謠也喜歡流行音樂」學生問卷百分比圖 | 142 |
| 圖 4-54 : 「我喜歡鄒族傳統歌謠不喜歡流行音樂」學生問卷百分比圖 | 144 |
| 圖 4-55 : 「我喜歡流行音樂不喜歡鄒族傳統歌謠」學生問卷百分比圖 | 145 |
| 圖 4-56 : 「我常和家人或朋友使用鄒語交談」學生問卷百分比圖 | 147 |
| 圖 4-57 : 「練習鄒族的傳統歌謠有助於母語的學習」學生問卷百分比圖 | 148 |
| 圖 4-58 : 「學習鄒族傳統音樂對整體學習態度與能力有提升的作用」學生問卷百分比圖 | 150 |
| 圖 4-59 : 「我喜歡參加部落所舉辦的祭典」學生問卷百分比圖 | 151 |
| 圖 4-60 : 「我父母喜歡參加部落的祭典」學生問卷百分比圖 | 153 |
| 圖 4-61 : 「我喜歡參加社區所舉辦的文化活動」學生問卷百分比圖 | 155 |
| 圖 4-62 : 「我喜歡參加學校所舉辦的文化活動」學生問卷百分比圖 | 156 |
| 圖 4-63 : 「社區會經常舉辦有關鄒族傳統音樂的活動」學生問卷百分比圖 | 157 |
| 圖 4-64 : 「學校會經常舉辦有關鄒族傳統音樂的活動」學生問卷百分比圖 | 159 |
| 圖 4-65 : 「我經常參加社區音樂活動的演出」學生問卷百分比圖 | 160 |
| 圖 4-66 : 「鄒族傳統音樂是具有代表性的文化特色？」社區居民問卷百分比圖 | 162 |
| 圖 4-67 : 「目前鄒族傳統音樂已很少人在傳唱？」社區居民問卷百分比圖 | 163 |
| 圖 4-68 : 「目前時下的流行音樂，對鄒族傳統音樂的傳承造成不良影響？」社區居民問卷百分比圖 | 163 |
| 圖 4-69 : 「即使外來音樂強勢的影響，但學習鄒族傳統音樂仍然是重要的一件事？」社區居民問卷百分比圖 | 164 |
| 圖 4-70 : 「流行化的鄒族音樂是可行的，也是可被接受的？」社區居民問卷百分比圖 | 165 |
| 圖 4-71 : 「透過社區推廣及傳承鄒族傳統音樂是重要且有效的？」社區居民問卷百分比圖 | 166 |

| | |
|--|-----|
| 圖 4-72：「社區經常舉辦鄒族傳統音樂的相關活動？」社區居民問卷百分比圖 | 167 |
| 圖 4-73：「您喜歡參加社區舉辦的傳統音樂相關活動？」社區居民問卷百分比圖 | 167 |
| 圖 4-74：「村民喜歡參加由社區舉辦的傳統音樂相關活動？」社區居民問卷百分比圖 | 168 |
| 圖 4-75：「透過學校推廣、傳承鄒族傳統音樂是重要且有效的？」社區居民問卷百分比圖 | 169 |
| 圖 4-76：「您會關心或參與學校所推動的傳統音樂相關活動？」社區居民問卷百分比圖 | 170 |
| 圖 4-77：「在傳統音樂的傳承與推廣方面，您認為社區與學校互相配合得很好？」社區居民問卷百分比圖 | 170 |
| 圖 4-78：「由社區與學校共同推廣、傳承鄒族傳統音樂，其成效會更好？」社區居民問卷百分比圖 | 171 |
| 圖 4-79：「您喜歡參加由社區與學校聯合舉辦的鄒族傳統音樂活動？」社區居民問卷百分比圖 | 172 |
| 圖 4-80：「村民喜歡參加由社區與學校聯合舉辦的鄒族傳統音樂活動？」社區居民問卷百分比圖 | 173 |
| 圖 4-81：「社區與學校意見不一，無法取得共識」社區居民問卷百分比圖 | 173 |
| 圖 4-82：「沒有足夠的資源(如師資、教材等)」社區居民問卷百分比圖 | 174 |
| 圖 4-83：「時間不易配合」社區居民問卷百分比圖 | 175 |
| 圖 4-84：「孩子不願意接受及學習」社區居民問卷百分比圖 | 175 |
| 圖 4-85：「社區家長不支持」社區居民問卷百分比圖 | 176 |
| 圖 4-86：「校方不支持」社區居民問卷百分比圖 | 177 |
| 圖 4-87：「老師不支持」社區居民問卷百分比圖 | 177 |
| 圖 4-88：「可以凝聚族人的情感與共識」社區居民問卷百分比圖 | 178 |
| 圖 4-89：「可以強化族群認同意識」社區居民問卷百分比圖 | 178 |
| 圖 4-90：「可以保存傳統的歷史和特質，為子孫留下美好的聲音」社區居民問卷百分比圖 | 179 |
| 圖 4-91：「可以從傳統的音樂當中，得知先人的生活智慧與生活態度」社區居民問卷百分比圖 | 180 |
| 圖 4-92：「可以淨化心靈」社區居民問卷百分比圖 | 180 |
| 圖 4-93：「可以為社區帶來經濟利益(如：CD 出版等...)」社區居民問卷百分比圖 | 181 |

| | |
|---|-----|
| 圖 4-94：「可以營造社區特性，提高社區的知名度」社區居民問卷百分比圖 | 181 |
| 圖 4-95：「可以藉此獲得更多公部門及民間的資源」社區居民問卷百分比圖 | 182 |
| 圖 4-96：達邦國小歌舞劇表演之一..... | 184 |
| 圖 4-97：達邦國小歌舞劇表演之二..... | 184 |
| 圖 4-98：達邦國小歌舞劇表演之三..... | 184 |
| 圖 4-99：達邦國小歌舞劇表演之四..... | 184 |
| 圖 4-100：里佳國小歌舞劇表演之一 | 186 |
| 圖 4-101：里佳國小歌舞劇表演之二 | 186 |
| 圖 4-102：里佳國小歌舞劇表演之三 | 186 |
| 圖 4-103：里佳國小歌舞劇表演之四 | 186 |
| 圖 4-104：新美國小歌舞劇表演之一 | 187 |
| 圖 4-105：新美國小歌舞劇表演之二 | 187 |
| 圖 4-106：新美國小歌舞劇表演之三 | 187 |
| 圖 4-107：新美國小歌舞劇表演之四 | 187 |
| 圖 4-108：新美國小歌舞劇表演之五 | 188 |
| 圖 4-109：新美國小歌舞劇表演之六 | 188 |
| 圖 4-110：來吉國小歌舞劇表演之一 | 190 |
| 圖 4-111：來吉國小歌舞劇表演之二 | 190 |
| 圖 4-112：樂野國小歌舞劇表演之一 | 191 |
| 圖 4-113：樂野國小歌舞劇表演之二 | 191 |
| 圖 4-114：樂野國小歌舞劇表演之三 | 191 |
| 圖 4-115：樂野國小歌舞劇表演之四 | 191 |
| 圖 4-116：樂野國小歌舞劇表演之五 | 192 |
| 圖 4-117：樂野國小歌舞劇表演之六 | 192 |
| 圖 4-118：茶山國小歌舞劇表演之一 | 193 |
| 圖 4-119：茶山國小歌舞劇表演之二 | 193 |
| 圖 4-120：茶山國小歌舞劇表演之三 | 193 |
| 圖 4-121：茶山國小歌舞劇表演之四 | 193 |
| 圖 4-122：山美國小歌舞劇表演之一 | 194 |
| 圖 4-123：山美國小歌舞劇表演之二 | 194 |
| 圖 5-1：高一生在達邦的故居 | 201 |
| 圖 5-2：筆者與茶山老村長合照 | 210 |
| 圖 5-3：2008「鄒族的吶喊」演唱會，樂團團員大合照..... | 211 |
| 圖 5-4：筆者與 HOSA 樂團主唱人莊蒼菁先生合照 | 213 |
| 圖 5-5：HOSA 樂團於 2008 年「鄒族的吶喊」演唱會中的表演 | 213 |
| 圖 6-1：「關於鄒族傳統音樂文化的認同問題」問卷百分比圖..... | 252 |

| | |
|---|-----|
| 圖 6-2：「關於鄒族傳統音樂流行化的可行性問題」問卷百分比圖 | 254 |
| 圖 6-3：「沒有足夠的資源協助傳統音樂的教學」問卷百分比圖 | 256 |
| 圖 6-4：「母語能力對學習傳統音樂有直接的影響」問卷百分比圖 | 257 |
| 圖 6-5：「關於傳統音樂教學的時間不足及社區在時間上不易配合」問卷百分比圖 | 258 |
| 圖 6-6：「關於社區與學校在舉辦傳統音樂活動之間的配合程度問題」問卷百分比圖 | 258 |
| 圖 6-7：「關於社區與學校相互合作，會讓傳統音樂推廣成效更佳的問題」問卷百分比圖 | 260 |

譜目次

| | |
|--|-----|
| 譜 5-1：《塔山之歌》斯莉亞合唱團改編曲譜····· | 212 |
| 譜 5-2：珈雅瑪樂團之《先人的腳蹤》第 1 小節到第 8 小節 ····· | 216 |
| 譜 5-3：珈雅瑪樂團之《先人的腳蹤》第 10 小節到第 17 小節 ····· | 216 |
| 譜 5-4：《就是這樣》第 1 到第 5 小節 ····· | 217 |
| 譜 5-5：達瑪雅耶合唱團之《鄒族歌舞組曲— <i>Miyome</i> 》第 25 小節到第 26 小節 ····· | 218 |
| 譜 5-6：珈雅瑪樂團所唱之《相親相愛》第 9 小節到第 10 小節 ····· | 218 |
| 譜 5-7：《達娜伊谷之歌》第 3 到第 4 小節 ····· | 219 |
| 譜 5-8：《消逝的部落》第 22 到第 25 小節 ····· | 223 |
| 譜 5-9：《懷鄉曲(<i>Ta' Iua na Oahngñ</i>)》第 4 小節 ····· | 226 |
| 譜 5-10：《抓螃蟹》第 1 小節 ····· | 226 |
| 譜 5-11：《鄒族歌舞組曲— <i>Homeyaya</i> 》第 5 小節····· | 226 |
| 譜 5-12：《母親》第 10 到第 13 小節····· | 227 |
| 譜 5-13：《快樂歌》第 7 到第 12 小節 ····· | 227 |
| 譜 5-14：《先人的腳蹤》第 12 小節 ····· | 228 |
| 譜 5-15：《不捨》第 4 小節····· | 228 |
| 譜 5-16：《達娜伊谷之歌》第 12 小節 ····· | 228 |
| 譜 5-17：《鄒族歌舞組曲— <i>Topento</i> 》第 17 小節 ····· | 228 |
| 譜 5-18：《快樂歌》第 3 小節····· | 229 |
| 譜 5-19：《不捨》第 2 到第 3 小節····· | 229 |
| 譜 5-20：《快樂唱歌》第 6 到第 7 小節····· | 229 |
| 譜 5-21：《小子看招》第 2 到第 3 小節····· | 230 |
| 譜 5-22：《高山扁伯》第 9 到第 12 小節····· | 230 |
| 譜 5-23：《小猴子》第 1 到第 2 小節····· | 230 |
| 譜 5-24：《鄒族歌舞組曲— <i>Homeyaya</i> 》第 3 到第 6 小節····· | 231 |
| 譜 5-25：《鄒族歌舞組曲— <i>Toiso</i> 》第 12 到 13 小節····· | 231 |
| 譜 5-26：《鄒族歌舞組曲— <i>Topento</i> 》第 17 小節 ····· | 231 |
| 譜 5-27：《白紫》第 13 小節····· | 232 |
| 譜 5-28：《拍手歌》第 1 到第 3 小節····· | 232 |
| 譜 5-29：《青春飛揚》第 1 到第 2 小節····· | 232 |
| 譜 5-30：《青春飛揚》第 8 小節····· | 233 |
| 譜 5-31：《小米祭》第 4 小節····· | 233 |
| 譜 5-32：《塔山之歌》第 1 到第 4 小節····· | 234 |
| 譜 5-33：《懷鄉曲(<i>Mongoi ta Oyona</i>)》第 4 到第 8 小節 ····· | 234 |

| | |
|--|-----|
| 譜 5-34：《白紫》第 5 到第 8 小節····· | 234 |
| 譜 5-35：《孤獨者》第 7 到第 10 小節····· | 235 |
| 譜 5-36：《先人的腳蹤》第 10 小節到第 13 小節····· | 235 |
| 譜 5-37：《就是這樣》第 2 小節到第 5 小節····· | 235 |
| 譜 5-38：《達娜伊谷之歌》第 5 小節到第 8 小節····· | 236 |
| 譜 5-39：《山美村之歌》第 1 到第 4 小節····· | 236 |
| 譜 5-40：《為你歌唱》第 8 到第 12 小節····· | 237 |
| 譜 5-41：《消逝的部落》第 15 到第 19 小節····· | 237 |
| 譜 5-42：《長春花》第 1 到第 2 小節····· | 237 |
| 譜 5-43：《達娜伊谷之歌》第 5 到第 10 小節····· | 238 |
| 譜 5-44：《懷鄉曲(<i>Ta' lha na Oahngṯ</i>)》第 5 到第 6 小節····· | 238 |
| 譜 5-45：《懷鄉曲(<i>Mongoi ta Oyona</i>)》第 3 到第 5 小節····· | 239 |
| 譜 5-46：《輪子》第 1 到第 4 小節····· | 239 |
| 譜 5-47：《鄒族的故鄉》第 7 到第 11 小節····· | 239 |
| 譜 5-48：《為你歌唱》第 4 到第 6 小節····· | 240 |
| 譜 5-49：《長春花》第 2 到第 4 小節····· | 243 |
| 譜 5-50：《高山扁伯》第 3 到第 8 小節····· | 243 |
| 譜 5-51：《懷鄉曲(<i>Mongoi ta Oyona</i>)》第 4 到第 8 小節····· | 244 |
| 譜 5-52：《孤獨者》第 1 到第 4 小節····· | 244 |
| 譜 5-53：《為你歌唱》第 9 到第 12 小節····· | 244 |
| 譜 5-54：《消逝的部落》第 10 到第 14 小節····· | 244 |
| 譜 5-55：《輪子》第 6 到第 9 小節····· | 245 |
| 譜 5-56：《抓螃蟹》第 1 小節····· | 245 |
| 譜 5-57：《鄒族歌舞組曲—Homeyaya》第 3 小節····· | 245 |
| 譜 5-58：《鄒族歌舞組曲—Miyome》第 25 小節····· | 246 |
| 譜 5-59：《鄒族歌舞組曲—Ananasi anane》第 37 小節····· | 246 |
| 譜 5-60：《快樂唱歌》第 6 小節····· | 246 |
| 譜 5-61：《拍手歌》第 1 小節····· | 246 |
| 譜 5-62：《珈雅瑪之歌》第 6 小節····· | 247 |
| 譜 5-63：《相親相愛》第 7 小節····· | 247 |
| 譜 5-64：《達娜伊谷之歌》第 7 小節····· | 247 |
| 譜 5-65：《懷鄉曲(<i>Ta' lha na Oahngṯ</i>)》第 4 小節····· | 248 |
| 譜 5-66：《塔山之歌》第 7 小節····· | 248 |
| 譜 5-67：《小猴子》第 1 小節····· | 248 |
| 譜 5-68：《母親》第 10 小節····· | 248 |
| 譜 5-69：《快樂歌》第 12 小節····· | 249 |
| 譜 5-70：《白紫》第 7 到第 8 小節····· | 249 |
| 譜 5-71：《山美村之歌》第 5 到第 6 小節····· | 249 |

| | |
|---------------------------------|-----|
| 譜 5-72：《青春飛揚》第 8 小節····· | 249 |
| 譜 5-73：《先人的腳蹤》第 10 到 11 小節····· | 250 |
| 譜 5-74：《飲酒歌》第 9 小節····· | 250 |
| 譜 5-75：《不捨》第 1 到第 5 小節····· | 250 |
| 譜 5-76：《鄒族的故鄉》第 8 小節····· | 251 |

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

教育為百年國家之大計，社區總體營造則為這幾十年來台灣所努力推展的政策。學校居處於社區空間之內，亦為社區的一份子，甚至在某些社區之中，學校扮演、擔任營造社區的文化指標。因此，在學校社區化、社區學校化的時空背景之下，學校與社區的關係互動頻仍，而學校教育與社區文化又會交織出怎樣的結果，兩者擦出的火花又如何影響著學校、社區及當地傳統文化的發展。此課題讓筆者深感有其探究與研究的重要性及必要性。畢竟，學校已不再是只能關在象牙塔的知識殿堂，教育課程的改革，促使學校以學生為中心，向校外尋求與學生相關並貼近之生活化教材。這樣的趨勢讓學校與社區原本各自發展的兩個體系，逐漸變成相互協助、依賴的共同體。對學校而言，社區可以提供相關教材資源提昇學校教學功能與教學品質。其次社區文化的歷史情感易對於學生產生無形的感化與認同；而對社區而言，學校對於社區文化的推展與社區教育的發展更是功不可沒。在學校部分，本論文將針對小學學校與社區文化之間互動性做一探討，並了解傳統音樂在現今學校與社區中，所呈現出來的樣貌。

此外，學校屬於政府體制內的服務機構，若從體制外來看，社區部落樂團的成立，也代表著另一股原住民對於傳統音樂不同想法的熱潮不斷的在崛起。部落樂團結合傳統音樂與流行音樂體系的特色，發展出兼具傳統與流行元素的音樂型態，也表現出傳統音樂在現代社會當中的變遷。故本文將針對體制內的學校教育，以及體制外的部落現代樂團做一綜合性的探討。希冀從體制內及體制外這兩個方面整理出鄒族傳統音樂在現代社會的發展與運用，以及現代鄒族人對於音樂的論述。

長久以來，原住民傳統文化不論是語言、儀式、音樂、舞蹈等各方面皆逐漸呈現傳承的危機。阿里山原住民多為鄒族，自古以來在豐富的山林與溪流資源之

下自己自足。然而在光復之後，以農為生的部落經濟瓦解，農業生產力不足，導致青年子弟人口外流。民國六〇年代末，因為阿里山公路的開闢，促使鄒族部落與外界有了交流的出口，外來文化進入部落後，形成強大的涵化勢力，鄒族人一方面感嘆舊有傳統文化不再，但另一方面留在部落內的族人們，在 1970 年代原住民的集體意識抬頭後，其實也有族人積極進行著傳統文化與主流文化相互融攝的工作。

阿里山鄉的鄒族部落共有八個，以地理位置而言，分別為南三村的山美、新美、茶山，及北四村的樂野、來吉、特富野、達邦（特富野與達邦地理位置相當接近）與里佳。在這個八個部落中總共有六所小學，分別為山美國小、新美國小、茶山國小、來吉國小、達邦國小(包含里佳分校)及樂野國小。

圖 1-1：鄒族村落分佈圖



資料來源：嘉義縣戶外教學 <http://outdoor.cyc.edu.tw/outdoor/alishan/index.htm>

在這六所小學中，其正規的課程與時數，皆與平地小學相同，音樂課也與平

地國小一樣是共同使用藝術與人文課本為教材。因此，在正規課程下的音樂課所學到的，可以說高達 90%以上是與原住民的傳統音樂無關。鄒族部落小學學生，唯有透過節數甚少的鄉土課程（每週 2 數）及課外的社團活動時間（如每週三下午），才有機會聽到及歌唱自己族群的歌曲、歌謠。就目前現況而言，學校與部落社區是否有密切的互動，社區是否有輔助學校推動傳統音樂文化，學校又是否有幫助社區將這樣美好的音樂文化傳承下去，這兩者的互動方式與所產生的結果都是值得探討的問題。

另一方面，以部落樂團而言，鄒族部落樂團目前在山美有達瑪雅耶(*Tamayahe*) 合唱團；茶山有珈雅瑪(*Ceayama*) 樂團；來吉有瞳樂團；特富野有陽光合唱團；達邦成立鄒音樂創作工作室，底下分有四個樂團，分別為原始林樂團、斯莉亞樂團、*HOSA* 樂團及草原樂團等。其中原始林樂團因與唱片公司簽約已至北部發展，近幾年少有其表演或出唱片的訊息；而斯莉亞樂團是目前鄒族部落唯一於縣內登記合法的樂團。這些樂團的走向皆不太一樣，有些因為觀光化的因素，其音樂帶有傳統與流行的特色，如珈雅瑪樂團、達瑪雅耶樂團；有些則走創作路線，但同樣也兼具傳統與流行的特色，如斯莉亞樂團；也有純粹走流行路線並結合其他音樂風格的，如 *HOSA* 樂團的重金屬搖滾樂。

筆者希望透過本研究，了解在現今學校與社區相關理論與多元文化理論背景下的民族音樂教育在部落小學的實施情況及其與社區互動之情形；其次，藉由部落樂團所發展出來的音樂特色，分析傳統音樂與流行音樂之間的轉化；最後，透過對學校教育的探討、社區文化推展的了解及部落樂團的音樂分析，以了解目前鄒族傳統音樂在現代社會中的運用與發展。綜合以上，本文的研究目的有以下三點：

- 一、了解國民教育與地方社區在原住民音樂傳承所扮演的角色，以及其中所存在的意義與價值。
- 一、從部落樂團的創作音樂了解新一代原住民對於傳統音樂與流行音樂的想法。
- 二、透過學校教育、社區文化與部落樂團的探討，了解目前傳統音樂在現代社會

中的運用及發展。

第二節 文獻探討

依據以上筆者的研究動機，本論文所涉及的面向非常的廣，諸如文化保存與教育政策、學校多元文化的音樂教育、民族音樂與教育的關係、學校與社區的互動關係等等議題，都是筆者必須要考量的相關問題。文化保存與教育政策涉及國家公部門對於傳統文化與教育兩者結合的想法；學校多元文化音樂教育則顯示出學校音樂教育的方向的轉換；民族音樂文化與學校教育的關係一方面指出文化與教育的密切性，另一方面也指出民族音樂的教育傳承已逐漸由部落轉向學校；學校與社區的互動則為現行學校教育尋求支援，並成為其教育落實的方式。因此，在文獻探討的部分，筆者先就以上幾個議題做一個回顧，並對於前人所做之研究做一概括性的了解。

一、台灣原住民族群文化保存與教育政策之相關文獻

文化存著許多差異，即使在同一個國家、社會，文化樣貌都有極大的不同。造成文化差異的原因有很多，諸如地方特色、社會屬性、年齡階層等等，都可能形成一些不同類型與層次上的差異。但其中以「族群」所產生的差異最易於為人所樂道。此外，基於人口數在政治、經濟等現代社會的主要生活面向中，佔有著決定性的左右力，因此，「少數」與「多數」族群的區別，就成為其中具有價值意涵與功能性的分類。

(一) 原住民族文化保存政策與問題

八〇年代起，相關的政府單位，如教育部、行政院原民會（行政院原住民委員會）、行政院體委會（行政院體育委員會）、行政院新聞局、文建會等，皆開始著力於原住民傳統文化的保存工作，而推行許多政策。梁忠銘曾將這些政策的方

針、實施要策、預期目標及辦理時程等一一羅列出來，在他所作的原住民族發展方案有關教育文化要旨的調查中，關於原住民教育發展的政策共有九項，分別為：提昇原住民中小學教育品質、擴增產住民就讀高等教育機會、推展原住民社會教育及家庭教育、辦理原住民族學苑推廣教育、推動原住民體育活動、促進原住民青少年學生文化成長、推動原住民教育之研究及學術交流、辦理原住民教育文化傳播媒體工作、振興原住民族語言等。而關於原住民文化發展的政策則有：原住民族部落歷史重建、原住民族藝術保存與傳承、原住民族文物保存、推展原住民族民俗文化活動、促進原住民族文化交流、增進原住民族文化研究與發展等六項¹（梁忠銘，2000）。

在原住民中小學教育的政策中，「加強原住民教育課程與教學」這部分，因為目前的部落小學課程時數分配不均、師資不足、教材尚未系統化等等問題，致使這一項政策，至今並未展現出良好的成效。而在文化政策方面，雖對原住民文化保存與文化交流活動有積極的規劃，但卻並無針對在地社區原住民居民進行文化教育與文化推廣的工作。因此，教育政策若僅是在主體教育系統的結構之下，進行細部的微調，而無全面的考量，則無法達到預期的成效。而文化保存若僅是少數人做保存、傳承的動作，而非全體原住民一起動員，則成效也只是出版一本本基層原住民永遠用不著的文化書冊或是文化工作計畫書而已。

從原住民族教育文化的發展方案中不難看出，為了提升原住民族的教育水準及促進原住民族文化發展，政府的確在這方面做了許多的努力。然而，整體政策並未讓全體原住民共同參與，萌發其為傳承原住民文化而努力的精神；再加上台灣早期缺乏多元文化的教育觀，以致多數人對於原住民文化的忽視甚或是輕視。八〇年代後，教育界普遍接收來自國外的文化觀或教育觀，如美國的多元文化觀，再加上鄉土意識，本土情懷的抬頭，原住民固有的傳統文化逐漸被找尋回來，但成效卻是有限。其原因有很多，筆者大致歸納為以下幾點：

1、政府與民間組織的互動不良：原住民文化的保存與延續，除了依賴政府

¹ 梁忠銘〈台灣原住民族文化教育政策發展之研究〉，《原住民族教育季刊》，2000，第20期，頁134-137。

的政策，民間組織，如原住民部落所籌組的文化協進會、家族系統的組織等（谷縱，2000），亦是具有深遠的影響。然而政府與這些民間組織總是各做各的事，一直無法有良好的互動關係，實是一大憾事。政府應將文化權下放給原住民本身，站在協助的立場上，讓原住民自主擔任文化研究、發展的責任。若政府與民間組織能相互協調合作，辦理各項文化活動，溝通管道暢通，則其成效應可令人期待。

2、現實教育與多元文化觀仍有一段落差：教育是原住民文化保存與進一步發展的一把關鍵之鑰。台灣的教育雖然經過不斷的課程改革，強調多元文化的理解、尊重與欣賞也一再編於課程標準之中，然而，實際施行的效果卻仍然有限。舉例來說，自從政府在原住民地區普設托兒所及幼稚園之後，但在教材與師資方面皆使用漢族教材及老師，除了老師與兒童在平常的對話溝通皆以國語為主之外，在課程設計方面也缺乏與原住民相關的本土文化內容（谷縱，2000）。因為如此，兒童所學習的與生活落差太大，以致母語快速流失，兒童不僅喪失嫻熟使用母語的能力，對於族群的認知也造成極大的斷層。此外，雖然在九年一貫課程的基本內涵中指出應該培養學生具備有鄉土與國際的意識，而在基本能力指標中也提到認識本國藝術，了解其特色、文化內涵、歷史背景與文化脈絡等，並欣賞不同族群之藝術創作，尊重不同文化的特質（教育部，1993）。可是在一綱多本的情形之下，民間教科書的編輯大多不符合以上的基本內涵與指標，相關的本國藝術介紹亦不夠詳盡與完整，以致學生只能片面了解最表層的現象，而對於深層的文化意識、內涵則無所認知。此外，升學主義依然是台灣教育的主流，對於人文素養的培養，台灣教育總未能以正確的態度予以重視。長期下來，原住民的新一代在社會主流的教育之下，對於自己民族文化無法產生認同感，如此一來，族群文化的流失就更加快腳步了。

3、專業人才不足：因為要培養振興與發展原住民文化的人才，需要長時間且不同專業人才的配合（梁忠銘，2000）。因此優秀的資料蒐集人才與教學人才十分缺乏。

4、社會經濟體制與貧困的生活持續壓迫原住民：在經濟與生活的壓榨之下，新一代的原住民已無法單純的生活在部落，有愈來愈多的原住民只能下山求得一職以養活一家大小。因為生存的壓力，他們必須要放棄保存先民的文化與族群認同，而去學習平地人的語言、文化、生活習慣。而相對的，祖先的語言、文化的傳承及部落社會結構的緊密性，也隨之鬆散而瀕臨消失的困境。劉炯錫指出，台灣經濟的轉型是生活形態快速變遷的一個重大因素，而傳統文化在還沒有適應新的生活和跟著調整好演進方式之前，就在這個巨大的洪流之中快速的流失了（劉炯錫，2000）。

5、在地原住民的聲音薄弱：政府政策常未能顧及真正居處在山地原住民的想法，而以平地或漢族的思考模式來制定。離開山地而定居於都市的原住民，有些雖致力於原住民的各項生活、教育的改革、文化的保存工作等，也未必能了解當地原住民的想法。因此，政策的實施與真實的原住民社會情境，常常會形成無法配合的情況。

6、原住民族大多對傳統文化的消失無知覺：由於長期政府政策的錯誤，導致原住民漢化相當深，在漢化愈深且無再次回頭面對傳統文化之時，對於自己的族群與文化就愈不認同。「文化認同」(cultural identity)是指「個人接受某一個特定族群之文化的態度與行爲，並且不斷將該文化之價值體系與行爲規範內化至心靈的過程」²。而原住民無論在政治、經濟、教育、文化等方面，皆跟隨平地的腳步，大多數原住民對族群與文化的認同感不再，並且對於本身傳統文化的流失與式微並無產生多大的知覺感。原住民在主流社會的巨大洪流下，能意識到傳統文化的消逝而積極為傳統文化的保存付出努力的人並不多。

² 譚光鼎、湯仁燕，1993，〈臺灣原住民青少年文化認同與學校教育關係之探討〉，收錄於《多元文化教育》，台北市：中國教育學會。

（二）原住民教育政策回顧

以台灣的原住民來說，他們普遍處於社會的底層或邊緣地位，其教育發展指標也嚴重偏低。關於原住民族群的教育問題，在民國八〇年代以前，大多是以平地學校辦學的模式原封不動的套用在原住民的學校當中，也就是說，在這樣的教育之下，原住民漸漸漢化。然而漢化的程度愈大，對於原住民傳統文化就愈具威脅性。主流文化的影響不但使得原住民的傳統文化無法系統的累積，更面臨族群認同及社會解組的困境，甚至面臨文化消失的重大危機³。民國八〇年代，本土化意識抬頭，政府慢慢正視到此問題，民國 83 年起分別依據憲法第一六三條「國家應注意各地區教育之均衡發展」，與第一六九條「國家對邊疆地區各民族之教育、文化應積極舉辦，並扶植其發展」、原住民教育研討會來自各界的意見反應以及原住民教育專題研究總結報告之建議與發現、及國家建設六年計畫教育部門分支計畫項目之十「發展與改進原住民教育五年計畫案」等，開始由教育部著手推動「發展與改進原住民教育五年計畫」，其宗旨以維護傳統文化及幫助原助民適應現代生活為主要目標⁴。

此外，在政府所訂定的原住民教育政策與計畫當中，特別頒訂了「原住民族教育法」⁵，其中除了加強原住民族教育之相關政策與實施規劃之外，還特別著重於推展原住民族文化這項重要的工作⁶。

政府歷年除了來以教育為手段來促進台灣民族的整合、消除偏見，另一方面也藉由補償教育來提昇原住民族與共同文化接軌，以適應社會。高德義指出，自

³ 高德義，2000，〈原住民教育發展與改革〉，收錄於《多元文化教育：我們的課題與別人的經驗》，台北：師大書苑。

⁴ 參照國立教育資料館之原住民網站：http://3d.nioerar.edu.tw/2d/native/law/law_0402.asp

⁵ 第一個原住民的「專屬法條」，於民國八十七年五月二十八日立法院三讀通過。其意義在改善原住民的教育體制並提昇教育品質，以創造新的原住民形象。除了明定學校授與一般課程的教育，另一方面亦實施根據原住民特有的民族文化內容之教育。參照網路資源：《原住民族教育法之回顧與展望》（作者：馬賴古麥）

<http://www.npf.org.tw/PUBLICATION/IA/091/IA-R-091-092.htm>

⁶ 其實施方式與推動項目有以下五點：

- 1、保存原住民傳統優良文化。
- 2、推動原住民文化研究，促進國際原住民族文化以及學術交流。
- 3、辦理「原住民族文化振興發展六年計畫」。
- 4、辦理原住民人才培育以及團隊扶植計畫，培育原住民文化人才。
- 5、促進族群相互瞭解以及尊重，進一步建立多元文化社會。

國民政府來台之後，台灣原住民教育政策分爲二時期五階段：其一是同化政策時期（1945-1987），分有三個階段，祖國化時期（1945-1950）、山地平地化時期（1951-1962）以及社會融合時期（1963-1987）；其二爲整合政策時期（1988~），分有二個階段社會發展階段（1988-1996）及民族發展階段（1997~）（高德義，2000）。歷經這二個時期，五個階段，原住民的教育政策也從同化、融合，逐漸走向了適應現代與自主發展的方向。但雖然原住民的文化自主性受到了尊重，但卻也因為政策偏向政治因素的考量，致使未能全面性的解決原住民的教育問題與其真正需求⁷。

此外，張建成提出一個觀點讓筆者深感認同，他認爲現今的多元文化教育應該建立在一個全球性的文化網絡來進行教學，而不能以單一或單向的方式來進行（張建成，2002）。也就是說除了以原住民族的文化爲教學重點之外，外族的文化，如台灣漢族文化、歐美文化等等，都應該要將之列入於課程之中，以期在全球的文化網絡當中，讓原住民更能更加深入地接觸、了解自己的族群文化，而獲得文化認同的確切方向。

除此，政府在法規的制訂上，對於原住民教育的提升與文化保存當然是重要的，但更重要的是族群本身自我內部意識的覺醒（梁忠銘，2000），因爲唯有如此，才能真正跨出族群文化的堅定的步伐，並且一步一步穩健的持續走下去。

二、文化與教育

（一）文化人類學中的文化習得

每個社會對於文化的學習都有不同的學習方法與看法，文化到底是如何透過學習而使個人對此一社會有清楚的了解？對於這個問題因爲人類生物系統及生物能力的型態相當複雜，因此我們所知的都有限。基辛（Kessing）認爲，人類對於文化的習得所能談的，只是更反映出人類所呈現的神秘性。舉例來說，在

⁷ 周惠民，2007，〈台灣社會變遷下的原住民族教育_政策的回顧與展望〉，《2007年台灣原住民族教育理論與實務學術研討會》，嘉義：嘉義大學。

過去我們很難得知嬰兒是如何進行建立其文化世界和社會世界的類型。不過因為現代學術多方面的研究，我們似乎可以藉由這些學科的研究，如心理語言學、認知發展研究等，在人類文化習得這方面得到較多的認識⁸。基辛同時以兒童時期的學習為例，認為兒童在嬰兒時期必須要學會豐富而複雜的生活方式，而這種學習首先要先依靠一套語言符號和意義的符碼做為一種學習的媒介，一種教育和增強作用的手段。

基辛也認為，文化的習得每個民族的情況皆不相同，有些是依賴口語的傳授，有些是依靠親身的體驗觀察。一般來說，音樂、神話、數學等特殊化的知識系統，多半藉口語來傳達。基辛認為，一個人的自我概念或個人認同感，較多是經由親身觀察所習得的。當然，除了嬰兒期、兒童期的文化習得經驗是學者們特別強調的之外，青春期、成年期、及成年期之後的文化學習，對於個人而言都是不同層次的、不同模式的學習，而且這些時期的文化學習同樣是重要的。譬如，個人成年禮在文化學習上具有相當的重要性，因為成年禮能讓年青人站在不同的立場與角度來觀察自己、觀察社會。

基辛對於不同的社會在教養兒童方面，提出幾點看法：

- 人類嬰兒是一個非常複雜和設計精密的學習「機器」。
- 大量的這種程式和許多習得的重大模式都深藏於潛意識中。
- 人類在較高的意識層次建立起意識型態、儀式或禮儀的意識常規、理想常模、和實際規章，這些都只部份符合實際在指導行為的底層潛意識。

根據以上的論述，在此，基辛提出了一個思考的觀點：一個民族對於教育兒童的習慣或模式，就不僅是組織情境及提供學習的場所，還代表著該民族如何看待兒童及其學習方式的意識型態和理論。

總的來說，嬰幼兒期、兒童期的教養，對於文化習得雖然有所幫助，但並不

⁸于嘉雲、張恭啓譯, 1981, 基辛 (R. Kissing) 著,《當代文化人類學》, 台北市: 巨流圖書公司。

能說，只依靠這兩個時期，文化就可以做一個完整的傳承。在嬰幼兒期及兒童期之後的成長期，對於文化的習得都是相當重要的階段。

（二）教育社會學及教育人類學中教育與文化之相關性

文化所涉及的層面範圍廣泛，其內容與社會各方面皆息息相關，因此文化與教育亦是關係密切。而文化之所以會與教育產生密切的關係，從教育的角度來看，影響一個人的成長與人格發展可能有先天的資質，後天的環境與社會文化的因素等原因。從古至今，眾多社會學家與人類學家多年來，也一直研究討論人類的人格發展與文化之間的相關性，而教育學者則對近年來受矚目的多元文化教育倍感關心。人類有許多行為與表現會因為生長於不同的文化環境之中而有所差異，而這些差異對於個人的教育內容、教育方法與教育目的等等來說都是非常重要的關鍵。從此可知，文化的影響力在教育上是不言而喻的。

學者詹棟梁認為，教育與社會文化是有密切的關係，因為教育是在社會中進行，而且教育也是一種文化活動。一方面教育可以傳遞文化、傳承文化還能創造文化。另一方面，教育有社會文化做為基礎，則教育就更容易發展（詹棟梁，1989）。陳奎熹亦指出，文化不僅可以以其規範來決定教育的目的，也可提供教育內容及具有非正式教育的作用；而從教育的文化功能來說，教育具有選擇與傳遞文化的功能，及創造與更新文化的功能。教育一方面可為社會傳承文化，一方面又可帶動文化的改革創新，讓舊文化時時加入新的創造源泉（陳奎熹，2001）。

不過，也有部分學者認為教育對於文化而言並非全然是正面的影響。詹棟梁舉了一個具體的實例來解釋此一現象：人類學大師米德（Margaret Mead）認為許多初民文化也跟西方文化一樣快速的變遷著，之所以會如此，是因為教育的影響而產生的（詹棟梁，1989）。當然這樣的想法是忽略了人類在適應新的文化環境之下，有對舊文化做微調的能力，對這些人而言，新文化有的是可以加進舊文化當中，但有些是舊文化中絕對不可隨意更動的。因此，即使是新的文化侵入，使用文化者仍有自主權去選擇是否接受。

以社會學的角度來看，教育和文化之間可以說是「目的論式且相互涵攝」⁹。簡而言之，文化藉由教育而延續，除了延續，另外還可因此在舊的文化上加入具活力的新元素；而教育也因文化才能有實質的內容，使得教育與社會隨時保持聯結，不致使教育的內容陷入空泛無依據之中。林清江指出文化具有「非正式的教育作用」，因為人類本身具有可以適應文化環境的能力，在人類生活中經由不斷的調適以符應社會文化的環境（林清江，1986）。另一方面，楊瑩認為文化在教育的過程中不僅影響人格發展，同時，教育也依賴於社會的整體文化¹⁰。

三、民族音樂與教育

（一）民族音樂學中的文化內涵

民族音樂學，興起於二次世界大戰，其研究著述大多數是以非西方世界及其他各地民間的音樂文化為其主題。就音樂學的探討領域而言，民族音樂學一般被界定為：經由各種方式的蒐討（approach），對世界所有文化中不同形式的音樂所作的學術性、客觀性的研究。民族音樂學的研究方法也以普通音樂學及文化人類學做為根基而發展出來的¹¹。邁瑞姆曾說：「對音樂的根本了解，有賴於我們對人類文化的認識」（Merriam，1960：113；轉引自 Bruno Nettl，1976）。因此，民族音樂學所重視的不僅是音樂的結構，同時還包涵了對音樂文化的內涵研究，這也讓民族音樂學與文化人類學有了最密切的關係。

在一九五〇年代之後，民族音樂學研究的思想主流在美國產生了變動，其中一個思想趨勢是民族音樂學家們漸漸的增加了對其研究對象之文化中，現代音樂的關注（Bruno Nettl，1976）。因為受化作用（acculturation）的緣故，文化與文化之間會因為相互接觸而產生出不同的影響結果。因而，當研究對象的音樂文化接觸到現代音樂文化時，會對原本的音樂產生什麼樣的影響，如何取舍？

⁹ 葉啓政，1991；轉引自楊瑩，1993，〈多元文化教育的發展過程與回應典範〉，收錄於《多元文化教育》，台北市：中國教育學會。

¹⁰ 楊瑩，1993，〈多元文化教育的發展過程與回應典範〉，收錄於《多元文化教育》，台北市：中國教育學會。

¹¹ 1976年由沈信一翻譯 Bruno Nettl 於 1963 年的著作—《民族音樂的理論與方法》。

這些問題也同時引起學者們極大的興趣。

（二）台灣原住民音樂相關文獻

1、台灣原住民族及其音樂簡介

台灣原住民屬於「南島語族」，而「南島語族」的意思為：居住亞洲大陸南方島嶼使用南島語言的民族（王嵩山，2001）。包括平埔族與高山族，平埔族因漢化已深，人數無法計算。而高山族在民國 96 年底依據內政部統計資訊服務網當中的統計數字，目前總人口數約有四十八萬人¹²，並分有十三個族系：泰雅、賽夏、邵、鄒、布農、排灣、魯凱、卑南、阿美及達悟（雅美）、太魯閣、噶瑪蘭、撒奇萊雅等十三族。每個族群都有各具特色的文化內容，例如賽夏族有重要且著名的矮靈祭（Pasutaa）、布農族有禳祓祭儀與系統化的生命禮俗、鄒族有歲時性的祭儀和征戰性的戰祭、阿美族有豐年祭等。

台灣原住民音樂在世界民族音樂佔有重要的一席之地，其原因為台灣原住民和印度尼西亞、馬來西亞、菲律賓等南洋諸島一樣，同屬於「黑潮文化圈」¹³。不過，印度尼西亞、馬來西亞及菲律賓等地區的傳統音樂的一些特色，如歌舞劇音樂、銅鑼類打擊樂器的合奏樂器等，台灣卻完全不具有；而台灣原住民最具特色的歌唱形式，在其他南洋諸島的民族音樂也幾乎沒有看到。許常惠探討之所以有這樣的情形，可能是因為馬來—印度尼西亞語系分佈的地域，經過數千年來不斷有民族移動，而造成文化間的涵化、同化等的變遷。而台灣位居於此地域的東北角，在一九八五年日本人尚未統治台灣之前，甚少受到外來民族的侵入與影響，所以能夠將較古層次的文化保留下來（許常惠，1996）。

¹² 資料來源：內政部統計資訊服務網 <http://www.moi.gov.tw/stat/>

¹³ 黑潮文化圈是在本世紀由日本人類學者倡導的「黑潮文化」，其指的是黑潮海域民族的共同文化。印度尼西亞、菲律賓諸島、台灣、琉球群島、日本、中國東南海皆屬於這個範圍（許常惠，1996）。

2、原住民音樂之意義與功能

音樂是原住民族群文化的表徵。人類自古以來就缺少不了音樂，把音樂當做是生活文化的一部分。音樂對於原住民而言，除了是一種符號形式的運用，也是族群文化的表徵。在原住民的社會當中，音樂與語言、宗教信仰、祭典儀式、漁獵農耕等生活的習俗、習慣及社會的組織密不可分，是整個族群文化體系的一環（郭美女，2005）。

在原始的原住民社會之中，因為沒有文字的符號來表達或溝通訊息，因此，音樂是訊息傳達的最佳方式，也是溝通上的外顯符號（郭美女，2005）。原住民藉由音樂傳遞原住民族的情感與文化的內在意義，使音樂成為文化傳遞的媒介。陳鄭港亦提出，原住民對於「音樂」的概念是與一般漢文化的深層邏輯中的「音樂」是不一樣的，在漢文化中，人們對「音樂」的認知也與原住民大大相異。漢文化對「音樂」一詞的解釋為：「音樂」是人類對聲響現象刻意的藝術行為與精神創作（陳鄭港，2005）。在此，音樂具有消費性、娛樂性及表演性等意義。原住民音樂雖然也帶有娛樂性與表現性，但其目的主要是為溝通人際關係以及凝聚族群的意識，也就是說，原住民音樂帶有強烈的社會意義。

許常惠認為，民族音樂所表現的文化意義有以下三點：

- (1) 它代表全民的音樂語言，而非個人的音樂趣味。
- (2) 它反映長久的人民情感，而非一短時期的社會民情。
- (3) 它與屬於它的民族生活在一起，具有活生生的文化功能，而非只供觀賞的櫥窗陳列品。（許常惠，1999）

原住民音樂的傳承意義，不僅是在於音樂的傳承，甚至是整個民族生活的傳承。民族音樂的表現不僅與民間歌謠（民歌）、講唱文學（說唱）、戲劇、舞蹈等結合在一起，而且在民族文化中發揮宗教信仰、風俗習慣、語言諺語、傳說故

事、勞動愛情、家族社會等的繼承功能（許常惠，1999）。整體而言，原住民音樂具有強化族群意識、團結族人向心力及聯絡族人生活與情感等作用。

除此，郭美女也指出，以族群傳承來說，原住民音樂與族群群體維持「音樂存在」和「互動作合」的生命力。舉例來說，台東馬蘭阿美族人，因其「年齡階級」的制度，使族人平常的生活行為離不開歌唱及集體相處的習慣，所以老人在聚會時所唱的歌謠，也藉由代代年階而承傳至今（明立國，1998；轉引自郭美女，2005）。王嵩山亦指出，原住民在表演藝術的實踐除了包含美學的成份及滿足個體心理需求的功能之外，在這樣的藝術表現上更可看出是以集體的知識和社會文化本體作為其基礎（王嵩山，2001）。

3、原住民音樂的發展歷史

原住民的音樂除了傳統性、儀式性的音樂之外，另有生活性音樂。在幾經不同歷史時期的演變，原住民音樂已不再單純僅是族群音樂，而融合了各歷史時期不同的音樂特色於其中。陳鄭港以不同歷史階段中文化累積、再現、創新的角度為縱軸，以民族關係、民族發展為橫軸，對於原住民音樂的內容、發展與變遷提出一種分類的模式。其中依據歷史的分期將原住民音樂分為四個文化層：傳統文化層、軍國殖民文化層、基督宗教文化層、當代一般文化層。以下筆者將各時期之重點分述如下（陳鄭港，2000）：

（1）傳統社會的音樂

此時期的原住民音樂是最原真的，各族群的音樂文化各有特色。原住民的傳統音樂包含兩類，一為器樂，如操作簡單的口簧琴、鼻笛、木杵、弓琴等自製樂器，演奏時多是即興表演；另一則為歌謠，用於祭典儀式或實際生活。整體而言，這個時期的音樂表現有幾個特點：

- A. 音樂的基本音組織分有二音、三音、四音及五音組織。二音組織的有達悟族，三音組織的有達悟族、泰雅族，四音組織的有泰雅族、排灣族，而五音組織的有阿美族、卑南族、排灣族、魯凱族。

- B.歌謠的唱法除了泰雅、賽夏、達悟族的即興吟誦唱法之外，尚有阿美、排灣、魯凱族的複音唱法，及布農與鄒族的自然和協音唱法。
- C.音樂元素，如音高、節奏等，沒有標準化的規定與要求，也沒有實際的記譜系統。
- D.音樂與語言關係密切，有許多的古歌謠就是民族史詩、美妙的口傳文學。如賽夏族的「矮靈祭歌」、泰雅族的「祖源歌」等。謝俊逢指出，語言與民歌的發聲方法及表現是一樣的，兩者都是以口發聲，以耳聆聽，以腦分析思考做為出發點（謝俊逢，1994）。

（2）軍國殖民的音樂

一八九五年日本政府入主台灣，開始進行殖民的懷柔政策，企圖透過教育系統使台灣的人民「皇民化」，原住民的傳統文化在此時期當然也無可避免的受到影響，而限制其發展。這個時期的原住民音樂摻雜有日本軍歌及東洋歌曲，這時期的歌曲出現了：「送君從軍」、「送君出征」、「思念伊人」及「戰亂悲情」等內容¹⁴，而音樂文化則彰顯出軍國主義的意識形態。

（3）基督宗教的音樂

基督教在一九四〇年代正式進入山地傳教，其宗教文化在傳入原住民社會後，神職人員為了方便傳達教義與儀式的進行，因此運用許多方式來達成其目的，例如將原住民傳統歌謠的旋律填上已翻譯過的歌詞，然後用原住民的族語來演唱；或是運用原住民豐富的歌謠進行改編，成為具有原住民風格的讚美詩歌；另外則是依西方聖歌的旋律，但以族語演唱的方式。因此，在此時期，原住民的傳統文化透過聖歌有了重生的機會，各民族皆發展出各具特色的聖樂與歌謠。

¹⁴ 林道生，1998，〈台灣原住民族的音樂-為馬關條約一百年而寫〉，收錄於陳郁秀所編之《百年台灣音樂圖像巡禮》。

(4) 當代一般的音樂

一九五〇年代以後，原住民社會逐漸納入台灣主體社會當中，但部落受到貨幣經濟的龐大影響，文化體制慘遭經濟體制架空，商品式的音樂消費與行為成爲音樂文化主導，再加上教育系統教授非族內的音樂文化，傳統文化在多元文化的紛湧而至之下面臨失落的處境。在此時期裡外來的音樂元素不斷的加入、累積在原住民的音樂文化當中，呈現出多元的發展。以音樂行為的動機及背景來談，原住民的音樂表現特色可歸納爲五類：

- A. 「地方色彩的民歌」：由各族群、各社編創的歌謠。
- B. 「泛原住民的音樂」：即統稱的「山地歌曲」。如廣爲傳唱的「我們都是一家人」。
- C. 「消費流行的歌謠」：應市場需求而寫作的曲子。如台灣著名女歌手張惠妹所演唱的「姐妹」，雜糅了卑南族語言與歌曲，而紅遍台灣；又如陳建年的創作風除了承續了校園民歌並具有原住民音樂的特色（林志興，2000）。
- D. 「嚴肅音樂的創作」：採用原住民傳統音樂精華，再加上西方作曲的技巧來改編或創作。如江文也尚未完成的歌劇「高山族之戀」。
- E. 「原權運動的作品」：這類作品旨在呼籲原權意識覺醒與自勵者。如 Hayu Yudaw 的「原住民」等。

此外，在一九七〇年代之後，台灣開始投入經濟建設，年輕一代的原住民不願再過山上的傳統生活，而紛紛至都市謀生，有些原住民搭上了船成了漁夫，有些則在都市的建築工地工作，在都市中這些邊緣人的聲音唱著生活困苦的悲哀，此時的歌曲有：「討海人」、「離鄉背井」、「男子漢當自強」、「工人甘苦經」、「創業艱苦」等¹⁵。

在近代的原住民音樂發展中可看出，台灣原住民各族群音樂雖然各自有其文化特色，但在近代的發展上有趨向一致的現象，也就是音樂文化的表現大體上的表現有類似與一致的情形（陳鄭港，2000）。

¹⁵ 同註 14。

除此，江冠明認為，近代原住民音樂發展與世界音樂有合流的趨勢，他談論到：「新世代的原住民音樂藝術工作者面臨的是跨族群的文化交流，與世界性需求的挑戰。」世界音樂在近年來，不斷的與各族音樂曲風相結合，造成一股地球村的文化交流。如澳洲的土著音樂、印度西塔琴、北非打擊鼓都可見到與爵士、現代音樂結合的情形（江冠明，2000）。西元 1996 年在亞特蘭大奧運會的開幕典禮上，歐洲音樂團體 Enigma 所演唱的「Return to Innocence」主題曲，採用阿美族傳統歌謠「老人飲酒歌」的音樂穿插其中，亦是一種跨文化的思考方式。

4、原住民音樂特色

台灣的原住民族群因為生活環境、習俗、文化特徵、種族的個性等差異，在音樂上的表現在風格、曲調結構與樂曲的組織上皆呈現出不同的藝術性（郭美女，2005）。以歌謠來說，排灣族的音樂特色在於情歌對唱，是出產情歌最為豐富的族群（王嵩山，2001）；魯凱族的音樂則多為敘述性歌謠，而其歌詞喻意深奧，常有很大想像空間；泰雅族的音樂介於語言及音樂之間，而音樂的形式簡易、單純；達悟族的音樂以單音朗誦式為原則，並配合獨唱、領唱、和腔、對唱與異音合唱等歌唱型態，沒有大幅度的音域跳動，也沒有複雜的節奏形式；阿美族與卑南族慣用五聲音階，強調強拍，複音音樂並與肢體舞蹈結合，具有歌舞音樂的特徵，明朗活潑具富有旋律性；鄒族音樂帶有濃厚的宗教性色彩，大多是對山神的歌詠和崇拜，祭歌之多勝於其他族群；而布農族則以和聲為主要表現（田哲益，2002；引自郭美女，2005），大小三度、完全四度、五度、八度為構成合唱的和聲。在布農族中最具特色的民謠為「祈禱小米豐收歌（*pasi but but*）」，「祈禱小米豐收歌（*pasi but but*）」其特殊唱法是世界僅有的（王嵩山，2001）。

原住民音樂具豐富性且多樣性，在歌唱方面，行政院文化建設委員會（2001），依據許常惠與呂柄川對原住民歌唱方式的分類，將原住民的歌唱方式分類為單音歌唱、和聲歌唱、複音歌唱與變奏歌唱。單音歌唱（獨唱或齊唱），分別有應答唱法，如鄒族；朗誦唱法，如雅美族；及各族皆有的民歌唱法。和聲

歌唱則分有協和和聲唱法與自然和聲唱法。協和和聲唱法通常以三度、六度，有時三和弦合唱，如布農族與鄒族；自然和聲唱法則是以泛音的自然和音合唱。複音歌唱則分有平行唱法、輪唱唱法、斜行唱法與對位唱法四種。平行唱法是指二聲部之間以平行四度、五度唱出，如賽夏族、鄒族；輪唱唱法即為卡農唱法，以即興輪唱的方式演唱，如泰雅族、阿美族；斜行唱法是在持續反覆的低音樂句上唱出主旋律，如魯凱族、排灣族；對位唱法則是在除了主旋律之外，另外再加上與之相對應的旋律而合唱之。最後，變奏歌唱是除了單音、和聲與複音歌唱型態外，另應用數種唱法將主題加以變化的型態，歌唱通常是獨唱或合唱配合使用，如排灣族、魯凱族。原住民的歌唱形式多樣，幾乎包括西歐文藝復興以前歌唱形式的全部（許常惠，1992a）。

而在歌唱的內容方面，許常惠將原住民族的民謠依歌詞內容的不同而主要分類為：祭祀歌（祭祖先之歌、祭神之歌、祭粟歌、收穫感謝歌、出草歌（獵首歌）、狩獵祈禱歌）、民族儀式歌（成年儀式之歌、未成年之歌、結婚或訂婚儀式之歌）、咒咀歌（乞雨歌、退散病魔之禱歌）、勞動歌（山上勞作之歌、耕作與收穫之歌、狩獵之歌）、飲酒歌（歡迎（或介紹）客人之歌、飲酒歌、聯歡歌）、愛情歌（戀愛問答歌、求婚之歌）及敘事歌（敘傳說與好事歌、敘戰功之歌、報告本領之歌）等。其他尚有日常生活歌，如勸勉歌、訓誡兒女之歌，及童謠，如趣味歌、遊戲歌、搖籃歌等（許常惠，1992a）。

在歌舞方面，依據研究指出，台灣原住民重要的歌舞有豐年祭的慶典歌舞、泰雅族男女求愛的口簧舞、達悟族的頭髮舞、賽夏族矮靈祭的男性鎖舞、排灣族五年祭的群舞、魯凱族結婚儀式的男女歡樂舞、卑南族與阿美族的鈴舞、阿美族男性的成年祭舞及女性的賞月樂舞、鄒族男性迎戰神舞等（許常惠、呂錘寬、鄭榮興，2002）。

除了歌謠歌舞之外，原住民亦有器樂的發展。原住民的樂器依發聲原理的方式可分為三大類（行政院文化建設委員會，2001）：

（1）體鳴樂器，樂器種類與使用族群分別如下：

- A.口簧琴：除達悟族外，其餘九族皆有使用。
- B.木杵：邵族與布農族。
- C.竹筒：邵族。
- D.木鼓：阿美族、平埔族。
- E.竹鼓：阿美族。
- F.竹琴：阿美族。
- G.鈴：阿美族、布農族、泰雅族、卑南族及平埔族。
- H.鑼：平埔族。
- I.曇磬：平埔族。
- J.薩鼓宜：平埔族。

(2) 氣鳴樂器，樂器種類與使用族群分別如下：

- A.鼻簫：祭灣族、阿美族、鄒族與魯凱族。
- B.縱笛：排灣族、阿美族、鄒族、泰雅族及布農族。

(3) 絃鳴樂器，樂器種類與使用族群分別如下：

- A.弓琴：阿美族、布農族、卑南族、鄒族及邵族。
- B.五絃琴：布農族。

而每一種樂器的用途不盡相同，如口簧琴在泰雅族的獵首祭或男女求愛及祭儀時均會使用、排灣族與魯凱族在獵首祭使用鼻簫，至於木鼓的功用可以傳遞訊息、竹琴可用來驅散熊、猴子、鳥類等野生動物、阿美族盛裝所掛的鈴則可用於豐年祭的歌舞伴奏、而邵族及部分布農族的樂杵，為合奏樂器，常用於歡樂的場面等（許常惠等，2002）。

5、原住民音樂尋根與研究

根據明立國描述對台灣原住民音樂真正的研究與採集，是始於一九四三年。當時黑澤隆朝接受台灣總督府外事部的委託，開始針對台灣原住民的音樂做調查及錄音。這一次的田野調查是影響台灣原住民音樂研究最深遠的一次。台灣光復後，中央研究院民族學研究所當中，有幾位人類學家也做了相關研究。但是真正地由音樂家從事這項工作的，則是從民國五十五年（1946）到五十八年（1949）的「民歌採集」運動開始。此運動由史惟亮、李哲洋及德國人 W.Spiegel 所發起，前後一共進行五次的民歌採集工作。第五次的採錄者增加至八人，分別為：史惟亮、葉國淦、林信來、許常惠、丘延亮、呂錦明、徐松榮、顏文雄等人。八個人分成東西兩隊，採集的對象在東隊有泰雅族、布農族、卑南族、魯凱族、排灣族、雅美族；在西隊則針對邵族、排灣族、魯凱族、客家及福佬的民歌進行採集¹⁶。

除了以上八人所進行的民歌採集之外，呂炳川也在同時進行著台灣原住民音樂的田野工作。

在此時期並成立「中國民族音樂研究中心」。然而，民歌採集運動的採錄成果豐碩，卻因為未得長久且持續的經費奧援（廖珮如，2005），迫使該運動無疾而終。而後民歌的採集運動就此停頓下來。一直到了一九七一年，由於羅芳華的協助成立「民族音樂研究室」，但同樣在一年後因為經費不足又再次喊停。一九七六年台灣省政府民政廳提出「維護山地固有文化計劃」，看似由民間發起的運動已受到政府單位的重視，然而在兩年後，因為廳長陳時英的調職，此計劃也隨之停了下來。隨後於一九七七年所成立的「民族音樂中心」亦落入相同的命運。一九七八年，許常惠又再次動員，組織民族音樂調查隊，做了全省性的民族音樂調查，所採錄到的原住民族民歌計五百餘首（許常惠，1996：32）。在此次調查當中，可以發現台灣的民族音樂正在快速的日漸消失之中。其中報告指出：

¹⁶明立國，1989，〈那魯灣，成絕響〉，原載於《文星雜誌》，1988年4月；後收錄於明立國著作，《台灣原住民族的祭禮》。

「民歌，無論山地原住民或平地漢族，五十歲以下的很少有人會唱傳統的民歌。甚至於五十歲以上的人，能真正用感情與古老唱腔唱好本族民歌者，很難找到。」（許常惠，1992b）

因為受到西方音樂與流行音樂的影響，台灣的傳統音樂已不像往日一樣，在人民的生活當中佔有重要的地位。許常惠有鑒於此，提出惟有設立一個永久性的研究機構，以專業的角度來蒐集、整理、研究及發揚台灣傳統音樂。於是在一九七九年終於成立了「中華民俗藝術基金會」¹⁷。此外，在一九八〇年由國立台灣師範大學所成立的音樂研究所，許常惠在音樂學組中，教授本國音樂史與民族音樂學，藉以培養人才來從事民族音樂的相關工作。

許常惠引述傑出音樂家巴爾托克曾經說過：「音樂在成為世界性之前，先代表國家；在成為國家性之前，先代表民族。」（許常惠，1999）。張炫文也分別引述著名的作曲家及音樂教育家，匈牙利的高大宜，及蘇聯的卡巴列夫斯基兩人對於重視本國民族音樂的看法。高大宜認為：「如果我們想要瞭解其他民族，首先必須要懂得我們自己，通過民間音樂達到一個民族的瞭解是最好的方法。」卡巴列夫斯基亦指出：「音樂教育的材料中心，必須從民族樂、古典音樂及現代音樂三個方向來選擇，但首先必須立足於本國自己民族的音樂文化。」（張炫文，1999）。由以上三位學者的想法可知，民族音樂代表了整個民族的生命整體。徐紗麗指出德國的小學各科教學，建立在「由近而遠」的原則上，唱歌教學中必教授德國民歌。而亞洲的印度，主修鋼琴的學生必須取得民族音樂的合格證書，而日本則是以歐洲音樂教育方法做為基礎，發展出具本民族特點的音樂教育體系¹⁸。除此，鄭方靖亦指出，匈牙利以提昇本土音樂文化為其音樂教育的目標，並且認為本土民謠之所以重要，因為其不僅只是過去歷史的紀念碑，而且也是建立

¹⁷其基金會旨在整合民俗藝術，包含調查與研究、發掘民間藝人、國際文化交流、保存計畫專案、策劃承辦民俗活動、辦理研討會、辦理社區民俗文化系列講座等；並做專業的收藏及叢書的出版參照網路資--中華民俗藝術基金會：<http://www.folk.org.tw/about-1.html>

¹⁸ 徐紗麗，1998，〈鄉土音樂及其教學策略綜述〉，收錄於《鄉土藝術教育論談》，台北市：國立台灣藝術教育館。

未來的基礎。因此，匈牙利在確立民謠音樂特色之後，便將這些特色全面性的運用在創作新本土化音樂及音樂教育上（鄭方靖，2003）。

關於鄉土文化的傳承與教授，台灣的確在這方面落後其他國家許多，該如何重新定位台灣原住民音樂的文化價值並且傳承給下一代，這些問題都值得我們深究一番。

（三）多元文化音樂教育

1、多元文化教育

多元文化教育是晚近美國的一個重要的教育改革運動。多元文化教育論者認為，不論種族、性別、社會階級、或文化特質，都必須享有學校教育機會均等的機會。除此，多元文化教育就一個教育改革運動而言，有關學校文化、學校政策和政治化結構、正式和潛在課程等學校變項，都是多元文化教育所想要改變的結構¹⁹。

多元文化教育的產生和演進，與同化主義（Assimilationism）及文化多元主義有極大的相關性。多元文化教育的形成是與當代的同化主義、文化多元主義，就教育問題的論辯、回應而逐漸衍生出來的²⁰。同化主義主要在於尋求一個融合、整一的社會，認為如果想要達到社會的共同目標，成員之間有共同的信念，最佳的方法就是在此社會中的每一個人、每一個群體都必須要充分社會化，並且融入於一個大家共享的文化當中。同化主義站在民族優越感的角度，本身認同自己所隸屬的文化體系是最正確、優秀且合於自然，而其他文化則是較為低等、奇特或有缺陷的（Gollnick & Chinn；引自羅明珍，2000）。以這樣的「主流文化」意識去同化社會中的大眾，進而讓社會中的每一個成員，對於國家價值、信念與規範有一致的認同感。美國的「融爐說」（the melting pot theory）和「與盎格魯一

¹⁹ 莊明貞，1993，〈美國多元文化教育的理念與實施〉，收錄於《多元文化教育》，台北市：中國教育學會。

²⁰ 劉蔚之，1993，〈多元文化教育思想之研究〉，收錄於《多元文化教育》，台北市：中國教育學會。

致化」(Anglo-conformity)皆是這類同化主義的最佳例子。因此，在這樣的認知之下，以教育來說，同化主義論者普遍認為低階層或是少數民族因其文化的貧乏，而造成學業成就低落，故應施與共同文化²¹的補償教育，而不是施與民族文化教育。而在教材及教學方面，也應編纂與共同文化有關之教材，至於特殊文化的學習因為無助於學生進入社會，而沒有必要編入教材與教學方法當中²²。故同化主義要求或是期望少數族群捨棄其原來的文化，以達成社會化的目標，同樣成為優秀的一份子。

與同化主義恰恰相反的則是文化多元主義。文化多元主義論者並不認同同化主義所說的，少數族群體的文化是次等或貧乏的。他們認為少數民族的群體文化具有高度秩序化與結構性，只是不同於主流文化或其他文化。況且，民族社群可以提供一個支持性的環境，讓個體在這個環境當中獲得認同與心理上的支持，這對於在主流群體之下生活的個體，其意義顯得重要。因此關於教育方面，在學校的課程、教學上應該更符合學生的學習方式，教材也必須包含有民族的歷史文化，才能使學生了解、認同並依附自己的族群²³。也就是說，文化多元主義的觀點認為不能以一個主流文化來主宰甚或是泯滅其他異文化。因為每一個文化皆有其特質，而這些文化特質對於該族群的每一個體、群體影響深遠，所以應該被保留下來。

在這兩個持相反意見的論調之下，多元文化的教育思想於焉成形。多元文化教育對於同化主義與文化多元主義皆無法片面贊同。多元文化教育論者認為同化主義雖可以凝聚國家社會的意識，使民眾歸於同一信念當中，但其忽視了不同文化的學習型態有所差異，且若讓少數民族少了依附，而造成他們有被排擠的疏離感時，則會使之專注於更大、更強烈的民族依附，而較不關心國家普遍性的問題。美國洛杉磯加州大學教授貝利(G.L. Berry)，在分析一九一八年到一九七八年間的教育目標時，發現當時教育上所採取的融爐政策，到了現代明顯是錯誤和荒謬

²¹ 共同文化指的是一國當中，大多數人所共有的文化，則為該國之文化(郭禎祥，1993)。

²² 同註 20。

²³ 同註 20。

的。多元文化教育的目標必須要加入傳統的教育目標當中²⁴。

而學者 Patterson 認為文化多元主義的最大的缺失就在於僅以民族屬性來界定及歸類個體，忽視了個體的獨特性與主體性²⁵。文化多元主義以民族依附為著眼點，但是個體在社會之中除了本身的民族依附，對於社會中普遍性的文化，也必須去學習、接觸，否則對個體日後在社會上的適應將會產生極大的問題。

多元文化教育論者認為同化主義與文化多元主義皆有其重要性，但也都有其思想上的盲點，因此將兩者所不能偏廢之處統合起來，就是多元文化教育理論起源。因此，多元文化教育是預想一個體，無論其民族、文化、社會階層，均有相同的參與及獲酬的機會，並能自由地維持其民族認同及文化價值（Banks,1988：122-124；引自羅明珍，2000）。

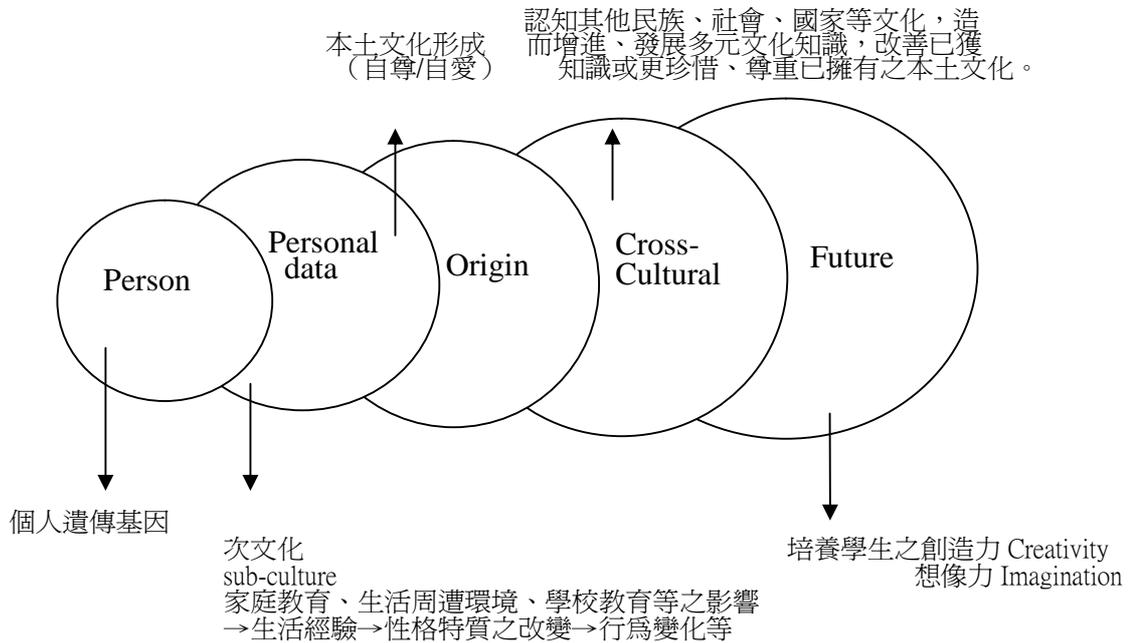
國內學者郭禎祥，認為多元文化教育有三個目標。其中，在第二個目標項目當中，對於個體接受多元文化的歷程，清楚的分成了五個階段：第一階段是個體因遺傳所獨有的特質；第二階段是個體在次文化中累積生活經驗後，其性格特質與行為開始產生變化；第三階段進入到個體對於自己的文化體系充份理解之後，本土文化的意識與認同感逐漸形成；第四及第五階段，則為個體在自我文化的理解基礎上，進而認識其他民族、國家、社會的文化，在增進知識的同時，反過來更加珍愛自己所有的本土文化，並對文化未來的發展性開創新的想像力²⁶。

²⁴ 黃政傑，1993，〈多元文化教育的課程設計途徑〉，收錄於《多元文化教育》，台北市：中國教育學會。

²⁵ 同註 20。

²⁶ 郭禎祥，1993，〈多元文化觀與藝術教育〉，收錄於《多元文化教育》，台北市：中國教育學會。

圖 1-2：多元文化觀（Multicultural Education in a Pluralistic society）



資料來源：郭禎祥（1993），〈多元文化觀與藝術教育〉，《多元文化教育》，中華教育學會主編，頁 388。

多元文化教育是一種生活態度，提昇自我形象且尊重異文化之價值²⁷。這樣的生活態度對於學生在發展世界觀的過程，有著莫大的助益，因此，在多元文化觀的前提下，教育的重點便在於「尊重」與「分享」²⁸。而發展多元文化教育並非一朝一夕就能有所成果，況且因為多元文化教育涵蓋的層面廣泛，需要結合更多的人力與資源。因此，從地方、社區以至縣市、全國的全力配合就顯得很重要。台灣目前發展多元文化教育仍有許多問題尚待解決，除了教材內容有待改善之外，教師本身或學校是否具有多元文化觀、學校如何整合多元文化的教學資源都是亟待解決的問題。舉例來說，陳伶豔（2000）的研究發現，國小校長的個人背景對於其對多元文化教育的認知有部分影響，因為對多元文化教育認知有所不

²⁷ Arora, 1986；轉引自吳天泰，1993，〈小學的多元文化〉，收錄於《多元文化教育》，台北市：中國教育學會。

²⁸ 同註 26。

同，每個校長在實際辦學上也會有不同作為。而普遍的國小校長認同多元文化教育的教學，但因為缺乏進修管道及進修活動的參與，因此在實際辦學上與認知仍然有落差（陳伶豔，2000）。除了行政人員之外，張家蓉以全台三十個山地鄉及二十五個平地原住民鄉鎮的國中教師做為對象，研究原住民地區的國中老師對於多元文化教育的態度，研究結果顯示，大體而言，原住民地區國中教師對多元文化教育皆抱持著肯定的態度，而且也願意將其理念運用在教學中；但是教師們對於多元文化教育的意義、目的、實施步驟都有有不同的看法。教師本身在求學過程中接觸有關多元文化教育的議題和研習也相當少，因此在教學上往往不知從何著手（張家蓉，2000）。

2、多元文化音樂教育之發展歷程

在音樂教育領域方面，與多元文化理論有著相關聯的概念有「同化模式」（assimilation）、「融合模式」（amalgamation）、「開放社會模式」（opensociety）、「狹隘的多元文化主義」（insular cultural pluralism）、「修飾的多元音樂文化」（modified multiculturalism）、「具備活力的多元文化主義」（dynamic multiculturalism）等六個，筆者分別敘述如下（Elliott，1989；引自康瓊文，2000：39-41）：

（1）「同化模式」：

盛行於十九世紀。同化模式的音樂教育，以歐洲各時期的古典音樂作為教學教材，並以盎格魯薩克遜人的音樂為主流音樂文化的觀點，而忽略其他世界音樂文化的存在。建構出所謂的「精緻藝術」，凌駕於其他所有的音樂之上。

（2）「融合模式」：

盛行於十九世紀至二次大戰之間。融合模式雖然加入了少數民族的音樂教學，但主要仍然還是以歐洲古典音樂的素材為教學的中心。

(3) 「開放社會模式」：

此種音樂教育模式是結合電子音樂、龐克音樂等具現代性及商業色彩的音樂風格。在此種模式下所進行的音樂教育，音樂被視為是個人的表現，不過仍然是依附在整個社會脈絡下而發展，文化遺產和音樂的傳統幾乎沒有任何關連。

(4) 「狹隘的多元文化主義」

盛行於 1950 年代，是當時美國學術界普遍研究單一民族的音樂，所發展出來的一種音樂教育模式。雖然此種音樂教育模式跳脫了以歐洲音樂為本位的教學型態，而以單一個國家的生活背景與音樂文化為出發點，但通常只是援用當地社區的音樂背景附加於西方古典音樂的傳統之上，並未改變任何原本的課程型態。

(5) 「修飾的多元音樂文化」：

盛行於 1960 年代，少數族群在此時期受到關注。此音樂教育模式以音樂要素、行為、脈絡作為中心，融合不同的國家、不同的地域及不同的民族音樂風格。以各種不同的音樂要素為中心，也增加了宗教性的聖歌、爵士音樂及流行音樂等內容。

(6) 「具備活力的多元文化主義」：

「具備活力的多元文化主義」盛行於現今。以不同國家、不同地域的歌曲、音階、旋律、拍號、和聲等音樂要素為主軸，仍保有第五種多元音樂文化的特質，但不再以西方為中心，而是源於不同文化。

「具備活力的多元文化主義」與前五者最大的不同處在於，此種多元文化主義並非是以西方文化為其中心，而是源於不同的文化。因此，Elliott 認為，這才是擁有多元文化主義的精髓。Elliott 等人提出，多元文化的音樂教育不應只侷限於以歐洲古典音樂，而應跨足世界其他文化的音樂，並且除了理解認識自己本國的音樂，對於其他不同地域的音樂文化予以尊重及接納。

在此，台灣的音樂教育若要施行多元文化教育的觀點與理論，則首先必須要立足於對本國音樂文化的認識與理解。許常惠提到：

「民族音樂是屬於每一民族的文化資產，它的維護是屬於每一國家文化機構的重要職責，對它的認識是每一個國民的文化修養所必需的。」

從認識自己的民族音樂，擴大至認知世界音樂—人類所共有的音樂文化，已經是現代國際性文化交流的必然趨勢。」（許常惠，1999）

因此，不論是閩南音樂、客家音樂及原住民音樂，都應該先受到台灣國人的重視與認同，否則若只是一昧的以其他的世界音樂文化為教學素材，以求達到多元文化的音樂教育，則是本末倒置，失其意義。

四、學校與社區相關理論及研究

（一）學校與社區

「社區」一詞原是由英文“community”所翻譯過來的，其涵義有共同體、社會性、共同社會等意思。社會學家們對「社區」所下的定義也有不一的說法，蔡宏進（2005）綜合各學派的觀點，簡明扼要的提出關於「社區」的涵義，他認為「社區」就是指在某一特定的地理區域內的一切人或社會活動或產生的現象的總稱。因此，我們也可以這樣說：「社區」就是一群人、某個特定的地理區域及其中人的一切社會性的活動的總稱。依照這樣的理解，則社區可以有很多種的劃分方式。可依大小來劃分成聚落社區與國際社區；也可依團體劃分為宗教社區、藝術社區等等。

學校與社區的關係原本甚少交集，學校原只是傳統的封閉的教育體系。然而，隨著外部環境漸趨多元化，學校的教育內容與教育目的亦起了很大的變化，傳統的課堂教授方式及書本中教條式的知識，已不能再滿足學生的需求與社會的要求，善用社會資源來學習當代的生活經驗，並且從中培養學生成為一個關懷人群的人，已是現代教育的另一重要課題。學校敞開大門，讓學生從圍牆內走出圍

牆外，學習書本中所沒有的生活知識，同時亦讓學校外部的社會資源走進學校的教育。而讓學校跨出第一步的首要第一站，最先就是從學校所在的社區開始的。

台灣的教育改革，近年來主張並極力推展本土化，希望學生藉由了解自己生活的周遭環境與文化特色，加強對於台灣這塊土地的認同感。學校與社區因為地域關係密切，社區的地理環境、歷史沿革或文化背景等等，往往對學校有著莫大的影響力；於是從社區中尋找合適的教材是現今許多國中小所積極響應的。而學校教育與社區的文化在政策的推展之下，形成愈來愈複雜的互動關係。學校其實是社區的雛型，也可以是社區生活的中心；而對於社區而言，學校更是可將社區文化做普及化推廣的機構，並且促進社區的永續發展；兩者之間的互動與交流在現今的社會中已是一種趨勢與潮流。林清江（1991）在論述家庭、學校與社區的關係中提到，學校的外部關係隨著社會的變遷而日益加強，因此，學校教育與社區之間的關係在現今的社會之中，可說是極為密切，林清江更認為「學校教育是改善社區生活，促進社區發展的主要力量。」

黃鴻文認為學校與社區有三種互動模式²⁹。其一是視對方為可資運用的資源。此互動模式指出學校與社區各自之資源可供對方運用；其二是視對方為共同工作夥伴。此模式指出學校與社區針對兩者之間共同問題，在同一個平行對等的條件之下，認同彼此是休戚與共的共同體，以解決共有的問題。此模式是筆者認為在對於原住民文化推廣方面，應會較有效益的一個雙方互動模式。最後是服務對方模式。服務對方模式，亦是較偏向單方面的互動模式。

「學校社區化、社區學校化」是現代化國家推行社會教育的主流³⁰。「學校社區化」以學校的角度出發，打出「教育即生活」、「生活即教育」的口號，強調教育要在生活中落實，藉由社區的協助，可以幫助兒童發展健全人格、促進兒童儘早社會化、及養成兒童有效的認知能力與良好習慣的教育功能³¹。另外，「學校社

²⁹黃鴻文，1995，〈社區與學校結合的模式〉，載於《學校社區化》，中華民國社區教育學會，p129。

³⁰教育部，1995；轉引自中華民國社區教育學會主編之《學校社區化》，1995，頁166。

³¹轉引自《學校社區化》詹棟梁之論述。

區化」亦強調學校整合社區資源，運用社區人員、組織、機構等，以提升教育品質。除此，社區的文化特色，可以透過學校教育來實現傳承的功能，並培養下一代具有鄉土情懷，及認同並願意繼續傳遞社區特色文化的態度。學校與社區對於社會文化系統脈動的掌握、傳播、引導、規正有著共同的使命³²。

「學校社區化」以社區的角度出發，把學校教育的對象擴展至社區的居民，以推廣成人教育，達成終身學習的理想。在教育部「邁向學習社會」白皮書、以及「藝術教育法」中所論及的社會藝術教育等政策之下，終身學習此一學習方式，已是現代人求知學習的新方向。社區與個人的日常生活最為貼近，若社區能在日新月異的社會中形成一完整的學習體制，則個人的學習不僅止於學校教育，而能擴充到「學習型社區」，那麼就將使個人可以經由社會教育的學習，得到快速適應環境的變遷能力。

學校與社區的相關性從教改的路線，我們也可清楚看見。教育改革第三期諮議報告書在「調整中小學學校的經營策略」一節當中指出，「學校設施有計畫地對社區開放，作為社區人士終身學習之場所，並有人員支持。……學生教育活動應包含認識社區及社區服務。……社區提供各種資源增進學校發展。」

在總諮議報告書第三章第二節「發展適性適才的教育：帶好每位學生」當中，指出教改方向在「營造學校成為學習社區」方面應朝以下的方針做改進：

「在整體學習社區營造的觀點下，學校所有的教育設計應配合學生成長活動之需要而規劃。家長、教師以及社會人士都應熱心參與，形成相互支持的有機體，提供學生學習的支持網絡，營造豐沛自由的學習生活空間，以促進學生人格健全發展，潛能充分發揮。」

另外，在總諮議報告書具體建議中的「善用社會資源」此一指標，亦指出學校與社區結合的重要性：

「生活即是教育，教育與社區息息相關。激勵社區提供人力與經費以協助學

³² 轉引自《學校社區化》中許水德之論述。

校發展並改善教學環境，學校也開放場所並積極參與社區活動，使學校與社區有良好、密切的互動，既能有效實施親職教育，也能導正觀念，形成共識。善用並發揮社會資源，使學校課程發展與社區生活確實結合。」

簡而言之，學校與社區在現今的社會已是休戚與共的共同體，雖彼此獨立，但能共享資源，相互協助，以達成各自的目的。

民國八十四年明定「國小三至六年級增設『鄉土教學活動』一科，每週一節，由各校自鄉土語言、鄉土歷史、鄉土地理、鄉土自然等物項內容中，自行編纂或自由選擇教材，進行教學」。九年一貫的課程在各學習領域均強調將鄉土教育納入課程當中，各校各依其地域相關之人文、地理與生活環境等等主題，透過自編教材或適當的現有教材來達到鄉土活動的推展。雖然各界認為成效明顯不彰，但也提醒我們鄉土教育的理念不僅包含人文教育、認知發展、多元文化、情意教育、建構主義、世界觀，還同時將社區教育囊括於其中，社區擁有許多學校所沒有的生活教材資源，學校若能善用這些社區資源，將鄉土教育與學生所生活之環境相結合，以期能達到教學最大的效益。

第三節 研究方法與限制

一、研究方法

(一) 文獻探討

透過國內外書籍、期刊、博碩士論文、網路資源等蒐集原住民文化保存與教育政策、多元文化音樂教育、學校與社區之相關理論；以及社區文化發展與鄒族傳統音樂文化等文獻後進行統整與分析的工作。

(二) 田野調查

進入實際的社會文化脈絡(context)之中，藉著「參與觀察」來了解學校教

育與社區之互動所產生的各種意義，以及鄒族人對傳統音樂的想法。

（三）深度訪談與問卷調查

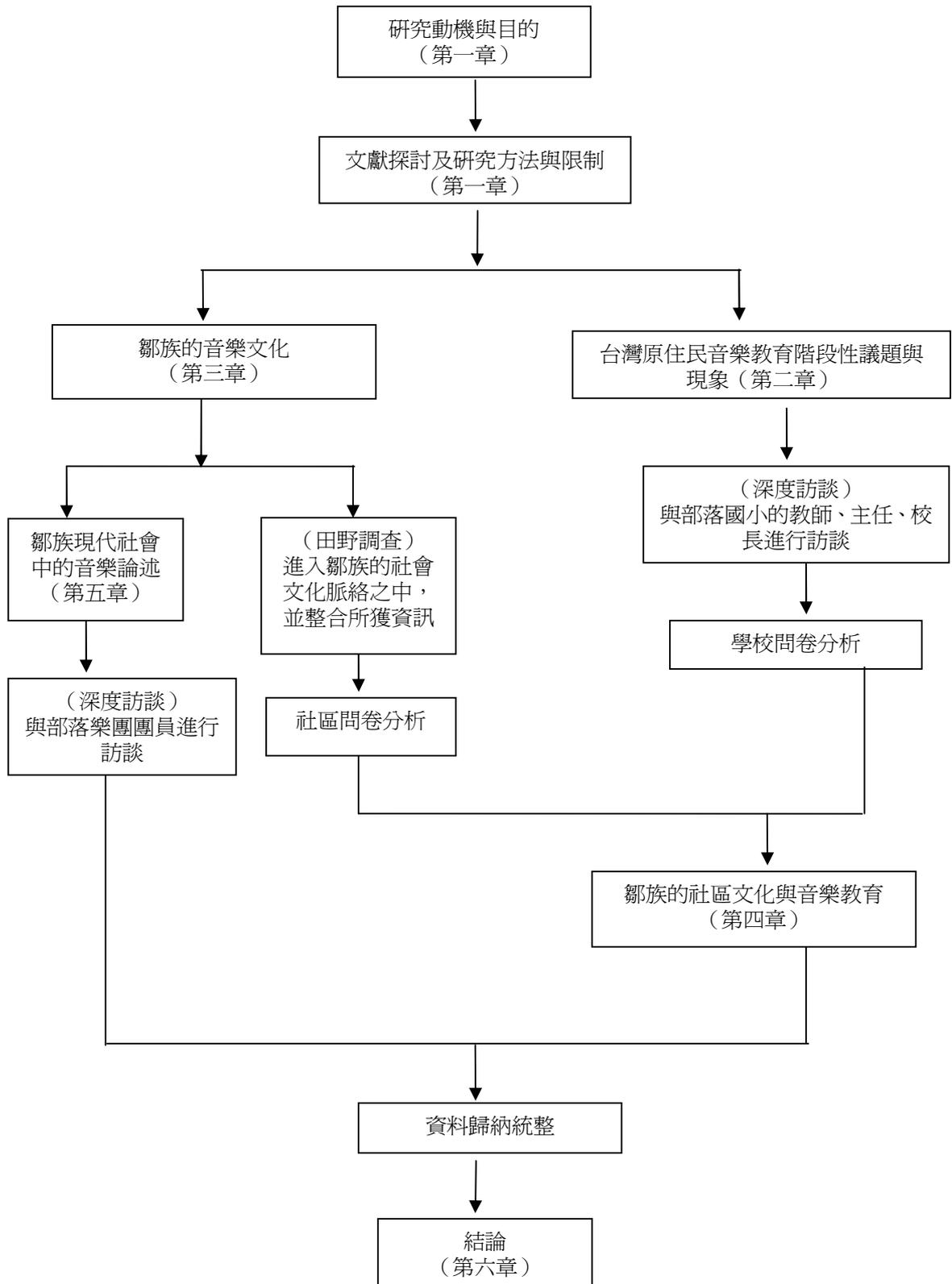
訪談對象包含學校教師、行政人員、及社區音樂文化推動人員與部落樂團團員；並同時透過普遍性的問卷調查，藉此獲知鄒族族人及學校教師等人，對傳統音樂的認知與態度。

（四）個案研究

進入鄒族社區、部落樂團及國民小學之中，觀察記錄傳統音樂在學校與現代鄒族社會之間的運作方式以了解理念與操作之間的關係。

根據以上的研究方法，筆者將本研究之研究架構由下圖表示：

圖 1-3：研究架構圖



筆者從研究動機出發，提出本研究所欲達到之目的，接著先就文獻的部分做一回顧與整理；在第二章進行原住民學校音樂教育幾個階段性議題的探討，並羅列出這幾年原住民音樂教育在教材方面的成就與教學限制；第三章就鄒族的音樂文化做一個了解與祭儀歌曲的分析；第四章則進入研究場域之中，先就傳統鄒族的部落文化與目前鄒族的社區文化、觀光產業、音樂文化發展等，做簡單的介紹，並指出目前社區中的音樂現象；其次，探討部落樂團與學校的互動性，以及目前鄒族傳統音樂在小學當中的發展情形，並依據問卷結果提出學校與社區的互動性，與現代鄒族人對於傳統音樂的看法；第五章針對部落樂團的發展，及其音樂特色，分析現今部落樂團所創作之音樂與傳統音樂之間的關係；第六章，筆者整合以上五章的資料，做最後的統整。

二、研究限制

原住民音樂的發展，會在許多方面呈現出族人對於音樂的看法，在不同的體系之下，對於同樣的東西則會有不同的解讀方式。本研究僅針對學校與社區部落樂團做深入的探討，其他諸如部落教會當中的音樂發展情況，或部落族人對外展演的部分等等，則不在本論文的研究範圍之內。此外，因為學校教育體系之龐大，筆者關於學校教育的部分也僅限於針對鄒族部落國民小學的探討。至於，鄒族傳統音樂在中等教育體系及高等教育體系中的發展情形，則無相關的討論。除此，部落小學學生人數不多，問卷的樣本數較少，也成為本研究的限制之一。最後，限於時間因素，筆者無法對所有鄒族部落樂團一一做全面性的訪談，因此只針對目前在鄒族部落中較活躍的樂團進行深度的訪談，對於先前成立但已解散的樂團，或最近新成立的樂團則先略過。

第二章 台灣原住民音樂教育階段性議題 與現象

人類對於文化的感知，通常是在無意識當中不斷地運用在日常的活動裡而逐步形成的。學者皮耶·波赫居（Pierre Bourdieu）認為，促成文化，使文化變為天性，一種培養出來的天性，是必須依靠學習得來的³³。而透過學校教育就是能使大多數的人達到此目標的最直接方式。學校教育的功能可以將無意識的感知，以有系統的方式進行有意識的教學。換言之，透過教育可以理性的組織知識，然後對學生進行施教，以達到對某特定文化的認識與愛好的目標。然而，對於學校教育的全盤接受，也相對冒著一個極大的風險。學校教育會因社會環境條件的不同，或政治上的需求，而選擇其所認同的文化體系，因此，在國家社會中，若擁有某種文化的優勢與認可的情形，則學校教育所整體培養出來的文化認知，通常是符合國家主體及整個當時社會的背景體制，使某特定文化可以合理化的被認同。故在這樣的情況之下，弱勢文化則常容易被標榜為是劣勢、次等或未開發的。

台灣歷經日治時期、國民政府時期，一直到解嚴前後，都可以看見某個特定文化的影子。對於學校教育及學生的文化培養，當然是影響深遠。周水珍認為，原住民民族教育課程缺乏整體性的課程規畫，停留在專案式、競賽式、附加式的民族教育課程³⁴。原住民的文化教育一直以來不是絕對的被忽視，就是擺放在最邊緣的地帶。雖然政府政策對於原住民的教育日漸重視，實施多元文化教育的口號也一再呼喊，然而每一次的教育革新，總是未見到對原住民教育有著系統性與整體性的規劃。就民族音樂文化而言，其對於原住民族群意義相當深遠，但在各個時期中，其在教育界的地位與對待方式都有不同的地方。

日治時期，日人將學校教育帶進台灣，使台灣的孩童開始進入學校接受教

³³ 1997年由吳潛誠總編校的《文化與社會》一書當中，選錄學者皮耶·波赫居（Pierre Bourdieu）1968年的著作—〈藝術品味與文化資產〉，其中在論述學校教育對於文化傳承的優劣性，提出了不同的見解。

³⁴ 周水珍，2007，〈民族教育課程政策相關問題之探討〉，《2007年台灣原住民族教育理論與實務學術研討會》，嘉義：嘉義大學。

育；國民政府來台後，在解嚴前仍以其政治勢力控制著學校教育，然而解嚴後，台灣本土意識開始萌芽，學校的課程亦逐漸加入了所謂鄉土人文的部分；九〇年代的「九年一貫課程」，是對課程的全面革新，在台灣教育史上劃下重要的一頁。本章將藉由對台灣原住民音樂教育這三個階段性現象的了解，探討分析在各時期的教育背景及有關原住民音樂通識教育的教材，以了解屬於原住民傳統音樂的教材在各時期的音樂教育中所佔比例、選材情形與教學狀況，最後並提出現今原住民本土音樂教育的實施情況與所遭遇之問題。

其次，亦對於近代原住民音樂教材的編寫，及以高大宜、奧福等音樂教學法運用在原住民傳統音樂的教學上所產生的問題做一探討。

第一節 日治時期

台灣原住民正式接受學校系統教育的時間，始於甲午戰爭之後日本統治台灣。當時日本規劃台灣教育分有普及教育與師範教育（呂鈺秀，2003）。然而日本因明治維新之故，教育制度全盤西化，因此學校教育的規劃是以西式教育為主，學校音樂課程當中，除了使用日本傳統文化的音樂為教材之外，也以西方的音樂為主軸（姚世澤，2004）。日治時代的音樂教育也分為普通學校音樂教育與師範學校音樂教育兩種（許常惠，1996）。普通學校音樂教育當中，又分為初等教育與高等教育；初等教育主要以教授歌唱為主（小學校、公學校），而高等教育除了歌唱之外，還教授樂理（姚世澤，2004）。楊靜欣亦指出，當時的公學校的音樂課是以「歌曲」為主的歌唱教學。日本殖民政府認為藉由歌曲的教唱，是對於學習國語（當時的國語即指日語）最快速且最佳的方式，故「唱歌」的課程在當時不論是在平地的公學校或原住民所在的地區的蕃人公學校皆備受重視，並極力推廣，當時日本也出版多本的唱歌集為學校教育所用（楊靜欣，2004）。

「唱歌」課程在此階段的公學校課程表中，有時候單獨設科（見表 2-1），有時候則和體操或圖畫合科（見表 2-2）。但「唱歌」科平均上課時數都能維持

每週 1-2 個小時。

表 2-1：公學校課程表（明治 31 年）

| 學年 科目 | 一 | 二 | 三 | 四 | 五 | 六 |
|----------|----|----|----|----|----|----|
| 修身 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 2 |
| 國語、作文 | 5 | 5 | 6 | 6 | 9 | 9 |
| 讀書 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 |
| 習字 | 4 | 4 | 4 | 4 | 2 | 2 |
| 算術 | 3 | 3 | 4 | 4 | 5 | 5 |
| 唱歌 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| 體操 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| 合計 | 28 | 28 | 30 | 30 | 33 | 33 |

資源來源：1939，《台灣教育沿革誌》，載於台灣教育會，頁 232-238。引自賴美鈴，2002。

表 2-2：公學校唱歌課程表（大正 11 年）

| 學年 | 教科目 | 時數 | 課程內容 |
|------|-----|----|--------------|
| 第一學年 | 圖畫 | 三 | 簡易 描寫 |
| | 唱歌 | | 單音唱歌 |
| | 體操 | | 體操、教練、遊戲 |
| 第二學年 | 同上 | | |
| 第三學年 | 唱歌 | 一 | 單音唱歌 |
| 第四學年 | 唱歌 | 一 | 單音唱歌 |
| 第五學年 | 唱歌 | 一 | 單音唱歌、簡易 複音唱歌 |

| | | | |
|------|----|---|--------------|
| 第六學年 | 唱歌 | 一 | 單音唱歌、簡易 複音唱歌 |
|------|----|---|--------------|

資源來源：1939，《台灣教育沿革誌》，載於台灣教育會，頁 239-280。引自賴美鈴，2002。

西元一九四一年，日本改制公學校為國民學校，「唱歌」科改稱為「音樂」科。學制雖改變但音樂的授課時數並未有所變動（賴美鈴，2002）。唱歌的教材在日治初期教材十分缺乏，多數日籍教師直接採用日本的音樂教科書以做使用，最早以此方式的伊澤修二，他在國語傳習所教授唱歌時，就將日本最早的唱歌教材《小學唱歌集》引進台灣（孫芝君，1997；劉麟玉，1999；引自賴美鈴，2002）。

日本殖民政府在台灣建立西化的音樂教育制度，但在音樂教育內涵上則是以道德涵養為中心，其目的是要「同化」台灣人（陳郁秀，1998）。舉例來說，在 2002 年賴美鈴對日治時期台灣音樂教科書的研究中，可看出日本殖民政府這種「同化」的心態。以《公學校唱歌集》為例，此本歌唱教材的歌詞內容分為大自然（動物、植物、風景）、生活（遊戲、民間傳說、儀式活動）、國民精神（皇族、歷史人物、軍歌）及其他（現代知識）等四大類。其中大自然類的歌詞佔 24%、生活類歌詞佔 24%，有 48%則屬於國民精神類。而以台灣鄉土性題材為歌詞的僅有三首：〈六氏先生〉、〈始政紀念日〉及〈台灣的風景〉，多是以描述台灣的事物為主。即使在後來出版的《公學校唱歌》一書當中，台灣鄉土性題材的歌曲有明顯增加的趨勢，但仍然是以描述台灣事物的歌曲為主。台灣鄉土性的題材雖然對台灣兒童具有正面意義，但從這些鄉土性的歌曲卻難以看出台灣真正的歷史與文化。賴美鈴引述周婉窈對於日治時期國語讀本的批判（賴美鈴，2002）：

「國語讀本中所呈現的台灣是缺乏歷史的台灣，也就是描寫「眼前」的台灣，至於把台灣帶到「眼前」這個時點的「過去」，卻避而不談。」

音樂科的教材也正是有著這樣的問題存在。除了不具有台灣了解台灣歷史文化的作用之外，此時期的鄉土性的音樂教材對於本土音樂的音樂性內涵也未能深入（鄭方靖，2003）。陳枝烈在其所發表論文中提到，他訪問了當時曾經在小學就讀的原住民，從中了解雖然日治時期也教授藝文類的課程，如唱歌、跳舞等方面，但其內容皆屬日本文化，而非原住民所原有的文化傳統³⁵。

此外，這些台灣鄉土性的歌曲大多以平地為題材，有關原住民的題材皆未見使用。因此，日治時期原住民在公學校所學習之歌曲多是與其族群題材無關，而接受日本歌謠與平地歌謠的教化。原住民在此時期除了學習日本歌謠，也因為受到日本殖民政府為激發堅貞的「皇民精神」影響，而學習帶有軍國主義意識色彩的歌謠。一九三五年，總督府出版專為原住民兒童及青年學員所編撰的教育用唱歌課本《教育所用唱歌教材集》，其教材內容特點有：樂曲多是單聲部曲調，習慣以 4/4 或 2/4 拍子突顯強弱對比，並大量使用附點八分音符加上十六分音符的節奏，以表現出振奮向前的精神及情緒，而具有軍樂風格與進行曲風（陳鄭港，2000）。

整體而言，此日治時期的學校音樂教育以西方教育制度為主軸，並以「同化」為走向，對於台灣平地傳統音樂及原住民傳統音樂甚少提及，無形之間也限制了台灣傳統音樂的發展。

第二節 解嚴前與解嚴後之八〇年代鄉土藝術教育

隨著國民政府撤退來台，在一九四七年發生「二二八事件」後，台灣於西元一九四九年至一九八七年實施戒嚴，在國民政府的的高壓統治下，台灣本土的菁英在文化與思想上受到極大的箝制，而戰後的台灣音樂教育也亟待整頓。國民政府對於台灣的國民音樂教育制度採取大陸體制，內容是根據在大陸所頒訂的課程

³⁵ 陳枝烈，2004，〈現代學校教育在復振原住民文化上的角色〉，收錄於《鄒族百年教育學術研討會論文集》，嘉義：嘉義大學。

標準，音樂教材也多由大陸音樂家編寫。因此，此時期的音樂教育是以大陸的音樂教本為主軸，再輔以介紹西方音樂及少數本地作曲家的作品與民謠（陳郁秀，1999）。此階段的國民小學中高年級音樂課程標準的目標當中，於第四條陳述輔導兒童認識欣賞並學習民族音樂，但這裡所指之「民族音樂」並非是指台灣各族群的音樂，而是係指中國大陸系統的民謠及中國大陸少數民族的歌謠，如「茉莉花」、「小毛驢」、「在那遙遠的地方」等歌曲（林道生，1998）。筆者猶記得在1989年所拍攝的電影「魯冰花」，其中一幕學校老師帶著學生上唱遊時，所教唱的就是「小毛驢」這首歌。由此看來，戒嚴時期以中國大陸音樂教材為主的音樂教育，對日後音樂教育仍有很大的影響。

除了學習中國大陸歌曲之外，國民政府當時撤遷台灣，一心存著反攻大陸的心態，因此學校也全面性的教唱愛國歌曲，如「保衛大台灣」、「反攻大陸去」、「反共復國歌」等。而在認知到反攻大陸非一時可實現之後，政府為了誦揚領袖之功勞，轉而進行「領袖頌」、「蔣公紀念歌」等歌曲的教唱。原住民在這樣的教育體系之下，未曾學過一首與自己族群有關之傳統歌謠，原住民所受之音樂教育完全脫離族群文化生活（林道生，1998）。

此外，史惟亮在其著作〈台灣山地民歌調查研究報告〉中也提及：

「台灣光復後音樂文明的進步，使音樂家甚至年青的音樂學生們，把山地各族民歌更視為化外的噪音……曲調之粗野，歌者未經訓練的喉嚨，沒有樂譜……這些只能引起音樂家們的輕視，因之二十年來，鮮有人感到它們的存在。」（史惟亮，1968：90；轉引自呂鈺秀，2003）

除了中國大陸各地的傳統音樂之外，西樂一直以來都是台灣最強勢的音樂主流。日治時期因為日本人將西樂引進台灣，致使一般人在審美或價值觀上一度認為西方的音樂文化是一種進步的象徵。顏綠芬、徐玫玲亦指出，以西樂為重心的各級教育體系，培育了許多人材，強化了西樂在台灣的地位，但同時也壓抑了台

灣傳統音樂的發展（顏綠芬、徐玫玲，2006）。呂鈺秀亦提到，原住民音樂在拍子、節奏的無歸整型態、音色的無修飾及不記譜等方面，一直以來都被視為是落後的，進而被全盤否定，這是當時人們的一些錯誤偏見與態度（呂鈺秀，2003）。

台灣的學生在長期接受西樂教育的陶冶，對於西樂有著極高度的評價，但相對的，對於台灣的傳統音樂進而疏遠以致排拒、輕視其價值。因此，社會上塑造出了一個二分法的音樂評價：西樂高貴，台灣音樂低賤（顏綠芬、徐玫玲，2006）。

這樣雙重的重中國、重西方輕本土的音樂教育一直持續到一九八七年解嚴後，才有大幅的改變。台灣在解嚴之後，本土意識逐漸抬頭，在相關民族音樂學者與作曲家的共同努力之下，積極蒐集台灣傳統音樂的資料，於是有關本土文化與原住民文化的議題也逐漸受到重視。自此，台灣不同風貌的本土音樂，一方面努力薪火相傳，另一方面也努力尋找新的方向（陳郁秀，1999）。

學校音樂課程在此階段亦進行修訂，在民國 82 年新課程標準修訂之後，學校音樂教育加入傳統及本土音樂等鄉土教材，音樂教材版本也由先前統一以國立編譯館審譯本為唯一版本的情況，轉而為各校可依國立編譯館審定通過的教材版本自由選擇採用為教科書。鄭方靖認為，82 年的課程標準中雖規定了「本國」歌曲及「外國歌曲」的比例，以提昇「本土化」之需求，但對於「本國」的定義無所界定，導致各版本教科書中有很多是本國人所作曲調，但具有西洋風格，由華人所創作的歌曲有的是具本土特色，也有的是不具本土特色，然而在 82 年的課程標準中，全部將這些不具本土特色的一起納入「本國歌曲」之中，明顯對提昇「本土化」並無實際的效用（鄭方靖，2003）。

其次，鄭方靖在文中並針對 82 年版南一、康軒及翰林出版社所出版之教科書內容進行分析與比較，發現康軒版無論在選用具華人音樂特色教學歌謠的比例，或是具本土特色歌曲的比例都是最高的，但三個版本對於「本國歌曲」的選錄皆低於 82 年版的課程標準，而原因乃就是將華人所創作之歌曲，皆例入為「本國歌曲」之中。由此看來，台灣人對於「本土」音樂的概念與認識尚處於模糊不清的狀況。

顏綠芬、徐玫玲指出，1987年台灣政治上的解嚴並未影響到音樂課程標準的開放度，教育改革的腳步仍然緩慢，但台灣意識逐漸躍昇為主流文化。

然而雖然在課程開放後，出版商在市場競爭之下，所編纂的教材已有多元化的趨勢，但相對於福佬語的教材來說，有關原住民題材的傳統音樂教材仍屬少數。譚光鼎曾指出，我國教科書存在著以下的偏見與歧視：(1) 消失不見：指某些次級文化在教科書中略而不見、或所佔比例相當少；(2) 刻板印象：教科書中仍將原住民族描述成是居住山地，身著傳統服飾的人類，或是大多擔任勞力工作者；(3) 過濾與不平衡：教科書編輯者從漢族中心主義的觀點來編寫教科書，原住民文化成為次等的、邊緣的文化，其本質受到扭曲，價值遭受到貶抑，份量受到刪減；(4) 違背事實：教科書的敘述不符事實，各原住民族間的文化差異，無法完整描述；(5) 支離破碎與孤立：教科書內容對於少數民族的說明，常脫離了它的脈絡背景，而以單獨的章節或以零散的片段呈現³⁶。未來唯有依靠各校依學校的地方特性，設計與其文化相關的教學活動，才能使原住民音樂教育有其發展的可能性。

除了教材的問題之外，也出現師資不足及教師在教學觀念上的問題。陳枝烈提到，光復不久之後，政府積極培養原住民籍的學生成為教師，希望這批原住民籍的教師在畢業後能夠回到山地鄉去服務，但問題是，在原住民地區的原住民籍教師，因其所接受的培育課程是以主流文化為主要的教育理論或教育專業課程，因此，即使日後回到家鄉服務，亦是採用平地漢人的角度來進行教學³⁷。

此時期除了一般學校的音樂教材，另外針對原住民文化教材的編輯也在此階段開始蓬勃發展。諸如1995年-1999年由教育部、教育廳編輯的國民小學「原住民族鄉土文化教材」；1997年由國立編譯館主編，中央研究院語言學研究所執行編輯的「台灣原住民文化基本教材」上、下冊；1999年由花蓮師範學院主編的「認

³⁶譚光鼎，1998；轉引自周水珍，2007，〈民族教育課程政策相關問題之探討〉，《2007年台灣原住民族教育理論與實務學術研討會》，嘉義：嘉義大學。

³⁷ 同註 35。

識台灣原住民」；以及各縣市自編的鄉土教材等等³⁸。以「原住民族鄉土文化教材」來說，此鄉土文化教材就像是一本歷史書一樣，有關於原住民的食衣住行育樂皆有收錄，其中原住民音樂的部分亦編列於其中，但因為教材的難度過於艱深³⁹，因此之後並沒有做為學校教育使用⁴⁰。

以上教材多為公部門所主導編輯的，另外由個人的專題研究所編輯的教材，其實自民國 78 年起就陸陸續續在進行，此時期有四份研究具有代表性，許淑貞 2005 年針對此四份研究的教材與教學進行探討。第一份是民國 78 年，由賴美玲進行的「鄉土音樂國小音樂科教學之應用」專案研究。此研究是對於台灣高山族、平埔族及福佬係歌謠進行歌曲改編與教材編寫，並提出歌曲改編的基本原則、教材編寫所遭遇的困難等問題。其次，民國 82 年，王叔銘進行原住民傳統歌曲的編製，以做為學校音樂課程之補充教材。出版了《台東縣山地音樂補充教材》，共分有 3 輯，並且錄製錄音帶 4 捲。此外，王叔銘在編寫的第二階段，還出版了《原住民傳統藝術歌謠合唱曲集》。其研究中也指出幾個值得思考的問題，諸如族語的書寫方式、譯詞的方式、和聲編寫的取捨、編曲的風格選擇、伴奏的方式等等，在研究中都有詳細列出問題及相關解決的方法。

第三份研究是民國 87 年，蕭亦燦依據奧福音樂的教育理念，編寫鄒族音樂教材。並由游宛平老師及身為鄒族人的鄭佩茜老師，進行為期二年的教學實驗。此教學實驗在音域與歌詞方面，挑選適合小朋友歌唱的歌曲為其教材，教材的編寫有上下兩冊，各 10 個單元，每個單元以一首歌為主要教學內容，每冊教材另外還加上五首補充歌曲。在教學項目上，包括肢體（律動）、音感、視譜、演唱、演奏、創作與欣賞七大項。而其教材依據奧福教學法的精神：漸進性的原則、創造性的原則及綜合性、完整性的原則等三大原則編寫而成。蕭亦燦指出，在此

³⁸ 同註 34。

³⁹ 在周水珍 2007 年的研究當中指出，當年曾經參與編輯的委員表示，由於是第一次編輯原住民文化教材，又認為可能只有這一次。編輯委員們深怕遺漏了任何的文化特色，所以蒐集了相當多的資料放進去，因此內容多，難度也較高。

⁴⁰ 在鄭佩茜主任的訪談當中，間接了解八〇年代原住民教材的編輯情形。鄭主任亦指出「原住民族鄉土文化教材」因難度過深，並不適用於小學階段，反而比較像是教師的補充教材。

次的實驗教學當中，遭遇了不少的困難，諸如願意擔任教學的師資十分欠缺；部分長老不能接受這樣的教學方式，認為可能會破壞傳統的歌謠型態；學生不會說母語；實驗教學的延續性仍是一個很大的變數等等，都是需要解決的問題（蕭亦燦，2000）。

最後一份研究，同樣是在民國 87 年，李慧琪運用布農族歌謠，以南投縣信義鄉地利村地利國小三年級學生為對象，進行奧福教學法的實驗教學，其中在對於編輯布農族傳統音樂教材的方法及教學上的問題也提出了一些建議。此研究指出幾個重點，第一，一般學校的音樂課本並不適用於該地學生，應該要有屬於他們自己的一套鄉土教材；其次，在教學上所遭遇到的困難有：學生不會看五線譜、不會說母語等，而教學時該注意的地方，如注意譜上的小節線，由於是採譜者加上去的，注意歌曲在進行演唱時，要強調圓滑連貫的一句話等；最後提出，以奧福教學法編輯布農族的音樂教材，其落差在於：奧福教學強調節奏、律動，而布農族歌謠卻少有節奏或舞蹈的變化。

從以上的專題研究及各個融合歐美音樂教學法來進行原住民傳統音樂的教學實驗中，我們可以了解，研究學者們對於原住民傳統音樂延續的問題，不斷的在尋找其他的出口與方向。但每一項專題研究、教材的設計編寫與教學都存在著不同的困難點。以民國 87 年樂野國小鄭佩茜老師以奧福教學法推行鄒族傳統音樂為例，教材歌曲的來源取自《阿里山鄒族之歌》（CD，錄製有 34 首傳統歌曲）、《阿里山鄒族民間歌謠》（60 首歌曲與樂譜）及《鄒族傳統童謠》（32 首南鄒及 64 北鄒童謠）（許淑貞，2005）。在這些歌曲當中，挑選段落清楚、容易學習、歌詞適當的做為教材之用。因此，對於自由節奏、裝飾音過多或歌詞過長的歌曲，往往無法編列於教材之中，而必須捨棄。

此外，雖然奧福教學法對於傳統音樂教學上有很大的效果，但不同的於傳統的音樂風格卻受到傳統保守派的教授及部落耆老們的反對，因為部落長者不認為以奧福教學法所教出來的音樂就是鄒族的傳統音樂。鄭佩茜老師在設計奧福教學時，嘗試將傳統的歌謠做些改變，例如節奏的改變，或是配上節奏樂器來為傳統

歌謠伴奏，讓孩子邊唱歌謠邊玩樂器。但是歌謠弄得叮叮咚咚的，使得老一輩的很不能接受這樣的音樂風格。也正因為如此，鄭佩茜老師在進行教學實驗時，也承受著十分大的壓力。筆者在經過與鄭佩茜老師的對話當中，深深體會小朋友喜愛這樣的教學方式，鄭佩茜老師認為，孩子們覺得上課很有趣。以奧福教學法來教授傳統音樂的效果很好，更重要的是，運用奧福教學法也足以引起孩子們對傳統歌謠的興趣。但是當時鄒族人的保守與不支持，導致在此教學實驗之後，以奧福教學法應用在傳統音樂的教學，就未曾大力推廣到鄒族的其他部落小學中，實在是令人感到惋惜。

第三節 九年一貫藝術與人文

民國 87 年，教育部公佈「國民教育階段九年一貫課程總綱綱要」，對行之久遠的九年國民教育課程做出了重大的改革。九年一貫課程綱要提出七大學習領域及十大基本能力，先前分科教學的音樂課、美勞課結合，並加入表演藝術而統整為「藝術與人文」一科。82 年版的課程標準，在音樂領域的教學目標，為培養兒童感受音樂、理解音樂、與表現音樂，並引導兒童認識欣賞與學習鄉土音樂，其音樂教育可以生活化，兒童有主動參與音樂學習的能力。而這樣的精神與九年一貫課程綱要的精神一致而相符（湯碧美，1999）。藝術與人文領域的教材內容與範圍涵蓋視覺藝術、音樂、表演藝術與其他綜合形式藝術等的鑑賞與創作，及其與歷史、文化的關係；評價、反思與價值觀的建立；實踐和應用生活藝術；以及聯絡其他學科等範疇（教育部，1993）。而教育部對於九年一貫藝術與人文領域的教材編寫與選用原則上，也做了如下的說明（教育部，1993）：

「教材編選需依據國民中小學課程綱要總綱、教改理念、本領域之課程基本理念、課程目標、分段能力指標及其他相關資料為參考原則。各校教師可自主編寫或慎選教材及規劃教學。

- 1、教材選編應考慮各地區學生的能力、需要、興趣、生活經驗及各校人力與物力資源、文化特色等條件。
- 2、教材編選時應把握統整的原則，配合教學策略，讓學生能獲得統整的概念和系統化的訊息。
- 3、教材編選組織，宜注意內容的適切性、基本技法的順序性、及各學期教材的連貫性。
- 4、教材份量須切實配合教學時數和目標。份量的多寡，可依探究的深入程度、涉及的問題範圍、學習活動的方式調整。
- 5、教材內容之分析、策略、流程，要具備可行性和實用性。
- 6、教材編選宜秉持課程統整之精神，以主題整合教材，由各類藝術專長教師指導學生學習。」

從九年一貫藝術與人文教材的編選上，我們不難看出九〇年代後，學校音樂教育趨向多元發展，除了民間編撰之教材內容包含多項議題，如鄉土、自然、環保或親情等，教師也有依照各地方特色編寫教材的自主性。不論是民間版本的教材或是教師的自編教材，皆強調教材應該與生活相結合，從相關生活經驗去取材。也就是在此階段，多元文化思潮急速興起，建議學校與社區應建立良好的互動關係，以其豐富學校教學的內涵。周水珍認為，民族文化教育的種子，必須先在社區扎根扎，才有辦法在學校萌芽。因此社區、部落的族群文化推動，在學校推行民族教育的課程同時，具有絕對的重要性⁴¹。

九年一貫課程自 90 學年度正式施行以來，至今年已邁入第六個年頭，其音樂教科書在台灣各族群的歌曲歌謠及外國歌曲的比例上是否有轉變，本土化歌曲歌謠是否有增多，筆者在此對於 95 學年度的國小音樂教材予以統一分析，分別以三家大型出版社為研究對象，針對三種不同版本的音樂教科書（包含低年級的生活課本，及中高年級的藝術與人文課本）之歌曲歌謠，從一至六年級做一整理

⁴¹ 同註 34。

比較：

表 2-3：康軒版「生活」及「藝術與人文」課本，族群歌曲歌謠統計（單位：首）

| 年級 | 歌曲性質 | 本土性歌曲歌謠 (包含近代創作曲) | | | 華人創作之歌曲歌謠 | 中國歌曲 | 外國歌曲 | <u>曲數合計</u> |
|-----------|------|----------------------|----------|-----------|-----------|----------|-----------|-------------|
| | | 福佬系 | 客家系 | 原住民 | | | | |
| 一上 | | 0 | 0 | 0 | 11 | 0 | 3 | <u>14</u> |
| 一下 | | 0 | 0 | 0 | 7 | 1 | 3 | <u>11</u> |
| 二上 | | 0 | 1 | 2 | 6 | 0 | 4 | <u>13</u> |
| 二下 | | 0 | 0 | 0 | 11 | 2 | 3 | <u>16</u> |
| 三上 | | 1 | 0 | 2 | 7 | 0 | 6 | <u>16</u> |
| 三下 | | 0 | 0 | 1 | 5 | 2 | 9 | <u>17</u> |
| 四上 | | 1 | 1 | 4 | 1 | 1 | 9 | <u>17</u> |
| 四下 | | 2 | 1 | 1 | 6 | 0 | 6 | <u>16</u> |
| 五上 | | 3 | 3 | 0 | 6 | 1 | 4 | <u>17</u> |
| 五下 | | 2 | 0 | 0 | 3 | 0 | 11 | <u>16</u> |
| 六上 | | 3 | 2 | 2 | 3 | 0 | 8 | <u>18</u> |
| 六下 | | 2 | 0 | 1 | 3 | 1 | 6 | <u>13</u> |
| <u>合計</u> | | <u>14</u> | <u>8</u> | <u>13</u> | <u>69</u> | <u>8</u> | <u>72</u> | <u>184</u> |

資源來源：康軒版生活及藝術與人文課本（95 學年度），筆者整理。

表 2-4：南一版「生活」及「藝術與人文」課本，族群歌曲歌謠統計（單位：首）

| 年級 | 歌曲性質 | 本土性歌曲歌謠 (包含近代創作曲) | | | 華人創作之歌曲歌謠 | 中國歌曲 | 外國歌曲 | <u>曲數合計</u> |
|----|------|----------------------|-----|-----|-----------|------|------|-------------|
| | | 福佬系 | 客家系 | 原住民 | | | | |

| | | | | | | | |
|-----------|-----------|----------|-----------|------------|-----------|-----------|------------|
| 一上 | 1 | 0 | 0 | 13 | 2 | 4 | <u>20</u> |
| 一下 | 3 | 0 | 1 | 8 | 2 | 5 | <u>19</u> |
| 二上 | 1 | 0 | 1 | 15 | 0 | 5 | <u>22</u> |
| 二下 | 0 | 0 | 2 | 15 | 1 | 3 | <u>21</u> |
| 三上 | 3 | 0 | 0 | 6 | 1 | 6 | <u>16</u> |
| 三下 | 3 | 0 | 0 | 8 | 4 | 6 | <u>21</u> |
| 四上 | 2 | 1 | 2 | 11 | 2 | 4 | <u>22</u> |
| 四下 | 0 | 1 | 0 | 6 | 0 | 11 | <u>18</u> |
| 五上 | 1 | 0 | 3 | 9 | 0 | 10 | <u>23</u> |
| 五下 | 1 | 0 | 0 | 3 | 4 | 3 | <u>11</u> |
| 六上 | 7 | 2 | 2 | 5 | 0 | 3 | <u>19</u> |
| 六下 | 0 | 0 | 1 | 4 | 0 | 6 | <u>11</u> |
| 合計 | 22 | 4 | 12 | 103 | 16 | 66 | 223 |

資源來源：南一版生活及藝術與人文課本（95 學年度），筆者整理。

表 2-5：翰林版「生活」及「藝術與人文」課本，族群歌曲歌謠統計（單位：首）

| 年級 | 歌曲性質 | 本土性歌曲歌謠（包含近代創作曲） | | | 華人創作之歌曲歌謠 | 中國歌曲 | 外國歌曲 | <u>曲數合計</u> |
|----|------|------------------|-----|-----|-----------|------|------|-------------|
| | | 福佬系 | 客家系 | 原住民 | | | | |
| 一上 | | 1 | 0 | 0 | 5 | 2 | 5 | <u>13</u> |
| 一下 | | 0 | 0 | 0 | 6 | 1 | 5 | <u>12</u> |
| 二上 | | 0 | 0 | 0 | 12 | 1 | 2 | <u>15</u> |
| 二下 | | 2 | 1 | 1 | 8 | 1 | 1 | <u>14</u> |
| 三上 | | 1 | 0 | 0 | 9 | 0 | 4 | <u>14</u> |
| 三下 | | 1 | 0 | 1 | 9 | 1 | 3 | <u>15</u> |

| | | | | | | | |
|-----------|-----------|----------|----------|-----------|-----------|-----------|------------|
| 四上 | 0 | 0 | 0 | 7 | 1 | 5 | <u>13</u> |
| 四下 | 1 | 1 | 0 | 6 | 2 | 8 | <u>18</u> |
| 五上 | 2 | 2 | 2 | 6 | 1 | 8 | <u>21</u> |
| 五下 | 2 | 0 | 0 | 7 | 2 | 6 | <u>17</u> |
| 六上 | 0 | 0 | 0 | 3 | 1 | 8 | <u>12</u> |
| 六下 | 1 | 0 | 0 | 7 | 1 | 3 | <u>12</u> |
| 合計 | 11 | 4 | 4 | 85 | 14 | 58 | 176 |

資源來源：翰林版生活及藝術與人文課本（95 學年度），筆者整理。

筆者再將三個版本各族群歌曲分別以百分比的比例表示出來，則得到以下的數據：

表 2-6：95 學年度康軒、南一、翰林版之各族群歌曲選用百分比

| 歌曲 性質 百分比 版本 | 本土性歌曲歌謠（包含近代創作） | | | 華人創作之 歌曲歌謠 | 中國 歌曲 | 外國 歌曲 | <u>總百分比</u> |
|-----------------------|-----------------|-----|-----|---------------|----------|----------|-------------|
| | 福佬系 | 客家系 | 原住民 | | | | |
| 康軒版 | 8 | 4 | 7 | 38 | 4 | 39 | <u>100</u> |
| 南一版 | 10 | 2 | 5 | 46 | 7 | 30 | <u>100</u> |
| 翰林版 | 6 | 2.5 | 2.5 | 48 | 8 | 33 | <u>100</u> |

資料來源：筆者整理

由以上資料可知，總歌曲歌謠數最多的為南一版，在本土性歌曲歌謠中以閩南系歌曲為多，而康軒版為三個版本中，是選擇原住民音樂教材最多的，翰林版無論在福佬系或原住民音樂的取材皆為最少。另外，華人創作的歌曲與外國歌曲仍是台灣現今國小藝術與人文教科書中普遍選用最多的，而相對的，具本土性的歌曲歌謠，無論是福佬系、客家系或原住民音樂依然大大落後。這不禁讓人感到

政府推行鄉土教育的理念，又再度成爲高高在上的口號。

此外，由以上三個版本的音樂教科書歌謠的分析，可看出一般教科書的出版商對於原住民歌謠教材的採樣仍然爲數甚少，而且對於原住民音樂文化介紹的部分多爲粗糙之見，而未以原住民文化的觀點來做完整的教材分析。雖然，民國八十一年度的音樂課程標準中，提倡本土音樂，包括對本國各族群童謠、民歌、戲曲、傳統器樂等的認識與了解（陳正芬，2003）；以及在九年一貫的音樂課程中也可看見其目標與主軸具備了多元文化觀，但即使多元文化觀提醒著我們應該重新重視本國的民族文化，但現今音樂教科書中所加入的原住民歌謠，出版商明顯只是爲了符合多元文化的概念，而無做實際、深入的研究，主流文化仍然是主導著出版商與一般人的思考模式。

在九年一貫課程當中，十大基本能力爲教育部所主打的教育目標，包含了有了解自我與發展潛能；「欣賞、表現與創新」、「生涯規劃與終身學習」、「表達、溝通與分享」、「尊重、關懷與團隊合作」、「文化學習與國際了解」、「規劃、組織與實踐」、「運用科技與資訊」、「主動探索與研究」、「獨立思考與解決問題」。其中，第六項的「文化學習與國際了解」，在國小階段其與藝術與人文領域的各學習階段的所欲達成的目標如下：

表 2-7：藝術與人文領域分段能力指標與「文化學習與國際了解」之關係

| 階段 基本 能力 | 一 | 二 | 三 |
|-----------------------|---|--|---|
| 文 化 學 習 與 | 2-1-7 參與社區藝術活動，認識自己生活環境的藝術文化，體會藝術與生活的關係。 | 2-2-8 經由參與地方性藝文活動，了解自己社區、家鄉內的藝術文化內涵。 2-2-9 | 2-3-7 認識環境與生活的關係，反思環境對藝術表現的影響。 2-3-10 |

| | | | |
|------|--|--|------------------------------|
| 國際了解 | 2-1-8 欣賞生活周遭與不同族群之藝術創作，感受多樣文化的特質，並尊重藝術創作者的表達方式。 | 蒐集有關生活周遭鄉土文物或傳統藝術、生活藝術等藝文資料，並嘗試解釋其特色及背景。 3-2-12 透過觀賞與討論，認識本國藝術，尊重先人所締造的各種藝術成果。 | 參與藝文活動，記錄、比較不同文化所呈現的特色及文化背景。 |
|------|--|--|------------------------------|

資料來源：教育部（1993）

註：〈編號說明〉—「a-b-c」的編號，a 代表目標主軸序號（三大目標主軸分別為「探索與表現」、「審美與理解」及「實踐與應用」）；b 代表學習階段序號（第一階段為小學一-二年級，第二階段為小學三-四年級，第三階段為小學五-六年級）；c 代表流水號。

雖然從藝術與人文之「文化學習與國際了解」基本能力的關係上，我們可以看到其所欲達成的目標就是從多元文化的邏輯思考而來，但是在教科書當中，我們卻很難在音樂這方面看到這些教學的目標真正落實在課程之中。大多數的教科書不論是編選了福佬係、客家系或原住民的音樂教材，尤其是對原住民的音樂，都未能在課本當中完整介紹歌曲的由來、其中的社會背景與文化脈絡等。藝術與人文中的音樂課程仍然停留在技能性的學習上，如音感、認譜的訓練、歌唱、樂器的學習等，以致學生在學習的過程當中，甚少獲得對於本國藝術文化真正的了解，而只是片面的以自己的認知與技能學習狀況，來判斷哪一首曲子好聽，哪一首曲子不好聽；或哪一首曲子的音型好演奏，哪一首則很難演奏。學生對於自己本國的藝術文化在歷史、背景與內涵上沒有完整的了解，就更遑論有宏觀的視野去面對國際文化的理解與欣賞了。

台灣在長期升學主義的主流之下，藝術課程常遭邊緣化，現在的教科書內容

也多缺乏與藝術與人文能力指標的連結，並且無法顯現藝術教育的統整觀（教育部，2004）。因為九年一貫藝術與人文課程的實施效果不彰，教育部於二〇〇四年提出「藝術教育白皮書」，重新提出藝術教育的願景、目標與發展策略，擬定自二〇〇六年起至二〇〇九年止，共四年時間來實施計畫。而在「藝術教育白皮書」五大基本理念中，發揚台灣藝術特色觀點及對各族群文化體系的差異與意義的了解又再次被提出。然而，因為此計劃尚未施行到一個階段，在此筆者無法針對此計畫的效果做一分析，留待以後有心人的研究。

此時期民間的個人研究方面，2003年蔡杏絃進行泰雅族傳統音樂課程的設計，並於台北縣福山國小實施教學實驗。其中，教材的編選依據國民中小學課程綱要總綱、課程目標，並考慮福山地區學生的能力、需要、興趣、生活經驗及學校人力資源與物力資源、文化特色等條件。而在教材的排列組織方面，則有幾個原則：由淺至難、由簡單到繁多、由具體到抽象、由學童已具有的舊經驗中產生新經驗。教學活動的內容分有歌謠教唱部份、節奏訓練部分、樂器合奏部分、音樂欣賞部分、即興創作部分等。研究最後指出傳統鄉土藝術所具備的教育功能有三：一為具有肯定原住民文化及協助其建立與鞏固民族自信的社會心理功能；其次具擔負起原住民文化傳承以及教導如何面對文化變遷與更新的任務性功能；最後，並具教導原住民學童如何以平常心與漢族社會互動的族群融合的功能。此外，蔡杏絃亦提出，原住民教育政策今後的發展重點，應是將不同型態的原住民鄉土文化，經由蒐集、補充、調整及編製具地方特色、能反映日常生活與本族文化內涵等真實性鄉土教材，予以系統化，編輯成冊；並且一方面培育相關的師資，然後普施於相關學校，才能使其文化永續的流傳。

2005年，許淑貞以高大宜音樂教學理念在國小音樂課中運用布農族歌謠進行教學，並將270首布農族歌謠進行內涵的分析與整理。其研究發現布農族地區的學校，在使用歌謠與在教學層面上都有執行上的困難，諸如學童的母語能力不足；教師非全部熟悉母語與歌謠；原住民歌謠的教學使用層面仍以「歌唱」為主，「欣賞」次之，較少運用在其他教學面；年輕教師可能在教學經驗與專業能力上

較爲不足；以及教學時數太少，容易造成成效不彰等等問題。

台灣長期追隨西方音樂的腳步，直至十九世紀末、二十世紀初時，當世界各國開始重視強調民族音樂教育時，這樣的情形才逐步改善（施韻涵，2004）。雖然在音樂教育的課程上，台灣皆在各學習階段依據本土教育的理念訂立新的藝術教學目標，不論是 82 年的新課程或是 90 年的藝術與人文課程，也都逐漸突顯出本土音樂教育的重要性。但課程的改革爲何無法真正達到本土音樂教育的功效？或許我們應先試想，爲何我們的孩子要學習本土的文化，這樣本土文化的學習如何與台灣當前的社會生活型態接軌？課本的知識內容，要如何符合學生們的生活經驗，而非僅是淪爲傳統知識的技能性傳授。另外一方面，台灣雖然本土意識逐漸抬頭，但就音樂教育的觀念來講，大多數人仍是停留在，學音樂就是要學習西方正統的音樂，其餘的音樂學習是不入流的。因此，在這樣的想法依然普遍留存在台灣教育的每個角落時，本土音樂教育的落實已不能只單純地在課程上做改革，對於人們觀念的改變應是本土音樂教育真正要面對的最大挑戰。

本章第二節與第三節所提到的，在個人設計研究的原住民音樂課程當中，我們可以看出實施原住民傳統音樂教育的幾個基本困難：學生母語的能力不足；師資專業能力不足；教材沒有系統性的建檔；課程不易安排；教學層面只涉及歌唱與唸謠，對於整體性的音樂學習並無實際帶入等等，這些都是就教學面來探討的。底下，本文除了探討部落小學的音樂教育實施情形之外，還將從與部落整體意識社區文化環境和外來文化的彼此融攝等層面，來重新檢視傳統音樂在學校與社區部落施行的問題。

第三章 鄒族的音樂文化

第一節 鄒族歌謠的起源與傳說

呂炳川（1982）曾言：「以往台島土著族音樂與生活的連繫是強烈的，無論是工作、居家或喜、怒、哀、樂，皆以歌舞來表現，形成了音樂與日常生活不可分離的關係。」原住民族的歌謠音樂反映了族群的生活、思想與情感，也記錄著整個族群的歷史。

明立國表示，鄒族的祭歌表達出對天神的虔敬、對整個族群歷史的涵括；也反映出人與人之間的關係與社會結構秩序以及族人的情感（明立國，1985）⁴²。

鄒族因為傳統生活以高山為其活動的空間，因此，在這樣的生活背景之下，鄒族的歌謠文化藝術也反應出以山為主的風格特質（浦忠勇，1997）。鄒族歌謠不論在族人的信仰觀念、部落倫理、或是祭儀、神話傳說等方面，皆佔有重要的一席之地。目前雖然有許多歌謠已聽不到，也採錄不到，但從老一輩的口中可以得知，鄒族人是非常喜愛歌唱的民族（浦忠勇，1997）。不論是鄒族人歡聚的時刻、不期而遇的時候、工作的時候、玩遊戲的時候，每每都有歌聲的伴隨。

一、祭歌的起源

祭歌的起源有兩種說法：

（一）祭歌源自玉山

洪水氾濫之時，鄒族人避居山頂，族人想以練習吟唱來頌神。起初把山羊的頭用竹棍插立在地上練習，但是聲音不怎麼好聽。於是就換插猴頭來試唱，結果聲音進步許多。於是最後族人商議以壞男孩或殘缺男孩的頭顱來祭神，歌聲才真正好聽，這些歌聲便是今日祭歌的來源（浦忠勇，1997）。

⁴² 明立國（1985），〈「麥亞士比」之歌—曹族的團結祭〉，原載於1985年時報雜誌276期，收錄於明立國（1989），《台灣原住民族的祭禮》pp106-116。

(二) 祭歌源自升天孩子的傳授

根據特富野社汪念月頭目，2007 年於國家音樂廳所做的描述，在八百多年前，有一名族人揹著他的孩子去捕魚，族人將剛會爬行的孩子安置在河床邊，並以石頭圍繞著孩子。而後族人便放心的去捕魚。突然，有一條繩子從天空垂了下來，垂到了孩子的上方。繩子末端綁有一個葫蘆，葫蘆裡裝滿糯米酒，孩子舔到了糯米酒，非常喜歡，就抱著葫蘆。不知不覺這名孩子就跟著葫蘆升天了。孩子到了天上，學習了所有鄒族的生活方式，包括祭典儀式與祭歌。三十年後，孩子從天上回到了鄒族的會所 KUBA。回到鄒族部落後，孩子將他在天上所學的，全數教給族人⁴³。浦忠成亦提及到過天上的孩子，下凡之後，教導族人祭祀儀式，以及編製竹筐、竹簍等生活技藝的神話傳說（浦忠成，1993）。

二、歌謠的起源

鄒族人深信歌謠是來自神明透過瀑布所給予提示的。鄒族認為他們的和音唱法是祖先從瀑布之聲所得來的靈感（明立國，1988）⁴⁴。浦忠勇亦提到，以前想要學習唱歌的鄒族人，先要準備一份禮物，前往高大的瀑布落水處，背對著瀑布，然後把所準備的禮物（如糯米糕）丟進水裡，祝神並祈求神明教導歌唱；然後同樣背著瀑布靜坐一段時間之後，回家睡覺卜夢，夢中神明就會傳授一些歌謠，包含古歌謠及祭歌。這些歌謠都是神明直接提示的，詞意艱深。因此，老一輩的鄒族人認為，這些歌都是取自瀑布，是神明 *Hitsu* 的語言（浦忠勇，1997）。

第二節 鄒族傳統音樂的類型與內容

浦忠成大致將鄒族的音樂分成四大類：分別為祭歌、歷史歌謠、生活歌謠及

⁴³特富野社 2007 年於國家音樂廳《民族音樂學堂－鄒族祭儀樂舞》的節目當中，進行鄒族祭儀歌舞的表演。頭目汪念月於節目中，口述介紹鄒族祭歌來源的傳說。

⁴⁴明立國（1988），〈那魯灣，成絕響—台灣原住民族音樂概論〉原載於 1988 年 4 月《文星雜誌》；收錄於明立國（1989），《台灣原住民族的祭禮》。

宴飲歌謠等四大部分。其中，祭歌是自古流傳的古歌謠，因具有神聖性，因此平常不得隨意歌唱，須於正式祭儀中集體歌唱。歷史歌謠是敘述民族歷史或追懷先人行事的歌謠，歌詞艱深難懂，曲調大多緩慢。生活歌謠則包含了族人日常生活的內涵，如勞動、漁獵等題材。這類歌曲歌唱時是隨興所至。而宴飲歌謠或稱酒歌，則是聚宴時互相唱和的歌謠，有固定的曲調，也可自編歌詞，歌唱者可依當下的情境，以即興方式唱出歌詞（浦忠成，1993）。

吳榮順（2005），則依功能和性質將阿里山鄒族的歌樂劃分成五個部份⁴⁵：

一、祭典歌謠

這個部份指的是目前鄒人每年（或每兩年）定期所舉行的戰祭 *Mayasvi* 中所使用的祭典歌謠。也就是鄒人所稱的 *pasu maysvi*。

二、傳統非祭儀性歌謠

這一類的歌謠，是除了戰祭 *Mayasvi* 中所使用的特定祭典歌謠之外，鄒人祖先代代相傳下來，屬於鄒人日常生活中，各人或集體即興而傳唱的非儀式性的歌謠。也就是鄒人所稱的 *pasu Tsou*。

三、改編歌謠

日人佔據台灣，高壓的皇民化政策，整個鄒族社會產生巨變，歌謠的風格也產生很大的變化。再加上台灣光復之後，西方宗教與西方音樂教育方式的介入，促使西方傳教士、平地人與鄒人的不斷接觸，鄒人很快地拮取這些外來歌謠的曲調，如東洋小調式的歌謠、西洋名曲、漢族民歌，配上日常所使用的鄒語，而成爲所謂的改編歌謠。這類改編歌謠，目前也成爲鄒人朗朗上口的日常歌謠之一。

⁴⁵ 吳榮順，2005，〈鄒族音樂〉，《鄒族人文觀光資源調查研究暨文宣執行計畫》，中華藝術基金會。

四、時下創作歌謠

在十年前台灣「校園創作民歌」運動的影響下，有一部份的年輕族人，拿起簡單的樂器如吉他或鍵盤樂器，來自己創作屬於鄒族青年的歌謠。其音樂風格，有完全創新的曲與詞，也有從傳統的歌謠曲調當中，汲取部份動機加以發展與變化。更有一些志同道合之鄒人，共組完全鄒化的搖滾風格樂團。

五、教會聖歌

這類音樂，是指被用於阿里山鄉鄒族教會中的所有聖歌。其中有西洋聖詩、國語聖詩，但最重要的部份是利用傳統鄒人歌謠之曲調，重新改編成以鄒語式的歌詞來演唱的聖詩及彌撒曲。

晚近鄒族音樂日益受到漢族甚至外國影響，傳統歌謠雖仍能保存於各村落，但年輕一代族人所創作的歌謠，明顯見出已攙入許多原非鄒族音樂之質素（浦忠成，1993）。不論是漢族音樂或國外的宗教音樂，對於鄒族音樂的變革都產生了極大的影響力。此外，生活背景的轉變，也讓鄒族族人的創作歌曲，不論在內容、題材、音樂風格等地方，都融入了現代性。唯祭典歌謠並沒有什麼改變，就如同明立國（1988）⁴⁶所言，音樂文化中，某些層次可能會隨著生活方式的改變而產生變化，但是某些層次卻有其不容改變的特性。可不可以改變，端看活在當下的鄒族人是如何的看待自己文化的歌謠與外來文化的音樂。

第三節 祭儀音樂與生活性歌謠

一、傳統祭典音樂

傳統的鄒族部落在生活中有幾個比較重大的祭典儀式，如包含獵首祭、會所重建等的部落性儀式 *Mayasvi*（瑪亞士比）、及小米播種祭（*Miyapo*）、小米收穫祭（*Homeyaya*）等之粟作祭儀。不過，對於現今鄒族人而言，目前重要的祭典

⁴⁶明立國教授 2007 年 4 月 15 日主持《民族音樂學堂－鄒族祭儀樂舞》之簡介稿。。

有部落的團體儀式 *Mayasvi*（瑪亞士比）及與農事祭儀有關的，由部落首長（*Peongsi*）家族所發動和引導進行的 *Homeyaya*（小米收穫祭）。*Mayasvi* 有一套配合儀式的祭歌，但 *Homeyaya* 僅單純是一個嚴肅的祭儀，儀式中並無任何一首歌謠或音樂運用在其中（吳榮順，2005）。

Mayasvi 有凱旋祭、戰祭、團結祭或敵首祭等名稱，但因其內涵豐富，所象徵的意義繁多，因此，以直譯的方式，將 *Mayasvi* 翻成瑪亞士比是較為恰當的。

根據 2008 年 2 月鄒族達邦社的 *Mayasvi* 祭典活動簡介摺，可得知鄒族傳統部落中男子的主要職責為征戰與狩獵，而這兩項工作直接關係到部落的存亡。在部落中舉行 *Mayasvi* 祭典儀式，是為了向戰神祈求戰力，希望戰神佑助族人，砥礪族人的志氣。除此，*Mayasvi* 祭典也一直為鄒族人維繫部落倫理、規範、精神戰力的最大支柱。因此即使現今鄒族社會的生活重心已不再是以征戰、狩獵為主，鄒族仍希望藉由傳統祭典來凝聚族人的向心力，並且學習並瞭解部落中的倫理規範⁴⁷。鄒族另一大社—特富野社，也認為 *Mayasvi* 祭儀除了祈求戰神佑助族人外，更重要的是傳承自己的文化，希望藉著祭儀勉勵族人以身為鄒族人為榮，並盡力保護自己的部落⁴⁸。

Mayasvi 所面對的對象是諸神的最高支配者天神 *Hamo*，掌管軍事的軍神 *Yiafafeyoi*、和掌管生命的司命神 *Bosonfihi*，甚至可以包括往昔被獵人頭的靈 *Hitsu* 在內。鄒人藉著這個儀式的施行，不但為紀念過去的戰爭、同時也祝禱將來所有不可避免的戰爭之勝利；並期望儀式的施行，去除部落內的不幸災難和疾疫（王嵩山，1999）⁴⁹。

明立國指出，鄒族傳統祭儀是以「大社」為中心，在這基礎上形成了一套獨特的祭典儀式操作方式。分居「小社」的族人，並不能獨自舉辦傳統祭典。*Homeyaya*（小米祭）及 *Mayasvi*（戰祭）等部落重要的祭典，「小社」族人是必須要回到「大

⁴⁷ 資料來源：2008 年達邦社 *Mayasvi* 祭典活動簡介摺頁。

⁴⁸ 資料來源：2008 年特富野社 *Mayasvi* 祭典活動簡介手冊。

⁴⁹ 此段資料為 1999 年，王嵩山於台東南島文化節的學術研論會所發表之論文。相關資料參照台東南島文化節網站：http://tour.taitung.gov.tw/festivity/web_6-13.html

社」參加祭儀的（明立國，2007）。透過這樣的方式，將部落族人團結在一起，形成密切不可分割的社會體系。

Mayasvi 是鄒族最重要也是目前最廣為人知的祭典，傳統上舉行瑪亞士比祭典的時機有 3 種，一是出草歸來，二是重建會所，三是小米收穫祭後視當年的情況（如有重大變故、不順遂之事）擇期舉行（錢善華，2007）。而選擇何時舉行 *Mayasvi* 本是由部落首長或長老來決定。但在台灣光復後，則將日期訂為每年的二月十五或是八月十五，並特富野及達邦二大社輪流舉辦。近年來舉辦祭典的時間也沒有固定在 2 月十五或八月十五，而是由部落長老每年開會決定日期。舉行祭儀期間往往吸引大批觀光客與研究人員，上山參與祭典儀式，而造成祭典喪失其原有神聖性，族人也逐漸重視此問題的嚴重性。

2004 年由明立國教授主持嘉義縣音樂類藝文資源調查計畫報告當中，詳細紀錄了鄒族達邦社 *Mayasvi* 祭典的完整流程（《嘉義縣音樂類藝文資源調查計畫報告》，2004）：

（一）祭典前各項準備活動：

部落長老開會決定舉辦瑪雅斯比後，就開始展開各項準備工作。男子在祭典前幾天要整理集會所內的聖物、修建集會所、並整理征狩之路；婦女則準備祭品如釀製米酒、製作糯米糕等。

圖 3-1：2008 年達邦村 *Mayasvi* 祭典前的準備階段



資料來源：筆者攝於達邦村，2008 年 2 月 8 日

（二）正式祭典

1、盛裝：

參與祭典的男子要穿著勇士服戴皮帽，並插戴金花石櫛蘭，作為戰神辨識之標記；佩帶木芙蓉樹皮纖維條於胸前作為護身符，以防惡靈於祭典時入侵。

2、迎神祭：

- 聖火進場：會所之火象徵族人生命之火，經年不熄，將聖火引入廣場中的火塘中升燃。

圖 3-2：2008 年達邦村 *Mayasvi* 聖火進場



資料來源：筆者攝於達邦村，2008年2月8日

- 獻牲畜：將乳豬置於神樹下，勇士們以佩刀刺殺並將刀上之血沾抹於神樹葉上，全體勇士舉刀呼嘯五次，告知戰神祭典正式展開，請戰神下凡參加。

圖 3-3：2008 年達邦村 *Mayasvi* 殺豬獻祭



資料來源：筆者攝於達邦村，2008年2月8日

- 砍神樹：神樹（赤榕樹）為戰神降臨會所之梯，砍除樹枝，象徵為戰神整理由長老路徑，只留下三枝指向庫巴、汪家及吳家的祭屋，代表維繫部落生命的意義。

圖 3-4：2008 年達邦村 *Mayasvi* 砍神樹



資料來源：筆者攝於達邦村，2008 年 2 月 8 日

- 獻祭品：用砍下的樹枝串插一塊豬肉在神樹下，請戰神享用。
- 唱《迎神曲》：勇士們在頭目帶領下牽手圍著火塘，唱《迎神曲》二次，請戰神降臨會所。

圖 3-5：2008 年達邦村 *Mayasvi* 唱《迎神曲》



資料來源：筆者攝於達邦村，2008 年 2 月 8 日

3、部落團結祭：

各氏族將米酒、糯米糕、豬肉等供品攜至會所內，先行敬酒，再摻合後共食之，象徵祈求戰神賜予征戰力量，各氏族團結禦敵。

4、誇功祭：

勇士以戰鬥蹲姿唸誇功頌文，頌揚祖先的英勇戰功，然後訓勉勇士，鼓舞士氣。

5、送神祭：

勇士們牽手圍著火塘，唱《送神曲》二次，恭送戰神回天上。接著唱《慢板戰歌》，開始歌舞祭。

圖 3-6：2008 年達邦村 *Mayasvi* 唱《送神曲》



資料來源：筆者攝於達邦村，2008 年 2 月 8 日

6、婦女引火、參與歌舞祭

因戰神乃征戰狩獵的守護神，所以之前的所有儀式婦女不能參加，直到唱《慢板戰歌》，汪家及莊家婦女持火把進場加入火塘中，婦女們才接在勇士隊伍的後端參加歌舞祭。

圖 3-7：2008 年達邦村 *Mayasvi* 婦女持火把進場加入火塘



資料來源：筆者攝於達邦村，2008 年 2 月 8 日

圖 3-8：2008 年達邦村 *Mayasvi* 歌舞祭



資料來源：筆者攝於達邦村，2008 年 2 月 8 日

7、路祭：

長者派勇士行至社口處，沿路取茅草，在社口束茅草做薦台，並將神花、豬肉置其上，請神佑助勇士出征。

8、家祭：

勇士行至各氏族祭屋祝福，象徵戰神所賜之力量延伸至各氏族。

9、平安祭：

家祭結束後，勇士們在回程的途中取兩枝茅草回庫巴，並請母親氏族的長老驅邪祈福，把惡靈及惡運從身上祛除。

（至此正典活動結束，在正典結束前，嚴進外人及服裝不整者參與）

（三）歌舞祭

正典結束後，族人不分男女老少，大家手牽手在長老引領之下，合著舞步歌誦戰神及祖先應勇事跡。

一般歌舞祭的時間是二到三天，但如果在瑪雅斯比祭典進行期間有長老過逝，則要跳到這個月的月亮消失為止。

圖 3-9：歌舞祭



資料來源：明立國攝影

（四）結束祭：

在歌舞祭要結束的當晚要進行禮成祭，並須在午夜前結束。這時婦女及外人或服裝不整者均須退出行列。由頭目再度帶領勇士們唱《迎神曲》、《送神曲》和《戰歌》，然後將廣場中的火堆熄滅，祭典到此正式結束，大家相擁握手互道平安。

圖 3-10：晚間歌舞祭



資料來源：明立國攝影

圖 3-11：結束歌舞祭



資料來源：明立國攝影

就音樂的部分來講，團結祭除了由長老朗頌勇士誇功頌文 *Tu'e* 以外，並無演唱歌曲。道路祭及家祭亦無演唱歌曲。而正典階段需演唱的祭歌有四首，分別為：迎神歌《*Ehoi*》、戰祭慢板歌《*Peyasvi no poha'o*》、戰祭快板歌《*Peyasvi no mayahe*》、送神歌《*Eyao*》。而歌舞祭為期二至三天，男女族人皆可參加，可演唱的歌曲則有戰祭快板歌《*Peyasvi no mayahe*》、歷史頌《*Toiso*》、青年頌《*Yiyohe*》、勇士頌《*Nakamo*》、跳躍之歌《*Peyasa*》、亡魂曲《*Miyome*》等六首。這六首並無限制演唱的順序，但唯一的規定是在每晚的歌舞祭，必須先從戰祭快板歌《*Peyasvi no mayahe*》開始。而最後一天的歌舞祭，最後一首演唱的歌曲則必須是送神曲《*Eyao*》。隨後，所有的男性族人回到聚會所（*KUBA*）再次演唱戰歌快板曲《*Peyasvi no mayahe*》以及送神曲《*Eyao*》，為期三天的 *Mayasvi* 祭典才算正式結束（吳榮順，2005）。

從 *Mayasvi* 祭典的活動當中，我們可以看出鄒族的歌舞在祭典當中帶有濃厚的儀式性本質（明立國，2004）。至於 *Mayasvi* 的歌曲特色，依據明立國早期對《*Ehoi*》、《*Eyao*》以及《*Peyasvi no poha'o*》所紀錄之歌譜，以及浦忠勇 1993 年對《*Peyasvi no mayahe*》、《*Toiso*》、《*Nakamo*》、《*Miyome*》、《*Yi'ahe*》等傳統歌曲的採譜與紀錄，再加上浦忠成 1993 年所紀錄之 *Mayasvi* 祭歌歌詞詞意，筆者加

以整理後，將這些歌曲的特色，以下表呈現：

表 3-1：Mayasvi 歌曲特色

| 歌曲 | 歌曲用途與歌詞 | 音樂特色 |
|-------------------------------|--|--|
| 1、《Ehoi》 迎神曲 | 迎接戰神。 歌詞大意為：天神啊！豬已殺妥，血也已準備，請下來享用吧！ | *由 do(43) ⁵⁰ 、re(6)、mi(33)、sol(44)、la(40)音組成。樂句結束音多停留在 do、sol 音。 *使用 4 度、5 度音程。樂句末多使用 4 度音程。 *全曲使用 4 度、5 度的平行式和聲。 |
| 2、《Eyao》 送神曲 | 送天神 Hamo。 歌詞大意為：為祢進行的祭典已經結束，為祢唱的歌也已唱完，請祢回到天上，我們會繼續唱祢喜歡的歌，希望祢給予我們力量。 | *由 do(43)、re(5)、mi(22)、sol(39)、la(15)音組成。樂句結束音多停留在 sol 音。 *使用之音程，除了 4 度、5 度，另外還多了 3 度的運用。樂句末多使用 4 度音程。 *多為 3 度、5 度平行式和聲 |
| 3、《Peyasvi no poha'o》 戰歌慢板 | 召集年輕人參加祭典。 歌詞大意為：祭典正在進行，青年人趕快來參加！祭典是天神所傳授的，也是祖先傳給我們的。 | *由 do(30)、mi(25)、sol(39)、la(4)音組成。樂句結束音多停留在 sol 音。 *除了使用 4 度、5 度音程以外，3 度、6 度、8 度的運用也開始出現。 *和聲方式有平行式和聲及和聲式 |

⁵⁰ 括號內的數字代表此音出現之次數。

| | | |
|-------------------------------|--|--|
| | | 和聲。 |
| 4、《Peyasvi no mayahē》 戰歌快板 | 邀請女子們帶著家中火把參加祭典。 歌詞大意：祭場上的火就是永久的生命，女子們！你們從家裡帶火把加入祭場上的火，並且加入我們祭舞的行列。 | *由 do(26)、mi(18)、sol(41)三音組成。樂句結束音多停留在 sol 音。 *音程使用 4 度、5 度、3 度、6 度、8 度。 *採和聲式和聲。 |
| 5、《Toiso》 歷史頌 | 歌詞大意：這裡（祭場）是全體族人生命聚合的地方，我們要表現我們的力量！ | *由 do(33)、re(6)、mi(26)、sol(50)、la(19)音組成。樂句結束音多停留在 sol 音。 *音程除了 3、4、5、6、8 度，之外，第一次出現了 7 度音程。 *平行式和聲及和聲式和聲兼具。 |
| 6、《Yi'ahē》 青年頌 | 歌詞大意：從以前到現在，都舉行戰祭，雖然我們年輕，但勇武健壯，力足以殺敵。 | *由 do(19)、re(24)、mi(30)、sol(20)、la(29)音組成。樂句結束音多停留在 la 及 mi 音。 *音程的使用除了 3、4、5、8 度出現最多外，2 度與 7 度音程也各出現 2 次。 *平行式和聲及和聲式和聲兼具。 |
| 7、《Nakamo》 勇士頌 | 歌詞大意：我們年紀雖輕，但都很勇敢，能獵殺野豬，擊敗敵人。 | *由 do(19)、re(10)、mi(12)、sol(20)、la(7)音組成。樂句起音多為 do 音，結束音多停留在 sol 音。 |
| 8、《Miyome》 亡魂曲 | 歌詞大意：月亮阿！請你照著我們已逝去族人們靈魂所走 | *由 do(31)、re(17)、mi(14)、sol(23)、la(21)音組成。樂句結束音多停留 |

| | | |
|--|------------|---|
| | <p>的路。</p> | <p>在 do 音。 *使用 2、3、4、5、6、8 度和聲。 *採用和聲式和聲。</p> |
|--|------------|---|

資料來源：筆者依譜例整理。歌詞解釋摘自，浦忠成，1993，《台灣鄒族的風土神話》。

除此，祭歌歌曲除了在音組織、音程的使用、及和聲的運用等基本特色之外，浦忠勇也針對《迎神曲》與《送神曲》這兩首曲子，提出除了其和聲曲式有著特殊風格之外，另有幾點值得深入鑑賞的課題（浦忠勇，1997）：

- （一）曲子的來源結合著族人互古流傳的神話傳說，而且這些神話傳說緊緊地結合著族人對宇宙天地的原始觀念，包括人與神明之間的關係。
- （二）曲子所用的語言幾乎全為延長的母音，如 O、E、A、YA、YI 等，有人猜測這些是鄒族古語言，但也有人相傳這是戰神親自教導族人的歌詞，雖然族人不知道真正的詞意，但認為戰神聽了自然了解，於是族人始終不敢輕易更改這些再簡單不過的歌詞，也使得這兩首祭歌至今仍保有其原始特色。
- （三）曲子的節奏配合舞蹈呈現極為自由的拍子，以詞曲舞合一的方式呈現。如果不是邊唱邊舞就唱不出來，舞蹈的節奏也不固定，要配合呼吸速度搖擺身軀和移動腳步。所以若想記錄它們的樂譜便會遇到困難，因為沒有固定的音符來表示曲子的速度，完全要依眾唱者引氣的快慢而定。
- （四）除了祭典之外，隨意演唱這兩首曲子被視為大忌，族人相信頌唱迎神曲時，戰神就會自天俯視族人並聽族人的歌聲，隨意吟唱，很可能褻瀆神靈，因而在征戰時得不到戰神佑助，如果征戰經常失利，整個部落的生命很可能受到威脅。如果族人想練唱，也要由長老帶領，先輕輕哼一聲，然後面向天說：「我們要練唱，願戰神了解。」連續三次之後，才可低聲吟唱。
- （五）傳統上演唱迎送神曲的都是成年男子，未成年男子及婦女被禁止加入迎神送神行列，這又牽涉到族人對征戰的觀念。古代部落之間的戰爭是男人必須

面對的義務，保護弱小和婦女是男人的天職，因此迎送戰神自然由參與征戰的成年男子來擔任，弱小和婦女如果也參與征戰行列，是部落戰力衰弱的現象。

(六) 整個戰祭儀式從迎送神開始，也以迎送神結束，其間也有其他類的戰歌，但歌曲風格就明顯不同，祭曲最肅穆莊嚴的儀式，都配合這兩首神曲進行，所以鄒族戰祭祭歌最神聖的應為迎神曲和送神曲。

從以上學者的論述中可得知，鄒族的戰祭在古時候鄒族人的心中，是個極為神聖的祭典，代表著整個部落的精神象徵，其功用在於祈求神明引導族人在戰爭上獲得勝利，另一方面也希望在神明的庇佑之下，族人能免除一切災禍。因此，祭典與祭歌的神聖性是不容褻瀆冒犯的。反觀今日鄒族人經由民族意識抬頭，而復興舉辦的 *Mayasvi* 祭典，雖然其訴求與古時候不盡相同，但鄒人至少希望藉著 *Mayasvi* 的儀式「感謝曹族的神及祖先的庇佑、感念先人創業的艱難，並藉此來教訓青年應立志、奮鬥、做一個堂堂正正的青年，發展事業、光揚曹族。」(王嵩山，1999)。期許鄒族人透過 *Mayasvi* 祭典將鄒族的精神再次尋找回來。

鄒族 *Mayasvi* 因為具有其文化代表性，因此鄒族人也常將這樣的祭典儀式搬上表演舞台。鄒族在近二十年的重要演出有 1993 年由台北縣烏來主辦的原住民文化藝術節—「尋找山與海的精靈—九族之夜」，在「九族之夜」當中，鄒族現場表演傳統祭儀的歌曲與儀式。小米祭與 *Mayasvi* 祭典的歌曲，如《小米祭》、《迎神曲》、《送神曲》、《戰歌慢板》、《戰歌快板》、《誇功頌》也都在此文化藝術節當中呈現出。

其次，由國立中正文化中心主辦，明立國教授所主持製作的「原住民族樂舞系列—鄒族篇」的演出，製造了首次將鄒族和 *Da'alu*(撒阿魯亞)族群、*Kanakanavu*(卡那卡那富)族群會面和對話的機會。許多歌曲如《*Iahaina*》、《*Somolosolo*》、《*Topento*》等，在由不同的民族詮釋之下，呈現出不同的味道與風格⁵¹。

⁵¹ 明立國，2006，〈鄒族與布農族的音樂研究〉，《傳統藝術雜誌》64期，頁81-85，宜蘭：傳藝

2007年，在國家音樂廳，由特富野頭目汪念月，及長老鄭政宗的帶領之下，特富野族人在舞台上，進行祭儀歌舞的表演。明立國指出，因為理念與禁忌的不同，目前在一般場合能夠展演呈現鄒族祭儀樂舞的只有特富野大社。而在一般非祭典的場合中，《迎神曲》與《送神曲》基本上是不隨意歌唱的，除非是場合極為重要而且具有文化意涵，歌唱的順序大部分情形是從「送神曲」開始演唱，能聽到「迎神曲」在非祭儀性場合中演唱的機會是微乎其微的（明立國，2007）。

在祭儀與展演之間，許多學者在這個問題上討論了許多值得令人爭論的議題，諸如展演與「文化真實」之間所形成的界線、祭儀歌舞搬上舞台的意義轉換等等文化現象，都是學者們所欲探知的。明立國認為，將原住民的樂舞搬上舞台，在舞台呈現時，其意義已與傳統祭典大不相同，因為在文化脈絡不同的情況之下，原生態的歌舞與舞台上表演的歌舞，是一套「形式」與「意義」的語意學和符號學問題（明立國，2004）。也就是說，原住民之所以能將傳統歌舞搬上舞台表演，是因為他們認知到在不同的場合、不同的文化脈絡之下，歌舞的形式與意義是不同的。因此，傳統祭典上的歌舞有其一套脈絡與邏輯，而舞台上展演的歌舞也自形一套不同的脈絡、邏輯，兩者可分離而不相違背，端賴族人如何因應表現之。

二、非祭儀性的歌謠

一般外界對於鄒族的音樂認識，通常停留在祭典歌曲的部分，但其實鄒族音樂中還有很大的一部分是非祭儀性的傳統生活歌謠。非祭儀性的民歌，其實一直保留在年長的鄒族長者當中，不過，這些生活歌謠隨著族中耆老們的凋零而讓逐漸讓人們遺忘。

鄒族是一個高山民族，因此不論是祭儀、狩獵、耕作等都與山息息相關。在這樣的生活背景之下，鄒族的歌謠也反應出山的獨特特質—沈穩靜謐、空靈渾厚。故鄒族歌舞在旋律或節奏上都並無太多樣的變化。鄒族傳統生活歌謠大多建

中心。

構在 La 調式、Sol 調式及 Do 調式的五聲音階上。曲調大多在五度音程以內，甚少超過八度的。而在節奏上的運用，除了一般以「偶數」拍的基本節奏之外又以自由散板式的節奏及「三拍子」節奏型的使用最為特殊。像是老人之歌《*Pasumameoi*》及滑稽歌《*Yongo tayoc*》這類的歌曲，就是這樣的節奏型(吳榮順, 2005)。除了三拍子的運用之外，也有複拍的音樂(6/8 拍)，如歡樂歌。另外，鄒族的歌唱方式有單旋律與和聲唱法兩種，其中的和聲式音樂，聲部之間的關係皆為協和式，垂直的音響結構為 do-mi-sol，所產生的聲音色彩頗具特色(呂錘寬, 2005)。

浦忠勇依據歌謠實際內容將鄒族歌謠分為十四類，除了祭典儀式音樂，另外的十三類的歌謠，其內容已涵蓋生活上的許多內容。浦忠勇在其《台灣鄒族民間歌謠》一書當中，收錄了 61 首歌曲。底下為鄒族生活性歌謠，依各種不同的歌曲內容及曲風特色，舉例羅列如下(浦忠勇, 1993)：

(一) 生活歌：《*Iyahaena*》。稱為「對唱歌曲」，其歌詞大多由族人口頭即興創作，內容涵蓋範圍廣泛，像是生活上所遇到的事，如飲酒對唱、收獲慶祝、勸勉、讚美、故事等事情，都可以透過《*Iyahaena*》來表達。《*Iyahaena*》有獨特的藝術風格，例如會因事因人因地而改變旋律、裝飾音豐富，貫穿全曲，以及擁有複音性質的自由對位唱法等。吳榮順指出，《*Iyahaena*》是最富生命力的歌曲，曲式變化自由，可用任何生活的素材來歌唱，也保留了個人性、時空特殊性的唱法。(吳榮順, 2003)

(二) 勸勉歌：如《*Pasu-aa' l#*》(長老勸勉歌)。其歌詞內容多為勉勵族人相親相愛、和睦相處以及勸勉年輕人努力工作等。

(三) 兒童歌：如《' *Ap' apatiou*》(鬼鳥歌，鄒族的童謠之一，描寫鬼鳥貓頭鷹愈來愈靠近，準備著要吃人。小孩子愈唱會愈害怕)。鬼鳥歌全曲分成八段，每段之前都會演唱(*apa apa tiou to nu u cu ki cu*)，當作是副歌(吳榮順, 2005)。《*Kaemema*》則屬於鄒族近代兒歌，鄒族兒童喜歡邊唱邊模仿蟑螂從洞中爬出

來。

(四) 愛情歌：如《*Pasu-mameoi*》(少女想念死去男友之歌)、《*Pasu-toafou*》(內容描述一位相貌醜陋之女子，時常藉機討好她喜歡的男子，但始終無法得到男子的歡心)等。

(五) 登山歌：如《*Bosifou ne Patunkuon*》(登上玉山)、《*Evi no maakako*》(高山扁柏)、《*' Bo' baito*》(登高望遠)等。

(六) 徒歌：《*Tu' e*》(誇功誦文，戰祭時誇耀戰功的祝文，節奏強烈)。

(七) 俏皮歌：如《*Yangotayoe*》(典型的俏皮歌，類似繞口令，歌詞無特殊意義，有時會配合滑稽舞蹈)、《*A ku vou vou*》(俏皮歌，歌詞無特殊意義)等。
《*Yangotayoe*》其實是一種玩文字遊戲的歌謠，在鄒族音樂當中也具有相當的普及性。鄒族三首 *Yongotayoe* 都是利用前一句的後二個音節作為下一句歌詞的前四或五音節，以此循環下去，形成了特殊的「頂針」風格的歌謠。這種「頂針」風格的方式，是台灣原住民童謠的特色之一(吳榮順，2005)。

(八) 勞動歌：《*Tusasau*》(歌詞無意義，純粹是描寫勞動疲累時所發出的聲音，因此歌詞有時會做改變)。

(九) 酒歌：《*Teto so mimo*》(為近代流行的飲酒歌，帶有搖滾味道，曲調活潑輕快)。

(十) 耕作歌：《*Pasu-yahioa*》(耕作之歌，歌詞描述一天耕作的情形，最後歌詞還勸勉族人，不要忘記所流的血汗)。

(十一) 舞蹈歌：《Sakiyo》（跳躍之歌，搭配跳躍的舞步，唱愈久跳得愈高。歌詞已不知其意，全曲也無人能完整唱出）。

(十二) 歷史傳說歌：《Toiso》（戰祭時演唱的歷史歌曲，但《Toiso》現翻譯成歷史頌較為牽強，因其內容已包含許多意義，非僅指族人歷史而已）。

(十三) 其他：《Tasae》（外出時即興演唱之歌）。

除了以上浦忠勇所羅列的十三類、六十一首的鄒族非儀式性歌謠，另外未收錄在浦忠勇一書中的鄒族歌曲尚有：《Pasu mameoi》 老人之歌，歌詞是描述一對癡情青年男女的故事；《Oeoe》 搖籃歌，是婦女揹著小孩時，常常哼唱的一首曲子；以及《Pasu nanac'o》 孤兒怨⁵²等等。

吳榮順指出，現今鄒族人所使用的歌樂，有所謂的老一輩所傳唱的「傳統歌謠」，也有時下反映現代實際生活的「時代歌謠」，還有鄒族部落年輕人自我創新的「新民歌」，這三類歌謠都同時並陳在現今的鄒族部落當中。除了以上三類歌謠，鄒族部落因為受到教會進入部落傳教⁵³，致使今天信徒們在教堂中所唱的儀式性聖歌，或非儀式性聖歌，融合了「傳統歌謠」、「時代歌謠」、「新民歌」的曲調，而歌詞為鄒語化的一種集合體（吳榮順，2005）。

⁵²關於歌曲的詳細內容請參閱，吳榮順，2005，〈鄒族音樂〉，《鄒族人文觀光資源調查研究暨文宣執行計畫》，頁 339-346。

⁵³ 民國三十五年基督長老教會、民國四十三年真耶穌教會、民國四十八年天主教會相繼傳入阿里山的鄒族部落。詳細參閱王嵩山 1990，頁 159-165。

第四章 鄒族的社區文化與音樂教育

本章筆者先將傳統鄒族的部落文化與鄒族部落目前的社區文化、觀光產業及音樂發展做簡單的介紹，並指出目前社區中的音樂現象；其次，經由與學校校長、教師的訪談了解部落小學目前的音樂教育情形；最後透過問卷，分析部落社區與學校音樂教育之間所產生的相關性、鄒族人對於傳統音樂的看法以及學校音樂教育的問題、學生對傳統音樂的認知與學習態度等問題。

此外，在每一節當中，筆者將就今年鄒族兒童歌舞劇比賽這個嶄新的教學形態以及表演方式做一個介紹。以了解學校如何透過新的教學模式，賦予傳統文化新的意義。

第一節 鄒族社區的傳統與現代

一、傳統的鄒族的部落文化

傳統鄒族社會以「大社 (*Hosa*)」為中心，一個「大社」包含有許多小社 (*Denohiyu*)，結合成一個完整的部落 (王嵩山, 1995)。鄒族原有四個大社，達邦 (*Tapang*)、特富野 (*Tufuya*)、魯富者 (*Lufutu*) 及依姆茲 (*Imuts*)，現僅存達邦及特富野還保有會所制度。小社是大社的分支，但在鄒族人的觀念裡，小社是由大社分出，*Denohiyu* 指的是「暫時居住於社外」，不久就回社的意思 (浦忠成, 1997)，因為小社是附屬於「大社」，所以每逢 *Homeyaya* 或 *Mayasvi* 等歲時祭儀，小社族人必須要攜帶收穫物回到大社參加祭儀。因此，阿里山鄒族的社會結構，就形成了「一個主要中心周圍環繞數個小旁支，主幹與分支彼此有明顯高低階序關係」的二元對立心圓特徵 (王嵩山, 2001)。「大社」是整個鄒族部落的核心，以「大社」為中心，鄒族人發展出認同中心、重視本源與階序原則 (王嵩山, 2001) 的社會運作體系。

此外，氏族制度為鄒族另一重要的社會組織，每一個部落都有十數個父系親族群，這些親族群就是所謂的氏族。每一氏族底下還有幾個亞氏族，這些亞氏族雖自成一個單位，但是祭儀以及財產仍然存在於氏族之中，如亞氏族共同擁有一個祭粟倉，播種收穫祭儀都在宗家共同舉行(浦忠成，1997)。

以 *Homeyaya* 的祭儀來看，居於小社之族人需將當年所種植之收穫物(特別是品種良好的或經品種改良的)帶回大社。因此，雖然整個「大社」為鄒族社會組織的中心，但在對整個部落的實際發展來看，「小社」就具有著擴展與嘗試的本質性存在。也就是說，「小社」可以發展出許多可能性，而這些被發展出來的可能性也是促進整個部落進步的最大來源。早期的部落社會，小社具有這樣的開擴性，演變至今日社區的生活型態，由於生態環境的改變，小社漸漸有走上獨立運作的機會(馬淵東，1937；引自王嵩山，1995)目前在小社社區中，是否在文化方面也扮演著開創與嘗試新事物的角色，這個問題或許能從以下筆者對鄒族八個社區的介紹當中，看出一些端倪。

二、現代社區的發展

鄒族傳統的社會是以階序性的社會制度做為整個部落運作的方式，但是近代卻是由外在影響與內在社會動力的互動而形成的。王嵩山指出，近二十年來，由於外在的國家與殖民主義的社會制度、政治經濟與文化資源的介入，傳統的社會基礎已產生變化。新的鄒社會階層透過現代鄒人各方面的努力，如母語的恢復、生態的保育、文化與展演等等而逐漸呈現出不同於傳統的鄒族社會主體性(王嵩山，2001)。

鄒族在「大社」與「小社」的社會結構當中衍生出許多傳統文化，在傳統的時空背景當中，鄒族人自有對傳統文化的一套看法。然而，在鄒族社會走向現代化的同時，世界地球村的潮流與趨勢，不免也促使著其傳統文化也朝向文化產業化、觀光化發展。底下筆者將探討在現代社會中，鄒族各部落社區的特性、文化活動，以及目前社區中文化產業及觀光發展的走向與趨勢做一個說明。並提出目

前鄒族社區所出現的音樂現象。

根據交通部觀光局所屬之阿里山國家風景管理處，對鄒族部落的觀光介紹等摺頁中⁵⁴，我們可以對鄒族各部落目前發展觀光的情形略知一二。筆者以下將依據這些文宣、書籍及親身實際參訪所獲之資料，將目前鄒族發展觀光的情況做一整理：

(一) 鄒族大社—達邦部落與特富野部落

鄒族兩大社達邦與特富野，地理位置相當接近。兩大社每年皆會舉辦 *Mayasvi* 祭典，吸引大批觀光客前往參與。特富野的 *Mayasvi* 祭典每年大約在 2-3 月間舉行，而達邦則較不一定。

圖 4-1：2008 年達邦社 *Mayasvi* 祭典



資料來源：筆者攝於達邦村，2008 年 2 月 8 日

⁵⁴ 詳見《親近鄒族》、《鄒族部落-山美、新美、茶山》、《鄒族部落-樂野、達邦、特富野、里佳》等觀光摺頁。

圖 4-2：2008 年特富野社 *Mayasvi* 祭典



資料來源：筆者攝於特富野村，2008 年 3 月 1 日

目前達邦大社積極進行生態保育的工作，開發的觀光景點有達邦達德安生態區、彩虹瀑布、鬼湖、蝙蝠洞等等。達邦除了生態旅遊的發展，另外在部落產業的推廣，則是以花卉產業為主，推出了鬱金香、香水百合之旅等旅遊行程。達邦社區理事長莊蒼菁先生表示，達邦在近幾年籌畫建蓋文化中心，在文化中心建置完成後，居民希望能朝觀光的方向發展。

圖 4-3：達邦村一景



資料來源：筆者攝於達邦村，2008 年 2 月 1 日

在音樂文化方面，達邦部落從以前就是搖滾樂的重鎮⁵⁵，目前達邦設有「鄒音樂創作工作室」，由吳新發先生擔任負責人，「鄒音樂創作工作室」底下共有三個樂團是留在部落之中的，分別為斯莉亞樂團、HOSA 樂團及草原樂團。這些樂團除了參與部落活動之外，對外也積極參加表演活動，希望將鄒族音樂推展出去。

圖 4-4：筆者與「鄒音樂創作工作室」負責人—吳新發先生合照



資料來源：筆者與吳新發先生攝於達邦村運動場，2008 年 2 月 2 日

特富野在生態方面發展了許多古道之旅，如水山古道、伐木古道、巴沙娜討生古道及達邦至特富野步道等；另有神秘谷及拉拉喀斯神木等旅遊景點。

⁵⁵詳見附錄一，訪談紀錄（十）。

圖 4-5：特富野步道



資料來源：筆者攝於特富野，2008 年 2 月 1 日

目前特富野也擁有一個部落樂團—陽光合唱團，其創作方式主要以改編他人歌曲爲主。在傳統手工藝部分達邦有莊暉明的彩繪藝術、黃明珠的皮雕、溫明雄的木雕。而特富野則有陳明利的木雕藝術。

（二）達邦小社—山美部落

山美社區以鯛魚生態保育起家。台灣光復後，以農爲生的山美部落經濟瓦解，農業生產力不足，導致青年子弟人口外流。民國六〇年代末，雖然因爲阿里山公路的開闢，使得高山茶業成爲鄒族人新的經濟來源；但是公路的闢建及對山坡地大量的開闢茶園，致使阿里山的水土保持嚴重受創。再加上人們常於達娜依谷溪中以炸藥炸魚、或電魚或毒魚，導致達娜依谷溪中的鯛魚生存的環境嚴重遭受破壞。後因族人的努力，成功地復育達娜依谷溪，也造就了達娜依谷的傳奇。

圖 4-6：達娜伊谷溪



資料來源：筆者攝於達娜伊谷生態公園，2007 年 10 月 27 日

自民國 78 年開始，山美成立「山美觀光發展委員會」，通過了「自治公約」，展開護魚的工作。到了民國 83 年，由「山美社區發展協會」正式接下了原本由「河川管理委員會」所負責的河川管理工作。山美社區發展協會並於民國 84 年，策劃成立了「山美村達娜依谷生態公園」，於此時開始正式對外開放賞魚、釣魚的活動。山美的居民將本身擁有的生態環境重新再次復原，並且重新重視天神所賜與他們的土地及土地上的一切，進而將這些資源轉化為具有「經濟」的價值，將觀光帶入了社區，帶入了族人的生活。社區發展協會也把生態公園所獲之利益回饋給社區居民，如辦理老人、幼童照顧、設立學生獎助學金、婚喪補助等等⁵⁶。

⁵⁶ 傅君，1998，〈原住民產業發展與空間分佈〉，載於《原住民文化與觀光休閒發展研討會》，台北：田園城市文化事業有限公司

圖 4-7：達娜伊谷自然生態公園入口



資料來源：<http://www.ttvs.cy.edu.tw/kcc/9210da/d1.htm>

圖 4-8：復育成功的鯛魚群



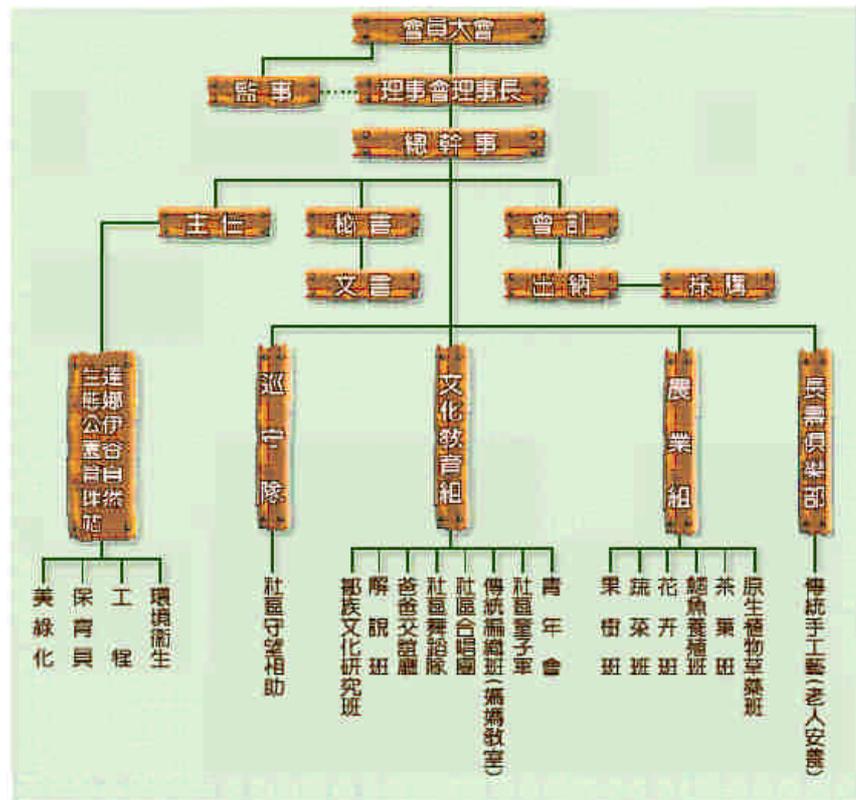
資料來源：筆者攝於達娜伊谷生態公園，2007 年 10 月 27 日

在達娜伊谷生態觀光業發展成功之後，觀光所帶來的經濟效益，成為了山美社區產業經濟的支柱。此外，山美在生態的復育之下，居民建立起共同的意識，一股愛鄉、愛族的情懷油然而生，社區居民不僅對於鄒族部落生態環境的持續關照，從社區組織下所設立的文化教育組中，如：編織班、舞蹈隊、合唱團、鄒族文化研究班等也可看出山美人對於部落優良傳統文化的保存也積極試圖重建。

山美社區的鄒族傳統歌舞團成立於民國 84 年。其目的是爲了要恢復鄒族傳

統的歌舞，讓它能夠繼續的被傳承發揚，並且也再次讓它活躍於山美部落之中。歌舞隊成立之後，除了每週在達娜依谷展演場公開定期表演之外，還時常接受外界邀請到各地去參加活動的演出，皆深獲各界好評。

圖 4-9：山美社區發展協會組織圖



資料來源：達娜伊谷官方網

<http://www.tanayiku.com.tw/savigi/index.htm>

圖 4-10：2007 年生命豆祭百人歌舞團於達娜伊谷展演場中表演



資料來源：筆者攝山美村達娜伊谷表演場，2007 年 10 月 28 日

山美人所發展出來的音樂文化，已是在接觸多種不同音樂類型之後，進行不斷融合，而呈現出嶄新的音樂樣態。因此，在達娜伊谷的展演場中，我們看到的歌舞表演，已是傳統文化結合其他音樂文化特質的表演。山美人從新的嘗試中，汲取新的能量，也透過這樣的方式，山美人在外地的表演也深受大眾所喜愛。

除了達娜伊谷的生態觀光旅遊之外，山美社區尚有發展傳統服飾製作的札札亞工作坊、發展竹籐編的莊洋秀蘭女士、發展皮雕的莊正勝先生以及發展花架竹編的安民先生等。但可惜的是，這些傳統藝術大多還未與達社區整體觀光發展做結合。依據筆者親訪達娜伊谷生態公園以及與現任山美社區理事長高正勝先生的訪談中，發現達娜伊谷生態公園中所販售的紀念品，皆與台灣一般觀光景點所販賣的大同小異，也就是說山美社區尚未對部落的文化觀光做一個整體的規劃。高正勝先生亦表示山美今後如何發展出屬於自己的地方文化特色，這項工作是山美人未來最重要也是最急需去思考的。

（三）達邦小社—新美部落

新美目前開放的觀光景點有達谷布亞努賞魚步道、亞依薩那步道（千年檫木、百年芒果樹）、娃娃納與內伊沙谷瀑布等。除了這些著名的觀光景點外，新

美的工藝也非常有名，如傳統服飾製作、拼布、竹籐編、刺繡、鄒族娃娃等。在部落中亦成立鄒族工藝館，除了展示居民製作的成品，也提供遊客選購。

圖 4-11：新美工藝館



資料來源：筆者攝新美村，2008 年 2 月

山美部落以鮑魚保育著名，雖然新美部落並沒有像山美部落一樣每年有類似「寶島鮑魚節」的文化節慶。但現在的新美則是全力以發展鄒族傳統手工藝為主⁵⁷做為其部落的特色。另外為了打造新美部落的新意象，新美部落於 2006 年 3 月 14 日舉辦小米播種儀式。因為當地居民一致認為小米可以代表新美鄒族文化的特色，希望帶給來部落的遊玩的旅客深刻的印象⁵⁸。

（四）達邦小社—茶山部落

以茶山涼亭節（也稱「*Hufu* 分享祭」）打出名氣的茶山部落，在日據時期原名「珈雅瑪」（山腰上的平原），後國民政府來台改名為「茶山」。

⁵⁷ 參照網絡資源—阿里山國家風景區管理區電子報第七期《2006/4/28》：
http://www.ali.org.tw/chinese/other/epaper1/content.php?cate_id=209&bull_id=3139&bull_top=3143

⁵⁸ 參照網絡資源—阿里山國家風景區管理處：
http://www.ali.org.tw/pda/02news/01view.php?bull_id=2151

圖 4-12：茶山社區入口處



資料來源：筆者攝於茶山村，2008 年 2 月

茶山村人口不多，僅四百多人（其中鄒族佔 60%，布農族 30%，漢人 10%），但涼亭卻有一百餘座，幾乎家家戶戶都有一座涼亭，形成獨特的茶山涼亭文化⁵⁹。傳統鄒族社會當中，僅有「大社」才有所謂的「*HOSA*」（男子集會所），而茶山的涼亭為區別「大社」當中的「*HOSA*」，而稱其為 *Hufit*。*Hufit* 的意思，即為分支之意。在此，茶山部落仍保有傳統以「大社」為中心的概念。

茶山的 *Hufit* 都是木柱結構，茅草的屋頂。此外，每一座涼亭外都會立有一個木雕，每個木雕也都有自己的故事。茶山人的涼亭具有分享的意義，不論是鄒族人、布農族人或漢人都可在他們的涼亭當中，聽見屬於他們的故事。

⁵⁹ 參照網絡資源—部落 e 樂園（珈雅瑪）：
<http://www.e-tribe.org.tw/CAYAMAVANA/DesktopDefault.aspx?tabId=28>

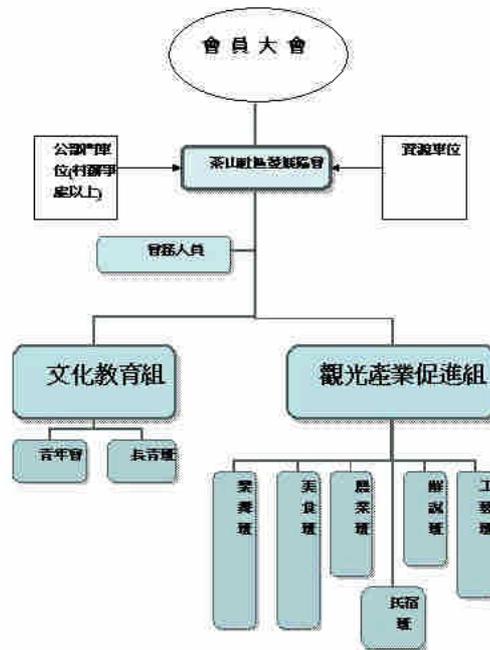
圖 4-13：茶山老村長的家及其涼亭



資料來源：筆者攝於茶山老村長家，2008 年 2 月

茶山除了每年固定舉辦涼亭節節慶活動，在部落中也發展出木雕、石雕、創意陶等等藝術產業。另外，茶山也在社區當中集部落的家庭主婦，以分享為出發點，組織一個珈雅瑪樂團，透過他們的歌聲，將歡喜與快樂分享給每個來茶山部落的人。珈雅瑪樂團除了平常於部落進行表演，也多次到外面表演，亦曾出版過唱片《分享祭》。茶山珈雅瑪樂團除了傳唱鄒族歌謠，另一方面布農族傳統歌謠亦為樂團歌唱的題材。不過，珈雅瑪樂團在鄒族歌曲當中的演唱方式，已改編了傳統歌曲的許多的特色，諸如演唱的速度加快、和聲音程的多元化及其所製造出的音響效果、與旋律節奏的變化等等。基於以上這些音樂本質的改變，使得珈雅瑪樂團所歌唱的鄒族歌謠呈現出非常不一樣的味道。同時，珈雅瑪樂團也在歌曲當中，加入了許多樂器，如吉他、鈴鼓等等。因此，有些歌曲通常呈現出較為歡樂的氣氛。如在 2008 年鄒族兒童歌舞劇比賽中，珈雅瑪樂團所演唱的《Miyome》、《Topento》等歌曲，皆展現出這樣的風格。

圖 4-14：觀光產業推動促進會組織機制



資料來源：部落 e 樂園⁶⁰

(五) 特富野小社—來吉部落

來吉是位居於鄒族聖山—塔山之下的部落。塔山在鄒族人的心目中是祖先安息的地方，族人過世後，其靈魂皆會回到塔山。爲了慶祝物產豐收，一方面也爲了吸引觀光客，來吉部落每年於十一月間舉辦「聖山節」活動。活動爲期 2-3 天，活動內容則分爲靜態與動態二種，在靜態方面則有農特產品展、工藝展售等；在動態方面則有正統鄒族傳統歌舞表演（來吉部落目前有哈莫瓦那樂舞團，在部落活動的時候進行表演，亦常應邀參加演出⁶¹）、部落巡禮、百洞探訪、傳統技藝等⁶²。

⁶⁰ 部落 e 樂園網址：<http://www.e-tribe.org.tw/cayamavana/DesktopDefault.aspx?tabId=129>

⁶¹ 以 2005 年爲例，2005 年阿里山辦理日出印象跨年音樂會，哈莫瓦那樂舞團應邀參與表演。並以歌舞演出「塔山部落」。參照網路資源—行政院農委會林務局全球資訊網：<http://www.forest.gov.tw/ct.asp?xItem=5670&ctNode=486&mp=1>

⁶² 參照網路資源—阿里山國家風景區管理處：<http://www.ali.org.tw/kids/gotoali/inside2-1.php>

除了「聖山節」節慶活動，來吉因風景優美，因此開發了許多觀光景點，著名的有斯比斯山大斜壁鐵達尼區、瓦嘟嘟娜溪瀑布群、札基谷峽谷瀑布區等等。

來吉目前除了著重旅遊觀光之外，部落社區內部將手工藝的發展與推廣擺放在經營的第一線，如竹編、石雕、木雕、皮革、傳統服飾與陶甕等的創作。部落中也有許多與手工藝相關的工作坊，如塔山工作坊、不舞工作室、武惠珍工作坊等。但筆者在實際訪問社區發展協會理事長梁宗賢先生時，得知來吉在手工藝的產銷管道方面，還有待努力，因為銷售通路並沒有良好的開拓，所以來吉的手工藝發展也經常受限。

圖 4-15：來吉村一景



資料來源：筆者攝於來吉村，2007年8月

在音樂文化方面，來吉目前由一群部落年青人組成「瞳樂團」，「瞳樂團」成立約為三個月，是鄒族部落樂團中最年輕的一個樂團。

圖 4-16：2008 鄒族冬天的吶喊演唱會—來吉「瞳樂團」的表演



資料來源：筆者攝於達邦村，2008 年 2 月 2 日

（六）特富野小社—樂野部落

樂野，鄒族名稱爲拉拉吾雅（*LALAUYA*），是個鄒人與漢人混居的部落。目前樂野在自然景觀方面，開發了一條古道，稱爲「福山古道」，全程大約十公里。若翻越過福山山頭，即可抵達達邦、特富野。近年爲開發休閒旅遊觀光，因此有部分村民試圖興建小木屋，吸引觀光客前來。除此，樂野的賞櫻旅遊近來也很盛行。

樂野目前在傳統手工藝的製作方面僅有少數發展，如木雕的汪啓聖牧匠工作室、及編織、染織、刺繡的鄭薇薇工作坊。在音樂文化方面，樂野則無相關的團隊產生，部落中也較少針對音樂文化進行推廣的活動。

（七）特富野小社—里佳部落

里佳爲北四村中最南邊的部落。在觀光旅遊的發展方面，同樣以生態旅遊爲主。不過，里佳的觀光景點多屬於半開發的原始地區，較具危險性。目前里佳村規劃有十個風景遊樂區，分別爲：西北北亞區、雅烏支那區、摩都布有區、噶噶斯區、達有區、亞亞足區、達娜伊谷區、有富野區、有伊啊那區及得孟哥亞區等。另外還有風流洞風景區、生態親水區、親水步道等景點。

里佳目前發展的手工藝主要有二種，一為木雕，另一個則為麻線燈。

在這八個部落當中，達邦大社除了屬於文化祭典的 *Mayasvi* 每年固定舉辦之外，達邦社區目前的發展焦點則是放在生態保育方面。而以達邦大社為中心的山美部落、新美部落、茶山部落，其文化發展的方向為手工藝、或文化節慶的舉辦及歌舞的表演。特富野大社與達邦大社一樣，除了每年固定舉辦的 *Mayasvi* 祭典之外，主要也是以推廣生態旅遊為主。而以特富野大社為中心的來吉部落、里佳部落及樂野部落在社區發展方面，亦是以生態旅遊為導向；而文化方面的發展則多以手工藝為主。

目前部落社區中在音樂文化方面呈現出幾個現象，其一為卡拉 OK 的盛行。走入部落，處處可聽見鄒族人在高歌，不過，唱的不是鄒族歌謠，而是時下的流行音樂。族人對於卡拉 OK 的喜愛，不亞於對傳統音樂的喜愛。卡拉 OK 的盛行，一方面也是因為符應現代社會的潮流，一方面也因為在鄒語式微的今日，目前中生代的父母，不講鄒語的比小孩還多，在歌唱方面使用國語，甚至閩南語的情況已是常見的事。孩子雖然還可透過學校的母語教育得到說母語的機會，不過，在筆者走訪部落時，多數老師反應，部落中唱卡拉 OK 的風氣，對於小朋友的教育產生很多問題。諸如大人不講母語，小朋友自然跟著不講等等。久而久之，小朋友會將母語的學習當成是英語的學習一樣，是在學一個不是自己文化的語言。

其二是關於教會當中對傳統音樂的運用。1946 年，基督教長老教會進入鄒族社會傳教，1954 年真耶穌會也傳入部落，天主教則於 1959 年因為傳禮士神父的自願申請入山服務，而開始傳教之路（王嵩山，1995）。基督教長老教會在進入鄒族社會之初，為使其教義深入鄒族人心，而嚴格禁止傳統儀式的舉行，並將鄒人視為神樹的赤榕樹予以砍斷。自此，特富野中斷了的 *Mayasvi* 祭典。後由於天主教傳神神父的協助，才在 1976 年恢復祭典儀式（王嵩山，1995）。

天主教的傳神父自在鄒族傳教以來，秉持著宗教在地化的想法，致力把天主教儀式與鄒族傳統文化相結合。反之，真耶穌教會則以較激進的方式，禁止教徒參與各項部落傳統活動或歌唱傳統歌謠等，也導致信奉真耶穌教會的族人，對於

傳統文化的排斥性甚高。

目前在三個教會當中，僅有天主教教會在其儀式中加入鄒族傳統音樂的運用。鄒族鄭政宗長老以鄒族祭歌的原曲加以改編後，配合天主教彌撒儀式之經文進行歌唱。對於天主教儀式配合鄒族祭典歌謠的部份，根據筆者同儕張巧驊在這方面的整理，兩者目前的搭配如下表：

表 4-1：天主教彌撒中鄒族傳統歌謠的選用

| 彌撒中鄒族歌曲來源 | | |
|-----------|---------------------------|----------------------------------|
| | 天主教彌撒儀式 | 鄒族 <i>MAYASVI</i> |
| 1 | M'EA COVEOZA 求主垂憐經 | 《 <i>Peyasvi no poha'o</i> 》戰歌慢板 |
| 2 | PASU TOFSII 光榮頌 | 《 <i>Nakimo</i> 》勇士頌 |
| 3 | PSOECU'HO NE PEPE 歡呼歌 | 《 <i>Ehoi</i> 》迎神曲 |
| 4 | MICU CMU'HO 祝聖後的歡呼 | 《 <i>Miyome</i> 》亡魂曲 |
| 5 | 'OINOLI TO AMOPEPE 天主經 | 《 <i>Eyao</i> 》送神曲 |
| 6 | 天下萬國 | 《 <i>Miyome</i> 》亡魂曲 |
| 7 | LE TOONONO NO KUISI 除免世罪者 | 《 <i>Toiso</i> 》天神歌 |

資料來源：鄭政宗長老於 1993 赴來吉講解 *Mayasvi* 歌曲與彌撒歌曲運用的資料整理，摘至張巧驊論文，未出版。

天主教之所以將彌撒儀式結合鄒族傳統祭歌，主要也是秉持著信仰在地化的理念，實踐天主教信仰與鄒族傳統信仰結合的可能性。

最後，則是關於部落樂團對於新生代族人的影響。目前在部落中有成立表演樂團的有山美部落、茶山部落、達邦部落、特富野部落及來吉部落，其他的部落如新美、樂野、里佳則無。而部落樂團的成立，在無形當中對於孩子們也有著境教的作用。筆者在訪問達瑪雅耶樂團團員，同時也在國小擔任教職的J師時，詢問樂團對於小朋友的影響何在。J師提到，除了鄒族兩個大社之外，其餘小社的學生平常能接觸傳統文化的機會是較少的。部落樂團有較多演出的機會，學生們經常去欣賞也會嚮往表演的舞台，而且他們聽到傳統歌曲的機會，比其他小社多很多，自然的接受度也比較高。雖然樂團本身能歌唱的歌曲（祭儀歌曲）有限，但是樂團團員皆盡力而為，希冀引起學生喜愛之情，而後進一步去探索更深層的文化內涵。

在其他部落，似乎無法直接看出部落樂團與學生之間的關係，但筆者在斯莉亞樂團在達邦所舉辦的「2008 鄒族冬吶」演唱會當中，看見了許多孩子在場中專注的欣賞樂團的演唱，從他們童稚的眼神當中，彷彿可以看出他們對於音樂的喜愛。斯莉亞樂團的團員也在訪談中提及，希望族人不分男女老少一起來欣賞他們的音樂，雖然唱法不一定遵循傳統，但仍有部分內涵是被保留下來的。

部落樂團與學校目前較無直接的互動，與學生的互動也多在課外的時間，但無形當中，也促使小朋友對傳統音樂、流行化的傳統音樂或其他的音樂形式產生興趣，而這樣的效果也未必能從學校教育中獲得。

其次，因為學校亦為社區的一份子，在學校中傳統音樂如何的被使用及運用，也成為社區中另一個重要的音樂現象。底下筆者將先針對鄒族部落小學目前的音樂教育做一分析，再將社區與學校的互動做一對照，以了解目前鄒族的社區部落文化與學校之間所產生的關係與意義。

第二節 部落小學的音樂教育

從鄒族的歌謠中，我們可以了解鄒族人的一切生活，包含精神層面的價值觀、人生觀與宗教觀等，歌謠的確是原住民表現生活方式最直接的媒介。鄒族歌謠在原始的生活環境中扮演著非常重要的角色，不論是祭典活動或平日的生活活動，音樂對鄒族人而言都是不可或缺的。換言之，鄒族的歌謠在以前是與族人的生活緊密相關的，也就是非常生活性的。但因為時空背景的轉換，鄒族人在日治時期，隨著日本的皇民化政策而逐漸與自己本身的傳統文化產生脫節；到了國民政府統治時代，又因過度漢化及主流文化的強勢同化，致使現今所流傳下來的鄒族歌謠寥寥無幾，仍可傳唱的古歌謠更是少之又少。筆者在訪問達邦、來吉、樂野、山美等校的校長與教師之時，發現大多數受訪者皆認為鄒族人因生性隨和，又喜歡學習新的知識，因此，在與其他原住民被同化的情形比較之下，鄒族顯然是個被同化較為徹底的民族，因而也是傳統文化最不易保存下來的一個民族。

生活方式的改變，對於歌謠的傳唱與流傳影響深遠，現今即使一些專家學者及部落有心人士的極力倡導，保存傳統音樂。但無法生活化始終是最根本且目前尚無法解決的問題。而當生活環境不再，傳統歌謠對於現在這一代的鄒族人而言，是否能再次賦予其他的意義，則是本研究主要研究的重點所在。

筆者在訪問鄒族的達邦、來吉、山美與樂野國小時，發現因為有很多外在的因素，如主流文化的主導、家長的社經背景、鄒語流失、整體教育課程的體制問題等，致使有很多在國小教學現場的教師、主任們對於傳統音樂的承傳，不論是在認知上或是實際行動上，常會處於被動、無奈的困境當中。即使有心的教師，認為應該好好教育下一代，讓孩子們將傳統的文化承續下去，但往往為了配合遷就一般平地人的思考模式，或升學就業等等壓力，而喪失其教授傳統文化的動力。

在訪談過程中，其中一名音樂老師提到鄒族語言的流失，其實對於小朋友在唱傳統歌謠方面，造成很大的影響：

「鄒族歌曲小朋友大部分都有聽過，所以幾乎常聽的歌曲都會唱，只是唱出來的歌詞有時候不太對，發音也不正確。所以，教起來有點困難。鄒語的課程，一個禮拜一節課，說起來是很少的。……這是通病，(鄒語)只有學校在教，其實沒有用。小朋友他們父母親那一代都是受國語教育的，所以他們很少會講鄒語。老人家也不跟小朋友說鄒語了，因為老人家也在學國語，因為要跟他們(小朋友)可以溝通。……鄒族的母語教學太晚推了……」(A 師，鄒族)

另一名老師則提到社區環境不良，家長的態度、觀念，也讓老師在教唱時遭遇不少困難：

「國小階段是要建立起孩子們正確的觀念，他們才會有那樣的想法跟動力去抓住原來那個比較好的東西，傳統的東西也是一樣…但是現在國小也面臨了一個問題，就是社區環境，社區有很多卡拉 OK，這個就牽扯到家長態度的問題，他們常常就是去唱卡拉 OK，小孩子就帶在身邊，國小的小孩子都很會唱那種悲情的歌，唱得還很有感情，唱閩南語的歌唱得很道地，會用哭腔、轉音等，受主流文化影響很大。這也是現在帶合唱團的另一個問題。」(H 師，鄒族)

來吉 P-A 校長也針對學校推廣傳統音樂化的困難之處，提出了許多看法：

「受限於教育制度與課程。一般課程 80%，彈性課程 20%。台灣一般教育的體系形式，並不適用於原住民學校。可以教授傳統文化的時數太少。……很多學校為了逢迎上頭的政策，雖然成立了所謂的歌舞團隊，但單純只為了表演或比賽，但很少有時間繼續做深入的研究。所以並沒有有一個全面性傳承的體系來做文化傳承。……現在民族文化的教育，有很大一部分必須依賴部落的社區來共同推行，但就鄒族部落社區的狀況，目前各個社區皆尚無系統性的來做推廣」

此外，另一名音樂老師（I師，鄒族）除了提到鄒語的流失、社區家長的態度、課程規劃等問題之外，她也提到許多鄒族人對於自己民族的文化消逝，並無多大的感覺，以及傳統歌謠無法生活化等等問題⁶³。

目前鄒族部落小學的音樂教育，基本上是依照教育部藝術與人文的課程來進行教學，教材的選用與平地學校亦大同小異。經過筆者針對6所小學進行音樂教師的訪談，了解目前鄒族部落小學，在每週只上一節音樂課的情況之下大部分的學校都會另外在鄉土課程中結合傳統音樂的教學，或是於課間活動、週三下午的社團時間進行合唱團的練唱⁶⁴，目前學校透過合唱團教唱歌曲的有傳統兒歌，如《抓螃蟹》；傳統歌謠類的，如《青年頌》、《勇士頌》、《歷史頌》、《亡魂曲》、《飲酒歌》、《塔山之歌》、《豐收歌》、《小米祭》、《確實如此》等；其他尚有外國歌曲及部落青年的現代創作曲，如《白髮吟》、《孤獨者》、《塔山》（非《塔山之歌》）、《純真的音軌》、《朋友再見》等⁶⁵。而正式的音樂課，則是以藝術與人文的課本為主，較少觸及部落的傳統音樂文化或現代創作曲。

透過與部落學校的校長與教師的討論過程中，筆者整理目前部落小學的教師們對於傳統音樂在現代教育體制內施行的幾個問題：

一、學校教育目前推廣傳統音樂文化的困難處

- （一）受限於教育體制與課程的時數，沒有全面性的體系來做文化傳承。
- （二）鄒族語言的流失，造成學生在學習傳統歌謠時產生問題。
- （三）師資不足，學校漢人教師的比例較多，社區的師資較為缺乏。
- （四）尚無系統性的教材。
- （五）社區與學校在這方面的互動仍嫌不足。
- （六）生活環境無法複製，因此傳統歌謠有無法生活化的問題。

⁶³詳見訪談紀錄（六）。

⁶⁴每週三的合唱團練唱，大致是以縣內合唱比賽的曲目為主要練習的歌曲，並非全部教唱鄒族傳統歌謠。

⁶⁵筆者經由與音樂教師的訪談得知以上歌曲為目前小學傳統歌謠教唱所經常使用之教材。

(七) 主流音樂對傳統音樂有一定程度的衝擊與影響。

(八) 族人對於文化的消逝，自覺性不夠。

二、學校校長與教師對於傳統音樂教學的幾個看法：

(一) 應以創新的教學方法來教授傳統歌謠。

「在教小朋友傳統音樂的時候，可以以較為創新的方式來教授，小朋友易於接受。」 (P-A 校長，鄒族)

(二) 活潑的教學方法，確實可以引起學生對傳統歌謠的興趣。

「小朋友覺得很有趣，效果也很好，足以引起孩子們對傳統歌謠的興趣。上過我音樂課的小朋友都說：『音樂課好好玩！』」 (I 師，鄒族)

(三) 以不同的歌唱方式教唱也會影響鄒族傳統歌謠的味道。

「合唱比賽時，用美聲唱法的方式唱鄒族歌，容易喪失其古樸的味道，感覺較不搭調。」 (P-B 校長，鄒族)

(四) 以新的教學方法教唱傳統歌謠，部落長輩有時不能接受。

「年輕一輩的老師，可以接受用新的教學方法來教學，其目的重在普及化，但有些老人家較不能認同。」 (H 師，鄒族)

(五) 教師應盡量搜集傳統歌謠，盡量教唱。

「像傳統的歌謠好像都是在學校才唱，那平常的話他們（學生）還是會唱流行音樂。…我希望我可以多方面的搜集更多的資料，然後能夠讓小朋友在國小階段的時候，盡量能夠給他們就給他們。因為我發現小朋友出去之後，再學我們文化的東西的機會真的很少。」（J師，鄒族）

（六）從創新、流行的角度引起學生的興趣，但是要再教導學生回到傳統的唱法。並且期盼他們能夠回過頭來對本族的文化做更深入的了解：

「部落中也有很多在創作屬於鄒語創新的歌曲，但要從這樣流行的歌曲當中，要如何將孩子們拉回到傳統，就需要用一些方式。譬如我們在教會，就會利用很多跟青少年的孩子們相處的時間，唱傳統歌謠讓他們聽，讓他們了解原本歌曲的唱法是如此。」（H師，鄒族）

「我在創作鄒語歌曲時（已不再含有鄒族味道），會在某些點上與過去做連結，例如，在歌詞上會加進一些以前鄒族小孩會玩的玩具，希望小朋友在唱完這樣的歌後，還能回去看自己的文化傳統。透過這樣慢慢去帶，等待他們以後會再回到傳統這一塊。畢竟環境已不再，傳統的歌謠也無法生活化。」（I師，鄒族）

（七）教授傳統歌謠時，需搭配古調的唱法。

「古調是不固定的，不固定節奏的……我們這些老師看到這些東西（以五線譜記錄的古歌謠），要從這些音符再去教的時候，就覺得唱起來怪怪的，就會有這種現象……所以我們不懂得怎麼唱的時候，就會去問老人家。」

（E師，排灣族）

三、學校校長與教師對於流行音樂影響學生學習傳統音樂的幾個看法：

(一) 流行文化的趨勢部落無法抵擋，但傳統文化的深根教育一定要落實。

「環境、主流文化影響深遠，孩子們遇到主流文化後很難回頭。在年青一代的鄒人即使對本族文化有其自覺性與使命感，但孩子們或父母、及整個部落人要不要接受也還是一個問題。…不過，在國小階段還是要做文化的深根教育。」(P-A 校長，鄒族)

(二) 流行音樂對傳統音樂是有影響但非絕對。

「流行音樂還未影響到我們完全不想唱自己的歌。不過，的確小孩子喜歡唱周杰倫、蔡依林等的歌，因為小朋友接受到外界的刺激很多。平地也是有同樣的情況，都會面臨這樣的問題。」(A 師，鄒族)

「尤其是現在小朋友他們都有那個 MP3、MP4，他們會自己下載一些音樂，他們還是都會聽那些（流行音樂）。那平常像母語的東西，都還是在學校。只是他們不會排斥這樣的東西（傳統的歌謠）。」(J 師，鄒族)

(三) 傳統音樂與流行音樂可以兼顧。

「我一直認為，這兩種（傳統與流行）是可以兼顧的。沒有說你只能學一種，但是無可否認的，（流行音樂）會影響到我們整個音樂的走向。…目前很多創作歌曲，雖然聽起來很像流行音樂，但是一聽，還是有鄒族的味道在。但這未必是不好的，我們不應去侷限音樂的發展。」(P-B 校長，鄒族)

四、學校校長及教師對於社區與學校互動情形的看法：

（一）學校與社區對於傳統音樂的推動尚未達成共識，還須努力。（B 師，平地人；I 師，鄒族；J 師，鄒族；H 師，鄒族；E 師，排灣族；G 師，平地人；P-A 校長，鄒族；P-C 校長，鄒族）

（二）學校教師與社區家長在推展傳統音樂的部分彼此會有共識。（C 師、D 師，皆為平地人）

（三）學校與社區互有共識，但還不是做得很好。（F 師，平地人；A 師，鄒族）

透過簡單的訪談稿以及幾位資深教師的深度訪談，筆者發現，多數老師表示社區與學校在推廣傳統音樂文化上，較無互動性。此外，有些學校老師表示，關於社區與學校達成共識的問題，他們正在積極努力當中，代表著他們其實也有意識到這個問題，只是可能需要時間的規劃。

除了以上幾個問題之外，P-B 校長也提及，教師在進行文化課程的教學時，也常常帶有矛盾的心情：

「學校的教育，到底是有助於我們族內的文化傳承，還是說幫忙扼殺我們的傳統，有時候我們都會掙扎。我們到底是不是主流文化的鷹爪？合唱比賽也是會因應主流文化。……鄒族沒有什麼舞蹈，但為了上台表演、舞台效果，硬是把一些東西拼湊在一起。……但這樣下來，孩子們就容易錯認為老師所教之某些歌舞（改編過或加入較多符合主流文化元素的歌舞）就是鄒族本來的歌舞形式，自己原本的文化。教師會愈教愈怕，愈了解主流文化逐漸在侵蝕自己的傳統文化時，就愈覺得害怕，不禁思考，我到底是不是主流文化的幫兇？我是不是變成扼殺自己族群文化的推手？」

P-B 校長表示，雖然以現代的方式重新編曲的傳統歌謠，或在鄒族傳統的舞蹈之中加入現代舞蹈的特色與元素，確實較能吸引年輕一輩的孩子，但在教導這樣的歌曲或舞蹈時，教學者的內心總是戰戰兢兢，因為深怕自己就是扼殺傳統文化的人。

其次，另一個問題是，鄒族籍的教師，會特別關注鄒族文化傳承的部分，而平地老師則參與的較少。在阿里山六個鄒族部落小學當中，校長、主任及教師共計有 66 名填寫問卷，其中為鄒族籍的有 11 名，非鄒族籍而為其他原住民籍的有 3 名，而平地漢人人數最多，高達 52 名，這也表示出，平地教師對於傳統音樂的認知以及了解，對於傳統音樂在學校的推廣其實佔有極大的重要性。然而，從訪談中及書面訪問稿當中可發現，平地教師實際參與有關傳統文化的活動，是較少數的。在歌曲的教唱、音樂活動的推動，多數老師也認為交由鄒族籍的教師或母語老師就好了，能夠親身參與融入於鄒族傳統文化的教師並不多。P-C 校長（鄒族）也提到，學校平地教師對於這類文化活動的參與度普遍不足：

「因校內均為漢族教師，比較不重視或不參與（傳統音樂的推動），少數有意願參與者，正努力學習中。」

從訪談的過程中，筆者大致了解了鄒族傳統音樂在學校傳承時，所遭遇的問題。但因為訪談的對象多為校長、主任及音樂老師，為了更加了解部落其他教師與行政人員對於傳統音樂傳承的看法，並且得知當地部落社區文化與學校音樂教育的發展關係，因此筆者採取問卷調查的方式，針對阿里山鄉六所鄒族小學，分別為樂野、山美、新美、茶山、達邦、以及來吉國小的教職員，進行學校教師問卷研究。除此，也設計另外一份問卷針對受教者（即學生），以了解學生對於學習鄒族傳統音樂的認知與態度。關於傳統音樂的傳承，學校或許有學校的想法與做法，而另一方面，社區的想法與做法又是如何？為了從社區的角度來了解社區對傳統音樂傳承問題的看法、社區與學校的互動關係，以及社區發展是否與學校

的教育有相關等等問題，筆者亦針對社區人士發放問卷，借以得知社區居民對於相關問題的看法。

第三節 問卷分析

一、學校問卷分析

以下百分比圖各區塊之意義為：

■ 非常同意 ■ 同意 ■ 無意見 ■ 不同意 ■ 非常不同意 ■ 未選或複選

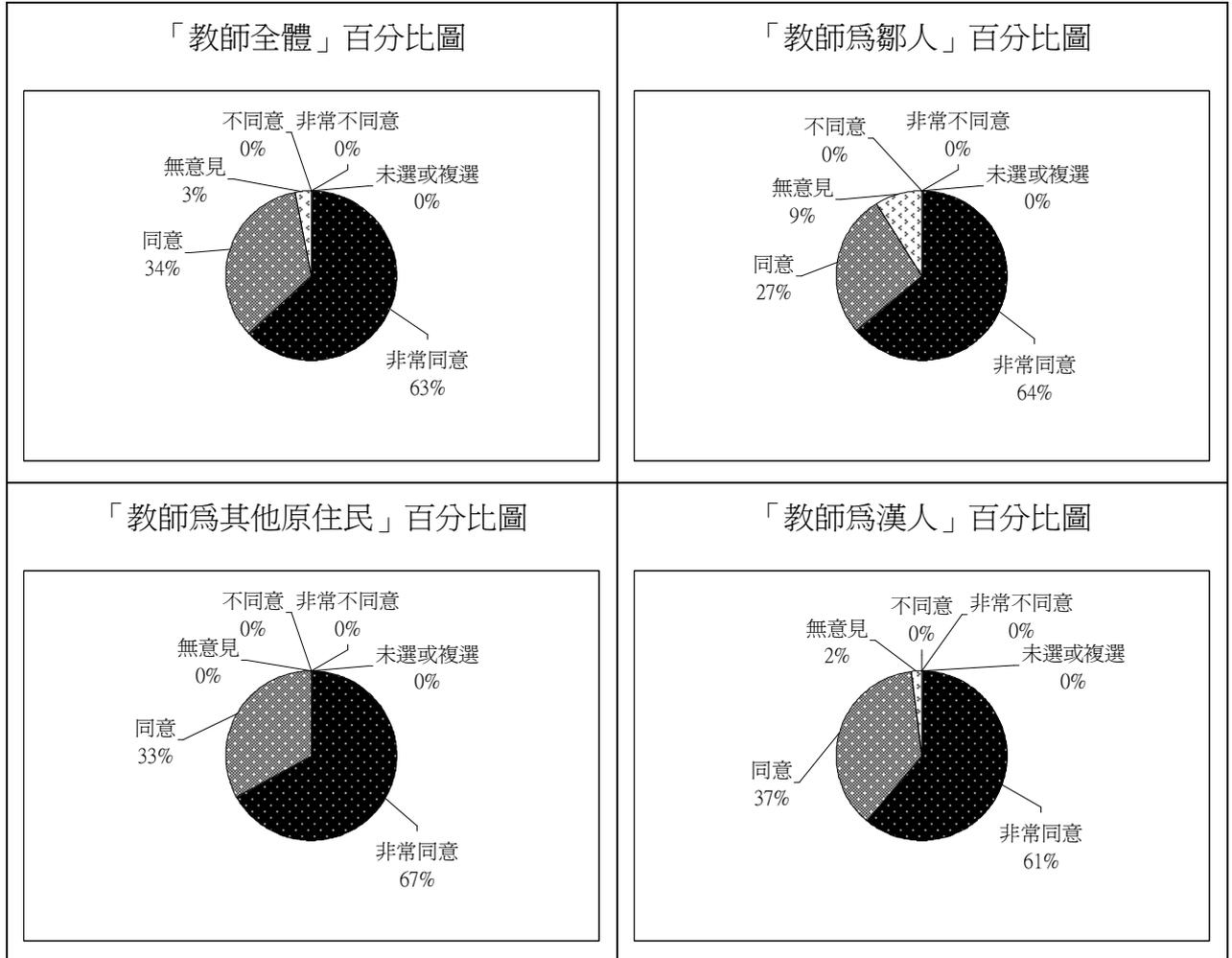
(一) 學校教師問卷分析

六所小學教師共計回收 66 份問卷，鄒族籍教師 11 名，非鄒族籍而為其他原住民籍教師 3 名，平地漢人教師共 52 名。因為非鄒族籍而為其他原住民籍教師在鄒族任教的僅為少數，問卷回收回來僅 3 人(2 人為排灣族，1 人為賽德克族)，筆者曾考慮將其問卷納入平地教師的部分，但因考量其意見亦為珍貴之資料，因此最後仍將之另外獨立，以了解不同族群教師之想法。此外，筆者在統計問卷的同時，亦將教師年資、年齡、性別的問卷加以區別做統計，不過因為以年資、年齡、性別分類出的百分比統計，其差異並不大，因此，在此筆者僅呈現不同族群的教師對於相關問題的認知。以下為教師問卷各問題之統計百分比圖：

1、問題 1：您對鄒族傳統音樂的看法

(1) 鄒族傳統音樂是具有代表性的文化特色

圖 4-17：「鄒族傳統音樂是具有代表性的文化特色」教師問卷百分比圖

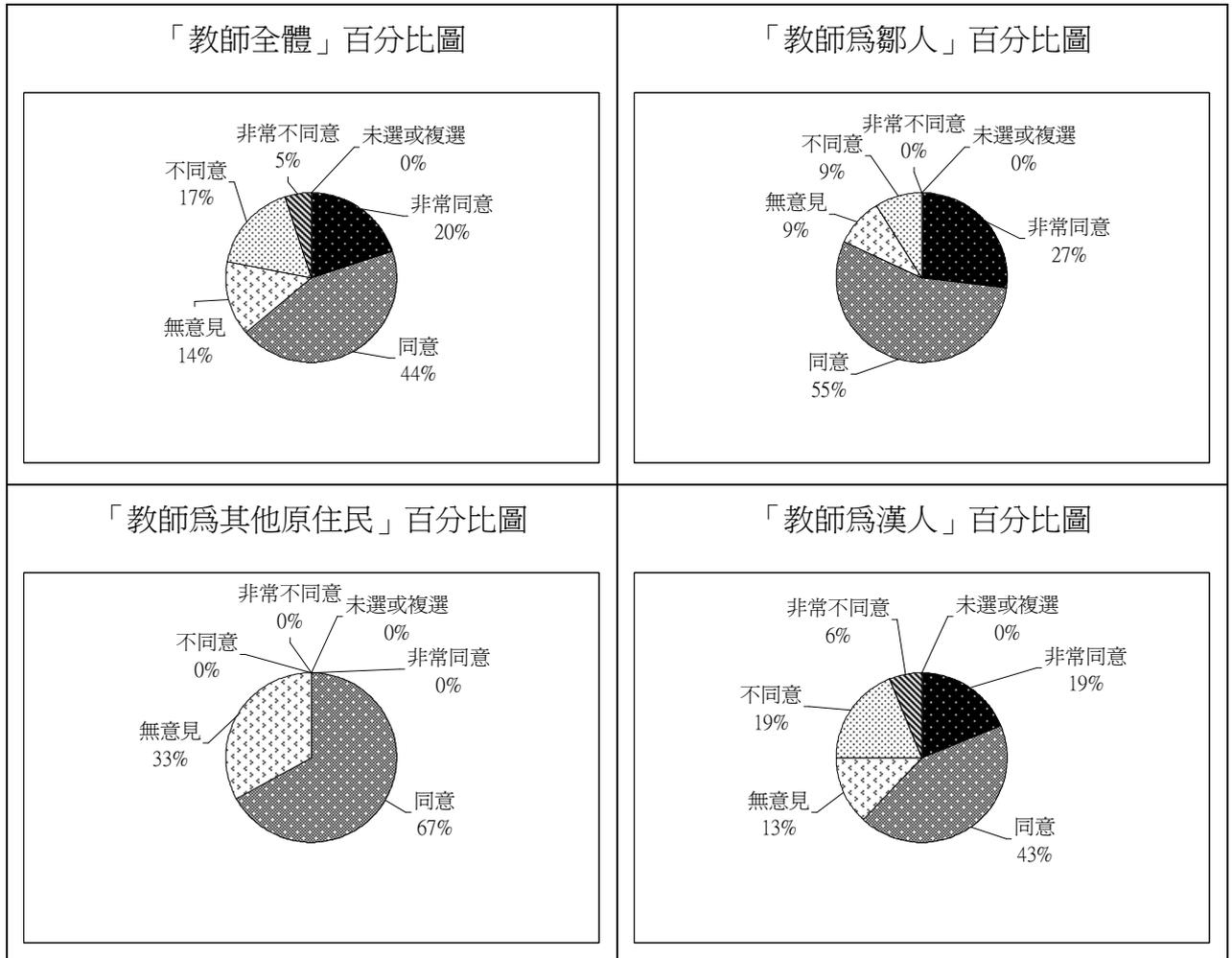


資料來源：筆者整理

大致而言，接受問卷調查的教師們對於鄒族傳統音樂具有文化上的代表性是認同的。而這樣的認同度是否在實際教學上會出現同等的重要性？則是筆者底下所欲知的。

(2) 目前鄒族傳統音樂已少人在傳唱

圖 4-18：「目前鄒族傳統音樂已少人在傳唱」教師問卷百分比圖

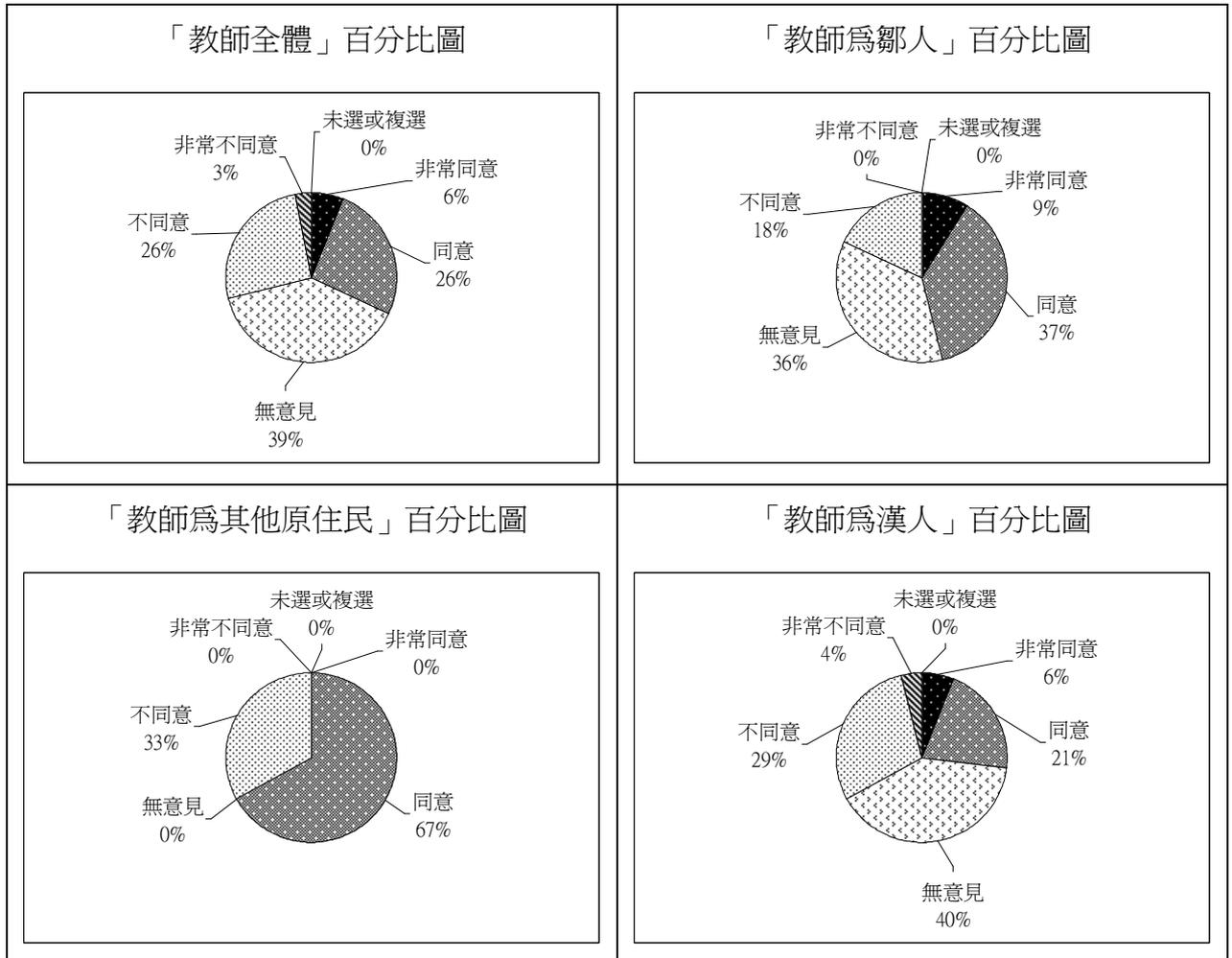


資料來源：筆者整理

64%教師認為在現代的鄒族社會當中，已很少聽到鄒族歌謠的傳唱。14%持無意見，22%不同意鄒族歌謠已少人傳唱。

(3) 目前時下的流行音樂，對鄒族傳統音樂的傳承造成不良影響

圖 4-19：「目前時下的流行音樂，對鄒族傳統音樂的傳承造成不良影響」教師問卷百分比圖



資料來源：筆者整理

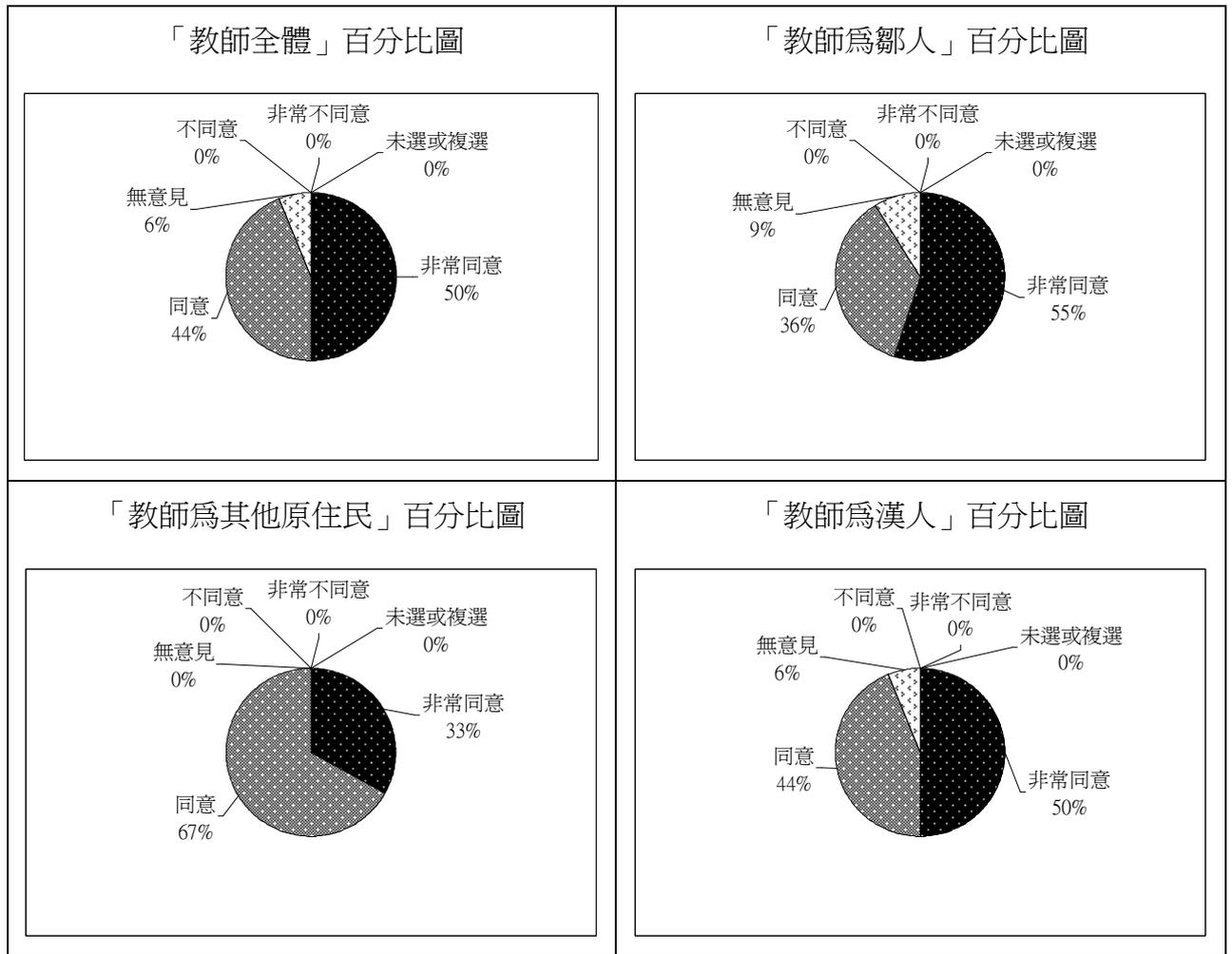
有將近 40% 的教師對於流行音樂是否對傳統音樂造成不良的影響抱持保留的態度。而有 46% 鄒籍教師認為流行音樂是有害於傳統音樂的傳承。不過，對照問題 1- (5) 「流行化的鄒族傳統音樂是可行也是可被接受的」及問題 1- (6) 「學生喜歡行音樂勝於傳統音樂」，有 83% 的教師們覺得流行化的鄒族音樂是可被接受的，因為一方面學生也喜愛流行音樂的方式，所以我們可能可以從中得知教師們的想法，流行音樂並不一定會對傳統音樂造成不好的影響；相反的，若能憑藉

流行音樂的方式傳承鄒族傳統音樂，或許可以達到較好的成效。

(4) 縱使外來音樂強勢，但學習鄒族傳統音樂仍然是重要的一件事

圖 4-20：「縱使外來音樂強勢，但學習鄒族傳統音樂仍然是重要的一件事」

教師問卷百分比圖



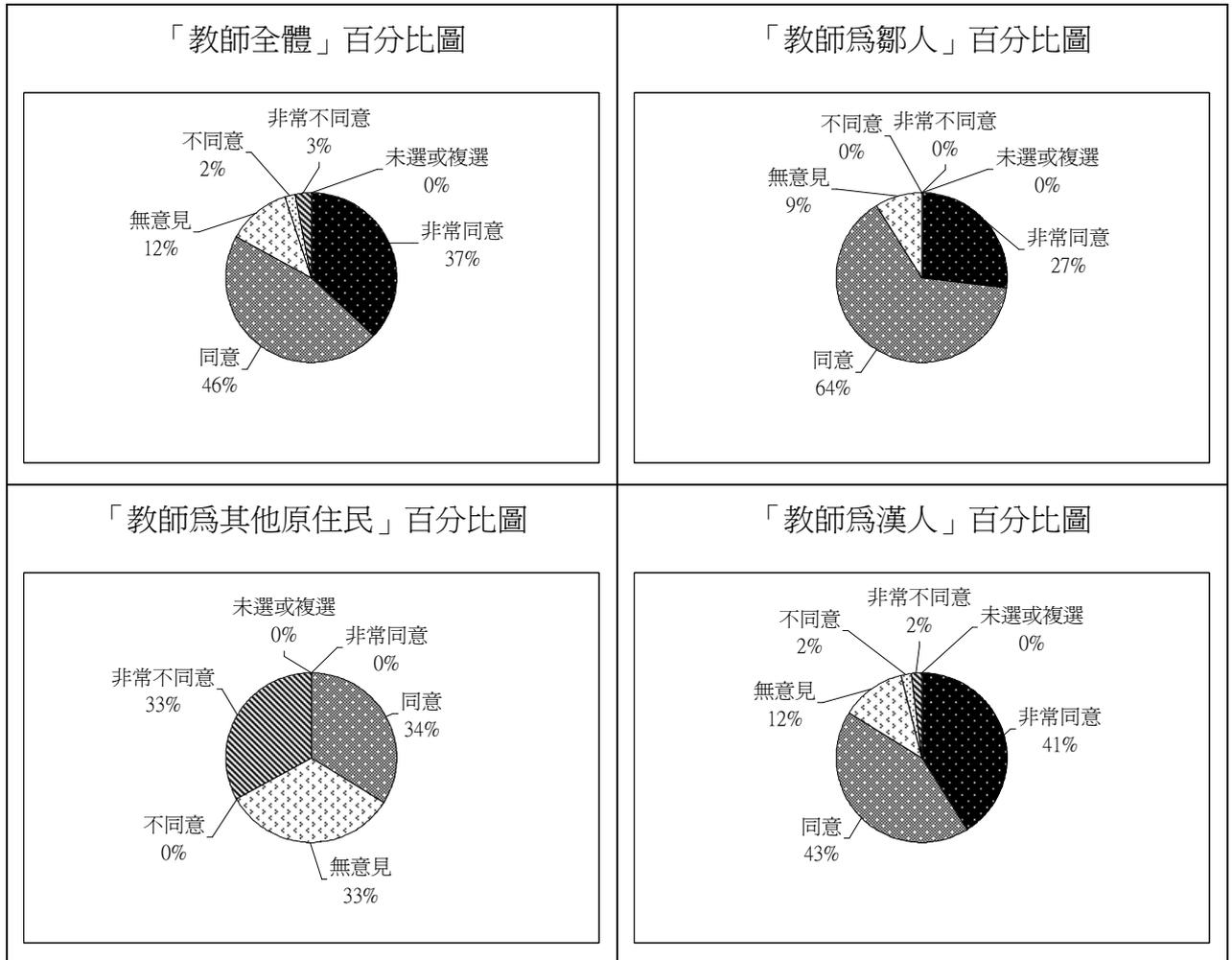
資料來源：筆者整理

這個問題回應到問題 1- (1)「鄒族傳統音樂是具有代表性的文化特性」，教師們的回答與其對鄒族傳統音樂的認同是一致的，因為認同鄒族傳統音樂為鄒族的特色文化，致使教師們認為學習鄒族傳統音樂是重要的。

(5) 流行化的鄒族傳統音樂是可行也是可被接受的

圖 4-21：「流行化的鄒族傳統音樂是可行也是可被接受的」教師問卷百分比

圖



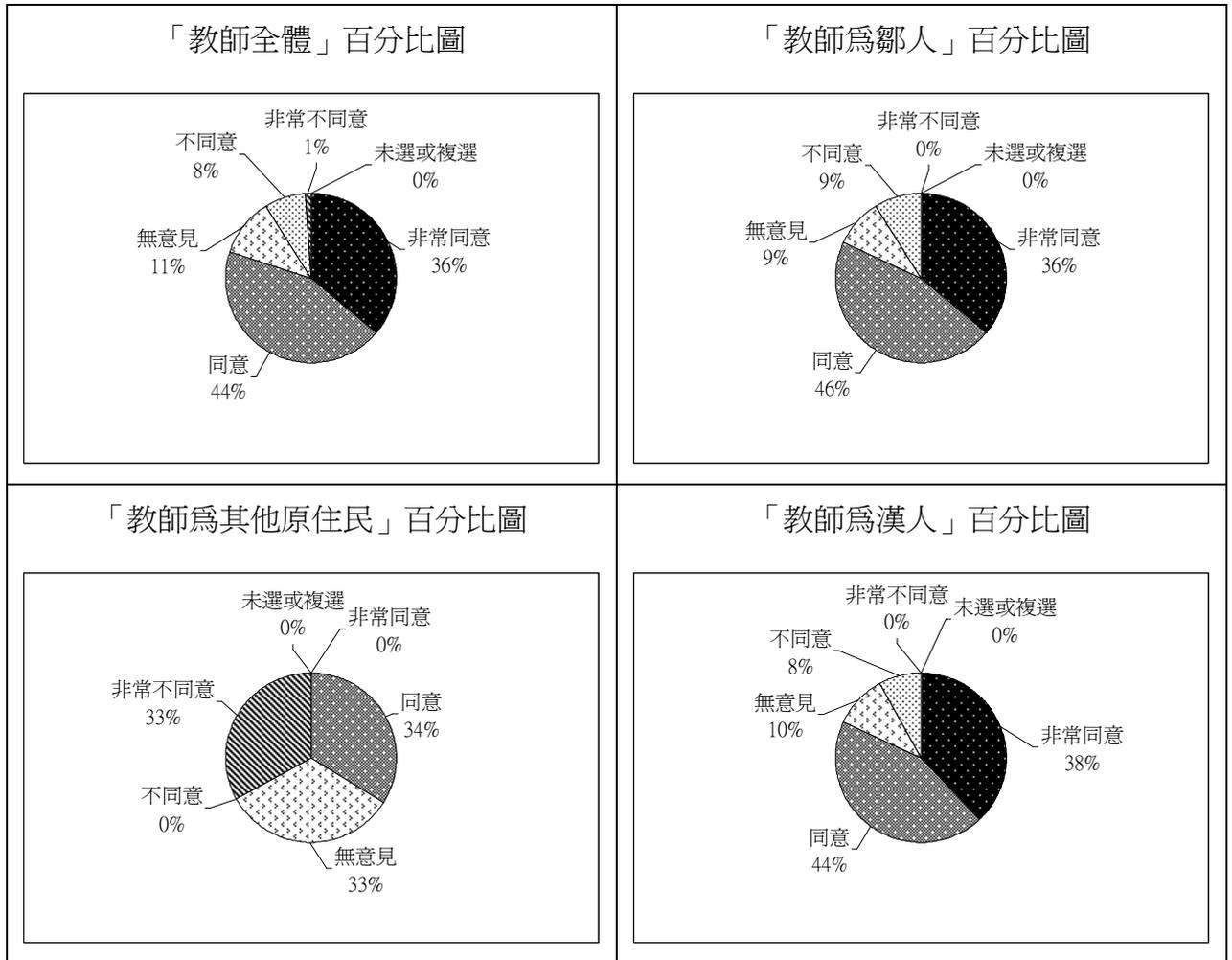
資料來源：筆者整理

83%教師認為流行化的傳統音樂是可被接受，也是現代社會中可行的方式。

可知學校教師認為流行音樂與傳統音樂之相容度是高的。

(6) 學生喜歡流行音樂勝於傳統音樂

圖 4-22：「學生喜歡流行音樂勝於傳統音樂」教師問卷百分比圖

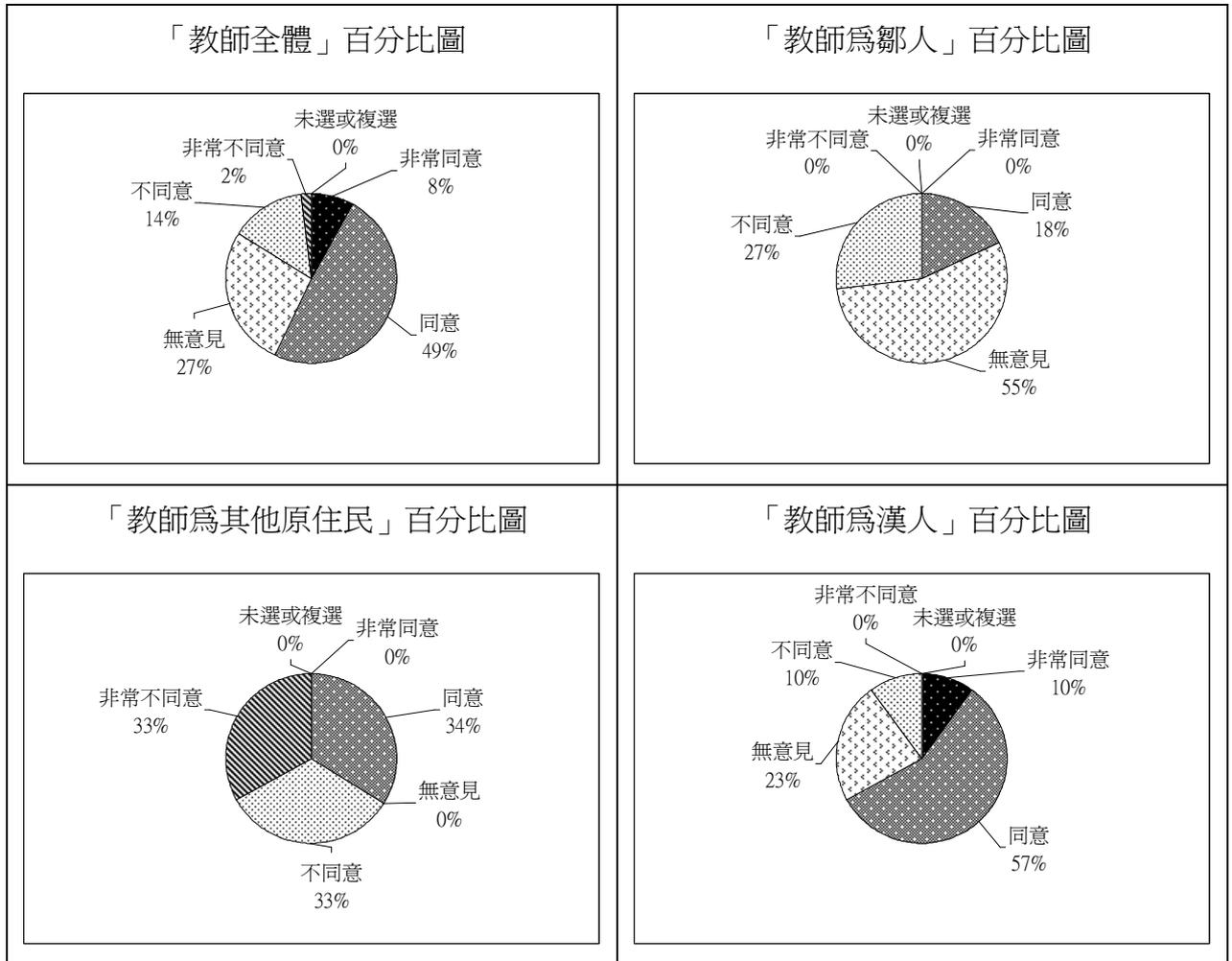


資料來源：筆者整理

從問題 1- (6)「學生喜歡流行音樂勝於傳統音樂」，我們得知教師們認為學生喜歡流行音樂勝於傳統音樂，但從問題 1- (5)「流行化的鄒族傳統音樂是可行也是可被接受的」的回答中，我們也可看出學生雖然較喜愛流行音樂，但對傳統音樂基本上半數以上的學生並不排斥。

(7) 學生喜歡流行音樂也喜歡傳統音樂

圖 4-23：「學生喜歡流行音樂也喜歡傳統音樂」教師問卷百分比圖



資料來源：筆者整理

在這個問題上，鄒族籍教師有高達 55% 是持無意見，多數鄒族籍教師是否並未注意到此問題，或孩子們表現出來的情況並不是那麼分明。而在勾選「同意」的比例上，鄒族籍教師與平地教師的百分比上相差甚多。鄒族籍教師勾選「非常同意」的為 0%，勾選「同意」的有 18%，而平地教師則有 10% 勾選「非常同意」，57% 勾選「同意」。

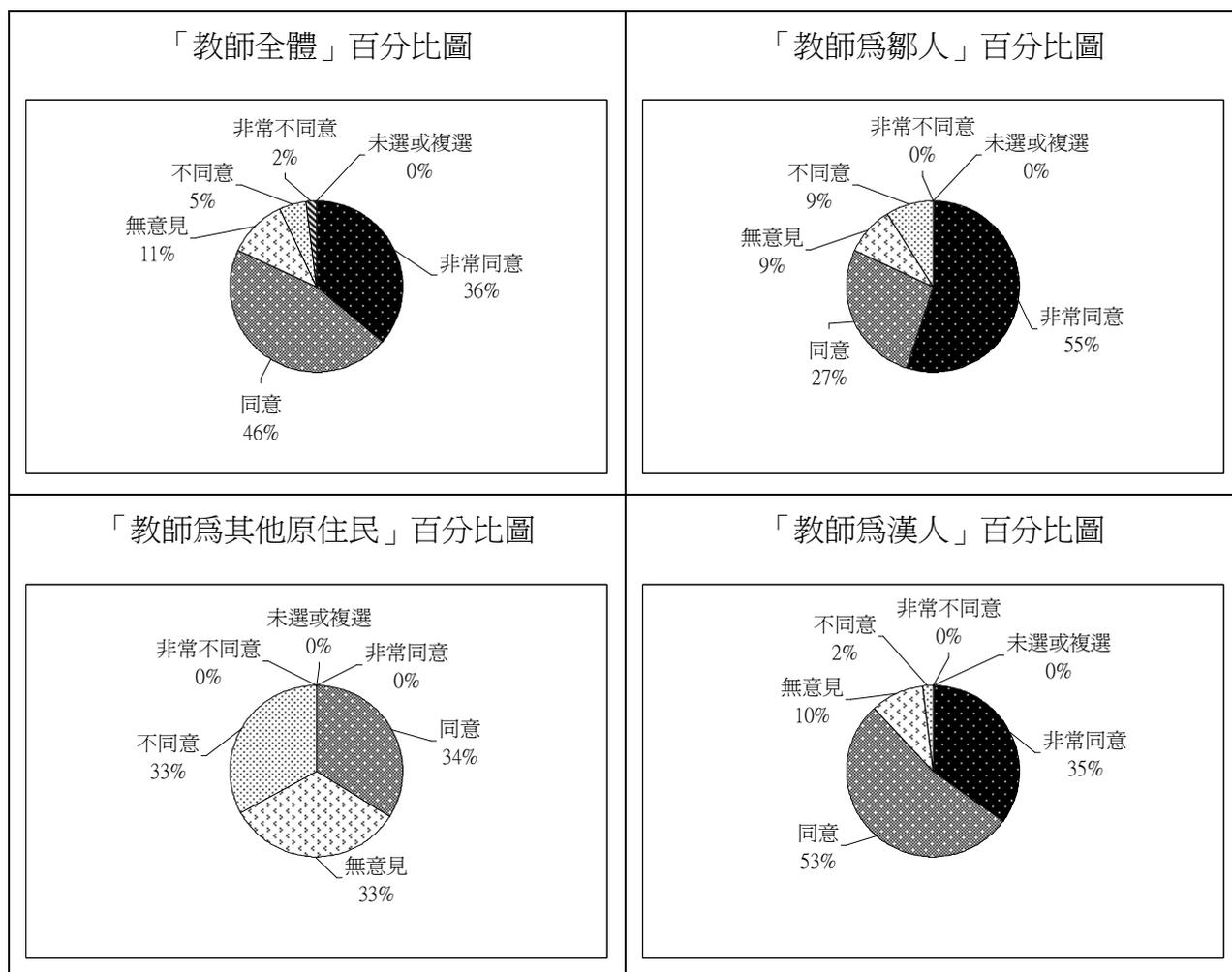
對照問題 1- (6) 「學生喜歡流行音樂勝於傳統音樂」，似乎可看出鄒族教師認為學生比較偏愛流行音樂。而在 1- (6) 「學生喜歡流行音樂勝於傳統音樂」的

問題上，平地教師雖然也有 82% 勾選「非常同意」或「同意」，在問題 1-(7)「學生喜歡流行音樂也喜歡傳統音樂」也有 67% 的教師勾選「非常同意」或「同意」，乍看之下，似乎有其矛盾之處。但筆者考量是否平地教師對於傳統音樂及流行音樂的相容性是抱持較高的認同態度，因此才會有這樣的結果。

對照學生問卷當中，問題 4「我喜歡鄒族傳統歌謠也喜歡流行音樂」的問題，69% 的學生勾選「非常同意」，21% 的學生勾選「同意」。與平地教師相同的，學生對於傳統音樂與流行音樂二者的相容性接受度是較高的。

(8) 鄒族傳統音樂對於學校音樂教育具有重要的意義與價值

圖 4-24：「鄒族傳統音樂對於學校音樂教育具有重要的意義與價值」教師問卷百分比圖

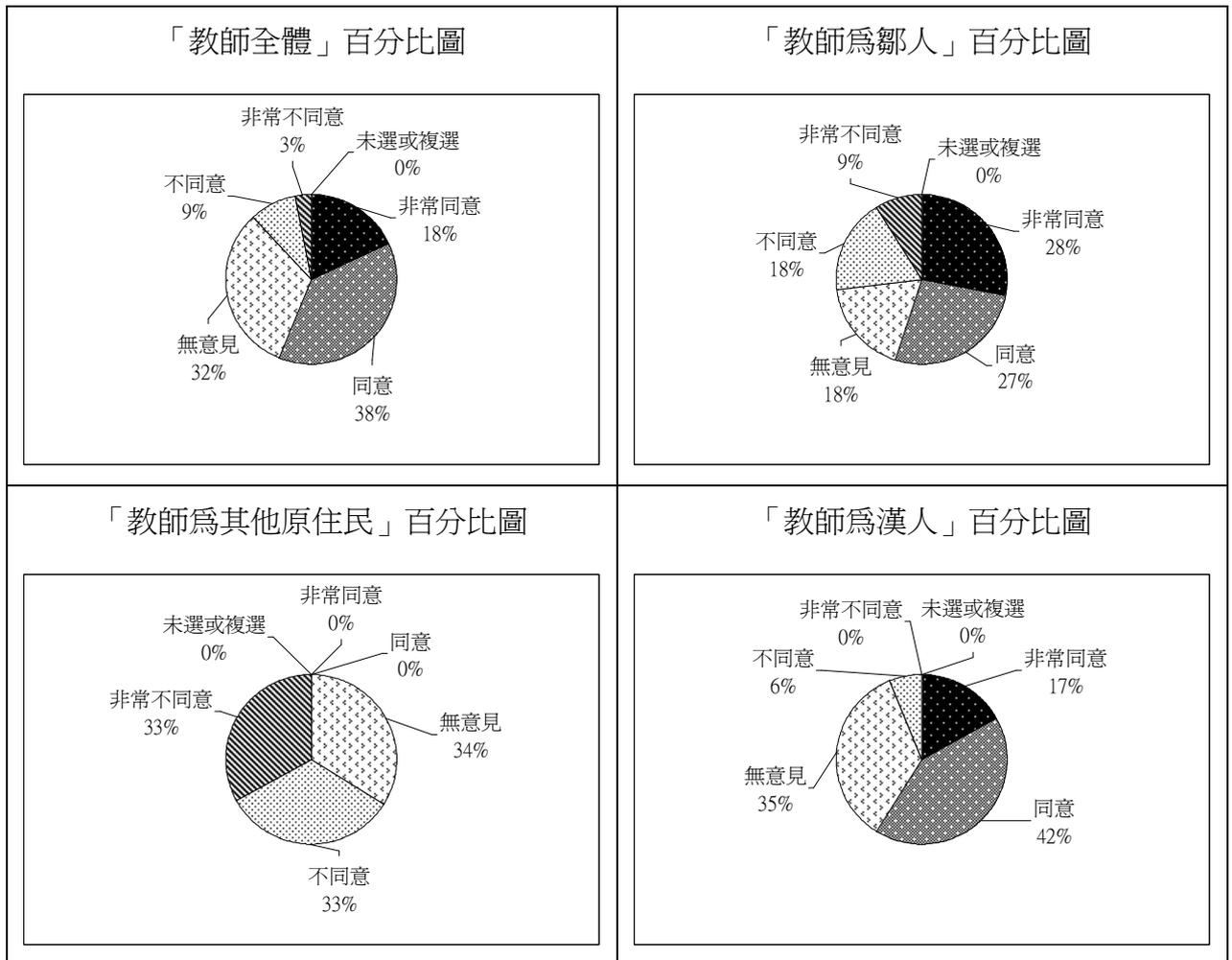


資料來源：筆者整理

82%教師認同鄒族傳統音樂對於學校的音樂教育具有重要的意義與價值，但「教師為其他原住民」的三名教師，一人無意見，一人不同意，一人勾選非常不同意。而漢人教師在這個問題的百分比偏向與鄒籍教師較相近。

(9) 鄒族傳統音樂在學校音樂教育中有著很好的運用及規劃

圖 4-25：「鄒族傳統音樂在學校音樂教育中有著很好的運用及規劃」教師問卷百分比圖



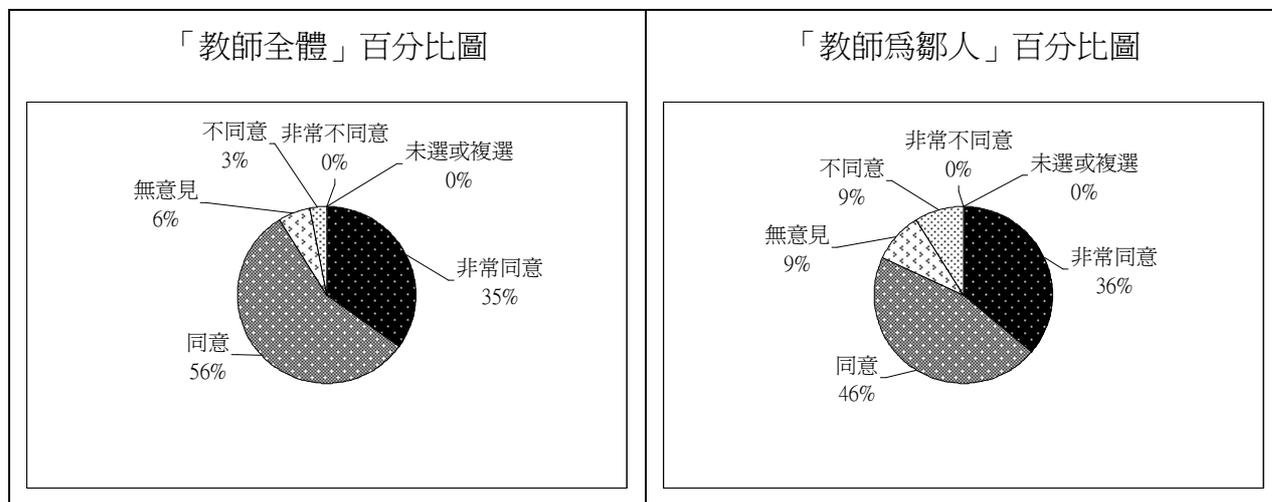
資料來源：筆者整理

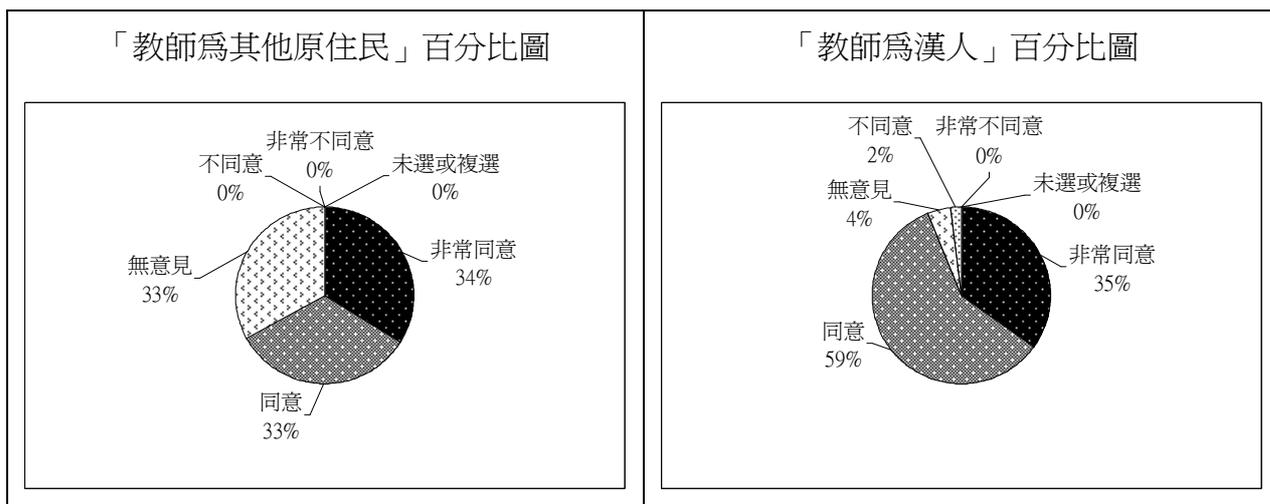
從問題 1-(9)「鄒族傳統音樂在學校音樂教育中有著很好的運用及規劃」中，可看出半數教師認為學校對於鄒族傳統音樂在目前有著良好的規劃與運用，但從問題 2-(4)「學校已有一套系統化的鄒族傳統音樂教材可供教師使用」、3-(3)「沒有足夠的教學時間」、3-(4)「沒有足夠的師資」、3-(5)「課程不易安排」、3-(6)「教材缺乏」、3-(7)「教具不足」、3-(8)「學校教育系統不易實踐或操作傳統音樂的學習與傳承工作」、3-(9)「傳統音樂內容不足」等問題當中，卻發現教師在回答問題 1-(9)時，應該只有約略的概念，但真正回答到實際教學現場的問題時，教師就較能針對這些問題，選擇出實際情況的答案。因此，並不能單從問題 1-(9)得知實際教學的現況，而必須對照以上幾組問題一起討論。

2、問題 2：在教學上您對鄒族傳統音樂的看法

(1) 鄒族傳統音樂文化可以融入學校課程中進行教學

圖 4-26：「鄒族傳統音樂文化可以融入學校課程中進行教學」教師問卷百分比圖



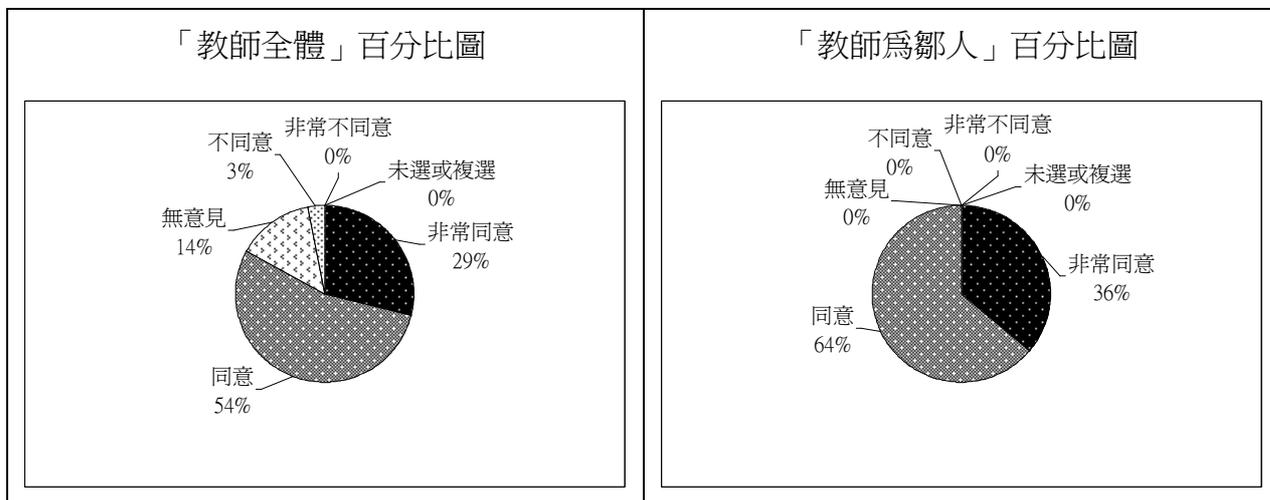


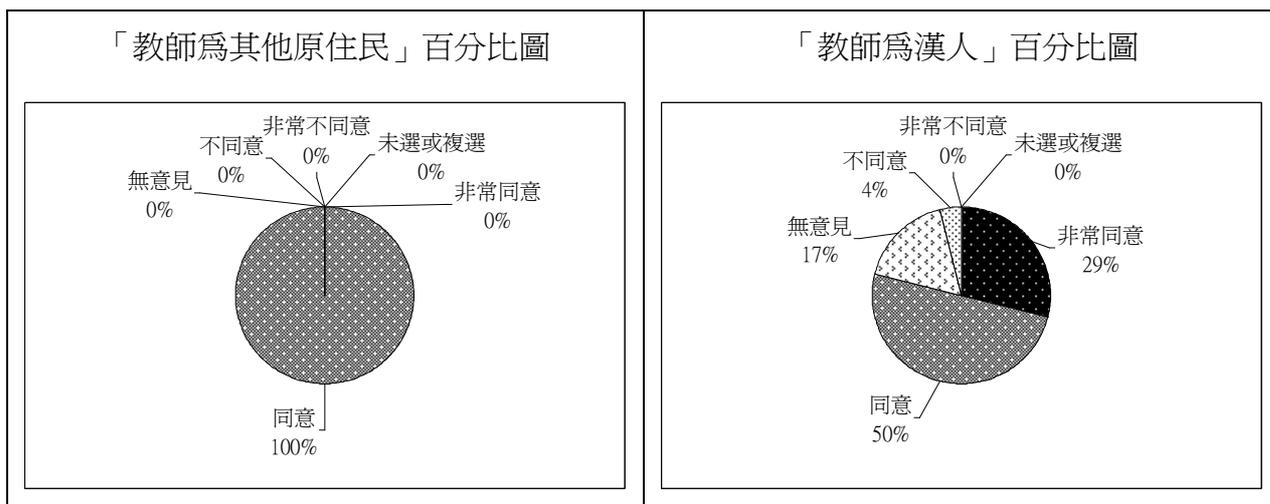
資料來源：筆者整理

91%教師持贊同意見，即在想法上，傳統音樂文化似乎融入學校課程中進行教學並不是多大的問題，但若對照實際教學現況（問題 2-（4）「學校已有一套系統化的鄒族傳統音樂教材可供教師使用」、3-（3）「沒有足夠的教學時間」、3-（4）「沒有足夠的師資」、3-（5）「課程不易安排」、3-（6）「教材缺乏」、3-（7）「教具不足」）發現，在想法上大家會有一致的認同，但實際教學仍有許多問題尚未獲得解決，因此我們可知，理想與現實有所落差。

(2) 可以用流行化的鄒族傳統音樂來進行教學

圖 4-27：「可以用流行化鄒族傳統音樂來進行教學」教師問卷百分比圖



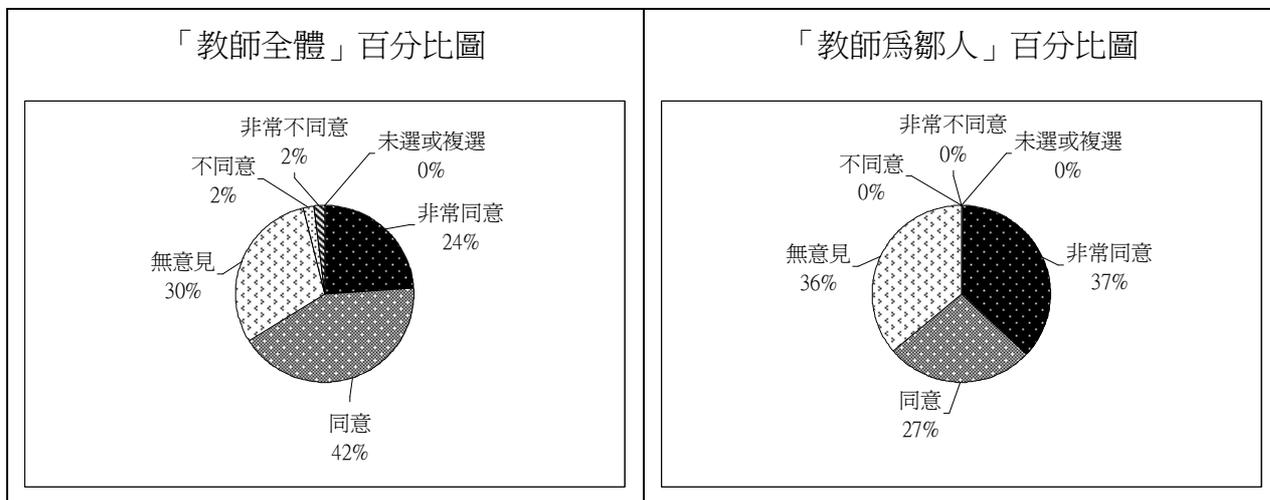


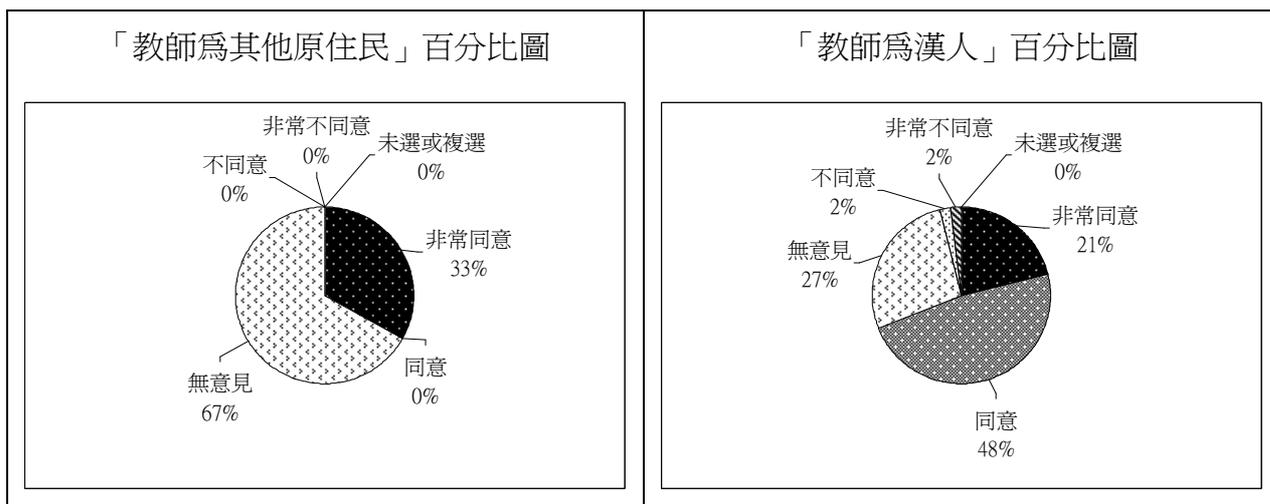
資料來源：筆者整理

此問題回應到問題 1-(5)「流行化的鄒族傳統音樂是可行也是可被接受的」與 1-(6)「學生喜歡流行音樂勝於傳統音樂」。因為流行化的鄒族音樂可被接受，同時學生也喜歡流行音樂的形式，因而，以此方式來進行教學，也有 93%教師可接受。

(3) 鄒族傳統音樂可以搭配其他的教學方法進行教學（如奧福音樂教學法、高大宜音樂教學法等等）

圖 4-28：「鄒族傳統音樂可以搭配其他的教學方法進行教學（如奧福音樂教學法、高大宜音樂教學法等等）」教師問卷百分比圖



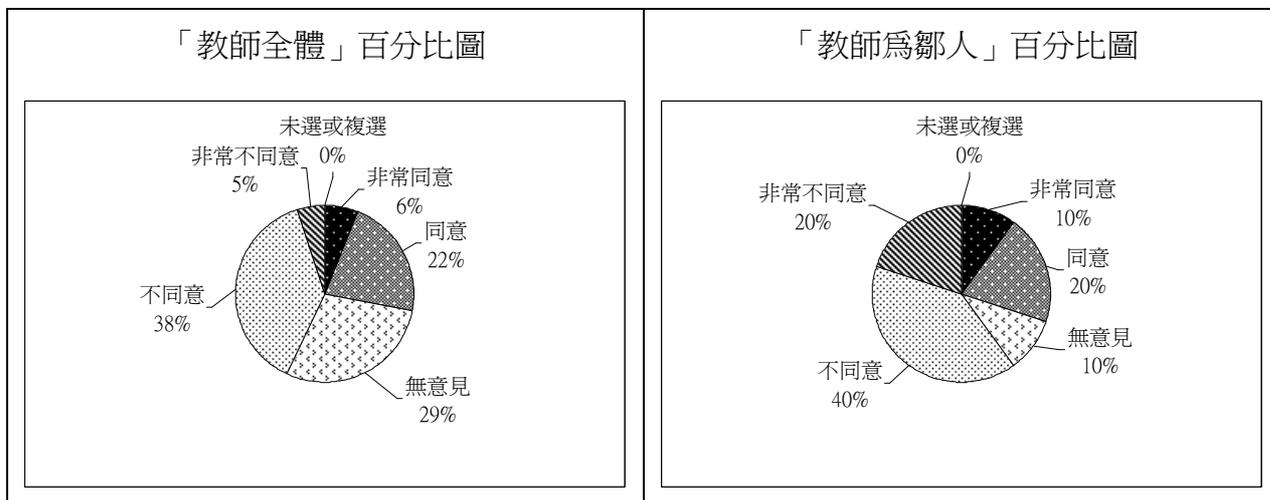


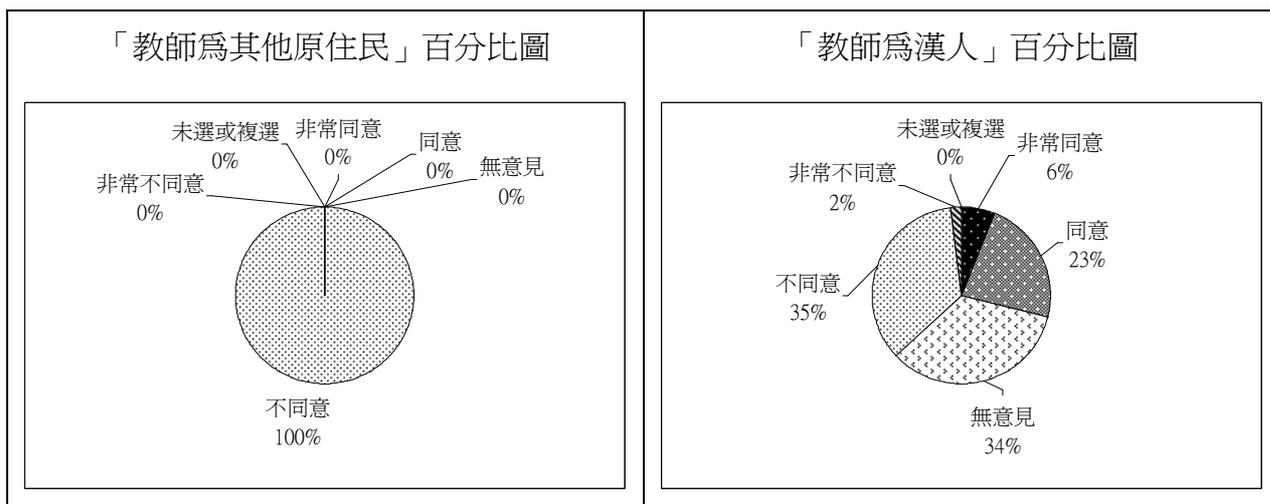
資料來源：筆者整理

針對這個問題有 30%的教師選擇無意見，也許是對音樂教學方法較少接觸，因而無法做判斷。而有 66%教師則認同鄒族傳統音樂的教學，是可以搭配其他教學法的。

(4) 學校已有一套系統化的鄒族傳統音樂教材可供教師使用

圖 4-29：「學校已有一套系統化的鄒族傳統音樂教材可供教師使用」教師問卷百分比圖



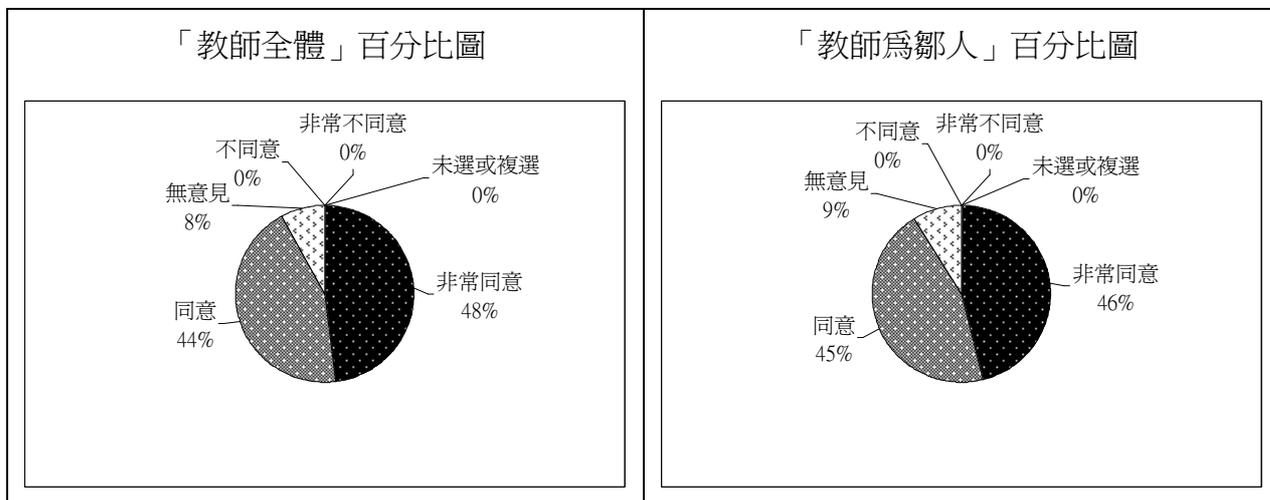


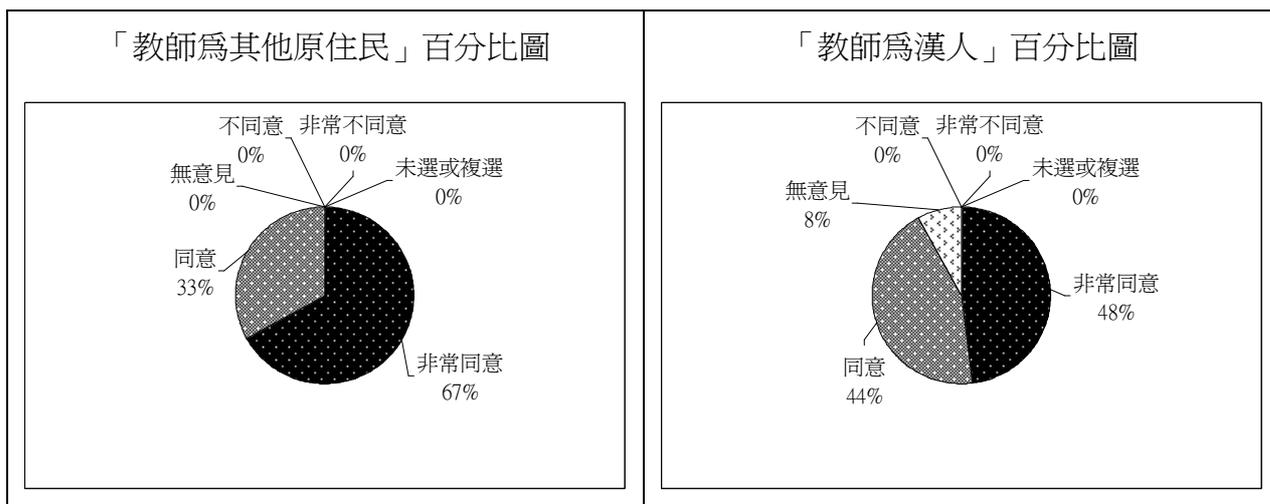
資料來源：筆者整理

從「教師全體百分比圖」看出，70%的教師認為學校並未有一套系統性的教材可提供音樂教學的教師使用。而身為他族的教師，在這個問題上則顯現出皆為「不同意」的現象。其次，漢人教師有 34% 勾選「無意見」，可能漢人教師對這方面的了解不甚清楚，或即使有這類教材的存在，但可能這些教師並未使用此教材來進行教學，故不了解這類教材是否適用或在教學上是否可獲致較好的效益。

(5) 學生學習鄒族傳統音樂有助於提升自我族群的認同

圖 4-30：「學生學習鄒族傳統音樂有助於提升自我族群的認同」教師問卷百分比圖



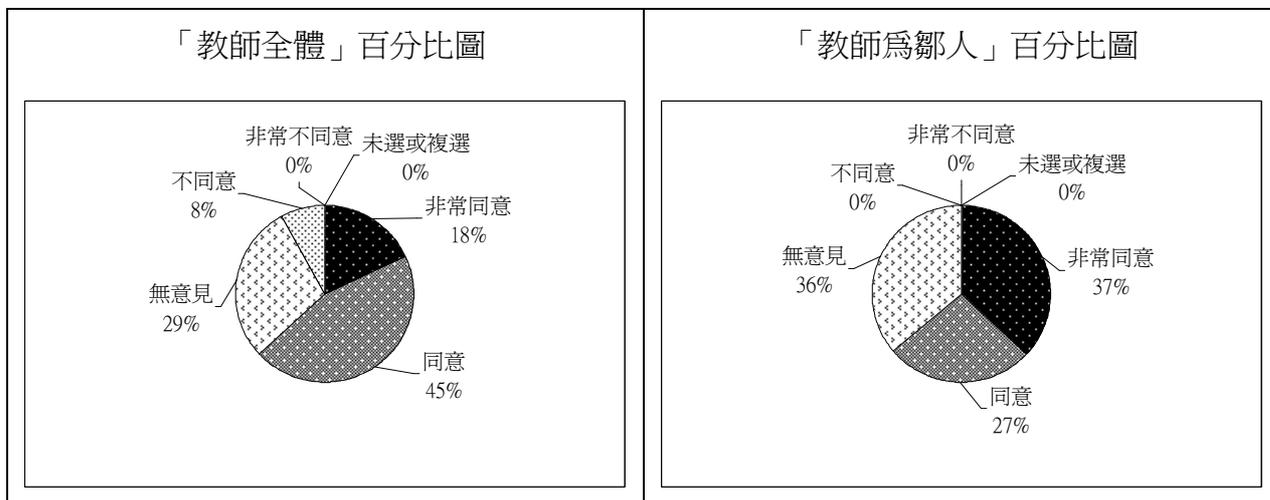


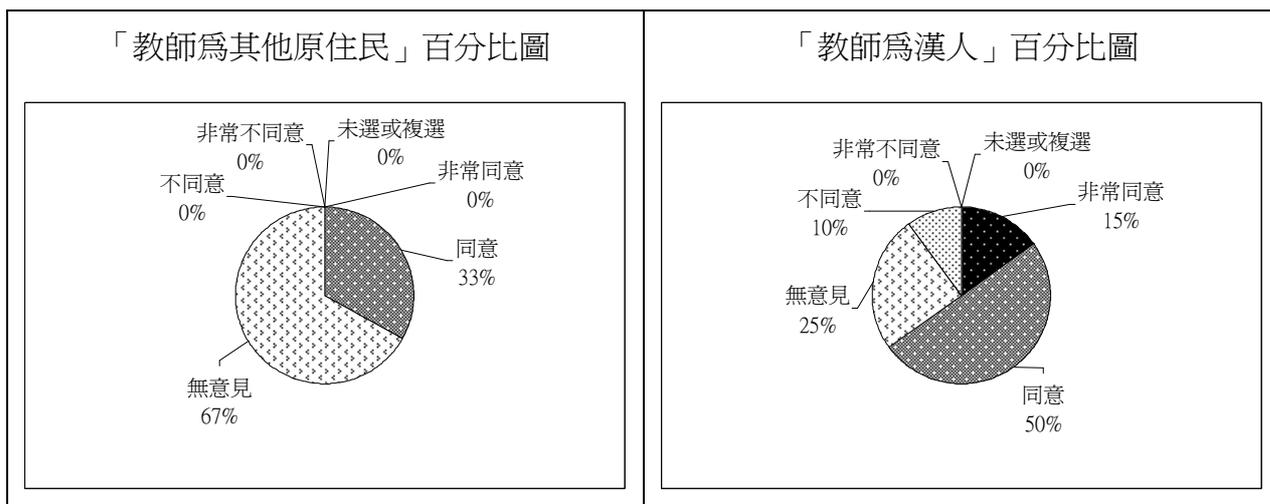
資料來源：筆者整理

92%教師皆同意學習傳統文化是有助於提升自我族群認同的方式。8%無意見，不同意的則為0%。

(6) 學習鄒族傳統音樂對學生整體學習態度與能力有提升的作用

圖 4-31：「學習鄒族傳統音樂對學生整體學習態度與能力有提升的作用」教師問卷百分比圖



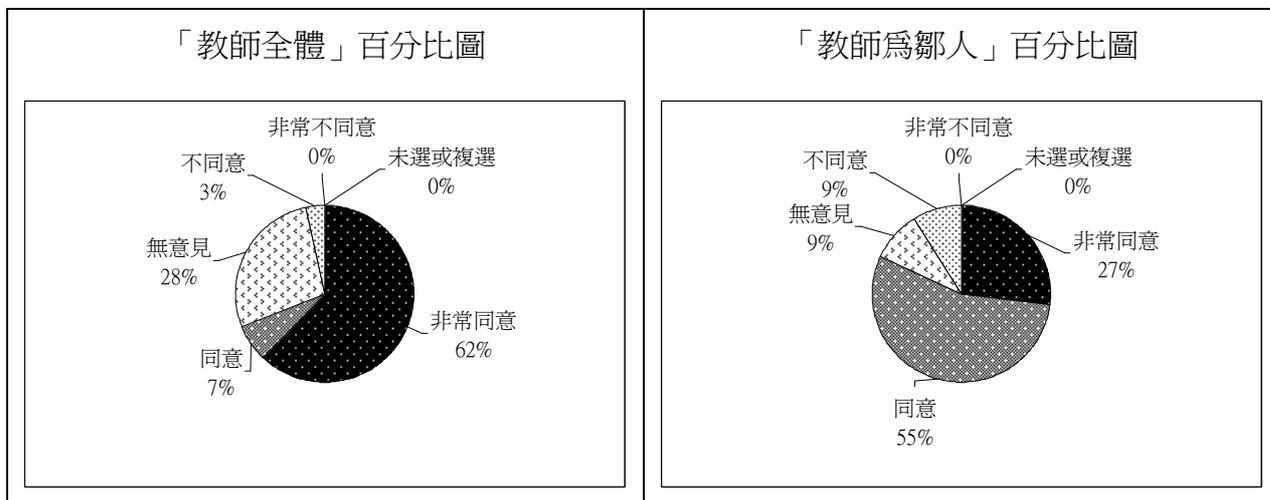


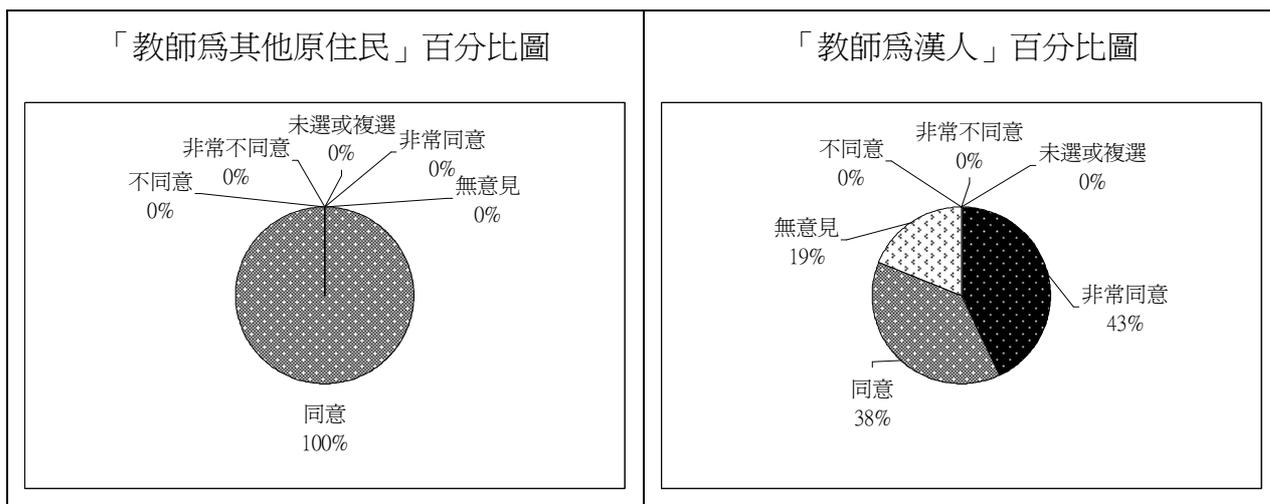
資料來源：筆者整理

關於這個問題，對應到問題 2- (6)「學習鄒族傳統音樂對學生整體學習態度與能力有提升的作用」，從中可看出，教師雖然認為學習鄒族傳統文化可有助於對族群的認同，但對於學生整體學習的態度與能力的提升卻不見得是相輔相成的。因此 29%的教師勾選「無意見」，可能是採保留的態度，若要確知了解對文化的認同與學習的相關性，則需要再進一步做學生學業與其文化認同程度的研究調查。

(7) 您覺得透過學校教育傳承鄒族傳統音樂是重要且有效的作法

圖 4-32：「您覺得透過學校教育傳承鄒族傳統音樂是重要且有效的作法」教師問卷百分比圖





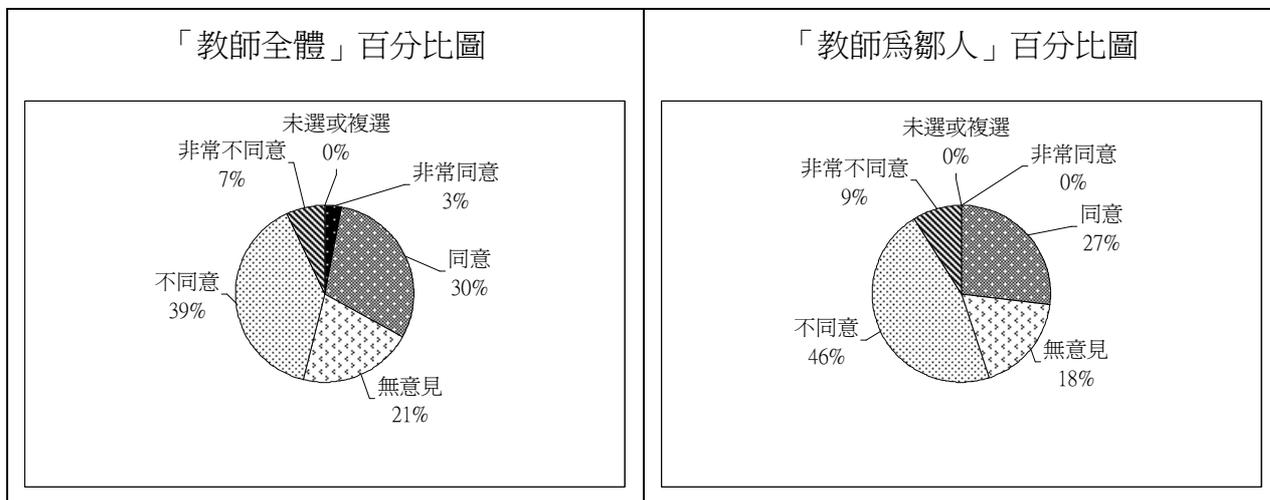
資料來源：筆者整理

有 81% 教師認為透過學校教育傳承鄒族傳統音樂是重要且有效的作法。但從問題 3- (3)「沒有足夠的教學時間」、3- (4)「沒有足夠的師資」、3- (5)「課程不易安排」、3- (6)「教材缺乏」、3- (7)「教具不足」、3- (8)「學校教育系統不易實踐或操作傳統音樂的學習與傳承工作」中，我們也看到了學校教育系統要真正進行文化傳承的工作，其能力也是有限的。

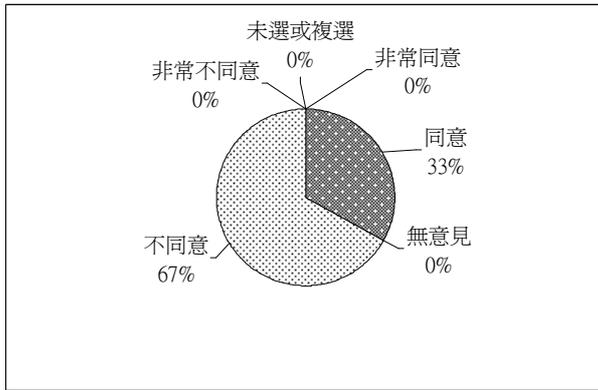
3、問題 3：您覺得鄒族傳統音樂在教學上有哪些施行上的困難

(1) 學生沒有興趣

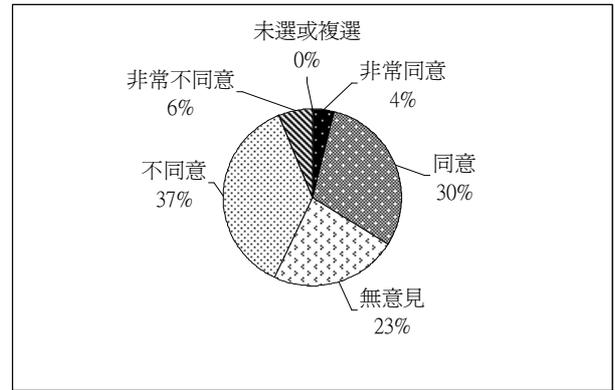
圖 4-33：「學生沒有興趣」教師問卷百分比圖



「教師為其他原住民」百分比圖



「教師為漢人」百分比圖



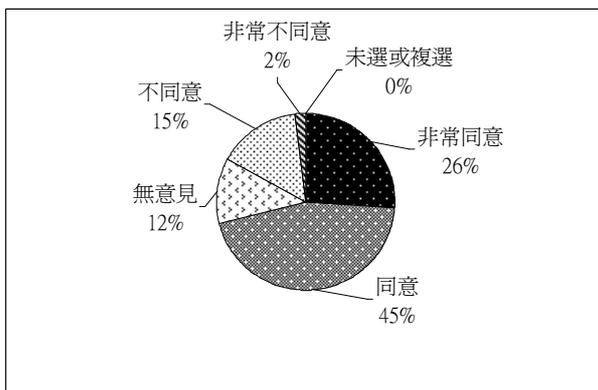
資料來源：筆者整理

在這個問題上，同意學生對傳統音樂沒有興趣的，較多為教學年資 15 年以下的老師，大部分 16 年以上年資的老師，並不認為學生對傳統音樂產生不了興趣。

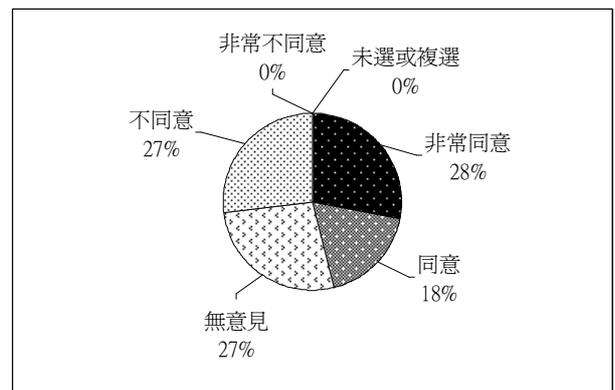
(2) 母語的能力直接影響傳統音樂的學習

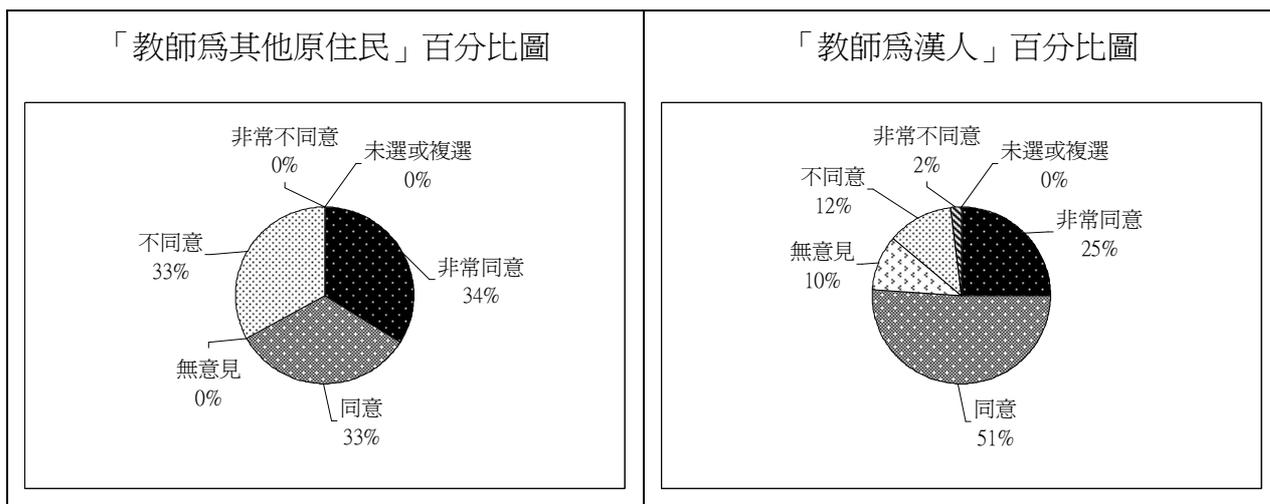
圖 4-34：「母語的能力直接影響傳統音樂的學習」教師問卷百分比圖

「教師全體」百分比圖



「教師為鄒人」百分比圖



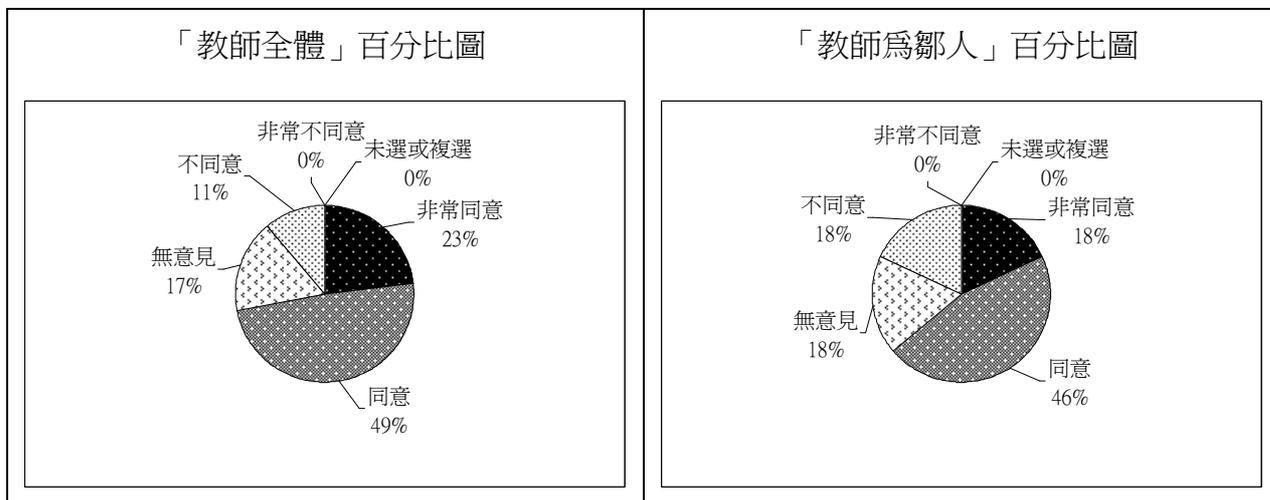


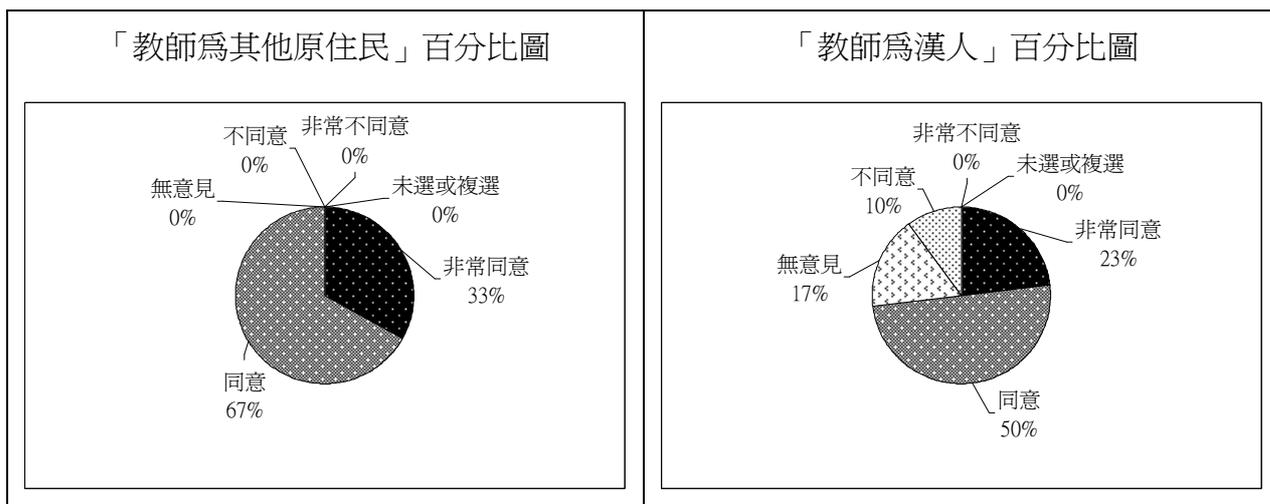
資料來源：筆者整理

鄒族籍教師有 46%認為母語能力會影響傳統音樂的學習，不過也有 27%的教師對此問題沒有太大的意見，另有 27%的教師認為是沒有影響的。而漢人教師普遍表達出語言的能力與學習傳統文化是直接相關的想法，因此有 76%的漢人教師在這個問題當中，勾選「非常同意」及「同意」兩個選項，比例相當高。

(3) 沒有足夠的教學時間

圖 4-35：「沒有足夠的教學時間」教師問卷百分比圖



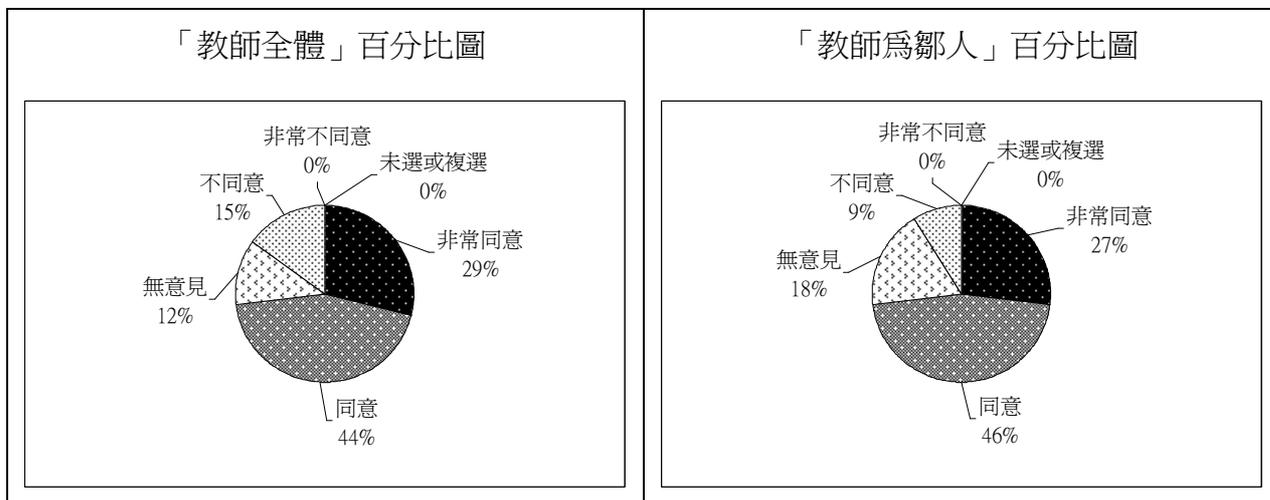


資料來源：筆者整理

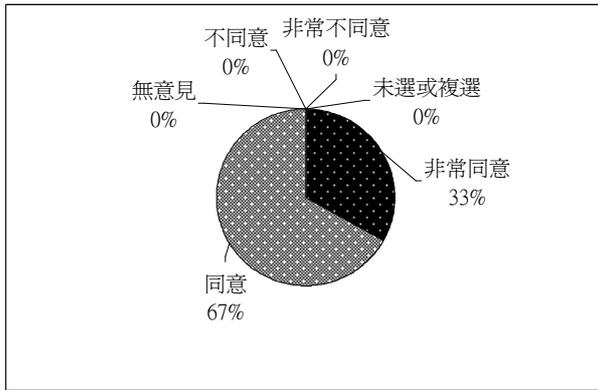
從問題 3- (3)「沒有足夠的教學時間」、3- (4)「沒有足夠的師資」、3- (5)「課程不易安排」、3- (6)「教材缺乏」、3- (7)「教具不足」中，我們可以發現，在現今鄒族小學當中，要推展傳統音樂有其實際上的困難，諸如沒有足夠的教學時數及師資、課程不易安排、教材教具的缺乏等等情形，皆有半數以上的教師認為這些問題都是目前學校施行傳統音樂教學的困難之處。

(4) 沒有足夠的師資

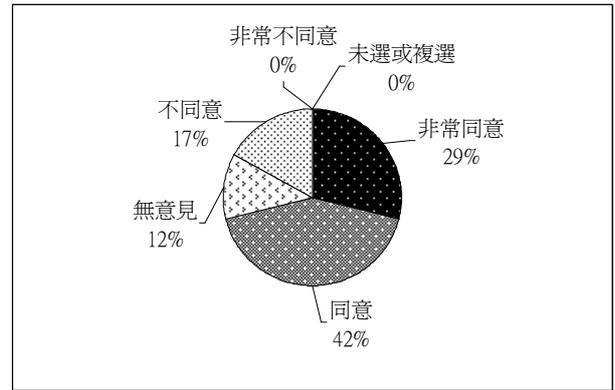
圖 4-36：「沒有足夠的師資」教師問卷百分比圖



「教師為其他原住民」百分比圖



「教師為漢人」百分比圖

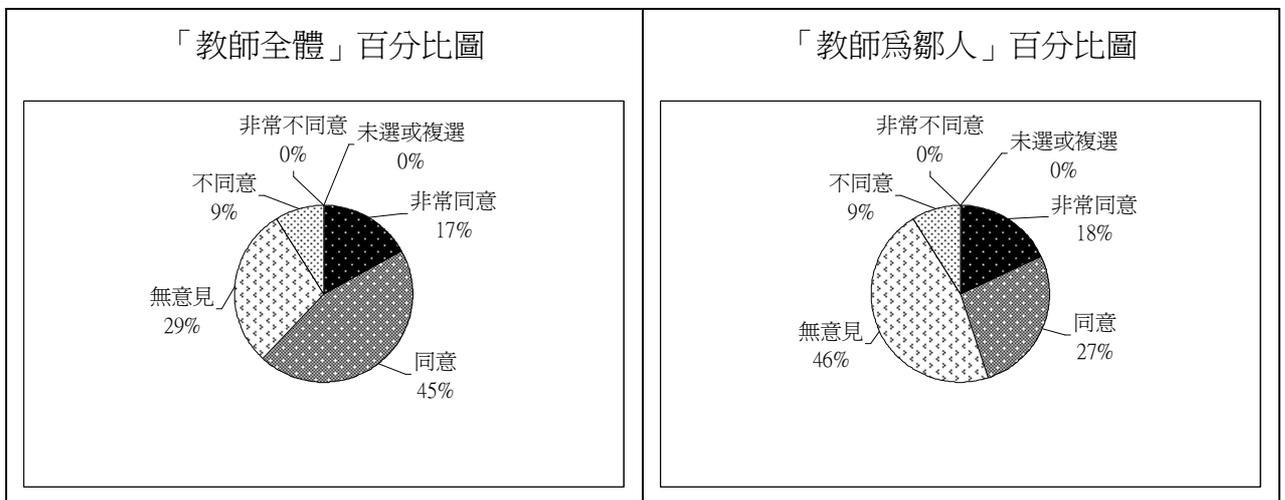


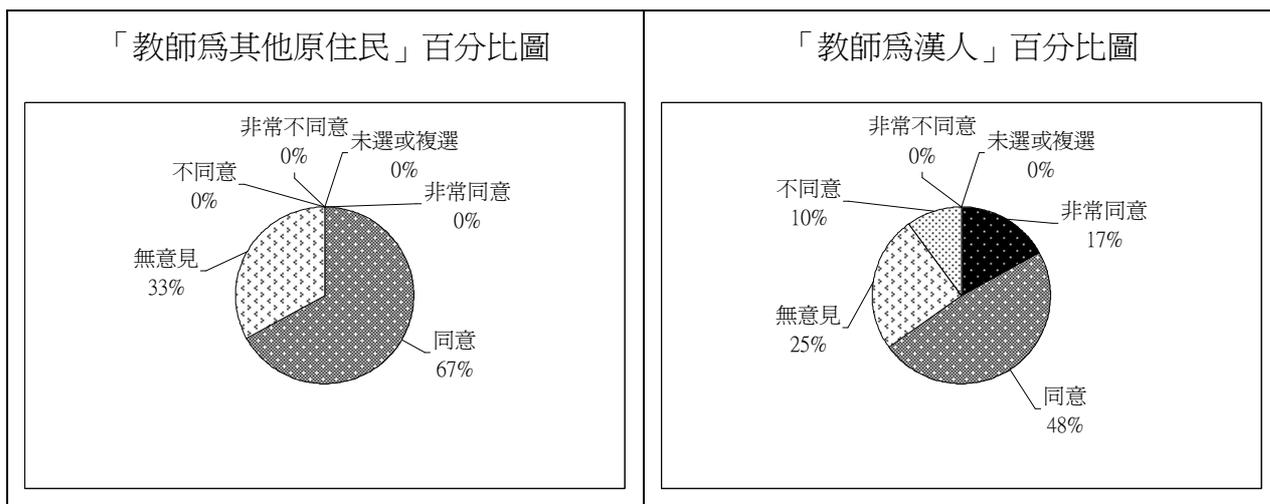
資料來源：筆者整理

針對這個問題，73%的教師皆認為並沒有足夠的師資支援學校的教學。

(5) 課程不易安排

圖 4-37：「課程不易安排」教師問卷百分比圖



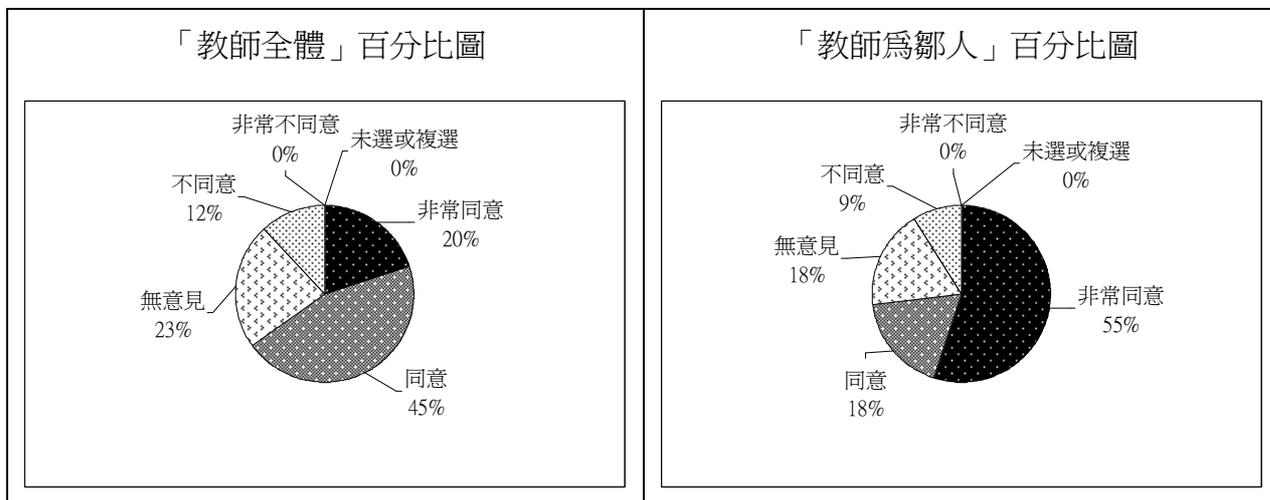


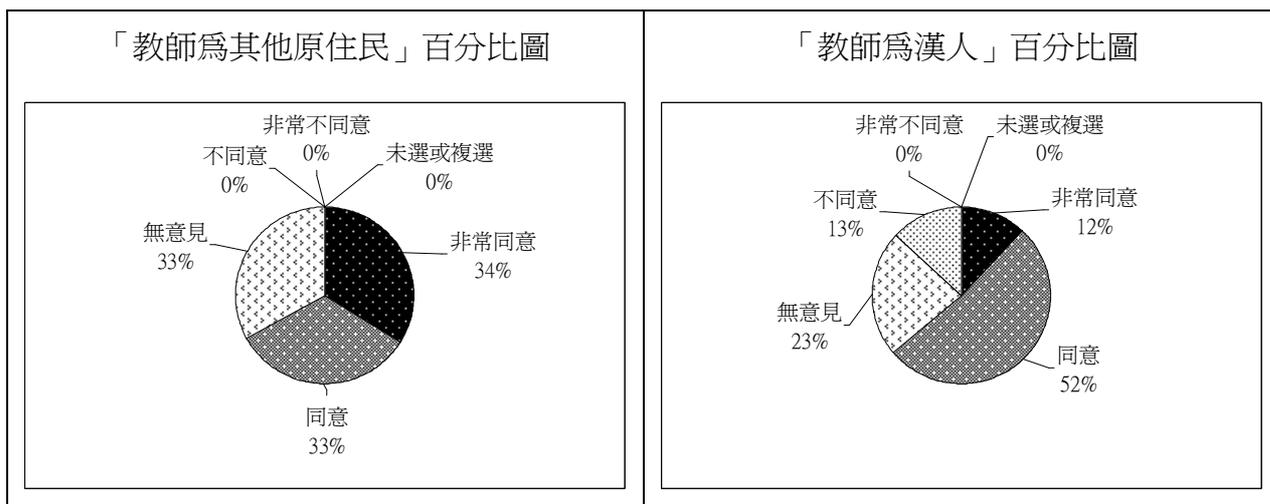
資料來源：筆者整理

此問題有 17%的教師勾選「非常同意」，45%勾選「同意」，或許由此我們可以看出，課程的安排在今日的教育體系之下，雖有其困難度，但 62%的教師認為這些困難度也許並沒有想像中的難以克服。

(6) 教材缺乏

圖 4-38：「教材缺乏」教師問卷百分比圖



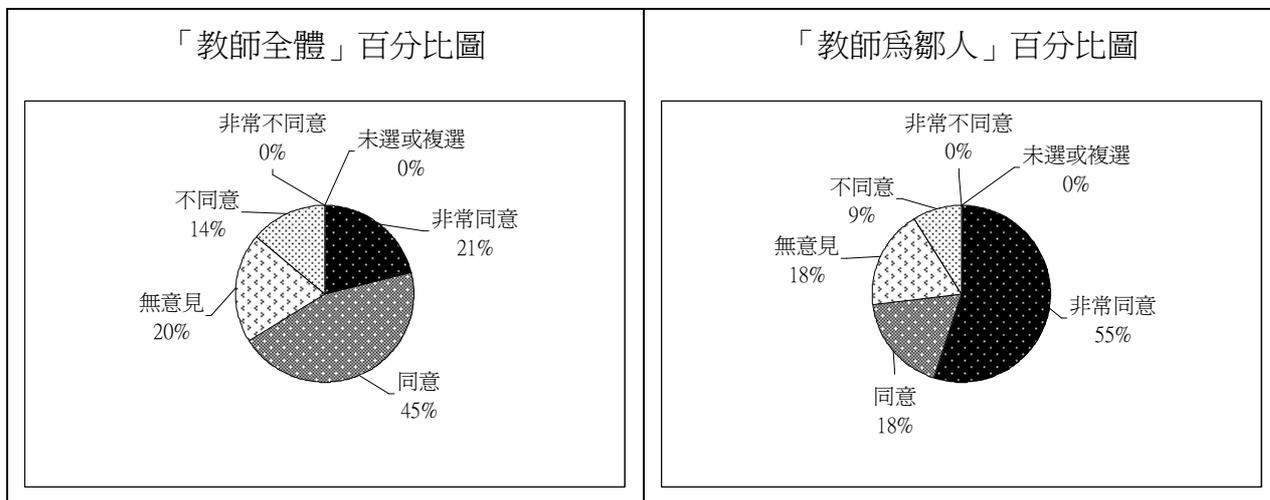


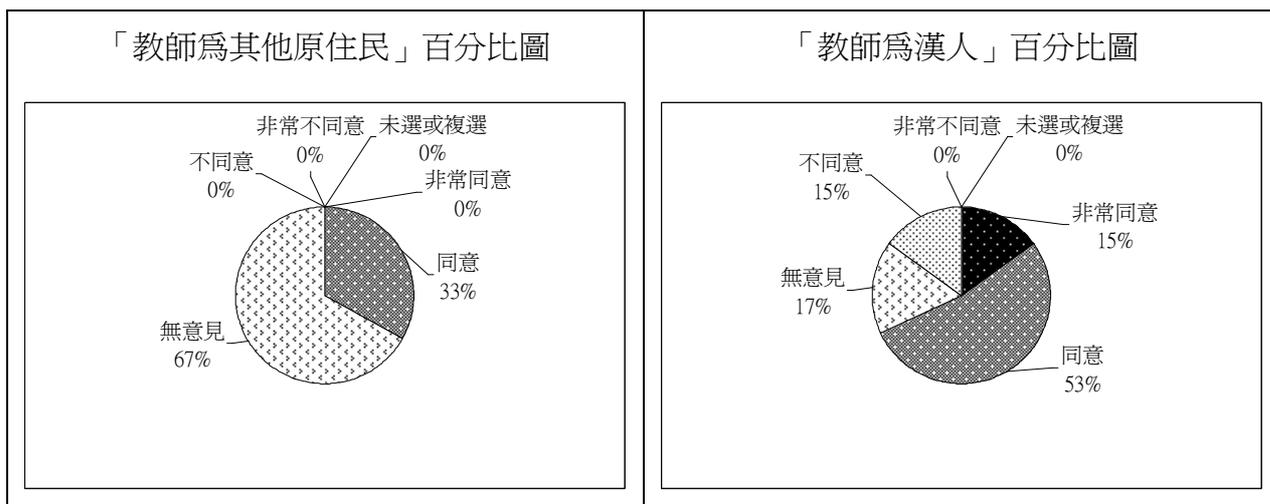
資料來源：筆者整理

有 65% 教師認為教材不足，對照筆者所做之訪談記錄，可大致了解，現今小學中鄒族傳統音樂的教材並未有系統性的整理，因此，即使鄒族音樂有其豐富性，但教材的缺乏，也造成教學上的困難。

(7) 教具不足

圖 4-39：「教具不足」教師問卷百分比圖



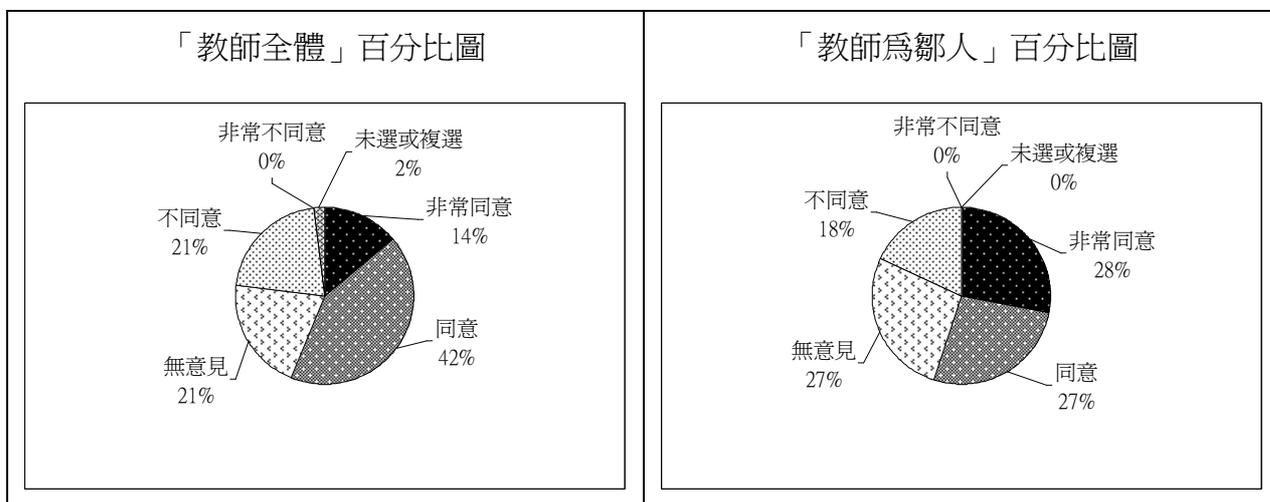


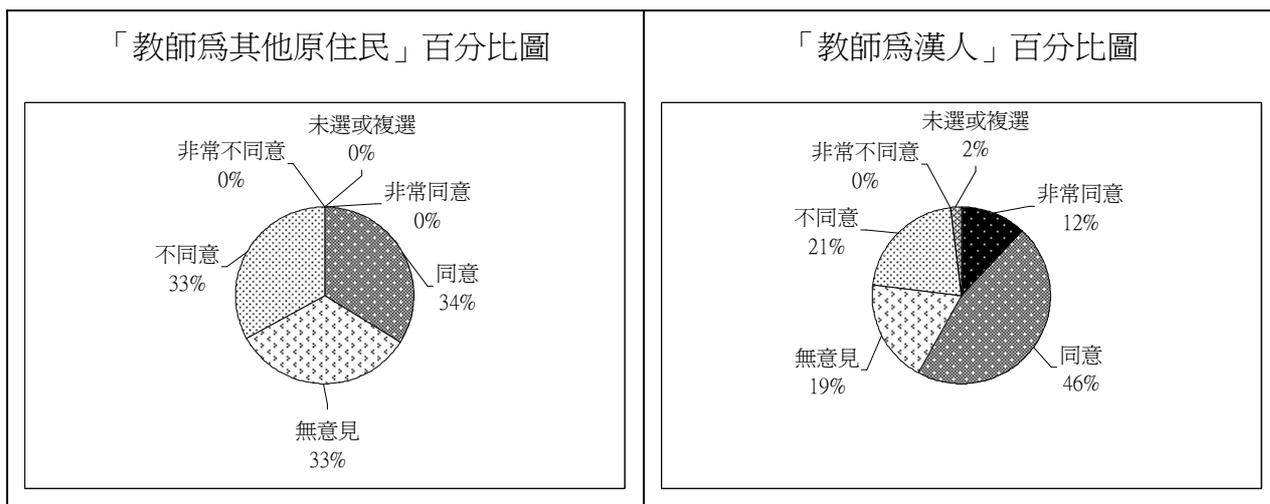
資料來源：筆者整理

有 66%的教師普遍認為教具不足，20%無意見，14%不同意。

(8) 學校教育系統不易實踐或操作傳統音樂的學習與傳承工作

圖 4-40：「學校教育系統不易實踐或操作傳統音樂的學習與傳承工作」教師問卷百分比圖



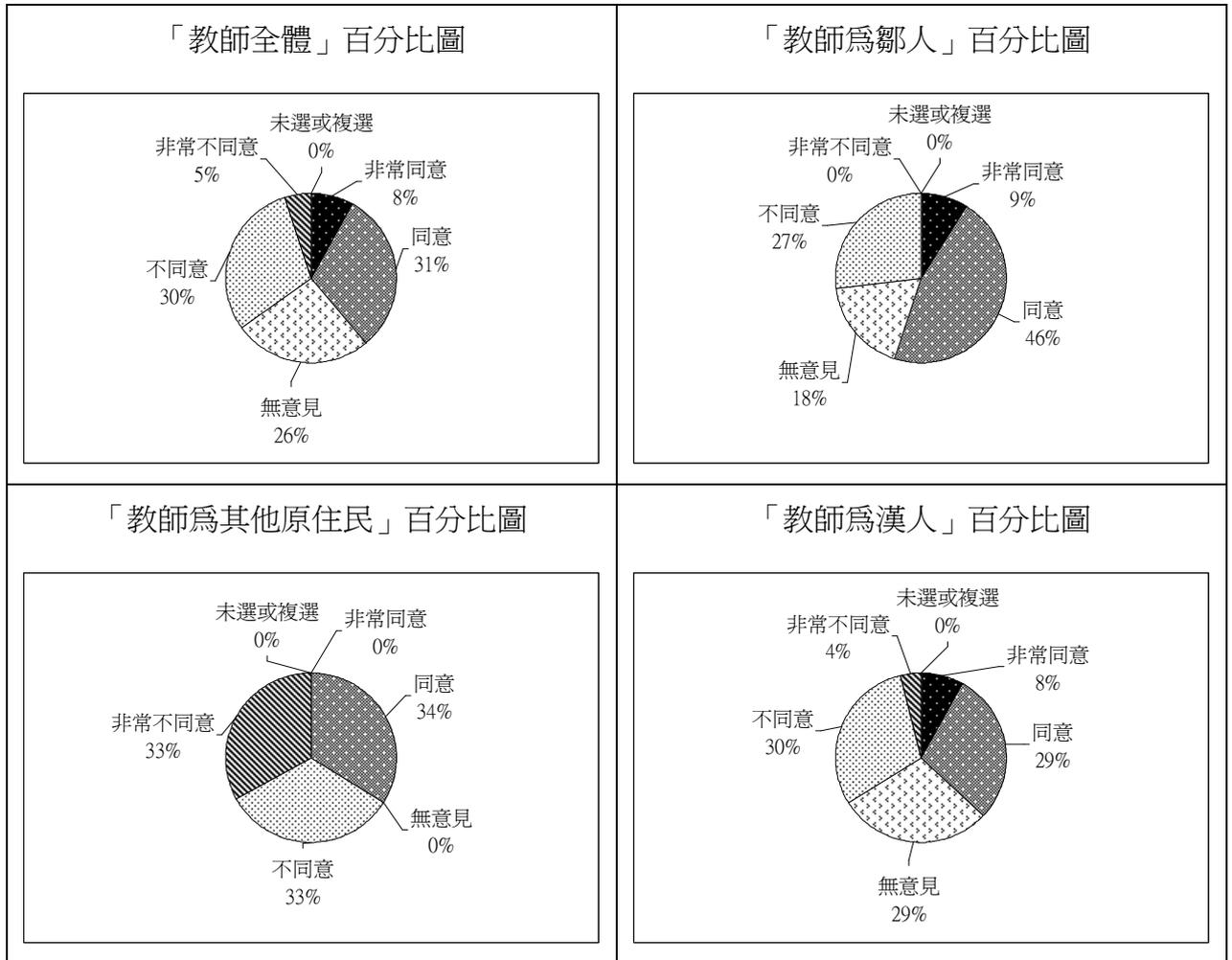


資料來源：筆者整理

此問題有 14% 教師勾選「非常同意」，42% 勾選「同意」。對照問題 2-（7）「您覺得透過學校教育傳承鄒族傳統音樂是重要且有效的作法」，可看出雖然教師認為透過學校的教育系統可以達到某些成效，但是目前實際上學校在操作傳統音樂的學習與傳承工作上仍然有問題存在。因此，再對照問題 4-（5）「若社區與學校共同為推動鄒族傳統音樂而努力，其成效將會更好」的答題方向，教師們認為關於傳統音樂的文化傳承，家庭及社區這方面的用心也是很重要的。縱使由學校來做文化傳承的工作雖然有其優勢，但並不能完全依賴學校而達到最好的效果。

(9) 傳統音樂內容不足

圖 4-41：「傳統音樂內容不足」教師問卷百分比圖

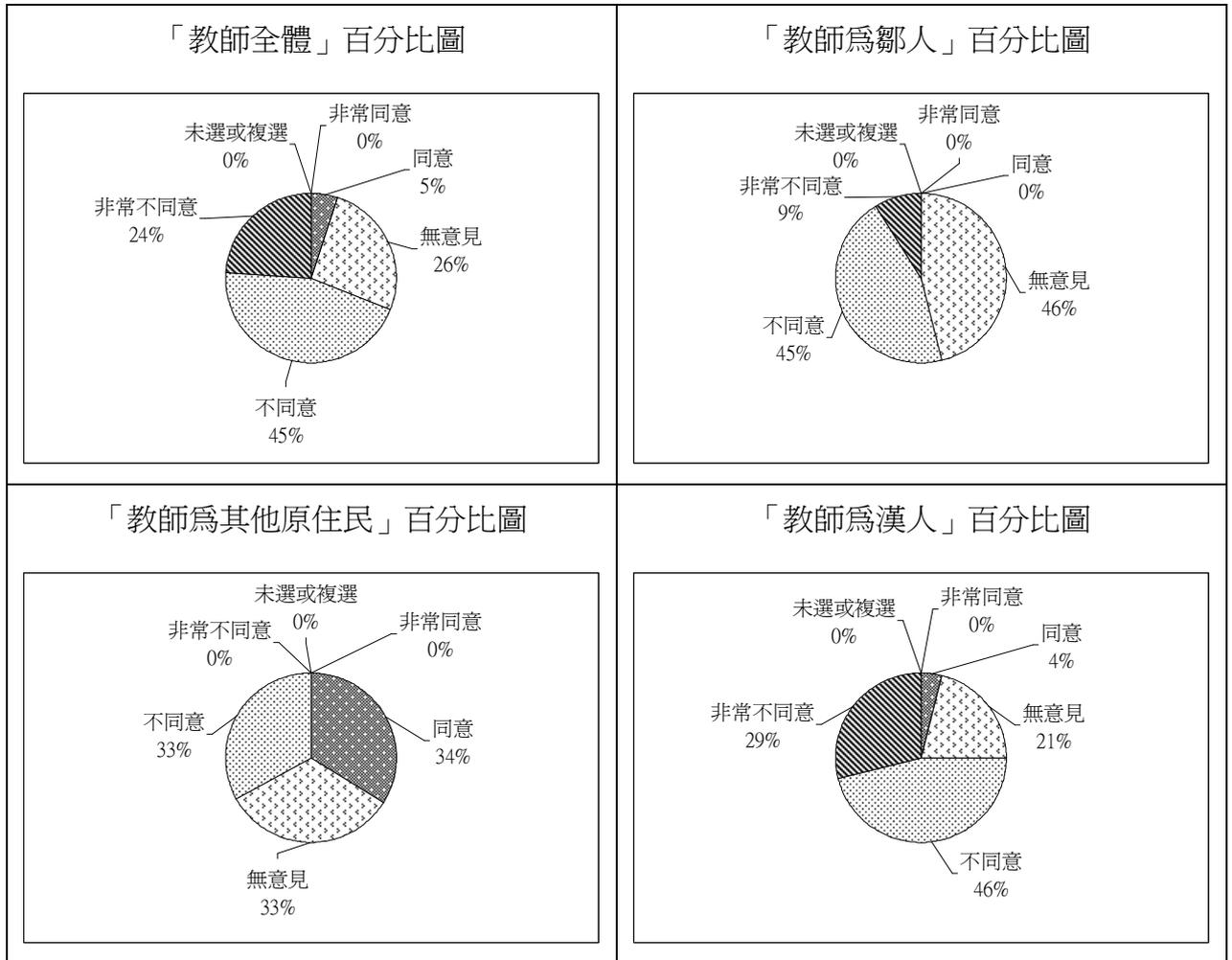


資料來源：筆者整理

這個問題牽涉到教師們對傳統音樂內涵的界定問題。39%教師認為傳統音樂內容不足，26%持無意見，35%不同意。鄒籍教師也有 55%認為鄒族本身的傳統音樂內容不足。

(10) 校長、行政人員不支持

圖 4-42：「校長、行政人員不支持」教師問卷百分比圖

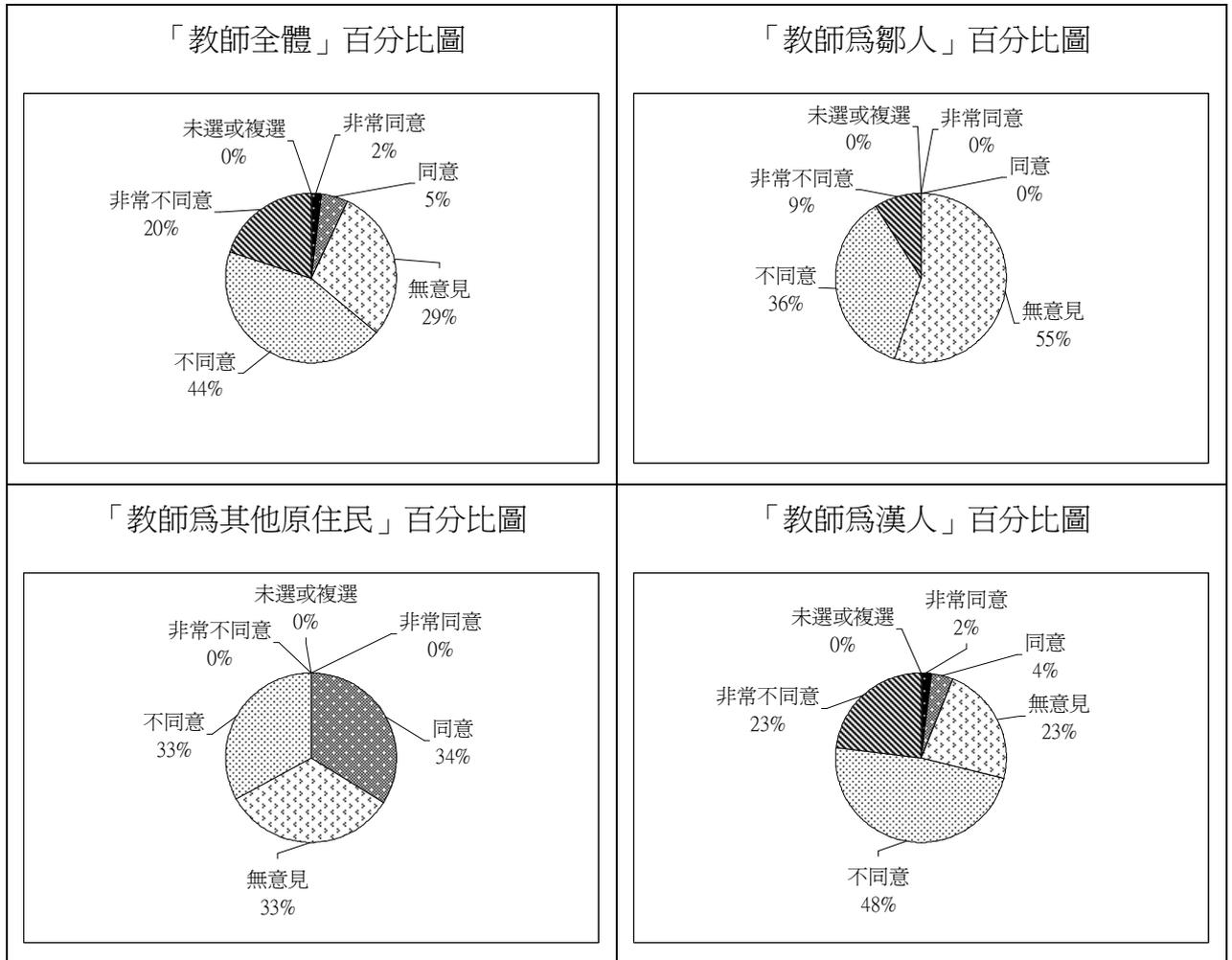


資料來源：筆者整理

45%的老師勾選「不同意」或「非常不同意」，可看出校長與行政人員並不會不支持傳統音樂的活動在學校當中進行。

(11) 社區家長不支持

圖 4-43：「社區家長不支持」教師問卷百分比圖



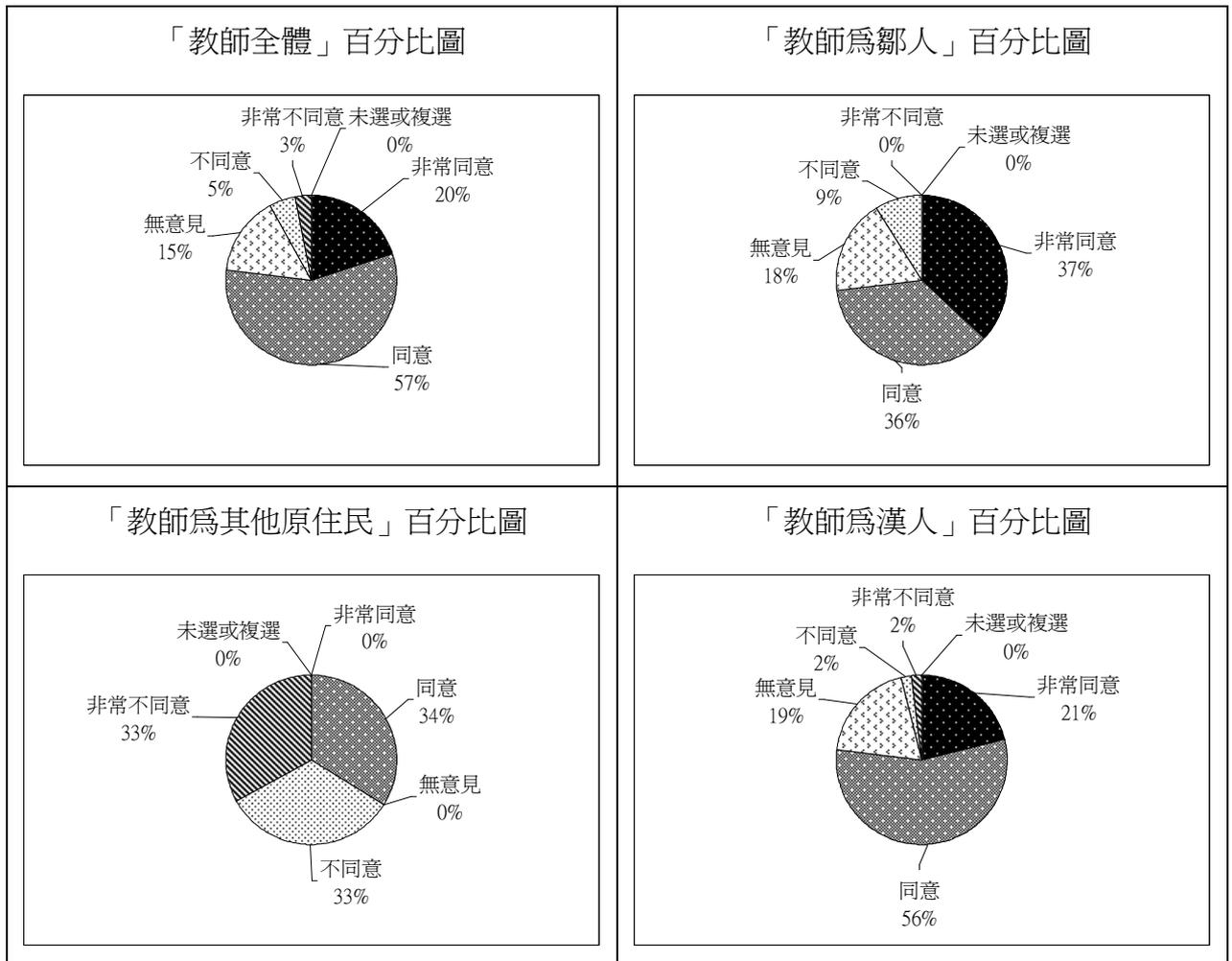
資料來源：筆者整理

從教師的角度來看社區家長對於學校推廣傳統音樂的教學，64%的教師認為家長並不會不支持，29%教師抱持無意見，另有 7%認為家長不支持。

4、問題 4：社區與學校之間的互動關係

(1) 社區與學校有很好的互動關係

圖 4-44：「社區與學校有很好的互動關係」教師問卷百分比圖



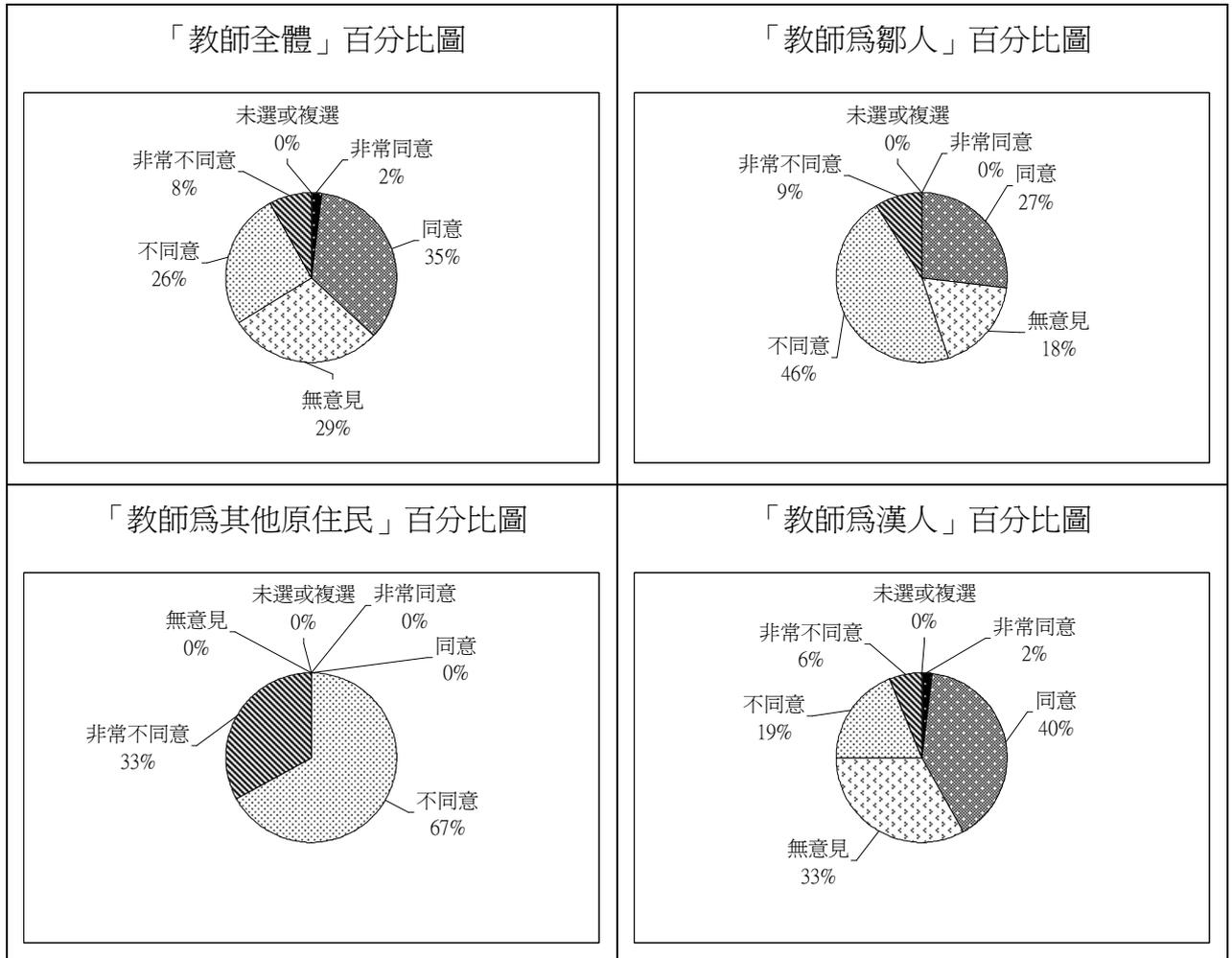
資料來源：筆者整理

從此百分比圖看來，教師認為學校與社區有良好互動的有 77%，無意見的有 15%，認為學校與社區沒有良好互動關係的則有 8%。

(2) 社區與學校經常共同舉辦鄒族傳統音樂的活動

圖 4-45：「社區與學校經常共同舉辦鄒族傳統音樂的活動」教師問卷百分比

圖

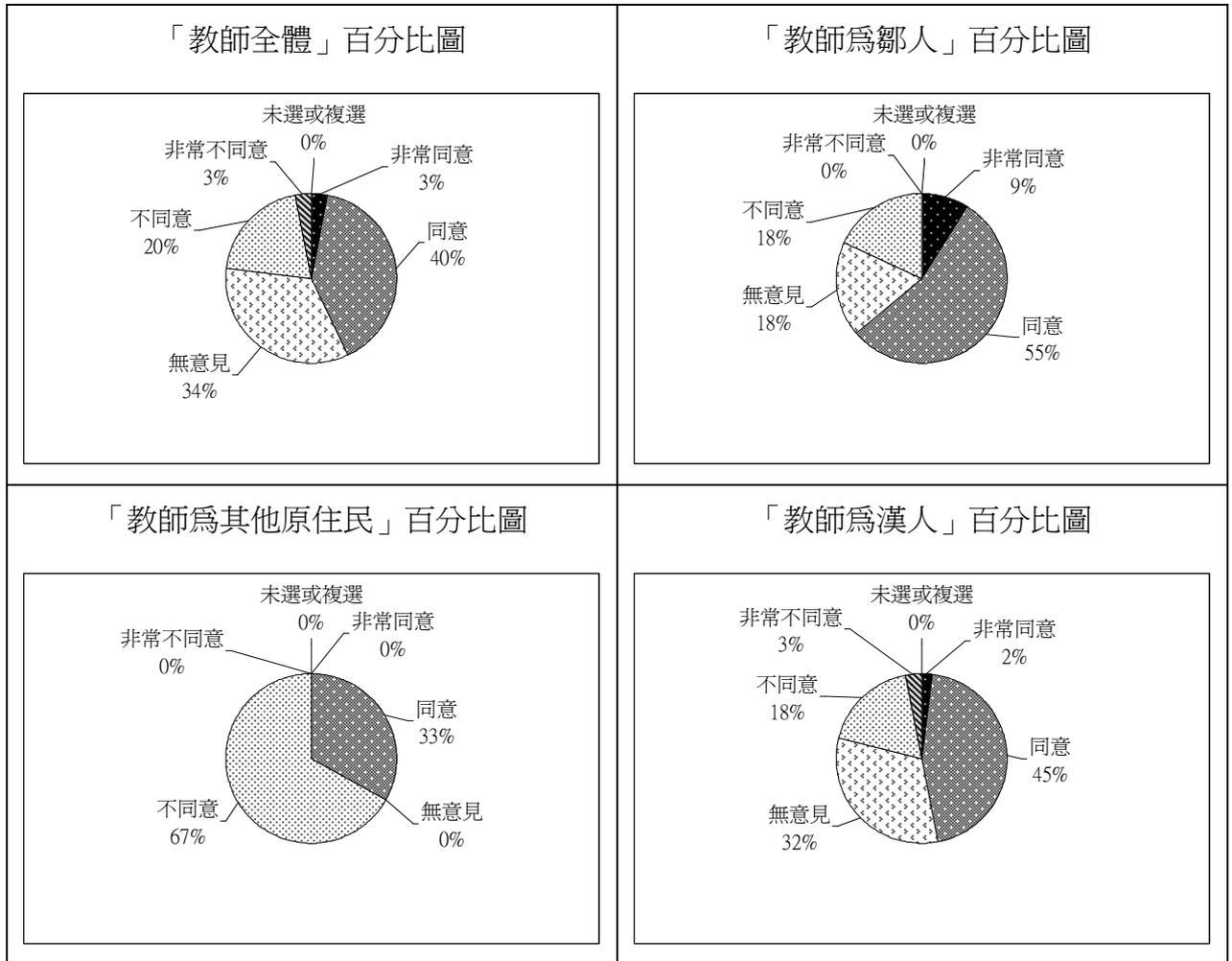


資料來源：筆者整理

在傳統音樂方面的推廣，教師同意學校與社區經常共同舉辦鄒族傳統音樂活動的有 37%，無意見的有 29%，不同意的則有 34%。此外，鄒族籍教師不同意的比例最高，有高達 55% 的教師不認為學校與社區經常共同舉辦鄒族傳統音樂活動。

(3) 您會經常參加社區舉辦的傳統音樂活動

圖 4-46：「您會經常參加社區舉辦的傳統音樂活動」教師問卷百分比圖



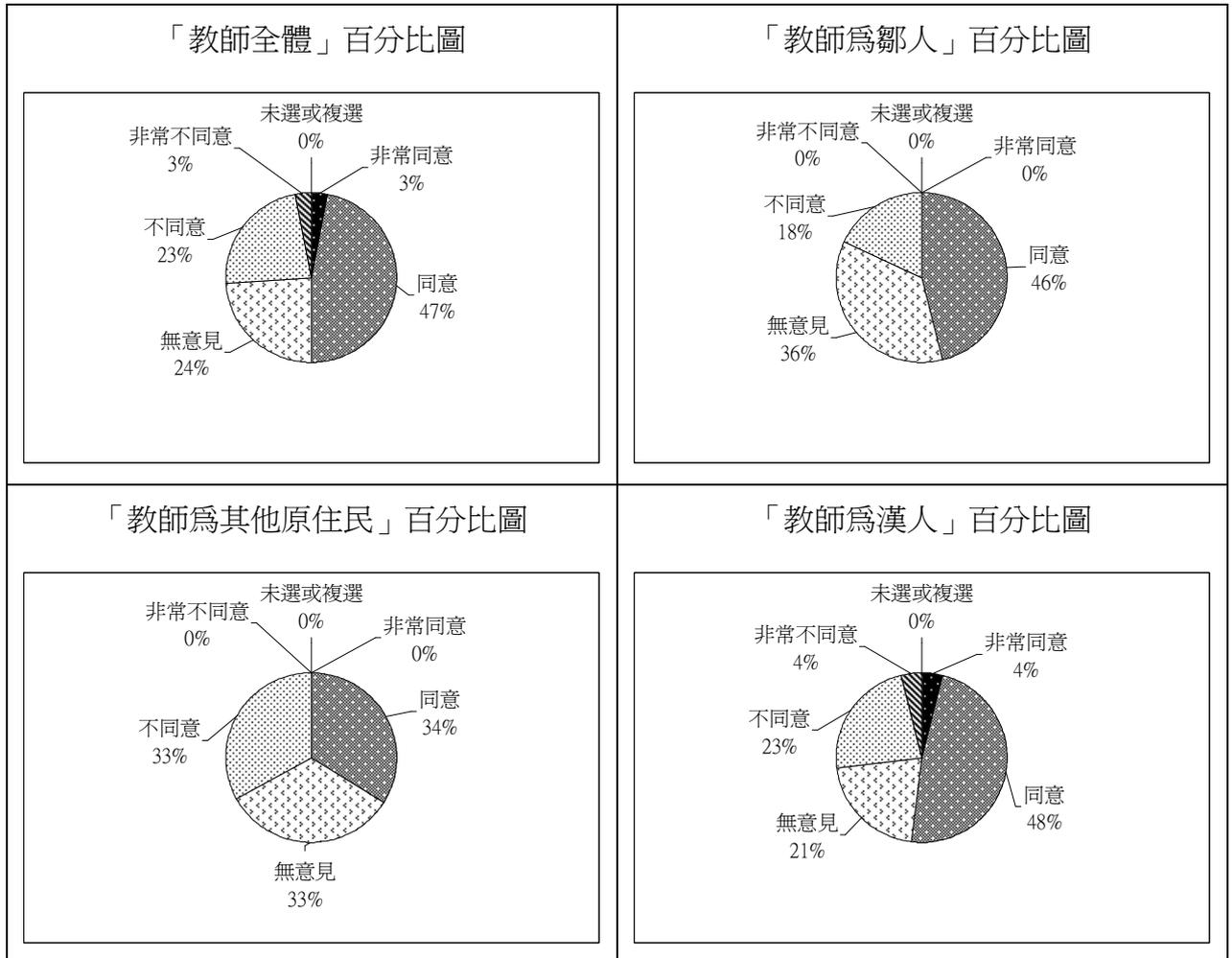
資料來源：筆者整理

43%的教師會經常參加社區舉辦的傳統音樂活動，其中參與度最高的為鄒籍教師，然後依序是漢人教師（常參與社區相關活動的並未達半數），最後是他族教師（一人會參與社區相關活動，另外二人則否）。顯示漢人教師與他族教師在與社區互動機會較鄒族籍教師少。

(4) 社區居民熱衷參與社區所舉辦的傳統音樂活動

圖 4-47：「社區居民熱衷參與社區所舉辦的傳統音樂活動」教師問卷百分比

圖



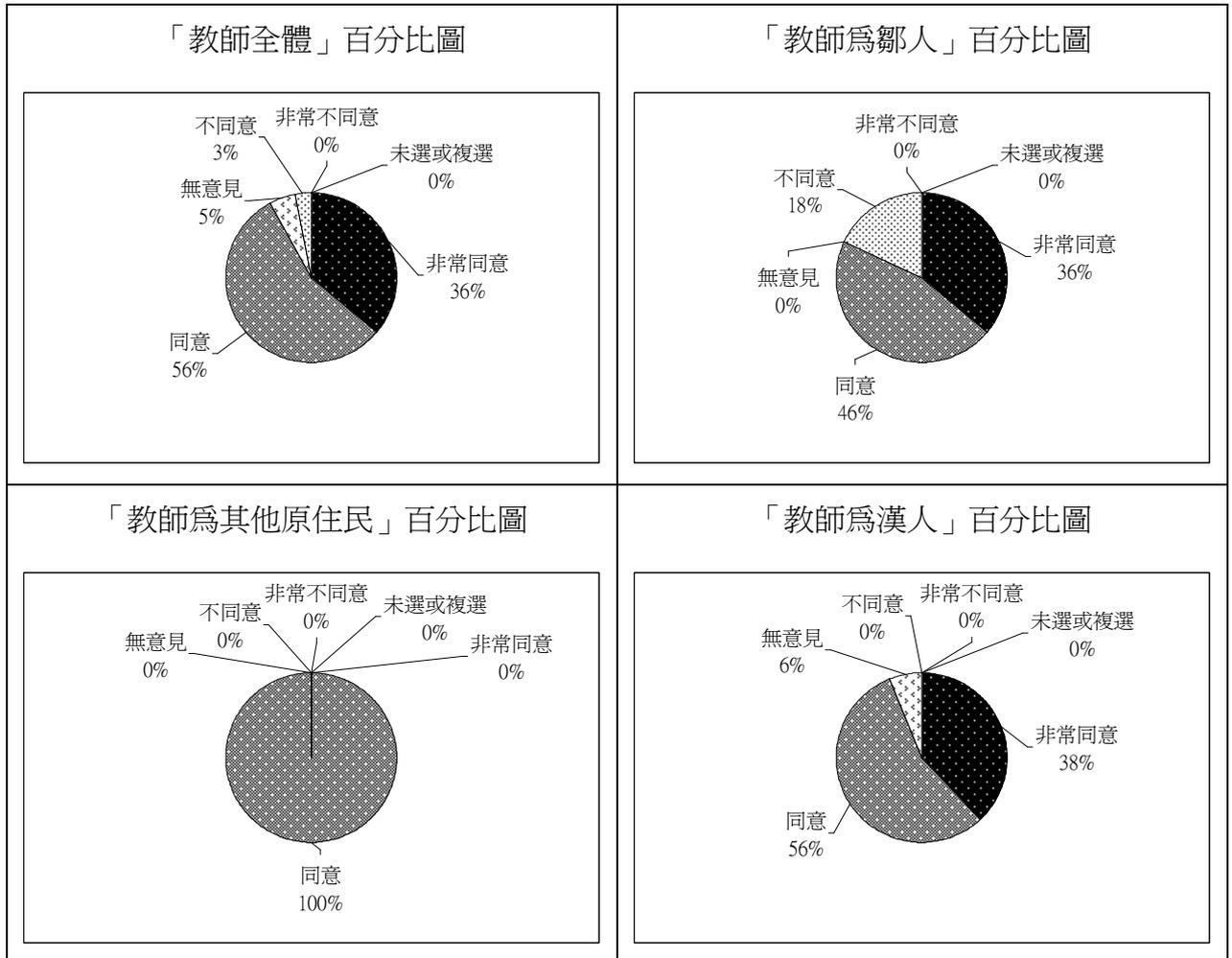
資料來源：筆者整理

50%教師認為社區居民是熱衷參與社區所舉辦的傳統音樂活動的，而有 24% 持無意見，26%不同意。

(5) 若社區與學校共同為推動鄒族傳統音樂而努力，其成效將會更好

圖 4-48：「若社區與學校共同為推動鄒族傳統音樂而努力，其成效將會更好」

教師問卷百分比圖

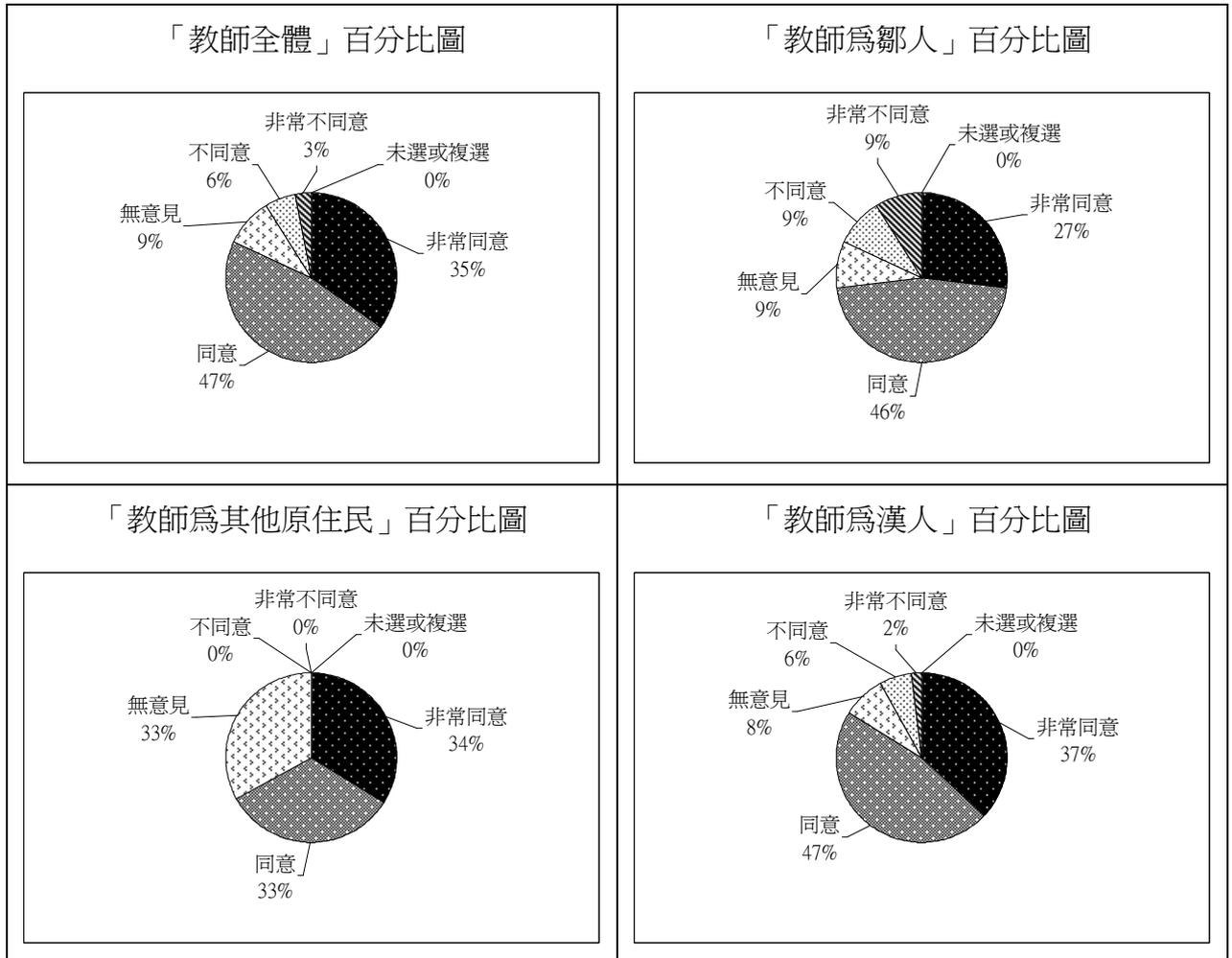


資料來源：筆者整理

回應問題 3- (8)「學校教育系統不易實踐或操作傳統音樂的學習與傳承工作」，92%的教師認為若由學校及社區共推傳統音樂，則成效會更好，5%無意見，3%不同意。此問題也突顯出社區在傳統文化的推廣與傳承上佔有相當重要的地位。

(6) 學校小朋友利用假日至社區進行歌舞表演也是一種傳統音樂傳承的方式

圖 4-49：「學校小朋友利用假日至社區進行歌舞表演也是一種傳統音樂傳承的方式」教師問卷百分比圖



資料來源：筆者整理

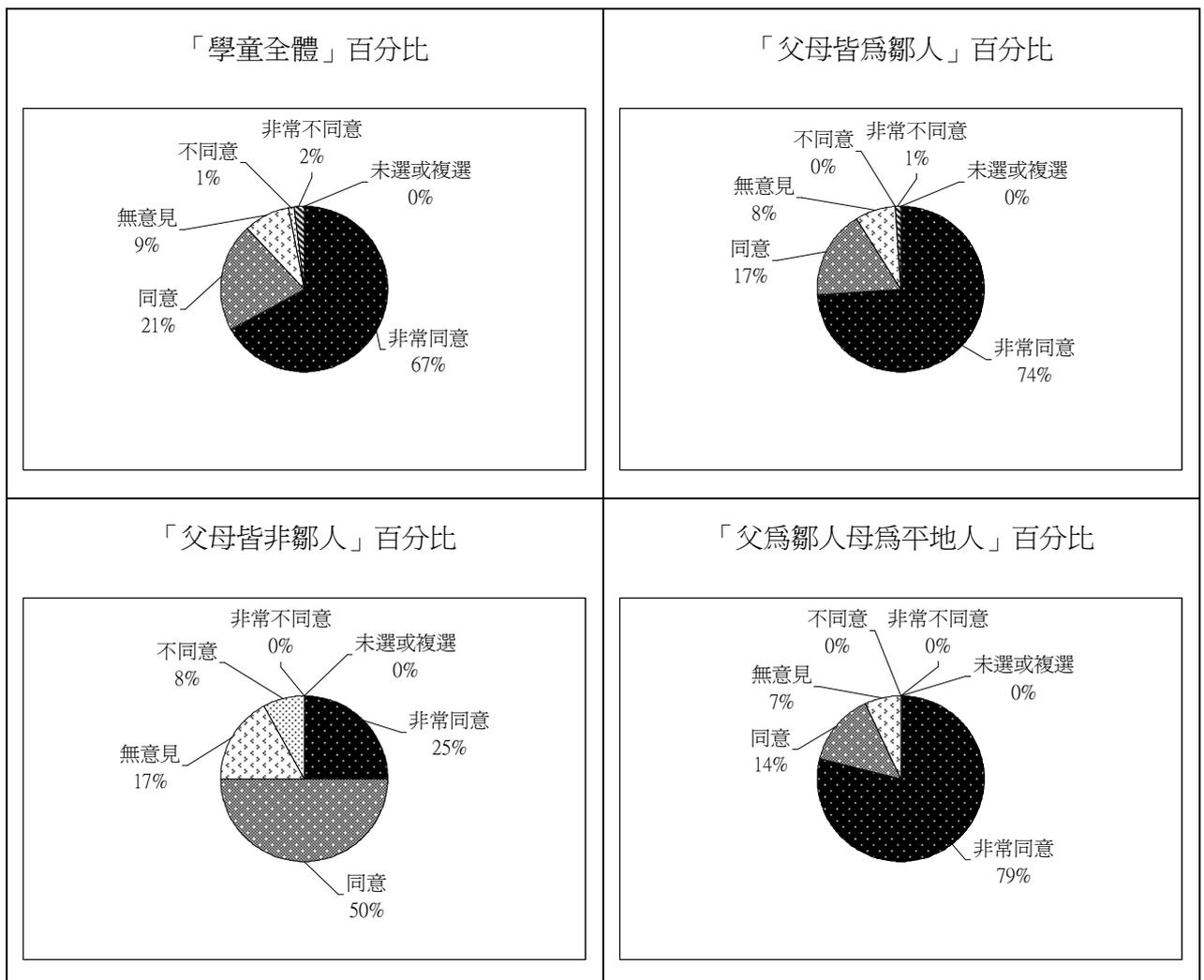
82%教師贊同，9%無意見，9%的教師不同意。代表多數老師是同意學生進入社區學習傳統文化。

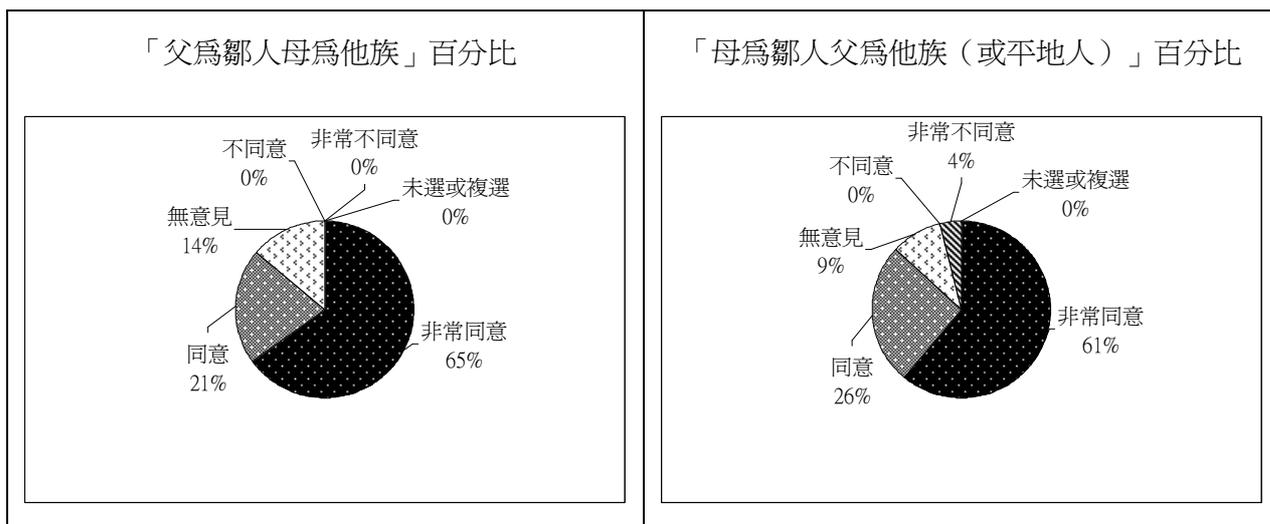
(二) 學生問卷分析

學生問卷針對六所小學 3-6 年級的學生人數進行發放，共計回收 185 份有效問卷，其中不同年級的在各個題目中所呈現出的百分比例差異不大，而族群分類中，「父母皆為鄒人」122 人，「父母皆非鄒人」12 人，「父為鄒族母為平地人」14 人，「父為鄒人母為他族」14 人，「母為鄒人父為平地人」19 人，「母為鄒人父他族」4 人，因為「母為鄒人父他族」的樣本數較不足，且其分析出來的現象與「母為鄒人父為平地人」一致，因此，筆者將「母為鄒人父為平地人」及「母為鄒人父他族」歸為同一個比例圖。以下為學生問卷各問題之百分比圖：

1、我認為音樂是鄒族文化的重要特色

圖 4-50：「我認為音樂是鄒族文化的重要特色」學生問卷百分比圖



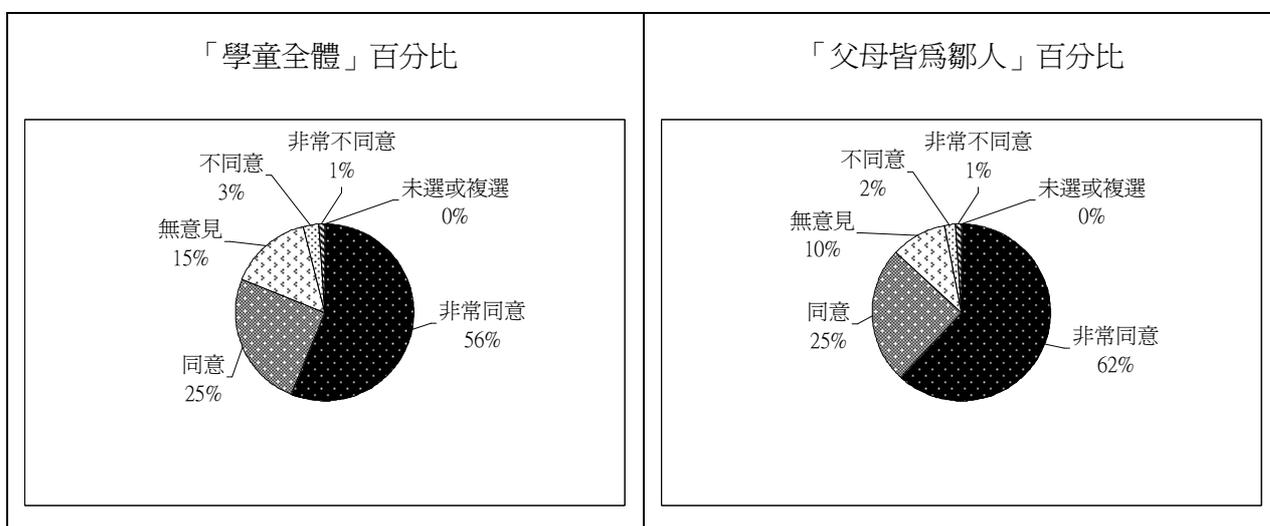


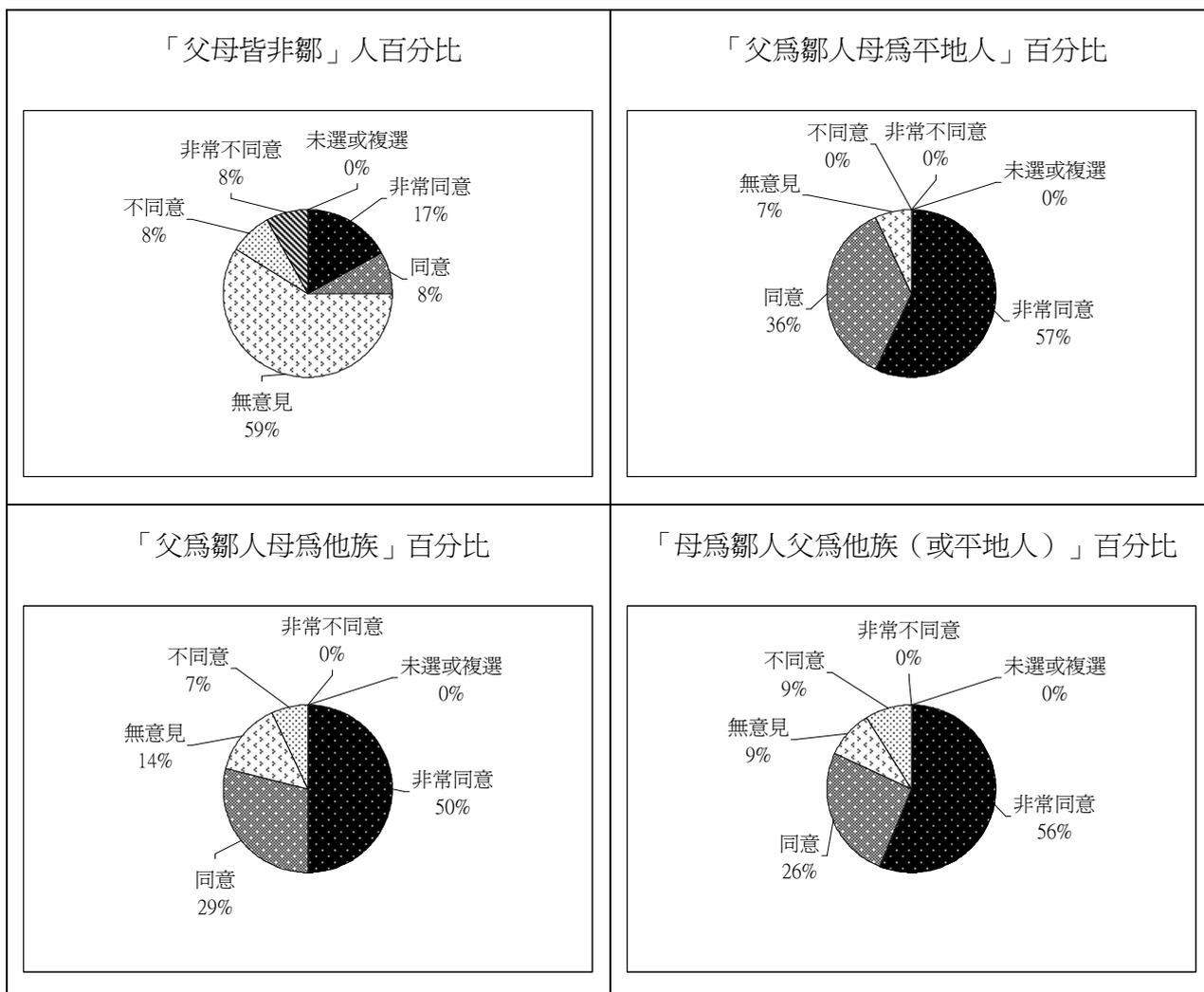
資料來源：筆者整理

整體而言，有 67% 的部落學童認同鄒族音樂為其重要的文化特色而「父母皆非鄒人」從百分比當中，僅有 25% 的非鄒族學童勾選同意，顯非父母皆非鄒人的學童，對於鄒族傳統音樂的認同度是較低的。其次，「父為鄒人母為平地人」學童在認同的比例上，比「父為鄒人母為他族」學童還高，可能也代表著母親為平地人的，對於鄒族傳統文化較能持認同的態度，而母親為其他族群的，對於鄒族音樂文化的認同度就顯得略低一些。

2、我喜歡唱鄒族傳統歌謠

圖 4-51：「我喜歡唱鄒族傳統歌謠」學生問卷百分比圖



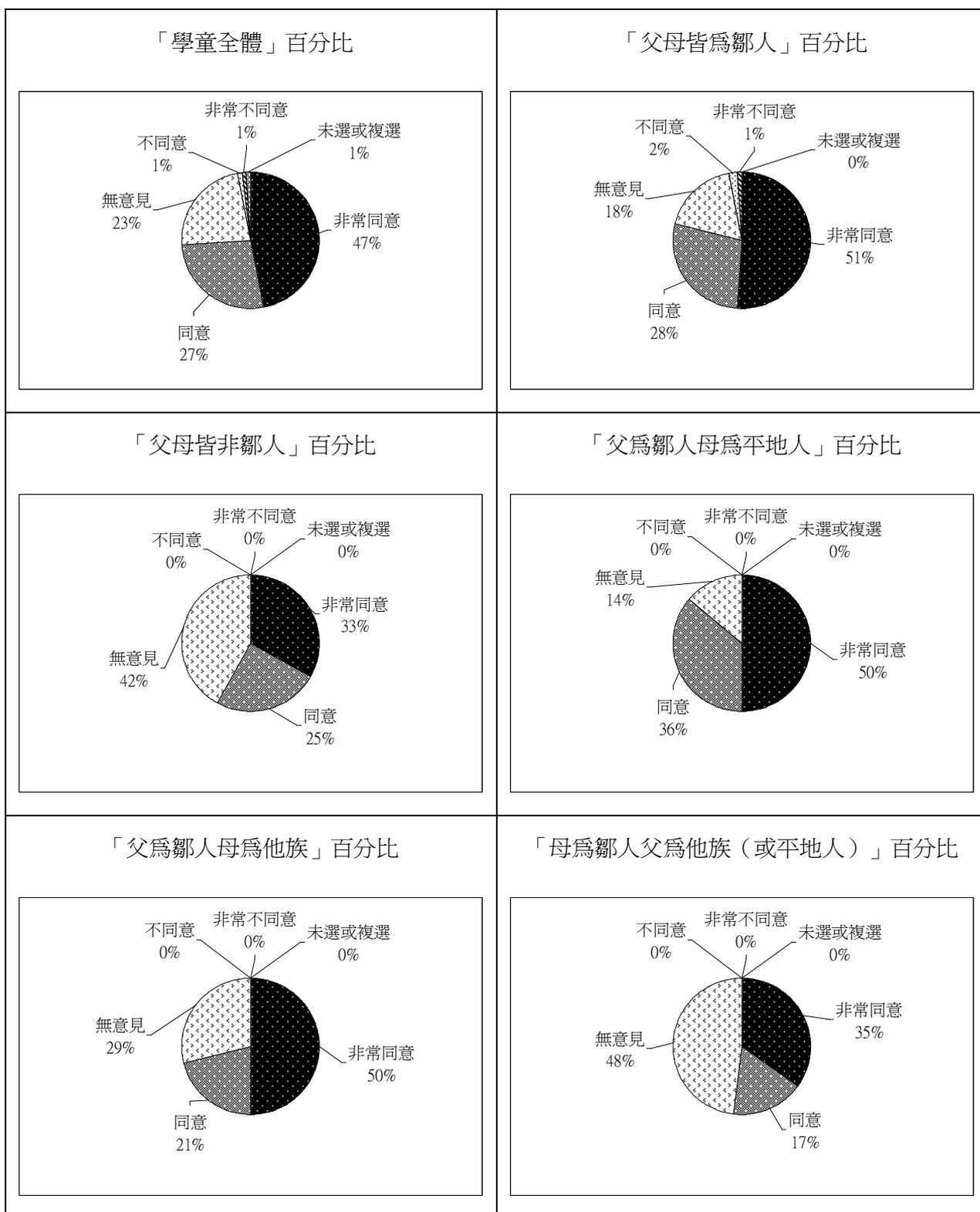


資料來源：筆者整理

父母都是鄒族，或父母當中有一人為鄒人的學童，喜歡歌唱鄒族歌謠的比例很高。但「父母皆非鄒人」的學童，從百分比來看，有 59% 的學童選擇無意見，喜歡唱鄒族傳統歌謠的僅有 25%，顯現出，「父母皆非鄒人」的學童對於鄒族歌謠的傳唱可能較無興趣。

3、我身邊的同學或朋友也喜歡唱鄒族傳統歌謠

圖 4-52：「我身邊的同學或朋友也喜歡唱鄒族傳統歌謠」學生問卷百分比圖

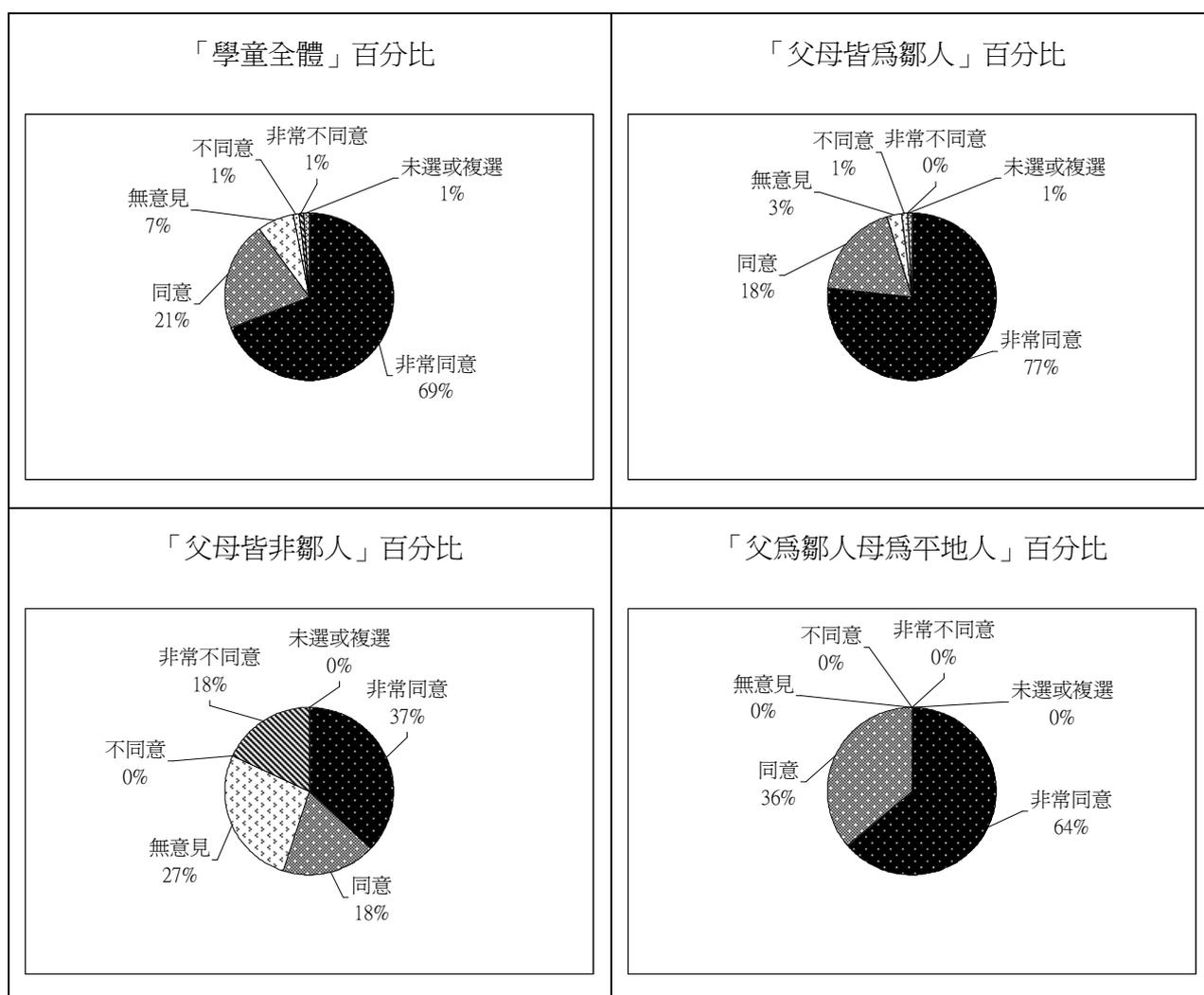


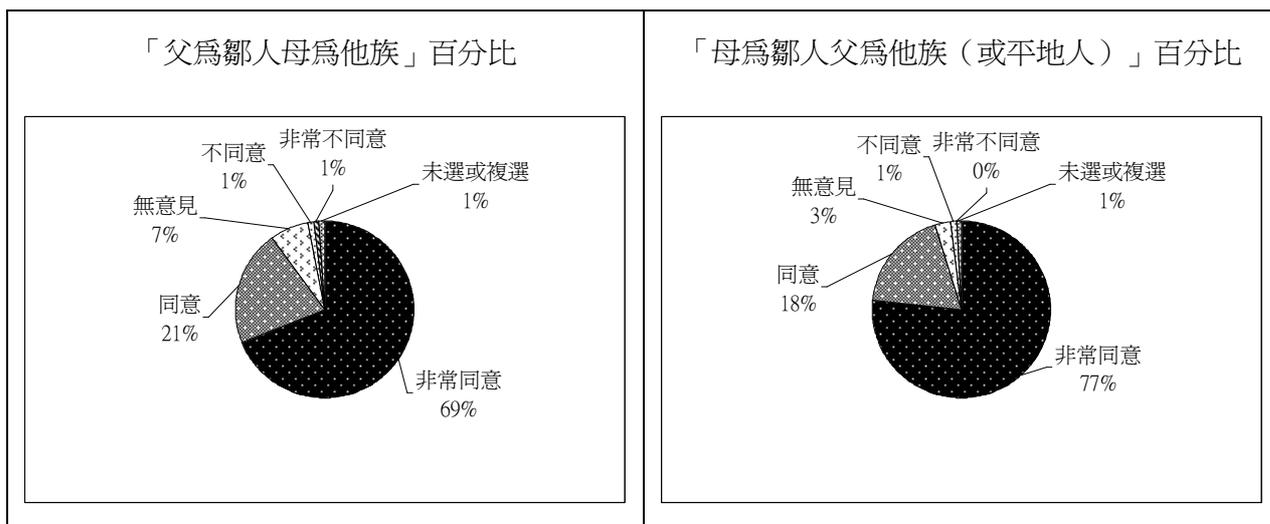
資料來源：筆者整理

此問題以「父為鄒人母為平地人」勾選「非常同意」、「同意」的比例最高，不過整體來說，有 75% 的學童選擇同意，代表現今在學校或在社區當中的孩童，多數是喜歡歌唱鄒族傳統歌謠的。

4、我喜歡鄒族傳統歌謠也喜歡流行音樂

圖 4-53：「我喜歡鄒族傳統歌謠也喜歡流行音樂」學生問卷百分比圖





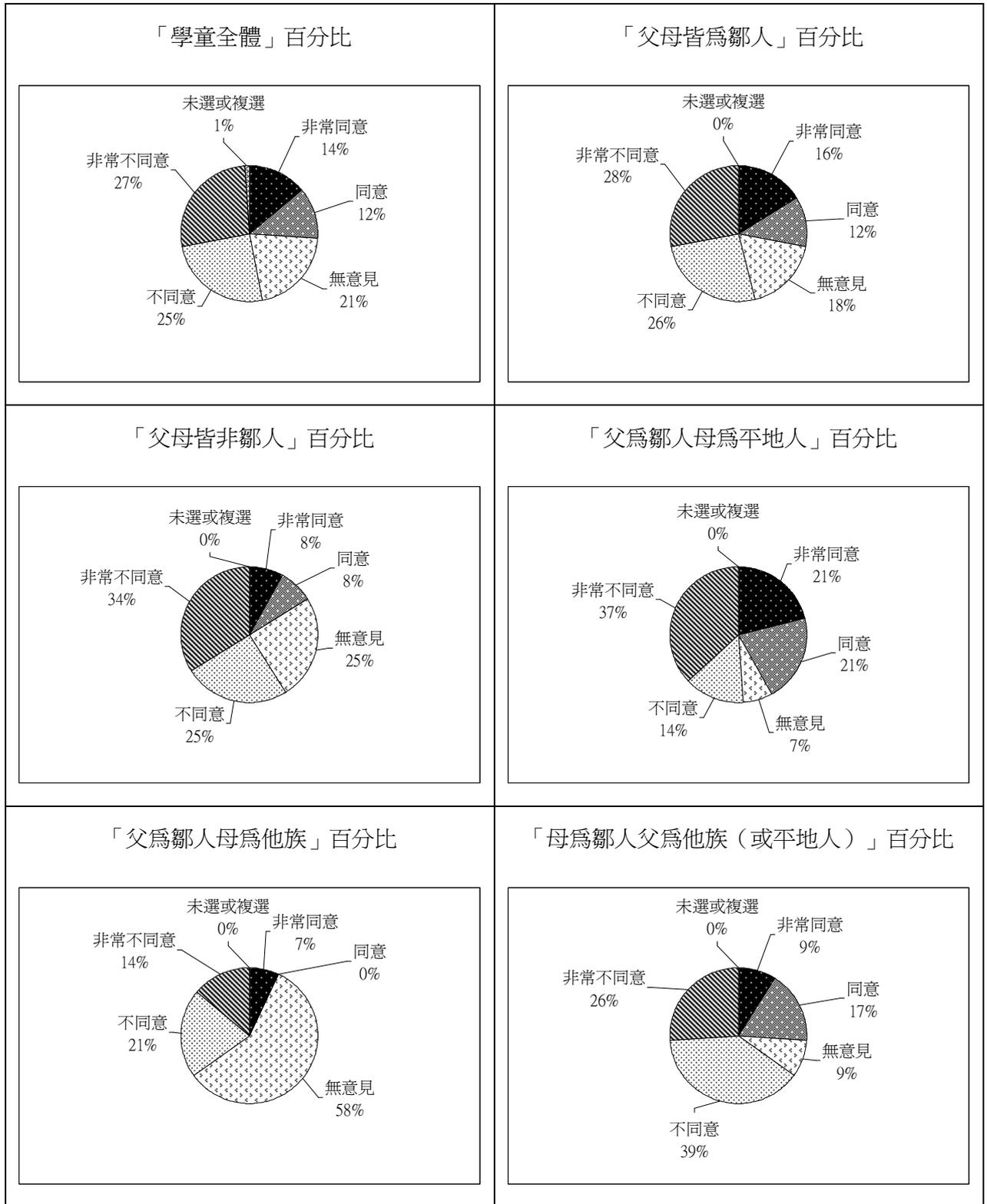
資料來源：筆者整理

「父為鄒人母為平地人」的學童在這個問題的答題上，勾選「非常同意」及「同意」的比例是 100%；而「母為鄒人父為他族（或平地人）」勾選「非常同意」及「同意」的比例也緊跟在後。然而「父為鄒人母為他族」的學童在勾選「非常同意」與「同意」的比例上，就與其他兩組有一些差距。

其次，父母皆非鄒人的小朋友，勾選同意的比例略顯較低，僅 55% 的小朋友認為自己喜歡鄒族傳統歌謠也同時喜歡流行音樂，而勾選「非常不同意」的則佔有 18%，相對其他類別的學童而言是比例較高的。此問題也顯現出，鄒族學童認為傳統音樂與流行音樂兩者可相容的人較多，而父母皆非鄒人的學童則較少。這也呈現出一個可能性，即傳統與現代的結合處理方式是會被容許出現。

5、我喜歡鄒族傳統歌謠不喜歡流行音樂

圖 4-54：「我喜歡鄒族傳統歌謠不喜歡流行音樂」學生問卷百分比圖

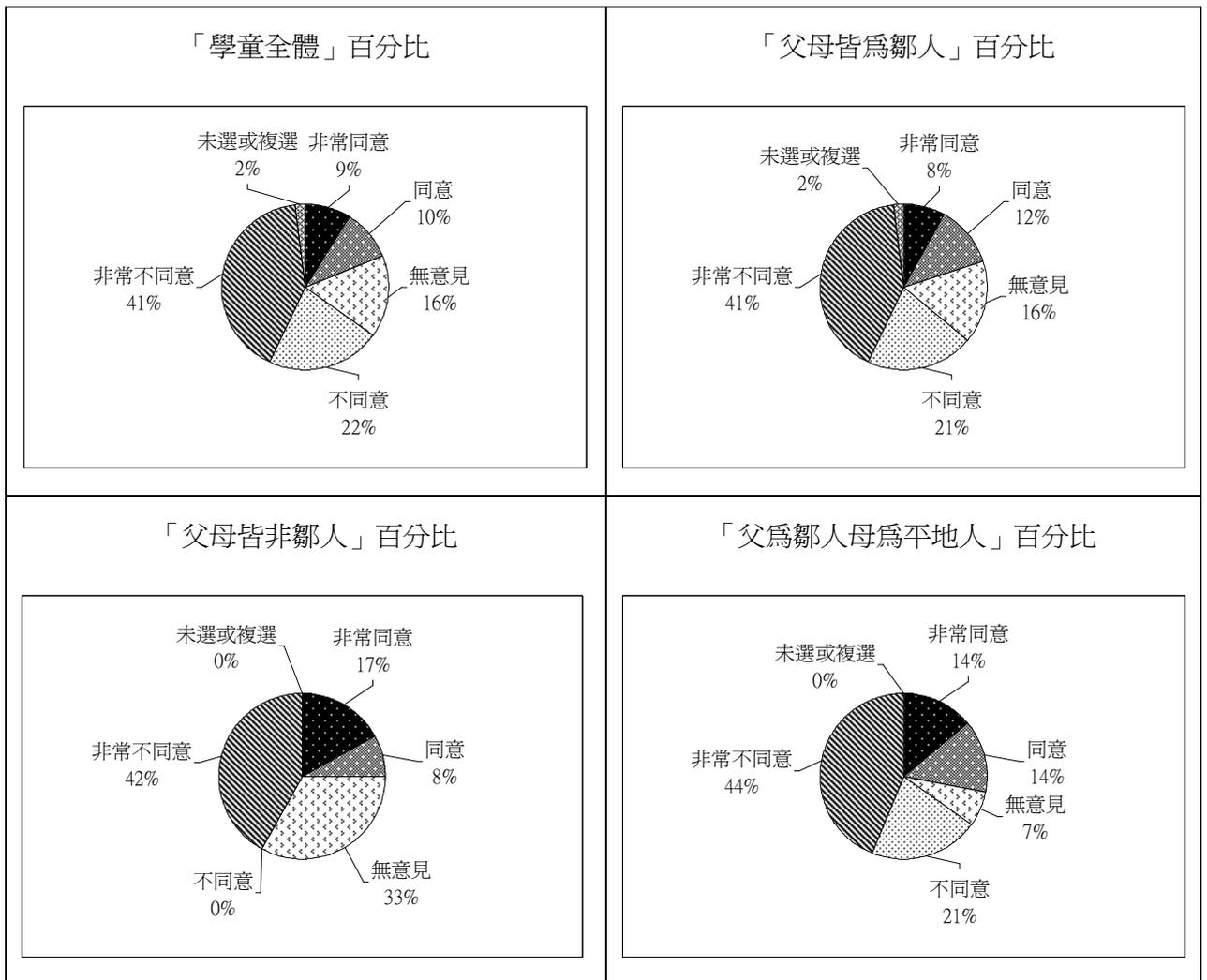


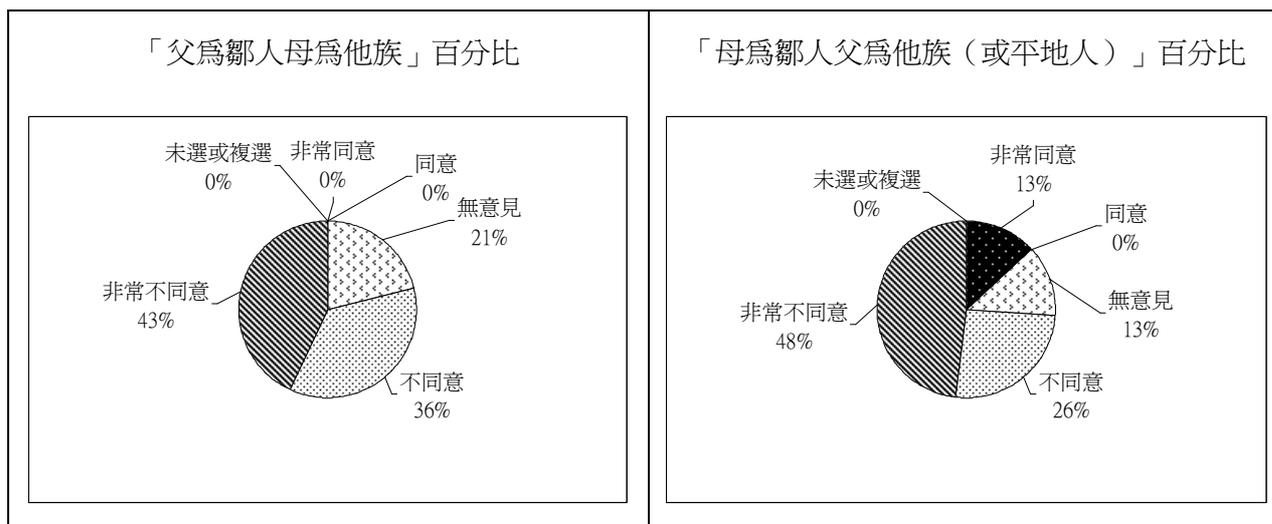
資料來源：筆者整理

關於此問題，不論是否具有鄒族血統的小朋友，大約有 50~60%皆不同意此說法。同意的比例僅佔 8~16%，表示一般孩童並不因為喜歡鄒族音樂而排斥流行音樂。

6、我喜歡流行音樂不喜歡鄒族傳統歌謠

圖 4-55：「我喜歡流行音樂不喜歡鄒族傳統歌謠」學生問卷百分比圖





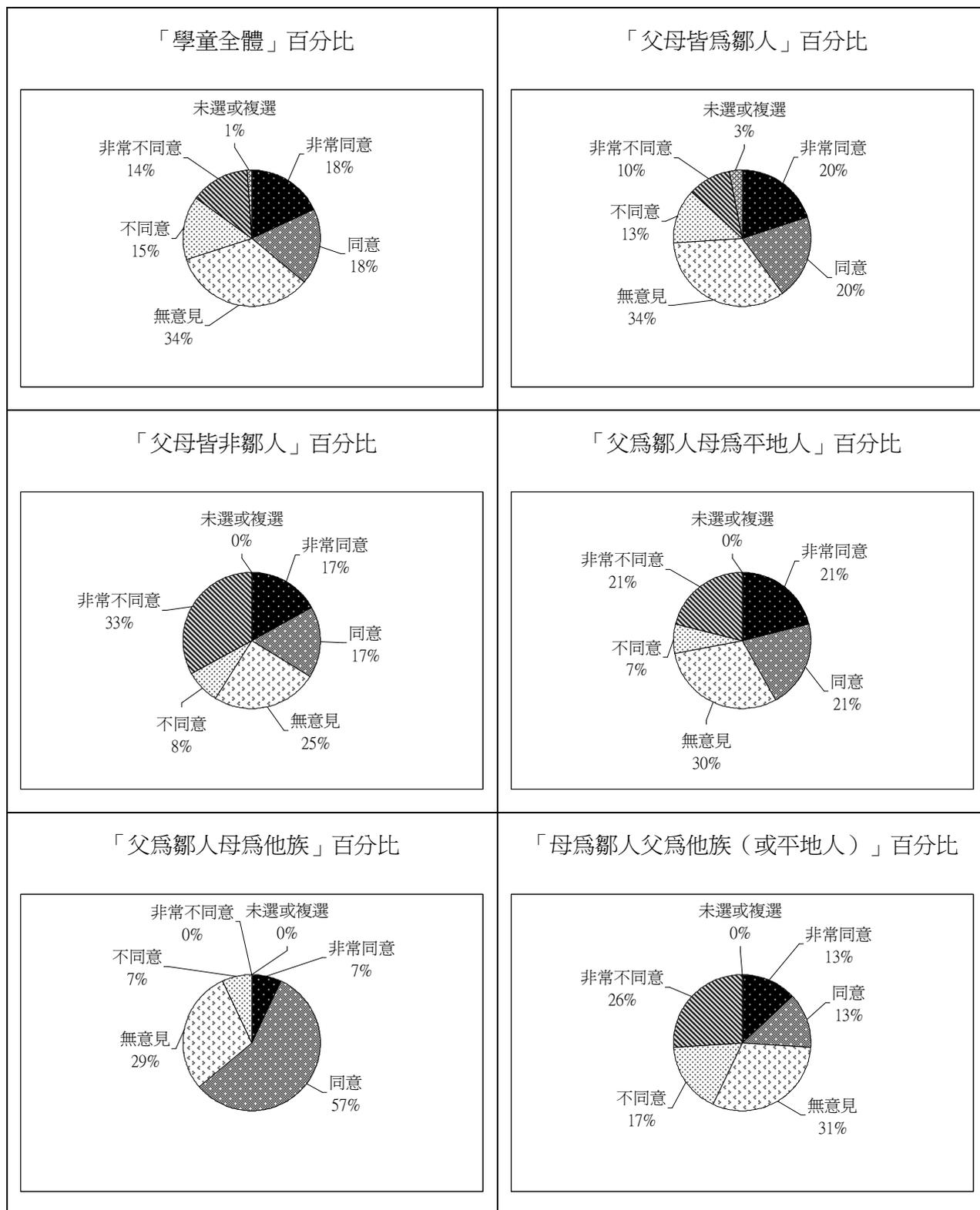
資料來源：筆者整理

勾選「不同意」與「非常不同意」的情況在具有鄒族血統的小朋友中約有 62~79%，而父母親皆非鄒人的小朋友有 33%勾選無意見。從問題 5「我喜歡鄒族傳統歌謠不喜歡流行音樂」及問題 6「我喜歡流行音樂不喜歡鄒族傳統歌謠」可看出，學校兒童有多數對於鄒族音樂與流行音樂的態度是一致的，並不會完全排斥鄒族音樂或流行音樂。

筆者在問題 4「我喜歡鄒族傳統歌謠也喜歡流行音樂」，是希望藉由此問題，了解小朋友對鄒族傳統音樂與流行音樂兩者的相容性程度。而在問題 5「我喜歡鄒族傳統歌謠不喜歡流行音樂」及問題 6「我喜歡流行音樂不喜歡鄒族傳統歌謠」的設計上，則是企圖看出學童對於兩種音樂是否具有排斥的現象。從問題 5「我喜歡鄒族傳統歌謠不喜歡流行音樂」中，所得到的數據為，有 26%的學童是不喜歡流行音樂的，也就是有 26%的學童排斥流行音樂；但有 52%的學童勾選「不同意」或「非常不同意」，顯示出這些學童並不會排斥流行音樂。而問題 6「我喜歡流行音樂不喜歡鄒族傳統歌謠」中，不喜歡鄒族傳統音樂的學童佔 19%，但勾選「不同意」或「非常不同意」的學童則高達 63%，也顯示出多數兒童並不排斥鄒族傳統音樂。

7、我常和家人或朋友使用鄒語交談

圖 4-56：「我常和家人或朋友使用鄒語交談」學生問卷百分比圖

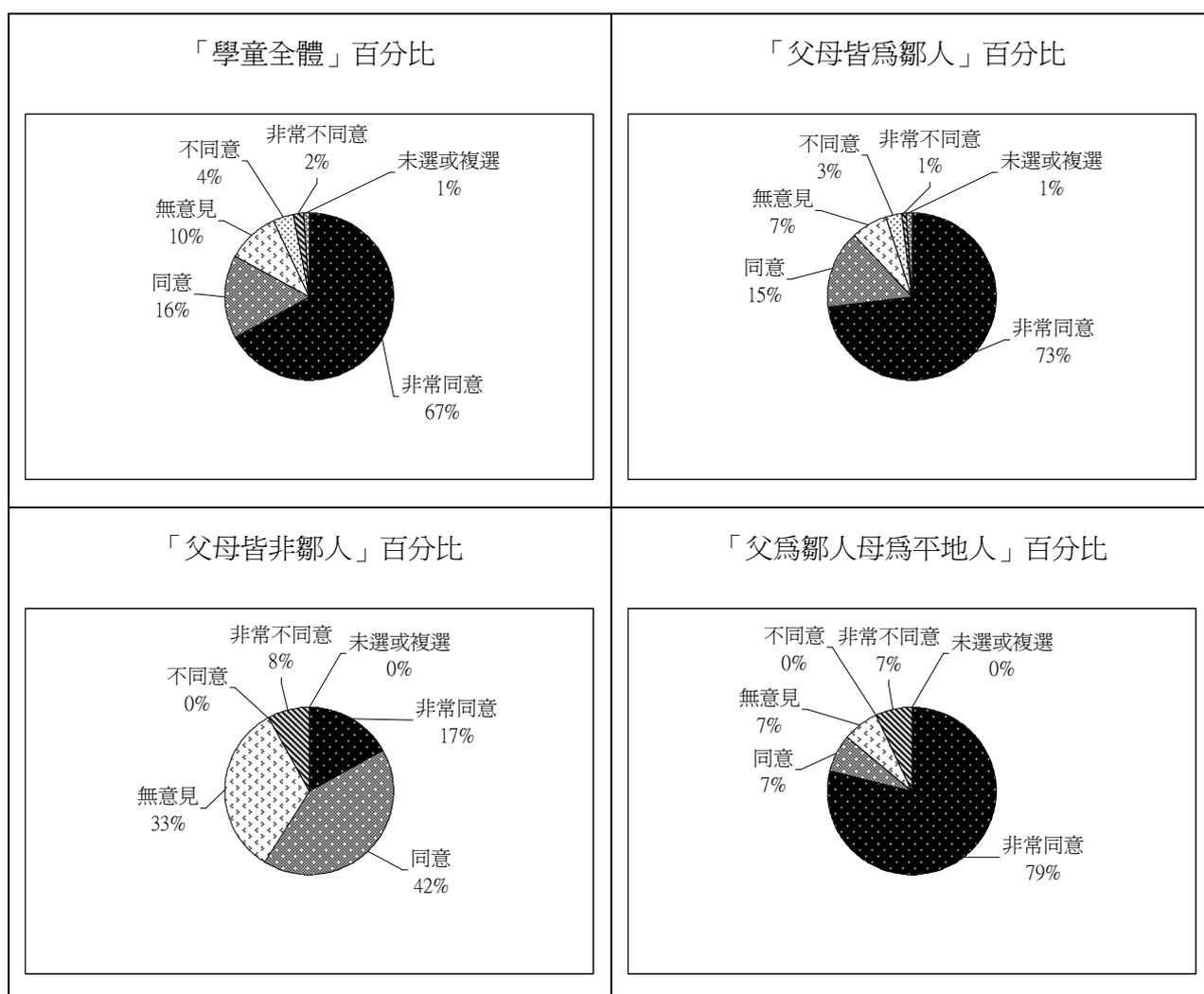


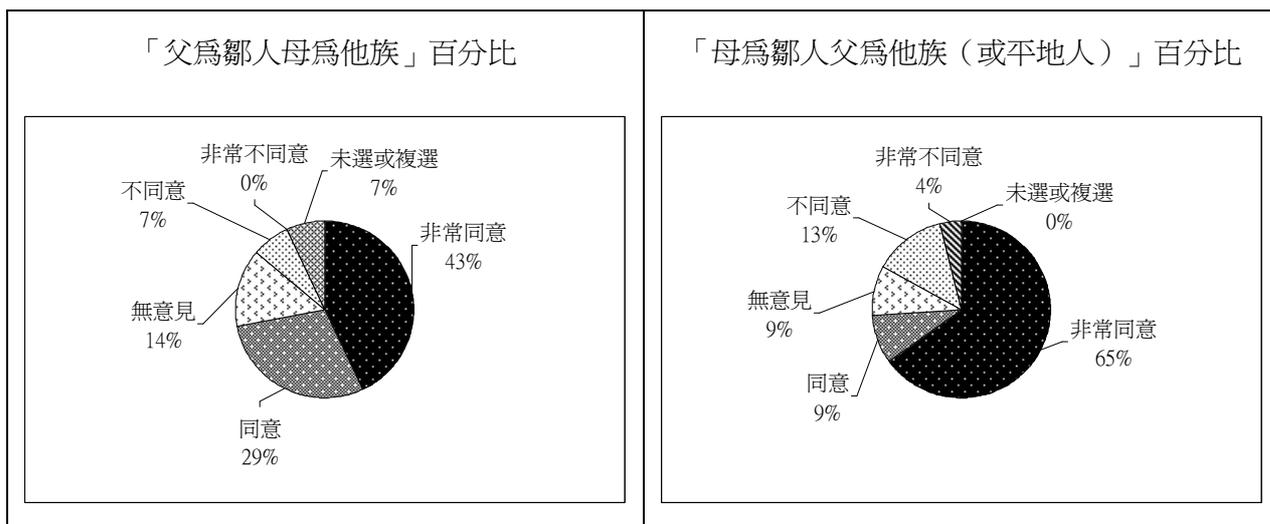
資料來源：筆者整理

從此百分比可看出，鄒族小朋友使用母語交談的常態性並不會比非鄒族的小多，代表現今鄒族的社會中，孩子能以母語交談的機會並不多。這也是文化產生斷層的可能現象之一。有趣的是，「父為鄒人母為他族」的學童經常使用鄒語交談的比例，在鄒族小孩當中是最高的，高達 64%。

8、練習鄒族的傳統歌謠有助於母語的學習

圖 4-57：「練習鄒族的傳統歌謠有助於母語的學習」學生問卷百分比圖



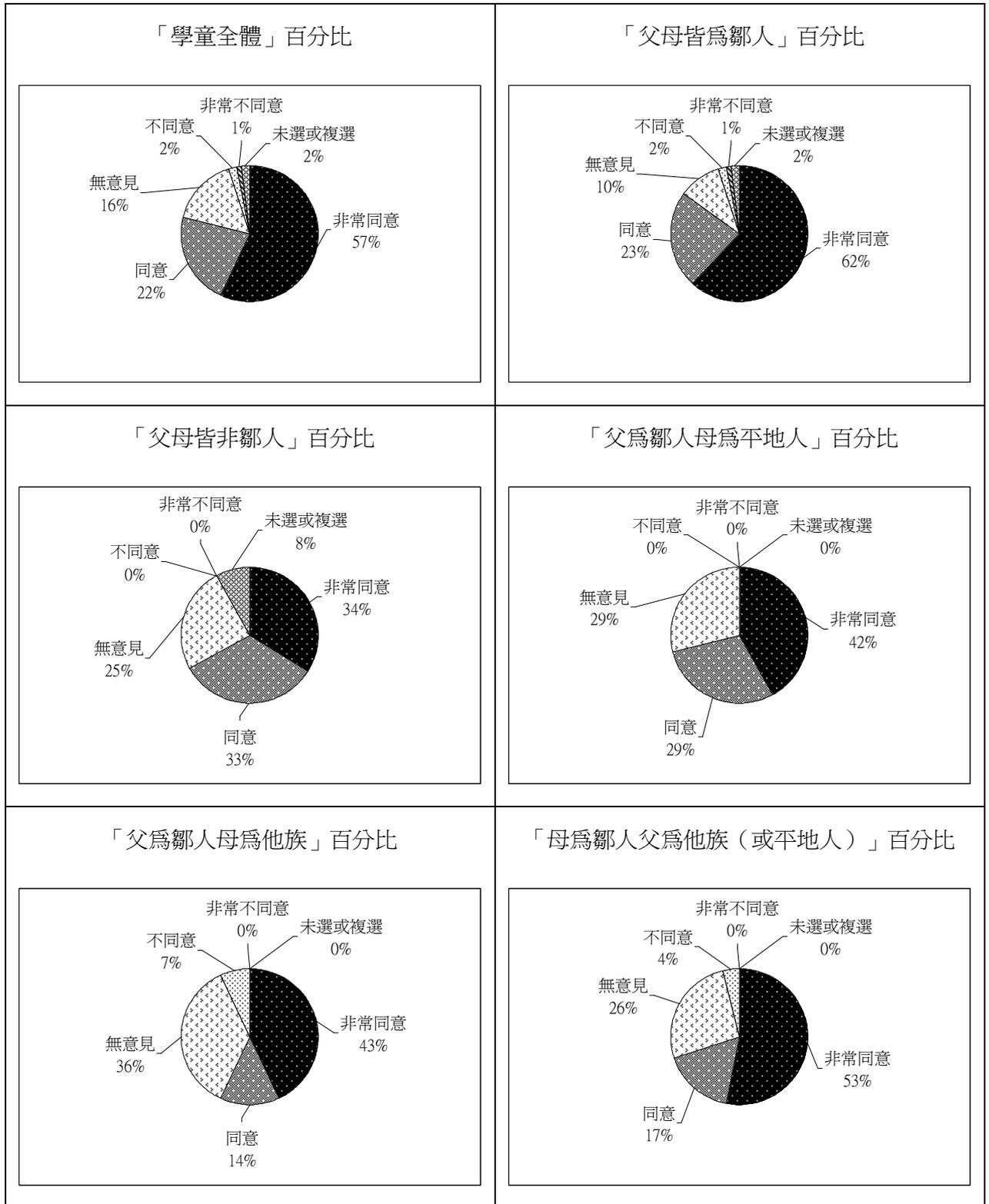


資料來源：筆者整理

整體而言，有 75% 的學童認為歌唱傳統歌謠有助於母語的學習。而「父為鄒人母為平地人」與「父為鄒人母為他族」的學童，勾選「非常同意」選項的具有 36% 的差距。「父母皆非鄒人」的學童，勾選「非常同意」者僅有 17%。從以上資料分析可看出，擁有不同族群身分的學童，對於鄒族傳統文化的認同還是會有某些程度上的差異。

9、學習鄒族傳統音樂對整體學習態度與能力有提升的作用

圖 4-58：「學習鄒族傳統音樂對整體學習態度與能力有提升的作用」學生問卷百分比圖

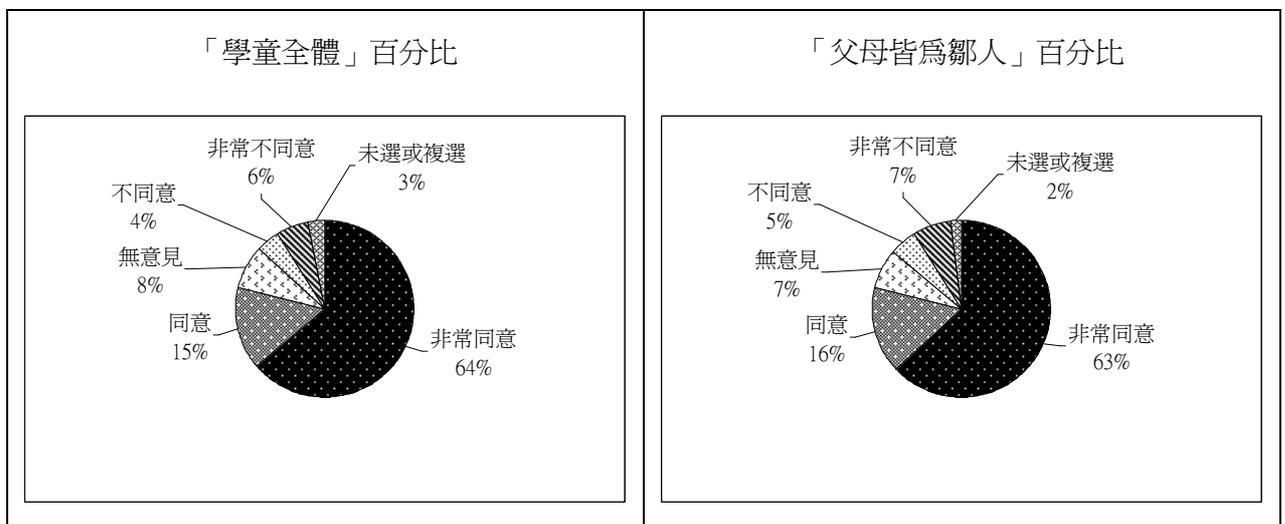


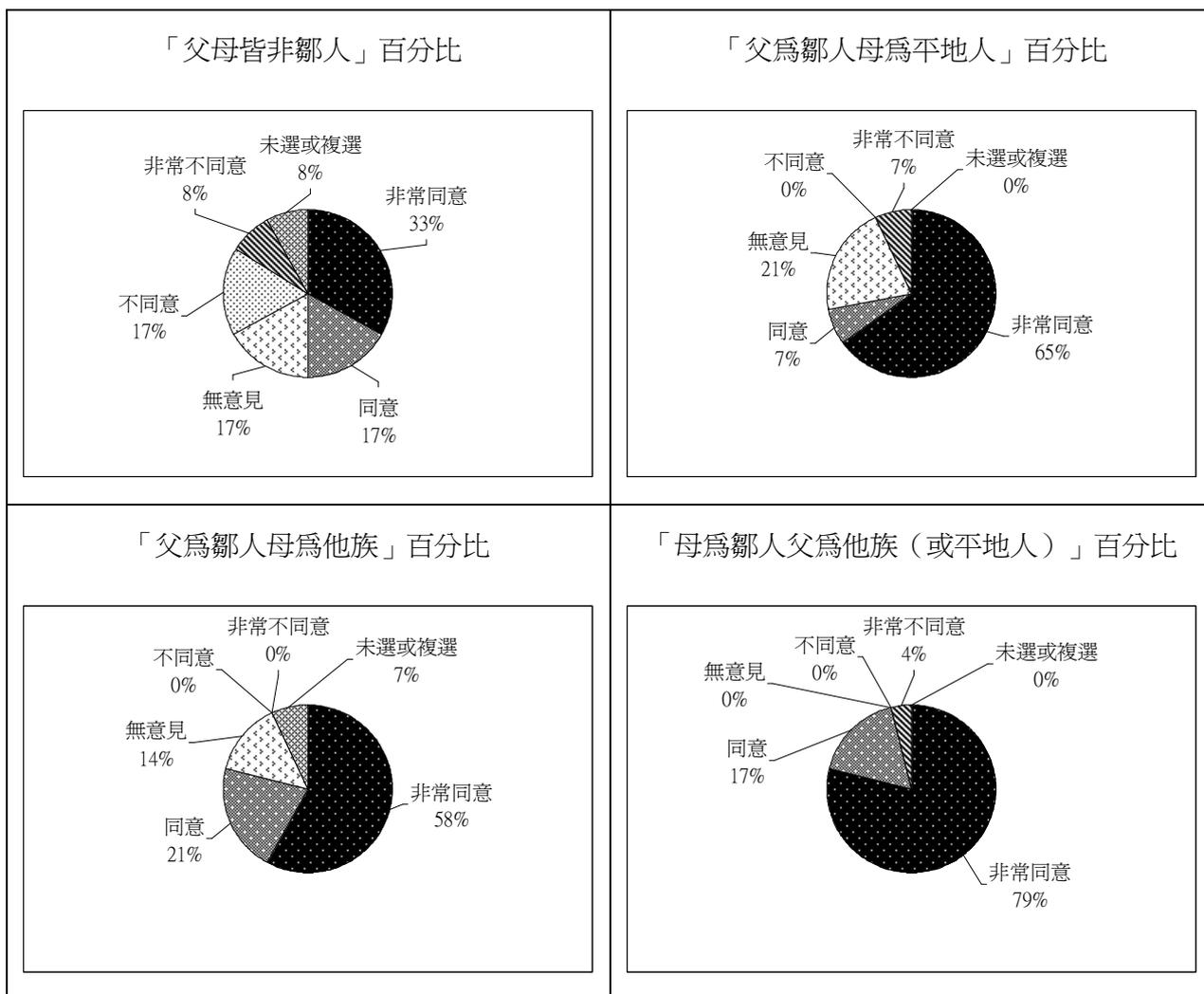
資料來源：筆者整理

「父母皆為鄒人」的學童勾選「非常同意」及「同意」選項的比例最高，由此可看出，對於族群文化的認同，應有助於鄒族小朋友在學習的過程當中，擁有更多的自信心，以面對所處之學習環境。而「父母皆非鄒人」、「父母為鄒人母為平地人」、「父為鄒人母為他族」、與「母為鄒人父為他族（或平地人）」的學童，持贊同的意見的雖然也達半數以上，在比例上就略顯較少。

10、我喜歡參加部落所舉辦的祭典

圖 4-59：「我喜歡參加部落所舉辦的祭典」學生問卷百分比圖





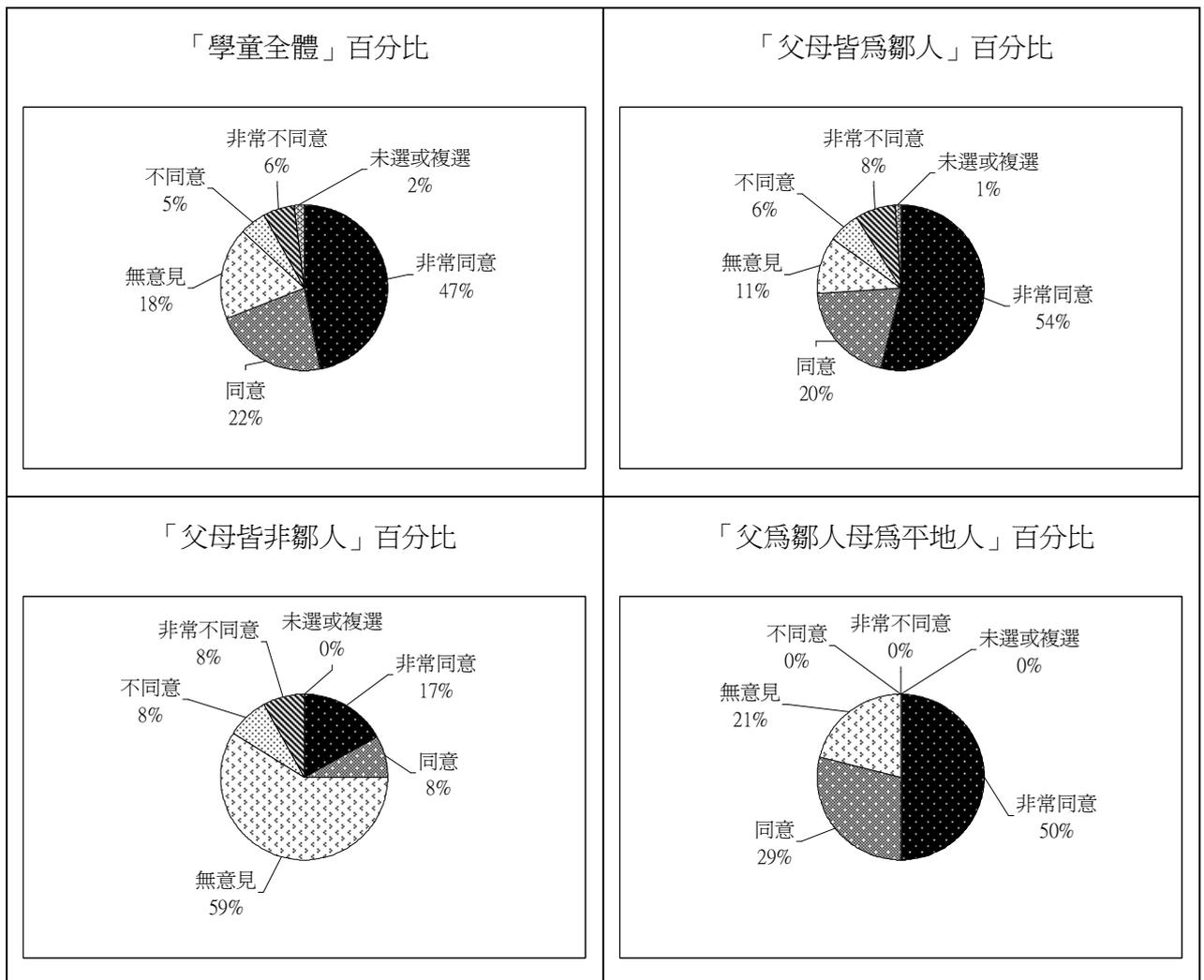
資料來源：筆者整理

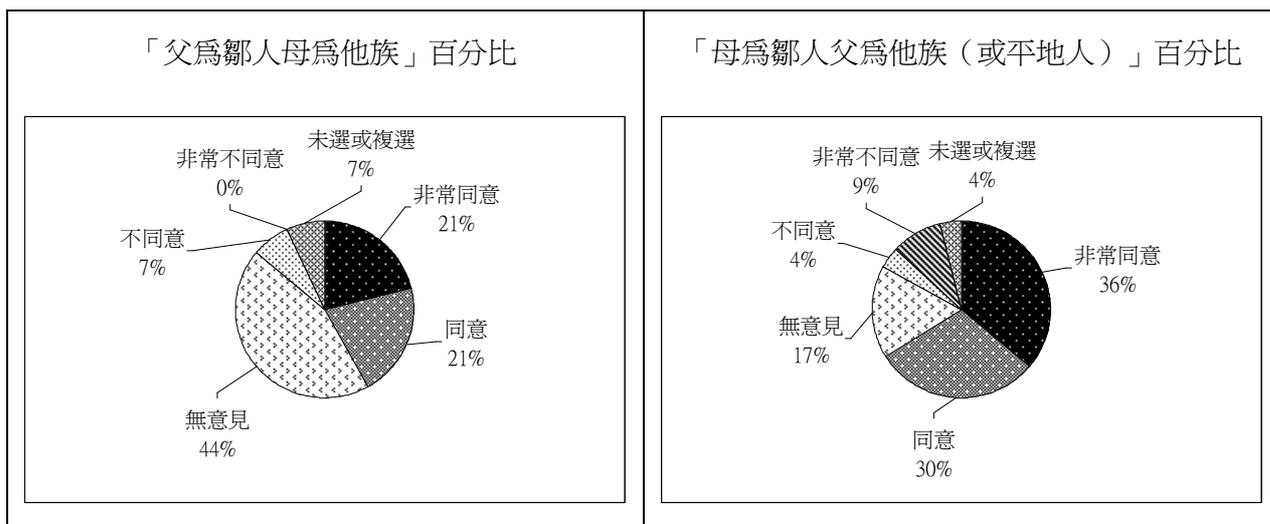
是否有意願參與部落的祭典，也是對文化認同的一項重要指標，「父母皆為鄒人」的學童有 79% 是喜歡參加祭典的，而「父母皆非鄒人」的學童也有 50% 以上是願意參與部落祭典的，代表半數非鄒族小朋友並不排斥參與鄒族傳統祭典。而父母其中一人為鄒人的學童，以「母為鄒人父為他族（或平地人）」的學童喜歡參與部落祭典的比例最高，高達 96% 的學童勾選「非常同意」及「同意」。對照問題 11「我父母喜歡參加部落的祭典」，透過學童的勾選，可看出「母為鄒人父為他族（或平地人）」的學童，其父母喜愛參加部落的祭典也比「父為鄒人母為他族」的比例高。這兩題的數據也顯現出了兩種可能性，其一為母親為鄒人者

在家庭當中可能對於文化的主導性較強；其二則為父親為他族或平地人者，對於鄒族文化的認同度較高，相對的，子女也受其影響。

11、我父母喜歡參加部落的祭典

圖 4-60：「我父母喜歡參加部落的祭典」學生問卷百分比圖





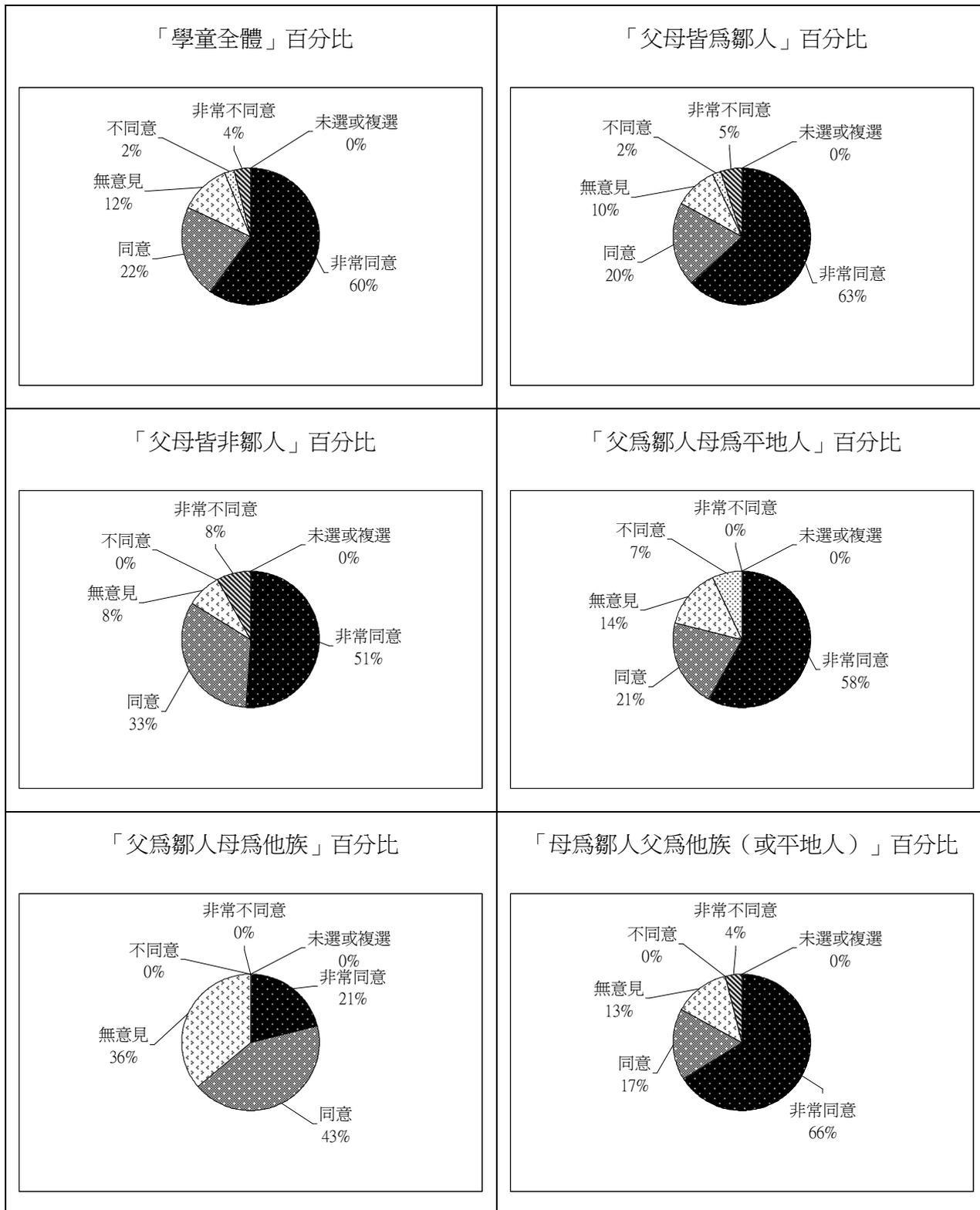
資料來源：筆者整理

從全體百分比來看，學童父母參加部落祭典的人數頗多，然而因為鄒族學童人數為 122 人，故看全體百分比似乎比較不準確。單由「父母皆非鄒人百分比」、「父為鄒人母為他族百分比」來看，「父母皆非鄒人」者或「父為鄒人母為他族」者，小朋友對於父母參與部落的情況可能多為不知曉，因此有約 60% 的小朋友選擇無意見。

而從「父母皆為鄒人百分比」圖中可看出，有 75% 的鄒裔父母喜歡參與祭典，顯示出族人仍有多數是認同祭典文化，也代表傳統祭典在鄒族人的生活當中還是極具重要性的。

12、我喜歡參加社區所舉辦的文化活動

圖 4-61：「我喜歡參加社區所舉辦的文化活動」學生問卷百分比圖

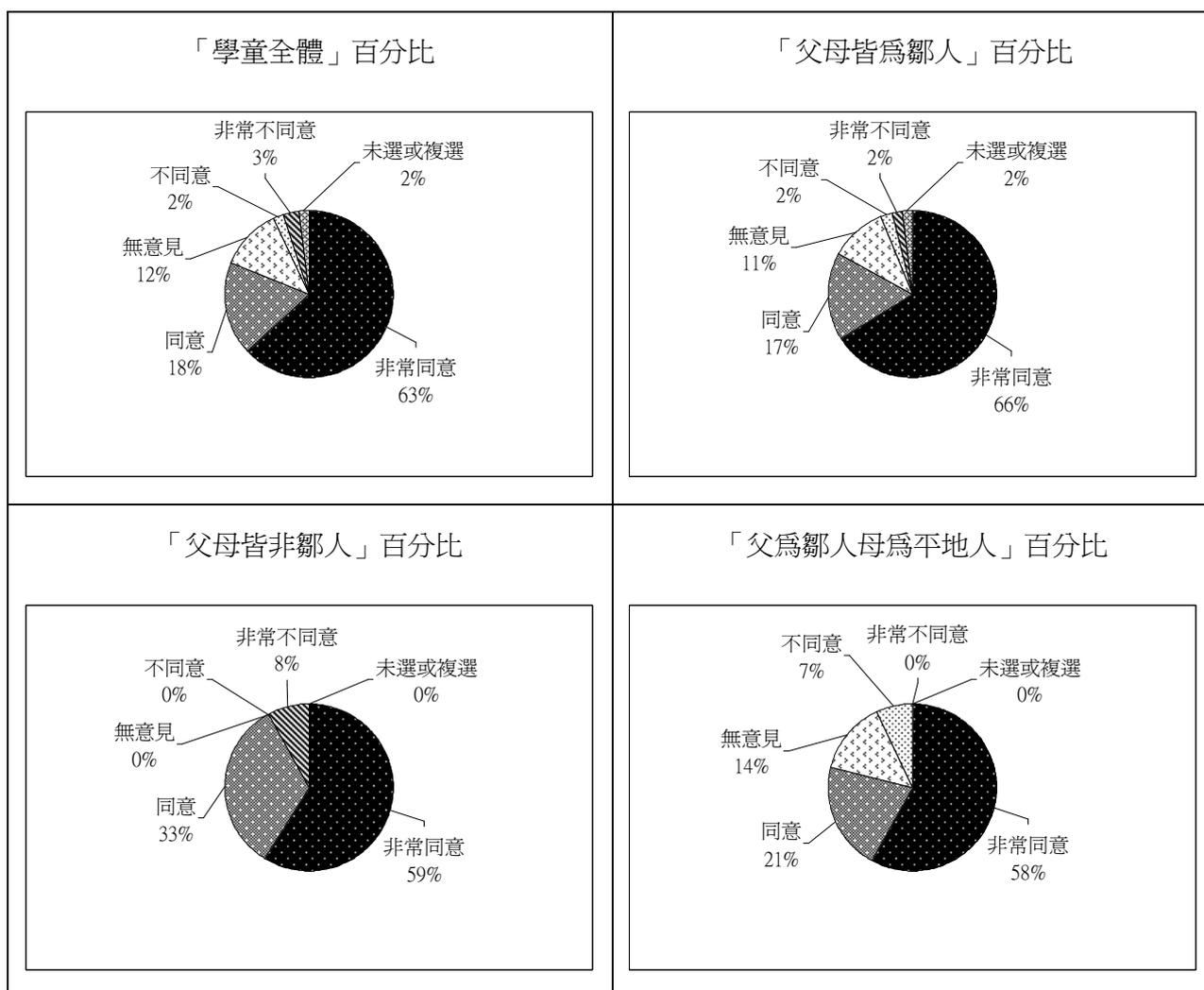


資料來源：筆者整理

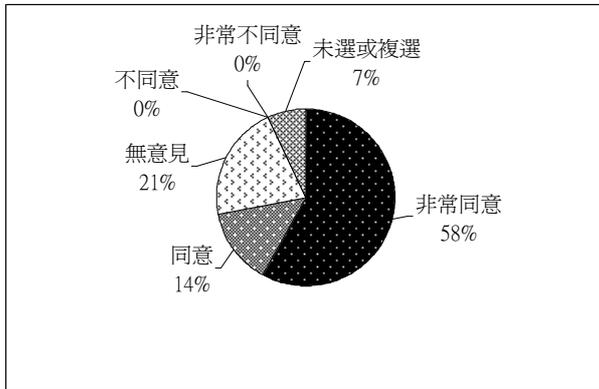
無論是鄒族小朋友還是非鄒族小朋友，有 75%以上的小朋友是喜歡社區所舉辦的文化活動，其表示孩子們對於當地文化的認同是比較沒有族籍之分的，也就是說，多數小朋友的接受度其實是很高的，並不因為文化系統的不同，而排斥當地社區的文化。但有趣的是，「父為鄒人母為他族百分比」當中，有高達 36%的學童選擇無意見，是否也代表著這些小朋友雖並不排斥當地社區文化，但也並沒有非常主動積極的參與。

13、我喜歡參加學校所舉辦的文化活動

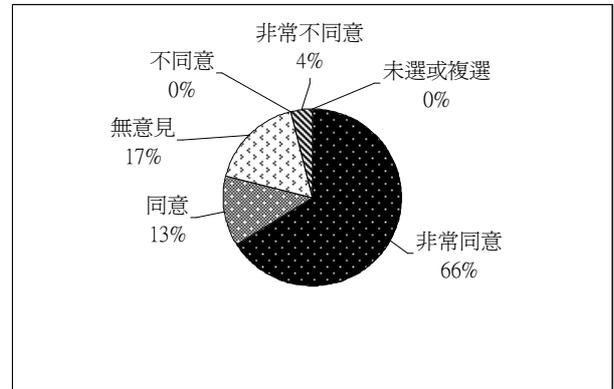
圖 4-62：「我喜歡參加學校所舉辦的文化活動」學生問卷百分比圖



「父為鄒人母為他族」百分比



「母為鄒人父為他族（或平地人）」百分比

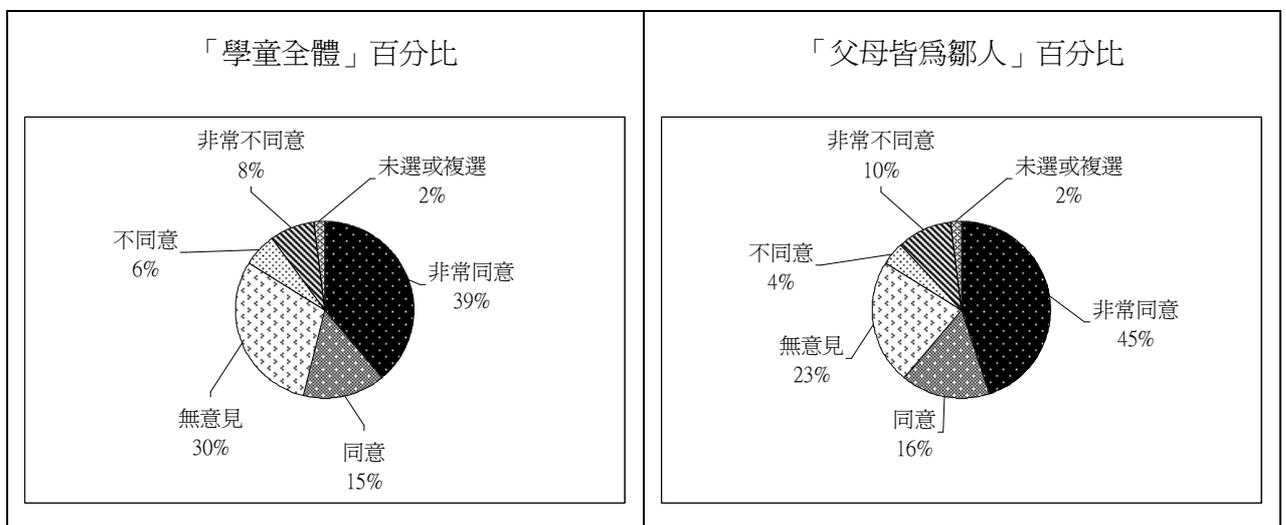


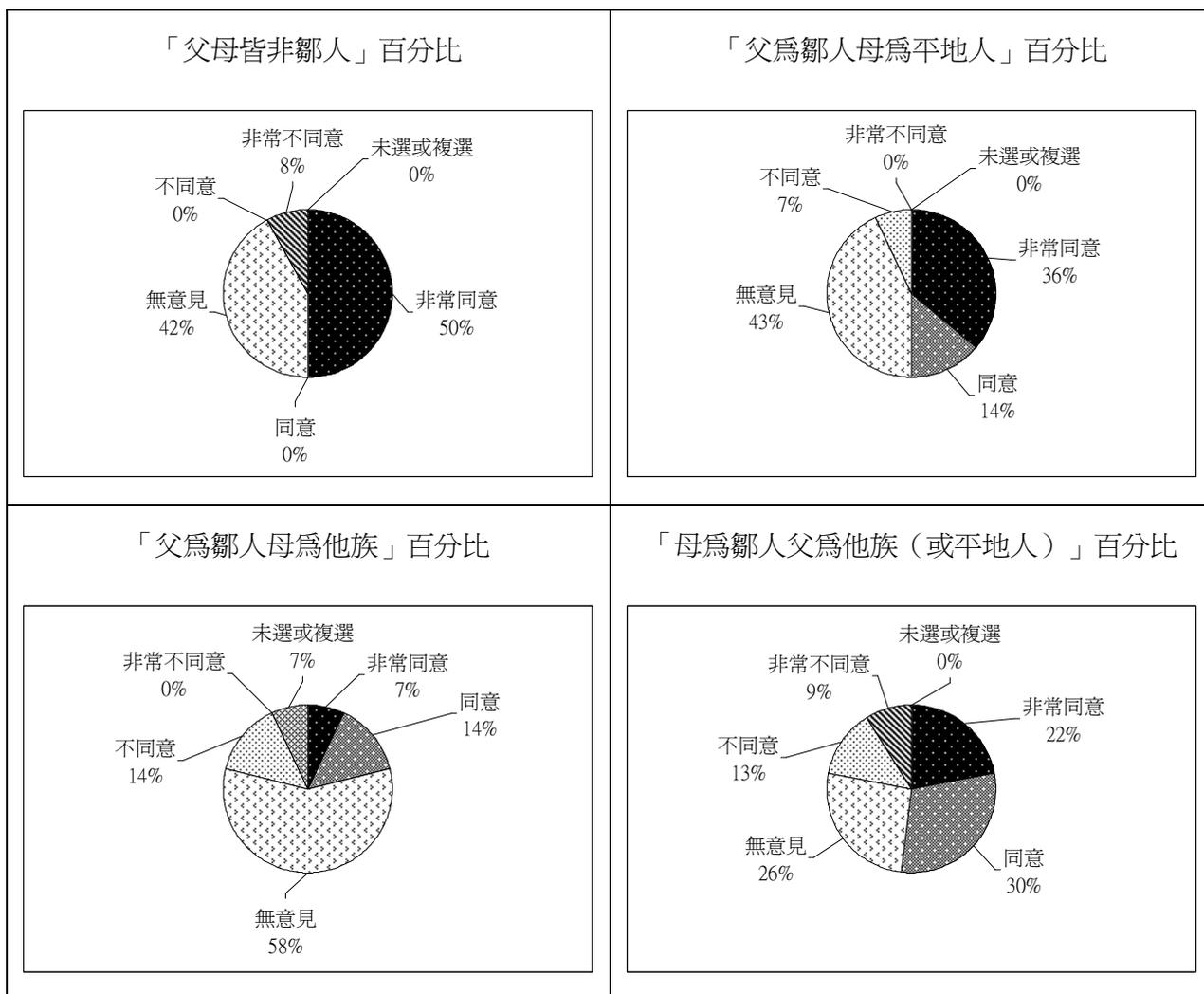
資料來源：筆者整理

百分表顯示出多數小朋友對於學校所舉辦的有關鄒族文化性活動並不排斥，尤其非鄒族的小朋友有高達 92% 是喜歡學校所辦之文化活動，代表即使是非鄒族的孩童大部分對於學校中不同的文化活動，也是熱衷參與的。

14、社區會經常舉辦有關鄒族傳統音樂的活動

圖 4-63：「社區會經常舉辦有關鄒族傳統音樂的活動」學生問卷百分比圖



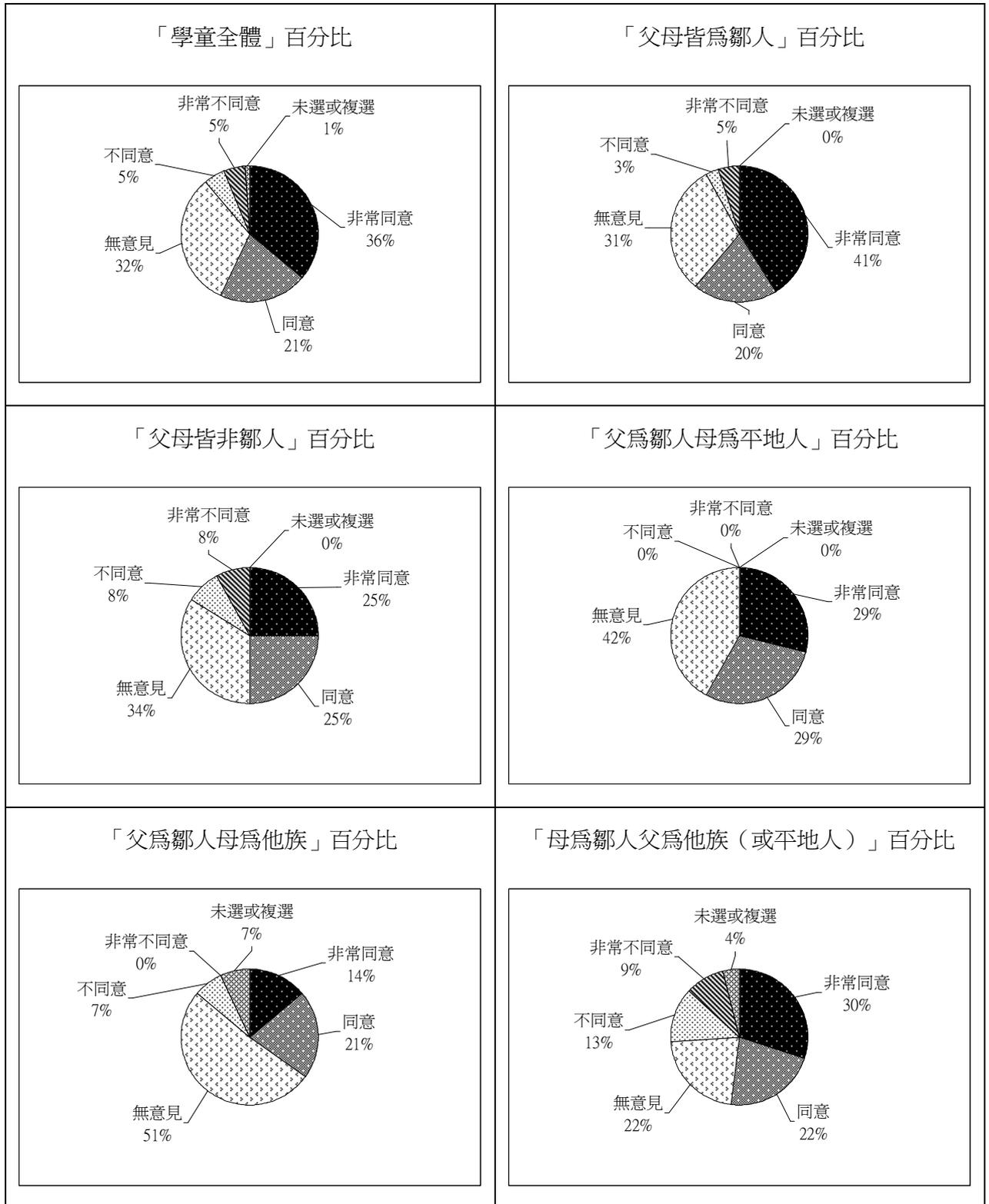


資料來源：筆者整理

在此項目中，有 54% 的學童認為社區經常舉辦與傳統音樂相關的活動。這個問題同時也可以對應到問題 12 「我喜歡參加社區所舉辦的文化活動」，雖然大部分學童喜歡參與社區活動，但在此問題中，我們可看出，有高比例的學童選擇「無意見」，可能代表著學童對於社區所辦理相關傳統音樂活動可能不甚了解或沒有興趣參與；另一方面，也可能是因為社區辦理相關活動的次數並不多，或活動推廣不佳，以致學童不太知道社區辦了哪些相關活動。

15、學校會經常舉辦有關鄒族傳統音樂的活動

圖 4-64：「學校會經常舉辦有關鄒族傳統音樂的活動」學生問卷百分比圖

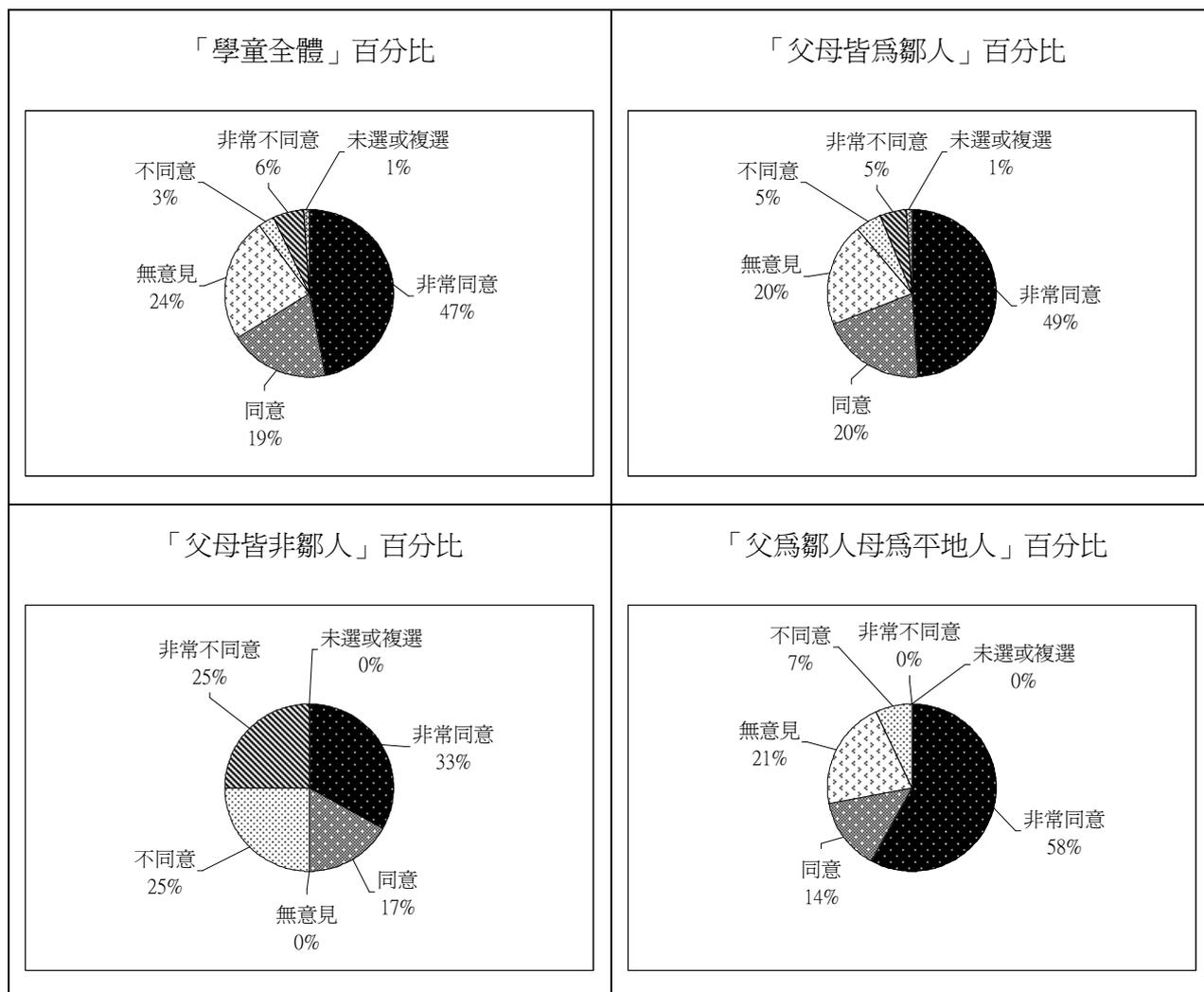


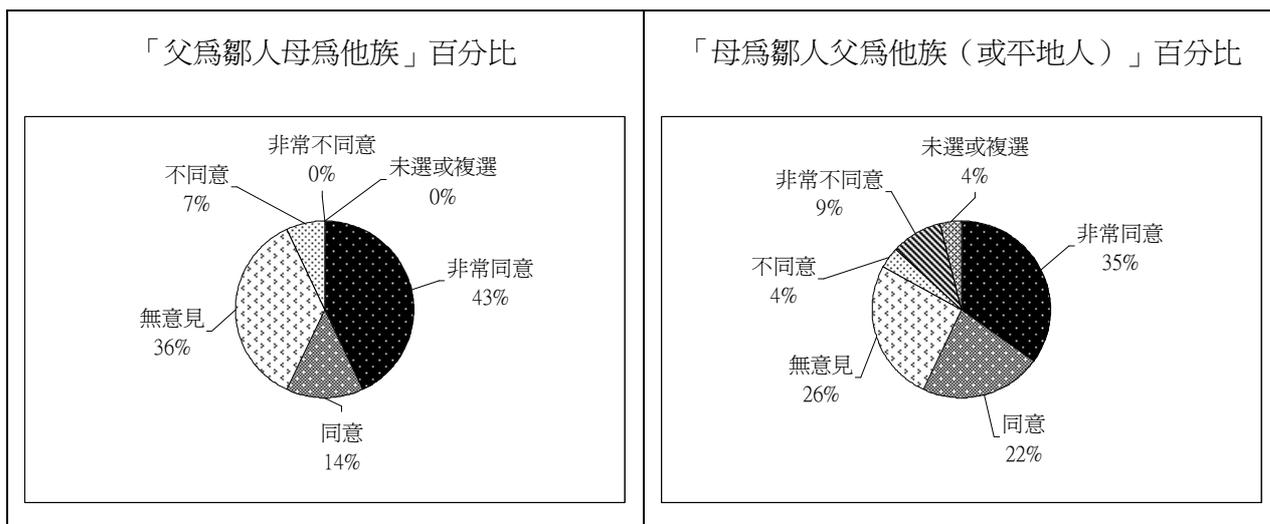
資料來源：筆者整理

「父為鄒人母為他族」的學童，有高達 51% 勾選無意見，而勾選「非常同意」及「同意」者，僅有 36%，對照「父母皆為鄒人」及「父母皆非鄒人」、「父為鄒人母為平地人」、「母為鄒人父為他族（或平地人）」的學童勾選「非常同意」與「同意」的百分比來看，相較少了許多。由此可看出「父為鄒人母為他族」的學童，可能較無留意學校舉辦有關鄒族音樂的活動，或本身較少參加相關活動。

16、我經常參加社區或部落的歌舞演出

圖 4-65：「我經常參加社區或部落的歌舞演出」學生問卷百分比圖





資料來源：筆者整理

以「父母皆為鄒人」的學童，參加社區音樂活動演出的人數最多，其次依序為「父為鄒人母為平地人」、「母為鄒人父為他族（或平地人）」及「父為鄒人母為他族」。而「父母皆非鄒人」的學童，參加社區音樂活動演出的大約各佔一半，沒有經常參社區音樂活動的人數是族群分類當中最多的。此外，「父為鄒人母為平地人」、「母為鄒人父為他族（或平地人）」及「父為鄒人母為他族」的學童，在細部比較之後，也發現勾選經常參加，亦即勾選「非常同意」者）的學童，以「父為鄒人母為平地人」的比例最高，其次為「父為鄒人母為平地人」，最後是「母為鄒人父為他族（或平地人）」。

在參與表演方面，有一半以上的孩童是經常參加或曾參加社區表演的。代表社區與學校在活動方面應該有其互動性。

（三）社區居民問卷分析

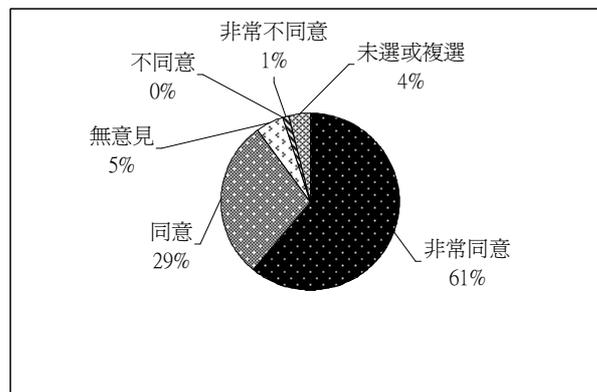
社區居民共計發放 450 份問卷，回收有效問卷 281 份，其中鄒人 265 人，其他原住民 7 人（4 人布農族，2 人泰雅族，1 人排灣族），平地漢人 9 人，因筆者各自製做百分比圖後，相較之下，三個族群的差異性不大；此外，在社區居民的年齡、學歷、及所居住之村落方面的分類統計上，亦無很大的差異，因此，筆者

最後將社區居民的問卷，歸於同一個百分比圖來分析。以下為社區居民問卷各問題之百分比圖：

1、問題 1：您對鄒族傳統音樂的看法

(1) 鄒族傳統音樂是具有代表性的文化特色？

圖 4-66：「鄒族傳統音樂是具有代表性的文化特色？」社區居民問卷百分比圖

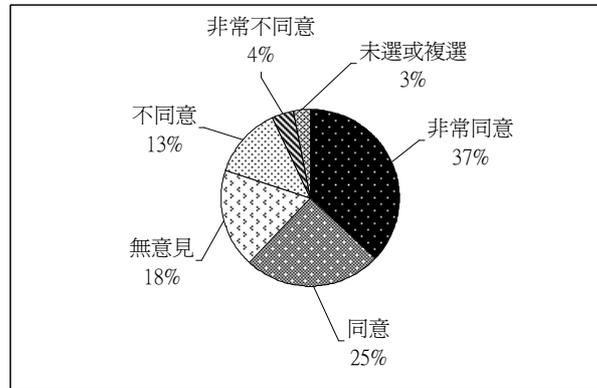


資料來源：筆者整理

有 90%的族人認同鄒族傳統音樂是具代表性的文化特色。認同比例相當高，代表鄒族音樂在族人心中是極具重要性的傳統文化。

(2) 目前鄒族傳統音樂已很少人在傳唱？

圖 4-67：「目前鄒族傳統音樂已很少人在傳唱？」社區居民問卷百分比圖



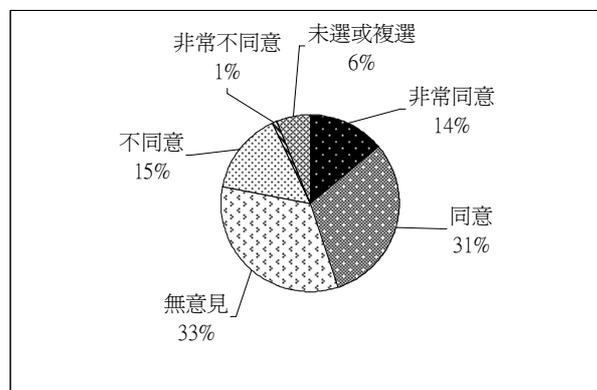
資料來源：筆者整理

62%的族人認為傳統音樂已少人傳唱，18%無意見，17%不認為鄒族音樂在目前的現代鄒族社會中，很少被傳唱。

(3) 目前時下的流行音樂，對鄒族傳統音樂的傳承造成不良影響？

圖 4-68：「目前時下的流行音樂，對鄒族傳統音樂的傳承造成不良影響？」

社區居民問卷百分比圖

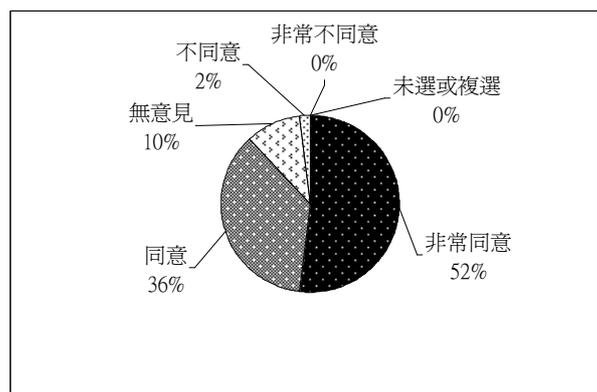


資料來源：筆者整理

45%的族人認為流行音樂對鄒族傳統音樂的傳承造成不良影響，但有高達33%的居民持無意見，16%反對。此問題顯現鄒族族人居民雖認為流行音樂對傳統音樂有造成影響的可能性，但另一方面有半數的族人對此問題抱持未定或不以為然的想法。

(4) 即使外來音樂強勢的影響，但學習鄒族傳統音樂仍然是重要的一件事？

圖 4-69：「即使外來音樂強勢的影響，但學習鄒族傳統音樂仍然是重要的一件事？」社區居民問卷百分比圖



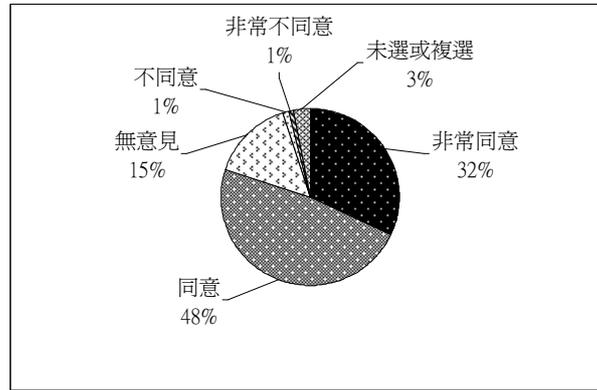
資料來源：筆者整理

此問題回應到問題 1- (1)「鄒族傳統音樂是具有代表性的文化特色」。對傳統音樂認同的問題，有高達 88%的族人在認同傳統音樂文化的情況下，也認為學習傳統音樂是重要的。

(5) 流行化的鄒族音樂是可行的，也是可被接受的？

圖 4-70：「流行化的鄒族音樂是可行的，也是可被接受的？」社區居民問卷

百分比圖



資料來源：筆者整理

此問題回應到問題 1- (3)「目前時下的流行音樂，對鄒族傳統音樂的傳承造成不良影響？」，在問題 1- (3) 中有 45%的族人同意流行音樂對傳統音樂造成不良影響，但在此卻有高達 80%的族人認為流行化的鄒族音樂是可行的，可見鄒族音樂在適應現代潮流的趨勢之下，族人認為傳統音樂仍與流行音樂脫離不了關係。

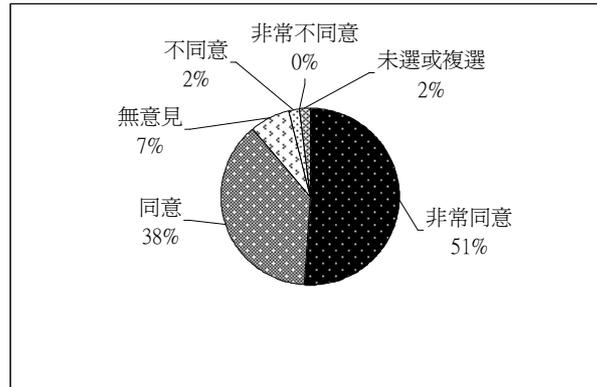
此外，此問題與教師問卷的問題 1- (5)「流行化的鄒族傳統音樂是可行也是可被接受的」，以及學生問卷的問題 4「我喜歡鄒族傳統歌謠也喜歡流行音樂」皆指出傳統與現代結合的方式，是可被接受，且容許出現的處理方式。

2、問題 2：社區對於鄒族傳統音樂傳承與推廣的重要性

(1) 透過社區推廣及傳承鄒族傳統音樂是重要且有效的？

圖 4-71：「透過社區推廣及傳承鄒族傳統音樂是重要且有效的？」社區居民

問卷百分比圖



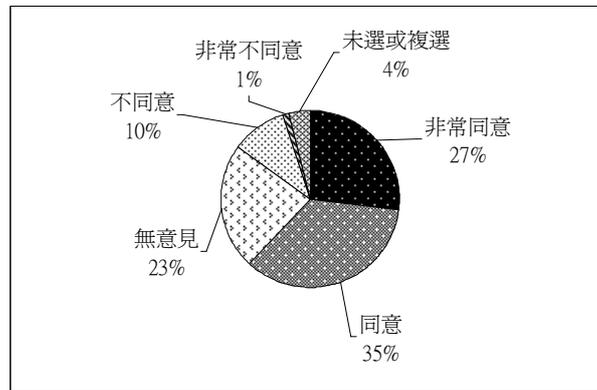
資料來源：筆者整理

89%族人認為社區的推廣對於傳統音樂的保存是有效且重要的。7%無意見，2%不同意。代表大部分居民認為透過社區的推廣是有效且重要的。

(2) 社區經常舉辦鄒族傳統音樂的相關活動？

圖 4-72：「社區經常舉辦鄒族傳統音樂的相關活動？」社區居民問卷百分比

圖



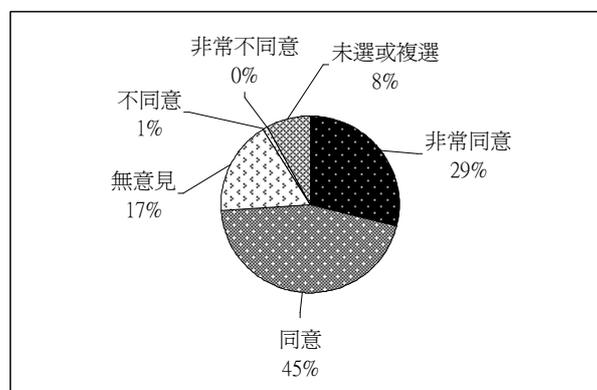
資料來源：筆者整理

62%同意社區經常舉辦與傳統音樂相關的活動，23%無意見，11%不認為社區經常舉辦此類活動。

(3) 您喜歡參加社區舉辦的傳統音樂相關活動？

圖 4-73：「您喜歡參加社區舉辦的傳統音樂相關活動？」社區居民問卷百分比

比圖

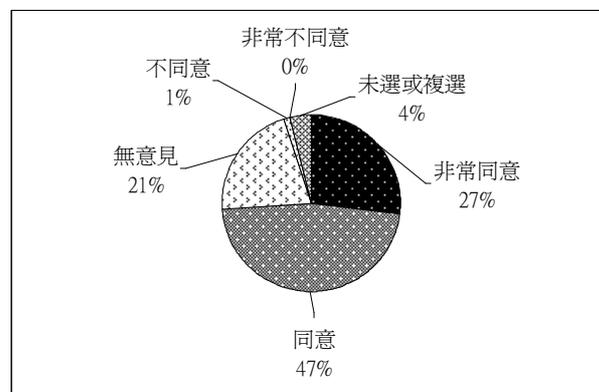


資料來源：筆者整理

回應到問題 1- (1)「鄒族傳統音樂是具有代表性的文化特色」，因為認同度高，故有 74%的族人樂於參加社區舉辦的傳統音樂相關活動。

(4) 村民喜歡參加由社區舉辦的傳統音樂相關活動？

圖 4-74：「村民喜歡參加由社區舉辦的傳統音樂相關活動？」社區居民問卷百分比圖

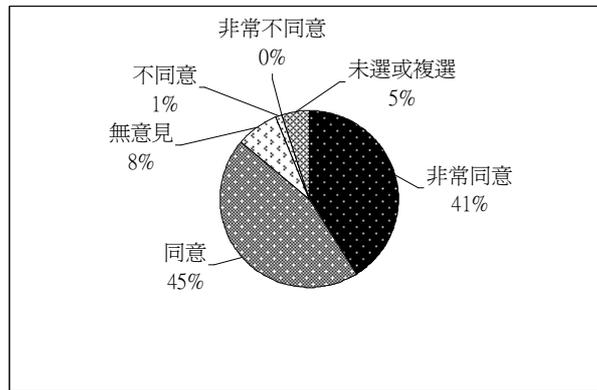


資料來源：筆者整理

74%族人認為村民喜歡參加傳統音樂相關活動，21%無意見，1%不同意。與問題 2- (3)「您喜歡參加社區舉辦的傳統音樂相關活動？」的答題方向相符。

(5) 透過學校推廣、傳承鄒族傳統音樂是重要且有效的？

圖 4-75：「透過學校推廣、傳承鄒族傳統音樂是重要且有效的？」社區居民
問卷百分比圖



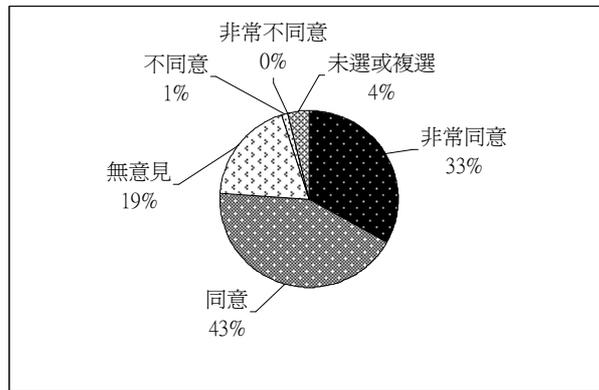
資料來源：筆者整理

86%的族人認為學校是推廣傳統音樂的重要機構，8%無意見，1%不同意。對照教師問卷 2-(7)「你覺得透過學校教育傳承鄒族傳統音樂是重要且有效的作法」，大部分族人與教師在此問題上皆認為對於鄒族傳統音樂的傳承而言，學校都是重要的推廣機構。

(6) 您會關心或參與學校所推動的傳統音樂相關活動？

圖 4-76：「您會關心或參與學校所推動的傳統音樂相關活動？」社區居民問

卷百分比圖



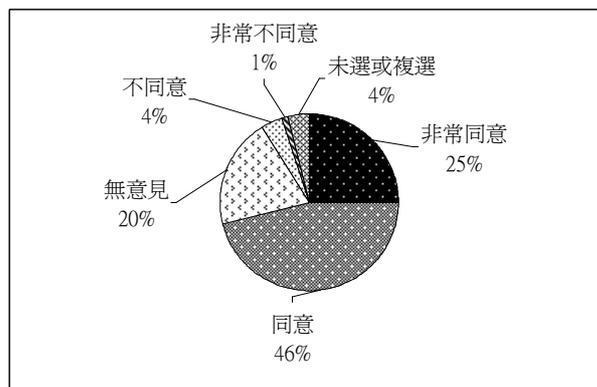
資料來源：筆者整理

76%的族人會關心或參與學校所推廣之傳統音樂相關活動，19%無意見，1%不同意。

(7) 在傳統音樂的傳承與推廣方面，您認為社區與學校互相配合得很好？

圖 4-77：「在傳統音樂的傳承與推廣方面，您認為社區與學校互相配合得很

好？」社區居民問卷百分比圖



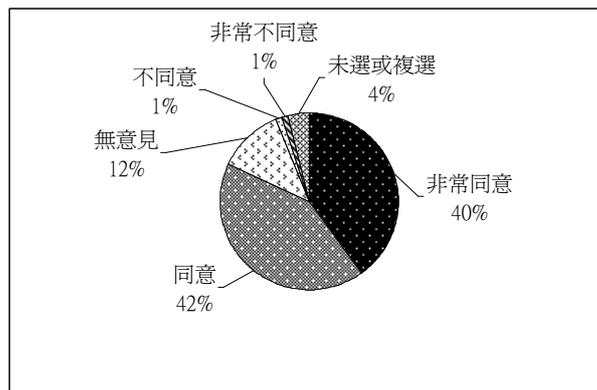
資料來源：筆者整理

71%的族人認為學校與社區在共推傳統音樂的傳承活動方面，配合良好。但有 20%的族人無意見，5%不同意。

(8) 由社區與學校共同推廣、傳承鄒族傳統音樂，其成效會更好？

圖 4-78：「由社區與學校共同推廣、傳承鄒族傳統音樂，其成效會更好？」

社區居民問卷百分比圖

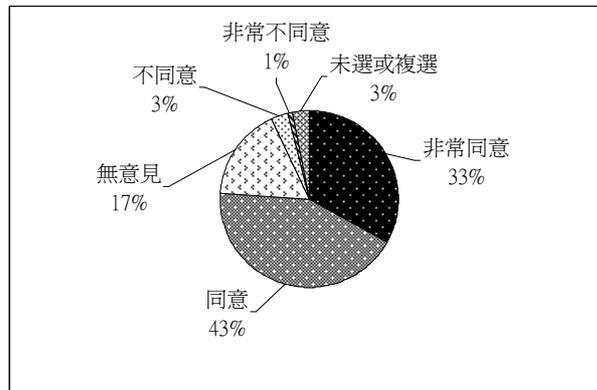


資料來源：筆者整理

82%的族人認為由社區與學校共同推廣傳統音樂，其成效會更好。這也回應到問題 2- (1)「透過社區推廣及傳承鄒族傳統音樂是重要且有效的？」及教師問卷問題 4- (5)「若社區與學校共同為推動鄒族傳統音樂而努力，其成效將會更好」，由學校與社區推廣傳統音樂，都是重要且有效的。因此若兩者互動良好，配合密切，則推廣的成效會更好。

(9) 您喜歡參加由社區與學校聯合舉辦的鄒族傳統音樂活動？

圖 4-79：「您喜歡參加由社區與學校聯合舉辦的鄒族傳統音樂活動？」社區居民問卷百分比圖



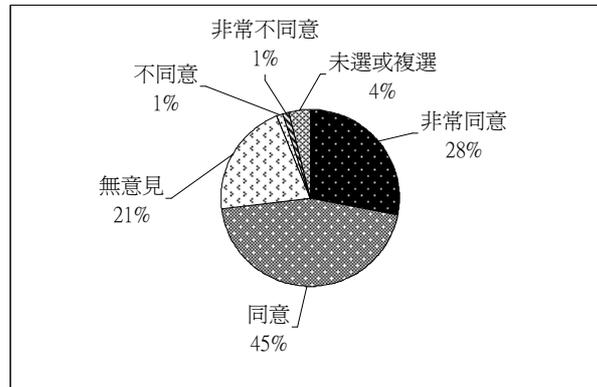
資料來源：筆者整理

76%族人喜歡參加由社區與學校聯合舉辦的鄒族傳統音樂活動，17%無意見，4%不喜歡。代表多數族人對於社區與學校所辦理的相關活動是認同且願意參與的。

(10) 村民喜歡參加由社區與學校聯合舉辦的鄒族傳統音樂活動？

圖 4-80：「村民喜歡參加由社區與學校聯合舉辦的鄒族傳統音樂活動？」社

區居民問卷百分比圖



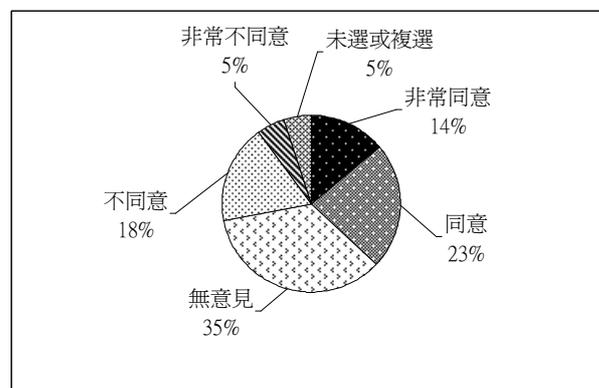
資料來源：筆者整理

73%族人認為村民喜歡參加由社區與學校聯合舉辦的鄒族傳統音樂活動，21%無意見，2%不同意。與上一題答題方向一致。

3、問題 3：您認為社區與學校共同推廣鄒族傳統音樂，在施行上所遭遇到的問題有哪些？

(1) 社區與學校意見不一，無法取得共識

圖 4-81：「社區與學校意見不一，無法取得共識」社區居民問卷百分比圖

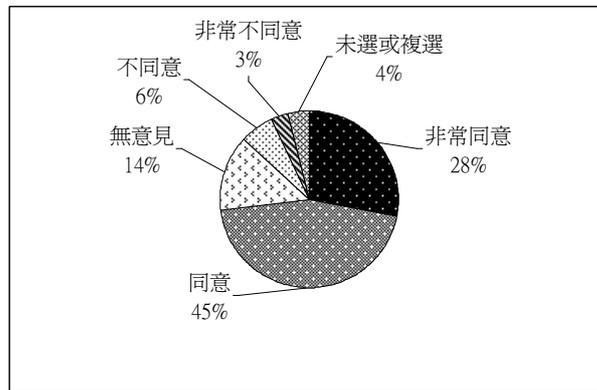


資料來源：筆者整理

37%的族人同意，但有 35%持無意見，可看出約有 1/3 的族人對於學校與社區是否有相同的共識並不甚清楚，或認為兩者沒有共識的程度，並不是那麼的大。其他則有 23%的族人不認為學校與社區無法取得共識。

(2) 沒有足夠的資源（如師資、教材等）

圖 4-82：「沒有足夠的資源（如師資、教材等）」社區居民問卷百分比圖

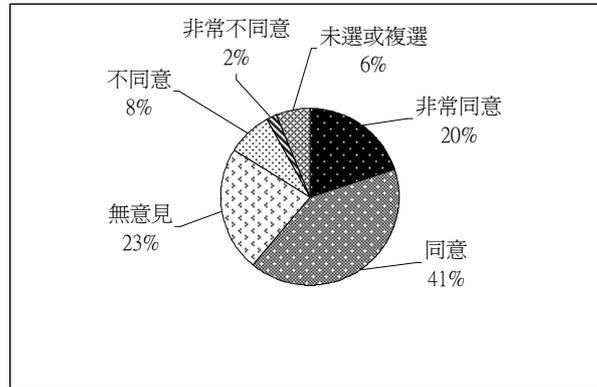


資料來源：筆者整理

73%的族人認為沒有足夠的資源，14%無意見，9%不同意。資源似乎是大部分族人認為最缺乏。

(3) 時間不易配合

圖 4-83：「時間不易配合」社區居民問卷百分比圖

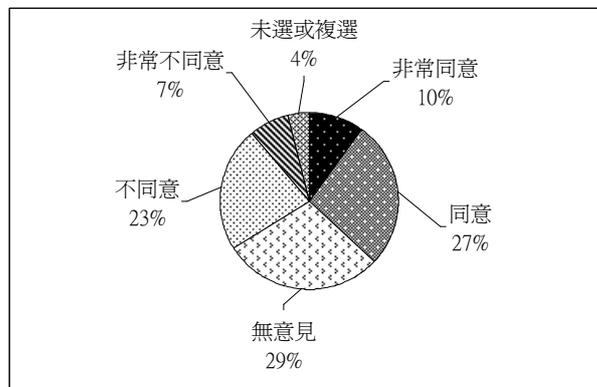


資料來源：筆者整理

61%認為時間不易配合，23%無意見，10%不同意。因為部落居民現今仍以農耕為主要經濟來源，所以大部分居民在時間上較無法與學校方面做配合。

(4) 孩子不願意接受及學習

圖 4-84：「孩子不願意接受及學習」社區居民問卷百分比圖

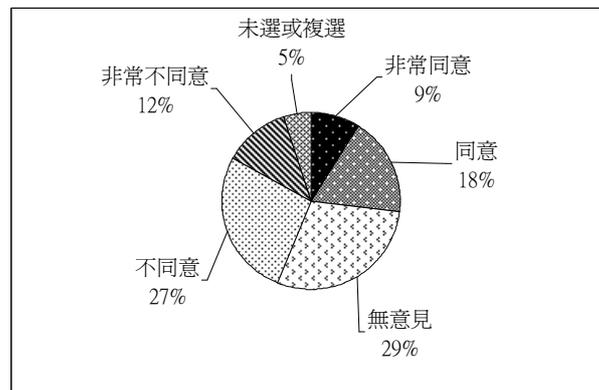


資料來源：筆者整理

有 37%的族人認為孩子不願意接受學習，對照教師問卷 3-(1)「學生沒有興趣」，教師也有 33%認為學生對於傳統音樂的學生沒有興趣。但在學生問卷中的問題 6「我喜歡流行音樂不喜歡鄒族傳統歌謠」，63%的學童對於傳統音樂是喜歡而不排斥的。教師、族人與學童在這個問題上的答案，似乎有所差異。

(5) 社區家長不支持

圖 4-85：「社區家長不支持」社區居民問卷百分比圖

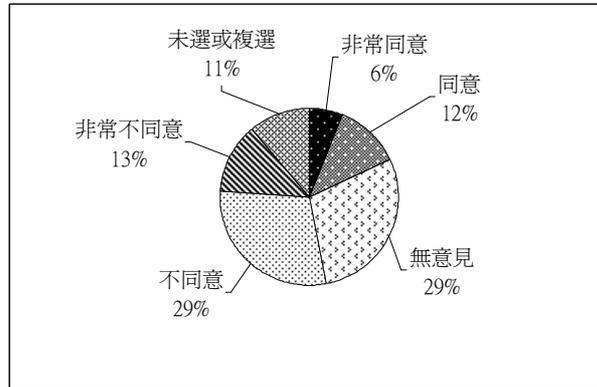


資料來源：筆者整理

有 27%的族人認為社區家長不支持，29%無意見，39%不同意。

(6) 校方不支持

圖 4-86：「校方不支持」社區居民問卷百分比圖

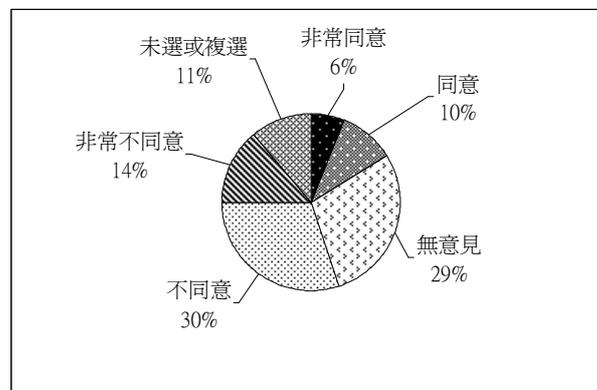


資料來源：筆者整理

18%的族人認為校方不支持，29%無意見，53%不同意。對照教師問卷中的問題 3-(10)「校長、行政人員不支持」，教師僅 5%認為校方不支持，而有 69%是認為校方並不會不支持的，不過，也有 26%的教師是勾選無意見。

(7) 老師不支持

圖 4-87：「老師不支持」社區居民問卷百分比圖



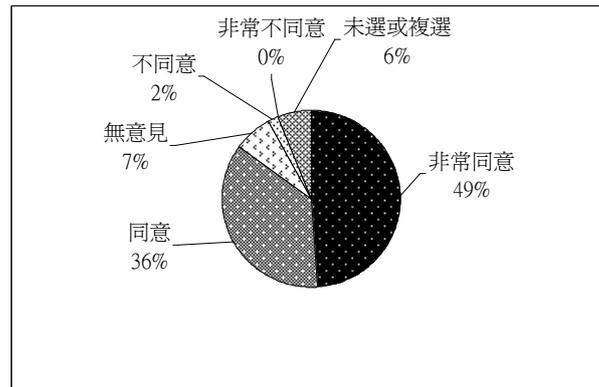
資料來源：筆者整理

16%認為老師不支持，29%無意見，55%不同意。

4、問題 4：您覺得推廣鄒族傳統音樂，所帶來的功效有哪些？

(1) 可以凝聚族人的情感與共識

圖 4-88：「可以凝聚族人的情感與共識」社區居民問卷百分比圖

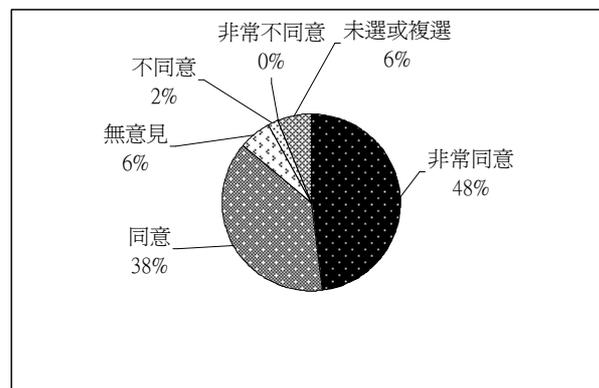


資料來源：筆者整理

高達 85%的族人認同傳統音樂可以凝聚族人的情感與共識，7%無意見，2%不同意。可看出鄒族傳統音樂在族人心目中的地位。

(2) 可以強化族群認同意識

圖 4-89：「可以強化族群認同意識」社區居民問卷百分比圖

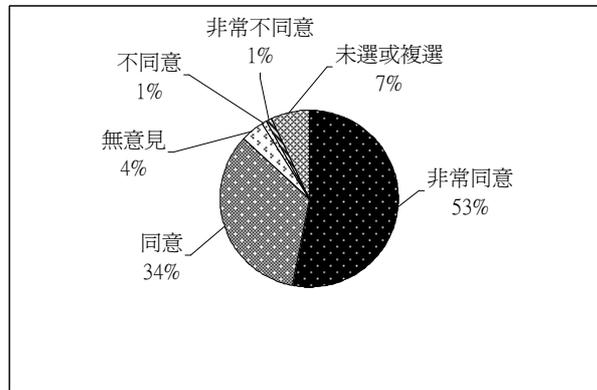


資料來源：筆者整理

86%認為傳統音樂可以強化族群認同意識，6%無意見，2%不同意。

(3) 可以保存傳統的歷史和特質，為子孫留下美好的聲音

圖 4-90：「可以保存傳統的歷史和特質，為子孫留下美好的聲音」社區居民
問卷百分比圖



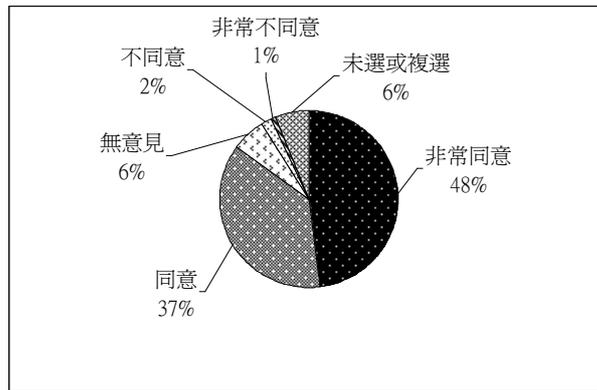
資料來源：筆者整理

87%認為傳統音樂可以保存傳統的歷史和特質，為子孫留下美好的聲音，4%無意見，2%不同意。

(4) 可以從傳統的音樂當中，得知先人的生活智慧與生活態度

圖 4-91：「可以從傳統的音樂當中，得知先人的生活智慧與生活態度」社區

居民問卷百分比圖

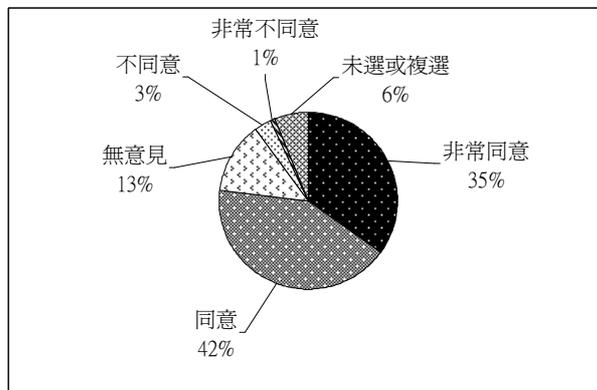


資料來源：筆者整理

85%同意可以從傳統的音樂當中，得知先人的生活智慧與生活態度，6%無意見，3%不同意。

(5) 可以淨化心靈

圖 4-92：「可以淨化心靈」社區居民問卷百分比圖

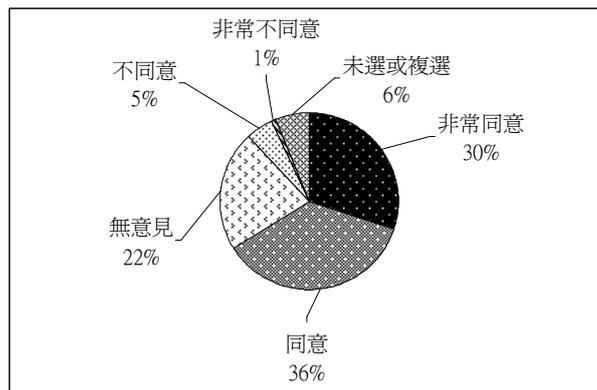


資料來源：筆者整理

77%認為傳統音樂可以淨化心靈，13%無意見，4%不同意。

(6) 可以為社區帶來經濟利益（如：CD 出版等…）

圖 4-93：「可以為社區帶來經濟利益（如：CD 出版等…）」社區居民問卷百分比圖

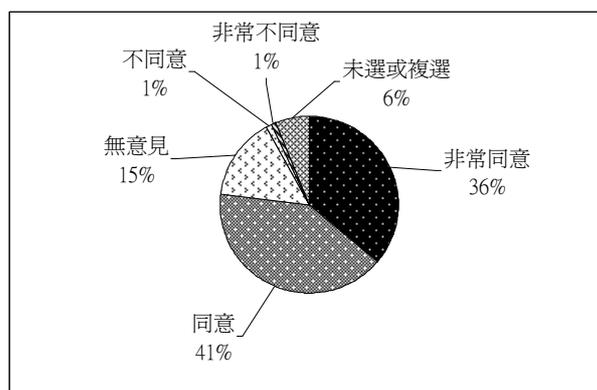


資料來源：筆者整理

66%認為傳統音樂可以為社區帶來經濟利益，22%無意見，6%不同意。由此可看出，社區發展觀光文化產業，與傳統音樂應該是有著一定的相關性。

(7) 可以營造社區特性，提高社區的知名度

圖 4-94：「可以營造社區特性，提高社區的知名度」社區居民問卷百分比圖

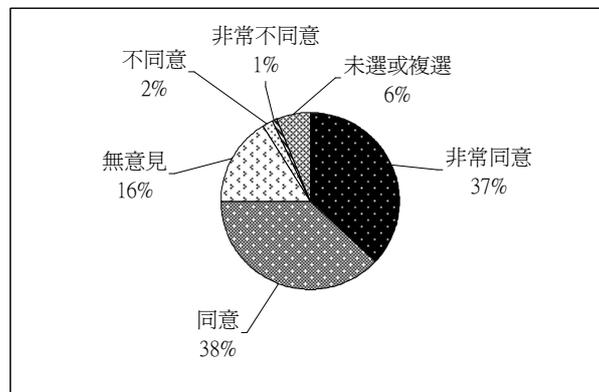


資料來源：筆者整理

77%同意傳統音樂可以營造社區特性，提高社區的知名度，15%無意見，2%不同意。可看出族人希望傳統音樂可以製造出社區的特色，以吸引更多的人前來參觀。

(8) 可以藉此獲得更多公部門及民間的資源

圖 4-95：「可以藉此獲得更多公部門及民間的資源」社區居民問卷百分比圖



資料來源：筆者整理

75%同意傳統音樂可以讓鄒族人獲得更多公部門及民間的資源，16%無意見，3%不同意。可見傳統音樂在族人的想法中除了是具有代表性的文化特色，更希望能依此特色爭取更多的相關資源。

第四節 鄒族兒童歌舞劇

2008年1月31日晚上，配合阿里山鄉一年一度的鄉運盛會，在達邦村落，鄒族舉辦了前所未有的「鄒族兒童歌舞劇」比賽，這個活動是為參加全國「原住民兒童一起舞動」前的一個初選活動。當天晚上參加比賽的學校計有7所，分別

為茶山、新美、山美、樂野、達邦、來吉、及達邦國小里佳分校等校。

當天晚上主持人提到，舉辦這個活動主要的目的有五點，第一，是爲了培養原住民兒童學習鄉土歌謠與母語創作的興趣，加強國小學生對鄉土歌謠的學習；第二，藉由這個活動培養兒童的創造力，也達成鄒族文化的紮根與深化的工作並落實學校藝術教育的目的；第三，讓大眾社會體認到原住民文化的豐富性以及多元性；第四，是希望培養原住民兒童的榮譽心與團隊精神；最後，希望從小培養原住民的藝術人才，並將其文化宣揚至全世界。

而阿里山鄉鄉長陳明利，在會場致詞時也明白道出了舉辦此活動的最大目的：

「辦理這個活動最主要的目的，就是要給鄒族的小朋友一個訓練，藉由這樣的訓練，提早讓他們（小朋友）認識所謂的鄒族文化。然後用這樣子的歌舞劇方式，重新解釋我們對文化的認識。而創意的做法，讓我們的文化更能夠活化，才能適應現代，尤其是（適應）未來時代的趨勢。這是我們最主要的目的。」

鄒族族人除了希望藉由「鄒族兒童歌舞劇」比賽的活動，讓兒童了解自己民族的傳統文化，更希望從中啓發兒童的創造力，讓文化能持續的活化，並且適應時代而永存。

每個學校在這一次的比賽當中，所表演的內容與方式皆有所不同，從中我們也看出了許多學校師生們的創意，以及他們對於傳統文化的想法。底下筆者將配合照片與每個學校所做之表演簡介，做一完整的介紹。

（一）達邦國小

表演簡介：「戰鼓聲起—黑夜籠罩著大地，萬籟寂靜，大地彷彿毫無生氣，但在黎明即將到來的前一刻，族人已經盛裝打扮，等到集合的戰鼓聲起，就可以開始神聖的祭典活動。」

圖 4-96：達邦國小歌舞劇表演之一



圖 4-97：達邦國小歌舞劇表演之二



資料來源：筆者攝於達邦村，2008 年 1 月 21 日

「祭司舞—戰鼓聲後，接著是神祕的祭司舞。在祭司的帶領下，人們圍成一個圓圈，隨著震懾人心的鼓聲翩翩起舞。

在場中的長老也不斷的提醒年輕的族人，而年輕的族人也在長老的指引下進行祭典。祭司舞充滿著神祕的色彩，彷彿帶領人們進入另一個不可預知的世界。

而當戰神聽到族人的呼喚時，就會從天緩緩地降臨，進到祭典會場當中，回應族人最虔敬的心並護佑每一位參加祭典的族人。」

圖 4-98：達邦國小歌舞劇表演之三



圖 4-99：達邦國小歌舞劇表演之四



資料來源：筆者攝於達邦村，2008 年 1 月 21 日

「榮耀祖靈—在祭典結束後，族人再度隨著音樂接著跳起祖靈頌，藉著神聖的祖靈頌，將族人的心再次地凝結在一起。也再次將族人緊緊團結起來。」

達邦國小在整齣戲劇的表演當中，加入了傳統所未有的新元素，例如在表演的一開始，以打鼓的方式進行開場，打擊樂在傳統的鄒族音樂當中是不多見的。其次，以動作而言，達邦國小在跳祭司舞的同時，使用非洲原住民的音樂，並加上拍手的動作；另外也有跳躍加上轉身的動作、抬腳加跳躍等等動作，這些動作是鄒族傳統歌舞中所沒有的。在其歌舞劇當中，動作的元素及運用性皆增加增廣了。

另一方面，達邦國小的表演除了添加了其他新元素，在其表演當中，也可看得出鄒族某些傳統文化的影響力，諸如隊形的排列仍依照傳統祭典歌舞圍圓圈逆時針方向行進的形式；舞蹈動作與傳統的舞步一樣以四拍為一個單位；使用芒草⁶⁶做為表演之道具；以及使用《Nakamo》⁶⁷的傳統歌曲為背景音樂等。

（二）里佳國小—歡樂慶豐年

表演簡介：「本齣劇碼分兩階段演出，結合了非洲簡單的旋律，再加上鄒族 *homeyaya* 的慶典儀式，充份地表現出豪邁且不拘小節的舞蹈方式。

第一階段由女生擔任演出，舞步輕盈簡單但不失活潑。第二階段由男生跳出鄒族男生的陽剛之氣，表現一氣呵成。」

⁶⁶ 芒草在鄒族社會當中有其象徵意涵，代表著鄒族生命源源不絕，生命力旺盛之意。

⁶⁷ *Nakamo* 是鄒族音樂中唯一一首三拍子的歌曲。

圖 4-100：里佳國小歌舞劇表演之一



圖 4-101：里佳國小歌舞劇表演之二



圖 4-102：里佳國小歌舞劇表演之三



圖 4-103：里佳國小歌舞劇表演之四



資料來源：筆者攝於達邦村，2008年1月21日

里佳國小在前半部的表演上與達邦國小具有相似的語法，同樣也選用非洲原住民的音樂（與達邦國小同一首曲子），在舞步、動作方面也類似。在最後男女生一同跳舞的部分，里佳國小選用了歌曲《*Ananasi anane*》加上自編的舞蹈動作。鄒族傳統音樂與舞蹈是呈現複節奏的方式，也就是音樂的部分是八拍為一單位，但舞蹈則是四拍一單位，形成音樂、舞蹈兩套拍節同時進行。但從里佳的表演當中，我們看出音樂與舞蹈的關係已呈現一致的現象，也就是說，里佳的舞步已經跟著音樂來做變化，而非另外的一套方式。從里佳國小使用《*Ananasi anane*》這首歌曲及其所編排的舞蹈動作看來，音樂與舞蹈的關係已經改變了，新的觀念已產生。

(三) 新美國小

表演簡介：「天神創造族人，天神「哈莫」用神力吹了一口氣創造了鄒族人，鄒族人便有了生命，開始呼吸。然後生命開始有了律動，生命展現無與倫比的活力。鄒族的誕生是從玉山開始的，美麗的生命旅程就此開始。」

圖 4-104：新美國小歌舞劇表演之一



圖 4-105：新美國小歌舞劇表演之二



資料來源：筆者攝於達邦村，2008 年 1 月 21 日

「定居阿里山，鄒族的祖先在長老的帶領下，從玉山遷移到阿里山山區，鄒族人的歷史，開始流傳。」

「勤奮工作，鄒族的青年鋤草、整地、耕種、趕鳥、不畏辛苦。」

圖 4-106：新美國小歌舞劇表演之三



圖 4-107：新美國小歌舞劇表演之四



資料來源：筆者攝於達邦村，2008 年 1 月 21 日

「到了適婚年齡，勇士們比舞鬥技，個個使出渾身解數展現英勇的技能與活力。終於最英勇的勇士，脫穎而出贏得 SUMU 的芳心。兩個人，就在族人的祝福之下，互相憐惜、扶持。」

「此時，部落有一個孩子在森林遇到大黑熊，勇士為了拯救族人，不顧一切與黑熊搏鬥，最後雖然拯救了族人，自己卻壯烈犧牲。勇士的犧牲，留給 SUMU、族人哀傷與不捨，族人換上黑色服飾哀悼。」

「勇士死後，SUMU 堅強的面對生活的困境，並產下一子傳承家族生命。」

「族人用神聖的祭典來感謝天地一切的恩賜，請天神降臨與我們共舞。也祈求天神降福，賜佑族人子民。」

圖 4-108：新美國小歌舞劇表演之五



圖 4-109：新美國小歌舞劇表演之六



資料來源：筆者攝於達邦村，2008 年 1 月 21 日

新美國小在一開始運用了神話的情境，在服裝方面呈現出原始生活的狀態。在這個部分的舞蹈，新美國小採取舞蹈配合鼓聲，以三拍子快節奏的方式表現。而這樣的三拍子連接到下一段三拍子《*Nakumo*》的演唱，相似於鄒族傳統詩歌

當中頂真格的方式。

中間段部分，新美選用的鄒族歌謠，如《*Topento*》，其舞蹈動作在腳步方面，大量使用點踏點踏的動作，類似於阿美族歌舞的動作；《*Ananasi anane*》，女生以手部動作為主，男生則以矛做為表演道具，搭配耍槍的動作，其次，還加入男女生合舞的部分；《*Miyome*》一曲則運用在男主角死後，族人共同演唱的情境。

在後半段的歌曲當中，新美國小的演唱方式，有以南鄒「卡那卡那富」族群的唱法，也有使用南鄒「撒阿魯亞」(Da^ˊ alua)，貝神祭 (Miatongus) 歌曲，及《結婚配對之歌》，展現出對不同族群的認同感。

但也因為新美國小在表演中加入了其他原住民的文化元素，因此在處理這些素材的時候，難度也相對提高。因此，在段落與段落間的統合性必須再做進一步的討論與思考，以使各段落調整成為統一的風格。

(四) 來吉國小—勇士的喪禮

表演簡介：「部落裡，如往常般地充滿了歡笑祥和的氣氛，一群孩童們愉快地哼著童謠、玩著遊戲。突然，在遠方 yovuvu 傳來令人驚愕的消息：「勇士死了！」孩童們聽了，全悲傷地黯然離去。」

「部落裡的族人紛紛地向天呼求、哀泣，用簡單的音調發出心中的沈痛與不捨。族人們也鳴唱著亡魂曲《*Miyome*》，不僅表達心中的哀痛，更祈求祖靈的庇佑。」

圖 4-110：來吉國小歌舞劇表演之一



圖 4-111：來吉國小歌舞劇表演之二



資料來源：筆者攝於達邦村，2008 年 1 月 21 日

「最後，族人唱著送神曲 Eyao 虔敬地表達恭送勇士的心情。這時，也有族人把一些東西踢走，表示把邪惡的、不好的東西一塊兒趕走。族人在一片哀戚中，恭送了勇士。」

來吉在第二段進場時，採用布農族的《祈禱小米豐收歌》做為進場音樂。而鄒族歌謠則採用《Miyome》（亦使用在族人去世的場面上）、《Eyao》則做為最後結束的部分，並配合身體前俯後仰、腳步踏前踏後的動作（與原傳統祭典族人歌舞時的動作一致）。

在道具部分，來吉國小也同樣的使用芒草做為其表演道具。從此可見出芒草在鄒族傳統文化中的重要性。

（五）樂野國小—在歡樂的 Lalauya 部落裡

表演簡介：「孩子們天真的嬉鬧著；婦女們辛勤的耕作著」

圖 4-112：樂野國小歌舞劇表演之一



圖 4-113：樂野國小歌舞劇表演之二



資料來源：筆者攝於達邦村，2008 年 1 月 21 日

「獵人們滿懷希望去打獵，期待能滿載而歸。就在收穫的時刻，motano 奮力甩動風笛傳達豐收的訊息。」

圖 4-114：樂野國小歌舞劇表演之三



圖 4-115：樂野國小歌舞劇表演之四



資料來源：筆者攝於達邦村，2008 年 1 月 21 日

「族人們快樂的手舞足蹈，慶祝這豐收的季節」

圖 4-116：樂野國小歌舞劇表演之五



圖 4-117：樂野國小歌舞劇表演之六



資料來源：筆者攝於達邦村，2008 年 1 月 21 日

樂野國小的歌曲大部分採用現代化快節奏的鄒語流行歌曲，如《耕作之歌》⁶⁸、《老鷹之歌》、《大家一起來》舞蹈動作也加入對話性的舞蹈語言，也就是以唱和的方式呈現。此外，大跳躍的動作與擺手動作也大量使用在表演當中，舞蹈顯出活潑性流暢性。與里佳相同的，樂野國小的表演，音樂與舞蹈動作呈現一致的現象，且舞蹈動作緊跟著音樂節奏的形式更為明顯。此外，樂野國小在服裝的搭配上，除了傳統服飾之外，也另外設計其他配合劇情需要的服裝，如甩動風笛的 motano，其服裝已具有新穎的設計感。

最後謝幕時，樂野國小還選用了南部阿美族的歌曲做為最後歌舞的音樂。

（六）茶山國小—鄒之祭

表演簡介：「舉行祭典之前，由長輩帶領行驅除災厄、祈求平安的儀式。接著婦女在田園裡播種、鋤草。感謝上天的恩賜，風調雨順、農作物都有好收成。

⁶⁸ 〈耕作之歌〉收錄於達瑪雅耶合唱團發行之 CD 唱片《達娜伊谷之歌》當中。

圖 4-118：茶山國小歌舞劇表演之一



圖 4-119：茶山國小歌舞劇表演之二



資料來源：筆者攝於達邦村，2008 年 1 月 21 日

「分享之前，族人上山打獵、在河裡捉魚、捉螃蟹，準備豐富的食物；QQ 的麻糬做好了，香香甜甜的小米酒也釀好了，族人們高興的一起感恩、分享。所有族人在一起歌舞，不分男女，沒有你我，享受這美好的一刻。」

圖 4-120：茶山國小歌舞劇表演之三



圖 4-121：茶山國小歌舞劇表演之四



資料來源：筆者攝於達邦村，2008 年 1 月 21 日

茶山國小在一開始，就使用布農族報戰功《*Malastapang*》的方式進行演出。相似於鄒族的誇功頌《*T^{ue}*》。之後，所用之鄒族歌曲有《大家一起來》、《抓螃蟹》、《*Topento*》⁶⁹、《*Homeyaya*》、《*Miyome*》以及以一首流行化的鄒語歌曲做為

⁶⁹ *Topento* 的唱法已在傳統的基礎唱法之上，添加個人不同的歌唱方式，在節奏及音高上已做了

結束，從這首歌曲當中，可聽出其和聲觀念是延用傳統平行音程的方式進行演唱的。

基本上，茶山國小是以一首歌曲加上舞蹈，串連另一首歌曲與舞蹈，也就是呈現出曲牌體的表演形式。整體而言，劇情部分較少，以歌舞為其主要表演的方式。

茶山國小的特色是結合社區部落樂團做現場音樂配樂的表演，但歌謠部分多為大人歌唱，兒童並未親自演唱。也因為如此，而有著舞蹈與歌唱沒有相結合的感覺。

（七）山美國小—老鷹之舞

表演簡介：「鄒族祖先為鍛鍊青少年子弟之體能與戰技，以模仿老鷹展翅凌空飛翔，快速穿越山林與枝頭，靈活跳動姿態的動作，訓練子弟強健的體魄。」

「其次，於狩獵舞蹈中，更將鄒族勇士於狩獵其間呈現的各種英姿對技巧，從狩獵前的祈福儀式、狩獵中的獵物搜尋、追逐獵殺以及狩獵後的慶豐等，在舞蹈動作中，充分地展現出原住民的力與美。」

圖 4-122：山美國小歌舞劇表演之一



圖 4-123：山美國小歌舞劇表演之二



資料來源：筆者攝於達邦村，2008年1月21日

一些改變。

山美國小力度十足的舞蹈肢體語言，展現出老鷹雄偉的姿態，隊形、舞蹈動作的排列也嘗試了較高難度的編排，如運用啦啦隊的隊形與人體堆疊做高處的定格動作。在第二段的舞蹈當中，以男生為主角，持長茅跳舞，模擬獵人搜尋、追殺獵物的情境，另一方面，女生則退至後方，以較為柔美的手部動作，呈現出與男生相互呼應的情境。舞步同樣以配合音樂節奏為其動作編排原則。

歌曲的選擇方面，山美國小在後半段選用了阿美族《老人飲酒歌》一曲，並以此曲做為結束的歌曲。

綜合以上，在音樂方面七所小學有的延用了傳統鄒族歌曲的唱法、或部分傳統的唱法加上部分現代流行歌曲的唱法、或完全為流行化的歌唱方式；其次，也加入了非鄒族的歌曲，如非洲音樂、阿美族的《老人飲酒歌》、布農族的《報戰功》，南鄒《結婚配對之歌》等。可看出鄒族人現在對於音樂的想法也逐漸以其多樣性、多元化的方式來處理。

而在表演當中，鄒族傳統的思維方式其實仍留有很大的影響在族人的身上，例如圍圈歌舞，逆時針方向行進、使用象徵生命力源源不斷的芒草做為表演道具、舞步四拍為一單位等等。雖然並不是每個學校的表演都有以上這些特徵，但大體而言，從表演中，仍然可看出傳統所留下的、約定俗成的文化特色。

另外在無關傳統文化的部分，打擊樂器被許多國小普遍的運用，如達邦國小、里佳國小、新美國小、茶山國小等皆有使用打擊樂器。而音樂節奏與舞蹈節奏漸趨一致性，這也是七所小學幾乎都有的現象。其次，舞蹈動作、音樂的多樣性等等似乎是目前大家一致的想法，因為多樣性可以承載很多的意義。以前的音樂與舞蹈的形式是簡單的，因為其主要是要做簡單的動作、音樂來凝聚大家的共識，不分男女老幼大家能參與、能共同歌舞才是最重要的，而非希冀藉由歌舞來表達個人的想法。然而在現代社會，表演藝術在每一個年齡階層都有不同的概念。因此，現代的藝術發展是分殊性的，而以前的傳統藝術是著重在統合性上。從這一次的比賽當中，我們也看見了這樣的現象。

歌舞劇的表演形式是鄒族族人對傳統音樂文化的另一種嘗試。另一方面這樣的嘗試也牽涉出傳統與現代如何結合、大人（上一代）與孩子們（下一代）之間的對話及互動等問題。這樣的演出，並不是代表完全不變的承襲傳統的東西，而是以賦予新的意義的方式來呈現出鄒族的傳統文化。「傳統」這樣的概念已不再是完全傳承的意思，「傳統」在現代鄒族人的社會當中，被分置為二種不同的脈絡體系下來理解，一為純粹傳統，另一則是為傳統賦予新的意義。傳統的部分不更動，而賦予新意的部分要加入什麼樣的新元素，則是端看各自的想法與表現方式。如此一來，也讓傳統文化可以被完整保存，亦能在不同場合當中繼續被活化使用。

在一個社會當中，極被重視的文化，它相對的也會反覆不停的被使用各種不同的方式來進行論述。今天鄒族族人舉辦這樣的活動，也代表著音樂文化對於鄒族人而言是極其被受重視的，而這樣的認知與認同的態度對於下一代的學習是重要且必要的。如同明立國在賽後的講評所說的，鄒族從歌舞劇來切入對文化的了解，是一個很好的挑戰，是一個新的開始：

「對於鄒族來講，藉著表演藝術，來做為活化文化，傳承文化，以及提高它的民族文化形象，這樣的策略及方法，我覺得是一個很好的切入點。接下來就是怎麼做的問題，……在鄒族裡，比較沒有所謂戲劇的東西，而小朋友具有靈活的，可塑性很大的，可以做為一種多元文化、一種統合性的學習機制……讓很多不同的知識領域能夠充份的互動、協調、對話……對於學生而言，這樣的方式是一個很好的學習方法，也是一個很好的教材。對文化傳承，對整個社區各方面我都抱持肯定的態度。」

不過，明立國也認為這項挑戰很不簡單，因為表演藝術所包含的元素多且複雜，諸如舞台燈光、佈景、服裝、舞蹈、歌唱等等，這些要考量的因素有很多：

「表演藝術很難，歌舞劇很難。因為它裡面包含的元素非常多…這樣（歌舞劇）的素材，做為文化反省、創意的機制及策略，我覺得是很好的，可是難度很高。」

鄒族族人藉由此活動對於傳統文化做一根本的了解，並加入創意的部分，是值得肯定的。不過，接下來鄒族族人要面對的是要再去思考如何從歌舞劇的表演當中，展現出鄒族的文化特色，也就是要如何找出其整體的統合性，這將是未來鄒族族人後續所要研究與討論的重點。

第五章 鄒族現代社會中的音樂論述

Bruno Nettl 指出，現今的民族音樂學家所要了解的田野，已經是錯綜複雜的了。因為雖然在地的固有文化仍持續在傳承，但是在地文化與外來文化融攝的情況，較之與其固有文化的關聯，反倒更為顯著⁷⁰。

此外，傅科曾指出，論述是一種賦予意義的方式，論述的方式愈多樣化，則愈顯現出主題的重要性⁷¹。同時，論述除了會隨著時空的轉換而改變，而且還會形成一種無形的力量，左右著該系統內的人們。

台灣原住民音樂近代的創作從 1950 年代起的林班歌、陸陸續續的族人音樂創作，一直走到了山青隊表演以及迄今的現代歌手創作。這一路上我們可以看到原住民的傳統音樂在不同的時代背景下，用不同的音樂形式表現出來。除了保留傳統之外，原住民音樂也一直不斷的被活用。近十餘年來，不同的音樂形式，不同的創作方式，不斷的呈現出不同時代的原住民對於音樂的想法；這些想法代表著對音樂的不同論述，而不同的論述，則代表不同系統賦予傳統音樂意義的方式。因此，要了解原住民族怎麼看待傳統音樂，則必須要了解，他們賦予傳統音樂什麼樣的意義，以及他們用什麼方式去賦予意義。

因此，底下筆者先就整個台灣環境的大時代背景，分別一一來看原住民音樂在近代所發展出的不同類型與樣態。最後，回歸到鄒族部落，試圖從鄒族部落目前的部落樂團，尋找出鄒族現代的年青一輩對待傳統音樂與現代音樂的方式，以及處理音樂的方法。

⁷⁰ 同註 11。

⁷¹ 1997 年由吳潛誠總編校的《文化與社會》一書當中，選錄學者米歇·傅科(Michl Foucault)的著作—〈性論述與權力〉。文中探討論述的操作方式，及其產生的權力與力量。

第一節 原住民現代音樂的發展類型

一、林班歌與都市工作歌謠

1950年代，有許多原住民開始從事林班工作。林班工作指的是林務局發包的造林工作。而原住民在從事林班工作時，時常即興、隨口唱出一些歌曲，這些歌曲多為抒發個人的情懷，屬個人情感之作(巴瓦瓦隆·撒古流，2007)⁷²，稱為所謂的林班歌。此外，山地歌謠也在這個時期，開始從原來的部落傳唱到林班。原住民在林班時期所創作的歌曲，並無法清楚的歸類於哪一族，因為林班工作是一個跨部族的工作，形成在林班工作的原住民交相影響，所創作出的歌曲常常是融合了多個族群的特色。綜合而言，林班歌帶有以下幾個特色：林班歌多為集體創作；其旋律融合各族群歌謠與流行音樂、擁有自由的創作形式；自嘲、卑微的與對話般的歌詞、歌曲反應時代背景且大多為哀傷的歌、失戀的歌(歌曲多為 am 曲調)。

到了1960年代，除了林班工作之外，有更多的原住民開始離鄉背景，來到都市工作。在當時都市的工寮當中，也保留了林班時期大家一起相聚集體歌唱的情景。只不過，在都市工寮的原住民，除了歌唱部落的曲調，也開始使用台語的歌調或是日本的歌調來創作歌曲。

二、族人接受新式教育後所創作的部落歌曲

日治時期，原住民開始接受學校教育，部分的族人因為在此階接受師範教育的洗禮，促使他們有機會接觸近代音樂。在回到自己的部落之後，他們各自以音樂來表達自己族群的文化特色，從他們的歌曲中，可看出他們對族群的愛與關懷。他們的歌融合了傳統與現代的元素，一方面保留傳統，一方面帶領原住民音樂走向現代音樂的精神。在此，筆者以陳實、高一生、陸森寶三人為例，介紹在

⁷²紀緣片：《舞動山海的旋律》第一集。

此類歌曲當中，不同族群所創作出的歌曲特色。

(一)陳實(Pangter)(1901-1973)

陳實，為卑南族知本部落 Mavallu 氏族。1922 年畢業於台北師範學院，擅長的樂器為鋼琴及小提琴。陳實的創作秉持傳統，保留卑南族虛詞的唱法，但在旋律上採用近代音樂多聲部的唱法。其創作歌曲以歡樂的歌曲較多。陳實之子陳明仁，在研究其父的作品時，發現陳實所作之歌曲多為 Re、Sol 調，符合卑南族古調的風格⁷³。陳實一生致力於採集、創作歌曲，可以說是當時第一個在東部以系統化方式進行傳統原住民歌謠採集與整理的台灣人，他所創作的歌曲，不僅在卑南族部落可以聽到，阿美族（特別是馬蘭阿美）、排灣族（太麻里一帶）都可以聽到他的歌曲為人傳唱⁷⁴。

陳實著名的創作的歌曲有《台灣好》、《海洋》、《生命之歌》(採集自排灣古調)、《歡樂歌》等，皆為族人耳熟能詳之歌。其中「海洋」這首歌皆用卑南的虛詞做為歌詞：

ʔhai yan ho~en hai yan ho~en hai yo~o en~hai yan

ho i yo en hai yan ho~en hi yo o i yo en hai yan

hai yan ho i yo en ahi yan ho~en hi yo o hi yo en hai yan

hai yan ho i yo en ahi yan ho~en hi yo o hi yo en hai yan」

卑南族傳統音樂中的虛詞，雖然並無所謂的意義，但在歌唱時卻是最能表達族人情感的方式。陳明仁認為，這首「海洋」因為完全使用虛詞，而可以讓唱者全心全意的、了無牽掛的歌唱這首歌曲⁷⁵。此外，《海洋》一曲在旋律運用上採用分段卡農唱法，巧妙地展現海浪一波又一波的澎湃氣勢。這種輪唱法不見於過去

⁷³ 參照紀錄片：《舞動山海的旋律》第七集。

⁷⁴ 參照網路資源：台大圖書館新進館藏簡介 <http://newbooks.lib.ntu.edu.tw/?p=100>

⁷⁵ 同註 73。

卑南族傳統歌謠，但卻非常獨特地出現在陳實的創作曲⁷⁶。在部落祭典活動上，他的國語藝術歌曲及英文聖詩等普遍的被族人傳唱著。

(二)高一生(1908-1954)

鄒族人高一生，日治時期畢業於台南師範學校。因為接受的是日治時期的音樂教育，因此他所創作歌的曲，在旋律上有濃厚的東洋風，不過他的歌曲始終流露著對家鄉與族群發展的關懷。高一生目前所留下來的創作歌曲僅有十二首，著名的如 1949 年創作的《長春花》(帶有濃厚東洋歌曲的味道)、1950 年代的《塔山之歌》(感懷喪命之高砂義勇軍所作)、《移民之歌》(為勸道族人移居茶山、新美兩地所作)、《想念親友》及《春之佐保姬》(在獄中思念、鼓勵妻子之作)等等。他的歌曲因多為族人所寫，因此能引起族人的迴響，所以他的歌在部落中至今仍不斷的被傳唱著，也被族人認定為是鄒族傳統的歌謠。

高一生因深受日本東洋音樂的洗禮，因此其歌曲常有小二度的音程出現，這樣的音樂風格，對於後代鄒族青年的創作歌曲有著一定的影響力。

圖 5-1：高一生在達邦的故居



資料來源：筆者攝於達邦村，2008 年 1 月 31 日

⁷⁶ 參照網路資源：發現史前館電子報：http://www.nmp.gov.tw/enews/no27/page_03.html

(三)陸森寶(1910-1988)

陸森寶畢業於台南師範學院。陸森寶勤於創作，其一生創作的聖詩、民謠歌曲約有五十首，皆以卑南語填詞，將當時部落發生的事用歌曲紀錄下來。1949年的《頌讚聖山》是他第一首創作曲，之後在1958年，因823砲戰有感而發，為Puyuma青年而作了《美麗的稻穗》一曲；這首曲子後來經由胡德夫的歌唱表演，而廣為世人所知。1972年，他創作了《神職普鐸》，1988年在他逝世的前一天，他創作了《懷念年祭》，這首歌曲是他寫給長年在外打拼工作的部落年青人們，代替旅外青年們表達思鄉的情懷。

文建會曾於2007年舉行紀念「卑南族音樂靈魂」陸森寶記者會，表彰陸森寶的貢獻。除了舉辦陸森寶紀念演唱會「BaLiwakes，跨時代傳唱的部落音符—卑南族音樂靈魂陸森寶」，並出版陸森寶生前的創作歌謠與生命史⁷⁷。

陳實、陸森寶及高一生等老一輩的音樂人，接受西方音樂的洗禮，在創作方面融合傳統與現代的音樂形式、技巧或風格，創作出一首首動人心弦的歌曲。他們的歌曲雜糅傳統與現代，一方面讓傳統歌謠又再生的機會，另一方面，他們在歌曲中運用了現代音樂技巧，代表著他們嘗試著將傳統音樂與現代音樂接軌。這樣的創作方式，反應出不同時代文化融攝的結果，同時也讓後來的原住民歌手在創作音樂時，產生更多不同的想法與靈感。

三、新山地國語歌與原住民集體或個人的創作歌曲

民國74年，中國青年反共救國團在其組織底下設立救國團山地青年服務隊，下以簡稱山青隊。山青隊剛成立時，以原住民音樂劇的方式舉辦了全省巡迴演出，深獲各界一致好評。自此，原住民的傳統歌謠，如布農族的誇功宴等就經常透過山青隊表演的方式，傳播到部落之外的地方。除此，原住民動人的傳統歌

⁷⁷ 參照中央社網路新聞：「卑南族音樂靈魂 文建會表彰陸森寶的貢獻」
<http://news.yam.com/cna/garden/200711/20071107931468.html>

謠旋律，也常被取用，填入中文歌詞來歌唱，如《偶然》、《我們都是一家人》、《歡迎歌》等，這些歌曲就是所謂的新山地國語歌⁷⁸。

當時候山青隊的表演歌曲，除了有原住民傳統歌謠及將傳統曲調填上中文歌詞的新山地國語歌之外，還包括了原住民集體或個人的創作歌謠，如《青山情歌》、《爲什麼》、《白米酒》、《優秀的山地人》、《我們是同胞》、及《明月寄情》等等都成爲此時期傳唱的歌曲。

救國團在民國 70 年代，成爲原住民歌謠傳播的重要管道與通路，同時也成爲原住民歌謠採集的大本營。另一方面也間接的培養出不少的原住民歌手，如陳建年、王宏恩等也都曾在山青隊服務過。

四、表達族群意識的原住民創作歌曲

自阿美族郭英男先生的一首《老人飲酒歌》成爲 1996 年亞特蘭大奧運會宣導片的主題曲，以及張惠妹在「五燈獎」節目中爲大家所知曉之後，台灣原住民的歌手開始備受注目。許多唱片公司也開始在部落尋找帶有原住民獨特嗓音特質的歌手。這些歌手筆者將他們大致分爲二大類型，一類是專走流行音樂路線，另一類則是走創作路線的歌手。前者如張惠妹、張震嶽、溫嵐等。而後者，在 1970 年代，經歷了許多國際事件，如台灣被取消聯合國資格，及保衛釣魚台運動等，台灣年青人陸陸續續開始回歸找尋自己的文化，唱起屬於自己民族的歌，因而原住民意識抬頭的時期也從這裡開始。這些歌手創作了許多關於族群的歌曲。而這些歌曲有些是根據古老的歌謠改編新唱，胡德夫的《美麗的稻穗》；有些則是歌手將當時原住民社會所發生的問題，以自己熟知或喜愛的音樂方式，加入傳統音樂的元素，以表達出自己對族群的情感，如陳建年的《故鄉普悠瑪》⁷⁹、王宏恩

⁷⁸ 公共電視網站，《舞動山海的旋律》分集介紹。網址：<http://www.pts.org.tw/~web02/sea/page2.htm>

⁷⁹ 「故鄉普悠瑪」的歌曲背景爲有一群生長在卑南山下的 PUYUMA 青年，因熱愛音樂組成了「四弦合唱團」，在台東參加過救國團、中廣、及各學校無數場大大小小的演唱會。這群年輕人不但會唱，更創作了不少歌曲，而正當他們開始用心經營自己音樂的時候時，也是他們即將入伍服役的年紀，面對著就要離開這可愛的家鄉，他們寫下了這首在台東傳唱了近十五年的「故鄉 PUYUMA」（陳建年先生提供）。資料來源：台東縣全球資訊網 http://www.taitung.gov.tw/chinese/exotic/ex_eidetic-c8.php

的《布古拉夫》⁸⁰等。在這些歌手當中，除了知名的歌手胡德夫、陳建年、紀曉君、王宏恩等等，還有很多是傳唱古歌謠的歌手及樂團。傳唱古歌謠的歌手如阿美族的郭英男先生、卑南族的盧皆興先生；而樂團則有北原山貓⁸¹、原始林樂團⁸²、圖騰樂團⁸³、艾可菊斯⁸⁴等等。這些樂團各自以不同的風格，結合傳統歌謠與現代音樂，以不同的觀點表現出新一代原住民對傳統歌謠不一樣的看法。

每個時代會有每個時代的歌，不同的時空背景的原住民唱著屬於自己的歌。從陸森寶到陳建年、陳實到陳明仁、高一生到高英傑；從部落老人家到新一代的原住民歌手與部落樂團，傳統歌謠透過不同方式不斷的在原住民的新生代中傳唱著。傳統歌謠不論加入搖滾、藍調爵士或校園民歌音樂的特色，都代表著新的世代透過不同的方式來了解傳統。傳統音樂透過多元化的音樂型式不斷再現，其生命力是源源不絕的。就如同歌手王宏恩在製作『走風的人』此一專輯的文案中提到的⁸⁵：

「過去 對我的祖先而言 音樂 是上天祈求曲福的方式
是巫師在祭典進行當中 與鬼靈溝通的語言
我面對音樂的態度 是伴隨著靈魂的神聖

然而 對現代化的人們而言

音樂是一種娛樂 一種消遣的商品

⁸⁰ 王宏恩爲了鼓勵在外工作的族人，提醒族人不要忘記祖先的智慧及故鄉布古拉夫，因而創作了這首曲子。資料來源：文化使命與流行音樂溝通的可能—王宏恩的音樂

<http://e-info.org.tw/sunday/emusic/2004/em04022901.htm>

⁸¹ 由陳明仁與吳廷宏主唱。團員組成由多爲九族的音樂老師及音樂工作者。他們在民國七〇年代開始走訪各部落，搜集口傳音樂。他們所收錄的歌曲以『國語傳唱』和『傳統傳唱』爲主，題材也多圍繞在祖先所流傳的文化及原住民平日的生活，因此在新舊世代交替之際，他們的歌始終保留了原住民音樂的特質。資料來源：原住民月刊

http://www.kgu.com.tw/minority/per/07/no07_22.htm

⁸² 原始林樂團由鄒族的歌手組成，其歌曲特色是搖滾曲風加上傳統元素。

⁸³ 爲阿美族人所組成的樂團。圖騰樂團的音樂融合原住民吟唱、雷鬼、bassa nova、嘻哈饒舌、金屬搖滾、民謠。他們曾於 2005 年貢寮國際海洋音樂祭獲得貢寮國際海洋音樂祭大賞。

⁸⁴ 由陳世川(魯凱族)、姜聖民(阿美族)兩人組成。艾可菊斯的創作，包含原住民歌謠、Bossa Nova、拉丁等等。

⁸⁵ 參考王宏恩 2005，《走風的人》專輯內文。

相對的 也失去了某些價值和感動

常思考 如何將過去穿越時空的生命力

注入在現今的流行音樂中

經過這幾年的思考與沉澱

終於在阿公阿嬤的傳說故事與生命經驗中

我找到了創作的平衡及方向

希望能讓音樂賦予新的聆聽價值

然後將這樣神聖的感動 與大家分享」

胡德夫曾表示，台灣的原住民音樂，是世界上很少能具有多元豐富的音樂元素以及能展現旺盛生命力的文化資產，而它最珍貴的特質，就是能將日常生活中喜怒哀樂的表情和語言，經由音樂咏嘆出來。「咏嘆本身就是生命的表現，原住民的歌謠已經超越音樂的境地了。」⁸⁶這種對生活的感受與體認，也正是現在的原住民歌手所創作的歌曲當中最重要的一部分。

新生代的原住民音樂創作賦予傳統音樂再生的可能性；反之，在傳統音樂再生的同時，原住民在現代社會中生活的一些感想也被記錄下來。傳統與現代之間，已不再有那麼清楚明顯的界線，應成爲互爲表達、互相理解的兩個面向。

時代的轉變，促使音樂文化也不斷的向前走，但在融入更多現代性音樂特質的背後，鄒族現代所使用的音樂，所創作的歌曲，是否仍保留一些傳統的音樂特色，如果有，那麼這些特色是如何的被保留，如何的被應用在現代鄒族人所傳唱的歌曲當中，底下筆者先就鄒族部落樂團對一簡介，並分析各個樂團具有代表性

⁸⁶ 參照網路資源：生命力新聞「人人加一腳 讓原音路更寬廣」
--http://www.newstory.info/2000/06/post_14.html

的歌曲。其次，將這先歌曲與傳統歌曲的內涵特性做一比較，以真確了解傳統音樂在現代鄒族社會的變遷情形。

第二節 鄒族部落樂團的發展

一、達娜伊谷合唱團(TAMAYAEYA)

除了社區歌舞團之外，山美社區另外還有一個長態性的組織社團—達瑪雅耶合唱團。「達瑪雅耶」為鄒族語，意思是「蟋蟀」。「達瑪雅耶」是鄒族阿里山鄉山美村所在地的地名 *TAMAYAEYANA*，在早期有許多的蟋蟀棲息，其叫鳴聲非常的悅耳動聽，故取其名⁸⁷。達瑪雅耶是由一群愛好歌唱的族人所組成，其成員中有農民、教師、學生家長等，除了成人之外，還有兒童的加入。達瑪雅耶合唱團經常接受邀請外出演唱或配合山美國小學生的傳統舞蹈至全省各地演出⁸⁸。此外，在 2002 年受邀到大陸泉州參加「南音大會唱」的表演⁸⁹，部分兒童成員也曾於 2003 年赴美國洛杉磯演出，亦深獲中外人士的讚賞⁹⁰。

達瑪雅耶合唱團現由浦珍珠女士擔任團長，而合唱指導者為溫麗珍老師，溫老師同時為山美國小的主任，並於山美國小擔任音樂老師及合唱指導老師。達瑪雅耶合唱團致力於呈現鄒族歌謠的文化傳承，希望藉由歌聲將鄒族的歌謠傳唱開來，不僅讓年青一代的族人可以經由歌唱學習傳統歌謠及母語之外，亦希望將鄒族歌謠之美介紹給國人，促進國人對鄒族文化的認識與欣賞。

2001 年，合唱團在嘉義縣政府指導下，灌製了第一張音樂 CD 『*KUBA* 的歌聲』。此片 CD 收錄了十五首歌曲，分別為《*Pestototom*》(歡樂歌—現代創作曲)、《*Nanhiya Ci Mamameoyi*》(白髮吟—美國歌謠改編)、《*Pasu Hohc*》(塔山之歌—鄒族歌謠)、《*Evi No Makako*》(高山扁伯—現代創作曲)、《*Pasu Yahioa*》(耕

⁸⁷ 參照山美社區網頁資源：<http://www.e-tribe.org.tw/tanayigu/DesktopDefault.aspx?tabId=206>

⁸⁸ CD 歌詞本《達娜伊谷之歌》前序。

⁸⁹ 阿里山國家風景區-人文資源：http://www.ali.org.tw/chinese/01us/02culture_view.php?bull_id=60

⁹⁰ 大紀元文化網：<http://www.epochtimes.com/b5/3/8/18/c14135.htm>

作之歌—鄒族歌謠)、《*Leyayaezoi*》(莊稼人家—日本歌謠改編)、《*Ma' tiaicihhi*》(不捨—現代創作曲)、《*Eutotavei*》(話別—鄒族歌謠)、《*Ta' lha na Oahng#*》(懷鄉曲—鄒族歌謠)、《*Noachi*》(孤獨者—現代創作曲)、《*Conci Tengami*》(一封信—鄒族歌謠)、《*Bocueke*》(追求之歌—鄒族歌謠)、《*O' oko No Nghou*》(小猴子—現代創作曲)、《*Emono Tuesoso*》(飛機—鄒族歌謠)、《*Eea Eongo*》(抓螃蟹—鄒族歌謠)等十五首歌曲。

因為『KUBA 的歌聲』並未出版，僅由縣政府收藏。於是次年，達瑪雅耶合唱團開始自籌經費，錄製了第二張 CD『達娜伊谷之歌』，其中歌曲曲目與『KUBA 的歌聲』大致相同⁹¹，選錄了《*Pasu Tanaiku*》(達娜伊谷之歌—現代創作曲)、《*Pasu Hohc#b#*》(塔山之歌—鄒族歌謠)、《*Evi No Makako*》(高山扁伯—現代創作曲)、《*Totoh#ng#*》(眼神—現代創作曲)、《*Pasu Yahioa*》(耕作之歌—鄒族歌謠)、《*Leyayaezoi*》(莊稼人家—日本歌謠改編)、《*Eutotavei*》(話別—鄒族歌謠)、《*Ta' lha na Oahng#*》(懷鄉曲—鄒族歌謠)、《*Noachi*》(孤獨者—鄒族現代歌謠)、《*Totea Na Su*》(呼喚—現代創作曲)、《*Conci Tengami*》(一封信—鄒族歌謠)、《*Bocueke*》(追求之歌—鄒族歌謠)、《*O' oko No Nghou*》(小猴子—現代創作曲)、《*Emono Tuesoso*》(飛機—鄒族歌謠)、《*Eea Eongo*》(抓螃蟹—鄒族歌謠)、《*Pasu peispak' i*》(鄒族歌舞組曲—鄒族歌謠)等共十六首歌曲。

2004 年，達瑪雅耶合唱團完成了以『母親』為主題的第三張 CD，其中曲目選錄了《*Ino*》(母親—鄒族歌謠)、《*Shnoi*》(小子看招—現代創作曲)、《*Yutotave*》(不捨—現代創作曲)、《*Paic#*》(白紫—鄒族歌謠)、《*Mosola*》(曾經—鄒族歌謠)、《*Pasuoiana*》(南山小調—鄒族歌謠)、《*Anannanhinhia*》(相親相愛—鄒族現代歌謠)、《*Pasu aveoveoy#*》(歡樂歌—現代創作曲)、《*Totea na su*》(呼喚—現代創作曲)、《*Peomania*》(莫相送—鄒族歌謠)、《*Mongoi ta Oyona*》(懷鄉曲—鄒族歌謠)、《*Pasu tanaiku*》(達娜伊谷之歌—現代創作曲)等十二首。

2005 年，達瑪雅耶合唱團又錄製『快樂唱歌』CD，曲目選錄包含，《快樂唱

⁹¹ 詳見山美國小溫麗珍主任訪談稿。

歌》(現代創作曲)、《拍手歌》(鄒族歌謠)、《青春飛揚》(現代創作曲)、《宴客》(現代創作曲)、《醇醇小米酒》(現代創作曲)、《親愛的年輕人》(現代創作曲)、《打布球之歌》(現代創作曲)、《星語》(日本歌謠)、《尋覓》(現代創作曲)、《父親》(現代創作曲)、《白髮吟》(美國歌謠改編)、《山美村之歌》(現代創作曲)共十二首。

這四張音樂 CD 的內容或為鄒族傳統歌謠的重新改編，或為族人新創具有鄒族音樂特色的歌曲。第一張 CD 『KUBA 的歌聲』中 鄒族歌謠有八首(53.3%)，現代創作曲有五首(33.3%)，改編外國歌謠二首(13.3%)。第二張 CD "達娜伊谷之歌"中，鄒族歌謠有十首(62.5%)，現代創作曲五首(31.25%)，外國歌謠一首(6.25%)；第三張 CD 『ino(母親)』，則有鄒族歌謠七首(58%)，現代創作曲五首(42%)；而第四張 CD 『快樂唱歌』，鄒族歌謠一首(8.3%)，現代創作曲九首(75%)，外國歌謠二首(16.7%)。其中創作歌曲比例高達 75%，由此可以看，達瑪雅耶合唱團除了賦予鄒族的歌謠新的生命，並且也致力為傳統音樂注入新的活力源泉。

二、伽雅瑪樂團(CEAYAMA)

伽雅瑪樂團成立於民國 89 年。一開始是由一群教會的信徒，爲了要在禮拜日感謝天神，而以自己編曲、歌唱的方式來讚美神。之後，透過與平地教會的教徒交流，得到極大的肯定；再加上多次接受企業家的委託演唱⁹²，以及連續三年代表台灣參加台北國際旅展的活動⁹³，促使伽雅瑪樂團於焉產生。對伽雅瑪樂團的一切大小事情瞭若指掌的茶山老村長，李玉燕女士提到，伽雅瑪樂團之所以成立，完全是因爲一群愛唱歌的家庭主婦，以虔誠奉獻的心，將歌聲分享給前來茶山的人。

伽雅瑪樂團成立之時，也是茶山部落開始發展觀光的階段。民國 89 年的 1 月 1 日，茶山部落有六家民宿同時開幕，也同時舉辦茶山第一屆涼亭節，吸引大批觀光客湧入。在部落晚會當中，伽雅瑪樂團就以歌聲以及搭配歌舞劇的演出方

⁹² 伽雅瑪一開始接受企業家的委託，在公司尾牙或是企業家第二代的婚宴上進行演唱。

⁹³ 伽雅瑪成員當年接受農委會、觀光局的委託，於台北國際旅展活動中，以歌聲向中外人士介紹台灣本土的在地文化。

式，向到部落遊玩的旅客，介紹茶山的歷史及原住民的故事。其歌舞劇的內容以原住民的傳說故事，如鄒人向天神取火種的故事，以及茶山部落的歷史為演出的主題。因為茶山部落的居民共有三個族群，60%是鄒族人、30%是漢人、10%是布農族人。因此，在歌舞劇介紹部落歷史的時候，當中會融合鄒族、布農族、漢族三個族群的故事。而在傳統歌舞的表演方面，李玉燕村長表示，在茶山的布農族人因為離開故鄉太久了，所以較無法完整呈現布農族的歌舞。因而，傳統的歌舞表演就多偏向以鄒族為主。

這樣的晚會從民國 89 年開始一直持續到 93 年，93 年之後，因為遊客逐年減少，部落的晚會也相對的減少次數。雖然如此，不過，現在的伽雅瑪樂團依然會在每週六部落的營火晚會中表演歌舞劇。

伽雅瑪樂團以「分享」做為樂團主要的精神，對於傳統的歌謠他們以尊重的態度去面對、去歌唱。對於傳統音樂與現代流行音樂的處理方式，我們可以從伽雅瑪樂團出版的唯一一張 CD 專輯『分享祭』當中，得知他們對傳統音樂與現代流行音樂兩者的看法。

『分享祭』專輯共收錄十首歌曲，分別有《*Yonhu ci ceayamavana*》(伽雅瑪之歌—現代創作曲)、《*Pai si ka lau pa ku*》(布農歌謠，布農古調改編)、《*Ananasi anane*》(就是這樣—鄒族「團結頌」改編)、《先人的腳蹤》(現代創作曲)、《高山青》(現代創作曲)、《飲酒歌》(現代創作曲)、《高山莊》(現代創作曲)、《*Homeyaya*》(小米祭—鄒族歌謠改編)、《*Le noaci*》(孤獨者—現代創作曲)、《*Miyome*》(相親相愛—鄒族古調「安魂曲」改編)等十首。在這十首歌曲當中，伽雅瑪樂團呈現出對傳統音樂的尊崇以及劃出現代音樂介入傳統音樂的界線。

李玉燕村長表示，傳統音樂的本質應該被保留，在保留之後，對於之後的現代創作就是自由的、無拘束的：

「我覺得，它(音樂)原來的，我們要抓住它，主要的傳統要留下來。但後面其實可以延伸很多很多，你要打鼓、你要敲什麼，什麼都可以。但是主要的不可以失去。」

茶山部落的年青一代原本對於傳統歌謠十分陌生，雖說伽雅瑪樂團一開始成立的宗旨，並非是爲了傳承傳統音樂，但最後，卻也間接影響了村內的年青人，漸漸熟悉族群的歌曲，並且願意去歌唱。

圖 5-2：筆者與茶山老村長合照



資料來源：筆者與老村長攝於茶山村，2008年2月2日上午

三、斯莉亞合唱團與 *HOSA* 樂團

(一)斯莉亞合唱團

斯莉亞合唱團是附屬於鄒音樂創作工作室⁹⁴底下的樂團，現任團長爲方明雄先生(擔任鼓手)，主唱爲鄭微婷小姐；另有吉他手吳新發先生、杜明暉先生；貝斯手莊有康先生。

⁹⁴ 鄒音樂創作工作室底下共有四個樂團，分別爲原始林樂團(成員幾乎在北部，最近幾年也較無發片)、斯莉亞合唱團、*HOSA* 樂團及草原樂團。

斯莉亞合唱團是鄒族部落樂團當中，唯一在嘉義縣政府登記合法社團的樂團。因此，常透過縣政府到外縣市進行表演，他們曾遠至新竹尖石鄉、八里等地表演。斯莉亞目前有參加過的活動有墾丁「春天的吶喊」、霧社農校的演唱會，以及自己出錢出力的全省巡迴演唱會；鄒族部落的活動，如 2007 達邦社區中秋節之夜活動，及 2007「生命豆祭」表演活動等；另外還有由鄒音樂工作室辦理的「鄒族的吶喊」（「鄒族的吶喊」已舉辦二年，今年為第二年）。

圖 5-3：2008「鄒族的吶喊」演唱會，樂團團員大合照



資料來源：筆者攝於達邦村，2008 年 2 月 2 日晚上

斯莉亞合唱團自成立以來已達二十餘年，中間陸陸續續的換過許多團員，近幾年因為主唱者為女生，因此走向輕快的風格，創作歌曲也多以情感之作為多。他們在創作方面，也部分的融合傳統歌謠與現代音樂。斯莉亞的團員認為，傳統歌謠與現代的創作曲並非是完全相背的，只是在創作曲中加入傳統歌調旋律會有一定的限制性，例如，因為祭典歌謠的部分平常沒有舉辦祭典時，是不能隨便唱的，因此在創作時，他們較不輕易去碰觸祭儀性的歌曲。而一般通俗的鄒族生活性歌謠，則沒有那麼多的侷限性，發揮的空間較大。斯莉亞目前所唱的歌曲當中雖多為創作曲，但仍有少部分是改編傳統歌謠的歌曲，如在 2008「鄒族的吶喊」演唱會中，他們所演奏的《塔山之歌》，其旋律主體保留大部分原著，而在主體

圖 5-4：筆者與 *HOSA* 樂團團員莊蒼菁先生合照



資料來源：筆者與莊蒼菁先生攝於達邦村，2008年2月1日

圖 5-5：*HOSA* 樂團於 2008 年「鄒族的吶喊」演唱會中的表演



資料來源：筆者攝於達邦村，2008年2月2日

HOSA 樂團早期的演唱風格是較為抒情的，後期至今的演唱則比較是搖滾的風格。而其創作的歌曲幾乎是沒有加入傳統歌謠的部分，單純屬於個人的情感創作。如情歌類型或思鄉情懷的，他們也創作過比較批判的歌曲。而現在的 *HOSA* 樂團較想要回歸到創作與部落、族群有關的歌，如「消逝的部落」⁹⁶。

⁹⁶ 收錄於《斯莉亞農人合唱團》專輯當中的第一首。

HOSA 樂團往年也曾於墾丁春吶、台北、屏東等各地表演過，但近年來已較少有對外表演的機會。他們同時也會支援、參與部落舉辦的活動，如 2007 年的生命豆祭，他們也應邀參加表演。

第三節 樂曲分析

本研究針對鄒族目前在部落當中相當活躍的達瑪雅耶合唱團、珈雅瑪樂團、斯莉亞農人合唱團及 *HOSA* 合唱團等四個樂團之出版 CD 或未出版 CD，進行譯譜工作，共計取 5 張 CD，三十首歌曲。分別為達瑪雅耶合唱團之『達娜伊谷之歌』專輯，譯譜歌曲有《達娜伊谷之歌》、《懷鄉曲(*Ta'lu'a na Oahngt*)》、《塔山之歌》、《抓螃蟹》、《高山扁伯》、《小猴子》、《鄒族歌舞組曲》(內含五首傳統歌曲：《*Homeyaya*》、《*Toiso*》、《*Topento*》、《*Miyome*》、《*Ananasi anane*》)；達瑪雅耶合唱團之『母親』專輯，譯譜歌曲有：《母親》、《懷鄉曲(*Mongoi ta Oyona*)》、《小子看招》、《歡樂歌》、《白紫》、《不捨》(為斯莉亞樂團所創作)；達瑪雅耶合唱團之『快樂唱歌』專輯，譯譜歌曲有：《快樂唱歌》、《山美村之歌》、《拍手歌》、《青春飛揚》；珈雅瑪樂團之『分享祭』專輯，譯譜歌曲有：《珈雅瑪之歌》、《小米祭》、《孤獨者》、《先人的腳蹤》、《相親相愛》、《飲酒歌》、《就是這樣》；斯莉亞樂團與 *HOSA* 樂團之『斯莉亞農人合唱團』專輯，譯譜歌曲有：《鄒族的故鄉》、《為你歌唱》、《輪子》、《消逝的部落》；另外，因為在鄒族近代社會中，高一生是相當重要的一位音樂家，他雖接受日本教育，但為鄒族創作了許多史詩般的歌曲，以歌曲做為族人歷史的見證。因此，筆者挑選 2006 年由國立傳統藝術中心舉辦『鄒之春神 高一生 音樂·史詩·歌』音樂會，所集錄之『鄒之春神—高一生』專輯中，高一生的兩首歌曲，《長春花》、《春之佐保姬》做為譯譜對象。

以上合計共三十首歌曲，筆者試圖從中找出鄒族傳統音樂的特色與元素，在現代社會中如何被運用。另外，值得一提的是，鄒族人會將某些近代所創作的歌曲，如《懷鄉曲(*Ta'lu'a na Oahngt*)》、《懷鄉曲(*Mongoi ta Oyona*)》、《塔山之歌》、

《小米祭》、《白紫》、《*Ananasi anane*》等歌曲，視為是傳統歌曲。這些歌曲多為目前族人耳熟能詳的曲子，也是族人時常傳唱的歌曲。由此可知，鄒族人對於傳統歌曲的定義與我們所認知的是不盡相同的，能流傳於目前部落當中，且經常被使用、被歌唱的，鄒族人皆視為這些歌曲為其傳統歌曲。

底下，筆者從對傳統音樂的運用；創作歌曲之組成音與傳統音樂之關係；節奏與和聲的使用方式等等幾個層面，歸納出鄒族傳統音樂在近代發展的幾個趨勢：

一、傳統歌曲的運用方式

1、以傳統為主，配合新的唱法。筆者從各樂團演唱傳統歌曲當中，發現有以下四種情形：

(1)保留大部分傳統的曲調，但也會改編傳統曲調進行演唱。如珈雅瑪樂團的《先人的腳蹤》，從第1小節到第8小節是取材自高一生所作之《塔山之歌》，但在後半段第10小節到第17小節，雖也保留一部分原本曲調但加入了創新的曲調與和聲：

譜 5-2：珈雅瑪樂團之《先人的腳蹤》第 1 小節到第 8 小節

1

e - va - va - su - zu e ha - ho co - coe - co - nu ta fu - e gu

3

a - u - sun - cu mo - seo - o - hug di - si - fou - ta bu - o - c - va

5 男低音

ma - ma - meo - i eu - su - v - suv - tu , maoon - ko - ta fu - e - gu

7

tu - u - no - na - vu na ho - coe - co - na no i - na ni - ya ma - ma - meo - i to

譜 5-3：珈雅瑪樂團之《先人的腳蹤》第 10 小節到第 17 小節

10

di - ci - fo ta hu - o - cu - bu au - so - cu smo - yu - co - co yu

12

si - co na hei - sia - na - na to - no - i na pso - siongua - na i - si - cu - cuo puo - cu - vi

新編曲調

14
to - no - i na pa - ton - ggu - o - nu feu - sa to yu ho

16
ya - in - cua to huo - e - conn - va do i - mi - zi no ni - ya nua - na - o

原曲調

(2)改變傳統歌曲的節奏進行演唱。如珈雅瑪樂團的《就是這樣》，所運用的音樂是傳統歌謠《Ananasi anane》的曲調，但在第 1 小節到第 5 小節中，改變其節奏型態。

譜 5-4：《就是這樣》第 1 到第 5 小節

ma - i - tanne e nou - teu - yu - nu

2
a - cu - hu ko - kae - kae - bu te - to - so la - bu - me - me - a - lu

4
a - na - na - si a - na - ne o a - na - na - si a - na - ne

(3)改變傳統歌謠的歌唱速度進行演唱。在改變速度方面，通常是將慢板或行板歌曲改為快板或稍快板演唱。如達瑪雅耶合唱團在《鄒族歌舞組曲》中演唱《Toiso》，其演唱的速度就變為 $\text{♩}=144$ 、演唱《Topento》的速度為 $\text{♩}=120$ 、

演唱《Miyome》的速度為♩=120，此外，達瑪雅耶合唱團在《抓螃蟹》的演唱速度上也為♩=120；而珈雅瑪樂團在速度上的改變方式較為不同，珈雅瑪樂團通常在第一次會唱較慢的版本，而第二次反覆時的演唱則會加快速度，如《小米祭》第一次演唱速度為♩=60，第二次為♩=72；《就是這樣》前段速度♩=66，後段速度轉為♩=80；《相親相愛》一開始的速度為♩=72，第二次反覆則加快為♩=96⁹⁷。

(4)保留傳統曲調唱法，但加入不同的和聲方式進行演唱。如達瑪雅耶合唱團所唱之《鄒族歌舞組曲—Miyome》中，第25小節到第26小節與珈雅瑪樂團所唱之《相親相愛》(為《Miyome》之曲調)第9小節到第10小節的曲調相同，但所使用的和聲是不一樣。

譜 5-5：達瑪雅耶合唱團之《鄒族歌舞組曲—Miyome》第25小節到第26小節

25

o mi - yo - me e he - i - ya a - ue

譜 5-6：珈雅瑪樂團所唱之《相親相愛》第9小節到第10小節

9

o mi - yo - me e he - i - ya a ho e

⁹⁷ 詳見附錄四譜例。

2、以創新爲主，加入傳統曲調。如由山美青年會所作之《達娜伊谷之歌》，在前曲 3 到 4 小節及結尾 16 到 17 小節中，就運用了傳統歌謠《Miyome》的曲調。

譜 5-7：《達娜伊谷之歌》第 3 到第 4 小節

3

o - o mi - yo - me e he - i - ya a - ue

二、歌曲之音組織

在歌曲的音組織方面，筆者以分析近代創作歌曲爲主，並將近代創作歌曲分爲兩類，一類是被鄒族族人視爲傳統歌曲曲子，另一類則是未被視爲傳統歌曲的。下表中，筆者將這兩類的歌曲，分別把各首歌曲當中的基本組成音列出，括號中的數字爲該音出現之次數，如 do(30)，即 do 音出現 30 次的意思。此外，筆者計算的方式是以完整歌唱一次爲基準，反覆的部分不列在計算範圍之內。

1、第一種類型，雖爲近代創作歌曲，但被鄒族族人視爲傳統歌曲的，如《懷鄉曲(Ta'luu na Oahng#)》、《懷鄉曲(Mongoi ta Oyona)》、《塔山之歌》、

《Homeyaya》、《白紫》、《Ananasi anane》《母親》，其中各歌曲之組成音分析如下：

表 5-1：近代創作歌曲組成音(1)

| 曲名 | 專輯 CD | 基本組成音 |
|--------------------------------|--------|--|
| 懷鄉曲(<i>Ta'liwa na Oahng</i>) | 達娜伊谷之歌 | do(20)、re(4)、mi(31)、fa(2)、sol(0)、la(30)、si(9)、#sol(2) |
| 塔山之歌 | 達娜伊谷之歌 | do(23)、re(14)、mi(18)、fa(2)、sol(4)、la(21)、si(19) |
| 鄒族歌舞組曲— <i>Homeyaya</i> | 達娜伊谷之歌 | do(19)、re(9)、mi(19)、fa(1)、sol(17)、la(9)、si(0) |
| 鄒族歌舞組曲— <i>Ananasi anane</i> | 達娜伊谷之歌 | do(28)、re(25)、mi(20)、fa(24)、sol(6)、la(37)、si(0) |
| 懷鄉曲(<i>Mongoi ta Oyona</i>) | 母親 | do(12)、re(11)、mi(16)、fa(7)、sol(2)、la(13)、si(10) |
| 白紫 | 母親 | do(30)、re(33)、mi(24)、fa(9)、sol(22)、la(22)、si(29) |
| 母親 | 母親 | do(48)、re(27)、mi(53)、fa(9)、sol(10)、la(43)、si(30)、#sol(2) |
| 拍手歌 | 快樂唱歌 | do(90)、re(36)、mi(48)、fa(4)、sol(19)、la(77)、si(20) |

資料來源：筆者整理

從上表可看出，這些歌曲的組成音，以 do、re、mi、sol、la 音出現次數最多。

2、第二種類型則為族人或各樂團之近代創作歌曲，但並未被歸納為傳統歌曲的，有以下列十八首：

表 5-2：近代創作歌曲組成音(2)

| 曲名 | 專輯 CD | 基本組成音 |
|--------|----------|---|
| 長春花 | 鄒之春神—高一生 | do(17)、re(12)、mi(16)、 fa(20)、sol(10)、la(7)、si(6) |
| 春之佐保姬 | 鄒之春神—高一生 | do(19)、re(8)、mi(0)、fa(12)、 sol(6)、la(17)、si(0) |
| 達娜伊谷之歌 | 達娜伊谷之歌 | do(117)、re(39)、mi(75)、 fa(26)、sol(88)、la(69)、si(15) |
| 高山扁伯 | 達娜伊谷之歌 | do(170)、re(12)、mi(25)、 fa(0)、sol(4)、la(19)、si(13) |
| 小猴子 | 達娜伊谷之歌 | do(9)、re(7)、mi(13)、fa(8)、 sol(11)、la(4)、si(6) |
| 小子看招 | 母親 | do(19)、re(3)、mi(28)、fa(0)、 sol(18)、la(13)、si(0) |
| 歡樂歌 | 母親 | do(54)、re(21)、mi(51)、 fa(11)、sol(420)、la(18)、si(17) |
| 快樂唱歌 | 快樂唱歌 | do(20)、re(19)、mi(30)、fa(1)、 sol(16)、la(53)、si(0) |
| 山美村之歌 | 快樂唱歌 | do(14)、re(11)、mi(4)、fa(16)、 sol(22)、la(20)、si(0)、 #do(2)、bsi(5) |
| 青春飛揚 | 快樂唱歌 | do(60)、re(39)、mi(54)、 fa(51)、sol(37)、la(22)、si(8) |
| 珈雅瑪之歌 | 分享祭 | do(45)、re(13)、mi(32)、 |

| | | |
|-------|----------|--|
| | | fa(23)、sol(36)、la(20)、si(1) |
| 孤獨者 | 分享祭 | do(1)、re(9)、mi(24)、fa(2)、 sol(21)、la(32)、si(2) |
| 飲酒歌 | 分享祭 | do(28)、re(14)、mi(42)、 fa(24)、sol(25)、la(10)、si(5) |
| 不捨 | 母親 | do(11)、re(9)、mi(150)、fa(7)、 sol(14)、la(28)、si(10) |
| 鄒族的故鄉 | 斯莉亞農人合唱團 | do(30)、re(33)、mi(36)、fa(4)、 sol(29)、la(38)、si(10)、 bsi(15)、#do(12)、#sol(1) |
| 為你歌唱 | 斯莉亞農人合唱團 | do(10)、re(30)、mi(11)、fa(0)、 sol(37)、la(26)、si(7)、bsi(15) |
| 輪子 | 斯莉亞農人合唱團 | do(10)、re(16)、mi(15)、 fa(19)、sol(40)、la(11)、si(0) |
| 消逝的部落 | 斯莉亞農人合唱團 | do(69)、re(57)、mi(40)、fa(6)、 sol(19)、la(43)、si(40) |

資料來源：筆者整理

以上十八首歌曲的組成音以 do、mi、sol、la 音出現次數最多，其次為 re、fa 及 si 音。

從以上歌曲的組成音可發現，這些歌曲的音組織，一樣保有傳統歌曲的特色，do、mi、sol、la 的使用頻率相當高。但另一方面，在這些歌曲當中 fa 音與 si 音的出現次數也漸漸增加，而有些歌曲是將 fa 音與 si 音運用在和聲上，主旋律中出現的次數則較少，如《達娜伊谷之歌》、《青春飛揚》、《飲酒歌》、《快樂唱歌》、《珈雅瑪之歌》等。不過，也有是直接大量使用在曲調當中的，如《消

逝的部落》，si 音出現高達 40 次。

譜 5-8：《消逝的部落》第 22 到第 25 小節



三、音程與和聲的使用

在音程的使用上，鄒族傳統祭典歌曲《Ehoi》使用 4 度、5 度音程，而《Eyao》除了 4 度、5 度的使用之外，也出現了 3 度音程。除《Ehoi》、《Eyao》二首以外的祭歌，如《Miyome》、《Toiso》、《Yi'ahé》等，不僅保有 4 度、5 度的音程特色，另外 3 度、6 度、8 度的音程也自由的出現在這些祭歌當中。而和聲方面，鄒族的和聲可分為兩種類型，一是和聲跟著旋律走的旋律式和聲，亦稱平行式和聲，成為鄒族音樂很大的特色。另一種和聲是純粹做為和音使用，底下，筆者筆者將這三十首歌曲所使用次數最多的音程，以及每首歌曲所使用的和聲方式，以下表列出：

表 5-3：歌曲使用之音程與和聲方式

| 曲名 | 專輯 CD | 使用最多之音程 | 和聲特色 (旋律/單純和聲) |
|--------------|----------|-----------|-------------------|
| 長春花 | 鄒之春神—高一生 | 無(單旋律) | 無 |
| 春之佐保姬 | 鄒之春神—高一生 | 無(單旋律) | 無 |
| 達娜伊谷之歌 | 達娜伊谷之歌 | 3 度、4 度 | 兩者皆有，以單純和聲式較多 |
| 懷鄉曲(Ta'ha na | 達娜伊谷之歌 | 5 度、6 度、8 | 兩者皆有 |

| | | | |
|----------------------------------|--------|----------------------------|-------------------|
| <i>Oahngtt</i>) | | 度 | |
| 塔山之歌 | 達娜伊谷之歌 | 6度、8度、5度、4度 | 兩者皆有 |
| 抓螃蟹 | 達娜伊谷之歌 | 6度、5度、3度 | 兩者皆有(前半旋律式，後半和聲式) |
| 高山扁伯 | 達娜伊谷之歌 | 4度、6度、3度 | 旋律式和聲 |
| 小猴子 | 達娜伊谷之歌 | 3度、6度 | 旋律式和聲 |
| 鄒族歌舞組 曲— <i>Homeyaya</i> | 達娜伊谷之歌 | 3度、5度 | 旋律式和聲 |
| 鄒族歌舞組 曲— <i>Toiso</i> | 達娜伊谷之歌 | 5度、8度 | 旋律式和聲 |
| 鄒族歌舞組 曲— <i>Topento</i> | 達娜伊谷之歌 | 4度、5度 | 旋律式和聲 |
| 鄒族歌舞組 曲— <i>Miyome</i> | 達娜伊谷之歌 | 3度、4度 | 兩者皆有 |
| 鄒族歌舞組 曲— <i>Ananasi anane</i> | 達娜伊谷之歌 | 以3度最多，其餘4度、5度、6度、8度出現次數差不多 | 兩者皆有 |
| 母親 | 母親 | 6度、4度、8度 | 兩者皆有 |
| 懷鄉曲(<i>Mongoi ta Oyona</i>) | 母親 | 無(單旋律) | 無 |
| 小子看招 | 母親 | 3度 | 和聲式 |

| | | | |
|-------|----------|-------------|-----------------|
| 歡樂歌 | 母親 | 3 度、4 度、6 度 | 和聲式 |
| 白紫 | 母親 | 3 度、6 度 | 旋律式 |
| 快樂唱歌 | 快樂唱歌 | 3 度、5 度 | 和聲式 |
| 山美村之歌 | 快樂唱歌 | 3 度 | 兩者皆有 |
| 拍手歌 | 快樂唱歌 | 3 度 | 旋律式 |
| 青春飛揚 | 快樂唱歌 | 3 度、4 度、6 度 | 兩者皆有(旋律式和聲使用很多) |
| 珈雅瑪之歌 | 分享祭 | 3 度、4 度、8 度 | 兩者皆有 |
| 小米祭 | 分享祭 | 5 度、3 度 | 兩者皆有 |
| 孤獨者 | 分享祭 | 無(單旋律) | 無 |
| 先人的腳蹤 | 分享祭 | 5 度、3 度 | 兩者皆有 |
| 相親相愛 | 分享祭 | 3 度、6 度 | 兩者皆有 |
| 就是這樣 | 分享祭 | 8 度、4 度 | 旋律式 |
| 飲酒歌 | 分享祭 | 3 度 | 兩者皆有 |
| 不捨 | 母親 | 3 度、4 度 | 和聲式 |
| 鄒族的故鄉 | 斯莉亞農人合唱團 | 5 度、3 度 | 旋律式 |
| 為你歌唱 | 斯莉亞農人合唱團 | 無(單旋律) | 無 |
| 輪子 | 斯莉亞農人合唱團 | 無(單旋律) | 無 |
| 消逝的部落 | 斯莉亞農人合唱團 | 無(單旋律) | 無 |

資料來源：筆者整理

在音程的使用方面，除了單旋律演唱時未加上和聲的歌曲之外，其他歌曲所使用的音程，基本上都以 3 度、6 度、4 度、5 度及 8 度為主。但除了這些與傳統

使用相同的音程之外，2度及7度音程也會出現在某些歌曲上，如《懷鄉曲(*Ta'ħa na Oahngħ*)》的第4小節、《抓螃蟹》的第1小節、《鄒族歌舞組曲—*Homeyaya*》的第5小節、《母親》第10、12、13小節、《歡樂歌》第9、10、11、12小節、《先人的腳蹤》第12小節、《不捨》的第4小節等中，皆有2度音程的使用。

譜 5-9：《懷鄉曲(*Ta'ħa na Oahngħ*)》第4小節

bang-nu ci hupu-hpun - gu

譜 5-10：《抓螃蟹》第1小節

e - ea eon - go yu -ya - fo to feon - go o

譜 5-11：《鄒族歌舞組曲—*Homeyaya*》第5小節

o i - na - i' - e me - si

譜 5-12 : 《母親》 第 10 到第 13 小節

10

ea - c'u to pin - gi hu - lu - c-ma-sa to - tea a

12

na - ho - cu - so mai - ne' - e ma - ine' - e i - no

譜 5-13 : 《歡樂歌》 第 7 到第 12 小節

7

ma-fa e e - mi ka - ku - ti - a ka - ku - ti - a ta - u - cu co - hi - vi

ma-fa e e - mi ka - ku - ti - a ka - ku - ti - a ta - u - cu co - hi - vi

10

ma - fa ma - fa e e - mi ka - ku - ti - a ka - ku - ti - a ta - u - cu co - hi - vi

pen - so - hu ta - u - cu mo - yo - mo ka - ku - ti - a ka - ku - ti - a ta - u - cu co - hi - vi

pen - so - hu ta - u - cu mo - yo - mo ka - ku - ti - a ka - ku - ti - a ta - u - cu co - hi - vi

12

pen - so - hu ta - u - cu mo - yo - mo ka - ku - ti - a ka - ku - ti - a ta - u - cu co - hi - vi

pen - so - hu ta - u - cu mo - yo - mo

pen - so - hu ta - u - cu mo - yo - mo

pen - so - hu ta - u - cu mo - yo - mo

譜 5-14：《先人的腳蹤》第 12 小節

12

si - co na hei - sia - na - na to - no-i na pso - siongua-na

譜 5-15：《不捨》第 4 小節

4

ma - n'i - o - so ta - lu - a ne noa-na'-o

而 7 度音程的使用如《達娜伊谷之歌》的第 12 小節、《鄒族歌舞組曲—*Topento*》的第 17 小節、以及《歡樂歌》的第 3 小節。

譜 5-16：《達娜伊谷之歌》第 12 小節

12

神 秘 的 色 彩 大 地 的 愛 的 愛

譜 5-17：《鄒族歌舞組曲—*Topento*》第 17 小節

17

o he - i - ya o i - ya - he

譜 5-18：《歡樂歌》第 3 小節

不過，2 度及 7 度音程的使用，並非是常態性的使用，而是屬於經過音的性質，常態性出現的音程，仍以 3 度、4 度、5 度、6 度及 8 度為主。

至於和聲的部分，《不捨》、《快樂唱歌》、《小子看招》等歌曲是以單純和聲為主。

譜 5-19：《不捨》第 2 到第 3 小節

譜 5-20：《快樂唱歌》第 6 到第 7 小節

譜 5-21：《小子看招》第 2 到第 3 小節

2
ku - cu - ai - a - va

除了以上三首歌曲，其餘有加入和聲的歌曲皆有運用到平行和聲。而大量使用平行和聲的有《高山扁伯》、《小猴子》、《鄒族歌舞組曲—*Homeyaya*》、《鄒族歌舞組曲—*Toiso*》、《鄒族歌舞組曲—*Topento*》、《白紫》、《拍手歌》、《青春飛揚》、《小米祭》等歌曲。

譜 5-22：《高山扁伯》第 9 到第 12 小節

9
ha - ah'o ma cu - ma to - no - i ia - ma nia - la hi - o - a no
12
no - a - na' - o

譜 5-23：《小猴子》第 1 到第 2 小節

ai - ti na to - no - i mo mof - tif - ti' - i ci ng - hou
ai - ti ta mo me - yoi - si ia - ma pa - su - ya na on - go si

譜 5-24：《鄒族歌舞組曲—Homeyaya》第 3 到第 6 小節

3
i - yo - na i - na - i' - e me - si

5
o i - na - i' - e me - si ne noa - na - o e

譜 5-25：《鄒族歌舞組曲—Toiso》第 12 到 13 小節

12
e to le-i-so e i yona-a e- ya -na e-i-ya he-i-yo-na o i-si na to-i-si

譜 5-26：《鄒族歌舞組曲—Topento》第 17 小節

17
o he-i- ya o i - ya - he

譜 5-27 : 《白紫》第 13 小節

13

hom- na ta - c'u yu - pa - bo - ba - i - to

譜 5-28 : 《拍手歌》第 1 到第 3 小節

toh to ke len ge ho mouf tif ti' i ho i ya ho i ya ho in ho ye ya ho i ya na i yo in hoi ya

1.

2.

3

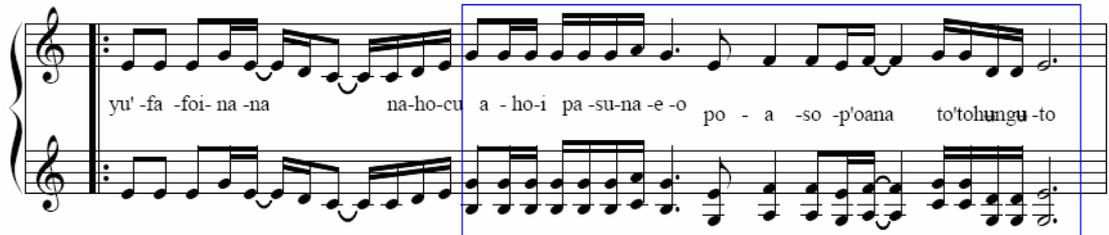
ho te to cu e no bu a man ge ci

譜 5-29 : 《青春飛揚》第 1 到第 2 小節

mi - no - cu na yu' - fa - foi - na - na

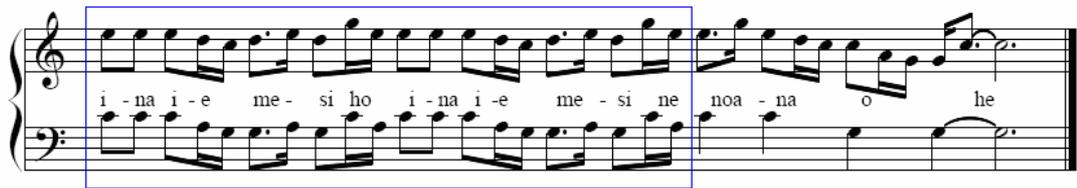
yu - e - teu - nu ho peis - pa - k'i

譜 5-30：《青春飛揚》第 8 小節



yu' -fa -foi- na -na na-ho-cu a -ho-i pa -su-na -e -o po - a -so -p'oana to'tohungu -to

譜 5-31：《小米祭》第 4 小節



i - na i - e me - si ho i - na i - e me - si ne noa - na o he

從和聲的部分可看出，即使是近代創作歌曲，其和聲的運用有很大的部分是受到傳統歌謠的影響，傳統歌謠別具特色的平行和聲，在現代鄒族的音樂社會中，仍然是經常被使用的。

四、附點節奏與切分音節奏的使用

在節奏方面，筆者在這三十首歌曲當中發現有不少歌曲大量使用附點節奏，或切分音節奏。使用附點節奏的以《塔山之歌》、《懷鄉曲(Mongoi ta Oyona)》、《白紫》、《孤獨者》、《先人的腳蹤》、《就是這樣》等歌曲最多；

譜 5-32 : 《塔山之歌》第 1 到第 4 小節

ti - si - fou ta hoh- cu - bu a - u - suh - cu smo - yu - co - co - yu

si - co na hie - sia - na to - no - i na pso-seohnga - na i - si cu - so po c vi

譜 5-33 : 《懷鄉曲(Mongoi ta Oyona)》第 4 到第 8 小節

cu - ma - na - ta ta - u - sni i - ne ma - e mo - e - mo

a mi - o - cu to - pu - ska ma - i - ta - n'e

譜 5-34 : 《白紫》第 5 到第 8 小節

pai - cu mi su yo - ne - nu hu - hu - c - ma - sa ta - lu - a

ba - i - to - to con - ci con - geo - ha ta - lu - a na su pa - i - cu

譜 5-35：《孤獨者》第 7 到第 10 小節

7
cu - ma na o - so ii - ma ya - cih mi - mo ho ya - cih ya - e - i

10
na - co co to - to hun - gu u

譜 5-36：《先人的腳蹤》第 10 小節到第 13 小節

10
di - ci - fo ta hu - o - cu - bu au - so - cu smo - yu - co - co yu

12
si - co na hei - sia - na - na to - no - i na pso - siongua - na i - si - cu - cuc puo - cu - vi

譜 5-37：《就是這樣》第 2 小節到第 5 小節

2
a - cu - hu ko - kae - kae - bu te - to - so la - bu - me - me - a - lu

4

在《先人的腳蹤》第 10 小節到第 13 小節中，雖然是珈雅瑪樂團根據《塔山之歌》所新創的曲調，但仍然大量沿用《塔山之歌》中所使用的附點節奏。另外，

《就是這樣》是珈雅瑪樂團依據鄒族傳歌謠《團結頌》而來，但珈雅瑪樂團在第 1 小節到第 5 小節改變《團結頌》原來的節奏，而以附點節奏的方式呈現。

而有使用較多切分音節奏的歌曲的，如《達娜伊谷之歌》、《山美村之歌》、《為你歌唱》、《消逝的部落》等歌曲。

譜 5-38：《達娜伊谷之歌》第 5 小節到第 8 小節

5
達娜伊谷美麗的地方 神秘的色彩原始的活力

7
蘊釀著無數的生命 蘊釀著無數的生命 環境改變現實的生活

譜 5-39：《山美村之歌》第 1 到第 3 小節

1
sa vi ki sa vi ki u mnu ci hpu hpu gu

3
bang nu ci ceo a tu su e chu mu

譜 5-40：《為你歌唱》第 8 到第 12 小節

譜 5-41：《消逝的部落》第 15 到第 19 小節

五、近代創作曲樂句常在後半拍上出現

在筆者目前所進行譯譜的創作歌曲當中，有不少樂句是出現在後半拍上的，如《長春花》、《達娜伊谷之歌》、《懷鄉曲(Ta'lika na Oahngtu)》、《懷鄉曲(Mongoi ta Oyona)》、《輪子》、《鄒族的故鄉》、《為你歌唱》等等。

譜 5-42：《長春花》第 1 到第 2 小節

窗 邊 に 咲 い た フ ロ ク ス の 花 よ

麗 し い 姿 微 風 に 揺 わ る

譜 5-43：《達娜伊谷之歌》第 5 到第 10 小節

5
達娜伊谷美麗的地方 神秘的色彩原始的活力

7
蘊釀著無數的生命 蘊釀著無數的生命 環境改變現實的生活

9
導致許多地方遭受到破壞 我們給他完善的保護

Detailed description: This musical score is for the piece 'Song of Dana' (達娜伊谷之歌), covering measures 5 to 10. It is written for piano and voice. The score is divided into three systems. The first system (measures 5-6) features a vocal line with lyrics '達娜伊谷美麗的地方' and '神秘的色彩原始的活力'. The second system (measures 7-8) has lyrics '蘊釀著無數的生命' and '蘊釀著無數的生命 環境改變現實的生活'. The third system (measures 9-10) contains lyrics '導致許多地方遭受到破壞' and '我們給他完善的保護'. The piano accompaniment consists of rhythmic patterns in the left hand and chords in the right hand.

譜 5-44：《懷鄉曲(Ta'ua na Oahngʻu)》第 5 到第 6 小節

5
si - ho - te a - mi - o - cni ta' - u - co ta - lu - a

6
ku - ba ho e - mo - o ho i - na oa - lu - gu

Detailed description: This musical score is for the piece 'Nostalgic Song' (懷鄉曲), covering measures 5 and 6. It is written for piano and voice. The score is divided into two systems. The first system (measure 5) has lyrics 'si - ho - te a - mi - o - cni ta' - u - co ta - lu - a'. The second system (measure 6) has lyrics 'ku - ba ho e - mo - o ho i - na oa - lu - gu'. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern in the left hand and chords in the right hand. Blue boxes highlight the vocal lines in both systems.

譜 5-45：《懷鄉曲(Mongoi ta Oyona)》第 3 到第 5 小節

3
4
yu - suhn - gu ho mi - us - ni o psoe - volhn - gu ci con - geo - ha
cu - ma - na - ta ta - u - sni i - ne ma - e mo - e - mo

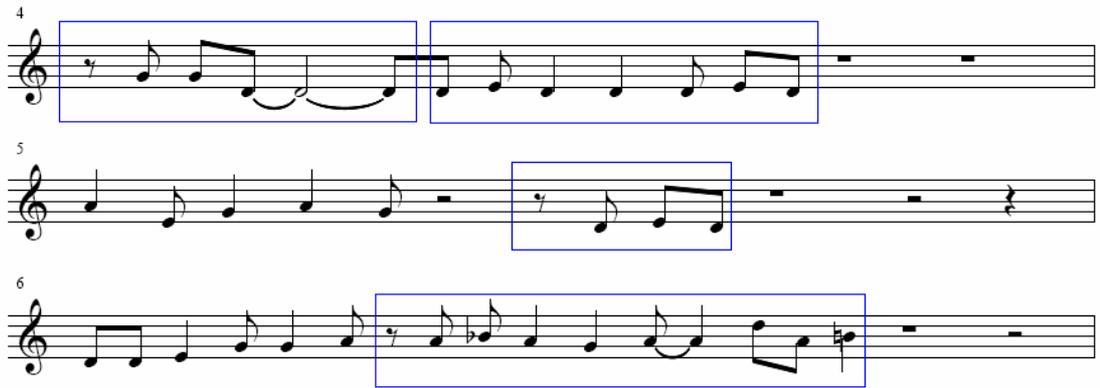
譜 5-46：《輪子》第 1 到第 4 小節

3
4

譜 5-47：《鄒族的故鄉》第 7 到第 11 小節

7
8
10

譜 5-48：《為你歌唱》第 4 到第 6 小節



六、部分歌曲具日本音樂特色

鄒族在日據時期接受日本教育的洗禮，因此，自高一生後，創作歌曲中有愈來愈多出現小二度的情形，而在傳統的鄒族歌謠當中是沒有小二度的出現的。底下筆者將有出現小二度的歌曲，一一羅列如下，需說明的是，部分歌曲當中的小二度，是運用在和聲的聲部當中，而並非使用在主旋律上：

表 5-4：歌曲小二度出現次數

| 曲名 | 專輯 CD | 歌曲性質 | 小二度出現次數 |
|------------------------------|----------|-------------------|--------------------|
| 長春花 | 鄒之春神—高一生 | 近代創作歌曲 | 6 次(主旋律部分) |
| 達娜伊谷之歌 | 達娜伊谷之歌 | 近代創作歌曲 | 26 次(主旋律及和聲部分皆有使用) |
| 懷鄉曲(<i>Ta'lu na Oahng</i>) | 達娜伊谷之歌 | 傳統歌謠 (應為近代創作曲) | 12 次(主旋律及和聲部分皆有使用) |
| 塔山之歌 | 達娜伊谷之歌 | 傳統歌謠 | 13 次(主旋律及和聲部分皆有使用) |
| 抓螃蟹 | 達娜伊谷之歌 | 傳統歌謠 | 2 次(為樂團和聲所) |

| | | | |
|---------------------------------|--------|-------------------|--------------------------|
| | | | 加入，非原本曲調所有) |
| 高山扁伯 | 達娜伊谷之歌 | 近代創作歌曲 | 6次(主旋律部分) |
| 小猴子 | 達娜伊谷之歌 | 近代創作歌曲 | 9次(主旋律及和聲部分皆有使用) |
| 鄒族歌舞組 曲— <i>Homeyaya</i> | 達娜伊谷之歌 | 傳統歌謠 (應為近代創作曲) | 1次(使用在和音聲部，原曲調旋律未有小二度出現) |
| 鄒族歌舞組 曲— <i>Miyome</i> | 達娜伊谷之歌 | 傳統歌謠 | 5次(使用在和音聲部，原曲調旋律未有小二度出現) |
| 鄒族歌舞組曲— <i>Ananasi anane</i> | 達娜伊谷之歌 | 傳統歌謠 (應為近代創作曲) | 13次(為樂團和聲所加入，非原本曲調所有) |
| 母親 | 母親 | 鄒族歌謠 (應為近代創作曲) | 30次(主旋律及和聲部分皆有使用) |
| 懷鄉曲(<i>Mongoi ta Oyona</i>) | 母親 | 傳統歌謠 (應為近代創作曲) | 15次(主旋律部分) |
| 歡樂歌 | 母親 | 近代創作歌曲 | 6次(主旋律及和聲部分皆有使用) |
| 白紫 | 母親 | 鄒族歌謠 (應為近代創作曲) | 33次(主旋律及和聲部分皆有使用) |
| 快樂唱歌 | 快樂唱歌 | 近代創作歌曲 | 2次(使用在和音聲部，主旋律未有小二度) |

| | | | |
|-------|----------|---------------------------|-----------------------|
| 山美村之歌 | 快樂唱歌 | 近代創作歌曲 | 8次(主旋律及和聲部分皆有使用) |
| 拍手歌 | 快樂唱歌 | 鄒族歌謠 (應為近代創作曲，取用阿美族曲調) | 5次(使用在和音聲部，主旋律未有小二度) |
| 青春飛揚 | 快樂唱歌 | 近代創作歌曲 | 19次(主旋律及和聲部分皆有使用) |
| 珈雅瑪之歌 | 分享祭 | 近代創作歌曲 | 20次(使用在和音聲部，主旋律未有小二度) |
| 孤獨者 | 分享祭 | 近代創作歌曲 | 5次(主旋律部分) |
| 先人的腳蹤 | 分享祭 | 近代創作歌曲 | 31次(主旋律及和聲部分皆有使用) |
| 相親相愛 | 分享祭 | 傳統歌謠 | 10次(使用在和音聲部，主旋律未有小二度) |
| 飲酒歌 | 分享祭 | 近代創作歌曲 | 7次(主旋律及和聲部分皆有使用) |
| 不捨 | 母親 | 近代創作歌曲 | 12次(主旋律及和聲部分皆有使用) |
| 鄒族的故鄉 | 斯莉亞農人合唱團 | 近代創作歌曲 | 5次(主旋律及和聲部分皆有使用) |
| 為你歌唱 | 斯莉亞農人合唱團 | 近代創作歌曲 | 4次(主旋律部分) |
| 輪子 | 斯莉亞農人合唱團 | 近代創作歌曲 | 7次(主旋律部分) |

資料來源：筆者整理

在這些歌曲當中，小二度的運用分成三個部分，其一是僅用於主旋律，其二是僅用於和聲聲部，最後是主旋律及和聲聲部皆有使用。僅用於主旋律的，如《長春花》、《高山扁伯》、《懷鄉曲(Mongoi ta Oyona)》、《孤獨者》、《為你歌唱》、《消逝的部落》、《輪子》

譜 5-49：《長春花》第 2 到第 4 小節

麗しい姿 微風に揺わる

ああ 麗しいフロクスの花よ 君に捧げる

譜 5-50：《高山扁伯》第 3 到第 8 小節

moen-gu o hun-gu to evi no ma-ka-ko cu-ma o-la filn-ga-u to

ma-eo-eo' hun-ge ia-ma zo-u filn-ga-u i-no po-e-pe

譜 5-51：《懷鄉曲(Mongoi ta Oyona)》第 4 到第 8 小節

4
cu - ma - na - ta ta - u - sni i - ne ma - e mo - e - mo

6
a mi - o - cu to - pu - ska ma - i - ta - n'e

譜 5-52：《孤獨者》第 1 到第 4 小節

mi - to - mo soofon-ha cu cio-nu u - ka ci - mo no - u - bu ci ya - tatis - ko - va

3
mah - to etungotungo ho mah-to san-yan-gu mi - o cu - co nu - a cih

譜 5-53：《為你歌唱》第 9 到第 12 小節

9

11

譜 5-54：《消逝的部落》第 10 到第 14 小節

10

12

譜 5-55：《輪子》第 6 到第 9 小節

6
8

而第二種類型，小二度僅用於和聲聲部的，如《抓螃蟹》、《鄒族歌舞組曲—Homeyaya》、《鄒族歌舞組曲—Miyome》、《鄒族歌舞組曲—Ananasi anane》、《快樂唱歌》、《拍手歌》、《珈雅瑪之歌》、《相親相愛》等。

譜 5-56：《抓螃蟹》第 1 小節

e - ea eon - go yu - ya - fo to feon - go o

譜 5-57：《鄒族歌舞組曲—Homeyaya》第 3 小節

3
i - yo - na

譜 5-58：《鄒族歌舞組曲—Miyome》第 25 小節

25

o mi - yo - me

譜 5-59：《鄒族歌舞組曲—Ananasi anane》第 37 小節

37

te - to - so - la mo - mae - ma - e

譜 5-60：《快樂唱歌》第 6 小節

6

poa - so - p'oana to'-to- hun-gu ho mae-zoho tmotma zu zuho moufti- tif -ti'-i

譜 5-61：《拍手歌》第 1 小節

toh to ke len ge ho mouf tif ti' i ho i ya ho i ya ho in ho ye ya

譜 5-62：《珈雅瑪之歌》第 6 小節

6

u - cei sa - zan - ka ho pa - i na - musu - gau

譜 5-63：《相親相愛》第 7 小節

7

e he - i ya a ho e

最後，小二度在主旋律及和聲部分皆有使用的，有《達娜伊谷之歌》、《懷鄉曲(Ta'luu na Oahng#)》、《塔山之歌》、《小猴子》、《母親》、《歡樂歌》、《白紫》、《山美村之歌》、《青春飛揚》、《先人的腳蹤》、《飲酒歌》、《不捨》、《鄒族的故鄉》等歌曲。

譜 5-64：《達娜伊谷之歌》第 7 小節

7

蘊釀著無數的生命 蘊釀著無數的生命

譜 5-65：《懷鄉曲(Ta'liwa na Oahngt)

》第 4 小節

bang-nu ci hupu-hpun - gu

譜 5-66：《塔山之歌》第 7 小節

7
ya-in-ca no h'o-en-ha-va to

譜 5-67：《小猴子》第 1 小節

ai-ti na to-no-i mo mof-tif-ti-i ci ng-hou

譜 5-68：《母親》第 10 小節

10
ea-c'u to pin-gi

譜 5-69：《歡樂歌》第 12 小節

12

pen - so - hu ta - u - cu mo - yo - mo

pen - so - hu ta - u - cu mo - yo - mo

pen - so - hu ta - u - cu mo - yo - mo

譜 5-70：《白紫》第 7 到第 8 小節

7

ba - i - to - to con - ci con - geo - ha ta - lu - a na su pa - i - cu

譜 5-71：《山美村之歌》第 5 到第 6 小節

5

sa vi ki fih nga u e ong ko su

e sa vi ki sa vi ki fih nga u e ong ko su

譜 5-72：《青春飛揚》第 8 小節

yu' - fa - foi - na - na na - ho - cu a - ho - i pa - su - na - e - o po - a - so - p' oana to' tohungu - to

譜 5-73 : 《先人的腳蹤》第 10 到 11 小節

10

di - ci - fo ta hu - o - cu - bu au - so - cu smo - yu - co - co yu

譜 5-74 : 《飲酒歌》第 9 小節

9

nou - deu - nu ho - mi - mo

譜 5-75 : 《不捨》第 1 到第 5 小節

mai - tan' - e ai - ti si hi - e te - c'u so me - o - ve
 te - o - cu - so mon - go - i tan' - e te - o - cu - so mon - go - i tan' - e
 ma - n'i - o - so ta - lu - a ne noa - na' - o ta - u - pa omo yong - hu ci ho - sa

譜 5-76：《鄒族的故鄉》第 8 小節



從以上三十首歌曲當中，透過音組織、音程、和聲、節奏等分析，以及創作歌曲運用傳統歌曲的方式等等層面。我們可看出，鄒族音樂呈現出傳統與現代交融的現象，以及鄒族人嘗試將音樂連結過去與現代不同時空背景的企圖。傳統音樂經由族人的變化運用，雖然改變原始面貌，但音樂的內在本質仍然保留的很完整。因此，雖然傳統音樂所呈現出來的多樣面貌，成為每個人使用不同論述的方法而得出的結果；然而，傳統音樂卻不因不同論述方法而改變其根本的本質。反之，這樣的本質內涵即使是在現今鄒族族人所新創的歌曲當中，我們依舊看得到。

第六章 結論

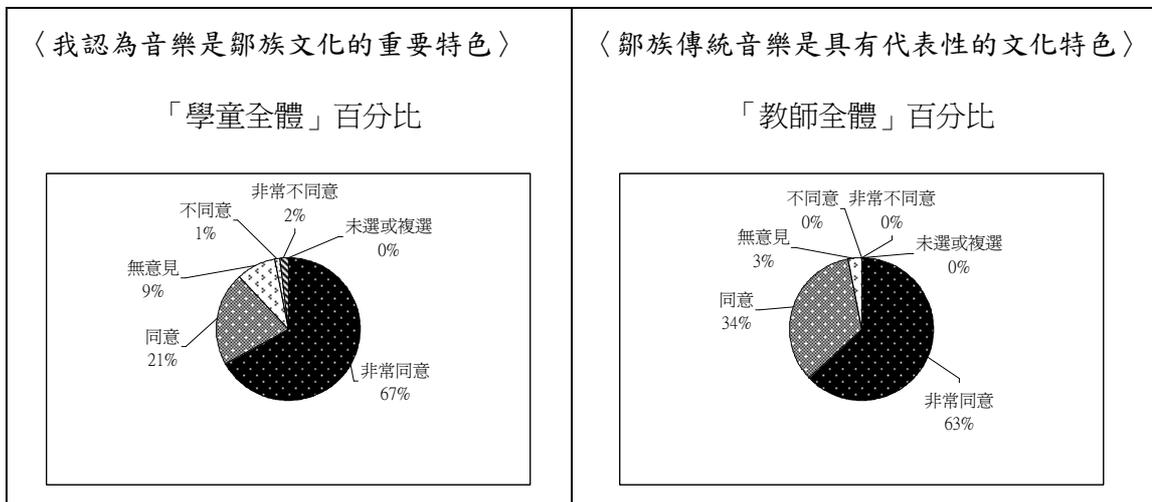
本研究針對阿里山鄒族國民小學與在地社區，兩者在傳統音樂的傳承與推廣上之互動性做一探討，並試圖了解現今鄒族族人，如何看待傳統音樂；另一方面，本研究亦從鄒族部落樂團的演唱歌曲當中，分析三十首樂曲的規律性與特性，以尋找出鄒族傳統音樂在現代社會當中的變遷與運用方式。透過深度訪談、問卷調查、田野紀錄及樂曲分析等等方式，筆者得到以下四點結論：

一、鄒族現代社會中對於傳統音樂的看法

(一) 雖然族人或教師對鄒族傳統音樂文化有高度的認同，但在實踐上產生落差

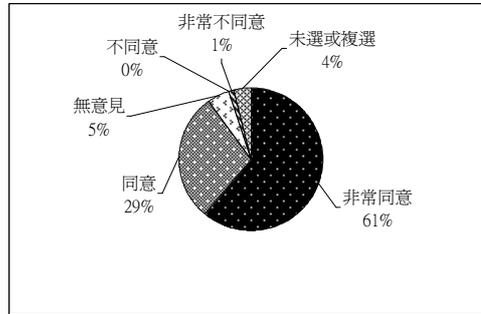
在問卷調查結果當中，有 88% 的部落學童認同鄒族音樂為其重要的文化特色；在教師部分，有高達 97% 接受問卷調查的教師們對於鄒族傳統音樂具有文化上的代表性是認同的；在社區居民方面，也有 90% 的族人認同鄒族傳統音樂是具代表性的文化特色。也代表著一般族人及外來教師對傳統文化的認同意識是極高。因此在傳統音樂文化的認同上，學生、教師與社區居民是呈現一致性的現象。

圖 6-1：「關於鄒族傳統音樂文化的認同問題」問卷百分比圖



〈鄒族傳統音樂是具有代表性的文化特色？〉

「社區居民全體」百分比



資料來源：筆者整理

但這樣的認同度在教師實際教學上的落實，以及學生與社區居民在日常生活當中的實踐，是否也呈現出相同的現象？筆者與部落幾位資深教師進行深度訪談時，亦談及學校教師（不論為鄒族籍教師或漢人教師）對於傳統音樂的教學方面，是否支持或親身進行教學這個問題，多數的受訪教師也提到了漢人教師在傳統文化教學方面是較為被動的，一方面是因為文化背景的不同，另一方面也因為學科主導教學的關係，致使由漢人教師進行傳統音樂文化的教學是較少出現的情形。因此，即使大多數的漢人教師對於鄒族傳統音樂是抱持尊重、認同的態度，但在親身實際教學上或文化的引領上仍有一大段的落差。

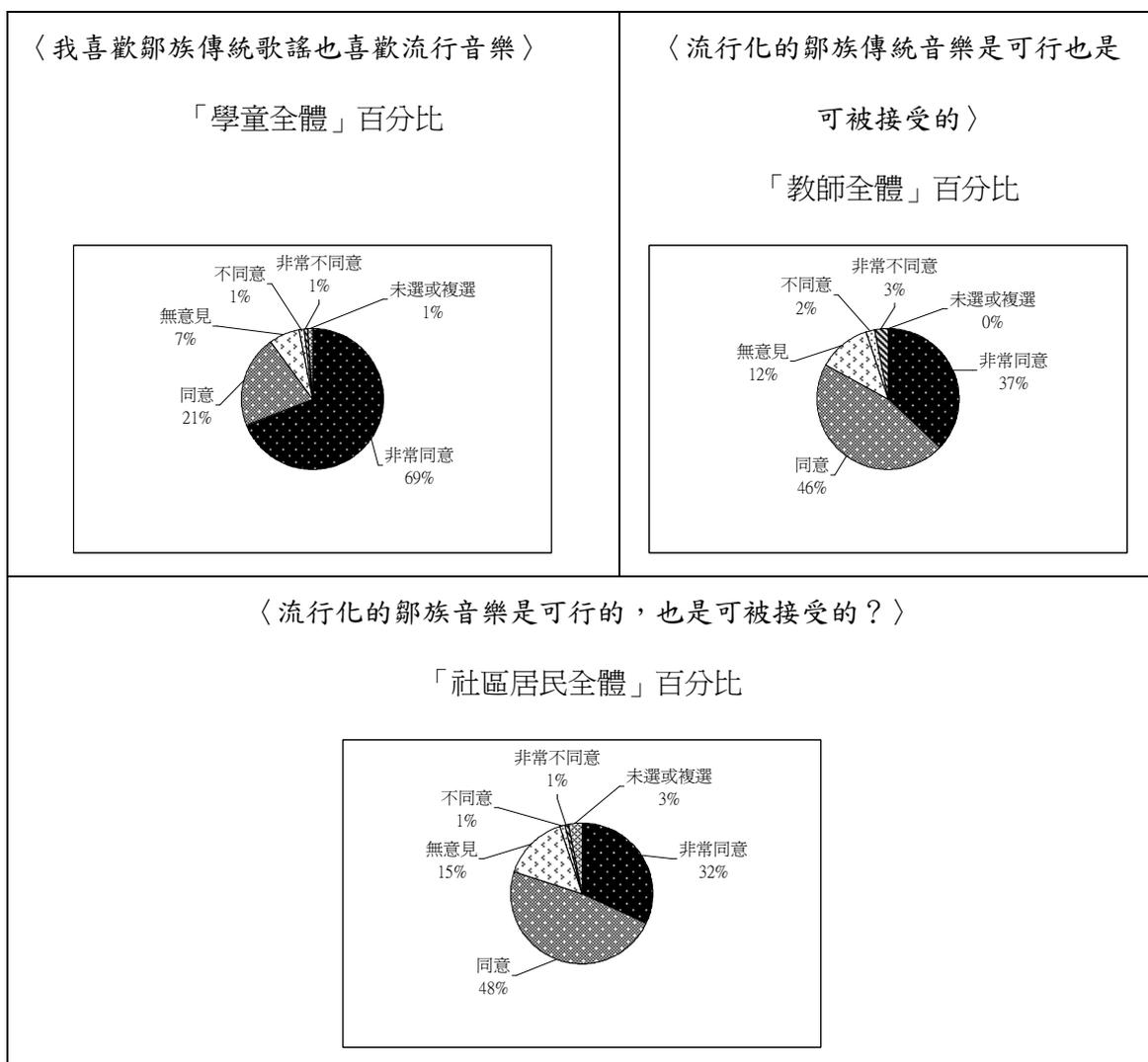
其次，關於學生與社區居民在日常生活當中對於傳統音樂的實踐上，從問卷當中的兩個問題中，我們可看出一些端倪。在學生問卷中的一個題目「我經常參加社區或部落的歌舞演出」，雖然有 47% 的學生勾選非常同意，19% 勾選同意，但有 24% 的學生勾選無意見以及 3% 勾選不同意、6% 勾選非常不同意。換言之，也就是有 33% 的學童是不太熱衷參加社區的音樂活動或甚至是完全沒有參加過的。

而在社區問卷中，社區居民在回答「村民喜歡參加由社區與學校聯合舉辦的鄒族傳統音樂活動？」這個問題上，也有 21% 的居民勾選無意見，1% 勾選不同意，1% 勾選非常不同意。

文化唯有受其所屬社會群眾的重視與認同，才能繼續存留下來。雖然鄒族學校教師、學生及社區居民多數是認同鄒族音樂具有其文化特色與代表性，但是，認同雖為主要的先備條件，不過在認同之下是否願意使用或如何使用，亦是傳統文化在現代鄒族社會中另外一個重要的課題。

(二) 流行化的鄒族傳統音樂廣為小學生、小學教師及族人所接受

圖 6-2：「關於鄒族傳統音樂流行化的可行性問題」問卷百分比圖



資料來源：筆者整理

從以上的百分比圖中可看出，在新一代的學童身上，我們可以看到環境變遷

與時代轉換所造成的影響。流行音樂充斥在我們的生活周遭，現代鄒族社會的兒童，不論透過電視、廣播或同儕之間的相互影響，都讓兒童在有形或無形當中，深受流行音樂的吸引。雖然如此，但透過問卷，我們了解到鄒族兒童並不因為喜愛流行音樂而對鄒族傳統音樂產生排斥。也就是喜歡流行音樂與喜歡傳統音樂是可分開的兩件事，這兩種不同的音樂形式能夠獲得多數鄒族兒童的同時喜愛。

另一方面，在鄒族小學任教的教師，因為了解流行音樂對兒童的影響力，並且教師本身也是處於這樣的世代當中；因此，有 83%的教師對於鄒族傳統音樂的流行化，是具有高接受度的。

其次，有高達 80%的族人認為流行化的鄒族音樂是可行的。可見鄒族音樂在適應現代潮流的趨勢之下，族人認為傳統音樂與流行音樂是脫離不了關係的。在這個問題的答題上學生、教師與社區居民亦是呈現一致的現象。

鄒族傳統音樂的流行化在大多數現代族人的看法當中，並非對傳統音樂有害而無益，而端看族人可接受的程度。換言之，在可接受的範圍之內，鄒族傳統音樂在其中，不論如何轉換，如何變形，都可獲得族人的認同。

二、關於傳統音樂在學校施行的問題

(一) 在傳統音樂教學方面，學校行政人員與教師有以下幾點不同看法：

- 1、應以創新的教學方法來教授傳統歌謠。
- 2、活潑的教學方法，可以引起學生對傳統歌謠的興趣。
- 3、以不同的歌唱方式教唱也會影響鄒族傳統歌謠的味道。
- 4、以新的教學方法教唱傳統歌謠，部落長輩有時不能接受。
- 5、教師應盡量搜集傳統歌謠，盡量教唱。
- 6、可以從創新、流行的角度引起學生的興趣，但是要再教導學生回到傳統的唱法。
- 7、教授傳統歌謠時，需搭配古調的唱法。

(二) 對於流行音樂影響學生學習傳統音樂，學校行政人員與教師的幾個看法：

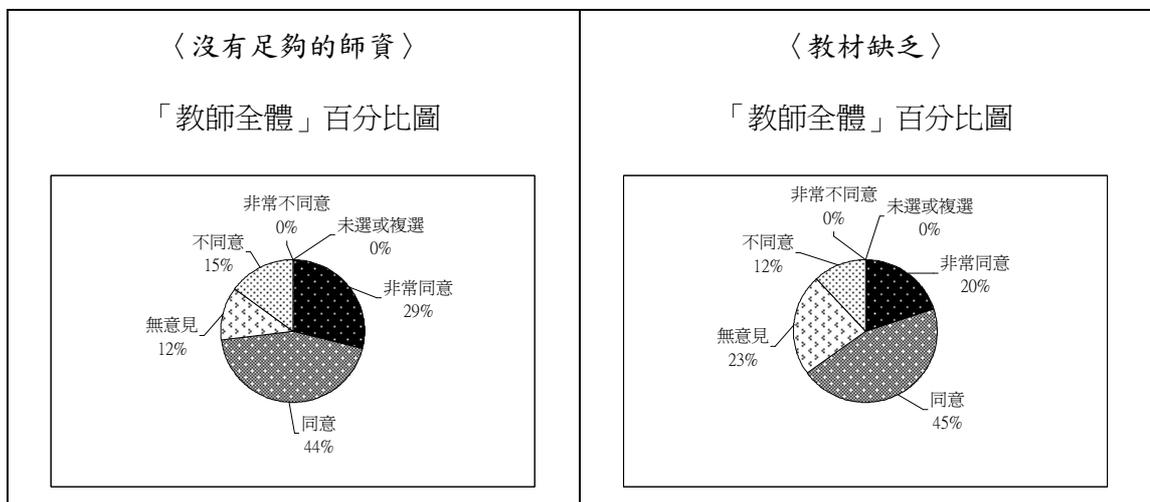
- 1、流行文化的趨勢部落無法抵擋，但傳統文化的深根教育一定要落實。
- 2、流行音樂對傳統音樂是有影響但非絕對。
- 3、傳統音樂與流行音樂可以兼顧。

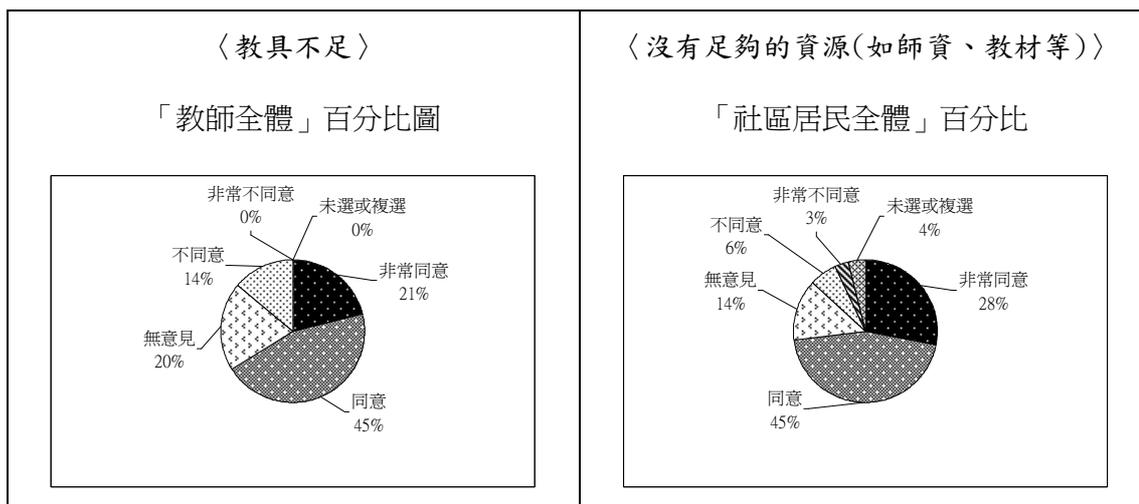
(三) 學校推動傳統音樂的幾個困難點：

- 1、受限於教育體制與課程的時數，沒有全面性的體系來做文化傳承。
- 2、鄒族語言的流失，造成學生在學習傳統歌謠時產生問題。
- 3、師資不足，學校漢人教師的比例較多，社區的師資較為缺乏。
- 4、尚無系統性的教材。
- 5、社區與學校在這方面的互動仍嫌不足。
- 6、生活環境無法複製，因此傳統歌謠有無法生活化的問題。
- 7、主流音樂對傳統音樂有一定程度的衝擊與影響。
- 8、族人對於文化的消逝，自覺性不夠。

在關於學校推動傳統音樂所產生的困難，從問卷當中，我們也逐一了解教師與社區居民認為資源的不足，是一個很大的問題：

圖 6-3：「沒有足夠的資源做傳統音樂的教學」問卷百分比圖

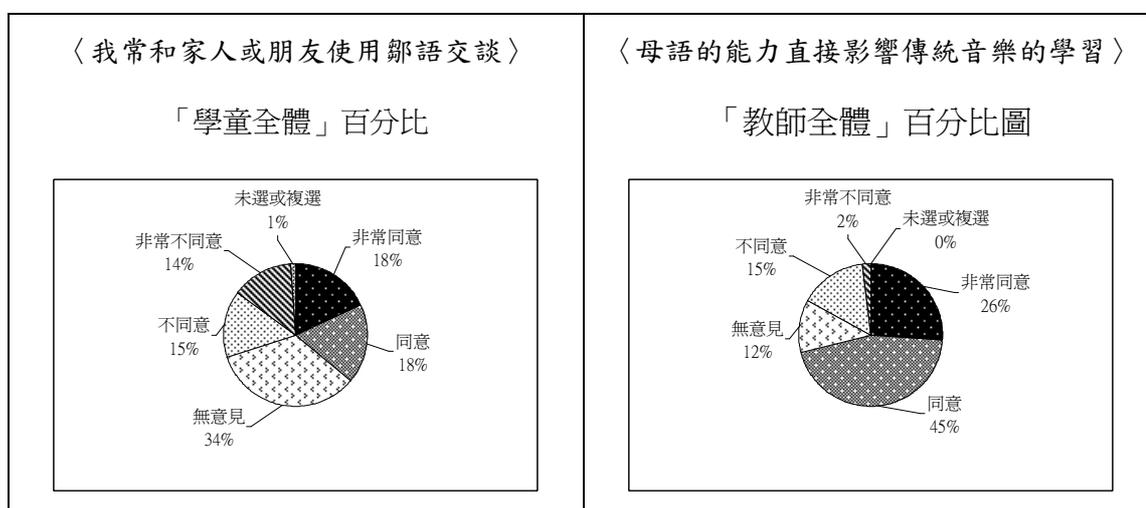




資料來源：筆者整理

此外，從圖 6-4 當中，我們也可看出，學生母語的能力普遍不足，再加上不常使用母語做為生活對話的語言，因此對於學習傳統音樂方面也造成了不少影響。

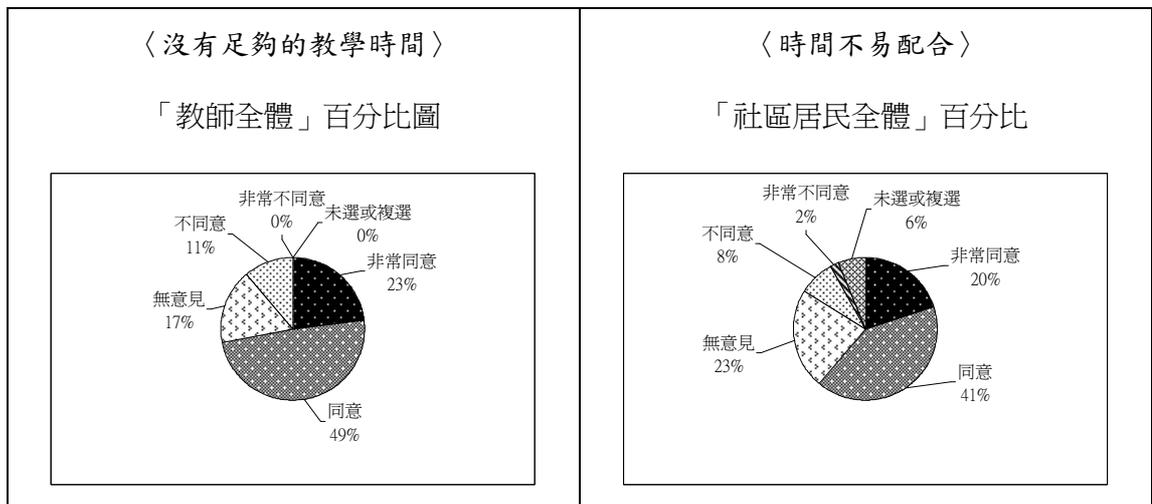
圖 6-4：「母語能力對學習傳統音樂有直接的影響」問卷百分比圖



資料來源：筆者整理

最後，關於時間的問題學校教師有 72%認為沒有足夠的教學時間；而社區居民則有 61%認為與社區不易與學校的教學時間配合。

圖 6-5：「關於傳統音樂教學的時間不足及社區在時間上不易配合」問卷百分比圖

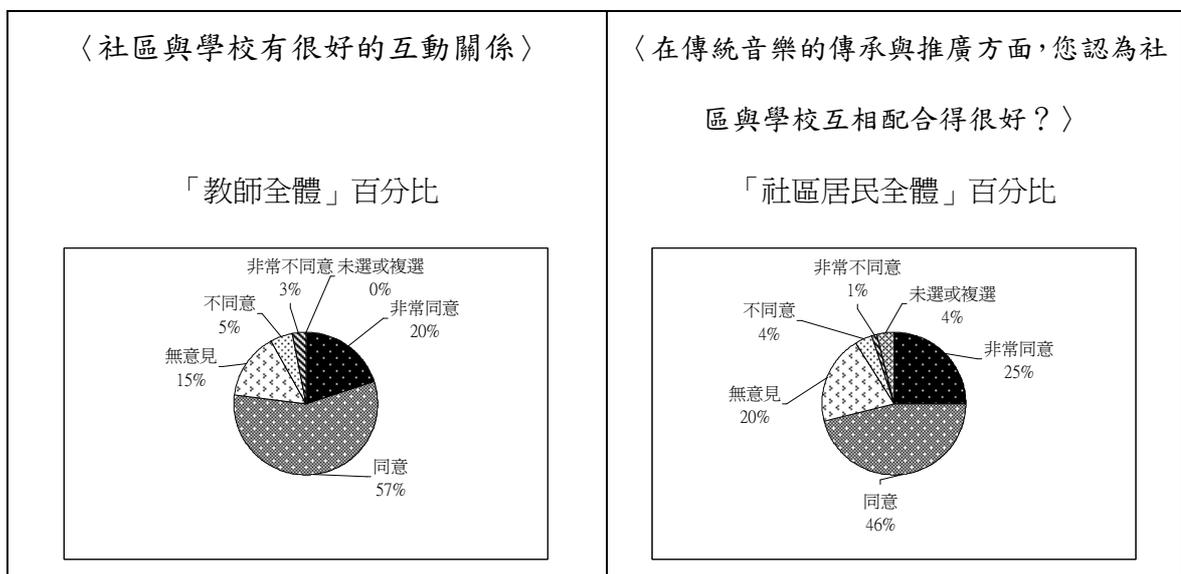


資料來源：筆者整理

三、關於學校與社區在音樂文化上的互動關係

由問卷調查的結果當中，發現有 77%的教師認為社區與學校有很好的互動關係。而社區居民則有 71%認為在傳統音樂的傳承與推廣上，學校和社區之間配合良好。

圖 6-6：「關於社區與學校在舉辦傳統音樂活動之間的配合程度問題」問卷百分比圖



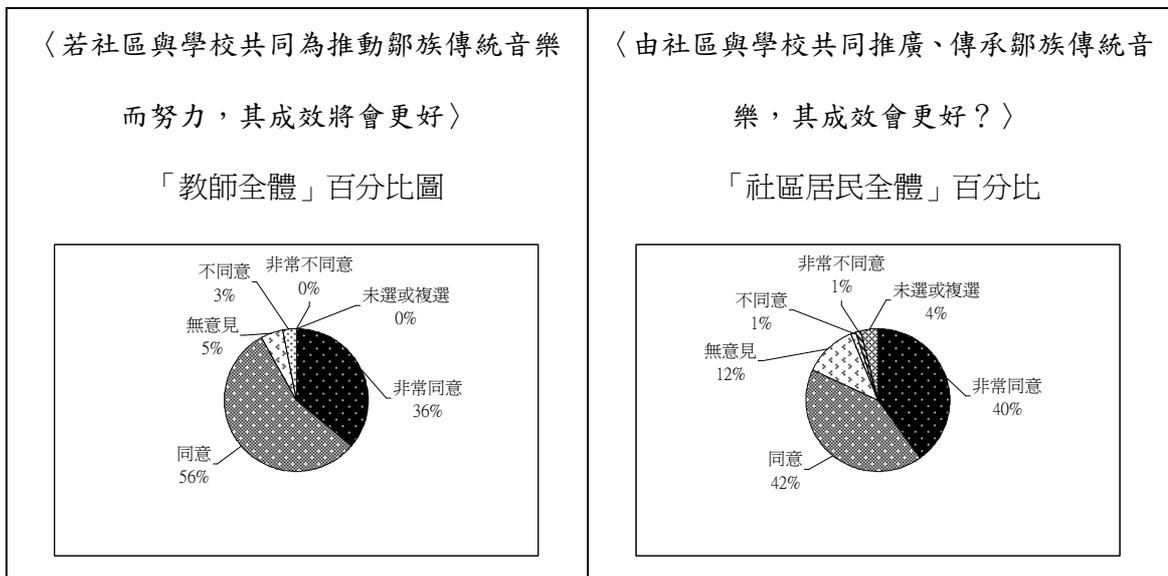
資料來源：筆者整理

但同樣在深度訪談中，筆者卻見到在這個問題上有不同的認知落差。在與學校校長、資深教師及社區理事長的訪談當中，有多數人認為學校與社區之間的互動仍顯不足。學校方面認為社區在傳統音樂上的推廣與傳承上佔有重要的地位，但可惜的是，目前學校與社區還是屬於各自發展的兩條線。有些學校與社區對於傳統音樂的推動尚未達成共識。有些學校教師與社區家長雖然在推展傳統音樂的部分彼此會有共識，但屬個人性質。另外有些是學校與社區互有共識，但還不是搭配得很好，仍需時間努力。

而在社區方面，筆者詢問幾位社區理事長，發現有的社區目前與學校較無互動，有的社區則是會在經費上幫助學校，如山美社區。但實際整體的互動是較為缺乏的。幾名理事長也提及，社區家長因礙於工作與時間不易配合，基本上對於學校教學是抱持支持的態度，但參與度普遍不足。

基本上，在問卷當中，學校教師與社區居民在回答〈由社區與學校共同推廣、傳承鄒族傳統音樂，其成效會更好？〉這個問題上，有 92% 的學校教師與 82% 的社區居民認為，若社區與學校共同為推動鄒族傳統音樂而努力，其成效將會更好。

圖 6-7：「關於社區與學校相互合作，會讓傳統音樂推廣成效更佳的問題」問卷百分比圖



資料來源：筆者整理

因此，從以上的百分比圖可了解學校教師與社區居民認為，學校與社區彼此之間的互動，在推廣傳統音樂上是重要，且可以達到良好成效的。

學校與社區兩者之間對於傳統音樂的傳承與推廣問題上，多數人認為社區與學校任一方都是不可偏廢的。不過，雖然想法接近，但在目前的實踐上則有所落差，學校與社區仍是各自發展的兩條軌道，雙方尚未做良好的溝通與整合工作。

四、鄒族傳統音樂在現代社會的變遷與應用

（一）體制內—學校教學新型態的應用-『鄒族兒童歌舞劇比賽』

2008年鄒族於達邦村舉辦第一屆國小『鄒族兒童歌舞劇比賽』。對於整個歌舞劇比賽當中，在歌舞方面的使用，筆者羅列出以下三個特點：

1、音樂的運用呈現多樣性

在此歌舞劇比賽當中，每個學校運用傳統音樂的方式皆不盡相同，有的

學校延用傳統鄒族歌曲的唱法，有的學校是傳統的唱法與現代流行歌曲的唱法併用，有的學校則是採用完全流行化的鄒族傳統音樂。除了鄒族傳統音樂的使用之外，也加入了非鄒族(阿里山爲主)的音樂，如達邦、里佳國小使用非洲音樂；樂野、山美國小使用阿美族音樂；新美國小運用布農族音樂及南鄒音樂等等。

2、音樂節奏與舞蹈節奏漸趨一致性。

傳統的鄒族舞蹈爲四拍一單位，然而，在此次的比賽中，可以看出舞蹈動作的節奏受到音樂節奏的影響，而呈現兩者一致的現象，

3、打擊樂器普遍被應用在表演當中使用。

打擊樂器在鄒族傳統音樂中不多見，但有半數以上的學校在此次的比賽當中運用打擊樂器。可見打擊樂器在鄒族現代的音樂中，也顯現出其重要性。

(二) 體制外—部落樂團的應用

1、傳統歌曲的運用方式

(1) 以傳統爲主，配合新的唱法。

A、保留大部分傳統的曲調，但也會改編傳統曲調進行演唱。

B、改變傳統歌曲的節奏進行演唱。

C、改變傳統歌謠的歌唱速度進行演唱。

D、保留傳統曲調唱法，但加入不同的和聲方式進行演唱。

(2) 以創新爲主，加入傳統曲調。

2、歌曲的音組織

三十首歌曲之音組織以 do、mi、sol、la 音出現次數最多，其次爲 re、fa

及 si 音。這些歌曲的組成音，一樣保有傳統歌曲的特色，但另一方面，fa 音與 si 音的出現次數也漸漸增加，而有些歌曲是將 fa 音與 si 音運用在和聲上，主旋律中出現的次數則較少，如《達娜伊谷之歌》、《青春飛揚》、《飲酒歌》、《快樂唱歌》、《珈雅瑪之歌》等。不過，也有是直接大量使用在曲調當中的，如《消逝的部落》，si 音出現高達 40 次。

3、歌曲在音程與和聲上的使用

音程的使用方面，除了單旋律演唱時未加上和聲的歌曲之外，其他歌曲所使用的音程，基本上都以 3 度、4 度、5 度、6 度及 8 度為主。但除了這些與傳統使用相同的音程之外，2 度及 7 度音程偶爾也會以經過音的方式出現在某些歌曲上。

至於和聲的方式，筆者所譯之三十首歌曲幾乎都有延用鄒族傳統的平行和聲方式，除了單旋律歌曲，僅有三首歌曲是以純粹和聲的方式進行歌曲演唱。

4、部分歌曲大量使用附點節奏與切分音節奏

在節奏方面，筆者在這三十首歌曲當中發現有不少歌曲大量使用附點節奏，或切分音節奏。使用附點節奏的以《塔山之歌》、《懷鄉曲（*Mongoi ta Oyona*）》、《白紫》、《孤獨者》、《先人的腳蹤》、《就是這樣》等歌曲最多；而使用切分音節奏的，則以《達娜伊谷之歌》、《山美村之歌》、《為你歌唱》、《消逝的部落》等歌曲最多。

有趣的是，珈雅瑪樂團所選錄之《先人的腳蹤》，雖取材自高一生所創作的《塔山之歌》，但在後半段新創的曲調當中，仍然大量延用《塔山之歌》中所使用的附點節奏。

5、樂團近代創作曲樂句喜用後半拍

筆者在譯譜過程，發現鄒族近代創作的歌曲，有許多樂句是常以後半拍出

現，如《長春花》、《達娜伊谷之歌》、《懷鄉曲（*Ta'lhā na Oahngṣ*）》、《懷鄉曲（*Mongoi ta Oyona*）》、《輪子》、《鄒族的故鄉》、《為你歌唱》等等歌曲。

6、近代創作歌曲具日本音樂特色

鄒族傳統歌曲中，並無小二度的音程出現。在日治時期，因接觸日本音樂文化，從高一生的創作歌曲，便可看見日本音樂對鄒族音樂的影響力。在本研究所譯之歌曲中，筆者將小二度的運用分成三個部分，其一是僅用於主旋律，其二是僅用於和聲聲部，最後是主旋律及和聲聲部皆有使用。僅用於主旋律的，如《長春花》、《高山扁伯》、《懷鄉曲（*Mongoi ta Oyona*）》、《孤獨者》、《為你歌唱》、《消逝的部落》、《輪子》；小二度僅用於和聲聲部的，如《抓螃蟹》、《鄒族歌舞組曲—*Homeyaya*》、《鄒族歌舞組曲—*Miyome*》、《鄒族歌舞組曲—*Ananasi anane*》、《快樂唱歌》、《拍手歌》、《珈雅瑪之歌》、《相親相愛》；最後，小二度在主旋律及和聲部分皆有使用的，有《達娜伊谷之歌》、《懷鄉曲（*Ta'lhā na Oahngṣ*）》、《塔山之歌》、《小猴子》、《母親》、《歡樂歌》、《白紫》、《山美村之歌》、《青春飛揚》、《先人的腳蹤》、《飲酒歌》、《不捨》、《鄒族的故鄉》等歌曲。

綜合以上，可看出鄒族傳統音樂在學校的教育，與在部落樂團當中的運用，不論是在曲調、和聲、音組織等方面仍然保留著原有的特色。而在與其他音樂的結合運用上，則呈現出多樣性的變化與組合方式。

結語

2004年達邦國小創校100周年，鄒族部落的小學教育自自治時期以來，迄今已百餘年，原住民教育的問題仍舊不斷的重新被提出；民族文化教育與主流文化教育的熟輕熟重，也不斷的被討論著。只是在教育上是否要將傳統文化與現代文化如此明確的分隔開來，這是我們需要仔細去思量的問題。

鄒族部落學校與社區在傳統音樂的推廣上，目前呈現分歧的兩條軌道。學校體制內實施傳統音樂教學，雖遭遇許多困難，也令許多鄒族籍的教師感到憂心；但另一方面，學校仍不斷嘗試在鄉土課程、合唱比賽、歌舞表演等，加入傳統音樂的部分。當然，在這些方面，傳統音樂並非完全的獨立存在。傳統音樂在鄒族的學校教育當中，已呈現出多面向的運用，如以美聲唱法歌唱傳統歌謠、在傳統歌謠當中改變速度與歌唱方式、和聲方式；或加入其他非鄒族音樂的部分等等。學校以不同的面向透過教育的手段，教授給學生的是符合現代潮流又具有傳統音樂特質的音樂文化。而在這樣的過程當中，學生已不知不覺接觸了多元性質的音樂文化教育，不僅能理解自己族群本身的文化特質，也慢慢的吸收、接納其他文化所呈現出來的不同樣貌。

在社區方面，阿里山鄒族八個社區當中，目前的發展趨勢是較著重於生態旅遊、觀光節慶活動及手工藝等藝術產業等方面。至於部落中的樂團，近幾年來蓬勃發展，有些樂團是支授社區觀光產業的需求，配合表演，但另外有些樂團則是純粹以喜愛音樂而組成團隊，雖然也會支授社區活動，不過，通常是屬於自由發揮、自由發展的狀態。此外，部落樂團所創作的歌曲逐年增加，對於音樂他們有自己的一套想法，雖然音樂所表現出來的形式已經與傳統音樂大不相同，但在歌曲當中所使用的音組織、和聲形式等等方面，我們仍舊看得出傳統音樂對其影響力。

鄒族傳統音樂在現代社會中，其形貌已是多樣化，但在這些形式底下，其文化特質仍舊保存的相當好。鄒族人不論是將傳統音樂運用在教育當中、生活當中、或表演當中，都可看出族人眼中的傳統音樂已經是多元化了。

學校與社區在傳統音樂上各自著墨，尋求發展，雖然在想法上，都認為要彼此配合才能達到推廣音樂文化的良好成效，但以目前的實際情況，學校與社區尚未呈現出整體規劃配合的做法。未來希望有心人士，或許能在這一片未知的領域中，尋找出適切的方向。也許這也是筆者書寫本篇論文的最大企圖吧！

參考書目（以年代為序排列）

專書：

Bruno Nettl 沈信一譯

- 1976 《民族音樂的理論與方法》(Theory and Method in Ethnomusicology)，台北：書評書目出版社。

基辛(R. Kessing) 于嘉雲、張恭啓譯

- 1981 《當代文化人類學(下冊)》，台北市：巨流。

呂炳川

- 1982 《台灣土著族音樂》，台北：百科文化。

明立國

- 1989 《台灣原住民族的祭禮》，台北：臺原出版社。

詹棟梁

- 1989 《教育人類學理論》，台北：五南。

林清江

- 1991 《教育社會學新論》，台北：五南。

許常惠

- 1992a 《現階段台灣民謠研究》，台北市：樂韻出版社。
1992b 《民族音樂論述稿(三)》，台北市：樂韻出版社。
1996 《音樂史論述稿(二)－台灣音樂史初稿補充篇》，台北市：全音出版社。
1999 《民族音樂論述稿(四)》，台北市：樂韻出版社。

浦忠成

- 1993 《台灣鄒族的風土神話》，台北市：臺原出版社。
1997 《庫巴之火》，台中市，晨星出版社。

浦忠勇

- 1993 《臺灣鄒族民間歌謠》，台中縣：台中縣立文化中心。
1997 《台灣鄒族生活智慧》，台北市：常民文化。

中華教育學會主編

- 1993 《多元文化教育》，台北市：台灣書店。

教育部

- 1993 《國民中小學九年一貫課程綱要藝術與人文學習領域》，台北：教育部。
2004 《藝術教育政策白皮書》，台北市：國立台灣藝術教育館。

謝俊逢

- 1994 《民族音樂論集》，台北市：全音樂譜出版社。

中華民國社區教育學會主編

- 1995 《學校社區化》，台北市：師大書苑。

王嵩山

- 1995 《阿里山鄒族的社會與宗教生活》，台北縣：稻鄉出版社。
2001a 《當代臺灣原住民的藝術》，台北市：國立臺灣藝術教育館。
2001b 《臺灣原住民的社會與文化》，台北市：聯經。

陳郁秀

- 1996 《音樂台灣》，台北市：時報文化。
1998 《百年台灣音樂圖像巡禮》，台北市：時報文化。

吳潛誠 總編校

- 1997 〈藝術品味與文化資產〉（“Artistic Taste and Cultural Capital”），《文化與社會：當代論辯》（*Culture and Society: Contemporary Debates*）。台北：立緒出版社。

杜裕明編輯

- 1998 《鄉土藝術教育論談》，台北市：國立台灣藝術教育館。

張建成

- 2000 主編《多元文化教育：我們的課題與別人的經驗》，台北市：師大書苑。
2002 《批判的教育社會學研究》，台北市：學富文化。

行政院文化建設委員會

- 2001 《福爾摩沙之美：臺灣的傳統音樂》，台北市：文建會。

陳奎熹

- 2002 《教育社會學導論》，台北市：師大書苑。

許常惠、呂錘寬、鄭榮興

- 2002 《台灣傳統音樂之美：多音交響》，台北市：晨星。

鄭方靖

- 2003 《從柯大宜音樂教學法-探討台灣音樂教育本土化之實踐方向》，高雄：復文。

呂鈺秀

- 2003 《台灣音樂史》，台北市：五南。

蔡宏進

- 2005 《社區原理》，台北：三民。

呂錘寬

2005 《台灣傳統音樂概論》，台北：五南。

顏綠芬、徐玫玲

2006 《台灣的音樂》，台北縣：群策會李登輝學校。

期刊：

林道生

1998 〈台灣原住民民謠與音樂教育〉，《玉山神學院學報》，第 5 期，頁 69-78。

陳郁秀

1999 〈台灣音樂教育回顧與前瞻〉，《教師天地》，第 100 期，頁 29-39。

湯碧美

1999 〈培育帶著走的基本能力是時代的趨勢—談九年一貫新課程綱要對音樂教育的啓示〉，《研習資訊》，第 16 卷第 2 期，頁 24-40。

張炫文

1999 〈論傳統鄉土音樂與音樂教育〉，《國教輔導》，第 39 卷第 2 期，頁 58-63。

劉炯錫

1999 〈失根的文化—原住民文化傳承的隱憂與前瞻〉，《大自然》，第 63 期，頁 12-17。

谷縱

2000 〈原住民文化何去何從！—談當前原住民文化困境及再造〉，《原住民文化與教育通訊》，第 7 期，頁 12-15。

梁忠銘

- 2000 〈台灣原住民文化教育政策發展之研究〉，《原住民教育季刊》，第 20 期，頁 125-139。

林志興

- 2000 〈從唱別人的歌,到唱自己的歌--流行音樂中的原住民音樂〉，《原住民文化與教育通訊》，第 8 期，頁 37-40。

陳鄭港

- 2000 〈台灣原住民族音樂文化及其發展〉，《山海文化雙月刊》，第 21 卷第 22 期，頁 6-15。
- 2005 〈台灣文化瑰寶—幾個窺探原住民音樂之美的視窗〉，《藝術欣賞》，第 1 卷第 5 期，頁 84-89。

蕭奕燦

- 2000 〈鄒族原住民音樂教材編寫研究〉，《國民教育研究學報》，第 6 期，頁 239-268。

江冠明

- 2000 〈回歸大地—原住民音樂發展與世界音樂趨勢〉，《山海文化雙月刊》，第 21 卷第 22 期，頁 97-105。

賴美玲

- 2002 〈日治時期臺灣音樂教科書研究〉，《藝術教育研究》，第 3 期，頁 35-56。

陳正芬

- 2003 〈以多元文化教育理念看音樂教育之發展趨勢〉，《國教天地》，第 154 期，頁 91-99。

姚世澤

- 2004 〈台灣音樂教育的變革與未來發展趨勢之探究〉，《台灣教育》，第 628 期，

頁 2-13。

楊靜欣

- 2004 〈日據時代台灣音樂教育之研究—以公學校教育爲主〉，《景女學報》。第 4 期，頁 241-249。

郭美女

- 2005 〈從藝術與人文課程之實施探討原住民音樂教育現況〉，《台東大學教育學報》，第 16 卷第 2 期，頁 171-198。

廖珮如

- 2005 〈「民歌採集」運動的再研究〉，《台灣音樂研究》，第 1 期，頁 47-98。

明立國

- 2006 〈鄒族與布農族的音樂研究〉，《傳統藝術雜誌》64 期，頁 81-85。

錢善華

- 2007 〈鄒族音樂的起源與風格〉，《樂覽》，第 92 期，頁 58-61。

學術研討會論文與專案計畫

傅君

- 1998 〈原住民產業發展與空間分佈〉，《原住民文化與觀光休閒發展研討會論文集》，台北：田園城市文化事業有限公司。

明立國

- 2004 〈祭儀、展演與文化復振---關於鄒族幾個相關問題的探討〉，「鄒族人文學術研討會」，嘉義：嘉義大學。

2004 《嘉義縣音樂類藝文資源調查計畫報告》，嘉義：嘉義縣文化局。

嘉義縣阿里山鄉達邦國民小學

2004 《鄒族百年教育學術研討會論文集》，嘉義：嘉義大學。

吳榮順

2005 〈鄒族音樂〉，《鄒族人文觀光資源調查研究暨文宣執行計畫報告》，中華民俗藝術基金會。

行政院原住民族委員會

2007 《2007 臺灣原住民族教育理論與實務學術研討會論文集》，嘉義：嘉義大學。

論文：

羅明珍

2000 《結合社區文化資源之藝術教育課程設計研究—以宜蘭縣國中美術課程設計為例》。彰化師範大學藝術教育研究所碩士論文。

陳伶豔

2000 《花蓮縣國小校長多元文化教育認知與實際辦學情形之研究》，國立花蓮師範學院多元文化教育研究所碩士論文。

康瓊文

2000 《國小音樂教科書各族群歌曲內涵之分析研究》，國立台灣師範大學教育研究所碩士論文。

張家蓉

2000 《原住民地區國中教師對多元文化教育之態度—從族群面向研究》，國立台灣師範大學公民訓育研究所碩士論文。

蔡杏絃

2003 《學校本位概念下的音樂課程設計—以烏來福山國小為例》，東吳大學音樂學系碩士班音樂教育組碩士論文。

施韻涵

2004 《台灣學校音樂教育之西化與本土化》，國立成功大學藝術研究所碩士論文。

許淑貞

2005 《運用台灣原住民歌謠於國民學校音樂課程之研究—以布農族為例》，國立台南大學音樂教育學系碩士論文。

網路資源：

《原住民族教育法之回顧與展望》：

<http://www.npf.org.tw/PUBLICATION/IA/091/IA-R-091-092.htm>

教育改革諮議報告書：

http://www.sinica.edu.tw/info/edu-reform/farea2/tsy-all_3.html

國立教育資料館之原住民網站：http://3d.nioerar.edu.tw/2d/native/law/law_0402.asp

中華民俗藝術基金會：<http://www.folk.org.tw/about-1.html>

達娜依谷社區—山美：<http://www.e-tribe.org.tw/tanayigu/DesktopDefault.aspx>

嘉義縣戶外教學網：<http://outdoor.cyc.edu.tw/outdoor/alishan/index.htm>

阿里山國家風景區管理區電子報第七期《2006/4/28》：
http://www.ali.org.tw/chinese/other/epaper1/content.php?cate_id=209&bull_id=3139&bull_top=3143

阿里山國家風景區-人文資源：
http://www.ali.org.tw/chinese/01us/02culture_view.php?bull_id=60

阿里山國家風景區管理處：<http://www.ali.org.tw/kids/gotoali/inside2-1.php>

大紀元文化網：<http://www.epochtimes.com/b5/3/8/18/c14135.htm>

台東南島文化節網站—王崙山：臺灣原住民—鄒族的社會與文化：
http://tour.taitung.gov.tw/festivity/web_6-13.html

行政院農委會林務局全球資訊網：
<http://www.forest.gov.tw/ct.asp?xItem=5670&ctNode=486&mp=1>

落 e 樂園(珈雅瑪)：
<http://www.e-tribe.org.tw/CAYAMAVANA/DesktopDefault.aspx?tabId=28>

部落 e 樂園網址：
<http://www.e-tribe.org.tw/cayamavana/DesktopDefault.aspx?tabId=129>

達邦國小網頁—原音重現·奧福實驗教學計劃：
<http://www.dbps.cyc.edu.tw/old/index.htm>

台大圖書館新進館藏簡介：<http://newbooks.lib.ntu.edu.tw/?p=100>

發現史前館電子報：http://www.nmp.gov.tw/enews/no27/page_03.html

中央社網路新聞：「卑南族音樂靈魂 文建會表彰陸森寶的貢獻」：

<http://news.yam.com/cna/garden/200711/20071107931468.html>

公共電視網站，《舞動山海的旋律》分集介紹。網址：

<http://www.pts.org.tw/~web02/sea/page2.htm>

台東縣全球資訊網 http://www.taitung.gov.tw/chinese/exotic/ex_eidetic-c8.php

文化使命與流行音樂溝通的可能—王宏恩的音樂：

<http://e-info.org.tw/sunday/emusic/2004/em04022901.htm>

原住民月刊：http://www.kgu.com.tw/minority/per/07/no07_22.htm

生命力新聞「人人加一腳 讓原音路更寬廣」：

http://www.newstory.info/2000/06/post_14.html

山美社區網頁資源：

<http://www.e-tribe.org.tw/tanayigu/DesktopDefault.aspx?tabId=206>

音樂 CD

達瑪雅耶合唱團

2001 《KUBA 的歌聲》音樂 CD，嘉義縣政府。

2002 《達娜伊谷之歌》音樂 CD，嘉義：鄒竹屋工作室。

2004 《母親》音樂 CD，嘉義：鄒竹屋工作室。

2005 《快樂唱歌》音樂 CD，嘉義：鄒竹屋工作室。

珈雅瑪樂團

2002 《分享祭》音樂 CD，台北：歌將唱片發行。

斯莉亞合唱團

2004 《斯莉亞農人合唱團》音樂 CD，未出版。

高慧君/ 陳主惠/ 茶山歌詠隊

2006 《鄒之春神 高一生 音樂·史詩·歌》音樂 CD，台北：參拾柒度製作有限公司。

影片資料

明立國製作

1993a 「台灣原住民族樂舞系列--1993 鄒族篇」，未出版。

1993b 「九族之夜」紀錄片，台北縣文化中心出版。

吳明季製作

2007 「舞動山海的旋律(一)~(十)集」，台中：我們工作室。公視節目播出。

吳佩芸攝錄

2008 「鄒族冬吶」，未出版。

吳佩芸攝錄

2008 「2008 年第一屆鄒族兒童歌舞劇比賽」，未出版。

其他

明立國教授 2007 年 4 月 15 日主持《民族音樂學堂－鄒族祭儀樂舞》之簡介稿。

《親近鄒族》觀光摺頁，嘉義：交通部觀光局阿里山國家風景管理處。

《鄒族部落-山美、新美、茶山》觀光導覽摺頁，嘉義：交通部觀光局阿里山國家風景管理處。

《鄒族部落-樂野、達邦、特富野、里佳》觀光導覽摺頁，嘉義：交通部觀光局阿里山國家風景管理處。

2008 年達邦社 *Mayasvi* 祭典活動簡介摺頁。

2008 年特富野社 *Mayasvi* 祭典活動簡介手冊。

附錄

附錄一：訪談紀錄

訪談紀錄(一)

時間：2007年8月7日上午

地點：達邦國小

訪談對象：P-B 校長

1、請問達邦國小是利用什麼樣的課程來上傳統音樂的課？

答：這個部分不管是語言還是音樂，現在都擺在藝術與人文，但是藝術與人文的總節數是一定不夠的，會在彈性課程，以我們學校目前的做法，除了彈性課程一節課之外，還不夠，就會利用禮拜三的下午，額外的找經費，請社區的耆老，幫我們進行練唱。合唱所需要的時間要很多，但正規的音樂課還是要上，我們現在是很重視文化的教育，可是基本上主流的東西，還是不能偏廢。基本上我們還是在正常的課程之外，額外再排合唱教學。

我們會配合一些活動，節慶、時令來安排我們的鄉土課程。我們大概每年都會安排一個類似總結的課程，我們的課程不只是語言，語言是一定有的，音樂也是一定會有的，我們還包括了一些屬於鄒族的特殊課程，比如狩獵、祭儀的、童玩的、神話故事、認識動植物、觀看星象等。我們的課程是蠻多的。

利用暑假7月初的時候，進行為期一週的多元文化課程，就是完全進我們族群的課程。……把重點擺在族群文的學習上。師資上則是會請社區人士來幫忙。

五年級的課程中，從彈性節數中抓出二節課(一週)來上有關民族文化的教育課程。

2、請問學校合唱團主要以哪些年級為主？

答：以高年級為主，三四年級慢慢加入。其次，每週三是我們的母語日，所以那

天的活動我們盡量都以母語來做。

3、請問學校與社區有哪些互動？

答：社區有活動的時候，小朋友會去表演。每逢大社舉行戰祭，會帶著小朋友去參加，讓孩子們去了解祭典的過程，及所唱之歌曲及所跳之舞。這樣的效果比在學校進行的紙上談兵，效果好太多了。戰祭的正典之後，晚上的歌舞祭，小朋友可以參加，跟著大人在其中歌唱跳舞。在正式的祭典方面，學校所能教的不多，只能依靠多次參與，慢慢了解基本的流程，什麼時候該唱什麼歌、該跳什麼舞，這都是靠著多次的觀摩而習得。在以前，祭歌的習得也是不用由誰特別去教，而是在那樣的環境之下，耳濡目染久而久之就會了。

學校的力量其實很有限，而且我們也知道，文化這個東西是沒有一個版本，它是各說各話，但是只要不要超過這個範圍，大家就都能接受。比如說：說故事，每個人講的都不一樣，不過結局是一樣的，內容也是大同小異。可是一旦我們把這些變成課程之後，把它寫成文字以後，它就被訂調了。小朋友會以為課本上寫的才是對的，老師、或其他人所講的版本是不對的。會有這種現象，所以我們要很小心。跟小朋友說這只可以當做參考，而並非是最正確的版本。文化無法寫在教科書上而被訂調，而應給予孩子各種不一樣的觀點的方式來傳承才可以達到學習整個文化的全面性。而口述的傳承方式，最能夠傳達文化的精髓，只可意會，不可言傳

4、請問您覺得流行音樂對於傳統音樂有哪些影響？

答：媒體的力量很強，……流行音樂很多，無所不在，所以，無形中會造成很多的改變，這是不可否認的事情。但是我一直認為，這兩種(傳統與流行)是可以兼顧的。沒有說你只能學一種，但是無可否認的，會影響到我們整個音樂的走向。譬如說，我們現在部落裡有很多的樂團，他們在編曲的時候，會比較朝向流行音樂。就好像早期日本統治台灣的時候，我們也都是唱東洋的歌曲，這是沒辦法的。

其實這個東西是不可避免會改變的，但是即便是有東洋的味道，我們一聽就是鄒族的東西。目前的歌曲也是一樣，很多創作歌曲，雖然聽起來很像流行音樂，但是一聽，還是有鄒族的味道在。但這未必是不好的，我們不應去局限音樂的發展。但在祭典歌曲方面，我們還是堅持絕對不能變動的。……有所堅持，有所開放。我們小朋友唱歌，長老們說，外面的音樂聽太多，小朋友唱歌都容易走音。

以前的歌是看人的心情去唱，沒有固定的拍子，而且有些歌曲，譬如演唱的人他的氣多長他就拉多長，是憑感覺去唱歌的。但將歌謠寫成五線譜後，樂句的感覺就被固定下來了。所以小朋友現在在看譜學唱歌時，就會被五線譜的拍號所限制，每個拍點都被切割得很嚴重。所以現在所唱的傳統音樂會有一些差別。但因為常用鋼琴來做教學，所以爲了屈就，就一定要把樂句切割的很清楚。這也是一個盲點。

5、鄒族音樂在過去以及在現在有什麼樣的改變？

答：過去鄒族的音樂並不多。祭典音樂是很嚴謹的，一般音樂是生活性的，隨性的，充分表現人的生活態度。現在僅能抓住鄒族音樂的精神，在教出那種隨性感則較無可能，因為環境已改變，只能以制約的方式來學習。

有時候我們會很掙扎學校的教育，到底是有助於我們族內的文化傳承，還是說幫忙扼殺我們的傳統，有時候我們都會掙扎。我們到底是不是主流文化的鷹爪？合唱比賽也是會因應主流文化。……鄒族沒有什麼舞蹈，但爲了上台表演、舞台效果，硬是把一些東西拼湊在一起。……但這樣下來，孩子們就容易錯認爲老師所教之某些歌舞(改編過或加入較多符合主流文化元素的歌舞 這是鄒族本來的歌舞形式，自己原本的文化。教師會愈教愈怕，愈了解主流文化逐漸在侵蝕自己的傳統文化時，就愈覺得害怕，不禁思考，我到底是不是主流文化的幫兇？我是不是變成扼殺自己族群文化的推手？

6、學校推廣傳統音樂的困境

答：學校的力量有限，社區的輔助很重要，要讓學生耳濡目染，有那樣的環境才能繼續傳承下去。

7、學校有哪些鄒族傳統音樂的教材：

答：我們有錄製教學 CD 教小朋友唱歌謠，通常會從古老的唱法，改編成較簡易的唱法。否則小朋友較難學。

訪談記錄(二)

時間：2007年8月7日下午

訪談地點：達邦國小

訪談對象：K主任

1、請問主任，鄒族音樂目前在學校方面是放在哪個課程來上？

答：鄉土語言課本中，音樂幾乎是沒有。主要是融入其他課程當中，如國語、生活、社會、鄉土語言等課程，比較常搭配的是在鄒語課。另外，學校在每週三的導師時間練比賽合唱曲，而下午則會練唱鄒語歌曲。藝術與人文的部分是由各班老師自己上，以課本為主。這個暑假學校在8/20-8/24安排一個文化活動(早上課輔，下午是歌舞學習，其課程內容也包含歌舞的學習，聘請社區人士來教授。

學校在下學期申請原住民民族教育計畫—學校這邊是申請歌舞方面的課程，1-6年級抽1節上傳統音樂。學校在文化這方面的想法是重在普及與傳承，所以僅單純在學校做教學，小朋友較少出去外面表演。

3、學校在這方面是否有與社區互動？

答：學校較沒有與社區互動，社區在這方面無力推廣。我們只能純粹的在社區中找相關師資，社區的文化活動不多，社區不會主動來做推廣，社區是比較被動的。

4、社區方面是否有關於文化的教材？

答：社區這邊是沒有的。以前都是由學校來做。

訪談紀錄(三)

時間：2007年8月7日下午

地點：達邦村

訪談對象：A 師

1、請問老師有在社區帶活動嗎？

答：沒有，因為年紀大了，應該交給年輕人。不過，現在的年輕人也不是帶得很好。可能也許他們不知道要怎麼去做。他們不找我的話，我也是不太願意去插手。我比較參與教會的活動，天主教，也是教母語啦，教一些教會的歌，什麼歌都教。

2、老師在達邦國小帶合唱團時都教哪些歌曲？

答：都有教，沒有限定只教什麼。鄒族傳統歌曲，甚至於教他們一點簡單的傳統舞。什麼歌我都教。……合唱團之前都是應付每一年的音樂比賽，沒有說關於傳統的歌曲要教到哪些程度。

3、參加比賽時，自選曲的部分會使用鄒族的歌曲嗎？

答：會唱。小朋友說到講鄒語就頭痛，不只是達邦這邊，我以前也教過新美、來吉等都一樣。

4、學校是否有要求鄭老師，關於鄒族的歌謠要教到哪些歌，或是您自己在教小朋友鄒族音樂時，有什麼樣的想法？

答：我只是兼課，沒有什麼特別的想法。不過，我也儘量在教鄒語的歌曲。學校的人，如果要我寫計畫呀，我是會去做。但是，他們目前是沒有什麼要求，校長是有說鄒語的歌曲可以做教學，不過，還是說預備比賽，以比賽為主。有時候，

我在上鄒語課的時候，我會順便教他們鄒語的歌曲，帶小朋友到音樂教室。這樣也可以順便教鄒語歌詞的解釋及說明，或舞蹈動作等等。

5、小朋友在學鄒族歌曲與一般的歌曲有沒有什麼樣的差別？

答：目前在教學上都還好，差不多。小朋友對任何歌曲基本上都不會排斥。鄒族歌曲小朋友大部分都有聽過，所以幾乎常聽的歌曲都會唱，只是唱出來的歌詞有時候不太對，發音也不正確。所以，教起來有點困難。鄒語的課程，一個禮拜一節課，說起來是很少的。……這是通病，(鄒語)只有學校在教，其實沒有用。小朋友他們父母親那一代都是受國語教育的，所以他們很少會講鄒語。老人家也不跟小朋友說鄒語了，因為老人家也在學國語，因為要跟他們可以溝通。……鄒族的母語教學太晚推了……

6、在鄉土課程中，教材課本也將鄒族歌曲列入嗎？

答：課本根本沒有寫到有關音樂的東西……課本也是應付認證考試的。音樂的部分是我自己加進去上的。用音樂來上母語，小朋友還蠻喜歡的，蠻高興的，而且可以接受鄒語歌曲。鄒族比較古老的曲子我也會教，現代的曲子也會教。鄒族古老的歌曲，大部分都是二部，或者是三部。鄒族的和聲很難抓，因為老人家說，有些聲音，比方是深山裡的鳥語的聲音，或是瀑布的聲音、水的聲音……是有簡單的被譜出和聲來，但是像是小孩子就不太行，大人的話，在豐年祭的時候，如果有一個主調出來，他們就跟著唱，和聲就這樣出來。即使將音寫成譜，有時候也覺得很勉強，唱起來沒有那麼自然。有一年研習，許常惠老師曾講過：「對原住民的歌曲不要太在意他們的拍子。」因為有時候真的是隨性的，譜成歌曲的時候，就難免怪怪的。

7、老師在教小朋友唱歌謠時是用何種方式，以唱的方式或是看五線譜教？

答：我所教的歌曲幾乎都是有用五線譜寫出的，我會把譜發給他們，但是教的時

候就會有一點點出入。如果完全按照譜上的，唱出來可能不是很好聽。我會聽主音以後，做些修改。

8、老師如何挑選教材？

答：傳統歌曲、古老歌曲慢慢教，先讓小朋友產生興趣，目前年輕人作的曲子我會篩選，以小朋友適合唱的為主，唱起來比較輕鬆的、比較活潑的。我也會選擇一些鄒族年輕人的創作曲，比較保留鄒族調性的。像孤獨者(曲名)，我有試著教小朋友，效果還蠻好的。我姪女有幫我譜和聲(孤獨者)。

9、合唱團平常是否有參加社區活動或其他活動？

答：有邀請我們就會去。通常是透過社區。目前沒有刻意自己去表演。族內、社區內、外界平地若有活動，有邀請就會參加。今年暑假我們就帶了 20 位小朋友參加長庚大學的夏令營(蒲蒲夏令營，課程為多元的常識學習，針對原住民或鄉村的小朋友所舉辦)，在晚會表演時表演鄒族傳統歌舞與其他小朋友做交流。另外，我們也帶孩子去耐斯百貨廣場表演。

10、社區目前是否有做文化推廣的工作？

答：社區在文化推廣方面，沒有一個整體的規劃，語言、傳統服飾、工藝、歌舞、生態等方面都沒有這類的課程。現在這邊的社區一昧的著重在自然生態，辦了很多活動。我覺得沒有方向，沒有指導者，沒有共識，少了領導、帶頭的人，達邦的鄒族文化就缺社區這一塊。目前社區真的是沒有推，反而教會會以教會的方式來將鄒族部分傳統音樂留存下來。教會也會舉辦與鄒族人息息相關的文化活動。

11、對山美歌舞表演的看法

答：我去山美看過幾次，覺得不是很理想……因為我去看別的國家表演他們的傳統歌舞，他們就真的是傳統。其實很多研究者與教授，他們要來看的就是最原始

的東西。我去看過美國印地安自治區的原住民表演，他們的表演什麼都沒有，就是鼓，很簡單，一個圓圈一個方向，人不多就一個單圈，人多就成雙圈、三圈等。鼓聲、歌唱傳統歌曲，就是他們最傳統的東西。……鄒族人很可憐，想要學別人的東西，但是也沒有學好，然後又跟鄒族傳統脫節。山美的舞蹈已有太多現代的東西，但傳統的與現代並沒有結合的很好。

12、強勢的流行音樂，對於鄒族音樂的傳承有什麼樣的影響

答：我覺得也還好，流行音樂還未影響到我們完全不想唱自己的歌。不過，的確小孩子喜歡唱周杰倫、蔡依林等的歌。不過，小朋友接受到外界的刺激很多，平地也是有同樣的情況，都會面臨這樣的問題。小朋友一回家就是看電視，年輕人也是差不多是這樣。就是要有一股傻勁的人，願意去做，願意再回去教傳統的歌曲。

13、鄒族推廣傳統音樂的困境？

答：學校推廣無力，再加上社區不推廣，傳統文化很難傳承。鄒族祭儀的歌曲是不能隨便唱的，也導致傳統歌謠式微，可是鄒族人自己說不能練唱，但外面已經有人將迎神曲、送神曲灌錄成 CD 了呢。另外就是，族人沒有意識文化的消失，也沒有共識去傳承。生活環境改變，若沒有好好營造鄒族文化的氛圍，則傳統的東西很難再存活。

14、鄒族音樂，比如像生活歌謠，在以前是用於日常生活，有實用性的。但這些歌謠對於現在的小朋友來說，有什麼樣的重要性？

答：這些歌曲對小朋友來說是沒有什麼意義的。學校現在的教學也是應付比賽或考察用的，沒有一個整體的計畫要在這個方面好好的推行。以傳統歌謠來說，也沒有規定小朋友一定要會唱到哪個程度，會哪幾首歌等。學校也沒有方向與主題。

15、請問老師對於新一代年輕人創作鄒語歌曲的看法？

答：他們是追求個人的創作與表演，他們樂團的歌曲，也沒有好好唱，都是好玩性質。至於承襲傳統的較少，他們也有很多不會唱傳統祭典歌曲的。拿到教會使用，有些人就持反對意見。神父認為把傳統的歌曲留在教會沒有什麼不好，但有些人就不認為這樣做是對的。我自己是覺得不錯，也有人把這些歌曲加上和聲，很好聽。

訪談記錄(四)

時間：2007年8月9日上午

地點：來吉國小

訪談對象：H 師及其夫人 E 師

1、請問老師，傳統音樂的部分，學校是放在什麼樣的課程來教學？

答：因為課程安排的緣故，學校是利用週一、二、四、五中午及週三下午的合唱團訓練，練唱時挑選本族歌謠，或創作歌曲來教唱。合唱團的方面，另請社區老師來協助。因為學生人數少，所以合唱團團員為 2-6 年級。另外，在課間活動、放學之後教傳統舞蹈時，也會教唱傳統歌謠。以歌來配合舞蹈。在教鄉土語言時教唱歌謠，再加上一些創作的小律動來做教學。在教唱歌謠的同時，也進而學習語言。

小朋友在學習傳統歌謠、舞蹈之後，會在鄉內、部落(如藝術市集開幕典禮)、及阿管處(營火冬季開幕典禮)等舉辦活動時，會應邀請出去表演。

2、老師所抱持的教學的理念為何？

答：讓小朋友喜歡唱歌、快樂的唱歌。

3、目前學校與社區的互動如何？

答：社區現在在推廣文化傳承這個部分是比較欠缺的。部落的教會做文化推廣的反而比社區做的多。

4、教學大多選擇哪方面的教材？

答：祭儀的歌曲不會教唱，較會選擇生活性的歌謠。鄒族在關於音樂文化這方面尚無一個完整的教材。以前雖然有很多人做過歌謠採集，但並沒有將這些歌曲系

統性的轉換成書面、或將整個歌曲採集做一個彙整來當做教材使用。另外鄒族人的自創曲也會採用在教學上。以前有很多蠻有趣的歌，因為沒有繼續傳下來，所以現在也不知道怎麼唱，對這些歌曲比較陌生。

5、關於歌謠的唱法，如何取舍？

答：唱法不一樣是個人主觀的看法。樂野的鄭主任運用奧福來做本土歌謠的教學，所以這個是可以取用的。另外，可以透過聽取童謠錄製 CD 來了解不同的唱法。年輕一輩的老師，可以接受用新的教學方法來教學，其目的重在普及化，但老一輩的就不能認同，他們較注重結構。但當只注重結構性的東西時，往往就不能普及化。不應拘泥於所謂的把傳統的東西用其他方式來教是不傳統的這種想法。

6、傳統與創新如何去拿捏？

答：要傳承，但是當孩子不願意去學習古老的歌調的時候，根本一點辦法都沒有。因為大環境的改變，年青一輩受主流文化影響甚大，而且又因為也不常跟老人家在一起，所以也無法得知古老歌謠的唱法。但如果透過創新的東西，例如可能用比較流行化的方式來教唱，在小朋友學會唱之後，再用其他方式讓孩子們認識原本傳統的歌唱形式。像學校的合唱團就可以做這個拉回傳統唱法的動作。像現在部落中也有很多在創作屬於鄒語創新的歌曲，但要從這樣流行的歌曲當中，要如何將孩子們拉回到傳統，就需要用一些方式。譬如我們在教會，就會利用很多跟青少年的孩子們相處的時間，唱傳統歌謠讓他們聽，讓他們了解原本歌曲的唱法是如此。

7、要從流行文化將孩子拉回到傳統，在學校的做法是？

答：國小的部分比較簡單，就是透過我們的合唱教學，合唱教學除了比賽的曲子，這幾年我們在方向上有做調整，練習時間我們做區分，一段時間練比賽的曲子，

一段時間就是教這些童謠，就直接把這些教給小朋友。那已經出去的青少年，是透過教會的一些活動，在唱歌的時候，把傳統的歌謠帶進來。帶進來的時候，可能一開始孩子們會覺得比較悶，跟他們現在的，可能動態的，也許他們都蠻喜歡搖滾的，……但其實比較困難，孩子們願意來才能做些什麼，不願意來就什麼都不用說了。

合唱團的孩子在國小都得到很好的成績，優等呀，一上國中周杰倫呀出現了之後，開始他們的唱歌咬字不清，嘴巴都不願意打開，不知道他們在唱什麼，連帶連講話都會糊在一起。

我覺得國小階段是要建立起孩子們正確的觀念，他們才會有那樣的想法跟動力去抓住原來那個比較好的東西，傳統的東西也是一樣…但是現在國小也面臨了一個問題，就是社區環境，社區有很多卡拉 ok，這個就牽扯到家長態度的問題，他們常常就是去唱卡拉 ok，小孩子就帶在身邊，國小的小孩子都很愛唱那種悲情的歌，唱得還很有感情，唱閩南語的歌唱得很道地，會用哭腔、轉音等，受主流文化影響很大。這也是現在帶合唱團的另一個問題，常常要去調整小孩子唱歌的方式，所以現在在帶也愈來愈辛苦了。

現在部落小學的老師也多少受到流行文化的影響，沒有辦法帶正確的調。因此，像是歌謠的部分，尤其是搭配舞蹈的，都會請部落耆老來幫忙，會比較有那個味道。

年青人對族群的認同，我覺得認同這個東西，如果有很強烈的一個認同感，他自然而然會想要去知道我們族群是什麼樣子的，不一定是在歌裡面，只要對自己的族群的一個認同點深的話，歌或文化之類的就會很自然的有興趣想要知道。在國小的話，這個部分我反而覺得比較重要，因為如果在國小沒有去帶好，沒有去培養他們帶這個觀念、培養的話，因為一定是，國小一畢業之後…

(E 老師)以前有一本教材將歌謠轉換成五線譜，但教唱起來就很奇怪，因為有時候老人家唱的會跟譜上所記不盡相同。以前的古調是不固定的，不固定節奏的……轉換成音符後要怎麼去記錄？然後，我們這些老師看到這些東西，要從這

些音符再去教的時候，就覺得唱起來怪怪的，就會有這種現象，不過這是比較偏古調方面的，比較通俗的童謠就還好。有的時候我們拿到以前的人做的，就會覺得說，怎麼以前的記譜、寫譜的程度，沒有辦法很詳實的把原來的歌記錄下來。所以我們拿到那個譜，然後唱的時候，就可能因為那個譜不是記得很好，可能詞，那個歌詞也記得不是很詳實，就會有這種狀況。……我們合唱團，以前教育部也有編一本，那是全省原住民的，是去採集的。可是大家發發，發到各校去，我們再做全省的討論的時候，有一個老師就直接問大家說：「你們會用嗎？這一本教育部這個東西，你們會用嗎？」不會，因為那個記譜記出來的，就覺得怪怪的，好像不對這樣子，所以，這個我覺得也是一種困難的地方。除非，再重新去採集，有人重新再去弄這些東西，不然，我們去找以前的資料，唱起來怪怪的。……孩子一般在家會說母語，已經算是很不錯了，更何況的唱傳統歌曲，這些歌曲甚至是連其父母親都沒聽過。……父母親有些是會說鄒語，但幾乎是沒有老人家的那種流利口語，有的是會聽，有的是完全不會說……鄒族跟別族比較而言就不一樣，說國語的特別多，特別聽話，上頭推行什麼就做什麼……在家裡面的溝通也都是用國語……所以現在有很多年輕的爸爸媽媽，三十幾歲的，有的只剩下會聽，有的就不太會說……尤其是像達邦，以前達邦有很多公務員，他們都是講國語，所以我那時候在那邊，感受就特別深。

8、是否用美聲來訓練小朋友練唱？

答：如果是爲了要比賽，就某一方面來說是需要的。不過，若是讓孩子單純到社區、部落、或其他地方表演時，就不會要求孩子以美聲的方式來唱。

9、關於學校推廣鄒族傳統音樂，教小朋友這些歌謠，對現在而言應該怎麼看待及定位？

答：以現在的狀況，可能也只能努力的把它變成學校課程的一部分，因爲在生活

上確實已經沒有辦法去做這些傳承。只能夠，真的是現在就是學校要努力的把它變成一個穩定的，而且是有…，這個部分我們一直沒有做到的，它是一個有系統的上來的一個課程，譬如說一年級該學什麼，二年級該學什麼，而且可能必須要有一個檢測的制度，讓孩子們知道我應該學會的，是否都有學好，從一年級到六年級是一個漸進式的，他可以完成這些東西。這是我的想法。……其實應該說，最重要的還是部落，包括母語也都是一樣，因為沒有生活化，它一定會慢慢消失。其實真的差很多耶，在原住民地區，生活當中都很少在講，小朋友都很少在講，他其實真的就是不會，可是你看閩南語地區，閩南語生活上就是在用，小朋友也在用，所以也不用多做什麼教學，學校也不用多做什麼小朋友就自然就已經會了，尤其是一般生活用語，他就很熟練了。……要學習這些東西，環境真的很重要，只是說我們現在沒有辦法給他這樣的環境。說一個比較悲慘的……有些家長可能是工作的關係，跟閩南人都有接觸，甚至變成生活習慣用語是用閩南語。那回到家庭，很自然的就會講閩南語，用閩南語去講某些話，那小朋友會學，反而他講鄒語會講得比較少，而比較講閩南語，這個影響很大。……要入學之前，小朋友應該要在母語的環境中成長，入學之後才不容易忘記。

10、來吉這邊的家長，會不會認為中文比鄒語重要？

答：我說比較現實的一個狀況好了，我覺得這邊的家長有些他是連中文都認為不是很重要…只有少部分的家長會重視這些。會重視的家長則不管是中文或鄒語都會覺得重要。(E 老師)鄒族的人數愈來愈少，文化傳統的保留傳承工作，就顯得愈來愈迫切。排灣族在很早以前，比教育部還早就在推行母語，鄒族在這一方面真的要加油。鄒族人個性內斂、保守、溫和。對於政府所推行的政策，就特別的去遵守。例如日治時期，就說日語；國民政府時期，就說國語。當族人自己都不認同這個族群、文化的時候，要推行任何文化、傳統都是非常困難的。

訪談記錄(五)

時間：2007年8月9日下午

地點：樂野村

訪談對象：P-A 校長

P-A 校長

*部落大學所開的傳統歌謠課程太淺顯，僅只於教唱，對於歌曲的內涵沒有多做探討。歌曲的意義、來源、背景都應被深入的討論。繼續學習時應往下紮根，擴充其深度與廣度，在社會學與文化學，我們看到的多是表象、表層的東西。

1、請問校長關於學校音樂師資的問題

答：

學校大部分先由童謠開始教唱，並且童謠的師資來源是來自於當地社區。不過，學校現在比較可惜的是，現在並沒有把小朋友的聲音用錄音的方式留下來。學校的師資除了 H 老師(鄒人)、E 老師(非鄒人，排灣族)，社區的 M 老師，也是排灣族的。相對的，其他部落可能就沒有像來吉一樣有這樣的陣容。當然孩子的資質與願不願意唱雖然重要，但教唱的部份還是要依靠師資。

2、校長認為在小學階段，小朋友關於傳統音樂方面應該要學到什麼樣的程度？

答：

我曾經跟老師們討論過，可以參照日本的做法，譬如每個小朋友會一種樂器；或是每一個年級訂定一個目標，例如一年級的小朋友要會唱鄒族哪幾首歌謠、二年級、三年級……到了中高年級可能目標就在於合聲的部分、或自己製作傳統樂器等。訂定這些指標，可能會讓孩子們對這樣的東西會較有些概念，而慢

慢培養起來。但以目前來看，各學校好像還未有這樣的指標出來。

3、校長對於現代創新的鄒族音樂在教學上有什麼樣的看法？

答：

古調是很沈悶的、枯燥的，小朋友提不起興趣。但這也跟教學者的教學方法有很大的關係，古調歌曲要教給小朋友就必須做些改變，才能引起興趣。所以有好的教學方法，才能得到好的成果。

在傳承的時候，後來的人就必須要做一些調整，才能引起孩子們的興趣。就如傳說故事原本是非常簡單，有些故事由耆老們口中聽到的，就是一個不清不楚、或單純敘述性的故事，其他甚至是聽起來是沒有結束的故事，這時在這些故事上就需要加入一些改編的東西，才能讓故事有比較完整的內容，才能引起小朋友興趣。傳統的歌謠，即便是童謠也是經過改寫，但雖是改編改寫，其傳統、基本的元素依然要被保留下來。可以有兩種方式來搭配：古調原始唱法的部分用錄音的方式保留下來，另外就是保留古調元素改由新創的方法來做為傳承的方式。而這兩個系統必須要連結在一起，成爲一個體系，要怎樣連結還要經過研究。但創新的關鍵必須要從傳統出發，而不是傳統的東西沒有學到，就一昧的想要創作。如果沒有傳統做為基礎，那麼就不能說是具有鄒族特殊性的歌曲。

4、學校推廣傳統音樂文化的時候，會遭遇哪些問題？

答：

(1)受限於教育制度與課程。一般課程 80%，彈性課程 20%。台灣一般教育的體系形式，並不適用於原住民學校。可以教授傳統文化的時數太少。文化的面向是很多元，並非只有無法深入的介紹本族的整體文化。很多學校爲了逢迎上頭的政策，雖然成立了所謂的歌舞團隊，但單純只爲了表演或比賽，但很少有時間繼續做深入的研究。所以並沒有有一個全面性傳承的體系來做文化傳承。

應該將一般教育與民族教育合併，資源整合。整個關於原住民教育的制度也應做

一個全面的改革，才能讓教育真正落實到部落化、家庭化、生活化。畢竟主流文化的教育制度並不完全適用於原住民，整個教育制度應該要重新檢討。(筆者)在一般教育中把民族教育納入，而非僅依靠 20%的彈性課程。(例如：上國語課時，可以將有關的原住民故事或傳說等，當做課文內容。)在國小階段是文化紮根的一個重要時期，若在國小階段能做文化傳承的深根教育，則即使孩子們在之後面對主流文化的衝擊，則才能對自己的民族文化有一定的認同感與使命感，而非隨波逐流，揚棄自己的傳統文化。

(2)家長、家庭與整個族群自覺不夠。族人能關注自己的文化，努力去保留才是最重要的，但以目前來講，鄒族人對於自己文化的自覺性、責任感、使命感都沒有。所以這是整個族群認知問題與價值觀的問題。

要有特色就必須從自己的文化出發，不然要如何大聲跟其他人說：「我是鄒族人！我是全世界唯一的鄒族原住民」我會說鄒語嗎？會唱鄒族歌謠嗎？那都不會的話，要如何證明自己是鄒族人？

(3)文化的殘酷面：環境、主流文化影響深遠，孩子們遇到主流文化後很難回頭(樂野村村長)。在年青一代的鄒人即使對本族文化有其自覺性與使命感，但孩子們或父母、及整個部落人要不要接受也還是一個問題。

(4)語言的問題，鄒語的推行不如預期，雖然學校努力教學，但鄒語始終無法生活化，因為小朋友回家並不會和家裡的人以鄒語交談，而以國語對話。在整個社區環境中，能以完全鄒語交談的人也愈來愈少。孩子們即使在學校學了鄒族歌謠，回家唱給父母聽，父母反而不知道孩子唱的是鄒族的傳統歌謠。(在中青年這一代的鄒族父母，因其年青時期，政府極力倡導推行國語，所以在年輕的父母這一代，鄒語的學習就已形成了一個很大的斷層。)因此，在學校與家庭、部落社區無法互相聯結的狀況之下，鄒族的民族文化教育在學校中就顯得沒有支持、支撐

的力量。

(5)現在民族文化的教育，有很大一部分必須依賴部落的社區來共同推行，但就鄒族部落社區的狀況，目前各個社區皆尚無系統性的來做推廣，即使有舉辦活動或課程研習，都只是表面的表演或教學，對於文化的內涵與意義，並無統整性、全面性的研究與介紹。

(6)在原住民升學加分的部分，也僅只於以語言的能力為評定標準(族語認證)，至於民族文化的其他面向，如文化意涵的解釋、或唱歌謠等方面則並無檢測。

5、關於歌謠每個人傳唱都不同，要怎樣取捨哪一種唱法來教小朋友？

答：

先收錄各種不同的唱法，在教學時選擇適合小朋友的，再讓小朋友知道有其他不一樣的版本唱法。因此，不同的唱法並不會造成太大的問題，因為每個人對於歌曲的詮釋本來就會不一樣。

6、關於傳統音樂與流行音樂在小朋友中的影響看法，流行音樂是否對傳統音樂的學習造成很大的影響？

答：

媒體資訊充斥於部落，小朋友接收到的就是這些東西，這真的也是沒有辦法的事。原本孩子們在小學啓蒙階段，最重要的是了解本族的文化，但因為大環境的因素而追隨、沈浸於主流文化之中。但如果在孩子們小時候能做傳統文化的深根教育，則即使孩子們在之後面對主流文化的衝擊，則才能對自己的民族文化有一定的認同感與使命感，而非隨波逐流，而後揚棄自己的傳統文化。

7、來吉社區是否在推廣傳統文化這方面有做努力？

答：

來吉比其他部落來說是好一點，不過，現在社區仍停留在工藝這個部分，而至於傳統音樂的部分到現在並還未有一個系統來推廣，而且也比較少有傳統音樂的課程。

訪談記錄(六)

時間：2007 年 8 月 14 上午

地點：樂野國小

訪談對象：I 師

1、老師為何想從奧福教學法進行鄒族歌謠教學？

答：

因為在教學上遇到瓶頸，我發現剛是用口唱的方式來教唱歌謠，小朋友覺得很無聊，而我也很痛苦。於是我又回到學校(大學)，向老師尋求解決之道，蕭老師建議我可以用奧福教學法試試看。因此，我先回學校旁聽了奧福教學的課程，在 84-86 年在樂野國小做了這個實驗教學。

2、以奧福教學法進行傳統歌謠的教學，其效果如何？

答：

小朋友覺得很有趣，效果也很好，足以引起孩子們對傳統歌謠的興趣。上過我音樂課的小朋友都說：「老師的音樂課好好玩！」

3、進行這樣的學時，曾遭遇什麼樣的困難？為何這樣的教學法沒有繼續在部落推廣？

答：

教學本身都 OK，但去除掉教學之外，部落、長老、教會給我的壓力很大。我去參加師大的學術研討會時，我所發表的論文受到了兩極化的對待。傳統保守派的教授及部落的耆老，對於我用如此方法來教授傳統的音樂，覺得不能接受，因為他們認為那並不是鄒族傳統的音樂。但奧福教學那派的學者，則是大力支持

我。所以當場在那就像是在洗三溫暖一樣。在設計奧福教學時，我會將傳統的歌謠做些改變，例如節奏的改變，或是配上節奏樂器來為傳統歌謠伴奏，讓孩子邊唱邊玩樂器。但是這樣子的東西，對於老一輩而言是很難接受的。我想這跟民族性有關吧，如果奧福教學法運用在阿美族身上，應該會 hi 翻天，因為海洋民族真的是很開放，很開朗很熱情…(但高山民族是在叢林裡頭，所以他就要躲避，不管躲避攻擊，他都是躲避。所以在潛在的性格裡頭，就是不能有太多的雜音跟聲音)所以鄒族的歌曲，都沒有像其他民族一樣有很歡樂的歌曲，也有豐年祭，我們是戰祭，和小米祭，小米女神祭那是不能出聲音的，因為小米女神她討厭噪音，所以那是很安靜的祭典，所以我們的歌不可能有這些叮叮咚咚的聲音)不過，因為鄒族是高山民族，高山民族的音樂很沈穩、內斂，沒有碰碰跳跳，鄒族是一個很安靜的民族。所以歌謠弄得叮叮咚咚的，讓老一輩的很不能接受。我在做這個實驗教學時，承受了很大的壓力，還曾被罵是鄒族文化的叛徒，自己也在傳統與教學困境中掙扎很久，不過，我最後選擇不去聽別人所批評的一些話語，就是想自己能做多少就做多少。所以，這也就是為何奧福教學法無法在部落繼續推行的原因。所以說奧福教學如果不要牽扯到文化，這是個很有趣，也很有效的教學方法，尤其是對原住民的音樂是有很好的，可是真的把文化的東西牽扯進來的話，它(奧福教學法)對文化也許有某一部分的破壞力，所以其實還蠻兩難的。因為，以後你可能看到鄒族的小孩子唱歌是碰碰跳跳的，比較活潑，沒有像以前那們悶那們沈，所以說我是破壞者也沒錯……所以到後來，我就慢慢的傳統的東西放下，開始走創作的路線，做一個變通，跟傳統做一個劃分，區隔我並沒有破壞傳統的東西。這也是經過時代演變的產物。

4、這邊的社區是否有做一些文化傳承的工作？

答：

樂野比較沒有，樂野是鄒族文化的沙漠，因為我們很靠近漢族的地方，我們是最早漢化的一個部落，但是人才也出得很多(因為有受到欺負，所以就開竅了…)

因為與漢人在政治、經濟上互相競爭，所以社會化很徹底，比較感受不到是原住民的部落，因為地理環境的因素，它最靠近外面，最容易跟外界接觸。……樂野的組成是，漢人與原住民是一半一半。…所以說要在樂野推什麼文化傳承的東西，若同樣是從鄉公所爭取的資源，他們就會說為什麼要做鄒族的？所以村長現在就是做兩邊都不會有意見的事情，那就是跟文化都沒有關係的事情。所以樂野是塊沙漠。……所以說，要在樂野這個地方要推個文化的東西，其實要用比較不同的角度去看，很傳統的話，反而很奇怪。

5、在做奧福教學時，所使用的教材有哪些？

答：

祭典歌不教、不碰，鄒族歌謠、鄒人自創曲、自創的鄒族童謠、世界童謠(例如二隻老虎，改成鄒語來唱)，把這些歌曲的元素融入到教學。

6、推廣文化傳承，鄒族遇到最大的問題何在？

答：

(1)因為信教的緣故，教會很反對信眾去參加祭儀等活動，教會會阻擋你去參加祭典。我跟浦校長都是教會的，所以我們做這個都快要被除名了，我後來就沒去教會了。…教會也是很嚴謹很嚴格的，教會的排他性非常強。所以我就說在教學本身並沒有多大的問題，但是外在的壓力，社區、部落、長老、教會，這些很難解決。

(2)現在有些家長也會要求學校教母語，觀念在改變，只是在時間點上有些可惜，當你要學校教育的時候，學校已經沒有母語老師了。而學校又希望家長在家裡講母語，但年輕的家長不會說母語，所以這是一個很難解的事。鄒語真的是比較危急。鄒族與其他原住民相比，人數少很多。人數其實多一點，在傳承方面就會比較 ok，像阿美族他們是幾十萬人，幾十萬人他們的文化並不會那麼快的消失……人數愈少愈麻煩，因為只要一批人一批人過去之後，然後再加上沒有好好

的留下一些東西的話，其實很快就會沒有人。。現在反而是在教會中，大家會用母語溝通，回到家庭就沒有了。

(3)族人對於文化的消失並沒有多大的感覺。

(4)環境無法複製到現在。歌謠無法生活化。

7、關於現在及日後在教學上的想法？

答：

(1)我在創作鄒語歌曲時(已不再含有鄒族味道)，會在某些點上與過去做連結，例如，在歌詞上會加進一些以前鄒族小孩會玩的玩具，希望小朋友在唱完這樣的歌後，還能回去看自己的文化傳統。透過這樣慢慢去帶，等待他們以後會再回到傳統這一塊。畢竟環境已不再，傳統的歌謠也無法生活化。

(2)推廣吉他樂團，培養創作人才--因為鄒族的孩子很害羞，不敢表現自己，常常覺得自己比不上別人，透過小小吉他手這樣的教學，小孩子可以自己自彈自唱，讓孩子慢慢培養自信心，並且鼓勵孩子創作，把自己的內心表達出來，以後他們如果能有 1、2 首鄒語的創作歌曲，那就很不錯了。因此，先培養孩子喜愛音樂，假若他們日後可以回去與鄒族文化做連結，那就成功了一點點。(培養更多願意將心中的旋律寫下來的孩子)

(3)搭配部落樂團

8、部落的樂團是否跟學校有做互動？

答：

目前沒有。部落樂團的創作音樂，並未記譜下來。他們創作的東西是很現代的東西，有點搖滾……但他們雖然用鄒語來創作，但語法都不太對，有些發音是錯誤的，那會造成很大的影響，因為小朋友會跟著唱。不過這對於這些年輕人已經是不簡單了。所以我在想今年我是不是有機會去接觸這些樂團，蒐集他們的音樂，把他們的聲音記錄下來，錄成一張合集。學校跟樂團做結合在目前是沒有

的，正要準備要開始，今年可能會有比較多時間去嘗試這樣的東西(結合部落樂團，產出一些不一樣的教材)。

9、樂野的小朋友參加傳統祭典的情況

答：

看個別情況，教會的大概都不會去、忙碌的也不會去。如果是老一輩的很重視，他就會要求他的孩子、孫子一定要回去參加。教會就算是學校帶著去，以教學為名義，也不行。所以到後來也變通，既然不能去，那我就拍回來給你們看，就當是影片欣賞。祭典歌曲很多年輕人不會唱，因為不會唱就不能進去，那只能永遠在外面看，一直看到會，但大概會唱了一旦進去又不太敢唱，不太敢唱又會被罵，所以乾脆在外面就好，也漸漸就不熱衷參加。雖然現在有在事先練習，但很多年輕人在外地沒有辦法回來練習，所以有時候執行上是蠻困難的。而那些長老也慢慢年老，也就一個一個消失。……另外，在傳統祭典舉行時，政治人物與觀光客，造成祭典已沒有莊嚴的感覺，失去這個感覺，也失去祭典的吸引力，讓一些人不願意再回去參加

10、政府機關，如教育部或原民會是否有在做文化紮根的工作？

答：

原民會，他們只會拜拜，只會辦大活動，真正文化紮根的東西他們不做。……原民會現在把原本教育部所推的鄉土語言中的原住民語，這一個區塊拉回來自己做，但接回來之後，在各方面都不是很理想。原民會很喜歡辦一些研習或研討會，都是花很多錢，去住很高級的旅館，就是像大拜拜這樣。有很多錢，但是這些錢就是這樣吃吃喝喝就沒有了。比較沒有建設性的，像教材研發產出、輔助鄉土語言在各地方的開班費用等都沒有做，感覺原民會離我們基層很遠。讓我覺得他們在那套政治操作、運作的模式之下，他們的頭腦已經不是原住民的頭腦與思考模式。很多族群像我們在地方做事的人，基本上都是對原民會絕望的，也不會再想

要再跟他們申請任何的經費，我們都會想靠自己的力量走。因為每次也都是肉包子打狗，就沒下文。也沒見到他們會主動幫地方基層做些建設。對我來講，我不知道原民會對原住民真正的幫助在哪裡，一直在吵法案，一直在開研討會這樣而已。教育部則是很早就在做文化紮根這個部分，只是那個時候教育部在推鄉土教育的時候，其實是有鎖定原住民的鄉土教育。關於以前政府推行方言那個部分，政府承認錯誤，所以造成原住民的母語消失，所以就要大力的推母語。這個政策是很明顯的，但教育部在 80 年代推的時候，大家還不是很重視母語。教育部當時花了很多錢編了十族的教材。那時候的教材並沒有沿用，因為太難了，因為當時寫的不是語文教材，是文化教材，鄉土的東西在當時還不是定位在語言這個部分，就像是一本歷史書一樣，食衣住行育樂、音樂、舞蹈都有。…那時候就留下了一些譜，但留下就會演變成被定調了。

11、歌唱的版本如何做選擇？

答：

會選擇流傳比較廣的，大多數人都唱的版本，但會告訴孩子，仍有其他的唱法。但這樣做可能會讓那些歌曲的獨特性消失，教學者可能變成文化的殺手(其他版本會漸漸沒有流傳下來)，很兩難。但這也是沒辦法的是，假若孩子們生活在以前的環境，他可以接觸到很多版本的唱法，自然而然就會唱，但是現在的孩子，沒有那樣的生活經驗，要特別去教，又沒有辦法連結，就算會了他也沒有感覺。你要他會唱祭典的歌，但他連祭典都沒參加過，這就無法連結的起來。

訪談記錄(七)

時間：2007 年 11 月 28 日上午

地點：山美村

訪談對象：J 師

1、請問老師，現在在學校中，傳統歌謠是放在哪一個課程來上？

答：

現在就是我們的母語課(鄉土語言)、音樂課，讓音樂課是我有上的班級才有。目前 3-4 年級，我只有上三跟六年級，我有時候就會挑一些歌給他們唱。再來就是合唱(每週三下午)，那最近就是因為要合唱比賽，所以只有練合唱比賽的曲子。以前沒有比賽的話，我都會教他們唱我們鄒族的歌謠。

2、合唱課是固定嗎？每個學期都有的課程？

答：

要看學校。比如說，上個學期，浦忠勇校長還在的時候，我們就沒有合唱了，以舞蹈為主。舞蹈的話也會，有時候也會教到鄒族傳統歌謠。所以大概就是我們社團活動就是歌舞的課程。

3、那選曲的部分如何選擇？

答：

傳統歌謠、我們錄製的 CD 當然也是。然後再來就是，因為 CD 的歌有時候會比較難。像我們這位老師(社區人士，現在亦是山美國小家長)，她的歌完全都是自己編的，用很簡單的幾句話。

4、因為傳統歌謠的唱法有多種，請問老師在上音樂課時，如何選擇？

答：

我當然是會比較按照是普遍性的唱法。老人家的唱法，有時候我會帶小朋友去達娜伊谷，然後再來就是我們有長壽俱樂部，上音樂課的時候帶他們去，讓他們跟老人家一起唱。畢竟老人家的唱法是不一樣的。我大概一個學期會帶他們去個三、四次吧。我都老人家講說，要跟他們講母語，跟他們一起唱唱歌，然後小朋友幫他們按摩。

5、小朋友接受鄒族歌謠的程度？

答：

他們算是一直都蠻有興趣的。一方面是他們可以表演，他們現在對於學母語是要考試的這件事，好像還沒有那個感覺。

6、現在孩子們都喜歡流行音樂，那您覺得相較之下，山美這邊的孩子有沒有那麼大的分別？

答：

我是覺得說，像傳統的歌謠好像都是在學校才唱，那平常的話他們還是會唱流行音樂。尤其是現在小朋友他們都有那個 MP3、MP4，他們會自己下載一些音樂，他們還是都會聽那些。那平常像母語的東西，都還是在學校。只是他們不會排斥這樣的東西(傳統的歌謠)。

7、創作歌曲時，在現代性的特質與傳統文化的特色上，如何去拿捏？

答：

現在創作的歌謠是比較白話的，非常白話。跟現代生活做結合。

8、達瑪雅耶合唱團為何想要灌製音樂 CD？

答：

就是唱歌學母語。我們希望，因為現在都沒有在講母語了，而鄒族的歌，好聽的歌很多，一方面我們去把以前唱過的歌，把它記錄下來。然後另外一方面，以前的歌都是記錄以前的生活，比如說莊稼人家等。這些都是跟以前生活有關，可是跟現在比較沒有關聯，現在小孩已經沒有辦法體會歌的意義。所以我們繼續創作的歌曲是要能夠符合現在的生活。因為現在我們所做的歌，再下一輩他們也是沒有辦法體會的。那每一個年代每一個年代，都有那個年代的歌曲。我們當初想要做的就是這個。一方面去把以前的歌找回來，另一方面是記錄我們現在的生活。

9、因為 CD 的出版，是否會考慮到推廣性或是銷售好壞的問題？

答：

我們 CD 出來的時候，我們會發給阿里山各村村辦公處，村辦公處他們都會播放音樂，希望他們就是可以播，有很多村都一直在播我們的 CD，希望透過這樣，讓他們常常聽。每一個學校我們也都有給。其他地方像『台灣的店』、『屏東文化園區』、『台東史博館』等，就是跟原住民比較有關係的地方，我們都有置賣。然後就是『達娜伊谷』。如果說要像張惠妹那些歌手一樣，達到流行化、普遍性的，就必須要有專業的人來幫我們製作，才能推到市面上去賣。因為我覺得我們的水準還不夠，也不夠專業。而且這樣的音樂，能接受的人並不是很多。所以喜歡的人他們常常會打電話來說哪裡可以買得到。我們現在還是以推廣為主，讓族人聽到這樣的歌。我們只考慮到，我們賣的可以把成本回收回來，然後可以再製作下一張 CD，我們只有這樣子，做我們能夠做的。我們當然希望能夠做到大家都喜歡。我們一開始也是靠政府(第一張 KUBA 之歌的 CD 製作是由縣政府協助製作)，有了這張專輯，後來我們才會繼續做下去。後來我們覺得也不難，我們可以自己做。把母語留下來是我們的重點。

10、部落老人家聽你們唱的歌的想法？

答：

老人家還是比較聽以前的歌。每一次聽以前的歌，他們聽一聽都會流淚。聽了這些歌，他們會想到以前。

11、對於 I 師以奧福教學法進行教學的看法？

答：

因為他做的改變太大了。像我們比較沒有什麼改變，所以比較能貼近長一輩的。像傳統歌謠的話，像我們第一張 CD 的最後一首舞曲，我們有加吉他，他們就說為什麼要加吉他？所以有些人他們還是會比較覺得傳統祭儀的東西，還是愈單純愈好，人聲就好。像創作歌曲其實就還 OK。其實我覺得如果只對小朋友來說的話，因為小朋友，你就是要引起他的興趣，所以在學校，在國小這個階段用任何方式的教法，我覺得 OK。但是我覺得傳統的部分還是要傳統(祭儀的歌謠)。那其他的要用什麼方式，只要能夠引起小朋友興趣，我覺得用什麼方式都 OK。有些歌，加了鋼琴、吉他，因為是創作的歌曲，怎麼唱我是覺得無所謂。我做了這幾張 CD，好像爭議沒那麼大，也有可能別人是在背後罵我，我不知道。

12、學校是否有辦理有關鄒族音樂的活動？

答：

對外，像鄉土歌謠的比賽，自選曲我們都會選擇鄒族的歌。校內，在學期末的時候，我們會有母語教學成果展，那低年級就是教他們母語歌，那中高年級要朗讀跟背誦，然後他們也要表演一首母語歌。我們大概每一個學期學期末的時候會辦教學成果展。然後，我們也有做母語闖關(筆者去訪談的時候，學校內所展示的母語海報，就是家長所創作的「喜怒哀樂歌」，小朋友下課時，會走至海報面前唸唱)。平常海報放在那邊，讓他們唸，然後再抽小朋友，問他們懂不懂。

13、學校老師大部分是平地老師，對於學校推動傳統文化的部分，是否有共識？

答：

他們是不會排斥，但他們也不會積極，也不會主動去參與這樣子的活動。幾乎都是我們在地的老師，還好就是家長都很配合。

14、關於傳統文化的推動，校長的想法為何？社區家長的想法？

答：

因為這是我們學校的特色，所以在文化教育方面校長都是蠻支持的。一般來說，家長對學校的任何活動，都沒有什麼意見，參與度是蠻熱烈的。

15、關於傳統文化(音樂)的傳承方面，主任認為學校跟社區這兩者要怎麼樣去搭配？

答：

我覺得，其實學校能做的真的有限，而且我們母語課一個禮拜只有一節。社區環境跟家庭環境是比較重要的。以現在我們社區來講的話，沒有在重視這個事情。他們會一直很憂心的講，唉，都不會講母語，可是家長照樣都用國語跟孩子講話。社區雖然會開母語班，但是沒有說很努力，很認真的帶領大家去營造社區母語的環境，我覺得真的是還要再做努力。學校大部分的老師都是外地的，更是不可能，所以在學校只是把母語的教育做好。我有嘗試在上課的時候，用母語跟小朋友講課，可是真的很困難，因為小朋友聽得懂的還是有限，我講完了，小朋友還是聽不懂，我必須講一句翻一句，這樣我一節能夠上多少課？

16、社區家長參加社區舉辦的文化活動的參與度如何？

答：

報名的人很多。第一天人也很多，但是人就會愈來愈少，都是這樣子的，比較沒有那個心。現在母語的程度，30歲以下的人很多都不會講，我們的家長也大

概是這個年齡層。家長都不會講了，我們要怎麼要求小孩子講。不過，像我的程度也是六七成而已，以後會愈來愈少。所以我現在就常常跟小朋友講，你現在會講母語，到後來就是會變成國寶級的，他們都不會講，只有你會講，以後人家都是找你，我都這樣跟小朋友講。現在記者去採訪你的阿公，你如果好好學母語，以後上電視的就是你了。只能這樣子鼓勵他們。

17、學校與社區之間的互動情形？

答：

一直都蠻好的。學校有什麼需求，社區都會支持。

18、關於傳統文化的傳承，學校與社區兩者會互相配合嗎？

答：

大概都是學校主動，文化推廣的事情，社區比較沒有在做。他們對於這個比較沒有重視。文化推廣方面，學校比較沒有跟社區做結合。是各自分成兩條線在走。

19、社區還有什麼音樂資源？

答：

樂團只有達瑪雅耶合唱團。以前小朋友有參加，最近比較少。

20、達娜伊谷的表演形式，對小朋友有什麼樣的影響？

答：

我覺得影響是蠻大的。因為這邊接收傳統的東西，跟達邦來比的話，我們這邊真的是接觸文化的東西真的比較少。他們能夠看到鄒族文化，大概就是達娜伊谷的表演。我們這邊去參加 *Mayasiv* 祭典的很少。所以他們在知道 *Mayasvi* 祭典

的一些歌謠很困難。但是達娜伊谷可以唱的祭典歌謠也只有一部分。所以傳統歌舞能在這邊看到的還是有限。除了歌的部分，其他文化性的東西就沒辦法了。

21、孩子們是否會嚮往那個舞台(達娜伊谷展演場)？

答：他們現在就很喜歡去那邊表演，但是我還是比較不贊同，有些家長甚至還想讓他們禮拜六禮拜天也去那邊表演。我們社區發展協會也是希望禮拜六禮拜天讓他們去表演，小孩子也可以存錢。可是我不喜歡讓他們那麼早就，太職業化了。因為另一方面是沒有比較好的管理，怕他們太早就學了不該學的事情，所以還是希望等到他們比較大一點的時候，因為沒有跳舞的時候，沒有人去管理小朋友，對小朋友也不好。

22、老師認為小朋友學了鄒族的歌，唱了鄒族的歌，對於鄒族的認同感會不會有所提昇？對整體的學習是否會提昇效果？

答：

看不出來耶。但是從唱歌到去表演這個部分呢，會產生出一些自信。在以前他們還沒有去表演前，他們都很膽怯。我有發現常常讓他們上台表演之後。但是我覺得並沒有因為他們接受文化的東西，其他的部分就會比較好，因為那是要多方面的配合的。里佳有個小孩子，她的母語真的是連我也比不上，她會講很多鄒族語，也懂很多事。她是跟爺爺奶奶住在一起，爺爺奶奶常常用母語跟她講以前的事情。所以可能要達到一定的程度，她會講很多的族語，她才能了解很多事情。現在學校教的還是比較淺顯，比較表面的東西。學校教的還是比不上在家裡所學的。

23、老師對於傳統音樂的教學上面，對未來的期許為何？

答：

我搜集到的傳統歌謠，其實也都是是現在大家會唱的那幾首，那有幾些是大

家沒唱的，那我希望我可以多方面的搜集更多的資料，然後能夠讓小朋友在國小階段的時候，盡量能夠給他們就給他們。因為我發現小朋友出去之後，再學我們文化的東西的機會真的很少，他要學到我們文化的東西，可能要等到他大學以後，而且是他有興趣，他才會再去接觸這個東西，如果沒有興趣的就是沒有興趣。我是看我們這邊部落的小孩，那個時候是文化最式微的時候，那時候原住民的文化還沒有被重視，所以那個階段是完全沒有接觸。所以我們這邊就變成，有的是完全不了解，有的是大學他有參加社團，有的是有參加原住民的活動，或者是原住民社團活動，他會在那個機會當中，他才會去再去了解。那沒有接觸的就是完全沒有。所以我現在希望的是，現在政府也開始重視鄉土教學，然後也鼓勵學校能夠發揮學校特色，所以我們就是希望將鄒族文化當做是我們學校的教學特色，然後希望他們能夠在國小階段，我們能給他們的就盡量給他們。我現在的想法是這樣子。

24、政府機關如教育部、原民會是否有相關的文化發展計畫？

答：

目前政府還沒有針對傳統音樂的部分做類似的計畫。教育部大概在 87 年到 91 年，有辦一個原住民合唱五年計畫的輔導，全省有 43 所學校參加，但是它是針對原住民合唱。那時候是指導老師如何教小朋友有關合唱的技巧，是母語的。但是這個計畫沒了，以後就再也沒有了。就是學校要發展哪方面，再去申請經費。那個原住民教育是有母語教學的，我是還沒有試過用唱歌學母語的方式去申請。

25、老師是否有比較過山美這邊的小朋友跟其他部落的小朋友比較之下，他們是否能夠更爲接受傳統的東西？

答：

如果北村的話，我是比較不知道，那跟新美、茶山來比的話，我們小朋友唱的母語歌比他們來的多。我覺得也是因爲他們學校沒有本籍的老師，全部都是平

地老師。我還能夠用我自己的音樂課來教他們，那他們(新美、茶山國小)就是沒有。那他們能夠接觸母語就是母語課，母語老師可能偶爾也會教他們幾首，但是並沒有辦法教得比較多。

訪談記錄(八)

時間：2007 年 11 月 27 日下午

地點：山美村

訪談對象：K 先生

1、山美人是否較能接受新的事物？新文化與舊傳統如何處理？

答：

對，我們必須要轉型。當然，傳統的文化也要傳承，但是我們必須創新，能夠符合時代的需要，向外發展。所以我們計畫明年度(春假或年底)要做“社區嘉年華會”。主要呈現傳統歌舞、傳統童玩、傳統樂器、特產等的展示，部落故事文字化或由漫畫的方式來呈現；以及社區發展、營造的過程…把部落所有的東西全部集合起來。並由一座時光遂道來做整體歷史的、文化的呈現，不論是優點或缺點都全部呈現出來。

2、山美人可接受現代性的東西納入傳統文化中的程度？現代的元素較多，還是傳統的東西還是居高？

答：

現在的情況大致是現代與傳統都各為一半，現在是一半一半。

3、保守的一輩認為加入現代文明的東西是出賣文化，請問您的看法？

答：必須這樣走，因為如果一直封閉在古老的文化裡面的話，就沒有辦法去突破現在的困難。現在不像以前我們，靠山吃山，山上的東西就可以了。但是我們現在也要有金錢，就必須走出去。

4、在教育方面，山美人是否也是用新的角度去教育山美的子弟？

答：

不要忘本，要重視古老傳承下來的文化，但是我們必須走出來。(佩：在不忘本的根本之上，尋求另外一條路。

5、關於傳統的流失的看法，在外在文化的多方面刺激之下，要如何把握住傳統最根本的東西？

答：

最根本的就是要從我們的母語開始，在我們還在的時候，要把語庫做出來。我希望在嘉年華會時，把語庫做出來，讓每一個家庭都有一本，學校也可應用。現在我已經著手在做鄒族語言的搜集。希望能夠推廣到整個鄒族。學校雖然有教母語，但是他們所教的只是很淺顯的，只有跟著唸，但不會應用。山美這邊的家庭會用全母語溝通的家庭還是很少。有些會講，但是不願意用。社區開會的時候，也是很多人都用北京話。

6、傳統的文化要由社區，或是學校來推動？

答：

社區與學校要共同推動。我們社區每年補助學校 30 萬，幫助學校推動他們想推動的東西。像上次山美國小用鄒族的創作舞蹈參加全國比賽，得了第二名。我希望我們以後可以自己創新我們自己的舞，不是從阿美族來的或別族來的，就要文化要再生，從自己舊有的東西再創造出新的東西。在現代化的這個時候，還能看到鄒族的文化特色，鄒族的精神。舊的東西要有新的包裝。

7、達娜伊谷展演場中所表演的很多是學習阿美族的舞蹈，這樣是一個過渡期嗎？還是因為鄒族的舞蹈過於簡單？

答：

是一個過渡期。說鄒族的舞蹈很簡單，但我小時候看過鄒族的功夫舞(由兩個兄弟所學之武功，自創為一種表演性質的功夫舞)(高正勝先生所寫之達娜伊谷一書當中所記錄)，它是走在世界舞蹈的前端的。它是將鄒族的功夫自創變成功夫舞，而這功夫舞的形式就像是現在的現代舞。傳統的功夫歌有流下來，但舞蹈的部分尚缺。達娜伊谷一直在表演，但應該要自己發展出屬於自己的舞。

8、社區與學校的互動情形？

答：

互動很密切，社區開會的時候會請學校那邊過來參加，他們也會報告學校的狀況。社區辦理親子活動，小朋友也會來參加。

9、鄒族傳統的文化，如舞蹈或歌謠，社區是否有開課？村民參與的程度？

答：

有，大概都在寒暑假的時候。參與度還是不踴躍，所以還是要想辦法把他們拉過來，一定要有個很好的誘因。像那時要推動達娜伊谷的時候，他們都想這精神病嘛，但是到後來他們知道為什麼要這麼做之後，很多人願意都來當義工，達三年之久。有個加拿大的博士生，他在這裡待了半年，他在回去之前對我說：「他們看不見你所看到的，因為你走的太快了，所以他們沒有辦法了解你所講的。」所以就要先訓練幹部，幹部很重要。

10、社區的幹部流動率是否很大？

答：

很少。但年輕的幹部還是太少，參加理事的比例大概是 1/3。年輕人會比較有不一樣的想法。

11、山美社區發展至今是否有遇到什麼樣的瓶頸？

答：產業的部分沒有發展起來，特產、紀念品沒有發展起來。大家現在還在思考。(鄒族的原生種相思豆，一半紅一半黑，串成項鍊。但目前還找不到)……談到瓶頸，現在台灣保育的河川有一百多條，那何必花錢到達娜伊谷，很多地方不用花錢就可以看到很多魚呀！我們要怎麼去永續發展？這就是我回到社區的原因。

12、山美人是否有相同的共識？

答：是的。

13、那如果以這樣的共識、認同去傳承傳統的文化，山美是否做得比其他部落好。

答：

是的。因為山美是較自動自發的，其他的部落好像都一直等政府的補助才要動。山美一直在努力的做，不是等政府的補助，先做了，再告訴政府我們需要怎麼樣的經費。現在好的機會來了，阿里山國家風景區全力支援我們想要的東西，只要我們把它集體的做出來，他們會派專家、學者來規畫、幫忙，林務局現在也破例的，以前他們處處找我們麻煩，他們現在完全改變。達娜伊谷的步道，由林務局測量後，叫鄉公所承租，鄉公所再叫我們管理。因為如果我們自己承租的話要租金，公部門承租的話就不用租金。比方說這一條公路的美綠化都是林務局做的，這是保留地耶…。直到以後我們可以自立自足，不需要再靠政府的經費，那才是真正的成功。我們的福利永遠不會改變，照顧部落的老人，照顧部落的孩子，還有急難救助金，生病的幫助他們。這是政府應該要做的，政府做不到的，我們來做。

14、山美開放觀光，是否會擔心外來的東西會傷害到傳統本質的文化？

答：

我也一直在考慮這個問題，也在鄒族的自治會議裡提出來，問問他們的看

法。怎麼去“共生共融”。要保留傳統的文化，但是也要有新的東西出來。這些都是大家還在思考的問題。

15、山美的村民，對於文化的東西是否會關心？

答：

大部分的人不會關心這個。先活下來再說。

16、鄒族傳統文化加入現代文明的特質，即使是到最後，傳統的東西只有其中的一點點，您認為還是可繼續走下去的嗎？

答：

盡量把自己的東西保留下來，透過各種方法，即使只有一點點。

17、山美人對於傳統的東西，是否有不一樣的看法？

答：

我們的想法就是說，要融入現在的需要，融入現代的生活，可以使用。鄒族中心精神已迷失，傳統中心思想也瓦解。在嘉年華會的時候，我會把他們沒有看到的東西，讓他們看見，我們已經逝去的文化，我們的音樂、樂器、童玩等等，這些都要找回來，然後請人教他們，因為他們現在雖然看到了，但是不會用。

訪談記錄(九)

時間：2008 年 1 月 31 日

地點：達邦村

訪談對象：斯莉亞樂團團員 4 名及部落記者 R 先生

問：請問你們樂團在傳統音樂的區塊，跟現在自己創作的、比較偏流行的區塊，兩者如何做結合？

答(M1 團員)：其實我們有分，我們樂團都有不同風格，有的走傳統路線的、現代路線的、重金屬路線的，都有。我們是走比較輕快一點的，因為她是女生嘛(指百合)。我們還有三個團是比較搖滾的。還有一個團是都以鄒語創作爲主的搖滾音樂。

問：你們都是自己創作嗎？

答：對，都是自己創作。

問：所以你們是沒有特定用鄒語唱、或是國語唱？

答：對，都不一定。我們就是失戀的歌比較多…(呵呵)

問：那麼傳統音樂的旋律，你們會在創作的時候加進來嗎？

答：就是改編，然後加現在的樂器。

問：你們大概平均多久練唱一次？

答：如果說我們表演的日期快到了，我們會比較密集練習，幾乎每天。

問：達邦這邊是不是還有個農夫樂團？

答：我們就是農夫樂團呀。

問：可是你們不是斯莉亞嗎？

答：其實這兩個團的班底是一樣的，我們現在是斯莉亞沒有錯，可是我們打出去的名號的農夫樂團。

問：原來是這樣，我本來以為是不一樣的兩個團。

答：是一樣的。

答(R 先生)：其實從他們這邊分出去的，獨立門戶的就有好幾個團了，都是原先的班底，像是原始林…

問：所以現在原始林現在是沒有的？

答(R 先生)：是還有，但是原始林現在基本的成員幾乎都在北部了。

問：陽光樂團與你們樂團的風格有什麼不一樣的地方？

答(M1 團員)：完全不一樣。他們大部分是唱別人的歌，改編別人的歌但用自己的風格表現出來。我們完全都是創作的。

答(R 先生)：那個團自己創作的比較沒有，大部分都是改編別人的歌，然後用自己的風格。

問：像茶山那個團呢？

答：他們有唱現有的鄒族歌謠，也有一半是流行歌曲。

問：原來是這樣的，我之前都一直以為斯莉亞跟農夫是不一樣的。

答(M1 團員)：我們有出一片專輯，就叫「斯莉亞農夫樂團」，我們是一樣的。

答(R 先生)：他們現在也在積極籌劃再出新專輯。

問：我其實很想知道你們對傳統音樂的看法？

答(M1 團員)：我們由 M2 團員來回答…

答(M2 團員)：傳統音樂比較深奧啦，要唱傳統音樂都還要去學。我們一開始接觸就是這種東西(指流行音樂)，至於創作的東西，也是有努力想要與傳統音樂融合，所以我們現在還在努力當中。要創作那個音樂也是蠻困難的。

答(R 先生)：他有一定的困難度…

答(M1 團員)：不能隨便亂改…

答(M2 團員)：有些有禁忌。歌是有禁忌的，不能隨便亂唱。

問：那麼除了有禁忌的歌，其他的…

答(M2 團員)：其他的會抽一些進來唱。

問：那麼傳統音樂的旋律、或者是節奏等，會有很大的變動嗎？

答(M1 團員)：不會不會。不敢變化啦。因為老實講，如果變化的話，老人會講話。

答(R 先生)：就跟我妹妹一樣，梁芬美，她把我們的歌曲，已經有差不多八首歌，她把它轉變成聲樂，美式聲樂的唱法把鄒族歌謠唱出來。剛開始我們很多長輩聽了很不以為然，而且不怎麼妥當，是經過很長時間的溝通，她才敢拿出來唱，公開的唱。長輩聽了幾次之後，覺得，還好啦。最主要是，現在他們要把鄒族傳統的歌謠，把它放在現在流行的形式去處理的時候，要兼顧它的內涵，如何透過現代音樂的方式，不管是管樂、弦樂，還是其他現代音樂的方式展現的時候，而不能失掉它原有的、基本的涵義。實際上，在傳統的歌謠裡面，它的唱法唱腔，其實就直接有表達的涵義，就是直接用外在的方式來表達它的內涵。所以你改變歌唱的方式，可能意義就不一樣了，感覺就不一樣了。所以對他們(指斯莉亞樂團)來講是蠻具有挑戰性的。如何把它的內涵，在用另一種方式來表現之後又不失其內涵，這個是有困難度在的。

問：那你們創作的，有加入傳統音樂的部分，有哪一首歌是你們覺得做的很好的？

答(M1 團員)：都很好呀，只要做得出來的，都好。(哈哈)像我們這次要去台北演唱的曲目，裡面有鄒族歌謠的，就佔了一半了。我們是希望用鄒族的音樂，那大家來聽我們的歌，了解我們。我們要用美好的歌聲唱出來。

答(M2 團員)：這些歌，如果我們做出來是太傳統的東西，其實在聽的觀眾有一定的階層，如果是一般的，大家可能會比較接受。

答(R 先生)：看對象啦，看對象唱。

答(M1 團員)：有一年我們在霧社農校，喔，真的很瘋。那些學生很喜歡我們用這種方式來唱。雖然聽不懂，但音樂感染力是不變。

問：現在流行音樂佔有很大的勢力，你們會不會覺得流行音樂會對傳統音樂造成傷害？像現在小孩子，他會比較喜歡用流行的方式唱傳統的東西…

答：會會。

問：那會不會變成傳統音樂的形式會不會慢慢的被流行磨掉？

答(M2 團員)：完全磨掉是不會啦

答(R 先生)：有一些不太可能，因為我們有所謂堅持的傳統，有些東西你不能變的，像祭儀的歌曲，那是不能改的。

答(M1 團員)：那個絕對不能改。我們碰到就馬上退後，想動也不能動。

答(R 先生)：像這些傳統歌謠，我們都會教給小朋友，小朋友很多都會唱。所以基本上不會衝突。之前我常跟他們閒聊的時候，我常跟他們講一句話：「勇於創作」什麼叫做傳統？你創作的東西用了五十年、一百年、二百年以後，它就是傳統了。現在的創作被沿用到永遠的時候，它就是傳統了。其實最早創作的基本內涵是不會跑掉的，它可以變，但是基本內涵不會改變，這是原則。所以對鄒族歌謠是不會有很大的衝擊。

答(M1 團員)：對對。我們創作時能改的部分是會有限制的。像我們這首歌，已經算是摸到傳統的邊邊了。

問：你所說的摸到邊邊是指…

答(M1 團員)：就是不能再變化了，再踰越了。像我們已經講到一般人不能講的(指歌詞)，可是我們就講一句話而已，就是「貓單」。

問：就像是在祭儀裡面講的話，是在平常不能講的？

答(M1 團員)：對對對。

問：那可是迎神曲不是也有人在外面唱？

答(M2 團員)：那個已經有改變了。音調有改變。

答(M1 團員)：如果唱原本的音調，神就下來了。

答(R 先生)：就傳統的部分，因為我們現在還有老人家在，七八十歲的老人家們，都還蠻堅持的，堅持一些東西，當然也有幫助。有些會被他們糾正，他們希望能夠回到傳統的部分、原有、舊有的真正的東西。那未來就很難講了，未來這個東西即使是保存了，新一輩的人當家以後，絕對會有很大的改變。是因為現在還有長輩在，很多東西都不敢隨便去動它，不敢隨便去改變它。畢竟時代在轉變，我

們又不能脫離現在的大社會、地球村的狀態之下，有些是已經不合時宜了。在不合時宜的狀態下，又不想把它(傳統)丟掉的時候，那只有用轉變，把東西自些微的改變，去符合現代的部分，但它還是保有原來鄒族的精神在裡面。但是像祭儀的東西，所謂真正的傳統，應該是不會變多少，會改變的機率比較低。就是比較偏向生活的東西，在不久的將來會一點一點的做改變。就比如說，我們過去傳統的竹筒飯，過去我們就這樣吃東西，以前沒有鍋碗瓢盤，我們所有的餐具都是自己做…

答(M1 團員)：都是竹子做的。

答(R 先生)：對。你現在叫他恢復這種傳統，誰願意？所以轉變比較大的會在生活上。至於傳統文化的內涵，基礎上是不太會做重大的改變。

問：請問你們創作的內容，除了情感表達之外，是否會跟社區或部落的發生的實事做結合嗎？

答(M1 團員)：通常都是單純的抒發情感比較多。

問：你們是從什麼時候開始成立的？

答(M1 團員)：我們成立有二十幾年了耶…

答(M2 團員)：中間斷斷續續的。

答(M1 團員)：他(指副吉他手)國小的時候，我們就已經成立了。

問：上次在生命豆祭，另外一個樂團：

答(M1 團員)：喔，那是部落樂團，*HOSA*。他們是很 ROCK 的。

答(M2 團員)：他們很傳統也很 ROCK。

答(M1 團員)：對，他們創作的傳統歌謠，意思都很深奧。所有的老人都很喜歡。

問：真的喔，是因為歌詞的關係嗎？

答(R 先生)：主要是內涵。

問：所以他們也是走創作路線？

答(M1 團員)：對。之前他們是三個人一起創作一首歌，每個人想一段，併起來變成一首歌。

答(M2 團員)：奇怪就很好聽。

問：請問你們有沒有跟部落的學校做互動？

答(M1 團員)：有

問：在達邦嗎？

答(M1 團員)：主要在達邦，如果其他學校有需要的話，我們也會幫忙。這是我們的宗旨。

問：那麼除了活動需要之外，你們會另外去教小朋友唱歌嗎？

答(M1 團員)：他們自己有母語教唱的老師，我們比較沒有。

答(R 先生)：要朝這個方向的話，要有設備。

答(M2 團員)：現在的表演是人家來找我們，我們比較不會主動去找。比較少。

問：像陽光合唱團，跟 *HOSA* 樂團，他們在縣政府那邊有登記社團嗎？

答(M1 團員)：沒有。*HOSA* 是屬於鄒音樂創作工作室的。鄒音樂創作工作室底下的樂團有四個，原始林、斯莉亞、*HOSA* 及草原。

問：為何一開始想要創設這個工作室？

答(M1 團員)：因為一開始比較亂，大家各自為陣，有工作室之後大家比較有向心力。

問：草原是：

答(M1 團員)：就是他們(指副吉他手)，他們是比較年輕的，平均年齡 25 歲。

答(R 先生)：他(指副吉他手)算是跨二個團。

問：所以就是有很多人，都有跨團？

答(M1 團員)：對對。互補這樣子，互相支援。

問：但這四個團的風格都不一樣？

答(M1 團員)：都不一樣。

答(R 先生)：但是他們的團員都很厲害，可以跨來跨去。

答(M1 團員)：其實我們每一個團員都會吉他、貝斯、鼓…都會。

問：都是自修嗎？

答(M1 團員)：對。

問：你們一開始會想要組團是什麼動機？

答(M1 團員)：好玩，也是興趣。我們也想要把自己創作的歌唱給自己的族人聽。

答(M2 團員)：像我們做這個「鄒族的吶喊」，像是一種成果發表。

問：像「鄒族的吶喊」是鄉公所辦的，還是？

答(M1 團員)：是我們自己辦的。

答(R 先生)：鄉長是大力支持。

問：你們現在接表演也是文化局那邊幫你們接洽？

答(M1 團員)：對對。

問：所以你們自己本身比較沒有對外的演出管道？

答(M1 團員)：對。

問：你們常跟其他族的樂團做聯誼嗎？

答(M1 團員)：之前我們有全省巡迴，結果去了一半而已，因為經費不足。我們去桃源鄉，八個小時耶，上去就幾個觀眾，一隻狗在那裡跑來跑去。

問：巡迴演唱，是你們自己唱？

答(M1 團員)：對，我們自己唱。也有到新竹縣尖石鄉。

問：你們出專輯也是自己出的？

答(M1 團員)：對，我們自己出的。

問：先前那張是幾年出的？

答(M1 團員)：2004 年吧

問：你們每年都有固定受邀演唱的機會嗎？

答(M1 團員)：沒有耶。

問：所以每年都不固定了？

答(M1 團員)：對。

問：你們去年有去生命豆祭，那還有參加沒有演出？

答(M1 團員)：好多。我們今年有計劃說到霧社農校去辦一場演唱會，下半年也

辦一場。因為這個活動，老實講，他們接納性很高。他們都很喜歡。愛死了。

問：你們現在出去表演，都以斯莉亞這個名稱？

答(M1 團員)：對對，現在最穩的就是斯莉亞，我們人都會到齊。

訪談記錄(十)

時間：2008年2月1日

地點：達邦村

訪談對象：*HOSA* 樂團主唱 C 先生

問：請問 *HOSA* 樂團的風格？

答：其實以前我們做的歌會被質疑沒有母土的滋養。

問：上次我訪問斯莉亞樂團的團員，他們說你們的歌老人家超愛的。

答：可能是很久在這個區塊沒有新的創作出來了。

問：*HOSA* 成立多久了？

答：大概是在民國八十幾年開始的。十幾年了，我們大概比斯莉亞慢了五六年。

其實傳統的歌謠跟一般創作歌曲為什麼有很明顯的區別，因為我們傳統的歌謠在一般的時間是不能隨便唱的。我們最近都有在練習(*Mayasvi*)。

問：當時成立樂團的想法？

答：沒有什麼想法，就年青人(指自己)喜歡。就一把破吉他，彈彈唱唱，一邊喝酒一邊這樣唱。我們剛開始是用木吉他，那種木吉他的程級是很初淺的，其實全都不會，慢慢自己學。

問：*HOSA* 現在成員有多少人？

答：固定的是五個成員。其他的大多都成家立業了。成員都是男生。

問：請問你們創作曲是比較偏向哪種風格？

答：早期的話是比較抒情的，後來就算是比較搖滾的。有想說要創作比較不一樣的東西。

問：你們創作的歌曲常常會將傳統音樂的部分加進來嗎？

答：嗯，幾乎沒有，幾乎都沒有把傳統的東西放進來。

問：那你們的歌曲都用鄒語唱？

答：對，我們都是用鄒語唱。

問：爲什麼想要用鄒語唱？

答：人家聽不懂啊！

問：你們是想做跟傳統不一樣的音樂，所以沒有把傳統的東西放進來嗎？

答：怎麼講，就是傳統的東西比較死，就是固定的東西在那裡。傳統歌一定是這樣走，這樣唱。創作的話就比較自由。我們鄒族傳統的音樂就是那幾個調而已，非常少的調，5 到 6 個調。

問：像珈雅瑪跟達瑪雅耶他們都有對傳統對些改變，請問您對這樣的改變的看法？

答：只要不牽扯到祭歌的部分都無所謂，其實傳統的歌謠裡面還有生活的、遊戲的時候唱的，就可以改變，它(傳統音樂)能夠改的也只有用現代的樂器做搭配，然後把它改成更白話文這樣，大概是這樣。

問：您說的是歌詞方面嗎？

答：對。

問：所以他們所唱的歌詞都不是最原先的歌詞？

答：對，他們都有做一些修改。

問：您認爲傳統跟現代是可以結合的嗎？

答：也是可以結合的。我們有一次在墾丁春吶(春天的吶喊)，我們是連續好幾年都有去。大概是到前幾年，因爲那邊都變質了就沒有再過去。電子音樂太多了。

問：那 *HOSA* 還曾經去哪裡表演過？

答：野台我們也去過，後來福隆也叫我們去，我們沒時間去。以前台北那邊也會辦野台開唱，不知現在是怎樣。我們去了幾次也就沒去了。太遠了。也去過屏東瑪家。

問：*HOSA* 表演的話大部分都去外面，部落的話是配合活動嗎？

答：對。大概是這樣。表演的機會蠻少的，沒有常在表演。

問：你們唱這樣的歌，部落接受的程度如何？

答：達邦還好，因爲達邦長久以來一直都是搖滾重鎮。

問：可是我一直覺得達邦是傳統的大社，怎麼會…

答：達邦樂團最多的時候曾經到達五個樂團，我們可以辦一整個晚上的演唱會。

問：所以現在年青的一代很能接受這種東西了？

答：也不是只有年青人，老人家也可以。

問：你們在創作鄒語的歌詞時，會用什麼樣的題材？

答：我們會有幾個方向，像情歌類型，思鄉的，因為大家都有共同的背景，離鄉背井。我們也創作過比較批判的，像針對吳鳳事件的部分有做一首歌。現在是想要回歸到跟部落、跟族群有關的歌，是有做幾首了，不過，好像還不太夠。像我們現在有一首「訓勉」，很難練，那首這一次要唱是不可能唱了，因為那個練的默契要很好，不然會很難聽。

問：聽說你們創作的歌都很特別。

答：因為我們創作歌的人就很特別。

問：你們有沒有常跟學校做互動？

答：學校呀，倒是沒有。

問：你們有把創作的東西留下來嗎？像是錄起來或是…

答：錄的話是斷斷續續。

問：所以沒有壓成片子。

答：有啦，我們有一首在斯莉亞的 CD 裡，「消逝的部落」是我們創作的。

問：那你們的歌老人家可以接受是因為詞的關係嗎？

答：老人家比較能接受的歌，可能是在母語創作的歌這方面，因為一般樂團創作這類的歌，有時候比較少。

問：鄒音樂創作工作室下的原始林樂團，他們的風格是…

答：他們是屬於華麗搖滾，帶動性很好的。

問：那他們唱的語言有使用鄒語嗎？

答：他們比較多是國語，因為要符合市場。……以前斯莉亞的成員也不是現在的，他們以前的風格也是很強悍的，類似迷幻搖滾。

問：練團的時間固定嗎？

答：今年比較忙，我們樂手還有兩個在山上採愛玉子，工作比較忙。

問：新一代團員有接上來嗎？

答：我們目前沒有新的團員。倒是草原他們重新再組，有蠻多新的人加入。

問：草原創立幾年了？

答：也有六七年了。

問：他們的風格是…

答：他們會揣摩我們這些前輩…

問：所以剛開始會有點類似性？

答：會呀會呀。

問：有想過以後把傳統的東西加入創作嗎？

答：會吧。我們會翻唱一些老歌，加入現代的樂器來唱。可能會蠻衝擊的。老人家有時候會很堅持一些東西。因為有些歌是要看場合的。即使不是祭典的歌有時候也要看場合。像對唱(提親)等等。像我現在在社區，也想要把這個東西找回來。

問：那您認為鄒族傳統的音樂，在現在來說要用什麼樣的方式來傳承效果比較好？在傳承的時候會有什麼樣的問題？

答：先把它(傳統音樂)保存下來，若是保存下來了，如何讓一般的人更能接受，重新去傳唱，可能要再做修正。就好像在創作音樂，可能拿以前的兒歌，加入比較重的音節，就是加入比較現代的東西，甚至於可以將它白話，因為主要是它的曲調。

問：唱的部分改變，老人家可以接受嗎？

答：現在是怕老一輩的都不會唱了。我們上一次有做調查，還有幾個會，就是要趕快保存下來。其實這個很有意思。

問：像浦教授有搜集一些歌，那現在是除了那些歌之外，還有比較少老人家會唱而沒有收集的歌嗎？

答：以前像祭典的時候，就我們知道的，聽老人家這樣講，以前的各家族都有自

己的歌。以前在祭典結束(正典結束)的時候，輪舞的時候，把自己的歌舞拿出來唱。

問：所以每個家族的歌都不一樣？

答：對。因為這個(各家族的歌)太早就沒有了，大概還有安家、汪家他們幾家的歌還可以唱。

問：可以解釋一下各家族的歌嗎？

答：所謂家族的歌，曲調是固定的，詞不一樣。等於是在講家族的歷史，祖先有什麼豐功偉業都用那首歌表達出來。這幾年這個部分比較不好。

問：現在是傳統的歸傳統，但是傳統結合現代又是另一個部分，你們現在是這樣區隔嗎？

答：對。其實也還沒真正去接觸傳統這一塊…

問：請問您現在是在社區擔任什麼職務？

答：理事長。

問：現在達邦社區比較是朝向哪方面發展？

答：之前生態旅遊發展協會幫我們奠定了一些基礎。我們現在上面，運動場那邊，要再蓋一個文化中心，那個地方蓋好之後，應該是族人、居民會開始想要走觀光這一塊。都在準備，還在準備。

問：目前達邦社區在關於文化推廣上，有做固定的活動嗎？

答：會想要做一些前置性的，像這一次登玉山、勇士營…

問：是給小朋友的嗎？

答：因為國小那邊都有登玉山了，但是青壯年比較沒有，還是要讓他們去山上走一走。當然一直以來，我是覺得整個社造，要個整個地區的改變，其實都蠻困難的。比如說要讓鐵皮屋全部變成茅草屋就…，其實我是比較想從「人」開始。讓族人開始習慣穿自己的傳統服裝，現在都是除了祭典的時候穿，平常都不穿。我們會想要開始從這個地方著手，思想改造，讓大家喜歡這個衣服，不一定是傳統的，就是跟傳統有相關的。我們會很羨慕別族，他們很喜歡穿自己的服裝，我們

這邊好像只有祭典才會穿。關於這方面比較急一點，社區這邊可能會從製作服飾的比賽，去持續推。

問：有想過傳統音樂推廣的問題嗎？

答：傳統音樂的部分是希望最少是要保存下來。以後再看怎麼推。其實還是會想要創作一些音樂，像去年的生命豆祭，舞蹈是很漂亮啦，也穿鄒族的衣服，可是怎麼音樂不是鄒族的音樂？就很奇怪。

問：哪一個？

答：山美國小在表演的時候。

問：喔，「老鷹之舞」。

答：其實像藝術這類的，原本沒有的民族是最好發揮的，創作人家的東西沒有關係，但是要把自己的方式來表達，把自己的特色表現出來。

問：就是可以學別人的，但是吸收之後要用自己的方式表達出來？

答：對。

問：像達邦這麼傳統的大社，對山美那種歌舞的表現方式會覺得不好嗎？

答：不會呀。只要沒有牽扯到禁忌的話，就沒有關係。以前他們會把鄒族的迎神曲拿來唱，但是還好不是唱達邦社的。

問：請問你認為達邦戰祭的歌與特富野的差別在哪裡？

答：本來就不同。完全不同。鄒族人都聽得出來，畢竟是兩個大社，以前就是國與國，都是鄒族人，但是傳統文化的領域不同。

問：社區現在與學校有做一些互動嗎？

答：有。像國小在辦傳統的活動，像童玩營、勇士營等都是社區這邊在支援。登山(玉山)也是有。

訪談記錄(十一)

時間：2008 年 2 月 2 日上午

地點：茶山村

訪談對象：茶山 L 女士

問：珈雅瑪樂團之所以會成立是因為部落推展觀光的因素嗎？

答：不是。一開始是教會的一群人，是詩班，禮拜天的時候，感謝我們的神，用心的準備一首歌，明天禮拜的時候，用這首歌來讚美神。

問：那歌曲都是自己編的？

答：對，很多啦。我們不會只有唱一首歌，我們就唱呀唱呀。有的時候我們出去平地的教會，就獻唱，他們就覺得不錯耶，然後就有一些企業家，就是教會的那些老闆呀什麼的，尾牙的時候就叫我們去唱。他們的孩子結婚的時候也請我們去唱。所以我們就出去了，到最後部落營造的時候，就是我當村長的時候，我們以部落生態公園為遠景，為目標，然後，這裡漂亮了之後，有的人會路過這邊，然後他就說，怎麼那麼漂亮……我們就在民國 89 開始，有第一家民宿，陸陸續續到十幾家。然後因為有客人，所以我們就在想，我們就用歌唱跟客人分享，我們就以教會為班底，有客人我們就唱，到最後演變成禮拜六我們就辦一個晚會，遊客長官就覺得不錯。差不多有三年，在台北的國際旅展，連續我們代表農委會、觀光局，我們在這裡向那些外國人，介紹我們台灣本土的文化。後來我們差不多有四、五年的時間我們總統府內、總統府外(表演)。那時候我在想，我們的成員，包括我的女兒，她也是在當老師，她會編舞…我們的團長楊秀玲，她也會編舞，很簡單的。我們有我們自己的歌，不管是鄒族傳統的、民謠的，還有布農的音樂，我們有用鄒族的、布農族的、用漢人的，因為這裡有三個族群。我們爲了要呈現族群文化，所以我們不只是從涼亭，這個部落的呈現出不同文化的樣態，我們歌舞也有。所以就這樣子，後來我們就在想，我們這種都是道道地地的茶山村人，

那個在劍湖山王子大飯店的莊立德，他就說，我們呀，白天是割手(割筍)，晚上我們也是歌手(唱歌)，他很會唱歌。所以剛開始是從教會，到部落，我們還曾經到大陸、香港(表演)。…我們後來很納悶，我們看外國人表演，那是專業的，那是一個國家精選出來的表演團隊，我們就跟那個長官說，我們不想來了，因為他們(外國人)都跳得非常好，我們都很難過，因為我們就身材不像身材，歌不像歌、舞不像舞，到底為什麼要讓我們來？他就說：『對不起，因為你們非常的土呀…我們就是要那種最傳統、最原始的味道，帶有泥土、憨厚的氣息。所以看的人不是認為你們會唱會跳』…我們真的是很喜歡唱歌，尤其是做為一個基督徒，我們讚美神真的是用心。所以我覺得，我們是用我們的心來做這種事情。所以後來我明白，我們是按著它(歌曲)原來的的方式去呈現。所以像我們營火晚會(每週六)的時候，我們都沒有用電燈，我們就升火，按照鄒族的傳統……從表演傳說故事(向天神取火種的故事)開始，之後用歌舞的表演。在歌舞裡面，播種、狩獵、分享、歡樂，都會呈現出來。它等於是一個歌舞劇(每週六的表演)。

問：珈雅瑪樂團真正有這個名稱出現，大概是什麼時候？

答：大概是民國 89 年，我們到農委會申請休閒農業區的時候，就用這個地名，就是後那個時候開始的。我們有團長、副團長、會計、總務。…也不得已要組個團，不然去外面要怎麼說，沒有辦法介紹。我們有一張 CD。民國 93 年開始，也是為跟部落的起起落落有關係，後來遊客減少了，沒什麼晚會，這些團員有好幾個就到嘉義農場表演，有一些是跟莊立德在王子飯店那裡。

問：莊立德現在是在那邊駐唱嗎？

答：(文化)跟土地沒有共生，沒有連接，當然就沒有生命跟精神。全世界生態也差不多都一樣，難道大陸的山比阿里山差嗎？難道日本富士山會比阿里山差嗎？他們(劍湖山飯店的觀光客)要的是什麼？是那種他們沒有見過的文化。所以後來劍湖山集團就乾脆在整個鄉尋找他們可以合作的部落的，重點其實就在文化，不

管是吃的文化，導覽解說、歌舞文化、在地出產的伴手禮等等。後來他們就選定茶山了。可是呢，要加強的地方還是太多了。

問：他們現在還是會帶遊客過來？

答：對。

問：莊立德在王子飯店有成立一個樂團，Moo 樂團？

答：有，不過，不是常常(表演)。……珈雅瑪樂團，並不是在表現我們很會唱歌、很會跳舞，而是一種奉獻(神)的精神。

問：之前在嘉義農場表演的那些團員，現在還會回來嗎？

答：會呀，如果有重要的事，他們會回來幫忙。他們比較會跳別的族群的舞。

問：每個禮拜六在茶山的營火晚會所唱的歌，所跳的舞，都是最傳統的嗎？

答：對，我們用我們自己部落呈現的方式，不是用表演的心態，而是分享的方式。所以在整個活動當中，我們只是介紹，邀請遊客一起體驗部落的歌舞。

問：請問您覺得你們唱的歌跟達瑪雅耶唱的，比如唱都唱『相親相愛』的話，你們的差別在哪裡？

答：感受不一樣吧，我講不出來，我們是很用心在唱，是用『心』在唱。……我們晚會上唱的歌，在 CD 裡只有幾首。

問：後來的曲子都是你們自己創作的嗎？還是你們還是唱古老的歌謠？

答：我們會唱古老的。我們有第二齣戲是介紹部落歷史……也是用歌舞劇的形式呈現。我們非常明白自己不是舞者、也不是歌手。我們只想讓來的人跟我們分享部落的快樂。就是這樣子而已，沒有什麼特別的。

問：那你們是比較不用流行的方式唱歌嗎？

答：不會

問：那你們會覺得加了現代的東西不好嗎？

答：也不會不好。就像我們的 CD 也是用現代的音樂製作方式，只是我們唱的時候，其實我們是清唱的而已，後面再配上音樂。

問：你們的歌舞劇是融合鄒族、布農族和漢族三個族群嗎？

答：介紹部落歷史的時候，它會有鄒族、布農族、漢族。但是傳統歌舞就沒有了，傳統的歌舞就多偏向鄒族，因為布農族離開故鄉太久了，我們沒有辦法呈現，所以我們會把它(布農族歌謠)加在部落歷史當中。……我們都把心掏出來唱。

問：所以你們都是比較站在分享的角度去唱歌？

答：對，我們希望你們喜歡我們的部落，分享部落的主要精神。三個族群能夠合作，能夠共融，就是因為我們懂得分享。所以它主要的精神在這邊。

問：你們唱歌是站在分享的角度，那會不會覺得唱這個歌也是把歌傳下去？

答：對。以前我的想法會覺得這些傳統的歌是落伍的，我會這樣想。可是我被一個老人(鄒族長者)感動了，他只要有什麼會，他一定會出來唱，大家都會皺眉頭。他不是唱一首，而是唱三四首。我被他感動，我就跟他學。後來我就將鄒族的幾首歌加上合音，在教會的時候唱，表演的時候也會唱。

問：所以你們就只是把老人家唱的歌加上合音而已？

答：對。

問：加上聲部，那麼要旋律跟節奏上面沒有做多大的改變？

答：沒有沒有，還是它的主旋律。不過，唱的速度會快一些。所以我們呈現的時候可以用原音呈現，但也可以給它一點變化。

問：那時候布農族過來，也是由長老級的帶過來的嗎？

答：有，走了，來不及…。

問：就音樂而言，您覺得現代與傳統的界線是分明的嗎？

答：我覺得，它(音樂)原來的，我們抓住它，主要的傳統要留下來。但後面其實可以延伸很多很多，你要打鼓、你要敲什麼，什麼都可以。但是主要的不可以失去。

問：這首「珈雅瑪之歌」的曲調是…

答：是布農族的。布農族的音，做改變，詞是我做的，用鄒語唱的。我最喜歡布農族的歌了。…布農族在唱歌，其實是在講話、溝通。……我跟你說喔，其實把鄒族傳統的歌謠改編，是從我們開始，我們差不多有兩三年的時間不敢去鄒族部落，因為我們曾經被他們罵(哈哈)…長老說，傳下來古老的歌不能改變，所以我們就不敢去老部落。…後來就慢慢習慣了。所以，最先是我們把傳統歌舞改變的，本來是唱的很緩慢的，我們就稍微改變唱的速度。後來改的人就很多了。

問：那你們唱這首「團結頌」你們唱的方法，跟傳統差多少？

答：不一樣，我們可以有變化。

問：請問您對傳統音樂傳承的看法。

答：那個一定要做。

問：那現在茶山部落對於傳統音樂的文化推廣有做了哪些？

答：現在厲害的是小孩子…幾乎從我們成立樂團開始，每一屆每一屆的學生都接受傳統歌舞的訓練。

問：在什麼時候訓練？

答：在國小呀，在小學裡請部落的人，像現在是楊忠義在帶。也是會學傳統的東西。

問：所以社區這邊也會到學校做一些傳承的工作？

答：對。像這一次的鄉運，我們樂團的團員已經在那裡(茶山國小)教了好幾天了。

問：請問教小朋友的方式，是用傳統的方式，還是流行化的方式？

答：也有現代的，都有，也有用聲樂的方式。

問：那您覺得用聲樂的唱法唱傳統的歌…

答：我覺得不習慣，聽起來不對勁，好像沒有辦法產生共鳴。…我覺得那種具有在地文化性的不能失傳，像鄒族的…很好聽，不過那個會唱的人都走了。老人家唱歌的味道十足。好可惜，等到我們開始重視的時候，(老人家)已經太老了，沒辦法唱歌了

問：您覺得珈雅瑪現在的演出，對於社區居民、學校小朋友會產生什麼樣的影響？

答：其實每一首歌都有它的歷史在裡面，像鄒族的迎神曲，以前的人唱都會熱淚盈眶…現在的人唱味道都失去了。所以我覺得部落的小孩都應該要學，其實了解歌詞裡的意義，都是天地人合一的精神、謙卑，所以一定要學這精神。

問社區這邊，除了珈雅瑪樂團裡的人，跟學校的老師小朋友對珈雅瑪樂團的認同度如何？

答：他們只知道，(我們)是常常會去表演的…以前的年青人是連一首傳統歌謠都不會耶，現在一群年青人在一起，除了唱流行歌，他們也會唱傳統的歌。我們唱自己的歌，即使人家聽不懂，即使你不太會唱，人家也會覺得不錯不錯。

問：不過，其實他們願意唱也代表他們認同自己的文化。

答：對對對。這邊的現在幾乎都會唱。祭典的歌較不會唱。我們現在也在練「移民歌」，高一生的。…我覺得部落的歷史文化真的非常豐富，不管是從以前到現在，我覺得是非常好的文化資產。

問：茶山這邊現在除了珈雅瑪樂團，還有其他的樂團或音樂資源嗎？

答：目前沒有。

問：社區居民對於音樂活動的參與度如何？

答：高一生的音樂會，居民都去。其他還好，參與度不太高。

問：現在社區發展協會那邊有做文化傳承的動作嗎？

答：沒有沒有，現在都在發展工程，做步道，做硬體設備…不過，現在有進步一點，有在做手工藝的部分，編織…希望以後可以舉辦音樂會、讀書會，上面(茶山觀光導覽涼亭)的空間可以做成藝文空間。朝這個目標去做。

問：茶山部落的居民對於三個族群文化的認同度如何，有沒有差別？

答：習慣了。大家都習慣了。三個族群的歌大家都聽習慣了。都是被訓練出來的。老人家以前都是不請自唱，其實我知道他們有傳承的意思，像我到了這個年紀，我也想這麼做。…有些歌我不能自己唱，要有人帶。各族群都知道，如果我不會唱自己的歌，就沒有特色。很多年青人也知道，我想要有特色，我只好學好母語的歌。其實大家是合作，如果你不懂得欣賞他、尊重他，我們也沒有辦法。像你

不敢講母語、唱母語歌，我覺得這是低等文化，以前大家叫我們番仔番仔，我們會覺得我們所有的東西都是低下的，可是後來我們自己在研究，發現我們的歌舞、歷史文化，它是承襲了千年的智慧而留下來的，是非常好的。所以我會覺得，我以我的母語、文化為榮。每個族群的文化都很美、很有趣的。

問：社區這邊是不是比較沒有讓孩子表演的舞台？

答：營火的晚會也會讓孩子表演，讓他們參加。他們很喜歡。

問：所以從小讓他們進來也是培養他們對文化的認知？

答：對呀，就是這樣。

問：現在團員有幾個人？

答：現在有十幾個，元老都還在。

問：現在有固定團練的時間

答：有，禮拜四，農忙的時候就不一定。

問：現在團員還是以家庭主婦為主嗎？

答：對，年青的不是在外讀書就是工作。只有留在部落的才有辦法。

問：樂團裡的族群有…

答：有鄒族、布農族，漢人比較沒有參加。

問：你們也是嘗試從傳統當中，走出自己的路？

答：對。

附錄二：書面訪問稿

書面訪問稿(一)—A 師

音樂老師您好：

我是南華大學美學與藝術管理研究所研究生，現任雲林縣斗六市斗六國民小學的音樂老師。因目前研究鄒族傳統音樂在阿里山鄉小學課程中的發展狀況；因此，希望透過此問卷，以了解目前學校實施鄒族傳統音樂的實際情形。此問卷僅為學術研究之用，您可以以簡單的句子回答即可，不需有太大的壓力，只要如實寫出。非常感謝您的協助！謝謝！

1、在學校中，是否有進行鄒族傳統歌謠的教學？是放在哪一個課程來上？

有進行傳統歌謠教學。早上早自習和音樂課裡教唱。

2、學校是否有組織學生合唱團？若有，則合唱團所使用的曲目有哪些是鄒族的音樂？

學校組有合唱團。

有傳統兒歌、新落青年創作曲及較傳統的歌曲等。

3、您是否會在課堂上教唱鄒族歌謠？或帶學生做鄒族音樂的欣賞活動？

除了課堂教唱外，偶會欣賞CD。

4、您是否會到部落詢問部落耆老有關鄒族傳統音樂文化的知識？

會。

5、學校是否會經常辦理有關鄒族音樂的活動？若有，則目前的活動有哪些？

有。每學期學校有定期舉辦低年級傳統兒童歌謠等歌曲比賽。

6、學校與社區是否會共同舉辦鄒族音樂文化傳承的活動？(若有，麻煩老師舉 1、2 個例子)

未有過正式的和社區共同舉辦，但有需要時，社區一定來幫忙。

7、關於傳統音樂的推動，學校行政人員、教師及社區家長是否彼此都有共識？

有共同共識，但目前未能訂定推動的最好時間。

8、社區是否有其他音樂資源，如部落樂團等？部落的音樂團體是否與學校有互動？

未發現社區有完整的資源及正式的互動。

9、小朋友學習鄒族歌曲與學習一般歌曲(如童謠、流行歌曲等)相較之下有沒有什麼樣的差別？

發現此地兒童都可以接受各種歌曲，

書面訪問稿(一)—B 師

音樂老師您好：

我是南華大學美學與藝術管理研究所研究生，現任雲林縣斗六市斗六國民小學的音樂老師，因目前研究鄒族傳統音樂在阿里山鄉小學課程中的發展狀況；因此，希望透過此問卷，以了解目前學校實施鄒族傳統音樂的實際情形。此問卷僅為學術研究之用，您可以以簡單的句子回答即可，不需有太大的壓力，只要如實寫出。非常感謝您的協助！謝謝！

1、在學校中，是否有進行鄒族傳統歌謠的教學？是放在哪一個課程來上？

2、學校是否有組織學生合唱團？若有，則合唱團所使用的曲目有哪些是鄒族的音樂？

①：有

②

3、您是否會在課堂上教唱鄒族歌謠？或帶學生做鄒族音樂的欣賞活動？

有，放CD

4、您是否會到部落詢問部落耆老有關鄒族傳統音樂文化的知識？

否

5、學校是否會經常辦理有關鄒族音樂的活動？若有，則目前的活動有哪些？

1. 戰祭

6、學校與社區是否會共同舉辦鄒族音樂文化傳承的活動？(若有，麻煩老師舉 1、2 個例子)

否

7、關於傳統音樂的推動，學校行政人員、教師及社區家長是否彼此都有共識？

沒有共識

8、社區是否有其他音樂資源，如部落樂團等？部落的音樂團體是否與學校有互動？

① 有部落樂團

② 學校有辦活動會邀請他們！

9、小朋友學習鄒族歌曲與學習一般歌曲(如童謠、流行歌曲等)相較之下有沒有什麼樣的差別？

按理是沒有太大差別，因是鄒語老師教

書面訪問稿(一)—C 師

音樂老師您好：

我是南華大學美學與藝術管理研究所研究生，現任雲林縣斗六市斗六國民小學的音樂老師因目前研究鄒族傳統音樂在阿里山鄉小學課程中的發展狀況；因此，希望透過此問卷，以了解目前學校實施鄒族傳統音樂的實際情形。此問卷僅為學術研究之用，您可以以簡單的句子回答即可，不需有太大的壓力，只要如實寫出。非常感謝您的協助！謝謝！

1、在學校中，是否有進行鄒族傳統歌謠的教學？是放在哪一個課程來上？

① 少

② 音樂課、鄒語課

2、學校是否有組織學生合唱團？若有，則合唱團所使用的曲目有哪些是鄒族的音樂？

有, miyome

3、您是否會在課堂上教唱鄒族歌謠？或帶學生做鄒族音樂的欣賞活動？

否

4、您是否會到部落詢問部落耆老有關鄒族傳統音樂文化的知識？

否

5、學校是否會經常辦理有關鄒族音樂的活動？若有，則目前的活動有哪些？

否

6、學校與社區是否會共同舉辦鄒族音樂文化傳承的活動？(若有，麻煩老師舉 1、2 個例子)

否

7、關於傳統音樂的推動，學校行政人員、教師及社區家長是否彼此都有共識？

是

8、社區是否有其他音樂資源，如部落樂團等？部落的音樂團體是否與學校有互動？

① 有

② 少

9、小朋友學習鄒族歌曲與學習一般歌曲(如童謠、流行歌曲等)相較之下有沒有什麼樣的差別？

無

書面訪問稿(一)—D 師

音樂老師您好：

我是南華大學美學與藝術管理研究所研究生，現任雲林縣斗六市斗六國民小學的音樂老師。因目前研究鄒族傳統音樂在阿里山鄉小學課程中的發展狀況；因此，希望透過此問卷，以了解目前學校實施鄒族傳統音樂的實際情形。此問卷僅為學術研究之用，您可以以簡單的句子回答即可，不需有太大的壓力，只要如實寫出。非常感謝您的協助！謝謝！

1、在學校中，是否有進行鄒族傳統歌謠的教學？是放在哪一個課程來上？

是

音樂課、鄒語課

2、學校是否有組織學生合唱團？若有，則合唱團所使用的曲目有哪些是鄒族的音樂？

有 miyome

3、您是否會在課堂上教唱鄒族歌謠？或帶學生做鄒族音樂的欣賞活動？

否

4、您是否會到部落詢問部落耆老有關鄒族傳統音樂文化的知識？

是

5、學校是否會經常辦理有關鄒族音樂的活動？若有，則目前的活動有哪些？

否

6、學校與社區是否會共同舉辦鄒族音樂文化傳承的活動？(若有，麻煩老師舉 1、2 個例子)

否

7、關於傳統音樂的推動，學校行政人員、教師及社區家長是否彼此都有共識？

是

8、社區是否有其他音樂資源，如部落樂團等？部落的音樂團體是否與學校有互動？

有

有(利用活動期間來校表演)

9、小朋友學習鄒族歌曲與學習一般歌曲(如童謠、流行歌曲等)相較之下有沒有什麼樣的差別？

否

書面訪問稿(一)—E 師

音樂老師您好：

我是南華大學美學與藝術管理研究所研究生，現任雲林縣斗六市斗六國民小學的音樂老師。因目前研究鄒族傳統音樂在阿里山鄉小學課程中的發展狀況；因此，希望透過此問卷，以了解目前學校實施鄒族傳統音樂的實際情形。此問卷僅為學術研究之用，您可以以簡單的句子回答即可，不需有太大的壓力，只要如實寫出。非常感謝您的協助！謝謝！

1、在學校中，是否有進行鄒族傳統歌謠的教學？是放在哪一個課程來上？

① 合唱教學 ② 傳統舞蹈教學

2、學校是否有組織學生合唱團？若有，則合唱團所使用的曲目有哪些是鄒族的音樂？

有合唱團，亡魂曲、塔山之歌，確實如此……

有傳統歌謠，偶爾也會拿現代創作的鄒語歌曲教小朋友。

3、您是否會在課堂上教唱鄒族歌謠？或帶學生做鄒族音樂的欣賞活動？

只有在合唱團團練時才會，平時上藝文時不會。

4、您是否會到部落詢問部落耆老有關鄒族傳統音樂文化的知識？

現在不會。

5、學校是否會經常辦理有關鄒族音樂的活動？若有，則目前的活動有哪些？

較少，僅配合學校活動時演唱表演而已。

6、學校與社區是否會共同舉辦鄒族音樂文化傳承的活動？(若有，麻煩老師舉 1、2 個例子)

不知道以前有沒有，來來吉五年了，我還沒碰過。

7、關於傳統音樂的推動，學校行政人員、教師及社區家長是否彼此都有共識？

沒有，學校沒有特別去規劃，也不會特意要求老師一定要教傳統歌謠，合唱團的曲目都是指導老師自行決定，至於家長平時

8、社區是否有其他音樂資源，如部落樂團等？部落的音樂團體是否與學校有互動？

在家如果能關心孩子課業或多跟孩子用母語對談，就非常感謝了。社區喜歡音樂的年輕人有組團，但屬萌芽時期創作的歌曲

9、小朋友學習鄒族歌曲與學習一般歌曲(如童謠、流行歌曲等)相較之下有沒有什麼樣的差別？

也非族語，如果有互動也是邀請來表演而已。另外，合唱團倒是拿過別村的樂團所創作的曲子〈鄒語〉來教唱。

9、小朋友似乎比較喜歡一般的歌〈流行歌〉

書面訪問稿(一)—F 師

音樂老師您好：

我是南華大學美學與藝術管理研究所研究生，現任雲林縣斗六市斗六國民小學的音樂老師。因目前研究鄒族傳統音樂在阿里山鄉小學課程中的發展狀況；因此，希望透過此問卷，以了解目前學校實施鄒族傳統音樂的實際情形。此問卷僅為學術研究之用，您可以以簡單的句子回答即可，不需有太大的壓力，只要如實寫出。非常感謝您的協助！謝謝！

1、在學校中，是否有進行鄒族傳統歌謠的教學？是放在哪一個課程來上？

藝術人文

2、學校是否有組織學生合唱團？若有，則合唱團所使用的曲目有哪些是鄒族的音樂？

鮮不同。

3、您是否會在課堂上教唱鄒族歌謠？或帶學生做鄒族音樂的欣賞活動？

yes.

4、您是否會到部落詢問部落耆老有關鄒族傳統音樂文化的知識？

5、學校是否會經常辦理有關鄒族音樂的活動？若有，則目前的活動有哪些？

歌舞蹈

6、學校與社區是否會共同舉辦鄒族音樂文化傳承的活動？(若有，麻煩老師舉 1、2 個例子)

未來會

7、關於傳統音樂的推動，學校行政人員、教師及社區家長是否彼此都有共識？

有共識 但能力有限

8、社區是否有其他音樂資源，如部落樂團等？部落的音樂團體是否與學校有互動？

9、小朋友學習鄒族歌曲與學習一般歌曲(如童謠、流行歌曲等)相較之下有沒有什麼樣的差別？

課靠聽 CD 學習

書面訪問稿(一)—P-C 校長

音樂老師您好：

我是南華大學美學與藝術管理研究所研究生，現任雲林縣斗六市斗六國民小學的音樂老師。因目前研究鄒族傳統音樂在阿里山鄉小學課程中的發展狀況；因此，希望透過此問卷，以了解目前學校實施鄒族傳統音樂的實際情形。此問卷僅為學術研究之用，您可以以簡單的句子回答即可，不需有太大的壓力，只要如實寫出。非常感謝您的協助！謝謝！

1、在學校中，是否有進行鄒族傳統歌謠的教學？是放在哪一個課程來上？

Ans: ①本校有實施傳統歌謠教學。

②利用音樂課及課餘、假日時間練習。

2、學校是否有組織學生合唱團？若有，則合唱團所使用的曲目有哪些是鄒族的音樂？

Ans: ①本校設有合唱團

②教授的鄒族曲目有勇士頌、歷史頌、亡魂曲……頗多。

3、您是否會在課堂上教唱鄒族歌謠？或帶學生做鄒族音樂的欣賞活動？

Ans: 會

4、您是否會到部落詢問部落耆老有關鄒族傳統音樂文化的知識？

Ans: 經常

5、學校是否會經常辦理有關鄒族音樂的活動？若有，則目前的活動有哪些？

Ans: 本校正在練習鄒的歌舞劇，準備參加比賽。

6、學校與社區是否會共同舉辦鄒族音樂文化傳承的活動？(若有，麻煩老師舉 1、2 個例子)

Ans: 正在努力中。

7、關於傳統音樂的推動，學校行政人員、教師及社區家長是否彼此都有共識？

Ans: 因校內均為漢族教師，比較不重視或不參與。

少數有意願參與者，正努力學習中。

8、社區是否有其他音樂資源，如部落樂團等？部落的音樂團體是否與學校有互動？

Ans: 本社區無其他樂團。

9、小朋友學習鄒族歌曲與學習一般歌曲(如童謠、流行歌曲等)相較之下有沒有什麼樣的差別

Ans: 要先奠定母語的基礎，使具有聽、說、唱的能力。

書面訪問稿(一)—G 師

音樂老師您好：

我是南華大學美學與藝術管理研究所研究生，現任雲林縣斗六市斗六國民小學的音樂老師。因目前研究鄒族傳統音樂在阿里山鄉小學課程中的發展狀況；因此，希望透過此問卷，以了解目前學校實施鄒族傳統音樂的實際情形。此問卷僅為學術研究之用，您可以以簡單的句子回答即可，不需有太大的壓力，只要如實寫出。非常感謝您的協助！謝謝！

1、在學校中，是否有進行鄒族傳統歌謠的教學？是放在哪一個課程來上？

有，合唱課程。

2、學校是否有組織學生合唱團？若有，則合唱團所使用的曲目有哪些是鄒族的音樂？

有〈飲酒歌〉〈大聲唱〉〈一起來〉
教師自編曲目。

3、您是否會在課堂上教唱鄒族歌謠？或帶學生做鄒族音樂的欣賞活動？

否，如果有音樂教材，我願意進行類似的教學活動

4、您是否會到部落詢問部落耆老有關鄒族傳統音樂文化的知識？

否，除非有需要。

5、學校是否會經常辦理有關鄒族音樂的活動？若有，則目前的活動有哪些？

否，

6、學校與社區是否會共同舉辦鄒族音樂文化傳承的活動？(若有，麻煩老師舉 1、2 個例子)

否，

7、關於傳統音樂的推動，學校行政人員、教師及社區家長是否彼此都有共識？

尚未達成共識。

8、社區是否有其他音樂資源，如部落樂團等？部落的音樂團體是否與學校有互動？

不清楚。

樂野

9、小朋友學習鄒族歌曲與學習一般歌曲(如童謠、流行歌曲等)相較之下有沒有什麼樣的差別？

有，因為孩子在家中很少說母語，故語言需轉換，才易了解。

附錄三：問卷

（教師問卷）

學校推廣傳統音樂理念與實施情形 問卷調查表

您好：

本人為南華大學美學與藝術管理研究所之研究生，因目前進行有關社區與學校推廣傳統音樂的研究，為了建立客觀的數據，故在此擬以問卷的方式來請教各位老師一些問題。本問卷純粹做為學術研究使用，您個人的相關資料絕不會對外公開，也不會對您個人造成任何不利的影響，請您安心作答。謝謝您的幫忙與協助！

祝

順心·愉快

研究生 吳佩芸 敬上

第一部分 受訪者基本資料

- 1、您的性別： 女； 男。
- 2、您的年齡為：_____歲。
- 4、您的服務年資：_____年。在國小服務_____年。
- 5、您在學校所擔任的職務為_____；教導的年級為：_____。
- 6、您的族籍是：平地人；鄒族；其他_____族。

第二部分 鄒族傳統音樂推廣

請勾選您認為最適當描述您的選項

| 問題：您對鄒族傳統音樂的看法 | 非常 同意 | 同意 | 無意 見 | 不同 意 | 非常 不同 意 |
|--------------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 1. 鄒族傳統音樂是具有代表性的文化特色 | <input type="checkbox"/> |
| 2. 目前鄒族傳統音樂已少人在傳唱 | <input type="checkbox"/> |
| 3. 目前時下的流行音樂，對鄒族傳統音樂的傳承造成不良影響 | <input type="checkbox"/> |
| 4. 縱使外來音樂強勢，但學習鄒族傳統音樂仍然是重要的一件事 | <input type="checkbox"/> |
| 5. 流行化的鄒族傳統音樂是可行也是可被接受的 | <input type="checkbox"/> |
| 6. 學生喜歡流行音樂勝於傳統音樂 | <input type="checkbox"/> |
| 7. 學生喜歡流行音樂也喜歡傳統音樂 | <input type="checkbox"/> |
| 8. 鄒族傳統音樂對於學校音樂教育具有重要的意義與價值 | <input type="checkbox"/> |
| 9. 鄒族傳統音樂在學校音樂教育中有著很好的運用及規劃 | <input type="checkbox"/> |

| 問題：在教學上您對鄒族傳統音樂的看法 | 非常 同意 | 同意 | 無意 見 | 不同 意 | 非常 不同 意 |
|-----------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 1. 鄒族傳統音樂文化可以融入學校課程中進 | <input type="checkbox"/> |

| | | | | | |
|---|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 行教學 | | | | | |
| 2. 可以用流行化的鄒族傳統音樂來進行教學 | <input type="checkbox"/> |
| 3. 鄒族傳統音樂可以搭配其他的教學方法進行教學(如奧福音樂教學法、高大宜音樂教學法等等) | <input type="checkbox"/> |
| 4. 學校已有一套系統化的鄒族傳統音樂教材可供教師使用 | <input type="checkbox"/> |
| 5. 學生學習鄒族傳統音樂有助於提升自我族群的認同 | <input type="checkbox"/> |
| 6. 學習鄒族傳統音樂對學生整體學習態度與能力有提升的作用 | <input type="checkbox"/> |
| 7. 您覺得透過學校教育傳承鄒族傳統音樂是重要且有效的作法 | <input type="checkbox"/> |

| 問題：您覺得鄒族傳統音樂在教學上有哪些施行上的困難 | 非常同意 | 同意 | 無意見 | 不同意 | 非常不同意 |
|---------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 1. 學生沒有興趣 | <input type="checkbox"/> |
| 2. 母語的能力直接影響傳統音樂的學習 | <input type="checkbox"/> |
| 3. 沒有足夠的教學時間 | <input type="checkbox"/> |
| 4. 沒有足夠的師資 | <input type="checkbox"/> |
| 5. 課程不易安排 | <input type="checkbox"/> |
| 6. 教材缺乏 | <input type="checkbox"/> |

| | | | | | |
|------------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 7. 教具不足 | <input type="checkbox"/> |
| 8. 學校教育系統不易實踐或操作傳統音樂的學習與傳承工作 | <input type="checkbox"/> |
| 9. 傳統音樂內容不足 | <input type="checkbox"/> |
| 10. 校長、行政人員不支持 | <input type="checkbox"/> |
| 11. 社區家長不支持 | <input type="checkbox"/> |

| 問題：社區與學校之間的互動關係 | 非常同意 | 同意 | 無意見 | 不同意 | 非常不同意 |
|------------------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 1. 社區與學校有很好的互動關係 | <input type="checkbox"/> |
| 2. 社區與學校經常共同舉辦鄒族傳統音樂的活動 | <input type="checkbox"/> |
| 3. 您會經常參加社區舉辦的傳統音樂活動 | <input type="checkbox"/> |
| 4. 社區居民熱衷參與社區所舉辦的傳統音樂活動 | <input type="checkbox"/> |
| 5. 若社區與學校共同為推動鄒族傳統音樂而努力，其成效將會更好 | <input type="checkbox"/> |
| 6. 學校小朋友利用假日至社區進行歌舞表演也是一種傳統音樂傳承的方式 | <input type="checkbox"/> |

~~再次感謝您耐心的填寫，謝謝您~~

〈學生問卷〉

學童對於傳統音樂的理解與學習的態度 問卷調查表

親愛的山美國小小朋友，你好：

我是雲林縣斗六國小的吳佩芸老師，爲了了解山美國小的小朋友對於鄒族傳統音樂的認識及學習的態度，因此設計了這份問卷。此問卷的內容純屬學術研究之用，並沒有所謂的標準答案，每位小朋友都可以放心的依自己的想法，進行問卷的填寫。在此，吳老師非常謝謝你願意協助填寫這份問卷，並祝福你

平安·快樂

吳佩芸老師

第一部份 基本資料

- 1、姓名：(中文)_____ (鄒語)_____
- 2、性別：男 女
- 3、目前就讀年級：____年____班
- 4、你父親的族籍爲：平地人 原住民：_____族
- 5、你母親的族籍爲：平地人 原住民：_____族

第二部份 選擇題：請就下列問題，勾選你認爲適當的選項

| 問 題 | 非常 同意 | 同意 | 無意 見 | 不同 意 | 非常 不同 意 |
|-------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 1.我認爲音樂是鄒族文化的重要特色 | <input type="checkbox"/> |

| | | | | | |
|----------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 2.我喜歡唱鄒族傳統歌謠 | <input type="checkbox"/> |
| 3.我身邊的同學或朋友也喜歡唱鄒族傳統歌謠 | <input type="checkbox"/> |
| 4.我喜歡鄒族傳統歌謠也喜歡流行音樂 | <input type="checkbox"/> |
| 5.我喜歡鄒族傳統歌謠不喜歡流行音樂 | <input type="checkbox"/> |
| 6.我喜歡流行音樂不喜歡鄒族傳統歌謠 | <input type="checkbox"/> |
| 7.我常和家人或朋友使用鄒語交談 | <input type="checkbox"/> |
| 8.練習鄒族的傳統歌謠有助於母語的學習 | <input type="checkbox"/> |
| 9.學習鄒族傳統音樂對整體學習態度與能力有提升的作用 | <input type="checkbox"/> |
| 10.我喜歡參加部落所舉辦的祭典 | <input type="checkbox"/> |
| 11.我父母喜歡參加部落的祭典 | <input type="checkbox"/> |
| 12.我喜歡參加社區所舉辦的文化活動 | <input type="checkbox"/> |
| 13.我喜歡參加學校所舉辦的文化活動 | <input type="checkbox"/> |
| 14.社區會經常舉辦有關鄒族傳統音樂的活動 | <input type="checkbox"/> |
| 15.學校會經常舉辦有關鄒族傳統音樂的活動 | <input type="checkbox"/> |
| 16.我經常參加社區或部落的歌舞演出 | <input type="checkbox"/> |

~~非常謝謝你的協助ㄟ！~~

〈社區居民〉

社區推廣傳統音樂理念與實施情形 問卷調查表

您好：

本人為南華大學美學與藝術管理研究所之研究生，因目前進行有關社區與學校推廣傳統音樂的研究，為了建立客觀的數據，故在此擬以問卷的方式來請教各位先進一些問題。本問卷純粹做為學術研究使用，您個人的相關資料絕不會對外公開，也不會對您個人造成任何不利的影響，請您安心作答。謝謝您的幫忙與協助！

祝

順心·愉快

南華大學美學與藝術管理研究所

指導教授 明立國教授

研究生 吳佩芸 敬上

第一部分 受訪者基本資料

- 1、您的性別： 女； 男。
- 2、您的年齡為：_____歲。
- 3、您的教育程度：小學；中學；高中；大學；研究所以上。
- 4、您的族籍是：平地人；鄒族；其他_____族。
- 5、您目前居住於阿里山鄉_____村。

第二部分 鄒族傳統音樂推廣（請勾選您認為最適當的選項）

| 問題：您對鄒族傳統音樂的看法 | 非常 同意 | 同意 | 無意 見 | 不同 意 | 非常 不同 意 |
|-----------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 1. 鄒族傳統音樂是具有代表性的文化特色？ | <input type="checkbox"/> |

| | | | | | |
|------------------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 2. 目前鄒族傳統音樂已很少人在傳唱？ | <input type="checkbox"/> |
| 3. 目前時下的流行音樂，對鄒族傳統音樂的傳承造成不良影響？ | <input type="checkbox"/> |
| 4. 即使外來音樂強勢的影響，但學習鄒族傳統音樂仍然是重要的一件事？ | <input type="checkbox"/> |
| 5. 流行化的鄒族音樂是可行的，也是可被接受的？ | <input type="checkbox"/> |

| 問題：社區對於鄒族傳統音樂傳承與推廣的重要性 | 非常同意 | 同意 | 無意見 | 不同意 | 非常不同意 |
|-----------------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 1. 透過社區推廣及傳承鄒族傳統音樂是重要且有效的？ | <input type="checkbox"/> |
| 2. 社區經常舉辦鄒族傳統音樂的相關活動？ | <input type="checkbox"/> |
| 3. 您喜歡參加社區舉辦的傳統音樂相關活動？ | <input type="checkbox"/> |
| 4. 村民喜歡參加由社區舉辦的傳統音樂相關活動？ | <input type="checkbox"/> |
| 5. 透過學校推廣、傳承鄒族傳統音樂是重要且有效的？ | <input type="checkbox"/> |
| 6. 您會關心或參與學校所推動的傳統音樂相關活動？ | <input type="checkbox"/> |
| 7. 在傳統音樂的傳承與推廣方面，您認為社區與學校互相配合得很好？ | <input type="checkbox"/> |
| 8. 由社區與學校共同推廣、傳承鄒族傳統音樂，其成效會更好？ | <input type="checkbox"/> |

| | | | | | |
|--------------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 9. 您喜歡參加由社區與學校聯合舉辦的鄒族傳統音樂活動？ | <input type="checkbox"/> |
| 10. 村民喜歡參加由社區與學校聯合舉辦的鄒族傳統音樂活動？ | <input type="checkbox"/> |

| | | | | | |
|---------------------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 問題：您認為社區與學校共同推廣鄒族傳統音樂，在施行上所遭遇到的問題有哪些？ | 非常 同意 | 同意 | 無意 見 | 不同 意 | 非常 不同 意 |
| 1. 社區與學校意見不一，無法取得共識。 | <input type="checkbox"/> |
| 2. 沒有足夠的資源(如師資、教材等) | <input type="checkbox"/> |
| 3. 時間不易配合 | <input type="checkbox"/> |
| 4. 孩子不願意接受及學習 | <input type="checkbox"/> |
| 5. 社區家長不支持 | <input type="checkbox"/> |
| 6. 校方不支持 | <input type="checkbox"/> |
| 7. 老師不支持 | <input type="checkbox"/> |

| | | | | | |
|---------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 問題：您覺得推廣鄒族傳統音樂，所帶來的功效有哪些？ | 非常 同意 | 同意 | 無意 見 | 不同 意 | 非常 不同 意 |
| 1. 可以凝聚族人的情感與共識 | <input type="checkbox"/> |
| 2. 可以強化族群認同意識 | <input type="checkbox"/> |

| | | | | | |
|------------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 3. 可以保存傳統的歷史和特質，為子孫留下美好的聲音 | <input type="checkbox"/> |
| 4. 可以從傳統的音樂當中，得知先人的生活智慧與生活態度 | <input type="checkbox"/> |
| 5. 可以淨化心靈 | <input type="checkbox"/> |
| 6. 可以為社區帶來經濟利益(如：CD 出版等…) | <input type="checkbox"/> |
| 7. 可以營造社區特性，提高社區的知名度 | <input type="checkbox"/> |
| 8. 可以藉此獲得更多公部門及民間的資源 | <input type="checkbox"/> |

~~再次感謝您耐心的填寫，謝謝您~~

附錄四：樂譜

EHOI(迎神曲)

特富野社
明立國譯譜
吳佩芸製譜

The musical score is written in a single system with ten staves. Each staff begins with a measure number (1, 2, 3, 6, 9, 11, 12, 14, 17, 20) and contains a melody line with lyrics underneath. The lyrics are: a ha he, o ho o a yi yo, o e - ya o - e - o, o o - e o o, o, e - ya yi - yo, o ho o a yi yo e - ya, o - e o o o - e - o o, and e - ya yi - yo. The score includes various musical notations such as treble clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

EYAO(送神曲)

特富野社
 明立國 譯譜
 吳佩芸 製譜

4 e yi ya ha lo - o - ho o- ya a
 e yi ka yo se - yo - se o- e ka yo

6 e - yo o
 se - yo - se o e yi - ya
 e yi - ya

8 ya - la - a o - o e ya - a - he
 ya - la - a o - o

10 o ma so

12 e yo o o e yi - si

14 ma so o e ya - a - he

16 o o

e e - yo - na - e ya - yi - yo

Peyasvi no pohao(慢板戰歌)

特富野社
明立國 譯譜
吳佩芸 製譜

The musical score consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 5, 7, and 9 indicated at the beginning of their respective lines. The lyrics are: a ku yi ta ma u ya se yi ki na la ha la u ma o e ya ho - o a ku yi ta ma u ya se yi ki na la ha la u ma o o ya na o o a na o o e a ha na. The piano accompaniment features a steady bass line and chords that support the vocal melody.

a ku yi ta ma u ya se yi ki na la ha la u
3 ma o e ya ho - o
5 a ku yi ta ma u ya se yi ki na la ha la u ma
7 o o ya na o
9 o a na o o e a ha na

達娜伊谷之歌

專輯：《達娜伊谷之歌》

作詞：莊山福 作曲：山美青年會

演唱：達瑪雅耶合唱團

譯譜：吳佩芸

1st. Pitch= G

♩=72

Musical notation for the first system, measures 1-2. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature is one sharp (F#).

Musical notation for the second system, measures 3-4. The melody continues in the treble clef, and the bass line provides accompaniment.

Musical notation for the third system, measures 5-6. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are written below the notes.

o - o mi - yo - me e he - i - ya a - ue

Musical notation for the fourth system, measures 7-8. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are written below the notes.

達娜伊谷美 麗 的 地 方 神 秘 的 色 彩 原 始 的 活 力

Musical notation for the fifth system, measures 9-10. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are written below the notes.

蘊 釀 著 無 數 的 生 命 蘊 釀 著 無 數 的 生 命 環 境 改 變 現 實 的 生 活

Musical notation for the sixth system, measures 11-12. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are written below the notes.

導 致 許 多 地 方 遭 受 到 破 壞 我 們 給 他 完 善 的 保 護

11 達 娜 伊 谷

達 娜 伊 谷 美麗的地方呀 美麗的的方呀

12

神秘的色彩 大地的愛 的 愛

13

達 娜 伊 谷 美麗的地 方呀 美麗的地方呀 前人的努力族人的夢呀

15

前人的努力族人的夢呀 o - o mi - yo - me

17

e he - i - ya a - ue 前人的努力族人的夢呀

17

e he - i - ya a - ue 前人的努力族人的夢呀

懷鄉曲 (Ta' lua na Oahngu)

1st. Pitch=E

♩=72

專輯：《達娜伊谷之歌》
鄒族傳統歌謠
演唱：達瑪雅耶合唱團
譯譜：吳佩芸

mon - go i ta o - yo - na ho mi - cu na - no nom - cov - hi

3 hu - huc - ma - si ti - bang - nu to bang - nu ci hupu - hpun - gu

5 si - ho - te a - mi - o - cni ta' - u - co ta - lu - a

6 ku - ba ho e - mo - o ho i - na oa - hu - gu

塔山之歌

專輯：《達娜伊谷之歌》

詞曲：高一生

演唱：達瑪雅耶合唱團

譯譜：吳佩芸

1st. Pitch=A

♩=80

後半段

ti - si - fou ta hoh- cu - bu a - u - suh - cu smo -yu -co - co -yu

3

si - co na hie- sia -na to - no - i na pso-seolnga -na i - si cu - so po c vi

5

to - no - i na pa - tun -ku - o - nu feu- sa ta yu - ho

7

ya- in - ca no h'o - en - ha - va to yi- mi - zi no ni - a no - an' - o

高山扁伯

1st. Pitch=A

♩=80

專輯：《達娜伊谷之歌》

詞曲：高英傑

演唱：達瑪雅耶合唱團

譯譜：吳佩芸

男聲

o - cu - hu to hcu - yu ne pa - tun - ku - o - nu

3 女聲 男聲

moen - gu o hun - gu to evi no ma - ka - ko cu - ma o - la fihn - ga - u to

6 女聲

ma - eo - eo' hun - ge ia - ma zo - u fihn - ga - u i - no po - e - pe

9 男女合聲部分

ha - ah'o ma cu - ma to - no - i ia - ma nia - la hi - o - a no

12

no - a - na' - o

小猴子

1st Pitch=G

作者 甘萬金
演唱 達瑪雅耶合唱團
譯譜 吳佩芸

♩ = 120

The musical score consists of two staves. The first staff contains the melody with lyrics: ai - ti na to - no - i mo mof - tif - ti' - i ci ng - hou. The second staff contains the accompaniment with lyrics: ai - ti ta mo me - yoi - si ia - ma pa - su - ya na on - go si. The music is in a simple, rhythmic style with a tempo of 120 beats per minute.

2 - 3 - 4段歌詞

2. aiti na tonoi mo mofitifi'i ci nghou
aiti ta mo noyuu
iama mo'o na ongo si

3. aiti na tonoi mo mofitifi'i ci nghou
aiti ta mo kuehoi
iama avayi na ongo si

4. aiti na tonoi mo mofitifi'i ci nghou
aiti ta mo nanuhuu
iama tibu na ongo si

抓螃蟹

1st Pitch=A

♩ = 120

專輯：《達娜伊谷之歌》

鄒族傳統歌謠

演唱：達瑪雅耶合唱團

譯譜：吳佩芸

e - ea eon - go yu - ya - fo to feon - go o meo - i - no eon - go tif - ki - ca co lu'lu - ku - u

na' - no con - go na' - no con - go

歌詞第二段

u'hne fuengu boeboepono
o'te mocni
maine'e na'no ngooseo
na'no ngooseo

歌詞第三段

u'hne coeha tohtoa lungu
na'no maemaeo
boecu o yongo boecu o kos'ozza
aeno a'umtu

鄒族歌舞組曲

專輯：《達娜伊谷之歌》

鄒族傳統歌謠

演唱：達瑪雅耶合唱團

譯譜：吳佩芸

Pasu homeyaya

1st. Pitch=B

♩=88

ma - i - ta - n'è no- u - te - u - nu te - e e ho - me - ya - ya

i - yo - na i - na - i' - e me - si

o i - na - i' - e me - si ne noa - na - o e

Toiso

1st. Pitch=B

7 ♩=144 前半段

fa - fa - hei ta pso -sio -nga -na ta - u - no - na' - vu ta puh - pu

-ngu fa - fa - hei ta pso -sio -nga -na

11

ta - u - no - na' - vu ta puh - pu - ngu

12

e to le-i-so e i yo na-a e- ya -na e-i-ya he-i-yo-na o i-si na to-i-si

Topento
1st. Pitch=E
♩ = 120

14

i - ya - he e to-pen to - pen na-ma-mo o he-i-ya o i - ya - he

16

e to - pen to - pen na - ma - mo

17

o he-i- ya o i - ya - he

18

e o ta i - ya - he

Miyome

1st. Pitch=D

♩ = 120

20

mi - yo - me e he - i - ya a - ue o mi - yo - me

Musical notation for Miyome, measures 20-21. The score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics: "mi - yo - me e he - i - ya a - ue o mi - yo - me". The lower staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

22

e he - i - ya a - ue a - ta - pe - vo - so na - a - na - a - lo

Musical notation for Miyome, measures 22-24. The score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics: "e he - i - ya a - ue a - ta - pe - vo - so na - a - na - a - lo". The lower staff is a piano accompaniment.

25

o mi - yo - me e he - i - ya a - ue

Musical notation for Miyome, measures 25-26. The score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics: "o mi - yo - me e he - i - ya a - ue". The lower staff is a piano accompaniment.

27

o mi - yo - me e he - i - ya a - ue

Musical notation for Miyome, measures 27-28. The score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics: "o mi - yo - me e he - i - ya a - ue". The lower staff is a piano accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Ananasi anane

30 1st. Pitch=E ♩ = 120

ma - i - ta - ne no - u - te - u - nu ma - i - ta - ne no - u - te - u - nu

Musical notation for Ananasi anane, measures 30-31. The score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics: "ma - i - ta - ne no - u - te - u - nu ma - i - ta - ne no - u - te - u - nu". The lower staff is a piano accompaniment.

32

a - cu - lu ko - kae - kae - bu te - to - so - la bu - me - me - ya - lu

Musical notation for Ananasi anane, measures 32-33. The score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics: "a - cu - lu ko - kae - kae - bu te - to - so - la bu - me - me - ya - lu". The lower staff is a piano accompaniment.

34

a - na - na - si a - na - ne e a - na - na - si a - na - ne

35

i - ne noa - na' - o a - cu - hu bi - to - to - nu

37

te - to - so - la mo - mae ma - e - zo a - na - na - si a - na - ne e a - na - na - si a - na - ne

母親(INO)

1st. Pitch=F↑

♩ = 72

專輯：《母親》
鄒族歌謠
演唱：達瑪雅耶合唱團
譯譜：吳佩芸

i - no o i - no i - no o i - no

3

ta - lu - a o i - no na - no na - co

6

mi - ko - cu - so yo - ne - nu yo - ne - nu i - no

8

hu - huc - ma - si hu - huc - ma - si - co mon - si e o' - o - ko

10

ea - c'u to pin - gi hu - hu - c - ma - sa to - tea a

12

na - ho - cu - so mai - ne' - e ma - ine' - e i - no

懷鄉曲(Mongoi ta Oyona)

1st. Pitch=F

♩ = 72

專輯：《母親》
鄒族傳統歌謠
演唱：達瑪雅耶合唱團
譯譜：吳佩芸

The musical score is written on a single treble clef staff. It consists of four lines of music, each with a measure number (3, 4, 6, and a final measure) and corresponding lyrics in Chinese characters. The lyrics are: 3 mon - go - i ta o - yo - na ho mon - cov -hi hu - huc - ma - sa ta - lu - a; 4 yu - suhn - gu ho mi - us - ni o psoe - vohn - gu ci con - geo - ha; 6 cu - ma - na - ta ta - u - sni i - ne ma - e mo - e - mo; a mi - o - cu to - pu - ska ma - i - ta - n'e. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests.

3 mon - go - i ta o - yo - na ho mon - cov -hi hu - huc - ma - sa ta - lu - a

4 yu - suhn - gu ho mi - us - ni o psoe - vohn - gu ci con - geo - ha

6 cu - ma - na - ta ta - u - sni i - ne ma - e mo - e - mo

a mi - o - cu to - pu - ska ma - i - ta - n'e

白紫

1st. Pitch=A↑

♩=72

專輯：《母親》
 鄒族傳統歌謠
 演唱：達瑪雅耶合唱團
 譯譜：吳佩芸

mi - yov - cu meo - ve o hi - e a - o - ma - ne mi - cu voe - cuv - cu

3

mih - mi - teu - fi - u ho bo - ba - i - to ba - i - to - to con - ci con - geo - ha

5

pai - cu mi su yo - ne - nu hu - hu - c - ma - sa ta - lu - a

7

ba - i - to - to con - ci con - geo - ha ta - lu - a na su pa - i - cu

9

yu - pa nom - cien - goni to mah - cuh - cu - yu yu - pa nom - bi - hi ta ma - c'o - c'oe - ha

11

co - v - hi - ci ce - o - nu hom - na ta - c'u yu - pa - bo - ba - i - to

13

hom - na ta - c'u yu - pa - bo - ba - i - to

小子看招

專輯：《母親》

原作：高英輝 編詞編曲：溫麗珍

演唱：達瑪雅耶合唱團

譯譜：吳佩芸

1st. Pitch=C↓

♩=104

no - ho ao - ko mong - si ta' - u - cu ti' - u - s - na

ku - cu cu~ ai - a - va no - ho ao - ko mong - si

ta' - u - cu t'op - cak - vi ta - u - cu tiu - p - ki - cia ku - cu cu~

ai - a - va

歡樂歌

1st. Pitch=B

♩=88

專輯：《母親》
 作者：浦世昌
 演唱：達瑪雅耶合唱團
 譯譜：吳佩芸

mai - ta - ne to - to - so
 mai - ta - ne te - to - so
 mai - ta - ne te - to - so

2
 nou - teu - nu o~~
 nou - teu - nu
 o

3
 mai - ta - ne te - to - so nou teu nu o~~
 mai - ta - ne te - to - so nou - teu - nu
 mai - ta - ne te - to - so o

4
 te - to mi - mo te - to mi - mo ma - fa na - no ma - fa
 mi - mo mi - mo ma - fa na - no ma - fa
 mi - mo mi - mo ma - fa ma - fa na - no ma - fa

7

ma-fa e e - mi ka-ku-ti-a ka-ku-ti-a ta-u-cu co-hi-vi

ma-fa e e - mi ka-ku-ti-a ka-ku-ti-a ta-u-cu co-hi-vi

10 ma-fa ma-fa e e - mi ka-ku-ti-a ka-ku-ti-a ta-u-cu co-hi-vi

pen-so-hu ta-u-cu mo-yo-mo ka-ku-ti-a ka-ku-ti-a ta-u-cu co-hi-vi

pen-so-hu ta-u-cu mo-yo-mo ka-ku-ti-a ka-ku-ti-a ta-u-cu co-hi-vi

12 pen-so-hu ta-u-cu mo-yo-mo ka-ku-ti-a ka-ku-ti-a ta-u-cu co-hi-vi

pen - so - hu ta - u - cu mo - yo - mo

pen - so - hu ta - u - cu mo - yo - mo

pen - so - hu ta - u - cu mo - yo - mo

快樂唱歌

1st Pitch=A

♩=72

專輯：《快樂唱歌》

詞曲：溫春英

演唱：達瑪雅耶合唱團

譯譜：吳佩芸

3 te - to - na' - a pa - su - na - e - no bo - e - mi to e - s - mu ho e - to - to - ku

4 tu - ya - fa na to' - to' - hun - gu to - fo - i - na - na 'o - te - na - ma na - c'o

6 'o - te - na - ma su' - no o' - te - na - ma tmo - to - toh - mu pa - su - co - u pa - su pu - u - tu

8 pa - su ang - mu poa - so - p'oana to' - to - hun - gu ho mae - zoho tmotma zu zuho moufti - tif - ti' - i

9 pa - su - co - u pa - su pu - u - tu pa - su ang - mu

poa - so - p'oana to' - to - hun - gu ho mae - zoho tmot - ma - zu - zuho mouf - ti - tif - ti' - i

青春飛揚

專輯：《快樂唱歌》
 詞曲：汪忠誠
 演唱：達瑪雅耶合唱團
 譯譜：吳佩芸

First Pitch : E

♩ = 88

第二次 男女合唱

mi - no - cu na yu' - fa - foi - na - na

yu - e - teu - nu ho peis - pa - k'i

mi - no - cu na yu' - fa - foi - na - na

na - ho - cu a - cuhu uh -ta - ne'

a - veo-veoyu na mai -tan- e' 'e -so yu' - fa - foi - na -na 'e -so yu' - fa - foi - na - na

te -to - so - la a - cu - hu bu - me - mea - lu ho yu - pa him - co - co - veo - i

mo - mae - mae - zo - to ma - meoi tone ne noa - na' - o

yu'-fa -foi- na -na na-ho-cu a -ho-i pa-su-na -e -o po - a -so -p'oana to'tohungu -to

tmu - no - i ho pa-su- na -e no tmu-no - i ho bu- ta- so

tmu - no - i ho pa-su- na -e -no tu - ya -fa na to - nu ta yu'fa- foi na - na

tu - ya -fa na to - nu ta yu'fa - foi - na - na

拍手歌

專輯：《快樂唱歌》
鄒族歌謠
演唱：達瑪雅耶合唱團
譯譜：吳佩芸

1st. Pitch=#C
♩=72

1. toh to ke len ge ho mouf tif ti' i ho i ya ho i ya ho in ho ye ya ho i ya na i yo in hoi ya

3. 2. ho te to cu e no bu a man ge ci pa pi ka hot mot ma u zu zu ho to ma ma con go (tom'om'oh ku yu)

5. 1. ho mi to na' a yu' fa fo i na na 2. ho mi to cu so ma ma

7. Fine D.C. me o i

山美村之歌(Saviki)

1st. Pitch : B

♩ = 72

專輯：《快樂唱歌》

詞曲：高英傑

演唱：達瑪雅耶合唱團

譯譜：吳佩芸

sa vi ki sa vi ki u mnu ci hpu hpu gu

3

bang nu ci ceo a tu su e chu mu yong hu e cou si

5

sa vi ki fih nga u e ong ko su
e sa vi ki sa vi ki fih nga u e ong ko su

7

sa vi ki psoe vo hngu ci o yo na
e sa vi ki sa vi ki psoe vo hngu ci o yo na

註：珈雅瑪樂團之『分享祭』專輯當中，所呈現之歌詞，皆無 U 之字型。因此，筆者在此，依照 CD 出版所附之歌詞填寫。

珈雅瑪之歌

1st. Pitch=bA

♩=120

專輯：《分享祭》

詞曲：李玉燕

演唱：珈雅瑪樂團

譯譜：吳佩芸

ai - ti ai - ti ya - ta cea -ya - ma- va - na

i - mi to - mo fa - fo - hu ci po - neo

huc - yu coue - ha meis - ko - pu o vue - cu

toe - so - so to ma - vu - vu- mon zo - mu ho to - keu - ya

too - yo -za po - bl ho yo - su - ku ma - ka - ci

u - cei sa - zan - ka ho pa - i na - musu- gau

7

ce - a - ma ce - a - ma yon - hu ci ho - sa - u

8

a - veo - veo - yu to - tea na ho ci - mu la uhu - tane - e

先人的腳蹤

專輯：《分享祭》
 詞曲：湯有春
 演唱：迦雅瑪樂團
 譯譜：吳佩芸

First Pitch=C

♩=72

1 男童聲

e - va - va - su - zu e ha - ho co - coe - co - nu ta fu - e gu

3

a - u - sun - cu mo - seo - o - hug di - si - fou - ta bu - o - c - va

5 男低音

ma - ma - meo - i eu - su - v - suv - tu , maoon - ko - ta fu - e - gu

7

tu - u - no - na - vu na ho - coe - co - na no i - na ni - ya ma - ma - meo - i to

9

男女合聲

10

di - ci - fo ta hu - o - cu - bu au - so - cu smo - yu - co - co yu

12

si - co na hei - sia - na - na to - no - i na pso - siongua - na i - si - cu - cuo puo - cu - vi

14

to - no - i na pa - ton - ggu - o - nu feu - sa to yu ho

16

ya - in - cua to huo - e - conn - va do i - mi - zi no ni - ya nua - na - o

相親相愛

1st. Pitch=B

♩=72 第2次反覆，速度轉為96

專輯：《分享祭》
 鄒族傳統歌謠
 演唱：珈雅瑪樂團
 譯譜：吳佩芸

A

2 mi - yo - me e hi ya a ho ue

o mi - yo - me

3 B

5 e hi ya a ho e a pa pe vo so

na - na - io o mi - yo - me

7

8 e he - i ya a ho e

A'

9 mi - yo - me e hi ya a ho ue

o mi - yo - me e he - i ya a ho e

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system (measures 1-4) is marked 'A' and contains two staves. The melody is on the top staff, and the lyrics 'mi - yo - me e hi ya a ho ue' are written below it. The bottom staff provides accompaniment. A fermata is placed over the 'e' in the second measure of the melody. The second system (measures 5-10) is marked 'B' and also contains two staves. The melody continues with lyrics 'e hi ya a ho e a pa pe vo so' and 'na - na - io o mi - yo - me'. A second fermata is placed over the 'e' in the seventh measure of the melody. The system concludes with a repeat sign. The third system (measures 11-12) is marked 'A'' and contains two staves. The melody has lyrics 'mi - yo - me e hi ya a ho ue' and the bottom staff has lyrics 'o mi - yo - me e he - i ya a ho e'. The score ends with a double bar line.

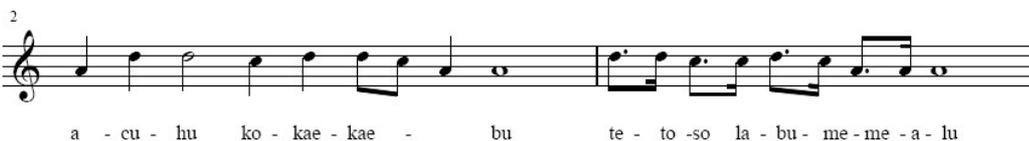
就是這樣

專輯：《分享祭》
鄒族傳統歌謠
演唱：珈雅瑪樂團
譯譜：吳佩芸

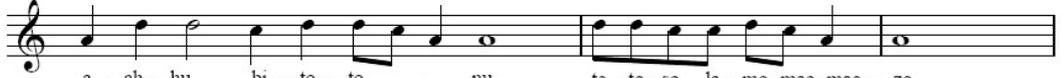
1st.Pitch=C

♩ = 66

(男聲)



19



a - ch - hu bi - to - to - nu te - to - so la - mo - mae - mae - zo

Detailed description: This block contains the first line of musical notation, measures 19 through 21. It is written on a single treble clef staff. Measure 19 contains a half note 'a', a quarter note 'ch', a quarter note 'hu', a half note 'bi', a quarter note 'to', a quarter note 'to', a half note 'nu', and a whole note. Measure 20 contains a quarter note 'te', a quarter note 'to', a quarter note 'so', a quarter note 'la', a quarter note 'mo', a quarter note 'mae', a quarter note 'mae', and a whole note 'zo'. Measure 21 contains a whole note.

22



a - na - na - si a - na - ne o a - na - na - si a - na - ne

間奏
♪=96

Fine D.S. al Fine

Detailed description: This block contains the second line of musical notation, measures 22 through 23. It is written on a single treble clef staff. Measure 22 contains a quarter note 'a', a quarter note 'na', a quarter note 'na', a quarter note 'si', a quarter note 'a', a quarter note 'na', a quarter note 'ne', a quarter note 'o', a quarter note 'a', a quarter note 'na', a quarter note 'na', a quarter note 'si', a quarter note 'a', a quarter note 'na', a quarter note 'ne', and a whole note. Measure 23 contains a whole note. Above the staff, there is a tempo marking '間奏' (Interlude) with a quarter note symbol and '=96'. Below the staff, the word 'Fine' is written at the end of the line, and 'D.S. al Fine' is written at the far right.

孤獨者

專輯：《分享祭》
詞曲：浦世昌
演唱：珈雅瑪樂團
譯譜：吳佩芸

1st.Pitch=E

♩=72

mi - to - mo soofon - ha cu cio - nu u - ka ci - mo no - u - bu ci ya - tatis - ko - va

3 mah - to etungotungo ho mah - to san - yan - gu mi - o cu - co nu - a cih

5 ae - mo - u o fa - to - si ta - bueb - za - o ku - ku - zo

7 cu - ma na o - so ii - ma ya - cih mi - mo ho ya - cih ya - e - i

10 na - co co to - to hun - gu u

飲酒歌

1st Pitch=F

♩=88

專輯：《分享祭》

詞曲：浦世昌

演唱：珈雅瑪樂團

譯譜：吳佩芸

mi - mo te - to mi - mo ma - fa na - no ma - fa

4

ma - fa e e - mi ma - fa ma - fa mai - dan - ne de - to - so

7

nou - deu - nu ho - mi - mo mai - dan - ne de - to - so

9

nou - deu - nu ho - mi - mo mi - mo ma - fa te - to mi - mo mi - mo mi - mo ma - fa ma - fa

12

na - no ma - fa ma - fa e e - mi ma - fa ma - fa

15

ka - ku - ti - ya ka - ku - ti - ya ta - u - cu cuo - hi - vi pen - so - ho ta - u - cu mo - yio mo

16

ka - ku - ti - ya ka - ku - ti - ya ta - u - cu cuo - hi - vi pen - so - ho ta - u - cu mo - yio mo

小米祭

專輯：《分享祭》
鄒族傳統歌謠
演唱：珈雅瑪樂團
譯譜：吳佩芸

1st. Pitch=G

♩ = 60

ma - i - ta - ne - no - u - te - u - nu

2

e ho - me - ya - ya i yo na o

4

♩ = 72

i - na i - e me - si ho i - na i - e me - si ne noa - na o he

長春花

1st.Pitch=E

♩=72

詞曲 高一生
演唱 高慧君
譯譜 吳佩芸



窗 邊 に 咲 い た フ ロ ク ス の 花 よ



麗 し い 姿 微 風 に 揺 わ る



あ あ 麗 し い フ ロ ク ス の 花 よ 君 に 捧 げ る



山 ケ を 越 え て 山 ケ を 越 え て

春之佐保姫

1st. Pitch=bB

♩ = 72

詞曲 高一生

演唱 小美、陳永龍、高英傑

譯譜 吳佩芸



誰 か 呼 び ま す 深 山 の 森 で



静 かな 夜 明 け に 銀 の 鈴 の よ ら な



麗 しい 聲 で 誰 を 呼 ぶ の だ ろ



あ あ 佐 保 姫 よ 春 の 佐 保 姫 よ

不捨

專輯 《母親》
詞曲 斯莉亞合唱團
演唱 達瑪雅耶合唱團
譯譜 吳佩芸

1st. Pitch=E

♩=72

[女聲]

mai - tan' - e ai - ti si hi - e te - c'u so me - o - ve

2

te - o - cu - so mon - go - i tan' - e te - o - cu - so mon - go - i tan' - e

4

ma - n'i - o - so ta - lu - a ne noa - na' - o ta - u - pa omo yong - hu ci ho - sa

6

ta' - u cu - so mon - go - i ta - mo yong - hu ci ho - sa

a~

為你歌唱

專輯 《斯莉亞農人合唱團》

詞曲 斯莉亞合唱團

演唱 斯莉亞合唱團

譯譜 吳佩芸

1st. Pitch : E

♩ = 144

The musical score consists of 13 staves of music in treble clef. The first staff begins with a quarter rest followed by a series of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody with a quarter rest and eighth notes. The third staff features a quarter rest and eighth notes. The fourth staff starts with a quarter rest and eighth notes. The fifth staff begins with a quarter note and eighth notes. The sixth staff continues with eighth notes and a quarter note. The seventh staff starts with a quarter note and eighth notes. The eighth staff begins with a quarter note and eighth notes. The ninth staff features a quarter note and eighth notes. The tenth staff starts with a quarter note and eighth notes. The eleventh staff begins with a quarter note and eighth notes. The twelfth staff continues with eighth notes and a quarter note. The thirteenth staff concludes the piece with a quarter note and eighth notes, ending with a double bar line.

鄒族的故鄉

專輯 《斯莉亞農人合唱團》
詞曲 斯莉亞合唱團
演唱 斯莉亞合唱團
譯譜 吳佩芸

1st. Pitch=E

♩ = 72

The musical score is written on ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 72. The score consists of the following measures:

- Staff 1: Measures 1-2
- Staff 2: Measures 3-4
- Staff 3: Measures 5-6
- Staff 4: Measures 7-8
- Staff 5: Measures 9-10
- Staff 6: Measures 11-12
- Staff 7: Measures 13-14
- Staff 8: Measures 15-16. Measure 15 contains a triplet of eighth notes.
- Staff 9: Measures 17-18
- Staff 10: Measures 19-20

Measure 16 is marked as being repeated from measure 17 four times. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

輪子

專輯 《斯莉亞農人合唱團》

詞曲 斯莉亞合唱團

演唱 斯莉亞合唱團

譯譜 吳佩芸

1st.Pitch=E

♩=72



消逝的部落

專輯 《斯莉亞農人合唱團》

詞曲 HOSA樂團

演唱 HOSA樂團

譯譜 吳佩芸

1st.Pitch=G

♩ = 72

The musical score is written in 4/4 time and consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 72. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a slur in the fourth staff. The piece concludes with a final note on the tenth staff.

26



28



30



The image shows three staves of musical notation in treble clef. The first staff (measures 26-27) begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a dotted quarter note B4, and an eighth note G4. The second staff (measures 28-29) starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a dotted quarter note B4, and an eighth note G4. The third staff (measures 30-31) begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a dotted quarter note B4, and an eighth note G4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and a fermata over the final note of the third staff.