

南 華 大 學

民 族 音 樂 學 系

學 士 論 文

台東南王高山舞集之舞台化音樂研究



畢 業 生：車雯琪

指 導 老 師：陳俊斌

中 華 民 國 98 年 5 月 1 日

摘要

本專題藉由台東南王高山舞集為例，描述他們在部落以及在飯店呈現的不同表演面貌，探討在舞台上表演的音樂、舞蹈如何產生，以及舞台化對於高山舞集的優缺點。藉由此研究，表演者在觀光情境呈現的音樂舞蹈，與在部落演出時兩者之間的異同。

台灣原住民的樂舞常被用在觀光作為展現，也是台灣社會了解原住民的重要管道。從南王高山舞集的樂舞中觀察出在舞台上的改變，紀錄在飯店演出的狀況，分析他們的音樂有什麼變化，加入新的編曲、排舞的意義有哪些，為甚麼這樣結合等問題之探討，當這些歌舞商業化後所帶來的正負面影響有哪些，都是值得關注的。本論文的研究和學者謝世忠在《族群人類學的宏觀探索—台灣原住民論集》書中提到的「內演」、「外演」的觀點作呼應，但書中較無深入的呈現局內的觀點，因此本研究將藉由田野及訪談來補足此內容。

目錄

第一章 緒論.....	5
第一節 研究動機與目的.....	5
第二節 研究對象與範圍.....	7
第三節 研究方法及步驟.....	8
第四節 研究內容與架構.....	9
第二章 文獻回顧.....	10
第一節 關於觀光的討論.....	10
第二節 原住民的音樂、舞蹈.....	13
第三節 關於卑南族.....	17
第三章 南王高山舞集其音樂的使用概況.....	22
第一節 台東南王高山舞集之簡介.....	22
第二節 南王高山舞集在飯店演出之紀錄.....	25
第三節 南王高山舞集在部落演出之紀錄.....	31
第四章 音樂的觀察與比較分析.....	38
第一節 現代音樂和古謠在部落演出之比較.....	38
第二節 內演和外演之比較.....	43
第五章 結語.....	45
參考文獻.....	47
附錄.....	50

表目錄

表 2.1.1 觀光內容及形態之比較.....	12
表 2.1.2 觀光正負面影響比較表.....	13
表 4.1.1 曲目比較表.....	39
表 4.2.1 內演和外演比較表.....	43

圖目錄

圖 1.2.1 高山舞集到巴西作文化交流。	7
圖 3.1.1 高山舞集於國家劇院演出大獵祭	23
圖 3.1.2 與林清美老師合影	23
圖 3.1.3 高山舞集文化藝術團地理位置	24
圖 3.2.1 娜路彎大酒店的表演場地	25
圖 3.2.2 高山舞集團員請民眾上台一起互動	27
圖 3.2.3 高山舞集團員練習森巴鼓舞情形	28
圖 3.2.4 小朋友練習情形	29
圖 3.2.5 高山舞集在馬卡巴活動演出森巴鼓舞情形	30
圖 3.3.1 與林清美訪談過程	31
圖 3.3.2 和大家一起牽老藤到定點	33
圖 3.3.3 祭典名稱招牌	33
圖 3.3.4 儀式的地點，巴拉冠 (palakuwan)	34
圖 3.3.5 卑南族婦女準備小跑至定點	34
圖 3.3.6 儀式中的小跑情形	35
圖 3.3.7 中年婦女賽跑過程	35
圖 3.3.8 族人唱歌跳舞情形	36
圖 3.3.9 兩位巫師祈禱情形	36
圖 4.1.1 「媽媽的花環」	40
圖 4.1.2 「emayaayam」A 段旋律樂譜	42

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

由於本身是台東人的關係，偶然的機緣下在台東的娜路彎大酒店中看見了原住民歌舞的表演，進而得知表演團體就是台東的南王高山舞集，在一些重要的活動中經常可以看見他們的身影，像是南島文化節、聯合豐年祭等地方，他們都是不可缺少的團體演出者。從一些書籍和新聞中碰觸到「觀光」這一詞，以及它的重要性和發展的空間，加上台東地區主要就是以觀光為發展目標，因此把這兩者作結合，發現還有可以繼續探討的部份。

在 21 世紀中，觀光被視為是新興產業之一，在創造就業機會及賺取外匯的功能上具有明顯效益。根據世界觀光旅遊委員會（WTTC）推估，未來 10 年全球觀光產業會持續地成長¹，當然，台灣也相當重視且積極發展關於地方性的文化產業，因此，當中最具台灣特色的原住民歌舞表演開始受到關注，是台灣不可缺少的文化代表之一，也是扮演文化再製的重要角色。

台灣原住民樂舞方面的表現在國內外都曾受到關注，例如阿美族老歌手郭英男所演唱的「飲酒歡樂歌」被德國搖滾樂團 Enigma 節錄部分原音，加入他們的歌曲「反樸歸真」（Return to Innocence），該曲的銷售量超過百萬，並且成為 1996 年夏季奧林匹克運動會的宣傳曲，這個挪用（appropriation）的例子和後續的發展在民族音樂學界引起廣泛的討論（如 Guy 2003, Taylor）。台灣原住民也受邀到國外進行演出，例如郭英男曾受邀到位於法國巴黎的世界文化館（Maison des cultures du monde）的邀請，於 1988 年赴法國表演。此外，國內各項活動更是爭相邀請原住民團體來演出，像是國際海洋音樂祭、南島文化節等，都不可缺少原住民精彩的演出。因此，我們可以發現要讓不熟悉原住民音樂文化的民眾，對其

¹ 國家政策研究基金會

<<http://old.npf.org.tw/PUBLICATION/TE/094/TE-R-094-023.htm>> (97/4/10)

音樂文化有基本的認識，最常見的一個方法就是透過舞台的演出，而目前國內原住民音樂的演出，最普遍的中間媒介是透過觀光這個行爲，大部分民眾都是透過觀光的行爲來對原住民有所了解。

台灣原住民樂舞表演在地方上具有重要的特色，甚至現在最注目的開放大陸客來台觀光，都會安排原住民樂舞的演出。讓觀光客看到台灣特有的文化，原住民的表演型態已成為觀光上固定的節目之一。因此，在國內開始有原住民的表演與一些企業做結合，讓觀光客可以有更多的認識，例如在大型的飯店演出（台東娜路彎飯店、花蓮理想大地等）、遊樂園（九族文化村）等。

隨著原住民樂舞的觀光化，對於部落生態和原有的文化會帶來什麼影響呢？那些所謂的原住民文化漸漸的在一些公開場合演出，原住民歌舞被商品化並和觀光活動結合或許有助於一個文化正在衰退中的社會重新重視自己的文化（宋莉瑛 2002），這個商品化對於南王高山舞集的優點，除了在經濟上的改善外，可以藉由表演活動中得到尊重，獲得族群意識，讓他們更有動力的繼續去保存他們的文化並展現出來，這樣的方法也使得即將面臨消失的文化，可以更進一步的推廣開來，把傳統歌舞藉由舞台化作更精細的展現，不但有藝術的內涵，又可以重振族群的信心（王嵩山，2001）。但另一方面，在舞台化後所帶來的其他影響，例如明立國在《沒落抑或誤解-台灣原住民音樂五十年來發展望之探討》文中就點出，表演化、觀光化的演出形態，影響部落既有的文化生態。除了提出表演化的影響，在文章中也提出了其他需思考的問題，例如 1.許多年輕一帶的大多不會自己的傳統歌謠，顯示文化的消失與沒落。2.教會的進入，使得族人放棄既有的傳統，而致使文化解體。3.教育系統中，缺乏有關教材，使得文化傳承不力而中墜。4.生活方式的改變，使得傳統音樂失去它可以生存的空間。（1995: 74-78）

藉由台東南王高山舞集為例，描述他們在部落以及在飯店之間不同的表演面貌，此研究試圖了解原住民樂舞在舞台化時的過程，探討在舞台上表演的音樂、舞蹈如何產生，以及舞台化對於高山舞集的優缺點。

第二節 研究對象與範圍

本專題研究對象為台東市南王部落的高山舞集文化藝術服務團。此舞團創立於民國八十年八月，創辦人為卑南族人林清美老師，指導各族練習及演出，他的弟弟一沙鷗負責音樂總監和行政工作。隨著舞團的成立，演出的機會增加許多，除了全省文化中心巡迴演出外，也會到國外和不同國家的文化作交流。而高山舞集成立目標就是為了傳承並發揚台灣原住民優良傳統文化及歌舞，促進海峽兩岸及各國文化交流²。目前除了各項活動的表演外，高山舞集每天固定會在台東娜路灣大酒店演出，定期也接受教育部與文建會補助，做出巡迴式的演出；收入來源主要就是表演費用與補助。

圖 1.2.1 高山舞集到巴西作文化交流。
此照片由林清美提供。車雯琪翻拍。



² 高山舞集文化藝術服務團 < <http://210.240.132.194/isaow/indexa.htm> > (98/3/24)

本研究的田野工作和訪談時間，從 2008 年六月暑假期間以及開學後利用假日多次從嘉義往返台東來進行研究，當中持續觀察了高山舞集在部落的活動、馬卡巴嗨星光嘉年華的活動、團員練習的狀況以及固定在飯店表演的內容之觀察。訪談對象除了團長、副團長之外，更包括從 11 歲至 30 歲團員的訪談，訪談內容包括，團員的基本資料、入團的原因為何、對於高山舞集的認知、對未來的規劃等問題。透過團員的訪談和觀察可發現高山舞集在表演上安排的模式，而從團長方面可以深入瞭解每首樂舞所要表達的意思為何等問題，都是有助於本研究在對此團的瞭解上提供多樣性及不同角度來分析此專題內容。

第三節 研究方法及步驟

本研究首先透過有關高山舞集基本資料和網站，來瞭解此團體的基本特徵，另外閱讀有關舞台化、觀光等相關文獻來補足此方面的內容。在田野工作的部份主要是實地觀察和訪談的方式來瞭解他們表演時的情形，全程觀看表演來紀錄他們的內容，以觀眾局外人（outsider）的角度從中引發問題並紀錄，而局內人（insider）的想法透過團員的口述歷史（oral history）來了解。

訪談的部份主要是利用團員練習的空檔，以及另約時間來進行訪問。以聊天、問答的方式並紀錄其內容，從訪談的過程中，藉由受訪者對事情的認知以及個人的看法來描述內容，而本人可以從受訪者的回答中激發出新的想法，最重要的是，藉由訪談可從這當中看出事情對於受訪者的重要性是什麼。

透過民族誌（ethnography）全部採訪的過程記錄下來，試圖將所說的內容保留下來，成為可閱讀的文本，例如每次訪問的時間、採訪者以及受訪者的心情、反應等等的紀錄，從這當中分析問題。最後藉由照片、錄音、錄影的收集，呈現當時的情況，錄音、錄影都可以更詳細的紀錄訪談內容。

第四節 研究內容與架構

全部共五個章節，包含序論，文獻回顧，南王高山舞集其音樂的使用概況，音樂的實證結果與分析及結語。

第一章，序論，描述本人的研究動機與目的，所要研究的對象與其所涉及到之範圍，使用何種研究方法來進行研究步驟，最後是整個論文的架構。

第二章，文獻回顧，本論文參考之文獻，主要分為觀光的討論(類型與影響)，卑南族介紹及原住民之音樂舞蹈，幾個大方向進行回顧。

第三章，南王高山舞集其音樂的使用概況，分為以下部分做田野記錄，南王高山舞集之簡介，南王高山舞集在飯店之演出紀錄與南王高山舞集在部落之演出紀錄。

第四章，音樂的實證結果與分析，從紀錄到的田野資料來進行分析，分析其音樂使用特色與觀察到的內演與外演。

第五章，結語，最後根據以上紀錄與分析結果做出結論。論文後面會附上田野調查的紀錄，包含訪談內容，照片，影像與聲音等紀錄。

第二章 文獻回顧

在文獻回顧的部分一開始將探討觀光的內容，例如觀光的型態以及異族觀光，接著討論原住民的音樂和舞蹈，內容包含原住民的概況、傳統、觀光等議題，最後特別將卑南族的部份提出來討論。

第一節 關於觀光的討論

在此將探討謝世忠撰寫的《山胞觀光—當代山地文化展現的人類學詮釋》(1994)，和《族群人類學的宏觀探索：台灣原住民論集》(2004)，以及其他相關內容的期刊。觀光的定義有以下之看法：從工業化國家或都會地區，到非工業國家或鄉村部落社區遊覽（謝世忠 2004: 99）。學者 Nelson H. Graburn 說：觀光是人離開日常環境，出外追求某種神聖之旅的行為（謝世忠 1994: 3）。學者 Alister Mathieson(1984)在“觀光對經濟、自然與社會之衝擊”³中提到：「觀光是人們短暫離開工作與居住的場所，選取迎合其需要之目的地，做短暫性停留並從事有關之活動」（宋莉瑛 2002: 12）。

《山胞觀光—當代山地文化展現的人類學詮釋》這本專書在第一部份提出四種「山胞觀光」的型態來描述，分別是「都市情境」，「生活區」，「社區動員」，「集中展現」。雖然不是絕對就是這四種，但是也已經包括了台灣大部分「山胞觀光」的型態了。

第一種「都市情境」，書中用花蓮做例子，舉出花蓮市的都市發展會與原住民的觀光做結合與開發，觀光客想要去了解原住民原本要到原住民所居住的地方

³ Alister Mathieson (1984), *Tourism: economic, physical and social impact*, New York: Longman Inc.

去參觀，而這種都市情境讓觀光客在都市與自己下榻的飯店旅館就可以欣賞到原住民的表演。第二種「生活區」，書中用蘭嶼做例子，蘭嶼與台灣以海相隔，島上居住了一群原住民，這種情境會讓人產生與世無爭的感覺，就會吸引平地人想去參觀，所以觀光客就必須去當地蘭嶼原住民的生活區才能一窺究竟，因此生活區的觀光型態就產生了。第三種「社區動員」，書中用德化村與烏來村做例子，這兩個原住民居住的地方，都跟鄰近的大都市距離很接近，於是他們就把整個社區都規劃成一個可以吸引觀光客來參觀的山地文化社區，整個社區居民都以觀光來開發自己的家園與社區，觀光與休憩成為觀光客前往此原住民社區的最大動力。第四種「集中展現」書中以瑪家文化村與九族文化村為例子，是把原住民的東西集中在一個擁有美麗風光的地區來呈現，來經營山地文化展現的觀光事業，而這種情境通常都要有雄厚的財力才可以做到，因為土地，大量員工等等的支出都很可觀。在同作者書中《族群人類學的宏觀探索：台灣原住民論集》裡講到所謂的異族觀光，須配合觀光客想看到的部份來演出，為的是要吸引這些觀光客可以來消費，而這類的表演者就被稱作為「異族觀光」。以下的圖表是幾位學者對於觀光議題所提出的看法，其內容整理如下：

表 2.1.1 觀光內容及形態之比較

	謝世忠 (2004) ⁴	謝世忠 (1994) ⁵	宋莉瑛	陳怡妃
觀光活動的內容	由民間投資的九族文化村；另一個位於屏東縣的台灣山地文化園區。		霧台鄉，觀光發展近況：一、豐年祭，二、櫻花季。	古風村，活動之設計著重在觀光所能吸入的消費性人潮以及所能帶動的消費性活動。
觀光的類型	異族觀光，吸引觀光客之主要的活動。	1.「都市情境」，花蓮 2.「生活區」，蘭嶼 3.「社區動員」，德化村與烏來村 4.「集中展現」，瑪家文化村與九族文化村。	生態觀光，提倡享受與保育當地資源的旅遊，更針對遊客的行為訂定規範以確保生活品質與其觀光社區之完整性。	

在書中也提及到有關觀光客和被觀光者的關係。被觀光者，必須努力表現出傳統或原性，以讓觀光客有獲得真實的傳統之感，從而留下鈔票（謝世忠 2004）。彼此會互相設定對對方的想法跟好壞，來做為互動的依據（謝世忠 1994）。原住民們大多抱持著一種既期待又怕受傷害的態度，他們害怕觀光開發對環境的破壞，但期待觀光為他們帶來經濟與實質環境的改善（宋莉瑛 2002）。原住民文化被當成商品在觀光客與原住民之間交易（宋莉瑛 2004）。

王嵩山《當代台灣原住民的藝術》（2001）中提到，許多原住民族可以藉由藝術的表演活動中，得到尊重，獲得族群意識，讓他們更有動力的繼續去保存他們的文化並展現出來，這樣的方法也使得即將面臨消失的文化，可以更進一步的推廣開來，把傳統歌舞藉由舞台化作更精細的展現，不但有藝術的內涵，又可以重振族群的信心。

⁴ 謝世忠，2004，《族群人類學的宏觀探索：台灣原住民論集》，台北市：台大出版中心。

⁵ 謝世忠，1994，《山胞觀光：當代山地文化展現的人類學詮釋》，台北市：自立晚報。

表 2.1.2 觀光正負面影響比較表

	原住民論集(謝世忠)	山胞觀光(謝世忠)	宋莉瑛	陳怡妃	王嵩山
觀光的正面影響	傳統山地文化能在自己的遊樂地點上保存。	維繫著一種形式文化的存在。	改善當地的經濟，增進居民的生活品質。	經濟方面上產業發展帶來了新的轉機。	透過表演可獲得民族意識。
觀光的負面影響	觀光活動可能會使原住民失去尊嚴。	觀光客往往被強迫或半強迫帶進表演場地，而非自願性地選擇進入參觀，新鮮感會商業氣息所淹沒。	造成物質及地價上漲，社會價值觀改變、財富分配不均、過度依賴觀光的經濟危機及旅遊季節性的差異；對自然、人為環境的衝擊。	太過商業化的表演會導致原住民最後所關心的不是表演的內容與好壞，而是觀眾帶來的觀光經濟有沒有更多。	真正的社會結構和文化價值在參觀後無法得到啟發。

期刊的部份例如作者明立國的〈沒落仰或誤解---台灣原住民音樂五十年來發展問題之探討〉(1995)，以及〈台灣原住民歌舞的傳統與現代〉(1994)中，也提到表演化、觀光化的現象。還有莊春榮〈台灣原住民音樂之再現〉(1994)、陳板〈台灣原住民音樂之再現〉(1993)、林月里〈當原住民的歌唱遇到遇到了現代國樂〉(1997)，等等的文獻中，皆指出台灣原住民的傳統文化，在現代化的政經脈絡轉換之下，其型式與內涵朝向觀光化、商業化發展。

第二節 原住民的音樂、舞蹈

(一) 傳統形式的原住民樂舞

描述原住民的音樂與舞蹈概況，從原住民的樂舞中來看就其文化的內容，例如王嵩山《台灣原住民的社會與文化》(2001)、林建成《台灣原住民藝術田野筆

記》(2002)、劉其偉《台灣原住民文化藝術》(1996)書中，都詳細介紹了台灣原住民音樂舞蹈的目前概況。現今台灣原住民族人數約 44 萬 7000 人，其分佈在各個地區，以台東、花蓮居多。在清朝時期，稱原住民為「番」，其中服政府之教化者稱為「熟番」，未服教化者稱為「生番」，日據時期改稱「番族」或「高砂族」，台灣光復後開始統稱為「山胞」，但這些稱呼帶有歧視意味，因此，現在以尊重的態度，統稱作「原住民」，而目前在學術上，也都以「原住民」或「南島語族」稱呼最為恰當。在日據時期，學者將原住民大致分為九族，分別是泰雅、賽夏、布農、鄒、魯凱、排灣、卑南、阿美和雅美(達悟)等族，在 2001 年正式將邵族列為第十族，一直到目前總共增加到十四個原住民族，例如 2002 年列入為第十一的噶瑪蘭族、2004 年列為第十二的太魯閣族、2007 年被列為第十三的撒奇萊雅族和在 2008 年被列為第十四的賽德克族。

在林建成撰寫的《台灣原住民藝術田野筆記》中，藉由田野觀察論述原住民的概況、祭儀和藝術。原住民傳統音樂和文化及日常生活關係密切，大部分的歌謠與日常生活、環境、工作相關，例如布農族的祈禱小米豐收歌中的八部合音，族人必須虔誠的演唱，因為合聲順暢還代表著今年小米豐收的成果。阿美族的黃貴潮先生將原住民曲調分為兩種，傳統與現代歌謠。傳統歌謠包含祭典、工作、生活等，現代歌謠像是創作、傳統歌謠改編、日本歌曲、閩南和客家等族群歌曲的混和與改編(林建成 2002: 176)。蔡政良在〈Makapabay a calay(美麗之網): 當代都蘭阿美人歌舞的生活實踐〉談到，從戰後越來越多針對阿美族歌舞資料的收集，讓學者對其樂舞有更多的了解。從 1990 年代中期開始，學者對阿美族歌舞的研究不再侷限於描述，而是針對其歌舞去作深入的研究，從樂舞可以看出他們的社會結構與文化縮影，了解樂舞如何連結他們的日常生活。不同的學者對於阿美族歌舞有不同的分類方式，大同小異，大致上可以分做兩大類，儀式性歌舞與日常歌舞，但是學者的研究多以儀式性的歌舞為主要研究方針，少有日常歌舞的研究，但事實上，儀式歌舞與日常歌舞之間的關係是密不可分的(蔡政良 2007: 31)。另外，胡台麗撰寫的《文化展演與臺灣原住民》(2003)中也探討原住民樂

舞和文化的關係；還有許常惠所寫的《傳統音樂之美》（2002）一書，以及期刊〈台灣高山族的音樂〉（1992）中，分析和記譜原住民音樂並介紹其內容。

（二）舞台表演形式的原住民樂舞

把傳統的原住民樂舞拿到舞台上來演出，勢必要考慮許多因素，空間、時間、參與人員等，要如何把傳統的原住民樂舞侷限在小小的舞台上表演，又不失去其固有的傳統，對原住民樂舞團體是一個很大的考驗，勢必要刪減許多傳統舊有的東西，要怎麼刪減，要怎麼修飾，才可以獲得最大的表演目的，都很值得去思考。

傳統的樂舞加以重新編排給觀眾欣賞，這種轉化有了對內跟對外演出的差異。謝世忠撰寫的《族群人類學的宏觀探索：台灣原住民論集》中提及他所理解的內演外演為何，「內演」表示傳統舉辦的儀典是爲了全族來做演出的情況；「外演」表示是爲了遊客而小群或個人性表演的規劃。（2004：194）

呂鈺秀在《台灣音樂史》書中，內演外演形式的觀念引自謝世忠，『觀光化與儀式幾表演相結合的情形，雖能藉此以傳承文化與保存文化，但觀光客以及贊助裔對於文化認知的差異，卻也可能破壞儀式原本的形式與氣氛，形成例如日月潭德化社邵族的所謂「內演」，即指族人依照其傳統儀式過程進行表演，與「外演」，即族人爲了觀光客或者贊助者的要求所做的表演形式。』（2003：220）。

外來文化的影響，從日據時期來看，當時官員認爲活動內容太複雜、宗教色彩太濃厚，少了純粹歌舞的氣氛，且只許男子組正式參加是一種原始社會的陋習，因此積極干預此活動，於是大部份的部落配合官方而調整內容並接受新的意識形態。例如活動日數的再縮短，老人和青年組的歌舞合併，組成女子組正式參加，增加招待貴賓的項目，並朝向聯合型及觀摩性質的豐年祭活動，從此大眾化取代了傳統宗教儀式的氣氛，頭目取代年齡階級制度長老擔任最高地位。到了國民政府時期的戒嚴令對豐年祭的延續帶來極大的威脅，爲了保存豐年祭及配合戒嚴令，形態上有了新的調整，例如取消夜間活動、改採現代化的表演、比賽、運

動會形式、部落頭目取代長老為大會首領，接受政府指令及補助、突破傳統各自為政的習俗，舉辦聯合豐年祭活動等。光復後，西洋宗教前來傳教，短時間內各部落皆有了信徒，並設立傳教中心發展業務。主要有天主教、基督教、真耶穌教三大教派，但這些外來的宗教禁止信徒參加豐年祭，因為教會認為豐年祭是原始宗教儀式活動。為防止信徒觀賞或參加豐年祭，天主教和基督教開創了一種儀禮活動，稱作感謝祭 Kang sia sai，以取代豐年祭，如今已有三十多年歷史了。真耶穌教則不辦任何活動以避免信徒混淆不清。因此豐年祭面臨停辦的威脅，所幸部份天主教人士向教會當局訴求溝通才得以挽救豐年祭。因為當局認為豐年祭屬地方性優良民俗文化活動，可自由參加，因此有天主教的部落豐年祭才得以保留至今。近年來在阿美族傳統文化復興的感召下，部份基督教跟著解禁，允許信徒自由參加，使得參加人數年年增加，同時年輕一代不再因信仰不同而分裂，村人重新融合在一起，同心協力復興豐年祭。(黃貴潮 1998：27-29)

傳統音樂傳習與創新，新一代的原住民長期受到現今社會流行音樂影響，利用先人流傳下來的古老曲調，加入時下一般聽眾喜愛的搖滾節奏，配以流行音樂普遍使用的電子樂器伴奏，此階段原住民音樂文化發展，融合了自身傳統音樂風貌與主流社會文化價值；原住民音樂的流行，雖然較能被時下一般人所接受，對於其傳統音樂或多或少有所推動，可以保存傳統音樂的歌詞與旋律，但相對傳統音樂的風格也會因為融入現代音樂而消逝，這則是在傳習與創新上去思考的問題 (呂鈺秀 2003：221)。

在陳揚威撰寫的《現代舞與文化認同—當代台灣原住民編舞者研究》(2003)中講到，對於臺灣原住民而言，傳統社會基礎結構的改變，始於日治時代 (1895-1945)，西元一八九五年前，原住民長期居住的環境未受其他外力干擾或侵襲，各族的社會組織、生活習俗、信仰思維、語言、服飾等一直穩定維持著。接著國民政府遷台後，各行各業快速變異發展，時至今日，短短一百多年間，臺灣原住民族群聚落就在這些外力因素影響之下，急速地產生了改變，青壯年原住

民大批外流，湧向都市，各族群聚落因而只剩下老弱婦孺，部落原有的樂舞產生改變，甚至可能會消逝，自是無可避免的結果。

現在「原住民樂舞」已呈現出多種不同於傳統的樣貌，這些「臺灣原住民樂舞」，不論在發生空間、時間、樂與舞的關係、參與人員、服飾、舞步、結構等等，都異於往昔，目前發展出來的樣貌，可以看作是一種舞台上表演的形式，集中人員在一固定的場地表演，吸引大家觀看發揚其樂舞文化，如官方規劃設立的屏東「臺灣原住民文化原區」裡的「娜麓灣劇場」、民間投資經營的南投「九族文化村」內的歌舞展演、成立於一九九一年，由各族知青組成的「原舞者」、賽夏族群猶在進行的「矮人祭」祭儀樂舞、中華民族舞蹈比賽的原住民民族舞、排灣族人柯麗美帶領的「原緣文化藝術團」、卑南族人林清美成立的「高山舞集」，每個「原住民樂舞」社團成立的因素大同小異，主要都是為保存原住民傳統的文化，使其不要消逝。(陳揚威 2003)

第三節 關於卑南族

卑南族主要分布在台東平原與花蓮縱谷，和漢人接觸來往的早，漢化較深，根據起源傳說的差異，卑南族可分為『石生』和『竹生』兩大系統。『石生』系統的卑南族人，傳說祖先是巨石裂開所生，以知本社為主，『竹生』系統則以卑南社為主。以前因為有八個主要的部落，所以在清朝時代卑南族又被稱作「八社蕃」，目前約有六至七千人，主要分佈在知本、建和、利嘉、泰安、阿里擺、初鹿、龍過脈、下賓朗、南王和寶桑等十個聚落。早期主食來源以小米、雜糧等農作物為主(陳文德 2001: 18)，而檳榔在他們的社會中是非常重要的果實，許多場合都需要它，包括婚禮與傳統祭祀活動。從起源傳說來看，都是發源於知本附近海岸，而卑南族的卑南社，即今南王村，則是今日卑南族保有重要文化特質最

多的一個社。

卑南族是母系社會，也有氏族制度，早期在姓氏上是從母姓，但現今因漢化和不同文化族群融合的關係，該族一方面有類似阿美族的母性特徵，卻又有例如排灣族的長男繼承的特性。姓氏方面也會從父姓，但主要還是以卑南族的女性掌家，林清美老師說，所謂母系社會並非一定存在有貶抑男性等等表現，往往是以尊重為前提作為兩性互動之基礎。在原住民數位博物館網站中指出⁶：

卑南族的女子在社會當中，雖沒有像男子需接受嚴謹的訓練過程，但卻具有重要的社會地位，由於卑南族的傳統家庭生活是以女子為中心的母系社會，所以在家庭生活中，卑南的女子扮演了吃重的角色，她們要繼承祖業，領導家族，主持家計，日常除了要負責管理財產，養育子女和料理瑣碎的室內工作之外，更要負責吃重的田間農事，從播種、除草到收成都是她們需負的責任。從他們吃重的工作中，我們可以體會傳統卑南婦女的賢慧。

傳統卑南族的社會組織，婦女在親族社會中居有重要的地位，男子則在政治上扮演重要的角色。卑南族非常重視男子成長的訓練，主要建立在嚴密的「年齡階級」以及「會所制度」(palakuwan)上。「年齡階級」是該族的基本社會架構，「會所制度」主要分成兩個，少年會所(takoban)和青年會所(parakwan)。透過會所制度，學習戰鬥的能力、禮儀和長輩給予的經驗，此訓練的成果在每年的猴祭和大獵祭中舉行。

在十三至十八歲左右於少年會所接受禮儀與膽識的訓練，十八歲以後進入青年會所接受三年更嚴苛的見習，才有資格結婚離開會所。而年齡階層組織只限於男性，卑南族的女性則是在十三歲後學習家務等事宜。在陳文德《台東縣史-卑南族篇》(2001: 69)中也提到：「卑南族的年齡組織的確是卑南族部落中的重要制度。男子透過會所制度和年齡組織，學習社會規範與傳統知識，經此社會畫的

⁶ 原住民數位博物館 < <http://www.dmtip.gov.tw/Index.aspx> > (98/4/1)

過程，成為部落成員，進而成家與繁衍子嗣。」

卑南族幾個重要祭典中，猴祭類似於是少年的成年禮，以十三至十八歲的男孩為主，目的是在訓練少年膽識與刻苦耐勞的精神。藉著獵猴的活動，訓練少年們的膽識、服從與應對進退等人格。猴祭之後，其他祭儀才得以展開，接著就會進行青年組的大獵祭，此兩祭為十二月底至一月初的重要祭典，一個跨年界的祭儀活動。由會所的青少年主祭先行開始，模擬以前獵猴的情況，現今以草猴替代，祭猴前，祭司先做村落的淨化工作，與神祖交談的儀式，由兩位少年抬著綁在竿子上的猴子，在走動中向北方連唱三次猴祭禱歌，哀悼安慰猴子的靈魂。

其祭典的過程描述⁷：

在猴祭的前夕，少年們要自己做好弓箭和矛，並在上面刻劃美麗的花紋。猴祭當天，先推選父母俱存的少年，到喪家開門除喪，為他們掃除穢氣。之後，再把放在會所內的用草紮成的猴，抬到附近山丘的祭場，由少年們用自己製作的弓箭和矛來刺殺草猴。最後，將猴屍丟棄在部落外，表示部落在這一年中，所有不好的東西，都隨著草猴的丟棄，也一同被驅逐出境。晚上，則會在會所升起營火，少年們一同唱歌跳舞，直到成年人狩獵回來銜接下去後才停止。在刺猴之前，猴子須先豢養一個多月，等有了感情之後再加以射殺，目的是要讓少年習慣割捨心愛的東西，如此才能適時地拋棄家人為部落奮戰的決心。至日本時期，因日本政府覺得用真猴太過血腥，卑南族人乃改用草編的猴。

需注意的是，猴祭主要在訓練少年，且不是每個部落都有猴祭，主要的祭典還是大獵祭。大獵祭，是完成卑南族成年男子的晉級儀式，也代表新的一年的來臨，猴祭之後的活動就是大獵祭。在呂鈺秀撰寫的《台灣音樂史》(2003:341)中將大獵祭的過程作敘述：

⁷ 行政院原住民族委員會 <<http://www.apc.gov.tw/chinese/indexMain.jsp>> (98.4.5)

傳統上，開始的前三天，青年組以上的男子，帶領想升入青年組的少年去獵人頭，以學習成為真正的男人，如今活動已改成上山打獵。當狩獵回部落時，不但少年組可升上青年組，喪家也可除喪，再度加入獵人活動。大獵祭中最重要歌曲為〈英雄詩〉，為此時成年男子所演唱，時間是上山打獵期間至回社以前的清晨，及回社中過了凱旋門(LaLuwaman)後所唱。歌詞描述卑南族光榮過去的歷史故事，形式龐大如史詩。

行政院原住民族委員會網站對於大獵祭的敘述：

在山上狩獵期間，除了強化有關禮節、禁忌的要求外，並由長者傳授各種狩獵的技巧、抗睡、競走等考驗。在傳統的規定中，女子是不可以上山的，她們得在山下用鮮花編織花環，並準備祭典所需的各項事宜，等男子狩獵完畢下山，在中途迎接，送上檳榔和香煙，為他們戴上編織好的花環，並幫助他們穿上潔淨的傳統服飾，再一同到佈置妥善的「迎獵門」，吟唱傳統歌謠，喝酒助興。

卑南族在日常生活以及聚落組織仍然呈現出男女分工的特徵（陳文德 2001: 201），在舞蹈方面大致也有分別，男性舞蹈，主要是以跳、躍、蹲、踏、踢、踩為多，節奏性韻動，有輕重緩急，抑揚頓挫，動與靜的變化，深具生命情感的民族風格特色；女性舞蹈與男性略同，以走、跑、跳、搖、蹀為主，情緒情感和節奏律動，融入在舞步之中（李天民 1993）。

與阿美族音樂之比較，卑南族與阿美族地理位置從以前就相鄰，因此往來之間的文化交流互動非常密切，所以兩族會有許多相同的曲目，虛詞的唱法也相同，除此之外，兩族的音樂音階結構，都是以 do-re-mi-sol-la 無半音五聲音階為主，因此兩族相同曲目表現出來的音樂風格比較接近阿美族，但是兩者之間的音樂還是有所差異，卑南族的歌謠旋律裝飾性繁多，即使相同的骨幹因一直重複，但是其裝飾音的應用卻是一直在改變，卑南族還經常使用微分音程，節奏上

較阿美族自由，除此之外，阿美族歌謠節奏感活潑強烈，而卑南族則較為蜿蜒悠遠及平和，雙方複音表現上也有許多差異，讓各自更有自己的特色。(呂鈺秀 2003: 345) 而有關南王部落和高山舞集的介紹將在第三章第一節討論。

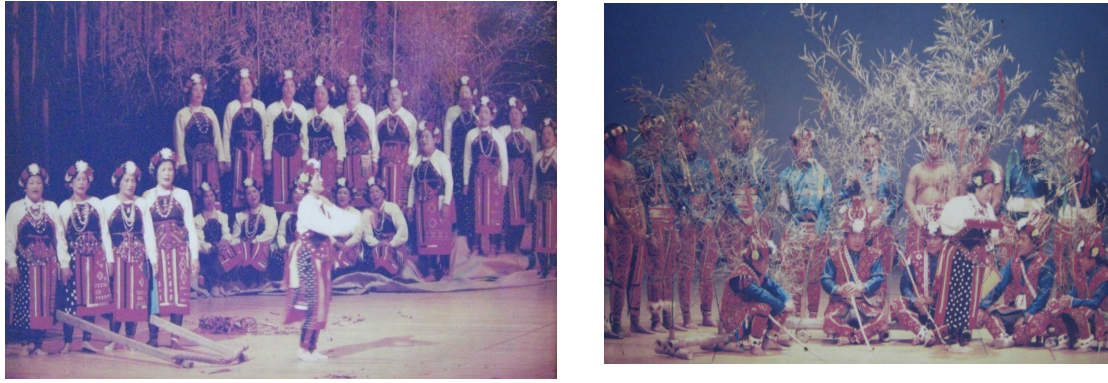
第三章 南王高山舞集其音樂的使用概況

本章紀錄南王高山舞集的田野調查筆記。第一節簡介南王高山舞集，第二節紀錄他們在觀光地區表演的流程和內容，第三節敘述他們在慶典儀式，如卑南族婦女小米除草完工祭中參與的情形。

第一節 台東南王高山舞集之簡介

南王高山舞集創立於民國八十年八月，創辦人為卑南族人林清美老師。林清美老師定期在各部落之間奔波，指導各族練習及演出，他的弟弟一沙鷗負責音樂總監和行政工作。隨著舞團的成立，演出的機會增加許多，平均每年都在十場以上。除了全省文化中心巡迴演出外，在屏東文化園區，甚至在國家劇院，都曾表演過，也會到國外和不同國家的文化作交流。而高山舞集成立目標就是為了傳承並發揚台灣原住民優良傳統文化及歌舞，促進海峽兩岸及各國文化交流。目前除了各項活動的表演外，高山舞集每天固定會在台東娜路彎大酒店演出，接受教育部與文建會補助，定期巡迴演出；收入來源主要就是表演費用與補助。隨著演出機會的增加，卑南族和其他各族原住民的歌唱、舞蹈，有了系統整理和表演的良機，但覺得在舞曲的配樂上有缺憾。於是投入音樂的研究，並出版了音樂卡帶，之後被委以重任籌劃文藝季卑南猴祭，八十三年，全國文藝季首場表演「卑南族猴祭」便在台東文化中心展開。(吳當，1997)

圖 3.1.1 高山舞集於國家劇院演出大獵祭。此照片由林清美提供。車雯琪翻拍。



團長林清美是卑南族一分子，擔任教職，加上活潑的個性，唱歌跳舞、教舞，自然成為生活的重心。民國七十九年，在南台灣有一個原住民的舞蹈團體「原舞群」，面臨解散的命運，她接手了一部分舞者，成立了「原族舞群」，另一部分大則成立原舞者。原舞者在努力下走出一條自己的路，而林清美卻因理念不合而分開。她回到南王的故鄉，成立了高山舞集。她說：「部落是我們的文化所在，我要讓逐漸瓦解的部落恢復生機。」從此高山舞有了明確努力的方向，以一個部落為整體，指導大家整理自己的舞蹈，她要求在表演時，能將這些舞的精神讓觀眾了解，改變傳統的原住民舞蹈給人們的只是一團熱鬧的印象。

高山舞集沒有固定團員，也沒有固定場地，林老師常利用假日到各部落指導練習，靠的是一股熱忱。「舞蹈的生命是在演出，唯有透過演出，舞蹈的生命才得以延續」，所以她努力爭取各項演出機會。透過她弟弟的幫助，每年都有十場左右的巡迴演出。雖然經費少，但不能減弱她們對舞蹈演出的熱情。(吳當，1997)

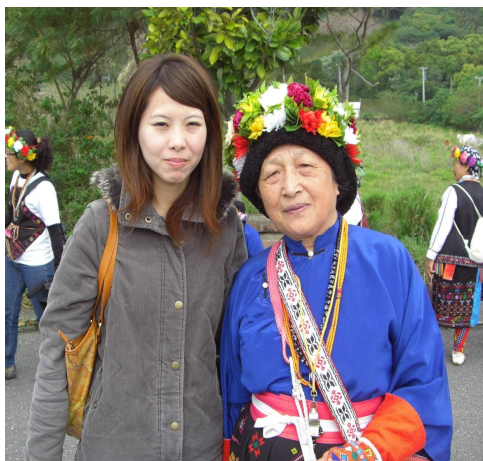
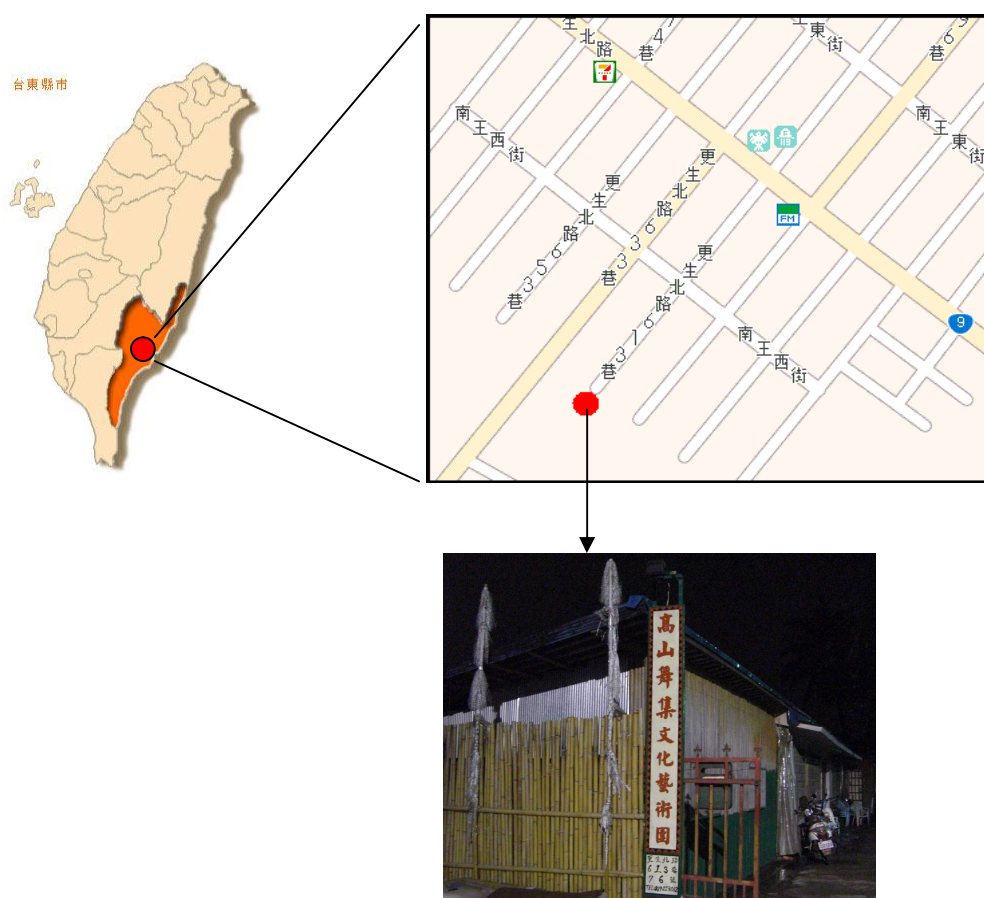


圖 3.1.2 與林清美老師合影

圖 3.1.3 高山舞集文化藝術團地理位置



本人第一次到南王高山舞集練習室，先看到的是大門口掛著依附簡單的招牌，接著進去後，最裡面是團長林清美老師的家。外面是一個大型的院子，這個院子的右手邊放著一些較大型的表演道具，左手邊是團員室，裡面有表演用的服裝，有些團員會住在裡面。這個院子的功用很多，可以是團員們練習、開會以及上課的地方。如果在教導團員跳舞時，也會在娜路灣大酒店的練習室排練，練習的曲目需要更大的空間，例如跳森巴鼓舞時，就會到附近的卑南文化公園的空地練習。

第二節 南王高山舞集在飯店演出之紀錄

圖 3.2.1 娜路彎大酒店的表演場地。來源：娜路彎大酒店網頁。



娜路彎大酒店是高山舞集每天晚上的20:20至21:20要演出的地方，地點在露天的廣場，稱作娜路彎劇場。在廣場的右手邊簡單的用板子搭起當作休息、換裝的地方，表演之前會點名來確認團員及人數。

觀賞那路彎大酒店演出

日期：97. 7. 12

時間：早上 9 點 晚上 8 點

地點：那路彎大酒店

早上參觀了高山舞集練習室後，晚上跟著團員們到那路彎大酒店看演出。此表演主要是給住宿的旅客之休閒娛樂其中一項，因此是免費的，前來觀看的旅客皆可參與抽獎活動。表演的內容以阿美族、卑南、排灣、布農、魯凱、達悟族等台東的六大族群為主要的內容，有舞蹈、歌曲以及其他團員編排的表演等。

一、節目的流程

在節目開始前會先放音樂及練習舞蹈等來吸引觀眾的注意，接著開放進場。先由主持人出來做開場，主持人事先已知道來此飯店遊客的名單，好作互動，讓遊客更能感受到親切。接著請團員穿上台東六個族群服裝跟基本的舞蹈介紹給觀眾，或是用問答的方式做開頭。接著就是曲目的演出，中間會穿插與觀眾的互動、抽獎、請觀眾上台玩遊戲以及贈送傳統裝飾，整個流程約一個小時。

二、表演的舞碼

整個節目表演四首舞碼，中間穿插遊戲。曲目大約二至三天會更換內容，如下：

97.7.12	97.7.14	97.7.20
小米酒	台東原住民六族服飾、舞蹈介紹	竹截舞
卑南族豐收的祈福儀式	竹截舞	媽媽的花環
竹節舞	媽媽的花環	蘭嶼勇士舞
阿美震撼	來到這 (a la mu)	美的故鄉

以台東的六族為主，介紹各個的原住民服飾及該族的舞蹈，團員一男一女穿著各族的服裝，以該族舞蹈來呈現，所以他們必須學會各個族群的基本舞蹈，才能將各族的舞蹈風格跳出來。小米酒是常演出的曲目之一，因為音樂觀眾並不陌生，再配上簡單的動作，就是一個可以帶動觀眾一起互動的演出。

「媽媽的花環」這首詞曲是由陳建年所創作，有母語跟國語的歌詞。舞蹈則是由團員們自己編排，道具（花環）也由團員製作，中文歌詞和母語歌詞意思相

同，在第四章音樂的分析中，將會以此曲為例。最後一首 a la mu，意思是「來到這」，也是團員自創的舞蹈，用來歡迎觀光客的到來。整個演出可知他們較著重在與觀眾的互動上，表演的曲目需簡短，舞蹈要豐富，全程會穿插抽獎、問答、遊戲或上台跳舞等，讓觀眾可以參與當中。

圖 3.2.2 高山舞集團員請民眾上台一起互動



高山舞集除了每天固定在那路灣大酒店演出外，也會參與許多其他的演出，例如台東在七月份舉辦的「馬卡巴嗨星光嘉年華活動」，高山舞集也將演出多首曲目。在田野調查中，本人曾經參觀過高山舞集團員的練習和表演過程，以下是其內容：

日期：97. 7. 15

時間：早上 9 點

地點：卑南文化公園

今天跟著高山舞集的團員一起去看他們練習森巴鼓舞，大家到了卑南文化公園的空地練習，因為七月二十日至二十七日是馬卡巴嗨星光嘉年華的活動，

其中七月九日為踩街遊行，因此高山舞集的團員們正加緊練習森巴鼓舞。森巴鼓舞具有強烈的節奏，融合巴西和台灣原住民音樂及舞蹈文化，可以很快的炒熱現場氣氛。就像圖片的內容，有經驗的前輩正在指導每個人，大家圍成一圈，開始基本練習，之後在分組練習，一有問題就馬上糾正，而這一練習就是一整個早上的時間。

圖 3.2.3 高山舞集團員練習森巴鼓舞情形



到了晚上八點，在林清美老師家的院子，所有的小朋友都集合在此，大家都要練習馬卡巴嗨星光嘉年華活動的演出。練習期間，小朋友總會打鬧嬉笑，林清美老師會給予嚴厲的糾正，其實大家都有很多的表演經驗，但林清美老師還是非常重視每一次的演出，所以馬上告知小朋友們應有的態度，為的就是讓觀眾能留下好印象。從排隊形，還有要帶動作的地方，像是唱到某個地方時要敬禮、手勢等，都一再的反覆練習，所有的曲目有母語國語都要記熟，接著把所有要表演的曲目彩排一次並交代演出時要注意的地方。

圖 3.2.4 小朋友練習情形



七月二十二、二十四日，晚上七點，是馬卡巴海星光嘉年華活動。此活動特別安排了四個族群輪流上台演出 有阿美族、卑南、排灣、魯凱族，這兩天輪到卑南族來演出，有寶桑部落、南王部落等，希望不管是小孩或長輩的演出，都能把卑南族的文化介紹給來賓了解。

此活動和在那路彎飯店的表演上有些許不同。此活動的表演節目更多樣，當中也有飯店演出過的舞碼，但比在飯店觀賞的更為完整。其中的一首為「凱旋歌」，卑南族的凱旋歌又稱為勇士舞和盾鈴舞，這一首是古老的歌謠，作曲者不詳⁸。

舞蹈中，勇士們右手拿著盾鈴，左手著白巾，都是象徵的是和平、英勇（但如果指打戰的話只有象徵英勇）。本人也再次請問林清美老師對於盾牌的用意，老師解釋為：

早期兩個族群打仗，會用編織的布（布象徵和平），將布放在中間，假如雙方沒有共識，執意要打戰，就把那塊布撕開，也就代表撕破臉的意思。當時也有人用盾牌放在中間，跨過去的話也就是要打戰的意思。勇士們去打戰，

⁸ 凱旋歌是在日據時代產生，並非古老歌謠。引自呂炳川 1982 台灣土著族音樂。台北：百科。

當部落的人知道他們打了勝仗的訊息，就會拿起當時坐著的小板凳來敲打，有的是左右手各拿一個起來敲打，有的是各自拿起一個然後跟其他人互相敲打，表示開心、興奮的心情。

因此，左手拿著白巾不是為了好看，而是早期作為一個傳達訊息的信物，例如看到被綁在樹上的白巾不見，就表示有捕到獵物的意思。卑南族的少年在十三歲左右時，進到少年會所接受訓練，大人們去出操、打戰，而少年們要去打獵。要打獵的目標為猴子，但是猴子動作靈敏，不易抓到，所以少年們要做陷阱來抓猴子，在陷阱裡放水果，陷阱的繩子綁在樹上並綁上白巾，少年們在外圍觀察，看到白巾不見就知道繩子被動過，白巾掉了下來，就表示陷阱裡抓到猴子，而這也是訓練少年的其中一個項目。在十二月底的猴祭中看到長矛，就是用來綁白巾，而意思就是以上所敘述的。

圖 3.2.5 高山舞集在馬卡巴活動演出森巴鼓舞情形



第三節 南王高山舞集在部落演出之紀錄

每個慶典儀式上，卑南族的花環是重要的物品，而它代表的意義，以下是訪問的內容：

日期：98.3.7

時間：晚上八點

地點：林清美老師家

圖 3.3.1 與林清美訪談過程



這天到林清美老師家拜訪並請教問題。我將翻好的譜「媽媽的花環」給老師看，老師說國語和母語會有一些地方不同，所以老師唱了一次母語的作比較，也告訴我有關花環的意義。花環是卑南族不可或缺的重要物品，代表尊

敬的意思。花環為女性來製作，從外觀來看，花環的編織都是圓的，花和花之間的排列，都象徵大家要團結、對長老尊敬的意思。在一些特定場合如大獵祭、猴祭或是一些項目例如認義母以及獻給勇士和長老時，都會用鮮花編的花環來戴上，但是平時表演或其他活動，都是用假花編織的花環來代替，原因是鮮花的花費較高，而且保存性也較低。接著老師又說，他們會用一種名為 a sa 的草，用這種草編成的花環代表更尊敬、尊貴的意思，用在長老和巫師較多。

在三月十四、十五日，筆者參與了南王部落的小米除草完工祭(mugamut)，觀察他們慶典時所演出的樂舞和在觀光地方演出的差異性。

三或四月份，是南王部落的小米除草完工祭(mugamut)，也稱婦女除草完工祭。mugamut 是卑南婦女除草完工後的慶祝及聯誼活動，以女性為主角的慶典儀式，早期小米除草完工祭的時間即配合除草工作，大致在三月初舉行，現今為了配合週休二日和族人的生活作息，因此舉辦的時間即三到四月左右，但日期每年會有所變動。小米除草完工祭共有三天，本人參與了第一天下午的祭亡靈儀式和第二天的活動。

祭亡靈儀式

日期：98.3.14

時間：下午三點

地點：前往台東火車新站的路上

我在小米除草完工祭的前一天，也一同參與了祭亡靈儀式。我跟著大家一起提著荖藤前往地點，到了之後，兩位巫師把包著檳榔的報紙小心地打開，將檳榔一顆顆地擺在地上，同時朗誦咒語，這些檳榔即代表一年來的亡魂，一顆即一個靈魂，祈禱過程中，兩位巫師皆留下眼淚。我問了林清美老師巫師是否有人數的限制，她說，以前巫師最多可到三十幾位，但如今只剩兩位巫師。巫師的禁忌和需注意的事項太多，導致年輕的一代不願意承襲。這不經讓我想到往後巫師的傳承延續問題。

大家走了好長一段路，很佩服那些六七十歲的「姆姆」，體力真好，大家一同完成這個儀式，這天的儀式，也是為了明天的小米除草完工祭能夠順利進行。

圖 3.3.2 和大家一起牽老藤到定點



巫師將檳榔小心擺放在地上



婦女小米除草完工祭

日期：98.3.15

時間：早上九點

地點：巴拉冠（palakuwan）

圖 3.3.3 祭典名稱招牌



在三月十四至十六號，是南王部落的小米除草完工祭，也稱婦女除草完工祭，以女性為主角。原先是卑南族婦女為求好收成組成除草團，以團隊工作來完成農事，後來因為社會型態的改變及讓傳統文化能夠

傳承，改以舉辦除草祭的方式，來提醒卑南族人勿忘本⁹。

⁹ 行政院原住民族委員會 <<http://www.apc.gov.tw/chinese/indexMain.jsp>> (98/4/10)

圖 3.3.4 儀式的地點，巴拉冠 (palakuwan)



圖 3.3.5 卑南族婦女準備小跑至定點



婦女穿著卑南族傳統服飾、戴上花環、繫上臀鈴，前面的兩位婦女手拿鐵器一路敲打，後面的婦女一起手持「荖藤」排成兩列，順序為老、中、青。由聚會所巴拉冠 (palakuwan) 出發到卑南文化公園附近的空地，準備賽跑的競賽。

圖 3.3.6 儀式中的小跑情形



大家以小跑（gemiregilr）的方式前進。林清美老師辛苦的擔任領導員，一路上以母語有節奏的唸唱（即吆喝），所以演唱方式是由一人擔任獨唱，而其他成員則給予回應。在連淑霞《卑南族南王部落mugamut 音樂研究》（2008）中描述：

「歌謠演唱時，須由一人擔任pungalangalad，利用歌詞的韻律，呼喊表達強有力的節奏感。眾人透過pungalangalad 的帶領，得知所演唱的歌謠後，一起和腔。」

到了目的地，將婦女分成老、中、青組，由年輕的先開始比賽。旁邊擠滿了人，為參賽者加油。

圖 3.3.7 中年婦女賽跑過程



圖 3.3.8 族人唱歌跳舞情形



賽跑活動結束後，所有成員再繞著部落小跑步回巴拉冠

(palakuwan)。主持人開場後，族人手牽手圍成一大圈，隨著音樂邊跳邊唱著卑南族傳統或創作的歌謠，這些歌舞均以團體性質展現。近年來在進行歌舞活動時，會使用現代音響設備播放音樂，以增加音樂音量，營造熱鬧氣氛。(連淑霞

2008)

在活動期間，主持人一一介紹來賓，和感謝贊助此慶典的人，不過這一段花費的時間過為隴長。用過午餐後，認義母儀式開始，以下是整個過程：

認義母儀式是新增加的活動項目。認義母是卑南族婦女傳統，原本在 2008 年之前，儀式並非在 mugamut 當天舉辦。為了儀式傳承的需要，2008 年開始，將此婦女儀式，列為 mugamut 當天的儀式活動項目之一。儀式方式為，由義母為義女穿傳統服飾及戴花環。要做為義母的基本條件為南王部落的婦女，足為義女楷模者，而義女則必須為南王部落未婚少女。(連淑霞 2008)



圖 3.3.9 兩位巫師祈禱情形

全天的活動將進入尾聲，結束前，女巫師代表眾人舉行感恩儀式。感謝當日的 mugamut 活動進行順利，無任何阻礙。舉行 kiyadaus 時女巫師會一邊朗誦式說話，一邊將杯中的小米酒向外灑。

慶典儀式當中，必定會演出許多音樂。在連淑霞論文中，將其慶典所演出的音樂分爲專屬歌謠與一般歌謠。固定演唱的爲專屬歌謠；mugamut以外場合亦可演唱的則屬一般歌謠。（連淑霞 2008）

專屬歌謠例如吆喝（emuyuy）¹⁰ 婦女們在小跑時領導人所唸的。一般歌謠的範圍就廣泛許多，音樂和舞蹈大部分以傳統爲主，但流行的、國語、日語和阿美族的歌曲也會唱。和飯店演出作比較的話，音樂上會有重複，不過舞蹈上就有些差異。林清美提到，祭典的舞蹈其實很簡單，且祭典人數夠多，場地也大，而相對地，飯店表演場地小，人數少，因此在音樂和舞蹈的編排就會有限制，例如男生成長過程，人數不夠多，就以不同年紀的服飾來呈現。飯店演出的舞蹈是有重新編排，有的音樂爲古調或是文化園區提供的新曲目，然後團員自行編舞蹈，因此和祭典會有不同，不過像海祭、婦女除草完工祭等，在歡慶時，其實大家什麼曲目都會唱。不過這次的除草祭，除了許多採訪者、學者外，也來了兩位日本的學者來採集，因此林清美老師還特地交待大家盡量唱母語的好讓日本的學者採集。（98.3.8訪談）

¹⁰ 指以朗誦式進行的歌謠，爲一首專屬於女性的歌謠。引自連淑霞（2008）

第四章 音樂的觀察與比較分析

第一節 現代音樂和古謠在部落演出之比較

藉由這首「媽媽的花環」來觀察音樂在部落與觀光地區演出的使用狀況。一開始將分析「媽媽的花環」，接著介紹卑南族婦女的小米除草完工祭裡的專屬歌謠「emayaayam」，並將兩者作一個內演和外演的比較。

「媽媽的花環」，詞曲皆由卑南族的陳建年創作，於2002年收錄在「大地-蘭嶼椰油篇」專輯中。分析此曲的原因是，類似這樣新的創作歌曲，高山舞集也將它列入表演的項目裡，且在部落的慶典，如海祭、小米除草完工祭中，也會聽到此曲的演出，可見不管是在觀光地區或部落的慶典儀式上，重複演出性很高。因此，在第一節將「媽媽的花環」作記譜，第二節跟小米除草完工祭中所演唱的「emayaayam」這首古謠作比較，看出此曲在部落和在飯店的演出有何不同。

「媽媽的花環」，為3/4拍的歌曲，在原住民的傳統歌謠中，是找不到3/4拍的音樂，大多是2/4和4/4拍子，所以在舞蹈的配合上，高山舞集也都是重新編入新的舞蹈來配合3/4拍子的節奏。至於為何要創作一首3/4拍的音樂，在陳建年這首曲目的介紹中講到，想用這樣的旋律去嘗試另一種原住民音樂的表現形式。其演唱的歌手為三位女士，分別有獨唱跟合唱，以吉他作為伴奏。整首曲子以五聲音階 la、do、re、mi、sol為主。

小米除草完工祭（mugamut）中所演唱的「emayaayam」，是卑南族人認為最具儀式代表性的古謠。此曲專屬於婦女的歌謠，在每年的mugamut 祭儀中，婦女們都會演唱此曲，其歌詞的內容多是和儀式相關，可視當日工作情況編作，因此每次唱的歌詞會有些許的不同。

小米除草完工祭之演唱方式，先有一位領導作提詞（temegatega），提詞採

用的是吟誦式的唱法，其他演唱者又分爲回應（temubang）與和腔（dremiraung）。回應的演唱者所唱的歌詞，以旋律式之古調唱法，即長音加上裝飾音群的轉折音唱出歌詞。和腔的人則以持續低音的唱法，擔任和腔聲部。其旋律骨幹音爲：



「emayaayam」此歌謠的分析多引用自連淑霞《卑南族南王部落mugamut 音樂研究》（2008），此論文已詳細探討整個mugamut儀式，故筆者不再多作介紹，主要重點放在古謠和現代歌謠在部落演出之比較。

此兩首曲目比對出來的差異：

表 4.1.1 曲目比較表

項目	媽媽的花環	emayaayam
演唱方式	三重唱。三位歌手，分別有獨唱跟合唱。	有三個聲部，分別爲領唱（提詞）、回應與和腔。
節奏	有固定的節奏。	節奏不固定，較隨性的
旋律	有清楚的主旋律。	骨幹音無太大變化，但其他部份有加花、轉音。
歌詞	有固定的歌詞。	歌詞會隨當天儀式的情況即興演唱。
舞蹈	有配上編排過的舞蹈。	單純的演唱，無舞蹈。
演出場所	部落慶典儀式和觀光地區都會看到。	只有在 mugamut 儀式裡看到。

圖 4.1.1 「媽媽的花環」

車雯琪打譜

媽 媽 為 我 編 織 了 一 個 花 環 芬
 芳 的 花 朵 用 綠 葉 來 相 串
 媽 媽 為 我 編 織 了 一 個 花 環 心
 情 像 花 朵 永 遠 快 樂 綻 放
 將 這 花 環 戴 在 我 的 頭 上
 就 像 仙 女 美 麗 光 芒 我 要
 戴 上 花 環 和 媽 媽 一 起 參 加 慶 歡
 手 拉 手 心 連 心 齊 跳 舞 大 聲 來 歌
 唱
 Na lu wan i ya na o hoi yan
 Na lu wan i ya na o-i

「媽媽的花環」歌詞(母語歌詞意同中文)：

媽媽爲我編織了一花環
tu upidanay ku dda aput kan nanali
芬芳的花朵用綠葉來相串
semebek na kaliaputan

媽媽爲我編織了一個花環
tu upidanay ku dda aput kan nanali
心情像花朵永遠快樂綻放
salauku semangal dda sagaran

將這花環戴在我的頭上
na aput na inupid ku piaputau
就像仙女美麗的光芒
kamawan dda bulabulayan

我要戴上花環和媽媽一起參加慶歡
parenang mi kan nanali kurenang masangal
手拉手 心連心 齊跳舞 大聲來歌唱
madikedikes mukasa muwarak a pakireb semenai

na lu wan I ya na ya o hoi yan
na lu wan I ya na ya o-I

圖 4.1.2 「emayaayam」A 段旋律樂譜

連淑霞採譜

temegatega

temubang

dremiraung

a b

bu-trun-gaw ta dra ti-nu-tau-drung

b - u - trun - gaw - ta

ya

d - ra ti - - - tau - drung

a ya ya a ya

「emayaayam」歌詞內容：

歌詞內容皆是在敘述小米除草祭（mugamut）儀式前後相關事宜，例如儀式活動的流程或除草時的情境。以下是「emayaayam」A 段旋律的大約意思：

大家一起來 述說emayaayam，領導者集合我們，在這個部落互相討

論。男性出發尋找荖藤，女性帶著腰鈴及花環，隨著那銅磬聲，一起

提著荖藤前進。當隊伍到達活動會場，大家圍聚在一起，多美好的銅

磬聲啊，大家穿著整齊的傳統服飾美好的聚在一起，對於一起工作的

夥伴我們表示感謝。（連淑霞2008）

第二節 內演和外演之比較

在這一節的內演和外演出於謝世忠的觀念，但此概念較為簡略，因此本人藉由田野工作的觀察，把此觀念作一個延伸。這裡的內演和外演指的是整個南王部落的情形，但主要的外演是南王高山舞集，在此加以說明。以下是內外演之比較表：

表 4.2.1 內演和外演比較表

觀察項目	觀察到的內演現象	觀察到的外演現象
音樂	傳統歌謠為主，但在娛樂時，流行的和創新的音樂也會看到。	將傳統歌謠改編或用新的音樂，讓整個聽覺更多層次。
音樂的使用方式	以「媽媽的花環」來看，都是現場演唱居多，且配合長輩所以多半是演唱母語的版本（有些長老不記得國語歌詞）	在飯店或其他演出場合，主要是放唱片，團員跳舞。
舞蹈	主要是大家手拉手圍成一圈進行，動作是重複、簡單的。	除了傳統舞步，會再加上自編的舞蹈，要讓效果更豐富。
場所	巴拉冠、街道上、到其他部落，視各種儀式的不同，會在不同地方來舉行。	表演的指定廣場或舞台。
時間	多配合進行歲時祭儀，例如小米除草祭、猴祭、大獵祭。現今則會配合族人的時間來安排，不論天氣變化，都會舉行。	考慮到觀眾與其他外在需求來安排時間做演出。
人數	整個部落的人都會參與，因此人數眾多。	受到舞台大小的侷限，必須對原有的表演做出限制，如那魯灣飯店的表演人數大約為10至15人左右。
曲目	慶典儀式有專屬的歌謠是一定要演唱的，但在娛樂時其他類型的音樂也會唱。	不一定是完全專屬於卑南族的歌謠，也有阿美族的，原住民歌手創作的等等，較為多元化。
參與人員	除了整個部落的人外，也會有許多學者、觀光客來觀看。	主要都是觀光客。

從以上分析表可以發現，筆者在田野調查期間所觀察的內演和外演現象，兩者之間並不會有相當大的差異存在，可以說是相輔相成，互相擷取彼此優點來強化自己的本質，例如，從觀光演出，發現到現今所使用的音樂輔助器材，麥克風與擴音設備，方便傳遞各種訊息與音樂，可以大大地提升儀式祭典的效率，並且又不會破壞先人流傳下來的傳統。

第五章 結語

謝世忠在 2004 年對內演與外演作出解釋，「內演」表示傳統舉辦的儀典是爲了全族來做演出的情況；「外演」是爲了遊客或小群或個人性表演的規劃。從學生田野記錄與分析來看內演與外演，發現傳統舉辦的儀式祭典不再侷限在過去的制度，只爲了族內來演出，而外演也並不完全是爲了遊客進行的小型表演。

我所觀察到內演，當他們在舉行傳統儀式祭典的時候，會加上現代器具的輔助，例如音響、麥克風等設備，並不會只有在部落進行演出，會把自身文化表演開放給外面民眾欣賞，例如遊客、學者等，而演出的傳統曲子與舞蹈，也會結合了現在音樂與舞蹈去做修飾及編輯。

在外演部份，舞台上的演出，不是只爲了遊客或單方面個人性表演，也是爲了自身文化的傳播，除了遊客，還有專家學者來欣賞紀錄他們的演出；也爲了永續傳承下去的經費，表演給文化局相關官員作經費審核評鑑；表演內容不是單就觀眾愛看的角度去演出，也會結合傳統的音樂舞蹈，讓觀賞者可以更加地了解原住民文化。

因此我對所觀察的內演與外演現象做出結論，內演現象即爲原住民在舉行傳統儀式祭典的時候，會考慮目前條件與因素，在不違背傳統規範下，對歌曲、舞蹈與演出做出最適當的調整，以求讓全部的表演可以發揮最大效率，讓族內文化傳統可以有效率地傳承下去。外演現象即因爲外在特定因素，要把族內傳統音樂舞蹈，以不失去本質爲原則，去規劃表演，例如縮小化或是舞台化，表演的最大目的是爲了文化的保存。

從筆者這次論文研究所做的田野調查發現，高山舞集因爲年齡、就學與就業等因素，沒有固定的團員，流動率大，導致部份年輕的團員對於樂舞的認知不多，大多只是來做課業之餘的打工，而年紀較小的團員較不敢接受訪問，都是請採訪

的人找有經驗的團員或團長解說。另外在我觀察的儀式裡，mugamut 的祭亡靈儀式，巫師的角色重要，以前的巫師最多可到三十幾位，但如今只剩兩位巫師，因為巫師的禁忌和需注意的事項太多，導致年輕的一代會不願意承襲。

所以，林清美老師會固定為族人上母語的課程，內容上的重點有些許不同，老人家大多會說母語，因此著重在寫的部份，年輕人則是學習聽跟說，讓自己的族人更加了解自身的文化，不至於產生更大的問題及隔閡。

最後期望本論文可以針對目前觀光對原住民文化的影響以及現階段觀察到的內演與外演情況，提供一個初步的研究結果，讓之後欲往此領域研究的人，初期可以有一個淺顯易懂的概念與想法，幫助他們可以更加深入地研究探討下去。

參考文獻

專書

- 王嵩山，2001，《台灣原住民的社會與文化》，台北：聯經出版社。
- 吳當，1997，《山海英雄》台北：九歌叢刊。
- 呂鈺秀，2003，《台灣音樂史》，台北：五南。
- 呂炳川 1982 台灣土著族音樂。台北：百科。
- 李天民，1993，《台灣原住民舞蹈集成》，台北：中華民國舞蹈學會。
- 林建成，2002，《台灣原住民藝術田野筆記》，台北：藝術家出版社。
- 胡台麗，2003，《文化展演與臺灣原住民》，台北：聯經。
- 許常惠、呂錘寬、鄭榮興合著，2002，《傳統音樂之美》台中市：晨星。
- 陳文德，2001，《台東縣史-卑南族篇》，台東縣政府編印。
- 黃貴潮，1998，《豐年祭之旅》，台東市交通部觀光局。
- 黃應貴，1986，《台灣土著社會文化研究論文集》，台北：聯經出版社。
- 劉其偉，1996，《台灣原住民文化藝術》，雄獅圖書股份有限公司。
- 謝世忠，1994，《山胞觀光:當代山地文化展現的人類學詮釋》，台北：自立晚報。
- 謝世忠，2004，《族群人類學的宏觀探索：台灣原住民論集》，台北：台大出版中心。



期刊

- 王嵩山，2001，《當代台灣原住民的藝術》，台北市：臺灣藝術教育館，藝術 23 期，P74-P78。
- 明立國，1995，〈沒落抑或誤解-台灣原住民音樂五十年來發展望之探討〉，《表演藝術》23 期，P74-P78。
- 林月里，1997，〈當原住民的歌唱遇到遇到了現代國樂〉，《省交樂訊》，72 期，頁 17-19。
- 莊春榮，1994，〈台灣原住民音樂之再現〉，《中華樂誌》，81 期，頁 46-P48。
- 許常惠，1992 〈台灣高山族的音樂（一）〉、〈台灣高山族的音樂（二）〉，中華音樂文化教育雜誌，50、51 期。
- 陳板、胡台麗，1993，〈原舞者與原住民歌舞的舞台化〉，《表演藝術》，14 期，頁

68-77。

趙綺芳，2001，〈看原舞者之布農族傳統祭儀歌謠—誰在山上放槍〉《表演藝術》，99期，頁84、85

蔡政良，2007，〈Makapabay a calay(美麗之網)：當代都蘭阿美人歌舞的生活實踐〉，《民俗曲藝》，156期，頁31-P83。

盧建英，2001，〈何處是「原」鄉〉，《表演藝術》，102期，頁36、37。

Alister Mathieson

1984 Tourism : economic, physical and social impact , New York:

Longman Inc.

Guy, Nancy

2002 “Trafficking in Taiwan Aboriginal Voices: Dilemmas in the Use of Field Recordings,” in Sjoerd R. Jaarsma, ed., Handle with Care: Engagement and Responsibility in the Return of Field Materials. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press

碩博士論文

宋莉瑛，2002，《觀光對原住民環境衝擊之研究—以屏東霧台鄉為例》，文化大學地理學研究所碩士論文。

林映臻，2006，《卑南音樂之變遷探討》，東吳大學音樂學系碩士在職專班音樂學組碩士論文

連淑霞，2008，《卑南族南王部落mugamut 音樂研究》，東吳大學音樂學系碩士在職專班音樂學組碩士論文

郭建池，1998，《阿里山地區原住民對其觀光發展衝擊認知與態度之研究》，中國文化大學碩士論文。

陳怡妃，2004，《花蓮縣古風村現代化布農族傳統歌謠的文化再造與傳承危機》國立成功大學藝術研究所碩士論文。

陳揚威，2003，《現代舞與文化認同—當代台灣原住民編舞者研究》，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文。

廖子瑩，2006，《台灣原住民現代創作歌曲研究—以1995年至2006年的唱片出版品為對象》，臺北藝術大學碩士論文。

鄭美滿，2005，《南投縣仁愛鄉原住民對部落文化認同與地方觀光發展態度之研究》，大葉大學碩士論文。

網站

<http://www.npf.org.tw/> 國家政策研究基金會

<http://old.npf.org.tw/PUBLICATION/TE/094/TE-R-094-023.htm> 國家政策研究基金會

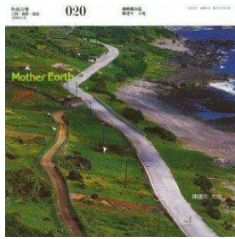
<http://www.dmtip.gov.tw/Index.aspx> 原住民數位博物館。

<http://www.apc.gov.tw/chinese/indexMain.jsp> 行政院原住民族委員會

<http://210.240.132.194/isaow/main.htm> 高山舞集文化藝術服務團

有聲資料

《大地 - 蘭嶼椰油篇》，陳建年製作，2002，台北：角頭音樂發行。



《雲門舞集系列5 卑南之歌 _ 懷念年祭》，財團法人雲門舞集文教基金會製作，1993，台北：滾石有聲，T2 3005。



《台灣原住民音樂紀實4》，吳榮順製作，1994，台北：風潮有聲出版發行。



《懷念年祭》，一沙鷗音樂工作室，1999，高山舞集發行。



附錄

附錄一

2008.10.11(六) 高山舞集團員訪談內容：

晚上八點趁著團員在表演前夕的空檔，請教了一些對於團員認識的基本問題，今天問了兩位團員，內容如下。

姓名：森智強

性別：男

年齡：26

什麼時候入團的：高中，入團快 10 年了。

入團原因：高中時受到學校社團老師的影響，進入杵音文化藝術團表演，後來再到高山舞集。

家人贊成嗎：原本是不贊成的，因為不瞭解環境及性質，在帶他們認識後才同意。

舞蹈由誰教授：當初是跟社團老師學，之後由前輩教。

除了表演外還有什麼工作嗎：高山舞集的表演是副業，目前主要是在康橋大飯店工作。

除了以上的內容外，還聊到了他對杵音文化藝術團及高山舞集的認知，他說杵音表演的內容較傳統，而高山舞集是不失傳統，這是他的理解，所以高山舞集的內容是有創新的，但還是有傳統的部份。森大哥從事原住民表演已經快 10 年，目前算是前輩級的，因此也會負起帶後輩的責任，像是讓年輕的團員自行編舞，然後擔任鑑定的工作，其實年輕的團員並不瞭解什麼是傳統與現代的分別，主要還是以經濟為主要考量，但是經過時間的積累，真正有興趣的年輕團員自然而然會留在舞團，沒有熱誠的自然地會漸漸淘汰。

姓名：羅瑞華

性別：女

什麼時候入團的：其實以前就陸續在高山舞集幫忙，期間也在別的地方打工，而正式算入團的話是七個月。

入團原因：跟著家人（哥哥）一起的。

除了表演外還有什麼工作嗎：雖然目前主要的時間都在高山舞集幫忙，但是因為經濟的考量，可能會另尋工作來貼補家用。

瑞華姐目前在高山舞集負責的部份是主持的工作，從小就開始學鋼琴，她說，部落裡的小孩能唱能跳的人才很多，但是對樂譜的認識卻很薄弱，因此每當有空閒的時間就會安排小朋友到林清美老師家來上課，主要是教小朋友認識簡譜並學習母語歌謠。

附錄二

2008.10.12（日）文建會的發展扶植計畫人員來考察高山舞集表演曲目：

早上九點半在南王的巴拉冠，文建會的發展扶植計畫的人員來考察，高山舞集準備了一連串的舞碼，他們將許多代表卑南族文化的舞蹈音樂組合起來變成像歌舞劇一樣，內容一開始是媽媽背著嬰兒並唱著搖籃曲作為開場，接著小朋友三五成群地開心玩著遊戲，小朋友長大之後，開始有男女之間互動的羞澀情愫產生，接著男生要開始打獵，女生在家裡編著花環，男生打獵回來帶著豐富的成果，全族人方男女老幼一起進行慶典來慶祝豐收，同時間也舉行了年輕人的成人禮，最後表演在充滿喜悅的歌聲中結束；扶植人員包括了原住民籍的教授與舞台效果的專業人員，他們在看完表演之後，對他們進行指導，目的在於如何讓整個表演更有張力更可以吸引大家的目光，於是扶植人員把之前一幕一幕的表演拿出來檢討，並且根據扶植人員的建議重新表演。

感想：

從他們討論中讓我有個感想，三位考察人員幾乎都認為從媽媽的花環開始才是完整的演出，前面的搖籃曲、小朋友玩遊戲等太零碎，要符合在舞台上的演出，有些內容是可能被刪掉的。另外，媽媽的花環這首曲子在我看過他們的演出以來，幾乎都會在表演中出現，然後上網搜尋發現，這首曲子的詢問度很高，可見這首是普遍能被大眾接受（覺得好聽、能引起共鳴），因此媽媽的花環被排入舞蹈，然後變成一個舞碼演出，當然也被放進這次的歌舞劇當中，這首曲子算很新的，為甚麼要把這首放進表演當中？原本就有的傳統結合新的元素的音樂和舞蹈，這種新的音樂如何產生的？

附錄三

高山舞集團員準備演奏森巴鼓舞遊行。



我和高山舞集團員合照。



南王部落的小孩在林清美老師家學習簡譜情形。



高山舞集在飯店表演的曲目編排表：

	第一舞碼	第二舞碼	第三舞碼	第四舞碼	第五舞碼	第六舞碼	第七舞碼	每日一句
舞碼名稱	1/24 舞集 潘佩文	小米酒	開場	馬卡巴嗨				陽志寧 陽志寧
男舞者	今日 1/24 舞者	鄭信輝 劉家華 朱陳聖 陳王	阿美仙鳳	媽媽的花環				全體女舞者 全體男舞者 郭喻文
女舞者		潘佩文 李品璇 陳思吟 潘亭秀	大旋					全體女舞者 全體男舞者 劉婉貞 郭思吟
								全體女舞者 全體男舞者 吳新興 黃澤蔚
								領隊 陽志寧 主持人 羅瑞華 音控 吳新興 工作人員 吳新興 黃澤蔚
								每日一句
								摸彩 出嫁 歌唱 小鬼湖之花 魯凱百合花 飲酒歡樂舞 味阿咪姑娘 蘭嶼精神舞 魯凱搶婚舞 鄒族勇士舞 阿美勇士舞 泰雅慕情 六族介紹 布古拉夫 竹節之美 美的海洋 宜灣組曲 阿美震撼 健康舞 美的故鄉 報戰功 盾鈴舞

參加小米除草完工祭的婦女在唱歌跳舞



參加祭典的可愛卑南族小女孩



附件一

此樂譜為阿美族歌謠，名為「良夜星光」。南王高山舞集在那路彎大酒店演出曲目中也有這首，但此曲的節奏變快並加入更多的編排，形成了我所看到的「竹節舞」，其原譜例請看影本。

附件二

李天民，1993，《台灣原住民舞蹈集成》，臺北市：中華民國舞蹈學會。
卑南族的舞蹈圖片和解說（頁 765-778）影本。