

高山族 的 音乐



11481

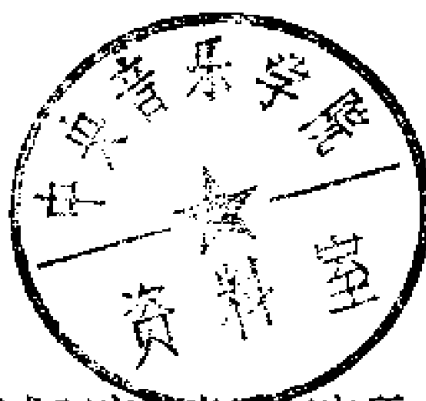
K9

高山族 的 音乐

吕炳川 著

郎 樱 译

中国艺术研究院
音乐研究所资料室
赠 阅 请 交 换



中国艺术研究院音乐研究所

11481

目 录

第一章 高山族概况

第一节	名称.....	1
第二节	由来.....	1 — 2
第三节	现状.....	2 — 5
第四节	种族的分类.....	5
第五节	概况.....	5 — 9
	一、体质	
	二、婚姻	
	三、生业	
	四、工艺	
	五、饮食	
	六、服饰	
	七、居住	
	八、亲族组织	
	九、风俗	
	十、嗜好	
	十一、宗教	
	十二、文化	
	十三、仪礼	
	十四、性格	

- 十五、语言
- 十六、生活状况

第二章 高山族音乐

第一节 歌谣的种类.....10—12

- 一、劳作歌
- 二、生活歌
- 三、祭典歌
- 四、故事歌

第二节 歌谣的唱法.....12—13

- 一、对位唱法
- 二、协和音唱法
- 三、异音唱法
- 四、平行唱法
- 五、轮唱唱法
- 六、应答唱法
- 七、持续唱法
- 八、变奏曲唱法
- 九、半音阶唱法

第三节 乐器.....14—27

- 一、口琴
- 二、杵
- 三、落下筒
- 四、铃类
- 五、铜锣类
- 六、钟
- 七、铃

- 八、开口鼓
- 九、木鼓
- 十、长白
- 十一、木琴类
- 十二、铙钹
- 十三、龟甲
- 十四、鼓
- 十五、吹奏膜笛
- 十六、弓琴
- 十七、五弦琴
- 十八、鼻笛
- 十九、竖笛
- 二十、横笛
- 二十一、其他笛类

第四节 音乐学分析

- 一、音组织.....27—55
- 二、节奏.....55—59

第五节 高山族音乐的特征.....59—62

译后记

第一章 高山族概况

第一节 名 称

高山族这个名称是以前日本人冠以的名称，在丰臣秀吉时代曾称“高山国”或“高砂国”，这个名称的由来尚不明。在我国清朝统治时代，曾把高山族划为两类，一类称作生蕃、高山蕃、蕃人、凶蕃、蕃、蕃民、野蕃、界外蕃、蕃族等；另一类称作熟蕃、平地蕃、土蕃、归化生蕃、归化土蕃、良蕃、社蕃、归化蕃、流蕃、平埔蕃等。前一类主要指现在的高山族，后一类则是指居住在平原地带与汉族杂居的、现已失去固有特点、完全汉化的平埔族或汉化进程慢一些的现平埔族。第二次世界大战后，台湾归复祖国，最初称高山族，后又改称山地同胞或山胞。但是，以上这些称法都不确切。为什么呢？因为高山族的一部分部族并不居住在高山，而居住在平原地带。我认为还是称台湾原居民族或台湾土著民族更为恰确。西方的学者，一般把高山族称作 Formosan (Taiwan) aborigines，这是得当的称法。但是，由於过去一般都称高山（高砂），所以，我们在这个小论里仍沿用惯用的称呼高山族。

第二节 由 来

高山族人是何时、从哪里、怎样渡到台湾来的，所有领

域的学者都在为探明这个问题在做坚持不懈的努力，然而现在还没有达到下结论的阶段。笼统地说，他们是属于阿维斯特罗尼西亚语族（旧称马来——波里尼西亚）中的印度尼西亚语系。从人类学角度看，他们原是马来族，在相当古的时期就移居台湾岛。许多人类学者认为，他们的移居是分数次进行的，与中国大陆东南沿岸和菲律宾的关系密切，其中具有一些东南亚的印度尼西亚语系所不见的特质。这之中比较明显的是居住在兰屿（红头屿）的雅美族，它与菲律宾的巴坦诸岛的连系非常密切。高山族，如前所述，除包括现在的高山族（旧称生蕃）以外，也包括平埔族（旧称熟蕃）。在平埔族，除巴则海族、噶玛兰族及西拉雅族在音乐方面还幸存一些原来的面影外，对其它部族进行音乐调查几乎是不可能了，凯达加兰族及西拉雅族的一部分音乐在战前曾片鳞凤爪地灌制了一些唱片，即使这些音响资料不可能反映其全貌，但仍是十分珍贵的资料。

最近，比较语言学的研究比其它领域尤为领先。例如，以土田滋先生（《国际文化》213号1972·3）及R·费尔勒先生（1969台北）的语言学观点所进行的新的部族分类法，虽然其中与音乐考察结果有不相符之处，但是，值得可喜的是，它显示出高山族研究的新方向。

语言学者土田滋先生在举了几个例子后，这样论述道：“……这表明高山族移居台湾的时间约为公元前二千年前后。”

第三节 现 状

过去以猎狩人头之族的恶名使人惊骇畏惧的民族，现在

过着完全和平的生活。从第二次世界大战到现在，由于政府的奖励，居住在深山峻岭、交通不便的部落已逐渐移居到平原地区落户。过去各部族之间互相为敌、互不来往的情况很多，现在已互相交流、互相通婚。可是由于年轻人（特别是女青年）向往都市生活，留在山区的人数激减，劳动力不足和女配偶不足已成为问题。

现在，音乐与生活的结合也比以前弱了，特别是流传下来的传统音乐已不受年轻一代的重视，代之以由于收音机、音响设备、电视普及而在全民族普及的流行歌曲（雅美族例外）。现在已没有一个年轻人能掌握阿美族优美的假声唱法了。此外，能演奏他们民族传统乐器——弓琴和口琴的人也在急剧地减少，连过去最盛行这些乐器的布农族人，一个部落也没有几个人会演奏了。过去，他们劳动时，喜怒哀乐时，都唱歌、跳舞，音乐与生活有着密不可分的关系。但是现在，除了节祭以外不怎么唱歌了。教育比以前普及了，特别是阿美族和卑南族，受过大学教育的人不少。老年人与年轻一代的隔绝不仅局限于具有高度文化水平的人之间，据说在高山族人中，老人也常为这种现象感叹。现在，以前的头目制度已废除，由选举产生的村长和村代表取而代之。但是，有的部落仍保持着过去头目们的潜在势力和威望。现在，他们的卫生条件也变得相当好，借助于医药和医疗的进步，死亡率也在降低，人口逐年有所增长。现将高山族的人口及我曾调查过的村寨数目、人口列表如下：

种 族	村 数	人 口	调查村数
泰 雅	70(70)	55,608	15
赛 夏	9 (2)	2,885	2
布 农	53(38)	24,738	15
曹 族	14(11)	3,742	5
鲁 凯	12(11)	5,510	6
排 湾	70(60)	46,114	16
卑 南	13 (8)	6,432	8
阿 美	128(40)	84,945	30
雅 美	6 (6)	2,042	6
邵 族	1 (1)	293	1
合 计	376(247)	27,3526	104

()内的数字表示重要村的村数

以上是高山族的十个部族，还有平埔族（人口尚不明）。我调查了平埔族的八个村落。

我所调查的村庄全部是重要村落。

村落总数和人口总数是以台湾省政府民政厅的统计资料为依据，这是一九六五年十二月三十一日的统计数字。

重要村是指全村由一个部族村民居住，或一个村虽居住着两种以上的村民，但其中一个部族村民占多半数这样的村

庄。重要村以外的村子，通常人口少，会唱歌的人也少，达不到调查的目的。

第四节 部族的分类

部族的分类沿用民族学的分类法，分类如下：

- | | |
|-----------------------|---------------|
| 1、泰雅族 A taya l | 8、阿美族 A m i |
| (1) 泰雅本族 | 9、雅美族 Y a m i |
| (2) 赛德克亚族 | 10、邵族 T h a o |
| 2、赛夏族 S a i s i y a t | 平埔族 |
| 3、布农族 B u n u n | 1、凯达加兰族 |
| 4、曹族 T s o u | 2、巴赛族 |
| 曹本族 | 3、噶玛兰族 |
| 卡那布亚族 | 4、道卡斯族 |
| 沙阿鲁阿亚族 | 5、巴则海族 |
| 5、鲁凯族 R u k a i | 6、巴瀑拉族 |
| 6、排湾族 P a i w a n | 7、巴布萨族 |
| 7、卑南族 P u y u m a | 8、和安雅族 |
| | 9、西拉雅族 |

第五节 概 况

高山族中除阿美、卑南、雅美、平埔族居住在平原地区以外，其它的部族几乎都居住在海拔100至2,000米高的山区。

一、体 质

皮肤的颜色为淡褐色，头发几乎都是黑色直发，蒙古胡型在男子中占30%—60%，除阿美族外，一般身材偏低（平

均150—159cm)，鼻子也低。

根据旧台北帝国大学医学部的调查，泰雅族的诸群与赛夏族、布农族、曹族、卑南族、排湾族、鲁凯族人比较相近。雅美族、阿美族人的体质比较特殊。居住在北部花莲港附近的阿美族人与泰雅族人稍有相近之处。雅美、阿美族以外的高山族人可以泰雅族人为代表，他们与菲律宾的他加禄人，婆罗洲的达雅克人、特别与印度的纳戈族人相近。平埔族人有近似台湾汉人的一面，也有近似于现在高山族的一面。

二、婚 姻

除排湾、鲁凯等极少数部族外，原则上是一夫一妻制，允许男女再婚。男女关系不象汉族那样严格（特别是在未婚的情况下），未发现近亲结婚的现象。现在由于年轻姑娘大量涌入城市，男性的独身者增加了。

三、生 业

过去男子从事农耕、狩猎，女子从事农耕。现在，由于猎物急剧减少，男子只有在农闲期出去打猎，主要捕鹿、猪、羌、熊等。农作物主要是粟、稻、马铃薯及其它果实。普遍饲养鸡、猪。阿美人也从事渔业，居住在河川附近的其它种族也捕鱼。雅美族男人从事渔业，妇女从事农耕，没有从事狩猎的。高山族以前以旱田种粟为主，近年旱稻和水稻作物增加。

四、工 艺

与汉族接近以前全部是自给自足。泰雅族与赛夏族的纺织品很精美，排湾族，鲁凯族人善擅雕刻艺术，雅美族独特的造船艺术非常出色。

五、 饮 食

一般以米和芋为主食，土豆、粟、豆次之。雅美族人以芋类为主食。过去有喜生食、用手抓的习惯，现已使用筷子、食具。家庭喂养猪鸡，猪只在节祭时才屠宰，鸡用来款待贵客。

六、 服 饰

喜爱用贝殻、猪牙、熊牙、兽皮做成服饰，跳舞时喜系铃。由于种族不同，服装也多少有些不同。雅美族的男子只挂一块兜裆布。此外，还有足饰、耳饰、首饰、胸饰、腕饰等。现在，除礼仪外一般不穿民族服装，与汉族一样穿西式衣服。

七、 居 住

排湾、阿美、曹等族密集的集团部落多。住房有木造的（泰雅族的大部与布农族的中南部），竹造的（赛夏族与新竹、苗原一代的泰雅族），茅屋（曹族与布农族中部），石造的（鲁凯族、排湾族、布农族的一部）。雅美族除住室以外，还有船上的工作小屋和凉台，曹族、阿美族、卑南族、排湾族有集会场所，泰雅族、赛夏族、布农族、雅美族没有。现在几乎都废止了。

八、 亲族组织

阿美族与卑南族母系制多。排湾族、鲁凯族存在贵族制度。布农族有大家族制。

九、 风 俗

过去，全高山族（雅美族除外）都有猎取人头的习俗，但在几十年以前已完全杜绝了。还有涂墨的习俗，泰雅族和赛夏族人在脸上涂墨，排湾族人在胸和手上涂墨。现在中年

以下的人已没有这种习惯了。从清朝文献看，平埔族人中也有在脸以外部位施墨的部族，现在无论如何已没有了。除阿美、雅美族以外，过去有把死者掩埋在室内的习惯，现在已禁止。除涂墨以外，还有拔齿的风俗，现在也没有了。

十、嗜好

男女都爱吸烟、喝酒，南部诸族（阿美族、排湾族、鲁凯族）喜爱槟榔。过去饮自制的粟酒，现在由于禁止自制酒，饮专卖局的瓶酒，通常都要饮到大醉为止，醉后边歌边舞。但是，现在随着基督教的普及，特别由于基督教派的教令严禁烟酒，所以吸烟喝酒的习惯在逐渐减少，有的部落已不再吸烟喝酒了。雅美族过去没有饮酒的习惯，近年在社会风气的影响下喝酒的人增多。

十一、宗教

过去，他们祭祖灵、自然神、精灵等，是多神教，第二次世界大战后，由于基督教的积极布教，大部分人改信基督教。但是过去大部分的主要仪礼仍在举行。卑南族、阿美族多信黄教（shamanism），女巫很多。布农族信基督教的最多，特别是中部一带的布农族基督徒最多，他们禁烟酒也最彻底。阿美族、平埔族与汉族接触较早，道教徒不少。各村通常都有天主教派与基督教派的教会各一所，互相竞争发展教徒。几乎没有信仰佛教的。

十二、文化

与汉族接触早的卑南族和阿美族最进步，雅美族最落后。

十三、仪礼

主要的仪礼有成年式（特别是阿美族和卑南族等）、结婚式、种粟祭、除草祭、收获祭、狩猎祭、猎取人头祭（过

去）、开垦祭等，此外还有祈愿战争取胜式、乞雨式等。有定期举行的仪礼，也有不定期的。雅美族有关捕获鱼的仪礼很多。近年来这些仪礼渐渐地废止了，除收获祭、赛夏族的塔阿依祭、雅美族的船祭以外，其它的礼仪不怎么举行了。

十四、性 格

作为一个民族整体来说，高山族人单纯、诚实，对外来人（如汉人、外国人）特别亲切，殷勤款待。一般容易动感情，饮酒时尤易失去理性。

十五、语 言

各部族不同。旧台北帝大语言学教研室的小川尚义、浅井惠伦两位先生根据语言的区别，把全高山族（除去平埔族和邵族）分为十二个部族。即使在同一部族中，由于部落不同，语言多少也有些差异。最近，土田先生和R·费尔勒先生把高山族的语言分为三或四大组，各组再进行更细的分类。此外，各部族的语言中都存在一些不解其意的古语。

十六、生 活 状 况

近年来，他们的生活有很大改善，大部分农村都实现了电气化，电气制品（电视、收音机、电风扇、音响设备等）正在渐渐普及，但与平原地区的汉族生活相比较还有相当的差距。生活不愉快的人也很多，最近，当局正在致力于改善他们的生活。

第二章 高山族的音乐

第一节 歌谣的种类

一、劳 作 歌

1、战争：胜利之歌、战果之歌、交战之歌、猎取人头之歌、凯旋之歌、从战场归来时唱的歌、追击敌人之歌、看护之歌。

2、狩猎：猎鹿歌、获得猎物时的信号歌、猎野猪歌、捕鹿时唱的歌，狩猎歌。

3、农耕：芋头歌、撒播穀子歌、饲牛歌、下田时唱的歌、在田地帮忙歌、在田地劳动时唱的歌、割草歌、劳动之后休息歌、收获歌、从田地归来时唱的歌、工作歌、种田歌、种植生姜时唱的歌（平埔族）。

4、打鱼：捕鱼歌、捕飞鱼歌、划船歌、船歌。

5、劳作：取××时唱的歌、工作场所之歌、捣臼时唱的歌、杵歌、搬运木材歌、盖房歌、连络歌、搬运货物歌、捣谷歌、投送公文歌（平埔族）。

二、生 活 歌

1、迎送：迎宾歌、送宾歌、宾客辞行时的答礼歌。

2、婚礼：婿养子歌、娶妻歌、新郎歌、新娘歌、婚礼歌、娶亲歌、提亲歌、订婚歌、来宾歌、青年男女在结婚时互相表达心情时唱的歌、遗弃女人歌、回娘家歌。

3、相思：恋歌、失恋歌、姑娘求恋歌、蕃童夜游歌、夫妻相爱歌、思郎歌。

4、祈祷：赞美歌、祈祷神赐子女婚姻美满歌、祈祷歌、祈祷战争取胜歌、祈祷芋头、渔业丰收歌。

5、酒宴：房屋落成式祝宴歌、饮酒歌、收获后捕鹿饮酒时唱的歌、男女共宴应答歌。

6、新年：新年之歌、过年时唱的歌、开国歌。

7、训诫：训诫后辈的歌、训诫儿童的歌。

8、思慕：思夫歌、想××时唱的歌、缅怀妻子歌、思子歌、思念歌。

9、咒诅：咒术歌、治病歌、求雨歌。

10、葬式：哀悼死者之歌、泣歌。

11、人生观：人生观之歌。

12、游戏：大人游戏歌、攀树歌。

13、感情：高兴时唱的歌、棒舞歌、悲痛时唱的歌、相逢喜悦歌。

14、看孩子：催眠曲。

15、童谣：儿童歌、模仿鬼的歌。

16、离别：离别歌。

17、其他：从友人家归来时唱的歌、武勇歌、对来客赠物的答礼歌、数数歌、蜈蚣歌、遇到蛇时唱的歌、看望亲友时唱的歌、寒暄歌、月份歌、夸赞船舟歌、给歌手赠送礼品时唱的歌、（以下属平埔族）纳税歌、大洪水歌、洪水后离别歌、拔牙歌。

三、祭典歌

1、祖灵：祭祖歌、祭祀祖先歌、祭神歌。

2、人头祭：人头祭歌、胜利仪式歌。

3、狩猎：祭耳歌。

4、农耕：祭谷歌、庆丰收歌、祭收获歌（赏月歌）。

5、打鱼：祭飞鱼歌、祭船歌。

6、成年式：祭猿歌、成年式歌。

四、故 事 歌

1、故事：祖先的故事歌、祖先开基歌、头目故事歌、传说歌、赞念祖先歌。

在分类上困难最大的是即兴歌。由于这种即兴歌歌词的前后意义不相连贯，而且不统一，例如前段论及A，后段又言及B。此外还有一些不明其所指及意义不通的歌词。

第二节 歌 谣 的 唱 法

高山族的音乐是多彩多样的。西洋音乐所持有的音乐形态的原形，高山族音乐大部分都具备。

一、对 位 唱 法

由两个声部到五个声部，自由对位。这种唱法仅限于阿美族（主要是卑南阿美）。

二、协 和 音 唱 法

这可分为两种：一种是用泛音自然和声唱法。布农族的合唱全部属于此类。在曹族的部分歌谣里也可以见到。此外，大部分使用另一种协和音唱法，使用这种唱法的除曹族外还有邵族。布农族合唱时全部用此法。曹族和邵族根据曲目的不同，有的用协和音唱法，也有不用的。总之，用此法咏唱整曲的情况比较少见。通常是用此法来唱歌谣的一部分，极少也有使用不协和音的。

三、 异 音 唱 法

这是一种异调唱法，不管协和、不协和，主要用两部唱。除排湾族外，在部分鲁凯族、卑南族中也可见。

四、 平 行 唱 法

这是平行多声乐唱法，它有意识地用4度、5度唱。这种唱法以赛夏族为主，但在曹族本族的某些歌中也可见到。

五、 轮 唱 唱 法

这是卡农唱法，是指有意图的轮唱。在赛得克亚族及阿美族的一部分地区（南势阿美）可见。

六、 应 答 唱 法

这是以Solo首先领唱的合唱，合唱是对领唱的答唱。这种唱法在阿美族最多见。

七、 持 续 音 唱 法

这是单调的持续低音唱法，旋律接近于全音阶音阶，所持续的音通常是do。鲁凯族的合唱大半属于此类，在部分排湾族和沙阿鲁阿亚族也可见。

八、 变 奏 曲 唱 法

这是以一个主旋律为主而展开的变奏独唱或合唱。它的种类也相当丰富，有二十种以上的变奏形式，在排湾族和鲁凯族可见。

九、 半 音 阶 唱 法

三部合唱。其中一部从低音开始大约以半音徐徐上升，其他两部处理为小三度、大三度、完全四度，安全五度的协合音程。

以上是具有代表性的唱法。高山族在音乐方面所表现出的形式，比起其他文化更为多彩。

第三节 乐 器

由于台湾过去受日本统治，所以关于台湾高山族乐器的调查及研究主要是由日本学者们进行的。其中在音乐方面有田边尚雄、黑泽隆朝、竹中重雄、一条慎三郎诸人。在人类学方面，有伊能嘉矩、鹿野忠雄、佐藤文一以及其他入。此外，在台湾总督府临时台湾旧习调查会刊行的台湾蕃志（森丑之助）及该会蕃族调查报告书（佐山融吉编）中，有从不同角度发表的文章。

另一方面，台湾当局以民族学者为主组织了调查，参加调查的主要学者有李奔、凌曼立（约瑟夫·伦赫尔）等人。上述的黑译先生和李先生对于口琴发表过比较详细的论文。黑译先生的论文主要论及了台湾口琴的分布，名称及用途，李先生的论文则扩大了范围，把台湾的口琴与亚洲各地土著民族的乐器作了比较。

佐藤文一、竹中重雄以及约·伦赫尔等先生在有关民族学的杂志上刊载过关于高山族乐器的文章。

这些文献是从各种不同观点进行考察的重要论文。除李奔先生以外，大部分人多限于对当时的实态进行调查观察，没有触及清代有关高山族歌谣及乐器记载的古文献。佐藤先生（主要为歌谣）及李奔先生（口琴）曾有所涉及，但是还没有出现论及乐器整体的论文。

关于高山族音乐（乐器、歌谣、舞蹈）的古文献主要是清朝的（其中有明末文献《东蕃记》，为方便起见，把它也编在清朝文献中）。这些主要是由当时的官吏书写的一系列府志、县志、地方志以及纪行中所记录下的材料。根据这些

文献所载，可以判断出过去高山族使用的乐器比现在更为丰富，与生活紧密地连结在一起。舞蹈、歌谣、乐器三者浑然成为一体，溶浸在他们生活之中。音乐是他们日常生活所不可缺少的。

但是，由于这些文献的执笔者不精通音乐，他们主要描绘了景物，仅仅记载了乐器的用途，而没有详细记述乐器的构造和形态等，准确性略感不足。这些文献的执笔者多系历代掌握台湾行政最高地位的人们，他们是利用公务之余执笔的。他们的观察力如何，这些调查是否是他们亲自进行的，有无由他人代笔等等，都值得考虑。因此，不能盲目地信赖文献。再者，那些文章的引用多有重复。当时对于民族的分类也不完全，通常仅区分为生蕃和熟蕃两大类，因此部族的区分也不准确。从内容看，大部分文章论述的是熟蕃的情况（平埔族）。

记载中的主要乐器（口琴、弓琴、鼻笛）与现在正在使用着的这些乐器相比较来看，其形态相同，文化诸方面也和现在有许多共同之处。由于他们没有文字，也不可能找到他们自己的文献。

尽管有上述这些不完备之处，但是清代的文献仍是研究高山族乐器现状的极为重要的资料。

清朝文献中有关高山族乐器详细的记述，因篇幅所限，仅记如上。有兴趣者可参照下列笔者拙著：

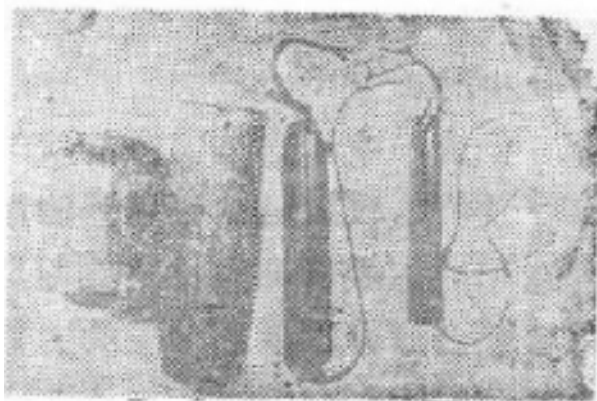
1、《根据清朝文献对台湾高山族乐器的考察》（《日本音乐及其周边——吉川英史还历纪念论文集——》音乐之友社1973年3月）。

2、《台湾土著族的乐器》（《东海民族音乐学报》第

一期，东海大学1974年7月台湾台北）。

一、口琴（参照图片1、2、3、4）

除雅美族以外，口琴为全高山族最普及的乐器，过去在平埔族也曾盛行。口琴的用途非常广泛，青年男女求爱时喜欢用它。它的瓣数从单瓣到五瓣（瓣数在诸民族中最多），特别是泰雅族人和布农族人最喜好它。口琴有纽口琴和弹口琴，高山族使用的口琴和阿伊努（日本少数民族）的木枯力一样是纽口琴。布农族人特别喜爱单瓣口琴，使用泛音奏法。泛音有do、re、mi、sol，这与布农族歌谣的音阶一致。泰雅族的赛得克亚人多用多瓣口琴。除独奏外也有合奏。口琴有竹台竹瓣的，有竹台金属瓣的，也有金属台金属瓣的，骨台金属瓣等等，其中竹台金属瓣最多。



图一、左：口琴套
中：单瓣口琴（布农族）
右：多瓣口琴（泰雅族）

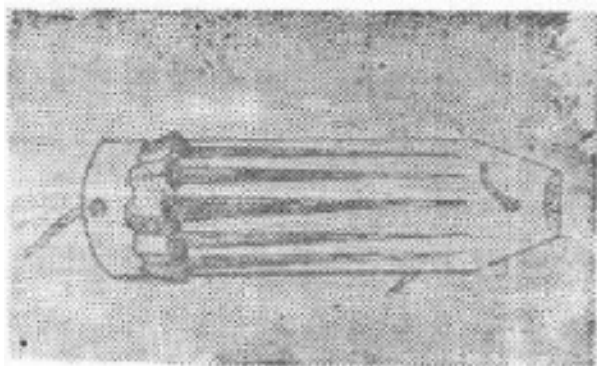


图2、五瓣口琴（泰雅族）



图3、单瓣口琴与套（布农族）

二、杵（参照图片5、6）

杵的种类有四种：1）音乐用，2）仪礼用，3）捣谷

用，4) 音乐兼捣谷用。其中纯粹作为音乐用的杵仅在邵族有，是在二十年代以后为旅游者参观而制作的。几名到十几名妇女，每人持一根，杵的长短不同，交替在石盘上槌打。由于杵的长度不同，产生的声音有高低，用这音高不同的音组成旋律，这就叫杵乐。在曹族，除杵乐外还有杵歌。杵歌就是在奏完杵乐后唱的歌。

在雅美族的丰年祭上，杵和白作为礼仪使用，这不是杵乐（即不以杵为音乐），只唱杵歌。在泰雅族，杵作为捣谷用。数名妇女手持长短相等的杵，在一个臼内交替捣谷，一边捣，一边唱歌。这不是杵乐，而是杵歌。在布农族的部分地区及过去平埔



图 4、演奏口琴

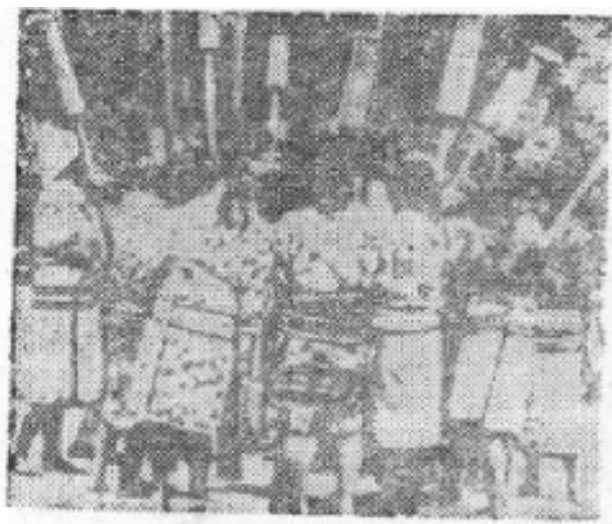


图 5、在室外演奏杵乐的场面（曹族）

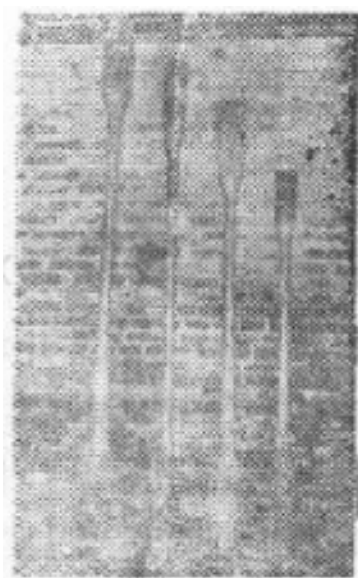


图 6、布农族中正村使用的杵，合计七只。

族地区有音乐及捣谷兼用的杵。与邵族人相同，数名妇女用长短不同的杵，捣放在石盘上的谷（平埔族是放于臼内）。在这种场合，有唱歌的，也有不唱的。由于杵的长短不同，组成高低的旋律，从而形成杵乐。全高山族都使用杵，除上述以外的民族，还未曾发现杵乐和杵歌的。

三、落 下 筒

（参照图片7）

这是约五十公分长的竹筒，它在邵族的杵乐中作为伴奏乐器用。

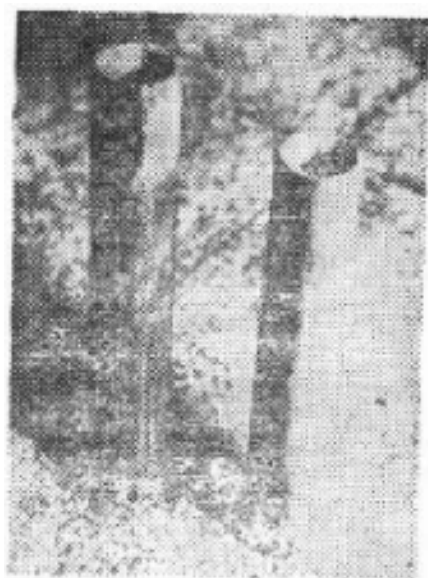


图7、落下筒

四、铃 类

（参照图片8、9、10）

铃的种类颇多，几乎各族都使用它，特别在阿美族和卑南族使用最多，他们在舞蹈时用它，卑南人施咒术时，铃尤为不可缺少之物。

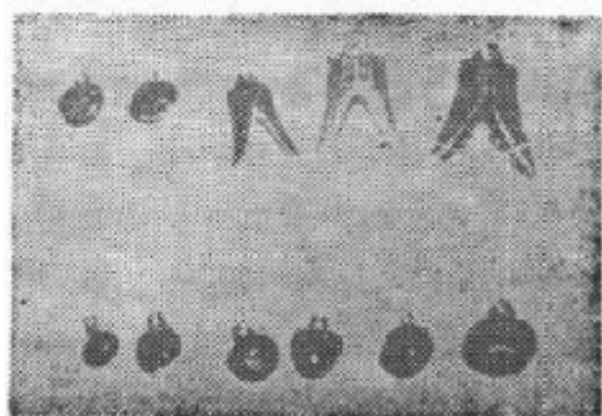


图8、各种铃



图9、垂管舞蹈



图10、将铃系在足上舞蹈
(阿美族)，在铃上刻有“王”
字，很明显是从汉族传入的。

五、铜 锣 类 （参照图片11）

过去平埔人曾使用它，现在巴则海族人也使用。这是否是从汉族传入的或是自古就有，尚不明。

图11、平埔族的铜锣。敲锣人帽子上装饰花的习俗在清朝文献上曾有记载。



六、 钟

过去平埔族使用过。

七、铃（萨鼓宜 Tagelin）（参照图片12）

平埔族在 1) 传达公文时用； 2) 防止夜路危险时用； 3) 儿童游戏时用。尤其是夜间，由一个村到另一个村去传达公文时，把它系在腰间，用它的声响打破寂静（如图所示）。但是，它在各民族中用途稍有不同。阿美族人把它叫作 Tagelin。在清朝文献中称之为萨鼓宜或卓机轮。后者是闽南语的发音，与阿美人的叫法 Tagelin 极为相似。



图12、铃（萨鼓宜）将柄别在腰上使铃下垂，铃的中间按装一锤，图中隐而不见。

八、开 口 鼓

(参照图片13、14、15)

这种鼓有三种：

1) 原来泰雅族的机织机，战后泰雅族人把它作为开口鼓供旅游者参观。为两头封闭型。

2) 把一段树木中心业已腐朽的部切取去掉，两端为开口型。据说以前平埔族和阿美族使用过它。3) 竹制的开口鼓，也是阿美族的。悬吊在树上，用两根木棒敲打，两端是闭口型的。

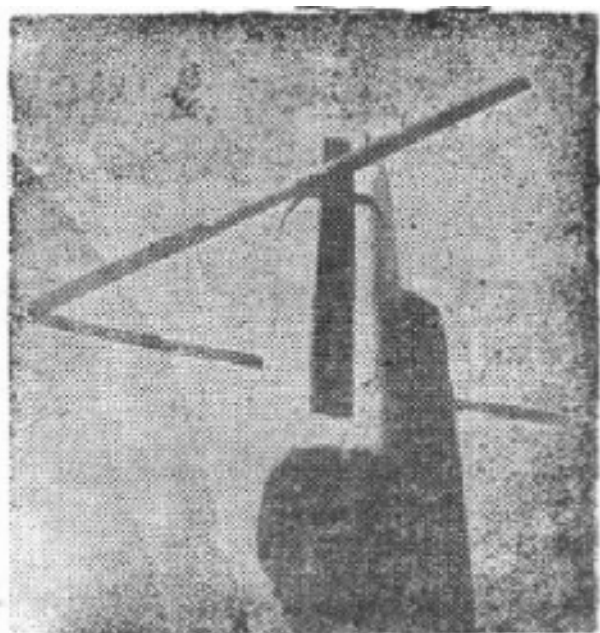


图13、阿美族的开口鼓

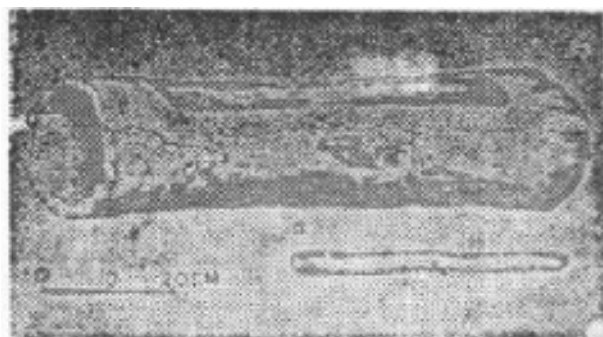


图14 开、口鼓(阿美族)两端开口型

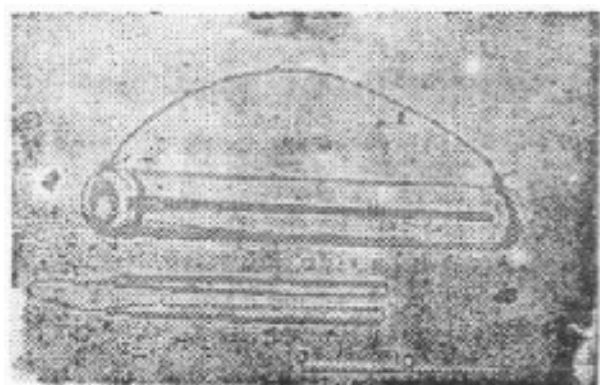


图15、竹制开口鼓(阿美族)
悬在树上，打，两端闭口型。

九、木 鼓 （参照图16）

过去平埔族和阿美族使用，构造与开口鼓的第二种相同，只是中间不开口。两端缚以绳索悬挂在树枝上，用棒敲打。这不是音乐用鼓，而是作为召集村民时敲打的。

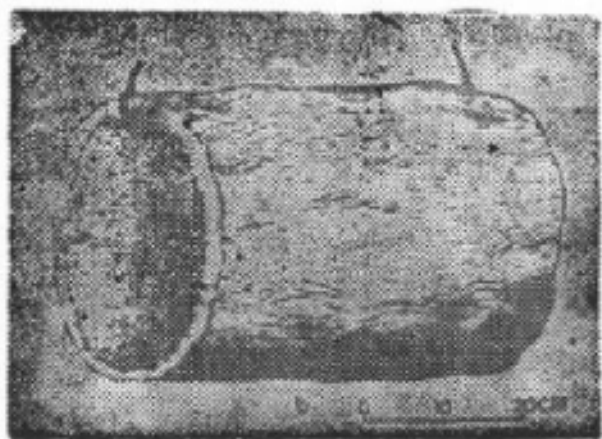


图16、木鼓（阿美族）。

十、长 白

这是很大的长方型白。据说昔日是平埔族和阿美族所使用。

十一、木 琴 类

（参照图17、18、19）

有竹琴和竹木琴两种，在阿美族的奇美村仍在使用的。构造简单，音板三块，敲锤二只。

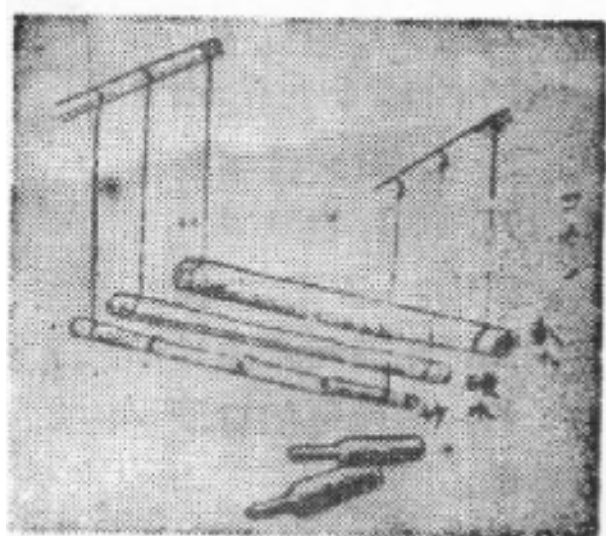


图17、竹木琴（阿美族）

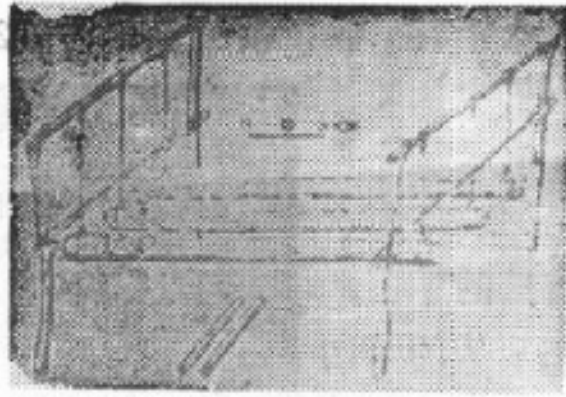


图18、木琴（阿美族）



图19、竹琴的演奏（阿美族）

十二、 铙 钹

过去平埔族使用。

十三 龟 甲

在龟甲上按装木舌，悬挂腰间舞蹈，过去平埔族使用。

十四、 鼓

平埔族舞蹈时使用。

十五、吹奏膜笛（参照图20）

根据凌曼立先生的看法（《台湾阿美族的乐器》《民族学研究所集刊》台北），这是阿美族的乐器，取软质的竹，把两头的节切掉，用小刀把竹外皮部分削去至有膜的地方，再在两端接近节的部分各开一孔，把唇靠近竹孔附近吹奏，使膜振动，主要是儿童使用，此外，据说在猎鹿时用它把鹿引诱过来。



图20、吹奏膜笛（阿美族）

十六、弓琴（参照图21、22）

高山族的弦乐器非常少，仅仅只有弓琴和五弦琴。弓弦在过去和口琴一样，都是为高山族人所爱用的乐器。然而不可思仪的是，泰雅族与布农族相邻接壤，泰雅族在整个高山族中是使用口琴最丰富多彩的，布农族是使用弓琴最多的，然而泰雅族人竟全然不知使用弓琴。布农族是用泛音奏法奏弓琴的，其他民族已不使用弓琴，因此也已不知他们如何演奏。弓琴的本体是用竹制的，弦有藤弦、麻弦、铁丝



图21、弓琴的演奏（曹族）

弦、月桃弦等，铁丝弦用的最多。布农族人演奏弓琴时，用口轻轻御住琴体的上方，用左手托住琴体的下方，通常用姆指压弦或离弦，以变换音调。右手的姆指和食指弹弦，弹的位置因人而异，有的在稍上方处弹，有的在正中间处，用口



图22、弓琴的合奏（布农族）

腔做共鸣箱。布农族中部部分地区在合唱中有加入弓琴的，合唱用的弓琴比普通的弓琴做得大。也有用几只口琴和几只弓琴合奏的。现在，除极少一部分的布农族和邵族老人们时常演奏弓琴外，其他民族几乎没有人弹奏它了，所以除布农族和邵族以外的民族过去用什么方法弹奏弓琴，现在已不得而知。曹族过去曾经常使用过弓琴的。布农族演奏弓琴时，用口腔发出do、mi、sol、do的这样一种具有分解和弦特色的旋律型。因为时时压制下方，可发出re的音，这样的do、(re)、m、sol、do的和弦也能由口琴发出，布农族歌谣的音阶与这种do、(re)、mi、sol、do、的音阶相同。

十七、五弦琴

过去布农族曾有过一个五弦琴，现在连那个遗物也见不到了。

十八、鼻笛（参照图23）

这是过去相当普及的乐器，有单管和双管两种，全是竖式的。双管式鼻笛为鲁凯族和阿美族使用，特别在鲁凯族为

多。鲁凯族所使用的是双管式笛，一支吹奏旋律，另一支奏持续低音。阿美族的双管式笛都有指孔，因为没有听到过实际演奏，对于双管笛的功能不了解，我想这双管可能都是吹奏旋律的。

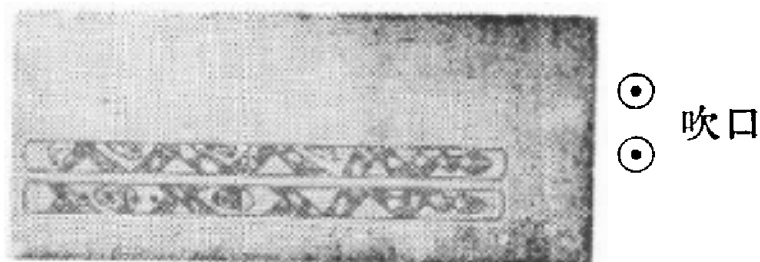


图23、双管式鼻笛（鲁凯族）。

单管式鼻笛的吹奏方法：

- 1) 放在一个鼻孔吹奏；
- 2) 堵住一个鼻孔吹奏；
- 3) 用指塞住一个鼻孔，用另一个鼻孔吹奏。

以上1)、2)相当普及，此外，阿美族还有无指孔的双管式鼻笛。单管鼻笛有三孔或四孔的。这两种笛都是用竹制作的。鼻笛的用途因部族不同而异，平埔族把它作为男女求爱用。鼻笛在竹节部分中央处开一小圆孔作为吹口，这就是鼻孔的吹奏处。它的发音要求比竖笛更难的技巧。

十九、竖笛（参照图24）

南部高山族使用笛类乐器为多。有单管式和双管式两种。双管式竖笛在排湾族的拉巴维尔蕃使用，其中一管是奏持续低音的。这是在鲁凯族鼻笛的启示下形成的。单管式竖笛是相当普及的。它的特别用途是泰雅族人在猎取人头时吹用。这种笛的吹口为英国八孔竖笛式的，比普通竖笛短，只在猎取人头以前和以后才能吹奏。在拉巴维尔蕃的安坡村，

独唱或合唱时也有使用竖笛伴奏的。排湾族人和鲁凯族人喜爱在竖笛上施以雕刻。

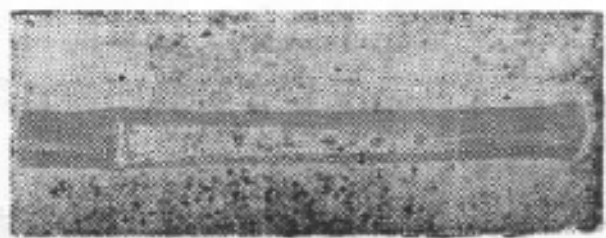


图24、猎取人头用竖笛（泰雅族）。

二十、横笛

有关横笛的资料很少，至今为止的调查中尚未发现过。也许它在过去不像竖笛那样普及。

二十一、其他笛类

阿美族使用芦笛、芝笛。根据清朝文献记载，清朝时期的平埔族人使用过簧管和双簧管式的夏纳。

第四节 音乐学分析

在了解高山族音乐过程中，最重要之点、各部族音乐间之最大差异，乃在于音组织方面。此节将加以详述。

一、音组织

1、泰雅族

泰雅族和赛得克亚族的音乐，其音阶构造本质上是相同的。基本上看不出差异。不过若把两者加以比较，可以看出泰雅本族的音阶原始因素较多。

1) 泰雅本族的诸善村普遍使用的音阶多是由下行大2度+小3度的三声音阶构成的基本音阶。而赛得克亚族的基本音阶更加发展了，多使用下行大2度+小3度+大2度的四声音阶。

2) 泰雅本族多使用单瓣口琴，亚而赛得克族多用多瓣口琴，尤其是三声音阶的四瓣口琴用得最多，也使用五声音阶的口琴。

3) 在乐式方面也是后者优越。

泰雅本族的亲爱村和新生村，由于它们与赛得克亚族相邻接壤，受其影响较大，因此，四声音阶的歌谣和四瓣口琴颇普及。

音 阶

1) 由二音旋律构成的歌谣较少，通常是小3度构成的。

2) 泰雅族的基本音阶是下行大2度+小3度的三声音阶，由这种三声音阶构成的歌谣在泰雅族全部地区中流唱，只使用这种音阶的村落也很多。所以，这种三声音阶是泰雅族的基本音阶，同时也是泰雅族一切音阶的原形。下述的音阶就是从这个音阶原形发展来的。由三声音阶构成的歌谣经常局限于框框之内，即三个音中的任何一个音不是绝对在一个八度内上下、回旋。



全部都是用框内音唱。

3) 把上述音阶中下面的音附加大2度，即发展成为大2度+小3度+大2度的四声音阶。这种音阶在泰雅本族少见，而赛得克亚族使用得颇多。这也和上述的情况一样，用这种音阶构成的歌谣通常用这种形式唱，它不在一个八度内上下，回旋。

4) 这个四声旋律进一步发展成为无半音五声音阶。使用这种五声音阶唱歌的村落比使用四声音阶的更少。用这种音阶唱的歌谣仅仅是把四声音阶上面的音重叠一个大2度，下行大2度+大2度+小3度+大2度。这可以说是泰雅族五声音阶的原形。由这种音阶构成的歌谣，其特征是作为它们基本音阶的三声音阶是其五声音阶的构成基础，与上面的情况相同，旋律的活动仅限在框内音。

5) 虽然同是五声音阶，但是，它是越过了框内音唱的。然而与3)的情况相同，经常受三声音阶和四声音阶的支配。

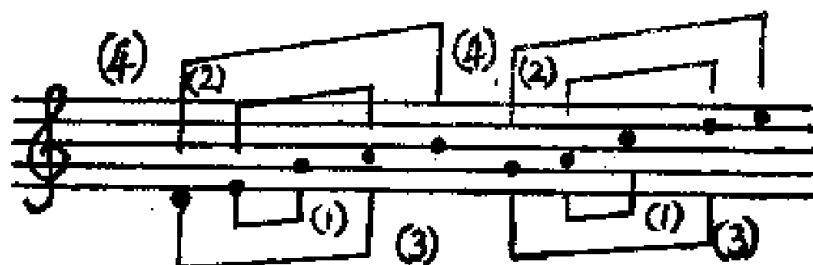
6) 用相同的五声音阶超框内音唱，不是由三声音阶和四声音阶所构成的，旋律自由活动。这种歌是在比较近代创作的，流行歌调很多。

以上是泰雅族的音阶种类及其形成过程。将此用谱表示如下：

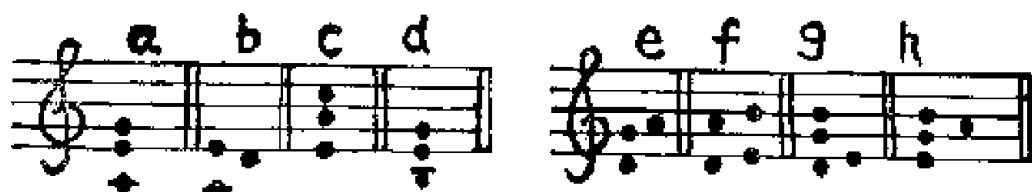
(1) 二音旋律 (2) 三声音阶 (3) 四声音阶

(4) 五声音阶 (5) 例 五声音阶 (6) 例 五声音阶

音阶形成的方法



以上是泰雅族常用的音阶，此外，还看到过下列音阶，但每种实例仅有一曲。

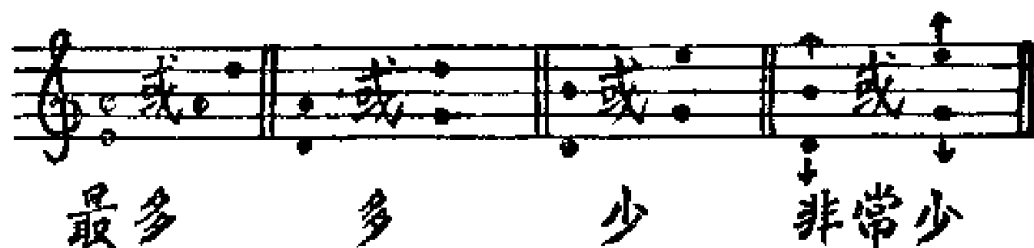


在这里可把e看作是省略了m i的四声音阶，把f看作是省略了sol、g看作是省略了la、h看作是省略了re的五声音阶。

在泰雅族的歌谣中，临时变化音不够半音程，即不使用半音程。在整个高山族中不使用半音程的只有泰雅族。

音 域

各种歌谣所属类型的框内音就是它的音域（从上面谱式中的①到五声音阶的④），⑤、⑥是越过五声音阶的框内音唱的。



（特别是泰雅本族）（特别是赛得克亚族）

泰雅族没有转调。

泰雅族的音组织与日本民谣音组织的比较：

关于日本民谣的音组织，在对日本传统音乐、特别是对民谣有精彩研究的小泉文夫先生所著的《日本传统音乐的研究》一书中已有论述，现把与本章节有关的部分简括如下，

1) 由二音旋律组成的日本民谣

a、大2度的终止音常为上音，这种例子占压倒的多数。

b、小3度的终止音常为下音，这种实例比较少。

日本的二音旋律(a)型大2度多，泰雅族二音旋律的歌谣(b)型小3度的似乎较多，由于泰雅族二音旋律的实例不多，难以断语，但是它的三声音阶的歌谣大体近于二音旋律构造，小3度的二音旋律具有支配力。但是在黑译先生的《高山族的口琴》一书中却这样记载：泰雅族二瓣口琴的音阶是由大2度构成的。然而我调查至今尚无发现二瓣口琴的材料，所以也无法判定。若果真如黑译先生所述，那么也许是二瓣口琴的音阶与歌谣音阶不同，或许另有大2度音阶的歌谣存在，也未可知。

2) 由三音旋律构成的日本民谣

a、大2度+大2度，终止音为中音。

b、大2度+小3度，终止音为上音或下音。

c、小3度+大2度，终止音为下音。

特别是其中b的大2度+小3度型在所有的日本民歌旋律中 被认为 是最坚实的三声音阶组合。这种三声音阶恰好与泰雅族的三声音阶构造完全相同，与泰雅族的基本音阶也

相同。

不同之处在于，日本的这种三声音阶终止音为上或下音，而泰雅族的为下音。

尽管有这样的不同之处，如果小泉先生的立论正确的话，那么日本民谣的基本音阶构造和泰雅族歌谣的基本音阶构造相同。但是，在日本的民谣里，这种三声音阶不仅是一个，民谣的音阶是将这种三声音阶重叠使用，而泰雅族使用一个三声音阶，并限制在框内音内。

3) 由四声旋律组成的日本民谣

a、小3度+大2度+大2度

b、大2度+小3度+大2度

c、大2度+大2度+小3度

d、小3度+大2度+小3度

小泉先生说，在以上四种中，b的大2度+小3度+大2度型旋律在日本民谣里的实例最多，泰雅族的四声音阶和这是同样的。

在泰雅族，这种b型的四音旋律和前面叙述过的基本音阶——三声音阶是最为普及的。与日本民谣的旋律仅在终止音这一点上稍有不同。

以泰雅族的二音旋律至四音旋律，与日本民谣的音阶进行一下比较，就可以发现它们的基本构造及主要旋律型上有一致点，这是令人十分感兴趣的。特别值得注意的是，两者都具有同种的三声音阶，这种三声音阶除在日本和泰雅族外，在印度尼西亚和琉球也存在。



泰雅族的
基本音阶

日本民谣的
三声音阶

日本民谣的音阶

2、赛夏族

为论述方便起见，把赛夏族分为北部和南部两部分，这不包含本族与亚族的意义，它们均属于同族。赛夏族最基本的音阶是下行大2度+小3度的三声音阶和大2度+小3度+大2度的四声音阶。这和泰雅族的这类音阶完全相同，其他音阶多是这两种音阶的结合形式或省略形式。

问题在于赛夏族基本音阶的起源。在此提出几个设想供研究讨论：

1) “泰雅族和赛夏族原来是同一个种族，他们移居台湾前就具有相同的基本音阶”。如果从语言学角度分析，这种设想是不能成立的。对于高山族语言有精深研究的土田滋先生认为，泰雅族的语言和赛夏族的语言全然属于不同体系，无论如何也不能把它们族源拉到一起。这不仅是他一个人的见解，其他的高山族语学者也都持同样的观点。所以说，从语言学角度分析，这个设想是没有根据的。再从形质、文化、社会人类学各方面来分析，从日本占领台湾直到现在，所有的分类通常都是把它们分为不同的部族。此外，从马渊先生的《高山族的移动和分布》一书看，这两族的移动路线（在台湾）也是不相同的。

2) “泰雅族的基本音阶受赛夏族的影响,是从那里导入的”。一般来说,泰雅族移居台湾的时间比其他民族早。并且它的人口也相当多,文化、军事方面均占优势。各界学者一致认为,尤其在文化方面,赛夏族显然是受到泰雅族影响的。因此,这种设想也是难以接受的。

3) “赛夏族的基本音阶和泰雅族的基本音阶并无关系,是各自独立形成的”。这种设想也是不能成立的。何以言之?赛夏人在无数的音组织中,为何不去选用其他音阶,却单单选用了与泰雅族构造相同的音阶呢?而且,其他民族并没有使用与泰雅族构造完全相同的音阶。如果赛夏族人的居住地与泰雅族人不相邻的话,这种假定或许还有可能。

4) “赛夏族的基本音阶是移居台湾以后从泰雅族传入的”。我想在目前,这种设想的可能性最大,上面已叙述,赛夏族在文化方面受泰雅族影响颇大,所以音乐方面很可能接受其影响。问题在于这种音阶传入赛夏族的时期。一个民族原有的音阶完全消灭,这需要一个相当长的时期。在现代这种收音机、录音机、电视极为普及的情况下,这种变化融和的速度是会异常快的,而且输出方面的文化和接受方面的文化差距越大,其变化融和的速度越快。然而,属于自然民族的泰雅族和赛夏族,两者差异不太大,它们之间变化融和需要一个相当长的时间。在赛夏族的“塔阿伊”祭中,已经使用了这些基本音阶,“塔阿伊”祭的起源尚不明,但至少也有几百年了。从理论上说,这些音阶在那以前就应该已经存在了。

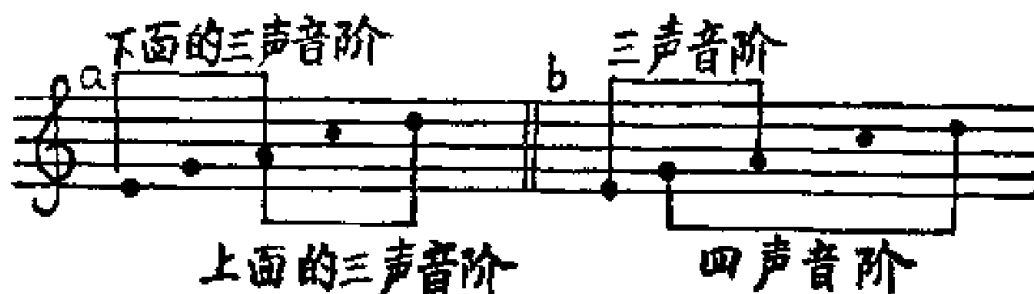
音 阶

1) 大2度+小3度,即同于泰雅族的基本音阶——三

声音阶，它也成为赛夏族的基本音阶。在一般歌谣里使用很多。

2) 大2度+小3度+大2度，即同于泰雅族的四声音阶，它与上面的三声音阶成为赛夏族的基本音阶。

3) 大2度+小3度+大2度+小3度即所谓的无半音五声音阶。主要在“塔阿伊”祭唱的歌中出现。但大部分是两个三声音阶或三声音阶和四声音阶结合的形式，前者使用的特别多。泰雅族是由三声音阶向四声音阶发展，附加音进而形成五声音阶。而赛夏族是把二个三声音阶加以重叠。



4) 大2度+完全4度，是上面2)的四声音阶省略一个音的形式，实例很少。

5) 大2度+完全4度+大2度+完全4度，这个音阶和上面3)同样，分别为上、下组唱，具有两个三声音阶。两组的音程各自有相同的关系到。



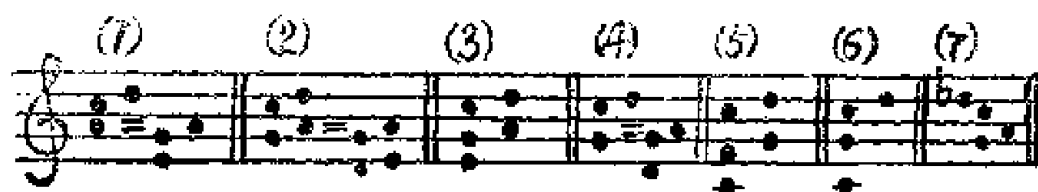
6) 大2度+完全4度+完全5度，在“塔阿伊”祭的歌中，这种音阶很多。但是，在一般歌谣中似不使用。这也

分为两组唱，即以do、sol、和sol、do、re，主要是上面的一组使用频率大。



7) 小2度+小3度+大2度,我认为这是在2)的四声音阶上附加派生音而形成的。这派生音的产生是有意图的。

以上这些音阶，用谱例表示如下：



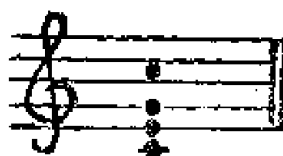
音 域

他们的歌谣的音域是用流歌的音阶框内音唱的，因而最广音域是使用5)和6)音阶的音域，最狭音域是用1)的三声音阶唱的歌。一般喜爱用各音阶的上音区和中音区唱。

3、布 农 族

布农族的音阶基本是与泛音列关系相符的do、mi、

sol、do的三和弦。即



通常是两部合唱，

用小3度、大3度、完全4度、完全5度、完全8度的协和音构成和声。这种音阶与由口琴和弓琴发出的泛音相一致。仅用三和弦的歌谣，除布农族外，在泰雅族、阿美族以及其它自然民族，如普拉基尔印第安的布隆隆（Bororo）族和新几内亚的诸民族中也见到过。但是这些民族的音阶仅用单音构成，也有部分与布农族一样具有相同的和声，例如在马拉加半岛、萨摩半岛的诸民族中也见过，然而还没见到过一个像布农族这样以协和音唱法为主体的民族。

音 阶

1) 小3度+大3度，这是布农族的基本音阶，很多歌是用这种音阶唱的。但是，它不局限于框内音，超越框框主要用协和音唱法。

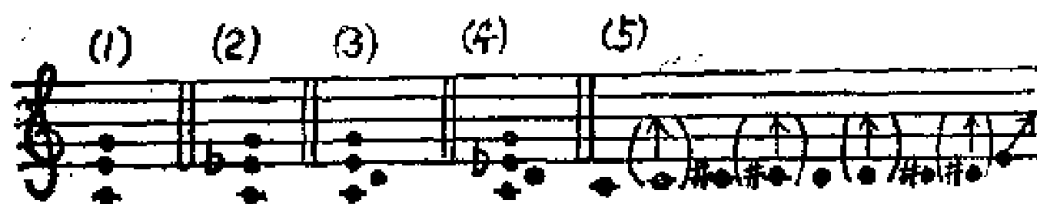
2) 大3度+小3度，这是将上述的mi变为降音mi。这种歌的实例不少。其它与1)相同。

3) 小3度+大2度+大2度，将上述的re增音，这种歌比例少。

4) 大3度+小3度+大2度，mi变为降音mi，进而增加re音。这种情况非常稀少。

5) 这是一种非常特殊的音阶，在全世界的自然民族中它也是一种特异的的存在。这即是祭粟歌帕西布布。这种歌是三部合唱，其中一部由低音开始大体以半音徐徐上升，其它二部以小3度、大3度、完全4度、完全5度的协和音形成和声。

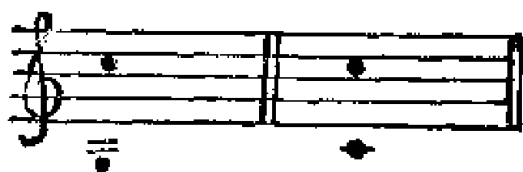
把以上的音阶用谱表示如下：



音 域

在这里阐述一下关于歌谣的音域。一般的歌谣是男声二部和女声二部的合唱。独唱时音域较广，合唱时音域狭窄。

下面所示的是大致的音域。合唱时一个部分的音域约有一个八度，但不一定局限于do~do，音高不定。



独唱

布农族歌谣基本音阶的起源

布农族为什么会有这样的音阶呢？让我们来考察一下：

1) 布农族的和声唱法是否是由于受到外部影响而形成的呢？有人认为它是受了荷兰和西班牙的影响。当时处于未开化状态的布农族人能与西班牙人和荷兰人接触，这是不可想像的，而且也没有确凿的记录，这种设想的可能性几乎是没有的。此外，日本和中国也没有这样的和声唱法。有人提出，日本统治台湾时代，基督教的传教士是否教会了他们这种和声唱法？这是不可能的，因为日本统治时期，民族迁移已终止，基督教不可能影响那样广大的地区。根据宫本延人先生如下的记载就可以明瞭这种担心是没有必要的：“还有一

件有趣的事，在当时的花莲港已传入了基督教，但是临近的布农族却绝对没有传入基督教。”（民族学研究18/12p186）此外，他们的和声唱法在日本占领台湾时早已存在着。

2）布农族的和声唱法是否是他们移居台湾以后，由其他民族传入的呢？布农族的和声唱法是独特的，与其他民族的完全不同。例如，与北部的泰雅族在音乐结构上就根本不相同。与东邻阿美族不仅在音乐结构方面不同，在唱法、乐式和音的各方面构造都不相同。与南侧的鲁凯族相比，它们的相同之点仅仅在具有多音性音乐这一点上。和声结构、唱法则完全相异。它的西邻是曹族，布农族的音乐与曹族音乐有某种程度的类似之处，共同点在于他们都具有和声唱法。曹族的音阶是以五声音阶为主体的，使用的和声比布农族的还多。它的旋律型结构与布农族的相异，曹族的旋法流畅而精炼。进行综合性观察，可以看到布农族方面保持着更多的原始形态。如果说有传入可能的话，莫如说曹族的和声唱法是从布农族传入的可能性更大。布农族的歌原则上是用协和音合唱的和声第一主义，旋律和节奏都没有和声重要。但是在曹族却特别重视旋律，比较古老的歌（la终止旋法）他们几乎不用和声唱法。也就是说，布农族除和声唱法外，再没有其它唱法。把布农族的和声唱法去掉，那么就没有什么东西了。

3）布农族的和声唱法是否是在他们移居台湾以前就已存在？就是说，很早很早以前他们就具有这种协和音的唱法，或者是有近于这种音阶的结构。这是偶然与口琴或弓琴的音阶一致的，还是它们本来就大体上一致。布农族人对口琴和弓琴的吹奏似乎特别喜爱。这种看法不是不能加以考虑的。为

什么呢？因为根据黑译先生的看法，他认为其他民族没有这样的泛音奏法，而布农族所以有这种奏法是为适应原来歌谣的音阶。他们在口琴、弓琴上下功夫，试图通过口腔来调整，在很巧妙的情况下形成了这样的音阶。如果黑译先生的这种推测是正确的话，那么可以做如下的解释：最早最早的时候，布农族人的歌谣音阶主要是do、mi、sol、或是降mi、sol，也有加上re的。可是弓琴自体的泛音（不押弦的情况）只有do、mi、sol，不含有re音。为使之适合于歌谣的音阶，他们下功夫按弓的下方，使之获得re音。布农族人的听觉并不优越于其它民族，在过去，口琴、弓琴几乎为全高山族使用，为什么却只有布农族人特别下功夫，取得了泛音呢？如果“他们的音阶是从弓琴得来的”这一看法是正确的话，那么可以这样想：当初布农族内某一个人，从兴趣出发（或以实验为目的）在调整口腔时得到了泛音，然后将它逐渐传播开。问题在于这种音阶是怎样在全民族的歌谣中普及开的呢？原来固有的音阶（弓琴音阶以前的）是在怎样的状态下消逝了的呢？他们多数人从开始就用这种泛音奏法，这在常识上是考虑不通的。

4）布农族的和声法可能是由口琴或弓琴传入的，这也是黑译先生的看法。这种看法较为妥当，但也不是没有疑问。采用弓琴的音阶之后，原来所具有的音阶怎么样了？结局是消灭了。他们在具有与弓琴相同的音阶以前，恐怕不能说没有音乐吧。此外，把它与上述3）的问题合在一起加以考虑时，这个弓琴说也不能成其为绝对一说了。尚有一个遗留的问题，那就是音阶部分5）的音阶，即帕西布布的音阶。当然，不论哪个民族都有在基本音阶以外使用来历不明

的音阶唱歌的情况。然而这个帕西布布的情况就稍有不同。这不是和声使用协和音的问题，而是和声的进行异同。最成问题的是半音阶的进行，这种音阶与由泛音组成的布农族基本音阶全然没有关系，这个音阶是从哪里来的呢？

关于布农族歌谣基本音阶的起源，举出以上四种可能性。其中1)和2)没有考虑的必要，其余的就剩下3)和4)。现在很难确定哪一个是正确的，有必要与其它邻近科学合在一起加以探讨，有待于将来研究。再补充一言，音阶进化论的观点根据民族的情况有正确的时候。可是，这个观点不适用于布农族，布农族的do、mi、sol的音阶经过了相当长的时期，可是仍没达到五声音阶。

4、曹 族

曹族包括曹族本族和卡那布亚族、沙阿鲁阿亚族三个部族。他们在音组织上基本相同，没有特别不同的形态。曹族的音阶大致有两类：即一个是五声音阶，单音性歌谣大部分用这个调式。另一种是纯粹用do、mi、sol构成的歌，do或sol终止的调式为多，通常多见于和声唱法。其它的还有以do、mi、sol为主体，时时加入re或la形成和声唱法的。这恐怕是原来用do、mi、sol唱的，后来他们又借用了五声音阶的re音或la音。这种曲子把re或la作为经过音或辅助音使用。re或la是以后借用的（不是原有的）。从理论上讲，do、mi、sol的音阶在五声音阶内的三个音，因此，有人怀疑这种形式是否是五声音阶的省略式。用do、mi、sol音阶构成的曲子不多，看来受布农族影响可能性很大，所以，与其把它看作是五声音阶的省略形式，不如把它看作是一种音阶形式更

为妥当。观察一下曹族的歌谣,可以看到由五声音阶构成的歌谣似乎都比较古老。据现在的推测,曹族本来的音阶是la终止的调式,后来受到布农族的影响而使用了do、mi、sol的音阶,但是,从音的构成看,布农族只有do、mi、sol的音阶,只使用do、mi、sol的和声,然而在曹族,用原有的五声音阶构成和声,加入了re和la,比布农族和声的种类更多种多样。因此,即使是同样的和声唱法,也和布农族有相异之处。以上是我的推测。乐器的泛音奏法发生说很难适用于曹族,不可想象在同一地区住的两个民族,以同样的想法发现同样的事情。

高山族的音乐大致可以分为五个文化群。每个文化群居住在相同地区,可也有不是属于同一语族的,其起源须另作考察。但是,很明显,一个文化群之间的文化是相互传播的。但是,布农族的音阶与唱法却具有特殊性,不属于普遍现象。曹族是模仿了布农族的音阶与唱法的,可是没有原封不动的照搬。曹族对于横线(旋律)比起竖线(和声)更为重视。曹族原来由五声音阶构成的歌非常朴素,没有和声,只有旋律。新摄取了和声,但并没有把以前的音阶全部废止去完全模仿布农族。

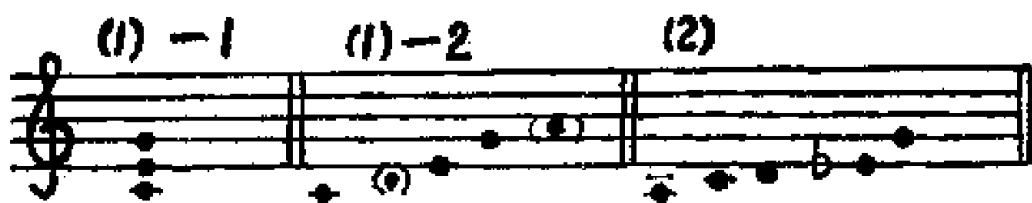
音 阶 旋 律

如前所述,曹族的音阶大致分为两类。第一类又可分为两小类。

1) — 1, 用do、mi、sol构成的音阶。主要是do或sol终止的调式,和声情况较多。

1) — 2, 以do、mi、sol为基础,有时加入re或la音。这也是以和声唱法为主。do或sol终止的调式较多。

2) 无半音五声音阶,多用la终止的调式,通常独唱曲多。



此外，有极少数的歌受到鲁凯族的单调持续低音唱法影响，使用 fa 音。但是，基本上是 1) - 2 的结构，mi 的音是中立 3 度或降 mi 音的情况是极为稀少的。

移 调

几乎没有。

音 域

通常不局限于音阶框内音，也使用框外音。

5、 鲁 凯 族

鲁凯族的音阶可以分为单调持续低音唱法的音阶和它以外的音阶两类。单调持续低音唱法是鲁凯族代表性的唱法。关于单调持续低音唱法音阶的起源，尚无确凿的说法，但是从他们爱用双管式鼻笛及双管式竖笛来看，这种音阶的起源也许与这两种乐器有关，但也尚无定论。双管式笛子其中一支有指孔，另一支没有指孔，即用它奏单调持续低音。鲁凯族是以单调持续低音唱法为主体的，此外还有其它音阶。所以，认为单调持续低音唱法有可能起源于双管式笛，这种观点比布农族音阶的弓琴（或口琴）发生说有力。布农族的音阶只有一个，所以在论及布农族音阶时发生了矛盾和疑问，但在鲁凯族却比较单纯。可以推测出，鲁凯族在使用原来的音阶之外，在歌谣方面也使用了双管式鼻笛或竖笛所使用的单

单调持续低音手法。但是，相反的情况又是怎样呢？（有必要把印度及其它民族的单调持续低音唱法的发生与对双管式笛的考察加以比较研究）即用单调持续低音唱法唱出的歌谣形成以后，两支式笛是否已经出现了？这种担心是过分的，何以言之，因为在高山族各部族间并不存在着与这种单调持续低音唱法音阶相似的西方式的全音阶结构。例如，歌谣中时常出现使用fa的情况，可是像鲁凯族那样大体按音阶顺序排列的歌却极为稀少。笛子上有几个指孔，根据笛子的不同，各音律的正确度相异，但是，将指孔顺次塞住，也能奏出相似于全音阶的音阶来。但是何时、何地开始使用这种唱法的，尚不明。或许是否有这种可能，最初并不是全音阶的（可能笛子指孔的位置与现在的不同），他们用另外的音阶唱歌，指孔渐渐变得像现在这个样子，于是开始用相似于全音阶的方法唱了。但是，这种可能性很渺远，我想还是从双管式鼻笛和竖笛来加以设想更较为有力些。除单调持续低音唱法的音阶以外，下行大2度+大2度+小2度+大2度的比较多。但是，也见到过五声音阶稍复杂些的，这大部分是独唱曲所使用。独唱曲也有用单调持续低音唱法的，也有单调持续低音唱法音阶的歌。因为单调持续低音唱法通常使用两部以上的合唱，但是由单声组成的单调持续低音唱法的也有，这种场合，歌曲的一部分使单调持续低音手法。

音 阶 与 调 式

1) 单调持续低音唱法的音阶

这种音阶是do、re、mi、fa、sol的配列，偶而也有唱到la的。也有省略了sol、只有do、re、mi、fa的。有

所谓的全音阶配列,但是达不到八度。调式通常是do终止法。把半音程作为临时音增加的情况也有,但很少。

2) 单调持续低音唱法以外的音阶

通常是下行大2度+大2度+小2度+大2度,即la、si、do、re、mi或do、re、降音mi、sol较多。此外,也有无半音五声音阶和上述音阶中省去一、二个音的省略形式。喜好半音程的倾向加强,稍复杂些。



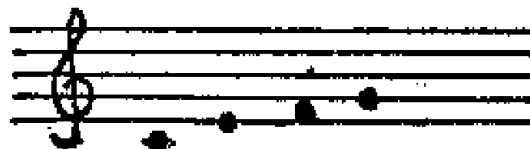
没有有意识的移调。

音 域

单调持续低音唱法限于框内音。此外的音阶也大体限在框内音内,偶而也有扩展到框外2~3音的。

6、排 湾 族

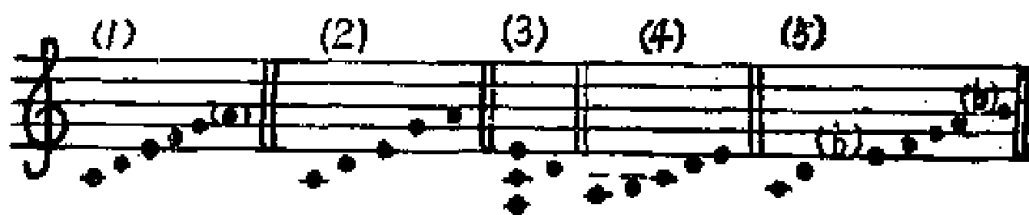
排湾族的音组织大致区分为单调持续低音唱法和琉球的三声音阶。单调持续低音唱法的音阶与鲁凯族的相同,分布在拉维阿尔群和与鲁凯族住地相近的普尔群。以琉球的三声音阶为基础的音阶分布在南方的排湾人中。因村因人而异。不管怎样,都是以



为基础的。

根据歌的不同，有如下音阶：

用单调持续低音唱法的村庄，还用无半音五声音阶，但多用do终止的调式，其次是la终止的调式多。除上述音阶外还有几种音阶，但不成其为主流。如下所示，经常使用临时变化音。



以琉球的三声音阶为基础的音阶



①单调持续低音唱法的音阶。实例很多，常为do终止调式。

②无半音五声音阶。有若干。

③~⑤比较少见。

⑥~⑩是以琉球的三声音阶为基础的音阶，其中⑧的实例最多。do终止的调式。⑩比较罕见。

7、 卑 南 族

卑南族和阿美族同属于五声音阶群，关于它们音阶的起源，尚未搞清。卑南族的调式与阿美族的相同，并且终止形的形态也和阿美族的相同。这两个民族过去在高山族中是文化水平最高的民族。

音 阶 与 调 式

无半音五声音阶是基本的音阶，通常多为la终止的调式，其次是sol及do终止的调式。但是，在极少数的一部分乐曲里也使用作为经过音或辅助音的fa和si。附加临时变化音的情况也时常出现。这些音阶时常以省略一个音或两个音的形式使用。

移 调

经常有意识地使用移调。

音 域

音域相当广，超越八度的曲子不少，特别喜爱旋律的连续性跳跃。

8、阿 美 族

阿美族的音阶，五声音阶占大部分，关于它的起源，与卑南族一样，尚不明瞭。他们有许多出色的唱法，例如轮唱法、对位法唱法、多样性的应答唱法，假声唱法，和声唱法等。这些唱法在汉民族中是没有的。歌的曲目很多，现在仍大量被咏唱着。从这种情况推测，很难说他们的这种音阶是从汉民族传入的。此外，居住在恒春的阿美族，在数百年前就从本族中脱离出来，尽管他们之间的相互交流基本上断绝了，但是恒春的阿美族至今仍使用这种五声音阶。从这件事可以想象出，在数百年前，他们就已经使用五声音阶了。他们进入汉民族的东部地区比较迟，根据伊能嘉矩先生的《台湾汉族拓殖沿革图》，在清朝嘉庆咸丰年间（1796—1861）他们才开

始向花莲及台东极小一部分地区移居，大举移居是在同治光绪年间（1862—1895）。恒春地方的阿美族在那以前就已经转移到现住地的附近。他们移居汉民族地区以前就已经使用五声音阶了。此外，五声音阶在当时的未开化地区，即在平地以外居住的高山族中已经比较普及，因此，具有高度文化水平的阿美族和卑南族具有五声音阶，这并不奇怪。虽然阿美族的五声音阶起源尚不明，但可以说，它并不是由于受到汉民族的影响才形成的。

音 阶 和 调 式

无半音五声音阶是阿美族的基本音阶，la终止的调式最多。其次是do终止调式。这些调式通常使用下降型，但是，也时时使用临时变化音，偶而也有加sol或fa的，省略形也常使用。



移 调

有意识地使用移调的情况颇多。

音 域

与卑南族同，音域相当广，有喜爱高音域的倾向。

0、雅 美 族

雅美族没有所谓的本族与亚族之分，因而在音阶构造上

也是统一的。如果详细加以观察，可以发现各村落间的语言是有差异的，然而音阶结构却是相同的。如同它的文化水平在全高山族中是最低的一样，它的音阶结构也处在最原始的阶段，与台湾岛诸民族音阶的基本构造不同。属于旋律音域

音旋律。这种音阶的歌所占比率颇高，超过半数以上（现有的资料129曲中占70%）。可是上面的音在歌唱中途往往因人不同而不同，有的低半音或约低四分之一音。

（①—1）这里包括以小3度和（①—2）大2度以内音阶唱的歌。大2度以内的音阶是大2度的（①—3），大2度的中间也有小2度的（①—4），大2度和小2度中间的（①—5）等，有特别喜爱半音以内微小音程的倾向。



2) 基本音阶下行成为 mi、re、do 的时，常常因人不同，有在 mi 上加 sol 和 fa 的，成为 sol、fa、re、do 的配列。可是这个配列是否形成为音阶呢，尚有疑问。其理由是：

a、这个 sol 与 fa，仅在很少一部分人中使用，并不普遍。

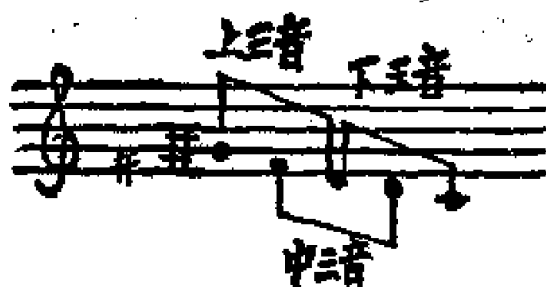
b、通常在歌的开始部分出现，从 sol、fa 起不经过 mi 而到 re、do。这与他们的基本旋律 mi—re—do 的配列是相

c、这个 sol、fa 因人不同，也不能确定音高，四分之一音上下之差的情况也有。并不稳定。发 fa 或 sol 音的时候，发音特别强，在逐渐的演唱过程中才在一部分人中间固定下来的。当然，如果经过某个时期普及到全体，就可形成音阶了。

3) 除上述的之外，特殊的例子仅有一曲，是从上开始由完全4度+小3度组成的。此外，雅美族吆喝式的歌也颇多，例如：米瓦其之歌、船祭之歌、摇船歌等，这些歌，与其说它是歌，莫如说它近似于吆喝声，音阶难予捉摸，因人不同而不同，即使同一人再次咏唱时，音高也不尽相同，因此记谱十分困难。

有意识地进行移调。特别在齐唱时，时常出现。通常在歌的中途上行半音乃至1个音，有的在中途返回到原调上来，也有的以原样终止。也可以把它作为移调看待，但是，它使用的音全部加起来是大2度+大2度+大2度+大2度，加以分析，则可以看出它是把①的基本音阶重叠三次。





这种手法和赛夏族的三声音阶和四声音阶的重叠手法相似。

音 域

除特殊音阶的歌和吆喝式的歌之外，其它各音阶均限于（①和②）的框内音。其中也有音域广的歌。

10、 邵 族

邵族如前面所叙述过的那样，在初期分类中，把它归入布农族，作为布农族的一支。后来又把它归入曹族。在最近的分类中才把它列为一个独立的民族。它在音乐上处于模棱两可之间，兼有两者的性格。它在音组织方面近于布农族，在和声结构方面近于曹族。

邵族音阶的起源

邵族的音阶，从现在所判明的是大2度+大2度+完全4度，把它按音高顺序配列，则成为do、re、mi、sol。这与布农族的③音阶结构相同，与单瓣口琴泛音奏法的音阶及弓琴的音阶也是相同的。

问题在于（1）这音阶是否受到布农族音阶的影响？（2）是否是从口琴或弓琴乐器的泛音得来的，或是与布

农族音阶起源③的推论相同？（3）在使用口琴、弓琴这些乐器之前，这种音阶是否已经存在？

音 阶

1) 邵族最多的音阶是由下行大2度+大2度+完全4度组成的，通常是sol终止的调式。

2) 无半音五声音阶，这种音阶比1)少。

移 调

经常进行有意识地移调，通常多在歌的中途增半音或1个音，许多场合是很快就又返回原调上。

音 域

限于框内音。

11、平 埔 族

平埔族很早就已汉化，原有的形态明显地失去，因此调查也相当困难，只调查了其中的一部分，连同借用的资料，共计包括了如下民族：

1、对凯达加兰族一个村的唱片资料进行了分析。

2、调查了巴则海族的二个村庄。

3、调查了西拉雅族的四个村庄，其中一个村庄是根据借用的录音带。

4、调查了噶玛兰族的一个村庄。

除以上这些族之外，平埔族还包括巴塞族、道卡斯族、巴瀑拉族、和安雅族等，但是这些族几乎是不可能调查了。已经调查了三个村庄，但资料贫乏，其原因是缺少传播人。

目前，我们仍摆脱不了推测的范围，今后的调查会日益困难，对将来也不能有所期待。首先，让我们来阐述一下他们的音阶，（1）根据对凯达加兰族四首曲子进行分析的结果，其中一曲是无半音五声音阶，其它三曲是上起大2度+小3度+大2度的四声音阶，这音阶形式与泰雅族的四声音阶完全相同。因为它的居住地和泰雅族相邻接壤，也可以认为它是受了泰雅族的影响。但是，由于仅仅是三首曲子，且传播者（即：演唱者）只一人，所以现在还不能断言它是否受了泰雅族的影响。（2）巴则海族和西拉雅族全部是五声音阶，其中西拉雅族三个村庄中的一村（台南县头社）使用移调手法，一曲中几次有意识地移调，移调的幅度最大不超过三个半全音。现在高山族有意识的移调情况很少，大体在一个全音内外移动。汉族唱的民歌几乎没有移调，因此，这不可能是受到汉民族影响所致。该村乐曲的旋律也相当流畅，也有人认为这是受了汉族的影响，然而，在别的村庄（高雄县宝隆村）虽然同是一个西拉雅族，但是它们的旋律却迥然不同，使人感到相当原始。其余两个村具有与汉族相同的五声音阶，可是，除汉族以外，排湾族、卑南族、阿美族等也具有五声音阶，具有五声音阶的民族并不仅仅限于汉族，因此，也不能断言他们必定是受了汉族的影响。有这种可能，平埔族从很早以前就使用了五声音阶。问题在于这种五声音阶是怎样形成的，即五声音阶形成的阶段性。因资料贫乏，此问题尚搞不清楚。以下用谱示平埔族的音阶（推测）。

凯达加兰族



基本音阶?

音域



宝隆村

颈杜 东里村

音域最窄的是凯达加兰族，五声音阶的歌也只用框内音唱。噶玛兰族的音乐，因资料仅有一曲，在此也无法论及。

二、节 奏

高山族音乐，尽管在音组织，多音性等方面表现出各种各样的特色，但是在节奏方面却大体具有同一的模式。论述到节奏时，没有进行民族分类的必要，可以把高山族作为一个整体来加以考察，也就是说，在节奏方面几乎看不到部族的差别。

高山族的节奏，有自由节奏和节拍节奏两种。从整体看，自由节奏多于节拍节奏。虽然因部族不同、人的不同，有些差异，这可能是由于缺少大鼓等节奏乐器所致。或者与语言与呼吸也似有关连。

例如平埔族使用大鼓和铜锣。这些乐器主要用于舞蹈，它的主要用途不仅为舞蹈伴奏，即不仅是为了取得节奏，同

时它也当作简单的信号使用。亚洲诸民族的音乐，一般是偶数拍子多，高山族音乐中节拍性的歌，同样也是偶数拍子的占绝对优势，而奇数拍子的却比较少。偶数拍子中占最多的是4/4拍，此外还有2/4拍，6/4拍，8/4拍等。在奇数的拍子中，3/4拍的具有代表性。在节拍方面成为问题的是用休止符的场合，特别是最后的音节是半拍时。♪♪（♫）这种场合有个呼吸时间的问题，因人而异，但一般人♪就很充分了。有的是♪♫。由于这种不同，其小节有偶数，也有奇数。此外，在使用自由节奏的情况下，高山族歌谣的特征通常是一口气唱一个旋律型，也就是说，在休止符和休止符之间是一个旋律型，这种实例很多。由于呼吸一次多有一定的时间，因此粗略地看，也可以不把它看成是自由节奏，而把它看作是节拍节奏，即作为一个大的节奏单位。可是，持这种观点时，大部分的自由节奏就都可以成为节拍节奏了。因此，还是把它作为自由节奏处理。不能按着规律、在一定时间内循环的，即不能固用定的节拍记号表示出来的，叫自由节奏。我们把能用固定的节拍记号表示出来的，称作节拍节奏。有些虽不能用固定节拍记号表示，但拍子清晰的，称作拍节性节奏。

高山族音乐的节奏有以下几个特征：

（1）同样的歌，因人或村落的不同，可成为自由节奏，也可成为节拍节奏或拍节性节奏。当然，在这里所指的并不是学习过西洋音乐的人（例如受过小学以上教育的人）所唱的歌。录音中的演唱者大部分是连小学都没进过的，他们没有既成的概念。人与人之间的差异是有的，但是，在某个村庄，若使用同一节奏的人多时，合唱中就反映出该村的节奏

特征。例如，某个村子使用拍节性节奏唱某支歌的人多，那么合唱时，这支歌就成为拍节性节奏。若某支歌用 $\frac{4}{4}$ 或 $\frac{3}{4}$ 等节拍节奏唱歌的人多时，其它的人就随和多数，以节拍节奏去唱。有时，村庄里属于领导地位的人，对于节奏的使用也能发生影响作用。在曹族和卑南族也有因村庄不同，产生节奏差异的情况。

(2) 如前所述，高山族音乐的节奏，节拍节奏少，拍节性节奏和自由节奏占绝对优势。其原因之一是缺乏节奏乐器。另一个原因则是由于歌和歌词两样都多是在即兴的场合下产生。尤其是泰雅族的歌，大部分是即兴的。就是一般的歌，歌词也都是即兴的。即兴往往不一定能与音乐结合好。雅美族也是即兴的多。与那些非即性的音乐相比，可以看出泰雅族与雅美族的音乐处于较低级的阶段，他们唱歌时，脑子里所考虑的往往是下句的歌词，加之歌词的长短也不同，合不上一定的节奏型，当然节奏也不同了。然而，即使当歌词即兴的情况下，也仍有能够用固定拍子记号记录的歌。那多是歌的旋律一定的时候。

(3) 一般，在儿童的歌曲中带有固定节拍记号的节拍节奏歌曲多，这是在各民族中普遍存在的现象，如在自由节奏多的民族中也是如此。这时，旋律和歌词大体上是固定的。而在大人的歌曲中，这个规律往往被打破，以自由节奏为主。换言之，即意味着幼雅的歌节拍节奏多。但也并不完全如此，即使在程度较深的歌曲中，虽难以用固定节拍记号表示出节拍来，但拍节性的歌还是相当多的。

(4) 日月潭邵族的杵乐由数名乃至数十名妇女按各自的喜好进行演奏，因此产生了异样节奏。此外，在布农族及

排湾族的一部分人中，为歌谣伴奏而使用的乐器也发生了异样节奏和交叉节奏。但是，纯粹意义的多节奏在高山族是不存在的。雅美族唱歌时使用手拍子，可是歌的节奏和手拍子不一致，这也产生一种异样节奏。此外，在口琴或弓琴合奏时，由于也是各自吹奏自己喜爱的曲子，也发生异样节奏。

(5) 高山族的歌谣伴有舞蹈时为多，舞蹈的步调与歌谣的节奏有大体一致的时候，也有不一致的时候。不一致的时候为多。

(6) 速度在曲子的中途以及接近终止时逐渐加快的时候为多。此外，当巫女施行咒术时唱的歌，比普通的歌多加道白，在中途逐渐兴奋时速度有逐渐加速的倾向。

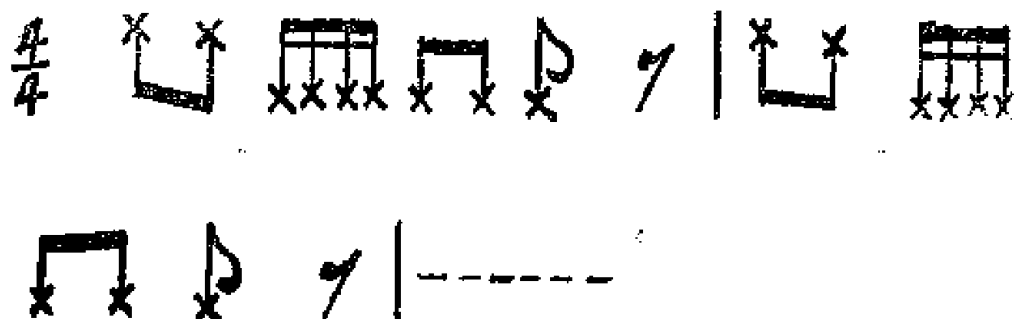
(7) 如前所述，高山族的歌谣用节拍节奏唱时，偶数拍子多，这种情况在他们的咒文和巫女的道白中表现出来，例如：

鲁凯族祭粟咒文

$\frac{4}{4}$								□
x	x	x	x					
貝	鉄	尼	哟	罗		貝	判	烏拉

ト 7 |-----
也

卑南族巫女的咒文



这样的 $\frac{4}{4}$ 偶数拍子多（根据取拍子的方法是 $2/4$ ），其它也使用 $2/4$ 、 $6/4$ 、 $8/4$ 。奇数拍子少，在奇数拍子里 $3/4$ 用的最多。

(8) 使用乐器的场合：口琴及弓琴等乐器通常用节拍节奏演奏；鼻笛、竖笛等吹奏气鸣乐器用自由节奏演奏的占绝对优势。因为口琴和弓琴的音韵律匀整和谐，容易构成节拍节奏。鼻笛和竖笛与呼吸的深度有关系，它的音口本身就不是有节奏的，容易形成自由节奏。口琴和弓琴的演奏恰似大鼓打奏。鼻笛竖笛的吹奏恰似日本的尺八和能管的吹奏，这种吹奏乐器由于构造特点容易形成自由节奏。

第五节 高山族音乐的特征

一、 mi 的音成为降 mi 或中立3度，这是全高山族普遍存在的现象。这种 mi 音的变化开始多是由演唱者这样唱出来的，也有的整个村落在不知不觉中都这样唱，形成为音阶音。

二、偶数拍子。

从整体来说，高山族的节拍节奏少于自由节奏。可是，在节拍节奏中大部分是4/4拍，此外也有2/4、6/4、8/4。偶数

拍子与奇数拍子相比,它占绝对优势。奇数拍子以3/4为主。

三、乐句的最后一个终止音急剧下降。

乐句及歌的终止音婉如泄了气似地急速下降,用 \sim 的记号(或 \searrow)表示。

四、滑音

当音在移动时频繁地使用滑音,特别是在下降时用得多。

五、装饰音

主要是在向上时在前面使用短速装饰音,与滑音并用时

为多。例如  有向上、并行、下降

三种。

六、在歌的中途移调

这并不指有意识地移调。在唱歌中无意识地在半音上下或向上或下降,向上的实例较多。

七、空虚4度及5度

这主要是在赛夏族、邵族、布农族、曹族等族中多为使用。

八、音程

有许多人,在初唱一支歌时音程不稳定,过一些时候就稳定了。与其说这时高山族的特征,莫如说是一般人的特征。

九、即兴性

高山族的歌即兴作词作曲的为多,因音节不定,容易形

成自由节奏。在汉族人中，象唱日本追分调那样的即兴歌的很少。

十、旋 律 型

高山族的歌有几种旋律型，将它们合适地组合起来的方式也不少。

十一、歌 词

syllabic style是占压倒优势的，也就是原则上是一音一句地唱。有的歌词无意义，有的歌词是衬词衬句（虚词），也有用死语（即指现在生活中已不使用的语言）唱的。

十二、合唱的方法

合唱曲或齐唱曲，大体上没有例外，一般都是先领唱，然后合唱。领唱者男性较多。

十三、下 降 旋 律

一般来说，下降旋律较多，但是根据民族的不同，不能一概而论。

十四、乐 器

高山族的乐器较少，伴奏乐器更少。

十五、对于和声美的认识不同

例如布农族喜好协和音程，鲁凯族则喜好大2度的不协和音。

十六、手 拍 子

现在高山族人在唱歌跳舞时，除雅美族和沙阿鲁阿亚族人使用手拍子外，几乎都不使用手拍子。雅美族和沙阿鲁阿亚族也是仅仅在为数很少的合唱曲中使用手拍子。根据清朝文献可以了解到过去部分平埔族人合唱时使用过手拍子。

十七、 儿童歌的特殊性格

现在高山族儿歌的大部分是采用“接尾令”形式（译者注：接尾令是这样的：用前一个人所说的末尾一字作为起始，造一个句子，下面的人再用这个句子的末尾一字作起始，另造一句，依次连结下去）。

十八、有关农耕的歌比有关狩猎的歌多，并且十分受重视。这表示他们是农耕民族。

十九、除若干例外，从整体看，它的音乐与其它东南亚音乐一样在节奏中缺少极强和极弱。

二十、其它民族常见的运动舞蹈（motion—dance）在高山族几乎没有，假面舞蹈也绝对没有。

如以上所述，在高山族诸文化中，音乐所表现出的形式是特殊的，过去不仅从音乐方面，就是从文化人类学方面也没有给予应有的重视。今后，把高山族音乐只简单地当作文化的一要素而加以简单的处理显然是不适当的，有必要重视音乐性的考察。

译 后 记

本书作者吕炳川先生系台湾高雄人。留学日本，师事著名音乐学者岸边成雄先生，专攻比较音乐学。一九七三年以论文《台湾高山族音乐的比较音乐学研究》荣获博士学位。

为了研究高山族音乐，吕炳川先生在一九六六年至一九七七年的十一年间，曾多次深入台湾山区，足迹遍及高山族地区，先后对一百一十余个高山族村落进行了实地考察和音响资料的采录工作。一九七七年，他将多年实地搜集的音乐音响资料加以精选汇集，由日本胜利唱片社出版了一套唱片《台湾高山族的音乐》，并附研究论文一册，该论文为吕炳川先生博士论文中的一部分。作者运用比较音乐学方法对高山族各部族音乐的音阶、调式、节拍以及整个高山族音乐的特点进行了较为详尽的音乐分析和研究。文中对高山族的音乐生活和乐器等也做了介绍。

吕炳川先生的博士论文共约四十余万字，有的部分已在台湾东海大学发表，有的已在日本发表。近闻，吕炳川先生正在对原博士论文进行补充、修订，准备着手重新撰写一部约有百万字的关于高山族音乐的研究巨著。这部研究论著的诞生，无疑将成为我国民族音乐研究界的一件喜事。

本书是根据一九七七年日本胜利唱片社出版的唱片《台

湾高山族音乐》所附研究论文的日文版翻译的。原论文包括五部分，其中有些部分由于较多地介绍了唱片的内容，故未收在译文之内。本译文保留了论文的主要部分——高山族概况和高山族音乐。为保持译文的完整性，对原文的目次略加变动，特此说明。

因时间和水平所限，译文中定会存在许多错误和不妥之处，敬请各位批评指正。

郎櫻 一九八二年四月