

台灣原住民樂器之研究¹

明立國

(南華大學通識教育中心及美學與藝術管理研究所)

中文摘要

除了作為表現音樂的工具之外，樂器在不同的文化與社會之中，不論是材料、型制、結構、功能、意義及象徵，隨著歷時性與地域性的遞變與區隔，都呈現了人們賦予它的各種形貌變化與特質屬性。

有如世界民族音樂學界對於樂器所做的各種研究一般，台灣原住民樂器的研究，歷來諸多相關領域的學者專家，也以許多不同的方式，紀錄、描述及呈現了相關的內容與研究旨趣，藉著照片、錄音、及相關文獻，我們看到了台灣原住民樂器在不同時空當中存在的樣態，也看到了不同的時空、不同的學術領域，對於原住民樂器的所做的詮釋與論述。

在檢視知識發展脈絡的基礎上，本論文亦將藉著幾個議題及案例，提出現階段的研究方法與策略，以作為知識論上的反省與建議。

關鍵字：樂器學²、原住民樂器³、口簧琴⁴、弓琴⁵、木琴⁶

¹ 2005.9.10-11 在國家圖書館所舉行的「2005 傳統樂器學術研討會」中發表。

² 研究樂器的學問。

³ 台灣原住民族的樂器。

⁴ 以竹片或金屬為琴台，中置簧片，拉動或彈動使之發音之古老樂器。

⁵ 樂器狀如弓，弓身前端以口輕含，一手持弓一手撥彈琴弦發音。

⁶ 以長條木塊片為發聲體，依一定的規則排列，敲擊以發聲之樂器。

Research on Musical Instruments of Taiwan Indigenous People

Ming li-kuo

(Center of General Education & Institute of Art Management, Nanhua University)

In addition to being just serving as tools for music expression, musical instruments in different cultures and societies may also reflect various changes in materials, styles, structures, functions, and symbolic meanings in association with different time periods and locations.

Similar to the research on musical instruments by ethnomusicologists all over the world, various methods have been utilized for recording, describing, and expressing the context and goals of the research on music instruments of Taiwan Indigenous people. We thus can gain better understanding of these instruments in different time periods and places from pictures, recordings, and related literature. Meanwhile, discussions and essays about musical instruments of Taiwan Indigenous people from different academic disciplines have also flourished.

Herein, the methodology of our current research will be presented on the basis of a few subjects and special cases which can serve as introspection and suggestion for improving the knowledge of the research topics.

Key word: Organology, Instruments of Taiwan Indigenous People, Jews harp, Musical bow, Xylophone

一、前言

除了作為表現音樂的工具之外，樂器在不同的文化與社會之中，不論是材料、型制、結構、功能、意義及象徵，隨著歷時性與地域性的遞變與區隔，都呈現了人們賦予它的各種形貌變化與特質屬性。

有如世界民族音樂學界對於樂器所做的各種研究一般，台灣原住民樂器的研究，歷來諸多相關領域的學者專家，也以許多不同的方式，紀錄、描述及呈現了相關的內容與研究旨趣，藉著照片、錄音、及相關文獻。我們看到了台灣原住民樂器在不同時空當中存在的樣態，或者說，它們被紀錄及描述下來的樣態；也看到了不同的時空、不同的學術領域，對於原住民樂器描述的方法與所做的詮釋與論述。

在檢視知識發展脈絡的基礎上，本論文亦將藉著幾個議題及案例，提出現階段的研究方法與策略，以作為知識論上的反省與建議。

二、有關的調查與研究----從呂炳川《台灣土著族之樂器》一書談起

有關樂器的調查和研究，一直是民族音樂學界的重要課題之一。除了不同的民族與文化在分類、體系、及型制上呈現的各種不同風貌之外，每個時代也呈現了對於樂器調查與研究上不同的旨趣與內容。

1960年代，耐特（Bruno Nettl）就談到有關各種樂器的描敘還經常可以在民族音樂學的刊物及其他相關的研究報告中看到，但是有關器樂音樂的記譜和分析就不常出現這方面的一些問題。民族音樂學家一直比較注意種種樂器的構造及其分佈的區域，而不是樂器所吹奏的音樂。他認為這和採集聲樂音樂通常要比採集器樂音樂容易有關，因為歌唱音樂要比器樂音樂普遍，大多數的人都會唱歌，而且也記得幾首歌，但是能演奏樂器的人就少得多；其次，世界上有許多文化並沒有樂器，或者雖然有，但主要也是為伴奏而使用；此外，要精確的描述器樂音樂，還需要具備樂器構造和演奏技術方面的知識，這都不是只聽聽錄音就可以辦到的事（Nettl，1964：204-205；耐特，1976：339-340）。當然，樂器的研究不只是器樂音樂的描述問題，耐特也談到了諸多相關學者的不同面向研究，呈現了樂器研究相當寬闊的可能發展空間。

關於台灣原住民樂器的調查與研究，呂炳川所著的《台灣土著族之樂器》一

書，可以說是到目前為止，較為全面性及系統性的一本專著，這本書原為「東海大學音樂系民族與教會音樂研究中心」於民國六十三年七月所出版的第一期《東海民族音樂學報》當中的一篇論著，之後另以抽印本成專書出版，而這篇專文也是呂炳川在 1972 年 12 月向日本國立東京大學大學院提出的文學博士論文《台灣高砂族的音樂---比較音樂學的考察》的一部份。

這篇專論的研究，根據作者自陳，有七項特點：

- 一、除了調查音樂的現況之外，對於清代有關的文獻亦加以考察，將過去與現在互相比較，以瞭解樂器之演變。
- 二、對每一種樂器盡可能作詳細的介紹。所討論的範圍廣泛，資料詳盡。
- 三、前人所引述的學說中，如有未盡妥善之處，在此文中將加以修正和補述，並將個人的觀點與推測加入期間。
- 四、盡量插入圖片、照片及樂譜，以助讀者容易瞭解之。
- 五、文中不採管樂、弦樂、打擊樂器等之西洋樂器分類方式，而以 Sachs-Hornbostel 所提出之適用於民族音樂樂器分類的新方式。
- 六、將民族音樂與民族學作關聯性的探討。以往的缺點是民族學方面之學者不甚瞭解音樂，而音樂方面之學者又只顧及音樂本身而不參考民族學之研究，因此不免形成錯誤的觀念。
- 七、對於亞洲各有關民族之間的樂器盡可能的介紹並加以比較。(呂炳川，1974：87-88)

但他也說明了此文由於缺少和國外其他民族作更多的比較，因此希望將來補充以求完整。

在論述的架構上，呂炳川以自振樂器 (Idiophones)、膜振樂器 (Membranophones)、弦振樂器 (Chordophones)、氣振樂器 (Aerophones) 四項分類範疇來含括原住民各族群的樂器，但是每一部份的資料、討論及論述份量並不一致，有些多，有些少，可以看出是以資料及調查的多寡為條件與限制來論述的。將不同的族群及文化當中相同的樂器集中在一個範疇當中來比較、討論，本身就具有著知識方法上的旨趣與意圖，而且在一個化約性的格式下操作，可能會便於類似性現象的集結，而不利於相異性現象的並存，因為不易在一致性的格式之下操作不同質的內容。例如，在「口琴之用途」部分，用「快樂時或悲傷時」來含括所有族群是很困難的，因為對於快樂或悲傷，也有些族群是以相反的態度來處理的，比如，布農族就是在悲傷或心情不佳時才演奏口簧琴⁷及弓琴的，如果心情快樂的時候演奏，是觸犯禁忌的，布農語稱為「masamu」。若以內容而言，

⁷ 本文中的「口琴」和「口簧琴」是意義相同的兩個詞彙。因為引用文獻及行文流暢與對仗的考量，而有不同的使用。

以口簧琴為例，呂炳川分為十二項來討論：A、口琴之名稱。B、口琴的分佈。C、口琴之種類。D、口琴之素材。E、口琴之型態。F、口琴之簧數。G、琴簧之固定法。H、口琴之繩子。I、口琴之用途。J、口琴之構造。K、口琴的奏法。L、口琴之音階。內容可謂是相當的豐富，但是關於木鼓的討論則只有短短的四行不到。

有如呂炳川對於清代文獻當中關於平埔族口簧琴的紀錄分析一般，平埔族所使用的口琴可能全部為單簧口琴，因為文獻當中看不到有雙簧以上的口琴記載。此外，竹台金屬簧的口琴最多，竹台竹簧的口琴也許不被採用（呂炳川，1974：96）。除了記錄本身可能的不足之外，記錄的對象是否有其不同時代的選擇性偏向？這是一個值得思考的學術議題，這也就是說，除了「記錄什麼」、「怎麼記錄」之外，如果記錄充其量是不完整、不全面的，那麼為什麼記錄這個而不紀錄那個？為什麼只記錄鐵臺、銅台，但無竹台的記錄？竹台比鐵臺、銅台更便於取材，更易於製作，但為什麼反而文獻當中從缺？我們同意從環境或物質決定論的角度無法解決文化的結構性與任意性規律問題，但是記錄本身是否隱含著選擇性、規約性的分類、美學及認知慣性，而使得記錄的對象與記錄的方法呈現了不同的樣態與屬性？清代文獻當中沒有平埔族雙簧以上的口琴紀錄，是代表著雙簧口琴不存在？還是當時記錄者把不同簧片的口琴都當作是一件事來看待（試評《番社采風圖考》、《諸羅縣志》當中所繪原住民圖譜的寫真度）？這個問題可能需要用不同的研究策略和方法才能解決。當然，是否能以銅台、鐵台或竹台做為平埔族移居台灣比其他原住民族為遲的論據（呂炳川，1974：96），不論 Sachs 的說法是否可信，這或多或少總是隱含著以階序性、進化式的思考為基礎的假設。呂炳川在分析、耙梳當中，實則也同時凸顯、深化了這些種種值得探討的議題。

三、幾個議題的探討

1、是蛋生雞還是雞生蛋？---音階的起源性神話思維

談到台灣原住民音樂的調查與研究，不論以時間和質、量來考量，黑澤隆朝當之無愧是第一人。而將台灣原住民音樂在國際性的場合發表而受重視的，黑澤隆朝也是居於首功。雖然王櫻芬在訪談當中覺得日本音樂學界對黑澤的研究並不重視（王櫻芬，2002：47），姑且不論日本音樂學界當中可能存在的微妙派系關係，但是對於台灣的民族音樂學界而言，黑澤的重要的地位和貢獻是不可被忽略的。

在肯定黑澤的貢獻以及同意他在當時的時代脈絡當中所自然承載與表現的學術理念基礎上，他的某些學術理念和解釋，似乎仍然還是可以被提出來作更進

一步的論證。在相關的調查和討論當中，從 1953 黑澤在 IFMC (International Folk Music Council) 所提出的對於布農族弓琴的泛音與五聲音階之間關係的假設與論述開始，以及呂炳川對於他這論點所持的批判和不同看法，我個人則希望藉著實際的調查資料，來說明布農族演奏弓琴和口簧琴的概念，以及它和歌唱之間的關係。

布農族有豐富的「和聲」音樂，類似於西方藝術音樂中的大三和弦，而且這三個音 (do、mi、sol) 是構成布農族音樂的主要音，除了祈禱小米豐收歌 (*pasiputput*) 之外，幾乎所有的歌謠，布農族人都是以這三個音加上一個「re」音來構成的，布農族稱和諧、好聽的歌聲為「*masilin*」，而稱變調、走音的歌聲為「*masilia*」，顯示他們所具有的審美條件與規律。布農族的音樂在旋律上主要就是 do、re、mi、sol 這簡單的四個音在變化，但是和聲的變化上就非常複雜。同一個文化系統，同一種音樂現象，它既是簡單的，但也是複雜的。或者說，序列性 (旋律) 關係是簡單的，但垂直性 (和聲) 關係是複雜的 (甚至可以容許不和諧)。在這樣的特質基礎上，是否可以進一步推論布農族在「隱喻」方面的表現要強過於「換喻」方面的表現？這可能還有待進一步研究。

黑澤主張：「其他種族沒有這種泛音奏法，只有布農族持有這種奏法。爲了要配合原來的歌謠音階，於是試著在口腔調整聲音中，找出這樣的音階出來。如果這個推測是正確的話，便可以推定以下的說法：他們原來歌謠的音階主要是 do、mi、sol 或 mi 降半音、sol，其他也有加 re 的情形，但是弓琴本身的泛音 (不要壓弦時)，只有 do、mi、sol，而沒有包含 re，爲了要配合歌謠音階，想辦法壓住絃的下端，就獲得了 re 音」。但呂炳川的質疑是：在過去幾乎所有種族皆使用弓琴和口琴，爲什麼只有布農族想從其中獲得泛音？如果音階由弓琴獲得泛音是正確的話，那麼我們推想最初布農族人裡有個熱心音樂的人，也許爲了嘗試性，在口腔內調整聲音時找到的結果。問題是其後以何種形態而使得這個音階普及到整個種族？而其固有的 (弓琴音階以前) 音階是以何種狀態消失的呢？所以大多數人依常識判斷，並不認爲他們與生俱來就具有這種泛音唱法。另外，對於黑澤認爲布農族的合音唱法，是由口琴、弓琴的泛音導入的說法，呂炳川也以祈禱小米豐收歌的半音進行的方式來質疑。最後，呂炳川認爲音階的進化論構想，或許適合於某個族群，但對於布農族就不適合。(呂炳川，1982：32-33)

根據筆者的田野調查，布農族人演奏弓琴時，的確是在右手在弓琴上端撥彈琴弦之後，以持弓的左手碰觸、輕壓琴弦而產生出「re」音出來，族人的觀念是要產生「不一樣」的聲音，而這種「不一樣」就好比吃飯佐的「湯」⁸一般。以

⁸ 布農族傳統的吃飯形態，主要就是湯和飯兩類而已。大鍋飯是小米，是稀飯，但是煮得很稠；另外就是將肉和菜煮成一鍋，這是湯也是菜。類似於霧鹿部落將祈禱小米豐收歌的主導音稱爲「*balian*」的道理相仿，也就是「菜」的意思。

這樣的概念來說，「do、mi、sol」是一個類型系統，它像是「飯」，但是吃飯總得要配菜，而這個「re」就是「菜」。

此外，不只是「re」因要配合歌，整首口簧琴與弓琴的演奏都是要配合歌的，但是嚴格來說，又不能以「配合歌」來解釋，因為弓琴和口簧琴的演奏是有「口訣」的，它是有歌調的，演奏口簧琴或弓琴是要把這歌調演奏出來的。在調查當中，要記錄這歌調非常困難，因為這不是用唱的，而是要配合口簧琴和弓琴「嘯」出來的，但是爲了要準確的知道這歌調的實際內容，我還是勉強了幾位長老盡可能的「哼」出來⁹。在旋律和節奏上，我們可以發現它和布農族一般常用的小調相去不遠。

如果說黑澤是以音階爲基礎來建構音樂起源與發展的論述，那麼呂炳川就是以和聲爲主軸來解構音樂起源論述所可能存在的「迷失」(myth)。若依結構主義的觀點來解釋，牽涉到始祖起源的神話，則勢必都會面臨到「亂倫」的問題，而所謂的「亂倫」，就實質形式與邏輯關係而論，其實就是由一變二、變多的現象，猶如兄妹成婚、夏娃從亞當的肋骨誕生一般。在現實的生活當中，要憑想像解決始祖起源這類的問題，都一定會碰的邏輯形式上的「亂倫」與「禁忌」；但是神話可以，因為它和現實無關，所以它可以承載極大的不可能，可以解決現實所不能解決的問題。就這角度而言，神話是具有可以解決人類思考極限的作用的。因此，探討音樂起源的問題，就本質上而言，它所具有的神話性意涵是更甚於知識性意涵的。畢竟，想以因果性關係¹⁰來解釋或取代任意性關係是不可能的¹¹，因為各民族都可以有自己一套的音樂起源神話，而各民族也都可以有一套自己使用的音樂規律。

2、泰雅族的口琴音階與歌唱旋律

根據相關的資料和文獻，泰雅族可以說是世界上口簧琴的簧片數使用最多的民族之一，根據竹中重雄與黑澤隆朝的紀錄，特別是在霧社的賽德克族群，有多至 6 簧、7 簧、8 簧的口簧琴，但是真正的實物都不曾出現過。呂炳川認爲六簧以上的口琴，是在日本治理台灣以後不久（可能是在民國初年的中期以後）製作的，他所持的理由是：泰雅族的口琴音階完全與歌謠的音階一致之故，這個現象，他認爲和布農族恰恰相反。此外，從伊能嘉矩和森丑之助於日治初期的紀錄當中，也沒有出現五簧以上的口琴。（呂炳川，1974：114-115）

⁹ 參考實地的田野錄音資料。

¹⁰ 不論是雞生蛋或是蛋生雞都是因果關係。

¹¹ 符號是任意性的，是在沒有因果關係的原則下所形成的一種機體關係。

「泰雅族的口琴音階完全與歌謠的音階一致」，這是一個可以被檢驗的命題。若以相關學者曾經出版過¹²的錄音資料為基礎來作比較，由下列表格格式的分析當中，我們就可以對口簧琴的音階和歌謠旋律之間的關係，有了一個概括的理解。

其中標黑的欄位皆為樂器。0002 的這首歌，歌唱音階的穩定性不足，可能不足以做為判斷的依據。編號 0040、0043、0044 是由 90 多歲的 *Payan Watan* 所演唱，歌唱當中顯得音高不是控制得很穩定。就初步分析出來的基本音而論，賽德克族群 (*Sejeq*) 和太魯閣族群 (*Teroko*) 所使用的音，是一組不超過八度的四個音：re、mi、sol、la，但是表列資料當中唯一的一首由呂炳川所錄的五簧口琴，其音階為：re、mi、sol、la、si，在這裡「si」音的出現是有點不合常理的，因為屬於賽德克族群的親愛村，使用音階應為 re、mi、sol、la 四音，由吳榮順所錄的編號 0063、0064、0084、0085、0086 亦可證之。若以呂炳川的理論來說，親愛村的五簧口琴的第五個音，應該是 re、mi、sol、la 這四個音當中之重的重複音。由於五簧口琴相關錄音資料的數量不足，這可能還需要再作進一步的檢驗之後才能確立。至於 6、7、8 簧的情形，則可以依此類推。

其次，對於泰雅族群與賽德克族群間的音樂關係，呂炳川認為在本質上音階構造相同，基本上兩者沒有差異，如果要找出何者不同，那就是泰雅本族原始要素較為濃厚（呂炳川，1982：23）。吳榮順認為泰雅亞群原則上以三音組織為主流，幾乎都是獨唱的音樂；另一個賽德克亞群則以四音音階為主，有合唱音樂，而且較富變化而顯得豐富，所以就音樂而言，賽德克亞群的水平應該較泰雅亞群的水平來得高（吳榮順，1994：6）¹³。呂炳川在《台灣高砂族的音樂》（1966）唱片當中，沒有將這兩個族群做一個清楚的區別，吳榮順在《泰雅族之歌》（1994）錄音專輯當中，討論了泰雅與賽德克族群的音樂關係，但在 CD 中也沒有將這兩個族群做一個區隔，將專輯中所有的歌曲都以「*uyas...*」稱之¹⁴，顯示著以賽德克族群為主的考量傾向。

關於音樂及舞蹈，泰雅族群 (*Tayal*、*Taiyan*) 與賽德克族群 (*Sejeq*) 之間顯示了不同的語彙使用內容，但是至於「口簧琴」，則兩個族群皆以「*lubu*」為名稱之。其間不同與差異如下表所示（明立國，2000）：

¹² 出版品意味著是經過篩選出來的內容，因此具有適度的代表性。

¹³ CD 唱片的解說冊中，沒有標明頁次，筆者依其頁序重新標示。

¹⁴ 泰雅族群稱歌為「*Qwas*」。

族群 分類	泰雅族群語彙	賽德克族群語彙
歌	<i>Qwas</i>	<i>Uyas</i>
唱歌	<i>Meqwas</i> ¹⁵	<i>Meuyas</i>
舞	<i>Yugi</i>	<i>Keli</i>
跳舞	<i>Meyugi</i>	<i>Mekeli</i>
口琴	<i>Lubu</i>	<i>Lubu</i>

筆者認為除了以音階及表現型態來做為音樂本質及程度的判斷是不妥的之外，對於賽德克族群(*Sejeq*) (也包括太魯閣族群 *Troko*、道澤族群 *Toda* 和 *Pelipaw* 族群) 與泰雅族群 (*Tayan*)，也主張應該重新來給於清楚的分類，因為這兩個系統之間的基本音組織是不同的 (明立國，2000)。前者為一組不超過八度的四音組：re、mi、sol、la；後者為一組可形成及擴展成八度的五音組 mi、sol、la、do、re，編號 0012、0013、0014、0015、0016 可為證，其中 0014、0015、0016 雖然錄音地點尚不明，但根據所使用音組織可以判定應該屬於泰雅族群 (*Tayan*) 系統。

編號	地點	歌(曲)名	演唱(奏)者	錄音	時間	基本音
0001	霧社，Hack	親密的朋友	Akin aimo，女	田邊尚雄	1922.4.4	3，5，6
0002	霧社，Hack	戀歌	Akin aimo，女	田邊尚雄	1922.4.4	3，4，5，6，7 ¹⁶
0003	霧社，Hack	首獵歌舞	Buyon Wilan，男	田邊尚雄	1922.4.4	3，5，6
0004	霧社，Hack	戀歌	Yongai taimo，女	田邊尚雄	1922.4.4	2，3，5，6
0005	Sedeq， parlan 社	耕作之歌	Seta nomin，女，23 歲	田邊尚雄	1922.4.5	2，3，5，6
0006	Sedeq， parlan 社	獵首笛獨奏	Awi sedan，男，32 歲	田邊尚雄	1922.4.5	5，6↑， $\dot{1}$ ， $\dot{2}$ ， $\dot{3}$
0007	Sedeq， parlan 社	首祭之歌	Uman opin，女，23 歲	田邊尚雄	1922.4.5	2，3，5，6
0008	Sedeq， parlan 社	首祭之歌	Awi sedan，男	田邊尚雄	1922.4.5	2，3，5，6
0009	竹頭角社	結婚式頭目之歌 (Mackowas Kin-narahagan raral)	?	黑澤隆朝	1943.1-5	3，5，6 ¹⁷

¹⁵ 象鼻部落 (mapihaw) 稱大家一起唱歌為：rara。

¹⁶ 這是一個很特殊的音程變化關係。M「mi」是起音，音高上升到「sol」、「la」再下降之後，沒有落在「mi」音，而是高半音的「fa」音，然後接下去的上升音程就形成「si」音。由於缺少更多的例證，因此這個例子不太能確定是因為歌唱者轉換音高所形成的誤唱，還是這一組音程關係就是該族群穩定的一個音階規律。

¹⁷ 簡譜記音，3 表示「mi」、5 表示「sol」、6 表示「la」。

0010	竹頭角社	結婚式客人祝歌 (Samakakaes mapajii sakorik)	?	黑澤隆朝	1943.1-5	3, 5, 6
0011	竹頭角社	結婚式的祝歌 (Mapajii sakorik)	?	黑澤隆朝	1943.1-5	3, 5, 6
0012	竹頭角社	山之行 (Kowas matajaw)	?	黑澤隆朝	1943.1-5	5, 6, $\dot{1}$, $\dot{2}$ ¹⁸
0013	竹頭角社	耕作之歌 (Kowas matajaw)	?	黑澤隆朝	1943.1-5	3, 6, $\dot{1}$, $\dot{2}$
0014	?	婚前交友歌	?	黑澤隆朝	1943.1-5	3, 5, 6, $\dot{1}$
0015	?	父子對面之歌	?	黑澤隆朝	1943.1-5	3, 5, 6, $\dot{1}$, $\dot{2}$, $\dot{3}$
0016	?	耕作歌	?	黑澤隆朝	1943.1-5	3, 5, 6, $\dot{1}$, $\dot{2}$, $\dot{3}$
0017	?	口琴 (Robo)	?	黑澤隆朝	1943.1-5	單簧 ¹⁹ , 雙簧(2, 3)
0018	?	口琴問答 (Roboh matagara)	?	黑澤隆朝	1943.1-5	單簧
0019	竹頭角社	縱笛 (Gao)	?	黑澤隆朝	1943.1-5	1, 2, 3, #4 ²⁰
0020	中原社 (sajeq)	Nmenowasowa	?	黑澤隆朝	1943.1-5	2, 3, 5, 6
0021	中原社	歡迎之歌	?	黑澤隆朝	1943.1-5	2, 3, 5, 6
0022	中原社	?	?	黑澤隆朝	1943.1-5	2, 3, 5, 6
0023	?	四簧口琴	?	黑澤隆朝	1943.1-5	2, 3, 5, 6
0024	澤仁村	口琴舞 (單簧)	?	呂炳川	1966-?	單簧
0025	春陽村	單簧口琴獨奏	?	呂炳川	1966-?	單簧
0026	清流村	四簧口琴獨奏	?	呂炳川	1966-?	2, 3, 5, 6
0027	親愛村	五簧口琴獨奏	?	呂炳川	1966-?	2, 3, 5, 6, 7
0028	親愛村	口琴合奏	?	呂炳川	1966-?	單簧
0029	春陽村	獵首之舞	?	呂炳川	1966-?	3, 5, 6
0030	春陽村	我是少女	?	呂炳川	1966-?	2, 3, 5, 6
0031	春陽村	拋棄女人之歌	?	呂炳川	1966-?	2, 3, 5, 6
0032	春陽村	被拋棄之女人回答之歌	?	呂炳川	1966-?	2, 3, 5, 6
0033	互助村	結婚儀式之舞 (五段)	?	呂炳川	1966-?	2, 3, 5, 6
0034	西林村	快樂之歌	Ipay Jiwang	明立國	1988	2, 3, 5, 6
0035	民有村	單簧口琴	Payan Watan	明立國	1988	單簧
0036	立山村	召喚開飯之歌	Sukin Banax	明立國	1988	2, 3, 5, 6
0037	萬榮村	新年之歌	Yutaw Womin	明立國	1988	2, 3, 5, 6
0038	萬榮村	Pelibaw 之歌	Lawa Taimu	明立國	1988	2, 3, $\dot{3}$
0039	民有村	木琴 (tatok)	Payan Watan	明立國	1988	2, 3, 5, 6

¹⁸ $\dot{1}$ 或 $\dot{2}$ 表示高一個八度音。

¹⁹ 單簧口琴因為只有一枚簧片，雖然可藉演奏技巧發出幾個不同的音高，但無法具體呈現其製作的音高觀念。

²⁰ #4 表示比 4 (fa) 音高半音。

0040	民有村	打獵歌	Payan Watan	明立國	1988	1, 2, 3, 5, 6? ²¹
0041	立山村	跳舞歡樂之歌	Sukin Banax	明立國	1988	2, 3, 5, 6
0042	佳民村	敘事性詩歌	Sikat Womin	明立國	1988	2, 3, 5, 6
0043	民有村	出草歌	Payan Watan	明立國	1988	1, 2, 3, 5, 6?
0044	民有村	勝利凱旋之歌	Payan Watan	明立國	1988	1, 2, 3, 5, 6?
0045	西林村	敘事性詩歌	Ipay Jiwang	明立國	1988	1, 2, 5, 6
0046	富世村	豐年節之歌	豐年祭活動現場	明立國	1988	2, 3, 5, 6
0047	秀林村	宗教性詩歌	Womi, Miko	明立國	1988	2, 3, 5, 6
0048	萬榮村	生活性詩歌	Masaw Yutaw	明立國	1988	2, 3, 5, 6
0049	太魯閣口	生活性詩歌	太魯閣國家公園巡 山員	明立國	1988	1, 2, 3, 5, 6, $\dot{1}$, $\dot{2}$
0050	萬榮村	西洋式口琴合奏	Buhai Sili	明立國	1988	(2, 3) 或 (5, 6)
0051	秀林村	歡樂歌	Womi, Miko	明立國	1988	2, 3, 5, 6
0052	太魯閣口	生活性詩歌	太魯閣國家公園巡 山員	明立國	1988	$\underline{6}$, 1, 2, 3, 5, 6
0053	萬榮村	讚美詩歌	Buhai sili	明立國	1988	$\underline{3}$, $\underline{5}$, $\underline{6}$, 1, 2, 3, 5, 6, $\dot{1}$, $\dot{2}$
0054	萬榮村	讚美詩歌 (兩段)	Sikat yutaw	明立國	1988	1 段: $\underline{3}$, $\underline{5}$, $\underline{6}$, 1, 2, 3, 5, 6, $\dot{1}$, $\dot{2}$ 2 段: 1, 2, 3, 5, 6, $\dot{1}$, $\dot{2}$, $\dot{3}$
0055	秀林村	歡樂歌	Sikat womin	明立國	1988	$\underline{5}$, $\underline{6}$, 1, 2, 3, 5, 6, $\dot{1}$
0056	萬榮村	西洋式口琴吹奏	Sikat womin	明立國	1988	5, 6
0057	太魯閣口	生活性詩歌 (類似布農族新 調: misbusuk saikin)	太魯閣國家公園巡 山員	明立國	1988	1, 2, 3, 5, 6, $\dot{1}$, $\dot{2}$, $\dot{3}$
0058	富世村	豐年節之歌	富世村	明立國	1988	2, 3, 5, 6
0059	親愛村	單簧口琴 (竹台竹簧)	邱古素琴 (Abi lubi), 72 歲	吳榮順	1993.12	單簧
0060	親愛村	單簧口琴 (竹台金屬簧)	溫秀愛 (Habi sabo), 80 歲	吳榮順	1993.12	單簧
0061	親愛村	二簧口琴 (竹台金屬簧)	溫秀愛 (Habi sabo), 80 歲	吳榮順	1993.12	2, 3 ↓ ²²
0062	南豐村	四簧口琴 (竹台金屬簧)	田高阿錢 (lubi lobo), 女, 85 歲	吳榮順	1993.12	2, 3, 5, 6

²¹ 也許因為 Payan Watan 年紀太大 (90 多歲的錄音) 而音高唱不準。這是大致上的音高相對關係。

²² 「3 ↓」表示比 mi (3) 音低一些。這兩個簧片的音程相差不到一個大二度。

0063	親愛村	四簧口琴（竹台金屬簧）	古林金葉（bakan ivan），女，77 歲	吳榮順	1993.12	2, 3, 5, 6 ↓ ²³
0064	親愛村	懷念老人聚會歌（二支單簧口琴伴奏）	演唱：古林金葉 口琴：溫秀愛、邱古素琴	吳榮順	1993.12	2, 3, 5, 6
0065	那羅村	口簧對歌	?	吳榮順	1989.10	2, 3, 5, 6
0066	梅花村	求婚歌	陳德田（tahoshi nomin），男，79 歲	吳榮順	1988.8	3, 5, 6 （朗誦式）
0067	梅花村	感恩歌	陳德田（tahoshi nomin），男，79 歲	吳榮順	1988.8	6, $\dot{1}$, $\dot{2}$, $\dot{3}$
0068	梅花村	讚美歌	陳德田（tahoshi nomin），男，79 歲	吳榮順	1988.8	2, 3, 5, 6
0069	梅花村	兒歌	? 婦女	吳榮順	1988.8	$\underline{6}^{24}$, 3, 5, 6, $\dot{1}$
0070	南豐村	懷念老友的歌	田高阿錢	吳榮順	1993.12	3, 5, 6
0071	南豐村	見面歡迎歌	田高阿錢	吳榮順	1993.12	3, 5, 6
0072	南豐村	找朋友遊戲歌	周張美玉（bakan bihu），女，76 歲	吳榮順	1993.12	2, 3, 5, 6
0073	南豐村	戀歌	吳陳秋菊（lavi dakun），女，77 歲	吳榮順	1993.12	2, 3, 5, 6
0074	南豐村	情歌對唱	周張美玉、李雪妹（abe awan）60 歲	吳榮順	1993.12	2, 3, 5, 6
0075	春陽村	傳統舞之歌	領唱：張胡愛妹（bakan nau）60 歲。 應唱：吳文份（labai nau）57 歲，蔡伯年（bakan bawan）51 歲，陳潘玉梅（sayuin sabu）46 歲。	吳榮順	1994.1	2, 3, 5, 6
0076	春陽村	快樂聚會歌	領唱：吳文份 應唱：張胡愛珠，蔡伯年，陳潘玉梅	吳榮順	1994.1	2, 3, 5, 6
0077	春陽村	酒醉之歌	吳文份	吳榮順	1994.1	2, 3, 5, 6
0078	春陽村	夫妻吵架之歌	張胡愛妹	吳榮順	1994.1	2, 3, 5, 6
0079	春陽村	伯引那威的自誇	張胡愛妹	吳榮順	1994.1	2, 3, 5, 6
0080	春陽村	驕傲的環山女子	張胡愛妹	吳榮順	1994.1	2, 3, 5, 6

²³ 「6 ↓」表示比 la（6）音低一些。

²⁴ $\underline{6}$ 表示低音「la」

0081	春陽村	古老的情歌	張胡愛妹	吳榮順	1994.1	2, 3, 5, 6
0082	春陽村	美麗的女孩 (四段)	吳文份	吳榮順	1994.1	2, 3, 5, 6 2, 3, 5, 6 3, 5, 6 2, 3, 5, 6
0083	春陽村	換工對歌	張胡愛妹	吳榮順	1994.1	2, 3, 5, 6
0084	親愛村	怨歌	林永福 (ijon luma) 男, 99 歲	吳榮順	1993.12	2, 3, 5, 6
0085	親愛村	二部舞歌輪唱	古林金葉, 溫秀愛	吳榮順	1993.12	2, 3, 5, 6
0086	親愛村	三部歌舞輪唱	古林金葉, 溫秀愛, 邱古素琴	吳榮順	1993.12	2, 3, 5, 6
0087	南豐村	泰雅歌舞會 (兩段)	周玉英, 吳陳秋菊, 周張美玉, 李雪妹	吳榮順	1993.12	3, 5, 6, $\dot{1}$, $\dot{2}$, $\dot{3}$ 2, 3, 5, 6
0088	尖石鄉田 埔村	泰雅史詩	田祥發 (demu nau) 男, 58 歲	吳榮順	1988.8	3, 5, 6

根據 (明立國, 2000) 表格修訂

在以上所論的基礎上, 再回到呂炳川所提出的「泰雅族的口琴音階完全與歌謠的音階一致」這論點, 那麼我們就會有一個疑問: 是否泰雅族群 (*Tayan*) 的四簧口琴、五簧口琴, 音階應為 *mi*、*sol*、*la*、*do* 和 *mi*、*sol*、*la*、*do*、*re*? 這個問題應該不難檢驗。但若音階依然是 *re*、*mi*、*sol*、*la*, 那又該如何解釋?

此外, 是有關三簧口琴的問題。呂炳川雖然在研究當中作過關於三簧口琴的整理分析 (呂炳川, 1974: 114), 但是他並沒有實際看到、蒐集到此件樂器, 生前他也經常和筆者談到對此一現象的不解。在筆者訪問花蓮縣秀林鄉民有部落的 *Payan Watan* 之時, 也曾為這問題追問許久, *Payan Watan* 表示, 他沒有見過三簧口琴, 但是為什麼太魯閣族有四簧口琴卻沒有三簧口琴, 他的回答是: 可能是和歌調不合吧!

在黑澤的調查當中, 泰雅族群 (*Tayal*) 有三簧口琴的紀錄, 但是賽德克族群沒有 (黑澤龍朝, 1973: 302-308)。宜蘭縣大同鄉牧師江明清善於製作口簧琴, 他也對筆者明確的表示有三簧口琴。是否三簧口琴只存在於泰雅族群而不存在於賽德克族群? 這與此二族群的音階組織是否有關? 可能還需要進一步確定。

3、關於四音音階

在呂炳川的研究當中，Tetrachord 是描述泰雅族音樂時常用的一個語彙，但 Tetrachord 是沿自希臘的一個語彙，tetrag 是四；chord 是 lyre 琴弦。這是古希臘時期所用的一種音樂理論 (sadie, 1980:707)，它適不適合用在泰雅族的音樂解釋上？這實在值得商榷。此外，泰雅族群是否有「音階」的概念？如果傳統泰雅族群的音樂超不過一個八度，事實上我們就無法藉著聲音以高八度音為序重複出現的規律來判斷泰雅族人使用「音階」的方式，就有如日本三味弦的高八度音使用方式，並不使用低音的音程關係一樣。在音樂學上這是一個有趣的問題。呂炳川以音程關係來定義泰雅族群的音階，可避免「首調」與「固定調」唱名之爭，但在口傳文化中，似乎可以不考慮固定調的問題。關於 re、mi、sol、la 這四個音，應該在實際的各類泰雅族群音樂當中，找出這幾個音之間所有的關係，如此才算是懂得泰雅族人表現及處理音程關係的手法及操作模式 (明立國，2000)。

除了賽德克族群之外，布農族群是台灣原住民族群中另一個使用「四音」的民族，但是布農族人使用的四音是「do、re、mi、sol」，其中「do、mi、sol」這三個音與西方藝術音樂中的大三和弦相同。除了郡社群的「祈禱小米豐收歌」(pasibutbut) 之外，縱是超過一個八度音，布農族人還是頑固的維持著這種講求和諧 (masilin) 效果的和聲唱法。就樂音的組合而言，do、re、mi、sol 這四個音的確比 re、mi、sol、la 這四個音更具有合音感，但是否就能依此現象來做一個其他層面的推論，譬如：「布農族人較泰雅族人講求人際關係的和諧」等這類問題，雖然有不同領域學者們，常從思考模式或操作機制上來提出不同文化層面的類比性關係，但是在對一個民族的音樂概念尚未做系統性的瞭解之前，任何的判斷可能都帶有一些先入為主的成見和危險。布農族群所使用的四音音階，和以「破壞」和「重建」來進行合音歌唱的「祈禱小米豐收歌」(pasiputput) (明立國，1991)，以及巒社群布農人對於鬼神的四分法概念，顯示了布農族文化當中存在的一種分類的概念 (明立國，1995)。泰雅族群的四音音樂現象呢？這還有待進一步的研究。

四、故事二則

(一) Kokang 的秘密

從凌曼立的《台灣阿美族的樂器》(1961)、黑澤隆朝的《台灣高砂族的音樂》(1973)、到呂炳川的《台灣土著族音樂》(1982)，都有關於阿美族木琴或竹木琴的紀錄，但是我對於這些記錄和描述，都覺得不能充分的掌握及瞭解其中的意義。對於這件只存在於阿美族，而且只有奇美部落才有的這項樂器，心中一直有著許多的疑問和好奇。為什麼只有阿美族有這項樂器？怎麼製作的？用什麼材

料？怎麼演奏？什麼時候演奏？有何特殊意義？為什麼只有奇美部落有？一大推的問題一直盤旋在腦海。但是從民國 72 年對阿美族進行系統的調查開始，在奇美部落花了很長的時間，也訪問了不少的族人，但是總覺得這項「樂器」似乎已經消失了，已經在族人的生活中隱退了，大家對這項「樂器」似乎興趣缺缺，訪談的族人幾乎都漫不經心的含糊以對，這到底是怎麼一回事？我心中的困惑一直不解。一直到民國 79 年，兩廳院主任劉鳳學教授委託我對原住民各族群進行傳統樂舞的整理與演出計畫，爲了呈現每一個族群獨特的樂舞內涵，於是首場選定以阿美族始祖發源的部落「奇美」來揭開序幕。在將近一年的合作工作之下，爲了讓社會大眾能夠充分瞭解原住民的歌舞特色以及其中的文化意涵，除了將傳統的歌舞作脈絡及系統性的討論、整理和解釋之外，對於式微及失散的部分，也特意的予以關注及恢復，其中包括了因爲生活方式改變而不在使用的歌舞，如除草歌、巫師歌舞、捕魚祭（*Komolis*）當中的年齡階級之歌等，而其中最值得一提的就是這個木琴。

中部阿美族奇美社的木琴，阿美族語稱爲「*kokang*」，族人認爲這是一個擬聲詞，因爲這語音是模仿敲擊的聲音而來的。因爲排演的關係，我們的工作團對和族人的互動得極爲密切，因爲這種共事的關係，使得大家更爲接近而有默契。在每星期常態性的討論當中，逐漸的將奇美部落的音樂舞蹈與文化社會的關係釐清、就緒，同時也終於將木琴作了一個較爲有系統的認識與解讀。

Kokang 由四種一定的材質所組成：刺蔥（*tanah*）、血桐（*tatofito*）、山黃麻（*lifo*）、刺竹（*fitonai*）。

其組合的原則有四種不同的方式：

1. 由刺蔥、血桐、山黃麻這三根樹材組成。
2. 三根刺竹組成。
3. 由刺蔥、血桐、山黃麻和一根刺竹組成。
4. 四根全由刺竹組成。

其型式是以長約二尺的四根大木（竹）棍爲響體，平行排列，以藤皮所剝成的細繩掛在一座可移動的架子上而成。敲擊棒則由兩支約一尺長的十里香（*datay*）枝幹做成。

Kokang 演奏的原則是：兩支敲擊棒決不同時敲打同一根響棒，而使得音色與節奏有明顯的變化。由於左右手有不同變化的敲擊方式，因此使得節奏也有各種組合的可能²⁵。

²⁵ 參考實地的田野錄音資料。

奇美由於位處山中，從前當地的鳥獸非常的多，族人常飽受猴患之苦，甚至有許多以狩獵為主的布農族人(*Take vatan*，丹社群)，都因此而遷居此地。例如，在山上或園地裡煮地瓜或其他食物的時候，如果只顧工作而沒有經常回來檢查看看，那等到差不多食物煮熟了，想放下工作回來準備休息吃飯了，可是一看鍋子，卻發現食物老早就被猴子吃光了，這時可真的是又餓又氣！

因此為了使山上的田地能夠免於鳥獸的侵害，奇美的阿美族人到山上工作的時候，有的會把木琴拿出來敲一敲，使鳥獸知道這裡有人，離開遠一點，同時也藉此和其他在遠處工作的同伴打聲招呼。由於山上的田地距離村子很遠，也由於經常有許多的工作一天的時間做不完，因此，族人普遍在山上都建有工寮(*taroan*)，可以住在那裡一兩天，一兩個星期，甚至一兩個月。就這樣藉著敲打木琴，使鳥獸聽到這種有節奏，有音色，有規則變化的聲音（這表示一定有人）而遠遠的避開，同時也達到了消遣自娛的目的。

從前因為這四種材料都常用來作為蓋房子的橫樑，它們質輕又不容易蛀虫，在每隔幾年屋頂漏雨要換茅草的時候，樑木要拿下來，檢查看看是否要換新。由於以前都是在室內生火煮食東西，樑木常年的被自然薰烤，而使得發音效果特別好，因此拿下來之後，有些還是五、六尺長，也沒有截短就擺在山上的工寮前做 *kokang* 使用。

奇美的阿美族人為什麼要以這四根木頭作為 *kokang* 的材料呢？當然，首先的條件是要聲響的效果很好，否則聲音傳不遠，達不到嚇阻鳥獸的效果。但是，怎麼會知道這四種材料的傳聲效果很好？又，傳聲效果好的材料也不只這四種，為什麼只選這四種而不選其他？這種刻意的選擇，具有著清楚的文化意涵與分類上的意義。如果要解釋這個問題，我們可以對這四種植物在他們生活當中所扮演的角色與功能，來做一番深入的了解了。這也就是說，由此可以看出奇美部落的阿美族人是如何的將這些木材賦予文化意義。

1. *tanah* 刺蔥

在阿美族人的日常生活當中，*tanah* 是一種菜，其可食用的部份是嫩葉和嫩芽，這種植物有一種特殊的香味，煮菜的時候只要在其中放幾片，味道就非常的濃。除了山上野生的之外，族人也將它栽種在居家的四周和菜園之中，形成了一種阿美族風格的植物景觀。

此外，由於刺蔥的枝幹長滿了刺，除了用來蓋房子之外，在山上園地的周圍，族人也用來作為欄杆，以防野獸入侵。但是時間一久，枝幹上的刺就會隨著樹皮

慢慢的剝落，這時就再換一根長滿刺的新枝幹，把老的，乾的拿來當柴燒。在整修房子以及劈柴的時候，以前的老人發現 *tanah* 的聲音非常的清脆，可以傳的很遠，因此就逐漸的把它當成 *kokang* 固定的材料之一。

2. *lifo* 山黃麻

山黃麻是一種樹齡不長喬木，它容易自己乾枯。同樣的道理，也是族人在整修房子，燒材，劈柴的時候，發現它的聲響很好，所以也把他當成 *kokang* 的固定材料之一。

3. *tatofito* 血桐

梧桐自古就是中國樂器的主要製材之一，但奇美社的族人不用梧桐而用血桐，其原因即在於這兩種植物在這不同的文化及生活當中，其實用性、甚至象徵意義(例如：中國音樂製琴理論中的「天桐紫地」之說)不同所致。

血桐有寬大的葉片，從前族人在山上煮地瓜的時候，會以葉片作為蓋子，把滿出鍋子的地瓜包蓋起來，然後用繩子綁好密封，這樣就可以利用水蒸氣把上層的地瓜也蒸熟。在蒸煮的時候看到血桐的葉片熟了、乾了，就可以知道其中的食物也煮好了。

由於枝葉的茂密，因此血桐是很好的遮蔭樹；工作完了，可以在樹下休息；煮食東西的時候，葉片可以做蓋子；大的主幹何以做樑柱；小的枝幹可以當柴燒。基於這種生活上的密切關係，以及在蓋房子、燒柴、劈柴當中所測試出來的良好音響，因此血桐也逐漸成為 *kokang* 的固定材料之一。

4. *fitonai* 刺竹

竹子是與阿美族生活極為密切的一种植物，蓋房子用竹子、編籃子用竹子、裝水用竹子、綁東西用剝下的竹皮纖維、做掃把用竹枝，幾乎所有種類的竹子，以及竹子的每個部位，都可以使用在生活之中。竹筍還是美味的食物，所有不用的部份也都是生火、取火、煮飯的好材料。阿美族人太懂得竹子的特性了！他們知道不夠老的竹子音響效果不好；接連著下雨的天氣所砍下來的竹子，音響效果不好；不是面向陽光的竹子，也一定聲音不佳。採來的竹子截取能用的部份以及適當的長度之後，放在屋簷下的橫梁上，讓它自然通風乾，然後才是做為 *kokang* 的理想材料。(明立國，1994、1999:107-110)

有了這樣的一個認知背景，對於奇美阿美的木琴 *kokang* 才可能達到脈絡性

的瞭解，這也就是說，木琴的意義是看族人如何來對待及使用它，是看它和族人實際生活之間的關連為何。此外，也藉著重新製作木琴，瞭解整個過程，並且也因為演出的需要，讓原本被族人認為已經過氣、落伍而避之不談的文化經歷，變成了充滿特色與內涵的文化、藝術新秀。年輕一代的有人對這項不起眼的樂器開始好奇，進而演練、學習，賴雲義老師也很高興而願意的將他所知到的經驗，詳細的敘述出來，至此，奇美社的木琴算是可以在現實的生活中復生而成長了。從以前文獻當中記載的由「軟木」、「硬木」或竹子架構的木琴及竹木琴，到實際文化、生活脈絡的釐清及實物的製作及演奏、再現，知識的建構似乎才落實下來。

（二）肥料袋裡的 *Tatok*

發現太魯閣族的木琴其實是一個偶然，因為泰雅族的木琴以前在文獻當中沒有出現過，因此筆者原先也根本不知道有木琴這項樂器。那到底怎麼發現木琴這樂器的？其實這是因為口簧琴的關係。

筆者為了深入的追問有關口琴如何調律？其音高是否一定？是否有專有的名詞和分類術語？等等這些問題，受訪的 *Payan Watan* 被問的有點不耐煩了，但是也好像終於懂得我所要問的原因及意思是什麼了，他才緩緩的起身到房間裡，在床鋪底下拖出一個裝肥料的袋子來，當他從袋子裡嘩啦啦的倒出一大堆木頭來的時候，起初我實在是有點莫名其妙。他指著那堆木頭說：「口琴四簧的音就和這一樣！」這是我第一次看到太魯閣族群的木琴，時間是 1988 年的 12 月。

台灣泰雅族的木琴 (*tatok*)，根據筆者的調查，只發現存在於太魯閣族群 (*Teroko*)。根據 *Payan Watan* 的說法，*tatok* 是一個擬聲詞，也就是根據敲打的聲音而形成的語詞。*Tatok* 有四個音，這四個音也就是太魯閣族群所用的四音音階：la-sol-mi-re，而且與該族四簧口琴製做調音的理念一致。

Payan Watan 表示，口琴這樂器，泰雅族人是用來演奏歌的，就有如木琴一樣，是有旋律的，一簧、二簧比較平常，連小孩都可以拿來練習，但是四簧的難度就很高，甚至需要向老師學習。泰雅族使用口琴的方式，不像阿美族與布農族，有其規範性的習俗與禁忌，一般說來，不論男女老幼幾乎人人都可以使用，主要的功能是用來談情與歡樂。

Tatok 採「橫向縱排」的方式，響板與座架都是用油桐木製成，敲擊棒兩支，以硬的木頭製作即可。響板寬約 5-6 cm，長約 30 cm。底座亦長約 30 cm，其上釘有五根竹釘，以穩固響板。演奏者坐在地上演奏。其旋律有兩種類型，一種如

歌，一種伴舞²⁶（明立國，1994）。在概念上，木琴是口琴的一種延伸，但是它更清楚的指出了結構原則及其意義，因為它不像口琴有五簧以上的變形，而且經過人爲調整出來的音調，更顯示了他們對樂音使用的規律。

因爲 *Payan Watan* 當時歲數已高，爲了考慮如何讓這樣的文化與技藝不置於斷絕、失傳，筆者特地邀了目前還在玉山神學院任教的莊春榮老師去認識他，*Payan Watan* 很高興的將他所知到的告訴了莊春榮，同時也將自己使用的那座木琴送給了他。此後，莊春榮也熱心的在這方面繼續教學、推廣。到目前爲止，我們已經可以經常看到這項樂器出現在各種不同的表演及比賽場合了，但是在實際族人的生活當中呢？筆者還沒有這方面的資料，但我們真的期望木琴還能夠在族人的現代生活當中繼續展現生機。

五、結論

不論是葛羅夫音樂大辭典或是 Jones，基本上都是依據 Boone 的分類，將木琴分爲固定型（fixed-key）與活動型（free-key）兩種。活動型的木琴可依需要分解或組合，它還可以再分爲在腿上的（leg）、坑洞上的（pit）、木頭上（log）的木琴。腿上的木琴是指將幾塊發音版（keys）橫在兩腿之間的一種形式。坑洞上的木琴是指將發音版橫在坑洞上的兩束草堆上，來得到特殊的音響效果。木頭上的木琴是指將發音版橫在兩條木頭當中的一種形式。（Sadie, 1980:562；Jones, 1971:120-125）

Hornbostle 認爲木頭上的木琴（log xylophone）比固定型的木琴更屬於是早期的西非文化。Sachs 則談到非洲支懸在架子上的一些固定型木琴，是在晚近的才有的，而且是源自東南亞。Jones 致力於這個理論的發展，修正了 Boone 的木琴分佈圖，同時在清楚界定的南非、中非與西非區，和那些與印度尼西亞有關的其他文化現象做分佈區域的比較，此外他又進一步討論雖然水槽共鳴式（trough-resonated）的木琴是印度尼西亞的典型式樣，但是在非洲同樣也發現，而且遠至 Kenya 和 Niger，此外其他的一些共鳴體型式，不論是竹筒式的、葫蘆的、椰子殼的，也都普遍的存在於非洲與印度尼西亞地區。（Sadie, 1980: 562-563）

太魯閣族群的「tatok」接近木頭上的木琴形式，但是在排列的方式上，非洲與印度尼西亞的木琴都採面朝演奏者「縱向橫排」的方式結構，而太魯閣族群的「tatok」則是採「橫向縱排」的方式結構。阿美族中部支群奇美社的「kokang」則不屬於這三個系統，而採懸掛的一種形式（明立國，1994）。

²⁶ 參考實地的田野錄音資料。

木琴的音高對於一個民族而言，是可用來做為判斷其音律之參考依據的，主要的原因是因為木琴的音高是需要經過調整的，也就是說，木琴的每一塊響版都需要經過人為的加工修整（至少要經過人為的選擇）以符合所需要的音律。在民族音樂學上有關木琴的研究，似乎從來就只集中在非洲和印度尼西亞這兩個地區，此外就是一些關於在西方藝術音樂中使用的現代木琴，而且主要是以「音高分類」為基礎的研究。太魯閣族群的「*tatok*」與中部阿美奇美社的「*kokang*」這兩種類型的木琴，呈現了在音樂概念形成與發展上極為不同的基礎，「*tatok*」是以音高的不同來排列組合而成的，而「*kokang*」則是以音色、音質的特性來排列組合而成的（明立國，1994）。有關非洲和印度尼西亞的木琴研究，都很清楚的指出這個體系的木琴是依一定音高的系統組織而成的，但有關以音色、音質的分類來做為結構原則的木琴，有關的研究報告似乎還不多見。

筆者關於 *Kokang* 的研究，其實是一套應用民族音樂學的方法，這也就是說，試圖只藉著調查與研究來釐清文化社會的脈絡，有時是不可行或行不通的，這不是藉著長期的參與觀察就能獲致的。如何調整族人對某些既有文化現象的低視與否定，重新將族人認為古老、過時、落伍、低價值的文化內容賦予新的意義，而得以重生及活現，「展演」有時是可做為一個有效策略的，因此，「1990 台灣原住民族樂舞系列---阿美篇」在國家劇院的演出，對於復振阿美族奇美部落的樂舞文化而言，是具有著積極性作用的。

如果要讓文化不斷的展現成長的契機，我們就需要不斷的尋求賦予意義的方法和策略。對於台灣原住民族傳統的古老樂器而言，其中大部分族群具有特色的樂器已經都在現實的生活中消失了，恢復和重建不是不可行，但是如何找到適當和有效的方法，這還有待我們大家來努力！

參考文獻（中文以年代為序排列）

- 黑澤隆朝
1973 《台灣高砂族的音樂》，東京：雄山閣。
- 呂炳川
1974 〈台灣土著族之樂器〉，《東海民族音樂學報》第一期抽印本，東海大學音樂系民族與宗教音樂研究中心，台中：東海大學。
1982 〈台灣土著族音樂〉，台北：百科文化。
- Bruno Nettl 著、沈信一譯
1976 《民族音樂的理論與方法》，台北：書評書目出版社。
- 明立國
1991a 〈阿美族鼓的節奏及其語言現象〉，《民俗曲藝創刊 10 週年研討會論文集》第 144 至 161 頁，台北：財團法人施合鄭民俗文化基金會。
1991b 〈布農族 *pasibutbut* 之發微〉，《中國民族音樂學會第一屆學術研討會論文集》第 79 至 92 頁，台北：國立師範大學音樂系。
1994 〈「音高排比」與「音色排比」---木琴的兩種原型思維類型〉，香港：香港中文大學音樂系。
1995 “Music and Ritual of the Bunun: Conceptualization, Classification, and Modes of Expression”. 1995.2.5-11. The 33rd World Conference of the ICTM. Canberra, Australia.
1999 《奇美之歌—阿美族奇美社的音樂舞蹈文化》，台東：東部海岸國家風景特定區管理處。
2000 〈從音樂看泰雅 (*Tayan*) 和賽德克 (*Sezeq*) 族群間的關係〉，「族群互動與泰雅族文化變遷學術研討會」，花蓮：慈濟大學。
- 吳榮順
1994 《泰雅族之歌》解說冊，台北：風潮出版社。
- 王櫻芬、劉麟玉
2002 《黑澤隆朝在台音樂調查的翻譯、資料彙整、研究》期末報告一二，台北：文建會民音所。
- A. M. Jones
1964 *Africa and Indonesia: the Evidence of the Xylophone and other*

Musical and Cultural Factors, London: Brill.

Bruno Nettl

1964 *Theory and Method in Ethnomusicology*, New York: The Crowell-Collier Publishing Company.

Stanley Sadie

1980 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.20, Macmillan Publishers Limited, London. pp.562-564.

有聲資料

黑澤隆朝

1974 《高砂族的音樂》(1943年1~5月實地錄音), Victor STL, 78-9M, 東京:勝利唱片公司。

呂炳川

1977 《台灣高砂族之音樂》(1966年7月~1977年8月實地錄音), Victor ST-1001-3, 東京:勝利唱片公司。

明立國

1989 《泰雅族之歌—太魯閣族群》、《阿美族之歌—南勢族群》, 花蓮:太魯閣國家公園管理處。

吳榮順

1994 《泰雅族之歌》, 台北:風潮出版社。