

劉 壁 棟

新社 kavalan(噶瑪蘭人)的歌謡與  
Qataban(颱州歌)

—歌謡變遷的社會觸感

壹、前 言

貳、Kavalan 歌謡的社會  
意涵

參、噶馬蘭歌舞的音樂術  
語與系統

肆、Qataban 歌謡變遷的分  
析

伍、非儀式歌謡的歌詞內  
容整理分析



花蓮新社噶瑪蘭朱阿比等歌唱

照片拍攝者/林 清 財



## 壹、前 言

### 一、問題意識與研究方法、目的

Kavalan 各部落的族群意識聚合而有一族的概念是近幾十年的事，這樣的認同統合是比較趨向政治性的，而其背後的族群認同是建立在追求延續與創造某些傳統的文化基礎上，如散居在台北、宜蘭、花蓮、台東各地的不同聚落的族人仍在夏季舉行類似 Qataban (歌舞豐年祭) 形式的鄉親會，或有些族人仍堅持舉行以家族為祭祀單位的 Paliling 祭祖儀式，及花蓮豐濱新社部落仍保有活的母語文化母體等；同時也就是因為這個現今仍存在的唯一以 Kavalan 為主要族群的文化生態聚落，使得 Kavalan 的語言、社會文化得以延續下去；並以此聚落為各地族人聚集的中心。我開始在此地展開人類學式的田野工作是從 1993 年至 1994 年，為期 8 個月的居住參與觀察與訪談；之後持續到 1998 年為數次間斷性地一個星期的到一個月的短期訪查與儀式參與觀察。新社的 Kavalan 人有很豐富的歌謡文化，不管是在傳統的儀式生活或現代生活中，歌謡都扮演著主動凝聚族人的重要角色與表現出其文化與不同族群接觸之後的多元樣貌。而本論文將嘗試把田野資料中有關新社噶瑪蘭歌謡的部份整理成粗略的一系統，以便分析其所象徵的社會意涵，如歌謡跟儀式、身體、人、性別、與權力之間的關係以及透過歌謡的神話傳說來分析此歌謡系統背後隱含的思想結構；後半段將探討 Qataban (豐年祭) 歌謡所展現出的社會變遷，及在變遷中如何轉換和重新創造一個共同分享的象徵系統。

Kavalan 族在短短的一百年中歷經多次不斷的遷移，因此在空間上也與許多不同的族群接觸、通婚；所以她的文化不可能不變，而且隨著周遭的環境也使得各地的族人過著不盡相同的社會生活；所以，在研究方法上得選擇動態的與比較的研究方法。同時透過不同時空的田野資料，如將筆者田野中所觀察到的與日據時代民族學家移川子之藏和淺井惠倫的歌謡資料推論做比較，可以讓我們更清楚瞭解其變遷的原因與規則。因此論文的後半段將把淺井惠倫 1936 年在宜蘭社頭、三間屋、大峰峰、所錄到關於 Qataban (淺井：Qatavan) 的歌謡與明立國 1984 年在新社訪問錄的





Qataban 歌謠以及筆者在 1993-1996 年間收集到的也是 Qataban 的儀式歌謠作一整理分析比較，最後透過此儀式歌謠文化的變遷來瞭解其變遷中的 Kavalan 社會。

不過在正式進入研究主題之前有一個概念需要提出來討論，因為這涉及到族群的分類問題以及資料的歸類整合歸納與分析，同時這也是田野中發現的問題。首先談新社噶瑪蘭人的文化現象；當筆者田野工作時，在資料蒐集過程中發現有些歌謠是新社的 Kavalan 人會唱但不知其歌詞意涵的，因為那些歌詞原本是 ToRbuwan 的語言，他們稱為“意義很深的歌詞”，“是一種 Kavalan 祖先古老的語言”；之後他們把同一曲調的音樂轉填上 Kavalan 語的歌詞來傳唱；這個現象很普遍，甚至同一曲調有好幾種不同的歌詞；同時這方法也應用在日本調歌曲和阿美族調歌曲上。但是其主觀的認知上對於 ToRbuwan 曲調的歌謠也認為是 Kavalan 傳統歌謠，阿美調則是叫“番仔調”，族內類屬分類法上是將之歸類屬於他族歌謠。也就是 Kavalan 與 ToRbuwan 曲調的借入、借出是很普遍的現象，而且不像在 Palilin 祭祖儀式中因為舉行時間、種種禁忌、祭品不同而特別將 Kavalan/toRbuwan 兩者區分出來。從這種歌謠特別的現象中，使得我們不得不重新檢視二個問題，一是對 Kavalan 歌謠文化本質論的質疑：傳統 toRbuwan 曲調的歌謠及 Kavalan 傳統歌謠是否單獨獨立存在？或是他本身就是一個無法分開的混和體？二是從這個歌謠現象讓我們從新思考族群分類的問題與標準。當文化主體的主觀認同與文化現象中展現出的分類如與過去不同學科研究中學術分類相左時，我們應該重新思考之間的差異性。因此造成了當代的噶瑪蘭研究要不要把 ToRbuwan 和 Kavalan 區分開來或放在同一系統裡來歸納研究的問題。要進行噶瑪蘭人的歌謠研究之前也許先要瞭解 ToRbuwan 和 Kavalan 二個被語言學家及過去民族學家區分開來的相異系統。

Kavalan 祖先早先在宜蘭沿海登陸時，只是小小的聚落，然後不斷的向周圍地區擴散發展，直到 1936 年移川子之藏從其歌謠 (Sakari) 的歌詞中追溯考察其部落時已有 36 個不同的社名<sup>①</sup>。而他認為 Kavalan 是比較

① 移川子之藏（黃耀榮譯）1936 漢治以前蘭陽平原的住民遺留於 Kabalaan 族歌謠與荷蘭古記錄的資料；中研院民族所藏手譯稿；PP8-111



間的分界標準。然而問題在於：沒有充分調查研究各社；把各社綜合一起分析以前就做整體概化的推論，這容易導致由個體推論到整體的謬誤。對於噶瑪蘭的歌謡研究除了面臨前段討論的分類的問題之外，也會有這個推論到一般化的問題，所以筆者在這篇論文裡嘗試用田野期間的資料，先建構以新社噶瑪蘭為主的歌謡文化系統再將之與其他地區如北埔加禮宛、宜蘭、台東或是早期 1936 年移川子之藏的歌謡研究及淺井惠倫的錄音資料作比較。

## 二、研究成果與資料回顧

伊能嘉矩在北部平埔族調查旅行中曾採錄翻譯幾首歌謠的歌詞<sup>⑤</sup>，其中一首在宜蘭奇武荖採集的戀妻歌現同一曲調仍在新社朱阿比阿嬈的口中傳唱著；只是歌詞內容不同。這首歌的歌詞語言學家李壬癸做過校譯的工作<sup>⑥</sup>；筆者後段將會與之和現代的不同版本歌詞做一比較。1936 年淺井惠倫在台北錄了來自宜蘭社頭吳林氏伊排唱的 Saturai 與 Kisaiz 的歌謠<sup>⑦</sup>，其中包含有一般性非祭典和祭典性的歌謠，還有花蓮港加禮宛社的 Qataban 、 Satulaji 、 Kisaiz ；還有台東三間屋的 Kisaiz 、 Sakari 歌謠，還有台東大峰峰 Qatavan 的歌謠。這一部份筆者拿東京外語大學藏已經北海道電器大學修復轉錄的錄音帶，給新社的朱阿比、潘阿玉、潘龍平聽，他們皆無法辨識歌詞的內容，因為曲調雖與今新社傳唱的傳統曲調歌謠非常雷同，特別是祭典性的歌謠，但歌詞的語言與現在的語言已不同。所以這一部份歌詞的整理翻譯工作需要花更多的時間到當時舊社的地點再找能講 Kavalan 語的老人幫忙，或其他方法。另外還有一個歌謠演唱環境的問題，因為當時的錄音皆是應淺井要求的訪問錄音，所以很可惜對於歌謠的社會背景生態與關係我們無法做進一步的推論。噶瑪蘭歌謠研究被應用在民族學研究的推論上首推移川子之藏；他並未指出其所用分析之歌謠的採

⑤見伊能嘉矩著 楊南郡譯註 1996 平埔族調查旅行 臺北 遠流出版 PP43 , PP234 。

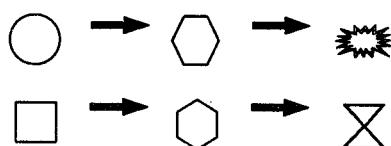
⑥見伊能嘉矩著 楊南郡譯註 1996 平埔族調查旅行 臺北 遠流出版 PP43 。

⑦朝倉利光、土田滋編集 1988 環シナ海日本海諸民族の音聲映像資料の再生解析 北海道大學應用電器研究所。這些舊社的地理位置可參考張耀錡編的平埔舊社名對照表後所附錄根據平埔蕃調查書畫的卡瓦蘭族分佈地圖。





早到達蘭陽平原而另外有比該族更晚到達居住在沿海地方是該族的亞系：有 Ghe-Tagal-an(Xe-Tagal-an, Ke-Tagal-an), Vhe-Vasai(Xe-Vasai), Ghe-Toboan<sup>②</sup>。也就是說移川子之藏認定 toRbuwan 是 Kavalan 的亞族。而語言學家李壬癸和土田滋，則偏向認為 toRbuwan 是 Basay 亞族的一個方言，也就是伊能嘉矩所指的 Ketagalan (凱達格蘭族)<sup>③</sup>，淺井惠倫在社頭採集到的 Trobian 方言，他也認為是與凱達嘉蘭 (Ketagalan) 同一系統<sup>④</sup>。而現在在新社部落裡同時存在這兩族的後裔，而且如從其歷年仍持續舉行 Paliling 儀式的差異性看來，也許新社的 toRbuwan 可能是從不同的原居地遷來的；但因 toRbuwan 在人數上已經是少數，在語言的使用及儀式的進行都以 Kavalan 的方式為主（除了祭祖的 Palilin 儀式外），而歌謡更明顯出現了如前段所提及的融合為一的現象；另外在文化認同上 ToRbuwan 也融在 Kavalan 裡。因此現在研究上真正要把她們區分開來的可能性與意義已漸漸消失。而從歌謡融合的這個現象來思考，她正反映了 Kavalan 文化的形成的辯證過程。總之，這被認為有差異的兩系統，隨著時空的遷移重新再整合形成了今日我們在新社看到的 Kavalan 文化。筆者在此提出 Kavalan 文化形成模型的假設：就是不斷分裂變化遷徙及與不同族群重新合成的辯證過程。



過去的研究中常把噶瑪蘭各社視為一個均質文化社會整體，很少注意舊社之間因時間，地域及接觸的族群不同而可能有的差異；而這些差異其意義在邏輯上可能是互相補充的，但是有些差異卻可視為是亞族或不同族

②移川子之藏的拼音

Ghe-Tagal-an(Xe-Tagal-an, Ke-Tagal-an)

常見的拼音

中譯

凱達格蘭族

Vhe-Vasai(Xe-Vasai)

Ketagalan

Basay

巴賽族

Ghe-Toboan

ToRbuwan/Trobian/Torobiawan/ToRobuan

哆囉美遼

③見李壬癸 1996 宜蘭縣南島民族與語言 宜蘭縣政府 P23

④見黃秀敏譯 李壬癸編審 1993 台灣南島語言研究論文日文中譯彙編 台灣史前文化博物館

籌備處 PP1-2。





集地，但他用歌詞中出現的社名來探討 Kavalan 的歷史，部落分佈，並將之與荷蘭古文書資料作比較，推算部落數，人口數以期推論 Kavalan 的起源及其到達台灣的年代<sup>⑧</sup>。民族音樂學家明立國對 Kavalan 的祭儀音樂，特別是 Pakelabi 的歌舞做過詳細的整理分析<sup>⑨</sup>；他把 1984 年在花蓮新社潘阿末 (di Apas) 家舉行的 Pakelabi 實際儀式的過程錄音，然後 1993 年再訪問整理，這研究成果使我們對噶瑪蘭以巫師 (Mtiu) 為中心的祭儀歌舞脈絡與意義有進一步的瞭解。宗教學家陳志榮在宜蘭南澳也採集了兩首基督教會中將傳統巫師治病儀式中請神與 " 田戲 " 裡跳舞的曲調填上新的國語歌詞在教會的禮拜中詠唱的歌謠<sup>⑩</sup>。這兩首歌謠中請神的那一首曲調跟新社 Pakelabi 儀式中第二首 spaw 呼喚神明的歌有一小節雷同，但祭儀歌謠中重要的虛詞及其他部分完全不同，這之間的差異性相當大<sup>⑪</sup>。新社國小在偕萬來長老及潘金英小姐的推動下於 1996 年出版與民族音樂學家吳榮順與鄧蕙瑾採譜整理的噶瑪蘭族歌謠，這本國小歌謠教材裡收錄了 8 首 Kizaiž 祭典的歌，以及傳統曲調、歌詞的民歌還有新創詞曲的歌謠，這些歌謠反映出 1944 年代出生，現在 50 歲上下已改信天主教這一代，也就是現在在新社集體生活中扮演主要實際領導角色的人，所主導整合傳統與創新的新的一階段的噶瑪蘭歌謠文化。

## 貳、Kavalan 歌謠的社會意涵

### 一、歌謠的神話與傳說

關於噶瑪蘭歌謠的社會意涵我們可以從其神話傳說中以神話學的角度來分析其歌謠的概念及其象徵意義與背後呈現出的思想結構。與歌謠起源

⑧ 移川子之藏（黃耀榮譯）1936 漢治以前蘭陽平原的住民遺留於 Kabalaan 族歌謠與荷蘭古記錄的資料；中研院民族所藏手譯稿。

⑨ 明立國 1995 噶瑪蘭族 Pakalavi 祭儀歌舞之研究 宜蘭研究第一屆學術研討會論文集 宜蘭縣立文化中心 PP92-119 。

⑩ 陳志榮 1994 噶瑪蘭人的治病儀式與其變遷 閩台社會文化比較研究工作研討會論文 中研院民族所 P14 。

⑪ 比較明立國 1995 噶瑪蘭族 Pakalavi 祭儀歌舞之研究 宜蘭研究第一屆學術研討會論文集 宜蘭縣立文化中心 PP98 和陳志榮 1994 噶瑪蘭人的治病儀式與其變遷 閩台社會文化比較研究工作研討會論文 中研院民族所 P14 及附圖二。





有關的傳說神話各有一，簡述如下：

日人速水家彥訪問宜蘭的偕夏氏阿悲時，由她描述其父說過關於歌舞的起源：即古時候祖先們常到海裡去捕魚（老人和小孩除外，但女人要同行）。出發之前男人要準備船隻，而女人則需準備糧食。有一天女的妻子在準備食物時，因疲倦而睡著了，男的則不知情的出海魚撈，當稍後妻子醒過來時，以為丈夫丟下她而去，既生氣又悲痛，於是就在樹上上吊自殺。不久母親發現了，就把屍體埋入土中。丈夫回家後發現他的妻子已經自殺，於是跑去挖掘墓穴，忽然由裡面傳來跳舞的聲音，並說如果能把酒和鹿肉帶來，她就可以回到地上。男人於是召集社衆酒宴、跳舞，結果該女真的復活過來<sup>⑫</sup>。

另一個有關歌謠的神話是與其祖先起源神話相關的；從前有一位女神叫 mutumazu，她到地上來幫助一位叫 siagau 的貧苦男子，最後與他結婚生下一子。可是由於 siagau 的懶惰，導致這小孩死亡，於是她憤而登天不管地下的種種。不過她偶而也會回到下界來察看，幫助人們解決問題特別是治病。她傳授了 Kisaiz 的歌舞和一些 belising（需要遵守的禁忌）來替人們治病，而這工作是要由 mtiu（女巫團）來模仿 mutumazu 在 Kisaiz 中的歌舞及種種，她並且一再的叮嚀這樣有組織的活動結束後，還是有病人的話，就做另外類似的一套歌舞儀式： pakelabi。而且要將這些歌舞儀式一代傳一代下去，不可終止。

另外，在移川子之藏 1936 年的民族誌研究資料中寫到： Zouno gami（女）、 Chyabas riari（女）、 Sairau zyanan（女）、 Terakan（男），此四個兄妹或姊弟為歌謠的創始者，但很可惜他沒有描述此傳說內容<sup>⑬</sup>。

以上噶瑪蘭歌謠起源的神話傳說是建立在：人／靈魂，上／下，男／女此三組區分對立概念上：人與死去的人、祖靈、神靈是絕對區分開來的兩個世界，用來區別這兩者又用了地下和天上的上／下概念，另外男與女

⑫見速水家彥 原作 李英茂譯 1931 1993 宜蘭雜記 宜蘭文獻 6 宜蘭縣立文化中心 PP104-105。

⑬移川子之藏（黃耀榮譯）1936 漢治以前蘭陽平原的住民遺留於 Kabalaan 族歌謠與荷蘭古記錄的資料；中研院民族所藏手譯稿；P4。





也是一個被區分開來的社會類屬。人死去是到地下去，像第一則傳說中妻子死後靈魂是在地裡，而丈夫聽到地裡有歌舞聲，所以召集社人模仿地下以歌舞的方式，向地下要他的太太復活。但神靈特別是有能力幫人治病的則是在天上；如 kisaiz 和 Pakelabi 時是向天上的神以模仿其歌舞的方式來祈求幫忙治病。不管是向地底下或向天上學習歌舞，總之歌謡是模仿超自然的靈魂來的；而這樣歌舞起源模仿對象的上下區別，也同時展現出如同在 Palilin (祭祖儀式) 中 spaw (祭祀) 一定是向下，而 Kisaiz 和 Pakelabi 時一定是向上 spaw 的歌舞的方向性，特別是 Kisaiz 一定要到屋頂上去歌舞。總的說，從歌謡起源神話傳說中人／靈魂，上／下，此二組區分對立概念上的連結上：我們可以很清楚的看出噶瑪蘭人將歌謡視為對另外一個未知世界的 Dazusa(zusa 為第二，意指第二個人，也就是靈魂) 的召喚方法，不管是在上的神靈還是在下的祖靈；並且透過這樣音樂性的呼喊，與之建立起的另一個被區分開的想像的神靈世界進行不同目的的溝通；譬如帶酒帶鹿肉對地下歌舞，目的是死人能回到活人的世界，解決生死之隔；而第二則召喚神靈 mutumazu 目的是請求將其病治癒；也就是說歌謡是作為人與非人（靈魂、超自然）的第二度空間構築的溝通媒介。而這兩則不同的神話傳說中，也說明了歌謡是有使人復活、治病實際的社會功能。也就是用歌謡為手段來解決人會遇到的生、老、病、死的問題。在第一則傳說中歌謡是從地下聽來的，沒有明確指出歌謡是否有禁忌或性別的差異限制；但在第二則神話中祭儀歌謡則是祖靈寶貴遺產的象徵，不可隨時隨地隨興唱，他具有神聖性、權威性、和禁忌性，因而可以達到特別治病的效果。

另外關於歌的起源中男女兩個概念的區分：第一則傳說歌謡的創造者是死去的女人，在夫婦婚姻關係中傳授歌謡；第二則也是女人創造歌謡，而且她是 Kavalan 人的始祖，是在祖孫親屬關係中傳授歌謡。第三則為男女兄妹或姊弟同創。從創造者的性別上看來似乎女人是扮演較重的創造者角色；尤其是在關於生病、死亡這些的儀式歌舞方面，這點也展示出噶瑪蘭社會歌謡傳統以女性為重的特色。而且這些歌謡的傳唱的角色是特別限定的，在 Pakelabi 祭典歌謡的傳唱中社會性別角色賦予是有選擇性的，





通常召喚祖靈的歌 (Kisaiz, Pakelabi, PatoRoqan) 只有 mtiu (女巫) 可以學唱；殺人頭的祭歌 miomio 以前只有男人唱。總之，新社 Kavalan (噶瑪蘭人) 社會中的歌謠起源表現其祖靈信仰的特質，同時也展現出其內部社會成員的性別差異結構性位置。此外歌謠的傳唱是透過家庭的婚姻關係和親屬關係開始的；這點使我們思考歌謠是否具有家族性，也就是說是不是某些歌謠是特屬一些家族，而這些歌謠是像 "姓" 一樣被傳承的？或者有母系傳承的現象？現在的 Kavalan 社會中歌謠並非是家族性的也不是個人的智慧或技術產物。但是一般性的歌謠仍多半在家庭聚會中傳習，祭典性的歌謠只能在正式祭典剛結束的場合學習。

總之，歌謠在噶瑪蘭的社會中是一種透過音聲的概念來達到祈求祖靈的庇佑，藉由祖靈的力量使社會不斷繁衍下去，是人在自然界遭受的問題與侷限時企圖尋求超自然的力量的協助。在這同時，藉由歌謠他們也建構了一個人死去後的另一個宇宙世界觀和一個溝通的管道。在歌謠的神話傳說分析中，我們看到噶瑪蘭人把歌謠當作與神靈溝通中不可或缺的一種媒介，此種概念是許多南島語族的共通點。如：阿美族，布農族、鄒族等等。另外歌謠是具有日常一般性的和祭儀神聖性的區別，Kavalan 社會中以祭典性的歌謠為起始的類型，而其祭儀性的歌謠則展現及其內部社會的規範，以及其社會成員的角色地位；歌謠的傳承也因他的神聖性與否而成為社會規範與禁忌的一部份。

## 二、歌謠與儀式、身體的關係

移川子之藏描寫到當 Kavalan 人唱歌時，自然地會引起情緒的高潮，便會不禁的手舞足蹈，擺動身體；而舞蹈被視為 Sakari (歌謠) 的一部份，也就是說 Sakari 是一種聲音音樂的概念加上身體的舞蹈動作合成的；歌跟舞是一個合成一體的概念<sup>⑭</sup>。在筆者花蓮新社的田野調查中，saLakiau 是一種身體動作的指涉詞，特指身體隨著曲調的節拍作的某些動作；而 satzayan 是指純粹的人聲歌唱，也就是歌跟舞不一定是合在一起

<sup>⑭</sup> 移川子之藏（黃耀榮譯）1936 漢治以前蘭陽平原的住民遺留於 Kabalaan 族歌謠與荷蘭古記錄的資料；中研院民族所藏手譯稿；P3。



的，歌時身體可以工作、捉魚、玩遊戲等，身體是比較自由彈性的。但在祭典性歌謠裡，歌謠跟身體是一起的，一定的歌謠配合固定的動作；這動作可能是有節奏的，反覆相同動作的舞蹈；也可能是在一首祭歌中只做一個單一上下搖擺招魂的動作。簡而言之，當語言上講 *Kizaiz* 時，其實是包含一整套歌跟舞；在祭儀中隨著歌謠歌詞與曲調的轉變，身體有特定的動作配合，這是固定的規則，*mtiu* 不可任意改變，否則便違反了禁忌。更細部的現象是：歌謠中的音樂性正造成儀式進行的先後次序，也就是曲調決定身體的動作，因為在 *Kizaiz* 跟 *Pakelabi* 的歌謠中，歌詞是千篇一律呼喊神靈名，*mtiu* 是透過不同的曲調以區辨，因而對應一系列被 *salai* (神靈絲線) 附身導致生病到 *salai* 脫離，病便治癒的一連串戲劇性身體變化。隨著不同曲調歌謠的進行，人的身體漸漸地達到一種信仰概念上的潔淨，然後靈魂才可以隨著歌聲離開身體到祖先那裡去，最後再透過歌聲把 *mtiu* 叫回到現實世界中來。經過這樣的“旅程”之後 *mtiu* 身體上的病痛就會消失，透過此 *mtiu* 會累積幫其他人治病的能力。總之，*mtiu* 在儀式中是靠祭歌曲調中的音樂性來認知，不是透過語言歌詞。因此在整個儀式的過程中歌謠扮演著非常重要的角色，藉由他的音樂性來營造一種情境使得 *mtiu* 得以到另一個靈魂的世界去。在舉行 *kizaiz* 的第一天所有的 *mtiu* 會爬到屋頂上去唱歌，根據潘烏吉阿媽的解釋，其目的是表示一種神力，同時讓她們更接近神靈；藉由到屋頂上去唱歌，身體與天的距離更接近，這種實際距離的接近，與身體的登高唱歌營造出儀式的神聖與神秘感。這一部份身體跟歌舞的方向性之思考概念，就如前面起源神話中所分析的：是以上／下、人／靈魂為主軸是相同的。另外唱 *Kizaiz*、*Pakelabi* 時身體的潔淨是相當重要的，如果儀式舉行當天沒有 *mamet* (禁止吃不潔的食物) 的話，唱了呼喚祖靈的歌就會“不好”導致身體上的病痛，或家人將遭意外如：車禍，溺死等。族人透過與不潔食物的短暫性隔離以及避免與吃不潔食物的人共食，或禁止與男人有性關係，以維持在儀式期間的身體純潔。為什麼唱這類歌謠時身體要先潔淨？如果不潔淨會有什麼後果？而潔淨的方式也依不同儀式各有異；比如在舉行 *Qataban* (祭人頭) 時，人是在舉行儀式之中透過歌謠祈雨而得到一種身體的潔淨；儀式中歌





謠與身體的關係最主要是邪氣與潔淨的兩個對立的概念，人在與潔淨的神靈相遇時必須先自我潔淨，以避免潔與不潔的混和而生病，另外祭典性的歌謠本身的象徵就是純潔的，所以人在唱時必須也要保持一種潔淨；特別是在治病的儀式中。而 Qataban 則因人之前行動上做了砍殺人頭的流血事件，所以身體已帶有邪氣，這不潔的邪氣得想辦法去除否則會生病，但在儀式歌舞之前要潔淨自身，因此在 Qataban 儀式時男人們要穿簷衣來歌舞，簷衣具有隔離不潔的象徵作用；以保持身體在儀式進行唱歌時的潔淨。然後當舉行 Qataban 時，唱 *mio mio* 特殊的歌謠，天空就會下雨，透過祖靈賜予的這個雨水人們便可洗刷掉因殺人而得到的暫時性邪氣。

最後提出一個筆者仍在思考特別針對儀式與歌謠關係的問題：Kavalan 的各種儀式幾乎都全是和超自然神靈有關的，那麼為什麼，有些儀式必須要有歌謠才能進行，有些卻不需要。

### 三、歌謠的社會功能與變遷

在 Kavalan 集體的生活中，不管是在過去或現在，歌謠都佔了極大的比重，為什麼？其角色與社會功能是什麼？而 Kavalan 人的歌謠文化產生了什麼樣的變遷，在其社會有巨大變遷的同時，歌謠又扮演什麼角色？通常在其社會中她們透過歌謠的傳唱來累積與凝聚社群的共同經驗；特別是族群的遷移過程，一些神話傳說中關於祖先的記憶、或者透過歌謠來呼喚神靈以便解決個人生活上無法解決的問題，像是治病祭典的歌謠；或者族人相聚喝酒作樂時，唱歌來抒發個人的情感以及彼此情感的交流等等。

在語言上她們有三個詞來表達不同類的歌謠：一是 satzayan，指的是一般性日常生活的歌謠，如：兒歌、情歌、採野菜歌、捉魚工作歌、開玩笑的歌等。二是 sailay (toRbuwan 的話) 指即興自編歌詞的歌，但這些歌都有固定的曲調，多是喝酒互相調侃取樂的歌；而在日常生活中第二類的歌也同時叫做 satzayan。三是有專有名詞祭典性的歌，如 Kisaiz (mtiu 入會儀式)，Pakelabi( 祭神靈治病儀式)，Qataban (祭人頭儀式)，PatoRoqan (喪葬招魂儀式) 等這類的歌平常時間不能唱，要 spaw( 祭祀) 才能唱，具有神聖性，其曲跟歌詞都是固定不變的。第一類 satzayan 的





歌多是過去日常生活的描述，這些歌使她們在面臨文化衝擊時，找到一些原來的族群文化認同，特別是幾首對過去祖先的歷史與生活場景的敘述；在族人內部聚會中或公開的政治性場合中，或一年一度的豐年祭、鄉親會等她們常會合唱這一類的歌，而這一類的歌有不斷新創的詞：比如朱阿比常用噶瑪蘭的古調，但為了因應現在的社會中新的需求、新的族群關係、新的經濟活動等等，改填上新的詞來傳唱；她改編的詞則較接近 Kisaiz 和 Pakelabi 中呼求祖靈幫忙及詢問祖靈的詞；偕萬來則以描述祖先在宜蘭的生活，強調族群內部認同的歌詞為主；曲調則有噶瑪蘭的古調、阿美調。潘金榮則以阿美調為多、或是教會的聖歌填上噶瑪蘭語，詞的內容也是以強調族群內部認同、描述新社噶瑪蘭人生活為主。另外還有潘金英和林阿美，她們則依阿美族調和日本調填上噶瑪蘭語，詞的內容多以家庭、情感性的歌詞為多，如戀愛、帶小孩、家等。這整個歌謠轉變的方式有一個極明顯的特性就是：1927-1932 年代出生的人如：朱阿比仍以古調為創作的基礎，1938-1944 出生的一代因為已經沒有經過傳統儀式的洗禮，所以創作的取材則來自他族，不過這些歌謠的歌詞還是全部都用現在在新社通用的 Kavalan 語，ToRbuwan 的話只見於朱阿比的媽媽 (1907-1990) 那一代的歌謠，現今除了潘龍平略懂外已全消失。另外這些歌在新社國小的母語課裡新一代不會母語的小朋友也學唱。綜合前面所述，透過歌謠的傳唱的方式，她們凝聚和散播族群的自我認同，繼續推動內部文化的創新與延續或解釋過去的傳統，尤其在其面臨變遷時能重新整合部落的族人。我們發現新編的詞曲歌謠幾乎都屬於此類，而且在現代 Kavalan 族群運動中扮演很重要的角色。

第二類 sailay 的歌，這類的歌是農閒時候大家聚在一起喝酒吃飯時常常要唱的，族人間的共食是很重要的活動，平常幾個親戚朋友相聚，或是祭典期間、或有人結婚時，村落裡的人一定會一起吃飯，此時這些歌謠變成了不可缺少的歡樂催化劑；朋友間透過歌謠的即興填詞來鬥智或互相揶揄。第三類歌謠則是祭典性的，祖靈信仰的神聖意味較濃，這些歌謠的社會制約性比較強，包含一套禁忌，易於促使社會中的個體份子互相分享同一個傳統靈魂信仰的社會表徵、價值系統與社會秩序。當她們的 Kizaiz





或 Pakelabi 的歌謠時相對指涉對自己祖先的尊敬與認同，但不是每個人能唱這些歌，只有 mtiu (女巫師) 才能唱，可是唱的時候卻是大家在場聆聽觀看，而這些歌對一般人而言是相當忌諱而神聖的，具有與神靈溝通及治病的實用功能。PatoRoqan (喪葬後祭祀亡靈的儀式) 的歌謠本來都已失傳了，但朱阿比 1998 年在一場儀式中突然想起來，這是用來招死靈的歌，也是屬於祭典性的歌，需要 mamet 才能唱。另外一種 Qataban 祭儀性的歌謠則是 sataban (殺人頭) 回來時舉行 spaw (祭祀) 時唱的，這些歌謠同時是用來乞雨的，只有老人和男人唱。

Kavalan 古老的歌謠，雖然流失的也很多，特別是 PatoRoqan (葬禮後的招魂儀式) Qataban (祭人頭儀式) 中的許多祭典性歌謠。原因是這些儀式不再像以前一樣繁複的被舉行，或者功能已轉換導致於禁忌性的歌不能再唱等；她們認為如果老人去世了沒有人會做正確儀式歌謠、禁忌等，那就要放棄，否則會招來不幸，同時這也是老人說的。也就是說會做一點儀式不如不做，因為怕年輕的不會作、不知道而觸犯到禁忌。其實從這些幾經變遷的歌謠中，我們更了解其現代或過去生活的細節與歷史，還有與其他族群互動的關係、其宗教信仰等等。歌謠的變遷是 Kavalan 社會變遷的一部份；或者說在其社會變遷中他同時也扮演著推動其內部文化調適的一個積極動力。

#### 四、從歌者的生命史分析歌謠的社會脈絡

除了祭典或假期期間否則部落裡平常很少年青人，只剩下 vai 、 vaqi (阿媽、阿公) 和小孩子；這些老人們常常會聚在一起喝酒、吃檳榔；高興的時候或悲傷的時候就會唱起歌來，這些大都是 satzayan 的歌謠。另外，部落裡領唱祭典歌謠的 mtiu 多半是 Api (朱阿比) 和 Ipai (潘烏吉)，年輕一輩的則是 Hachang (潘金英)，她曾是 mtiu 現已改信天主教，所以也不參加正式的 Pakelabi 了。男性 Qataban 儀式中領唱則以潘金榮為主，他在部落中居主要的領導地位，同時也是現任村長；在星期天的天主教堂禮拜裡，也多由他和潘金英帶領唱聖歌。偕萬來是基督教徒，平常在學校母語課裡教小朋友唱母語歌；所以他創作了一些簡單易朗朗上





口的歌謠。前任村長潘龍平則會唱很多 satzayan 的歌，他是村子裡的衆人推薦的能歌者，他懂非常多的歌，特別是有 toRbuwan 語的。朱阿比則是除了教堂外在各種場合都能聽得到她的歌聲。接著將以第一人稱簡述潘龍平 (Utai) 和朱阿比 (Api) 二位長者的學歌過程和經驗，與其較詳細的個人的社會關係<sup>⑯</sup>，如此一來，我們將可以以實際例子來瞭解歌謠的社會背景與脈絡。

### (一) 潘龍平的歌謠經驗

我的名字叫潘龍平，Utai 是我 Kavalan 名，村子裡的人大多叫我 Utai；我於民國 26 年（1937 年）在 patohogan（新社）出生，從小到大都居住在此，除了當兵以外。我的養父是 toRbuwan 人，母親是北埔 (kalewan) 的 Kavalan 人，岳父是日據時代時 patohogan（新社）的 tumuk（頭目），他是很嚴格、嚴肅的人，但大家都說他是一位好頭目，他是 toRbuwan 人。我是 Katabu（入贅的），我太太也是新社人，她曾是 mtiu，現在我不太願意她再信這個了。我記得小的時候我最愛唱歌，經常跟在鄰居陳仁愛（也是新社資深的 mtiu）的阿嬤身邊，當阿嬤唱歌時我就一起跟著哼唱，而阿嬤也會一邊唱歌一邊解釋歌詞的意思。阿嬤名叫 Upi 是 toRbuwan 的人，有時候我還是不太懂她唱的一些歌詞，因為那是 toRbuwan 的話，不過就這樣我跟她學了許多 toRbuwan 的歌，這些歌現在大家也會唱，只是有些歌詞不懂其意。另外我的爸爸也愛唱歌，小時候我常跟爸爸晚上去割稻子，那時候台灣剛光復不久，常有空襲，所以半夜割稻子一直要到凌晨四點才結束，休息時爸爸就會唱歌給我聽，聽久了自然就會唱了。Kavalan 的人很愛唱歌，只要平常時大家聚在一起喝酒的時候就會唱歌，不管是結婚、生小孩、蓋房子都好，有時候去插秧、採菜也會唱歌，一邊工作一邊唱歌；但是上山打獵的時候是千萬不可以唱歌的，因為老人說山豬很多，如果唱歌了會把山豬嚇跑。還有如果村子裡有人死掉，也不能隨便唱歌娛樂，除了可唱 PatoRoqan 的歌（哀

<sup>⑯</sup>這段的訪問記錄時間是 1994 年 4 到 5 月，地點是潘龍平和朱阿比家。





歌)以外；我曾聽過 Api (朱阿比) 的媽媽唱過 PatoRoqan 的歌，實在是很哀傷的歌，不過現在也沒人會唱了。另外春天稻子耕作時，第一天下田插秧也不能唱歌，人一定要不停地不能回頭的往前種去，這是 belisin (禁忌) 否則當年將不會有好的收穫；總之 Kavalan 人有很多 belisin。

## (二)朱阿比的歌謡經驗

我是民國 16 年 9 月在花蓮縣豐濱鄉新社出生的。我的 Tina (媽媽) 叫做 Apas，她非常喜歡唱歌，外號叫做 Iwai 是很會唱歌的意思，她是在新社出生的 Kavalan 人。我的 Tama (爸爸) 叫做 Anu，也是在新社出生的 Kavalan 人。我的 Vai (媽媽的媽媽—外婆) 叫做 Dumus 是有名的 mtiu，是宜蘭出生的 Kavalan 人，可能是在宜蘭的 Kilikan (利澤簡) 附近。我小時候一出生的第三天，有一個從花蓮來到新社賣雜貨的 Busus (漢人) 看到了，說我的命不好，如果我是男生的話就會好命。他說我媽媽生女生不能讓小孩住在家裡，要分給別人養，所以我的家人就把我分給我爸爸的大哥 Ahnau 養。那我的養母 (tina) 就是 Giokais (朱烏吉)，所以從那時候起我帶著水和米就住在養母家。她是有名的 mtiu，也是新社的 Kavalan 人，我很多 mtiu 的事情都是她教我的；我從 10 歲開始學做 mtiu，但已忘記是誰帶我第一天爬新梯子到屋頂上唱歌的，應該是村子裡的老人；反正還小也不知道哪一天開始做 Kisaiiz 的，但我做了整整一個星期，每天都很多人一起唱歌、跳舞很熱鬧。真正的 Kisaiiz 跟 Pakelabi 不一樣，我是在 Vai (阿媽) 的家裡做 Kisaiiz (Api vai 家)，現在無法做 Kisaiiz，已經不會做了。在過去新社村子大部份是 mtiu，有時候有 30 個人也是一起做，很是熱鬧的，算是村子裡一年一度的大事，村子裏及附近的人都會來看，反正以前也沒什麼娛樂，來唱歌跳舞喝酒。但現在都沒有多少人了，因為很多人都改信天主教，星期天上教堂唱聖歌，但是有的已信教的教徒也是偷偷靜靜的來參加。mtiu 要做過 Kisaiiz 才行，之後如果生病只要再做 Pakelabi 即可。如果妳今年沒有生病也可以做 Pakelabi 求平安，反正就像教友每年都是可以





參加的，愈多人參加唱歌愈好比較有力量而且熱鬧。以前我年輕時當有 Kisaiz 或 Pakelabi 時，我養母就常常把我帶在身邊，一再叮嚀我要認真看，認真聽跟著一起唱。Kisaiz 現在已經沒有了，Pakelabi 現在只有新社還有，如果我死了也就沒有了。因為現在做 pakelabi 時我是唯一知道如何進行 spaw( 祭祀 ) 、什麼時候唱歌，迎 salai 並帶頭唱 Pakelabi 的人。可是 Pakelabi 時，我會很累，因為別人都不會幫忙唱歌，阿玉、仁愛就是不開口，我跟仁愛比較會唱，潘烏吉不是 Kavalan 所以不太會做 Pakelabi 。

以前生活很苦，沒有房子，要種田工作還要帶小孩，平常也沒什麼娛樂，唱唱歌也是不錯的。我的養母還有親媽媽都很會唱歌，當種田收穫碾穀子時，她們就會邊唱歌邊吹穀子殼；一些戀愛的歌，帶小孩哄小孩睡覺的歌，我就是這樣在一旁聽聽哼哼，也許就是我常常跟老人在一起才會唱許多古老的歌。

在我 7 歲時開始去讀書，要到花蓮北埔讀三年日本字，因為去豐濱得先住宿舍，很可憐。所以爸爸帶我去 Kalewan 那裡，住在第二個伯伯家，因為伯伯在 Kalewan 有水田，而我便在 Kalewan 幫忙作田、放牛。我在學校和 Taluku ( 太魯閣族人 ) 一起唸書，他們的家住在秀林。我有看過他們吹口琴，這和我們 Kavalan 老人吹的口琴很像，就是把竹子做的薄片放在嘴裡而手在一邊拉拉，這叫 tobu?tobu ? 我小時候在新社也有看過老人吹，長大以後就沒再看過了。另外還有一種叫 tulaniyan ( 鼻笛 ) 用竹管做的，用一個鼻孔這樣吹。通常這兩種都是在休閒時拿出來娛樂用的，男女都有人吹。

以上是潘龍平與朱阿比學歌的經歷，在其過程中顯示幾點關於歌謡的社會背景：(1)歌謡平常被當作一種休閒時的娛樂，特別是在工作之餘，而以前主要的經濟活動是種稻，稻作需要許多勞力，所以常常聚集了許多老老少少一起工作，歌謡就在這樣的場合中被流傳和發展開來。因為他是營造一種比較輕鬆的情境所以嚴肅時是不宜的，如打獵具有危險性需要專注，種稻的第一天是一年工作的開始需要努力不懈以便有好的開始，村子裡如有人過世大家都表哀傷，不宜歡樂等；(2)儀式的歌謡則是在儀式進行





中才能傳承，如果沒有人會唱那麼儀式便沒辦法舉行了，可見歌謠在儀式中的重要性。(3)新社噶瑪蘭人並沒有留傳下樂器，很可惜在 1993 年田野期間至今並沒有發現；而其演唱歌謠時只有清唱並沒有樂器合奏，不過當其 Kizaiz 或 Pakelabi 舞蹈時腳會綁 amiLo（小鈴鐺）而發出 salingo（叮叮噹噹）的聲音。

## 參、噶瑪蘭歌舞的音樂術語與系統

在移川子之藏 1936 年的歌謠研究資料中談到，“歌謠的總稱謂噶瑪蘭語叫：Sakari，表現實感，使用語言、動作即是歌，而舞蹈也是 Sakari 的一部份”。“即使歌謠的內容一樣，亦會由於歌手的性別，而名稱有異；男性唱歌時稱：Sakari，女性唱歌時叫 Sairai”；男性 Sakari 的歌謠內容以祖先的故事較多，叫 Satazayan，其他歌謠有如慶祝歌、祭歌等叫 Kissai，輓歌、弔歌叫 Batoghân；但他沒有談到這些歌是不是只有女人唱。在淺井惠倫的調查錄音中，在宜蘭社頭叫一般性唱歌為 Saturai，而特別的儀式歌謠叫 Kisaiz，花蓮港加禮宛社則有 Satulaji、Qatavan、和 Kisaiz，台東的三間屋則有 Sakari、Kisaiz，大峰峰則有 Qatavan 的歌謠<sup>⑯</sup>。而筆者新社的田野訪查中，他們歌與舞的一般性概念是分開的；叫唱歌為：Satzai，跳舞叫 SaLagiau，ToRbuwan 叫唱歌為：Melina；這些是一般性歌舞。特定的祭典歌舞則跟儀式的名稱一樣；是和一般性 Satzayan 有區別，如叫 Kisaiz、Pakelabi；其語詞本身就含有到屋頂上歌舞的意思，而這些歌是女人唱的而且只有祭典時才能傳唱，本身包含著一套嚴格的禁忌規則。死亡儀式 Batoghân 的歌他們曾經聽過，但現在已經沒人會唱了，只有朱阿比在儀式中突然又憶起一首。至於歌手的性別也沒有如移川子之藏的資料中談 Sakari（男歌）／Sairai（女歌）的區別，男人女人都傳唱敘述祖先神話傳說故事的歌，但是治病儀式的歌謠 Kizaiz、Pakelabi 還很完整的被 mtiu 傳唱。簡而言之在現今的社



<sup>⑯</sup>朝倉利光、土田滋編集 1988 環シナ海日本海諸民族の音聲映像資料の再生解析 北海道大學應用電器研究所，PP47-62。



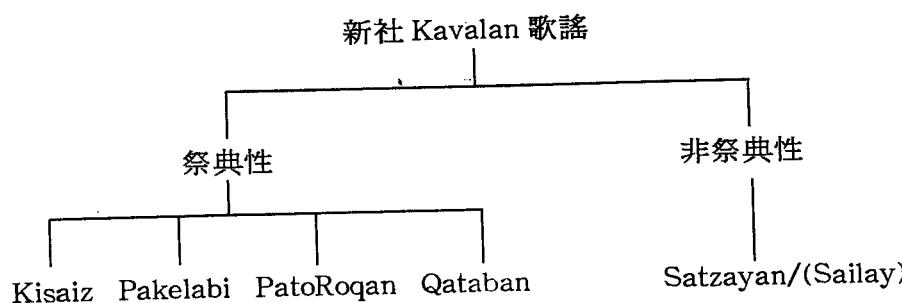
會中，歌的祭儀性類屬區別才是歌者角色性別區分的原則，而語言上並不直接區分歌者的性別：如 Sakari / Sairai。另外，總的說不同地區的 Kavalan 人在歌謠的類型上，基本上還是有祭儀性的如：Kisaiz、Qataban(Qataban)，還有非祭典性的 Satzai 這兩大類歌謠，至於這區域性的比較研究則需要更多的資料。以下筆者製一表格以方便作比較：

年代	音 樂 語 彙	採錄者	地 點 (受訪者原居地)
1936	<b>Sakari</b> (歌謠、舞蹈、男歌)：內容多祖先故事，又叫 <b>Satazayan</b> 。 <b>Sairai</b> (女歌) <b>Kissai</b> (慶祝歌、祭歌) <b>Batoghan</b> (輓歌、弔歌)	移川子之藏	
1936	<b>Saturai</b> (唱歌) <b>Kisaiz</b> (祭歌)	淺井惠倫	宜蘭社頭
1936	<b>Satulaji</b> (歌謠) <b>Qatavan</b> <b>Kisaiz</b>	淺井惠倫	花蓮港 加禮宛社
1936	<b>Sakari</b> <b>Kisaiz</b>	淺井惠倫	台東 三間屋
1936	<b>Qatavan</b>	淺井惠倫	台東 大峰
1993-1999	<b>Satzai</b> (動詞，指唱非祭典性歌) <b>Satzayan</b> (名詞，非祭典性歌謠通稱) <b>Salagiau</b> (動詞，指跳非祭典性的舞) <b>Melina</b> ( <b>toRbuwan</b> 語，指一般性歌舞) <b>Kisaiz</b> (名詞，指 <b>mtiu</b> 巫師入會儀式性歌舞，隱含到屋頂上跳舞之意；動詞為 <b>Kisaizan</b> ) <b>Pakelabi</b> (名詞，指 <b>mtiu</b> 巫師每年舉行一次的治病儀式歌舞)。 <b>Qataban</b> (名詞，原指祭人頭歌舞儀式，今為豐年祭歌舞之意) <b>PatoRoqan</b> (祭亡靈之歌) <b>Sailay</b> ( <b>toRbuwan</b> 語，即興唱詞、開玩笑的歌謠)。	劉璧榛	花蓮新社





另外，新社的噶瑪蘭語裡有一些專門的語詞來描寫其唱歌及舞蹈的形式，以下做簡單的介紹；(1)有關 Pakelabi/Kisaiz 祭典的歌舞形式：通常開始時是由 mtiu 的老師領唱，接著由衆 mtiu 合唱，噶瑪蘭稱此種專門的唱法叫 temuyabu，意即一個人先唱從虛詞唱起，如 ao-ao-wa，he ya ho 等；而且整個儀式過程中的歌謠並沒有應答唱法。如果是在現在的 Qataban 中則男女都可帶頭唱，但是從第一句唱起，接著大家從第一句又開始一起合唱，而通常不是虛詞，這種領唱方式叫 kun na payku satzai，接這大家一起唱叫 niz payta satzai。二個人一起合唱叫 qin na usa? satzai payta，不過流傳下來的歌謠中並沒有這種歌唱形式的，即使情歌也是一人唱；幾乎所有的祭典歌都是很多人合唱，除了現今的 Qataban 中有夾雜幾首阿美族曲調、Kavalan 歌詞比較歡樂性的、有應答唱法的出現以外；總之，一起合唱這就叫 Kisaiz、Pakelabi、Qataban。Kavalan 的集體性歌舞多是神聖的、嚴肅的，而合唱是其典型祭典的歌唱形式，為了凝聚集體意識，同時這也表示展示一種力量。另外 Qataban 祭典時一同歌舞圍成圓圈圈的形式叫 kulisen，手牽手不交叉叫 maqawi?，不過在以前砍人頭回來的 Qataban 中 maqawi? 是要手持柺杖來跳舞而且人跟人之間還會牽一個像筷子長度的木杖，主要目的是怕弄壞身上穿的簷衣。而這些祭典性的舞就是一些單純的動作重複。在 Kisaiz 和 Pakelabi 儀式時，舞就不一定是圍成圓圈圈；多半成二排直列式，而人的動作配上歌謠反而像是在表演一齣治病的戲劇。(2)非祭典性的歌舞形式：一般日常性的歌舞前面已提過叫 satzyan 或 sailay 這就不一定是合唱的形式，含有 niz ka satzai (獨唱) 然後輪流唱的意思，也就是等一個人唱完一段另一個才再接著唱，這之中常有互相較量比賽的意味。以下將製一圖表方便瞭解現有的新社歌謠系統：





編號數	Kisaiz 的歌謠 ⑦
1	<b>Siniwawa yaniyag</b> (歌詞頭，祖先之意。也叫 Vanoqen，到屋頂上歌舞)
2	<b>A Salamai ziyanan</b> (歌詞頭，女神名之意。spaw，儀式正式開始前在祭祀時的歌舞)。
3	<b>He ya ho he e</b> (歌詞頭，無義。ga salai pahto；儀式正式開始，向神牽引絲線的歌，然後昏倒。)
4	<b>Salamai se ziyanan</b> (歌詞頭，女神名之意。ta! ta! ta! 叫醒mtiu 的歌)
5	<b>Paqan tu patai</b> (Pa---qan：使吃，patai：死人；餵養死人吃東西之意。祭神靈、祖靈特別是每個mtiu 家的祖靈的歌)
6	<b>O ko zaya o saweliya na yawe</b> (歌詞頭，無義。正式招神儀式後所有人聚在一起唱的歌)
7	<b>Io io na ne nae</b> (歌詞頭，無義。正式招神儀式後所有人聚在一起唱的歌)
8	<b>Al a o ina o</b> (歌詞頭，無義。正式招神儀式後所有人聚在一起唱的歌)

Pakelabi 的歌除了 Kisaiz 編號第一首到屋頂上唱的歌絕對不唱以外都一樣。Kisaiz 和 Pakelabi 的歌謠通常沒有命名，只是以起頭的虛詞來稱呼，或儀式的目的功用來指稱，如是祭死人的。其他歌謠的內容則皆以呼喊神名為主。歌編號 1、3、4、5 是有嚴格順序和秩序的，平時絕對禁止演唱，特別是 3 和 4，因為唱此歌是為了跟神靈拿 salai 絲線來治病，並且可到神靈地去，這個部份對 mtiu 而言才是真正儀式的部份，絕對不可亂來，否則嚴重的話 mtiu 的 dazusa(靈魂) 可能會回不來而死掉。

⑦這些歌謠詳細的歌詞記詞及翻譯可參見明立國 1995 噶瑪蘭族 Pakalavi 祭儀歌舞之研究宜蘭研究第一屆學術研討會論文集 宜蘭縣立文化中心 P92-119 及偕萬來、潘金英採詞，吳榮順、鄧蕙瑾採譜 1996 噶瑪蘭族歌謠 新社國小。及吳榮順製作 1998 噶瑪蘭族之歌風潮有聲出版公司。及劉璧樺 1998 mtiu (女巫師) 的產生---Kavalan (噶瑪蘭) 社會中性別支配基礎的結構研究 宜蘭縣史館 pp24-25, pp30。





明立國在噶瑪蘭族 Pakalavi 祭儀歌舞之研究論文中將 Pakelabi 歌謠分為六大類型：(1)神名；(2)過世巫師的名諱；(3)祖先；(4)過世的親人；(5)祭儀用品；(6)自我認同砥礪之詞<sup>⑯</sup>。筆者則認為其所分類的前四項其實是同一類，也就是其信仰中心裡神靈的階序；在以前歌謠呼喊神靈名時本來是有一定順序的，一定是先創始女祖、男祖；然後過世 mtiu 老師名，這部份只有女人名；接著是廣泛的祖靈通稱，最後是自己過世親人的名字，不過呼喊這些近親名字只有在 Paqan tu patai 時才可。圖示如下：

Salamai 女神 → Siagau 男神 → mtiu 老師（女）→ Vai 女祖先通稱  
→ Vaqi 男祖先通稱 → mtiu 過世女親人 → mtiu 過世男親人

透過對其歌詞內容的分析，可見其神靈世界中是有大、小；誰比較神聖、優先的概念，而且有明顯女性優先的概念。不過現在在筆者參加新社三次的 Pakelabi 儀式中聽到的歌詞內容，神的階序仍存在，只是女性、男性做為先後叫的區別已不存在了，這樣的變遷正也反應出其社會結構中性別結構有了轉變，女性不再優先的現況。直接呼喊神靈的名字、mtiu 師父名及死去親人名，是其歌詞中很大的特色，因為 Kavalan 人相信為了安慰神靈們的心，要給他們這種有名字的對象吃。只要如此，他們一定會好好地給他吹氣，Sumuniu（吹氣治病），治好他的病，一定會好。也就是說，在其神靈觀裡有另外一種沒有名字的 masukau（惡靈），而在 Kisaiz、Pakelabi 時是避免的，不祭拜的。Kisaiz、Pakelabi 歌詞另一大半部份則是唱一些自我解釋儀式所需的物品、描述儀式如何進行，而且叮嚀儀式要持續下去的詞。所以整個來說，他的一套歌詞就是點出儀式的歷史，現在如何進行，以及以後要延續下去的願望。Kavalan 是沒有文字的民族，我們可以看到，這樣的民族如何透過儀式及其儀式中自我解釋的歌謠、禁忌來延續和傳播他自己的傳統信仰及歷史。

<sup>⑯</sup>明立國 1995 噶瑪蘭族 Pakalavi 祭儀歌舞之研究 宜蘭研究第一屆學術研討會論文集 宜蘭縣 立文化中心 PP117。



PatoRoqan 的歌謠本來已經無人會唱了，但在 1998 年的一場儀式中朱阿比突然想起來；記詞如下，採譜於附錄一。

### PatoRoqan

*i ya gumu dama yan, si ma liku wan ni ya,  
sa-ubi ni sagan yan binasang a yaniyang,  
sima suvah taniya mada u wa u wa-u sa si ya o,  
hei-yu hai ya hai ya-e*

至於歌詞她完全不知其意，記憶中只是以前聽他媽媽唱過。這首歌只有她一個人在 PatoRoqan spaw 時當手中拿著酒、地下擺著代表豬肉的祭品，並且對著臉盆呼喊祖靈時唱起來的。

Qataban 流失的傳統祭儀歌謠非常多，相對地出現了許多現在新創作的歌謠。以前流傳至今的唯一一首是：moi moi sinawali，而現在新創的則有前面介紹 Kisaiz/Pakelabi 歌謠中編號第 6 首的：O ko zaya o saweliya na yawe 也就是正式招神儀式後所有人聚在一起唱的歌；另外其他同性質編號 2、7、8 的歌應該也是可以拿來唱，只是實際田野中發現，當朱阿比在教唱時，其他人學不來，因為歌詞的虛詞部分曲調變化較大，很多人音跟不上、或省略、或轉不過來。除此外，還有阿美語 Kavalan 語的歌如：Laliki（其意為豐年祭；阿美族語則為海祭、豐年祭之意。）、Qataban pai-ta（我們來跳豐年祭歌舞）damu na vaqi（祖先以前住的地方）等。過去 Qataban 歌謠是充滿禁忌，只有男人在歌舞，女人、小孩是在旁邊看。現在則無特別禁忌，所有的人一起參加歌舞，唱的歌也不像 Kisaiz/Pakelabi 的歌有一定的順序，他不再具有神聖性了；通常現在 Qataban 豐年祭時，是由男生或女生在半圓圈的開始領唱和領跳，歌唱的方式則有虛詞領唱、或像阿美族的應答唱法，或從第一句唱起但不是虛詞 *kun na payku satzai* 的領唱方式。總而言之，現在 Qataban 歌舞已有很大的轉變。下一段將會特別分析探討這樣變遷的社會意涵。

Satzayan 的歌也是不斷地減少當中，在新社採集到的有：(1)二首不





同詞曲的兒歌；一是 ina wa 細小朋友玩耍唱的，二是 he-ju baeyaya 是唱給小孩入睡的歌。；(2)二首同曲不同詞的戀妻 / 戀夫情歌；(3) qai tamun satzayan：採野菜的歌；(4) qai baut Satzayan：出海打魚的歌；(5) sailay 自編歌詞、開玩笑的歌二首：ta ni noban monbos to rafe 及 a-i-yu-o, niyok ka lazin。這些歌並沒有固定專有的歌名，新社的人們常以其內容描述的活動來稱呼，比如：小孩玩樂的歌，描述人們去採野菜的歌等。這一部份的歌謠詞的即興特性很強，人們常常使用同一曲調但配上因時、地位置宜的不同詞。

## 肆、Qataban 歌謠變遷的分析

Qataban 的儀式今在新社 1944 年出生現年五十多歲的這一代與上兩代間變化非常大（約 1900 年至今）。研究這整個變化的過程，可以讓我們更瞭解今天新社的 Kavalan 文化社會是怎麼形成的，及為什麼其他的舊社都已漢化、或阿美族化而逐漸消失，新社的 Kavalan 人卻可凝聚新的一股認同力量，持續產生族群新的生命力。透過分析噶瑪蘭人在不同時期的 Qataban 儀式中都唱些什麼歌，為什麼唱這些歌，這些歌有何特色、是否有實用功能、或是這些歌背後的象徵意涵是否轉變等等，來看噶瑪蘭人在面臨變遷時，小社會如何做調整。也就是透過對此儀式、儀式歌謠歌詞的背後隱含的象徵系統的分析來看：Kavalan 人如何運用 Qataban 儀式這個機制來持續相同的概念、解決相同的問題，但表面上整個儀式已轉換成不同的樣貌了。

以前特別是二十世紀初時，Qataban 是 Kavalan 人和 Maitomale（噶瑪蘭語，指太魯閣族人）殺人頭出草後的一種祭靈儀式；殺人頭 Kavalan 叫 sataban（動詞），toRbuwan 人叫 sitaban，阿美族叫 misatabaLe；以前新社襲擊太魯閣族人砍人頭的地方是在 qoleR（今小湖），那裡是社的入口處，為瀕臨海岸高起的小山，也是族人竹筏出海捕魚的地方，而太魯閣族人常常躲在那裡想偷襲 Kavalan 人；社裡的男人為了保衛安全，會上山去砍太魯閣的人頭，當他們殺了人之後，會從中取一個人頭作代表，





把頭拿回去插起來放在屋外，然後再把人頭吊在 patulisan (今新社國小操場後面的竹林) 那裡的竹幹上；最後男人便會穿著 (sangsui) 蓑衣，手持柺杖牽手圍成一個圓圈，圓圈中間立一根棍子 (是 tunum : 柄杖)，把頭掛在上面，然後由帶頭回來的勇士及老人 spaw (祭祀唸禱詞)，開始歡慶飲酒歌舞；女人則在一旁 temangaR do Rah (倒酒) 不與之共舞。潘龍平憶起一句專門描寫這種情景的話：

kulisen                    Qataban to qoRo ta tebu?tebu?ban  
圍圓圈一直轉            歌 舞            頭                    中 間

這個時期留下來的祭儀歌謠在新社只剩 miomio 這首，而同一曲調的歌謠在淺井惠倫的社頭跟大峰峰的錄音中也出現，不過目前為止不知其歌詞之意。以下將分述採集到不同版本的歌詞：

**歌一、Qataban**：1936 年 淺井錄音、吳林氏伊排 (宜蘭社頭人) 演唱

：(歌譜見附錄二)

- (1) *A-o le-nana-e yaba, vaqi vaza no za nozum nodom o ze o le nanai,  
Miomio sinawali e- nana ya o*
- (2) *A-o le-nana-e yani no sisin nana di, a-da moma ci baku o e nanai,  
Miomio sinawali e- nana ya o*
- (3) *A-o le-nana-e ya goman ni ba danena dimi zusei milasan dila dido  
ciba nao nao no a ci dasan na iba ci o e nanai  
Miomio sinawali e- nana ya o*
- (4) *A-o le-nana-e ya dae ziga goman niba tolei na dimi si nai si e a  
saie ziga saie na a o zina la na a-o zina smagen domi kita cimi dimi  
tzse na e a-o lei nanai,  
Miomio sinawali e- nana ya o*
- (5) *A-o le-nana-e ya sae ziga dae na o goma lovaden zino zanei ziyan  
no ya lalaga kakiyata molei lazta noke nan a-o zi bakan lasan a  
Miomio sinawali e- nana ya o*





**歌二、Qataban** 1984 年明立國錄音 Umus Nauing (潘朱老毛) 花蓮新社

演唱<sup>⑯</sup>

(1-1) *miomio* sin nawali a-o le na na ya we

前奏，像喝酒醉那樣，無意。 指要開始了 應和應和的音

*ziga-ziga* (*tiuwan naya*) *litoliju* *kalewan*

看看，這樣 音而已 躲藏 加禮宛

\* *litoliju*：是 *toRbuwan* 的話，指躲躲藏藏的偷看別人的行動，偷窺。

*kalewan*：Kavalan 人的自稱之一，原是宜蘭的舊社名，在今五結季新村，後部分社人遷移至花蓮北埔，因此在花蓮新居地也叫加禮宛，而現新社部分人也是從此再遷過來的。

**整句之意：**太魯閣人在山上的地方，這邊看看，那邊看看，躲躲藏藏的偷窺加禮宛人的行動，準備要獵取人頭。

(1-2) *kaleyawan sala nanato juwai-i a-o le nanai*

加禮宛人 音 一直看 東方 無意

\* *juwai-i*：是 *toRbuwan* 的話，指東方

**整句之意：**描寫敵人太魯閣人仍不死心一直在山上等，一直在山上看，看看有沒有加禮宛人的頭可以拿，而這些 Maitomale 都是從東邊來的。

(2-1) *miomio sinawali, a-o le nanaya we*

無 意

(2-2) *tala tala mai-i mauto, naonawa (juwai-i an)*

等 等 沒有 來 東看西看 東 方

⑯歌詞的詳細翻譯在潘朱老毛沒有說明的部分，是由 1994 年筆者透過朱阿比與潘龍平訪問補上的，因為當時錄音中並沒有逐字解釋，只有大略的解釋。





(2-3) *a-nano a-la niyaqi tjuwatuya, a-e bo na(babau) a-o, e nanali*  
拿 上 面

\* 這句是 toRbuwan 的話很深，大概是拿你的頭的意思。

整句之意：指在東方等你們來，可是都等沒有

(3-1) *miomio sinawali, a-o le nanaya we*  
無 意

(3-2) *zina aimi Maitomale o qomalem*  
這樣 我們 太魯閣族人 拐怪，多詭計

\* Maitomale：原意有一種奇怪、拐怪之意，指太魯閣人是偷偷摸摸不好的人。

(3-3) *mai-imu ka toliju kalewan a-o le nanali*  
沒有 偷窺、躲藏 加禮宛人

整句之意：描寫 Kavalan 人如何看待太魯閣人；說他們是壞人走路都偷偷摸摸、躲躲藏藏的。

(4) *miomio sinawali, a-o le nanaya we*  
無 意

整首歌潘朱老毛 (Umus nauing) 說道：這歌主要的意思是說，每天看海，希望有人來，而能夠拿他的頭下來，更希望你們把你們的親戚都帶過來，然後我會把他們的也帶回來 spaw Qataban 跳舞。她談到以前的 misin Qataban 一定要穿蓑衣來跳舞，不管有沒有下雨，因為以前砍殺人頭時唱 miomio 這個歌，天空就會下雨，很像說人頭會流血很髒，而下這個雨來洗刷這樣的邪氣。事情到後來，如果很久沒有下雨了，部落裡的老人也會穿蓑衣唱這個 miomio 的 Qataban，他就變成一個祈雨的儀式，而往往真的會很靈驗的下起雨來，不過現在的豐年祭在 Qataban 時，不會像古時候那麼靈了，因為沒有老人 spaw，要有 spaw 才好、才會下雨。至於 Qataban 的歌還有別的，只是現在很少人會唱，都忘記了，因為那時候





我還很小（潘朱老毛），女人和小孩只能在旁邊看。

等到日本人來後禁止殺人頭，而且開始漸漸定居農耕後，這些同曲調但填上新的詞的歌謠就變成了夏季豐年祭歌謠，實際上是豐收後拿這一年的收穫來崇拜神靈，以便祈求新的一年豐收，這些歌謠不再具有過去的禁忌性，男女在農忙後都參加 Qataban，而 miomio 不管男女大家都來唱。而且相對地乞雨的功能也主要轉成爲乞求穀物的豐收了。Kavalan 在過去農耕社會裡需要勞動力來耕作、收割等，男人組成的 safasafasayan (年齡階級組織) 便負責幫忙村子裡的農事、還有蓋草房子等；但後來日本殖民政府政策的介入，使原來主要的軍事守衛功能 (sataban) 因而去武力化轉換成不具軍事功能，但 safasafasayan 仍是以男人爲主的村落性組織，Qataban 傳統儀式中男性爲主的歌謠特色仍不變，只是儀式中，加入了女子共歌舞增加年輕人彼此認識和相聚的機會，以促成婚姻的機率提高留住勞動力，而歌謠也變的多元化和生活化，還加入許多調性比較活潑的日本曲調、阿美族曲調的歌謠。如：miomio 不再唱了，因爲是招靈的，不適合比較歡樂的氣氛，而且這時期 Qataban 是和鄰近的阿美族（東興的）一起跳舞，地點不一定在新社，有時候在東興；大家唱的是阿美族豐年祭歌爲主。有時候同一年，另外在新社也會辦以 Kavalan 爲主的 Qataban (豐年祭)，這時來參加的人就有來自宜蘭、北埔、台東長濱各地的親戚。而在這樣的場合中 miomio 的歌變成了要唱的歌，因爲這才是 Qataban，但不能再唱要砍太魯閣族的人頭了，整個歌詞就換了內容，茲述如下：

### 歌三、Qataban：1994 花蓮新社朱阿比演唱、翻譯（歌譜見附錄三）

(1) *Miomio sinawali a o le nana ya e*

無 意

*hingna o qalilizaqan ta ya stangi lezen zao, za u wa a-o*

爲了起音方便，無意 高 興 現在 今天 無意

*le nana e*





整句的意思：我們今天現在很高興要舉行 Qataban 跳舞唱歌。

(2) *Miomio sinawali a o le nana ya e*

無 意

*hingna o kanamo goniyan na kini vai vai yan na , a o le*  
爲了起音方便，無意 應該如何呢？ 這是 阿媽 無 意  
*nana ya e*

整句的意思：古老的儀式要怎樣做下去？這是古時候阿媽、祖先的，一定不能斷掉。

(3) *Miomio sinawali a o le nana ya e*

無 意

*hingna o kanamo goniyan na kini vaqi vaqi yan na , a o le*  
爲了起音方便，無意 應該如何呢？ 這是 阿公 無 意  
*nana ya e*

整句的意思：古老的儀式要怎樣做下去？這是古時候阿公、祖先的，一定不能斷掉。

(4) *Miomio sinawali a o le nana ya e*

無 意

*hingna o qa lilizaqan ta ya a-i ta na Kavalan, a o le nana*  
爲了起音方便，無意 高 興 我們是噶瑪蘭 無 意  
*ya e*

整句的意思：我們是噶瑪蘭人現在很高興要跳舞唱歌。

近幾年的 Qataban 則隨著田地的休耕大量年輕勞動力的外流、國家政治體制的介入又轉變了形貌；部落裡的年輕人不再保衛村落族群的生存空間，而這整個部落族群活動空間由國家政府來掌控，人力資源的分配也整合進國家體系與勞力市場邏輯中：季節性的打獵受到限制禁止，魚貨除了





供應部落內部消費所需外，無法在其他市場賺取日常生活的開銷之貨幣所需，部落中原來的 safasafasayan (年齡階級組織) 不再像過去一樣日常性地運作；夏天年輕一代的族人們回到村落舉行 Qataban，在歡樂歌舞及共食的儀式中，歌謠變成了此儀式中文化傳承的重要媒介，歌謠的類型就變的以 satzayan 居多，男女同歌同舞不再以男性歌謠為主；而儀式的進行仍由 mtiu 和長老來 spaw (祭祀祖先) 開始，然後圍成非封閉性的圓圈，由男長老或年長女的 mtiu 起音帶動合唱共歌舞。其儀式歌謠不再具有神聖性的特色；多元變成主軸，比如帶有 mtiu 在 Pakelabi/Kisaiz 歌中呼叫我靈，祈求幫忙的詞，加上 miomio 的調，阿美族調填上 Kavalan 語的歡樂歌。茲舉例如下：

*qalilizaqan pai-ta stangi* (現在大家高興要歌舞) 1998 年花蓮新社潘金榮演唱翻譯

- (1) *qalilizaqan pai-ta stangi aita na safasafasayan*  
高興 我們大家 現在 我們的 分組 (年齡階級)
- (2) *maqawi pai-ta stangi aita na safasafasayan*  
手牽手跳舞 我們 現在 我們的 分組 (年齡階級)

透過以上歌謠歌詞內容的翻譯及簡單民族誌的描述，最後我們來分析這整個儀式歌謠的變遷。Qataban 起源時主要是跟殺人頭有關，是一種以男人為主、軍事防衛性質的儀式；所以唱的歌謠是為了招祖靈，以求其幫助 Kavalan 人能再獵到人頭。而這是解決攸關族群的延續、生存問題。而舉行儀式的同時，常常會下雨，因為歌聲招靈之故，然而這正好用代表祖靈所賜予的雨水來洗淨這樣的不潔的邪氣。雨跟 Qataban 歌謠便建立起一種象徵性的因果關係。而雨跟穀物又有絕大的關係：在後來的時期，Kavalan 人不再砍人頭或經常性的到山上採集野菜、打獵；人們靠耕種稻子維生，需要水變得很重要，而如以前的 Qataban 儀式一樣，雨跟 Qataban 歌謠是已有一種象徵性的因果關係的連結，所以經由相同的儀式、曲調歌謠，祈求來年不缺水、有充足的雨水，當然穀物就可以豐收了，所以





這個時期族群延續、生命生存的經濟問題就可以解決了。而耕作需要大量的勞動力，男人的主力已不再是去砍人頭了，所以 safasafasayan（男人的年齡組織）軍事的功能轉化成農作生產部隊和集體勞動的工作。但是，稻子收成之餘還是要解決族群延續的問題，因此這個時候 Qataban 仍扮演跟生產性有關的象徵儀式的角色。在儀式中男女共舞變得很重要，如此一來不同地方來此工作的男人才有機會變成新社的 Katabu（女婿），婚姻、生產的問題才可以解決。新社在 1930 年出生的一代就已有跟阿美族通婚，直到 1944 年出生的 Kavalan 人跟阿美族通婚的更多，所以 Qataban 形式和歌謠的阿美化，成為這時期的型態。但是跟阿美族一起的豐年祭漸漸無法跟 Kavalan 日益在形成的自我族群認同配合；很快地我們看到新社的 Kavalan 人自己在部落中再舉行 Qataban，而且是以 Kavalan 的歌謠、語言為主。這時候大家對 Qataban 的認知很快的就會在與 miomio 這首傳統 Qataban 歌謠聯想在一起，只是現在耕作的人不多了，雨已不再是生活中所企求希望的重心了，經濟民生的問題年輕人出外到城市裡解決，但族群文化的代間延續變成主要的問題，所以很自然透過一年一度 Qataban，年輕人回來的時候，經由 Qataban 的歌舞尋求族人自己的自我認同，解決族群延續、消失的問題，同時透過 miomio 的歌謠以自別於阿美族。同時這個時候 miomio 的歌詞內容變成了跟 Pakelabi/Kisaiz 歌謠中很類似（由朱阿比改編），唱到：古老的儀式要怎樣做下去？這是古時候阿媽、祖先傳的，一定不能斷掉，要一代一代傳下去。這個歌詞的轉借正好跟現在的 Qataban 有相同、類似的情境；正也展現出：現在面臨族群認同危機意識的存在，與企圖重新恢復以新社 Kavalan 人為中心的 Qataban 的動機。總而言之，在幾經變化當中我們看到 Qataban 儀式都圍繞著生命、生產、繁殖的主題，其中並且透過雨做為象徵的連結的轉換。儀式的表面功能變了、樣貌變了，可是深層的問題、象徵系統還是連結在一起；就像 miomio 這首傳統 Qataban 歌謠，長久下來歌謠的詞變了，但曲調都是雷同的。





## 伍、非儀式歌謡的歌詞內容整理與分析

本論文最後接著將敘述非祭典性的歌謡，介紹整理分析的主軸分 satzayan 與 sailay 二種：

### 一、satzayan

(一) 兒歌（唱給小孩子聽或是小孩子傳唱的歌。）

歌一、<sup>㉚</sup>

*ina wa-a, ina wa-ya, malo diya posawan ;  
(semun muna) pay - ita, a zazako pay - isu, I-zo na izo  
na ya-e, ana (izo na ya-e ana)*

(1) *ina wa-a, ina wa-ya, malo diya posawan ;*

唱歌啊！ 唱歌啊！ 不知道意思

**整句的意思：就是說唱歌啊！大家唱歌！**

(2) *(semun muna) pay - ita , a zazako pay - isu , I-zo na*

指大家 你輸我贏 指你

*semun muna* : 你在前面，我也要在前面，

*a zazako* 指你輸我贏

*a zazako pay - isu* 指：你輸了、我贏了你很可憐的話

（這句是 toRbuwan 的話，意思很深。）

**整句的意思：指大家一起跳舞啊，你爭要在前面，我也爭要在前面，而結果是我贏了你輸，你實在是太可憐了啊！這句話有一點譏笑和取笑別人甚至是開玩笑的意味。**





(3) izo na ya-e, ana (izo na ya-e ana)

無 意

關於整首歌的註解：這首歌是當孩子在玩的時候唱的歌，指小孩子們爭先恐後在歡唱跳舞；算是兒歌、彼此開玩笑的歌，而平常大家在娛樂輕鬆時也會唱。

歌二、<sup>②</sup>

he-ju ( naka-esoko ) - baeyaya - o kasolini nane  
kase - e qalaju zika e za - e - ko  
melina-iku timai-isu baeyaya - o , ziqa - isu  
omatani omatani zinku - isu sesoko ba - iyai  
kasulininai kase - e kalajuzika ne ka  
iza zinko qole melina sako baeyaya - o

(1) he-ju ( naka-esoko ) - baeyaya - o kasolini nane

無意 我給你搖 孫子啊 安靜睡覺

整句的意思：孫子啊！我幫你搖搖籃；你就是好好的安靜睡覺吧！

(2) kase - e qalaju zika e za - e - ko

這樣 我要搖你 這樣 無 意

整句的意思：我要這樣搖你！

(3) melina-iku timai-isu baeyaya - o , ziqa - isu

我邊搖你邊唱歌（我）你（指嬰兒）孫子 就是這樣

整句的意思：孫子啊！我就是這樣一直唱歌，一直搖你。

(4) o-mata-ni o-mata-ni zinku - isu sesoko bai - yai

喔 眼睛 你的 嘴 眼睛 你的 就這樣 你 就這樣 我 孫子

<sup>②</sup> 1984 潘朱老毛唱，明立國錄音，1994 筆者透過朱阿比重唱整理翻譯。





**整句的意思：我就這樣搖你，你的眼睛就不要亂看，好好的睡吧！**

(5) kasulininai kase - e kalajuzika ne ka

睡覺 這樣 輕 鬆

kasulininai 是 toRbuwan 的話，叫你很輕鬆地睡覺的意思，是具有很深含意的詞句。（而一般 kavalan 語叫睡覺為 kailem。）

**整句的意思：叫孫子輕輕鬆鬆睡個好覺。**

(6) iza zin-ko qole melina sako baeyaya - o

這樣 我 唱歌 如此 孫 子

**整句的意思：我就是這樣一直唱歌，孫子你好好地睡吧！**

關於整首歌的註解：是阿嬤、阿公說孫子、孩子啊！我給你搖，你就要睡覺哦，你不要不睡覺；你要慢慢倒下去，你的眼睛不要飄來飄去的亂動；你也不要哭啊，我在你身邊照顧你。這首歌是唱給孩子或孫子聽的，哄他們入睡的歌。以上這兩首兒歌是由 Umus Nauing (潘朱老毛) 唱，朱阿比、潘龍平口譯<sup>②</sup>。

## (二) 情歌

這首同一曲調的歌謠共有三種不同的歌詞，一是戀妻歌，伊能嘉矩在宜蘭奇武荖採集，朱阿比唱翻譯；李壬癸記詞整理<sup>③</sup>。一是潘朱老毛唱，談丈夫的無情，剩下的是朱阿比唱的，也是跟丈夫有關。筆者將分述如下（歌譜參見附錄四）：

### 歌一、Laba (男子名)<sup>④</sup>

*labayao - o, labayao - o, qati pay - ita siaqonglos ziinsoko*

<sup>②</sup> Umus Nauing (潘朱老毛) 民國前四年出生 (1907) 新社噶瑪蘭人，現已歿。而這兩首歌的錄音是明立國於 1984 年 9 月 9 日下午在新社錄音的。1994 年 5 月新社朱阿比口譯。

<sup>③</sup> 見伊能嘉矩著 楊南郡譯註 1996 平埔族調查旅行 臺北 遠流出版 P43。

<sup>④</sup> 這首歌也是潘朱老毛唱 (Umus Nauing)，她 1907 年生，已歿。是資深的 mtiu (女巫師)。詞是 1994 年朱阿比複念口譯，錄音是明立國於 1984 年在新社錄的。



labayao, kawiyata sa-lazinane sibalo balowai taya e lima —  
a zisoko

labayai — o inano temananta a — tomalazijun disu

(1) laba-yao-o, laba-yao-o, qati pay-i-ta siaqonglos zinso-ko  
男子名 男子名 去 我們 挖海螺 說的 你

Laba : 是指唱這首歌的女人的丈夫的名字。

Labayao : 是為了唱歌的韻才這樣唱。

siaqonglos : 海邊一種長長細細的螺類。

整句的意思：女人叫道：laba laba ! (我的丈夫)，是你說過我們要一起去海邊挖海螺的啊！(通常於冬季時新社的女人們會到海邊採海菜，撿一些海蚵，貝類回家當菜吃，還會醃起來。這是部落裡冬季時盛行的採集活動)

(2) laba-yao , kawi-yata sa-lazinane si-balo balowai taya e  
男子名 來 去 去海邊 拿鐵棒 挖 這樣  
lima — a zisoko

手 說要去-你

balowai : 挖那個東西。

taya : 這樣

整句的意思：laba 我的丈夫，是你說要去海邊那裡，然後我們一起用鐵棒挖海螺的。

上面二句合起來為一個整句：laba , laba ! 是你說要去海邊用長長的鐵棒挖岩壁上的海螺的。其實這句子有點是女人諷刺男人，心裡酸酸的意味在。因為往事不再，只能回想以前夫妻恩愛時的情景：兩人一同去海邊挖海螺的甜美回憶。

(3) labayai-o inano temauan-ta a-(tomalazijun) tisu

男子名 這樣 回家 那時候 吊死 你





tomalazijun：女的上吊自殺了。

**整句的意思：**就這樣手牽手回家之後，女的太太就跑去上吊自殺了，她是爲了自殺給丈夫看。

**關於整首歌的註解：**這是描述一對夫妻原來恩恩愛愛，後來丈夫和別的女人相好，愛上別的女人了，於是太太就說不要緊！手牽手像以前一樣仍到海邊去，只是回來的時候太太就去上吊自殺了。

接著是朱阿比唱的版本：

## 歌二、Laba

(1) labayaya-o - o , labaya-isu — a la za-isiku o zako to si  
nawawa , zingo na a-isu

(2) labayaya-o-o , labaya-isu kana nani diku dogo do-doki na  
isizan, zingo na a-isu

(3) labayaya-o-o , labaya-isu a na nani diku dogo do do sadolisai  
, zingo na a-isu

(三) 採野菜的歌：(qai tamun satzayan) ㉕ (歌譜見附錄五)

katio paiota qai likezun , awita tanian na likezun likezun  
awita nirabatanan (nirabatanan) , nilubas nilabas komni  
nilubas nilubas skawalu , pinaraban maitomal azazakawis

(1) katio paiota qai likezun

哦 大家 採 野菜名

likezun 是一種野菜名，攀爬藤類的草本生植物。

**整句的意思：**哦！大家採野菜去！

(2) awita tanian na likezun likezun

在那邊 在那裡 野菜名 野菜名

**整句的意思：**這種野菜長在哪裡呢？





(3) awi-ta nirabatanan ( nirabatanan )

那邊 在 割茅草的地方

ta : 地方副詞，指在……。

Raba 是割草之意。

整句的意思：在那邊啊！就是我們割茅草的地方。

(4) nilubas nilabas komni

長出來 長出來 什麼時候呢？

Nilubas : 指長出幼苗來。

整句的意思：likezun 什麼時候才會長出幼苗來呢？

(5) nilubas nilubas skawalu

長出來 長出來 夏天

整句的意思：它夏天會長出來。

(6) pinaraban maitomal

好恐怖哦！太魯閣族人（指 taluku 太魯閣族人）

（ toRbuwan 的話）

整句的意思：高山族好恐怖哦

(7) azazakawis

危險之意。

整句的意思：很危險啊！

整首歌的註解：這是以前 kavalan 人和太魯閣族人砍人頭時流傳下來的歌。這首歌是描述 kavalan 人要去山上採野菜，可是那個時候 taluku 高山族人會越過山頭來砍 kavalan 的人頭，所以族人都很害怕，覺得很恐怖又很危險，但一方面又想摘可口美味的野菜吃。這是 Utai (潘龍平) 跟陳仁愛阿嬤學的歌，他覺得這是屬於 toRbuwan 的





歌。至於高山族是打哪兒來的，Utai 說可能是從秀林鄉、萬榮那邊，然後越過靠海邊的山脈過來砍人頭的，而拿人頭的地方是現在的小湖（一個介於新社與磯崎間的小港口，是族人 Satzbe 海祭的地方）。

(四) 出海工作的歌：(qai baut Satzayan) ④ (歌譜見附錄六)

*tai tei ka ya bawa ya o manobi tu lanem  
tai tai ka ya uRu na bukasa na laing  
kanamu koniyan ta saiza nuazing ya anem na  
pasani ka — ya smakai na katio sa imis*

(1) *tai tei ka ya bawa ya o manobi tu lanem*

看啊！ 船 比賽 介詞 雲

Tai tai ka : 你看看啊！

*bawa* : 指小型的竹筏，平常是家中男丁一個人出海，最多二到三人。

*manobi* : 互相競爭在比賽。

整句的意思：來看看啊！船和雲在比賽著。

(2) *tai tai ka ya uRu na bukasa na laing*

看啊！ 頭 的 被覆蓋著的小海浪

*na* : 所有格 : 的。

整句的意思：來看看啊！海浪覆蓋了船的頭。

(3) *kanamu koniyan ta saiza nuazing ya anem na*

沒有辦法 要怎麼辦呢 沒辦法 準備好了 心 的

④捕魚歌：*qai* : 抓，*baut* : 魚，*satzayan* : 歌謡。





整句的意思：要怎麼辦呢？不管海浪多大，我的心已經準備好了，我一定要往前進。

(4) pasani ka-ya smakai na katio sa imis

到那裡去 呢 走 的 要去 到 北邊

pa-sa-ni : pa , 動詞前的副詞。sa : 到或向… (方向) 。ni : 疑問詞；那裡？

整句的意思：要往那裡去呢？就往北邊走吧！

整首歌的註解：這是一首到海上捕魚的歌。形容船在海上行走，白雲這時也在天空中行進著，他們好像在比賽誰走得比較快一樣。海上的浪大，翻起來打在船頭上，該怎麼辦呢？不管怎麼樣，海浪再多，我的心已經早先準備好了，不會因浪大而回頭的。可是在茫茫大海中，要往那邊去呢？我還沒有決定要往那裡走好呢！考慮一會兒，好吧！就決定往北邊走吧！這首歌也是 Upi 教的，她是 toRbuwan 人，所以 Utai 認為這應該是 toRbuwan 的歌；可是現在是新社部落裡人人隨口都會哼唱的歌，相當普遍。當黃昏時，族裡的人同心協力的推著竹筏，捕魚的人好不容易戰勝岸邊海浪，安穩的上了竹筏，心情稍為輕鬆一下，看看雲端踱著下一步該怎麼走去；這首歌族人平常喝酒聊天時也愛唱，看著雲拂著海風，這正是 Kavalan 人夏季生活的寫照。

#### (五) 開玩笑的歌：(歌譜見附錄七)

sagato (sangato) wana satzayan ②

sagato (sangato) wana satzayan ,

pita pita bawa ni tiakun mabuyulai

(1) sagato(sangato) wana satzayan

開始

無意虛詞

歌謠

② sagato ( sangato ) : 開始，wana : 無意虛詞，satzayan : 歌意思是開始唱歌了；是開始的歌；對歌。





**整句的意思：我要開始唱歌了！**

(2) pita pita bawa ni Tiakun mabuyulai

壞的 壞的 船 冠詞 人名（男性）歪歪的意思

**整句的意思：**Tiakun 這個人做的船很差；你看！他人也歪歪的就像他的船一樣。

**整首歌的註解：**這首歌是在諷刺別人的船做的不好。他叫大家來看，Tiakun 做的船，划起來歪來歪去的，做得真是很差勁啊！這類歌的歌詞很短，通常是大家喝酒娛樂時，彼此取笑對方為樂的。人名視對象不同而已變，內容則專門唱一些挖苦別人，講別人壞話的，比如笑人走路像螃蟹等等。至於聽歌的人通常也不會示弱；他會接著以同一曲調，即興加上詞，打起擂台來；你來我往互相對罵、譏諷。

## 二、sailay : ( toRbuwan 的話；自編歌詞的歌 )<sup>⑧</sup>

**歌一：**（歌譜見附錄八）

a - J - yu - o, niyok ka lazing na - o bali tu maka bunuz zao  
 a - J - yu - o. ( di api bakutan ) na azao tolis na  
 kabus na - ka munimun - na - no  
 a - J - yu - o, ( towak salan ) azao basiwaki yan to waki a  
 kalubolan - no  
 a - J - yu - o, ( towak salau ) basitolunan tu nan na kalahabawan no

(1) a - I - yu - o , niyok ka lazing na - o bali tu maka bunuz zao  
 虛詞，無意 放屁 海邊 的 風 從…出來 臀部 這個

**整句的意思：**你放屁就像海邊的風一樣從屁股下面出來。

(2) a - I - yu - o , ( di Api bakutan ) na azao tolis na  
 虛詞，無意 冠詞 人名（女性）的 這個 花花綠綠花紋樣 的



<sup>⑧</sup> sailay 通常沒有歌名，曲調一樣歌詞自創比誰較幽默。以下兩首 sailay 的歌是 1994 年潘龍平在新社唱及口譯，平常老一輩的族人酒酣時就會開始唱起這些歌來。



kabus na-ka munimum - na - no

龍蝦 的 一種長在海邊石頭上的海菜。

整句的意思：取笑 Api bakutan 的皮膚長白癬就像龍蝦的身上花花綠綠有白點的花紋，也像海邊石頭上的 munimum 這種海菜一樣，抓了就會掉。

(3) a - I - yu-o, (di Towak salan) azao basiwaki yan to waki a

虛詞，無意 人名（女性） 這個 戴羊角 角

kalubolan - no

羊 的

整句的意思：Towak salan 的屁股坐久了就像戴了山羊的角一樣硬硬厚厚的。

(4) a-I-yu-o , (di towak salau) basitolunan tu nan na kalalabawan no

虛詞，無意 人名（男性） 白鶯絲柺杖（腳） 的 白鶯絲

整句的意思：Towak salau 的腳長長的，就像白鶯絲的腳似柺杖一樣。

整首歌的註解：這也是一首用來開人家玩笑的歌。而此歌第一段是當很多人在一起喝酒時，突然有人放屁了，就會有人唱這首歌來譏諷他放屁就像海邊有很大的風，不過這風是從屁股出來的。而第二段 Api bakutan 她身上長癬，如果他抓起皮膚來，就會像 munimum 這種海菜一樣散落開來。因為以前在部落裡有很多人長白癬，襯著比較黑的皮膚，看起來花花綠綠一塊一塊的，很像當地的龍蝦，身體綠綠地襯著白色的斑點；大家喜歡拿動植物的特徵來互相消遣。第三段是嘲笑人家的腿細細長長的，就好像白鶯絲的腳，遠遠的看真像兩隻細柺杖。這首歌謠的詞很又隨興，只要看到別人有什麼好笑的地方，出糗的事情，就可以自編歌詞來唱，而這樣的歌長度不限，想要唱多長就唱多長，取笑完了頭、腳還可以取笑眼睛、皮膚等等。





(歌二)：(歌譜見附錄七)

*ta ni noban monbos to rae  
pai za pai zazuku zazuko zazuku  
wama kuwama kuwama no mano  
mano lisa nolisa nolisa salabu  
salabu salabu tila butila butila  
zaoma zaoma zaomizaka mizaka  
mizaka mizaka tosiya*

(1) ta ni noban monbos to rae

現在 虛詞，無意 從頭到尾 衆多人

monbos：意謂做一件事做到完。

整句的意思：我在衆人前也要從頭唱到尾

(2) pai za pais zazuku zazuko zazuku

無意 海螺的一種 小小短短的。

整句的意思：不會像海螺一樣小小短短的。

(3) wama ku-wama ku-wama no mano

起唱 我 從頭唱歌 我 從頭唱歌

整句的意思：我要從頭唱歌的意思

(4) mano lisa nolisa nolisa salabu

無意

整句的意思：你會唱，我也會唱，大家來比賽看誰唱的比較長

(5) salabu salabu tila butila butila

(6) zaoma zaoma zaomizaka mizaka

(7) mizaka mizaka tosiya





(4)～(7)中的詞意有的是單字，有的是無意義的字，沒有特別或連貫的句意，只是連著單字音近似來接唱；像似歌唱接龍，每個人都可以接。

整首歌的註解：這首歌也是自編歌詞的，並與歌一同曲調。而 pita pita bawa ni Tiakun mabuyulai 是 salai 開玩笑的歌習慣開頭的句子，意即告訴大家唱歌的人要開始唱了，請大家注意。可是除了第一句歌詞聲明說這個唱歌的人，要從頭堅持唱到尾的意思外，其他的歌詞幾乎是沒有特別意思的，這些詞只是為了能繼續像繞口令一樣一直唱下去，不讓別人有機會唱歌，所以只要想到什麼字就唱什麼字，有的甚至是自創的發音並無意義。主要的遊戲規則就是輸的人不能再唱，先唱的人就會重覆某些字為了讓歌接續下去，否則輸給別人是丟臉的事，等一下可能還會被別人用“口語的詩句”取笑，譏諷一番。總之，以上兩首 sailay 都是大家喝酒時玩遊戲，互相比賽的情況下得自編歌詞的歌。

在非祭典的歌謠中我們看到 Kavalan 人生活的側面，有輕鬆歡樂的一面、也有描述其靠山靠海生活的辛苦，與過去其他族群比鄰求生活的不易等。同時看到其歌謠題材的多元性。



## 參考書目



「後山音樂祭」學術研討會論文集

新社 Kavalan (噶瑪蘭人) 的歌謡與 Ondien (豐年祭) 歌謡變遷的社會意涵

移川子之藏（黃耀榮譯）

1936 漢治以前蘭陽平原的住民——遺留於 Kabalaan 族歌謠與荷蘭古記錄的資料；中研院民族所藏手譯稿

李壬癸

1996 宜蘭縣南島民族與語言 宜蘭縣政府

黃秀敏譯 李壬癸編審

1993 台灣南島語言研究論文日文中譯彙編 台灣史前文化博物館籌備處

伊能嘉矩著 楊南郡譯註

1996 平埔族調查旅行 臺北 遠流出版  
朝倉利光、土田滋編集

1988 環シナ海日本海諸民族の音聲映像資料の再生解析 北海道大學應用電器研究所

張耀錡編

1951 平埔舊社名對照表 臺灣省文獻會  
明立國

1990 里漏社的米樂祝克－阿美族宗教信仰與儀式歌舞之研究 宗教與文化 學生出版社

1995 噶瑪蘭族 Pakalavi 祭儀歌舞之研究 宜蘭研究第一屆學術研討會論文集 宜蘭縣立文化中心

陳志榮

1994 噶瑪蘭人的治病儀式與其變遷 閩台社會文化比較研究工作研討會論文 中研院民族所

陳郁秀（編）

1997 音樂台灣一百年論文集 白鷺鷥文教基金會

速水家彥 原作 李英茂譯

1931 1993 宜蘭雜記 宜蘭文獻 6 宜蘭縣立文化中心





偕萬來、潘金英採詞，吳榮順、鄧蕙瑾採譜

1996 噶瑪蘭族歌謠 新社國小

吳榮順製作

1998 噶瑪蘭族之歌 風潮有聲出版公司

劉璧榛

1997 mtiu (女巫師) 的產生---Kavalan (噶瑪蘭) 社會中性別支配基礎的結構研究 宜蘭研究第三屆學術研討會論文集 宜蘭縣史館

林清財

1994 從歌謠聚落看西拉雅族的聚落與族群 平埔族群研究學術研討會論文台史所籌備處

1988 台灣平埔西拉雅族祭儀音樂之研究 民族音樂研討會第五屆論文集

1988 第三屆中國民族音樂學會議論文集 行政院文化建設委員會  
(與吳玲宜合編)

呂炳川

1982 台灣土著族音樂 百科文化

黃宣衛、林信來、平珩

1987 阿美族之祭儀歌舞 台灣土著祭儀及歌舞民俗活動之研究

詹素娟

1994 宜蘭平原噶瑪蘭族之分佈、來源與遷徙——以哆囉每遠社、猴猴社為中心研究 平埔族群研究學術研討會論文 台史所籌備處

