

第三篇 音樂舞蹈史

概說

隨著不同的時代及其社會特質，處理歷史材料的方法和內容，也呈現著諸多變異的樣貌。以中國歷代的正史而言，從《史記·樂書》以迄金、元、明、清諸朝樂志，在音樂上有關樂制、樂律的訂定、分析和論述的記載，都在傳統史學上佔了一個非常重要的地位；但是舞蹈、戲曲等其他現今社會視為類同的藝術面相與活動，相關的專書、專論則相對稀少。對於這樣的一個歷史背景與傳統，民國以後似乎呈現了一個極為不同的轉向與局面，音樂論述離開了傳統的中國史學場域，而與其他勃興的藝術類項並列一疇，開闢了另一個嶄新的文化視域。有學者認為，現代中國歷史的通論著作和研究，有輕視音樂的傾向，這一方面導致一般讀者誤解中國音樂的過去，另一方面也剝奪了他們理解當前中國音樂現況的一個途徑¹。但是若從另一個角度來說，這種現象也著實具體的呈現了音樂在現代社會所具有的意義。

若據周鍾瑄《諸羅縣志》以至於連橫《台灣通史》之所載，二史所陳之〈藝文志〉，其實都是以詩詞、采風、記略、俚言等文學作品為主要內容，除了《諸羅縣志》卷十一之〈藝文志〉有「番戲五首」之詩，呈現早期原住民歌舞場面與內容的漢族觀點之外，有關音樂、舞蹈、戲曲等相關內容，周鍾瑄以〈番俗〉、連橫則以〈風俗〉等志類歸之，呈現了不同於傳統中國歷史的歸類向度，卻又具有著相同地域屬性的處理方式。而後續有關嘉義縣音樂、舞蹈與戲曲等這些類項的史料與文獻紀錄，例如1983年的《續修嘉義

1 林翠青，〈中國音樂與音樂史學方法在通史中的地位〉，收於明立國主編《音樂的傳統與未來國際會議論文集》（台北：行政院文化建設委員會，民國89年2月），頁73-82。



縣志》，在卷六〈學藝志〉的第三章〈戲劇歌舞〉部分，除了分為第一節〈電影〉、第二節〈國劇〉、第三節〈電視劇〉、第四節〈歌舞〉、第五節〈地方戲〉之外，也將賴惠川的詞、吳太和譜的曲《鳴玉社詞》；林啟東的《武侯誌》；林登雲作詞、吳太和譜曲的《古羅山八景》等歌曲，以西洋的五線譜紀錄刊載於後，呈現了處理歷史材料的另一種分類與書寫型態。而從民國五十九年以來的《嘉義文獻》當中，有關的記錄與論述，亦呈現了諸多不同角度、類型與風格的撰述內容。在嘉義縣這樣的歷史論述背景當中，如何統整、分類、調和及客觀處理這些不同史料及書寫的內容、觀點與方法，便成為本音樂舞蹈志在撰修工作中，首先必須思考及面對的一個核心課題，希望在這個基礎上，得以呈現多元的詮釋與意義內容；藉著歷史的撰述，也展現本縣豐富而多層次的藝術人文內涵。

本志在處理歷史材料的方法上，除了引用及調查相關的客觀資料之外，對於解釋資料的主觀性觀點，亦將它視為是另一種層次的客觀歷史性現象來處理，因此在行文當中引用了一些重要的論述與文章來做為材料，這是因為這種的看法和解釋，其中也呈現著時代性或地域性的趨勢、價值或習慣，而且它還具有著普遍性的特質和規律，因此可將它視為是一種具有歷史意義的文化與社會現象。但是這類的解釋和看法，能否與當時記錄和留存下來的資料之間做一個連結；能否以資料為文本，進而探討其背後的文化與社會意涵，則可能是歷史研究與論述上極為重要的一個課題。將分析與解釋、主觀意志與客觀現象，置於辯證性的場域來對話，則歷史的脈絡或可在這不同角度考量的同時，藉著多層次的關連和互動，勾勒出一個認知的架構和藍圖。

本志第一章以「原住民音樂舞蹈」作為開始，以呈現嘉義縣悠久的歷史時空背景，藉著與音樂舞蹈相關的幾項重要祭儀，包括：播種祭（miapo）、小米收穫祭（homeyaya）、瑪雅斯比（mayasvi）以及新興的規劃性祭儀活動「生命豆祭」，說明及分析鄒族傳統音

樂的特色，以及在現代社會當中藉著創作所呈現出來的變化和因應之道。

第二章的「漢民族音樂與舞蹈」，以「音樂」和「舞蹈」來做為主題，其實與漢民族以戲曲為主要內容的表演型態之間，的確存在著一段屬性上的差距，雖然在「唱、作、唸、打」的表現當中，「唱、唸」是音樂行為；「作、打」則具有著舞蹈的意涵，但是在分類概念上，這仍是兩套不同的文化系統，以音樂與舞蹈來做為標題和類項，是基於格式上的統一原則，而不是削足適履的不得已作法。

在內容上，已經式微的祭孔儀式及其樂舞，是諸羅做為開臺古城的固有人文基調之一，先賢先哲筆路藍縷的斑斑史蹟，應足以為後人敬學崇德的典範，故為之誌。而各個劇團在現代社會當中的生活樣態，則具體呈現了此一傳統藝術所實際面臨的困難與處境。

嚴格說來，第三章以「現代社會中的音樂舞蹈」來作為標題，在本質上是與以族群作為區隔與分類方式的前二章大相逕庭的。以族群作為分類的方式，可以依據長期的歷史發展和文化特色來作為區別的基礎，語言、習俗、宗教、信仰與音樂、舞蹈等等各種的文化類項，在這個基礎上，都意味著它們在一種約定俗成的機制上，不知其然而然的形成某種被一群具有共識的人設定與遵守的慣性與遊戲規則，而反過來，這種慣性和規則又形成一種區別作用和意識，來作為是否為「同一類人」、「同一族人」的分類判斷。

「現代社會中的音樂與舞蹈」意味著音樂舞蹈在現代社會中已經具有了另外的意義，它不依照原來文化與族群中習慣的方式來操作，但是它卻可以被認同，或者說，可以被納含在另一個被認同的體系當中。這是一套複雜的、變化多端的約定俗成與賦予意義的系統。教育體制中的音樂與舞蹈從日治時代至今，各個不同的階段所



著重的內容呈現了不同的樣貌；隨著主政者與意識型態的取向，課程內容及發展方向會受到影響；來自學生家長與社會大眾的建議與需求，也在現代化的社會中逐漸受到肯定與重視。以天主教、基督教以及真耶穌教會為主的教會音樂，縱使源自於西方文明，但是在落實福音宣教的理念之下，本色化、在地化的作法也慎重的被彰顯出來。而表演藝術在現代社會被賦予了更寬闊的意義和內容之後，也呈現著與其他相關藝術領域結合互動的積極態度。

第一章 原住民的音樂與舞蹈

臺灣的原住民族目前官方採取14族來分類，他們分別是：阿美族（*Amis*）、泰雅族（*Atayal*）、排灣族（*Paiwan*）、布農族（*Bunun*）、魯凱族（*Rukai*）、卑南族（*Puyuma*）、賽夏族（*Saisiyat*）、鄒族（*Thou*）、雅美族（*Yami*達悟族*Tao*）、邵族（*Thao*）、噶瑪蘭族（*Kavalan*）、太魯閣族（*Truku*）、撒奇萊雅（*Sakizaya*）和賽德克（*Sediq*）。整體而言，原住民各族因為族群自我認同而形成的區別意識，以及學者們根據各族文化內容而做的分類還在持續進行與發酵，臺灣原住民族的族群名稱和定位可謂仍在變化與發展之中。除了以上的14族之外，還有許多已經被認定為漢化的平埔族群，包括：凱達格蘭（*katagelan*）、雷朗（*Luilang*）、道卡斯（*Taokas*）、巴布拉（*Papora*）、巴布薩（*Babusa*）、洪雅（*Hoanya*）、巴宰（*Pazeh*）、西拉雅（*Siraya*）等8族及其支族，以及被歸類於「南鄒」的撒阿魯亞（*Hla'alua*）和卡那卡那布（*Kanakanavu*）族群。

每個族群皆有其世居及分佈的領域，阿美族在花蓮、臺東的縱谷及海岸地帶，以及屏東的旭海地區；泰雅族在桃園、新竹、苗栗、臺中、南投等地區；排灣族分佈在屏東、臺東兩地；布農族除了原居地的南投之外，也遷徙到高雄、臺東、花蓮等地；魯凱族在屏東的霧臺、茂林兩鄉，以及臺東的東興村；卑南族散居在臺東的卑南平原及附近的山麓地帶；賽夏族分佈在新竹的五峰與苗栗的向天湖為中心的兩個地區附近；鄒族在嘉義縣的阿里山鄉以及南投縣信義鄉的久美村；雅美族世居在臺灣東南方海域的蘭嶼島上；邵族在日月潭；噶瑪蘭原居於宜蘭，清代以降，逐漸往南移居至花蓮、臺東的太平洋海岸線地帶；太魯閣族主要分佈於花蓮的秀林、壽豐、萬榮、玉里等幾個地區，是自原屬的泰雅族分出來的一個族群；撒奇萊雅族群分佈在花蓮市奇萊平原的北端，民國九十六年一



月十七日自阿美族分出；民國九十七年四月二十三日，賽德克族群又自泰雅族中分立出來。在嘉義地區，早期活躍於平原地帶的洪雅族群，已悄然自歷史的洪流中隱退。到目前為止，只剩下鄒族仍然繼續堅持著傳承、維繫著新石器以來的該地區原住民活動的內容和特色。

第一節 歷史文獻回顧

有關原住民音樂與舞蹈的紀錄與描述，康熙五十六年（1717年）由知事周鍾瑄撰之《諸羅縣志》卷十一之〈藝文志〉有「番戲五首」之詩²，呈現早期對原住民祭儀與歌舞場面的漢族觀點之外，有關音樂、舞蹈、戲曲等相關內容，周鍾瑄則以〈番俗〉志類歸之，呈現了不同於傳統中國歷史處理音樂與舞蹈的方式。「番戲五首」之詩如下：

蠻姬兩兩鬪新粧，蹀躞花陰學舞娘；
珍重一天明月夜，春來底事為人忙？
不掄檀板不吹笙，一點鉦聲一隊行；
氣味何如初中酒，山花翠羽鬢邊橫。
聯翩把袖自歌呼，別樣風流絕世無；
番調可知輸「白雪」，也應不似潑寒胡。
野氣森森欲曙天，維摩新病未成眠；
空餘無限羅伽女，亂把天花散舞筵。
一曲蠻歌酒一卮，使君那惜醉淋漓；
但令風物關王會，我欲從今學畫師。

其中第二首之「不掄檀板不吹笙，一點鉦聲一隊行」，描述著該原住民族群在音樂的表現上，不使用漢族或少數民族常用的「拍

² 周鍾瑄，《諸羅縣志》（嘉義：嘉義縣政府，民國72年6月重刊），頁272。

板」³和「笙」這兩樣樂器。而「鉦」則為銅鑼類敲擊樂器，以敲擊銅鑼引導、配合歌舞的進行場面，該詩作雖然沒有註明所描述的對象族群，但在現今南投埔里的巴宰族群過年的儀式以及道卡斯族的「牽田祭」歌舞中，仍然可見此一類似景象。

第三首的「聯翩把袖自歌呼」，呈現出牽手歌舞的情形；而「番調可知輸白雪，也應不似潑寒胡」，則呈現了以漢族音樂思想及美學為中心的主觀評論，秉持著中國傳統以「陽春白雪」為至高意境寫照的美學觀點，以及對胡琴生動、活潑表現上的認同，面對著原住民族群的音樂，作者明顯的表示了不太能接受的口味。

此外，對於當時常出現及使用的樂器，《諸羅縣志》則將它歸類在卷八〈風俗志〉的「器物」篇中。茲援引其內容並解釋如下：

粟不粒積，剪穗而藏、帶穗而舂，無隔宿之米。以巨木為白，徑四尺、高二尺許，面凹如鍋，鑿空其底，覆之如桶。旁竅三、四孔，以便轉移。杵輒易手，左右上下，按節旋行，或歌以相之。將旦，邨舍絡繹丁東遠颺，若疎鐘清磬；客驟聽者，不辨為何聲。陳小崖「外記」：『粵東南海神祠有大小銅鼓二，制如淮鼓，中有臍突起，擊之闐然；云傳自漢代古物』。木虛應地，鏗若金奏；金虛應地，幻為革音；清濁各異。番夷制器，埒諸古人矣。⁴

此段是對杵音演奏所做的描繪，其中關於型制、操作、甚至於音色都有精簡而傳神的描述。以木擊地而發出金屬之聲，然後又迴響出有如鼓類的樂器所產生的皮革震動之聲，以「清濁」來陳述其音色的多重層次，極為寫真。

3 拍板通常以聲響效果較佳的檀木製成，故可稱之「檀板」。

4 周鍾瑄，《諸羅縣志》，頁160。



削竹為嘴琴。其一制如小弓，長可尺餘或八、九寸，以絲及木皮之有音者綸為絃；扣於齒，爪其弦以成聲。其一制略似琴形，大如指姆，長可四寸，竅其中二寸許，釘以銅片，另鑿一小柄；以手為往復，脣鼓動之，聲出銅片間如切切私語，皆不能遠聞，而纖滑沉蔓，自具一種幽響。夜月更闌，貓踏（見下「雜俗」）與番女潛相和，以通情好。⁵

此段是對口簧琴與弓琴所做的描述，尺寸、型制、材料、演奏方式都有紀錄，而且以「纖滑沉蔓，自具一種幽響」之詞來詮釋其特殊美感，實為精妙。此外也對此項樂器的功能及其社會意涵有所著墨，顯示著與原住民其他族群普遍類似的使用方式，以此作為傳情的工具、談情的媒介⁶。至於「貓踏」，根據《諸羅縣志》描述如下：

縣治以南，「聽差者曰」咬訂；諸羅山、打貓各社，謂之「貓踏」。約十二、三歲外，凡未室者充之；立稍長為首，聽通事差撥。夜則環宿公廨，架木左右為床，無帷帳被褥，笑歌跳擲達旦，斗六門以北曰「貓鄰」⁷。

遞公文悉用咬訂、貓踏、貓鄰。插雉尾於首，肘懸薩鼓宜，結草雙垂如帶，飄颺自喜；沙起風飛，薩鼓宜叮噹遠聞，瞬息間，已十數里。⁸

若對原住民族群的年齡階級有深入瞭解與體驗的人士，對於這段記錄都應該可以有清楚的認識，甚至進一步的延伸與解釋，因為到目前為止（特別是卑南族與阿美族）年齡階級的制度和操作內容，不少部落都仍然還保存得相當完善。而「咬訂」、「貓踏」、

⁵ 周鍾瑄，《諸羅縣志》，頁161。

⁶ 布農族群只在心情不好的情況之下演奏弓琴及口琴，此與原住民其他族群之習俗大異其趣。

⁷ 周鍾瑄，《諸羅縣志》，頁165。

⁸ 同上註，頁166。

「貓鄰」的紀錄，若以閩南語來發音，則就顯示了其間的相似之處，這也說明了各平埔族群之間可能存在的類似或重疊文化圈。

鑄鐵長三寸許，如竹管；斜削其半，空中而尖其尾，曰薩歧宜，又曰卓機輪。繫其尖於掌之背，番約鐵鐲兩手，足舉手動，與鐲相撞擊，聲錚錚然。或另銜鐵舌，凹中；繫之臍下，搖步徐行，鏘若和鸞。騁足疾走，則周身上下，金鐵齊鳴，聽之神竦。⁹

在魯凱族、卑南族、鄒族社會中，目前仍在使用的掛鈴都與此型制相仿。魯凱族、卑南族主要是由青年會所的年齡階級配戴使用，卑南族主要是由「米阿不旦」（*miabutan*，南王語系）、「發禮聖」（*faliseng*，知本語系）階級用來傳令及傳訊，一般都將它插在背後腰帶上，稱「道溜耳」（*tauliul*）；鄒族則不是由此一具有服役性質的年齡階層使用，但也與古代出征作戰有關，由征將、統帥（*yuozumu*）配戴之，持用方式則與前述「肘懸」類似，配掛在手肘之上，稱為*muengu*。

截竹竅孔如簫，長者可二尺；通小孔於竹節之首，按於鼻橫吹之，曰鼻簫。可配絃索，音節頗似而不揚，當為簫之別調。¹⁰

這段對於橫吹鼻簫（或鼻笛）之描述極為珍貴。目前原住民各族群中雖然阿美、鄒族、排灣、魯凱等族都有鼻笛的使用紀錄，而且排灣族群目前仍然相當風行，但是橫吹鼻笛的紀錄則無，而且目前也無存在使用的實例。

用蘆管長寸許，絲纏其半；又其半扁如鴨嘴。截竹長六、

9 周鍾瑄，《諸羅縣志》，頁161-162。

10 同上註，頁161。



七寸，竅三孔；函蘆於竹，駢而吹之，曰蘆笛。音如滇、黔間苗犵之蘆笙，而悲壯過之。清秋夜月，令人起塞上之思。¹¹

在型制上，這樂器類似管子和簫箏，「半扁如鴨嘴」的是哨子或管哨；「函蘆於竹」是將哨子插入竹製的管身之中。其發音原理與噴呐及雙簧管類的西方樂器近似。

九、十月收穫畢，賽戲過年。社中老幼男婦，盡其服飾所有(服飾見上)，披裹以出。壯番結五色鳥羽為冠於首，其制不一；或錯落如梅梢，高數尺、闊可十圍。酒漿菜餌魚鮮獸肉鮮磔，席地陳設，互相酬酢。酒酣、當場度曲。男女無定數，耦而跳躍。曲喃喃不可曉，無恢諧關目；每一度，齊咻一聲。以鳴金為起止，薩鼓宜琤琤若車鈴聲；腰懸大龜殼，背內向；綴木舌於龜版，跳躑令其自擊，韻如木魚。¹²

這一幕是描寫類似豐年祭等祭典活動的情形，其中對於服飾、羽冠、歌唱方式、和使用的樂器都有紀錄。雖然歌詞無法理解，但是「每度一曲，齊咻一聲」的歌唱方式，呈現了一種可能是「應答唱法」的表現型態，並且歌唱的開始和結束都鳴金以示¹³。除了伴隨歌舞進行的掛鈴「薩鼓宜」之外，還有一件以龜殼製成；殼的底部可能似椰胡般的封以木板，並於其上安置了可以隨舞蹈跳躍而彈動的鼓槌；發聲如木魚般的一件樂器。

過年無定日，或鄰社共相訂期，賽戲酣歌，三、四日乃止。亦有一歲而二、三次者，或八月初、三月初，總以稻熟為最重。止之日，盛其衣飾，相率而走於壙，視疾徐為

11 同上註，頁161。

12 周鍾瑄，《諸羅縣志》，頁166-167。

13 現今巴宰族的年祭慶典中，仍見族人敲鑼以和歌舞。

勝負；曰鬪走。或社眾相詬誶，則以此定其曲直，負者為曲。

家有喪、過年之前一日，束草徧插羽毛，以像死者；詰旦番女十數輩挽手擁一貓踏跳躑旋轉而歌，歌畢而哭，撒草人而棄。社眾圍次其門，各勞以酒。¹⁴

顯示著過年儀式的舉行時程、方式與內容。結束時競走的儀式「鬪走」，也存在其他一些如道卡斯等平埔族群的祭儀當中。年祭之前的喪禮儀式，則與目前仍執行的卑南族年祭除喪儀式的過程與方式有著類同之處，具有著文化上的象徵性的意涵。

至於「重生女，贅婿於家，不附其父；故生女謂之『有賺』，則喜。生男出贅，謂之『無賺』」¹⁵，則是典型的母系制度社會的一種特徵。

女將及笄，父母任其婆娑無拘束；番雛雜遝相耍，彈嘴琴挑之，唯意所適。男親送檳榔，女受之，即私焉，謂之「牽手」。自相配，乃聞於父母，置酒飲同社之人。自稱其妻曰「牽手」，漢人對其夫而稱其妻亦曰「牽手」。以娶者曰「纖」，班白者曰「老纖」。¹⁶

這段描寫母系制度社會中男女交往談情的一些方式與內容，彈奏口簧琴、贈送檳榔是當時極具代表性的一項戀愛行為與表徵。對於目前仍普遍通用於臺灣社會中稱呼妻子的「牽手」一詞，這裡有了一個清楚的出處交代，這樣普遍的集體記憶和約定俗成的習慣用語，顯示著臺灣社會的底層文化中，不可或缺的平埔族調性。從古諸羅地區以迄現代嘉義縣的發展過程中，多元族群彼此之間的交

14 周鍾瑄，《諸羅縣志》，頁167。

15 同上註，頁169。

16 周鍾瑄，《諸羅縣志》，頁169。



融、對話，在欣賞與誤解之間，開展了一頁一頁的歷史。

第二節 鄒族的社會與文化

在神話傳說中，鄒族是起源於玉山的一支民族。根據民族學的分類，可分為「北鄒」與「南鄒」二大部分。北鄒原有四大社：達邦（*tapangu*）、特富野（*tfuya*）、魯富都（*luhtu*）、伊姆諸（*imucu*）。達邦和特富野二社位於嘉義縣的阿里山鄉；魯富都社在南投縣信義鄉的陳有蘭溪沿岸；伊姆諸社則已經瓦解消失。南鄒是指位於高雄縣桃源鄉的薩阿魯亞（*Hla'alua*）族群，以及「那瑪夏」（三民鄉）的卡那卡那布（*kanakanavu*）族群，這兩個族群雖然被歸類為鄒族，但是在文化、社會、語言、音樂、舞蹈及祭典儀式等許多方面，位於高雄縣境的所謂「南鄒」卻和「北鄒」之間有著相當大的差異。

「鄒族」在從前皆以「曹族」稱之，不論是「鄒」或是「曹」，其實都是音譯字。若以鄒族的母語發音「*tsou*」為依準來比較，則「鄒」的國語發音和「*tsou*」的鄒族母語發音完全相同；而「曹」的語音若用閩南語來發音也類似於「*tsou*」。「鄒」（*tsou*）的原意就是指「人」或「人類」的意思。根據內政部戶政司於民國九十七年十一月的統計，鄒族共有6,572，是目前人口數非常少的一支民族。

該族深居在阿里山山麓的曾文溪兩岸，相傳以玉山（*Patungkuanu*）為發祥地¹⁷。最初以氏族（*Ceyona*）為單位，循不同的路線自玉山向西遷徙，經過一段遊獵和流徙的生活，先後歸併、聚

¹⁷ 根據鄒族洪水神話。

合不同氏族的男子會所（*kuba*），諸部落於是形成。¹⁸

在鄒族諸部落中，建社最早的是特富野社，而首先到達此地建立男子會所的是梁氏族（*niahosa*）與高氏族（*yatauyongana*），隨後朱氏族（*tutusana*）、石氏族（*yaisikana*）、陽氏族（*yavaiyana*）等前來參加，奠定該社部落組織之基礎。最後杜氏族（*tosku*）、汪氏族（*peonsi*）、陳氏族（*akuyana*）以及湯氏族（*yulunana*）加入該社。其中朱姓亞氏族¹⁹與梁氏族、汪氏族與陽氏族、浦姓亞氏族與高氏族同為一族系。故梁氏族代表朱亞氏族、汪氏族代表陽氏族、高氏族代表浦亞氏族，在祭祀中有特殊地位。梁氏族與朱氏族遷出他社之後，在祭祀中則以來賓身份參加陪祭²⁰。

鄒族的傳統社會是一個父系的氏族社會，部落以大社（*hosa*）為中心，結合附屬的其他小社（*lenohiu*），而形成社群的勢力範圍。達邦大社的系統包括了達邦、里佳、山美、新美、茶山等村；特富野大社系統的村落則有特富野、樂野和來吉。大社內建有男子會所（*kuba*），小社則無，而且一年當中兩個最重要的祭典：收穫祭（*homeyaya*）和戰祭（*mayasvi*），也必須要在大社當中來舉行，這是與原住民其他族群很不一樣的地方。部落與祭儀舉行之間的關係，其他原住民族群並沒有這樣的限制和禁忌，通常由一個部落分出了另一個新的部落時，這個新的部落就可以舉行自己的祭儀活動，但是鄒族社會則不可。

18 巴蘇亞·博伊哲努（浦忠成），《庫巴之火》（臺中：晨星出版社，民國85年6月），頁177-181。

19 由氏族（*ceyona*）分出之支系謂之亞氏族。

20 高英輝，《台灣曹族山胞特富野社豐年祭簡介》（達邦：特富野社豐年祭籌備委員會，民國74年2月）。



圖1-2-1：2005.3.3-4特富野大社重建會所 圖1-2-2：2004.2.15-21達邦大社的Mayasvi祭典

目前的鄒族，若以南鄒、北鄒來作為分類，則北鄒阿里山地區的達邦和特富野二大社的部落組織和祭儀活動，目前仍維持著正常的運作；南投縣信義鄉的魯富都社，則在布農族群的環伺之下已趨式微，但近年來也在試圖振興。南鄒的薩阿魯亞族群，自從民國八十二年在國家戲劇院演出傳統的祭典歌舞之後，恢復了他們中斷半世紀之久的貝神祭（*miatongus*）；卡那卡那布族群則仍在努力當中。

部落組織、祭典儀式和音樂舞蹈之間，在原住民社會當中是以共生的方式來互相依存的，對這三者之間彼此互動、影響的網絡做一個全面而機體性的瞭解，是解讀臺灣原住民音樂舞蹈文化極為重要的一個方法和切入點。

第三節 鄒族的祭儀

關於鄒族祭儀的調查、研究和記錄的工作，隨著民族學、人類學、民族音樂學等相關學科的興起，已經取代了傳統史學當中方志與風俗志的原有地位，而轉向了另一種知識論述的方向與內容來發展。日治以後，伊能嘉矩（1909、1910a、1910b）、佐山融吉（1915）、岡田謙（1932b）、馬淵東一（1937、1953）、衛惠林（1953、1965）、陳耀祖（1962）、杜而未（1968）、林恩顯（1970）、古野清人（1972）、王嵩山（1985、1989、1990、1995、2004）、明立國（1988、1999、2003）、浦忠成（1993）、浦忠勇（1997）、關華山（1997）等人在宗教信仰與祭典儀式方面都做了不少相關的調查與研究，其中除了明立國對魯富都社（*Luhtu*）的調查之外，其餘主要是針對目前部落系統還正常操作的達邦和特富野兩大社來做為對象。

民國七十五年四月起，為了協助及配合「山地文化園區」開幕後之研究與展示，中央研究院民族學研究所接受臺灣省政府民政廳的委託，開始進行「臺灣土著祭儀及歌舞民俗活動之研究」，由劉斌雄、胡台麗主持；協同研究人員包括：許功明負責排灣族、徐紹仁負責布農族、王嵩山負責鄒族祭儀之研究；錢善華負責三族歌謠之研究；平珩負責三族舞蹈之研究；研究助理顧坤惠負責整理編撰文獻資料，研究排灣、鄒族服飾，及協助計畫之執行。該計畫都能在實地田野調查的基礎上，對這幾個族群的重要祭典儀式和音樂舞蹈，做詳細的紀錄和分析。鄒族的祭儀部分，播種祭（*miapo*）沒有實際的過程紀錄，應為訪問整理；小米收穫祭（*homeyaya*）為達邦社汪家的紀錄；「瑪雅斯比」（*mayasvi*）戰祭除了過程的紀錄之外，也花了許多篇幅來紀錄、描述開會籌備的過程。

鄒族社會目前仍然存在及進行的傳統祭典，主要有：播種祭（*miapo*）、小米收穫祭（*homeyaya*）、「瑪雅斯比」（*mayasvi*）戰



祭、河祭、巫師祭儀，以及日常生活當中的一些小的儀式等。近年來在阿里山國家風景區管理處及鄉公所等公部門單位的努力之下，以休閒觀光、文化產業為導向的政策，在現行社會整體發展趨勢的推波助瀾之下，藉著歌舞展演、文物展示等活動型態，結合了常民生活既有的婚禮與宴客習俗，以「生命豆祭」及「生命豆季」之名，試圖恢復及重新詮釋這項中輟已久的祭儀，讓它在現代的社會當中仍然能持續及創出新的意義。但是這項活動能夠延續多久？影響多深？能否落實在族人的生活當中？則尚待時間的考驗。

由於鄒族的傳統祭儀與該族的社會、文化與音樂舞蹈的特質有密切的關係，因此，對祭儀本身的紀錄、描述與分析，除了具體的呈現了一個時代、一個民族的文化內容；是重要的歷史資料和事實之外，同時也是認識、瞭解鄒族社會文化及音樂舞蹈的一個重要基礎和方法。但是對於相同的一個祭儀，不同家族來操作，可能會有稍微不同的內容呈現出來，這種現象牽涉到一個文化體內部可能存在的變化與變形問題。其次，對於相同的一個祭儀，不同的個人甚或學者來記錄，也可能出現不同的內容與變化，這方面就會與個人或學術的旨趣以及研究的角度與方法有關。播種祭、小米收穫祭和「瑪雅斯比」等這幾個鄒族重要的祭儀，都呈現了許多這方面的問題。以下試著從不同記錄版本之間的比較，以及實地的田野記錄這兩種方式，來呈現歷史及其紀錄的問題。不同版本的紀錄呈現了不同思維及處理角度的取向；田野記錄則可以提供可被檢驗的數據和資料依據。如果「事實」可以有諸多不同的面相以及被紀錄的方式，那麼將這些不同面相的事實加在一起、統合起來，或許可以稍微接近所謂的事實一些。

第一目 播種祭 (*Miapo*)

播種祭 (*miapo*) 是鄒族一年開始的一個祭儀，這個播種小米的祭儀，是由每一家族單獨分開舉行的一種家族性、氏族性的祭儀，各家族和部落之間並沒有統合與互動的活動，而且也沒有專屬的歌舞配合進行，一般僅在家族聚餐時有隨興的歌唱。由於這個祭儀具有家族屬性的特性和限制，各家族成員不太能有機會和時間去參與其他家族之事，而且因為各家族同時進行祭儀活動，一個人要分別到各家族去做紀錄也不太可能，因此這類祭儀活動的真實面貌，事實上是太容易充分被紀錄成所謂完整的歷史資料的。但是，無論如何，可被檢驗的田野記錄，至少是有效的數據與材料之一。

根據筆者的田野紀錄，特富野社湯家 (*yulunana*) 於民國八十三年一月一日的播種祭過程與內容如下：

祭儀的地點是在特富野社的「代那」 (*taina*) 地區，湯嘉齡先生家前面的廣場一角。湯家象徵性的開闢了一塊小米田，面向東方，利用廣場邊的一塊空地，實際的形狀呈三角形，但似乎並不講求一定的形式大小與格局。

早晨7時13分，在小米田中準備一支芒草、一支芒草莖，一個平的籬筐，當中放置一束小米，也將一些小米摘下來撒在籬編的籬筐中。籬筐中另置一瓷盤，其中放了一個糯米糰和一隻煮熟的小魚。另有一片姑婆芋的葉子，放在之前預先在地上挖好的淺洞上，並在當中加入少許的水和一些小米粒²¹。

7時15分，由湯嘉齡先生開始執行祭儀，湯保富長老在一旁指導及教授祭禱詞。湯嘉齡象徵性的將小米灑在小米田中；湯保福也象

21 根據特富野社頭目汪念月先生所述，這片盛水的姑婆芋葉，要以茅草莖 (*hipo*) 穿過它插入地下，讓水因此滲入地下以象徵風調雨順。但是湯家並不是以這方式來操作。



徵性的用小鋤頭協助整理一下小米田。湯嘉齡蹲在小米田的西側，面向東方，將一條魚和糯米糰吃完；湯保福在姑婆芋之前（東方）插立一支芒草莖（*hipo*）。湯嘉齡將小心吃剩下的完整魚骨頭²²又置於芒草莖頂端²³。在湯保福指導之下，湯嘉齡以兩支芒草沾了地上姑婆芋中盛的水，來進行祭祝之儀。之後將芒草放到置於北面圍籬的竹水壺旁邊。

7時19分，結束祭儀。族人來到小米田旁邊的工作休閒竹屋聊天，談論一些有關獵場（*huba*）的事。湯保富談到因為早期先祖從魯富都社（*luhtu*）遷來，所以沒有自己的獵場，後來是向其他家族買了一些地，因此祭禱的時候沒有多少土地神的名字可唸。這時他們也開始聯絡其他村落的親人，邀請大家回來一起早餐。

7時36分，特富野湯家、羅家成員一起到主祭湯家齡家用早餐。早餐以魚、溪蝦、雞、火鍋、山肉等菜色配乾飯。也喝一點酒。遠從樂野村的湯進賢議員特地趕過來，和大家一同餐敘。吃完早餐，親人及附近其他家族親友陸續來此聚會、喝茶，後來又轉到浦家去酒敘，品嚐浦少光處理山產的功夫。附近其他家族的女性則來到工作休閒竹屋裡烤肉、聊天、酒敘。室內男性的聚會逐漸散去之後，剩下的一些人又轉到竹屋加入女性的聚會，其他家族的年輕人也來來去去的。這種後續親友的聚會、聊天和拜訪，形成祭儀當天持續發展的主要活動內容。

王嵩山在該祭儀的紀錄與描述中，曾談到：

22 魚肉一定要吃完，只剩魚骨頭，而且魚頭和魚尾要完整。因為這樣的禁忌關係，所以通常會選擇比較小一點的魚，免得到時吃不完。但是也有家族因為參與的人多，而且喜歡吃魚，因此選的魚就比較大。

23 在鄒族的傳統信仰上，認為鬼會將魚骨頭看做是蛇，而害怕遠離這塊小米田，這樣小米才可以長得好。

族人在旁削竹枝，用來製作放置魚骨的架子。播種儀式時所用之掘土耒杖，禁止在平時使用。小米的種子播灑於田中之後，主持儀式的人在小米田中吃食魚和飯（*ufi*），將吃剩下完整魚骨掛在分叉的竹枝上，竹架插置小米田中，藉以祈禱小米神眷顧小米的成長與豐收，播種儀式至此完成。²⁴

以上王嵩山所描述的「竹枝」、「竹架」和本志所做的實地調查之間，有著相似卻相去甚遠的差距。

以家族為單位來各自進行的鄒族播種祭，要完整而有系統的紀錄成歷史材料，的確是有其困難，但若從另一種角度來說，這現象本身似乎也是一種歷史的現象和事實。

相關資料照片如下：



圖1-3-1-1：盛水的姑婆芋



圖1-3-1-2：舉行播種祭的小米田

24 王嵩山，《鄒族》（臺北：三民書局，民國93年8月），頁136。



圖 1-3-1-3：將完整的魚骨頭插在茅草莖(hipo)



圖 1-3-1-4：親人共進早餐



圖 1-3-1-5：禱用的茅草和盛水的竹製水壺



圖 1-3-1-6：早餐後的聊天時間

第二目 小米收穫祭 (Homeyaya)

在鄒族的各種祭儀當中，小米收穫祭可以說是一年當中最為重要的一個定期性的祭儀，但是如果和原住民其他族群相較，則鄒族的這個祭儀有一個非常不同的特色，那就是：沒有歌舞。一般而言，原住民各族群的豐收祭或豐年祭之類的祭儀，幾乎都會有盛大的歌舞活動，但是鄒族社會因為小米女神 (*ba'e tongu*) 的信仰特性，使得這個祭儀因為祂不喜歡吵鬧的個性，而維持在一種靜默、

虔敬的氣氛下來進行。

雖然鄒族的祭儀歌舞主要存在於「瑪雅斯比」祭典當中，但是部落是否舉行此一祭典，則需視每年定期舉行小米收穫祭的時候，各家族長老齊聚頭目家祭屋討論、研商之後的決議而定。因此，在部落祭儀施行的內容與邏輯上，雖然小米收穫祭本身並不進行歌舞活動，但它卻是每年必定要舉行的祭儀；而展現著大量歌舞的「瑪雅斯比」祭儀，則不一定是每年舉行，而且它必須要經由小米收穫祭的討論才得以確定。因為有了這樣的一個先後秩序和規律，而使得有關鄒族歌舞的展演活動，幾乎都以小米收穫祭作為開場，在表演了《小米收穫祭之歌》的歌舞之後，然後才接著「瑪雅斯比」的相關祭儀歌舞，呈現了二者之間必然的一種關聯性。

浦忠勇曾經提到小米收穫祭可能原來有祭歌²⁵，但是這樣的說法並不普遍，也無法和實際存在與操作的實況對應而被檢驗，而這和該祭儀的內在邏輯也有出入。但無論如何，《小米收穫祭之歌》是族人在表演活動當中幾乎是必然會安排的一個節目；是大家普遍耳熟能詳的一首歌。這種祭儀的實際狀況和表演內容之間的落差，也呈現了鄒族人對現代表演藝術的一種觀念和詮釋。其歌詞內容及意義如下：

<i>maitan'e nouteu nu</i>	今天我們相聚在一起。（領唱）
<i>te homeyeye</i>	要舉行小米收穫祭。（應唱）
<i>yi yo na</i>	ㄟ唷 ㄞ（領唱）
<i>yi na yi e mesi</i>	這個祭典啊！（眾唱）
<i>o yi na yi e mesi</i>	這個祭典啊！（眾唱）
<i>ne noana'o</i>	是從古時候流傳下來的。（眾唱）

25 浦忠勇，《台灣鄒族民間歌謠》（臺中：臺中縣立文化中心，民國82年6月），頁225。



歌曲速度較為緩慢，約為每分鐘60拍的速度進行。第三樂句開始有合音加入，多聲部的表現方式依據參與者的即興方式而有不同。其歌譜如下：

ma- yi- tan- 'e nou- te- u nu

te

yi yo na

ho- me- ya- ya

(可即興加入合音)

yi na yi- e me- si o yi na yi e me- si ne

(可即興加入合音)

no- a- na- 'o

一、文獻紀錄與版本比較

關於此一祭儀，不論是族人自己或是外來學者都曾做過不少的調查和研究。以下資料主要取材自浦忠勇於1993年對特富野社的小米收穫祭、1994年達邦社莊氏族的小米收穫祭所做的記錄²⁶，以及本

26 浦忠勇，《台灣鄒族的生活智慧》（臺北：常民文化，民國86年）

志研究小組與特富野社汪念月頭目、鄭政宗長老之討論內容，表列比較整理而成。

特富野（*Tfuya*）和達邦（*Tapangu*）兩大社是兩個獨立的祭儀與祭祀系統，其間雖然在大的文化類型與特質上有類似之處，但是細部的過程、內容、方式以及使用的語彙皆有不同，若能將這兩個系統的內容作一個比較與說明，則對於此一祭儀的特質與變遷，就可能在其間的變異當中，呈現歷史進程中可能的發展規律與脈絡。

達 邦 社		特 富 野 社	
<i>Esvutu</i> （定時間）	由頭目家族長老司祭，今由汪傳發頭目擔任。先到各氏族聖粟田(<i>pookaya</i>)察看小米成熟情形，如果小米可以收成，就趁農曆新月初時決定小米收穫祭(<i>homeyaya</i>)的時間，決定後通知全社各氏族。	<i>Aoyoce</i> （預備活動，除夕之意） <i>Esvutu</i> （定時間、最早進行）	各氏族長老先決定祭儀日期，氏族人員則準備祭儀所需之物品，如釀酒、狩獵、做糯米糕、整理祭屋、用 <i>tapanzou</i> 草擦拭所有物品、器皿等，並在祭田做粟神之屋，預備粟女神來臨。氏族全體人員於祭儀前一日潔身，不能吃魚、蔥、蒜、以及有鹹味的食物等，全家保持安靜，因粟女神厭惡吵雜聲。是日，長老守夜迎接粟女神，全社進入正式祭儀階段 <i>ahoi-peisia</i> 。
<i>T'ekaayo</i>	各氏族人員回祭屋(<i>emo'ono peisia</i>)商討 <i>homeyaya</i> 相關事宜。		
<i>T'EAU'lu</i>	各氏族人員，包括小社(<i>lenohiu</i>)人員帶糧食回家。		
<i>Aoyoce</i>	預備，把小米收成祭所要用的東西全部準備好，如聖粟田，釀酒，潔身，整理環境……等。		



Mokayo	小米收成祭正式開始，收割小米， <i>lenohiu</i> （小米收割時之視神行為，用豬耳或松鼠耳繫成的條狀物，在空中揮動，並唸禱詞）、家族聚餐、氏族互訪……等。	Mokayo To Pookaya（祭田初收割）	主祭者清晨赴祭田收小米幾束，帶回祭屋供奉粟女神，並以茅草束結（ <i>vomi</i> ）作為祝神器物。主祭者向粟女神報告小米收成情形，並祈求賜予耕作好運、佑助族人。
Yao'ba'iisi	小米收完時最後一天做此儀式，收完 <i>ba'iisi</i> （聖粟田中長得最好的小米穗）則象徵全部的小米已收割完畢。	Yao'ba'iisi	特富野社拿5穗小米，代表五大家族。
		P'ot'oozu（共食新穗）	各氏族長老在祭屋內，以米酒、豬肉、松鼠肉、糯米糕等祭品祝神，之後氏族全體進入祭屋做同樣儀式，象徵祈求粟女神保佑耕作之收成與生活之平安，祝神結束後，氏族全體人員共用早餐。
Soekaayo	各氏族男子在汪氏祭屋集合，商討部落重要事物，包括是否舉行戰祭「瑪雅斯比」（ <i>mayasvi</i> ）。	Yuokayo（氏族互訪祝神）	各氏族享用早餐後，先由長老互訪、道賀小米收成，並祈求粟女神繼續佑助族人，長老互訪之後，其他族人接著互訪祈福。此儀式已將收成祭活動由各氏族分別舉行延伸為整個大社的活動， <i>yuokayo</i> 有聯繫各氏族的意義。之後，在頭目家舉行長老會議，訓勉族人，並決定是否要舉行「瑪雅斯比」祭。
Moe Movei（送走粟女神）	此時婦女留在祭屋做 <i>su'tu</i> ，在午夜之前送走，送走之後占夢，要占整個氏族人員一年的吉凶。	Mo'e Vovei	互訪回家之後叫做 <i>mo'e vovei</i> 。 <i>tousvusvutuu</i> 是討論今年有關祭儀方面的問題、以及 <i>mayasvi</i> 是否舉行的相關事宜。

<i>Su'tu</i>	占夢後的第二天清早，上山到自己氏族的 <i>hupa</i> （獵區）內做 <i>su'tu</i> （以小米供奉土地神），祭獵區的土地神，由近而遠祭之。		
<i>Miokai</i> （狩獵祭）	<i>su'tu</i> 之後夜晚在自己的獵寮過夜，做 <i>Miokai</i> ，此祭對象是自己實際行獵地區的土地神。		
結束	回祭屋把部分的米帶回放在 <i>ketbu</i> 旁，表示不會遭致飢餓。 <i>miokai</i> 之後， <i>homeyaya</i> 全部結束。	<i>Meepungu</i> 結束祭（在 <i>sutu</i> 之前舉行）	小米收割約需五至十日工作天，各氏族將小米收割、日曬後收入粟倉內，舉行束祭。長老再度邀集氏族人員，報告粟女神即將離開之事，主祭者再度祝神，為族人的耕作、生活祈求好運。是日男子要夜宿山上，為自己的獵區祈求神明賜福（ <i>sit'i</i> ），返回家後祭儀正式結束（ <i>aepigi peisia</i> ）。

二、田野記錄：特富野社陳家（*Akuyana*）小米收穫祭

以下為筆者於2004年8月10日對特富野社陳家小米收穫祭所主持的田野工作記錄，以作為描述此一祭儀內容與特色的歷史資料。

特富野社長老會議在決定祭儀日期之後，部落男子開始去狩獵。祭儀前三天就要準備釀酒。到了祭儀的前一天，需完成祭屋（*emo'o no pesia*）整理及所有準備工作，並在小米田建小米神的祭屋。外地親人（指小社）也必須攜帶收穫物於祭祀前一日回來，並且施行齋戒與淨身，禁止吃魚、蔥、蒜等食物，長老則守夜迎接



小米女神。

清晨3時30分，該氏族人進行祭屋內的整備工作²⁷，參加人員有：陳宗仁長老、主事的見習長老陳明川（族人也以「掌門人」這用語來稱他），來吉的長老陳震魁穿著傳統服裝，長老備妥收割用具及祭儀用品，點燃火把並自祭屋內請出小米女神隨行，準備前往小米田。

清晨3時58分，出發前往小米田。目前由於小米已經不是鄒族人的主食，因此沒有大面積的種植，只有象徵性的在祭屋附近開闢一小塊小米田作為祭祀之用。

清晨4時整，進行小米收割儀式（*mookayo*）。長老取出備妥之祭品：松鼠耳朵，放入小米女神的神龕（*ketbu*）內，小聲祭禱，恭請小米女神享用，並祈求小米女神護佑收割順利。接著長老取出收割的工具，先收割五穗最飽實之小米，將這五穗結成一束放入小米女神的神龕內，用準備好的小塊石板（平日收藏於祭屋內）壓著，祭獻于小米女神。之後，隨行人員才參與全面的收割，參與人員必須盡可能收割至個人可能攜帶的份量之後才回家。同時恭請小米女神回到祭屋內的神龕（*ketbu*）。當次未收割完的部分可以留待次日再收割，但絕對不可將收割下來的小米留置在現場。在此同時，婦女則在家中準備早餐，例如：煮糯米飯*ufi*、山豬肉等。小米收割儀式必須趁早在小孩起床之前就實施，因為怕小孩不懂規矩而犯忌，破壞整個祭儀的進行，例如：打噴嚏、放屁、哭鬧等等。而搶著收割趕回家，則是怕小孩肚子餓，因為收割回來之後還要進行一段祭拜小米女神的儀式，在尚未舉行這項祭拜儀式之前是誰都不能用餐的。

²⁷ 整備工作需完全在禁聲中進行，因小米女神最怕吵鬧。

5時28分，進行祭祀小米女神的儀式（*m'otozu*）。由長老陳宗仁及陳明川主祭。以竹編的盤籬盛裝已煮好、備妥之山豬肉一塊，松鼠一隻，以及糯米飯，兩位主祭以竹杯各取一杯新釀的酒至小米女神的神龕前，以右手指沾酒，再將酒沾抹盤裡的各式祭肉。口唸祝禱之詞：「請小米神及祖靈接納所供奉之食物，並請小米神及祖靈們護佑本氏族人平安」。此時所有家人均已起床，在祭完小米女神之後，長老引導所有參與人員一一進入祭屋內施行這部分*m'otozu*的祭儀動作。入祭屋之前，一定得在門口以備好的*tapanzou*或*tubuhu*草之水洗手淨身之後才可進入，在此同時，祭屋內的早餐已備妥，家族親人依序進入祭屋內，在執行該項祭祀之後就直接入座用餐，大家團圓過新年。此一時段，尚不容許有外人進入。

6時1分，汪家使者到來。汪家（頭目家族）派汪志敏前來邀請陳家長老。他在進入祭屋前亦必須淨身，然後入屋做*m'otuzu*動作，才受邀一起享用早餐。陳家為特富野大社之建社家族，所以目前的頭目家族亦循古禮，敬邀陳家為首，開始進行各家互訪的活動²⁸。來訪者只要入屋做*m'otozu*動作，被訪氏族一定會餽贈一塊山豬肉，並請他一起分享其他食物。

6時3分，訪汪家。由長老陳宗仁，帶領氏族內其他家族長老四人，隨汪家使者至汪家祝賀。

6時12分，汪家長老回訪陳家。由汪家大長老帶領頭目汪念月及幾位長老，也包括來吉小社的汪成淵長老。

6時32分，高家、浦家長老來訪。高家由高英傑、高英明兩位長老代表；浦家則以浦紹光長老等三員代表。以上各氏族皆為特

28 梁氏（*niahosa*）家族，為特富野社的創社氏族，亦為早期的頭目家族。陳家屬梁氏。

汪家現為頭目家族，需先派使者邀請陳家長老至汪氏祭屋祝禱後，汪家長老再隨同陳家長老回陳家祭祠屋祝禱，接著頭目會同陳家長老依序至各氏族祭屋祝禱。比時各氏族其他人員尚不可外出，必須在各家祭屋恭候長老團的來訪。



富野社建社重要氏族，長老們在創社氏族的祭屋內酒敘互祝、話家常。

6時42分，各家族互訪開始。由長老陳宗仁帶領以上氏族長老，自陳家依序拜訪²⁹。在這階段，梁氏族（*niahosa*）長老的輩份最高（陳家屬梁氏族），頭目僅為陪同。經過受訪、祝福過之氏族，其長老就加入互訪團進行後續的拜訪活動，一直到儀式結束為止。視主人不同的招待情況，互訪團在每一氏族祭屋內停留的時間大約是十至三十分鐘。互訪活動完畢之後，各氏族長老或家族成員，就可自由的至其他氏族去拜訪。這段時間，婦女們有一項編製*vomu*的儀式動作。*vomu*為五結芒的葉子，一片葉子代表一個生命，家中有多少人回來參與就編幾片。這段儀式動作具有著占卜性的意涵，族人認為它可以預測一個人一年當中是否能平安順利的渡過。

家族互訪活動一直持續到下午3時才結束。之後，各氏族長老代表們齊集汪家祭屋，進行聯合祝禱及開會檢討，討論本次小米收穫祭活動過程與內容的優缺點，以及去年社內的各類事務，並共祝今年社運昌隆。

下午4時祭儀結束，梁氏家族（陳、梁、朱）聯誼及意見交流。陳宗仁長老帶領所有氏族參與人員在祭屋行結束儀式。每人手持一支芒草*vomu*，長老引領眾氏族成員向小米神拜謝，祈求未來一年繼續護佑家人平安、諸事順利。之後，主事長老把所有*vomu*收集起來置於小米神的神龕（*ketbu*）之上，祭儀活動到此告一段落。

在小米收割完成之後的3至7天，長老會率領男性氏族成員夜宿山上，以執行次日一早的祈福儀式（*sutu*），為自己的獵區（*huba*）祈求各地神明及祖靈的賜福和祝祐。返家之後，整個小米收穫祭才告正式結束。到上山施行*sutu*儀式，必須攜帶預先做好的*vomu*，數量

²⁹ 族人也以漢族的「拜年」一詞來稱呼這樣的過程。

要超過既有已知的獵場地名數量，施行*sutu*需逐一唸出獵場地名，並將*vomu*插在地上以祭獻當地神明，最後剩餘的則用來供奉所有進出獵場的神明及祖靈。

此一祭儀相關照片資料如下：



圖 1-3-2-1：陳家祭屋中的整裝



圖 1-3-2-2：陳家收割儀式



圖 1-3-2-3：汪家長老訪陳家



圖 1-3-2-4：家族互訪一景（石家祭屋內）



圖1-3-2-5：家族互訪一景（鄭家）



圖1-3-2-6：陳家婦女製作vomu



圖1-3-2-7：祭屋內的各式祭肉。(杜家)



圖1-3-2-8：祭屋內進行的工作（湯家）



圖1-3-2-9：
從各地回來的親人共進早餐(湯家)



圖1-3-2-10：
長老們的家族互訪(湯家祭屋內)

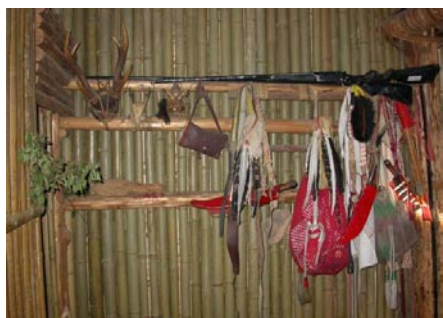


圖1-3-2-11：湯家祭屋內的擺設



圖1-3-2-12：招待客人（陳家）



圖1-3-2-13：湯家祭屋前祭祀小米神的地方



圖1-3-2-14：汪家祭屋內的燻肉

第三目 瑪雅斯比 (Mayasvi)

鄒族傳統的歌舞主要存在於「瑪雅斯比」(mayasvi) 祭典當中，其他類型的祭儀活動當中，則看不到這類全體族人一起參與的群體性歌舞。由於「瑪雅斯比」這個祭典有許多特殊的意涵，因此在解讀或翻譯的過程當中，因為無法以一個單一的意義含括以名之，於是就會衍生許多不同的名稱，如：戰祭、敵首祭、凱旋祭、團結祭甚至豐年祭等等，目前大多以「戰祭」或音譯「瑪雅斯比」



稱之。「瑪雅斯比」並不是一個定期性的祭儀，它不一定每年舉行，但是也可能一年舉行好幾次。舉行這項祭儀有兩項主要因素：一、從前部落之間還在出草征戰的時代，勝利凱旋返回部落之後，會舉行這個祭儀。二、修繕會所之後舉行。由於這個祭儀與鄒族的音樂舞蹈文化有著密切的關係，因此許多關於鄒族音樂與舞蹈的調查與研究，都以這個祭典作為主要的論述對象與內容。

一、釋義

關於*mayasvi*這個名詞，歷來有許多不同的翻譯及解釋，但是由於文化背景及概念系統的相異，其間有些意義的確是難以轉換的，縱使是翻譯成了中文，一般人大概還是不能完全瞭解其中真正的意思。因此，藉由語意與語境的描述來解釋，使大家從實際的例子及其所衍生的概念中，對這個語詞建立起一個脈絡性的認知，也許是一個較為可行的辦法。

對*mayasvi* 有關的幾種不同解釋包括：「輪舞」（陳耀祖，1962；胡耐安、劉義棠，1962）、「戰祭」（杜而未，1960、1968；王嵩山，1990）、「首祭」（馬淵東一，1953），以及高英輝神父的「團結祭」（明立國，1989）等等。

根據族人的解釋，*mayasvi*這個詞有很多涵意，除了「瑪雅斯比」祭典這個專屬用語之外，它還有許多其他一般性的用法。比如說，青蛙圍成一圈圈的在呱呱叫，那種狀態、形式可稱為是*mayasvi*。天上的繁星一圈一圈的也可稱為是*mayasvi*。如果有人分東西，來了一大堆人搶著要，他也可說：像*mayasvi*。很多麻雀飛到樹上圍了一大堆，也可稱為是*mayasvi*。當一些人聚在一起的時候，如果有人說：我們來*mayasvi*，那意思是指唱*mayasvi*的歌。如果有人在酒家喝酒，唱了*mayasvi*的歌，那也可以說：他在酒家*mayasvi*。因此，若是從語詞使用的方式及其語意內涵來說，祭典儀式是

「*meyisi*」，而其中跳舞的部份才是「*mayasvi*」。

但是在瞭解了其中廣面的意涵之後，接下來我們還是不知道如何妥當的來翻譯「*mayasvi*」這個祭典，也就是說，在中文裡面無法找出一個可以包括它所有意涵的詞。「輪舞」、「戰祭」、「凱旋祭」、「團結祭」等等這些名詞，都可以描述或表現其中某部分的現象和意義，但是這個祭典有太多的意涵、過程和意義，是任何單一性意涵的語詞都無法勝任盡述的，這是祭儀的多義性本質和特性，也是翻譯的一種挑戰和極限，因為我們無法在一個沒有這種概念的文化中，建立一個具有這種概念的語詞。一般來說，常用的是一種代替或遞等的方式，用一個自己熟習的語詞取代另一個新的語詞，使得概念藉由這種取代而轉換，但是充其量這還是不足的，解決這個問題也許最好的辦法就是用原來鄒族的「*mayasvi*」這個詞，這一則表示對這個文化的尊重，二則也可讓這個語詞充分的傳遞它完整的文化訊息及概念。³⁰

根據高英輝神父的解釋，*mayasvi*本意和征戰、凱旋有關，與小米收成或作物豐收反而無關。古時為了祈神助佑出征順利，謝神恩賜出戰得勝，以及求神惠賜民族團結而舉行這項祭典。本來並非定期性的祭典，而是依情況而來擇日舉行的。日治時代為了改善祭風，刪除其中較為敏感的「祭首禮」等儀式，並改稱之為「粟祭」，光復後再易名為「豐年祭」，並固定在國曆二月十五日舉行。現在所舉行的 *mayasvi*已屬紀念性質，剔除有關戰鬥的儀式，只保留有關凱旋、家族團結以及奮發圖強等儀式部分。昔日祭典是在出征成功時，由司祭（頭目）召集舉行，內容以團結祭為中心，一併同時舉行的還有道路祭（*smoceyonu*）、凱旋祭（*smoe'uhu*）、幼兒周年祭（*matkayo*）和成年祭（*sasmoyuska*）等等，祭儀隆重而複雜。經過了歷史的變遷，目前許多禮節及儀式已經做了一些修改以

30 明立國，〈關於*mayasvi*的語意問題〉，收錄於《順益原住民博物館通訊》第8期（台北：順益原住民博物館，民國84年）頁5-6。



適應現代文明。他認為這個祭典特富野社與達邦社大同小異，只是特富野社已刪減許多認為迷信的禮節，儀式已較達邦簡單，但祭歌（*pasu-mayasvi*）方面則比較完整。例如達邦社之迎神曲（*ehoyi*）及送神歌（*eyao*）歌詞與歌調完全相同，特富野則各自獨立而分明。³¹

關於此一祭典的內容，由浦忠成、浦忠勇及王嵩山所撰述的1999年《特富野社*Mayasvi*祭典手冊》當中，除了介紹祭儀過程之外，也對該祭典的宗教意義；祭儀當中使用的祭祀器物及用品；男子會所、神樹、神花等內容，做了說明和解釋。其內容如下：

1、MAYASVI的宗教意義

*Mayasvi*祭典所祭之神有（一）戰神（或稱軍神，鄒語稱*yi'afafeoi*）（二）司命神（鄒語稱*posonfihi*），司命神乃聽命於戰神，因此祭儀最主要是祭戰神，由此可見*mayasvi*之中心旨意與征戰有關係。另有口傳認為*mayasvi*也向天神哈漢（鄒語*hamo*）、家神及祖靈、敵靈等祭祀，此種說法值得參考。

2、MAYASVI祭儀聖品

瑪雅斯比祭典中有些祭品是不可缺少的，在祭典之就要先準備好，茲簡介如下：

- 一、聖火：火在族人觀念中代表生命，男子集會所火台上的火勢戰神之火，由鄒男子取火帶到廣場之後才能展開祭典。從汪氏、石氏（特富野社）婦女引進祭典廣場的火是代表族人的火；族

31 高英輝，《台灣曹族山胞特富野社豐年祭簡介》（達邦：特富野社豐年祭籌備委員會，民國74年）。

人之火和戰神之火要會合在一起燃燒。

二、殺 豬：豬是獻給戰神的祭品，也是餌誘敵靈的祭物；要在神樹前刺殺，全體鄒勇士沾血，並做誘餌。

三、米 酒：自釀米酒，祝神及部落氏族團結祭使用，取自各氏族的祭屋。

四、豬 肉：祝神及部落氏族團結祭使用，亦取自各氏族的祭屋。

五、木 櫚 蘭：鄒族神花，男子在祭典時插飾在皮帽上。

六、樹皮簽條：紅色樹皮簽條為護身符，有驅邪、避邪的作用。

七、糯米飯（糕）：祝神及部落氏族團結祭使用。

八、茅 草：用途包括修建會所、驅邪用品、路祭時作薦台等。

九、盛 裝：鄒族勇士紅外衣，據說是戰神眼中最乾淨的衣服，祭儀時務必盛裝參加，包括所有飾物及用具，如皮帽、禽尾羽、腰刀、臂鈴（氏族長老配戴）槍、矛、皮套、山豬牙環、頭飾等。

十、赤 榕 樹：此樹象徵鄒族戰神的天梯，沒有赤榕樹，就不能舉行*mayasvi*。

3、鄒族的聖所—庫巴（男子集會所）

阿里山鄒族部落中央，屹立著頗具傳統風味的建築物，原木柱子、茅草屋頂，頂上種著木櫚蘭（鄒族神花），這便是過去族人心目中最莊嚴的住所*kuba*，有人把他們稱作「男子會所」，因為只有成年男子才可以從*kuba*的正門進入，也有人稱作「公廨」，因為它是族人政治、信仰、文化活動的中心，族人相信一年一度的戰祭



mayasvi（俗稱豐年祭），天神會從天降下，來到這個地方，祝福族人，庫巴，曾經是族人最敬畏的地方。從日據時代初期留下的照片來看，庫巴的確是部落中最大最顯著的大房子，族人的房舍聚集在周圍，而大門都朝向庫巴的位置。

鄒族的戰祭、團結祭、成年禮、迎神、送神祭等重要祭典都是在庫巴內、或前面的廣場舉行，部落最重要的神櫃（內裝火器、矛、弓箭及敵首的木櫃）也終年懸掛在其中，甚至過去庫巴中央的火爐要終年延續，不能使其熄滅，族人相信聖所裡的火乃天神所賜，它代表族人的生命，於是庫巴就成為族人最神聖不可侵擾的地方。部落老人相傳，如果出草失利，敵人攻至部落，全族的老人、婦女和小孩都要躲在庫巴底下，萬一族人勇士全犧牲了，這些人就要準備死在庫巴裡，和庫巴共存亡。

阿里山特富野社將於八十二年二月初重建已殘破不堪的庫巴，並盛大舉行八十二年的戰祭（*mayasvi*），重建的庫巴，據說是恢復古時原來的樣式，深願天神能再次降臨，再賜庫巴以新的生命。

4、鄒族的神樹—赤榕樹

阿里山鄒族的戰祭（*mayasvi*）有一項極為重要的儀式迎神祭（*ehoi*）和送神祭（*eyao*）。即祭典開始要先迎戰神（*i'afafeoi*和*posonfihi*）降到祭典廣場，才展開祭典活動，全部的祭典活動結束之後，再送戰神回天，否則戰神不來，所有的祭儀就失去意義。而戰神為了要降臨會所（*kuba*）必須以神樹為媒介，如果沒有神樹，戰神就無法下凡，祭典就無法舉行。

先民的祭儀活動是他們信仰的象徵，也是他們想像的結晶。鄒族原住民以最純樸的迎神儀式，來達到求神佑助的信仰行為。以神（鄒語稱*yono*，赤榕樹）當作戰神降臨的橋樑，便是典型的例子之一。

赤榕樹種在會所東方約十公尺處，戰祭開始，與會男子要用腰刀沾血，再往神樹擦拭，以便饋食戰神（另有一說，血肉乃餌誘敵人之魂），並在樹前高聲吼叫，讓天神聞聲前來，而且鄒族勇士還得爬到樹上，把樹枝砍除，據說是為了除去天梯上的障礙，好讓戰神能很順利的從天而降。

先民就是這樣可愛、天真地表現對天神的敬慕。神樹一直是族人和神明之間溝通的媒介。因此，族人播種祭祀以及祭祀「社神」的地方，都分別栽植赤榕樹。

5、鄒族的神花- 木槲蘭³²

阿里山鄒族的戰祭（*mayasvi*），舉行當天清早，各氏族就派出勇士上山採取木槲蘭（鄒語稱*fiteu*），部落所有的勇士（成年男子）要在頭目的領導之下聚集在男子會所（*kuba*）著裝預備，等待取花的男子回聖所。只等到帶著蘭花的勇士從山上衝跑至祭典廣場，並呼嘯一聲後，攜帶著蘭花躍入聖所，眾人分持木槲蘭插飾帽帶後，莊嚴的戰祭才正式開始。這拉開祭典序幕的木槲蘭，就是俗稱的鄒族神花。

據部落的老人們說，木槲蘭是戰神（*i'afafeoi*）的飾

32 按：應為石斛蘭（*Dendrobium*），這種原生石斛蘭花朵為金黃色，臺灣蘭界稱之為「金草」。頭目的冠帽（*Tafange*）主要部分也就是用神花的花莖來編成的。



配物，鄒語稱「*hosop'nana no hitsu*」意即插於戰神帽冠的飾物，相傳這個飾佩是戰神認識的標誌，有了鄒族神花做配飾，才能得到戰神的佑助。

鄒族的聖所庫巴屋頂上及正門兩側均栽植神花，主祭者要時常注意神花生長的情況，不能讓它枯死；如果生長得不太好，那麼小米收成祭（*homeyaya*）結束前的氏族會議提出來，做為是否要舉行戰祭的重要參考事項。

重修會所（*ekubi*）時必須搬移神花，也要由主祭者在會所前奠酒助神，然後謹慎地將神花安放在神樹（*yono*）底下，才能開始翻修。神花之地位由此可見。

重修會所（*ekubi*）時必須搬移神花，也要由主祭者在會所前奠酒助神，然後謹慎地將神花安放在神樹（*yono*）底下，才能開始翻修。神花之地位由此可見。

達邦社於民國九十三年Mayasvi祭典解說手冊中，也將該祭典的意義、內容與過程做了以下的說明：

Mayasvi「瑪雅斯比」有好幾種譯法如：戰祭、敵首祭、凱旋祭——等名稱，但這些譯名均無法完整包含祭典的意涵，故直接以鄒語「瑪雅斯比」稱呼最恰當。鄒族傳統部落中男子的主要職責為征戰及狩獵，這兩項工作直接關係到部落的存亡，而瑪雅斯比便是向戰神祈求戰力的儀式，請戰神祐助族人，砥礪族人的志氣。

在傳統農獵時代「瑪雅斯比」舉行的時間並不固定，端視實際需要而舉行，例如：出草征戰凱旋、修建男子集會所、部落有特殊狀況時。「瑪雅斯比」於男子集會所

Kuba「庫巴」舉行，現時鄒族只有達邦社及特富野社兩大社擁有「庫巴」，故由兩社輪流舉行「瑪雅斯比」。

「瑪雅斯比」一直是鄒族人維繫部落倫理、規範、精神戰力的最大支柱。直至今日，征戰及狩獵雖不是鄒族生活的重心，鄒族人仍每年定期舉行「瑪雅斯比」，盡心保存祭儀的古典和完整，藉著祭典的儀式凝聚心力，學習並瞭解部落的倫理規範，歌頌並緬懷先人偉業，是鄒族人傳承鄒族文化的精神支柱。

（一）祭典前各項準備活動：

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

（二）正式祭典

1、盛裝：

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

2、迎神祭：

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

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



- ◎砍神樹：神數（赤榕樹）為戰神降臨會所之梯，砍除樹枝，象徵為戰神整理由長老路徑，只留下三枝指向「庫巴」、汪家及吳家的祭屋，代表維繫部落生命的意義。
- ◎獻祭品：用砍下的樹枝串插一塊豬肉在神樹下，請戰神享用。
- ◎唱迎神曲：勇士們在頭目帶領下牽手圍著火塘，唱迎神曲二次，請戰神降臨會所。
- ◎唱迎神曲：勇士們在頭目帶領下牽手圍著火塘，唱迎神曲二次，請戰神降臨會所。

3、部落團結祭：

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

4、誇功祭：

勇士以戰鬥蹲姿唸誇功頌文，頌揚祖先的英勇戰功，然後訓勉勇士，鼓舞士氣。

5、送神祭：

勇士們牽手圍著火塘，唱送神曲二次，恭送戰神回天上。接著唱慢板戰歌，開始歌舞祭。

6、婦女引火祭：

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

7、路祭：

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

8、家祭：

勇士行至各氏族祭屋祝福，象徵戰神所賜之力量延伸至各氏族。

9、平安祭：

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

（至此正典活動結束，在正典結束前，嚴禁外人及服裝不整者參與）

（三）歌舞祭

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

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

（四）結束祭

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

部落自行編印出版的祭典手冊，在相當程度上具有著文化的主體性以及族內觀（*emic*）的意涵，此外，則可以看出族人介紹這套祭典系統所持的角度和方式，但是其中也一直存在著不同文化背景



之下翻譯上的窘境。達邦社認為：「*Mayasvi*『瑪雅斯比』有好幾種譯法如：戰祭、敵首祭、凱旋祭等名稱，但這些譯名均無法完整包含祭典的意涵，故直接以鄒語「瑪雅斯比」稱呼最恰當」，這種說法似乎也呼應了明立國提出的建議³³，呈現了對於文化特質和語意內容轉譯上的反省。

在*Mayasvi*祭典的解說手冊上，顯示著特富野和達邦兩大社知識份子參與的情況不一，在論述的內容和方式上，特富野社要比達邦社顯現得些，這也意味著知識份子與部落傳統之間，在共識、溝通及對話上可能存在的不同情況。

但是對於這樣的一個重要祭典，一般的社會大眾是如何來看待的呢？在民國六十九年五月出版的第11期《嘉義文獻》中，張振發曾以〈吳鳳鄉鄒族山胞豐年祭〉一文，紀錄及描述了當時這個祭典舉行的過程與內容。此文極重過程之敘述，而且這次的祭典正值原任達邦頭目汪清森於年前失蹤，新任頭目汪傳發已被推舉之際，新舊交替，更能凸顯此次祭典特殊的歷史性意義。

在對鄒族社會、部落及其遷徙等歷史脈絡，以及該祭典的意義及其舉行時間等問題做了一個開場的簡介之後，該文敘述如下：

此次的豐年祭由於「歐敏」颱風示威在先，使得主其事的長老憂心忡忡，深恐影響祭典的進行，前一天夜晚豪雨如注，整個吳鳳山區陷入狂風暴雨之中，但仍阻止不了上山的觀光遊客，惟較往年減少多了，鄒族豐年祭等於平地過新年一樣，居住山區的各地同胞，紛紛趕到達邦村，外出謀生的也多及時趕回來，因為不回鄉參加豐年祭會被認為「忘祖」。

33 明立國，〈關於*mayasvi*的語意問題〉。

祭典從上午十時開始至十二時結束，由大頭目汪傳發和長老莊野秋、武野仁、吳慶明、方吉葉等主持，在破曉時分由大頭目派出的「勇士」數人上山摘取木槲蘭（神花），並於上午十時攜帶進場時開幕，先是由大頭目汪傳發率鄒族勇士全身披掛腰配長刀，拜神祭祖，當場刺殺祭品「小豬」，小豬慘叫數聲，豬血迸出，然後將豬血洒在神樹上，口中念念有詞，感謝神明護與降福，祈禱儀式後全體長老下了祭台，排在「神樹」前，由「勇敢的青年」數人爬上樹去，以快利的鋼刀將樹枝樹葉砍除，每枝幹僅留一小枝，這是鄒族的神決定，接著由族人選出的兩位公主莊鳳光等手持聖火進場，然後敬獻「粟酒」，分東西南北四方，由身體魁梧的「勇士」以竹筒將粟酒盛來，當粟酒進神廟時，守門者高聲歡呼，並拍打木板，告知神明，將酒灑在「神花上」，分與族人共喝，並以大頭目為首，自神廟門口至神樹前方排成半圓形迎神隊形，唱迎神歌二遍，隨著歌曲拍節，身體微微搖動，緊接著舉行團結祭，送神祭，家祭後結束，晚上歌舞祭是祭祀慶祝節目。

鄒族山胞豐年祭正典，據對豐年祭的沿革，典故知之甚詳之天主教高英輝神父稱可分為四段，每段由大頭目司祭，若大頭目年老衰，則指定代理人（長老）代為主持，第一段迎神祭，第二段團結祭，第三段送神祭，第四段家祭，在在不得馬虎，並指出與特富野社豐年祭稍有不同，蓋特富野社豐年祭儀式較簡單，但「祭歌」方面卻比較完整。

以茅草搭建的神廟是「女人的禁地」，為維護其傳統的神聖及純潔不被女遊客「目瀆」，特派幾個山地青年服務隊隊員，手持警棍於神廟前，周圍警衛，並好言相告：



「謝絕入內」。

今年豐年祭的「鄒族公主」由莊鳳光和楊珠枝膺選，他倆穿著公主服裝，於「美阿系」儀式結束時，在長老的壯麗宏亮歌聲中各抱火炬，進入神廟廣場，點燃「安祥之火」後，展開「瑪雅斯利」的歌舞節目。一些平地觀光客，以及特地前往慰問山胞與觀禮的本縣團管區司令韓上校，縣府主計室湯主任，中國國民黨嘉義縣黨部胡組長等，也紛紛參加，至午夜後人數漸少，一直至天亮時才暫時結束，當十六日夜幕低垂時，再繼續歌舞節目，至十七日日出時結束。

對於不是以學者及專業研究人員的立場來做的調查、記錄與描述而言，雖然其內容或許帶有些以個人經驗為本的解釋，但是這樣一種方式的表達，反而能夠反映出社會大眾普遍的一般看法與觀點，能夠凸顯不同文化背景所可能持有的不同看法。

該文的記錄和解釋，值得商榷和可能錯誤的部分有以下幾點：一、祈禱儀式後全體長老下了祭臺，排在神樹前，由勇敢的青年數人爬上樹去，以快利的鋼刀將樹枝樹葉砍除，每枝幹僅留一小枝，這是鄒族的神決定。二、由族人選出的兩位公主莊鳳光等手持聖火進場。以及文章的最後一段：於「美阿系」儀式結束時，在長老的壯麗宏亮歌聲中各抱火炬，進入神廟廣場，點燃「安祥之火」後，展開「瑪雅斯利」的歌舞節目。三、分東西南北四方，由身體魁梧的「勇士」以竹筒將粟酒盛來，當粟酒進神廟時，守門者高聲歡呼，並拍打木板，告知神明，將酒灑在神花上，分與族人共喝。

以上這些問題及其正確意涵，請參考下節之版本比較。至於「特富野社豐年祭儀式較簡單，但祭歌方面卻比較完整」這看法，則是作者引用了高英輝神父的觀點。這可以做為族人的看法之一，

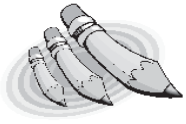
雖然高神父是特富野社族人，但是他住在達邦，對兩社之間也有一定程度的瞭解，可是這種個人的判斷和實際的現象之間，還是可能存在著一段值得探討的距離。作者對「鄒族公主」有著特別的興趣與著墨，但是也因此卻使得他對此一祭儀內容朝向刻板的錯誤方向去解讀。

對於充滿著象徵性過程、內容與意義的這個祭典，是鄒族部落、社會與文化具體而微的一個展示與呈現，藉著儀式的實際操作與運行過程，讓族人沁染在文化的氛圍中。它同時具有著過去、現在與未來的意涵，在重複著操作過去經驗的同時，也再現歷史與記憶，讓過去的經驗成為現在情感與能力的一部份；讓現在的生命賦予新的傳統意義和力量；也讓未來充滿著希望、想像和期待。儀式的過程、內容都是祖先留下來的，是祖先走過的路，是一個族群之所以存在、綿延的軌跡。重複著走著這條路，用生命的實踐來體悟先人；來與先人對話。在這樣的情感與經驗的認同基礎上，藉著儀式共同約定的操作方式、過程與內容，讓族人緊密的相互依賴與結合，共同從不同的立場和角度來展現每個家族和個人的生命樣態。

鄒族達邦社與特富野社的「瑪雅斯比」祭典，其內容大同小異，這種現象呈現了文化的變異與特質，藉著比較、分析，找出其中的變化與規律，是認知過程不可或缺的一部份，在這個基礎上，歷史的演變及發展，才可能較為具體而落實的來進行討論和理解。

二、文獻紀錄與版本比較

關於「瑪雅斯比」祭典，以下試以三個不同版本的比較來呈現其內容與過程的規律與特性：特富野社之一為民國七十四年高英輝神父所撰述的內容，特富野社之二為民國八十八年由浦忠成、浦忠勇及王嵩山所撰述的祭典解說內容，三為達邦社民國九十三年祭典解說手冊。使用這些印行的歷史資料，主要原因是因為這些內容



是經由部落會議大家議決同意的，所以它具有著普遍的共識性基礎以及約定俗成的意義。其次是撰述者在部落或者相關的學術領域都有重要的指標性地位。

與小米收穫祭（*homeyaya*）相同，鄒族特富野和達邦兩大社的「瑪雅斯比」（*mayasvi*）祭典，也呈現了相似而又不同的兩套系統內容，茲以表列的方式來做一個比較，以呈現其中的相互關係。

特富野社與達邦社「瑪雅斯比」祭儀內容之比較：

特富野社之一	特富野社之二	達邦社
<p>第一部 建祭<i>Ekub'i</i> 往古舉行此祭的動機在於重建或修繕會所，以及移動或整理會所內之聖物。儀式與戰祭同，是獨立而隆重的祭典。現在刪減繁文褥禮，並依附於<i>mayasvi</i>並做為該祭的前序，已失去原有的獨立特性。</p> <p>建祭可分成兩段： 第一段：採取茅草<i>Veiyō</i> 一、時間：自正典前三天起，即二月十二日至十四日止，共三天。</p> <p>二、儀式： 1、在三天內，每氏族派壯丁若干人，上山割取白茅<i>veiyō</i>數捆。</p> <p>2、帶回之茅草堆置住屋四週草地。</p> <p>三、說明： 建祭所用之白茅，若堆置於園子或住屋內是為禁忌。</p>	<p>一、<i>AYOCU</i>祭儀準備 1、各氏族釀米酒（祭品）。 2、準備茅草(修建會所用)。 3、祭歌練習（歌舞祭用）。 4、小社族人回大社（參與祭儀）。 5、整理祭屋、祭器、部落環境、祭典廣場及個人衣飾。</p>	<p>一、祭典前各項準備活動部落長老開會決定舉辦瑪雅斯比後，就開始展開各項準備工。男子在祭典前幾天要整理集會所內的聖物、修建集會所、並整理征狩之路；婦女則準備祭品如釀製米酒、製作糯米糕等。</p>

<p>第二段：修繕會所</p> <p>一、時間： 二月十五日清晨破曉至正典前神花到場為止。</p> <p>二、儀式：</p> <p>1、破曉時分，司祭派出石氏族、汪氏族、高氏族青年各一人上山摘取石斛蘭<i>fiteyu</i>若干。</p>	<p>二、EKUBI會所修建祭</p> <p>1、男子清早上山取神花帶至會所。</p> <p>2、修建會所屋頂（包括加蓋新茅草及整理神花）。</p> <p>3、司祭奠酒祭神（只要舉行<i>mayasvi</i>，則必須要做會所的修建祭）。</p>	
<p>2、黎明時分修繕會所，整理集會場<i>yoyasva</i>。</p> <p>3、一揆石斛蘭進場，正典即刻開幕。</p> <p>三、意義： 石斛蘭為鄒族的神花，但必須在祭祀中經祝聖之後才能生效。</p> <p>四、說明：</p> <p>1、石氏族、汪氏族及高氏族，在特富野社中有特殊的地位。</p> <p>2、若要移動聖物亦在此儀式中進行。</p>		
<p>第二部 豐年祭正典 <i>MAYASVI</i></p> <p>豐年祭正典可分為四段，全由頭目主祭。若頭目年老力衰或身有不適則由指定代理人代為主祭。</p> <p>第一段：迎神祭 <i>MOUYU'HO</i>共有四節</p> <p>第一節：集合</p> <p>一、儀式：</p> <p>1、神花<i>fiteyu</i>進場。</p> <p>2、司祭者自會所內呼眾集合。</p>	<p>三、SMOUYU'HO登所預備</p> <p>1、鄒勇士登會所著盛裝。</p> <p>2、鄒勇士前往汪氏祭屋奠酒祝神。</p> <p>3、鄒勇士回會所，呼引神花帶進會所。</p> <p>4、鄒勇士分發神花飾於帽上，並繫避邪簽條於胸前，完成迎神準備。</p> <p>5、長老於會所內勉勵鄒勇士。</p>	<p>二、正式祭典</p> <p>1、盛裝： 參與祭典的男子要穿著勇士服戴皮帽，並插戴金花石斛蘭，作為戰神辨識之標記；佩帶木芙蓉樹皮纖維條於胸前作為護身符，以防惡靈於祭典時入侵。</p>



<p>3、會眾手攜祭衣自住屋前登會所。</p> <p>4、各氏族長老分發樹皮簍條 <i>fukuo</i> 予會眾，由會眾自行綁在手腕或腰間。</p> <p>5、進入會所內即刻著裝，同時折取神花插在胸前或皮帽上。</p> <p>6、一切準備就緒，候命步入集會場 <i>yoyasva</i> 之神樹 <i>yono</i> 前。</p>		
<p>二、意義：</p> <p>1、神花可以祛邪，先祛去身上所附邪氣，才能參加迎神行列。</p> <p>2、簍條 <i>Fukuo</i> 由木槿樹皮製成，並用 <i>Tocungonga</i> 樹材煮汁染成紅色，可以保護平安。</p> <p>3、神樹 <i>yono</i> 為赤榕，是榕樹的一種，植於會場邊。</p> <p>第二節：祭火入場 <i>OHPUEHO</i></p> <p>一、儀式：</p> <p>1、以若干人為一組，取會所內聖爐中之火炬一把。</p> <p>2、手持聖火走出會所，步入集會場，把火炬堆置神樹前。</p> <p>二、意義：</p> <p>火炬表示生命。</p> <p>三、說明：</p> <p>古時會所內爐火終年不熄，近來因無人管理，到建祭才行點燃之。</p>		

<p>第三節：迎神HOOKAI</p> <p>一、儀式：</p> <ol style="list-style-type: none"> 1、司祭者傳令豬血供奉入場。 2、會眾以刀尖沾豬血少許。 3、隊伍排成半圓形面朝神樹yona。 4、舉起祭刀，將沾於尖刀之豬血擦在神樹枝葉之上。 5、歸回原位，舉起長矛menzu大聲呼嘯pae'bayi（歡呼五聲）。 6、壯丁數人爬上神樹砍除枝葉，只留下面朝六個氏族ceyona住屋之樹枝及其枝葉。 7、砍樹者回原位，會眾再以筷狀竹棒(或樹枝)，沾上豬血插在神樹樹幹上，事畢即回原位。 <p>二、意義：</p> <ol style="list-style-type: none"> 1、豬血為天神喜愛的食物。 2、「伊啲…哦」之聲一方面表示凱旋，同時也是呼求天神下凡之祈求信號。 3、竹棒沾血於樹幹上是上饗供神之義。 <p>三、說明：</p> <p>留下指向氏族ceyona住屋之樹枝，表示天神hamo照顧全社。</p> <p>按：六氏族代表全特富野社。</p>	<p>四、EHOI迎神祭</p> <ol style="list-style-type: none"> 1、聖火由鄒勇士移至祭典廣場中央（此火代表戰神之火亦代表生命）祭典開始。 2、在神樹前殺乳豬祭神，鄒勇士以刀沾血並舉刀，向戰神呼嘯（通知戰神貢品已備好）。 3、砍神樹樹枝（神樹為戰神天梯，砍樹代表為之修築通路）。 4、樹枝留下三枝，分別朝向部落會所，汪氏家及石氏家。 5、迎神歌舞祭。此段鄒勇士唱二次迎神曲，迎接戰神降臨會所。 6、迎神曲唱完，鄒勇士返回會所。（此時戰神已臨會所。） 	<p>2、迎神祭：</p> <ol style="list-style-type: none"> (1)聖火進場： 會所之火象徵族人生命之火，經年不熄，將聖火引入廣場中的火塘中升燃。 (2)獻牲畜： 將乳豬置於神樹下，勇士們以佩刀刺殺並將刀上之血沾抹於神樹葉上，全體勇士舉刀呼嘯五次，告知戰神祭典正式展開，請戰神下凡參加。 (3)砍神樹： 神樹（赤榕樹）為戰神降臨會所之梯，砍除樹枝，象徵為戰神整理路徑，只留下三枝指向庫巴、汪家及吳家的祭屋，代表維繫部落生命的意義。 (4)獻祭品： 用砍下的樹枝串插一塊豬肉在神樹下，請戰神享用。 (5)唱迎神曲： 勇士們在頭目帶領下牽手圍著火塘，唱迎神曲二次，請戰神降臨會所。
---	---	---



<p>第四節 迎神歌祭</p> <p>一、儀式：</p> <ol style="list-style-type: none"> 1、以頭目為首，自會所門口至神樹前方，排成半圓形迎神隊形。 2、唱迎神歌兩遍，隨着歌曲拍節身體微微搖動。 <p>二、意義：</p> <ol style="list-style-type: none"> 1、迎神歌譯意：永存者，坐鎮上天者，本社貢物已獻，祭禮在行，恭請下凡祝聖此禮。 2、迎神歌重複兩遍以示神聖。 <p>三、說明：</p> <p>天神下凡以神樹為天梯，故迎神隊形自神樹排向會所門口為天神通道。穿越或阻塞該通道是禁忌<i>pesia</i>。</p>		
<p>第二段 團結祭</p> <p>一、儀式：</p> <ol style="list-style-type: none"> 1、會眾前登會所內。 2、司祭者派六人(每氏族一人)帶神花<i>fiteyu</i>前往神樹前，再派六人(每氏族一人)帶神花前往氏族<i>ceyona</i>祭屋<i>emo'o no pesia</i>。 3、一挨前往氏族祭屋者相繼到達，大聲呼嘯<i>pae'bai</i>並取下隨身所帶神花插在氏族祭屋內。 4、在神樹前的六個人，聞<i>pae'bai</i>聲後即刻以<i>pae'bai</i>聲回答，同時取下隨身所帶神花插在神樹上。 5、被派往氏族祭屋者，自氏族家中取祭酒<i>hihevza</i>回會所。攜酒者回會所 	<p>五、團結祭</p> <ol style="list-style-type: none"> 1、各氏族從祭屋分別取粟酒、米糰等，先奠酒祝神然後把粟酒和米糰摻合，鄒勇士分飲、食之。(先對戰神貢酒，然後鄒勇士共飲共食，以示部落團結)。 2、取粟酒及米糰之勇士回所向戰神呼嘯。 	<p>3、部落團結祭：</p> <p>各氏族將米酒、糯米糕、豬肉等供品攜至會所內，先行敬酒，再摻合後共食之，象徵祈求戰神賜予征戰力量，各氏族團結禦敵。</p>

<p>進場時大呼「伊啲…」 <i>pae'bai</i>，守門者待攜酒者進入會所，即以木椿擊地板。</p> <p>6、各族粟酒到齊後匯注於一竹杯<i>ecumuyu</i>內，然後供於神櫃<i>popsusa</i>內，同時主禮者念祝文。</p> <p>7、司祭者再派人回氏族住屋取酒，一切禮儀與第一次相同，唯注入「滲合杯」<i>ecumuyu</i>中的祭酒供於神櫃內以外，其餘按氏族分配會眾飲用，每人在飲用前自行奠酒<i>emocucu</i>。</p>		
<p>8、此時週歲男嬰奉上會所，即男孩周年禮<i>matkaya</i>。接著舉行成年禮<i>yasmoyuska</i>。</p> <p>9、主祭手持供於神櫃的「滲和酒」，口唱祝文<i>tu'e</i>，唱一句，會眾複誦一句。</p> <p>10、司祭者唱完祝文，以木椿擊地同時蹬腳<i>tmohtotomu</i>以便送神。會眾見司祭者蹬腳，立刻同樣蹬腳。</p> <p>一、意義：</p> <p>1、獻神花予神樹及氏族祭屋，表示天神降臨全社。</p> <p>2、滲合酒表示全社團結。</p> <p>3、「伊啲……」(<i>pae'bai</i>)是迎神之信號。</p> <p>4、祝文有二，一為迎神祝文<i>pae'bai</i>；一為送神祝文<i>tu'e</i>。</p> <p>5、奠酒二次為的是獻儀對象有二：一為</p>	<p>六、<i>PATKAAYA</i>男嬰初登會所禮</p> <p>1、部落初生（約周歲）之男嬰由母親攜酒抱至會所，親人接上會所。</p> <p>2、親人向戰神奠酒祝神，讓戰神認識此男嬰。親人要在戰神之前祝福男嬰。</p> <p>七、<i>TU'E</i>誇功禮</p> <p>1、氏族長老唸誇功誦文，鄒勇士全體複誦（內容敘述英勇戰功）。</p> <p>2、結束時頓足踏地，砥礪族人士氣。</p> <p>3、初登會所男嬰由母親接回。</p> <p>八、<i>YAASMOYUSKU</i>男子成年禮</p> <p>1、成年男子（約二十歲左右）登上會所，蹲坐在長老面前。</p> <p>2、長老訓誡並勉勵接受成年禮之男子。</p>	<p>4、誇功祭：</p> <p>勇士以戰鬥蹲姿唸誇功頌文，頌揚祖先的英勇戰功，然後訓勉勇士，鼓舞士氣。</p>



<p><i>yuafafeyo'i</i>，奠法是 <i>poto'ozu</i>；一為 <i>emocucu</i>，奠法為 <i>topeyoha</i>。</p> <p>6、在神櫃 <i>popsusa</i> 前奉上周歲兒童，是介紹給神認識，同時也是兒童加入本社的儀式。</p> <p>7、成年禮之意： 此君已成大人，今後可享有成年人之所有權力和義務。</p>	<p>3、以藤條鞭打成年男子臀部。</p> <p>4、長老賜皮帽，並賜栗酒勉勵之。（成年禮過後，男子已經成年，從此負起保護部落之責任，並開始擁有社會地位。）</p>	
<p>第三段 送神祭</p> <p>一、儀式：</p> <p>1、會眾步入會場，立即排成送神隊形。</p> <p>2、唱迎神歌(<i>Ehoyi</i>)。</p> <p>3、唱送神歌(<i>Eyao</i>)。</p> <p>(1)第一遍佇立原地不動，唯身體隨音樂節拍微微搖動。</p> <p>(2)第二遍以緩拍二拍舞步循圓形慢慢移動。</p> <p>4、唱祭歌兩段(<i>peasvi no poh'a'o</i>)。</p> <p>(1)第一段慢四拍舞步(<i>peasvi no poh'a'o</i>)唱到第二節，數位貞女攜氏族家中火炬加入歌舞行列(<i>sookayo</i>)，貞女一般由汪氏族及石氏族貞女代表。</p> <p>(2)第二段變為行板四拍舞步。</p> <p>5、唱凱旋歌(<i>peasvi no mayahe</i>)，舞步為行板四拍。</p> <p>6、最後再以送神曲(<i>eyao</i>)結束祭祀。</p> <p>二、說明： 唱送神曲第一遍時，天神尚未離開會所，故隊形不能移動，以免阻擋</p>	<p>九、<i>EYAO</i>送神祭</p> <p>1、成年禮結束，鄒勇士移到廣場排成舞隊，唱送神曲二遍，送戰神升天。（唱至第二次戰神已升天，舞隊開始往前走，越過會所大門）</p> <p>2、唱慢板戰歌，歌舞祭開始。</p> <p>（以上祭儀全由鄒勇士擔任，婦女尚未加入。）</p>	<p>5、送神祭：</p> <p>勇士們牽手圍著火塘，唱送神曲二次，恭送戰神回天上。接著唱慢板戰歌，開始歌舞祭。</p>

天神去路。唱到第二遍時，神已離去，此時立即關閉會所大門，故隊形緩慢移動，擦過會所大門以便鎖門。		
	<p>十、<i>SUING</i> 婦女引火祭</p> <p>1、鄒勇士唱戰歌慢板時，汪氏及石氏婦女持火把進入祭典廣場，將火把放入廣場火堆中。（此火代表部落農作之火，要與戰神之火合而為一。此火入場，代表婦女可以參加祭典）</p> <p>2、全體婦女加入歌舞祭行列。</p> <p>3、全體唱快板戰歌數段，即結束歌舞。</p>	<p>6、婦女引火祭：</p> <p>因戰神乃征戰狩獵的守護神，所以之前的所有儀式婦女不能參加，直到唱慢板戰歌，汪家公主們及莊家婦女持火把進場加入火塘中，婦女們才接在勇士隊伍的後端參加歌舞祭。</p>
<p>第四段 路祭 <i>SMOCONU</i></p> <p>一、儀式：</p> <p>1、離開聚會所，前往山路基點 <i>skokaya</i>。</p> <p>2、以氏族為單位，豎立茅草柱。</p> <p>二、意義：</p> <p>1、茅草柱象徵人的生命。</p> <p>2、路祭示意人的生命是一個過程，要神明的祝佑才能發展。</p>	<p>十一、<i>SMOCEONU</i> 路祭</p> <p>1、鄒族勇士步出會所，前往部落征戰的道路基點 <i>skokaya</i>，每人沿途取茅草一根。</p> <p>2、在爭戰基點，用茅草做祝神薦台。（用樹皮篾條將茅草繫在一起，並把上端用刀切齊）</p> <p>3、長老向戰神祝詞，也向卜鳥祝詞，祈求征戰平安。</p> <p>4、鄒勇士將神花插在茅草薦台上，並作祝神動作。（註：此祭儀特富野社已省略不作）</p>	<p>7、路祭</p> <p>長者派勇士行至社口處，沿路取茅草，在社口束茅草做薦台，並將神花、豬肉置其上，請神佑助勇士出征。</p>
<p>第五段 家祭 <i>YUEKOKAYU</i></p> <p>一、儀式：</p> <p>1、各家族由司祭領路，順序前往高、石、杜、陽、陳、汪等氏族祭屋 <i>emo'o no pesia</i> 奠酒祀神。</p>	<p>十二、<i>YUEKOKAYO</i> 家祭</p> <p>1、路祭結束後（今於婦女引火祭結束後）鄒勇士前往各氏族祭屋奠酒祀神。各氏族成員在祭屋備好米酒。（家祭是把祭儀所獲之神力延伸至</p>	<p>8、家祭：</p> <p>勇士行至各氏族祭屋祝福，象徵戰神所賜之力量延伸至各氏族。</p>



2、豐年祭祀禮儀，到此告一段落，其餘的就是歌舞讚，即通霄達旦的歌舞了。	各氏族家中) 2、今家祭的順序如下： 汪氏→湯氏→武氏→ 陳氏→石氏→杜氏→ 高氏。 3、家祭結束時，鄒勇士再取一枝茅草回男子會所，用茅草驅邪。	
		9、平安祭： 家祭結束後，勇士們在回程的途中取兩枝茅草回庫巴，並請母親氏族的長老驅邪祈福，把惡靈及惡運從身上祛除。
	十三、YOYASO歌舞祭 1、夜晚，部落族人圍繞在祭典廣場火堆歌舞，歌頌戰神並砥礪族人，通宵達旦。 2、歌舞祭由長老帶領，舞隊中間備有粟酒供族人飲。（歌舞祭的二～三、如部落有不吉之事，歌舞祭要延長為一個月。）	三、歌舞祭 正典結束後，族人不分男女老少，大家手牽手在長老引領之下，合著舞步歌誦戰神及祖先應勇事跡。 一般歌舞祭的時間是二到三天，但如果在瑪雅斯比祭典進行期間有長老過逝，則要跳到這個月的月亮消失為止。
	十四、Meepungu結束祭 1、祭典結束要在午夜之前行之。 2、鄒勇士登上會所，再唱迎神曲、送神曲和戰歌，司祭向戰神唸頌，向戰神報告祭典已全部結束。 3、祭典結束，廣場的火就可以熄滅。	四、結束祭： 在歌舞祭要結束的當晚要進行禮成祭，並須在午夜前結束。這時婦女及外人或服裝不整者均須退出行列。由頭目再度帶領勇士們唱迎神曲、送神曲和戰歌，然後將廣場中的火堆熄滅，祭典到此正式結束，大家相擁握手互道平安。

「瑪雅斯比」(Mayasvi) 祭儀過程內容相關之照片資料如下：



圖 1-3-3-1：修繕會所（達邦社）



圖 1-3-3-2：迎神儀式（達邦社）



圖 1-3-3-3：砍神樹（達邦社）



圖 1-3-3-4：特富野社頭目汪念月領唱迎神曲



圖 1-3-3-5：赴各氏族家中取祭酒(達邦社)



圖 1-3-3-6：男童初登會所禮(特富野社)



圖1-3-3-7：成年禮（特富野社）



圖1-3-3-8：送神祭（特富野社）



圖1-3-3-9：婦女引火祭（達邦社）



圖1-3-3-10：唱祭歌（達邦社）



圖1-3-3-11：路祭（達邦社）



圖1-3-3-12：家祭（特富野社）



祭圖1-3-3-13：歌舞祭之一（達邦社）



圖1-3-3-14：歌舞祭之二（達邦社）



圖1-3-3-15：結束祭之歌舞（達邦社）



圖1-3-3-16：結束後之歌舞（達邦社）

第四目 Mefo'na（生命豆祭）

這是近兩年來在公部門主導之下所恢復的一個祭儀，這個祭儀之所以中斷，根據族人的說法，是因為這個祭典對女性有很大的不敬與冒犯，是古代特富野社創社的梁氏族「尼亞荷沙」（Niahosa）所建構的一套祭儀。根據口傳史的描述，該祭儀內容涉及到一段對女性污蔑的操作過程：女性裸身躺下，將fo'na豆的花置於陰部之上，男性則以陰莖將花掃落。因為這樣的一個過程，曾經有女性因此而自殺，而特富野社也因此中止了這項祭儀。



在目前女權意識高漲的時代，這個祭典的舉行自然不太可能被族人所普遍接受。但是若從另一個角度來思考，以一種文化活動的方式來舉辦，以別的族群所沒有的特色來切入，帶動鄒族相關的文化、產業、休閒、觀光等資源為策略來操作，則或許是一個可行的方案，但是如何將過去不好的意義內容，轉化成具有正面象徵意義的現代活動，除了與族人充分的溝通、討論，宗旨、立意定位清楚之外，如何藉著實際的過程來真正賦予它實質的內容，則可能還需要一段時間來累積與轉化。

從內容上看來，生命豆祭試圖以fo'na旺盛的生命為主題象徵，以婚禮為活動主軸，藉著具有肯定及鼓勵性質的結婚補助金，加上熱鬧的演出、聯誼與競賽的活動，將部落、氏族與個人之間，做一種更為積極而有規劃的互動。這是一個發展中的復振現象，也是一套結合文化產業與休閒觀光的理念與作法，它仍在成長當中，是不是真的能夠在現代社會的部落文化當中佔有一席之地，則還有待時間來考驗。

活動相關資料照片如下：



圖 1-3-4-1：既傳統又現代的場面



圖 1-3-4-2：充滿現代感的行為語彙，具有顛覆傳統禁忌的作用。



圖1-3-4-3：以現代手法處理的傳統展示



圖1-3-4-4：盛大的喜宴場面，為這活動的正當性做了有效。



圖1-3-3-5：表演是活動的主軸



圖1-3-3-6：以婚禮的正當性為生命豆祭成立的基礎



圖1-3-3-7：讓祭儀的意義重新在孩子們身上發芽成長



圖1-3-3-8：長老的參與是對祭典活動最直接的肯定



第四節 音樂與舞蹈

對於鄒族音樂舞蹈的紀錄與描述，在過去與嘉義縣志相關的一類文獻當中並不多見，這類資料主要還是以音樂和舞蹈本科的研究和調查為主，呈現了史學與音樂、舞蹈這些學科之間互動、整合不足的現象。

本節內容著重於族群內在觀點的描述與解釋，藉著相關的文獻資料，除了瞭解鄒族音樂與舞蹈被「歷史化」的方式與內容之外，也呈現了不同時代外在社會對原住民樂舞的解讀與觀點。

第一目 音樂

不同的民族與文化，其概念、思維也呈現著不同的內容與型態，對於所謂的「音樂」，鄒族人也有著不同的想法和表達方式，這包括與音樂起源有關的神話傳說、語彙系統、分類方式、音樂形式與結構、以及在社會與生活中運作的方式等等。

鄒族的語言當中並沒有類似「音樂」這樣的全稱性語彙，而是以「*pasunaino*」（唱歌）這個具有動詞意涵的語彙來做為基礎，而形成「*pasu tsou*」（唱鄒族的歌）、「*pasu mayasvi*」（唱瑪雅斯比之歌）等這類的語詞組合，其中「*tsou*」（人或鄒族）、「*mayasvi*」（瑪雅斯比、戰祭）皆為獨立的一個名詞，但是「*naino*」則無法獨立而成為名詞型態的「歌」，呈現鄒族對於音樂與歌唱上獨特的語言及概念表達方式。

一、概念與類型

（一）音樂的起源傳說

鄒族的祭歌及歌謠的起源，大致上有三種不同的說法³⁴：

1、祭歌源自玉山之說

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

2、祭歌為天授之說

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

34 浦忠勇，《台灣鄒族民間歌謠》（臺中：臺中縣立文化中心，民國82年6月）頁29-31。



3、歌謠來自瀑布之說

傳說以前想學歌唱的族人，要準備一份禮物，前往瀑布之處，背對著瀑布將準備的禮物丟進水裡，來祈求神明教導歌唱。回家之後實施夢占的方式，在睡夢中就會得到神明的傳授，包括古謠和祭歌。³⁵

（二）音樂的類型與分類

在語言上，鄒族是以「*pasu*」接一個音樂類項的名詞，來做為類型性分類語彙的，如：「*pasu mayasvi*」（瑪雅斯比祭歌）、「*pasu au'lu*」（勸勉歌³⁶）、「*pasu tekolo*」（歷史與故事歌）等。但是就整體音樂存在及使用的狀況而言，鄒族音樂有如原住民其他族群一般，大致上還是可以區分為祭典活動中的儀式性音樂與生活當中非儀式性的、一般性的音樂兩大範疇，來作為一個認知上的架構與參考。在這兩大範疇當中，儀式性音樂的內容非常明確，主要就是「瑪雅斯比」祭歌，至於巫師祭禱所唱之歌，則幾乎不見有相關的調查與研究出現。非祭儀性的一般性音樂，不同專家學者往往是以其個人的研究旨趣與方法為導向來做分類，因而形成了多種不同的分類現象和內容。

於民國六十七年出版的《嘉義縣志》卷八〈同胄志〉³⁷中，對於鄒族的歌曲曾做了一些描述與分類，該志將鄒族歌曲分為分為祭歌、酒歌與歷史歌曲三類，對於歌曲的歌唱方式與歌詞意義也做了些描述和分析，但由於缺乏精確的音樂記譜和鄒語的分析，而使得解釋和記錄帶有著概念式與主觀性的味道。

35 王嵩山總編撰，《阿里山鄉志》第十八篇〈表演藝術志〉（嘉義：阿里山鄉公所，民國90年2月）頁523。

36 浦忠勇稱之為勸勉歌，但高英輝神父則解釋為詠物、詠景之歌。根據筆者1985.2.17訪問高神父之記錄。

37 趙璞、林家駒主修，《嘉義縣志》卷八〈同胄志〉（嘉義：嘉義縣政府，民國67年5月），頁112-113。

中原大學建築系景觀建築研究室於民國七十五年所做的《嘉義縣吳鳳鄉達邦曹族文化村規劃研究》³⁸，亦嘗試對鄒族歌謠則做了如下的分類和說明，該報告將鄒族歌謠分為祭歌、宴飲歌二類，解釋方式則與民國六十七年的《嘉義縣志》卷八〈同胄志〉類似。

吳錦明和劉伽藍在民國八十一年年的《嘉義文獻》第22期〈藝文篇〉³⁹當中，曾對鄒族的音樂舞蹈做了一些描述與記錄，他們認為鄒族傳統歌曲共有78首，如今流傳的僅有7、8首，大部分用於「瑪雅斯比」祭典當中。他們引述一位族人的觀點，認為鄒族歌曲流失的嚴重主因是因為沒有文字記載。口傳方式在流行歌曲進入山區後，漸被取代，年輕一代琅琅上口的已是流行歌曲。

浦忠成將鄒族的音樂分成四大類：分別為祭歌、歷史歌謠、生活歌謠及宴飲歌謠等四大部分。其中，祭歌是自古流傳的古歌謠，因具有神聖性，因此平常不得隨意歌唱，須於正式祭儀中集體歌唱。歷史歌謠是敘述民族歷史或追懷先人行事的歌謠，歌詞艱深難懂，曲調大多緩慢。生活歌謠則包含了族人日常生活的內涵，如勞動、漁獵等題材。這類歌曲歌唱時是隨興所至。而宴飲歌謠或稱酒歌，則是聚宴時互相唱和的歌謠，有固定的曲調，也可自編歌詞，歌唱者可依當下的情境，以即興方式唱出歌詞。⁴⁰

浦忠勇依據實際內容將鄒族歌謠分為14類，他在《台灣鄒族民間歌謠》一書當中，收錄了61首歌曲⁴¹。除了儀式歌這類項之外，其餘非儀式性歌曲的13類當中，〈*tule*〉（徒歌，誇功頌文）和〈*toiso*〉（歷史傳說歌）其實也是「瑪雅斯比」祭典當中的歌曲，

38 中原大學建築系景觀建築研究室，《嘉義縣吳鳳鄉達邦曹族文化村規劃研究》（中壢：中原大學，民國75年5月），頁91-94。

39 吳錦明、劉伽藍，〈藝文篇〉《嘉義文獻》第22期（嘉義：嘉義縣政府，民國81年12月），頁119-122。

40 浦忠成，《台灣鄒族的風土神話》（臺北：台原出版社，民國82年出版）頁98-104。

41 浦忠勇，《台灣鄒族民間歌謠》，（臺中：臺中縣立文化中心，民國82年）頁42-43。



因此，若依浦忠勇收集的資料以及他的分類原則而言，非儀式性歌謠應為11類。

吳榮順則依功能和性質將阿里山鄒族的音樂劃分成五種類型：祭典歌謠、傳統非祭儀性歌謠、改編歌謠、時下創作歌謠、教會聖歌⁴²。由洪國勝主持、錢善華協同主持的《鄒族傳統童謠》當中，蒐集了96首歌，但是這些歌並非皆為「童謠」，其中並沒有做清楚的定義和分類的說明和處理⁴³。

浦忠成認為晚近鄒族音樂日益受到漢族甚至外國影響，傳統歌謠雖仍能保存於各村落，但年輕一代族人所創作的歌謠，明顯見出已攙入許多原非鄒族音樂之質素⁴⁴。不論是漢族音樂或國外的宗教音樂，對於鄒族音樂的變革都產生了極大的影響力。此外，生活背景的轉變，也讓鄒族族人的創作歌曲，不論在內容、題材、音樂風格等地方，都融入了現代性，唯祭典歌謠一直維持著穩定的風格與傳承。

《阿里山鄉志》第十八篇〈表演藝術志〉第四章「音樂」部分，有關鄒族的音樂分析，基本上是以呂炳川的解釋為基礎來處理的⁴⁵，但是在鄒族所有傳統音樂尚未蒐集完整之前，有關的分析和解釋充其量還是不足的。呂炳川以音組織來做為鄒族音樂特色的主要分析依據⁴⁶，但是將各種不同類型性的音樂分析之後，以歸納、統計的方式擴展、推論到整體的全稱性風格解釋，筆者認為這種作法將會見林而不見樹，亦即，其可能存在的音樂類型系統將會被視而不見。其次，鄒族音階使用方式受到布農族影響的「推測」⁴⁷，也可能

42 吳榮順，〈鄒族音樂〉，《鄒族人文觀光資源調查研究暨文宣執行計畫》（台北：中華藝術基金會，民國94年）頁321-367。

43 參考洪國勝、錢善華，《鄒族傳統童謠》（高雄：高雄市山地文化研究會，民國86年10月）。

44 浦忠成，《台灣鄒族的風土神話》，頁104-105。

45 王嵩山總編撰，《阿里山鄉志》，頁520-521。

46 參考呂炳川《台灣土著族音樂》（臺北：百科文化，民國71年9月）頁33-34。

47 王嵩山總編撰，《阿里山鄉志》，頁521。呂炳川《台灣土著族音樂》，頁33-34。

需要再進一步商榷。至於音樂的分類，該志以祭歌、飲宴歌與民歌來區分，但實際內容則分為祭歌、飲宴歌、懷舊歌、民歌其其他等五類⁴⁸。

對於以「大社」為重要的文化類型和分類依據的鄒族而言，特富野和達邦兩大社除了*mayasvi*祭儀中的〈迎神曲〉、〈送神曲〉：〈*o*〉（達邦社語彙）和〈*ehoi*〉、〈*eyao*〉（特富野社語彙）的差異之外，近十年來，特富野社也從原來依循達邦社的〈*Nakumo*〉一曲唱法中，找回了屬於自己的歌唱方式。至於和與特富野關係緊密的魯富都大社（*luhtu*），由於*mayasvi*已經中斷了半個世紀，雖然藉由民國八十六年之後兩年的社區總體營造計畫，重新恢復、建立了不少過去的紀錄、檔案和口傳資料，但是整個族群意識的提振和傳統祭儀的恢復，目前似乎還處在暖機狀態。

除了大社與大社之間文化類型的問題之外，在內容上，鄒族的祭歌還與部落的氏族及領唱者有密切的關係。此外因應部落重要的大事（例如會所落成），長老也會加入具有禮讚意涵的歌詞。這些詩歌的語彙及用法，和一般通用的語言有很大的差異，必須藉著翻譯才能讓族人理解，目前部落當中只有少數長老還能解讀，如何完整的傳承下去，這也是一項急需儘速落實的重要文化工程。

二、內容與特色

1、儀式性傳統歌謠

在*mayasvi*祭典過程中，除了團結祭當中由長老朗頌的勇士誇功頌文*tu'e* 以外，並無演唱歌曲。道路祭及家祭亦無演唱歌曲。正典階段需演唱的祭歌有四首，分別為：迎神曲〈*ehoi*〉、祭歌慢板〈*peyasvi no poha'o*〉、祭歌快板〈*peyasvi no mayahe*〉、送神曲

48 王嵩山總編撰，《阿里山鄉志》，頁521-523。



〈eyao〉。而為期二至三天的歌舞祭，可演唱的歌曲則有祭歌快板〈peyasvi no mayahe〉、歷史頌〈toiso〉、青年頌〈yiyohe〉、勇士頌〈nakumo〉、天神頌〈lalingi〉、亡魂曲〈miyome〉等六首。這六首並無限制演唱的順序，但最後一天的歌舞祭，結束時必須再唱送神曲〈eyao〉，隨後，所有的男性族人回到男子會所（kuba）再次演唱送神曲〈eyao〉以及快板戰歌〈peyasvi no mayahe〉，mayasvi祭典才算正式結束。

依據明立國對〈ehoi〉、〈eyao〉以及〈peyasvi no poho'o〉等祭歌所紀錄之歌譜及分析，以及浦忠勇對〈peyasvi no mayahe〉、〈toiso〉、〈nakumo〉、〈miyome〉、〈yi'ahe〉等傳統歌曲的採譜與紀錄，再加上浦忠成所紀錄之mayasvi祭歌詞意，吳佩芸將這些做了一個整理，其中有關音樂特色部分的分析，是以每個音階出現的次數比率為基礎，來作為其音樂風格和可能存在的調性來判斷的，例如do(43)即表示有43個do音，或是do音使用或出現了43次；re(6)即表示re音出現了6次，其餘依此類推。其內容分析表列如下：

歌曲	歌曲用途與歌詞	音樂特色
1、〈Ehoi〉 迎神曲	迎接戰神。 歌詞大意为：天神啊！豬已殺妥，血也已準備，請下來享用吧！	*由do(43)、re(6)、mi(33)、sol(44)、la(40)音組成。樂句結束音多停留在do、sol音。 *使用4度、5度音程。樂句末多使用4度音程。 *全曲使用4度、5度的平行式和聲。
2、〈Eyao〉 送神曲	送天神Hamo。 歌詞大意为：為祢進行的祭典已經結束，為祢唱的歌也已唱完，請祢回到天上，我們會繼續唱祢喜歡的歌，希望祢給予我們力量。	*由do(43)、re(5)、mi(22)、sol(39)、la(15)音組成。樂句結束音多停留在sol音。 *使用之音程，除了4度、5度，另外還多了3度的運用。樂句末多使用4度音程。 *多為3度、5度平行式和聲

3、〈 <i>Peyasvi no poha'o</i> 〉 戰歌慢板	召集年輕人參加祭典。 歌詞大意为：祭典正在進行，青年人趕快來參加！祭典是天神所傳授的，也是祖先傳給我們的。	*由do(30)、mi(25)、sol(39)、la(4)音組成。樂句結束音多停留在sol音。 *除了使用4度、5度音程以外，3度、6度、8度的運用也開始出現。 *和聲方式有平行式和聲及和聲式和聲。
4、〈 <i>Peyasvi no mayahe</i> 〉 戰歌快板	邀請女子們帶著家中火把參加祭典。 歌詞大意：祭場上的火就是永久的生命，女子們！你們從家裡帶火把加入祭場上的火，並且加入我們祭舞的行列。	*由do(26)、mi(18)、sol(41)三音組成。樂句結束音多停留在sol音。 *音程使用4度、5度、3度、6度、8度。 *採和聲式和聲。
5、〈 <i>Toiso</i> 〉 歷史頌	歌詞大意：這裡（祭場）是全體族人生命聚合的地方，我們要表現我們的力量！	*由do(33)、re(6)、mi(26)、sol(50)、la(19)音組成。樂句結束音多停留在sol音。 *音程除了3、4、5、6、8度，之外，第一次出現了7度音程。 *平行式和聲及和聲式和聲兼具。
6、〈 <i>Yi'ahē</i> 〉 青年頌	歌詞大意：從以前到現在，都舉行戰祭，雖然我們年輕，但勇武健壯，力足以殺敵。	*由do(19)、re(24)、mi(30)、sol(20)、la(29)音組成。樂句結束音多停留在la及mi音。 *音程的使用除了3、4、5、8度出現最多外，2度與7度音程也各出現2次。 *平行式和聲及和聲式和聲兼具。
7、〈 <i>Nakumo</i> 〉 勇士頌	歌詞大意：我們年紀雖輕，但都很勇敢，能獵殺野豬，擊敗敵人。	*由do(19)、re(10)、mi(12)、sol(20)、la(7)音組成。樂句起音多為do音，結束音多停留在sol音。
8、〈 <i>Miyome</i> 〉 亡魂曲	歌詞大意：月亮阿！請你照著我們已逝去族人靈魂所走的路。	*由do(31)、re(17)、mi(14)、sol(23)、la(21)音組成。樂句結束音多停留在do音。 *使用2、3、4、5、6、8度和聲。 *採用和聲式和聲。

吳佩芸製表⁴⁹

49 吳佩芸，《鄒族傳統音樂在學校與社區中的現代論述》（嘉義：南華大學美學與藝術



根據「瑪雅斯比」祭歌的音組織、歌唱方式、音程關係、以及和聲運用等方面的分析，除了可以看出鄒族社會氏族之間的倫理關係之外，從只有四度、五度合音和平行音程的〈迎神曲〉，擴展到三度、四度、五度、六度和八度音程的〈送神曲〉及其他的祭歌，似乎也呼應了女性加入的擴張性、繁衍性與象徵性意涵，以及歌舞動作從定位擺動轉為常態行進的世俗性傾向⁵⁰。浦忠勇也針對〈迎神曲〉與〈送神曲〉這兩首曲子，除了其和聲曲式有著特殊風格之外，關於祭歌的起源、歌詞、舞蹈及禁忌等方面提出了一些值得注意的問題。

2、非儀式性傳統歌謠

一般人對於鄒族的音樂，常將焦點放在祭典歌謠部分，但在鄒族音樂中，還有很大的一部分是非祭儀性的傳統生活歌謠。非祭儀性的歌謠，其實一直都還保留在鄒族的生活當中，但是隨著族中長老們的凋零，這些歌謠也逐漸消失、隱褪。

浦忠勇依據實際內容將鄒族歌謠分為14類，他在《台灣鄒族民間歌謠》一書當中，收錄了61首歌曲。除了儀式歌這類項之外，其餘非儀式性歌曲的13類當中，但是〈*tu'e*〉（徒歌，誇功頌文）和〈*toiso*〉（歷史傳說歌）其實也是「瑪雅斯比」祭典當中的歌曲，因此，若依浦忠勇收集的資料以及他的分類原則而言，非儀式性歌謠應為11類。茲依其說明整理如下：

（一）生活歌：

如〈*iyahaena*〉，為「對唱歌曲」，其歌詞大多由族人口頭即興創作，內容涵蓋範圍廣泛，生活當中許多情境和事物都可以透過這類歌曲來表達，如把酒言歡、收獲慶祝、勸勉、讚

管理研究所，民國97年），頁68-70。

50 明立國，〈鄒族mayasvi祭歌音樂結構的社會意義〉。

美、說故事等等。

(二) 勸勉歌：

如〈*pasu-au'lu*〉，為長老勸勉歌。其歌詞多為勉勵族人要相親相愛、和睦相處，以及勸勉年輕人要努力工作等內容。

(三) 兒童歌：

如〈*'ap' apatiou*〉（鬼鳥歌），為鄒族的童謠之一，內容描寫鬼鳥貓頭鷹愈來愈靠近，準備著要吃人。小孩子愈唱會愈害怕。至於〈*kaemema*〉則屬於鄒族近代兒歌，鄒族兒童喜歡邊唱邊仿效蟑螂從洞中爬出來的模樣。

(四) 愛情歌：

如〈*pasu-mameoi*〉為少女想念死去男友之歌。〈*pasu-toafou*〉則描述一位相貌醜陋之女子，時常藉機討好她喜歡的男子，但始終無法得到男子的歡心等等。

(五) 登山歌：

如〈*bosifou ne Patunkuonu*〉（登上玉山）；〈*evi no maakako*〉（高山扁柏）；〈*bo'baito*〉（登高望遠）等

(六) 俏皮歌：

如〈*yangotayoe*〉。典型的俏皮歌類似繞口令，歌詞無特殊意義，有時會配合滑稽性的舞蹈。〈*a ku vou vou*〉，俏皮歌，歌詞無特殊意義。〈*yangotayoe*〉其實是一種玩文字遊戲的歌謠，在鄒族社會當中也具有相當的普及性。鄒族三首 *yongotayoe* 都是「頂真」風格的歌謠。這種「頂真」風格的方式，也是臺灣原住民童謠普遍的特色之一。

(七) 勞動歌：

〈*tusasaucu*〉，歌詞無意義，純粹是描寫勞動疲累時所發出的聲音，因此歌詞有時會做改變。這個語詞應為布農族巒社群（*take banua*）語系的一個專有名詞，原為「*tusasaus*」，即為「歌唱」之意。郡社群（*bubukuen*）則稱「歌唱」為「*kahudas*」。從這一個語彙的借用現象，似乎也看出了布農族蘭社群（*take bulan*）融入鄒族的一個歷史遺跡。



（八）酒歌：

〈*teto so mimo*〉，為近代流行的飲酒歌，曲調活潑輕快。

（九）耕作歌：

〈*pasu-yahioa*〉，耕作之歌，歌詞描述一天耕作的情形，最後還勸勉族人不要忘記所流的血汗。

（十）舞蹈歌：

〈*sakiyo*〉，跳躍之歌。這首曲子隨著重複的歌唱，腳步抬高、跳躍的動作也會逐漸加大。通常在「瑪雅斯比」祭典結束之後，可以看到族人以這首歌曲來營造歡樂的氣氛。

（十一）其他：

〈*tasae*〉，外出時即興演唱之歌。⁵¹

除以上所列之外，另外未收錄的鄒族非儀式性歌曲尚有：〈*pasu mameoi*〉老人之歌，歌詞是描述一對癡情青年男女的故事；〈*oeoe*〉搖籃歌，是婦女揹著小孩哼唱的一首曲子；以及〈*pasu nanac'o*〉孤兒怨等等。從歌曲的分類可以瞭解音樂在一個民族生活當中所扮演的角色和功能，但是如何分類則一直是一個重要但不易解決的問題。以文化系統內在的既有規則來分類是最理想的狀況，但若是文化內部沒有相關的分類方式，則往往就會呈現各家之說莫衷一是的現象。是依據歌詞內容、旋律特色、還是使用方式來分類？總之，這是一個仍待努力的課題。

三、歌詞的傳統與變遷

鄒族的歌詞整體而言可以分為兩種類型，一是一般人無法理解的語彙，主要是「瑪雅斯比」的祭典歌詞；二是一般性語彙的歌詞，也就是一般族人都可以聽得懂的歌詞，這些歌詞使用在一般性場合，例如，傳統的歌謠*iyahaena*和現代的一些創作歌謠。

51 浦忠勇，《台灣鄒族民間歌謠》，頁42-43。

而「瑪雅斯比」祭歌的歌詞又有兩類，一類是有關〈迎神曲〉、〈送神曲〉的歌詞，這類的歌詞內容固定，而且不能更改；另一類雖然一般族人不能瞭解，但有長老可以解讀。

將傳統祭儀歌詞翻譯成現在通行的語言，是晚近十年左右的事，早年的「瑪雅斯比」祭典，除了正典之外的歌舞祭部分，為了持續進行通宵達旦的歌舞，領唱的長老都需要有所安排，不然長老們都唱累了或喝醉了，年輕一輩的又無法完整的領唱，整體的精神和歌舞進行的秩序就會顯得散漫凌亂。

近十年來，在頭目汪念月和鄭政宗長老的努力之下，這一些非平常性語彙的難懂歌詞，都一一的請湯保福長老翻譯成了目前鄒族通用的語彙。每年在「瑪雅斯比」祭典當中，都可以看到年輕一輩的族人，手拿著祭歌歌本，在隊伍旁邊一方面提示著歌詞，一方面專注的練習歌唱，除了傳統的古老歌詞之外，也唱翻譯成現代一般通用語言的歌詞，呈現了和十年前很不同的祭儀場面。

關於〈迎神曲〉、〈送神曲〉的意義，族內重要的長老有兩派不同的看法，一派認為這些歌曲的意義是不能用言語解釋的，這是因為延續著神話的思維，這些歌是神授的、神聖的，例如汪義益、陳宗仁兩位長老即是持這樣的看法。另外則有長老認為歌詞是有意義的，並且也試著做了解釋，這派看法以湯保福長老為代表。鄭政宗長老認為湯保福長老還保有家族的巫師傳統，或許具有著特殊的解釋能力。浦忠勇也以「戰神傳授說」和「鄒族古語說」來做探討⁵²。以下從可以解讀的角度，依據湯保福長老的口述，鄭政宗長老的紀錄和翻譯，將〈*ehoi*〉（迎神曲）、〈送神曲〉（*eyao*）的歌詞及其可能的意涵說明如下：

52 浦忠勇，《台灣鄒族民間歌謠》，頁47-48。



〈迎神曲〉的祭歌歌詞為：

啟唱：*a ha ha he*

應唱：*yo o a ha I yo*

獨應：*o*

眾應：*e a o ho o*

o o o

o o

e ya I yo

鄭政宗長老將湯保福長老的解釋，整理、記錄說明如下：

Hamomza ta sopepea , teko so tiova'e fihngaumza , teko so ohpueho

在至高的我們的Hamo神，請接受我們 歌聲， 請 禱 降來

Hamomza ta sopepea , teko cu yuovei no kubasu ne pepe , teko so la

在至高的我們的Hamo神，請 回 到 禱天上的 kuba， 求禱

asngucva pocenga a'mi , imza taa' uzva 'otonsu , uk'a cita toc'h ,

時 常 看顧 我們，我們 相信 禱的大能 無可 比擬，

teko so fii a'mi to tonsu , temza la iftongi °

請 賜 我們 禱 的 能力， 做為我們的 依靠。⁵³

浦忠勇也曾在訪問了特富野社的湯保福、石耀昌、陳宗仁、汪益義及達邦社的汪傳發、溫春日、毛啟忠等諸位重要人士之後，將歌詞意義整理如下：

⁵³ 根據鄭政宗長老筆記。

戰祭要開始了
全體鄒勇士以敬穆的心
準備血牲（一說敵首血肉）
恭請戰神，自天垂臨會所
祝佑吾等勇士
賜以征戰之勇氣與力量⁵⁴

〈Eyao〉（送神曲）歌詞如下：

啟唱一：*e i ya ha la o ho*

應唱一：*o*

眾應一：*ya la ha i yo ho o e i ya*
ya la o ho ha ha he

和唱一：*o*

ma su'u i yo ho o e i pi

ma co o ha ha ha he

o

o ke yo na e ya i yo

啟唱二：*se- e ka yo se o se*

應唱二：*o*

眾應二：*ma su'u i yo ho o e i pi*
ma co o ha ha ha he

o

o ke yo na e ya i yo

浦忠勇在訪問了諸位長老之後，將〈送神曲〉試譯如下：

54 浦忠勇，《台灣鄒族民間歌謠》，頁66。



戰祭已經結束
請戰神升回天上
敬請戰神隨時自天俯視
佑祝鄉人⁵⁵

〈迎神曲〉和〈送神曲〉的歌詞如果從「無意義」或「不可解」的角度來思考，則接近於「發音詞」和「虛詞」。阿美族、布農族許多歌曲都有著類似的情況，這類歌曲的意義其實並不在歌詞本身，而是在於使用的場合，是場合賦予了它豐富的意義內涵。其次，若從祭儀的特殊用語來思考---它不是一般的語言，或者是古語，平常場合並不使用，所以大家也就無法理解其義---則與阿美族巫師祭儀當中的語彙、卑南族年祭詩歌《*pairairau*》當中的「同義諧音辭」對句類似，存在著一套儀式性的修辭學技巧，讓人們得以在這神聖性的場合當中，藉著詩歌來區隔、超越、提升與轉化。

除此之外，在「瑪雅斯比」祭歌當中，也有一些歌曲呈現了其他類型的修辭方式，例如「頂真格」。亦即，以前面一句詩歌結尾的詞句作為下一句詩歌開始的詞句，這樣前後呼應、相銜的進行方式，一則具有接龍一般的遊戲效果，二則便於記憶，三則在交錯之間，配合著旋律的前後更換，也形成了一種交錯、對比的結構性美感。以下就以祭歌〈*peyasvi no mayahe*〉即〈*tohpungu*〉為例，在湯保福長老整理出來長達55句的詩詞當中，以其中被頭目汪念月及鄭政宗長老選擇出來做為國家音樂廳「民族音樂學講堂」展演內容的10句來作為說明：

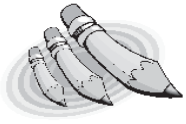
〈TOHPUNGU〉（祭歌）

- | | |
|--|-------------|
| 1、aku-ita ma'u yasi (maitan'e teespak'i) | 今天讓我們歡唱！ |
| kina laha lau ma (i'e yu'faoimana) | 青年們啊！盡情歡唱吧！ |
| o e o na o a na o e | （發音虛詞，無意義） |

55 同上，頁70。

- 13、*caca-ka yai-yunga (kuba ta yaiyunga)* 這在*yaiyunga*的*kuba*
mina'aha basa ne (ahoi ne noana'o) 是很久之前就成立的
o e o na o a na o e
- 14、*langiana yaiyunga (langiana yaiyunga)* 這*langiana*和*yaiyunga*
mina'aha basa ne (ahoi ne noana'o) 同樣是很久之前就成立的
o e o na o a na o e
- 15、*mina'aha basa-nahe (ahoine noana'o)* 這很久就成立的
payu-ana viua (aesisici hosa) 是永久的部落
o e o na o a na o e
- 16、*payu-ana viu-ahe (ausisici hosa ho)* 這永久的部落
tubu-nina e'a o (a'asvi no hamo) 是神所賜福的
o e o na o a na o e
- 17、*tubu-ni no i'a-o he (a'asvi no hamo ho)* 這神所劃定的
taa-yayai'a ne (ohola totalui) 經久就知道
o e o na o a na o e
- 18、*taa-yaya i'a-nahe (ohola totalui'e)* 這很久就知道的
nika yaiyunga ne (nika yaiyungane) 就是*Niahosa*和*Yaiyungana*
o e o na o a na o e
- 19、*mina 'aha basa na he (micu na'ho noana'o)* 這樣的久遠
'apa yuci yaci-a (o'ana isi cohivi) 已不知從何起時
o e o na o a na o e
- 20、*'apa yuci aci-ahe (o'ana isi cohivio)* 雖然不知從何時起
ya'amaku ikua (moso la yaa pipia) 唯知祖靈強盛
o e o na o a na o e
- 21、*ya'amaku ikuahē (moso la yaa pipia)* 有了祖靈
yaa-yayo-lauma (yaa yu'afaoinana) 也有了部落青年
o e o na o a na o e

〈*Tohpungueni'e oyona*〉（為*kuba*聖地祝頌詞）



- 1、*mina 'aha 'aba-sina , nika yai yunga ne* 這*yaiyunga*部落從很久就成立的

(*aho ine na'no noana'o , yac'u'e yaiyungana*)

o e o na o a na o e

- 2、*nika yai-yungana he , tubu nina e'a-o* *Niahosa*和*Yungana*部落是神所賜福的

(*hosa ta yaiyunga , a'a-svino hamo*)

o e o na o a na o e

- 3、*tubu-ni na i'a-o he , caca-ka sa'ea* 這神所賜福的部落建立了*kuba*
(*a-svi no hamo , p'eyac'i ta kuba*)

o e o na o a na o e

- 4、*cacaka sa'eahe , kana-payu yasa ne* 這所建立的*kuba*是祭典的場所
(*p'eyac'i ta kuba ho , yaa 'oyona peispak'i*)

o e o na o a na o e

以上祭歌的第一句為開始的句子，然後接著第十三句。每句有三段，一、二段歌詞有意義，第三段歌詞僅為發音詞，無詞義。一、二段詩句的前面部分像是「古語」一般的語彙，在鄒族日常生活當中是不使用的，刮號中的詩詞，才是近十年來才翻譯出來的，是一般鄒族人可以理解的用詞。〈*Tohpungueni 'e oyona*〉則是為特富野大社*kuba*（會所）重建所獻的祝頌詞。

以下這幾首「瑪雅斯比」祭典當中的祭歌，亦皆為湯保福長老之頌詞，由鄭政宗長老整理、翻譯。其原本的歌詞、現代的鄒語歌詞以及中文的意義如下：

〈*Toiso*〉（榮耀天神）

- 2、*see kayo seo-se, semo-ya'o senga-ne.* 天神從上天俯視我們的祭拜
(*i'mi no kuba ne pepe ho, p'ocvi ho mimza teespak'i.*)

- 3、*takaseno 'enoma, ma'e eno hook-e.* 聚集歌頌 讓天神喜悅
(*nouteu-nu ho teespak'i, 'aveoveoyu na hamo.*)
- 4、*hama-nasu hama-e, 'eto-mala langi-a* 讓天神喜悅 我們得到祝福
(*'aveo-veoyu na ha-mo, cofko-ya'e nsou to*)
- 5、*ipabane bahako, ma'e yaca vetoya* 祂潔淨我們的生命 祂潔淨我們的日子
(*cofko-ya ci nsou to, cofko-ya ci hei to*)
- 6、*sala-moe maki-ca, mato-'ea 'ola-ne* 祂所潔淨的日子 使我們團結和樂
(*cofko-ya ci hei to, tohmu-sku ci'tohu-ngu*)
- 7、*vayu-vai-'apa-va, 'apa-sa'o-seca-ne* 我們的團結和樂 使天神歡喜
(*tohmu-sku ci'tohu-ngu, aveo-veoyu na ha-mo*)
- 8、*a-mea-meno-ya, menoyosa 'aya-ne* 使天神歡喜 使族人受祝福
(*aveo-veoyu na ha-mo, cofko-ya 'emobotngo-nu.*)
- 9、*ao-mane ma'u-ya, kee-nano lau-ma* 青年們！讓我們盡情歌頌！
(「*micu*」*ao-mane teespak'i, i'e yu'fa-foina-na.*)
- 10、*a-sia yamangu, manakisa ibu-sa* 天神大能 無可比擬
(*taunona'-vu ci tonu no* 「*hamo*」, *uk'a cite toc' u-hu*)
- 11、*yave-toya-veto-ya, nika-yai-yung-ne* 神所賜福的部落就是Niahosa 和
(*au-esisi'e ho-sa ta, nika yai yungane.*) *Yaiyunga*

〈Nakumo〉（勇士頌）

- 1、*kumaku na 'asamo*
- 2、*topento pie lamamo* 青年們歌舞吧
(*topento'e yu'faoinanana.*)
- 3、*ao-ma-ne ma'uya* 我們歡樂多時了
(*mitocu'so aomane teepak'i*)
- 4、*yuapania na cimae* 讓我們彼此召喚



(*teto so yupania euhoho'u*)

5、*vatale na vanato* 我們都還年青

(*mito na'a yu'fafoinana*)

6、*vatale san-poleta* 不可懶惰啊

(*'ote sola paisma ma'mio*)

7、*ipasan-to bua-ne* 今天真是美好

(*cofkoyaci hie maitan'e*)

8、*ipaba-ne bahako* 我們生命真是美好

(*cofkoya na mansonso to*)

9、*kuasa pei-lamamo* 天就要亮了

(*tena cu'so mon'i tiskova*)

〈Lalingi〉（青年頌，歡樂歌之一）

1、*o-tama tama paiyau*

2、*o-sa'alua vae-ya* 太陽快出來了

(*o-tac'u esmo-ho'o hi-e*)

3、*o-kana masu 'aya-ne* 太陽快隱沒了

(*o-tac'u meove'o hi-e*)

4、*o-hama-nasu hama-e* 讓天神喜悅

(*o-'aveoveoyu na ha-mo*)

5、*o-ipabane baha-ko* 我們生命真美好

(*o-cofko-ya ci nsou to*)

6、*o-salamoe maki-ca* 我們的日子真美好

(*o-cofko-ya ci hie to*)

7、*o-mato'ea 'ola-ne* 我們團結一致

(*o-tohmusku ci 'tohungu*)

8、*o-vayuvai 'apa-va* 使天神喜悅

(*o-'aveoveoyu no hamo*)

9、*o-aomane ma'u-ya* 我們歌舞多時了

(*o ao-mane teespak'i*)

10、*o-kee nano lau-ma* 啊！青年們！

(*o-i'e yu'fa-foina-na*)

〈I'a he〉（青年頌，歡樂歌之二）

1、*i'ahe-e topento pe-ei lama-mo* 青年們！歡唱吧！

(*i'a he e topento'e yu'fafoinana.*)

2、*i'ahe-e ao-ma ne-ma'uya* 我們歌舞多時了

(*i'a he e mitocu'so aomane teepak'i*)

3、*i'ahe-e yupania na cimae* 讓我們彼此召喚

(*i'a he e mateto-so yupania euhoho'u*)

4、*i'ahe-e vatale na vanato* 我們都還年青

(*i'a he e mito na'a yu'fafoinana*)

5、*i'ahe-e vatale sanpoleta* 不可懶惰啊

(*i'a he e 'otesola peisma ma'mio*)

6、*i'ahe-e ipasan-to buane* 今天真是美好

(*i'a he e cofkoya ci hie maitan'e*)

7、*i'ahe-e ipaba-ne bahako* 我們生命真美好

(*i'a he e cofkoya na mansonso to*)

8、*i'ahe-e kuasa pe-i lamamo* 天快亮了

(*i'a he e tena cu'so mon'i tiskova*)

〈*i'a he*〉歌詞的詞義與〈*nakumo*〉相同，只是旋律不同而已。而〈*meyome*〉（亡魂曲）這首歌，除了「*meyome*」、「*atapevoso*」和「*atapeteke*」這幾個詞之外，其餘歌詞多為虛詞，所以沒被特別提出來翻譯，族人還是以原來傳統的古老歌詞來歌唱。

至於達邦大社，「瑪雅斯比」祭歌還是遵從傳統的方式進行著，歌詞呈現出與特富野社不同的內容，但還是可以看到相同的



「頂真格」運用方式。詞義的整理和翻譯還不見該社族人提出這方面的需求和討論，呈現兩大社對待傳統祭典與歌詞極為不同的方式與態度。

四、創作歌曲

在鄒族傳統歌謠當中，「瑪雅斯比」祭典歌謠的確佔了很大的比重，非祭儀性的傳統歌謠，除了〈iyahaina〉或〈somolosolo〉這類即興對唱的歌曲之外，其他歌謠在生活中並不多見。〈iyahaina〉或〈somolosolo〉這類歌曲，旋律有其一定的模式，但是歌詞則需要視實際的情況及應答的需要而隨時應變、調整，非常講求即興能力，其表現方式就有如對話一般，母語程度不佳的年輕一輩族人，能演唱這類歌曲的實在少之又少。

面對著現代社會新的生活形態，音樂被運用的方式也和以前有了很大的不同，與原住民族其他族群的情況類似，既有的傳統有其特色，但也有其侷限，但似乎也是因為這樣的侷限，而使得鄒族的創作歌謠得以不斷的因應新的生活步調與觀念而被推展出來。

對於這些新創作的歌謠，鄒族人都能夠運用在實際的生活當中，經常在族人的各類生活場域當中，都能夠聽到大家一起在歌唱、歡樂，藉著音樂產生更好的互動和共識，其中包括不詳作者的歌、高一生的作品、甚至填上鄒族歌詞的西洋歌曲〈白髮吟〉等等。

就有如陸森寶在卑南族社會中的影響一般，高一生的歌曲也在族人的生活當中扮演著不可缺少的角色，他悲劇性的一生，在政治動亂的時代，背負了民族的使命，他關心整體台灣原住民族的出路

以及鄒族的未來發展，但是最後他卻「被披上錯誤的袍子」⁵⁶；被羅織通匪與貪污的罪名而被處決。陸森寶因為執著於傳統文化的延續與發展工作，獲得族人的尊重與愛戴，他的歌曲也因此更能深入人心；高一生的歌曲同樣流行於鄒族人的生活當中，但是因為政治上的陰影，而使得一些與他有關的事蹟，都有意無意的被隱匿與避諱，許多大家耳熟能詳的歌，但卻多不知他就是作者。浦忠成認為：一直要到民國七十九年以後，陳素貞開始到阿里山鄒族部落蒐集高一生等人的相關資料，並且召集部落族人演唱，由張弘毅製作發行《春之佐保姬》音樂專輯之後，許多族人才逐漸瞭解真相⁵⁷。

高一生所創作的音樂作品計有：〈春之佐保姬(一)〉、〈春之佐保姬(二)〉、〈長春花〉、〈杜鵑山〉、〈狩獵歌〉、〈古道〉、〈登玉山歌〉、〈登山列車〉、〈移民之歌(一)〉、〈移民之歌(二)〉、〈移民之歌(三)〉、〈塔山之歌〉、〈安魂曲〉等十餘首創作歌曲。浦忠勇在《台灣民間歌謠》一書中，也將這些歌曲列入其中，包括：〈塔山之歌〉、〈登玉山歌〉、〈移民之歌(二)〉（茶山之歌）、〈移民之歌(三)〉（遷往南山村）等⁵⁸。

高一生日治時期畢業於台南師範學校，因為接受的是日本的音樂教育，因此他所創作歌的曲，在旋律上有濃厚的東洋風，其歌曲當中常有小二度的音程出現，這是鄒族傳統音樂當中不可能出現的一種音程關係，這樣的音樂風格，對於後代鄒族青年的創作歌曲有著一定的影響力，換句話說，也就是他將小二度音程運用在在鄒族音樂當中的實驗，獲得了族人普遍的接受。不過他的歌曲始終流露著對家鄉與族群發展的關懷。浦忠成認為，高一生最先開始用現代歌曲的譜寫方式，創作許多固定曲調的歌詞和作品，這使得鄒族的歌謠表達方式因而起了革命性的變化⁵⁹。

56 浦忠成，《高山自治先覺者高一生傳記》（臺北：文建會，民國九十七年），頁125。

57 同上，頁122。

58 浦忠勇，《台灣鄒族民間歌謠》，頁190-233。

59 浦忠成，《高山自治先覺者高一生傳記》，頁122。



現代社會已經進入音樂商品化的時代，音樂不僅是生活的一部份，它更是重要的產業項目之一，或者說，音樂產業也已經成為生活的一部份。現代的鄒族社會，隨著族人對音樂觀念的轉變，以及因應表演性活動頻繁的需求，部落中的音樂團體和組合也有如雨後春筍般的興起，例如「阿里山鄒合唱團」；「達瑪雅耶合唱團」（*Tamayaeya*）；「伽雅瑪樂團」（*Ceayama*）；「鄒音樂創作工作室」的「斯莉亞合唱團」和「*Hosa*樂團」；「鄒族阿嬤」（大阿嬤莊素貞、小阿嬤鄭素峰）；「鄒藝坊工作室」等等。大家都從不同的角度來提出鄒族人對現代音樂的看法和作法。

以鄒族創作歌曲的內容而言，依循傳統音樂的元素和風格，進行速度、節奏、和聲上的變化和運用，依然是極為普遍的一種現象。旋律音階與和聲音程的運用，仍然以傳統的五聲音階和三度、四度、五度、六度和八度的合音為主要內容，小二度音程的使用也已經非常普遍。此外，在編曲和配器法上，因為電子音樂和電腦音樂的普及，配合著傳統的音樂元素，鄒族的創作歌謠在表現上也朝向了較大的對比性、衝突性方式來嘗試，例如，樂團表現的搖滾化；編曲上結合流行音樂手法的嘗試等等，呈現了鄒族音樂傳統與現代多元交織的發展趨勢。

五、傳統樂器

根據過去相關的調查與研究，日治時期尚有不少關於鄒族樂器的紀錄，如：《番族調查報告書》（1915）當中記錄了四社番的口簧琴（*pulyatogatoga*）、弓琴（*togatogabolu*）、橫笛（*pulyatagugu*）、鼻笛（*pulyatagugu*）；達邦社的口簧琴（*yuyubuhu*）、弓琴（*tugotugo*）、橫笛（*peyunopehyoya*）、鼻笛（*pegunoguchyu*）；卡那卡那布族群的口簧琴（*tongaton*）、弓琴

(*magalula*)、鼻笛(*tanga*)。⁶⁰

《番族慣習調查報告書》也記錄了口簧琴、弓琴和鼻笛的型制。口簧琴：長約二寸三、四分，寬約四分左右的長方形竹片中央，鑿了一個長方形的洞，鑲以黃銅薄片，竹片兩端附有線，左手拿著線的一端，右手拉緊另一端，忽緊忽鬆，口吹銅片，發出聲音。弓琴：將竹子劈開，其長約二尺，寬約四分，折成弓，加上用月桃纖維搓成的弦。將其上端啣在口中，用左手握其下端，並以其姆、食指壓住弓弦以資調整，同時用右手的手指彈撥弓弦的中央。⁶¹

在田邊尚雄《南洋・臺灣・樺太諸民族之音樂》唱片解說第9頁當中⁶²，刊載了一張鄒族人演奏樂器的照片。如下圖所示，由左至右依序是：口簧琴、雙管鼻笛、口笛和弓琴。黑澤隆朝也有關於鄒族口簧琴、弓琴的紀錄。在當時臺中廣播電台由矢多一生（按：高一生）領隊的錄音，還有*rarauya*社（按：樂野社）安井運三的雙管鼻笛演奏，並註明主要在於粟祭中使用（娛樂用）⁶³。呂炳川也將鄒族各社群的樂器做了一個統整，包括：口簧琴、弓琴、鼻笛和橫笛⁶⁴。在《瀨川孝吉台灣原住民族影像志鄒族篇》當中，也紀錄、描繪了鄒族達邦社的男性雙管鼻笛演奏和婦女的弓琴演奏，山美社*Arao'e Yakumagana*製作的鼻笛和弓琴照片，以及口簧琴各角度的手繪分析圖，其中一支是單簧的竹臺竹簧口簧琴，另一支則是雙簧的竹臺金屬簧口簧琴⁶⁵。但是到目前為止，傳統鄒族的樂器現今仍存留、使用的情況幾乎已不復見，如果族人再不重視則勢必將會失傳。

60 《番族調查報告書》1915（1983），頁224。

61 小島由道、河野喜六，余萬居譯，《番族慣習調查報告書》（1918），頁187-188。

62 田邊尚雄，《南洋・臺灣・樺太諸民族之音樂》之《唱片解說》（）

63 黑澤隆朝，《高砂族的音樂》，（東京：雄山閣，1973年3月）頁147。

64 呂炳川，《台灣土著族之樂器》，（台中：東海大學音樂系，民國63年7月）頁102、164、174、178。

65 湯淺浩史，《瀨川孝吉台灣原住民族影像誌鄒族篇》，（臺北：南天書局，民國89年11月）頁204-205。



圖 1-4-1-1：鄒族傳統樂器

民國六十七年由嘉義縣政府出版的《嘉義縣志》，在在卷八〈同胄志〉中特別以「樂器工藝」來對鄒族的樂器做了一番仔細的描述：

口琴：以細竹片與銅片製成，細竹削成薄片，後僅二公厘，幅約一公分，長八、九公分，中間一空溝，用契形之銅片，長稍短于空溝，以其寬頭自內方固定於竹溝上之沿，竹片兩端穿之以線，為吹奏時抽動之用，諸羅志云：削竹為嘴琴，其一制如弓，長可尺餘或八、九寸，以絲及木片之有音者為絃，扣于齒，爪其弦以成聲，其一制略似琴形，大如拇指，長可四寸，竅其中二寸許，釘以銅片，另繫一小柄，以手為往復，唇鼓動之，聲出銅片間，如切切私語，皆不能遠聞，而纖滑沉慢，自具一種幽響，月夜更闌，貓踏與番女潛相和，以通情好。

弓琴：為阿里山曹族特有樂器之一種，以長約六十公分，幅二公分左右之竹篴為弓，月桃草纖維搓成之線為弦。弓約二尺，幅一公分半，奏時上端銜于口中、左手握弓之下端，以拇指壓弦底，右手彈弦之中央部作音。

鼻簫：截竹竅孔如簫，長者可二尺，通小孔于竹節之

首，按于鼻橫吹之，曰鼻簫。可配絃索，音節頗似而不揚，當為簫之別調。

蘆笛：用蘆管長寸許，絲纏其半，又其半扁如鴨嘴。截竹長六、七寸，竅三孔，涵蘆于竹，駢而吹之，曰蘆笛。音如雲南、貴州曲狝之蘆笙，而悲壯過之。清秋夜月，令人起塞上之思。

橫笛、鼻笛：各以管製成，橫笛長約二十五公分，一端就節處鋸齊，另一端開口，笛管上開四孔，接近有底一端之一孔為吹孔，餘三孔為音孔。鼻笛兩管並列，一端以節為底，各開一小孔，以當於鼻孔為吹管，管壁各開三音孔，兩音管以籐皮結於管上下端。⁶⁶

從文獻上的記載，我們可以得知鄒族在音樂文化上的表現，無論是歌曲或樂器都相當多樣而豐富，但是依目前的情況看來，傳統樂器可說是已經完全消失，整體音樂的表現仍以歌唱為主要內容。此外，新的表演型態也已經逐漸普及到各個階層當中，例如，與鄒族傳統歌唱方式極為接近的多聲部合唱方式、流行樂團搭配個人或多人的演唱、獨唱音樂會等。音樂有聲出版也進入了消費市場，呈現了與現代社會充分交流與互動的現象。

六、譜例

關於鄒族的音樂，可能要以「瑪雅斯比」祭典當中的〈迎神曲〉和〈送神曲〉最為學界及一般社會大眾所重視及注目。這幾首曲子除了本身所具有的特殊意涵和象徵性、禁忌性意義之外，在表現的方式上也與其他祭歌截然不同，其中包括：緩慢而自由的歌唱

66 趙璞、林家駒主修，《嘉義縣志》卷八〈同胄志〉（嘉義：嘉義縣政府，民國67年5月），頁67-68。



速度；極具美感的平行音程；拉長而悠揚的旋律音型等等，而且特富野和達邦兩社的唱法又有所不同，可以說是鄒族音樂文化當中最特殊而具代表性的典範類型，此外，就記譜而言，這兩首歌的難度也比較大，值得特別提出來說明。

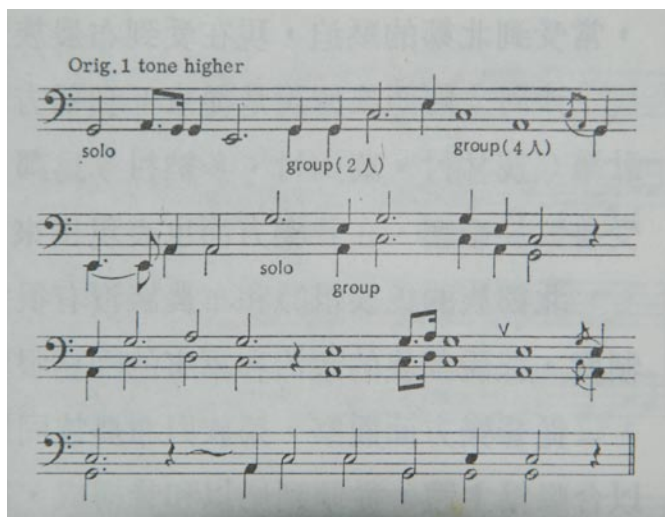
特富野社的〈迎神曲〉和〈送神曲〉稱〈ehoi〉和〈eyao〉，但是達邦社只有一首〈迎神曲〉稱為〈o〉。浦忠勇稱：據說達邦社原來也有送神曲，但已經失傳⁶⁷。

對於所謂客觀記錄與描述音樂的樂譜而言，其實它是會因為記錄者所持的理念和方法不同而有所不同的。以下試舉幾例以做為比較：

呂炳川在《台灣土著族音樂》一書中，記錄了三首鄒族特富野大社的祭歌，雖然書中並沒有註明此首歌曲的名稱，而只以概括性的〈儀式之歌〉來稱之，但從錄音資料及樂譜當中可以判斷這首歌就是〈ehoi〉（迎神曲）⁶⁸。或許是訪問錄音的關係，唱片當中的這首歌與目前實際祭典當中的歌唱相較，顯得凌亂而不完整。

67 浦忠勇，《台灣鄒族民間歌謠》，頁70。

68 呂炳川，《台灣土著族音樂》（臺北：百科文化，民國71年9月），頁83。



錢善華在〈特富野聚落*Mayasvi*祭典音樂〉⁶⁹一文當中，將〈迎神曲〉、〈送神曲〉採譜分析如下：

1. 迎神曲 ehoyi

J = 66 Orig : 高大三度 Ehoyi 迎神曲 錢善華採譜

Sdol. Tutti.

A HA HE O HO

A Yi YO E YA

V P V P V P V

O O O O O O O

E YA

+ -

十代表時值較其在音符較長
- 以後各譜皆同)

69 錢善華，〈特富野聚落Mayasvi祭典音樂〉，收錄於劉斌雄、胡台麗主持之《台灣土著祭儀及歌舞民俗活動之研究》（臺北：中研院民族所，民國78年），頁221-223。



♩=63 Orig：高完全五度 Eyao 送神曲 錢善華採譜

浦忠勇在《台灣鄒族民間歌謠》一書中，將特富野的〈ehoi〉（迎神曲）、〈eyao〉（送神曲）和達邦社的〈o〉（迎神曲）都做了記譜和比較的工作，並且也將其意義做了說明⁷⁰。

70 浦忠勇，《台灣鄒族民間歌謠》，頁64-71。

EHOI

緩慢・莊嚴

(迎神曲之一)

特富野社唱法

(頭目唱)

(長老唱)





0

緩慢・莊嚴 (迎神曲之二) 達邦社唱法

(頭目、長老唱)

Solo

o (ho) o o ha yo

(衆勇士唱) (o)

e (he)

o o e o o

o o o

o a c ya

(ha)

EYAO
(送神曲)

緩慢・莊嚴
A 段 (頭目唱)

特富野社唱法

B 段 Solo

1.e yi ya ha 'lo o ho o
2.e yi ka yo se o se

(衆勇士唱)

1.ya a e yo o o e
2.se ka yo se o se o e
(反復時唱此詞) ma co yo o o e

yi ya ya 'la a o o
yi si ma co o o
yi si ma co o o

C 段 Solo

e ya a he o o o
e ya a he
e ya a he

D.C

e e yo na e ya yi yo

本志的記譜內容，乃採民族音樂學之理論與方法為之，是以通用的西方藝術音樂記譜法為基礎調整而成。樂譜以實際的演唱樂句來劃分小節。「起音=E」表示實際的歌唱音高比樂譜記錄的音低大三度。以四分音符為一拍，每分鐘60次的拍子數表示速度。因為鄒族音樂當中沒有所謂「調性」的觀念，所以不採調性記譜法。祭歌重覆唱兩遍，A段由頭目啟唱，B段長老應唱，C段為單獨一人的應唱，D段為眾人的應唱。以下為民國九十七年三月一日至三日，特富野社「瑪雅斯比」祭典當中的歌唱版本記錄，記譜內容如下：



(一) 〈Ehoi〉(迎神曲)：特富野大社演唱

起音 = E
♩ = 60

特富野大社演唱
明立國 記譜

〈A〉
a a a ha he

〈B〉
yo o o ha i yo

〈C〉 〈D〉
o e a o ho o o o

o o o o o o

o o o o o o

The musical score consists of five systems, each with a piano accompaniment (left and right hands) and a vocal line (treble clef). The lyrics are written below the vocal line.

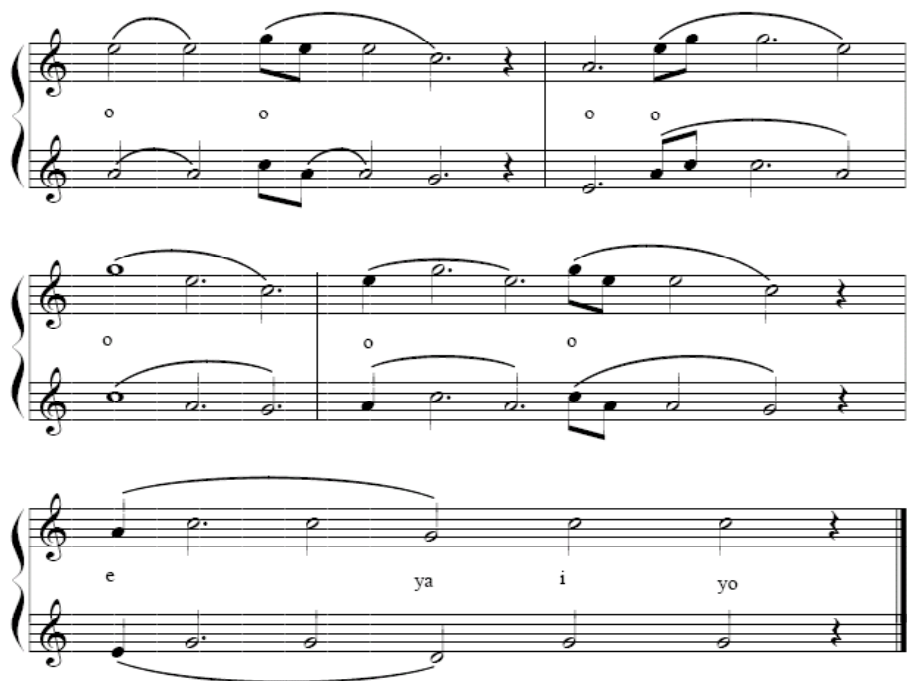
System 1: The piano accompaniment features a melody in the right hand with eighth and quarter notes, and a bass line in the left hand with half notes. The vocal line has a melody with eighth and quarter notes.

System 2: The piano accompaniment continues with a similar pattern. The vocal line has a melody with eighth and quarter notes. The lyrics are "e ya i yo".

System 3: The piano accompaniment continues with a similar pattern. The vocal line has a melody with eighth and quarter notes. The lyrics are "yo o a ha ha he". There are section markers and <C> above the vocal line.

System 4: The piano accompaniment continues with a similar pattern. The vocal line has a melody with eighth and quarter notes. The lyrics are "e ya o". There is a section marker <D> above the vocal line.

System 5: The piano accompaniment continues with a similar pattern. The vocal line has a melody with eighth and quarter notes. The lyrics are "o".



(二) 〈Eyao〉（送神曲）：特富野大社演唱

樂譜同樣是以實際的演唱樂句來劃分小節。「起音=G」表示實際的歌唱音高比樂譜記錄的音低四度。以四分音符為一拍，每分鐘60次的拍子數表示速度。祭歌A段由頭目啟唱，B為單獨一人的應唱，C段為眾人的應唱，D段為眾人應唱的結束樂句。該記錄同為民國九十七年三月一日至三日特富野社「瑪雅斯比」祭典當中的歌唱版本，記譜內容如下：

起音 = G

♩ = 60

特富野太社 演唱

明立國 記譜

〈A〉

Handwritten musical notation for section A. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: e yi ya ha la o ho. The tempo is marked as ♩ = 60. The key signature is one sharp (F#).

e yi ya ha la o ho

〈C〉

Handwritten musical notation for section C. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: ya a i yo o o e. The tempo is marked as ♩ = 60. The key signature is one sharp (F#).

ya a i yo o o e

Handwritten musical notation for section D. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: yi ya ya la o o. The tempo is marked as ♩ = 60. The key signature is one sharp (F#).

yi ya ya la o o

Handwritten musical notation for section E. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: ha ha a ha he. The tempo is marked as ♩ = 60. The key signature is one sharp (F#).

ha ha a ha he

〈D〉

Handwritten musical notation for section D. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: o e e yo na e ya yi yo. The tempo is marked as ♩ = 60. The key signature is one sharp (F#).

o e e yo na e ya yi yo



（三）〈o〉（迎神曲）：達邦大社演唱

民國九十七年年二月八日達邦社舉行的「瑪雅斯比」祭典，因汪傳發頭目的病危，而由新任頭目汪俊松代理主持。二月十二日汪傳發頭目過世，十八日出殯，達邦社kuba（會所）前的yono（神樹），也神奇的枯萎了一支主幹，陪伴著這位德高望重的長者而去。對於注重傳統的達邦社而言，部落雖然面臨了這個重大變故，但是祭典還是秉持著既有的傳統，在壓抑的心情中穩定的進行。因為在鄒族歷史上的獨特及重要意義，以下特以這次祭典當中的〈迎神曲〉來記譜。

樂譜記錄方式同上，是以實際的演唱樂句來劃分小節。第六、七樂句為連續的同一樂句。整首祭歌需演唱兩遍。「起音=G」表示實際的歌唱音高比樂譜記錄的音低四度。以四分音符為一拍，每分鐘48至60次的拍子數表示速度⁷¹。祭歌A段由頭目及長老一起啟唱，B為單獨一人的應唱，C段為眾人的應唱。記譜內容如下：

71 打譜軟體只能填入固定拍速，無法接受48-60的變化值。

起音 = G

達邦大社演唱

♩ = 48

明立國 記譜

The musical score is written for piano and voice. It consists of six systems of staves. The piano part is on the left, and the vocal part is on the right. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The lyrics are written below the vocal staff.

System 1: The piano part has a treble and bass staff. The vocal part has a treble staff. The lyrics are "yo o".

System 2: The piano part has a treble and bass staff. The vocal part has a treble staff. The lyrics are "e e".

System 3: The piano part has a treble and bass staff. The vocal part has a treble staff. The lyrics are "wo o e ia wo a".

System 4: The piano part has a treble and bass staff. The vocal part has a treble staff. The lyrics are "o o".

System 5: The piano part has a treble and bass staff. The vocal part has a treble staff. The lyrics are "o e ia".

System 6: The piano part has a treble and bass staff. The vocal part has a treble staff. The lyrics are "e ia".



第二目 舞蹈

舞蹈是現代表演藝術的一個類項，其內容、意涵已被普遍的認知；但是在鄒族社會當中，舞蹈則有其自成一體的系統，它與現代社會當中普遍通行的概念和表現型態之間，存在著因文化背景及使用方式等脈絡不同而形成的意義差異。此外，歌、舞一體的特性，也讓我們在討論鄒族舞蹈的時候，無法將歌唱的相關因素排除在外。以下試著以相關歷史文獻所做的研究與描述來做一個基礎，進一步從實際的形式、內容、意義等不同角度來做一個探討和說明。

一、舞蹈的類型

鄒族語稱「舞蹈」為「*pistototomu*」，但是在鄒族社會中，舞蹈與歌謠不同，它並沒有一個如「曲名」般的名稱來做為舞碼的名稱。這也就是說，雖然歌唱和舞蹈是同時並存，但是在分類上是以歌曲來做為分類的單位與基準，舞蹈是不做另外的分類的，這情況在原住民其他族群當中也普遍存在。

對於鄒族的舞蹈，胡耐安、劉義棠在〈阿里山區曹族概述〉⁷²一文中，曾以「固有舞蹈」和「改良式舞蹈」做了兩種的分類，該文述及「鄒族的舞蹈卻僅有在祭祀時行之，平時無戲劇式或模擬式的舞蹈，甚至連單人舞亦無」。並且進一步談到了「近年由於政府文化工作人員的指導，常將鄒族固有的舞蹈加以改良，而成為半現代化的舞蹈」，記錄了當時鄒族舞蹈類型演變的一個時代性背景。

民國六十七年的《嘉義縣志》當中，對鄒族舞蹈則做了「祭舞」和「酒舞」兩種的分類，關於祭舞的描述，與胡耐安、劉義棠在〈阿里山區曹族概述〉一文中之所述相同，並認為鄒族沒有表演

⁷² 胡耐安、劉義棠，〈阿里山區曹族概述〉，《政大學報》6（臺北：政大，民國51年）。

式的單人舞、戲劇式舞、模擬式舞。只有軍神祭（按：即「瑪雅斯比」祭典）中之迎送神舞，有招手、蹈足、揮刀、頓足等舞態，俱屬模擬式舞蹈。⁷³

中原大學建築學系在《嘉義吳鳳鄉達邦曹族文化村規劃研究》⁷⁴報告中，開始先對於臺灣原住民族的舞蹈從美學和功能上做了一些解釋，認為這類舞蹈純為美感之悅樂，與音樂之節奏有相互之關係，並透過團體齊一的動作使人成一整體，共同陶醉其中，自然形成團體結合的情感及意識，成為維繫部落社會的原動力。關於這部分，該研究舉鄒族的祭祀跳舞，以及戰爭、狩獵等團體的行動為例，來說明這種用以培養族人同心協力與合作精神的舞蹈特質。另外也進一步說明一般文明社會中的表演性舞蹈，或能娛樂觀眾但難以同樂；交際舞則多為一男一女之互動，缺乏團體之參與感。

平珩在〈特富野聚落之舞蹈〉中以文獻資料回顧、背景介紹和舞蹈分析這三個部分來探討鄒族的舞蹈，並且以拉邦（*Labanotation*）記譜法對鄒族舞蹈作了分析與描述，她從音樂與舞蹈的關係；舞蹈場地、出現時間與參與人員；舞蹈的規則與禁忌；服飾；以及整體的精神等幾個不同的方向來探討，呈現了與以往不同的研究、紀錄和精確的描述方式。⁷⁵

吳錦明和劉伽藍在《嘉義文獻》第22期〈藝文篇〉⁷⁶當中，以概述的方式紀錄了「簡單四步」、「複雜六步」、及「輕快舞步」三種舞步。認為除了「瑪雅斯比」祭典之外，族人聚在一起跳舞的

73 趙璞、林家駒主修，《嘉義縣志》卷八〈同胄志〉（嘉義：嘉義縣政府，民國67年5月），頁113-114。

74 中原大學建築系景觀建築研究室，《嘉義縣吳鳳鄉達邦曹族文化村規劃研究》（台中：東海大學，民國75年）。

75 請參閱平珩，〈特富野聚落之舞蹈〉，收錄於劉斌雄、胡台麗主持的《台灣土著祭儀及民俗歌舞活動之研究》（續篇）（臺北：中央研究院民族學研究所，民國78年）頁235-253

76 吳錦明、劉伽藍，〈藝文篇〉《嘉義文獻》第22期（嘉義：嘉義縣政府，民國81年12月），頁119-122。



機會已經不多，而「瑪雅斯比」通宵達旦的歌舞，皆採「簡單四步」，因而其他舞步就日漸被大家所遺忘。此外，部份歌舞在族中有特殊意義，而被禁止隨便使用，也是傳統歌舞流失的因素之一。此外，也談到當時年甫60的來吉村幹事武山勝，努力傳承及訓練歌舞，並以慶祝小米豐收儀式之「小米禮」，參加七十八年全省山地歌舞比賽，榮獲冠軍。

蔡麗華則從整個文化背景來探討舞蹈與神話、祭儀、音樂之間的關係，並且對以鄒族傳統舞蹈為演出內容的相關表演藝術團體、學校以及出版做了描述，包括：鄒族舞蹈的源起與傳說；鄒族重要祭典的舞蹈意義；鄒族生活勞動的舞蹈；演出鄒族舞蹈的團體與演出者；以鄒族舞蹈作為鄉土教材的構思；鄒族舞蹈的發展與創新等等⁷⁷，呈現了全面性、多角度的切入與思考。

劉鳳學對於鄒族的傳統舞步，做了「走步」、「跑步」、「單足跳」、「雙足跳」、「藤步」、「側跨步」等類型的分類。身體動作則有「前俯」、「後仰」、「左右側擺」。她認為這些舞步適用於任何音樂，只是在不同場合，調整舞步之速度、量感、施力、方向及表現。空間結構有橫排、圓形、開口圓、同心圓等。重心移動有高水平及中水平，較少低水平。若以鄒族舞蹈動作中之「側跨步」為例，它是傳統祭祀禮儀中之舞步，卻也出現於其他鄒族之傳統與現代舞步中，顯示出這個舞步被允許使用於任何場合、任何音樂，也進一步說明動作本質是不具任何意識的，其宗教的、政治的、文化的意義，是社會所賦予的⁷⁸，呈現了以符號學理論來解釋鄒族舞蹈的知識觀點。

77 蔡麗華，〈鄒族舞蹈〉，收錄於《鄒族人文觀光資源調查研究暨文宣執行計畫報告》（台北：中華民俗藝術基金會，民國94年）。

78 劉鳳學，《與自然共舞——台灣原住民舞蹈》（台北市：商周出版社，民國90年）。

二、舞蹈的內容

（一）傳統舞蹈

鄒族的傳統舞蹈主要存在於「瑪雅斯比」的祭典當中，以配合著祭儀與歌唱同步來進行。在類型和表現方式上，〈迎神曲〉與〈送神曲〉的舞蹈和其他祭歌的舞蹈又截然不同，呈現了兩套有趣的對比的系統。而在非儀式性的一般日常生活場域當中，則幾乎看不到有其他傳統舞蹈的展現。

關於鄒族的祭典舞蹈，胡耐安、劉義棠在〈阿里山區曹族概述〉⁷⁹中以「固有舞蹈」稱之，該文描述鄒族原有的舞蹈只有在祭祀時行之，如小米收穫祭和「瑪雅斯比」。沒有舞蹈的專名，而是以祭歌之名為名。並且以「舞步為簡單的體操式」來解釋。在參與的份子、舞蹈的牽手方式、舞步的形式上，其敘述內容如下：

人數不拘，參加的男女並肩而立，與其左右之第二人手攜手置於中間一人的胸前，形成一線圓環，自右向左移步而舞，其舞步第一先以左足向右前方探進一步，以右足向右後方拖退一步，上身前後搖擺，以歌聲合拍；第二以左足前伸一步，右足向右方橫開一步，左足再向後右方拖一步；第三以右足向右前方伸出，左足隨之跟上，再以右足向後退離，左足隨之，上身亦前後搖擺。此種舞蹈步速緩慢，口中和唱，連續反覆。祭祀舞亦猶祭歌，平時視為禁忌，不輕易起舞。

「瑪雅斯比」祭典的舞蹈是在集會所和神樹前面的廣場上進行的，內容可分為四大部分：

79 胡耐安、劉義棠，〈阿里山區曹族概述〉，《政大學報》6（臺北：政大，民國51年）。



1. 迎神：迎戰神（*i'afafeoi*）和司命神（*posonfihi*）到祭典的廣場，眾勇士齊唱〈迎神曲〉，迎接眾天神降臨。該曲莊嚴厚重，此時舞蹈所呈現的肢體動作為原地靜止，兩腳右前左後，相隔一人胸前交叉牽手，身體配合歌唱節奏前後擺動，表現出沈穩內斂的情感。基本隊型呈圓形。在迎神與送神時只准男性參加，隊形是一個開口圓弧。正典部分的歌舞只容許穿著正式傳統服裝的族人參與，晚間的歌舞祭則不限，一般人及觀光客都可以下場一起參與通宵達旦的歌舞。

在隊形與行進方式上，開始歌唱〈迎神曲〉的時候，此時歌舞的隊形需圍成圓形，以封住會場的出入口。〈迎神曲〉和〈送神曲〉的節拍和速度，會依據領唱人（頭目）以及整個隊伍成員身軀前後搖擺的速度，在微妙的默契中來進行，呈現出較為自由的拍子和節奏現象。唱第一遍〈迎神曲〉、〈送神曲〉時，以相隔一人胸前交叉牽手的方式，身體在原地向前後傾斜，形成低頭、仰首的擺動姿勢。唱第二遍〈送神曲〉時則隊伍開始以逆時針方向緩步前進，接著唱慢板戰歌。這樣的舞蹈方式，族人認為是為了迎接戰神降臨男子會所，要陪戰神走路向前的意思。眾人牽手代表團結。迎神、送神時身體向前後搖擺，表示族人向天盼望戰神從天降臨的意思

2. 送神：勇士全體牽手高唱〈戰歌〉，此時舞蹈呈現逆時針方向跨步移動，半圓形的舞隊自會所（*kuba*）移動至神樹，恭送戰神（*I'afafeoi*）升天，誠心祈求天神給予力量，並為族人帶來生活安定。

3. 唱〈戰歌〉（*peasvi no pohao*）：分為慢板與快版，先由頭目領唱慢板，此時婦女持火把入場，然後開始加入歌舞。〈戰歌〉演唱第二遍之後，女性將火把引入廣場火塘，開始由隊伍尾端加入歌舞，牽手方式與舞步和男性相同。歌聲也逐漸轉為輕快，舞蹈隊

形仍為逆時針方向跨步移動，但動作轉為輕快放鬆。婦女所持之火把，其意涵為：氏族之火與會所（*kuba*）之火合而為一，表示家庭與部落的團結；男性與女性的結合；同時也表示勇士征戰力量因婦女協持而更為強大。

4. 歌舞祭（*pasu-mayasvi*）：*Mayasivi*祭儀正典結束後，族人不分男女老少圍成圓形並於廣場中通宵達旦徹夜歌舞，舞蹈仍為逆時針方向跨步運轉，隨領唱者的速度調整及移動舞步，場中有年輕人不斷的倒酒、敬酒，領唱者或參與族人也會在隊形、舞步紊亂之際，高呼調整腳步，注意整齊。

中原大學建築學系在《嘉義吳鳳鄉達邦曹族文化村規劃研究》⁸⁰報告中，有關鄒族傳統舞蹈的描述，則與胡耐安、劉義棠及民國六十七年之《嘉義縣志》所述相同。對於當時祭典儀式的情景，該報告記錄如下：

目前豐年祭祭儀後自傍晚通宵達旦的舞蹈，天色暗時男女族人即開始聚向會所前廣場，並以嘹亮歌聲開始唱歌有邀眾參加之意，社中男女即紛往廣場聚集，歌聲亦即隨之高亢，非常熱鬧，通常有一人為首歌聲先出眾人和之，此人不分男女，有時甚至為老婦，實予人不分男女老幼眾人皆歡的場面。同時有數男子面對舞者勸飲米酒，個個豪邁，但因現在外人參與者眾，故亦不勉強為難來賓。

鄒族的傳統祭儀舞蹈，從外在的現象上看來，隊形、動作、姿態、形式、舞步、節奏等舞蹈元素並不複雜，相隔一人胸前交叉牽手的方式；以四拍為一單位的拍節模式；不講求個人表現的一致性的動作，呈現了一種統合性的文化設計，讓族人在共同參與

80 中原大學建築系景觀建築研究室，《嘉義縣吳鳳鄉達邦曹族文化村規劃研究》（台中：東海大學，民國75年）。



的一致性動作當中，達到對族群與文化認同與共識的目的。在這個場域當中，至少有三種層次和現象在重疊、交織：舞蹈、音樂、祭儀；意識、情感、思維。舞蹈是重複、簡單而容易參與的；但是歌詞卻是深奧難懂的；祭儀是複雜的，是牽涉歷史、信仰、禁忌、家族、獵場、兩性關係、個人地位、能力與分工等等的一套運作和操作機制。舞蹈在「手牽手」易於參與的過程當中，「心連心」的凝聚了共識與情感；祭歌的音樂美感承載著歌詞深遠的意義，發抒著族人的情感與想像；祭典與儀式所營造的情境，將這些內容和元素特殊化之後，強化為生命共同的感知經驗。在這樣複雜交錯的關係當中，舞蹈以一種不斷反覆進行的動作，形成如心臟跳動般的穩定節奏，以老少咸宜、極易操作的形式與動作，承載了所有複雜與深奧的內容。它以簡單的形式原則，達到了統整與運作複雜機能的目的。

（二）現代社會中的表演藝術

鄒族在現代社會中的表演藝術，可能牽涉到兩個層面的問題，一是族人如何表現？二是他人如何以該族的素材來表現？對於這兩類問題，我們也可以從兩種角度來觀察，一是類型，二是原則。從不同的類型上，我們可以知道存在及操作的樣態；從原則上我們則可以瞭解其間變化的規律及可能發展的方向。至於在哪些場合、哪些地方做過展演？或者做了多少場次的展演？則是呈現了鄒族社會藉著表演藝術和外在社會互動的現象和內容。本小節將會從以上所提的這幾個角度來做進一步的探討。

胡耐安、劉義棠在〈阿里山區曹族概述〉⁸¹中，談到當時除了祭典儀式之外，平常跳舞或公開的表演，多為將舊有的傳統舞蹈加以改良而成。該文以「改良式舞蹈」稱之，並將這類舞蹈的類型、動

81 胡耐安、劉義棠，〈阿里山區曹族概述〉，《政大學報》6（臺北：政大，民國51年）。

作和特色做了描述，紀錄了鄒族舞蹈變遷的一個現象和軌跡：

- 1、山地迎親舞：為模倣古時迎親的形式的一種舞蹈。人數共計二十人，男女各占一半，著古式條花山地服裝，其中兩男背負一椅，由兩女坐其上，按照音樂節拍緩步起舞。舞步為四節拍，先以左足伸出，迂迴進行，其餘十六人則手攙手，以左足先行跳躍，右足自然跟上，四步一停，身體向下彎，再以右足如法跳躍。如上法跳成圓圈迴轉。
- 2、明月良宵舞：為人數約二十餘人的團體舞，先以右足伸出，踏出一步，左足縮起，再以左足踢出，如此交互而行，節拍如現行之「倫巴」舞節拍，步伐則較快。
- 3、山地土風舞：此舞人數亦為二十人左右，男女各半，手攙手，先右足踢出，左足略頓，再以右足如法行之。步伐中速，並和之以歌。

除了傳統的舞蹈之外，鄒族在現代社會當中，如何展現自己的特色？如何以目前通用的表演方式來呈現？如何將傳統與現代結合？這一直是鄒族舞蹈展演的一個挑戰與考驗，也是瞭解鄒族現代表演藝術的一個重要切入點。

吳錦明、劉伽藍認為要了解鄒族傳統文化，不能不了解歌舞所象徵之意義。只教授歌舞、不告知意義，對傳統文化的保存功能不大。但是這樣有建設性的意見，卻是基於作者對於鄒族語言文化的陌生和誤解，他們認為：「鑒於曹族語言頗簡單，可謂未有感受與意識性之描述、形容語言，故特別著重肢體表達，舞蹈就是肢體表達之一種」⁸²。形成了似是而非又頗為弔詭的推論和解讀。

82 吳錦明、劉伽藍，〈曹族歌舞〉《嘉義文獻》第22期之藝文篇（嘉義：嘉義縣政府，民國81年12月）頁121-122。



鄒族的「瑪雅斯比」祭典及其歌舞，因為具有著文化上的代表性，因此鄒族人經常將此祭儀歌舞搬上表演舞臺。但是其中的祭歌如何選用？以及用何種方式和序次來表現祭儀歌舞？兩大社之間一直存在著一個不同的處理方式。而其他的小社及表演團體，也在這個原則和條件之下，再各自尋求朝向其他表演方向及類型結合的表現方式來發展。

基本上，除了正式的祭典之外，達邦大社是禁止在其他任何地方演唱〈迎神曲〉甚至其他祭歌的，但是特富野大社則是有原則的容許。因此，到目前為止，我們聽不到、看不到有任何達邦大社在非祭儀場合有關於〈迎神曲〉的歌唱和錄音。但是，一些與族群有關的重要表演活動，兩大社頭目及重要的長老及幹部，都會一起參與，呈現了兩大社之間一直還存在的一種休戚與共的心理，可是在表演的內容上，則還是演唱特富野大社的祭歌。

特富野大社頭目汪念月表示，一般的場合是不演唱〈迎神曲〉和〈送神曲〉的，重要的場合視情況可以演唱〈送神曲〉，特別重要而且能夠將鄒族文化高度展現的場合，則就可以演唱〈迎神曲〉。

在表演的架構、內容和方式的安排上，整體而言，要以下列這一套的展演模式最為常見：以「小米收穫祭」開場，然後再接著「瑪雅斯比」的祭儀歌舞，最後以〈*Ananasi Anane*〉（確實如此）等這類表現幅度較大的歡樂性歌舞來作為結束，形成三個風格不同的段落。

這種類型的表演，大型的室外演出，可舉民國八十二年九月二十五日在台北縣烏來鄉運動場所舉辦的「九族之夜」為例。這是臺北縣政府因應聯合國將這一年訂定為「世界原住民年」而舉辦的

「原住民文化藝術節」系列活動之一，該項演出由烏來風景特定區管理處所承辦，包括：阿美族、布農族、鄒族、卑南族、魯凱族、排灣族、雅美族、泰雅族和噶瑪蘭族⁸³等九族共同參與，各族參展的人數皆以40人計，當時鄒族兩大社頭目汪念月、汪傳發及重要長老與幹部皆代表參加。表演內容即是以「小米收穫祭」開場，然後是「瑪雅斯比」祭儀歌舞，在〈迎神曲〉、〈送神曲〉、〈戰歌慢板〉、〈戰歌快板〉、〈誇功頌〉等一系列祭歌演唱完之後，最後以〈*Ananasi Anane*〉（確實如此）跳躍的舞步和歡樂的氣氛結束。

大型的室內演出部分，則首推民國八十二年十月十五至十七日在國家戲劇院所舉行的「台灣原住民族樂舞系列—1993鄒族篇」。由於此一展演計畫有著較為完整的調查、規劃、設計與討論紀錄可資參考；助理張秋敏並以此作為畢業論文的研究主題⁸⁴；製作小組也做了完整的影像紀錄，因此較能夠將整個展演計畫的過程與內容，藉著這些檔案資料來進行仔細的分析與描述，以作為瞭解鄒族現代表演藝術從部落到舞台、從傳統到現代這一段轉化過程的參考。

這系列是由國立中正文化中心委託明立國製作的大型演出計畫，製作期長達一年，其宗旨為：希望藉著展演來發掘、保存各族群固有的傳統音樂舞蹈。凝聚及強化族群對文化的共識與自信。讓社會大眾得以藉此易於參與及溝通的展演形式，進一步認識及瞭解原住民文化深層的內涵與意義。因此在製作的理念與方法上，是以原住民族群原有的傳統歌舞脈絡為本，以現代劇場的表現手法為輔，編排出一套既適合於舞台演出，又不違傳統精神的節目⁸⁵。製作小組、工作人員和義工，除了相關的課程和訓練之外，都必須實地的參與部落生活和活動，甚至全國記者會也都到部落召開，讓所有

83 噶瑪蘭族當時尚未被行政院認定。

84 參考張秋敏，〈傳統歌舞在現代劇場呈現之過程及其影響：以台灣原住民族樂舞系列—1993鄒族篇阿里山鄉國家劇院演出為例〉（臺北：臺北藝術學院舞蹈系，民國83年）。

85 明立國，〈製作的話〉《台灣原住民樂舞系列—1993鄒族篇節目單》（臺北：國家劇院，民國82年10月），頁6。



參與及工作的人員，都能親身體會和感受鄒族的生活和環境，讓大家藉著音樂舞蹈的引領，而能更加的彼此接近與瞭解。

為了能夠更落實製作的理念及部落的自主性，「鄒族篇」的製作捨棄了過去阿美、布農、卑南三篇的操作方式，不以外聘藝術總監作為演出型態與風格的主導者，而以部落頭目、長老及重要幹部組成教練團，以具有舞台經驗的族人武山勝為演出指導，來負責與協調所有舞台演出之相關事務。

此次展演，鄒族各部落共計有80位族人參與，加上Hla'alua（撒阿魯亞）和Kanakanavu（卡那卡那富）族群，總共演出人數超過150人。鄒族樂舞的演出內容分為上、下兩場，上半場為小米播種祭到小米收穫祭的一系列相關祭儀活動與內容的展演，節目次序為：風鳴笛、播種祭、報戶口、小米豐收祭。下半場則為「瑪雅斯比」的祭儀過程與歌舞，節目次序為：迎神祭、團結祭、送神祭、歌舞祭。茲將節目的內容；設計、編創的理念；以及處理的方式等說明如下：

1、風鳴笛

將竹片繫上繩線綁在竹棍上，用力繞圈揮甩，竹片就會迎風產生「鳴鳴」的聲響。以前族人用它作為傳訊的工具，後來運用在田間趕鳥，也可以當作娛樂之用。這是第一次將鄒族傳統的這個傳訊工具搬上舞台，讓觀眾在欣賞傳統歌舞之餘，也能延伸、擴展到相關的聲響印象，進而進一步認識鄒族的文化。為了盡可能呈現鄒族所有的音樂舞蹈內容，在原來的節目中也編入了傳統樂器弓琴的演奏，但因為舞台設計未能配合而做罷。

2、播種祭

以選擇小米耕地的儀式到除草、整地與播種的農作過程為場景，長老在一旁唱著傳統的生活歌曲，呈現出族人生活的一種樣態。

播種祭的演出分為兩個場景，舞台的中央部分呈現族人在田裡整地播種的過程，右後方則是一群老人在一邊歌唱一邊製作著傳統器具。小米播種的祭儀過程以象徵的手法來處理，以佩刀砍斷芒草的動作來表示除草整地的工作完成。而後主祭者睡入草寮，進行夢占。這部分的節目內容，主要目的是要以族人的日常生活樣態來做為音樂舞蹈存在的一個背景。

3、報戶口

報戶口的傳統儀式已經少為人知，族人這是第一次將此部分內容搬上舞台，演出的形式是依據特富野社長老湯保福口述改編而成。節目內容將報戶口、盪鞦韆與燃松枝三者結合呈現。報戶口以示平安吉祥；盪鞦韆有祈求農作順利與驅邪之意；燃松枝以為占卜，三者寓意相銜相關。

報戶口人數時，長老手持的茅草原本應為代表該家族人數的小米穗梗，因為考量讓觀眾可以看得更清楚，因此改以茅草代替之。

鄒族傳統的鞦韆原以樹藤綁住支幹垂下而已，但為演出方便計，改以類似魯凱族、排灣族的架式鞦韆。報戶口與盪鞦韆原為家族性的祭儀行為，而非全部落的集體活動。盪鞦韆之前，長老先施祭祝之儀，之後家族成員依序手抓樹藤擺盪而過。演出當中則僅以長老代表盪過。



點燃松枝原為族人狩獵之前的一項占卜儀式。將松枝圍圈插於地上並點燃之，若松枝餘燼倒向圍圈中央的方向則吉，反之則否。

此次的展演，將這三項儀式行為改編整合成各家族長老們圍圈牽臂的歌舞形式，參與者手持一束茅草轉著圈緩步移動，領唱者以逐漸上升的不同音高唱出「相親相愛」之詞，眾人牽握手臂於背後，口中隨著長老的音高歌唱復誦，腳步以逆時針的方向小步踏並的移動。

4、小米豐收祭

由於鄒族的小米收穫祭當中沒有任何與祭儀有關的歌舞活動，因此在展演上就沒有傳統的形式可為依循，整個節目內容以族人在各類演出場合經常採用的一套編創架構為之。

首先由插小米穗的祈福儀式揭開序幕。隊伍分兩列進行，從舞台後方持小米穗移步前行，在口中呼喊

「*yiokiowasu!*」的祝福聲中，將小米穗插在前方預先豎立的祭竿上，然後走到舞台的定位處，眾人採相隔一人交叉牽手的方式，面對觀眾由右至左排成一列，俯首接受長老以芒草揮掃以為驅邪、潔淨的象徵性祈福動作，然後歌唱〈小米收穫祭之歌〉，然後依序接著歌唱〈*nakumo*〉、〈*Miyone*〉和〈*ananasi anane*〉等歌曲。

下半場節目次序一

1、迎神祭：

迎神祭為「瑪雅斯比」中最神聖的部分，全部儀式在集會所前的廣場進行，迎神過程繁雜而隆重。舞台上搭建了一個深度不大的集會所立面，讓男性得以在其中做祭典前的例行準備工作。以道具模擬的神樹則置於接近觀眾席的左前方。燈光穿透煙霧，形成一個具有層次感的「瑪雅斯比」祭典場景。演出的形式只取其精神而將過程精簡，無法呈現全部的過程內容，如：建祭、取神花、修砍神樹、祭獻牲品（小豬）、家祭、路祭等等。小豬是帶上場了，但也無法在劇院的舞台上進行刺殺的動作。甚至引火的重要儀式動作，也因為舞台的禁忌而以道具替代。

2、團結祭：

象徵全族團結的儀式，也包括兒童獻禮、成年禮與誦凱旋祝文，全部的儀式過程皆在會所內進行，但是在舞台的編排上並無法讓觀眾感受到儀式在會內的空間感；演出內容為儀式的過程，沒有歌舞呈現。

3、送神歌舞祭：

將天神送回天上的儀式，展演的內容皆為祭典歌舞。

4、歌舞祭：

歌舞祭為「瑪雅斯比」正典後的活動，全族的人皆可參加。族人以優美的歌聲，通宵達旦的跳舞，頌讚著天神及祖先英勇史蹟，正式舉行的時間為三天，而演出中，只以幾首祭歌為代表。最後以〈*ananasi anane*〉（確實如此）的歌舞，藉著打破隊形、穿越、跳躍的大幅度舞蹈動作，將演出的氣氛帶到最高潮來結束。



基於鄒族過去長久以來參與文化活動與舞台演出的經驗，此次的演出在族人充分的參與和討論之下，選由來吉村的武山勝任演出指導，在兩位頭目及部落長老的領導之下，與製作小組共同協調、規劃演出事宜。執掌和責任的分工，依然沿襲著部落的操作方式；內容的安排和節目的次序，則以歲時祭儀的先後順序為依準，呈現了鄒族人對於傳統和倫理的重視，也讓製作的理念得以充分的落實。

此次的演出，首次將鄒族和 *Hla'alua*（撒阿魯亞）族群、*kanakanavu*（卡那卡那布）族群營造了會面和對話的機會。一些傳統歌曲如〈*iahaina*〉、〈*somolosolo*〉、〈*topento*〉等，在不同的族群詮釋之下，藉著對比呈現了不同的味道與風格。更重要的是，藉著這次的展演，經由長時間的討論與規劃，「撒阿魯亞」和「卡那卡那不」族群參與演出的人數，從原來預定的15人增加到40多人，因為更多人的參與，更多的人學會了祭儀歌舞，而使得這兩個族群中斷了已達半世紀的「*miatongus*」（貝神祭）和「*mikong*」（小米祭）得以恢復。此外，族群之間的互動和交流也因此展開，阿里山的「北鄒」正式邀請高雄縣的「南鄒」參與「瑪雅斯比」祭典；「撒阿魯亞」也邀請鄒族參與「貝神祭」的活動；「鄒是會議」也將「南鄒」納入其中，這是以前從未發生過的現象。一個新的族群共同體，在這樣文化復振的氛圍中似乎已開始慢慢的醞釀、形成。撒阿魯亞（*Hla'alua*）文化促進會成立的前言，具體述說了祭儀、展演與文化復振之間的關係，其內容如下：

1993年是特別的日子，既是國際原住民年，亦是樂舞系列—鄒族篇的活動。各個媒體相繼報導原住民的歌舞文化、政經現況及土地抗爭等議題。撒阿魯亞（*Hla'alua*）⁸⁶族群也因著國家劇院十月十五至十七日的演出聚集練歌、練

86 原來前言當中書寫為「拉阿魯娃」（*la?aluwa*）。

舞。這是撒阿魯亞群首次以表演方式呈現歌舞文化。全體族人都非常重視，把祭儀中重要、精緻的部分挑出，期能讓世人對撒阿魯亞群的祭儀歌舞有一番認識。

排練歌舞的期間，頭目及長老利用休息時間一一訴說孕育於大自然的原始傳說，青年人並虛心請教撒阿魯亞生命祭禮及遙遠的部落故事。夜晚，我們手牽著手，訴唱著 *Takiare*（聖 貝）教給我們的「*Miatungus*」祭典。我們感動而掉淚，感懷 *Takiare* 及祖靈留傳給我們的智慧財產，我們珍惜這塊土地所有的聲音，所有的故事。

八月底，奇蹟地「*Takiare*」回到巫師 *pau* 的祭壇上，部落長老因驚訝而有放棄練歌舞的念頭，青年人則好奇的問：「*Takiare* 是什麼東西？」*Takiare* 就是教導 *Miatungus* 祭典的聖貝。四十多年前，因族人停辦每二年一次的 *Miatungus* 祭典而離開了撒阿魯亞族群，長老當然會懼怕 *Takiare* 懲罰他們。巫師 *pau* 說：「由於近日練習歌舞，*Takiare* 聽到了祭祀祂的歌聲而重回到部落，但只回來二個，其餘十個不知在何處？或許是我們因國家劇院的演出而練習，並非真正 *Miatungus* 祭典吧！」許多長老憶起四十多年前參加 *Miatungus* 祭典的情形。各社的族人聚集於祭場，敬拜祖靈，吟唱著祖先的足跡，並祈 *Takiare* 永遠的護佑族人，七日的祭典，每每至深夜。

1993年是撒阿魯亞族群重新追溯祖先足跡，思考未來的子，更是撒阿魯亞族群重建文化，尋回自己的起點。我們疑著部落的社會結構成立南鄒撒阿魯亞（*Hla'alua*）族群文化促進會，期望您的贊助與關懷，十二月底的 *Miatingus*（聖貝祭）⁸⁷ 歡迎您參加！

87 目前祭典活動以「貝神祭」稱之。



此外，當時受聘為「1993原住民族樂舞系列---鄒族篇」執行製作的王墨林，因為藉著此一演出而有較長的時間來接觸鄒族文化，而引發了進一步製作編導「*Tsou*・伊底帕斯」的動機和計畫，該劇於民國八十六年十月四日至十日在北京世紀劇院首演，民國八十七年五月九日、十日在臺北國家戲劇院；同年五月十四日在嘉義市立文化中心演出。讓鄒族文化在現代的舞臺上做了更大的嘗試和擴展，也讓族人在這衝擊之下，引發了更多的挑戰和思考。

民國九十六年四月十五日，由特富野頭目汪念月及長老鄭政宗的帶領之下，特富野社參與了兩廳院「民族音樂學堂」系列的演出，族人在國家音樂廳的演奏廳舞臺上，以解說式的演出進行祭儀歌舞的展演，在明立國的主持之下，由汪念月、鄭政宗、汪明輝依不同的主題及歌舞來做解說。內容包括：

開場的「*topiohu*」（祭禱）。獻唱「*ehoi*」（迎神曲）。「*to'e*」（凱旋頌）。「*eu to tavei*」（頭目與長老的訓話）。

解說之一：鄒族部落起源與特性；*mayasvi*祭典概述；*ehoi*、*to'e*的意涵。

獻唱「*piasvi no poha'o*」（戰歌）。「*tohpunguneni'o kuba*」（為會所聖地祝頌詞）。

解說之二：「*piasvi no poha'o*、*tohpunguneni'o kuba*之歌意涵為何？女性持火炬進入祭場有何象徵意義？

獻唱「*eyao*」（送神曲）。

解說之三：「*eyao*」（送神曲）的意涵為何？何謂「*hosa*」（大社）？特富野大社和達邦大社有何異同？

獻唱「*toiso*」（榮耀天神）。

解說之四：「*toiso*」釋意；鄒族的宇宙觀、宗教觀與信仰系統。

中場休息

獻唱「*tohpungu*」(祭歌)；

解說之五：「*tohpungu*」(祭歌)；「*kuba*」(男子會所)的意義和功能。

獻唱「*nakumo*」(勇士頌)

解說之六：「*nakumo*」(勇士頌)釋意；「*kuba*」(男子會所)和「*emo'o no pesia*」(祭屋)。

獻唱「*Iahe*」(青年頌)

解說之七：「*Iahe*」(青年頌)釋意；關於*mayasvi*祭歌的整理和翻譯問題；「*lalingi*」釋意；文化的傳承與發揚；鄒族的未來。

獻唱「*lalingi*」(青年頌)

Aveoveoyu！謝謝觀賞！

對於這場的解說性演出，節目單當中除了對相關的內容做了說明之外，也展現了嘗試藉著深度的認知與理解，從多元文化的角度來建立美學經驗的企圖：

在祭儀與展演之間，有些學者在這個範疇上提出了一些值得探討的議題，諸如展演與「文化真實」之間所形成的界線；祭儀歌舞搬上舞臺的意義轉換；展演是否會對祭儀產生不良的影響等等。原住民的樂舞搬上舞臺，在舞臺呈現之時，其意義已與傳統祭典大不相同了，因為在文化脈絡不同的情況之下，原生態的歌舞與舞臺上表演的歌舞之間，已經是一套「形式」與「意義」的語意學和符號學問題。這也就是說，原住民之所以能將傳統歌舞搬上舞臺表演，是因為他們知道在不同的場合、不同的文化脈絡之下，歌舞的形式與意義是不同的，所以他們可以調整內容而形成區別意義。傳統祭典中的歌舞存在著既有的一套脈絡與邏輯，而舞臺上展演的歌舞也有它自成體系的一套規範，二者之間的區別或相關，不同或變形，端賴族人如何因應表現之。



第三目 表演團體展演記要

鄒族的業餘表演團體，根據嘉義縣政府文化處所提供的資料，到目前為止有「阿里山鄒合唱團」、「山美社區達娜伊谷鄒族歌舞團」、「鄒音樂創作工作室」三個團體，其相關資料如下：

社團名稱	阿里山鄒合唱團	證 號	嘉縣文推業演證006
負 責 人	莊福勳	性 質	歌唱
地 址	嘉義縣阿里山鄉達邦村23之1號	聯 絡 電 話	(05)2511001

社團名稱	山美社區達娜伊谷鄒族歌舞團	證 號	嘉縣文推業演證013
負 責 人	溫英峰	性 質	歌唱、舞蹈
地 址	嘉義縣阿里山鄉山美村3鄰51號號	聯 絡 電 話	(05)2586994
備 註	民國九十二年六月九日立案，九十四年七月四日變更團名、負責人		

社團名稱	鄒族樂創作工作室	證 號	嘉縣文推業演證015
負 責 人	吳新發	性 質	音樂
地 址	嘉義縣阿里山鄉達邦村167號	聯 絡 電 話	(05)2511219

其他沒有立案的表演團體還有：「達瑪雅耶合唱團」（*Tamayaeya*）、「伽雅瑪樂團」（*Ceayama*）、「斯莉亞合唱團」、「Hosa樂團」、「鄒族原鄉文化藝術團」、甚至來吉國小的「守護者搖滾樂團」等等。此外，學校和社區也都會因應外來的邀請或部落內部的活動，臨時組織一些相關的表演團隊來參與。

這些團體茲簡介如下：

「阿里山鄒合唱團」的團員從七十歲的長老到十幾歲的小朋友都有，由一群愛好歌唱的族人所組成，包括教師、農人、傳道、牧師等，都有固定時間由鄭金鳳、鄭佩茜指導練習，也自行出版了二張錄音專輯。

「山美社區達娜伊谷歌舞團」位於阿里山鄉山美村境內，團員人數大約都維持在40人左右，年齡層從12歲到60歲都有，皆為山美鄒族部落族人。該團自民國八十四年開始對外表演，每逢例假日做常態性的表演。表演場地設在山美社區達娜伊谷自然生態公園表演場內，以鄒族歌謠及原住民樂舞為表演主題，除了門票之外，不收取任何觀賞費用。此項歌舞展演的規劃不僅只是因應觀光所需而已，同時也希望藉此而達到鄒族歌舞文化傳承的目的⁸⁸。

「鄒音樂創作工作室」成立的目的只是出自於對於音樂的愛好，因為工作室的同仁都是務農，其工作室練團的團體所練的音樂歌曲，也都出自於創作為主，樂風自由發揮各有所長⁸⁹。鄒音樂創作工作室底下共有四個樂團，分別為「原始林樂團」、「斯莉亞合唱團」、「HOSA樂團」及「草原樂團」。「原始林樂團」成員幾乎都在北部，和「草原樂團」情況類似，近年來發片和參與有關演出的活動機率都比較少。「斯莉亞合唱團」和「HOSA樂團」則維持著較為活躍的演出和發片數量。

「斯莉亞合唱團」現任團長為方明雄(擔任鼓手)，主唱為鄭微婷；另有吉他手吳新發、杜明暉；貝斯手莊有康。該團是鄒族部落樂團當中唯一在嘉義縣政府登記的樂團，因此，常透過縣政府到外縣市進行表演。該團曾參加過的活動有：墾丁「春天的吶喊」、霧社農校的演唱會，以及自己出錢出力的全省巡迴演唱會等。至於鄒族部落內的活動，則有民國九十六年達邦社區的中秋節之夜活動、

88 根據山美社區所提供之資料。

89 根據「鄒音樂創作工作室」網站資料：

<http://tw.myblog.yahoo.com/sayung-791103/article?mid=8&prev=9&next=-1> (98.7瀏覽)



「生命豆祭」表演活動、以及由鄒音樂工作室辦理的「鄒族的吶喊」等。

「斯莉亞合唱團」自成立以來已達二十餘年，中間陸陸續續的換過許多團員，近幾年因為主唱者多為女生，因此走向輕快的風格，創作歌曲也多以抒情之作為多。他們在創作方面，也部分的融合傳統歌謠與現代音樂，團員們認為，傳統歌謠與現代的創作曲並非是完全相背的，但是在創作中加入傳統歌調旋律，有時也會有一定的限制。例如，祭典歌謠平常不能隨便演唱，因此在創作時，他們就不輕易去碰觸這類歌曲。但一般通俗的鄒族生活性歌謠則沒有那麼多的侷限，發揮的空間比較大。該團目前所唱的歌曲雖多為創作曲，但仍有少部分是改編自傳統歌謠的曲子。

同樣隸屬於「鄒音樂創作工作室」的「HOSA 樂團」，成立於民國八〇年代，至今也有十餘年的歷史。現任的團員包括：主唱者莊蒼菁（為現任達邦社區發展協會理事長）、吉他手莊暉明、莊康偉；貝斯手汪慎舟，以及鼓手吳新發。

該團早期的演唱風格較為抒情，後期至今的演唱則走搖滾的風格。作品當中幾乎沒有傳統歌謠的加入，較單純的屬於個人性的創作，如情歌或思鄉這類的歌曲。此外，他們也創作過一些比較具有批判性的音樂。而現在的HOSA樂團卻想要回歸到創作與部落、族群有關的歌曲這個方向，例如〈消逝的部落〉⁹⁰這類曲子。該樂團往年也曾多次參與墾丁「春吶」及台北、屏東等地的表演，但近年來已較少有對外表演的機會。除了外地的演出，他們同時也會支援、參與部落舉辦的一些活動，如民國九十六年的「生命豆祭」等等。⁹¹

「達瑪雅耶合唱團」（*Tamayaeya*）為一群愛好歌唱者所組成的，成員包括了農民、老師、學生家長等，均屬山美村民。他們自

90 收錄於《斯莉亞農人合唱團》專輯當中的第一首。

91 吳佩芸，〈鄒族傳統音樂在學校與社區中的論述〉，頁210-214。

稱沒有專業的聲樂素養及歌唱技巧的訓練，只是一群憑藉著志趣相投而組成的年輕愛樂者，在一把吉他的陪襯下，自在的彈唱鄒族的傳統歌謠。目前團員除了原有的十五名成人之外，另外又加入兒童二十名。近年來經常受邀演出，配合社區的傳統舞蹈到各地表演。已錄製了四張唱片專輯，內容包括鄒族傳統歌謠以及改編、創作的歌曲。

「伽雅瑪樂團」(Ceayama)成立於民國89年。一開始是由一群教會的信徒，為了要在星期日感謝禮讚，而以自己編曲、歌唱的方式來讚美神。之後，透過與平地教會的教徒交流，得到極大的肯定，再加上多次接受企業家的委託演唱，以及連續三年代表台灣參加台北國際旅展的活動，促使伽雅瑪樂團於焉產生。茶山老村長李玉燕表示，伽雅瑪樂團完全是因為一群愛唱歌的家庭主婦，希望以虔誠奉獻的心將歌聲分享給前來茶山的人而成立的。

伽雅瑪樂團成立之時，也是茶山部落開始發展觀光的階段。民國八十九年的一月一日，茶山部落有六家民宿同時開幕，也同時舉辦茶山第一屆涼亭節，吸引大批觀光客湧入。在部落晚會當中，伽雅瑪樂團就以歌聲以及搭配歌舞劇的演出方式，向到部落遊玩的旅客，介紹茶山的歷史及原住民的故事。其歌舞劇的內容以原住民的傳說故事，如鄒人向天神取火種的故事，以及茶山部落的歷史為演出的主題。這樣的晚會從民國八十九年開始一直持續到九十三年，之後，因為遊客逐年減少，部落的晚會也相對的減少次數。⁹²

「鄒原鄉藝術團」團長為來吉村的武山勝長老，團員大都從事農作，以採竹筍、種茶與山葵為主，平日並無固定的組織性活動，應外界邀約時再召集團員整合表演。除了參與社區及地方性的活動及展演之外，該團更有多次國際性演出的紀錄，例如，民國九十一年八月十一至十二日於美國紐約的演出，中央社的報導如下：台灣

92 同上，頁208-209。



原住民的文化藝術以自然、樸實、純真、生活化的型態呈現。這次在紐約演出，搭配舞台藝術整體設計，表達台灣原住民傳統文化的「真」與「美」，對曾遭受九一一事件心靈創傷的紐約市民，具有藉藝術撫慰人心的意義⁹³。而武山勝本人更於民國九十三年十一月十五日榮獲第27屆舞蹈類吳三連獎。

而來吉國小的「守護者搖滾樂團」則是由校長、老師和學生們一起努力組成的一個樂團，小小年紀的他們就唱搖滾樂，而且用鄒族的母語來創作。樂團剛成立的時候，小朋友所使用的樂器都是學校老師自己買的。當時來吉國小老師鄭義信表示：他自己也不是音樂科班出身的，純粹就是興趣，帶著學生、給他們有這樣的一個環境機會一起來玩一玩，建立起他們的興趣比較重要。至於將來是什麼樣子很難說，但如果學生有興趣的話，就可以在這基礎上朝更深的技巧去發展。他很鼓勵孩子們能夠創作屬於鄒族的歌曲，把自己的腦袋裡的音符，運用自己的語言把它表現出來。熬過了創團初期的困苦，從「守護者」第三代的團員開始，透過東森慈善基金會送二手樂器到部落的活動，除了解決了樂器缺乏的問題，也讓更多的小朋友多了一些機會一起來分享玩音樂的喜樂；一起唱出富有鄒族風味的創新歌謠。

阿里山國家風景區的人文資源網上寫著：

走進21世紀的鄒族之歌，不再是為天上的神而吟唱，當西方搖滾樂夾帶銳不可當的勢力席捲全球，幽處深山密林間的鄒族部落，也呼應著這樣的浪潮，年輕一代的鄒族人開始拿起電吉他、鍵盤樂器、電子琴…，創作獨特的鄒族風流行音樂。⁹⁴

93 參考網址<http://www.epochtimes.com/b5/2/8/10/n207433.htm>（民國89年7月瀏覽）

94 參考網址http://www.ali-nsa.net/chinese/01us/02culture_view.php?bull_id=60（民國89年7月瀏覽）

不僅部落族人思考鄒族表演藝術的傳統與現代問題，公部門也大力的策劃、推動以觀光為導向的各類計畫和活動，從「生命豆祭」的舉辦、「鄒族部落文化展示園區」的闢建、到「太陽舞團」的培訓，阿里山國家風景區管理處、嘉義縣政府以及阿里山鄉公所，都對鄒族的現代表演藝術挹注了相當大的物力和經費。在國家意象與觀光價值上具有指標性地位的阿里山，如何營造一個新的局面與氣象，鄒族文化的彰顯與運用便成為一個焦點性的議題。發展愈快，挑戰也愈大，這是一個處在急遽變化的時代，傳統與現代之間的對話與調適是一個進行式，鄒族內部和外在社會都將會不斷的面對此一問題的種種考驗。