

傳統音樂復振困境探討—以蘭嶼達悟族 *karyag* 拍手歌會夜晚的歌之旋律為例

Exploring the Dilemma of Reconstructing Traditional Music-- The Case of the Night-Song-Melody in the *Karyag* Hand-clapping Party of the *Tao* People from Orchid Island

呂鈺秀* Lu, Yu-hsiu

摘要

karyag 拍手歌會夜晚的歌之音樂結構模式，僅以 re 與 mi 兩個音高拖長音，致使即便提供了早期錄音，耆老也一遍又一遍的示範演唱，在音高變化很小、起落音可能性較多的情況，加以裝飾音變化的多樣性，讓族人不知聆聽重點，無法自主學習。

但透過分析 24 段雷同的獨唱旋律，統計多數歌者所演唱的樂句數目、每個樂句所使用的起落音、歌詞應套入的樂句、拍手歌唱的特徵音高節奏，以及裝飾音的分析探討，了解了音高排列的關係體系（德文：Bezugssystem）後，*karyag* 結構顯得清晰可辨，聆聽變得有了意義，學習上也有了記憶的依據，對於復振 *karyag* 旋律提供了幫助。

關鍵詞：達悟族音樂、雅美族音樂、拍手歌會、傳統歌謠復振

* 呂鈺秀，國立臺灣師範大學民族音樂研究所教授。

Lu, Yu-hsiu, Professor, Graduate Institute of Ethnomusicology, National Taiwan Normal University.

** 本論文感謝原民會與國立臺灣師範大學國際臺灣學研究中心補助



Abstract

The musical structure pattern of the night songs in the *karyag* hand-clapping singing party only uses two pitches, re and mi, to drag out the long notes. Even though early recordings were provided and the elders demonstrated their singing iteratively, the learners did not know the key points of the songs. Due to the little changes in pitch, the many possibilities of beginning and ending tones, and the variety of decorative changes, the learners were unable to learn the songs on their own.

However, by analyzing 24 seemingly "same" melodies, counting the number of phrases sung by most singers, the beginning and ending tones used in each phrase, the phrases that should be included in the lyrics, the characteristic pitch rhythms of the song, and the ornamental tones, the structure of the *karyag* becomes clearly recognizable after understanding the pitch arrangement of the "reference system". The meaning of listening becomes clear, and the basis of memory is established for the people to recover the song. This helps to revitalize the *karyag* melody.

Keywords: *Tao* music, *Yami* music, *karyag*, reconstruction of traditional songs



壹、前言

蘭嶼達悟族的 *karyag* 一詞，詞義為「拍手」，如果是動詞型態，會因部落方言的差異，在前面加一個 *mey* 或 *mi*，成為 *meykaryag* 或 *mikaryag*。但 *karyag* 本身，也指拍手歌會這項活動，這是傳統達悟族人平日工作所在的 *makarang* 高屋落成，或夏日月圓之時所舉辦的歌唱活動，會延續一整個晚上到第二天天微亮之際。這是達悟傳統社會中，唯一男女可共處一室一同歌唱嬉鬧的正式活動，可讓部落充滿著生氣與歡樂。此外，*karyag* 也可指此活動中所演唱「夜晚的歌」這種歌謠形式。

karyag 的傳說，是蘭嶼 *Tao* 達悟族人從山洞中的 *imariniaw* 半人半鬼處學習而來，¹ 這個傳說，有歌謠歌詞流傳，也在族人的口述訪談中被確認。族人認為，只要有歌謠流傳下來的敘述，應是具有它的歷史性。²而這個敘述，出現在 *karyag* 拍手歌會的歌詞中，因此 *imariniaw* 半人半鬼的傳說，應是被族人代代相傳的重要事件。此外，十七世紀中葉，*Tao* 達悟男人划船至菲律賓的巴丹島，與當地女性舉行 *karyag* 一事，被族人敘述之後，也載入了史冊。³

貳、傳承危機

此種活動與歌謠形式，需要多人一起演唱，且原本是男女共同嬉戲與相互認識的場合。但在社會型態逐漸轉變下，男女性別地位上漸趨平等，兩性交往場合有所增多，這種傳統的交往方式，漸漸被現代 *Tao* 達悟族社會淘汰。

此外，隨著 1966 年開始的「改善蘭嶼山胞生活計畫」，1974 年「加強社會福利措施改善蘭嶼鄉山胞住宅計畫」以來，島嶼上開始國民住宅的興建，水泥房逐漸取代了傳統建築。⁴1980 年所有國宅完工，⁵*Imorod* 紅頭、*Iratay* 漁人、*Yayo* 椰油、*Iranmylek* 東清等部落的傳統屋，包括 *makarang* 高屋這個拍手歌會的歌唱場所皆被拆除。⁶致使歌唱所限定的演出場所在這四個部落消失了。

再則因為蘭嶼社會在前一個世紀後半葉，開始納入臺灣市場經濟體系，年輕人大多離開島嶼來臺灣，參與包括林班、紡織、建築工人等需密集勞力或屬底層社會的勞力工作，以賺取經濟轉型後所需之貨幣，或到臺灣讀書深造，因而與島上的傳統文化日漸疏離。⁷

¹ 2004.7.20 訪問漁人部落施龍吟。另可參考呂鈺秀、郭健平，《蘭嶼音樂夜宴：達悟族的拍手歌會》（臺北：南天書局，2007 年），頁 15-19。

² 呂鈺秀、郭健平，《蘭嶼音樂夜宴：達悟族的拍手歌會》，頁 15。

³ Inez de Beauclair, "Three Genealogical Stories from Botel Tobago," in *Bulletin of the Institute of Ethnology, Academia Sinica*, 57 (1959): 117.

⁴ 黃旭，《雅美族之住居文化及變遷》（臺北縣：稻香，1995 年），頁 155。

⁵ 同上註，頁 199。

⁶ 同上註。

⁷ 蔡友月，《達悟族的精神失序》（臺北：聯經，2009 年），頁 101。



當日後再次回到島上，已與當地文化產生斷層，讓這種歌謠逐漸失去了傳唱者。

2004 年我在進行 *Tao* 達悟族音樂普查時，已發現這種歌謠的斷層，因此當時在 *Iratay* 漁人、*Yayo* 椰油、*Iraraley* 朗島、*Ivalino* 野銀四個部落，舉辦了四場歌謠的復振 (reconstruction)。由於 *karyag* 拍手歌會歌謠演唱需多人一起進行，加上當年族人也仍有禁忌，認為需在 *makarang* 高屋內歌唱，僅 *Iratay* 漁人部落打破禁忌，在已經搬出的社區發展協會場地進行演唱，但其他兩個部落：*Imorod* 紅頭與 *Iranmeylek* 東清卻因此沒有進行復振歌會錄音。

當年的錄音錄影，儘量模仿 *karyag* 舉行的時間與方式進行。首先在部落尋找一位起頭者，我們就在起頭者的 *makarang* 高屋中進行演唱與錄音錄影，且由起頭者邀請部落中十多人一起參與此活動，活動並模仿當年歌謠演唱情形，從前一天晚上一直唱到第二天天微亮。

當時的演唱者多已六、七十歲，且因部落長期均未能舉辦 *karyag*，因此起頭者請大家先行準備，約半個月後在某個夏日夜晚，舉辦了 *karyag* 拍手歌會。

不同部落錄到了不同首數的 *karyag* 歌謠，在經過現場聆聽歌者演唱、分析歌者演唱首數、訪談了解演唱情形者、翻譯歌者所唱歌詞之後，再從每個部落尋找具代表性的歌者與歌詞，並考慮 *karyag* 進行中，*karyag* 夜晚的歌與 *peycamarawan* 天亮的歌演唱時間比例，以及歌詞意義與不同部落歌謠選取的平衡性，從四個部落總共 116 首 *karyag* 夜晚的歌，以及 52 首 *peycamarawan* 天亮的歌當中，擷取了 5 首 *karyag* 夜晚的歌以及 2 首 *peycamarawan* 天亮的歌，收錄於 2007 年出版的專書《蘭嶼音樂夜宴：達悟族的拍手歌會》的光碟片中。⁸光碟片的時間全長與首數分配規劃，宛若一場正式 *karyag* 的縮影。此本書籍主要研究 *karyag* 的演唱方式，出版後並贈送了島上的朋友。

參、關於本研究

一、研究緣起

2019 年，雅美 *Tao* 族語言推動組織計畫主持人謝永泉找到了我，因為知道我研究過 *karyag*，也讀過我的書，因此希望我能教導族人演唱 *karyag* 的歌謠。由於從 2007 年光碟出版至 2020 年準備嘗試復振開始，已經過 12 年時間，因此詢問了謝永泉，光碟片沒有助益嗎？回答是聽了還是不知道怎麼演唱。

此外，從 2019 年開始進入部落進行教學，卻常因飛機班機的取消，以及本人身體狀況欠佳等等因素，臨時無法進入島上，謝永泉於是邀請了耆老來進行教學。但依據日後參與復振歌者的描述，耆老一遍又一遍的演唱，但年輕學員還是無法模仿，以致於到最後耆

⁸ 參考呂鈺秀、郭健平，《蘭嶼音樂夜宴：達悟族的拍手歌會》。



老很生氣的說：「我都唱五遍了，你們怎麼還不會」⁹。

既然透過聆聽錄音以及聆聽耆老一遍又一遍的演唱，學習者都無法學會，那勢必需以另外的方式進行教學。2022年，我們申請了一個兩年的復振計畫，並開始進行教學。為了能快速提供一個學習者可以模仿的樣本，剛開始時，在耆老無法清楚說明歌謠旋律走向邏輯，以及歌詞套用方式之前，先暫時以一位歌詞演唱較短、旋律走向清晰，且被公認為熟悉 *karyag* 旋律的耆老王仁德之錄音樣本為模倣對象，對這位歌者的錄音旋律，進行視覺上線條形式樂譜的落實與模唱學習的設計。¹⁰

二、復振的困難

音樂是有其一定的邏輯性的。但當學習者無法理解其邏輯時，則會產生學習上的困擾。音樂教育中有許多學者提出了學習理論，例如音樂教育家戈登（Edwin Gordon）提出了音樂的兩種基本語法，也是學習重點的調式與節奏，¹¹但在 *karyag* 旋律中，這二者是不存在的。*karyag* 獨唱不拍手部分，幾乎沒有固定的節奏，而僅僅是拖著長音。另外整曲出現的音高也很少，僅有五個不同音高，且以其中的 *re* 與 *mi* 兩個音為主，其他三個音中，*do* 與低八度音這兩個音高為簡短的裝飾使用，另一個 *fa#*（或 *fa*）則為進入拍手與主要歌詞演唱時的特別提示音高，但卻並無所謂的調式關係。

此外，音樂教育中，對於歌唱的發展步驟，強調 a. 聽（Listening）、b. 跟唱（Tagging on）、c. 參與（Joining-in）、d. 獨立歌唱（Independent singing）的次序性，其中最剛開始的過程，就是聆聽。¹²但光碟片錄音與耆老一遍又一遍的演唱，提供了聆聽的可能，而族人依舊無法學會，因此可知，聆聽雖然重要，但在 *karyag* 初始的學習階段，卻並不是一種可行的方式，原因到底何在？

三、分析樣本

經過兩年的復振過程，本研究希望重新審視 2007 年出版的《蘭嶼音樂夜宴：達悟族的拍手歌會》一書所附光碟片中，聲音樣本收錄的 5 首 *karyag* 夜晚的歌。*karyag* 夜晚的歌在旋律部分，因為一首歌謠最少必須由兩位，或可是三位的歌者演唱 4 段族人認為是「相同」的旋律，¹³而光碟片所收錄的這 5 首例子，則總共由 15 位歌者演唱了 24 段「相

⁹ 呂鈺秀，〈音樂型態分析與歌謠傳承——從達悟族拍手歌會田野調查出發的探討〉，《臺灣音樂研究》32（2022），頁 8。

¹⁰ 同上註，頁 1-14。

¹¹ 參考陳昭吟，〈戈登音樂學習理論應用於音樂教學——以多里安調式之歌曲為例〉，《國民教育》47/6（2007），頁 102。

¹² J. Wolf. "Let's sing it again: Creating music with young children." *Young Children* 47/2 (1992): 56-62.

¹³ 參考呂鈺秀、郭健平，〈蘭嶼音樂夜宴：達悟族的拍手歌會〉，頁 75。



同」的旋律。透過分析發現，這 24 段旋律，僅樣貌類似，卻還是隱藏著許多的差異性，那怎樣的一段旋律，才是可以依循的標準呢？

肆、*karyag* 音樂特殊之處

Thomas H. Stoffer 在對於音樂結構範式（德文：Strukturmodelle）的尋找方法上，認為可以用聲響特徵群現象之量化判斷來進行。¹⁴因此本研究透過對於 24 首族人認為是「相同」的旋律樣貌之拆解：在此可先粗略將旋律分為：獨唱不拍手、獨唱拍手，以及眾人一起拍手唱三個部分，分別進行音樂上的量化分析，統計樂句數目、樂句起落音、裝飾手法等三個面向，呈現於附錄一，並藉此找出可能的 *karyag* 結構範式，以及探討復振困難性產生的原因。

一、獨唱不拍手部分的旋律輪廓

獨唱不拍手的部分，是獨唱者展現優美歌喉之處，是將一個音拖長，並讓其帶有微微顫動的聲音，這是族人在 *karyag* 聲音美學上的最高境界。通常用來拖長音的音高是 re 或者 mi 音。至於音樂旋律的輪廓樣貌，在於其是否有固定的樂句數目，這也將是確認旋律的重點。但在附錄一所呈現的數據中，卻不能確定，到底這個獨唱不拍手部分，應該是被劃分為幾個音樂段落來演唱？

（一）樂句數目作為旋律特徵的建構

樂句的分割，到底應該以何者為原則？應該是以歌者的換氣處、歌詞的套入處、起落音，還是裝飾音的出現來進行分段？

1. 以換氣點分割樂句

若以換氣點做為分隔界線，則此處 24 首旋律獨唱不拍手處，有將音樂劃分成 2（1 首）、3（3 首）、4（7 首）、5（8 首）、6（4 首）、7（1 首）段的區別。但到底以換氣處為段落，是否是一個正確的考量？換氣處是因為臨時氣不足而換，還是那換氣處，的確是一個樂句的段落？

2. 以套入歌詞處分割樂句

如果換氣部分並非絕對的樂句劃分點，那對於獨唱不拍手部分，還有什麼樂句劃分的參考點呢？2007 年的研究，已將每位歌者的唱詞部分翻譯出來，但對於歌詞如何套入旋

¹⁴ Thomas H. Stoffer, "Strukturmodelle," Herbert Bruhn, Rolf Oerter, Helmut Roesing hg. *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1997), 467.



律中，當時幾乎一無所知。如今，大部分歌者均已作古，詢問少數仍在世的歌者時，他們也無法回答這個問題。因此對於套詞部分，剛開始僅能模仿套入。

直到 2022 年訪問到一位當年歌者杜秀存，提及獨唱不拍手時，僅演唱少量的歌詞，大部分的歌詞會在獨唱者拍手後才唱出。考量到這一點，套入唱詞的部分，是否會出現在特定的樂句處？套入歌詞的樂句，是否可以做為樂句數計算的參考點，來幫助了解整段旋律的樂句劃分邏輯？

經過對於樂句出現於歌詞處的分析，則第一樂句所有歌者都僅拖長音，沒有套入任何歌詞。第二樂句除了歌者 4-4 已經開始進入拍手環節，歌者 4-2 聽不清楚是否有演唱歌詞，無法加以計算之外，則僅有三位歌者沒有在此樂句處演唱歌詞。此外較多人次套入歌詞處，還有第三樂句（18 人次）與第五樂句（13 人次）。

而三位沒有在第二樂句套詞者，其中歌者 1-3，不能確定是因為氣不夠所以在此處換氣（因換氣點較為急促），以至於原本應為一個樂句，卻被分成了三個樂句（歌者 1-3）；還是歌者本來就有意進行多段樂句的分割？

3. 以樂句起落音判斷

此部分協助判斷的有兩個重點。重點一在於第一樂句的起始音與落音的確定。21 位歌者第一樂句的起始音與落音，都為從 re 到 mi 音，僅有三位歌者第一句的起始音與落音均在 mi 音。

如此重新思考前一段落提及的歌者 1-3，其到底是因氣息不夠，而將不套入歌詞的第一樂句，分割為三個不套入歌詞的樂句，還是歌者本來就有意，將此部分分割為三個樂句？

其實歌者 1-3 也同時演唱了第一個旋律（歌者 1-1）。依其 1-1 的結構，是在第二樂句加入歌詞。由於歌者 1-3 的旋律開始的三段樂句並無歌詞，因此切分為三段，可能是因為歌者氣息不足所造成的。加以三句起落音為 re→mi、mi→mi、mi→mi，合併後起落音為 re→mi，符合多數歌者以及歌者本身第一旋律第一樂句的起落音。且合併後，歌者 1-3 獨唱不拍手的總樂句數，為大部分歌者所擁有的五個段落，因此歌者切分為三段樂句，最大的原因應是在於氣息的不足。

至於歌者 2-5 在第二樂句與第三樂句均加入了唱詞部分，也被本研究判斷為一個樂句，是因為原本第三樂句會套入歌詞，而第四樂句，會再回到第一樂句的起始與落音以及不套詞的模式。因而如果歌者 2-5 在中間的換氣，都被認為是單獨的樂句，則不但會增加一個樂句，且會讓第四句的樣貌與大多數歌者的模式不同。加以歌者 2-5 的第二與第三樂句都甚短，類似氣息不足無法一氣呵成，因此應被歸為同一樂句。如此一來，當重新統計所有歌者的樂句數，則樂句數的劃分可有 2（1 首）、3（3 首）、4（7 首）、5（10 首）、6



(3 首) 段的情形，其中又以五個段落所佔歌者人次最多。

4. *mevvatavata* 主唱 / *paolin* 複唱與樂句數

每一首完整的歌謠，最少有兩句主要歌詞，由 *mevvatavata* 主唱者分兩次相同旋律來演唱，而每演唱完一句主要歌詞，會由一位歌者 *paolin* 複唱這句主歌詞的後半部。如此一來，相同旋律最少要進行四次。此旋律段落的演唱是 *mevvatavata* 主唱者或 *paolin* 複唱者所唱，是否會造成樂句數的差異？

由於 *mevvatavata* 主唱者演唱一整句的歌詞，但 *paolin* 複唱者則僅演繹這句 *mevvatavata* 主唱歌詞的後半部分。如果從這個邏輯觀之，*paolin* 複唱者的歌詞較短，樂句數應該會較少。但經過分析統計卻發現，13 人次的 *mevvatavata* 主唱，有 3 人次唱了 4 句，9 人次唱了 5 句，1 人次唱了 6 句；但 11 人次的 *paolin* 複唱，則 1 人次唱了 2 句，3 人次唱了 3 句，4 人次唱了 4 句，1 人次唱了 5 句，2 人次唱了 6 句。

從以上統計數據，可見 *mevvatavata* 主唱部分，5 樂句應屬於較多數的典型，而 *paolin* 複唱部分，則沒有較典型的樂句數，尤其 *paolin* 複唱者的歌詞數量雖然減少了，但仍有兩人次的歌者演唱了 6 個樂句長度的獨唱不拍手旋律，顯示歌詞長度與樂句數目並非有其一致性。

(二) 樂句起落音作為旋律特徵的建構

第一樂句的起落音，除了三位歌者是 $mi \rightarrow mi$ ，其他歌者均為 $re \rightarrow mi$ 。這三位與其他歌者不同者中，歌者 1-4 僅演唱一次，但歌者 2-2 與 2-4 則為同一人，由此可發現， $mi \rightarrow mi$ 應該是歌者 2-2 與 2-4 本人的一種演唱習慣。在此也可發現，即使 $re \rightarrow mi$ 是常態，但族人亦認同 $mi \rightarrow mi$ 的可能性。

依據統計數據顯示，第二句主要為 $mi \rightarrow re$ (僅二者例外)，第三句較為分歧，有 $re \rightarrow re$ (12 人次)， $mi \rightarrow re$ (4 人次)， $re \rightarrow mi$ (5 人次)，以及 $re \rightarrow fa\#$ (1 人次) 四種情形。第四樂句有 $re \rightarrow mi$ (12 人次)， $mi \rightarrow mi$ (4 人次)， $mi \rightarrow re$ (2 人次)， $re \rightarrow re$ (2 人次)。第五樂句有 $mi \rightarrow mi$ (5 人次)， $re \rightarrow re$ (3 人次)， $re \rightarrow mi$ (2 人次)， $mi \rightarrow re$ (2 人次)， $mi \rightarrow do$ (1 人次)。

如果以人次數最多者為標準，則第一樂句的起落音應為 $re \rightarrow mi$ ，第二句為 $mi \rightarrow re$ ，第三句為 $re \rightarrow re$ ，第四樂句則有 $re \rightarrow mi$ ，第五樂句為 $mi \rightarrow mi$ 。

(三) 裝飾音為旋律特徵建構的要素嗎？

拍手歌會旋律音，除有拖長的音高之外，還有大約可分為三種的裝飾音形式來裝飾長音的旋律。如以數字譜顯示，分別為快速的 123 音高組成 (附錄一以數字 3 表示)、快速



的 2312 音高組成（附錄一以數字 4 表示），以及低約八度的一個造成頓挫的短低音，這個低音會再快速回到同音高或鄰近音高（附錄一以「低」字表示）這三種裝飾音型。附錄一可見每一個樂句中，這三種裝飾音型出現的次數（小橫線後面的數字），例如 3-1 表示三音高組成的裝飾音演唱了一次。

從附錄一可見，使用裝飾音的形式以及裝飾音出現的多寡，似乎沒有一個既定的規範，雖然每位歌者在每一樂句中都會演唱裝飾音，然而，不僅出現次數有多有少，使用裝飾音類型也有很大彈性。因此裝飾音本身，雖然可視為歌者對於自己所演唱長音的一種審美裝飾，但並無法作為建構旋律輪廓的特徵要素。

小結

獨唱不拍手部分，多數歌者演唱五個樂句，且第一句起始音與落音分別為 re 與 mi（21 人次），之後雖有分歧，但第二句主要起於 mi 音落於 re 音（21 人次），第三句較為分歧，較多人次的為起於 re 音落於 re 音（12 人次），第四樂句則起於 re 音落於 mi 音的有 12 人次，第五句則有起於 mi 音落於 mi 音（5 人次）為最多。而歌詞填入處，則以第二、第三與第五樂句為主，但仍有差異。至於裝飾音部分，雖然每位歌者在每個樂句中都會使用，但使用上並無一定規範，而是具有較大彈性。

二、獨唱拍手部分

獨唱不拍手部分結束後，就進入獨唱拍手部分。歌者會先拍手，等感覺已經準備好接續的歌唱段落了，才會發出歌聲。即使對於是否一下一下規律地拍手，或快速的兩下拍手為一組？以及第一個音拖長音時，要拍幾下（組）旋律才繼續下去，此答案每位歌者各有不同，但所有歌者在這個部分，都會從拖長的 mi 音進入 fa（6 人次）或 fa#（18 人次）音，並有著特別的節奏（譜一），好讓音樂入拍。換言之，這個特殊點，所有歌者均會提高一個半音到一個全音，而在節奏上則可說非常一致。顯示此部分為一個拍手歌會 *karyag* 夜晚的歌中，非常重要的轉折特徵處：歌者由不拍手轉到後面規律的拍手，並為之後的眾唱規範了速度與律動。在這段落出現之前，可說是字情少而聲情多：歌詞唱得少，以拖長音為主。但在這之後，則字情多而聲情少：歌者需要快速將整句歌詞唱完。



演唱旋律

X X X 拍手



譜一：獨唱拍手歌者特徵轉折處的音高與節奏展示（首調記譜，音高會因人而異）

特徵音高唱完後，為了能快速唱完所有歌詞，進入眾人一起演唱部分，旋律會以 *re* 與 *mi* 兩音為主，節奏則多附點音符與後起拍子。歌詞套入快速演唱完後，旋律結束在 *mi* 音，快速吟唱著最後一個多音節構造的詞彙部分。

三、眾唱拍手部分

當以上所提及特徵轉折處出現後，拍手會進入一拍一拍規律進行的模式，並一直持續至眾人拍手結束為止。但對於 *karyag* 中眾唱部分的旋律線走向，透過光碟片完全無法掌握。因為達悟族社會人人平等，每一個人可以以自己的音域範圍演唱歌謠。即使大家演唱的是相同的歌謠，但大家不一定都要在同一個頻率上去進行。因而在光碟片中，眾人的聲音高低混雜，節奏也不整齊，音樂學者駱維道曾稱此處音高為「串音」（*tone clusters*）¹⁵，這可算作一種異音（*heterophony*）效果。此處最初完全無法聽清旋律線，也不明白其所演唱歌詞。

對於眾唱部分的旋律樣貌，有著很長時間的摸索與探詢。之後透過對於多次個別歌者演唱錄音的總結，並透過訪問耆老杜秀存，了解眾人演唱的歌詞，為主唱者演唱的整句歌詞之後半部，這段歌詞必須演唱兩次。旋律方面，仍是以 *mi* 與 *re* 二音為主體，主要是在最後拍手完畢後，必須落在 *re* 音，再以眾唱不拍手形式，加入裝飾音後，整首旋律最後結束在 *re* 音。

伍、再探學習的困難性

音樂結構範式，涉及音的「有目的性」，以及「可辨識性」之橫向與縱向排列。¹⁶由於 *karyag* 眾人演唱部分，雖帶有多聲部聲響，但由於其縱向的音高排列，僅是尊重不同歌者的音域寬廣度與大家歌唱的自由性，並無一定要形成幾度音程區隔的目的性，¹⁷因此此處的結構範式探討，僅注重橫向部分的觀察。

一、旋律輪廓的掌握

上文已經提出，由於樂句數、旋律起落音、裝飾音等的差異，讓僅透過聆聽學習有著很大的困難性，學習者聽習慣了某位歌者的演唱，卻無法馬上掌握另一位歌者的旋律，因

¹⁵ 駱維道，〈卑南族多聲部合唱技巧及其形成之可能線索〉，《第三屆中華民族音樂學會議論文集附冊》（臺北：文建會，1988年），頁43-44。

¹⁶ Thomas H. Stoffer, "Strukturmodelle," 466.

¹⁷ 呂鈺秀、郭健平，〈蘭嶼音樂夜宴：達悟族的拍手歌會〉，頁85。



為所有歌者在旋律輪廓的建構上，都有一定的自主性。

雖然復振之初，因為尚未能理解歌詞插入方式，而無法進行以上分析，但當時選擇了島上公認的優秀拍手歌會演唱者：Yayo 椰油部落的王仁德所歌唱的段落（歌者 1-1），作為復振模唱的第一首樂曲，也對其進行了採譜，以作為學習的範本。而本文再次進行分析，則發現王仁德的歌唱段落，完全符合以上樂句數、起落音等規範。至於裝飾音部分，則復振學員以王仁德的歌聲為範本，進行了三種不同裝飾音的學習。

在有了旋律範本後，復振在此段落所遇到的最大難題，在於起始音與落音的掌握。此獨唱不拍手處的演唱，長音或是 *re* 音，或是 *mi* 音。五個樂句的起始音與落音，不同歌者又有很多的組成可能性，因此學員學習時，則會表達他們唱一唱就會「迷路」，不知要結束在哪個音，又要從這兩個音的哪個音開始。

卑南族的祭儀歌謠與馬蘭地區的阿美族歌謠，每個樂段通常會落在一段的最低音，¹⁸這可見於文獻記載。但達悟族的 *karyag*，雖說每個樂句要落在 *re* 音或 *mi* 音並沒有嚴格規定，但學員為了依照範本，希望能正確模仿，就會對於無法記住落音而煩惱。

karyag 夜晚的歌，在獨唱不拍手的段落，通常僅有 *do*，*re*，*mi* 三個音高出現，又僅以後二者拖長音。但這三個相鄰音的走向並沒有規則，落音也沒有指向性，不似西方古典音樂或流行音樂，會有主屬關係的樂句落音，或如卑南族或阿美族，有著一定的落音習慣，則 *karyag* 夜晚的歌每個樂句的落音，沒有一定的關聯性，也沒有特定的指向性，增加了學員學習上很大的困擾。

二、再談落音

對於結構範式而言，音高的時間次序排列格外重要，Thomas H. Stoffer 認為，音樂結構認知的原則，在於先行的語境下，激活的關係體系（德文：*Bezugssystem*）。¹⁹雖然 *karyag* 各樂句的落音並無硬性規定，但如以常規樂句數來看，獨唱不拍手的第五段，會落在 *mi* 音。之後進入拍手，直接以相同音高起音，再進入 *fa#* 的 *karyag* 特徵之處，會較為容易演唱。有一次練習時，有歌者因為沒能將第五段落落在 *mi* 音而是落在 *re* 音，因此在進入拍手時，歌者直接以 *re* 起音，卻無法產生略為高揚的 *fa#* 音，因此整個後面段落全部以降低了一個全音演唱，使整首音樂走了調，其他歌者只好以低一個全音的樂調，接續進入眾唱部分，之後並議論紛紛。²⁰

¹⁸ 蔡儒箴，〈1967年卑南族的祭儀歌聲——《歐樂思—史惟亮檔案》錄音資料研究〉（國立臺灣師範大學碩士論文，2019年），頁110-138, 173-192；孫俊彥，〈阿美族馬蘭地區複音歌謠研究〉（東吳大學碩士論文，2001年），頁89。

¹⁹ Thomas H. Stoffer, "Strukturmodelle," 467.

²⁰ 呂鈺秀錄影，2024.1.17 練習日記，未出版。



以上實例顯示，即使不同歌者在獨唱不拍手樂句的落音可有 *re* 音或 *mi* 音，但進入拍手後，卻一致以 *mi* 音開始，以進入 *fa#*（或 *fa*）音。因此 *karyag* 音高的前後排列之關係體系，有著其一定的前後因果關係。這個部分如未能意識到，一遍又一遍地聆聽則不具意義性。這也是為何剛開始族人僅透過聆聽錄音或者老一遍又一遍的演唱，仍無法學習的原因。

三、歌詞的套入

再者對於套詞方式，雖經過分析，獨唱不拍手處，多數歌者會在第二、第三、第五樂句放入少許的歌詞，*mevvatavata* 主唱者這一句的其他歌詞，則會在拍手後的獨唱處，快速念唱完畢。而眾唱則僅重複整句歌詞的後半，並演唱兩次後結束。

但實際操作時，有錄音模仿歌詞分段固然容易進行分割，但僅有歌詞而無錄音為依據時，族人仍很難掌握哪些詞要在拍手之前演唱，哪些要在拍手之後唱出。透過分析五首歌謠十句 *mevvatavata* 主唱者的歌詞，則並無因著歌詞意思，而有一定的歌詞切割點。經驗掌握的拍手前後歌詞量的劃分，以符合演唱所需，則被認為是判斷歌詞如何切割的方式。

陸、結論

音高前後排列的關係體系，牽涉對於音樂的理解與記憶。本研究透過分析 24 段族人認為「相同」的旋律，結論出多數歌者演唱時，有一定的樂句數規劃、每一樂句會有一定的起落音音高，並會在特定的樂句處套入歌詞。另外裝飾音部分，雖讓長音有了變化，但裝飾音本身並不會影響旋律辨別與進行的特性。

透過以上分析，不但能歸納出族人所認同的 *karyag* 旋律樣貌，透過樂句、起落音、拍手特徵音、裝飾音、歌詞套入等等的統計結果，也能為之後的聆聽，帶來一定的指示性。如此一來，有了這些辨別點，聆聽前人的旋律，成為有意義的事，聆聽耆老的歌唱，也能掌握聆聽要點。且即使給予不同的歌詞，族人仍能套入 *karyag* 旋律中。以上種種，對於 *karyag* 旋律的傳承，提供了一個學習的方向。



呂鈺秀，2024，〈傳統音樂復振困境探討——以蘭嶼達悟族 *karyag* 拍手歌會夜晚的歌之旋律為例〉，《南藝學報》28：01-15。

參考文獻

- 呂鈺秀、郭健平。2007。《蘭嶼音樂夜宴：達悟族的拍手歌會》。臺北：南天書局。
- 呂鈺秀。2022。〈音樂型態分析與歌謠傳承——從達悟族拍手歌會田野調查出發的探討〉，《臺灣音樂研究》32: 1-14。
- 孫俊彥。2001。《阿美族馬蘭地區複音歌謠研究》，東吳大學碩士論文。
- 陳昭吟。2007。〈戈登音樂學習理論應用於音樂教學——以多里安調式之歌曲為例〉，《國民教育》47/6: 102-107。
- 黃旭。1995。《雅美族之住居文化及變遷》。臺北縣：稻香。
- 蔡友月。2009。《達悟族的精神失序》。臺北：聯經。
- 蔡儒箴。2019。《1967年卑南族的祭儀歌聲——〈歐樂思—史惟亮檔案〉錄音資料研究》，國立臺灣師範大學碩士論文。
- 駱維道。1988。〈卑南族多聲部合唱技巧及其形成之可能線索〉，《第三屆中華民族音樂學會議論文集附冊》，臺北：文建會，43-44。
- de Beauclair, Inez. 1959. "Three Genealogical Stories from Botel Tobago," *Bulletin of the Institute of Ethnology, Academia Sinica*, 57: 117
- Stoffer, Thomas H. 1997³. "Strukturmodelle," Herbert Bruhn, Rolf Oerter, Helmut Roesing Hg. *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 466-478.
- Wolf, J. 1992. "Let's sing it again: Creating music with young children," *Young Children* 47(2): 56-62.



附錄一：karyag 樂句數目、起落音與裝飾手法分析

歌者	樂句1起-落音	裝飾音	樂句2起-落音/加詞否	裝飾音	樂句3起-落音/加詞否	裝飾音	樂句4起-落音/加詞否	裝飾音	樂句5起-落音/加詞否	裝飾音	樂句6起-落音	裝飾音	拍手後從3-4#	拍手到4#之前幾組/幾下一組	附註
1-1 王仁德	2-3	3-1	3-2/0	3-1, 2-1	2-2/0	低1	2-3/x	3-1	3-3/0	低1			0	4/2	
1-2 周石龍	2-3	3-2, 低1	3-2/0	3-1, 4-2, 低1	2-3/0	3-2, 低1							0	3/2	
1-3 王仁德	2-3/3-3/3-3	3-1, 低1	3-2/0	3-2	2-2/0	低1	2-3/x		2-3/0	3-1			0	3/2	
1-4 呂步眼	3-3	低1	3-2/0	4-1	2-2/0	4-1, 低1	2-3/x	3-1	4,5樂句合併, 中間無換氣/0	4-1, 低1			0	4/2	
2-1 謝桂蘭	2-3	3-1	3-3/0	3-1	3-2/0	4-2	2-3/x	3-1	3-1/0	4-2			0	10/1	
2-2 郭戶由	3-3	3-1, 低1	3-2/0	4-2	3-2/0	4-1	3-2/x	3-2	2-2/0	3-2	3-3	3-2	0	6/1	
2-3 謝桂蘭	2-3	3-1	3-2/0	3-1, 4-1	2-2/0	4-2	2-3/x	3-1	3-2/0	4-1			0, 到4	6/1	
2-4 郭戶由	3-3	3-2, 低1	3-2/0	3-1, 2-1	2-2/0	3-1, 2-1	3-3/x	3-3, 低1					0	5/1	
2-5 謝桂蘭	2-3	4-1	3-3/3-3/0	4-1/3-1	3-2/0	4-1	2-3/x	4-1	3-2/0				0	10/1	
2-6 鍾本由	2-3	3-2	3-2/0	4-1, 低1	2-4#/0	低1							0	0	忘記拍手
3-1 張順永	2-3	3-1	3-2/0	3-1, 2-1, 低1			2-3/x	低1	3-3/0	3-1, 低1			0	5/2	
3-2 張順永	2-3	3-1	3-2/0	3-1, 2-1	2-2/0	3-1, 低1	2-3/x	3-1	3-3/0	3-1, 低1			0	5/2	
3-3 張順永	2-3	3-1	3-2/0	3-2, 低1	2-3/0	3-1, 低1	3-3/x	3-1, 低1					0	5/2	
3-4 施阿葉	2-3	3-1	3-2/0	3-1, 2-1	2-2/0	3-1, 低1	2-3/x	3-1	3-3/0	2-1, 低1			0	5/2	
3-5 張順永	2-3	3-1	3-2/0	3-1, 2-1	2-2/0	2-1, 低1	2-3/x	3-1	3-3/0	2-2, 低1			0	6/2	
3-6 徐永發	2-3	低1, 4-1	3-2/0	2-3, 低2	2-3/x	4-2	3-3/x	4-2					0	3/2	



歌者	樂句1起-落音	裝飾音	樂句2起-落音/加詞否	裝飾音	樂句3起-落音/加詞否	裝飾音	樂句4起-落音/加詞否	裝飾音	樂句5起-落音/加詞否	裝飾音	樂句6起-落音	裝飾音	拍手後從3-4#	拍手到4#之前幾組/幾下一組	附註
4-1 顏星梯	2-3	3-2, 低1	3-2/0	3-1, 2-1	2-3/x	3-1	3-2/0	3-1	2-3/0	3-1, 4-1, 低1			O, 到4	6/1	
4-2 林素蓮	2-3	3-1, 低1	3-2 (聽不 清有否加詞)	4-2	2-2 (聽不 清有否加詞)	3-1, 2-1	2-2/0	3-1	2-2/0	3-1	2-3 (似乎有)		O, 到4	5/1	
4-3 顏星梯	2-3	3-2, 低1	3-2/0	3-1	2-2/x	3-2	2-3/0	3-1, 4-2, 低1					O	5/1	
4-4 呂日祥	2-3	3-1	3-3 (唱到 一半開始拍 手)/0	--									O	4/1	
5-1 施保顏	2-3	3-1, 低1	3-2/x	4-1	2-2/0	2-1	2-2/0	3-2, 2-1	2-2/0	3-1, 低1	2-3/0		O, 到4	7/1	
5-2 江自保	2-3	3-2, 低1	3-2/x	4-2	3-2/0	3-1, 4-1, 2-1, 低1	3-3/x	4-1, 低1					O	2/2	
5-3 施保顏	2-3	3-1, 低1	3-2/0	2-1	2-2/0	2-1, 低1	2-3/0	3-1, 2-1, 低1					O, 到4	6/2	
5-4 胡保重	2-3	4-1	3-2/0	4-2, 低1	2-3/0	3-1, 2-1							O, 到4	1/3	

出處：呂鈺秀、郭健平（2007）。《蘭嶼音樂夜宴：達悟族的拍手歌會》隨書所附光碟片。臺北：南天書局。

