

# 第一章

## 臺灣的民歌



日據時期明信片

臺灣民歌依語言可分為原住民與漢族兩大系統。

原住民族的歌謠又依「高山」族群及平埔族群各自的特色而有不同；

漢族民歌則可分為福佬系民歌、客家系民歌與國語（北京話）民歌三種。

## 第一節 原住民民歌（本節由溫秋菊執筆、圖片攝影提供）

一九七九年，卑南族人陸森寶為離家工作的卑南子弟創作了一首《我們都是一家人》，它既是語重心長「勿忘我（卑南族）」的叮嚀，也是懷抱溫暖，給族人「永恆的心靈故鄉」的允諾。過去政府曾經推行「山地平地化」政策，現在大家對這個政策有更正面的反省與思考；在「全球化」趨勢來臨的新世紀，相互尊重態度的培養是重要的課題，但是主體文化的認知與自信的培养，更是這一切的基礎；而客觀觀察與用心體會臺灣「小宇宙」的音樂文化——臺灣原住民音樂，則是最好的開始。

### 原住民音樂概述

臺灣原住民屬「南島語系」，並有可能是南島民族的「始祖」，在「南島民族」的擴大遷徙和分佈中，具有關鍵性地位。根據臺灣醫學研究者最新的大規模血液研究報告（林媽利：二〇〇〇年十一月四日），臺灣原住民還可能是世界上最純的純種族群。

臺灣原住民包括「高山」族與平埔族，高山族群的總人口約三十九萬多，人數以阿美族最多，其次為泰雅族，第三排灣族，第四布農族，第五魯凱族，第六卑南族，第七鄒族，第八賽夏族，最少的是雅美族。

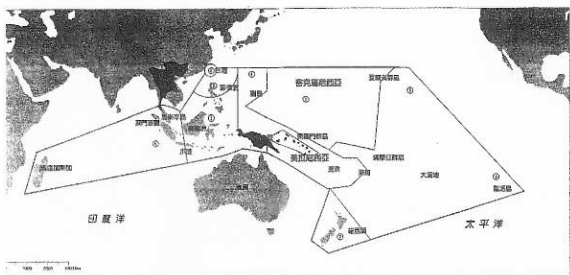


1999年在台中縣和平鄉所見「山地平地化」政策的歷史見證。

平埔族包含凱達格蘭(分佈基隆、淡水、臺北、桃園附近)、噶瑪蘭(分佈在宜蘭平原)、道卡斯(分佈在新竹、苗栗沿海平原)、巴則海(或稱巴宰族；分佈在豐原、潭子、東勢一帶)、巴布拉(分佈在大肚溪以北，大甲溪以南)、巴布薩(分佈在大肚溪以南，濁水溪間海岸區)、和安雅(分佈在霧峰以南，臺南新營以北)、邵(分佈在日月潭)、西拉雅(分佈在臺灣南部，自臺南麻豆附近，南達屏東林邊一帶)等族群，現今只有噶瑪蘭、巴則海、邵、西拉雅等四個族群還能使用母語，人口已很難正確估計。

平埔各族都有濃厚的祖靈信仰觀念，也都舉行盛大的祭典，大體而言，祖靈祭可以分為幾種類型(1)北部、東北地區的凱達格蘭族和噶瑪蘭族，祭儀過程較為相似；包括釀製糯米酒和糯米糕獻祭祖靈、全社聚集宴飲並圍圈攜手歌舞。(2)中西部地區的道卡斯、巴布拉、巴布薩、巴則海和洪安雅等五族，則都有在祭典過程中舉行青少年男子賽跑的儀式，俗稱「走標」，比賽優勝者可以獲得彩旗。(3)南部西拉雅族的祖靈信仰發展成獨特的「祀壺信仰」，又稱為「祭阿立祖」。(4)邵族的祖靈祭則使用神聖的「祖靈籃」裝置祖先留下的衣服、項鍊等傳家遺物，並有小型竹編祭籃裝放糯米飯。到今天，雖然大部分平埔族的日常生活早已全面漢化，但經常在祭祖儀式中還保存著一些傳統信仰觀念可以追尋。

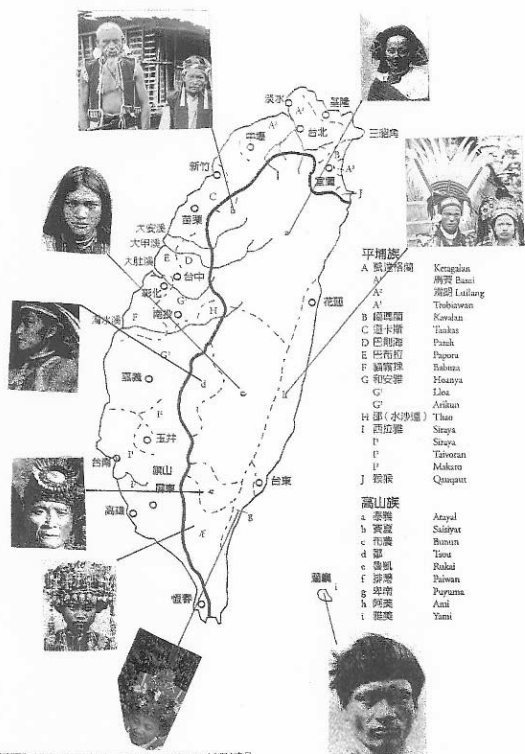
臺灣原住民的音樂，以歌謠為主，二十世紀以來，臺灣原住民的音樂受到國際民族音樂學界的普遍重視，並贏得「世界民族音樂的寶庫」的美譽(參見原住民各族歌謠旋律音組織及譜例)。臺灣原住民歌謠的演唱形式，幾乎包含了人類歌唱的所有技法，包括(1)



「南島語系」擴散階段圖。資料出處：周婉窈1997《臺灣歷史圖說—史前至一九四五年》，pp.40-41。



Dr. Jose Maceda欣賞宜蘭縣大同鄉四季村村長夫人的編織作品。



臺灣原住民分佈圖 資料來源：溫秋菊整理，本圖及 1997《臺灣南島民族的族群與遷徙》：61；中研院1988《人類學家的博物館》等。

臺灣原住民分佈圖 溫秋菊整理 2000。資料來源：李壬癸1997《臺灣南島民族的族群與遷徙》：61；中研院1988《人類學家的博物館》等。

單音唱法——朗誦、單音曲調、對唱、領唱與和腔等。(2)複音唱法——平行、卡農、頑固低音、對位等。(3)和聲唱法——自然和絃、協和和絃等。(4)異音唱法。

當代臺灣原住民音樂受到社會結構快速改變的衝擊，部份傳統音樂正在消失中。原住民族的音樂內容與民族文化各層面息息相關，豐富的程度令人嘆為觀止；它不但包含了生活、精神、宗教的層面，且有文化傳遞的功能，凝聚部落、族群意識的力量，更有性格陶冶的意涵。他們用歌聲口傳和舞蹈紀錄、傳承了自己的信仰、思想、情感、生活，深刻而豐富，是珍貴的民間音樂資源，也是人類珍貴的文化遺產。

## ● 高山族群的歌謠

### 一、【泰雅族】

#### (一) 泰雅族簡介

泰雅族大部分居住在今日的臺北縣、桃園縣、新竹縣、苗栗縣、臺中縣、南投縣、嘉義縣、屏東縣、花蓮縣、宜蘭縣，分佈很廣。本族男子以勇猛尚武，女子以善於織布著稱。

泰雅族以粟（小米）、稻為主食，主要的獵物有山豬、羌、鹿。男女分工，男子負責砍伐、漁獵、蓋屋、戰爭等工作，女子負責育兒、炊事、飼養、紡織及平常田裡的工作。

泰雅族崇尚祖靈，所有族人都必須遵守祖先所留下來的習俗、教訓、規範，也就是祖先的 *gaga*（嘎嘎）。現代的泰雅族人從五〇

譜例：臺灣原住民各族歌謠旋律的音組織

- (1) 泰雅族：二音組織（小三度）、三音組織（E、G、A）。
- (2) 泰雅族：四音組織（G、A、C、D）。
- (3)(4) 賽夏族：三聲音階（C、G、D）。
- (5) 布農族：自然泛音的三和絃（C、E、G）。
- (6) 鄒族：五聲音階的自然和絃（C、D、E、G、A）和自然和絃（C、E、G）。
- (7) 排灣族：未達八度的（五度或四度）的七聲音階。
- (8) 排灣族：琉球音階（C、E、F、G）。
- (9) 魯凱族：未達八度的七聲音階，以五聲音階為主。
- (10) 雅美族：二音、三音組織。

譜例：

年代開始有許多人改信基督教，但基本上仍非常尊敬祖先。

在高山諸族有紋身習俗的不少，但有黥面習俗的只有泰雅族。

紋身與黥面對泰雅族而言具有幾種意義：(1)黥面是泰雅「我族」的標記。(2)男性的頤紋，女性的頰紋，是成年標記，是獲得結婚資格的標記。(3)講究的刺紋以及婦女鮮明的刺青被認為是一種令人羨慕的美麗裝飾。(4)少數勇敢的男性和織布技術超群的女性，享有在胸部、手部、足部刺特定花紋的特權，是特殊成就的標記。

泰雅族人不論男女老幼，幾乎沒有不愛唱歌的。無論平常工作或眾人集會，或親朋酒宴之際，總會獨吟或唱和，互相娛樂。

### (二)泰雅族的歌謠

泰雅族的歌謠，無論是歌詞、旋律、節奏都屬於即興式的或單音朗誦的唱法，非常自由，因此若要他們再唱同一首歌，他們無法唱出完全相同的。

泰雅族歌曲數量不多，旋律單純。旋律的音組織最常見的是以 Mi、So1兩音或 Mi、So1、La (或 Re、Mi、So1) 三音或 Re、Mi、So1、La 四音為主。

本族的歌謠經常侷限在八度內，以單音唱法（包含獨唱、對唱、領唱與對答等方式）進行，不過在泰雅的賽德克亞族中，還有合唱的音樂，以及有名的二聲部或三聲部的複音唱法；例如在小米播種、春小米、婚禮等的舞蹈場合中，仍有二聲部或三聲部的卡農唱法（互助村的《婚禮舞蹈歌》）。

## 二一、【賽夏族】

### (一)賽夏族簡介

賽夏族分佈於臺灣北部，包括新竹縣五指山區的五峰鄉、北埔鄉，以及苗栗縣加里山區的南庄鄉和獅潭鄉百壽村。人口總數約三千，僅比人口最少的雅美（達悟）族稍多一些。

賽夏族與泰雅族相鄰，物質和文化上頗受其影響；又與漢人接觸的時間較早，語言和宗教上受到客家人很大的影響，但賽夏族每兩年舉行一次的「矮靈祭」仍保有很大特色。矮靈祭的儀式分五天

舉行，第一天做

「迎神」準備。第二

天起連續三個晚上

舉行祭典。第五天

早晨在總主祭家做

黏糕，殺豬，然後

拿少許的肉、黏糕

及酒一面送矮人

tayay 達愛之靈……

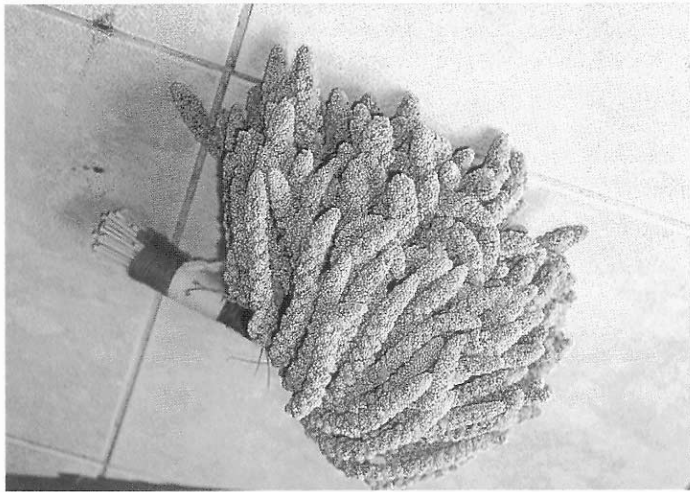
「這是食物，請來吃

吧！請不要危害我

們。」然後就頭也

不回的跑步回來。

傳說中的一群矮



臺灣原住民的傳統主食：粟（小米）。

人 (矮人) 居住在岩洞中，身長雖僅三尺左右，但是臂力強而擅長於妖術，本族很害怕他們。不過 (矮人) 能歌善舞，所以本族每年稻子收穫舉行祭祀時，都會邀請他們男女一起來唱歌跳舞……。然而，因為矮人和本族人一起歌唱時，經常會佔賽夏族婦女便宜，因此賽夏人非常厭惡他們，但是矮人不容易對付，只好無奈地忍耐著。有一年矮人的罪行又被發現，一個本族人遂絞盡腦汁，想出對策；他帶兩、三個壯丁在矮人回去之前，先到達他們歸途必經之地的溪岸邊等待。岸邊有一棵巨大的枇杷樹，樹幹向溪邊傾斜，樹枝伸展橫跨在深淵上，根據經驗，矮人每次往來本族時都會爬上該樹休息，因此族人用刀斧砍去樹根的內側一半左右，把外側半部保留原狀。矮人們在祭儀後返家途中，果然一如往常，大家都爬到樹上納涼，這時響了一聲，有人正在質疑……話還沒說完，突然嘩一聲樹根斷了，一行矮人也就掉進深淵淹死了。那時只有坐在樹根的兩人倖免於難。這兩位矮人覺得很委屈，但因情勢孤單，無可奈何，便想要遺棄原居地他去，雖經賽夏族人慰留，他們仍決定不留，並且說：「……我們走了之後，你們因為不善歌謠，所以祭祀時必會遭到困難，因此，我們現在就教給你們。」於是他們就教授本族人各種歌謠，但是他們的歌謠太難了，大家都學不好，只有其中姓朱的一個人能精通，並傳承到今日。二位矮人教授完歌謠後，即朝著東方離去。無疑地，傳說中神秘的矮人是擅長歌舞的。

「姓氏」是賽夏族內社群關係認知的符號，也是賽夏族與外族（如泰雅族）之間最重要的區辨標誌；全族共有十幾個姓氏，每個姓氏都有自己的賽夏族語名稱，大部份是以自然界動物、植物、天文



賽夏族也有紋身習俗。  
(日據時期明信片)



有鯨面習俗的泰雅族。  
(日據時期明信片)



在四季村平台工作的泰雅族人拄著鋤頭就唱起歌來了。



一九五〇年代以來高山原住民改宗基督教信仰，許多教會成為部落的中心。圖為台中縣和平鄉的基督教長老會博愛教會。

或生理現象命名。例如漢姓「豆」者，賽夏語姓氏名「au-tauwazai」，原意花生「tau-tau」；漢姓「朱」者，賽夏語姓氏名「Titi Jun」，原意薏米珠等。

## (二) 賽夏族的歌謠

賽夏族的歌謠包括一般性的民歌及祭典歌謠，現在民歌已經很難聽到。

賽夏族「矮靈祭」中的祭祀歌歌詞形式講究，也是本族歌謠的特色。它有巧妙的押韻法、反復法，以及使用疊句等特點，此外，「矮靈祭」祭歌的曲名也都是以植物名稱命名。

賽夏族歌謠的音組織之中，一種和泰雅族大致相同（在小三度的上方或下方加上大二度音），另一種用 Re、Mi、Sol、La 四音為旋律骨幹音的四音音階，也是賽夏族的基本音階，但在「矮靈祭」的歌唱使用四音音階之下加上小三度，也就是兩個三音音階的重疊，無半音的五音音階形式。

本族典型的兩種歌唱法是單音民歌唱法和領唱和腔。根據日人黑澤隆朝的調查研究，日據時期本族還保有兩聲部的平行四度和平行五度的唱法，而今已被族人遺忘。

「矮靈祭」歌謠共十五首，旋律可以歸納出若干旋律型，並適當地配合歌詞組合反覆；例如 ABCD 四個旋律型，可以組成 CDABABAB·ADABABAB·ABABABAB 等形態。歌詞每句含七個音節，押韻，詩的形式整齊。

新竹五峰鄉賽夏族矮人祭歌第一首《rarol 招請》第一節歌詞

格式如下：

【rarol 招請】  
kaLi na pikalaro. (以柿子數為題)  
講起 柿  
taraol ila koko. (已招請矮人)  
我們招請了 矮人 koko  
kaLi na pikalaro.  
講起 柿  
taraol ila koko.  
我們招請了 矮人 koko  
taraol ila koko.  
我們招請了 矮人 koko  
waLi ta pakosaLo (來，供奉食物)  
來 我們 供奉食物  
waLi ta pakosaLo (oi waowai)  
來 我們 供奉食物  
waLi ta pakosaLo  
來 我們 供奉食物  
ka tatime ka roLo (用 roLo 魚做菜)  
菜 魚  
ka tatime ka roLo  
菜 魚  
ka tatime ka roLo  
菜 魚  
yaso ka pinapoe (如此結芒草約期)  
如此 結芒草約期  
yaso ka pinapoe  
如此 結芒草約期

## 三、【布農族】

### (一) 布農族簡介

布農族分佈在臺灣中部中央山脈的東西兩側，一半以上居住在海拔一千公尺以上地區，是典型的高山住民。依方言及文化差異，分為卓社群、丹社群、郡社群、卡社群、巒社群、蘭社群等六個社群，其中郡社群人口最多，今日的布農基督教聖經是以郡社群方言翻譯的。

布農族以小米為主食，是最受重視的農作物，他們認為小米是神聖的，自小米耕地的開墾、播種到收穫、入穀倉，都有繁複的儀



布農族人在狩獵回來後圍聚飲宴歌唱，男人在中心，誇示自己的英勇戰功或狩獵成果等。

式與禁忌。

布農族的信仰是以他們的 *hanito* (「哈尼託」；泛指宇宙中許多神靈) 為基礎，近五十年來布農人多改信基督教以後，信仰虔誠，普遍祭煙、酒。

傳統的布農族生命儀禮包括嬰兒節、戴項鍊祭、小孩成長禮、婚禮、葬禮。歲時祭儀有小米開墾祭、小米播種祭、除草祭、收穫祭、入倉祭、打耳祭、被懷祭等。

#### (二) 布農族歌謠

布農族是天生的和聲民族，無論在單音唱法的旋律，或是複音唱法、和聲唱法，都能發現自然泛音的三和絃 (Do、Mi、Sol)。合唱中令人欣賞的和聲效果是來自以小三度、大三度、完全四度、完全五度、完全八度的協和音。此外，有關小米祭祀的 *pasibubunt* (「巴西布布」祈禱小米豐收歌) 更包含了少有的特殊音階與唱法，是本族聞名世界的民族音樂瑰寶，它的四部歌聲構成五度、四度、三度，以近乎半音階向上緩緩上行，最後以達到最高音區時的協和情形來判斷本年的小米是否豐收。這個最高音區時的協和情形可以說是建立在自上而下 Sol、Mi、Re、Do 的和絃上，而最後這個令布農人滿意的音響，他們稱為 *bisosilin* (比索西令)，是天神 *dehanin* (疊哈令) 最喜歡的音響。

#### 四、【鄒族】



## (一) 鄒族簡介

鄒族分佈在臺灣中部，集中在中央山脈西側，居住地在海拔五百至一千五百公尺之間，依地理位置可分南鄒與北鄒；北鄒又稱「阿里山鄒」，居住在阿里山山脈一帶及其西南部，現今以達邦及特富也兩社為代表。南鄒分沙阿魯阿群、堪卡那福群，分別居住在高雄縣桃源鄉和三民鄉境。

鄒族有部落頭目，象徵部落權力中心的男子會所稱做kuda（庫巴），它是男子教育訓練場所，也是部落政治、信仰及文化的中心，每年一度的Mayasvi（麻呀斯畢）就是在男子會所舉行。

鄒族與小米有關的儀式總稱Homeyaya（「呵咪呀呀」也就是「豐年祭」），全部落性舉行的儀式稱Mayasvi。Mayasvi包括慶祝征戰凱旋、房屋落成、兒童獻禮、成年禮等儀式。Mayasvi整個意義是面對天神、戰神、生命神、被獵人頭等的靈，紀念過去的戰爭，同時也祝禱在未來不可避免的戰爭中得到勝利，並去除部落內的不幸災難和疾疫。

## (二) 鄒族的歌謠

鄒族的音樂以歌謠為主，歌唱以齊唱和五度平行合聲著稱，每換一首歌，便換一種舞步，有快有慢，手牽手繞場而行，先由長老領唱、眾合的方式，很有特色。

鄒族歌謠旋律的音組織有五聲音階（Do、Re、Mi、Sol、La）和自然和絃（Do、Mi、Sol）兩種，後一種與布農族有相似之處，特別在Mayasvi祭典中「獻給軍神的祭歌」中表現，但其效果具有

不同協和和絃的轉換，不像布農族固定在一個自然和絃上（許常惠，一九九四）。鄒族雖然是一個小族，卻是唯一具有三拍子節奏的一族。例如北鄒的祭神之歌Torisso是以3/8拍子來唱，達邦的儀式歌謠Kana（勝利之歌）以3/4拍子來唱。呂炳川先生推測這是受到荷蘭人的影響，但是語言學家卻不贊同此一看法。

獻給軍神的歌叫「貝亞斯比」，每一首祭神歌的第一句，先由頭目領唱，然後再由眾人作應答式的合唱（以齊唱方式進行）。這種演唱方式與大部分古老的宗教音樂（包括天主教、佛教的經文歌）一樣，呈現嚴肅而神聖的場面，但是近十年來，部分被簡化為單音，部分改變為協和和絃的和聲唱法。

## 五、【魯凱族】

### (一) 魯凱族簡介

魯凱族分佈在臺灣南部中央山脈兩側，居住在五百至一千公尺的山坡地帶。

魯凱族的創始神話與雲豹有關，目前分為大南群、隘寮群（以屏東霧臺為中心）、下三社群（居住地在高雄濁口溪沿岸）。魯凱族居住地與排灣族、卑南族相鄰，鄰族頭目之間常有通婚的現象，因此小族群的魯凱族在文化上受排灣族影響很大。

傳統的魯凱族以農耕為生，狩獵、家畜和山溪捕魚為副。魯凱族的社會組織建立在土地制度和長子繼承制度上，土地所有權和頭銜也是歸長男繼承，社會階級分「貴族」、「士」、「平民」三層。

「貴族」或部落「領袖」是由大地主和部落酋長及其近親所構成的特權階級；「士」是社會地位介於貴族和平民之間的族人，只有長子可以繼承；「平民」的社會地位最低，有些是地主三等以外的遠親，大部分是佃農。魯凱族貴族住家的屋簷有人像、百步蛇的雕刻，屋前有廣場可集會和發號司令。貴族家的陶壺，因為製作技術已經失傳，所以被視為無價之寶，且為貴族家標誌。陶壺也是貴族家之重要婚聘物之一，除了婚聘之外，絕不離家，其中，壺肩有圓紋或蛇形紋者最為貴重。

魯凱族人的婚姻多為階級相等的男女結婚，頭目家族間子女結婚的過程為提親、送聘、迎親、新娘哭嫁等，正式婚禮的場面很隆重。有關婚禮的歌謠則有(一)婚前儀式的工作或預備歌(二)古歌(三)盪鞦韆歌(大意是「現在我們來歡唱」)(四)失戀之歌，大意是「眼看心目中之人就要嫁出去，情人刺痛我的心」(五)送聘禮之歌。(六)PARTON(「巴嫩」新娘出嫁歌)(PARTON本為一頭目公主之名，一般人認為她是百步蛇，傳說她嫁給了大鬼湖的公子，後來魯凱族用這首歌來伴送新娘出嫁到夫家)。

## (二)魯凱族的歌謠

魯凱族的歌謠並沒有固定的歌詞，同樣的旋律可以用在不同的場合使用，只要歌詞的內容能適合當時的情況即可。除了一些傳統的祭歌和哭歌(思念亡故的家人)外，魯凱族有歌必有舞，並習慣加上一些呼喊。歌謠有獨唱、齊唱、合唱、對唱、混聲合唱，以及用單音及複音的二聲部或三聲部合唱(相互出現)，充分表現純樸

又悅耳的特點。

魯凱族歌謠旋律的音組織只有一種未達八度的七聲音階(排灣族則有琉球音階)。七聲音階中以五聲音階為主，其它兩音似乎是半音的裝飾。

魯凱族歌謠的唱法除單音唱法的領唱與和腔以外，持續低音的複音唱法是本族的特色。這種唱法通常分成兩部，上聲部是以獨唱擔任旋律，下聲部是以合唱唱出持續低音，但也有形成頑固低音或三聲部的情形。結婚儀式的歌唱也有異音唱法的情形。如果是三聲部，則在低音聲部之上還有一位擔任獨唱者。歌謠通常是以一段古魯凱語形成的歌詞和另一段不具意義的虛詞交替演唱的形式為主。進行複音的二聲部或三聲部合唱時，必先由一位用古魯凱語領唱，接著是眾人用虛詞齊唱，再分成二部或三部合唱。

## 六、【排灣族】

### (一)排灣族簡介

排灣族分佈在臺灣本島南部，分散在中央山脈最南段的東西兩側，位於海拔五百至一千三百公尺之間，主要居住地分佈在屏東縣及臺東縣，少部分居住在花蓮縣卓溪鄉與高雄縣的三民、桃源鄉境內。排灣族分Rava(拉瓦爾)與Batai(布曹爾)兩個社群。

傳統的排灣族是一個階級社會，分「貴族」、「士」、「平民」三級。頭目是世襲的「貴族」，掌握土地及其他經濟資源。貴族的傳家之寶有三，一是青銅柄小刀，二是古陶壺，三是古琉璃珠，是

權勢、地位與財富的象徵，擁有最多而品級最高的青銅柄小刀、古陶壺、古琉璃珠者，即為最有地位的頭目。

排灣族的家系由長嗣繼承，男女平權；「家」是族人最基本也是最重要的單位，頭目的家則是村落的中心和象徵。頭目家屋尤其是輝煌家系的代表，所以在簷樑、門扉、屋柱上都有以人像、人頭、百步蛇紋、鹿紋、野豬紋等雕刻，屋內柱子經常雕刻男女祖先像。

排灣族相信大武山是他們的發祥地，祖先的神靈也都居住在此山上，每次神靈由發祥地出巡到各部落探望子民，一次的時間約需五年，因此每個部落在祖靈歸來的前後舉行祭祀並祈求豐收，稱Maluvug(五年祭)。

管理祭祀的男性祭司及專業的女巫都是貴族家系。五年祭分為



百合花是魯凱族的圖騰之一。



魯凱族的舞蹈重於變化，每換一首歌，必變化舞步、隊形(上、下)。

前祭和後祭，祭祀的主要行事是奉獻供品，迎接神靈，並有部落性的「刺球」，族人以極長的竹鎗爭刺相思樹皮編成的球，是五年祭的高潮活動。

## (二) 排灣族的歌謠

排灣族的歌謠以演唱方式來說可分三種，一是單音唱法(佔多數)，二是領唱加和腔(佔少數)，三是複音唱法中的「持續低音」(Drone bass)。演唱的場合多半是祭儀的團體歌唱；例如「五年祭」、傳統婚禮、巫師治病或驅邪、乞雨等祭儀中的歌唱。此外還有情歌及童謠兩類。歌詞多半是即興，但旋律有一定結構。

因為階級制度的影響，歌謠分為貴族頭目的歌與平民的歌二種，一般平民不能唱貴族的歌。

歌謠的音組織基本上分兩種(1)五音音階：這是持續低音(Drone)唱法中的音階；以Do、Re、Mi、Fa、Sol五音為主，形成類似西方音樂自然音階的配列，但是音階尚未到達一個八度。調式經常終止在Do。(2)四音音階：這是持續低音(Drone)唱法以外，齊唱為主的音階，以Do、Mi、Fa、Sol四音為主，有時加上La、降Si和。

## 七、【卑南族】

### (一) 卑南族簡介

卑南族主要分佈在臺東平原北部和臺東縱谷以南，約海拔一百

至五百公尺地帶。現有的聚落分佈在臺東市境內的知本、建和、南王、寶桑，以及臺東縣卑南鄉境內的利嘉、泰安、初鹿、上賓朗、下賓朗、龍過脈等地。

卑南族與阿美、布農、魯凱、排灣等族為鄰，所以文化特質有些相似，但實質上仍有差別；例如卑南族與阿美族都有年齡組織的社會特徵，卑南族的「年齡級」(age grade)，分小孩、少年、青年、壯年和老人，會所以階段性年齡區分為成人會所(Patikan)、少年會所(Takuban, takuvan)，凡是男子到七、八歲時就進入少年會所，加入年齡組，然後依序晉級；與阿美族終身使用同一年齡階級組織不同。

卑南族家系傳承是以女嗣為主。男子會所則是男子集會、學習、訓練的中心，進入少年會所的成年禮稱為「刺猴祭」，是以新入會的少年持鎗刺籠中的猴為中心禮儀；進入青年會所的成年禮稱為Banganaw(大獵祭)有「出草」(即「獵頭」之意)，特色則是大規模的團體狩獵，並舉行新入會之換腰裙及賽跑活動。

卑南族屬於泛靈信仰，祭祀對象多，並與生活息息相關，各村落都有一個祭祀集團及若干會唸符咒的巫師，巫師多為女性，是世襲制的。咒術(Talis)通常在病家舉行，施行法術時要唱歌，使用鈴鐺及檳榔治療。傳統上卑南族與阿美族女巫師較多，因此女巫的歌也很多，多數族人現在多改信基督教，生病已不再依賴巫師。

### (二) 卑南族的歌謠

卑南族歌謠的音階：屬於五音音階，調式及終止式與阿美族相



平常陶壺是不輕易離開排灣族或魯凱族頭目的家屋的，此為頭目家女子出嫁才可能出現的場面。



排灣族貴族家的婚禮過程過程之一。



排灣族人在婚禮後於家中一起歌唱，溫馨動人，與表演性質的感覺有很大差別。



排灣族人以「連杯」和親朋分享歡樂。



排灣族崇尚祖靈，頭目家中的人像雕刻代表祖靈。



排灣族的陶壺是貴族象徵之一，百步蛇是排灣族的圖騰。

同，據呂炳川先生的研究，這兩族在過去是擁有最高文化的族群。

史惟亮曾說：「卑南……在音樂上它很像歐洲的瑞士，並沒有太多的獨立性，卻兼有各族音樂之長。……民歌當中沒有布農族的強悍和魯凱、排灣的豪放，也沒有阿美的樂天等特點，但它的民歌卻吸收了魯凱、排灣和阿美的悠遠、和平、田園等風味……基本上卑南是一個和平的小民族……」。呂炳川也形容：「阿美族的歌謠相當熱情而富活力，相反的，卑南族的歌謠較為抒情……」。而南王部落的卑南族人自己的觀點是：「歌，在卑南當中稱*so'ray*，而唱歌則稱*smenay*……」歌」可分為祭儀之歌、慶典之歌、古謠、情歌、工作場合唱的歌、抒情與歡樂的歌、哄小孩的歌（搖籃曲）等七類。

卑南族的音階多屬於無半音的五音音階，以Do、Re、Mi、So1、La五音為基本音階，通常終止在La，其次是So1及Do的終止法。卑南族歌謠有時會作有計劃的移調，音域相當廣，有時超越八度，特別喜歡用旋律的連續跳躍。

歌謠演唱主要的方式是(1)單音領唱加眾人齊唱式，例如迎賓歌。(2)單音民歌式唱法：例如情歌。(3)齊唱單音曲調：例如慶祝豐收歌、豐年祭歡樂歌。(4)單音唱法朗誦式：例如祝福生小孩之歌。

此外，也有二聲部複音合唱。

卑南族的陸森寶先生最早用本族的語言及音樂特色創作，留下許多佳作，例如：《卑南山》、《散步歌》（男女對唱）、《頌祭祖先》、《美麗的稻穗》、《俊美的普悠瑪青年》、《再見大家》、《祝福歌》、《上主垂憐》、《蘭嶼之戀》、《神職晉鐸》、《海祭》、

《我們都是一家人》、《懷念年祭》。其中《美麗的稻穗》和《我們都是一家人》是近年來廣為人知，深受喜愛的曲子。

## 八、【阿美族】

### (一)阿美族簡介

阿美族分佈地區主要是在臺灣本島的東部，主要居住地在花蓮縣與臺東縣，面對遼闊的太平洋，佔兩百餘公里的海岸線，慣居海拔五百公尺以下的平坦地區，是一個居住在平原和海岸的民族。族人自稱*Pangcah*（班扎）或*Amis*（阿密司）。*Pangcah*含有「人」或「同族人」之意，*Amis*是另一個被廣泛地用來自稱的詞彙，原意是「北方」。本族依地域可分為五個群：(1)南勢阿美(2)秀姑巒阿美(3)海岸阿美(4)卑南阿美(5)恆春阿美。

阿美族是母系社會，女性掌握家中決策的權力，男子的權力是透過年齡階級掌握部落的事務。

阿美族很重視年齡階級組織。年齡階級組織是本族男子的教育訓練機構，為階級組織命名有兩套系統；北部的「南勢型」是將九個傳統的「組」名，依同順序循環使用，男子十五、六歲時給予組織訓練，至下屆舉行成年禮時，參加儀禮、服役與舞蹈後，接受一個「組名」組成新組（終身使用同一組名），此時為嚴格的「服役期」。之後每隔七年舉行一次成年禮，晉升一級。到第二次參加成年禮晉升一級後，准許結婚，時約二十七、八歲。第四次晉級後，成為長老，免除勞役。各組領袖一至三人，第四組以上各組的領

袖，可以被選為部落領袖；部落領袖是定額終身職。

南部的「馬蘭型」組名是創名制，十一至十五歲準備入組，經第一次成年禮後，升為預備服役組，十六至十九歲經兩次成年禮的進級飲晏後，接受一個組名，成為新組（終身使用同一組名），二十至二十二歲是嚴格的服役期，可以有結婚資格，應負的義務則有出草、看守、守望相助、勞動、祭儀活動、餘興作業如狩獵、捕魚。

傳統的阿美族信仰以<sup>Amis</sup>為核心，女巫的角色很重要。信仰改宗後，各村通常都有天主教和基督教兩種教堂，但仍會採用傳統儀式，用一般普及的歌、音樂及儀式等強調阿美族自己的特色。

阿美族的基本生產以小米、水稻的耕種為最重要，農業祭儀配合小米的生長週期進行，從播種到入倉的過程中有不同的祭典，並有豐年祭等。通常每隔數年，在豐年祭的最後一日，會舉行新加入階級的少年成年禮（入會式）與年齡階級的晉級式。入會少年終其一生與同時入會者屬同一年齡組，成為最親密的夥伴。一九二一年生於台東馬蘭部落的阿美族郭英男先生，隸屬於Jalacuan（軍艦階層）。Jalacuan（年齡層組）源自日據時代第二次世界大戰期間，馬蘭阿美族仍然舉行三年一次的成年禮，因為部落裡有人在遠方的海域上發現一艘軍艦，對於當時純樸的鄉下而言，是難得的景象，也是不尋常的事，因此，他們就以軍艦來為當時這個階層的成員命名。

## (二) 阿美族的歌謠

阿美族的旋律最豐富，音樂形式的多樣性以及發聲之美，也是位居各族之冠。

阿美族的旋律音組織以五聲音階最普遍。阿美族的歌謠豐富，在生命禮儀及各種歲時祭儀的音樂豐富多樣，尤其是每年七月至九月各部落分別舉行的傳統祭禮，祭典總是一連數天，從頭到尾都是以團體歌舞來慶祝，本族也仍保存女巫的各種祭祀歌。

本族有很多卓越的唱法，譬如卡農唱法、對位法唱法、應答唱法、假聲唱法等漢族所沒有的唱法。本族的團體歌唱，以「豐年祭」中的歌舞最有名，採用領唱與和腔的方式，節奏強烈、旋律優美，領唱與和腔的聯結緊湊，令人激賞。

此外，在歡樂、休閒、工作，甚至巫師的祭儀等場合中，都有多音性歌唱形式，以卑南阿美為主的是二聲部到五聲部的「自由對位式」唱法；南勢阿美有卡農唱法。三聲部為最常見的，第一部由中音唱起，第二、第三部分別唱高音與低音部，經自由對位，三部結束在同音上。

阿美族歌謠中慣用虛詞，北部型多以<sup>ha</sup>（哈）、<sup>he</sup>（嘿）、<sup>hai</sup>（嗨）、<sup>o</sup>（喔）等音韻發音，南部型多以<sup>hoi</sup>（喔伊）、<sup>na</sup>（那）、<sup>wan</sup>（灣）、<sup>yan</sup>（央）、<sup>lin</sup>（音）、<sup>hen</sup>（燕）等發音。像卑南族一樣，阿美族歌謠音域廣，並喜歡高音。



臺灣珍貴的文化人才之一：阿美族耆老郭英男夫婦（右二、右三）在台北捷運街介紹阿美族歌舞。

## 九、【雅美族】

### (一)雅美族簡介

雅美族分佈在臺灣本島東南方，距臺東市約八十二公里的蘭嶼島上，是唯一居住在臺灣島外的原住民族。雅美族人自一九九八年以來，爭取改名稱為Dawan（達悟），因為Dawan才是族人自稱的「人」。以人口數而言，為高山九大族中最小族群。

本族是愛好和平的民族，一向沒有獵首風俗，最大規模的鬥爭只有扔扔石頭而已，而約定扔石子對打之先即全副武裝（穿戴銀盔），打架之先還要唱歌：「現在要開始打了，大家得注意不要被石子扔中！」

蘭嶼島的雅美族人分居在六個聚落，由西南往北，依順時鐘方向，分別是紅頭（Imorud）、漁人（Iratari）、椰油（Yayun）、朗島（Iraratai）、東清（Iranmitek）、野銀（Ivalino）。椰油（Yayun）居民傳說來自菲律賓賓巴丹島，經語言學家的研究，證實他們的語言是同一語族。

蘭嶼島面積四十五平方公里，海拔五百四十八公尺，居民是典型的島民，飛魚是族人魚撈的重要對象，在宗教及思想上，更與捕魚有密切的關係。製造、雕飾大船及飛魚的捕獲和祭祀，不但是雅美經濟生活的重要一面，而且已成為雅美族海洋文化的主要特質。

雅美族主食是水芋，日常蛋白質最重要的來源是魚類。每年三月到六月有迴游的飛魚，雅美人認為是天賜的，因此特別重視，並舉行豐收儀式。夜間捕飛魚的方法，是乘夜泛舟海上以火把引誘飛



魚，持網捕之，頗具特色。

雅美族的家屋包括主屋、工作房、涼台三部份，家屋緊密相連，組成錯落有致的村落景觀。主屋依山坡高低建築，成爲半地下室的形式。工作房建築在地面上，是長方形鋪木地板單房，是工作場所。涼台建在屋前視野及通風良好的位置，是休憩、聊天最愜意的場所。

雅美族捕獲的魚會依族人年齡與性別食用，分給女人及小孩吃好魚，男人及老人吃比較差一等的魚。

雅美族人經常全身穿甲冑，攜帶長鎗或短刀，爲的是抵抗可能的半途襲擊。

雅美族有多采多姿的船文化，船分三對槳、四對槳或五對槳的「大船」以及分爲一人、二人或三人座的「小船」。春夏之際是飛魚汛期，男人的工作以捕飛魚爲主；從船的建造到落成，有一套繁瑣的過程，並需遵守許多禁忌，而新船（尤其是雕刻的大船）下水典禮，以及新屋（尤其是四門主屋）落成典禮是蘭嶼島上的兩大盛典；船主或屋主在盛典中獲得的聲望，是雅美族人畢生的願望。

船與新屋的落成典禮，舉行祭典時都要準備大量的禮芋、禮牲（祈求像芋一樣多的豐收）誇耀其豐收，而前來道賀的賓客，穿著盛裝，與主人以唱歌酬答通宵達旦。典禮中的重要儀式之一是驅除<sup>anito</sup>（惡靈「哈尼託」），在新船落成典禮中，掌舵者手拿長刀，在船中央揮舞，船員抱拳用力抖動，大聲嘶喊以助陣，村中少年接著從四面八方列隊前來助陣；新屋落成典禮中，由村落中最年長的老人在中柱旁作驅除狀，並唱驅除歌。

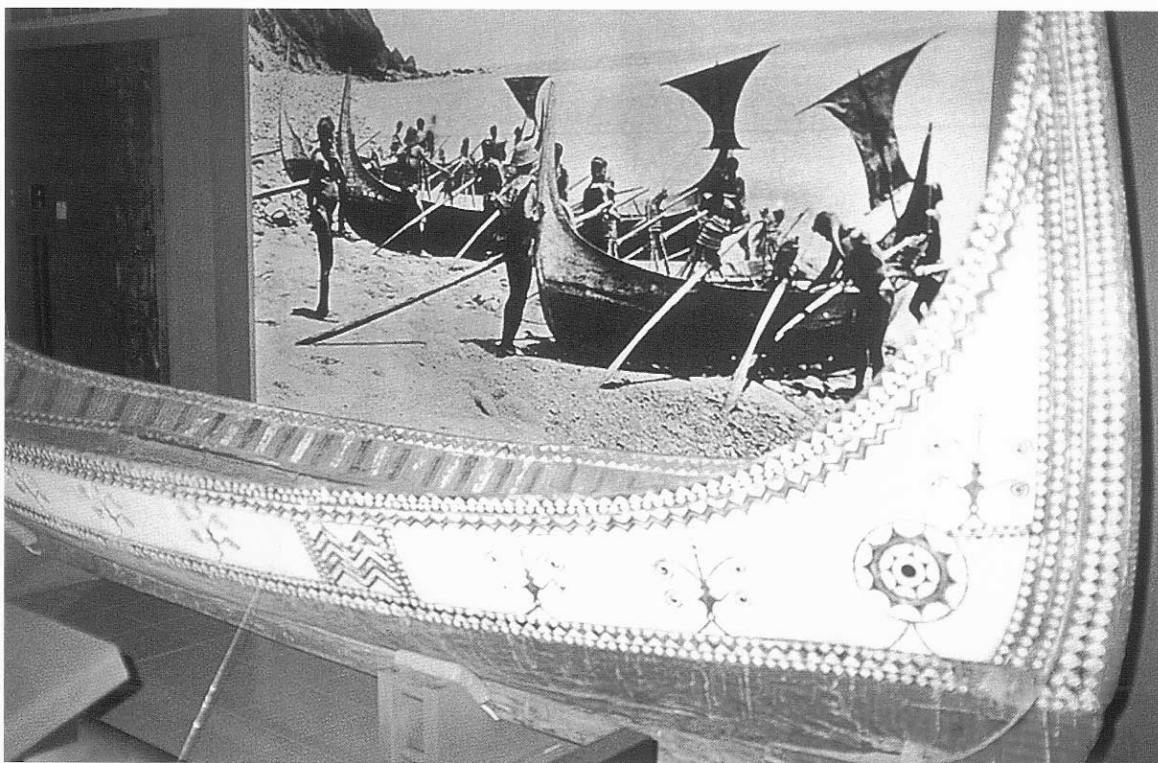
## （二）雅美族的歌謠

雅美族有許多關於捕魚（尤其是飛魚）、造船、新船下水、農耕（以水芋爲主）的歌，還有與泛靈信仰有關的祭祀歌，例如「驅鬼歌」。

特殊的祭歌有粟（小米）豐年祭中的歌謠；通常只有粟的收穫很好時才舉行，紅頭村通常於每年六月二十五日起舉行五天。當豐年祭的日子決定時，各持一根杵到年長者家中集合，接著將臼搬到庭院中（稍稍埋進土裡，通常是使用兩個臼，人更多時可增加），大家圍著臼形成一個圓圈，等年長者唸完祈禱文之後，大家唱著豐年祭的歌，並且一個個按照順序走到前面搗臼中的粟；這個祭儀僅限男性參加，女性只能在一旁觀看。粟的產量不多，也不是主食，但是他們視它爲神聖之物，所以豐年祭的歌平常是禁唱的。粟（小米）豐年祭中搗米的方式很特別，首先由最年長者深深地彎著腰，以前屈的姿勢用兩手將杵持在右側，然後走到臼前擊杵，打過之後再次彎背後退，其餘的人則向前彎腰等待，輪到自己時才擊杵，最後全體把杵舉高，整個過程才算完畢，這與邵族、布農族等的杵歌或搗粟是不同的。

除了上述與祭典、工作、信仰相關的歌謠之外，雅美族還有情歌、搖籃曲一類的歌謠。

雅美族的音樂風格原始，幾乎所有的歌唱都屬於單音的朗誦法，歌謠旋律的音組織有 $re$ 、 $mi$ 爲主的二音組織、 $Do$ 和上方兩音 $re$ 、 $mi$ 構成的三音組織到 $Do$ 、 $re$ 、 $mi$ 、 $\#fa$ 的四音三全音組織。可見雅美族的歌謠旋律音程以大二度、大三度爲主，最多只在四度音



船的特殊拼造方式及圖案是雅美人特有的船文化之一。

域內流動。

雅美族的歌唱方法可歸納為(1)單音朗誦：例如《驅魔歌》、《捕飛魚豐收回港歌》、《歌頌新工作房落成歌》、《搖籃歌》等。(2)齊唱與單音朗誦交替：例如《十人坐大船下水典禮驅鬼歌》、《頭髮舞之歌》等。(3)異音唱法 (Heterophonie)：例如《慶祝工作房落成》，由男性族人領唱之後眾人和腔，從晚上直唱到天亮，它的唱法是屬於異音唱法。

### ● 平埔族群的歌謠

#### 一、【噶瑪蘭族】

##### (一) 噶瑪蘭族簡介

噶瑪蘭族 (Kavalan) 原居地在宜蘭平原，直至清嘉慶年間 (西元一八一〇年左右)，才因抵抗漢人入侵失敗而不得不「歸化」清朝。因為受到漢人爭地的壓力，部分噶瑪蘭自西元一八四〇年 (道光二〇年) 左右開始陸續南下，遷徙到花蓮及台東沿海一帶定居；由於遷徙者以加禮宛社為主，花東縱谷、海岸附近的噶瑪蘭居民又被稱為「加禮宛族」。

噶瑪蘭族崇尚祖靈，祭儀過程包括釀製糯米酒和糯米糕獻祭祖靈，全社聚集宴飲並圍圈攜手歌舞。

##### (二) 噶瑪蘭族歌謠

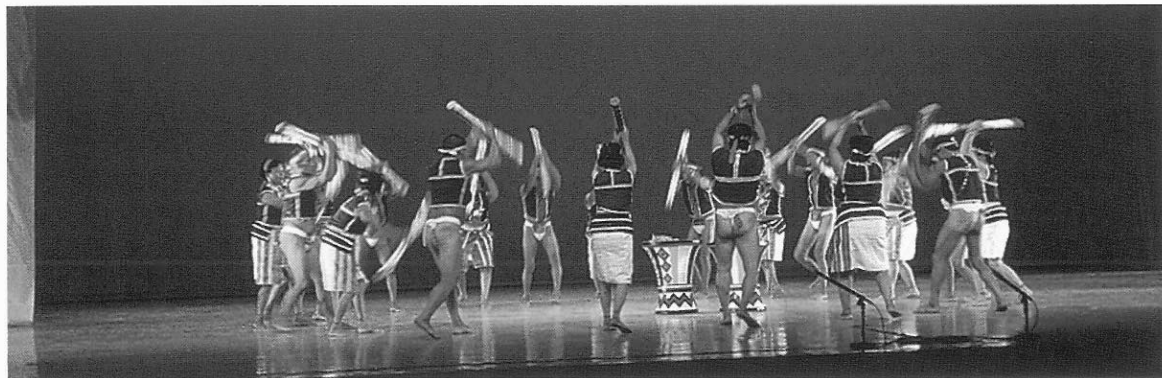
噶瑪蘭族現存的歌謠常反映清代以來，受到漢人爭地影響而遷



雅美婦女的「頭髮舞」實際的舞蹈場合是在海邊，婦女分兩排相對演出。



雅美人的「大船」，是指三對槳、四對槳或五對槳的船。這是紅頭嶼造型獨特的大船。（日據時期明信片）



雅美人舂小米的方式與布農族或邵族不一樣。

徙他鄉，以及四百年來如同平埔族群一樣，受到荷蘭人、日人等文化勢力入侵的影響，以及族人心中的感受，令人印象深刻。

傳統的噶瑪蘭歌謠有勞動、愛情、搖籃曲、祭祀、巫師治病的歌謠等。歌謠旋律的音組織屬於五聲音階，使用相同旋律唱不同歌詞的歌。

目前會唱傳統歌謠的人很少，能唱的歌也變少了；這種現象可從套用外來曲調以族語歌唱、用傳統曲調填入現代創作的歌詞、爲了配合原住民運動並推行母語而創作新曲，做爲精神新指標窺見一斑。

## 二、【巴則海族】

### (一)巴則海族簡介

巴則海族（或稱巴宰、拍宰海）自清初以來，一直是中部平埔族中最活躍的一族。巴則海族原主要分佈在今臺中縣豐原、潭子、東勢一帶。重要聚落包括岸里社、樸仔籬社、阿里史社、烏牛欄社、大瑪憐社、麻薯社、翁仔社、麻里蘭社等；大致分成四、五個社群。其中岸里社因爲康熙三十八年（一六九九年）協助清政府平反吞霄社之亂，而開始獲得官方的重用；巴則海族也在岸里社的領導下，逐步擴張，建立一個臺灣平埔族中少有的勢力範圍。不過，其原有的生活領域還是持續遭到漢人的擴張入侵，導致道光年間族人開始成群離開故土，輾轉遷徙；各社後來一部份遷徙至苗栗鯉魚潭、卓蘭一帶，另一部份遷徙至埔里。

傳統的巴則海族信仰屬於泛靈信仰，在祭典典禮中舉行青少年男子賽跑的儀式，俗稱「走標」，比賽優勝者可以獲得彩旗。學者們認為一方面是由於其祖先崇拜的觀念特別強烈，另一方面則由於其他祭儀已漸被遺忘而混於祭祖儀式中。巴則海族的祖靈祭屬於學者們所謂的「賽跑型祖靈祭」，是祖先祭與成年禮的混合祭儀。

「走標」和「牽曲」是巴則海族祭祖活動的重心，而<sup>14</sup>“a:ɿ-ya:n”則是「牽曲」的靈魂。走標後的「牽曲」包含歌舞活動，舞蹈除了集體「連臂踏歌」外，以銅鑼舞為最重要。根據前輩們以及筆者的調查研究，巴則海的<sup>15</sup>“a:ɿ-ya:n”（哎焉）或許可以解釋為「具有巴則海文化特色的小型套曲；它是巴則海文化傳統的表徵。」它不僅表現獨特的巴則海文化傳統，也呈現巴則海歷史發展與變遷的多元軌跡，因而<sup>16</sup>“a:ɿ-ya:n”可以凝聚族人情感，成為巴則海族群認同及文化標誌的代碼。

巴則海族人自清同治以來，已多數改信基督教，少數信奉道教，但是族人仍保存過年祭儀的形式或精神。現在埔里愛蘭村的人仍然信奉基督教，但非常重視傳統文化，牛眠、大滿、蜈蚣里等地亦不落後；長者之間仍可以使用日常生活用語。近年來，分散各地的族人不僅聯合舉行過年，並且逐年落實深耕的各種工作，高瞻遠矚，見證了前輩學者曾指出的，巴則海在歷史上領先漢化、率先西化、保存最多傳統語言與文化的事實，也看到了巴則海在歷史演進中多元文化的衝擊與表現，而他們傲人的文化自主性及寬闊視野令人印象深刻。

## （二）巴則海族歌謠

除了祭典歌謠之外，巴則海還有搖籃曲、長工歌、五空仔（五孔小調同一曲調可以任意更換歌詞）等傳統歌謠，以及用傳統曲調唱聖詩等。此外，祭典中的銅鑼舞，也在有心人士的努力下保存起來。

「走標」和「牽曲」是巴則海族祭祖活動的重心，而<sup>17</sup>“a:ɿ-ya:n”（哎焉）歌唱則是「牽曲」的靈魂。<sup>18</sup>“a:ɿ-ya:n”經常是由兩首以上不同曲趣的短小樂曲結合而成，或由同一曲調變化反覆，套入不同的歌詞演唱。在各種重要祭儀中，多用大鑼的音響節奏做宣示，並以「連臂踏歌」、領唱及應答的方式，傳達該族的創世神話、傳說、族群歷史、族人的人生觀、長輩的訓誨或祝福等等。

「哎焉」多使用五聲音階，音域很廣，喜用滑音及裝飾音。「哎焉」曲調的選擇與變化，與領唱者的演唱能力、所知曲目多少有很大關係。

「哎焉」的歌詞可以依不同的場合及需要重新填寫，但是歌頭及歌尾的形式近乎固定，更成為巴則海文化符號系統的核心。雖然母語保存不易，古語保存更加困難，然而<sup>19</sup>“a:ɿ-ya:n”始終是凝聚族人情感最動人、偉大的力量。

## 三、【邵族】

### （一）邵族簡介



南投巴則海族人在平埔族「新年」中穿上傳統服飾。



「新年走標」時年長的婦女手持銅鑼為年青人加油。



巴則海的「走標」過程之一：依據各組成績的先後各發獎品。



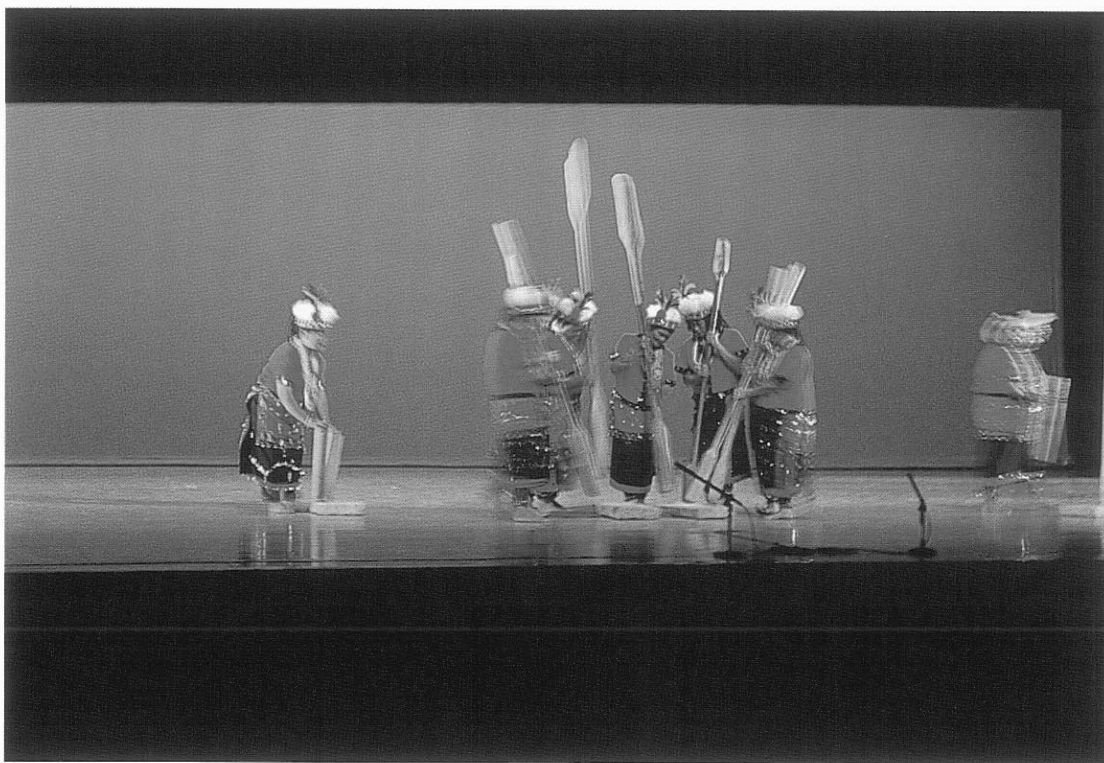
埔里牛眠最年長的āi-yan傳人林阿雙女士，1998年以九十八高齡接受筆者訪問時，中氣十足，頭腦清晰，但不幸於1999年九二一大地震中去世。



「走標」得勝的青年將獲得獎品「標旗」，並被認為是未來的領袖人才，也是少女愛慕的對象。

歷史上邵族是「水沙連」的一部份，居住地涵蓋布農族和泰雅族，甚至埔里盆地的五支平埔族。邵族曾被日籍學者歸入布農族，或平埔族，也曾被編入鄒族，或高山族中獨立的一族，近年來語言學家主張將它歸為平埔族的一個支族，並認為邵族比巴則海更接近四種西部平埔族。

邵族現居地在日月潭一帶，並只剩日月潭德化社有族人居住。一九九九年「九二一大地震」之後，邵族人遷回光華島，現今總人



邵族的「杵歌」。



昔日邵族的「杵歌」。(日據時期明信片)

口大約三百餘人。

邵族人主要的生產是小米與稻作，其次為漁撈，主要的歲時祭儀包括三月舉行的播種祭、七月舉行的狩獵祭、八月舉行的豐年祭。

## (二) 邵族歌謠

「杵音」是德化社的文化特色，也是邵族的代表音樂；它原指婦女在舂米時，杵敲到木白底下的石片自然發出來的動聽聲音，後來因田邊尚雄先生一九二二年的訪查，婦女們在中間加入一段齊唱（稱為《歡迎之歌》），末段又再擊杵，這成為後來「杵歌」的模式，現在普遍用於喜慶或歡迎賓客。

邵族與布農族擊杵的數目從六到十一支不定，「杵歌」是以無半音的五聲音階來唱的，中間有轉調的情形。

邵族的基本音階是以Do、Re、Mi、Sol為主的四音音階，與布農族的音階有相同的結構，但是其和音則近似鄒族，目前保存在邵族的傳統歌謠已經所剩無幾了。

邵族的歌唱方式除了單音曲調獨唱或齊唱以外，以前還有領唱答腔唱法，例如張福興採譜的《划船歌》。

## 四、【西拉雅族】

### (一) 西拉雅族簡介

西拉雅族(Siraya)分佈在臺灣南部，分為三個支族(1)西拉雅(2)馬卡道(3)大武壠(主要聚落有大武壠社(頭社、二社)、霄里社、芒阿芒社、茄拔社等四社)。

西拉雅族的祖靈信仰觀念發展成獨特的「祀壺信仰」，又稱為「祭阿立祖」，祭祀的地方可以分為家裡的太祖、田裡的太祖、公廨、供奉於廟裡的太祖等。在西拉雅部落的「公廨」中都供奉有壺，內盛清水，稱為Atis(阿立祖)。

臺南縣東山鄉東河村吉貝要的「公廨」，除了信仰中心，公有的「大公廨」之外，村子裡還有五個私人小公廨，又以其村中的地理位置分為「東公廨」、「東南公廨」、「西公廨」、「中公廨」、「北公廨」，供奉壺與清水，有的在牆上懸掛豬頭骨，稱為「將軍柱」。

吉貝要的牽戲，至今少女還身著白色衣服，頭帶鮮花，與清代黃叔瓚《番俗六考》中記載相同：「遇吉事，則衣皆白色，群聚飲……。」目前吉貝要地區每年在農曆九月初四至初五舉行的祖靈祭以「夜祭」和「嚎海」儀式為主，儀式的重點是「獻豬」與「牽曲」。西拉雅人在不同地區的祭祖日期可能相差幾天，但是都在農曆九月舉行。

十七世紀荷蘭人宣教的成果輝煌，許多西拉雅人集體改信基督教，並學會用「新港語」（以羅馬字母拼寫出的西拉雅族方言）讀聖經，唱聖詩。



高雄縣阿里關的「阿立祖」信仰實例之一。

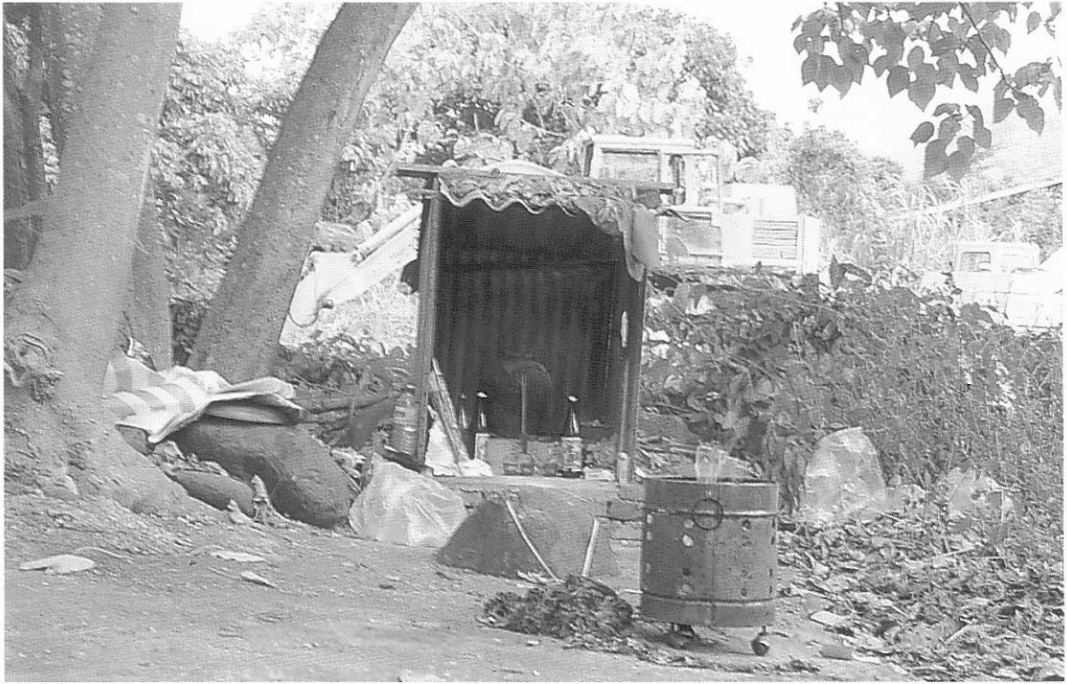


高雄縣荖濃公廨「阿立祖」祭典。



高雄縣阿里關的「阿立祖」信仰實例之二。





高雄縣匏仔寮樹下「阿立祖」的祭祀型態。



臺南縣東山鄉東河村吉貝寮的「公廨」，除了公有的「大公廨」之外，村子裡還有五個私人小公廨，又以其在村子中的地理位置分為「東公廨」、「東南公廨」、「西公廨」、「中公廨」、「北公廨」，供奉壺與清水，有的在牆上懸掛豬頭骨，稱為「將軍柱」。

## (二)西拉雅歌謠

西拉雅族在祖靈中祭保存了他們傳統的音樂，其次為與生活相關的祭典歌謠（例如《雨期的歌》、《乞雨的歌》），其它則大多數是受漢人影響，例如六龜村的《老山歌》（客家）、《雪梅思君》（歌仔調）等，曲調簡樸，可能保存了早期傳入時的形式。

清代文獻中曾記載西拉雅人「作向」的習俗，「作向」時有「向曲」和歌舞。現存祭祖的歌謠可以分為(1)公廨內祭司單獨用母語朗誦式的告念。(2)在公廨內由祭司領唱，眾人和腔的幾首歌。(3)出了公廨之後，在廣場的牽曲。歌謠多以齊唱、對唱、領唱和腔的方式進行。大部分的人只會唱和腔部分的「嘎拉哇兮」，歌詞的流傳除了記憶以外，部分是藉由少數手抄本而來，但真正能講母語又懂得意義的已經不多了。

大武壠地區，歷來有許多學者對祀壺信仰及祭儀、音樂做較多的調查與記錄，例如日人淺井惠倫（一九二七），收錄「公廨祭歌」等七首，並發行唱片，陳漢光在六龜與甲仙採記有「牽番戲」等十首（一九六二—六三），呂炳川在高雄採錄了「西拉雅族的舞蹈歌」（一九六六），機榮特譜記《芥菜歌》（一九八七），林清財在甲仙採錄了《開向之歌》等六曲（一九八七——），溫振華與溫秋菊在甲仙、阿里關、六龜、荖採錄的《搭佈勒》、《加拉活兮》等多首（一九九三——一九九五）。

## 【延伸閱讀】原住民音樂有聲資料

- 1 「花蓮卓楓國小合唱團」，一九九九，《布農族傳統兒童歌謠》；原音文化事業有限公司。
- 2 玉山神學院，一九九六，《玉山之音》「山海歡唱」；得音有聲出版社。
- 3 中臺福音傳播協會，一九九八，《水沙連報佳音：母語歌頌平安夜》。
- 4 原住民文教基金會，一九九九，《馬蘭之歌：阿美族傳統歌謠》。
- 5 水晶，一九九四，《臺灣有聲資料庫全集：傳統祭祀歌舞篇(一)：「阿美族宜灣部落豐年祭歌」》(上)(下)，CIRD 1049—2、1050—2。
- 6 水晶，一九九五，《臺灣有聲資料庫全集：祭祀音樂篇(一)：「阿美族宜灣部落豐年祭期彌撒禮拜」》，CD1051—2。
- 7 中華民國藝術基金會，水晶，一九九四，《臺灣有聲資料庫全集：傳統民歌篇(一)：阿美族民歌》，CIRD1026—2。
- 8 中華民國藝術基金會，水晶，一九九四，《臺灣有聲資料庫全集：傳統民歌篇(二)：卑南族與雅美族民歌》，CIRD1027—2。
- 9 水晶，一九九五，《臺灣有聲資料庫全集：器樂篇(一)：阿美族宜灣部落人LIFOK的口簧琴專輯》，CIRD1052—2。
- 10 水晶，一九九五，《臺灣有聲資料庫全集：民歌篇(一)：Ladin ni

- Ina 媽媽的歌—阿美族宜灣部落歌謠》：CIRD1048—2。
- 11 中法音樂協會，一九八九，「TAIWAN Chants des aborigenes Rukai et Tsou' 《臺灣鄒族與魯凱族歌謠》，France：AMFRC 9401。
- 12 雲門舞集文教基金會，一九九二，《雲門音樂系列(三)—鄒族之歌》；滾石CD—003。
- 13 雲門舞集文教基金會，一九九三，《雲門音樂系列(五)—卑南之歌：懷念年祭》；滾石CD—005。
- 14 音樂中國／風潮，一九九二，《臺灣原住民音樂記實(一)~(九)》。
- 15 風潮，一九九八，《平埔族音樂記實系列(六)南投縣埔里巴宰族Ayan之歌》，TCD—1514。
- 16 呂炳川，昭和四一—五二年間，《臺灣原住民高砂族之音樂I：阿美族、卑南族》。
- 17 呂炳川，昭和四一—五二年間，《臺灣原住民高砂族之音樂III：鄒族、雅美族、排灣族、賽夏族、平埔族》。

## 第二節 漢族民歌

### 福佬系民歌

臺灣移民中主要以福佬人佔最大宗，福佬人主要來自福建、廣東，其中以福建佔絕大多數。而福建移民中又以泉州府屬的安溪、同安、晉江、南安、惠安等縣及漳州府屬的詔安、長泰、漳浦、龍溪、南靖、平和、海澄等縣最多，以泉州府居首位。這些福佬人主要分布於臺北、臺中、彰化、嘉義、臺南、高屏等西部平原、澎湖，以及臺東的大部分、花蓮的平地等地。

「福佬系民歌」顧名思義指的是用福佬話（閩南語）唸唱的民歌。臺灣民歌不管是哪一種語系的民歌，都可分成「傳統民謠」與「創作歌謠」兩部分。「傳統民謠」又有「自然民謠」等不同的別稱，即自然流傳在民間的歌謠。換言之，是一個族群「自然衍生」的歌謠，是經由歷史篩選而為族群所共有的。因為口頭傳承，經長期不斷被重新修飾、詮釋過，故已非一人、一時或一地之作。因此它有一定的「母型」，但卻沒有絕對「正確」的版本。由於經由時空的洗鍊，而又要能為多數人所唱，因此具有素樸、凝鍊、簡單卻又豐富、真誠、深遠的特質，沒有固定的作者。「創作歌謠」屬個人創作的歌謠，有固定的作者，有時甚至連第一位主唱者都會被記錄下來。二者最大的差別，在於前者具有創作過程集體性、詞曲易



西部平原傳統民謠演唱（陳冠華）

變性、傳播方式口頭性、具鮮明的民族風格與地方色彩，是經長期時空的考驗、過濾，所流傳下來的經典之作等特徵。

童謠是兒童的歌謠，亦可分成傳統童謠與創作童謠兩部分。廣義言之，童謠可包含於傳統民謠與創作歌謠中；狹義言之，亦可獨立成單獨的一支。而相對於「童謠」，則「傳統民謠」與「創作歌謠」屬「成人歌謠」。另有些成人歌謠，經兒童傳唱，久而久之也會變成童謠。

由於臺灣福佬人是臺灣人口數最多的，所使用的福佬話也是最廣的，因此以下將分成「傳統民謠」、「創作歌謠」、「童謠」三部分，來敘述臺灣的福佬系民歌。

## ● 傳統民謠

臺灣福佬系傳統民謠，可分成「唸」的與「唱」的兩部分，而本文所要敘述的只有「唱」的部分。臺灣傳統民謠之數量，較之創作歌謠，可謂為數並不多。而一般與戲曲如南管戲、北管戲、歌子戲、布袋戲、歌舞小戲等有關的民歌，以及與說唱音樂有關的民歌，通常也都歸類於傳統民謠中（歌子戲、布袋戲等唱腔中，也常採用創作歌謠）。

### 一、經常被傳唱的福佬系傳統民謠

一般所熟知的、經常被傳唱的臺灣福佬系傳統民謠，有《五更

鼓》、《牛犁歌》、《病子歌》、《思想起》、《平埔調》（恆春調、臺東調、恆春耕農歌）、《四季春》、《牛尾絆》、《喔槓槓》、《臺北調》、《彰化調》、《走路調》、《車鼓調》、《卜卦調》、《乞食調》、《勸世歌》、《百家春》、《相思燈》、《三月三》、《點燈人》、《月月按》、《天黑黑》、《咳採茶》、《搖籃歌》、《桃花過渡》、《丟丟銅子》、《一隻鳥子》、《六月田水》、《六月茉莉》（註1）、《嵌子腳調》、《農村酒歌》、《雪梅思君》、《三聲無奈》、《三步珠淚》、《牛郎織女》、《五孔小調》、《土虱子歌》（蚯蚓歌）、《草螟弄雞公》、《一隻鳥子哮救救》、《一隻鳥子找無巢》等。其中像《天黑黑》、《搖籃歌》、《丟丟銅子》等，則同時傳唱於大人與兒童的生活中，既屬成人歌謠，亦屬童謠。

### 二、福佬系傳統民謠的分類

#### （一）依歌詞體制分類

臺灣福佬系傳統民謠的歌詞體制可分為「七字子」與「雜唸子」兩個系統。「七字子」亦稱「四句聯」，其特徵是不論歌詞有幾段，每段必四句，每句皆七個字（不包括虛字襯詞在內），與傳統七言詩很近似，雖不要求平仄韻律，卻十分講究押韻效果，是臺灣非常盛行的歌詞型態，屬整齊句，如《五更鼓》、《病子歌》、《臺北調》、《喔槓槓》、《嵌子腳調》等。「雜唸子」屬長短句，每句字數不拘，可長可短，不一定押韻，如《天黑黑》、《彰化調》、《牛尾絆》、《土虱子歌》、《一隻鳥子哮救救》等。

## (二) 依歌詞內容分類

有關歌詞內容的分類，由於研究者的不同，而有不同的分類法，以下採用許常惠先生的分類法（註2）將臺灣福佬系傳統民謠歌詞內容分為七大類：

1. 祭祀類：如《牽亡歌》、《哭喪歌》等。
2. 勞動類：如《牛犁歌》、《六月田水》、《恆春耕農歌》、《卜卦調》、《採茶歌》等。
3. 歌舞類：如《車鼓調》、《牛犁歌》、《桃花過渡》等。
4. 愛情類：如《五更鼓》、《六月茉莉》、《桃花過渡》、《草螟弄雞公》、《點燈人》等。
5. 飲酒遊戲類：如《飲酒猜拳歌》等。
6. 敘事類：如《勸世歌》、《五孔小調》、《土蚓子歌》等。
7. 童謠類：如《火金姑》、《掩咯雞》、《新娘水噹噹》、《點仔點水缸》、《搖籃歌》等。

上述歌詞內容分類，以描述愛情的歌曲最多。其中有些歌詞不只具一種分類，如《牛犁歌》既是勞動類歌曲，也是歌舞類歌曲。《桃花過渡》是情歌類歌曲，也是歌舞類歌曲等。

## (三) 依分布地區分類

## 1. 西部平原：彰南地區

西部平原範圍包括高雄縣以北、彰化縣以南的中央山脈西側的中南部平原一帶，是福佬移民最早到達開發之處。此區曲調來源有直接從閩南傳入的、有利用閩南民歌加以發展創新的、有純粹在臺

灣本土產生的。其中有些曲子，如《牛犁歌》、《天黑黑》、《一隻鳥子》、《一隻鳥子啞救救》、《草螟弄雞公》等，有說是來自閩南，有說是產生於臺灣，目前尚無定論。此地區民歌具下列特徵（註3）：

- (1) 民歌的唱法文明化、通俗化，缺少純樸的風味，此乃此地開發較早，受外來音樂或流行歌曲的影響所致。
- (2) 此地民歌數量雖較多，但大多屬福建閩南地區的古老民歌，是隨移民傳入臺灣的——閩臺共同民歌。
- (3) 此地民歌往往也可作為說唱、戲曲或歌舞小戲等的曲調演唱，因而使得民間音樂中的民歌、說唱、戲曲、舞蹈音樂等的分類，無法劃清界線。
- (4) 除《六月田水》（包括其變化型《一隻鳥子》、《一隻鳥子啞救救》）一首外，此地民歌全屬五聲音階的音組織。調式以徵調最多，羽調和宮調次之。

此區代表性作品有《天黑黑》、《五更鼓》、《牛犁歌》、《病子歌》、《彰化調》、《勸世歌》、《卜卦調》、《乞食調》、《牽亡歌》、《吟詩調》、《桃花過渡》、《六月茉莉》、《農村酒歌》、《雪梅思君》、《三聲無奈》、《六月田水》、《一隻鳥子》、《土蚓子歌》、《搖子歌》、《草螟弄雞公》、《一隻鳥子啞救救》等。

## 2. 恆春地區

恆春地區所包含的範圍，隨各時期行政區域劃分的不同，而不盡相同，此所指恆春地區，其範圍包括恆春鎮、車城鄉、滿州鄉、枋山鄉、牡丹鄉等幾個鄉鎮。

恆春地區的住民族群可分為原住民族與漢人族群。原住民族群包括排灣族、魯凱族、卑南族、阿美族、平埔族等族群；漢人族群包括福佬人、客家人，以及民國三十八年後來自中國各省的新住民等。漢人族群在恆春地區的墾拓，應始於明鄭時期，以閩粵移民為主，其中恆春鎮、車城鄉以福佬人佔絕大多數。此區由於佔地利與人和之便，而保存了臺灣福佬系民歌中最純樸、最獨特的民歌。所謂地利指此地三面環海，一面靠山，由於交通不便，地理位置偏遠閉塞，開發較晚，不易受外來科技文明等的入侵，而保有極純樸的民歌風格。所謂人和指此地人種複雜，雖包括有高山族、平埔族、福佬人、客家人等，但由於民情溫和、包容性強，而形成獨特的民俗區域，也影響了民歌的風味。

恆春地區歌謠中最具地方特色的一般稱為「恆春調」。「恆春調民謠」是「恆春地區歌謠」中最富地方特色的歌謠，而「恆春地區歌謠」又是「臺灣福佬系民歌」中最富地方風格的歌謠。「恆春調民謠」目前在恆春地區已形成相當一致且固定的用法，特指《思想起》、《平埔調》、《四季春》、《牛尾絆》、《五孔小調》等五首曲子，但「恆春調民謠」名詞之使用與組成曲調之確定，則是近二、三十年才逐漸趨於一致的（註4）。

就曲調來源言，除《五孔小調》是由外地傳入以外，其餘四首皆源於恆春地區，是道地的恆春民謠。其中《思想起》、《平埔調》已流傳全臺各地，且經常被用於國小音樂教材中，而《思想起》則通常被視為「恆春調民謠」之代表。《四季春》與《牛尾絆》仍只傳唱於恆春地區，為恆春地區所獨有的曲調。就歌詞體制言，除

《牛尾絆》為二句式，每句字數不定外，其餘皆屬「七字子」形式。就演唱方式言，以單音唱法中的曲調唱法為主，以獨唱、對唱為多，未見有合唱形式。就伴奏言，最常使用的伴奏樂器是月琴。有些自彈自唱，有些由他人伴奏，但無伴奏的演唱也經常可見。以曲調言，《思想起》、《四季春》、《五孔小調》等常用月琴伴奏，而《平埔調》、《牛尾絆》通常不用月琴伴奏。以地區言，恆春鎮與車城鄉的演唱，月琴伴奏是不可缺少的，而滿州鄉則大部分為無伴奏形式。完整的月琴伴奏，應有前奏、間奏、後奏三部分，所用月琴與臺灣各地常見的月琴無異（註5）。

大體言之，恆春調民謠多屬山歌風格，詞曲具相當即興性，演唱自由、多變化，且常用滑音與變化半音裝飾。以《思想起》為例，歌詞道盡了人間的喜怒哀樂，喜事、喪事、高興、悲傷時皆可唱；而其曲調的起伏則更是變化多端，唱法相當豐富、即興。

在此要特別一提的是《平埔調》（臺東調）。平埔調不論名稱或來源，都有不同的說法，但卻皆與原住民族歌謠有極深厚的關係。我們不能因其曲名為《平埔調》，就直接斷定其源自「平埔族」，因其也有可能源自排灣族、魯凱族、卑南族或阿美族等其他族群。我們也不能因其名為《臺東調》，就斷定其源自「臺東」，因臺東與恆春在開發過程中有極密切的關係，族群在兩地的遷移亦有史可證。但從傳唱情形來看，《平埔調》被視為恆春調民謠之一，是無庸置疑的。民國四十一年八月，屏東縣滿州國小校長，也是業餘作曲家的曾辛得先生，在省教育會發行的《新選歌謠》月刊上，發表了《耕農歌》，曾辛得作詞，國語發音。此曲係根據《平埔調》之雛型改

編、創作而來，後被徵選為國小音樂教材，也曾是臺灣區合唱比賽的指定曲。於是藉著《耕農歌》的發表，《平埔調》開始流傳於恆春以外的地區，今已傳唱全臺各地。臺語版（閩南語發音）的《平埔調》進入城市後，約西元一九五〇年代被歌子戲吸收成哭調曲牌的《三聲無奈》，一九六〇年代中期蛻變成臺語流行歌曲的《三聲無奈》。一九七〇年，



恆春地區傳統民謠演唱，月琴伴奏（董添木、董延庭）

隨著臺灣電視公司的開播，應時代潮流之所需，《平埔調》又做了一次蛻變，由郭大誠（本名郭順祥）譜成《青（生）蚵子嫂》，成為電視連續劇的主題曲。故知《耕農歌》、《三聲無奈》、《青蚵子嫂》等皆由《平埔調》衍生蛻變而來。

### 3. 北宜地區等地

北宜地區等地包括大臺北地區、蘭陽地區，以及其他無法列入西部平原與恆春地區的地方。蘭陽地區包括頭城、礁溪、宜蘭、羅東等地。此地同恆春地區一樣，受到地利與人和的影響，所保存的民歌亦具有相當質樸獨特的風格。所謂地利指的是此地三面環山，一面面海，地理環境閉塞，加以開發較晚，受外來文明刺激較慢。所謂人和指的是此地人種亦複雜，雖有平埔族、福佬人、客家人等的雜處，但民風純樸，各族群間的文化能彼此包容，因此能保有質



《青蚵子嫂》作者郭大誠演唱



樸的風格。此區常見的民歌有《丟丟銅子》、《喔槓槓》、《宜蘭調》、《一隻鳥仔找無巢》等。

受外來文化及科技文明刺激越深的地方，其傳統文化則越薄弱。而臺北自清中葉後，就一直是政、經、商的中心，因此就臺灣而言，臺北可說是最沒有民族音樂文化的地方。此區尚保留的民歌有《臺北調》、《崁子腳調》、《艋舺哭調》等，皆歌子戲常用曲牌之一。

大體言之，臺灣福佬系傳統民謠，在音域方面，主要集中在八、十二度之間，而以八度最多。在音階方面，主要以五聲音階為主。在演唱方式方面屬「單音唱法」，包括朗誦唱法、曲調唱法與對唱唱法。在伴奏樂器方面，以擦絃樂器、撥絃樂器類為主，有殼子絃、大廣絃、喇叭絃、月琴、三絃等，很少採用吹管樂器與打擊樂器類伴奏。在音樂風格上，早期臺灣福佬先民，在離鄉背景謀生的情況下，披荊斬棘，勤奮刻苦的開拓臺灣，他們所具有的樂觀進取、激昂強悍的民族性，也呈現在民歌上。因此使得臺灣福佬系傳統民謠多具有剛健、活潑、歡愉、輕鬆、詼諧、青春而富活力、勇健而富理想的風格。

## ● 創作歌謠

所謂「臺灣福佬系創作歌謠」即一般所謂的「閩南語創作歌謠」、「臺灣通俗歌謠」或「臺灣歌謠」。「流行歌曲」又稱「城市歌曲」，是創作歌謠的一種，但創作歌謠並不一定是流行歌曲。有

些創作歌謠，在品質與技巧上雖屬上乘，卻不一定能造成流行，有的甚至不久即默默消失。有些創作歌謠，在品質與技巧上雖無特色，卻能造成流行旋風，風光一時。另有些創作歌謠創作之初也許沒造成流行，但也許有一天風雲際會又造成大流行也不一定。一首創作歌謠能否流傳下來，不能光從流行性來看，因時代性是佔很大因素的。一首創作歌謠若能經得起時代考驗，必能成爲經典之作而長久流傳下去，甚至揚名海外成爲國際性歌曲。

### 一、創作歌謠產生的背景

臺灣福佬系創作歌謠產生的時代背景，大致有三種（註6）：

#### （一）非武裝抗日時期社會運動歌曲的產生

根據莊永明先生所言，至目前（一九九七年）爲止，文獻上所能找到的一九三二年以前的閩南語創作歌謠只有《美臺團團歌》（美臺團詞，蔡培火曲）、《臺灣自治歌》（蔡培火詞曲）、《咱臺灣》（蔡培火詞曲）、《農民謠》（賴和詞，李金土曲）四首曲子（註7），這些歌曲皆與當時「非武裝抗日民族運動」息息相關，屬社會運動歌曲。前三首皆以愛鄉愛民爲出發點，來描寫臺灣之美，並能激發人民愛臺灣之心，是具強烈抗日意識的愛國歌曲。

#### （二）電影與唱片的逐漸普及

一九三二年《桃花泣血記》（一般被認爲是第一首閩南語創作歌謠流行歌曲）產生時，正值電影與唱片普及的時候，而臺灣閩南

語創作歌謠又是隨默片電影的需要及唱片的發行而產生、興盛。因其在電影與唱片逐漸普及時，電影與唱片便成爲創作歌謠一股強而有力的推動力量。

### (三) 受到新文學運動的影響

一九三〇年代正值新文學運動興盛時期，閩南語創作歌謠不論作詞者或推動者，有很多都是當時臺灣新文學運動相當出名的人物，如賴和、陳君玉、廖漢臣等人。這些新文學運動產生的作品，有不少都被譜成歌曲，灌成唱片。但很可惜的，這些作品有的並沒有造成流行，有的則隨唱片的消失而沒有留傳下來。但無論如何，由於新文學運動人士的參與，無形中也帶動了閩南語創作歌謠的蓬勃發展。

## 二、創作歌謠流行歌曲的誕生

臺灣第一首詞曲均由臺灣人自我創作（非改編）的閩南語創作歌謠流行歌曲，一般被認爲是產生於一九三二年的《桃花泣血記》（註8）。《桃花泣血記》爲默片電影《桃花泣血記》的宣傳曲，以片名爲曲名。當年上海聯華影業製片公司出品了一部名爲《桃花泣血記》的默片電影，在臺北市大稻埕永樂戲院放映時，片商爲配合在臺首映與招徠觀眾，乃聘請當時大稻埕兩位著名的辯士（註9）詹天馬與王雲峰，爲影片作「宣傳歌」。沒想到這首與電影同名的

宣傳歌，卻造成大轟動。作詞者詹天馬以「七字子」的形式寫成，劇情在敘述富家子弟與貧窮人家女兒，在門不當戶不對的舊式封建禮教束縛下，爲爭取婚姻自由而奮鬥的過程，可惜最後兩人終究不能「有情人終成眷屬」的悲懷感人的故事。作者王雲峰以五聲音階宮調式，一段體的體裁寫成。

《桃花泣血記》隨著電影的放映，很快引起群眾的共鳴，不僅逐漸流傳臺灣，造成大轟動，後也流傳到福建廈門一帶。當時日本哥倫比亞唱片公司在臺代辦人柏野正次郎，見《桃花泣血記》電影賣座奇佳，乃將此曲灌錄成唱片發行。後爲拓展業務，又鼓勵本土作家創作具有「臺灣味」的詞曲作品，並錄製成唱片發行。由於大發利市，使得其他唱片公司也紛紛成立、仿效，因而造成閩南語創作歌謠的蓬勃發展。雖然《桃花泣血記》曾一度被遺忘，但由於其「歷史性」，近年來又被重新演唱，並改編成演奏曲，可見其所具歷史背景的重要性與影響力。

## 三、創作歌謠流行歌曲的發展

臺灣閩南語創作歌謠流行歌曲，源於日治時期臺北市大稻埕一帶的淡水河邊，而其推廣也在此。大稻埕日治時期是臺北人生活的重心，而當時的淡水河不但乾淨秀麗，如詩如畫，也充滿異國情趣，不但是散心、約會的好去處，更是作家尋找靈感的泉源。因此有許多作品和作家在這裡產生，前者如《望春風》、《白牡丹》、

《河邊春夢》、《補破網》、《淡水暮色》、《鑼聲若響》等；後者如詹天馬、王雲峰、李臨秋、周添旺、陳達儒、陳秋霖、陳君玉、林清月等，不是在這裡出生，就是曾在這裡長期居住過。而民國四十二年，在淡水河邊出現的露天歌場，在當年物質生活較缺乏時，提供了人們休閒生活的最佳場所，因此有很多的歌曲，如《青春悲喜曲》、《賣茶姑娘》等，都是在淡水河邊的歌場、茶座中，口耳相傳唱開的。有許多紅極一時的歌星，如洪一峰、紀露霞、張淑美、張美雲、陳秋玉、林英美、鍾瑛等人，也都曾在淡水河邊的露天歌場演出過。因此對閩南語創作歌謠流行歌曲而言，淡水河是扮演著重要的角色。

自一九三二年第一首閩南語創作歌謠流行歌曲誕生後，迄今已過一甲子，六十多年來，其歷經日治時期的皇民化運動、國民政府時代的二二八、白色恐怖事件和國語運動的推行等政治因素的影響，以及學術界的輕忽，使得流行歌曲如同母語般，被壓抑、排斥、扭曲，甚至一直被定位於低俗、淺陋、沒格調、沒水準的層面。事實上，流行歌曲如同商品一樣，都會流行、風光一時，但隨著熱潮的減低，有的因而褪色、消失，有的則經得起考驗而流傳下來。這些獲得肯定而流傳下來的歌曲，必具有時代性、歷史性、民族性與鄉土性，是真摯感人的。其地位同傳統民謠一樣，反映了民眾的心聲，與民眾的生活層面息息相關，因此自有其地位與存在價值，是不容忽視與貶低的。

六十多年歲月中，閩南語創作歌謠曾有過三次創作高峰期，二次被封殺黑暗期，以下就其發展簡史，分成一九四五年以前與一九

四五年以後兩階段，敘述於後。

#### (一) 一九四五年以前的閩南語創作歌謠

##### 1. 第一次高峰期：(一九三二—一九三九)

一八九四年中日甲午戰爭清廷戰敗，隔年簽訂馬關條約，將臺灣割讓給日本，從此臺灣淪為日本的殖民地，前後達五十一年之久。此時期，日殖民政府極力消彌臺灣的民族意識，尤以盧溝橋事變及太平洋戰爭爆發後更變本加厲，對臺灣的文藝戕害很深，閩南語創作歌謠也難逃此命運。從一九三二年至一九三九年最後一家唱片公司（東亞）歇業為止，可算是臺灣閩南語創作歌謠的第一次高峰期，其中又以一九三二—一九三六年為最巔峰。此時期閩南語創作歌謠具如下特徵：

(1) 此時期的創作時間雖僅短短八年，但由於受到《桃花泣血記》的影響，唱片公司如雨後春筍般紛紛成立，使得創作人才輩出，因而產生了大量作品。由於歌詞題材大多局限於男女情感的描寫，在如此狹窄的範圍內，若非有深刻的描述，不足為人所欣賞，於是作品一再琢磨，而使得這些作品愈發精緻動人（註10）。因此其中佳構源源不絕，今一般所謂的「臺語老歌」則大多是此時期的作品，如《望春風》、《月夜愁》、《雨夜花》、《四季紅》、《白牡丹》、《河邊春夢》等，至今仍為歌壇中的最愛。戰後雖也有佳構產生，如《望你早歸》、《補破網》、《燒肉粽》、《杯底不可飼金魚》、《阮若打開心內的門窗》等，但能流傳於世的，在比例上遠不及日治時期的「老歌」多。

(2) 此時期由於生活在異族統治之下，因此作品風格多半顯得悲情、消極、無奈，如《雨夜花》、《月夜愁》、《心酸酸》、《心茫茫》等，但也有如《四季紅》、《青春嶺》、《滿山春色》、《滿面春風》等輕快、歡愉之曲。

(3) 古今中外的歌謠，皆以「情歌」佔最大宗，此時期作品內容仍以「愛情」為主要題材，但也出現了少部分如《失業兄弟》、《農村曲》等生活寫實的歌曲，但此二曲也因過於「寫實」，而遭禁唱命運。

(4) 無論在曲風或用詞上，逐漸走出窠臼，不再局限於七言律詩古文學作法。曲調上也脫離老調，創作上可說是一種轉變（註11）。歌詞形式以三段式為主，次為二、四段式。二段式如《望春風》、《自由船》、《路滑滑》、《天清清》等；四段式如《懺悔》、《對花》、《四季紅》、《送出帆》、《一個紅蛋》等。亦有一段式的，如《美麗島》、《南風謠》、《一心兩岸》等。

(5) 音域在八、十三度之間，音階多採用五聲音階宮調式，曲式則多為一段體。此期風格較具臺灣鄉土色彩（註12）。拍子多為偶數拍子，但也有三拍子的，如《雨夜花》、《自由船》、《風中煙》、《送出帆》、《河邊春夢》、《江上月影》等。

(6) 至今仍傳唱的經典之作，歌詞多為對稱字數且押韻，可在一段曲調中表達完整的含義，且有一氣呵成之感，此乃精心思考而成之作（註13）。此時期作品以先有詞後譜曲的情形居絕大多數，而詞曲同一人者較少，如《春宵夢》（周添旺詞曲）、《春花望露》（江中清詞曲）、《打拳賣膏藥》（江中清詞曲）等。

(7) 伴奏樂器以西洋管樂器、絃樂器為主，如小提琴、薩克斯風、小喇叭、鼓、鋼琴等（註14）。

(8) 當時「新文學運動」的文人作家，有不少也參與此行列，不僅為流行歌壇效力，也提筆創作歌詞，如黃得時、廖漢臣、陳君玉等人，惜很少有作品傳唱下來。

(9) 作曲者有的雖學過西洋音樂技巧，但也有歌子戲班的民間藝人參與，如陳秋霖、蘇桐、陳冠華（陳水柳）等人，因此保有偶數拍子及五聲音階與自然小音階等特有的「臺灣民謠風」曲調，其鄉土情懷濃郁不化（註15）。

(10) 日治時期閩南語流行歌曲，不僅流傳於臺灣，也流傳於中國大陸沿海、日本及東南亞閩南語系地區。

## 2. 第一次斷層期：（一九四〇～一九四五）

對閩南語創作歌謠而言，一九四〇至一九四五年是皇民化運動後的沈寂黑暗期。日殖民政府為能更有效達到消滅臺灣民族意識的野心，讓皇民化運動喧囂日上。不但封殺、禁演歌子戲等各種戲曲，更有感於閩南語創作歌謠流行歌曲所帶來的反日思潮，乃下令禁唱臺灣歌，甚且提倡所謂「新臺灣音樂運動」。如利用臺灣歌謠曲調，填上日文歌詞演唱等，使得閩南語創作歌謠落入了黑暗時代，直到一九四五年日本戰敗投降，大戰結束。此時期閩南語創作歌謠遭到作家封筆、改行或被迫寫助戰軍歌；唱片公司歇業；作品被盜用，如《望春風》被改成《大地在召喚》、《雨夜花》被改成《榮譽的軍夫》、《月夜愁》被改成《軍夫之妻》等的衝擊。此時期日本歌可說佔據、流行整個臺灣。

### 3. 重要代表作品：（一九四五年之前）

創作歌謠就數量言，遠較傳統民謠超出很多。此時期作品可說不勝枚舉，今一般較常聽到且相當具代表性的作品，如《望春風》、《月夜愁》、《一個紅蛋》、《雨夜花》、《人道》、《農村曲》、《碎心花》、《河邊春夢》、《春宵吟》、《滿面春風》、《心酸酸》、《白牡丹》、《悲戀的酒杯》、《雙雁影》、《秋夜曲》、《青春嶺》、《月夜嘆》、《送出帆》、《三線路》、《四季紅》、《港邊惜別》、《我的青春》、《老長壽》、《滿山春色》、《春宵夢》、《春花望露》等。

### 4. 重要代表作家：（一九四五年之前）

此時期重要代表作家，作詞者有詹天馬、李臨秋、周添旺、陳達儒、廖漢臣、許丙丁、陳君玉、施祖德、黃得時、蔡德音、周若夢、顏龍光等人。其中陳君玉、廖漢臣、黃得時等人，是新文學運動中的著名人物。重要作曲家有王雲峰、鄧雨賢、陳秋霖、蘇桐、邱再福、姚讚福、黎明（楊樹木）、吳成家、張新興、江中清、林綿隆、林禮涵、王福、陳水柳、郭玉蘭、朱火生等人。其中周添旺、江中清等人，不但是作曲家，也是作詞家。而王雲峰、鄧雨賢、蘇桐、邱再福，則被譽為當代作曲界的「四大金剛」。王雲峰、吳成家等係留日音樂家；鄧雨賢等畢業於師範學校後留學日本；姚讚福等出身教會學校，故知此期重要作曲家有出身師範學校、教會與留學日本等的。

### （二）一九四五年以後的閩南語創作歌謠

#### 1. 一九四五～一九七〇年代

##### （1）短暫的第二次高峰期：（一九四五～一九四七）

一九四五年臺灣光復，舉國歡騰，對閩南語創作歌謠而言，是個重新充滿創作力的時代，然此情況只維持了二、三年，至一九四七年二二八事件發生後，再度陷入黑暗期。

##### （2）第二次斷層期：（一九四七～一九七〇年代）

##### ① 二二八事件的發生：（一九四七年）

一九四七年二二八事件發生後，知識界遭空前劫難，不少臺灣菁英莫名失蹤或死亡。在這之後的白色恐怖時代，大部分作家為求自保不得不封筆，少部分則暫時停筆。

##### ② 國語運動的推行：（一九四六～一九八七）

一九四六年成立「國語推行委員會」，大力推行國語運動，強力封殺閩南語。語言本是溝通工具，為達到某些政治目的，推行國語原無可厚非，但卻在教育上、媒體上刻意污蔑、封殺臺語，閩南語創作歌謠也因此遭受到既深且鉅的創傷與後遺症。從一九四六年「國語推行委員會」成立，至一九八七年戒嚴令解除，其間由於國語運動及國語歌曲的興起與興盛，使得閩南語創作歌謠進入了更漫長的黑暗時期。光復後的閩南語創作歌謠，不論時間、數量、經典之作，反不如日治時期有成就，但卻產生了大量的「混血歌曲」。所謂「混血歌曲」（半價歌曲）是指將日本曲調填上中文歌詞（閩南語、國語都有），而只需付歌詞的創作費而言。這種「日本曲臺灣詞」的歌曲，與日治皇民化「新臺灣音樂運動」時代的情形不同，這些混血歌曲曲調雖無臺灣民族意識，但歌詞卻具臺灣味，因

此在有總比沒有好的情況下，倒也慰藉了不少臺灣人的心，也延續了臺灣歌謠不致斷根的生命。由於外來歌曲的充斥、國語歌曲的盛行，加上唱片業者的短視，使得由日治時代延續過來頗富盛名的作家，在不合理的競爭環境下，不是退休、改行，就是窮困、潦倒、貧病交加，甚為可惜，否則今日必能留下更豐富動人的好歌。葉俊麟（本名葉鴻卿）、文夏（愁人）等是此期相當重要的作詞家之一，尤其是葉俊麟，不但創作了相當豐富的作品，更寫下了不少膾炙人口的經典之作。今仍不斷被傳唱的重要的混血歌曲，如《孤女的願望》、《快樂的炭礦夫》、《悲情的城市》、《可憐戀花再會吧》、《送君情淚》、《臺北發的尾班車》、《再會夜都市》、《田庄兄哥》、《惜別夜港邊》、《溫泉鄉的吉他》、《媽媽請你也保重》、《悲戀的公路》、《星星知我心》、《黃昏的故鄉》、《快樂的行船人》、《哀愁的火車站》、《南都之夜》、《難忘的鳳凰橋》、《心所愛的人》、《快樂的出航》、《苦海女神龍》、《懷念的播音員》、《山頂上的黑狗兄》等。

### (3) 特徵：（一九四五—一九七〇年代）

① 光復初期由於剛脫離異族統治，在一片歡暢對未來充滿憧憬的環境下，出現了不少輕鬆、活潑、快樂的曲子，如《黃昏再會》、《杯底不可飼金魚》等。

② 此期作家因有些是留學日本歸國的，故有些作品帶有東洋味。

③ 光復初期閩南語創作歌謠，歌詞內容大致可分成情歌、生活寫實歌曲與其他歌曲三大類。情歌方面，一方面延續日治時期的幽

怨悲情風格，如《望你早歸》、《港邊惜別》、《秋風夜雨》、《安平追想曲》等；另一方面，也因風氣漸開，而創作了一些互訴衷情的歌曲，如《黃昏再會》、《我有一句話》、《為著你》、《阮若打開心內的門窗》等的歌曲。生活寫實歌曲方面，有《燒肉粽》、《收酒罈》等膾炙人口的佳作，然此二曲也曾因「寫實」而遭禁唱。至於其他歌曲方面，有描寫思鄉、勸世、景物等題材的歌曲（註16）。

④ 此期作品音域多在九—十三度之間。音階除以往慣用的五聲音階、自然小音階外，也用了西洋大小音階。曲式除以往較常用的一段體外，也加入了二段體與五句型的曲式（註17）。拍子則以偶數拍子為主，但也有不少三拍子的，如《秋怨》、《相思海》、《補破網》、《純情恨》、《蝶戀花》、《月下愁人》、《長宵自嘆》、《落花淚影》、《安平追想曲》等。

⑤ 同日治時期一樣，此期歌詞淺顯易懂，音韻自然，以三段式居多，次為二、四段式。二段式如《純情恨》、《賣豆乳》、《暗淡的月》、《赤崁樓之戀》等；四段式如《燒肉粽》、《落雨天》、《煙酒歌》、《蝶戀花》、《寶島曼波》、《寶島四季謠》、《阮若打開心內的門窗》等。亦有少見的五段式，如《驚某歌》等。

⑥ 伴奏樂器同日治時期一樣，仍以西洋管樂器、絃樂器為主，只是各部所使用的支數較多，氣勢較雄厚。總之，一九七〇年代（第一代本土國語歌曲產生之前）普遍上整個演奏技巧都不是很高，居純伴奏地位，主要以人聲為主（註18）。

⑦ 同日治時期一樣，此期作品仍以先有詞後譜曲的情形居多

數，而詞曲同一人者也較少見，如《收酒罈》（張邱東松詞曲）、《燒肉粽》（張邱東松詞曲）、《杯底不可飼金魚》（呂泉生詞曲）、《思鄉》（姚讚福詞曲）、《老長壽》（張新興詞曲）、《蝶戀花》（洪一峰詞曲）、《飼鴨姑娘》（周宜新詞曲）等。

⑧一九五七年代是臺語影片的黃金時代，常有以流行歌曲曲名作為片名的，如《港都夜雨》、《雨中鳥》、《黃昏再會》、《海邊風》、《心酸酸》、《雨夜花》、《月夜愁》等的。

#### (4)重要代表作品：（一九四五～一九七〇年代）

此時期作品今尚經常聽到且具相當代表性的歌曲，如《搖籃子歌》（呂泉生曲）、《望你早歸》、《收酒罈》、《苦戀歌》、《補破網》、《異鄉夜月》、《孤戀花》、《燒肉粽》、《黃昏再會》、《杯底不可飼金魚》、《我有一句話》、《青春悲喜曲》、《煙酒歌》、《港都夜雨》、《安平追想曲》、《秋風夜雨》、《思念故鄉》、《為你著你》、《阮若打開心內的門窗》、《鑼聲若響》、《春風歌聲》、《秋怨》、《淡水暮色》、《思慕的人》、《關子嶺之戀》、《舊情綿綿》、《暗淡的月》、《送君珠淚滴》等。其中《望你早歸》、《燒肉粽》、《補破網》、《杯底不可飼金魚》，即一般所謂的「戰後四大名曲」。

#### (5)重要代表作家：（一九四五～一九七〇年代）

此時期作家有些是延續日治時期的作家，如陳達儒、周添旺、姚讚福等人。有些則是新參與的，其中有些是在日本受過正規音樂教育的，如楊三郎、許石、吳晉淮、呂泉生、郭芝苑、葉俊麟等。這時期重要作詞家有李臨秋、周添旺、陳達儒、那卡諾（黃仲

鑫）、張邱東松、林天津、呂泉生、呂傳梓、王昶雄、林天來、鄭志峰、葉俊麟等。重要作曲家有王雲峰、蘇桐、呂泉生、楊三郎、許石、吳晉淮、侯賜泉、洪一峰、郭芝苑等人。其中周添旺、張邱東松、呂泉生、洪一峰等人是作詞家，也是作曲家。而洪一峰除作詞、作曲外，也是相當優秀的演唱者。

#### 2. 一九七〇年代之後：第三次高峰期

當臺灣音樂淪為日本音樂的殖民地時，一九七一年電視「金曲獎」掀起了「校園歌曲運動」風潮，最初抱持的目的是「用自己的心聲，譜出自己的歌」。因此校園歌曲運動可說是一種自覺性、批判性與本土意識型態的歌曲運動，是建立在對抗商業音樂、西洋音樂的基礎上，也是知識青年對本土文化產生自覺的自省運動。由於當時政治環境、意識背景皆有所改善，社會也多元化，因此又重新燃起創作歌謠的希望之火，林二、簡上仁首先開啓了第三次高峰期。緊接著一九八七年解嚴，喊出雙語教育。不少音樂界、文學界的作家開始參與，甚至音樂結合文學，用現代的詩譜曲，使得新人輩出，佳作連連。而新住民的第二代也開始以唱閩南語創作歌謠為樂，閩南語創作歌謠一下子變成流行歌壇的主流。今天不論在卡拉OK、KTV等地，總會聽到這些臺語老歌或新創作的流行歌曲。

一九七〇年代以後經常被傳唱的作品，如《酒店門前》、《正月調》、《西北雨》、《心內事無人知》、《春花不敢望露》、《阿爸的飯包》、《心情》、《風飛沙》、《相思雨》、《相思海》、《針線情》、《桂花巷》、《浮生千山路》、《客途秋恨》、《半暝行》、《小陽春》、《壓歲錢》、《阿母的頭毛》、《不通吝惜咱感情》、

《請你聽我講》、《愛拼才會贏》、《舞女》、《今夜又閣塊落雨》、《浪子的心情》、《行船人的純情曲》等。

臺灣閩南語創作歌謠流行歌曲發源於淡水河邊，經六、七十年的發展，其間雖經日治皇民化運動、二二八事件、白色恐怖時期與國語運動的推行，而飽受壓抑、摧殘，然今不僅傳唱於臺灣各個角落，也多次登上國家音樂廳演唱、演奏。而有些曲子則早已風靡全球，在中、日、歐、美等地都有人在唱，如《望春風》、《雨夜花》、《補破網》、《望你早歸》、《港邊惜別》、《秋風夜雨》、《舊情綿綿》、《港都夜雨》、《淡水暮色》、《安平追想曲》、《杯底不可飼金魚》等。有些甚至被編成演奏曲，由國內、外著名管絃樂團演奏，也流行全球。

閩南語創作歌謠數量實在多得不勝枚舉，就連經得起時間考驗的經典之作亦如此。相關的著作也不少，只可惜不同版本的資料常有出入。撇開作者傳記、創作動機、歌詞意義外，連最基本的創作年代、創作者，都常有張冠李戴或各說各話的地方，或因訛唱或誤傳，而改變了原作的意境或意義。尤以創作年代為最，有的創作年代甚至相差達十年以上之久，如《心酸酸》、《母啊喂》、《送出帆》等，因此在引用有關此方面的資料時宜謹慎。

## ● 童謠

### 一、童謠與兒歌

「童謠」與「兒歌」皆「兒童歌謠」的簡稱，閩南語稱「囡子歌」，是屬於小孩子的歌謠，有大人唸唱給孩童聽的，也有孩童

自己唸唱玩樂的。自來對「童謠」與「兒歌」持有不同的看法，有主張「童謠非兒歌」，有主張「童謠即兒歌」的。然古今對「童謠」與「兒歌」持不同看法，只是觀念與界定範圍的寬窄不同而已。古人多認為「謠」與「歌」應有所分，並把「童謠」局限在政治性預測的小範圍內。而今人則多認為童謠即兒歌，兒歌即童謠，不需把童謠局限在政治性預測的小範圍內，亦即童謠（兒歌）包括「唸的謠」與「唱的歌」，故就今日言、廣義言，童謠就等於兒歌。臺灣福佬系傳統唸謠，不只謠辭及韻律等具節奏感，近世有心人士更將之加上樂調，如施福珍等人（註19）。

### 二、緣起

臺灣福佬系童謠起源於何時，尙難確定。但一七二一年（康熙六十年）臺灣曾流行一首童謠，歌詞為「頭戴明朝帽，身穿清朝衣，五月歌永和，六月還康熙。」這首童謠似乎被認為是文獻上有稽可考的最早的臺灣福佬系童謠，初由郡城（今臺南市）的兒童傳出，一時風靡全島。這是一首敘述朱一貴反清，進攻郡城，隨得隨失的童謠，是文人用以諷刺、揶揄朱一貴的，不是從兒童生活中產生出來的，字句沒有兒童的口吻，內容沒有兒童心性的表現，所以流傳不久就銷聲匿跡了（註20）。

### 三、產生的方式



臺灣福佬系童謠產生的方式，大體言之有三，一為傳統留下的，屬唸謠，俚語用得最多；一為兒童集體創作的，是由兒童自己創作、自己修正的，故歌詞較為生活化、通俗化；一為大人為兒童創作的，是由文學家或音樂家等為兒童所寫的，歌詞經潤飾，故較為文雅。不論是兒童集體創作，或是大人為兒童譜寫的童謠，都必須充滿兒童喜愛的色彩，成為兒童群體的傳承，才能保持生命，繼續流傳下去，否則將隨時間而消失。

臺灣福佬系傳統童謠（唸謠）主要來自兩個地方，一為隨移民自閩南傳入；一為在臺灣本土產生。有些主題相同，內容相同或不盡相同，但卻兩地都有，因此難以斷定產生於臺灣或來自閩南，如《天黑黑》、《月光光》等。至於創作童謠，曲調當然是由本土作家在本土創作的，但歌詞則有以傳統唸謠詞為歌詞的；有以傳統唸謠詞為主，再加以變化、修飾或改編的；有某段採用傳統唸謠詞或經修飾，某段為新創作的；有全為新創作的四種。

#### 四、發展

臺灣福佬系童謠的發展，大致可分成二階段四時期，一為光復前的唸謠時期；一為光復後的創作童謠時期，又分為播種期、漫長的黑暗期，以及萌芽、成長期。

臺灣福佬系童謠光復前屬唸謠時期，只唸不唱。民國三十五年後，推行國語運動，禁講閩南語，在講閩南語被罰錢、罰站、掃廁所、做勞動服務、掛狗牌等情況下，少有人敢唱、敢寫閩南語童

謠。直到民國七十六年解嚴後，才又開始活絡起來。因此從民國三十五年至七十六年，約四十年期間，可說是臺灣福佬系童謠的漫長黑暗期。解嚴後，音樂家與文學家為傳統唸謠譜曲或創作新曲，可惜沒有兒童可幫忙唱（不會講或講不流利），故流行不起來。近年來由於有心人士的大力推動，不論在創作或演唱上，才漸漸流行起來，相信在本土化潮流的趨動下，福佬系童謠會繼續蓬勃發展。過去為臺灣福佬系童謠默默奉獻心力，即使在漫長黑暗時期也不放棄理想的，首推施福珍先生。不論在作曲、作詞上，他都寫下了不少膾炙人口的童謠，如《大籬呆》、《點子膠》、《捉毛蟹》、《田庄的枝子冰》等。另有文學家為童謠作詞的，如王金選、邱傑等人。而簡上仁則不論在作曲、作詞，尤其是推廣上更是盡心盡力。

#### 五、分類

臺灣福佬系童謠數量依非正式統計，有數百首之多，其中大多屬傳統唸謠，內容涉及的範圍相當廣，分類方式也多樣，有依題材、歌詞結構型態、歌詞內容、演唱者與唸唱形式、性質與功能等不同方式來分類的。而同一種分類法，又由於作者的不同，也常有不同的呈現方式，以下僅就歌詞結構型態及歌詞內容，各舉一位作者做分類：

##### (一) 依歌詞結構型態分類

臺灣福佬系童謠歌詞句式十分自由，概以三、五、七言為基

本，其間常插入長句，使整首童謠句式顯得自由、活潑、多變化。其歌詞結構型態大致可分成五大類（註21）：

### 1. 直敘體

是平鋪直敘的敘事或內心感受的童謠，所佔比例相當大。描述人物、動物、植物等童謠中，有頗多直敘體的童謠，如《白鷺鸞》、《天黑黑》、《新娘子》、《普度來》、《可愛的老鼠》等。

### 2. 連珠式

係藉著語言押韻的功能，把每一個句子所描述的事物，前後連韻銜接而成的童謠。此類童謠亦經常被使用，題材大多活潑逗趣。其間除句尾、句頭以頂真（註22）方式相接外，句中、句末由於韻致，造成聲音多次連響效果，有如字字句句連珠相串，如同鍊條鎖結，故又稱「連鎖式」。由於連鎖的發展，把宇宙、人生原本不相干的事物牽引組合在一起，而成完整的童謠。此類童謠如《火金姑》、《月光光》、《月呀月》、《曳咯曳》、《教你歌》、《挨嘜挨》、《蝨蝨蟻》、《野柳出龜頭》、《水蛙子干》、《阿嫂美妍妍》、《雷公颯颯彈》、《喂！喂！臺灣出甜粿》等。

### 3. 對答式

是一問一答相互對口的童謠。此類童謠如《草螟子公》、《雞呀雞》、《蝨蝨蟻》、《月光光》、《曳咯曳》、《排呀排古井》、《ABC落教的偷掠豬》等。

### 4. 序數式

是按一定的數字順序，把與主體有關的事物銜接而成的童謠。如《一緣》、《放雞鴨》、《一二三》、《一的炒米香》、《一鼠賊子

名》（十二生肖歌）、《一是當朝一品》、《第一國公》、《一是一鳳亭》、《初一早》、《初一場》、《初一遊》、《正月正》、《紅田嬰》等。

### 5. 急口令

是將發聲相近的字，收韻相同的字，組合在一起，如一口氣把它唸完，會造成唇舌來不及應付，而使得語句錯亂、發噤的童謠。練習急口令不但可以使兒童辨別字音，而成人的口齒不清亦可借此矯正。臺灣福佬系急口令童謠並不多，有《一隻猴子》、《和尚弄破鼓》、《一個人姓布》等。

有些童謠不只限於一種分類，有時會橫跨其他的類別，如《月光光》、《曳咯曳》、《蝨蝨蟻》等既是連珠式童謠，亦是對答式童謠等。

### (二) 依歌詞內容分類

「傳統唸謠」只唸不唱，屬口頭傳承。由於流傳久遠，無固定作者且具易變性，同一主題常因人、因事、因物、因時、因地等而有大同小異之別，或大幅度之差異。以《天黑黑，欲落雨》為例，在臺灣至少就有三十種以上不同的版本，其中有流傳於臺北、彰化、嘉義、臺南、高雄、屏東等地的，而也有不少是大同小異的（註23）。

歌謠流播與衍變成因，不外無意的訛誤與有意的改作。無意的訛誤指如脫漏、聯綴、分裂及訛傳等現象；有意的改作指因吟唱之順口與否，以及各地風俗及方言的異同等所引起的改作（註24）。

所謂「脫漏」者，是指歌謠於傳唱之際，遺漏原歌之某一或部分情節，使原來歌詞變得簡短而言。但若以為某謠為彼謠漏記而來，恐難逃武斷之嫌，因歌謠乃民眾集體創作之功，流布時或增或刪，改換內容，使原形由簡趨繁，或由繁趨簡，均分別有其可能。所謂「聯綴」者，是指歌謠傳誦時，因順口而插入他首歌謠熟悉之詞句，導致上下句子不能銜接；或是從許多以往熟悉的歌謠中，這首摘幾句，那首摘幾句，湊成另一首新歌。所謂「分裂」者，是指某一歌謠之詞，附會上另一歌謠而言，與「聯綴」稍有差別。童謠數句之摘引或全章之附會，似乎是歌者就自己所熟憶，信口插入套語之展現，原以聲為主，內容銜接與否不甚在意，臺灣福佬系童謠這樣的例子甚多。所謂「訛傳」者，乃指兒童因口齒不清，發音含糊，或不解其意，而導致歌謠內容發生訛誤變形，傳之久遠則或為同一主題的另型（註25）。

至於童謠之有意改作，如朱自清所言「歌謠在傳布時，因各地民俗及方言之不同而引起的改變，是一種有意的改變，也是最重要的。」歌謠常會隨地域之風俗、民情、氣候、物產等之不同，而產生增減修飾。而歌謠原為方言的詩，傳遞過程全憑口耳相傳，故與方言關係密不可分。同一首歌謠流經異地，或因方言之窒礙，須更換當地民眾能接受的語言，而展現不同之貌。臺灣福佬系移民雖主要來自漳泉二府，屬同一語音系統，然仍有介音與母音之小異，常易影響諧韻與否。另臺灣福佬系童謠唸誦之餘，雖無改作之慮，然需視韻腳之諧和與否，更換口音，以求韻致流暢。由於交通之發達，人際接觸之頻繁，漳泉口音逐一混同，二音之異早已不成傳布

之礙，況臺灣福佬系童謠用韻甚為寬鬆，傳唱之際任意發出泉音漳音以求順口，乃不乏其例，此即臺灣特殊歷史環境孕育而成之一大特色（註26）。

從上述原因，知以歌謠歌詞內容做分類，並非易事，然臺灣作家中以歌詞內容來做童謠分類者並不在少數，以下將臺灣福佬系童謠歌詞內容分為十類十八項（註27）。

1. 具民族意識的歌謠：如《油炸粿》、《人插花》、《臺灣是寶島》、《故鄉的田園》等。
2. 勵志歌謠：如《困子人》（訓兒歌）、《月仔光耀耀》、《真多謝》、《小多多是個好哥哥》等。
3. 搖籃歌：如《嬰子搖》、《嬰子睏》、《嬰嬰睏》、《搖老搖》等。
4. 知識歌謠：又分成九項
  - (1) 數字歌謠：如《一年的空空》、《一的炒米香》、《一是一鳳亭》、《一二三去洗衫》、《一兼二顧》等。
  - (2) 自然歌謠：如《天公伯子》、《拜月娘》、《天頂一粒星》、《落大雨》、《西北雨直直落》、《透風落雨》等。
  - (3) 時令歌謠：如《正月正》、《紅田嬰》、《普度來》、《中秋》等。
  - (4) 動物歌謠：如《草螟子公》、《火金姑》、《可愛的老鼠》、《豬和獅》等。
  - (5) 植物歌謠：如《刺子花》、《頭戴青龍帽》、《西瓜》、《玉蘭花》等。

(6) 人物歌謠：如《愛哭神》、《阿財阿財》、《阿二哥》、《董事長》等。

(7) 名物歌謠：如《野柳出龜頭》、《喂！喂！喂！臺灣出甜粿》、《芋子冰》、《豆花》等。

(8) 器物歌謠：如《自動車》、《半天一條雲》、《一雙白皮鞋》、《我愛喇叭》等。

(9) 衛生保健歌謠：如《懶惰仙》、《嗆瞿醒》、《臭頭噴鼓吹》、《不通怪怪憨憨》等。

5. 工作歌謠：如《賣豆菜》、《玲瓏賣什細》、《捉毛蟹》、《巴布巴布》等。

#### 6. 遊戲歌謠：

(1) 兩人對戲之遊戲歌謠：

① 大人與孩童對戲之遊戲歌謠：如《挨扶扶》、《辱蝦子》、《雞子吃水》等。

② 孩童與孩童對戲之遊戲歌謠：如《放雞鴨》、《一的炒米香》、《一是當朝一品》、《打鐵哥》等。

(2) 三人以上之遊戲歌謠（群戲）：

① 抉擇之遊戲歌謠：如《第一國公》、《第一舉金槓》、《點啊點水缸》、《點啊點叮噹》、《西西西》等。

② 躲迷藏之遊戲歌謠：如《掩咯雞》、《你欲食桃，抑欲食李》、《你欲食清，抑欲食濁》、《你欲食糜，抑欲食飯》等。

③ 排甲子之遊戲歌謠：如《排阿排甲子》、《排仔排甲乙》、《排呀排古井》等。

④ 圍圈而戲之遊戲歌謠：如《圍虎陷》、《損白雷》、《小郵差》等。

⑤ 對答之遊戲歌謠（一問眾答）：如《玲瓏》、《蓬蓬，開門啊》等。

7. 逗趣歌謠：如《新娘水噹噹》、《大頭一粒珠》、《笑》、《小姐真古錐》等。

8. 抒情歌謠：如《雞子早早啼》、《姑子你來》、《吃您一碗飯》、《媳婦的苦嘆》等。

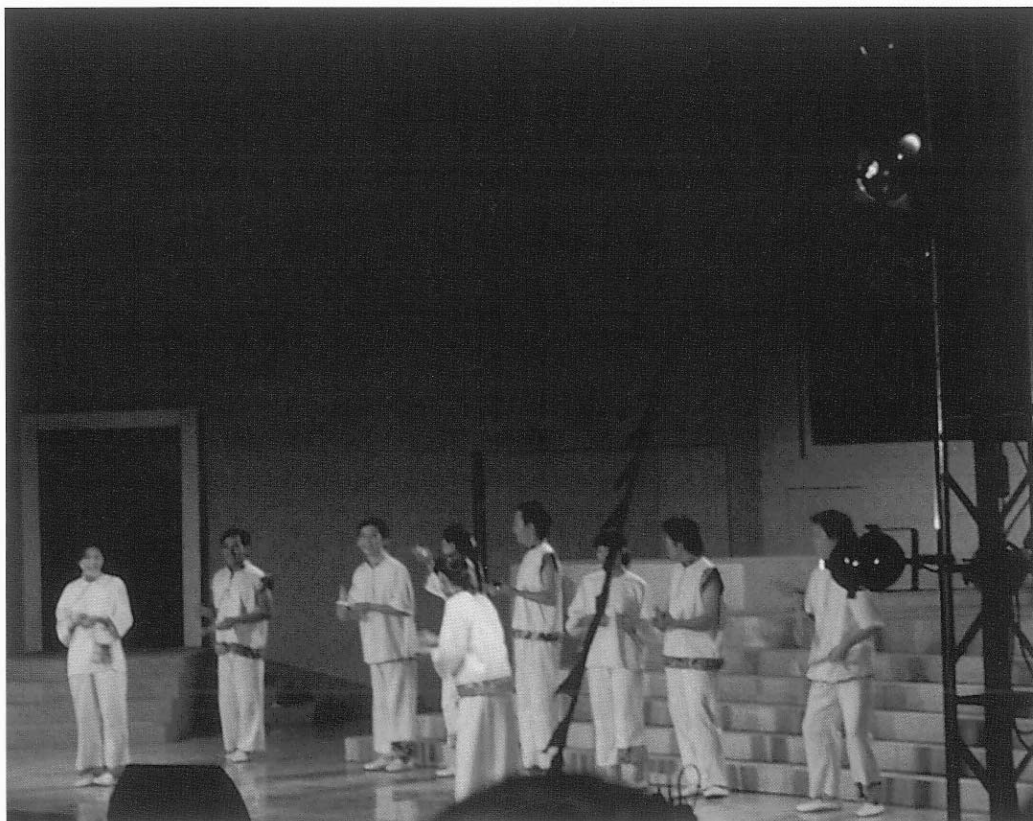
9. 故事歌謠：如《阿里巴巴的爸爸》、《三個和尚》、《猴齊天》、《老虎姑婆》等。

10. 急口令歌謠：如《一隻猴子》、《和尚弄破鼓》、《洞簫噴通宵》、《東勢抽銅絲》等。

### 客家系民歌

#### ● 臺灣客家人概述

臺灣的客家人原為中原漢族，其南遷的歷史源遠流長，從秦統一六國派兵戍五嶺始，歷經東晉五胡永嘉之亂、唐末黃巢之亂、元人南下入主中原宋室南渡、明末流寇之禍，及清乾嘉之後土客械鬥等多次政治因素，而被迫大舉南遷，直到清康熙時才正式入臺，而以雍正、乾隆時最盛行。



童謠（唸謠）演出



童謠演唱（臺視兒童文化合唱團）

明鄭時期隨行避難的客家人不多，且隨後又被清廷遣回，因此不能算是正式的移民。清廷平定臺灣的兩、三年（康熙二十五、六年）間，海禁初開，閩粵客家人因生活環境所迫，而大量東移來臺謀生，唯人數與居住地皆無法與福佬人相抗衡，主要乃因福佬人佔了地利（臺閩相距較近，渡臺容易）與人和（臺灣在明鄭時代原本就是福佬人的天下）之便等因素。臺灣的客家人大多在渡臺禁令解除後移住臺灣的，從鄭氏開臺（一六六二年）至清廷解禁（西元一七六〇年，乾隆二十五年），這百年間，閩南人在臺灣的拓殖頗有成就，再加上清廷接受施琅的建策，禁止潮、惠人氏入臺的禁令，使得客家人入臺時間約晚福佬人一百年，人口也較福佬人少很多。而沿海平原較肥沃地區也都早為福佬人所居，因此客家人只好往偏僻瘠瘠地區，及靠山麓或較貧脊的丘陵地區從事開墾。

臺灣的客家人，絕大部分來自粵東的潮州、惠州、嘉應州府，以及閩西的汀州府，而以嘉應州府屬的梅縣、興寧、鎮平、長樂、平遠等縣最多，約佔全人口的二分之一弱。次為惠州府屬的海豐、陸豐、長寧、永安、和平、歸善、博羅、龍川、河源等縣，約佔四分之一。再次為潮州府屬的大埔、豐順、饒平、潮陽、揭陽、海陽、惠來、普寧等縣，約佔五分之一強。此外汀州府屬的上杭、永定、武平、寧化等縣，約佔十五分之一左右。

客家人入墾臺灣，康熙時以屏東高屏溪東岸近山平原一帶為中心，而高雄、臺南、嘉義等地也有若干點狀的拓殖。雍正時漸次移到彰化、雲林、臺中一帶。乾隆時北移至臺北、桃園、新竹、苗栗一帶的狹長丘陵地區。因此從開始以來，客家人的分布，以上述各

地為最多。大致分布於桃園、新竹、苗栗至臺中東勢丘陵地及山谷間人數最多，屏東平原東側倚山之地（六堆地區）次之，而東部縱谷地帶則是後期由西部「客庄」遷移過去，很少直接由中國遷入的（註28）。

### ●臺灣的客家民謠

「客家民謠」顧名思義是以客家話唸唱的歌謠。同臺灣其他語系的民謠一樣，客家民謠亦可分為傳統民謠、創作歌謠與童謠（傳統唸謠、創作童謠）三部分，而本文只敘述「傳統民謠」、「傳統童謠」（不含創作童謠）部分。

#### 一、傳統民謠

##### (一)分類

##### 1. 依唱腔分類

中國民歌傳統分類法，一般將民歌分為「山歌」、「小調」、「號子」與「長歌」四大類。而臺灣客家民謠一般將其分為「山歌」與「小調」兩大類，可比喻為中國的「山歌」與「小調」。山歌為山野之歌，是流傳於鄉村，農、漁、樵等鄉村居民所傳唱的歌謠，「山」具野、俗之意。小調非指西洋大、小調之小調，而是里巷之歌，是城鎮的居民所傳唱的歌謠，雖產生於城鎮，但也可能流傳至

鄉村。

(1) 山歌：又分「老山歌」、「山歌子」與「平板」三種，三者皆曲牌名稱。其特徵是沒有固定的作者、沒有固定的歌詞，也沒有固定的旋律，但有基本的骨幹音，語言與旋律是密不可分的。

① 老山歌：又稱「大山歌」，是客家民謠中最古老、最原始，也是最難唱、最能代表客家民謠特色與深度的一種曲調，沒有拍子與板的限制，即興性特別強。古時交通不便，這座山的人要與那座山的人聯絡，經常會以歌聲來傳達。因此老山歌具有音域唱得最高，節奏拉得最長的特性。可比喻成中國的高腔山歌。

② 山歌子：又稱「山歌指」，由老山歌演變而來，聲音不像老山歌唱那麼高，拉那麼長，節奏較固定。可比喻成中國的平腔山歌。

③ 平板：又稱「改良調」，是由老山歌、山歌子演變而來（註29）。顧名思義，音調是平平的，不用太高、太長的音，是最大眾化的一種曲調，也是山歌由荒山原野，慢慢走入茶園、家庭或戲院的產物，節奏固定。可比喻成中國的矮腔山歌。

(2) 小調：其特徵是多有固定的曲名，且曲調與歌詞多半是固定的。有時為顧慮語言與旋律的配合，而保留原使用語言來演唱。

客家民謠曲式以二段式最為常見，音階以五聲音階為主，小三和絃的三音組織也常見。演唱方式為單音唱法中的曲調唱法、朗誦唱法，絕大多為獨唱與對唱。喜歡加上漣音、迴音、碎音、滑音等裝飾音做修飾。

## 2. 依地區分類

臺灣客家民謠依居住地區、民俗及方言腔調，可分成南北二個地區（註30）：

(1) 北部地區：以桃、竹、苗為主，其客家民謠又有「山歌」、「採茶歌」、「相褒歌」、「九腔十八調」等之別稱。「九腔十八調」用以形容客家民謠之豐富多采，並非指九個腔十八個調，「九」與「十八」只是形容數量「多」而已。「腔」指「聲腔」，其特點是旋律並非完全固定，會隨唱詞而有所變化，一個腔僅具有基本的架構與特徵。「調」指「小調」（註31）。北部客家民謠由於長期以來城鄉距離的拉近，與受外來文化、文明等的刺激，除老山歌外，其餘皆已具小調風格。

(2) 南部地區：以高、屏為主，移民大多來自嘉應州府屬的鎮平、平遠、興寧、長樂等所謂的「四縣」之地。南部客家民謠沒有小調，即使有人會唱，也不屬此區所有，故無「九腔十八調」之別稱。此區客家民謠除一般傳統的客家山歌與小調外，還有吸收自福佬系民歌之曲調、戲曲唱腔之曲牌、原住民民歌之曲調等，以及道地的南部客家山歌調，如《正月牌》、《送郎》、《搖兒曲》（美濃搖兒子歌）、《哥去採茶》等。而美濃地區特有的曲調有《大門聲》、《新民莊調》、《搖兒曲》、《哥去採茶》、《半山謠》、《正月牌》、《送郎》、《大埔調》，後四者即為北部人所稱的「美濃四大調」（註32）。而《美濃搖兒子歌》還被日本人收集在世界搖籃曲集中。此地區民謠曲調徐緩自由，裝飾音的使用豐富，頗具山歌特

色。

### 3. 依歌詞內容分類

有關客家傳統民謠歌詞內容之分類，不同作者雖有不同的分類法，唯皆大同小異，以下將其分為十六大類（註33），為愛情類、勞動類、消遣類、家庭類、勸善類、故事類、相罵類、嗟嘆類、飲酒類、愛國類、祭祀類、催眠類、戲謔類、安慰類、歌誦自然類、生活類。

有些歌曲不限於一種分類法，如《撐船歌》既屬勞動類，亦屬相罵類等。客家民謠的歌詞形式絕大多為七言的形式。拋開虛字、襯詞、插句外，有四句板、五句板、三句半板等形式，而以四句板最多，且每一或二字等的中間，常以虛字、襯詞相連接，這也是山歌獨特風格之所在。常使用雙關、影射或譬喻語。



北部客家傳統民謠演唱（對唱·賴碧霞師生）



客家傳統民謠演唱伴奏樂隊





南部客家傳統民謠演唱（對唱）



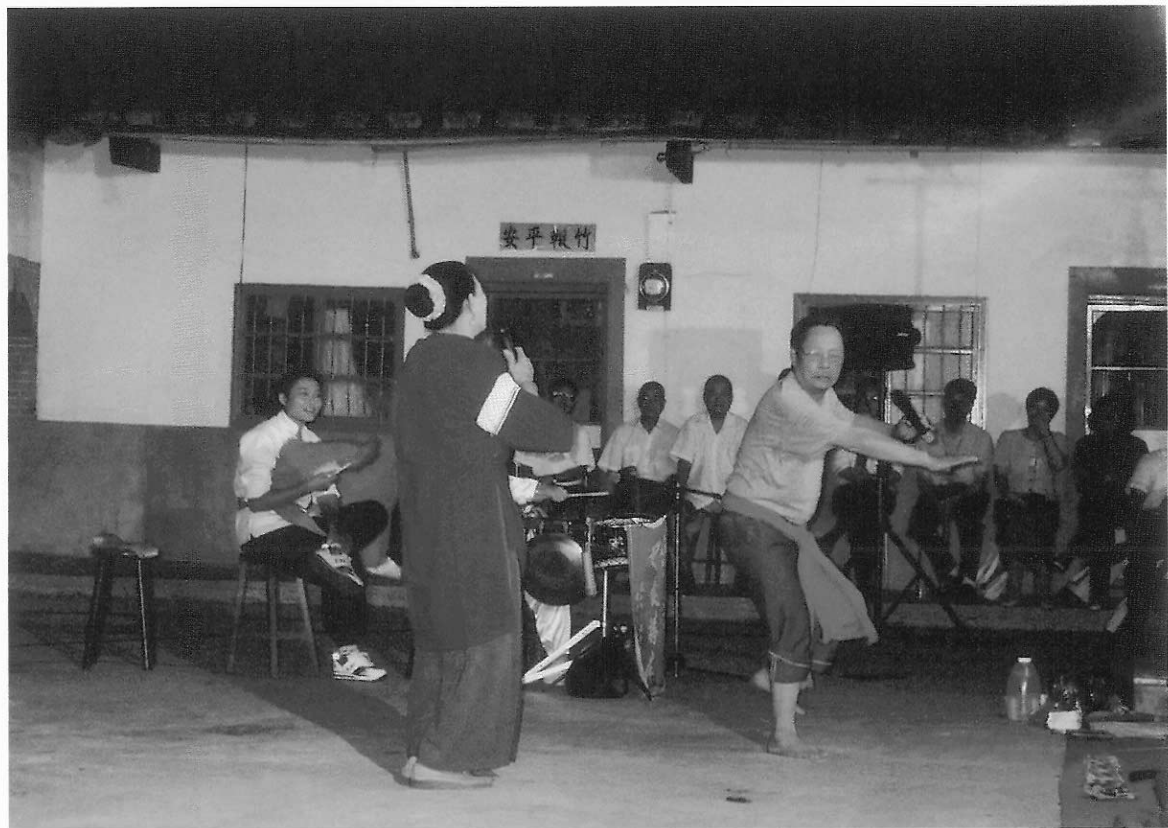
客家現代創作歌謠演唱（新竹北埔·陳永海）



南部客家傳統民謠演唱（獨唱·楊秀衡）



客家現代創作歌謠演唱（高雄美濃·交工樂隊）



南部客家傳統民謠演唱（對唱·楊秀衡夫婦）

## (二) 伴奏樂器

客家傳統民謠今常使用的伴奏樂器，擦絃樂器有二絃、胖胡（板胡、椰胡）、大廣絃、喇叭絃（鐵絃子、鼓吹絃）等。彈撥樂器有三絃、揚琴、秦琴等。吹管樂器有哨呐、笛、簫等。打擊樂器有通鼓、班鼓（單皮鼓、北鼓）、鑼、鈸、梆子、拍板等。但並非所有樂器皆使用，使用樂器的多寡，常視人力、財力等有所增減。最原始的客家民謠應是無伴奏的徒歌唱法，後來歌唱地點發展到室內、庭院等，便開始使用少數樂器，後再慢慢增加到以小型樂隊的規模來伴奏。通常有前奏、間奏、後奏。

## 二、童謠

客家童謠長期以來在不受重視情況下，散失太多，加上研究者較少，因此相關資料難尋。近年來在有心人士，以及政府相關單位的重視與鼓勵下，如舉辦「客家新曲獎」等，倒也創作出不多的歌謠，包括童謠、藝術歌曲、流行歌曲等。創作童謠有以傳統唸謠謠詞為詞，加以譜曲的，如《人之初》、《釣檳鸞》、《伯公伯婆》等；有詞曲皆新創作的，如《秋天的晚上》、《秋天》、《拜神》、《蓮花開》、《好地方》等。創作歌謠流行歌曲，如《細妹按靚》、《客家本色》、《我們的榮光》等。

客家童謠傳統唸謠歌詞內容可分成敘述類、逗趣類與遊戲類三類（註34）：

敘述類以人或事為主，純為抒發人生的喜怒哀樂，此類童謠較少，成人世界的喜怒哀樂，除非想藉童謠代為申訴，否則較少見於童謠中。此類童謠如《天皇皇》、《莫叫莫叫》、《又好叫又好笑》、《洋葉子》、《亞亞睡》等。

逗趣類包括連鎖、擬人、顛倒、滑稽、繞口令等類的童謠，純以逗趣為主。此類童謠最多，如《阿清噹》、《烏了哥，著烏鞋》、《禾畢子》、《豬哥伯》等。

遊戲類大多為二、三人以上的遊戲歌曲，此類童謠最少，如《指點人王》、《頭放雞》、《第一先死》、《排排坐，唱山歌》等。

客家童謠歌詞結構以三、五、七言為主，三言句簡短且能表達完整意思，非常適合兒童朗誦。五言句雖常出現，但常摻雜三或七言的句子。全首七言的反而最多，但最普遍的是混合句式的童謠。客家童謠歌詞押韻離不開「句尾押韻」，包括每句押韻、隔句押韻及轉韻等方式。客家童謠的起興語大多與主題有關，且離不開與動植物有關的內容。而不帶起興的童謠，約佔一半，這種開門見山直接敘述的童謠，更是兒童毫無心機之傑作。

## 國語民歌

所謂「國語民歌」指的是以「北京話」來演唱的歌曲。同樣的，國語民歌亦可分成傳統民謠、創作歌謠與童謠三類，皆民國二十八年以後才產生的樂種。廣義的傳統民謠（包括傳統童

謠)雖來自中國各省,但皆改成以「國語」發音,且五十多年來廣泛被用於中、小學音樂教材與中文演唱會中。民國三十八年以後所產生的創作歌謠,寫作範圍包括流行歌曲、藝術歌曲、唱片歌曲、電影的宣傳曲或主題曲或插曲、電視連續劇的主題曲或插曲、兒歌、校歌、社會公益歌曲、愛國歌曲等,而本文僅涉及主要產生於臺灣,且與廣大民眾關係最密切,欣賞人口最多的創作歌謠「流行歌曲」。

流行歌曲不同於藝術歌曲,藝術歌曲強調精緻、完美、創作題材自由、不以商業利益為考量,故較能保有永恆的藝術價值,屬精緻藝術,多屬學院派作品。而流行歌曲的特色是簡單、易懂、易唱,平易近人,接受力強,以商業利益為首要考量,但流行於社會各層面,影響所及遠勝於藝術歌曲,亦有學院派人士參與創作。臺灣國語流行歌曲的發展大致可分成「海港派國語歌曲的引進」與「日語歌曲的改編」、「臺灣城市歌曲的產生」(第一代本土國語歌曲的產生)、「校園歌曲運動」、「校園歌曲運動之後」四個階段。

### ● 第一階段：(民國三十八~五十年代)

#### 一、海港派國語歌曲的引進

民國三十八年大陸淪陷後,一方面隨移民傳入中國各地的傳統民謠(後皆改成北京話發音)及國語時代的流行歌曲(主要以上海為主);一方面由於戰亂使得原在中國從事國語流行歌曲的詞曲作者、演唱者,如姚敏、姚莉、周璇、顧家輝、周藍萍等人,紛紛走

避香港,更由於他們的努力,使得後來港派國語歌曲取代了海派國語歌曲。之後,由於香港電影事業的發展,而使得香港的流行歌曲又大量湧進了臺灣。因此臺灣尚未產生本土國語流行歌曲之前,所接受的是香港的流行歌曲(包括來自上海的流行歌曲),因此稱此時期為「海港派國語歌曲」。海指上海,港指香港。

海港派國語歌曲來源可分成兩類,一是為唱片而作的歌曲,如《江水向東流》、《南屏晚鐘》、《綠島小夜曲》等;一是為電影宣傳曲、主題曲、插曲而作的歌曲,如《春風吻上我的臉》、《癡癡的等》、《不了情》、《願嫁漢家郎》等。由於香港經濟繁榮,唱片及電影業蓬勃發展,使得國語歌曲披著濃厚的商業色彩,加上民國三十五年「國語推行委員會」成立後,極力推行國語運動,因而使得臺灣的國語歌曲越來越興盛。此期最主要的代表人物有姚敏、王福齡、顧嘉輝、周藍萍等人。

此時期音階使用大調音階及少數六聲音階,曲式以二段體居多,音樂風格較閩南語流行歌曲開朗、活潑。伴奏樂器同閩南語創作歌謠一樣,仍以西洋管樂器、絃樂器為主,只是各部數量較多,氣勢較雄厚。伴奏居輔助地位,演奏技巧不高,主要以人聲為主,多為一人獨唱。

#### 二、日語歌曲的改編

臺灣光復後的閩南語創作歌謠,就時間、數量、經典之作言,反不如日治時期有成就,但卻產生了大量的「混血歌曲」。所謂

「混血歌曲」或稱「半價歌曲」，是將日本曲調填上「中文」歌詞，而只需付歌詞的創作費即可，不必付作曲費。此中文歌詞包括閩南語與國語兩種。臺灣光復後，利用日本曲調填入許多閩南語歌詞，民國五十年左右，許多的日本曲調也填入了國語歌詞，此乃國語歌曲為何具有東洋風味之因，而也是造成民國六十年代校園歌曲運動產生的主要原因之一。

以日本曲調填上國語歌詞的作品，如《女人心》、《嗯媽媽》、《孤兒淚》、《三朵花》、《愛恨難分》、《蘇州夜曲》、《風雨季節》、《醉也歡暢》、《刻骨相思》、《寄語夜霧裡》、《問君何時歸》、《虛偽的愛情》、《只要你回來》、《一件花衣裳》、《人生的道路》、《失意的男兒》、《美麗的橫濱》、《可愛俏姑娘》、《我比誰都愛你》、《把憂鬱埋在心坎》、《你能愛我多少天》等。

● 第二階段：第一代本土國語歌曲的產生（民國五十～六十年代）

民國五十年左右，一些有心的流行歌曲作者，想擺脫海港派以及富東洋風味的國語歌曲；加上政府推行國語運動；唱片、廣播、電影、電視的配合發展；日語歌曲的禁唱；以及正式、非正式禁唱閩南語歌曲等因素，使得國語歌曲的推廣與發展極為迅速。歌詞內容取材也較廣泛，如有描寫愛情的《梅蘭梅蘭我愛你》、《只要為你活一天》、《默默的祝福你》、《忘不了》等；有描寫人、物、心

情、景物等的，如《海鷗》、《雲河》、《街燈下》、《野菊花》、《我的小妹》等的作品。最難能可貴的是一些有心的創作者，盡已所能的寫下了一些能激勵人心，類似愛國歌曲的作品，如《藍天白雲》、《梅花》、《中華民國頌》、《風雨生信心》、《黃埔軍魂》、《黃埔男兒最豪壯》、《自由女神哭泣了》等的作品。

臺灣開始有自己的國語流行歌曲，大約始於民國五十年左右，其中最具有代表性的作詞者有莊奴、孫儀等人；最具代表性的作曲者有劉家昌、左宏元、駱明道、莊榮伊、李鵬遠等人。

此期作品採用西洋大小調音階與六聲音階，但較不具鄉土色彩，反接近海港派國語歌曲的音組織。曲式除一、二段體外，也加入了三段體形式。歌詞結構較自由，整齊句與長短句皆有，但虛字的使用相當少。歌詞內容取材範圍寬廣，風格活潑、自由，已漸走向多元化。

● 第三階段：校園歌曲運動（民國六十～七十年代）

「校園歌曲運動」是一種自覺性、批判性、本土性的意識型態，是建立在對抗商業音樂的基礎上的，也是知識青年對本土文化產生自覺性的反省運動。

校園歌曲運動的產生有幾個重要因素，一為與時代背景有關，民國六十至六十五年代，臺灣國際處境極為艱難，如釣魚臺事件與保釣運動的爆發；退出聯合國；與美、加、義、日等國斷交；蔣中

正先生逝世等，使國人感受到被否定、孤立，而刺激了臺灣知識分子的民族自覺，當時整個社會瀰漫著一股「尋根」熱潮。一方面年輕人不喜歡當時的海港派國語歌曲，加上崇洋心理作祟，以及來臺的美國人日多，因此輕快、活潑的美國流行音樂很快征服了年青人，當時只要舉辦演唱會，幾乎青一色都是演唱西洋歌曲。之後也有人開始利用美國曲調填上國語歌詞演唱，或模仿美國曲調開始嘗試譜曲。在這種商業因素與西洋歌曲瀰漫下，一批年青人認為臺灣應該要唱「自己的歌」，因而有了「校園歌曲運動」的產生。校園歌曲運動可分為兩派：

### 一、非學院派

#### (一) 早期：民國六十年初～六十五年

民國六十年初，電視「金曲獎」將民謠風的西洋歌曲呈現給觀眾。以自彈自唱，吉他伴奏為主。演唱範圍有西洋歌曲、自創的詞曲，同時也鼓勵別人將創作發表，帶動了校園的彈唱風氣。由於受西洋歌曲影響甚鉅，因此創作風格也接近西洋歌曲，只是填上國語的歌詞，此乃早期校園歌曲由美國歌曲開始發展的原因。

校園歌曲最早的發軔者是楊弦，他將余光中的詩譜成曲。民國六十五年，在淡江大學舉辦了一場世界民謠演唱會，由於會中沒有一首中國歌曲，引起李雙澤等人極大的反感，並開始嘗試創作，如《美麗島》、《少年中國》等作品。此時的歌手有楊弦、吳楚楚、胡

德夫、楊祖珺等人。表演方式以獨唱為主，吉他伴奏。演唱歌曲除自行創作之外，也從古老民謠中取材，如《馬車夫之戀》、《天黑黑》等。當時校園歌曲運動，並未考慮商業因素，完全是發自於內心的自省。約民國六十五年，校園歌曲如火如荼在各校園展開，歌手幾乎全為學生，演唱的都是自己創作的詞曲。

#### (二) 中期：民國六十六～六十八年

民國六十六年新格唱片公司舉辦「金韻獎歌唱比賽」，並從中選拔歌手，錄製專輯，從此將校園歌曲帶入商業化。加上廣播、電視、報章、雜誌等媒體的大力報導，使得這時期的校園歌曲，由於商業與利益的介入，而成為商業歌曲了。此時期作品結合國家民族與社會福利，如楊弦的《反共大合唱》、《異鄉重逢》；趙樹海的《雲破天開》；楊光榮的《我吻了祖國的土地》；侯德建的《龍的傳人》等，以及《青草地演唱會》、《早春的消息》等音樂會的義演。所用伴奏樂器越來越豐富，漸有樂團的型式出現。演唱方式有了和聲、二重唱、三重唱、四重唱等。並塑造了偶像型歌手，取代了當初的質樸，如趙樹海、李建復、邵肇玫等。

#### (三) 晚期：民國六十九～七十年

由於唱片公司的介入和與歌手的相結合，校園歌曲漸漸進入了流行市場，歌曲也失去當初反省的色彩及批判性與本土性，而變成一種新的流行歌曲，與一般的流行歌曲分不清界線。由於純樸、清

新的新鮮感消失，校園歌曲運動因而逐漸沒落，反倒是一些校園歌曲出身的歌手如鄭怡、李宗盛、蔡琴等人，成為唱片流行市場的中堅分子。

## 二、學院派

所謂「學院派」指具大專學歷以上，受正統音樂訓練出身，但從事流行歌曲的創作者而言。早在民國五十年左右，即有學院派人士積極參與流行歌曲的創作，如左宏元、駱明道等人。民國六十年以後，另一批學院派人士參與流行歌曲的改編與創作。之前臺灣的閩南語、國語歌曲多仿日、美路線，後由於他們的參與，使原業餘水準提昇到專業水準，亦即將古典技法用於流行歌曲中，包括旋律、節奏的多變化；詞曲韻腳的配合；編曲採管絃樂法、現代音樂與中國古代戲曲的編制為伴奏；運用和聲與對位豐富的音響等。樂器除原已定型的管樂、絃樂、打擊樂器外，還運用電子科技產品，因此內容與深度更勝從前，而有了新的面貌。此期投入者越來越多，而以李泰祥、蕭唯忱、陳揚等最具代表性。

學院派作者抱著提高流行歌曲水準與對音樂的使命感，加入行列。不過在歌詞上影響較小，在作曲與編曲手法上影響較大。使用西洋大小調、五聲、七聲音階，曲式多為一、三段體。伴奏編制彈性大，從三重奏到整個管絃樂團的編制，或是部分西洋管絃樂器與中國傳統樂器（笛、琵琶等）合奏，演奏技巧具相當水準。還採和



國語創作歌謠演唱（對唱）

聲與對位手法，在樂器與人聲配合上造成豐富的變化，打擊樂器、十二音列、電子樂器與戲曲等均是運用的範圍。此時樂器已非伴奏的附屬角色，而是與歌曲、人聲結合的一種精緻藝術。

他們利用西洋技巧與樂器，融合自己的傳統文化，作出自己的心聲。創作路線有自己的理想，很少隨當時的流行風潮而變，但在理想與現實的衝突下，作品就顯得沒那麼通俗，因此被接受的程度也就少了些，故難居領導地位。但其銷售生命卻是長久的，評價也是肯定與讚許的（註35）。

#### ●第四階段：校園歌曲運動之後（民國七十年代以後）

民國六十年代興起的校園歌曲運動，風格簡單、樸素、清純，與流行歌曲是相互對立的。但經十年的發展，由於唱片公司的介入，商業化的經營，使得校園歌曲漸與國語流行歌曲匯流劃不清界線。另一方面國語流行歌曲吸收了校園歌曲的精華加以發展，使得國語流行歌曲在民國七十年代以後不僅蓬勃發展，更完全被商業所掌控。唱片公司為追求利潤，極重視產品的企劃，而使得創作者易淪為「作歌的機器」，失去了創作的生命力。一些有心的作者並不願如此，但也不得不跟外在大環境妥協。在商業價值取向，歌詞同質性高，曲調與編曲也了無新意。唱片公司為刺激大眾不斷的消費，乃加強音樂之外的獨特性，如演唱者的形象、唱片封面的設計、宣傳廣告的意涵等，以刺激消費（註36）。

民國七十年代以後的國語流行歌曲可分為遵循市場的主流派

（偶像派，如「小虎隊」等）和創造市場的非主流派（創作派，如陳昇等）。非主流派早期以「抗議歌手」羅大佑為代表，他的早期作品呈現出對社會生活、現實變遷，以及自我情感的反省與諷喻，敏銳且深遠。近年來非主流歌手的湧現，體現了民國七十六年七月中旬解嚴以來的政經社會開放與民間力量蓬勃興盛的時代背景（註37）。

#### 註釋：

- 註1 今所傳唱之《六月茉莉》，歌詞為許丙丁所填，非曲調形成之初的早期原作。
- 註2 許常惠，《臺灣福佬系民歌》，頁九。
- 註3 許常惠，《臺灣音樂史初稿》，頁一二一。
- 註4 陳俊斌，《恆春調民謠研究》。
- 註5 同註4。
- 註6 莊永明，《臺灣流行歌曲六十年，臺灣史料分析講座記錄（八）》。
- 註7 根據後來的研究，一九三三年之前的創作歌謠，不只此四首。
- 註8 根據民國八十九年八月二十八日《聯合報》所載，及八十九年十月十四日至二十二日第三屆臺北市藝術節在臺北二二八紀念館展出的「聲音博物館」的內容知：從事本土歌謠史研究、唱片收藏

的廣播人李坤城，最近找到一張一九二九年「改良鷹標」(Eagle)唱片發行的《臺灣曲盤第一回發賣新片目錄》。這張目錄顯示，臺語流行歌曲《烏貓進行曲》早在一九二九年即已發行，且為臺灣人作曲，但創作者不詳。由Eagle管絃樂團伴奏，藝旦「秋蟬」演唱。由此可看出，「烏」曲比現今多數人認定的《桃花泣血記》發行時間還早。筆者以為《烏貓進行曲》是否為第一首臺灣閩南語創作歌謠流行歌曲，首需將「創作歌謠」與「流行歌曲」的定義界定清楚。《烏貓進行曲》的作者至今未明，且流行程度也不知，從「創作歌謠」要有明確的作者，「流行歌曲」要有一定的流行程度言，《烏貓進行曲》是否為第一首閩南語創作歌謠流行歌曲，仍有待研究。

註9 「辯士」即「電影劇情講解員」，「士」乃尊稱。通常辯士需具備豐富的知識以及講解的技巧，且必須通過考試才能取得執照。因被認為是博覽群書者，故在當時是一種相當受人尊重的行業。初期電影為黑白且無聲的默片，須賴辯士與伴奏樂士來幫助觀眾欣賞及了解劇情。王雲峰既是辯士，也是伴奏士。

註10 張純琳，〈臺灣城市歌曲之探討與研究（民國二十～七十年）〉。

註11 王維真，〈從臺語流行歌曲的發展（一九三二～一九九〇）〉，試探城市歌曲與社會變遷的關係。

註12 同註10。

註13 同註10。

註14 同註10。

註15 莊永明，〈臺灣歌謠追想曲〉。

註16 同註10。

註17 同註10。

註18 同註10。

註19 黃玲玉，〈臺灣福佬系民歌在國小音樂教材上之運用〉，頁一

二。

註20 廖漢臣，〈臺灣兒歌〉。

註21 簡上仁，〈臺灣民謠〉，頁一七八。

註22 「頂真」：即以前一句的結尾，做為下一句的起頭的方式，稱為頂真。

註23 黃玲玉，〈臺灣福佬系童謠——唸謠分類研究〉，頁七六。

註24 朱自清，〈中國歌謠〉。

註25 王幸華，〈臺灣閩南語兒童歌謠研究〉。

註26 同註25。

註27 同註23。

註28 有關「臺灣客家人概述」部分，主要摘自陳運棟《臺灣的客家》。

註29 鄭榮興認為「山歌子」是由「老腔山歌」變化而來；「平板」是由「老腔採茶」改變而來（陳郁秀編，〈臺灣音樂閱覽〉，頁一〇六）。並認為老山歌、老腔山歌、山歌子、老腔平板、平板等



山歌系統的客家民謠，實出一轍（古旻陞，〈臺灣北部客家民謠之民族音樂學研究〉，頁一七）。

註 30 主要摘自許常惠《臺灣音樂史初稿》，頁一四八。

註 31 鄭榮興，〈臺灣客族傳統音樂〉（陳郁秀編，〈臺灣音樂閱覽〉，頁一〇七）。

註 32 謝宜文，〈臺灣南部地區的客家民歌〉（《客家音樂研討會暨客家八音展演活動手冊暨研討會論文》，頁一一一）。

註 33 楊佈光，〈客家民謠之研究〉，頁二〇。

註 34 主要摘自馮輝岳《客家童謠大家唸》。

註 35 以上有關「國語流行歌曲」部分，主要摘自張純琳〈臺灣城市歌曲之探討與研究〉（民國二十〇七十年）。

註 36 劉季雲，〈論校園民歌之發展——從民歌運動到文化工業〉。

註 37 陳姿光，〈流行音樂運用於國中音樂欣賞教學之研究〉，頁二五。

