

台湾原住民の歌謡研究
—セデック族を中心に—

2017年9月

北九州市立大学大学院社会システム研究科
博士(学術)学位請求論文

孫悦

要旨

台湾原住民は南島語族民族文化に属しており、人口は僅かに 40 万人である。彼らは独特な和声歌唱法を持っており、民族音楽の観点から見ると、華麗な歌舞、にぎやかな音楽がなく、音楽活動においては歌唱に偏っている。しかしその歌の形式や内容に豊富な意義と文化価値が含まれている。台湾原住民は多音声族群で、パイワン族に主旋律の低音唱法、プユマ族に分段式のカノン唱法、アミ族に重複な多声部唱法などが伝えられている。セデック族の伝統歌謡で最も特徴的な点は、祭祀曲の多声音楽(polyphony)に表われる。

近年盛んになっている台湾原住民音楽学術研究の中で、セデック族伝統歌謡は研究対象として無視されてきた。このような現象が生じたのには 2 つの原因がある。1 つにはセデック族が近年になって単独で一民族に認定されたため、短い期間内に民族全体のフィールドワークを行うことが困難であったことである。2 つ目には、セデック族とタイヤル族はコミュニケーションがほとんどできないほど差異のある言語を使用しているため、研究調査をするのが難しかったことが挙げられる。日本統治時代の文献にはセデック族はタイヤル族の支族として記載され、「紗績族」として表記することがあった。当時日本人類学者の研究結果を通して、セデック族とタイヤル族は似通った文化風習、農業、狩猟を主な仕事として山地で生活してきたが、実際には両者の言語には大きな差異があったことが分かる。

先行研究の整理と分析を通して、学術界は台湾原住民の歌謡及びセデック族音楽文化についてしだいに認識を強める過程が見られる。また、台湾原住民の歴史、文化、言語習俗、分布地域は伝統音楽と関連付けられることも明らかになった。筆者は、2008 年に台湾政府がセデック族を第 14 番目の台湾原住民族に認定したことによって、セデック族の文化に対する検討や研究をすすめるこ

とに価値があると考える。本論文では、セデック族の伝統音楽は民族の文化生活、社会機能と密接な関係を持ち、歌謡タイプ毎に特定の生活場面を表し、セデック族の多様な生活を反映していることを明らかにした。

論文構成は以下の通りである。

序章では、台湾原住民およびセデック族の伝統歌謡の研究背景と動機を述べ、台湾原住民の歴史から民族の分類までを紹介している。先行研究は、日本統治時期と台湾光復以後の2時期に分けることができる。この2時期は各50年で、各族の歌謡を分析し、その中でセデック族とタイヤル族音楽の研究文献に対して個別に論述を行っている。特に、タイヤル族の支系とされた日本統治時代から単独民族として認定されるまでの間、民族学、民族音楽学或いは社会人文科学の観点におけるタイヤル族やセデック族についての研究と報告が多数ある。過去の台湾原住民音楽研究について、最初に挙げられるのは田辺尚雄である。彼は1922年4月から一ヶ月間、フィールドワークに出かけ、レコードプレーヤーでタイヤル族の曲を記録し、後に、雑誌と印刷発行の単行本で調査結果を発表した。まさに、これは最初の原住民歌謡の記録である。その後、音楽教師及び文化人類学者は調査研究を通じ、豊富な原住民歌謡を蒐集した。例えば、東京音楽大学出身の教師であった竹中重雄や一條慎三郎、及び音楽学者の黒沢隆朝である。台湾光復後では、日本で比較音楽学を研究した呂炳川や許常恵などの学者が、民歌採集運動を通じて、主要な原住民音楽のフィールドワーク及び研究調査を行った。台湾師範大学音楽研究所の音楽学組の設立以降も数多くの論文が出版された。それ以外に、原住民文化に関心を持つ研究者も積極的にフィールドワークに身を投じている。彼らはセデック族伝統歌謡の中に西洋音楽と似た「重複式」或いは「カノン式」の様な多声音楽「トゥイラジ(フランス語)、オーバーラッピング(英語)」現象が存在することを高く評価し

た。その特徴は、同じメロディーを繰り返して、延々と続けて二声部、三声部、四声部で構成される「重複式」の様な多声音楽になる点である。歌舞を進行中によくもう一組の歌手が低音音域でテンポ音型を繰り返し歌うことには、西洋音楽の「ostinato(オスティナート)」(執拗反復)と似て、引き継いで歌うことを真似て高音声部を励ます意味合いがある。それはセデック族音楽風格の主要な特色である。用語の規定では、本論で使用した台湾原住民およびセデック族と音楽関連の専門用語を説明している。

第一章は台湾原住民の伝統と音楽生活について記述した。まず、原住民の構成および16民族分類と人口を詳しく紹介した。そして、原住民の習俗と音楽生活について、原住民の生活の中心は、粟の耕作にかかっているのもので、これに関する祭典は、各民族ともほぼ共通で、これには例外なく歌謡やダンスが付随する。つぎにタイヤル族やセデック族などの一部の原住民共通の行事は、「出草」すなわち首狩りに関する儀式である。そして、原住民の宗教信仰について漢人系住民の多くは道教を信仰しており、台湾原住民の人々はクリスチャンであることが多くということ記述した。

第二章は台湾原住民歌謡について記述した。原住民音楽と文化について周知のように文字を使わない民族にとっては、歌と踊りは自己の文化を強固にし、子孫に伝えるための最も重要な手段である。原住民歌謡の特徴と差異について各種族それぞれ歌唱形式に特徴をそなえ、しかも周辺国の民族には見られない、高度な様式をもっている。原住民歌謡の分析については、黒沢隆朝が台湾で行った音楽調査成果の一部である『台湾高砂族の音楽』を参照して歌謡を分類すれば、いくつかの歌の種類がある。最後に、原住民常用される楽器を記述した。

第三章はセデック族の習俗と音楽文化について記述した。セデック族の歴史

と分布では、セデック族の過去から現在までの発展、分布地域を紹介する。セデック族の生活形態と伝統文化については、セデック族は焼き畑農業を中心として、現実の生活の中で農業が主な生計を立てる方法であることを述べ、

「utux」¹と「Gaya」²をセデック族の文化基盤として、セデック族の文化全貌を編み出していることを述べた。「顔面の刺青」と「出草」については、代表的な風習の意味、形成、動機などのことを詳しく紹介している。さらに、霧社（現在の南投県仁愛郷）で起こったセデック族による日本統治時代後期における最大規模の抗日暴動事件である霧社事件の発生原因と結果を紹介している。最後にセデック族の社会組織制度と宗教信仰について記述した。

第四章はセデック族歌謡の分析について論述した。セデック族の音楽風格では、特に祭祀時の楽曲「uyas kmeki 舞踊歌」を典型的な例として取り上げ、セデック族音楽風格を代表するいくつかの音楽的特色を述べている。延々と続く祭祀歌舞「endless ritual dance(エンドレス リチュアル ダンス)」、四音階を主とするメロディー「tetrachord(テトラコード)」、複雑な、節回しの綺麗な調音「meandering articulation(メンダリング アーティキュレーション)」、即興歌唱形式「improvisational singing(インプロヴァゼイショナルインギング)」という音楽特色が含まれている。その後、「uyas kmeki 舞踊歌」の名称由来、ダンスの場所、歌い方を通じて、セデック族の歌謡音楽部分を分析し、およびセデック族伝統精神の核心である「Gaga」がどんな役割を有しているか論述した。さらに余錦福がセデックトゥクダヤ群の仁愛郷南豊村眉溪部落でフィールドワークした時に採集した「歡樂歌舞」の歌詞内容から現有のセ

¹ 祖霊、神霊。超自然の神霊信仰の広い意味を説明している。

² セデック族のルール或いは法律である。影響の範囲が広く、個人に対して強い束縛力があり、ルールを守らなければ深刻な結果を招く。軽い罰は狩猟を禁じられ、重い罰になると重症あるいは命を落とすこともある。

デック族伝統歌謡の音楽要素を解明し、セデック族の文化的内包を考察している。本論で先行研究と民族歌謡に対する認識を深めたことによって、多声音楽の実際上のシステムを一層深く理解し、歌謡の即興多声音楽歌唱方式と構造（歌謡形式、歌詞の意味）を分析した。

第五章は現代社会における伝統芸能の継承に関して論述した。伝統歌謡の社会役割について、総合的な社会機能は、「生理反応」、「社会規範の一致を促進する」、「社会制度と宗教礼儀を確立する」及び「文化の安定と持続を促進する」に対する反応から説明している。伝統歌謡継承の意義と現状では、台湾原住民の伝統歌謡が現代社会の実態に及ぼす影響と社会的発展との関係を分析している。原住民の伝統文化は豊富だが、時代の変遷に伴って、人々に忘れられていく傾向があった。原住民族の音楽や文化は文化進歩の犠牲になって、次第に消えてなくなる可能性が高い。原住民族の音楽は人を引き付ける特徴があり、原住民音楽の保存は民族学と民族音楽学において非常に重要であるため、本研究では音楽継承問題についても言及した。そして、台湾原住民特にセデック族の文化が現代文化の影響を受け変容する状況或いは文化復興に関して、本論の研究内容についての展望と課題を示している。

キーワード：台湾原住民 セデック族 歌謡 多声音楽 即興

Studies on Folk Songs of the Taiwan Aborigines: A Case Study on the Seediq People

Name: Sun Yue

Abstract

The culture of the Gaoshan People in Taiwan is a branch of the Austronesian culture. The population of Taiwanese aborigines is only 400,000, yet they boast different choral techniques. The folk songs of the Gaoshan people are unique from the perspective of folk music. They are not about fancy songs or dances, or loud music. The musical activities focus more on singing. Hence, the form and content of its songs enjoy a wide range of meaning and cultural significance. The Taiwanese aborigines are polyphonic groups; the main theme of the Paiwan people is bass singing, the Puyuma is sectional singing in canon, and the Amis is polyphonic overtone singing in overlapping harmonies. Seediq's traditional folk songs are featured with the polyphony of worship songs. This paper focuses on case studies of the Seediq People, which include research on the history, culture, language and folk custom, geographical distribution and traditional music of Taiwanese aborigines.

In recent years, there has been an increasing number of academic researches on the music of Taiwanese aborigines, which is in sharp contrast to the limited efforts made on the traditional folk songs of the Seediq people. There have been two reasons that have mainly contributed to such situation. The first reason is that it is not easy to conduct a field survey of the entire tribe within a short period of time, since it has been less than a decade since the Seediq was recognized as Taiwan's 14th indigenous group. The second reason is that the Seediq had been regarded as a branch of the Atayal for many years before 2008, their differences in the languages also bring difficulties on the research. During the rule of Japan, the Seediq was documented as a branch of the Atayal people,

which was named "the Seediq." According to the studies conducted by Japanese anthropologists, the Seediq and the Atayal shared similar lifestyles as they were living in the mountains, including folk custom, and major labor work such as farming and hunting, but in fact, their languages were totally different.

According to the author's studies and analysis, the academic community has been deepening their understandings about the Taiwanese aboriginal songs and the culture of the Seediq. In addition to that, the traditional music of Taiwanese aborigines is inseparable from its history, culture, language, custom, and geographical distribution. After years of rectification of names movement, it finally became the 14th Taiwanese indigenous group, which was recognized by the Taiwanese government in April 23, 2008, that enhanced the value in studying its culture. The traditional folk songs of the Seediq is closely related to the cultural life and social activities. Each type of the songs was created based on specific life experience, reflecting the different aspects of life of the Seediq people.

The paper consists of the following five chapters.

The research background and motivation of studying Taiwanese aborigines and Seediq folk songs are stated in the abstract. Also, it provides a brief introduction to the history and classification of the aborigines. In the preliminary research, the author divided and analyzed the topic based on periods of Japanese rule and Taiwan's retrocession, with each period lasted for 50 years. Various types of folk songs were analyzed, particularly that of the Atayal and the Seediq. Since the beginning of the Japanese rule, there had been many researches and reports on the ethnology, ethnomusicology or social and human sciences of the Atayal and the Seediq. Tanabe Hisao was the first scholar to study Taiwanese aborigines' music. He begun a one-month field research in April, 1992 and

recorded the Atayal songs with phonograph. His research was later published on magazines and printed releases. Anthropologists takenaka shigeo and Saburo, who were music teachers, also collected abundant documents and records of Taiwanese aborigines. The most representative song and dance troupe of the Seediq was "uyas kmeki dancing song". In early times, Kurosawa Takatomo and Lv Bingchuan visited Nantou Qingliu tribe and recorded their songs. Over the years, scholars who studied this subject, apart from Kurosawa Takatomo and Lv Bingchuan, also included Xu Changhui, Wu Rongshun and so on. These scholars who studied on the Seediq songs spoke highly of the "Canon" type, "stacked tile" type of polyphonic phenomena. In terms of the terminology, the paper mainly explains the special terms related to Seediq people and their music.

The first chapter covers the narration of traditions and musical life of the Taiwanese aborigines. First, it introduces the composition of the aborigines and has detailed descriptions of the 16 ethnic groups including the composition and numbers of population. Next, it analyzes the aboriginal custom and musical life. The life of aborigines centers on planting chestnuts, so the worship rituals in those ethnic groups are roughly the same. Without any exception, the rituals are accompanied by songs and dances. Then, the paper covers the common act of the aborigines called "out on the grass", which means hunting the enemies' heads. Regarding the religious beliefs, the Han people are mostly Taoist, and the aborigines of Taiwan are mostly Christians.

Chapter two is the narratives of Taiwanese aboriginal songs. It is well acknowledged that within the aboriginal music and culture, there is no existence of words. The most important means to pass on their culture from generation to generation is through songs and dances. Various ethnic groups have their own singing characteristics, we did not find such a in-depth significance in the format of singing in tribes of the neighboring countries.

The analysis of Aboriginal songs is mainly based on one of the results of the field investigation in Taiwan, the "Taiwanese Takasago music" which was composed by Kurosawa Takatomo. This book categorizes the songs. The instruments used by the aborigines were also introduced.

Chapter three is the narratives of the customs and musical culture of the Seediq. From the past to the present, it introduces and analyzes the geographical distribution of the Seediq. That is followed by the lifestyle and traditional culture of the Seediq; the Seediq engaged in agricultural production through Yamada's cultivation, and the farming was their main source of livelihood. In addition to that, "Utux" and "Gaya", as the cultural foundation of the Seediq, jointly compile the culture of the Seediq community. Again, as the representative custom of the Seediq people, detailed introduction was given to the "face of the tattoos" and "out on the grass" in terms of meanings, formats, motivation and other aspects. And the causes and the results of the "Wushe uprising", the largest aboriginal anti-Japanese riots, during the late Japanese rule in Wushe (now Nantou County Renai Township) were introduced. Finally, the social organization system and religious beliefs of the Seediq were covered.

In Chapter four, the Seediq's "uyas kmeki dancing song" was analyzed. In terms of the style of music, the "uyas kmeki dancing song" in the festival is typically representative. And this chapter elaborates on some of the musical characteristics of the Seediq music style. Then, through the narrative of "uyas kmeki dancing song", which includes the origin of the name, dancing places, singing techniques, this chapter discusses the relation between Seediq folk songs and the traditional spirit of the "Gaga". Through the lyrics examples collected by Yu Jinfu during the field survey of the Seediq Tkdaya group in the Meixi tribe in the village of Nengfu Village, the chapter clarifies the current

musical elements of the traditional Seediq folk songs. In addition, it studies the cultural connotation of the Seediq. The author hopes that, through the studies of the predecessors and the tribe's understandings of this song, people can further understand the operation mode of the polyphonic ballad singing and analyze the singing style as well as the structure form (the form of the song, the semantics) of the improvisation songs.

Chapter 5 focuses on the inheritance of traditional skills in modern society. The social function of the traditional songs is complicated, including the "physiological response", "the promotion of the consistency among social norms", "the establishment of social systems and religious custom", and eventually "the promotion of cultural stability and sustainability". With respect to the significance and status quo of the traditional songs' inheritance, this chapter analyzes the current situation and development of actual implementation in modern society. Aborigines' traditional culture is indeed profound, but it is undeniable that, with the change of times, its original culture has gradually disappeared, or forgotten by people. Aboriginal music and culture are gradually forgotten and become a victim of civilization and progress. Due to the facts that the characteristics of aboriginal music are deeply attractive to people and the preservation of aboriginal music is important for ethnomusicology, the issue of music inheritance is mentioned in this paper. The paper rises concerns about the changes and the revival of Taiwanese aboriginal culture and the Seediq culture, which were influenced by modern culture. Furthermore, it also present future development and related issues based on the case study.

Key Words: Taiwanese aborigines; Seediq; folk music; polyphonic; impromptu

目次

序章	1
1. 研究の背景と動機	1
2. 先行研究の検討	4
3. 用語の規定	22
第一章 台湾原住民の伝統と音楽生活	27
1. 台湾の民族構成	27
2. 原住民の種族分類と人口	30
3. 原住民の習俗と音楽生活	39
4. 原住民の宗教信仰	41
第二章 台湾原住民歌謡	43
1. 原住民音楽と文化	43
2. 原住民歌謡の特徴と差異	44
3. 原住民歌謡の分析	54
4. 原住民の楽器	105
第三章 セデック族の習俗と音楽文化	110
1. セデック族の歴史と分布	110
2. セデック族の生活形態と伝統文化	111
3. 霧社事件	115
4. セデック族の特徴と宗教	118
第四章 セデック族歌謡の分析	122
1. セデック族の音楽風格	122
2. 「uyas kmeki 舞踊歌」の歌い方と名称	124

3. 「uyas kmeki 舞踊歌」のダンスの場所-----	127
4. 「uyas kmeki 舞踊歌」と「Gaga」-----	130
5. 「uyas kmeki 舞踊歌」の歌詞における文化的内包-----	132
第五章 現代社会における伝統芸能の継承について-----	147
1. 伝統歌謡の社会役割-----	147
2. 伝統歌謡継承の意義と現状-----	148
3. 変容状況と文化復興-----	151
おわりに-----	157
参考文献-----	162

序章

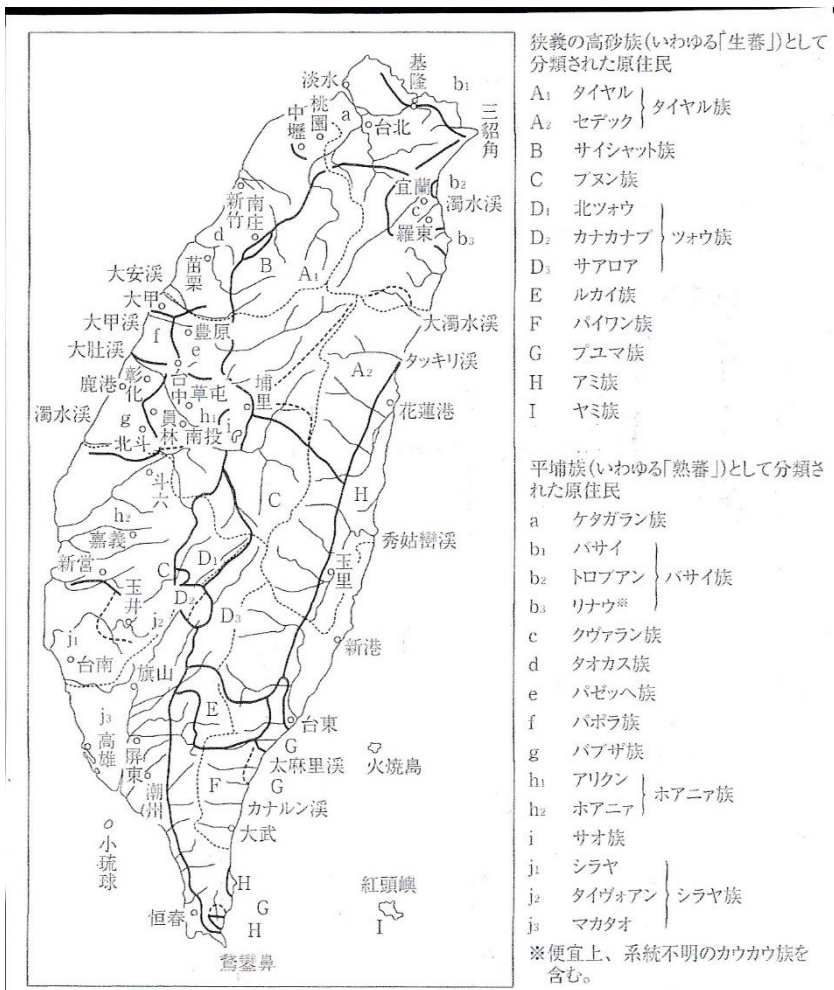
1. 研究の背景と動機

台湾原住民³の民族文化は南島語族民族文化だと見られている。その人口は僅かに 40 万人であるが、他の民族と異なる和声歌唱法を持っている。本論文で台湾民族音楽に焦点をあてるのは、台湾原住民の民謡は独特で、華麗な歌舞、にぎやかな音楽がなく、音楽活動においては歌唱に偏っているが、しかしその歌の形式や内容には豊富な意義と文化価値が含まれていると考えるからである。また、従来 9 民族に分類されていた民族数も 2016 年現在 16 グループに増加するなど、民族認識への活動も非常に盛んである。現在政府認知された 16 グループはアミ族（阿美族）⁴、タイヤル族（泰雅族）、サイシャット族（賽夏族）、ブヌン族（布農族）、ツォウ族（鄒族）、ルカイ族（魯凱族）、パイワン族（排湾族）、プユマ族（卑南族）、タオ族（達悟族、雅美族〈ヤミ族〉とも）、サオ族（邵族）、タロコ族（太魯閣族）、クバラン族（噶瑪蘭族）、サキザヤ族（撒奇萊雅族）、セデック族（賽德克族）、カナカナブ族（卡那卡那富族）、サアロア族（拉阿魯哇族）である⁵。

³ 台湾原住民は、17 世紀頃に福建人が移民してくる以前から居住していた台湾の先住民族の呼称。日本の台湾領有直後、山地原住民は「生蕃」と呼ばれ、40 年後に高砂族（たかさごぞく）と改称された。現在、彼らは自らのことを台湾に早くから住んでいたという意味で、「原住民」と呼んでいる。本論文では現地の呼称や少数民族の意見を尊重するために「原住民」を使用する。

⁴ 以下、論文の民族名は最初回に漢字とカタカナ併記し、2 回目よりカタカナのみとする。（ ）中の漢字は日本語から中国語の漢字に翻訳する。

⁵ 各部族の人口（2016 年（民国 105 年）6 月）、総計：549,679 人。アミ（阿美族、アミス族とも、大部分は自称を流用して「パンツァハ族」とも呼ばれる） 204,614 人、パイワン族（排湾族）98,243 人、タイヤル族（泰雅族、アタヤル族とも） 87,601 人、タロコ族（太魯閣族、トゥルク族とも、アタヤル族に含められることもあったセデック族の一支） 30,603 人、ブヌン族（布農族） 57,086 人、プユマ族（卑南族） 13,716 人、ルカイ族（魯凱族） 13,041 人、ツォウ族（鄒族） 6,617 人、サイシャット族（賽夏族） 6,507 人、タオ族（達悟族、雅美族〈ヤミ族〉とも） 4,505 人、カヴァラン族（噶瑪蘭族）（カヴァラン族） 1,426 人、サオ族（邵族） 773 人、サキザヤ族（撒奇萊雅族） 863 人、セデック族（賽德克族） 9,538 人、研究時期でカナカナブ族（卡那卡那富族） 284 人、サアロア族（拉阿魯哇族） 341 人の二つグループを新たに認定された。[申告なし 13,921 人] <http://www.apc.gov.tw/main/>



(筆者注)2002年以降、Aのグループはタイヤル族、セデック族、タロコ族の3民族に分かれ、Hはアミ族、サキザヤ族の2民族に分かれて政府に認定された。この他、cとiが原住民族として認定された。言語学の研究により新たに別の言語集団として加えられたクーロンは桃園付近にいたと考えられている【土田 1985:1-59】。

図1 台湾原住民の民族分類と民族分布(1930年代)
 【馬淵東一著作集】第2巻【馬淵 1974:508】より作成

地図出典：『画像が語る 台湾原住民の歴史と文化』（清水純 2014、風響社、p16）

民族音楽の観点からみると、台湾原住民は多声音楽民族と考えられる。例えば、パイワン族に主旋律の低音唱法、プユマ族に分段式のカノン唱法、アミ族に重複な多声部唱法などである。本論文で中心的に論じるセデック族の伝統歌謡で最も特長な点は、祭祀時の多声音楽(polyphony)に表われる。もっと正確に言えば、「重複」式の様な多声音楽「トゥイラジ(フランス語)、オーバーラッピング(英語)」である。同じメロディーを反復しつづけることによって、二部合唱、三部合唱、四部合唱で構成される「重複」式の様な多声音楽になる。

歌舞を進行中によくもう一組の歌い手が低音音域でテンポ音型を繰り返し歌うことには、西洋音楽の「ostinato(オスティナート)」(執拗反復)と似て、引き継いで歌うことを真似て高音声部を励ます意味合いがある。それはセデック族音楽風格の主要な特色である。

セデックは、台湾中部山地で勢力が歴大な民族である。その居住地は南投県仁愛郷浊水溪上流に位置し、7つの村と12個の部落で構成されている。日本統治時代の文献にはタイヤル族の支族として記載され、セデック族のことを「紗績族」として表記することがあった。『台湾高砂族の音楽』や『蕃族調査報告書』など当時の人類学者の研究結果を通して、セデック族とタイヤル族は似通った文化風習、農業、狩猟を主な仕事として山地で生活してきたが、2つの民族の言語にはほとんどコミュニケーションができないほど差異があることが理解できる。そして、長年の正名運動によって、2008年に、セデック族は台湾政府に第14番目の台湾原住民族として認定された⁶。日本統治時代から認定される前まで、民族学、民族音楽学或いは社会人文科学の観点におけるタイヤル族やタイヤル族支系としてのセデック族についての研究と報告が多数ある。

過去の台湾原住民音楽研究者において、最初に挙げられるのは田辺尚雄⁷である。彼は1922年4月から一ヶ月間、台中でフィールドワークに出かけ、レコードプレーヤーでタイヤル族の曲を記録し、後日、雑誌と単行本で調査結果を発表した。まさに、これは最初の原住民歌謡の記録である。その後、音楽教師及び文化人類学者が調査研究を通じ、豊富な原住民歌謡を蒐集した。例えば、東京音楽大学出身の教師竹中重雄⁸、一條慎三郎⁹及び著述がきわめて豊富な音楽学者黒沢隆朝¹⁰である。台湾光復以来、原住民音楽のフィールドワーク及び

⁶ 行政院は2008年4月23日に開かれた行政院会(閣議)で「セデック族」正名案を通過し、セデック族が第14番目の台湾原住民族として正式に認定された。

⁷ 田辺尚雄は日本音楽、東洋音楽の研究者であり、研究範囲が広い。1922年4月から台湾総督府から援助を受けて、全台湾の高山原住民音楽を実地調査した。

⁸ 竹中重雄(1933)「台湾蕃族楽器考」『台湾時報』, 5, 6, 7, pp. 162-164

⁹ 一條慎三郎(1925)『バイワン、プヌン、タイヤル族蕃語歌曲族』台湾教育会

¹⁰ 黒沢隆朝(1973)『台湾高砂族の音楽』雄山閣

研究調査は主に日本で比較音楽学を研究した呂炳川¹¹や許常恵などの学者によって行なわれた。台湾師範大学音楽研究所の音楽学組の設立以降も多数の論文が出版された。

本論文でセデック族を中心論文とするのは、セデック族の歴史、文化、言語習俗、分布地域や伝統音楽が自ら一系を成すことができるからである。そして、2008年に台湾政府がセデック族を第14番目の台湾原住民族に認定したことは、セデック族の文化を研究する価値が一層あると考える。セデック族の音楽は生活の様々な方面に反映し、セデック族の社会と文化生活と深く関連を持っている。さらにそこから生まれた歌謡タイプもすべて生活情景と関連づけて明らかにすることができる。このように原住民の伝統文化は豊富だが、時代の変遷に伴って、人々に忘れられていく傾向にある。大都市の繁栄はセデック族の生活重点に変化を引き起こし、民族中の文化伝承、歌謡伝承は継承者の高齢化や死亡によって、困難になってきている。このことによって、セデック族の音楽や文化は近代化にともなって、次第に消えてなくなる可能性が高いと思われる。しかし一方では、セデック族の音楽は人を引き付ける特徴があり、原住民音楽の保存は民族学と民族音楽学において非常に重要であるため、セデック族音楽が社会変化に直面しても伝統歌謡の本来の性質を保ち、代々継承されている過程にも着目する。

2. 先行研究の検討

民族音楽研究において、ある特定の民族音楽の特徴について論述するには、歌謡を蒐集し分類する作業を加える他、社会背景や生活習慣など音楽をとりまく環境を含めての研究が重要であると考えられる。

アメリカの民族音楽学者グルーノ・ネトル(Bruno Nettl)の考えによれば、歌謡の分類作業は、いわゆるロジックと合理的ルールに基づいて説明されるも

¹¹ 呂炳川(1982)『台湾土著族音楽』百科文化事業

のであるとしている。帰結に基づけば歌謡分類の原則は2種類ある。1つは歌謡の音域、使っている音階の種類、歌詞、歌謡そのものの音楽的特徴に基づく分類であり、もう1つは使われている歌謡の音楽的機能、歌謡の分布地域、コミュニティや民族など音楽そのものではない要素によって策定される¹²。このような分類方法の確立は、確実に民族音楽学者が音楽の内容とその本質を把握するため手がかりとなるものであり、また人々がその民族や地域の音楽を理解する手助けとなるものである。

原住民音楽の豊かさや多様性は日本統治時代以来長く、民族学者や言語学者、民俗学者、民族音楽学者の関心を集めた。たとえば伊能嘉矩、佐山融吉、河野喜六、小泉鉄、安部明義、移川子之蔵、北里闌、古野清人、小川尚義、浅井恵倫、國分直一などの人類学者、言語学者あるいは民俗学者である。民族音楽学者では田辺尚雄、佐藤文一、竹中重雄、黒沢隆朝といった学者たちがそれぞれ多大な貢献をなしてきた。彼らの原住民音楽文化に対する探求は、台湾原住民音楽研究の最初のブームを巻き起こした。とくに民族音楽学者の黒沢隆朝は、1953年にパリの国際民俗音楽協議会(IFMC)においてブヌン(布農)族の音楽をとりあげ、「ブヌン族の楽弓と五声音階発生への示唆」と題する発表を行い、国際的学者であったオランダのヤープ・クンスト(Jaap Kunst)、ベルギーのポール・コレール(Paul Collaer)、フランスのアンドレ・シェフネール(Andre Schaffner)らの関心を集めた。会議中、人類音楽文化における台湾原住民音楽の地位づけについて議論され、とくにブヌン族の粟の豊作を祈る歌「Pasibutbut」を賞賛された黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』には、「粟播き始め(パンポッポッ pasi pot-pot)」とある¹³。なお、このpasi pot-potは、1974年に発売されたLPレコード『台湾高砂族の音楽』(ビクター音楽産業株式会社)のなかに収録されている¹⁴。その後、スイスの民族音楽学者コンスタンタ

¹² Nettl, Bruno(著) 瀋信一(訳)(1964)『民族音楽的理論与方法』台北・書評書目出版社 pp.324-333。(原著)Nettl, Bruno. Theory and method in ethnomusicology, New York:Free Press of Glencoe, 1964

¹³ 黒沢隆朝(1973)『台湾高砂族の音楽』雄山閣 p.116

¹⁴ 『台湾高砂族の音楽』は、王櫻芬・劉麟玉(2008)『戦時台湾の声音 黒沢隆朝<台湾高砂族の音楽>復刻一瞥漢人音楽』(国立台湾大学出版中心)として復刻されている。

ン(Constantan Brailoiu)は、自ら製作したレコードのなかに台湾原住民の音楽を特別に収録し、台湾原住民音楽を国際的な舞台にさらにひきあげることとなった。

第2のブームをおこす研究は台湾光復(1945年)後、まず凌曼立、陳漢光など台湾本土の数人の人類学者による研究であった。そして音楽学者では許常恵、史惟亮、呂炳川、李哲洋、駱維道、林信来などがおり、1960年代から始まった「民歌採集運動」以降、次々と台湾原住民音楽資料の貴重な録音や映像、文字記録が残されることとなった。

新しい世代の音楽学者としては、呉榮義、明立国、林道生、蘇恂恂、呉榮順、林清財、庄芬榮、林桂枝(パナイ・ムル)などたくさんおり、1980年代以降、採録や研究、論述、出版などをおこなっている。この時期には、民歌の整理と出版が引きつづき行われたほか、より重要なことは、たとえば、許常恵、徐瀛洲、蘇恂恂の「歌謡分類」についての議論や、明立国の「民族文化論」からみたアミ族音楽、呉榮順による音声分析法を用いた「ブヌン族の八部合音」の議論、林桂枝による民族音楽学の視点から考察した里漏(lidaw)社のアミ(阿美)族の「巫師の音楽観」、劉碧榛による新社(花蓮県豊浜郷)カヴァラン族¹⁵の祭儀音楽の「社会化」、林清財が長期にわたって平埔族音楽を主として考察してきた平埔(へいほ)族(平地に住み漢化した)の「分類概念」、「文化伝承」や「歌謡集落・歌謡民族(エスニックグループ)」など、「民族音楽」のテーマについて、より深い討論が始められたことである。

そして、現代の科学技術の発達とともに、録音、撮影やパソコンなどの補助機器や大量の映像、音楽資料を使いこなして、原住民の祭儀と音楽、舞踊の全貌を生のまま立体的に記録し、一般大衆と原住民の間の相互認識の直接的なパイプとなった。明立国、虞勘平の「原住民楽舞シリーズ」、呉榮順の原住民民

¹⁵ カヴァラン族(別名、カバラン、噶瑪蘭族)は、長らく漢民族と文化的に融合した平埔族として扱われていた。しかし、1980年代からの粘り強い民族認定運動が実って2002年12月25日に第11番目の原住民族として認定された。人口は約1千人。もともとは宜蘭県の蘭陽平原一帯に居住していたが、漢人と同化が進んだものは宜蘭県にとどまり、残り的人々は南へ移動して独自の言語と習俗を保った集落を形成した。

族音楽の採録と整理及び出版、林清財による平埔各族音楽の採集と分析、そして胡台麗、李道明による原住民祭儀についての記録フィルムになる撮影、さらに「原舞者」の20数年に及ぶフィールドワーク学習や舞台パフォーマンスの累積された膨大な文字や映像、「身体」に宿された資料、すべて台湾原住民の無形文化財産の重要な資源である。

原住民に関する学術研究については、日本統治時期か100年の歴史があり、原住民歌謡の研究は2つの時期に分けられる。つまり、日本統治時期と台湾光復以後の時期である。2つの時期は各50年で、歴史背景以外にも研究者の背景または専門的視点が異なるため、調査の範囲と結果に大いに差異性と多様性がある。それゆえ、筆者はこの2つの時期で原住民音楽の研究文献に対して別々に論述を行っている。

2.1 日本統治時期(1895-1945)

2.1.1 日本統治早期(1895-1922)

日本が台湾を統治してから間もなく、多くの日本人研究者が台湾で台湾原住民を調査した。例えば、伊能嘉矩、森丑之助などが挙げられる。当時タイヤル族とセデック族音楽の文献記載については以下のとおりである。

1907年に伊能嘉矩は『東京人類学会雑誌』第252期で「台湾土蕃の歌謡と固有楽器」を発表した。その中で、歌謡については、ツォウ族以外に平埔族の歌謡を述べていた¹⁶。

森丑之助は『台湾蕃族志』第1巻の第1章でタイヤル族の歌謡に触れた。その中で森丑之助はいわゆる「蕃謡」を3つに分けた。1つ目は、昔の時代から今日まで語り伝えられている「古歌」という歌謡である。歌詞は説明のできない或いは理解のできない「死語」である。2つ目は、当時の坊間で大流行した日常歌謡である。3つ目は、即興の歌謡である。森丑之助はタイヤル族の音楽

¹⁶ 伊能嘉矩(1907)「台湾土蕃の歌謡と固有楽器」『東京人類学会雑誌』, 252, 234-237

は最も原始的な形式でしかも音調及び音律も格別な落ち着きがあつて、優雅で、一般的な「出草」する少数民族の意気軒昂の特徴との落差を感じると認める。それゆえ、森丑之助は文化人類学の観点からみれば、タイヤル族が歌う時の感情には非常に研究価値があると考えていた¹⁷。

小島由道と安原信三による共著『蕃族慣習調査報告書』の第1巻では、以下の通り論述されている。タイヤル族の老若男女皆は歌が好きである。その歌謡は歌詞がなくても自然な歌曲となり、音楽も単調なメロディーで組み合わせられており、歌詞も固定していない¹⁸。

佐山融吉の『蕃族調査報告書』には豊富な記載がある。大么族(即ちタイヤル族)の前篇と後篇や、砂績族(即ちセデック族)の後篇には各部落で採取された歌詞、翻訳及び演出のタイミングが記録されている。しかし、残念ながら楽譜や音楽の紹介は記録されていなかった。本論文中のセデック族に関する民族紹介と歌舞部分の分析については、佐山融吉の『蕃族調査報告書』の文献記載から引用した。本論文では第2章のセデック族の「uyas kmeki 舞踊歌」の分析で詳しく述べている。

日本の台湾総督府は1909年、「在臨時台湾旧慣調査会」の下に「蕃族科」を設立した。さらに1913年から1922年までの間には、27巻の研究資料を出版した¹⁹。この研究資料の中で『蕃族調査報告書』と『蕃族慣習調査報告書』²⁰にはタイヤル族音楽が記載されており、また黒沢隆朝の研究成果も引用されていた。

2.1.2 日本統治中期(1922-1940)

当該期間の調査者には音楽教師と文化人類学者がいる。現存している歴史資料

¹⁷ 森丑之助(1917)『台湾蕃族志』総督府臨時台湾旧慣調査会 pp. 426-429

¹⁸ 小島由道・安原信三編(1915)『蕃族慣習調査報告書第一巻：たいやる族』台湾総督府蕃族調査会

¹⁹ 『蕃族調査報告書』8巻、『蕃族慣習調査報告書』8巻、『台湾蕃族慣習研究』8巻、及び森丑之助『台湾蕃族図譜』2巻と『台湾蕃族志』第1巻を含まれて、合計で27巻である。

²⁰ 『蕃族調査報告書』と『蕃族慣習調査報告書』とは、「蕃」と「番」と、漢字表記が相違している。この2字の相違について、岡松参太郎は次のように書いている。「「番」トハ古昔ノ支那大陸ニ於テ北狄南蛮東夷西戎ト謂ヘルカ如ク漢人カ一定ノ民族ニ与ヘタル固有ノ名称ニシテ「蕃」ハ決シテ蕃又ハ蛮ニアラザルナリ」[岡松・1917: 20]

は次の通りである。

過去の台湾原住民音楽研究について、最初に挙げられるのは田辺尚雄である。彼は1922年4月から一ヶ月間、フィールドワークに出かけ、レコードプレーヤーでタイヤル族の曲を記録し、その中に記録されているタイヤル族の歌曲は「親愛の友達」、「恋歌」、「狩猟後の舞踊歌」、「耕作の歌」、「首祭の歌」である²¹。

日本統治時代、東京音楽学校出身の教師・竹中重雄は嘉義女子高級中学に勤めながら阿里山ツォウ族歌謡を研究した。台湾原住民音楽に強い興味を持っていたため、1936年7月に台湾でのフィールドワークに出かけ、その後、多数の文章を様々な雑誌に掲載している。その中で昭和12年1月から13年6月(1937年-1938年)までの「台湾時報」に13篇連載された「蕃歌を尋ねて台湾の奥地へ」が一番詳細かつ正確であり、五線譜で7つの楽譜を書き記した。その中に宜蘭県大同郷四季部落で蒐集した「恋歌」と「狩猟の歌」、南山部落の「フィールドワークの歌」、松羅部落の「狩猟の歌」、台中和平郷環山部落の「嫁に行く歌」と「思念の歌」、及び佳陽部落の「田畑の歌」がある²²。当時、録音器材も持っていかなかったため、沢山の人に同じ歌を繰り返して歌ってもらい、メロディー、リズムとスピードを統計の結果に照らして楽譜を作る方法で記録した。

佐藤文一は『台湾原住種族的原始芸術』の第9章で特に音楽方面を紹介し、また一條慎三郎が書いた2冊の原住民民歌曲を原本として比較と研究をした。さらに音組織の数が原始性を決定するという結論を示した²³。

竹中重雄の分類法からはじまり、そのあと佐藤文一も同じ立場をとった。まづ「時間性」と「歌唱方法の特徴」という2つの原則に基づくものであり、原住民歌謡を3つに分類している。

²¹ 許常恵(1994)『台湾音楽史初稿』全音楽譜出版社 pp. 21-22

²² 竹中重雄(1937)「蕃歌を尋ねて台湾の奥地へ」『台湾時報』 206-207, 209-215, 217, 219

²³ 佐藤文一(1944)『台湾原住種族的原始芸術』全音楽譜出版社 pp. 263-286

種類	曲調	歌詞	歌唱場面	備考
古謡	古調	一定セル古歌	祭祀、馘首ノ際等	現在歌詞ノ意味不明ノモノアリ
俗謡	俗調	膾炙セル俗歌	流行歌-随時 俚謡-粟搗、運搬、嘲弄等 民謡-宴飲等	多クハ恋情、友愛ヲ主トス
即吟	在来曲調其他	一定セザル當意即吟	宴飲	壮年皆能クシ男女和唱ノ際ハ概ネ之ナリ

出典:佐藤文一『台湾原住種族の原始芸術研究』(1942) P. 293

2. 1. 3 日本統治晩期(1940-1945)

1940年から1945年までの間は、黒沢隆朝の著作を主な代表とする。

日本統治時代の台湾総督府外交事務部は黒沢隆朝に頼んで1943年1月26日から5月3日まで台湾でフィールドワークを行った²⁴。黒沢隆朝は『台湾高砂族の音楽』の中でタイヤル族語群とセデック族語群を分けて紹介している。タイヤル族語群の方面について角板山社、竹頭角社(すなわち大科炭番という場所で、現桃園県復興郷)及びBaibara社(現新生村)を調査した。セデック族語群の方面については、桜社(現春陽村)、中原社(現仁愛郷互助村)及びTakkirit社(現花蓮県秀林郷崇徳村)、Busegan社(現花蓮県秀林郷富士村)を調査し、台北と台中の日本勝利音楽会社録音室で2回ずつ録音した。

黒沢隆朝は民族誌の方式によって自分で観察した現象を記録していた。歌謡方面で採録した楽譜は合計31首で、タイヤル族語群15首とセデック族語群16

²⁴ 同注6

首である。黒沢隆朝はセデック族の歌謡音階構成は四音音階が主であると考えていた。歌曲名称から見るとタイヤル族の生活と密接な関係にある歌曲が含まれていた。フィールドワーク及び録音室訪問や録音資料以外に、黒沢隆朝は『蕃族調査報告書』と『番族慣習調査報告書』中の音楽やダンスに関する資料を引用して参考にした。音譜方面について、セデック族語群方面は一條慎三郎の「耕作酒宴の歌」を引用して補足した²⁵。

研究結果として、黒沢はタイヤル族語群とセデック族語群の歌謡特質に対して、自分の見解を示した。その中でのセデック族語群方面についての特質を整理すると、以下の通りにまとめられる。

1つ目は4弁口琴²⁶の音階 (sol, la, do, re) に基礎づけられた歌が圧倒的に多いことである。しかしこれは、旋律音に合わせて4弁口琴を作ったという見方が正しいであろう。ここでは3弁 (la, do, re) 口琴も作られる可能性がある。また、黒沢は名称だけ伝えている5弁、6弁、7弁、そして8弁の口琴はどのように旋律されていたのか、その実物を見ることができたが、聞くことができなかったのは残念であったと述べている。あるいはこれらは、数に合わせた幻 (マボロシ) の口琴であるかもしれないと述べている。

2つ目は音階の音が少ないのに、歌謡の旋律形がタイヤル族よりもリズム感に富み、音楽的である。

3つ目は輪唱法を楽しんでいることである。これは他の民族には見られない特質である。これだけでもセデック族はタイヤル族と分離される価値がある。この唱法は樺太 (サハリン) アイヌのヘチリ²⁷とも同じ様式であり、その

²⁵ 同注5

²⁶ 口琴 (こうきん、英: jew's Harp) は金属、あるいは竹、木、椰子の葉肋などを加工した弁と杵を有する楽器の一種。演奏者はこれを口に加えるかまたは口にあてて固定し、その端を指で弾く。または杵に付けられた紐を引くことによって弁を振動させ、発生した小さな音を口腔内の空気に共鳴させて音を出す。世界中に分布する口琴のうちでも台湾原住民の口琴は特に発達しており、1弁～8弁までの多弁の口琴が見られる。

²⁷ 樺太アイヌでは、座り歌も踊り歌も区別せず、ヘチリという。ヘチリより、リムセは円陣を組んだ人々が、盆踊のように一定の手さばきのパターンを繰り返しながら踊るもので、歌い方は斉唱が多く、歌謡祭り歌ウポポに比べると旋律も単純である。アイヌの踊りはこのほかに、〈チカッ・リセム (鳥踊)〉など、特定のしぐさや筋のついている模擬的な踊りもある。

中間の日本民族が輪唱することを知らなかったことも奇異な問題である。

黒沢隆朝の見解から見ると、大体においてタイヤル民族とセデック民族をはっきり区別している。黒沢隆朝はタイヤル族の「朗誦」式歌い方、及びセデック族「uyas kmeki 舞踊歌」の旋律に言及し、音階の重要性も指していた。後継の研究者も概ね黒沢隆朝の観点を踏襲したため、現在はセデック族の音楽に言及するとなると「三音音階」、「四音音階」、「ハーモニカ」、「カノン」式などの特徴が挙げられる。ちなみに、黒沢隆朝の『台湾高砂族の音楽』のなかの文献記載も主な参考文献の1つである。

黒沢隆朝は台湾原住民歌謡の分類について、「歌詞内容」に基づいて原住民歌謡を7つの大分類と22の細分類という2つの分類法で分けた。

大分類	細分類
祭典歌(Festival song)	先祖(神)をたたえる歌、粟播き始めの歌、収穫感謝の歌、首狩りの歌、狩猟祈願の歌
呪詛歌(Magic song)	呪詛の歌、雨乞いの歌、病魔退散の歌
労作歌(Working song)	狩猟の歌、農耕の歌、山の歌
相思歌(Love song)	恋愛応答歌、思慕歌
飲酒歌(Drinking song)	客人接待の歌、飲酒の歌、交歓の歌
祝典歌(Village festival song)	成人式の歌、未成年の歌、結婚式の歌
譚詩歌(Ballade)	伝説を語る、出草手柄話、結婚式の祝詞

出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) PP. 8-9

2.2 台湾光復後(1945-今まで)

台湾光復後、歌謡の分類を示した二人の重要な民族音楽学者がいる。1人は、率先して民族採集運動を指導した許常恵、もう1人は地道にフィールドワークをつづけた呂炳川である。彼らはおおよそ1960年代から原住民歌謡を採集し、分析と研究を深め、それぞれ民謡分類に対して、異なった見方を発表した。原住民音楽のフィールドワーク及び研究調査は主に日本で比較音楽学を研究した呂炳川や許常恵などの学者が民歌採集運動を行った。台湾師範大学音楽研究所の音楽学組の設立以後も多数の論文が出版された。それ以外にも原住民文化に関心を持つ研究者が積極的にフィールドワークに身を投じている。

近年のタイヤル族音楽に関する研究は、国立政治大学民族研究所陳鄭港の修士論文『泰雅族音楽文化之流變-以大嵙崁群為中心』、劉克浩『泰雅族口簧琴研究』、吳榮順が主持する行政院原住民族事務委員会の「南投県仁愛郷泰雅族音楽調査及研究の研究計画」、国立台湾師範大学音楽学研究所頼靈恩の修士論文『泰雅族歌謡之研究-以大漢流域泰雅社群為例』があるが、セデック族の研究としては、2002年に出された、国立台湾師範大学音楽学研究所楊曉恩の修士論文『泰雅族西賽徳克族傳統歌謡之研究』のみである。

日本に留学していた呂炳川は、1966年から1979年まで台湾に帰国し、110村を訪問し原住民各族のフィールドワークを行った。『台湾土著族音楽』を出版した²⁸。『台湾土著族音楽』は、1977年、呂炳川が日本勝利音楽会社を代表して日本政府が主催した芸術祭コンテストの音楽作品「台湾高砂族音楽」を解説した本を翻訳して作った。その中に、タイヤル族とセデック族に関する録音は合計10曲で、復興郷澤仁村と仁愛郷春楊村、新愛村、互助村等で採集した²⁹。セデック族の歌謡中に1曲の祭祀歌謡「uyas kmeki 舞踊歌」がある。呂炳川はタイヤル族音楽の全体特質を紹介する時には2つの支族の風格を少し区分して説明した。

²⁸ 呂炳川(1982)『台湾土著族音楽』百科文化事業

²⁹ 同注5

呂柄川は歌謡分類について、まず音楽が台湾にもちこまれた、または台湾に光復前後という順序を分類の基準とし、台湾の漢民族の音楽を「台湾光復前」と「台湾光復後」の2つの段階に分け、以下の音楽種類に分類した。

分類	音楽種類
光復前(戦前)台湾に流入あるいは台湾で生まれた音楽	牛犁、南管、北管、歌仔戯、採茶戯、仏教音楽、道教音楽、八音、十三音、慶弔楽
光復後(戦後)台湾に流入した音楽	民謡、京戯、崑曲および戯曲音楽、弾詞、大鼓、現代国楽仏教音楽の一部、イスラム教音楽、大陸各地の合奏音楽、独奏音楽

出典: 呂柄川『呂柄川論述集』(1979) PP. 57-58

しかし民歌の分類では、呂柄川は民歌を広義に定義する観点から、民歌を3つに大別し、さらに「自然」あるいは「創作」を原則として、6つに細分した。

民歌	分類	細目
		自然民謡: 狭義の民謡
		創作民謡: 新しく創作された民歌
		自然童謡: 口伝による作者不明の童謡
		創作童謡: 作曲または作詞家による新しく創作された童謡
		自然流行歌: 普通歌曲、大衆によって歌われるもの
		創作流行歌: レコード会社などの販売ネットワークによって歌曲

出典: 呂柄川『呂柄川論述集』(1979) PP. 236

そして原住民歌謡(平埔を含む)の分類について、呂柄川は3つの分類法を採用し、歌詞あるいは歌謡が歌われる場面にに基づき、原住民歌謡を4大分類、34種、104細目に分けた。その分類法は下記のとおりである。

4大類	34類	104細目
労働歌	戦争、狩猟、農耕、漁労、労働など5種	26細目
生活歌	応酬、婚礼、慕い合い、祈祷、酒宴、新年、訓戒、思慕、呪詛、葬礼、人生観、遊戯、感情、子守、童謡、離別、その他	74細目
祭典歌	祖霊、首祭り、狩猟、農耕、漁耕、成人式	17種
伝説歌	祖先伝説、祖先開祖、頭目の物語、伝説、祖先称揚、祖先追想	14細目

出典: 呂柄川『台湾土着族音楽』(1982) PP. 11-14

一方、許常恵の場合は、歌謡分類について特定の基準があるわけではなく、研究の進み具合と理解の深さに応じて調整されたものである。さらに、歌詞内容、歌唱方法、地域分布などの3つの原則に基づいて以下のように分類した。

分類依拠	類別	細目(実例または説明)
	祭祀	哭調(哭喪歌)
	労働	農耕歌、茶摘み歌、山歌
	歌舞	駛犁歌、車鼓調

	愛情	褒め合う歌
	飲酒遊戯	飲酒歌
	童謡	子供の歌、子供の遊び歌、子守歌
	叙事	七字仔、五空小調、雜唸仔
	朗誦唱法	曲調が完全には構成されておらず、叙事の類型が最多
	民歌唱法	完全な曲調で構成され、大部分の民歌がこれに含まれる。
	対唱法または応対唱法	男女2人の対唱、歌舞の類型が最多
	嘉南地域(台南を中心とした地区)	駛犁歌など13種の歌調
	蘭陽地域(宜蘭を中心とした地区)	六月田水など4種の歌
	恒春地域(屏東を中心とした地区)	思想起など6種の歌詞
	台北	台北調など3種の歌詞

出典:許常恵『台湾福佬系民歌』(1963) PP. 9-13

その後、許常恵は民歌を台湾民俗音楽六大楽種のなかに入れた。六大楽種は民歌、説唱音楽、戯劇音楽、民間器楽、舞踏音楽と祭祀音楽である。さらに台湾民歌は山地民歌、福佬系民歌、客家系民歌および大陸各省の民歌など四種に分別される。同時に山地民歌については「歌唱形態」に基づく分類方法をあげている。このような歌唱形態に基づく分類方法は、日本統治時代の民族音楽学

者黒沢隆朝が行った原住民歌謡分類と似通っているところがある³⁰。許常恵はそれを4大分類11細目に分けている。そして福佬系民間音楽は歌謡が生まれた地域を分類の基準としており、もともと4地域としていた地域を3地域に減らしている(台北地域を省略)。同時に「六月田水」という曲調の由来を蘭陽地域から西部平原地域に変更しているが、その変更した理由についての説明は見当たらない。以下がその分類の詳細である。

民歌	分類方法	類調	細目
			朗唱法(ヤミ)
			曲調唱法(アミ、タイヤル、サオ、ツォウ)
			対唱法(タイヤル、ヤミ)
			領唱と和腔唱法(山胞全体)
			五度平行唱法(ブヌン、サイシャット)
			頑固低音唱法(パイワン、ルカイ、アミ)
			輪唱法(タイヤル)
			自由対位唱法(アミ)
			自然和絃唱法(ブヌン)
			協和和絃唱法(ブヌン、ツォウ)
		異音唱法	異音唱法(ヤミ)

³⁰ ここでは黒沢隆朝の分類との似通ったところについて詳しく述べていない。黒沢隆朝(1973)『台湾高砂族の音楽』を参照。

福佬系	生まれた地域	西部平原	六月田水、草蜢弄鷄公など
		蘭陽平原	丟丟銅仔など
		恒春地域	思想起、三声無奈など
客家系	伝統分類法	九腔十八調	
大陸各省	各省によって分かれる		

出典:許常恵『多采多姿的民俗音樂』(1984)より引用

許常恵の歌謡分類に関する方法は、いまだ統一的なものには至っていない。1986年に再版した『現階段台湾民謡研究』(楽韻出版社)の著作のなかで、台湾山地民間歌謡を歌詞内容の特性に基づいて7種22細類に分け、さらに歌唱形式について3大類型と9細目という分類方法に修正している。

民歌	分類根拠	類別数
	歌詞内容	7大類22細類
	歌唱形式	3大類9細類
福佬系民歌	生まれた地域	西部平原、恒春、蘭陽平原の三地域
客家系民歌	伝統分類法	九腔十八調

出典:許常恵『現階段台湾民謡研究』(1986)より引用

許常恵と史惟亮は1965年に「中国民族音楽研究中心」を組織して、5回にわたって重要なフィールドワークを行った。その中のタイヤル族の部分について、1966年5月に李哲洋と劉五男が新竹県で採録した歌謡、また1967年7月に史惟亮等が宜蘭県で採録した歌謡があり、最後、1978年に許常恵等が宜蘭県で採録した歌謡もある³¹。現在出版したレコードは1978年宜蘭県で採録した歌謡である³²。他に、許常恵が出版した『台湾原住民民謡集』の中では、苗栗県のタイヤル族と花蓮県のタロコ族を明記している³³。

呉栄順は1998年12月から1999年6月までの間、行政院原住民族事務委員会の委託を受け入れ、「南投県仁愛郷泰雅族音楽調査及研究」の研究計画を主管した。報告書の中で呉栄順はタイヤル族とセデック族の音楽システムを分けて研究した。前者に対して「朗唱」式歌謡や「短調形式の歌謡」及び音組織の研究を行い、さらに後者に対して、特有の「重複」式の様な多声音楽「トゥイラジ(フランス語)、オーバーラッピング(英語)」の即興でリードと執拗に反復する音楽現象の中に、「即興」は一種の「ゲーム」として社会事実「fait de societe(フランス語)」が見られること示した³⁴。この研究は南投県仁愛郷のタイヤル族音楽(セデック族を含む)に対して広範囲に録音と採録し、合計106曲の音楽、歌詞や楽譜がある。

国立台湾師範大学音楽学研究所楊曉恩の修士論文「泰雅族西賽徳克族傳統歌謡之研究」は、西セデック族³⁵(現在の南投県仁愛郷に居住しているセデック族)を研究対象としてその伝統歌謡音楽分析を行った。さらにこれらの歌謡の社会組織中における機能方式と機能に着眼した。楊曉恩の論文の中では、西セデック族歌謡の旋律進行モデルについて、「弓型」、「旋回型」、「逡減型」の3つ

³¹ 陳怡先(1988)「民歌採集運動始末及成果研究」pp. 107-109

³² 許常恵(1994)「泰雅族与賽夏族民歌」全音楽譜出版社

³³ 許常恵(1976)「台湾原住民民謡集(一)、(二)」台湾省政府民政廳 pp. 51-56

³⁴ 呉栄順(1998)「南投県仁愛郷泰雅族音楽調査及研究」行政院原住民族事務委員会

³⁵ セデック族は三、四百年前、居住地域は中央山脈を境に東セデック族と西セデック族に分けられている(現在のタロコ族とセデック族)。

のタイプのメロディー形態を提出した。この研究では、60曲の西セデック族伝統歌謡及び採録した歌詞と楽譜を蒐集した。

要するに、日本統治時代以来、台湾歌謡に対する先行研究の分類は、先に引用したネトルの観点ときわめて一致している。歌謡分類の基準は、「音楽そのもの」(曲調の由来)と「非音楽特性」(歌詞や社会機能)の2つの観点がある。ネトルは、「民族独自の音楽特徴と、その特徴を構成する要素はなぜか。」、そして、「なぜ、民族独自の歌唱特徴は一つだけで、他の民族の歌唱特徴と異なっているのか³⁶」という観点から歌謡分類を行なった。それぞれの音楽特徴を分類することは、音楽特徴の内容と音楽文化の分析であり、歌謡分類は台湾にある各族の音楽の特徴を描写するうえで不可欠な基礎作業である。

伝統音楽学者は音楽特質を区別する方法を常用し、歌謡の旋律、リズム、音階、調式、音楽語法、音楽形式などの項目から分析、比較を進め、これを音楽区域と判読する基準としてきた。民族音楽学者はただ音楽そのものの特質だけでは、ある区域や民族の音楽特性を説明するには十分で、同時にさらに音楽行為、音楽の術語、音楽の機能、音楽の象徴などの要素も考慮に加え、自分たちの研究や思考の対象としなければならないと考えるようになった³⁷。そのため民族音楽学者についていえば、「歌謡区域」に関する問題を考えることで、多元的で複雑な特性がくっきりと浮びあがる。たとえば音楽についてさらに細分すると、音楽風格、音階、調式、歌唱形式などいかなる項目もみな1つの独立した「体系」の特徴を構成して、1つの「音楽区域」を構築することができる。この体系のなかから音楽特質の差異を分析し、さらに細かく「より小さな区域」に分けることができる。つまり音楽特質だけから、それぞれの民族は多くの異なったレベルの「音楽区域」を探しだすことができ、そうして構成された音楽区域はそれぞれ自身の独特な内容と意義をくっきりと浮かびあがらせることができるのである。

³⁶ Nettl, Bruno 『民族音楽的理論与方法』(1976) pp. 328-333, pp. 391-416

³⁷ 以上の議論は概略的な見方である。近年、音楽学者と民族音楽学者の区別はどんどん小さくなってきている。詳しく「音楽辞典」(北京・人民音楽出版社、1988年)の「民族音楽学詞」を参照。

伝統音楽は確かに文化の宝庫であり、歌謡は一つの民族の音楽の魂である。先住民の文化と生活習慣と常にその民族の歌謡の伝承によって保存された。しかし、その歌謡は常に文字の記録が不足したため流失しまった。研究者は先住民の音楽の伝承のために、力を尽くして努力した先輩に感動した。彼らの録音、楽譜や記録及びビデオによる撮影があったため、口承音楽を伝承でき、現在の教科書の中でも伝承することができる。

以上の先行文献の時間と空間的範疇は、台湾の日本統治時代から光復後の政権交替の各時代である。この一連の文献回顧から、学术界は台湾原住民の歌謡及びセデック族音楽文化についてしだいに認識を強める過程が見られる。上記の研究者の統計と分析を借り、筆者は今なお広く伝わる原住民の歌謡を探求した。または歌謡の種類、歌詞の内容から、現在の原住民歌謡の各主な分類を伝承に役立つように探求した。以上の内容は研究の主な動機と全体の研究の主な方向である。

これまでの台湾原住民音楽の理解は、民族の外見やその音組織、輪唱方式、音域、声部構造、メロディー形態を全体的にとらえて述べたものであった。曲目や歌詞文化の意味を深く掘り下げて検討する研究は管見の限り少ない。同様に、歌の風格、ダンスのステップ、音楽ルールなどに関する先行研究も見られない。また、台湾原住民伝統歌謡の主観認識についても考察を加える必要がある。

上述の総括によって台湾原住民の各民族の歌謡様式、特にセデック族の祭祀歌舞「uyas kmeki 舞踊歌」を研究中心と決定した。具体的には「uyas kmeki 舞踊歌」に関して文献記載をまとめ、セデック族の祭祀歌舞「uyas kmeki 舞踊歌」の研究に対して系統的に分析を行う。特に「uyas kmeki 舞踊歌」の曲目を系統的に分類する、すなわち歌詞の文化意味の研究を行う。本論文が参考とする音楽記録は第2次世界大戦の最中に黒沢隆朝(1895-1987)と榊源次郎(1904-1995)が台湾で行った音楽調査成果から作られた2枚セットのLPレコード『高砂族の音楽』である。楽譜「歡樂歌舞」の歌詞の分析は、余錦福がセデックトウクダヤ群のセデック族仁愛郷南豊村眉溪部落で取材した耆宿、郭蔡再妹

(Obing Nawi) の解説を参考にする。それは、歌詞や演出スタイル方面の探究によって、人間関係及び社会構造に対する反映を探究するためである。

3. 用語の規定

3.1 Seediq

「Seediq」はセデックトゥウダ語(Sediq Toda)セデックトゥルク語(Seejiq Truku)、セデックトゥクダヤ語(Seediq Tkdaya)のローマ字の音訳である。「セデック」のローマ字表記が異なるのは、各族の発音が異なるためである。論文ではローマ字表記として一番歴史の長いセデックトゥクダヤ語(Seediq Tkdaya)の「Seediq」を使用する。

3.2 Gaya

セデック族のルール或いは法律である。影響の範囲が広く、個人に対して強い束縛力があり、ルールを守らなければ深刻な結果を招く。軽い罰は狩猟を禁じられ、重い罰は命を落とすこともある。

3.3 Alang

部落。セデック族の伝統焼き畑農業の生活形態のもと、占領地によって形成する集落である。

3.4 Kari

言語、歌詞。

3.5 Muyas

歌を歌う。

3.6 Mpgela

リード。即興多声音楽「uyas kmeki 舞踊歌」を歌う中核人物である。リードを担当する者の基本条件として必ず歌やダンスがうまく、そして即興で歌詞、曲、ダンスを選んで、舞踊歌を編み出せる人でなければならない。

3.7 Pslutuc

引き継いで歌う。セデック族の即興多声音楽「uyas kmeki 舞踊歌」の歌の中で、リードの声を真似る他の声部は「Pslutuc」と呼ばれる。お祭りの音楽を中断しないために引き継いで歌われる。それ以外「pslutuc psbiyax」（引き継いで歌うを強める）は低音音域でテンポ音型を繰り返し歌うことには、高音声部を励ます意味合いがある。

3.8 Msupu muyas

和声。Msupu(一緒に)、muyas(歌を歌う)。セデック族の人に対して「Msupu muyas」といえばお祭り中の「uyas kmeki 舞踊歌」を指す。これは一種の集団的な即興多声音楽の歌い方で、即興で歌を歌うモデルを確立させた。

3.9 Utux

祖霊、神霊。超自然の神霊信仰の広い意味を説明している。

3.10 Uyas

セデック語で「歌舞」という意味である。狭義は「歌」と解して、広義は「歌舞」と解する。歌いながらダンスを踊る形式を表す。

3.11 セデック族歌謡

セデック族で歌われるすべての歌謡曲目ということである。ここには宗教、伝統或いは他の影響を受けて生じる曲などの歌謡曲目も含まれる。

3.12 伝統風俗歌謡

セデック族で歌われる歌謡音楽を指す。音組織は音階が上がる、「長二度」に「短三度」を加え、さらに「長二度」の音階構造を加えて、すなわち Re、Mi、So、La という四つの音で組み合わせられる歌謡のことを指す。

3.13 低音唱法

オスティナート (ostinato) とは、ある種の音楽的なパターンを続けて何度も繰り返すことをさす。オスティナートと呼ばれる音楽技法では、少なくともある種のリズムパターンの反復が行われるが、最も典型的なオスティナート技法では、リズムのみでなく音程や和声も反復される場合が多い。特に低音及びその上の和声進行を特定のリズムパターンとともに反復するオスティナート技法を、オスティナート・バス (ostinato bass) 執拗低音等と呼ぶ。

3.14 カノン唱法

カノン (canon) は、複数の声部が同じ旋律を異なる時点からそれぞれ開始して演奏する様式の曲を指す。ポリフォニーの一つの典型である。一般に輪唱と訳されるが、輪唱が全く同じ旋律を追唱するのに対して、カノンでは、異なる音で始まるものが含まれる。また、リズムが 2 倍になったり、上下または左右 (時間の前後) が逆になったような特殊なものを含む。

3.15 多声部唱法

ポリフォニー (polyphony) とは、複数の独立した声部 (パート) からなる音楽のこと。ただ一つの声部しかないモノフォニーの対義語として、多声音楽を意味する。ポリフォニーは独立した複数の声部からなる音楽であり、一つの旋律 (声部) を複数の演奏単位 (楽器や男声・女声のグループ別など) で奏する場合に生じる。

3.16 声部

多声音楽を構成する各部分。ソプラノ・アルト・テノール・バス、あるいは高音部・低音部・主声部・副次声部など。二部合唱は二つの声部による合唱。各々複数の歌手からなる二つの声部によって歌われる合唱。二部合唱の編成の仕方で女声二部・男声二部・混成二部などがある。三部合唱は三つの声部から成る合唱など。四部合唱は四つの声部による合唱。ソプラノ・アルト・テノール・バスからなる混声四部合唱など。

3.17 音階

音楽で使われる音を、一定の基準に従って高さの順に配列したもの。

3.17.1 全音階、半音階のように、素材となる諸音の基本的な音程関係を示すもの。1 オクターブを五つの全音と二つの半音に分割したものが全音階で、長音階と短音階がこれにあたる。全音だけからなる音階は全音音階という。半音階は全音階から派生したもので、全音階中の全音間も半音で埋めたもの。

3.17.2 七音音階、五音音階など、オクターブ内での音の数によって分類したもの。全音階のように7音よりなるものは七音音階(ヘプタトニック)、半音階のように12音からなるものは十二音音階という。五音音階(ペンタトニック)は東洋を中心に広く世界中にみられるが、半音を含むものと、含まないものとの2種に大別できる。

3.17.3 長音階や短音階のように、全音・半音の配置の相違によって区別するものなど、分類基準や民族によって多種多様な種類があり、特にはしばしば「旋法」と混同される。ともに全音階に含まれるが、長音階は音階の第3度に長3度をもち、短音階は第3度に短3度をもつもので、短音階には3種(自然的・和声的・旋律的)ある。

3.18 音程

二つの音の高さのへだたり。西洋音楽では、全音階の七音の位置関係を基準として、「度」という単位で表す。また、同じ数値の度で表示される音程も、

完全、長・短・増・減の別によって大きさを区別する。ある音と同一段階にある音は同度、または1度の関係にあるとし、二つの段階にある音は2度、三つの段階ならば3度というように以下8度(オクターブ)まで達する。例えば、完全一度(同音 do-do)、短二度(半音 mi-fa)、長二度(全音 do-re)など。

3.19 倍音

基本音(基音)の整数倍の振動数をもつ上音をいう。一つの発音体が発する音は一般に複数の成分音(部分音)の集合として成り立ち、そのうち最も振動数が少なく、楽音の音高(音の高さ)を決定する音を基本音(fundamental tone)、これより振動数の多い音を上音(overtone)という。

3.20 音組織

音楽用語。音楽を構成する音を、音高と機能の面から一定の秩序に基づいて体系づけたもの。音律、音階、旋法、調性などがこのなかに含まれる。

第一章 台湾原住民の伝統と音楽生活

1. 台湾の民族構成

まず、台湾の民族構成について概要を述べる。

現在の台湾の民族構成は、総人口の98%以上を占めるナシ・チベット語系の漢族と、人口の約2%弱を占めるオーストロネシア語系の原住民族との2つのグループにまず大きく分けられる。さらにその下には漢族の複数の方言集団が存在し、また原住民は言語・文化の異なる諸エスニック・グループに細分される。

漢族のうちの大多数は、明・清時代に中国の福建省南部や広東省から渡来して台湾を開拓した人々の子孫であり、それぞれ中国語の方言である。閩南語、客家語を母語とする。人口比率は明確ではないが、総人口のおよそ73%程度が福建系、12%程度が客家系と推定される。これらは台湾省籍の漢族であって「本省人」と総称される。

このうち、福建系の人々は人口の大半を占めることから、一般に「台湾人」とも呼ばれている。一方、第二次大戦後、国共内戦を経て蒋介石と国民党とに率いられて中国大陸から移住してきた人々もおり、主として大陸各省出身の漢族、およびごく少数ながらさまざまな民族が含まれていた。これらの人々は、台湾の外に省籍があることから「外省人」とよばれている。今日の外省人人口は総人口の13%程度であり、大陸生まれの人々とその子孫からなる。「外省人」は民族学的な意味での漢族のサブグループではなく、歴史的・社会的・政治的観点からの区分である。ところで、本省人の中でも福建系・客家系の人々は互いの方言の間に大きな差異があり、話し言語は互いに通じない。外省人は大陸各地のさまざまな方言を話す人々からなり、方言同士は意思の疎通がしにくい場合が多い。このような方言の違いは漢族の自己意識を一枚岩にしえない要素となってきた。開拓時代には福建系・客家系の移民はしばしば武力で対立し

た。福建系の漢族も、さらに下位レベルの方言集団、すなわち福建系漳州出身の人々と、泉州出身の人々に分けられ、開拓時代には農地の獲得を巡って武力闘争を引き起こした。

このように漢人は原籍地を異にする方言集団ごとのアイデンティティーの違いがはっきりしているのが特徴であった。現在の台湾では、共通語として「国語」と呼ばれる標準中国語が使用され、学校教育を通じて社会に広く普及しているが、それと同時に、閩南語、客家語も日常的に用いられている。

一方、台湾に古くから居住する原住民は南島語族³⁸と見られている。言語・文化・習俗によって細分化されており、その分類の仕方はまちまちである。大きく分けて平埔族と高山（こうざん）族（漢化が進んでいない）である。清朝時代には「生蕃」・「熟蕃」と区分され、そこには清朝の統治を受け入れない民族とそれを受け入れた民族という違いがあった。この分類は大陸の少数民族である苗族に対して用いられた「生蕃」・「熟蕃」の分類を踏襲している。このほかに「化蕃」あるいは「帰化蕃」、「帰化生蕃」などという中間区分もあり、清朝に帰順はしたが、まだ教化受容の度合いが低い人々を指していた。行政上「生蕃」、「熟蕃」と分類したが後に蔑称を避けて「高砂族」、「平埔族」と称された。そして日本統治時代になって作られた戸籍上に分類にもこの区分が反映された。

戦後の国民党時代には、原住民は「山胞」身分を与えられ、「平地山胞」、「山地山胞」という区別があった。中国大陸側からの呼称と同じく「高山族」と呼ぶこともあったが、これらは漢化の進んでいない原住民をもっぱら指すものであり、漢化の進んだ人々をさす「平埔族」という呼称の方も並行して使われてきた。しかしほとんどの平埔族は戸籍の上では漢族と同じ平地人扱いとされてきた。

2016年現在では、原住民は政府認知された「原住民族」16グループであ

³⁸ 南島語族（オーストロネシア語族）台湾原住民の言語が古い形を保っている。南島語族は台湾からフィリピン、インドネシア、マレー半島と南下し、さらにはインド洋を超えマダガスカル島に達した。また東の南太平洋の島々にも拡散したとされる。その特徴は「首狩り」、「室内葬」などの習慣があり、祖先・自然神の崇拜もある。

る。これらのうちサオ、カヴァラン、タロコ、セデック、サキザヤ、カナカナブ、サアロアは、2002年以降「原住民族」として新たに認定された。認定された原住民族に属する人々は、いずれも住民のほとんどが既存の原住民族として登録されていて、政府による公認を契機にその登録を変更して新しい民族名に変更したというものである。これに対して、漢族と同じ平地人扱いを受けていた平埔族の人々は、いまだに政府から原住民としての認定が下りていない。例外はアミ族との混血を根拠に平地山胞として登録していた人が多かったカヴァラン族のみである。平埔族の子孫たちはそれぞれ原住民としての認定と民族名変更のための正名運動を展開しているが、これまでのところ、シラヤ（西拉雅族）族が台南県政府から県レベルでの原住民認定を受けたにとどまっている。平埔族の原住民認定が容易でないのは、多くの場合、政府の要求する原住民としての条件のうち、言語が残っていること、固有の文化が残っていることなどに当てはまちなため、困難な点があることもその理由とされている。

ところで、日本時代に「高砂族」として大別された狭義の原住民は今日にいたるまで固有の言語・文化・社会のまとまりをかなりの程度残してきた。かれらはもともと山岳地帯や孤島などを生活圏としており、首狩の習俗があったことも関係して、開拓民が入り込みにくく、漢族による影響は限られていた。これに対して、「平埔族」として大別された諸グループは、平地を主な原住地としていたことから漢族の直接的な影響を受け続けてきたため、同化が著しい。今日では民族集団として識別できるものはかなり少なくなっている。文化人類学では、消滅した集団も含めて平埔族を次のようなグループに分けられると考えられている。すなわち、バサイ(馬賽)族、ケタガラン(凱達格蘭)族、タオカス(道卡斯)族、パゼッヘ(拍宰海)族、パポラ(拍暴拉)族、バブザ(巴布薩)族、ホアニア(和安雅)族、シラヤ(西拉雅)族、カヴァラン(噶瑪蘭)各族、および近年になって言語分類の結果として追加されたグループであり、カヴァランはそのまま平埔族のグループに位置つけられている。

本論文では、原住民の区分は基本的には1930年代の馬淵東一の民族分類によっている。ただし、本論文のカタカナ表記はその後の人類学者・言語学者に

よる表記法を取り入れたため、馬淵の表記の一部[アタヤル・セデク・サウ・ヴァサイ・マカタウ・サアルア・パゼへ]を変更し、[タイヤル・セデック・サオ・バサイ・マカタオ・サアロア・パゼッへ]と表記している。また、馬淵によるバサイの下位グループの一つであるトルビアワンについては、現在の子孫たちの自称である。「トロブアン」を主として使用するとともに、歴史的記述での必要に応じてトルビアワンの名称も利用している。また、旧高砂族のアタヤル族として区分されていた原住民は、近年の正名運動の結果、分裂してタイヤル族・タロコ族・セデック族の三族に分かれたが、本論文ではこれらの表記について、日本統治時代の資料に言及する際は旧民族名及びその下位グループの名称も併せて用いている。

2016年における台湾の人口は2353万人である。政府公認の原住民族の人口は、2016年の統計によると約549000人を占める(内政部統計処 2016)。民族ごとの人口の差は大きく、最も多いのはアミ族の約20万人、最も少ないのはカナカナブ族の約284人、次いでサアロア族341人となっている。原住民の間では植民地時代に日本語教育が浸透し、戦後は中国語が使用されるようになった。言語の変化が著しいなかで固有語の消滅を危惧する声が高まり、固有言語の教育も始まっている。

2. 原住民の種族分類と人口

2.1 アミ

アミ族の人口は約20万人で台湾原住民族の中で最も人口が多く、大部分は東部の縦谷と海岸地域に暮らしている。毎年夏に行なわれるイリシンという豊年祭は、その歌と舞踊の豊かさで広く知られている。アミ族は居住地域によって南勢、秀姑巒、海岸、台東、恒春などのサブグループに分けられ、それぞれに方言や風習、服飾などの面で多少の相違がある。いずれのサブグループも母系の氏族制と相続制度を持つ。

2.2 タイヤル (アタヤル)

タイヤル族の人口は約 8 万 7000 余万人、北部の山岳地帯に分布している。彼らは「Gaya」と呼ばれる祖先から伝わる禁忌と信仰の制度を守っている。伝統的には、成人式で顔に刺青を入れる。また、カラフルで複雑なパターンの織物で知られており、織物の技術で女性の地位が決まる。タイヤル族男性は、自分の名前の後に父の名をつける。

2.3 ブヌン

ブヌン族の人口は約 5 万 7000 人、台湾中部と東南部の山岳地帯に暮らし、遊耕と狩猟を主な生産方式とする。豊作を祝う粟祭の他に「射耳祭」が知られている。これは、獣の耳を弓矢で射ることで豊猟を願う儀式である。また、Pasibutbut という多部合唱方式が注目されている。

2.4 カバラン (クバラン)

東部に暮らすカバラン族の人口は約 1400 人。平地で生活する平埔族に属し、その多くは花蓮や台東の平野に移住してきた漢民族との同化が進んでいる。また、アミの生活圏に近いとため、伝統の儀式などもその影響を受けてきた。しかし、独自の言語や神話、シャーマニズムなどは今も受け継がれており、一族の長は男女に関わらず投票で選ばれる。

2.5 パイワン

パイワン族の人口は約 9 万 8000 人、ラバルとブツルの 2 群に分けられる。南部の中央山脈や恒春半島、東南沿海地域に暮らす。琉璃珠（トンボ玉）や木彫、石彫などの高い技術を有し、また百歩蛇のトーテムで知られている。以前のパイワン社会は、貴族と勇士と平民の三つの階層に分かれており、平民は農耕を行ない、勇士に昇格することができ、貴族は彫刻などの芸術活動に専念できた。パイワンの人々は、祖霊は大武山の上において 5 年毎に子孫に会いに来ると信じており、祖先の魂を迎える「五年祭」が

重要な祭典となっている。

2.6 プユマ

プユマ族の人口は約1万3700人、台東県に集中している。知本と南王の2群に別けられ、言語や習慣に差が見られる。かつてプユマの男性は、その強い戦闘力と勇気で知られていた。今もシャーマンがおり、主に吉凶を占う役割を果たしている。

2.7 ルカイ

ルカイ族の人口は1万3000人、屏東、高雄、台東の各県に分散する。伝統的に貴族と平民の階級に分かれており、百合の花が貴族の象徴とされる。平民の中では、純潔や勇気を認められた者にのみ百合を身につける栄誉が与えられる。

8月に行なわれる豊年祭では、男性が石板の上で栗餅を焼き、その焼けた様子によって翌年の収穫を占う。

2.8 サイシャット

サイシャット族の人口は約6500人。最もよく知られているのは矮霊祭（パスタアイ）で、これは肌の黒い小人の霊（矮霊）を供養するために行なわれる。その言い伝えによると、肌の黒い小人は台湾に最も早くから暮らしていた人々で、サイシャット族に多くの技術を伝授してくれた。ところが彼らがサイシャットの女性にいたずらをしたため、嫉妬したサイシャットの男性たちが小人を全員殺してしまった。そこで2年に一度、彼らの魂を供養するために、台湾北部の苗栗県と新竹県の集落で4夜にわたって歌舞の祭りが行なわれる。

2.9 サキザヤ

サキザヤ族の人口は約800人、主に花蓮県に居住している。長年にわた

りアミ族とともに暮らしてきたため、その習慣や衣装は本質的にアミのもの変わらず、両者間の結婚も一般的だが、それでも独自の言語を守ってきた。サキザヤとアミの融合は、長年にわたる清軍との戦いに敗れたサキザヤ族が、かつて暮らしていた海岸平野から山地へ逃れてから始まったと言われる。アミ族の中に紛れこむことで、全滅を逃れたのである。

2.10 セデック

セデック族の人口は約 9000 人、言語や風習、宗教儀式などはタイヤルのそれと密接に関わっている。タイヤルと同様、複雑な織物と刺繍で知られ、伝統的にラミーの繊維を用い、白地に伝統の幾何学模様を施す。かつてセデックの集落には「Gaya」の掟があり、家庭や農業、狩猟、宗教儀式、社交など、あらゆる物事はその決まりに従って行なわれた。

2.11 サオ

サオ族の人口は 700 人余り、かつては日月潭中央のラル島に暮らしていたが、後に湖畔に移り、土を載せた竹の筏を湖面に浮かべて作物を栽培する浮島農業を行なうようになった。サオの言語や文化は近隣のタイヤルとブヌンの影響を大きく受けている

2.12 タロコ

台湾東部のタロコ族の人口は約 3 万人、花蓮県の沿海一帯と南投県の山地に暮らす。有名な花蓮のタロコ峡谷の名は、この民族の名からつけられた。言語や習慣の面ではタイヤルやセデックと共通点が多い。タイヤルとセデックと同様、かつてタロコの女性は顔に刺青を入れていた。またセデックの縁者と同じく、伝統的に白地に刺繍を施した衣装を好む。

2.13 ツォウ

ツォウ族の人口は約 6600 人、玉山を発祥地とし、文化的特色として、

ホメヤヤと呼ばれる収穫祭や、熊猟の禁止などが挙げられる。かつてツオウの男性はその武勇で知られていた。

2.14 ヤミ

台湾の東部沖に浮かぶ島——蘭嶼に暮らすヤミ（タオ）族の人口は約4500人。彼らは台湾本島に暮らす他の原住民族とは大きく異なり、漁を基礎とした文化を持つ。主な祭典は、彫刻を施した新しい船の進水式で、その文化には飛魚が深く関わっている。毎年台湾東部沖にやってくる飛魚は彼らの重要な生活の糧で、宗教儀式も飛魚の大漁を祈って行なわれる。この他の伝統的な主食はタロイモとサツマイモだ。岩の斜面を掘って石や木を屋根にした竪穴式の住居は、冬は涼しく夏は暖かい。その文化と言語的特徴は、フィリピンのバタン諸島の住民と共通するところが多い。女性による髪舞も特色のひとつだ。

2.15 サアロア（ラアロア）

サアロア（ラアロア）族は、Paiciana（排剪）、Vilanganu（美壠）、Talicia（塔蟬）、Hlihlara（雁爾）の4つの集落からなり、主に高雄市桃源区の高中里および桃源里、那瑪夏（ナマシア）区の瑪雅里に計約340人居住している。サアロア族の伝説によると、もともとは東の方に住み、小人たちと共に生活していたと伝えられる。小人たちは「聖なる貝（takiaru）」を神様が住む場所として、毎年祭りを行い村の平安や実り豊かな収穫、民族の隆盛を祈願していた。サアロア族がもともと住んでいた場所を離れたとき、小人たちは「聖なる貝」を贈った。そして、サアロア族の人たちは小人たちが行っていたように「miatungusu（聖貝祭）」を行うようになった。この祭りで最も重要なのは「聖貝薦酒」と呼ばれる儀式で、「聖なる貝」を酒に浸し、その色の変化を観察し、赤色に変化したら神様が酔っ払ったことを表し、祭りの儀式が成功したことを意味する。

2.16 カナカナブ

カナカナブ族は高雄市那瑪夏（ナマシア）区の楠梓仙溪の流域の両側に分布し、その多くが達卡努瓦里と瑪雅里に居住している。人口数は約 280 人。伝説によると、「ナマシア（Namasia）」という名前の青年男子が、巨大なオオウナギ（鱸鰻）が川の水を堰き止めて集落に危険が迫っているのを発見し、急いでカナカナブ族の村人に通報したが、彼はあまりもの驚きで、数日後に死んでしまった。しかしながら、カナカナブ族の人たちはイノシシとともにオオウナギを倒し、村の危機を救った。カナカナブ族の人たちは、この若者を記念するため今の楠梓仙溪を「ナマシア」と命名した（楠梓仙はナマシアの音に漢字を当てたもの）。カナカナブ族は父系社会であり、「米貢祭」と「河祭」などの祭りが行われる。

名称	当地の名称	人口数	承認時期	注釈
アミ族（阿美族）	Pangcah Amis	204,614	伊能嘉矩による 9 族に区分期。	
パイワン族（排湾族）	Paiwan	98,243	伊能嘉矩による 9 族に区分期。	
タイヤル族（泰雅族）	Atayal Tayal	87,601	伊能嘉矩による 9 族に区分期。	
ブヌン族（布農族）	Bunun	57,086	伊能嘉矩による 9 族に区分期。	

プユマ族 (卑南族)	Puyuma	13,716	伊能嘉矩による9族に区分期。	
ルカイ族 (魯凱族)	Rukai	13,041	伊能嘉矩による9族に区分期。	
ツォウ族 (雜族)	Tsou Cou	6,617	伊能嘉矩による9族に区分期。	
サイシャット族 (賽夏族)	Saysiyat Saysiat	6,507	伊能嘉矩による9族に区分期。	
タオ族 (達悟族、雅美族〈ヤミ族〉とも)	Tao Yami	4,505	伊能嘉矩による9族に区分期。	従来ヤミ族と呼ばれていた。現在の名勝は「人」という意味である。「ヤミ」の意味は「北方の人」である)
サオ族 (邵族)	Thao	773	2001年8月	もともと平埔族とされていた。2001年に台湾政府より独自の民族としての認可を受け、台湾における10番目の原住民とされた。

クバラン族 (噶瑪蘭族)	Kavalan	1,426	2002年12月25日	クバラン族の一部はアミ族に分類された。2002年に台湾政府より独自の民族としての認可を受け、台湾における11番目の原住民とされた。
タロコ族 (太魯閣族)	TarokoTruku	30,603	2004年1月14日	もともとタイヤル族の支族とされていた。2004年に台湾政府より独自の民族としての認可を受け、台湾における12番目の原住民とされた。
カナカナブ族 (卡那卡那富族)		284		カナカナブ族は高雄市那瑪夏(ナマシア)区の楠梓仙溪の流域の両側に分布し、その多くが達卡努瓦里と瑪雅里に居住している。

サアロア族 (拉阿魯哇族)		341		サアロア (ラアロア) 族は、Paiciana (排剪)、Vilanganu (美壠)、Talicia (塔蠟)、Hlihlara (雁爾) の4つの集落からなる。
サキザヤ族 (撒奇萊雅族)	Sakizaya	863	2007年1月17日	日本統治時代ではアミ族の支族とされていた。2007年に台湾政府より独自の民族としての認可を受け、台湾における13番目の原住民とされた。
セデック族 (賽徳克族)	Seediq	9,538	2008年4月23日	もともとタイヤル族の支族とされていた。2008年に台湾政府より独自の民族としての認可を受け、台湾における14番目の原住民とされた。

3. 原住民の習俗と音楽生活

原住民の生活の中心は、粟の耕作にかかっているため、これに関する祭典は、各種族ともほぼ共通で、これには例外なく歌謡やダンスが付随する。しかし仮面の種類もなく、演劇形式は伝承されていない。

つぎに原住民共通の行事は「出草」、すなわち首狩りに関する儀式である。これには「出陣」、「凱旋」の歌があり、敵の首級の前での「首祭り」行事がある。首祭りには、敵の首を台上にすえ、その口に獣肉や酒を注ぎこみながら、「こんなに歓待するから、おまえの仲間を大勢つれて来い」との意味の歌を歌い、そのしたたりを会衆が口にうつして歓声をあげるといふ。こうして祝宴が数日つづき、所定の首棚におさめられる。往時は各社に首棚が作られたが、今は撤去されてしまった。

原住民の首狩りは、次の要求から行われた。

- (1) 武勇を示すため-結婚の条件を得るため、または男性の名誉のため。
- (2) 成人男子の資格を得るため-成人にならなければ個人としての人格が認められない。
- (3) 身の潔白を示すとき-無実の罪をはらすため。
- (4) 復讐のため
- (5) 怨恨のため
- (6) 他種族、多部落との利害関係
- (7) 神霊を慰めるため-悪疫、災害のあった時、または豊作、豊猟をまねくため。

(1)、(2)、(3)の場合は、極めて隠密に単独で行われることが多いが、未経験のものは、その武勇にあやかるために、秘かに協力を求めることもあった。これによって協力者も堂々とその資格が得られた。(4)、(5)、(6)の場合には、堂々と隊を作り、出陣の歌を歌って出発するのであるが、作戦はきわめて慎重になされた。多民族との利害関係のほか、言語不

通の誤解によることも多く、また他民族の支配者に対しての反抗としてもたびたび行われた。これに参加して成功した青年は、成年男子の資格を得ることができ、入れ墨を許され、笛を吹く権利をも得られる。またその入手した首級の数によって、頭目に押され、部落長となることもできたのである。

首狩りの方法は、近来は銃器を使い、蕃刀で首をかいて凱旋するもので、縦笛、鼻笛は多くその帰途の凱旋ラッパの用をなすものである。笛類は娯楽用として吹かれることがなかったし、また、首狩りに参加しない者が手を触れることもできなかった。銃器は日常にもっていないが、野生豚の害などの甚だしい時、日本統治時代には一時貸与されたのである。この機を利用し、または獣害の虚構の申し立てをして銃を手に入れることもあったという。

以下に各民族の習俗について述べる。

(1) アミ族:台湾人において人口最多の原住民族、かつては母系社会に属しており、豊年祭りを開催する。

(2) タイヤル族:刺青をする習俗は紋面と言われる。伝統生活は狩猟を主にして、織り技術が発達して、宗教方面では、神霊と祭り活動があり、定期的に狩り祭、祖霊祭などを開催する。

(3) サイシャット族:社会組織は父系氏族組織を主にして、伝統祭りが多くて、低霊祭りは最も重要な者(一年一小祭り、隔年一大祭り)、祭儀手順は:迎霊、延霊、娛霊、逐霊、送霊となる。

(4) ブヌン族:典型的な高山民族は父系社会家族制である。主に農業によって、生活を維持して、重要な年度祭りは「打耳祭り」、「打耳祭り」は部落男子の成長段階において最も大切な人生儀礼であり、通常は四月に開催される。さらに、八部合音で国際を影響する。

(5) ツォウ族:毎年、戦祭り、年祭りを開催する。

(6) ルカイ族:百歩蛇は貴族特有の紋飾である。

(7) パイワン族:5年ごとに「竹竿祭り」(また5年祭りとも言う)は最

も重要な祭りである。

(8) プユマ族:全族は8個部落に分かれて、「八社番」の名を持つ。

(9) ヤミ族:台湾唯一の海洋民族であり、飛魚祭りを開催する。

4. 原住民の宗教信仰

台湾原住民の人々はクリスチャンであることが多い。カトリック(天主教)、プロテスタント(基督教)のほか、長老派なども独自に勢力を持っています。各集落には必ずや複数の宗派の教会が見られる。仏教徒も多く、県内各地で寺院が見られる。埔里の中台禅寺など、規模の大きな寺院も見られる。

伝統信仰

一般的に、台湾原住民族の伝統信仰は「泛靈信仰」である。いわゆる「泛靈」は天地万物、自然界現象、祖霊など全てその霊がある。そのため、初期の台湾原住民族は各種の山神、海神、河神、太陽神、樹神、小米神などの「自然崇拜」を誘導した。また、原住民族は先祖が海を渡って台湾に来て、「祖霊崇拜」などの伝統信仰を創作することを感謝の気持ちを持ち続ける。その上、原住民伝統社会は「祭師」の信仰脈絡を頼ることも重要である。原住民伝統信仰の活動は通常「祭師」によって司会されて、「祭師」は祭儀をするほかに、病気を治癒、占い、夢判断などをする。「祭師」はさらに民族信仰、歴史伝説の説明者であり、宗教祭儀の思考構築によって、さらに民族の宇宙観及びその生命基調を理解することができる。

宗教信仰の方面、原住民各族に異なる人類起源及び民族発祥地の伝説があり、異なる宇宙観を形成する。タイヤル族、ツォウ族、サイシャット族、アミ族、プユマ族は人類が神に創造されて、あるいは神の後裔であると見なされる。パイワン族は人類が大武山から始まると考えられており、ツォウ族は人類が大神に創造されて、玉山は人類の発祥地であると考えら

れている。アミ族とヤミ族は人類起源の場所が海洋と同権社会の精霊信仰から、階級社会の多神信仰とその相応の宗教儀式まで、異なる社会制度と関連するだけでなく、各種の未知現象の解釈、人間関係と群体関係伝統祭儀の指導に用いる。

伝統祭祀

祭儀、台湾原住民族文化の極めて重要な部分である。原住民の祭儀の種類は多く、互いに異なる。各民族自身の違う祭儀も違う意義がある。原住民伝統祭儀は常に美しいところで開催され、天地を舞台にし、神様と祖先を崇敬する部落倫理と社会生活実践の重要一環となる。台湾原住民の各種伝統祭祀について、例えばタイヤル族とタロコ族の「祖霊祭」、サオ族の「新年祭」、サイシャット族の「矮霊祭」、ブヌン族の「射耳祭」、ツォウ族の「戦祭」、パイワン族の「五年祭」、ルカイ族の「小米収獲祭」、アミ族の「海祭」と「豊年祭」、プユマ族の「猿祭」と「大獵祭」、サアロア族の「貝神祭」などである。これらの多元の伝統祭儀タイプ、もう一度台湾原住民文化の多元性と豊かさを説明して、及びその文化意義に満ちる社会機構を説明できる。

現代信仰

一般的に、台湾原住民の各民族の現代信仰体系では、キリスト教長老会及びカトリック教が最も多い。その他に真キリスト教会などがある。ほかに、伝統信仰を持つ人及び漢人民間信仰者が少数、普通の生活では、原住民各族伝統信仰の中の部分「タブー」がいまでも守られている。

漢人系住民の多くは道教を信仰しており、この一帯の住民もその例外ではない。台中の南投県内のいたるところで見られる小さな廟をは、その土地の信仰の中心であり、地元人々によって交代で管理されている。さらに廟ほどの規模はない、漢人系住民に見られる土着信仰として祠を設けて祖先や先人を祀ることも多く見られる。

第二章、台湾原住民歌謡

1. 原住民音楽と文化

台湾原住民の音楽を研究することは、原住民文化を深く理解することにおいて非常に重要であると考えられる。台湾原住民各族音楽もその鮮明な音楽形式で外界識別される。さらに注目すべきは16民族の音楽はスタイルでは互いに異なるだけでなく、音楽形態の各種形式をほとんどカバーしており、民族音楽学、文化史ひいては芸術の文化において、非常に独特の価値がある。

台湾原住民は歌舞を好む。歌舞の素材は生活の労務を主にし、即興的に踊って、特別な規則がない。原住民は高山のような荘厳な声高、流水のようなさえた音色がある。歌舞を好むだけでなく、歌舞才能を持っており、歌舞は原住民生活文化の一部である。

台湾原住民のように文字を使わない民族にとっては、歌舞は自己の文化を強固にし、子孫に伝えるための最も重要な手段である。音楽や言語は原住民文化の特徴の一つ、生活習俗、文化特徴、居住地及び民族文化の相違に応じて、原住民の節回しが短、リズムが単純、率直で爽やか、豊かな精神個性を反映される。原住民の音楽歌謡は労働歌でも、生活歌でも、祭典礼でも、その曲調が特にリズムを呈して、歌を歌いながら踊り、奮起、熱情、豪邁、奔放、豊かな特質が表れている。

「歌」と「舞」は台湾原住民文化の発展史において分けることができず、「歌」は歌唱の部分で、「舞」はダンスの部分である。パイワン族とルカイ族の音楽多くは叙述的な歌謡、叙情的なラブソングや悲しみと恨みの歌謡のようである。タイヤル族は歌う時、歌声が高らか。アミ族の多声部音楽はほがらかな舞を組み合わせ、明るく活発で、メロディーに富む。ツォウ族は山神を詠んで、その音楽はブヌン族のように、濃厚な宗教性を持つ。ブヌン族はハーモニーを主な表現にして、その中、最も有名な八部和音「小米の豊作を祈る歌」

(Pasibutbut)が一番有名である。

原住民の音楽と舞踊芸術は神話伝説を結合して伝承し、宗教、風俗習慣を配合して、労働、舞踊ゲームの原住民を激励して歌って、民族の生活文化などの層面にかかわる。

原住民歌謡の内容は民族文化の各方面にかかわって、日常生活と特に不可分の関係にある。例えば、伝承言語ことわざ、神話伝説；宗教信仰、風俗習慣を配合する。舞踊ゲーム、労働戦いを激励する。感情思想、人生観を表現する。家族社会、倫理秩序などを維持して、音楽は民族文化の中に大きな機能を発揮する。

2. 原住民歌謡の特徴と差異

台湾原住民の音楽特色は全体の上で南島語族の音楽特性を持つほかに、各民族の個性、生活と習俗の違いで相違がある、彼らの歌は多く、さまざまな演唱形式がある。例えば、ブヌン族は集団主義を重視して、その歌唱形式は合唱が多い。タイヤル族は個人主義を重視し、その音楽は独唱が多い。他の方面、地理の上で、近くに住んでいるから、近隣の民族と相互に影響し、例えば、タイヤル族とサイシャット族、アミ族とプユマ族である。ただし細かく見ると、アミ族に属する北部アミには南部アミのような多声部歌唱形態がない。

単声部唱法とは、単一のメロディーで歌う方法で、これは歌の中で最も簡単な唱法であるとともに、原始性とオリジナルも持っている。台湾原住民の生活の中で幅広く普及されている。その特徴は歌詞、メロディー、リズム面では即興性があり、歌い方が自由自在で、表現の形が多様である。例えば、曲調歌唱、朗読歌唱法、対唱唱法や音頭³⁹を取る唱法と和声唱法などがある。

曲調は普通いくつかの音節しかなく、独唱あるいは斉唱で表現する。内容はラブソング、狩猟歌、童謡などがある。比較的有名な歌はたとえばタイヤル

³⁹ 音頭(おんど)は声明などにおいて最初に独唱を行うこと、あるいは雅楽における各楽器の主となる演奏のこと。

族の「織布歌」のような、四つの音(re、mi、so、la)で構成され、素直な曲調を加え、内容はタイヤル族の織布に対する文化の特色を説明する。

朗読唱法は基本的に完全に曲調がなく、往々に固定的な朗読式フレーズを自由に繰り返して構成される。この歌謡の叙述性はメロディー性を増し、メロディーは単純で、内容は豊富である。信仰の祭祀、各種の労働や伝説などの内容が含まれる。16個の原住民のグループの中で、この唱法が一番得意なのはヤミ(タオ)族である。

対唱唱法とは2人の対唱、あるいは音頭、多声部と答歌で構成される。前者の多くは男女ラブソングで、後者は音頭に対して多声部の合唱である。例えばブヌン族が初祭りで戦功を報告する歌詞はただ一列だけである。昔この歌は主に狩猟して戻った後、戦功を述べた歌である。現在ではこの活動が行わなくなったが、形式と内容は受け継がれてきた。この演唱は司祭の司会と報告人が一問一答の形式で展示する。男と女たちが毎回到歌を繰り返すと同時に、手で拍子を打って合う。それは叙述的で、強烈なリズム感を持っている。

音頭を取る唱法と和声唱法は原住民の中で最も普及し、特徴は1人で音頭を取り、他の人は合唱する。そして、音調の繰り返しと歌詞の答えの中で、リズムによる簡単な動作をする。一般的には和声は同じメロディーを採用し、あまり派手な装飾がない。例えば、カウァラン族の「治療法の歌」は1列だけである。その歌は病気を治した後、みんなが長い行列に並んで、祭祀は音頭として、ほかの人々は祭祀の歌に和声を歌い行われる。その調子は簡単で、何度も繰り返される。

多声部唱法を得意とする原住民族は主にブヌン族、セデック族、パイワン族、アミ族などのグループである。この歌の技法は簡単であり、音の組合せは純朴であるが、同時に多彩多様であるという特色がある。それに、表現が自然である。台湾原住民の多声部唱法は特色のある歌で、世界民族の歌の分野でも極めて珍しい。パイワン族とルカイ族を例としてみると、彼らの音楽の表現に共通の特徴があり、特に多声部唱法において持続する低音が出る表現の方法が注目を集める。この唱法について、一般的には、ルカイ族とパイワン族に

おける共に持っているのツイン鼻笛やツイン縦笛に関係がある。そのツイン楽器の構造と吹奏により、それなりにメロディーに低音唱法の形式を加えることができるということである。そして両族の本唱法では、1つの声部がメロディーを歌い、もう1つの声部は多声部唱法における持続する低音の特徴を表現する。そしてサオ族の唱法は居住地域の関係によって、ブヌン族とツォウ族のハーモニーに似ている。音階の構造とブヌン族の自然倍音の do、re、mi、sol に近く、ツォウ族のハーモニー唱法に似ている。

本論文を書く以前に、ある民族は政府に正名されていないため、資料に記載することができなかった。そのため、林道生の『台湾原住民民謡興音楽教育』、呉栄順の『台湾原住民音楽之美』、陳鄭港の『台湾原住民音楽文化及其発展』、許常恵・呂鍾寛・鄭栄興の共著である『台湾伝統音楽之美』、及び鄭方靖の『従柯大宜音楽教学法探討台湾音楽教育本土化的実践方向』を参考にし、既存記載の各民族の歌唱特色を次のように整理した。

タイヤル族

歌謡特質:タイヤル族居住地では、一つの部落は大きな地域で広がっており、部落の集団活動が少ない。このような生活方式のため、その歌唱形式は合唱ではない、個人独唱あるいは2人の対唱を主にする。タイヤル族の歌謡は原住民の歌唱の中で、比較的単純な状態が伝わり、リズムにせよ、メロディーにせよ、地味で単純で、歌唱は話のようにリズムあるいは音階型枠組みを無視して発展して、即興な歌詞、質朴なリズム、固定しないメロディーであり、すべては朗吟、吟唱のようである。その民謡の歌唱方式は単音メロディーの唱法(形式は対唱、音頭の取りと対唱の2種)に属して、多声部唱法のカノン及び二部合唱あるいは三部合唱のカノン唱法、メロディーはたいてい三音音階(性)[m-s-l 或いは l, -d-r]によって行うから、音楽が簡単で地味である。タイヤル族には重大な農耕祭儀がないため、大型歌舞を行わない原因である。

基本音組織:(1)三音音階(性):短三度の上あるいは下方に長二度を加えて、

すなわち m-s あるいは 1, -d の下方に長二度を加えて r-m-s あるいは m-s-l と s, -1, -d あるいは 1, -d-r になる。(2) 四音音階(性): 短三度の上下に長二度を加えて、即ち m-s あるいは 1, -d 上下方に長二度を加えて r-m-s-l あるいは s, -1, -d-r になる。

タロコ族:

歌謡特質: タロコ族はタイヤル族の東セデック族に属し、民謡の方面では基本的に同じである。しかし、タイヤル族の古調は三音音階(性)を主にしている。一方、タロコ族は r-m-s-l あるいは s, -1, -d-r 四音音階を主にする。タイヤル族には合唱音楽がないが、タロコ族には合唱音楽がある。

基本音組織: r-m-s-l あるいは s, -1, -d-r 四音音階(性)が多く、五音音階(性)もあって、過去もタロコ民謡も独唱あるいは対唱の形式で呈して、いかなる伴奏も入らない。

サイシャット族

歌謡特質: サイシャット族の最も有名な歌は「矮霊祭」の祭典歌、古い伝統を保存するだけでなく、長編歌詞、巧妙な押韻法を通じて、その美妙的な口伝文学を表現できる。

歌謡は「矮霊祭」の祭典音楽及び一般的な歌に分けられ、「矮霊歌」が依然としてサイシャット族部落の中に伝わっており、他の伝統民謡はほとんど残っておらず、その民謡特徴は「ゆるやか」、「おごそか」な吟唱式の曲が一番多い、そのほかに、規律あるいは技巧正しい反復はそれの特徴である。その歌唱形式は独唱と合唱を含めて、男女合唱の状態は完全四度唱法である。先は男声で、いくつかの拍子を打った後は女声が男声高四度上方で同じメロディーを歌

う。毎句の七音節の歌詞、詩形がきちんとして、文学価値がある。朱鳳生はサイシャット族の歌曲風格、南サイシャット族が客家族の影響を受け、緩やかな延長音が存在する一方、北サイシャット群はタイヤル族の口調が短くて大きな傾向がある。

基本音組織: (1) 三音音階(性): 短三度上方に長二度と三音組織を加えて、五声階に重なり、即ち m-s-l と l-d-r が重なって m-s-l-d-r になる。(2) 三音音階(性): 完全四度の上で、長二度及び三音組織を加えて、四声音階に重なり、即ち s-d-r および r-s-l が重なって s-d-r-s-l になる。

ブヌン族

歌謡特質: ブヌン族の歌唱は団体の合唱で、大部分は d-m-s の自然倍音コードを出して、これは民族祭儀、民族団結を重視する。これは、高山地区に居る自然環境に関係しているかもしれない。その民謡の美はメロディー、リズムにあるのではなく、彼らは音楽合音の美を生活に融合して、祭祀、呪詛の行事で重要な役割を占めるところにみられる。d-m-s の音を主にして、主要なメロディーは d-r-m-s の四音調式(性)を主にする。

基本音組織: 自然のコードの構成音(d-m-s-d)を主として、五度(または四度)合唱がある。

ツォウ族

歌謡特質: ツォウ族民謡も合音唱法を主にして、メロディーの変化もブヌン族より多く、Do-So1 の音組を好む。豊年祭の中の祭神と戦神迎いの儀式はツォウ族の伝統、ツォウ族の音楽特質を保存して、祭典歌謡は民族がただ戦祭(mayasvi)期間に、歌えられる歌謡、違う声部で形成した合唱多声部形式で行

い、この祭歌はツォウ族人の祖先が後代に残した重要な文化資産を代表して、さらにツォウ族人文化と外族文化を区別する最も力があるエネルギー、儀式の荘厳性を呈するだけでなく、「二部合唱」の多声部技巧を運用する。非祭典歌謡の歌詞の多使用に対して、今の日常生活は古語の使用が少ないため、その内容は深奥で分かりづらい。今はただ少数のツォウ族老人の記憶に残るのみで、このあたりの若者の中で歌える人が少ない。これは林道生の「歌詞には現代人にとって、多くの知らない死語がある」という指摘に同じである。また、歌唱方式は単音と和声唱法を含めて、小族に属するが、三拍子あるいは複拍子リズムのある民族である。

基本音組:学者によると認定が異なる。その中に、呉榮順はLa、Sol、Doが主音する五声音階を考えている。しかし、陳鄭港、許常惠及び鄭方靖が協和和弦組織によってm-s-d'、d-m-l-d'及びs,-d-m-sを叙述した。

サオ族

歌謡特質:民謡には単音性と多音性がある。歌唱の途中には計画的の移高音があり、合音を加える、最も特殊なのは杵歌である。他の民族の杵は谷を搗くが、サオ族も持ってきて石磬を打ってメロディーになり、5、6本杵から十数本もあり、優美な楽器の合奏曲になる。

基本音組織:d-r-m-s 自然倍音である。

パイワン族

歌謡特質:呉榮順の指摘によると伝統歌謡の歌唱形式によって、(1)斉唱、(2)続く低音(ostinato)と独唱の同時に、形成した多声部歌謡、南パイワン族はこの類に属する。(3)同音反復(drone)と独唱で歌う多声部歌謡、北パイワン

族はこの歌唱形式を好む。歌曲の使用機能は、祭歌を除いて伝統結婚式の際使用した歌謡がほとんどの部分を占める。

基本音組織: (1) d-m-f-s-l あるいは d-r-m-f-s (多声部歌唱) 五音音階 (性) を主にする (2) d-m-f-s (斉唱歌唱) 四音音階 (性) を主にする。

ルカイ族

歌謡特質: パイワン族に囲まれているため、音楽方面ではパイワン族の影響を強く受けた。1943年に黒澤隆朝の調査によって、歌謡方面で珍しい半音階のメロディーが発見されている。林道生はその単音性歌謡に比較的に多くの変化があり、多音性歌謡は先に独唱から開始して、いくつかの後に合唱を加えて、とくに長二度を好み、いつも三拍子歌曲があることに言及した。呉榮順はその歌謡を単音性と多音性歌謡に分ける。単音性の歌謡は独唱あるいは斉唱の方式で歌い、童謡が最も多い。多音性歌謡ほとんどは頑固伴奏(ostinato)及び続く低音唱法(drone)の形成した二部多声部を主にして、三部の状況もある。

基本音組織: (1) d-m-f-s (多声部歌唱) 四音音階 (性) を主にする (2) d-m-f-s-l (斉唱歌唱) 五音音階 (性) を主にする。

アミ族

歌謡特質: 北アミの歌謡は比較的にリズムのある楽舞を好み、南アミは曲調独唱あるいは対位合唱を持つ。台東アミと卑南アミ、馬蘭社を中心にして、多声部合唱が発展した。また、アミ族はかつて一般行政区に繰り入れられ、大量に外来文化、特に漢族と日本の影響を受け、歌謡の上では五声音階のメロディーと明確なリズムといったような近代の外来音楽風格がみられる。アミ族は台湾原住民の最も大きな民族であり、単旋律曲調唱法も得意である。また、単音

唱法の全部形式、多声部唱法はこの族の特徴である。豊年祭の舞踊の中では、各自の体に違う鈴が掛け、楽しげな音楽効果を増加する。

基本音組織:メロディーが活発で、リズムが活力に満ちており、すべての歌は舞踊歌唱を伴う。歌詞を重視せず、虚詞が多く、一人が頭音を取って独唱した後、みんなは一斉に答えて、エネルギーで明るい性格を歌謡の中に表現する。2種類の主張があって、林道生は五声音階、七声音階、大小調を含めると考えており、他の主張は d-r-m-s-l 五声音階である。

プユマ族

歌謡特質:林道生の叙述によると、プユマ族の歌謡の叙情、反復対句の修辞は美しい。元音系の虚詞が多い。半音階を使わず、多くは五声音階、音域はかなり高く、通常 La、Do、Sol で終わり、多声部合唱が少ない。呉栄国は歌謡について特殊性歌謡、即ち祭儀歌謡は「手を繋ぐ舞踊」と組み合わせて使用して、一般性歌謡は即ち休憩と歓楽場合の「手を繋がない舞踊」を組み合わせていると指摘している。一般休憩音楽歌唱形式は常に音頭取りと斉唱を主にし、特殊の祭典は続く低音 (ostinato) 及び単旋律音頭取りの織り成す二部複合唱である。音組織はアミ族と同じであるが、アミ族は強拍を強調して、プユマ族は比較的優雅で静かである。

基本音組織:d-r-m-s-l 五声音階である。

ヤミ族

歌謡特質:楽器を全く使わず、歌唱は感情を表現する唯一の方式である、その歌唱内容は、祭祀、仕事（漁や造船、造屋、芋の植え）、伝説及び歌手の性別年齢と密接な関係がある。歌唱方式は広音域の大きな振れもないし、複雑な

リズムもないし、多くは単音唱法の中の朗読形式が、独唱と音頭取り、対唱と異音合唱などの歌唱形態を配合する。

基本音組織:d-r 二音音階及び d-r-m 五音音階である。

セデック族

歌謡特質:音楽の面ではこの種族だけが輪唱形式をもっているという特殊な点をもっている。セデック族の伝統歌謡で最も特有な点は、お祭り曲の多声音楽(polyphony)に表われる。もっと正確に言えば、「重複」式の様な多声音楽である。同じメロディーを繰り返して、延々と続けて二部合唱、三部合唱、四部合唱で構成される「重複」式の様な多声音楽になる。歌舞を進行中によくもう一組の歌い手が低音音域でテンポ音型を繰り返し歌うことには、西洋音楽の「ostinato(オスティナート)」(執拗反復)と似て、引き継いで歌うことを真似て高音声部を励ます意味合いがある。それはセデック族音楽風格の主要な特色である。

基本音組織:セデック族の音楽は祭祀の「重複」式の様な多声音楽或いは日常生活で自由に歌う単一音程の歌謡である。多声音楽は音階が上がる、「長二度」に「短三度」を加え、さらに「長二度」の音階構造を加え、すなわち Re、Mi、So、La という4つの音で組み合わせられる音階を基礎と指す。

以上をまとめると、恋歌対唱はパイワン族音楽の特色、ルカイ族の音楽は叙事的な歌謡が多く、その歌謡の意味は奥深く、隠喩が深く、字面の意義と本当の意義の間に大きな想像空間がある。タイヤル族音楽は歌詞とメロディーは即興的で、音楽形式は単純である。ヤミ族の音楽は単音朗読式を原則にして、独唱、音頭取りや腔、対唱、異音合唱などの歌唱形態を配合して、音域の大きな振れがなく、複雑なリズムもない。

アミ族とプユマ族はいつも五声音階を使って、強拍のリズム法を強調して、

多声部音楽と体の結合した舞踊は典型歌舞音楽の特徴があり、明るくて活発でメロディー性に富む。阿里山ツォウ族音楽の多くは山神に対する歌いと崇拝、濃厚な宗教的な色彩がある。ブヌン族音楽は和声を主要表現として、それ[(小米を祈る豊作歌)pasibutbut]はの美学、文化あるいは音楽芸術の表現の上で、かなりの重要性がある。

以下各族の音階をまとめた表である。

民族 番号	民族	音組織	音階
1	タイヤル族	r-m-s、m-s-l、l、-d-r s-l-d'、r-m-s-l、s、-l、-d-r	三音音階 四音音階
2	タロコ族	r-m-s-l s、-l、-d-r	四音音階
3	サイシャット族	m-s-l、l、-d-r 重畳した後 m-s-l-d' -r' s-d-r、r-s-l 重畳した後 s、-d-r-s-l	五声音階 四音音階
4	ブヌン族	d-m-s-d'	三音音階
5	ツォウ族	d-m-s-d' d-m-l-d' s、-d-m-s	三音音階
6	サオ族	d-r-m-s	四音音階
7	パイワン族	d-m-f-s d-m-f-s-l	四音音階(半音階含め)

		d-r-m-f-s	五音音階(半音階含め)
8	ルカイ族	d-m-f-s d-m-f-s-l	四音音階(半音階含め) 五音音階(半音階含め)
9	アミ族	d-r-m-s-l d-r-m-f-s-l-t l, -t, -d-r-m-f-s	五声音階 七声音階
10	プユマ族	d-r-m-s-l	五声音階

3. 原住民歌謡の分析

この論文で参考する音楽記録は第2次世界大戦中に黒沢隆朝(1895-1987)と梶源次郎(1904-1995)が台湾で行った音楽調査成果の一部である。その調査規模は日本統治期(1895-1945)の台湾音楽調査の中で最大であり、その内容も最も包括的である。また、黒沢らが残したこの録音は戦時中の台湾音楽を記録した唯一の音声であるため、非常に貴重な存在である。

黒沢隆朝と梶源次郎は日本戦時中の代表的な南方音楽の専門家である。太平洋戦争が勃発後、彼らは台湾総督府外事部の大いなる協力の下に、録音技師の山形高靖と共に「台湾民族音楽調査団」を結成した。彼らの目的は、台湾総督府の音楽文化政策を援助し、確立することで、日本のほかの植民地のモデルとなるためであった。調査団は台湾に渡り、1943年の1月末から5月の初めまで3ヶ月の時間を費やして台湾全島の音楽調査を実施した。彼らはまず、全島21

ヵ所の台湾原住民部落を踏査し、台北また台南、高雄の漢民族音楽と劇曲の演奏団体を訪れた。また、黒沢らは総督府の行政体制を通して数百名に及び先住民と漢民族出演者を動員し、台南、屏東、台中、台北などの放送局もしくはスタジオで録音を行うと同時に、撮影班を派遣した。撮影班はまず台南を訪れ、孔子廟の祭典や影絵芝居を撮り、次に東海岸に赴き、幾つかの先住民部落の音楽や舞踊、儀式を撮影した。さらに、彼らは各地の駐在所の警察の協力を得て、約 155 ヶ所の先住民の村で楽器に関するアンケート調査を実施した。ただ残念なことに、戦争中で船の便が得られず、調査団は蘭嶼に渡ってヤミ族の音楽を調査することができなかった。

同年 5 月初め、黒沢一行は「九死に一生を得る」といえるような危険を冒しながら、無事に調査成果を日本に持ち帰った。6 ヶ月をかけて、録音と撮影の内容篩い分け、26 枚の SP レコード「台湾民族音楽」と 10 巻のドキュメンタリー映画「台湾の芸能」を製作した。そして、その年の 12 月初めにこれらの調査成果を公表した。残念ながら、これらのレコードや映画フィルム、またフィールドワークで採集された成果の多くが、1945 年 3 月 10 日の東京大空襲の際にすべて焼失した。戦災から唯一難を逃れたのは黒沢が家に持ち帰った 26 枚の編集用のレコードとフィールドワークで得られた一部の資料であった。

1951 年初め、国際民俗音楽学会(現国際伝統音楽学会)会長 Vaughan Williams の要請により、黒沢と榊は幸いにして残った 26 枚のレコードから選曲して、それらを 12 枚のレコードに編集し、国際民俗音楽学会本部(ロンドン)とユネスコの教科文組織(パリ)に寄贈した。また、1953 年に黒沢は国際民俗音楽学会にてブヌン族の和声合唱と弓琴の倍音について論文を発表し、台湾原住民の音楽に対する欧米の音楽学者の興味を引いた。またその後、上述した 12 枚のレコードの中の数曲は、欧米日で発行された幾つかの世界音楽集成のレコードシリーズに収録され、台湾の音楽は初めて国際社会的に紹介された。

1973 年、黒沢隆朝は 1943 年の台湾原住民音楽調査の内容を改めて整理し、

『台湾高砂族の音楽』（雄山閣）という本を出版した⁴⁰。また 1974 年、黒沢は 26 枚のレコードの先住民音楽の部分を取り出して編集し、それを 2 枚セットの LP レコード『高砂族の音楽』⁴¹としてビクター音楽産業株式会社（のちビクターエンタテインメントと改称）より発売した（レコード番号 SJL-78 及び SJL-79）。

「高砂族の音楽」の曲目表である。

曲目表

[CD1] 高砂族の音楽 (SJL-78)	1. [14] 饗宴の歌
SJL-78-A	2. [15] 結婚祝 [い] の歌
ブヌン族	3. [16] 凱旋踊りの歌
1. [1] 粟祭りの歌	4. [17] 紹介の歌
2. [2] 耳打ち祭りの歌	5. [18] 弓琴
3. [3] 正月の歌	6. [19, 20] 鼻笛 (イ) ・ (ロ)
4. [4] 巫女の祈り	7. [21] 腰鈴 (タウリン)
5. [5] 孤独を悲しいな	
6. [6] 凱旋の歌	SJL-78-B
7. [7] 恋愛の歌	ツォウ族
8. [8, 9, 10] 口琴 (イ) ・ (ロ) ・ (ハ)	1. [22] 軍神へ捧げる歌 ・ トイソ
9. [11] 弓琴	2. [23] 軍神へ捧げる歌 ・ ナクモ
10. [12] 五弦琴 (トロトロ)	3. [24] 凱旋の歌
11. [13] 弓琴と五弦琴の合奏	4. [25] 出草の歌 ・ エホイ
	5. [26] 出草手柄話
ツァリセン族	6. [27] 歓びの歌 ・ イヤハエナ

⁴⁰ 解説書は原則として解説者の原稿をそのまま掲載した。

⁴¹ 本文の内容についての訂正もしくは補足があった場合は訳注を付した。『高砂族の音楽』には巻末注を付け、各注記の文末に注釈者の名前を付けた。漢民族音楽の場合は脚注もしくは文中注の形を取り、文中の注記の内容を括弧 [] に入れた。CD1 と CD2 の曲目及び曲番について、1. CD1 と CD2 には『高砂族の音楽』（オリジナル）1 セット 2 枚組レコードに収録されていた曲をそのまま収録した。オリジナルレコード集の場合には、各民族に対しそれぞれの曲に番号を付けてあるが（例：ブヌン族の場合は 1-11、ツァリセン族の場合は 1-7）、本複製版では、民族を問わず通し番号を使うことにした。目次には新番号を [] に入れて旧番号の後に示した（ブヌン族 その 1[1]）。2. オリジナルレコード集には 1 つの曲目に 2 曲もしくは 3 曲が含まれている場合がある。（例：ブヌン族 その 8(イ)(ロ)(ハ)）。本複製版ではそれらの曲を 1 曲ずつ録音し、新しい曲順番号を付けた（例：ブヌン族 その 8[8, 9, 10]）。

7. [28] 歓びの歌・ソモロソロ
8. [29] 歓びの歌・サキヨ
9. [30] 伝説を歌う
10. [31] 四社蕃の歌

パイワン族

1. [32] 五年祭り[の]踊りの歌
2. [33] 栗収穫祭りの踊り
3. [34] 結婚式の歌
4. [35] 出草の歌

プユマ族

1. [36] 結婚式の歌
2. [37] 雨乞いの歌
3. [38] 田植歌

[CD2] 高砂族の音楽(SJL-79)

SJL-79-A

サイセット族

1. [1] 迎神の歌
2. [2] 送神の歌
3. [3] 敵の歌
4. [4] 白目知目鳥の歌

タイヤル族

1. [5] 結婚式頭目の歌
2. [6] 結婚式客人の祝歌
3. [7] 結婚式[仲人]の祝歌

4. [8] 山へ行く
5. [9] 耕作の歌
6. [10] 娘たちの歌
7. [11] 父との対面の歌
8. [12] バイバラの耕作歌
9. [13, 14] 口琴(イ)・(ロ)
10. [15, 16] 口琴問答(イ)・(ロ)
11. [17] 縦笛

SJL-79-B

セデック族

1. [18] 花嫁を迎える歌
2. [19] 歓迎の歌
3. [20] 畑の呼びかけ
4. [21] 四弁口琴

アミ族

1. [22] 巫女の歌(日月に祈る)
2. [23] 巫女の歌(先祖の神に祈る)
3. [24] 月見踊り
4. [25, 26] 成年式の歌
5. [27] 凱旋を迎える歌
6. [28] 成年式後の踊り
7. [29, 30] 栗祭り[・]成年と老年

の歌

8. [31] 歓迎の歌
9. [32] 雨乞いの歌
10. [33] 耕作の歌

水社化蕃

1. [34]湖上のよろこび

2. [35]収穫のたのしみ

3. [36]正月の歌

[CD1] レコード I-A 面

上述した黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』は、『台湾高砂族の音楽』の記載にもあるように、本書ではブヌン族の音楽を重視している。

以下、『台湾高砂族の音楽』でとり上げられている歌謡を引用する。

ブヌン族(Vununs)⁴²の音楽

1. 和音の神秘を神に捧げ、メロディーよりもまずハーモニーに生命をかけていた(レコード、I-A 面・その1、2[CD1, no. 1, 2])。
2. 吹管旋律 Fanfarenmelodie で民謡を歌っていた。次の例曲は労働婦人らの最も好んで歌う「赤黒い人」tanpea ranhas, という赤裸々な性歌である。

The image shows a musical score for the song 'Tan pea ran has'. It consists of two staves of music in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a treble clef. The lyrics are written below the notes. The first staff has the lyrics: 'Tan pea ran has ai e e e nik ma ri ma ai e e'. The second staff has the lyrics: 'tan pea ran has ai e e - si ai no a ri ai e e'. There are some markings above the notes, including a 'v' and a 'v' with a vertical line through it.

出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 132 曲例-10

この曲は南太平洋にも2、3発見され、解きがたいなぞとなっている。

3. 純正和音でコーラスをしていた(レコード、I-A 面・その3、4、5、6、7[CD1, no. 3-7])。以上はどれも音楽学者の手のとどかない処に秘められていた。これらの発掘と、王櫻芬の「弓琴に基く音階発生を示唆」の解明に対して⁴³、従来の音楽起源説を全部否定していたフランスのアンドレ・シェフネル博

⁴² 解説中、曲目の部分の()内にある英文は、その曲目を英訳化したものです。

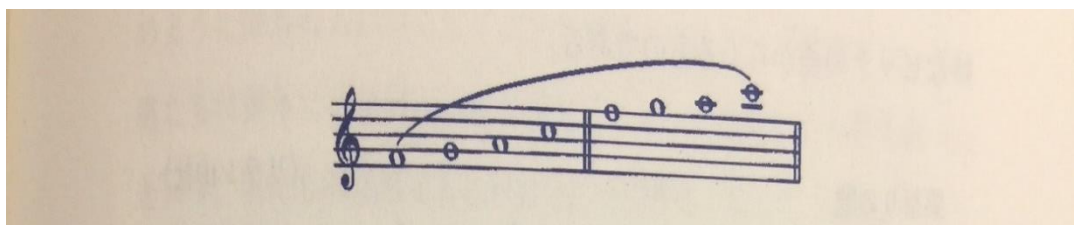
⁴³ この文章の本当の題目は「高砂族ブヌン族の弓琴と五段音階発生を示唆」である。「東洋音楽研究」第10号・11号(合併号) pp. 18-32に掲載されている。(王櫻芬)

士は「貴方の音楽起源に関する研究に感謝する」とサインしてくれた。また吹管旋律から音階が作られ得ると主唱したヤープ・クンスト博士も、その実証が弓琴から得られたことを喜んでくれた。

4. 弓琴の神秘、口琴や弓琴から倍音を生ずることの報告はしばしば試みられたが、その生活実態は報告されたことがなかった。私が不用意に弓琴の倍音を聞きのがしたら、音階発生の手緒はしばらく遠のいたことであろう。弓琴のかすかな響きは恋のコールサインとして、若人の生活の中に生きていたのである。もちろん音階を知る倍音現象は角笛、ほら貝にもある。しかし、ヨーロッパの学界ではこれらを不問に付していた。

こうした事にも高砂族の音楽学への寄与が少なくないことを認めざるをえない。

ブヌン族の旋律は一般に四音音階(do-re-mi-sol)であるが、この例は私の調査した範囲ではインドネシアのバリ島の、あるカンボン(部落)のアンクルン合奏にそれを見た。私の所持しているレンチャン(lentjang)と呼ぶアンクルンの音律は次のようである。



出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 132 曲例-12

またジャワの13世紀に建造されたパナタラン祠堂の壁に描かれたガンバンも、四音音階となっている⁴⁴。

その1. [1] 粟祭りの歌 Pasi pot-pot

粟の豊作を祈る祭典儀式の歌で、一名パイハイモ Pasi haimo ともいう。ハ

⁴⁴ 「angklung」と「gambang」の音律に関する更なる説明は黒沢「台湾高砂族音楽」(1973) p. 382 曲例-83を参照のこと。(王櫻芬)

イモはあかぎで、粟を常食する以前にはあかぎを食料としたものと思われる。この儀式は選ばれた村の成年男子6名によって行われるもので、前年最多収穫のあった家の種をまず戸外で筵(むしろ)の上に盛り、頭目の発声で他の者が4度、5度を中心に和音を作りながら肩を組み合わせて右回りに静かに回る。音頭をとる頭目の低音が次第に高くなり、和音が極点に達した時に合唱がはたとやむ。

こうして浄められた粟の種は各戸に分配され、これに自家の種を加えて種蒔きをするのである。なお各戸に種を分配する時も、その屋内でこの合唱を繰り返すのである。

これに選ばれるものは家に一年間病人や不幸のなかった事が条件で、数日前から精進潔斎をするという。録音は里壠山(リランザン)社のメンバーである。予備調査の際の老人の低音は実に絶品であったが、録音の場所が乗物を要することでこの老人の承諾を得ることができなかった。かつ録音中不快な音のあるのは、高音を歌う人たちの微妙なピッチの差からくるものである。



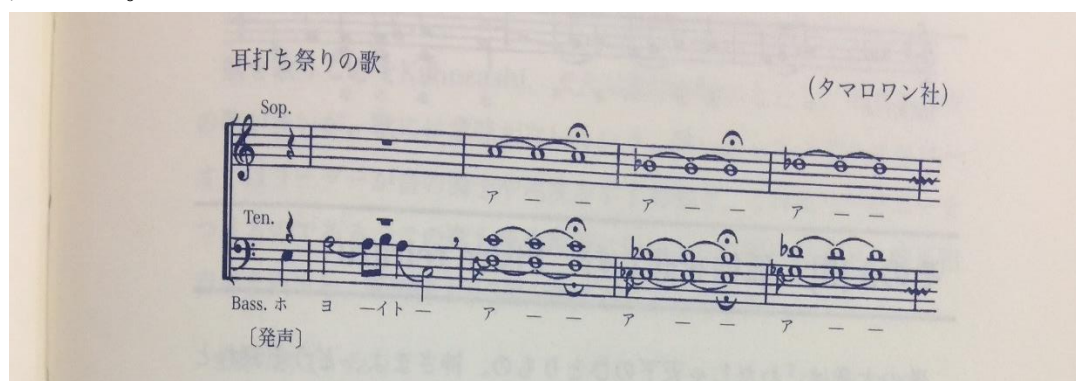
出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 136 曲例-38

こうした和音についてその由来を質問した。かの低音の老人は「われわれの先祖の神さまは、山で木の洞の中で歌う蜜蜂から教わった」といった。この合唱は一定の基準がないが、音頭の発声につれて和音を即座に作っていく、見事なものである。

その2. [2] 耳打ち祭りの歌 Marasitonmal

これは「耳打ち祭り」の歌として知られている(タマロワン社の人たち)。耳

打ち祭りは狩猟を祈る最大の行事で、これが終わってから狩猟に出るのである。村人に囲まれた祭場には、鹿の耳が割竹に挿んで立てられ、子供らが弓でそれを打つ行事で、その後この耳が村中に細分されて配られる。合唱はまず頭目のつぶやくような「ハイトユーエーホーホホエー」に始まり音頭の発声をたくみに拘え完全5度の和音をつける。音頭は発声のピッチを変え、会衆がハーモニーを作る。ハーモニーは「エー」または「アー」で、数分間続けられる。これに対して「今のほとんどな意味の歌か」と質問する。音頭の男が答える。「食料や狩が盛んで、村が栄えるように」。つまりハーモニーはその願望の村民の声なので、歌詞のない歌なのである。これはある村では粟まき始めにも用いられることがあるという。つまり神にまごころこめたハーモニーを捧げる行事である。



出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 139 曲例-54

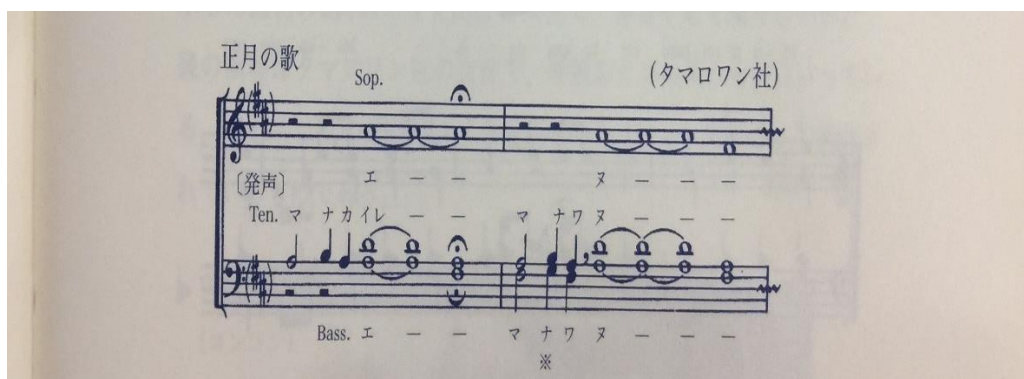
その3. [3] 正月の歌 Manakaire

出演はタマロワン社の人たちである。歌詞は

マナカイレー(蕃刀のさや)、ヒーヒーヒー

マナワノー(蜜蜂)、ホーホウエー(たくさんになる)・・・以下略。

子供らがみな成長し、男の子は蕃刀を吊るように元気になり、蜜蜂のように部落の人口が増えて大きな蕃社になれという祝歌だという。男たちは新年には茅野に小屋を建ててこもり、夜通しこの歌を歌ったという。男たちの合唱であるが録音には女声も手伝ってくれた。



出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 140 曲例-56

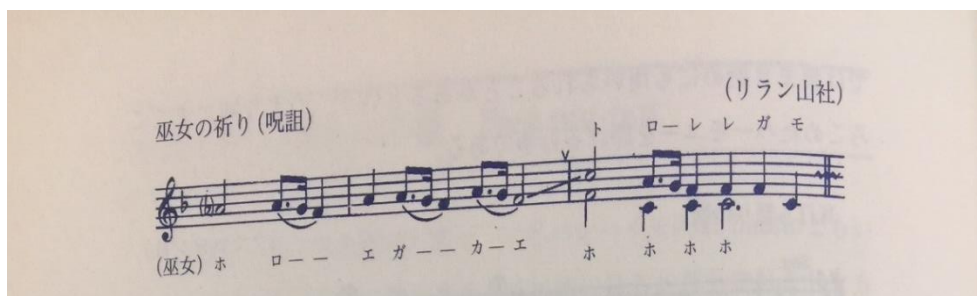
この演唱中(2小節初頭)3度平行があり、偶然ペンタトニックにはない管のfa(*)が出てきたことがおもしろい。音階の発展上見のがしがたい問題である。

その4. [4] 巫女の祈り Makausohesi-isian

「イシアン」は精神・霊魂。つまり魂をこの世に呼び返す祈り歌である。

巫女は社中の老女で有資格であり、その発声につれて病人の縁者にあたるものが枕元で合唱をつける。そのハーモニーの出来によって、病人が治ったり、生き返らなかつたりする。

巫女は茅の穂を振って神を呼び、「早く帰って来い」と祈り続ける。病室には蕃刀や農具の鎌や木製の大鎌や大蕃刀を作って悪魔(ハネト)を威かかるといふ。合唱はペンタトニックの3度がやや低く、短調に近く聞かれる。ここに長調から短調への問題があることと思う。



出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 136 曲例-41

その5. [5] 孤独を悲しむ Pisira reirazu

歌の大意は「わたしゃ天下のひとりもの、神様よ、どうぞ哀れとってお救いください。村の衆よ、この哀れな男と仲よしになっていっばいのませてください」。

つまり酒宴の中に割り込むときに歌われるものであり、日常の飲酒歌として愛唱されている。

酔興にひとりが歌い出せば、一同がこれに美しいハーモニーをつけるのである。こんな素晴らしい合唱が楽器を持たず、楽譜も知らず、知能指数の最も低いと言われる原始人の中で歌われていたのである。

孤独を悲しむ [合唱] (タマロワン社)

[音頭]

Pi - si - ra rei - razu sat - ta kan - na - h, Mi - ko me - san

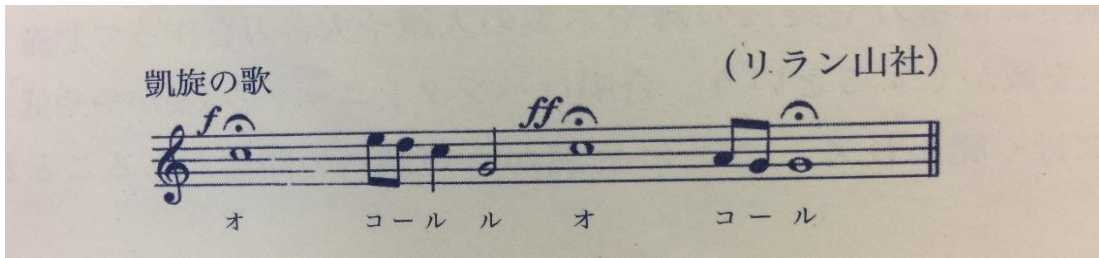
at - ta Vu - nu - n.

出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 139 曲例-53

その6. [6] 凱旋の歌 Tosasaus

首狩り(出草)をはたして村に帰るとき、村を見下ろす山角に来て、音吐朗々とその成果を部落の衆に伝える発声で、一定の歌詞もなければ、定まった旋律もない。録音の際、首を持たないと歌えないと拒絶されたが、しいて歌ってもらった。もちろん普段練習するものではない。

これは大声でひと息に歌いあげるもので、途中で咳がでると肺病になるとか、声がかすれたり、息切りがすると不幸が舞い込むなどと言われている。村の人たちはその声音の出来でその成果を知り、酒宴の準備を始めるといのである。



出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 136 曲例-40

その7. [7] 恋愛の歌 hozashi

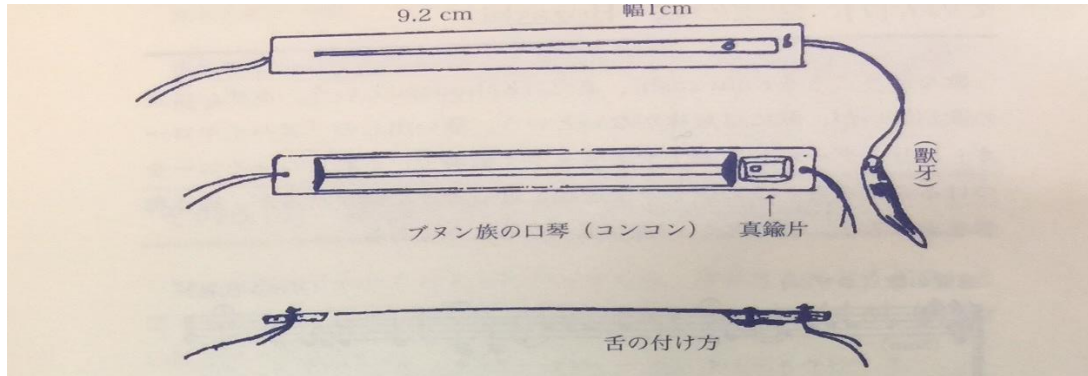
歌を歌うことを Kahozashi、または Kahodasu という。ホザシは女の歌が多いが、歌には意味がないという。歌い出しの「アハイヤローオ」はリーダーが音の調子や速度を示す前奏で、これにハーモニーをつけるのである。この歌も多少短調に近いように聞かれるが、純正和音を求めると、平均律より3度が低くなるようである。

出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 136 曲例-42

その8. [8, 9, 10] 口琴(イ)・(ロ)・(ハ) (Jew' s harp)

ブヌン族は地方によって口琴の名がコンコン、カンカン、ホンホンなど種々に呼ばれているが、ブヌン族の口琴は細長く、舌も薄く長くなっていて余韻を楽しむように、口から離して演奏している。ここに示した最初の2例はリラン山社の女性で、練習不足を陳弁していた。あとの演奏はタマロワン社の女性

で、呼吸のための喉の音ははいつている⁴⁵。これらは女の児がほうずきを嗜むように、遊びとして演奏されているものである⁴⁶。



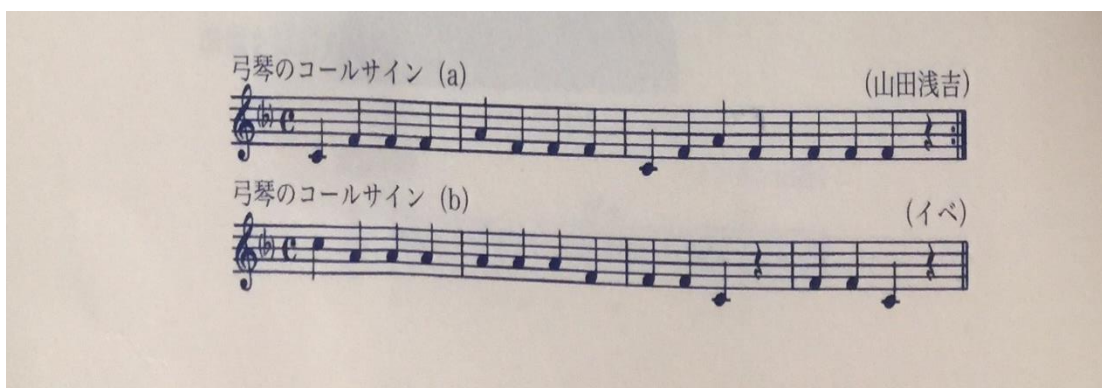
出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 315 図-67

その9.[11] 弓琴 (Musical bow)

口琴、弓琴は最も普及しているもので、ここで聞いた弓琴の演奏から吹管倍音旋律や、音階発生の神秘を知り得たのである。レコードではクマロワン社のものを示したが、私を驚倒させたのは玉里郷役所に集会したブヌン族の青年たちの弓琴であった。これについての詳細は省略するが、次の譜は山田浅吉青年と、イベ青年のもので、青年たちは、それぞれ自分の愛のコールサインを、弓の弦倍音から作っているのである。この種族の青年男女の頭の中には、この倍音がしみついているのである。

⁴⁵ この3つの曲例のうち、2曲目は黒沢と榊が1951年の初めに編集した12枚SPにも収録されている。しかし黒沢のこのSPレコードの解説によると、この曲はタマロワン社の女性によって演奏されたものである。黒沢による本解説書の説明とは矛盾するため、どちらが正しいのか更なる調査が必要である。(王櫻芬)

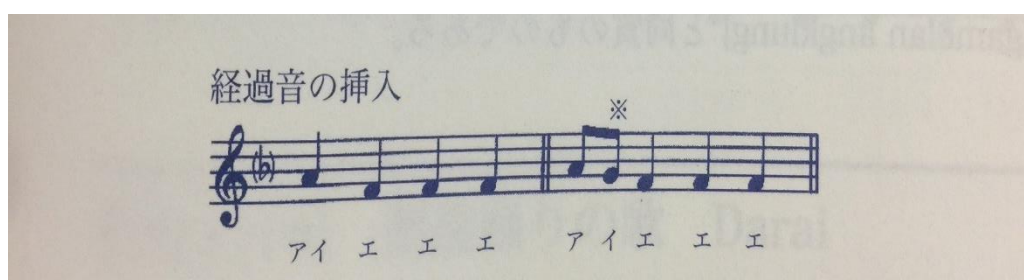
⁴⁶ 写真と挿絵の編集について、1. 写真と挿絵は基本的に画質の最もよいものを掲載した。写真のネガフィルムがある場合は、それをコンピューターで読み取り、印刷した。ネガフィルムがなく、画質もよくない場合は、他の出版物に掲載されているものをスキャンして使用し、その出典を明記した。2. 写真と挿絵の説明は原則的に原稿をそのまま掲載した。それらの内容について補足があった場合は文中に[]を設けて注記を入れた。



出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 359 譜例-9

その 10. [12] 五弦琴(トロトロ) Toro-toro (psaltery)

当時タマロワン社にただ 1 個残されていた琴箏系の五弦の琴である。共鳴箱の上においた板に金属線 5 本が張られ、sol-do-re-mi-sol の四音音階に調弦されていた。四音音階はインドネシアに古くから使われており、これがペンタトニックに最も近い関係にあるものと思われる。吹管旋律音階の中に re 音の挿入することについて、ベルギーの、P. Collaer 博士から質問を受けたが、弓琴演奏で、mi から do に移る時、ある種の操作で re を作っているようである。この経過音のパターンはブヌン族の歌唱によく現れている。しかし la 音は普通聞かれないのがブヌン族の旋律の特徴である。

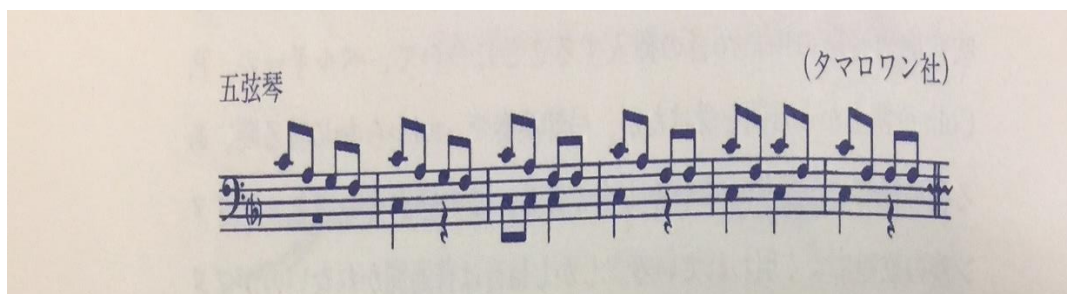


出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973)

その 11. [13] 弓琴と五弦琴の合奏

合奏の準備として、弓琴の下部にある紐の輪を上下させてピッチを合わせた。この演奏で響いたことは、楽譜もないのに、長い演奏が両者全く狂いがな

いのである。これに対しての質問にも、彼らは黙って笑っているだけであった。



出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 382 譜例-20

この音階はインドネシアのバリ島のアンクルン合奏 gamelang angkurng[gamelan angklung]と同質のものである。

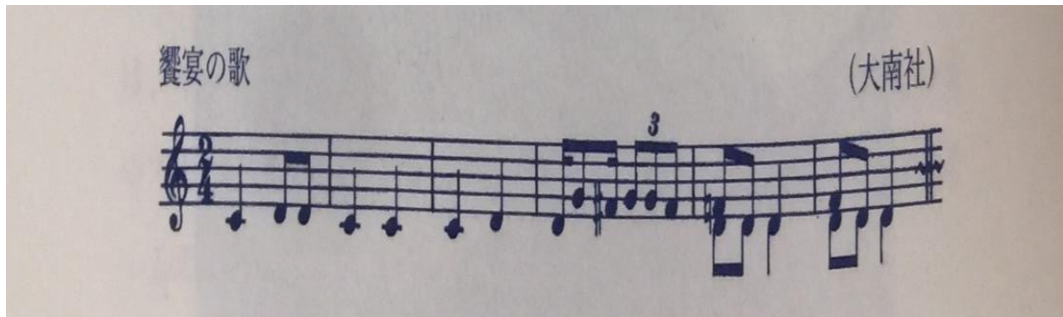
ツァリセン族(Tsarisens)の音楽

ここではドロン・バス唱法が行われること、半音階が自由に歌われることなどが他の部族に見られない現象である。

ドロン・バスのヒントは、彼らの2本吹き鼻笛(レコード、その6[CD1, no. 19, 20])にあるように思われ、また半音階の用法は、五音音階の主音や属音に予備音として狭い音程が用意されることによるものである。これは鍵盤楽器も旋律楽器も持たない人々に七音音階のヒントを与える可能性もあり、彼らはコブシ(小節)に類する装飾音として拘えているのである。これが12平均律で捕えると、完全な全音階となるのである。

その1. [14] 饗宴の歌 Shinikaolman

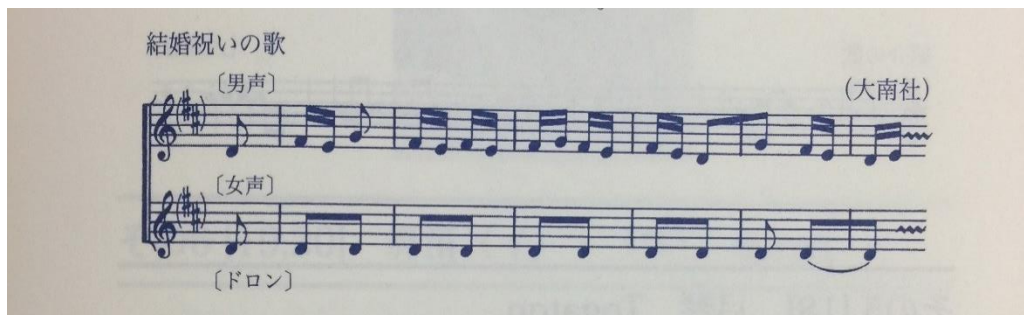
出草を思い出す飲酒歌で、一名 Moaara-aran、ともいう。歌の大意は「いつの間にこんな所までやって来たのだろう。今ごろ家の者たちはどうしているだろう。ことに老母が、故里が恋しい」こうして出草の時の思い出を歌うのである。このリズムは仏教寺院の読経のようでおもしろい。



出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 203 曲例-91

その2. [15] 結婚祝[い]の歌 Onio

これは相愛の男女の掛合いとなっている。歌は夫婦の間答や、娘時代の回想で、理想と現実とのくいちがいを歌うもので、結婚する処女たちのはなむけの歌とされている。まず女声が歌えば男声側がハヤシをつける。後半は男声が歌い出すと、女声が継続低音(ドロン・バス)をつける。その部分は次のようである。

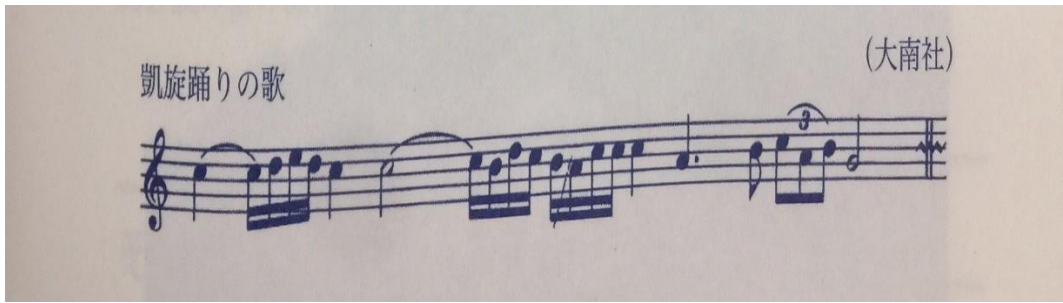


出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 202 曲例-87

その3. [16] 凱旋踊りの歌 Darai

出草の武勇を語る物語うたで、独唱され、やがて合唱となる。これには鎖ダンスがつく。

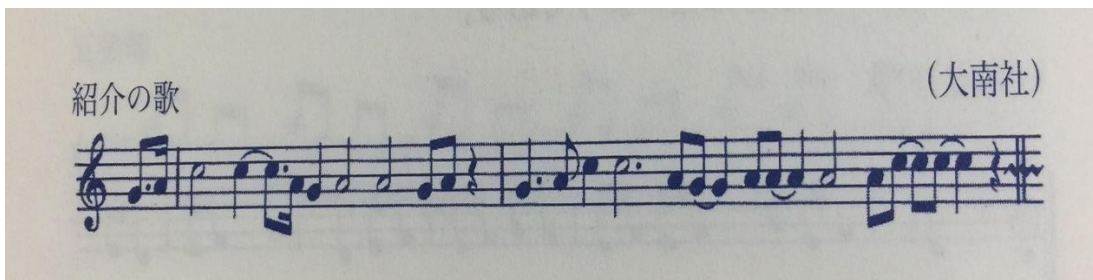
ダライはこのほかにもたくさんあり、戦場での物語である。独唱部を他の男声合唱で復唱する。ふとメナンカバウ民謡を想起する旋律である。



出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 204 曲例-95

その 4. [17] 紹介の歌 Olwai

本来は女の歌であるが、男声が助勢している。歌は「ルワイ ルワイ ナオ
ルスルスワナ パタアソ ルマヌ」(天地の神さま、これから歌いますから、
よく聞いてください)から始まり「われらの先祖は武勇を尊び、邪を排して正
を好んだ」などと歌われる。



出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 201 曲例-86

その 5. [18] 弓琴 Togaton

弓琴はトガトンと呼ばれ、2度音程の反復でダンスの伴奏に用いられる。こ
こでは倍音奏法は取材できなかつた。2度音程を作るには、弓の弦の下端を10
センチほどの所を左手の指で押える。

その 6. [19, 20] 鼻笛(イ)・(ロ) Borari

鼻笛はボラリといわれ、2本式と1本式となる⁴⁷。レコードはまず2本式を先

⁴⁷ ツァリセン族のこれらの2本式と1本式鼻笛の曲目は黒沢と榊が1951年の初めに編集した12枚SP(F-

に示した。これは左の笛には指孔がなく、右の笛に3個の指孔がある。これによってドロン・バスの効果が得られる。ツァリセン族のドロン・バス唱法は2本式鼻笛にヒントを得たものと思われる。あとの例は1本式であるが、民謡の音階にまったく関係がなく自由である。さきにヨーロッパの音楽学者は、笛の孔から音階発生 of 扉を開こうとしたが不成功に終わった。古代の粘土笛なども偶然に指孔を設けたもので、高砂族の笛の製作の過程から見て、この種の推理は無意味である。

その7. [21] 腰鈴(タウリン) Taurin

高砂族は鈴類を好むが、これらは18世紀ごろから、物々交換によって漢民族から手に入れたもので、衣服用の小形の玉鈴が最も多い。しかしここにはタウリン(導鈴)といわれる。バナナ形の鉄製の腰鈴がある。これは音楽用ではなくが、紹介することにした。この用途は村々への伝令に立つ少年が腰にするもので、これはよってニュースの伝達を持つ、つまり日本古代の馱鈴の役をはたし、一面使者が途中で道草を食うと、鈴の音が止むので、その監督のためであるともいう。

レコード I-B 面

ツォウ族(Tsous)の音楽

ツォウ族は新高山(玉山)の西部一帯の山地に点住する種族で、東はブヌン族に接し、かつてはブヌン族に対抗する大部族であったが、天然痘の流行や、清朝時代の討伐にあって振わなくなった。

しかしこの種族は日本人と先祖を同じくすると信じており、彼らの精神生活も日本人に近いようにも思われる。義勇奉公、祖先崇拜、長幼の序の信義感など数えられてきた。

11-A-aF-11-A-b)にも収録されている。しかし、黒沢は執筆したそのSPの解説書においては、ここで記載されている2本式鼻笛をツォウ族の pingunonguts であると説明している。従って、この2本式鼻笛の所属民族と名称は確認する必要がある。(王櫻芬)

彼らの伝承によれば、祖神が新高山に降り、東に下りたのは日本人となり、西に下りたのはツォウ族となったという。大家族主義で先祖の武勇伝などを伝えているのが注目される。

歌唱はブヌン族より、一步前進した五音音階の大合唱をもっている。

ここでは弓琴の倍音奏法を聞くことができなかつたが、正確な音をもって協和音を作り、ブヌン族がもたなかつた完全ペンタトニックで歌唱していた。つまり新しく 1a 音が付加されたのである。これは sol 音の装飾音であると見られるが、一方この種族は南の方の旋律の豊富なパイワン族に接しているなどの事情から、旋律が一步前進したことも考えられる。合唱の荘厳さはアメリカの「黒人霊歌」を思わせるものがある。

その 1. [22] 軍神へ捧げる歌・トイソ Toiso

軍神に捧げる歌は「マヤスビ」と言われ、多く出草に関係している。この種ものは民謡として歌われることがなく、祭りの歌として存在する。マヤスビには「トイソ」のほか、「ナクモ」、「ミメヨ」、「イヤへ」がある。

軍神を祭る時にはまずエホイ、マヤスビ、アオポパ[ハ]オから始められるというが、これらの歌詞は死語となって、正しい意味はわからないといわれ、この歌ではトイソだけ印象的にひびくので曲名となったものと思われる。

軍神へ捧げる歌・トイソ (タッパン・トフヤ社)
〔女声〕
Ten. Solo
〔男声〕

出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 156 曲例-65

その 2. [23] 軍神へ捧げる歌・ナクモ Nakumo

これは男声に導かれ、のち男女のユニゾンで歌われるが、歌詞が死語となっている。

軍神へ捧げる歌・ナクモ (タッパン・トフヤ社)

Ten. Solo
[女声]
[男声]

出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 156 曲例-67

その 3. [24] 凱旋の歌 Mayasubi aopohao

軍神を祭る時には最初に捧げられる重要な合唱であるが、出草の凱旋のために作られた歌である。これも現時のツォウ人には歌詞の内容はまったく解らないまま歌われるのである。

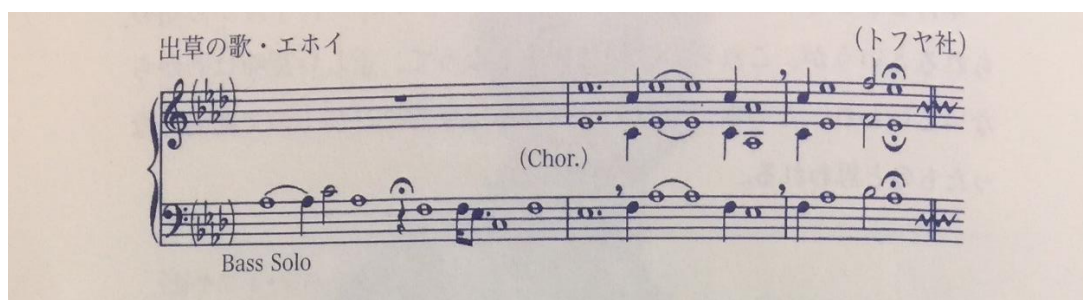
凱旋の歌 (タッパン・トフヤ社)

[Bass Solo]
Sop.
Ten.
Chor.

出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 157 曲例-66

その 4. [25] 出草の歌・エホイ Ehoi

これは迎神、送神にも最初に歌われる同族の最も神聖な合唱である。トフヤ社ではエホイ、タッパン社ではオーohといわれ、出草に際しても歌われたという。タッパン社の頭目家の庭には、神の降臨したといわれる礎石がある。



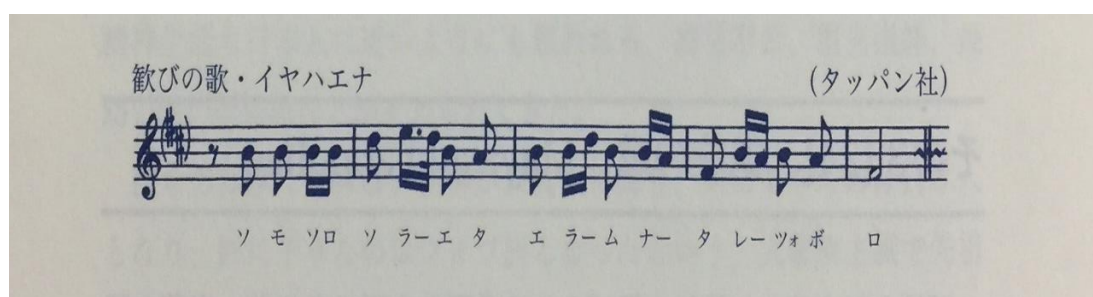
出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 155 曲例-61

その5. [26] 出草手柄話 Toue

これは「トウエ」といわれ、出草の手柄話を語るものと、その反唱する者との語りである。粟祭りの際に行われるという。例えば司祭者アスプが「敵と・戦うには・蕃刀と・弓矢と・鉄砲を・持っていく。敵と・出あえば・まず蕃刀で、切りかかる・倒れなければ・格闘して・その胸を・突きさす・・・」このような語りを一語ずつ唱えると、大衆はこれを復唱するのである。

その6. [27] 歓びの歌・イヤハエナ Iyahaena

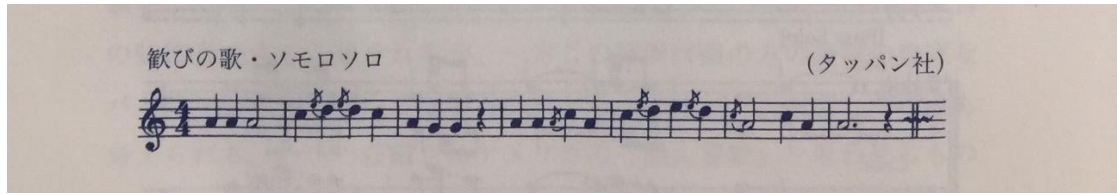
会合などに歌われる。独唱と斉唱とが交互に繰返される。これも死語となっているが、語調が美しく曲もリズムで好まれている。これは南部の四社蕃といわれる地方で歌われるという。



出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 154 曲例-60

その7. [28] 歓びの歌・ソモロソロ Somorosoro

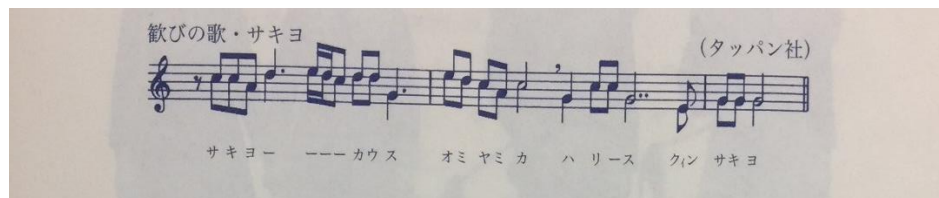
独唱と斉唱と交互に歌われる。これも歌詞は不明であるが、南から来たたわむれの歌であると言っている。



出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 154 曲例-59

その 8. [29] 歓びの歌・サキヨ Sakiyo

この歌詞も不明であるが、独唱と斉唱と反復して歌っている。

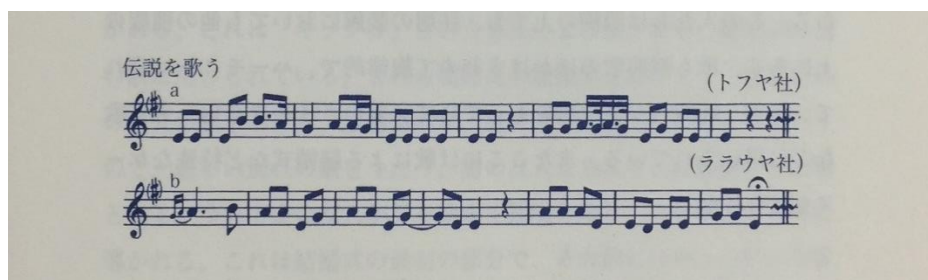


出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 156 曲例-64

その 9. [30]伝説を歌う Pasunoanao

この伝説の歌の大意は「むかし新高主峰に人々が住んでいた。表にいたのは日本人となり、裏にいたのが方々の谷々に別れてツォウ人となった」さらに「ツォウの勇将が孤軍奮闘して、三十数か所に傷を負うて倒れた。敵はさすがに近寄らず、勇将が仮死の状態にあること数日」このようにして敵を殲滅して帰ったというのである。

これにもいろいろあり、かつ旋律も自由であるらしいが、録音はトフヤ社とララウヤ社の壮丁によってなされた。

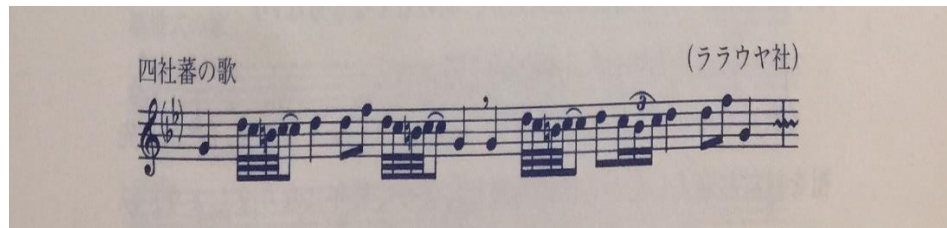


出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 157 曲例-69

その 10. [31] 四社蕃の歌 Pasuoai

南蕃(南蕃熟蕃の略)というのはパイワンぞくに近い、四社蕃(ピラガン、パイチャナ、タトガ、カルブがの四社)のことで、一般にサールア族ともいわれる。

これも歌詞不明であるといわれるが旋律はかなりメリスマ的的技巧に富んでいる。



出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 158 曲例-68

パイワン族(Paiwans)の音楽

高砂族のうちで日常的に音楽生活を楽しんでいるのはパイワン族である。この人たちは服飾の上でも、住居の装飾においても他の種族の上にある。歌も祭典歌のほかはきわめて旋律的で、ハーモニーは忘れていたが、即興的な旋律形をもっていて、愛のささやき合い、労作歌などに用いられている。またここには歌による結婚式など特殊なケースも見られた。

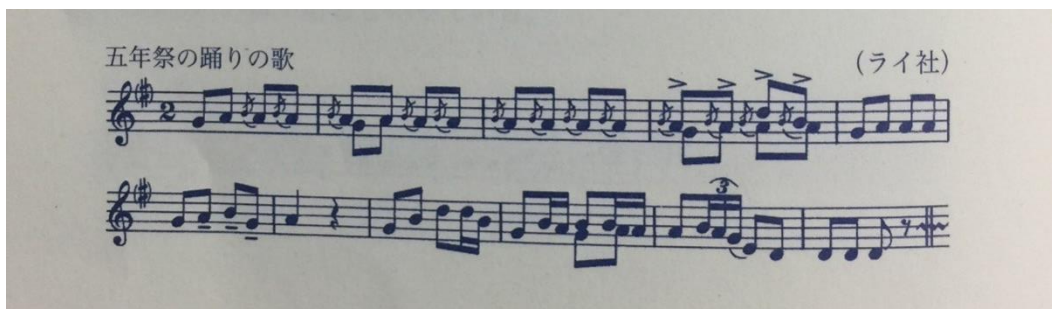
その 1. [32] 五年祭り[の]踊りの歌 Majibok

5年毎に同族が集って粟祭りの大祭を行う。これは最大の行事とされている。村の人たちは男女盛装して一人おきに前とうしろで手を組み、円形になって左から右へとはずみをつけて回っていくが楽器がない。

[歌] ヤマサウ マウアウン トツアチャ サマオラン(5年にわたる平安のお祭り、ご先祖を迎えたが、何のもてなしもない)

イヤユウ エイヤイラ(はやし)

[歌] イマザテ チャガラウス イパウラ レイウモダ(しかし先祖を村にお迎えしたからは、お護りによって豊年になりました)以下略。



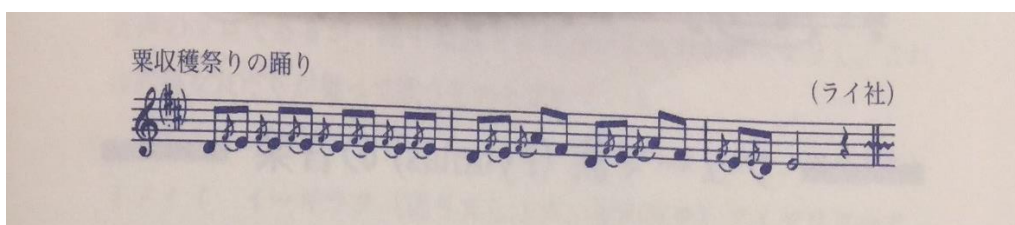
出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 187 曲例-78

その2. [33] 粟収穫祭りの踊り Masaruto

粟の収穫を祝う祭りの踊り歌で、五年祭の踊り歌とほぼ同じリズムで、同じサークル・ダンスが行われる。

[歌]スママリ タ チャラン アサルテ アリモ(今年は豊年、うれしい。早くお祭りしよう) サッカジャンチャヤ インサ チャオス ジャス ジャガン(はやし)

[歌]イチャブブア マライン チャナゴアノ イチャベン(先祖のおかげで大豊作だ。来年はもっと取れるよう祈ろう)以下略。



出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 188 曲例-79

その3. [34] 結婚式の歌 Iroananayao

パイワン族には「シナツカラン」(ライ社)といって抒情形の旋律がある。これは「キソジョ」という男女の呼び掛け歌や、結婚式の祝い歌に用いられている。これら旋律は多数採集したが、ここに結婚式の紹介の歌をあげた。最初男声で、彼の意中の愛人が結婚するというので、悲しい別れの歌を歌う。男の友人たちはそれに同情して合唱となる。ついで女の友人が男を励ます独唱とな

り、これもまた合唱に導かれる。これは結婚式の最初の部分で、その前には仲人の紹介の歌があり、これらの合唱のあとで、花嫁花婿の感謝の歌、一同祝福の歌が次々と続くのである。

[歌]アイリバガキ ナオプオプアン スヤミナガアオマヤ(あなたはもう、結婚してしまった。残念だがこれでお別れしましょう)以下略。

この失恋男の泣きだしそうなフィーリングはおもしろい。もちろんこの結婚式の歌は、いつわりの結婚式が許しをえて、フィクションで行われた。

結婚式の歌 (ライ社)

[男声] Solo

このほか「キソジヨ」とよばれる愛の旋律を紹介してみよう。

愛の歌 (キソジヨ) (カピヤン社)

(a)

(b)

サ - - - ラ - - - プ - - - ル - - -

出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 188 曲例-81

その4. [35] 出草の歌

出草の歌には、各蕃社によって、いろいろの名があるが、歌詞が死語となっているので、その中の印象に残ることばを曲の名としているようだ。

これはライ社の青年によるもので、最初独唱で出て、あとは五年祭のような男声の斉唱となる踊り歌がある。

出草の歌 (ライ社)

出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 188 曲例-80

プユマ族(Pyumas)の音楽

ツァリセン、プユマの両族はパイワン族の支族といわれている。しかしこのうち、ツァリセン族は美しいドロン・バスをもつ合唱や、全音階な半音をたくみに使用しているが、パイワン、プユマの両族にそれがない。しかも意味のない「はやし」ことばだけで、ながながと歌われるものもある。

プユマ族は東海岸の平地に住み、水田生活を行い、古くから中国人の影響を受けていたと思われるが、旋律面にはそれが見えない。

かえって護郷兵の歌と称する。明治初期の日本の鼓笛隊の旋律に似たものが民謡化しているのが注意される。

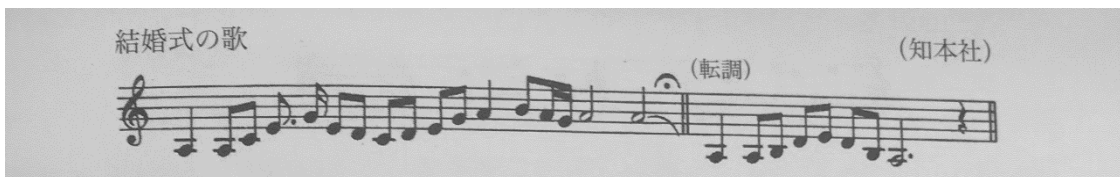
明治初年征台のため薩摩の徴集隊が西郷従道に率られて渡台したことがあるが、その落とし子ではないかと思われる。とにかく異質な旋律がこの地方に多い。ここは御朱印船時代呂宋通いの日本の船が寄港し薪水を補給したところで、卑南大王の子孫や居城のあともある。(廃屋となっているが)ここには民話は多いことでも知られている。

その1. [36] 結婚式の歌 Snaigana pulma

結婚式の歌も数種録音したが、ここにあげたのは知本社のもので、女声のソロであるが、途中転調する部分があるのが興味をひく。これは式後女友たちが集って歌うものとされている。

[歌]トノナイ ワトガイイアリウタ(送りましょう、男の友を) トノナイ
イーギラタ(送りましょ、女の友を) アイヤロワーナ イナナアイヤアア[ア
イヤアオイ](はやし)

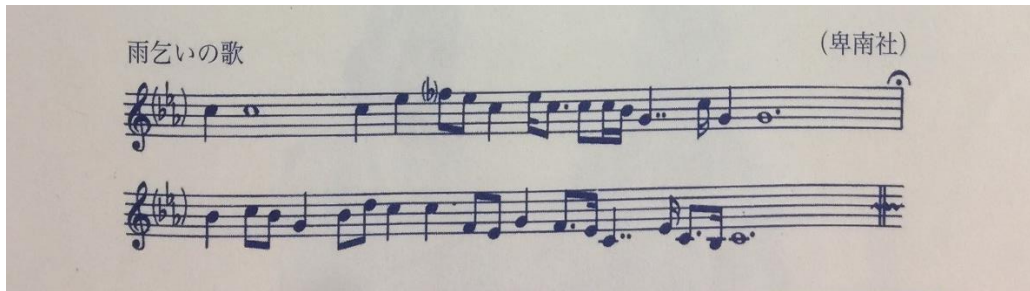
[歌]ナマナーナマオナイ キロワアダー(かの男と別れる) サマオナオサナ
ニニヌー(彼女とも別れる)[アイヤロワーナ イナナアイヤアヤ アイヤア
オイ](はやし)以下略。



この旋律は「牛飼いの歌」Pagatimにも用いられるという。

その2. [37] 雨乞いの歌 Pakaudal

雨乞の歌には巫女の歌う。「マオサプ」もある。それは「露のすむ世界の神さまよ」と祈るのであるが、これは男声の歌で、神の名を呼んで、雨を乞う歌である。

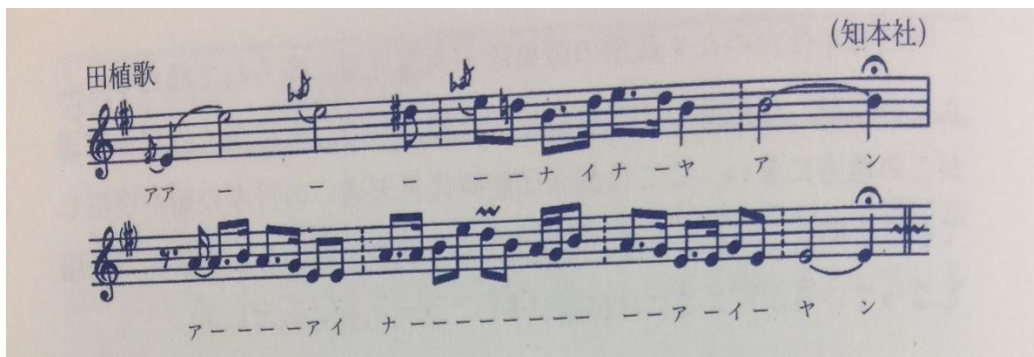


出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 230 曲例-103

その3. [38] 田植歌 Smasarom

これはマライッテという女子青年が歌ってくれた。1番歌詞が終わるまで1分以上もかかるが、言語は「はやし」言語だけで、最初に「さあ、田植えに行こう」ぐらいが歌詞であるという。最初まずはやし言語ではじまる。

[歌]カイトカイト スマサルマ(行こう行こう田植えに) カイト マスサア イヤルマ(行こう田植えに)(以下はやし言語) オワイエヤーン イヤオ オワイヤー アオワーイ イヤオ・・・。



出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 229 曲例-99

なおプユマ族には「イライラオ」と称する。出草に関する長い叙事詩が、いくつもあるが、この詩形は日本の古文や、沖縄の「おもろ」のように、畳語、対語、頭韻などで作られている。この修辞法はインドネシア、インドシナ半島には見られないことである。

例えば「風のイライラオ」という叙事詩がある。

アウヤヤン アトガヤン。アカバリヤン ラカウプサン。ナルワアルワパ
ナルワアビエヤ。ナルワアルサイサ ナルワアルナイナ。

シナラダン シナルナン。トカイトパイ トカサルワイ。

この大意は「風は東から吹いてきた。とても寒いので東風とは思われない。冷たい寒い。涙がでるほどだ。そこで風の方向がわかったので、西の方へ進んだ」のである。

[CD1] レコード II-A 面

サイセット族(Saisets)の音楽

サイセット族は西に漢民族、東にタイヤル族をひかえ、常に圧迫を受けていた少数民族であるが、早くから首狩りや入れ墨を廃し、温和な生活をつづけてきた。

この辺境の少数民族の中には、世にも不思議な平行4度唱法があったのである。中世のキリスト教教会では、オルガンの鍵盤の上で発見されたはじめての多声部法であるので「オルガヌム」と言われているものである。

しかもここにはオルガンも旋律楽器のないのである。私はその可能性を二弦胡弓(4度に調弦された)に求めた。つまり2弦を同じ指の位置で演奏することによって、それが得られるからである。しかしここにはそのような楽器が持ちこまれた形跡はまったくない。私の思考は無残についえた。とにかく、この民謡は男声が先行すると、数拍のちに女声完全4度の高い旋律を添えるのである。

もう一つの特筆しなければならないのは、古来の民謡を保存するために、2年毎に「パスタアイ」という豊作を祈る祭があり、10年毎には大祭がある。こ

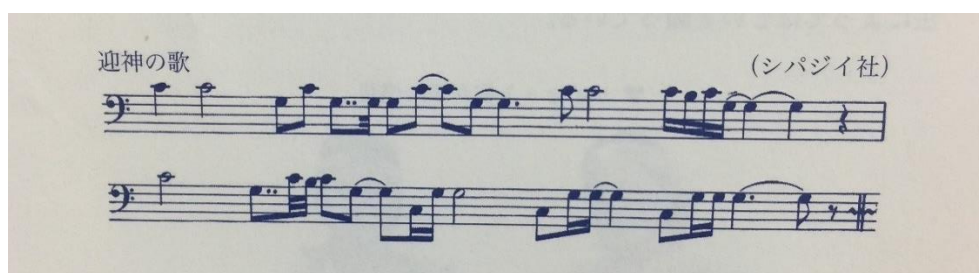
の際数日にわたって、各種の古い民謡を組曲にセットして、それぞれを分配して夜を徹して歌い踊るのである。こうして死語に近い古い民謡も確実に伝承されてきた。(これらについての詳しいことは拙著「高砂族の音楽」を参照せられたい)伝承芸能を確実に伝える方法として見習うべきものがある。亡びゆく他種族の芸能遺産も、この方法によってほしいと願っている。

その1. [1] 迎神の歌 Raraor

パスタアイ祭の最初に歌い踊られるもので、「パスタアイ」とは「タアイ」という神を祀る祭りである。男たちが盛装し、背や脚につけた鈴のリズムで鎖ダンスをする。(録音には女たちも助勢した)

[歌]カレ ナペ カ ラロ(意味不明) タラオル リラココ(みんなきて、神を迎えよう) ワレタパ コサロ(神よお祭りだから降りた前) カタテマ カロロ(ロロ)ヤソカ ペナポウ(それがきまりでした)以下略。この歌は4章もつづく。

サイセットの歌の初頭に「カレ ナペ カ」という、常套語がつくが、この意味は知られていない。おそらく「の歌を歌おう」のような句と思われる。



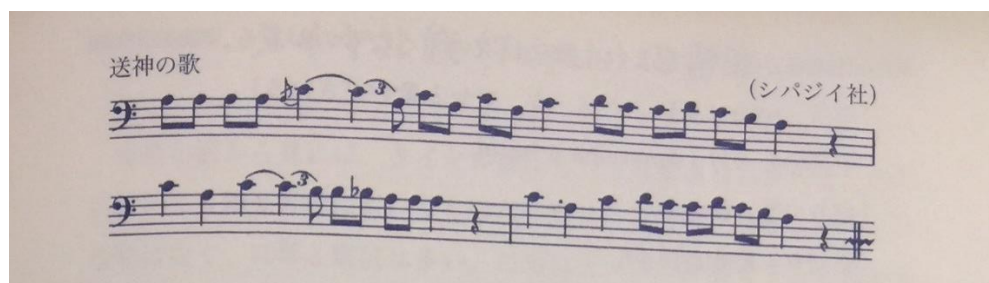
出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 109 曲例-32

その2. [2] 送神の歌 Papaosa

これも男だけの鎖ダンスで、「パパ」は行事、「オサ」は送る意味で、お祭りを終了することを意味する。

[歌]カレ ナペ カ ララア(意味不明) セザハ エラ(お祭りが終わって

めでたい) オサバク バララア(川伝いにお帰りください) カブララア エ
セカイ(セカイの川伝いに) カシビルカ ロザ(蓮の葉に飯をつめて) カタテ
マ カ トラ(うなぎを、おかずにして)以下略。

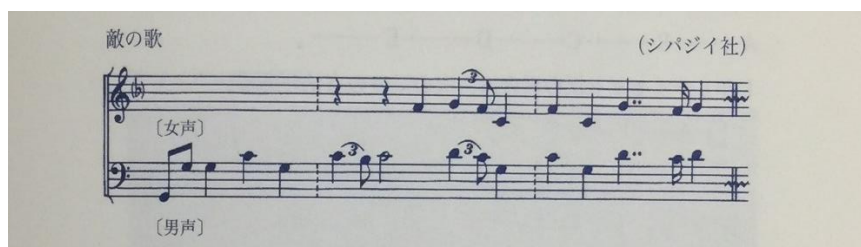


出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P.109 曲例-35

その3.[3] 敵の歌 Utsu-ukui

「かたき」といっても敵人を憎むという歌でない。怖ろしい相手の意味で、むしろ敬遠する姿が見られる。

[歌]カレ ナペ カ ボゲル(不明) ソララオル ラオル(みんな呼び集めて) ラオ ル レラ マセボル(濁水へ迎えましょう) タテス サス ブン(途中であいましょう) ララルブ カ ポホル(木で橋かけて) ウクイカサキ
ロギロギヌ(ナシ人がこわいんだ) ウクイ イソ ワルワルヌ(タイヤル人がこわいんだ)



出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P.111 曲例-34

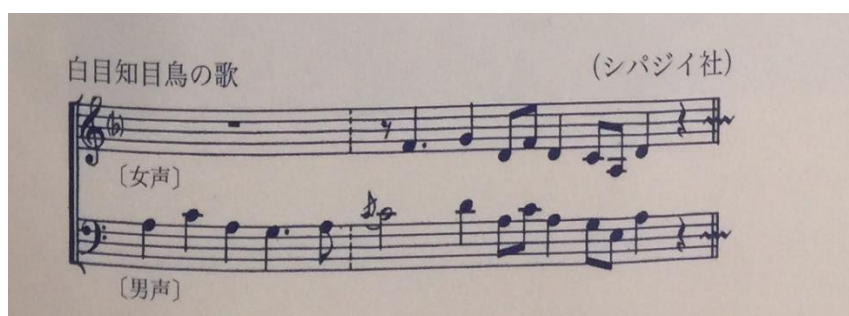
これはいわゆるオルガヌム唱法である。

その4.[4] 白目知目鳥の歌 Augul

アウグルは白目知目鳥(しろめちめどり)という知目鳥科の小鳥で、高砂族で

は一般に鳥占に用いられる。出草の際など、この鳥が前を横切ると凶として帰宅するとは、右で啼くのは吉兆だとか、うしろで啼くのは大吉だとかのたぐいである。これもオルガヌム唱法となっている。

[歌]カレ ナペ カ ララム(不明) ルマヤプ カ アウグル(アウグルが飛んだ) ルヤプ マブウグル(アウグルが飛んだ) リマ ラエ ネルムウ(飛び具合がわるくて気が進まぬ) リマ セパ サハツル(色どりの光る所へゆく) ツハ ツル カ ルムルム(暗夜に追いつかれ) ラ エサカ マハドム(行きづまった所へ) マハルム マシハルム(行きづまって困った)



出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 110 曲例 33

このほか祭典に組まれた歌には次のようなものがある。

「出草」(カレ ナペ カ ロレと歌いだされる)

「子供のしつけ」 kapa-apa a barai

「狩りの歌」 boruh

「粟刈り」 kamashi-lir

「自然をたたえる」 kabel bei la yun

「夫婦喧嘩」 wdo[wao]-waln

「芭蕉の先祖」 ramurama

この他にも祭典に組入れられない民謡も多いが、「カレ ナペ」で歌い出されるものは少ない。

さてサイセット族の歌唱には、これも世界にまれなるスタンザ反復法がある。スコットランドのヘブリデス群島には、独唱と合唱は同一スタンザを反復する例があるが、サイセットの唱法は特殊なケースである。今レコードで聞い

ても、わずか2、3行のスタンザの歌で相当時間を要するのである。これを図式にすれば、5つのスタンザの場合、普通、次のように歌われるはずである。

A—B—C—D—E—

しかしサイセット族の場合は、次の二つの方法がある。

(1) A—B—

A—B—

B—C—

C—D—

D—E—。

(2) A—B—

A—B—

B—C—

B—C—

C—D—

C—D—

D—E—

D—E—。

タイヤル族(Taiyals)の音楽

音楽の面から見れば、タイヤル族はもともと素直な自然人で⁴⁸、歌唱においても器楽方面においても特記に価いするものがない。楽器では弓琴はなく、口琴と縦笛は多い。口琴はダンスの伴奏をする場合が多いが、しかしここには口琴で言語カムフラージュの風習がある(レコードその10[CD2, no. 15, 16])。これはザックスなどの報告もあったが、その実態は説明されていなかった。

ここでそれを調査することができたのは幸運であった。縦笛は娯楽用のものではなく、首狩りの凱旋ラッパの役をするもので、平素は聞くことができない。歌唱について取立てていうならば、いわゆるエンゲメロディの即興的のもので、拍子も音程もあやしく、これこそ原始的な歌謡のサンプルと思われるものが多い。またここには朗唱体があつて、日常語旋律をつけて朗々と歌う風がある。ともかくも、ブヌン族やツォウ族にみられる純音楽的なものはここにはない。

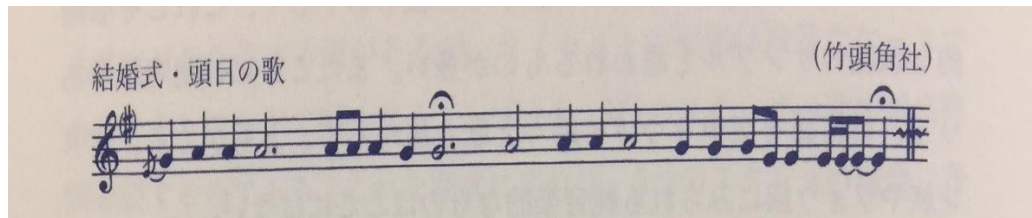
その1. [5] 結婚式頭目の歌 Mackowas Kin-narahagan raral

⁴⁸ ここでいう「自然人」(natural peoples)とは19世紀にドイツの人類学者が未開民族を指す用語として用いたものである。(王櫻芬)

結婚式に当たって、頭目(部落長)が新婚の若夫婦に祝福を与える言語である。

[大意]「今日たのしく、このように祝宴を開いていることは、まことにめでたい。ついてはお二人には、われわれの先祖『ブタ』から伝えられた。『ガガ』の方則にしたがって、子孫をふやし繁栄せしめよ・・・」。

「ブタ」とは「マブタ」ともいわれ、この族の創世物語で巨岩から生成した祖神のこと、「ガガ」とは、この祖神が金蠅の動作から生殖の道を教わったというその秘法であるという。

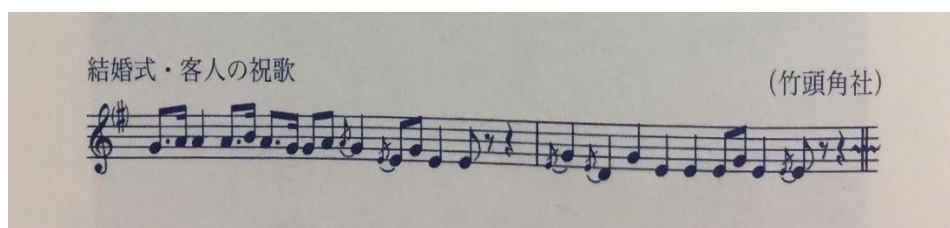


出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 49 曲例 5

その2.[6] 結婚式客人の祝歌 Samakakaes mapajii sakorik

結婚のことを「マパジイ サコリク」というには、人間(サコリク)を金で買う(マパシイ)というので、売買結婚は行われていたことを示している。その代償には牛、豚、貝、布などがあてられたのである。これは来賓の挨拶である。

[大意]「今日、こうしてにぎやかに大勢の人の集まったのは、この二人の結婚式のためである。これは、この家の息子は、嫁をもらう時がきてので、仲人に頼んで、あの人の娘に縁談をもちかけてくれと頼まれたが、さて先方は承知するのか、しないのか心配であった。ところが向うでも承知してくれたので、今夜はこのように結婚式があげられることになったのは、われわれ客一同にとっても非常にうれしく、おめでたいことと思う・・・」そしてこれから大人らしい生活せよとか、一度結婚したら途中で離れてはいけないなどの希望を述べる。

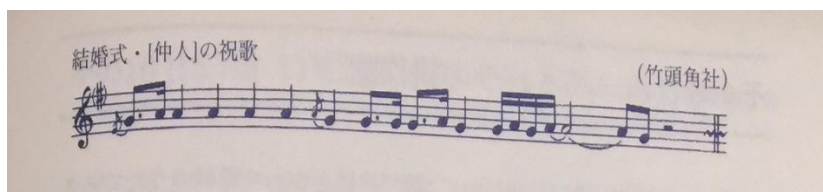


出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 50 曲例 7

その 3. [7] 結婚式[仲人]の祝歌 Mapajii sakorik

これも祝い歌で、音調は前の 2 例と同じである。即興の祝詞を、この音階でのべるのである。

[大意]「今日のめでたい結婚式の歌を歌います。めったにわれわれが集まる機会がないが、今日こんなに集ったのはお祝いのためです・・・」

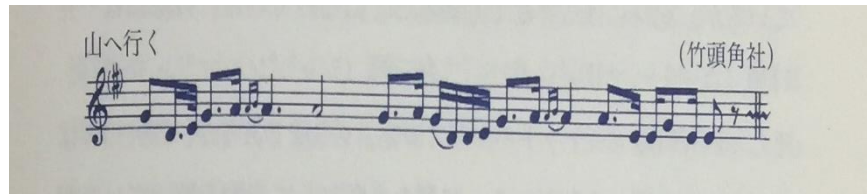


出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 50 曲例 6

その 4. [8] 山へ行く Kowas musara ghiyaf

「コウス」は歌、「ムサラ」は行く、「ギヤフ」は山へ。これも即興的で旋律も自由である。

[大意]「朝早く家を出て、山へ藤(とう)刈りにいく。弁当をもって、ひとりで歩いていたが非常に淋しくなった。さて高い山に登ってみたら、大木があったので、それに登って休んだ。そしたら向うの山から小鳥がとても楽しそうに歌を歌っているの、自分ものんびりと山の歌を歌った。」

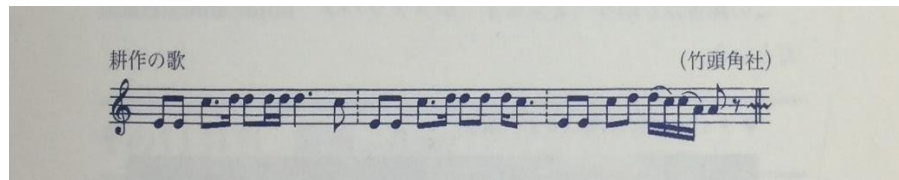


出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 50 曲例 8

その 5. [9] 耕作の歌 Kowas matajaw

畑で自由に歌われるもので、一定の歌詞がないという。音階だけは判然と聞き取れるが、その音階の上で絶えず音程が浮動している。

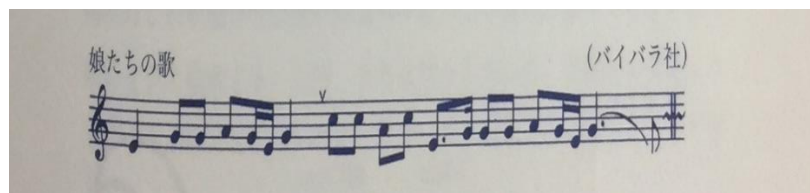
拍子感も未完であり、旋律形も一定しているとはいえない。



出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 51 曲例 9

その 6. [10] 娘たちの歌

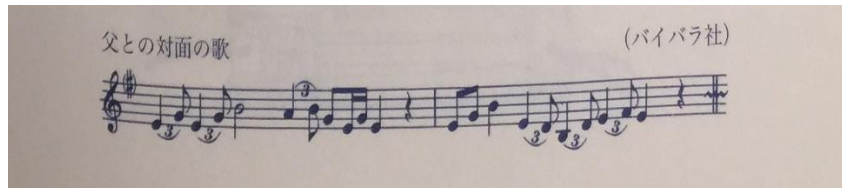
結婚前の娘たちの交友の歌で「わたしの家で、今夜は楽しく遊びましょう」という意味だという。1a 音があやしいが、楽器がない国の人たちであるので、異様に感じないのであろう。



出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 52 曲例 13

その 7. [11] 父との対面の歌

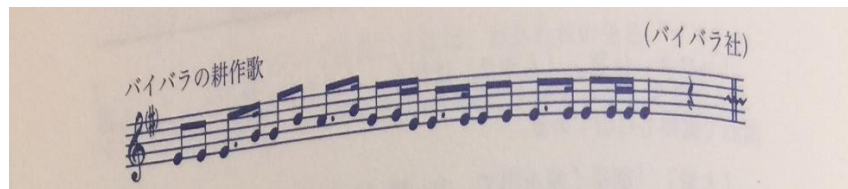
これは久しぶりに故郷に帰り「なつかしい父よ」と呼びかける歌だという。



出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 52 曲例 15

その 8. [12] バイバラの耕作歌

畑へ行く途中、友人と出会い、歌で挨拶をかわす即興の歌であるという。万葉歌を思わせる。



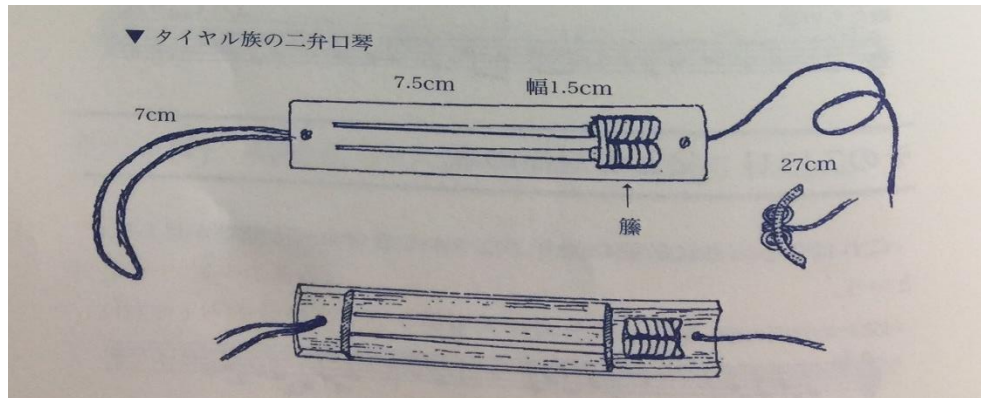
出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 52 曲例 14

その 9. [13, 14] 口琴(イ)・(ロ) Robo

タイヤル族は口琴を「ロボ」robo といい、一弁のものが普通行われているが、記録には八弁までもあることになっている。実際には一弁口琴(コットハマリ・ロボ)、二弁口琴(シャジンハマリ・ロボ)、そして四弁口琴(パヤットハマリ・ロボ)の3種であるが、四弁口琴はサゼック族に用いられている。口琴を多弁にして音調を整えている例は、世界に類例がない。中国の宋代に簧という口琴があって三弁ぐらいの鉄製のものがあつたが、それらと関係づけることは難しい。

タイヤル族は女子の口ずさみとして、楽しまれている。踊りの時はそのリズムに合わせて、種々の踊りがある。(立踊り、坐踊り、輪踊り、こぶし踊り、腰踊り、耳踊りなど)

この録音は立踊り(ミジュイ シヌアラハン mijui sinuarahan)だという。



出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 300 図-64

その 10. [15, 16] 口琴問答(イ)・(ロ) Roboh matagara

人に気づかれないように、口琴はよせて言語を伝える、いわゆる言語カムフラージュである。

この実験は女が演奏して、男がこれを聞いて翻訳した。

「久しぶりに会っても、どちらも遠慮しているのだから、口には言えないが、ロボでひいて、お互いがわかるようにしましょう。今日の一日は楽しい一日で、幸いあなたと突然出会ったことは、何とも言えない喜ばしい。こうして若い同志が会えることがめったにない。あなたとしても胸の底に深い思いがあるでしょう。今日はそんな遠慮はやめて、楽しく遊ぶことにしましょう」。

次に男が口琴でこれに答え、女が翻訳する。

「今あなたの言った通り、少し遠慮していたが、あなたはこうして遠慮なんかしないことにしようというので、遠慮はしません。今日は二人の若い同志が久しぶりに会ったのだから、だれに遠慮することもなく、おもう存分楽しく遊びましょう」。

もちろんこれは、もう一人の翻訳者によって、私たちに伝えられたが、問答の実態は機微にふれたものらしく、立会った部落の人たちが大よろこびであった。彼らはこれによってデートの約束や、もろもろの秘事を語り合っただけだ。

しかし、文字を解する今日では、口琴の話のできるのは中年以上の人たちで

あった。

その 11. [17] 縦笛 Gao

高砂族音楽の縦笛はタイヤル族に限らず、すべては娯楽用でなく、もちろん歌謡には無関係である。これは出草のため用意されるもので、孔の数も音階も随意である。つまり出草の前日に手頃の竹を切ってきて、2、3本の笛を作り、その中の音調のよいものを携帯するのである、そして首狩りに成功すれば、部落の見える山角でこれを吹く。部落民はこれを聞いて歓迎の準備をする。この笛は首狩り(首をすえて酒肴を供え歌舞する)の時、または村の大祭の時、首狩りに成功したもののみが吹くことができるだけで、女子供は手をふれることもできない。

こうして例からみて、先史時代の骨笛、粘土笛の指穴の測定から、先史時代の音階を深ぐることは適当でないと思われる。

参考のため2、3の縦笛の旋律を示してみよう。

The image displays three musical staves, each representing a different vertical flute melody. The first staff is labeled '縦笛・(a)' and is attributed to '(タイヤル・竹頭角社)'. The second staff is labeled '縦笛・(b)' and is attributed to '(サゼック・タツキリ社)'. The third staff is labeled '縦笛・(c)' and is attributed to '(ツァリセン・大南社)'. Each staff shows a sequence of notes on a five-line staff, with some notes beamed together and some having slurs or accents above them. The notation is in a standard Western musical style.

出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 390 楽器・譜例-22

出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 394 楽器・譜例-23

出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 402 楽器・譜例-27

レコード II-B 面

セデック族(Sazeks)の音楽

セデック族はタイヤル族の支族と言われている。しかし言語が通じないとい

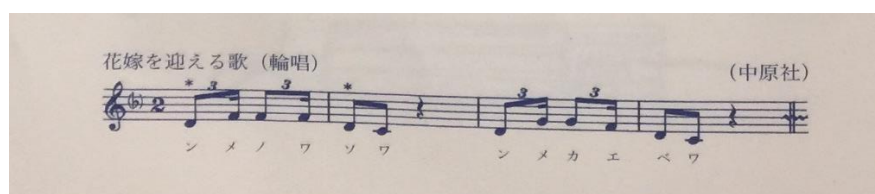
う点でタイヤル族から分離させられていた。それは調査中に隣り合っているタイヤル族とセデック族の二つの社の人たちが集った時、通訳がなければならなかったことがあって驚いた。

音楽の面ではこの種族だけが輪唱形式をもっているという特殊な点をもっている。しかもここでは四弁口琴が盛んであって、歌の旋律も四弁口琴の音階と同じである。

その 1. [18] 花嫁を迎える歌 Nmenowasowa

これは女たちが、新しく成年になった花嫁の仲間入りを歓迎する歌で、首座にある年輩の者がうたい出すと、円形に並んでいた仲間が、上半身リズムをとり、次々にその詞を送っていく形である(これはカラフト、アイヌのへチリと似ている)。これによってたくまざる輪唱が作られるのである。

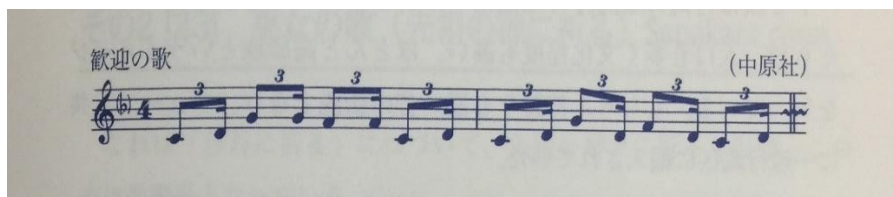
[歌]ンメノワソワ ンメカエベワ(集ってほがらかに踊りましょう) カレビイノワ スタダオロバオ(一生懸命に、歌も上手に) ウェワラフェワ クレグンデフクワ(若いむすめと、若い男とが)・・・。



出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 71 曲例 21

その 2. [19] 歓迎の歌

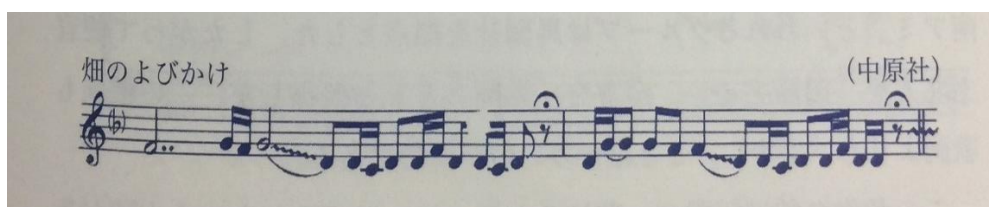
客人歓迎の飲酒歌で、問答体で坐って歌われるが、ここでは唄に手拍子をとることをしない。これも四段音階で口琴の音階と同じである。



出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 72 曲例 23

その 3. [20] 畑の呼びかけ

これは畑で男女が呼びかける歌で、拍子にこだわらず、のびのびと歌われる。相愛の若人たちが、遠くへだたっている畑で、問答しながら、次第に接近していくのである。

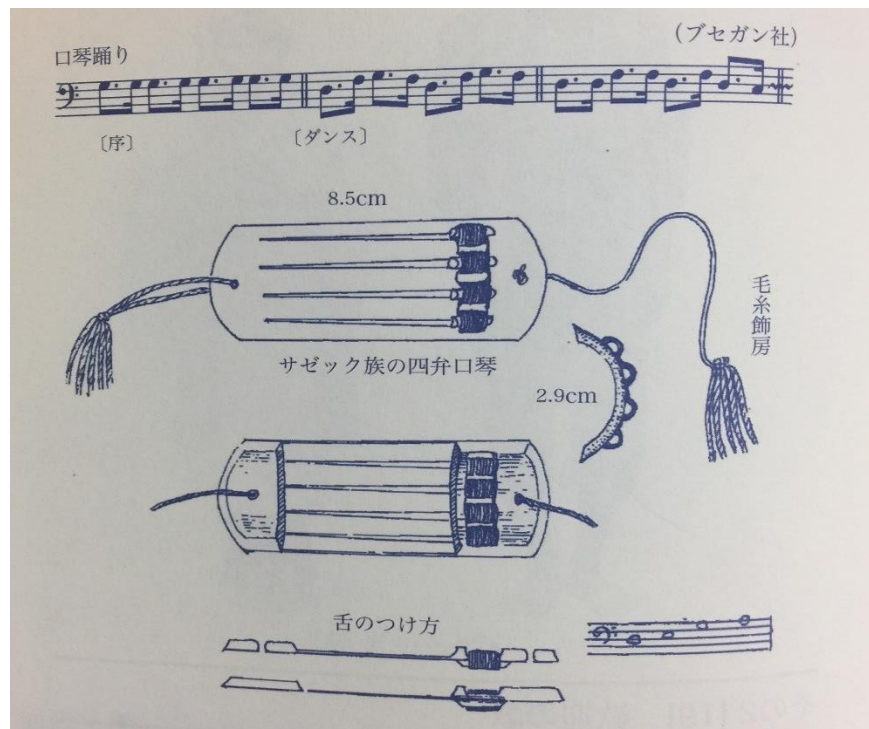


出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 72 曲例 22

その 4. [21] 四弁口琴

中原社では四弁口琴を「ドボムスセツパツ」と呼ぶが、桜社では「ロボシュパツ」と言っていた。太い竹を台として、真鍮の四枚のリードを張り、sol-la-do-re の四段音階としたものである。サゼックの歌はほとんどこの音階によっている。

これはダンスの伴奏に用いられるもので、口琴踊りは「ルモブモングリイ」といわれ、女子は小鈴をつけた鈴衣裳(コロス・ウラン)のリズムに合わせて演奏されて踊られる。



出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 309 図-65

アミ族 (Amis) の音楽

アミ族は台湾の東海岸の花蓮港から台東に到る平坦な地方に住む人たちで、人口も多く文化程度も高い。ほとんど高砂族というイメージを失っている。もちろん首狩りも遠い昔の伝説となり、プーマと主に一般行政区に編入されていた。

アミ族も北と南では容貌、骨格、性格なども異なり、風習にも多少相異点があり、音楽の面においても北方はリズムミクな踊り歌が多く、南方はハーモニーを持つ男声アンサンブルや、自由対位法的なすばらしいものがあり、巫女の祈り歌にはブヌン族のように、家族のコーラスが加わるなどの点が指摘される。ここの調査では「海岸アミ」といわれるグループは花蓮港に近い田浦(タウラン)社に、南方「卑南アミ」といわれるグループは馬蘭社を拠点とした。したがって便宜上北方を「田浦アミ」、南方を「馬蘭アミ」と仮称した。この種族も歌詞よりも「はやし」言語が多いのが特徴である。

この種族創世伝説は、昔はるか海上に、ラガサンという大陸があったが、あ

る日突然の大震災で陥没して、彼らの先祖が臼にのって、北の方に見えるこの島にたどりついた。それゆえ北の方を意味する、「アミス」を名乗るようになったというのである。

その 1. [22] 巫女の歌(日月に祈る) Sapakant chiralt fural

南の馬蘭社の採集である。病人が出たとき、村の巫女を頼み、近親者が集ってハーモニーのリフレンをつけることは、ブヌン族と同じである。

巫女(マアガガイ maagangai)は、頭髪を長くうしろに垂らし、祭壇に酒を入れた杯を供え、その上に2本の箸をわたし、餅と豚肉をのせ、目を閉じて芽の穂を振りながら祈りの歌を歌う。

[歌の大意]「みんなここに集って、お日様、お月様をお願いいたします。どうぞ魂を返してください」

この旋律は短調であることがめずらしい。

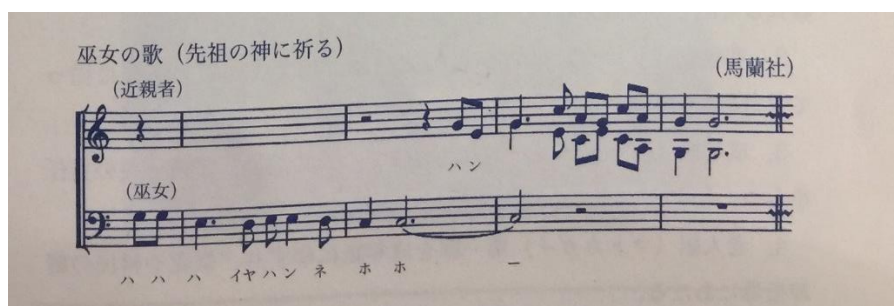
出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 265 曲例 138

その 2. [23] 巫女の歌(先祖の神に祈る) Sapakant ritun

これは「日月に祈る」につづいて、先祖の神々に祈るもので、この方は長調系となっている。

歌の内容は先祖たちに、まだ連れて行かないで帰してくださいと祈るのだと

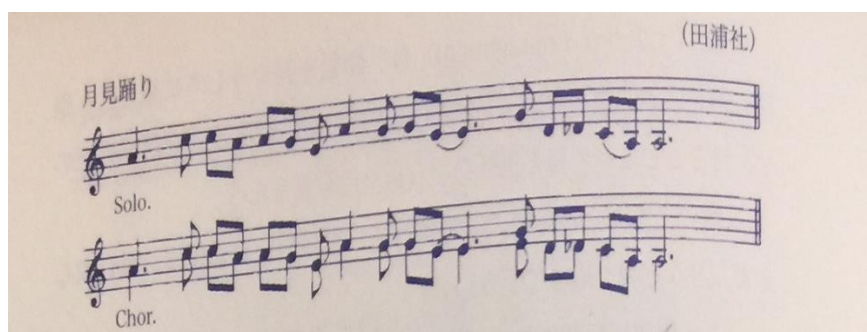
いう。方法は前と同じに行われる。



出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 265 曲例 139

その 3. [24] 月見踊り Irishin

月見踊りは「イリシン」といわれ、稲の収穫の終わった7月下旬から9月頃の月のよい晩、各社において行われたもので、中でも田浦イリシンは観光客を誘致して、高砂族最大の催物となっていた。もとに出草行事に関係したものであるが、今日では収穫祭りとなっている。これには女子の踊りが本来のものであるが、男子の狩猟踊りや凱旋踊りなども組込まれるという。



出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 263 曲例 134

その 4. [25, 26] 成年式の歌 Sakatomobo namakakarum rungan⁴⁹

⁴⁹ この曲目には2つの歌が含まれており、黒沢の著書にある曲例-132 と曲例-133 に当たる(黒沢 1973 pp. 262-263)。曲例-133 は黒沢の著書では曲名が付いていない。しかしながら、同曲は12枚SPの中で「Sabisral」(F-7-A-c)と表示されており、「Sapitosuaral」という曲名に類似している。つまり「成人組と未成人組と合同で歌い踊る男の交歓の歌」であるとかんがえられる(黒沢 1973 p. 246)。従って、ここでは2曲目を「Sabisral (Sapitosuaral)」と表示した。(王櫻芬)

アミ族の男子は年齢によって4階級に分けられ、それぞれ進級することに祝いの祭りが行われた。

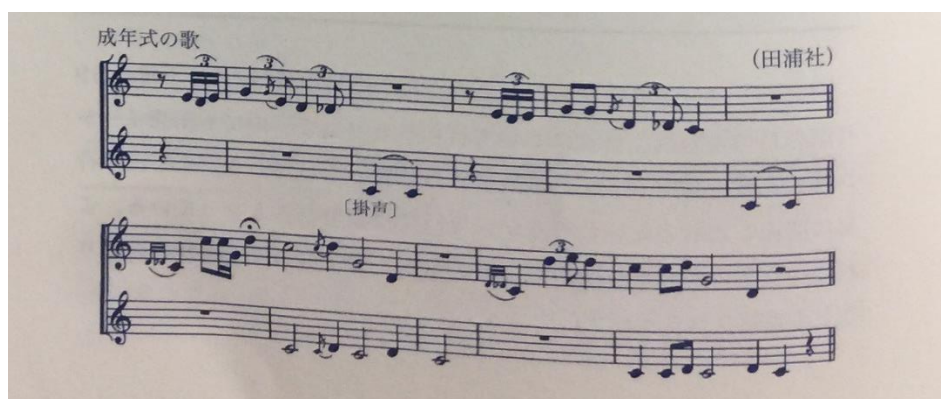
1. 少年組(マミシラル) これは無人格者で犯罪の制裁も、死んでも葬式さえ出してもらえない。

2. 青年組(トコツ) 16歳から22、23歳の青年で成人組の指揮に従って労力を奉仕する。

3. 成年組(カカシラル) 実力者階級で、公共福祉、経済一般の責任を持つ。

4. 老人組(マトカガイ) 第一線を成年組にゆずり、祭祀や村民の精神指導にあたる。

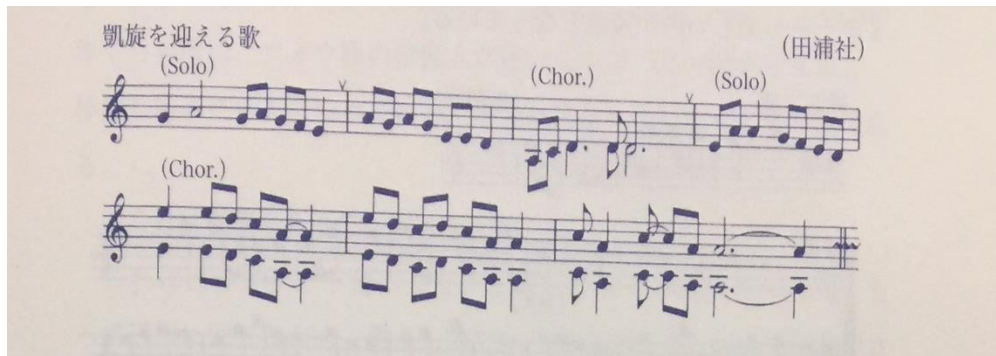
この歌は成人式の終わったあとで、にぎやかに輪舞されるものである。



出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 262 曲例 132

その5. [27] 凱旋を迎える歌 Saporitomo

女子だけの踊り歌で、むかし出草の凱旋を迎える歌であったが、今は月見踊りなどに組み入れられて、にぎやかに踊られる。



出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 264 曲例 136

その 6. [28]成年式後の踊り Maratorot

これは一名「ノトロ」notorot ともいわれ、成年式「マルグルン」marugrun がすんでから、踊られるものとされている。歌詞はほとんどなく、はやしことばで歌われる。

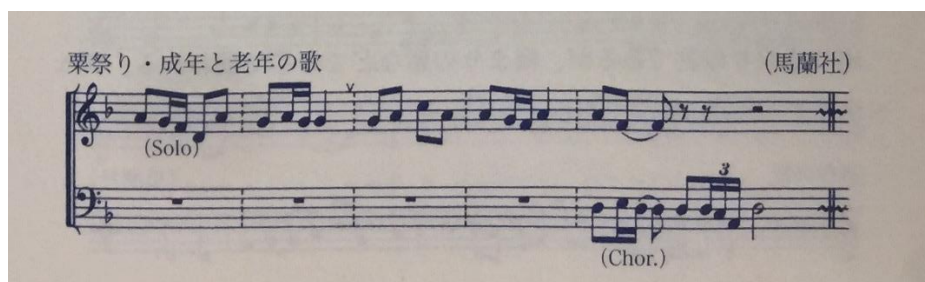


出典: 黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 264 曲例 135

その 7. [29, 30]粟祭り [・]成年と老年の歌 Kasoau⁵⁰

粟祭りの間、老人たちが飲酒しながら歌い、外では青年たちが元気に歌い踊っている。「カソアウ」とは、のどが乾く意味で、歌詞は先祖を歌うものだというが、今は死語となっていて意味がわからない。この歌は戸外では歌わないことになっている。

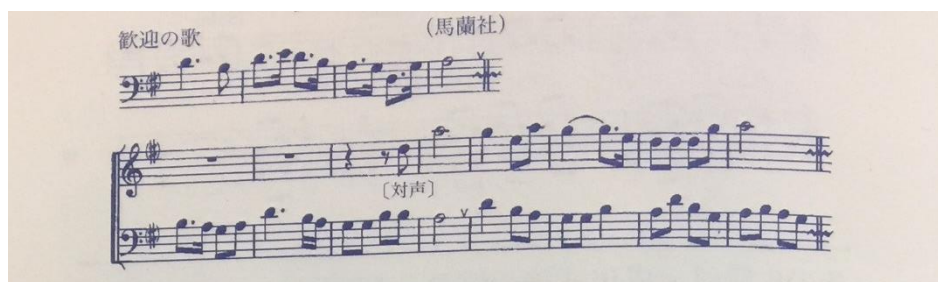
⁵⁰ この曲目には二つの曲が含まれており(トラック 29 と 30)、黒沢の著書にある曲例-142 と曲例-145 に当たる。曲名はそれぞれ「Sapanumum」(黒沢の著書では「粟祭り」もしくは「粟祭りの歌」と訳されている)と「Kasoaw(あるいは kasoau)」(黒沢の著書では「粟祭り・老人の歌」もしくは「老人の歌」と訳されている)である(黒沢 1973 pp. 250-252, p. 266, p. 267 を参照)。(王櫻芬)



出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 266 曲例 142

その 8. [31] 歓迎の歌 Rakachaw

最初低音の男声で歌われ、中ごろになってハイテナーが複旋律の対声となって歌われる。馬蘭社の男声アンサンブルやコーラスには、ハイテナーの美しい声が特色となっている。

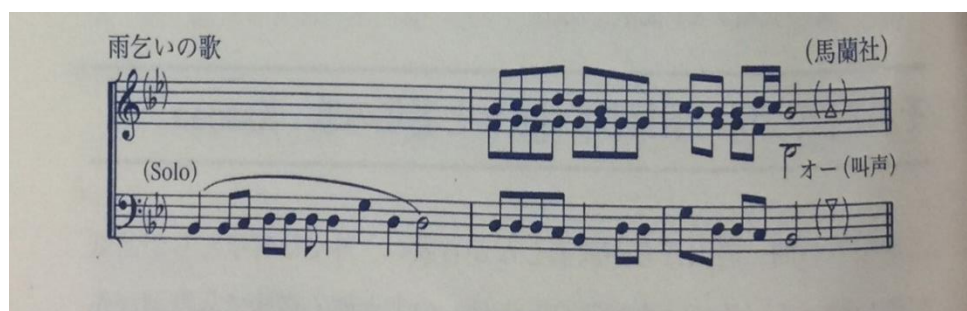


出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 267 曲例 148

その 9. [32] 雨乞いの歌 Pakaraw

男の歌で、歌詞というものは無い。スクラムを組んで踊りながら歌い、歌声がよく合えば雨が降るといわれ、最後に天にもとどけと「オー」と大声をあげる。そして豚を胴切りにして川の神にささげ、乾いた川原にその血を注ぐと、村に帰らないうちに雨が降ってくるという。

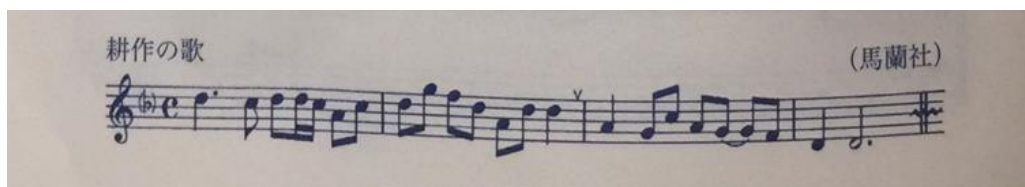
この歌にも自由対位が行われている。



出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 266 曲例 140

その 10. [33] 耕作の歌 Sakataruma

田の草取りの歌であるが、集まりの席などで好んで歌われる。プユマなどと共通の旋律である。



出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973) P. 265 曲例 136

水社化蕃(Saos)の音楽

日月潭という台湾唯一の美しい湖水の周辺に住む人たちで、水社大社の麓であるため、この名がある。化蕃とは古くから統治者に順化し、納税の義務をはたしてきたので、このようにいわれた。ここに200年ぐらい前に、ツォウ族の狩猟神が迷いこんで、この湖水を発見し、移住し始めたことになっている。主な部落はト吉(ぼっきち)社である。

ここには杵歌のあることが知られている。

これは広いスレート盤の上を、十数人の婦人が調律された杵をもって円形に回りながら、歌うもので、一隅には2、3人の婦人が調律されたタカン(ブヌン族の竹)という落下筒でリズムを助けている。これは携帯録音のできなかつた時代であるので録音することをあきらめた。

杵歌は調律しない杵によるものは、ブヌン族などにもあるといわれていた。

その1. [34] 湖上のよろこび Pisikarakaran

湖水で遊ぶ歌であるが、録音はリズムがあやしいので、修正して示した。

[歌] イラクワシバローラ イラクワシバローラ (痛快、痛快、ああ痛快) カ
イナナイナイ ワニ ケホイサ マリタバト クサニト アナアナニ (だれ
もいない湖水に、丸木船で酒をくみながら日影はゆれ、おとめらと共に心ゆく
まで、歌えや飲めや)

The image shows a musical score for the song '湖上のよろこび' (Lake's Joy). It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The title is '湖上のよろこび' and the publisher is '(ト吉社)'. The score consists of two staves. The first staff has the lyrics 'イ ラ クワシ バ ローラ イ ラ クワシ バ ローラ' written below it. The second staff has the lyrics 'カ イ ナ ナ イ ナ イ ワ ニ ケ ホ イ サ マ リ タ バ ト ク サ ニ ト ア ナ ア ナ ニ' written below it. The melody is simple and rhythmic, with a repeating pattern.

出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973)

その2. [35] 収穫のたのしみ Maquetanna parai

[歌] カウカビント シオラマシェン (反復) アハイヤナト サナトセホ
ーハンナ、オイ ヤハノー、エナーサンナト シオトラ コウリャン コウリ
ャン(湖水はきらめき、みどりに映え、粟は万作うれしい豊年、娘、子供も鎌
とる父母も、心合せりゃ仕事ははずむ、娘歌えや、杵つき踊れ、踊る袖から花
が散る)

The image shows a musical score for the song '収穫のたのしみ' (Joy of Harvest). It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The title is '収穫のたのしみ' and the publisher is '(ト吉社)'. The score consists of three staves. The first staff has the lyrics 'カ ウ カ ビン ト シ オ ラ マ シェン ナ ア ハ イ ヤ ナ ト' written below it. The second staff has the lyrics 'サ ナ ト セ ホ ー ハ ン ナ オ イ ヤ ハ ノ エ ナ ー サ ン ナ ト' written below it. The third staff has the lyrics 'シ オ ト ラ コ ー リ ャ ン ナ ト リ ャ ン コ ウ リ ャ ン' written below it. The melody is simple and rhythmic, with a repeating pattern.

出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973)

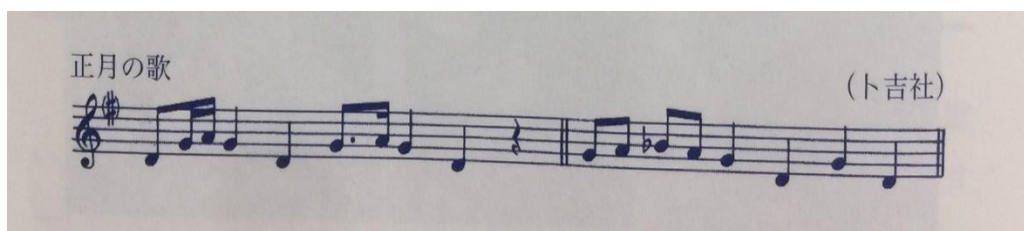
その3. [36] 正月の歌 Minkan miishian

この歌は普段は口にしてはならない男の歌だという。しいて少女たちから聞いた

ものである。

[歌] アンコヘイヘ マンクザハネ。キナス パンカナヘ オホヤテサオレ。

旋律は次のパタンが繰返えされる。



出典:黒沢隆朝『台湾高砂族の音楽』(1973)

[追記] 高砂族の音楽を中心とした生活のすべて、およびレコードに採用しなかった多数の曲譜例は昭和48年3月発行の拙著に載せてある。

文部省助成出版「台湾・高砂族の音楽」(雄山閣出版)

収録時間

[CD 1]	6. [6] 0' 52"
レコード I-A 面	7. [7] 1' 46"
<ブヌン族>	8. [8, 9, 10] 2' 09"
1. [1] 2' 38"	9. [11] 0' 55"
2. [2] 1' 31"	10. [12] 0' 57"
3. [3] 1' 17"	11. [13] 0' 57"
4. [4] 2' 27"	
5. [5] 1' 00"	<ツァリセン族>

1. [14] 1' 31"
2. [15] 1' 04"
3. [16] 1' 57"
4. [17] 1' 25"
5. [18] 1' 36"
6. [19, 20] 1' 55"
7. [21] 0' 55"

レコード I-B 面

<ツォウ族>

1. [22] 1' 54"
2. [23] 1' 42"
3. [24] 1' 46"
4. [25] 1' 25"
5. [26] 2' 23"
6. [27] 1' 07"

[CD 2]

レコード II-A 面

<サイセット族>

1. [1] 2' 48"
2. [2] 1' 57"
3. [3] 2' 57"
4. [4] 2' 34"

<タイヤル族>

1. [5] 2' 47"

7. [28] 1' 09"
8. [29] 1' 05"
9. [30] 0' 50"
10. [31] 1' 09"

<パイワン族>

1. [32] 2' 24"
2. [33] 1' 27"
3. [34] 2' 48"
4. [35] 1' 10"

<プューマ族>

1. [36] 2' 43"
2. [37] 1' 17"
3. [38] 1' 24"

2. [6] 1' 38"

3. [7] 1' 23"

4. [8] 1' 13"

5. [9] 1' 20"

6. [10] 1' 03"

7. [11] 1' 08"

8. [12] 0' 53"

9. [13, 14] 1' 36"

10. [15, 16] 2' 40"

11. [17] 0' 54"

	4. [25, 26] 3' 02"
レコード II-B 面	5. [27] 2' 01"
<セデック族>	6. [28] 2' 05"
1. [18] 0' 59"	7. [29, 30] 2' 55"
2. [19] 1' 44"	8. [31] 1' 27"
3. [20] 0' 25"	9. [32] 0' 59"
4. [21] 0' 58"	10. [33] 2' 54"
<アミ族>	<水社化藩>
1. [22] 3' 06"	1. [34] 0' 54"
2. [23] 3' 00"	2. [35] 1' 04"
3. [24] 0' 54"	3. [36] 0' 37"

この録音は、テープレコーダーも無い時代に蓄音機式の録音機材を担いでアジアの音楽調査を行った日本の音楽学者黒沢隆朝による。第二次大戦の最中に始まった録音収集の成果を二枚のレコードに収録。彼が各地の田畑での調査や採取した後で分析された答えを引用してみると、台湾 16 の原住民族はそれぞれの生活スタイルを持つために、自然に類似するあるいは全然違う音楽スタイルが形成されるようになる。大体、原住民の音楽では、パイワン族とルカイ族の音楽の多くは叙述的な歌で、バラードのようなラブソングや悲しみと恨みの歌謡である。タイヤル族は歌を歌う時に声が高く、タオ族とタイヤル族の音楽は言語と音楽の間に立ち、その形は簡単である。アミ族の多声部唱法はダンスと組み合わせて、その音楽が典型的な歌舞音楽の特徴がある。明るく活発で、メロディーが強い音楽である。阿里山のツォウ族は山の神を歌し、その音楽はブヌン族と同じ、濃厚な宗教性がある。ブヌン族はハーモニーを主な表現にし、最も有名な八部のハーモニーの「稲の豊作への祈り」(Pasibutbut) という歌である。この歌は、美学や文化と音楽の関係の面では深く考えさせる。

楽器から見ると、各族は同じにおもに体を楽器にする。すなわち体の一部を

楽器として振りしたり、拍手したり、足を踏んだり、あるいは体のある部分打ったりする。

それから、ある民族では鼻笛、竹ハーモニカ、弓琴などの楽器を使い、外見や効果から見ると特色がある。

原住民の唱法の中で最も普及されるのは合唱とハーモニーである。台湾の原住民の音楽芸術は主要の部分は歌う部分であり、次は楽器である。

原住民の歌謡の唱法は単声部唱法、多声部唱法、ハーモニーの唱法があり、豊富な程度は人に感嘆させる。このことから台湾原住音楽は古い音楽文化の継続だとみられる。これも台湾の社会構造、生き方にふさわしく、初期人類の音楽文化のすべての特徴がある。つまり、音楽と原始宗教は密に結ばれ、集団性を尊び、リズム性を強調するとともに原始の純樸な特性もある。彼らの音楽文化の中で、実は初期人間の音楽発展中の様々な兆しが見みられ、初期人類音楽文化の一つの生の例証として見られる。

音楽の面からまとめて比較してみると、タイヤル族の音楽の表現形式の多くは独唱で、メロディーは固定のモードがなく、叙述と朗読のように、拍子とリズムがとても自由だということが気づくであろう。それに対して、セデック族はすばらしい合唱を持っている。それだけでなく、ソロ、音頭と答腔などの形式もある。またメロディーは美しく滑らかである。これを除いて、彼らの音楽はそれぞれ独特性を呈する。たとえば、タイヤル族は三音音階を基礎にして、つまり、小三度の上か下に二度 (mi-sol-la や re-mi-so) を加えて形成する。セデック族は四音音階を音楽表現の特徴にし、即ち小三度に加えると同時に大二度 (re-mi-sol-la) を加えて形成する。セデック族の多声部唱法は主に合唱で表現し、特徴は「カノン」式のまねをする。過去、この合唱は普通男性が狩猟して帰る場合や結婚式で歓楽に歌うので、完全に女性から主導し歌い、そして、この歌は歌と踊りが同時に行われるときに出る。その通常は 2 つのパートで構成し、完全性の真似を形成する。第一パートは音頭者、第二パートは調子と歌詞の真似をして合弁する、また、第三声部のカノン唱法がある。第三声部のカノンの形成の初めに普通は二つの声部のカノンだけがあって、その後第三

声部の可能を盛り込んだ。それによって前の二部とともに和声を形成するようになる。彼らの三部カノンの唱法では、第三部合唱は音調の真似するだけではなく、普通は固定アクセントがあり、あるいは持続低音式の表現する特徴である。セデック族のカノン歌の歌詞は即興演唱で、自由に思うままで歌を歌う。音楽の特徴は四音音階を基にして、固定の音型を真似し、普通では固定音型の後では一つの休止する拍子が付いている。

4. 原住民の楽器

台湾は天候快適、降水豊富のいい環境に恵まれているため、竹の理想的な成長環境である。北から南にかけ、水平線から 3000 メートル以上の高山でも竹を見かけることができる。竹は主に海拔 1000 メートル以上の地域に成長している。全体的に見れば、台湾原住民の楽器は竹で作られたものが多いである。原住民楽器は自鳴 (Autophone) 楽器、膜鳴 (Membranophone) 楽器、気鳴 (Aerophone) 楽器、弦鳴 (Chordophone) 楽器この四類に分かれている。歴史上に一番早い台湾原住民の楽器に関する内容は殆ど地方誌や当地の文献に記載されているが、それらの文献では、楽器名しか載せていなく、楽器の形状や構造など詳しく表す内容は欠けている。日本統治時代に入ってから、多くの日本学者が台湾原住民の音楽を研究し始めた。学者の内、比較的有名なのは田辺尚雄、竹中重雄、一条新三郎、黒沢隆朝などの研究者がいた。最も貢献のある学者というと、それは黒沢隆朝である。『台湾高砂族の音楽』によると、黒沢隆朝は日本統治時代の「高砂族」(原住民族を指す日本統治時代の呼称)音楽の最後の研究者で、研究範囲が最も広く、研究が最も深い研究者でもある。彼は各部落の楽器名、用途を詳しく記載した⁵¹。また、Curt Sachs という楽器分類学観点から台湾原住民の楽器分類を行った。本書によると一番詳しく楽器の研究

⁵¹ 呂炳川(1982)「台湾土著族音楽」 台北:百科文化事業股份有限公司 p. 14

についてはパイワン族の音楽の実地調査を行った時期は1943年2月13日から3月31日で、その音楽を記録し、調査した場所としてはカピヤン(Kabiyán)社⁵²、ライ(Rai)社および内文社を選んでいる⁵³。黒沢はクルト・ザックスの楽器分類学の観点から(後述)、「高砂族」の楽器およびその分布を調べ、パイワン族の楽器の記録調査を次のように分類した。

1. 口琴 2. 弓琴 3. 鼻笛 4. 縦笛 5. 横笛 6. 鈴類 7. 太鼓

黒沢は楽器の分布、名称、構造および採集地を描写、記録したほかに、研究方式として分類系統とそのほかの楽器との比較文化、楽器と生活の相互関係、および楽器の特質と機能などの詳細な記載を行った。

そして、楽器について呂炳川の研究に「台湾土着族之楽器」⁵⁴がある。彼は台湾土着族(原住民を指す)の楽器を研究したもので、呂炳川の研究した楽器分類方式、ザックス=ホルンボステル分類(音を出すのに用いられる振動している材料のタイプによって楽器を分類する方法。HS分類)は、民族音楽楽器分類の新しい方式に適用されている。論文のなかで各民族の楽器ごとにこまかな紹介や説明をつけ、各種楽器の形や使用時期から、各族の遷台時期を推測したり、楽器の変遷過程を知るために、過去と現在の相互比較を行ったりしている。

以下は代表的な3種類の楽器を紹介する。

鼻笛

台湾原住民の鼻笛は気鳴(Aerophone)楽器に属している。それはツォウ族、アミ族、パイワン族、ブヌン族やルカイ族に使われた。鼻笛は単管と両管に分

⁵² Kabiyán 社は高雄洲潮州郡の北パイワンである。(1943年の調査時期)

⁵³ 黒沢隆朝たちの「台湾民族音楽調査団」がパイワン族の予備調査地として選んだのは、カピヤン社、ライ社、内文社である。この三か所の位置を示す地図は、『台湾高砂族の音楽』より転載したことをお断りする。

⁵⁴ 呂炳川(1972)「台湾土着族之楽器」『東海民族音楽学報』第1期, p. 86

けているが、台湾原住民が使用する鼻笛は珍しい両管鼻笛システムに属しているものである。両管鼻笛は一般的に、両管を並べて束ねるものと両管をわかれるものの二種類がある。単管鼻笛は歴史上に中、南のパイワン族によく使われていた。単管鼻笛は亡くなった身内の人や魂を慰めるような機能がある。その吹き方としては片方の鼻の穴をコットンの布か紙で漏れないように塞ぎ、もう片方の鼻の穴で吹く。現在単管鼻笛は既に消失した、その代わりに西洋のリコーダーが流行ってきた。両管鼻笛は複数の音が発せられる台湾原住民の楽器の一つである。以前は、狩猟英雄や部落の頭の男子しか使えない楽器である。また、頭家の男子が異性を求める時、又は部落の頭がなくなり村全体歓楽や遊ぶ声が一切出せない時、鼻笛だけが許されていた。一般の庶民は使用上ある程度のダブーがある。そのほか、鼻笛にはハッポダの模様が刻まれて、それが頭の身分象徴と言われている。一般庶民の使う鼻笛には何も刻まないことで、身分を代表する用途もある。鼻笛の使用については、使用時間を含め多くのダブーがある。鼻笛の音色は悲しく、声も弱いため、よく思いや慕いを伝える時に使われていた。また、夜しか吹いてはいけな。若い男女の間では、愛情の表しとしても使われていた⁵⁵。社会変遷、教育普及後、原住民の庶民と貴族の間の距離がなくなり、貴族が庶民と結婚することも一般的になるにつれて、鼻笛を吹ける身分制限もだんだんなくなった。

口笛

口笛は単管と両管に分ける。穴数は3穴から7穴までである。単管でも両管でも、吹き口に全部塞ぎ口があり、エッジ発声楽器に属している。口笛に使う竹材は鼻笛より細く、奥山からの竹でさえあれば、全部口笛の製作に使える。両管口笛は二本の竹で合わせられ、片方の竹に穴があり、違う高さの音が発せられる。もう片方の竹に穴は無く、普通低音の持続に使われる。

⁵⁵ 呂鈺秀(2004)「台湾音楽史」台北:五南圖書出版社 pp. 314-319

口琴

日本統治時代に入る前に、口琴は原住民社会で人々の日常生活と密接な関係を持っていた。パイワン族を例に、口琴は2種類がある。1種類は barubaru で、完全に竹で作られ、男女問わず、主に娯楽に使用されていた。もう1種類は jaljuveran で、少し特殊で完全に銅で作られ、音色は barubaru より繊細で、演奏者は殆ど男性であった。年寄りによく恋しいものと見て、男女の感情媒体ともいえる⁵⁶。

以下、楽器の伝統社会中の機能について、パイワン族の鼻笛を例に述べる。

娯楽における役割

伝統社会では、鼻笛を吹くことで女性を求めることができる。部落男子に多くの鼻笛吹き達人がいて、よく鼻笛を吹きながら恋人とデートしたり憂鬱を晴らしたりしていて、それが彼らにとって、一番の休憩且つ娯楽方式である。口笛の一つ機能としては、男子の自己楽しみとして、普通一日勤務した後、両管口笛を吹くことで気持ちを表す。普段はこの楽器を自己演奏自己楽しむ⁵⁷。

愛情における役割

両管鼻笛は女性を求める時に吹き、鼻笛の音調を借りて慕い心を表すことができる。演奏者別で音調も変わり、女性は音を聞くだけでどれが恋人かすぐに区別をつけられる。鼻笛以外に、口笛と口琴にも同じような機能がある。原住民の倫理道徳では、男女の付き合いは非常に保守的で、女性は自ら男性を誘っ

⁵⁶ 少妮瑤, 久分勒分(1999)「排灣族樂器」『文化生活』No. 3, 11, 17-18

⁵⁷ 少妮瑤, 久分勒分(2000)「排灣族雙管口笛、雙管鼻笛風華」屏東:屏東縣政府 p. 27

てはいけない、両親の許可がなく自由に結婚もできない。なので、男女交際する前に、男子がよく楽器を使って思いの相手に気持ちを表す。

葬儀における役割

鼻笛の特殊な所として、音色が低く、悲しいことで、よく部落の頭がなくなり村全体で歓楽や遊び声一切出せない時に悲しみの表しとして鼻笛だけが演奏できる。よって、演奏者は男性に限られた。もう一説は、男性は簡単に涙を流してはいけないから、鼻笛を吹くことで気持ちを表す。

第三章、セデック族の習俗と音楽文化

1. セデック族の歴史と分布

台湾原住民のセデック族の人口は約8千人である(2008)。「セデック」はその言語系統中で「人」という意味である。セデック族の3つの語群は3、400年前、祖居地から南投地区中央山脈を越えて、花蓮宜蘭地区に移住したため、南投県と花蓮県に跨って暮らしている。南投県北港溪と花蓮県和平溪の境界線を境にして、北はタイヤル族(Atatal Proper)の居住区、南はセデック族(Sediq Proper)の居住区に区分されていた。セデック族人の居住地範囲はタイヤル族より狭く、台湾中部及び東部地域を勢力範囲として、北方タイヤル族と南方ブヌン族のあいだに位置する。セデック族居住地域はさらに、中央山脈を境に東セデック族と西セデック族に分けられている(現在のタロコ族とセデック族)。セデック族とタイヤル族は似通った文化風習、農業、狩猟を主な仕事として山地で生活してきたため、現在の南投県に居住しているセデック族は、日本統治時代人類学者にタイヤル族の支族と認識されていた。しかし、2つの民族の言語にはほとんどコミュニケーションができないほど差異がある。

2004年1月4日台湾政府がタロコ族を第12番目の台湾原住民族に認定すると、セデック族も独立の信念を更に固めた。そして、2008年に、台湾政府はセデック族を第14番目の台湾原住民族に認定し、セデック族は新たな一章を歩み始めた。

セデック族は南投県と花蓮県の高山地帯に分布し、この2つの地域を分けている中央山脈にある巨大な石柱を祖先発祥の地としている。南投県仁愛郷濁水溪上流の祖群はセデックトゥウダ語(Sediq Toda)、セデックトゥルク語(Seejiq Truku)、セデックトゥクダヤ語(Seediq Tkdaya)の3つの使用言語の異なるグループに分かれていた。トゥウダ群(Sediq Toda)が中横天祥北方

の陶塞溪に移住して「斗截 (Dorza)」に変化し、トゥルク群 (Seejiq Truku) が立霧河流域に移住して「徳魯固 (Derlugu)」に変化し、トゥクダヤ群 (Seediq Tkdaya) がカリン河流域に移住して「布哩告 (Puliquau)」に変化した。セデックトゥクダヤ語族は勢力が一番強かったが、日本統治時代に霧社事件が発生して以降、人口が最も少なくなった。その後人口が増えたため、民族は分散して居住することを決めた。以後絶え間なく移動を繰り返し、2つの大きな集落となった。それはすなわち東セデック族と西セデック族（現在のタロコ族とセデック族である⁵⁸⁾）である。

東セデック族は東部花蓮山区に分散して居住する。花蓮県の太魯閣溪、立霧溪、カリン溪など河谷兩岸一帯、各民族の集結式集落を建立して、行政区は花蓮県の秀林郷、万榮郷、卓溪郷、目前に部分は「太魯閣族」に正名された。

西セデック族は南投県仁愛郷に集中し、濁水溪上遊一帯にも分布する。約500年前に、セデック族は濁水溪およびその支流に集落を建立した。部落が分散し、交通が不便で、各社群社会が閉鎖しているという居住地の環境から、各部落の文化習俗が形成され、独特の言語を発展する。言語の差異によって、3種語群に分けられる。

2. セデック族の生活形態と伝統文化

2.1 生活形態

短期間での頻繁使用によって起こる耕地の土地生産力の流失を防ぐために、セデック族は焼き畑農業を中心としている。人口が増えると、一部は居住地を離れ新しい耕地を探しに行く。そのため民族の分化と拡張が生じる。

セデック族の生計は農業が主で、狩猟はその次である。昔、農作物を多く貯

⁵⁸⁾ タロコ族の具体的分布地は以下の通り、(1)秀林郷:富士村、和平村、崇徳村、秀林村、景美村、佳民村、水源村、慶豊村、干城村、銅門村、文蘭村。(2)萬榮郷:西林村、見晴村、萬榮村、明利村、利華村、紅葉村。(3)卓溪郷:立山村、崙山村。セデック族の具体的分布地は次の通り、仁愛郷:合作村、精英村、春楊村、新愛村、南豊村、互助村。

蓄すればするほど皆から尊敬されたので、人々は一生懸命土地を開墾した。狩猟は勇敢や胆力と識見を見せつける場であり、農業と狩猟は民族にとっては同等の重要性をもっていた。佐山融吉は『蕃族調査報告書』の「蕃族調査報告書・砂績族後篇」の中で以下のように述べている⁵⁹。

「日常生活」：鶏鳴ヲ聴ケバ婦人先ヅ起キテ炊キノレヨリ水ヲ吸ミ來ル男ハ其間ニ寢所ヲ離レ夜ノ明クルヲ待チテ共ニ食事ス食事了レバ耕作ニ赴クアリ採薪ニ赴クアリ

以下は前文の翻訳である。

「日常生活」：鶏鳴が聞こえたら、婦人は先に起きて米を炊き、それから水を汲みに行く。男はその間に寢所を離れ、夜が明けるのを待って妻と一緒に食事をする。食事が終われば、耕作や採薪に赴く。

それゆえ、現実の生活の中で農業が主な生計を立てる方法であったことは容易に推測できる。

セデック族は焼き畑農業の方法によって農業生産を行う。主食は masu(アフ)、bassau(黍)、sali(サツマイモ)、bunga(クズイモ)などの食料作物で、副食は果実と野菜や豆類を含める。普段は男子が伐採を行った林を焼き払うなどして、整地、垣根を作る等の力仕事をし、女子が栽培及び日常の除草を担う。農作物の収穫は男女一緒に完成させる。

2.2 「utux」と「Gaya」はセデック族の文化基盤

「utux」と「Gaya」はセデック族の生活に密接に関係している。前者は民族の内在的な精神要素を表し、後者は代々伝わってきた生命儀礼と歳時祭を表す。セデック族の生命歷程の基本構造は内面的な精神要素と外面的な儀式によって築かれ、セデック族文化の最も重要な基盤となっている。他のすべての文化特質、顔面の刺青や「出草」なども、「utux」と「Gaya」と緊密につながっ

⁵⁹ 佐山融吉(1917)「蕃族調査報告書・砂績族後篇」『蕃族調査報告書』臨時台湾旧慣調査会 pp. 132-134

ており、共にセデック族の文化全貌を編み出している。

セデック族は超自然的な存在に対して、特別に識別していない。すべての超自然的な存在を「utux」と名付ける（生霊、霊魂、祖霊、神祇などと区別していない）。そのため、広い意味で言えば、utuxは超自然的な信仰として解釈される。多くの人類学文献はutuxを祖霊と翻訳し、一般人もセデック族の宗教観を祖霊信仰と解釈する。大体に言えば、尊老の伝統はセデック族の基本精神である。人は祖先が伝わっている箴言（即ちGaya）を生活の指導として従えば、「utux」に加護されることができる。

「utux」はユビキタスな存在であるとセデック族が深く信じる。「Gaya」を違反すると、「utux」に処罰され、病気になる可能性がある。戸外でご飯を食べる、お酒を飲む際に、必ずお酒を地面にはじき、「utux」に差し上げなければならない。昔、祖霊を祭る後、祭祀地を離れる際にも、たき火を飛び越え、「utux」との隔離を示す。各種の形跡から「utux」に対する恐怖心をうかがい知ることができる。

2.3 顔面の刺青(紋面)

セデック族にとって刺青は通過儀礼の一つである。男の子は12、3歳になり、首を取った者、首狩りに同行した者、そして馘首の実況を見た者でも、刺青ができた。女子は糸紡ぎや、機織ができる年ごろになって生理的にも完成すれば、青小豆（ライアン）の収穫時に刺青され、さらに門歯2本を抜く風習があった。顔面や体に刺青を彫ることにより大人への仲間入りを認められる。そして、結婚する権利が得られたこと意味している。男性は額と顎、女性は両頬に刺青を施していたが、日本統治時代に禁止され、根絶された。

以下は刺青を施す4つの意味である

- (1) 邪悪なものを追い払う作用。
- (2) 装飾の作用。
- (3) 種族の識別。
- (4) 栄光の象徴（刺青が無いと社会的に無視され、結婚すらできない）。

2.4 出草(しゅっそう)

首狩りの習慣である。台湾の漢民族や日本人は「出草」と呼んだ。その名の通り、草むらに隠れ、背後から襲撃して頭部切断に及ぶ行為である。セデック族は「出草」に対して、非常に慎重である。佐山融吉の『蕃族調査報告書』の「蕃族調査報告書・砂績族後篇」の中の「馘首」という一節でこのように述べている⁶⁰。

出草セントスレバ先ヅ夢ニ注意シ吉夢ヲ得タル者数名一團ヲ組織シ團中ノ勢力者ノ家ニ集リテ主人ハ瓢ノ中ニ水ヲ入レテ手ニ持テバ各食指ヲ挿入シテ行動ヲ共ニスベキヲ誓ヘソレヨリ一行ハ目的地ニ進ムナリ行ク行ク「シッシー」鳥ノ啼聲ニ注意シ若シ凶聲ヲ聞クトキハ忽チ帰社シ吉聲ヲ得レバ勇ミテ進行ス

以下は前文の翻訳である。

出草しようとするならば、まず夢に注意し、吉夢を得る者、数名一團を組織し、團中の勢力者の家に集まって、主人は瓢の中に水を入れて手に持てば、各食指を挿入して行動を共に全て誓い、それから一行は目的地に進むなり、行く行く「シッシー」鳥の啼聲に注意し、若シ凶聲を聞くときは忽ち帰社し、吉聲を得れば勇み進行する。

黒沢隆朝の『台湾高砂族の音楽』の中の「サゼック族」という一節で、「出草」から帰って来た後の祭祀をこのように述べている。

首級を得て帰った時には、首を祭壇に飾り、首と共に瓢杯で、殊勲者と2人で酒を飲み交わして（首にも口から酒を注ぎ入れる）獣類の内臓を串にさして、これも首の口の中に入れてやりながら歌を歌う。首を取ってきた者を投げ倒すと、その勇者の力を受けると信じられているので、彼に力競べをいどむ者もある。また獣類の肝臓を勇者の口に入れ、これをさらに自分の口に入れて、その霊力を与えられる方法もある。首を取ってくると5日間ぐらい、近隣の村の蕃社を回り、祝福と酒肴を受け、その後首棚に納めて首祭りの儀は終わるのである。

⁶⁰ 佐山融吉(1917)「蕃族調査報告書・砂績族後篇」『蕃族調査報告書』臨時台湾旧慣調査会 pp.172-175

「出草」の習慣の形成については、以下の通りいくつかの要因が考えられる。

土地から一定の期間に生み出せる資源には限るがある。各民族は自分の命を確保するために、争いが解決されない状況で、往々にして暴力で争いを解決しようとする。これがすべての暴力闘争を生み出している。台湾原住民の間にある、このような闘争を「出草」と呼ぶ。

出草の動機を整理すると以下の通りである。

1) 成人式の一部として実施された。(成年にならなければ個人としての人格が認められない)

2) 狩った首の数は同族社会集団内で誇示された。

3) 首狩りの決闘に参加することは大変光栄なことであった。(武勇を示すため、結婚の条件を得るため、または男性の名誉のため)

4) 天災、疫病やそれ以外の兆候に遭遇すると、祖先の魂が怒ったのだと思い、首狩りに行って人の頭を祭る。祖先の魂が鎮まって、族の人を守ってくれることを願っている。

5) 首狩りに成功した男性の魂のみが死後、虹の橋を通過して祖先の魂がある場所に行ける。

6) 復讐や怨恨のため。

つまり、「出草」は同族意識の結束を求めるためと人生儀礼の1つと考えられる。

3. 霧社事件(昭和5年10月27日)

長い台湾歴史の舞台において、セデック族は文字で歴史を書いてことはなかったが、無数の生命で歴史をつくってきた。「霧社事件」はそのひとつである。

1930年10月27日に台湾中部の霧社で、台湾原住民の1つとしてセデック族

のセデックトゥクダヤ (Seediq Tgdaya) 言語群のマヘボ、ボルアン、ロードフ、タロワン、スークなどの6社を中心とする壮丁約300人が霧社蕃公学校の連合運動会の会場に殺到して、まず校長の首を血祭りにあげ、参列の日本の女子と子供も含む日本人134人、本島人2名が瞬く間に虐殺され、かつ公共建築物を焼打ちし掠奪を行った。この擾乱の鎮静のため、軍人、警察4000人が出動し、野砲、爆撃機、毒ガスが使用され、警官軍人の殉職49名、蕃人の死傷は数百名、各社の壮年男子はほとんど処刑され、その残された婦女、老人、子供らと合わせて2000名が犠牲となった事件である⁶¹。それ以降セデック族に対する処遇が一段と厳しくなった。その結果として、それらの蕃社が全部焼き払われたので、生き残りは他の地域に移住させ、一応の決着を見た。この蜂起事件を日本では「霧社事件」と呼んだ。蜂起の原因には、隷属、差別、貧困などに根差した、強い不満があったことは想像が付き、仮借のない鎮圧作戦が展開された。

「霧社事件」はセデック族霧社群タックダヤの人々が、日本植民政府の強圧的な政治に耐えられず、奴隷のような労役や覇権に反対し、玉砕をもおそれない精神で、祖先の遺訓を遵守し、「Gaya(ガヤ セデック人が守るべき祖先の訓えや共同体)」を守ろうとして起こした抗日事件で、台湾原住民族が日本統治時代に起こした抗日事件のなかでは最もよく知られている事件である。モーナ・ルーダオと抗日戦士たちが、暴政に反抗し、自由を求め、人権を求めた精神は史書に残っており、人々に敬い慕われている。

セデック族は祖霊を信じ、祖先の遺訓に従い、祖先の残した律法を固く守っていた。これは、セデック人がその生涯で、いついかなる時も従わなければならないもので、まさにセデック族の信仰の中心的なものであった。日本人は台湾統治を始めるとセデック人の生活を変えようとした。セデック人の昔からのきまりをかたくなに排斥しようとし、セデック人の「Gaya」を徹底的に排除した。その範囲は、セデック族の神の教えや神罰、倫理、秩序神聖、標準、ロジ

⁶¹ 同注6

ック、名誉、婚姻などに及んでいた。「霧社事件」はつまり、セデック人が「Gaya」を守る戦争であった。彼らはこうして「Gaya」の尊厳を保ったのである。

セデック族の「Gaya」と日本人の「義理の精神」は、同工異曲といえよう。セデック人は「Gaya」を自分の生命に溶かし込んでおり、終生変わらずこれを遵守し、生命が終わる時には、自分の「Gaya」は祖先の霊域に回帰する。これが祖先の遺訓であり、人生の規範でもある。「花は桜木、人は武士」、これは日本人が武士道の切腹による殉死を賛美したものである。事件当時、花岡一郎の殉死、霧社の風に舞う緋桜のようにとりわけ凄惨で美しかったといわれる。一方、二郎の縊死による殉死は、セデック族の聖する樹によったもので、最後には「Gaya」に回帰した。その節操は虹のように輝いていると考えられ、2人の殉死は、極めて美しい死に方で、忠と孝を備えた、最も完璧な終局だった評される⁶²。

「霧社事件」は台湾と日本の研究者が研究しており、セデック族の祖霊観や、事件の原因と影響については深く検討されてきた。この事件は、歴史学、民族学、人類学の研究価値があるだけでなく、同時に文学創作や公演芸術の最高の素材だった。「霧社事件」は広く知られる価値のある歴史教育素材であり、文学界では漢詩、現代詩、俳句、散文、小説、脚本、漫画、ルポルタージュ文学などが発表、出版されただけでなく、芸術や映画の分野においても作品にしたい題材であった。戦後、台湾と日本の映画・テレビ界はこれを作品にしたいと願ってきた⁶³。

⁶² 花岡一郎はセデック族だが、日本当局に優秀さを認められて師範学校で学び、警察官となった。霧社事件が起こると、自分の民族と、恩を受けた日本のあいだで苦悩し、家族とともに切腹自殺した。花岡一郎も同じくセデック族で、日本当局の方針で高等科で学び、警手となった。事件後、一郎とともに自殺したが、その方法は縊死であった。

⁶³ 1957年何基明監督が、霧社事件を背景にした最初の映画「青山碧血」（華興電影公司）を製作した。1965年には三環有限公司が洪信徳監督で、「霧社風雲」を製作した。1993年、台湾電視公司是霧社事件をテーマに陳震雷監督のテレビドラマ「碧血英風—モーナルルーダオ」[碧血英風—莫那魯道]を製作し、5回にわたって放映した。1999年には邱若龍が「1930年セデック族と霧社事件[賽徳克族与霧社事件]」の記

4. セデック族の特徴と宗教

4.1 セデック族の「社会組織」について

セデック族は若干の部落が集まり同じ谷川に暮らす民族である。「出草」行動や狩猟によって地域紛争を起りしやすく、また敵の侵入に抵抗するため、同じ谷川を中心として部落を集めて相互に連絡しやすくしている。そして部落の結束のために、自然に当地のリーダーを1人推挙する。こういう部落の集結機能の堅固さと脆弱さは部落の家族関係(族系親疎、婚姻関係、非族系関係を含む)と生活関係によって決まることである。民族内の成員が家族から構成されていれば、普段から親密な関係で、常に互いに気持ちに通じるので、集結する部落は比較的互いに協力できる。また、こういう組織形態は常に祭祀、狩猟や罪の責任等の社会機能と密接な関係を持っている。

セデック族の音楽も「集結関係」から生じたものである。歌舞活動を行う時は1人で行うことができなく、必ず2人以上の人で、主従、前後の関係を活かし完成できる。それは人々の間にある互いに親密な操作関係を象徴する。こういう人間関係を通じて民族の自信や意識達成するだけでなく人々の間に激励、慰藉、協力の効果を発揮し、さらにはすべての部落が和やかに付き合う目的を達成する⁶⁴。こういう文化演出を通じて個人生命と社会生命の意義価値を何度もはっきり認識することができるのである。

4.2 セデック族の「社会規範」について

日本統治時代の『蕃族調査報告書』に基づいて、「社会組織」からセデック

録映画を撮影した。2003年、文化建設委員会と公共電視台が共同でテレビドラマ「霧社事件--風中緋桜」を製作した。これは鄧相揚のルポルタージュ文学作品「風中緋桜」を底本とし、萬仁が監督して、原住民の俳優が主体となって撮影を進めたもので、2004年春に公共電視台から20回にわたって放映された。2010年には魏徳聖監督が「セデックパレ」の撮影を開始した。原住民の俳優によるセデック語での演技が行われている。2011年に公開され、金馬賞最優秀映画などの数々の賞を受賞した。

⁶⁴ 劉茜 (1990) 『閩少数民族的復音音樂』 中華民俗藝術基金會 p. 191

民族の「Gaga」問題について検討すれば、「Gaga」は「団体」組織の概念を指し示しており、それは祖霊観念を基礎とする血族団体である。「Gaga」が血縁、家訓、習慣、道德基準、禁忌、祭祀及び生産等の観念から生じたシステムであり、また全体としての「Gaga」は制約のある団体構造を表していた。セデック族がまだ文字を持たない時、家訓はすべて伝承され、方法を習慣と道德が基準になってセデック族の生活を支配した。時には厳しく禁止される事柄もあり、「Gaga」はつまり「戒律」である。即ち「Gaga」によって制約された団体は「制約団体」と呼ぶ。それゆえ、民族は耆宿の遺訓を有効に守るために、当地の人々が一致し推挙したリーダーは、必ず気立てがよく、頭がよく、具体的に物事を処理するのに公正であって、尊重される人でなければいけなかった。また、儀式順番や暦法をよく知り、狩猟知識や技能をうまく持たなければいけなかった。同様に即興多声音楽のリードとしても、必ず自分の能力が人々に信頼されているために、社会地位を打ち立てる。言い換えれば、皆を引き継いで歌われるためにリードを担当する者の基本条件として必ず歌やダンスがうまく、そして即興で歌詞、曲、ダンスを選んで、舞踊歌を編み出せる人でなければならない。それゆえ、リードの社会地位は実際的な能力で取得したものである。それはリーダーがセデック族の「Gaga」の代表者になるのと同じ生じ方であった。民族のリーダーとして、頭がよく、全方面の知識を持たなければならないのである。同じように即興多声音楽のリードとしても、即興で歌詞、曲、ダンスを選んで、舞踊歌を編み出せる人でなければならないという現象から見ると、セデック族文化はリーダーに対して特に際立つ創造力を求めているがわかる。こういう現象から、部落リーダーに対しても同じように必ず一般の人を超えている能力を求めているのである。

セデック族は「Gaga」を持っていたため、相当に謹厳な社会制度が形成された。「Gaga」を犯す人は相応の処罰を与えられた。それは人と「Gaga」が互いに制約しあった。それで、音楽の歌を歌う部分について、実際に行う過程の中において相当重要な製衡機能を果たしている。例えば、リードがうまくできなかった場合、参加者たちは自動的に合唱することをやめる。逆に、リードがよ

く歌った場合、参加者たちは拍手した熱烈なダンスを踊るなどして、応答し励ます。このような関係性は、リードと参加者たちとの関係に反応しており、実際に互いに補い、バランスを保っている。

4.3 セデック族の「社会現象」について

セデック族の宗教信仰はアニミズムに属する。生活礼儀は出生から命名、成年、結婚、育児、死亡まで、すべて1つの礼儀制度システム(開墾祭、収穫祭等に含む)は自然、超自然とじっくり溶け合う。こういう伝統生活は時間に伴って繰り返し、人類の生命と大自然が表し続けている。

セデック族の音楽もこういう不変な原理に基づき行っている。歌謡形式から見ると、それはメロディー、歌詞は異なり、反復され続け、リードする者によって変化する。輪唱の時、ずっと同じリードではなく、他の能力のある者がリードを担当できる。一人目のリードは次の段落が始まる前に歌い手が変わることを示す言語を言って、次のリードを指名し引き継ぎ歌ってもらう。踊り場の参加者はやる気があれば一晩中夜が明けるまで歌舞を踊り続ける。祭祀の音楽を中断しないために引き継いで歌われる現象は部落の「生命礼儀」と同じようである。多声音楽から歌やダンスを継続することは、人類生命も永久に存在することを表している。

セデック族は長い間山地に住んでいたため、自然現象と日常生活に対して、常に祖先から受け継がれてきた俗信と経験を守り、吉凶禍福は神霊によっていると考えている。

セデック族の伝統宗教信仰「utux」の意味する内容は広く、神・祖霊・精霊(悪霊)などを含んでいる。南投県仁愛郷セデック群の眉溪部落を例にとると、「utux」の語は原語運用上は区別がある。

- (1) 「utux balo」は上の神霊を示し、セデック族の一切の生活の規範を為す霊。
- (2) 「utux tumuninum」は霊であり、創造神と見ることができる。
- (3) 「utux kalan」は字義としては蟹の霊であり、死後の審判を司る。人は

死後祖霊の地に向かうが、途中で蟹によって掌を検査される。男は生前努力して狩をしたか、女は生前勤勉に機織をしたかを検査される。もしも生前の勤勉さが足りなければ、祖霊の住む楽園へ行くことはできない。

(4) 「utux nakah」は悪霊である。セデック族は病気や作物の虫害などは全てこの霊のせいだと考えている。

(5) 「utux ludan」は死んだ老人を指すが、3つに分かれる。

(1) 善死霊 臨終において家族に付き添われる良い死に方をしたものの。

(2) 悪死霊 普通でない死に方をした場合は悪死と見なされる。家族は故人を死んだその場所で埋葬し、部落に連れて帰ることは無い。臨終において家族に看取られない場合も悪死と見なされる。

(3) 自殺した悪死霊 一般に家族は死体の埋葬に関わらず、他人が処置をする。

第四章 セデック族歌謡の分析

1. セデック族の音楽風格

日本統治時代からタイヤル族の支族と見なすが、音楽の方面でセデック族歌謡の特色はタイヤル族には見られない特質を有している。特に祭祀時の楽曲「uyas kmeki 舞踊歌」(uyas kmeki 「Tk」、uyas lmeli 「To」、uyas mgeli 「Tr」)⁶⁵は典型的な代表である。それは一人がリードし、民衆達が合わせて歌い、そのうえリードが順番に出場し、メロディーを中断しないままに引き継いで歌われ、一晩中夜が明けるまで踊り続けるという集団的な歌唱形式である。それはタイヤル族と花蓮県のタロコ族は類似の歌唱形式を探し当てない。

「uyas kmeki 舞踊歌」は四音音階、自由に揺れ動くリズム、即興歌及び多声部の「重複」式の様な多声音楽などの音楽特質が現れるため、セデック族の音楽文化上の独特性を証明する。祭祀の曲以外にセデック族の非祭祀歌謡は「uyas kmeki 舞踊歌」の多声音楽形態ではなく、自由的に即興単一音程の歌い方に現れる。以下セデック族音楽風格を代表していくつか音楽特色を述べる。

1.1 延々と続く祭祀歌舞「endless ritual dance(エンドレス リチュアルダンス)」

過去セデック族の伝統生活で「uyas kmeki 舞踊歌」を行うのは一年間のさまざまな農事、出草、狩猟の祭祀時に大切な一部分である。言い換えれば、祭祀の精髓はすなわち歌舞である。この「uyas kmeki 舞踊歌」とはすべてのセデック族の舞踊の歌を指したもので、特定の歌ではないのである。「uyas kmeki 舞

⁶⁵ 舞踊歌の呼称が異なるのは、各族の発音が異なるためである。「Tk」セデックトゥクダヤ語(Seediq Tkdaya)、「To」はセデックトゥウダ語(Sediq Toda)、「Tr」セデックトゥルク語(Seejiq Truku)のローマ字の略称である。本稿では一番歴史の長いセデックトゥクダヤ語(Seediq Tkdaya)の「uyas kmeki」を使用する。

踊歌」は沢山の旋律を前後につながって、また即興の歌詞とステップを組み合わせる。

セデック族の祭祀は面倒な形式がなく、すべての祈願、祝福と祝いの言語には末なく続く集団歌舞が含まれている。リードする耆宿と引き継いで歌う若者が一曲引き継いでまた一曲を進む。歌舞を行うのは次から次へと波が立つようである。非常な情熱の中で歌舞に終わりはない。過去セデック族はとにかく狂気の歌舞をすることによって、祖霊と近づき祖霊を崇拝する。

1.2 四音音階を主とするメロディー「tetrachord(テトラコード)」

セデック族の音楽は祭祀時の「重複」式の様な多声音楽「uyas kmeki 舞踊歌」或いは日常生活で自由に歌う単一音程の歌謡である。音階が上がると、「長二度」に「短三度」を加え、さらに「長二度」の音階構造を加えて、すなわち Re、Mi、So、La という四つの音で組み合わせられる歌謡のことを指す⁶⁶。

1.3 複雑な、節回しの綺麗な調音「meandering articulation(メンダリングアーティキュレーション)」

セデック族の歌舞は基本的に柔軟、リタックスで節回しの綺麗な特質を呈する。リズムについて、直接、鮮明的な脈動を強調せず、楽器伴奏も用いない。軽く跳びはねて、揺れ動く律動を呈し、ハーモニカのような倍音音色の繊細な音を伴っている。またメロディーについて、音楽の線が節回しの綺麗さと繊細さを効かせて、四音音階の狭い音域を合わせるために、セデック族はさまざまな装飾音或いはポルタメントに入れるのが得意である。深い内包及び質朴で誇張しない気質を放っている。

1.4 即興歌唱形式「improvisational singing(インプロヴァゼイショナルインギング)」

⁶⁶ 呉榮順(2000)「傳統音楽的即興-以台湾原住民音楽為例」『芸術評論』, 11, pp. 51-62

セデック族の歌謡は即興の特質をもち、多声音楽形式と単一音程音楽形式が存在している。多声音楽の曲は祭祀時に歌舞するさまざまなタイプの「uyas kmeki 舞踊歌」のことを指す。これは一種の集団的な多声音楽の歌い方で、民族は「Msupu muyas (和声)Msupu (一緒に)、muyas (歌を歌う)」と呼ぶ。基本的にセデック族の伝統歌謡は特定の歌詞を持たないのである。しかし、同じ曲のメロディーが違えば、人の演出によって意味が異なる。同じ歌い手にしても毎回歌を歌うのも異なることがある。こういうタイプの歌謡について、即興で歌を歌う形式を確立させた。歌舞を参加する人達は各自で特定の歌を歌う役割をつとめて、秩序よく、祭祀の歌を演出する。

もう一種の形式は自由的に非祭祀即興単一音程音楽の歌い方である。「muluh muyas」と呼ばれ、非祭祀の日常生活歌謡を用いる。

2. 「uyas kmeki 舞踊歌」の歌い方と名称

セデック族の中で「uyas kmeki 舞踊歌」とはすべてのセデック族の舞踊の歌を指したもので、特定の歌ではない。セデック族の伝統生活で「uyas kmeki 舞踊歌」を行うのは一年間のさまざまな結婚、出草、狩猟などの歓楽儀式的の場合にする。セデック族の伝統歌謡で最も特有な点は祭祀曲の多声音楽 (polyphony) を演じる方式である。「uyas kmeki 舞踊歌」の多声音楽形態は次の通りである。まず、一人のリードが即興で皆を連れて歌やダンスをする。民族は「mpgela (リード)」⁶⁷ と呼ばれる。他の人達にある程度の間隔後にリードを真似て歌詞、メロディー、ダンスをするのは「Pslutuc (引き継いで歌う)」 と呼ばれる。祭祀の音楽を中断しないために引き継いで歌われる。そして、同じメロディーを繰り返して、延々と続けて二部合唱、三部合唱、四部合唱で構成される「重複」式の様な多声音楽になる。この表現形式は西洋音楽の「カノ

⁶⁷ 以下、論文の「mpgela (リード)」は最初回に族語とカタカナ併記し、2回目よりカタカナのみとする。

ン」音楽形態と似るが、実際的に同じではない。それ以外、歌舞の進行中にもう一組の歌い手が低音音域でテンポ音型を繰り返し歌うことには、西洋音楽の「ostinato(オスティナート)」(執拗反復)と似て、引き継いで歌うことを真似て高音声部を励ます意味合いがある。この歌の技巧は祭祀の音楽を中断しないために引き継いで歌われる。「重複」式と「引き継いで歌うことを強める」式の様な多声音楽的歌い方が入り交じったセデック族「uyas kmeki 舞踊歌」の豊富な音楽識別を構成した。それはセデック族音楽風格の主要な特色である。

「uyas kmeki 舞踊歌」の歌舞はセデック族の伝統祭祀の中心となっている。

「uyas kmeki 舞踊歌」は農作物を収穫し、結婚、出草、狩猟帰来などのさまざまな祭祀の場合に行われる。祖霊の到来を迎えるために、延々続く歌舞をして祖霊に真心をささげる。祭祀は普通の場合、部落の広場や穀倉で行う。まず、広場の中央で火を起こして各家族の心持ちを強める。そして、歌のうまい女性の耆宿がリードとして、初めに歌舞をし、それから若者に入り、皆が取り囲んでいる円形のフォーメーションは民族と祖霊の和やかな関係を象徴する。その後は一晩中夜が明けるまで踊り続け、生命の真心、軽やかで、しなやかに声にして夕方や静かに深夜の時に祖霊の到来を迎える。たとえダンスや体力の限界になっても止めない。ダンスによってのみ祖霊の魂魄を民族の心の中に溶け込ませることができると考えられているのである。

「uyas kmeki 舞踊歌」は南投県仁愛郷内のセデック族にとって最も重要な、頻繁に演じられる舞踊歌のタイプである。この「uyas kmeki 舞踊歌」とはすべてのセデック族の舞踊の歌を指したもので、特定の歌ではないのである。セデック族の3つの民族は「uyas kmeki 舞踊歌」について各名称がある。セデックトゥウダ語 (Sediq Toda) は「uyas lmeli」、セデックトゥルク語 (Seejiq Truku) は「uyas mgeli」、セデックトゥクダヤ語 (Seediq Tkdaya) は「uyas kmeki」という名称である。この3つの名称のうち、セデックトゥクダヤ語族 (Seediq Tkdaya) は一番歴史が長いため、その保存名称は比較的長い歴史のある淵源の「古詞」である。本論文ではローマ字表記として一番歴史の長いセデックトゥクダヤ語 (Seediq Tkdaya) の「uyas kmeki」を使用する。

以上の見解は文献記載中に裏付けられる。佐山融吉の『蕃族調査報告書』の「蕃族調査報告書・砂績族後篇」の中に「クメッケ」という言語が現れ、1種の特定のステップとして表している。

歌謡 各族殆ど同ジク皆即席ノ物ニシテ普通ノ語句ニ節ヲツケテ歌フノミ例
ヘバ畑ニ行キテ手傳人アル時ニハ

シンバルフ（手傳フ） バライワ（強辞） バライワ（同） ウサライ（共
ニ行く） サライ

或ハ知ラザルヲ人ニ尋ネントスル時ニ

ヤコ（我） バーライ（全） クニー（此） イネケライー（知ラズ） モ
ワ（何ニカ）

サレド馘首ノ歌トテ祖先ヨリ傳ハルモノアリ

メッカィ（興ヘヨ） イバイ（男ノ名） タワイナウイ（女ノ名）

跳踊 當族ニハ跳踊僅ニ三種アルノミ

一、メッケテレゴン（mekketeregon） 膝ヲ屈メ両手ヲ腰ニアテテ前後左右
ニ臀ヲ振リテ飛ビ廻ル

一、ムルゲーリ（murugeli） 両手ヲ腰ニアテテ左右前後ニ臀ヲ振リテ跳ネ廻
ル

一、クメッケ（kumekke） 1箇所離レテ圓形ヲ作り各爪先ニテ立チ踵ヲ動カシ
足ヲ交代ニ前後左右ニ出シテ廻ル

男ニハ（クメッケ）一種アルノミ而シテ跳踊ハ馘首セミ時ニノミ行フ（タウ
ダー）（トロック）蕃モ同ジ

以下は黒沢隆朝の『台湾高砂族の音楽』から引用した前文の訳である。

「歌謡」各族ほとんど同じく、皆即席のものにして、普通の語句に節をつけて歌うのみ。例えば畑に行きて手伝人ある時には

シンバルフ（手伝う）、バライワ（強詞）、バライワ（強詞）、ウサライ（共
に行く）、サライ（強詞）

あるいは知らざるを人にたずねんとする時に

ヤコ（われ）、バーライ（まったく）、クニー（これ）、イネケライー（知ら

ず)、モワ (何か)

されど誡首の歌として、祖先より伝わるものあり。

メッカィ (与えよ)、イバイ (男の名)、タワイナウイ (女の名)

「跳踊」当族には跳踊わずかに3種あるのみ。

・メッケテレゴン(mekketeregon)・膝を屈め、両手を腰にあて、前後左右に臀を振り跳びまわる。

・ムルゲーリ(murugeli)・両手を腰にあて、左右前後に臀を振りて跳ねまわる。

・クメッケ(kumekke)・1個所離れて円形を作り、おのおの爪先きにて立ち、踵を動かし、足を交代に前後左右に出してまわる。男には「クメッケ」1種あるのみ。しかして跳踊は誡首せし時にのみ行なう。タウダー (タウツァー)、トロック蕃も同じ。

この文献に使用した「クメッケ」単語はローマ字に訳すと「kumekke」という意味である。現在の民族の発音と少々異なるが、「クメッケ」という発音からそれが民族という「kmeki」であることが考えられる。佐山融吉の文献に基づいて、文献が言及した「クメッケ」というのは「ステップ」の意味し、現在の耆宿は「引き連れる (dmudun)」のステップと考えられる。同一文献が言及したほかの二種のステップだが、「メッケテレゴン」とは現在の「膝を屈め、両手を腰にあて、前後左右に臀を振り跳びまわる(tlungan)」を形容し、「ムルゲーリ」とは現在の「両手を腰にあて、左右前後に臀を振り跳ねまわる(pusa hwinuk бага ni miro papak)」のような動作である。

3. 「uyas kmeki 舞踊歌」のダンスの場所

「uyas kmeki 舞踊歌」は主に婚礼或いは来客の場合に行われ、つまり楽しく祝う場合は歌やダンスをするということである。婚礼の場合について、黒沢隆朝の『台湾高砂族の音楽』の中の「サゼック族」という1節、「中原社・パー

ラン・実地踏査記録」でこのように述べている。

花嫁を迎える歌（ノメノワソワ nmenowasowa）

輪唱するタイプであり、これは女たちが、新しく成年になった花嫁の仲間入りを歓迎する歌であるが、その時だけに限られていない。折りにふれての女たちの飲酒交友の歌である。

先導の女の歌を次々に口移しに歌っていくもので、歌詞は往々即興である。旋律形は四段音階（4弁口琴と同音階）から自由に作られ、先導者の歌をそのまま伝えていく。坐ったままで上半身をゆり動かし、踊りながら歌っている。

当夜は次の歌詞が歌われた。

ノメノワソワ ノメカエベワ（集まってほがらかに、踊りましょう）

カレビイノワ ヌタダオロボオ（一生懸命に、うたも上手に）

ウエワラフェワ クレグンデフクワ（若いむすめと、若い男と会う）

歌手たちは「私たちは30過ぎの女であるが、若い女には、まだまだまけない」と、元気で大声をあげてはしゃいでいた。

この段落の記載内容について、花嫁を迎える歌詞をローマ字表記すると

「nomemowasowa, nomekaebewa. Karebiinowa, nutadaorobao. uewarahuewa, kuregundefukuwa.」である。楊曉恩の論文に収集する曲を参考すると、こんな歌詞をよく見る。「un meno waso wa, un eekay ibe wa（冗談を言って、一緒に踊りましょう!）」、「karebie-no wa, nu Tadau Robaw.（踊り続け、止まらない人はTadau Robawです。）」。この歌詞はローマ字に直すと黒沢隆朝に記載される歌詞と少々異なるが、歌詞の意味は明らかに同様である。しかし、翻訳に当たって、「Tadau Robaw」は「男子の名前」という意味であるが黒沢隆朝はそれについて説明していない。「un meno」は「rumeno」に相当し、「冗談」という意味である。「waso」は「葉」という意味である⁶⁸。

それ以外にセデック族は「出草」から帰って来た後の舞踊について、黒沢隆朝の『台湾高砂族の音楽』の中の「サゼック族」という一節、「中原社・パー

⁶⁸ 楊曉恩(2002)『泰雅族西賽德克族傳統歌謠之研究』

ラン・実地踏査記録」の記載、佐山融吉の『蕃族調査報告書』の「蕃族調査報告書・砂績族後篇」の「馘首」という一節の記載もこのように述べている。

「凱旋の歌 (triumph song)」

男は一人 (殊勲者) が中央にあって、腰に手をあてて片足跳びをし、女たちは円陣を作ってこれを取り巻き、腰を振りながら歌い踊る。歌は次のようなものであるという。首狩りの歌である。

(男)「おれは敵をやっつけた」

(女たち)「非常に名誉な男だ。いつまでもその元気をなくさないように、私たちは一生懸命に働きましょう」

「馘首」

馘首スル時ハ直チニ引キ挙ゲテ安全ナル地點ニ達スレバ茅ヲ編ミテ簾ヲ作りニ箇ノ石ヲ載セ置ク之ヲ「トママストノフ」ト云フ馘首シタル標ナリ脳漿ハ咽喉ヨリ抜キ取りテ棄ツ之レ重キガ為ナリ社ニ近ヅクヤ鬨ヲ揚グソフ聞キツケタル老若男女ハ喜ビ勇ミ酒アレバ酒ヲ携ヘテ赴キ互ニ遭遇スレバ其所ニ止マリ婦女子等ハ首ヲ圍リテ踊ル體ハ綿ノ如ク疲レ汗ハ瀧ノ如ク流ル、ヲ知ラザルガ如ク聲張リ上ゲテ跳ネ廻ル踊終レバ夕方松明ヲ點ジテ一同歸社ス

以下は前文の訳である。

馘首が終われば直ちに引き挙げ、安全な地点に到達すると、茅を編み、簾を作り、2個の石を載せて置く。これを「トママストノフ」といい、馘首を行ったしるしである。脳漿は咽喉から抜き取って、棄てる。これは重要な行為である。社に近づくと鬨(とき)を揚げ(歓声をあげ)、それを聞きつけた老若男女は喜び、勇み酒があれば、酒を携えて赴き、互いに遭遇したら、そこに止まって、婦女子等が首を囲んで踊る。体は綿のごとく疲れ、汗は瀧のごとく流れるが、それを知らないがごとく、声を張り上げて跳ね回る。踊りが終われば夕方松明(たいまつ)を点じて一同は帰社する。

4. 「uyas kmeki 舞踊歌」と「Gaga」

「uyas kmeki 舞踊歌」の歌舞はセデック族の伝統祭祀の中心となっている。「uyas kmeki 舞踊歌」は農作物を収穫し、結婚、出草、狩猟帰来などのさまざまな祭祀の場合に行われる。「Gaga」の到来を迎えるために、延々続く歌舞をして祖霊に真心をささげる。祭祀は普通の場合、部落の広場や穀倉で行う。まず、広場の中央で火を起こして各家族の心持ちを強める。そして、歌のうまい女性の耆宿がリードとして、初めに歌舞をし、それから若者に入り、皆が取り囲んでいる円形のフォーメーションは民族と祖霊の和やかな関係を象徴する。その後は一晩中夜が明けるまで踊り続け、生命の真心、軽やかで、しなやかに声にして夕方や静かに深夜の時に祖霊の到来を迎える。たとえダンスや体力の限界になっても止めない。ダンスによってのみ祖霊の魂魄を民族の心の中に溶け込ませることができると考えられているのである。

「Gaga」がセデック族の族人に行為を制約する作用及び「永遠の追求」という精神意義はセデック族の歌舞形式の中に具体的に発揮される。特に祭祀の「uyas kmeki 舞踊歌」は、大きくいうと全体的に歌舞の構造規則から、小さくいうとステップの表現方式に至るまで、「Gaga」の民族文化の特質を表した。

「Gaga」の精神はどのように「uyas kmeki 舞踊歌」の表現形式の中に体現したのかを、以下をこのように述べる。

「Gaga」の制約性は民族のダンス風格の中で表れている。例えば、ダンスを行う時、「Gaga」は女性に言行と物越しの矜持を持つために、お互いにステップをしながら、相手の目を見ては行けないのである。さらに女性がダンスのステップをする際、あしを高くあげすぎないのは無礼を避けるのだけでなく、

「Gaga」のタブーに触れないようにする意味もある。また、以前の民族がダンスをする時、男性は輪の外から見るか、たとえ踊り場に入っても男女の間に手を繋ぐこと許されていない。手を繋いでダンスをするのは女性同士に限る。上述したダンスのルールは「Gaga」のために生じて、セデック族ダンスの含蓄、

簡潔、素朴の風格を形成する。しかし、「Gaga」は上述の消極的な制約の面を持つだけでなく、積極的な面もある。例えば、民族がダンスをする時、基本的な舞う姿は各自つま先にて立ち、踵を動かしながらダンスをする。それは、彼らは足全体的に地面を踏んで、ダンスをするのは不精な人だと考え、それに対し、おのおのつま先にて立ち、踵を動かしながらダンスをするのは軽やかな感覚があると考えているからである。これは「Gaga」が積極的に求める美德である。

歌舞については、「Gaga」の精神意義はいくつか特定の方面を持つ。セデック族の民族の意識で「uyas kmeki 舞踊歌」とはすべてのセデック族の舞踊の歌を指したもので、特定の歌ではない。セデック族の伝統生活で「uyas kmeki 舞踊歌」を行うのは一年間のさまざまな結婚、出草、狩猟などの歓楽儀式的の場合にする。まず、セデック族文化の中で老人を敬う伝統は実際に歌舞の操作と歌詞用語の中で表れている。「uyas kmeki 舞踊歌」の歌舞の手続きについては、最初に老人(60-90 歳の間)からリードを担当して、そのあとで他の年齢層の女性達(30-60 歳の間)は一人目のリードの誘いによって参加する。一番若い年齢層(16-18 歳の間)の女性達は最後に歌舞が終わりに近づく時、リードに連れられて踊り場に入って一緒にダンスする。この時、リードが皆を引き連れて一個所離れて円形を作り、両手を腰にあて、おのおのつま先にて立ち、踵を動かし、足を交代に前後左右に出してまわる。こういう歌舞のシステムから見ると、「Gaga」が老人から若者まで順番の論理精神に重点を置いて、民族に深く意識をもたらすだけでなく祭祀歌舞の表現形式も体現することが分ける。

最後に最も奥深い部分は「Gaga」の家訓である「伝承」精神についてである。セデック族の即興多声音楽「uyas kmeki 舞踊歌」の歌の中で、「Mpgela」(リード)と「Pslutuc」(引き継いで歌う)が合わせて歌い、その上にリードの順番に出場し、メロディーを中断しないために引き継いで歌われ、一晩中夜が明けるまで踊り続ける。こういう集団的な歌唱形式は「Gaga」の「永遠に追求」の精神意義を徹底的に実行するものである。ダンスを行う時、ダンスをする者の間に手を繋ぐでも繋がなくても始めから終わりまでずっと輪になって取

り囲んでいる。

5. 「uyas kmeki 舞踊歌」の歌詞における文化的内包

原住民の歌謡に対する描写はまだ専門用語を用いる段階には入っていないため、原住民の音楽用語で原住民歌謡を説明することは難しく、描写性のフレーズで解説しなければならない。原住民音楽は、各種祭祀や生活習慣などの民族文化と密接な関係にある。生活中的音楽を理解するには、まず民族の文化内包を理解することから始めなければならない。民族の言語は文化内容を解くキーであり、民族の言語で民族音楽を分析して初めて、音楽の本来の姿に立ち戻ることができる⁶⁹。

本論文では余錦福がセデック族仁愛郷南豊村眉溪部落でセデックトゥクダヤ群に関するフィールドワークした時に採集した、「歓楽歌舞」の歌詞を引用している。セデック族はこの部落を「Strengan」と呼んでいる。「Strengan」は「集まる場所」という意味である⁷⁰。「歓楽歌舞」に使用されている歌詞と、現代セデックトゥクダヤ群が使っている言語は明らかに別物であり、族の人はそれを「古語」と呼ぶ。この言語は元々セデック族のセデックトゥクダヤ語に属していたが、伝播する中で時の経過とともに、言語は徐々に変化していった。歌詞の内容は部落のわずかなお年寄り以外、現代の人にはほとんど理解することはできない。

現存する先行研究のほとんどは歌謡の音楽形式を分析したものであり、歌詞に対する研究は単語や文の翻訳にとどまっている。その上、隠喩や比喩的な言語が見落とされているために、歌詞本来の意味に対する解釈は十分とは言えない

⁶⁹ 浦忠勇(1998)「從雉族音楽語彙認識雉族歌謡」『原住民音楽世界研究会』原住民音楽文教基金会 pp. 75

⁷⁰ 「Strengan」はTongan、Sipo、Muwananという3つの部落が集まる場所である。すなわち、族の人は眉溪部落を「Strengan」と呼んでいる。

い。「歓楽歌舞」の歌詞の分析は、余錦福がセデックトゥクダヤ群のセデック族仁愛郷南豊村眉溪部落で取材した耆宿郭蔡再妹 (Obing Nawi) の解説を参考に⁷¹にする。

5.1 一部の語句は直訳することができないため、その言語が暗示していることを理解する必要がある。

「歓楽歌舞」はリードが、「Mccyuk Mlawā (呼び)」と呼ばれる前口上を歌うことから始まる。この段落の意味は、「ああ！本当に私も星 (Pungerah) のように輝く台北市 (alang 「部落」) に着いたよ。これは本当、本当のことだよ」である。「Pungerah」を「星」に訳しているが、ここで「星」を指しているわけではなく、夜の台北市の家屋がどの家も提灯を掲げ、色絹を飾りつけていて、天にある「星」のように明るく輝いている様を指す (例 1)。また、第一段落の「Mssupu Kmeki (一緒に踊りましょう！)」の 1 から 5 までの歌詞の中に、「bhege」という単語は直訳すると「白色」という意味であるが、ここでは本族以外の人のこと、つまりはゲストを指す。なぜなら、「Strengan」の女の子たちは輪の外にいる白い上着を着た若者を誘って一緒に踊るのだが、本族以外の人衣服は現地原住民の伝統衣装より色調が明るいためである (例 2)。このように、ただ直訳をただけでは歌詞の本来の意味を捉えることはできないので、よりいっそう踏み込んだ分析を行う必要がある。

以下歌詞の特徴にかけて内容分析を行うが、歌全体の内容や流れについては後ろに付けている。

例 1、

0 ba-le wa ni-i ku tu-gu de-huk

あ、あ (感嘆) 本当 もう 私 着いた

Mu a-lang bi Pu-nge-rah wa ba-le wah ba-le

⁷¹ 郭蔡再妹 (Obing Nawi 女 69 歳) セデックトゥクダヤ語系に属し、南投県仁愛郷南豊村 Strengan 部落から来た。世の中に僅かに残っている伝統歌謡を歌い継ぐ人とリード楽器吹奏者である。余錦福 (2001) 『台湾賽德克口傳歌謡研究』中央研究院民族学研究所。

私の 部落 星 本当 本当

例 2、

1. yo-no to-ni ta-da (行く、行く、一緒に踊りましょう！)

2. e-wa mu-ne-yah da (Strengan から来た女の子)

女の子 来る

3. bo-bo St-re-ngan da (Strengan は集まる場所)

集まる

4. ya tu-m-ra-ki da (彼らを招く)

招く

5. ri-so b-he-ge da (白い上着を着たこれらの若者)

若者 白色

{1 から 5 までの説明:Strengan から来た女の子たちが、輪の外にいる白い上着を着た若者 (本族以外の人) を誘って一緒に踊る。}

5.2 一部の歌詞段落は前後の文脈から理解する。

まず、「歓楽歌舞」の第一段落の 6 から 8 までの歌詞を例に挙げてみていく。「Strengan から来た女の子たち、これらの白い上着を着た若者を河流の末端、つまり河流が集まる場所に連れて行く。この場所は広々としている。」このフレーズは、歌い手は彼らの踊り場が河流の末端 (すなわち河流が集まる場所) のように広大であると喩えているのである (例 3)。9 から 11 までの歌詞内容は「Strengan から来た女性たちの情熱的な誘いを受けたゲストは決まりが悪くて断ることができない」という意味である (例 4)。12 から 15 までの歌詞内容は「Strengan から来た女の子たち (或いは女性たち) もう一度ゲストをダンスに誘い出す。彼女たちの情熱的な誘いを受けたゲストは決まりが悪くて断ることができない」という意味である (例 5)。16 から 18 までの歌詞内容は「ダンスをする女性たちは、18 歳未満の女の子たちに軽やかに力強く踊るように求める」という意味である (例 6)。直訳してしまうのではなく、前後の歌詞から判断すると意味を捉えやすくなる。それゆえ、一部の歌詞段落は前後の

文脈から意味を理解する必要がある。

例 3、

6. en-do su-de-sun da (私が彼らをリードし)

連れて行かれる

7. lu-dux q-si-ya da (河の末端)

河川

8. ri-so b-he-ge da (白い上着を着たこれらの若者)

若者 白色

{6 から 8 までの説明:Strengan から来た女の子たち、これらの白い上着を着た若者を河流の末端 (すなわち河流が集まる場所) に連れて行く。この場所は広々としていて、歌い手は彼らの踊り場がこの場所のように広大であると喩えている。}

例 4、

9. u-ka km-ke-lan da (ゲスト)

10. e-wa mu-ne-yah da (Strengan から来た女の子)

11. sa-ma lu-e-xan da (決まりが悪くて断ることができない)

{9 から 11 までの説明:Strengan から来た女性たちの情熱的な誘いを受けたゲストは決まりが悪くて断ることができない}

例 5、

12. t-la-me te-xan da (僕たちもダンスをやってみよう)

やる 初めての

13. ya-ku mu-e-ki da {一緒に踊りましょう! (もう一度これらのゲストを誘い出す)}

踊る

14. e-wa mu-ne-yah da (同上 2)

15. bo-bo St-re-ngan da (同上 3)

{12 から 15 までの説明:Strengan から来た女の子たち (或いは女性たち) もう一度ゲストをダンスに誘い出す。彼女たちの情熱的な誘いを受けたゲストは

決まりが悪くて断ることができない}

例 6、

16. k-lo-kah ha-ri da (軽やかなダンスをゲストに教える)

軽やかな

17. en he-ri na-mu da (踊る時)

踊る時

18. e-wa tu-ra-ding da (18 歳未満の女の子たち)

女の子 18 歳未満

{16 から 18 までの説明:ダンスをする女性たちは 18 歳未満の女の子たちに軽やかに力強く踊るように求める。}

5.3 一人目のリードが変わり、言葉を発し、次のリードにバトンタッチをする。

「歓楽歌舞」は 5 つの異なる段落からなる組曲である。段落ごとにメロディーと歌詞は変わり、そして組み合わせるダンスも変化する。輪唱の時、一人目のリードは歌い疲れると、次の段落が始まる前に歌い手が変わることを示す言語を言って、次のリードを指名し引き継ぎ歌ってもらう。第 1 段落から第 2 段落に入る 26 から 27 までの歌詞内容をみると、「一人目のリードが歌い疲れたら、次のリード (Obing Nawi) が引き続いて歌う。」と歌っている (例 7)。第 4 段落から第 5 段に入る 91 から 94 までの歌詞は「この歌い手 (Obing Nawi) は歌い手と踊っている者にダンスは一旦ここまでで、Robi Pihu に引き継ぎをお願いする」となっている (例 8)。

例 7

26. em s-ri-yu-xi ku (私に替わって歌ってください)

27. en 0-bing Na-wi wah (その後を Obing Nawi が引き続いて歌う)

(人名)

{26 から 27 までの説明:一人目のリードが歌い疲れたら、次のリード (Obing Nawi) が引き続いて歌う。なせなら、歌の中で、次にリードできる人を、名指

しで指名し引き続いてもらうから。}

例 8

91. ya-ta su-e-su da (ダンスをやめにしようか)

92. su-wa-ye to di ha (さよなら！また、会いましょう)

さよなら

93. en-so-li to di ku (とりあえずここまで)

94. em Ro-bi Pi-hu ni (Robi Pihu に引き続き歌う)

{91 から 94 までの説明: この人 (Obing Nawi) は歌手と踊っている者にダンスはとりあえずここまでで、Robi Pihu に引き続き歌うよう伝えた。}

5.4 2つの小節のメロディーは異なるが、フレーズは反復される。

セデック族が美しい歌謡を構成する条件として、リズム、メロディー、音調などの要素以外にもう一つ重要な要素が挙げられる。それは歌詞の反復である。いわゆる反復というのは字、単語、文、段落を繰り返すことで⁷²、「歓楽歌舞」も文を反復する方法を用いて、歌詞の意味を表現している。2つの小節のメロディーは異なるが、フレーズは同じである。例えば、28 から 30 の歌詞は「この歌手は若者に向かってこういふ。あなたもダンスができるし、私もダンスができる。私はあなたたちに負けないよ。私は強くて、軟弱でない。」という意味である (例 9)。

例 9

28. si-yo si-yo si-i (あなたもダンスができるし、私もダンスができる)

29. t-la-me te-xan an (私が強いから、あなたたちにも負けない)

30. ku-le-bi ye nun da (意気地がある)

軟弱

{28 から 30 までの説明: この歌手は若者に向かってこういふ。あなたもダンスができるし、私もダンスができる。私はあなたたちに負けないよ。私は強く

⁷² 余錦福(2001)『台湾賽德克口傳歌謡研究』中央研究院民族学研究所 pp. 52-54

て、軟弱でない。}

5.5 1人目のリードが変わり言語を使って、舞人にメロディーが変わることを喚起する。

「歓楽歌舞」のダンスは変化が複雑なため、基本的にはリードがダンスのステップを決め、リード以外の舞人はそれに合わせて踊る。そのため、リードはダンスのステップが変わる時に、舞人達に注意を促すことがある。第三段落から第四段落に入る、52から55までの歌詞は「リードは踊っている者に、今のダンスがまもなく終了し、次のダンスが始まることを告げる。」という意味である。次の段落になると（55節以後）、ダンスのステップだけではなく、メロディーと歌詞内容も変わる（例10）。

例10、

52. ya tu su-e-su da (休憩しませんか)

53. ya-ku mu-e-ki da (私達はこのダンスを踊る)

54. em-so-li to-di ta (次のメロディー)

次

55. ya-ta mu-e-ki da (このダンス)

{52から55までの説明:リードは踊っている者に、ダンスが終了し、次のダンスが始まる今踊っていることを告げる。そして、その場にいる人にメロディーを変わって、次のダンスにかかわることを呼びかける。}

(6)各段落の歌詞はそれぞれに異なる内容を述べている。

「歓楽歌舞」は5つの異なる段落からなる組曲である。各段落それぞれメロディーや歌詞内容が変わる（例11）。

例11、

Mccyuk Mlawa(呼ぶ)--リード

第1段:Mssupu Kmeki (一緒に踊りましょう！)

第2段:Siyo Siyo si (あなたもダンスができるし、私もダンスができる)

第3段:Ima Renngah mu (どちらが私の一番好きな人ですか)

第4段:Ekaibe (楽しみましょう)

第5段:Ohonay (一番好きな男性は誰ですか?)

結論:「歓楽歌舞」は前口上と5つの異なる段落で構成されている。蒼宿郭蔡再妹(Obing Nawi)によると、「歓楽歌舞」の歌詞はいくつかの漢字以外、ほとんどの歌詞は今使われている共通語ではなく、「古語」と呼ばれるものでできている。「歓楽歌舞」は、歌詞、歌い方、メロディーのすべてが脈々と伝統を受け継いできたものである。

「歓楽歌舞」歌詞

Mccyuk Mlawa(呼ぶ)--リード

O ba-le wa ni-i ku tu-gu de-huk

あ、あ(感嘆) 本当 もう 私 着いた

Mu a-lang bi Pu-nge-rah wa ba-le wah ba-le

私の 部落 星 本当 本当

{(感嘆) 本当だよ。私も星(Pungerah)のような台北市(alang「部落」)に着いたよ。これは本当、本当のことだよ。}

第1段:Mssupu Kmeki (一緒に踊りましょう!)

1. yo-no to-ni ta-da (行く、行く、一緒に踊りましょう!)

2. e-wa mu-ne-yah da (Strenganから来た女の子)

女の子 来る

3. bo-bo St-re-ngan da (Strenganは集まる場所)

集まる

4. ya tu-m-ra-ki da (彼らを招く)

招く

5. ri-so b-he-ge da (白い上着を着たこれらの若者)

若者 白色

{1 から 5 までの説明:Strengan から来た女の子たちが、輪の外にいる白い上着を着た若者（本族以外の人）を誘って一緒に踊る。}

6. en-do su-de-sun da (私が彼らをリードし)

連れて行かれる

7. lu-dux q-si-ya da (河の末端)

河川

8. ri-so b-he-ge da (白い上着を着たこれらの若者)

若者 白色

{6 から 8 までの説明:Strengan から来た女の子たち、これらの白い上着を着た若者を河流の末端（すなわち河流が集まるところ）に連れて行く。この場所は広々としていて、歌い手は彼らの踊り場がこの場所のように広大であると喩えている。}

9. u-ka km-ke-lan da (ゲスト)

10. e-wa mu-ne-yah da (Strengan から来た女の子)

11. sa-ma lu-e-xan da (決まりが悪くて断ることができない)

{9 から 11 までの説明:Strengan から来た女性たちの情熱的な誘いを受けたゲストは決まりが悪くて断ることができない}

12. t-la-me te-xan da (僕たちもダンスをやってみよう)

やる 初めての

13. ya-ku mu-e-ki da {一緒に踊りましょう！（もう一度これらのゲストを誘い出す）}

踊る

14. e-wa mu-ne-yah da (同上 2)

15. bo-bo St-re-ngan da (同上 3)

{12 から 15 までの説明:Strengan から来た女の子たち（或いは女性たち）もう一度ゲストをダンスに誘い出す。彼女たちの情熱的な誘いを受けたゲストは決まりが悪くて断ることができない}

16. k-lo-kah ha-ri da (軽やかなダンスをゲストに教える)

軽やかな

17. en he-ri na-mu da (踊る時)

踊る時

18. e-wa tu-ra-ding da (18歳未満の女の子たち)

女の子 18歳未満

{16から18までの説明:ダンスをする女性たちは18歳未満の女の子たちに軽やかに力強く踊るように求める。}

19. en-de bi-ye nu-we

20. en-do su-de-sun da (同上7)

21. ya-yung b-ta-kan da (竹が河流を流れ、絶えず流れるように)

河川 竹林

22. ri-so b-he-ge da (同上5、8)

23. en-do su-de-sun da (同上20)

24. e-wa mu-ne-yah ni (同上2、14)

25. bo-bo St-re-ngan da (同上3、15)

{19から25までの説明:Strenganからの女の子たちよ、この場所で踊る時は、竹が河流を流れ、絶えず流れるようにずっと踊り続けるのよ。}

26. em s-ri-yu-xi ku (私に替わって歌ってください)

27. en 0-bing Na-wi wah (その後をObing Nawiが引き続いて歌う)

(人名)

{26から27までの説明:一人目のリードが歌い疲れたら、次のリード(Obing Nawi)が引き続いて歌う。なせなら、歌の中で、次にリードできる人を、名指しで指名し引き続いてもらうから。}

第2段:Siyo Siyo si (あなたもダンスができるし、私もダンスができる)

28. si-yo si-yo si-i (あなたもダンスができるし、私もダンスができる)

29. t-la-me te-xan an (私が強いから、あなたたちにも負けない)

30. ku-le-bi ye nun da (意気地がある)

軟弱

{28 から 30 までの説明:この歌い手は若者に向かってこういう。あなたもダンスができるし、私もダンスができる。私はあなたたちに負けないよ。私は強くて、軟弱でない。}

31. si-yo si-yo si-i (同上 28)

32. sa-ye mu-ta-rah (あなたを待つ)

33. ya-yung bu-ta-kan (竹がある溪流)

竹林

34. si-yo si-yo si-i (同上 28、31)

35. q-le-ngun de-huk (競ってみよう)

36. ya-yung bu-ta-kan (同上 33)

{31 から 36 までの説明:私は竹がある溪流向こう岸であなたを待っているよ。歌い手の意味は「あなたもダンスができるし、私もダンスができるから、私達が競ってみよう」。}

第 3 段:Ima Renngah mu (どちらが私の一番好きな人ですか)

37. i-ma ki-so ring wa (私を好きなのは誰ですか)

38. ki-so ring so-le wa (本当に私を好きなのは誰ですか)

本当に

39. i-ma ku du-ngan wa (私はまた誰か好きです)

誰 私 また

40. en Pi-hu Ta-do ni (私は Pihu Tado が好きです)

41. ki-ya ki-so ring mu (本当に好きな人は誰ですか)

42. ki-so ring so-le wa (同上 38)

43. i-ma ku du-ngan wa (同上 39)

44. en Pi-du Ne-yung ni (私は Pidu Neyung が好きです)

45. i-ya ki-so ring-nga (あなたはまた誰か好きです)

46. ki-so ring so-le wa (同上 38、42)

47. i-ma ku du-ngan wa (同上 39、43)
48. en U-kan Si-yat ni (私は Ukan Siyat が好きです)
49. i-ya ki-so ring-nga (同上 45)
50. en ne-wa la-huy ni {私は成人主婦 (60 歳以上の人)}
51. ku-le-bi i-nu wa (私は止まらない)

軟弱

52. ya tu su-e-su da (休憩しませんか)
53. ya-ku mu-e-ki da (私達はこのダンスを踊る)
54. em-so-li to-di ta (次のメロディー)

次

55. ya-ta mu-e-ki da (このダンス)

{52 から 55 までの説明: リードは踊っている者に、ダンスが終了し、次のダンスが始まる今踊っていることを告げる。そして、その場にいる人にメロディーを変わって、次のダンスにかわることを呼びかける。}

第 4 段: Ekaibe (楽しみましょう)

56. e-ka-i be da (私達は踊りに行きましょうか)
57. ru-me-no-wa-so da (競い合いにいきましょう)
58. ku-le-bi-ye nun da (私に勝ちませんか?)
59. e-wa mu-da-kil ni (17、18 歳の女の子)
60. en-do su-de-sun da (同上 7、20)
61. ya-ku mu-e-ki da (同上 13)

{56 から 59 までの説明: この女性たちは 17、18 歳の女の子に向かってこう言う。一緒にダンスを踊って、一緒に競い合いにいきましょう。でも、私に勝てるとは限らないよ。}

62. e-wa ku-de-ka ni (同じような身長的女性は全て)
63. ru-me-no-wa-so-da (同上 57)
64. ya-to mu ra-ki ni (また誘う)

65. ri-so b-ge-he ge (同上 5、8、22)

66. ku-le-bi ye nun da (同上 30)

67. ri-so hru-wa-ling da (これらのゲストの体型は太すぎでもなくて、やせすぎでもない)

{62 から 67 までの説明:同じような身長的女性 (ちょっと若い少女) と体型は太すぎでもなくて、やせすぎでもない人 (本族以外の人) は私達と一緒にダンスを踊って、一緒に競い合いにいきましょう。私達はゲストと少女を何度も何度ダンスを誘って、そして、疲れないことを告げる。}

68. k-lo-kah ha-ri da (同上 16)

69. en he-ri na-mu da (同上 17)

70. ya-ku mu-e-ki da (同上 13、61)

踊る

{68 から 70 までの説明:これらの女性たちはまたもう一度ゲストたちを誘い出して、軽やかで、しなやかに踊るよう呼びかけた。}

71. ya-ta ku-re-hu da

72. ya-ku mu-e-ki da (同上 13、61、70)

73. em-po ni-sa san da (ダウンしないでくださいね)

74. lun-de bi-ye lun-da

75. en ta kan-sa-re ni (竹のように)

{71 から 75 までの説明:私たちは一晩中夜が明けるまで踊り続けるけどダウンしないでくださいね。竹のようにタフであるべきである。}

76. Ni-ho wa-ho wa da (大丈夫だよ)

77. e-wa mu-ne-yah ni、(同上 14、24)

78. mu-ra-bu Ha-rung ni (Murabu Harung から来た女性)

79. ya-ku mu-ku-lun da (私に勝ちませんか?)

{76 から 79 までの説明:Murabu Harung から来た女性は Strengan の女の子に向かってこういう。私に勝ちませんか?でも、気にしないで。}

80. e-wa so ra-ding ni (17 歳未満の女の子)

女の子

81. lu-le bi-ye lun da (私に勝ちませんか?)

82. mu-a-li sa-yang ni (ちょうどこのとき)

ただ今

83. ri-so tu ra-ding wah (17歳未満の女の子たち)

若者

84. e-wa ku-de-ka ni (同じ身長的女性たち)

85. t-la-me-te-xan da (試しにもう一度踊る)

86. en ni ta-ni i-da (私達)

87. en-do su-de-sun da (同上 7、20、60)

88. ya-ko mu-e-ki ta (同上 13、61、70)

89. ni-ho wa-ho wa ta (同上 76)

90. ku-le-bi ye nun da (私達が疲れるがどうかみてください)

91. ya-ta su-e-su da (ダンスをやめにしようか)

92. su-wa-ye to di ha (さよなら! また、会いましょう)

さよなら

93. en-so-li to di ku (とりあえずここまで)

94. em Ro-bi Pi-hu ni (Robi Pihuに引き続き歌う)

{91 から 94 までの説明: この人 (Obing Nawi) は歌い手と踊っている者にダンスはとりあえずここまでで、Robi Pihuに引き続き歌うよう伝えた。}

第5段: Ohonay (一番好きな男性は誰ですか?)

95. 0-ho-nay i-ma ya-ku wa o-ho-nay o-ho-nay (私は誰が好き?)

誰 私

96. 0-ho-nay i-ma du-ngan wa o-ho-nay o-ho-nay (私はいったい誰が好きな
のか)

97. 0-ho-nay Pi-da Ta-do wa o-ho-nay o-ho-nay (私は Pida Tado が好き)
(人名)

98. 0-ho-nay i-ma du-ngan wa o-ho-nay o-ho-nay (まだ誰が好きなのか)

99. 0-ho-nay U-kan Si-yat wa o-ho-nay o-ho-nay (私はUkan Siyatが好き)
(人名)

100. 0-ho-nay i-ma du-ngan wa o-ho-nay o-ho-nay (私はいったい誰が好きなのか)

101. 0-ho-nay Pi-du Ne-yung wa o-ho-nay o-ho-nay (私はPidu Neyungが好き)
(人名)

歌い手伏線を残し、最終的に誰を好きかは言っておらず、そのためこの3人の男性は依然としてチャンスが残されている。彼らは必ず仕事熱心で、気立てが良くて、責任感の強い人が最終的に選ばれるという。

第五章 現代社会における伝統歌謡の継承について

1. 伝統歌謡の社会役割

台湾原住民族の音楽はすべての社会、年齢階級、宗教信仰、祭典儀式の継承と密接な関係があり、全体文化の縮図であるだけでなく、民族の人が情報と行為を伝える表現方式で、社会内の人間関係安定対してとても強い役割をもっている。

審美観点からいえば、ポリフォニー(polyphony)が肢体と結びつけられるというような先住民集団性歌舞が現れた踊りは典型的な歌舞音楽の特徴を持っている。これは原住民族音楽の大きな特色であるだけでなく、精神文化の重要な遺産である。原住民族に集団性の歌舞文化特徴を持っている民族はアミ族の歌舞、アミ族の頭髪舞、棒舞、プユマ族とサオ族の木杵歌舞などを含む。

社会の機能からいえば、民族内の意志伝達や集団の表現を通じて、社会メンバーは歌謡音楽が表したい主題や精神を分かち合い、それに集団の記憶を強め、原住民族の凝集力を強め、民族自我意識を形成する社会的機能を持っている。

民族の伝承においては、先住民の音楽はすべての文化の基礎の上に建てられる。各民族の特性と民族束縛のモデルは長期の協力を通じて、とても豊富な音楽を形成した。しかし、形式では「音楽形態」と「インタラクティブ協力」の力を維持するだけでなく、民族生活と感情をまとめる作用を持っている。

伝統歌謡が表現する総合的な社会機能は、「生理反応」、「社会規範の一致を促進する」、「社会制度と宗教礼儀を確立する」及び「文化の安定と持続を促進する」といえる。このすべての音楽形式とその社会機能は台湾原住民族伝統精神の核心である祖霊としっかり繋がっている。祖霊は、台湾原住民族として一生従わなければならない倫理規範である。その精神意義は広く、深く浸透する。生活礼儀から年越しの祭儀まで、誕生から死亡まで、民族は一生の歷程が祖霊の

制約中に含まれている。さらに祖霊の精神は、口承や以心伝心で代々伝わり、長い時間の流れとともに継承されていった。

以上のように、原住民音楽は台湾传统文化の重要な資産で、台湾文化の分割できない一部分である。原住民の音楽は祭礼、宗教及び生活文化も音楽と離れられないことができない。これらの連結は原住民文化を構成する主体で、すなわち原住民の楽舞に宗教、文化の意味を含み、それに民族精神、歴史文化、村落経験を伝えるという機能を持っている。

2. 伝統歌謡継承の意義と現状

社会は絶えず変遷している機体である。この約 100 年内、民族が移動と開拓をきたので、先住民社会文化は激しく変遷した。それに、原住民族文化の相違性と全体の民族規模のため、文化力は明らかに弱い。しなしながら、原住民族は漢族の体質、言語、音楽と社会文化などの特質と違い、台湾本島多元文化社会を構成する重要な根源である。原住民族音楽は風格が違うだけでなく、メロディー構成、楽曲組織では、各族は異なる程度の技術性が現れる。この独特の音楽は文化の受け継ぎに特別な意味があるだけでなく、人類社会が進化している過程の現れと重要な記録である。したがって、原住民音楽文化の保存と継承は台湾传统文化の分割できない一部分になった。

全体から見ると、セデック族「uyas kmeki 舞踊歌」の分析を完成し、セデック族の過去と現在の歌謡様子が概ね理解できた。しかし、今後の展開を考えると、伝統音楽文化の流失現象は特に深刻であると予測できる。南投県地区に居住しているセデック族の伝統的な即興歌舞芸術は、今や、少数の耆宿の歌にしか残っていない。特に祭祀歌謡の多声音楽について、その精粋はリード (Mpgela) という者の即興的に歌詞、曲、ダンスを選んで、舞踊歌を編み出せる能力に左右される。

早期社会に、セデック族の文化は地域の制限を受けた、各民族と交流を欠け

たので、いつも深い特色のある民族言語、文化習俗、音楽特色を保持し、やはり原始の生活スタイル、原始の宗教観念、儀式とタブーを引き続いた。21世紀の後、社会の全体の発展につれて、セデック族の文化は変遷し始め、ほかの民族に触れるにつれて、以前の部落を基礎とした生活内包は次第に融合し、それに外来要素を吸収した。新しい形勢に、セデック族の音楽はチャレンジに面している。特に現代音楽文化に面している時に、音楽の伝承は衝撃を受けた。生活形態のモデルが転換するにつれて、音楽は伝承の唯一の工具ではなくなり、ひいては「伝承」そのものは意味を失った。少なくない若者は別種のモデルを追求しているからである。セデック族の音楽特色は生活と関係することである。この一点は音楽と離れられない。したがって、セデック族の伝統な特色に属する生活がなければ、本当の意味での「豊年祭」がない。したがって、どのように原住民の伝統な生活特質を保存し守り、これによってこれらの文化至宝が私たちの手からなくなることを避けるかは一緒に深く考える値打ちがある課題である。

時代の変遷につれて、セデック族の社会構成は変化した。たくさんの異なる知識を受けたので、自然に多方面からの異なる音楽に触れた。したがって、セデック族の歌謡も相対的に変化し、異なる類型が現れた。現在、セデック族歌謡は下記の類型がある

(1) 早期歌謡

伝統で古い歌謡で、即ち最も原始の古謡で、現代環境の薫陶と影響を受けない早期歌謡である。

(2) 近代歌謡

早期の古い影響を模倣した、或いは伝統歌謡を改編した歌謡である。セデック族は歌が良く、歌で思想を伝える、感情を表すことが上手な民族である。耕作時に歌ったり、狩猟時に歌ったり、布を織る時に歌ったりする。どこでもいつでも歌え、1人でも歌える。ある時に2人は山谷を隔てお互いに歌うし、ある時に何人が応じて唱える。伝唱方式を通じて、セデック族歌謡を散布したの

で、喜びを歌にする気持ちに加えて、調子は同じだが、意味が全然違う歌謡はよくある。

(3) 創作歌謡

日本によって統治された時代から、セデック族の創作歌謡に車、飛行機、軍艦などの語彙が生まれた。近代の創作歌謡は時代の背景と心の声を反映した。生存のために故郷を離れ、船員、梱包工人、桟板工人になったなど。当時の生活を反映し、年を取った農民は若い女をめとることも歌詞内容になれる。とにかく、家族と親友に対しての思念があり、それに境遇に対しての仕方がある。

現代のセデック族は漢人と同じように国と台湾に流行っている歌を最もよく歌うが、彼らも自分の創作した歌謡を最もよく歌い、それに歌に現実の生活を反映する。セデック族の創作歌謡は、1種類はこの民族の母語で唱える歌謡で、もう1種類は中国語で唱えて、各族の間に交流できる歌謡である。

セデック族は音楽理論が分らないが、かえって自然にメロディーが生まれる。メロディーは簡単だが、歌いやすい。歌詞がとても可愛く、「苦しみから楽しさを探し、自分で暇を潰す」。現代のセデック族歌謡は十分にセデック族の生活を反映する。台北へ仕事を探しに出る放浪者の歌があり、建築労働者の足場の歌があり、海を渡った遠洋漁船の歌がある。

(4) 外来歌謡

西洋歌謡をセデック族歌に改編かカバーした歌謡である。外来歌謡は西洋歌、東洋歌、現代流行歌、福建客歌などを含む。当代のセデック族歌謡のメロディーは伝統な味があるが、国語歌、閩南歌、日本歌、西洋歌、ラテン音楽、ロックとブルース、教会詩歌とハーモニーなどが混ざる。

(5) 宗教歌謡

西洋宗教曲からカバーされた歌と合唱曲である。セデック族の創作歌謡のメロディーは祖先が伝来したメロディーを保つ以外に、教会音楽、日本歌謡及び

国語現代音楽教育の影響を受けた。

現在、原住民民族が時代の発展の必然的趨勢によって、経済や文化の弱者層になった。例えば原住民文化の観光利用では、自然環境や伝統文化、および生活の秩序・習慣などの破壊を招来し、近年大多数の漢族との共存により、山地開発、資本主義導入による出稼ぎが増加し、その生活体系やあり方に変化が生じている。若者人口の流出に関しては、都市生活への転換等が起こり、就業困難、労働機会不足、仕事上の不平等な待遇など、原住民は努力をしても就職に不公平さが見られる。過去にあった狩猟祭、種まき祭は既になくなって、キリスト教やカトリック教が伝統的な信仰に取って代わるため、結婚式も主に教会で行うようになった。それゆえ、今の伝統歌謡の演出は以前と比べて場合によって全く異なる。ただ伝統歌謡を行うのは依然として人々を喜ばせるために歌舞する。現在の祭祀は新年を祝う活動或いは一年間に一回の運動会になっている。イメージの改善、文化保存に対する試みはしだいにではあるが進みつつある。例えば「九族文化村」の中に台湾 16 民族の生活様式や伝統歌舞などをテーマにしたテーマパークがあり、多くの観光客が足を運んでいる。これは昔からの台湾原住民の文化を商業化して誇張しすぎているとして批判的にもとれるが、こうした文化をメインに扱っていることで台湾原住民のイメージアップにも文化継承にも繋がると考えられる。

3. 変容状況と文化復興

原住民音楽を認識することは一つの「音楽元素」のみを認識することではなく、これらの音楽の後ろに現れた文化内包を理解することである。この関係を捨てたら、これらの音楽元素は意味がない記号になる。したがって、私たちは原住民音楽を「生きている」文化として発揚する必要がある。まずこの根源を認知し、それからこれの音楽の特別な性質を研究する。このまま、以前の文化特色を引き続くだけでなく、将来もこの一代に属するもう一種類の風格を表現

する。

戦後以来、台湾の原住民問題はいつも社会注目を獲得しないので、原住民は定位点を探せない。事実、原住民の研究と認識は日本人から始まり、政府の支持に大型な調査を行ったが、戦後にこれらの仕事は完全に止まった。

台湾光復後、一部分の研究者及び機関は政府国庫の財産を運用したが、50年
以来の研究結果は消費した経費と比較にならない。同時に、近年では原住民は
自分を省りみて、その上で学者の研究が公平でかどうかを疑う原住民はますま
す多くなる。さらに、自分の歴史説明権を掌握し、民族は自分で歴史を説明す
るよう要求したが、文化歴史に関する仕事の基礎がなく、ひいてはいろいろな
問題に面しているなので、実際執行できない。

セデック族が集居している南投に、筆者はフィールドワークに行った際、
「一部分の学者は部落の人を集め、3、5日間、ひいては何10日間で、録音を
採集し、人口はうれしく協力したが、採集を完成した後、音信が途絶えた」と
いう不満を聞いたことがある。

研究学者は経費がないと話す、民族の大切な時間を奪取した。人口がこれ
らの研究学者に協力したいのは、彼らは希望をこの学者に託し、この学者を通
じて自分の文化を整理するよう祈るからである。しかし、事実はそうではな
く、民族が整理した結果が見えなく、とても失望したと聞いた。

原住民音楽文化調査に携わった花蓮玉山神学院音楽学部主任の余錦福は「認
識台湾原住民音楽」という本に採集を提供した：部落が特別な儀式を行っている
時に、慣例かタブーがあり、事前に了解しなければならない。セデック族が
一年に一回行った豊年祭典に、「豊年祭歌」を歌った。一般的にこの歌謡を歌
うことは禁止される。不吉祥か災難を招く可能性があるからである。南投に録
音した時に、ある婦人はよく知っている歌を唱った。その後、彼女に最も古い
伝統歌謡を歌うようお願いし時に、彼女は頭を揺らぎ、歌いたくないと表示し
た。彼女はこれらの歌は山のみで唱えられ、屋内に唱えられないと話した。し
たがって、異なる文化民族の祭典に参加する前に、この活動の文化背景と祭儀
意味を先に理解するべきだということが分かる。特に部落に田野採集をする時

に、インタビューした部落に自分の故郷のように関心と認識をむけるべきである。村落の人を自分の親友のように尊敬し、それに心から扱う。このまま、インタビューを通じて得た資料を得るだけでなく、全部の村落の受け入れと許可を得る。取材対応者を「対象」として、インタビューした後のすべての成果が個人の調査報告か論文に属すものとして扱うべきではない。もっと積極的な意味、それに正面な意味を立てることが望まれる。もし、これらの採集した大切な資料を通じて、成果を獲得したら、恩に感ずる心を持って帰って彼らを訪問し、及び感謝をするべきである。

台湾にとって、少数民族の台湾原住民族は弱者グループである。今、台湾原住民族の文化発展は苦境に面している。例えば、国民教育を施行しているので、母語が間接的に消滅した。社会変遷が大きく、異文化が強く介入したので、文化継承と生計維持は釣り合わなくなった。伝統文化が消えたり変質したりしたことによって、社会価値観が変わった、自然人文景観が変化した。これらのほかに、研究資料から見ると台湾原住民族が3つのレベルの認可危機に面していることをまとめた。主流文化の融合、例えば宗教が介入したので、人々は次第に伝統的な信仰を忘れ、伝統的な社会組織と制度は崩壊した。例えば、パイワン族の貴族制度はほとんど有名無実になった原住民族は民族の地位を失ったので、文化の勢力がとても弱くなった。

国民政府は「土地化」、「漢化」という政策を実行したのは台湾原住民族伝統が消えた主な原因である。特に伝統祭典文化の消失はもっともひどい。1930年代以来、宗教か政府が介入し、生態環境が変わったので、台湾原住民族の伝統な祭典儀式は形式でも内包でも、大いに変遷した。例えば、第二回大戦後、キリスト教が伝来するにつれて、ルカイ族の伝統な年祭典は「体育会」を主とした「豊年節」になり、精神内包が伝達されにくくなった。

祭典は民族文化の精華で、人が天地、神霊、人と交流している証しで、文化を受け継ぐ具体的な表徴で、民族の認可と帰属を集める。1996年から1999年まで、胡台麗と劉斌雄が司会した「台湾原住民族祭儀及び歌舞民俗活動の研究について」では台湾原住民族各地祭儀の変遷状況を確認できた。整理した後、生

計活動を最も多く保持した民族はプユマ族、ツォウ族、ヤミ族、サイシャット族で、次はパイワン族で、ほとんど全部消えた民族はブヌン族、アミ族、ルカイ族、タイヤル族などである。近年、儀式発展の特質と傾向は外力の影響で、一部分は原住民族文化を鼓舞するよう導くという作用もったが、一部分は悪い結果を引き起こした。非原住民族文化はこれらの文化活動計画に介入している時に、これらの文化特性と完全性を尊敬し、文化が伝えたい意味を破壊と歪むことを避けなければならない。

台湾原住民文化活動の性質と変化傾向の説明

儀式発展性質と傾向	説明
集団性「豊年祭」の突出化	<p>目の前、伝統な祭儀を最も多く残った民族は大部分毎年「豊年祭」を行い、これによって同じ部落の人かもっと大きな区域の族人が参加するよう呼びかける。各民族はこのフレームに努めて整合性の祭儀を突き出す。たくさんの伝統な祭典は消えた今日に、残った大型祭儀は特殊な象徴地位と意味を持っている。近年、一部分の伝統な集団性祭儀が消えた民族は集団性「豊年祭」を改造し、回復している。</p>
演出性祭典の誕生	<p>一部分の部落、民族はやはり毎年特定の時間にスポーツ会とパーティーの方式でもとの祭儀活動と代わり、演出試合の方式で伝統な祭儀を示す。例えば、1990年に泰雅族は全郷性の「豊年祭」活動を計画した。この活動内容を計画し、各村が伝統な祭儀の一部分の項目を選定し、リハーサルしてから、「豊年祭」期間に国小祭場に演出し、それに各村に演出し、順位を評価する。</p>

政府の「豊年祭」の
推進

政府の観点と利益を通じて、原住民族の祭典活動を主導か影響し、これの支配と妨害程度は異なる。活動に官員が出席しあいさつをし、民意代表と政党候補者と一緒に登場して関心を表し、それに選挙のために宣伝する。実施時間も国定式典活動か選挙活動と運動することを希望する。また、できるだけメディア報道を発動し、観光ブームを動かす。

祭儀と観光の連結

国際と国内観光旅行活動の開拓につれて、民間ビジネスチームと政府機構は台湾原住民族の祭儀活動が観光価値を持っている、これをショーウインドーに置いて観光客の鑑賞に供すべくことを認識した。民間が設立した「九族文化村」と政府が設立した「山地文化園区」のような措置は観光客が原住民族文化に対しての認識を増えることに貢献があるが、この観念と作り方は智識性観光標準と格差がある。

西洋宗教と伝統な祭儀の融合

西洋宗教の伝来につれ、伝道者は信仰内容を説明する時に、各民族もとの信仰システムに神、祖先、鬼魂などの名詞と概念を借用し、人々に西洋宗教などの概念を受けさせる。伝統な祭儀が回復することを支持していると同時に、西洋宗教はもとの伝統祭儀を西洋教義で説明した。例えば、ツォウ族天主堂の原住民神父は人々が豚血で天神を祭るという儀式を「豚血は人が犯した罪を象徴し、豚血を木の葉に塗り、天神が人の罪を贖罪した」と説明した。これの「贖罪」概念は明らかに西洋宗教概念で、ツォウ族もとの祭儀の意味に存在しない。

信仰者と伝道師は西洋宗教に忠実にするよう希望

	<p>するが、伝統な祭儀の保存も支持され、彼らの態度はとても矛盾している。現在、西洋宗教は伝統な祭儀と溶け込み、伝統な祭儀を教会になるが、伝統な特色を失わない方法を探している。</p>
<p>祭儀歌舞活動の研究と展示</p>	<p>1986年に台湾省政府民政庁が劉斌雄と胡台麗に祭儀歌舞の研究を計画し司会することを委托した。この研究は下記通りに提案した：(1)各民族文化を協力、保存、発揚することを目標として、祭儀歌舞がビジネス観光の工具になることを防止する。(2)各民族が外来政治、経済、宗教のストレスを減少するよう協力し、各族メンバーを自主性、自発性を発揮させ、伝統な祭儀歌舞の資料を集め、文字と音声影像の資料を保存する。</p>

近年、台湾原住民族の一連の抗争活動、つまり民族認可、土地の返還、正名運動、国家公園を反対するなどの議題に対して、政府は原住民族の呼び声と訴求を直視したが、政治と権利の単一な事件を訴求することが多く、全体文化の計画発展には具体的な見通しが無い。主権と民族認可を勝ち取ることはとても重要であるが、多元社会となった今日、原住民族文化はさらに弱くなり、消失しやすくなっている。権利運動を勝ち取ると同時に、文化の振興と保護に工夫を多く入れ、これを継承発展させる。そうしなければ、文化の消失は免れず、文化発展の願いは空論となってしまうため、産業創造などの措置をおこなう必要があることは言うまでもない。

おわりに

原住民の社会において、歌謡は日常生活と密接な関係があるが、社会形態の変化につれて、歌謡文化は困難に面している。現在、まず原住民歌謡を歌うことができる人が減少していることが挙げられる。祖先のルーツと村落の歴史に関する歌謡が分かる人は次第に少なくなっている。筆者が歌謡資料及び関係文献、映像刊行物を収集する際、その数量がとても少ないことに気づき、歌謡の継承には各方面での努力が必要であることを深く感じた。このように貴重な文化遺産は重視されるべきであり、保存と継承する方法を探らなければならないと考える。さらに、このような文化保存と継承の活動は民族的アイデンティティを維持することにも結びつく。今日、「Gaga」という民族的教訓は消失したが、部落社会を制限するという力はやはり民族内の意識に隠れている。これは生存している地理環境、生活条件と密接な関係があるからであろう。このように、歌謡は民族の生存に影響を与えるため、民族に内在している文化の表現であるともいえる。

研究資料蒐集と調査を通じて、豊富な資料を得る以外に、音楽と社会生活の関係と価値を理解できた。伝統音楽が内包するものは思想の表現であり、生活形態の呼応でもある。芸術性を内包した歌謡は、異なる時代や環境のもと、感情の表現から社会的意味や役割といった面において、細かい相違がみられる。

日本統治時代から台湾光復時期に至るまでの原住民の文化や生活から見ると、この数百年来、外来の文化や政権と接触し、その伝統文化は大きな変遷を経て、伝統音楽の内容の多くは消失した。伝統音楽は民族性を積極的に発揚する特性を持っており、祖霊信仰も反映されている。よって、西洋宗教の影響を受けた際、伝統音楽は揺らぎをみせるが、総体的にみると保存状況は比較的完全である。また、漢族との教育格差、医療制度の格差、貧富の差などの問題も存在し、漢族による同化政策のもとで民族アイデンティティを失いつつあり、文化や母語の伝承が危ぶまれているという事実もある。こういった中で、台湾

原住民はイメージの改善、文化の伝承に力を注ぎ、しっかりとアイデンティティを確立することが求められている。以前は概ね統治者の文化態度が生活方式を決定したが、21世紀に入り、原住民文化は引き続き現代文化に影響を受けるか、或いは文化復興に向かうのかが注目される。また、原住民の若い世代及び台湾社会の他の民族はどんな方法を通じて、原住民の伝統音楽と文化の精神理解、伝承、発揚をするか、これは私たちが深く考えると同時に直面する課題である。最後に、今後着目すべき研究課題として、以下の4点を掲げる。

(1) 母語教育について

母語ができなければ、それに関連する伝統文化の精神や内包も理解できないと考えている。一番明確な例はセデック族歌謡の中に多くの母語が使用されているため、母語を理解できなければ、歌謡の内包も理解できないはずである。それゆえ、母語教育は必ず優先解決しなければならない問題である。

1) 老人は民族文化及び歌謡を受け継ぐ宝庫である。老人から歌謡を聞き取り、録音、記録、保存することには、大きな価値がある。

2) 母語能力の喪失は文化と歌謡を継承できない最も重要な要素である。もとの歌詞には比喩的表現もあり、このまま歌わなければ、意味を失われる。今日、即興の歌謡ができる人はいない。母語での会話さえも問題があり、歌うことは言うまでもない。今日、多くの人が民族伝統価値に興味をもたないので、民族語を勉強する人も減少している。

3) 合唱大会に参加することは母語を勉強する重要な方式である。先に単語、ピンイン（発音表記）を勉強し、読むことができるようになった後、歌を学ぶ。さらに原住民言語の歌謡だけでなく、客家語も教えるなど学生に言語の多元性を理解させる。

(2) 民族歴史文献研究室の機能について

現代社会の急な変遷の下で民族文化をどうするかについて、特に社会主流文化の中で民族文化は相対的な弱者に見えるため、その存在価値を証明するため

の行動を果たさなければいけないと考えている。それゆえ、民族歴史文献研究室と原住民の人々が一致団結し個人行動と民族行動の整合を目指す。言い換えれば、民族歴史文献研究室は個人のためだけの研究室ではなく、民族全体の研究室として役割をはたすべきだと考えている。

(3) 民族口述史による再建

文化再建について、口述記録は文化還元と再現の方法である。口述から当時の文化生活の様子を還元し、以前に何を持っていたか、何を失ったか及び何を新たに構築したのかといったことなどを探し求めることができる。今後、継承者の高齢化や死亡という状況を迎えた時に、原住民は以前の生活体験や伝統習俗文化などもしだいに失うであろう。したがって、どのように文化再建を行うかという課題は早急に対策をとらなければならないと考えている。

(4) 多元文化教育

多元文化教育は異なる民族の独自性を重んじ、教育需要を満足させ、学生の文化相違を資産とみなし、異なる文化背景による学習レベルの相違や成績格差を補うことによって、各民族の希望と需要を反映する。教育機会は平等だという原則に基づき、異なる文化民族の隔離教育に反対し、母語教学、両性平等教育、特殊教育などを行う。

1) 民族語文字化方面

a. 原住民族言語教材を編纂する。

1993年から台湾地区は正式に「郷土言語教学」を中小学校の選択履修課程に組み入れた。1999年に発布した「原住民族教育法」に「各級各類の学校は原住民の民族言語、文化及び芸能に関係する教学を実施する」と明らかに定めていた。この基礎の上に、2001学年から中小学校は全面的に「九年制」という課程標準を実施し始め、原住民言語は小学校の必修授業になる。

b. 原住民族言語研究活動を行い、関係の著作を出版する。

行政院原住民族委員会は民族語教師を選抜するために、原住民民族語能力認

証制度に関係する政策に着手し始めた。2001年に「原住民言語能力認証方法」を出し、同年の12月に初めて族語能力認証試験を行った。原住民言語認証制度の実施以降、認証試験を受験した人数は減少しているが、族語能力認証制度は次第に原住民によって重視され、認知されている。認証試験を通じて、原住民及び非原住民で民族言語に興味をもつ人が原住民族言語を使うよう促進し、原住民族文化を学習する動機を高めている。このような動きは民族言語を守り受け継ぐ新しい力になる。

- c. 原住民族言語辞典を計画し編纂する。
- d. 原住民族言語を書くシステムを作る。
- e. 原住民族言語使用状況及び使用態度を調査する。

2) 民族言語発展のための人材育成について

民族言語教師の言語能力及び教学能力を強化するために、教育部は原住民族言語授業、言語構成授業及び教学専門授業を行い、原住民族言語を指導する教師を育成する授業を研究している。

3) 言語の現地定着化、家庭及び生活での定着化について

- a. 各級機関、教学研究単位及び原住民民間の人力、物力資源と結びつける。
- b. 中央と地方機関の資源とを結び付けて、部落(コミュニティー)合意及び組織チームの協力を通じて、各コミュニティー言語の相違性を保持し、各民族の人々が母語を話すという気風を有効的に生み出す。

- c. 民族言語認可試験に合格し、民族言語振興に参加する人員を十分に運用し、母語教学活動を推進する。
- d. 原住民歌謡及び芝居コンテストを行う。
- e. 原住民学生が「進学優待取得文化及び言語能力証明認可試験」に参加するよう協力し、進学優待のチャンスと権利を勝ち取る。

これまでの研究を通じて、以下の通りまとめることができる。

台湾原住民音楽は代々伝承されてきた音楽を基礎にしている。現代音楽文化の影響を大きく受けたが、今なお伝統的特色や原始的で素朴であるという特性

を保っている。これらの音楽には原住民の生活に対する考えが反映され、人生の苦しみと嬉しさが託されている。本論文で取り上げた復音歌唱はこの代表である。この歌唱の音調は素朴で、内容を率直な表現で歌い、歌唱の技法は様々で、自発的に歌う特色を有している。よって、筆者は音楽を軸として、原住民の伝統文化、社会形態、音楽生活などの方面を観察し、各民族自身の発展現状を分析した。この分析によって、原住民の思考と今日直面している問題に対する認識を得ることもできた。

音楽と生活は密接な関係があり、生活形態も音楽の変遷に影響を与える。21世紀は多元化の時代であり、新しいものが即座に創り出される一方、一瞬で消えてしまう面がある。音楽もこの現象に呼応し、絶えず新しいものを創り出すことで現代人の要求に答えることができる。伝統歌謡の「舞台化」や「演出化」、及び日々に盛んになる民族活動、伝統音楽の流行化の傾向などの側面から伝統音楽を観察すれば、百年来継承されてきた台湾原住民の音楽に大きな変化がみられ、歌謡が生活において大いに役割を果たした状況とは完全に異なっていることが理解できる。したがって、私たちは「伝統歌謡を尊び、歌謡精神を守る」という観念をもつことが大切である。さらに民族音楽を永続させるための枠組み構築として、(1) 多言語教育に基づく母語教育の推進、(2) 民族歴史文献研究室などの構築と運用の推進、(3) 民族口述記録による文化再現、(4) 多元文化教育の推進による文化事業の実施など、現地と外部組織との連携も重要であると考えられる。このように現地の状況と外部組織の連携に着眼点をおき、これからも原住民音楽と生活に関する変容に注目していきたい。

参考文献

中国語専門書

- 呂炳川 (1982) 『台灣土著族音樂』 台北: 百科出版社
- 呂鈺秀 (2003) 『台灣音樂史』 台北: 五南出版社
- 劉茜 (1990) 『台閩少數民族的復音音樂』 中華民俗藝術基金會
- 廖守臣 (1999) 『泰雅族的社会組織』 私立慈濟醫學人文社會學院
- 林道生·鄭英敏 (1995) 『台灣原住民民謠與教材』 台北: 北市教研中心
- 明立國 (1989) 『協和臺灣叢刊 5·台灣原住民族的祭禮』 台原出版社
- 馬騰嶽 (2002) 『泰雅族分裂運動之特殊性與困境』 台灣原住民部落振興文教基金會
- 馬騰嶽 (2002) 『泰雅族民族意識之建構、認同與分裂研討會論文集』 台灣原住民部落振興文教基金會
- 邱若龍 (2004) 『霧社事件』 玉山社
- 沈明仁 (1998) 『崇信祖靈的民族：賽德克人』 台北: 海翁出版社
- 藤井志津枝 (1997) 『日安時期台灣總督府理蕃政策』 文英堂
- 田哲益 (2002) 『台灣原住民音樂與舞蹈』 台北: 武陵出版社
- 王志健 (1995) 『歌謠擷玉』 台北: 文史哲出版社
- 吳明清 (1991) 『教育研究：基本觀念與方法之分析』 台北: 五南出版社
- 吳榮順 (1998) 『南投縣仁愛鄉泰雅族音樂調查及研究』 行政院原住民族事務委員會
- 吳榮順 (1999) 『台灣原住民音樂之美』 台北: 漢光文化出版社
- 許常惠 (1976) 『台灣原住民民謠集(一)、(二)』 台灣省政府民政廳
- 許常惠 (1984) 『多采多姿的民俗音樂』 行政院文化建設委員會
- 許常惠 (1986) 『現階段台灣民謠研究』 台北: 樂韻出版社
- 許常惠 (1993) 『民族音樂學導論』 台北: 樂韻出版社
- 許常惠 (1994) 『泰雅族與賽夏族民歌』 全音樂譜出版社

- 許常惠(1994)『台湾音楽史初稿』全音楽譜出版社
- 許常惠・呂鐘寬・鄭榮興(2002)『台灣傳統音樂之美：原住民音樂、漢族傳統音樂、客家音樂』台中：晨星出版社
- 余錦福(1998)『祖韻新歌－台灣原住民民謠一百首』屏東：原緣文化出版社
- 余錦福(2001)『台湾賽德克口傳歌謠研究』中央研究院民族学研究所
- 曾瑞琳(1994)『賽德克族神話故事』南投縣天主教山地服務社
- 張永利(2000)『賽德克語參考語法』遠流出版社
- 中川浩一・和歌森男編(1992)『霧社事件：台湾原住民的蜂擁群起』武陵出版社

日本語専門書

- 移川子之藏・宮本延人・馬淵東一編(1935)『台湾高砂族系統所属の研究』帝國大学土俗人種学研究室
- 一條慎三郎(1925)『バイワン、プヌン、タイヤル族蕃謡歌曲』台湾教育会
- 大形太郎(1942)『高砂族』育生社弘道閣
- 黒沢隆朝(1973)『台湾高砂族の音楽』雄山閣
- 小島由道・安原信三編(1915)『番族慣習調査報告書第一卷：たいやる族』台湾総督府蕃族調査会
- 佐山融吉(1917)『蕃族調査報告書・砂績族前篇』臨時台湾旧慣調査会
- 佐山融吉(1917)『蕃族調査報告書・砂績族後篇』臨時台湾旧慣調査会
- 佐山融吉・大吉西壽編(1923)『生蕃傳説集』杉田重藏書店
- トウ相揚(2001)著 魚住悦子・下村作次郎 訳『抗日霧社事件をめぐる人々―翻弄された台湾原住民の戦前、戦後』日本機関紙出版センター藤崎濟之助(1990)『台湾の蕃族』南天出版社
- 野林厚志・窪田幸子編(2009)『先住民とはだれか』世界思想社
- 春山明哲(2008)『近代日本と台湾-霧社事件・植民地統治政策の研究』藤原書店
- 松岡格(2012)『台湾原住民社会の地方化―マイノリティの20世紀』研文出版

森丑之助(1917)『台湾蕃族志』総督府臨時台湾旧慣調査会

安平政吉(1940)『刑事政策の新動向』巖松堂

山本春樹・パスヤ・ポイツォヌ・黄智慧・下村作次郎(2005)『台湾原住民族の現在』草風館

論文

陳怡先(1988)「民歌採集運動始末及成果研究」非刊行(修士論文:台湾師範大学音楽研究所)

陳鄭港(1995)「泰雅族音楽文化之流變-以大崙崙群為中心」非刊行(修士論文:国立政治大学民族研究所)

陳鄭港(2000)「台灣原住民音楽文化及其發展」『山海文化月刊』22 山海文化雜誌社

黄耀榮(1988)「蕃地音楽行脚」『理蕃之友』11 台湾総督府警務局理蕃課

廖守臣(1977)「泰雅族東賽德克群的部落遷徙與分布(上)」『中央研究院民族学研究所集刊』44 中央研究院民族学研究所

廖守臣(1977)「泰雅族東賽德克群的部落遷徙與分布(下)」『中央研究院民族学研究所集刊』45 中央研究院民族学研究所

劉克浩(1995)「泰雅族口簧琴研究」非刊行(修士論文:国立師範大学音楽研究所)

劉育玲(2001)「台湾賽德克口傳故事研究」非刊行(修士論文:国立花蓮師範学院民間文学研究所)

林道生(1998)「台灣原住民民謠與音楽教育」『玉神學報』5 玉山神学院

駱維道(2002)「心靈重建:從台湾民族民歌中尋回台湾魂」『道雜誌』7

孫悦(2014)「セデック族の舞踊歌に関する研究」非刊行(修士論文:北九州市立大学社会システム研究科)

吳家君(1998)「台湾原住民文学研究」非刊行(修士論文:中山大学中文研究所)

吳榮順(2000)「傳統音楽的即興-以台湾原住民音楽為例」『芸術評論』11

- 余光宏(1980)「泰雅族東賽德克群的部落組織」『中央研究院民族学研究所集刊』50 中央研究院民族学研究所
- 余錦福(1998)「台灣原住民音樂採集」『原住民教育季刊』9 台東大学原住民教育研究中心
- 伊能嘉矩(1907)「台湾土蕃の歌謡と固有楽器」『東京人類学会雑誌』252 東京人類学会
- 竹中重雄(1933)「台湾蕃族楽器考」『台湾時報』 5, 6, 7
- 竹中重雄(1937)「蕃歌を尋ねて台湾の奥地へ」『台湾時報』206-207, 209-215, 217, 219