

國立台東大學兒童文學研究所
碩士論文

指導教授：杜明城 先生

民歌中的生活歷史
以都歷阿美族人吳之義的民歌為例



研究生：陳式寧 撰

中華民國九十六年八月

國立台東大學兒童文學研究所

碩士論文



民歌中的生活歷史

以都歷阿美族人吳之義的民歌為例

研究生：陳式寧 撰

指導教授：杜明城 先生

中華民國九十六年八月

國立台東大學

學位論文考試委員審定書

系所別：兒童文學研究所

本班 陳式寧 君

所提之論文 民歌中的生活歷史-以都歷阿美族人吳之義的民歌為例

業經本委員會通過合於 碩士學位論文 條件

論文口試委員會：

張子楨

(口試委員會主席)

董恕明

杜明剛

(指導教授)

論文口試日期：96年8月21日

國立台東大學

附註：一式二份經考試委員會簽後，送交系所辦公室及教務處註冊組存查。

博碩士論文授權書

本授權書所授權之論文為本人在 國立臺東大學 兒童文學 系(所)
組 _____ 學年度第 _____ 學期取得 碩 士學位之論文。

論文名稱：民歌中的生活歷史—以都歷阿美族人吳之義的民歌為例

本人具有著作財產權之論文全文資料，授予下列單位：

同意	不同意	單位
<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	國家圖書館
<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	本人畢業學校圖書館

得不限地域、時間與次數以微縮、光碟或其他各種數位化方式重製後散布發行或上載網站，藉由網路傳輸，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

本論文為本人向經濟部智慧財產局申請專利(未申請者本條款請不予理會)的附件之一，申請文號為： _____ ，請將全文資料延後半年再公開。

公開時程

立即公開	一年後公開	二年後公開	三年後公開
<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

上述授權內容均無須訂立讓與及授權契約書。依本授權之發行權為非專屬性發行權利。依本授權所為之收錄、重製、發行及學術研發利用均為無償。上述同意與不同意之欄位若未鈎選，本人同意視同授權。

指導教授姓名：杜明成 (親筆簽名)

研究生簽名：陳式寧 (親筆正楷)

學 號：1593025 (務必填寫)

日 期：中華民國 96 年 8 月 25 日

1. 本授權書 (得自 <http://www.lib.nttu.edu.tw/theses/> 下載) 請以黑筆撰寫並影印裝訂於書名頁之次頁。

2. 依據 91 學年度第一學期一次教務會議決議: 研究生畢業論文「至少需授權學校圖書館數位化，並至遲於三年後上載網路供各界使用及校內瀏覽。」

謝 誌

「學習」對工作已久的我，一直是增進我工作效率與熱情的最大動力來源，我明白在職進修需要有很大的毅力及決心，尤其是就讀暑期班更是如此。除了平日的教學工作，到了暑假還得來到東大當學生，其中的辛苦不足外人道也。曾有科任教授對我們笑說：「你們這一班是『東大最快樂的一班』！」但我卻認為表面上看來快樂的我們，更是一群認真上課的學生。進入研究所求學後，我非常珍惜每一次上課的機會，也珍視與同學間的情誼，看到學有專精的同學，便覺自己所學甚淺，更激發自己努力求進，並期望有朝一日能與之並駕齊驅。而老師與同學們的不吝提拔、指教，也正是我受益匪淺之處。

今日本篇論文得以順利完成，要感謝以下長輩與同儕。首先是 吳之義先生，願意在長達一年的反覆訪談中，不斷地提供各種口述資料，讓我能夠了解過去阿美族人的生活點滴。接著是莊新路先生、莊豐銘先生的協助，他們雖然平日工作繁忙，但總會抽空並耐心指導，不厭其煩地回答我對阿美族文化的各種疑難雜症，最後要感謝的是 杜明城老師協助我研究方向與架構確立、研究方法的探討，使我有如沐春風、受益匪淺之感，並得以在寫作的過程中，逐步學會如何建立系統化的完整架構概念，對往後相關事物的思考著實助益不少，在此謹向各位老師致上最誠摯的謝意。

在論文口試期間，亦承蒙 董恕明教授、張子樟教授對本篇論文鉅細靡遺的審查，提供了不少精闢的建議，使本論文得以更臻完善。論文寫作期間，同窗好友宮嫻、韶儀、晴雯、詠中，更不時給予慰問及關心，使我在偶然感到灰心疲憊時，因得到他們的支持與幫助，而能繼續堅持下去。在此亦一併致上最深的謝意。

最後，特別要感謝兒文所的所有同窗們，在進修的日子裡給我的鼓勵與指教，此間的每一次合作，看到發揮同學們的專長，一同解決彼此在課業上的問題，腦力激盪後的快樂是我最難以忘懷之處。而今日得修完所有的課程及完成本篇論文，這份同儕之情將長存我心，永誌不忘。

陳式寧謹致

民國九十六年八月

民歌中的生活歷史

—以都歷阿美族人吳之義的民歌為例

研究生姓名：陳式寧

國立台東大學 兒童文學研究所

摘要

吳之義（1949~）是生長在台東縣成功鎮都歷社區的阿美族人，自小出生、成長於斯至今，平時以務農、漁撈維生，間以音樂伴奏為副業，其目睹時代與環境的變化，也在個人興趣—音樂伴奏與搜羅、創作—寫下在原鄉的所見所聞。本論文即以其作品中所呈現者做一深度分析。研究範圍方面，先以吳之義日常生活之自然地域、社會人文範疇建構其環境背景，後以 1. 都歷阿美族人的日常生活與文化；2. 都歷阿美族人如何面對「外來文化」與「現代化」的衝擊，在吳之義作品上的呈現；3. 吳之義如何補足「現代化」、「工業化」後阿美族傳統生活文化的「空洞化」；4. 吳之義的音樂創作是否具備「使日常生活奇異化」的特質；5. 吳之義的寫實風格與諷刺性，作為切入吳之義作品的特殊角度。

作品分析中可見吳之義在原鄉生活的觀察與描繪、對時代風潮的敏感度、個人心境與價值觀上的轉變，及都歷阿美族人生活文化變遷的痕跡。其最大特色是融合時代予其的「連鎖反應與改變」，呈現了當時的「生活文化歷史」，也給了吳之義作品「重要的意義」，驗證出文化的變遷與統合實是必然。尤其在特殊題材裡，看見族人努力將生活中的陌生化為熟悉，不斷地在做選擇與統合，直至滿足現實生活所需，價值觀也不斷地重複整合，以因應現代化生活的衝擊，以維持身心平衡等，這些都是其作品顯現的特奇之處，也是吳之義在反映時代與阿美族生活文化上的貢獻。

另外，其作品在當時提供了族人情感宣洩與心態表達的管道，可見其在族人生活進入「現代化」、「工業化」後，重新尋回屬於阿美族人文化精神的原生力量，及面對阿美族傳統文化與心靈生活「空洞化」所做的努力。在此，亦可顯見他是阿美族生活文化所培植出來的生活藝術家。

關鍵字：民歌、阿美族、都歷、生活文化、生活歷史

Life History in Folk Songs,
Via folk songs by Wu Ze-i of Tulik village of Amis tribe

Chen Shih-Ning

Abstract

The purpose of this research is to obtain the life history represented in the form of folk songs via the exploration of the creations of an Amis song-writer, Wu Ze-i. Wu is an Amis indigene who has spent his whole life in his hometown, Tulik village, Taidong County. Apart from doing farming and fishing as his way of life-surviving, Wu does music accompaniment as a sideline occasionally, and his creation has thus grown. Wu's inspiration has always been what he has observed close by, especially the changing of time and circumstances that he witnessed.

The research first gives a description of the natural region, social and cultural circumstances that have constructed the song-writer's background. This introduction prepares for the further detailed analysis of Wu's works and how Amis life history has merged within, analyzed from 5 different aspects as follows: 1. Daily life of Amis indigenes in Tulik. 2. How Wu has displayed in his works the way his tribe people confronted impacts of "the exterior culture" and "the modernization". 3. How Wu's works have recruited the "deterioration" of the traditional Amis life culture resulted from "the modernization" and "the industrialization." 4. Whether Wu's works acquire the quality of "making usual daily life exceptional." 5. The descriptive style and the sarcastic tone adopted in Wu's creation.

Through profound discussion, it can be seen that in his works, Wu shows his observation his keen sense of social tendency, the transit of his states of mind and the transit of his values. Above all those mentioned, Wu gives us a trace how the life culture of Tulik Amis indigenes has changed. The trace, which consists the "the chain-reaction and the changes" taking place in his time, is the most significant feature of Wu's creation; the fruit of his creation has meanwhile proved that the transit and integration of culture is inevitable. All the features of Wu's creation can be recognized in some particular themes, From the overview Wu provides in his works, the vivid images of people constantly trying to accommodate to the unfamiliar exterior impacts could be easily revealed— Wu's tribe people have gone through the process of making choices, adjusting values and adapting to the impacts along came with modernization so as to fulfill their material lives and to maintain the basic balance, physical and mental. The unique virtue of Wu's works, to sum up, is contributed by his illustrative reflection of time and of Amis life culture.

On the other side, Wu Ze-i's works have provided an option of releasing feelings and expressing thoughts for his contemporary tribe people. Added to his contribution as a song-writer, what Wu has persistently pursued while confronted by modernization and

industrialization is to revive the deleting traditional Amis culture, to refresh the exhausting minds of his tribe people, and to recover the original spiritual strength inhered in the traditional Amis culture. To conclude, Wu Ze-i is a life artist nurtured by the Amis culture itself.

Key words: folk song , the Amis tribe , Tulik , life culture , life history



目次

第壹章 緒論	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 相關研究探討.....	4
第三節 研究範圍.....	9
第四節 研究方法與限制.....	15
第五節 結語.....	17
第貳章 都歷阿美族人生活環境與吳之義生平背景	18
第一節 外在大環境—都歷的自然與人文環境.....	18
第二節 內在環境.....	31
第三節 吳之義生平與生活自述.....	37
第四節 結語.....	56
第參章 吳之義的作品與分析	59
第一節 原鄉類歌曲分析.....	60
第二節 異鄉生活類歌曲.....	80
第三節 戀情類歌曲.....	88
第四節 結語.....	110
第肆章 由作品看都歷阿美族人日常生活	114
第一節 歌曲背景所顯現的阿美族日常生活特色.....	114
第二節 特殊題材所反映的阿美族人生活觀點.....	128
第三節 傳統與現代的拼貼與並置.....	136
第四節 結語.....	144
第伍章 總結	146
第一節 吳之義的貢獻—反映時代與生活文化.....	146
第二節 都歷阿美族人的生活歷史.....	147
第三節 阿美族生活文化所培植出來的藝術家.....	148
第四節 心得與建議.....	149
參考書目	151

圖 次

圖 2-1 傳統馬克斯主義理論.....	18
----------------------	----

附 錄

附錄 一	台灣地質分布圖	155
附錄 二	成功鎮位置圖	156
附錄 三	成功鎮等高線地形圖	157
附錄 四	成功鎮海岸性質分布圖	158
附錄 五	成功鎮河流分布圖	159
附錄 六	成功鎮海階分布圖	160
附錄 七	台東州清丈圖冊 成功地區的土地紀錄.....	161
附錄 八	日治後的現代化水利設施	162
附錄 九	都歷阿美族人自古以來的遷徙情況、與他族文化或外來國家勢力的互動情形.....	163
附錄 十	阿美族的歷史記憶與異族觀	188
附錄 十一	都歷部落歷代人物紀	192
附錄 十二	都歷部落日治、國民政府初治時代之特殊人物紀	193
附錄 十三	都歷部落各年齡階級組織名稱及由來	193
附錄 十四	信義里任職地方首長暨各級民意代表名人錄	195
附錄 十五	信義里歷任里長名錄	196
附錄 十六	阿美族經濟生活的分期及特徵	197
附錄 十七	吳之義專輯已發行之歌曲量與歌曲重複度	199
附錄 十八	吳之義專輯裡的傳統生活舞曲	200
附錄 十九	親屬組織、婚姻制度及相關生命儀禮	202
附錄 二十	阿美族的禁忌 PAYSIN 與社會文化秩序.....	206

第壹章 緒論

第一節 研究動機

筆者自小與家人舉遷西部後，對於台東家鄉一切猶如牽繩欲斷的風箏，放長假回台東，也只是蜻蜓點水地沾染阿美族式生活，便又迅速地回到主流社會的忙碌裡，我的母文化生活因此中斷、稀釋了將近二十年。當家鄉一切隨著現代化的腳步迅速變遷後，想要體驗阿美族傳統生活，就只能透過父母輩、祖父母輩的口裡敘說，以及從紀錄文獻上探尋，以想像悠遊其中。

言及此，昔往的阿美族人生活方式有何特殊，會令筆者如此悸動？

在長輩嘴裡的傳統阿美族人生活中，最顯眼處便是歌唱，而阿美族人的歌唱是信手拈來，歌詞隨今日生活大小事的出現而詠，歌曲的重複不必過於拘執，因為那只是發抒心情的工具，猶如中國的韻文宋詞、元曲有其固定的詞牌、曲牌，其旋律固定、歌詞內容隨創作者而定的特質，在阿美族的生活歌謠裡亦如是。雖然它的生命極為短暫，只存在於當下，如此「今朝有歌今朝唱」的阿美族人生活習慣，卻是那沒有文字的、濡沫以對的年代裡，讓大家可豐富彼此精神生活的方式。

而筆者會將阿美族的傳統歌謠視為歷史的、文學的、文化的、日常生活的紀錄，主要是因為過去的阿美族沒有文字，在傳統與經驗的傳承上，都需要靠口傳始能延續，所以能夠口傳普及於族人間的神話、故事、史詩、歌謠、兒歌等等，筆者認為都代表著能呈現阿美族文化風貌的面向之一。同樣的，在一般人眼中視之為無物的「靡靡之音」，能夠深受族人的喜愛，甚至傳唱至各處，就不能忽略它的重要性。因為今日所謂的靡靡之音，如同那些不斷傳唱、延續至今的昔日之音，經過時間的淘汰、篩選後，明日將成為歷史，不僅承載著人們種種心情、感受，也成了人們日後深刻不朽的記憶。

由此便可以想像古時沒有文字的阿美族人傳統的唱歌模式，是藉由前人的旋律，加上個人化的隨機歌詞創作，完成其當下能夠表達心情的歌曲，這對筆者而言，是打破一般人類學、社會學學者制式紀錄下的刻版印象，也是體會先人生活方式、情感經驗的特殊契機。但是這種「今朝有歌今朝唱」的方式，卻也說明了原創作者下次再唱時，歌詞的意義可能已經改變，更不會留下任何紀錄，阿美族生活文化藝術的多變與美妙有如曇花一現。

如首段言，很多原住民的母文化生活多因在前往大都會就學、工作後中斷、被稀釋，因此母文化與我一輩人之間產生了莫大的距離，也致使我一輩人長久以來苦於邊緣化的無奈情緒，對於自己的母文化，卻一直有一股懷舊情感牽連著，無法割捨。在這種情形下，我輩原住民多是不近母語的母文化邊緣人，就算想要深入其中，也是不得其門而入。母語的淡化是我這一代的可悲之處，因為現代化促成傳統阿美族人的生活方式轉變太快，母文化來不及在我一輩身上留下太多文化印記。而筆者因一次因緣際會，得知吳之義這一位阿美族流行音樂歌手歌藝精湛，且出過音樂專輯數張，專輯流行時間迄今未止。不得其門而入的筆者，面對探究母文化生活的難題，才有了轉機。

之前，筆者所知的吳之義，平時除了做農、捕魚以外，最大的樂趣就是和朋友聊天、歌唱。如此看來，這樣的人其實與其同輩的阿美族人沒什麼不同，但他有何過人不凡之處，引起筆者注意呢？透過一些朋友的輾轉言說，筆者始知這個做過爆米香的小吃生意，也去過遠洋，當過打魚郎的吳之義，喜歡搜羅阿美族歌謠，並將其生活寫照放入音樂創作裡，也喜與同好的分享。故基於其從生活中的出發，這一點著實吸引筆者，並激起我莫大的好奇心，透過他的視野及書寫下，筆者父母輩、祖父母輩的時代，究竟會呈現出何種阿美族人的生活風貌？

初步訪談後，筆者發現吳之義雖然只有小學畢業，家境貧寒無以提供繼續升學，但在自學樂器中，他找到了安定心靈、抒發心情的方法。而立之年後，他依然不改為創作而細心留意生活中的一切之習，並以此作為創作的基壤，並且持續

創作中。由昔至今，愛好音樂、與友分享的淳樸性情，更是令人敬愛.....最最重要的是，他在無形中寫出了他年輕時候，台灣東海岸地區阿美族人的日常生活風貌與個人觀點，我的好奇心再度激起，更令我想回到那純樸年代，同享阿美族生活文化中豐富的精神食糧。

而吳之義的成長階段正是台灣經濟醞釀起飛前的貧苦時代，當時的他把握了可能一閃而過的學習機會，學會了胡琴、揚琴、吉他及電子琴。在其一邊工作、一邊練習的過程中，所呈現的年輕人圖像，其實是一個具有勵志意義的精神圖騰。另外，筆者也發現，對於沒有文字的台灣原住民，生活中的歌一直是記錄族群歷史的方式之一，尤其是生活史的部分。如果能透過吳之義作品的探究，或許阿美族的下一代就不會侷限在是歷史文獻上的僵硬說明，而能在個人化情感、觀點的作品中，看見更完整的阿美族人日常生活圖貌。如此一個保留平實、深入眼光，並以實際紀錄呈現了阿美族人生活文化的吳之義，其音樂創作便不再是「今朝有歌今朝唱」，也不只是拿來娛樂的玩意，而是一份更具有人情味的歷史見證。

人的一生，往往在很多關鍵時刻都具備其走向轉變的決定性，而今日的風貌、內涵，其實就是昔日轉變的累積，文化也是如此，故筆者藉由吳之義的歌與生活為切入點，欲試圖釐清、重塑西元 1949 至 2005 年代間東部海岸阿美族人的日常生活。一方面，是基於筆者的懷舊情感；二方面，是基於吳之義的成長歷程及音樂創作裡，對於其時代變化之探究，有其獨到之處，或可謂藝術家的精細眼光；三方面，在創作方式上，他兼具著阿美族傳統歌唱習慣，又吸收其時下流行的日語歌遺風、台語流行歌、國語流行歌，呈現出的作品風格與內涵，實可謂其時下阿美族人生活歷程與心境的縮影。

而吳之義音樂搜羅與創作中顯現的阿美族人生活觀，會是何種風貌？筆者亦期待由接續的田野調查、質性分析中一一釐清，也希望在重塑的過程中，能夠體驗到老一輩年輕時代的風華，對處在阿美族文化邊緣的人，此對吳之義的音樂創作、蒐錄之內容探究，更成我們進入阿美族文化圈的門路。

第二節 相關研究探討

一、 林道生 (論文)

台灣阿美族民謠近百年的流變－馬關條約至今(1895－1995)以十首

阿美族民謠為例

其首先將之分為日本統治之「初、中、末期」，與國民政府期之「光復初期、金馬砲戰期、台海平靜期、遠洋捕魚期、都市工作期、創業艱苦期」。

日本統治台灣原住民族群有其階段性與區域性政策。林發現初期(1895-1920)日人與阿美族人的相處，以懷柔政策為主，除花蓮市近郊之「七腳川社番的討伐」較為激烈外，日人多未與阿美族人有嚴厲懲戒性的上對下互動，甚至日人曾在阿美族部落建立移民村，直接與阿美族人共同生活在一起，彼此的日常生活與文化傳統習慣，此時也有互動與影響。另外亦發現，初期時移民村的日人愛唱阿美族民謠，且大多直接翻譯原有詞意而唱，對於阿美族的虛詞則以填新詞與虛詞的混合來歌唱。中期(1920-1940)後，因應國際情勢，日人積極開發台灣成為日本經濟的寶庫，而對台灣原住民族群地區施以現代化的建設，其造成的種種日常生活影響也反映在歌謠的內容上，尤其在阿美族人傳唱的歌詞裡開始出現外來的新時代產物名詞，如：「ka-so-ling 火車」即從英語「gasoline」轉化而來。末期(1940-1945)，因應國際情勢與1937年的中日戰爭爆發，日人更以皇民化運動積極統治，並視台灣為其國土，而非殖民地，所以在阿美族人傳唱的民謠裡出現了日化後的阿美族人名，以及因當時戰事發展而送族人子弟遠去南洋長征之史實，歌詞裡反映的部落日常生活不再是和平與歡樂，而多代之以哀戚、無望感。

到了國民政府統治階段，光復初期(1945)台灣各地糧食短缺，阿美族人卻因此因禍得福，回復到未有現代化產物介入的初民時代，日出而作、日落而息，一切迅歸平靜、安祥。好景不常，後又因台海兩岸國、共兩黨的意識形態爭執，

阿美族人進入遠較日治期族人被徵召、長征南洋歷程更為激烈的金馬砲戰期（1950），戰爭的民謠亦應景而生，連「光榮入伍」的紅色綵帶亦填入歌謠裡，成為時代劇烈變遷的見證；台海平靜期（1960），一切又迅歸平靜，民謠內容又轉為呈現樸實的日常生活境況，旋律亦轉輕快、活潑；政治、經濟漸趨穩定的台灣，阿美族部落也進入遠洋捕魚期（1970）、都市工作期（1980）、創業艱苦期（1990），歌謠亦反映出當時阿美族人為求生活水準提升，而大量出外工作的時代趨勢，其中的酸甜苦辣、喜怒哀樂，猶能顯現當時阿美族人的日常生活情況與心情。

結論裡，林道生歸納出阿美族民謠旋律上雖夾雜時代流行元素，但基本仍保有阿美族的風格，而在歌詞內容上亦忠實地呈現出時代劇烈變遷的景況。從此一探究上，筆者認為林之論文實將百年來阿美族民謠的流變做一歷史性的詮釋。一如林道生所言：「文化因社會的生存秩序從一種型態轉變成另一種型態，而引起變遷。文化的變遷是永續的，不論任何族群、任何時間都永遠存在著。這種變異或來自社會內部的演化，或因接觸外來文化的傳播而引起。因為人類的社會常因政治體制、內政制度、疆域形勢、知識信仰、教育、法律、物質器具、生活消費等方面或快或慢地在變化而引起文化的變遷。」（玉神學報第四期：156）其探究百年來阿美族流行民謠之演變呈現出的意義可見重大，不僅忠實地呈現時代變遷，亦說明當時日常生活境況與傳統文化轉變的社會環境因素。

因林道生的啟發，筆者將學習他的切入點，從生活大環境中的變遷方向，探究吳之義作品。試圖在其個人日常生活與傳統文化、大社會環境變遷的三角關係裡，分析其成長至今的時代過程，呈現出都歷人日常生活的演變樣貌，有何特殊意義；而此演變，又帶給吳之義等都歷阿美族人何種影響。從此方向來看，筆者亦認為似乎可從中找出吳作品在當代都歷阿美族人傳統文化中的地位，並肯定他在都歷阿美族文化中作為歷史見證的重要性，此皆有待筆者之探究與闡述中確定。

二、周明傑（論文） 蔡美雲歌曲呈現出的社會意涵

屏東縣潮東國小的教師周明傑，探究台灣原住民族群之排灣族歌者—蔡美雲—錄製唱片的發展史，據其訪談探究，其認為蔡美雲的歌曲對於排灣族生活圈造成一定程度的影響。周認為蔡之歌曲表達了他自己、部落及週遭族人的際遇，也可看出那時代部落年輕人的戀愛方式、交友態度及部落的家庭關係、生活狀態，字字句句都生動描繪出當時的社會現狀，故能在短時間之內，受到族人喜愛，進入並影響部落人、事、物，甚至也受到平地族群的喜愛。周也認為對中生代的排灣族人來說，蔡美雲自彈自唱式的音樂風格，曾經陪伴他們度過物資環境艱苦、被冷落、被歧視的年代，故其具有無可取代的重要地位。

其論文主要有兩個構思方向，第一是音樂方面，包含唱片的搜集、出版媒體的探究、歌詞的翻譯、曲調的觀察研究、還有對於其生長地區內文村的今昔音樂對照等等；第二個方向是以音樂和社會相關問題為探討內容，其中包含了對蔡美雲所處環境的觀察、唱片公司負責人的訪談、當時聽眾的看法、親人的評價，最後是從社會學的角度探討其音樂所引發的社會效應。另外，其也認為蔡美雲唱片的發行與唱片公司的生產機制、整體行銷息息相關，故試著從唱片公司一連串的行銷手法當中，分析他們對蔡美雲形象的塑造，並且觀察歌者在整個行銷過程中所處的地位及處境，由此客觀評論當時一個原住民歌者作為「歌星」的優劣得失。

其研究步驟分兩個層次，第一層次是蒐集與訪談，蒐集的部份是有聲資料、原住民歌者相關資料、所有與其主題相關的音樂與社會領域資料的蒐集；訪談則是蔡美雲本人、部落村民、排灣族境內族人的抽樣訪談等等。第二層次是音樂與社會相互影響的結果比較分析，如錄音帶的市場反應、聽眾與老闆對歌者的評價、歌曲影響社會的深廣度、歌曲影響社會現象的利弊得失，以及對歌曲的深層意涵的解析，藉由符號及音樂語意學的深入分析，幫助讀者了解為何在那個當下與環境裡會有「蔡美雲熱」的現象及原因。

其論文架構是以蔡美雲歌謠的社會與人文背景、錄音帶的出版與外在形塑、歌曲結構及特性分析、歌詞的研究、歌謠透露出的社會議題、歌曲的深層意義等依次描述與分析。

周明傑此篇論文的結構與方式，初始給予筆者在探究吳之義作品的研究模式上，具有高度的啟發性。然而細究其論文，筆者卻又發現其深度之不足以呈現蔡美雲在排灣族地區的重大影響性，其最主要的原因是周明傑在日常生活與傳統文化、大社會環境變遷的三角關係上，並未做一深入的探討，而是僅就蔡美雲的專輯作品去對當時的社會現象做一可能性的揣測，以反證蔡美雲的作品對當時排灣族人的生活影響深遠。而筆者認為蔡美雲能發揮其高度影響性，其所處的日常生活與內在環境、傳統文化精神、大社會環境的變遷等交相影響，是其創作的豐富文化母壤，所以她才寫得出這種有感而發的作品以感動族人，其作品也才因此具有部落歷史性的意義。這是周明傑的論文中未深入探討與補充者。故筆者將藉周之論文著作有啟發性部分，如構思方向，包含唱片的搜集、出版媒體的探究、歌詞的翻譯、曲調的觀察研究、還有對於其生長地區內文村的今昔音樂對照等等，作為充實筆者論文基礎的出發點參考。而對「歌者與當代傳統文化、日常生活重大影響、大社會環境變遷」的交互影響與緣起、產出的關係，筆者則將再闡疆野深入探討之。

三、少多宜·篩代（著作）Ina 的童年—從生活故事創作的兒童歌謠

少多宜·篩代（漢名曾世賢，今已正名）如今被視為都歷阿美族中生代中期重要的一員。其在 1999 年創立了「杳瓦」樂團，團名的由來是取自古時阿美族男子結婚前，以木琴等工具，通告村人將有喜事舉辦，通報的歷程便叫做杳瓦

（kaken）。由此可見其以傳統文化為出發的用心。其創團的目標是挖掘阿美族的生活文化傳統並嘗試創作，並成為族人與外人了解阿美族傳統生活文化的銜接點，使未來的阿美族新生代亦能以此為基，創造未來阿美族文化的新風貌。所以其訪

談阿美族老人的過程中，特別珍惜他們曾經擁有的美好的、模糊的往日記憶。其深刻感受到，如不是老人在上一代傳授生活技藝文化的過程中努力，如果不是老人傳唱這些古老的歌謠，今天的阿美族人就失去傳統文化的印記與精神寄託。

而其最引筆者注意的是，他運用 1910 至 1930 年代出生的阿美族人童年時期的部落生活印象為其創作元素，創作了兒童歌謠—Ina 的童年，也呈現了那個時代的生活歷史。尤其他的作品中有些敘述性的故事歌曲，如：起床囉、蝌蚪、我升一年級、換醃肉、阿公的風箏、愛唱歌的鄰居—蟋蟀、害羞的我、番石榴、壞日本人、檳榔葉鞘、漢人過新年、走訪部落、阿美頌等，具備現實生活、族人情感、政治、社會事件、族人期待等各方面的日常生活特性，也顯見他的創作特色是對傳統生活的重視與現代音樂元素的融合。即如林道生所言：「阿美族民謠在旋律上，雖夾雜時代流行元素，但基本上仍保有阿美族的風格，而在歌詞內容上，卻忠實地呈現出時代劇烈變遷的景況。」

在其探訪耆老的過程中，深切體會到生活記憶的歌對阿美族來講是非常重要的，並認為阿美族的歷史便是生活的歌，當歌不斷地傳唱，阿美族歷史才能延續。因為歌裡充滿即興表達，心情、感情都在裡面，所以阿美族雖沒有文字，但歌就是語音的歷史紀錄，藉由族人的傳唱，代代相傳，也層層衍生出對阿美族傳統的文化記憶，更成為文化發展的契機。

自透過少多宜·篩代的創作啟發後，筆者深覺融合著阿美族文化傳統與當代時風的吳之義，其作法如同少多宜·篩代，且早於少多宜·篩代二十年，更有其階段代表性。尤其吳之義長期住在原鄉、鮮少離開，除其日常生活方式及展現自我的本土、在地特色相當濃厚外，他亦不自覺地將傳統歌謠與當下生活作為其主要內容，即其在原鄉的生活長度與創作時的潛意識書寫，突顯其作品呈現阿美族人原鄉生活與情感的寫實性。故當其「靡靡之音」鏗鏘有調地在鄉人口中傳唱時，也呼之欲出地呈現他在展現阿美族人日常生活文化的重要性。

小結

綜合上述三者，林道生台灣阿美族民謠近百年的流變－馬關條約至今（1895－1995）以十首阿美族民謠為例一文，給予筆者宏觀的視野與切入點，得以檢視吳之義的個人創作在都歷阿美族人的文化中，有何劃時代的重大意義；周明傑的論文蔡美雲歌曲呈現出的社會意涵一文也給予筆者逆向思考的機會，讓筆者可以就吳之義所處的日常生活與內在環境、傳統文化精神、大社會環境，由其種種變遷、影響所產出的創作內容，來探討吳之義作品的歷史意義、現代美學意義、日常生活的共同創造性、生活藝術特質等等。而都歷阿美族人少多宜·篩代的著作 Ina 的童年裡所堅持的傳統精神與意義，更給予筆者在探討傳統的定義上，與「日常生活」有了更重要的串聯，兒歌既起自於日常生活，「靡靡之音」又何嘗不是呢？看似土氣十足的吳之義作品，實則顯現出都歷阿美族人在地的原創俗民色彩，這也是他的作品難能可貴之處。

第三節 研究範圍

一、日常生活之自然地域

筆者本次的研究，自然地域部份乃以吳之義生長的地方－台東縣成功鎮信義里中的都歷社區－為主要範圍，及其原鄉工作場域（成功鎮）為次要範圍。

形塑其自然地理的特色，探討文獻主要是以國立台東師範學院副教授李玉芬博士主撰的成功鎮誌地理篇，以勾勒出這塊土地的環境背景，包括地形與地質特徵、水文及氣候條件、人口及交通發展、及天然災害等。目的是希望在此了解都歷阿美族人在自然環境影響下，如何因應自然、形成其特有生活方式，以獲得生存最大利益。另外，都歷阿美族長輩如此相傳，古早有一群阿美族人因聽聞都歷海岸礁岩地區盛產一種海生貝類，所以嗜食海鮮的阿美族人，就帶著族人舉家遷徙至都歷，從此定居下來，因而發展出因應當地自然環境的生活方式，及屬於都

歷阿美族人特有的文化習慣與語文俗諺。由此可見，自然環境的探究實有其必要性。

二、日常生活之社會人文範疇

筆者在此分為三個層面：一是台灣整體大環境裡社會人文風貌的呈現與轉變關鍵；二是都歷阿美族耆老口述當地傳統文化的風貌呈現與轉變關鍵；三是吳之義口述其成長背景所呈現的都歷生活文化風貌。

本論文以受訪者—吳之義—為中心，此三層次間的互動與影響實乃環環相扣，一因近四百年來台灣政權的多次轉換，其政策的方向及遷移人口的多寡，對台灣本島上的原住民生存環境與文化皆有重大影響，故必須探討其相關政策與影響；二因在外在大環境因素影響下，其生長環境的人文風貌變化、群體價值觀與意識形態的演變等等，都足以影響吳之義的觀點與視野，故需探討其族傳統文化的風貌呈現與轉變關鍵；三因藉由吳之義口述其成長背景，可與上述二者的人文環境與風貌作三角對照，突顯出吳之義自述之真實性、客觀性與其個人觀點，對於本論文後續吳之義作品研究，更可提出歷史性背景的對照，突顯出其作品的歷史意義與價值，從而確立吳之義作品在當今都歷阿美族傳統文化中的特殊地位。

呈現都歷外在社會人文的大環境，筆者的探討文獻主要是以國立中興大學歷史系副教授孟祥瀚博士主撰的成功鎮誌歷史篇、中央研究院民族所副研究員黃宣衛博士主撰的成功鎮誌阿美族篇等，概括出都歷阿美族人生活的外在大環境。接著，筆者進一步訪問都歷阿美族耆老廖錦章、林學明先生，由其口述都歷自然與人文的內在環境，試圖呈現出在大環境的變化中，都歷阿美族人是如何與外界互動，阿美族的傳統生活文化與現代化生活又交揉出何種新風貌為筆者呈現要點。筆者以為環境的變化適足以影響一個人對外在一切的觀點，當形塑出都歷內、外在社會人文的大環境時，也就不難理解吳之義作品中的背景圖象與群體心態，且不管他的作品是出於理性思考或感性表達，都可視為一時代的側寫角度，且了解

其影響吳之義的層面。而吳之義口述的呈現，筆者主要目的是藉由其個人觀點，形繪出他所見、所感的外在社會環境與內部傳統文化的衝突與融合等等，藉而凸顯出其作品可能的創作動機與背景，並與上述二大背景作一客觀性對照。

三、切入吳之義作品的特殊角度

(一) 都歷阿美族人的日常生活與文化

要了解吳之義的創作意義及特殊處，在社會人文背景上，筆者認為須從各方面來探討阿美族人的日常生活為何。勾勒阿美族人的日常生活面貌，就成了本研究必須探討的根基。Ben Highmore 曾提及：「『日常生活』的意涵有其矛盾性。一方面日常生活（中性地）指出生活中，我們一再重複的行為，以及我們久住的空間。而它所指出的特色，均確實地編織了我們每一天的生活，它是最接近我們的意象，也是世上最直接與我們相遇的景致。但是這些無數且可指涉的意義，卻漸漸產生了其他如影隨形的意涵。¹」即如社會學理論中採取微觀視角的學派，如俗民方法論、符號互動論等也都認為，日常生活是由個人在生活中看似平凡、瑣碎、無聊的點點滴滴，以動態、進行中、權宜的態度所互動出來。而日常生活特別處其實就在於它沒有特別處。精確地來說，日常生活總是被忽略，不顯眼也不突出。所以少有人重視當下日常生活中的一切，例如「靡靡之音」的存在，由此又如何能發現它所投射出的時代風貌與意義。

另從人類「文化」的本義來看，「文化」實是一群日日復一日的日常生活，形成了「生活模式」之後，所累積而成的結果與風貌。因此，即使日常生活看似枯燥乏味，筆者仍認為要深入了解吳之義的創作，就必須探究此根本，才能從阿美族人的文化深層意涵及日常生活風貌切入，深刻感受其創作中的生命體驗與美好。所以筆者必須從中挖掘出其「日常生活」特性，才能進一步探討吳之義作品之意涵，並定位出其作品在當代都歷地區阿美族人文化中的地位到底為何。

¹ Ben Highmore: *Everyday Life And Culture Theory* 《日常生活與文化理論》，周群英譯，韋伯文化國際出版有限公司，2005.3，頁2。

(二)「外來文化」與「現代化」的衝擊

當一切由陌生變成熟悉、不習慣的變成習慣、衝突的融合成新生的，以及適應不同的生活等，日常生活記錄了這些過程的成功與失敗，也見證了大多數革命性的創新，究竟是如何融入平凡的生活樣貌生活之中的。當代阿美族人的日常生活，無可避免地一定會有「外來文化」與「現代化」所帶來的衝擊與影響。如果「日常生活」是我們最熟悉、最能夠認得的事物，那麼當我們的世界被一種外來的「陌生」—如面對不同統治勢力的進入、經濟生活的轉變等—所干擾與破壞時，將會發生什麼事？如果對於此「新穎的震撼」動搖了日常生活的核心—如外來政權政策對阿美族文化的影響，則我們對日常生活的熟悉感與認知感，又將會如何？吳之義的出生與成長年代（1949 至今）正是二次大戰結束後，台灣衰落又興起的時代。而一個曾經自給自足、封閉的阿美族文化地區，已經歷了日治時期的霸權統治，進入了現代化的生活，再進入另一個新政權—中華民國國民政府—的統治後，在文化上被迫因應主流社會各方面的開放與交流，這是否已完全改變都歷地區阿美族人的生活文化風貌？或動搖了其文化核心精神？其是否產生了另一種文化應對機制？這在吳之義的創作中呈現出何種相應觀點與風貌？都是筆者亟欲探討的部份。

(三) 吳之義如何補足「現代化」、「工業化」後阿美族傳統文化的「空洞化」

自西風東漸之後，對都歷阿美族人日常生活的改變與影響都是急劇的，故從現代化歷程中的工業化來看，如果西方的「現代化」，可以看成是由嶄新的時間經驗所生產的事物，那麼這些大部分的經驗便與「工業化」的工作生活，及有系統的操作程序有關。這樣標準化的作息，強化了日常生活的例行性與組織化。另外，不論是哪種形式的連續生產，都遵循著現代工業資本主義的邏輯，該邏輯就是「產出極大化」，並且藉由「一種連續的生產過程」來達到極大化產出的目的，其特徵是「冷酷的紀律性，即工人必須跟上機械系統的節奏。」就像工作將「所有（創意性）的內容」給「空洞化」了一樣。所以從日常生活的角度來看，「工業化」也

不限於工廠的生產活動，還包括發生在生活所有面向的事物，使得藏匿在效率與便利等偽裝之下的工業與管理技術，得以進入到「家庭」之中，也就是進入我們的日常生活之中。

如上所述，筆者則試圖分析吳之義成長過程中，其進入工業化時代的日常生活內容，及其創作中呈現的生活面向，並思考進入「現代化」、「工業化」生活後的阿美族人，在其生活上的轉變情況如何，或可得出吳之義的創作裡，透視、描述族人生活的特殊性及可貴之處。因此，吳之義音樂創作是否具備為當代阿美族人補足母文化空洞化的功能，也是一個值得探討的層面，更是筆者嘗試定位吳之義作品在都歷阿美族文化中地位的基準條件。

（四）吳之義的音樂創作是否具備「使日常生活奇異化」的特質

何謂奇異化？此指產生驚奇的能力，以及引起驚奇的方法的各種變換，這在許多的藝術形式中，都有這種共通的使用方式。例如：俄國形式主義美學家什克洛夫斯基提出相對於「自動化」的「反常化」一詞，也就是奇異化的概念。他認為：「反常化正是一種重新喚起人們對周圍世界的興趣，不斷更新人對世界感受的方法。要求人們擺脫感受上的慣常化，突破人的實用目的，以驚奇的眼光和詩意的感覺去看待事物。²」如上所言，藝術創作者以其特殊眼光進行創作的成品出現時，除可顯現的是奇特與神祕的事物，但也證明其實這些都在日常生活中上演，即「生活中的平凡事」亦充滿了奇特的事端。同樣地，有關非日常的、例外的生活部份，也須在日常生活的核心中才能找到。

從這一點來看，吳之義的音樂之所以能在阿美族人的日常生活中佔有一席之地與影響力，其在創作時是否具備上述所言之「使日常生活奇異化」的本領，其中必有值得探討之處。

（五）吳之義作品中的寫實風格與諷刺性

筆者在中央研究院民族所副研究員黃宣衛博士主撰的成功鎮誌阿美族篇裡，

² Ben Highmore，前引書，頁 18-19。

蒐錄成功地區阿美族口傳文學選集，其中有「阿美族從何而來」、「沉沒的阿美族文字」、「將天盤撐高的鳥王」、「肩挑雙擔的人」、「鄔慕斯的哀歌」、「麻荖漏事件」等口傳故事³。其中涵括著神話、現實生活、族人情感、政治等各方面。同樣地，在都歷阿美族人少多宜·篩代的著作 Ina 的童年裡，筆者也發現一些敘述性的故事歌曲，具有同樣的生活元素。由此呼應中，筆者以為原始社會的族群記錄日常生活的方式與技巧，多以寫實性的描述與以其有限思維的合理化方式去呈現，其寫實性多勝於虛構性，所以自古阿美族的神話、傳說、口傳文學、生活歌謠足以作為其文化、歷史、文學、意識形態與思考模式等等的源頭，其重要性由此可見。另外，在林信來《台灣阿美族民謠謠辭研究》一書中，搜羅各地阿美族人的傳統歌謠，其分類中除敘述性歌曲具有上述同等性質，諷刺性的戲謔歌曲也不在少數。

從上述中可兼阿美族的藝術傳統實兼具著寫實風格與諷刺性，而筆者在吳之義作品的初探中，不僅發現寫實風格，也發現有不少的諷刺性成分存在。由此來看吳之義的創作與蒐錄，是否也沿襲此傳統脈絡，呈現都歷阿美族人真實的日常生活也就更具客觀性與可信度。另外，其作品是否能呈現出其對都歷當代日常生活及阿美族文化變化的種種觀感與評判，更值得吾人一窺其中奧妙。

由上述中，筆者明列出本研究主要的方向與範圍：

一、日常生活之自然地域

二、日常生活之社會人文範疇

三、切入吳之義作品的特殊角度

(一) 都歷阿美族人的日常生活與文化；

(二) 都歷阿美族人如何面對「外來文化」與「現代化」的衝擊，在吳作品上的呈現；

(三) 吳之義如何補足「現代化」、「工業化」後阿美族傳統文化的「空洞化」；

(四) 吳之義的音樂創作是否具備「使日常生活奇異化」的特質；

³ 《成功鎮誌阿美族篇》，2002，頁 240-272。

(五) 吳之義的寫實風格與諷刺性。

筆者希望藉此環境、社會、個人的探究，呈現出吳之義所看到的阿美族人日常生活全貌，即從其歌曲背景的探究上，對照、顯現當時阿美族人的日常生活環境；在其歌曲中的特殊題材上，能夠找出反映阿美族日常生活經驗的詮釋；亦能在其創作之文學特質，呈現阿美族人美感經驗與想像，並試著在其內容意境反映出都歷阿美族人生活觀點，找到吳作品中的阿美族文化精神特質等等。

從另一角度來看，吳作品也是都歷「阿美族文化」的縮影，筆者期待由吳作品來看都歷阿美族人的生活藝術，嘗試尋出都歷阿美族人在日常生活的共同創造性，為何能使阿美族人的生命有其重心目標，並得以不斷延續；在日常生活的種種美感經驗中，又如何累積及經營日常生活，以作為當代特有的文化形成要素。這些是否能夠在吳之義作品中尋得，筆者期待著。

研究中，筆者對吳的貢獻，始終有著反映時代與生活文化的定位預感，期望能在筆者不斷的探究中，漸漸顯現出他的風華，並不負眾人對筆者探究的期望。

第四節 研究方法與限制

本論文主要有下列構思方向，首先是吳之義音樂作品的蒐錄方面，包含唱片的搜集、歌詞的翻譯、歌曲背景的探究、還有對於其生長地都歷社區今昔民歌的對照等等；第二個方向是以歌曲內容和日常生活、文化的呼應關連性為探討內容，其中包含了對吳之義所處自然與人文環境的觀察、族中耆老的訪談、老中青三代聽眾的看法、親人的評價等等。

研究步驟分三個層次，第一層次試圖建構吳之義生活環境的自然與人文層面，客觀呈現出環境條件對其產生的可能影響，及其在此種環境條件下所可能有的應對模式，此應對模式便是其創作的範圍所必須離析者，離析出來的架構與觀念，或可呈現出與吳之義同一時期的阿美族人共同的觀念與行為模式。第二層次是蒐集與訪談，蒐集的部份是有聲資料、原住民歌者相關資料、所有與其主題

相關的音樂與社會文化領域資料的蒐集；訪談對象則是吳之義本人、部落村民、阿美族境內族人的抽樣訪談等等。第三層次則是吳之義的創作與日常生活相互影響結果的比較分析，如錄音帶的市場反應、聽眾對歌者的評價、歌曲呈現都歷社會環境風貌的深廣度、歌曲呈現社會現象的種種，以及藉由民俗學與社會學、文學來對歌曲的深層意涵深入分析，了解為何在那當下與環境裡，吳之義作品傳唱各處、蔚然成風的原因。

總言之，筆者論文架構是以吳之義作品的自然社會人文背景、錄音帶的出版與再版情況、歌詞的研究、歌詞透露的日常生活形象與模式、歌曲的深層意義與日常生活的關係等等為基。

從以上來看，筆者的研究限制也出現在下列幾點：

- 一、訪談的時間長度與內容深度不一定成正比，有時會受限於訪談環境的惡劣、受訪者親友的介入或干預等等，而使訪談中斷，甚至無任何意義可言。
- 二、受訪者的阿美語能力勝於中文能力，而筆者的阿美語能力又遠遜於中文，故深度訪談時，仍需借助具阿美語與中文雙語能力皆佳的親友協助。
- 三、因紀錄都歷阿美族人文化的文獻不多，故筆者只能借助成功鎮誌等系列叢書，形塑都歷的自然環境與社會人文環境，呈現當時受訪者的時代外在環境與部落環境，並以訪談耆老的方式來描繪出受訪者成長至今階段裡的都歷部落文化架構，而筆者以受訪者吳之義的音樂創作與成長歷程，做為切入、研究、呈現都歷阿美族人日常生活的種種面貌，此都顯現出筆者在呈現整體架構上的片面性與侷限性。
- 四、受訪者的家庭關係、工作時間亦常常影響訪談的進度，甚者受訪者亦偏好述某部份的事蹟，而對於筆者的某些問題有忌諱，此或多或少影響訪談深廣度。
- 五、吳之義的作品在智慧財產權及著作權未立法之前，其與唱片公司的契約均是買斷式，所以之後其作品及演唱掛他人名、一再被盜版的窘況不斷出現，年歲漸大的吳之義亦常在此錯亂中，無法明確指出其真正的年代，而僅能以印

象時期做推算。

六、從事此論文研究，筆者所面對的不單單是已成形的「作品」，須定位、質性分析，更難的是面對受訪「人物」的心理變化，及受訪者是否會因受訪而影響對自己創作的原有詮釋，穿鑿附會之處亦在所難免。

第五節 結語

對筆者而言，沒有文字記錄的族群要追溯母文化的根源本是不易，而他者的紀錄往往又存有刻板的預設立場，故如何客觀地呈現己文化風貌，一直是令人爭議的地方。但追本溯源的工作仍是一個民族緬懷先人、了解自我的重要工作，寫下自己的歷史，自己來做「自我生存時空的人類學」，對今日遭受現代化衝擊日速的原住民而言，儼然成了必定要做的工作。

過去阿美族的生活歌謠被視為歷史的、文學的、文化的、日常生活的紀錄，主要原因是過去的阿美族沒有文字，在傳統與經驗的傳承上，都需要靠口傳始能延續，因此能夠口傳普及於族人間的神話、故事、史詩、歌謠、兒歌等等，都代表著能呈現阿美族文化風貌的面向之一。從這一點上出發，筆者則專就一般人眼中視之為無物的、日常生活中的「靡靡之音」探究，因為日常生活是與我們最貼近、身陷其中，而不能自拔的，故不能忽略它的重要性，也因為一般正史式的歷史紀錄，並不會將此一小群人的弱勢存在視為必要，所以其作品有其重要性。

文化是經由人們一代傳一代的日常生活，經過眾人約定俗成的認同與定義、衍伸，形成了習慣，也形成了傳統。因此日常生活就代表了時人當下對自然、社會環境的詮釋與定義，其精神、心態如何也將從中現形，故筆者也認為挖掘吳之義的靡靡之音在日復一日、平凡、單調的日常生活裡，扮演著何種舉足輕重的紀錄角色，為筆者責無旁貸的重要任務，更是筆者進入母文化圈的門路。

第貳章 都歷阿美族人生活環境與吳之

義生平背景

第一節 外在大環境—都歷的自然與人文環境

一、自然環境與風貌

對自然環境的探究，可知人類聚落的基本經濟型態生成模式及其受限之處。在未進入現代化歷程的原始部落裡，生產方式的運用會因應自然環境條件而有所不同。為達到原始技能下所能擁有的最高生產效率，人力資源運用必須「制度化」，或可言一部落便是一總生產單位，為使其總體生存，總體份子須盡其所能。此人力制度化模式會慢慢擴及到生活其他層面，如宗教信仰與生活哲學（意識形態）、道德規範（法律系統）、審美觀念與行為模式等文化核心與面貌。上述以詹姆遜（Fredric R. Jameson）所整理出的傳統馬克斯主義理論圖示⁴之：

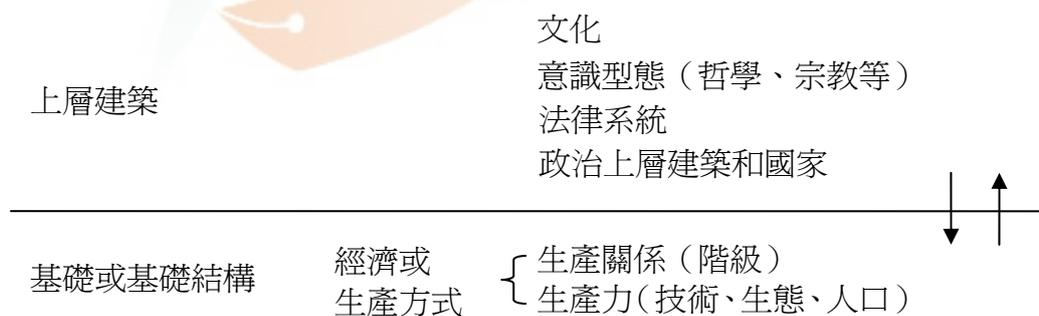


圖 2-1 傳統馬克斯主義理論

資料來源：《批評理論和敘事闡釋》，Fredric R. Jameson 著，第 2 卷，王逢振主編，中國人民大學出版社，頁 157。

由此可見，自然環境的探究有利於了解都歷阿美族人的基本經濟型態生成模

⁴《批評理論和敘事闡釋》，Fredric R. Jameson 著，第 2 卷，王逢振主編，中國人民大學出版社，頁 157。

式及其受限之處，也能進一步了解其文化核心價值與面貌的生成基礎。故筆者在此試圖建構其生活環境的自然層面，客觀呈現出環境條件對其可能的影響。

台灣是太平洋西緣琉球—台灣—菲律賓島弧群中的一員，就板塊構造模式而言，台灣島位於其西的歐亞大陸板塊和其東的菲律賓海板塊的接合線上，因此台灣可分為兩個主要的地質和地體構造區，此二者之間則為兩個板塊聚合碰撞後的縫合線。其最東邊的構造區，由位於太平洋邊緣的狹長海岸山脈和位於太平洋中的蘭嶼、綠島，及菲律賓海板塊前導邊緣上呂宋弧的一部分所組成⁵。都歷位於台灣東部海岸山脈的南段，其地質屬於海岸山脈地質區（附錄一：台灣地質分布圖）。地質有由火山島弧噴發作用所產生的「火山岩」，及其衍生的「火山碎屑沉積物」和「石灰岩」，及與弧陸碰撞後，由大陸性沉積物所組成的「沉積岩」等⁶。該地區地質現象中有崩塌、鹽泉的出現，成功位於大港口岩層上部的砂岩分布區內，崩塌多為由河岸傾蝕所誘發⁷；鹽泉成形區則位在成功鎮嘉平附近的海岸山脈東側山麓，如嘉平本是阿美族的「加只來社（kahciday）」聚落地區，為鹹泉之意，可說明其廣佈的地域性，已為古阿美族人所知，故以其為名。

成功鎮（附錄二：成功鎮位置圖）南北狹長，東瀕太平洋，西側為海岸山脈，地勢向東傾斜，絕大部分屬於山地及丘陵地，海岸平原狹小，僅成功鎮中心一帶較為寬廣，且位於花東海岸三大海階之一。而成功地區的山脈是海岸山脈中最高聳的一段，北自大庄越山、往南有成廣澳山、分水崙山、白守蓮山、新港山、麒麟山、加只來山到都歷山，超過一千公尺以上的山峰便有十處，今日都歷後倚都歷山，晴天九點時仍可見雲霧繚繞，豪雨天時常見「時雨瀑布」的出現⁸。成功地形如（附錄三：成功鎮等高線地形圖）所示，都歷位在成功鎮最東側 100-500 公尺間的海階地形與海岸分布區，屬於「大馬斷層」（逆斷層）與都巒山層火山岩交界

⁵ 何春蓀，《台灣地質概論》（中華民國經濟部，1975），頁 9-18。

⁶ 宋聖榮、羅煥記，〈台灣東部海岸山脈火山岩及相關岩石之層序〉，《經濟部中央地質調查所特刊》，第四號，1990.12，頁 261。

⁷ 《成功鎮誌地理篇》，2002，頁 26。

⁸ 《成功鎮誌地理篇》，2002，頁 66。

帶上，地質上為階地堆積層及現代沖積層的分布區，亦是石梯坪石灰岩的分布區內⁹，此也顯現在都歷阿美族人生活上，至今不管是地下水還是自來水，石灰質的成分一直是個困擾。早期阿美族人也發現嘉平一帶海岸持續在後退中，後有學者¹⁰研究驗證表示，海岸山脈的沉降帶分散於花蓮、水璉、成功與台東附近，各由海岸向內陸深入數公里至二十公里不等，成功地區的沉降率最大，約 45 公厘 / 年。由此可見，古阿美族人發現了此種地形不宜久居的情況，故多居於較高的海階或山坡地。

成功海岸的部份（附錄四：成功鎮海岸性質分布圖）¹¹，可見都歷位於礁岸與岩礁區，擁有廣闊的潮間帶，形成複雜棲地，使海洋生物的多樣性增高¹²。由上述山脈與海岸地形影響所及，可見古阿美族人尋求聚居生活地時，便已懂得充分利用在山脈區狩獵、在海階地帶燒墾種植作物、在潮間帶漁撈海中生物為食，亦證驗了都歷阿美族耆老說到氏族遷徙至該處後，發現有豐富的海藻、魚類、貝類食物，所以選擇聚居該處的由來。

台灣的氣候深受位置、季風與地形的影響，而成功地區位於台東縣東北部、花東海岸中央偏南的海岸山脈東麓，全境屬於北回歸線以南，屬於熱帶氣候，所以高溫、豪雨、多風是其特徵¹³，所以古阿美族人來到此一帶，便選擇較好避風的都歷舊社地（即今日東管處觀光區的坡地，阿美族語稱 *Katomayan*，意指熊出沒的地方）聚居。

再由都歷社區的河流分布情況（附錄五：成功鎮河流分布圖）¹⁴來看，雖有知名溪、水無溪、荊桐溪、都歷溪在其境內，卻屬於獨立小流域，單獨匯入太平洋，

⁹ 《成功鎮誌地理篇》，2002，頁 32。

¹⁰ 陳惠芬，〈從三角點檢測成果見到的台灣的地盤升降〉，《經濟部中央地質調查所特刊》3（1984），頁 127。

¹¹ 石再添、鄧國雄，《東部海岸陸域資源調查及分析》，台灣省住都局市鄉規劃處，1989，頁 12；張崑雄、鄭明修，《東部海岸風景特定區海洋生態及景觀資源之調查分析》，台灣省政府住宅及都市發展局，1990，頁 5-6。

¹² 《成功鎮誌地理篇》，2002，頁 140—142。

¹³ 夏黎明、林玉茹等，〈氣候〉，《台東縣史地理篇》，台東：台東縣政府，1999，頁 205-207。

¹⁴ 《成功鎮誌地理篇》，頁 90。

且皆發育於海岸山脈之東坡，因海岸階地狹窄，河川「坡陡流急」為最大特點¹⁵，途經大港口層砂岩及階地堆積層後，造成源頭多崩場地，入海口多峽谷，水濁程度高，溪床亦嚴重淤積砂石的情況¹⁶。所以阿美族人也少以鄰近此區作為其居住生存之地。

故從上所述，可驗證都歷阿美族耆老所言，早期族人在外來勢力尚未進入、水稻耕作技術未引進的時代前，因應地質及其現象、水質、山脈、海階地、海岸地的情況、地盤下降的危機、潮間帶、氣候、河流等等因素下，阿美族人選擇在海階¹⁷（附錄六：成功鎮海階分布圖）與丘陵地帶為其所居之處，進行燒墾農作及狩獵、漁撈的生活方式，古都歷阿美族人因應自然環境的文化風貌亦因應而生。

筆者以為對自然環境條件的運用方式及速度，會隨著人類文明發展，而加速或減緩其效率及縮小或擴大其範圍。而台灣島上的原住民與外來文化接觸的頻繁程度，對其經濟生產模式文化上的急劇影響性，由台灣西部平埔族人的受同化與被迫遷徙可見一斑。同樣地，都歷阿美族人在清治勢力進入之前，便陸續與少數中國大陸前來的漢人與來自台灣西部的平埔族人接觸，雖在生產模式與文化上的侵擾不大，但也使都歷阿美族人大開眼界，並開始與其宿敵（泰雅族、布農族、卑南族）外的外人頻繁互動。

近代史中可見，在牡丹社¹⁸事件後，清政府了解日本的野心，才陸續由沈葆楨等人積極建設台灣各地的軍事建設及經濟發展，台灣東部也納入其管轄範圍內¹⁹，也因清治初中期在台開發與治理的消極，對台灣的原住民原有生活地區與生活方式的干擾並不高；但到了日治時，大量殖民政策與現代化建設的引進，反而影響

¹⁵ 石再添，〈台灣東部花東海岸域的地形學計量研究〉，《地理研究報告》第三期，國立台灣師範大學地理研究所，1977，頁 146-155。

¹⁶ 張志欽，〈水文〉，《台東縣史地理篇》，台東：台東縣政府，1999，頁 260。

¹⁷ 石再添、鄧國雄、許民陽、楊貴三，〈台灣花東海岸海階的地形學研究〉，《師大地理研究報告》，14 期，頁 21、23。（修繪）

¹⁸ 牡丹社事件 http://distance.shu.edu.tw/taiwan/ch16/ch16_sec05.htm，2007.08.07；《牡丹社事件的真相》，林呈蓉，博揚出版社，2006。

¹⁹ 孟祥瀚，《台東縣史開拓篇》，台東：台東縣政府，1997，頁 63-64。

了原住民族群在經濟生活型態上的轉變，日後進入國民政府時代，阿美族文化內涵的急遽改變也產生了。

清治與日治時，對都歷阿美族人生產方式，尤以灌溉水利設施與水稻耕作的引進與擴展，產生最大的影響與改變（附錄七：台東州清丈圖冊 成功地區的土地紀錄）。由於當時各圳是由當地阿美族人引用各溪之溪水所興築，用以灌溉農田，但因河岸地勢陡峻，築圳全靠人力，又無組織統治水利，故時常發生水利紛爭。

當時外人初關東部各地，各庄耕地亦為零星分布，耕地間為荒蕪土地所隔，但可想像的是此後漢人、平埔族人不斷進入拓墾，與當地阿美族人接觸日多，土地持續開闢，逐漸形成帶狀分布。另外，在清廷推行「開山撫番」政策後，開放漢人前來台灣東部拓墾，並確定漢人在東部的土地所有權，保障其拓墾的利益與權利，對當地漢人社會的發展有相當助益。但對阿美族人來說，無異遭受如同西部平埔族人所面臨的情況—生存空間日漸狹小。在阿美族傳統部落共有的財產觀念下，這種私有財產的想法，卻形成了此後阿美族聚落內衝突的源頭。

上述所言皆意味外來者對土地的佔有與使用方式使阿美族人生存空間日小，而阿美族人過去覓地燒墾種植的耕作方式也受到限制，只好學習水耕稻的種植，以尋求最大的地利生產，養活人口。而以此推演，日後阿美族人無法單以漁獵、務農方式維生，勢必得至外地以勞力工作換取貨幣的方式，始能生存，即阿美族人由此漸漸納入貨幣經濟的體制裡，無法再如從前一般的自給自足。而當耕種水稻已漸成族內普遍的生產方式時，對阿美族人之舊有以小米為聖物的傳統生活方式及文化觀念，勢必也形成莫大影響。

進入日治與國民政府時期後，台灣的土地管理與運用的方式較清治時更趨積極（附錄八：日治時期的土地規劃與建設），種種舉措皆使台灣的土地利用趨向國家統一化，此雖使都歷阿美族人之間或與外族之間減少了生存紛爭，但也失去生活自主權。且自 1960 至 80 年代，國民政府積極推動工業化、商業化發展政策，台灣各地鄉村人口流失情況嚴重，當時都歷地區阿美族青壯人口也多被吸引至遠

洋捕魚或至加工區工作，導致原鄉農業發展沒落，之後隨著農業收入偏低、原鄉耕種人口年齡逐漸老化，國民政府的農業政策也漸轉向休耕，形成今日的農業經營情況。

由上述可見，都歷阿美族人自過去自治階段，進入國家體制的清治、日治、國民政府統治至今的經濟生活風貌變化，不僅自主權與生活、生產地域漸形縮小，社群之間的生存競爭，國家勢力的介入與管轄、要求，也一再影響都歷阿美族人的生活型態，其文化風貌更因此逐漸轉變，外力的影響可謂不小。

二、人文環境與風貌

在呈現都歷阿美族人生活環境中自然環境條件的同時，能夠了解其生產模式及其可能受限之處，但也陸續呈現出外來勢力改變生活環境與方式的力量，不僅改變自然環境，也改變了人類的文化精神風貌。以下便以「歷史」角度切入（附錄九：都歷阿美族人自古以來的遷徙情況、與他族文化或外來國家勢力的互動情形），概述都歷阿美族人自古以來的遷徙情況、與他族文化或外來國家勢力的互動情形，呈現其人文環境風貌的轉變與影響。

（一）鐵器時代（1500B.C.）

可見成功鎮內之多重史前文化層疊與交會、過渡性，亦可發現成功地區一直是成為聚落生活位置的最佳所在，此地的文化發展時空深度可遠溯至史前時代之數千年前。

總言之，阿美族人早期的生活是依其現有生產方式的認知與限制，而不斷覓地而居，故形成不同家族群或氏族群的四處遷徙。在遷徙的過程中，不論是內部或外部而來的競爭團體壓力又不斷形成其遷徙的推力，這是在外來國家體制勢力尚未進入前的情況。

（二）歐人海外拓殖風起

阿美族人對於生存勁敵的認知，則是又多了一個紅髮、綠眼、高鼻的異族，

如荷蘭人、西班牙人、葡萄牙人。(附錄十：阿美族人的異族觀)

(三) 明鄭時期 (1662-1684)

台灣東部地區的原住民初見漢人的互動方式與情況，乃相對於面對荷人的競爭與控制壓力，也因漢人以商貿的方式提供生活所需的便利，所以阿美族人早期對漢人的印象與互動也較溫和。

(四) 清治時期 (1684-1895)

初期清治勢力雖未深入宰制原住民的生活，僅是依其管理下的明鄭遺人或有可能反清的漢人，是否會造成管理上的問題來做決策，可也促成漢人走私日趨嚴重。十六世紀前的大規模遷徙原因裡，可知東部阿美族人所面對生存勁敵有南部卑南族、泰雅族與布農族等三股勢力。清治時台灣西部的平埔族人，因受漢人壓力陸續遷往東部，當其逐步在東部地區建立部落時，也造成當地阿美族人再度遷移，形成阿美族人與平埔族人交錯而居的情形，此是阿美族人所面臨的第四股生存競爭勢力。在清之封山禁令的執行後，又因漢人在台灣西部的發展受限，其私下前往東部拓墾的漢人漸漸形成第五股擠壓阿美族人生存空間的新興勢力。當時前往台灣東部經商、移墾的少數漢人爲求生存，其運用貿易商與通事的身分使其得以在異族群中往來，亦成爲溝通的橋樑²⁰，如原籍福建的劉進來，便爲一著名之例。

總而言之，清政府治臺的態度可從朱一貴事件之前 (1684-1721)、朱一貴事件之後 (1721-1874) 和牡丹社事件 (1874-1895) 之後爲重要的關鍵點與分期。朱一貴事件之前，清政府消極治台。朱一貴事件後，清政府對台的東西分治，尚保存了東部地區文化、生存地域的完整，卻也帶來更多的族群與阿美族競爭，當然漢人私下進入東部台灣的腳步不曾停歇。牡丹社事件發生後，隨著國際局勢的變化及列強侵逼中國的壓力，促使清政府越來越重視對台經營，對東部的開發也就越積極，當時的漢人不再是個體戶私入東部，而是挾著清治的國家勢力，以團體與

²⁰王河盛，〈劉進來〉，見施添福總編纂，《台東縣史·人物篇》，台東：台東縣政府，2001，頁 449。

武力的方式不斷擴張其土地版圖，當時的成廣澳（成功地區）表面上是一自然成形分區的移民社會，但在清治壓力之下，在 1724 年已是大社的都歷阿美族人，此時生活地域與自主權已非往昔可比。

（五）日治時期（1895-1945）

日人初時「撫番」為其目標，沿用舊制、舊人的過渡手段。之後，警察開始積極介入，取代了原有各漢人與平埔族的庄中與阿美族人社中的主導權。尤其課稅與「蕃社役場」的設置與運作，日人不再視卑南族與阿美族為化外之民，其二者原住民社會面臨新的急遽轉變。當台東廳再度調整地方行政區域，廳內之泰雅、布農、魯凱、排灣等族之部落均設置「蕃務官吏駐在所」，但阿美族與卑南族社則設置警察派出所，由此可見日人將此二族表面迅速現代化的過程，卻也導致後續阿美族人進入國民政府時代後，因為沒有「保留地政策」的保護，務農不足以維生，所以只好遠至外地工作維生的情況。

當警察的主導權也越來越大時，針對日本移民計畫所進行之田野調查協議中，關於「收繳原住民武器；確定原住民耕地之後，其範圍內原住民土地之分割」影響最大。此舉意謂著當地原住民不能再以傳統方式生活，因為除了自己的部落耕地區域，使用他處皆為違法，也意味著破壞了阿美族傳統的狩獵生活方式與文化傳統，增加了阿美族對土地的依賴，國家勢力則藉由對土地的掌控，更進一步地滲入部落裡。土地整理後，原住民的土地產權觀念開始發生變化，傳統地方的空間概念亦因而面臨重大重組，從此阿美族人的家族團體共有土地的互屬關係至此終止，人與土地純粹歸於國家意志之行政組織下。而當日人開始大興土木，從事各種現代化建設，開工所需勞力皆由阿美族人擔任，且隨著各項建設之迫切性增加，阿美族人常需日夜趕工，但一日所得常不敷所出，生活苦況可見一斑。在此可見阿美族人毫無機會搭上其現代化經濟的頭等列車，也只能尾隨其後，從事基礎奠基的勞力工作，但自此也算是阿美族人學習現代化的開始。當新港開始成為地方新興重心，其漢人移民人口數也因而逐年迅速增加，阿美族雖為人口之主

體結構，但由各族群所從事的職業類別來看，亦可見其中的掌權高低關係，所形成的政治、經濟、社會分布階層。

由上可見，日人主導下，現代化機制的迅速變遷與發展，日人國家勢力與漢人經濟的勢力已形成對成功地區的主導力，阿美族人雖為當地的人口主體，卻處於底層，無法與日人和漢人一同享受現代化後的豐厚經濟成果，此也導致成功地區的土地與商業經濟利益為日人、漢人瓜分後，阿美族人只能繼續以原始的生活方式—務農維生，亦導致日後農作無以為生時，也只能遠至外地工作的窘境。

（六）國民政府時代至今

進入國民政府時代的阿美族人文大環境分析，已有很多學者做過研究，不管是從人類學、社會學、醫學、心理學、地理學的方面，整理分析後，筆者試以連玉龍、賈莉莉、吳豪哲等人之研究，對阿美族進入新政權與現代化社會後，村落青壯人口大量外出工作、人口流失、老化、聚落沒落的種種跡象之研究，作為代表。以此三者為代表原因如下；一因賈莉莉〈都市阿美族生活適應之研究—兼論達魯安會所之建構〉²¹研究，指出阿美族遷移至都市尋求工作的大環境成因、分析及對應；二因連玉龍〈阿美族漁村人口遷移及其影響--以台東縣成功鎮芝田和基隆市八尺門為例〉²²研究的地區—台東縣成功鎮芝田—為鄰近都歷的阿美族聚落，其現象亦為東海地區阿美族村落之共同者，其地緣性與文化雷同性不僅使其對外工作資訊容易互通，亦容易相互招募與吸引；三因吳豪哲〈阿美族山胞城鄉遷移與生活調適之研究〉²³，可謂統合了三者的研究共象，故以此三者為筆者分析的代表。

1. 賈莉莉

〈都市阿美族生活適應之研究—兼論達魯安會所之建構〉

²¹ 賈莉莉（2002）。都市阿美族生活適應之研究—兼論達魯安會所之建構，國立臺灣師範大學，三民主義研究所碩士論文。

²² 連玉龍（1989），阿美族漁村人口遷移及其影響--以台東縣成功鎮芝田和基隆市八尺門為例，國立臺灣師範大學地理研究所碩士論文。

²³ 吳豪哲（1987）。阿美族山胞城鄉遷移與生活調適之研究，國立臺灣師範大學地理研究所碩士論文。

其以阿美族自1950年代後遷移歷史過程，探討阿美族遷移的成因，並說明都市阿美族的現況。其遷移成因以「政治」「經濟」、「社會」等層面來看。

(1) 「政治層面」：

由於台灣之前曾被西班牙、荷蘭、日本人統治，民國38年國民政府播遷來台，台灣雖然回歸所謂「祖國」懷抱，但對原住民族來說，不論西、日、荷或漢皆為外來政權。國民政府政策的推行延續日治時期的殖民政策為根基，讓原住民更加欠缺本身主體性，亦無本身主導性，造成人口比例遽減，生存空間更狹小、社經地位、文化、教育不利的極度弱勢處境（孫大川、李瑛，1997：39）。在當時政策下，主流教育、文化差異的失利，使其族群認同喪失，又因人口增多、耕地不足，故開始遷徙。到了城市又因主流教育程度不足、無一技之長增加就業的困難。

(2) 「經濟層面」：

阿美族人大部分聚居於花東地區，古以農業生產方式自給自足，亦形成一自給自足封閉的社會經濟系統，歷經參與日治後的種種現代化建設，與殖民政策在其舊有文化結構體上的深化與取代，阿美族人已體悟到貨幣經濟的時代的來臨。進入國民政府時代之後，由於山地偏遠、資源不足、交通不便，卻也使阿美族人民失去了足以和優勢族群抗衡的先進技術與管理知識的獲得（許木柱，1991）。

光復後的台灣，由於台灣產業開始轉型、快速工業化結果，改變了台灣整體經濟結構，也衝擊了阿美族封閉的社會型態。這種衝突包含了四個面向（孫大川、李瑛，1991：40）：A.阿美族山地社區已逐漸納入整個台灣社會體系中，在經濟上對大社會產生某種程度的依賴；B.阿美族移居都市人口增加快速；C.職業傾向從農、牧轉變為非技術與體力性工作，如製造業、營造業及運輸業，職業收入偏低且工作不穩；D.土地所有權喪失嚴重。基於此，阿美族逐漸向台灣南、北大都會區遷移，且阿美族整體佔全體台灣原住民總人口的三分之一，佔都市原住民人數的大部分。當然造成遷移的原因十分複雜，不過「經濟因素」-農業式微、工業化造成生產改變、市場經濟介入、平地提供就業機會較佳等等，造成了阿美族人大

批遷移都市的情況。

(3) 「社會層面」：

社會層面阿美族人口外移是以青壯年及高教育程度為主體，這群精英分子是
由於知識較高而積極希望進入都市謀生尋求更好生活。當這批人口移出原居地
時，也將對原住地人口、農業及生活方式產生影響。而阿美族人口外移起於 50 年
代，因其傳統社會文化思考模式下，族群成員彼此間的影響，形成一種「連鎖」
遷徙，這種「連鎖」從青壯到無法在原住地謀生的謀生者慢慢推開，再加上資訊
發達，透過媒體傳播，更加強其往都市發展之慾望，一個帶一個的結果，造成群
體遷移，使其大量進入都市。

2.連玉龍

〈阿美族漁村人口遷移及其影響--以台東縣成功鎮芝田和基隆市八尺門為例〉

其研究以 1950 年代起，東海岸地區阿美族聚落裡移住基隆地區、充當遠洋漁
業船員的阿美族原住民為研究對象，並擇定台東縣成功鎮芝田和基隆市八尺門為
原住地與移住地的代表區域，研究結果顯示：芝田地區青壯年人口的外流，導致
留村人口年齡結構呈現婦孺化和老年化，並促使留村從農和漁業人口老化，農作
經營趨於粗放或棄耕。芝田地區人口外移最直接的貢獻雖是增加原鄉家庭的現金
收入，但也阻礙了原有文化組織活動的推行，並影響留村者務農的意願。藉由外
移者與原住地親友的互訪，雖可擴大原住民的生活領域，卻也因此減少其互動頻
率，傳統大家族制趨於互解。

八尺門原住民之人口移入對移住地基隆所產生的影響乃多方面的，包括：違
建問題、漁業勞力的提供以及各種輔導機構和山胞專屬教堂的設立、各項服務拱
施的推展等；在都市生活調適方面，八尺門乃阿美族原住民人口遷移之中繼站，
群居於此可減緩其社會、心理調適壓力。居於八尺門的阿美族人大多從事遠洋拖
網漁業，其收入以漁獲分紅為主，更換船公司甚為頻繁，且積欠船公司不少債款。
由於其職業性質殊異於其他都市原住民，引發有關家庭經濟、婚姻和子女管教等

問題。其平時往來以同鄉和族人為主，與平地人相處融洽，對於母文化和娛樂活動的參與相當熱切。

其研究亦發現阿美族山胞移住地點和遷移後職業的選擇，除受限於資訊來源和其本身教育程度較低，無法全然擺脫低級勞力工作之外，實與共原住地生活環境密切相關，亦即教育程度越低的遷移者，越易受其原鄉生活方式之影響，阿美族山胞即因教育程度之限，故決定其人口外移空間分布的機制，在於原鄉的生活環境和生活方式。

3.吳豪哲

〈阿美族山胞城鄉遷移與生活調適之研究〉

其研究指出數十年來，台灣地區原住民人口多移至都市的現象趨明顯。其透過地理學的空間觀點及社區生態系統的概念，探討阿美族人從原住地農業鄉鎮至移往地工商都市人口遷移現象，及其遷移到都市以後在生活上的調適情形。研究結果顯示：

(1) 阿美族人在 1895 (日治之始) 年之前，普遍以游耕漁獵活動維生；日據中期，進入以水田定耕的生產活動為其主要生計形態的時期；民國 50 年以後，則大量外移至都市從事非農就業活動。

(2) 1950-1990 來，阿美族人遷移他地工作的人口數逐年增加。移出地區偏向於台北市、高雄市、基隆市、台北縣、桃園縣等南北五個工商發達的縣市，及受僱遠洋漁業，前往中東、南洋一帶工作。遷出者大多以年齡在 15~45 歲的青壯年為主流，男性多於女性，且受高等教育的阿美族遷移者已有遞增的趨勢。

(3) 當原聚落之青壯年及高教育程度山胞的大量移民至外地時，造成社區依賴人口比例提高和人才流失，進而導致農業勞動人口呈現嚴重的婦女化及老齡化問題，使得社區組織活動難以運作，家庭結構亦隨之鬆散。

(4) 移入都市的阿美族人，大多是在民國五十年代，由於原位地家庭人口數多，耕地少，生活貧困，加以都市眾多就業機會及繁華生活的吸引，遂從花東地

區外移到工商發達之縣市謀生，多數人離鄉前，多為未婚或是已婚的青年人，且教育程度低，又無一技之長。

(5) 阿美族人的都市生活調適狀況，在居住方面，初時阿美族移民都群居於荒郊陋巷裡，且為了因應工作和居位的需求，不時地在都市內搬遷。在就業方面，阿美族移民都從事職位及收入兩者偏低的勞動工作，他們常為了獲取較高的薪資而改換工作。在家庭生活方面，移民家庭結構已逐漸蛻變為以父系為主的核家庭，而家庭經濟能力亦較已往有顯著的改善，故多數族人將其子女留居都市。在社會互動方面，原住民移民與原住地或都市內的親人常保持密切的聯繫往來，卻甚少主動與移住地區的平地人交往；另除了社區豐年節及教會的活動外，他們亦很少參與都市內的社會文化活動。

從上述的研究可概括出 1950-1990 年代期間，阿美族人至外地的遷徙情況與在外地的工作情形，有下列特徵：

1. 國家政策下，原住民在主流教育、文化上的失利，使其族群認同喪失，也因人口增多、耕地不足，故開始再度遷徙，但到了城市又因教育程度不足、無一技之長，增加就業的困難。
2. 當阿美族等原住民族群逐漸納入整個台灣社會體系中，在經濟上也對大社會產生某種程度的依賴，所以阿美族移居都市人口增加快速，其職業的傾向從農、牧轉變為非技術與勞力性工作，其職業收入普遍偏低且工作不穩。
3. 阿美族的青壯人口移出原居地時，對原住地人口、農業及生活方式產生影響，也因而阻礙了原有文化傳統組織活動的推行。阿美族人口外移起於 50 年代，因其傳統社會的文化觀未改，族群成員常彼此影響，形成一種「連鎖」遷徙，使其大量進入都市。
4. 東海岸的阿美族人因地緣性（靠近太平洋）關係與日據時代禁止狩獵活動，到了國民政府時代，大多從事遠洋拖網漁業，薪資不穩、更換船公司及積欠債款的情形甚為頻繁。

5. 在外的原住民平時往來多以同鄉和族人為主，對於已文化和娛樂活動的參與也相當熱切。
6. 阿美族人移住地點和遷移後職業的選擇，除受限於資訊來源和其本身教育程度較低，無法全然擺脫低級勞力工作之外，實與共原住地生活環境密切相關，亦即教育程度越低的遷移者，越易受其原鄉生活方式之影響。

由上統括來看，阿美族人面對國家經濟政策與環境的改變，從日治時代的基礎建設，到國民政府時代的工商業化推展，前往大都會工作，皆未曾改變其勞力工作的模式。面對此，阿美族人對國家體制與人文環境的看法又有那些，便是下節筆者要深入探討的部分了。

第二節 內在環境

在本章第一節外在大環境的描述裡，可以看出阿美族生存空間自日治時期便逐漸縮小、經濟生產方式由傳統農、獵、漁撈業進入現代化農、工、商業及傳統文化價值觀轉變的外在影響因素。到了國民政府時代，阿美族人的原鄉與異鄉生活風貌呈現，更呈現其大環境影響下的結果。其中尤以經濟生產模式影響最大。而外在環境在都歷阿美族人的精神風貌與文化傳統上，到底產生了何種影響，筆者試以訪問都歷阿美族耆老廖錦章（1928-）、林學明（1936-），由其口述中，瞭解有關都歷名稱的由來、自然生態資源特色、部落形態、歷代人物紀、歷代英雄人物紀、各年齡階級組織名稱及由來、信義里任職地方首長暨各級民意代表名人錄、信義里歷任里長名錄等，並以此探討、分析都歷阿美族村落內部與外部環境的對應與變化。

一、都歷部落之名稱由來與釋義（2005 / 06 / 01，林學明口述，莊新路整理）

台東縣成功鎮行政區域最南端的信義里，有一個阿美族聚落社—都歷部落（Torik），屬信義里第九鄰至第二十一鄰轄境，位於信義里中心之聚落，都歷部落

之南端為小馬社 (Piyoxo)，北端為八翁翁社「豐田」(Paongaongan) 或又稱為 (Pangaongan)，都歷部落因設聚落歷史悠久、人口不斷增加，原村落的居住空間已達飽和，因此於台灣光復後，部份族人陸續由都歷部落，分別遷徙至北方約一公里的清泉之鄉—豐泉 (Ciinawa'ng)，及遷徙到南方約二公里處，有一阿美族人傳說中的男人陽具龜頭石 (Kotidan) 座落處，又名「新村」(Sinpulak')。因為二處聚落是由原都歷部落所分出者，其親屬關係、年齡組織的聯繫與生活文化的相同，所以原都歷部落舉辦如豐年祭、親族會、運動會、傳統年齡階層之組織活動時，就會委託里長 (由里長指派優秀人士如鄰長，亦多為本族人) 分別通知，活動仍以都歷為中心，並一同參與。所以本部落出外謀生者聽到都歷之名，也以都歷為榮。

都歷名稱說法之一是從前有一名叫 Torik 的男人，攜家帶眷由 Alapanay (現台東市區) 向北 ('Amis) 遷徙，尋覓可以立足或暫居、糊口之處，所以他們往北方尋找好山好水的地方，最後，上帝不負苦心人，選定好所在而定居了。他們開始墾荒，並勤苦力耕，終於有了一片可足以生活的天地，而外地遠方的他人因為聽說也欽羨 Torik 所開發之土地肥沃，所以相繼的前來墾殖，但此地仍未定名並不知道，所以大夥們便把此地稱為 Torik。爾後，問起你到那裡？後人均以 Torik 為地名，久而久之，Torik 的人名就成為這裡的地名。

都歷名稱說法之二是在都歷部落裡的阿美族人，習慣用竹片、藤莖片等，編製成與日常生活有關的物品，此手藝技術稱為 Tolik。也因從前部落人擅長於編製各種物品，故外來採購製品及觀賞之人士非常讚賞，因此將編製 (Mitolik) 為部落之名『都歷』。都歷名稱說法之三是在阿美族語言中說到：「把物品編成架設後必須先要固定位置然後綁妥、釘牢」，以上的動作，稱為「Torik」。據說早期最早到來定居的一對夫妻，因妻子懷孕即告生產，夫婿為了禦寒在外牆面認真做活，當時妻子問夫婿說：「孩子出生後要取甚麼名字？」夫婿誤以為是問他正在做什麼，所以答為：「在外頭編架釘綁牆垣的東西！」妻子也誤認便取名為 (Torik)，

所以，地名就以（編、架、釘、綁）而得來為『都歷』。

從上可知，在都歷阿美族人的觀念裡，即使外在統治勢力所規劃的行政區域，使族人分散各地而居，但因親屬關係及年齡組織的傳統制度仍在，原聚落裡的各項活動仍足以號召族人回歸原聚落參與。

都歷地名由來的始末可知，證驗阿美族人為生活所需而遷移自古有之²⁴，所居之地亦以當時著名之人事物定之；而就地取材的生活習慣，實因生活所需，不得不然，但都歷人巧手做工具的名聲能藉由口傳而名揚於外，甚至成為其部落之起名原因，可見其作工之巧足以口碑相傳，吸引他人來聚居，而漸成一大聚落，此人才與經濟效應亦如現代大都會足以吸引人前往，有異曲同工之妙。以發生事為人、事、物地定名的習慣，人類皆然，在此都歷阿美族人取名之真實性與寫實風格，亦反映在其年齡階層的命名（馬蘭型創名制）²⁵上。

二、都歷部落自然生態資源特色(資料由廖錦章提供 / 96/06/01 / 莊新路整理)

都歷部落早期耕作方式以旱田燒墾，在預選耕地的四隅或中央結芒草，意謂表示有人先占有的預定形式；後期因接受外來水田稻作的耕作方法，開始有了水利措施，引導水源至耕作地上，而且進入農業定耕時代。在大家勤勞努力之下，有不少農產品是阿美族人常用者，包括：(1) 食用作物：粟（小米）、稻、玉蜀黍（玉米）、甘藷（地瓜）等。(2) 工藝作物：甘蔗、煙草、麻、花生等。(3) 園藝作物：香蕉、檳榔、鳳梨、芋頭等。

都歷部落阿美族人對種植非常慎重，有盛大隆重的農業祭儀祝祭活動，如播種祭、收粟祭（小米祭）、豐收祭（豐年祭）……等。因為非常尊重農作物，所以幾乎視之為神聖物品。在部落的原始生產方式中，狩獵也是都歷部落男子最喜好的娛樂與工作之一，獵物中以山鹿、山豬、山羊及山雉為主，但現在的青年男子，由於受到現今時代政策與產物之衝擊與影響，均往都會區找工作討生活，因此狩

²⁴ 《成功鎮誌阿美篇》，2002，頁 15-21。

²⁵ 《成功鎮誌阿美篇》，2002，頁 64；阮昌銳，《台東麻荖漏阿美族的社會與文化》165。

獵已不盛行了。而年邁的老人家在原鄉僅以務農、簡單的漁撈維生。

都歷部落阿美族人的漁獵包括有：(一)海獵：都歷部落阿美族人的漁獵以娛樂兼獵獲為目的，並非為稼業來維生，漁獵方式計有張網、拖網、海釣（岸釣鰻魚）及拾貝類等漁法。(二)河獵：都歷部落阿美族人均集居靠近海濱，且居住地附近並無大河川，也無棲息在小溪流之魚類可獵獲，所以並不重視河川漁獵。但從精巧的漁具、複雜之漁獵技巧及全年無休頻繁漁期，可知早期漁獵生活在都歷部落文化史上，必有其悠久的歷史及重要性。不過現代的都歷部落生活中，主要憑藉農耕之稻作、玉米、鳳梨等為生計來源，只有在農忙或工作之餘，才會去捕魚、釣海鰻、拾貝類及拔擢海草(藻)類，作為生活的娛樂罷了。

由上可知，都歷部落阿美族人歷經清治時的自主生活、日治時的廣泛水稻定耕，及國民政府時代進入工商業現代化生活的狀態。而在阿美族耆老們眼中的祖先世代相傳的傳統生活情形，自給自足態度與經驗傳承之教育是融為一體的，同樣地，生活的趣味與意義衍生。

三、都歷部落形態 (資料由廖錦章老師提供 / 96/06/01 / 莊新路整理)

都歷阿美族人的生活居地方式以定居集中和幅員廣大為特色。阿美族過去為典型的母系社會，女性在親族中佔有優勢地位，而男性著力於部落年齡階級組織之權力的發展，造就部落有嚴密的組織。有關家庭親族事務與財產管理由女性戶長作主，唯重要事務如婚姻、分戶財產分配，則必須由出贅之叔、舅級以上人物返家共同決策；然而部落性之政治、司法、戰爭、宗教、等公共事務，則由部落組織之男子年齡階級組織來處理，因此，阿美族雖然屬典型之母系社會，卻非完全意味著「母系社會」等字眼之意義。傳統祭儀活動以部落性豐年祭為主，其過程以表達部落男子年齡階級新成員之進入意義為重，所有過程均以適當之歌舞活動配合表現，豐富而多采多姿，而阿美族歌舞除祭儀性以外，休閒生活性亦極為豐富。而男子年齡階級組織是都歷部落阿美族人，團結合作、延續旺盛生機的優

良傳統制度，期盼青年、青少年階級組織成員，共同努力把文化傳承的任務延續到永遠。

在廖錦章（1928-）耆老的口述中，阿美族男女的權利與權力是以分工的態度而來，「男主外，女主內」的分工形式一點都不影響女子的發展空間與重要性。另外，也呈現出其幼至老階段，即原鄉裡的童年生活；進入年齡階級後訓練、學習領導、領導、顧問等階段的歷練等等。自年齡階級退休後（1983），耆老們對都歷部落變化的記憶實具有世代環環相扣的特性，即其幼時所得之古早傳統文化的薰陶與記憶，乃藉由其生活中之長輩如祖父母輩、父母輩所傳者，往前追溯至少可到其出生之前 50 年以上的口傳記憶（1878-1928），再加上自古即有的傳說故事在其口傳史詩歌曲或民謠中的傳遞，其對古早都歷的印象，實可相映出後續所述清治、日治、國民政府時代各種外來政權，加諸都歷部落所產生的種種影響與記憶。

四、都歷部落歷代人物紀（附錄十四）

在此口述紀錄裡，廖錦章耆老記憶中的歷代人物，除顯現領導族人抵抗強權、力求生存者，亦顯現各階段的領袖人物在外來政權統治下的世俗地位。相應之下，可顯現阿美族人進入現代化社會後，在主流文化影響下價值觀的改變、制約學習，及為求個人生存所做的努力。

五、都歷部落日治、國民政府初治時代之特殊人物紀（附錄十五）

在廖錦章記憶中的日治、國民政府初治時代特殊人物，尤以二次大戰末、日治末期被徵調至南洋充軍的阿美族人居多。由此可想見都歷阿美族人進入日治末期後，開始認同國家勢力的正當性與從屬性。另外，這些在外來政權統治下的犧牲者，廖先生稱此類人為特殊人物，筆者以為其特殊緣自於可悲的是並非為族人奉獻，而是為其所屬政權而犧牲，悲壯意味濃厚。

六、都歷部落各年齡階級組織名稱及由來（附錄十六）

在此口述紀錄中，可見都歷阿美族男子年齡階級制度中創立新名與歷史見證

的特性，阿美族男子進入年齡階級受服役之訓時，年紀大約 12-15，初期以每 5 年升級一次，初級已是 20、21 歲左右，並以其期間的重要大事為其命名之由；更可見，都歷阿美族人對每一重要大事的認知與價值觀的轉變，尤以進入國民政府時代之後，反映出大環境所予都歷阿美族人的影響。

七、信義里任職地方首長暨各級民意代表名人錄（附錄十七）

此表為進入國民政府時代後，信義里內任職地方首長暨各級民意代表的阿美族人，由此可見都歷阿美族人一如台灣各地原住民，漸漸納入國民政府體制下，其中鎮長、鎮民代表人數之多，可見當地阿美族人為人口主體的事實，及為爭求生活空間及族群利益所做的努力，亦可見時代政策下的影響，阿美族人學習如何進入主流社會體制的演變。

八、信義里歷任里長名錄（附錄十八）

里長是最貼近部落人群的國家體制下之村落領導者，由此可見早期多由阿美族人擔任里長，至後期民國 71 年始開始有漢人擔任里長，當地漢人與阿美族人的融合程度日深，特別的是有些漢人里長，如蔡秀雄也精通阿美族語，其努力與作為亦深得都歷阿美族人的信賴。此一圖像彷彿又再現了漢人到台灣東海岸的長期住居後景象，不同的是當時的漢人以通事、買半的自利形象轉變成今日為里民奉獻的大公形象。

總結上述紀錄與探討、分析，可見外在大環境對都歷小環境各方面的影響，亦可謂在大環境的描述中，新經濟生產模式的學習對都歷阿美族人的影響尤鉅，也可見在學習過程中，都歷阿美族人整體文化的外在面貌變化，與其核心精神已由敬天地敬鬼神中，漸漸著眼於定位於自我存在延續與自我需求滿足的部份。其過程演變是經歷了百年之久、與多個政權的進出，才漸漸有了今日的面貌。而人的價值觀與生活習慣的形成亦非一朝一夕造就，環境的影響是其主因，在下一節本論文主角的受訪過程紀錄中，筆者將試圖呈現其個人眼中的環境變化與影響。

第三節 吳之義生平與生活自述

對照第二章第一節外在自然與人文大環境的種種變化，可見第二章第二節裡都歷在地環境人事物的種種影響，並形成了本論文主角吳之義的成長與生活環境，在此環境下生活的吳之義有何觀感與看法，筆者試以訪問之，以其口述中的歷程與情況作一分析，歸結出其個人眼中的大社會與小環境的變化情形。

一、吳之義的童年至當兵階段（1949-1974）（2006/07/15 訪錄）

我出生於民國三十八（1949）年二月十三日，那時正是第二次世界大戰末期，美軍多次轟炸台灣的時候。因為空襲多，所以我的母親因空襲受驚，而致使我早產，在防空壕出生。

我的阿美族名字叫 Sibun（譯音為喜布恩），漢名是吳之義，我的父親是日據時代舊都歷糖廠的廠長，父名（阿美族名 tonsu 蔓速），母名（阿美族名 Nikard 妮卡兒），進入國民政府時代之後，又取漢名為吳添安及吳新妹。父在日治時雖是糖廠廠長，但實際上只是日據時代的公務員，領公家薪水，所以也非富豪家庭。尤其是在日據時代結束後，日幣不能再使用，當老屋拆除的時候，家人發現在床底下，有好多甕日幣存蓄著，卻無法再使用，也因為日據時代已經過去了，加上國民政府時代對日物之抵制，亦無從使用或換成台幣使用。

從上述中，我們可以看見在二次大戰結束後，東部地區面對中、日國家體系及主權交替後的民間情形，人民的恐懼與生活的侷促都在此中一一顯現。

我的母親很愛唱歌，且受眾人喜愛，愛唱當時日語流行歌曲的她，與朋友聚會時，常受朋友推崇，但我的父也常為此吃醋，而與母親吵架。我想這是我的胎教和遺傳所致，所以我也喜歡唱歌。我在家排行老大，本有一個妹妹，名叫 Haloko（譯音哈鹿谷，為日本名，日治時皇民化運動下推行改日名的政策所影響）但一歲多就夭折了。而我的母親也在我三歲時去世，我的父親因此離開了我。（受訪者

從小對於父母事皆聽自其他家人轉述所知)

所以之後，我也被轉交給當時未婚小舅吳建德扶養（此為阿美族的傳統，個人與母族的家族世系，為彼此相互支援的團體。附錄一），他曾當過泰源村村長。他扶養我直到五六歲時，因為舅舅入贅到泰源，於是又將我交給母親的表姐妹呂蘭妹照顧，她的阿美族名為 hamolo，（譯音為喇姆露，意為小米）。我的姨媽亦有其子女，年紀都比我大，所以到其家後，我就成了老么。她的先生也是早早過逝，所以由她一人撫養眾子女，她對我和其子女一視同仁，對我亦視若己出。只因我的表兄弟姐妹有五個，我和他們的相處情形是不太好，表哥也常藉口虐待我，害我放學後常不敢回家。表兄更常要求他做東做西，令我煩不勝煩。我的姨媽養母個性較內向，並不特別喜愛唱歌，對我的性向、興趣並無特別鼓勵，只要求能夠給我吃飽穿暖即可，最好還能做好家事。長大之後，我的表兄弟也不贊成我往音樂方面發展。

在此口述，可知吳之義的童年階段正值日治結束、國民政府統治的初期，一切民生物資的缺乏容易造成各種變故，而其家庭的破碎，也造成其飢餓、悲慘的童年情況。

入贅到泰源的舅舅是我童年階段最重要的人。我在養母家受欺負時，就會逃到泰源舅舅家尋求安慰。例如：在四年級時，其他同學放學後都還可以玩，我卻要隨養母家人到田裡工作、插秧等等。如果大人不休息，我也不能休息，所以受不了的我，才會想要逃離這個家庭。十二、三歲時，正值練習生（Pakalongay 都歷男子年齡階級未升級前的服役生或曰傳令員）的年齡階級 就常常因在養母家受不了，而躲到舅舅家。舅舅亦如媽媽愛唱歌，雖有一點天份，但也只是當作興趣，在家庭聚會時常常自編歌曲以自娛娛人。

從小的生活中只有和表兄姐住在一起，或是主要是都歷南區的鄰居小朋友，因為家中的工作太多，所以不能不能離家太遠，所以也沒有其他朋友。我入學時就讀信義國小，小學老師很嚴格。我覺得只有音樂課最好玩。我印象最深刻的是

小學時阿美族人葉傳儼老師，曾舉辦國小中高年級的聯合歌唱比賽，以音樂課本上的藝術歌曲為主，每班三人，每人自選歌一首。我代表五年級時，曾得過第三名，那時的我非常喜歡唱歌，因我聲音宏亮，所以當有音樂比賽的時候，老師就會推薦我參加比賽。

我的小學同學中，莊新路是一瘦弱、沉默寡言的同學，我們是一起長大的玩伴，當時除了小男生愛惡作劇，甚至我們還偷過學校提供的牛奶早餐，實在是因為當時物資貧乏，當時大家都搶著喝，真的是太餓了。小時候的我只是很愛唱歌，跟媽媽一樣，有歌唱比賽就參加來滿足自己而已。

小學畢業後，我從十二歲（1961）就開始放牛、做農至十六歲，曾跟姨媽養母提過想讀書，但養兄弟（表兄弟）就說還是繼續養牛、做農就好而拒絕我的要求。十六歲（1965）時的我因受不了這樣的生活，於是不告而別，逃家至台北，跟二十幾歲的同族人唐正智先生，去台北汐止學木匠工作。以前當學徒是沒有工錢的，所以作木匠工作沒多久，就去做水泥工。上台北第一個月之後，有一次到汐止新成立的私立慈航中學做校門口工程，剛好遇到校董，他那時盯著我看，認為我是可造之材，於是跟校長講讓我到學校半工半讀，校董也問我是否願意當他的義子，我答應了。之後我就跟著工友吃住、讀書、繼續學習，因為如此，所以我又再次不告而別，離開了木匠唐正智先生，直接住在學校。當時校董也交代工友照顧我的生活起居，也提供我一些書籍準備上課，更教我一些工作上的事情，隨著學校作息運作等等。

因為我的不告而別，失蹤了八天，讓唐正智先生很緊張，於是四處尋找，到了學校才發現我。於是當時唐先生就跟校長說明我是他帶來的，如今卻到校半工半讀，之前所花費的一切要誰來付，而且又要如何跟我家裡交代。校董知道這件事之後，跟我說暫時先回到木匠那裡工作，因為我不能直接把你帶走。求學夢碎，回到木匠學徒的生活裡，過了一陣子就回去台東了。之後與校董失去音訊，就再也沒有機會繼續讀書。其實，在這八天裡，在慈航中學裡，我認識很多來自台北

烏來的太魯閣族學生，大家都對音樂很有興趣，還叫我唱黃梅調，因為當時正是黃梅調流行的時候，尤其是梁山伯與祝英台的歌。這一段台北生活不到幾個月就結束了，我回到台東後，仍是繼續做農，持續兩年多。

過著心不甘情不願的務農生活，在這段時間，有一次我看到鄰居裡一個木匠會自己製作胡琴，於是我有樣學樣，自己就到防風林裡砍樹，想要自己製作。當時是做了一把，卻彈不出聲音來，心裡很沮喪。沒想到那時一個來自屏東的漢人姨丈戴○○，雖然他不會彈樂器，但他知道我喜歡音樂，也了解我的天賦，所以他興匆匆地回屏東買了二手的一把胡琴及另一種國樂器給我。我也不辜負姨丈的好心，自玩、自學上胡琴等樂器，只要是我聽過的當時流行樂曲，就能自己彈奏出來。平時我也就把這當作貧苦生活中的樂趣。我的彈奏技巧之好雖常受村人稱讚，但也只侷限在村裡工作閒暇之餘自我娛樂而已。不然荒廢了工作，就會被家人沒收這些樂器處罰。兩年多的時間，就是靠這個度過苦悶的務農生活，所以這段時間也很感謝這個姨丈，讓我有機會學到如何彈樂器。

到了十九歲（1968）的我，提早入營，並當四年志願役。到了第三年（1971），才有黃埔津貼，我也直接寄到家裡予家人養家。當兵生活裡有很多酸甜苦辣，但快樂的是當時大家在軍隊裡都流行小型的康樂會，有人會彈吉他，我就跟他借來玩，我也不需要學簡譜，只要聽聽，也就會彈奏了。當時其實部隊裡常常會舉辦音樂或歌唱比賽，每次都是我們那一連得第一名，當時的我負責唱歌的主唱。在裡面我也認識來自不同地方與不同工作的人，如樂師，或者是很多在歌廳工作很久的高手，打鼓的、彈吉他的、吹喇叭的，什麼人都有。這些夥伴們令我印象最深刻的是其中有幾位，一位是現在住在高雄的阿美族好朋友陳金龍，他也是和我一起當四年兵的好友，他的太太也是都歷的人，我們現在仍有聯繫。今天的他以開車為業，不再玩樂器了。還有一位鼓手徐志宏，鼓打得很棒，但是當兵生活很苦，所以常常逃兵，當時我還常送饅頭給他吃。

退伍後的我已二十三歲（1972）了，回到台東繼續做農，但在養母家中我也

有了自主權，我可以決定自己的未來，所以自己買了一把吉他及腳踏車給自己。之後，我也曾去遠洋捕魚一年，出去一次三個月，賺錢目的是為了要買錄音機。當時一台錄音機三千元，是相當貴的東西，一般人是買不起的。更誇張的是，當我再出去遠洋的時候，我一個愛好音樂的朋友—彭錦達—將我的木吉他改裝成電吉他，並再改裝一個擴大器，我們二人之後就與當時的里幹事李英富學了一段時間之後，組成一個樂團。只要村裡有新屋落成或婚禮喜事，就會邀請我們去當伴奏或演唱。當時接場表演一場兩百塊，甚至是當時葉傳儼老師召集都歷青年男女舉辦晚會時，我們也會在晚會上演出。這個克難樂隊當時連鼓手都沒有，一切都是改裝的、克難式的。沒多久，二十四、二十五歲（1973-1974）時，因為我自己娶了老婆，為了討生活，這個以興趣成立的樂團也就解散了。那時的我也開始有了嘗試創作的想法與行動。

吳之義的成長過程中，時代的變化與新事物的不斷出現，也不斷吸引其同一時期的都歷阿美族人出外工作，在家中的地位也因漸漸地成為家中的主要經濟來源而提升，逐漸形成男子在家權勢大於女子，當時族人的家庭情況也大致如此，尤其不同於傳統阿美族文化習慣的模式。過程中，也可看見漢人逐漸進入都歷生活圈及帶來新事物的影響，吳之義的姨丈帶給他的轉變可謂不小。

一如其口述所言，在吳之義幼年至少年（1949-1974）的過程中，剛好是台灣經濟邁向加工出口業及工業化的初期，吳之義也正如其他阿美族人一般，經歷了到外地加工廠與遠洋工作的階段，這段時期正是全台各地鄉村地區青壯人口大量外出工作時，鄉村裡的變化不僅出現在外觀上，連帶地也使當地的人際互動、價值觀，甚至是文化核心價值也跟著改變了。

二、吳之義樂團的伴奏演唱階段（1972-1974）（2006/07/22 訪錄）

當我和彭錦達、李英富三人共組樂團、四處演奏、演唱時，我尚未有時間靜下心來從事任何創作。當時大部分的人唱的都是當時的國語流行歌曲，我們只負

責伴奏，或者是即興伴奏，由族人演唱阿美語流行歌曲，有時由我自彈自唱當時村裡的或阿美族的流行歌曲。當時的我只要聽到旋律，就知要彈奏什麼曲子，所以不管是國語流行歌，還是阿美族的歌，我根本不需要看譜。

那時我們能夠在都歷及其他地方出名，多虧了葉傳儼老師知道我們三人組樂團後，他有了一個想法，就是如果要辦晚會，可以找我們去伴奏。當時過年晚會活動，常召集青年來參加同樂會，當時的年輕人大部分都是到工廠上班，所以他們回到都歷的時候，每個人的皮膚都白白的，可能是因為很少曬太陽，所以他們都比我們白。那個時候依葉老師的想法試辦晚會，沒想到很成功，大家都很踴躍參加，再加上有摸彩活動，由每個人自備一份禮物，再由主辦單位收齊之後，就在串場或中場時間摸彩，也是一種交換禮物吧。當時的晚會也舉辦青年歌唱比賽，取前三名，大家都玩的很開心，當時大家唱的歌都是國語流行歌曲。也因為太精采，村裡的老老少少都想來看，因為活動中心裡面太小，所以他們只好在窗外看，當時三人樂團還是伴奏為主。

回想起我們會創團，其實是因我提起的。當初的我因看到別人或者是朋友學歷都很高，而自己卻沒有任何一項可以跟人家比的，所以我就創團，至少在別人面前，我也有一項是很厲害的，可以稱得上是專長的。李英富當時是村中的里幹事，彭錦達是在家裡開店，做小吃生意的，我是在家裡種田的。當時在村裡、沒有出外工作的我們，三個人常常碰面，再加上李英富他們很喜歡音樂，很有音樂天份，也是我國小時要好的同學，以及我和李英富是表兄弟親戚，所以我們就組成了樂團。當時三個人對彈吉他最有興趣，所以三個人各買了一把吉他，因為我有錄音機，所以那時的我們就嘗試一邊練習、一邊錄音。練習過程中，三個人發現很有趣，也很有成就感，所以對組團就越來越有信心了。當時組團後，村裡的人也發現了我們，所以就常邀我們去伴奏，因為這樣，所以我們也常常趕場。

當時除了彭錦達、李英富兩人，還有一個廖忠明 當時的他才初中三年級，看到我們在練習彈吉他，也很想參加，不過他不會彈吉他，又看到我們缺一個鼓手，

所以當時他就自己拿雙筷子，在旁邊假裝打鼓，用嘴巴發出鼓聲幫我們伴奏。過了不久，他跑去外地做版模的工作，賺了錢，自己買了一套鼓回來，就參加了我們的樂團，我們就變成四人樂隊了。

我們這個因興趣組合的四人樂團，其實沒有經營很久就解散了。因為當時雖然有很多新屋落成或者是結婚典禮，但不是每一家都請得起樂團。每一次表演完，賺的錢也只有幾百塊，四個人分一分，就沒有多少了。所以組樂團沒有辦法維繫生活，再加上彭錦達、李英富二人又陸續去當兵，我當時也快要結婚了，所以樂團就解散了。我當時在樂團解散後，還做了一年爆米香的工作。當時的我在樂團時，其實也不是完全以樂團伴奏為主要生計，當時是一邊做農，有空才去伴奏，他們三個也是一樣。一切都太克難了。

當時我們的樂團在村裡風評頗佳 尤其是李英富的媽媽及家人都很支持 只有我家裡的人說不好，因為會耽誤做農，所以很反對，甚至會認為是懶惰的人才會做的事。當時人的觀念總以為家裡的人都辛辛苦苦地做農，卻要養一個懶惰的人，這怎麼可以！我想他們不懂音樂，所以就認為那是一個懶惰人會做的事，所以當時並沒有人鼓勵我創作。

當時的人一般都是唱國語流行歌，就算是唱阿美族的傳統歌，再不然就是唱盧靜子或安安的阿美族的流行歌，她們的歌大部分都是以虛詞為主，沒有什麼意義。盧靜子或安安都是台東市馬蘭地方的阿美族人，當時的他們已開始出唱片了。

從上述可知，吳之義的組團伴奏期間（1972-1974），當時都歷的阿美族人大量出外至都會區的加工廠，或至建築工地做版模工作，只有春節年假期間可以回鄉的情形。在音樂的流行上，也以國語流行歌曲、阿美族傳歌謠與阿美族流行歌曲的並存，為其特殊風貌。尤其阿美族人出唱片的風氣已開，更可見當時的各部落之間的交流，在流通迅速的外來資訊上，交流更形頻繁與密切。過去各自獨立的部落與外地社會，因族人在外地工作的關係，通婚、交流的範圍也越來越廣。

三、原鄉的日常生活片段(1974-2005) (訪錄時間:2006.8.13. 2006.10.12)

我結婚以後，就再也沒有出去外地工作，平常就是做農、漁撈維生，別人有結婚喜慶活動的時候，需要我去伴奏，我才有機會去伴奏，作為生活上的補貼，但因為大家的要求越來越高，所以我的器材也花費很多。大概我三、四十歲的那幾年(1979-1989)，虱目魚苗很好賺，所以我也常在海岸捕捉魚苗，但那賺不了多少錢，我還是做農和捕魚自用為主。當時的人捕魚苗的工具和技巧是怎樣的呢？阿美族的話 Safang(譯音為撒放)，就是抓虱目魚魚苗 hicay 的漁網。如何做 safang 呢？就是用兩根竹竿串起魚網撐開後成呈三角形，變成一個三角形狀的勺子，那也是最簡單方便的捕魚網。怎麼用漁網抓 hicay 呢？捕魚苗的時候，浪最好不要太大，當那不大不小的浪來時，人的身體最好以側面（有的人是以正面面對海浪的方式來抓）向海浪，然後以逆向的方式推網出去，當浪頭錯過漁網，漁網截斷浪腰的時候，這個時候就有可能抓到魚苗，很多時候都要看個人的運氣，最好是海浪集中，沒有散開成浪花的時候，當海浪成了浪花，魚苗也會四散開來，就更不容易抓到了。有些時候人會被浪頭打到，那就是算他倒楣。捕魚苗的地區範圍很小，魚苗是一群一群的出現，沒有固定的區域，牠們可能是順著潮流或風向而來，台東東海岸的南風吹起(safalak)的時候，就不會看到魚苗出現，最好是吹北風的時候，那時候魚苗很多。大概每年的三、四、五月是捕魚苗的季節，魚苗最多的時候是四月，現在七八月其實還是抓得到的，還有兩千多條，只是沒有四月的時候多。每年三、四月的時候就會有很多人去抓。這個時候其實天氣還很冷，海水更冰，但是大家知道魚苗群來了，還是會有很多人去抓魚苗。捕魚最主要是要給自己吃的，有的時候捕太多才會拿去賣，或者是為了賺點錢，才會抓一些可以賣得出價錢的魚，例如龍蝦等等。我抓魚的方式並沒有自己的船，我只是用以前卡車的老是輪胎裡的內胎，做我的漂浮工具，然後我放網在魚會去的地方等待，或是在好幾個地方放網，我放網的時間大多是在一天裡的下午傍晚時間。

由上述可知，吳之義在原鄉都歷的生活情景，其以自給自足為目標，此是依自然環境生存的最原始方式，務農、漁撈生活的辛苦也在其樸實的口述中顯現，更可見貨幣經濟體制中的價值觀裡貧富差距現象與對比，也給予吳之義很大的影響，即生活上的弱勢突顯文化上的弱勢，無法與外界相比的悲慟。

四、阿美族傳統文化生活的記憶（1949—1963 1972—2005）

（訪錄時間 2006.10.12）

（一）訓練

國小畢業後，大約十一、十二歲時，加入家鄉年齡組織 Bakalongay（基本的服從與學習，族人常說是練習生），當時年齡組織第一級所做的工作，主要都是聽從前輩的指揮與要求去做事。例如：在年祭時，場地整理的工作，撒水、準備柴火等等，或者是準備搭建年齡組織集會所帳篷需要的材料。因為以前沒有繩子可以綁，所以我們會去採幾種植物，像 lalidih 芒草、sanluway（香草類植物）、茅草，還有檳榔葉子等等，最主要的還是一些藤類植物，將其剖開後，拿它的外皮組織纖維來做繩子，可以綁東西，它是很有韌性的，叫做 Cacah。當時每一件事都要學習，同儕裡面有一些人很厲害，可能是他們在家裡的時候已經有人教或是有人特別指導過，像我這種不太會的，如果不好好學，就會被別人笑。因為我們還不太會 Cacah，所以我們都是去採所需要的材料，例如竹竿，拿回來以後，交給上一級的前輩負責處理，他們叫我們做什麼，我們就做什麼，然後我們在旁邊邊看邊學，這個就是 tauculan，因我們是練習生，所以更要學習，這就是服從的精神。

我那個時候的年祭，基本上有七天。我們這些練習生晚上留在 s-fi（阿美族傳統男子年齡階級的集會所），白天才能夠回家，每天都是到了晚上六點，就一定要去集會所集合。那個時候我們要守夜，像警衛一樣守夜，上一級的前輩還沒有睡，我們也不能睡。其實上一級的前輩要我們做什麼就做什麼，這是很辛苦的，尤其是要升火、添柴火，絕對不能讓柴火 ma-ba-heng（熄滅）掉，直到天亮。因

為我們是練習生，撿柴火是我們的工作與責任。所以我們常常遇到的情況，就是有些很調皮的上一級前輩，會要求我們在天黑到伸手不見五指的情況下，摸黑去找柴火，天那麼黑，還有蛇出沒，尤其是柴火不能亂找，找回來的時候，他們還會檢查檢回來的柴火是不是他們要的，是不是乾的柴火等等。我印象中有一次發生很誇張的事，有些同學摸到人家的竹籬笆，因為天黑看不清楚，那些人一定是想只要是木材就好，所以就把它拆下來，隨便交差，當時上級檢查時，發現我們亂拆人家的籬笆，於是他們就很生氣，二話不說就集合所有的練習生集合排隊，一個一個打，他們都不問一下是誰做的，卻要處罰所有的人，根本是無理取鬧嘛！

以前我們的集會所，就是現在的都歷村活動中心位置。我們這些練習生在集會所受訓時，什麼都沒有，包括吃的也一樣，我們都是在家裡吃飽了後才去的，受訓時的晚上都不能休息，頂多只能喝水，其實我們自己也沒有錢買東西吃喝。我們在那裡就是學習很多事，以及服從上級的指示與要求。例如上級前輩要喝水就必須用 la-wakh (大竹筒) 裝，有時他們會故意說帶回來的泉水裡有雜質，可是明明就沒有雜質啊！然後又是一樣地用連坐法的方式處罰我們，一直找我們麻煩，從這裡就可以知道，老一輩的訓練方式真的是很嚴格。

以前住在集會所的我們，根本沒有我們講話的餘地，因為我們是用上級管理下級的方式傳下去的，就像是在學校裡一樣，由學長管學弟一樣，二管一，三管二，四管三，下級服從上級，上級指導下級，每一級負責做好自己分內的工作，下級的做不好就是上級指導管理的責任。當時第二級已經有命名了，當時我們的上級叫作拉民國，而當第一級的我們練習生是沒有級名的。當時在集會所守夜還有訓練練習生的人，兩級人數加起來大概就有七八十人了，因為每一級有四、五個年齡層，也因為當時大家大部分還都是在村子裡面生活，很少有人出外工作或是出遠洋捕魚，出去工作的人也很少，出去工作的人也只是到離村子不遠的地方，到一些老芋仔(外省籍人)的田去種香茅而已，所以每級的人都將近有三四十個，當時人真的很多。

還有以前的規定很嚴格，人如果沒有來參加集會所的集訓，那個人家裡的柴火就會被沒收，來當作罰款，一罰就是四五把的柴火，數量可以說是很多，繳出去當罰款的柴火還要綁的很好看，才能交出去，因為已經不能參加集訓的人，心裡也會感到不好意思，所以要綁好看一點，這個都是以前的規定。可是在那個很多生活需求方面都要靠柴火的時代裡，尤其是煮東西、燒開水，很多都需要柴火。再加上當時柴火是很不容易找到的，因為只要哪裡有木柴，大家就會去撿，所以很快就撿光了，尤其是當時都歷地區的山上已經有一些地區是林務局的林班處在管理，他們種了一些相思樹或是其他的樹，只要是林班地的樹都是不能亂砍的，偷砍被抓的話，罰金五百元更貴。甚至是木頭也不能亂撿，所以柴火是很珍貴的，所以大家不敢不來參加集會所的集訓，全部人都會到齊。

其實當時除了林班地種的樹不能砍以外，其他的樹還是可以砍的，但是因為每一家都需要柴火，所以離家比較近的地方，能砍、能撿的樹大部分都被砍光了或撿光了。當時我們第一級跟著第二級的人上山去砍集會所需要的柴火時，就要往山裡更深處或者是去找那些路更難走、沒人常去的地方、不是林班地的地方去砍木柴。當時山路很難走，我們光著腳，山路上一路上都是 smutay，雜草很多，那像現在都是產業道路，騎摩托車就可以到山上了，小路真的很難走。那個時候，砍完木柴還要自己扛回來，砍的、撿的柴火更要整理的很好，尾巴也要很整齊，不然你扛木柴的時候，會因為木柴長短不一樣，重心不穩，走路就會一直前前後後。當你下山的時候，村子裡每一個人也都會看著你的收穫，尤其是 kayin (小姐) 們會很仔細看你，所以原本扛著很重的木柴的我們，也會假裝木柴很輕，小姐們就會想這個年輕人很有力量，這時候也是我們表現自己的最好時機，這個就是 bakeny。

當我們在受訓的時候，其實前輩很少跟我們說什麼，有事都是大聲喊，像命令一樣，對我們喊出來的都是命令，其實也沒什麼事好說的，只是要求我們不斷服從命令而已。我們看到只是每一級前輩們與自己同一級的人在聊天，我們也有

偷偷聊天，但是不能比他們大聲。除非是要我們表演唱歌給他們看，我們才可比他們大聲，其實那時因為他們對我們很嚴格、很兇，叫我們表演什麼，我們當然會很緊張，也表演的不自然，再加上他們也沒有教我們唱什麼歌，每天就是叫我們做這個、做那個，一切就是服從命令就對了。因為緊張，所以常常是表演不好看，他們就會生氣，不是罵就是接著一頓揍，然後才叫我們回去休息。到了沒有柴火、水的時候，又把我們叫起來去取。其實每天第一次搜集柴火的時候，我們都會準備很多，足夠一整個晚上燒了，所以當上一級慢慢都睡著了，我們也會跟著睡了，火也就沒人管了。除非是有很頑皮的上一級不睡覺，故意找我們麻煩，我們才會需要再去找木柴、準備水什麼的。那個時候晚上是沒有路燈的，都歷雖有用發電機來發電，可是晚上九點以後，全村就熄燈了，全部都是烏索索（台語）的，也因為我們是晚上時在集會所受訓練，我們也不知道上一級什麼時候要睡覺，只要上級有任何一個人在活動，我們就要把火生好，不可以弄熄，除了他們活動時需要，如果我們要出去找柴火或是找水，更需要火的照明。除此之外，以前老人家喝水，還會特別指定要喝什麼地方的水，那時我們都是到現在都歷派出所正前方，一個靠近海邊的地方，那裏就有一處天然泉水。如果我們沒有去那裡提水，偷裝了自來水，老人家喝了也會發現，因為泉水很冰，喝起來也甜甜的，不像自來水溫溫的，喝起來還有一股怪怪、苦苦的味道。當我們的上一級發現我們裝的不是指定的泉水，結果當然還是一樣排隊挨揍了。或許老一代的訓練方法就是這樣，我們那個時候大概也只是覺得他們老是找我們麻煩，這些都是一代接著一代傳下來的傳統與經驗，主要都是訓練我們服從，有時就算上一級有對我們說什麼，我們通常也聽不懂，因為那個時候講的話都是酒醉以後的醉話了。

當我們升上第二級之後，族中前輩為我們這一級取名叫做 Latingki（拉電氣），為什麼取做這個名字，是因為當時的里長是阿美族，是我好朋友的叔伯長輩，他的名字叫 Tingki，所以我們的級名叫做 Latingki。另外，也是因為當時我們村子都歷也正在推行農村電氣化，引進了農業用電機器，Tingki 就是電氣的音譯，

所以用這個級名，因應時代的趨勢而命名，這是我們都歷男子年齡階級的特色。

雖然我家是信仰外來的基督教信仰，但是我十二歲的時候，我還是選擇參加集會所練習生的訓練，當時基督教教會管得很嚴，禁止教友參加任何傳統的阿美族文化活動。只有我和另外兩個信仰基督教的同學一起參加，可是就在快要升上第二級前，大概我十六歲左右，我卻有一段時間沒有參加集會所活動，直到我當兵時。這主要是因為我家裡人信仰基督教的關係，認為參加這種訓練活動沒有意義，而且我接著也私下偷偷隨鄰居的大朋友上去台北工作了，所以跟自己集會所同儕算是有一段時間沒有在一起。不過，當我去集會所受訓期間，即使我回去基督教教會，其他的教友也沒有特別指責我，只是常常會跟我說不要再去參加集會所的活動了。那個時候其實也有很多年輕人，因為學業或工作的關係，陸陸續續出去如台東市、基隆、台北、高雄等地工作了。

當我是練習生的時候，我大概只參加了兩年的豐年祭，每年每一級的男子年齡階級都有表演，當時都是我代表我們那一級表演，全都是沒有樂器伴奏的獨唱。後來因為基督教會的禁止，所以我就消失了兩三年，沒有參加集會所的活動。當時我唱的歌都是國語流行歌曲，唱完歌的時候，長輩們都會給我鼓掌，我也不知道我這樣唱到底是不是真的很好。例如：我唱寒雨曲時，歌詞「經過了一山的風，帶來一陣濛濛的寒雨」等等，以前村裡並不流行抖音，當時村裡的人都還沒學會在尾音的部份唱抖音，可是我年紀很小卻已經會了，所以他們覺得很新奇、很好聽，也因為在阿美族傳統歌謠裡是沒有抖音的，大概是因為這樣的原因，所以長輩們才給我鼓掌吧！另外，阿美族人唱歌有轉音，好像也是從我開始錄音以後，才會在唱歌時特別強調轉音的唱法，大家唱歌的時候，唱歌的旋律都是直直的，而我就不是這樣，像我那時就是第一個在都歷村裡唱很多轉音的人。

都歷村裡的阿美族豐年祭，男子年齡階級每一級都有團體的表演節目，給全部的人看，來代表你那一級的特色。如果時間足夠，就會選幾個每一級的年輕人獨自表演，可能是幾個比較會唱歌的人獨自表演，我那時就是代表我們練習生，會

找我來獨唱，或許是因為當時辦晚會的長輩有聽過我唱歌，所以才會找我吧！當時我為什麼只唱國語歌，而沒有唱阿美族的傳統歌謠的原因，其實是當時的總統是蔣中正，所以台灣推行講國語的運動，限制大家都不能講方言，所以我在豐年祭的時候，只唱國語歌，不像現在反而顛倒過來，是推行講母語的運動，叫我們少講國語。除了大家要跳舞的時候，還是唱傳統的阿美族歌謠，這個和現在一樣。

其實當時我們是練習生的時候，能有團體表演或獨唱的機會是很少的，沒有什麼自由，因為我們要做很多的事，我們最主要的活動內容，就是學習做各種事及學習服從的精神，頂多只是在旁邊看著長輩們表演、唱歌、玩樂、活動，我們只是服務我們的長輩而已。當時我們過年祭的那一天，我們的工作就是不斷地添柴火、場地撒水去塵，或提水給在場參加的人喝。

到了年祭晚上，所有的跳舞活動都停止了，我們接著要做的是 Lakelao，它的意思是指在晚上提燈找食物的意思。以前的人是晚上拿火把去找食物，現在的人是拿著手電筒去找食物了。為什麼要晚上去找食物，有些食物來源，例如青蛙是夜間時候的出沒多，所以要選在它們出沒最頻繁的時候去抓，ka-ki-hyu 是在清晨的時候最多，就要在那個時候去抓，每一種食物來源的出沒時間不一定，所以要選擇適當的時間去，才不會浪費時間、體力，大家也就可以先做自己的活動，一邊休息、玩耍，一邊等待 Lakelao 時間來到，才去工作。當時我們每一個人都要一起去準備老人的食物。會潛水的人白天可能就去海邊潛水抓海膽，晚上提燈去找別的食物，而像我們還不太會潛水的練習生，就去抓青蛙或是去河邊抓 ka-ki-hyu，那是一種白色的螃蟹，就算煮熟了還是一樣白色的。等到大家找好了食物，就送到 Lalong 年祭時老人專用的草棚那邊去煮，然後送給老人吃，這就是我們都歷人的敬老活動。那個時候會抓這些東西給老人家吃，也是因為當時生活困苦，根本沒有錢買豬，殺隻豬來吃是很奢侈的，就算有人養豬，當然是拿去賣，怎麼可能會捐出來給社區活動使用呢？所以我們只好到很多地方去找食物，河邊、海邊都有。

由上可見，都歷阿美族人傳統男子年齡階級的集會所訓練是相當嚴格的，也是其進入阿美族社會化的教育學習，經驗的承傳、敬老、學習都在每一個環節裡顯現與潛化在新一代的練習生上，其目的亦可明顯看出嚴厲的考驗與磨練，都是希望訓練出足以為部落所仰賴的好青年，而訓練過程裡，對於人的好壞都在眾人的注視下顯現，也被視為其後來是否可作為婚嫁對象的標準。

而時代的變化也在其口述裡顯現，如宗教的介入，影響了部分都歷阿美族人不再參與集會所訓練及年祭儀式，甚至視之為迷信而排斥。又如林班地的出現，顯現自日治到國民政府時代一連串對都歷阿美族人土地的分割與政策性限制，使其無法如古時自由運用自然環境的一切，而使訓練活動的進行增加困難。再如國語推行運動、國語歌曲的流行、曲式的流傳融入都歷阿美族人的生活裡等等，都可發現現代化與傳統的衝擊隨之出現。但基本上都歷阿美族人的核心價值與目的，即學習生活技藝、敬老與服從等等並未喪失，此也在吳之義的生活觀裡留下了深刻的傳統文化印記。

（二）男女交往

當第一天的年祭，白天的比賽或表演活動結束以後，第一、二級的人就要去集會所受訓，其他年齡級 Kaput 的人就各自帶開，去他們之前預定集合的地方，做自己的活動安排。當時豐年祭白天的活動，雖然有表演或比賽，可是女孩子只能在旁邊看。而我們練習生在第一天白天的活動結束之後，晚上就要跟著去找食物，去給老人家吃一整天，忙完之後，就開始住在集會所了。活動第一天是豐年祭，第二天是海祭 mikeshei，後來的時間就由每個年齡級 Kaput 的人自行安排自己的活動，例如唱歌、跳舞，或是其他，有時期間不止七天，甚至長達一個月，以前沒有太多的限制，除了練習生要學習、訓練以外，所以至少七天，其他完全由自己的 Kaput 決定時間長短。

當我們升上第二級，有了自己的命名以後，在這種長達一個月以上的時間裡，我們有了自主權，可以自己決定要做什麼事，當時的我們大部分的人都還沒有出

去外縣市工作，所以白天時，我們就常常輪流去每一個需要幫忙工作的 Kaput 家裡做事；晚上，就聚在一起唱歌、跳舞，因為有好玩的活動，所以也會吸引很多爸爸、媽媽帶著自己的女兒來參加活動，這個時候我們就可以好好表現自己了呀！有些家長如果看到哪個年輕人很不錯，就會介紹給自己的女兒認識。在練習生以上的三個年齡級 Kaput 大多未婚，所以這些年輕人就會唱歌、跳舞非常認真，好吸引老人家的注意，才有機會認識女朋友。其實升上第二級以後，也可以算是適婚年齡了，那時有很多人後來去當兵，也沒有女朋友，退伍回來以後也只有每年的豐年祭後，陸陸續續藉著這種機會去認識女孩子，找到女朋友為止，才有機會結婚。當時只要 Kaput 有辦活動，老人家也不會有太大的限制，這是一個很好的交友時間。

其實很多老人家平時就會注意哪些年輕人不錯，所以到了這段時間，老人家就會可以帶著自己的女兒來參加活動。尤其是當大家手牽手圍成圈，一起唱歌跳舞的時候，老人家就會推自己的女兒去他之前看好的年輕人旁邊跳舞，那女孩子有時會因為害羞或是因為不喜歡而跑開，如果女孩子還想進一步認識這個男子，就會留下來一起跳舞。所以到了最後，常常會看到一個男子後面可能會有好幾個女孩子加入，而有的不管怎麼認真唱歌跳舞，身後還是一個女朋友都沒有。而當時跳舞排隊的順序是有規定的，女孩子如果要留下和她喜歡的男子進一步認識，就要排在他的身後，有些男子很幸運，會吸引很多女孩子爭先恐後地來跟他跳舞，有時候老人家也會進來幫自己的女兒搶順序，就是希望給自己的女兒一個很好的機會。

當活動結束以後，每一個男子都要護送跟自己跳舞的幾個女朋友回家。送女朋友們回家是有技巧的，跟自己沒什麼話好說的，或是自己心裡不怎麼喜歡的女孩子，就第一個送她回家，然後在第二個、第三個送，最後留下那一個自己最喜歡的女孩子，再慢慢送她回家，就可以和她好好地聊聊天，然後就帶她或跟她一起回家了。從這裡就可以知道，男女在活動之中，其實競爭很激烈，大家都在選擇。

尤其當你在送第三、第四個女孩子回家時，女孩子們就會彼此競爭，想辦法要當那一個最後被你送回家的人。有些人遇到的情況是，也許那個你最慢送回去的女孩子，不見得最喜歡你，也許只是因為大家一起跳舞的時候，她的媽媽勉強她和你一起跳舞，所以她才會來跟你跳舞。也有可能到了最後，原本你第一個送回去的女孩子，成了你的老婆。所以在這段時間裡，誰也沒有贏比較多，大家都是在選擇，希望能找到適合自己的另一半。

由上可見，稻作收割後的豐年祭期間與農閒期，正是阿美族人男女最好的交往時機，所有人都看在眼裡，也都知道誰跟誰一起跳過舞、聊天或者是誰曾經送誰回家過，這樣的公開方式其實是非常透明、公開化的，其競爭之熱烈，連家人也一起參與。而在以前那個風氣保守的時代裡，男女朋友都統稱 basowalan，意思是指說話的對象，所以戀愛真的是用「談」的。

（三）日常生活與年祭中的歌唱

當我升上年齡組織第二級時，雖有機會獨唱，唱的大部分也都是唱國語歌，可是在大家圍圈、跳團體舞的時候，我們一定是唱 Malikoda 傳統歌的部份，唱 Malikoda 的傳統老歌來跳舞、接觸對方、交流，對大家也是最方便、容易的了。Malikoda 的傳統老歌其實現在還不斷流傳著，因為我們現在不管是平時或是豐年祭的時候，這些歌我們都是常常在唱的。

Malikoda 傳統老歌的內容裡很少有實詞歌意，多是用虛詞表達情意或感覺。而這種歌裡是有分等級的，每一個 Kaput 都有自己的歌，年輕人就唱年輕人的 Malikoda，老人家就唱自己的 Malikoda，老人家的歌唱起來比較舒緩，年輕人的歌就很活潑，如此才能表現出年輕人的活力，也因為歌和舞要相配，所以老人家就不可能跳輕快的舞，動作太大、太快也太辛苦，所以為了配合他們的舞，歌就不可能輕快，聽起來的感覺比較悠遠。

年輕的 Kaput（男子年齡階級成員）晚上有活動的時候，當大家跳舞跳累了，停下來休息，我就常常被大家推舉出來獨唱，我唱的也都是國語流行歌曲，可能

是因為當時國語歌曲很流行，大家聽我唱過，所以才會叫我出來唱吧！當然也因為在傳統的阿美族歌曲裡是沒有獨唱的部份，而在我們那個年代裡，剛好遇到蔣中正的國語推行政策，如果是在豐年祭的時候，有表演節目，我們就會有人被推舉出來 bolakay 獨唱，大概也都是為了要配合當時的政策，所以唱的都是國語歌曲。bolakay 的本意是什麼？就是餘興節目中的獨秀獨唱節目，在 bakelang（活動結束儀式）的時候 或者是各 Kaput 年齡階層時的活動裡，也有這種輪流表演的活動，有時會以轉酒瓶的方式來指定誰輪流表演，瓶口指到誰就由誰去表演。當時來講，阿美族沒有什麼現代化流行歌曲，所有的人都是唱 Malikoda，就連那個我們現在常聽到的老歌馬蘭之戀也都沒有，我們現在常唱的或常聽到的，所謂那種有很多歌詞的歌根本都還沒有出現。

就我的印象而言，自從馬蘭地區阿美族人盧靜子（1943）出唱片以後，唱出了有實詞的歌曲以後，大家就開始唱有實詞的歌了。之後雖然一些人也有跟隨盧敬子的腳步一起灌錄唱片，例如當時有一個人叫安安，但是那時他們唱的歌，大部分還是各地區的傳統老歌，也都是沒有實詞歌意的歌曲。也因為盧靜子的歌開始阿美族人地區流行，所以當時已經有人 bolakay 獨唱盧靜子的歌了。可是我當時並沒有唱盧靜子的歌，我唱的都是國語流行歌，至少在當兵之前都是如此。

由上可見，在傳統的習慣裡，阿美族沒有個人獨唱的實詞歌曲，要唱歌都是大家一起唱，或者是有人領唱之後，就會有人在旁邊附和，或者是一群人跟著一起答唱，唱的歌也都是 Malikoda。由此可見，在 Malikoda 的傳統老歌中，基本上都是隨著唱者的年齡、經歷、身體情況、當時的心情，藉著傳承下來的 Malikoda 主旋律，由唱者自由表達發揮，可說是年紀越大，花樣越多。所以阿美族人年紀越大，加上領唱（tiecyu）、答唱（recad）法或主唱、附唱法的變化，老人家的歌是非常好聽的。

同樣地，在一些方便記錄的現代化工具如錄音機等等出現以後，阿美族的歌有了新的轉變，最顯著的改變就是有實詞的歌大量出現了，這或許是因為當歌方

便記錄後，即使加入實詞，也可反覆出現在使用者面前，不會因為時間久遠而流失，當下的記憶或重要片刻，也隨之永流傳，更利於流行。反之可見，因為沒有方便的記錄工具，所以實詞歌曲難以記錄，更難以流行、普遍，最後只留下旋律，而且是那種明顯易記的，可藉由不斷反覆的方式流傳下來的虛詞歌曲居多了。每一個藝術創作者都有創造的慾望或是留下紀錄的動力，這是否也是受訪者當初重金買下錄音機的隱形動機，而受訪者卻不自知。當時現代化經濟力的影響與入侵，也改變了阿美族人對自己的文化記錄的方式，甚者感受及創作方式。

另外，也可見當時盧靜子唱出有實詞的歌時，所帶來的影響與震撼是多方面的。第一，唱實詞歌不必再擔心害怕會遺忘，有錄放音機等工具，可時時提供欣賞或學習之用；第二，因為有工具，有創作慾望的人就可以藉工具紀錄靈感，或採集創作資料內容來源，甚至是開始嘗試創作。這是否也是盧靜子帶給受訪者的影響，而受訪者並不自知；第三，這一些阿美與流行歌手的出現，是否也促成了花東各地區阿美族傳統歌曲旋律風格大量交流與影響，而受訪者也身在交流漩渦之中，卻不自知；第四，當時的阿美族人會將盧靜子捧為天后歌星，主要是因為當時大部分的阿美族人對外的溝通語言上，仍是以阿美族語為主，國語、日語為輔，而年輕一輩因接受外來資訊快，學習模仿力佳，所以對國語歌曲的接受度高，如受訪者便是如此地趕流行，一如今日年輕人哈日、哈美；第五，吳之義自受訪起，便很有自覺意識到自己是身在一個文化衝擊（日、中、阿美）的時代中。

總而言之，在吳之義的童年至今，其在都歷的時間幾乎佔了其生命的大半輩子，生活上的歷練不離傳統的要求與當地環境與生活上的需求，所以養成了他一如古早阿美族人的自給自足態度與舉止。進入國家統治後，貨幣經濟體系的擴展也影響到原鄉，但即使面對此，他依舊以自給自足的態度與生活方式應對。必須注意的是盧敬子等人對阿美族音樂後進者的影響，筆者以為傳統的歌謠有其記錄生活風貌的歷史意義，但自盧敬子之後，商業化的行銷擴展，帶來的交流與影響，或許也使吳之義受到啓發，並進而對自己的生活開始作一紀錄與創作。面對時代

的變化，吳之義在其蒐羅的作品與改編創作中，以何種視角觀點呈現，就是本論文要探討的中心內涵。

第四節 結語

本章主要是期望客觀呈現台灣島上的原住民從早期自給自足階段，到與外來勢力、文化接觸的頻繁程度，對其經濟生產模式文化上的急劇影響性。第一節是東部自然地域的風貌呈現，以此試圖構建阿美族人傳統生活的想像，及其文化特色的成因基礎，以對照後續章節提及吳之義蒐羅的傳統歌謠裡所呈現的傳統生活部分。第二節言及外來勢力、文化的種種，使都歷阿美族人在短短數百年間由自治階段，進入清治、日治、國民政府統治至今，呈現其經濟生活狀態，除了自主權與生活、生產地域漸形縮小，社群之間的生存競爭，國家勢力的介入與管轄、要求，也一再影響都歷阿美族人的生活型態，從過去的傳統自給自足演變成仰賴國家經濟體系的生存方式，其文化風貌也隨外來各項人事物的影響演變成爲今日所見的狀態。

而筆者刻意在第一節再以「歷史」角度切入，概述都歷阿美族人自古以來的遷徙情況、與他族文化或外來國家勢力的互動情形，呈現其人文環境風貌的轉變與影響。除了說明初期台灣島內部各族群的競爭，促使各地阿美族的個別性產生，亦可對照進入國家勢力統治階段後阿美族人，如何與其他族群或東部各地阿美族人的交流與影響，此不僅反映在文化風貌呈現上，更可在吳之義的作品中看到交流的痕跡與影響。

雖然進入荷治、明鄭時代、清治初期與中後期的消極統治時，都歷阿美族人尚未見時代所給與的生存迫切壓力，但也已感受到時代風潮的不斷改變。尤其到了清治末期牡丹社事件的發生後（1874-1895），隨著局勢變化，列強侵逼中國的壓力，促使清政府越來越重視對台的經營，對東部的開發也就越積極，都歷阿美族人此時的生活地域與自主權已非往昔可比。日治後的積極殖民統治，更迅速轉變

了台灣島上原住民的生存空間與地位，日人主導下，現代化機制的迅速變遷與發展，已形成對台灣各地區的主導力，所以阿美族人雖為成功當地的人口主體，卻處於底層，無法與日人和漢人一同享受現代化後的豐厚經濟成果，處於弱勢的阿美族人只能繼續務農維生，務農無以為生之後，也只能遠至外地工作，以勞力換取少許貨幣的窘境。由此可見清治、日據時代的影響不僅僅是在其統治的當下，更延伸到今日。

所以進入國民政府統治後，可以看見台灣原住民在主流教育、文化的失利，使其因為生計再度遷徙，但到了城市又因教育程度不足、無一技之長，增加就業的困難。對原住地人口、農業及生活方式產生影響，也因而阻礙了原有文化傳統組織活動的推行，部落文化的瓦解更形迅速。

而在第二節裡列敘都歷阿美族耆老口述記錄所表達出的觀感，除顯現族人抵抗強權、力求生存者，亦顯現各階段的領袖人物在外來政權統治下的世俗地位。相應之下，也顯現阿美族人進入現代化社會後，在主流文化影響下價值觀的改變、制約學習，及為求個人生存所做的努力。同樣地，在（附錄二十三：阿美族經濟生活的分期與特徵）也顯現出都歷阿美族人學習大環境的新經濟生產模式，對阿美族傳統文化的急遽變遷影響尤鉅，文化的外在面貌變化與其核心精神價值的轉變，亦由此可見。

接著在第三節比對吳之義的口述，亦可見他以個人觀點呈現與呼應上述大環境的變化。尤其是都歷人出外工作後，返鄉時帶來了外地社會的價值觀與習慣，不斷左右著阿美族人對原有價值觀的質疑與取捨，也產生了不同於傳統阿美族文化習慣的生活與文化模式。由此可見，村裡的變化不僅出現在外觀上，連帶地也使其文化核心價值改變了。

當時阿美族人跟隨主流社會經濟體系的影響所及，個人出唱片的風氣一開，更可見當時的各部落之間的交流，在流迅速的外來資訊上，交流更形頻繁與密切。過去各自獨立的部落與外地社會，因族人在外地工作的關係，通婚、交流的

範圍也越來越廣。吳之義也在此文化交流中，潛意識地記錄生活，並作為個人創作的基壤，一展個人長才。

本章如此廣建客觀層面，除了可推見都歷阿美族人的文化風貌變遷，是由種種外力影響與其文化特質所織合，「環境影響人」的基準屬性不斷顯現，更可推見當吳之義在記錄其原鄉生活變化時，生存環境的影響是自古延伸至今的，所以此種三角比對的方式，更可確立其作品歷史背景的客觀真實性，以顯現阿美族人眼中真正的時代變化所給予他的觀感為何。而吳之義的作品是否具備這種折射歷史成因的功能，筆者期待由其作品中去一一呈現。



第參章 吳之義的作品與分析

從吳之義的生平自述中，可知其生活以務農為主，漁撈、伴奏為副，如此平實的生活，如何能有機緣出唱片，其自言：「當初為什麼會出唱片？是因為有個都歷的女孩子，其男友是唱片公司的人，名叫葉帝巖。因這個女孩子是住在我家附近的鄰居，她聽過我唱歌，就告訴她的男朋友，有我這一個會很唱歌的都歷人，所以才有機會出唱片。之後他找了我，我就去高雄試唱，一試即成。」從上述可知，吳之義會出唱片乃因緣際會所致，以下便專就其所出的幾張專輯深入探討。

筆者整理吳之義的專輯作品時，發現多項可憾之處。一憾是其第一張被其視為試聽帶之阿美語專輯已絕版，且唱片公司已結束營業許久，吳之義亦無收藏，唯一可欣慰者是當初唱片公司為多賺取利益，故要求吳之義以國語歌的形式翻譯，且後續出版專輯多以阿美語形式翻唱，故保留了一大部分。二憾是音樂以唱片與卡帶式發行期間，有一段時間流行卡匣式的錄音帶，吳之義在此期間發行了一張純個人創作，但因此卡匣式的錄音帶不普遍也不方便，所以停產，吳之義也未保存其作品。三憾是由於過去智慧財產權與著作權未受重視，所以吳之義與出版商是以買斷方式協議，故之後其作品常有被出版商重組販賣的情形，由（附錄二十四）可明顯看出，全由前三張專輯裡所重組，也造成吳之義個人對創作出版的心理障礙與痛苦。四憾是每一張專輯上並無確切註明其發行時間，故只能請吳之義依其印象排出專輯發行的序列，以便與其歌曲時代背景相對照。五憾是自吳之義在 35.36 歲密集出了五張唱片後，因對唱片公司買斷作法的失望，所以不再出唱片，直至近幾年來，台灣對著作權的重視，使其不再擔心其創作再被盜用，所以自行出了近年的一張「像隱形的姑娘 / 送水的小姑娘」阿美語專輯。而其中長達 14 年未出片的空白期間，吳之義仍以務農、漁撈維生，偶以伴奏補貼家用，創作未斷只是未發行而已。

上述抱憾之處雖造成吾人之失，但其搜羅與創作作品仍高達四十首，將其作為側寫故鄉面貌與社會時風，以為野史性的見證是足夠的，此亦可確立吳之義在都歷阿美族人生活史中，做為歷史見證人的地位與條件。在此，筆者就依據吳之義印象中唱片專輯內容中顯現的時空背景與事件來做以下分類：原鄉生活類、異鄉生活類、情感生活類，並與第二章中對台灣自然人文大環境、都歷自然人文環境、吳之義口述其生活環境之三角對照，再做一次比對，嘗試呈現出都歷阿美族人真實的時代環境與生活面貌。

第一節 原鄉類歌曲分析

原鄉生活類的歌曲有下：牧牛歌、打魚歌、檳榔相思曲、美好的今宵、新婚之夜、浪漫的女婿、山地情趣、為錢嘆心聲、都歷情歌、甘蔗姑娘、送水的小姑娘、米酒一瓶兩瓶喝不醉等，筆者以其內容、形式分析、時代背景依序呈現其特色。

一、牧牛歌

(一) 內容

(1) hy! Pakarongay kako tosaay ko safaw no mihcaan / fakecay
青少年 的我 兩個(雙十年華)十 年齡 . 佩帶
to funus ato tafoan / pakaen sito kolong tailasa i lotok' / kalican
(原民)禮刀 與 飯盒 餵食 牛 到 於 山區 騎在
nako (ngoy!) i koror lila (ngoy!) / maolahay a mingarngar saito
我 嗶! 背上 牛 嗶! 興奮的 在 吃(鮮嫩的草) 之
rengos / paradiw hanako (1/2) sangoy'ngoy' (3) satakortakor sanay
鮮嫩的草 把歌唱著 我 嗶!嗶! (牛在歌唱)跳躍(牛在跳舞)那樣子
全文意：

(1) 我是正值二十歲的 Pakarongay (阿美族男子年齡階級練習生)，我帶著番刀和飯盒上山牧牛去，牛在山上自由自在地吃草，我騎在牛背上，牛兒高興地叫了一聲「哞」，並且很高興地吃著鮮嫩的草，我也高興地把歌唱，(1/2) 牛兒也和我一起高興地唱著歌；(3) 牛兒也一起快樂地跳著舞。

(二) 形式分析

此歌以三段形式反覆，值得注意的是牛被擬人化後，與主角互動的場景與行為，突顯出人牛之間的合諧，牛的心境與表現似乎也是主角的代言。但主角身分的說明與工作呈現出傳統阿美族男子的生活情形，其所攜物件（番刀與飯盒）也說明時代背景為古早的時代，而與牛為友同歡的情形實為枯燥現實生活中的取樂想像，以打發工作的乏味。

再由歌名與內容的相應性分析來看，歌名與歌詞內容相呼應，人歌，牛亦歌舞，將牛之行動轉化為人之思想，歌名「牧牛歌」可謂貼切。

(三) 相關時代背景

敘及原鄉裡「20 歲的 Pakalonngay (阿美族男子年齡階級練習生)」帶著「番刀與飯盒」去「山上」「牧牛」的場景與心情。吳之義對此歌自言：「這是盧靜子的歌，但是當時她的錄音都是在戶外錄音，所以錄音效果都不是很好，也因為當時的老板急著要我出專輯，所以也叫我重唱這首歌放在十二首歌裏面。當時盧靜子是紅牌阿美語流行歌手，安安也是。接下來就是我，不過當時的施瑞玉跟盧與安是同期歌手，不過她是一片歌手，不是很紅。這首歌也不知是從何處傳唱的，可以知道的是馬蘭那裏的歌。」此指出此為馬蘭地區阿美族人歌曲，可想見的是東部阿美族人在各種國家勢力進入後，資訊與文化生活交流的情形日漸頻繁，此也反映在流行事物上。

二、打魚歌

(一) 內容

(1/2/3) La- la- la—la- la- la--,Fangcalay ko Pusung si^ayaw to riyar /

美麗的 台東 面臨著 大海

tada matatodong kastikkan / sino kapah awaay patolasan to romi'admi'ad /

最為 適宜 漁撈 予 青年 無 至盡 的 在每一天

miclem sito owan / patilo sato ^afar / cowa ka talaw to si^naw /

潛水 揀取 海膽 置網 捕捉 蝦子 不 怯 寒

o (1) kapah/ (2) kulas / (3) Amis` kina tirng /

因 (1) 年輕人 (2) 人名 (3) 阿美族 的 我

taini kamo o kayoing / i Turik ko loma' niyam。

過來 請妳們 小姐 在 都歷 是 家 我們

全文意：

美麗的台東面對著大海，是最適合漁撈的，也是年輕人每天捕魚工作的地方，年輕人潛水抓海膽，下網捕蝦子，一點都不怕海水寒冷，因為我是健壯的年輕人古刺斯（此指都歷阿美族人羅國光）/阿美族。小姐們如果要來台東的話，我們家就在都歷。

（二）形式分析

此歌三段之表述形式、場景、期待相同，僅主角（健壯的年輕人、古刺斯、阿美族）的變換，呈現出不同的視野與觀點。健壯的年輕人呼應著前述不畏海水寒的豪氣，古刺斯表明著現實生活中真有其人，阿美族則意味著所有阿美族男子皆有像古刺斯一樣健壯的身體，且不畏海水寒地勤於捕魚，是值得珍視的好男子，故三個主角的轉換實有相互烘托、呈現的效果。最末二句的展現則顯現出如同一般男子追求異性的渴望，也點明了都歷是出產好男子的地靈人傑之處。

再由歌名與內容的相應性分析來看，「年輕人潛水抓海膽，下網捕蝦子，一點都不怕海水寒冷」是本歌名「打漁」的關鍵表述層面，之所以為「歌」，或許歌詞內容中「歌頌」都歷阿美族年輕人才是其真正涵義，也是主角欲吸引他人前來都

歷的誘因之一。同樣地，此也是以表述事件關鍵點作為歌名的模式。

(三) 相關時代背景

敘及「阿美族男子」「自豪不畏海水寒，潛水、下網」抓「海膽、蝦子」，以期獲得「外地小姐」的喜愛。由歌中自豪、自薦語可見當時對外互動關係頻繁，當地青壯阿美族人可能已大量外流工作，吳之義自言：「當時的年輕人常做的生計是捕魚維生，所以寫下了當時的場景，當時板模還不是很流行，出去工作的人大部分也是去遠洋，大概是我三十歲（1979），大約民國七十年左右。」可見其生活背景。

三、檳榔相思曲

(一) 內容

(1) O ccay a icep rangiciwgiciw hanita / mahalek sato aka rasiwasiway / aro'ha
有一顆 檳榔 切割(分享) 大家 嚼完 之後 不可 走來走去 坐著
nita salikaka aka pisarakarakat / ccay tosa tolo ko miiceppay/ spat lima ^nem
我們 兄弟姐妹不可 走來走去 一個 兩個 三個 嚼檳榔 四個 五個 六個
ko capiicep/ pito falo siwa to. mo^te ko mafayo'ay.
沒嚼的 七個 八個 九個 了 十個 有 頭暈目眩

(2) O ccay a tamako ra^esip^esip hanita. maharek sato aka rasiwasway / aroha
有一根 香菸 吸食(分享) 大家 吸完 之後不可 走來走去 坐著
nita salikaka akaa pisarakarakat. ccay tosa tolo ko mi^esippay. spat lima ^nem
我們兄弟姐妹不可 走來走去 一個 兩個 三個 猛吸食 四個 五個 六個
ko makoececa / pito falo siwa to mo^te ko mahiyannay.
嗆咳 七個 八個 九個 了 / 十個 有 上癮

(3) O ccay a takid ra^enip^enip hanita/ maharek sato aka rasiwasway / aroha
有一 杯酒 淺喝(分享) 大家 喝完 之後 不可走來走去 坐著

nita salikaka akaa pisarakarakat/ ccay toso tolo ko mi^enipay / spat lima ^nem
我們兄弟姐妹 不可 走來走去 一個 兩個 三個 淺喝 四個 五個六個
ko capitngil / pito falo siwa to / mo^te ko lasanggay. °

勸不聽 七個 八個 九個 了 十個 有 酒醉

全文意：

- (1) 拿著一顆檳榔與大家分享，分享的時候不要走來走去，各位兄弟姊妹請坐好，不要再走來走去，一、二、三，有三個人在嚼著檳榔，四、五、六，有三個人沒有嚼檳榔，七、八、九，還有十，嚼著檳榔的已經頭暈了。
- (2) 拿著一根香菸與大家分享，分享的時候不要走來走去，各位兄弟姊妹請坐好，不要再走來走去，一、二、三，有三個人猛吸著菸，四、五、六，有三個人在咳嗽，七、八、九，還有十，吸著香菸的已經上癮了。
- (3) 拿著一杯酒與大家分享，分享的時候不要走來走去，各位兄弟姊妹請坐好，不要再走來走去，一、二、三，有三個人在淺酌，四、五、六，有三個人勸不聽還猛喝，七、八、九，還有十，喝著酒的已經酒醉了。

(二) 形式分析

此歌裡三段表述形式、人物、結果相同，僅素材選取以阿美族人生活中常用之檳榔、香菸、酒，作為表現的媒介，以展現出分享、同樂的情感、情景，描述中並以充滿兒趣的反覆形式來呈現其中的歡樂與純真、美好。

再由歌名與內容的相應性分析來看，此歌名為「檳榔相思曲」，其內容文意表面上卻無相思之意，但若以由焦點延伸的聯想方式來看，檳榔之名是代替整體的媒介物（檳榔、香菸、酒），相思之名則取自想念這段分享、共樂的回憶而來。在筆者的母語經驗裡，此種以部分代替整體的口語方式十分常見，想當然耳吳之義是一精熟阿美語的人，運用此法乃家常慣事，由此亦見阿美族人在沒有文字的情形下，要做任何記錄，對其人事物當下的關鍵點就會特別重視。

(三) 相關時代背景

敘及「兄弟姐妹」拿著「檳榔、香菸、酒」彼此互相「數數、分享與嘻笑取鬧」。其內容所述是阿美族人的生活點滴，重要特質有分享、同樂。吳之義亦自言：「這是當時的流行歌曲，是盧靜子的阿美族語歌。」可見當時各種阿美族流行歌遍及花東地區的情形，歌曲亦為不同歌手取用，吳之義亦然。

四、美好的今宵

(一) 內容

(1) Makapahay ko romi'ad anini / matini ta'akay ko krah mickiw sikonga'ay
很好(晴朗) 的 天氣 今天 此時 大 潮汐(乾)揀海產類 也好
malingad satokako tahlisa i riyar / satapang sato kako / 'arawhan adihay koya
起程 我 到了 在海岸 開始 了 我的 顯見/結果 很多 這些
sanpilaw / minokay satokako wata kolahekl。
笠型蠟 回到家 我 非常的 高興(喜悅)

(2) Ma'oraday ko lomi'ad anini / matini mangota ko ^alo tafokod sikonga'ay
下雨 的 天氣 今天 此時 水質混濁 河溪 撒網 也好
malingad sato kako tailasa i ^alo / satapang sato kako / 'arawhan adihay ko ya
起程 我 到了 在河溪 開始 了 我的 顯見/結果 很多 這些
futing / minokay satokako mahmek cilakasiyan。
魚類 回到家 我 高興(喜悅) 美麗的老婆

(3) Mafaliay kolomi'ad anini / matini makapahay kolalan mi kasoy sikonga'ay/
刮風 的 天氣 今天 此時 良好 路況 砍柴 也好
malingad sato kako tailasa i lotok / satapang sato kako / 'arawhan adihay koya
起程 我 到了 在 山野 開始 了 我的 顯見/結果 很多 這些
ciakalei / mi'orong satokako wata kona roray。
異族 扛柴回到家 我 非常的 累(疲憊)

全文意：

- (1) 今天的天氣真好，此時正值海水大退潮，正是採集貝類的好時機。我走到海邊去，開始採集海菜貝類，採了很多的笠型蠣，於是我快樂地滿載而歸。
- (2) 今天下著大雨，此時溪水污濁，正是撒網的好時機。我到了河邊，播撒著八卦網，撈起了很多魚蝦，滿載而歸，也讓家裡美麗的老婆很高興。
- (3) 今天刮起了大風，此時山間小路路況很好，正是砍柴的好時機。我出發到了山野，砍呀砍，就發現很多的不同族群的人也在砍柴，於是我滿載而歸，到了家裡覺得非常的疲憊。

(二) 形式分析

此歌裡三段表述形式、主角人物、結果均同，僅素材選取以阿美族人生活中常有的海貝類、魚蝦、木柴作為表現的媒介。值得注意的是自然環境的細膩表述，呈現出阿美族人靠山吃山、靠海吃海、看天行事的適應能力。其結果也以主角之喜、妻之喜呈現出對豐收的盼望，尤以第三段結果雖寫出扛柴回家的疲累，卻也顯現與呼應出為生活而忙且能夠豐收的滿足感，其中樂天知命的意味十分濃厚。

再由歌名與內容的相應性分析來看，此歌名「美好的今宵」，對照文意來看，是結果型的命名方式。歌意內容是為了造就美好今宵而努力的過程，其中除了期待好運天天來，更以知足常樂的心態面對自然環境的變化。同樣地，此也是以部份代替全部，以結果代替過程的方式來命名。

(三) 相關時代背景

敘及「個人與群體」到「海邊與河邊的漁撈、上山砍柴」，得到「貝類、魚類、木柴」的豐收情景。內容所述是阿美族人的生活點滴，尤其是豐收的期望描述，寫出都歷阿美族人在其生活環境裡，依自然環境就地取材，知足常樂的情景。吳之義亦自言：「這是他人的創作，一位住在泰源的葉美月平時亂唱的，我把它錄音起來，拿回去再做一些修改、整理，就變成了一首新歌。葉美月其實是都歷的人，這首歌其實也是他從老人家那裡學會的，自古相傳下來的。」由此可見，當時阿

美族流行歌手搜羅傳統歌曲出版的情形十分常見，而此歌旋律藉由都歷阿美族人代代口述相傳後，至吳之義時才定版，而歌中場景與心情皆為吳之義及族人所熟悉者，可謂貼近當時的時代脈動。

五、新婚之夜

(一) 內容

(1/3) Satapang sato kami a mararamod / cowa kafana' toyapinangan / hatoya
起初/開始 (在) 我倆 結婚 不/沒有 知道 規矩/目的/原因好像是
mitakaway toyalafii / toto momo i kafoti'an/ mafoti' satokami misoyayapay.
偷食禁果 在深夜裡 偷偷 摸摸 在 床舖上 躺臥著 正在 我倆 蔓藤式/延展
hakup hanako yocidamayay mana cidamayay konina ^alo adihayay konanom ila
觸摸 我 有像似水草 為何？ 有水草 這邊的 小溪 有很多 的水 她
全文意：

新婚之夜，不知道如何開始，這好像是在暗夜偷雞摸狗一樣，在床上偷偷摸摸，我倆躺在床上，手臂像藤蔓一樣糾纏著，我用手摸一摸，好像摸到水草，嘿！這條小溪為何會有長水草呢？這條小溪的水真是源源不絕呀！

(二) 形式分析

此歌以比喻方式表達男主角對新婚相處與性的幻想，其中以物擬人的轉化方式化解了對性直述的尷尬，也表現出阿美族人對性的想像，更可見阿美族人在性觀念上的開放，以此種生活中常見的事物作為性教育的表現形式，不僅使已婚者會心一笑，也使未經人事者獲得性的啟蒙。吳之義在演唱此歌時的三段式表現形式，應只是為了專輯歌曲的長度使然。

再由歌名與內容的相應性分析來看，此歌名「新婚之夜」，中文字面之含蓄卻引來莫大的遐想空間，此遐想空間則在歌意內容上表達，或可言內容限定了歌名的涵義，而直指性事。在此歌名與內容，可謂互為表裡。

(三) 相關時代背景

歌中敘及「夫妻」「初夜之欣喜與驚奇」，而以「青苔絲與流水」比喻。1.傳統阿美族人的性教育從何而來，這首歌告訴了我們線索。林信來《台灣阿美族民謠謠辭研究》中第二章中提到阿美族民謠的類別，有十二種之多，其中有詼諧謠與猥褻謠常以譬喻描繪阿美族人的性常識與表達方式，本首歌亦有此種傳統特色。吳之義亦自言：「這裡有部份是國語歌旋律，加上我自己的阿美語歌詞，這是我婚後的創作，也就是自己的情景寫照。」可見吳之義對生活題材的重視，其趣味性的描述更使人充滿想像。

六、浪漫的女婿

(一) 內容

(1/2) mifuting ko kadafo i riyar / cacipatlian sa lima ko cinaw / pausa' hano
去捕魚 女婿 在海邊 置漁獲之魚簍 五個 簍筐 送食物
fafahi. ^ nemay siko tafoan / mifutig ko kadafo i riyar/ cacipatelian sa lima ko
老婆 六盒 的 飯去捕魚 女婿 在海邊 置漁獲之魚簍 五個
cinaw / pausa' hano fafahi. ^ nemay siko tafoan / nengnengan kofuting nila
簍筐 送食物 老婆 六盒 的 飯盒 察看/結果 其漁獲量 他的
ccay sako kalang / omaan kadafoan kohatiniay / nanoromi' adan caci futing sa o
一隻 這麼個螃蟹 甚麼！ 女婿 這個樣子 在這一整天 結果 漁獲物 是
Kalang (螃蟹) 。

(3) nengnengan kofuting nila ccay sako kalang / omaan kadafoan kohatiniay
察看/結果 其漁獲量 他的 一隻 這麼個螃蟹 甚麼！ 女婿 這個樣子
nanoromi' adan / caci foting sa o kalang / likong hanto ko nga' ayay。
在這一整天 結果 漁獲物 是 螃蟹 離婚 這樣 是 最好
全文意：(本意實為懶惰的女婿)

(1/2) 女婿去海邊捕魚，帶了五個魚簍，老婆中午時還送了六個便當給他，仔細查看他的魚簍，卻發現只有一隻螃蟹，這是什麼女婿嘛！在海邊捕撈工作了一整天，卻只有一隻螃蟹的收穫。

(3) 仔細查看他的魚簍，卻發現只有一隻螃蟹，這是什麼女婿嘛！在海邊捕撈工作了一整天，卻只有一隻螃蟹的收穫。算了！離婚吧！

(二) 形式分析

此歌以阿美族日常生活事實的陳述為主線，後以誇張（帶了五個魚簍，卻也吃了六個便當）、反襯（六個便當與一隻螃蟹）方式凸顯主角女婿的懶惰，主角的憤怒在副歌反覆中一再擴大，且以要求女婿與女兒離婚作為結局收場，可見其怒。在此不僅突顯阿美族人務農時代、漁撈時代對男子的要求—勤勞—更視之為美德與男子入贅的必要條件。在傳統阿美族社會裡，女性家長為大，故可推斷出此憤怒的主角實為女性長輩。

再由歌名與內容的相應性分析來看，歌名「浪漫的女婿」與內容本意「懶惰的女婿」完全相反，是含蓄、不敢直指其惡？還是用以美好的期待來諷刺真實生活中女婿的懶惰？引人遐想。

(三) 相關時代背景

敘及「父母、女與婿」的生活互動情形，「對女婿在海邊工作不力的氣憤」情緒顯現與表述，及生活場景物「魚簍、便當、螃蟹」的描繪非常直接、細膩。1. 由本首歌可見早期農業社會對人力的看重，女婿是家中的生力軍，若無勤奮特質，便會遭到家人的責難，甚至要求離婚收場。吳之義亦自言：「當時的國語流行歌手倪寶的歌很流行，我喜歡他的旋律，所以我借用了，然後再加上自己創作的阿美歌詞，才變成這首新歌。」由此可見，吳之義對時下流行的事物也相當注意，並融入自己的創作裡，外在環境的一切不斷地影響原鄉的人事物變化。

七、 山地情趣

(一) 內容

(1) Fangcalay a romi'ad / fancalay a romi'ad / miliepahay kita anini a romi'ad

美好的 日子 美好的 日子 喝酒嘛 大家 今天 日子

hmekng nita a malawla / hmekng nomita a milaladiw / piyuk'en nomita a

興奮的大家 去 盡情歡樂 興高采烈的我們 去 歡唱 邁出腳步 大家 去

masakelo / a milaladiw anini a dadaya / a mapolong a mapolong kita 。

跳舞 去 歡唱 今天 的夜晚 各位大家 各位大家 我們

(2) Fangcalay a romi'ad / fancalay a romi'ad / miliepahay kita anini a romi'ad

美好的 日子 美好的 日子 喝酒嘛 大家今天 日子

hmekng nita a malawla / hmekng nomita a milaladiw / piyuk'en nomita a

興奮的 大家 去 盡情歡樂 興高采烈的 我們 去 歡唱 邁出腳步 大家去

Masakelo / a milaladiw anini a romi'ad / a mapolong a mapolong kita 。

跳舞 去 歡唱 今天 的 白天 各位大家 各位大家 我們

(3) Fangcalay a romi'ad / fancalay a dadaya / miliepahay kita anini a romi'ad

美好的 日子 美好的 夜晚 喝酒嘛 大家 今天 日子

hmekng nita a malawla hmekng nomita a milaladiw / piyuk'en nomita a

興奮的 大家 去 盡情歡樂 興高采烈的我們 去 歡唱 邁出腳步 大家 去

masakelo / a milaladiw anini a dadaya / a mapolong a mapolong kita 。

跳舞 去 歡唱 今天 的 夜晚 各位大家 各位大家 我們

全文意：(本意實為大家一同歡樂)

(1) 美好的一天啊！真是美好的一天！今天我們一同來暢飲、盡情地跳舞，邁開

你的腳步盡情地跳吧！大家一起來在這美好的夜晚盡情地歡唱吧！

(2) 美好的一天啊！真是美好的一天！今天我們一同來暢飲、盡情地跳舞，邁開

你的腳步盡情地跳吧！大家一起來在這美好的晴朗的白晝盡情地歡唱吧！

(3) 美好的一天啊！真是美好的夜晚！今天我們一同來暢飲、盡情地跳舞，邁開

你的腳步盡情地跳吧！大家一起來在這美好的夜晚盡情地歡唱吧！

(二) 形式分析

此歌表述形式、主角、過程、結果均同，值得注意的是其歡樂、歌舞、暢飲的時間是日夜皆有，顯現出阿美族人生活中以歌、舞、酒同時並進的方式來紓解生活壓力，而主角以群體（我們）的方式出現，亦可見阿美族人同歡、共享的生活型態。

再由歌名與內容的相應性分析來看，歌名與內容皆簡單直述其核心意義—生活情趣，唯「山地」之名，指出此生活情趣源自於阿美族原住民的生活內容，而非一般人的生活方式，可謂相互呼應。

(三) 相關時代背景

敘及「群體」藉由「歌舞、酒」「同歡的情景、心情」。內容所述都是生活點滴，寫出都歷阿美族人在其生活環境裡的情景。吳之義自言：「這完全是自己的創作。」即由此可見其取用生活經歷，順性而發，貼近生活場景的例子。

八、為錢嘆心聲

(一) 內容

O cipayciay a tamdaw ta'angayai ko ngiha' / away payci a tamdaw

很有錢的 人 很大 聲音 沒有 錢 人

mimingay ko ngiha' / o tamdaw hananay i caay ka lcadlcad /

很小 聲音 人們 就是 沒有 相似/相同

maroraay ko maroraay / 'arawhan kono tao aro'sa i toisu melad

辛苦的 還是一樣辛苦的 看一看 那些 別人的 坐在 藤椅上 出現

melad sanay ko paiso。(1/2/3 段同詞)

又出現 那樣 的 錢

全文意：(1/2/3 段同詞)

有錢人說起話來嗓門大，窮人卻只能低聲下氣，每個人的命運有天地之別，勞碌命的人永遠都要為生活忙碌奔波，看看那些有錢有勢的人，坐在椅子上就有錢滾滾而來。

(二) 形式分析

此歌以其一、二句表述現實生活所見的情況為起始，中以宿命觀的方式嘗試為不幸的現實生活做解釋，最末用難以擺脫對貧富差距的嫉妒作為結尾。三次反覆的表現形式似乎有將其中的宿命、不幸、嫉妒不斷擴大感。此歌是吳之義在其原鄉生活中的親身經歷—寒天中在海邊抓魚苗販賣維生，所以此歌所述越是直接、平實無華，越顯現出其現實生活中的無奈。

再由歌名與內容的相應性分析來看，歌名「為錢嘆心聲」，亦是以關鍵點替代全部的方式來命名，歌詞內容則說明了原因，值得注意的是內容中以白描手法寫出窮人生活的無奈與命運，以及對富人的羨慕，所以為錢而嘆恐怕只是表面原因，實際深嘆者應是個人窮苦的命運吧！

(三) 相關時代背景

歌中敘及「吳之義個人」「嗟嘆捕魚苗之辛勞與羨慕有錢人的坐擁財源」。吳之義自言：「此曲是台語歌，當初的演唱者是林松義，而歌詞的部分是我寫出當時自己的遭遇與處境。那時村子裡的人都流行抓魚苗，也就是在家附近的海邊捉魚苗。三月天還很冷，尤其是在海裡更冷。我已經三十多歲了。抓魚苗的過程很辛苦，還要看運氣，前面的人抓到，並不表示自己也抓得到。大家都是拿著自己的Safang（自製漁網）排隊去抓，我排隊的時候，就想到有人賺錢很容易，只要在家裡等著收錢就可以了。而我卻要在這裡為錢賭性命，心情真的很賭爛。所以我那時就編了這一首歌，當初也是先亂唱，前面後面的人問我是什麼歌，慢慢的就

變成了一首歌。」由上述可見，國民政府時代的經濟發展情況與影響，當時大多數年輕人多至外地工作，少數留鄉者則多以務農及打零工維生。其心情表態與直述，突出了現實環境對都歷阿美族人的影響。

九、都歷情歌

(一) 內容

(1) Itini i sawalian sino Taiwan / ira'ay koya Turik hananay kapahay
這 在 東方 的 台灣 有個 叫做 都歷部落 如此說的 很好
yopihololan / Oya Turik hananay yaniyaró' / O kalaritemhan no tamtamdaw,
閒聊之處 這 都歷 如此說的 部落 就是 會晤/會見 人人
hmekn no icuwacuwa'ay /
喜歡/稱讚 每一個部落，
hoi na lo wan na i ya na ha yo hyn na lu wa an na i ya na ya o i na lu wan ho i na ya hyn
/ (虛辭吟詠抒情)

(2) Itini i sawalian sino Kawson / ila'ay ko Nan-cawya hananay kapahay
這 在 東方 的 高雄 有個 叫做 南草衙 如此說的 很好
yopihololan / O Nan-cawya hananay yaniyaró' / O kalaritemhan no
閒聊之處 這 南草衙 如此說的 地方 就是 會晤/會見
tamtamdaw hmekn no icuwacuwa'ay /
人人(每個人)， 喜歡/稱讚 大都會區。
hoi na lo wan na i ya na ha yo hyn na lu wa an na i ya na ya o i na lu wan ho i na ya hyn
/ (虛辭吟詠抒情)

全文意：

- (1) 在台灣之東方有一個地方，叫做都歷部落，那裡是個好去處，這裡可以休閒、閒聊。這兒都歷部落，是個很好會晤/會見的地方，是各地來觀光的旅客所喜

歡/稱羨的地方。

- (2) 在高雄之東方有一個地方，叫做南草衙，那裡是個好去處，這裡可以休閒、閒聊。這南草衙，是個很好會晤/會見的地方，是大都會區民眾所喜歡/稱讚的地方。

(二) 形式分析

此歌表述形式、主角、結局均同，僅素材選取以都歷阿美族人在原鄉（都歷）與異鄉（高雄南草衙）的聚集地、觀光客與大都會民眾為媒介，所述情狀均力圖展現阿美族人所居之處為外人所欣賞且喜愛的地方，後以阿美族虛詞母音唱法的運用的方式，強調欲受人喜愛的心情。

再由歌名與內容的相應性分析來看，此歌名指明了地點，內容卻非述戀人情史，而是讚頌阿美族人所居之處為眾人所喜的好地方，若歌名改為「○○頌」或「○○贊」才貼切，此似是吳之義不擅使用中文的另一證明。

(三) 相關時代背景

敘及「個人與都會區阿美族」「介紹原鄉都歷與異鄉高雄南草衙區的美好」。吳之義自言：「這完全是自己的創作。」即其親身經歷，有感而發之作。可見在 1950 年代後，遠到高雄都會區工作的都歷阿美族人多以草衙為落腳聚居處，顯見當時對原鄉與族人的依戀，藉由族人聚居之處以解鄉愁的情形。

十、甘蔗姑娘

(一) 內容

- (1) O 'amis kinatireng marorayay to romi'ami'ad / satapang i Pusung
阿美族 我本身 非常認真 在 每一天 自 於 台東
tangasa Kalingko sahtoay o misatfosay / "O" pacrem a lomowad tatiw
至 花蓮 都是 為 種植甘蔗 噢！ 清晨 就 起床 手持

sato (1)pitaw/(2)mamiya / mipaliw to widang mitkes to tfos / aka^isang kita

(1) 鋤頭 / (2) 鐮刀 相互合作 朋友 鋤斷 甘蔗 不要厭倦 我們
akatoka kita / kaliki^ng kaliki^ng sapi^aca to pawlita'
不要惰懶 我們 趕緊吧！ 趕緊吧！ 爲要購買 保力達。

(3) “O” pacrem a lomowad tatiw sato pitaw / mipaliw towidang mitkes to tfos
噢！ 清晨 就 起床 手持 鋤頭 相互合作 朋友 鋤斷 甘蔗
/ aka^isang kita /akatoka kita / kaliki^ng kaliki^ng sapi^aca to pawlita' sasimi
不要厭倦 我們 不要惰懶 我們 趕緊吧！ 趕緊吧！ 爲要購買 保力達 生魚片
全文意：

(1) 我們阿美族天生就是勞碌命，從台東到花蓮各地都是種植著甘蔗。一大清早就帶著 (1) 鋤頭 / (2) 鐮刀，到朋友家幫忙砍甘蔗，我們不要厭倦，我們不要懶惰，趕快把工作做完，就可以去買保力達來喝了。

(3) 一大清早就帶著鋤頭，到朋友家幫忙砍甘蔗，我們不要厭倦，我們不要懶惰，趕快把工作做完，就可以去買保力達、生魚片了。

(二) 形式分析

本歌以首一、二句敘述辛苦工作之由，也呈現了 1960-1970 年代已來台糖企業正興，在花東地區也廣植甘蔗的歷史事實。其首句宿命論的描繪方式突顯出當時工作的辛苦，但後續卻以長篇、反覆副歌的形式，描繪阿美族人共苦相扶持（到朋友家幫忙砍甘蔗）、同甘相激勵（趕快把工作做完，酒可以去買保力達、生魚片了）的情狀與精神，更值得注意的是歌意中明指勤勞的重要性，亦爲當時阿美族人所重視的美德之一。

再由歌名與內容的相應性分析來看，歌名「甘蔗姑娘」，實乃偏義，重點在甘蔗而非姑娘，歌詞內容也以收割甘蔗過程中的人際互動、分享、鼓勵爲其重要表述層面，所以只有甘蔗是其表述的重要媒介，以媒介做爲命名的基準是其要點。

(三) 相關時代背景

敘及「個人與朋友」在「台東到花蓮」的「在甘蔗園裡的工作」，歌中直敘生活事物「甘蔗、鋤頭、鐮刀、保利達、生魚片」，尤見當時的生活情況。台灣甘蔗種植盛行的時代是日治時期至國民政府時代初中期，由其所述之食品（保利達、生魚片）可見其過渡性。在此可見外地流行事物在都歷流傳之速，尤以音樂的影響最快也最大，吳之義已將多種外地流行音樂作為個人創作的基壤。其自言：「其實這首歌曲旋律前半部是台語歌今日農村，但歌詞部分則是我個人的完全創作。」可見當時流行事物對其及原鄉的影響。

十一、送水的小姑娘

(一) 內容

(1) Hohaiyo hoyang / To mamalingad nosato kako a mikasoy /

(虛辭吟詠) 在出發(起程) 時候 我 去 砍木柴

Kayoing yo palitmohay sito nanom /

姑娘(少女) 是 致送(會晤) 這 水(飲用水)

Macokacok maliklon aciya ko naroray awid。

走陡坡峭壁 走下坡路 很(非常) 這 辛勞 呢！

(2/4/5) Hohaiyo hoyang / To mamalingad nosato kako a mikasoy ·

(虛辭吟詠) 在出發(起程) 時候 我 去 砍木柴

Kayoing yo palitmohay sito nanom ·

姑娘(少女) 是 致送(會晤) 這 水(飲用水)

Macokacok maliklon aciya ko naroray awid。

走陡坡峭壁 走下坡路 很(非常) 這 辛勞 呢！

Tengtengen nako a macokacok · Kitingen nako a maliklon ·

拉(捉)住 我 要 走陡坡峭壁 牽著 我 要 走下坡路

Mahmek koya kayoing / lasawad siko roeay。

稱讚(喜悅) 這位 姑娘 消除(消散) 這些 辛勞

(3) Hohaiyo hoyang / To mamalingad nosato kako a mikasoy.

(虛辭吟詠) 在 出發(起程) 時候 我 去 砍木柴

Kayoing yo palitmohay sito salahok .

姑娘(少女) 是 致送(會晤) 這 便當(午)

Macokacok maliklon aciya ko naroray awid。

走陡坡峭壁 走下坡路 很(非常) 這 辛勞 呢！

全文意：

(1) 我出發去砍柴，一路上哼唱著歌，中途遇到一位女孩送水給我喝，山路顛簸，上上下下，非常辛苦！

(2/4/5) 我出發去砍柴，一路上哼唱著歌，中途遇到一位女孩送水給我喝，山路顛簸，上上下下，非常辛苦！上坡時，我拉拔著她，下坡時，我扶持著她，她高興地稱讚我，也消除了我一路顛簸的辛勞。

(3) 我出發去砍柴，一路上哼唱著歌，中途遇到一位女孩送午餐給我吃，山路顛簸，上上下下，非常辛苦！

(二) 形式分析

此歌總共有五段，第一段是故事場景、人物、事件的表述，前往山上的男子辛苦砍柴與女子送水慰勞的概述，第二段則加述男女彼此相互扶持的情愛表達，另顯艱困工作中的其他生活趣味與安慰，第三段也如第一段所示，以送食表達慰勞與鼓勵，第四、五段則重現第二段的扶持場景，再次強調生活中苦中作樂的生活情趣與期待。五段中表述形式、人物、場景皆同，雖未言明結局，卻也可在五段反覆描述中看見醞釀出來的情感，推斷出結局亦是美滿的歸結。

再由歌名與內容的相應性分析來看，「一位女孩送水給我喝」是本歌名的關鍵表述語，但也含括代表了「一位女孩送午餐給我吃」的慰勞根本意義，值得注意

的是本歌內容重點在苦中作樂的生活情趣，歌名只是其過程中的一個片面或渴望，是一以偏概全的命名形式。

(三) 相關時代背景

敘及「個人、送水與便當的女孩」的互動情形，其中「上山砍柴路途、過程中，與女子的愉快互動」，讓人想見傳統生活裡，阿美族人生活尚未完全現代化之前，依自然環境就地取材的特性，而男女自然的互動亦由此而生。吳之義亦自言：「這首歌的前半部是馬蘭的人創作的，原歌大概不到兩分鐘左右，當初因為太短，所以無法變成一首歌，所以後半是我的自創。我年輕的時候就聽過這首歌也很喜歡唱，創作時就按著之前的歌詞順其意再創作，演變成今天這首歌。後來有人創作其舞蹈，可以配歌來跳，都歷的媽媽小姐都拿來跳舞用。」由此亦可見阿美族人傳統生活中有歌必有舞的特色。

十二、米酒一瓶兩瓶喝不醉

(一) 內容

(1/2/3)Tengtengen kako / tengtengen kako / cowa ka haliepaha kako/

拉住(扶持) 我 拉住(扶持) 我 沒有 那麼 愛喝酒 我

Ccay tosaay a talid kako /

一 二 的 酒瓶 我

Takiden kako / takiden kako / cowa ka haliepaha kako/

斟酒給 我 斟酒給 我 沒有 那麼 愛喝酒 我

Ccay tosaay a talid kako /

一 二 的 酒瓶 我

Tainien ya tainien o a'owaken nako /

斟過來 呀！ 斟過來 要 暢飲 我

Caay caay kalasang kako / masatamdaway kako。

沒有 沒有 酒醉 我 正經（清醒）的人 我

Tainien ya tainien o a'owaken nako Caay kalasang kako。

斟過來 呀！ 斟過來 要 暢飲 我 沒有 酒醉 我

Tainien tainien o a'owaken nako caay kalasang kako。

斟過來 斟過來 要 暢飲 我 沒有 酒醉 我

全文意：

(1/2/3)(勸人少喝一點)拉住我、拉住我。我沒有那麼愛喝酒！我只喝了一兩瓶。

倒酒給我，到酒給我，我沒有那麼愛喝酒！我只是喝了一兩瓶。

拿酒過來！拿酒過來！我要一乾而盡，我沒有喝醉，我還是個清醒的人。

(二) 形式分析

此歌中醉話連篇的白描方式相當寫實，理想（我沒有那麼愛喝酒！）與現實（我只是喝了一兩瓶）的落差太大，諷刺意味相當明顯。而實際上的動作（倒酒給我、拿酒過來）則加重了最末一句（我還是個清醒的人）的諷刺。全歌三次反覆，更擴大了其中形象的荒謬與可悲。

再由歌名與內容的相應性分析來看，歌名「米酒一瓶二瓶喝不醉」呼應文意中醉者的醉話連篇與逞強十分貼切，可謂互為表裡，相互呼應。

(三) 相關時代背景

歌中敘及「個人」「喝醉後的醉話連篇」。酒的製造在傳統的原始社會裡是屬於奢侈品，當社會分層工作精細後，農產足以養大量的人口時，貨幣交易也就因應而生，故此歌的產生環境應是在日據時代進入現代化情境的台灣。而國民政府穩定接收日人建設之後，原住民在主流文化與教育情勢不利的情況下，迫於生活的壓力而借酒澆愁的酗酒情況也就屢見不鮮了。此醉話連篇亦能入歌成為創作的情況，可見吳之義對於生活細膩處的深入觀察與重視。

小結

從以上原鄉生活類歌曲來看，除了美好的今宵是自古傳下的傳統歌謠，其餘歌曲的內容與特質都與近代（尤其進入國民政府階段後）的時代風潮密切織合著。原鄉的生活情形在牧牛歌（牧牛的自娛與悠閒）、美好的今宵（依自然環境而生存，期待豐收的心情）、山地情趣與檳榔相思曲（日常生活歌舞中的分享與同樂）中的形容最為貼切。工作情景則以浪漫的女婿（捕魚為男子的重要工作，可見漁撈的重要性不輸給農業）、送水的小姑娘（上山砍柴工作與人際互動）、甘蔗姑娘（共工、分享、鼓勵）最細膩，也可見傳統觀念裡男子被視為重要人力資源的準則條件—勤勞—才能獲得女子的喜愛。進入國民政府時代的原鄉生活變化，則以打魚歌（漁撈生活與其勤勞個性）、為錢嘆心聲（城鄉貧富差距）、都歷情歌（原鄉與異鄉生活中族人的彼此扶持）、米酒一瓶兩瓶喝不醉（貨幣經濟時代與菸酒公賣局深入原鄉後的情形）最為直接，外地生活方式的影響、外地人的眼光、貧富差距的欣羨與怨嘆、在異鄉思原鄉、化異鄉為新家鄉、生活不順借酒澆愁的種種情形與心態變化。另外，新婚之夜則說出阿美族人的性教育方式，寓教於樂、含蓄的特質。

第二節 異鄉生活類歌曲

異鄉生活類的歌曲有下：送漁郎歌、落魄人生、懷念遙遠的故鄉、行船的人、李小龍等，筆者以其內容、形式分析、時代背景依序呈現其特色。

一、送漁郎歌

（一）內容

我送哥送哥呀到海港，小妹妹心裡難過淚汪汪，只要多加衣裳，免得身體受風寒，厚海唷.....努力搖呀不要迷失方向，只要把船舵搖向前進，捕到魚兒回家鄉，我的郎，我的郎呀，厚海唷，厚海唷.....努力搖呀不要迷失方向，只要把船

舵搖向前進，捕到魚兒回家鄉，我的郎，我的郎呀，厚海疍……。

（二）形式分析

本歌是吳之義唯一一張國語專輯裡的歌曲，其國語專輯乃是翻唱自第一張已絕版的阿美語專輯裡，其自言：「當時唱片公司就想要賺兩邊人的錢，也就是平地人和阿美族的錢，所以才要我把這個專輯翻成國語，當時翻成國語很不容易，因為阿美語的音節很多，直接翻譯成國語就變短了，為了配合音節，我就自己加詞，雖然歌詞有一些更改，但是歌詞大意還是跟原來的差不多。」所以此專輯裡的歌曲，後雖無繼續再還原成阿美語歌曲，歌詞及翻譯手法仍有分析的價值。

歌詞內容中「我送哥送哥呀到海港，小妹妹心裡難過淚汪汪」說明了送別地點與心情，「只要多加衣裳，免得身體受風寒」說明了女子對情人的關懷，「努力搖呀不要迷失方向，只要把船舵搖向前進，捕到魚兒回家鄉，我的郎，我的郎呀」等句的反覆多次，更說明了女子的擔憂與期待。

再由歌名與內容的相應性分析來看，可謂名實相符。

（三）相關時代背景

歌詞中敘及「海港」、「送別的傷感」，可見男子出海捕魚並非短期，所以女子才會如此心焦難過，由此可見正呼應著國民政府時期阿美族人大量出外遠洋工作的階段，亦說明了大部分家有遠洋工作者的阿美族人心聲。

二、落魄人生

（一）內容

我是一個落魄的人，走遍天涯海角，雖然不是美男子，小阿姨一大堆。我是多情的人，天天談情又說愛，高雄的海岸餐廳就是我的家，啊……多情的我，這就是落魄的人。

我是一個流浪的人，走遍天涯海角，雖然沒有女朋友，落翅仔一大堆。我是

一個老酒鬼，天天喝酒醉醺醺，台灣的公賣局就是我的家，啊……老酒鬼，我是個沒有用的人。

（二）形式分析

本歌亦是吳之義唯一一張國語專輯裡的歌曲，歌詞內容「我是一個落魄的人，走遍天涯海角」直描居無定所的窘困生活，「雖然不是美男子 / 雖然沒有女朋友，小阿姨 / 落翅仔一大堆」句裡看似多情浪漫的描述，卻隱喻著主人翁寂寞無依如浮萍的空虛情感生活，「天天談情又說愛，高雄的海岸餐廳 / 天天談情又說愛，台灣的公賣局就是我的家」此句說明了以異鄉為流居之處及捉襟見肘的生活現實情況，其中的無奈充斥於字裡行間。段落中首段說明了情感上的無可依靠，次段說明了生活上的窘迫，說自己的落魄與無用，其實是說明了此為現實生活所逼。

（三）相關時代背景

此歌提及主人流連處為「高雄的海岸餐廳 / 台灣的公賣局」，說明了進入國民政府時代後，阿美族人在異鄉的生活地點。而不管是情感的落魄，還是生活上的無用，都說明了阿美族人進入主流社會情境後，無法與他人公平競爭的挫敗結果與心情。所以「流浪」成了當時在異鄉工作的阿美族人共同的心情與生活寫照。

三、懷念遙遠的故鄉

（一）內容

月亮掛在天上，懷念遙遠的故鄉，遠方的情人，想念妳，寂寞的徘徊在路上，既然分離美好的那一晚，心裡害羞，默默無言，請你等待我回來，永遠的不再離開你。

月亮掛在天上，想起美麗的姑娘，遠方的情郎，想念你，寂寞的等待你回來，我要等待美好的那一晚，心裡著急，默默期待，請你請你快回來，永遠的不再離開你。

（二）形式分析

本歌亦是吳之義唯一一張國語專輯裡的歌曲。歌詞中「懷念遙遠的故鄉，遠方的情人，想念妳，寂寞的徘徊在路上 / 想起美麗的姑娘，遠方的情郎，想念你，寂寞的等待你回來」直抒了對家鄉與親朋的想念，在異鄉的寂寞更藉著主人翁對月亮訴情懷的情景而更加明顯。首段藉由「分離」的回憶說明了主人翁離開原鄉時的傷感，藉「等待」含蓄表達對原鄉情人的期待；次段則藉由「等待」、「著急」，說明內心的思念渴望。全歌的思鄉情甚濃。

(三) 相關時代背景

此歌雖無說明地點及事件，但從字裡行間可見主人翁人在異鄉的苦境與心情，再對應本論文第二章歷史背景，阿美族人長期出外或工作的階段是自日據時期末至國民政府時代開始，可知此歌的產生階段，亦貼近當時阿美族人的心情與生活寫照。

四、行船的人

(一) 內容

(1) Aka rarom ko miso safa hadidien no mita / fa'inayan kona tireng
不可 憂傷 妳 小妹 忍下來 我們 男性 本來 身軀 (使命)
o nani futing nikalic toya tikoli / tolo a fulad kara liyasan nita,
要去 捕魚 行船 這種 漁船 三個月 使/讓 分離 我們
ma^deng samaanen harateng sa nomak / romowad to ko tamina ya rosa iso
唯有 怎麼辦? 想法/認為 如此 我的 起航 這 漁船 那眼淚 妳的
patono cowa katawar lako。
送行 不會 忘記 我

(2) Cumikay to koya tamina / siikor hanako kiso awato a ma'araw ko tireng
航行/跑 這艘 漁船 回頭看 我就 妳 沒有 看見 身影

iso / mararom ko harateng ngako / sadak sako cidal hato tireng no miso /
妳 憂傷 心情 我的 出現 那個 太陽 像似 身影 妳的
sanga'ay sako harateng no mako / mangayho a mararecad ko harateng saino
很舒暢 那 心情 我的 很好 一樣 心境 在
mita ya nga'ay ko tayal ako。
我們 讓 好過 工作 我的

(3) Aka rarom ko miso safa / hadidien nomita / alafin caka 'araw ko tireng
不可 憂傷 妳 小妹 忍下來 我們 很久 沒有 見到 身影
a'cia ko'ilol i tisowan / neneng han ko fulad hato pising nomiso / sanga'ay
非常的 懷念 在 妳 注視 著 月亮 好似 臉兒 妳的 很舒暢
sako harateng sai no mako / na'onen to ko miso itira sa i loma' talaen ko
這 心情 使 我的 謹言慎行 妳的 那裡 在家園 期盼
pinokay yako。
歸來 我的

全文意：

- (1) 妹妹（女朋友），請你不要憂傷！我們要忍耐！男人的使命本來就是要去行船捕魚，雖然這使我們分離三個月，但是又能怎麼辦？漁船啓航的那一刻，你送行時所掉的眼淚我不會忘記。
- (2) 船已經開動了！我回頭看時，已看不到你的身影，我的心情很難過。日出時，太陽就好像你的身影，振奮我的心情，好像我們時時刻刻都在一起，也使我的工作非常順利。
- (3) 妹妹，請你不要憂傷！我們要忍耐！很久沒有見到你的身影，非常地想念！仰望著月亮，就像見到你，鼓舞了我的心情，請你要耐心地等著我回來。

(二) 形式分析

第一段敘述原因，也表達出宿命的感受與無奈。第二、三段抒發出航後的心

情，以日、月等自然物作為心上人的比喻，表達自我鼓舞與內心期待，且二、三段為阿美族人特殊表達個人思念情感的比喻方式，是吳之義取自阿美族人以環境中萬物變化作為比喻內心情感的傳統習慣。其先敘後抒的三段式表達，也使主角在心境上有一完整的表述。

再由歌名與內容的相應性分析來看，本歌據吳之義自言乃取自當時閩南語流行歌曲「行船的人」改編而來，其內容上大部分符合原歌歌意。

（三）相關時代背景

敘及「男（捕魚郎）」要去「遠洋捕魚，與女友分離的痛苦，並請彼此堅強要忍耐」的心情與表述。由此可見，當時國民政府時代經濟發展情況與影響，都歷阿美族男子如同東海岸各地阿美族人一般，生計除務農外，漁撈為副，習於海洋生活的阿美族人，進入國民政府階段後，務農不足以為生，看到有利於生計的遠洋漁業正興，又為自己所能，便一窩風以遠洋漁業維生。吳之義亦自言：「這首歌是當時的台語流行歌曲，主題一樣是行船的人。但是歌詞並非翻譯，而是我的創作。」在此，突顯出原鄉裡的阿美族人為求生存，也走入主流經濟生產方式的情景。

五、李小龍

（一）內容

(1) Malingad sato kako a misalama / tairasato kako i 高雄 / mikilim kako
啓程 要 我 遊玩, 去到 我 在高雄, 尋樂 我
topiliepahan / matamaay nomako ci 鳳飛飛 / matatodong'ngay tadanga'ay si^ayaw
喝酒的地方, 尋找到 我 叫做鳳飛飛 很巧合的 非常 面對著
hanako ci 鳳飛飛 / matapi'ay nomako to hainalowan hainalowan 。
我 叫做 鳳飛飛, 輸掉/打敗 被我 是 海那路灣之歌 海那路灣。

(2) Maligad sato kako a misalama / tairasato kako i 台北 / mikilim kako
 啓程 要 我 遊玩, 去到 我 在台北. 尋樂 我
 topiliepahan / matamaay nomako ci 李小龍/ matatodong'ngay. tadanga'ay si^ayaw
 喝酒的地方, 尋找到 我 叫做李小龍. 很巧合的 非常 面對著
 hanako ci 李小龍 / matapi'ay nomako to kongtaw no 'amis kongtaw no 'amis.
 我 叫做李小龍. 輸掉/打敗 被我 是 武術 的阿美族 武術 的阿美族。

(3) Malingad sato kako a misalama / tarasato kako i 草衙 / mikilim kako
 啓程 要 我 遊玩, 去到 我 在草衙 尋樂 我
 topiliepahan / matamaay nomako ko 老米酒/ matatodong'ngay. tadanga'ay si^ayaw
 喝酒的地方, 尋找到 我 叫做 老米酒 很巧合的 非常 面對著
 hanako ko 老米酒/ limapole' ko takid cowa karasang cow akrasang.
 我 叫做 老米酒 五十個 的 酒瓶 沒有 酒醉 沒有 酒醉。

全文意：

- (1) 我將啓程出去玩，我到了高雄，我去尋找喝酒的地方，湊巧遇到了鳳飛飛，真是巧合！真是幸運！我對著鳳飛飛和她比賽歌藝，我用了海那路彎之歌擊敗了鳳飛飛。
- (2) 我將啓程出去玩，我到了台北，我去尋找喝酒的地方，湊巧遇到了李小龍，真是巧合！真是幸運！我對著李小龍和他比賽武藝，我使出了阿美族的武術擊敗了李小龍。
- (3) 我將啓程出去玩，我到了草衙，我去尋找喝酒的地方，湊巧看到了老米酒，真是巧合！真是幸運！我喝了老米酒，喝掉了五十瓶，還是沒喝醉。

(二) 形式分析

此歌裡三段表述形式、主角人物、結果均同，僅素材選取以阿美族人當時在異鄉生活中的流行偶像鳳飛飛、李小龍與生活事物老米酒作為表現媒介，並以兒趣表達方式中常有的巧合、幸運、勝利，表現出主角的優越感。然而在阿美族人

的現實生活中所呈現者，實為不幸與失敗居多，故此歌的歡樂與幸運反而襯托出阿美族人現實生活中的不幸與無奈，諷刺意味十分濃厚，或可言此是阿美族人內心莫大的期待吧！

再由歌名與內容的相應性分析來看，歌名「李小龍」點明了時代，對於歌意內容表述、意趣卻無任何意義，猶如都歷男子年齡階級創名制的方式，以其時代中關鍵的人事物為命名，吳之義可謂承襲了這種語言模式與命名文化習慣。

（三）相關時代背景

敘及「個人喜愛的流行偶像與常用的生活物」，其場景「高雄、台北、高雄的南草衙區」、所用媒介「傳統歌曲、武術、米酒」，突顯的「對抗與獲勝的幻想、戲謔的欣喜心情」，不僅可見國民政府時代經濟發展情況與影響，推動工業化及加工出口業的政策之後，全台各地的鄉村人口多湧入城市的加工區工作，鄉村裡青壯人口流失的現象普及至東海岸各地阿美族的村落裡，都歷亦不例外。流行事物也藉由這些入城的鄉村人口回鄉時，帶進了鄉村裡。吳之義亦自言：「這是國語歌曲的旋律，以當時的偶像李小龍、鳳飛飛等等為創作主題，以阿美語來創作的新歌。」由此亦可見，流行之風使村裡族人漸漸崇外。

小結

從以上異鄉生活類歌曲來看，送漁郎歌（在原鄉思念情郎的寂寞心情）、落魄人生（在異鄉流浪無依的窘境）、懷念遙遠的故鄉（在異鄉思念情人與親友的寂寞）雖是國語歌曲，但其思維與描述的人事物都是阿美族式的，也直描了當時阿美族人的生活面貌與其的心情。而行船的人雖是情歌，也說明了當時阿美族人生活上的劇烈變化，即阿美族人必須從以農牧漁撈維生的自給自足生活，進入貨幣經濟時代後，面臨原鄉生存生計空間的縮小（清治末期、日治階段的台灣土地政策劇烈改變），而必須至外地工作的情形，而為何男子以遠洋漁業的勞力工作居多，則可從國民政府時代經濟發展情況與影響，獲得解答。而李小龍一歌裡，說到外來

人事物對都歷阿美族人的生活影響，最明顯者為價值觀的改變與崇外的情況日趨明顯，在此歌裡是阿美族個人幻想上的勝利，但事實上卻又不得不承認外在現實的壓力，只好以此戲謔方式紓發。都歷情歌裡，化異鄉一切不順遂為美好，其基礎是因族人的聚居地給予彼此的安慰關懷，所以能夠如此，也足見阿美族人樂天及相持相依的民族情懷。

異鄉生活類歌曲一則呈現了阿美族人生活在外的情況，二則呈現了阿美族人對異鄉生活的觀感，此將在第四章中深入探討。

第三節 戀情類歌曲

戀情類的歌曲有下：可愛的陌生人、恨你又愛你、訴情意、珍重再見、淡淡情愁、請問君名、尋不到的蹤影、盼望的愛、往日的戀曲、嗨！朋友、傷心的人、都歷之戀、害羞的小女孩、尋小姐、我有一句話、難忘的臉兒、像隱形的姑娘、等不到人等十八首歌，筆者以其內容、形式分析、時代背景依序呈現其特色。其中可愛的陌生人、恨你又愛你、訴情意、珍重再見等歌是吳之義國語專輯裡的歌曲，其國語專輯乃是翻唱自第一張已絕版的阿美語專輯裡，後雖無繼續再還原成阿美語歌曲，其自言：「當時唱片公司要我把這個專輯翻成國語，當時翻成國語很不容易，因為阿美語的音節很多，直接翻譯成國語就變短了，為了配合音節，我就自己加詞，雖然歌詞有一些更改，但是歌詞大意還是跟原來的差不多。」所以其歌詞內容及翻譯手法仍有分析的價值。另外，部分歌曲未有說明時代背景的線索，故僅以內容、形式分析依序呈現其特色。

一、可愛的陌生人

(一) 內容

有一位美麗的陌生人，長的可愛溫柔又善良，一步一步微笑到我家玩，尋到了陌生的愛，友情的安慰等著呀，讓我心裡蹦蹦跳呀跳，我不能沒有他，哎呀我

不能沒有他，因為它是難忘的陌生人，不管他到哪裡去，我一定要尋找他，重回我倆陌生的那一段情。

（二）形式分析

本歌歌詞首二句以「美麗、長的可愛溫柔又善良」形繪對方的外貌，接著以「一步一步微笑到我家玩」述及其到訪時的情狀；四五六句以獨白說明了主人翁內心的遐想與悸動；餘句則表達對此感情的渴望與珍惜。在此可見，吳之義不擅使用中文的筆法，亦可說是以阿美語的邏輯思考寫成中文。

再由歌名與內容的相應性分析來看，「可愛」乃直敘主人翁眼中所見的女子外貌，並透露出歌詞中描述主人翁追求女子的前因，「陌生人」則表示主人翁與女子的相對關係，亦是主人翁在追求時必須努力跨越的距離。所以吳之義雖非使用中文的慣常模式，但其直接的描述手法亦產生更多的想像趣味。

二、恨你又愛你

（一）內容

有一天我到海邊去遊玩，看到一對男女青年，沒想到是心愛的人，他還是不理我，我跪在他的面前流眼淚，他還是不理我，可恨的負心人，可愛的負心的人，原來如此，你最無情。

有一天我到海邊去遊玩，看到雙雙對對青年，沒想到是心中的人，不知該說些什麼，我求在他的面前說愛你，他還是不動心，可恨的在心中人，可愛的負心的人，原來如此，你最無情。

（二）形式分析

此歌詮釋主人翁被戀人所棄的失戀心情，其以對方琵琶別抱、苦苦哀求情人回頭的情景，表現主人翁面對情感破碎的衝擊，並以「可恨的、可愛的」負心的人說明主人翁的痛苦與眷戀，末句「原來如此，你最無情」更說明了主人翁對這份情感的絕望。在此亦可見，吳之義不擅使用中文的筆法，可說是以阿美語的邏

輯思考寫成中文。

再由歌名與內容的相應性分析來看，歌名直表主人翁的心情，歌詞才顯示其原因，可謂直接亦貼切。

三、訴情意

(一) 內容 (×2)

在這靜靜的黑夜裡，我總是想起了你，每當黃昏訴情意，沒有人安慰我，究竟是爲了什麼道理，你忍心離我遠去，啊……我恨你，我恨你又愛你，教我怎能活下去。

(二) 形式分析

此歌所示爲主人翁失戀後對情人的眷戀心情，首四句說明了主人翁的孤獨，五六句呈現主人翁百思不解被棄的原因，餘句則突顯出主人翁的無奈與痛苦。

再由歌名與內容的相應性分析來看，從字面來看，依中文及其文化觀邏輯思考解讀之，應是情人間的兩情相悅情況所致，但在吳之義的歌詞中卻是失戀的孤苦無依，無人可訴情意的痛苦。由此可見吳之義是以阿美語的邏輯思考來寫成中文歌曲。

四、珍重再見

(一) 內容

一聲珍重，一聲再見，就這樣離開了你，默默期待早日你回來，回到我的身邊來，靜靜的夜晚，誰來陪伴我，陪伴我這寂寞的心，遙遠的情人，請你告訴我，往日歲月教我怎麼活下去，哎……呀，想你，愛你，恨你。

(二) 形式分析

此歌初以首三句說明分離的當下情景，接著四五句說明了主人翁的耐心等待與期望。六七八句直述主人翁孤獨心情，後以呼喚語表達內心對情人的思念情切。

再由歌名與內容的相應性分析來看，就字面及中文文化觀邏輯思考解讀之，

歌名應是指離別致福語，但就吳之義的歌詞來看，卻是指過去的離別與今日的傷感相映，在此同樣可見，吳之義不擅使用中文的筆法，亦可說是以阿美語的邏輯思考寫成中文。

五、淡淡情愁

(一) 內容

I haratenggay nomako ko tireng nomiso / yasowal iso, yaolah iso
最理想 我 是 人 妳的 所說的 妳 喜愛的 妳
cowa ka tawal sino mako / to cilacila maharaten toya pialama ita /
沒有 並 忘記 在 我 於 天天 聯想到 這 遊樂 我倆
palicay hanako kiso makterlay i takowanan / kalawlaw'wan ani harateng
想問 我 妳 生氣 在 我 心緒不知所措 去想
/ o katawaan o kalifutan ko pinangan sayno miso。
很好笑 很麻煩 習性 與 妳

全文意：(本意實為情人間鬧彘扭)

你是我最理想的對象，我沒有忘記你說的話、你對我的愛，我常常想起你和我在一起的美好時光，但我問你一些事情，你卻對我生氣，害我不知如何是好，你這樣的個性真是令人好氣又好笑。

(二) 形式分析

由主角的獨白直述男女互動的情感現狀，以主角對彼方一切的珍惜表現出主角的專情，並以彼方的無理取鬧表現主角的逆來順受，更加突顯主角對情感的專一。此歌以三段反覆形式呈現，擴大主角浪漫多情的形象。

再由歌名與內容的相應性分析來看，「淡淡情愁」此呼應主角對女子無理取鬧的逆來順受實是相當貼切的。為情所困、所愁乃戀愛必然之事，但一般人都會為戀愛而「為賦新辭強說愁」，但在此卻以「淡淡情愁」來表達情人間的小彘扭，此

好氣又好笑的擔憂，與「淡淡」之喻十分貼切，是中文裏不會使用的語言模式，或許也添加了聽眾看到此首歌名時的新奇吸引力與感受。

(三) 相關時代背景

敘及「男女」「情人間鬧驚扭」，由其互動關係上，女主動任性剛強、男被動馴從溫柔。吳之義自言：「這本是國語歌曲，歌名就叫淡淡情愁。當時的老闆很喜歡這首歌，為了促銷，所以老闆要我翻譯改寫這首歌，歌詞的部份是取自於國語歌詞，部分是我自己編的阿美語歌詞，這最主要還是因為阿美語的拼音關係，無法完全配合旋律。例如國語我愛你只有三個音節，但是在阿美語裡面卻是八個音節，所以我才會這樣改編。」可見其創作基礎乃從改編起，也使其發現自己不擅創作國語歌曲，而後專一於母語的創作。

六、請問君名（又名請問芳名）

(一) 內容

(1/3) Ira'ay koya awawa misalamaay i riyar/matiya o fulad kopising nila
有 一位 小女孩 遊玩 在海灘 像似 是月兒 臉孔 她的
masaka' inalan kolila wawa / tanamhan nako a milicay /
特別的羨慕 那一位 小女孩 試試看 我 去 問話
caay ka paca'of kolila wawa / ayaya kinatireng caay kapalicay.
沒有 被 回答 那一位小女孩 唉呀呀 我這一身(生) 無能 面對面問話。

(2) Ila'ay koya a wawa misalamaay i alo/ matiya o hana ko tireng nila
有 一位 小女孩 遊玩 在溪邊 像似 是 花朵 身影 她的
masakaolahan kolila wawa / tanamhan nako a milicay /
特別的喜愛 那一位 小女孩 試試看 我 去 問話
caay ka paca'of kolila wawa / ayaya kinatireng caay kapalicai.
沒有 被 回答 那一位 小女孩 唉呀呀 我這一身(生) 無能 面對面問話。

全文意：

(1/3) 有一位小姑娘在海邊遊玩，她的臉孔像月兒一樣，她的美貌是讓人羨慕的，我試試看去跟她說說話，但那個小女孩對我都沒有任何回應，唉呀！難道我這一生都沒有辦法跟她說說話嗎？

(2) 有一位小姑娘在河邊遊玩，她的身影像花朵一樣，她的美貌是讓人羨慕的，我試試看去跟她說說話，但那個小女孩對我都沒有任何回應，唉呀！難道我這一生都沒有辦法跟她說說話嗎？

(二) 形式分析

此歌三段表述形式相同，僅場景及對女子比喻的不同。全歌以側寫描繪女子的出現與外貌，突顯其與主角的距離感。主角以第一人稱（我）主動的方式與女子接觸，其因距離所產生的美感與拒絕後果並行出現，二者在三段式反覆中不斷拉大距離，也增加了主角對女子的渴望。在此主角含蓄地運用比喻、映襯的方式，間接說明個人心中的仰慕，也因對方女子的矜持而使主角難以忘懷。

再由歌名與內容的相應性分析來看，此歌名「請問芳名」可說是歌辭裡一句「我試試看去跟她說說話」的行動表徵，歌詞裡的側面旁觀與被拒後的內心表白，都只是此歌名的外圍表述而已。由此可見吳之義以行動關鍵點作為歌名的方式。

敘及「男子」在「海邊、河邊」碰見女子的愛慕、悸動心情，歌詞可見男性溫柔情感，吳之義自言：「以前的人歌詞的創作，講到情愛部分都相當含蓄，也很老實，講到愛都不會直接說，而是用很多風吹樹葉飄動的形象，或是我拿了一個檳榔，我咬一口、你咬一口的表達方式，以及花花草草的形象來做比喻，來作間接示愛。此歌後又名請問芳名，也是為了紀念過去曾經喜愛的女子所做的，也是我的第一個創作作品。」此歌裡可見吳之義創作時承襲傳統含蓄的情感表達方式。

七、尋不到的蹤影

(一) 內容

(1/2) Safaaw hanako kiso / icuwaay koni paca'of iso safa /

小妹 我稱呼 妳 在那裡 這麼 回應 妳 小妹

masakararoman sawadan nanay iso kako / yorowirowis ko lusa' ninatireng

非常的憂傷 放棄 被 妳 我 流下(不間斷的) 眼淚 本身

haya o cimaho ko sasafaen nako / kina(1)lasan(2)kinapatay ko nga'ayay 。

還有誰 可以稱呼 為 小妹？ 我 乾脆(1)酒醉 (2)自殺 算了

(3 同 2)

全文意：

妹妹呀妹妹，我不斷叫著你，為何你不回應我？你拋棄了我，讓我非常傷心，讓我淚滿全身。除了你，我還可以再找誰做我的女朋友？我乾脆喝醉 / 自殺算了。

(二) 形式分析

從形式分析來看，此歌直陳主角的心底痛苦，也在痛苦表述過程中說明了原因—拋棄，心痛程度由傷心至淚流全身，層遞、誇飾主角內心的痛苦，中以反問映襯主角的專情，最末更以喝醉、自殺做強烈表態，表明主角的專情，其痛苦也必須以此種方式才能一得解脫。

再由歌名與內容的相應性分析來看，「為何你不回應我？」實為本歌歌名的關鍵表述，所以「尋不到蹤影」，餘者只是「為何你不回應我？」的補充敘述與增強，而歌名「尋不到蹤影」是其結果，在此以結果代替原因的命名方式再度出現。

敘及「女拋棄男，男則以喝醉、自殺表示內心絕望程度。」在此「喝醉、自殺」在此成為阿美族流行歌曲的使用詞語，可見進入現代化與外地文化傳入原鄉生活後的影響。吳之義亦自言：「都歷的無名人士創作，某人的創作，也不知是從何而來的。應是前人的創作，歌詞歌曲都有調整修飾過的，歌詞也很保守。當我創作的時候，有將歌辭再修得流暢些。」可見其創作開始大膽採用時代風格，一改過去含蓄的比喻傳統。

八、盼望的愛

(一) 內容

(1) Ya harateng no miso i takowanan / talacuwaan no miso koya olah
當初 認知/意識 妳的 在 我的 到那裡去？ 妳 那樣的 愛
kiso ko mafukilay to naharateng naako / samaanen samaanen samaanen ko
你 不知道 想法/認為 我 不知如何 不知如何 不知如何
faloco' makaniw kiso / o miso a harateng ko pitoorlan nako。

心 欺瞞 妳 就 你的 認知/意識 來 按照/隨緣 我的

(2) ccayyai mihcaan kasesowaran nita / awaay ko nga'ay apisalama sahtoay.
一 年 戀情/戀愛 我倆 沒有 好景 出遊玩樂 均為
o kter koca kocay nomiso / samaanen samaanen samaanen no mako patangic
是 生氣 任性 妳的 不知如何 不知如何 不知如何 我 勉強/逼迫
Kiso / o miso a harateng ko pitoorlan nako.

妳 就 妳的 認知/意識 來 按照/隨緣 我的

全文意：

(1) 當初你對我的愛到哪裡去了？難道你不明白我對你的愛。你欺騙了我的心。

怎麼辦！怎麼辦！怎麼辦！我們的愛會如何繼續，就按照你的意思了。

(2) 我們的戀情只有短短的一年，沒有多少美好的回憶，全是你的任性、愛生氣。

我勉強你和我在一起，怎麼辦！怎麼辦！怎麼辦！我們的愛會如何繼續，就按照你的意思了。

(二) 形式分析

從形式分析來看，第一段直接表達了戀情破碎的絕望及消極意識，第二段才敘明戀情破碎之因，後延續第一段再度抒發絕望的痛苦。切入點精微，但描述方式卻十分直接、大膽，以放大呈現出當主角內心的痛苦絕望，也可見有別於早期

阿美族人含蓄表達情感的傳統。

再由歌名與內容的相應性分析來看，歌曲內容的悲苦與絕望、消極程度，甚於歌名「盼望的愛」中的期待感，唯一可看作盼望之意者，僅末二句「我們的愛會如何繼續，就按照你的意思了。」

(三) 相關時代背景

敘及「男子失戀、隨緣的消極心情」。吳之義自言：「這本來是日本的流行音樂，後來傳到台灣，變成了台語流行歌曲，到我這裡，我就用了他的曲來做成阿美族語歌。」可見其跟隨時代流行的心不亞於在外工作的人。

九、往日的戀曲

(一) 內容

(1/2) Maolah kiso i sa^ayaw/mapili' kiso i kaikor/samaanen samaanen ko
很愛 妳在 之前 不喜歡 妳在 之後 沒辦法！ 沒辦法！
pili' iso takowanan/maolah kiso i sa^ayaw /Mapili' kiso i kaikor/
厭棄 妳 對我 很愛 妳在 之前 不喜歡 妳在 之後
samaanen samaanen kopili' iso takowanan /ataen nako kiso misalama/cowa
沒辦法！ 沒辦法！ 厭棄 妳 對我 邀約 我 妳 去遊玩 沒有
ka kahi/ pitorosen nako ka^ayaw iso/makteray kiso/ma^dengnga samaanen
(不) 答應 下跪 我 面前 妳 發脾氣 妳 只好/唯有 作罷了！
kopili' no miso/ a ya ya ya o nisawadan sino tao 。
不喜歡 妳 唉 呀 呀 呀 不要的/嫌棄的 是 別人

(3)ataen nako kiso misalama/cowa ka kahi/pitorosen nako ka^ayaw iso
邀約 我 妳 去遊玩 沒有 (不)答應 下跪【求饒】我 面前 妳
makteray kiso/ma^dengnga samaanen kopili' no miso/a ya ya ya o
發脾氣 妳 只好/唯有 作罷了！ 不喜歡 妳 唉 呀 呀 呀因為

nisawadan sino tao.

不要的/嫌棄的 是 別人

全文意：

(1/2) 過去的你是如此愛我，現在的你卻不再愛我了，你對我的厭倦，使我不知該如何是好！我邀請你一同出遊，你回絕了我。我跪著求你，你卻對我發脾氣。你是如此地討厭我，我也只好作罷，我是一個被拋棄的可憐人。

(3) 我邀請你一同出遊，你回絕了我。我跪著求你，你卻對我發脾氣。你是如此地討厭我，我也只好作罷，我是一個被拋棄的可憐人。

(二) 形式分析

從形式分析來看，第一、二段直抒主角失戀與被棄的無所適從，並以挽回被拒、再度受挫的痛苦，強調失戀的絕望程度，第三段則以副歌形式（擷取第一二段的部分內容）出現，以呼應、強調前述再度受挫的心情。此歌描述方式卻十分直接、大膽，放大呈現出當主角內心的痛苦絕望。

再由歌名與內容的相應性分析來看，本歌是表達一被拋棄者的被棄過程與哀情，不是敘述「往日的戀曲」如何，所以此歌名的作用反而成爲前因，而非表述往日戀情的過程，若此代表吳之義作此歌的前因與命名原因，則又回到阿美族人在歌曲命名上的傳統慣用思考模式－以部份代替全部，以前因代替後果過程。

(三) 相關時代背景

敘及「男子失戀、苦苦哀求未果的消極心情」吳之義自言：「這是我三十五、六歲時之作，這首歌的創作當初是我在高雄錄製專輯時，一群朋友一起吃飯、聊天、喝酒時，聊著聊著，歌詞、旋律也就出來了。」此歌可見吳之義即興創作母語歌曲的能力，使其歌曲能在短期間獲得傳唱與流行。

十、嗨！朋友

(一) 內容

(1) O cima ko safa'aw hanako no hatini / ma^dengnga samaanen / kako ko
還有誰呢？是 女朋友 我的 現在 只好/唯有 無可奈何 我 是
mafukilay i tisowanan / nengnenghan kaira no miso safa'aw hanako kiso/
不應該 在 對 妳 瞥見 來到 妳的 女朋友 我在 妳
anotatihay anonga'ayya haw / Sefa'aw hanako cuwa kafana' kiso/
不論是 做錯 不論是 做對 喃！ 小姐！(稱呼) 我 不 懂得 妳

(2) O cima ko idang'ngaw hanako no hatini / ma^deng nga samaanen kako ko
還有誰呢？是 好朋友 我的 現在 只好/唯有 無可奈何 我 是
mafukilay. i tisowanan / nengnenghan kaira nomiso / idang'ngaw hanako kiso.
不應該 在 對 妳 瞥見 來到 妳的 朋友(呼喚) 我在 妳
anotatihay anonga'ayya haw. idang'ngaw hanako cuwa kafana' kiso.
不論是 做錯 不論是 做對 喃！ 朋友(稱呼) 我 不 懂得 妳

(3 同 1)

全文意：

(1/3) 現在還有誰是我的女朋友呢？沒了。這一切錯誤都是當初我的不是所造成，
我沒有把你的心留住。如今我在回家的路上巧遇了你，我想我仍然懷念著
你，也告訴你：「不論過去，我給你的種種是對還是錯，我還是堅持過去給
你的愛是永恆的。」或許你不以為然。

(2) 現在還有誰是我的好朋友呢？沒了。這一切錯誤都是當初我的不是所造成，
我沒有把你當朋友看。如今我在回家的路上巧遇了你，我想我仍然懷念著
你，也告訴你：「不論過去，我給你的種種是對還是錯，我還是堅持過去站
在朋友的立場。」或許你不以為然。

(二) 形式分析

本歌主角（第一人稱）所面對的的主角有二，一為女友、二為朋友，其表述
形式相同，僅對象不同，過程均是以懺悔為起始，後以堅持為結語，面對未來的

不確定性均以隨緣態度待之，亦由此表現出主角個性中對情感的專注與堅持。

再由歌名與內容的相應性分析來看，歌詞中唯一可用「嗨！朋友」來表達者僅「如今我在回家的路上巧遇了你」一句，但由其命名方式之口語化，可見吳之義在命名時以此為起點，內容是回溯整個過程，也在表述中表達了個人的感情、態度。由此可見有別於中文慣以文意取名的方式，或可謂阿美族為人事物命名的模式之一，即取其特殊關鍵點為名的方式。

敘及「男對過去的錯誤感到遺憾，對女友與朋友表達愛情與友情堅定不移之意。」吳之義自言：「這是一個老人家高金妹 Dungaya 的歌，她常常在聚會時唱，可是每次歌詞都不一樣。我聽到了之後，就把這個老人家的歌錄起來，拿回去作一些旋律及歌詞方面的修改，加上我自己的一些創意，才成為今天的這首歌。」由此可見吳之義對於搜羅歌曲無心插柳成蔭之功，及時時刻刻注意生活中細膩處的個性。歌中顯現的情感模式，顯見的是男子對友情與愛情的堅定不移與努力，亦突顯今昔阿美族人的價值觀延續。

十一、傷心的人

(一) 內容

Inaaw haya amawa solaling kako haina hoo Haiyan / iraay komaolahay to
媽呀！ 和 爸呀！ 想要告訴我 媽咪（虛辭吟詠）有個 愛慕者 對
tiring ngako ha rina / palicay say ciwina oroma sakararoman / palicay say
本身 我的 媽 所得答覆 是 媽 不同意 心裡難過/憂傷 答覆 是
ciwama mararom maca sakako haina 。
爸 憂傷 再次(不同意) 給我 媽咪！

全文意：

媽媽、爸爸，我要告訴你們一件事。媽媽我告訴你，有個人很喜歡我。媽媽聽了卻不同意，讓我心裡很難過，我再問爸爸，也再次讓我傷心。媽媽呀！

(二) 形式分析

此歌以反覆三次的形式表達出主角受父母之命擺佈的痛苦與傷心，值得注意的是請示父母的先後順序，是以母親為先，以父親為後，由此可見家中母命難違是大於對父親的違抗，另外也透露出阿美族人中女性在世族裡的地位重於男性，因此此歌的悲情主角並非女性，而是男性的哀訴。

再由歌名與內容的相應性分析來看，歌名與內容皆簡單直述其核心意義—傷心的人，互相呼應。

(三) 相關時代背景

敘及「個人戀愛被父母所阻的哀慟心情」。吳之義自言：「這是日語歌，加上阿美語歌詞，當時旋律很少有自己的創作，自己最主要做的是寫詞的部分。」由此可見其取用外來旋律，表達個人心情的方式，促使各地阿美族人一因其新鮮感與時尚感，二因其為熟悉之母語，所以喜愛他的歌曲。在感情上的表達，可見當時父母之命仍勝於一切的壓力，常是戀情未果的源頭，也可見早期阿美族人即使談戀愛，父母的想法與要求也常左右年輕人的想法與舉動。

十二、都歷之戀

(一) 內容

(1/2) Maolah kako mapili' kiso totireng ngako/tomangic koharteag ngako.

很喜愛 我 不喜歡 妳 本身 我的 淚流/哭泣 在心房裡 我
toni kapili' iso/ saikoray to koninian kalalitemoh hannita / o wina to wamaa o
對於不喜歡 妳的 最後的 這一次 相見 是我們 是 媽 和 爸 呀！是
wina to wama palasawaday /to harateng saino niyam noniyam ma tatosa/
媽 和 爸 摧毀/取消/打斷 想法/戀情 關於 我倆的 我倆的 倆人
onanayho onanayho palaccayen / ko haraten saino niyam noniyam ma tatosa 。
但願啊！ 但願！ 再一次結緣為 想法/戀情 關於 我倆 我倆的 倆人

ho a iy yan ho iya o ha iyo ho yan hi ya o ha iyo yan ho
wa na lo in ho iy iy an iya ho ha iyan iy an ho ho yan ho
iya o ha iy yan iya o ho iy yan ho wan na lo in hy yo yan
iya o ha yan。(虛辭吟詠)

全文意：

(1/2) 我喜歡你，但你不喜歡我，你對我的疏離使我心哭泣，這是我們最後一次見面！我們的爸爸媽媽摧毀了我們的戀情，但願，但願我倆能夠再續前緣啊。

(二) 形式分析

此歌第一、二段說明了主角失戀、被棄的最後場面，並以「最後一次見面」表達主角內心的絕望，也說明了戀情結束的真正主因—父母之命難違，最後所提出的微渺希望實烘托出現實的不允許。值得注意的是本歌的虛辭吟詠部分十分長，甚至超過實詞歌詞的長度，主角感受在虛辭反覆吟詠中獲得了更廣的抒發空間，當痛苦的吶喊轉化為優雅的吟詠來表達時，主角莫大委屈的細微處也展現出來了，促使主角的悲情能獲得更多的宣洩。此種以賓（虛詞）為主的型態，實為阿美族傳統歌謠裡的主要表現形式，即虛詞母音的唱法²⁶。

再由歌名與內容的相應性分析來看，歌名「都歷之戀」，說明地點與事件，卻無指出此事件之結果與情感，即內容所表述者，是一以部分代替結果的命名方式。

敘及「個人戀愛被父母所阻的哀慟與破鏡重圓的期待」吳之義自言：「這其實是住在隆昌的施瑞玉的歌，我把它重唱一遍，也把它的歌詞做了很多的處理與調整。」在此可見吳之義常四處搜羅未完成、不完整或靈機一閃而來的歌曲來延續創作，亦可見當時阿美族人隨口哼唱生活情景、自述心情的方式，而吳之義在唱片專輯的規格要求下，逐漸創造出個人的創作模式，即力求歌意完整性、反覆性、前後呼應性等等的新風格。

²⁶林信來，《台灣阿美族民謠辭研究》，1981 初版，頁 88-90。

十三、害羞的小女孩

(一) 內容

na lo wan na lo o wan ho o ha iyan / O cima kolila wawa yolicay hannako

(虛辭吟詠抒情) 誰 那位 女孩 問問看 我

sakaniw hananay no mako / ng ng ng sanay kola wawa /

攀談 對她 我 嗯！ 嗯！ 嗯！ 那麼樣 那位 女孩

o cima ko ngangan no miso hannaca / yocaay pasifana' kola wawa /

是誰 名字 妳 又問 也沒有 回應 那位 女孩

tatiih sanay kohalateng / ng ng ng sanay kola wawa。

不好 那麼樣心情(男子) 嗯！ 嗯！ 嗯！ 那麼樣 那位 女孩

全文意：(1 / 2 / 3 段同詞)

我請問那女孩叫什麼名字(想要認識她)，我不斷和她說話，她對我卻只是無言的虛應幾下。我又再問她，她還是一樣對我隨便敷衍、沒有回應，我的心情真沮喪！

(二) 形式分析

此歌一開始便以阿美族傳統歌謠裡的主要表現形式—虛詞母音的唱法—展現，後才說明主角在情感追求行動上的失敗。在實詞歌詞裡，主角的不斷嘗試與接連挫敗，都以簡單的白描一一展現，也層遞、醞釀出主角沮喪的緣由。而末句的狀聲詞，更突顯矜持女子拒絕時的嬌俏可愛。值得注意的是阿美族虛詞母音唱法的運用，在實質效果上比實詞更具感染力，實詞在此往往只具概略說明的作用而已。

再由歌名與內容的相應性分析來看，歌名「害羞的小女孩」與「被拒而沮喪的男子心情」歌詞內容可為因果關係，因為女孩的害羞而造成男子求歡被拒，所以此亦是以原因代替文意的方式來命名。

敘及「男對女攀談未果」的情景。吳之義自言：「這是一首代代相傳的歌，也忘記是從誰哪裏聽來的，只是把歌詞與旋律再修整一番，歌名也是依據歌詞內容

涵義定的。」本首歌的形式與內容皆趨於短小與片面，可見古早阿美族人的傳情方式與表達事情的方法，乃以焦點、深入的方式進行。

十四、尋小姐

(一) 內容

O cima ko lila wawa tahiniay a misalama / to cilacila iraay

是誰 那一位 女孩 向往這裡 來玩 但 在每一天 都有來

mikiyalok samanen ko harateng ningra /

有示愛的造訪 不能強求 意思/想法 她的

ho wa hi yin na ya o wan, ho wa hi yin na ya o o ha i yan,

(虛辭吟詠表達心情)

yo mamakro haya yo mamakro awaay ya mamakro

呦！請來跳舞 呦！請來跳舞 但沒有 呀！ 來跳舞

tahirasa to kako i lalan na mialaw / haiya iraaaysa i lalan a mitala。

去到那 我 在 路上 巡視 哈呦！ 是有 在 路邊 等待

全文意：

這一位女孩是誰，來到我們這裡玩，她常常來家裡拜訪，不知她來家裡，是爲了我還是別的原因？我邀請她來參加舞會，卻看不到她的蹤影，於是我擔心地在路上不斷尋找她，原來她在路邊害羞地等著我。

(二) 形式分析

此歌以主角之內心獨白陳述現實生活中的場景，首以現實中的曖昧不明激起了主角對愛情的想像與期待，中以虛詞母音唱法的運用的方式承上啓下，表現出期待的心情，也呈現對不確定的外來之擔憂。末以女主角的未及時出現呈現出主角的心焦與失望，但不放棄的決心與個性使主角發現了心上人亦在等待，由此更加確定主角與女子心意相屬，一掃過去曖昧不明的陰霾與擔憂，主角情緒由期待、曖

昧不明的擔憂、期待、未見之失望、驚喜、確定心意相屬的過程中曲折起伏，尤見其描繪之奧妙。而此場景描述實也呈現出古早阿美族人男女相戀的含蓄表達方式，即阿美族女子若欲追求一男子，按其傳統，是要以服務代勞的方式到男子家多多走動，以吸引男子的注意。而男子追求女性，除了在平時表現勤勞誠懇以外，便是在年祭後的男子年齡階級各團體的聚會中表現，男子向女子邀舞實為平常。故本歌形式雖短小，卻抓住精髓，將當時的情愛追求的場景一一呈現，實為難得妙筆。

再由歌名與內容的相應性分析來看，歌詞「我邀請她來參加舞會，卻看不到她的蹤影，於是我擔心地在路上不斷尋找她」的部份實是本歌名的表述，也是本歌的關鍵點，以行動作為歌名，更能表達出主角與女子的兩情相悅，卻又害羞、矜持的可愛。在此，歌名實具備強調的作用。

敘及「男女戀愛過程中含蓄的情感表達」。吳之義自言：「這是馬蘭的歌，是無名歌手的歌，歌詞我也有稍作改編。」內容中點出傳統阿美族人男女的公開交往方式及其含蓄表達情感的方式。

十五、我有一句話

(一) 內容

Haya ko roray no ninatireng / mikakilim tonina dadaya ci safaan yo /
阿唷！這麼的辛苦 在 我的/本身 尋找/尋芳 在這 夜晚 這 小女子 呢！
yo milaliway cingra to sasowaln hayan / to tileng sino mako lina /
就是 逃避/避開 她 這個 所要講的 ， 爲了 本身 是 我 媽咪！
tatata tatata a taira itira / i kananaman ko nga'aya /
走吧 走吧 去 那裡 在 熟悉/老地方 比較 好/妥當
ilaay ko sasowaln sino mako。(1/2/3 同文)
有 極爲所要講的 是 我的。

全文意：

唉呀！我的命怎麼這麼苦呀！在這個夜晚，不斷地尋找我的心上人！她一直躲著我，不願跟我說話。媽呀！這就是我的命呀！（朋友）走吧！走吧！還是去我們的老地方吧！我有很多心事要向你們傾訴。

（二）形式分析

此歌一開始便直述主角悲嘆命苦的原因－找不到心上人，而主角的訴苦對象有兩個，一為母親，一為朋友。前一訴苦對象實為抽象者，猶如為痛苦呼天搶地時的發語詞而已，而後一訴苦對象則為主角具體傾訴者，在最後幾句中，明顯呈現出主角為求愛不成的沮喪，向朋友訴苦宣洩的模樣。

再由歌名與內容的相應性分析來看，「我有很多心事要向你們傾訴」為本歌歌名的關鍵表述語，餘者則為原因與為情所困的呼喊過程，是以表述事件關鍵點作為歌名的模式。

（三）相關時代背景

敘及「個人」對「女子」「追求未果，向友訴心事」的情景與心情。吳之義自言：「這是我的個人創作。當時在台中清泉崗當兵，有遇到都歷的人，跟他一起出去玩，或是出去的時候，遇到台中烏日地區的女工，跟他們聊天，他們很不好愛，年紀太小，還不懂得戀愛，才講幾句話就害羞地跑掉了，所以寫下了這首歌。」由此可見，吳之義以生活事件作為創作題材的習慣。

十六、難忘的臉兒

（一）內容

(1) O pising nolira wawa / o pising nolira wawa / matiya oya

臉兒 那位 女孩 臉兒 那位 女孩 像似 那

kananaman koya pising ningra / o cima hokiya kolira wawa / 'arawhan
熟悉/認識 這樣 面貌 她的, 誰 到底 那位 女孩, 注視/原來

o ci funcang /o^dengan ni haratengnan nomako kiso/aka pitawal ko miso。
叫著 芙恩將，只有最心中所想是我的妳，不可忘情妳的。

(2) Sawadhan niso koya harateng i takowanan /o cimaho koha tatodong nina tiring
放棄/不理妳這麼個心意對於我的，還有誰要屬意者這個本身，
/ o^dengan kiso koka olahhan nako /‘arawhan mapili’ kiso。
只有/唯一妳是愛慕我，看/原來不喜歡妳。

全文意：

(1) 那個女孩是誰，我對她有種似曾相識的感覺，後來才知她叫 funcang（芙恩將），我的心裡只有她（芙恩將），也請你（芙恩將）不要忘記我。

(2) 你如此狠心拋棄了我，在你的心裡沒有我的存在，還有哪一位是我的愛人？
我的內心裡只有你一個，到了後來我才明白原來你不愛我。

（二）形式分析

此歌第一段以側寫旁觀第三人稱（她）的方式描繪女子令主角難忘的起因，也以對女子的稱呼轉為第二人稱（你），表達出主角期望與女子的互動變成真實。第二段直言主角的絕望，也表明主角對感情的專一，即使結局不如己願。全歌對於感情的表達十分直接，有別於早期阿美族人含蓄表達情感的傳統。

再由歌名與內容的相應性分析來看，本歌在首一、二句作為歌名的心動伏筆與表述戀情的開始，接著就表達主角對女子的癡情與期待。其中省略交往過程的點點滴滴，直接進入第二段，就述說戀情的破裂與主角的絕望，並以此作為歌名的真正原因，即因為心痛、絕望，所以難忘的心情。由此來看，歌名是本歌結果的表述，過程亦呼應歌名。

（三）相關時代背景

敘及吳之義「個人」對一女子的「心動與失落」。吳之義自言：「這是我的特別的回憶，也是我的自創曲之一。這是我婚後做的一首歌，創作時只是想起以前我在泰原做爆米香的工作時，認識了一個叫袁絳 Funcang的女孩。因為那時候的

回憶，所以我寫下了這首歌。」此可見其多情善感的藝術家特質及對生活細微處的重視。

十七、像隱形的姑娘

(一) 內容

Fangcaray dadaya misarama ko nga'ayay /
美好的 夜晚 出去玩 認為 很好

Romakat kakosa i lalan / hato iraay koya mitafsiway /
走著 我自己 在 路上 像似 有個 這麼樣 超越的

Nengneng hanako koya folafolayan /
看著（注視） 我在 這位 姑娘（卑南語）

Tooren nako hai i kaikor nila / Caay katoor ko rakat noya wawa
跟蹤 我 是 在 後方 她 沒有 跟進 這 腳步 那位 少女

Rahdaw sanay i sariyoc / O tawaaca koya matngilay yako/
消聲匿跡 此時 在 轉(折)角處 只有 笑聲 這麼樣 聽到 我

Away ma'araw ko tiring no lila wawa. (1/2/3 段歌詞同)
沒有 看見 的 身影 這 她 少女

全文意：

這一個美好的夜晚，讓我想出去走走！我走在路上，似乎與人擦肩而過，仔細一看原來是個女孩（卑南語）。我跟著她走了一段路，就在轉角處卻失去了她的蹤影，只聽到她盈盈笑聲迴盪在耳際，再也沒有看見她了。

(二) 形式分析

此歌以沒來由的方式呈現場景，一引主角的出遊心情，後啓偶遇女子的驚艷，驚艷後的心動與行動接連而起，直至失去了女子的蹤影，頓使主角生出無限的遺憾喟嘆，末二句的表述最能表現其遺憾。而在歌詞中引用了異族（卑南族）語，

一依其歌詞聲音協韻，二透露出此為阿美族男子可能與卑南族女子偶遇的愛情故事想像，三亦可見族群間的互動交流，吳之義已將其蒐羅在個人歌曲當中。

再由歌名與內容的相應性分析來看，「在轉角處卻失去了她的蹤影，只聽到她盈盈笑聲迴盪在耳際，再也沒有看見她了。」實為本歌名的關鍵表述語，以表述事件關鍵點作為歌名，但也可見是吳之義不擅使用中文的證明。

(三) 相關時代背景

敘及「個人追求」「女子」「未果」的情形。吳之義自言：「這是完全的自我創作，也就是在我現在的工作坊做的。那時我的媳婦聽了歌詞後，就幫我按照歌詞意義取名。」從上可知其從生活中取材的豐富經驗與熟練技巧。除可感受此歌的回憶意味濃厚，亦可見傳統阿美族表情達意之短小深入方式。

十八、等不到人

(一) 內容

Pinaay pinaay a fulad ko pitatala'an /
多少？ 多少？ 月/歲月 在 等候

ya slayslay sanay ko rosa' o 'ilol I tisowan /
如/像 快速流動 這 眼淚 很 思念 對 您

tala ko tala tala ko tala tahanini /
等待 又 等待 等待 又 等待 到如今

tala ko tala tala ko tala tahanini /
等待 又 等待 等待 又 等待 到如今

nanay irato kiso minokay 。
期待 能有 您 回家 (1/2/3 同詞)

全文意：

到底要等待多久，多少個歲月才足夠？對你的思念如同泉湧不斷的眼淚。等

待！等到今天！等待！等到今天！期待你的歸來。

（二）形式分析

此歌對等待時間長短與否的提前預示，說明了後者相思之緣由，並將思念化為眼淚的具體形象，更顯其痛苦，並以等待的累述，表達內心的深切期望－期待伊人歸來。全歌三次反覆，更擴大了其中主角思念伊人的形象。

再由歌名與內容的相應性分析來看，歌名直指內容核心原因，所以主角才會不斷呼喊與流淚，其中的絕望皆源自於此，所以名即其原因，此為以原因命名的形式。

敘及「個人等待愛情的孤獨心情」。本首歌的形式與內容皆趨於短小與片面，可見古早阿美族人的傳情方式與表達事情的方法，乃以焦點、深入的方式進行。

小結

在此戀情類歌曲裡，可看出族人感情觀隨著時代環境的影響所產生的變化。傳統型如淡淡情愁、傷心的人、都歷之戀、害羞的小女孩、難忘的臉兒、像隱形的姑娘、等不到人，均以含蓄見長，其歌意短小卻深入，比喻亦多，足可見古早阿美族人的傳情方式與表達事情的方法。現代型如請問君名、尋不到蹤影、盼不到的愛、往日的戀曲，進入現代化生活的阿美族人，在情感上的表達也有別傳統的含蓄，開始變得直接、大膽、熱情，但也顯得偏激，或可呈現出阿美族人現代化生活後的情感價值觀也跟著改變了。友情的部分亦佔一席之地，如嗨！朋友、我有一句話，依靠與堅定則為其特質。而在此中，更可見吳之義在創作模式上傳統與現代的交融特色，即其以自我生活中的一切與經驗為基礎，細膩深入的刻畫當時情景與心情，並因應現代歌曲錄製唱片的規格，而使其呈現趨於三段式反覆及前後呼應的表述形式。

第四節 結語

上述三節的原鄉生活、異鄉生活、戀情的歌曲當中，可見吳之義的作品以下

特點：一、寫實風格

吳之義在各方面的觀察與描繪，可見其對時代風潮的敏感度與吸收能力，化為個人創作的動力與興趣。所描繪者遍及大環境的影響，也可見都歷原鄉生活的變化，更看到了其個人心境與價值觀上的種種轉變，這些歌曲傳揚於外，並且膾炙人口，可見在一定程度上貼近了原鄉與異鄉阿美族人的心情與處境，所以才會有這些熱烈的回應。

二、阿美語思考邏輯的中文歌曲

如前文所言，國語專輯—牧牛歌 可愛的陌生人—是翻譯第一張阿美語專輯而來，吳之義當時因阿美語之拼音特性，所以轉譯的過程中，吳之義不得已必須做一番調整與改編，其翻譯與改編的努力最後落得失利的局面，也使吳之義決定日後不在國語專輯上深入，而在母語專輯上努力拓展自己的一片天地。而吳之義的中文歌曲仍有下列特色如：非中文思考邏輯、語序、句法、習慣用語；描寫細膩、直接、寫實及重複性；寫實中的戲謔及諷刺意味等等。

三、阿美族虛辭母音歌曲傳統的運用

吳之義創作時即興的技巧，即存在於阿美族人生活中的虛詞母音唱法傳統。一如學者林信來在其研究著作《台灣阿美族民謠謠辭研究》中提及阿美族人此方面的影響性，其言：「阿美族民謠的任何一首歌可以同時擁有兩種法，一種是實詞唱法，另一是虛詞母音的唱法，且可用虛詞母音唱法唱原來的實詞唱法的歌，有時詞的歌只是偶爾地襯托作用罷了。……且資料年代上來看，先有虛詞曲調的唱法的民謠，然後才有實詞的民謠產生。而虛詞母音的利用價值有五：一是用於發聲上的美感；二是可做為補充實辭歌曲前的前敘引思、中續感情的蘊釀或承先啟

後、語尾加強語氣等等；三是當作一句話或樂句後的語助詞用，和停頓時所用的部份，來強調前句歌詞意義的重要性及氛圍；四是用虛詞代替語言所無法表現的特殊情感；五是不受歌詞觀念的左右，隨個人角度欣賞與反應。²⁷」由此可知，當吳之義作創作或蒐羅（附錄二十五）的作品中，會出現虛辭吟詠的部份不足為怪，此也可在其前輩盧靜子等人的作品中發現，虛辭吟詠的作品也佔多數。早期阿美族人在日常生活中常隨興地吟詠時事與心情，並不會刻意去記錄生活上所發生的事情，也理所當然認為唱歌無需歌名，其重視的是旋律，而此族人共用的旋律，即祭儀歌舞與生活舞曲裡的古調，就是阿美族人即興發揮的音樂內涵基礎，這在吳之義 2003 年專輯裡特別收錄了生活舞曲，可見此古調對阿美族人生活與心情表達抒發的重要性。

四、「創作實詞歌曲」的時代意義

早期吳之義的專輯作品（1984-1985）裡，實詞作品佔絕大多數，此是否是當時唱片製作人的刻意要求，或是吳之義決意在以當時虛詞吟詠為主的阿美語流行歌曲市場裡另樹風格，又是另一耐人尋味的問題了。或許吾人該稱幸的是，藉由吳之義的特立風格，我們反而可藉此看到當時阿美族人的生活風貌。而吳之義歌曲內容以焦點深入的方式呈現，實著重於呈現事實的當下真實性，不僅關鍵點的拿捏精準，在表達的修辭技巧上，更可見其對當下事件的畫面感與真實感的成熟表現。

五、吳氏的作品特色

總括上述分析，可歸結出吳之義歌詞內容、歌名與內容的相應性的幾項形式特色：

- （一）表述形式的反覆，多以三段式呈現，與傳統之片面一段式表達有別外，更增加歌曲的完整性與深度，亦使其歌在傳唱時更容易傳播與深植人心；

²⁷林信來，前引書，1981 初版，頁 88-89。

- (二) 副歌形式的強調作用；
- (三) 生活中素材的廣泛取用；
- (四) 敘述事件聚焦、深入、不斷反芻情感的形式；
- (五) 實詞歌詞與虛詞吟詠互補、以賓代主的運用方式；
- (六) 直述現實生活場景、人物互動的方式，烘托出情感的醞釀與產生；
- (七) 阿美族男子專情的形象根深蒂固；
- (八) 呈現出阿美族傳統生活的價值觀—勤勞、分享、同樂、互助等等；
- (九) 表述文辭之樸實無華，顯現生活的真實性或諷刺性；
- (十) 開場—主角獨白與側寫配角之表述形式—的頻繁使用
- (十一) 比喻、擬人、擬物、誇示、反襯、承上啓下、呼應、摹寫等修辭技巧熟練運用；
- (十二) 多首情歌之直接與大膽的示愛，有別於傳統阿美語歌裡含蓄的表情達意方式。

歌名命名形式的特色，尤要注意的是阿美族歌曲傳統並無命名的習慣，故吳之義專輯的歌名皆是為現代化歌曲專輯之需後加的，但其命名的方式也可發現幾項特色：

- (一) 以原因命名，但歌詞內容僅述形成原因前、原因後的過程；
- (二) 歌名與歌詞內容完全相反；
- (三) 以某句歌詞作為命名的表述層面與原因，其餘歌詞則為強調作用；
- (四) 歌名與歌詞互為表裡，歌名即整體內容的原因；
- (五) 吳以阿美語邏輯翻譯中文命名之趣味，有些貼切新穎，有些則未盡文意；
- (六) 以歌詞內容所用之媒介做為命名；
- (七) 以行動作為歌名，歌名具有強調作用，即阿美族創名制的文化習慣。

藉由上述分析歸納出歌詞內容與歌名命名的模式，筆者發現吳之義一如一般阿美族人在人事物紀錄上與命名上的文化習慣雷同，即阿美族人慣以當下人事物

發生時的關鍵過程，作為紀錄的焦點；其焦點的深入，也以寫實白描方式顯現其當下的特殊性與深刻性，歌者在表達時可藉由旋律迅速進入文化情境裡。同樣地，命名上的直接就更能令人受到其當下的存在與活力。這些均是筆者在分析時深深感受的特奇之處。

下一章，筆者則將以二、三章為基礎，試圖呈現出都歷阿美族人生活中更細微之處，即日常生活特色、特殊題材所反映的阿美族日常生活經驗、阿美族人美感經驗與想像、都歷阿美族人生活觀點等等，以釋出吳之義作品中的阿美族文化精神「原型」特質。



第肆章 由作品看都歷阿美族人日常生活

第一節 歌曲背景所顯現的阿美族日常生活特色

Ruth Benedict 曾說：「如果我們對文化現象有研究的興趣，且想得知其行為細節的涵義，唯一的辦法就是先尋覓此文化中已經制度化的動機、情感、價值，然後從這個背景上去探討。²⁸」所以要呈現都歷阿美族人日常生活的特色，除了要瞭解其外在自然人文大環境的變化與影響，更要從其本身的文化制度面去探討，才能夠了解吳之義作品內容中所提及的一切及其特色形成之因。

筆者已在第二章說明了都歷外在環境的變化，並透過都歷耆老對都歷本身的文化制度面變遷的口述，及吳之義本人口述長年在原鄉生活的點點滴滴，可知都歷現今仍存有許多阿美族頻繁化、普及化、制度化的動機、情感、價值等生活文化現象，例如：制度—男子年齡階級組織的存在、生活歌謠、傳統祭儀歌舞等等。就吳之義的成長經驗看，這些阿美族的生活文化現象對其人生的人際應對態度、價值觀、生活技藝、意識形態等等影響頗深。然而進入清治末與日治階段、國民政府的國家統治至今，不可諱言的，多方面地改變了都歷阿美族人的生活方式與經濟型態，在此傳統文化與國家勢力二者交融下，吳之義的作品所呈現出來的都歷阿美族人日常生活有哪些特色，便是本節所要深入探討的了。

一、物質生活

在此，筆者試以第三章第一節的原鄉生活類歌曲、第二節異鄉生活類歌曲為範疇，抽取出其歌詞內容中的生活人事物、場景等等，呈現出都歷阿美族人物質

²⁸Ruth Benedict: *Patterns of Culture* (Houghton, Mifflin and Company, 1934)《文化模式》，黃道琳譯，巨流圖書出版，1976.8 初版，頁 64。

生活風貌，以探討都歷阿美族人的日常生活特色。

原鄉生活類的歌曲有下：牧牛歌、打魚歌、檳榔相思曲、美好的今宵、新婚之夜、浪漫的女婿、山地情趣、為錢嘆心聲、都歷情歌、甘蔗姑娘、送水的小姑娘、米酒一瓶兩瓶喝不醉等。異鄉生活類的歌曲則有下：送漁郎歌、落魄人生、懷念遙遠的故鄉、行船的人、李小龍等。

（一）牧牛歌

內容敘及原鄉裡「20 歲的 Pakalonngay（阿美族男子年齡階級的練習生）」帶著「番刀與飯盒」去「山上」「牧牛」的場景與快樂心情。

人的方面，此歌中的專有名詞「20 歲的 Pakalonngay」，相當具有阿美族文化指標性，也清楚地顯現出阿美族男子的工作內涵之一。空間方面，此歌敘及的場景為山上，故可見當時阿美族人生活乃因應自然環境而為。工具物品方面，番刀的使用乃早期阿美族人日常生活所需，牧牛時除了放任牛自食，更可運用番刀砍伐牛隻所需的草類，如芒草等等來餵食。另外，番刀在日人國家勢力進入台灣的時代之前，阿美族人面對台灣島上的強敵異族，如布農族、泰雅族、卑南族等，番刀亦是自衛的工具。尤其清人在朱一貴事件後執行「封山禁令」，促使布農族、泰雅族人的生存空間向後山遷移時，原安居在台灣東部各地的阿美族人就必須被迫與其競爭生活空間與資源，其出草戢首習俗更是阿美族人所深懼的，所以番刀功能性與護衛性兼具。而此歌專提「牧牛」，可見此為當時重要的生計之一，牛也被視為阿美族重要的財產。

（二）打魚歌

內容敘及「阿美族男子」「自豪不畏海水寒，潛水、下網」抓「海膽、蝦子」，以期獲得「外地小姐」的喜愛。吳之義自言：「當時的年輕人常做的生計是捕魚維生，所以寫下了當時的場景，當時板模還不是很流行，出去工作的人大部分也是去遠洋，大概是我三十歲（1979），大約民國七十年左右。」可見當時生活背景，歌中自豪、自薦語亦可見當時對外互動關係頻繁。此回應本論文第二章的歷史，

國民政府時代自 1950 年代起的經濟發展情況與影響，引起的台灣各地鄉村青壯人口大量外流的景象。當時的阿美族人是在日治時代瓦解其狩獵空間與文化之後，在務農以外逐漸形成偏向漁撈的生活型態，日治結束之後，土地運用的權利已隨國家勢力的入侵而縮小，所以也僅能憑藉此一海洋生活習性，尋找適合的工作，即遠洋漁業，以獲取在進入貨幣經濟型態大社會環境裡生存的空間。由此來看，其自豪語可見是當時阿美族人在經濟生活上頗為風光的一段時間，也大大改善了原鄉裡務農生活的窘困情形。相對地，青壯人口的外流，即必須因應外地的工作時間，也逐漸改變了原鄉生活的文化習慣作息，即迅速改變了原鄉的文化結構與生活觀。

（三）檳榔相思曲

內容敘及「兄弟姐妹」拿著「檳榔、香菸、酒」彼此互相「數數、分享與嘻笑取鬧」，所述是阿美族人的生活點滴，在此特別著重描繪「分享、同樂」、「四海之內皆兄弟」的人際互動、情感模式，亦可見為阿美族人所重視的普世道德價值觀。而「檳榔、香菸、酒」更為阿美族人生活中常見的生活娛樂用品，俗民樸實無華的物質生活由此可見。

（四）美好的今宵

內容敘及「個人與群體」到「海邊與河邊的漁撈、上山砍柴」，得到「貝類、魚類、木柴」的豐收情景。此歌寫出早期都歷阿美族人在早期生活環境裡的基本經濟生活型態，即依自然環境（海、河、山）就地取材，是阿美族人的日常生活情景，而對豐收期望的描述，可反見真實生活的疾苦，更寫出知足常樂的生活態度，才能慰藉其為生活奔波之苦。吳之義亦自言：「這是他人的創作，一位住在泰源的都歷阿美族人所傳，這首歌其實也是從老人家那裡學會的。」而歌中場景與心情皆為吳之義及族人所熟悉者，可謂貼近當時的時代脈動。

（五）新婚之夜

內容敘及「夫妻」「初夜之欣喜與驚奇」，而以「青苔絲與流水」比喻。傳統

阿美族人的性教育從何而來，這首歌告訴了我們線索。林信來（1981）曾提到阿美族民謠的類別，其中有詼諧謠與猥褻謠，常以譬喻描繪阿美族人的性常識與表達方式，本首歌亦有此種傳統特色。吳之義亦自言：「這裡有部份是國語歌旋律，加上我自己的阿美語歌詞，這是我婚後的創作，也就是自己的情景寫照。」可見吳之義對生活題材的重視，其趣味性的描述更使人充滿想像。

（六）浪漫的女婿

內容敘及「父母、女與婿」的生活互動情形，「對女婿在海邊工作不力的氣憤」情緒顯現與表述，及生活場景物「魚簍、便當、螃蟹」的描繪非常直接、細膩。本首歌可見早期農業社會對人力的看重，女婿是家中的生力軍，若無勤奮特質，便會遭到家人的責難，甚至要求離婚收場。（附錄二十六：親屬組織、婚姻制度及相關生命儀禮）此不同於漢人習俗觀念，阿美族男子婚後入妻家，其亦是每一家新的新興生力軍，他的加入是備受重視的，若無勤奮特質，便會遭到新婚家人的責難，甚至以要求離婚收場，一如漢人女子嫁後如無傳宗接代，亦會遭受休妻之判。由此來看阿美族人以母妻世系親族組織，便可知阿美族女子在家庭中的地位重要性，不亞於男子在年齡組織中的地位，二者也在此達成了女男平等的勢力均衡局面，由此不難見阿美族人認為後代子孫「男女並重」的觀念。

（七）山地情趣

內容敘及「群體」藉由「歌舞、酒」「同歡的情景、心情」。內容所述寫出都歷阿美族人在其生活環境裡的情景，也見阿美族人相當重視群體的和諧，酒僅為助興，人藉歌舞的親密互動，才是促成情感交流的重要過程與結果。吳之義自言：「這完全是自己的創作。」即由此可見其取用生活經歷，順性而發，貼近生活場景的例子。

（八）為錢嘆心聲

內容敘及「吳之義個人」「嗟嘆捕魚苗之辛勞與羨慕有錢人的坐擁財源」。其心情表態與直述，突出了現實環境對都歷阿美族人的影響。吳之義自言：「歌詞是

我寫出當時自己的遭遇與處境。那時村子裡的人都流行抓魚苗，抓魚苗的過程很辛苦，還要看運氣，想到有人賺錢很容易，只要在家裡等著收錢就可以了。而我卻要在這裡為錢賭性命，心情真的很賭爛。」由此可見，國民政府時代的經濟發展也影響了原鄉的生活型態，當時大多數年輕人多至外地工作，少數留鄉者則多以務農及打零工維生，此便為當時最流行的打工方式之一，貨幣經濟型態的影響可見不小。而原鄉文化傳統架構的崩解也在此時逐漸浮現，當文化失去了人的存在，就逐漸失去了它的意義。筆者以為吳之義的內心感嘆不僅出自於物質生活的困窘，吳之義的寂寞更顯現在與族人的互動中。

（九）都歷情歌

內容敘及「個人與都會區阿美族」「介紹原鄉都歷與異鄉高雄南草衙區的美好」。吳之義自言：「這完全是自己的創作。」即其親身經歷，有感而發之作。可見在 1950 年代後，遠到高雄都會區工作的都歷阿美族人多以草衙為落腳聚居處，顯見當時對原鄉與族人的依戀，藉由族人聚居之處以解鄉愁的情形，及將異鄉化為家鄉的觀念亦在此時期開始形成，產生了之後的「都市原住民」文化現象。在此一階段裡的原住民生活，可以看見他們對原鄉的情感依戀、對異鄉生計的滿足之間的拉扯，但現實擊敗情感時，還有什麼可以撫慰在異鄉的孤寂情感呢？族人的聚居與延續原鄉的生活態度、方式就是最好的安慰，此時異鄉暫時取代了原鄉的重要性。

（十）甘蔗姑娘

內容敘及「個人與朋友」在「台東到花蓮」的「在甘蔗園裡的工作」，歌中直敘生活事物「甘蔗、鋤頭、鐮刀、保利達、生魚片」，尤見當時的生活情況。台灣甘蔗種植盛行的時代是日治時期至國民政府時代初中期，由其所述之食品（保利達、生魚片）可見其過渡性。在此可見外地流行事物在都歷流傳之速，尤以音樂的影響最快也最大，吳之義已將多種外地流行音樂作為個人創作的基壤。其自言：「其實這首歌曲旋律前半部是台語歌今日農村，但歌詞部分則是我個人的完全創

作。」可見當時流行事物對其及原鄉的影響。

尤要特別注意的是，歌詞內容實際上敘述的是阿美族人在花東區廣植甘蔗的農業生活，或許交工與分享、鼓勵的傳統農業務實精神並無改變，但經濟生活已由農牧的自給自足，進入大社會環境的貨幣經濟型態後，經濟作物的種植也改變了原鄉的生活，因為古時阿美族人生活所需一切是為基本生存，民以食為天的觀念下，小米等食物的存在有其祭儀的神聖性，原以基本生存為祭祀核心的傳統祭儀，也隨外來貨幣經濟型態的入侵下而瓦解消失了。

（十一）送水的小姑娘

內容敘及「個人、送水與便當的女孩」的互動情形，其中「上山砍柴路途、過程中，與女子的愉快互動」，讓人想見傳統生活裡，阿美族人生活尚未完全現代化之前，依自然環境就地取材的特性，而男女自然的互動亦由此而生。

從歌詞內容來看，是阿美族人上山砍柴的生活情景。尤其展現出男子的經濟價值—誠懇、努力，也才能吸引眾家女子的注意，即在其受女子的慰勞過程裡肯定了男子的價值。此類歌曲的廣大流傳與備受重視，可見阿美族人對其中意識形態與價值觀的認同（參照附錄二十六）。

（十二）米酒一瓶兩瓶喝不醉

內容敘及「個人」「喝醉後的醉話連篇」。酒的製造在傳統的原始社會裡是屬於奢侈品，當社會分層工作精細後，農產足以養大量的人口時，貨幣交易也就因應而生，故此歌的產生環境應是在日據時代進入現代化情境的台灣。而國民政府穩定接收日人建設之後，原住民在主流文化與教育情勢不利的情況下，迫於生活的壓力而借酒澆愁的酗酒情況也就屢見不鮮了。此醉話連篇亦能入歌成為創作的情況，可見吳之義對於生活細膩處的深入觀察與重視。

此醉話連篇亦能入歌，可見此已成阿美族人日常生活的常態。處在異鄉的阿美族人，面對競爭力不足、底層生存情境與工作環境不利的情況，酒是最容易獲得，喝酒也是最快紓解壓力的方式，藉酒忘記終日的辛勞與工作上的苦悶，也就

不難見此歌為何能入吳之義的作品中了。

（十三）送漁郎歌

早期阿美族的人物質生活乃以務農、採集、狩獵為主要的生活方式，直到清治末漢人至東台灣的移墾與漁業開發，及日治時因應日府禁獵的政策、海港的各種現代化建設，東海岸的阿美族人才在短時間內自漢人及日人身上學得了進步的捕魚技巧，進入國家經濟體系後，貨幣的使用也促使阿美族人追求更好的物質生活，所以進入國民政府時代後，主政者推展遠洋漁業的同時，也將阿美族人的生活範圍推及更遠。而此歌內容敘及「海港」、「送別的傷感」，可見男子出海捕魚並非短期，所以女子才會如此心焦難過，由此可見國民政府時期阿美族人大量出外遠洋工作的階段，亦說明了大部分家有遠洋工作者的阿美族親朋心聲。

（十四）落魄人生

內容提及主人流連處為「高雄的海岸餐廳 / 台灣的公賣局」，說明了進入國民政府時代後，阿美族人在異鄉的生活地點。而不管是情感的落魄，還是生活上的無用，都說明了阿美族人進入主流社會情境後，無法與他人公平競爭的挫敗結果與心情。此歌裏表述生活的風光，如此美化「流浪」的生活現實情況，實也充滿了諷刺，可說是當時在異鄉工作的阿美族人共同的無奈與生活寫照。

（十五）懷念遙遠的故鄉

內容雖無說明地點及事件，但從字裡行間可見主人翁人在異鄉的苦境與心情，再對應本論文第二章歷史背景，阿美族人長期出外或工作的階段是自日據時期末至國民政府時代開始，可知此歌的產生階段，亦貼近當時阿美族人的心情與生活寫照。如同送漁郎歌，懷念遙遠的故鄉實說明阿美族人在異鄉工作的孤苦無依。

（十六）行船的人

內容敘及「男（捕魚郎）」要去「遠洋捕魚，與女友分離的痛苦，並請彼此堅強要忍耐」的心情與表述。由此可見，當時國民政府時代經濟發展情況與影響，

都歷阿美族男子如同東海岸各地阿美族人一般，生計除務農外，漁撈為副，習於海洋生活的阿美族人，進入國民政府階段後，務農不足以為生，看到有利於生計的遠洋漁業正興，又為自己所能，便一窩風以遠洋漁業維生。在此，突顯出原鄉裡的阿美族人為求生存，也走入主流經濟生產方式的情景。此亦與送漁郎歌有呼應之處。

（十七）李小龍

內容敘及「個人喜愛的流行偶像與常用的生活物」，其場景「高雄、台北、高雄的南草衙區」、所用媒介「傳統歌曲、武術、米酒」，突顯的「對抗與獲勝的幻想、戲謔的欣喜心情」，不僅可見國民政府時代經濟發展情況與影響，推動工業化及加工出口業的政策之後，全台各地的鄉村人口多湧入城市的加工區工作，鄉村裡青壯人口流失的現象普及至東海岸各地阿美族的村落裡，都歷亦不例外。流行事物也藉由這些入城的鄉村人口回鄉時，帶進了鄉村裡。吳之義亦自言：「這是國語歌曲的旋律，以當時的偶像李小龍、鳳飛飛等等為創作主題，以阿美語來創作的新歌。」由此亦可見，流行之風使村裡族人漸漸崇外。

然而由此可見外來文化在村落內的流程度，這些偶像乃眾人皆知，但從其歌意中所表現的自我優越感，卻與阿美族人的現實生活相反，自嘲意味濃厚，也顯現當時族人在外地工作後所產生的自卑心態，需由此自大表態方式來平衡，所謂的「衣錦還鄉」實充滿了更多的無奈。

小結

概括以上來看，阿美族人的物質文化生活有幾項特色：

- （1）依自然環境運作其物質生活；
- （2）以樂天知命的態度回應生活的疾苦，平衡負面的情緒以為繼續生存的動力；
- （3）整體來看，阿美族人普同認為男子眾多有利於整體部落生存與保護，女子眾多則有利於家族繁衍與部落擴大，故男女並重才能延續所有生命的意義；

- (4) 在家庭中，男子的價值取自於其勞動力，故在男女交往期間，女子與其家人看待男子的標準亦由此而生，以有利於家族的生存與繁衍。
- (5) 貨幣經濟型態的主導與生活壓力；
- (6) 阿美族人異地生活的群居現象－都市原住民的產生；
- (7) 種植甘蔗、抓魚苗、遠洋等等不同的工作型態，卻是一樣的勞力模式；
- (8) 原鄉的傳統文化（傳統祭儀的教育性、宗教性）因經濟生活型態的轉變而開始瓦解，都市原住民受制於主流社會的工作時間與人際互動模式，類漢人春節核心意義－團圓、慶豐收、娛樂的年祭形式逐漸形成。

在上述物質生活歌曲裡，不僅反映了都歷阿美族先人的生活方式，也呈現了在清治時代，阿美族人祖先面對現實環境變化下的單純生活態度，在族群社會秩序、文化價值觀上更突顯出阿美族人重視男女各自獨特領域的分工與要求阿美族先人生活的一切猶如在眼前，他們的情感與舉止都在吳之義的歌中活現。

進入日治時代後，都歷阿美族人在東海岸地區從事基礎建設、捕魚業的勞力生活中，逐漸學得現代化生存的新技術，轉眼間面臨國民政府政權的取代，迅速地進入工業化與商業化的現代生活，其中的轉變是急劇的，他們來不及適應也很難適應，只能在大社會環境底層下浮沉，抓住了現在，也失去了過去，過去的文化傳統在瞬間淡化、模糊到自己是誰也認不清的情況，唯一記得的是生活的歌將他們送回夢中的原鄉，回到昔日安逸無拘的傳統生活情境裡。

二、精神生活

在此，筆者試以第三章第三節的戀情類歌曲範疇，抽取出其歌詞內容中的情感互動與表達方式等等，呈現出都歷阿美族人精神生活風貌，以探討都歷阿美族人的日常生活特色。

戀情類的歌曲有下：可愛的陌生人、恨你又愛你、訴情意、珍重再見、淡淡情愁、請問君名、尋不到的蹤影、盼望的愛、往日的戀曲、嗨！朋友、傷心的人、

都歷之戀、害羞的小女孩、尋小姐、我有一句話、難忘的臉兒、像隱形的姑娘、等不到人等十八首歌。

(一) 可愛的陌生人

內容敘及「美麗的陌生人，長的可愛溫柔又善良」，主人翁對其驚艷亦充滿期待，也促成主人翁追求美麗佳人的動力。其描述中可見主人翁初時的觀望與遐想，後續亦可見主人翁對愛情的專一與努力不懈。

(二) 恨你又愛你

內容敘及主人翁戀情受挫的場景與失落痛苦心情，其著重於哀求情人的場面描寫突顯出主人翁的傷心欲絕，亦突顯出其專一的感情態度。

(三) 訴情意

內容敘及主人翁失戀後觸景傷情的痛苦與無奈，「沒有人安慰」說明了寂寞的心情，「究竟是爲了什麼道理，你忍心離我遠去」說明百思不解，「我恨你又愛你，教我怎能活下去」說明了主人翁對情人的眷戀與絕望。三者都突顯了作者的在情感上的絕對專一性。

(四) 珍重再見

內容敘及主人翁與情人分離的孤寂心情與內心的種種期待，哀怨之情濃，卻也突顯主人翁的專一。

(五) 淡淡情愁

內容歌詞敘述一般情人間的鬧彆扭，內容顯見其感情生活與互動關係上，女性的主動、任性與剛強，男性的被動、馴從與溫柔。在此亦可推見傳統阿美族男女的互動模式，即延續母妻在家地位、權力的重要性遠高於父夫的模式。或因吳之義爲男子，所以在詮釋男子的心境上較爲貼切，顯露出當時阿美族男子對感情專一的態度。

(六) 請問君名 (又名請問芳名)

此歌是運用比喻、映襯的方式，直接說明女子身影給主角的感覺是獨一無二

的，並間接表達心中的仰慕，在努力與女子攀談的過程中受拒，雖以遺憾表達主角內心的沮喪，但也呈現出女子矜持使主角難以忘懷的情緒，生活場景以朦朧感引發浪漫感覺，主角內心的表達雖直接，但也襯托出阿美族男子在行動上的含蓄。由此可見，吳之義在創作時承襲傳統含蓄的情感表達方式。

(七) 尋不到的蹤影

這首在鄉野流傳已久的生活歌謠，歌詞中顯現男子受拒的過程，表達其苦戀無果的悲痛心情，後以誇張、決裂式的自白再次表達主角感情專一的堅決與苦戀的絕望。歌詞前半敘及主角淚流全身（誇飾），雖言如此，但喝醉、自殺等用語在此出現，是否為進入現代化與外地文化傳入原鄉生活後的影響，或是吳之義個人在創作時以大膽採用時代風格，一改過去含蓄的比喻傳統。筆者以為在原文中，最末句（喝醉、自殺）具有現代生活的影響成分，因為二者在古早阿美族人的生活中，無物質基礎支持（酒在古代阿美族人生活中是奢侈品），亦無精神基礎支持（阿美族傳統觀念中自殺者會成為惡靈，是不吉利的象徵，附錄二十七）。

(八) 盼望的愛

敘及「男子失戀、隨緣的消極心情」。從吳之義自述中，可見此歌產生的時代生活場景，而吳之義是否受到流行影響，可在歌中一虧究竟。歌詞內容顯現失戀男子的無奈，只能任由女子擺佈，似乎承襲著阿美族男女在家庭中的地位、權力之傳統，反映出男女的情感應對模式並未隨著外來國家勢力的介入、生活空間隨政策劇烈縮小而迅速改變，但此歌在表態敘述上卻顯得直接與大膽，可見其影響。

(九) 往日的戀曲

從歌詞中可見主角在敘述上直陳其心中的痛苦，並無任何含蓄、婉轉的修辭，甚至不斷以跪求、呼天喊地表達內心的痛苦與無奈，直抒之大膽並非傳統習慣的含蓄模式。吳之義自言：「這是三十五、六歲時之作，是我完全自創的，當時國語歌曲創作者中劉家昌是這種直接示愛的突破者，我很喜歡劉家昌的創作，所以我就學習他的方式，開始大膽地創作我的阿美語歌曲。」從上可知，時代風潮的影

響也到了原鄉，吳之義加入了時代的元素，擴展了阿美族生活歌謠表述方式的多元性，當他的歌曲新作風受到阿美族年輕人的喜愛而廣為流傳時，也就證明了他的歌貼近了時代的脈動。

(十) 嗨！朋友

歌詞以反省自白開始，對應再見到女友 / 朋友的霎時感受，而女友 / 朋友見到主角的「不以爲然」雖使主角內心受創，但也激發主角堅定自我對這份愛情或友情的專一。其充滿主角個人內心的反省意味，顯見的是阿美族男子對友情與愛情的堅定不移。一首歌就是一個生活場景的紀錄，感情、態度也在此流露。

(十一) 傷心的人

當時吳之義取用外來旋律，表達個人心情的方式，促使各地阿美族族人一因其新鮮感與時尚感，二因其爲熟悉之母語，所以喜愛他的歌曲。此歌在感情上的表達，可見當時父母之命仍勝於一切，但時代的開放已影響了當時新一代的阿美族年輕人，傳統與現代間過渡階段的衝擊在此情歌裡浮現，由歌詞的結果顯示也見當時阿美族年輕人即使對愛執著，也不敢違抗父母之命的服從性與傳統態度。

(十二) 都歷之戀

其歌詞內容也十分直接地闡述內心的痛楚，源自父母之命的壓力使其難以追求真愛。同樣地，在這首歌裡，傳統與現代間過渡階段的觀念衝擊在此情歌裡浮現，但傳統的價值觀仍是主導其感情生活態度的主力。

(十三) 害羞的小女孩

此歌爲鄉野中相傳已久的生活歌謠，本首歌在詮釋女子的矜持、嬌羞上十分貼切，屢次攀談被拒的細節描述中，也可見當時男女交往的含蓄方式，總是從談話開始，可見古早阿美族人的情感表達是非常含蓄的。

(十四) 尋小姐

內容中簡易地點出傳統阿美族人男女的公開交往方式，即年祭期間男子年齡階級團體的活動，每一階級除了必要的公務時間，剩下就是自行活動，每年此際

適婚年齡的男子團體就會在指定的組友家舉辦活動，大部分就是唱歌跳舞，此公開的交際時間，也就是阿美族男女尋找對象的最好時機，本歌雖未敘及舞會活動場面，但表達男女含蓄情感的方式卻十分細膩與貼切。其以古阿美族人女追男的生活場景上為開始，女子常到家拜訪、協助家務的方式，引發男子的遐想，繼而對女子更加注意，也開始有了心動的快樂感覺與些許不確定的不安感，到了舞會開始的前一刻，男子看不到心愛女子的焦慮、緊張浮現，觸發男子不斷尋找的行動，再次表現出男子內心的期待與渴望，後來才發現女子害羞地在路邊等待，長期以來雙方的矜持與含蓄在此刻化為何種情景，作者卻在此處劃下句點，留予後人無限想像。

(十五) 我有一句話

由其自述與歌詞內容來看，口語式的描述與直接表達是其特色，亦可見時代流行事物對其影響可謂不小。此歌對愛情有一種「為賦新辭強說愁」的可愛與可笑，從其末句裡找老朋友訴心事的態度裡可見一斑，但也見同鄉友情是異地遊子的最好安慰。

(十六) 難忘的臉兒

敘及吳之義「個人」對一女子的「心動與失落」。由此可見吳之義個人對生活點滴的重視與細膩之處，由其歌詞表達方式較直接可見，時代流行之風的影響，表情達意的方式越來越大膽。

(十七) 像隱形的姑娘

此歌的回憶意味濃厚，吳之義作此歌時已五十四歲，敘述方式也可見重視當時事件發生過程的行動白描。在此已不見過去阿美族人歷經時代的快速變遷而直抒情愛的方式，反而看到傳統阿美族昔日含蓄地表情達意在此歌裡回歸出現，或許對吳之義來講，年輕氣盛的激情總不比含蓄婉轉的情感來得綿長吧！

(十八) 等不到人

本首歌的形式與內容皆趨於短小與片面，可見古早阿美族人表達事情的方法

乃以焦點、深入之形式爲之。另外，亦可見吳之義在短句實辭上的重複應用，及傳統含蓄、現代大膽的融合表達方式，猶如虛辭吟詠般的重複。由此，或可言吳之義沿襲、承接傳統與現代的交相衝擊下所產生的表述新形式。時代的影響可謂不小。

從上來看，在團體生活與個人情感上，阿美族人的精神文化生活有幾項特色：

- (1) 團體精神生活的重要特質有互助、分享、同樂；
- (2) 男女感情生活、相處模式反應阿美族男女在家庭中的地位、權力；
- (3) 異鄉工作中的種種不如意使其自卑；
- (4) 概以日治前（1895），個人情感表達方式含蓄，多以行動、內省的思考表示；
- (5) 概以 1895 年後，個人情感的表達方式也隨外來文化、時代風氣影響變得直接大膽，多以言語直抒外顯表示；
- (6) 概以 1895 年後，口語式的描述與直接表達居多；
- (7) 傳統生活與現代生活交相衝擊與融合的現象，及在感情生活上的反映。

如上歌曲背景的分析中，筆者看到都歷阿美族人的日常生活變化與特色，有一深刻感觸：「今日的變遷將成爲明日的傳統」，即如 Ruth Benedict 說過：「人類文明本身所引發的變遷，並不影響文明的延續，這些變遷很容易就可以納入一個稍微不同的文化模式裡，等到他們成爲文化的傳統時，他們也會像舊模式裡的舊制度一樣，具有同等的重要性、價值，以及豐富的內涵。²⁹」筆者從吳之義的專輯作品中看到了很多傳統與現代交相融合的部份，不管是在物質生活上的敘述，還是精神生活上的抒發，都可以看到都歷阿美族人生活文化變遷的痕跡。

而筆者也同時體驗到文化的變遷與統合實是必然，亦如 Ruth Benedict 說過：「文化特質最終所採取的型態，有賴於它與其它生活層面特質如何織合在一起的方式而決定。文化特質的織合有無數種可能的型態，他們之間的調配也是獨一無二的。……當人們生活的不同層面織合在一起時，也會引起各層面的連鎖反應與

²⁹ Ruth Benedict，前引書，頁 47。

改變。……而特質之間的關係是相互性，各種文化特質成分可以形成多種織合的方式，也造成具有重要意義的結果。……特質之間的織合情況時而發生、時而消失，這些織合的性質、命運、消長等演變，可說是構成了文化歷史的大部分內容，在這些紛歧的基礎上，都能建構圓滿的社會體制。³⁰」如其所述，隨著分析越多，筆者看到吳之義在搜羅與創作中，是融合著時代予其的「連鎖反應與改變」，也給了他「重要的意義」，他的作品訴說著這個時代劇烈變遷的軌跡，讓筆者可以循此路回到那個時代，也成就了當時的「生活文化歷史」。

在此，吳之義的作品呈現了都歷阿美族人的日常生活與其當下的文化特色，這些都是與其共同生活的所有人所創造出來的文化與精神面貌，也就是「日常生活的共同創造性」。回看昔日一般人所認為的「靡靡之音」，受人唾棄更不被認為有其紀錄的必要性，如今再度審視之，它或許沒有說出當代大主流前進的大目標，也對其無任何建設性，但卻說出了這個時代各種趨力來往之下，在底層人民身上所沉澱出來的結果，所以這個「靡靡之音」，是大時代下阿美族人的血肉，也是都歷阿美族人真正的聲音。

第二節 特殊題材所反映的阿美族人生活觀點

如本論文第二、三章裡敘及阿美族日常生活與文化百年來的劇烈變化，當族群的自主權被國家勢力取代之後，族群也只能隨其政策擺佈而走向不確定性更高的未來。而族群的文化風貌與核心精神在進入國家勢力統治的時代之後亦隨之轉型，最明顯的部份便是年祭裡的宗教儀式與神聖性不斷被剝削殆盡的部分。所謂的現代化與科學化取代了自古便有的原始神聖信仰，而隨著原始信仰的瓦解，阿美族人對自我的原始價值觀與文化核心精神便開始質疑或放棄。但是經過長時間的摸索與體悟，阿美族人也已產生了另一種思考模式，如 Ruth Benedict 所言：「極為原始民族或少數民族比環境裡的主流社會族群更能體會文化特質所扮演的腳色

³⁰ Ruth Benedict，前引書，頁 48-57。

與影響，其原因是他們對異文化有切身的體驗。他們曾經目睹自己的傳統制度隨著外來文化的入侵而崩毀，他們捨棄前者而接納後者，雖然他們常常未經權衡就做了這個選擇，卻也明白人類的的生活方式並非只有一種。³¹」在原鄉生活數十年至今天的吳之義，是否在他的歌裡表達出自我的另一種想法與體悟，即都歷阿美族人是如何面對「外來文化」與「現代化」的衝擊，與對自我與外在環境的觀感，便是本節急欲探討的部份。

故本節試以本論文第二章第一節國民政府時代（1950年代起）的阿美族人生活，檢視出其歌中內容所呈現的日常生活觀點。即以下列歌曲為分析對象：送漁郎歌、懷念遙遠的故鄉、行船的人、李小龍、為錢嘆心聲、都歷情歌、甘蔗姑娘、打魚歌、米酒一瓶兩瓶喝不醉。

一、甘蔗姑娘

台灣甘蔗種植盛行的時代是日治時期與國民政府大力推展工業化政策之前。歌詞內容敘述的是阿美族人在花東地區廣植甘蔗的農業生活，且充滿著互助與分享、鼓勵的傳統務實精神。但從經濟生活的轉變，即由農牧的自給自足型態進入大社會環境的貨幣經濟型態後，經濟作物的種植也改變了原鄉的生活。筆者從其文句「我們阿美族天生就是勞碌命」中，看出國家勢力進入後，原住民生活百年來長期受人宰制後的無奈自我認定，此亦可從日治時期大量現代化建設的興建，大量徵用原住民為免費或廉價勞工的歷程裡，可看出其心態形成的端倪。另外，從「趕快把工作做完，就可以去買保力達、生魚片了」句中，並無古時農牧自給自足時代的豐收期待感，只呈現出期望一日工作能夠趕快結束，並且能獲得保利達、生魚片慰勞的小小願望，在此筆者看到的是貨幣經濟型態下，原始價值觀的改變，及產生「今朝有酒今朝醉」心態的根源。

³¹ Ruth Benedict, 前引書, 頁 11。

二、打魚歌

吳之義自言：「當時的年輕人常做的生計是捕魚維生，出去工作的人大部分也是去遠洋，所以寫下了當時的場景。」由歌中自豪自薦語可見當時對外互動關係已頻繁，即國民政府時代自 1950 年代起的經濟發展情況與影響，引起的鄉村青壯人口大量外流的景象。由歌之敘述來看，其自豪語可見當時阿美族人曾改善了原鄉裡務農生活的窮困。但相對地，青壯人口的外流，也逐漸改變改變了原鄉的文化結構與生活觀。

對照大環境的變化，筆者在其歌詞中「小姐們如果要來台東的話，我們家就在都歷。」看見的是阿美族人的自豪語也是自卑語，需要由外人來肯定自我的存在。另外也透露出當時青壯人口中女性出外的工作比例不在少數，外婚的情形越來越嚴重，男子的情形亦如此，但受限於主流社會對男子的高度期待，經濟能力、學歷必須優於女性，故在主流觀點下趨於弱勢的阿美族男子，能夠外婚的情形並不高。而當原鄉女子不斷外婚後，適婚年齡男女比例的懸殊，逐漸形成原鄉羅漢腳或晚婚男的出現，所以此句也呈現出追求、徵婚的意味。

三、行船的人

此歌對照本論文第二章第一節來看，可見國民政府時代經濟發展情況與影響，當時都歷男子如同東海岸各地阿美族人一般，生計除務農外，漁撈亦是主要生計，進入國民政府階段後，工商業化政策的推動及農業推動機械化，造成原鄉人力過多，務農更是不足以為生，所以東海岸的阿美族男子便一窩風從事所得較高的遠洋漁業。

而由其歌中「男人的使命本來就是要去行船捕魚，雖然這使我們分離三個月，但是又能怎麼辦？」筆者看到的是從事遠洋漁業的阿美族男子對宿命的感受與無奈。此宿命與無奈表面上是起因於經濟生活的壓力，但以國家勢力與經濟型態的轉變來看，卻不難發現其感受淵源於大社會人文環境因素，而非自然環境的影響。

另外，進入國家體系後的阿美族男子除了當兵外，就屬遠洋工作時離家最久，在此階段裡原鄉的婚姻關係與家庭結構往往處於分崩離析的狀態，由此來看歌詞內的男子的無奈感就更深沉了。

四、為錢嘆心聲

吳之義自言：「歌詞是我寫出當時自己的遭遇與處境，那時村子裡的人都流行抓魚苗。」由此可見，國民政府時代的經濟發展情況與影響也影響了原鄉的生活型態，當時大多數年輕人多至外地工作，少數留鄉者則多以務農及打零工維生，此為當時最流行的打工方式之一。歌詞中的每一句都是經典，「有錢人說起話來嗓門大，窮人卻只能低聲下氣」現實生活中即是如此，以焦點表述富人、窮人的外在舉止，雖無任何刻意的指稱對象，長久以來對立的貧富團體位置始終沒有太大的改變，唯一的改變只是彼此的貧富差距越來越大而已，所以會在第三句結論出「每個人的命運有天地之別」以此自我定位與結論，是釋懷，生活再苦也不過如此，也是訴苦，為何自己的命運偏偏如此。簡單一句「勞碌命的人永遠都要為生活忙碌奔波」，說出了底層人民生活的現狀，有如螻蟻苟生殘存，未再以「看看那些有錢有勢的人，坐在椅子上就有錢滾滾而來。」寫出殘酷的事實，是底層人民永遠達不到的幻境，再一次提醒貧富的對立與差距是個永遠絕對存在的宿命。

俗諺有云：「一塊錢逼死一個英雄」，是這首歌予筆者的震撼，即使是富有才華的吳之義也只能向現實低頭。中國古有杜甫、白居易說出中國人民生活的苦難與悲情，在此，吳之義無心的自抒之作也說出了時代的悲劇，它離我們並不遠，現代化的貨幣經濟型態對原住民的生活影響由此可見。

筆者採訪吳之義時，彷彿是個樂天知命的人，但他卻在 35.36（1984-4985）歲時，寫出阿美族現實生活中的精髓，其「反差」不禁令筆者想到隨遇而安、知足常樂的生命哲學，而貧苦的人是否必須如此才能激起自己的生存動力與現實搏鬥？貧苦的人如阿美族等原住民，其樂天知命的生活與個性表象，是否是在現實

生活中不得不如此的平衡之舉？頓時，筆者原本以為阿美族樂天知命的民族圖像，只是個幻影。同樣地，酗酒、唱歌、跳舞、同樂……每一種看來狂放的抒發方式，都找到了形成原因的源頭。

五、都歷情歌

此為吳之義的親身經歷，有感而發之作。在 1950 年代後，遠到高雄都會區工作的阿美族人多以南草衙為落腳聚居處，顯見當時出外工作的族人對原鄉與原有生活型態的依戀，藉由族人聚居之處以解鄉愁的情形，歌詞中將異鄉與原鄉的地位等高並置，且一同稱讚，可見將異鄉化為家鄉的觀念亦在此時期開始形成，之後的都市原住民名稱的出現，也不難想像其形成之因了。

歌詞中敘及原鄉「都歷部落」與異鄉「南草衙」是個「好去處，這裡可以休閒、閒聊」，在此，吳之義將異鄉與原鄉的地位並論，是否影射出阿美族人不管到何處，有族人處便為家鄉的隨遇而安心態。另外，二者也是「很好會晤/會見的地方，是各地來觀光的旅客所喜歡/稱羨的地方 / 大都會區民眾所喜歡/稱讚的地方」，是否也指射出只要有阿美族人在的地方就是一個美好、予人舒展身心的地方，再次間接的指出阿美族人對自己的自信。

六、米酒一瓶兩瓶喝不醉

此歌白描呈現出醉話連篇的酗酒過程，「拉住我、拉住我。我沒有那麼愛喝酒！/倒酒給我，到酒給我，我沒有那麼愛喝酒！我只是喝了一兩瓶。」可見吳之義描繪酗酒者之切入點細膩且深入精髓，在「我要一乾而盡，我沒有喝醉，我還是個清醒的人」句中，也見其戲謔之處。一般情況下，迫於經濟生活的壓力、工作的辛勞而借酒抒發，原因人人能解。但是，逃避現實而一再酗酒，卻是自尋死路，面對此種情況，吳之義以此種「以子之矛攻子之盾」的方式描繪族人日常生活中的情況，可謂「自謔謔人」，其不直責共同之謬誤，卻以直陳現狀的戲謔方式，發人深省。

七、李小龍

此歌可見當時島內流行風使村裡族人漸漸崇外，亦即國民政府時代經濟發展下的情況與影響。進入國民政府時期之後，推動工業化及加工出口業的政策使然，全台各地的鄉村人口多湧入城市的加工區工作，鄉村裡青壯人口流失的現象普及至東海岸各地阿美族的村落裡，都歷亦不例外。流行事物也藉由這些入城的鄉村人口回鄉時，帶進了鄉村裡。

此歌實可用倒敘的方式來看，第三段「我將啓程出去玩，我到了草衙，我去尋找喝酒的地方，湊巧看到了老米酒，真是巧合！真是幸運！我喝了老米酒，喝掉了五十瓶，還是沒喝醉。」才是現實生活中真正的寫照，描繪中可見主角的爛醉與言語荒唐，而第二段、第三段言及遇到鳳飛飛、李小龍後的對峙與勝利，實是延續第一段爛醉後的幻覺而來，全篇雖呈現主角的勝利及優越感，實際上卻是與外在的生活情形剛好相反，反襯出現實生活中的不如意，只能以此自娛。其自娛之處實也是「自愚」，其不可置信之處往往也是發人深省之處。

八、落魄人生

歌詞內容直描居無定所的窘困生活，句裡看似多情浪漫的描述，卻隱喻著主人翁寂寞無依如浮萍的空虛情感生活，後說明了以異鄉為流居之處及捉襟見肘的生活現實情況，其中的無奈充斥於字裡行間。段落中首段說明了情感上的無可依靠，次段說明了生活上的窘迫，說自己的落魄與無用，其實是說明了此為現實生活所逼。

此歌提及主人流連處為「高雄的海岸餐廳 / 台灣的公賣局」，說明了進入國民政府時代後，阿美族人在異鄉的生活地點。而不管是情感的落魄，還是生活上的無用，都說明了阿美族人進入主流社會情境後，無法與他人公平競爭的挫敗結果與心情。所以「流浪」成了當時在異鄉工作的阿美族人共同的心情與生活寫照。

九、送漁郎歌

歌詞中敘及「海港」、「送別的傷感」，可見男子出海捕魚並非短期，所以女子才會如此心焦、難過，歌詞中也對其遠洋工作的安全與身體健康特別強調，尤其「捕到魚兒回家鄉」一句說明了未來漁獲豐收後，遠洋的親人能夠迅速返家的期望，由此可見正呼應著國民政府時期阿美族人大量出外遠洋工作的階段，亦說明了大部分家有遠洋工作者的阿美族人心聲。

十、懷念遙遠的故鄉

歌詞中直抒對家鄉與親朋的想念，在異鄉的寂寞更藉著主人翁對月亮訴情懷的情景而更加明顯。尤其「分離」的回憶觸發傷感，「等待」、「著急」實也意味著濃烈的思念，全歌的思鄉情甚濃。此歌雖無說明地點及事件，但從字裡行間可見主人翁人在異鄉的苦境與心情，再對應本論文第二章歷史背景，阿美族人長期出外或工作的階段是自日據時期末至國民政府時代開始，可知此歌的產生階段，亦貼近當時阿美族人的心情與生活寫照。

小結

由此，在本章第一節探討阿美族人的日常生活特色時，我們可以看到概自 1949 年後，阿美族人必須面對大社會環境貨幣經濟型態的主導與壓力，在異地生活的群居以彼此支持與鼓勵，即使換了種植甘蔗、抓魚苗、遠洋等等不同的工作型態，卻也是一樣的勞力模式，代代相傳。面對日常生活，阿美族人對日常生活有何種觀點，筆者在分析後試歸納如下：

- (1) 原住民生活百年來長期受人宰制後的無奈自我認定；
- (2) 貨幣經濟型態下，原始價值觀的改變，及「今朝有酒今朝醉」心態；
- (3) 需要由外人來肯定自我的存在；
- (4) 原鄉羅漢腳或晚婚男的出現；
- (5) 原鄉的婚姻關係與家庭結構往往處於分崩離析的狀態

- (6) 貧富團體位置始終沒有太大改變，唯一的改變只是彼此的貧富差距越來越大；
- (7) 底層人民生活的現狀；
- (8) 貧富的對立與差距是個永遠絕對存在的宿命；
- (9) 樂天知命的民族圖像，只是個幻影。酗酒、唱歌、跳舞、同樂……看來狂放的抒發方式，都有其形成的源頭；
- (10) 異鄉與原鄉的地位等高並置並論，可見將異鄉化爲家鄉的觀念亦在此時期開始形成；
- (11) 隨遇而安的心態與阿美族人對自己的自信。
- (12) 自知與自省—不直責共同之謬誤，卻以直陳現狀的戲謔，使人深省。
- (13) 自謙、自愚、自娛。

Ben Highmore 曾言：「如果『日常生活』是我們最熟悉、最能夠認得的事物，那麼當世界被一種『陌生』(unfamiliar) 所干擾與破壞時，將會發生什麼事呢？如果對於『新穎的震撼』(shock of the new) 動搖了日常生活的核心，則我們對日常生活的熟悉感與認知感，有將會如何呢？」³²」在此節的特殊題材裡，筆者看到了都歷阿美族人對其日常生活的觀點，一如 Ben Highmore 所言，他們遇到傳統生活在現代化歷程裡的衝擊時，也曾迷惘，所以可見其自苦、自娛、自謙、自信、自愚之處，但生活依然繼續，唯有努力地將生活中一切的陌生化爲熟悉，融爲自己生活裡的一部分，才能繼續生存下去。

又如 Ruth Benedict 所言：「現代科學所強調的，整體並非部分的總和，而是各個部份之間特殊結合及關聯方式造成的結果，不同的連結方式可造成不同的整體。文化亦然，一個文化依照其目的而選取其所需的因素與特質，即始予其鄰近的文化地區的特質，也會依此目的而有所取捨，有時更把某些文化特質加以轉變，以符合本身的需要。文化內部會發展出一種無意識的選擇標準，根據此一標準，

³² Ben Highmore, 前引書, 頁 2。

所有為了滿足生存等需要的各樣行為，都會統合而成一致的模式。³³」面對大環境的衝擊，在此節裡，可看到都歷阿美族人依其生存目的、文化所需，不斷地在做選擇與統合，直至滿足現實生活中的一切所需，其價值觀也在不斷地重複整合，因應現代化生活中的各種衝擊，以維持其身心的平衡，而不至於完全失控。

所以看來平淡的日常生活中，奇特與神祕的事物其實常在日常生活中上演，而「生活中的平凡事」亦充滿了奇特的事端。有關非日常的、例外的生活部份，也須在日常生活核心中才能找到。就因為日常生活並不是它所展現的那樣，故我們要針對我們身陷其中的「日常生活」謎團在許多層次上，進行還原的工作。在這個意義上來說，筆者所做的不過是將那些一般人認為怪誕之事，將其神秘面紗一一揭開，並且讓這些事件回歸其平凡的日常生活裡。這樣的過程卻又可見日常生活的不平凡及奇特之處。

因此，當筆者挖掘吳之義的「靡靡之音」時，發覺其以各種方式呈現了都歷阿美族人的生活觀點，這些都是他在日常生活中所提煉出來的，我們也可見它——靡靡之音——是以何種方式擴大呈現這一代阿美族人的文化生活樣貌及文化生活準則，二者亦是相互循環的，環境與文化造就了吳之義的生活與行為模式，吳之義亦以個人的特殊表現方式寫出了時代環境與文化在他身上所留下的刻痕。

第三節 傳統與現代的拼貼與並置

從上述幾章的分析中，筆者以為早期的阿美族文化傳統在國家勢力、外來文化尚未進入之前，部落裡的宗教信仰、教育內容、生活機能、娛樂項目……等等都是可以自給自足的，但進入國家統治後的部落，多方面的社會生活機能被國家體制所取代，阿美族文化也隨之「空洞化」，這樣的阿美族文化還能剩下什麼？從以另一角度來看，筆者以為現代化與工業化的日常生活方式所產生的「空洞化」，反而提供了阿美族人在精神生活上的大量需求空間，所以吳之義作品能夠在此佔

³³ Ruth Benedict, 前引書, 61-62。

有一席之地，即在其作品描述現實生活與想法的同時，也反映了時代中阿美族人的心聲與需求，所以吳之義的創作與搜羅有其存在的必要性與功能性。文化的存在必須植基於生活，其模式也是由日常生活中慢慢形塑出在空間裡的模樣，處在現代工業化生活中的阿美族人，面對傳統文化漸漸瓦解，卻藉由吳之義的「靡靡之音」將過去與現在的阿美族人生活歷史傳播、深耕於阿美族人的日常生活中，其內容中的傳統特質、呈現銜接了古阿美族人的精神風貌與生活模式，現代特質則呼應、呈現今日阿美族人的精神風貌與生活模式，在此，吳之義以其「靡靡之音」做起了文化扎根於生活的工作，以流行帶動文化自主的學習，筆者認為此是其作品補足「現代化」、「工業化」後阿美族傳統文化「空洞化」的貢獻，也是延續阿美族生活文化的貢獻之一。

而台灣原住民自清治末開始，經歷日治時代的積極現代化政策推行與建設，至今日國民政府時代的工商業化，日常生活上的遽變是前所未有的。在遽變的生活中，阿美族人如何從中取得生存空間，尤其是文化與精神的生存空間，及這是否反映出百年來阿美族人的文化結構與型態變化，筆者認為是有必要探討的。在此，筆者必須先說明「工業化」社會的幾項特徵，一如 Siegfried Giedion 曾言：「不論是哪種形式的連續生產，都遵循著工業資本主義的邏輯，該邏輯就是產出極大化，並且藉由『一種連續的生產過程』來達到極大化產出的目的。產出極大化的特徵是『冷酷的紀律性，並且工人必須跟上機械系統的節奏。』³⁴」Karl Marx 在其《資本論》中，也描述了上述系統所帶來的生活轉變：「在手工藝與工作坊中，工人懂得利用工具；但在工廠中，工人卻被機器所用。在前者，勞動工具的運作是工人所發動的；但在後者，工人卻必須跟上機器的運作。在工作坊中，工人是活生生的機器的一部分；但在工廠中，工人所擁有的是與他相分離的冰冷機器，並且反而成為機器活生生的附屬品。『那些永無止境的苦役所帶來的沉悶因循，一

³⁴ Siegfried Giedion : *Mechanization takes Command : A Contribution to Anonymous History* , New York:Norton , 1969:77。

如始終重複運作的機械過程，這些就好比是薛西佛斯所遭受的折磨；那苦役的重擔，就好像是那塊石頭一樣，不停地往下滾回並榨乾了這些勞民」³⁵對 Karl Marx 來說，這種關係的改變是「異化」加劇的一部分，且是由現代資本主義所引起的，他對異化在感官—精神層面上所產生的情況，特別指出：「在工廠工作會徹底地透支人們的神經系統，同時它會箝制肌肉多方面的活動，並將身體與思想活動中的任何一絲一毫自由都予以剝奪。即使是工作的照明都變成了一種刑具，且機器不容許工人從他們的工作中稍稍解放，而是剝奪了工作本身所有的內容。³⁶」而此種系統化、量化的型態不僅存在於工作場合，也逐漸進入私生活當中，以因應「工業化」的需求，如 Ruth S. Cowan 的《母親的事更多》(More Work for Mother) 一書提及所有日常生活的文化形式中，機械的使用都有加劇的現象，即言不平衡的工業化發展，使得藏匿在效率與便利等偽裝之下的工業技術與管理技術，得以進入家庭，以便規律化與理性化家庭生活的情況。「拖延時間」為我們說明了日常生活現代性的滋味，即「空洞化」的出現，其最大表徵就是「無聊與乏味。而進入現代化、工業化生活的阿美族人，是如何與其應對的，筆者以為吳之義的作品在當時提供了一個宣洩的管道，也因其作品內容裡與原始傳統生活、現實現代生活貼近程度高，所以獲得阿美族人的喜愛與廣傳，即為充實阿美族人的精神生活所做的努力。

再如 Ben Highmore 曾言：「如果日常生活的流逝是無聲無息的，那麼觀照它的時候，第一件事便是使它引人注目。前衛藝術的策略，也就是『奇異化』，並且把最平凡中的不平凡給表現出來，這些能夠在我們形塑一種社會學的美學時，提供一種必要的要素；一些美學技術的探討，如『並置』概念。並提供有益的資源，使日常生活得以從例行的精神習性中被解救出來；如果日常生活習慣地被人理解成是同質的，而拼貼的形式便是用來干擾這樣一個「平滑的表面」。以上形式志在

³⁵ Karl Marx : *Capital: A Critique of Political Economy – Volume* , translated by Ben Fowkes, Harmondsworth: Penguin. 1976 : 548。

³⁶ Karl Marx , 前引書，548。

於企圖將日常生活，以其『所有』的複雜性與矛盾性加以記錄。上述亦可看成是觀照現代化日常生活經驗上，即將開始產生的『另類』美學。³⁷」

在現代工業化的日常生活中，人的思考常會被生活的常規與理性化所矇蔽，所以運用「並置」、「拼貼」來記錄眼中所見的一切，此手法也將成爲破除僵化思考的利器。一如上述所言，日常生活本就是奇妙的組合與存在，而那些真正參與日常生活，並將日常生活當作活生生經歷的作家，他們更具備直接擁抱「奇異化」的能力。由此來看，吳之義作品中是否具備呈現阿美族人日常生活「奇異化」的能力，便是筆者接下來要探討的了。在本論文（附錄二十四：吳之義專輯已發行之歌曲量與歌曲重複度）中，筆者亦發現下列歌曲的重複性頗高：牧牛歌、淡淡情愁、請問君名、打魚歌、尋不到蹤影、嗨！朋友、難忘的臉兒、新婚之夜、都歷之戀、爲錢嘆心聲、害羞的小女孩、尋小姐、甘蔗姑娘等等。以下便以上述歌曲爲範疇，來分析吳之義作品中以現代化表現形式「拼貼、並置」呈現的傳統文化生活及其各種特性。

一、牧牛歌

歌詞「我是正值二十歲的 Pakarongay（阿美族男子年齡階級練習生），我帶著番刀和飯盒上山牧牛去，牛在山上自由自在地吃草」是屬漫遊式的場景書寫；「我騎在牛背上，牛兒高興地叫了一聲「哞」，並且很高興地吃著鮮嫩的草，我也高興地把歌唱，（1/2）牛兒也和我一起高興地唱著歌；（3）牛兒也一起快樂地跳著舞。」則是以牛擬人之形式，使人與牛的互動「並置」，超現實的意味濃厚。

二、淡淡情愁

歌詞「你是我最理想的對象，我沒有忘記你說的話、你對我的愛，我常常想起你和我在一起的美好時光」呈現主角內心的爛漫情懷；「但我問你一些事情，你卻對我生氣，害我不知如何是好，你這樣的個性真是令人好氣又好笑。」則呈現

³⁷ Ben Highmore，前引書，34-35。

出主角的無所適從，二者在情緒上的呈現，乃屬喜與悲的對比「並置」，亦屬超現實主義的荒繆。

三、請問芳名

歌詞「有一位小姑娘在海邊（河邊）遊玩，她的臉孔像月兒一樣，她的美貌是讓人羨慕的（她的身影像花朵一樣，她的美貌是讓人羨慕的）」呈現出主角動機—美好的女孩值得追求；「我試試看去跟她說說話，但那個小女孩對我都沒有任何回應，唉呀！難道我這一生都沒有辦法跟她說說話嗎？」則呈現出主角的挫敗，二者將「期待」的「動機」與「挫敗」的「結果」並置，呈現出日常生活中的衝擊感，也釋放出作者內心的負面情緒力量。

四、打魚歌

歌詞「美麗的台東面對著大海，是最適合漁撈的，也是年輕人每天捕魚工作的地方，年輕人潛水抓海膽，下網捕蝦子」拼貼出阿美族人的漁撈文化生活型態；「一點都不怕海水寒冷，因為我是（1）健壯的年輕人/（2）古刺斯（此指都歷阿美族人羅國光）/（3）阿美族。」則將身體形象、個人形象、族群形象並置；「小姐們如果要來台東的話，我們家就在都歷」則將現代化代表形象（小姐）與傳統阿美族聚落的形象（都歷）並置。上述光怪陸離的拼貼與並置看來突兀，卻也是阿美族真實生活的呈現。

五、尋不到的蹤影

歌詞「妹妹呀妹妹，我不斷叫著你，為何你不回應我？」以言語具象主角被拒的場景；「你拋棄了我，讓我非常傷心，讓我淚滿全身」則以行動呈現主角絕望的畫面，二者的具象場景與畫面感，拼貼出作者欲圖呈現的悲情；「除了你，我還可以再找誰做我的女朋友？我乾脆（1）喝醉 /（2/3）自殺算了」呈現出主角強烈否定現實的結果表態影像，與上述悲情場景並置出內心的真實情感糾葛。

六、嗨！朋友

歌詞「現在還有誰是我的女朋友（好朋友）呢？沒了」以言語具象後果的心意表態與當下情狀；「這一切錯誤都是當初我的不是所造成，我沒有把你的心留住（我沒有把你當朋友看）」以言語具象前因的心意表態與當下情狀；「如今我在回家的路上巧遇了你，我想我仍然懷念著你」以行動具象內心的真實情感，亦將上述前因與後果的具象拼貼圖象統括；「也告訴你：『不論過去，我給你的種種是對還是錯，我還是堅持過去給你的愛是永恆的（我還是堅持過去站在朋友的立場。）。』」則呈現出言語具象出內心真實情感，並與前述行動具象相呼應；「或許你不以為然了。」再以單句言語具象獨立表態主角內心對美好過去的遺憾感。上述呈現出過去與現在意象的交錯並置，也以連續拼貼的方式交代前因後果，表現作者潛意識的想法。

七、難忘的臉兒

歌詞「那個女孩是誰，我對她有種似曾相識的感覺」以主角的言語表態出往日第一次互動的具象；「後來才知她叫 fungcang（芙恩將）」以言語表態出過去相處後的互動具象；「我的心裡只有她（芙恩將），也請你（芙恩將）不要忘記我。」以言語具象出當下的心情，上述三者具象畫面以過去、過去、現在的時態呈現並置，拼貼出主角的戀情過程。「你如此狠心拋棄了我，在你的心裡沒有我的存在，還有哪一位是我的愛人？」以言語具象出戀情受挫的場景與內心情感；「我的心裡只有你一個」也以言語具象出主角內心的真正情感，並呼應歌詞第一段裡的專情具象；「到了後來我才明白原來你不愛我」則以內心獨白方式具象主角的絕望。上述具象畫面以現在、過去、現在的時態並置、拼貼出主角的絕望。

八、新婚之夜

歌詞「新婚之夜，不知道如何開始行房」以意念呈現具象；「這好像是在暗夜偷雞摸狗一樣」，以意念思考呈現當下情狀；「在床上偷偷摸摸，我倆躺在床上，

手臂像藤蔓一樣糾纏著，我用手摸一摸，好像摸到水草，嘿！這條小溪為何會有長水草呢？這條小溪的水真是源源不絕呀！」以行動具象當下情狀與內心驚喜。前述三者畫面以意念、意念、行動具象的方式呈現，並連續拼貼出主角內心的變化，實為一絕。

九、都歷之戀

歌詞「我喜歡你，但你不喜歡我，你對我的疏離使我心哭泣」以行動具象出內心的激動與絕望；「這是我們最後一次見面！」以言語具象出情感的破碎結果；「我們的爸爸媽媽摧毀了我們的戀情」以言語說明前因，在此並置方式出現更突顯其前述結果的絕望與無奈；「但願，但願我倆能夠再續前緣啊」以言語具象出主角的渺茫期待，與前述各具象畫面的同時並置，更突顯主角內心的痛楚。本歌中有一長段的虛辭吟詠，其出現猶如纏繞著上述畫面的絲線，將其層層網綁，也呈現出主角內心的糾葛與無奈。

十、為錢嘆心聲

歌詞「有錢人說起話來嗓門大，窮人卻只能低聲下氣」以行動具象的方式並置，呈現其生活貧富差距與壓力感；「每個人的命運有天地之別，勞碌命的人永遠都要為生活忙碌奔波」以內心言語表態生活中的具象、場景；「看看那些有錢有勢的人，坐在椅子上就有錢滾滾而來」以行動具象再次呈現貧富差距的壓力與嫉妒。上述三者的具象並置與拼貼交錯，前後的差距壓力感交相壓迫中述之底層生活困窘，其呈現的落差越大，越凸顯現實生活中的殘酷。

十一、害羞的小女孩

開始以虛辭吟詠的方式呈現背景氛圍，模糊中亦有朦朧美感；「我請問那個女孩叫什麼名字（想要認識她），我不斷和她說話，她對我卻只是無言的虛應幾下」以行動具象出當下情景，也鋪陳後果之伏筆；「我又再問她，她還是一樣對我隨便敷衍、沒有回應」以行動具象出當下情景，也回應前述伏筆；「我的心情真沮喪！」

以自白具象出前述被拒的結果。上述三者具象以行動、行動、自白的具象拼貼出主角的情感變化過程，而虛辭吟詠的存在則如乾冰效果更增添了主角內心情感的波動變化。

十二、尋小姐

歌詞「這一位女孩是誰，來到我們這裡玩，她常常來家裡拜訪」以行動具象出生活場景；「不知她來家裡，是爲了我還是別的原因？」以內心獨白具象出內心的期待；中有虛辭吟詠的出現使前述具象更增想像，並爲後述之伏筆氛圍；「我邀請她來參加舞會，卻看不到她的蹤影，於是我擔心地在路上不斷尋找她」以行動具象並回應前述主角內心的擔憂與不確定感；「原來她在路邊害羞地等著我。」以行動具象出戀情的結果。上述以行動、內心獨白、行動、行動的具象畫面，拼貼呈現戀情的發展過程與結果，而虛辭吟詠的存在猶如牽引過程與內心情感變化的絲線，其承先啓後的串連效果亦如黏膠，完成了整幅生活的圖象。

十三、甘蔗姑娘

歌詞「我們阿美族天生就是勞碌命，從台東到花蓮各地都是種植著甘蔗。」以自白呈現現實生活背景的具象畫面；「一大清早就帶著（1）鋤頭 /（2）鐮刀，到朋友家幫忙砍甘蔗」以行動具象出生活的細節；「我們不要厭倦，我們不要懶惰」以自勵之語具現辛苦工作的生活圖像；「趕快把工作做完，就可以去買保力達（生魚片）來喝（吃）了」以鼓勵語具現對生活的真實情景與小小期望。上述以自白、行動、自勵語的方式具象拼貼出當時的生活場景，超現實的意味濃厚。

由上述分析來看，筆者歸納出吳之義在創作時的「拼貼與並置」特色：

- （1）文字表述的具象化明顯，畫面感、戲劇感十足；
- （2）行動、情境、內心、互動的具象中，拼貼出生活的種種場景；
- （3）行動、情境、內心、互動的具象中，並置出現實生活中的種種衝突與不合理；
- （4）情感上的表現具有強烈感受性。

另外，在分析的作品中，牧牛歌、害羞的小女孩、尋小姐、嗨！朋友是吳之義蒐羅前人的作品而來，其內容上亦呈現出「拼貼與並置」的特徵，吳之義在創作上的確承襲著前人創作傳統來表述生活中的所見、所感。在此可見，吳之義作品除了具備呈現阿美族人日常生活「奇異化」的能力，同時也呈現出吳之義是如何補足「現代化」、「工業化」後阿美族傳統文化的「空洞化」。其美感經驗的呈現，除了具備「使日常生活奇異化」特質，能夠捕捉到阿美族人現代化生活中的精髓，也使人能在每一次透過吳之義的作品聽與唱的時刻裡，再次體悟與感受過去與現在的日常生活滋味，並將被現代工業化生活中專斷實用主義所禁錮的「想像力」予以解放，重新尋回屬於阿美族人文化精神的原生力量。

第四節 結語

本章在第一節試圖分析吳之義作品所呈現的阿美族日常生活特色，筆者看到很多傳統現代交相融合的部份，並看到都歷阿美族人生活文化變遷的痕跡。筆者也發現現在阿美族文化本身所引發的變遷，但此並不影響阿美族文化的延續，這些變遷終究會納入一個稍微不同的文化模式裡，等待成爲下一代得以仰望與依賴的文化傳統，它們也會像舊模式裡的舊制度一樣，具有同等的重要性、價值，以及豐富的內涵。而阿美族的文化特質最終所採取的型態，是它與其它生活層面的特質不斷織合在一起來決定現在與未來的面貌與精神，每一個階段的阿美族文化都是獨一無二的，也給予我們重要意義的結果，更構成了都歷阿美族人生活文化歷史的大部分內容，並在這些紛歧的基礎上，逐步建構理想中圓滿的部落文化機制。在此，吳之義的作品呈現了都歷阿美族人的日常生活與其當下的文化特色，說明了「日常生活的共同創造性」，是必須由與其共同生活的所有人才能創造出來。所以吳之義的「靡靡之音」呈現出了這個時代各種趨力來往之下，阿美族人的血肉，也是都歷阿美族人真正的聲音。

進入第二節，筆者試圖從吳之義作品裡的特殊題材檢視阿美族人生活觀點爲何，筆者看到了都歷阿美族人在大時代大環境的各種文化衝擊下，迷惘、摸索後

的體悟，不管是自苦、自娛、自謔、自信、自愚，時間依然繼續，唯有努力地將生活中一切融為自己生活裡的一部分，才能繼續生存下去，也演變成其對日常生活的終極價值觀。在此筆者也發現，歷經時代劇變後的阿美族文化依照其目的選取其所需的因素與特質，並融合鄰近文化的特質而有所取捨，甚至把某些文化特質加以轉變，以符合本身的需要，統合成與過去文化精神相一致的現代模式。這些都是吳之義從看來平淡的日常生活中所擷取的，也是他的創作源頭，而筆者針對這「日常生活」的謎團層次上，進行還原的工作，更發現了阿美族人日常生活的不平凡及奇特之處。因此，吳之義「靡靡之音」的存在，呈現了這一代阿美族人的文化生活樣貌及文化生活準則，也可看出是這樣的時代與環境造就了吳之義的生活與行為模式。

第三節的嘗試則是紮基於重新尋回屬於阿美族文化精神的原生力量，也是對現今工業化生活使文化「空洞化」的對抗。在此，筆者歸納出吳之義在創作時的「並置、拼貼」特色，它呈現出阿美族人現代化生活中的精髓，也使人能在每一次透過吳之義的作品聽與唱的時刻裡，再次體悟與感受過去與現在的日常生活滋味，並將被現代工業化生活中專斷實用主義所禁錮的「想像力」予以解放，吳之義是如此補足「現代化」、「工業化」後阿美族傳統文化「空洞化」的，也給予筆者更多的信心與希望。

而當吳之義在創作上承襲著前人創作傳統來表述生活中的所見、所感時，亦使筆者體悟到阿美族文化的每一階段風貌在每一代阿美族人生活中，是以其文化質素不斷與外在大環境的各種元素重覆織合中所形成的新風貌。吳之義並沒有忘記前人是如何胼手胝足地生活，也沒有忘記祖先的生活訓示，在這些平凡的生活記憶與生活訓示裡，吳之義不僅找到了自己生活的意義，在創作中展現，也告訴了下一代該如何延續文化生命的方向。面對外在大環境中的大風大浪，筆者在此找到了安身立命的地方。

第五章 總結

第一節 吳之義的貢獻—反映時代與生活文化

人是無法離群索居，而人在不斷地與他人頻繁互動中，尋到了相互依存的生活模式，文明與文化於焉產生，而文化的擴張與滅絕取決於生活在其中的人們是如何與他者文化互動，並藉力使力地織合出適合當下的生存法則，也決定了這一文化當下的風貌。阿美族人生活在台灣這座島上，必須與不同族群生活在一起，也必然地交流、織合出當下的文化風貌。本論文的研究也在此處立基，試圖呈現百年來在台灣島上，各種勢力的來去與互動、改變與影響，在阿美族生活歷史上所畫下的軌跡，進而藉著族人耆老自述，呈現出阿美族人在此大時代大環境之下，阿美族人是如何應對，在文化風貌上又產生了何種巨變，接著再由吳之義個人的口述，呈現個人在重重環境改變中的所見所聞與感想。筆者希望藉此背景的陳述，架構出三角比對的阿美族人生活歷史的客觀性，在三層歷史對照中呈現時代的改變與影響。

吳之義的作品也在筆者的內容呈現與形式分析中，漸漸釐清它的樣貌與宗旨，展現了阿美族人平時日常生活的行為模式與心態，出現了時代在阿美族人身上所留下的印記，並織就出這一代阿美族人的真實生活風貌。時間是不斷流逝的，日常生活也看來如此平淡無味，再多的生活困境，也在時間之流中淹沒，可是因為有吳之義的搜羅與創作，所以留下了阿美族人生活史上的珍貴記錄，我們可以藉他的作品重見阿美族人的生活情景，體會當時族人的心情與生活滋味。

當時基於興趣與生活所逼，吳之義選擇在務農、漁撈的生活之外，以伴奏維生。而在四處伴奏的走唱生涯裡，他看到原鄉的種種變化，也觸動了他的心，原鄉生活的一切都成了他創作的源頭，也成了他筆下作品的內容，更成了生計的來

源之一。與此同時，當他的作品流傳於阿美族人的生活中，呼應了阿美族人的現實生活與心情，而使之更加傳播迅速，它的作品便在阿美族人的生活中佔了一席之地，也讓我們今天仍然可以看見阿美族人過去的一段生活歷程。

這或許是「無心插柳柳成蔭」，吳之義在潛意識的日常生活過程中，記錄了其時代中阿美族人的生活風貌與生活歷史，也藉由阿美族文化生活傳統在他身上的影響，他把祖先的生活傳統、歷史記憶、美感經驗、藝術創作形式、教育方法與理念等等，透過他的口述、他的作品一一留下了紀錄。這是吳之義無心的功勞與貢獻，反映了時代也保存了阿美族生活文化的一頁。

第二節 都歷阿美族人的生活歷史

從上述篇章中，我們不斷看到吳之義的作品多以焦點深入的方式，去呈現當下的生活情景與風貌，並著重於呈現事實的當下真實性，其不僅在關鍵點上拿捏精準，在表達的修辭技巧上，更可見其對當下事件的畫面感與真實感的成熟表現。由此，我們從其寫實作品中看到了都歷阿美族人在原鄉、異鄉的生活情況，也了解那個年代裡的阿美族人心情感受與生活觀點，都歷阿美族人的生活歷史在他的作品中生動呈現。

猶如筆者在首章緒論裡所言，過去的阿美族沒有文字，在傳統與經驗的傳承上，都需要靠口傳始能延續，所以能夠口傳普及於族人間的神話、故事、史詩、歌謠、兒歌等等，都代表著能呈現阿美族文化風貌的面向之一。同樣的，吳之義的「靡靡之音」就更不能忽略它的重要性。如今看來，當時那些流行歌曲經過時間的淘汰、篩選後，已經成為今日都歷阿美族人的生活歷史紀錄，不僅承載著當時人們種種心情、感受，也成了我們日後深刻不朽的生活記憶。

在此，我們不必再害怕聽不見古人的聲音、看不到古人的生活、感受不到古人的心情，因為吳之義在他的作品裡留下了古人的生活點滴與場景，使我們可以體會先人生活方式、情感經驗。過去「今朝有歌今朝唱」的方式不曾留下任何紀

錄，阿美族生活文化藝術的多變與美妙有如曇花一現，如今透過吳之義的努力，他保存了一部份，也使我們這些不近母語的母文化邊緣人，能夠得其門而入。而母語的淡化或許是我這一代的可悲之處，快速變遷的現代化生活，雖然也使母文化來不及在我一輩身上留下太多文化印記，但是因為他吳的努力，給了我們進入過去阿美族生活文化歷史的入口。

如此可見，「生活有歌」對阿美族人而言，即是記錄生活歷史的重要歷程，透過吳之義的作品分析，筆者也體悟到過去阿美族人認為微不足道的事物，其實都蘊含著阿美族人的生活價值、文化意識形態、族群情感抒發等等的菁華，吳之義的歌已是都歷阿美族人生活歷史的承載體。

第三節 阿美族生活文化所培植出來的藝術家

面對現代生活的壓力，工業化所造成的生活空洞化，形成現代人虛靡的精神生活狀態，而且不斷地在試探物質生活的上限，現代人在商品化的生活中虛度，在他者化的生活中失去自我，這是現代工業化下的日常生活共象。

過去的阿美族人為生活而歌，為生命而歌，如此的生活傳統綿延了千年，雖沒有文字可記錄生活的一切與傳統，但以歌紀錄、以歌發抒的模式卻在代代的阿美族人身上留下了印記，旋律就是阿美族的文化生命紀錄器，在不斷地吟詠中刻畫生活、生命，不管是隨興或刻意，當下生命與生活的存在才是值得紀錄的歷史，這樣的傳統模式也留在吳之義的身上了。進入現代工業化的生活，在主流社會底層的吳之義，沒有高學歷，沒有豪奢的生活，與所有底層生活的阿美族人一同感受時代環境下的種種壓力，也擁有了與廣大阿美族群相同的生活體驗。不同的是，他在無心之間，憑著自己的興趣與努力，依著古早阿美族人的藝術表現模式，寫下了自己喜愛的生活歌曲，也在與人分享、同樂之中，獲得族人的認同與喜愛，這些當下紀錄的生活歌曲，反映了吳之義的個人想法，也呈現了廣大阿美族人的共同心聲，更充實了現代阿美族人的精神生活。

這項無心之舉，從小處來看是他的興趣與生活壓力所逼而來，但從大處來看，卻可見是過去的阿美族生活傳統，與今日的生活現實所造就，藝術源自於生活，美感來自於體驗，吳之義在阿美族文化生活的薰陶下成長與體會，阿美族文化的生活美感也就藉由他的作品展現出來了，他是阿美族文化下培植出來的藝術家，是不可諱言的了。

第四節 心得與建議

筆者在這次採訪與論文寫作的歷程裡，有不少感觸，其一是感受到生活中的可喜可愛之處，不是快速的現代生活方式下所可體驗，它必須在緩慢中不斷回味、沉澱、再回味，才能夠提煉出真正的生活滋味，過去阿美族人的生活歷經種種巨變，如今仍能不改對生活的細細品味，這是祖先給我們的生活智慧。其二是阿美族的文化精神並未完全失落，其未脫傳統的生活方式，是阿美族族人在現代工業化生活下，狹縫中求生存的精神力量來源，即使阿美族年祭的風貌已大異於往昔，但筆者認為只要族人有身為阿美族人的自覺與共識，文化的生命就不會斷絕。

在建議方面，筆者在過程中也有很多想法，其一是面對瞬息萬變的現代社會，我這一輩人要如何延續阿美族的文化傳統？教育是一個途徑，生活教育對阿美族文化而言，更是最重要的教學技巧，這是吳之義給筆者最大的啓示。其二是面對各界紀錄台灣原住民文化的方式，無法深中阿美族人的生活面貌與精髓，筆者以為須由族人自己來做「原鄉人類學」，做自我文化的記錄工作者與實踐者，才能夠擁有真正的自我族群文化歷史紀錄。其三是時間流逝得快，未來其實不遠，面對下一代阿美族人對母文化生活的疑問，筆者以為吳之義的作品是一個很好的阿美族歷史文化入口，可作為當今阿美族鄉土教育的文化教材，其作品能開拓下一代對阿美族文化的視野，從對傳統文化的認知、傳統生活技能的教導，到傳統生活情意的感受，無所不包。筆者亦認為阿美族人的生活歌謠實無年齡層限制，有太多的阿美族人在成長階段以吳之義的歌為伴，生活中的情意教育亦多從中擷取，

故其歌可謂為阿美族的童謠延續亦不為過。

筆者以為文化的存在繫於一群人的生活態度是否依循著過去的傳統精神，筆者在吳之義的身上獲得許多，也一開眼界，這是筆者的畢生至福，此研究歷程也可以是未來每一個阿美族人可循的借鏡模式。



參考書目

一、中文專書

- 王曾瑛，《重修鳳山縣誌》，台北：文成出版社，1983。
- 台灣省台東農田水利會，《台灣省台東農田水利會會誌》，台灣省台東農田水利會，1990，。
- 石再添、鄧國雄，《東部海岸陸域資源調查及分析》，台灣省住都局市鄉規劃處，1989。
- 何春蓀，《台灣地質概論》，中華民國經濟部，1975。
- 李玉芬、吳玉竹、趙仁方、陳國芳、施炳霖、沈淑敏，《成功鎮誌地理篇》，臺東縣成功鎮：東縣成功鎮公所，2002。
- 阮昌銳，《大港口的阿美族》（上冊），台北：中研院民族所，1969。
- 周鍾瑄，諸羅縣志，南投，台灣省文獻會，1993。
- 孟祥瀚，《台東縣史開拓篇》，台東：台東縣政府，1997。
- 孟祥瀚，《台東縣史開拓篇》，台東：台東縣政府，1997。
- 孟祥瀚、王河盛，《成功鎮誌歷史篇》，臺東縣成功鎮：東縣成功鎮公所，2002。
- 林呈蓉，《牡丹社事件的真相》，台北：博揚出版社，2006。
- 林信來，《台灣阿美族民謠謠辭研究》，自行出版，1981。
- 施添福，《蘭陽平原的傳統聚落－理論架構與基本資料》，上冊，宜蘭：宜蘭縣立文化中心，1996。
- 施添福編纂，《關山鎮誌》，下冊，台東關山：關山鎮公所，2002。
- 施添福總編纂，《台東縣史·人物篇》，台東：台東縣政府，2001。
- 胡傳，《台東州採訪冊》，南投：台灣省文獻委員會，1993。
- 夏黎明、林玉茹等，（氣候），《台東縣史地理篇》，台東：台東縣政府，1999。
- 夏獻綸，《台灣輿圖》，台北：大通書局影印台銀文叢本。
- 國立故宮博物院，《宮中檔雍正朝奏摺》，第三輯，台北：故宮博物院，1978。
- 康培德，《殖民接觸與帝國邊陲－花蓮地區原住民十七至十九世紀的歷史變遷》，

- 台北：稻鄉出版社，1999。
- 張志欽，〈水文〉，《台東縣史地理篇》，台東：台東縣政府，1999。
- 張崑雄、鄭明修，《東部海岸風景特定區海洋生態及景觀資源之調查分析》，台灣省政府住宅及都市發展局，1990。
- 許木柱、廖守臣、吳明義撰稿，《臺灣原住民史—阿美族篇》，南投：臺灣省文獻委員會，2001。
- 連照美、宋文薰，《台灣地區史前遺址資料檔》（一），台北：國立台灣史前博物館籌備處，1992。
- 陳憲明，〈台東新港地區漁業發展的變遷〉，《國家與東台灣區域發展史研討會論文資料》，中研院台史所籌備處東台灣研究會，2001。
- 馮用，《劉銘傳撫台前後檔案》，臺灣銀行經濟研究室編，1987。
- 黃宣衛、黃貴潮、顏約翰、顏志光，《成功鎮誌阿美族篇》，臺東縣成功鎮：東縣成功鎮公所，2002。
- 臧振華，《台灣考古》，台北：行政院文建會，1995。
- 潘繼道，《清代台灣後山平埔族移民之研究》，台北：稻鄉出版社，2001。
- 藍鼎元，《東征集》，國史館台灣文獻館，1997。
- 羅大春，《台灣海防並開山日記》，台北：大通書局影印台灣銀行文叢本，1972。
- 羅煥記、陳文山、宋聖榮，《五萬分之一台灣地質圖說明書：圖幅第五四、五五號 / 成功鎮、東河》，經濟部中央地質調查所，1993。

二、譯著

- Ben Highmore，周群英譯，《日常生活與文化理論》（*Everyday Life And Culture Theory*），台北：韋伯文化國際出版有限公司，2005。
- Fredric R. Jameson，王逢振主編，《批評理論和敘事闡釋》，北京：中國人民大學出版社，2004。
- Ruth Benedict： *Patterns of Culture*（Houghton. Mifflin and Company，1934）《文化模式》，黃道琳譯，台北：巨流圖書出版，1976。
- 中村孝志著，吳密察、翁佳音編，《荷蘭時代台灣史研究》（上卷—概說·產業），台北：稻鄉出版社，1997。

三、期刊論文

- 石再添，〈台灣東部花東海岸域的地形學計量研究〉，《師大地理研究報告》，3，台北：國立台灣師範大學地理研究所，1977，頁 143-169。
- 石再添、鄧國雄、許民陽、楊貴三，〈台灣花東海岸海階的地形學研究〉，《師大地理研究報告》，14，台北：國立台灣師範大學地理研究所，1988，頁 1-50。
- 宋聖榮、羅煥記，〈台灣東部海岸山脈火山岩及相關岩石之層序〉，《經濟部中央地質調查所特刊》，4，中華民國經濟部，1990，頁 261-270。
- 李文良，〈林野整理事業與東台灣土地所有權之成立型態（1910-1925）〉，《東台灣研究》，第 2 期，1997.2，頁 179。
- 周明傑，〈蔡美雲歌曲呈現出的社會意涵〉，《原住民教育季刊》，36，2004，頁 65-92。
- 孟祥瀚，〈日治時期東台灣成廣澳的林野整理與土地調查〉，《東台灣研究》，8，中華民國經濟部，2003，頁 59-92。
- 東部集會區各村落名稱見中村孝志著，許賢瑤、吳密察譯，〈荷蘭時代台灣番社戶口表〉，《台灣風物》，44：1，1994，頁 197-234。
- 林玉茹，〈戰時經濟體制下台灣東部水產業的統制整合—東台灣水產會社的成立〉，《台灣史研究》，6：1，，2000，頁 71、85-86。
- 林登炎譯，林清財校注，〈大庄沿革手寫文獻解說與摘譯〉，《台灣風物》，37：4，1987，頁 107-123。
- 林道生，〈台灣阿美族民謠近百年的流變—馬關條約至今 1895~1995 以 10 首阿美族民謠為例〉，《玉山神學院學報》，4，1998，頁 1-20。
- 施添福，〈日治時代臺灣地域社會的空間結構及其發展機制—以民雄地區為例〉，《臺灣史研究》，8：1，台北市：中央研究院臺灣史研究所籌備處，2001，頁 1-37。
- 施添福，〈清代台灣東部的族群遷移〉，宜蘭：地方考古人員訓練班第二期課程講義，1995，頁 109-112。
- 陳惠芬，〈從三角點檢測成果見到的台灣的地盤升降〉，《經濟部中央地質調查所特刊》，3，中華民國經濟部，1984，頁 127-140。

四、日文書籍

井出季和太，《南進台灣史考》，東京：誠美書閣，1943。

田代安定，《台東縣豫察報文》，台北：台灣總督府民政部殖產課，1900。

伊能嘉矩，《大日本地名辭書續編—台灣之部》，東京：富山房，1909。

伊能嘉矩，《台灣文化誌》，下卷，日本：南天書局，1994。

伊能嘉矩，《理番志稿》，第一卷，台北：台灣總督府警察本屬，1918。

伊能嘉矩，《理番志稿》，第一卷，台北：台灣總督府警察本屬，1918。

筒井太郎，《東部台灣案内》，台東街：東部台灣協會，1932，頁 215-216。

五、西文部份

Andr`e Breton, *Manifesto of Surrealism*, 1924, reprinted in Breton (1972a) . *Fairs, 1851-1939*, Manchester: Manchester University Press. 1988.

Harmondsworth: Penguin. 1976.

Siegfried Giedion, *Mechanization takes Command : A Contribution to Anonymous History*,

New York: Norton, 1969.

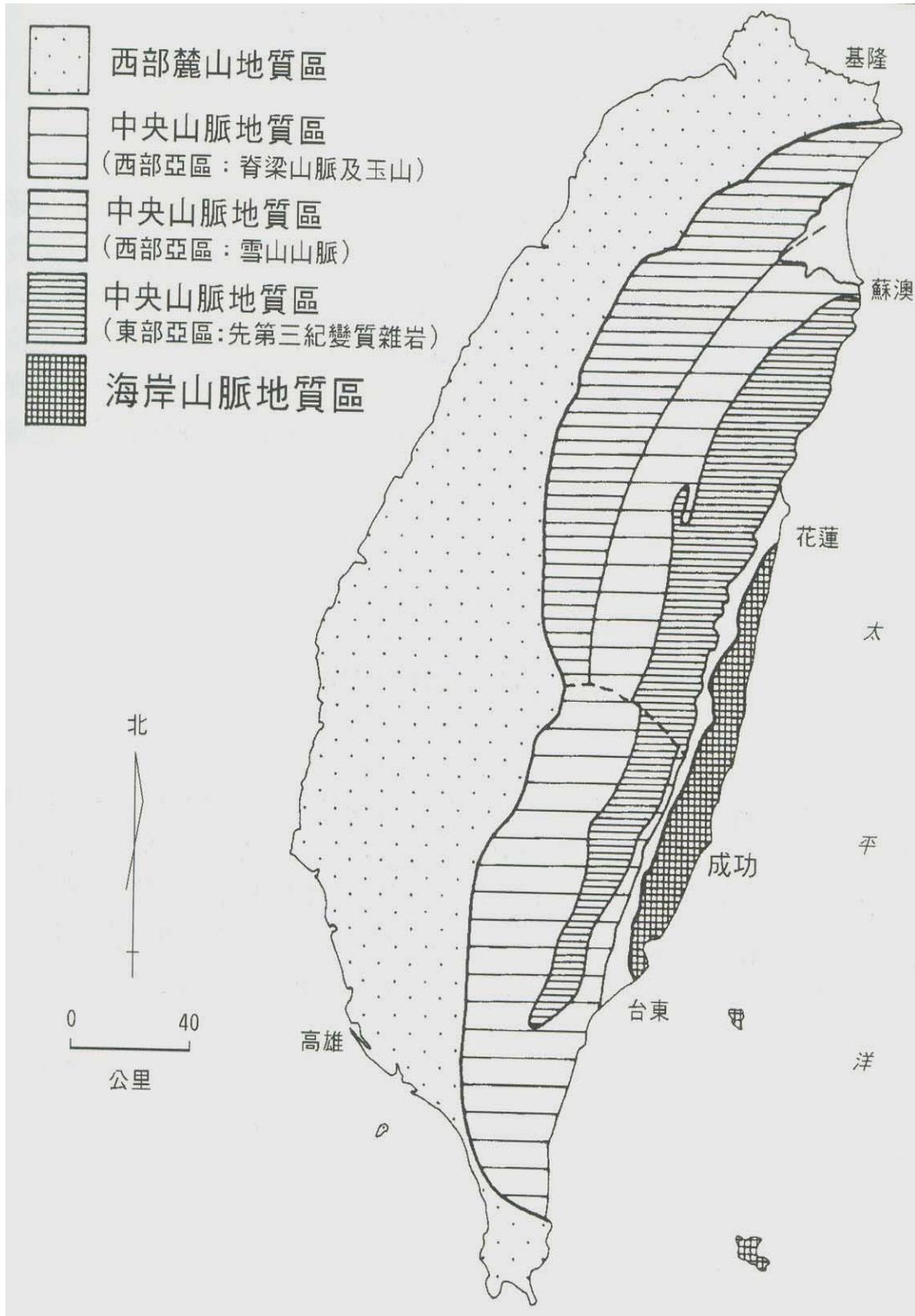
六、網路資料

〈牡丹社事件〉 http://distance.shu.edu.tw/taiwan/ch16/ch16_sec05.htm, 2007.07.30

〈1721 台灣民族英雄朱一貴事件大命革〉 <http://www.taiwanus.net/history/3/19.htm>, 2007.07.30

〈滿清對朱一貴起義所得之統治理念〉 <http://www.taiwanus.net/history/3/20.htm>, 2007.07.30。

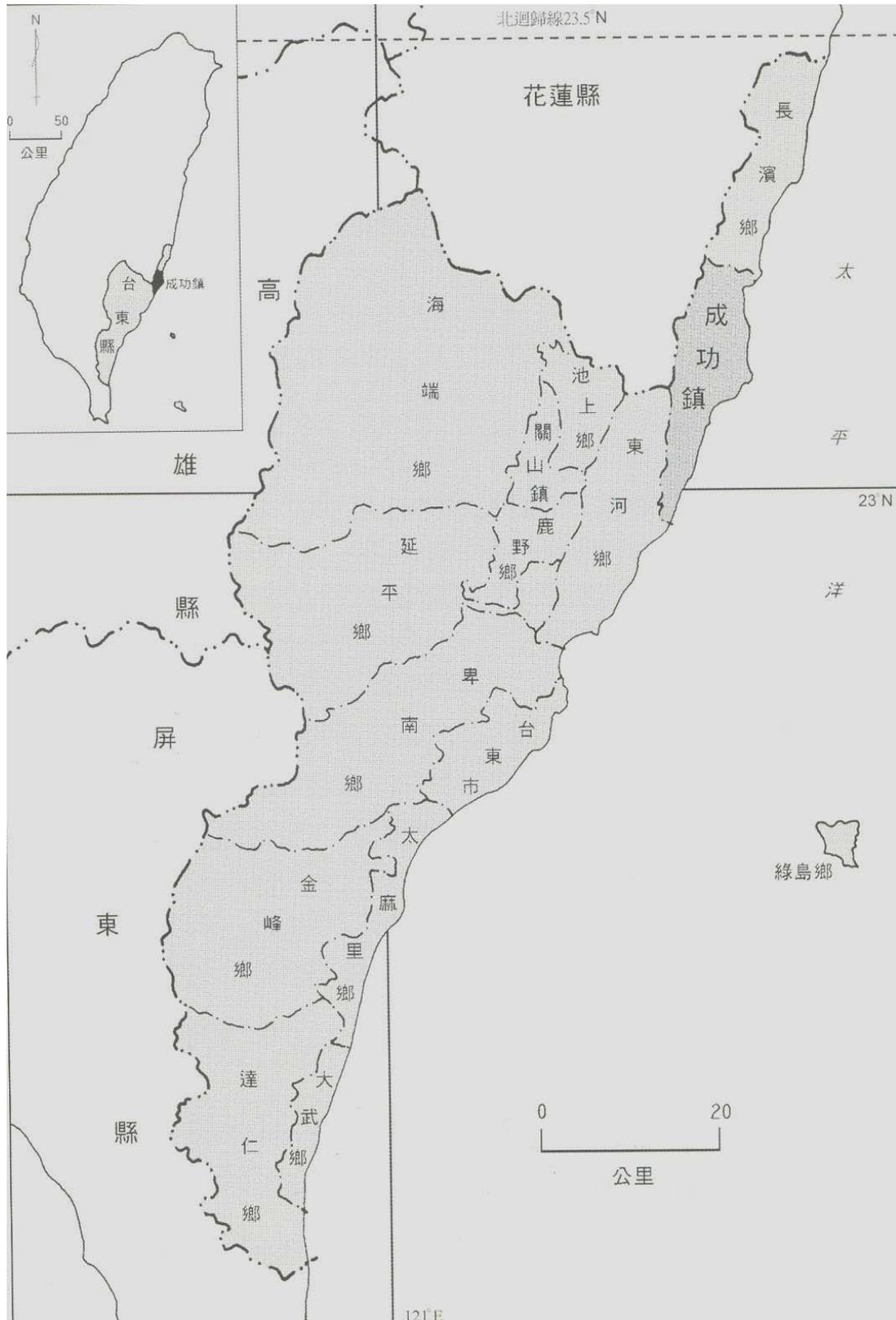
附錄一 台灣地質分布圖



台灣地質分布圖

資料來源：何春蓀，《台灣地質概論》，頁 17 (改繪)

附錄二 成功鎮位置圖



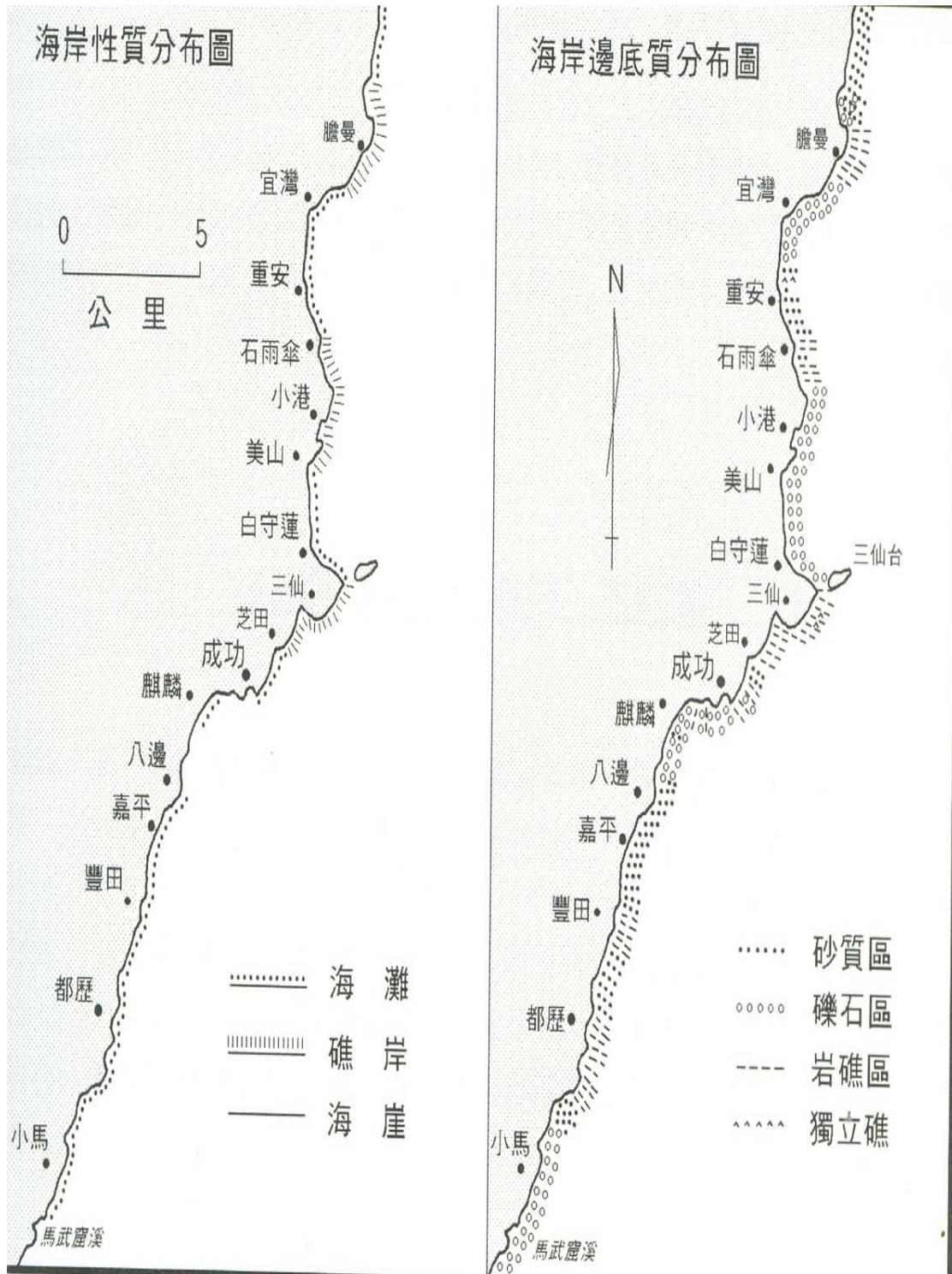
資料來源：《成功鎮行政區域圖》，1993，成功鎮公所，改繪

附錄三 成功鎮等高線地形圖



資料來源：台東縣政府，《台東縣行政區域圖（十萬分之一）》，1996（編繪）

附錄四 成功鎮海岸性質分布圖



資料來源：石再添、鄧國雄，《東部海岸陸域資源調查及分析》，台灣省住都局市鄉規劃處，1989 頁 12。

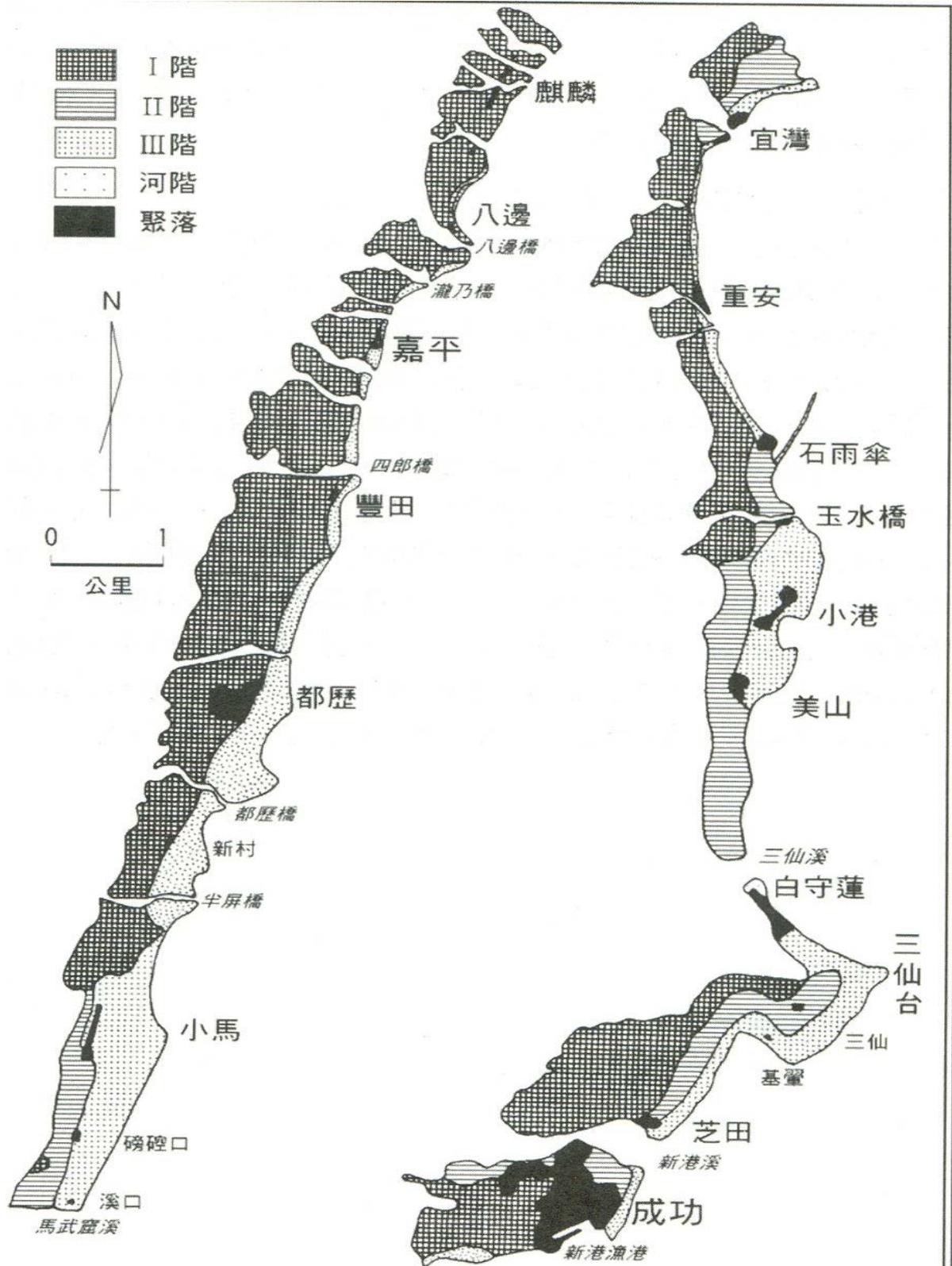
張崑雄、鄭明修，《東部海岸風景特定區海洋生態及景觀資源之調查分析》，台灣省政府住宅及都市發展局，1990，頁 5-6。

附錄五 成功鎮河流分布圖



資料來源：聯合勤務總司令部，《成功鎮：五萬分之一地形圖》，1973。

附錄六 成功鎮海階分布圖



資料來源：石再添、鄧國雄、許民陽、楊貴三，〈台灣花東海岸海階的地形學研究〉，《師大地理研究報告》，14期，頁21.23。

附錄 七 台東州清丈圖冊 成功地區的土地紀錄

成功地區的灌溉系統自清光緒 3 年（1877）便已完成都歷圳；鹽濱、新港、小港圳於清光緒 4 年（1878）完成；大濱、都威、美山、白守蓮、芝田、跋便、叭翁翁等圳亦於清光緒 8 年（1882）陸續完成。由於當時各圳是由當地阿美族人引用各溪之溪水所興築，用以灌溉農田，但因河岸地勢陡峻，築圳全靠人力，又無組織統治水利，故時常發生水利紛爭。再依胡傳《台東州探訪冊》引用袁聞柝《開山日記》所言，在光緒 4 年（1878）1 月曾給予成廣澳以南阿美族各設農具及種子事，至光緒 6 年（1880）6 月阿美族各社已有申請丈量升科者。

另在清代的《台東州清丈圖冊》的紀錄中，值得注意之一是清代對於東部地區聚落的名稱，沿用西部的「堡」、「庄」稱謂，可見清廷有意藉此整理東部地區土地使用狀況的機會，在東部建立漢人社會的堡庄系統。新舊地名之間，透露出若干拓墾的情況，舊地名應為當初至該地拓墾的民眾對該地的稱呼，與其當地地形、開拓者或與前來開墾者的原居地有關。圖冊中亦顯示著各地初闢的情況，各庄耕地亦顯示為零星分布，耕地之間為荒蕪土地所隔開，但可想像的是此後漢人、平埔族人不斷進入拓墾，與當地美族人接觸日多，土地亦持續開闢，逐漸形成帶狀分布的情況。

清丈圖冊中值得注意之二是，成廣澳堡一共登錄了 450 筆土地資料，分屬 255 人所有，受登記人皆稱為墾戶，即擁有土地所有權與向政府繳納租賦的業主。此說明了在清廷推行「開山撫番」政策後，開放漢人前來台灣東部拓墾，並確定漢人在東部的土地所有權，保障其拓墾的利益與權利，對當地漢人社會的發展有相當助益。但對阿美族人來說，無異遭受如同西部平埔族人所面臨的情況—生存空間日漸狹小。

清丈圖冊中值得注意之三是漢人或平埔族的土地分佈情況，在空間分布上，其呈現明顯集中的現象，即言在成廣澳地區，身為地方領袖或擁有地方經貿經濟控制權者，多擁有大量土地。

清丈圖冊中值得注意之四是，阿美族人的土地分佈多分散於各庄。其大致為麻荖漏偏西南的位置，尤以靠近山緣的烏漏、草林、武勘為一線，次為觀音、里行外庄、花蓮、鹿山、東涼、武洛為一線，再為沿海新闢之東畔新庄、加東東庄、阿棉社庄、小通氣庄等。耕地呈現南北走向的帶狀分布，近山緣者可見為阿美人員種小米等旱作之耕地，後闢成水田者；沿海新闢之地明顯可見是由他處遷來的阿美族人所闢之地，故其庄名沿用故地之稱。據清丈圖冊所記，當時擁有耕地的阿美族人已達族內總人口 1/4 左右，可見耕種水稻已漸成族內普遍生產方式了。

資料來源：

- 〈台灣省台東農田水利會會誌〉，台灣省台東農田水利會，1990，頁 10、51、77-78。
胡傳，《台東州採訪冊》，頁 42。
《成功鎮誌歷史篇》，2002，頁 54，表 3-4：清末成廣澳耕地面積一覽表。
《成功鎮誌地理篇》，2002，頁 57-64，表 3-5：成廣澳個人所有耕地與面積坐落位置表；頁 66，表 3-7：漢人與平埔族土地之分布與筆數。

附錄 八 日治後的現代化水利設施

進入日治時代，明治 41 年（1908）日政府將私設碑圳改為公共埤圳，大正 4 年（1915）成立「新港公共埤圳」，昭和 4 年（1929）9 月利用馬武窟溪所設的小馬圳完工，灌溉 103 甲的農地，昭和 14（1939）年 9 月改「新港公共埤圳」為「新港水利組合」等等，甚至自明治 39 年（1906），日人開始對台東廳內的卑南族人與阿美族人課以戶稅，其理由是清末以來，該二族受漢人與平埔族人影響，土地私有觀念漸生，清末丈量土地更是承認了其業主權，且開始向政府納稅，日治後與外界往來頻繁，日常生活與觀念漸改，故二者已非排除於國家法律之外的化外之民，對二族的統治政策也正逐漸納入一般的行政體系內。

二次大戰結束後，國民政府自民國 35（1946）年延續日治時期昭和 14（1939）年的成功地區「新港水利組合」水利組織更名為「新港農田水利協會」，民國 37（1948）年改成「新港水利委員會」，民國 45（1956）年改設「新港農田水利會」，管理成功、東河、長濱的圳渠，民國 59（1970）年關山、新港、台東水利會整合

納入「台灣省台東農田水利會」，劃設台東、關山及成功三個事業區，成功事業區管轄成功、東河及長濱三個鄉鎮的圳渠。

資料來源：

《成功鎮誌地理篇》，2002，頁 97。

《成功鎮誌地理篇》，2002，頁 99，表 6-7：台東農田水利會「成功地區」（成功、長濱、東河）灌溉系統沿革表。

附錄 九 都歷阿美族人自古以來的遷徙情況、與他族文化或外來國家勢力的互動情形

一、鐵器時代（1500B.C.）

台灣進入鐵器時代（1500B.C.）後，東部的人文風貌以靜浦文化與麒麟文化是為代表，其特色有紅褐色的素面無紋砂陶出現，還有鐵器、青銅器、玻璃器、瓷器與帶釉陶器，已有農業化趨勢，但此時漁撈、狩獵、採集仍為主要生產活動。以上所述遺址與阿美族人傳說中的祖先舊社址相符，故可見自新石器時代晚期以來，在此已是人群來往之地。今成功鎮內芝田、豐泉、下麒麟第一、紅毛橋、小馬橋、新村第一、新村第二、新村第三、白守蓮與都歷鄰近等十處遺址皆與靜浦文化有關。其附近聚落遺址如宜灣、重安、麒麟等等皆屬麒麟文化遺址範圍內，其中多處遺址出現多種遺址文化之跨領域、跨年代多層次分佈狀態的特性（圖：成功鎮考古遺址分布圖）。可見成功鎮內之多重史前文化層疊與交會、過渡性，亦可證明成功地區一直是成為聚落生活位置的最佳所在，更可證明此地的文化發展時空深度可遠溯至史前時代之數千年前。

阿美族人對己文化之起源傳說有二：創生型與發祥型。神降說創生神話流傳於南勢（今花蓮縣北部一帶）、秀姑巒（今花蓮縣中部一帶）與海岸阿美族群（今花東地區的海岸沿線）；石生說創生神話則流傳於卑南與恆春阿美群（今台東市與屏東恆春帶）。而學者許木柱等人依據上述阿美族傳說中的祖先故地與新石器時代晚期（3500B.C.）遺址重疊性，推測阿美族可能在數千年前已遷移至台灣東海岸，一支在 Cilangasan 登陸，往北至花蓮美崙山者，成南勢阿美群，部分往南至花東

縱谷者，形成秀姑巒阿美群，後沿花東海岸南下，則成海岸阿美群；再依據日人馬淵東一西元 1930 年的田野調查記載，東部阿美族人大規模遷徙的主要原因是 1. 南部卑南族的壓迫；2. 阿美族人內部衝突；3. 泰雅族與布農族的攻擊；4. 尋求新的耕地等。此時的重大影響是形成阿美族社與社空間上的隔絕，原住民社之間的文化差異隨著時間的區隔日久，更形孤立，個別發展性由此衍生。

總言之，阿美族人早期的生活是依其現有生產方式的認知與限制，而不斷覓地而居，故形成不同家族群或氏族群的四處遷徙。在遷徙的過程中，不論是內部或外部而來的競爭團體壓力又不斷形成其遷徙的推力，這是在外來國家體制勢力尚未進入前的情況。



成功鎮考古遺址分布圖

資料來源：整理自內政部編印，《台閩地區考古遺址－台東縣》，成功鎮部份。

二、歐人海外拓殖風起

16世紀歐洲人向海外拓殖的風潮興起，開了歐亞航線，台灣亦在西班牙、荷蘭來往下，進入近代世界的舞台。由於台灣位居中國東南沿海南北往來航線的要衝，故歐洲各國對島上情勢漸有了解。日本因其地緣與歷史因素，與中國保持通貿關係，但因明朝朝貢貿易制度，故無法直接與中國貿易，導致自明嘉靖年間以來，中日皆以私貿易（倭寇走私）的方式來往於閩浙沿海一帶，對台灣亦有了解。

荷蘭人自1624年佔領安平（今台南市）後，對於傳說中台灣東海岸出產的砂金，便積極展開勘查的工作。當時荷蘭人曾獲卑南族之助，逐步深入花東縱谷地區及東海岸地區。後因發現產金位置在北方立霧溪一帶，當地阿美族人勢力強盛，且對荷人態度猶疑不定，故自1640之後，荷人對於各個友好或敵對的阿美族部落以爭取或武力威服的手段，因而造成花東縱谷北段原來阿美族部落之間的勢力消長與族群遷徙，也影響之後阿美族人東部的遷徙路線與分佈區域。當時荷人透過其組織的「地方集會區」制度，掌控台灣東部各部落人口動態與對荷人的向背。其中主要為卑南一帶的卑南族、太麻里附近的排灣部落，以及卑南以北的同盟部落，包含今花東縱谷至玉里一帶與海岸山脈至小馬武窟社之阿美族村落，其範圍大致是卑南族勢力範圍所及地區。而玉里以北至花蓮一帶之南勢阿美群村落，則為敵對區域。雖然當時荷人採金效益低，但對東部的了解已漸深。值得注意的是當時其文獻所載之東部阿美族部落，僅小馬武窟（今成功鎮信義里小馬社區）、Soupra（秀姑巒溪口之大港口社）等處，可見當時阿美族人的活動區域仍是以花東縱谷地區為主，而東海岸地區自小馬武窟至Soupra（秀姑巒溪口之大港口社）一帶大部分仍是荒蕪之地。

二、明鄭時期（1662-1684）

至1660年後，因鄭成功即將攻台的風聲日緊，荷人注意力轉到防備鄭軍上，採金事業也因此停頓。值得注意的是，荷據時，漢人勢力也已漸入東海岸地區。當時每年常有些漢人社商會向官方承應各社應繳的社餉之後，便攜帶民生日用物

品等前往各社換取所需之鹿皮、鹿脯等，其對於東部往來道路與各社之情況當有所悉。進入明鄭時期的漢人更不斷以個體戶經濟方式擴展其路線，並透過沿襲荷據時之「貝業社制度」，和番人用以物易物的方式交換，而不用銀錢。當時東部貿易區域乃由北而南漸次形成。

三、清治時期（1684-1895）

1. 西元 1684-1721 年（共 37 年）

進入清治，對台灣的治理方式主要是防範反清勢力的再度形成與根絕海盜（中國海盜、日本倭寇）走私問題，對台灣原住民的態度僅是官方向原住民徵收賦稅，稱為「陸餉」。陸餉的性質是一種帶有政治意涵的賦稅，亦即象徵統治權力的衍伸，並在原住民傳統的社會權力架構上，對其領導者等人冠以「土官」或「頭目」之名稱，表示在清廷的官方授權下，只要其行為不挑戰威脅清廷的統治秩序，清廷官方是不會干涉各部落內的事務，也不設官經理，此為清初以來對少數民族的一貫統治政策。康熙 34 年（1695）後，因其不干涉之消極治理方式，台灣東部南路之卑南覓各社亦納餉歸順，附於鳳山縣內繳納。

2. 西元 1721-1874 年（共 153 年）

因朱一貴事件（康熙 60 年，1721 反清復明之台灣後續活動）的震撼，致使清廷頒布了「封山禁令」，目的乃企圖阻隔漢人與後山番人的接觸，以達成穩定全台秩序的政治目的。當時官方勸誘全台原住民「納餉輸誠」的工作仍在進行中，此「封山禁令」的疾行，也造成了此後台灣東、西部的發展間隔差異日益懸殊。就東部內地而言，原居中央山脈西側的泰雅族與布農族，因封山政策封鎖了其向西發展生活領域及獲得生活資源的可能性，於是在十八世紀中葉相繼東遷，對原居於東部地區的阿美族造成嚴重衝擊，部分阿美族村落只好遷移，並受到泰雅族與布農族的阻隔，形成阿美族從北到南，分布於五個相互隔離的地帶（南勢、秀姑巒、海岸、卑南、恆春等五個阿美族世系群的分布）。其間的無人地帶，則更影響了十九世紀移民的方向，及日據時期開發東部的方式與移民政策。如前述此時雖

有封山禁令，但漢人私自前往東部貿易與官方對於東部地區原住民的招撫，可說仍是同時並進。雍正 2 年（1724）時，卑南覓一帶共六十五社，位於卑南覓以北、東海岸一帶，至少有七大社的存在。當時的誅力社，即今日都歷社已是阿美族大社。相較於荷據時期，在馬武窟社與大港口之間增添了不少部落，且皆以馬武窟溪南北為主要聚集場所的阿美族村落，此為卑南族勢力範圍的北緣。

而隨著不間斷的私貿易，也開始有漢人、平埔族人前往東部地區拓墾。平埔族人如 Makatao（馬卡道族）開始在東部卑南、海岸、秀姑巒阿美群聚落的空隙土地建立部落。道光 22 年（1842）時，勢力漸興的平埔族人更借卑南族勢力打敗阿美族，遷至秀姑巒溪東岸，建立大庄（花蓮縣玉里鎮東里村）聚落，當地阿美族人只好北遷往烏漏社（花蓮縣瑞穗鄉鶴岡村）與沙荖社（花蓮縣光復鄉南富村），此為平埔族進駐東部的關鍵，自此之後，西部平埔族陸續前來，在大庄一帶紛紛建立起部落。

由上來看，初期清治勢力雖未深入宰制原住民的生活，僅是依其管理下的明鄭遺人或有可能反清的漢人，是否會造成管理上的問題來做決策，可也促成漢人走私日趨嚴重。十六世紀前的大規模遷徙原因裡，可知東部阿美族人所面對生存勁敵有南部卑南族、泰雅族與布農族等三股勢力。清治時台灣西部的平埔族人，因受漢人壓力陸續遷往東部，當其逐步在東部地區建立部落時，也造成當地阿美族人再度遷移，形成阿美族人與平埔族人交錯而居的情形，此是阿美族人所面臨的第四股生存競爭勢力。在清之封山禁令的執行後，又因漢人在台灣西部的發展受限，其私下前往東部拓墾的漢人漸漸形成第五股擠壓阿美族人生存空間的新興勢力。當時前往台灣東部經商、移墾的少數漢人為求生存，其運用貿易商與通事的身分使其得以在異族群中往來，亦成為溝通的橋樑，如原籍福建的劉進來，便為一著名之例。

3. 西元 1874-1895 年（共 21 年）

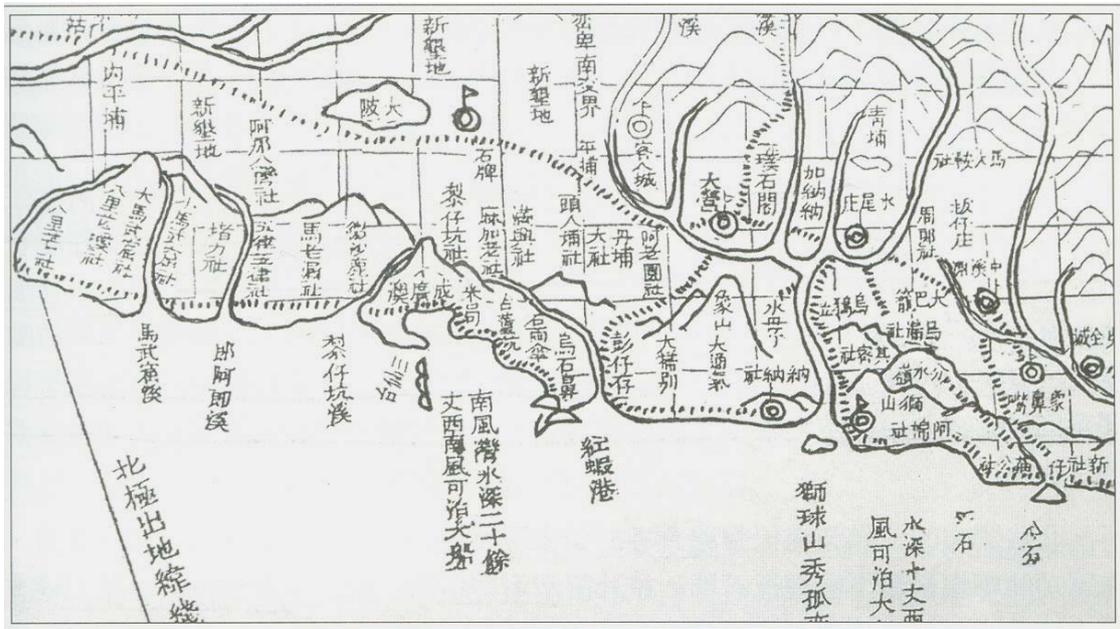
因為朱一貴事件後的封山禁令，後山的生存空間越來越擁擠；在牡丹社事件

後，清治官方勢力的積極進入，漢人與平埔族的大量湧入與據地生存方式影響，即其以水稻耕作及挾其經濟強勢進入東部後，阿美族人的生活空間日趨狹小。多股族群、人群的遷徙來到，人數多的結果導致當時誅力（都歷）社的阿美族人的生活圈與自主權也趨縮小，再加上受制於清政府的軍隊勢力，港口區的生活空間不再是阿美族人的地盤。

清治台灣後期，日本侵中之念漸強，為部署其地盤及將來打算，日人開始將矛頭指向台灣。首開其鋒者為中國清朝同治 13 年，日本明治七年時（1874）發生之牡丹社事件。當時攻打牡丹社的日人曾積極拉攏附近漢人與原住民，並擴及至後山沿海之阿郎壹（台東縣達仁鄉安朔村一帶）等社。此後清廷為防日人染指後山各地，故改變治台政策，解除海禁令與封山令，對台灣東部與南部積極設官經營，廣召墾民與招撫原住民。同年，沈葆楨更決議用兵鑿通北、中、南三路通往東部的道路，並於光緒元（1875）年時，奏請原駐台南府城的「南路理番同知」移駐卑南，關防內加鑄「撫民」二字，凡有民番訴訟，具歸審訊，日後土地開墾成功，應納租稅等事務亦歸辦理。此時已有成廣澳（今成功鎮新港）之「番目」，與秀姑巒之通事前來歸服。由其開此風後，故能順利於三月間北上，招撫了卑南西北花東縱谷一帶至璞石閣（今花蓮縣玉里）等地之平埔族部落，再沿海岸北上至成廣澳一帶的阿美族部落招撫，以及更北至大港口一帶的平埔族部落。在其銳意經營下，加上卑南族的支持，清廷開始在東部地區建立一個以卑南為中心，及其勢力範圍內的有效統治區域。唯花蓮港一帶，因當地加禮宛平埔族與南勢阿美群的抵制，故雖有路開通，招撫移墾效果不彰。

光緒 3 年（1877）初，丁日昌認為後山中路（花東縱谷地區）的璞石閣及水尾（今花蓮縣瑞穗）一帶，北可控奇萊，南可控卑南，故計畫在此練兵屯田，召民開墾，並將附近各社教以稼穡，所產不僅可節省餉需，成果亦可為期，於是調遣部軍駐紮此處以控制南北。當時清軍之糧站設於成廣澳，對當地而言，本為漢人貿易經營零星拓墾之地，自此轉為軍事重地及兼任轉運軍需糧餉之重任，地位

頓時變得重要。又因東部本無良港，內部運輸線又尚未開發完成，成廣澳（今成功鎮小港）於是成爲東部海岸地區或縱谷中段地區重要的物資輸入港口，亦成爲漢人在東部移墾的另一入口。同年（1877）七月，吳光亮欲開通水尾（花蓮縣瑞穗）通往大港口橫越海岸山脈的道路時，卻遭秀姑巒溪北岸之阿美族奇密社反抗，吳調派各地軍伍前來支援平定，不少軍隊是自成廣澳上岸，由此更加重了成廣澳在東部地區的軍事地位。隨著軍隊前來，漢人進入拓殖、經商的比例亦日高。而原分布在北起水蓮尾（花蓮縣壽豐鄉水漣村），南至納納社（花蓮縣壽豐鄉靜浦村）的海岸阿美族人，因爲奇密抗清事件，造成多社廢棄，餘眾紛往南下。於是形成今日麻荖漏（台東縣成功鎮三民里）、芝路古咳（台東縣成功鎮三仙里芝田）、白守蓮（台東縣成功鎮三仙里白守蓮）等社始有海岸阿美群人的蹤跡。在清人夏獻綸所編繪之《台灣輿圖》可見，秀姑巒溪沿岸至海岸山脈中部東西兩側的聚落，依族群劃分爲秀姑巒阿美族之秀姑巒二十四社、成廣澳以南阿眉八社與璞石閣平埔族八社、成廣澳沿海有八社（其中一社堵力，即今都歷）等（圖 2-10：成廣澳與附近部落分佈圖）。光緒 7 年（1881）秀姑巒溪發生洪水，部份大庄與番人埔的平埔族人越過海岸山脈進入東海岸，往更南方之石雨傘（今台東縣成功鎮忠孝里）、微沙鹿（美山）、成廣澳（今小港）遷移，也使得今日長濱、成功一帶地區，形成了阿美族、西拉雅系與加禮宛系平埔族人之混居地帶，特別是微沙鹿社以北。



成廣澳與附近部落分布圖

資料來源：夏獻綸，《台灣輿圖》，〈台灣後山總圖〉。

清治台灣後期，另一大環境壓力來自歐美，當時列強勢力進軍中國，使清對外情勢緊張，對台灣的軍力提供與佈局也就越來越積極與頻繁，此時漢人前往東部移墾經商情形，在主政者的需要下也漸形熱絡。如溫泰坤為東海岸一帶最主要的大盤商、馬麟在成廣澳為漢文師傅，頗受當地漢人敬重，曾擔任成廣澳之頭人、杜諒係以販賣鴉片予漢人為業，可見漢人個商藉清政府的軍隊駐紮，逐漸拓展其勢力之情形。光緒 11 年（1885），清廷下令台灣建省，尤其在東部設置撫墾局與建置台東直隸州之規劃，更見清政府勢力的深入與積極。當時撫墾局內設置教耕、教讀，以教導番眾耕作識字。各社社長副社長通事等每月給予口糧銀若干，以資羈縻。各社除了設置社長、副社長外，亦設阿美族總通事。微沙鹿、都律、峨律、小馬武窟、大馬武窟、加里猛甲、八里芒等社又各置通事一人，當時成廣澳各社旗下總人數多達人 3225 人。而社長、副社長稱謂，係源自光緒 3 年（1877）丁日昌所頒布之「撫番善後章程廿一條」，規定歸化各社，就其頭目作為社長，月給薪水若干。此法實是在原住民原有社會架構上的頭目（或族長）賦予具有官方授權的社長頭銜，試圖不著痕跡地將清廷官方維持秩序與穩定地方的責任，部分轉移

到各社頭目身上。此迂迴作法比過去以軍隊由外部鎮壓而未能達成內部控管的方式，可說是進一步強化了清廷對東部地區的控制，故此時的東部原住民已漸漸傾向半自治狀態，由此亦可見當時都歷阿美族人與外界的往來也越來越密切。而當地阿美族人面臨另一壓力，即（胡傳《台東州清丈圖冊》所示）清府官員挾其勢力，推動其漢人的據地生存與買賣、業地業主紀錄的政策時，為求生存的阿美族人也漸漸接受，並開始以同樣方式進行土地的買賣與登錄，時日一久，仍不敵少數奸巧之漢人，使阿美族人生存空間更趨狹小。

進入東台灣後的清政府發現積極開發與經營之效超過預期，故於光緒 13 年（1887）8 月，在東部地區改設「台東直隸州」，左界宜蘭，又界恆春，且歸台灣兵備道管轄。當時直隸州的地位略等於府，往往設於財富之區或具有特殊作用之地，東部地區設置直隸州的目的，自然著眼於其經營與開發的作用。而光緒 14（1888）年東部地區爆發「大庄之役」，此為清末東部地區自開山撫番以來引發最大規模的動亂，整個東部地區幾乎全部捲入。本為台東直隸州治的水尾（今花蓮縣瑞穗）亦遭損毀殆盡，使終清一世，州治只好一直暫駐卑南（今台東市）。當時成廣澳一帶的阿美族人、平埔族人當時亦被迫參與其事，可知成廣澳一帶亦受波及。事後，清軍為加強後山防務，再特增設軍隊駐紮於新開園（今池上）、成廣澳（今成功）、璞石閣（今玉里）、鹿寮等地。此更加强了清政府的軍方勢力之治理與控制，東部地區的番民除了要面對與各族的生存競爭壓力，之後受清政府行政掌控的方式也越來越趨向表面化。

到了光緒 15 年（1889），東部地區為便於徵稅，全境分為五鄉：南鄉、新鄉、奉鄉、蓮鄉及廣鄉，日後五鄉成為具有行政區劃意味的稱呼。其中廣鄉以成廣澳為中心，範圍從卑南溪以北猴仔山社（台東市富岡里）沿海岸至大港口一帶的庄社。此劃分突顯了成廣澳此時作為卑南至大港口之間的領導性聚落的地位，其不僅是鎮海後軍兵營所在，又是商品貨物的出入口，自是吸引漢人前來貿易或拓墾的誘因。時日一久，各項生活機能逐漸齊全，更利外人的移入與拓墾，可見當初

清廷統治者以經濟面切入，及自海道由外而入，開闢後山之舉。

當時的廣鄉的聚居成員是 1860 年以來，阿美族人（恆春阿美、卑南阿美與秀姑巒阿美的遷徙）與平埔族人（西部馬卡道族、西拉雅族等）、漢人向此處遷移，所以微沙鹿、麻荖漏、白守蓮等部落相繼興起，加上附近舊有的部落，使當地儼然成爲東部地區人口主要集中的所在。廣鄉一帶稱爲「庄」的聚落有成廣澳主要爲漢人所居與石雨傘主要爲平埔族所居，其他的阿美族聚落則稱之爲社。由上可見，各自聚族而居的情況十分明顯，聚落與族群的界線重疊，各自聚落呈現各自的社會文化特色，移墾社會的特色亦十分明顯。（圖清末成廣澳一帶庄社分布圖）。



圖 2-12 清末成廣澳一帶庄社分布圖

資料來源：臨時台灣土地調查局，《台灣堡圖》，（台北：遠流出版公司，1996）成廣澳一帶。

值得注意的是，與東部縱谷地區相比，成廣澳（漢人集居之處，爲商貿聚集之處，亦有軍隊駐紮保護）孤立於阿美族部落之間，與東部其他漢人的聚落將乎處於隔絕的狀態。雖然如此，在清治漢人移墾東部初期，漢人通事常成爲地方上的領袖人物，而平埔族與阿美族傳統上以血緣關係爲基礎的族長制度，仍爲部落內主要的領導勢力。而清廷官方就利用現成的力量作爲管理漢人或約束原住民的手段，即透過總理、頭人、通事或社長等明賢與月支口糧銀方式，將彼等納入官方的管理架構內，以收指臂之效。

四、日治時期（1895-1945）

甲午戰後，日軍於明治 28 年（1895）6 月 17 日在台北宣布「始政式」，正式宣佈在台行使統治權。但直至 10 月 21 日台南失陷，日人宣佈全台底定，西部地區始全部淪陷。東部地區此時因清軍少，餉械又全賴西部接濟，故日人透過恆春當地各社總頭目潘文杰與東部卑南族與阿美族聯繫、通告，勸其歸降。時至 7 月 5 日，東部地區除了泰雅族、布農族與排灣族控制的高山地區外，花東縱谷與海岸一帶全部淪為日人控制。以下便以成功地區的日府轄治機關時期長短與內容為階段分別敘述。

1. 台東撫墾署階段（1896-1897）

明治 29 年（1896），日軍佔有東部後，即根據該年 4 月新頒布之地方官制，東部地區設置台東支廳。此時，台灣總督府為處理「番務」，乃沿襲清代舊制，並在原住民區域設置了「撫墾署」。即在治理東部之初，日人乃使用雙軌統治體系，即管理一般民政之支廳系統與管理原住民之撫墾署系統。當時日人曾根俊虎擔任主事後，隨即沿秀姑巒溪出訪東海岸各社，一則宣達日本政府統治政令，一則了解各部落分布、人口戶數與頭目、通事等情況，奠定了日人在東海岸統治的基礎。

明治 30 年（1897），台東撫墾署陸續任命各社通事、社長與副社長等人，使其職務具有官派性質。各社內有大小事均得以透過社長、通事詳細通報撫墾署，故原住民區域雖未設置警察官署，地方安寧能仍維持。

2. 卑南辦務署階段（1897.6-1898）

明治 30 年（1897）6 月時，台灣總督府一度改正地方官制，東部地區單獨設置台東廳，下轄卑南、水尾與奇萊三個辦務署，其中卑南辦務署轄區為原清治時之南鄉與廣鄉，辦務署之下又再分有 30 區，將原直屬總督府之撫墾署改歸由縣知事或廳長直轄，亦即此時東部對於原住民的管理逐步納入一般的地方行政體系中。卑南辦務署轄下之廣鄉，即清代成廣澳一帶的庄社。據田代安定的調查，其以成廣澳為中心，南至卑南溪北端之猴仔山社（台東縣富岡里），沿海岸至大港口

一帶。當時鄉與鄉之間係以族群聚落關係組成的「自然村」為界，彼此之間實缺乏確定的空間範圍，可見當時東海岸仍處於族群遷徙波動大的情況。因此更可確定，東部地區雖自清治光緒 15 年（1889）以來為稅收之便而劃分為五鄉，實際上只是官方藉助地方領導人物維持秩序與徵收賦稅的非正式組織而已。

日治初期以來，設置辦務署的用意便是將國家權力的機制載向下延伸，企圖將東部地區置於國家勢力的控制之下。因此辦務署在所轄之地方聚落（街庄社）之間分設各區，區內再擇一部落作為街庄社行政機關之所在地，做為區域性的中心，便改變了清治以來由族群分布而自然形成的聚落界線，代之以地形因素的分區，目的是為了現代國家權力下，轄區行政機關的方便管理。故當時都歷社、成廣澳庄、加走灣（今長濱）庄等三個聚落被指定為區之街庄社所在地，使此三地成為附近聚落的中心，更成為日後成廣澳（今成功鎮）支廳空間範圍的雛型。

以當時區之街庄社所在地來看，都歷不僅僅是以阿美族人為人口主體的大社，也日人管理的重心所在。

3.台東縣廳階段（1898-1899）

明治 31 年（1898），台灣總督府二度改正地方官制，將縣廳之下的辦務署、警察署與撫墾署等組織予以整合，地方的事務變成由廳長直接指揮控制各區的局面，亦重新任命了各街庄社長。當中有一漢人徐才普原為清治時期成廣澳庄與石雨傘庄二庄之總理，日治後繼續沿用，此乃基於日人統治基礎尚未穩固，為有效穩定地方情勢，不得不沿用舊制、舊人，仍見日治時統治的過渡手段。

當時的街庄社長除了在地地方事務上延續其舊有功能，更重要的是協助有司辦理徵收租稅、調查戶籍、預防傳染病與協助軍隊行進等事宜，此皆是穩固日人統治的基礎工作。因此，街庄社長的角色具有導引作用。同年（1898），在漁業發展之調查上，田代安定指出清末時東海岸猴仔山至成廣澳間之阿美族部落，雖有漁業活動，但尚不能稱其為漁村，此可見當時阿美族人以務農、狩獵為主的生活型態，直至漢人入居後，沿海漁業才稍有開展，阿美族人才習得促使漁獲量更大的

漁撈技術。日治以後，新港漁港築成之前，當地漁業已有漢人與原住民以地曳網、定置網、與飛魚流網捕魚，水產加工方面有鯉魚加工廠，面對此況，促成了日政府為進一步治理東部的想法。

當時日府對東海岸低區土木事業之興革，以開闢道路、整治水道與整建港口為主要規劃對象，也可見日人建設的積極心態，及日後阿美族人受制於日人統治必須放棄自給自足生活，及義務受徵加入、興築地方硬體建設的壓力。

4. 成廣澳警察官吏出張所階段（1899-1900.6）

明治 32 年（1899）以後，駐守各地的軍隊與憲兵逐漸撤出，改設「警察官吏出張所」。其主要作用為治安，又因東部地區原住民、平埔族與漢人錯落而居，故警察業務實際上亦兼含原住民管理，其力量展示日治之國家權威及意志，其在地方事務上的角色也將逐漸取代當地原有的社會控制勢力，亦即取代總理、通事、街庄社長、頭目等。

由此可見，日治政策的積極遠勝於清治時消極的土官制度，逐漸失去自主權的阿美族人，在日常生活上漸受外人擺佈的壓力。

5. 成廣澳出張所階段（1900.6-1901）

至明治 33 年（1900）6 月，台東廳內的卑南、成廣澳、璞石閣出張所下分設警察科與總務科，警察科主管警察事務，總務科主管警察以外事務與「番人番地」之管理，故廢除了其原有的警察官吏出張所，並將其業務轉入各地出張所內。當時成廣澳出張所的轄區為馬武窟溪北岸之小馬武窟社，向北至花蓮港之加路蘭社與新社一帶，位置不僅向北移，更加凸顯成廣澳庄在東海岸一帶的領導性地位。

在此可見，阿美族人生活圈已由自然成形轉變為因應日人政策下規劃的人為範圍。

6. 支廳總務課階段（1901-1903）

明治 34 年（1901），台灣地方官制三度變革，廢除縣與辦務署，全台分設 20 廳，直接聽命於總督府，廳下再分設支廳。支廳轄區仍延續舊制，當時花東縱谷

內部民「番」事務全歸支廳掌管，但東海岸區仍是雙軌制，有關阿美族各社事務與口糧銀之發放仍歸支廳總務課管轄，一般治安事務仍歸地方警察管理。

上述 20 廳直接受總督府民政部警察本署之指揮，支廳亦以警部為支廳長，所屬多由警察擔任，全台各地由總督府直接控制，自此日人便以警察勢力深入台灣各地，在種種職權上常發生重疊。至明治 35 年（1902）7 月後，台人反抗運動在日人壓制下漸息，日人為求原住民之撫育、山地之開發、樟腦事業之推進及治安之維持等，所以山地主管機關之統一便成為山地政策之著手處。

由此可見，東部阿美族人雖在日人眼中較為馴化、溫和，但也必須面臨總督府治理全台番民的一貫性政策，自主權的空間更趨狹小。

7. 支廳警務課階段（1903-1908）

明治 36 年（1903），台灣總督府決定將山地與原住民事務劃歸為各廳警務課主管。從此，過去依照舊慣運作的原住民社會，在國家意志下開始面臨種種新的挑戰與轉變。

明治 38 年（1905）7 月，台東廳將 26 區街庄社裁併呈 20 區，各區並按地名冠以名稱。值得注意的是都歷、成廣澳、加走灣三區的街庄社長由馬麟（自清末即在成廣澳一帶擔任頭人，是地方上漢人拓墾的領袖型人物。）一人擔任，直至大正 21 年，續由其子馬榮通繼任，此為有效拉攏地方情勢，沿用當地有勢之人，可見日治時的統治手段。如此調整結果，更加確定日後成功鎮的行政區域，即以都歷、麻荖漏二派出所與成廣澳支廳所轄的庄社為範圍。

同年（1905）為因應即將頒佈之「番地取締規則」，總督府特將東部地區番社民庄交錯的情形，根據下列標準將二者界線明確劃分：

- （1）部落內雖有漢人居住，但尚未有庄之名稱者，稱該社名。
- （2）部落內已有漢人居住且已用庄之名稱，其位置獨立，即明確劃分境界，各稱其社名與庄名。
- （3）前項之情形，若是民番混居地域錯處，其地界之劃定則以人數境域多者為主，

但社名庄名仍各別稱之。日後製作統計表時，將居住於民庄的原住民併入番社內計算，但備考欄內仍獲註明其居處為何。

(4) 新遷入庄內之原住民，調製統計表時，應併入原番社內，備考欄註明同前。

(5) 行政區域內鄉的境界，只包含平地番（卑南阿美）分布的區域以及太麻里沿海一帶的原住民部落，土地調查的地圖也應將境界線明確記入。

上述劃分結果確定了成廣澳地區民庄與番社的界線，亦劃分出基層的行政區域。

明治 39 年（1906），日人開始對台東廳內的卑南族人與阿美族人課以戶稅。其理由是清末以來，該二族受漢人與平埔族人影響，土地私有觀念漸生，清末丈量土地更是承認了其業主權，且開始向政府納稅，日治後與外界往來頻繁，日常生活與觀念漸改，故二者已非排除於國家法律之外的化外之民，對二族的統制政策正逐漸納入一般的行政體系內。

明治 40 年（1907）5 月間，在卑南族及阿美族各社內設置「蕃社役場」（公所），設置方法與範圍一如街庄社行政，惟不同的是，依照各社原有之舊慣設置頭目、副頭目與長老等，在地方官吏監督下處理事務。且由各役場頭目組成「頭目例會」，由廳警務課與各支廳經查派出所召集，每兩個月至少一次例會，會議由當地景觀或巡查擔任主席，得令各社頭目與長老參加。

由上可知，蕃社役場的運作，實將各社既有之社會組織與國家的行政管理組織重疊，如此借社內傳統社會勢力維繫地方秩序，亦將國家的控制管理體制引入各社之內，由此直接強化了對部落的控制，傳統通事的角色則完全排除在外，透過頭目例會形式，警察更成為推動日人山地政策的推手。

8. 警察派出所階段（1908-1909）

明治 41 年（1908），台東廳再度調整地方行政區域，廳內之泰雅、布農、魯凱、排灣等族之部落均設置「蕃務官吏駐在所」，但阿美族與卑南族社則設置警察派出所，由此可見日人認為透過「蕃社役場」的管理體系後，已完全控制東海岸當地的情勢。

同年（1908），台灣總督府通信局局長鹿子木小五郎視察東部以後，力陳應在東部進行移民事業。故次年（1909），官營移民事業即次第實行。首先總督府內成立移民事務委員會為指導機關，之後針對「適當的集體移民所需的土地將如何取得，以及私人企業用地與在地住民的耕地將如何規劃」之系列問題，促使總督府對東部進行田野調查。當時日人前往視察亦發現東海岸地區，雖有花蓮港之三棧溪海灣與卑南之成廣澳灣等天然港灣，但因地形及季風影響，且二者均是弓狀的弧形海岸，故並無可資防阻風浪的屏障。所以當時日人認為建設一適當安全得港口，實為開發東部之急務之一，此延續了田代安定先前調查的構想，並顯現出日人治台的積極性，與當地在日政策治理下阿美族人原有生活以外的壓力不斷出現。

9.區長制（警察主導）階段（1909-1920）

明治 42 年（1909），全台地方行政機關四度大幅修改，20 廳裁減 12 廳，東部地區分設為台東與花蓮港二廳，其二者在東海岸的分界再度回到以清代屬於奉鄉的納納社為界迄於今。各廳之下仍設支廳，廢街庄社長，新設區長制度。其中區長與區書記事屬於有給職之職務，其身分乃強調與國家體系之聯結，純粹行政命令之轉呈與地方稅務之促進等。因此日人控制地方的架構，廳、支廳與派出所均為警察主導，區長雖由台人擔任，但區書記的身分仍為警察，各庄社內的漢人、平埔族警察派出所直接控制，對阿美族則是透過對控制各社頭目，達到掌控目的。

明治 43 年（1910）5 月 16 日，針對日本移民計畫所進行之田野調查—〈台東花蓮港兩廳管內土地整理ニ關スル原案〉，指出開展東部移民的三項前提：

- （1）當地土著人民的耕作區域應適當整理，使其生活安定；
- （2）應先確定移民農村之預定地，以為招來移民的基礎；
- （3）確定上述二類土地以外，適合作為農地與造林的土地。

之後達成的協議中有幾點需要特別注意：

- （1）實地調查前，須先收繳原住民武器，其辦法由蕃務本署長及二廳廳長會商，應於明治 43 年 10 月底前完成；

- (2) 實地調查期間自明治 43 年制 44 年 2 月底止；
- (3) 根據調查結果確定原住民耕地後，其範圍內原住民土地之分割由蕃務本署長及二廳廳長協定處理。

當時成廣澳地區中之都歷區便有以下「土著部落整理區域」：芝路古咳、麻荖漏、施龜彌咳、加只來、都歷、大馬武窟。此舉不僅確定當地阿美族的部落空間範圍，更將部落外的區域限訂保留作為保安林地或是其他用途用（圖 2-13：成廣澳地區查定土地一覽表），但也意謂當地原住民不能再以傳統方式生活、生存，除了自己的部落耕地區域，使用他處皆違法。因此日後原住民如不仿效主流份子生存方式，除了出賣勞力換取生活所需，別無他法。

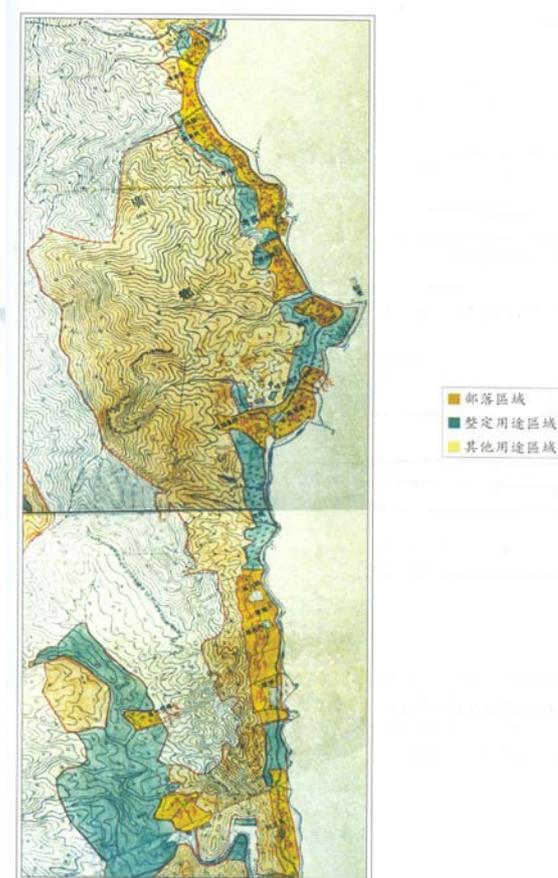


圖 2-13 成廣澳地區查定土地一覽表

資料來源：〈台東花蓮港廳管內土地整理豫察圖〉，台灣總督府檔案，第冊，明治年保存，第卷，殖產—拓殖。

同年（1910），因日本移民計畫所進行之田野調查協議中有一項：實地調查以前，必須先收繳原住民武器。為其故，不僅破壞了阿美族傳統的狩獵生活方式與文化傳統，增加了阿美族對土地的依賴，國家勢力則藉由對土地的掌控，更進一步地滲入部落裡。由此，日人據有東部後，認為阿美族人較為溫馴，易於控制，故力役勞動等工作無不徵調，造成阿美族人沉重負擔。期間阿美族不堪負荷，引發了多次反抗事件，如花蓮七腳川社事件（明治41年12月，1908）。此事件之後，日人一懲過去對原住民的態度過於懷柔，認為其已有輕慢之心，且佐久間佐馬太擔任總督後，積極以武力威服原住民，特別是居住於平地一帶的阿美族人。威治時日一久，麻荖漏事件（1911.5—1911.8.13）於焉爆發。

〈台東花蓮港兩廳管內土地整理ニ關スル原案〉之土地整理後，每一庄社之土地按順序編號（地番），且以自然區域為範圍，其地目依地番而編造。此次土地整理對卑南族與阿美族等原住民除了土地產權的觀念發生變化外，另一衝擊是傳統地方的空間概念亦因而面臨重大重組。台灣總督府利用地籍上的地番作為戶籍登記上的番地，從而地籍與戶籍結為一體，達成總督府以地統人的目的。

當時土著部落的土地若為共業地，其共業者的姓名由廳調查決定。因此明治44年（1911）5月12、14日，針對調查結果召開會議，並決議將共業地予以分割，賦予原住民各自土地的業主權。對於共業地分割後因耕地不足導致生計困難者，可以根據預約賣渡規則取得土地，並且街庄社將依整理案的結果重新檢討合併。如此轉變具有解開原住民傳統透過土地連結的紐帶關係，而重編從屬關係的意義。換言之，原本阿美族人的家族團體共有土地的互屬關係至此終止，人與土地純粹歸於國家意志之行政組織下。

大正3年5月，林野調查後，即根據〈原案〉中「土著部落區域」的規劃，重新調整合併台東花蓮二廳管內之庄社。被合併的庄社併非消失，而是改稱為「土名」，當時有三種類型，一為由原來的庄單獨成庄；二為合併數個小庄，以其中較著名的庄為名，其餘稱土名；三為合併數個小庄，另取庄名，原來各庄街稱為土

名。而原以庄社為單位將每一筆土地按順序編號，稱為「地番」。如今重新合併後，將被合併的庄社新設為所併入之庄社下的土名，以利土地台帳之登記。因此，土名具有一定的空間範圍，每一土名自成爲依地籍編號系統，再以此地籍編號系統編制戶籍，將地番與番地（戶口號碼）結合起來，建立地籍與戶集合一的「以地統人」的管理系統。值得注意的是被併入其他土名的部落，其作為空間的地理名稱或是行政單位名稱皆永遠消失。

延續明治 31、32 年間日政府進一步治理東部的想法，此時開始大興土木，以開闢道路、整治水道與整建港口三個層次著手。大正 4 年（1915），興建三仙台燈塔完成，大幅增加東海岸船隻航行的安全。大正 6 年（1917），總督府工事部前來實地調查築港的計畫，建港議論再度興起。同年 7 月起動工開通東海岸穿越海岸山脈的道路，以台東爲起點，沿東海岸經新港、成廣澳、加走灣、大港口至貓公（花蓮縣豐濱鄉豐濱），穿越海岸山脈通往馬太鞍（花蓮縣光復鄉光復）連接花東縱谷的道路，稱爲馬太鞍道。以大幅改善東海岸地區交通不便的困境，與加速當地產業之發展。開工所需勞力，由沿途阿美族人擔任，起初利用農暇期間工作，後因 8 年（1919）7 月，台灣東部定期航線開始停靠新港，改善交通之迫切性增加，始加速進度，一如後敘新港建港工程之阿美族人，常需日夜趕工，但一日所得常不敷所出。大正 8 年（1919）7 月，台灣東部定期航線開始停靠新港，因此築港更形迫切。

興築地方建設期間，大正 7 年（1918），台東廳請求調整與更改廳內部份庄社的劃分與界線，此次成廣澳廳的變化則明確劃分了庄社之間的空間界線。如此一來行政疆界取代了過去部落之間自然形成的界線，且麻荖漏逐漸取代都歷成爲區域的中心，亦意味著成廣澳支廳的重心已開始由成廣澳庄下移至麻荖漏社、新港一帶了。

10. 新港支廳階段（1920-1945）

大正 9 年（1920）全台地方行政機關五度調整，改行州廳制，西部地區設州，

下設郡與市，並實施街庄制度。但東部仍實施廳制，廳下設支廳，除了台東街外，其他地區皆為區制。原成廣澳支廳更名為新港支廳，並將卑南溪以北至馬武窟溪一帶新設之都鑿區併入，使得新港支廳之轄境擴大，自卑南溪以北至水母丁溪之間的海岸地帶均歸管轄。但至同年 10 月起，將街庄社鄉之名稱廢除，一律改稱「大字」(オオアザ)，土名則稱「字」(アザ)。此舉將清代以來台灣漢人社會的村社組織改變為日式的町字系統，企圖在基層組織系統上達到日化的目的。

大正 10 年 (1921)，麻荖露改稱為新港，並將支廳所在移至新港，都歷區改稱新港區，並開始著手市區規劃。自清代以來以成廣澳為地方中心的情勢開始轉移，新港地區隨著人口增加與港口設置，開始成為地方新興的重心。大正 14 年間 (1925)，在保甲制度上，新港支廳內計編成 4 保。大正 15 年 (1926)，新港市街經由規劃逐漸建立。此時，新港運輸樞紐的角色逐漸超越成廣澳，人口與商業也逐漸向新港集中，成為東海岸的新中心，其漢人移民人口數也因而逐年迅速增加。當時阿美族仍為人口之主體結構，但以各族群分布情形來看，本島人 (包括閩南人、客家人、平埔族與華僑) 主要居於新港與小湊，日人在新港，而少數華僑亦在新港，其他地區則為阿美族人。新港與小湊，一為新興的行政、商業、交通中樞，一為傳統之拓墾中心，而小湊之本島人多於新港，原因與從事農業的人口較多。由各族群所從事的職業類別來看，亦可見其中的掌權高低關係，所形成的政治、經濟、社會分布階層。日本人主要以工、農、商業為主；本島人則以農、商為業次之，二者身為雇主者居多。而阿美族人則清一色以農業為主。

昭和 2 年 (1927)，跨過海岸山脈、連接東海岸地區與花東縱谷地區的馬太鞍道全線道路拓寬完成，動員人工高達一百二十萬人次，義務徵役或以低價工資招募沿路聚落的阿美族人為勞工。昭和 3 年 (1928) 9 月，總督川村竹治前來東部視察，並在 4 年 (1929) 編列預算增建新港港口，進入築港的執行階段。當時港內掘鑿工作全由當地阿美族人擔任，先將掘鑿出來的泥土裝入輕便台車，再推至海邊丟棄。浚渫工作亦由阿美族人先用手挖掘至水深及腰處。再由高雄調來之挖泥

船與泥砂搬運船運至港外水深百公尺處投棄。本次勞力工程全是由新港當地的阿美族人擔任，他們由支廳徵調，每日出役 400-600 人。總計昭和 4 年至 7 年期間，徵調人工高達百萬人次，每日發薪一次，服勞役時住在工地內的工寮。實際上，爲了達到工程的進度，阿美族人常被要求日夜趕工，每日須完成相當於平常一天半的工作量才可以休息，不然得連夜趕工，每日的工資還必須扣除三餐的費用，故實際每日所得尙不足日圓。昭和 6 年（1931），廢成廣澳區，將成廣澳與沙汝灣併入新港區，石寧埔與彭仔存併入加走灣區。新港正式取代成廣澳成爲東海岸一帶新政經重心。

昭和 7 年（1932）7 月，台灣總督府擬訂漁業移民收容計畫，並在新港漁港竣工之前，前往日本沿海各縣招攬漁業移民，至昭和 8 年 1 月始，便有數人移入，爲新港日本漁業移民之始。之後成立新港水產合資會社、新港魚市場開始設立營運。台東廳也以新港爲基地，建造漁業指導船，作爲東部海域各種漁法的試驗，以及指導漁民捕魚技術之使用。而當時新港的漁業條件只能以鏢旗魚爲主業，延繩釣、曳繩釣爲輔，故鏢旗魚爲日治末期新港重要的漁業活動。

由上可見，當日人主導與漢人附和的經濟活動正欣欣向榮的同時，當地阿美族人尙無太多機會可搭上其現代化經濟的頭等列車，只能尾隨其後，從事基礎奠基的勞力工作，但此也是阿美族人學習現代化的開始。

因爲台東廳內各項開發事業陸續開展，交通道路陸續闢建完成，從西部移民而來的漢人數目隨之激增，控制移民的保甲機制有擴編之需，故台東廳斷然決定全廳重編保甲。而此次更特別著重警察是否能夠徹底管理監督保甲的問題，所以以警察管理區域作爲保甲編成的區域，以收連絡、調和之效。值得注意的是，此警察管理區域包括當地阿美族的部落，原阿美族部落內之「番社役場」從此以後被警察所取代，頭目與副頭目的頭銜雖在，但已形同虛設。至昭和 12 年，台東廳內實施街庄制後，保甲制度擴大，亦致新港郡下保甲與壯丁團數增加。當時漢人與阿美族人分別設保，例如：都歷、鹽濱一帶的漢人編入第一保，而阿美族人則

編成第四保與第五保。昭和 13 年（1938）為促進新港地區漁業發展，擴大直接招募漁業家庭移民。14 年（1939），東台灣水產會社成立，合併日本水產株式會社與新港水產合資會社，新港魚市場與冷凍工廠全為其所有。在此再度可見，日人主導下，現代化機制的迅速變遷與發展，而日人國家勢力與漢人經濟的勢力也已形成對成功地區的主導力，阿美族人雖為當地的人口主體，卻處於底層，無法與日人和漢人一同享受現代化後的豐厚經濟成果，此也導致成功地區的土地與經濟利益為日人、漢人瓜分後，處於弱勢的阿美族人只能繼續務農維生，務農無以為生之後，也只能遠至外地工作，以勞力換取少許貨幣的窘境。

資料來源：

臧振華，《台灣考古》，頁 62-70

葉美珍，〈台東的史前文化〉，《台東文獻》，復刊第 2 期（1997.11），頁 21。

劉益昌、劉得京、林俊全，《史前文化》，頁 37。

連照美，宋文薰，《台灣地區史前遺址資料檔》（一）。台北：國立台灣史前博物館籌備處，1992，頁 73。

內政部編印，《台閩地區考古遺址—台東縣》，頁 1402-CL-1。

許木柱、廖守臣、吳明義，《台灣原住民史—阿美篇》，頁 35。

《成功鎮誌歷史篇》，2002，頁 18-19。

孟祥瀚，《台東縣史開拓篇》，台東：台東縣政府，1997，頁 15《成功鎮誌歷史篇》，頁 30。

伊能嘉矩，《大日本地名辭書續編—台灣之部》，東京：富山房，1909，頁 172

康培德，《殖民接觸與帝國邊陲—花蓮地區原住民十七至十九世紀的歷史變遷》，台北：稻鄉出版社，1999.12。

東部集會區各村落名稱見中村孝志著，許賢瑤、吳密察譯，〈荷蘭時代台灣番社戶口表〉，《台灣風物》，1994.3，頁 199-205。

中村孝志著，吳密察、翁佳音編，《荷蘭時代台灣史研究》（上卷—概說·產業），台北：稻鄉出版社，1997，頁 181、212-214。

藍鼎元，《東征集》，頁 90-91。

- 周鍾瑄，《諸羅縣誌》，頁 97。
- 王曾瑛，《重修鳳山縣誌》，頁 65-66、111。
- 〈一七二一台灣民族英雄朱一貴事件大命革〉，
www.taiwanus.net/history/3/19.htm ,2007.07.30；
- 〈滿清對朱一貴起義所得之統治理念〉，
<http://www.taiwanus.net/history/3/20.htm> ,2007.07.30。
- 孟祥瀚，《台東縣史·開拓篇》，頁 34。
- 施添福，〈清代台灣東部的族群遷移〉，宜蘭：地方考古人員訓練班第二期課程講義，1995，頁 109-112。
- 《宮中檔雍正朝奏摺》，第三輯，台北：故宮博物院，1978，頁 79-80。
- 潘繼道，《清代台灣後山平埔族移民之研究》，台北，稻鄉出版社，2001，頁 111，頁 132-133。
- 林登炎譯，林清財校注，〈大庄沿革手寫文獻解說與摘譯〉，《台灣風物》，37 卷 4 期，1987.12，頁 111-1。
- 王河盛，〈劉進來〉，見施添福總編纂，《台東縣史·人物篇》，台東：台東縣政府，2001，頁 449。
- 孟祥瀚，《台灣縣史·開拓篇》，頁 63-64。
- 《征臺紀事:武士刀下的牡丹花》，愛德華·豪士著，陳正三譯，原民出版社，2004。
- 羅大春，《台灣海防並開山日記》，台北：大通書局影印台灣銀行文叢本，頁 48。
- 胡傳，《台東州採訪冊》，頁 67。
- 伊能嘉矩，《台灣文化誌》，下卷，頁 844。
- 阮昌銳，《大港口的阿美族》(上冊)，台北中研院民族所，1969，頁 10-11。
- 潘繼道，《清代台灣後山平埔族移民之研究》，台北，稻鄉出版社，2001，頁 163。
- 許木柱、廖守臣、吳明義，《台灣原住民史—阿美篇》，頁 180。
- 夏獻綸，《台灣輿圖》，台北：大通書局影印台銀文叢本。
- 曾根俊虎，〈卑南近地各番社頭領姓名錄〉，台灣總督府檔案，明治 29 年，15 年保存，第 12 門，殖產-撫墾。
- 王河盛，〈馬麟〉，見施添福總編纂，《台東縣史·人物篇》，台東：台東縣政府，2001，頁 430。

曾根俊虎，〈東海岸巡迴日誌〉，台灣總督府檔案，明治 29 年，15 年保存，第 12 門，殖產-撫墾。

馮用，《劉銘傳撫台前後檔案》，頁 7。

知州，從五品，掌一州之政。州同、州判均為各州之副職，州同從六品，州判從七品。職司督糧、捕盜、海防、水利諸事。

田代安定，《台東縣豫察報文》，頁 26-27、103。

伊能嘉矩，《理番志稿》，第一卷，台北，台灣總督府警察本屬，1918，頁 10。

曾根俊虎，〈東海岸巡迴日誌〉，台灣總督府檔案，明治 29 年，15 年保存，第 10 卷，第 12 門，第 4507 冊，殖產-撫墾。

伊能嘉矩，《理番志稿》，第一卷，台北，台灣總督府警察本屬，1918，頁 44-46。

井出季和太，《南進台灣史考》，東京：誠美書閣，1943，頁 33。

〈台東廳告示 69 第號，明治 31 年 9 月 12 日〉，見台灣總督府檔案，第 284 冊，

明治 31 年乙種永久保存，第 25 卷，第 4 門，文書—報告。

田代安定，《台東縣豫察報文》，頁 159、164；陳憲明，《台東新港地區漁業發展的變遷》，頁 227。

〈台東廳出張所事務規程〉，見台灣總督府檔案，第 496 冊，明治 33 年乙種永久保存，第 10 卷，第 4 門，文書—報告。

鹽見俊二，〈日據時代台灣之警察與經濟〉，《台灣經濟史初集》，台北：台銀經濟研究室，頁 128。

井出季和太，《台灣治績志》，頁 319-320。

鷺巢敦哉，《台灣警察四十年史話》台北：作者自印，1938，頁 302-303。

藤井志津枝，《日治時期台灣總督府理番政策》台北文英堂，1997，頁 167。

伊能嘉矩，《理蕃志稿》，第一卷，頁 549-552。

〈台東廳告示第 43 號，明治 41 年 10 月 29 日〉，台灣總督府檔案，第 1410 冊，

明治 41 年永久追加，第 3 卷，第 5 門，地方—地方行政。

鹿子木小武郎，《台東廳管內視察復命書》，頁 88-89。

《台灣省通志稿》，卷 3，政事志—行政篇，台北：成文出版社，1983，頁 358。

- 台灣總督府警務局，《理蕃志稿》第二卷，台北，南天書局複印，1995，頁 185-186，頁 190。
- 台灣總督府警務本署，《理番誌稿》，第一卷，頁 781-830。
- 《成功鎮誌歷史篇》，〈麻荖漏事件〉，2002，頁 105-109。
- 台灣總督府警務局，《理番誌稿》，第二卷(台北：南天書局複印，1995)，頁 185-186、190、284。
- 台灣總督府警務本署，《理番誌稿》，第一卷，頁 541、781-830。
- 王河盛，〈成功鎮各部落歷史〉，未刊稿。
- 施添福，《台東縣史—大事篇》，上冊〈台東：台東縣政府，2001〉，頁 223。
- 井出季和太，《台灣治績誌》，頁 495。
- 〈台東花蓮港兩廳管內土地整理ニ關スル決定，明治 43 年 11 月 4 日〉，台灣總督府殖產局，《台灣田野調查事業報告》台北：該局，1915，頁 76-77。
- 施添福，〈日治時期台灣地域社會的空間結構及其發展機制〉，頁 6。
- 〈台東花蓮港兩廳管內土地整理ノ件，明治 44 年 6 月 19 日〉，台灣總督府殖產局，《台灣林野調查事業報告》，頁 78-80。
- 李文良，〈林野整理事業與東台灣土地所有權之成立型態（1910-1925）〉，《東台灣研究》，第 2 期，1997.2，頁 179。
- 〈台東花蓮港二廳管內庄社合併案，大正 3 年 5 月 16 日〉，台灣總督府檔案，第 2244 冊，大正 3 年永久保存，第 25 卷，第 5 門，地方—地方行政。
- 施添福，《蘭陽平原的傳統聚落—理論架構與基本資料》，上冊，宜蘭：宜蘭縣立文化中心，1996，頁 56-58，頁 62。
- 台東廳，〈土名新設稟申件〉，台灣總督府檔案，第 2246 冊，大正 3 年永久保存，第 27 卷，第 5 門，地方—地方行政。
- 施添福編纂，《關山鎮誌》，下冊，台東關山，關山鎮公所，2002，頁 98-99。
- 《台東廳報》，第 206 號，(大正 9 年 9 月 1 日)
- 《成功鎮誌歷史篇》，2002，頁 127-132；新港庄役場，《管內概況一覽簿》，頁 17、19-20、43-52。
- 筒井太郎，《東部台灣案内》，台東街：東部台灣協會，1932，頁 187、215-216。
- 陳憲明，〈台東新港地區漁業結構的變遷〉，《國家與東台灣區域發展史研討會論文

資料》，台北：中研院台史所籌備處，2001.12，頁 290。

台東廳，《台東廳管內概況及事務概要（昭和八年）》，頁 43；《台東廳管內概況及事務概要（昭和十年）》，頁 123。

鍾石若，《躍進東台灣》，頁 244-245。《台東廳報》，第 394 號（昭和 9 年 7 月 30 日），頁 93。新港郡，《新港郡要覽（昭和十二年度）》，頁 45，頁 53-54。。

《台東廳管內概況及事務概要（昭和十年）》，頁 138。陳憲明，前引文，頁 291。

林玉茹，〈戰時經濟體制下台灣東部水產業的統制整合－東台灣水產會社的成立〉，《台灣史研究》，第 6 卷 1 期，2000.9，頁 71、85-86。

附錄 十 阿美族的歷史記憶與異族觀

阿美族有關異族的名詞有兩個，即`ada 與 tao。`ada 的主要含意是仇人或敵人，也有異族的意思。耆老說在外來國家勢力尚未進入之前，屬於獵首時代，`ada 是指敵對的異族，也是現在對居住在山中其他原住民族群的總稱。Tao 可指涉的範圍就很廣，直接的翻譯是他人、別人、外人、異人，比較不具敵對意識，目前為止，仍有老人在面對外人時，仍會以 tao 謙稱自己家中的某人。而 tao 的意義中，與異族有關的類別涵義是`apilis atamdaw 山地人，以下是昔日老人認識的不同族群與其涵義：

1. 布農族 Iwatan 或 Manowan

南部阿美稱布農族為 Iwatan，北部和西部的阿美族則稱 Manowan，東部阿美則二個稱呼共用。對阿美族而言，布農族是早期最恐怖的異族之一，其獵首風俗仍存於阿美族人的歷史記憶中。

2. 太魯閣族 Congaw 或 Taloko

Congaw 的本意是花紋，意指太魯閣族人臉上的黥面，成了阿美族人對其的稱呼，也是阿美族早年生活裡所遇，最兇猛的異族之一。而布農族與太魯閣族都是早期阿美族人生活中所遇，最兇猛的異族之一，也是`ada。

3. 卑南族 Piwma Pingiriway

在清人歷史紀錄中卑南族是一頗具實力的部族，其首領也曾被封為「卑南大王」，但在阿美族人的記憶中，與卑南族接觸的記憶甚早，但並不承認有向其稱臣納貢的情形，反而稱其 Pingiriway，此是指土匪、盜竊、賊人之意，其造成阿美族的生活不便，不亞於布農族和太魯閣族。

4. 達悟族 Fotod

Fotod 本是阿美族人對蘭嶼島的稱呼，後也以此稱其島上的居民。阿美族人大約在日治初期才開始與達悟族有所接觸，其老們對達悟族沒有異族意識，反而認為同是海洋民族，所以有關懷與親切感。

5.排灣族 Pariwan

由於分隔距離遙遠，大約到了日治中期後才開始接觸，至於魯凱族等族群更是在台灣光復以後才有機會接觸到，故對其沒有相關的歷史記憶，也沒有太多的價值判斷。

整體而言，台灣光復以後，由於國家體制已經建立，原住民族群之間的敵對機會大為降低，由日人與漢人等外人對原住民族通稱為蕃、山地同胞、原住民的演變過程中，更強化了原住民各族群之間對彼此的認同感，長時間的接觸與通婚也助長此感，可見國家建立的族群劃分方式，已逐漸影響到阿美族人對外族的分類方式。

在異族的分類當中，阿美族對平埔族有三種稱呼：Pipuwa、Tangafolan、Kaliyawan。此三種稱呼雖都指平埔族，但對阿美族人來說，Tangafolan 的習性比較接近漢人，漢化程度較深，其特徵有二：男子身材較小；雖能說流利閩南語，卻有特殊口音。Pipuwa 很明顯與平埔族有關，阿美族人認為其漢化程度較 Tangafolan 低一些，還保有自己的方言，也略通日語和阿美語，大多信仰基督教，是其最大特色。Kaliyawan 是東海岸阿美族人最熟悉的稱呼，也就是對平埔族的統稱，因為其到處可見，漢化程度較淺，除了閩南語也會阿美語，生活習慣與阿美族人接近，然其生活較清苦，多以作佃農或雜工為生，農忙時也長島富裕的阿美族家庭打零工。整體而言，平埔族移住東部的時間甚早，在日治時期也是相當重要族群之一，阿美族人承認是由其引進水稻耕作技術，在早期也是阿美族人與國家機關溝通的橋樑之一，故對其欽佩，然對其來源不明，且目前已消失的情況又覺輕視，因當時的阿美族人漸趨定居，且對已歷史淵源與遷徙情況知之甚深，所以對平埔族慣於遷徙，到處尋找樂土的方式，有不同的觀感，甚至稱之為流浪的民族 mirarakaay a finawlan。在看待漢人時也有如此觀感。

阿美族人對漢人的稱呼，不同時空有不同的稱呼。在阿美族面對異族獵首與種小米的時代，阿美族人對漢人有三種稱呼：

- 1.Fangti：對一般官員和商人的稱呼。
- 2.Towalo：是對常進出部落裡的異族的稱呼，有時老人會以此取代對 Kaping、Fangti 的稱呼。
- 3.Kaping：這是對清廷官兵的阿美族語諧音稱呼。

其中阿美族人對 Towalo 印象最深刻，因為其常是冒著生命危險出入部落做生意，其以狩獵用的武器和農具類，與阿美族人用山產來交易。故當時阿美族人對其態度與布農族、太魯閣族有天壤之別。

進入水田耕作的時代，阿美族對漢人的稱呼，除了 Kaping，還有 Taywan 閩南、Ngayngay 客家等兩種稱呼，早期被稱為 Fangti、Towalo、Kaping 的漢人，此時皆被統稱 Kaping。他們已在東海岸地區生根發展，其主要的生計是土地買賣與貿易，其中有數人更成為大地主與富豪。阿美族的耆老說這些富人找平埔族來東部做佃農，以及招募大批漢人來東部開發。阿美族人對閩南人除了慣稱 Taywan，亦稱其

Payrang，有時這稱呼統稱所謂的本省人（閩南人和客家人），此時閩南人尚未在此落地生根，常有一人或二三人帶著商品貨物到部落裡叫賣，阿美族人稱其為 paliwalay 行腳商。其商品種類有農具類、家具類、服飾品、炊具、工具等等。在農忙期前二三個月，也常會有鐵匠到部落來。通常他們會以會所為暫時的居所及工作場所，短期停留二三個月，也長達半年以上者，這些鐵匠除了製造農具，也製造生活用具，其有的單獨前來，有的攜家帶眷，沒事做以後便離開部落，部落的人對其生活方式不以為然，甚至懷疑這種一輩子流浪，妻子兒女沒有鄰居朋友的生活方式如何是好？

還有一種 Taywan，不定期出現在部落裡，阿美族人叫他 mitapiday to dangah 修理大鍋子的師父，其到部落時都邊拿鐵板敲打邊喊著 tapi langa，有需要修理鐵製用具的人，便會拿著破損的用具去找他修理。會到部落中的人還有 Militi`ay 位雄豬等動物去勢的人，當他來時常吹著短笛招攬顧客，剛開始時阿美族人覺得這種笛聲勢不祥之兆，後來也習慣了，有趣的是若當家中小男孩不聽話時，阿美族人便會作勢要求去勢師傅來家裡，因此男孩們不得不乖。

對阿美族人來說，Taywan 閩南人中會出現 misa-kociki-ay 乞丐（音譯日語「乞食」，阿美語應是 miki`a`amay 討稀飯的人）是很奇怪的事，因為在阿美族的社會生活中，吃稀飯是窮人的象徵，而閩南人帶來了文明，卻有乞丐出現，真的事很奇怪。日治末期常有乞丐出現，尤其是女盲人帶著小孩四處行乞，通常他們會站在家門口行乞，阿美族人對這些乞丐給予不給之間都很為難，因為這些都觸犯了禁忌（餓鬼的出現與驅饑祭的舉行）。雖有長期與漢人接觸的經驗，大多數阿美族人對閩南人的信仰都是敬而遠之，其對閩南人的習俗觀感如下：

- 1.過年 pafilong 阿美族人看過漢人慶祝的過年的活動後，也認為其與本族的年祭有相同的意思。
- 2.元宵 fansiaw 元宵節前後漢人有舞獅與放鞭炮的活動，但阿美族人認為玩火藥很危險。
- 3.端午節 pisaraoan 對閩南人過端午吃粽子的習俗覺得很有趣；
- 4.婚禮 pakaetim 阿美族人認為閩南人的婚禮中收聘金、新娘坐花轎及嫁妝送到新郎家，好像把女性當奴隸一般嫁予男方；而男子不敢入贅于女方家，也違反了阿美族的社會法則。
- 5.葬禮閩南人送殯時有一大群人送葬，還吹奏音樂與打鼓，聽到或看到此的阿美族人必會迴避（死人家屬以外的人不得見屍體，否則惡靈上身），以免觸犯禁忌。
- 6.寺廟建築、神像 samiyay 對阿美族人而言有惡靈意味，怕因不敬而觸怒，所以阿美族人不敢進出此種地方。
- 7.以牲為祭品，阿美族人認為讓神吃這種祭品是很殘忍的事。
- 8.過年時，閩南人邀請阿美族人吃祭拜過後的牲品，阿美族人也不敢吃，怕會因為神鬼作祟而生病。

阿美族人與客家人長期相處之後，也發現客家人與漢人的不同有下：

1. 語言 *caciyaw*：客家人的語言中 *ngay* 是「我」的意思，阿美族人因為常常聽到，所以以此通稱客家人為 *Ngayngay*。
2. 大地主 *ci omahay*：據耆老說東海岸地區的水田大多為客家人所有。
3. 開店 *patiyamay*：各部落內的雜貨店多是客家人所開設，據說這些客家人初由屏東前來，也曾是開發花東鐵路的工人或開採樟腦的腦丁。

統治過阿美族人的日本人，在阿美族的認知上也是異族之一，但在大戰結束之後，日人多回去其本國，所以阿美族人也認為其只是歷史記憶中的外國人而已。阿美族人歷經麻荖漏事件後，對日人的武裝鎮壓與勢力龐大屈服，卻也磨滅不了日本政府層經大量義務徵用阿美族人做苦役的這一段歷史。阿美族人對日本人也有一些正面評價，例如：日治之後統稱原住民各族為高砂族，而不是像清朝以來將原住民分成生番與熟番的歧視稱呼，日人稱呼上的作法與對各族勢力的鎮壓，無形中也降低了各族之間的敵對，過去布農族與太魯閣族獵首的習俗被制止廢除之後，對日人的這項政策，阿美族人深切感謝。雖然日人在做各項工程時，常義務徵用阿美族人，但對進入以地統人、清丈土地所有權後的阿美族人，生計頓時縮減，不能隨意對土地及其地上物進行任何一種運用後，進入貨幣經濟時代的阿美族人，大部分對做勞役工作也甘之如飴，因為有以下好處可言：

1. 做工可以賺錢，比做農穩定，工作結束之後可以買東西回家，一年只要參加三四次，工資也夠一年使用，更可應付繳稅等開銷。
2. 可開開眼界散散心：每次去做苦力多則二三十人，人多熱鬧，又可認識不同部落的人，更可暫時擺脫家中或部落中的束縛，也未嘗不是一種享受。
3. 學習工程作業：日人爭用阿美族人進行現代化建設工作，對未見過現代設施的阿美族人也是一種視野開闊的機會，也是學習的機會。由上可見，阿美族人對日人的統治也有不同的評價。

中華民國政府統治台灣以後，初到台灣的漢人，阿美族人稱之為 *Mingkok* (民國人、外省人)。大戰結束後，阿美族人以為新主人是美國人，結果卻是軍隊落魄的 *Mingkok* (民國人、外省人)，故對其統治也不抱任何希望。不過對於往昔與 *Mingkok* 接觸的經驗尚佳，所以仍是樂觀期望。尤其是很多外省人願意娶身體有殘缺的阿美族女性或者是願意入贅，都讓阿美族人認為外省人本性善良，與歧視阿美族人的 *Taywan* 閩南人，老是叫阿美族人「生番仔」大相逕庭。

民國以後，阿美族人對 *Taywan* 閩南人與客家人 *Ngayngay* 統稱為本省人 *Payrang*，此時的阿美族人也普遍認為本省人與外省人是同一路人，基本上是一個民族。

阿美族人對西洋人的觀感，則是從宗教開始。早期阿美族人稱呼西洋人有三種：*Amohowan*、*Padaka*、*Amilika*。*Amohowan* 接近台語中的紅毛人，這是早期的稱呼，之後便稱其 *Padaka* (本意是玉米，因見西洋人愛吃玉米，故以此稱之)、*Amilika* (此可指西洋人或美國人)。阿美族人在光復後才大量見到西洋人，但其身分多是

自律嚴謹又樂善好施的神父或修女，故對其觀感稍優於漢人。由於阿美族人所接觸到的西洋人多與教會有關，且光復後，國民政府的宗教自由政策，來到部落的教會人員，便招募失業的阿美族青年知識分子，給與短期訓練，後任命之進行傳教工作，當時其條件有：深諳日語與母語；能讀中文日文或其他文字；身心健康。由此這些西方宗教對阿美族的社會文化便產生了莫大影響。

附錄 十一 都歷部落歷代人物紀

姓名	原住民名字	學歷	經歷	備註
阿善	Asan	不詳	都歷社頭目；領導族人壯烈起義的抗日英雄；殺死日本警員	遺族：林信平 吳添安
拉巫楞	Rawron	不詳	都歷社副頭目；引發英勇起義「麻荖漏事件」；殺死日本警員	遺族：鄭英三
嶋姆思	Wumos	不詳	日治教師六年	遺族不詳
葉良田	Halata	日治高等科畢業	日治教師 10 年；壯丁團團長；第一屆里長；第四、五任鎮長。	遺族：葉信傑
林守義	Adiyaw	日治高等科畢業	日治教師；保正；都歷部落會長；第三 / 五屆里長二任；糖廠總監督。	遺族：林忠賢
蔡金榮	Kacaw	日治高等科畢業	日治教師	遺族：立委 蔡中涵
賴進貴	Kalasiyan	日治公學校畢業	第三屆代表會副主席；第六、七屆代表；里長兩任。	遺族：高愛玉
莊吉祥	Tingki	日治公學校畢業	日治教師；第三屆代表；里長一任；農會理監事；水利組長	遺族：莊天祥
葉景輝	Sawlam	日治公學校畢業	日治公學校教師 三仙里幹事	遺族：葉愛輝
李光輝	Suniywnng	日治公學校畢業	第二次大戰被日本軍徵兵，在印尼深山獨居有 30 年。	遺族：李弘
蔣新開	Singkey	日治高等科畢業	日治教師、國民小學教師 在信義國小育『蔣公』之稱	遺族：蔣山陽
林忠明	Simata	日治公學校畢業	第二屆里長（時齡 23 歲）；第三屆鎮民代表	
林豐輝	Tota	農林學校畢業	農事指導員 農會股長；第十、十一屆里長。	遺族：林源德
葉傳儼	Satacang	台東師專畢業	國小教師；總務主任 / 信義國小棒球之父	遺族：葉世吉
莊人仰	Sima	德國醫學博士	馬偕醫院主任級醫師；醫學院教授；中華民國疼痛醫學常務理事，德國海德堡大學醫院主治醫師、國際外科學院院士、中華民國麻醉科專科醫師	遺族：莊新春
林恆生	Ciru	信義國小畢業	第九、十、十四屆鎮民代表；農會理監事。	遺族：葉金峰

資料來源：資料由廖錦章老師提供 / 96/06/01 / 莊新路整理

附錄 十二 都歷部落日治、國民政府初治時代之特殊人物紀

姓名	性別	英勇事跡	傷亡時間	遺族	備註
牡塞賽 Musaisay	男	原日本高砂義勇隊、第二期赴南洋、第二次世界大東亞戰爭戰死	民國 33 年 戰地陣亡	妻：簡阿順 女：簡秀妹	拉義代 Lai'tay
林文達 Dautan	男	原日本高砂義勇隊、第二期赴南洋、日本無條件投降歸國	年邁生病在家 病亡	妻：林哥美 子：林光明	拉英蓋 Lainkay
平山忠一 吳炳榮	男	原日本高砂義勇隊、第二期赴南洋、日本無條件投降歸國	年邁生病在家 病亡	妻：林桂安 子：吳新健	拉英蓋 Lainkay
卡依咖 Kainga	男	原日本高砂義勇隊、第三期赴南洋、第二次世界大東亞戰爭戰死	民國 33 年 戰地陣亡	姪女：林丹那 姪子：林德明	拉舒非代 Lasofitay
沙佛澇 Safolo	男	原日本高砂義勇隊、第三期赴南洋、第二次世界大東亞戰爭戰死	民國 33 年 戰地陣亡	妹：葉玉婆	拉舒非代 Lasofitay
川島壯吉 莊吉祥	男	原日本高砂義勇隊、第三期赴南洋、第二次世界大東亞戰爭負傷回國醫療	年邁生病在家 病亡	子：莊天喜 莊天祥	拉給侯 Lakiho'
吉原孝治 Piday	男	大日本帝國海軍志願兵第一期；在高雄戰地陣亡	民國 33 年 戰地陣亡	姪：葉龍光	拉舒非代 Lasofitay
田村幸一 Talod	男	原日本高砂義勇隊、第一期赴南洋、日本無條件投降歸國	民國 33 年 戰地陣亡	姪：吳流星	拉舒非代 Lasofitay
卡鈔 Kacaw	男	擔任台東機場勞役人員時，於民國 34 年 2 月 19 日被美英軍機空襲射殺身亡	民國 34 年 2 月 19 日亡	子：陳壯明 光 女：彭壯菊 妹	拉依庸 Lai'yon
阿希樣 Asiyan	男	擔任台東機場勞役人員時，於民國 34 年 2 月 19 日被美英軍機空襲射殺身亡	民國 34 年 2 月 19 日亡	子：林天卻	拉依庸 Lai'yon
黃曾文金 Solana	男	原日本高砂義勇隊、第四期赴南洋、日本無條件投降歸國 棒球隊員	年邁生病在家 病亡	妻：黃美珠 子：黃忠明	拉舒非代 Lasofitay

資料來源：廖錦章老師提供 96/06/01 莊新路整理

附錄 十三 都歷部落各年齡階級組織名稱及由來

晉升年度	名稱	音譯	名稱由來	出生年次
民前 7 年 (5 年)	Lapayak (0)	拉巴壓克	不詳	民前 28~24 年
民前 3 年 (5 年)	Ladipong (0)	拉日本	不詳	民前 24~20 年
民國 2 年 (5 年)	Lasamay (0)	拉沙邁	不詳	民前 20~16 年
民國 6 年 (5 年)	Lakuli (0)	拉僱力	不詳	民前 16~12 年
民國 10 年 (5 年)	Lahongti (0)	拉黃帝	不詳	民前 12~08 年
民國 14 年 (5 年)	Laiyong	拉義勇	不詳	民前 08~04 年

年)	(0)			
民國 9 年 (5 年)	Laitay (0)	拉義代	部落青年自治組成壯丁團，分期接受軍事訓練。	前 4 年~國 1 年
民國 14 年 (5 年)	Laingkay (0)	拉英蓋	部落因自治管理而成立自治委員會，該委員會稱【日文譯】Lingkay (拉伊英蓋)。	民國 01~05 年
民國 19 年 (5 年)	Lakiho (1 人)	拉給候	七七事變至八年抗戰期間，美軍飛機來台，常見空襲警報，以警報【日文譯】kiho 命名之。	民國 05~09 年
民國 24 年 (5 年)	Lasufitay (3 人)	拉蘇菲代	為紀念部落青年從軍，加入日軍高砂義勇隊及陸海空軍且勇猛，阿美族語軍人為 sufitay 而命名之。	民國 09~13 年
民國 29 年(5 年)	Lafalic (7 人)	拉發利支	八年抗戰勝利後日本投降，台灣回歸祖國交還中華民國統治。「交還」阿美族語為 falic 而命名之。	民國 13~17 年
民國 34 年 (5 年)	Lakining	拉給寧	因紀念八年抗戰勝利，致該階層組織為「給寧」Kinining 譯為紀念之意。	民國 17~22 年
民國 39 年 (5 年)	Laingko	拉應國	該階級晉陞時為台灣光復時期由中華民國政府接管統治，該階級應該命名為中華民國之國名才是，故簡稱為「應國」。	民國 22~26 年
民國 44 年(5 年)	Lakungtay	拉棍代	國家需要青年青年創造時代，是時年輕人均要去『軍隊』裡當兵而稱之。	民國 26~30 年
民國 49 年 (5 年)	Lamingko'	拉民國	開始實施徵兵制度年滿二十歲應服國民義務而命名之。(民國)譯國軍。	民國 30~34 年
民國 54 年 (5 年)	Latingki	拉電氣	紀念部落的農村電化(電燈)裝設，及是時里長莊吉祥(Tingki)而併命名之	民國 34~38 年
民國 59 年 (5 年)	Lasingsya	拉新社	為感念政府的德政重新規劃舊部落為新社區，特為紀念而命名。	民國 38~42 年
民國 64 年(5 年)	Lasulafo	拉舒拉富	為感念政府撥款補助改善社區聚會所為鋼筋水泥造之建築物而命名之。	民國 42~47 年
民國 68 年(4 年)	Latingwa'	拉電話	為紀念社區原用廣播呼叫接應電話，今更換由家戶直接撥接他戶而命之。	民國 47~51 年
民國 72 年 (4 年)	Laccyang	拉自強	我國退出聯合國時，總統蔣經國先生呼籲國人莊敬自強處變不驚而命名。	民國 51~55 年
民國 76 年 (4 年)	未命名	未命名	※經推算結果本階層似與上階層有合併之嫌。	民國 55~59 年
民國 80 年 (4 年)	Lacpo	拉直撥	國際電話資訊進步可直撥至國外，為紀念是時電話資訊之進步特命名之。	民國 59~63 年

民國 84 年 (4 年)	Lakuwang-kuwan	拉觀光	觀光局在【卡都麻樣】設置觀光局東管處，改善生活環境及品質而命名之。	民國 63~67 年
民國 88 年 (4 年)	Lacynsi'	拉千禧	迎接二十一世紀 2000 年的到來，以斬新的開始，發揚原住民文化而命名。	民國 67~71 年
民國 92 年(4 年)	Lakaoty	拉高鐵	國家建設之一高速鐵路，93 年首號列車頭由日本海運來台，該年齡階層命名為「高鐵」。	民國 71~75 年
民國 96 年(4 年)	Pakarongay	巴卡龍奈伊 (96 年待晉階)	部落年齡階層最小的組織，尙未成年，係傳達部落訊息及辦理雜務工作者。【卡龍-karong】譯為差派傳報消息之青少年。	民國 75~79 年

資料來源：摘自都歷部落年齡階級組織—拉電氣(Latingli)手冊

附錄 十四 信義里任職地方首長暨各級民意代表名人錄

職 稱	屆 別	任 期	姓 名	備 註(阿美族名)
國大代表	第 2 屆	80 年起	林 忠 信	Cilo
省 議 員	第 6 ~7 屆	66 年—74 年	林 忠 信	Cilo
縣 議 員	第 8 屆	63 年—67 年	張 永 源	Sakay
	第 10, 11 屆	71 年—79 年	林 昌 富	Hilosi
	第 屆	年— 年	林 昌 榮	Akay ?
市 議 員	基隆市議員	71 年—75 年	蔡 萬 成	Siyu
縣 議 員	臺北縣議員	95 年起 現任	林 忠 仁	Tarud
鎮 長	官 派	38 年—40 年	葉 良 田	Halata
	第 一 屆	40 年—42 年	葉 良 田	Halata
代表會副主席	第 3 屆	39 年—41 年	高 賴 進 貴	Kalasiyan
鎮民代表	第 3 屆	39 年—41 年	莊 吉 祥	Kawasima
	第 3 屆	39 年—41 年	林 忠 明	Simata
	第 3 屆	39 年—41 年	唐 森 山	Mulisang
	第 4 屆	43 年—45 年	楊 宋 忠 義	?
	第 4 屆	43 年—45 年	吳 炳 榮	?
	第 5 屆	45 年—47 年	葉 張 來 姻	Lai'ing
	第 5 屆	45 年—47 年	劉 高 金 照	Moliyaki
	第 6 屆	47 年—50 年	高 賴 進 貴	Kalasiyan
	第 6 屆	47 年—50 年	陳 蔡 雲 華	Samof'an
	第 7 屆	50 年—53 年	高 賴 進 貴	Kalasiyan
	第 7 屆	50 年—53 年	葉 張 來 姻	Lai'ing
	第 7 屆	50 年—53 年	劉 高 金 照	Moliyaki
	第 7 屆	50 年—53 年	陳 添 福	?
	第 8 屆	53 年—57 年	黃 茂 松	漢人
	第 9 屆	57 年—62 年	林 恆 生	Cilo
	第 10 屆	62 年—67 年	林 恆 生	Cilo
	第 10 屆	62 年—67 年	林 忠 勇	Samu (在三民里競選)
	第 11 屆	67 年—71 年	陳 多 田	Tingki
第 11 屆	67 年—71 年	林 昌 富	Hilosi	

	第 11 屆	67 年—71 年	蔡 秀 雄	Aciang
	第 12 屆	71 年—75 年	陳 多 田	Tingki
	第 12 屆	71 年—75 年	廖林秀鳳	Akiko
鎮民代表	第 13 屆	75 年—79 年	廖林秀鳳	Akiko
	第 14 屆	79 年—83 年	陳 多 田	Tingki
	第 14 屆	79 年—83 年	林 恆 生	Cilo
	第 15 屆	83 年—87 年	陳 秋 花	Akiko
	第 15 屆	83 年—87 年	唐 武 傳	Yocang 87/03/01 接主 席
	第 16 屆	87 年—91 年	唐 武 傳	Yocang
	第 16 屆	87 年—91 年	陳 秋 花	Akiko
	第 17 屆	91 年—95 年		(本屆無人當 選)
	第 18 屆	95 年—99 年	陳 秋 花	Akiko
	第 18 屆	91 年—99 年	吳 慧 琴	Liko

資料來源：廖錦章提供 96/06/01 莊新路整理

附錄 十五 信義里歷任里長名錄

屆 別	姓 名	原住民名字	就任日期	備 註 欄 (任期)
1	葉 良 田	Halata	35 年	2 年
2	林 忠 明	Simata	37 年	2 年
3	林 守 義	Adiyaw	39 年	3 年
4	賴 進 貴	Kasiyan	42 年	3 年
5	林 守 義	Adiyaw	44 年	3 年
6	莊 吉 祥	Kawasima	47 年 6 月	3 年
7	賴 進 貴	Kasiyan	50 年 6 月	4 年
8	林葉幸生	Lino'	54 年 6 月	4 年
9	陳 德 祥	Alata	58 年 6 月	4 年 5 月
10	林 豐 輝	Tota	62 年 11 月	4 年 9 月
11	林 豐 輝	Tota	67 年 8 月	4 年
12	蔡 秀 雄	Aciyang	71 年 8 月	4 年 (漢人)
13	黃 泰 裕	Aru	75 年 8 月	4 年 (漢人)
14	蔡 秀 雄	Aciyang	79 年 8 月	4 年 (漢人)
15	邱 新 文	Dipong	83 年 8 月	4 年 (叭翁翁阿美人)
16	蔡 秀 雄	Aciyang	87 年 8 月	4 年 (漢人)
17	邱 新 文	Dipong	91 年 8 月	4 年 (叭翁翁)
18	吳 添 安	Tiyan	95 年 8 月	95/06/10 選舉 95 年 8 月 1 日就職

資料來源：由廖錦章老師提供 96/06/01 莊新路整理

附錄 十六 阿美族經濟生活的分期及特徵

一、以小米爲生的早期經濟生活

小米爲阿美族的傳統主食，其種植方式是以山田燒墾或旱田燒墾的方式進行，阿美族人在小米耕地的選擇上下列考慮：(1) 坡度較平緩，泥土不易被沖刷之地；(2) 陽光能照到之處；(3) 作物不易受風害之背風處；(4) 土壤以黑褐色的砂質土 *lave* 最佳；(5) 靠近水源地。選好地後，將遞上雜草樹木加以砍伐、晒乾，然後焚燒，之後便可以從事翻土、碎土等工作了。

以往種小米時，通常會補種陸稻、高粱、芋頭、甘藷、綠豆等作物。當時可見仍是以務農爲主，漁獵部分居於次位，但漁獵頗具宗教性意味。狩獵活動則有擅長狩獵的獵師，一有空就出去狩獵，而全村性的狩獵活動，只在每年豐年祭前由年齡組織的青年們組成，活動時間約一星期，但也有其他時間集體狩獵的情況。

小米爲主食的時期延續到日治後期，也就是 1930 年代以後。在以小米爲主食的時期，阿美族人各村莊的歲時行事皆環繞著小米的種植而開展，當時的曆法乃是依據天氣、星象的變化來決定小米種植的各項農事，至於其他團體活動，則穿插在小米種植的歲時行事之中，尤其是每年的歲時祭儀，更是與小米的播種、鋤草、收割等活動緊密相連，主要的目的是消災解厄、祈福的驅蟲、祈雨、祈晴等祭儀，亦是爲了要祈求小米的豐收而舉行這些歲時祭儀。

二、水稻與以物易物的作物爲主的時期

日治時期，日本人採取鼓勵與壓迫的手段，指導阿美族人，從事水田耕作。於是阿美族人在此情況下，將部分旱田或開墾新地，引水灌溉變成水田。數年後，阿美族也發現水稻的收穫量遠大於小米，故慢慢接受了以水稻爲主食及耕作的經濟生活方式。阿美族人的狩獵活動及其祭儀部份，因日本政府的收購及沒收武器、彈藥而沒落。隨著各項漁業建設的發展，阿美族人從日人即漢人處學來的大型拖網，一度造成阿美族歲時祭儀內一個很重要的活動，而後阿美族人也仿效之，自行購買竹筏漁網，使沿海魚撈成爲重要的生產活動。

阿美族人以小米爲主食的時期延續到日治後期，也就是 1930 年代以後。不過並未發展出類似小米種的整套祭儀，因此雖有許多歲時祭儀流傳，但對待水稻並未如同對小米一般神聖，所以相關祭儀的禁忌也大大減少了。水稻定耕的同時其實也象徵著政府國家勢力與大社會環境的影響。如：傳統的手工藝逐漸被淘汰而消失，此乃因爲現代化製品的快速進入，使其技藝承傳後繼無人，但也增加了學自平地人的製造牛車技術。

此時貨幣及市場經濟亦逐漸深入阿美族的生活裡，也就意味著昔往自給自足的生計經濟逐漸沒落。當時水稻逐漸成爲阿美族人的主食，並種植花生、芝麻，作爲與平地人以物易物或貨幣交換的經濟作物。由此來看，阿美族也步入了受國家經濟體系中盤商剝削的結構網內，隨之擺盪。

歲時祭儀方面，本以小米豐收與狩獵爲主軸的阿美族文化傳統，因爲經濟生活的快速變遷，不僅喪失前述原有傳統，也配合沿海漁業的發達，變得特別重視

海神祭的部份。而日治期間隨著日人的強制要求，漸漸重視陽曆的各種節日。光復後，因為傳統生活作息遭受日人所謂現代化建設的派壞，阿美族人在短短時間進入現代化作息，阿美族人也唯恐再受欺壓，所以只有入他人文化要求及政治命令而隨其俗，對自己本身的傳統文化祭儀部份也逐漸淡忘其真正的意義了。

三、水稻及換取貨幣的作物為主要種植的時期

1950-1960 年代間，是基督教長老教會傳入的期間，也是當時當地種植香茅（kosoy）換取貨幣的鼎盛期。很多阿美族人甚至在自家設立小工廠，自行當老闆，但好景不常，十年後價格降低，此行業漸漸沒落。從這個時期開始，生產類別也逐漸減少，阿美族人漸以市場上的需求來種植各種作物，其生計上的經濟風險也越來越大。歲時祭儀方面也變成傳統豐年祭及基督教的聖誕節二者為重的情況。

四、水稻與非農業收入並重的時期

1970 年代初期，阿美族人外出工作的趨勢漸顯，村中生產不再重要，可看出阿美族人納入大社會經濟體系的趨勢，也越來越重視漢人的歲時祭儀，如春節，儘管舉辦的方式與漢人的方式大異其趣。如都歷部落每年在春節期間必會由年輕人籌辦新春晚會活動，此融合日據時代的康樂活動性質、傳統阿美族男子年齡組織精神及漢人流行音樂的大雜燴活動，已成為都歷部落最重要的故鄉活動之一，吸引著年輕人回鄉參加的最大誘因。

五、已非農業為主要收入的時期

水稻也在 1980 年代之後逐漸廢耕，村中的主要經濟來源越來越以靠青年人在外地的工作所得。但也在同一時期，又有一部分年輕人回鄉定居，有的自行開業，有的受僱於人，有的則閒適在家，以傳統的務農及漁撈維生。近年來，春節的重要性也有超越傳統豐年祭的趨勢，這其實是因在外工作與求學的人越來越多，必須配合整體大環境的作息來行事，大環境的空閒時期何時為主，阿美族人也只好配合之，才能，回鄉或與家人相聚。不然沒了工作，生活也過不下去。在 1990 年代末期，由於經濟不景氣及引入外勞的因素，回流的年輕人有越來越多的趨勢，由失業引發的問題相當明顯。

上述五各階段的區分，可見下列幾點特色：

- 1.阿美族部落由獨立自主到納入大社會經濟體系的趨勢；
- 2.阿美族社會傳統文化習慣等等性質的逐步變化的；
- 3.阿美族人對土地由部落共有、自治組織的統籌分配，土地只有使用權，沒有擁有權的共識，及年齡組織男子保護部落、守護土地及農作等的傳統觀念，在日治時，主食不但由游耕的小米轉變成定耕的稻米，加上日人以地統人的制度驅使，土地私有制形成，及國家勢力取代部落主導權的情況之下，部落的重要性及團結性日益衰落。
- 4.傳統祭儀活動娛樂化的情形；
- 5.傳統祭儀活動被觀光化及消費化的情形；
- 6.傳統祭儀活動的邊緣化與殘存。如 paklang 漁撈祭活動僅是阿美族各項傳統活動

的最後收尾儀式，此都在各項儀式的最後一天舉行，當天晚上參加儀式的人一起吃過晚餐以後，整個儀式便宣告結束，解除了一切儀式之間的禁忌，回到平常的生活。但如今卻是不可或缺的一環，甚至比主要祭儀活動還重要。

資料來源：阮昌銳，《台東麻荖漏阿美族的社會與文化》，台北：台灣省立博物館，1994。

附錄 十七 吳之義專輯已發行之歌曲量與歌曲重複度

專輯名稱 / 歌曲名稱	一、 牧牛歌 / 可愛的陌生人(國語)	二、 行船的人 / 李小龍 (阿美語)	三、 為錢嘆心聲 / 甘蔗姑娘 (阿美語)	四、 害羞小女孩 / 淡淡情愁 (阿美語)	五、像隱形的 姑娘/送 水的小姑娘 (阿美語)	備註： ★出現度 ◎搜羅 ◇改編
1.牧牛歌	★		★	★		◎◇
2.可愛的陌生人	★					◎◇
3.恨你又愛你	★					◎◇
4.淡淡情愁	★		★	★		◎◇
5.請問君名	★		★			◎◇
6.訴情意	★					◎◇
7.打漁歌	★		★	★	★(此名下 網之歌)	僅前奏、 歌名不同 ◎◇
8.尋不到蹤影	★		★	★		◎◇
9.送漁郎哥	★					◎◇
10.落魄人生	★					◎◇
11.珍重再見	★					◎◇
12.懷念遙遠的故鄉	★					◎◇
13.行船的人		★				
14.盼望的愛		★				
15.往日的戀曲		★				
16.嗨！朋友		★		★		
17.檳榔相思曲		★				
18.美好的今宵		★				
19.李小龍		★				
20.新婚之夜		★		★		◎
21.傷心的人		★				
22.都歷之戀		★		★		
23.浪漫的女婿		★				
24.山地情趣		★				

25.爲錢嘆心聲			★	★		
26.害羞的小女孩			★	★		
27.都歷情歌			★			
28.尋小姐			★	★		
29.甘蔗姑娘			★	★		
30.我有一句話			★			
31.難忘的臉兒			★	★		
32.像隱形的姑娘					★	
33.送水小姑娘					★	
34.米酒一瓶 兩瓶喝不夠					★	
35.等不到人					★	
36. 娜魯灣 之 一					★	◎生活舞 曲
37. 娜魯灣 之 二					★	◎生活舞 曲
38. 娜魯灣 之 三					★	◎生活舞 曲
39. 娜魯灣 之 四					★	◎生活舞 曲
40. 娜魯灣 之 五					★	◎生活舞 曲

資料來源：台東市杉旺唱片行

附錄 十八 吳之義專輯裡的傳統生活舞曲

1. 娜魯灣之一

Ha o wa ha iyan / hi ya o ho wan hi yai / Ha o wa ha iyan / hi ya o ho wan hy iy iyo ho
yan / hai ya na i ya ho yan / ho wa i iy yo yan / iya o ho in hai yai / in ho i yan na i yo in
/ho i ya ho i yan / i ya o ho yan / ho iya na iyo in / ho wa i iy yo yan / i ya o ho in ha i
yai ° //

2. 娜魯灣之二

Na ro wan / na ro wan / i ya na ya on / Na ro wan / na ro wan / i ya na ya o yo yan /

Ho wa o wa ha i yu o ho ha i an / Ho i yan na i yo in / ho wa o wa ha i yan /

Ho wa in hi yo iyn / ha i yan / na i yo i yn ha yan / Ho i yan na i yo in /

ho wa o wa ha i yan / Ho wa in hi yo iyn / ha i yan / na i yo i yn ha yan /

3. 娜魯灣之三

Ho in na ro wan / to iya naa ya o ho ha yan / na loo wan in na yo in hayai / n

a lo waan to iya naa ya o ho hayan / na lo wan to iya na ya ho on / ho wa i yo in i ya na

lo hayan / iya na iya naa ya on ° Ho i na ro waan to / in na yu in ha yan / na lo waan / to

iya naa yoo ho ha yan / na lo wan to iya na ya ho on / ho wa i yo in / i ya na lo ha yan /

iya na iya naa ya on °

4. 娜魯灣之四

Ho in na lo waan to / i ya na ya o ho hi yan / ho o o ho hai yu o ho ha yan /

ho wa i yo yan ha na na ya on ho hi ya ho I yan / ha na na ya on ho ha / ha yan ho oay

an i ya o hoyan I / ya o ho hay ayn i iyo ho hay an / ho sy yan i iyo ho ayan ho wa / hy

yo ko hayan ho way an iya o / hoyan hi ya o ho hayan i iy yo / ho hay yan ho hay yan hi

iy yo / hayan yan

5. 娜魯灣之五

ho in aa rowan to ianay yo ho / hay yan ha ro ho wan hiayoni / ho hayan na rowan lo

ya nay / yo hoy Yan naro wan to i ya nay / ya o ho way yo in i ya na ro / hay yan i ya na

i ya nayao hoyna ro wan to in na yo in hoy / ian na ro wa to i a nay yo ho / hay ian na ro

wan to i ian iay / ia o ho wa i wi in i ia o ho ay / ion i ia nay i ia hay ao /

附錄 十九 親屬組織、婚姻制度及相關生命儀禮

親屬組織：

以往學者如劉斌雄等人，多認為阿美族的親屬組織乃以母系氏系群或氏族為其主要特徵，此是以母系繼嗣（matrilineal descent）的理念為基礎。但此後學者如末成道男、陳文德等人，卻認為「家」才是阿美族社會生活的基本單位，而以往被認為的母系氏系群或氏族，則可從留在家中的女性成員召入男子後，再透過本家、分家的關聯來分析。換言之，從妻居（uxorilocal）的婚姻制度是構成其早期親屬群體型態的關鍵因素。故由以下切入點來看阿美族的親屬組織：

一、親屬稱謂：

1.ina（女性長輩）

一家之中，ina 是一家之根（tapang no loma`）或是一家之起源（lalngawan no loma`），具有生產（mihofoc to tamdaw）的本質和養育後代（pa`orip）的使命，也就是說其具有傳承人類生命的根源（o paparocok to `orip no tamdaw）。一家無 ina 者，此家必因無後而消滅，其亦負有家庭生活（O citodongoy to tayal no loma`）的重責。

其職務有（1）炊事（sakirahkar）：管理米倉（sakiariri）、舂米（misaflac）、煮飯、造酒等，男性做此乃是犯忌（paysin）；（2）洗滌（mamifaca`）清潔家內外；（3）照顧老人、病人（mamidipot to adaday）：病人的屎尿只有女性（ina）可以處理。由其職務來看，可見其並非具有權威性的地位，只是一家主幹而已。但由其職務的重要性及其勤勉之相應程度，能獲家人、族人敬重，亦屬自然。此亦為分工與互助支持的觀念下產生，並非權力掌控所致。

雖然 ina 在家中負有重責，但一家之中只有一位 tapang no loma，故其是由家中祖母級或年齡最大的 ina 當家主事。但日治之後，日人依國家法律視一家之主為戶長，此隱含權利觀念，即住屋和財產歸戶長所有，戶長去世由其長女繼承戶長一切。此與上述傳統阿美族觀念與文化習慣捍格，故日治後發生了不少繼承上的糾紛。

2.mama / ama（男性長輩）

此為家中男性長輩之總稱。成功鎮以北之阿美族稱其為 mama，成功鎮以南之阿美族稱其為 ama。在家中地位與 ina 相當，其妻長輩皆稱其 kadafo（女婿），一家之中年齡最高的 kadafo（女婿）就是一家之父（mama no loma`）。

3.wawa（子孫；晚輩）

阿美族組成一家的觀念裡有母、父、子三種角色乃是必備的。阿美族認為家裡的孩子越多越好，因為子女多是成為幸福（malmday）、富裕家庭的根源。由其過去的生活主要是採集及做工來維繫，子女多即表示人手多，即可保證糧食充足。此外女兒多將來可增加獨立的家庭，是氏族（ngasaw）開枝散葉的光榮，男孩多則族舅多，在年齡組織中可佔優勢地位，也是一家之榮（sakalataang no loma`）。故阿美族古諺中曾說到：「若有男孩，女孩將有依靠。」（Ano irtto ko ccay to fainayan

a wawa , ngaayto o palawinaan no wawa to fafahiyan.);「若有女孩，男孩將有歸宿。」
(Ano irtto ko ccay to wawa to fafahiyan , ngaayto o pinokayan no wawa to fainayan.)，此說明在阿美族的傳統觀念中男孩與女孩一樣重要。

4.kaka , safa , malkakaay (兄弟姐妹；同胞)

Kaka 是兄姊的意思，safa 是弟妹的意思，malkakaay 則是泛指兄弟姐妹。無論怎樣的血親關係，平時相處彼此之間，大的就叫 Kaka，小的就叫 safa。要細分詳稱則如下：

母親姐妹的孩子：wawa no salkaka no wina

母親兄弟的孩子：wawa no faki / salkaka to mito`asay

父親姐妹的孩子：wawa no salkaka no mama / wawa no pito`asan

父親兄弟的孩子：sakalcad a mito`asay

但事實上父親姐妹的孩子們與自己有更深的骨肉之情，有兄弟姐妹 (malkakaay) 的親密關係，如同漢人社會裡表親的關係多深於堂親。

5.ma-ra-ramod-ay (夫妻)

其是指一對夫妻的意思，男子 (fainayan) 與女子 (fafahiyan) 到了適婚年齡都要成家，ma-ra-ramod-ay 中的 ramod 即是指「配偶」之意，包括 fafahi (妻子) 與 fainay (丈夫)。

6.kadafo (女婿)

祖父級的 kadafo 即是一家之父 (mama no loma`), 在家中地位與 ina (一家之主) 相當。Kadafo 之間互稱 apet (連襟—姻親男子互稱)。古時阿美族人之男子當上 kadafo 是件自然、幸運與光榮的事。如一男子過了適婚年齡而未入婿，會被人取笑為「mapidahay fainayan」(沒出息的男子)，同時也讓母父與姐妹為他擔憂。因為一位男子無法在家享有 kadafo 的權利，同時也會對自家姐妹的婚姻造成很大的阻礙，他也將被人家批評為：「mi`aninilay to malo`ali (監視人的壞蛋!)」所以除非殘障或病弱的男子，沒有理由拒絕或放棄 mikadafo 的權利與義務。對 mokadafoay (入婿者) 而言，依照傳統習俗，年老、妻死、己死、己病都應回到 tatapangan (源頭) / kalengawan (發芽長大，出生成長的家庭) 養老、養病或埋葬，其娘家 mokadafoay (入婿者) 之姐妹兄弟也會對其年老、妻死、己死、己病密切關心。因為無論男子入婿何處，仍是其 ina 所生的孩子，他的血統在娘家，其生命歸宿亦同。從以上來看，阿美族人並無如漢人「嫁為何處人，死為何處鬼」觀念，故兩家結親，對彼此而言，並不是失去了或多增加了一位成員，只是轉移地方完成其婚姻人生必經的歷程，病、死後仍要歸回原家。

7.apet / ali (連襟/ 姐夫；妹夫)

Apet 是姻親男子互稱，ali 則是家內女子稱姐妹的丈夫。

8.faki / fafakian (族舅或非親屬之男性長輩之敬稱)

Faki 原指母親的兄弟，至今已廣範敬稱男性長輩。過去，mama、kadafo、apet、faki 都是男性稱謂的專有名詞，但只有 faki 一詞特別強調男子的權威性，具有特殊

的地位與使命。當入婿者娘家發生重大事務，需有人仲裁與承擔時，faki 的地位與責任便會特別被突顯，其對娘家的關心也會特別深。

細分職責與詳稱則如下：

(1) faki no loma` (家舅及族舅)：包括 tada faki (高齡的 faki)，可算是親族長老；mamirikec a faki (壯年級、族中中堅的 faki)；padamaay faki (青年及的 faki)，就是助理 faki。

(2) mito`asay faki：即 faki no loma` 的成年男子，在父親娘家及氏族內享有與父親同樣的權威。

(3) molngaway (特種的 faki)：此是指由他村入婿者，認本村內某一氏族為自己的娘家 (palatapangan)，其一旦被認同，則享有 (1) faki no loma` (家舅及族舅) 的權利與義務。

而 faki / fafakian 對其娘家的 mamsakawanan (責任義務) 有下：

(1) mamiftir：平常娘家及氏族舉行祈福消災儀式時擔當主祭，婚喪喜慶當主持；

(2) mamipaplo：家庭或親族會議的召集人或主持人；

(3) mamsakawanan：家庭或親族糾紛的仲裁者；

(4) mamikomod：跟別的氏族或別的村落的人發生糾紛時，本氏族的發言代表；

(5) mamipadang：必要時，協助娘家的勞動工作，如水田開墾及引水工程，房屋新築、改建等，及村落建設、義務勞動、召集年齡組織。

9.mito`asay / malenga`ay (成功鎮以北阿美族人稱表兄弟姐妹 / 成功鎮以北阿美族人稱表兄弟姐妹)

mito`asay 是 faki 的娘家 (tatapangan 源頭) 及其親族對 faki 子女的稱呼。相對地，mito`asay 稱父親娘家的親族為 pito`asan。在阿美族的傳統俗諺裡曾說過：「一個男子如果沒有 pito`asan，將來加入男子年齡組織時會沒面子，其一生將是可憐的人；一位女子若沒有 pito`asan，將來就沒有男子願意和她結為連理。」如上所言，男的 mito`asay 在 pito`asan 家享有重要的地位，一如家中的 faki (族舅)；而女的 mito`asay 在 pito`asan 家時如同 pito`asan 自家的女子一樣，一般女子禁摸夫家的糧倉，但女的 mito`asay 卻能動手摸，並負責或協助炊事等。

二、家是社會的基本單位：

Loma` 的意義有兩種：一是指人們生活起居的空間—房屋，二是指住在此屋內的人群。Loma` 是構成聚落 (niyaro`) 的基本單位，也是親屬組織的基本單位。有了家戶群 (loma`loma`)，才可以稱為村落、人間 (masaniyaro`ay)。其基本構成原則如下：

1.masa-parod-ay 建一個爐灶：

parod 是指生火的地方，一間房屋沒有 parod，便不能算是一個獨立的家。Parod 除了是實質上阿美族人們煮飯、燒菜、取火、取暖、作息、團聚的地方，parod 更是屋內的中心。由此衍伸成阿美族文化上的精神象徵意義，parod 象徵一家人的生

命之源，亦是 Loma` 的代名詞，古時的阿美族父母會對入婿的男子問道：「Mikadafo kako sa kiso 『Pasa pi-sa-parod kako 』sa kiso? 」（你結婚後有能力『建立爐灶』嗎？）所以由此來看，如果一家內沒有設置爐灶或設了爐灶不使用，都不能算一個家。阿美族的老人家就曾說過：「Ano ca pa`acoflen ko loma`caay ko tada loma`（沒有冒炊煙的住屋不算人住的家。）」所以沒有爐灶或不使用爐灶的家，只能算是空屋（horac）或鬼屋（loma` no kawas）。

2.maro`ay to loma`住人：

如上所言，一家若無爐灶、不生火，便是空屋，並不是一個真正的家，而祖先的靈魂也不會來住（ano ca pa-acoflen ko loma` ca kamaro ko toas no loma`）。而一家的成員一定要有妻、夫與小孩，才能算一個家。符合上條件才符合阿美族人傳統中家（Ccaayay loma`）的理想觀。如果同一屋內居住的人，居住著二對以上的夫妻，以及他們的子女，只要他們共同生活在一起，仍然可視為 Ccaayay loma`（獨立的家）。假若人多要 ciloma`（分家），也要符合這個原則來分家才可以，也就是當一對結婚的夫婦有了小孩之後，才能分家出去，成爲一個獨立的家。此也說明了阿美族從妻居的本家、分家理論，一對青年夫婦總要經過磨合期及有了小孩後的歷練中，才能成爲真正家庭的支柱，而這些都是在原生家庭的協助中一一體驗，並完成獨立成家之心理建設準備，也才能面對獨立後生活的歷練與生活現實對家庭的種種壓力。這個分出去的獨立家庭稱爲 ci-loma`-ay（本意指所有的家人），原來的家叫做 ta-tapa-ngan（本意指元、根）。而分家的原因主要出自於大家庭人多，人際摩擦之糾紛也就會增多。但不論分家原因爲何，只要符合獨立成家條件，即可隨時向 faki（族舅）提出分家要求。

家庭會議允許分家後，夫妻自行準備蓋房屋的建材，準備齊全後，由氏族（ngasaw）合作，於一天內蓋好房屋，當晚即可舉行分家儀式（miftir）。新居不另行落成典禮（mikiloma`）。此外，習慣上廚房由分家自行建造，氏族不必協助。由此來看，上述爐灶的文化意義在此更明顯指出分家出去的夫婦，必須有建造爐灶的能力才能被視爲獨立的家。

三、氏族與世系群：

一個家族繁衍子孫後，自然就會分家。成功地區的阿美族人在繼承本家家系上，通常是由長女或幼女繼承。而本家（tatapangan 源頭）與分家（ci-loma`-ay 本意指所有的家人）間的關係在阿美族的社會中是相當重要的。本家、分家間關係清楚者，便形成一個世系群（lineage），阿美語稱之爲 laloma`an。在世系群之上還有一個更大的親屬團體，人類學之專有名詞爲氏族（clan），阿美語稱之爲 ngasaw。成功鎮之阿美族人乃屬於有較大氏族的南部阿美群（大港口以南，海岸山脈以東，及卑南河流域，直到恆春的阿美族爲南部群）。氏族的功能有下：

1.祭祀祖先的團體：阿美族有家族的祭祖活動，也有氏族的祭祖活動，通常在豐收之後，在本家則由 faki（族舅）主持。

- 2.解決氏族內的糾紛：當家族或氏族內的糾紛產生時，當事人若無法解決，便由氏族的 faki（族舅）主持公道。
- 3.互助合作的共作團體：同一氏族間，若有需要協助的情況，同一氏族的人有前往協助的義務，當事家庭只要準備酒食就可以。
- 4.分家分財產時的參謀：遇到氏族內的家庭有分家的需求時，氏族的 faki（族舅）必須到場主持財產的分配，以免引起糾紛。
- 5.婚喪喜慶的主持：遇有這些活動，同一氏族的人有前往協助的義務，直到活動結束，氏族成員才能回復日常工作與生活。

資料來源：

《秀姑巒阿美族的社會組織》，台北，中央研究院民族學研究所，1965。劉斌雄等人皆認為阿美族的親屬組織是以母系繼嗣的理念形成。

〈母系 (matrilineal)〉《親屬與婚姻》，Robin Fox 著，石磊譯。

《台灣族アミ社會組織の變化：むか入り婚に入り婚へ》，東京：東京大學出版會，1983。

〈阿美族親屬制度的再探討〉《中央研究院民族學研究所集刊》，61 (1986)，41-80。

阮昌銳，《台東麻荖漏阿美族的社會與文化》，台北：台灣省立博物館，1994，頁 84-101。

衛惠林，〈阿美族的母系氏族與母系氏系群〉，《中央研究院民族學研究所集刊》，12 (1961)，頁 1。

移川子之藏等人，《高砂族系統所屬の系統》，台北：台北帝國大學土俗人種研究室，1935。

附錄 二十 阿美族的禁忌 paysin 與社會文化秩序

在阿美族的精神信仰生活中，kawas 是一個核心概念，許多概念便由此衍生，更被阿美族人用來解釋社會與宇宙秩序的一切相關事物。基於 kawas 的核心概念，許多阿美族的宗教活動於焉展開。古時阿美族人有許多占卜吉凶的方式，例如：夢兆、竹占、鳥占等，無非希望藉由人工或自然的方式，窺知神靈、厲鬼的意向，以便預知未來的吉凶，作為辟邪、祈福的行為依據。阿美族古有的宗教儀式主要是環繞著兩大主軸：人的方面－阿美人祈求的是健康、平安、長壽；物的方面－希望物產豐饒，不虞匱乏。由上可知，阿美族人的生命儀禮中的儀式，如命名禮、成年禮、婚禮、喪禮等，都是在正常情況之下，配合著一個人的生命週期，期望透過儀式使人的生命圓滿幸福。而治病的儀式，可是為當一個人面臨不正常的生命際遇或情況，透過儀式的手段，使之回復正常。在物的方面，環繞小米耕種、收成種種過程的祭儀式屬於正常情況－期望物產豐饒，但遇災害時，所產生的祈雨、祈陽、驅蟲祭等，便是祈求不虞匱乏。這些都是以積極行為以達到希望的作

法。而另一方面來說，便以禁忌 *paysin* 來規範、統一與約束人們的社會行爲，使社會與宇宙秩序能夠維持，並防止動亂犯罪事件的發生。在各式各樣的禁忌中，可以發現很多規範都與 *kawas* 核心概念相輔相陳。由那些可能會造成人厄運的行爲來看，基本上都可能危及阿美族的宇宙秩序和社會治安。這些禁忌也從兩方面反應阿美族的社會秩序觀，即阿美族的一般性社會價值，及與社會組織能否有效運作有關。這些禁忌不僅配合阿美族的 *kawas* 概念、疾病觀念、法律制裁等，亦能實際約束人的行爲，配合著儀式的進行，宇宙與社會秩序能夠被人實現，也一再被認知。依性質介紹如下：

一、與農作物有關的禁忌 *paysin*

(一) *paysin no hafay* 小米之律

1. *matngdaw* 及 *mi'ikoc* 準備日：過去種小米時，播種及收割的前一天，要清理家中魚類，不得留到次日，夫妻也不能同房。在田裡工作期間，有禁止吃魚的禁忌，期間若吃了魚，會生病或導致死亡。

2. *aka pakido* 不要亂來：在田裡收割小米時，不得交談、放屁等，不然小米的神靈會消失而造成損失。

3. *aka pakido to kanakanas*：漁具不得放在米倉內外，否則小米神靈會和漁具神靈相剋，惹來小米消失和老人生病。

4. *sakaci fo* 被作祟：建築小米倉庫的舊址，不得重新建造爲住屋或其他房舍，不然家人會生病而死亡。

(二) 不遵守會導致農作受害的禁忌

除了天災會使農作受害，以下是以阿美族的人爲觀點來看，不使農作受害的禁忌有哪些。

1. *cimpatayay* (葬禮日) 公休：村落內若有人死亡，喪葬日全村必須公休，不論家中正在收割或耕種都必須停止，並且絕對不可靠近或進入田裡一步，不然死神也會跟去田裏，導致所有作物死亡或受害。

2. *pitastasan* (拆除舊屋) 公休：村內某家要建新居，拆除舊屋的那一天，全村公休，其主要原因是拆屋那家的祖靈因拆屋時無處可去、無屋可居，所以會變成孤魂野鬼，跟著人們到田裡去，如此一來，就會使農作物受害。

3. *pisalifongan* (驅魔祭) 公休：這是全村性的祭祀活動，原因如上。

4. *pasadakan no mapongay* (除喪禮) 公休：服喪期滿時的寡婦或鰥夫必須舉行解除禮 *pasadak*，當日全村亦要公休。

5. *kailisinin* 年祭期間內：從準備日至最後一天爲止，凡是主辦單位要求公休日起便要公休，尤其是年齡階級的男子有義務遵守，不守禁忌者，自家農作物便會受害。

6. *aka pialikoda*：平日禁做年祭的歌舞，否則農作物必會受害。

7. *aka kalawla*：稻米或小米開穗以後到收割期間，任何人都不得在田間作樂吵鬧，唱歌跳舞都在禁忌之內。

8. *aka kala`ani`aning*：田裡到米成熟期間，在田園裡的男女不可談情說愛。

二、導致貧窮與厄運的禁忌 paysin

(一) sakalaminac 貧窮的禁忌 paysin

1. aka kakomaen to toda：不論年齡大小，女性一律不准吃鰻魚，因為女性是管理穀倉的人，她的命運與家庭的貧富興衰有密切的關連，所以女子若吃了鰻魚，便會如同鰻魚一般滑溜溜地讓人抓不住，入倉的糧食也會在無形中溜走。

2. aka cifocod：一個家庭內不得有私生子一起生活，所謂私生子是指不知其父是誰，若容納這個私生子，必會造成貧窮之害。為了避免此厄運，一定要查明其父親是誰，並要承認父子關係，但這孩子的父母不一定要結為夫妻。所以孩子有 pito`asm 的權利，才能發展正常的人格。(pito`asm 的權利：確認表親的關係。 mito`asay / malenga`ay 表兄弟姐妹 mito`asay 是 faki 的娘家 (tatapangan 源頭) 及其親族對 faki 子女的稱呼。相對地，mito`asay 稱父親娘家的親族為 pito`asan。在阿美族的傳統俗諺裡曾說過：「一個男子如果沒有 pito`asan，將來加入男子年齡組織時會沒面子，其一生將是可憐的人：一位女子若沒有 pito`asan，將來就沒有男子願意和她結為連理。」如上所言，男的 mito`asay 在 pito`asan 家享有重要的地位，一如家中的 faki (族舅)；而女的 mito`asay 在 pito`asan 家時如同 pito`asan 自家的女子一樣，一般女子禁摸夫家的糧倉，但女的 mito`asay 卻能動手摸，並負責或協助炊事等。)

3. aka ka`odang：不得私通或姦淫，此是針對已婚者。犯者不但會使家庭貧窮，也會使子女生病。此夫妻必須分居一段時間以後，才能解除禁忌，這也就是解除 mapokiay 通姦之害的淨化禮。

(二) misataray 厄運

此類禁忌主要是限制人的坐立躺臥等各種姿態與行動。在人的生活起居當中，若出現了不當的姿勢與行動，是不祥之兆，表示厄運將來，此厄運包括自己、家人、知友等將遇難或死亡。

1. aka pipingaroy：坐時勿托腮，如同垂頭喪氣。

2. aka pafarang to kamay：睡覺時，手不放在額頭上，此為死人相，會受噩夢之害。

3. aka piclak to sikal：起床時，蓆子一定要收好，無人睡時，若不收好，會有孤魂野鬼鑽入棲息。

4. aka tatolo kofoti：三人同睡，睡中間者會遭殃。

5. aka pikton tp`icep：吃檳榔時，尾部不可切斷，否則本人或家人會短命。

6. aka cacois：幼童睡臥時，頭部不得與他人相反，否則靈魂會吃驚而失散。

7. aka pihining：大白天不得從窗外偷窺屋內，犯者將患裸體症，就是倒楣鬼 miloksay 之意。(Cilahining：裸體老頭鬼，專門在屋外偷窺屋內的人，看到的人也會生病。)

8. aka pinengneng：不論是故意或是偶然間看到別人家的房事，看到都會 malokes 倒楣。

一、paysin no saka`fo no loma`祖靈之律 (若犯下以下戒律，便會受祖靈處罰)

1. aka pipatay to `oner : 不得殺死屋內棲息的蛇。
2. aka pipatay to tomay : 不得殺死熊或把牠帶回屋內。
3. aka pipatay to tamdaw : 不得殺人。
4. tosaay paysin no faki : faki 族舅在家族中象徵活著的祖靈，因此他們的言行賦有靈力。在家族的特殊行事中，絕對禁止他們發出惡劣的言行，避免產生不必要的詛咒或加害到自己的家人。他們的禁忌有二：(1) 不得以言詞怒罵，也不得要求他人對他的行動有所回饋，此叫做 aka piloko。(2) 凡是怒罵或因任何原因生氣時，不得用腳躁地面。
5. aka pikawawto fonos : 禁止男性在屋內持刀嚇人，或揮刀破壞任何東西。
6. aka pitodoh to marad : 不得在家中灶內燒鐵類等東西。
7. aka maisi`to parong : 禁止向灶內撒尿。
8. aka pasisit : 禁止塗石灰及牛糞在房屋任何牆壁上，否則家人會眼瞎。
9. aka pihining : 女子不得進入男子會所內。
10. aka komaen : 女子不得吃年齡組織活動時分配的食物，吃者會得婦女病。
11. aka pidfong : 任何人不得進入別人家的豬舍。
12. aka pilinah : 凡別人在其先佔有的耕地、捕魚區、建築房屋材料的標示，不得破壞及移動，使他人招受損失。

四、pasifatay 凶兆：

遇到下列情況絕對是凶兆，因為這些凶兆本身就是阻礙的意思，所以人們暫時不可有進一步的行動。pasifatay 凶兆如下：

1. ma`sing 打噴嚏：當人動身出門、工作前後，有人或自己打噴嚏，即表示凶兆，應立刻取消行動，不然便要休息片刻才可以行動。
2. soni no `ayam : 占卜鳥如 cirot 百吉鳥、tata`ciw 烏秋、`anekak 烏鴉，當人走路上，遇到這些鳥朝人啼叫，即為凶兆。此時可用咒語來克制，使鳥預示的凶兆失靈。
3. miloksay talangawan : (1) 當公雞 talangawan 長大，卻不曾聽過牠 maskak 啼叫，即是不祥徵兆，必須早早把牠殺掉。(2) 當雞不定時的亂叫，也該殺死，以防禍患 (3) 當公雞亂跑到家大門前向屋內啼叫，也該早殺為妙。
4. aka pieses : 在屋子內外部得亂吹口哨，否則會招來怪風 fali 及死鬼的禍患。

五、paysin no sakikaen 取食之律：

這是有關米飯與吃相的戒律，家家稍有不同，可為一般參考：

1. aka pitrak to posak : 吃飯時不得將飯粒掉地上，被人踩到會得凸眼病。
2. aka pimcak : 吃飯嚼嚙時不得出聲，那是窮相。
3. aka piforsak tp hmay : 不得把飯丟掉。
4. aka pihdong to kaen : 人家吃飯時，不得在人家身邊看，那是窮神 taknaway 化身。
5. aka pi`angad talapotal : 夜間時，兒童不得拿飯出去吃，否則會被 Saraw 餓鬼

拐走吊死。

6. aka pico`nek ipariko`an：飯和衣不可混在一起，否則家人會生病。

7. aka pahcek to tpi：飯匙不得放在飯鍋中央。

8. aka pirihapoc to tpi：不可舔食飯匙。

9. aka piki`ayaw mikilac：親族在聚餐活動時，分配 kilac（各種肉類食物），應照年齡大小順序依序拿取，不得越長幼之序，否則會生瘤或有骨節露出的毛病。

10. aka pitakaw：不得偷盜別人家的稻米，否則肚子將患浮腫 fatos 的病。

11. aka katatongih：孩童不得將生薑已你一口、我一口的方式兩人分吃，否則其中一人會生病致死。

六、paysin no Cilangasan 氏族之律：

宜灣 Cilangasan 氏族昔日負責 Fitolol 神的祭祀，所以有獨特的禁忌要遵守，其氏族所有用具一律禁止外借，外人借用，必會使人或自己生病。

七、paysin no adadaay 病人的禁忌：此是針對病人及照顧者的禁忌。

1. aka pisoikor 不能背向病人：照顧病人的人，無論在哪一個方向，都不可背向病人，若背向病人坐，則表示病人已死，是不吉之兆。

2. aka pi`is`is 不要理髮：不論如何都不可給病人理髮，否則會加重病情。

3. aka pangingoy 不要給病人洗澡：不論病人是否要求，都不可給病人洗澡，否則病魔會認為病人是正常人而加重他的病情。

4. aka pilikanoos 不要給病人剪指甲：不論病人的指甲有多長，絕不能剪他的指甲，否則會加重病狀。

5. aka pikahatiya to parahofay 不得參加葬禮：家裡有病人時，家人不得參加葬禮，否則病人病狀會加劇。

八、paysin no sakimapatayay 人死時應守的禁忌：

阿美族人認為人死了並不是一切都消失結束，只是經過死的歷程，遷移到靈魂界繼續存在，活人對死人的禁忌一樣要遵守。

1. aka pangoyos to patay sanay：禁止人說出死 patay 這個字。必須說出此人已死時，則以「走了 awato、回家了 minokaito、睡的很好 malda`」等詞來替代，若說出死 patay 字，死者的靈魂就會變成妖魔鬼怪。

2. aka palosa` to mapatayay：活人為死人哀悼時，不得把眼淚滴在死人的身上，否則死者的靈眼會失眠。

3. aka parakat to fao：埋葬之前，墳地內不得讓動物走過，否則死者會變成野鬼。

4. aka nangatoen：死者生前所製造的家具及未完成的東西，不得動手修補或應用，否則動手的人會短命。

九、paysin no cikawasay 巫師之律：巫師有其終身的戒律，破戒則隨時會受苦。

1. mi`imer misaliway to dateng 不吃蔬菜：巫師行祭之前一天禁止吃蔬菜。依慣例，參加行祭 maangang 之巫師，前一日一定會收到通知，萬一忘了守戒，可自動不去參

加行祭 maangang，而且絕對不可明知故犯，否則會受保護神的懲罰。但行巫治病時則不受此限。

2. aka pikapa to tae` no fafoy 不得接觸豬糞：豬糞豬尿對巫師而言是不淨之物，與其保護神相剋。

3. aka piringay to ci` irangay 不得接觸人血：不論男女巫師都要避免接近分娩中的產婦及胎兒的穢物，以免對保護神質瀆。

4. aka kasakro to no cikawasay 不得歌舞：巫師的專用歌舞，一般人不得拿來作為一般歌舞來取樂，否則會惹來禍害。

十、paysin no citiyaday 孕婦之律：此禁忌是孕婦及其家族親人都要遵守的。

1. aka katawa malcadaw 不要嘲笑猴子及殘障者，否則嬰兒會不正常。孕婦看到猴子 lotong 若笑，則未來小孩會和跟猴子一樣醜，或者臉上長毛。若看到歪嘴 ngiwit、兔唇 ngocih、跛腳 piloh 的殘障者 mangilosang 取笑之，將來生出來的小孩也將會是殘廢。

2. aka ka`idi 不要小氣：孕婦若向他人要檳榔或香菸時，他人不得拒絕，否則她會流產或難產。

3. aka pifoting ko fa`inay 丈夫不得下水捕魚：妻子懷孕的丈夫不得下水捕魚，因為毒不昏死水中的魚蝦蟹。

4. aka pita`is toriko` 女性不得修補身上的衣服：若要修補衣服，定要先把衣服脫下來後才能縫補，否則子宮 sawawaan 會被縫住，將生不出孩子。

十一、男子之律：

男子有其應守之禁忌，皆涉及個人、家人、村落等層面，犯忌則會惹來病災，甚至個人的錯誤還會影響到他人，不得不慎。

1. 下面兩種情形，男子禁止接觸女性與同房：

(1) mangayaw 出征的前一夜，禁止與女性同房，且絕對禁止與女性接觸，犯了此禁，男子將倒楣受害甚至死亡。

(2) mi`adaop 打獵的前一夜，不碰女性以保己安全，不然凶多吉少，即使沒有受傷，也將一無所獲。

2. aka pingasif 不得手摸米筒：男性的手是殺生不淨的手，和米的精靈相剋，所以男性不得親手打開米筒取米煮飯，不然米會逃到別人家裡去。

3. aka pifaca` 不得洗衣服：自己的衣服可以自己洗，但是女性的衣服和嬰兒的尿布等絕對禁止去摸，否則打獵、打漁會失利而一無所獲。

4. 獵具和漁具不得讓女性觸摸，免得日後漁獵一無所獲。魚竿也不得人跨過。