

第四章 圖騰樂團在原住民音樂場域中的定位與策略

爲了達到一種具歷史觀的書寫，本章將透過原住民創作音樂的歷史追尋和台灣族群/階級結構的脈絡化論述，以設定圖騰的音樂創作位置，開啓對於當代台灣原住民創作音樂多重型態之思索和想像。從歷史的觀點觀察，流行文化刻劃了階級、群體價值(group value)和衝突，在社會裡如何被中介(mediated)的過程，而本研究將圖騰的創作位置放置台灣特定歷史脈絡中，探討其作爲一被公認的「原住民樂團」---由四個原住民青年和一個漢人青年組成的樂團，在當今原住民創作音樂場域中的位置，並適時地加入「存在條件」(文化生產的物質條件)的論述，將其音樂實踐之「生產--消費」放置於同一關係中進行探討。

本研究企圖看見在音樂工業中的文化面向，將商業化嵌入台灣後殖民歷史脈絡，探究圖騰樂團的創作歷程及運作模式所代表的歷史意義。我將具體化圖騰的音樂美學及創作脈絡和整體社會、政治、經濟的接合情況，仰賴族群/階級結構的碰撞與折衝、原漢音樂美學的斷裂、商業化下音樂創作的美學形式、語言策略的權力分配等論述，進而理解圖騰樂團身處「族群—歷史—文化」中錯綜複雜的音樂/美學實作狀況。

第一節 「傳統」的想像---原住民創作音樂的混血與變調

「音樂—認同」的鬥爭、質疑和對話

1950年代以後，原住民社會逐步納入台灣的主體社會，並隨著世界脈動愈趨「現代化」。由於傳統生計基礎薄弱，原住民社會毫無防備能力、無奈地被納入台灣經濟體系之中；貨幣經濟的龐大影響力幾乎摧毀部落的藩籬，文化體制慘遭經濟體制架空，商品式的音樂消費標的與行爲居於主導地位，國家機器的教育體制傳

授非原住民族的音樂文化，傳統文化處於多元轉化時期，也面臨是否失焦的臨界點。正是這關鍵的時代，原住民(山地)歌謠開始產生現代化的變遷。

歌謠現代化發展約略有兩個面向，一是歌詞的固定化或是國語化，另一個是現代樂器與流行歌謠編曲的影響。1970年代著名的阿美族歌星盧靜子說：「早期老人的歌沒有歌詞，都是na-lo-wan、na-lo-wan，我會改編它填上歌詞就很好聽，因為有時候我自己會亂哼亂哼就變成一首歌。」曾經被誤以為傳統民謠「阿美頌」的原作者黃貴潮，認為傳統阿美族歌謠並沒有固定的歌詞，旋律和節拍會因心情而有所變化，把歌詞和節拍固定，這個過程本身就是一種「現代化」。

1966年，史惟亮、呂炳川開始到部落採集原住民傳統歌謠，進行「民歌採集運動」；後來於1978年，民族音樂學者許常惠率五名學生展開為期兩個月的「民族音樂調查隊」，這是繼1966年史惟亮「民歌採集運動」以來第二次大型的民間音樂採集運動。³⁵在已經醞釀民謠尋根與採集運動中，史惟亮和許常惠到台灣各地採集各族群歌謠。陳達、郭英男都是在這樣的社會趨勢中被召喚出來，成為台灣民謠的新典範，成為文化認同的民謠圖騰。問題是兩岸割裂狀態，中國民歌還是根植黃河長江流域，民歌尋根與創作，最後必須落實在台灣民歌上，這個矛盾使楊弦的民歌運動³⁶面臨「去中國化」與「本土化」的雙重危機。

進入70年代末的文化脈絡中，「美麗的稻穗」這首來自50、60年代間卑南族陸森寶創作的卑南語歌謠，竟然成為1970年代末民歌運動的代表作。在「中國的」與「台灣的」民謠文化論戰中，「卑南族的古調」居然在「民謠」的鄉土共識中，成為「台灣民歌」的歌謠典範，不知不覺中展現原住民音樂美學與文化地位，成

³⁵採集行動中，許常惠一共採錄了近兩千首台灣閩、漢、原住民音樂，其中有來自台東馬蘭阿美族的郭英男、郭秀珠夫婦的「歡聚歌」。在許常惠的推動下，胡台麗、吳榮順等學者積極從事相關研究。可惜的是，往往侷限於象牙塔，不能流佈於民間傳唱。

³⁶70年代初期台灣在國際上的困境，不外乎是保釣與退出聯合國，這些衝擊讓國民政府在台灣的合法性動搖，因此為了使社會安定，乃主張「傳統與現代」的融合與兼顧，因為傳統表示其「正統」，而現代化則表示其「進步性」。於是，該議題在文藝界也有討論與實踐，比如被尊為民歌之父的楊弦將新詩譜曲來唱的舉動，稱為「中國現代民歌」運動，標誌是高階文化的音樂，不同於靡靡之音的流行歌。從楊弦開始，替現代詩譜曲演唱蔚為風氣，即使是創作歌詞也充滿了詩化的文藝腔。有不少作品在木吉他、鋼琴外，還配上了中國傳統樂器和西洋古典音樂的編曲，甚至用接近藝術歌曲的唱腔來詮釋，這種音樂是從來沒有出現過的新品種。

為「本土音樂」的典範作品。但是，在跨族群文化融合時依然遇到許多瓶頸及困惑，這同時也是台灣民歌運動遇到卻無法轉化的議題，同時隱藏著原漢音樂美學上的衝突。例如上述的陸森寶「美麗的稻穗」原版是卑南族語，被楊弦改成國語歌詞後韻味全失，詞彙的意義和音調無法與音樂的意象融合；加上當時刻意的中國民歌式唱法更顯得有點不搭調、唐突、怪異。楊弦中國民歌版的「美麗的稻穗」，可以詮釋為原漢音樂文化交流上的斷裂，或是一種漢文化族群中心意識的後遺症(張釗維,1994)。

50年代開始傳入的美國文化及種種帶有「進步的」、「現代化」的意識型態，其中一股飽含自覺意識的歌詞之白人民謠與搖滾樂對於台灣生活世界的滲透，成為到處充斥著愛國歌曲及淨化歌曲的「去個性化」之苦悶時代中，大學生與知識份子的最大慰藉。然而，當時的原住民部落並非單純接收類似愛國歌曲，他們也會對這些歌曲進行改編，成為原住民虛詞版本。例如：原曲名「台灣好」的愛國歌曲，早在1970年代，台東阿美族部落便把這首歌改編成原住民虛詞版本，流傳於花東原住民部落30年，成為部落耳熟能詳的歌謠。原曲是舞曲快版，早期由阿美族的盧靜子演唱，曾為當時紅極一時的歌謠。新一代卑南族青年陳永龍則把此曲加上現代化的音樂元素，目的是要讓更多都會的人知道，原住民的音樂不是只有跟跳舞有關，不是只有豐年祭...。

新的樂器和外來歌曲不斷衝擊原住民音樂，同時也帶來新的刺激與轉變。

1950-1960年代教會引進西洋聖歌和樂器，吉他、喇叭、風琴和口琴等等，這些樂器的音感和旋律不斷融入原住民(山地)歌謠中。³⁷1970、80年代，在救國團與山地服務隊中有很多原住民歌謠流傳其中，初期的歌謠仍然用族語演唱，是在營火晚會上工作人員表演給學員聽的歌曲。80年代間，部落青年風靡學習民謠吉他，透過吉他和弦自學自彈，甚至自己創作歌曲。這些創作歌謠的特色是結合吉他和弦的編曲方式，揉合部落音樂文化的內涵，在時代潮流的推演下，發展「原

³⁷如同阿美族歌謠作者汪寬志創作的〈金門之戀〉、黃貴潮的〈阿美頌〉以及後繼者運用民謠吉他和弦技巧所創作的歌謠，都是現代原住民(山地)歌謠作品。

住民新民謠」的風格。因此，戰後50年間，手風琴技法、吉他和弦的編曲、流行歌曲風格和民歌運動，讓原住民音樂找到世代交替的詮釋空間，轉進到「現代」原住民歌謠的變遷脈絡。

70年代台灣的國際地位開始連年受挫，在退出聯合國，並相繼與日本、美國斷交，台灣的國際空間逐漸受到壓縮。先前因接受美援而引進美式熱門音樂並已浸淫十多年的青年學子(包括學習吉他、在民歌餐廳唱西洋民歌)，因為國家外交的挫敗反而興起一股「唱自己的歌」的創作熱潮。大學生開始將所接收的「民謠搖滾」(folk rock)曲風及「創作歌手」(singer and songwriter)的概念帶入創作中，造就了70年代中期以來校園民歌的興盛。此時，也有大量的部落創作歌謠傳出，接受到現代民歌「唱自己的歌」及校園創作歌曲的影響，透過救國團或耕莘文學院暑期山地服務隊進入部落服務，在康樂活動時流傳出來。³⁸

救國團對於原住民音樂文化的幫助即是民謠吉他的普及，讓他們從小都會拿起吉他唱他們自己的歌謠、古調。當時流行的樂風，多以一兩把民謠吉他自彈自唱的方式表現，音樂內涵還是以美式民謠為基調，會激起廣大迴響的原因，實是年輕人對流行歌曲膚淺空泛的不滿，不得已轉而崇拜欣賞歐美個性鮮明的搖滾樂，訴求「唱自己的歌」的民歌運動也剛好填補了年輕人心中的空虛。

咕佳！咕佳！哪愛洋—凱啲恩—索顛—農媽答咕—海洋哪—依喔恩海洋哪—
依喔恩—海洋哪—依喔恩海—啲恩—依哪碼魯朱—海洋—哪依喔恩海洋哪—
依喔恩海洋哪依喔恩海洋哪—(摘自張光明等合編,1983,《落山風》康輔手冊)

這首歌是「卑南情歌」，流行在1970年代的台東，是一首國字注音記詞的原住民(山地)民謠，1983年被收錄在張光明編的《落山風》康輔手冊³⁹中。「卑南情歌」

³⁸像「落山風」、「山地組曲」、「弦」等等小歌本，都可看到附簡譜和吉他和弦的原住民創作歌謠，「心上人」、「偶然」、「戒痕」、「馬蘭情歌」、「夕陽伴我歸」、「我們都是一家人」等都是名曲。

³⁹1983年，由張光明、劉淑蘭和王澤瑜採集記譜整理合編的救國團活動歌謠的康輔手冊《落山風》問世，不僅給救國團歌謠史留下珍貴的檔案史料，同時也記錄山地歌謠國語化的發展變遷。該書收錄二十四首山地民謠，有阿美族青年豐英志編採的〈青山情歌〉，還有作者不詳卻人人耳熟能詳的〈偶然〉、〈遭遇〉等等歌曲。

本是屬於卑南族南王部落青年間傳唱的歌謠，之後被救國團團康人員採集改編成團康歌曲。當時的原版歌謠是以「山地語言」演唱，俗稱「山地歌」，它的歌詞是「海洋—哪—依喔呀」「—索顛—農媽答咕—」等族語虛詞，演唱者也不知道如何解釋，唯一可辨識的是「凱啲恩」是阿美語的「小姐」，但是其他歌詞的意義則語焉不詳。採譜者爲了保存民謠旋律的美感，於是以國字注音記詞的方式改編成國語版的「卑南情歌」，透過傳唱散佈到大專青年的社團活動中，成爲著名的救國團原住民(山地)民謠。

爲什麼會有這種文化混雜的現象呢？從文化研究角度來看，「卑南情歌」即是原漢文化相互涵化的例子。出現「國字注音」的歌謠現象，顯示原住民歌謠轉換成漢語歌謠之間，有「不可翻譯，不可替代，不可模糊」的跨文化邊界現象。因此，記譜者不自覺地採取「國字注音」來貼近歌謠旋律的原貌，在不知詞義只知音律的想像中，提昇臨界狀態對異文化的美感想像，讓歌謠在跨族群的文化交流中流傳。

從文化交流的角度來看，「卑南情歌」在國字注音的翻譯模式，反映出原漢音樂文化上的美感間距，這個間距取決於雙方凝視的角度，是尊重？還是歧視？過去漢人對「山地腔國語」的歧視，正反映出漢族文化我族中心主義觀點。但值得反思的是，在原住民(山地)民謠國語化發展中，採譜者能夠感慨部落歌謠的原音美感，直接採取國字注音記詞，而自嘆翻譯漢詞不足以掌握原曲的音韻，即是原漢文化及音樂美學間距的重新調整與平衡。國字記音留給原漢文化互動中一個反省的可能，在一種永遠無法逼近的美感凝視中，學習尊重異族的音樂文化。

第二節 族群界限的省思、變異與新的構連

音樂本身成爲一種媒介，以解釋/建構「原住民性」

90年代後，族群音樂文化根莖上的位移(the fundamental dislocation)已經跳脫過

去「種族悲情式」的思考，在流行音樂場域中生產出一股不可小覷的力量，並逐漸主導了流行文化。本研究修正了過去將音樂侷限於作為傳統與文化的延續與過去受難記憶有關的音樂社會面，嘗試將圖騰樂團的音樂當作一改變(changing)的過程。換言之，音樂並非只是傳統與文化延續的尋「根」之旅，而是一種音樂文化的持續「改變」(changing)。圖騰的創作音樂不僅再現、反映了當代族群與社會的關係，它同時也作用(enact)著這些關係，並且在音樂實作過程中生產、影響著流行價值的走向與變動，以及形塑、改變了不同個體的認同。⁴⁰

「族群」所代表的意義持續地在圖騰的音樂美學--政治場域中發揮著積極的作用，而在其中作用的族群情感卻是在新的歷史脈絡中重新構連而出。我們可以看到，在這些音樂中，不同族群如何「交涉」(negotiate)具體的歷史經驗與生命情調，並據而提出對於族群、認同、原鄉與土地的差異想像。(簡妙如,2005a:20)。

圖騰專輯中有三首歌曲「我在那邊唱」、「父親的話」和「馬太鞍的春天」的後半部均挪用了原住民語言習慣中無意義的語助詞「Ho-Hai-Yan」等「襯詞」的吟唱。陳建年在其同名專輯中的「海洋」樂曲解說中，對最後兩句歌詞「ya-u ho-hi-yan/ya-u ho-hi-yan」做了如此說明：「語助詞，是種情緒的吟唱」。然而，「hi-yan」兩個音節在此聽來卻恰似對海洋的呼喚。換言之，原住民文化的情緒性吟唱和漢語的表意文字在此產生了重疊，而「Hai-Yan(g)/海洋」這個符號代表的已經不再是單純的原住民文化，也不是單純的漢文化。它仍然保有原住民襯詞的功能，但是它可能具有的意義，部分地被「海洋」這個意象佔據了，而這個意象來自於「Hai-Yan(g)」和「海洋」的諧音關係。

另一方面，「海洋」這個指涉並不代表漢文化同化或取代了原住民文化。雖然「Ho-Hai-Yan」足以代表原住民的涵義，但是其意涵也是透過與漢文化接觸的過程中才漸漸確立。「Hai-Yan」沒有固定的意義與解讀，但並非沒有意義，他們的意義是隨著情境而改變的。

⁴⁰透過與圖騰歌迷的訪談，發現到很多非原住民歌迷在認識圖騰這個樂團和聽到他們的音樂之後，都很希望自己身上流有原住民的血液，或是成為原住民。

在與 suming 的訪談中，他提到他所創作的「Ho-Hai-Yan」並非是傳統歌曲的「Ho-Hai-Yan」，那是他自己創作的、屬於他自己的「Ho-Hai-Yan」。從 suming 的話語中，讓我嗅到了圖騰樂團的音樂創作一直努力想要與「傳統歌」和演唱傳統古調的原住民歌手有所區別，以及重新創造「傳統」意圖的氣味。

我裡面唱那些 Ho-Hai-Yan 都是自己創作的，聽起來很想傳統歌曲，可是那些是我自己創作的，像盧皆興他會把古調拿出來唱，那是不一樣的。(suming, 2006 訪談稿)

在此，我之所以提出歌詞中襯詞意義的賦予與轉變，並非是要討論這些襯詞告訴我們什麼，或是它代表什麼意涵，而是我們可以賦予這些襯詞什麼樣的意義與價值。這樣的說法呼應了民族音樂學家 John Blacking 的主張，他認為音樂很少真正告訴我們它有什麼意義，賦予音樂意義的不是音樂本身而是人。他給「音樂」的定義是：音樂是人為地組織起來的聲音(humanly organized sound)，而且是被組織成社會可接受模式(patterns)的聲音。正因為如此，它的效應和價值，它作為意義的一種表達形式，最終依賴包含在音樂創作和表演之中的人類體驗的種類和特質(Blacking, 1995:33-53)。因此，圖騰的音樂不只反映出某種「原住民性」，音樂本身也可以成為工具或媒介，被用來解釋或建構「原住民性」。

音樂意義的改變，並非完全藉著高音、節奏、音色或歌曲風格等元素來完成。音樂元素的邊界可能成為刻意塑造的認同邊界，認同也透過音樂實踐而重新構築，但邊界總是有逾越與模糊的可能。流行音樂或搖滾樂中的族群感知，真的能夠表現在可供辨識的音樂聲音中嗎？有「原住民節奏」或「原住民唱腔」這類語詞嗎？或是具體一點地問：在聽圖騰的音樂時，我們會聯想到「原住民」嗎？

對原住民而言，熟悉的音樂古調已經成為根深蒂固的習癖，是深植於身體和記憶深處，難以解釋清楚或不假言說的認同線索。若與漢人的音樂場域與平日的規訓一對照，傳統歌謠、母語的使用、特殊的喉音唱法、特有的襯詞意涵、酒類、服裝等等就成為自主的象徵，慾望的代表，而社會情境的變遷往往又會賦予音樂

更複雜的含意，商業邏輯、國家政府在「原--漢」音樂文化元素的分化、整合過程當中所扮演的角色，操弄著台灣的族群權力關係。這其中交織著族群的凝聚、動員，也有族群邊界的再構連以及不斷建構的認同生產過程。

如果族群差異不存在，就不會有「想像的不共同體」，或是「不想像的共同體」的出現——對於當前「國族共同體」想像的衝突，雖然不完全是依照族群界線而形成的對立，但是不同的族群對於「國家」的確存在著不同的想像(或不想像)，這其中可能牽涉到歷史經驗、集體記憶、政治權力結構、經濟利益分配等等，在這種差異沒有得到充分的釐清，或是長久累積的「宿疾」沒有獲得治理之前，妄談「族群融合」才是一項廉價的政治操作。如果以金曲獎的族群音樂獎項分類觀察之，所謂的「原住民音樂/獎項」、「客家音樂/獎項」的諷刺在於，表面上看似呈現出「尊重」多元族群差異，不管以何種型態定義之——歧視、誤解、疏離、陌生……，如果「差異」並不存在，是不是表示這一切都是操弄、想像出來的權力書寫，反映的只是優勢族群的強勢心態以及「視而不見」？