

國立交通大學

傳播研究所

碩士論文

紅了阿妹之後？

台灣原住民通俗音樂的生產場域分析

After the Success of A-mei? The Field Analysis of Cultural
Production on Aboriginal Popular Music in Taiwan

研究生：許蕙千

指導教授：魏玟 副教授

中華民國九十八年五月

紅了阿妹之後？台灣原住民通俗音樂的生產場域分析
After the Success of A-mei? The Field Analysis of Cultural
Production on Aboriginal Popular Music in Taiwan

研究生：許蕙千

Student：Hui-Chien Hsu

指導教授：魏玓

Advisor：Ti Wei

國立交通大學
傳播研究所
碩士論文



Submitted to Institute of Communication Studies

National Chiao Tung University

in partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of

Master

In

Communication Studies

May 2009

Hsinchu, Taiwan, Republic of China

中華民國九十八年五月

紅了阿妹之後？台灣原住民通俗音樂的生產場域分析

學生：許蕙千

指導教授：魏 玟

國立交通大學傳播研究所碩士班

中文摘要

本文以 20 世紀末到 21 世紀初的原住民通俗音樂為研究對象，採用 Bourdieu 的文化生產場域理論作為分析架構，試圖採全觀的方式關注社會空間中、權力脈絡之下，原住民通俗音樂的生產場域中的各個行動者位置攫取的實踐，以及鞏固位置佔據合法性的策略。第一部分從客觀的類型架構著手之後，第二部分再擴大範圍討論內部的文化中介和外在必權力介入的生產環境及條件，最後回到原住民主體對位置主觀的詮釋和回應，藉此了解原住民主體在結構中建構的主動性，從中了解他們和自己族群文化的聯繫程度。

研究發現原住民通俗音樂版圖從張惠妹成為大明星之後有了改變，雖然本文暫時將商業操作類型的架構分為三個位置去討論，但場域中因為有越來越多原住民主體有意識的涉入、部分文化中介積極地挑戰原住民音樂產業的結構特性，加上外在文化條件的支持程度，所以原住民歌手在場域中可能處在一個游移交界的位置上，而每一次的位置佔據都改變了每個相對的位置，也決定整個結構的位移。

關鍵字：文化生產場域、原住民通俗音樂、文化產業、文化中介

After the Success of A-mei? The Field Analysis of Cultural Production on Aboriginal Popular Music in Taiwan

Student : Hui-Chien Hsu

Advisor : Ti Wei

Institute of Communication Studies
National Chiao Tung University

ABSTRACT

The thesis attempts to analyze the change on aboriginal popular music in Taiwan during these years by applying Bourdieu's study on the field of cultural production. The first part is the discussion about the typologies in the aboriginal popular music industry. The second part examines the work of cultural intermediaries and the eternal cultural conditions. In the last, it focuses on the singers' subjective responses to each position they are given in the field. By their self-interpretations, we understand more about their agency and the space of possibilities in the structure.

There are more and more aboriginal singers with self-conscious getting involved in the popular music industry, and some of the cultural intermediaries enthusiastically challenge the structure of industry, so the typology concludes is not fixed and it provides opportunities for the performers to break through. Each position-taking will change each comparative position and the structure will also be transformed.

Keywords : The Field of Cultural Production, Aboriginal Popular Music, Cultural Industry, Cultural Intermediaries

目錄

第一章 緒論	
第一節 研究動機與問題意識	1
第二節 原住民通俗音樂？	3
第三節 理論視野	7
第四節 研究問題與論文架構	16
第二章 文化產業場域中的原住民通俗音樂	
第一節 原住民通俗音樂的轉變	20
第二節 類型機制	24
第三節 世界音樂	28
第四節 暢銷唱片與世界音樂之外	31
第五節 流行樂中的「原住民」「音樂」	36
第六節 小結	39
第三章 文化中介、音樂環境與多元文化反思	
第一節 音樂產業的文化中介	42
第二節 國家提供的文化生產條件和環境	53
第三節 小結	62
第四章 族群主體和音樂工業結構的辯證	
第一節 通俗音樂的族群面貌：從國外的經驗談起	64
第二節 全球與在地：在世界唱自己的歌	67
第三節 獨立、運動與同樂	69
第四節 在主流中付出和改變	74
第五節 本章小結：音樂類型背後	78
第五章 結論與建議	
第一節 研究發現	86
第二節 未來可行的策略	89
第三節 研究限制與未來發展	93
參考文獻	95



圖表目錄

表 1.1	訪談名單	18
表 4-1	王宏恩四張專輯參與的詞曲作者組合	76
表 4.2	台灣原住民音樂的類型架構	81
圖 2.1	文化生產場域的內部結構分析	26
圖 2.2	音樂工業中的台灣原住民通俗音樂操作架構	39
圖 4.1	原住民歌手在音樂工業中不同位置的流動	79
圖 4.2	內外原因影響原住民音樂的位置佔據	84



第一章 緒論

第一節 研究動機與問題意識

在原住民正名運動經過多年努力之後，我國《憲法》終於在 1994 年正式將「山胞」這個稱呼更改為「原住民」；到了 2000 年，《憲法》第六次增修時，更進一步改稱為「原住民族」，以尊重原住民族群中各族的民族地位。1990 年代中期以來，取得正名成果的原住民族，似乎也在許多領域大放異彩，尤其是在音樂方面，常見原住民歌手優秀的表現。

然而，名號的改變以及能見度的提昇，無法代表一個族群文化就能被完整適當地詮釋、表達和再現。即便到了今日，傳播媒體的內容仍存在著對原住民的刻板印象。舉例來說，2008 年引起收視熱潮的歌唱選秀節目「超級星光大道」中有多位原住民參賽者大放異彩，讓大家見證了原住民的歌唱實力；然而，主持人陶晶瑩訪問原住民參賽者時，卻常故意添加「的啦」語尾詞。此外，製作人王偉忠甚至曾在節目中對一名原住民女性參賽者說出「最近黑熊下來很多」、「叫兩聲來聽聽」等不尊重、歧視性的言語。可見，即使是以音樂歌唱競賽為主要內容的節目，仍與許多不斷複製偏見的綜藝節目沒有兩樣，無法讓原住民的音樂成就能夠完全正面地、受人尊重地展現（宋志民，2008）。

商業大眾文化一直被詬病消費弱勢族群、形塑刻板印象，儘管如此，我們也不能忽略商業大眾文化的確提供了一個發聲管道，以原住民的符號力量作為潛力，扭轉部分社會結構，是另一種正名的方式。然而，理想的高度之高，不論是原住民文化或是大眾媒體，都鮮少體認自己的力量。

研究者做為一個漢人，從小就生活在台北，學習的環境幾乎少有原住民同學，對原住民的認識除了課本的知識之外，最主要的管道就是大眾媒體；然而，媒體節目除了讓我熟悉主流音樂中的原住民歌手之外，並沒有太多的貢獻。我對原住民開始有課本和綜藝節目之外的了解，是一直到幾年前有機會接觸到圖騰樂團¹的音樂，才開始真正的對原住民有一定程度的認識。每次參加圖騰樂團的現場表演，主唱阿美族的 Suming 常戲謔自己原住民的身分，拿自己家鄉的趣事說

¹ 圖騰樂團在 2002 年成軍，由四個原住民和一個漢人組成，主唱兼吉他手 Suming 是台東阿美族、另一位主唱兼打擊樂手查瑪克和吉他手阿新都是台東排灣族、鼓手阿勝是台東卑南族，以及貝斯手 A-Wi 是南投漢人。

嘴，但是也同時是在說著一個我不知道但是應該知道的故事。在圖騰樂團的拖鞋趴²巡迴終場的前日，團員排灣族的查瑪克在網路留言板上留了一段話：「希望這樣的動作可以喚醒迷失於自己文化當中的朋友，認不認同你的文化還有種族就完全在於你，你可以假裝不認識它，但是它會一直在那邊等你來拿它跟認識它。」看到這裡，我感動不已。一個關於族群文化的傳播，不只讓一種血液的人聽懂，它其實也同時促成所有人重新回頭尋找自己與血液的連結，認同自己的文化，也讓文化認同自己。後來，去年又恰巧在網路上看到一部紀錄片「阿美嘻哈」，描述阿美族不同青年階層的文化 and 凝聚力。上述提到的音樂和影片都談到關於阿美族部落裡青年會的故事，這些我們不曾有過深度的認識，不曾在課本裡讀過，也不曾在九族文化村看過，所以也不曾關心過，感謝音樂和影像告訴我這個有趣的故事，不僅唱出了一個故事，也拍出了原住民樂天的性格卻又絲絲入扣地刻畫邊緣的畫面。

因為上述的經驗，我開始發現大眾媒體之外的另類小眾媒體或獨立性的文化實踐，即便接收的群眾範圍較小，但或許更能幫原住民說出他們想說的話。以音樂為例，通俗音樂以音樂媒介來關懷公共議題或社會問題，進而產生集體行動，過去只是地下非主流樂團的活動，近年似乎也慢慢地成為台灣通俗音樂的趨勢，姑且不論是因為宣傳效果而有所作為，還是真有意識的動員，我們暫時對這樣的關係與動力的存在抱持肯定的態度。然而，這是一把雙面刃，通俗音樂這樣易被扭曲的媒介和易受傷害的族群議題結合時，能否達到一加一大於二的力量，亦或反造成雙方的傷害？原住民文化實踐和大眾流行文化看似相違背衝突的二重性格，如何在台灣政治經濟及文化風格的角力之下，找出新的平衡點，保存抵抗和原真性，卻又能有效地介入政治，喚醒大家對這個處在邊緣的原住民核心主體有新的認識。原住民與通俗音樂結合進行的社會實踐，是一場比在地更「在地」的音樂政治，以一種年輕原住民的符號攪亂一池原本平靜的湖水。我們應該更勇敢地想像通俗音樂和它所策動的社會文化實踐的潛力，利用它的喧嘩和傳遞，唱出「自己」的歌。然而，複雜的問題就在於，通俗音樂場域並不是一個真空的場域，到底「自己的歌」是以甚麼樣的音樂類型被呈現？發行音樂的唱片公司又是以甚麼樣的企圖去製作？透過音樂的傳遞又能傳達甚麼樣的意義？在唱歌的過程

² 圖騰樂團有鑑於對部落「青年會」沒落的憂慮，設計了七場不同主題的表演，全程手工製作海報和票券，以從南到北的巡迴演出和義賣衣服唱片的方式來替台東都蘭（Suming）、新園（查瑪克和阿新）和知本（阿勝）三個部落的青年會籌募資金。

中，音符旋律是否真能不受阻礙地呈現？經過音樂市場的中介，原住民音樂又該依循怎樣的市場邏輯在市場中生存？藉由自身的經驗啟發了上述的問題意識，承續著好奇與興趣，本文以下章節會接續發展以原住民通俗音樂為主的具體研究問題與討論。

第二節 原住民通俗音樂？

明顯地，撰寫本文之前必須要先釐清的就是本文欲討論的「原住民音樂」一詞所指涉的意義。在我接觸的這些唱著歌的原住民樂手中，他們搬離了成長的原鄉到城市工作，和許多非原住民一起生活著。他們會講國語，也會講母語，甚至為了生存的必要，他們還得學會英語和台語。他們會唱長輩們教他們的母語民謠，也會唱在城市裡聽到的華語流行歌，也會有機會接觸到西方搖滾樂；他們的音樂創作不是純粹的原住民傳統歌謠樂曲，有時候以母語吟唱，搭配著現代樂曲曲調，可能是搖滾曲風，也可能只是一把吉他撥出的輕快民謠；有時候是一首以傳統樂曲為基調，加上國語配唱的歌曲。他們不一定穿著傳統服飾，但是歌聲中聲聲的 *hai yan* 都保有原住民精神，卻不再是想像中的傳統民族音樂。他們雖然流著原住民的血液，但是他們的面貌已經和原鄉的長輩們不完全一樣了。因此，我暫且將上述這些被大眾媒體以「原住民音樂」宣傳、以及我們普遍認知的「原住民音樂」稱作為「原住民通俗音樂」，目的是為了將本文研究對象和原住民族傳統音樂或歌謠做區分。

雖然說，通俗音樂（*popular music*）這個詞彙的使用，容易造成誤解。客家音樂人林生祥多次入圍金曲獎流行音樂類別的獎項就讓許多人產生疑惑，事實上是流行音樂中文字眼的曖昧性和刻板印象所造成的，如他所說：「*pop music* 應該是民眾的聲音，不必自限於娛樂（引自黃秀慧 2005a）。」相較過去只用民族音樂學（*ethnomusicology*）取徑的認識，面對全球化與商業化之下的族群音樂，我們應嘗試以通俗音樂的美學角度來看待這些原住民樂手創作的音樂內容。接下來我將提出對原住民通俗音樂現象的初步觀察，釐清本文的研究問題，輔以目前政府媒體的說法，找出現有文獻不足之處。

首先，以主流媒體中活躍的原住民歌手王宏恩為例，在他發行前三張專輯時，一般人對他的認識似乎只停留金曲獎最佳方言男歌手³得主。而因為他一直

³ 第十二屆金曲獎最佳方言男演唱人獎入圍，第十三屆金曲獎最佳方言男演唱人獎得主。

懷抱著給原住民音樂一個新面貌的夢想，期許自己創造出能唱到「大眾」心裡的原住民通俗音樂，於是從風潮唱片跳槽⁴，初衷是希望能讓自己的音樂更有影響力，能被「主流音樂」囊括，發揮「主流音樂」該有的影響力。王宏恩在 2006 年又再度跳槽到全球四大唱片之一的跨國唱片集團華納音樂，發行國語唱片「戰舞」，等於是脫離國際市場對民俗音樂或世界音樂的認可範圍，對於他這樣靠攏主流的動作，各方評價正反不一。黃秀慧（2006）則認為主流不是原罪，就算多了包袱，王宏恩的音樂仍嗅得出原住民對原鄉的鄉愁，王宏恩自己也認為進入主流市場，他反而能為自己的族群與部落發聲，達到通俗音樂市場的多元文化展現。王宏恩更希望自己的音樂不要被先入為主地當作原住民音樂，他說：「我不能逃避不被視為原住民，但我希望聽眾聽到我的音樂，第一個反應會是很棒，然後再意識到這是原住民的音樂……」⁵單就媒體曝光率來說，近兩年來，王宏恩確實常出現在大眾媒體的各節目，但是，往往是出席綜藝節目或是綜藝性的談話節目。除了話題性高的原住民主題之外，王宏恩也常在各類型的話題中現身，以中天綜合台節目「康熙來了」為例，王宏恩在節目中討論過「女生最不想聊的話題：當兵」（2007 年 2 月 21 日）、「沒有手機的日子」（2008 年 2 月 19 日）、「男明星的必殺追女祕技！」（2008 年 4 月 8 日）和「我不再這樣的過生日！」（2008 年 6 月 9 日）等，在諸如此類的節目話題中，王宏恩原住民的身分被再現為一種「樂天幽默」、「喝酒好客」等刻板形象的「他者」，王宏恩的「被綜藝化」，其實也等於原住民或原住民音樂的「被綜藝化」，再一次從「我們」、「在地」的論述中消失。

再搜尋王宏恩的四張專輯在「博客來音樂館」⁶的分類，前兩張由風潮唱片發行的「獵人」和「Biung」被歸類為「世界音樂」，而第三張由喜馬拉雅唱片發行的「走風的人」和第四張由華納唱片發行的「戰舞」則被分類為「華語流行音樂」。接著觀察 2008 年第 19 屆金曲獎流行音樂作品類最佳原住民語專輯入圍名單，雖標榜著「流行音樂」，但是知名度都不高。在博客來音樂網和五大唱片⁷音樂資料庫搜尋入圍的五張專輯，皆找不到亞洲唱片公司發行的「鰲芭！最美的部落」。此外，喜馬拉雅音樂發行的「生命 NASI」，在博客來音樂網歸類在「演

⁴ 王宏恩在三張唱片公司，發行過四張唱片，分別是 2000 年「獵人」，風潮唱片發行；2001 年「王宏恩 Biung」，風潮唱片發行；2004 年「走風的人」，喜馬拉雅發行；2006 年「戰舞」，華納唱片發行。

⁵ Tan（2008）一文中與王宏恩的訪談。

⁶ <http://www.books.com.tw/CD/>

⁷ <http://www.5music.com.tw/default.asp?langsw=1>

奏專輯」，而五大唱片將它分類為「華語專輯」；更弔詭的是同時入圍「最佳原住民專輯」和「最佳原住民歌手」獎項、由角頭音樂發行的「查勞·巴西瓦里」，被唱片公司定義為「世界音樂」類型⁸，但是在兩個網站上都被標上「華語音樂」。

上述種種的現象，都說明著原住民音樂找不到定位的困境，以及原住民音樂被認知的角度，和市場行銷位置的矛盾，都沒有廣泛共識。不僅呼應了 2007 年金曲獎最佳客家歌手得獎人林生祥因為語言分類而拒領獎項的爭議；也指出另一個矛盾，即現代與傳統這個二分法的問題。如果將金曲獎的爭議放置更大的脈絡檢視，是政府對過去貶抑少數族群的歷史包袱的贖罪，卻成了音樂文化政策的敗筆，也讓少數族群在面對自己語言，和全球音樂跨界流動認同下，產生許多無奈與尷尬。

從金曲獎的爭議可看出政府在處理音樂文化時，仍是單純以政治的思維進行，而沒有以文化傳播作為圓心，更沒有以族群角度作為半徑，畫出來的就只是一個挖七扭八的保守態度。再舉一例，舉辦多年的「原創流行音樂大獎」分為河洛語組、客語組與原住民族語組三個組別，官方用意是希望傳承母語之美，讓年輕一輩認識母語，以歌聲表達對文化的熱情以及對土地的真情。2008 年原住民族組第一名是排灣族的宋唯農，其創作的「ma do va do」，曲風就非傳統的原住民民謠而是一般認定的雷鬼，但他自己卻不傾向以雷鬼來定義自己的音樂。原民台主持人阿洛·卡立亭·巴奇辣這麼形容著：「我也覺得不是那麼雷鬼，我覺得它有一點點拉丁的感覺，而且還有加一點點排灣的味道，你故意穿插，所以它其實還蠻 mix 的，這就是最夯最屌的原住民新的音樂啊。」⁹樂手、樂評、唱片公司與閱聽人對原住民通俗音樂有各自的想像，就會造成像上述這樣互相排斥矛盾的情況。彼此認知不同的案例還有流行歌手張惠妹，她以原住民歌手打響名號被大家認識，然而，她自己也表示希望能嘗試流行音樂以外的實驗性音樂類型，當中她特別舉例希望能唱「原住民音樂」。可見對張惠妹而言，她現在所唱的歌，和她所認知的原住民音樂是不一樣的（賴怡鈴，2007）。


樂手之外，樂評和學術界對目前原住民通俗音樂的發展較持負面的態度。就以語言分組的比賽方式這件事而言，前面提到的是保存母語之美意，但也存在著立場不同的看法。例如，翁嘉銘（2004）對原住民族語流行歌曲創作比賽評論

⁸ <http://www.tcmusic.com.tw/cd/Default.aspx>

⁹ 阿洛·卡立亭·巴奇辣是原視「八點打給我」主持人，該集主題是「族語流行音樂創作」，於 2008 年 9 月 3 日播出。

道：「嚴格來看，只以原住民族語創作的歌曲，並不見得一定是原住民歌曲；完全以西方流行音樂曲風創作的原住民族語歌曲，如果缺乏文化特色，那麼和其他語言的流行音樂又有什麼區別呢？」這一派的論點是認為原住民身為社會的弱勢族群，一直渴望找到自己的主體性和發言管道，但由政府舉辦的比賽，卻又對文化主體的認定模糊，等於是造成另一種傷害。類同的看法還有簡妙如（2006）認為被賦予期待的原住民電視台，不僅沒有達到替主體發聲的目的，所舉辦的「原住民菁英歌唱比賽」更是複製並強化了對原住民的刻板印象，造成的符號暴力強迫編派原住民「應該」有的特色，讓原住民音樂停滯在「高山青」的原點，無法表達近年來原住民音樂，不論是華語或母語創作上的豐富性，更無法達到提攜原住民音樂發展的進步的目的。就「比賽」這件事而論，也只是單純複製其他歌唱比賽該有的評判標準，而不在乎原住民音樂文化該有的特色與情感。

原住民通俗音樂到底該怎麼唱？就語言和音樂類型上，目前仍是有許多說法與立場，即便如此，仍然有許多喜愛這些音樂的人只是單純著享受並繼續支持著這些原住民音樂：



無論是怎樣的音樂格式都套不住他們音樂裡的本質，那山的氣勢，海的遼闊，那血裡的相承，那化不開的鄉愁；在這有如極限運動社會的喧囂裡，我們可以聽到這樣質樸的創作，無論是新還是舊，他們依然美麗著（奇哥，2006）。¹⁰

如引述的段落所言，不會因為語言的改變，或是形式的創新而破壞原住民音樂創作的意涵和詮釋，然而，他也點出了一個原住民音樂多重面貌的問題。

經過兩年，之前被批評的原住民電視台，又再次策劃了一個歌唱競賽節目「原視音雄榜」，網頁上形容這個節目源起於他們想重新提供一個真正屬於原住民音樂的舞台：

綜觀現今主流與非主流之媒體/唱片市場，原住民籍藝人/歌手比例逐漸提高，然而真正「屬於」原住民族的專業藝人/歌手，卻是不成比例的缺乏。因為，所謂「真正屬於原住民族的專業藝人/歌手」，已不單表現

¹⁰ 野火樂集發行的「美麗新民謠」內的專輯評論。

於歌唱上的專業表現，也應擁有自我族群的認同，以及，與部落共同呼吸的生命體驗（原視音雄榜，2008）¹¹。

相較之前國家政府保守又退步的態度，從活動的理念可看出對於奪回原住民音樂主體的定義權並喚醒族群認同的強調，其出發點是給予肯定的。關於一個原住民音樂的想像，原住民主體應該是有一個共同的憧憬輪廓，然而，在台灣多元文化的環境之下，以及外在全球化的圍繞，原住民音樂文化的生產為了服膺內部和外部不同的生產邏輯，勢必和最完美的想像有所落差；而這段理想高度和實際狀況的差距正是本文希望能夠釐清出來的。

文章到目前為止，我仍暫時以「原住民通俗音樂」或「原住民音樂」來書寫，必須坦承如此貿然地使用仍然落入一個符號的圈套，也似乎封閉了它的潛力。必須再次說明，原住民音樂範圍之遼闊，民族音樂的範疇並非本文能解決的課題，因此只將焦點聚集在通俗音樂之上；再者，就討論「原住民音樂」這件事，可能會被詬病畫地自限在已發片和已曝光的歌手，而無法全面討論到不被通俗市場接納的原住民音樂。然而，正是要透過已在大眾市場上發聲的原住民樂手，將音樂縮小至「通俗音樂」的範圍，研究其在文化產業中的生產狀態。換句話說，本文正是要分析商業性的音樂工業環境之下，台灣通俗音樂場域以及其中原住民音樂次場域的生產脈絡，從中了解原住民樂手在內部場域及外在結構的生產關係，討論不同位置的不同可能和生產策略。在進行具體分析之前，以下將先就本研究採取的理論視野進行討論。

第三節 理論視野

一、文化生產的場域（**The field of cultural production**）

基本上，我們把原住民通俗音樂視為文化生產實踐的產物，而法國社會學家 Bourdieu 運用其「場域」的社會學概念所發展出來的文化生產相關理論，可以相當有力地指引我們對相關主題進行分析。Lash（1993：194）就認為 Bourdieu 對文化經濟的探討提供了一個結構，能同時將生產、文本、消費者、和文化中介者的日常實踐和能動性都放在同一個平面分析，也能探究社會和歷史時間的變

¹¹ 原住民族電視台「原視音雄榜」歌唱選秀節目介紹 <http://www.titv.org.tw/>。

化。透過經濟觀點的啟發，讓文化與生產的關係能被緊密連貫地扣合，更提供了理論另一層的廣度。

Bourdieu (1992/1996, 轉引自Hesmondhalgh, 2006: 212) 認為創作者或作品的領導氣息意識形態 (charismatic ideology) 過於強烈，導致所有目光都投射在他們身上，而忘記了是誰創作了創作者，因此，研究文化生產要擺脫作者中心，從個人層次提升到其背後廣泛的文化生產脈絡。Bourdieu主要關切的也不是藝術作品的美學，而是隱藏在品味背後的原則，也就是將社會和政治結構放在作品美學之上討論，因為藝術作品不只是提供給美學的世界或是有天分的創作者，它還提供了一個讓各種社會關係可以被再現與被協調的場所，所以它不只是只有美學或象徵的意義，它更是「政治的」。文化生產的場域經常被認為是超脫世俗，與日常生活利益保持距離的，但是，事實上它深植在各個社會、政治和經濟場域中。文化就像一場比賽，沒有任何途徑可以逃脫這場比賽，既然沒有辦法可以脫離比賽軌道，那就徹底了解這場比賽，並更有效地完成 (Webb, Schirtato & Danaher, 2002)。

從象徵結構主義出發，找出文化產品之間互為依賴的邏輯，Foucault (n.d., 轉引自 Bourdieu, 1993) 將其稱為「策略可能性的場域」(field of strategic possibilities)，在這個包羅著差異性的系統，每個作品各自定義。他拒絕將文化生產和其他生產相關的社會條件聯結，也並不樂觀地看重個人的接收習癖，只看重佔據位置的策略，一切都是被遊戲規則所決定。部分類同於 Foucault 的觀點，Bourdieu (1993) 將抽象的社會此一概念看作是社會空間 (social space)，之所以用社會空間描述社會，是為突顯社會位置間的關係面向。社會空間由不同的場域組成，場域中各個社會位置 (social positions) 之間，是被社會行動者 (social agents) 佔據且操控者，很少能有傑出的生產個體能獨立生存在其中，也就沒有任何一個文化產品可以獨立存在。在這個結構的系統中，位置是由系統定義，和系統其他位置意義互為相對。

每個人或社群都被侷限在一個位置裡，或位置相近的一個特定階級裡，而且，實際上不能在空間裡占有兩個對立的區域，即使在腦子裡想這麼做…… (Bonnewitz, 1997; 轉引自孫智綺 (2002) 譯，頁 71-72)。

Bourdieu 用了位置空間 (space of positions) 和位置佔據的空間 (space of the

position-taking) 兩個空間狀態來形容文化場域中的關係。前者的概念，Bourdieu (1989) 於〈社會空間與象徵權力〉曾解釋了它與社會的關係：「涂爾幹所謂的『社會實體』乃是不可見關係的總和，正是這些關係，構成外在於彼此的諸位置的空間，並且由彼此之間的鄰近性與距離，以及它們或上或下或居中的相對位置，來決定這個空間。」而後者位置佔據的概念，Bourdieu 認為我們分析的並不是出自客觀的意圖和擁有共識的產品，而是一個長期在衝突中所得到的產品和價格。換句話說，持續生產的系統是在自己產生的矛盾中掙扎著。

針對位置空間、位置佔據空間和可能性空間(space of possibles)三者的關係，Bourdieu 闡述：

每一個位置佔據的定義則是和可能性空間有關。在位置佔據行動中，可能性空間與位置的符合一致性是被認定為不確定的形式。位置佔據透過它和其它同時存在的佔位的負向關係而獲得獨特的價值。因此，一旦位置佔據改變，即便位置是一樣的，提供生產者和消費者的選擇也會改變。作品的意義會自動地隨著場域中任何的變化而改變 (Bourdieu, 1993: 30)。

換句話說，如果要徹底的超越或翻轉原本的作品在場域的意義，就要重建場域中原本的可能性空間，因為它已經是不證自明的假定事實了；又或者是，構成位置空間的權力關係一旦改變，可能性空間也會隨之改變，自然也會影響位置中的佔有者。更嚴苛地說，在每個不同的文化場域，能否成為場域認可的生產者都不是輕而易舉的。

位置與位置佔據看似抽象的概念，源自於 Bourdieu 的分類方式和社會區別。Bourdieu 提出的場域一說，替關係分析提供了框架，所涉及的是對場域地位高低的分析，以及對行動者佔據的多面向空間的闡述。資本會界定場域的地位高低，而行動者的地位則是由個人的習性和場域中的位置，彼此影響之下的結果。由此可知，除了行動者可以透過行為表達其特徵之外，場域並不具有完全的自主性，而是處在一個內部鬥爭的流動狀態。在習癖、資本和場域的概念基礎上，Bourdieu 說明了社會結構影響社會生產和再生產的力量和武斷 (包亞明, 2001)。儘管如此，Bourdieu 用意並不是要使生產者或是消費者絕望地看待文化生產的可能：

Bourdieu 將文化生產場域形容成一個交織著位置和可能性的複雜網絡，並非要誇大這個令生產者無助的迴圈……他只是想說明一個產品的創作並非是在真空的環境下誕生。藝術家生產作品，然後要將作品和他本身都佔據一個位置，位置的評斷標準是要根據可能性空間和他們想追求的利益（Webb, Schirtato & Danaher, 2002：171）。

此外，Bourdieu 雖然強調位置佔據的原則決定於位置場域的結構和功能，然而，此一說並不是要退回經濟決定論，因為藝術或文化的經濟價值是來自對特定形式的信仰。信仰需要更多人傳佈，因為文化生產場域需要的不只是物質，還包括象徵性的生產，中間要結合許多人，包括評論家、發行人和整體行動者的努力來獲得消費者的認同。這些人當中，「教育體制」從中扮演的角色被特別強調，它並不像藝術機構一樣輔助文化的生產，而是培育消費者的「藝術習癖」（art habitus）去配合文化產品（Bourdieu, 1971：114，轉引自 Lash, 1993）。

Bourdieu（1993）形容藝術或文化就是一個聚集權力的場域之表現形式，它不僅是「力量的場域（field of forces）」，也是「鬥爭的場域（field of struggles）」，文化在其中被外部力量和自身掙扎兩者拉扯。藝術的場域永遠擺盪在光譜的兩端，一端是受到外部場域經濟和政治的決定者所支配，另一端則是藝術家自身的內部自主。而後者即便握有特殊的資本和自主性，仍敵不過前者將自己暴露在支配者的場域並獲得支配者的支持。他將內部自主的運作稱為「自律性的層級化原則（autonomous principle of hierarchization）」，外在權力的滲透稱為「他律性的層級化原則（heteronomous principle of hierarchization）」。在他律性那端的藝術生產被對待為藝術之外的其他形式，是為了早已存在的市場為目的生產，是為了商業成功的目標製作，當文化生產從自律性一端移到他律性彼端，那經濟利益就會提升，但相對地，另一種對文化藝術有益的象徵性利潤就會減少。在資本主義壟罩市場之下，文化生產場域的自律性層級化原則逐漸被經濟和政治權力威脅支配，這也是 Bourdieu 所憂心的。用 Bourdieu 最簡單的幾句話來重述這兩端不平衡的關係：

藝術場域的自主性越高，就越能完全達到自己作為場域的邏輯，也越能扭轉支配階層的定義。但是，不論獨立性有多高，它仍會持續地被場域規則所影響其經濟和政治的獲利（Bourdieu, 1993：38-39）。

除了上述自律他律的兩端之外，建構的原則還包括其他二元對立的概念，如高雅藝術/通俗文化等。這些概念的價值用來組織和評價場域的位置，它並非只是線性的二元空間，不同價值交錯成不同面向，架起了整個場域的結構。沒有一個位置或是建構位置的原則是穩定且永久的，在不同的時間與社會脈絡下，位置的意義改變，作品的評價也轉換。場域也不是嚴格劃分邊界的空間，它們之間是相互有機地聯繫。此外，也沒有任何一個藝術家或作品能佔據一個絕對的位置，它們永遠被擺盪在兩極之間。從另一個角度看，兩個極端也很難真正地被切割（Webb, Schirtato & Danaher, 2002）。

即便生產場域被內外夾攻，但不同形式的生產場域因為有不同的目標，因此會有不同層次的脅迫，導致必須要用不同的策略回應。Bourdieu(1993:112-141)將場域劃分為「限制性的生產場域」(the field of restricted production)以及「大規模的生產場域」(the field of large-scale cultural production)。依據的標準是象徵價值和經濟價值的各自優先順序，因此，前者以象徵價值為優先，後者把經濟價值至於首要。它們對資本的追求有各自不同的形式與目的，透過不同的策略，進行文化產品意義生產的鬥爭。「限制性的生產場域」相對地有更大的自主性，為創作者而生產，在意的是象徵性利益(symbolic profit)。Hesmondhalgh(2006)認為Bourdieu在闡述限制性的生產場域相當縝密，又更細緻地將它分為兩個極端，分別是神聖的前衛藝術(consecrated avant-garde)和波西米亞的前衛藝術(bohemian avant-garde)；可是在大規模的生產場域部分，卻沒有多作論述，Hesmondhalgh也只能大略地點出有中產階級和通俗大眾生產兩個座標之分。

不同於前面所提到的Foucault武斷地認為文化生產必然地會被佔據位置策略與位置空間的權力所決定，Bourdieu說明了文化生產場域的內在機制和交錯的各種權力關係，也看出相較於其他社會場域，他對文化生產場域的自主性和反抗性仍然是賦予期待的。從兩點可以看出：一是他認為文化生產場域的門檻需要的不是經濟資本，也不是教育資本，因為它是社會結構中一個含混的地點

(indeterminate site)，僅提供了尚未完成且定義不佳的職位，等待被吸引前來的行動者完成。第二則是文化生產者的能動性，在一些特別關鍵的時刻，它們能轉換宰配階級的權力，推翻場域原本的權力秩序，重新替社會場域進行嚴格的定義。正是因為強調場域的自主性和場域之間的互相連結(interconnectedness)，才讓Bourdieu的文化生產理論優於文化社會學和政治經濟學批判(Hesmondhalgh,

2006：216-217)。不過，一直以來Bourdieu的理論脈絡被認為是結構主義和建構主義互為消長的觀點。社會場域是靜態的資本分布，也是一個動態的權力角逐空間。所以其中的產物，例如文化生存心態就是在這樣一個被結構了的結構

(structured structure) 和結構化中的結構 (structuring structure) 中誕生。因為任何文化產品的溝通或傳遞，都必須透過場域的結構；但不必絕望地是，因為文化不只是社會組織下的產物，它也透過自己再現的選擇，型塑著社會，所以建構的能動性是被期待的 (Webb, Schirtato & Danaher, 2002：158)。

小結上述的理論，Bourdieu 認為文化生產的場域中有許多位置、慣例、邏輯和價值。作為一個生產者，首先要在許多二元價值架構的軸線中，選擇靠攏的象限，在已選擇的場域中，根據諸多原則，判斷位置和可能性空間與作品和自身的相符程度，進行位置佔據。因此，扣回本節一開始，Bourdieu 之所以認為沒有「天賦異稟」的藝術家，因為一切都是文化生產場域的內部邏輯和策略，賦予他們被認可的權威。

二、文化中介 (cultural intermediaries)

在上述的文章中，文化中介者一詞其實已經悄悄地出現在行文中，包括所提的聯繫生產者和消費者之間各類型文化機制和評論等。原住民音樂在台灣和國際的市場曝光度和媒體的再現，或多或少都和牽線的文化中介者脫離不了關係。觀察台灣發行原住民音樂的唱片廠牌，多數並非由原住民主導管理，許常惠與林貴枝 (1998) 曾提出這麼一個問題：

台灣原住民的民族音樂一直都是由漢人學者來主筆，其中的理論和方法，甚至詮釋都是延續西方早期學術的基礎，這些是否適合原住民本身的音樂觀？是否真正詮釋音樂在原住民社會的角色與功能？更值得關切的是，在整個台灣民族音樂的範疇中，原住民音樂到底擺在什麼樣的位置上？(引自江冠明，1998)。

陳希林 (2000) 文中提醒我們，原住民對自己文化被非原住民的錯誤詮釋，不僅破壞文化的維繫，也喪失內部多樣性。在強調藝術文化多樣性發展的同時，文化的正確詮釋更是當務之急的前提。因此，一個在地音樂文化結構的組成，領

導的文化中介者對於文化正確表達與傳遞是否能和文化生產者有共識與相同的認知，將會影響文化能走得多遠多深？因此，本文希望另闢一段對話，分析原住民通俗音樂生產中，文化中介者和原住民樂手及音樂三者之間的關係。

Bourdieu 的文化中介者¹²一詞，後期有許多的解釋和應用。Negus (2002) 說明文化中介者並不單純連結了生產和消費兩端，而是再現了兩者之間的關係。弔詭地是，他發現 Bourdieu 只在消費的部份討論到文化中介者的角色，在文化生產的論述中卻略而不談。Negus 將文化中介放入文化生產的過程討論，它不僅型塑文化商品的交換和使用價值，並將價值和生活連結成為市場一環，於是，當新興商品誕生時，除了相關的名人和服務會隨之而生，文化中介也扮演解釋其價值的角色，將生硬的數據資料轉譯成平易近人的解釋，以求成功地接合

(articulate) 生產與文化的關係，這當中也只有文化中介能了解創作過程的付出，而不同於組織或公司只重視商業利潤 (Negus, 2002: 504-506)。Negus 之所以正視文化中介的角色，乃因為期待文化中介能否兼備創意、主動及反思的責任，達成生產者和消費者之間濾鏡的篩選任務，而不只是單單地遵守已成功的文化產品的標準公式。

Hesmondhalgh (2002: 61-65) 認為不同於其他產業，文化產製特殊的組織型態被賦予高度的自主性，這個專業團隊由主要創意人員、技術人員、創意經理和利益所有人的主管階級四個部分組成，在文化產製的創作、再製、流通三階段活動。有專業團隊來協助文化藝術家專心在創作一事上，不和市場直接接觸，保持他們被想像中的脫俗形象。Hesmondhalgh 提到的專業團隊裡面的成員，和 Negus 認為的文化中介概念不謀而合，因為他認為音樂產業組織中的每一個勞動者都是中介文化環節的重要份子。在某種程度上，他雖然過度廣泛地應用了 Bourdieu 的文化中介一詞的意義，但的確描述了生產到消費中間複雜的層層關係，不論是管理階層或技術團隊，甚至到後期的行銷企劃都貢獻其專業，所以 Negus 指稱的文化中介被認為就是「創意經理」(creative manager) 或經紀人 (agent) 的概念，只是這兩個概念容易停留在創意發想或製作的前階段，因此，本文以下的討論決定用文化中介一詞來指稱這個支持文化生產的專業且具創意的團隊。

¹² Hesmondhalgh (2006) 詳細解釋創意經理是聯繫掌管組織的所有者和創意生產者的中介，所以他認為 Bourdieu 的文化中介放在音樂產業脈絡，應該被稱作評論家 (critics)。

三、全球化之下的文化生產

全球化進程之下，特別是宗教和族群文化面臨壓迫，傳統元素逐漸縮減，成就了另一個動態且不同的面貌。Grove (2007) 認為許多眾多喜憂全球化理論都不足以解釋此衝擊造成的文化斷裂 (cultural fragmentation)，因為它們只是把文化放置在政治和經濟角力下的結果，研究者需要的是一個全觀地以文化為圓心的理論視野，足以連結全球和在地範圍，向外延伸討論各類型晦澀不明的權力關係和其所造成不容輕易攻破的社會階層，得到一個對文化斷裂動態過程的細緻化了解。Grove 選擇以 Bourdieu 的觀點作分析，將社會結構視為「移動的空間」

(traveling space)，其中的各類型團體必須和其他團體進行位置、邊界、集體認同等多項協商。這一個多面向的空間結構，也和新舊的時間關係有所連結，當中有著平行排列且必須遵守遊戲規則的各種場域，兩端分別是經濟和文化力量的拉扯。所以，雖然 Bourdieu 沒有直接針對全球化作討論，但是 Grove 認為 Bourdieu 對社會結構和場域的論述適合在全球化之下延伸。他試圖把焦點放在國內的文化斷裂，即文化國家主義 (cultural nationalism) 加上國際間的文化斷裂，即文化區域 (cultural zone)，兩者角力所造成的全球文化斷裂 (global cultural fragmentation)。

事實上，Grove 只是將 Bourdieu 提出的文化生產、政治和經濟的關係放置全球化的脈絡下討論，並沒有完全達到他所展望的理論高度；此外，對於上述三個概念的連結關係，也有許多模糊之處。不僅是 Grove，許多針對全球化下文化生產的研究，不論是持悲或喜的態度，都僅僅提供了一個新的輪廓，就水平分析方向而言，沒有重探文化面對全球化衝擊，與過去異同的生產邏輯關係；垂直的方向則缺乏生產背後的權力關係進行分析。

文化生產的重點就是「文化」的特殊性，不能輕易將它等同於其他物質的生產。的確，文化會被個人創意、消費者品味、社會狀態等多種因素影響其面貌，但是 Peterson & Anand (2004) 認為文化的生產對文化的象徵性意義影響最為深遠，他們從六個面向討論文化產品的象徵性元素如何透過生產系統被形塑、配送、評價和保存，分別是科技、法律管制、產業結構、組織結構、工作職位和市場。每個面向的各自改變看似渺小，但結合起來即會造成一場文化革命；即便只有一個面向有重大的改變，也會導致整個生產循環的再建造和再組織。此外，除了文化產品銷售這層關係之外，還有許多非正式關係，近年來常被用來解釋不同

團體透過生產，創造意義以建立其獨特的身分。進一步參考Hesmondhalgh(2002: 55)說明文化產製牽涉複雜的勞動關係，面對這個「文化產製時期(an era of cultural production)」，相關的企業結構、文化政策與環境和傳播媒體科技等議題都要納入，才能描繪出最完整的產製面貌。然而，兩者以文化生產的視野研究文化，容易侷限在生產機制層次的研究，而忽略鉅觀和社會層次的分析。回到Grove一文，之所以無法明確地以Bourdieu的理論闡述全球文化斷裂的過程，因為他並沒有引用Bourdieu(1993)著作的《The Field of Cultural Production》(1993)和《The Rules of Arts》(1996)兩本討論文化生產的專書。綜合以上，本文發現Bourdieu的生產理論會是最適合用來分析原住民通俗音樂文化產業，因此，下段將詳述Bourdieu和本文的連結。

四、Bourdieu 和文化產業的關係

總結上述對 Bourdieu 的討論，本文提出以下三點說明本文以 Bourdieu 的文化生產理論作為分析架構的原因：

- (一) 以全觀的方式關注社會空間中、權力脈絡之下，各個行動者、權力和文化中介者的相互作用，瞭解到行動者位置攫取的實踐，以及鞏固位置佔據合法性的策略。可進一步觀察資本優勢一端與受限的一端，兩者在爭取傳播管道和象徵利益時競爭的動態過程，以及兩者之間的互為影響。
- (二) 行動者的相對自主性在Bourdieu文中也是被強調的，因此，結構和行動者的互動關係，能提供本文分析另一層次的視野，藉由對行動者困境的了解、自主性和他律性的展性，從中了解對文化的回饋意願與程度。

通俗音樂是一門文化產業，原住民通俗音樂在其中流通，勢必要服膺它該有的運作邏輯。Hesmondhalgh(2002: 18)歸類出文化產業必須面對的三個問題：

- (一) 高風險產業、(二) 生產成本高而再製成本低、(三) 半公共財；創造稀有性的需求。面對上述的問題，文化產業所採取的回應有下列五項：(一) 生產大量作品以平衡失敗作與暢銷作、(二) 集中、整合、與知名度管理、(三) 經由人為手段創造稀有性、(四) 類型化：明星體制、類目與系列作品、(五) 鬆綁對符號創作者的控制；嚴密管理通路及行銷。

文化產業有著複雜的特質，不僅是文本創造者的責任，背後更有一整個支持創意作品的系統支撐著。Hesmondhalgh (2006: 228) 認為批判性政治經濟學中的文化產業取徑是對於研究文化很有助益的，但這類型取徑的研究較為可惜的是缺乏對產業組織的實證關注，而文化社會學基於文化研究和政治經濟學兩者的論述，則較為詳細地說明了文化產業的特徵。Hesmondhalgh 更特別指出他發現討論文化生產的文章中，Bourdieu 的文化生產理論經常缺席，這是相當可惜的，因為 Bourdieu 的文化生產理論巧妙地在文化社會學和政治經濟批判兩者中找到一個平衡點，加上兼顧了鉅觀的社會權力分析，和微觀的文化產品的特殊性。儘管 Hesmondhalgh 認為傳統的本體分析對媒體的批判更能清楚說明文化生產和消費的關係，不過文本批評多半忽略小規模生產場域的分析，因此，考慮本文要分析的原住民通俗音樂有大部分屬於小規模的生產場域，加上本文並不打算多著墨在閱聽眾對原住民音樂的消費，所以，本文仍希望借鏡 Bourdieu 的文化生產中的場域理論 (field theory)，以及其位置 (position) 與位置佔據 (position taking) 的概念做為分析途徑，了解原住民音樂做為一種媒體文化，在不同規模與價值的生產場域彼此之間，其權力關係的分佈與位置佔據的原則。

第四節 研究問題與論文架構

本文的研究問題如下：

- (一) 台灣原住民通俗音樂生產場域的狀態為何？有哪些次場域的運作，不同場域之間的關係又為何？原住民音樂創作者佔據哪些位置？其位置佔據的過程為何？
- (二) 主動或被動的文化中介者在生產者和消費者之間，扮演著甚麼樣的中介調合傳遞角色？在過程中，又透過哪些象徵論述來建構位置佔據的正當性？在生產和文化之間，能否成功地接合？抑或解合？又作了哪些調整？
- (三) 在不同脈絡之下，原住民音樂人如何實踐從事音樂工作的初衷？不同的位置佔據，有哪些位置佔據的規則和條件會影響其中音樂文化的生產者和作品？作為一個行動者，在場域的限制之下，自主性的展現和他律性的限度為何？他們又會如何回應和詮釋自己的定位？對文化及社群的回饋程度和力量有多少？

接下來的第二章預計從台灣的原住民通俗音樂文化生產談起，觀察台灣通俗音樂產業中不同位置的音樂生產，這當中除了國際力量的影響之外，台灣音樂產業和音樂市場的內部結構也牽涉其中，值得仔細地解剖這個複雜的網絡，找出其中權力的交織連串。

在生產和消費的雙方關係，Bourdieu 加入了文化中介的角色作為連結，所以第三章前半段，希望以台灣生產原住民通俗音樂的唱片廠牌或其他相關的中介角色作為討論，找出不同位置的文化中介對文化傳遞有甚麼樣的策略？以及對原住民樂手產生甚麼樣的影響？是魚幫水，水幫魚的相互加分？或是反方向的退步？後半段則希望從政府公權力之下的相關音樂政策，希望能反思台灣音樂環境的多元性和文化政策的適切性，用「文化」來檢視台灣多元文化的問題。就此出發思考一直被游移在主流和非主流之間的原住民通俗音樂，以及原住民樂手透過歌唱的方式替族群發聲是否可行。大至對全球文化多樣性的增色，小至反芻回饋族群本身，對內對外一體兩面的貢獻多寡是本文另一個研究重點。

原住民音樂要如何在全球化之下的音樂產業結構中達成「真實」文化的傳播？此外，不僅是東西方的接觸，或是台灣原住民和漢族文化匯流，甚至是原住民各族群之間的交流，都正在改變著刻版的原住民面貌，藉由挪用文化條件來擺脫支配與臣服的單一關係，轉換為新的抗拒策略與互動可能性，也重新發展原住民的文化位置。最純粹的原住民以難尋，加上音樂工業的介入和商業的包裝，更重要是上述文化中介的插手，所謂最原真的原住民音樂和樂手有可能存在嗎？第四章預計從不同樂種與位置的原住民為例，重新審視原住民主體的能動性和自主性，從原住民樂手自身的壓縮與犧牲評斷市場中不同位置的優劣，進行原住民音樂和樂手面貌原真性的辯證。

「以歌聲呼喚更多唱自己的歌的人們，從音樂找到心中那條回家的路。」¹³ 但是面對全球化這個阻力與助力之下，這條路真的有這麼順暢嗎？還是要繞過百轉千迴的迴路？透過上述台灣原住民音樂現象的描述、理論的檢閱和研究問題的發想，本文發展出以上的研究架構，希望透過文獻整理蒐集和深度訪談（表 1.1）進行，針對台灣唱片市場中以原住民音樂為基調的樂手及音樂作為觀察，輔以台灣原住民音樂節目和比賽的討論，勾勒出目前混沌不明的原住民通俗音樂版圖，也希望能提供一個未來讓原住民主體更能「唱」所欲言的藍圖。

¹³ 野火樂集發行的「美麗新民謠」專輯上的文案。

表 1.1：訪談名單

訪談對象	身分	族群背景	單位	訪談時間與地點
吳昊恩	「昊恩家家」成員	卑南族	角頭音樂	2008年11月24日 竹圍咖啡廳
林輝斌	「圖騰樂團」製作人	漢族	彎的音樂	2008年12月2日 彎的音樂錄音室
雲力思	歌手	泰雅族	大大樹音樂	2009年2月25日 富陽生態公園
熊儒賢	音樂總監、曾任魔岩唱片	漢族	野火樂集	2009年2月27日 國父紀念館
于蘇英	王宏恩「獵人」 「Biung」專輯企劃總監	漢族	風潮音樂	2009年2月27日 風潮音樂辦公室



第二章 文化產業場域中的原住民通俗音樂

創作就是一種溝通，一種分享，因為你心裡有話想要說，所以原住民的創作，我覺得也不會太不一般，但是創作都是同一個基調，就是為了要溝通，可能一個想法、一個觀念、一個想念、一個愛情、一個微笑，所以原住民的創作，對我來講就是純真多了、自然多了（吳恩，2008）¹⁴。

原住民創作歌手吳恩¹⁵認為原住民的音樂創作有其獨特性，那些對土地故鄉自然流露的情感是其他人難以達到的。音樂所反映的各種原住民生活面貌，以及音樂活動在傳統原住民生活脈絡中扮演的溝通與教育角色，都和族群生活脫不了關係。一直以來，原住民音樂和歌舞的內容，大多反映著人與自然、人與超自然，以及人與人之間的關係（林桂枝，1993）。然而，不同於過去和生活密切的連結，當代原住民則多接受音樂作為娛樂消遣的工具，因為認知上的轉換，加上與不同文化的接觸，原住民音樂的面貌已經有了很大的改變。

原住民音樂在不斷改變中，但是學術界的討論似乎卻沒有跟進，對原住民音樂研究仍侷限在儀式和傳統音樂上的討論，而在多元接觸的世代，除了傳統儀式性音樂的權威原則不容挑戰之外，原住民音樂已經不再是封閉的圈子，而有越趨「現代化」的傾向。除了經濟和社會等外力衝擊外，族群內部文化的傳遞也出現斷層，導致音樂型態在不同年齡層有了區隔分明的發展，除了部落少數的老年人能操弄簡單的傳統樂器之外，原住民中年人的音樂行為部分承續傳統，卻也摻雜明顯的東洋色彩於其中，而年輕人喜愛的更是商業包裝的流行音樂，在文化斷層的窘境中遺落傳統古老的音樂與語言（陳鄭港，2000）。

現代化過程同樣發生在原住民音樂身上，原住民音樂不再指稱單一的音樂本質或類型，目前在通俗音樂工業裡聽到的所謂「原住民音樂」，與其說是「原住民音樂」，不如說是「原住民風格」。因為在「原／漢」兩者概念不再對立而互相流動後，在不同的時空脈絡之下，音樂反映了特定時空的文化特色，所以本質化的觀點已無法解釋到底何謂原住民音樂。達利·伊洛適切地描述了原住民音

¹⁴ 引述段落是吳恩擔任「原視音雄榜」評審時（2008年9月）所表達的看法。

¹⁵ 吳恩是卑南族歌手，「吳恩家家」成員之一，

樂無法固定且單一的被定義：「原住民不是封閉的一族，我們也會聽流行音樂，也和平地人一樣住在鐵皮水泥搭的屋子中。原住民音樂也是，它是可以改變的。」（轉引自馮靖惠，2007：14）。

不僅研究者或聽眾無法明確地畫出原住民音樂的輪廓，連原住民樂手本身，他們熱愛唱歌，卻也難掌握原住民音樂到底是什麼。【破報】復刊第 518 期，對原住民歌手巴奈作了一段訪問如下：

在台東，音樂人經常一小群聚在一塊便能演出，只要有地方和音響就行。音響是要用來挺你不被台下更會唱的幹掉。但這種有機的音樂活動方式不符合政府的眼光，公部門要看見的扶植成果是砸錢辦更大的音樂節、弄更炫的聲光效果，才算數。對這種大場子她們已經覺得不好玩，在這類場合總會遇上的「原住民創作歌手」標籤也讓她思索，原住民和漢人都一樣生活一樣仰賴科技一樣隨世界轉動，那麼所謂「原住民」到底是什麼狀態（鄭尹真，2008）？

就如巴奈的疑慮，在原住民音樂本質上討論是個難題，我們更應該關心的是原住民音樂在現代化過程中，發生了甚麼變化？發展出何種生存方式？以及唱片工業的助長形塑出原住民音樂哪一種模樣？在第一章已針對原住民音樂目前有的爭議和矛盾作了概述，本章節仍希望透過原住民通俗音樂進入音樂工業之後商品化過程的轉變，藉由不同時期的轉折點，探討市場期待和音樂工業不同程度的支持對音樂聲響和原住民歌手本身帶來的影響，以及因應商業場域所發展出的生存狀態。

第一節 原住民通俗音樂的轉變

原住民音樂的樂器原多是部落的傳統樂器，而今日加入許多吉他、電吉它等西方引進的樂器，樂器的平民化，改變了音樂的生產狀態，也暗示了權力掌控的轉移（譚石，1991）。教會進入部落是引導原住民歌謠流行化的轉折點，部份流行化的民謠不僅影響了部落本身，也連帶傳播到漢人社會。例如 1960 年代萬沙浪的「娜魯娃情歌」一曲全台皆熟悉，在原住民通俗音樂發展寫下重要一筆。但是這些從部落帶出來的流行歌終究還是算少數，依然被主流商業歌壇忽視，原

住民歌手只能繼續流浪在民歌餐廳，把他們日常生活的一部分，配合漢人的政經社會結構，作為他們生存的方式（翁嘉銘，2005）。觀察近年來金曲獎入圍和得獎名單，得獎類別從個人到團體，主流到傳統，國語到方言，的確都不難發現大放異彩的原住民音樂人，但是也可發現許多音樂人得獎之後依舊缺乏表演舞台。此外，也浮現出一個原住民音樂在民族音樂（ethno music）和通俗音樂（popular music）之間擺盪，正在改變且尚無法明確定義的問題。雖然主流音樂媒介已經替原住民音樂提供足夠的能見度，但是如果從曝光度高的原住民歌手的音樂類型、歌詞及形象去討論，會發現其實只是光有原住民的光環，卻很難看到原住民的意象和質感，更別提當中所蘊藏的族群內涵和文化。

然而，不同於上述翁嘉銘的觀點，Tan（2008）認為將「音樂」（music）這個概念傳入部落是日本統治時代的教育政策引進，當歌曲（song）轉變成音樂，被當成娛樂販賣給大眾開始，它已經不單純是被傳唱的歌曲，而是由政治和社會文化主宰的過程。Tan 將原住民通俗音樂作了一個歷時性的分析，從最初帶有日本演歌風格的原住民樂手談起，中間經歷了原住民樂手著作權的被侵犯，到張惠妹帶起原住民樂手在主流樂壇的風潮，也間接鼓勵了獨立唱片的興起，最後則討論到近期對音樂回歸原鄉的創作興起。承續 Tan 列出一連串的發展歷程，本文接下來要針對其他文獻較少觸及、卻具關鍵性的台灣原住民音樂發展初期，另闢討論。

首先發現原住民具有市場銷售潛力，且開始把原住民聲音帶進唱片市場的是鈴鈴唱片公司（Ring Ring Records），將原住民音樂的旋律調整以符合流行的風格，卻又同時保留原住民的調式和聲音的語調。原住民第一位出唱片的是「盧靜子」，在六 0 到七 0 年代，原住民部落急需一個代表性人物的出現時，盧靜子以原住民身分在唱片界展露頭角。反觀八 0 年代的高勝美等原住民歌手，卻刻意輕描淡寫自己原住民的身分（Tan, 2008）。後期有高子洋的出現，也是一個具時代性的原住民歌手，著名的創作曲是「我們都是一家人」。他的作品曾一度被新聞局列為禁歌，因為裡面閩南語、日文和原住民語參雜其中，又批著灰色思想的外衣。然而，他認為多元語言的使用，讓他的音樂更具多樣性，也吸引一般人對原住民音樂的認識。和盧靜子有相似的狀況，高子洋的作品也常面臨著作權被侵犯的挑戰，他認為原因出在漢人和原住民對音樂分享的邏輯有差異，因此在這套商業體系中，原住民某些想法就因此受到威脅和質疑（林淑宜，2000）。

當台灣原住民聲音從山野間古老的吟唱進入商業場域之後，自然就有矛盾產生。因為被主流文化邏輯同化，也可能就逐漸失去自己的語言和傳統，而唱片公

司也在幫助原住民樂手和投資收益兩難之中困惑著。即便有可見的文化潛力和商業利基於其中，台灣的文化產業和音樂工業卻反而沒有掌握。在音樂市場上，常見的兩個極端包裝分別是原住民歌手刻意突顯自己的族群背景，或者是刻意淡化其族群音樂元素和語言。主流的大型唱片公司不願投資，而獨立的唱片公司只能單打獨鬥求銷售奇蹟出現。而政府卻走回頭路，以族群語言和傳統現代作為分類而畫地自限。例如「金曲獎」以語言分類的目的是保護原住民及客家文化，但卻矛盾地壓抑且邊緣化他們。當貌似多元文化主義被自然化之後，通俗音樂被語言畫上隔離的界線，其溝通的角色和目的也被扭曲了(郭力昕, 2007; 何東洪, 2007)。

「客家、原住民音樂終於在頒獎夜獲得『正統』地位。然而三百六十五天都寂寞的『多元文化』，即使在這一個晚上得到絲絲的溫暖與肯定，過了這一夜後可能繼續孤寂，既難成為市場的聲音，也不易在主流電子媒體中出現。」彭芸(2005)遺憾地寫道。即便每年都有許多令人期待的原住民聲音出現，但隔天的報紙往往只有藝人服裝行頭的評比，而沒有更深刻的省思和反省。音樂文化政策的貧乏在在暴露出政府和唱片公司的尷尬與不知所措，這些盲點不僅讓少數族群在面對自己語言文化，以及全球音樂跨界認同流動之下，產生了許多無奈，也無法用適當的美學角度來看待不同語言創作的通俗音樂內容。

1996年郭英男的「飲酒歡樂歌」被德國樂團引用於亞特蘭大奧運主題曲「反璞歸真」，使得原住民音樂再次受到注目，帶起許多關於族群、社會政治和智慧財產權的辯論。無庸置疑地，「反璞歸真」不僅帶出文化所有權(cultural ownership)的爭議，更重要地是它讓原住民音樂的聽眾不再只有原住民，因此被視為是台灣原住民音樂產業的一個轉折點。傳統歌謠(traditional song)轉變為現代音樂(modern music)，前者是生活的一部分，後者是一種外來的娛樂和藝術，原本並不屬於生活。換句話說，歌謠原本具有社會互動意義，帶有儀式和社會功能，且不被當作個人財產，「歌謠」要轉變為能在通俗娛樂環境生存或適應產業的「音樂」，就必須透過專輯上的標籤、透過原本不屬於原住民生活的外人(outsider)來指定新的意義。相對地，近年來許多原住民研究者開始藉由錄音，有意識地推廣原住民內部(insider)的民族學觀點，因此，我們也可以將帶著原住民主體認同意識進入錄音室的原住民樂手，稱為內部人的音樂。所以可推論，並非只要是原住民身分血緣，即稱內部人音樂，像張惠妹作一個原住民歌手，經常代表華人離散的鄉愁，但她的音樂卻鮮少反映她的原住民性(indigeneity)；反倒是部落歌手最能唱出內部人的歌謠，但因為難有明確的聽者輪廓，也就不被市場重視(Tan,

2008)。

不論是為了包裝出新的偶像、或是為了吸引低年齡層且願意購買專輯的消費者，亦或著眼於文化傳承，通俗音樂工業開始培育年輕一代的原住民樂手，他們不再只吟唱傳統歌謠，唱起了他們自己的歌。這些新產出的音樂，嚴格來說，只能算是具有民謠風格，並不能稱作原住民傳統歌謠。但從另一個角度想，與其說是原住民音樂，應該是說他的音樂中環繞著原住民氛圍 (aboriginal feel)，替聽眾營造身歷其境之感。這一群懷抱嶄新面貌的原住民樂手，如陳建年和吳恩家家等，的確在台灣的音樂市場佔了一席之地，尤其是金曲獎頒予他們的榮耀和肯定。然而，他們並不滿足於這些國家或政治政策之下的妝點門面主義

(tokenism)，因此，他們更希望被擺在非原住民的類別中，和其他主流或華語音樂競爭抗衡。藉由平起平坐的起跑點，原住民音樂才不會永遠躲在張惠妹或是郭英男兩者的標準之下，原地踏步甚至讓原本的生命力逐漸衰弱。

過去原住民歌謠只在部落中吟唱著，而今日原住民樂手要面對的是進入文化產業場域，以及資本主義全球的條件。從本土、區域、現代民族國家到全球，原住民樂手必須在各種舞台之間掙扎，這牽涉到「要唱給誰聽？」「要傳達什麼？」「要怎麼表現？」等等困難的選擇。而做任何一個選擇，勢必有所犧牲。例如，常見許多揚名海外的原住民音樂，在臺灣卻鮮少有機會被聽到 (Tan, 2008)。原住民音樂的發展是一段持續進行的旅程，人類學或社會政治的歷史都無法決定它的啟程與停頓，為了適應不斷改變的脈絡，原住民音樂也跟著不斷地創造，與再創造新的意義。

不甘心只生存在被保護的音樂類型之下，許多原住民樂手開始希望自己的作品不要再被貼上原住民音樂的標籤。角頭唱片老闆張四十三這麼說過：「有一天外界不再把原住民音樂當成原住民音樂，那才是原住民時代真正來臨。」(引自陳于嬋、黃秀慧、朱梅芳，2007) 金曲獎方言歌手得獎人林生祥和王宏恩等也都不希望自己的音樂被套上悲情的族群色彩，王宏恩甚至希望：「如果有人聽了我的歌，覺得這歌好像西洋歌曲，真好聽，那麼我就值得。」(引自黃秀慧，2005b) 馮靖惠的論文也提醒我們，音樂的美學實踐和原真性展現，強調的是閱聽者和音樂文本的互動，因此要將音樂扣連到多重協商的場域，所以對於原住民音樂的理解，應避免依靠市場的分類。本文雖也肯認音樂文本意義的重要性，但並非本文之重點，本文反倒是要檢視這些音樂市場分類的標籤，將它視為 Bourdieu 所討論的「位置」進行討論。到底原住民音樂是什麼？不是什麼？這樣的疑慮正反映

了原住民音樂尚未固定為一種類型，當它擺盪在流行化、回歸傳統、走出世界等多個文化生產邏輯之間，又肩負原住民音樂文化的傳承責任和唱片工業牟利的目的時，到底最終變成怎樣的一個面貌與複雜的關係，是本論文接下來要釐清的。

第二節 類型機制 (genre regime)

類型 (genre) 的討論著重在文本分類和美學批評，但這裡要討論的更類似類型架構 (typology)，不單只切入文本，更仔細地回到整個背後支撐的類型系統討論，類似於 Neale (1980) 討論在不同時代各自存在不同的類型機制 (genre regime)。類型化不是簡單的好或壞的評斷，更重要是了解背後的脈絡和形式。Neale 雖以電影作為討論，但其中許多概念，同理能適用在其他文本。文本之間的相互依賴，透過機制化的論述 (institutional discourse) 建構出類型，以便讓閱聽眾懷抱著所被設定期待涉入，類型並非作品的本質，是溢出作品的。類型不是自己存在的，而是被擺在階層和類型機制之中，彼此相互定義。但是，類型並非永久被固定不能有所改變，因為類型作為一種過程，由文本的重複性主宰，但是中間仍然有些許差異，因此類型仍能有突破。過程是暫時的，並非永久，因此有可能被改變。一旦類型的界線改變，所賦予的期待也就跟著改變。

如第一章第三節所提，文化產業會透過類型化，降低產製出失敗作品的可能性。類型化的方式有三，一是靠行銷系統的輔佐去建置「明星系統」(star system)，二是建立文類 (genre)，也就是一種標誌，告知閱聽人這項作品能提供何種滿足；最後一項是創造系列的經典作品 (the serial) (Hesmondhalgh, 2002: 22)。Brackett (2002) 更進一步回到音樂本身討論類型，他認同部分音樂家所說的「沒有音樂本身」(music has no self) 這件事，也就是說，是「人」在感知、描述和分析音樂元素，以及發生的社會脈絡在影響感知的不同。音樂類型不僅是被音樂風格決定，也被表演、儀式、視覺展現、社會及意識形態內涵牽動著，同時音樂生產的物質狀態也會改變類型的定義。當然，音樂類型也是會重疊的，在不同的脈絡中，也會有不一樣的組成。

類型也暗示了音樂之外的言外之意，例如搖滾樂就象徵著反叛等，諸如此類的連結是具感情因子的。因此，我們也可以說類型在音樂論述的網絡裡 (discursive web) 居中調節著。然而，風格和類型並非永遠一致相對應，Brackett 欲強調的是背後行銷制定的力量，類型只是被用來調節這些不一致與矛盾，它並

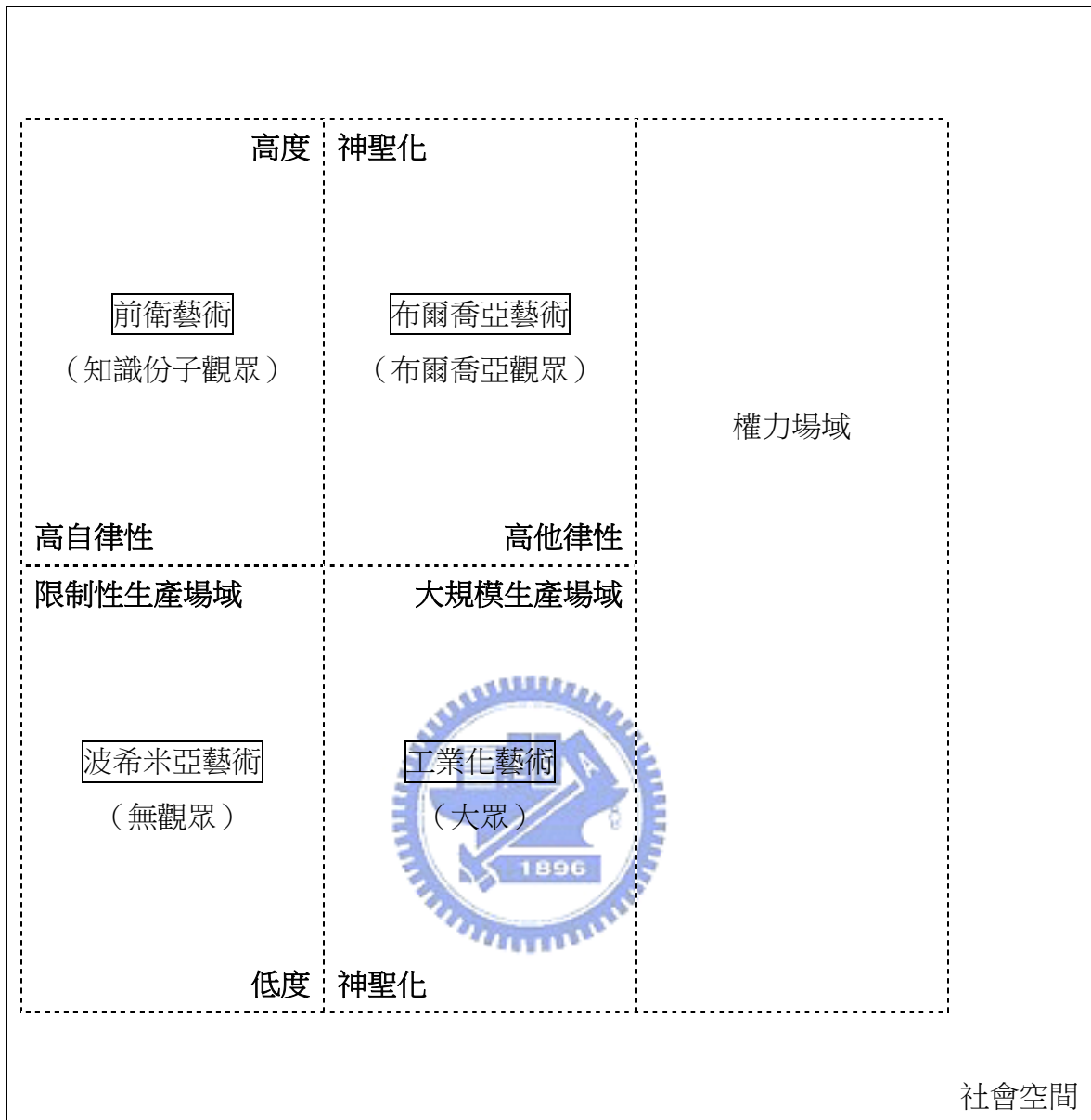
不屬於文本，而是參與文本，提供尋求音樂意義的閱聽者一個吸引人的答案。

過去原住民音樂被歸類在民族音樂範疇並沒有太多的爭議，但當原住民傳統音樂加入通俗音樂元素，或以非母語吟唱而逐漸模糊傳統和通俗音樂的界線時，台灣並沒有統一的名稱或概念來定義原住民通俗音樂和這群音樂人。原住民樂手以通俗音樂媒介作為發聲場域，其中又有相當多種的表現形式：多數人熟悉的是以國語作為演唱語言，並由主流唱片公司發行製作的流行樂壇歌手，如張惠妹、動力火車等，其他如獨立唱片公司發行的原住民樂團，包括圖騰樂團和檳榔兄弟，或以民謠樂種見長的陳建年、巴奈等，在唱片銷售量和知名度上各有不同。弔詭地是，在華語市場中，受到歡迎的原住民樂手和在全球市場受到矚目的樂手輪廓不盡相同，雖都是原住民樂手的身分，兩者的市場和所歸屬的音樂種類並不完全一樣，帶給閱聽眾的期待也因此有所不同。

近來有研究者試圖將原住民音樂進行分類。例如陳鄭港（2000）以創作動機和民族特色作為標準，將原住民通俗音樂分為五種：（一）地方性色彩、（二）泛原住民的音樂、（三）消費流行的歌謠、（四）嚴肅音樂的創作、（五）原權運動的作品（陳鄭港，2000）。翁嘉銘（2005）則將原住民音樂創作分為四大趨勢：（一）「紀曉君流」的古調新唱派、（二）「陳建年掛」的民歌派、（三）受樂團風氣影響的搖滾派、（四）「張惠妹流」的市場派。面對原住民音樂與傳統漸行漸遠的趨勢，上述兩位作者的結論其實仍是抱持樂觀的。陳鄭港認為台灣原住民音樂正處在一個蓄勢待發的契機，原住民音樂工作者和知識份子，應該掌握這個主動的位置，藉音樂來發揮民族特色，而不是隱沒在多元文化的論述中或被商業所利用。翁嘉銘也認為，主流市場上的音樂正是缺乏了原住民音樂創作的生命能量與創意。上述兩位研究者雖然不像過去的學術研究經常把通俗音樂排除，但比較可惜的是並沒有對原住民音樂發展的脈絡進行深入討論。我在以下則透過 Bourdieu 的文化生產理論指引，嘗試提出不同的分類架構。

從內涵上來看，類型機制概念類似 Bourdieu 社會場域中的「位置」。Bourdieu（1993：49）以圖示來說明場域中不同的位置，本文綜合第一章理論視野中的討論，加上 Bourdieu 提到的其他概念，提出以下分類架構，並繪製成圖 2.1。必須要說明的是，圖中原住民自己隨性的吟唱，沒有在市場上曝光的類型，被歸類為「波希米亞藝術」，因與本研究焦點較無關連，此處將不予討論。其他三類則說明如下。

圖 2.1：文化生產場域的內部結構分析（參考 Bourdieu, 1993：49）



Neale 提出的類型機制和產業現況中的類型不一定全然符合，從不同角度看到的類型架構也有差異，本文試圖拋棄音樂本質的討論，單就場域的二元價值所架構的相對位置來定位場域中不同的類型。

一、布爾喬亞藝術：根據 Tan (2008) 的研究，高子洋和北原山貓的聽眾，多為受過教育的原住民或是有文化意識的知識份子，這類型的音樂，也在之後被許多廠牌定義為世界音樂或另類音樂。世界音樂在 Tan 的討論中應屬於前衛藝術，但是因為考慮到世界音樂發找到後期，有一定的市場，於是就有越來越多的公司加入世界音樂發行。這當中又有許多案例牽涉到原真性和樂手版權等問題，

因此考慮世界音樂的「高他律性」和「大規模生產」，卻又同時「高度神聖化」，本文將之歸類在「布爾喬亞藝術」一位置。

二、前衛藝術：世界音樂如其名，不僅佔據本土市場，也放眼全球。另外還有一群人，單打獨鬥地獨立製作發行唱片，其生產的高自律性與限制性生產，歸類到前衛藝術，他們不夠「流行」，也不夠進軍「世界」，多是由樂團的形式呈現。在閱聽眾部份，參考 Levy (n.d., 轉引自 Hesmondhalgh, 2002: 275-276) 對獨立電影觀賞者的觀察，他稱他們為「典型的獨立公眾 (typical indie public)」，這個組合有以下的特色：(一)大學生與研究生、(二)單身者與沒有小孩的夫妻、(三)尋求刺激娛樂的特定觀眾、(四)有見地的觀眾，他們擁有較犀利的感官能力，並較能注意到新電影的發行及新銳導演，和(五)經常看電影的人，他們至少一個月看一次電影。雖然上述可歸類為都政經程度與教育程度較高的都會區菁英與知識份子，但 Hesmondhalgh 認為也沒有必要憤世嫉俗的認懷疑獨立製作的美學品味，因為他也發現近幾年這些閱聽人對電影內容的包容性越來越多元。獨立電影閱聽人雖無法直接和獨立音樂的閱聽人畫上等號，但我們可以推測這兩者的輪廓應相近，多是知識份子組成。綜合以上，本文將由獨立製作發行的原住民通俗音樂放置「前衛藝術」。

以台灣的狀況而論，這兩個位置的界線並不明顯，但是以國外的音樂場景討論，全球音樂產業創造了一個結構完整的音樂利基市場，將音樂形塑成社群的風格，「照顧」到所有消費者品味。Peterson (2001) 用四種品味取向來分類二十一世紀音樂，分別是大眾市場、社群認同、創作者美學 (creator-based aesthetic)、和消費美學 (consumer-based aesthetic)。世界音樂被歸類在第一類，被認為是聽眾較無目的的聆聽來營造情緒，適合企圖想逃避現實的人；也可以視作以消費者美學為基礎的音樂類型。如果是希望能喚起社群認同的音樂通常是由較有自主性的獨立廠牌發行製作，部分獨立廠牌堅持獨立於全球產業之外，致力於支持社群的音樂製作。

三、工業化藝術：亦即大眾藝術，以音樂來討論的話，許多人會直接將大眾藝術的音樂等同於主流音樂，然而，在討論音樂類型或美學時，主流 (mainstream) 常常是一塊模糊不清的混沌地帶。Toynbee (2002: 150) 將它定義為「將不同社會團體中的人，穿越地理界線地聚集在一起，靠著對相同音樂風格的情感將他們聯繫。」Brackett (2002) 認為主流提供了一個中心給其他邊緣或另類的類型作為相對應的方向，換句話說，所謂主流與否是相對的，主流和邊

緣都無法單獨存在，需倚靠彼此而有所定位。但是兩位學者都避免將主流直接和風格不變或同質性等負面特徵畫上等號。有鑑於此，本文並沒有先人為主地抱持大眾藝術較為低俗的態度涉入，也盡量避免用主流與否來判定，而以「高他律性」、「大規模生產」、「低度神聖化」等特徵來決定其位置。

以下將根據上述三個位置的音樂生產類型分別深入討論。必須要說明的是，這個分類架構只是暫時且粗糙的，我希望以這個分類作為開頭，能更細緻清楚地分析當前原住民通俗音樂生產的多元型態。

第三節 世界音樂

國家文化總會發行的英文版雜誌 *Fountain* 在 2007 年所發行的第四期，以「Taiwanese Popular Music」作為專題，回顧了台灣通俗音樂近五十年來的發展，在討論到台灣原住民聲音時，其中一篇專題文章：「原住民音樂的獨立廠牌：從古老吟唱到世界音樂」(Indie Labels for Aboriginal Sounds: From Ancient Chant to World Music)，我被「世界音樂」一詞吸引，這也是我第一次認識它。作者 Cheryl Robbins 在文中介紹台灣發行世界音樂的廠牌，包括風潮音樂、角頭音樂到野火樂集，皆致力於發掘與收藏山林中的好聲音，也涵括製作跨界主流搖滾樂種的原住民樂手，如之前所提到的王宏恩，還有許多我們耳熟能詳的原住民音樂人。即便對於這些唱片公司現階段而言，經營世界音樂並沒有太大的市場，但作者仍樂觀地看待原住民音樂向外走出去的利基和潛力。有趣地是，這本雜誌訴求是以英文介紹台灣的文化與藝術，將台灣的生活之美傳遞給外國人，也就是說，原住民音樂作為世界音樂，是被認為值得驕傲地和外國人分享的台灣文化之一。

然而，對許多台灣人而言，「世界音樂」卻是一個陌生的名詞，不僅對於世界音樂一詞的概念不熟悉，每個人的認知也不盡相同。在 2000 年的「21 世紀的音樂—世界音樂」的座談會中¹⁶，與會者 Marc 指出世界音樂不只在商業上常被隨意誤用，聽眾接觸世界音樂的資訊管道與來源也顯然不夠多元。台灣民族音樂學的學者蔡宗德也進一步指出即便台灣已有少部份唱片公司推廣世界音樂，但聽眾卻多僅限於表演層面的認識，在教育體制上也沒有相關環節的運作，因此無法有其他的媒介獲得更深層意義的認識。即便是國外原住民音樂的討論脈絡，常見

¹⁶ 林秀靜 (2000)。〈一個「世界」，各自表述「音樂」？—「21 世紀的音樂--世界音樂」座談會〉，《表演藝術》，92：90-93。

有通俗音樂、民謠、草根音樂、世界音樂或民族音樂等種種命名與分類方式，而世界音樂往往是具爭議性的一詞。

爭議的開端始於 1980 年代商業策略目的的介入，世界音樂進入通俗音樂產業系統之中，從一開始依賴明星樂手的行銷，後期逐漸發展出成熟的產業體制和廠牌，也正因为世界音樂的商品和商業化，越來越多的政治、美學和經濟利益上的問題就隨之而生（Feld, 2000）。在台灣的情況亦然如此。鍾適芳（2007）針對原住民音樂美學問題指出，一個適合在部落演奏的音樂，不見得能搬上世界音樂的舞台，也不見得能在錄音室有完美呈現，這不單單是美學的問題，也是政治經濟的問題。進入商品脈絡的世界音樂，座落在一個包括了跨國資本、唱片產業化、音樂類性和聽眾品味的流動等多重力量影響的交叉路口。過去的相關討論概念應該再度問題化，世界音樂不是文化帝國主義的單一結論，而是開啟尚未開拓的對話領域。因此，使用一個在符號及生產意義上皆複雜的詞彙來稱呼台灣原住民音樂，是否有特殊的目的和意義，在之後的文章會有延伸的討論。

除了對世界音樂一詞的新鮮感和好奇之外，我更意外地發現原本被先入為主認為屬於同一類型的原住民樂手和通俗音樂，有一些隸屬上述提到的發行世界音樂的台灣音樂廠牌，在國外也以世界音樂類型進行宣傳和表演活動，但是也有另一些原住民樂手沒有被歸類至此，或者應該說他們沒有將自己定位為世界音樂。為什麼性質相近的音樂會有截然不同的發展軌跡呢？這或許是夏鑄九所說，發展中或邊陲文化被納入世界經濟運作後，造成「對世界體系價值觀的編入（articulation）所生產出來的精英文化經驗，以及草根社會價值體系脫落（dis-articulation）」的兩層化發展（夏鑄九，1995：314）。原住民進入全球場域，或者更精確地說，進入高度商業化的全球音樂市場之後，唱歌這件事都已經不再是他們能夠掌握的邏輯，所以必須被重新定位。而無論是被定義為傳統音樂、世界音樂或流行音樂，都必須被迫跟原本的生活解合，進入無法掌握的邏輯關係中，也帶出不同的過程和意義。

台灣經營世界音樂的獨立廠牌代表「大大樹音樂圖像（Tree Music & Art）」，而其他公司雖沒有標榜世界音樂作為類目與商品，仍有世界音樂作為其唱片廠牌內容之一，包括、「角頭音樂（Taiwan Color Music）」、「野火樂集（Wild Fire Music）」和「風潮唱片」等

「大大樹音樂圖像」於 1993 年成立，專注歐美主流音樂之外的世界民族音樂，同時有代理發行、音樂製作和舉辦「流浪之歌音樂節」活動等推廣工作。此

外，也正努力地打造所謂亞洲音樂圖像，希望能「用亞洲人觀點作亞洲音樂」(曾令儀，2004)。雖然多數人認識它是台灣唯一致力引介世界音樂的廠牌，但負責人鍾適芳卻對世界音樂如此空泛的爭議一詞有所保留，而希望是以更具對話交流方式的脈絡化介紹來彰顯音樂與樂手的主體性(張世倫，2005)。儘管盡可能避免被扣上世界音樂的大帽子，西方仍普遍地以世界音樂來定義大大樹音樂圖像所製作的音樂。其中林生祥就是最好的例子。2007年他在金曲獎頒獎典禮中，拒領兩項客語獎項，希望以行動來表達音樂用語言分類的不合宜，他說明自己的「種樹」專輯在世界國際舞台上是被定位為世界音樂或民謠(阮正霖，2007)。的確，英國權威民謠與世界音樂雜誌《fRoots》在2007年八、九月一期中，將林生祥的「種樹」選為特別推薦的唱片。此外，林生祥和同為大大樹音樂歌手的烏仁娜都曾獲邀參加德國TFF(Tanz & Folkfest)世界音樂節，這是主流世界音樂圈相當具指標性的音樂節(黃俊銘，2005)。

角頭音樂標榜社會主義性格，有別於主流唱片公司以合約綑綁歌手，他們希望能發掘台灣各角落的獨立音樂工作者。角頭音樂旗下有許多原住民歌手，包括得過金曲獎獎項的陳建年和吳恩家家，也發行「世界角頭」系列的唱片，如沖繩千博樂民謠樂團等。所發行的「Am到天亮」專輯唱片是台灣原住民音樂新浪潮的濫觴，希望原住民音樂能透過自己所能掌握的管道走出山林，在過去幾年，他們也的確在某種程度實現理想，到日本、新加坡與法國各地參與藝術節和音樂祭的演出。

野火樂集企圖「創造真正的台灣世界音樂」，因為他們認為台灣原住民音樂是世界音樂的重要起始點，但即便能在國際舞台大放光芒，卻難有機會在台灣本土「有計畫」的展現。其銷售據點除了台灣唱片行之外，還包括香港的「阿麥書房」與大陸的「Blueline 唱片行」、「白糖罐」與「第一印象」等。

從上述主要的案例中，可見台灣唱片公司或音樂工業經營台灣原住民音樂(當然也包括其他少數族群的音樂，本文以台灣原住民為討論重點)作為一種世界音樂的商業邏輯並不完全等同於西方銷售「世界音樂」的概念與意圖，在音樂本身的形式上，也不完全服膺西方所期待的「凝聚的時間」(timeless)與「創新類型」(newness)的二元特性。此外，他們的操作也只限於各地世界音樂的銷售往來，少有合製或挪用的情況。世界音樂從西方到了台灣，呈現的面貌是一種「一個『世界』，各自表述『音樂』」的情況，這關乎著世界音樂標籤在不同國家的移動，「誰」對「誰」的世界音樂傳播也就有了權力關係的轉移(鍾適芳，2000；

轉引自林秀靜，2000)。

世界音樂一類型其實是原住民音樂和全球音樂市場最容易接軌的連結，包括唱片市場的延伸和全球表演的舞台，特別受到歐洲和日本舞台的歡迎，但是經紀人（agent）卻少有主動積極的策略安排，國外的市場目前也僅停留在被動的提供舞台和通路而已，所以在音樂形式上不常見東西方的合製，也少見能特別彰顯原住民音樂的宣傳方式。主要的原因是日前專心經營世界音樂多為獨立廠牌，不足的資源和不同的認知角度，都造成了世界音樂走不進全球「世界」音樂的領域。

第四節 暢銷唱片與世界音樂之外

因為唱片廠牌的標籤，容易讓人對旗下的音樂有一個期待的標準，對歌手而言，這可能是一個成功的捷徑，也可能是一個欲擺脫的包袱。以雙人合聲團體「吳恩家家」為例，首張專輯由角頭唱片發行，不禁讓人先入為主地看待作為世界音樂，加上他們分別是 Am 樂團的吉他手和合音，因此市場對於他們首張創作專輯不免有了某種期待。然而，就像吳恩認為的，他們的音樂不歸屬於任何風格，也沒有任何屬性，就只是一種讓自己和聽眾都很舒服的音樂，長期和各地世界音樂表演互有交流之下，他們對原住民音樂有著這樣的看法：

他們對音樂旺盛的活力，去創造新的融合，沒有一定要怎麼樣，這就很對我們的 tone，為什麼卑南族一定要唱卑南族的歌，原住民一定要 ho hi yan na lu wan?.....我們選歌，故意選沒有那麼大原住民包袱的，一開始就不希望被強調是原住民，即便是有，也要強調，我們是活在這個時代，沒那麼多鄉愁（吳恩，2007；引自唐千雅，2007）。

有別於上一節發行世界音樂的獨立廠牌，在這一節想特別討論的音樂類型是由新興獨立音樂廠牌發行，又不以世界音樂作為標籤的原住民音樂，這當中特別以樂團型式居多。這些世界音樂廠牌在台灣除了經營世界音樂之外，也都是相當具時代意義的獨立廠牌，在音樂市場越來越活絡之際，許多後起之秀也蓄勢待發。有別於老字號廠牌確定的形象，新興廠牌無後顧之憂，也闖創出另一波潮流。就如前文所提翁嘉銘（2005）的觀察，受樂團風氣影響的搖滾派在原住民音樂版

圖佔據了很特別的一塊。在台灣獨立發行的搖滾樂團，雖然不如國外的原住民搖滾場景豐富，¹⁷但也逐漸成熟為一種被注意的音樂類型。

族群和搖滾樂結合的發展軌跡是有機可循的，Regev (1997) 甚至相信未來搖滾樂的主要元素會是族群音樂 (ethnic music)。搖滾樂是用來重申一個嶄新、年輕、左派的認同，文化帝國主義的論述在搖滾樂身上似乎起不了作用，許多搖滾樂迷並不認為當地音樂被國外搖滾音樂影響是負面的，反而強化了他們的在地認同與自主性。Regev 將這些本土的搖滾樂分為：(一)、美國搖滾樂

(Anglo-American)；(二)、模仿的搖滾樂 (imitation)；(三)、混雜的搖滾樂 (hybrids)。第一類型的搖滾樂最後終究不會變成本土原真音樂，它終究還是外國音樂，但是可以變成世代的集體記憶和屬於他們的國族本土認同，和其他世代產生區別。後兩者即為模擬搖滾樂和混雜搖滾樂，在許多國家中，這兩者的異同是難以清楚區別的，它們可能同時存在，或彼此互相競爭追求國族文化的正統性。前者把本土語言放進搖滾樂風格之中，將音樂賦予意義，作為一種國族文化的類別。在外來壓迫較大的時期，會出現一種表達本土傳統文化的前衛藝術，以本土的音樂場景來保存文化。後者則將搖滾與傳統音樂兩者風格元素結合，表演者通常不認為他們的音樂具有本土的原真性，因為原真性是內鑲在聲音文本和情感力量裡。這類型的樂手通常使用典型的搖滾樂器和音效，再加上傳統樂器、聲音表現方式和族群韻律 (ethnic rhythms)，是一種根植於本土文化、但聽起來像搖滾樂的音樂。不管最後發展成哪一個面貌，Regev (2004: 126) 認為其背後有一個共同重要的意義：「建構本土的搖滾風和意義作為本土原真性音樂，是一種認同構成的美學策略，這是音樂家和聽眾『被拋入』(throwness) 在通俗音樂和國族認同的場域之中。」這即是當代的反思性社群 (reflexive community)，其創造過程是成員有意識地採用美學工具來建構特殊的新習癖。

在近期台灣的樂團地景中，似乎實踐了 Regev 的預測。地下音樂中的原住民樂團展現了和主流歌壇中的原住民歌手截然不同的姿態，他們以樂團的音樂形式呈現，大膽使用各種樂器，不僅曲風多變，在融合新的文化和價值觀之後，也讓他們音樂內容與層次更為豐富。如 Regev 所說，在這些原住民樂團中，我們可以改受到原住民傳統元素和都市化風格的並存，或多或少受到西方音樂的影響，搖滾、巴薩諾瓦 (Bossa Nova) 和民謠的曲風都能在他們的音樂中多元的呈

¹⁷ 國外的原住民搖滾樂場景會在下一章有更詳細的討論。

現，但是又常能聽到他們混和屬於原住民的傳統元素，包括樂器和聲音表現等。其豐富的音樂性和對於音樂想法的創新，都是屬於新一代原住民年輕人的生命力。近期在各大歌唱比賽嶄露頭角的原住民年輕歌手，除了以常見的甜美高亢的聲音取勝之外，如賴銘偉¹⁸、林鴻鳴¹⁹、周莉文²⁰等，都是搖滾樂團出身，靠著搖滾樂的穿透力和渲染力站穩比賽舞台。

觀察這些原住民樂團最重要的是現場的表演，他們的熱情、幽默與不矯揉造作的原住民性格，在現場表演中嶄露無疑，這也正是吸引許多原住民和非原住民樂迷的原因之一。有「原住民界天團」之稱的圖騰樂團可以說是原住民搖滾樂團最好的例證，他們是 2005 年海洋獨立音樂大賞得主，由「鸞的唱片」在 2006 年發行專輯「我在那邊唱」，該唱片也在 2007 年入圍金曲獎最佳樂團。圖騰樂團本身就是一個奇妙的組合，他們來自不同的部落，還有一個是南投 921 災區的受災戶，卻湊在一起為一個共同理想和夢的方向努力著。最著名的單曲「我在那邊唱」一曲中，主唱 Suming 先用國語吟唱著流浪的惆悵，再用阿美族母語呼喚著家鄉，而查瑪克則用排灣族母語在一旁合聲，兩者是如此和諧的千迴百轉。圖騰樂團雖然是標榜為原住民樂團，但是不論是從他們的演唱會，或者是專輯音樂之中，可以發現他們並沒有被原住民的包裝限制，但是也沒有遺失原住民音樂的韻味。「他們切入歌壇的心態很流行，不再只是擁抱山林或海洋的『原浪潮』而已」（王祖壽，2006）。一反我們過去對原住民音樂二元極端的刻板印象，非母語民謠，即主流流行音樂的對立，圖騰樂團結合兩者成就了其專輯的音樂豐富性。Dongi（2007）認為很難以單一風格來形容圖騰樂團，因為他們專屬的「圖騰風格」是特別且難以被取代的，加上他們的舞台魅力，也就是來自於他們在台上幽默的對話，身為原住民天團當之無愧。而圖騰樂團的成功，也鼓舞了玩音樂的原住民年輕人，就如 Suming 在海洋音樂祭中所說：「我們是第一個走上海洋祭舞台的原住民，我只想告訴其他想玩音樂的原住民：你們也可以。」（引自黃俊銘，2005）

此外，在各大表演場所已經奠定相當程度名氣的鹹豬肉樂團（Kasilaw）和艾可菊斯（Echo-GS）也都是由不同族群的原住民所組成。兩個樂團組合目前雖然尚未發行過專輯，但是都有單曲分別收錄在野火樂集的「美麗新民謠」和「美

¹⁸ 中視歌唱節目「超級星光大道」第二季冠軍。

¹⁹ 中視歌唱節目「超級星光大道」第四季參賽選手。

²⁰ 原住民族電視台「原視音雄榜」第二季冠軍。

麗新民謠 想念」。鹹豬肉樂團被收錄的單曲是「眼淚」，艾可菊斯的則是「眼睛眨眨」和「養樂多」。前者是花蓮地區非常受歡迎的樂團，在大飯店等地都駐唱，也和野火樂集合作出國表演，「眼淚」是他們最受矚目的一曲，以族語虛詞創作，希望能喚醒忘記自己根源的原住民年輕人。艾可菊斯是由魯凱族的世川與阿美族的 Suming 組成，除了經常參與野火樂集舉辦的現場表演之外，還參加過電影「練習曲」的演出與配樂。Suming 同時也是圖騰樂團的主唱，每當這個阿美族年輕人，在和不同族群的朋友相遇時，就會碰撞出不一樣的火花。有別於圖騰樂團的曲風，艾可菊斯的音樂編曲較為簡單，來自山上的魯凱族和來自海邊的阿美族，讓他們的音樂有如海波的輕快旋律，卻又帶出山的壯麗。這些原住民年輕人對母語和自己族群的既陌生又熟悉，真切地反映在他們的音樂創作，他們的音樂就像他們自己一樣，同時囊括了原住民、漢人和西方社會的因子。正因為他們不刻意地去營造原住民的樣子，他們和其音樂才更顯得更為親切貼近，也更為真誠。世川（2005）曾這麼形容過他們的創作：


我們在寫歌的時候，並不會完全都用原住民語言來思考，有中文歌、英文歌、也有母語。因為像我連母語都講得不太流利了，有時候我會寫好中文，拿回去台東請我外婆幫我翻譯，有一首〈怎麼會這樣？〉就是我外婆一邊翻譯一邊跟我說他們以前被漢人欺壓的故事，我聽一聽覺得很不平衡，就寫這首歌……我們的音樂不會刻意去作傳統古謠，有人說我們是不是有刻意去學南美、拉丁、Bosa Nova 的音樂，可是沒有耶，自然而然我們就會彈出那樣的節奏，也不知道耶。²¹

這些原住民音樂以搖滾樂的姿態出現，少了世界音樂和主流市場銷售的包袱，在精神上也特別強調玩音樂的真誠性。「年度最佳玩伴」樂團（playmates of the year）裡面有阿美族的主唱 King 將、排灣族的吉他手保卜，被稱作是衝浪歌手的他們，在音樂裡可以親切地感受到沙灘的炎熱、海浪的拍打和徐徐地吹拂的海風。但是他們又不是真的和原住民劃清界線脫離關係，「你住在哪個海邊」一曲，以母語吟唱作為開場，傳達出有如歐洲度假沙灘的一派輕鬆，又帶出屬於東部海岸原住民的切身經驗。

²¹ 引自〈艾可菊斯：我們就是要唱歌的〉，《誠品好讀》，2005年5月。口述／Gelresai，採訪整理／劉梓潔。

特別值得注意地，在這些原住民樂團裡，我們看到了台灣原住民和漢人之間以音樂作為合作交流的契機，碰撞出來的火花是燦爛的，更特別地是許多樂團都是由來自不同族群的年輕人組成。來台灣的原住民就不只是一個統稱，裡面有著至少十四族的文化，各自的語言和文化經驗皆有不同，在音樂上的表現也各自有特色，不論是布農族的八部合音、阿美族的情歌，或是魯凱族的多音蜿蜒，在在都是豐富音樂風格的元素。

另外，在獨立發型的原住民通俗音樂，巴奈是轉換軌道的好例子。睽違八年，終於在 2008 年發行了「停在那片藍」新專輯，不再是由角頭音樂發行，而是由自己獨立發行。可以聽出最大的不同是「泥娃娃」吶喊的是原住民在冷漠的城市中普遍受到的委屈，「停在那片藍」則是比較私密自在的氛圍，從家鄉原點再度整裝出發。整張專輯華語創作居多，可能不在像第一張專輯有許多創作以原住民經驗作為出發，巴奈也開始從母親的角度出發，穿插著原住民女性的溫暖和敏銳。儘管如此，巴奈並沒有和原住民身分認同脫離，而是從另一個方式去強化，不論是吟唱的方式、虛詞的使用，和歌曲主題等，讓我們認識原住民不悲情的另一面，不再苦澀抑鬱的另一端。或者應該這麼說，巴奈和她的原住民身分是自然存在在那裏等我們去認識，而不是被刻意強調的。就像專輯文案所說：



巴奈的音樂生命以一種有機隨性但聚焦的方式展現獨特樣貌：參與部落歌謠採集、策劃東海岸音樂季、在都蘭舉辦音樂創作營。在東海岸這片台灣原生音樂的沃土上，浪濤聲的吹拂中，巴奈以自然農法耕耘撒種，讓更多呼吸著這片湛藍的朋友，多一種在情緒中穿游感受的方式。有別於上一張的自彈自唱，這張專輯中的歌曲皆來自和她同樣選擇在台東生活的朋友們，大部分的人是在音樂創作營中經過一百多個小時的共同探索後第一次寫歌。

巴奈和部落的雙向關係，是有機的，也是天生的，不需要被特別突顯出來的，就能互為融合成一幅畫，這是需要時間沉澱，也是唱片發行短線操作難以達成的。另一方面，也正如同巴奈自己認為自己的生命改變了，因此，他的音樂和文化自然也是改變中的。

行文自此有一個矛盾的地方，上述的樂手其實和世界音樂樂手有一部分的重疊，似乎和 Bourdieu 對社會空間中的位置看法有所抵觸，因為 Bourdieu 認為

要同時佔據兩個對立的位置是不可能的。不過，在台灣原住民通俗音樂生產與市場的時間與空間脈絡下，世界音樂和獨立樂團這兩個位置常有所重疊，目標的市場和生產模式不同，但生產的條件和團隊可能是相同的，導致這兩個位置並不完全對立，甚至會互相流動的。能夠讓這兩個位置不完全對立最重要的原因是當中的行動者，也就是這些原住民樂手，因為他們有著同樣的共識與初衷，即便自己獨立出來作唱片，並沒有和老東家角頭唱片切割，因此常看到彼此之間的互相提攜與幫助，讓玩音樂這件事可以有更多人共襄盛舉。

第五節 流行樂中的「原住民」「音樂」

音樂中文翻譯的緣故，通俗音樂（popular music）一詞多被認識為「流行音樂」，也就和「流行樂（pop）」混為一談，狹義地解釋也就縮小了對通俗音樂的想像。而本節所要討論的是流行樂中的原住民，在台灣多以「流行音樂」或「主流音樂」稱呼，在這個位置上的原住民歌手，是大眾較為熟悉且多接觸的，本節也暫用這兩個詞來討論該位置中的原住民通俗音樂。Simon Frith（2005：89）定義流行音樂：「流行樂是為所有人而設計的，因此並沒有特殊的次文化的、社群市場的文化，流行樂祭不來自某特定的地區，也未標出特定的音樂品味。」因此，流行音樂在本質上是保守的。

大眾對原住民歌手進入流行樂的印象會從張惠妹的興起作為開始，但原住民歌手在流行樂壇的發光發熱可追溯到更早期的沈文程、高金素梅、曾淑勤等，只是那時候他們的原住民身分被刻意的淡化，如施孝榮所說的：「以前的原住民歌手對於自己的身分仍是遮遮掩掩，覺得說出來不太好，但是現在不同了，說自己是原住民，倒變成是一種光榮。」²²於是，打從張惠妹打造了一條唱片暢銷公式開始，原住民歌手的身分背景就開始被唱片公司作為包裝的強調，加上大時代的環境和政治背景，讓原住民歌手更成為主流音樂市場的顯學。攤開90年代之後的原住民歌手系譜，擁有原住民血統的歌手不在少數，除了較耳熟能詳的溫嵐、Tank、動力火車等歌手之外，其他如羅志祥、言承旭等也都有一半的原住民血統，他們在主流樂壇中代表的意義是「唱歌好聽、長得好看」，因此也成了票房的絕對保證。這些明星制度和類型標籤是通音樂工業的策略之一，這是一場經濟和科

²² 公共電視「部落面對面」第4集，「原住民歌星夢」

技主導的過程，重新界定聆聽音樂為個體的經驗，將以一種集體活動變成私人的娛樂；即便聽眾從通俗音樂中感受到歸屬感，那也只是音樂工業的銷售手法之一，讓聽眾有著與特定社群產生關係的錯覺，其實只是為了更進一步掌握並控制聽眾的需要。

基本上，針對流行樂中的原住民歌手為討論主題的相關文章，多抱著持著不予全面肯定的態度。否定的原因多出於這些原住民歌手的音樂和自身，都少見原住民的特色，而且對自己的族群認同也少有反思，更別提對自己族群的貢獻。林志興(2000)認為流行音樂界的大明星，成名原因皆不是因為演唱原住民歌曲，他們唱的是他所不熟悉的市場流行歌曲。即便如此，他仍從同樣為卑南族的張惠妹身上，看到卑南族帶給她的影響，包括她的舞台爆發力和歌唱韻味，都不難見到卑南族的蹤影。其實，每一個原住民都對歌舞相當熟悉，因為那是和生活息息相關的一部分，但是進入資本主義世界之後，原住民被時勢所逼，強迫要培養新的競爭力，林志興提醒這些原住民歌手不要拋下自己的祖傳天賦和傳承的責任。李至和(2000)針對流行音樂體系中的原住民歌手形象做一深入的分析，他肯定原住民歌手的竄起，雖然他們的走紅和自身的族群背景關係甚小，但是他們的出現的確為原住民「去汙名化」付出了貢獻，甚至讓年輕一輩的原住民有認同的對象。儘管如此，作者的分析發現這些產品不論是音樂文本、文案的形象設定，或服裝造型上，都難發現原住民的影子；換句話說，他們都遵守了文化工業的「標準化」過程，沒有特殊性與差異性存在，因此和非原住民歌手之間，即使互換也不衝突。換句話說，這些原住民音樂偶像只是音樂工業創造的暢銷商品和生財工具，就如同李天鐸(1998: 59)所說：「音樂偶像對流行音樂工業而言，既是商業工具，也是文化符碼，看似多樣的音樂市場，其實只是處於『符號產物的循環』(cycles in symbolic production)。」不斷的創造偶像都是為了持續維持商品的交換價值，越高的銷售量背後隱藏的是相對減弱的自主性。

除了原住民形象變成空洞的包裝之外，流行樂的偽善還體現在歌手對自己族群的認同。在流行音樂這塊場域中，少見這些大紅大紫的歌手以族群身分介入公共事務，即使「回到部落」或是「幫助部落」這樣一件事，也變成是唱片公司的宣傳策略之一，只為吸引媒體的注意。在這些原住民歌手身上，看不到真誠，只看到用錢砸出來的巨星(何東洪，2004)。

音樂文化的的核心性質在於獨立與否。通俗音樂獨立產製的特殊重要性，是來自通俗音樂製作的「機構自主性」，造成音樂製作的離散性與去中心性。機

構自主性的意義就是企業不但要將產製控制權讓與音樂家；還促成「小單位的空間離散產製」趨勢，以及音樂次文化中「產製與消費之間的強烈連貫」(Toynbee, 2000: 1)。獨立一詞的進步性並非和主流全然的對立與脫節，而是如何在層層商業機制中介下，在發行面、通路、音樂製作上都能堅守原則。而反觀上述提到的歌手，背後都有著龐大的跨國唱片公司支撐著，張惠妹一路從豐華唱片、華納唱片，到目前落腳的EMI 百代，早期以一首夾雜卑南語語言和歌曲的「姊妹」開始走紅，又以一首「疑似」原住民歌謠「站在高崗上」大放異彩。而之後的唱片，儘管偶爾有幾首跟原住民生活有關的音樂零星出現，例如：katsu、娜魯灣情歌，但是都不被唱片公司青睞作為主打，也少被聽眾認識。從前面獨立唱片的歌手經驗中，我們可以確定的是原住民和唱歌之間的關係是自然的，屬於生活的一部分，但在流行樂壇裡，看到的是跨國唱片公司把唱歌這件事和原住民的生活硬生生地切割了，我們聽到的，只不過是「原住民」和「通俗音樂」。

也有一些流行樂壇的歌手，不以原住民招牌作為起點，而中途因為身分認同而在音樂上有所改變，張震嶽 (Ayal) 就是一個例子，儘管曾經隸屬在有許多原住民藝人的魔岩唱片之下，但是從出道開始，就少被大家以阿美族身分認識。2004年，張震嶽和滾石唱片合約到期之後，成立了「本色音樂」，從他首張 home studio made EP「馬拉桑」²³，已經可以依稀看出他重新回歸自己原住民身分；後期的「OK」專輯²⁴內「小星星」一曲，更邀請了阿里山桃花村姐妹一起演唱，嘗試從小耳朵聽見的原住民虛詞 Ho Hay Yan 創作。身為一個在都市長大的原住民，和其他從部落出發的原住民歌手不同，傳統文化離他很遠，回過頭學習的勢必更多；但也只有透過音樂才能更容易些，用最貼近自己的方式來提醒自己的原住民阿美族身分。此外，他連續四年舉辦「山地之夜」活動，秉持著回饋自己身為原住民身分的心意，邀請許多原住民藝人同台表演同樂。張震嶽 (2008) 這麼說：「自己是從宜蘭鄉下來的阿美族小孩，這幾年有能力做點事，希望藉這樣一個派對，讓原住民和他們的平地朋友都找到部落同樂的感覺。」²⁵2008年「張震嶽 & Free9 Work and Play MTV LIVE」演唱會中，也保留了一段原住民風格的表演，並邀請了同是原住民的圖騰樂團一起上台高唱。

張震嶽的案例畢竟是難得也例外的，尤其是近年來，儘管仍有零星優秀的

²³ 原住民阿美族語，喝醉的意思。

²⁴ 本色音樂製作，滾石唱片發行。

²⁵ 轉引自袁世珮 (2008. 07. 24)。〈張震嶽放情高歌 大露兩點〉，《聯合報》，版。

許原住民歌手發片，但已漸漸感受不到市場關懷，不再有過去的榮景也不再是唱片公司賺大錢的捷徑，於是只好選擇抽手不再繼續投資經營這塊市場。近期發片的 A-lin、戴愛玲、羅美玲等人，都沒有刻意強調原住民的背景，甚至像歌手 tank、同恩等原住民的身分更是被淡化。但是，唱片公司對待態度的冷淡和市場注意力的降低，都不代表原住民音樂本身的退步，反觀這些線上歌手帶起唱歌作為一種專職的事業，鼓勵了越來越多原住民更用心地玩音樂，讓主流之外的聲音還是一樣豐富。

第六節 小結

圖 2.2：音樂工業中的台灣原住民通俗音樂操作架構

<p style="text-align: right;">高度 神聖化</p> <ul style="list-style-type: none"> ◇ 代表歌手：圖騰樂團 ◇ 唱片公司：彎的音樂 ◇ 聽眾族群：大學以上的知識份子 ◇ 舞台：各大 Live House <p>高自律性</p>	<ul style="list-style-type: none"> ◇ 代表歌手：雲力思 ◇ 唱片公司：大大樹音樂 ◇ 聽眾族群：中產階級 ◇ 舞台：國際音樂節，台灣和族群議題相關的音樂活動 <p style="text-align: right;">高他律性</p>
<p>限制性生產場域</p> <p style="text-align: center;">【未進入商業化場域，故不討論】</p> <p style="text-align: right;">低度 神聖化</p>	<p style="text-align: right;">大規模生產場域</p> <ul style="list-style-type: none"> ◇ 代表歌手：張惠妹 ◇ 唱片公司：豐華、華納、EMI ◇ 聽眾族群：普羅大眾 ◇ 舞台：商業娛樂場合

總結以上的討論，將音樂工業下原住民通俗音樂的操作架構進行整合（上圖 2.2）。流行樂的閱聽眾無疑就是一般大眾，其中高中以下的年輕學生更是主要願意付錢購買唱片的族群，在主流樂壇活躍的原住民歌手有許多商業的舞台機會；獨立音樂一直一來的聽眾多為大學學歷以上的知識份子，他們口耳相傳介紹，也聚集了為數不少的同好者，目前台北市的 live house 提供他們另一種不定期的表演管道；而以台灣原住民音樂出發的世界音樂登上國際舞台，在台灣的表演次數卻相對較少，每年一次的「流浪之歌音樂節」或「原浪潮」帶來的音樂滲透力仍顯不足，在國外也許受到樂評支持和有閒階級的喜愛，在台灣傳遞的範圍仍以知識份子居多，曲高和寡造成和台灣聽眾脫鉤的惡性循環仍需要更長期的觀察。相較於這些專門經營世界音樂的獨立廠牌，國際唱片公司較少在台灣主動經營這一塊音樂領土，也沒有積極推廣和拓荒這樣一個新的音樂類型，而是就單一產品的商業性作為評估。而目前的觀察也發現世界音樂的語言和音樂性造成的門檻限制了聽眾的範圍和開發空間，光有獨立廠牌的單打獨鬥仍無法將「世界音樂」這個歐洲語言，甚至全球詞彙完全在地（楊佳霏，2006：25-26）。所以，可以發現越來越多獨立音樂廠牌盡量架空世界音樂這個大帽子，而開始視在地文化條件發展因應的推廣模式，畢竟世界音樂還是一個舶來品的商品概念，相較之下，原住民音樂即是一個根於本土的音樂商品。

在台灣的跨國唱片公司鮮少願意嘗試投資不同類型的小眾音樂，在過去原住民歌謠或一些搖滾樂團的聲音因此被埋沒，到了音樂分眾的時代，主流唱片公司以外的音樂廠牌開始有亮眼的作品被賞識，與其說這些小眾音樂威脅流行樂的地位，倒不如說彼此各擁一片天，占據不同的市場。這些小型分眾的音樂廠牌成立，讓同質性過高的市場逐漸獲得解套，加上大眾的概念崩解，更相信閱聽人的口味能支撐嶄新的創意，因此眾家公司開始去挖掘各自的處女地。

任何音樂類型都有向心性的傾向，當位居中心的美學類型被消耗殆盡時，邊緣的聲音就會遞補進入中心（Toynbee, 2002：153）。每個位置都不是絕對的，而是一種對應於彼此的特定音樂實作的定位，由歌手和唱片公司，甚至社會空間中種種內外部因素所做的選擇，不同的選擇決定不同的定位發展與市場歸屬。因此，上述的分類其實是粗糙也是主觀的，加上每個廠牌即便在同一個位置上，對音樂定位的認知不同，操作的方式也有差異；同樣致力於世界音樂的推廣，眼光或許聚集在同一個大方向，例如大大樹音樂和野火樂集的策略就有很大的不同。

Garofalo (1987) 認為落入大小和主流獨立的的強弱俗套，易流於藝術品高低的結論。換言之，討論通俗音樂應解構其二元僵化迷思，放大到更廣脈絡，才能拆解對音樂的想像圖像，在持續變動的領域中，找到相對的自主性 (relative autonomy)。較適當的態度應該是擺脫固有的二元對立架構，從社會建構過程出發，在文化的物質抗爭中找到不同的戰鬥位置。因此，接下來的章節將繼續討論在上述類型機制中，不同位置佔據者的自主性和能動性，以及其他位置之間的權力拉扯。



第三章 文化中介、音樂環境與多元文化反思

對 Bourdieu 而言，文化生產的場域中有許多位置、慣例、邏輯和價值。作為一個文化生產者，首先要在許多二元價值架構的軸線中，選擇靠攏的象限，在特定場域中，根據諸多原則，判斷位置和可能性空間與作品和自身的相符程度，進行位置佔據。因此，Bourdieu 之所以認為沒有「天賦異稟」的藝術家，因為一切都是文化生產場域的內部邏輯和策略，賦予他們被認可的權威。

在前一章中，我們主要著墨在音樂產業的運作方式和生產者的選擇。然而，依據 Bourdieu 對文化生產的討論，在場域之中與之外更大的範圍，還有生產者以外的行動者在影響文化生產。以本研究的焦點來說，這些行動者不見得是原住民，但他們卻掌握比原住民歌手更優勢的資源以及象徵權力。因此，在上一章討論完產業面向之後，以及下一章討論原住民歌手主體的回應之前，本章將就種種內外因素，放大至音樂生產背後的整體環境，反思台灣音樂文化相關政策的適切性。以下分析構面主要有二：一為音樂工業內部專業團隊的文化中介狀況與特徵，二是政府公權力方面的積極與消極介入引發的影響，以及所提供的生產條件與環境。

第一節 音樂產業的文化中介

Ryan & Peterson (1982: 11) 以鄉村音樂作為研究對象，發現需要許多專業人士參與音樂作品的塑造，經過不同的階段，最終集成完整的生產鏈。另外，同樣狀況的還有古典音樂初入台灣社會時，文化舶來品的身分讓音樂衍生不易接近的距離感，也在文字傳播的過程中，建立自主性、正當性和神聖性（徐大衛，2005）。嚴格的文化中介一詞的定義是樂評，但就像第一章緒論所述，Negus

(1996: 61-63) 放大了文化中介的概念，他認為是文化產業中負責呈現和再現的職責、提供象徵性的商品和服務的工作人員，他們不單單是在各自工作鏈中做決定，更必須透過娛樂媒介和各類型的文化文本來傳遞商品中的概念，讓創作者和聽眾有機可循地接收與互相溝通。換句話說，文化中介不僅是遵守組織傳統的守門員，也是能跨越制式界線的突破者，並不是法蘭克福學派認為的生產鏈中的

濾鏡這般簡單，也非想像中的統整一致。Negus 認為他們拼圖一樣破碎，有崎曲的意見，更必須主動的干涉，對聲音和形象等其他種種插手。Negus (1998) 再做了補充，他認為音樂的聆聽經驗和音樂正式組織之間，是透過娛樂產業中介，文化中介還需要配合娛樂產業的運作規則才能完成。本章節即以 Negus 的文化中介概念進行延伸討論。

原住民通俗音樂這個特別的文化生產場域裡，不同於一般主流流行音樂的生產和消費，它需要更多相對應的文化資本和符號理解能力。因此，當該場域的象徵資本逐鞏固之時，也就擴大了象徵性的權力，更有可能動搖音樂生產場域中的各種位置關係。一如所謂的獨立音樂最初也是通俗音樂場域的新進者，在掌握象徵意義論述的評論家，加上文化工作者和知識份子為主的聽眾，形成一股的另類勢力，也挑戰了場域中既有的象徵層級。於是，獨立音樂在社會空間的象徵資本獲得提昇，亦反轉了場域的支配原則；此即 Bourdieu (1993: 43) 所言：「藝術的可能性空間的改變，往往是權力關係改變的結果。」因此，原住民通俗音樂要在通俗音樂場域中取得一席之地，相對地比主流流行樂必須更強調象徵意義鬥爭。而在尚未有獨立、公正且具決定性權威的文化評論出現前，象徵鬥爭的責任就交給了文化中介者，亦即唱片公司的經理人，他們擔負了音樂製作的工作，也肩負音樂文化傳遞的功能。



一、獨立廠牌對原住民通俗音樂的定位與操作

在台灣，較具規模的原住民音樂獨立廠牌大致上有兩種操作策略：「音樂節」系列活動和「國外巡演」的策劃活動。前者例如大大樹音樂舉辦的「流浪之歌音樂節」和「女歌節」、野火樂集舉辦的「原浪潮」，以及角頭唱片的「海洋音樂祭」，風格各有不同的三種音樂節活動可見不同廠牌對原住民音樂體認和掌握的不同，也對自己提倡的原住民音樂或世界音樂有不同的定位。就如同野火樂集音樂總監熊儒賢在訪談中所提到：「如果從市場來看世界音樂是某一件事情，如果從族群來看又是另外一件事，從不同的面向去解讀，或從不同理論去看待，好像都對.....世界音樂裡面有很多很細的問題，如果母語歌就世界音樂，那中文歌也是世界音樂。」風潮音樂也看出世界音樂的不一致，「對外國人來說，不是自己的音樂就是世界音樂；台灣卻是把加入傳統樂器的音樂就算是世界音樂（于蘇英，2009 訪談）。」可見即便是已經累積許多對原住民音樂認知的風潮音樂，

也同樣無法確切地傳遞其意義，因此在製作與行銷上，對原住民音樂就有各自的詮釋。不同的世界音樂廠牌，看似找到一個共同的音樂發展路線，但是這個路線又通往不同的出口。

大大樹音樂認為，最大的難題在於「新民謠 (new folk)」、「世界音樂」等語彙對台灣社會來說仍屬陌生，大部分聽眾的聽覺經驗受到侷限，以及音樂基礎教育的狹隘和貧乏。所以，他們要做的是從根本去改變主流價值長期的占領，一點一滴地催生一場音樂革命。與其說大大樹音樂在做的是「世界音樂」，倒不如說他們是挪用世界音樂這個還在轉變的新樂種標籤，去拓寬原住民音樂的可能性。大大樹強調「用亞洲人的觀點作亞洲音樂」，藉由出版製作音樂、舉辦音樂節、藝術家巡演三項大活動串起大大樹的主軸，企圖心不僅侷限於台灣的原住民，也希望能連結亞洲地方音樂，不再被西方國家主觀性的拼湊，而是用自己的思考邏輯去詮釋。大大樹舉辦的流浪之歌音樂節講求深度，不希望淪為淺碟化的消費活動，一如鍾適芳所言：「最怕熱鬧後沒有東西」²⁶。大大樹的另外一個活動「女歌節」，則是從不同族群背景的女性身上發掘新的音樂元素。他們的目的是在於帶起我們對「人」本身的關懷，而不只是「聲音」、「長相」或「族群背景」這些簡單的分類面向。例如近期演出的鄒女和南王姐妹花，就是一直沒有被社會正視的原住民「女性」。

而野火樂集每年固定舉辦的音樂活動是「原浪潮」音樂節。原浪潮的「原」透露了以原住民為中心的主題，野火樂集也正是原住民歌手的大本營，致力於製作和推廣耕耘原住民音樂。原浪潮音樂節作為一系列推廣活動的重要一環，是最直接和民眾面對面的活動，以 2008 年在大安森林公園舉辦的活動為例，除了野火樂集本身多元的原住民民族和音樂類型之外，還邀請了八部合音—台東霧鹿部落布音團，以及許多原住民新面孔樂手，特別是年輕樂團，包括 Matzka & de hot、黑孩子樂團等。野火樂集總監熊儒賢說：「原浪潮一直在用欣賞的角度看各式各樣可能的音樂性，尤其對於由部落歌聲經過現代編曲轉變而來的那一股浪，它似乎像一個記錄，記錄我們正在變化著，在追求著的一個過程。」。

27

從音樂和旗下成員的組合可以窺見野火樂集對於原住民音樂或世界音樂的

²⁶ 曾令儀 (2004. 05. 04)。〈這兒的音樂 超乎想像/大大樹 世界音樂帶領者〉，《聯合報》，B3 版。

²⁷ 出自野火樂集部落格 (<http://blog.yam.com/wildfire/article/18811744>)，2008/12/12，熊儒賢撰寫「寂寞時，你就看看那高高的月亮！—原浪潮 2008」一文。

概念是較為開放的，換句話說，雖然世界音樂一直是野火樂集邁步出去的目標，但在那之前，野火樂集正試圖重新擴大原住民音樂的框架。這跟熊儒賢過去在魔岩音樂工作的經驗有關。1999年時，他帶領郭英男和紀曉君去日本參與「愛與夢音樂節」，日本的樂手邀請郭英男和馬蘭吟唱隊一起上台即興演唱。熊儒賢原本對於這種創新的音樂合作相當排斥，但是沒想到郭英男卻欣然答應。那次的經驗給熊儒賢上了一課：

這件事給了我滿長一段時間的反省，甚麼叫世界音樂，甚麼叫原住民文化。我是一個漢人，我在做這個音樂的時候，把自己包裹得很緊……郭英男這樣老的老人，看自己的音樂和聲音，是很open的……沒錯，母語化是一個最美的境界，但是當這些人有更大的音樂基因，你不能限制他一定要傳承，一定要唱母語，因為他有他的音樂基地要擴散。如果我們只單挑我們認為的文化性或正統性，就限制了視野。如果我們今天要把世界音樂更大的能量匯集在一起，就按照你是誰、你想做甚麼（熊儒賢，2009訪談）。

如果郭英男自己都能開放地接受異國的合作，那所謂文化原真性或異國文化消費種種緊箍咒，又怎能輕易套在他們身上呢？回應稍早提到的世界音樂的各自表述，當市場、族群或學術界對世界音樂各種正負面的看法，過度先入為主或不參考客觀意見，都不如原住民歌手，像郭英男一樣，用他的意願和開放的態度來得誠懇。

有了想法轉變的野火樂集，展開校園音樂種子的種植計畫，於是有了「唱自己的歌」演唱會。觀察每年的原浪潮參與民眾，不難發現年齡層的下降，越來越多年輕人走進原住民在都市搭起的部落，相信「唱自己的歌」的確在校園中起了作用。希望透過深入校園無形的音樂教育，潛移默化地放大聽覺範圍，當聽覺範圍可以跨出原本的流行樂後，野火樂集下一階段的任務就是讓原住民音樂真正能感動、牽引聽眾的思考，他們的工作就像是連結冷漠疏離的聽眾和深情相對的原住民音樂中間的傳導體。熊儒賢這麼形容自己的工作：「譬如說胡德夫是220伏特，可是明明大家都在聽110伏特的東西，那我就是變壓器，我怎樣把我聽見的轉化成這些人聽得到的、聽得懂的。」（2009訪談）

這些相對小眾的音樂廠牌，背負著開發多元聽覺的擔子，而不是再以現存

的聽覺選擇裡繼續做選擇。面對台灣文化政策的改變趨勢，「讓不同類型音樂找到去處。」是鍾適芳期待的。做為製作人，他們要製作出最能感動人心的聲音；做為文化中介者，他們必須讓小眾音樂能順暢的傳遞到聽眾端。

文化中介者除了教育聽眾的耳朵之外，也教育這些原住民歌手，透過他的牽線，能更快去思考一些問題，比起原住民歌手單打獨鬥會快的多。尤其是年輕一輩的原住民歌手，他們需要鼓勵，也需要機會。年輕的歌手之外，老一輩的原住民歌手，也常是流行樂排斥的族群，但對原住民族群而言，老一輩的長者就是智慧的財產。這些獨具慧眼的製作人，打破原住民和通俗音樂產業無形的門檻，留住這些文化的財產，灌溉這片土壤，熊儒賢說：「他們早就長在那邊，不是我眼光好，是我聞到那個香味、是我用市場的機制唱片的方法幫他們打開了音量（2009 訪談）。」，或者，如原住民唱片製作人鄭捷任²⁸所言：「傳奇不是用挖掘的。」（鄭捷任，2009）²⁹

二、企劃、製作，與行銷

「一個喜歡看樹、容易失蹤，又永遠對不上嘴的歌手，唱片公司怎麼包裝他？」野火樂集總監熊儒賢這麼形容「台灣原住民民謠之父」胡德夫（轉引自王一芝，2005）。製作與包裝原住民音樂最關鍵之處，難在它既要能接軌部落和都市，也能大聲的和國際對話；難在既要能維持血液裡的傳統經驗，又要能傳送更廣更遠的範圍。因此，背後的製作人和唱片公司必須有將音樂符號轉譯的能力。

在獨立音樂裡，目前參與製作原住民唱片的製作人不多，最耳熟能詳的就是鄭捷任，他曾製作陳建年「海洋」、巴奈「泥娃娃」及紀曉君「太陽·風·草原的聲音」等專輯，被稱為「最能捕捉原住民味道的漢族製作人」。鄭捷任擅長保留音樂最原始的美麗，即便是透過現代化機器的錄音，都不需要太多的加工程序，就能呈現最真實的一面。他製作的原住民歌手還包括阿美族的郭明龍，被稱為「後山傳奇」的龍哥生性自由，如果沒有喝酒，就沒有興致唱歌，也沒有辦法在錄音室裡完成最好狀態的錄音。因此，唱片工業把持的原則和一直以來視為理所當然的錄音格式，完成不能套在龍哥身上。鄭捷任花了三年時間，改以田野採集的方式，在每次難得的公開表演，以及私人的聚會裡錄音，才完成專輯「Long

²⁸ 鄭捷任是資深的製作人，製作過許多原住民歌手的專輯，包括角頭音樂的陳建年、巴奈等，目前也是野火樂集和巴奈等歌手現場演出的樂手。

²⁹ 2009/2/6 原住民族電視台「八點打給我」節目 272 集「微醺歌手 郭明龍」

Live」。正因為每次隨性的歌唱，沒有制式的旋律歌詞，所以每一次的唱歌都是獨一無二，無法再完全一樣地唱第二遍。有人問龍哥能不能再唱得更好一點，龍哥說：「更好就不自然了」。³⁰也許田野的錄音方式不是最專業，也或許對於龍哥聲音的瑕疵可以再更挑剔，但瑕不掩瑜，即使龍哥也沒有宣傳這張專輯，但「Long Live」專輯仍是成功地傳達最真實的情感。

胡德夫到了五十五歲出了第一張專輯，原住民學者孫大川認為像胡德夫自由的表演方式，錄音環境不見得完全適合，所以他需要的是一個能和原住民音樂有共鳴的經紀人，才能繼續支持胡德夫的創作生命力（曹銘宗，2005）。而野火樂集以一直謙虛的態度在記錄這個世代不能被遺忘的聲音，將胡德夫多年來的創作與努力統整，也安排各種不同格局、不同層次的表演，讓胡德夫和他的音樂在這麼多年以後，仍然具有一種活蹦亂跳的生命力。

對於一個缺乏舞台經驗，卻有著深沉的生命經驗的原住民來說，要將平時在部落時有感而發的創作搬上舞台，唯有天時、地利、人和都能配合的情況下，才有可能完整重現，重返最初的記憶，展開一場真誠的回顧……感謝野火樂集不懈的努力，他們在方方面面做足了最好的準備，讓我們終於可以分享 Kimbo 在內心想要 ki sunai（粵南話，是「給歌」的意思）的深沉願望（張釗維，2005）³¹。

雲力思在與漢人製作人鍾適芳及陳主惠合作也是一段彼此相輔相成，缺一不可的過程。雲力思付出自己的音樂才能，製作人則提供音樂技術上和民族音樂的專業：

他們對民族音樂的認知很夠，我不是科班系出身，音樂基礎也不深，有時候從他們接觸廣泛的音樂後參與的意見也很好。他們會保持我原來的東西，甚至於畫龍點睛（雲力思，2009 訪談）。

王宏恩初期的音樂亦是如此，從風潮音樂出發的他，帶著自己的創作和想法、甚至自己的個性進入錄音室，風潮音樂給予的僅是製作音樂的專業與技術上

³⁰ 2009/2/6 原住民族電視台「八點打給我」節目 272 集「微醺歌手 郭明龍」

³¹ 破報 2005/05/08「他需要的不是一間錄音室，而是一場祭典」

的意見，這些製作人除了對原住民民族音樂有成熟的認識之外，也會給予最彈性開放的空間。

不過，即便獲得製作人的尊重和音樂的自由度，但錄音專業畢竟是由科技技術主導的過程，因此，製作人和樂手對錄音技術的反應就會有不一致必須協商的情況。尤其是有流行樂製作經驗的製作人，受到先前經驗的影響，因此對於那些是「適合」收錄的歌就有比較主觀的建議，出自於求好的心態，但是也可能揠苗助長。此外，也因為錄音的限制性，會比較不適合即興、需要臨場效果、音樂性不夠「美」的歌曲。譬如在圖騰樂團現場表演最能炒熱氣氛的一首歌「都市山胞」，就沒有收錄在專輯裡：

都市山胞沒有放到專輯裡，是製作人考慮的結果，太兇了啊！還有這首歌有很多臨場的效果，作成 CD 的時候那些效果會不見，像是「solo」，就很明顯啊！有一大段的 solo，如果放在 CD 裡面就很沒有現場感、就很沒有效果，就變得很土。兇的話，是因為都用喊的啊……有一種煽動的效果，你要怎麼把這個概念放到「純粹」的音樂上，製作人說我們可還需要花一點時間（Suming 訪談，轉引自馮靖惠，2008：81）。

摒除流行樂裡甚麼都能做的明星製作人不談，在原住民音樂這塊仍然缺乏有製作能力的音樂人。除了鄭捷任和陳主惠³²之外，部落的歌需要有更多的製作人參與製作編曲等工作；不一定是以完成唱片為目標，而是一種分享。³³與其說是「製作」或「包裝」，倒不如說是一種新的認識與傳承的責任。製作人鄭捷任認為，暢銷唱片是過去相當重要的目標，但現在做出大賣的唱片不見得是首要的。因此，不需要有過多族群文化保存的偉大包袱，也不需要以銷售量和知名度來衡斷，音樂應該回到最初的狀態，就是單純的分享，是歌手跟聽眾的分享，也是歌手跟製作人的分享。這樣的製作態度，需要花較多時間磨合，鍾適芳這麼說：

（我們）跟所謂唱片公司那種的 A&R³⁴不太一樣，其實就都是緣分，

³² 陳主惠製了雲力思的「Ga-ga」專輯，也正在製作野火樂集陳永龍的新專輯。

³³ 2008/12/04 原住民族電視台「八點打給我」節目 239 集「唱自己的歌『原浪潮音樂節』」

³⁴ A&R (artist and repertoire) 是唱片公司的意人經紀部門，負責發掘與訓練歌手藝人，幫助唱

可是因為你做什麼樣的音樂就會慢慢的和什麼樣的人就會像吸鐵一樣就會一直吸在一起，如果我們做音樂有一個很清楚的主軸或精神，你就會認識一樣的人，就不會認識另外一種，這很清楚……我們比較要花時間的是去跟 artist 一起互動的是音樂的方向，也因為我們的 artist 他們真的都很優秀，因為他們對於自己要做什麼樣的音樂，其實都有很清楚的方向。我們每一位合作的 artist 都很用功，他們的生命歷練也都很豐富，就因為他們的生活和創作是一起的，所以他們能夠不斷的創作，如果說我們有什麼選擇 artist 的條件，就是那種 artist 生命力的延續，可能是對我們非常的重要，可以從他的生活中看到他延續的力量。(鍾適芳，2008 訪談；轉引自楊璨羽，2008：104)

以上所談或許就是張惠妹和胡德夫兩種音樂類型的關鍵差異。張惠妹身處在一個高風險、週期短的唱片工業之中，演藝生命終究有限，因為一旦唱片工業意識到產品的週期越來越短時，就會盡快的壓榨利用，也就間接縮短藝人或創作者的生命。比較張惠妹剛出道的如日中天到近期唱片銷售量的降低，即可看出當中的改變，加上流行樂壇對年紀越來越斤斤計較，甚至為強調立刻見效，大唱片公司「種一棵一定要長出來，長不出來我就去另一棵」³⁵的心態，其實讓許多優秀的原住民歌手的音樂尚未發酵，就被阻殺了。因此，長時間與歌手互動相處的製作人就顯得非常的重要，不僅要看到音樂的外在樣貌，還要看到音樂背後的生命故事，才能打造出人與歌曲是合為一體的音樂作品，這一點也是獨立音樂比較願意花時間去培養與建立關係：

畢竟我們是獨立音樂，跟一般大唱片公司作法不太一樣，他們可能會定時程、階段性的任務要到哪、我要把你作成怎樣。但其實我們在過程（認識、磨合很重要）當中，他們很 easy，我們也很 easy。我們的作法不像一般大唱片公司，正規的唱片公司作法就是一定要先有一個 A&R，開始抽絲剝繭、層層過濾、精挑細選、細心打造，這是一般唱片公司正常的作法；可是我覺得如果要有原始精神，反而這些東西會讓原始精神不見，因為都是用自己的主觀去看，而不是讓他自己本身

片公司歌手在市場上獲得成功，同時也要負責開發、訓練歌手的能力。

³⁵ 林揮斌（2008）訪談對話。

去發生，可能原來有的東西，跟你的頻率沒有對到就容易把他跳開（林揮斌，2008 訪談）。

原住民歌手除了希望自己被主流市場接受之外，他們在創作和音樂製作下了許多功夫，無非是希望能掌握製作的主權，也才能拓寬原住民音樂商品的範圍（羅儀修，1998）。十年過後，大型唱片公司仍沒有把製作的工作交給原住民歌手或製作人，但我們在獨立音樂裡，已經看到很多成熟且能獨立作業的原住民製作人，他們不僅能製作自己的音樂，也能將其專業發揮在其他原住民歌手的專輯當中。

對原住民音樂有不同的見解視野，就會產生不同的結果。製作人許常德認為：「現在的原住民會紅，主要是因為他們具有現代西洋音樂的精神，而不是傳統原住民的唱法（轉引自羅儀修，1998：118）」；魔岩唱片的張培仁則認為：「原住民具有一種世界性，他們能把自然的天性融入音樂裡，成為一種能量抒發出來，具有表現情感的自然度（轉引自羅儀修，1998：118）」。於是，他們的音樂作品的確驗證了他們的看法，許常德製作的動力火車就是以流行搖滾為原型發展；而當時等不到發片機會的巴奈，則是接受了張培仁的點醒，回頭和自己的身分對話，於是「泥娃娃」的誕生就是在體認到身分的矛盾之下完成的。³⁶上述不同的看法造就了原住民歌手不同的呈現。由許常德製作的張惠妹或動力火車，已經完全抹滅他們原住民的屬性，原住民只是一種代表的身分，加上許常德的詞當作保證，讓焦點會聚集在「歌」，比較容易看到的「人在唱歌」，而不是好好認識「唱歌的人」。而張培仁對原住民聲音的大膽想像，讓魔岩唱片底下的原住民歌手，如紀曉君和郭英男都站穩國際的舞台，成為新世紀音樂（New Age）的一員。

然而，不難發現，原住民音樂在通俗音樂市場的定位已經開始原地打轉，不論是漢人還是原住民，更需要的是音樂製作上的想像力與突破性，就像林揮斌在訪談時所提到：

（作原住民這塊）是一條捷徑，因為他們是原住民，所以理所當然作這東西就很成立，可是我會覺得說原住民的東西，或者把他拆開兩部分，第一是原住民可以做甚麼，另一個是原住民還可以做甚麼，當然原住民

³⁶ 2009/12/07 華山藝文中心的「簡單生活節」中，巴奈表演時的一段談話。

唱他們母語的歌，這是很理所當然，可是除去這些東西之外，他還可以
做甚麼（林揮斌，2008訪談）？

沿用既有的成功模式不只是製作原住民音樂才會碰上的阻礙，一直以來位居華語通俗音樂重心的台灣唱片工業，似乎也是缺乏自信和開闊的包容性，一味地形塑風格類同的歌手。於是，當市場接受了動力火車和張惠妹之後，迪克牛仔和高慧君隨即延用同一個模子相繼而生。男原住民歌手都有著放浪不羈的外表加上粗曠的聲音，而女原住民歌手則強調高亢具爆發力的聲音和不同於市場細緻呢喃的情歌詮釋方式。這兩組歌手，不僅在歌手形象上，甚至音樂風格，也有高度類似的同質性（黃維明，1999）。對聲音的以偏概全仍繼續到現在，梁文音、葉瑋庭、黃美珍和賴銘偉（神木與瞳）在超級星光大道的表現和發行的專輯裡，梁文音類似張惠妹版的情歌詮釋方式，葉瑋庭承襲張惠妹勁歌熱舞的一面，神木與瞳則是男女組合的動力火車，這樣的刻板印象一直在媒體和流行樂中被強化。遺憾地，原住民歌手還有其他面貌，只是尚未被市場看到。有別於張惠妹和高慧君聲音的厚實感，近期角頭音樂推出的南王三姊妹³⁷是原住民女聲較少被聽到的「甜美」和絕佳的合聲，其實還有更多像可愛的娃娃樂團及細膩的男生美聲于立成都是比較被主流流行樂忽略的，而因為種種特質又跟世界音樂廠牌特性不符合，所以必須另覓容身之處。

過去唱片工業隱藏原住民歌手的族群背景，而後當原住民受到市場注意，除了情歌依舊苦悶之外，音樂工業在製作與包裝上，一開始呈現出來的都是原住民快樂的一面，不論是張惠妹的「姊妹」，或是像陳建年的「海洋」，前者活潑熱情地傳達原住民女生的自由自在，後者也敘述另外一種安逸的生活風格。但是時間久了之後，多數人對原住民也累積出樂天無慮的刻板印象，對於活生生困頓的另一面，則是主流市場較為抗拒接受，也不輕易碰觸的。不過，就像巴奈所說：「許多人認為阿美族歌謠大部分是快樂的，甚至有人覺得原住民的歌都是樂觀開朗的，但又有多人知道原住民在快樂歌唱外，如何面對現實生活的殘酷，與心中的無奈及悲淒？」³⁸在活潑愉快的氣氛背後，幸好還有巴奈的「流浪記」、圖騰樂團的「留住健康³⁹」等歌曲，告訴我們許多背後殘酷的事實。只是要謹慎的是，

³⁷ 他們的歌聲被稱讚甜美到會長螞蟻

³⁸ <http://mypaper.pchome.com.tw/news/twpopmusic/32467574/20030319125116/>

³⁹ 圖騰樂團預計在第二章專輯收錄的歌曲，內容是希望愛喝酒抽煙的原住民，應該注意身體健

過多愉快的歌曲，造成聽眾對原住民個性的刻板印象；同樣地，過多悲傷的歌曲，也悲傷化了原住民。原住民歌手以語言和樂天知命悲情格局唱出尊嚴，文化中介者和唱片廠牌勇敢揭露傷口之後，如果繼續畫地自限，只會持續沉溺在過去悲情的泥淖，而無法恰當反映台灣這塊土地的多元面貌。同質性越高，代表這個文化的多樣性越低，也暗示了文化包容程度的退步；無可否認地，音樂文化的一大危機也反映在原住民通俗音樂。

Negus (2002) 期待文化中介具備創意、主動及反思的責任，不是一味依照過去成功的案例前進。然而台灣的原住民通俗音樂，似乎已經走進死胡同。擔任自己唱片製作人的吳恩也認為：「這個市場真的需要教育，去作更多的挑戰（吳恩，2008 訪談）。」不論是音樂工業裡的唱片公司，或是市場的品味都需要被再教育，因為聽眾的聽覺被流行樂慣壞，也讓流行樂之外的音樂廠牌需要付出更多的用心在企劃和行銷上，才能在一片「靡靡之音」中得到關注。

很多時候，唱片公司不是不願意想，而是不敢想。唱片工業的走下坡是彼此心知肚明的，於是沒有人願意冒險。然而，由吳恩親自籌備規劃的「Am 到天亮」演唱會，原本不為角頭唱片張四十三樂見，他預測不會超過五百人，但最後實際卻來了將近一千五百個人；原先他也不看好吳恩家家的唱片銷售超過兩千張，但是吳恩家家的成績還是突破了他原本的想像。

再者，若音樂企劃只顧慮商品的市場導向，就無法在音樂上有所開創，綁手綁腳的結果只能繼續趨附於流行潮流。不論是張惠妹還是動力火車，賣的都不是滯悶不求突破的情歌，也不是他們的創作主導性，賣的只是他們高亢的唱腔表現，和各自的演繹方法。

此外，經紀人不同，上節目打歌的宣傳方式亦有差別，市場上可以看到有某些原住民歌手以綜藝節目的曝光度，來創造市場的知名度和唱片的銷售量。另外有部分的原住民在天時地利人和的時機出現了，因此也不需要太多的節目宣傳，就已經被烘托出身價。前者刻意以「人」少見的一面去吸引注意，後者以「歌」打動市場，但都只是讓聽眾認識片面的他們。娛樂導向的商業電視媒體雖然是曝光度最高的，但未必是最適當的管道，在求快求變的節目節奏要求之下，原住民未必是節目來賓的首選，他們的特質和節目可能互些矛盾。當然，原住民有他們的幽默感，但是若只是去講一個笑話、說一個漢人沒有聽過的部落生活糗事，那

康。雖然言簡意賅，但也透漏出原住民酗酒煙癮的情況嚴重。

對他們的音樂和這個人，又有甚麼加分的作用呢？如果一個說話調性和內容與節目性質不符合的原住民，是否就因此被市場否定、被聽眾略過呢？上述似乎本末倒置了一個優秀的原住民歌手和一個有節目效果的原住民藝人。真正對於一個原住民歌手和他的音樂的認識應該是完整全面且不斷辯證的，從歌去認識人、從人去認識歌、從人去認識人，各方面的捕捉拼湊成完整原住民與其音樂主體。

明星是有包袱的，原住民明星的包袱更大，因為他們代表著大眾對原住民的看法，因此做為公眾人物的他們，更有責任作「對」的事。就像緒論所提到的，原住民近來成為談話性節目的常客，但話題卻沒有進步，還是離不開喝酒、狩獵等偏頗的刻板印象。為了商業及娛樂導向的綜藝節目，部分的原住民、部分的生活，卻被放大成為原住民生活的全貌，造成對原住民誤讀的傷害。我們可能只看到漢人接受錯誤訊息之後的偏見，卻沒看到背後許多原住民受到波及，必須忍受漢人異樣的眼光。吳恩（2008 訪談）沉重地說：

不去談酒的問題，不是逃避酒的問題，而是你們問得太低俗了、太下流了。對我來講，他們去賣文化，他們為了那一兩萬塊通告費，去捅了自己的人很多刀，也許是正想要重新再來過的人...只要沒有傷害，就已經有幫助了。如果你願意再多作一點甚麼的話，那會更好。

對於原住民該如何包裝似乎尚無定論，可以確定的是，流行樂以外、甚至在原住民音樂浪潮後段出現的原住民歌手，相較之下會比較活生生地像「自己」。

第二節 國家提供的文化生產條件和環境


本節將針對國家資源和手段的介入，探討公部門所建立的音樂環境，對原住民通俗音樂的影響。以下主要探討兩個主題，第一是代表性的音樂文化政策措施「台灣原創流行音樂大獎」，第二是政府所塑造的整體「多元文化」環境。

一、台灣原創流行音樂大獎

由新聞局、行政院客家委員會與原住民族委員會自民國九十三年起舉辦的台灣「原創流行音樂大獎」，共有河洛語、客語、和原住民族語三組，其中原住

民族語歷屆的參賽者和作品，在晚近原住民通俗音樂的發展歷程中，都具有重要意義。許多目前線上的原住民歌手，在發行唱片之前，都參與過這項音樂比賽，例如 2005 年得獎的吳恩和 2006 年得獎的查勞·巴西瓦里，分別以「Tan-kan-ka-lan 蜥蜴」和「老人書包」受到評審青睞。甚至已經順利發片的歌手，也經常回頭繼續創作參加比賽，例如前面提過的張震嶽，連續兩年都和鄒族好友拉娃辛逸一起參加；曾獲得金曲獎最佳原住民歌手的依拜維吉也入圍 2008 年的比賽。即便對沒有得獎的參賽者來說，也是一種對傳統語言的追溯之旅和激發創作靈感的契機，南王姊妹花這個團體背後的創作團隊，也是靠著比賽累積其作品和經驗，雖然最初無法在比賽場合受到矚目，這些遺珠之憾最後收錄在南王姊妹花的專輯裡。

雖然本文在前面曾經提到對於政府獎勵政策採用語言分類的兩極看法，但不可否認的，對於原住民本身而言，這些比賽的確有它存在的意義。在每年的比賽裡，我們看到老一輩和年輕一代的原住民齊聚一堂，分別來自不同族群、不同的部落，帶來不同的音樂曲風，用既熟悉又陌生的母語吟唱著。吳恩的看法是：



台灣母語原創音樂（比賽）刺激我甚麼事情？我想得到那獎金！發生了甚麼事情？所以我趕快去找母語這樣講對不對。利誘的「利」可以用在好的地方，那個利就是對的。崇高能夠得到甚麼？崇高不是用講的，崇高不是用表現的，崇高會從這裡（心裡）自己發亮光出來（吳恩，2008 訪談）。

吳恩認為，這個比賽的獎金鼓勵了很多原住民年輕人回頭去追尋自己的語言，拉近與老人家的距離，又能提供一個音樂作品呈現的舞台，相關政府與文化單位何樂而不為呢？但是，對於以母語吟唱古調有堅持的原則的雲力思則有不同的看法，他認為用現代音樂節奏、韻律和曲調，配上母語的歌詞，其實並不能稱作為母語歌曲。他把焦點放在更遠的未來，因為他憂心的是文化失落之後，是花加倍的力氣都不一定能補救的：

要普及化就跟著主流的節奏，反而把自己模糊掉，除了有母語這件事之外，其他的就會慢慢的模糊。以後下一代要聽老人傳統的東西，只聽得到主流的東西。像我們這一代還有跟老人接觸，元素都還銜接的

上，如果我們不去做，下一代想做只會看到主流的東西（雲力思，2009 訪談）。

連原住民本身對母語歌曲都有不同的解釋與看法，漢人主導的音樂比賽應該要廣泛地參考更多原住民的意見，修正母語歌曲在該比賽中的意義，達到維繫傳統，又能廣納跨世代的母語聲音。另外，雲力思所關心的母語歌曲傳統，之所以會在原創流行音樂大獎裡被參賽者遺漏，原因可能是「比賽」性質造成的影響。每一年都不乏優秀的原住民樂手參賽，但是包括雲力思和陳建年都曾經被排除在入圍名單之外，或許我們可以說，這突顯了比賽的一個盲點，就是「好的歌曲」不見得是「適合比賽的歌曲」。

楊璨羽（2007）在討論國家的音樂文化政策時，曾提到原創流行音樂大獎確實鼓勵了方言的創作，更重要的是提供了一個機會，讓許多原住民音樂人，能公開其創作；而加上評審對音樂的開放性，因此大部分的得獎者都是才華洋溢的新生代創作歌手，間接鼓勵了年輕人能繼續在音樂創作上耕耘，並鼓勵音樂的多元發展。以 2008 年最新出爐的原住民族語首獎宋唯農（Matzka）為例，擺脫過去原住民音樂習慣以民謠搖滾的形式，改以雷鬼的曲風呈現，歌詞以擺脫過去悲情的包袱，「ma do va do（像狗一樣）」描寫男生看到異性的各種反應，歌詞趣味橫生。但是，楊璨羽也指出一個最關鍵的問題，相較於其他兩組，原住民族語組每年的參賽作品都相對較少，並不是原住民的創作產量和力能不足，而是經濟條件的限制和先天條件的弱勢，壓縮了他們的創作的時間與空間，也因此埋沒了許多有天賦的音樂人。就像鍾適芳的看法：「很多原住民他們創作力很強，他們也有很多想法，但是他們沒有能力去完成這件事情，這個能力包括財力。」（鍾適芳，2008 訪談；轉引自楊璨羽，2007：92）顯然這個問題已經不只是單純的鼓勵，或是音樂產業的推廣，而是如何往下延伸到文化的紮根。音樂文化的培養與範圍遠比政府設定的大，若是沒有注意到其中仍存在基本門檻，便只是治標而不治本。可以說政府空有理念，但忽略了台灣音樂產業和原住民文化兩者結合的缺口，等於是提供了機會卻沒有提供環境。

二、文化多樣性與台灣多元文化環境

過去政府的音樂文化工程建設主要侷限在古典音樂領域，一直到近幾年「文

化創意產業」正視音樂的競爭力和文化潛力之後，音樂生態環境裡的通俗音樂才逐漸被賦予期待，從古典音樂走向多元音樂類型。然而，我們讚賞西方通俗音樂的多元樣貌，不要忘記他們同時存在各種主流與非主流的媒體和展演平台，可見音樂的多樣性背後需要多樣性媒體的承載和大環境的支持，才有完全呈現的機會。Garofalo (1987, 轉引自何東洪、張釗維譯, 1994) 觀察美國反叛文化商業化的過程，是由以下幾個面向所構成，包括唱片公司垂直分工上的統合、唱片公司的宣傳能力、FM 電台和音樂雜誌的盛行和對閱聽人口味的塑造與建立。Hesmondhalgh (2002) 也發現影響音樂的多元性，除了和早期研究出來的所有權集中度相關之外，社會文化和組織相關因素的影響甚至比所有權集中度來的重要。因此，觀察台灣原住民音樂的傳播，背後整個大環境的媒體政策、組織中的成員和文化中介是不可忽略的。


從主流經濟學觀點討論文化多樣性的時候，認為消費模式的獨特性會影響文化生產的獨特性。全球貿易只是讓基本科技技術更相似，但生產和消費規模並沒有匯流。音樂市場因為錄音和廣播技術的發展，呈現越來越多元化。主流經濟學家更樂觀地看待文化的全球流動與貿易，強調與其說是消滅了多樣性，其實它是突破地理疆界，解放更多的多樣性可能。在地文化的潛力也不被看好有反抗的能力，因為那是起於反全球化的論述擴散，倍感壓力的政客只好宣稱保護「在地文化」，不過他們都很清楚所謂的「在地文化」也是要依賴其他全球文化和國際貿易(Caplan & Cowen, 2004)。然而，儘管主流經濟學家堅持全球貿易和文化多樣性的正向關係，但是全球化造成的文化同質已是快速蔓延的事實。正是在這樣的現實狀況下，聯合國教科文組織於 2005 年 10 月通過「保護文化內容和藝術表現形式多樣化公約」(the Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions)，簡稱「文化多樣性公約」，對於文化多樣性的保護和追求的理想給予肯定，它指出：「『文化多樣性』不僅體現人類文化遺產得通過豐富多彩的表現形式來表達、弘揚和傳承，也體現在借助各種方式和技術進行的藝術創造、生產、傳播、銷售和消費的多種方式。」更積極的部分包括賦予國家合法權利拒絕開放文化市場。在國際法架構之下的文化多樣性公約，的確在某一程度提供了一個關於文化多元想像的遠景，但在實際執行上的成效尚未明朗，也少見關於音樂文化商品進入全球多樣性版圖的討論。文化多樣性的理想除了受到全球化同質威脅的可能之外，一個文化之內也會因為多元族群或是民族國家等因素而面臨挑戰，內部的制度與機制，甚至是傳播媒體管道，都有可能傷害

文化多樣性。

針對這個趨勢，國內學者馮建三（2007）認為，不屬於聯合國教科文組織會員國的台灣，仍須盡快讓文建會掌握原本屬於新聞局和 NCC 的視聽相關管理職權，此外，國家的自主管理機構也需要有相對因應的遠見與政策，透過法制的調整、經濟的基礎和環境的營造才能徹底實踐文化多樣性。因此，除了將文化多樣並陳作為理想放置全球範疇檢視之外，還必須反過來檢視本土環境提供的平台和物質基礎。當文化作為商品，交易的過程中勢必有你來我往的協商和反抗，非核心國家在進入這個理想性脈絡之餘，又能對在地文化有甚麼樣的幫助？

因為「音樂無國界」的願景，讓我們經常忽略音樂在全球化中的權力協商關係，本節希望以台灣原住民音樂進入國際音樂產業與通俗音樂市場接軌的文化貿易面向來討論其中文化多樣性表達的可能、威脅和困難，並著重在政治與商業娛樂的拉扯，以做為為下一階段反思原住民文化主體、在地音樂市場多元性，以及和閱聽眾認知的課題的基礎。

（一） 政治與音樂



以原住民音樂作為研究案例來討論台灣在地多元文化的開花結果和全球化之下的各地文化多樣性自由交流是一體兩面的問題，但其複雜程度又不能單純簡化為正向或負向的關係。回顧十年前的台灣流行音樂市場，原住民聲音逐漸被唱片公司和聽眾注意，轉眼間，他們看似站穩了流行音樂的舞台，李坤城（1998）說：「至少大家好像真正開始重視原住民的聲音」（轉引自羅儀修，1998：119），這句看似樂觀、但背後又帶著隱憂的期盼，在十多年後似乎沒有大幅度的改變與進步。他們的成功，不是聽眾從本質上的認識而有肯認的態度，不是唱片公司體驗到弱勢文化的可貴，也不是原住民表達自我聲音的意願受到重視；很諷刺地，他們的成功是被「唱片的銷售數字」所強勢定義的。

從台灣原住民通俗音樂的發展可以看出多元文化主義被商業消費主義的侵蝕，剝奪了一個族群的珍貴資源，成為淺碟被輕易消費與丟棄的文化。除了商業眼界的阻礙之外，還有另一個絆腳石，即是政治語言的操弄。政治辭彙或修辭的需要，正因為它掩飾了某部分的事，也揭示了一直不敢正面觸碰的問題。多元文化有政治正確，卻沒有深度；它講求平面上的百花齊放，卻沒有顧慮到垂直社會階級的物質存在。今日因為台灣的多元文化論述等於選票，等於激起民族情感的

酵素，所以多元文化才會在檯面上成為話題，不過也僅限於議題表面的顯著性提升，而難有實質的質變。如果沒有鉅觀的目光，只是想一個一個單打獨鬥的「收買」弱勢主體群，是無法完整收編全部的文化（趙剛，2006）。多元文化主義有著漂亮進步的外表，表示我們關注到這個問題，把癥結給「問題化」了，卻沒有直接地解決「敗絮其中」的問題，只是用口水或是敷衍的政策來搪塞，解決的只有眼前的政治利害關係，反而讓根本問題被擱置一旁。總之，繞者表面的多元文化主義概念打轉是徒勞無益的，真正能體現多元文化，只有回到「文化」本身。龍應台曾描述過一段經驗：

政治人物可以喊一萬次口號，要漢人尊重弱勢的少數民族，但是一萬個口號比不上一支歌。我記得一場露天的原住民詩歌晚會，我們邀請了一位長老，從東部山區部落特別北上來唱原住民的古曲。他開唱時，突然雷電交加，大雨傾盆而落，雨水打在長老皺紋很深的臉上，他全身濕透、仰臉向天，閉著眼睛繼續歌唱，沒有樂器伴奏的原音，蒼老而悠遠，交織在嘩嘩雨聲中。滿滿的人群在雨中站立，雨水從頭髮流下來，流進人們的眼睛，但是沒有一個人離去……雨夜中的一首歌，我相信，讓漢人認識了原住民，讓原住民認識了他自己（龍應台，2008）。

龍應台的話只講對了一半，漢人應該虛心認識原住民，但也許應該給的不只是一場雨中的表演。音樂作為原住民文化最容易接近的一扇大門，也作為一種社會實踐，不但可用來檢視與台灣社會及文化環境的聯繫，也可以引發更深層次的社會和文化反省，絕非只是單純用來提供漢人感動而已。

過去原住民音樂人帶著自己的音樂，用很激進的方式涉入政治活動，包括飛魚雲豹的雲力思或胡德夫等人，以原住民權益為主的聲音雖然微小但並不脆弱。然而，時代環境不同了，當年積極介入政治運動的人也有不一樣的看法，雲力思看出其中的矛盾，當他們所關注的民族意識被政治化、運動化之後，就成為政客和政客的鬥爭中的籌碼，這其實混淆了原本真正的目的，反造成更多的紛爭與不和諧。因此，有了這般體認的雲力思，決定退出激進的隊伍，用另一種自我心靈運動的方式，透過和祖靈的對話，傳達一種對物質世界的反省：

真正運動不見得要到街上，我覺得運動從自己開始，用別的方式去影響……當你一直被外在拉走，應該回頭去聽一下感動的東西……你會比較反芻，比較會往內（雲力思，2009 訪談）。

連結泰雅祖靈文化、心靈層次較為形而上的文化是需要時間和精神去感同身受，才能心領神會。因此，對物質有強烈追求慾望的聽眾可能就無法和雲力思達到共鳴，而相對已經早一步開始回過頭反省的社會型態，對於雲力思音樂的包容性也就更大，這或許也是雲力思能在歐洲國家受到歡迎的原因之一。此外，像風潮唱片試圖要把王宏恩帶進中國大陸的唱片市場並不容易，因為中國大陸市場對於音樂的接受範圍比較狹隘，多以流行樂為主，所以相較之下，王宏恩後期的兩張專輯，反倒在大陸受到歡迎。所以，其實不是好不好聽、喜不喜歡的問題，而是整個社會文化風氣與環境支不支持像雲力思這樣透過省思、反芻得到的音樂信仰；或是支不支持王宏恩用年輕的聲音傳唱布農族的傳統歌謠。而若是我們持續停留在娛樂產業和政治運動的思維去看待音樂，就會限制它的可能性。

野火樂集的歌手也比較少參加以原住民做為主題的活動，多以純音樂性場合為多，因為熊儒賢（2009 訪談）的考量是：「我們自己有一個主軸在做原住民音樂，可是我更怕政治的關係、族群的關係，過度的表象化。」大大樹的音樂節活動也是以國外多元化的音樂節為榜樣，不希望以刻意造勢的方式進行，而是希望一種潛移默化的外圍游擊戰方式，達到活動的核心意義：

音樂祭除了分類為產業、社運目的外，有更多的音樂節在世界各地發聲，是為了民族的認同或是公共的服務，這些音樂節都不見得規模很大，我想提出一個概念，世界上不是只有大型的音樂節在有效、有力的影響觀眾或聽眾，有非常多扎根型的音樂節，他們活動了二、三十年，影響了整個族群的認同，讓整個族群即將消失的文化，重新在他們的生活中被穿在身上，或者被聽見、被看見（鍾適芳，2006；引自張倩瑋、李丹妮，2006）⁴⁰。

台灣的政治環境目前雖然不利於原住民發聲，也不夠成熟，文化中介者對此也多所謹慎，但原住民仍可能走出另一種政治運動格局，關於這方面第四章會

⁴⁰張倩瑋、李丹妮（2006）。〈音緣際會 愛樂人暢談獨立〉，《新台灣新聞週刊》，第 542 期。

有接續的討論。

（二）音樂是文化，還是商業化娛樂？

王宏恩在離開風潮音樂之後發行的專輯，相較於在專門保存原住民傳統音樂文化的風潮音樂的作品，與原住民文化或傳統的聯繫相對薄弱許多。更明確一點說，這兩張唱片其實就是流行樂，且偏向娛樂的取向，裡面添加原住民的語言或是曲調，也只是搭配性的「元素」。反觀王宏恩在風潮音樂發行的作品，其實是一種文化的傳唱，儘管風潮音樂在宣傳上也試圖吸引影劇媒體的注意，但終究被認為調性不合而被排擠在娛樂媒體之外，而被歸類在藝文類。王宏恩為自己的音樂道路做出了選擇，這沒有對錯的問題，只是從他的例子，可以看出台灣媒體對文化和娛樂之間的界線涇渭分明，若是沒有值得報導的新聞價值，「文化娛樂化」或是「娛樂文化化」都不是他們關心的重點。媒體之外，文化環境和文化相關單位等，同樣沒有明確的目標，想要文化娛樂一魚兩吃，最後變成四不像。

唱歌變成音樂，就存在避免不了的矛盾。音樂若要廣為人知，勢必跨出大眾通俗化的步伐；音樂若作為商品，也勢必要包裝。但正因為通俗音樂市場的政治經濟生態，要取得別人的認同，首要迎合別人的口味，或是做主流市場想要聽的東西，就很難避免不往娛樂靠攏。或者應該說，當音樂背負著文化推廣的責任時，似乎就有一定的神聖性，畢竟文化不應該被輕易扭曲和誤解，因此，兩者之間的平衡是一個難題：


怎麼藉由音樂去推廣原住民文化，我覺得那個東西那是你的包裝上面，手法和作法就會不一樣，就會把它拉到屬於比較娛樂的那塊。因為文化那塊是默默在進行的，譬如說台北很多文化節或活動，基本上沒有多少人會參加的，可是如果你包裝得很好玩，有大牌藝人來，這個文化節就比較有趣了，可是相對地，文化本身的重心跟精神，就會被忽略了（林揮斌，2008 訪談）。

因為原住民文化的斷層，讓其母語的傳承和文化的保留顯得非常重要。但是，文化的傳遞是否真的必須如此掙扎？除了依附娛樂之外，沒有其他選擇嗎？

野火樂集熊儒賢給了一個可能的答案：「幫助他們路走快一點，擴散力廣一點，可是讓他們生命力是可以持續、能夠延續的。」對於這些經過原漢文化洗禮過後的孩子們，甚至沒有太多鄉愁、沒有經歷太多族群仇恨，文化中介者和生產者應該更周全的看待他們，鼓勵他們不斷地去探索音樂的邊界，而不是墨守成規；也許會被狠狠地反彈回來，但那唱出來的歌才會是更活生生在時代下誕生的原住民文化：

他們要如何懂得語言裡面的律動，可能要透過十幾二十年，你倒過來我，我倒過來你，真的是一個浪。我們不能說現在年輕人拿吉他唱，像 Matzka 這樣的孩子，我們不能說他拿吉他唱母語歌是不對的，但他唱的歌有他的律動、他的血、他的身體都在裡面（熊儒賢，2009 訪談）。

就像原住民歌手沈文程一開始也是唱閩南語歌，唱紅了「舊情也綿綿」、「心事誰人知」等流行暢銷作品，但後期他堅持拋棄台與天王的光環，創作第一首國語歌曲「小河之歌」，裡面流露出來對原住民生活的懷念，對魯凱族的沈文程意義非凡。這首歌是這樣唱著：



在中央山脈的森林中 / 有著一個不同的部落 / 不同的語言和不同的膚色 / 喝自己釀的小米酒唱自己的歌 / 彎彎小河流就在故鄉的山裡頭 / 靜靜地陪我無數個春秋 / 帶著無限的思念帶著濃濃的鄉愁 / 日復一日慢慢流到海裡頭

不論語言、音樂格式、或族群認同，無法忽略的是這些原住民歌手本身的血液和生活經驗就是一種即將消失的文化，因此，能說他們不是文化的一種代表？簡而言之，我們願意相信原住民歌手不論在唱甚麼歌曲，對於自己的文化都不曾遺忘，只是自己的意願和能力，以及種種外力的拉扯，包括媒體、所屬唱片公司屬性等，讓他們的音樂和表演或多或少做了改變，而在眾多力量交互作用之後，最終呈現的能否是最初的感動就再也不簡單了。漢人歌手張懸和圖騰 Suming 的看法相當接近：

圖騰他們跟一般原住民在做的不一樣，他們並不是拿那種喔嗨優喔嗨

優在那邊試圖營造出原住民的氣氛，他們是原住民沒錯，然後他們有原住民的氣質，但是他們做的是自己的東西，那個東西其實是很難得的（張懸，2004年「海洋熱⁴¹」）。

可能你們聽不懂啦，為什麼我們原住民依喔依、依喔依，可以唱得那麼感動那麼感人，依喔依依喔依，對我們故鄉自己的思念，因為傳統歌就這樣唱，從小就在這種環境長大，離鄉背井出去外面工作，總是，想到這樣的歌曲還是會很想念啦（Suming，2004年「海洋熱」）。

張懸和 Suming 所說的喔嗨優或依喔依其實就是原住民在一般人刻板印象中的「Ho Hay Yan」或是「Na Lu Uan」之類的語言，也常常被主流流行音樂當作原住民歌手的裝飾音。我們把這些虛詞戲謔地標籤在原住民身上，卻鮮少知道這些看似簡單的語言或是虛詞，背後卻是多少歷史與親情的流傳與鄉愁，溢出無形的感恩與想念。或是像另一個原住民虛詞「Haiyan」，不論在哪個位置上的原住民音樂中都可以聽到，但是重點是我們其實可以明顯地感受到哪一個 Haiyan 帶我們回到聲音的源頭，哪一個 Haiyan 讓我們感受海浪打回來的音波，我們也可以分辨那一個 Haiyan 只是裝飾音罷了。文化和商業娛樂之間不斷相抗衡，還好逐漸有一些原住民歌手和唱片公司能在文化和娛樂作出平衡的取捨，萃取文化和自身相融之後的成果，捨棄娛樂工業最世俗的一面，以開放的心態和聽眾進行近距離的對話。

第三節 小結

音樂工業的大環境之中，商業邏輯仍是主導音樂生產和消費最強大的一股力量，他們利用混雜多元的各種論述來掩蓋資本主義的野心和殖民主義帶來的不平等，浪漫化少數族群的生活來作為生活風格的選擇之一，在市場裡頌揚差異文化的商品拜物情結，造就「多元主義成為一門生意的奇裝異服裝扮」

（Multiculturalism is business in drag）（Hutnyk, 2000：135）。即使極欲擺脫政治介入的手和經濟的角力戰，但音樂場域中的論述建構權力依然落在經濟與政治能力較為豐富的一端，他們運用知識權力在社會空間的運作，資本家更以文化菁英

⁴¹「海洋熱」是導演龍男拍攝 2003 年貢寮海洋音樂季的紀錄片，角頭文化發行。

的姿態和象徵暴力來詮釋原住民音樂文化，也積極收編獨立的音樂人和分眾的聽眾來贏取認同，在蓬勃的音樂場景背後，位階的鞏固仍繼續發生。

文化多樣性理想的推動不能只是政府一味的單方面實行，除了政府投資文化和媒體組織之外，更重要地是少數社群的積極參與，進而再去修改政策，文化多樣性的推動才能綿綿不絕，也不會變成各唱各的調。文化政策雖多針對藝術和媒體討論，但這並不是全部，它應該鑲嵌在日常生活中，包括了文化品味、價值和行為等。文化市場運作固然能加速政府的推動，我們該謹慎的看待差異的迷戀，會容易造成文化觀光主義、獵奇心態和好奇的凝視，那反倒成了一種傷害。

流行樂壇裡，張惠妹和動力火車初期的唱片裡各有代表歌曲加入原住民的和聲編唱，讓現代性的音樂融合傳統的原住民文化，也形成一種大家樂見其成的「多元文化」的音樂。後期，堅持傳承之餘的原住民音樂也逐漸開放，接納外來音樂的撞擊，陳建年和胡德夫的出現，敲響了通俗音樂對原住民族群音樂的沉睡，他們以民謠路線反轉大眾對停留在張惠妹與動力火車的形象，也讓音樂的表現形式也越來越呈現多元化。但是聽眾的新鮮感能維持多久？就好像施孝榮會擔心音樂環境和聽眾口味的新奇感所簇擁的原住民音樂能走得多遠？他說：「大家吃膩了大魚大肉，偶爾換一到清粥小菜.....我很怕的是目前大家看到原住民的東西都是很淺薄的，而且也認為原住民的就是如此了。」他擔心的不只是文化船過水無痕的稍縱即逝，更擔心當原住民文化被限制窄化後，即便有下一波風潮再起，也不會再受到重視了（轉引自羅儀修，1998：122）。因此，張惠妹之後有了民謠一派的興起，而這波民謠風潮之後，我們還能期待甚麼樣的音樂形式再次代表原住民文化呢？又或者說，還要有怎麼樣的努力，才能讓音樂的傳遞不只是潮流，而能夠是有深度的文化河流呢？這需要上述提到的文化中介者、唱片工業、社會文化環境，甚至聽眾的耳朵有更多的想像。

第四章 族群主體和音樂工業結構的辯證

從第二章生產場域結構的控制，到第三章討論的外在條件影響，我們可以看到原住民歌手在位置佔據的過程中，飽受許多限制與權力拉扯。他們透過位置的安排和策略的調整，延續音樂商品和歌手生命之外，也才能讓音樂透過商業商品化而創造符號價值，發酵到最耐人尋味的狀態。接下來本節將以「歌手」做為主體進行討論，從他們的表演方式、音樂創作、參與活動等音樂相關發展，反方向探討唱片公司與音樂定位對原住民歌手的影響，以及主體的主觀詮釋。具體而言，即延續第二章對產業結構的討論，第三章對外在環境的分析，跨越到族群主體面向，探討當唱片公司將原住民歌手發行的唱片定位之後，歌手的回應策略為何？他們如何定義和調整自己的位置？對自己的音樂行動又有怎樣的詮釋？

第一節 通俗音樂的族群面貌：從國外的經驗談起

通俗音樂和社會政治面向的結合很廣泛，大從當代政治議題、全球化問題，小到為特定議題抗議，例如特定的環境保護運動，用 Shank（2001；蔡佩君，張志宇譯，2005：213）的話來說，即「搖滾與流行樂時代的通俗音樂提供了一個必要的文化論壇。」而本文的原住民問題較類似於國外通俗音樂史中的種族與族群部分，本節也將環繞種族作為一個軸線，討論它在通俗音樂中的體現。

國族、民族或是族群的討論之所以日漸重要的原因之一，不外乎是全球化之下的同質性與文化消逝的擔憂，而通俗音樂藉著其通俗性和易於流動，更能表達這些認同的焦慮；矛盾的是，也因為這些特質，通俗音樂同時成為全球化下的產品，減少提供任何本土文化認同的材料。音樂的重要性源自於它突破空間和時間的界限，接合了社群概念與集體認同感：音樂、地方和空間這三者元素互相重疊纏繞，互相描繪出新的意義和關係（Bennett, 2004）。從 Straw（1991）的觀察發現，音樂和國家及空間概念的不可分割，無論是七〇年代魁北克的民眾搖滾（folk-rock），亦或英裔加拿大人的後龐克（post-punk）文化，都成功地在特定地理空間裡，維持了自己的歷史和民族的傳統與價值，在跨國音樂工業流通之

時，這種在地的努力更突顯出價值。

透過全球化的連結，「類離散」(quasi-diaspora)的情況更為常見，他們透過音樂尋找一個共同的烏托邦，不僅是象徵分享的過去，也代表想像的未來(Daynes, 2002)。雖然嚴格定義下的離散指非自願地、暴力脅迫下離開的猶太人，但透過跨國的互動與流離的媒體地景，原住民離開自己的家鄉，到其他城市謀生，也能歸類為一種離散的情況(Karim, 2003)。對於他們而言，音樂是會說話的，也同時被述說著；換句話說，音樂反映了聽眾的生活脈絡，也讓聽眾能主動參與建構的文本。

Gilroy (2006) 在黑人音樂歷程中看到了他們對自己音樂文化保護的野心、與流行文化競爭的恐懼，以及被強勢的白人文化荒謬再現的擔憂。也因為這些危機意識，讓他們的音樂有了抵抗的態度。相較於台灣，澳洲的原住民音樂已經發展的相當成熟，甚至其原住民的搖滾音樂場景(rock scene)是許多城市常見的盛事，孕育出豐富音樂場景背後的溫床來自原住民有意識地掌握民族自決的權力及掌握意義的世界，間接影響政治氣候和政策執行等，也因此變成國家的媒體景觀(mediascape)之一。當代原住民通俗音樂是原住民文化發聲的重要平台，伴隨著其他媒介，如藝術、文學等，提供了一個舞台，讓政治或經濟上邊緣的在地聲音能被聽見。這些人可能因為教育資源的缺乏，以至於缺乏信心和技巧勇於表達，但是通俗音樂提供了另一個賦權(empowerment)的策略(Gibson, 1998)。同樣是針對澳洲原住民通俗音樂的研究，Dunbar-Hall (2006) 以澳洲原住民樂團Wurrinyga Band 為研究案例，在音樂中，與其用原住民這個稱呼，他們的態度堅持自己更有資格使用「國家」。不論是專輯名稱或是歌曲歌詞，都展現他們多世紀以來對這個國家的信仰，沒有比這個更直接的原住民認同了。因為意識到自己即將成為消失種族而產生的焦慮，他們在音樂中再現了對文化殞落的失落和再開拓，也表達了他們要證明原住民文化依舊茁壯的意圖。這樣倖存(survival)的概念是近代原住民藝術中常見的論述，也是一種後殖民論述的形式。在流行音樂中常透露原住民和土地的關係，Wurrinyga Band 創作的歌詞中處處可見他們對夢土故鄉(dreamland)的懷念、渴望與擁有權，因為個人和原住民族群跟土地的關係一直是他們存在的動力和認同。此外，Dunbar-Hall 認為要徹底了解這些原住民所唱的流行音樂，要更小心地觀察大環境的商業脈絡，以及更深入去探討通俗樂、原住民議題和文化滲透三者的連結關係，音樂不只要拯救快喪失的原住民文化，更要能提供策略讓文化持續生存。

從上述時間順序的發展，國外通俗音樂與族群議題的結合，已經出現一些成功模式，音樂文本不僅達到議題傳達的目的，也反映多元文化的逐步發展，更展現了原住民的主動性。然而，台灣關於這方面的研究卻還不足，對於音樂的社會性還是侷限在「反叛的搖滾樂」這個概念，較多關注在政治議題或社會運動；但就好像 Shank (2001；蔡佩君，張志宇譯，2005：206) 警惕的：「當種族確實進入對搖滾與流行樂的認知時，何謂黑人特性和白人特性，就展開意義的協商了，一種音樂的、也是政治的協商。」不過，輕易將通俗音樂和族群以本質的方式連結似乎是很冒險的，Shank 整理現存的種族元素與音樂結合的幾種標準，包括：(一) 音樂元素，包含節奏、音樂風格和編曲結構；(二) 表演者或觀眾的種族背景；(三) 音樂工業以種族作為音樂分類的標的；(四) 對該種族的音樂傳統有貢獻。但 Shank 對上述的方式都不是很認同，他的觀點認為不應該將重點聚焦在樂手或聽眾的種族背景，他的理由包括：第一，以膚色作為對種族音樂的理解，等於諷刺地落入本質化的種族概念，完全無視音樂作為一種載體的意義；第二，我們依靠地仍然是市場的分類。音樂的種族意義應該是經過縝密的區辨，回應音樂本身之外，也需要納入音樂之外 (extra musical) 的社會及政治意義作為考量。簡言之，能對通俗音樂的種族意義提供保證的，是來自聲音應用的社會貢獻，而不是把種族因素當成前提。

同樣地，在定義原住民通俗音樂的時候，Gibson (1998：167) 也提醒我們要盡可能避免落入沉重的傳統與現代的二元分立，因為這個分類已經變成用來建構「原住民性」(aboriginality) 的指標。近期研究關注音樂文本，認為原住民通俗音樂是混雜的形態，融合或是曲解傳統音樂的元素，在音樂種類、風格和樂器上，已經難回到原住民的原點。然而，以文本而論的話，許多原住民音樂其實一點也看不見部落的影子，甚至就只是搖滾樂。因此，Gibson 建議採取的是較為全觀的視野，以社群中心的觀點看待通俗音樂，將音樂場域擬作是特殊的競技場，它不僅包含著音樂文本，還包括原住民樂手、音樂參與者、表演、表演空間和其它文化表達方式在其中。

原住民通俗音樂是一個不應該劃定界線，持續發展中的種類，也是一個大眾傳播的再現形式，因此它能吸引特定文化脈絡之下的原住民聽眾，也能將議題關注度滲透到的公領域。重要的是，以上述的角度來認識原住民通俗音樂，才能避免往「本質」的牛角尖鑽。不只在生產上，在聽眾上，原住民音樂也不再僅限於原住民社群，原住民也同樣吸收著流行文化，甚至收到國外音樂的影響，但是

這些影響轉化成適合在地情況的力量，也反映了屬於當地本身特殊的經驗。如果樂手能夠發展出自己的方式和聽眾溝通，所被吸引的將不只是原住民，也包括範圍更廣泛的非原住民。總結上述，音樂與社會兩者是密不可分的，音樂最終要處理的不只是孤立的音樂，更重要的是一種對「人」處境的觀察，因為音樂的聲響不僅是一種被社會文化滋養而生的產物，也在社會中發酵出意義。

第二節 全球與在地：在世界唱自己的歌

前面兩章已經提到，世界音樂在台灣普及程度不高，聽眾對世界音樂也有著不同的認識，其發展仍有階級上的侷限。可想見過去對世界音樂的探討仍以西方觀點出發，很多觀點並不適用在台灣的情況，更肯定地說，有別於歐美國家，世界音樂在亞洲國家都像是一個高高在上的舶來品。以日本為例，Ling（2003）觀察世界音樂的聽眾大多是非年輕人、知識份子，和有經濟基礎的中產階級，和古典音樂的閱聽眾輪廓類似，因此引發作者延伸思考世界音樂和古典音樂之間的關係。古典音樂經歷的改變其實也是世界音樂追溯過去和預期未來的路徑，從音樂機制、天賦異稟巨星誕生，到現在性的被強調和科技的加入，在在改變了古典音樂場景，也讓這些音樂語言開始被定義為古典音樂。最重要的改變是音樂家角色從貴族的音樂僕人到全球市場的音樂販售者，而且創作和演奏再也不是個人能單獨完成的，還需要文化中介，如專業的經理人、場地和音樂會組織等的合作，越來越多的相關學術組織也加入了古典音樂鞏固定位的循環，久了成為一個成功的公式，不僅建立起聽眾的口味，也替未來音樂和樂手的發展鋪了一條路。

根據上述的脈絡，Ling 的結論認為世界音樂在第一階段的發展的確是朝向類似古典音樂的概念方向發展，它並不是為大眾而生的音樂，相關論述推波助瀾地將它形塑為好的、有政治意義的音樂，但是其實世界音樂也只是全球經濟下的產物，就好比古典音樂來自資本主義市場，兩者的門檻高，都由世界上最富有的一端掌控。類同於上述的情況，世界音樂在台灣以原住民音樂為生產重點，這個標籤就暗示了它不是為大眾而生的音樂，它有著更強烈的傳遞到全世界的企圖心，而當歌手帶著音樂去參加各地的世界音樂相關音樂祭的同時，他們也進入了世界音樂類型運作的機制之中。

世界音樂跨界入侵了其他音樂類型，它看似被包裝成一種新的通俗音樂類型，其實它只是「全球想像的新美學形式」（Erlmann, 1996），所已世界音樂的操

作其實是唱片公司的商業策略，操作的方式不同，就會產生不同面貌的世界音樂。因此，它沒有固定的樣子，光是台灣少數的世界音樂唱片廠牌，風格及形象就相當迥異，像大大樹以歐洲市場為主、野火樂集強調本土山林聲音、角頭音樂則給予原住民獨立音樂工作者極大空間，因此他們產製的世界音樂也就有很大的差異。就像 Erlmann 的論點，應該超越將世界音樂單純視為一種類型的討論，將世界音樂看作是全球想像之下，資本主義創造的新穎審美形式，試圖囊括歷史時間、全球空間和文化認同。

對站上世界舞台的原住民樂手而言，參與國際世界音樂表演的經驗，讓他們的視野更開拓，除了回頭以自己的文化為榮，他們也開始審思台灣的文化環境的不支持，雲力思說：「我聽到他們在表達自己這麼純真的部分，互相激勵，會發現台灣文化的互相激勵好像一壺死水（2009 訪談）。」當台灣沒有舞台和聽眾的支持著他們，這些不是大明星的原住民歌手，卻仍然堅持做自己的傳統音樂，只因為幾乎是沒有人在做，也不能不做。雲力思堅持泰雅歌謠傳承的文化工作，比任何歌手都還細膩，雖然台灣的聽眾不多，但只要每一次表演，雲力思都是把最完整地呈現，包括泰雅族的樂器、織布機等。他說：「好多次我都不覺得是自己唱歌，感覺是這個空間中祖靈在推著我唱歌。」他有野心但不貪心，只希望能一點一滴逐漸引起聽眾的共鳴。

此外，我們也逐漸在世界舞台看到年輕一輩的原住民歌手，例如卑南族卡地布青年歌手盧皆興（Sangpuy · Katatepan）。年輕的外貌卻有著古老的心靈和堅毅的獵人精神的他，專注於古謠再傳唱的學習與表演，對於學習母語和吟唱古謠這件事，他說：「不能說學，這本來就是要會的（盧皆興，2009）。」⁴²但是，堅持復興傳統的他，也並沒有固執的一味守舊，他用另一種方式教導年輕人唱古謠，使用從前沒有的西方樂器，例如吉他或大提琴等，讓古謠以新的面貌呈現。長期跟著雲力思出國巡迴演出累積的國外音樂節的經驗，也讓盧皆興對原住民的音樂更加有信心，因為台灣原住民音樂的豐富和獨一無二，像是樂器口簧琴就是祖先的智慧，能製造出電子音樂的音調。

另外，自成一格、風格獨特的檳榔兄弟，由阿美族的表兄弟迴谷和達克達組成，以自己的創作傳唱阿美族部落的文化，是最貼近土地與山林的道地氣息。他們認為，唱歌最重要的目的是「傳唱」，達克達（2009）就說：「我們的歌是

⁴² 2009/1/12 原住民族電視台「八點打給我」節目 260 集「古謠傳唱 盧皆興」

有細胞可以流傳的，卡拉 OK 唱不到我們的歌，可是我們的歌會一直流傳下去。」檳榔兄弟第一張專輯與巴布亞新幾內亞的原住民合作，獲得國際樂評極高的評價，讚賞該專輯在一片刻板的世界音樂中，在傳統在地的音樂裡融入創新的想法。不過面對一片好評，檳榔兄弟並沒有忘記故鄉花蓮泥土的芬芳，也更在乎音樂是否能接觸到年輕一代的原住民，迴谷（2009）說：

自己的文化都面臨斷層了，擔心歸擔心，但是我在創作的時候，因為要合著現代小孩的意，也要跟著時代走，所以我在創作方面也會跟著時代走；但是以前古老的曲調可能因此慢慢的流失，所以我還是會重拾以前古老的曲調來創作，或者改編，但是不要失去古老歌曲的風味。

43

過去世界音樂一直被強調「凝聚的時間」(timeless)與「創新類型」(newness)一組既停滯又要往前的時間概念，但從檳榔兄弟到下一輩的盧皆興，都可見原住民歌手在這個遊戲規則之中，雖然不可能完全（其實也不需要）摒除西方或近代音樂元素的加入，他們比其他歌手更有意識地保留「原素」，盡量維繫傳統古調的意義和不成文的規矩。

雖然世界音樂的場域中交織著各種權力，這些樂手其實有意識、有目的、懷抱責任感地進入。尤其他們又多屬於部落裡面還有母語能力，能跟老人對話的中生代，他們希望這些屬於部落、屬於祖靈的音樂符號，不要在一片洋化與現代化的驚濤駭浪中遺失。「把生活點滴化成歌聲，在歡唱中體現存在，在傳唱中包存記憶」⁴⁴，唱歌成為一個傳唱與分享的媒介，而發行唱片一事更是讓分享的範圍能夠廣泛。從正面來看，台灣少數的世界音樂製作人，對於原住民歌手這樣的信念是認同的，因此，作為世界音樂來操作，等於是借力使力地完成作為歌手和文化傳遞者兩者的目標。

雖然他們被稱作世界音樂，但就像在檳榔兄弟的音樂中嗅出土地的芳香一樣，他們是做「自己」的音樂。

第三節 獨立、運動與同樂

⁴³ 2009/2/11 原住民族電視台「八點打給我」節目 275 集「泥土的歌聲『檳榔兄弟』」。

⁴⁴ 角頭音樂「南王姐妹花」專輯文案。

世界音樂以外，獨立音樂範疇裡的原住民歌手，其自主性相對比主流音樂中的原住民歌手來得高，不管是演出或創作，他們把做音樂這件事作為唱歌的延伸。儘管他們唱片發行量和銷售量遠低於原住民流行歌手，在資源上跟其他獨立音樂人一樣匱乏，甚至因為原住民的身分而加倍弱勢，但是他們與原住民身分之間的連結卻格外緊密。

原住民獨立音樂工作者，不將原住民當成「前提」或「符號」，而是在音樂中直接跟原住民身份對話、反思和醞釀。例如吳恩（2008）就問道：「難道我的聲音不是原住民嗎？我的想法不是原住民嗎？我寫的詞裡面，沒有我的族群特色在裡面嗎？」或者如林揮斌（2008 訪談）在製作像圖騰樂團所指出的：「他們的音樂在很基層根性的部分就是原住民的東西，他們只是用比較樂團性的東西去包裝，可是他們的根性、最底層的東西，還是有原住民的血液在裡面。」即使不刻意強調原住民身分，認真的聽眾也會感受到他們是原住民。更重要的是，那種感動與感受，並不是唱片文案或宣傳可以包裝出來的，是需要深度的認識了解，才能從心底油然而生的認同。有了聽眾的認同，音樂的影響力範圍才能更廣更遠。以下從音樂書寫和社會運動兩個角度，對原住民獨立音樂歌手和及其音樂潛力進行討論。



一、音樂作為一種書寫介入

原住民是一個沒有文字的民族，必須借用漢語才能書寫，1980 年代中期的原住民漢語文學興起是一個重要的轉折點，原住民開始以第一人稱身分抒發主體自覺，也是展現另一種民族存在的方式。如果單以殖民論述否定原住民的漢語使用可能過於武斷，漢語的使用並不必然消抹其主體性，即便某種程度地減損了族語表達的美學情感，但成為一種具體的力量和工具與漢人世界溝通；這樣的語言行動並非全然被動，它也可能改變漢語的語言結構和象徵。原住民是詩歌民族，以詩入歌是日常生活無時無刻的創作，對他們而言，唱歌不只是音樂的，它更是文學的一種，他們用歌寫詩，用旋律作文，詩與歌的關係是難以切割的，文學和樂舞其實能有更多的結合，甚至唱歌就是一種文學活動。我們熟悉的林志興的「鄉愁」和⁴⁵胡德夫的詞，都是以歌唱作為其流傳的方式（孫大川，2003）。

鄉愁一詩除了傳達思念之外，更多是對漢人占據土地的控訴，之後被陳建

⁴⁵ 1999 年六月收於《陳建年·海洋》專輯，由陳建年譜曲演唱。

年譜曲演唱流傳，民謠曲風且搭配著陳建年海洋般寬闊的嗓音，歌詞中聲聲的吶喊和憤怒隨著陳建年的歌聲與吉他聲傳出，但並不會太過尖銳，反而傳達出深沈無奈，呈現出有別於林志興詩詞的氛圍。另外胡德夫也完美地將詞搭配音樂作為一種實踐，孫大川稱讚胡德夫的音樂創作是台灣原住民族漢語文學的先鋒，胡德夫也認為作為一個歌手，是他最好的位置（曹銘宗、羅嘉薇、梁玉芳，2005）。

當然，在年輕的原住民身上，我們也可以看到他們將音樂歌詞作為一個抒發的管道。對他們而言，不論是使用母語還是漢語都有特別的意義，前者是和自己族群不能斷裂的聯繫，後者是以越界方式挑戰漢語使用，摻雜著原住民有些不標準的口音、不合漢語邏輯的文法；可能沒有漢人說得流利，也沒能和漢人玩文字遊戲，但是這種漢語原住民化的風格，以及不同世代對漢語甚至其他語言的使用軌跡，也是他們掌握語言使用主權的一種方式。

二、音樂作為一種社會運動

在上一章曾提到政治和原住民音樂密不可分的關係，不過那是外在環境和文化的壓迫，造成部分原住民音樂家積極地將音樂做為政治語言。這裡要討論的是原住民歌手在政治口水戰和族群政治操弄的縫隙中，靠著自己在音樂市場不同定位、不同程度的力量，藉由音樂作為一種激進但不激烈的社會運動。

原住民歌舞的感染能量和爆發力是無庸置疑的，原住民通俗音樂作為一種場域，成為民族抵抗的策略和文化表達的管道，它同時還有著充滿地理政治的音樂文本。原住民歌手的音樂內容和主題，其實是兼容並蓄的，在全球化之下，原住民音樂具備多樣的風格。與其被刻板印象框架侷限，部分原住民歌手透過刻意地將原住民音樂政治化，希望透過音樂呈現多種議題面向，展現他們異質且不是靜止不變的生活環境。Gibson（1998：175）整理出在1981到1997年間，澳洲原住民歌手的唱片中，有以下幾個常見的主題，包括：文化倖存、土地或傳統故事、土地和自決權、歷史或政治事件、調停與跨文化政治、社群認同、社群教育和健康資訊、民族位置錯亂及遷徙經驗、人際之間主題和愛情友情情誼，這些主題也在台灣原住民音樂中常見到。政治社會運動的前進力量或許比較顯著，但它始終要和政治勢力正面對抗，相較之下，以文化作為一種運動，進行邊緣的突襲戰鬥，更能長久地滲透這個社會。

回到台灣的脈絡上，在政治運動及漢語文學運動之外，不同於前者的被邊

緣化和後者的精英化，原住民通俗音樂作為一種社會運動，則開闢了另一個文化戰場，不僅考驗文化的再生能力，也是一種文化再現的政治。有著這樣的體認，可以發現 70 年代的台灣原住民運動已開始慢慢從社會運動轉向文化運動的跑道，致力於發展「原住民美學」，讓大眾更肯定其價值（林志興，2000）。當時的民歌社會運動—「唱自己的歌」，胡德夫高唱陸森寶的「美麗的稻穗」就是這場運動的先鋒。和胡德夫同期的楊祖珺（1993：203）曾形容「唱自己的歌」是一場革命及流行音樂的文化實踐：「文化運動本來就在權力核心之外，自主反省性的『唱自己的歌』運動卻硬是在原有的『政治遊戲』生態中擠上了一腳。權力核心的人們看不起它，卻也看見它的存在。」當時社會政治結構不容許多元聲音的存在，民歌作為流行音樂，加上胡德夫以原住民身分的介入，用一種年輕人的符號攪亂一池原本平靜的湖水，涉入了當時的政治體制，是當初一開始料想不到的意外。因此，我們應該更勇敢地想像流行音樂和它所策動的社會文化實踐的潛力，利用它的喧嘩和傳遞，唱出「自己」的歌。

原住民社會運動中的「還我土地」運動，在報章媒體的報導中，仍以衝突和事件作為報導取向，以漢人「看熱鬧的」心態處理，運用「忽視」、「外力影響」、「內部歧見」及「瑣碎化」框架機制，導致示威內容和訴求主題被模糊化（王嵩音，1998）。大眾媒體不但無法達到確實傳播的目的，更扭曲原住民運動的初衷，反觀小眾媒體，如破報、部落格等，在近期的原住民運動中扮演重要的傳遞角色；這當中更有許多原住民音樂人以身作起發動運動，以音樂創作和歌聲參與抗爭的行列。圖騰主唱 Suming 有感還我土地運動而創作了「別在都蘭的土地上輕易地說愛我」一曲，近期「溪洲部落」被迫移事件，檳榔兄弟的「失守的獵人」就反映了沉重的心情，也有許多原住民歌手前去集結抗議。我們可以看見如此有意識有目的的唱歌，從胡德夫開始一脈傳承下來，雖然力量有限，但自成一格成為有效的方式，提供主流媒體之外的聲音，也作為一種和主流聲音溝通的路徑。

雖然這些抗爭活動不與狹義政治直接相關，但其實事件的背後，仍脫離不了政治目的。因此，參與這些事件的過程，等於另一種間接的表態。所以，流行樂的歌手，即便他們有意願去參與，但礙於唱片公司和種種條件，仍被視為過於冒險的舉動；但往往就算能有一個具知名度的明星登高一呼，雖然得到了媒體與大眾對事件的注意與關心，但也經常因此模糊了事件的焦點。

三、都市的原住民同樂會

原住民歌手本身和音樂，進入商品化生產場域之後，被不同的唱片公司用不同的角度和面向認識，再用不同的方式去包裝。太多的時候我們會賦予原住民音樂或表演活動過於神聖與沉重的責任，尤其是漢人主導策畫的音樂活動，其中商業的操作將原住民音樂活動導向可以吸引聽眾前來消費的方向。但事實上，也許背後並沒有太多冠冕堂皇的理由，只是一場同樂的派對。

每每在許多原住民歌手的現場表演中，會看到許多同樣是原住民共襄盛舉，他們一起唱著小時候常聽到的歌，不論是巴奈在現場表演常唱的「白米酒」，或是野火樂集陳永龍唱的「牧童之歌」，都是原住民部落小孩會唱的歌；有時候不分漢人還是原住民，一起牽手跳舞，就好像一場都市的豐年祭。張震嶽舉辦的「山地之夜」或吳恩策畫的「Am 音樂會」都是以同樂為目的的表演型態，也許不像圖騰樂團的「拖鞋趴」有實質回饋部落的意義，或許也不如「流浪音樂節」規模完整和大型宣傳，但是提供原住民歌手有一個同歡、不計較誰賺得比誰多的機會，也讓漢人能在都市就體驗到原住民聚集的歡樂。

這些在都市舉辦的音樂活動，無形中也強化了原住民和部落的緊密程度。張震嶽唱母語歌警惕自己是阿美族一份子，野火樂集的永龍也說每回唱「搖擺 Na Lu Wan」，都會讓他想到家裡的院子，是他和部落能產生連繫的方式之一⁴⁶。這些生長經驗的畫面都是讓原住民通俗音樂，不論是母語或是國語創作，能源源不絕的養分。胡德夫的創作就是在這樣對部落的需要和被需要之下產生的：

我是一個很少作品的寫歌的人，可能是我寫歌會為某一種事件寫歌，會為一些特定的一個目的寫歌，「大武山美麗的媽媽」是我要鼓勵在台灣台北以北山地的學生，那個時候希望他們能夠跟部落不會脫節，常常去想到部落對他們的需要，和自己對部落的需要，所以寫了「大武山美麗的媽媽」（胡德夫，2000）⁴⁷。

流行樂中的原住民歌手，以唱片銷售量和曝光率，替原住民開了一扇窗，

⁴⁶ 2009/2/13 原住民族電視台「八點打給我」節目 239 集「唱自己的歌『原浪潮音樂節』」

⁴⁷ 2000 年 11 月胡德夫在台南成功大學演唱「大武山美麗的媽媽」。

他們最大的資產就是擁有唱片市場的關懷；而這些在獨立唱片努力的原住民歌手，雖然資源相對弱勢，但比起主流線上的歌手，他們參與活動的自主性是相對地高。當然，也因為他們的知名度不足，傳播的範圍自然有限，但是影響力卻不見得小於流行樂中的原住民歌手，而是以一種同樂分享的方式去擴散音樂帶來的感動。

第四節 在主流中付出和改變

以上篇幅討論獨立音樂中原住民歌手的能動性和貢獻，並不是要全然否定流行樂裡的原住民歌手，只是從上面的討論約略可以發現主流流行樂原住民歌手的缺席。這個缺席可能是新聞媒體的忽視，因為在與吳恩的訪談中，得知數次沒有對外公布的醫院及教會表演中，唱流行樂的原住民歌手如戴愛玲、王宏恩和 Alin 等人都有前來參加。這些歌手之中有不少都是基督教或天主教徒，對他們來說這不是做秀，而是一種生命對生命的關懷，也是履行唱片工業背後更重要的道德責任。但是沒有重金砸出來的表演，也沒有艷光四色的舞台，對新聞媒體而言，不具話題性的表演也就少了報導價值。

張惠妹在流行樂壇的異軍突起對唱片界並不意外，她是一個充滿運氣、以及在對的時機出現的幸運兒。當時排斥原住民的媒體也開始改變其態度，張惠妹的原住民身分提供了媒體許多新的題材，也間接助長了張惠妹的宣傳效益。唱片宣傳強調以張惠妹「最原始的狀態」出發，還原他本來的特色，從原住民身分作為起點（楊一峰，1997）。不過，張惠妹以「來自台東原住民」形象走紅歌壇，但是從音樂中卻無法發現所謂「原始」的張惠妹。許多在流行樂壇的原住民歌手，都有同樣的問題，不是說不能突顯原住民身分，而是在「去脈絡化」之後，不論是歌手本身，還是歌曲，都硬生生地被切割了，觀眾接受到的只是片面的他們。

張惠妹在 2007 年欲改回原住民的名字「古歷來·阿密特」製作一張實驗性專輯，雖然尚未誕生，但在張惠妹 2009 年 Star Tour 世界巡迴演唱會裡，加入同為卑南族的盧皆興合作，一起將流行樂和原住民傳統音樂結合成大舞台的呈現方式，這樣的野心並非所有原住民歌手都能完成，跨國唱片公司也不一定輕易點頭答應。反觀另一位泰雅族歌手同恩希望能在個人專輯裡放進母語創作，最終還是必須與唱片公司妥協，服膺商業的考量，向主流市場靠攏。然而，雖然現階段的張惠妹的確有些不一樣了，但到底是受到工業結構的控制變少了？亦或只是一

種策略性的改頭換面？主動或被動的位置改變暫時還沒有肯定的答案，但可以肯定的是張惠妹嘗試的空間變大了，反轉的可能性空間也就增加了。

王宏恩的例子也類似，即使進入跨國唱片公司，仍堅持原住民歌曲韻味的保留的他，雖然刻意要讓大眾音樂元素多一點，但他自認為不變的是創作的基本架構，依舊不失原住民的味道。但是那個刻意聽起來卻顯得不自然，以音樂來討論，明顯地少了前兩張專輯詞曲的和諧，反而有一種強加的流行創造。以主打歌「戰舞」為例，歌曲文案寫著：「狂飆的弦樂中搭配緊湊的節奏和鼓點，將歌曲場景拉展開至混亂戰場之中，王宏恩剛毅力量的歌聲和風沙凜凜的樂曲，加上黑人（陳建州）和潑猴小天精采的 Rap 人聲交疊，營造出不可思議的激戰氛圍」，雖是要唱出勇士上戰場的氛圍，但是王宏恩在一連串國語演唱之下，試圖唱出周杰倫的國語風格，反而多了一分做作和不自然的咬字，少了以前唱「獵前祭槍歌」和「獵人」時不容玩笑的神聖。兩者的比較，不能單以「唱母語比唱國語好」作為結論⁴⁸，因為即便是唱著母語或是帶著有口音的國語，勇士的決心仍然清楚地被聽見。此外，「戰舞」的歌詞文字，也少了畫面，相較於第三張專輯同為國語創作、饒舌曲風的「走風的人」，此曲的歌詞帶入了古老的傳說，是和王宏恩自身生命經驗結合的沉澱。歌詞在配唱時候的不完美，可以從詞曲創作者的改變討論（表 4.1），在風潮發行的兩張專輯，多由王宏恩自己以母語創作，有相當高度的自主性，到了後期的兩張專輯，便都有其他作詞作曲者的參與。

⁴⁸ 因為「戰舞」是由國語配唱，而「獵前祭槍歌」和「獵人」是由布農族語配唱。

表 4-1：王宏恩四張專輯參與的詞曲作者組合

	王宏恩 詞曲包 辦	王宏恩 作曲， 他人合 作作詞	古調改 編	他人合 作作詞 作曲	王宏恩 作曲， 他人作 詞	他人作 詞，他 人合作 作曲
第一張 (風潮音樂)	10	0	0	0	0	0
第二張 (風潮音樂)	7	0	2	0	0	0
第三張 (喜馬拉雅)	0	9	0	1	0	0
第四張 (華納音樂)	4	3	0	0	2	1

資料來源：研究者整理

吳恩（2008 訪談）說：「你要玩別人的規矩，就死在別人手裡；玩自己的規矩，死在自己手裡比較甘心。」放在王宏恩的例子，他的初衷希望透過通俗音樂主流市場，讓其音樂被更多的人聽見，然而，在音樂產業和唱片公司多重政經糾結中，恐怕無法完美展現。

明星的宣傳與行銷效果一直是有目共睹的，因此，與原住民相關的宣傳活動自然都會找上原住民歌手，譬如由排灣族尤秋興和顏志琳組成的動力火車，曾代言過 2004 年「第一期原住民希望工程」，協助原住民部落；也曾出席 2003 年「人間有愛，仗義書財」的活動，捐書到偏遠的原住民部落。因為他們的明星光環，容易讓整個事件受到矚目，對主辦單位而言，能吸引大眾的目光是他們的目的；對新聞媒體而言，報導才会有新聞性；對歌手而言，更能幫形象加分。但是諸如此類的活動，原住民歌手往往是被動地參與，因此所能做的也有限。被動的他們，在明星光環之下，受到唱片公司的保護，很多「對的事」也沒時間做了。

然而，歌手無心，聽者有意，原住民歌手也許沒有自覺地體認到自己唱歌

的力量，但對原住民聽眾而言，也許每個聲音、每個舉動，都是一種榜樣與參考，這些無形的責任是無法置之不理的。張惠妹後期的「我要快樂」，是各大歌唱比賽最常見的參賽曲，即便如此普遍，但對許多在都市受了傷、失去了樂觀態度的原住民而言，是相當重要的鼓勵⁴⁹。動力火車的「陌生的夜」一曲，歌詞和原住民生活及認同沒有太大的關連，但因為動力火車明顯的原住民指標性，撫慰了許多在都市生活的原住民青年。動力火車自己也不曾想過這首歌能有這麼大的力量，能帶給原住民聽眾溫暖的感覺是他們始料未及的，也讓他們體認到自己的音樂蘊藏的能量⁵⁰。

一個原住民明星能有上述這麼大的影響，但唱片工業的明星制度造就了懶惰、忘記思考的大明星。不只是流行樂中歌手，包括獨立創作樂團也一樣，當唱歌不再是休閒，而變成一種賴以為生的事業時，每天都是上班沒有下班時，就像林揮斌說的，唱歌被其他事情干擾著，就不再是簡單快樂的唱歌了。

作音樂是副業，一定要有自己的本業，唱歌就會很開心。如果你把這個事情當成本業，你作起來就會有生活上的壓力，就會想說寫歌是不是要寫「芭樂」一點、作世界音樂一點會比較有機會，你就會有這樣子的雜訊，音樂就不純粹了（林揮斌，2008 訪談）。

事實上，原住民歌手在主流市場已經沒有以前的榮景，大唱片公司自然也不會願意再輕易出錢投資。於是，原住民聲音為了服膺主流的產銷模式，就有了兩種發展方向，一是成為主流音樂工業所欲販賣的「無歷史感」和「去疆界化」的音樂商品，迎合廣大的華語市場；另一則是在得不到主流唱片公司繼續青睞的狀況下，或者有另一種體認之後，決定退出流行市場，進而轉進、回到上述兩種另類音樂類型再出發，這也是流行樂之外的原住民音樂創作會如此豐富的原因之一。

高慧君是一個代表性的案例。她在寶麗金唱片時期，曾以「認真的女人最美麗」，以及與張學友和合唱的「你最珍貴」等兩首暢銷流行歌曲出道，延續動力火車和張惠妹高亢爆發的唱腔路線進入市場。大家知道她是原住民女生，卻鮮少知道她來自一個古老的民族「鄒族」，也是二二八事件受難者、鄒族思想家高

⁴⁹ 2009/2/13 原住民族電視台「八點打給我」節目 277 集「A-mei 阿密特 來了(上)」

⁵⁰ 2009/1/14 原住民族電視台「八點打給我」節目 262 集「華人音樂世界中的『動力火車』」

一生的孫女，也更不知道他的鄒族名字是「白芷·雅達烏尤安娜」。後期淡出歌壇的她，反倒在戲劇有了成就，也因緣際會讓她開始在歌唱道路上回頭。於是，八年前她開始構想，希望能讓外界看到部落裡安靜卻又才華洋溢的藝術家。推動「鄒女在唱歌」專輯是這個計畫的第一步，結合五個會創作的鄒族女生，兩年前開始籌備，最後自己花錢完成。她們不只會唱「阿里山的姑娘美如水」，還有更多新的態度和心情，希望從阿里山下山來與大家認識。

高慧君在寶麗金唱片公司發行的四張專輯，僅有零星的一、兩首自己的詞曲創作，苦無發表機會的她在「鄒女在唱歌」專輯裡終於有一展長才的機會，發表了「也不錯」一曲：

也許蘭嶼很不錯，也許台東也不錯，也許外國更不錯，我卻想要回達邦⁵¹；也許相愛很不錯，也許孤單也不錯，也許自在更不錯，我卻想要自己的自己。

從詞曲之間，看得出高慧君的創作還是有些生澀，但至少在獨立製作的專輯終能有機會讓我們認識這一面的高慧君。

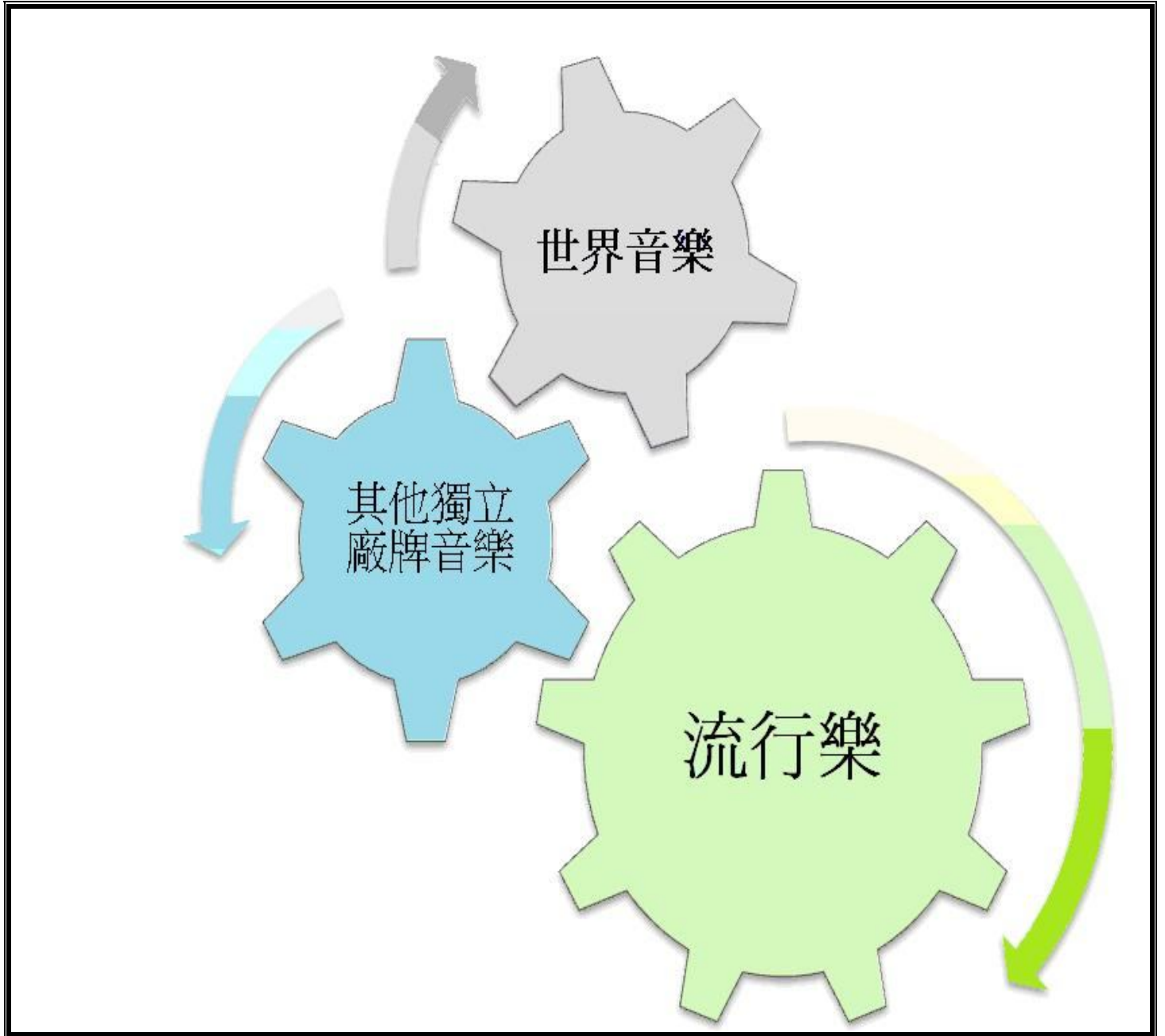
如下圖 4.1，原住民的歌手在音樂工業中，輾轉徘徊在不同規模性質的唱片公司中，張震嶽和高慧君分別在滾石和環球唱片這類型的流行樂位置，卻無法做自己想做的事，於是決定自己開始做音樂，憑藉著在流行樂壇打響的名號，介紹新的音樂風格和原住民身分給聽眾認識。又或者像過去山風點伙成員之一，排灣族的于立成，也是跳脫音樂工業體系，以網路平台做為分享歌聲的媒介。

另一方面，以小眾出發成功跨越大小眾界線的原住民歌手，選擇繼續以流行樂做為發展，讓音樂傳的範圍更遠更廣，王宏恩就是一個例子，他從以世界音樂為定位的風潮音樂轉戰到流行樂壇；近期的北原山貓，在近期的音樂風格上和曝光的場合，也逐漸往流行的光譜一端靠攏。

在通俗音樂的生產場域裡，這三個位置並非互斥，而是緊密連結的，彼此之間有著動一髮牽全身的關係。

⁵¹ 阿里山上的達邦現為鄒族的最大村，也是地方鄉治的行政中心。

圖 4.1：原住民歌手在音樂工業中不同位置的流動



第五節 本章小結：音樂類型背後

一、 改變中的音樂與歌手

原住民歌手懷抱著夢想，帶著自己的歌聲和音樂創作勇闖漢人主導的唱片工業，除了背負自己理想之外，也必須配合唱片公司設定的目標，因此有了不同的生產操作，對整體音樂文化，也對原住民社會帶來不同的影響。以下用表 4.2 綜合第二章到第四章所討論的原住民唱片廠牌和歌手，整理為三種類型。



表 4.2：台灣原住民音樂的類型架構


	類型一：	類型二：	類型三：
音樂類型	世界音樂	獨立發行， 不以世界音樂出發	主流核心的流行樂
代表歌手	檳榔兄弟、 雲力思	圖騰樂團、 年度最佳玩伴	張惠妹、 動力火車
代表廠牌	大大樹音樂圖像	彎的音樂	華納音樂
生產操作	由專門經營世界音樂的廠牌發行，也以世界音樂為目標，標榜來自台灣這塊土地的世界音樂	依靠現場表演經驗累積聽眾，需要長時間的發酵，擴大音樂的多元面貌	大唱片公司出版，主打原住民好歌喉，市場考量是關鍵，對音樂本身的干預較多，短線操作風險小
特性	母語吟唱為主軸、個人表演較少	成員多是年輕一輩原住民、樂團創作形式居多、自主性高	和一般漢人歌手的音樂差異不大
影響	躍上國際舞台，並將國外相關音樂節形式與經驗帶回台灣舉辦	積極介入與原住民相關的公共事務，並能讓聽眾對原住民有另一面認識	受大眾矚目，代表著原住民形象

資料來源：研究者整理

張惠妹出現之前，原住民和其他漢人歌手沒有太大差別，自然沒有強調自己的特色，因此，唱片公司並不會將他們歸屬為特別一類，觀眾也不會替他們貼上標籤。而今日原住民歌手能在不同的位置、不同標籤的期待之下唱歌，也表示原住民在通俗音樂市場已有成熟的發展。能夠以最簡單的方式替聽眾敲開大門也未嘗是一件壞事，至少在這個漂亮臉蛋當道的時代，比起強調年齡長相的標籤，以音樂風格作為導引的操作顯得理性多了，給聽眾的耳朵一個機會，也給唱片公司一個機會，就像吳恩（2008 訪談）說的：

能分門別類我覺得還好，如果不是看這個人長的好不好外形怎麼樣，就完全不顧他的內在的話，我覺得這是台灣現在普遍的選擇性，這些願意拿錢出來的人的選擇性是從外觀。

不管是世界音樂還是流行樂，某種程度的操作是必要的，但我們仍願意相信最初的那個原住民歌手都是純粹的，就像製作人林揮斌也相信這些玩音樂的原住民小孩一樣，他說：



是我們把它歸類，可是它本身，音樂就是音樂……音樂的發生是很主觀性的、很自主性的，就是它會發出來不是因為它是世界音樂、不是因為它是流行音樂，而是「發出來的聲音就是我的聲音」(林揮斌，2008 訪談)。

只是不同的公司、不同的宣傳方式、不同的位置，讓他們或多或少改變了他們的樣子，改變多一點的成了大眾口味的流行樂，改變少一些的能繼續追求他們的音樂理想，或者改變的方式轉個彎就能吸引歐美音樂市場的注意。

主流市場可以從無到有地打造一個成功的原住民歌手，但是一個原住民歌手，即使不用靠音樂產業，也能唱出好聽的歌。對待一個原住民歌手，需要的不是百萬預算的宣傳，也不是耗資千萬的製作，只要讓他以天生的歌唱韻調、對音樂的敏銳、從小耳濡目染的樂舞能力，加上背後一段段動人的故事。他們更需要的是表演的機會，因為像吳恩的自信：「我們是磨好的刀，叫我們在家裡面砍豬

肉喔，我們是應該要出去殺豬。」⁵²也像張釗維（2005）這麼形容胡德夫：「這樣的歌手叫他進錄音室，即便拎著一瓶小米酒，也不一定可以有最好的發揮；他需要的不是一間錄音室，而是一場祭典，而他就該是那個領唱的人。」

二、 遊走中的原住民歌手和音樂

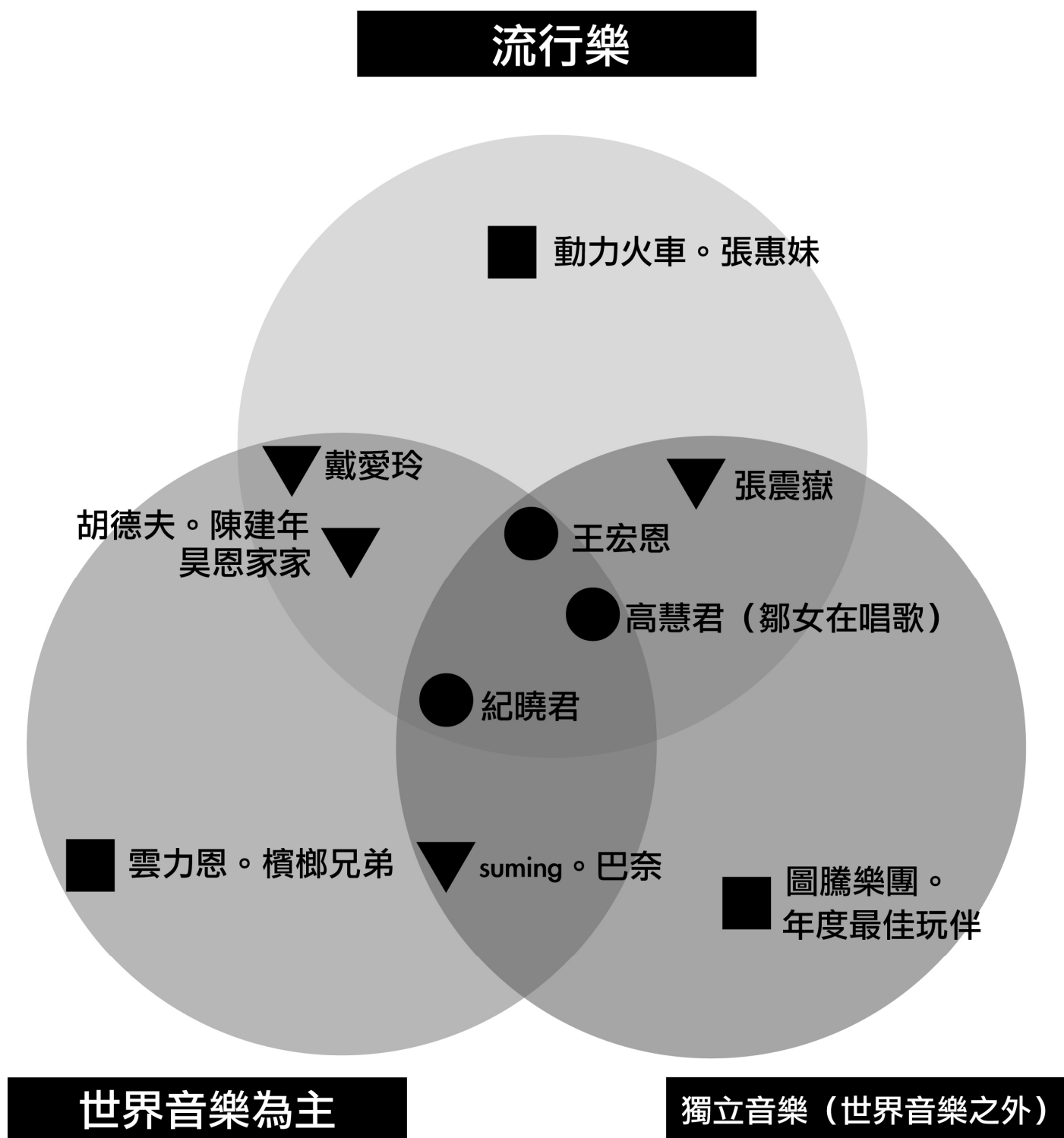
以上主要在闡述唱片定位過程中，歌手與結構的拉扯，從歌手主觀的詮釋中，我們可以看見從音樂工業角度的分類，原住民歌手在該位置裡的能動性與掙扎。初期的時候，部分歌手在早期的階段即接受了被安排的定位，於是調整自己為了適應音樂工業的操作，又或者嘗試突破；也有叛逆的歌手，不願意安定在一個不能舒展的位置，於是又有了之前提到的出走。

然而，更重要的是，音樂風格並不能輕易地被分類，因此定位模糊的他們，由於種種內外因素，有第二章提到的工業結構的影響，和如同第三章所描述的外在影響，包括媒體給予的評價和聽眾接受的程度不同，所以這些音樂類型，可能是佔據一個已經固定的位置，但也可能在交界模糊的位置中生存，這些複雜的關係，可以用圖 4.2 說明。



⁵² 吳恩在訪談（2008）中自信的提到。

圖 4.2：內外在原因影響原住民音樂的位置佔據



在獨立音樂和流行樂這兩個位置，圖騰樂團和年度最佳玩伴，雖然在獨立樂團範疇已經經營一段時間，但尚未在其他領域開啟知名度，因此，仍屬支持獨立音樂的聽眾為多。反觀張震嶽和高慧君，不單是從流行樂壇發跡，前者的專輯獨立製作完成後仍由滾石音樂發行，因此在宣傳方式和傳播範圍仍較貼近流行樂的聽眾，調性也比較符合多數影視音樂相關的商業電視節目，也就增加了宣傳曝光的機會。

角色更為複雜的巴奈、鄒女之一高慧君和圖騰樂團的 Suming，除了有自己較為現代性的音樂創作之外，也經常與世界音樂廠牌舉辦的音樂活動合作，巴奈是流浪音樂節的常客，Suming 也是野火樂集的原浪潮音樂節重要的表演成員之一，高慧君帶領的鄒女在唱歌更在 2009 年於巴黎「世界沙發劇場」，以原住民古調加上現代音樂工作者林強的重新編曲，成功征服了巴黎的聽眾。但是，在這些已經在市場上佔有特定位置的音樂廠牌從背後支持進而合作的關係之外，他們另有著創造音樂品牌的決心。目前我們已經看到巴奈靠自己的力量，製作、發行、宣傳、上架鋪售，「停在那片藍」的誕生也預告了會有越來多原住民音樂人會倚靠這樣的方式讓自己的聲音被聽到。

發行原住民音樂的老字號—角頭音樂旗下的陳建年，在一片偶像、ABC 之中，帶著他獨特的唱腔和民謠風格試探了這個流行樂市場；同是南王部落的吳恩家家，也以如聖堂詩歌般溫暖和藍調吉他的音樂風格稱霸金曲獎重唱組合，他們雖然皆屬於角頭音樂，但是因為金曲獎⁵³的加持，加上媒體的報導宣傳和許多文化名流的推薦，吸引了較少接觸世界音樂或原住民音樂的聽眾，他們帶聽眾進入了東海岸的音樂場景，救贖了無數疲憊的耳朵（馬世芳，2009）。然而，不論是哪一個位置，或是再多的能動空間，還是必然或多或少受到整體結構的控制，越靠近體系核心的創作或唱歌，限制與能動的拉扯勢必更激烈；因為音樂工業體系之外的空間是被壓縮的，還是必須在商業化的體系之中活動，所以音樂表現的形式勢必仍是商品，脫離不了結構性的宿命。不論是發行唱片或表演活動，都已經不再是原本日常文化活動了，某個程度必須受制於漢人社會和音樂工業的政治經濟結構。

⁵³ 陳建年獲得 2000 年第 11 屆金曲獎「最佳國語男演唱人獎」，吳恩家家是 2007 年第 18 屆金曲獎「最佳演唱組合」獎

第五章 結論與建議

從第一章對於 Bourdieu 文化生產理論的探討，延伸到第二章產業面向的類型機制，擴大到第三章的音樂產業的文化中介和在背後的文化環境和公權力的政策，囊括這些大小內外範圍權力來進行象徵性生產，根據可能性空間和他們想追求的利益進行選擇靠攏的象限，完成位置佔據。原住民通俗音樂場域不僅是「力量的場域（field of forces）」，也是「鬥爭的場域（field of struggles）」，受到外部力量和自身掙扎兩者拉扯，一端是受到掌握經濟和政治決定者所支配，另一端則是原住民歌手自身的自主性，亦即第四章的主題。

本章為總結，將分為研究發現與研究檢討兩個部分。前者除了整理第二至四章的討論內容，回應本研究之問題意識，並提出研究者認為適當看待原住民通俗音樂的策略與方式。後者則提出對本研究的檢討與未來建議。

第一節 研究發現

一、 版圖的改變



從張惠妹成為原住民大明星竄紅的那一刻起，原住民音樂的版圖有了改變；而同在 1996 年，郭英男唱的老人飲酒歌被當作亞特蘭大奧運主題曲，引發著作權的爭議，也燃起大眾的關注興趣。因此，不論是台灣流行樂或國際世界音樂產業都看好這塊版圖的發展性。張惠妹由豐華唱片發行，首張專輯即一鳴驚人；魔岩唱片發行的郭英男和紀曉君，也在海外地區享有盛名，特別是日本地區。由流行樂和世界音樂兩個音樂類型主導的原住民通俗音樂逐漸成形。

但是發展初期仍多是由大型唱片公司掌握，他們以一般流行樂的操作手法，加上對於原住民音樂沒有特別的想法，就照表操課依循一般國語歌手的程序進行唱片製作與包裝。所以，原住民歌手的族群身分在流行樂產業裡是華而不實的，空有外表作為宣傳號召，剖開之後的族群內涵意義便所剩不多了。但是長期而言，歌手被捧紅成為搖錢樹之後，也就有更多空間和唱片公司協商做自己更想做的事，這是可以繼續觀察的發展。

原住民通俗音樂發展到中期，開始有更多的唱片廠牌加入，也開始有更多的原住民音樂人參與，即便資本與資源微薄，但明顯地與流行樂做出區隔，在小

眾文化生產場域依舊頗有成績。

在近幾年，以市場為導向的流行樂生產場域在看不見原住民明星的前景之下，開始改變經營策略，除了減少原住民歌手的生產為一種策略之外，也開始不再把重點放在原住民歌手的族群身分，而擺在諸如聲音等其他特徵之上。因此，部分原住民歌手的位置開始轉移到世界音樂廠牌中，以世界音樂為目標的獨立音樂廠牌裡，不僅歌手數量較多，成員組合也比較豐富，只是他們和大眾商業媒體的分屬不同基調，所以多以國外演出和在特定表演場合為主。

二、文化中介的接合與解合

原住民音樂家一直和音樂或唱歌這件事沒有脫節，因此，不論是人才、歌聲、或創作都有無窮潛力。但重點是在流行樂市場的注意力下降，也就讓整個通俗音樂場域重新洗牌。當原住民通俗音樂目前面臨轉變的關鍵，不論是求銷售量的流行樂，或是求突破的獨立音樂，文化中介者在這一場遊戲中，生產者、製作人或行銷方面，都是相當重要的角色。觀察張惠妹和王宏恩，會隱約發現流行樂也意識到轉變的需要，因為主打原住民好歌喉不再是萬靈丹，但似乎目前還沒有找出最佳的方法，只在包裝和歌曲選擇上有了些微的改變，以多元多樣的包裝來吸收更大範圍的聽眾。

獨立音樂的製作人兼顧文化中介，他們扮演著挑戰流行樂固有體制的革命家，從歌手的訪談中，我們可以肯定他們對於原住民歌手的開放與尊重，以及他們在音樂技術和產銷鏈上的支援，但目前的文化中介者仍具有階級的結構特性，雖然少了跨國唱片公司結構下的經濟位階，但原漢之間在音樂技術和概念主導的層級上，還有許多需要努力拉近的距離。

流行樂裡的文化中介以較為消極且不具差異化的方式對待原住民歌手，而其他小眾領域的文化中介者則透過實際行動的策略，以主動的方式突顯原住民作為一個「族群」和「人」的位置，雖然大眾媒體可能還沒正視這些異軍突起的聲音，但由樂迷集結出的支持力量在小眾媒體中不斷地傳佈與發酵，由下而上樹立的勢力不能小覷。此外，每年的原創音樂大獎，提供了許多原住民音樂人發表作品的機會；由政府單位常態性舉辦的原住民文化季也都會邀請原住民音樂人共襄盛舉，在生產者、樂迷及文化環境都能支持之下，除了音樂創作，原住民通俗音樂應該有更多的原住民參與製作和行銷等決策，改變漢人根本的想法，才能走

出現在的格局。

文化中介者的角色目前仍由有合約關係的唱片生產者主導，尚無具有舉足輕重的樂評產生，這是未來可以繼續期待的。

三、 族群主體的被看見

原住民歌手往往有一個包袱，就是他們必須要對原住民部落有一定程度的連結，但這個盲點是我們在外圍主觀加上去的，其實並不然要有一定的作為。但是，在文中的觀察可以發現，世界音樂和獨立音樂中的原住民歌手從不曾忘記那個曾經哺育他們音樂天分的地方，大至將音樂一事政治化、運動化，小至單純的以唱歌凝聚原住民老中青各世代的凝聚力和認同感。即便許多目的沒有明說，但從音樂溢出來的情感，就透露出原住民歌手和自己部落連繫的程度，那是騙不了人的。透過通俗音樂形式而生的感動也延伸到漢人身上，越來越多年輕人會因為參與音樂活動而認識到另一種生活的故事，更進一步學會欣賞與尊重不同的文化。

夾縫之中，原住民用自己的方式回應與詮釋自己的定位，這場微薄但持續串連的音樂活動從小眾的獨立音樂開始，也慢慢擴散到流行樂中的歌手。明星的光環一度使他們忙著替唱片公司賺更多的錢，但逐漸地，我們在媒體報導裡，看見他們體認到自己的音樂對原住民有想像不到的力量，是一般原住民會在部落裡傳唱的熱門歌曲，也是都市原住民的心靈慰藉。因此，不論是張惠妹或動力火車，前者邀請擅長傳統歌謠吟唱的盧皆興一同加入演唱會的演出，後者也跨領域的幫助同樣有許多原住民在其中的中華職棒打氣，兩者皆以實際的舉動號召大眾繼續關懷原住民文化。而在新聞媒體沒有看見的另一區塊，也有許多原住民歌手，包括 A-Lin、張震嶽等人，也持續在默默耕耘著。

非主流音樂除了要在唱片市場狹窄的空間維繫生存之外，還必須在媒體報導邏輯中獲得青睞，才能擴大蔓延並發揮影響力。在一環又一環的難關之下，非主流音樂附和靠攏主流的情況有可能會發生，又或是妥協自己的初衷。因此，在我們看好原住民歌手的音樂革命時，也不希望它又走向上一波原住民浪潮的迴圈，在被利用消費殆盡之後拋在一旁；而是希望這樣的音樂使命，能夠繼續有機地在這個社會發酵，繼續在不同世代的原住民歌手生命中傳遞下去。

不論場域中有多少的權力交織，原住民主體本身的自主性和能動性依然是

可以被期待的，更值得樂觀看待的是他們彼此之間的向心力，即便在不同位置上的原住民歌手，都仍願意提攜或幫助晚進後輩或有潛力的原住民；也因為如此，讓各個位置之間並不是絕對對立的。再者，獨立音樂場域的歌手不必然受限在小眾領域，原住民大明星也開始有更多協商的空間，於是我們樂見有更多許多音樂上的合作與交流誕生。

第二節 未來可行的策略

第三章提到原住民通俗音樂要走出死胡同需要生產者更多的想像，找出更多的可能性，參照目前的音樂環境來整理受訪者的意見可以得出以下三個可行的方向做為參考。

一、 模糊定位、區隔類型

Zuberi (2002) 進行印度音樂的研究，發現「印度音樂」已經轉變到以「印度音樂」被認識，而不是以「非西方音樂」被定義。從披頭四到瑪丹娜的音樂，西塔琴的低音和絃聲早以出現在西方音樂專輯之中。印度通俗音樂原先較為單調，多樣性也不足。但音樂產業和媒體成功地藉由類型的區別，來展現和印度電影配樂 (Hindi film music) 的區隔性，重新標的獨立音樂的座標位置；而且範圍甚廣，任何非電影配樂的音樂皆能包含其中。不只打通國際市場，也透過在地化的過程，既是配合也是塑造領導聽眾的品味，藉此擴大了在地的市場。印度音樂產業為了繼續維持在南亞的優越，看準離散社群作為拓展的市場擴大影響力；並跟西方的跨國公司合作，讓雙方市場的交流更為直接繁盛的利基。

在前面的文章也提過許多原住民歌手極欲擺脫「原住民音樂」這個甜蜜的負荷，部分的人利用音樂風格和自己的形象改變來脫離原住民音樂的包袱，但變多變久之後，不僅樣子不像了，也忘記原本的模樣，完全地和國語流行樂歌手沒有兩樣。以印度音樂的案例做為參考，其實原住民通俗音樂要有新的發展，可以透過與其他媒介的合作，除了增加媒介的廣度之外，也能以另外一面和聽眾認識。和電影合作的例子其實不少，國片「練習曲」配樂收錄了艾可菊斯的「利澤簡 好美」和「都蘭古調」；「等待飛魚」一片中，王宏恩不僅擔綱男主角的演出，也是電影中「月光」這首重要音樂主角的演唱人和創作者。和電影的合作除了增加被

認識的機會外，也能讓原住民展現更豐富的音樂性。

此外，考慮和其他媒介合作也是因為台灣的大眾媒體生態並不是非常適合作為原住民音樂傳播的載體，原住民歌手的調性並不能完全融入娛樂節目。目前也看到各個位置上的原住民會彼此幫忙合作，但世界音樂廠牌的生產者卻沒有善用這個契機，反而單打獨鬥。圖騰樂團製作人林揮斌對於未來圖騰樂團的發展有以下的計畫：

主要是要有策略聯盟，跟其他單位合作，像是譬如說跟大大樹合作，因為畢竟他們走歐洲線，歐洲人來講，台灣就是 world music，有沒有可能有合作的模式，去其他地方表演，看有沒有機會（2009，林揮斌訪談）。

世界音樂廠牌可以以一致的音樂目標作為合作關係的基礎，甚至能主動積極的尋求流行樂歌手的合作，流行樂歌手也能在獨立音樂創作者的身上，找出不同的音樂元素。像歌手溫嵐曾找過圖騰樂團一起合作「OS 不一樣」這首歌，兩組人馬在「彎的音樂」錄音室以即興互動的方式完成這首歌，碰撞出來的火花和溫嵐其他的音樂作品相比，就有很不一樣且很有趣的風格。

二、放大形式的文化中介

除了政府大方向的政策支持，以及隸屬的唱片公司的合作，如果能有更多更廣的文化中介加入合作，包括直接的技術資源，由淺入深的樂評，以及和其他形式的加乘作用，都能對原住民通俗音樂的扎根和傳遞能有更長遠的幫助。

很多原住民創作歌手都表示自己其實根本不會看譜，也沒有正式學過樂器，甚至就連唱歌，也沒有受過訓練；在傳統的原住民音樂裡，表演也沒有樂器的互相襯映，都是在平常生活的聚會彈唱當中，摸索磨練出音樂技巧。因此，原住民音樂人與漢人音樂人原本就站在政治經濟不平等的兩端，因此，在許多技術和資源上，仍需要主流環境的協助。

你會覺得其實原住民的朋友他們好像擁有，可是沒有辦法完成，這不管是不是檯面上你看到的發展很好的原住民音樂家的音樂，那個跟整

個這是社會地位和階級的落差，那個強弱是文化去決定給他，所以我覺得應該要做的事是要從小的教育，如果在這階段能夠給他更多的資源，小學教育，因為有很多原住民他們從小學之後就沒有機會再唸書，如果從小學教育很早做這樣的音樂教育，好的音樂的教育的中介，而不是只有音樂課本，緊接著下來如果做這個原創音樂大賽，或是樂團補助，對他們來說就會比較公平，我覺得意思是說你要給予他技術和器材，小學和中學的階段，那個技術和器材，因為學音樂是有階級的事情，愈有錢的小孩他們就愈能夠學愈多的樂器，我覺得在小學和中學的階段讓他們擁有器材，讓他們接觸器材，給予他們技術，怎麼使用這些器材，然後把學音樂這件事情的階級打破。(鍾適芳，2008年訪談，轉引自楊璨羽，2008：137-138)

「學音樂」這件事的門檻可能暫時還無法突破，但是在「玩音樂」這件事的原漢差距已逐漸抹平，吳恩家家和雲力思的表演團隊，都有來自原住民各族和漢人的成員，他們花了許多時間一起摸索，最後讓吳恩家家和雲力思的聲音表演加到了滿分。

稍微不同的另一種組合是以漢人為主軸、原住民作為烘托，就是陳昇的「新寶島康樂隊」，樂隊發展到中期，加入了排灣族歌手阿 Von，讓音樂的觸角延伸到原住民音樂，擷取民族音樂的元素，成為另一波新創音樂的浪潮，試圖以音樂作出族群融合的願景。在音樂產業裡，有人不是選擇直接的音樂合作，也不是音樂的製作發行，而是以欣賞的角度採集原住民音樂，重新主觀地詮釋它。朱約信的「和諧的夜晚 OAA」⁵⁴，出自於長期的關懷與支持原運的動機，以文化的基底作為創作主軸，採集布農族的飲酒歌、飛魚的故鄉、豐年祭、矮人祭等文化故事，剪輯拼貼後成為現代舞曲的形式。並不是像政府單位舉辦的原住民文化博覽會或文化節這麼簡單，它只是將沉重的文化使命，裹上較為熟悉的舞曲包裝出現在市場上。這一切都是以原住民為主，漢人為輔的運作，所以他說：「我希望這是為原住民做出來的，代表我像他們學習。如果今天他們感到汗辱⁵⁵，那就表示我失敗了（轉引自陳德愉，1996：105）。」朱約信以文化出發，用舞曲的娛樂性糖衣吸引聽眾注意，雖然暫時無法取得全部原住民的認同，但這個音樂合作的方式是

⁵⁴ 1996年，魔岩唱片發行。

⁵⁵ 有一個原住民聽眾在廣播節目裡面，CALL-IN 向朱約信表達有被羞辱的感覺。

值得肯定的。

三、「反『反本質主義』」的認識與詮釋

上述是以文化中介者能夠努力前進的方向為討論重心，聆聽者的角色在本文具體的討論不多，但其實聆聽者認識的角度和詮釋的態度都會左右原住民通俗音樂的傳遞。

原住民音樂的本質和原真性的消失對原住民音樂可能是另一種傷害，但背後主宰的政經結構也可能透過擬「似」原真性、「似」原住民性和「似」多元混雜的面貌掩飾而僥倖生存著。有鑑於此，Gilroy（1991）認為對於一種文化的瞭解，「反『反本質主義』」的認識論（anti-anti-essentialism）是必要的，一個文化中的多樣性的確需要被肯認，聽者和音樂文本之間的關係也因為不同版本的詮釋目的而出現多元。雖然黑人文化因為不斷地被挪用與錯置，將黑人音樂的原真性當作一個市場賣點，而被較為保守的學者認為是一種對原真文化的汙染；但是，Gilroy 仍然深信在這些非原真的黑人音樂中，依舊可以找到以暗喻方式呈現的黑人主體，以及有著最深層的族群秘密和規則蘊含在音樂之中，並不能將它簡化成種族歧視主客體僵化的對話。可見，通俗音樂置於一個社會脈絡下，因為其大眾文化的特質，讓它即便不動聲色，也容易和相關論述扯上關係，不論意義有沒有轉彎，都可視為一種流動的對話過程。

將原真性和商業化視為對立，並無助我們理解原真化的過程。許多主流歌手如王宏恩，宣稱希望透過自己的音樂透過主流唱片公司發行，讓原住民的聲音更有影響力，被更多人聽見，雖然我們不能直接肯定或否定商業化銷毀了原真性，但是排除創作者的意圖，以作為聆聽者的經驗來討論會發現在前兩張專輯有許多「徬徨的困境」和「思鄉的鄉愁」等內容，不僅是說出原住民年輕人如王宏恩的心情，也代表許多漢人年輕人的認同過程的矛盾和離鄉背井的不捨。綜觀原住民在獨立音樂中自己的創作，可以歸納一個方向，原住民的歌曲從以前到現在，都有一個共同的目標，就是「回家」，他們對於家鄉的懷念似乎是一直存在的，這或許反映了原住民在現代民族國家成立過程中的命運。對新一輩原住民年輕歌手來說，身分認同或鄉愁也許不再是沉重負擔，但就像吳恩即使再「不要原住民而不要原住民」⁵⁶、再不想讓自己和舅舅陳建年、姪女紀曉君畫上等號，

⁵⁶ 吳恩在 2008 年的訪談提及。

但是生命部分的痕跡是擦不掉的，也是聽眾一定能感同身受的。他說：「我作唱片開始到現在，我最想傳達的還是我寫的東西我唱的東西，那是我心裡面想的，我並沒有要包括那麼多的包袱在裡面，但是那其實又丟不掉。」

因此，在看似蓬勃發展的原住民音樂場景背後，有太多以經濟利益為出發點的知識論述在主宰著原住民音樂的詮釋，但有太多感情是騙不了人的，所以，聆聽者的經驗與涉入和自身主體性的建構過程就顯特別重要。

第三節 研究限制與未來發展

一、 筆者的書寫位置

部分和台灣有類似多元文化背景的國家，原住民音樂的發展已經有相當程度及成熟的歷史性和政治性，在拿來參考比較的時，僅了解部分的音樂表現，對於背後長期的時間空間脈絡並沒有全面的了解，因此在與台灣經驗對照時，可能會有過度主觀的切入，這也是本文心有餘而力不足之處，因為當文章集中在以行動者為出發的實踐時，背後影響這些實踐活動的空間權力和歷史結構面便難以完整地深入探討。

本文依賴記錄性的資料為主，包括專輯文案、表演現場談話、媒體報導、樂評等，輔以本身做為一個聽眾的觀察，和五位唱片產業中的相關主體的訪談。前者的記錄性資料看似客觀，但文案和報導等難免會有華麗放大的語言修辭主導音樂的欣賞；身為樂迷，感官所接觸到的音樂和所產生的興趣或反感，也都是融合了許多人事時地物參雜其中才有的知覺，可能不是對音樂最純粹的感覺。即便不斷提醒自己在發問和思考要避免先入為主的推斷，但仍然在訪談中不自覺地提出對自己主觀想法有利的問題；某些時候，自己的主觀喜惡也會不經意的在訪談問題中流露出，幸好訪談者都能及時將問題拉回客觀的現實層面討論。

更幸運地是，遇到的訪談者對於文中提到的原住民音樂產業和文化傳遞的部分也都一樣關心，因此，雖然訪談對象不多，但他們多年來從事音樂創作和生產的經驗所累積出來獨特的見解，對於跨音樂廠牌的歌手和音樂生產流程也有一定的了解，也提供了許多包山包海素材。但是，部分的問題其實他們並沒有認真思考過，回答的時候就顯得倉促不週全。畢竟在台灣通俗音樂發展的系譜裡，原住民歌手從缺席到填補的這段時間並不長，因此，在書寫的過程中，除了避免過

度理想化研究問題的答案之外，也不斷提醒自己要跟著他們的步伐速度前進。

二、 後續研究方向建議

原住民音樂的客觀性資料以傳統民族音樂較為豐富，通俗音樂商品這一區塊的資料相對地較為不足，因此許多素材需要透過更多相關音樂人的回應才能一探究竟，這是未來研究值得增加內容的部分。這次的訪談經驗發現每一位受訪者的經驗和意義內涵都有其別緻的獨特性，可見不同公司、不同世代、不同族群的每位參與主體的獨特性和彼此的落差，都是頗為值得研究的系譜，本文目前只暫時描繪出原住民音樂版圖在 20 世紀末到 21 世紀初的版圖輪廓。

文中在討論世界音樂或原住民通俗音樂等辭彙的意義或狀態一直無法給予明確的答案，畢竟討論原住民音樂的狀態太難、太廣泛，也太荒謬，因為它始終處在動態的脈動。位置佔據的產生是半機械式的，因此，位置佔據行動的改變每個新位置，也決定整個結構的位移，導致其他位置上的佔有者也隨之改變狀態；所以，結構因素或許是關鍵，但「人」的因素也左右了結構的發展。文中或許無法解決一直存在的問題，但更大的目的是希望能描繪出台灣原住民通俗音樂在面臨全球化衝擊和流行樂同質性競爭之下的面貌，找出它們的侷限和潛力，挖掘出新的意義和能量，提供原住民通俗音樂能更往理想的方向邁進，而有更深遠的文化影響力。也藉原住民通俗音樂的觀察，對台灣通俗音樂的生產和產業環境有更深刻的反思；一層一層剝開還原音樂的生產系統之後，也期待生產者和音樂人可以從流行性的運作邏輯和孤芳自賞的路徑中走出，重新審思自己的定位，發展出適合各自的策略，能有雅俗共賞的音樂作品誕生。未來的研究方向可繼續以細緻的文本內容分析，以及音樂性的聲響分析，涵括音樂產業和原住民文化的每一個面向。

參考文獻

一、中文書目

Dongi (2007)。〈kasilaw 鹹豬肉樂團. 艾可菊斯. 嵐馨樂團. 圖騰樂團. 年度最佳玩伴樂團〉，《台灣原 young 原住民青少年雜誌》，18：64-66。

王一芝 (2005. 03)。〈台灣最有力量的聲音胡德夫 用生命為原住民譜曲〉，《遠見雜誌》，225 期。

王祖壽 (2006. 04. 28)。〈圖騰樂團：我不是周杰倫〉，《民生報》。

王嵩音 (1998)。〈台灣原住民還我土地運動之媒體再現〉，《淡江人文社會學刊》，2：67-95。

包亞明等 (2001)。《後現代性與地理學的政治》。上海：上海教育出版社。

何東洪 (2004. 08. 02)。〈流行音樂要的是真誠〉，《中國時報》。

何東洪 (2007)。〈論金曲獎以音樂類型分類的必要〉，《媒觀會訊》，第 6 期。

宋志民 (2008. 02. 04)。〈網友砲轟 陶子愛用「的啦」模仿原住民 經濟人澄清無歧視之意〉，《中國時報》，D6 版。

李天鐸 (1998)。〈跨國傳播媒體與華語流行音樂的政治經濟分析〉，《當代》，125：54-71。

李至和 (2000)。《九零年代台灣流行音樂中之原住民歌手形象分析》，中國文化大學新聞研究所碩士論文。

阮正霖 (2007. 06. 19)。〈林生祥：種樹定位世界民謠/「種樹」專輯譯成英、日文國外傳唱 噲新聞局安排語言分類獎項不合時宜〉，《聯合報》，C1 版。

林志興 (2000)。〈從唱別人的歌，到唱自己的歌—流行音樂中的原住民音樂〉，《原住民文化與教育通訊》，8：37-40

林秀靜 (2000)。〈一個「世界」，各自表述「音樂」？-「21 世紀的音樂--世界音樂」座談會〉，《表演藝術》，92：90-93。

林桂枝 (1993)。〈原住民樂舞的內憂外患〉，《山海文化雙月刊》，創刊號：93-96。

唐千雅 (2007. 02. 08)。〈當我聽到吳恩、家家首張創作專輯...〉，《壹周刊》，第 298 期。

夏鑄九 (1995)。〈台灣的文化編入與脫落〉，《空間、歷史與社會論文選》，台灣社會研究叢刊 3：305-327，台北：台灣社會研究雜誌社。

孫大川 (2003)。《台灣原住民族漢語文學選集：詩歌卷》，台北：印刻。

徐大衛 (2005)。《繆思的使徒—台灣戰後古典音樂樂評人的軌跡與信念》，台灣大學社會學研究所碩士論文。

翁嘉銘 (2004. 11. 10)。〈咱的文化 原住民歌謠 何去何從？〉，《中國時報》，A15 版。

袁世珮 (2008. 07. 24)。〈張震嶽放情高歌 大露兩點〉，《聯合報》，D2 版。

馬世芳 (2009)。《台灣流行音樂 200 最佳專輯》，台北：時報。

張世倫 (2005)。〈音樂叢林裡的辛勤園丁—鍾適芳與「大大樹音樂圖像」〉，《光華雜誌》，30 (9)。

張倩瑋、李丹妮 (2006)。〈音緣際會 愛樂人暢談獨立〉，《新台灣新聞週刊》，第 542 期。

張釗維 (2005. 05. 08)。〈他需要的不是一間錄音室，而是一場祭典〉，《破報》。

曹銘宗 (2005. 12. 20)。〈歌手 才是自己最好的位置〉，《聯合報》，A10 版。

曹銘宗、羅嘉薇、梁玉芳 (2005. 12. 20)。〈胡德夫的歌 孫大川的文 原民好兄弟〉，《聯合報》，A10 版。

郭力昕 (2007. 06. 18)。〈拒領金曲獎省思〉，《中國時報》，A19 版。

陳于嬋、黃秀慧、朱梅芳 (2007. 06. 18)。〈金曲分類 唱片界看法不一〉，《中國時報》，A8 版。

陳希林 (2000. 07. 04)。〈不容自身文化符號被刻板化或混用誤用 原住民組詮釋團捍衛山海正當性〉，《中國時報》。

陳德愉 (1996)。〈朱約信用唱片寫原住民 趙一豪不忘反擊新聞局〉，《新新聞》，507：104-105。

陳鄭港 (2000)。〈台灣原住民音樂文化及其發展〉，《山海文化雙月刊》，21：6-15。

彭芸 (2005. 06. 05)。〈名家專論 看金曲獎頒獎有感〉，《中國時報》，A4 版。

曾令儀 (2004. 05. 04)。〈這兒的音樂 超乎想像/大大樹 世界音樂帶領者〉，《聯合報》，B3 版。

黃秀慧 (2005a. 05. 29)。〈第 16 屆金曲獎-最佳原民、客語專輯獎 排灣族小朋友、林生祥唱出族群融合〉，《中國時報》，D2 版。

黃秀慧 (2005b. 05. 26)。〈還記得劉劭希、謝宇威嗎？期待再次聽到他們吟唱土地、人文和生命〉，《中國時報》，D4 版。

黃秀慧 (2006. 09. 16)。〈樂評：戰舞靠攏主流 也多了包袱〉，《中國時報》，D2 版。

黃俊銘 (2005. 05. 17)。〈世界音樂 TFF 具指標性 / 社運特性 出線主因〉，《聯合報》，C6 版。

黃俊銘 (2005. 08. 15)。〈三度叩門 圖騰抱走海洋大賞〉，《聯合報》。

馮建三 (2007. 07. 01)。〈文建會的職掌與遠見〉，《中國時報》，A19 版。

馮靖惠 (2007)。《圖騰樂團音樂實作的美學與真誠性》，師範大學大眾傳播研究所碩士論文。

黃維明 (1999)。〈台灣唱片席捲亞洲〉，《天下雜誌》，216：56-63。

楊一峰 (1997)。〈解開新天后張惠妹的成名之謎〉，《新新聞週刊》，530：115-116。

楊佳霏 (2006)。〈「世界音樂」在台灣之推廣研究 --以文化全球化觀點分析之〉，中國文化大學音樂研究所碩士論文。

楊祖珺 (1993)。《玫瑰盛開—楊祖珺十五年來時路》，台北：時報。

楊璨羽 (2007)。《音樂產業與文化政策：一個獨立音樂視野的探討》，淡江大學大眾傳播研究所碩士論文。

趙剛 (2006)。〈「多元文化」的修辭、政治和理論〉，《台灣社會研究季刊》，62：147-189

鄭尹真 (2008)。〈巴奈與她的朋友，不曾停止〉，《破報》，518 號。

賴怡鈴 (2007. 01. 04)。〈阿妹 想改回原住民名字〉，《中國時報》，D2 版。

龍應台 (2008. 05. 06)。〈文化，是什麼？(下)〉，《中國時報》，E7 版。

簡妙如 (2006. 04. 29)。〈原住民真的發聲了嗎〉，《中國時報》，A19 版。

羅儀修 (1998)。〈解讀「阿妹現象」〉，《遠見雜誌》，140：118-122。

譚石 (1991)。〈台灣流行音樂的歷史方案 — 一個初步的觀察〉，《聯合文學》7 (10)：72-80。

二、英文書目

Bennett, A. (2004) Music, Space and Place. In S. Whiteley (ed.), *Music, Space and Place - popular music and cultural identity*. USA: Ashgate.

Bonnewitz, P. (1997) *Premières leçons sur la sociologie de Pierre Bourdieu*: Open University Press (孫智綺譯 (2002)。《布赫迪厄社會學的第一課》。台北：麥田。)

Bourdieu, P. (1989) Social Space and Symbolic Power, *Sociological Theory*, Vol. 7(1), p. 14-25. (王志弘譯。〈社會空間與象徵權力〉，收於夏鑄九、王志弘編，《空間的文化形式與社會理論讀本》，台北：明文。)

Bourdieu, P. (1993) *The Field of Culture Production*. Cambridge: Polity.

Brackett, D. (2002) (In search of) musical meaning: genres, categories, and crossover. In D. Hesmondhalgh and K. Negus (eds.), *Popular Music Studies*. London: Arnold. p.66-83.

Caplan, B. & Cowen, T. (2004) Do We Underestimate the Benefits of Cultural Competition? *American Economic Review*, Vol.94(2): 402-407.

Daynes, S. (2002) The musical construction of the diaspora: the case of reggae and Rastafari. In S. Whiteley (ed.), *Music, Space and Place - popular music and cultural identity*. USA: Ashgate.

- Dunbar-Hall, P. (2006) "We have survived": popular music as a representation of Australian Aboriginal cultural loss and reclamation. In I. Peddie (ed.), *The resisting muse: popular music and social protest*. USA: Ashgate.
- Erlmann, V. (1996) The aesthetic of the global imagination: reflection on the world music in 1990s. *Public Culture*, Vol.8: 467-487.
- Feld, S. (2000) A Sweet Lullaby for World Music. *Public Culture*, Vol.12(1): 145-171.
- Frith, S. (2001) Pop Music. In S. Frith, W. Straw, J. Street, (eds.), *The Cambridge Companion of Pop and Rock*. Cambridge University Press. (蔡佩君, 張志宇譯 (2005), 〈流行樂〉, 《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》, 頁 87-100。台北: 商周。)
- Garofalo, R. (1987) How autonomous is relative: Popular music, the social formation and cultural struggle. *Popular Music*, 6(1), 77-92. (張鈞維譯 (1994), 〈自主性是如何相對的?〉, 《島嶼邊緣》, 11: 28-48。)
- Gibson, C. (1998) "We sing our home, we dance our land": indigenous self-determination and contemporary geopolitics in Australian popular music. *Environment and Planning D-Society & Space*, Vol.16(2): 163-184.
- Gilroy, P. (1991) Sounds authentic: Black music, ethnicity and the challenge of a changing same. *Black Music Research Journal* Vol.11(2): 111-136.
- Gilroy, P. (2006) Jewels brought from bondage: Black music and the politics of authenticity. In A. Bennett (ed.), *The Popular Music Studies Reader*. London: Sage.
- Grove, D. J. (2007) Global Cultural Fragmentation: A Bourdieuan Perspective. *Globalizations*, Vol.4(2): 157-169.
- Hesmondhalgh, D. (2002) *Cultural Industries*. London: Sage. (廖珮君譯 (2006), 《文化產業》, 台北: 韋伯。)
- Hesmondhalgh, D. (2006) Bourdieu, the Media and Cultural Production, *Media, culture & society*, Vol.28(2): 211-231.
- Hutnk, J. (2000) Authenticity or Cultural Politics- Music, Politics and the Culture Industry. In *Critique of exotica*. London: Pluto Press.
- Karim H. K. (2003) Mapping diasporic mediascapes. In Karim H. Karim (ed.), *The Media of Diaspora*. London and New York: Routledge.
- Lash, S. (1993) Pierre Bourdieu: Cultural Economy and Social Change. In C. Calhoun, E. LiPuma and M. Postone (eds.), *Bourdieu: Critical perspective*. Baker & Taylor

Books. p.193-21.

Ling, J. (2003) Is “World Music” the “classic music” of our time? *Popular Music* Vol. 22(2): 235-240.

Moore, A. (2002) Authenticity as authentication. *Popular Music*, Vol.21(2): 209-223.

Neale, S. (1980) *Genre*. London: British Film Institute.

Negus, K. (1996) *Popular Music in Theory*. Cambridge: Polity Press.

Negus, K. (1998) Cultural production and the corporation: musical genres and the strategic management of creativity on the US recording industry, *Media, Culture & Society*, Vol.20: 359-379.

Negus, K. (2002) The Work of Culture Inter-mediaries and the Enduring Distance between Production and Consumption, *Cultural Studies*, Vol.6(4): 501-515.

Peterson, R. A. (2001) Globalization and communalization of music in the production perspectives. In *The corporate strategies of the major record labels and the international imperative*. Burlington: Ashgate. p.119-136.

Peterson, Richard A. & N. Anad (2004) The Production of Culture Perspective, *Annual Review of Sociology*, Vol.30: 311-334.

Regev, M. (1997) Rock Aesthetics and Musics of the World, *Theory, Culture & Society*, Vol.14(3): 125-142.

Ryan, J. and Peterson, R.(1982) The product image: the fate of creativity in country music songwriting, In J. Ettema and D. Whitney(eds), *Individual in Mass Media Organizations: Creativity and Constraint*. London: Sage.

Shank, B. (2001) From Rice to Ice: the face of race in rock and pop. In S. Frith, W.Straw, J. Street, (eds.), *The Cambridge Companion of Pop and Rock*. Cambridge University Press, p256-259. (蔡佩君，張志宇譯 (2005)，〈從萊斯到冰塊：搖滾與流行樂中種族面貌〉，《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》，頁 203-214。台北：商周。)

Straw, W. (1991) Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music, *Cultural Studies*, Vol.5: 368-388.

Tan, S. E. (2008) Returning to and from “Innocence”: Taiwan Aboriginal Recordings, *Journal of American Folklore*, Vol.121(480): 222-235

Toynbee, J. (2000) *Making Popular Music*. London: Arnold.

Toynbee, J. (2002) Mainstreaming, from hegemonic centre to global networks. In D.

Hesmondhalgh and K. Negus(eds.), *Popular Music Studies*. London: Arnold.
p.149-163.

Webb, J., Schirato, T. and Danaher, G. (2002) *Understanding Bourdieu*. London:
Sage.

Zuberi, N. (2002) India Song: Popular Music since Economic Liberalization. In D.
Hesmondhalgh and K. Negus (eds.), *Popular Music Studies*. London: Arnold. p
238-250.

三、 網路資料

林淑宜 (2000. 06. 16)。〈高子洋 用音樂創作來記錄生命〉，《生命力新聞》。

取自 http://www.newstory.info/2000/06/post_9.html

江冠明 (1998. 12. 11)。〈聆聽自己的聲音～從 1998 原住民音樂世界研討會談
起〉。

取自 tw.myblog.yahoo.com/jw!p7iP9QGfEQWf_YM4zsFLjg--/article?mid=390

翁嘉銘 (2005. 10 .22)。〈岩壁奮力生長的小花—原住民音樂發展的曲折路〉，《搖
滾夢土 青春海岸》。

取自 <http://blog.roodo.com/jamiewon/archives/622464.html>