

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

► 九〇年代後客家及原住民創作音樂中的原鄉想像與族群認同

Homeland Imagined and Ethnic Identities in the Late 1990s Hakka and Aboriginal Pop Music in Taiwan

doi:10.30125/CPSC.201006.0002

文化實踐與社會變遷, 創刊號, 2010

作者/Author: 簡妙如(Miao-Ju Jian)

頁數/Page: 43-76

出版日期/Publication Date: 2010/06

引用本篇文獻時, 請提供DOI資訊, 並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

<http://dx.doi.org/10.30125/CPSC.201006.0002>



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼 (Digital Object Identifier, DOI) 的簡稱, 是這篇文章在網路上的唯一識別碼, 用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊,

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁, 開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



九〇年代後客家及原住民創作音樂中的 原鄉想像與族群認同*

簡妙如

摘要

繼九〇年代初的新台語歌運動後，客家及原住民音樂創作，在九〇年代末以來，展現為一股重構台灣族群認同議題的新興力量。在這波蘊含族群意識的音樂創作中，族群認同來自於既是後殖民情境中的原鄉想像，更來自於重構族群身分過程中的兩極徘徊。一方面，族群意識既由壓抑的過往被釋放，也被進一步地超越，從而更廣泛地與經濟、階級、性別、文化等面向有所構連。另一方面，這批族群音樂創作中的原鄉想像，也指出一種台灣原住民特有的「內在流離」感受。本文認為這波晚近客家及原住民族群認同的建構歷程，蘊含著對主流文化的深刻反省，也兼具了以音樂的表演及創作實踐，形塑超越族群意識的新興文化實踐，由此指出台灣多元社會的可能風貌。

關鍵詞：客家、原住民、族群音樂、認同、內在離散

簡妙如，國立中正大學傳播學系暨電訊傳播所副教授
E-mail: telmjj@ccu.edu.tw

* 本文原題〈晚近客家及原住民創作音樂中的原鄉想像與族群認同〉，2005年發表於台中中國醫藥大學舉辦之「打造健康台灣——文學藝術創作中的原鄉想像與族群認同」研討會。

Homeland Imagined and Ethnic Identities in the Late 1990s Hakka and Aboriginal Pop Music in Taiwan

Miao-Ju JIAN

Abstract

After the rise of the New Taiwanese Pop Movement at the beginning of 1990s, there was a wave of Hakka and aboriginal music up until the end of the 1990s. This wave was responsible for a surge of ethnic identities. The nostalgia behind the music combined with the fear of being labeled and creates ambivalent feelings about their ethnicities. The repressed ethnic consciousness is apparent in their songs and in an expanded form. Furthermore, it is obviously articulated by their underprivileged class and affected by their economy, gender and cultural positions in Taiwan. The nostalgic feeling about their ethnic roots and their homeland are expressed as mixed feelings of pride and resentment. It is created as a distinctive feeling in the aboriginal pop songs, here labelled 'within diaspora'.

This paper suggests that the new ethnic music wave in the late 1990s has two implications. First, it conveys an essential reflection upon the exclusively ethnic ideology present in Taiwan. Secondly, it points out multiple and hybrid identities in Taiwan. These appear to be beyond what we consider an essential ethnic nature.

Keywords: Hakka, aborigines, ethnic music, identities, within diaspora

一、前言

繼九〇年代初的新台語歌運動後，客家及原住民音樂創作，在九〇年代末以來，漸次展現出另一股不同的族群認同力量。1999年成立的交工樂隊，出身於美濃地區的反水庫運動，是將社運理念與音樂成功結合的客家音樂團體。交工所出版的《我等就來唱山歌》(1999)以及《菊花夜行軍》(2001)兩張專輯，除了受到金曲獎肯定，也深獲文化界好評，雖然在2003年解散成為「生祥與瓦窯坑」、「好客樂團」兩個團體，交工樂隊主要成員的音樂作品，仍是近年來台灣客家創作音樂的重要代表。同時，在九〇年代陸續出現的客家創作歌手，如陳永淘、劉邵希、謝宇威……等人，也以自由走唱及獨立製作、出版的方式，發表不同於主流流行音樂市場的客語音樂作品，亦是晚近客家族群意識音樂不可忽視的力量。此外，就在2005年4月，兼具原住民運動先驅與七〇年代民歌運動成員身分的歌手胡德夫，出版了累積個人三十年音樂創作的第一張專輯《匆匆》。這張被多方文化界人士視為重量級的音樂創作，在景氣低迷的台灣流行音樂市場悄悄地熱賣，也將原住民音樂遺產與原住民族群意識的連結，推上頂點。而在這張專輯之前，從2000年原住民歌手陳建年獲金曲獎以來，原住民的當代音樂創作，已有AM樂團、陳建年、巴奈(角頭出版)、迴谷與達可達(大大樹音樂圖像)及王宏恩等人接續出現，與胡德夫的創作，也連結成今日台灣社會所認識的當代原住民音樂。

為何客家及原住民的族群意識，在九〇年代晚期以來的台灣社會才開始展現其活力？族群意識(ethnicity)在這些音樂創作中，扮演著什麼樣的作用，想要發揮著什麼樣影響力？我們又該

如何理解，在這些音樂創作中所展現、與音樂相互為用的原鄉想像(homeland imagined)與族群認同(ethnic identity)？這些族群意識，與當代客家及原住民族群在台灣社會的政治經濟、後殖民文化處境，又有何關聯？

本文企圖檢視九〇年代晚期，這一條以客家音樂及原住民音樂為主的族群音樂創作脈絡。一方面，本文希望探究，這些具族群意識的音樂創作其出現的背景為何？在音樂中如何生產其族群身分與認同意識？關於族群的原鄉想像如何被形塑？這又傳達了何種關於族群與歷史經驗的意涵？另一方面，本文也要探討，圍繞在晚近客家及原住民族群意認同的追尋過程中，有哪些支配、反抗與矛盾衝突的權力關係。更重要的是，在已進入晚期資本主義的台灣社會中，當代以族群文化為創作根源的音樂人，如何藉由音樂的創作與實踐，維持其認同意義的複雜性。

二、台灣的族群認同政治與音樂

(一)族群政治在台灣

民族認同及族群關係，在八〇年代末進入九〇年代的台灣社會，成為重要的討論議題(張茂桂等，1993；江宜樺，1998；陳光興，2001；蔡篤堅，2001a、2001b；羅世宏，2002)。但在其中，伴隨著政治解嚴、本土化及台灣意識的崛起，甚至是在反對運動及本土意識逐漸取得政治權力的背景下，這股與族群認同及民族主義相關的討論，卻主要是關於國族認同(national identity)的問題意識。一方面，族群的分類，是以省籍(provincial origins)為依據，被劃分為本省人與外省人的兩大族群，或是凸顯出一個相對

於「中國人」、而以台灣意識為基礎的「台灣人」族群圖像，從而探討文化場域中作為台灣人、中國人還是新台灣人的認同糾葛(蔡篤堅，2001b；陳光興，2001；羅世宏，2002)。另一方面，由於族群認同很大一部分挪為國族認同的問題意識，因而其政治意涵，多在於其中的民族認同論述，與其所主張的國家建構之間的關係(張茂桂等，1993；江宜樺，1998；蔡篤堅，2001a)，同時也在台灣意識的重返中，進行以省籍結構為分析依據的身分認同、差異歷史經驗、記憶及心理投射的重構(陳光興，2001；蔡篤堅，2001b)，並探究省籍身分認同與國族認同在歷史中的動態形構關係(羅世宏，2002)。某種程度，如此的國族認同討論氛圍，似與九〇年代後期崛起的族群議題有所不同。

族群與國族／民族，仍有無法等同的層次與意涵。以華勒斯坦(Immanuel Wallerstein)曾提出的界定來看，「民族／國族」較傾向於指涉一個社會政治範疇，某種程度會連繫著一個國家的實際或潛在的邊界，而「族群」則較意味著一個文化範疇，被認為存在著某些代代相傳、永不中斷的行為方式，理論上未必與國家疆界相關(Wallerstein著，黃燕堃譯，1998，頁137)。也就是說，族群身分與國家認同的建立，即使有關聯，也不是兩個能相互等同的範疇。而就社會學來看，族群經常指涉的是一項與性別、階級同等級的、界定社會公民身分(citizenship)的社會類別依據(Bryans, 1993，轉引自蔡篤堅，2001a，頁11)，反而不是作為國家身分的界定。當然，「國(民)族主義」與「國家」都有其社會人民的想像基礎，但柯斯特(Manuel Castells)便指出他們也都有其自主的生命，雖然他們都與文化建構與政治計畫有關，但他們是「獨立於國家職能」之外的(Castells, 2002)。族群性是「更特定地、在作為如宗教、國族、

性別的文化自我定義中的廣泛原則下，獲得意義與認同的根源，以與其他族群有所區分」(Castells, 2002)。尤其在資訊網絡時代，當代的國族或族群認同，可能是更為細微的文化認同政治而非國族建構的政治，或者，是更為複雜的國族認同。甚且，華勒斯坦便說，我們可能更常忽略的是族群身分與世界經濟體系、多國系統與資本主義階級結構的依附關係(Wallerstein 著，黃燕堃譯，1998)。換言之，族群性有其構成族群身分的文化認同政治範疇、有其與國族認同的歷史糾葛依附關係。

(二)文藝作品中的族群意識

離散(dispersion)與附屬階級(subordination)，一直是近代台灣社會不同族群認同形塑的重要感知結構。不論是外省族群自大陸遷移台灣的離散感，或是本省族群受到日本殖民及國民政府壓迫的附屬階級身分，族群身分便經常在這種對自身根源的描繪，對受迫經驗的控訴中，因而得到建立。而如此的族群意識，又與台灣二次戰後的歷史政治情境直接相關，成為戰後電影及流行歌曲等影視文藝創作的重要感知結構(陳儒修，1993；蔡篤堅，1999；陳光興，2001；葉月瑜，2000b)。

這種由離散及受壓迫歷史經驗所建構的族群意識，顯示出族群認同主體的矛盾建構過程。正如傅柯(Michel Foucault)所言的，主體的形成有其兩極徘徊(ambivalence)的曖昧兩難特質，既是迫使臣服的(subordinating)，也是具生產性的(producing)(Bulter, 1997)，在弱勢族群藉由回溯歷史而建構其身分認同的努力中，便充分顯示這種既被壓抑又因而生產出其身分的主體化過程(subjection)。原鄉想像與族群性建構的密切關係，則是主體形成心理過程中，

一種對主體的地理學式描繪(topological figure of the subject)的重點(Butler, 1997)。苦難、悲憤的族群原鄉神話，便成為族群身分認同最具生產力的來源。

王甫昌在介紹台灣八〇年代以來所興起的族群想像時，曾指出族群的定義與特色中，便具有濃厚的弱勢者認知(王甫昌，2003)。族群在社會學界是1950、1960年代的產物，意指由共同來源(祖先、文化、語言)所區分的群體認同，是相對性的群體認同(對比出他族敵人而建構的)，也通常是弱勢者的族群意識。這種弱勢族群意識以三個不同層次的認知元素展現：

1.「差異認知」：族群運動者經常會建構一套關於祖先之歷史經驗與文化特質的差異認知，尤其是關於祖先是誰、如何遷移、過去的光榮、苦難或英雄的文化特質。

2.「不平等認知」：族群成員具有自己群體受到不平等待遇的意識，也就是作為受壓迫弱勢者在政治權力、經濟利益、語言文化及社會地位上，因其族群身分而受到不公平待遇的認知。

3.「集體行動必要性認知」：族群成員認為應採取集體行動，以改變這種不公平的待遇，以爭取政治、經濟、社會平等，以及文化、語言、歷史記憶與認同的被尊重(王甫昌，2003，頁14-17)。然而這種弱勢者的族群想像，若無更為細緻的特定生活經驗與歷史過程的分析，恐怕易形成一種本質化的、缺乏歷史感的族群刻板印象。

(三)族群音樂創作

以音樂的創作脈絡來看，在九〇初著名的新台語歌運動後，實際的成果是帶動了所謂「台灣意識」及非主流／另類／地下音樂

的崛起(簡妙如, 2002)。然而在九〇年代後期, 這股非主流音樂的創作力量, 則由前述的客家及原住民創作音樂接續, 拓展為更多以母語、在地音樂元素以及以族群意識與認同為根源的音樂創作風潮。這時, 音樂創作中所呈顯的族群認同, 似乎開始脫離九〇年代初民族認同與國族主義的糾葛, 以另一種族群政治的面貌呈現。一個明顯的證據是, 九〇年代晚期以來, 被視為具族群意識或族群身分代表的音樂創作, 已不再是將台語帶入主流流行音樂市場的各式新台語歌,¹ 反而是新崛起的、以客家及原住民文化為創作根源的音樂。這顯現在台灣最大的流行音樂獎項「金曲獎」, 從2003年的第十四屆起, 也正式劃分國語、台語、客語、原住民語四類, 標舉著是要「尊重各族群的音樂創作」。同時這股趨勢也反映在2004年客家電視台、及2005年原住民電視台的相繼開台上。似乎藉由金曲獎、設立非商業電視台這些官方文化機制, 我們更能清楚地理解, 在當前「尊重各族群」的文化政治語彙中, 哪些族群才是晚近文化場域中族群政治的要角(但實際上, 是由其作為文化場域的實質附屬身分而得來的位置)。

如果說以印刷資本主義為基礎的國家民族想像, 是透過菁英, 尤其是文學為媒介來開創的(Anderson, 1999), 那麼, 音樂媒介不啻為另一個不那麼菁英的, 或說, 更接近日常生活的族群想像建構。葉月瑜便以台灣由1970到1990年代約二十年的影歌媒體文化, 檢視了台灣社會由「由民族主義到後現代性」的歷史辯證歷程(葉月瑜, 2000a)。可以說, 影視媒體已是台灣社會主要的民族想像基礎(蔡篤堅, 2001b, 頁120)。而九〇年代晚期這波台灣通俗音樂場域所出現的族群想像, 則顯然有著不可言喻的重要性, 值得進一步探究。

三、尋根、流動與再構連：客家音樂的原鄉想像與認同

在這波九〇年代晚期所興起的客家音樂創作中，弱勢者的族群意識的確是其身分認同的重點。但這卻不是一項已刻板化、固定化的客家認同，反而，在族群界線不斷改變的原鄉想像中，我們看到更為開放與動態的族群身分建構過程，同時由於認同的建構與其現實脈絡息息相關，如此的族群意識，往往具有更深刻的社會批判意涵。

(一)原鄉的重構與反水庫運動

交工樂隊及其前身樂團，在以美濃社區反水庫運動為主軸的兩張作品中：《過庄尋聊》(1997)、《我等就來唱山歌》，便以先祖開疆闢土的艱辛歷史、對美濃風土民情的故鄉情懷，以及被統治者欺壓的受壓迫感，建構美濃客家莊的族群意識。如此的社區族群意識，一直也是美濃反水庫運動最強大的動員力量來源(林福岳，2002)。交工樂隊的前身「觀子音樂坑」，原本是標榜「為農民發聲、用音樂參與社會運動」的樂團，但由於重要團員出身美濃客家莊，在受到1993年開始的反水庫運動號召下，不僅改組成交工樂隊，其創作也更聚焦為社會運動路線，由反水庫的訴求、年輕人返鄉的理念，建構出對美濃的在地認同。在其中，美濃客家族群的認同意識，的確是以弱勢者族群意識的認知為核心，但又有變異。

在《我等就來唱山歌》專輯中，第一首歌〈下淡水河寫著我等介族譜〉，便以史詩般的氣勢，來描繪美濃地區的「開庄簡史」：

〈下淡水河寫著我等介族譜〉

阿太介阿太太介時節(曾祖母的曾曾祖母時節)

下淡水河撩刀起雄(下淡水河頑皮使惡)

武洛庄水打水坪(武洛庄水打水沖)

等介祖先趨上毋趨下(我們的祖先到處奔波)

尋啊到美濃山下(找到美濃山下)

佢等打林築柵撿石做棚

將厝片殘山剩水

變啊做好山好水

佢等緊手緊服做細食粗

結果田坵一

田坵滿青溜……

視先驚過愁過擔行過

竭命犁過介這條下淡水河

厝條餵飽田坵餵飽五穀

餵飽等介下淡水河

流流傳傳時斂時浦

寫著等介族譜

對美濃客家先祖開疆闢土歷史的重建，成為反水庫運動中最重要的原鄉想像。而這樣的原鄉想像，不僅是先祖歷史的重構，也落實在音樂美學以及新世代返鄉參與社會運動等具體實踐中。首先，美濃開庄史即是遙念祖先筚路藍縷、將惡山惡水變成安居樂土的神話過

程。這在觀子音樂坑時期出版的《過庄尋聊》中，〈美濃山下〉及〈反水庫之歌〉，也都描述著「義民開庄、祖公辛苦來做田」、「客屬先民以血汗開庄」的開墾神話，並在神話中也展現出族群的硬頸性格，形塑出一脈相承、由祖先護衛土地、護衛後代子孫的決心。

其次，交工刻意以月琴的古音，撥唱著追思般的古調，之後加入以現代力道敲打的廟鼓、客家八音鼓與眾人齊唱，融合客家山歌、八音、民歌與搖滾，以現代手法賦予傳統音樂新生的創作風格，使交工的音樂美學有別於以流行曲式唱的客語歌曲，也有別於傳統客家歌謠，建構出新崛起的(emergent)、既懷鄉又現代的客家族群文化新形式。最後，交工樂隊的團員組成、創作及音樂，也在實踐著新世代返鄉的新客家認同。在交工的專輯自述〈我們為什麼唱山歌〉中，幾位回鄉的年輕人成立美濃愛鄉協進會，成為美濃反水庫運動此社區運動的骨幹。同時，團長兼作曲者林生祥，也因感到對1993年開始的反水庫運動沒有貢獻而感到慚愧，毅然決定在1998年返鄉，將樂團轉為交工樂隊，開始以音樂創作為社會運動的形式。在詞曲創作中，〈一久〉、〈耕田人〉、〈伯公〉等創作，皆描述了這種出身美濃的異地遊子，對美濃原鄉生活及家鄉長輩的尋根鄉愁；家鄉是其族裔根源地、遊子最終心繫的家園，也是在重新反省及檢視的眼光下，再拾回的原鄉想像並回返護衛的新居所。

當然，這種美濃的族群意識認同，也進一步轉為對族群不公平待遇的控訴與集體動員行動。這波美濃客族群意識，主題曲〈反水庫之歌〉，訴求的便是「辛勤墾拓的家園」怎能被「亞洲第一高壩」所取代，因而族群要團結起來提出對政府政策的堅決反抗；族群的情感，成功地轉為公民的抗爭意識。而〈夜行巴士〉、〈我等就來唱山歌〉、〈水庫係築得屎嘛食得〉等歌曲，則都是對這次反水庫運動的

動員行動的紀錄與號召。即使並非是針對族群的受壓迫處境而做的動員，但是這項源於保護地方自然及文化資源、抗拒水庫建造利益團體的行動，使族群的不平等待遇感與環境保護訴求的新興社會運動相連，由此而號召出以族群文化的保存意識為基礎的集體行動認知。

然而交工樂隊的音樂創作，不僅在建構族群認同，更有參與反水庫運動的社會批判訴求。這個社會運動的批判精神，使其「族群」意識並不限於美濃客家庄，更構連出超越族群與地域的跨國連結，帶入國際／本土結盟的國際「邊緣／弱勢族群」的認同論述。²

在反水庫運動專輯《我就來唱山歌》中，交工詳述了反水庫運動與國際反水庫運動的結盟。1997年於巴西舉行的國際反水庫運動會議，其「庫里替巴宣言」(Declaration of Curitiba)便被置放於CD內頁，強調美濃的反水庫運動，是當前跨國弱勢者在文化、社會、政治等環境現實中的共同處境。而交工的第二張專輯《菊花夜行軍》，則更進一步將創作的主軸設為一位自都市生活中敗退、返鄉農耕的青年——阿成，描述其作為台灣當代農工弱勢階級的困境。阿成在美濃與環境打拚的故事，由遊子每回離家與返鄉必經的公路記憶開始，勾勒由都市回返的挫敗複雜心情，而當前台灣農村與都市生活的落差反照，更拉出WTO政策及國內婚姻市場對農工階級的雙重不利環境。交工樂隊的客家認同，便混雜了族群、社區與階級意識，提出地方對當權者施政的抗爭，也指出了農工階級對國家資本主義的控訴。關於美濃的原鄉想像，便交織著客家先祖的鄉土記憶，也是農工階級力圖與主流社會對抗的母土，更是在世界經濟體系中，因為階級及性別的雙重弱勢身分，而成為新加入的外籍新娘的新故鄉，成為混雜的全球／在地情境下的弱勢族群原鄉。

〈日久他鄉是故鄉〉(外籍新娘識字班之歌)

天皇皇，地皇皇
無邊無際太平洋
左思想，右思量
出路(希望)在何方
天茫茫，地茫茫
無親無戚靠台郎
月光光，心慌慌
故鄉在遠方
朋友辦，識字班
走出角落不孤單
識字班，姊妹班
讀書(識字)相聯伴
姊妹班，合作班
互信互愛相救難
合作班，連四方
日久他鄉是故鄉

(二)原鄉的流動與崛起文化的反抗

康乃爾(John Connell)與吉勃遜(Chris Gibson)曾指出，音樂與地理空間的關係，既有固定性(fixity)，也有流動性(fluidity)，音樂經常既是最為流動的文化形式，但又是文化及傳統的恆久表達，但不變的是，它們都會面對激烈的變遷(Connell & Gibson, 2003)。相對於交工樂隊成員由異地學子，以「返鄉」的社區社會運動及階級運動路線，來建構其客家原鄉的認同，在歌手陳永淘的作品中，則

開啟另一種界線流動的原鄉想像，提出不同的族群身分建構路線。

陳永淘原出生於關西客家庄，少年時便離開並於台北定居。但在他開始創作音樂時，便選擇離開台北，開始一邊移居、一邊重新打造其客家原鄉記憶。雖然先前曾在台北出過客語唱片專輯，但在1997年後，他則開始以民謠傳唱的方式、自製及獨立發行其音樂作品，並且以駐紮在北埔客家村、後又移至峨嵋的生活實踐，來發展他的客家認同，同時也是對主流文化工業的反抗。

在早期出版的《頭擺的事情》裡，客家身分僅僅是其歌詞寫作、發音，甚至只是專輯封面小小一排「台灣第一張客家海陸的聲音」的標示。標題歌〈頭擺的事情〉，唱著「頭擺的事情，頭擺，你還記得嗎？（以前的事情，你還記得嗎？）」隱隱呈現的是不含任何族群指名的、緬懷純真年代的兒時記憶；音樂也是輕快的民謠搖滾。當然，陳永淘的歌曲也仍有客家意識的描繪，〈發夢〉描述對故鄉關西的記憶，〈藍色拖拉牯〉寫了自己兒時離開故鄉的經過與不捨。但在其2003年出版的《水路》中，陳永淘已又由北埔移居峨嵋，客家的原鄉想像超越了其自身的關西根源，有了超越地域的新落地認同。在結合文字、圖片、生活實踐省思及詞曲音樂的創作裡，原鄉歷史首先是由他現在定居的地方重溯而來的，這反映在〈水路〉這首標題歌中。撐著船篙溯著水流而出的四百年前原鄉，是一個「善良的原住民與大自然共依存的原始生活」。而「花樹下」則是一個已消失的家族來源地名，是來自作詞人也是其合作夥伴古秀如，對於美濃客家先祖的原鄉重構。而為公視客語連續劇《寒夜》創作的主題曲〈天間〉，提出的是超越個人或地域的客家意識，作者自述這是「質疑與控訴在教科書或生活裡一段曾經被刻意遺忘的歷史」。描述客家族群的台灣生存史，是如何在我族異族的生存戰爭中，殘

酷艱辛地存活下來，描述客家先民「命彷彿不是自己的，不知是向誰借來」的悲情。

〈天問〉

同麼人借來介命(這是向誰借來的命?)

落秤比風還輕(放在秤子上竟然比風還輕)

問神明神明無聲(問神明神明沉默不語)

同麼人借來介命(這是向誰借來的命?)

風雨苦寒無時恬(風雨苦寒的日子從來沒有一刻平靜)

半夜醒來著驚(半夜醒來，想到這種命運心驚不已)

不管天地情無情(不管天地對我有情還是無情)

莫愁血汗潑哪位(不擔心自己的血汗潑向何方)

行紀路向天比膽(既然走上絕路，就是很跟老天比膽量)

尋 自由所在(找一個自由的天地)

想 燒暖人情(渴望有溫暖的人情)

等 大落大晴(等待大雨滂沱後的晴空)

濛煙散盡(迷霧散盡的日子)

然而陳永淘客家意識的重構，既有原鄉的流動，也有跨越族群血緣的流動。陳永淘所描述的「族群」意識，有時是混雜著不同族群血緣的客家與原住民族群，有時毋寧是創作者所認為的有共同認同感的人，比如被歷史遺落的記憶與人，被都市放逐的自然、土地與純真人性。陳永淘描繪他的原住民朋友，在〈阿東的歌〉中描述一個沒有工作四處亂走的排灣族青年，在《阿淘的歌：離開台灣八百米》專輯中，以〈日出部落〉歌頌即使物質匱乏但卻依然「樂天知命、簡

單快樂」的原住民。而〈老井〉一曲，雖然唱的是一個關於原住民老婦的傳說，陳永淘卻在歌後文字中自述另一段族群相殘的歷史，閩南、客家族群合作，以資金與人力，掠奪與「殲滅」其共同的敵人——生番。但他作為一客家歌者，卻直言自己身上「可能流著平埔族道卡斯血液」。而〈高山紅〉一曲，更以噶瑪蘭語發音，既是揣測自己可能的平埔血緣，也記錄了作為台灣消失的平埔族，近年來也愈加強烈復甦的族群意識。³

可以說，陳永淘的客家音樂，將客家族群意識的原鄉想像，在地理及時間點上打破個人出生地及血緣的想像。在族群血緣與歷史上，試圖提出可能更混雜、更殘酷寫實，但又在多數人記憶中缺席、不被認識的族群認同。並且和交工一樣作為九〇年代後青年客家知識份子的覺醒，這已然是政治及文化變遷下新崛起的族群意識與文藝實踐。但在如此的努力下，主流社會的理解並未有相應的感知結構。

2000年，陳永淘受台北市政府文化局之邀，在第三屆台北藝術節的「台灣百年歌謠」活動中表演。承辦單位TVBS在未告知的情況下，安排身穿三點式內衣褲的女郎與陳永淘同場表演，引發陳永淘的強烈不滿，並於網路媒體發表公開信直稱這是種「文化強暴」（陳永淘，2000）。執行製作單位製作人的回應是：「清涼秀原本就是圓環走唱文化，可以吸引較多聽眾，從前的圓環就是這樣子。」（陳權欣，2000；古秀如，2000）就連當時的台北市文化局長龍應台面對這個風波，雖然親自致歉，並且特別舉辦論壇檢討，但討論的重點卻是：「將『俗文化』的不同認定付諸公評」（王超群、喬慧玲，2000），將問題放在「百年歌謠是否一定庸俗」、「台北藝術節的定位」、「常民文化是由誰決定」等議題上（鄭如意，2000）。

如果以威廉斯(Ramond Williams)所提出的文化理念來看(Williams, 1977)，我們可以看到市府文化局、執行製作單位作為主導文化(dominant culture)，如何將陳永淘的走唱，與圓環走唱、清涼秀等同視為「剩餘文化」(residual culture)，故而將其列入消費復古懷舊風的「台灣百年歌謠」活動中，併吞至主流文化對「俗」文化、「常民」文化的想像中。然而卻未能看到，陳永淘所代表的新一代文人及音樂人，在保存自己族群語言及傳統的努力時，卻是一股新崛起的文化勢力(the emergent culture)。周蕾如此詮釋「崛起中」的文化形式，在後殖民處境中的意義：

所謂崛起中的不僅是後殖民境況內所恢復的「本土」民族歷史，而也是對傳統觀念、帝國主義、「民族文化」及其不同的「本土」變奏意識形態，一個有意識的質疑。(周蕾，1995，頁107。加重處為本文所加)

換言之，陳永淘的走唱音樂及其抗議真正的意義，並非是在爭奪對傳統「俗」文化的解釋權，反而正是在抗議這種速食的、本質化的族群音樂熱，以及文化工業粗暴的音樂消費。這是一個後殖民的、正崛起的新族群意識，對傳統、對當前的主流文化，都是一種有意識的質疑。無論是交工的反水庫運動，或是陳永淘對圓環走唱清涼秀的抗議，都是九〇年代客族群反抗文化霸權的在地實踐。這是一種新的社區抵抗實踐，也是網絡社會中認同政治的新要義：在資訊時代的新社會變遷中，認同的形成是在新的過程及條件下產生的(Castells, 2002, pp. 12-13)。

(三) 族群音樂的越界與徘徊

然而，族群意識雖是這批客語創作音樂的重要意涵，但在音樂

中卻也有一定的掙扎以及超越。這批創作者，同時作為客家人與熱愛音樂的音樂人，即便他們在創作中以母語、客家音樂元素、尋根的想像，建構了鮮明的客家認同，但不可否認地，他們的努力有一半也在形塑新的客家音樂形貌，以超越一般人對客家音樂與弱勢族群的刻板構連。甚至，基於原創性高的新音樂創作，其音樂所代表的族群意義，更有全球化脈絡下的新意涵。

劉劭希的《嘻哈客》、《野放客》、《八方來客》，以及謝宇威的《一儕·花樹下》等專輯，都強調其創作客家新音樂的企圖。他們共同的構連，便是將客語音樂創作與異國風味濃厚的法國香頌音樂、Bossa nova、爵士樂相連結，表現出其不願被刻板印象化、但仍是客家音樂的兩極徘徊認同。謝宇威在一篇專訪中，便展現出這種心聲：

不想一般人提起客語音樂，腦中只浮現客語「細妹安靚」，也不希望音樂被扣上族群和諧的保護色，感覺上悲情又弱勢，因此他努力讓客家歌展現多樣風采，「如果有人聽了我的歌，覺得這歌好像法國音樂真好聽，那麼我就值得。」（黃秀慧，2004）

而劉邵希的第三張創作《八方來客》，除了專輯名稱一貫地有一「客」字的族群隱喻外，幾乎不談客家族群意識。創作內容完全就是表達個人思想心境，音樂也融合了搖滾與Big Band爵士樂，主張回歸音樂本質：「我想真正喜歡做音樂的人，不會去計較語言的差異，因此我在這裡就不去強調客家文化的問題。希望大家聽完這張《八方來客》之後，能夠度過一個愉快的旅程。」（劉邵希，2004）而在交工解散後成立的「好客」樂團，一方面強調要用歡喜的心情做客家音樂，一方面則強調新專輯的音樂元素，融合了非洲音樂，因為感到客家音樂與非洲音樂的「精神相似性」（劉郁青，2005）。

換言之，在探究這些音樂創作中的客家族群意識時，不應忽略這些創作本身的音樂成就，既是關於族群的，也是超越族群的。就如「交工樂隊」，一直到「生祥與瓦窯坑」，其音樂成就，結合了社會關懷、族群意識與音樂美學，便被賦予超越族群的意涵，評論者認為是在「最根本的音樂層次，從任何角度來看都精彩無比」的創作(張鐵志，2005)。甚至交工的音樂，也不斷被推上世界舞台，使其所代表的「族群」意義，並不只是客家族群。

在交工樂隊時期，與其合作的獨立唱片公司「大大樹音樂圖像」，便積極將交工樂隊的音樂視為世界音樂，將其專輯推向國際(林享禎，2001)。由於交工的音樂一向以「社運議題」為主題，融合客、閩音樂元素及現代創作手法的新音樂風格，其音樂性與社會批判的結合，都是推動者認為交工能站上西方國際舞台的主因(郭力昕，2001)。直到2005年「生祥與瓦窯三」的《臨暗》出版，大大樹同樣也安排樂團前往歐洲的世界音樂節表演(黃俊銘，2005)，大大樹負責人也是該專輯的製作人鍾適芳便表示：「音樂應該只有好的音樂和不好的音樂之分，不一定別強調族群問題。」(陳鈺婷，2005)由交工到臨暗，其所建構的認同，乃是由美濃、客家族群，以至於到「渴望在國際上被聽見／被尊敬的台灣人」(郭力昕，2001)；「台灣人」成了相對於國際社會的另一種弱勢族群差異認知。族群意識在此，展現了由美濃、客家，到台灣的流動認同。

四、內在流離(Within Diaspora)：原住民音樂的原鄉想像與認同

那麼在九〇年代後出現的原住民音樂創作，又展現了何種族群

意識與原鄉認同？除卻弱勢族群形塑「原鄉」認同的表象，在這波原住民音樂所提出的原鄉想像裡，早已超越了「尋根」的族群界線建構，反而展現驚人的後殖民批判與「原鄉」意象的多重複雜性。

周蕾在分析香港面對九七回歸的後殖民處境時，曾指後殖民論述的兩種虛幻傾向。一是無可避免地傾向「本土主義」，以恢復被殖民者的自我歷史、建構一種純粹的民族根源，作為對西方殖民統治文化的反抗。一是「後現代混雜派」(postmodern hybridities)，忘卻被殖民文化中重要的現實部分，如普遍的貧窮、依賴性及積弱，而鼓吹許多與「世界性」或「國際性」沒有任何分別的混雜、多樣性(diversity)及多元主義(pluralism)等概念。然而由香港獨特的、「處於夾縫中的」後殖民處境出發，卻顯示出無論是本土主義或後現代主義，都不足以解釋香港的後殖民新感知。由於是從前殖民者(英國)，被逼回歸到另一個殖民者(中國)手中，香港的回歸其實是一種「在殖民者與殖民者之間」的尷尬困境。而呈現於這種後殖民新感知中，便是一種「既非尋根也非混雜」⁴的雙重否定。她以羅大佑在香港的一系列音樂創作為例，說明這樣的創作如何由提出香港與世界其他城市共有的社會問題，成為其獨特後殖民經驗的文化批判形式與另類社會想像(周蕾，1995)。

而在台灣，自1990年的十五年來，原住民族群意識的覺醒以及各種原住民政治議題的提出，可說是前所未有的黃金時期(孫大川，2004c)。隨著政治威權的崩解、意識形態鬆綁，這波原住民音樂創作的意涵，也可說是對於原住民擺脫政治操控下的後殖民處境的回應。在其中，雖有原鄉想像的尋根意象，但卻是更曲折的族群意識及歷史經驗的重返。在其中，雖也有混雜的文化面貌，但卻是夾雜著兩極徘徊與超越的另類社會想像。

(一)內在流離的原鄉想像

原鄉想像的確也是原住民音樂創作中的一項重要主題，比如陳建年的〈故鄉普悠瑪〉(《海洋》，1999)，描述台東卑南族部落家鄉，比如王宏恩的〈寂寞的飛鼠〉(《王宏恩 Biung 同名專輯》，2002)，書寫的是軍中原住民小團體「飛鼠聯盟」，對部落美好原鄉的想像。然而，原鄉彷彿有明確地點，但又彷彿沒有指向地，在不少創作中，「原鄉」更是原住民的悲情隱喻、一個扎人的幽微控訴。

在1999年出版的陳建年首張專輯《海洋》中，有一首普通如民謠的歌曲，甚至名字也很八股，就叫〈鄉愁〉。但重點是，這首歌曲並非在講年輕人離家求學對家鄉及親人的思念，它指出的是反而更普遍的、深植於原住民歷史經驗中對「鄉土」的剝奪感。

〈鄉愁〉

鄉愁，不是在別後才湧起的嗎？

而我依舊踏在故鄉的土地上，

心緒為何無端的翻騰？

只因為父親曾對我說：

這片土地原本是我們的啊！

鄉愁不是在別後才湧起的嗎？

「鄉愁」，多麼老掉牙的字眼。七〇年代的民歌〈鄉愁四韻〉，便以余光中的詩，訴說對神州故土的思念，也是近代由大陸被迫遷移至台灣的人共同的鄉愁。然而對比原住民此時才唱出的「鄉愁」，卻發覺這不是遊子離鄉、也非被迫離開故土而有的鄉愁，反而是仍站在自己的出生地、但卻無法做主人的鄉愁，強烈地標示了原住民的

被殖民者身分。同時，當他們唱出這個帶問號的「鄉愁」時，姿態卻異常地低調、不大聲嚷嚷。像是被老師打錯分數的小學生，不敢當面詢問訂正，只能在下課後既委屈又無奈地踢著小石頭，一路對沉默的土地訴說自己的疑惑：明明我的祖先就住在這裡，卻為何還是個異鄉人的命運呢？明明我就站在故鄉的土地上，為何懷鄉的愁緒卻在處處被異樣看待的社會中不可自抑地滋生？我們的面容不也是上帝的子民嗎？我們的語言、習俗不也是具有悠久歷史的文化傳統嗎？原來鄉愁是別離後的甜蜜愁緒，因為有返家的欣喜可寄情及歸屬，而我們卻是被原地禁錮的遊民，只因為家的主人，已被殘酷的歷史在我們眼前勒令撤換了。

此外，胡德夫在《匆匆》(2005)專輯中以英文創作的 *Standing on My Land*，也表達了同樣的鄉愁與流浪感受。

Standing on My Land

Standing on my land, (流浪在自己的土地上)

I feel like a stranger (感覺像個陌生人)

I hope you know how (當我唱出這樣的心境時)

I feel now while I'm singing this blues. (希望你們都能瞭解)

You know that I'm strong, yes I am! (你知道我很強壯)

But I don't have the power, (卻沒有力量及權力去保護我的土地)

Hope become to my mountain forest, (那麼這片森林山脈)

And on riversides. (這條河流兩岸的土地命運又將會如何?)

沒有離開但卻仍是流浪、在自己的土地上卻無力去護衛，這是否能說是一種流離的、無根的感受呢？

這種在原鄉的鄉愁，該如何理解呢？在晚近崛起的流離研究（diaspora studies）中，「流離」意指任何人或某些特定族裔的人，被迫或自願離開其傳統族群家園，遷徙到世界的其他地方、並因而發展出其離散的經驗與文化。這包括了源起於因祖先之奴隸身分而被迫散居於泛大西洋地區的非裔黑人，以及在二十世紀中，因戰亂或民族主義、種族主義的壓迫，創造了上百萬來自歐洲、亞洲及北非的流離人口，但漸漸地也包括了近代的移民者文化。而黑人音樂，也被視為是流離者音樂文化的代表，在美學及政治的架構下，不斷地在音樂中重構他們自己，形塑了「不斷變遷而形成的相似性」的黑人音樂文化（Gilroy, 1993, p. 137；轉引自 Connell & Gibson, 2003, p. 139）。那麼〈鄉愁〉、*Standing on My Land*等歌曲，描述原住民的無根與被迫在自己的土地上流浪的感受，或可稱為是一種「內在流離」的經驗。這是一種不須離開家園土地，卻在語言、歷史及主體認同上，都被迫剝離與其原生族群之土地及文化的關係，轉而去接受另一主導族群的社會制度、語言及文化而造成的流離感受。其外在身體雖未離開原鄉土地，但內在心靈卻產生遠離原鄉的流離意識與思鄉情懷，這是一種在家園地理範圍內、卻又無根的內在流離感受。

（二）都市鷹架與大武山美麗的媽媽

當然，原住民對於土地被剝奪歷史的控訴，逐漸反映在其對晚近「愛台灣」論述之抗拒，對中國史觀以及以漢族為中心的「台灣四百年史觀」的質疑（孫大川，2004a、2004b），以及展現在爭取原住民自治運動的努力上（高有智，2005）。然而，在音樂創作中，這種內在流離的感受，還呈現出另一種原鄉想像，「原鄉」意指的是原

住民對其基本人權、生存權及尊嚴的懷想與期盼。而這更揭露了華勒斯坦所指出的，族群在資本主義經濟的歷史架構中，其實也就是階級位置的最底層、最受到剝削的勞工戶口（黃燕堃譯，1998）。

在胡德夫的《匆匆》中，收錄了一首〈為什麼〉，其中描述的便是原住民離鄉背景到城市工作的景象。這裡的家鄉，只有一個「碧綠的田園」的模糊意象，同樣沒有明確的地點，但重要的是要對比離鄉後去的地方：「飄蕩在無際的海洋」、「走在最高的鷹架」、「飄蕩在都市的邊緣」、「湧進昏暗的礦坑」。原來，這是原住民族群在資本主義經濟體系中的真正身分：作為一切社會及經濟地位最低的勞工階級身分。可能是在工地綁鷹架的工人、礦工、船員、或各種臨時工……

〈為什麼〉

為什麼 這麼多的人 離開碧綠的田園 飄蕩在無際的海洋

為什麼 這麼多的人 離開碧綠的田園 走在最高的鷹架

繁榮！ 啊 繁榮！ 為什麼遺忘燦爛的煙火

點點落成的角落裡的我們

為什麼 這麼多的人 湧進昏暗的礦坑 呼吸著汗水和污氣

為什麼 這麼多的人 湧進昏暗的礦坑 呼吸著汗水和污氣

轟然！ 的巨響！ 堵住了所有的路

洶湧的瓦斯 充滿了整個阿美族的胸膛

為什麼啊 為什麼 走不回自己踏出的路

找不到留在家鄉的門

為什麼 這麼多的人 離開碧綠的田園 飄蕩在都市的邊緣。

為什麼 這麼多的人 湧進昏暗的礦坑 呼吸著汗水和污氣。

歌曲創作背景來自於1984年的海山煤礦爆炸事件。胡德夫以此曲，指出原住民在勞工問題與原住民身分上的雙重邊緣位置，也指出台灣主流社會的無情。這些原住民勞工打造了台灣的一片繁榮，無數部落青年為了生存離開家鄉，在台灣各個最底層的勞動角落工作，有的出海，有的爬上最高也最危險的鷹架，有的則在暗無天日的地底。他們打造了台灣繁榮城市的一切基礎建設，最為勞苦功高，但留給他們的沒有榮耀，只有成為各種職業傷害、礦坑災變、工傷最直接的受害者。但即使有令人怵目驚心的災難，原住民與勞工的權益卻仍埋在地底下，像燦爛煙火下無聲的最後一滴灰焦，「散落陰暗角落，無人聞問」。只有「洶湧的瓦斯，充滿胸膛」，無數不知名的原住民勞工在惡劣勞動條件下失去了生命，就再無法找到回家的路。

而原住民內在流離的原鄉想像，還有一則族群與性別交織的原鄉。胡德夫早在1974年便創作過一首〈大武山美麗的媽媽〉(《匆匆》，2005)，乍看之下，大武山是美麗的故鄉與美麗母親的雙重原鄉想像。優美的歌詞，似乎只是在說著美麗的家鄉，永遠會歡迎妳回來。但「美麗」與「妳」的性別指涉，道出的是另一則隱忍又深沉的指控，在溫暖的歌聲與毫無悲情的山谷原鄉意象下，背景事件竟是原住民少女被販賣成為雛妓的殘酷命運。

〈大武山美麗的媽媽〉

哎呀！山谷裡的聲音，是那麼的美麗

哎呀！唱呀大聲的唱，山谷裡的聲音

你是帶不走的聲音，是山谷裡的聲音

我現在已經要回來，為了山谷裡的大合唱

我一定會大聲的唱歌，牽著你的手

哎呀！山谷裡的姑娘，是那麼的美麗

哎呀！跳呀高興地唱，山谷裡的姑娘

你是帶不走的姑娘，是山裡的小姑娘……

哎呀！大武山，是美麗的媽媽

流呀！流著呀！滋潤我的甘泉

你使我的聲音更美，心裡更恬靜……

哎呀！大武山，是美麗的媽媽

流呀！流傳著，古老的傳說

你使我的眼睛更亮，心裡更勇敢

我們現在已經都回來，為了山谷裡的大合唱

我會回到這片山下，再也不走了

我會走進這片山林，再也不走了

naluwan na iyanaya hoiya ho haiyan

哎呀！太平洋，也是美麗的媽媽

在歌曲創作背景的敘述中，胡德夫自陳這來自當時他所看到的原住民少女被販賣至風化區成為雛妓的社會問題。他在參與營救原住民雛妓的運動中，看到有些少女已被蹂躪得不成人形，其中一名來自大武山的原住民少女被救出就醫時，子宮已潰爛了。胡德夫悲慟地說：「如果不是人類的醜陋與殘忍，這些是該在山裡跳舞跳得很漂亮的小姑娘。」他以「你是帶不走的姑娘，是山裡的小姑娘」唱出他對這些女孩的安慰及呵護，也以「大武山美麗的媽媽」，既是故鄉又如母親的溫暖詞意，不是吶喊、不做批判，卻以更為深沉（但是悲傷的）的詩歌，昇華對此一殘酷命運的控訴。「大武山」的鄉愁，交織的是原住民少女的年齡、性別、族群與階級等多重弱勢位置，凸顯出層層剝削的被殖民處境。這仍是一個有家、卻無處為家、不像個溫暖的家的內在流離經驗。

（三）觀光衣裳或彩虹衣的兩極徘徊

當然，原住民的音樂創作，猶如原住民文學創作，也面臨著是否一定要以母語，一定要描述部落及山林意象的矛盾徘徊。一方面，原住民的族群意識並不只有悲情，另一方面，在眾多創作裡，結合階級、性別、城鄉、語言的被殖民感知，仍形成了原住民族群認同本身「不斷形塑的相似性」。

陳建年創作的〈穿上彩虹衣〉（《海洋》，1999），是一首簡單地歌頌原住民傳統服飾的歌曲。「彩虹衣」是對原住民傳統服飾的動人描繪，色彩鮮豔的圖案傳述著原住民文化天人合一的生命力，綴飾其上的鈴鐺則展現族人樂觀開朗的活潑氣息。這麼美妙的衣裳不是「天天穿著它徜徉」嗎？歌中提出了這樣的疑問。而少女這麼回答：

airiti

〈穿上彩虹衣〉

你那衣服真漂亮

彩虹的布上繡滿了紅藍綠白的樣

有花有草奔騰著獸

有山有水飄湧著雲……

你可是天天穿著徜徉

不是、不是現在

這曾蘊含了天地萬靈的衣

一年四季只敢在跳舞的時候才披

在還未看過歌詞的情況下隨性聆聽，我們會想：「嗯，這是常在電視上看到原住民穿傳統衣裙圍起圈圈跳舞，大概就是指這種祭祀活動的舞衣吧！」但因為她說：「不是、不是現在……只『敢』在跳舞的時候才披。」似乎傳達了更為曲折的認同意涵，細膩地傳達原住民對其族群身分認同的兩極徘徊心情。當一個族群總被刻板印象貶抑、詆毀時，對原鄉文化便有了不知如何安置的矛盾情感：我想以它為傲但又害怕它是一個洗不去的印記，於是我便暗自將傳統服飾收了起來。平時努力融入現代社會，不讓別人有拋出異樣眼光（不論是出於善意或敵意）的機會，而那件傳自母親的彩虹衣，如果不是變成觀光事業裡被消費的謀生工具，那麼，就只有在親友相聚時、在故鄉族人的環繞中，「敢」拿出來，披上身，釋放原屬於這件衣裳「天地萬靈」的自由。觀光衣裳或彩虹衣，點出了已融入現代生活原住民認同的兩極徘徊。

最後，在音樂創作中展現的兩極徘徊，不只是創作題材、族群身分，還有語言使用的問題。在原住民創作音樂中，國語、台語

及不同部族的原住民語是交錯使用的，即使在使用母語時，一定的漢語譯註也是必要的。一方面這顯示了新一代的原住民族群身分已顯現為混雜的語言使用，另一方面，即使是使用殖民者的語言，對其族群流離經驗的描述卻一樣未減力道。王宏恩在第三張創作專輯裡，便以國語發音，在適切而需要之處才用他的布農族語。然而《走風的人》(2004)十一首歌全部都是描繪原住民的生活與心境，音樂則是混合著搖滾、R&B、民謠，編曲更見心思，鋪陳出原住民的山野生活與心境(王祖壽，2005)。

而胡德夫的語言使用，更包括了國語、台語、英語、阿美族語、卑南語。同時他的題材，含納了更多超越原住民意識的原鄉想像。專輯中的〈美麗島〉，唱的是民歌運動的摯友李雙澤的作品，〈心肝兒〉則是首台語歌，唱的是黨外運動時期，因黑名單滯留海無法回國的台灣人對這片土地的思念。而〈太平洋的風〉、〈飛魚、雲豹、台北盆地〉，則記述九二一地震後對這片土地不分族群、更深切的情感，也描述蘭嶼的反核心聲、屏東魯凱族居民的反水庫運動。換言之，在其原鄉想像中，既有原住民內部的多元、異質原鄉，也容納了台灣社會更寬廣而真實的共同原鄉想像。

五、既是族群、也是國族的美麗花朵

每一個族群都是一朵美麗的花朵，需要綻放，讓人看到它的美。

(謝宇威，轉引自黃秀慧，2004)

族群認同在晚近客家及原住民音樂中，展現了自我與他者形塑間的接納與拒斥的兩極徘徊：既要釋放被壓抑的族群歷史與生命

經驗，又希望超越族群包袱；既要凸顯族群身分所受到的不平等待遇，但又要說明其與更廣泛的經濟、文化、性別、環境之弱勢階級的共同命運；既希望發揚族群文化，又要人們認識其更寬廣、更具世界觀的可能新身分。在此種族群認同的重構過程中，我們看到的是與階級、社區、性別、種族、世代等社會類別交互混雜、更為複雜有機的身分構連。這個認同建構歷程的意義，蘊含著對主流文化的深刻反省，也蘊含了以音樂的表演及創作實踐，形塑超越族群意識的新興文化實踐與多元社會的可能風貌。

回到八〇年代以來的國族認同論述。本文希望指出，如此非以國族論述為核心的族群文化感知，反而豐富了我們可能的國族認同想像。國族認同不再僅是不同族群各自表述的血緣關係與歷史情感，也非政治共同體企圖建立的國族／民族主義宣稱。正因九〇年代後這波客家、原住民族群意識所揭露的既是共同血緣的族群差異歷史與命運，更是華勒斯坦所說的「對立勢力相互傾軋的資本主義世界經濟所產生的複雜歷史產品」(黃燕堃譯，1998)，族群意識的形構，是同時交錯著地域的、經濟的、政治的、文化的、階級以及性別的差異歷史經驗與命運。由此，關於國族認同的實質內涵，才有可能從單一、刻板的族群想像共同體，落實於對更廣的社會政治經濟體制之公平正義的追求，形構未來可容納差異而非無法和解的想像共同體。這其中關於族群認同的兩極徘徊、內在離散及不斷改變界線，有助於解放關於台灣國族認同的封閉想像，開展更具異質性的、更具現實脈絡的「我群意識」(江宜樺，1998，頁201)。

那麼族群的相互了解、甚至和解有沒有可能呢？已故後殖民理論學者薩伊德(Edward W. Said)，曾與其好友、也具猶太裔與以色列居住經驗的音樂家巴倫波因(Daniel Barenboim)合出一本對談

集：《並行與弔詭：當知識分子遇上音樂家》(*Paralles and Paradoxes: Explorations in Music and Society*)。由於兩人的巴勒斯坦與以色列的族裔身分背景，恰恰處理的是音樂中的族群關係，以及對立族群的和解是否有可能的問題。薩伊德提出了一個看法：

我對電視上常出現的在談判桌上進行爭取和平過程的批評是，這是反歷史的(ahistorical)。這樣的過程，並不足以去承認巴勒斯坦的敘事，以及他們曾有的經歷。而且，對於有必要去了解歷史的複雜性與細節，以使人們能與這些歷史生活在一起，他們有如患了失憶症(amnesiac)一樣。……(去認識)不同的、但卻彼此交織的歷史(different but intertwined histories)才是討論的關鍵。(Barenboim & Said, 2002, pp. 26-27, 加重處為本文所加)

本文以為，這批晚近客家及原住民音樂創作的出現，是給我們一個機會去認識這種「有差異的、但卻彼此交織的歷史」。在這個基礎上，談多元社會的形成，才有實質的意義，在族群與超越族群的原鄉想像與國族認同上，也才能形構容納更多差異歷史經驗、與實質多元族群想像的可能。

本文強調，族群的相互了解，並非那麼容易，這個過程不斷地要去除固著的認識，又要建立新的立足點，讓認同有所飄移也有新的體認。它是一項運動，但又不只是社會運動，它是一種族群情感，但卻是在新的歷史脈絡中重新構連而出。我們可以看到，在這些音樂中，不同族群如何「交涉」(negotiate)具體的歷史經驗與生命情調，並據而提出對於族群、認同、原鄉與土地的差異想像。這其中交織著族群的凝結、動員，也有族群界限的省思、變異與新的構連，它們都是很真誠、很寶貴、也很美麗的認同建構過程。

註釋

1. 比如廣受歡迎的五月天樂團或新天王周杰倫，即使其創作歌曲中也有不少是台語發音，如五月天的〈春嬌與志明〉（《五月天第一張創作專輯》，1999）、〈憨人〉（《愛情萬歲》，2000）、周杰倫的〈火車叨位去〉（《八度空間》，2002），都不會讓人構連為，這是在標舉一種「閩南」族群的族群意識身分或認同。或者說，各式新台語歌在九〇年代的流行樂壇曾蔚為風潮後，在九〇年代晚期以後，便已成為新的主流文化，反映出台語在台灣社會普遍的與國語交替使用的事實，不再需要像九〇年代初一開始的新台語歌運動，標舉其受過壓迫的語言與族群身分。
2. 江宜樺整理台灣九〇年代出現的國家認同論述，認為可分成三大類：（1）民族主義的思路：討論台灣是否具備一個獨立的民族國家的條件；（2）自由主義的思路：由憲政制度或公民權利來反省國家認同的問題；（3）各種激進（基進）立場的思路：不滿國家認同被提升至高過一切，訴諸社會中的各種弱勢「族群」等邊緣戰鬥及國際結盟，以最激進、顛覆的方式來處理國家認同（江宜樺，1998，頁138）。在交工作為社會運動樂團的創作與自我期許中，這種激進的跨國弱勢族群的認同意識，並不亞於其所建構的美濃客家族群意識。
3. 歷經十餘年的努力，繼邵族在2001年成為第十族後，噶瑪蘭於2002年12月底，也正式被列為台灣的第十一族原住民。
4. 周蕾以羅大佑的作品為例，分析其如何為香港的後殖民處境建構了另類的社會想像，既超乎一般後殖民主義的尋根論述（結果自限於「民族及本土主義的界限與規範」），也不會如後現代主義所宣稱的混雜文化模式，「忘卻了殖民歷史的事實」（周蕾，1995，頁110）。

參考書目

- Anderson, Benedict 著，吳叡人譯，1999，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》（*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*）。台北：時報。
- Barenboim, Daniel & Edward W. Said 著，吳家恆譯，2006，《並行與弔詭：當知識分子遇上音樂家》（*Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society*）。台北：麥田。
- Castells, Manuel 著，夏鑄九等譯，2002，〈公社天堂：網絡社會中的認同與意義〉，《認同的力量》（*The Power of Identity*）。台北：唐山，頁5-77。
- Wallerstein, Immanuel 著，黃燕堃譯，1998，〈族群身分的建構：種族主義、國族

主義、族群身分》，羅永生、許寶強編，《解殖與民族主義》(*Decolonization and Nationalism*)。香港：牛津，頁129-146。

王甫昌，2003，《當代台灣社會的族群想像》。台北：群學。

王祖壽，2005，〈王宏恩、胡德夫：原住民歌手的今與昔〉，《民生報》，5月13日，C4版。

王超群、喬慧玲，2000，〈客家走唱臨時加入清涼秀，陳永淘憤怒：北市議員指事
先未告知宛如「強暴」，龍應台赴新竹親表歉意〉，《中國時報》，10月15日，
11版。

古秀如，2000，〈三點清涼秀與欺瞞剝削傲慢：這就是「台北藝術節」文化？〉，
《南方文化電子報》，10月13日，<http://enews.url.com.tw/enews/2906>。

江宜樺，1998，《自由主義、民族主義與國家認同》。台北：揚智。

周蕾，1995，〈殖民者與殖民者之間：九〇年代香港的後殖民自創〉，《寫在家國
之外》。香港：牛津大學出版社，頁91-117。另見於1992, *Diaspora*, 2(2), pp.
151-170。

林享楨，2001，〈繼抱回金曲獎後，再從美濃出發：交工樂隊發表新作〉，《聯合
報》，9月12日，18版。

林福岳，2002，〈認同建構為傳播基礎概念之初探：以美濃反水庫運動為例〉，《中
華傳播學刊》，2，頁47-99。

孫大川，2004a，〈追討「國」產〉，《中國時報》，11月9日，A4版。

孫大川，2004b，〈拒絕歷史被政治綁架〉，《中國時報》，11月16日，A4版。

孫大川，2004c，〈原住民的政治〉，《中國時報》，11月23日，A4版。

高有智，2005，〈百年土地爭議，三年如何能解〉，《中國時報》，1月22日，A13版。

張茂桂等，1993，《族群關係與國家認同》。台北：業強。

張鐵志，2005，〈來自瓦窯坑的音樂〉，《聯合報》，1月8日，E7版。

郭力昕，2001，〈如何站起來？怎麼走出去？「交工樂隊」首次歐洲巡演的意義〉，
《聯合報》，6月18-20日，37版。

陳永淘，2000，〈「強暴文化」就是「台北藝術節」的文化？陳永淘給馬英九、龍應
台的一封信〉，《南方文化電子報》，10月13日，[http://enews.url.com.tw/
enews/2906](http://enews.url.com.tw/enews/2906)。

陳光興，2001，〈為什麼大和解不／可能？〈多桑〉與〈香蕉天堂〉殖民／冷戰效應
下省籍問題的情緒結構〉，《台灣社會研究季刊》，43，頁41-110。

陳鈺婷，2005，〈客家音樂，金曲揚眉吐氣：生祥譜出社運調，歐洲起共鳴〉，《自

- 由時報》，5月28日，34版。
- 陳儒修，1993，《台灣新電影的歷史文化經驗》。台北：萬象。
- 陳權欣，2000，〈台北藝術節被指有辱待客之道：詩人陳永淘演唱前 主辦單位違約 先來艷舞 讓他覺得受辱 抗議文化強暴〉，《中時晚報》，10月12日，7版。
- 葉秀慧，2004，〈一簣花樹下 入圍金曲獎3項：謝宇威 讓客家音樂活起來〉，《中國時報》，4月5日，D4版。
- 黃俊銘，2005，〈前交工主唱前進德國音樂節：生祥與瓦窯坑3，新民謠風格，客家閩南音樂結合社運，英樂評：近年亞洲最好的樂團〉，《聯合報》，5月17日，C6版。
- 葉月瑜，2000a，〈兩個歷史：台灣電影與流行歌曲的互動草稿〉，《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》。台北：遠流。頁13-37。（原出版年份：1995）
- 葉月瑜，2000b，《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》。台北：遠流。
- 劉邵希，2004，〈二十年音樂心路歷程：從逆境 到滄桑 終於豁達〉，《自由時報》，5月3日，40版。
- 劉郁青，2005，〈好客樂隊，從心感應重新出發：讓你聽到客家和非洲音樂的精神相似性〉，《民生報》，7月10日，S20版。
- 蔡篤堅，2001a，〈1980年代台灣民族認同形成的文化分析〉，《媒體再現與當代台灣民族認同形構的公共論述分析》。台北：唐山，頁1-48。（原出版年份：1996）
- 蔡篤堅，2001b，〈兩極徘徊中的台灣人影像與身分認同：來自新電影的反省與質疑〉，《媒體再現與當代台灣民族認同形構的公共論述分析》。台北：唐山，頁115-162。（原出版年份：1999）
- 羅世宏，2002，〈台灣的認同／差異：影視媒體的局勢中介與雜存同的形成〉，《中華傳播學刊》，2，頁3-40。
- 簡妙如，2002，〈流行文化，美學，現代性：以八、九〇年代台灣流行音樂的歷史重構為例〉，政治大學新聞學系博士論文。
- Butler, Judith. 1997. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. CA: Stanford University Press.
- Connell, John & Chris Gibson. 2003. *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*. London & NY: Routledge.
- Turner, Bryan S. ed. 1993. *Citizenship and Social Theory*. London: Sage.
- Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.