

行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

台灣原住民「卡帶文化」(I)：阿美族部落「流行歌曲」及其社會意義 研究成果報告(精簡版)

計畫類別：個別型
計畫編號：NSC 97-2410-H-343-028-
執行期間：97年08月01日至98年07月31日
執行單位：南華大學民族音樂學系

計畫主持人：陳俊斌

計畫參與人員：碩士班研究生-兼任助理人員：高淑娟
碩士班研究生-兼任助理人員：謝景緣
大專生-兼任助理人員：陳尹萱
大專生-兼任助理人員：王信惠
大專生-兼任助理人員：余聆
大專生-兼任助理人員：謝雯雀
大專生-兼任助理人員：林思吟

處理方式：本計畫可公開查詢

中華民國 98 年 11 月 20 日

行政院國家科學委員會補助專題研究計畫成果報告

台灣原住民「卡帶文化」(I)： 阿美族部落「流行歌曲」及其社會意義

計畫類別：個別型計畫

計畫編號：NSC 97-2410-H-343-028-

執行期間：97年08月01日至98年07月31日

計畫主持人：陳俊斌

計畫參與人員：高淑娟、謝景緣、陳尹萱、王信惠、
佘聆、謝雯雀、林思吟

成果報告類型：精簡報告

執行單位：南華大學

中 華 民 國 98 年 11 月 20 日

摘要

借用 Peter Manuel (1993) 「卡帶文化」(cassette culture)一詞，指稱在台灣原住民部落間商業性流通的卡帶所形成的一種通俗文化，本計劃探討以歌詞與旋律為主的「文本」，及相關的社會脈絡。作為本人預計以三年時程進行之原住民卡帶文化研究的第一年計畫，本年度的研究重點聚焦於阿美族部落間流傳的音樂卡帶。研究方法以文本分析和田野調查為主，本年度的研究成果主要呈現在以下三個部份：「原住民媒體文化發展過程的探討」、「原住民音樂卡帶的製造與消費狀況的初步調查」、「阿美族音樂卡帶中的音樂內容」。

關鍵字：原住民音樂、卡帶文化、小眾媒體文化、文化研究

Abstract

By using the term “cassette culture,” borrowed from Peter Manuel (1993), to refer to a form of popular culture based on audio cassettes disseminating among Taiwanese Aboriginal villages, I explore its text (lyrics and music) and social contexts in this project. As the first-year project of my study on Aboriginal cassette culture, in which I plan to devote three years, this year’s project is aimed to explore music cassettes circulated among Amis villages. I have carried out this project by means of analyses of texts and field work, and I present the results of this study in three aspects: an exploration of the development of Aboriginal media culture, that of production and consumption of Aboriginal music cassettes, and that of musical content of Amis music cassettes.

Keywords: Aboriginal music, cassette culture, micro-medium culture, cultural studies

壹、前言

阿美族耆老黃貴潮(Lifok)曾指出(2000: 75)：

……目前雖然錄影帶和 CD 早已出現了，但音樂帶仍未被完全被淘汰。

……唱片時代所發行的唱片數量大約不下八十集，每集所演唱的歌曲有十至十二首之多，加上多年來由卡式音樂帶所產生的歌曲，迄今合起來相信也有一千五百首之多，真是驚人可佩的天字之數目。這些唱片出版品不僅是最珍貴的資料，同時為研究阿美族歌謠最有據的參考史料。

相較於黃貴潮的族內觀點，研究台灣原住民音樂的學者卻長期地忽視這些有聲資料。為了探索這個長期遭到忽略的場域，本研究試圖從「原住民卡帶文化」著手，了解當代原住民音樂文化。

十九世紀末，民族音樂學(早期稱為「比較音樂學」)這個學門發展初期，錄音技術的產生，提供了研究者有力的研究工具，使得進行田野調查時可以將聲音盡可能如實地記錄下來，直到今天，錄音仍是民族音樂學者進行田野調查時主要的工作之一。然而，錄音不僅僅提供學者作為研究工具，它的複製功能更使得音樂商品化成為可能，因之，在學者藉由田野錄音紀錄不同社群的音樂的同時，和這些社群有關的音樂產品也透過唱片公司的製作販售而成為文化產業的一部分。長久以來，台灣民族音樂學家在原住民音樂的研究中，通常只是把錄音當成研究工具，而非研究對象，以至於把原住民音樂的錄音作為研究對象的論著直到近幾年才出現(如王櫻芬 2008)；甚至對於商業性的錄音，部份學者更因其商業特

性，抱著敬而遠之的態度。以「卡帶文化」為主題，本研究期待能對於這個「以商業性錄音為文本」的論述之形成有所貢獻。

借用 Peter Manuel (1993)「卡帶文化」(cassette culture)一詞，指稱在台灣原住民部落間商業性流通的卡帶所形成的一種通俗文化，本計劃探討以歌詞與旋律為主的「文本」，及相關的社會脈絡。台灣原住民卡帶文化是一個約有三十年歷史的「小眾媒體」文化，這類文化的閱聽者具有「特定的」、「區域性的」、「草根的」等特性。「卡帶文化」是一種邊緣文化，而原住民卡帶文化的邊緣性也和原住民在台灣社會中的邊緣地位互相呼應。這些廉價的文化產品不僅提供居於社經地位劣勢的原住民一個娛樂的管道，長期累積下來的出版品也記錄了一般原住民的日常生活和社會變遷。不同於大部分以原住民祭儀樂舞為主軸、聚焦於特定時空的「傳統音樂」研究，本計劃希冀藉由卡帶文化，探索原住民當代的日常生活文化。

貳、研究目的

本年度計畫是我預計以三年時間進行的原住民卡帶文化研究的第一年計畫，研究重點聚焦於阿美族部落間流傳的音樂卡帶。這一系列研究的最終目標在於接合文化研究理論與音樂學分析，透過原住民卡帶文化研究，建立原住民文化研究論述，而第一、二年的計畫著重在音樂資料的蒐集與整理，以奠定第三年音樂與社會文化資料分析與形成論述的基礎。

透過接合文化研究理論與音樂學這兩個場域，我期待這一系列的研究能為台灣的文化研究以及民族音樂學開拓新的研究方向：在文化研究方面，本研究聚焦於這個學門的研究中較少被觸及的「原住民」及「音樂」區塊；在民族音樂學方面，透過本研究將台灣民族音樂學者較少觸及的「階級」、「族群意識」、「性別」等議題導入這個領域的討論。

本年度研究重點為阿美族音樂卡帶，主要因為原住民音樂卡帶中阿美族歌手錄製的卡帶為數最多。透過阿美族音樂卡帶文化的研究，本年度計畫目標以建立下列幾個方面相關的資料為主：

1. 原住民媒體文化發展過程的探討
2. 原住民音樂卡帶的製造與消費狀況的初步調查
3. 阿美族音樂卡帶中的音樂內容

參、文獻探討

「卡帶文化」一詞指涉以卡式錄音帶作為音樂載體所形成的文化產業，它屬於「媒體文化」的一環，不僅和文化有關，也和經濟有著密切的關係。雖然以原住民卡帶文化為主題的文獻極為有限，但原住民卡帶文化涉及的層面相當龐雜，包含了有關文化產業、媒體文化、原住民音樂等議題的研究。必須要考慮的是：在有關文化產業的方面，這個原住民卡帶文化研究的重點是文化的抑或是產業的(經濟的)？媒體文化方面，著重的是表演者、製作者、分配者或消費者的探討？而在原住民音樂方面，應聚焦於歌詞、旋律等文本，或關於音樂行為的觀察？雖然理論上，這些層面都應該兼顧，但面面俱到的研究在實際操作上有其窒礙難行之處，因而必須有所取捨。與上述本年度計畫目標的三個項目相關之文獻中，第一和第二項可以合併為「文化產業與媒體文化」，和第三項相關者則為「阿美族當代音樂」文獻，以下分為這兩個部分敘述。

一、文化產業與媒體文化

有關文化產業的研究，學者多以 Max Horkheimer 和 Theodor W. Adorno 在 1947 年出版的《啟蒙的辯證》中提出的「文化工業」(culture industry)一詞作為源頭，這個詞指涉了「現代電影、廣播、卡帶、書籍等符合文化需求、市場導向之文化產品」(楊敏芝 2000: 30)。Horkheimer 和 Adorno 對文化工業提出了尖銳的批判，而後繼的學者對他們的研究則褒貶互見。在台灣，有些學者將「文化產業」和 Horkheimer 和 Adorno 所批判的「文化工業」做了區隔，認為前者是著重「再創造、創作、與生產」的創造性產品，而後者只是強調「複製、消費、與消耗」的商品(如：葉智魁 2002)；有些學者則認為所謂的「文化工業」和「文化產業」在本質上並無二致(如：朱元鴻 2000)。總體說來，學界對於「文化產業」大致有「悲觀主義論述」和「樂觀主義論述」兩種立場(楊敏芝 2000)，前者認為文化商品終究不離商品本質，後者則主張文化商品對文化的發展仍具有正面價值。對於台灣原住民音樂商品，學者或原住民聽眾也抱持著類似的正反意見，例如，黃貴潮提到：

雖然也有商業性之厭及某些自稱為原住民音樂家人士等不良評語，但這些公司的唱片出版品對阿美族的現代歌謠的發展有莫大的貢獻，是不能否定的事實(2000: 75)

對於結合了文化和商業要素的原住民音樂商品，我著重在文化方面的探索。也就是說，研究的目的，不在於剖析影響這個產業產值的要素並從而研擬增進其產值的策略，而是討論這些文化商品涉及的社會與文化面向。故而，這是一個文化研究取向的研究，更確切地說，這是一個有關以卡式錄音帶為載體的媒體文化研究，而與此領域相關的研究中以 Peter Manuel 的 *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*(1993)最具代表性。Manuel 提出 cassette culture 這個名詞，隨即在民族音樂學及其他人文及社會科學領域中引起廣泛討論。Manuel 以「卡帶文化」一詞指稱北印度 1970、80 年代以來由於錄音卡帶而興起的草根小眾文化。然而，「卡帶文化」一詞早已跨越印度，被引用在遍及全球有關通俗/民俗音樂與小眾媒體(micro-medium)文化的論述中。

Manuel 的 *Cassette Culture* 一書聚焦於卡帶技術對北印度流行音樂帶來的衝擊。他提到，在工業化的西方社會，卡帶錄音技術對於音樂工業的結構並沒有帶來太大的變化；然而，在發展中國家，音樂卡帶卻可能造成較顯著的影響。在這些發展中國家，由於音樂卡帶的生產技術較簡易且成本低廉，消費者花費較少的金錢就可以取得這類文化商品。這些因素使得鄉間和低收入群眾成為音樂卡帶的主要消費群 (Manuel 1993: xiv)，而處於經濟弱勢地位的原住民就屬於這類群眾。因此，Manuel 的分析有助於解釋為何在 1980 年代原住民音樂卡帶迅速地取代了盤式唱片(黃貴潮 2000: 74)，也有助於了解為什麼目前在台灣大部份地區 CD 已經幾乎完全取代了卡帶，但在原住民部落間卡帶仍然是普遍的音樂傳播媒介。

比較印度和美國、非洲等地的卡帶文化，Manuel 指出卡帶技術在印度的出現使得因著跨國音樂集團壟斷黑膠唱片發行而形成的主流流行音樂(尤指電影音樂)的「大傳統」受到挑戰，因而他指出卡帶在北印度帶來了「去中心化、多樣化、自律性、異議和自由」等可能性(Manuel 1993: 3)。在台灣，黑膠唱片和卡帶流傳的情況和 Manuel 討論的例子不盡相似，他所舉出的這些特質是否適用於台灣原住民卡帶文化呢？

黃貴潮依據音樂出版品媒材的不同，將阿美族歌謠戰後的發展分為「唱盤出現之前」、「唱盤時期」、「卡帶時期」等階段(黃貴潮 2000)，而在 1990 年代以後，受到 Enigma 樂團挪用郭英男夫婦演唱的阿美族歌曲所塑造的「世界音樂」風格流行歌曲影響，我認為可以視為原住民歌謠的「CD 時期」。依據我對「唱盤時期」阿美族音樂的觀察，在 1960-1970

唱片盛行的年代，跨國音樂集團勢力尚未進入台灣，而對原住民唱片時代音樂乃至其後的「卡帶時期」和「CD 時期」的原住民當代音樂影響最大的應該是台灣的政治生態和族群關係。儘管如此，Manuel 提出卡帶文化具有「特定的」、「區域性的」、「草根的」等特質，對於台灣原住民卡帶文化的探討仍有相當大的啟發。

目前針對原住民卡帶文化的論述極少，其中，何穎怡在 1995 年發表的三篇有關原住民音樂卡帶的報導文學式文章描述了製作原住民卡帶的唱片公司以及原住民卡帶文化和原住民當代社會文化的關連，具有參考價值。她指出，原住民音樂卡帶不僅代表「最貼近原住民最下層社會的聲音」，這些有聲出版品也相當程度地記錄了當代原住民社會的風貌。由於卡帶製作成本低，製作時程短，幾乎每個月都有一捲卡帶上市，以「欣欣唱片」為例，在它成立以來的二十年間已經出版了二百多種原住民音樂卡帶(何穎怡 1995:48)。這樣的出版速度使得原住民音樂卡帶具有「即時性」，也因此，一方面，它們「留下了原住民當時當刻最喜歡的作品」(ibid.:51)，另一方面，正如何穎怡指出，原住民音樂卡帶的歌曲往往「反映了每一族的原住民族在不同斷代裡最關切的議題」，例如由於外來人口的湧入和原住民的經濟弱勢所造成的「六十年代男性原住民嚴重的失婚困境」(何穎怡 1995: 50)。在這些例子中，原住民藉著失戀歌曲唱出了這個困境，而卡帶中看似普通的情歌，卻透露出他們對於其弱勢地位的焦慮和無奈。

二、阿美族當代音樂

何穎怡的文章中並沒有針對音樂的部份進行較深入的探討，相對地，江冠明《台東縣現代後山創作歌謠踏勘》一書雖未針對原住民音樂卡帶敘述，但其中所討論的「林班歌」和「救國團歌謠」是卡帶音樂中的重要組成部分，而作者對於台東原住民現代歌謠演變的敘述也有助於了解卡帶文化形成之背景。黃貴潮〈阿美族的現代歌謠〉則從音樂載體的演變，討論阿美族媒體文化的變遷。江冠明和黃貴潮的著作都選錄數首歌曲，但其重點不在歌謠詞曲內容的介紹。

以阿美族當代歌謠詞曲為主的著作中，林信來《台灣阿美族民謠謠詞研究》(1983)、吳明義《哪魯灣之歌—阿美歌謠選粹一二〇》(1993)、和林道生《花蓮原住民音樂 2：阿美族篇》(2000)資料最為豐富。林信來將阿美族民謠分為「祭祀謠」、「民俗謠」、「詛咒謠」、「飲酒歌」、「勸戒歌」、「詼諧歌」、「猥褻歌」、「敘述謠」、「生活歌」、「愛情歌」、「搖籃歌」及「童謠」等類別，並選錄了 110 首歌曲，從音樂和語言的關係及音樂旋律結構討論了詞曲的構造。這些「民謠」在阿美族音樂卡帶中經常出現，甚至在「唱片時代」已經被當作「流行歌曲」傳唱，例如他選錄的「揸米歌」，在 1970 年已經出現在心心唱片公司出版的黑膠唱片中，由黃貴潮填詞，稱為「牧牛歌」。吳明義將他書中所選錄的 120 首歌曲分為「虛詞歌謠」(包含「校園舞曲」、「宴舞曲」、「標題歌曲」、「抒情歌曲」)及「實詞歌謠」(包含「與部落生活有關的歌謠」、「愛情歌謠」、「與家族生活有關的歌謠」、「與戰爭有關的歌謠」、「邊緣化的謳吟」)。吳明義也說明了這些歌曲的背景，例如「不受歡迎」一曲來自黃貴潮媽媽工作自娛吟唱的 mihengheng(吳明義書中誤寫為 milengleng)，這首歌曲後來也在黑膠唱片及卡帶中出現。林道生書中將阿美族歌謠分為「生活歌謠」(包含「童謠」、「襯詞曲」、「實詞曲」)和「豐年祭的歌謠」，以「生活歌謠」較常在卡帶中使用，其中，有 35 首以聲詞 naluwan 為主的歌曲，佔了極大的比例。林道生在附錄中也描述了阿美族民謠近百年的變遷，對多首常出現在卡帶中的阿美族歌曲(例如：「馬蘭姑娘」)做了背景說明。

上述的著作中，這些作者都提到了，就歌詞型態而言，阿美族歌曲使用了「虛詞」(vocale，我慣用「聲詞」稱之)和「實詞」。林信來認為較早的阿美族歌謠多以虛詞演唱，

自然地演變為實詞；黃貴潮則認為過去多使用虛詞演唱，是為了配合舞蹈以及避免實詞的使用觸犯鬼神，直到唱片問世後，「表演化、獨唱式」的歌曲開始盛行，脫離原有的歌唱情境，實詞的使用才開始普遍。儘管兩位阿美族人的看法略有不同，他們卻共同指出阿美族歌謠普遍使用「實詞」是相當晚近的事，而黃貴潮更指出，媒體文化的發展促使大量阿美族「實詞」歌詞出現。

肆、研究方法

在本年度的計畫中，研究方法以田野調查和文本分析為主，文獻資料整理為輔。文獻資料分析已簡述如上。田野調查以訪談為主，主要以販售原住民音樂卡帶的唱片行以及曾錄製卡帶的阿美族樂人為主，企圖從訪談中了解原住民媒體文化發展過程及阿美族音樂卡帶的製造。在唱片行方面，對兩個台東以販售原住民卡帶為主的唱片行進行訪談，分別為杉旺唱片行(台東市光明路 297 號)及慶大唱片行(台東市光明路 297 號)。表演者方面則訪談了都蘭部落潘進添(藝名為「包青天」，根據對唱片行的訪談，他是目前最受歡迎的卡帶歌手之一)、宜灣部落高利愛(樂師，曾與夏國星等多名卡帶歌手合作)及曾憲國(卡帶歌手兼卡帶銷售員)。為了解原住民音樂卡帶的消費狀況，也進行了初步的問卷調查，以作為第三年研究計劃分析及研究架構設計的基礎。

文本分析方面，透過阿美族耆老黃貴潮的協助，將他所提供的「阿美族流行歌曲」詞曲整理作為這部分資料的基礎，經由計劃助理的協助，這些歌謠已大部分用五線譜記寫，同時以羅馬拼音和中文對照的方式記錄歌詞。以這些資料為基礎，也對出現在卡帶中用到黃貴潮所記寫的旋律之歌曲進行初步整理，並比較同一旋律而使用不同歌詞和編曲的版本之間的異同。

伍、結果與討論

透過田野調查、文本分析及文獻資料整理，依據上述研究目的所提到的三個項目，分述如下：

一、原住民媒體文化發展過程的探討

以黃貴潮所提出的阿美族媒體文化分期加以增補而成的「唱片時代—卡帶時代—CD 時代」時間框架，作為探討原住民媒體文化發展的架構，我發現對於「卡帶時代」音樂的討論不能僅止於這個斷代，而必須探索阿美族當代音樂從「唱片時代」到「卡帶時代」的發展，才能較清楚地掌握其脈絡。就歌曲旋律來看，從日據時代到目前，阿美族的當代歌曲的發展具有延續性。也就是說，從日據時代開始，在日本殖民政府的誘導下，阿美族的祭典中宗教祭祀的成分變少，而歌舞的成分增多，很多目前流傳於部落的「舞曲」出現在這樣的情境下。「舞曲」和其他「生活歌謠」的旋律構成後來唱片和卡帶中「流行歌曲」曲目的基礎。這些歌曲出現在唱片和卡帶中，往往被填入固定的歌詞，不再是以聲詞或即興編詞的方式呈現。在卡帶中，除了這些既存的歌謠，又加上「林班歌曲」、救國團式「團康歌曲」以及台灣、日本及其他國家的流行歌曲的翻唱，使得「卡帶文化」更具混雜性。

阿美族當代音樂藉由媒體流傳的發展和阿美族社會的變遷有著密切的關聯。阿美族黑膠唱片大量出現的 1960 年代正是台灣社會轉型的階段，雖然從有限的資料解讀，當時唱片公司出版原住民音樂唱片並非以原住民為唯一的消費對象，但當時的阿美族社會，正如簡

阿美族農業的剩餘人口自一九六〇年代開始外流，在台灣的都市及工業城鎮從事現金收入的勞力工作，改變了阿美族社會傳統以來以農業收入為主的經濟型態，同時也提高了家庭收入。

在這種情況下，阿美族人比較有能力購買音樂產品，關於這一點，我的受訪人也證實在當時有些較大的部落(例如馬蘭部落)就有比較多買得起唱片的阿美族人。然而，購買音樂商品不僅和經濟能力有關，接受這些商品的過程也反映了阿美族社會的改變。受訪人指出，在傳統社會，女性因為宗教上的禁忌通常不在公眾場合唱歌，因此當第一個馬蘭阿美族歌手盧靜子灌錄黑膠唱片時，遭到部落族人強烈的質疑，一方面因為女性公開唱歌不合傳統規範，另一方面是將音樂拿來賣錢，有違部落傳統價值觀。然而，盧靜子後來漸漸被接受，甚至現在她還成為當代阿美族音樂文化的認同象徵，這樣的改變呼應了阿美族人價值觀的變遷。

到了卡帶時期，更多阿美族人投入卡帶的錄製，這除了卡帶的技術使得錄音更為容易外，也顯示部落族人對音樂商品態度的轉變。一位受訪者指出，唱片公司到部落錄製卡帶時，有些族人為了有錄製的機會，自願不接受金錢酬勞。在這種情況下，唱片公司會給表演者一定數量的卡帶，作為錄音的酬勞。另一方面，部落中也有為了承接錄音工作而成立的工作室，例如高阿勇就是最早成立工作室的阿美族人。

二、原住民音樂卡帶的製造與消費狀況的初步調查

原住民卡帶文化具有 Manuel 提出的「特定的」、「區域性的」、「草根的」等「小眾文化」特質，這個以只佔全台灣約百分之二人口的原住民為主要消費對象，產品為售價低廉的卡帶(每捲通常在新台幣 150 元以下)的文化產業，如何得以維繫三十年，不免令人感到好奇。為了解這個卡帶市場如何運作，我從以下三個方面進行觀察。

1. 對於唱片公司的觀察

原住民音樂卡帶這個「小眾音樂產業」的運作，和一般「大眾音樂產業」的運作模式不同。Roy Shuker 把 Harold L. Vogel 對於音樂產業的分析歸納為以下幾點(2002.83-84)：

- (1) 生產過剩：大部份產品獲利不多，所造成的損失須由少部份銷售狀況極佳的产品收益彌補
- (2) 每個部份分攤的市場支出很大
- (3) 附屬市場在獲利回收上不成比例地大
- (4) 壟斷的趨勢很普遍
- (5) 持續的技術發展增加操作的便利並降低成本
- (6) 產品具有全球性的吸引力

對照 Vogel/Shuker 所提出的「大眾音樂產業」特質，原住民卡帶文化具有的「小眾文化」特色呈現如下：

- (1) 關於「生產過剩」：「生產過剩」是產業化的特質之一，原住民音樂卡帶這個產業也具有這個特質，同時，暢銷的產品也可以彌補唱片公司其他產品造成的損失；但是和大眾音樂產業不同的是，卡帶產業降低損失風險主要的方式是以「細水長流」的方式回收製作的成本，也就是說，卡帶幾乎都是長銷型的產品，出版之後可以賣好幾年，甚至十幾、二十年前出版的卡帶仍在唱片行販售。
- (2) 關於「市場支出」：卡帶產業產銷主要的支出在於卡帶的錄製，在前期企劃和後期宣傳及鋪貨方面的支出所佔比例相當低。在產品的企畫上，曲目的選用通常由演唱者或部落歌手組成的工作室負責，唱片公司有時也會對演唱者提出特別的需求，但並不會花費長時間和大量金錢進行錄製前的企劃。在銷售方面，主要由唱片公司直接鋪貨給唱片行，減少中盤經手的支出。在卡帶錄製的支出上，包含了物質材料和支付給演唱者、伴奏者、錄音師、錄音室等費用，其中，「大眾音樂產業」中唱片公司支付給演唱者的鉅額酬勞對卡帶音樂家而言是天方夜譚，因為卡帶歌手通常每錄一卷卡帶只有一萬元上下的酬勞，沒有分紅或版稅。
- (3) 關於「附屬市場」：「大眾音樂產業」中音樂產品做為電影及廣告配樂，或者透過藝人代言、廣告形成的「名聲經濟」(施韻茹 2004:126-127)等相關的附屬市場在卡代文化中皆不可見。
- (4) 關於「壟斷」：原住民音樂卡帶市場上以「欣欣」和「振聲」唱片公司出版量最大，但兩家唱片行都只是家庭企業的規模，大眾音樂產業中常見的壟斷和併購不存在於卡帶這個小眾市場。唱片公司和歌手之間通常也沒有簽訂合約，原住民卡帶歌手經常為不同唱片公司錄製卡帶。更值得注意的是，在唱片時代，錄製原住民音樂唱片的都是漢人經營的公司，到了卡帶時期，雖然「欣欣」和「振聲」也是由漢人經營，但後來也出現「哈雷」和「莎里嵐」等由原住民經營、以發行卡帶為主的唱片公司。
- (5) 關於「技術」：卡帶技術確實使得原住民音樂產品的製作比黑膠唱片的製作容易且成本更低，近年來 CD 技術的發展和製作成本的不斷下降，使得以光碟片錄製原住民音樂的成本和卡帶錄製的成本接近。然而，這類以 CD 為載體的部落原住民音樂(不同於「角頭」、「滾石」等公司為大眾音樂市場製作的原住民音樂 CD)在風格上和卡帶音樂並沒有太大差別；同時，卡帶音樂主要消費群多為年紀較大或經濟能力較不足者，他們多不習慣使用或買不起 CD 唱機，因此，在部落中卡帶仍具有 CD 無法取代的地位。
- (6) 關於「全球性的吸引力」：在大眾流行音樂市場中，音樂產品常可以吸引跨國的消費者，而且唱片公司可能在進行企劃時即以跨國聽眾對消費對象。相較之下，原住民音樂卡帶不具全球性的吸引力，甚至在國內，這類音樂產品也不投非原住民聽眾所好，最主要的原因是這些產品在製作上完全針對原住民聽眾，具有「特定性」。

從以上的比較可以看出，原住民卡帶音樂這個「小眾文化產業」和「大眾文化產業」之間的差異不僅只是規模的大小不同，而是本質上的差異。

原住民音樂卡帶的產業特色也影響了音樂產品的內容。由於產業規模小，一切的支出以精簡為原則，以那卡西式的電子樂器伴奏即是這個精簡原則的體現。那卡西音樂在漢人社會中被認為是屬於下階層人民的音樂，同樣地，使用那卡西伴奏的原住民音樂卡帶也被貼上低俗的標籤。「卡帶文化」所呈現的，正如卑南族人類學者林志興所言，是「最貼近原住民最下層社會的聲音...不太見容於唯美派或道德感重的人士」(林志興 2001: 87-88)，也正由於如此，我們看到了卡帶文化的草根性。

2.對於唱片行的觀察

以下將訪談台東兩家專售原住民卡帶的「杉旺」和「慶大」唱片行負責人的內容，簡要整理成以下三點：

- (1) 關於唱片行：兩家唱片行都位於台東市光明路，舊火車站附近，都已經經營三十年左右。早期他們賣過黑膠唱片和匣式錄音帶，後來以卡帶為主，現在也兼賣 CD。由於兩家唱片行位於舊火車站附近，在台東新站尚未啟用前，每逢年節外地返鄉的原住民都會在這兩家唱片行購買卡帶以便回到外縣市時可以聽，因此年節的時候生意特別好。
- (2) 關於顧客：原住民音樂卡帶的主要消費者是原住民，雖然當地漢人和觀光客也會購買。會購買卡帶的原住民大都是五、六十歲以上，他們通常不習慣使用 CD 唱機。以往，顧客常每次購買十幾捲，但近年來由於經濟不景氣，購買數量已大不如前。
- (3) 關於銷售：唱片行通常直接向唱片公司叫貨，公司則將產品以郵寄方式送達。過去每次都會進一、兩百捲卡帶，近兩年因為經濟衰退使得銷售量銳減，以至於每次只叫幾十捲。關於銷售獲利，以杉旺為例，每月最多可以賣出一、兩百捲，每賣一捲售價 120 元左右的錄音帶大約有 20 元的利潤，相較之下，一張 300 元左右的 CD 雖然有約 30 元的利潤，但這些貨叫了就不能退，流行音樂的 CD 很快退流行，退流行之後就很難賣出去，而卡帶卻可以細水長流地賣下去，以至於整體來講，販賣卡帶反而比 CD 划算。目前，杉旺唱片行雖然以主流流行音樂 CD 的銷售情形較好，但原住民卡帶仍佔其收益的三分之一左右。

3.關於消費者的觀察

2009 年 5 月至 9 月，透過兩位助理的協助，以台東縣市高中職生、大學生、及一般社區民眾為對象，進行有關原住民音樂消費之問卷調查。在回收的 324 份問卷中，扣除 60 份漏填或誤填的無效問卷，受訪者涵括不同族群及職業(以學生居多)，依年齡層分別為：13-15 歲(3 份)，16-18 歲(93 份)，19-22 歲(62 份)，23-30 歲(31 份)，31-40 歲(38 份)，41-50 歲(23 份)，51-60 歲(6 份)，及 61 歲以上(8 份)。扣除掉沒有購買原住民音樂產品習慣且不喜歡原住民音樂的受訪者，對於其他受訪者購買原住民音樂產品的喜好所做的調查，顯示出以下結果：

	13-15 歲	16-18 歲	19-22 歲	23-30 歲	31-40 歲	41-50 歲	51-60 歲	61 歲以上
習慣購買 CD 人數	2(67%)	55(87%)	46(87%)	26(90%)	25(66%)	12(50%)	3(60%)	1(13%)
習慣購買卡帶人數	1(33%)	8(13%)	7(13%)	3(10%)	13(34%)	12(50%)	2(40%)	7(87%)
備註						兩位受訪者表示兩種產品都常購買		

從上表可以看出，40歲以上的受訪者中有購買卡帶習慣者較多，這和唱片行負責人對於卡帶消費者的敘述吻合。從族群分布來看，不管是原住民或非原住民消費者，勾選比較習慣聽原住民音樂 CD 者居多，而習慣聽原住民音樂卡帶者則大多為原住民(53位卡帶消費者中只有8位非原住民或未表明族群)。

消費者基於什麼理由選擇卡帶或 CD？問卷調查結果顯示，習慣聽原住民音樂卡帶消費者中較多人回答「卡帶比較便宜」，53位習慣聽卡帶的受訪者在可複選選項的情況下，勾選以下原因，按照勾選人數多寡依序為：

- 「卡帶比較便宜」(21人)
- 「對卡帶音樂的演唱者較熟悉」(15人)
- 「不習慣使用 CD 唱機(或家中沒有 CD 唱機)」(13人)
- 「比較喜歡卡帶收錄的音樂」(6人)
- 「其他」(4人)

在原住民音樂 CD 方面，170位習慣聽 CD 的受訪者在複選的選項中勾選結果如下：

- 「不習慣使用卡式唱機(或家中沒有卡式唱機)」(85人)
- 「比較喜歡 CD 收錄的音樂」(69人)
- 「對 CD 音樂的演唱者較熟悉」(59人)
- 「其他」(8人)

從以上對購買原住民音樂 CD 和卡帶習慣的調查結果看來，購買卡帶者中在四個列舉原因中勾選「比較喜歡卡帶收錄的音樂」者最少；相對地，購買 CD 者勾選「比較喜歡 CD 收錄的音樂」者的比例較高，顯示兩個消費群對於音樂內容的考量有所差異。比較卡帶和 CD 中的音樂，可以發現很多原住民音樂 CD(如：「檳榔兄弟」專輯)中的歌曲在卡帶中也常見，然而 CD 中這些歌曲經過較精緻的包裝，這樣的包裝在多大程度上影響消費者對音樂內容的接受？這是我在往後的研究中預計探討的問題之一。

三、阿美族音樂卡帶中的音樂內容

透過阿美族耆老黃貴潮的協助，將他所提供的「阿美族流行歌曲」詞曲整理作為阿美族音樂卡帶內容的基礎資楚，這些歌曲依據黃貴潮的分類分別為：

1. 傳統類(共 49 首)
2. 創作類(共 13 首)
3. 國語歌改編類(共 45 首)
4. 日語歌改編類(共 20 首)

以這些資料為基礎，我發現黃貴潮整理出來的這些歌曲不僅在阿美族的黑膠唱片、卡帶及 CD 中出現，有些歌曲已經長期地在其他族群中傳唱，例如上列「傳統類」中的〈醉歸人〉(ka'eso'ay ko'epah)。然而，這些旋律在不同的演唱者、不同的錄音中出現時，會使用不同的標題和歌詞，而因歌詞的不同旋律也會有所變化。很多卡帶中的歌曲也會將不同的旋律

結合在一起，而成為一首新的歌曲。這些例子顯示，以上這些歌曲在分析的時候，不能只當作單一的作品，而應該從「調類」(tune family)的觀點來檢視具有類似旋律的不同版本之間的異同。

以「調類」的觀點探討阿美族卡帶中的音樂，我認為，可以把卡帶中的「流行音樂」當作「民歌」的延伸。透過卡帶的流傳，把原來在傳統社會中以面對面、口耳相傳方式傳唱的旋律藉著卡帶的媒介，進行一種雖非面對面但仍是口耳相傳的傳播。卡帶歌手可能其他部落歌手的卡帶中聽到熟悉或原本不熟悉的旋律，在經過自己的重新改編或創作後，加上不同的歌詞，而使原本出現在既有卡帶的曲調以另一種面貌出現。這和民歌傳唱的集體性和民歌詞曲的可再創作特質相符，只是民歌的演唱和再創作可以是即時的，而卡帶歌曲的再創作是透過卡帶做為媒介。

正如民歌可以反映社會文化，可以作為一種口述歷史的形式，卡帶音樂中的歌詞也有同樣的功能。卡帶中收錄的阿美族歌曲，一部份保留了聲詞演唱的傳統，一部分則為族人填寫的歌詞。在卡帶音樂中以聲詞演唱的歌曲部分，提供了研究者對於阿美族歌曲中極具特色、以聲詞為主的歌曲一個相當豐富的分析範本。阿美族人填寫歌詞的歌曲部分，則提供研究者透過歌詞的整理了解阿美族當代社會變遷的文本，然而這一個部份的工作極為龐雜困難，因為幾乎所有的原住民音樂卡帶所附的文字說明都沒有包含歌詞，必須藉由聽寫把歌詞記下來。在記寫的過程也會遭遇相當大的困難，主要因為不同部落的阿美族語常有一個詞不同意義的情形，如果對於演唱者所屬的部落用語不了解，很可能造成歌詞內容的誤解。

總結而言，上述這些在本年度計畫中累積的資料，可以在未來的研究中提供有關音樂學方面和文化研究方面更進一步研究的基礎。在音樂學方面的研究，初步建立的詞曲，可以使我從「調類」的觀點對當代阿美族歌曲進行較有系統的研究。在文化研究方面，歌詞的初步整理及關於卡帶製作與消費的觀察，例如：關於返鄉過節的族人大量購買卡帶的行為、《馬蘭姑娘》的歌詞內容、族人對女性歌手觀感的改變、消費族群的特定性與草根性等，這些資料可以提供我建立有關族群認同、性別與階級等論述的論證基礎。

陸、計畫成果自評

本計畫研究內容與原計畫相符，並達成大部份預期目標。和預期目標有較大差距的是田野調查的部份，原先計畫訪談的唱片公司和幾位演唱者沒有如預期地完成訪談。主要原因是任教學校距台東約五個小時車程，無法經常往返，又無專任助理協助，再加上有幾次訪談原已和受訪者約好時間，但受訪者臨時希望更改時間以致彼此時間無法配合而作罷。在第二年度的計畫中，由於有專任助理的協助，在田野調查方面進行較順利，如果在第三年計畫可以繼續有專任助理協助，預期可以在田野調查部分更接近預期目標。

在本計畫執行期間，利用計畫蒐集之資料，我發表了兩篇期刊論文，分別為〈從「蘭嶼之戀」的跨部落傳唱談陸森寶作品的「傳統性」與「現代性」〉及〈「唱片時代」的阿美族歌聲：以黃貴潮「台灣山地民謠」為例〉(見附錄)。在後續的研究中，我預期從「小眾音樂產業」中音樂和經濟相互影響的層面切入，在本計畫的研究成果基礎上，撰寫相關期刊論文。

在研究計畫的質性過程中，我越來越認同黃貴潮所言，「這些唱片出版品不僅是最珍貴的資料，同時為研究阿美族歌謠最有據的參考史料」。然而，唱片和卡帶音樂內容的整理是一個極為龐雜費時的工作，我預計在未來擬定相關計畫繼續整理這些影音資料。在研究中，我也發現，卡帶音樂在內容上承接了唱片時期的音樂，因此，有系統地整理分析唱片時期

到卡帶時期的音樂產品，可以使我們進行一個關於原住民當代音樂歷時性發展的研究。在本研究開始進行之初，我原以為大部分的原住民黑膠唱片資料已難以重建，但隨著計劃的進行，我發現越來越多的黑膠唱片資料，我計劃未來著手這些資料的整理，並進一步將卡帶音樂資料進行更深入的分析及更全面的整理。

柒、參考文獻

王櫻芬

2008 《聽見殖民地：黑澤隆昭與戰時台灣音樂調查(1943)》。台北：國立台灣大學圖書館。

朱元鴻

2000 〈文化工業：因繁榮而即將作廢的類觀念〉。《文化產業：文化生產的結構分析》。台北：遠流。頁 11-45。

江冠明

1999 《台東縣現代後山創作歌謠踏勘》。台東：台東縣立文化中心。

何穎怡

1995 〈誰在那裡唱歌？—淺談原住民新創作歌謠及其出版現狀〉、〈傳唱排灣更九族—魏榮貴的故事〉、〈王銀盤〉。《台灣的聲音—台灣有聲資料庫》1995年第二卷第一期:48-51、55-57、58-59。

吳明義

1993 《哪魯灣之歌—阿美歌謠選粹一二〇》。台東：交通部觀光局東部海岸風景特地區管理處。

林志興

2001 〈從唱別人的歌，到唱自己的歌：流行音樂中的原住民音樂〉。收錄於李瑛主編，《點滴話卑南》，台北：鶴立。

林信來

1983 《台灣阿美族民謠詞研究》。作者自印。

林道生

2000 《花蓮原住民音樂 2：阿美族篇》。花蓮：花蓮縣文化局。

施韻茹

2004 〈華文音樂中心是幻想還是理想？—論台灣流行音樂產業的競爭優勢〉。《傳播與管理研究》4/1:113-138。

黃貴潮

2000 〈阿美族的現代歌謠〉。《山海文化雙月刊》21/22：71-80。

葉智魁

2002 〈發展的迷思與危機—文化產業與契機〉。《哲學雜誌》38:4-25。

楊敏芝

2000 〈文化產業理論思潮初探與發展〉。《環境與藝術學刊》1:29-49。

簡美玲、許木柱

1994 〈現代適應中的阿美族醫療行為初探〉。《國立政治大學民族學報》21:175-90。

Manuel, Peter

1993 *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Shuker, Roy

2002 *Key Concepts in Popular Music*. London and New York: Routledge.

附錄：

- 一、從「蘭嶼之戀」的跨部落傳唱談陸森寶作品的「傳統性」與「現代性」，〈《東台灣研究》12:51-81〉。
- 二、〈「唱片時代」的阿美族歌聲：以黃貴潮「台灣山地民謠」為例〉，〈《台灣音樂研究》8:1-30〉。

從「蘭嶼之戀」的跨部落傳唱談陸森寶作品的 「傳統性」與「現代性」¹

陳俊斌

南華大學民族音樂學系 助理教授

摘 要

本文將以「蘭嶼之戀」在卑南、阿美、排灣三個原住民族間傳唱的版本作為討論重點，並試圖藉著這首歌曲討論陸森寶先生（卑南族人，族名 *BaLiwakes*，日本名森寶一郎，1910-1988）作品中「傳統」與「現代」的關係。接受過日本師範教育的陸森寶創作了為數甚多的歌曲，「蘭嶼之戀」是流傳最廣的作品之一。它不僅在卑南族南王部落的日常聚會、節日、喜慶活動中常常被演唱，也常見於原住民藝術工作者舞台表演的曲目。而因為它在阿美族部落中是如此地流行，也有很多人以為這首歌是一首阿美族民歌。在市面上，我們更可以發現這首歌曲以不同標題，出現在不同專輯中。這些專輯以不同方式編排，包括那卡西、吉他、以及「世界音樂」式的電子合成伴奏，並由不同原住民族歌者演唱。

「蘭嶼之戀」以「流行歌」的風貌呈現，而創作者則是接受了日本人引進的西方音樂教育的原住民知識份子，這兩者之間看似互相衝突，實則具有關聯性。基督宗教的聚會禮拜及日本人引進的「唱歌」（しょうか）課程，使得西方音樂音階調性、節拍等觀念進入原住民

¹ 本文改寫自研討會論文，原文發表於「卑南族音樂靈魂陸森寶紀念研討會」（2007年11月17日，於國立臺灣史前文化博物館），原標題為〈Senay、「唱歌」與「流行歌」——以「蘭嶼之戀」的跨部落傳唱為例，談陸森寶作品的「傳統性」與「現代性」〉。感謝研討會評論人林清財教授及其他與會學專家惠賜寶貴意見，以及兩位匿名審稿人的指正，更感謝南王及寶桑部落親友在本文寫作期間提供的協助，阿美族耆老黃貴潮提供的寶貴資料，和排灣族音樂家胡待明先生在排灣語歌詞記寫上的協助。

社會。這些觀念的引進，為原住民「流行歌曲」的形成做了準備。在相當程度上，我們可以說，「唱歌」的引進與「流行歌」的形成、傳播，象徵了原住民社會的「現代性」。陸森寶所受的西式音樂教育，主要來自台南師範「唱歌」師資養成課程的訓練，而他的多首作品，如本文所討論的「蘭嶼之戀」在原住民部落間被當成流行歌曲傳唱。因此，從「唱歌」與「流行歌」的角度，我們可以藉著了解陸森寶作品內容及流傳的狀況，窺視原住民當代音樂風貌形成的一個轉折。

然而，從「現代化」的角度來看陸森寶的作品，並無法深入理解其音樂語言及風格，也無法完全解釋為何他的作品在他自己的部落內和其他原住民部落間受到歡迎。藉著作品內容的分析以及作品形成背景的討論，我們可以發現，他的創作元素有一部分來自傳統，而且現在他的作品也被卑南族人當成 senay（卑南語，指非祭儀場合的歌唱）曲目的一部分，在日常歌唱場合中被廣泛地演唱。討論他的作品和 senay 的關係，將有助於我們了解他作品的「傳統性」。

關鍵辭：傳統、現代性、陸森寶、senay、「唱歌」（しょうか）、流行歌

從「蘭嶼之戀」的跨部落傳唱談陸森寶作品的「傳統性」與「現代性」

*semanan a ka bulanan
melaTi a kali dalanan
mengarangara ku e ba a
retigitigir ku kana binaliyan
temungutungul ku misasa
kana sinnanan
kasare'e re'eD a ka rauban
maruniruni a kuliling*
－陸森寶，「蘭嶼之戀」²

以上歌詞為陸森寶先生所創作的「蘭嶼之戀」³中的第一段歌詞。全曲歌詞分為三段，1992 年原舞者「懷念年祭」的演出手冊中將這三段歌詞翻譯如下：

（一）月亮出來了，今日候船，獨步海邊，眺望北空，蟲聲幽幽，懷念之至。

（二）乘坐不動的船（蘭嶼島）北眺新港航路，全是荒海，今留島候來船。

（三）於新港登陸，皆大歡喜，回望南海，蘭嶼島在朦朧之中。

陸森寶先生為南王部落卑南族人，族名 BaLiwakes，日本名森寶一郎，生於 1910，卒於 1988 年。接受過日本師範教育的陸森寶創作了為數甚多的歌曲，「蘭嶼之戀」是流傳最廣的作品之一。它不僅在卑南族南王部落的日常聚會、節日、喜慶活動中常常被演唱，也常見於原住民藝術工作者舞台表演的曲目。而因為它在阿美族部落中是如此地流行，也有很多人以為這首歌是一首阿美族民歌。在市面上，我們更可以發現這首歌曲以不同標題，出現在不同專輯中。這些專輯以

² 歌詞取自紀曉君專輯《野火 春風》（魔岩 MSD-100，2001 年）樂曲說明。

³ 以「蘭嶼之戀」做為這個歌曲的標題，最早應該是出現在原舞者「懷念年祭」公演的演出手冊，其中並列了母語標題 *sareedan ni kavutulan* 和這個目前大家普遍使用的中文標題。陸森寶手稿中使用了「コイシ蘭嶼」作為標題；曾建次（1991）編輯的歌本《族群感頌》（*senay za pulalihuwan*）則稱此曲為「美麗的蘭嶼島」（*Koisi KavavuTulan*）。

不同方式編排，包括那卡西、吉他、以及「世界音樂」式的電子合成伴奏，並由不同原住民族歌者演唱。我將個人在市面上發現到，收錄這首歌曲的 CD 和錄音帶整理列表如下（見表一）。

表一、不同版本的「蘭嶼之戀」

出版者／出版序號	專輯標題	軌數／歌曲標題	演唱者
山地文化園區	山歌新唱 7	B1 海洋之歌	山歌新唱製作小組
欣欣／SN-1069	卑南八社鄉村之聲 1	B1 高粱酒	陳繁雄（卑南）
欣欣／CN-8601	南王婦女合唱 1	B4 南嶼之戀	許素珠等（卑南）
欣欣／SN-1104	山地排行榜 1	B2 思情	不詳
欣欣／SN-1044	宋南綠專輯 1	A3 蘭嶼之戀	宋南綠（卑南）
欣欣／SN-1111	王香妹 2	B2 出海捕魚	王香妹（阿美）
欣欣	排灣情歌 2	B5 寂寞的夜晚	尤信良（排灣）
振聲	夏雨專輯 4	B3 呼喚思慕的人	夏雨（阿美）
大大樹 SDD9622	檳榔兄弟	9 等待你的地方	Api（阿美）
滾石 CD-005	卑南之歌	14 蘭嶼之戀	原舞者
角頭／tcm210114	勇士與稻穗	8 蘭嶼之戀	陳建年（卑南）
魔岩／MSD-100	野火 春風	2 蘭嶼之戀	紀曉君（卑南）
原緣	祖韻新歌	25 思情淚	余錦福（泰雅）

本文將以這首歌在卑南、阿美、排灣三個原住民族間傳唱的版本作為討論重點⁴，並試圖藉著這首歌曲討論陸森寶先生作品中「傳統」與「現代」的關係。

「蘭嶼之戀」以「流行歌」的風貌呈現，而創作者則是接受了日本人引進的西方音樂教育的原住民知識份子，這兩者之間看似互相衝突，實則具有關聯性。基督宗教的聚會禮拜及日本人引進的「唱歌」（しょうか）課程，使得西方音樂音階調性、節拍等觀念進入原住民社會。這些觀念的引進，為原住民「流行歌曲」的形成做了準備。在

⁴ 在本文中，當我提到阿美族版本和排灣族版本的「蘭嶼之戀」時，指的是歌詞使用阿美族語和排灣族語，並且和陸森寶創作的「蘭嶼之戀」有相同旋律的歌曲。為了行文方便，我在跨部落傳唱的討論中以「蘭嶼之戀」這個標題指涉所有和陸森寶創作的「蘭嶼之戀」具有相同旋律的歌曲。我這樣的敘述，並不代表我認為這些具有相同旋律的不同族語歌曲都是陸森寶作品的翻唱。同時，我也了解，對於阿美族和排灣族人而言，他們可能不會將使用自己族語演唱「蘭嶼之戀」旋律的歌曲和陸森寶的作品認為是同一首歌。

相當程度上，我們可以說，「唱歌」的引進與「流行歌」的形成、傳播，象徵了原住民社會的「現代性」。陸森寶所受的西式音樂教育，主要來自台南師範「唱歌」師資養成課程的訓練，而他的多首作品，如本文所討論的「蘭嶼之戀」在原住民部落間被當成流行歌曲傳唱。因此，從「唱歌」與「流行歌」的角度，我們可以藉著了解陸森寶作品內容及流傳的狀況，窺視原住民當代音樂風貌形成的一個轉折。

然而，從「現代化」的角度來看陸森寶的作品，並無法深入理解其音樂語言及風格，也無法解釋為何他的作品在他自己的部落內和其他原住民部落間受到歡迎。藉著作品內容的分析以及作品形成背景的討論，我們可以發現，他的創作元素有一部分來自傳統，而且現在他的作品也被卑南族人當成 senay（卑南語，指非祭儀場合的歌唱）曲目的一部分，在日常歌唱場合中被廣泛地演唱。討論他的作品和 senay 的關係，將有助於我們了解他作品的「傳統性」。

創作背景

經過三十多年的跨部落傳唱，這首歌不僅出現眾多版本的演唱，關於這首歌曲的創作背景，也出現大同小異的說法。例如，在原舞者「懷念年祭」的演出手冊中，這首歌曲的說明如下：

1971 年由前台東縣長黃鏡峰先生率領女青年康樂隊，赴蘭嶼島慰勞國軍部隊（陸戰隊），不幸遇上惡劣天候，大家滯留該地十餘天。陸森寶先生以大家朝暮盼船的心情完成這首歌教女隊員習唱。

在紀曉君《野火 春風》專輯的樂曲解說中，則敘述如下：

1969 年由前台東縣長黃鏡峰先生率領女青年康樂隊，赴蘭嶼島慰勞國軍部隊。原先預計是停留三天；而後台灣的船隻再前去接應回鄉，但不幸正要回鄉時刻卻碰上惡劣天候，以致台灣的

船隻無法如期接應，女青年康樂隊只好滯留蘭嶼島達十餘天……最後，康樂隊員也都安然回鄉了，陸森寶先生就為他們編了這首「蘭嶼之戀」，是描述當時每位隊員招募期盼回鄉的心情……

這兩個版本的說明中，關於創作的年份，說法不一。此外，第一個版本似乎顯示陸森寶是在蘭嶼完成這首作品的，而第二個版本則暗示這首歌是回到台灣本島後才完成。到底哪一個版本比較正確，有待進一步查證。我在向曾參與當年隨陸森寶到蘭嶼勞軍的吳林玉蘭女士求證後，對於這首歌曲的創作背景有較完整的認識，稍後我將敘述吳林玉蘭對於這首歌曲的說明。

「蘭嶼之戀」⁵與陸森寶作品在阿美族

由於這首歌經常被阿美族人用他們的母語演唱，很多原住民表演者或聽眾常以為這首歌是「阿美族民歌」。它在阿美族部落中也發展出不同的版本，但大致上都是被拿來當成情歌演唱。在陸森寶的創作中，「等待」(*mengarangara*)是關鍵字，而在阿美族版本中，「等待」(*O pitatalaan*)仍然是關鍵字。不同的是，在「蘭嶼之戀」中，眾人等待的是回台灣的船，在阿美族情歌中，被等待的對象是「情人」。我所蒐集到的版本中，「等待」這個詞的阿美族語拼寫，因紀錄的人以及演唱地點不同，而有不同的拼法，在此依據吳明義先生的寫法(余錦福 1998: 57)。余錦福先生編寫的《祖韻新歌：台灣原住民民謠一百首》中，給予這首歌曲「思情淚」的中文標題，並引用

⁵ 在本段敘述中，當我提到「蘭嶼之戀」這首歌時，指的是和「蘭嶼之戀」具有相同旋律的歌曲，並非指陸森寶「蘭嶼之戀」的翻唱版本。詳細說明請見上一註腳，以下有關跨部落傳唱的敘述，當我提到「蘭嶼之戀」這首歌時，都是同樣的用法，不再特別註明。

吳明義記詞的阿美族語歌詞，在此，我引用這本書中的第一段阿美族語歌詞及中文歌詞大意如下（ibid.）：

*O pitatalaan ako tisowanan toya dadaya,
cecay sato kako i lalan mitala tisowanan
awa kiso kaka.
O tedi sano folad, tiya dadaya saka 'iwilan,
hato tiring nomiso ko pneneng nomako toya folad.*
夜深人靜了，我在路上身隻孤單，癡癡地等你。
溫柔的月光，透過雲彩照耀著，月亮恰似你溫柔的面容。

余錦福提供的資料中，關於這個歌曲的流傳，做了以下說明：「這首曲大約在一九五八年起流行於台東地區，此曲為卑南族陸森寶先生作曲，現以阿美族語來翻唱」（ibid.）。

以上的說法，在年代上，和我先前提到的兩個說法又有出入。造成這個差異的原因，我認為有兩個可能性。第一，可能是提供資料者或編輯者將年代記錯。第二，如果這首歌曲真的在 1958 年起就在台東地區流傳，那麼是不是有可能這首歌曲的旋律是在陸森寶填入現在我們唱的卑南族語歌詞前就已經存在了？也就是說，在女青年康樂隊到蘭嶼勞軍前，陸森寶就已經採集整理或者創作出這首歌的旋律，他為蘭嶼勞軍之行而填寫的歌詞，是否有可能只是他為這個旋律填寫歌詞的版本之一而已？關於「蘭嶼之戀」旋律出現年代的問題，我將在稍後討論。

雖然我無法完全確定以上哪個假設的可能性比較大，但是從余錦福提供的資料中，可以確定的是，陸森寶有些作品在完成後，就在台東地區流傳，而不限於南王部落或鄰近的卑南族部落。有些原住民文化工作者提到了陸森寶音樂和阿美族的關係，例如，孫大山先生曾提到陸森寶作品中帶有阿美族的色彩，並推測這是由於陸森寶曾在東海岸教書而受到阿美族影響（江冠明 1999：267）。他的說法部分解釋了陸森寶作品為何在卑南族部落以外也受到歡迎。

功來」，王功來的太太叫「南靜玉」。他們常搭著公車到宜灣部落，拜訪當時在宜灣博愛里擔任員警的「鄭健國」，因此和宜灣部落的人很熟，常聚在一起唱歌，黃貴潮就是在這樣的情況下學會這首歌的。王傳村等人常到宜灣找鄭健國，根據黃貴潮的說法，是因為南靜玉的姊姊南久英是鄭健國的太太。鄭健國是陸森寶太太的弟弟，同時也是黃貴潮的乾哥哥，由於這些關係，使得陸森寶這首歌很快地被黃貴潮學習並記錄下來⁸。

黃貴潮對於「卑南山」傳入宜灣部落的敘述，揭露了阿美族和卑南族歌曲交流的情況。他的說明固然指出陸森寶歌曲傳入阿美族部落的一個可能途徑；然而，從另一方面來看，由於阿美族和卑南族音樂交流相當頻繁，部分陸森寶歌曲中使用的素材是否也有可能來自於阿美族？這個問題的答案是肯定的，因為陸森寶作品中確實有部分歌曲採用了阿美族旋律，例如，較為人所知的就是「俊美的普悠瑪青年」這首歌。在阿美族和卑南族音樂交流這麼頻繁的情況下，我們可能會好奇：到底是陸森寶創作的「蘭嶼之戀」使用了阿美族旋律？或者是阿美族人翻唱了陸森寶的這首作品？

「蘭嶼之戀」在排灣族

在「表一」我列出的不同版本「蘭嶼之戀」中，由尤信良演唱的「寂寞的夜晚」，是「蘭嶼之戀」的排灣族變奏。他在這首歌詞中，不僅填上排灣族歌詞，在類似副歌的樂句中還加上了中文歌詞。以下為他演唱的排灣族語歌詞及中文翻譯⁹：

⁸ 關於這段敘述中人物的關係，我根據黃貴潮的敘述記錄下來。然而，由於年代久遠，黃貴潮有些關係的敘述並不太確定。以上的人物關係是否正確，仍有待查證。

⁹ 這裡引用的尤信良演唱歌詞，由胡待明先生記詞及翻譯。對於他的協助，在此謹致最深的謝意。

cemeda sa ka qiljasan na demelja sa avidju ka nan
kemaljavajavaken djanusun migelegele aken ta kuljaljegelan
patatatala aken ni djanusun paljelalengin
uli kemuda aken tu savengin
uli psasainu an aken

(副歌) 心上我的心上、心上人，我是多麼痛苦，呀痛苦的是為了你

中文大意：

月亮出來了，星星也亮了，在這個夜晚，我顫抖著身體等著你。

這個錄音中，排灣族語演唱的部份，在旋律上和陸森寶「蘭嶼之戀」並沒有明顯的差別；然而，以中文演唱的副歌部份，在裝飾音的使用上卻帶有較濃的排灣族音樂風格。

關於「蘭嶼之戀」如何傳入排灣族部落的問題，沒有充分的證據使我可以下結論，但我認為排灣版來自卑南版或阿美版的可能性都存在。我跟排灣族聲樂家胡待明先生討論「蘭嶼之戀」時，他將這首歌稱為「Wu Bi Ta」，這顯然是源自阿美族版歌詞開頭的「*O pitatalaan*」，同時，他在提到這首歌的時候，總是把它當成阿美族歌謠。這個例子暗示了排灣族版的「蘭嶼之戀」源自阿美族版的可能性。

胡待明自己也為「蘭嶼之戀」的旋律配了兩段歌詞，我在此摘錄其中的第一段及中文大意¹⁰：

Cemeda sa ka I lja san de me lja ra ka vi dju ngaqa kema lja va lja
vaken dja nu sun mi ke lje ke lje ke lje tua qu gulo.be da da da da
lja eng tja nu sun a ba lje za ya u li ge mu da nga en du sa ve ngi u
li ba sa I nu wa nga en.a mi nan nga gi gi li zen ma I za ing u li ge
mu da nga en du sa ve ngi u li ba sa I nu wa nga en

又到了月圓的時候，星星依然在天空綻放著亮光，寒夜里我顫抖的身軀依舊在故鄉等著你，我朝向你歸鄉的路望去，依舊不見你的身影，在這寂靜的夜裡只有蟋蟀的叫鳴聲陪著我

¹⁰ 感謝胡待明先生提供他的作品。

值得注意的是，胡待明在自己為這個旋律填寫排灣語歌詞前，並沒有聽過尤信良的版本；然而，兩個人的排灣語歌詞中一致地以「cemedá」開頭。如果我們注意到陸森寶的歌詞以「semanan」開頭，應該不會認為這只是純粹巧合而已。這樣的雷同暗示了排灣族版的「蘭嶼之戀」源自卑南版的可能性。雖然我無法確定排灣族版的「蘭嶼之戀」到底源自於阿美族或卑南族，但可以肯定的是，「蘭嶼之戀」的旋律先在阿美族或卑南族傳唱後，才傳入排灣族。

尋找「蘭嶼之戀」的源頭

在前面的討論中，我列出了三個關於「蘭嶼之戀」創作背景的說法，並指出這三個說法矛盾之處。在此，我嘗試對這些文獻資料中出現的疑點提出解答，這些疑點主要可以歸納為三個問題：

1. 陸森寶創作「蘭嶼之戀」的確切年代？
2. 陸森寶究竟是在蘭嶼候船時或從蘭嶼回到台灣後寫作此曲？
3. 「蘭嶼之戀」的旋律到底是先出現在卑南族，還是阿美族？

原舞者「懷念年祭」的演出手冊、紀曉君《野火·春風》專輯的樂曲解說和余錦福編寫的《祖韻新歌：台灣原住民民謠一百首》雖然對於「蘭嶼之戀」這首歌出現的年代有不同的說法（分別為 1971、1969 及 1958 年），但一致肯定這首歌的作曲者是陸森寶。然而，阿美族人多認為使用「思情淚」、「Wu Bi Ta」或其他標題，具有和「蘭嶼之戀」相同旋律的歌曲是阿美族歌曲。同時，近年來，阿美族人盧靜子在接受電視訪問時，也宣稱「思情淚」是她所作。

到底是陸森寶創作的「蘭嶼之戀」使用了阿美族旋律？或者是阿美族人翻唱了陸森寶的這首作品？我原先認為後一個假設的可能性較大，然而，當我發現 1968 年 12 月心心唱片公司出版，盧靜子主唱

的「台灣山地民謠第一集」唱片中已經出現「思情淚」這首歌曲時（圖例三），我開始質疑這樣的看法。



圖例三、「台灣山地民謠第一集」唱片。（黃貴潮 提供）

由於 1968 年盧靜子的唱片中已經出現「思情淚」這首歌曲，「阿美族人翻唱了陸森寶的『蘭嶼之戀』」的假設必須在陸森寶創作這首歌曲早於 1968 年的情況下才能成立。因此，陸森寶創作「蘭嶼之戀」的確切年代，也就是上述三個問題中的第一個問題的解答，成為解答第三個問題的關鍵。為了解開這些疑團，我採訪了曾經隨陸森寶到蘭嶼表演的南王部落耆老吳林玉蘭女士。¹¹

現年 75 歲的吳林玉蘭回憶當年隨陸森寶到蘭嶼勞軍的情形，很肯定地指出，當時是 1969 年。吳林玉蘭當年 35 歲，已婚，在鳳梨工

¹¹ 我原先求證於南王部落「高山舞集」團長林清美女士，經她告知，吳林玉蘭是當時勞軍團的成員，因而向吳林玉蘭請教。在此感謝林清美和吳林玉蘭兩位耆老的協助。

廠工作。1969年，陸森寶召集了部落中約20人，大部份是已婚媽媽，集訓了兩三天後，在6月3日或4日出發至蘭嶼，於6月20或21日回到台灣¹²。因此，紀曉君《野火·春風》專輯的樂曲解說中提到的「蘭嶼之戀」創作年代是正確的。雖然如此，這份樂曲解說中提到的「女青年康樂隊」和吳林玉蘭的說法有出入，因為她指出，康樂隊是去金門勞軍，而到蘭嶼勞軍的大多是部落內的已婚媽媽。

在確定第一個問題的答案是1969年後，接著討論第二個問題：「蘭嶼之戀」完成於蘭嶼候船時或從蘭嶼回到台灣後？關於這個問題，吳林玉蘭的答案很明確：「蘭嶼之戀」是在蘭嶼完成的（見附錄「訪談紀錄之一」及「訪談紀錄之四」）。她提到，當時陸森寶在蘭嶼紅頭國軍營區的黑板上寫下這首歌，教勞軍團團員唱。當時，有位團員音色較低沉，被指派演唱第二部，因而陸森寶創作這首歌的時候，在歌曲後半就是以兩個聲部演唱的（見譜例一）。目前在南王部落，演唱「蘭嶼之戀」時，都是以這樣的方式進行，而這種唱法在阿美族和排灣族的演唱版本中並沒有出現。

譜例一、「蘭嶼之戀」二聲部演唱部份¹³



¹² 受訪人不確定正確日期。

¹³ 依據陸森寶手稿。原稿以簡譜記寫，在此改為五線譜。

有關第三個問題，由於第一個問題已獲得解答，我們可以推測其答案：阿美族版本應該在陸森寶創作「蘭嶼之戀」前就已經出現，吳林玉蘭的說明證實了這個推測。在問到「蘭嶼之戀」旋律先在阿美族或卑南族出現時，她很篤定地表示，這個旋律來自阿美族，因為陸森寶教勞軍團團員演唱時，曾告訴他們這原是一首阿美族歌曲。同時，吳林玉蘭也表示，她在前往蘭嶼前，已經從她嫁到富岡阿美族部落的姊姊處聽過這首歌了（見附錄「訪談紀錄之三」）。

釐清了上述問題後，還有相當多問題值得探討。例如：盧靜子所唱的「思情淚」是否正是「蘭嶼之戀」的前身？陸森寶有沒有可能從其他來源學會這個旋律？這個旋律是否為盧靜子所創？或者它原已在阿美族部落傳唱，盧靜子只是加上了自己的詞？這些問題都有待進一步查證。

另一個值得討論的問題是：如果我們接受「蘭嶼之戀」旋律來自阿美族的說法，那麼，「蘭嶼之戀」是否仍然可以被視為陸森寶的創作？吳林玉蘭認為，雖然陸森寶改編了阿美族的歌曲，她堅持，陸森寶寫作的「蘭嶼之戀」中仍然有他個人的「發明」。我贊同她的看法。卑南語的「蘭嶼之戀」和傳唱於阿美族部落的同旋律歌曲，不僅歌詞不同，演唱方式也有異，最明顯的差別在於卑南族是以二聲部演唱。這個二聲部演唱的形式，具有陸森寶個人的特色，而且這兩個聲部的進行既不同於卑南族祭歌 *pairairaw* 中的聲部進行，也不同於阿美族的自由對位，反而較接近西方音樂的聲部進行方式。因此，我們可以認為，這個例子顯示了陸森寶早年接受西方音樂教育的影響。另一方面，在主要旋律的進行上，我們又可以看到傳統的阿美族或卑南族歌謠的語法。即使陸森寶可能不是這個旋律的原創者，他所寫作的「蘭嶼之戀」無疑地仍然具有獨創性，而這個獨創性來自於「傳統」與「現代」元素的結合。

Senay 與「唱歌」

正如以上所言，陸森寶的創作中融合了多種的音樂元素，其中最值得注意的是卑南族 senay（卑南語，指非祭儀場合的歌唱）和日本音樂教育「唱歌」（しょうか）的影響。在江冠明《台東縣現代後山創作歌謠踏勘》一書中，關於陸森寶的音樂風格，以下的原住民學者與文化工作者提供了不同的看法：

「跟陳建年一樣，陸森寶作音樂從來沒有想到變成世界偉大的音樂，他只是寫給部落的人聽，娛樂族人而已，可是唯有如此更見真心，不是為了市場而寫的，雖然它反映很濃的日本音樂曲風的影響，我們不能說他被影響，而是他在那樣的背景長大創出新的風格」（「林志興訪問」，頁 110）。

「他的旋律完全是從傳統的民謠裡採集……因為它是學音樂的人有節拍的分別，可是我們古老的音樂沒有啊！要拉長沒有一定的形式，可是陸老師編了之後就把他穩住了，所以他創作的每一首曲子節拍就按照現在樂理的方法」（「林清美訪問」，頁 127）。

「他偏重於卑南族，不能代表我們全部的原住民，因為'Amis 的歌又有'Amis 的味道，他的稍微有一點加上了日本的味道了，已經成規律的旋律，跟現代的音樂模式有一點契合」（「翁源賜訪問」，頁 269）。

「至於外公，或許是在日據時代受過正統的現代音樂教育再加上當時東洋流行音樂的影響，外公的音樂裡有當時年代流行的味道」（「陳建年訪問」，頁 295）。

這些說法雖各有差異，但共同指出了陸森寶音樂中「卑南」、「阿美」、「日本／現代」風格的組合。我使用「日本／現代」一詞，而不是「日本」，以強調陸森寶受到的日本音樂的影響，主要是「唱歌」

課程和當時的流行歌，而和日本的傳統音樂沒有明顯的關連。「阿美」的元素，先前我藉著孫大山先生的說明以及「蘭嶼之戀」旋律來源的探索已經簡略地討論，在此不擬多談。在這一節中，我所要討論的是「卑南／傳統」和「日本／現代」這兩組音樂風格在陸森寶音樂中的呈現。

我認為陸森寶「蘭嶼之戀」這首作品的旋律，保留了卑南族歌謠的特色，或者我們可以說是 *senay* 的特色。關於「*senay*」，孫大川指出，這個詞「在台灣原住民幾個族群中，都有歌或唱歌的意思」，而這類歌曲和祭儀使用的歌曲屬於「完全不同的範疇」（孫大川 2002：414）。孫大川進一步說明「*senay*」的特性：

senay，無論是載歌或載舞，都比較隨性、自由。沒有禁忌，亦不避粗俗、戲謔之詞，往往可以反映平凡大眾的生活現實。身體語言方面，輕鬆、頑皮、逗趣，可以娛樂大家，增加情趣。歌曲率多即興填製，無法確知其作者，是集體創作的累積。通常原曲有調無詞，詞是按當下情境填唱的（*ibid.*）。

吳林玉蘭在訪談中提到：「沒有意思，我們唱歌就這樣唱，沒有什麼」（見附錄訪談紀錄之二），指的就是在 *senay* 的場合，以沒有字面意義的音節（*vocable*，可翻譯為「聲詞」）演唱的情形。這類場合的歌曲，經常使用 *naluwan* 等聲詞演唱。在卑南族眾多以「*naluwan*」開始 *senay* 的歌曲中，我們可以發現，它們大多以上行跳進的音程作為開頭，例如以下的譜例：

譜例二、以「*naluwan*」開頭的卑南族歌謠¹⁴



¹⁴ 演唱者：林娜維，記譜：陳俊斌。

其實，不只非祭儀性的 *senay* 會以上行音程（並且以跳進模式居多）作為樂句或樂曲開頭。這樣的模式也在卑南族的祭儀歌曲中出現，例如，年祭 *mangayau* 時所唱的祭歌 *pairairaw*，領唱和答唱的樂句經常以上行四度的音程開始。駱維道博士稱其領唱部分為「*Temga*」，答唱為「*Tomubang*」，並將主要樂句標記如下：

譜例三、*pairairaw* 中的領唱與答唱¹⁵

Temga



Tomubang 1



Tomubang 2



這個上行跳進的特色，事實上，在呂炳川先生的著作中就提到過。在《台灣土著族音樂》卑南族採集歌曲第三首的介紹中，他如此說道：「歌一開始，施行八度跳越進行，再上行小三度，這是他族看不見的大膽跳躍，在卑南族中，可以看到若干首類似的歌」（1982：59）。

在「蘭嶼之戀」的開頭，我們同樣看到上行大跳，這裡，以四度大跳作為樂曲的開場（譜例四）。

¹⁵ 譜例來源：駱維道博士論文（Loh 1982: 495）。

譜例四、「蘭嶼之戀」開頭¹⁶



檢視陸森寶《山地歌》手稿集（1984），我們可以發現，手稿中前十四首不是為天主教堂所創作的一般性歌曲中，除了「豐年」（即「美麗的稻穗」）樂曲開頭為上行級進外，其他歌曲全部都是以上行跳進的方式開始。可見，這是陸森寶慣用的作曲語法。

同樣值得注意的是，「蘭嶼之戀」的兩個樂句的終止式，都以反覆的 la 音結束樂句（譜例五）。

譜例五、「蘭嶼之戀」終止式¹⁷

A. 樂句一終止



B. 樂句二終止



這樣的終止式在陸森寶手稿的前十四首樂曲中，也是隨處可見。而且，這也是卑南族 senay 歌曲中，以「haiyang」作為歌詞結尾時，常見的終止式（譜例六）。

¹⁶ 依據陸森寶手稿。原稿以簡譜記寫，歌詞為日本拼音。在此改為五線譜記譜，羅馬拼音。

¹⁷ 同前註。

譜例六、以「haiyang」結束樂句的卑南族歌謠¹⁸



從以上的分析，我們可以看到陸森寶作品和卑南族 senay 在旋律原則上的相似性。因此，我們可以理解上述林清美女士對陸森寶作品的評論：「他的旋律完全是從傳統的民謠裡採集」。另外，她提到陸森寶由於將傳統自由拍形式的旋律加入了節拍，所以，「他創作的每一首曲子節拍就按照現在樂理的方法」。承接她的說法，我們可以說，陸森寶將 senay 的旋律原則加上得自「唱歌」這類日式西洋音樂類型中的拍節觀念，而創作出他自己的音樂風格。

所謂的「唱歌」是日本政府在十九世紀下半葉，從西方引進的音樂教育系統。「唱歌」主要的倡導者為伊澤修二，他在 1870 年代從美國留學回到日本，為日本引進西方音樂義務教育體系；後來並隨日本第一任台灣總督樺山資紀抵台，擔任學務部長。任職期間，他設立了國語傳習所，其中已經有「唱歌」課程。1898 年，總督府將「唱歌」課程列為公學校必修科，但到了 1904 年，該課程被改為選修科，直到 1921 才又改回必修科，並明定「唱歌」教育的目的為「以能夠培養美感、涵養德行為首要」（賴美玲 2002：39）。

陸森寶的西洋音樂涵養得自於 1927-33 年在台南師範普通科及演習科¹⁹接受的嚴格「唱歌」課程師資養成。1919 年至太平洋戰爭爆發前，是台灣師範學校發展的一個黃金時期（徐麗紗 2005：36），而陸森寶在台南師範的期間正逢其時。音樂學者徐麗紗提到：

音樂課程在師範教育中被視為有用學術且嚴格施教，因而績效顯著。以當時師範學校之正科班『本科』、『演習科』為例，

¹⁸ 演唱者：林娜維，記譜：陳俊斌。

¹⁹ 依據《回憶父親的歌之三—愛寫歌的陸爺爺》中陸森寶年表（林娜鈴、蘇量義 2003）。

在校就學期間長達六至七年，所接受的音樂訓練時間長且紮實，畢業後均能勝任公學校音樂課程（2005：36-37）。

正是這樣的嚴格訓練，培育了陸森寶音樂教學與創作的的能力，而他一方面藉著「歌唱」課程的教學，將西方音樂觀念、理論與技法帶入原住民社會，另一面又將這些西方音樂元素運用在他的母語歌曲創作上。陸森寶三女兒陸淑英提到她父親作曲的情形：

我父親在田裡工作的時候，他的口袋裡一定會放一支筆和一本小冊子。當他的創作靈感不斷湧現出來的時候，他就會立即跳進隔壁人家的香蕉園裡，然後拿起口袋裡的紙筆就開始創作起來（孫大川 2007：93）。

四女兒陸華英則說：

我小時候常看到父親寫歌，當他每次作完一首歌之後，他就會把歌曲寫在一張大張的白紙上。然後到了晚上，他會把這一張白紙帶到村子裡，去教導我們族人如何演唱這首歌（ibid.：95）。

從這兩段敘述可知，陸森寶創作、傳播作品的方式，受到「唱歌」教育的影響極為明顯，而已經不是傳統 senay 中你一句我一句隨興歌唱的模式了。他寫作的歌曲，在某種程度上可以視為「唱歌」音樂，不僅因為陸森寶在音樂技法上受到「唱歌」音樂的影響（例如，「蘭嶼之戀」中兩聲部的創作），更因為他寫作的歌曲都符合「培養美感、涵養德行」的「唱歌」宗旨。

從「唱歌」到「流行歌」

Senay 和「唱歌」的結合，為原住民流行歌曲的出現做了準備。這並不表示，我把陸森寶定位成原住民流行歌曲創作者。事實上，他只是為族人寫歌，並沒有預期作品會變成流傳在部落間的「流行歌曲」。「唱歌」和早期原住民「流行歌曲」的關係，可以從兩方面來

看。第一、「唱歌」課程的引進，使得部分接受日本義務教育的原住民具有視譜能力和基本的西洋音樂觀念，在這個基礎上，新創作的歌曲可以在短期內在部落之間流通。黃貴潮紀錄的「卑南山」（即他所稱的「離別記念歌」）便是一個例子²⁰，吳林玉蘭對於陸森寶教導勞軍團演唱「蘭嶼之戀」的敘述也是一個鮮明的例子（見附錄訪談紀錄之四）。第二、senay 和「唱歌」元素的結合，創造出一個既非學校教育又非部落傳統的空間。當陸森寶使用了 senay 的語法和「唱歌」的和聲、節拍觀念寫作歌曲時，這些歌曲便走出學校，可以讓一般部落族人歌唱。這些歌曲沒有像 pairairaw 那樣具有演唱上的禁忌；在演唱場合及功能上，和 senay 演唱的歌曲相近，但更具有彈性。簡單地說，這類新創的歌曲，沒有宗教上的拘束，演唱者也沒有性別或年齡的限制，因此，成為部落中人人可以唱，隨時隨地可以唱的歌曲。這個空間的出現，為「流行歌曲」在部落中的傳播鋪了路，而大眾媒體的興起，更加速「流行歌曲」的流通。

在部落 senay 的場合中，我發現到，卑南族人其實並不特意區分「民歌」和「流行歌」；這兩者的區分，已經有相當多學者指出（例如，Frith 1996, Middleton 1990），只是一種帶有政治性暗示的學術建構。我們現在習以為常地將很多原住民「傳統」歌曲稱為原住民「民歌」，但是「民歌」事實上是一個「現代」的觀念。「民歌」翻譯自 folksong 這個字，而這個英文字源於德文的 Volkslied。這個德文字由 Johann Gottfried Herder 在十八世紀的時候提出，Herder 主張音樂和語言一樣具有溝通的功能，而一般人演唱，具有溝通功能的歌曲，他就稱之為 Volkslied。這個由 Herder 提出的名詞，卻被後繼者一再扭曲，而將 Volkslied 轉化為民族主義建構中的一個關鍵詞（Bohlman 2002：36-41）。同樣地，「流行音樂」（popular music）也是一個現代的建構，它的形成和十九世紀中產階級的興起，大眾文化消費需求的增

²⁰ 值得一提的是，黃貴潮就讀小湊國校（今成功鎮忠孝國小）期間，陸森寶在該校擔任訓導。

加，印刷術和大眾媒體技術的躍進有關（Middleton 1990：11-13）。隨著「民歌」和「流行音樂」範疇的形成，「藝術音樂／民歌／流行音樂」的區分，不僅成為音樂論述者經常套用的模式，也成為民族主義論述的工具。藉著將「藝術音樂／民歌」的神聖化，用來作為國族的象徵，以及對「流行音樂」的貶抑，形成「高一低」文化的對比，當權者便得以強化「國族」的神聖地位。在此提出「民歌」和「流行音樂」這兩個範疇形成的歷史，我希望讀者在閱讀本文時，關於「流行音樂」的理解，能夠跳脫上述的刻板框架。同時，我也要強調，從「流行音樂」的角度，討論陸森寶的作品，並沒有任何貶抑的意涵。

「流行音樂」一詞，在我文章裡，指的是「藉由大眾傳播媒體流通的商業性音樂」。米多騰（Richard Middleton）指出，「流行音樂」（popular music）其實是一個涵義非常模糊的詞。他在書中將有關「流行音樂」的定義分成四類：「規範性定義」（normative）、「消極性定義」（negative）、「社會學性定義」（sociological）及「技術－經濟性定義」（technologico-economic），並認為這四類定義沒有一個能完全將「流行音樂」的特質界定清楚（1990：1-7）。我使用的定義屬於米多騰所稱的「技術－經濟性定義」，雖然不能完全符合米多騰的要求，但這是最通俗的定義。這個定義下的流行音樂，指的是受西方文化及科技影響所產生的大眾音樂類型。這裡所指的科技，特別指和「大眾傳播媒體」有關的技術。而在非西方國家，流行音樂的形成，除了大眾傳播媒體的影響外，由三個途徑傳入的西方文化，也推動了流行音樂的形成。瓊斯（Andrew F. Jones）在討論中國流行音樂形成過程時提到，近代西方音樂文化的傳播的三個途徑為：「基督新教的傳教士，軍人，還有洋學堂。這情況並非中國獨有，而是遍及全球，不論各地區的殖民程度如何一概如此」（2004【1998】：45）。

亞洲現代音樂歷史中，洋學堂的義務性音樂教育結合大眾傳播媒體，而形成「流行音樂」，是一個常見的模式。徐麗紗〈日治時期西洋音樂教育對於台語流行歌之影響－以桃花泣血記、望春風及心酸酸

為例〉一文中，探討了「唱歌」教育和大眾傳播媒體對早期台語流行歌曲形成的影響（2005）。日本學者藤江（Linda Fujie）也指出「唱歌」音樂結合了西方和日本音樂元素，使得日本大眾得以從中認識西方音樂結構、音階、及旋律的觀念，並進而結合當時的政治環境，產生了早期的「演歌」（enka）（1996：412-13）。從本文的分析討論中，我們看到陸森寶結合 senay 與「唱歌」風格所創作的歌曲，成為「流行歌曲」，在部落間傳唱，可知上述的模式也存在於原住民現代音樂的發展過程裡。然而，這一部分的發展，在台灣學者的論述中，卻幾乎沒有被提及，希望在這個部份的歷史探究上，本文可以發揮拋磚引玉的功能。

結語：陸森寶音樂的「傳統性」與「現代性」

本文從歌詞上的比較，討論了「蘭嶼之歌」的卑南、阿美、排灣版本，並從旋律的分析，探索陸森寶音樂中傳統與現代的元素。我認為陸森寶的音樂既是一種「現代性」的呈現，也是對「現代性」的回應。

從陸森寶結合傳統的 senay 和現代的「唱歌」風格創作歌曲，到這些歌曲透過大眾傳播媒體，成為「流行歌曲」，我們看到了一種現代性的呈現。透過西方的記譜和錄音技術，原住民音樂可以藉著使用前所未有的方式被保存、複製、流傳。作曲者的姓名被記載下來，然而，被創作出來的歌曲不再只是作曲者的親屬、族人的財產，它們可以透過種種方式，被素未謀面的人「擁有」。「蘭嶼之戀」從 senay 和「唱歌」風格的結合，到變成「流行歌曲」被傳唱，正如大多數非西方社會「流行音樂」產生的過程。因此，我們可以說這個從「唱歌」到「流行歌」的軌跡，反映了原住民加入現代社會的歷程。從「現代性」的角度，孫大川如此評論陸森寶：

在卑南族社會中，經過日據時代文字化、文本化、知識化的過程，領受現代性個人自主意識的啟蒙，以及資本主義商品經濟的衝擊；陸森寶很可能會成為第一位將其創作的文本固定化，並清楚標示作者及其版權所屬的傳統民族音樂家。這當然是像我們這樣關心陸森寶創作資產的人，不得已的「現代適應」（2007：82）。

在陸森寶所處的年代，現代化和日本帝國的殖民統治迫使原住民部落面臨「天翻地覆的變革」（*ibid.*：70），在那樣的時空，現代化代表的不僅是生活方式的改變，也是與傳統的斷裂。孫大川指出，從陸森寶「結婚的形式、居家的服飾、國語家庭的殊榮，以及申請取得日本姓名等種種跡象來看，帝國的身體，顯然取代了他部落的身體」（*ibid.*：69-70）。從音樂方面來看，雖然陸森寶「唱歌」風格作品的演唱並未完全取代部落原有的 *senay*，但透過陸森寶的「唱歌」形式的創作與教學，西方音樂的元素已經滲入部落的音樂生活，「唱歌」背後所指涉的「現代性」也隨著新創歌曲的傳唱對部落族人產生潛移默化的效果。

然而，我們又看到，在陸森寶的作品從「唱歌」演變到「流行歌」的過程中，原住民以自己的方式，回應了這樣的現代性。如果說「現代性」代表的是一種殖民者或現代化理論者鼓吹的「和落後的過去絕裂，而邁向開放的未來」的渴望（廖炳惠 2003：169），那麼我們從陸森寶音樂跨部落流傳的例子看到的是，台灣原住民在這個別無選擇地加入現代化行進的過程中，頻頻地回顧他們的過去。在南王部落裡面，陸森寶的歌曲，回到 *senay* 的本質，被族人分享著；出了南王部落，他的作品在某些部落中，仍然像傳統歌謠一樣，藉著複雜的人脈網絡擴散，在某些部落中，則回歸到傳統歌曲「匿名」的本質，在被輾轉地傳唱的過程中，不斷地被添加新的元素或改變面貌。

在這個必須不斷往前又不由自主頻頻回顧的行進中，什麼是他們保持前進，又不致遺忘過去的動力呢？我以這個問題，作為本文開放性的結束，邀請我的讀者們一起來思考。

參考資料

江冠明編

1999 《台東縣現代後山創作歌謠踏勘》。台東：台東縣立文化中心。

呂炳川

1982 《台灣土著族音樂》。台北：百科文化。

余錦福

1998 《祖韻新歌：台灣原住民民謠一百首》。屏東：台灣原住民原緣文化藝術團。

林娜鈴、蘇量義

2003 《回憶父親的歌之三—愛寫歌的陸爺爺》。台東：國立台灣史前文化博物館。

孫大川

2002 〈台灣原住民文化的力與美—兼論其現代適應〉。收錄於《2000年亞太傳統藝術論壇研討會論文及》。宜蘭：傳藝中心。

2007 《BaLiwakes：跨時代傳唱的部落音符—卑南族音樂靈魂陸森寶》。宜蘭：傳藝中心。

徐麗紗

2005 〈日治時期西洋音樂教育對於台語流行歌之影響—以桃花泣血記、望春風及心酸酸為例〉。《藝術研究期刊》1：32-55。

廖炳惠編著

2003 《關鍵詞 200—文學與批評研究的通用辭彙編》。台北：麥田。

賴美鈴

2002 〈日治時期台灣音樂教科書研究〉。《藝術教育研究》3：35-56。

Bohlman, Philip V.

2002 *World Music: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.

Frith, Simon

1996 *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Fujie, Linda

1996 "East Asia/Japan." *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*. New York, NY: Schirmer Books. Pp. 369-427.

Jones, Andrew F.

2004 《留聲中國－摩登音樂文化的形成》（*Yellow Music*）。宋偉航譯。台北：台灣商務印書館。（原文由 Duke University Press 出版，1998）。

Lo, I-to

1982 *Tribal Music of Taiwan: With Special Reference to the Ami And Puyuma Styles*. PhD dissertation, UCLA.

Middleton, Richard

1990 *Studying Popular Music*. Milton Keynes/Philadelphia: Open University Press.

附錄：吳林玉蘭訪談紀錄

時間：2009年2月15日

地點：南王部落，台東市更生北路

*訪談記錄之一

陳俊斌（以下簡寫為「陳」）：「蘭嶼之戀」是陸老師為你們在那邊等船的時候寫的吗？

吳林玉蘭（以下簡寫為「吳林」）：等船的時候寫的。陸老師給他改那個歌啦，本來不是這樣的歌。陸老師改的時候是我們現在唱的歌。

陳：本來不是這樣子的歌，所以，之前陸老師唱的時候，就有那個歌嗎？

吳林：有啦，不是，不像陸老師那個，那個歌名不一樣的。

陳：歌名不一樣？

吳林：嗯，陸老師做的比較好。那時候誰發明的不知道，那時候說是阿美族的那個……

陳：他是說阿美族的歌喔？

吳林：欸，陸老師給它……

陳：所以，你們那時候唱的時候，在蘭嶼那時候唱的時候，就有現在的和聲嗎？就是兩個聲部這樣子唱嗎？還是？

吳林：欸，對、對、對。陸老師這樣。

陳：是陸老師改編的？

吳林：改編的。以前沒有。

陳：所以，之前……

吳林：之前沒有。

陳：……就有那個歌，可是陸老師把它改編，然後加那個歌詞上去？

吳林：欸，對、對、對。

陳：喔，這樣子。對啊，阿美族那邊很多說是他們的歌啊。

吳林：其他的也是南王的歌，也是。

陳：應該是南王的歌喔。對啊，因為……阿美族的人唱的很多啊。

吳林：阿美族的歌也是，南王的，那個，歌譜也有啊，很多啊。他們都，他們都拿去就，就，他們就是這樣研究啊。

陳：所以，「蘭嶼之戀」是，應該是，最早是阿美族，還是卑南族的？

吳林：最早是阿美族的啦，那個音調是。後來，陸老師就……他是音樂的老師嘛，變成說，不好或是……就這樣，他自己這樣發明的。

*訪談記錄之二

- 陳：我本來也是想說，那個是陸老師的歌，可是，五十八年，那時候阿美族出的唱片就有這首歌了。
- 吳林：有嗎？一樣嗎？
- 陳：有、有、有。所以我就在想說，到底是卑南族先有，還是，還是阿美族先有。
- 吳林：阿美族先有。
- 陳：是阿美族先有。
- 吳林：阿美族。
- 陳：是阿美族先有，確定。
- 吳林：因為，陸老師當老師的時候在新港，那時候。退休了，就跟我們，這樣子。陸老師是有音樂的細胞嘛，就這樣。我還在那個.....那個歌詞就這樣，講我們，我們的話啊，不是阿美族的啊，因為阿美族的歌，我們不會那個，不一樣啊。
- 陳：所以，那個歌詞是那時候，陸老師把它寫了，就馬上教你們唱，在蘭嶼那邊。
- 吳林：對、對、對，對、對。我們的歌就是陸老師，其他的也是陸老師，全部是教的啦。沒有意思，我們唱歌就這樣唱，沒有什麼，那個。陸老師就這樣。

*訪談記錄之三

- 陳：你知道「蘭嶼之戀」原來是阿美族的歌，是你以前就有聽過？
- 吳林：聽過
- 陳：去蘭嶼之前就有聽過？
- 吳林：他們「蘭嶼之戀」就唱那個阿美族的歌啊，阿美族的音調啊.....音調是，陸老師就有這樣發明的。我知道，那個時候，因為我的姐姐，我上面的姐姐嫁到富岡，嫁到阿美族去工作插秧，那個，他們有唱歌，有聽過。有聽過這個「蘭嶼之戀」的。
- 陳：那個，盧靜子，盧靜子說這首歌是她寫的欸！
- 吳林：盧靜子，有時候，是我們的那個歌啦。她有唱這個，有唱嗎？
- 陳：她唱.....
- 吳林：Amis 的？
- 陳：他們唱什麼.....「Wu Bi Ta」！
- 吳林：喔，喔.....Wu Bi Ta.....，就是他們的.....就是這樣子的歌，嗯，本來。

- 陳：對啊，盧靜子她講說這首歌是她做的。
- 吳林：不知道呢。
- 陳：不曉得喔。
- 吳林：要聽啦。
- 陳：那個，可能，也有可能是，會不會是阿美族他們的老歌。
- 吳林：對啊，老歌。
- 陳：他們自己再整理，再寫歌詞，就說是她自己做的，自己唱的，這樣子。
- 吳林：可能是這樣啊。

*訪談記錄之四

- 陳：你們表演的時候，是表演了幾天？
- 吳林：嗯……我們表演……六天呢。
- 陳：六天？
- 吳林：欸，還有颱風，等了……十天。
- 陳：十天？
- 吳林：對、對，還有，剛剛好，十一天。我們回來這邊，21號。
- 陳：所以，就是那時候，陸老師就是因為你們在那邊等，怕你們無聊，就弄那個歌給你們唱。
- 吳林：對、對、對，就是這樣子。所以，我們就，我們就，回來就唱這個歌……部落就學了。
- 陳：所以，就是你們在那邊的時候就寫，不是回來才寫的。
- 吳林：不是，在那邊。
- 陳：是在那邊就寫，然後就讓你們唱。
- 吳林：下雨也不能，颱風也不能出去啊，不能去勞軍啊。在裡面就練習，在紅頭那個地方。那邊也是有黑板啊，那個，阿兵哥要教什麼……，也有。
- 陳：然後，陸老師就在黑板上寫下來，教你們唱。
- 吳林：對、對、對，是這樣。

Traditionality and Modernity: A Case Study of Lu Sen-bao's Song "Love of Orchid Island" and Its Inter-tribal Circulation

Chen Chun-bin

Abstract

Taking versions of the song “Love of Orchid Island” circulated among Puyuma, Amis, and Paiwan villages as examples, I aim to discuss relations between “tradition” and “modernity” suggested by compositions of Lu Sen-bao (Puyuma Aborigine, Puyuma name: BaLiwakes, Japanese name: Mori Ho Ichiro, 1910-1988). Influenced by Western music education that he received at Tainan Teachers College, he composed a considerable number of songs. “Love of Orchid Island” is one of the popular ones among his compositions. It is not only sung at ordinary get-togethers and festivals in his home village, *Nanwang*, but also performed on stage by Aboriginal artists. Because it is so popular in Amis villages, many consider it an Amis folksong. Furthermore, one may find this song in various recordings under different titles, and the tracks are arranged in a variety of styles, sung by singers from different Aboriginal groups, with the “nakasi bands,” guitars, or world-beat-style synthesizers as accompaniments.

It seems ironic that the composer of “Love of Orchid Island” was an Aboriginal intellectual who had received Western music education introduced by Japanese colonialism, while the song have been circulated in a form of “popular song.” I will argue, however, these two things are not irrelevant. Christian services and “shoka” (Japanese term, meaning “singing”) programs introduced by the then Japanese colonialist government brought in concepts of Western music about scale, meter, etc., to Aboriginal societies, and the introduction of these concepts helped to form Aboriginal “popular music.” To some extent, we may say that the introduction of “shoka” as well as the formation and circulation of popular music represent the “modernity” of Aboriginal societies. Lu Sen-bao received Western music education from the training programs for prospective “shoka” instructors when he studied at Tainan Teachers College. Many of his works, nonetheless, such as “Love of Orchid Island,” become “popular songs” circulated among Aboriginal villages. Therefore, we may look into a pivot point in the course of the formation of Aboriginal contemporary music, through examining Lu Sen-bao’s works and the dissemination of his works, by means of discussions about “shoka” and “popular song.”

從「蘭嶼之戀」的跨部落傳唱談陸森寶作品的「傳統性」與「現代性」

However, to look at Lu Sen-bao's works merely from the perspective of "modernization," we will not be able to have a deep understanding about his musical languages and styles, and cannot fully explain why his works have been so popular in his home village as well as other Aboriginal villages. By means of analyses of his works and discussions about the backgrounds of his composition, we may find that some elements of his compositions were derived from tradition, and now his works have been considered a part of "senay" (meaning "singing," in Puyuma) repertoire by Puyuma Aborigines. Discussions about relations between his works and "*senay*," therefore, should help us understand the "traditionality" in his works.

Keywords: tradition, modernity, Lu Sen-bao,
senay (meaning "singing," in Puyuma) ,
shoka (meaning "singing," in Japanese) , popular song

「唱片時代」的阿美族歌聲： 以黃貴潮「臺灣山地民謠」為例

陳俊斌*

摘要

如果在阿美族「傳統歌謠」和「現代歌謠」之間可以劃出界線，這條界線該怎麼劃？黃貴潮的說法或許值得思索。他指出，阿美族傳統歌謠多以虛詞演唱，其現代歌謠則大都有實詞歌詞；而在唱片的推波助瀾之下，這些附有實詞的歌曲開始以「流行歌」的面貌流通於部落。曾經編寫阿美族現代歌謠，並參與 1960 年代鈴鈴及心心唱片公司「臺灣山地民謠」唱片製作，黃貴潮提出上述看法，可謂就阿美族歌謠變遷現身說法。為了檢證他的說法，本文將藉著訪談黃貴潮及其他相關資料的爬梳，描繪 1960-1970 年間「唱片時代」的阿美族音樂，並藉由探討歌詞從虛詞(vocables)到實詞(lexical lyrics)的轉變，檢視阿美族歌謠的變遷。

關鍵字：阿美族，民歌／流行歌，歌詞，媒體

本文 2009.01.07 收稿；2009.04.01 通過刊登。

* 南華大學民族音樂學系助理教授

Amis Voices in the “Record Period”: A Case Study on Huang Kui-chao’s “Taiwanese Mountain Folk Song”

Chen, Chun-Bin *

Abstract

If we can draw a line between “Amis traditional song” and “Amis modern song,” how should we draw this line? The Amis self-educated scholar Huang Kui-chang’s remarks may shed light on this issue. He points out, while lyrics of most Amis traditional song consist of vocables, Amis modern song generally contains lexical lyrics. Furthermore, thanks to vinyl records, those pieces with lexical lyrics began to circulate among Aboriginal villages in the form of “popular music.” Arranging and composing several modern Amis song, and participating in the production of “Taiwanese Mountain Folk Song” albums released by Ling-Ling and Shin-Shin Records, Huang uses his own experience as an example to explain changes in Amis song. To examine his argument, I first describe Amis music in the 1960-1970 “Record Period,” by means of transcriptions of interviews with Huang and related resources, and then I discuss changes in Amis song through analyzing the shift of lyrics from vocables to lexical lyrics.

Key words: Amis, folksong/popular song, lyrics, media

* Assistant Professor, the Department of Ethnomusicology, Nanhua University

「唱片時代」的阿美族歌聲： 以黃貴潮「臺灣山地民謠」為例¹

陳俊斌

前言

錄音技術的出現使得聲音的保存成爲可能，有助於學者透過聲音的保存，定義何謂「傳統音樂」；另一方面，它擴大音樂傳播的幅度，使得聽眾可以透過錄音，欣賞到素未謀面的表演者的演奏或演唱，改變了「傳統社會」成員的音樂行爲，加速音樂文化的變遷。正由於錄音技術具有這樣雙面的特性，藉助錄音技術而形成的媒體文化特別適合作爲探討傳統與文化變遷議題的切入點。

「傳統」與「現代」(或當代)之間的界線如何劃分？當我們提出這個問題時，便已陷於一個難以掙脫的文字泥沼。正如 Raymond Williams 指出：「Tradition 這個字就其現代普遍的意涵而言，是一個特別複雜難解的字」(Williams 2003[1983]: 404)。把「傳統」放在「現代/當代」的對立面來討論，或許可以幫助我們理解「傳統」的現代意涵；然而，如此一來，我們將面臨如何區辨「現代」(modern)與「當代」(contemporary)在定義上的差異以及如何劃分「傳統」與「現代/當代」之間界線等難題。從字根以及其廣義的字義來看，「modern」和「contemporary」可以視爲同義詞，而在狹義上，「modern」則特指 1890 至 1940 年代這段期間(ibid: 248)。如果把「現代」和「當代」視爲同義詞，那麼，距今多少年算是「當代」？20 年？30 年？或 40 年？這些被視同「現代」的「當代」，如果從「現代」一詞的狹義定義來看，則應該被視爲「後現代」。諸如此類字義問題的釐清，已經超過這篇論文所能涵蓋的範圍了，而且有關「傳統」和「現代」的諸多議題已經被廣泛討論(如：Hobsbawm and Ranger 1983, Giddens 1990)，所以我不擬在這些字義上打轉。避免過分執著於字義上的辨證，在文中，當我提到「傳統」、「現代」、「當代」等詞時，通常指涉的是較通俗、廣義的意涵。

臺灣學者常把二次世界大戰作爲「傳統」與「當代」(「現代」)之間的一條界線。這個劃分「傳統」與「當代」時間點的看法，在呂炳川和呂錘寬的著作中已經提出(引自呂鈺秀 2003a:14)，而呂鈺秀在《臺灣音樂史》一書遵循這個觀點，以此做爲該書的時間框架(ibid.)。在有關臺灣原住民的「傳統」議題討論中，人類學家則多以 1930 爲時間點，認爲原住民在此之前仍處於「傳統社會」(黃應貴 1998: 4)。

¹ 本文初稿發表於 2008 年 9 月 28 日舉行之「中華民國(臺灣)民族音樂學會 2008 年會暨學術研討會」。感謝期刊匿名審稿人提供之修正意見，以及研討會評論人呂鈺秀教授和其他與會學者提供之寶貴意見。

阿美族耆老黃貴潮²在〈阿美族的現代歌謠〉中提到：「現代歌謠的特色是每首歌曲附有現成(固定)的歌詞，則是突破傳統歌謠的演唱時習慣上的 HAI YO、HEI YOUNG 或 A、O、E、U 等母音的虛詞唱法」(2000a: 71)。這些現代歌謠，通常被視為「流行歌曲」，而黃貴潮表示：「阿美族的流行歌是有了唱片以後開始改變」(江冠明 1999: 183)。他認為歌詞屬性的改變和唱片等媒體的介入，標誌了阿美族歌謠從傳統到現代的變遷。為了檢證他的說法，本文將藉著訪談黃貴潮及其他相關資料的爬梳，描繪 1960-1970 年間「唱片時代」的阿美族音樂，並藉由探討歌詞從虛詞(vocables)到實詞(lexical lyrics)的轉變，檢視阿美族歌謠的變遷。

壹、唱片時代

1969 年 8 月 5 日，台東心心唱片負責人王炳源寫給宜灣部落阿美族人黃貴潮一張明信片，內容如下：

黃兄：

弟等訂本月七日下午到貴處並請即通知賴兄和歌唱人員是日下午集
合在貴舍以便配音等工作及決定灌音曲歌切勿延誤是幸。

祝平安

八月五日

弟

炳源具

一個月後，王炳源又寄給黃貴潮一張明信片，寫道：

黃/賴兄：

- 1 山地歌錄音日期訂定本月二八日(星期日)上午九時開始。
- 2 參加灌音人員應於本月二七日(星期六)下午向本公司報到。(準備山地
服裝以便照相)
- 3 請勿延誤是幸。

平安

九月二四日

弟

王具

這兩張明信片標示著黃貴潮參與心心唱片公司「臺灣山地歌謠」系列唱片製作的時間點，而這時候，臺灣原住民音樂黑膠唱片的歷史已經走向下坡了。³

² 黃貴潮，台東縣成功鎮宜灣部落阿美族人，1932 年生，曾任天主教傳教師、針織工廠技工、中央研究院民族學研究所研究助理、交通部觀光局東部海岸國家風景區管理處職員、國家文化藝術基金會董事等職。

³ 本文原稿稱此時臺灣原住民音樂黑膠唱片的歷史已經進入尾聲，然成功大學臺灣文學研究所博士

黃貴潮將 1960-1970 初期稱為阿美族現代歌謠的「唱片時代」(黃貴潮 2000a)，在這個時期中，最早由台北鈴鈴唱片公司出版一系列以阿美族歌曲為主的「臺灣山地民謠歌集」，接著朝陽唱片、新群星唱片及心心唱片公司也出版了阿美族歌謠唱片。據黃貴潮統計，這些唱片公司所發行的原住民歌謠唱片總數超過 80 張(黃貴潮 2000a:75)。⁴

這些為數不少的唱片，在原住民音樂的研究上，是否可以提供我們一些具有學術價值的訊息？回顧原住民音樂有聲資料歷史，自戰前日本學者到戰後臺灣學者所製作的田野調查錄音，以及 1960 年代的黑膠唱片、1980 年代普及的音樂卡帶到 1990 年代盛行的 CD 等原住民音樂商品，不同音樂流通載體不僅提供記錄當時原住民社會風貌的工具，載體規格與形式的改變，也呼應了原住民社會內外的改變。因此，每個時期以不同載體流通或紀錄的錄音自有其本身獨特的歷史價值。1920-40 年代日本學者在殖民政府資助下採集原住民音樂，而到了「民歌採集運動」(1966-67)之後，臺灣學者才開始較有系統的採錄原住民音樂，在這兩個時期之間的空白，或許我們可以藉著「唱片時代」的原住民音樂商業錄音加以填補。更重要的是，以原住民為消費對象的商業性錄音的出現，意味著原住民音樂行為的改變，而原住民音樂黑膠唱片的流通，正標示著這個轉變的開端。黑膠唱片使得歌唱和部落集體活動可以抽離開來：對演唱者而言，歌唱不再只是和同伴的相互唱和，在麥克風前，他們為許多素未謀面的觀眾歌唱；對聽眾而言，欣賞歌曲的管道不再僅限於部落的集體活動，他們可以獨自在家透過喇叭聆聽自己想要聽的歌曲。音樂行為的改變，勢必也帶動了音樂內容的變化，所以這些透過媒體傳播的原住民歌曲，在形式和內容上便別於傳統歌曲。

「唱片時代」原住民音樂商業錄音的相關研究，是一片仍待開發的區塊。臺灣學者多關注於戰前日本學者以及戰後「民歌採集運動」之後臺灣學者所採集的學術性錄音，這些錄音已經成為臺灣研究原住民音樂的學者探討原住民傳統音樂的主要依據，並有學者對這些前輩學者的研究調查過程及成果進行較深入的探討(如：王櫻芬 2008，呂鈺秀與孫俊彥 2007)。在原住民音樂商業性錄音方面，近年來開始出現以原住民音樂 CD 為主題的學位論文(如：李至和 1999，廖子瑩 2006)，但對於以黑膠唱片、卡帶形式流通的原住民音樂，則只有零星的討論(如：江冠明 1999，何穎怡 1995，黃貴潮 2000a)。

研究唱片時代原住民音樂，最大難題之一是原始資料取得不易。由於黑膠唱片保存不易，再加上長期以來，唱片時代原住民音樂的研究受到忽略，重建當時的資料，不可避免地面臨極大的挑戰。以唱片時代原住民音樂為主題，本論文的研究也面臨這樣的困境。做為這個主題的一個初步研究，我試圖從黃貴潮先生所提供的有聲和文字資料，⁵描繪當時原住民通俗音樂的風貌。雖然黃貴潮在唱片時

候選人黃國超先生指出，1970 年代以後還有相當數量的黑膠唱片出現，為使語意更為明確，在此加以更改。

⁴ 黃國超在與筆者的私人通信中提到，據他的調查，這些黑膠唱片總數應超過一百張。

⁵ 我在 2004 年第一次接觸這批資料，當時國立臺灣史前文化博物館有意採購黃貴潮收藏的資料，由我負責和黃貴潮接洽。在此之後，我曾多次請教黃貴潮有關唱片時代原住民音樂的問題，並於 2008 年 8 月 20 及 24 日訪問黃貴潮，就先前訪談紀錄再加以釐清、確認，本文引述的黃貴潮談話主要依據這兩次訪談。

代中，並未扮演先驅性或主導性的角色，但是他收藏較多當時的唱片，同時，當時參與唱片製作的經驗，使得他可以為當時音樂風貌的形成與變遷，提供第一手的資料。

貳、「鈴鈴唱片」與「臺灣山地民謠歌集」

在討論黃貴潮所參與製作的原住民音樂黑膠唱片之前，且先回顧 1960 年代原住民音樂黑膠唱片出版的概況，而這部份的敘述應該從「鈴鈴唱片公司」所製作的「臺灣山地民謠歌集」談起。鈴鈴唱片公司位於三重市正義北路 190 巷 33 號，前身係「寶島唱片公司」，負責人為洪傳興。⁶從唱片出版的日期，可以了解，這家公司最晚在 1961 年就發行了客語和福佬話混合的「笑科唱片」，⁷而直到 1970 年代初期，它還持續出版原住民音樂唱片。⁸

表一、「臺灣山地民謠歌集」中附有子標題及族別／採集地點標記的專輯

族別	地點	子標題	編號
阿美 ⁹	台東	台東阿美族民謠	FL-73
		台東阿美族	FL-1083
		台東阿眉族	FL-1084, 1123
	台東長濱	台東長濱•阿眉族土風歌	FL-507, 508
		台東長濱鄉阿美族	FL-716
		台東長濱•阿美族民謠	FL-71
	台東馬蘭	台東馬蘭阿眉族民謠	FL-504, 505, 506
		台東馬蘭阿美族	FL-855
	台東成功	台東成功•阿美族民謠	FL-72
	花蓮	花蓮阿美族民謠	FL-67
		花蓮阿美族千人舞會歌集	FL-288
	花蓮光復鄉	花蓮光復鄉阿美族	FL-717, 856
	花蓮田埔	花蓮田埔阿美族	FL-857

目前史前文化博物館藏有黃貴潮提供的 24 張原住民音樂黑膠唱片，部分已由林清財教授協助，完成數位化轉檔。除了黃貴潮所提供資料之外，博物館這批數位化的資料，對本文的寫作也提供相當大的幫助，特此表達對博物館及林清財教授的謝意。當然，最感謝的還是慷慨提供我資料的黃貴潮先生。

本文寫作期間，資料之採集係在國科會補助下進行(計畫編號 NSC97-2410-H-343-028)。

⁶ 資料來源：行政院客家委員會網頁

(<http://www.hakka.gov.tw/ct.asp?xItem=26329&ctNode=1561&mp=314>，2008 年 9 月 1 日擷取)。

⁷ 資料來源：台北市政府客家事務委員會網頁

(http://www.hakka.taipei.gov.tw/09music/music_worker.asp，2008 年 9 月 1 日擷取)。

⁸ 根據黃貴潮提供國立史前文化博物館的唱片清單，朝陽唱片公司在 1974 年發行一張「臺灣山地民謠精華唱片」。該唱片封套上註明「鈴鈴唱片工業股份有限公司承製」，由此推知，此時鈴鈴唱片還持續經營。

⁹ 部分專輯的子標題使用「阿眉族」一詞，而非「阿美族」。

(卑南) ¹⁰	台東南王村	台東南王村	FL-60
排灣 ¹¹	山地門	山地門排灣族	FL-699, 958, 959, 995
(邵族) ¹²	日月潭	日月潭山地歌謠	FL-188
泰安 ¹³	烏來	烏來泰安族	FL-1088

表二、「臺灣山地民謠歌集」中無子標題但標記採集地點的專輯

族別	地點	編號
阿美	台東鎮	FL-1519A, 1520 B
	竹湖	FL-1520A
	佳里村	FL-1510A, 1521B
n/a	豐里村	FL-1141A
	馬蘭村	FL-1141B
	長濱鄉、竹湖村	FL-1509A
	南竹湖	FL-1518A
	成功鎮信義村	FL-1510B
	長濱鄉真炳村	FL-1511A
	關山•德高教會	FL-1511B
	長濱、寧埔	FL-1516B
	大橋、北町	FL-1515A
	成功、信義、關山、德高	FL-1515B
	佳里、長濱	FL-1516A
	富里萬寧村	FL-1514B
	玉里鎮樂合里	FL-1509B, 1519B
	玉里、樂合、萬寧	FL-1521A
知本村	FL-1518B	
知本合唱團	FL-1514A	
n/a	n/a	FL-957, 1082, 1124, 1129, 1131, 1142, 1144, 1216, 1517

¹⁰ 標題及曲目列表未明示該專輯為卑南族音樂專輯，但應該是卑南族人所演唱。此外，值得注意的是，鈴鈴唱片的「臺灣山地民謠歌集」中並未出現「卑南族」名稱，但使用了「南王村」、「知本村」、「八社」等和卑南族相關的名詞。

¹¹ 原文標記為「山地門」，應為「三地門」。另外，目錄中編號為FL-699的唱片有兩張(「臺灣山地民謠歌集」第17與第27集)，雖都是三地門排灣族音樂，但內容不同，應該是編號標記有誤。

¹² 標題及曲目列表未明示該專輯為邵族音樂專輯，但因為日月潭為邵族居住地，所以我將之標示為「邵族」。

¹³ 原文標示為「泰安」，應為「泰雅」。

表三、「臺灣山地民謠歌集」中有子標題但未標記族別/採集地點的專輯

子標題名稱	編號
山地民謠	FL-1334, 1335
臺灣山地民謠/臺灣山地歌謠集/臺灣山地旋律	FL-1336, 1338, FL-1592, RR-7001/7002
臺灣山地土風舞曲(教材用)	RR-6047
台東民謠/台東山地民謠/台東山地歌集	FL-1522, FL-189, FL-284, 285
勞軍紀念錄音	FL-519
基督教歌集 ¹⁴	FL-997, 1130, 1143
改編山地流行歌/山地流行歌	FL-580, 858, 859, FL-1512,
山地日語流行歌/山、日、語集	FL-1081, FL-1513

鈴鈴唱片公司出版了至少 68 張原住民音樂黑膠唱片，¹⁵以「臺灣山地民謠歌集」為這一系列唱片的標題，歌曲採集範圍以台東、花蓮為主，同時，也採集了烏來、三地門、日月潭等地原住民部落的歌曲。這些唱片中，阿美族歌謠專輯為數最多，約有 28 張，超過總數三分之一，阿美族唱片中又以台東阿美族專輯居多 (19.5 張)，花蓮次之 (8.5 張)。¹⁶「表一」顯示 26 張有子標題的唱片中，共有 13 張台東阿美族專輯，5 張花蓮阿美族，其它則是屏東三地門排灣族 (5 張)、台東南王卑南族 (1 張)、日月潭邵族 (1 張) 及烏來泰雅族 (1 張)。「表二」顯示 20 張沒有子標題的專輯，其中有 11 張標示了採集地點，這 11 張唱片，除了 FL-1514(A 面) 及 FL-1518(B 面) 歌曲採集地點為屬於卑南族範圍的知本部落外，其它雖多未標示演唱者族別，但採集地點應該都是阿美族部落，其中 6.5 張專輯歌曲採集於台東，3.5 張專輯歌曲則採集於花蓮。沒有子標題的專輯中，九張沒有標示演唱者族別和採集地點，不過當中應該有部分收錄阿美族歌曲。此外，21 張有子標題但未標示演唱者族別和採集地點的專輯中 (見「表三」)，應該也有部分歌曲採集於阿美族部落，因此，阿美族專輯的數量應該超過上述的統計數字。

從上述三個表格，我們可以發現鈴鈴唱片「臺灣山地民謠歌集」中收錄的原住民音樂相當多樣，不過基本上可以分為「民謠」、「流行歌」及「其他(包含基督教歌集、勞軍歌曲等)」三類。在一份 2007 年撰寫的手稿中，黃貴潮則將鈴鈴唱片出版的原住民音樂分為「傳統歌曲」(古謠以虛詞唱)、「現代歌曲」(附有現成歌詞唱)、「祭典歌曲」(包括豐年祭巫師、祈雨歌曲等) 以及「其他(改編自日語、英語、國語或不同原住民族語的歌曲)。值得注意的是，由於加上西方樂器的伴奏，鈴鈴唱片公司所稱的「民謠」或黃貴潮所指的「傳統歌曲」及「祭典歌曲」，相較於音

¹⁴ FL-997 標題為《基督教歌集》，FL-1130 及 1143 未標明「基督教歌集」子標題，但所列曲目為基督教歌曲，故這三張唱片列為同類。

¹⁵ 黃貴潮收藏的兩張鈴鈴唱片封套背面列出 61 張「臺灣山地民謠歌集」系列唱片，及三張「改編山地流行歌」系列唱片。從他收藏的「臺灣山地民謠第 62 集」唱片 (編號 FL-1522) 可知，這一系列的唱片不只 61 張。另外，在上述兩個系列的原住民音樂唱片之外，黃貴潮還收藏了一張「臺灣山地歌謠及」唱片 (編號 FL-1592)，以及兩張編號以 RR 開頭的原住民音樂唱片封套，分別為「臺灣山地土風舞曲」(RR-6047) 及「臺灣山地旋律」(RR-7001/7002)。

¹⁶ 部分唱片 A、B 兩面收錄的音樂來自不同採集地點，在這種情況下，A、B 兩面各以半張計。

樂學者田野錄音中的「傳統歌曲」，呈現了不同的聲響。

鈴鈴唱片在原住民音樂唱片中加入的伴奏，主要是由該公司的編曲小組處理。黃貴潮在 2007 年所寫的一份手稿中如此敘述：「公司派人赴各地部落採集當時已普遍所唱之歌曲，帶回公司經編曲小組之處理後製作唱片發行」。根據唱片封套資料顯示(如：FL-1592、RR-6047)，為這些唱片編曲的人員，包括了張木榮等台語歌曲界中具有知名度的音樂家，¹⁷而唱片公司另一方面也和台東地方電台「正東電台」樂團合作。¹⁸

黃貴潮曾經參與鈴鈴唱片公司原住民音樂唱片的製作，他在 1963 年的日記中留下了這段經歷的紀錄：

二月七日/星期四 天氣：晴時多雲

[.....] 坐 Lkal 同學的自行車到泰和戲院看電影，然後順便拜訪唱片大王，問問錄製阿美民謠一事。據說台北的鈴鈴唱片公司，決定在十一日和十二日來錄音，於是馬上寫信連絡老賴和住在長光的那些人[.....] (黃貴潮 2000b: 227)。

二月十日/星期日 天氣：晴

[.....] 下午二時在台東金谷旅社和從台北來的鈴鈴唱片公司老闆會面，相談有關錄製阿美民謠唱片事宜，結果一拍即合，圓滿達成 [.....] (ibid.: 228)。

二月十一日/星期一 天氣：陰

[.....] 去看病之前，先拜訪鈴鈴唱片公司的經理王先生，他把昨天錄製的宜光樂團演唱的錄音帶播放給我聽。哇!成功了! (ibid.)

三月八日/星期五

[.....] 昨夜和武田老師的談話，因有作準備，談得非常順利。另外，為慶賀先前錄音成功的事，同時計劃下次錄音事宜，在老賴家喝到十二時。想來我們三人，在現實社會中將要完成非常有意義的一件事，二月二十七日在台東相會，這一次是在宜灣會合，覺得非常高興。下一次錄音，一定要比這次的作品還要精還要美 [.....] (ibid.: 228-29)。

這次錄音的歌曲出現在鈴鈴唱片「臺灣山地民謠歌集」第 8、9、10 集，其中，有幾首歌曲由黃貴潮作詞，例如第十集的「憂夜月景」(又稱「良夜星光」)成為極受歡迎的歌曲。

在參與鈴鈴唱片公司製作阿美族音樂唱片的過程中，黃貴潮表現地相當主動

¹⁷ 張木榮為「相思嘆」歌曲的作詞作曲者，鳳飛飛在「思念的歌」專輯中收錄了這首歌(EMI ED-5006)。

¹⁸ 正東電台為正聲廣播公司台東分台，正聲電台於 1955 年改組為正聲廣播公司，而後陸續於臺灣各地設立分台，正東電台即為其分台之一(資料取自正聲廣播公司網頁 http://www.csbc.com.tw/MainFrame/About/About_CBC.htm，2008 年 8 月 26 日擷取)。

積極，他並打算和鈴鈴唱片繼續合作，但這個心願似乎沒有實現，鈴鈴唱片在 1963 年 7 月 13 日寄給黃貴潮一張明信片，內容如下：

黃先生台啟：

來信多日但是未能早日奉草覆信，非常抱歉，請多多原諒，因為現在時機太壞，就是唱片的銷路不好，故不敢再錄，再過幾個月的生意較好再通知練習錄音，希望現在勿再作曲、練習吧！

雖然被鈴鈴唱片公司婉拒，黃貴潮似乎並沒有放棄和台北唱片公司的連絡，到了 1969，一封寄自台北市「心心唱片公司」的來信，開始了黃貴潮和這家唱片公司的合作關係。信中，唱片公司老闆王炳源(根據黃貴潮的敘述，他應該就是日記中提到的「鈴鈴唱片公司的經理王先生」¹⁹)以相當文雅的日文書寫，承諾一定會到宜灣造訪。

參、心心唱片公司

和鈴鈴唱片不同的是，心心唱片公司出版的原住民音樂黑膠唱片幾乎全部都是以阿美族音樂或阿美族演唱者為主。這些唱片包括了 14 集「臺灣山地民謠」唱片(編號 SS-001 至 SS-014)，以及「盧靜子·真美主唱第一集」(編號 SS-3007)和「心心之音第一集臺灣山地舞曲」(編號-5001)等唱片。其中「臺灣山地民謠」第一到第六集為盧靜子專輯，第 7、8、11、13、14 集收錄宜灣阿美族人的演唱，第 12 集則為標題「阿美貓王郭茂盛騷爆笑集」的「笑科唱片」。黃貴潮在宜灣阿美族人演唱的五張專輯中，擔任作詞和企劃的工作。

黃貴潮在前面提到的 2007 年所寫的一份手稿中，指出「專屬歌手」的聘用也是心心唱片和鈴鈴唱片的不同處之一。他提到，鈴鈴唱片並沒有為所謂的原住民專屬歌手出唱片，但是心心唱片公司則聘用馬蘭部落阿美族人盧靜子為專屬歌手。盧靜子於 1964 年參加台東正聲電台(正東電台)舉辦的歌唱比賽，成為電台基本歌星，後來「群星唱片公司」為盧靜子錄製了她個人的第一張專輯。²⁰由於盧靜子是正東電台的基本歌手，「群星唱片公司」及「新群星唱片公司」出版的盧靜子專輯唱片「精選臺灣山地民謠第一集」封套上都標示著「台東正東廣播電台提供」字樣(圖一)，而擔任盧靜子專輯唱片的企劃就是後來心心唱片負責人王炳源。

¹⁹ 黃國超及黑膠唱片收藏家李坤城先生依據其田野採訪紀錄，分別向我證實，日記中所指的確實是王炳源先生，他原先在台東經營唱片行而和鈴鈴唱片公司有生意上的往來，進而合作製作唱片，但他應該沒有在鈴鈴擔任經理之職。

²⁰ 根據〈傾聽我們的聲音 8：Naluwan 與明星歌手〉(台北：財團法人公共電視文化事業基金會，2004)影片中盧靜子自述。

圖一、「精選臺灣山地民謠第一集」封套(黃貴潮提供)



圖二、「臺灣山地歌謠第 14 集」封套(黃貴潮提供)



王炳源是誰？據黃貴潮表示，心心唱片「臺灣山地歌謠第 14 集」封套正面左側照片中戴著卑南族長者頭冠的男子就是王炳源(圖二)。有關他的文字記錄闕如，而據黃貴潮表示，王炳源是台東人，曾經留學日本，就讀於早稻田大學，原本在鈴鈴唱片工作，後來自己成立心心唱片。²¹此外，根據新群星唱片公司出版的盧靜子專輯封套文字，王炳源也在新群星唱片擔任過企劃與作詞的工作。王炳源所作

²¹ 王炳源也是「群星唱片公司」負責人(蔡棟雄 2007:204)。

的詞都是日文歌詞，在心心唱片出版的「懐しの山地メロデー：盧靜子・真美主唱第一集」(SS-3007)中，封套說明上顯示的日語歌詞作詞者幾乎都是王炳源，其中較有名的歌曲包括了「加路蘭港の戀」及「山の生活」。封套上註明前者由「日高」作詩、作曲，²²王炳源補詩，後者由王炳源作詞。「山の生活」這首歌並沒有標示作曲者，僅標示作詞者為王炳源，歌詞第一段如此敘述：

山の生活ならば 冷たい朝の
 雞の聲 妹居ないと 思ひ出す
 朝の飯炊き とつても辛い
 ヨキニヤテルン 薪割りに
 顔洗ふ ひまがない

這首歌詞的旋律後來由胡德夫填上國語歌詞，即為「大武山美麗的媽媽」一曲。

心心唱片公司初期的「臺灣山地歌謠」系列唱片製作模式似乎延續鈴鈴唱片和群星唱片的路線，而到了第七集以後，則越來越倚重台東當地的音樂人才。在王炳源擔任企劃的「精選臺灣山地民謠第一集」中，擔任編曲的是高金福，²³這和鈴鈴聘請台語歌曲界中具有知名度的音樂家為其「臺灣山地民謠歌集」編曲的作法如出一轍。心心唱片的原住民音樂唱片直到第六集，負責編曲的還是台北的音樂家，例如第六集的編曲者即為由曾經幫鄧麗君唱片擔任編曲的江明旺²⁴，到了第七集則由台東人士望福田擔任編曲。此外，新群星唱片「精選臺灣山地民謠第一集」係由「群星管絃樂團」伴奏，但到了心心唱片時，伴奏樂團則是由「蕃王樂團」負責。黃貴潮表示，「蕃王樂團」並不是一個正式的樂團，只是為了錄音而組合的樂隊。據我猜測，這群樂師大概是以 1950-70 年代活躍於台東，由具有原住民血統的劉福明所訓練的樂手，其中包括了前面提到的望福田以及曾經擔任南王里里長的卑南族人陳清文(姜俊夫 1998)。

隨著和台東地方音樂界合作越來越密切，心心唱片公司的營運中心也由台北轉移到台東。當心心唱片公司於 1968 年成立時，²⁵公司設在台北市民樂街 139 號 3 樓。直到「臺灣山地歌謠」第六集，這個地址一直是公司的地址，而在台東鎮大同路的「唱片大王」則為公司的東部聯絡處，但是到了第七集，唱片封套則標示台東營業處為公司地址，原來台北的地址則成為北部連絡處。

黃貴潮便是在這個心心唱片由台北轉移到台東的時刻加入唱片的製作行列。他其實在「臺灣山地歌謠」第六集時便為盧靜子演唱的歌曲寫歌詞，但唱片封套上使用的名字並不是「黃貴潮」，而是「黃良」。到了第七集的時候，封套上已經

²² 「日高」為阿美族人 soel 的日本名，全名為「日高敏倉」，為台東石山國小教師，他以日文創作的「加路蘭港の戀」(又稱「石山姑娘」)至今仍在部落間傳唱(林道生 2000: 292-294)。

²³ 高金福和陳君玉在 1934 年創作了「花鼓三部曲」，其中的「觀月花鼓」可能取材自原住民音樂(網路資料 <http://blog.sina.com.tw/davide/article.php?pbgid=28994&entryid=174461>，擷取日期 2008 年 8 月 29 日)。

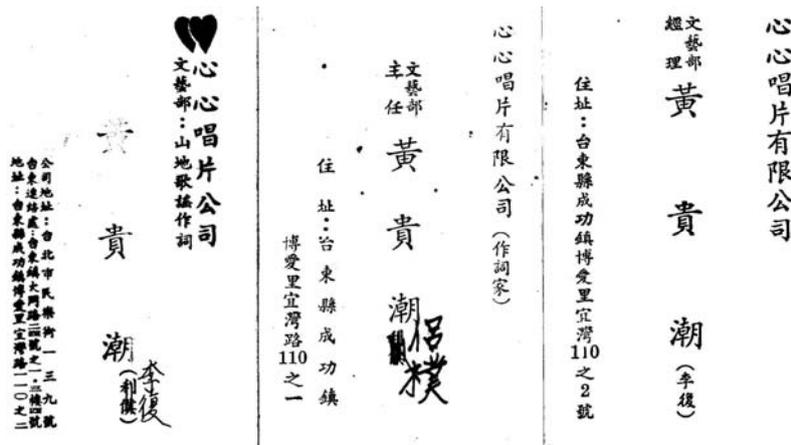
²⁴ 江明旺為宇宙唱片公司出版之「鄧麗君之歌」(第六集)之編曲者(1968 年，唱片編號 AWK-014)。

²⁵ 由心心唱片封套上顯示的營利事業登記字號「北市建一公司(57)字第 12907 號推知該公司成立於民國 57 年。

明顯地標示作詞者為黃貴潮，在第 11 集封套背面則註明「李復」(黃貴潮阿美族名 Lifok 之漢字音譯)為企劃及編導，而到了第 14 集在封套正面顯著地標示「編導黃貴潮」字樣。黃貴潮為心心唱片公司工作時不同階段所使用的名片也顯示了他角色扮演的變化，如「圖三」所示，他先後使用了利僕、侶樸、李復等筆名(都是他阿美族名 Lifok 的音譯)，以及「山地歌謠作詞」、「文藝部主任」和「文藝部經理」等頭銜。雖然掛著「主任」、「經理」的頭銜，黃貴潮表示，唱片公司並沒有付固定薪水給他，只有給他車馬費和錄製唱片的酬勞。從他 1969 年 1 月 27 日的日記裡的記載，可知當時作詞作曲的酬勞並不高：²⁶

[……] 乘公車到台東會面唱片大王女主人。
談話結束，條件和以前相同。詞曲合併，一件五十元起價，這真叫人難以接受，都怪自己看人太笨了。詞和曲分開，一首詞或一首曲算五十元來談判，但對方不接受。完全不尊重作詞作曲者權益的商人，絕望極了，就這樣回家去了(黃貴潮 2000b: 265)。

圖三、黃貴潮心心唱片公司名片(黃貴潮提供)



肆、黃貴潮與 1950-60 年代宜灣的音樂生活

黃貴潮名片上的地址台東宜灣部落位於臺灣東部海岸山脈東側，該部落北至花蓮市約兩個半小時的公共汽車車程，南至台東市約兩個小時，北方的長濱和南方的成功是部落附近較大的城鎮(黃宣衛 2005: 105-106)。成立於十九世紀後半葉的宜灣部落(ibid.)既非歷史悠久的大部落，也不是台東重要的政經中心，為什麼心心唱片公司會找上住在宜灣部落的黃貴潮合作？

黃貴潮表示，心心唱片公司會找上他，主要是經由他的朋友賴國祥，另外，當時黃貴潮和一群宜灣愛好音樂的人士在台東地區也常參加一些活動，略有知名

²⁶ 當時一張 12 吋的心心公司出版的唱片售價 40 元，10 吋的鈴鈴唱片一張 20 元，一包樂園香菸售價二元，電影票一張約 10 到 15 元，對照現在的物價，當時 50 元約當現在的 500 元。

度，所以引起唱片公司的注意。本節主要就這兩個方面加以討論。

賴國祥和黃貴潮年紀相近(黃貴潮生於 1932 年)，是黃貴潮的音樂啓蒙老師。曾經就讀花蓮師範學校的賴國祥，不僅教導黃貴潮學習中文，還教導他聽寫及和聲學等音樂理論。賴國祥教黃貴潮聽寫的方法是在吉他上找出旋律的音高，而以簡譜記下。黃貴潮保存了大量從 1950 年代起用簡譜記下的阿美族歌謠，並使用部分歌謠作為和聲習作的主旋律。

從心心公司「臺灣山地民謠」唱片封套上的解說，我們可以看出，賴國祥在第七集、第八集擔任主要的角色。當時留下的酬勞分配紀錄顯示他們第一次為心心唱片錄音時共演唱了 31 首曲子，包括 17 首有標題的歌曲、五首童謠、五首豐年祭歌曲及四首舞曲。當時每位演唱者獨唱一首歌曲的酬勞是 50 元，合唱部分以「半首」計算，酬勞為 25 元，賴國祥總共得到 500 元的酬勞，比其他四位一起錄音的演唱者拿到更多酬勞，顯示了他在演唱者當中占有重要的地位。

在這兩集中，賴國祥和他的夥伴只是擔任演唱，黃貴潮負責作詞，唱片公司則總攬編曲及其他唱片製作的工作。換句話說，這些阿美族人在這個時候只是扮演「材料供應者」的角色。然而，到了第 11、13、14 集「OK! CHORUS」系列，黃貴潮在唱片內容的編排上扮演了重要的角色，已經不再純粹只是材料供應者了。

黃貴潮有能力擔任「OK! CHORUS」系列唱片的企劃和編導工作，除了因為他曾參與鈴鈴唱片錄製的經驗外，和他的音樂才能及當時宜灣的音樂環境也有關。雖然經過賴國祥的音樂啓蒙，黃貴潮的音樂技能大多是自學得來。十二歲左右，突如其來的一場大病，使他從此不良於行，但殘疾也使得他不用做粗重的工作，而得以有較多時間自習樂器。他在 1950 年代，透過日文書信，向功學社等台中、台北的樂器行洽購樂器及樂譜。根據一張功學社回覆黃貴潮的明信片列出的價目，這些樂器和教本的售價如下：吉他教本一本 15 元、中型吉他 220 元、大型吉他 250 元、洋琴 330 元、手風琴 900 元。據黃貴潮表示，手風琴這類價錢較高的樂器，他當時買不起，所以後來只買了吉他、口琴等平價樂器及樂譜。

自修得來的音樂技能使得黃貴潮可以參加部落內的樂隊演奏，甚至在其中擔任指導，而部落樂隊表演型態的形成受到當時政治與宗教環境的影響。在 1950 年代的宜灣，由於教會的干預和政府實施戒嚴，使得傳統的豐年祭中斷，直到 1961 年才恢復(黃貴潮 2000b: 217)。教會創立了感謝祭以取代豐年祭，而為配合戒嚴令，部落採取「表演、比賽、運動會」等形式取代了傳統的歌舞活動(黃貴潮 1998: 28-29)。這些表演活動，通常要借用慶祝農民節或春節之類的名義才能公開地舉行。

由黃貴潮加上阿美族語歌詞，成為在阿美族中家喻戶曉的「良夜星光」一曲。

在 1958 年「慶祝農曆元旦」活動中，一群宜灣阿美族人更組成「明星音樂組」，舉行了一場音樂會。黃貴潮在這個樂隊中擔任小提琴的演奏，而除了小提琴，這個樂隊還使用了竹笛、口琴、吉他、鼓等樂器。值得注意的是，節目單上列出樂隊的「指導員」曾敬仁並不是阿美族人，據黃貴潮表示，他是住在台東成功鎮的客家人。透過曾敬仁的人脈，這個宜灣阿美族人組成的樂團開始到部落外表演，甚至在春節期間到漢人社區「吹春」，挨家挨戶演奏音樂賺取紅包。1961 年宜灣天主教堂成立管樂隊以後，在瑞士籍音樂教師指導下，宜灣阿美族人學會吹奏單簧管、小號等樂器(林桂枝 1994:49-51)。「圖六」為宜灣阿美族人到成功鎮「吹春」的留影，樂隊使用了單簧管、小號和手風琴等樂器，據黃貴潮表示，由於樂器是教會財產，他們表演賺取的酬勞有一部份會奉獻給教會。

圖六、宜灣阿美族人的「吹春」(黃貴潮提供)



從以上的描述可知，形成 1950-60 年代宜灣音樂風貌的因素包括了自發性和非自發性因素。自發性因素指的是黃貴潮基於對西方音樂的好奇和喜愛，透過好友的指導和借助樂器教材的自修，學習了西方音樂的知識和演奏技能。非自發性因素包括了政府和教會的介入，使得加上西方樂器演奏的表演形式取代了傳統的歌舞活動。這些因素不僅改變了當時宜灣的音樂風貌，也吸引了唱片公司的注意，並影響了黃貴潮後來為心心唱片公司製作的專輯。

伍、黃貴潮「臺灣山地民謠」唱片中的詞與曲

黃貴潮擔任企劃或作詞者的原住民音樂黑膠唱片至少有九張，包括鈴鈴唱片「臺灣山地民謠歌集」第 8-10 集，心心唱片公司「臺灣山地民謠」第 6-8 集、以及第 11、13、14 集。其中，最後三張由他擔任企劃，系列標題為「OK! CHORUS」的唱片相當程度地展現了他個人風格的作品。

在三張「OK! CHORUS」中，「臺灣山地民謠第 11 集」選錄的歌曲以舞曲為主，演唱無字面意義的歌詞，以吉他伴奏，加上演奏「主音—屬音」的低音和串鈴。歌曲演唱前有一小段女聲開場白，AB 兩面共八首歌中，每首歌加上的開場白不同，但內容都是以日語提議大家一起跳舞，例如 A 面第一首「豐收歌舞」的開場白為：「さあ、終わりになって、踊りましょう！」

據黃貴潮表示，這些舞曲在日據時代就已經在部落間廣泛傳唱。在錄製的時候，這些歌基本上是以原來在部落裡傳唱的樣貌呈現，只是加上了吉他，而吉他演奏者陳直聰也是阿美人，對這些歌曲相當熟悉。唱片封套背面附上了這些歌曲的簡譜，並以注音符號、羅馬拼音、日文片假名標記歌詞，由於歌詞並沒有字面意義，所以沒有加上中文翻譯(圖七)。黃貴潮表示，詞曲的記寫並非由他提供，而是錄音後，唱片公司另行找人聽寫記下的。

圖七、「臺灣山地民謠第 11 集」封套背面(黃貴潮提供)

奇異的合唱 OK / CHORUS

企劃・編導：李復 蕃王原始樂團伴奏 吉他主奏：陳直聰

出版登記：內政部警政司警字第一〇五七號 心心唱片有限公司 版權所有 定價四十元
 公司登記：經濟部字第八八八八號 臺東鎮大同路152號 翻印必究

相對地，「臺灣山地民謠」第 13、14 集雖然也使用了部落族人耳熟能詳的旋

給唱片公司找來的樂師。這些旋律雖然對部落族人已經是耳熟能詳，但在旋律細節的表現上，每個人卻有不同的見解，因此黃貴潮的記譜可能呈現了折衷協商後的版本。另外，當這些譜記下後，黃貴潮也可能加以整理改編，使這些歌曲聽起來「還要精還要美」。在第 14 集中，經黃貴潮整理改編後，最值得注意的作品是 B 面第一首「阿美圓舞曲」。這是一首三拍子的舞曲，相較於阿美族傳統舞曲偶數拍的節奏，這首曲子顯得相當不尋常。

由於在記譜中加上了編寫，使得黃貴潮的記譜不是單純的「描述性記譜」。黃貴潮在接受江冠明訪問時，對於歌曲的改編，說明如下：

應該是改編了，多多少少，真正的東西也沒有寫出來嘛！原住民的東西都是這樣，這樣公開整理的也只有我啊！我記譜的我不敢說是我作曲，也許沒有人承認是誰的，但是我是憑良心，因為那是我聽寫的，也許以後根據我寫的做標準。阿美族的流行歌是有了唱片以後開始改變了，歌詞裡也開始有母語了，所以原住民慢慢文字化了，但是為了配合歌詞在旋律上也是有些的改變。加了歌詞它就會有生命，要不然早就消失了(江冠明 1999: 183-84)。

延伸黃貴潮以上的說法，我們可以說，在唱片時代，原住民歌曲的「採曲」、「編曲」、「作曲」的界線相當模糊，因為在把歌曲從口傳形式轉換到書寫形式的記寫過程中，記譜者多多少少會因為個人的品味，將歌曲作不同程度的改變，因為改變的程度不同，或許有些已經可以被視為改編或再創作的曲子。

黃貴潮的談話中，也指出在這個從口傳形式轉換到書寫形式的記寫過程中，一個值得注意的改變，便是「歌詞裡也開始有母語了」。何謂「歌詞裡也開始有母語了」？我們可以從黃貴潮以下這段話來理解，他說：

從古至今，阿美族的歌曲 ladiw 沒附固定的歌詞 'olic。必要時才由領唱者 miticiway 以即興方式填加歌詞。因此，平常唱歌時大都使用虛詞，例如常聽到的 hahey, hoy, hayan 以及 a, o, e 等母音，都是沒有意義的歌詞(黃貴潮 1990: 80)。

根據這段話的說明，黃貴潮提到阿美族流行歌唱片出現以後，「歌詞裡開始有母語」的意思指的是歌曲開始附上了固定的母語歌詞'olic，而在此之前，大多以「虛詞」配合旋律的演唱。所謂的「虛詞」，就是沒有字面意義的音節。早期音樂學家對美洲原住民或非洲部族歌唱中所使用的沒有字義的音節，多稱為「nonsense syllables」、「meaningless syllables」(McAllester 2005: 36)、或「meaningless-nonsensical syllables」(Halpern 1976)；有些學者認為，雖然這些音節不具有語義，它們並非完全沒有意義，因而稱之為「nonsemantic syllables」(Turino 2004:174)。目前，在民族音樂學的論著中，「vocal」一詞則似乎較常用來指稱這類音節。臺灣學者較常以「虛詞」一詞指稱這類音節(如：黃貴潮 1990，吳明義 1993)，但近年來，有幾位學者對這類詞的稱呼提出不同看法。巴奈·母路認為「襯詞」比「虛詞」更為

貼切，因為這些音節是一種「非抽象的、非偶然、非單純屬於情緒性的歌唱形式」，它是一種「『有意義的』、『具有區隔性的』歌唱形式」(巴奈·母路 2005)；然而，明立國認為與其稱「襯詞」，不如使用「發音詞」(巴奈·母路 2004)。我則提議將這類沒有字義的音節(vocable)稱為「聲詞」：使用「聲詞」一詞，強調的是它只是「音節」，突顯了以單純的音節型式存在的本質(詳細的討論請見陳俊斌 2008)。

在唱片時代，阿美族歌謠的「虛詞」如何轉換到「實詞」？林信來收錄的「揸米歌」可以作為討論這個問題的一個實例。在鈴鈴和心心唱片出版，黃貴潮作詞的歌曲中，傳唱最廣的有「阿美頌」、「良夜星光」、「牧牛歌」等。以「牧牛歌」為例，目前傳唱的「牧牛歌」版本，大都是以黃貴潮填寫的阿美族語歌詞為本，但在林信來《臺灣阿美族民謠謠詞研究》一書中，則出現了和「牧牛歌」同一旋律但歌詞不同的「揸米歌」。林信來收錄的「揸米歌」歌詞第一段為「naruwan」和「haiyan」等「虛詞」混雜著日語歌詞，第二、三段則為「實詞」。第一段歌詞如下：

na i na ru wan na i na na ya o hai yan
 i yan hoi yan (o sa ka zu ki yo u ta i ma sho ne o to ri ma sho ne)²⁸
 hi ya o i yan hi ya o i yan
 (o sa ka zu ki yo o to ri ma sho ne o ta i ma sho yo)

比較「牧牛歌」和「揸米歌」，我推測，這兩首歌有共同的來源，而附有虛詞歌詞的版本可能是較早出現的版本。

譜例一顯示，以「虛詞」為主的第一段和以「實詞」為主的第二、三段在旋律上並沒有什麼差別，但是，林信來指出，「虛詞」歌詞為主的歌曲演變為「實詞」歌詞為主的歌曲時，可能透過「樂句擴充」、「音程擴大」、「變化節奏」、「反方向進行」、「同音反覆奏」及「變奏形式」等手法，使旋律產生變化(林信來 1983: 111)。譜例二顯示有著類似的旋律外貌的兩首歌曲，第一首使用「虛詞」歌詞，第二首則為以日語演唱的「山上的生活」²⁹，這個譜例提供了從「虛詞」演變到「實詞」，旋律變化的一個範例。

²⁸ 括弧內為日語歌詞，大意为「歌唱吧!跳舞吧!」

²⁹ 即前述「山の生活」。

譜例一、「椿米歌」(來源：林信來 1983: 244)

椿米歌

林信來記譜

na i na ru wan na i na na ya o hai
 ri mu zu dan ka ko ba ro ko sa bau no mihza
 ri mu zu dan ka ko u num ko sa bau no mih za

yán i yan hoi yan o
 an o mi u ra yai to bo
 an o mi a ra yai to bo

sa ka zu ki yo u ta i ma sho ne o to
 nos a to ta bo ta ta tai ra i ro to k pa ka
 nos a to ta bo ta ta i ra i ro tok pa ka

ri ma sho ne hi ya o i yan hi ya o i yan
 n sa to ko ron ba ba n na ko i ko ror ri ra
 n sa to ko ron ba ba n na ko i ko ror ri ra

na ru wan hai yan o sa ka zu ki yo
 o ma o ra hai mi gos gos si to ru gos
 o ma u ra hai mi gos gos si to ru gos

to ri ma sho ne o ta i ma sho yo
 pa ra diu we han na ko sa ta wai ta wai sa nai
 pa ra diu we han na ko sa go we go we sa nai

~ 244 ~

譜例二、「虛詞」歌曲與「山上的生活」(來源：林信來 1983:95)

虛 詞

第一句 林信來記譜 第二句

na ru wan na hi i na na i yo ya o hoi

第三句

ie i yo hin hoi ie hai yan hoi ie i yo i yo hin in

第四句

hoi yan hi yo in hoi yan o hi yan hai yo in in hoi yan

第五句

hoi ie i yo i yo hin e he in hoi hoi yai

山上的生活

縮小 反方向 省略 sol 音 節奏變化

第一句 第二句 節奏變化 音程縮小 林信來記譜

ya ma no se ka zu na ra ba sa bi si yo ru no mu

我將林信來關於「虛詞」和「實詞」關係的看法(林信來 1983:207)，整理如下：

- 一、「阿美族的歌謠，是先有虛詞唱法的歌謠產生」。由於「虛詞」唱法不能滿足表達上的需求，而產生實詞唱法。
- 二、一首「虛詞」演唱的歌謠可以演化出另一首「虛詞」唱法的歌謠，或添上實詞，而當「虛詞」演唱的「母體」歌謠演變成另一首「虛詞」歌謠或實詞歌謠時，旋律可能縮短或拉長。
- 三、在符合阿美族旋律語法的情況下，可以用「虛詞」取代一首歌謠中的實詞，而還原成一首「虛詞」演唱的歌謠。

林信來的說法似乎暗示，阿美族歌謠從「虛詞」到「實詞」唱法的轉變，是一個自然演變的過程；然而，黃貴潮則從社會文化的觀點來說明「虛詞」和「實詞」唱法的產生。黃貴潮認為阿美族傳統歌謠以「虛詞」為主，是基於其文化中歌舞與宗教信仰不分的特性：因為阿美族歌曲「大多是邊唱邊舞的舞曲，若加上歌詞很難配合舞步，學習起來比較麻煩」；同時，這些歌舞大多與宗教有關，如果有歌詞的話，隨便唸出或唱出這些詞，「恐怕招來神鬼，造成無謂的麻煩和災難」（黃貴潮 1990：80）。在這種情況下，除了部份祭司演唱的歌曲和兒歌以外，「實詞」唱法在阿美族歌謠傳統中並沒有充份發展，直到「山地民謠」唱片問世以後，「表演化、獨唱式」的歌曲開始盛行，「實詞」唱法才蔚為風潮。黃貴潮的說法提醒我們，從「虛詞」到「實詞」的演變，所涉及的不僅是歌曲風格的變化，也是社會文化的變遷。

陸、討論

附有實詞的「表演化、獨唱式」阿美族歌曲，從 1960 年代起，借助唱片等媒體在部落間流通，形成了一種通俗文化，由於它和媒體的關係密切，或許我們也可以稱之為原住民「媒體文化」，而由於媒體形式與規格的改變，又可以將媒體文化分為「唱片文化」、「卡帶文化」及「CD 文化」等。從本文的描述，我們可以了解，這些文化的變遷，並非只是音樂載體或歌詞性質的改變而已，它們的改變受到當時社會文化環境的影響極大，這些因素值得加以討論。我從以下三個方面，討論唱片時代阿美族音樂風貌的形成。

一、原住民音樂黑膠唱片與臺灣唱片工業

臺灣原住民音樂黑膠唱片工業的發展並沒有自外於臺灣本土黑膠唱片工業。原住民音樂黑膠唱片並不是從部落中自發性產生的，而是在臺灣黑膠唱片工業的鼎盛時期，由位於當時唱片工業中心的公司開發出來的生產線製造出版。在這樣的時空下，鈴鈴和心心唱片的「臺灣山地民謠」專輯出版於臺灣三十三又三分之一轉唱片的繁榮期(1962-1971，見葉龍彥 2001: 141-153)，而較早出版原住民音樂唱片的鈴鈴唱片位於三重，當地為這個時期臺灣唱片工業的重鎮。³⁰

在唱片的製作和行銷方面，原住民音樂唱片也遵循了當時國台語唱片產銷的模式。正如本文稍前提到，鈴鈴唱片公司和初期的心心唱片公司，在製作原住民音樂唱片的時候，一方面到部落採集歌曲，一方面則由公司的編曲小組及樂隊編曲及加上伴奏，這些編曲人員(如：張木榮、高金福、江明旺)都是當時國台語流行音樂界相當活躍的人物。而在銷售方面，當時原住民唱片和國台語唱片一樣，都有一部份產品供應外銷。葉龍彥指出，臺灣唱片公司在 1960 年代中期就已經將市場擴展到東南亞的華僑社區(2001: 147-48)，而原住民音樂唱片中，也有一部分是

³⁰ 1960-70 年代三重市至少有 20 餘家唱片公司，而在高峰期更達 41 家(殷偵維 2006)；另，《三重唱片業、戲院、影歌星史》中列出的三重唱片公司共有 44 家(蔡棟雄 2007)。

外銷品，有些在唱片在封套上明顯地標記「外銷品」字樣(如「圖一」中新群星唱片公司出版的盧靜子專輯)，並且文字說明有中、英文對照。黃貴潮表示，這些外銷的原住民音樂唱片大多販售至日本。³¹

當意識到鈴鈴唱片和心心唱片把國台語唱片製作和行銷的模式套用在「臺灣山地民謠」唱片的產銷上時，我們可能會對於他們開發原住民音樂這條生產線的動機感到好奇。對唱片公司而言，原住民的人數較少，消費能力也較低，³²為什麼他們要冒著虧損的風險出版這些原住民音樂唱片？這個問題或許沒有簡單的答案，但我認為，我們至少可以從原住民聽眾收聽的管道，和唱片公司設定的觀眾群這兩方面來思考。

對於買不起唱片的原住民聽眾，電台廣播提供他們收聽唱片音樂的一個便利管道。在 1960-70 年代，唱片公司和廣播電台有著相互依賴的關係，出版原住民音樂唱片的鈴鈴和心心公司也不例外地和台東的正聲電台(正東電台)合作。正如群星唱片公司為正聲電台的基本歌星盧靜子錄製唱片的例子所顯示，廣播公司可以為唱片公司提供音樂人才，而唱片公司則為廣播公司基本歌星提供獲取名利的一個捷徑。另外，唱片公司出版的唱片提供廣播公司音樂播放的內容，而廣播公司則提供唱片公司一個宣傳唱片的平台。廣播公司播放唱片公司出版的唱片，一方面使得買不起唱片的愛好者可以聽到當時流行的歌曲，一方面也使得有能力購買唱片者可以在聽過電台播放的唱片後再決定是否購買，等於為唱片公司做廣告。對經濟能力較差的原住民聽眾而言，電台和唱片公司的合作，使得他們可以不用購買唱片就可以聽到唱片中的原住民歌曲。林信來提到，在台東馬蘭阿美族人盧靜子走紅的時候，他在花蓮玉里瑞穗一帶，到處都可以聽到廣播裡傳出的盧靜子歌聲，³³可見廣播在傳播原住民流行歌謠上發揮著和唱片一樣甚或更大的作用。

我們可以注意到，「原住民」並不是唱片公司出版原住民音樂唱片時設定的唯一觀眾群，這從唱片公司將部分原住民音樂唱片做為外銷品的策略可以得知。卑南族耆老林清美在接受江冠明訪問中的一段談話，呼應了黃貴潮「外銷的原住民音樂唱片大多販售至日本」的說法，林清美提到：「她[盧靜子]以阿美族的旋律用日文來唱，她對歌詞的變換讓別人知道歌曲的意義。阿美族歌謠流傳到日本，盧靜子是有蠻大的貢獻」(江冠明 1999: 130)。

盧靜子唱片中為數不少以日語演唱的歌曲，一方面可能是為了將唱片行銷到日本所需，另一方面則顯示了在五十年的統治後日本文化遺緒對阿美族歌謠產生的影響。以心心唱片出版的「懷しの山地メロデー：盧靜子・真美主唱第一集」(SS-3007)為例，這整張唱片都是以日語演唱。其中，除了「踊り明かさうよ」(卑南族陳清文作曲)、「山の乙女心」(卑南族陸森寶作曲)以及「加路蘭港の戀」(阿美族日高作曲)外，並沒有註明作曲者。這些沒有註明作詞作曲者的歌曲中，我們可以看到有些是日本人作詞作曲的歌曲，但在唱片中被標注為「臺灣山地民謠」，例

³¹ 據李坤城提供筆者的資訊顯示，當時有相當多的原住民音樂唱片銷售的對象是來台觀光的日本人。

³² 在 1960-70 年代，一張心心唱片售價 40 元，而根據黃貴潮的帳本顯示，這些錢可供他在外用餐吃六、七頓飯，由此觀之，購買唱片在當時是一筆不算小的開銷。

³³ 根據〈傾聽我們的聲音 8: Naluwan 與明星歌手〉(台北:財團法人公共電視文化事業基金會, 2004) 影片中林信來談話。

如其中的「サヨンの唄」，實為日人西條八十和古賀政男為電影「サヨンの鐘」(1943出品，描述泰雅族「愛國」少女莎韻的故事)所作的歌曲。這些臺灣原住民創作的日語歌曲和被視為「臺灣山地民謠」的日本歌曲在某種程度上象徵了原住民和日本音樂文化的融合。

這些帶有日本色彩的原住民音樂唱片，除了提供外銷之外，也可能用來因應臺灣內部日語音樂市場的需求。歷經日本五十年統治，即使這個殖民政權在戰後撤離臺灣，臺灣島內的福佬和客家族群和原住民一樣，受到日本文化遺緒的影響仍然相當深。戰後國民政府一再發布日本歌曲唱片的管制辦法，可見戰後二十多年間，在臺灣的音樂市場，日本歌曲仍然具有相當的比例。1954年，省政府日本歌曲進口審查辦法中，規定「旅客攜帶自用日語唱片，每人以三張為限」，並「不得在公共場所播唱」，1961年內政部要求臺灣省唱片公會「勸導同行避免灌製日語唱片」，包括「日語歌曲唱片、國台語歌曲中穿插一兩句日語者、日本音譜改編之國台語歌詞唱片、未經原著作權人同意或政府核准進口之唱片」(黃裕元 2000³⁴)。這些管制辦法，主要針對進口的日語唱片和國產國台語唱片帶有日本詞曲者，在這種情況下，以「外銷品」為名義，包含了日語歌詞和旋律的原住民歌曲唱片似乎可以成為臺灣日語歌曲聽眾的另類選擇。

二、國家機器的監控

以上的討論顯示，唱片時代原住民唱片的音樂風格形成受到當時臺灣本土黑膠唱片工業客觀條件的制約，除此之外，影響當時原住民音樂風貌最明顯的外部勢力則來自政府。國家對唱片時代原住民音樂的干預，呈現在對部落活動的管制和對唱片出版的審查。

國家對原住民部落活動的管制和干預，始自日據時代，而國民政府實施戒嚴對部落活動的影響尤鉅。日本政府認為，「阿美族的豐年祭內容太複雜，宗教色彩也太濃厚，缺乏純粹歌舞的氣氛」(黃貴潮 1998:27)，因此，在日本政府的干預下，祭典活動中的宗教色彩被稀釋，而歌舞成分則增加了。黃貴潮表示，在他製作的唱片中，很多歌曲原來是日據時代流行的舞曲，這些舞曲很可能是在日本人的鼓勵下產生的，而為了配合舞蹈，這些舞曲都還是以「hahey, hoy, hayan」等「虛詞」演唱。

在日本政府的干預下，阿美族的樂舞從原來作為和祖靈溝通的媒介，逐漸轉變成為一種表演，而在國民政府的戒嚴統治下，作為表演的樂舞活動更是受到嚴密監控。正如我們在「圖四」1955年宜灣部落「慶祝農民節」活動節目單所見，節目程序一一載明在節目單上，以便有關單位審核，並且在節目內容方面配合國家政策，所以節目以「反共大陸歌」開始。我們甚至看到，原來以「虛詞」演唱的舞曲被加上了「國語」歌詞，這似乎也是為了便於相關單位審核歌曲「內容」所作的改變。

唱片的出現使得原來在部落活動中族人分享的歌曲更進一步物化為表演形式

³⁴ 原文無頁碼。

的商品，為原來以「虛詞」演唱的歌曲加入「實詞」，可以使聽眾更容易理解想像歌曲的內容，同時，也便於政府的審查。1963年，內政部規定，唱片出版必須明文記載「登記證號碼、出版日期、發行所資料、內容大綱」(黃裕元 2000)，這項政策使得我們目前看到的原住民唱片封套上大多載明歌詞和歌詞大意。在這種情況下，為既有的歌曲加上日文或原住民母語歌詞，不僅是為了解聽眾容易了解，也是為了配合政策而作的改變。

三、阿美族歌謠的傳統與變遷

在外來商業和政治勢力的影響下，唱片時期的阿美族音樂呈現和「傳統音樂」不同的風貌，然而這些唱片中的阿美族歌曲並非憑空而來，它們大多數是從傳統歌謠演化而來。黃貴潮指出，傳統的阿美族歌唱(ladiw)，在至少二、三個人的場合下，才算是正式的唱歌，並且通常「有歌必有舞」，雖然因為場合的不同，這些歌舞可以分為「祭典歌舞」、「工作歌」、「生活中的歌舞」和「幼童謠」，成年人的歌曲通常以「hayan」和「hoy」等「虛詞」演唱(黃貴潮 1990)。簡而言之，傳統的阿美族歌唱活動強調「參與」，而歌曲不以「敘述」為主要功能。³⁵然而，唱片和廣播等媒體的出現，使得阿美族歌曲的使用場合和功能產生變化，歌唱從一個強調「參與」的行為變成一個強調「表演」、「獨唱」的行為，而為了「表演」，必須要有敘述內容，因此附有「實詞」的歌曲應運而生。正如前面的討論提到，原住民音樂唱片中有為數不少的歌曲受到日本文化的影響，但也有相當多的歌曲，例如黃貴潮填詞的歌曲，旋律取自部落中傳唱多時的歌謠，例如傳統工作歌中的「搗米歌」(sapitifek)，以及「舞曲」(sakasakro)(黃貴潮 1990: 83, 2000a: 72)。

黃貴潮以固定實詞歌詞的有無來區辨阿美族的傳統歌曲與現代歌曲，固然提供一個簡便的方法劃分阿美族歌謠「傳統」與「現代」之間的界線，但我們不應該將他的話理解為在「現代阿美族歌謠」中「實詞」取代了「虛詞」。雖然「現代阿美族歌謠」大部分附有「實詞」歌詞，歌曲中有些「hayan」和「hoy」等「虛詞」還是被保留下來，成為阿美族歌曲的標誌。在「hayan」和「hoy」這些聲詞之外，巴奈·母路觀察到，強調「naluwan」聲詞的歌曲是藉著唱片及卡帶進入阿美族部落的³⁶。這樣的情形顯示了，不同來源的原住民歌曲也在唱片時期和阿美族歌曲產生了融合現象。另外，在前述林信來的分析中提到，一首歌謠中的「實詞」可以用「虛詞」取代，而還原成一首「虛詞」演唱的歌謠。在這種情況下，日本歌曲或國台語都可以藉由這種方式變成「虛詞」演唱的歌曲而融入阿美族的現代歌謠中。從這些情形看來，「虛詞」並沒有在阿美族歌謠變遷的過程中喪失功能，相反地，它在這個過程中扮演了聯結「傳統」與「現代」，以及「阿美族固有曲調」和「外來曲調」的樞紐。

³⁵ 詳細討論請見〈Naluwan Haiyang—臺灣原住民音樂中聲詞(vocable)的意義、形式、與功能〉一文(陳俊斌 2008)。

³⁶ 根據〈傾聽我們的聲音 8: Naluwan 與明星歌手〉(台北:財團法人公共電視文化事業基金會, 2004)影片中巴奈·母路談話。

柒、結論

本文描述 1960-70 年代鈴鈴和心心唱片公司所出版「臺灣山地民謠」唱片，並以黃貴潮參與製作的唱片為例，討論唱片時代阿美族歌謠風貌的形成。影響到這個時代阿美族歌謠風格的外來因素，主要有唱片和廣播等媒體的出現以及政府、教會等勢力的干預。然而，從文中的討論，我們可以看到，這些因素造成的改變，並沒有使得阿美族歌謠「傳統」與「現代」截然斷裂。傳統的元素仍然在現代歌謠中一再地被循環利用，例如傳統的旋律與「虛詞」唱法。我們同時也從黃貴潮參與製作唱片的過程看到了，原住民在唱片時代並不是完全被動的「材料供應者」；相反地，當時已經有些原住民積極地利用新的科技紀錄傳統歌謠及創造新歌謠。在唱片時代，我們看到，錄音技術改變了阿美族音樂的風貌，但在另一方面，也提供阿美族人新的表現方式。

參考資料

王櫻芬

- 2008 《聽見殖民地：黑澤隆朝與戰時臺灣音樂調查(1943)》。台北：國立臺灣大學圖書館。

江冠明

- 1999 《台東縣現代後山創作歌謠踏勘》。台東：台東縣立文化中心。

呂鈺秀

- 2003a 《臺灣音樂史》。台北：五南。
2003b 〈民族音樂學研究概念與採譜方法論—以其於臺灣原住民音樂研究之應用為例〉。《民俗曲藝》142: 119-144。

呂鈺秀、孫俊彥

- 2007 〈北里蘭與淺井惠倫的達悟及馬蘭阿美錄音聲響研究〉。《臺灣音樂研究》6:1-30。

吳明義編

- 1993 《哪魯灣之歌—阿美族民謠選粹一二〇》。台東：交通部觀光局東部海岸風景特定區管理處。

何穎怡

- 1995 〈誰在那裡唱歌？—淺談原住民新創作歌謠及其出版現狀〉、〈傳唱排灣更九族—魏榮貴的故事〉、〈王銀盤〉。《臺灣的聲音—臺灣有聲資料庫》1995年第二卷第一期:48-51、55-57、58-59。

李至和

- 1999 《九〇年代臺灣流行音樂中原住民歌手形象分析》。台北：中國文化大學新聞研究所碩士論文。

林信來

- 1983 《臺灣阿美族民謠謠詞研究》。作者自印。

林桂枝 (巴奈·母路)

- 1994 〈台東宜灣天主教管樂隊〉。《臺灣的聲音》1(2):49-53。
2004 〈襯詞在祭儀音樂中的文化意義〉。宣讀於2004年國際宗教音樂學術研討會。台北：臺灣藝術大學，2004年10月20-24日。
(<http://140.131.21.12/gspa/web/pdf/4.pdf>)。2005年10月16日擷取。
2005 〈襯詞所標記的時空—以阿美族 mirecuk 祭儀為例〉。宣讀於2005年

國際民族音樂學術論壇。台北：東吳大學，2005年10月4-7日。
(<http://www.scu.edu.tw/music/2005ifet/9.pdf>)。2007年7月20日擷取。

林道生

2000 《花蓮原住民音樂 2·阿美族篇》。花蓮：花蓮縣立文化中心

姜俊夫

1998 〈引進吹奏樂器到台東的樂師先生：先也!劉福明〉。《台東文獻》復刊 no.4: 108-116。

殷偵維

2006 〈娛樂好蓬勃，唱片業曾多達 41 家〉。自由時報 2006 年 3 月 23 日。
<http://www.libertytimes.com.tw/2006/new/mar/23/today-taipei11.htm#>
(2008 年 8 月 29 日擷取)。

黃裕元

2000 《戰後台語流行歌曲的發展(1945-1971)》。國立中央大學歷史研究所碩士論文。

黃宣衛

2005 《異族觀、地域型差別與歷史：阿美族研究論文集》。台北：中央研究院民族學研究所。

黃貴潮

1990 〈阿美族歌舞簡介〉。《臺灣風物》，40(1)：79-90。

1998 《豐年祭之旅》。台東：交通部觀光局東部海岸國家風景區管理處。

2000a 〈阿美族的現代歌謠〉。《山海文化雙月刊》21/22：頁 71-80。

2000b 《遲我十年—Lifok 生活日記》。台北：中華民國臺灣原住民族文化發展協會(山海文化雜誌社)。

黃應貴

1998 〈臺灣土著族的兩種社會類型及其意義〉，收錄於黃應貴編，《臺灣土著社會文化研究論文集》。台北：聯經。頁 3-43。

陳俊斌

2008 〈Naluwan Haiyang—臺灣原住民音樂中聲詞(vocable)的意義、形式、與功能〉。收錄於《2007 南島樂舞國際學術研討會論文集》。台東：台東縣政府。

葉龍彥

2001 《臺灣唱片思想起》。台北：博揚。

廖子瑩

2006 《臺灣原住民現代創作歌曲研究—以 1995 年至 2006 年的唱片出版品為對象》。台北：台北藝術大學碩士論文。

蔡棟雄

2007 《三重唱片業、戲院、影歌星史》。台北：台北縣三重市公所。

Giddens, Anthony

1990 *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Halpern, Ida

1976 “On the Interpretation of ‘Meaningless-Nonsensical Syllables’ in the Music of the Pacific Northwest Indians.” *Ethnomusicology* 20(2): 253-71.

Hobsbawm, Eric and Terence Ranger

1983 *The Invention of Tradition*. Cambridge; New York: Cambridge University Press. (Reprinted in 2000)

McAllester, David P.

2005 “North America/Native America.” In Jeff Todd Titon ed., *Worlds of Music*. Belmont, CA: Thomson Schirmer. Pp. 35-71.

Nettl, Bruno

1983 *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Turino, Thomas

2004 “The Music of Sub-Saharan Africa.” In Bruno Nettl *et al*, *Excursions in World Music*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall. Pp. 171-200.

Williams, Raymond

2003[1983] 《關鍵詞：文化與社會的詞彙》(Keywords: A Vocabulary of Culture and Society)。台北：巨流。