

# 本文章已註冊DOI數位物件識別碼

## ▶ 「民歌」再思考：從《重返部落》談起

Rethinking Folksong: Based on a Restudy of "Return to Tribal Villages"

doi:10.30157/JCRTF.201212.0005

民俗曲藝, (178), 2012

Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folklore, (178), 2012

作者/Author：陳俊斌(Chun-Bin Chen)

頁數/Page：207-271

出版日期/Publication Date：2012/12

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/10.30157/JCRTF.201212.0005>



*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



## 「民歌」再思考： 從《重返部落》談起\*

陳俊斌

國立臺北藝術大學音樂學研究所助理教授

**摘要：**近幾年來，歷史錄音受到臺灣音樂學者的重視，部分歷史錄音也復刻重現，例如：2008年王櫻芬將1943年黑澤隆朝採集的原住民音樂錄音由黑膠唱片(1974年出版)復刻成CD，編輯出版。2010年，由臺灣音樂中心出版，吳榮順等學者整理1967年民歌採集隊於花蓮縣採集的阿美族音樂之錄音，復刻成CD並附在《重返部落·原音再現——許常惠教授歷史錄音經典曲集(一)花蓮縣阿美族音樂篇》(以下簡稱《重返部落》)一書。這兩套復刻CD使得我們可以重新檢視前輩學者在原住民音樂上的研究成果，王櫻芬將這樣的檢視稱為「再研究」，在她所著的《聽見殖民地：黑澤隆朝與戰時臺灣音樂調查(1943)》一書即從黑澤研究成果的再研究對臺灣音樂學這個學科進

---

\* 本文依據我在2011年「許常惠教授國際學術研討會」發表的研討會論文，經大幅改寫而成。感謝財團法人許常惠文化藝術基金會提供我這個發表的機會，以及會後馬水龍、許瑞坤、溫秋菊及吳榮順幾位老師的鼓勵與啟發。本文部分成果來自近年來我執行的國科會計畫(NSC97-2410-H-343-028, 2008-2009; NSC98-2410-H-343-015, 2009-2010; NSC99-2410-H-369-005, 2010-2011)，計畫執行期間，黃貴潮、高淑娟、羅福慶等阿美族文化工作者提供許多寶貴意見，特別是黃貴潮無私地提供我有關黑膠唱片的資料，謹此致謝。在文章的寫作上，兩位匿名審稿委員和期刊編委會提供的批評與建議，使我得以修正文章疏漏之處，亦在此表達誠摯的謝意。

行反思(王櫻芬 2008)。相較之下,《重返部落》着重的是資料的整理,並未進一步分析相關研究方法及理論。在這兩個復刻研究的啓發下,本文以對《重返部落》的再研究為基礎,進一步藉此反思臺灣的民歌研究。我將以書中譜例及該書所附之 CD 作為出發點,並比較 1967 年民歌採集錄音和 1960 年代原住民歌曲商業錄音。透過比較民歌採集運動相關的錄音、文字資料以及 1960 年代商業錄音,我將討論「民歌」和「流行歌」的關係,並審視「民歌研究」的「學術傳統」被如何建構,及這個學術傳統將來可能的發展方向。我將先討論「民歌採集運動」和 1967 年花蓮阿美族民歌採集錄音,然後我將回顧民歌研究在民族音樂學這個學門中的發展,最後透過議題的討論,省思臺灣民歌研究的過去與未來。

**關鍵詞：**民歌，民歌採集運動，歷史錄音，原住民音樂，再研究。

## 前言

近幾年來，歷史錄音受到臺灣音樂學者的重視，部分歷史錄音也復刻重現，例如：2008年王櫻芬將1943年黑澤隆朝採集的原住民音樂錄音由黑膠唱片(1974年出版)復刻成CD，編輯出版。<sup>1</sup>2010年，由臺灣音樂中心出版，吳榮順等學者整理1967年民歌採集隊於花蓮縣採集的阿美族音樂之錄音，復刻成CD並附在《重返部落·原音再現——許常惠教授歷史錄音經典曲集(一)花蓮縣阿美族音樂篇》(以下簡稱《重返部落》)一書。這兩套復刻CD使得我們可以重新檢視前輩學者在原住民音樂上的研究成果，王櫻芬將這樣的檢視稱為「再研究」，在她所著的《聽見殖民地：黑澤隆朝與戰時臺灣音樂調查(1943)》一書即從黑澤研究成果的再研究對臺灣音樂學這個學科進行反思(王櫻芬2008)。相較之下，《重返部落》着重的是資料的整理，並未進一步分析相關研究方法及理論。本文的重點並非比較王櫻芬和吳榮順的復刻計畫，但兩個復刻研究啓發本文的寫作，尤其是王櫻芬研究中「再研究」及「反思」的觀念引發我以吳榮順復刻成果為基礎進行對民歌研究再思考的動機。因此，本文以對《重返部落》的再研究為基礎，<sup>2</sup>進一步藉此反思臺

- 
- 1.《戰時臺灣的聲音：黑澤隆朝『高砂族音樂』復刻——暨漢人音樂》，王櫻芬編輯，臺北：國立臺灣大學出版中心(2008)。
  2. 王櫻芬指出，「廣義來說，任何對前人研究成果的檢驗都可說是一種再研究」(2008:26)。狹義來說，「再研究」指的是「回到某一個在某一段時間之前曾經被調查過的田野，對其中的改變進行研究」(ibid.)。這個狹義的定義可參照 Bruno Nettl 的說法，Nettl 把 restudy 定義為 “the return, after elapsed time, to a particular venue in the field” (1992:390)，它可以是研究者過一段時間後再回到以前進行調查的地方進行研究(the continuing return of fieldworkers to the same venue)，或者是一個研究者到別的學者調查過的地方進行相關研究(the fieldworker who examines a culture investigated by another) (ibid.: 391)。在「再研究」中，學者認知到，音樂和文化不是一

灣的民歌研究。我將以書中譜例及該書所附之 CD 作為出發點，並比較 1967 年民歌採集錄音和 1960 年代原住民歌曲商業錄音。透過比較民歌採集運動相關的錄音、文字資料以及 1960 年代商業錄音，我將討論「民歌」和「流行歌」的關係，並審視「民歌研究」的「學術傳統」被如何建構，及這個學術傳統將來可能的發展方向。我將先討論「民歌採集運動」（尤其是這個時期民歌調查的意識形態）和 1967 年花蓮阿美族民歌採集錄音，然後我將回顧民歌研究在民族音樂學這個學門中的發展，最後透過議題的討論，省思臺灣民歌研究的過去與未來。透過這些討論，我想呈現的並非單純的史料重建或對歷史是非的評斷，而是透過文獻與音樂實例的分析解讀，檢視臺灣民歌研究的發展脈絡。

## 一、民歌採集運動

民歌採集運動對臺灣民族音樂學發展影響深遠，它延續了日本學者戰前的研究成果（例如：許常惠的原住民音樂採集建立在黑澤隆朝採集成果基礎上），並形塑了戰後臺灣學者研究臺灣音樂的模式。許瑞坤在〈許常惠對臺灣原住民音樂的研究與貢獻〉文中指出：

---

成不變的事實，而特別關注「改變」，並認知到民族音樂學者所從事的是帶有詮釋意味的研究( *ibid.*: 390)。有關「再研究」中學者所關注的「改變」，王櫻芬區辨出兩種形式：「一種是研究調查方法或觀念上的改變，一種則是被調查的對象在這期間所產生的改變」(2008:26)。我認為，《重返部落》可以視為對民歌採集運動的狹義再研究，而本文則是對《重返部落》的廣義再研究（依據王櫻芬的廣義定義），也就是說，我的「再研究」是對前人研究成果的檢驗；不過，Nettl 提出的「詮釋」意義也影響我對於「再研究」的思考。另一方面，《重返部落》着重在歷史錄音資料的解讀與註釋，而非對於「改變」的探討，既沒有將花蓮阿美族音樂從 1967 年調查以來迄今的改變作為研究重點，對於研究方法或觀念上的改變也沒有特別著墨。相較之下，「改變」是本文關注的重點之一，有關民歌研究的方法與觀念的改變為本文論述的焦點。

「1967 和 1977 年兩次大規模的民歌採集運動，事實上已經為往後的民族音樂研究工作打下了堅實的基礎。更重要的是，它搶在傳統音樂受到現代文明衝擊而日益消失的年代，率先進行了採錄與保存的工作」（許瑞坤 2001）。徐麗紗在《傳統與現代間——許常惠音樂論著研究》書中則強調民歌採集運動「帶動了往後民族音樂研究的風氣」（徐麗紗 1997:22）。書中並引用許常惠對臺灣民族音樂發展劃分的三個階段，即民歌採集運動前的「前民族音樂學的摸索時期」、民歌採集運動到 1979 年中華民俗藝術基金會成立之前的「民族音樂學的開拓時期」，以及 1979 迄今的「民族音樂學的發展時期」（同上:51），顯示民歌採集運動在臺灣民族音樂學發展上是一個重要的關鍵。的確，民歌採集運動促成了後來臺灣民族音樂學相關研究及教育單位的成立，由這些單位培養出來的學者及民歌採集運動時期的參與者，形成了臺灣民族音樂學研究的主力。從這方面看，民歌採集運動的歷史地位不容否定。

民歌採集運動的相關論著中，<sup>3</sup>大多數學者都是採取上述論點，

- 
3. 廖珮如在她的碩士論文中指出，史惟亮、丘延亮、許常惠、張怡仙、吳嘉瑜、明立國、范揚坤、徐麗紗、孫芝君及劉智濬等人曾分別針對「民歌採集」運動發表論著(2004:2-4)。廖珮如和張怡仙的論文對於民歌採集運動的來龍去脈有較詳盡的敘述，廖珮如並將他的研究聚焦在七個「再研究」的重點(同上:9)：

第一，形成「民歌採集」運動的背景為何？第二，「民歌採集」運動起於何時，終於何時？第三，中國青年音樂圖書館與中國民族音樂研究中心地成立原委各自為何？第四，圖書館與研究中心如何推進「民歌採集」運動？第五，「民歌採集」運動的成果為何？第六，「民歌採集」運動對於史惟亮、許常惠及其餘參與者的意義為何？第七，「民歌採集」運動對於臺灣民族音樂學發展史的意義為何？

整體而言廖珮如的研究側重在歷史層面的探究，而未針對音樂內容進行討論。張怡仙以民歌採集運動為主題的論文(1988)則以資料的整理為主，並附上 133 首民歌採集運動中所採集歌曲的記譜，但未對音樂進行分析，亦少有對於採集運動及採集內容的評述。

而未針對當時採集的內容加以評析。誠如范揚坤所言：「強調深入民歌母土實地調查採集的採集運動，所採集到的大量原住民諸族歌謠資料，這些資料本身即為運動的另一項重要成果」（范揚坤 1994: 43）。然而，民歌採集運動的田野調查錄音，並不像黑澤隆朝田野採集錄音那樣被正式出版，以至於大部分學者只能透過當時民歌採集運動參與者留下的文字資料和譜例，以及許常惠等人編輯、第一唱片公司出版的《中國民俗音樂專集》中的原住民音樂專輯，拼湊當時所採集的歌曲之面貌。

《重返部落》一書整理了 1967 年民歌採集隊在花蓮縣採集的 86 首歌曲，本書和復刻 CD 的出版，終於使學界可以較完整地聽到民歌採集運動採錄的聲音。書中呈現這些歌曲的譜例，有關錄音地點、時間、演唱者、錄音者、採譜者、採詞者等資料，以及歌詞翻譯、樂曲說明。在這 86 首歌曲中，最引起我注意的是吳榮順在 2009 年重返當年錄音現場訪談時，受訪人提到的來自臺東的「外來歌曲」。以下有關 1967 花蓮阿美族民歌採集復刻錄音的討論中，我將聚焦於這些「外來歌曲」，探討其可能來源、傳播途徑、以及這些歌曲引發的關於「民歌採集運動」的省思。

## 二、1967 年花蓮縣阿美族民歌採集

《重返部落》為臺灣音樂中心【許常惠教授民歌採集運動時期歷史錄音還原第二期計畫】的執行成果，該計畫旨在整理許常惠保存之田野歷史錄音。書中所附 CD 復刻自 1967 年民歌採集隊成員李哲洋和劉五男在花蓮的採集錄音，雖然錄音者並非許常惠，但這份錄音對於我們了解許常惠原住民音樂研究的歷程，以及民歌採集運動的發展都具有相當高的參考價值。

民歌採集運動於 1966 年由史惟亮發起，許常惠則在 1967 加入。范揚坤對兩位民歌採集運動推動者評論道：「其中史氏不但是

運動旗手，更是整個運動的催生者；運動稍後加入的許氏，則以強韌的活動力，為整個採集運動的聲勢拉抬到最高點」（范揚坤 1994:44）。

《重返部落》所呈現的田野資料是許常惠加入民歌採集運動的 1967 年，但這一年許常惠並沒有加入花東地區原住民音樂的採集，而是帶領民歌採集西隊進行以福佬及客家民歌為主的田野調查。西隊先在桃園、苗栗、臺中、宜蘭、屏東等地採集福佬系及客家系民歌(5月-6月)，而後在臺中、南投、彰化、高雄、屏東等地採集福佬、客家民歌，以及原住民邵、排灣、魯凱族民歌(7月)（吳榮順等 2010:31-36）。《重返部落》所呈現的為 1967 年第一階段(5-6月)東隊的調查成果。在為期約一個月(5月24日-6月22日)的調查中，李哲洋和劉五男共造訪花蓮及臺東 30 多個村鎮，收集約一千首歌曲，包含阿美族、卑南族和排灣族等族歌謠，但《重返部落》一書僅收錄於花蓮縣採集的阿美族歌曲 86 首(同上:31)。

從許常惠民歌採集隊日記中(許常惠 1979:41-103)，我們可以發現，許常惠在民歌採集運動時期所進行的原住民音樂調查，除了 1967 年 7 月邵、排灣、魯凱族民歌的採集外，主要集中在 1978 年前後。<sup>4</sup> 因此，《重返部落》所呈現的花蓮阿美族田野採集，實為許常惠投入原住民音樂研究之前的民歌採集運動階段性成果。那麼，我們可能會好奇：許常惠後來的原住民音樂研究是否受到早期民歌採集運動中李哲洋及劉五男原住民音樂採集的影響？許常惠的原住民音樂研究又和李、劉二人的研究有何不同？

范揚坤曾指出，李哲洋和劉五男由於和史惟亮理念不合而退出民歌採集工作。兩人和史惟亮在理念上最大的歧異在於對「流行歌

---

4. 許常惠將 1978 年的民歌採集隊稱為「民族音樂調查隊」，調查內容不限於民歌(許常惠 1979:55)，這次的採集也被視為民歌採集運動的一部分。

曲」採取的態度。范揚坤如此描述：

因而採集運動期間，田野調查若遇有演唱者唱出任何類型的流行歌曲(不論是否已流傳在部落有多廣，唱法是否已有滲入其民族之特色)，他[史惟亮]都會扮演著檢查者的角色，將之篩選於蒐錄之外。相對於反流行歌曲(商業音樂)的價值觀，採集運動的理念標舉着的是古老的、傳統的(時空定義不明)歌謠追求。也由於史氏對過去與當代的音樂現象強力的割裂，造成了後來如李哲洋氏、劉五男氏因與史氏理念不合，脫離了採集運動的行列他去。(范揚坤 1994:47)

李、劉在 1967 年一次採集運動後離開民歌採集行列，當年第二次民歌採集(7 月 20 日—8 月 1 日)，東隊的成員便由史惟亮、葉國淦、林信來三人取代。因此，李、劉、史三人的分道揚鑣，顯然和 1967 年第一次採集有關。《重返部落》書中呈現的正是這一次採集的成果，可以想見，該書所收錄的歌曲中，有一部分是後來史惟亮採集時極力避免的原住民流行歌。許常惠如何看待這兩方的意見衝突，而李、劉兩人又對自己採集的內容有何看法呢？

從許常惠留下的文字資料來看，他採取的是較接近史惟亮的路線。他在〈民歌採集隊日記〉，明顯地表達了他對流行歌的態度，例如：1978 年 7 月 31 日於宜蘭大同鄉的採集記錄中，他提到採集到的五首歌曲中的第四首「卻是受了日本與臺灣流行歌影響的假山地民歌。此地民歌如此貧乏，使我感嘆和失望」(許常惠 1979:57)。在田野調查中，如何區辨哪些是原住民傳統歌謠，哪些不是呢？許常惠以黑澤隆朝的調查作為判斷的依據：在採集過程中，他帶着黑澤的《臺灣高砂族の音樂》，作為田野調查工作的指標，例如他在

1978年8月6日於花蓮縣卓溪鄉卓溪村的採集記錄中，如此寫道：

由布農族的民歌，我想到了日本音樂學者黑澤隆朝，他是第一位將布農族民歌介紹於世界的人，而引起學術界的相當注意，尤其那一首「祈禱小米豐收歌」。於是回到旅社後，我翻開帶來的黑澤隆朝著「臺灣高砂族的音樂」，該書第一一六頁有以下記載……。(同上:70)

許常惠在田野調查過程中，甚至帶着黑澤等人的田野錄音複本，讓被採訪的對象知道民歌採集隊要錄製的歌曲類型，以免受訪者一開口唱就是流行歌曲。<sup>5</sup>由於受到黑澤的影響如此深，許常惠曾表示「民歌採集運動不過是重新溫習黑澤隆朝的《臺灣高砂族の音樂》」(許常惠 2002:31)。

從上述資料可知，許常惠在進行原住民音樂採集時，和史惟亮一樣標舉着「古老的、傳統的歌謠追求」(范揚坤語)，而對於所謂「傳統」的評斷，是建立在日本學者既有的研究成果之上的。然而，我們也應該注意到，即使許常惠在這方面和史惟亮的理念較接近，但他沒有將李哲洋和劉五男的錄音棄之如敝屣。事實上，如果不是他保存了李哲洋和劉五男的錄音，《重返部落》一書或許不會出現。

關於1967年花蓮阿美族民歌採集中的流行歌曲，李哲洋曾在〈山胞音樂提示〉一文中提及。李哲洋在文中並未對這些「流行歌曲」加以褒貶，只是記錄下他的觀察：

在電視未普及之前，花蓮和臺東的廣播電臺，是使阿美族

---

5. 根據《傾聽我們的聲音 5：尋訪聲音的軌跡》影片中許常惠談話。

若干俗謠(流行歌)短時間內普遍化的重要因素。(李哲洋 1976:46)

「蜻蜓的眼睛」和「XX 頌」的兩首歌特別普遍，這兩首歌似乎都是該族佚名歌手的作品，其中一首「XX 頌」甚至被改編成國語流行歌曲，另有一首已經不太流行的情歌「風嘯嘯」，也是相當普遍，不過各地所唱的已經有若干「差異」，這首歌甚至被魯凱族改編成魯凱歌，幾乎達到難以被認出的程度。(同上)

筆者另外發現，由嫁給阿美族的卑南族女人所唱的一首卑南歌謠，改編成阿美語的歌謠，其中已含有不少阿美族曲調的要素了。(同上)

《重返部落》重現的 1967 年採集錄音，使我們有機會對照當時的錄音記錄和李哲洋關於當時採集的原住民「流行歌曲」的描述。以下，我將依據李哲洋的敘述和《重返部落》中的曲例，分析並討論 1967 年花蓮阿美族民歌錄音中的「流行歌」和「外來歌曲」。

### 三、1967 年花蓮縣阿美族民歌採集中的「流行歌」和「外來歌曲」

《重返部落》中對阿美族民歌的分類，採取「祭儀性歌謠」和「非祭儀歌謠」的二分法；從採集的地點區分，則計有光復鄉東富村太巴壠部落(21 首)、玉里鎮德武里(21 首)、玉里鎮春日里(37 首)、豐濱鄉靜浦村(6 首)和瑞穗鄉富民村(1 首)等部分。為了解引發史惟亮和李哲洋等人意見紛歧的歌曲，本文僅討論「非祭儀歌謠」部分，並聚焦其中的「流行歌」和「外來歌曲」，我將討論以下歌

曲：

太巴塋部落：〈讚美太巴塋之歌〉（復刻 CD1-1）、〈期待——呼吸像火車的氣息一樣急促〉（CD1-9）、〈戀歌〉（CD1-11）、〈「虛詞歌——爸爸去捕魚〉（CD1-20）、〈「虛詞歌 + 好像是他〉（CD1-21）

德武里：〈美好的苓雅村〉（CD1-22）、〈迎親歌〉（CD1-28）、〈Wayan 的項鍊像青蛙的眼睛〉（CD1-35）、〈虛詞歌 + 勸世歌〉（CD1-40）

春日里：〈虛詞歌二首〉（CD2-36）

吳榮順等人在重返 1967 年田野現場時，受訪者曾表示當年錄製的歌曲部分來自臺東。例如，在《重返部落》譜 78〈虛詞歌二首〉（頁 308-09，CD2-36）的說明中，當地人表示：「這二首歌的音調跟當地的歌曲不大相同，有可能是來自臺東崇安的曲調」<sup>6</sup>（吳榮順等 2010:310）。比對現有影音及文字資料，可以斷定，這兩首「虛詞歌」的第一首，是被稱為〈利吉風光〉<sup>7</sup>的歌曲。1960-70 年代出版的幾張黑膠唱片收錄了這首歌曲，例如：鈴鈴唱片《臺灣山地民謠歌集》第 48 集（FL-1338）收錄汪寶蓮演唱版本、朝陽唱片《臺灣山地民謠精華》第一集（TYLP-1001）收錄盧靜子演唱版本。這首歌目前仍在臺東傳唱，而阿美族人吳明義編著的《哪魯灣之歌——阿美族民謠選粹 120》也收錄了這首歌曲（吳明義 1993:61）。

6. 原文如此，「崇安」應為「重安」，重安部落位於臺東縣成功鎮。

7. 「利吉」為地名，利吉位於臺東縣卑南鄉，知名景點有「利吉惡地」。

除了上述〈虛詞歌二首〉的說明外，在《重返部落》書中「民國九十八年重返花東歷史錄音現場」一段，民國98年1月10日的記載中，也提到：「據當地人的說法，他們的歌多半是從臺東阿美傳過來的。」（吳榮順等 2010:25）

這些臺東歌曲如何傳入花蓮？前引李哲洋的說法，提到兩個途徑：一是經由電臺廣播，另一個是經由嫁入花蓮的臺東卑南族媳婦引進（李哲洋 1976:46）。除此之外，我認為有些歌曲可能在日治時期就已經出現，而逐漸在花蓮、臺東間傳開。本文不擬探究上述的歌曲各自從哪些管道傳入，但由於上面提到的歌曲大部分都可以在1960年代出版的商業錄音中找到，我推測多數臺東歌曲應該是經由李哲洋提到的第一個管道傳入。1960–70年代三重鈴鈴和臺東心心等唱片公司出版了相當數量的阿美族歌曲黑膠唱片，但當時買得起黑膠唱片的原住民並不多。幸好，當時唱片公司和廣播電臺有着相互依賴的關係：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臺。電臺和唱片公司的合作，使得買不起唱片的原住民不用購買唱片就可以聽到唱片中的原住民歌曲。阿美族人林信來便指出，在臺東馬蘭阿美族人盧靜子走紅的時候（1960–70年代），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。<sup>8</sup> 這些經由唱片和廣播流傳的歌曲，我們通常將之歸類為「流行歌」。除了上述的〈利吉風光〉外，《重返部落》收錄了多首當時唱片及廣播中可以聽到的「流行歌」，例如：〈採藤歌〉、〈去做什麼〉、〈好像是他〉等，下表簡示出現在《重返部落》和商業錄音中這幾首「流行歌」的相關資訊。<sup>9</sup>

8. 根據《傾聽我們的聲音 8：Naluwan 與明星歌手》影片中林信來談話。

9. 朝陽唱片《臺灣山地民謠精華》第一集錄製和出版時間不詳；鈴鈴唱片《臺灣山地民謠歌集》第10集錄製於1963年，即1967年花蓮阿美族民歌採集

表一：出現在《重返部落》中和商業錄音相關聯的「流行歌」

《重返部落》曲例			商業錄音中相對應曲例	
標題	譜例 編號	CD 樂曲 編號	標題	出處／演唱者
〈期待——呼 吸像火車的氣 息一樣急促〉	譜 9	CD1-9	〈採藤歌〉	朝陽唱片《臺灣山地民 謠精華》第一集(TYLP- 1001)／盧靜子
〈虛詞歌—— 爸爸去捕魚〉	譜 20	CD1-20	〈去做什麼〉	鈴鈴唱片《臺灣山地民 謠歌集》第 10 集(FL- 73)／徐玉蓮
〈虛詞歌 + 好 像是他〉	譜 21	CD1-21	〈好像是牠〉	鈴鈴唱片《臺灣山地民 謠歌集》第 10 集(FL- 73)／徐玉蓮
〈虛詞歌二首〉	譜 78	CD2-36	〈利吉風光〉	鈴鈴唱片《臺灣山地民 謠歌集》第 48 集(FL- 1338)／汪寶蓮
				朝陽唱片《臺灣山地民 謠精華》第一集(TYLP- 1001)／盧靜子

李哲洋在文章中提到的「流行歌」有〈蜻蜓的眼睛〉、〈XX 頌〉、〈風嘯嘯〉三首。〈風嘯嘯〉指的可能是《重返部落》中的譜 10 〈戀歌 siwsiw say ko fali〉(CD1-10)，相關資料仍有待查證。至於〈XX 頌〉指的可能是阿美族人黃貴潮編曲作詞的〈宜灣頌〉，<sup>10</sup> 這

之前四年。

10. 匿名審稿者提醒，水晶唱片出版的《媽媽的歌——阿美族宜灣部落歌謠》CD(1995 年出版)的曲目解說中提到〈宜灣頌〉旋律為古調，由李金生填詞。然而，我詢問擔任該 CD 製作顧問的黃貴潮，他很肯定地說，這首歌是經由他整理，後來由盧靜子演唱而流行。黃貴潮表示，當初他在 CD

首歌後來由馬蘭部落的盧靜子演唱並收錄在唱片中，盧靜子將歌詞中的「宜灣」部落(Saaniwan)改為「馬蘭」(Falangaw)部落，而在阿美族部落間廣泛流傳，常被冠上不同部落的名稱加以翻唱，形成不同版本，李哲洋將總稱為〈XX頌〉。在《重返部落》中，可以看到譜 1〈讚美太巴壘之歌〉(CD1-1)及譜 22〈美好的荖雅村〉(CD1-22)，是〈宜灣頌〉在花蓮傳唱的變形。

爲了瞭解黃貴潮版本<sup>11</sup>和《重返部落》中兩個花蓮版本的差異，我在以下譜例(譜例 1)將三個版本並列比較。譜例中 H 代表黃貴潮版本，T 代表流傳於太巴壘的〈讚美太巴壘之歌〉，L 代表流傳於德武里荖雅村的〈美好的荖雅村〉。<sup>12</sup>從譜例 1 中，我們可以發現，兩個花蓮版本和黃貴潮版本明顯的差異在於：〈讚美太巴壘之歌〉把原作的後半反覆，使得它的長度比其他兩個版本長；<sup>13</sup>

---

曲目解說中掛上李金生的名字，是爲了避免整張 CD 的編曲作詞者看起來只有一個人。依據黃貴潮的說法，李金生(已故)和他交情很好，是一位基督教傳道士，並非出生於宜灣部落，但太太是宜灣人(後來離異)。

11. 在此引用的資料出自黃貴潮所整理的《阿美族流行歌曲》(未出版，以下所稱「黃貴潮手稿」都是出自這份資料)。在這份資料中，文中所指的黃貴潮版〈XX頌〉並不是黃貴潮最初編作的〈宜灣頌〉歌譜，而是黃貴潮依據盧靜子的演唱所記的譜。盧鏡子演唱的版本除了歌詞的部分更動，大致遵照黃貴潮原作，而且，《阿美族流行歌曲》中的這份譜是由黃貴潮自己整理，因此我認爲《阿美族流行歌曲》中這份譜相當接近他編作的原貌。
12. 黃貴潮手稿以簡譜記寫，我將之改爲五線譜。爲了方便比較，我以〈讚美太巴壘之歌〉音高爲基準，將黃貴潮譜中的 1 記寫爲 G，同時將「美好的荖雅村」提高五度記譜。此外，爲了方便比較，我將原來黃貴潮記爲 2/2 拍的節奏改爲 4/4 拍，和其他兩個譜例一致。《重返部落》中的兩個譜例爲不規整的 4/4 拍，偶爾插入 3/4 拍小節，但黃貴潮手稿中拍節非常規律。爲了方便比較，我將《重返部落》中的兩個譜例中的 3/4 拍都改爲 4/4 拍。
13. 〈讚美太巴壘之歌〉把原作第 7 小節的樂句延後一小節出現，第 8-12 小節相當於原作的後半，第 13 小節作爲過門，然後在第 14-18 小節處反覆第 8-12 小節。

〈美好的苓雅村〉雖然和原作長度相當，但樂句較不整齊。不過，在兩個花蓮版本中，原旋律仍清晰可辨，樂句都結束在 G 或 D 音，且結束樂句的下行音型「D-E-B-A-G-G-G」都沒有變動。

譜例 1：「宜灣頌」三個版本比較

The musical score for 'Yiwan Song' is presented in three systems, each with three staves labeled H (High), T (Tenor), and L (Low). The time signature is 4/4. Measure numbers 4, 7, 10, 13, and 16 are marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, rests, and melodic lines for each voice part.

從歌詞比較，也可以發現三個版本大同小異。以下為每個版本的第一段歌詞：

黃貴潮版：<sup>14</sup>

O Falangaw kapahay a niyaro' ,  
O Falangaw kapahay a niyaro' ,  
makapah ko lomi'ad to dadaya ,  
kawali ato etip .  
Misi'ayaway to Riyar ,  
O pipacingan no kapah ,  
matini a malno ko 'Alo ,  
O pifaca'an no kayoing .

中譯：

馬蘭是美麗的部落，<sup>15</sup> 馬蘭居民很良善，  
無論晝夜，東西南北，風光優美無相比，  
海邊是男青年們，用彈簧槍打魚的地方，  
河溪的水退了，小姐們洗衣服的地方。

---

14. 歌詞及中文翻譯依據黃貴潮手稿，其中部分非專有名詞的阿美族語詞以大寫字母開頭，為尊重原文，不加更動。

15. 黃貴潮手稿中這份歌詞標題為〈美麗的村落〉(Fancalay a niyaro)，而非〈宜灣頌〉。歌詞中提到馬蘭而非宜灣，係依據盧靜子所演唱的版本。除了部落名稱改變，原來〈宜灣頌〉歌詞內容並沒有太大變動。歌詞中提到「海邊」，就是保留原歌詞的部分，實際上馬蘭並沒有靠海。此外，值得注意的是，黃貴潮的阿美語標題中使用 fancalay，但在他所記的歌詞中卻沒有出現 fancalay 一詞，而是使用馬蘭的用語 makapahay。在花蓮的兩個版本中，則使用 fancalay 而非 makapahay。兩個詞在不同版本中使用的情形，顯示了阿美族語在不同地區間使用的差異性。在此感謝匿名審稿者在審稿意見中指出 fancalay 和 makapahay 的用法。

〈讚美太巴壟之歌〉：16

Tafalong fansiya fancialay a niyaro'  
Tafalong fansiya fancialay a niyaro'  
Fancial ko romiad to dadaya  
kawali ato etip  
misi ayaway tolotok  
opi faliw si no kapah  
micengo' siko datengan no kayoing

中譯：

太巴壟部落是美好的住地。  
不論白天夜晚、東邊、西邊風景很秀麗。  
部落山巒是部落青年砍草狩獵的好地方。  
還有青翠的野菜是部落少女們採菜之處。

〈美好的苓雅村〉：17

Lingacay fancialay niyaro'.  
fancialay to romiad to dadaya  
kawali a ka'tip.  
Kawali o lotok  
opi owayan no sininkay  
ka'tip saowe opi facaan no kayoin.

中譯：

苓雅部落是美好部落，  
不論白天，夜晚和東邊、西邊，都明亮平靜，

---

16. 阿美語歌詞及中文翻譯根據《重返部落》頁 59，原文無標點。

17. 阿美語歌詞及中文翻譯根據《重返部落》頁 121。

東邊的山是部落青年採藤的地方，  
西邊的河流是部落少女洗衣服的地方。

這三個版本不論歌詞結構或內容差異都不大，除了部落名稱的置換外，歌詞後半提到族人活動的部分也略有不同。值得注意的是，黃貴潮版本中出現了 riyar (海洋) 這個字，在〈讚美太巴壟之歌〉的第二段也出現這個字。《重返部落》書中這首歌的採詞者林弘志認為這可能是歌者的口誤，因為太巴壟部落不靠海(吳榮順等 2010:60)。然而，我認為較合理的解釋是當時的演唱者受了原版本的影響。

李哲洋文章中還提及另外一首流傳相當廣的流行歌〈蜻蜓的眼睛〉。這首歌應是〈青蛙的眼睛〉，它出現在《重返部落》書中譜 35 〈Wayan 的項鍊像青蛙的眼睛〉(CD1-35)。在阿美族部落歌手的卡帶中，這首歌出現的頻率很高，甚至近年來阿美族歌唱團體「檳榔兄弟」也將這首歌收錄在 CD 專輯中。<sup>18</sup> 在德武里採錄的另一首歌曲〈迎親歌〉也是流傳極廣的流行歌，它和〈青蛙的眼睛〉一樣，不僅出現在黑膠唱片和卡帶中，近年來也被「野火樂集」這個團體收錄在 CD 專輯中。<sup>19</sup> 這兩首歌在阿美族部落中幾乎是家喻戶曉，但是何時出現、何人創作已經難以追查。

李哲洋文章中提到卑南族媳婦演唱的一首由卑南歌謠改編的阿美族歌謠，但《重返部落》中實際上有兩首來自卑南族的歌曲。這兩首是採錄於太巴壟部落的〈戀歌 kaka no mako talicayay〉(譜 11, CD1-11) 和德武部落的〈虛詞歌 + 勸世歌 nalowan+sinsi ko han nako〉。前者使用了卑南族南王部落陸森寶作品〈美麗的稻穗〉

18.《檳榔兄弟》，臺北：Sony Music, SDD 9622, 1996 年。

19.《美麗心民謠——想念》，臺北：野火樂集 WFM0700, 2007 年。

旋律，而後者的「虛詞歌」部分則使用卑南族〈搖電話鈴〉旋律。

譜例 2 將〈美麗的稻穗〉和〈戀歌 kaka no mako talicayay〉兩首歌並列比較。其中，B 代表〈美麗的稻穗〉，<sup>20</sup> L 代表〈戀歌〉。從譜例中可以看到，兩個旋律差別並不大，除了後者的樂句較不整齊外。然而，兩首歌的歌詞內容卻有很明顯的差異。〈美麗的稻穗〉寫作於 1958，係為撫慰「八二三炮戰」前線的卑南族子弟所寫（孫大川 2007:244）；〈戀歌〉內容則是「顯現出女子對戀人的傾慕之意」（吳榮順等 2010:88）。〈戀歌〉只取用〈美麗的稻穗〉旋律後半，以

譜例 2：〈美麗的稻穗〉和〈戀歌 kaka no mako talicayay〉

The image displays a musical score for two songs, 'Beautiful Rice' (B) and 'Love Song' (L), in 4/4 time. The score is presented in three systems, each with two staves. The first system shows the beginning of both pieces, with 'Beautiful Rice' starting on a higher pitch than 'Love Song'. The second system continues the comparison, showing the melodic lines for both. The third system shows the end of the 'Beautiful Rice' piece, which concludes with a final note and a fermata, while the 'Love Song' piece continues with a similar melodic pattern.

20. 譜例根據《BaLiwakes 跨時代傳唱的部落音符——卑南族音樂靈魂陸森寶》（孫大川 2007:243-45）。原譜以簡譜記寫，為便於比較，將譜中的 1 記寫為五線譜的 F 音，同時將簡譜中所記的音符長度減值一半（如：八分音符變成 16 分音符）。此外，原譜中並沒有使用休止符，但為了配合〈戀歌 kaka no mako talicayay〉的記譜，加上一個八分休止符。

聲詞演唱，<sup>21</sup> 而在〈美麗的稻穗〉旋律之前，使用實詞演唱另一個旋律，在此不討論實詞演唱的旋律。

〈美麗的稻穗〉歌詞共有三段，以下以第一段歌詞後半為例，比較它和〈戀歌〉歌詞的差異：

〈美麗的稻穗〉：<sup>22</sup>

Adalep mi adalep mi emare'ani yohoiyan, (我們就接近  
收割的日子)

hoiyan, (以下為聲詞)

hoiyan naLuhaiyan,

hiya o hoiyan,

patiyagami patiyagami kan bali etan i kingmong (我要  
捎信給在金門的哥哥)

〈戀歌〉：<sup>23</sup>

ha nay a nay tana ya naya to wa i ya ni hay yan,

hi ya ho i yan,

o i ya na lu hay yan,

a nay a na ya,

tana ya nay a to wa i ya ni hay yan.

---

21. 聲詞(vocable)是沒有字面意義的音節，例如原住民歌謠中常見的 naluwan。我所謂的「聲詞」即「虛詞」，我使用「聲詞」一詞，為的是凸顯這類歌詞並沒有字面意義，只是音節而已，但這並非表示這種使用聲詞演唱的歌沒有意義，他們的意義是透過歌唱行為而形成(詳見陳俊斌 2008)。

22. 根據《BaLiwakes 跨時代傳唱的部落音符——卑南族音樂靈魂陸森寶》(孫大川 2007: 244-45)。

23. 根據《重返部落》頁 87。

從以上歌詞比較，可以發現在〈戀歌〉中，以聲詞取代了原來〈美麗的稻穗〉的實詞歌詞（第一句和最後一句），而〈戀歌〉的聲詞和〈美麗的稻穗〉的聲詞並不一樣。所以，在旋律方面〈戀歌〉只使用〈美麗的稻穗〉部分旋律，而在歌詞方面〈戀歌〉可以說是重新創作。

出現在《重返部落》中的另一首卑南族歌曲是〈搖電話鈴〉。譜例 3 將〈搖電話鈴〉和〈虛詞歌 + 勸世歌 *nalowan+sinsi ko han nako*〉中的〈虛詞歌〉兩首歌並列比較。其中，R 代表〈搖電話鈴〉<sup>24</sup> N 代表〈虛詞歌〉。

從以上譜例，我們可以發現，在〈虛詞歌〉中仍可以辨別出〈搖電話鈴〉旋律，但〈虛詞歌〉的旋律使用較多細碎的音符，使它聽起來比〈搖電話鈴〉更多轉折。根據紀曉君專輯《太陽、風、草原的聲音》，這首歌描寫的是日治時代，卑南族女孩等待從全村唯一的電話中傳來日本男友聲音的心情，是一首情歌。<sup>25</sup> 這首歌現在不僅流傳於卑南族，在排灣和阿美族中也有翻唱版本，例如：檳榔兄弟專輯《布拉布拉揚》<sup>26</sup> 中的〈老人海邊吟唱〉便是〈搖電話鈴〉的翻版。《重返部落》中的〈虛詞歌〉和檳榔兄弟的〈老人海邊吟唱〉演唱風格較接近，且兩者都是完全以聲詞演唱，不同於〈搖電話鈴〉在頭兩句演唱實詞。因此，我猜測，李哲洋提到：「由嫁給阿美族的卑南族女人所唱的一首卑南歌謠，改編成阿美語的歌謠，其中已含有不少阿美族曲調的要素了」，指的應該是這個〈虛詞歌〉。

---

24. 根據紀曉君演唱版本（《太陽、風、草原的聲音》，臺北：魔岩 MSD-071，1999 年）。吳聖穎採譜。

25. 這首歌的旋律和黑澤隆潮在知本社採集的〈插秧歌〉近似（見《戰時臺灣的聲音：黑澤隆朝『高砂族音樂』復刻——暨漢人音樂》CD1 第 38 首），因此我推測這個旋律在日治時代就出現。

26. 《布拉布拉揚》，臺北：大大樹有限公司，TMCD2001，2000 年。

## 譜例 3：〈搖電話鈴〉和〈虛詞歌〉

The image displays a musical score for two pieces, '搖電話鈴' and '虛詞歌'. The score is arranged in four systems, each with a vocal line (labeled 'R') and a piano accompaniment line (labeled 'N'). The music is written in a 4/4 time signature. The first system shows the beginning of the piece, with the vocal line starting on a high note and the piano accompaniment providing a rhythmic foundation. The second system continues the melody, featuring a triplet in the piano part. The third system shows a continuation of the melodic line with some rests. The fourth system concludes the piece with a final melodic phrase and a sustained piano accompaniment.

## 四、關於「民歌」

透過上一節的曲例分析，我想提出一個問題：在原住民音樂中，「傳統民歌」和「當代流行歌」的界線真的是清楚而固定不變嗎？對於不熟悉阿美族音樂的聽眾而言，區辨上述收錄在《重返部

落》CD中「流行歌曲／外來歌曲」和其他歌曲的差別可能不是一件容易的事情。也是說，對他們而言，這些「流行歌曲／外來歌曲」和CD中其它歌曲聽起都像「民歌」，有着類似的音樂特徵：無伴奏、節奏和速度具有彈性、歌唱風格相對地樸素。我們可以指出哪些是「流行歌曲／外來歌曲」，因為我們還可以辨識出這些歌曲的來源；然而，就來源而論，也有值得探討之處。很多在商業發行的唱片、卡帶或CD中可以聽到的「流行歌曲」，例如：〈青蛙的眼睛〉和〈迎親歌〉已經難以追查原創者和原創年代，而在傳唱過程中也不斷產生變化，顯示了有如民歌的「匿名性」、「集體性」和「變異性」等特性。有些可以查到創作者的歌曲（例如：〈宜灣頌〉），往往是取材或改編自傳統歌謠。〈宜灣頌〉作者黃貴潮即多次表示，他的作品大多是將部落中傳唱的既有歌曲整理、填詞而成。這些歌被加上固定歌詞，並被當成範本輾轉流傳到其他部落，他所取材的原歌曲反而被遺忘了。<sup>27</sup> 有趣的是，黃貴潮整理、編寫或創作的歌曲，在傳唱過程中，被不斷發展，而有不同的變形，例如我們在《重返部落》中便看到兩個流傳於花蓮的不同版本。這和民歌透過口傳而一直變化的特性是一樣的，只不過，在黃貴潮歌曲的流傳中，唱片和電臺等媒體擴充了流傳的速度和廣度。從這方面看來，唱片和電臺雖然相當大程度地取代了面對面、口耳傳唱的口述傳統，但它們並沒有使口述傳統消失，反而使口述傳統以另一種方式存在。

對於原住民而言，他們如何區別「民歌」和「流行歌」呢？我在和原住民朋友談論到原住民音樂或參與他們的音樂活動時，常發現很多原住民並不會刻意區分「民歌」和「流行歌」，或者說，他們不像學者那麼在意兩者之間有何不同。以上述〈青蛙的眼睛〉（見

---

27. 根據 2011 年 8 月 10 日和黃貴潮的訪談。

譜例 4 和〈迎親歌〉(見譜例 5) 為例, 由於它們在很多商業錄音中出現, 可以被視為「流行歌」; 但是, 它們在一些場合中也被視為「民歌」, 例如黃貴潮所編著的《阿美族兒歌之旅》(黃貴潮 1998:140–41) 便收錄了〈青蛙的眼睛〉這首歌。

譜例 4 : 〈青蛙的眼睛〉<sup>28</sup>

Hi ya o hoy yan ho i ye yan no si no si ya no  
 si no tay ya o- ca-ngaw- sa ni wa- yan o ma- ta- no  
 ta- ko- ra' ho ro-nay- ya- ho- ro- nay- ka- ho- ro- nay- yan  
 ho- in- hi- yo- in hi-yo in hi-yo- in hoy- yoy yan hay- yo i ye  
 yan ho- i- yan ho- wa-ho- wa- hay- yan

28. 譜例 4 根據黃貴潮手稿整理, 原為簡譜, 在此記寫為五線譜。據黃貴潮表示, 〈青蛙的眼睛〉可以做為兒歌, 也可以做為情歌(根據 2011 年 8 月 10 日和黃貴潮的訪談)。譜例 4 所依據的黃貴潮手稿上標註副標題〈何處尋愛人〉, 可知這個版本是作為情歌使用。這首歌的歌詞開始與結束處使用聲詞, 中間為實詞, 黃貴潮翻譯的實詞歌詞中文大意如下: 「哇鴛小姐/戴上項鍊/如似青蛙的眼睛/閃閃發亮/讓人羨慕」。

不僅如此，漢人學者也會將這類在部落普遍流傳的「流行歌」當作民歌，例如：許常惠編輯的《中國民俗音樂專集第三輯臺灣山胞的音樂——阿美族民歌》第二面第 11 首採集於臺東馬蘭部落的〈採茶歌〉和《重返部落》CD 中的〈迎親歌〉變使用同一個曲調。<sup>29</sup> 這個曲調在鈴鈴唱片公司出版、黃貴潮參與製作的《臺灣山地民謠歌集第八集》即已出現(唱片編號 FL71, B 面第一首〈娶女婿〉，演唱者為臺東宜灣部落徐玉蓮)，唱片錄音時間為 1963 年(黃貴潮 2000:227-29)。臺東馬蘭部落的〈採茶歌〉(1978 年錄)、花蓮縣玉里鎮德武里的〈迎親歌〉(1967 年錄)和臺東宜灣部落的〈娶女婿〉(1963 年錄)使用同一曲調，到底這個曲調是從花蓮傳到臺東，或者是臺東傳到花蓮呢？從錄音時間來看，這個曲調有可能是先出現在臺東宜灣部落，透過唱片或廣播流傳到位於臺東和花蓮的其他阿美族部落。雖然我們不能僅因錄音時間的先後就斷定這個曲調流傳的路徑，但是比較三個錄音，有助於我們了解這個曲調在流傳過程中的演變。我們可以發現鈴鈴唱片公司 1963 年在臺東宜灣部落錄的〈娶女婿〉和民歌採集隊 1967 年在花蓮縣玉里鎮德武里錄的〈迎親歌〉在旋律的相似度上比較高，兩個版本都只有演唱譜例五前三行的兩個樂句。相較之下，許常惠 1978 年在臺東馬蘭

---

29. 水晶唱片公司於 1994 年將這張唱片復刻成 CD，見【臺灣有聲資料庫全集《傳統民歌篇》I——阿美族民歌】第 19 首，CD 中這首歌被標示為〈招贅歌〉。CD 曲目解說指出，這首歌的錄音為 1967 年 5 月在馬蘭社的採集成果，由劉五男所錄(原黑膠唱片資料並未標示採集者為劉五男)，然而，當時劉五男所屬的民歌採集東隊正在花蓮採集，並不在臺東，因此這筆資料的可靠性有待查證。由於《中國民俗音樂專集第三輯臺灣山胞的音樂——阿美族民歌》出版時間為 1979 年，我推斷這首歌錄音時間應為 1978 年左右，可能是在錄音室錄製而非在馬蘭當地的田野採集。匿名審稿者認為這個錄音並非許常惠 1978 年在馬蘭的錄音，採集日期應該存疑。我認同審稿者在時間上存疑的意見，但為行文方便，文中我仍把日期寫為 1978 年，並特此說明。

譜例 5：〈迎親歌〉<sup>30</sup>

O ci- pa- na- yay o ci- pa- na- yay to fa- li-

no ho hay yan o sa- pa- ta- la to

ka- da- fo ka- da- fo ni- na lo- ma'

hoy yan ci- ka- da- fo ki- na lo- ma' o ma- le- me- day

i- na- aw a- ma- aw li- pa- hak ki- ta he li- pa- hak ki- ta

30. 譜例 5 根據黃貴潮手稿整理，手稿上這首歌的標題為〈待嫁女兒心〉，原為簡譜，在此記寫為五線譜。《重返部落》收錄的〈迎親歌〉有八段歌詞，黃貴潮手稿上僅錄一段，他翻譯的歌詞中文大意如下：「我家有上好的糯米糕，為準備入贅郎君品嚐。荷伊秧！我家有好女婿是好福氣。父母，親人啊！讓我們歡樂吧！荷伊秧！歡樂吧！」。

部落錄的〈採茶歌〉則較接近目前流行的〈迎親歌〉版本，已經不是《重返部落》中〈迎親歌〉說明中所稱的「單段式曲體」（吳榮順等 2010: 310），而多了譜例五最後兩行的旋律。1978 年臺東馬蘭部落版本甚至在歌曲最後以日語演唱：「皆さん 揃つて 唄いませよ」（minasan sorode uta imasho），為「大家來唱歌」之意。比較這三個版本，我們可以推測，目前流行的〈迎親歌〉版本（有四個樂句，且最後一句以日語演唱）應該出現在 1960 年代末至 1970 年代之間。

我們可能會感到好奇的是：到底〈青蛙的眼睛〉和〈迎親歌〉原本是「民歌」，後來被收錄在商業錄音中成了「流行歌」，或者它們根本就是藉由唱片流傳的「流行歌」，和〈宜灣頌〉一樣在流傳過程中形成不同版本？這個問題恐怕難以有肯定的答案，因為它們流傳甚久甚廣，不易追查其源頭。這也顯示了「民歌」和「流行歌」並非總是界線分明的。

「民歌」這個詞、民歌的範疇以及「民歌」和「流行歌」的界線事實上都是現代學術建構的產物，並非天然生成。以「民歌」這個詞而言，很少原住民會在日常生活中使用這個詞。原住民語言中，和「歌唱」有關的詞，如阿美族語的 ladiw<sup>31</sup> 或卑南／排灣族語的 senay 可以視為「民歌」的同義語，但它們指涉的範圍並非和學者所謂的「民歌」相等。一方面，這些族群的人在使用 ladiw 或 senay 這些詞的時候，通常包括了「民歌」和「流行歌」；另一方面，有些可能會被學者歸類為「民歌」的原住民歌曲，原住民族人不見得會以 ladiw 或 senay 這類詞來稱呼，例如卑南族不用

---

31. 關於「ladiw」一詞的書寫，有「ladiw」和「radiw」兩種寫法，匿名審稿者建議以後者為佳，但因本文有關此一名詞的說明多引自黃貴潮著作，為避免本文和黃貴潮原文名詞書寫的不一致，本文仍使用「ladiw」。在此感謝審稿者的提醒。

senay<sup>32</sup> 這個詞稱呼大獵祭的祭歌 pairairaw。同樣地，在漢人社會中，「民歌」這個詞也不是民間的慣用語，民間慣用「民謠」或「山歌」等詞指稱學界所稱的「民歌」。「民謠」這個詞的使用不僅在漢人社會較為普遍，在日本、韓國等受漢文化影響的國家也使用這個詞，且發音和漢語「民謠」的發音相當接近(日、韓語的發音皆為 minyo)。<sup>33</sup> 日本目前仍以「民謠」這個詞指稱民間流傳的歌謠，而以 Foku songu(「folksong」的日式發音)這個詞指稱受美國民間音樂復興運動(folk music revival，約 1940 年代至 1960 年代)產生的「現代民歌」(Fujie 2005:183)。臺灣在 1970 年代也同樣受到美國民間音樂復興運動影響，產生了被稱為「現代民歌」或「校園民歌」的歌曲類型，一般民眾常簡稱為「民歌」，例如，所謂的「民歌世代」指的便是這類民歌，雖然學者對於這類歌曲是否能稱為「民歌」曾有一番論戰(張釗維 1994:94-105)。從這些例子可知，學界和社會大眾對「民歌」一詞的認知並不相同。

學界所使用的「民歌」這個詞翻譯自英文 folksong，而這個英文字則源自於德文 Volkslied。「Volkslied」這個詞在十八世紀由 Johann Gottfried Herder 提出，Herder 主張歌曲和語言有相同的源頭而且歌曲和語言一樣都具有溝通的功能，因而，正如使用不同語言的人群形成不同的文化，不同文化的人群也會有其獨特的歌曲。Herder 將這些在群眾間(people, Volk)形成且具有溝通功能的歌曲，稱之為 Volkslied (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加，

---

32. 孫大川即指出，這個詞「在臺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)。

33. Fujie 2005:174-77; Provine 2001:879-87.

印刷術和大眾媒體技術的躍進有關(Middleton 1990:11-13)。英國音樂學者 Richard Middleton 指出，「流行音樂」(popular music)其實是一個涵義非常模糊的詞。他引用 Frans Birrer 的觀點，將有關「流行音樂」的定義分成四類：「規範性定義」(normative，意指「將流行音樂視為次等的音樂種類」)、「消極性定義」(negative，意指「將流行音樂視為不同於民間音樂和藝術音樂的類別」)、「社會學性定義」(sociological，意指「將流行音樂和特定社會群體結合」)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)。臺灣民族音樂學者對於「流行歌」的定義基本上屬於「技術—經濟性定義」，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。<sup>34</sup>

隨着「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，不僅成爲音樂論述者經常套用的模式，也成爲民族主義論述的工具。藉着將「藝術音樂／民歌」的神聖化，用來作爲國族的象徵，以及對「流行音樂」的貶抑，形成「高一低」文化的對比，「國族」的神聖地位便得以被強化。從這樣的脈絡來看，我們便不難理解爲何民族主義立場堅定的史惟亮對於「民歌」和「流行歌」的分野如此堅持。

史惟亮在《論民歌》一書中，對於「民歌」、「流行音樂」、「藝術音樂」有着不同的評價。他指出：

民歌本質上是通俗而大眾化的，它們被表現出來，往往不是爲了娛樂他人，而是他們(演唱者)的生活本身，不再是

---

34. 史惟亮對流行音樂的看法，也接近第一和第二種定義。感謝匿名審稿者提醒我注意這一點。

現別人的感情，而就是他們自身的喜怒哀樂，甚至他們自己就是作曲家、演奏家和聽眾。(1967:6)

他認為民歌有以下幾個特點：「沒有記譜，純係口傳」、具有「短小而反複的音樂結構」且「必是屬於純鄉土性的」(ibid.:12)。相反地，對於「流行歌」，他引用德國音樂學者赫爾茲費德(Friedrich Herzfeld)的說法，認為「流行歌有如廉價的工業產品」，而「廉價的工業產品必不耐用，必是難逃拋入垃圾堆的命運，時過境遷，款式就不再流行」(ibid.:11)。因此，他否認民歌和流行歌合流的可能，堅稱「民歌和流行歌看似距離很近，但是總也無法合流，一個是井水，一個是河水，最好互不侵犯，否則兩敗俱傷」(ibid.:13)，即使流行歌可以模仿民歌，也不會有民歌的特性，而一首流行歌即使流傳久遠、作者佚名，也不會成為民歌(ibid.:12)。在駁斥民歌和流行歌的同時，他提倡以民歌為素材，創作具有民族精神的藝術音樂，他說：「經過作曲家深刻的體驗改編，再經過歌唱家深刻的體驗再現，民歌可能不致失去原有的精神，而成為滋養文明社會的甘果醇漿」(ibid.:10)。事實上，史惟亮和許常惠曾多次表示，民歌採集運動最主要的目的之一便是從民歌中尋求創作現代中國音樂的素材。

史惟亮在民歌論述中顯露的民族主義立場，除了和他個人經歷中日戰爭及國共內戰所激發出的愛國心有關，也呼應了早期民俗音樂研究的趨向。從 Herder 將民歌和語言類比並主張不同文化會孕育出具有特屬該群體的民歌後，民族主義者便將他的主張加以延伸，將民歌視為民族精神的象徵(Bohlman 2002:36–41)。

此外，史惟亮在進行「臺灣山地民歌調查」時提出的宣示，也呼應了 Herder 以來西方民歌研究的一個普遍的立場，史惟亮如此說道：

文明進步，古老的民歌就相對地逐漸消逝，越與都市文明接近，民歌就有受文明音樂感染而變質的危險。臺灣都市與鄉村的距離已日漸縮短，山地各族的固有生活方式，也正在緩慢的解體，山地年輕人，大都不再會演唱傳統的老歌，站在保存歷史的立場，我們不能任令它隨着老一輩人之死去而消滅，必須及時把它們採集整理出來。(史惟亮 1967:40)

在 Herder 提出 *Volkslied* 這個詞並積極採集民歌的年代，適逢工業革命浪潮開始在歐洲蔓延，<sup>35</sup> Herder 採集民歌時帶着搶救純樸自然的農村歌曲免於在工業革命侵蝕下消失的使命感。Philip Bohlman 便指出，早期關切民間音樂的理論家常把「自然」和「俗民社會」混為一談，例如 Herder 習於將「俗民」(the folk)視為「未被馴服的」(wild)和「缺乏社會組織的」(lacking social organization)，因而他們較接近自然而對於「大自然的詩韻」(Naturpoesie)較為敏感 (Bohlman 1988:6-7)。延續這個思考脈絡，早期西方民俗音樂研究者通常把民歌或民間音樂<sup>36</sup>和「鄉下」、「偏遠」、「勞工階級」等字眼連結在一起，並強調民間音樂的功能性 (Bohlman 1988:xvi-xviii; Nettl 1983:30, 147)。

西方民俗音樂研究到了 1980 年代有了顯著的轉變。這個時候，在學術界中，民俗音樂研究趨於沒落，雖然學術會議中仍可見有關

---

35. Herder 在 1778-1779 年出版著作中提出 *Volkslied* 這個詞，而 James Watt 於 1760 年代製造了早期的工業蒸汽機，這個發明被視為工業革命的一個里程碑。

36. Philip Bohlman 在討論中特意使用「民間音樂」一詞，指涉包含民歌及流行於民間的其他形式音樂(如器樂、歌舞等)；在本文中，引用 Bohlman 的說法時，我使用「民間音樂」一詞，但本文主要討論重點為「民歌」。

民間音樂的討論，在大學中也仍有相關課程(Bohlman 1988:xiii)。延續着早期民俗音樂研究路線的學者，被視為保守派，在這個陣營中，學者堅守着保衛純粹的民間音樂免於受到其他樂種或大眾媒體污染的職責。另一方面，有些學者開始注意在新的音樂情境中的民間音樂，例如：藍草音樂(bluegrass)、民間音樂在都市的復興(urban revivals)和經由大眾媒體傳播的傳統(mass-mediated traditions)，形成民間音樂研究的一個另類的主張( *ibid.*:xiii-xiv)。這個轉變並不讓人驚訝，因為到了二十世紀末，全球化和都市化的發展使得世界上已經很難找到早期民俗音樂學家眼中「遙遠的、孤立的俗民社會」，固守早期的學術規範將造成民俗音樂研究和現實脫節。

隨着當代社會的轉變，學者也發現越來越難給民歌一個明確的定義。Bohlman 引用「國際民俗音樂學會」(International Folk Music Council)1953年的報告，指出這個以保存研究民俗音樂為宗旨的國際組織多年來努力為民俗音樂下定義，卻發現很難有一個滿足所有需求的定義(*ibid.*:xviii)。1981年學會更改名稱為「國際傳統音樂學會」(International Council for Traditional Music)，可以視為對此難題所採取的應變措施(*ibid.*:xiii)。面對這個定義的難題，Bohlman 在討論現代社會中的民間音樂時，避免採用單一的定義，因為他認為在不同情境中民間音樂會產生不同的定義，同時，固化的定義會掩蓋民間音樂變動的本質(*ibid.*:xviii)。

透過西方民俗音樂研究方向轉變的認識，可以幫助我們對臺灣的民歌研究進行省思。接下來，我將概述臺灣的民歌研究，並討論當前民歌研究涉及的議題。

## 五、臺灣的「民歌研究」：以原住民族民歌研究為例

目前，臺灣的「民歌研究」基本上沒有脫離西方早期民間音樂

研究的思維和民歌採集運動的影響。以2008年出版的《臺灣音樂百科辭書》為例，在「民歌」詞條中，撰稿者徐麗紗對臺灣民歌作了以下定義：

臺灣民歌是指流傳於臺灣社會大眾間的生活音調，它充分反映出臺灣常民階層的勞動生活、歲時民俗以及農暇的娛樂生活。(徐麗紗 2008:325)

徐麗紗依據臺灣不同族群使用的語言，將臺灣民歌分為「原住民族民歌」、「客家民歌」、「福佬民歌」等。原住民族民歌又可依官方認定的原住民族和平埔族各族群加以細分，客家民歌分為北部客家民歌和南部客家民歌兩大系統，福佬民歌則可依彰南地區、北宜地區和恆春地區等地理區塊加以區分(徐麗紗 2008:325)。以上的說明呈現臺灣學者對臺灣民歌定義和分類的典型觀點。從定義來看，臺灣學者對於民歌的定義，基本上延續了西方早期研究民歌的學者以及史惟亮、許常惠等臺灣學者的說法；從分類法來看，以語言、族群、地理分布為民歌進行分類，是臺灣學者常用的方法。

上述民歌研究取徑的延續，可以從音樂學研究所碩博士論文看出其脈絡。<sup>37</sup> 在福佬民歌方面，我的碩士論文〈恆春調民謠研究〉(1993)便是以恆春這個地理區塊所流傳的民歌作為研究對象。以客家民歌為研究主題的碩士論文有方美琪〈高雄縣美濃鎮客家民歌之研究〉(1991)、李鴻鈞〈高雄縣美濃鎮客家民歌傳承現況之研究〉(2008)、鄭淑玲〈平鎮客家民歌之研究〉(2009)等，也是以地理區塊界定研究範圍的研究。原住民族民歌方面，則有吳博明(1976)、蘇

---

37. 王櫻芬指出，在臺灣民族音樂的研究文獻中，碩士論文佔了極大的比例(2000:94)。這情形不僅見於整體臺灣民族音樂的研究，也見於臺灣的民歌研究。

恂恂(1983)、吳榮順(1988)、林清財(1988)、許哲雀(1989)、洪汶溶(1991)、巴奈·母路(林桂枝, 1994)、王宜雯(1999)、孫俊彥(2000)、賴靈恩(2001)、楊曉恩(2001)、林怡芳(2002)、周明傑(2004)、連淑霞(2007)、盧菱竹(2007)、曾毓芬(2007)、顏正一(2007)、陀沅錄(2008)、根穆凡(2010)、余麗娟(2010)等人的論文。這些以原住民民歌為主題的論文仍以族群及地區作為界定研究範圍的依據，大都以音樂和祭儀的關連或音樂結構分析做為論述的主軸。

在以族群或地區界定研究範圍的論文之外，也有部分和民歌有關的論文進行了比較性或主題性的研究。例如：楊熾明〈臺灣桃竹苗與閩西客家民歌之比較研究〉(1991)、李永奕〈臺灣福佬系與客家系民歌曲調之比較研究〉(2006)、彭月媛〈《落水天》、《大埔調》、《正月牌》、《半山謠》、《喊我唱歌就唱歌》之樂曲分析與詮釋——兼論客家民歌所呈現之傳統客家的婦女形象〉(2006)、蔡馨儀〈臺灣民歌的本質與再生〉(2009)和王貴琪〈臺灣福佬係民歌之虛字襯詞研究〉(2010)等。這些論文在主題上比前述的論文多元，但對於民歌的觀點，仍然沒有脫離臺灣學者對臺灣民歌定義的典型觀點，例如蔡馨儀論文中討論「自然歌謠」和以此為素材所創作編寫的藝術音樂，她在摘要中提到：

民歌本身是一種傾吐着歷史生命力的聲音，也是一面反映時代背景的鏡子，因為工商業社會的興起，以致這些民歌漸漸沒落，若無記錄及研究，這些祖先的遺產，將無法傳給後代。<sup>38</sup>

---

38. 引用自「臺灣碩博士論文知識加值系統」，<http://ndltd.ncl.edu.tw/cgi-bin/gs32/gsweb.cgi/ccd=1cpnfH/record?r1=1&h1=0> (擷取日期2010年1月8日)。

從蔡馨儀的敘述中，我們可以發現，距離民歌採集運動四十多年後，年輕一輩的民族音樂學學生對民歌的看法仍和史惟亮及許常惠等前輩相去不遠。這個民歌研究的延續性相當程度上和論文指導教授以及碩博士生間的傳承有關，也就是說，上述這些論文的撰寫者大多數是許常惠的學生或是由許常惠的學生所指導的碩博士生。藉由這樣的師承關係，再加上許常惠的著作及他所創立的學術團體的影響，民歌採集運動倡導者及其後繼者建立了臺灣的民歌研究學術傳統。這個民歌研究的學術傳統，在研究方法與角度方面，和其它臺灣民族音樂(如：說唱、戲曲等)研究的學術傳統，具有共同的特點，王櫻芬對於這些特點的描述如下：

1970 及 80 年代的研究，大多是針對某種樂種進行全面性的概論式研究，着重於基本之背景資料及音樂聲音資料的記錄，音樂分析的部分大多將音樂視為靜態的產品，對其進行錄音及採譜，分析方式幾乎如出一轍，皆採條列式的分析，通常並無明確的分析目的，對於分析方法及判斷標準也鮮少清楚交代。大多數的研究將背景資料與音樂聲音資料分開處理，但很少探討音樂與文化之互動關係。(王櫻芬 2000:96)

她也提到，1990 年代以後，這個學術傳統逐漸改變，這些改變呈現在以下幾個方面：

1990 年代的研究，逐漸出現以解決某問題為目的之問題性導向的研究，在分析方法上也大多能擺脫過去的模式，呈現多元化的分析方法，分析目的也較清楚，而且開始將音樂視為動態的過程(包括創作／即興／演奏的運作規則

以及音樂變遷的過程)，並嘗試探討音樂背後的文化意涵及美學觀念。(同上)

上述的改變也出現在民歌研究中。近一、二十年來，以臺灣音樂為主題的國內碩博士學位論文中，除了屬於前述民歌研究學術傳統的論文，還有為數甚多的論文和民歌研究有關，它們雖來自不同學術領域、採取不同觀點，但可以從研究對象及討論議題等方面和民歌研究相關論文相互比較。這些論文多半以「歌謠」或「音樂」來指稱其研究範圍，在此僅以原住民歌謠或原住民音樂相關的學位論文為例。這些論文部分來自非音樂學研究所，例如：陳鄭港(1995)、吳美瑩(2001)、洪淑玲(2005)、阿洛·卡力亭·巴奇辣(2007)、<sup>39</sup>王國慶(2007)、陳式寧(2007)、詹雅筑(2009)、薛文燕(2009)、黃國超(2009)和陳宣伶(2009)等人的論文。這些論文從社會文化、文學、觀光等角度探討當代社會情境中的原住民歌謠(包含「傳統民歌」和「當代歌謠」)，不僅在關切的焦點上與前述「傳統民歌」研究論文不同，對於「民歌」的定義也不盡相同。例如，陳式寧的論文〈民歌中的生活歷史——以都歷阿美族人吳之義的民歌為例〉探討阿美族人吳知義卡帶音樂中的歌詞，雖以「民歌」為題，論文中討論的曲例卻多為原住民流行歌曲或來自國、臺、日語流行歌曲的阿美族語翻唱版本。

近年來，上述非音樂學研究所論文所關切的議題在音樂學研究所論文中也逐漸成為被關注的焦點，這些議題涉及社會變遷、展演和教學、媒體以及當代創作等面向。陳怡妃(2004)、林映臻(2006)、徐芬芬(2007)、江正豐(2008)、張巧蕙(2009)和雲飛翔

---

39. 值得一提的是，主修人類學的阿洛·卡力亭·巴奇辣本身也創作和演唱阿美族語流行歌曲，而她的父親林信來曾參與民歌採集運動。

(2009)等人的論文探討原住民音樂和社會變遷議題。這些論文的研究對象通常包含「傳統民歌」和「當代歌謠」，例如林映臻的論文〈卑南族音樂之變遷探討〉探討的對象涵括從卑南族古調到近年來陳建年等人的創作。音樂學研究所和藝術研究所論文中，也有研究者關注原住民音樂在其原生環境之外的展現，例如：許淑貞(2004)、黃姿盈(2005)、吳佩芸(2007)、林宏錦(2007)和游秀雯(2010)等以原住民樂舞的舞臺呈現或原住民音樂在教學中的應用作為研究主題。

在音樂研究所和非音樂研究所中，有關媒體和原住民當代音樂創作的論文也逐漸出現，例如：廖子瑩(2006)、郭郁婷(2007)、馮靖惠(2007)、薛梅珠(2007)及李亞茹(2010)等人的論文。這些論文中所討論的原住民歌手及歌曲，對於一般社會大眾(包括原住民和非原住民)而言可能是比較熟悉的，但臺灣民族音樂學者通常不把這些論文中所討論的歌曲視為「民歌」。

本文並未羅列所有原住民音樂相關論文，但已列出大部分網路上可以查詢到的資料，具有相當程度的代表性，以下兩表將上舉的原住民音樂相關資料依照年代和類型排列：

表二：原住民音樂相關學位論文(以「傳統民歌」<sup>40</sup>為主題者)

作者	完成時間	標 題
吳博明	1976	〈蘭嶼雅美族音樂研究〉
蘇恂恂	1983	〈蘭嶼雅美族歌唱曲調的分類法〉
吳榮順	1988	〈布農族傳統歌謠與祈禱小米豐收歌的探究〉

40. 在此指的「傳統民歌」，是以民歌採集運動的觀點所定義的類型。

林清財	1988	〈西拉雅族祭儀音樂研究〉
許哲雀	1989	〈古樓村排灣族五年祭及其祭典音樂研究〉
洪汶溶	1991	〈邵族音樂研究〉
巴奈·母路	1994	〈阿美族里漏社 Mirecuk 的祭儀音樂〉
王宜雯	1999	〈從宜灣阿美族 Ilisin (豐年祭)看變遷中之祭典音樂文化〉
孫俊彥	2000	〈阿美族馬蘭地區複音歌謠研究〉
楊曉恩	2001	〈泰雅族西賽德克群傳統歌謠之研究〉
賴靈恩	2001	〈泰雅 Lmuhuw 歌謠之研究——以大漢溪流域泰雅社群為例〉
林怡芳	2002	〈布農族射耳祭音樂之宗教與社會功能〉
周明傑	2004	〈排灣族與魯凱族複音歌謠比較研究〉
顏正一	2007	〈排灣族東排灣群傳統歌謠研究——以土坂部落(tjuwabal)為例〉
曾毓芬	2007	〈賽德克族與太魯閣族的歌樂系統研究——兼論其音樂即興的運作與思惟〉
盧菱竹	2007	〈花蓮縣阿美族 Ilisin (豐年祭)音樂現況研究——以港口部落為例〉
連淑霞	2007	〈卑南族南王部落 mugamut 音樂研究〉
陀沅錄	2008	〈卑南族歌舞音樂研究——以建和部落與知本部落為研究對象〉
根穆凡	2010	〈賽夏族 paSta'ay (矮靈祭)祭歌研究〉
余麗娟	2010	〈排灣族貴族婚禮結婚歌謠——以屏東縣泰武鄉佳興村(puljeti)為例〉

表三：原住民音樂相關學位論文(民歌相關但不以「傳統民歌」為主題者)

作者	完成時間	標題
陳鄭港	1995	〈泰雅族音樂文化之流變〉
吳美瑩	2001	〈黃貴潮的兒歌研究〉
陳怡妃	2004	〈花蓮縣古風村現代化布農族傳統歌謠的文化再造與傳承危機〉
許淑貞	2004	〈運用臺灣原住民歌謠於國民學校音樂課程之研究——以布農族為例〉
黃姿盈	2005	〈原住民歌舞團體的演出形式與音樂內容——以「杵音文化藝術團」為例〉
洪淑玲	2005	〈邵族歌舞文化之研究〉
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〉
林映臻	2006	〈卑南族音樂之變遷探討〉
薛梅珠	2007	〈記憶、創作與族群意識——胡德夫之音樂研究〉
馮靖惠	2007	〈圖騰樂團音樂實作的美學與真誠性〉
郭郁婷	2007	〈臺灣原住民創作歌謠之研究——以已出版的阿美、卑南、鄒族之影音資料為例〉
阿洛·卡力亭·巴奇辣	2007	〈族群音樂與認同——以花蓮高寮部落阿美族為例〉
王國慶	2007	〈Biling 看布農族人唱 Pasibutbut 成為 Bisosilin——以認真休閒理論探討〉

陳式寧	2007	〈民歌中的生活歷史——以都歷阿美族人吳之義的民歌為例〉
徐芬芬	2007	〈在後現代與後殖民之間——從「都蘭山劇團」探討阿美族音樂文化之演變〉
吳佩芸	2007	〈鄒族傳統音樂在學校與社區中的現代論述〉
林宏錦	2007	〈臺灣原住民歌謠應用於「藝術與人文領域」教科書之現況研究〉
江正豐	2008	〈基督教長老教會對太魯閣族音樂的傳承與影響〉
詹雅筑	2009	〈從工作歌謠辭看馬蘭阿美生活經驗之變遷〉
薛文燕	2009	〈布農族童謠探究——聆聽原始的歌聲〉
陳宣伶	2009	〈部落的聲音——一九七〇年代之後原住民音樂的轉折與創新〉
張巧蕙	2009	〈社會與宗教的轉變對排灣族婚禮儀式與歌謠的影響〉
雲飛翔	2009	〈基督宗教對海岸阿美族豐年祭儀歌舞的影響——以臺東長光部落為例〉
黃國超	2009	〈製造「原」聲：臺灣山地歌曲的政治、經濟與美學再現(1930-1979)〉
李亞茹	2010	〈阿美族音樂工作者的生命經驗與作品詮釋——以郭明龍為例〉
游秀雯	2010	〈布農族合唱之教育功能及內涵——以南投信義鄉臺灣原聲音樂學校為例〉

比較以上兩個表中的資料，我們可以發現，1980年代西方民歌研究學者所面臨的問題，也同樣存在於現在臺灣的民歌研究中。以論

文數量而言，我們可以發現原住民「傳統」民歌研究<sup>41</sup>在臺灣音樂學相關研究中有沒落的趨勢。我們可以將2000年作為分水嶺，在此之前，原住民音樂相關學位論文基本上都可以歸類為「傳統」民歌研究；2000年以後，相關論文中以「傳統」民歌為主題者有13本，其他主題者則有24本。這樣的數據顯示，堅守着保衛純粹的民歌傳統立場的研究者漸漸減少，而越來越多研究者關注在新的音樂情境中民歌及其相關音樂形式如何發展。這個趨勢和當代社會的發展有極大關連：由於臺灣都市化的發展，早期民俗音樂學家眼中「遙遠的、孤立的俗民社會」在臺灣幾乎已經不存在，即使是偏遠的部落也免不了媒體文化的滲透，以至於早期民歌研究者想要致力保存的民歌已經不再是部落或鄉村日常的「生活音調」了，而所謂的「純民歌」，現在可能只存在於博物館式的想像中。

「學術錄音」是呈現博物館式的原住民族歌意象的一個主要場域。我將學術錄音比擬成想像的博物館的想法受到Phillip Bohlman啟發，他指出Athanasius Kircher(德國學者，約1601-1680)在他建立的博物館中以及他所寫的民族誌中，以類似的方式展示他所蒐集的異國文物(Bohlman 1991:144-45)。如果說Kircher的民族誌是以文字呈現的博物館，那麼原住民樂的學術錄音也可以被視為以聲音呈現的博物館。日治時代，田邊尚雄和黑澤隆朝等學者透過錄音技術，使得原本只在部落傳唱的歌聲可以被複製、展示以及在研究室中被分析。透過研究者的編輯，一張學者田野採集錄音的唱片有如一個想像的博物館，來自部落的聲音如同博物館的文物般被分區陳列。以黑澤隆朝的錄音為例，在這個想像的

---

41. 所謂原住民「傳統」民歌研究，在此指的是以「被假設為在未受外來影響前即已存在的原住民音樂類別及曲目」為對象的研究。感謝匿名審稿者，提醒應在此處加上說明。

聲音博物館中，按照原住民族別，分成不同的陳列館，例如：阿美族館、卑南族館、排灣族館等，每個館中有數個展示櫃，展示櫃中可能陳列的是祈禱小米豐收的歌或婚禮歌曲，唱片中每首歌之前都有女聲朗誦歌曲名稱，有如博物館的導覽員告訴聽者目前在展示櫃裡面的是甚麼文物。這樣的呈現方式，也出現在許常惠和呂炳川編輯的《中國民俗音樂專集》中的原住民音樂專輯。

博物館式的原住民民歌學術錄音不僅保存「傳統民歌」也創造「民歌傳統」。實際上，實體博物館不僅是保存文物的場所，也是用來創造文化想像的場所。例如，故宮博物院中展示的青銅器，使參觀者可以在觀賞青銅器文物的同時，想像中國商周時期的「青銅器文化」。文物雖是真實的存在，對於「青銅器文化」的認知卻免不了想像的成分，透過這些文物進行想像的一個可能後果是把青銅器所代表的貴族文化等同於商周文化。我們可以理解，即使在遠古，一個社會的文化也不會是單一的，所以，商周社會除了有貴族文化還有平民文化；然而，博物館中青銅器的展示卻可能使參觀者認為青銅器文化「就是」商周文化，或者說，商周文化「就是」青銅器文化。同樣的情形也會發生在博物館式的原住民民歌學術錄音上，透過學者在某個部落某個時間的田野採集錄音，身處在不同時空的聽者可以接觸到這些聲音，這些聲音的記錄可能讓聽者以為這個部落自古以來就只唱這些歌，從而建立了關於「阿美族民歌」、「卑南族民歌」、「排灣族民歌」等民歌傳統的想像。甚至，早期的學術錄音可能被後繼的研究者當成辨識民歌的基準，當他們聽到部落裡的歌者唱出不屬於前輩學者採錄的歌曲時，便懷疑這些歌者所演唱的歌曲是否可以被視為民歌；相反地，如果族人唱的歌在前輩學者的錄音中也出現，這些歌便會被理所當然地認為具有民歌的真實性。於是，透過對於早期學術錄音的遵循，學界對於民歌產生了一個普遍的認知：早期的學術錄音中出現的歌曲「就是」傳統民歌。

然而，民歌畢竟不是館物館中的古文物。我們聽到黑澤隆朝或許常惠的原住民音樂採集錄音時，我們可以進行博物館式的文化想像，也可以「重返部落」聆聽部落當下的民歌；但是我們只能在故宮博物院欣賞商周銅器，無法重返商周時代。「重返部落」可能使我們面臨一個矛盾的情況：前輩採集錄音中部分民歌類型在部落中不復傳唱，而部落族人當下的「生活音調」可能迥異於採集錄音中的民歌。面臨這樣的矛盾時，學者應該堅持部落族人該唱「真正的民歌」，也就是曾經被前輩學者錄過的歌，或者，學者應該面對族人當下的「生活音調」，並把它們也視為「民歌」呢？抱持前一個觀點的學者必須面臨「真正的民歌」越來越少的問題，而抱持後一個觀點的學者則必須面臨對「民歌」重新定義的問題。1980年代研究民歌的西方學者面臨了這樣的矛盾和抉擇，臺灣學者同樣也需要面臨它們，而討論這些問題，有助於臺灣學者思考未來民歌研究的發展方向。

## 六、對於臺灣「民歌研究」的反思

本節從三個面向對臺灣的民歌研究進行反思，以回應我在上一節提出的相關問題，這三個面向分別為：「時間與空間」、「情緒與資訊」以及「作為媒介的錄音科技」，這三個面向的討論雖重點各不相同，但彼此之間互有關連。

從「時間與空間」的面向看臺灣的民歌研究，我們可以發現上一節提到臺灣學者對民歌的定義以及對研究範圍的界定，大致上是強調空間性而忽略時間性的。也就是說，基本上學者將民歌視為一種年代久遠而流傳至今的音樂類型，它不隨着時間改變而改變，因此是無時間性的；另一方面，學者習慣依據流傳的地域或演唱的族群之居住地區界定民歌的類別（例如：恆春民謠、美濃客家山歌等），因而民歌的空間性被強調。然而，民歌的「無時間性」是無

法被驗證的：我們把民歌視為一種口述傳統，在錄音技術出現之前這種口述傳統的聲音無法被保存，所以我們無法知道一首在五十年前被錄製的民歌和這首歌在兩百年前的面貌是否相同。從這個角度來看，民歌的「無時間性」與其說是民歌的特性，不如說是伴隨着「民歌」觀念和錄音技術的出現而產生的一種假設或想像。另一方面，民歌的地理性界定，基本上也是人爲而且多多少少是武斷的。民歌雖常被作為凝聚地方意識或族群認同的工具（例如恆春民謠之於恆春居民，客家山歌之於客家人），但民歌在不同地區或族群間流傳，彼此採借而形成混雜的文化現象也是極為常見的情形（例如恆春民謠雖然被歸類為福佬民謠，部分曲調有可能受到原住民歌謠影響，又如本文提到的〈青蛙的眼睛〉和〈迎親歌〉都是在花蓮和臺東跨地域流傳的歌曲）。由此看來，民歌的地域性不完全和音樂本身有關，它在相當程度上也受演唱者和聽者的「我群／他群」認知影響。

Philip Bohlman 指出，在我們認知中關於民歌的「無時間性」（timelessness）以及它和過去（the past）的連結，可以說是一種現代的現象。他提到，在傳統社會，一首民歌在時間性上有兩種標示，一種標示是明確的，另一種則是不明確的。明確的時間指的是個人已經充分學習到可以演唱的時刻，不明確的時間則是源自一個普遍的共識，認為這個歌產生於較古老的世代。依據 Hobsbawm 的看法，在現代社會中，製造傳統的一個方法是編造從這個古老世代的過去到當下之間的延續性。這個延續性的建構是有選擇性的揀選，甚至是有選擇性的創造。在傳統的創造過程中，民歌成為可以喚起過去的象徵，並且由於這個象徵價值，它具有將當代社會中的「傳統性」合法化的功能（Bohlman 1988:130）。

我們可以用臺灣原住民的例子呼應 Bohlman 的說法。以阿美族各年齡階級豐年祭歌或卑南族大獵祭的祭歌為例，我們可以發

現，在目前仍舉行傳統祭儀的部落中，個人在祭儀歌曲習得的明確時間標示仍是清晰可見的。以阿美族而言，一個人可以演唱某個年齡階級歌曲的時機並不是取決於個人音樂才能的高低，而是他在部落裡的地位，當他在完成某一年齡階級的訓練時才有資格公開演唱屬於他年齡階級的歌曲。同樣的，對卑南族男子而言，即使個人已經熟知大獵祭祭歌的旋律，如果他不具備長老的身分，還是不能公開演唱，因此對他個人而言，明確的時間標示就是他成為長老的時刻。在部落以外的情境中，和上述阿美族和卑南族祭儀歌曲有關的不明確時間標記常被強調，它們產生的年代被拉到不可知的過去；另一方面，和個人習得歌曲有關的明確時間標記被忽視甚至被誤解。於是，我們或許會聽到學術界發出「卑南族的年輕人現在都不會唱大獵祭祭歌，他們的傳統已經沒落」這樣的感嘆，或者在觀光場域中看到年齡相近的舞者演唱不同年齡階級豐年祭歌以宣稱其樂舞「傳統性」的情形。雖然學術界和觀光業者的出發點不同，卻都將部落社會視為均質單一的群體，藉由對當代現象的批判或在舞臺上拼貼傳統元素的呈現，想像過去到當下之間的延續性，進而分別創造出學術界和觀光業者想像的傳統。這樣的「傳統」在相當程度上是現代產物，而在這樣的傳統建構中，「過去」是被用來作為「當下」的對立面，無須指涉精確的時間點。依循着這樣的思考脈絡，便不難理解范揚坤所言民歌採集運動所標舉的「古老的、傳統的歌謠追求」理念中「古老的、傳統的」為什麼是「時空定義不明」的。

民歌採集運動「追尋傳統」的過程實際上也是「創造傳統」的過程，而在建構傳統的過程中，「過去」雖然被強調，但是它的存在主要是為了滿足當下以及未來的需求。如前所述，民歌的不明確時間標記使它成為可以喚起「時空定義不明的過去」的象徵，因此在當代社會中，它具有將某一文化的「傳統性」合法化的功能。例如，臺灣民族音樂學者常將流傳於彰南地區、北宜地區和恆春地區

等地以閩南語演唱的民歌合稱為「福佬系民歌」，藉着這樣的分類，建立了住在這些地區以閩南語為母語的漢人具有共同傳統的想像。透過相同的建構模式，臺灣所謂的「四大族群」都有其所屬的民歌，而這些族群擁有的民歌連結了「時空定義不明的過去」，使得一般人相信這樣的族群分類自古以來就存在。然而，對臺灣歷史稍有認識的人應當知道，「四大族群」的說法大約在二十年前才出現(王甫昌 2003:25)，「福佬人」的分類也不是福建移民初到臺灣墾殖的時候就有的，事實上，現在同屬福佬族群的漳州人和泉州人在墾殖初期互相視對方為仇敵，爭鬥不休。我們現在可以透過福佬民歌想像福佬人具有共同的過去經驗，但是，我們所處的當下並不是這個想像的過去的自然延伸；相反地，這個過去是我們透過現在的眼光，有意識地和它進行連結的。

民歌採集運動雖呼籲保存過去的傳統，這個過去卻是被命定為必然消失、必然要被取代的。正如史惟亮在 1960 年代所言，臺灣城鄉生活距離拉近使得原住民固有生活形式改變，年輕的原住民已經不會唱傳統老歌，民歌採集運動主要的目的就是在年長者去世之前將他們會的老歌記錄下來(史惟亮 1967:40)。然而，即使這些歌被記錄下來，這些長者所代表的過去也不會封存在部落中，過去終究會消失。於是，能夠使過去長存的方式就是將過去的傳統轉化為未來創作的素材，屬於過去的民歌如果可以「經過作曲家深刻的體驗改編，再經過歌唱家深刻的體驗再現」就能夠「成為滋養文明社會的甘果醇漿」(ibid.:10)。在此，我們看到，民歌採集運動中被標舉的「過去」，其實是為了「未來」而存在。

當過去的民歌經過作曲家的編寫和歌唱家的詮釋，它們便被提升了，在過去屬於低下階層民眾的歌曲，在未來將可以成為象徵民族的高等藝術。由於民歌被賦予這樣的期望，我們也可以了解史惟亮為何對民歌如此重視，而對流行歌如此厭惡。史惟亮指出，流行

歌是短暫的、廉價的且受到現代西方文化污染的，因此它既不應該和過去的民歌產生連結，也無法使民族文化在未來得到提升。史惟亮對於民歌和流行歌的看法，正如我在前面所提，和他的民族主義立場有很大的關連，而民族主義通常訴諸情緒，我在接下來的第二個面向的討論便涉及民歌研究中的「情緒與資訊」。

民歌採集運動以來，臺灣的民歌研究一直帶有情緒成分，但這並非臺灣特有的情形，而是一個普世的現象，例如 Nettl 便指出「民歌」這個詞在西方社會帶有強烈的情緒意涵(Nettl 1983:304)。民歌研究中最常見的情緒是「懷舊」與「認同感」，這兩者和前述的時間與空間面向有關。由於民歌常和過去連結，它很容易喚起身處都市中的現代人對於過去以及鄉村的緬懷或想像。但是，「原汁原味」的民歌很難引起一般都市人的共鳴，所以大部分傳送到都市的民歌都經過不同形式改編，或者以流行音樂的形式呈現，或者被改造成藝術音樂。早期民俗音樂學者常常自詡為民歌的捍衛者，試圖保存「真正的民歌」免於受到其他音樂類型或大眾傳播媒體的污染(Bohlman 1988:xiii-xiv)。發起民歌採集運動的史惟亮與許常惠除了扮演民歌捍衛者的角色外，更以匈牙利作曲家 Bartok 為典範，希望藉由採集、整理及研究民歌，從中獲取創作的養分並創作出具有民族色彩的作品。因此，對兩位學者而言，民歌不僅體現民族精神，也具有凝聚民族認同的功能。相對於民歌採集者高舉着民族的大纛(例如：史惟亮稱陳達為「民族音樂最後一個孝子」)，被採訪者對於民歌的認同意義可能有不同見解。例如：我在 1990 年代在恆春地區進行田野調查時發現，大部分恆春民謠演唱者認為和他們所唱的民歌關係最密切的認同，既不是關於中華民族，也不是整個臺灣或者整個恆春地區(包含恆春鎮、車城鄉和滿州鄉)，而是他們所居住的鄉鎮。對他們而言，不同鄉鎮的演唱者在演唱風格上的差異正顯示了恆春人、滿州人和車城人之間的不同。由以上的例

子，我們可以了解，民歌在臺灣社會中，不管對於學者或一般民眾，都會引發情緒反應，而情緒背後的訴求常因聽者的身分及關注焦點而有所不同。

相較於史惟亮和許常惠在有關民歌論述中到處可見的情緒性表達，這些前輩學者對於民歌相關資訊的建立相對地較為不足。雖然對於採集到的民歌，他們留下數量不少的文字敘述和譜例，而他們編輯的民歌錄音對後繼的研究也有重大貢獻，但是這些錄音、文字和譜例尚不足以構成一個完整的資料庫，三者都只能提供一些零星的資訊。以許常惠編輯、第一唱片於1970年代出版的《中國民俗音樂專輯第四輯》黑膠唱片為例，唱片中收錄了卑南族和雅美族（達悟族）的民歌，樂曲解說中先簡略地對原住民民歌進行分類，再以條列的方式說明卑南和雅美兩族的民歌特色，對於演唱者及歌曲內容卻沒有說明。1994年，水晶唱片公司將這張黑膠唱片連同《中國民俗音樂專輯》中許常惠編輯的其他原住民民歌專輯復刻成CD出版，並由范揚坤將許常惠《追尋民族音樂的根》中1978年民歌採集日記資料加以整理，成為CD演唱者及歌曲內容的說明。范揚坤為專輯加上的資料雖然有助於聽者了解錄音內容，但頗多資料上的誤植。造成資料誤植最大的原因在於黑膠唱片中的歌唱其實是錄製於錄音室而非田野調查的現地，<sup>42</sup> 唱片中演唱者並不是民歌採集日記中所記載的演唱者。最明顯的錯誤在於水晶唱片出版的復刻CD曲目說明中將大部分領唱者都標示為「鄭愛枝」，但這幾首標示為鄭愛枝主唱的歌曲很明顯地可以聽出並非同一個人領唱，例如第八首〈祝賀生小孩歌〉和第九首〈英雄凱旋歌〉其實是著名的卑

---

42. 我曾在許常惠採集卑南族民歌的南王部落將這張唱片播放給當地卑南族人聽，曾經參與該唱片錄音的南靜玉和吳林玉蘭等人很明確地表示，當時是許常惠找他們去錄音室錄這張唱片的。

南族音樂家陸森寶領唱的。有趣的是，CD 第一首〈慶祝豐收歌〉和第三首〈迎賓歌〉都是陸森寶的作品，但從採集日記中看來，許常惠似乎不知道這兩首歌曲便是參與錄音的陸森寶所創作的。〈慶祝豐收歌〉便是我們現在常聽到的〈美麗的稻穗〉，這首歌的旋律在我前面提到的《重返部落》復刻 CD1-11「戀歌 kaka no mako talicayay」也出現過。〈迎賓歌〉原本是陸森寶為祝賀卑南族知本部落洪源成和曾建次兩位修士晉陞為神父所寫的〈神職晉鐸〉（孫大川 2007:261），在許常惠採集的錄音中，演唱者所唱的歌詞和原曲略有不同，例如原來歌詞中提到「曾神父、洪神父」名字的部分以其他歌詞取代。

舉出這個例子，我的目的並非詆損前人的研究成果，而是要說明在民歌研究上，我們所累積的資料仍然不足。建立一首民歌的相關資料所需要的時間是錄製一首民歌的數倍，因此相關資料的建立必須耗費大量的人力、時間和經費。然而，民歌採集運動進行時在人力、時間、金錢方面都不夠充足，同時，臺灣學者第一次進行大規模民族音樂田野調查，一切都是一邊做一邊摸索，在資料蒐集和整理方法的掌握上難以完備。李哲洋在〈山胞音樂提示〉一文中即指出這些問題：

我們若要確實瞭解一個民族或一個地區的音樂，必須要有豐富的材料，再作深入的研究，而這項工作卻需要龐大的經費和長期的工作。如果大家都像玩票性的筆者，僅憑手頭極為有限的資料來論述，則難免導致錯誤的論斷。（1976: 46）

基於這些理由，後繼的學者不應該否定前輩學者的研究，而應該在前人研究基礎上，不斷地修正與補充。因此，我認為像《重返部落》

這樣將前人研究重新整理出版的工作對於未來臺灣民歌研究的發展極為必要且將產生積極的作用。

不管是民歌採集運動中留下來的採集錄音或它們的復刻版本都涉及錄音科技的問題，我所要討論的第三個面向便是錄音科技。在此，我不擬討論錄音技術本身，<sup>43</sup>而是把錄音科技視為一種媒介，探討它和民歌研究的關係。首先，我要討論的是透過錄音技術保留下來的聲音和民歌本體之間的關係。錄音科技作為一種科技，可能會讓一般人認為這個科技是中立的、科學的，可以忠實地保留聲音，因此我們可以透過錄音把民歌保存下來。然而，錄音科技只能用來保存聲音而非民歌本身，這些聲音在被錄製下來後已經和原有的時空分離了，而且他們透過採集者的篩選才傳送到聽者耳中。因此，我認為錄音技術不必然保留民歌傳統，但透過錄音卻可以建構民歌研究的學術傳統。透過錄音技術，採集者將民歌和它所屬的時空分離，在某時某地錄製的民歌錄音可以在任何地點、任何時間被無限地重複播放。這些錄音其實只是保留了民歌的聲音，是民歌的一種再現(representation)。在這種再現形式中這些聲音脫離原有的時空而被固化，然而，作為一種口述傳統的民歌其表現會隨着時間及空間的不同而產生變易，所以被抽離出原有時空的再現形式不會等同於民歌本身。某一類民歌的學術採集錄音不等於這類民歌本身，但當錄音脫離傳唱民歌的原生環境後，外界對於這類民歌傳統的理解往往是建立在這些學術錄音上，因而造成把經由錄音建立的學術傳統等同於原來的民歌傳統的情形。

---

43. 雖然本文不討論技術問題，但匿名審稿者在審稿意見中指出一個技術層面造成的還原問題，亦值得注意，在此引述審稿者的意見：「像《重返部落》中吳榮順就提到了轉速復原的困難，其實最後復刻的結果，許多歌曲的速度都過快，音也過高，沒有真的『保留』聲響，也造成後續分析有所限制。」

我在稍前提到透過學位論文建立的民歌研究學術傳統，在此我把重點轉移到經由錄音建立的學術傳統。先前我所提到的博物館式學術錄音，構成這個學術傳統的主軸。從黑澤隆朝《高砂族の音樂》黑膠唱片、許常惠和呂炳川編輯的《中國民俗音樂專集》中的原住民音樂專輯黑膠唱片以及吳榮順編輯、風潮唱片公司出版的《臺灣原住民音樂紀實》系列 CD，我們可以看出這個學術傳統的傳承。《高砂族の音樂》和《中國民俗音樂專集》中的原住民音樂專輯在唱片編排方式上較為接近，都是在每首歌演唱之前以女聲宣讀歌曲名稱，這個女聲扮演着類似博物館導覽員的角色。《臺灣原住民音樂紀實》CD 中沒有女聲宣讀歌曲名稱，而代之以有如博物館導覽手冊般的樂曲解說手冊。儘管編排方式略有不同，在樂曲內容的選取上都是以博物館分區、分櫃陳列的方式呈現。在內容方面，我們也可以發現以上三套錄音專輯在曲目方面有很多重疊之處，有些歌曲旋律在三套專輯中都出現，例如：被引用在 Return to Innocence 這首歌中常被稱作〈老人飲酒歌〉或〈飲酒歡樂歌〉的阿美族民歌分別以〈歡迎之歌〉<sup>44</sup>、〈老人相聚歡樂歌〉<sup>45</sup> 及〈歡樂歌〉<sup>46</sup> 為標題出現在三套專輯中。類似的情形，即相同的旋律以不同標題出現，或相同的標題加在不同旋律上，常見於這三套專輯中，孫俊彥便曾在馬蘭錄製的不同學術錄音為例對這種情形加以討論（呂鈺秀、孫俊彥 2007:31-39）。

比較許常惠編輯的《中國民俗音樂專集》中的原住民音樂專輯和吳榮順編輯的《臺灣原住民音樂紀實》系列 CD，我們可以還可

---

44.《戰時臺灣的聲音：黑澤隆朝『高砂族音樂』復刻——暨漢人音樂》，王櫻芬編輯，臺北：國立臺灣大學出版中心(2008)，CD2 第 31 首。

45.《中國民俗音樂專集第三輯——阿美族民歌》，許常惠編輯，臺北：第一唱片公司，A 面第二首。

46.《阿美族的複音音樂》，吳榮順編輯，臺北：風潮音樂(1994)，第 13 首。

以注意到，後者表現了透過錄音將民歌範圍更明確化的企圖。雖然許常惠和史惟亮對於民歌和流行歌的態度相近，但許常惠在《中國民俗音樂專集》中收錄的原住民民歌中，有些歌曲並不屬於他和史惟亮所定義的「民歌」。例如，阿美族民歌專輯(第三輯)B面第九首〈情歌〉的旋律來自〈馬蘭姑娘〉，<sup>47</sup>而〈馬蘭姑娘〉這首歌是由阿美族歌手盧靜子唱紅的流行歌。再如前面提到的卑南族民歌專輯(第四輯)中的〈慶祝豐收歌〉和〈迎賓歌〉都是陸森寶創作的歌曲，並非作曲者不可考的老歌。到了《臺灣原住民音樂紀實》中的阿美族專輯和卑南族專輯，這類歌曲已經不再出現。我不確定許常惠是否因為不知道上述歌曲的來源而將它們收錄在專輯中，或者他特意採取一個較寬鬆的原則。比較可以確定的是，到了《臺灣原住民音樂紀實》中，由於上述具有爭議的歌曲其相關資料已經相當容易取得，編輯者應該是刻意地將它們排除在收錄範圍中。透過這樣的排除動作，後繼的學者將前輩學者劃定的民歌邊界更具體化。

有關錄音科技的討論中，錄音科技和口述傳統的關係也是重要的議題。作為一種口述傳統，民歌藉由口耳相傳而延續，而在傳唱的過程中，演唱者同時也可以是創作者，在演唱的當下加入新的元素，使得一首民歌會不斷產生變異。當一首民歌被錄下來，在每次重複播放時，聽起來都是一樣的。那麼，錄音科技是否會扼殺這個口述傳統呢？如果我們把一首歌的錄音當成單一文本的話，那麼錄音科技確實使這個文本固定化而不再產生變異。但是，如果我們把每個錄音都當成一種再現，一種傳播的媒介，審視一首歌的不同再現版本以及透過錄音媒介在不同社群中流傳的情形，把不同的錄音和透過錄音傳播產生的變形當成一個大的文本，我們可以發現，錄

---

47. 這首情歌的旋律基本上是〈馬蘭姑娘〉後半段旋律的反覆與變化，兩者歌詞大同小異。歌曲採譜可參照許常惠 1978:28。

音科技不必然會使口述傳統消失。我在前面以〈宜灣頌〉爲例的討論中，藉由這首的歌的不同變形說明了錄音技術並沒使口述傳統消失，因爲即使黃貴潮把部落中流傳的既有曲調整理後加以記譜錄音，當錄音流傳到其他部落並被某些人學會時，他們並不會如實地照錄音內容唱，而會在歌詞、旋律上依照自己的喜好加以改變。雖然這些人並非藉由面對面的應答學會這首歌，但他們仍然是以口耳相傳的方式學會這首歌，只是在這個口耳相傳的過程中經由唱片或電臺廣播作爲媒介。

如果錄音科技不必然會扼殺口述傳統，那麼錄音技術是否可以拯救口述傳統，使即將消失的民歌繼續被傳唱？我認爲答案也是「不必然」，因爲即使一首民歌被錄音下來，它在原來的環境中如果不被繼續傳唱，這個口述傳統還是會消失的。實際上，藉由錄音拯救口述傳統，是一個不容易達成的理想，而在民歌採集運動中，參與的學者也並沒有把它當成首要任務。我們可以看到，在史惟亮和許常惠等人在民歌採集運動中錄下數量可觀的民歌後，他們所要保存的傳統並不是部落中原有的口述傳統，而是從這些民歌中擷取精華用以創造具有民族傳統精神的作品。

藉由以上的討論中，我試圖揭示民歌研究的複雜面向。審視這些面向後，我們可以回頭來討論我在上一節提到的問題，也就是民歌研究者應該捍衛「真正的民歌」，或者因應社會的變遷調整民歌研究的路徑？透過「時間與空間」面向的反思，我們可以理解，民歌的時空疆界都是人爲的，而這些疆界的劃定常出於情緒性的懷舊感或認同感。不同立場的聽者可能會對同一首民歌有不同的情緒反應，因此，情緒和個人的立場關係密切，而有特定的立場就會有先入爲主的觀點和偏見。就學術研究而言，偏見是應該盡量避免的，雖然一個研究者不可能沒有自己的立場，但研究者應該察覺自己的立場，並避免因特定立場產生的偏見。我認爲對於音樂學發展有正

面意義的民歌研究應該着重資料的整理、分析和詮釋，而不是特定立場的宣揚或個人情緒的表達。我們可以把民歌資料作為一種文本，透過這個文本的解讀以及文本和它相關的社會脈絡之間關連性的理解，深入了解民歌文化。田野採集錄音是重要的民歌資料，它提供民歌的聽覺體驗；然而，我們不應把錄音當作民歌本身，因為錄音只是一種再現和媒介。我們也不應該把民歌錄音當成「文物」，除非我們認為前人所錄下來的聲音已經和當下的社會沒有關聯。我認為，所謂透過錄音保存「真正的民歌」是一種想像，這種想像把實際流傳於社群中的口述傳統和民歌錄音混為一談，並且把前人留下來的錄音當成一種文物，想像它代表着「過去」，具有民歌的原真性(authenticity)。在這種情況下，捍衛「真正的民歌」只是保存「過去」的殘骸，而不是維護活在民歌原生社會中的文化。

即使民歌風貌隨着社會改變而產生變化，民歌研究也應該把民歌放在它的社會裡去理解，而非只是根據僵化的定義或過去的錄音做情緒性的懷舊感嘆或空洞的呼籲保存。然而，提出這樣的看法，我並非否定前人的研究和歷史錄音對於民歌研究的價值。相反地，我認為沒有前人的研究以及歷史錄音，我們便沒有今天的研究基礎。王櫻芬在黑澤再研究中指出，以現代人的眼光評估前人的研究必須採取謹慎的態度，她認為「當我們重新評估黑澤和調查團的成果時，雖然一方面要注意到它們的局限，但是同時我們必須了解，這些侷限往往是時代背景所造成，而且往往也是造就其重要貢獻的原因所在」（2008:395）。對於前人研究成果評估，我所採取的也是同樣的態度，我所反對的只是盲目的套用。當我們引用前人的研究成果時，我們應該意識到前輩學者進行研究時所受到的環境制約（例如：黑澤隆朝採集時的殖民主義陰影和民歌採集運動時高漲的民族意識）和他們研究採集的目的（例如：史惟亮和許常惠採集民歌的目的並非單純的研究而是尋找創作的素材），將他們的觀點加以

必要的修正與補充以符合當下的需求。

對於歷史錄音，我認為它最大的價值不在於它所代表的過去，而是它提供我們更多比較研究的切入點。我們不應把歷史錄音當成文物或者把每一個錄音當成一個單一的文本。以本文對《重返部落》的再研究為例，我主張結合不同的歷史錄音（包含學術錄音和商業錄音）、既有的相關文獻和我們對當代社會民歌的觀察成爲一個大的文本。<sup>48</sup> 這個文本所呈現的不是均質單一的面貌，而應該包含「多元、不可減約、不連貫而異質的元素與觀點」（引用劉紀蕙語，2006:3）。透過解讀這樣的文本，可以讓民歌研究免於成爲教條式的說明或情緒性的感嘆，而這樣的文本將不再只是「實證資料」，而是「多重論述與歷史形構之交會處，扣連種種歷史文化的特殊環節」（劉紀蕙 2006:216）。近年來，已有學者在研究中結合不同時期的歷史錄音或結合歷史錄音和研究者本身採集的錄音，進行比較，探索原住民歌謠演變的軌跡，這和我所謂「大的文本」的研究概念不謀而合。例如：王櫻芬比較 1943 年臺灣民族音樂調查團在竹頭角（位於今桃園縣復興鄉）採集的「耕作之歌（2）」和出現在其他三個錄音中使用相同旋律的不同歌曲版本（包含 1930 年代古倫美亞唱片、1978 許常惠在新竹的賽夏歌謠採集以及 1988 年吳榮順在新竹的泰雅族歌謠採集等錄音），討論歌曲外貌的改變及這個旋律在泰雅族和賽夏族間流傳的情形（王櫻芬 2008:372-74）。此外，孫俊彥也透過比較〈苦力歌〉、〈Mahengheng 之歌〉和〈新馬蘭之歌〉三首流傳在臺東阿美族馬蘭地區的現代歌謠，探討馬蘭人的族群歷史觀、部落傳統以及當代生活（2011）。

---

48. 匿名審稿者指出，不管商業錄音或學術錄音，所呈現的都是一次臨場演唱的結果，據此推斷歌曲的流傳演變，有其危險性。然而，正因爲每個錄音都只呈現歌曲可變面貌的片段，我們更需要透過結合不同版本錄音的比較研究，拼湊出較完整的面貌。

## 結 論

本文透過對《重返部落》書中譜例及該書所附 CD 的討論，以及對 1967 年民歌採集錄音和 1960 年代原住民歌曲商業錄音的比較，探索〈宜灣頌〉、〈青蛙的眼睛〉和〈迎親歌〉等阿美族著名歌謠傳播的軌跡。透過這樣的探索，我質疑「民歌」和「流行歌」之間是否有不可跨越的界線，並論證這些界線的存在相當大程度上是一種學術建構。在關於這個學術建構的討論中，我從民歌研究的歷史、特性及困境指出「民歌」和「流行歌」界定的爭議在民歌研究中是不可避免的。1967 年花蓮縣阿美族錄音提供我們在這個爭議的討論上一個很好的切入點，而我經由這個議題的討論，對臺灣民歌研究進行省思，並希望藉由這樣的省思幫助我們展望未來的民歌研究。

對民歌研究進行這樣的反思，並非否定許常惠和史惟亮「民歌採集運動」的學術成果和價值，而是提倡我們應該更全面地深入探索當時留下的寶貴資料，不管是許常惠和史惟亮急於保存的「傳統音樂」或已透過媒體及商業機制流傳的歌曲。兩位前輩學者領導的民歌採集運動對臺灣民族音樂學的貢獻已是無庸置疑，反思「民歌採集運動」不是要否定它，而是要思考如何深化當時留下的研究成果。在整個民歌採集運動中，正如范揚坤指出，民族主義的意識形態影響了採集研究的走向(1994:45-46)，而在原住民音樂研究方面則壟罩在黑澤隆朝調查的陰影下，未能超出其研究範疇(許常惠 2002:31)。許常惠之後的臺灣原住民民歌研究，基本上延續許常惠 1970 年代原住民音樂採集的路線，承接了黑澤到許常惠所建立的學術傳統。我們有沒有辦法在原住民音樂研究及民歌研究上另闢新徑，或者在研究方法和理論上超越前人？1967 年李哲洋和劉五男在花蓮進行的阿美族民歌採集，這個和史惟亮民歌採集運動路線較

不同的田野調查，或許可以提供我們一些思考的線索。透過 1967 年民歌採集的個案討論，我主張我們應該全面地、多視角地檢視前人的研究，而當我們這麼做的時候，這些前輩學者如同貢獻他們的肩膀，讓我們站在上面，可以看得更遠。如何在許常惠等前輩的研究上，使臺灣音樂的研究繼續前進，是臺灣民族音樂學界應該深思的問題。

在文中雖然提及民歌研究的困境，我對民歌研究的發展並不感到悲觀。從西方早期民歌研究的角度和臺灣民歌採集運動倡議的觀點來看，隨着社會型態的改變，「純粹的民歌」必然越來越少，而這個研究區塊可以研究的對象也會日益減少，導致民歌研究趨於沒落。然而，如果我們重新思考「民歌」的定義，把民歌的範圍放寬，我在「臺灣的『民歌研究』：以原住民族民歌研究為例」一節中所提到不以民歌採集運動觀點下的「傳統民歌」做為主題的論文即可視為廣義的民歌研究，那麼，我們可以發現，民歌研究事實上還有很大的揮灑空間。重新思考「民歌」的定義，是回到民歌本質的思考。美國民間音樂復興運動領導人物之一的黑人藍調歌手 Big Bill Broonzy 曾說過：「我想所有的歌都是民歌，從來沒聽過一隻馬會唱它們」(I guess all songs is folksongs, never heard no horse sing 'em)(Bohlman 2002:69)。他的說法雖然帶點戲謔，卻提醒我們民歌的本質在於具有像語言一般可以在人與人之間進行溝通的功能，正如 Herder 在最早提出 Volkslied 這個詞時的主張(Bohlman 2002:40)。我們應該堅持早期民歌研究中「民歌」的定義，把某些音樂排除在研究範圍之外？或者，我們應該回歸到民歌本質的思考，了解人如何透過歌唱表達以及進行人際溝通？我認為後者對民歌研究和音樂學發展有更積極的意義。

## 引用書目

## 論著

- 方美琪。1991。〈高雄縣美濃鎮客家民歌之研究〉。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。
- 王甫昌。2003。《當代臺灣社會的族群想像》。臺北：群學出版社。
- 王宜雯。1999。〈從宜灣阿美族 Jlisin(豐年祭)看變遷中之祭典音樂文化〉。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。
- 王貴琪。2010。〈臺灣福佬係民歌之虛字襯詞研究〉。國立新竹教育大學音樂學系碩士論文。
- 王國慶。2007。〈Biling 看布農族人唱 Pasibutbut 成爲 Bisosilin——以認真休閒理論探討〉。亞洲大學休閒與遊憩管理學系碩士論文。
- 王櫻芬。2000。〈臺灣地區民族音樂研究保存的現況與發展〉。收於《臺灣地區民族音樂之現況與發展座談會實錄》。臺北：行政院文化建設委員會，94-101。
- 。2008。《聽見殖民地：黑澤隆朝與戰時臺灣音樂調查(1943)》。臺北：國立臺灣大學出版中心。
- 巴奈·母路(林桂枝)。1994。〈阿美族里漏社 Mirecuk 的祭儀音樂〉。國立師範大學音樂學系碩士論文。
- 史惟亮。1967。《論民歌》。臺北：幼獅文化。
- 江正豐。2008。〈基督教長老教會對太魯閣族音樂的傳承與影響〉。國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文。
- 李永奕。2006。〈臺灣福佬系與客家系民歌曲調之比較研究〉。國立新竹教育大學音樂學系碩士論文。
- 李亞茹。2010。〈阿美族音樂工作者的生命經驗與作品詮釋——以郭明龍爲例〉。國立臺東大學南島文化研究所碩士論文。
- 李哲洋。1976。〈山胞音樂提示〉。《藝術家》18:43-46。
- 李鴻鈞。2008。〈高雄縣美濃鎮客家民歌傳承現況之研究〉。國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文。
- 余麗娟。2010。〈排灣族貴族婚禮結婚歌謠——以屏東縣泰武鄉佳興村(puljeti)爲例〉。國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文。

- 吳佩芸。2007。〈鄒族傳統音樂在學校與社區中的現代論述〉。南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文。
- 吳明義。1993。《哪魯灣之歌——阿美族民謠選粹 120》。臺東：觀光局東部海岸風景特定區管理處。
- 吳美瑩。2001。〈黃貴潮的兒歌研究〉。臺東大學師範學院兒童文學研究所碩士論文。
- 吳博明。1976。〈蘭嶼雅美族音樂研究〉。中國文化大學碩士論文。
- 吳榮順。1988。〈布農族傳統歌謠與祈禱小米豐收歌的探究〉。國立師範大學音樂研究所碩士論文。
- 吳榮順等。2010。《重返部落·原音再現——許常惠教授歷史錄音經典曲集(一)花蓮縣阿美族音樂篇》。宜蘭：國立臺灣傳統藝術總處籌備處臺灣音樂中心。
- 呂鈺秀、孫俊彥。2007。〈傳統的樣貌——臺灣原住民音樂形式傳承與傳統意識建構〉。《止善》2:21-2。
- 林宏錦。2007。〈臺灣原住民歌謠應用於「藝術與人文領域」教科書之現況研究〉。國立臺南大學音樂教育學系教學碩士論文。
- 林怡芳。2002。〈布農族射耳祭音樂之宗教與社會功能〉。國立成功大學藝術研究所碩士論文。
- 林映臻。2006。〈卑南族音樂之變遷探討〉。東吳大學音樂學系碩士論文。
- 林清財。1988。〈西拉雅族祭儀音樂研究〉。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。
- 周明傑。2004。〈排灣族與魯凱族複音歌謠比較研究〉。國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士論文。
- 阿洛·卡力亭·巴奇辣。2007。〈族群音樂與認同——以花蓮高寮部落阿美族為例〉。國立政治大學民族研究所碩士論文。
- 陀沅錄。2008。〈卑南族歌舞音樂研究——以建和部落與知本部落為研究對象〉。國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士論文。
- 洪汶溶。1991。〈邵族音樂研究〉。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。
- 洪淑玲。2005。〈邵族歌舞文化之研究〉。國立臺灣體育學院體育研究所碩士論文。

- 范揚坤。1994。〈「民歌採集運動」中的原住民諸族音樂調查〉。《臺灣的聲音：臺灣有聲資料庫》1(2): 38-48。
- 徐芬芬。2007。〈在後現代與後殖民之間——從「都蘭山劇團」探討阿美族音樂文化之演變〉。國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文。
- 徐麗紗。1997。《傳統與現代間——許常惠音樂論著研究》。彰化：彰化縣立文化中心。
- 。2008。〈民歌〉。收於《臺灣音樂百科辭書》。臺北：遠流出版社，325-26。
- 根穆凡。2010。〈賽夏族 paSta'ay(矮靈祭)祭歌研究〉。東吳大學音樂學系碩士論文。
- 孫大川。2002。〈臺灣原住民文化的力與美——兼論其現代適應〉。收於《2000年亞太傳統藝術論壇研討會論文集》。宜蘭：國立傳統藝術中心，413-21。
- 。2007。《BaLiwakes 跨時代傳唱的部落音符——卑南族音樂靈魂陸森寶》。宜蘭：國立傳統藝術中心。
- 孫俊彥。2000。〈阿美族馬蘭地區複音歌謠研究〉。東吳大學音樂學系碩士論文。
- 。2011。〈歌謠中的部落、歷史與生活：以三首馬蘭阿美族的現代歌謠為例〉。《民俗曲藝》171:65-120。
- 許常惠。1978。《臺灣山地民謠——原始音樂第一集》。南投：臺灣省山地建設學會。
- 。1979。《追尋民族音樂的根》。臺北：時報文化出版社。
- 。2002。〈臺灣原住民音樂〉。收於《臺灣傳統音樂之美：多音交響：原住民音樂、漢族傳統音樂、客家音樂》。呂錘寬、鄭榮興編。臺中：晨星出版社，31。
- 許淑貞。2004。〈運用臺灣原住民歌謠於國民學校音樂課程之研究——以布農族為例〉。國立臺南大學音樂教育學系教學碩士論文。
- 許哲雀。1989。〈古樓村排灣族五年祭及其祭典音樂研究〉。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。
- 許瑞坤。2001。〈許常惠對臺灣原住民音樂的研究與貢獻〉。發表於「文建會民族音樂學國際學術研討會——臺灣原住民音樂在南島

語族文化圈的地位」。國立臺灣師範大學主辦。臺北，12月2日-8日。

- 郭郁婷。2007。〈臺灣原住民創作歌謠之研究——以已出版的阿美、卑南、鄒族之音音資料為例〉。國立臺北教育大學音樂學系碩士班碩士論文。
- 陳式寧。2007。〈民歌中的生活歷史——以都歷阿美族人吳之義的民歌為例〉。國立臺東大學兒童文學研究所碩士論文。
- 陳怡妃。2004。〈花蓮縣古風村現代化布農族傳統歌謠的文化再造與傳承危機〉。國立成功大學藝術研究所碩士論文。
- 陳宣伶。2009。〈部落的聲音——一九七〇年代之後原住民音樂的轉折與創新〉。國立東華大學民族發展研究所碩士論文。
- 陳俊斌。1993。〈恆春調民謠研究〉。國立藝術學院音樂研究所碩士論文。
- 。2008。〈Naluwan Haiyan——臺灣原住民音樂中聲詞(vocable)的意義、形式與功能〉。收於《2007南島樂舞國際學術研討會論文集》。臺東：臺東縣政府，140-60。
- 陳鄭港。1995。〈泰雅族音樂文化之流變〉。國立政治大學民族研究所碩士論文。
- 連淑霞。2007。〈卑南族南王部落 mugamut 音樂研究〉。東吳大學音樂學系碩士論文。
- 張巧蕙。2009。〈社會與宗教的轉變對排灣族婚禮儀式與歌謠的影響〉。國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文。
- 張怡仙。1988。〈民國五十六年民歌採集運動始末及成果研究〉。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。
- 張釗維。1994。《誰在那邊唱自己的歌：一九七〇年代臺灣現代民歌發展史——建制、正當性論述與表現形式的形構》。臺北：時報文化出版社。
- 黃姿盈。2005。〈原住民歌舞團體的演出形式與音樂內容——以「杵音文化藝術團」為例〉。國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士論文。
- 黃貴潮。1998。《阿美族兒歌之旅》。臺東：交通部觀光局東部海岸國家風景區管理處。

- 。2000。《遲我十年——Lifok 生活日記》。臺北：中華民國臺灣原住民族文化發展協會(山海文化雜誌社)。
- 黃國超。2009。〈製造「原」聲：臺灣山地歌曲的政治、經濟與美學再現(1930–1979)〉。國立成功大學臺灣文學系博士論文。
- 馮靖惠。2007。〈圖騰樂團音樂實作的美學與真誠性〉。國立臺灣師範大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 曾毓芬。2007。〈賽德克族與太魯閣族的歌樂系統研究——兼論其音樂集性的運作與思惟〉。國立臺北藝術大學音樂學系博士論文。
- 雲飛翔。2009。〈基督宗教對海岸阿美族豐年祭儀歌舞的影響——以臺東長光部落為例〉。國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文。
- 游秀雯。2010。〈布農族合唱之教育功能及內涵——以南投信義鄉臺灣原聲音樂學校為例〉。國立臺灣師範大學音樂學在職進修碩士班碩士論文。
- 彭月媛。2006。〈《落水天》、《大埔調》、《正月牌》、《半山謠》、《喊我唱歌就唱歌》之樂曲分析與詮釋——兼論客家民歌所呈現之傳統客家的婦女形象〉。臺北市立教育大學音樂藝術研究所碩士論文。
- 楊曉恩。2001。〈泰雅族西賽德克群傳統歌謠之研究〉。國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士論文。
- 楊熾明。1991。〈臺灣桃竹苗與閩西客家民歌之比較研究〉。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。
- 詹雅筑。2009。〈從工作歌謠辭看馬蘭阿美生活經驗之變遷〉。國立東華大學族群關係與文化研究所碩士論文。
- 廖珮如。2004。〈「民歌採集」運動的再研究〉。國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文。
- 劉紀蕙。2006。〈文化研究的政治性空間〉。《臺灣社會研究季刊》62: 209–22。
- 蔡馨儀。2009。〈臺灣民歌的本質與再生〉。國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士論文。
- 鄭淑玲。2009。〈平鎮客家民歌之研究〉。國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文。
- 賴靈恩。2001。〈泰雅 Lmuhuw 歌謠之研究——以大漢河流域泰雅社

- 群為例)。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。
- 盧菱竹。2007。〈花蓮縣阿美族 Ilisin (豐年祭)音樂現況研究——以港口部落為例〉。國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文。
- 薛文燕。2009。〈布農族童謠探究——聆聽原始的歌聲〉。國立中興大學中國文學系所碩士論文。
- 薛梅珠。2007。〈記憶、創作與族群意識——胡德夫之音樂研究〉。國立臺灣藝術大學表演藝術研究所碩士論文。
- 顏正一。2007。〈排灣族東排灣群傳統歌謠研究——以土坂部落(tju-wabal)為例〉。國立臺北教育大學音樂教育學系碩士論文。
- 蘇恂恂。1983。〈蘭嶼雅美族歌唱曲調的分類法〉。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。
- Bohlman, Philip V. 1988. *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington: Indiana University Press.
- . 1991. "Representation and Cultural Critique in the History of Ethnomusicology." In *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Edited by Bruno Nettl and Philip V. Bohlman. Chicago: University of Chicago Press, 131–51.
- . 2002. *World Music: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Fujie, Linda. 2005. "East Asia/Japan." In *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*. Edited by Jeff Titon. Shorter version second edition. New York, NY: Schirmer Books, 159–95.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes/Philadelphia: Open University Press.
- Nettl, Bruno. 1983. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- . 1992. "Recent Directions in Ethnomusicology." In *Ethnomusicology: An Introduction*. Edited by Helen Myers. New York: W.W. Norton & Company, 375–99.
- Provine, Robert, ed. 2001. *Garland Encyclopedia of World Music Volume 7: East Asia: China, Japan, and Korea*. New York: Routledge.

## Rethinking Folksong: Based on a Restudy of *Return to Tribal Villages*

Chen Chun-bin

Assistant Professor

Graduate Institute of Musicology

Taipei National University of the Arts

**Abstract:** Taiwanese musicologists have paid attention to historical recordings these years, and some historical recordings have been reissued. For example, Kurosawa Takatomo's LP set of Taiwanese Aboriginal music (published in 1974) based on the results of his 1943 survey was reissued on CDs in 2008, along with the book *Listening to the Colony: Kurosawa Takatomo and the Wartime Survey of Formosan Music (1943)* by Wang Ying-fen. The recordings of Amis music made at Hualien in the Folksong Collection Movement in 1967 were reissued on a two-CD set, accompanying a book edited by Wu Rong-shun et al. and published by Taiwan Music Center in 2010. This book is titled *Return to Tribal Villages/Representation of Sounds: Professor Hsu Tsang-houei's Classic Historical Recordings Collection 1: On Music of the Amis in Hualien County (hereafter Return to Tribal Villages)*. These CD sets allow us to examine the results of studies on Taiwanese Aboriginal music conducted by pioneer scholars. Wang Ying-fen calls this kind of examination "restudy." In her book *Listening to the Colony*, she deals with reflexivity issues in Taiwan's musicology based on a restudy of the results of Kurosawa's research. In contrast, as the accompaniment of the 1967 field recordings, the book *Return to Tribal Villages* does not concern relevant theories and methodology; rather, authors of this book pay attention to gather and sort out materials related to the recordings. In this paper, I would like to restudy *Return to Tribal Villages*, and, furthermore, to rethink folksong studies in Taiwan, based on this restudy. I will begin with musical examples in the book as well as the accompanying CDs, and compare the recordings of the 1967 Folksong Collection with commercial recordings issued in the

1960s. By so doing, I discuss relationships between “folksong” and “popular song,” examine the construction of scholarly tradition of folksong studies, and consider the possible development of this tradition in the future.

**Key words:** folksong, Folksong Collection Movement, historical recording, Aboriginal music, restudy.