

都市阿美族人的音樂生活－以溪洲部落為例

洪偉毓*

摘 要

本文以新北市溪洲部落為例，欲探討都市原住民受音樂媒體載體影響為何？以及，部落族人們在新居地如何重構「新原鄉」（謝世忠、劉瑞超，2007），並創造特有的認同感（identity）？

文中所指涉的都市原住民，為在臺灣經濟體系轉變之下，於 1960 年代後、1970 年代遷徙至原鄉以外的都市謀生的原住民，並不考量遷籍與否。離開原鄉的族人們，多從事底層勞動工作。又根據族群性，都市原住民的居住型態可分成過客型及長住型兩類，阿美族屬於後者。溪洲部落的形成，是由 1970 年代遷居至臺北地區的族人，為了紓解家中經濟狀況，在新店溪畔旁的無主地與漢人友人搭建工寮和種植農作物，逐漸形成以七個家族為主之部落（林易蓉，2009）。族人們在這塊新居地上，既乘載著原鄉的聆聽記憶，又因工作環境及生活經驗，接觸到唱盤、卡帶、電視、CD、卡拉 OK、西洋重金屬搖滾和民歌餐廳等音樂載體，擴展了他們的聆聽經驗，不再只有傳統祭儀與非祭儀歌謠。族人們除了學習到非原住民文化外，並以音樂作為原住民身分以外的認同機制，形塑出傳統與現代融合的音樂認同感。除此之外，又透過頭目制、豐年祭儀和年齡階級等，再現了原鄉文化和形塑地方感（sense of place）。

本文以開放式訪談了部落 11 位族人，從中討論音樂認同議題。希冀透過音樂學與社會學的結合，達到對都市原住民較宏觀的論述。

關鍵字：當代原住民、地方認同感、當代原住民音樂

* 國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士班

The Musical Life of Migrating Amis: A Case Study of Shijhou Village

Wei-Yu Hung

Abstract

The purpose of this paper is to examine the influences of Shijhou village, those who are Amis Aboriginal migrating from homeland to urban, came into contact with various media. And lives in the 'new-homeland' (謝世忠、劉瑞超, 2007), how to create their identity?

As the change of Taiwan economic system, many Aboriginal left hometown in late 1960s and early 1970s for jobs, who called urbanized Aboriginal, but the census register are not necessarily in urban. Besides, according to the ethnicity, Amis Aboriginal belongs to long-lived type. Shijhou village, construct by Amis Aboriginal who came from Hualien and Taitung. In 1970s, the first-generation found the space and contributed the colony. The space gradually became a village, when relatives and friends came into. The members of Shijhou, their musical experience consists not only of traditional Amis music, but also CD, radio, TV, Heavy Metal, etc.. Those multifarious media constructs their identity. In other hand, through the ritual, leadership and age hierarchy, the members reappear culture in homeland and creates the sense of place.

I use open-structure interview to 11 members, try to discuss the identity issue of music. This paper combine with musicology and sociology, perhaps to research urbanized Aboriginal at the macroscopic level.

Keywords:Contemporary Aboriginal, identity of place, contemporary Aboriginal music

壹、前言

我身為一個原住民，出生於花蓮市區，母親是阿美族，父親則是撒奇萊雅族。幼時由鄉下的祖母照顧，曾短暫居住磯崎部落（Kaluluwan），幼稚園起搬回市區和父母親同住。記憶中對於自己的身分，母親總是特別提不要「忘本」，父親則是在敘述兒時貧困的生活之後強調教育的重要性，但年幼的我並不清楚他們為什麼老是要強調這些？年幼時參加豐年祭時總覺得大夥一同唱唱跳跳到底有甚麼意義？從國小至大學求學階段中我雖並不是班上唯一的原住民生，但當課程內容介紹到原住民，或是自己的身分被介紹等情況下，大多數人都會投以「哇！是原住民！」的眼神；當詢問到有關部落的事，我只能談鄉下的趣事及豐年祭，但事實上許多內部的人事物並不熟悉。當時的我一直認為自己的身分並不特別，有時甚至對周遭投以好奇的眼神感到厭煩，並不想正視「自我認同」等身分問題。大學期間，在一次機會下我撰寫了〈撒奇萊雅族傳統歌謠之研究－以花蓮縣磯崎村為例〉¹。從訪談、文獻閱讀及整理到撰寫，無疑是個自我檢視的舉動，而對於從小接受西洋音樂教育的我而言，亦興起對自身文化深入了解之欲望。遂在研究所選擇讀音樂學，希望能以音樂相關的理論及知識得以對音樂與認同有更宏觀思考。

然而，在閱讀文獻的過程裡，不論是從臺灣音樂史的角度切入，或是從單一原住民族著手，雖然使我對「原住民音樂」有了學術性的理解，卻也感到紙本與現況上的落差。既往對原住民音樂的研究，多著重於「前現代」面項研究（參見陳俊斌，2013），而對當今認同（identity）等「現代性」議題相較之下反而鮮少被提及。

在一次擔任課堂助教的機會下，我開始接觸了新北市新店區的溪洲部落。該部落地處新北市新店溪河畔，歷經了三階段發展目前約有 200 位居民，多數為來自花蓮及臺東地區的阿美族人。溪洲部落的建立，是因第一代族人 B 為要紓解家庭經濟狀況，在漢人友人提議之下，一起在這塊無主之地搭設工寮並種植農作物等。在 B 的告知親友們之下，大家開始定居於此，並逐漸發展成有頭目、豐年祭和年齡階級制度的都市原住民部落。在多次造訪及訪談之下，我對於部落族人的音樂生活及地方認同感（sense of place）產生欲探討之問題：族人們受音樂媒體載體影響為何？以及，部落族人們在新居地如何重構「新原鄉」（謝世忠、劉瑞超，2007），並創造特有的認同感（identity）？

¹ 國科會（現科技部）大專學生研究計畫（大專學生參與專題研究計畫）計畫編號：NSC98-2815-C-152-003-H，計畫時間：98.07.01-99.02。

本文分成四部分。第一部份為文獻探討，我首先將回顧原住民在不同政權體制下，族群分類上的演進，並聚焦在阿美族上；接著，為回顧既有對原住民傳統音樂之文獻，其次是當代原住民音樂發展之回顧；接下來，我將對都市原住民及認同相關文獻作討論。第二部分為溪洲部落三階段發展歷程，我以歷時性敘述方式，參考了文獻及報章，並佐以族人們的口述。第三部分為本文重點，主要以 11 位族人的訪談內容，呈現溪洲部落族人離散（diaspora）後音樂聆聽經驗的改變，以及受到不同音樂載體影響的族人們，透過此進而形塑認同感。另外，溪洲部落族人們除了透過建築物建構地方感（sense of place）外，透過外來宗教音樂、豐年祭儀歌謠和創作歌謠等，亦產生地方感。最後，第四部分為結論。

貳、文獻回顧

根據閱讀的文獻內容，我分作阿美族、原住民音樂和人口與聲音的流動三類。

一、原住民族－阿美族

臺灣目前官方原住民族為 16 族，分別為：賽夏族（Saisiyat）、賽德克族（Sediq）、邵族（Thao）、布農族（Bunun）、鄒族（Tsou）、魯凱族（Rukai）、排灣族（Paiwan）、雅美族（Yami）²、卑南族（Puyuma）、阿美族（Amis）³、噶瑪蘭族（Kavalan）、撒奇萊雅族（Sakizaya）、太魯閣族（Truku）、泰雅族（Atayal）、卡那卡那富（Kanakanavu）和拉阿魯哇族（Hla'alua）。

有關現有的臺灣原住民文獻，最早可回溯至明清時期。明清朝至日治時期間多以調查高山族風俗民情、人口及氏族，含有政治性目的為主。另一方面，亦有用人類學、遺傳學及文化人類學等角度介紹各族群或單一部落的聚落型態、宗教儀式與祭典、階級制度、親屬關係等有形／無形文化（王嵩山，2001、2010；石磊，1971；李亦園，1982；劉斌雄，1969 等）。

族群上的分類，在明朝時期陳第在《東番記》編寫前原住民族以社為居住型態，無族群區分。清朝則是以歸順程度分為生番和熟番；日治時期伊能嘉矩等學者們依語言及分布區等將平埔族劃分出十族（呂鈺秀，2003：38；Harrison, 2001），移川子

² 雅美族人自稱為「Tao」（達悟），為「人」之意，「Yami」為「北方的人」。由於現今雅美族之稱仍廣為被接受，故本文仍使用雅美族。

³ 與上述雅美族情況類似，阿美族人自稱為「Pangcah」（音近：邦查）指「人」之意。「Amis」為居住在南方的卑南族人稱阿美族人（北方的人）之意，但由於 Amis 自日治時期沿用至今，故我在此仍使用 Amis 一詞。

之藏等人將高山族分為七族或九族（呂鈺秀，2003：39）；國民政府來台後，以山地山胞及平地山胞稱呼。1984年原住民權利運動之崛起，直至1994年李登輝出席了一場在屏東舉辦的原住民文化會議中，首先以「原住民」之稱取代山胞。同年8月1日，原住民一詞才正式生效，而這天也成為日後的「原住民日」。

本文的研究對象溪洲部落族人們，皆為阿美族人。16族中人數最多的阿美族⁴，最早將其分類的討論者為烏居龍藏。他依風俗及語言的差異，以秀姑巒溪為界將阿美族分為南北兩群。1899年伊能嘉矩與栗野傳之丞提出五群分類法，分做：恆春阿美、卑南阿美、海岸阿美、秀姑巒溪阿美和奇萊阿美（許木柱、廖守臣、吳明義，2001：4）。1914年佐山融吉將阿美族分做北（南勢番）、中（秀姑巒番）、南（卑南阿美和海岸阿美）三支。1935年移川子之藏、馬淵東一與宮本延人延續了伊能嘉矩的五群分類法，但是把奇萊阿美修正為「南勢阿美」。爾後的鹿野忠雄及衛惠林沿用了1935年的分類法，但稱呼上為北部群（南勢阿美）、中部阿美（秀姑巒阿美及海岸阿美）和南部群（卑南阿美和恆春阿美）。而原先的卑南阿美族人因不願使用「卑南」一詞，遂改為「馬蘭阿美」（許木柱、廖守臣、吳明義，2001：3-4）。諸多對於阿美族的分類法事實上是由伊能嘉矩和栗野傳之丞延伸而來，遂我仍採用伊能嘉矩的五群分類，並把卑南阿美修正為馬蘭阿美。

傳統阿美族為母系社會，子女與母同住，財產為母女相傳，行男子入贅。雖然在「繼嗣法則」（引自劉斌雄，2001：45）屬母系，但事實上傳統阿美族社會組織以年齡階級制（selal）與領導制度為主，謝世宗與劉瑞超（2007）更把後者視為阿美族文化認同的象徵。年齡組織由男子建立，約2至5歲為一個階級。男子在13歲至14歲時被編入最低階級巴卡路耐（pakalongay）並進入集會所，以四到八年不等接受成為男人的訓練，直到訓練期結束才正式編入年齡階層裡。以都蘭部落為例，由於生活環境的改變，巴卡路耐的訓練不再侷限於集會所內，而是教導捕魚和傳統文化知識為主。林芳誠（2009）以年齡階級的成員，透過參與觀察及族人深度訪談，爬梳年齡組織訓練制度今昔比、改變和調和。王嵩山（2001：157）說明了阿美族部落裡的領袖位階可分作大頭目、地域領袖、年齡階級領袖及司祭，這些領袖們各司其職，維繫著整個部落發展。然而，隨著部落生活環境的改變，以及都市原住民的

⁴ 根據原文會2014年2月統計，阿美族人口數為198,438人，其次為排灣族(95,237)與泰雅族(84,928人)。網址：

<http://www.apc.gov.tw/portal/docDetail.html?CID=940F9579765AC6A0&DID=0C3331F0EBD318C22BF1DAA23A22F683>，瀏覽日期：2014.04.07。

生活模式影響之下，年齡階級制與領導制度的轉變為何？這部分我會在之後加以說明。

二、原住民音樂

有關原住民音樂文化的書寫，明清時期文獻是以遊記方式及縣誌對平埔族音樂生活及音樂文化之描寫。高山族音樂的採譜，在日治初期《番族慣習調查報告書》已被初步分類與記錄。1973年，黑澤出版的《台灣高砂族の音樂》，提供了泰雅族、阿美族及布農族等的音樂生活、樂器和記譜（許常惠，1991：17-21）。

第二次世界大戰後，1966年由史惟亮發起的民歌採集運動，雖然奠定了臺灣民族學，及保存更多高山族與漢族的音樂，但平埔族的傳統歌謠，卻因該族漢化而難以保存，只能從祭儀音樂窺知一二（許常惠，1994：17）。1980年代以來，由於錄音技術與記譜技術純熟，呂炳川（1982a；1982b）吳榮順（1988；1993；1994；1995；1998）、呂鈺秀（2003）等人提供了原住民各族（含平埔族）樂器形制、樂舞影音及民族誌更深入之研究。排灣族與魯凱族音樂方面，周明傑（2004；2009）對於提出系統性的分析和比較。阿美族方面，在祭儀音樂上，例如明立國（1996；2000）針對阿美族豐年祭儀的舞蹈動作和歌謠演唱方式作詳述。巴奈·母路（2004）除了採集巫師祭儀的音樂外，也深刻撰寫了巫師行祭中的肢體動作。除此之外，她把虛詞稱作「襯詞」，強調具有義意與符號性。孫俊彥（2000；2008；2011；2012；2013）對於馬蘭阿美的豐年祭儀歌舞、傳統歌謠和器樂等，有著詳實的論述。

由於科技和印刷的發展，原住民音樂透過錄音技術得以保存。但從上述文獻內容中的呈現，不難觀察到這些建立於日籍學者之上的錄音紀錄，經時間的累積，被逐漸形塑成所謂原住民的「傳統音樂」。而被他人冠上名稱的原住民傳統音樂，以歌曲的目的性或是歌唱方式作為歸類手法，卻無法顯示出，原住民音樂與宗教祭儀觀的密切關連。

以阿美族為例，在阿美族詞彙裡並無「音樂」，而以「歌舞」（歌曲：ladiw，舞蹈：sakro）稱之⁵。黃貴潮（1990：79-90）表示，傳統阿美族歌謠並無固定的歌詞（o'lic），通常以虛詞（vocable）⁶哼唱，原因有二。其一是，用聲詞吟唱較使人專

⁵ 關於阿美族對於「音樂」的認知，可參見本文第四章。

⁶ 有關「vocable」應該稱作「虛詞」、「襯詞」或「聲詞」的討論，我會在第三章中作討論。黃貴潮將「vocable」稱為「虛詞」，但在此為求行文統一，之後的內容裡所提及的「vocable」，我以陳俊斌（2007）提出的觀點為主，以「聲詞」稱之。

注於舞蹈動作，其二則是固定歌詞只使用於祭儀歌曲上，平日貿然哼唱，恐遭神靈處罰。故此，黃氏將阿美族傳統音樂分成「祭儀音樂」與「非祭儀音樂」兩類。祭儀音樂裡包括巫師（cikawasay）行祭、乞雨儀式（paka'orad）、豐年祭儀（ilisin）。非祭儀音樂包含工作歌謠、生活歌謠和童謠（ibid.）。

綜觀上述，阿美族的祭儀音樂明顯與宗教觀有關，並且載歌載舞進行。非祭儀音樂主要以「分享」、「抒發情感」為其精神，有歌不一定有舞。另外，從生活歌謠中的演唱語言來看，殖民文化與媒體文化變遷逐漸形成當代原住民音樂的發展。

當代原住民音樂可以黃貴潮（1998；2000）及陳俊斌（2011b）的分類法作說明。黃氏以音樂出版品媒介的不同分作「唱盤出現之前」（1960年代以前）、「唱片時期」（1960-1980年代）、「卡帶時期」（1980年代至今）（引自陳俊斌，2011b：96）。爾後，陳氏則加入「CD時期」（1990年代至今），形成了四個時期。

而從當代原住民音樂的四時期裡，也可思考溪洲部落的族人們的音樂生活，受媒體文化的影響為何？在討論這部分前，我認為要先檢視當代原住民離散⁷的歷程。

三、人口與聲音的流動（flow）：認同（identity）的建構

A.Appadurai（1996；轉引自鄭義愷譯，2009）以「流動」（flow）的觀點作為文化現象之討論架構。Appadurai 曾提出五個「景觀」（-scapes）觀點，並以「流動」（flow）的概念表示，上述五類景觀「……並非客觀的、從任何角度看都一樣的給定關係，而是深深因觀點而異的建構」（引自鄭義愷譯，2009：47）。而承接於「景觀」的觀念，音樂學方面，呂心純（引自 2012：107）以緬甸德欽基音樂⁸為例，以「音景」（soundscape）概念，發展出族裔和科技等五個音景。社會學方面，則有楊士範（2010）說明原住民遷移的過程。

隨著臺灣經濟體系的變動，許多原住民紛紛在 1960 年代後、1970 年代初開始移往都市謀生，「都市原住民」一詞也就孕育而生。瞿海源、傅仰止（1986：37；引自蔡明哲等著，2001：9）根據一位民意代表的說法來說明何謂都市原住民：

⁷ 離散（diaspora）源自希臘文「diasperien」，「dia」為「跨越」之意，「sperien」為「散播種子」之意，最初指稱西元 70 年後被迫漂泊的猶太人們（廖炳惠，2003：78-79）。Merriam-Webster Dictionary 線上版定義為「一群居住在先前久居之地外，或長期居住在祖先之地以外的人。」（原文：A group of people who live outside the area in which they had lived for a long time or in which their ancestors lived. 網址：<http://www.merriam-webster.com/dictionary/diaspora>，查詢日期：2014.03.30。）

⁸ 指的是緬甸古典音樂，有廣義及狹義之說。詳細請參閱呂心純，《未褪色的金碧輝煌：緬甸古典音樂傳統的再現與現代性》，臺北市：臺大出版中心出版，2012。

這些流動工人只是暫時來都市裡生活，他們是會回去的。他們不是都市山胞……。值得研究的應該是那些把戶籍遷出來，全家在都市安定下來的真正的都市山胞。

但在我走訪溪洲部落訪談期間，有的族人戶籍仍在原鄉，有的則是已簽到臺北。故此，用戶籍之說並不全然適用於每位都市原住民。我認為施正峰（引自 *ibid.*）純粹以遷移的概念，來定義都市原住民較符合現況：

都市化（urbanized）的原住民，包括原住民祖居地被墾殖者攫取而繼續徘徊者，或是由原鄉前來都會區者……因此，我們這裡所論的都市原住民，指涉的是那些離開原鄉（55 個原住民鄉鎮市），移居都會地區的第一代原住民或其後代。

學術界對於「都市」範圍難以達到共識，從單一都市的原住民人口數來看，可發現原住民族人多居住在基隆、臺北和高雄，其中又以阿美族族人占多數（蔡明哲，2001：3-15），而目前則以桃園居多。

阿美族族人較早遷移至都市，而在面對需較多勞動力的工作時互以「團體互助」的方式來完成，而這樣的「地方知識」（local knowledge）⁹也使得阿美族人會以群體的型態移居都市（楊士範，2010）。

都市原住民的居住習慣也會因族群有所不同。楊士範（1996）認為，排灣族與泰雅族屬「過客型」，阿美族為「長住型」。排灣族族人們認為都市純粹為賺錢之地，當存取一定數目的存款就會回原鄉。阿美族族人則認為都市為工作和生活之地，遂會尋求住處所。在群體的生活型態下，進而形成一個個的都市阿美族部落。

當人群的遷徙造成了原住民離散，身處在異地的他們對於「原鄉」的想像為何？余有良（2009）以原住民作家的出版品為例，以 Tuan（1998）的理論作為框架，說明了原鄉之於原住民，是具有神聖性、情感性、實用性。Tuan 從空間（space）和地

⁹ 「地方知識」也稱「在地知識」，原住民的地方知識如傳統技藝的傳承。以阿美族為例，李亦園認為「年齡階級組織不但是部落成員互助合作的基礎，同時更是全部生產活動（山田開墾、漁獵）的執行團隊。」（引自楊士範，《成為板模師傅—近五十年台北縣都市阿美族板模工師傅仰承與生命史》，臺北市：唐山，2010。）即這些男子要在會所中學習各項技能與知識。昔日的阿美族在工作上多以團體合作為主，有 malapaliw、malaliliw（兩者為非親屬團體）、malacacay、malakakay（兩者為親屬團體）組織。「mala」有「互相」之意，「paliw」（交換勞力）、「liliw」（親訪邀約）和「kakay」（互助）皆有幫忙之意。而「換工制度」（malapaliw）也實踐在都市阿美族板模工程上，指兩個板模工作團隊互相提供人手幫忙完成工作進度（*ibid.*:pp.27-57）。

方(place)談起，人類從「空間」及「地方」中產生的「經驗」，因不同的年齡層、國家、人種等會因生活的方式及知識形成多元的文化觀。移動，則帶來空間知識及空間技能、地方的親切經驗及歸屬感，也就是對地方的認同。原住民作家以原鄉作為書寫題材，除了是對過去生活的緬懷外，更顯示不論離開原鄉多久／遠，心理對於「家」的牽繫才是建構他們認同的來源。

林易蓉(2009)承以空間的概念，分析了部落內的建築設施及周遭生態環境，並比照了原鄉。林氏認為溪洲部落將原鄉的建設模式移植到都市部落裡，再現了原鄉生活，也凝聚了部落族人們。

陳彥廷(2011)則是以溪洲部落豐年祭儀和年齡階層為例，對比族人們原鄉的豐年祭儀和年齡階層的規模。顯然的，年齡階層所需的人力，在溪洲部落是缺乏的。以往年齡階層嚴厲的管教方式，現在也只能以象徵性的打罵帶過。溪洲部落憑著部落本身之力，落實原鄉的傳統－頭目、豐年祭儀、年齡階級，得以彰顯集體記憶和認同。這也呼應了謝世宗、劉瑞超(2007)對於阿美族的「自我性」與「裂解性」之說。謝氏與劉氏表示，自我性展現在各部落豐年祭儀上，分散各地的部落群則說明了裂解性。¹⁰透過上述兩項特性，阿美族人形塑了認同感。

蔡春蘭(2005:11)則認為族群認同是多變的，因為它是伴隨一個人對一社會群體的認同。當一個人面對多族群造成壓力時，族群認同可能會導致兩種不一樣的情況：表以否定的態度並積極尋求新的認同，或是以「尋根」的方式獲得原鄉裡人們的認同。關於如此矛盾的認同感，傅仰止(蔡明哲等著，2001:311-346)指出都市原住民們的聚居和散居等居住型態，反映了原漢間的互動關係，以及都市原住民對都市與自身的認同感。傅氏透過田野資料整理，說明了多數北部阿美族都市原住民居住型態，依照族人間的緊密程度可分作聚居、棲居、叢居和散居。他認為聚居和棲居型態使得都市原住民們多半關係緊密，但比起聚居，以棲居為居住型態的原住民對於都市認同感較低。聚居的都市原住民們除了相互照顧外，也享有「我族(we-group)的感覺」(傅仰止，1995b；引自蔡明哲等著，2001:325)。而事實上，溪洲部落的建立除了一部分可歸諸於減輕家庭經濟外，另一部分原因則是有著族人們可以互相幫忙等因素，進而逐漸發展成一個部落。

¹⁰ 有關「自我性」和「裂解性」我會在本文第三部分作說明。

參、漂流的 naluwan

此部分的標題構想，取材自楊士範《聽見「那魯灣」》(2009)，及陳俊斌主持的「山·海·漂流－舒米恩與達卡鬧」音樂會¹¹。兩人所共同體現的，是遷徙之下原住民展現出部落音樂以外，經過濡化不同音樂元素而形成的多樣貌。「naluwan」則是大眾對於原住民音樂的想像。而當代原住民音樂的漂流感，不只呈現在當代原住民音樂工作者的音樂裡，亦展現在溪洲部落族人們的音樂生活裡。

溪洲部落族人們主要來自花蓮及臺東地區的部落，因生計而遷徙自臺北。對於擁有「靠山吃山，靠海吃海」居住習慣的原住民而言，能從離散地找到與原鄉類似之地實為難得一事。在溪洲部落第一代族人 B 的邀請之下，從最初的三戶人家逐漸發展成最多有 200 位居民的部落，其中共經歷了三階段的發展。

一、溪洲部落發展歷程

溪洲部落的成立，主要是因離開原鄉來到臺北工作的花蓮縣玉里鎮觀音部落阿美族族人 B（溪洲部落第一代居住的族人，即溪洲部落第一任頭目、新店區第一任總頭目），為紓解當時家裡經濟狀況，在新店區新店溪左岸，跟隨比他早半年的友人一齊搭設工寮並種植農作物，爾後在其他友人的慫恿之下陸續搭建茅草屋和木造屋，直到 1979 年開始才慢慢有人在此居住，當時戶數不到五戶。在族人 B 把溪洲部落的生活告知工地中其他都市原住民之下，大家在相同的經濟及生活環境下紛紛搬至部落裡。溪洲部落的戶數從不到五戶，在 1985 年擴張至 60 戶，200 多位居民¹²。由於戶數及人口的增加，族人們更希冀水電進駐部落，遂族人 D 在 1990 年至 2000 年間多次帶領族人前往當時的省政府，與政府官員進行溝通。其中在 1995 年，縣政府開始將新店溪河岸邊的「違建戶」安置於中正國宅，小碧潭部落及溪洲部落共只有 36 戶遷入（楊士範，2008：175）。當好不容易溪洲部落開始有電之後，一場突如其來的火災將部落又推回原點。

1997 年的中秋節，溪洲部落發生火災，由於當時房舍皆為木造，火勢快速蔓延，除了當時位於部落北方幾戶住家沒被波及到外，其餘毫無倖免，這場大火除了燒毀部落族人們的家園外，更奪走一條孩童性命。儘管部落遭逢火災，溪洲部落的婦女

¹¹ 此場音樂會於 2013.10.10 國家音樂廳的演奏廳舉行。

¹² 此處族人 F 與族人 D 的講法有些出入：根據 F 於 2013.03.11 的說法，溪洲部落在民國 74 年時戶數高達 60 戶；D 於 2013.10.01 則表示民國 75 年溪洲部落戶數達 24 戶。在此我選擇以 F 的說法為主。

龍舟隊仍赴泰國參加國際賽，獲得冠軍。火災前的溪洲部落就因洪災頻繁使得政府注意，發生火災後溪洲部落與政府間的拉扯更加頻繁，凸顯了「部落情感」與「國家法律」間的矛盾。2002年，當時的臺北縣政府訂定「三峽隆恩埔段原住民短期安置所出租國宅政策案」，預計安置150戶，其中包含溪洲部落42戶（楊士範，2008），為了捍衛居住權，部落族人們在牧師馬耀·谷木與伍杜·米將的協助下組織了「溪洲部落自救會」。抗議行動以2007年至2008年最為頻繁，由於2007年當時適逢總統選舉，溪洲部落居民於該年12月8日向當時的候選人馬英九陳情，但當時馬英九的言論造成的不僅是溪洲部落族人們憤怒外，更引發政黨風波。相較於2007年與2008年，2009年至2010年的溪洲部落較少與公權力發生激烈抗爭，但藉以年齡組織的創建、協會的成立，以及再次與藝術團體的合作，透過文化的建置及落實，溪洲部落的媒體曝光率仍是持續的，並在部落成立的第35年有了新的部落定位。

2011年2月，新店區總頭目萬福全與族人B回到原鄉－花蓮縣玉里鎮觀音部落，在秀姑巒溪河床上找尋到一塊能象徵溪洲部落祖靈的祖靈石。3月初，溪洲部落舉辦35周年慶並進行了埋石儀式，目前祖靈石放置在「溪洲阿美族文化生活園區」新建地上，希冀祖靈保佑族人們能在新居住地的一切。溪洲部落發展至今，擁有一塊屬於部落的居住地是族人們的初衷及夢想。部落發展至今，離散之下的族人們在漢人生活規範之下生活不易，迫使他們另闢與原鄉相似的居住地。對於懷有原鄉記憶的族人們而言，接觸最多的音樂為部落族人傳唱的傳統歌謠。隨著離散及音樂的流動，他們的音樂生活有什麼樣的變化？

二、音樂傳播媒介的影響

在訪談的過程裡不難觀察到音樂載體對於族人們音樂聆聽習慣的改變，例如我在訪談提及「唱片」和「卡帶」等載體時，族人們便會更清楚表達出當時自身聆聽到什麼樣的音樂／歌曲。

1. 唱片音樂

我爸爸以前有買一個，要用轉的那個（指手搖唱機）。那也是父母親不在的時候偷放，還要買電池，很貴。通常是父親回家來的時候才放，要不然你偷聽的話，電池又沒了……每次要打瞌睡的時候轉很快，他們就會說慢一點慢一點，差不多有一兩年碰到那個東西，所以回味過去的放音樂……因為我阿公和爸爸他們都是屬於日本那時候，屬於抒情類的，很有那個思鄉，那種都是

很不錯。所以我到現在喜歡的歌還是抒情的，可能那個年代影響到我……（族人 D 口述）

上述溪洲部落族人們對於當時的唱片音樂不陌生，除了聆聽日文及原住民的唱片歌曲外，亦聆聽西洋歌曲：

那段時間外國的投機者¹³啦，那是以前外國的，那就是那年代的音樂，那現在有外國也有……那時候出來社會就已經會聽外國音樂，因為他們的音樂比較熱門嘛，年輕人比較好動啊，扭一扭啊，街舞啊，Agogo 啊那時候，那現在當然不一樣啊，像音樂方面一個階段一個階段都不一樣，像早期那個英文的歌曲跟我們的差不多，現在也不一樣啊，跟念經一樣！（族人 A 口述）

2. 卡帶音樂

在唱片音樂後的卡帶音樂，不論是在錄製及製作技術上皆有突破性之改變。相較於單軌錄音的多軌錄音，不但可以修正高低音等技術性問題，也因為錄製時間短大幅降低了錄製成本（鄭麗娟，2005：84）。

原住民卡帶音樂流通並用於諸多部落活動場合中（如：豐年祭儀中的舞蹈於餘興節目），溪洲部落婦女們所練習的舞蹈音樂亦主要以原住民卡帶音樂為主（如〈阿美三鳳〉等），舞蹈部分是觀看其他藝術團體進而模仿，並加上自行編排的舞步。特別的是，族人 G 聆聽原住民卡帶音樂的經驗，是在花蓮縣吉安鄉阿美文化村擔任舞者期間得到的。溪洲部落族人聆聽卡帶的經驗較為聆聽唱片，而除了原住民卡帶音樂外，亦聽國語卡帶音樂。而不論是族人聆聽以日文、西文及國語演唱的歌曲，都在反映了原住民在殖民文化下音樂的吸收。

3. 卡拉 OK

卡拉 OK（日：カラオケ，英譯：karaoke）一詞第一次使用是在 1979 年，指的是「一種播放一系列歌曲樂器伴奏讓歌者跟唱的機器，也指稱使用卡拉 OK 機器的娛樂活動」¹⁴。1972 年 Columbia 生產聲音轉換器（voice-changer），同年初期，井上大佑（Daisuke Inoue）與他的工作夥伴們製造出第一台卡拉 OK 機器，隔年（1973），更多廠商投入卡拉 OK 產業。

¹³ 此指美國的投機者樂團（The Ventures）。

¹⁴ 原文：A form of entertainment in which a device plays the music of popular songs and people sing the words to the songs they choose. 翻譯自 Merriam-Webster Dictionary 線上版，網址：<http://www.merriam-webster.com/dictionary/karaoke>，瀏覽日期：2014.02.25。

卡拉 OK 於 1980 年代末期至 1990 年初期影響日本音樂最盛，而卡拉 OK 文化在臺灣和亞洲各國於 1990 年代末期已普及（林文剛，1998：66），日後更成為年輕人及老年人的休閒娛樂與文化之一（詳見陳曉琪，2011）。關於卡拉 OK 對於原住民的「汙名化」議題，林靖修（2011：247）認為是「他者」對於原住民的想像，企圖說明原住民只是單純因為想唱歌而去卡拉 OK。但根據我訪問溪洲部落族人們對於卡拉 OK 的觀感時，族人 D 對於部落以外的卡拉 OK 店本身的氣氛就感到不快：

（十年之前）以前一個禮拜會去一到兩次，以前真的（去的）密度很高，因為後來看到好幾次卡拉 OK 砍砍殺殺的，會怕，後來乾脆少去那種地方，而且有幾個朋友有買卡拉 OK，就去朋友家唱，又安全啊！現在卡拉 OK 還是像十幾年前一樣，也算不良的一個場所，進去看你不高興就翻桌啊！（族人 D 口述）

溪洲部落現有一家卡拉 OK 店兼飲料店，近於部落入口處，每每我進到部落時總會看到許多年輕人及中年者聚集於店內或店內。有時聽到歌唱聲，有時則是族人聊天聲大於歌唱聲，甚至成為慶生和烤肉等地點。在這樣開放的空間下，族人們在多元化的使用之下，部落內的卡拉 OK 店不在僅僅只是唱歌的地方，更是凝聚族人網絡的地方。

4. 民歌西餐廳與重金屬搖滾樂

在訪問的過程中，族人 F 提及到高中就開始在板橋的木船民歌西餐廳駐唱。他與哥哥搭檔在不同的民歌西餐廳駐唱，之後更與一位鍵盤老師搭檔，在不同的民歌西餐廳及酒吧演唱，直至當兵。

同樣與族人 F 有在民歌西餐廳和酒吧演出經驗的則是族人 H。在國二的偶然機會下他開始接觸了吉他並自學，在就讀花蓮縣私立國光高級商工職業學校¹⁵二年級時與同學組重金屬樂團，擔任吉他手。他也曾擔任原住民樂團「巴黎溜」的吉他手，有著豐富的組團經驗和演出經驗。

三、原鄉的再現

對於離鄉背井的溪洲部落族人而言，物質環境和工作制度等方面的不同除了是他們所要適應及調適外，生活中種種的壓力導致他們找尋一個與原鄉相似的居住

¹⁵ 簡稱國光商工，於 2011 年與花蓮縣私立中華商工職業學校合併。

地。溪洲部落的地理環境造就了族人們原鄉的再製，而再製的重要關鍵則是年齡階級的建立。透過年齡階級的建立，使離散下的族人們更對於異地的土地更有認同感。

1. 年齡階級

誠如上文，部落的地理環境使得族人們再現了原鄉的群居生活。部落發展的第二階段中創建了年齡階級，而階級的名稱則是延用原鄉年齡階級的名稱，而原鄉不一定單指一個部落。至於溪洲部落裡是誰最先開始延用原鄉的年齡階級名稱則有待商榷。溪洲部落年齡階層中的 pakalongay、ci'opihay 和 cipo'otay 或許是直接延用花蓮縣玉里鎮觀音部落的年齡階層名，其中，ci'opihay 是觀音部落為年齡階層的第二級（陳彥廷，2011：77）。laorad 跟 laparo 過去多被秀姑巒溪阿美族的各部落使用過（見劉斌雄，1965：192-201）。

2008 年溪洲部落只有分為 kapah 和 mama no kapah 兩級，2009 年增加了 pakalungay（約 11 歲~20 歲），並將 kapah 細分為 laparo（約 21 歲~25 歲）、laorad（約 26 歲~30 歲）、ci'opihay（約 31 歲~35 歲），2010 年則把原本第四階級的 ci'opihay 名稱調至第二階級，新增了 cipo'otay（陳彥廷，2011：77）。pakalongay 在豐年祭儀上主要擔任打雜的角色。ci'opihay 在豐年祭儀期間裡輪流守夜維持火苗的旺度。laparo 中有一位精通祭儀歌謠者會教導下面兩個階級成員們。laorad 主要是負責監督下面三個階級的訓練，並在豐年祭儀過程中和 laparo 負責監督會場的一切。cipo'otay 主要是策畫豐年祭儀和工作分配（陳彥廷，2011：79）。

2. 豐年祭儀

溪洲部落的豐年祭的發展也可分為三部分（陳彥廷，2011：39-42）。第一部分是 1978 年至 1981 年中晚期，此時期公部門尚未介入，由溪洲部落和居住在安康（坑）區域的長者發起，居住在新店區的阿美族族人們發起，在溪洲部落附近舉行只有一天的豐年祭儀，一戶繳交 300 塊至 500 塊不等的資金。在這一天的時間中，過程濃縮了過往原鄉三至七日不等的祭儀內容，也因參與的男性來自不同區域，無法順利成立男子階級。這時期的豐年祭儀雖然沒有公部門介入，但因為祭儀時間過短和沒有年齡組織，族人們的參與實質上是聯絡情感。第二部分是 1981 年中晚期至 2001 年晚期，此時期每戶繳交的資金需繳交一千元不等，而整體活動中，民意代表及立委的資金介入，也意味著政治的介入。

而強化地方自主性的想法到了第三部份得以實施。第三部分為 2001 年後至今，其中，2009 年部落開始有了年齡階級，而這年在部落發展的第二階段裡，年齡

組織的落實也帶動了豐年祭儀內容的改變。首先是豐年祭儀天數由一天改為三天，每年舉辦在八月的最後一個禮拜的周末。在會場的布置上，把原先設置在場邊的長老和貴賓席次，獨立設置在會場中央，而原先的席次則是改為年輕人休息區。另一方面，在場邊燃燒火苗，象徵祭儀的順利和與祖靈的連結。

謝世宗和劉瑞超（2007：256-260）認為阿美族人在部落文化中具有「自主性」和「裂解性」，前者在於過去豐年祭儀是屬於各自部落的事務，幾乎鮮少有外部落的人參加。謝氏和劉氏兩人認為報訊息其實是有警告之意，以防外部落者接近，強化了自己部落的自主性。後者則是根據阿美族發展歷史來看，說明一個部落分化成數個區塊，或是向原鄉及不同部落的族人們告知與原鄉類似的居住地。而在裂解之後，就會產生自主性，遂這兩個因素密不可分。頭目是一個部落的精神領袖，也是族人們認同自己及部落的核心，可謂第一級文化。有了頭目部落才得以舉辦屬於自己部落的豐年祭，展現其自主性，所以豐年祭儀可說是第二級文化，加上男子年齡階級這個第三級文化才算完整。

四、溪洲部落營造的地方感（sense of place）

地方感（sense of place）的形塑在於個人經驗與地方（palce）的親密程度。唯有人賦予「空間」（space）特定意義後，「空間」才會轉變為附有記憶與感情的「地方」。一同居住的人民們透過符號的塑造及特有的經驗，或是經定居而形成的安全感，進而產生「意義的共感」（consensus of meaning）（夏鑄九編譯，1988：121）。以下我就以部落空間、建築物和音樂文化來說明部落如何營造地方感。

1. 部落範圍設定

溪洲部落的阿美族族人們屬於定居型的都市原住民，在這塊土地上他們建蓋了自己的「luma'」（家），而許多家則形成了「niyaro'」（有部落、村莊和故鄉之意）。Niyaro'是為以竹籬笆圍起，在入口處有門的設置，以便內外交通方便的空間。換言之，溪洲部落周遭生態環境與原鄉的類似，加上 niyaro'的再現，使得溪洲部落有了初步的地方感。

當形塑了 niyaro'的主體感後，部落內的使用空間和空間運用亦顯示了族人對於原鄉的想像。於 2013 年因火災付之一炬的聚會所（lu'an）是部落對內及對外開會的場所，裡頭擺放著數張桌椅、一臺飲水機、白板、部落族人參賽所得的獎盃、村內用廣播器材，牆上則掛有訴說部落歷史的照片。早在 1997 年中秋節大火前，根據族

人對於阿美族傳統聚會所的形式，用茅草及竹子搭建，火災之後則以鐵皮屋搭建，並設有鐵門口，旁邊貼有「聚會所」和「感謝您」的字樣。除了開會用途外，衛生講座及學童的讀書會等活動亦在聚會所舉行，可謂公用空間之一，但在沒有集體活動舉辦時則上鎖。

部落的大門稱作「adawang」，亦以竹子及竹葉建成，並掛有「溪洲部落」字樣的字牌，塑造部落的主體性。在自行車車道興建前，進入部落只有一個出入口，誰進誰出事實上都會引起部落族人側目，如此「非正式性的監控」(林易蓉，2009:68)，除了是部落族人們對於彼此招呼的作法，也透露外來者應尊重部落族人的一個概念(同上，2009:68)。而以竹製的圍籬(moco')則是有異曲同工之妙，圍籬將屋內與屋外區隔出來，表現出住戶的居住範圍(同上，2009:70)。

2. 廣場

矗立於廣場(papotal)中的「'otoc」，可謂部落的地標，部落族人有著「精神堡壘」之說。「精神堡壘」約三公尺高，基柱的正反面貼有「歡迎」與「感謝」的字樣，基柱上則置有一杵臼，賦有豐收之意。由於「精神堡壘」處於廣場上，遂平日可看見許多族人聚集在堡壘，清一色坐在堡壘上的矮圓柱上談天。

1997年大火過後的數個月，為要重新提振部落士氣，族人D與其他居民們自行建蓋的「精神堡壘」，主要目的為凝聚部落團結力的一個指標物。它的存在性除了是部落發展的其中一環外，也更加凸顯了以象徵物作為全體想像的一部分。

廣場上大型的建築體除了有聚會所和「精神堡壘」外，另有籃球架，多為幼童使用。原以聚胺酯(PU)材質做成的籃球場地，在現任頭目的要求下改成停車場。廣場的使用空間多元，族人們在此進行休閒與正式活動。當族人三三兩兩聚在一起喝酒話家常時，形成了族人所稱「badawsi」的局面。如此共享的行為，其實也是部分族人們不願住進公寓的原因之一。對他們而言，一層居住好幾戶家庭的居住模式在人際相處上是冷漠的(詳見楊士範，2006)。

3. 神靈與自然環境

部落另一個作為全體想像的象徵物為祖靈石。祖靈石除了有保佑族人用意，另有落地生根之意。誠如本章第一節所述，祖靈石是在部落發展第三階段所創造出的象徵物。由於當時正逢溪洲部落成立35周年慶前夕，祖靈石的尋找與放置皆賦予了比「精神堡壘」更重要的意義。放置祖靈石，不但對外表示了「溪洲部落=這是我們的家」，更加深了部落的地方感。

除了在土地上塑造地方感外，利用新店溪進行活動也包含在內。對水的利用，除了先前所提及的捕魚外，族人們也對新店溪產生敬畏與感謝之情。族人們不在新店溪進行毒魚的行為，與自然環境和平共處才是他們的生活之道。

4. 外來宗教信仰

除了親屬關係以外，族人們對外來宗教的信仰，也是維繫部落重要的一環。溪洲部落族人們主要的外來宗教信仰為天主教和基督長老教會。

基督長老教會安排一位牧師，於每週三晚上輪流在各族人家進行家庭禮拜。根據族人 F 口述，參與家庭禮拜的人數最多可達到 10 幾位，少則有個位數。而族人 F 有時會和牧師輪流講道。在為時兩小時以內的家庭禮拜裡，首先牧師和司琴唱了若干首詩歌，使用的歌本是《西美讚美詩歌合訂本》(sapahmek a radiw)，牧師會帶領族人齊唱中文和原住民語的歌詞。等到人數已不會在增加時，牧師就進行講道。講完道之後，以詩歌和禱告作結。

5. 豐年祭儀使用的歌謠

溪洲部落每年固定於八月底，在廣場舉行為期兩天的豐年祭儀。根據陳俊斌所提供的影音內容，我將溪洲部落豐年祭使用的歌謠分作以下三類：

(1) Kapah 演唱的歌謠

當 Kapah 圍繞部落廣場演唱時，領唱和答唱群代表會手持麥克風。由於祭儀當天炎熱，Kapah 從一開始的意興闌珊，在新店區青年會會長和主持人的催促之下，人數才漸漸增多。當 Kapah 演唱時，主持人向來賓們解釋 Kapah 可說是部落的象徵。文化釋義，除了展演出溪洲部落對於年齡階級的重視外，也凸顯了部落的主體性。

【譜例 1】Kaph 演唱的歌謠（洪偉毓記譜，陳俊斌提供影音）

實際音高: f

記譜音高: f

(領唱) (答唱)

ho hi ye yan hay ya oh hay yan hay ya o hay hay ye yan ho

(領唱) (答唱) (領唱) (答唱) (領唱) (答唱) (領唱)

way ha yan wa u hay yan he ye wa u hay yan he ye u wa u hai o hai yan u

(答唱)

(2) 表演性質使用的歌謠

豐年祭儀第二天的表演活動團體，包括部落婦女舞蹈團和部落兒童團。部落婦女舞蹈團由數十位婦女組成，平日利用晚上時間固定習舞。舞步設計上，除了部落婦女們一起編舞外，還有一位部落以外的舞導老師固定教她們不同舞蹈動作。

在第二天豐年祭儀上，婦女團體總共表演四首歌曲的舞蹈。四首卡帶音樂歌曲，一首中文歌曲。部落兒童舞團是由國小和國中女生，以及年紀未到巴卡路耐者組成。他們也是利用平日晚上練舞，而我最常聽見的練習舞蹈音樂是〈快樂崇拜〉和〈反璞歸真〉。當天表演所用的歌曲有：〈海洋之歌〉、〈一把情種〉、〈快樂崇拜〉和〈反璞歸真〉(return to innocence)。

(3) 大會舞蹈使用的歌謠

第二天的豐年祭儀總共跳了兩次大會舞。分別使用了〈搖擺那魯灣〉及領唱與答唱的歌謠。

【譜例 2】大會舞歌謠 1（洪偉毓記譜，陳俊斌提供影音）

實際音高: e'
記譜音高: e'

(領唱) (答唱)

ho yi yo o ho hay yan o ho wan o hai yan wei ha

(領唱) (答唱)

hay yi ya o ho hay yan wei ha hai

【譜例 3】大會舞歌謠 2（洪偉毓記譜，陳俊斌提供影音）

實際音高: a
記譜音高: a

(領唱) (答唱) (領唱)

hey yo hai yan hai ye yan ha wa wei ha hay ha wei ha hai hai ye

(答唱)

yan hai wei yan na wei ha hai ha wei ha hai

首由 A 作詞作曲的歌曲於 1986 年，在一次無心的哼唱中完成。〈溪洲路的心聲〉全曲為一段式，主要用到 Eb、F、Ab、Bb 四音，是首結構簡單的小品。演唱語言上，使用了國語、臺語（番仔寮）及阿美族語。這首歌從歌詞內容上來看，A 首先以自我介紹的方式帶出溪洲部落的地理位置。以「番仔寮」描述出部落最初發展階段的建築形體，另一方面，「番仔寮」實際上是另外一戶漢人人家對於原住民工寮的稱呼，但是黃日華仍接受這樣歧視般的稱號，不以家自居。直到下一句，他進一步具體描述了他蓋的外型後，才用了「roma'」表示。A 的家屋當時使用石棉瓦為建材，由於地處低窪處，遂每當颱風或大雨時家中便會淹大水，在那期間家中的每個人都必須穿雨鞋進出室內外。族人 A 具體的描述這樣的景況，對於看似如此惡劣的居住環境，他也只能順應，因為這裡是他和家人唯一的住所。所以就算 1996 年賀伯颱風降下的大雨淹了一層樓高，冰箱都浮起了，數日後 A 仍默默的清理淤泥，將家具一一歸位。

【譜例 5】〈溪洲路的心聲〉（洪偉毓採譜）

溪洲路的心聲

實際音高：b'
記譜音高：b''

作曲：黃日華
作詞：黃日華
演唱：黃日華
採譜：洪偉毓

我 姓 黃 叫 日 華 家 住 那 新 店 市 碧 潭 橋 的 北 邊 溪 洲 路 蕃 仔 寮

4 沒 有 那 個 su - la-fu 那 個 ro- ma ka-si - ni - a - da - en 石 棉 瓦 ku ro-ma a-ku'

7 沒 有 那 柏 油 路 o ha ya ka no ta-o teng teng han na-nay ku su - da ka-wa-ku

10 cu ka-dit ka-dit ka-dit sa - nay

此歌曲敘事主角雖是黃日華，事實上也是多數居民們的生活寫照，就算家裡不是用石棉瓦建成的族人，對於歌詞生動的描寫仍不禁莞爾，因為這是屬於他們共同的生活經驗。

焦點回到部落豐年祭儀音樂上。我根據上述的豐年祭儀歌謠型態，分作「清唱類」和「伴奏音樂類」。清唱類包含 Kapah 演唱的歌謠和大會舞歌謠（〈搖擺那魯灣〉除外）。伴奏音樂類包括表演團體所用的音樂。當 Kapah 演唱和帶領大會舞時，主持人會以嚴肅的態度解釋年齡階級制和跳大會舞的意義為何。甚至在長輩以重物處罰 Kapah 時，主持人會不斷跟在場來賓強調絕非使用暴力。但使用到伴奏音樂類時，主持人則以幽默的口吻介紹表演團體。從這點可以看出，清唱類的歌謠具有傳統性質，表演團體所用的音樂則具有娛樂性質。亦即，溪洲部落透過使用傳統豐年祭儀歌謠，重覆強調阿美族的觀念，區隔了娛樂性質的伴奏音樂。

肆、結論

從既有對原住民音樂文獻裡，我觀察到多數人著重在樂器形制、歌謠採集和歌謠類型等傳統面項，較少提及當代原住民議題。過去原住民音樂研究與當代原住民音樂研究的衝突，源自原住民受到「流動」(flow)的影響。我受到 Appadurai (1996) 啟發，並調整其理論，探討「聲音」與「人」的流動性，從中形塑多重的認同感。

溪洲部落族人們就此定居於都市，並且在新居地上創造一個「新原鄉」。我在此所指的新原鄉，實為延續謝世宗、劉瑞超 (2007) 的觀點。溪洲部落透過重現原鄉生活模式和祭儀，使他們得以延續所謂的「傳統」。又，透過祖靈石等象徵物，造就專屬溪洲部落的特定感。

拉回到溪洲部落族人們的音樂生活，族人們在音樂載體的變遷下，聆聽到了部落以外的音樂。但是他們並無排斥，反而藉此喜歡不同語言的歌曲，進而學習族語以外的語言。我認為，族人們透過各種音樂型態認識非原住民文化，但在原鄉聆聽到的口傳歌謠，仍是族人們認同感的根基。音樂作為離散之下阿美族人建構認同感的方式，形成了傳統與現代並存的局面。

透過上述，我認為「阿美族」、「部落」和「原住民身分」不一定是認同機制的基礎。在此我呼應了第四章，也就是說，當溪洲部落族人們在講述過往的音樂生活時，不免感嘆以前生活的艱苦。即便如此，當回憶起部落口傳歌謠、唱盤音樂和唱片音樂等時，口吻就會變得愉快。外來音樂和音樂載體在此就成為族人們對「自身」和「家」的認同機制。

回歸到自身的原住民身分，透過學術性的書寫，事實上也是從中讓我釐清對於原鄉的認同和身分認同。作為一個都市原住民，每年參與磯崎部落的豐年祭儀時，縱使只是作為一位旁觀者，仍會感到莫名的安全感。如此的安全感，或多或少亦可在溪洲部落感受到。但這樣複雜的心境變化，當今謂為普遍卻又很少人會探究。我期盼透過本文，能夠引起日後研究者更深入的關注。

參考書目

專書

- Appadurai, Arjun (2009.12)。消失的現代性：全球化的文化向度 (*Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*)。鄭義愷譯。台北市：群學。
- Cresswell, Tim (2006)。地方：記憶、想像與認同 (*Place: a short introduction.*)。徐苔玲、王至弘譯。台北市：群學。
- Tuan, Yi-Fu (1988)。經驗透視中的空間和地方 (*Space and Place: The Perspective of Experience.*)。潘桂成譯。臺北：國立編譯館。
- 王櫻芬 (2008)。聽見殖民地：黑澤隆朝與戰時台灣音樂調查 (1943)。臺北市：臺大圖書館。
- 王嵩山 (2001)。臺灣原住民的社會與文化。臺北市：聯經。
- 江冠明 (1999)。臺東縣現代後山創作歌謠踏勘：現代後山創作音樂調查計畫。臺東市：台東縣政府文化局。
- 呂錘寬 (2007)。臺灣傳統樂概論·器樂篇。臺北市：五南。
- 呂鈺秀 (2003)。臺灣音樂史。臺北：五南出版社。
- 呂心純 (2012)。未褪色的金碧輝煌：緬甸古典音樂傳統的再現與現代性。臺北市：臺大出版中心出版。
- 何貽謀 (2002)。臺灣電視風雲錄。臺北市：臺灣商務。
- 林信來 (1979)。臺灣阿美族民謠研究。臺東：東野。
- 林靖修 (2011)。唱我們的歌：太魯閣族 (Truku) 可樂社區卡拉 OK 文化研究。花蓮縣壽豐鄉：東華大學原住民民族學院。
- 孟 樊 (2001)。後現代的認同政治。臺北市：揚智文化。
- 施正鋒 (2005)。臺灣原住民族政治與政策。臺北市：翰蘆圖書出版有限公司。
- 夏鑄九、王志弘編譯 (1988)。空間的文化形式與社會理論讀本。臺北：明文。
- 陳俊斌 (2013)。臺灣原住民音樂的後現代聆聽：媒體文化、詩學／政治學、文化意義。臺北市：臺北藝術大學，遠流。

- 黃宣衛、羅素玫纂修 (2001)。 **臺東縣史·阿美族篇**。臺東縣：臺東縣政府。
- 黃宣衛 (2008)。 **阿美族**。臺北市：三民。
- 楊士範 (2006)。 **阿美族都市新家園**。台北市：唐山。
- _____ (2008)。 **漂流的部落(niyaro')**：近五十年的新店溪畔原住民都市家園社會史。台北：唐山。
- _____ (2009)。 **聽見「那魯灣」**。臺北市：唐山。
- _____ (2010)。 **成為板模師傅－近五十年台北縣都市阿美族板模工師傅養成與生命**。台北：唐山。
- _____ (2012)。 **阿美族都市教會：近五十年新北市都市原住民基督教信仰生活史**。臺北市：唐山。
- 蔡明哲等著 (2001)。 **臺灣原住民·都市原住民史篇**。南投市：臺灣文獻館。
- 謝世忠，劉瑞超著 (2007)。 **移民、返鄉與傳統祭典：北臺灣都市阿美族原住民的豐年祭儀參與及文化認同**。南投市：臺灣文獻館。

期刊、雜誌

- 王櫻芬(2012.12)。導言：錄音科技與臺灣音樂－近年研究回顧。**民俗曲藝** 178：1-24。
- 巴奈·母路 (2010)。十首豐濱阿美族豐年祭歌的分析研究。**台灣原住民族研究季刊** 3：197-224。
- 何東洪、張釗維 (2000)。戰後台灣「國語唱片工業」與音樂文化的發展軌跡一個徵兆性的考察。**台灣產業研究** 3：149-224。
- 林文剛 (1998)。卡拉 OK 在身分認同構成中的模糊特性。**新聞學研究** 56：65-83。
- 柯裕棻 (2012.12)。台灣電視事業發展初期的社會條件與消費狀況。**中華傳播學刊** 22：3-18。
- _____ (2008.3)。電視的政治與論述：一九六〇年代台灣的設置過程。**台灣社會研究季刊** 69：107-138。
- 孫俊彥 (2011.3)。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。
- 陳俊斌 (2010)。談台灣原住民卡帶文化的混雜性。**關渡音樂學刊** 13：27-50。

_____ (2009)。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 12：51-82。

_____ (2012.12)。「民歌」再思考：從《重返部落》談起。民俗曲藝 178：207-71。

_____ (2009.4)。「唱片時代」的美族歌聲：以黃貴潮「臺灣山地民謠」為例。台灣音樂研究 8：1-30。

學位論文

李至和 (2000)。九〇年代台灣流行音樂中之原住民歌手形象分析。臺北：中國文化大學新聞研究所，未出版碩士論文。

李孟融 (2004)。阿美族皈依天主教及其適應之研究—以太巴壠部落為例。臺北：政治大學民族研究所，未出版碩士論文。

阿洛·卡力亭·巴奇辣 (2008)。族群音樂與認同—以花蓮高寮部落阿美族為例。臺北：政治大學民族學研究所，未出版碩士論文。

林芳誠 (2009)。穿梭現代與過去—以都蘭部落為例談阿美族年齡組織 Pakalungay 的文化重建。臺北：臺北藝術大學傳統藝術研究所，未出版碩士論文。

許蕙千 (2009)。紅了阿妹之後？台灣原住民通俗音樂的生產場域。新竹：交通大學傳播研究所，未出版碩士論文。

陳彥廷 (2011)。文化「傳統」如何落腳異鄉？權力與象徵在溪洲部落阿美族豐年祭之變遷與重塑。臺北：政治大學新聞研究所，未出版碩士論文。

陳曉琪 (2011)。社區性老人卡拉 OK 活動的現象分析。臺南：臺南藝術大學民族音樂學研究所，未出版碩士論文。

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 (1945—2007)。臺北：台北教育大學音樂學系，未出版碩士論文。

蔡春蘭 (2007)。都市原住民後代的族群認同—以十二位都市原住民後代為例。花蓮：東華大學族群關係與文化研究所，未出版碩士論文。