

國立聯合大學

客家語言與傳播研究所

碩士論文

客家流行音樂的創作與實踐：
解析金曲獎入圍客語專輯

**The Creation and Practice of Hakka Popular Music:
A Study on Hakka Albums of Golden Melody Awards Finalists**

研究生：劉興偉 撰

指導教授：盧嵐蘭 博士

中華民國九十九年七月

本論文獲行政院客家委員會 100 年度客家研究優良博碩士論文獎助

行政院客家委員會獎助客家研究優良博碩士論文精要

一、論文名稱

客家流行音樂的創作與實踐：解析金曲獎入圍客語專輯

二、作者

劉興偉

三、獎助年度

民國 100 年

四、獎助金額

伍萬元整

五、研究過程(含研究方法、研究對象、研究工具等)

本研究的觀點立基於 Certeau 認為現代社會及大眾文化中的弱勢者非默默承受體制與主流文化的制約，反而具有能動性，並隨時等待機會予以回擊。故本研究過程採用深度訪談法及文本分析法，首先，針對金曲獎 2003 年（十四屆）設立客語音樂獎項之初至 2009 年（二十屆）的入圍專輯創作者為訪談對象，經聯繫後，扣除聯繫未果的創作者共計訪談 11 位客家流行音樂創作者，並藉由訪談獲取客家流行音樂創作者推薦的文本以作為文本分析之依據。

六、主要研究發現

本研究重心在於討論客家流行音樂創作者藉由日常生活實踐的形式，作為他／她們回應商業體制及主流文化所可能造成的框架及規訓。首先，創作者對客家流行音樂的創作想像，蘊含著諸多可能性，然而，囿於客家在台灣的弱勢，以及客語長期受到政策的壓抑，以致創作者缺乏發揮客家流行音樂之美的管道。而在金曲獎設立客語獎項之同時，客家流行音樂創作者紛紛踏入這個主流之音樂殿堂，雖然早期對他／她們來說，金曲獎如同主流音樂與商業體制的綜合體，進入其中，也正意謂著原本族群音樂的邊緣化得以搖身一變成為主流所認可的音樂表現，且可能伴隨著商業資本的投入；然而，近年來，創作者對於金曲獎的看法已有轉變，因為政府的保護政策反而將他／她們推向另一種邊緣化，入圍保障名額的獎項其實不如入圍其他不分語言之音樂獎項來得讓人鼓舞。然而，金曲獎仍是

一種重要的現身／聲機會，因此，創作者雖然在社會環境對客語流行音樂的排擠及限縮下，依舊對其抱持正面期待，連年持續地意欲進入金曲獎場域中。

此處呈現出創作者對金曲獎場域及主流力量的愛憎情結，也由此而發展出多樣及複雜的戰術實踐，以回應所面對的支配勢力，進而力圖在維護創造力與認同之際，亦同時追求自身的生存空間。此種現象反映出創作者個人與體制之間存在矛盾的互動關係，也同時浮顯出創作者做為一種能動力量（agency），在面對制度框架的影響下，找尋抗衡及協商的機會。

第二，創作者在創作元素的使用上，由於客家族群並無非常明確為客家音樂的樂器，因而，對音樂素材的選擇呈現出多元文化的結合，他／她們多採用外來音樂曲風（包含爵士、搖滾、藍調、Funk 等）的模式進行創作，並且為了展現「客家」的特殊性，一方面，藉由引用傳統歌詞（包含傳統三大調的曲牌以及山歌）或是描繪過往生活圖像的方式；另一方面，則運用現代文字書寫模式，或是描述現代生活的體驗，並從中含蓄地流露、建構其客家的認同。

本研究發現，創作者在創作上常使用日常生活瑣碎、片段的素材，若以時間層面來看，包含懷舊與現代生活兩類。對往日生活的懷舊方面，大多會在創作中採用特定的媒材，包括：一、兒時記憶的語言；二、原鄉的追憶；三、親情（崇祖）；四、傳統曲調的使用。其次，在現代生活的客家體驗上，展現在兩個層面：一、消逝的語言；二、都市生活的體驗。最後，對於未來創作形式上，發展出兩種創作走向：一、創新傳統；二、完全創新。上述創作元素反映於文本的實際運用上，可發現兩種表達形式：一、強調過往生活；二、著重現代生活。

上述對日常生活元素的使用反映出看似瑣細、零碎之物具有的潛能，一些熟悉的、習慣的、隨機取得的東西可做為建構認同與抗拒支配的工具。而且它們可以被混合、交錯、彈性安置以跳脫體制框架，進而游走邊界。同時也在遊戲風格中，對傳統及正統採取亦可亦可之遊移態度，在看似依違不定的曖昧中構築起創造性的模糊空間。即便是強調傳統，也不再是重現刻板的過去，而是重新包裝，如同透過否定而又再度肯定。重視現代則直指創作者當下生命處境，結合個人生活經驗而轉化出客家音樂創作的多樣性，也同時藉由個體的實際體驗，以其無法否定的真正感受而成為質疑與批判的真實力量。而朝向未來則包含對個人、族

群、音樂的多重期待，試圖探照遠方，召喚更具變化與更多前景的想像。

第三，創作者面對主流權力的框架制約，並非無知或默從，反而在現實社會環境的條件下，創作者表面上服膺於體制的既有形式，實則進行著各種戰術的實踐，諸如利用主流流行音樂的素材進行客家流行音樂的創作，抑或使用多種語言交織的創作方式，藉此打開聽者對於客家流行音樂的接受度，進而吸引更多廣大的聽眾，這也符合 Bennett 的說法：「基本上，反抗是一種針對文化力量的防禦關係。」（Bennett, 1998: 171），由於揹負身為客家文化延續的角色，維護客家文化常是促使他／她們挺身而出抵抗強勢體系的因素之一。再者，有時面對客家主流，創作者亦需展現其具備客家元素，故而創作者也使用傳統音樂融合現代音樂素材加以改編，或是在無外顯客家認同的文本中，實則內隱他／她們對客家的情感。

創作者面對資本主義社會及金曲獎，感受到設立客語獎項對他／她們產生培力與規訓的雙重影響：其一，雖能增加現身／聲的機會，但卻又必須面對在主流秩序下進行創作的風險。其二，金曲獎固然提供表演的舞台，但也設定商業價值。其三，得獎既是樹立音樂的指標，但也伴隨同質化的趨向。其四，客語獎項相對於其他獎項，對創作者進入金曲獎形成一種優勢，但這其中亦有隱憂，可能造成視野縮限，客家流行音樂的發展反而因此而更加窄化。

不過，客家流行音樂創作者在意識到上述策略時，亦隨之予以回應，正如 Certeau 認為弱勢的市井小民面對強權時，並非被動地承受，而是會採取主動的回擊（Certeau, 1984: xii），本研究發現受訪者的戰術除了 Certeau 理論中常被提及的文本盜獵（挪用、拼貼）基本模式外，亦另有行走、模仿、迎合等戰術運用。

第四，承上述可發現，創作者進行創作時，面對商業環境以及金曲獎的吸引力下，正表現出他／她們多重的認同展現，包括在認同與抗拒、傳統與現代之間不同程度的自我定位，也就是客家流行音樂創作者係持續地遊移於認同／抗拒以及傳統／現代的兩端之間來回徘徊。

本研究發現，客家流行音樂創作者在認同與抗拒之間的游移，大致出現三個面向：

一、傳統客家的積極認同：在音樂性上，除了以客語聲調線作為創作的依據外，使用傳統樂器，亦能提升對客家的認同感。另外，也展現在族群身分的認同上，包括往日生活圖像記憶，以及使用客語，皆能高度展現他／她們對傳統客家的認同。

二、傳統與創新的拉扯：在兩者之間，創作者認為客家流行音樂不僅應展現其異於傳統曲調的呈現方式，也需從中展現客家族群之美，有如舊瓶裝新酒的方式；另有部分創作者認為應學習現代主流音樂的創作型態，並拋開過去創作範式的制約，避免受到語音的侷限。這也是由於客語詞彙不敷使用，因此創作者在保存客語字詞傳統，以及在發明更多客語用字之間，也有拉扯，因為華語思維大行其道，很多字眼是客語無法表達的，以至於創作者雖盡力以客語作為創作語言，但是必要時，也只好藉由使用其他語言，或是發明新的字彙。

三、創新客家的反思與抗拒：創作者在思考客家流行音樂走向時，認為音樂創作不應受到各種侷限，現階段挪用外來強勢音樂元素至客語流行音樂中，是勢必在行，亦有創作者在創作上，完全以華語音樂型態創作客語專輯，意圖走向另一種不同的客家。此外，在歌詞意境的形塑上，由於主流音樂歌詞創作的方式，影響客家流行音樂創作者在進行創作時，在意境的展現上有別於過去別具客家風味、景緻、故土之描述，而改以較白話或是不以凸顯客家概念的歌詞進行創作。

在文本中，創作者對於傳統與現代素材的使用，亦存在著類似的形式：

一、對傳統素材的運用上：大量使用客語中常見的疊字用法，以及較通俗的客語詞彙，藉由客語傳統字詞以展現客家意涵。

二、在傳統與現代元素之間：弱勢創作者的音樂經驗是受到全球化的影響而呈現多元混雜的樣貌（Slobin, 1993），因此，大部份創作者受到主流音樂的制約，意圖展現客家的結果，則形成將傳統山歌改編為現代音樂的形式，將外來音樂曲風（諸如爵士、拉丁、搖滾等）換置在傳統三大調中，以呈現既服膺現代社會音樂創作模式，又具有客家的流行音樂圖樣。再者，亦有創作者直接以華、客語進行歌詞創作，利用華語的流通性達到上述用途。

三、在現代素材的使用上：則明顯展現在音樂的創作，他／她們以西洋樂風

(如 Funk、Jazz、Bossa Nova、拉丁、電音)等現代音樂媒材作為展現客家流行音樂現代風貌，不僅符合社會對流行音樂的期待與需求，亦將客家流行音樂帶離過去刻板的傳統曲調型態。不過，本研究亦發現，在如此現代手法下，仍存在著隱含的客家認同，創作者在看似現代的創作中，仍對客家進行著一種想像，並且將其植入創作中，而這也符合本研究發現，客家流行音樂創作者在傳統與創新之間，因應環境變動而遊走於兩者之間遊移著。

總而言之，客家流行音樂對於客家流行音樂創作者來說，是種抒發的管道，也意謂傳承、延續客家的可能，由是，在面對社會環境的變遷之下，客家勢必要走出一條不同於以往的音樂之路，一來，順應時代潮流之勢，藉以將客家流行音樂推向主流舞台，再者，亦能藉此而讓更多人欣賞客家族群文化、精神之美感。誠然，除了客家流行音樂創作者的努力之外，扮演客家族群推手的客委會，亦需更進一步聆聽及瞭解客家流行音樂創作者的想法和需求，義不容辭的給予更實質、具成效的幫助，以更完善客家流行音樂傳承客家族群的持續性。

七、結論及建議事項

首先，由於本研究的研究對象，著重於金曲獎客家流行音樂創作者，同時礙於創作者的受訪意願等因素，僅有 11 位創作者接受訪談。另一方面，在台灣的客家流行音樂圈中，亦存在著一些不以參加金曲獎為創作目標的客家流行音樂創作者們，以及近年來，如雨後春筍般出現的新生代客家流行音樂創作者，兩者皆值得探討其創作的心路歷程，是未來研究可加以著墨的研究對象，因此建議未來研究在進行相關題材之研究上，可更廣泛地納入更多數量及在不同場域活動的創作者，以俾能更多面向地瞭解台灣客家流行音樂。

再者，除了客家流行音樂創作者之外，近年來，客家流行音樂圈出現許多客家流行音樂演唱者。本研究在進行深訪時，曾訪問四次入圍金曲獎客語獎項的入圍者—陳雙作為訪談前測，由於研究者在訪談中無法發現演唱者在演繹文本時有明確呈現的戰術運作，且由於本研究主要以創作者為研究對象，因而擱置此位訪談對象。但是從另一個角度來看，雖然演唱者並不自行進行創作，但是他／她們在演唱過程中應該有其意義詮釋與建構意義的成分，並且聽眾在聆聽音樂時，是直接面對這些客家流行音樂演唱者，因此，演唱者在歌聲表達中所意欲傳遞、建

構的「客家」，亦屬一種客家流行音樂中的新媒介，未來如能補充對演唱者的研究，則應能充實客家流行音樂研究領域的內涵。

最後，本研究在文本分析時，關於音樂性的部分，主要係藉由創作者口述、相關報導及聆聽經驗而對音樂曲風進行描述及說明，對於客家流行音樂在音樂性上的呈現，是否具有特定模式，抑或在哪些層面傳承過去傳統曲調，尚未能系統分析，這些皆屬有助於深入剖析客家流行音樂的多面向研究，建議未來研究者可由客家流行音樂之音樂符碼，針對音樂性進行樂理解析，應能替客家流行音樂研究領域提供更豐富的知識。

國立聯合大學碩士學位論文

考試委員審定書

客家語言與傳播 學系 研究所 碩士班 劉興偉 君所提之論文

客家流行音樂的創作與實踐：解析金曲獎入圍客語專輯

經本委員會審議，認為符合碩士資格標準。

學位考試委員會 主任委員 徐振興 (簽章)

委員

胡淑文
詹友蘭
徐振興

指導教授 詹友蘭

系(所)主任 范端玲

中華民國

99年

7月

27日

誌謝辭

三年研究所生涯即將邁入終點，想當初懵懂無知地走進研究領域中，對於研究是這般笨拙，看著戰友們各自繳交張張亮麗的成績離去，轉瞬間，我竟也跟上這波潮流，而這一切仍是如此地不真實，但也令我難以忘懷，在聯大的回憶，必然值得在未來細細緬懷。

這些日子以來，想感謝的對象太多，難以細數，其中，影響我最多的莫過於是我的指導老師—盧嵐蘭老師，對您我只有感激涕零足以形容我對您的感謝及愛，您總是在我最低潮的時候拉我一把，在研究最無助的時候賜予明燈，您的溫暖總能壟罩著我的內心，這也是激勵著我繼續研究的最大動力，總言之，這段時間辛苦您了，麻煩您了，總是讓您操心的我，亦終將邁向另一個里程，希冀在未來您想起我時，我能是讓您感到驕傲的學生之一。

另外，感謝口試委員蕭湘文老師及徐振興老師對論文的批評指教，您們的提點讓我更清楚地了解到研究中不足與缺失之處，使其更添完整。還有，所上的老師們以及二馬姐，感謝您們不論是課業疑慮還是日常生活的關心，對我的諄諄教誨與提拔，還有在研究中最辛苦的 11 位客家流行音樂創作者，感謝您們撥冗參與訪問，論文能有今天，您們佔了很重的份量，也祝福客家流行音樂在您們的努力下，未來能更臻茁壯。

而在學術研究的過程中，若是少了某些人，則將不甚完美，你們這群摯友，感謝了。郁晴，感謝你對我的無私付出，這段日子總是勞煩你，讓你包容我的喜怒哀樂，真的謝謝；原廷，我想若是少了你，我又如何能在學術圈佔有一點點小小的位置呢，一起奮鬥的日子，我不會忘的，未來加油吧；寶哥，你的出現不僅壯大長榮幫的氣勢，亦讓我感到相見恨晚，請讓我預約你的下一個十年吧；帥妹蛋塔，我要交棒給你了，請光耀門楣吧；采蘋、耀宇、大餅，一同在研究室吃喝玩樂的日子，將永存內心，祝福你們研究之路一切順遂；客傳所同班同學們，你

們也都是缺一不可的，謝謝你們。最後，我要感謝親愛的威霆哥，你那帥氣的臉龐、豐厚的學術涵養，讓我對你一見鍾情，難以自拔，在學術上的幫助，我不會忘記的。感謝，感謝了。

再者，還有另一群無話不談的你們，感謝你們在我被論文囚禁的時候，把我帶入花花世界，讓我短暫逃離窘困的思緒，亦讓我充飽電力，繼續拼鬥。又中，你總是在堆滿笑臉的狀態下，聽我訴苦，感謝了；珊珊，這段時間我最懷念你的捏功，感謝你讓我在無止盡的約會中，開懷大笑；阿昌、潘妹、美蓮、宜玲、珠珠、雲兒，大家在一起的場合，總是開心且愉悅地，我永生難忘；姿妤、孟儒、瑪麗亞，我好懷念球場上意氣風發的我們，追著球跑的大夥，讓我們繼續熱血排球吧；翠、炫、東東，外拍完美四人組合地你們，請即刻訂下往後每年的行程，我們要拍遍世界各地，愛你們；逸萱、朵拉、小蘋、翠珊姐，請再等等我，立刻就是前進台北國相見歡了；大姐、蔡秉、牛、杜妹、VIVA、夏、PEGGY、家穎等大學同窗好友們，感謝你們的陪伴，友誼長存。而過程中，無法一一細數地你們，感謝你們對我的支持、鼓勵與打擊，這些都是讓我能繼續向前邁進的動力來源，感激不盡。

最後，我想感謝我的家人，你們總是默默地支持我，靜靜地應許我的所有決定，包容我寫論文時，烏煙瘴氣的情緒、蓬頭垢面的生活，我真的很愛你們，雖然我總是難以用言語表達，但你們在我的心中是我最重要的精神支柱，謝謝，真的謝謝，I LOVE YOU。

劉興偉 謹誌

2010 夏末 於高雄

中文摘要

本研究探討客家流行音樂的創作與實踐，在全球化趨勢下，客家流行音樂創作者面對社會主流強勢音樂環境，如何運用生活周遭細瑣、零碎的媒材進行客家流行音樂的傳遞及建構，他／她們在創作過程中如何展現實踐方式，以及面對傳統與創新的複雜心路歷程，本研究主要援引 Certeau 的日常生活理論作為探討時的概念依據。

研究過程採用深度訪談法及文本分析法，首先，針對金曲獎 2003 年（十四屆）設立客語音樂獎項之初至 2009 年（二十屆）的入圍專輯創作者為訪談對象，並藉由訪談獲取客家流行音樂創作者推薦的文本以作為文本分析之依據。

本研究的觀點立基於 Certeau 認為現代社會及大眾文化中的弱勢者非默默承受體制與主流文化的制約，反而具有能動性，並隨時等待機會予以回擊。研究發現：

一、客家流行音樂創作者對客家流行音樂的想像包羅萬象，當客家流行音樂走入金曲獎時，創作者對音樂場域及主流勢力產生繁雜的愛恨糾葛，因而演變成各樣的戰術實踐，以回應強勢的支配力量，力求在維護創造力與認同之際，能同時追求自身的生存空間，體現出創作者作為一種能動，在面對制度框架時，尋求抗衡及協商的機會。

二、創作者在創作時對日常生活元素之運用反映出看似細瑣、零碎之物所具有之潛能，一些熟稔的、隨機取得的媒材亦可作為建構認同與抗拒支配的工具。在遊戲式的創作風格中，即使是強調傳統，亦不再是重現過去，而是予以包裝；重視現代則展現創作者當下生命歷程，結合生活經驗而轉化出客家流行音樂創作之多樣性。

三、面對強勢流行音樂文化及金曲獎場域，客家流行音樂創作者試圖既服膺

體制的既有形式，實則進行各樣的戰術實踐。並在透視強勢力量的規訓、收編後，進行著包含挪用、拼貼、行走、模仿、迎合等的實踐回應。

四、身處商業資本主義環境，客家流行音樂創作者亦藉由創作過程表現多重認同，在商業與客家傳統主流力量的相互拉扯下，他／她們在認同與抗拒、傳統與現代間展現不同程度的自我定位，同時創作者會隨當下創作時空環境的影響，而持續地遊移於認同／抗拒及傳統／現代的兩端之間。

關鍵字：日常生活、金曲獎、客家、流行音樂、實踐



Abstract

The research investigated the creation and practice of Hakka popular music against the backdrop of globalization. It explored the ways in which Hakka artists transferred and constructed Hakka popular music with trifling and fragmentary materials when confronted with the dominance of mainstream music in society. In addition, it probed the manners in which they demonstrated practical methods. Finally, it unveiled the complex mentalities when they faced both conventions and innovation. For close scrutiny, the study cited Certeau's theory of "The Practice of Everyday Life" as theoretical basis.

The study was approached by in-depth interviewing and textual analysis. The interviewees included 11 artists of nominated albums of Golden Melody Awards from 2003 till 2009. The standpoint of the research stemmed from Certeau's view that the vulnerable of modern society and popular culture have the initiative and keep waiting for an opportunity to fight back instead of enduring in silence the constraints of systems and mainstream culture.

The results are as follows. First, Hakka artists had all-inclusive imagination concerning Hakka popular music. When Hakka popular music touched upon Golden Melody Award, artists had complicated love-hate relationship towards the music field and the mainstream forces. Consequently, varieties of tactic practices evolved to respond to the dominant power. While striving to maintain creativity and identity, Hakka artists pursued their own living space by manifesting themselves as agencies that sought counterbalances and negotiations when faced with institutional framework. Second, the use of daily elements reflected the potential of trifling and fragmentary things in constructing identity and countering domination. In a style of play type,

those that put stress on traditions packaged the past instead of reproducing it. Those that lay emphasis on modern displayed the life course of the present, which in combination with life experience was converted into a great diversity of Hakka popular music. Third, in face of strong popular music culture and fields of Golden Melody Awards, artists of Hakka popular music tried to implement all kinds of tactical practices while complying with norms of institution. Coming to understand the discipline of the dominant power, they responded by “appropriation”, “bricolage”, “walking”, “mimicry” and “cater” accordingly. Fourth, surrounded by commercial capitalism, artists of Hakka popular music displayed multiple identities by means of creative processes. In the tug of war between business and Hakka tradition, they showed varying degrees of self-positioning between identity and resistance, traditional and modern. In accordance with the current environment of production and creation, they continued to shift between the two ends of identity/resistance, and traditional/modern.

Keywords: Everyday Life, Golden Melody Awards, Hakka, Popular Music, Practice

目錄

誌謝辭.....	I
中文摘要.....	III
ABSTRACT.....	V
目錄.....	VII
表目錄.....	X
第一章 前言.....	1
第一節 研究動機.....	3
第二節 研究目的.....	7
第三節 研究範圍.....	9
第二章 文獻探討.....	12
第一節 台灣流行音樂中的發聲場域.....	12
一、流行音樂的重要性.....	12
二、台灣流行音樂發展過程.....	14
三、主流音樂發聲場域—金曲獎.....	15
第二節 客家流行音樂與客家意涵.....	18
一、客家流行音樂發展沿革.....	18
二、客家流行音樂的產製.....	24
三、客家流行音樂與客家意識.....	26
四、客家流行音樂與客家意象.....	28
第三節 客家流行音樂的創作與實踐.....	30
一、日常生活的實踐.....	30
二、客家流行音樂創作與「客家」之使用.....	36
三、客家流行音樂的意義創造與實踐.....	39
第三章 研究方法.....	44
第一節 深度訪談法.....	44
一、深度訪談對象.....	44
二、深度訪談綱要.....	46
第二節 文本分析法.....	49
第四章 客家流行音樂創作的多元面向.....	53
第一節 創作的多重思考：日常生活的展現與植入.....	53
一、往日生活的懷舊.....	54
(一) 兒時記憶的語言.....	54
(二) 原鄉的追憶.....	56
(三) 親情(崇祖).....	59
(四) 傳統曲調.....	60
二、現代生活的客家體驗.....	60

(一) 消逝的語言	61
(二) 都市生活的體驗	63
三、創作的可能	65
(一) 創新傳統	65
(二) 完全創新	68
第二節 進入金曲場域：空間與時間的實踐	72
一、培力與規訓：主流音樂場域的策略	73
(一) 增加現身的機會／主流秩序下的創作	74
(二) 提供表演舞台／設定商業價值	77
(三) 樹立音樂的指標／同質化的引導	79
(四) 入圍的優勢／音樂發展的窄化	80
二、創作者的回應：進入主流的戰術	82
(一) 文本盜獵	83
(二) 行走	89
(三) 模仿	90
(四) 迎合	92
第三節 曖昧的創作秩序：音樂生產中的認同／抗拒	95
一、傳統客家的積極認同	96
(一) 音樂風格的尺度	96
(二) 音樂創作的族群認同	99
二、傳統與創新的拉扯	102
(一) 曲調的重新詮釋	102
(二) 文讀與白讀的轉換	107
三、創新客家的反思與抗拒	109
(一) 脫俗的演唱／奏風格	109
(二) 另類的歌詞意境	111
第五章 客家流行音樂的文本運作模式	117
第一節 文本中的轉移和隱喻	117
(一) 過往生活	118
(二) 現代生活	121
第二節 「遊戲」的戰術風格	126
一、文本中的挪用及轉化	127
二、拼貼：現代／傳統之結合	129
三、行走戰術	131
四、模仿：對主流的趨近及滲透	132
五、多樣的迎合戰術	134
第三節 疆界與橋樑：傳統與現代的分歧與接合	138
一、傳統	139

二、傳統與現代的接合	140
三、現代.....	143
第六章 結論與建議	147
第一節 研究發現與結論	147
一、各章論述重點.....	147
二、主要研究發現.....	148
第二節 檢討與建議	156
一、研究限制	156
二、未來研究建議.....	157
參考書目	159
附錄 A：客家流行音樂創作者訪談逐字稿	
附錄 B：客家流行音樂創作者推薦文本	



表目錄

表 2-1：流行音樂定義.....	13
表 3-1：本研究深度訪談對象.....	45
表 3-2：客家流行音樂創作者訪談大綱.....	47
表 3-3：訪談時間及地點.....	48
表 3-4：創作者推薦文本.....	49



第一章 前言

Frith 主張，任何以流行音樂為主軸之研究，應該以文化工業之分析作為理論基礎 (Frith, 1978 / 彭倩文譯, 1993)。此外，音樂創作人李宗盛 (1999: 146-147) 也提到：「流行音樂工業是非常資本主義的，在資本主義運作下，世界統一得非常快；資訊傳遞速度越快，同質化的速度就會越快」，這句話更是突顯「流行音樂」的性質與運作與 Adorno 所提的「文化工業」具有非常密切的關係。

Adorno認為，流行音樂是形式化的、缺乏原創性的，而且閱聽人無需具備思辯賞析藝術的素養 (Adorno, 1941: 17)。這是肇因於流行音樂以「文化工業」形式進行量產，藉工業技術並大規模地依同一標準和固定模式產製，像是市面上大受歡迎的音樂曲風與歌詞文本讓大多數聽眾易於接受，主因為文化工業中「標準化」與「規格化」的創作形式導致。再以Adorno的觀點來看，其認為文化工業產製通俗音樂，大約可以包括兩個過程：標準化與假性個人化。在此的觀點，就是流行歌曲會越來相似、雷同。它們有越來越多的特性與特徵，是被一個核心結構所決定；而且某部分的流行歌曲，是可以彼此相互交換的。但是，這個核心結構卻是隱藏在不必要的表面裝飾、新穎的事物、以及風格變化之中；並且將這些東西，加入至流行歌曲裡，當成是它們想像的、獨一無二的符號 (Adorno, 1991: 86-87; Adorno & Horkheimer, 1999: 32-41; Strinati, 2004 / 袁千雯等譯, 2009: 61)。

柯永輝 (1993) 研究發現台灣的國台語流行歌曲中，描述愛情的歌曲佔有 99.5%。曲調部分，受歡迎的歌曲大多是翻唱歌曲或是「單一化」曲調創作，像是張信哲的〈白月光〉與〈快樂天堂〉的開頭曲調非常相似。另外，陳友芳 (1999: 31) 的研究指出：「台灣的唱片工業由於音樂已產生了同質化現象，使得音樂本身因不具有特色與原創性，亦無法成為主要的消費對象，而必須仰賴後期的企劃宣傳行銷策略」，而這些資料與現象都在在顯示台灣「流行音樂」的產製就如

Adorno所提的「文化工業」，具有相同的模式。

而這樣的論點，也引起一波反彈聲浪，去批判單一國家內壟斷型的媒體產業。針對流行音樂市場逐漸由少數幾個唱片公司所壟斷，論者認為主流唱片公司將壓縮另類、弱勢族群音樂的生存空間，社會文化因而愈趨同質一致，缺乏多元創意與批判力，使異議的聲音日漸沈寂（Harker, 1980）。而弱勢族群的音樂（如黑人音樂、第三世界國家的音樂），在壟斷性的、為白人掌控的主流唱片公司吸納下，只成為去脈絡化及去政治化的音樂商品，犧牲了各個族群的音樂自主性與異質性（Manuel, 1991）。綜上述，立足於全球化觀點下，台灣流行音樂不正也是再製文化工業的相似模式。

但是這種趨勢並非意味族群音樂面對主流音樂毫無競爭力，第十九屆金曲獎評審陳慶仁（2008.07.10）表示：

在這次的金曲獎裡，整體表現最好的是客家歌曲專輯、次者原住民歌曲專輯、三者國語歌曲專輯、然後台語歌曲專輯。在有限的資源裡，客家歌曲盡情的發揮音樂的素材，很多歌手本身都具有不錯的詞曲創作能力，甚至有些還能夠自己製作、編曲和演奏。台灣擁有充沛的創作能力、自由揮灑的空間和豐富的內涵以及人文素養，這是我們最大的音樂資源。假若優質的歌手，為了滿足速食音樂市場迷失方向而忽略了本身的特質，那將是流行音樂的一大損失（陳慶仁，2008.07.10）。

身兼漢聲電台節目主持人與資深樂評家的黃賜（2008.07.08）也指出：第十九屆金曲獎總體而言，最佳客語、原住民語的專輯與歌手都有顯著進步，甚至與最佳國語、最佳台語專輯與歌手獎項相比都絲毫不遜色，這對於長久經營國、台語專輯的音樂人，恐怕更是值得警惕。而黃秀慧（2004.04.05）也談到：

從謝宇威、以美濃反水庫運動為創作議題的交工樂隊，著眼土地、人文、

生命的吟唱詩人陳永洵，吟唱鄉愁的顏志文，到用流行手法包裝客語音樂的劉劭希，客語音樂創作人多元創作的誠意，早已經超越台語創作人許多，比起陳建年、王宏恩等原住民音樂創作人，也絲毫不遜色，然而少了江蕙、張惠妹這樣的「明星」烘托，客家音樂始終只能在小圈圈裡流傳（黃秀慧，2004.04.05）。

因此，經由上述引發本研究欲探討在台灣流行音樂界中，被視為弱勢的族群音樂處於此種現象下，是如何萌芽與茁壯。

第一節 研究動機

台灣長年以來，客家普遍以隱形化、被邊緣化的型態存在於社會體系中，在1988年「還我母語運動」中，客家首度對於這樣的不平等對待，予以還擊，發出不平之聲。同時，客家這種被忽視的情形也發生在台灣流行音樂界，過去因受殖民及語言政策的影響，長時期被國語流行歌曲所壟斷，使各地方音樂發展空間有限，這反映出流行音樂所隱含的文化霸權思維。而近年來大眾傳播與科技媒體的蓬勃發展，增加大眾可以擁有與選擇多元音樂品味及喜好的機會，同時再加上本土意識的抬頭，更促使台灣地方音樂大量湧現。

誠然，地方音樂的展現即根植於歌謠之上。所謂歌謠，是個人生命歷程的闡述，是一群人共同生活下集體經驗之交集，更是族群發展過程中所留下的歷史縮影。因此，它時常流露出隱含著的生命意義，交織著歷史事件的經緯和再詮釋，頌讚著族群共有的英雄、相同的信仰體系和生命奧秘（林清財，1998：203-227）。此外，洪泉湖（2005）也指出，歌謠如同一面鏡子，反映出社會的狀況與時代的風格，歌謠也如同一部歷史故事，記錄著人們的悲歡，也記錄著這塊土地上一點一滴的生活故事。

承上述，歌謠所表露的，不僅僅是一部民族的史詩，透過有系統的解讀，更

可以探索出其所隱喻的實質意義（林清財，1995：475-498）。在台灣，歌謠的表現多以方言呈現，其中，又以客家歌謠較具代表性。

在客家歌謠的定義上，彭維杰（2001）的研究中則提到廣義的客家歌謠泛指山歌、小調、童謠以及流行創作音樂。其中，台灣客家的現代創作音樂，因受日本及西洋音樂的影響，加上電視錄影帶大量進入家家戶戶，早已挑戰了傳統的山歌、採茶及八音演奏音樂，目前以兒歌童謠及現代客家流行音樂最為風行（曾喜城，1999）。

在客家流行音樂中，謝俊逢（2007：310-318）指出，客家流行音樂與「民歌」的概念相同，是以「趨新」作為喚起人們的興趣，從早期為說唱而作到翻唱流行歌的過程最為明顯。在此，謝俊逢認為，流行歌畢竟是偏重於消費的文化商品，需要有人消費才能延續下去，致使它面臨許多的限制性，如客家的文化工業落後、唱片市場較小等，皆不利於承載太多的文化使命。

也因此，客家流行音樂長期受到國語流行音樂的霸權宰制，使得客家流行音樂始終無法走入公眾的視聽領域。

顏志文就表示：客家音樂 20 年來，仍然受到語言分類意識的影響，至今無法進入主流音樂市場，在某一個程度上客家是完全被消音的，即使偶爾冒出頭，別人也只會認為那是保護政策，可以說完全漠視客家音樂的存在（林錫霞，2007.07.09）。

但近年來，因多元文化理念的盛行，在政策、法規的制定下，讓金曲獎頒獎典禮（以下簡稱金曲獎）增設了客語音樂的獎項，並給予客家流行音樂踏入主流音樂場域的機會。這讓幾度被排斥於流行音樂界外的客家流行音樂，有機會進入台灣音樂界中，象徵主流音樂的殿堂—金曲獎。金曲獎於 2003 年第十四屆金曲獎始設置了客家流行音樂獎項（例如，最佳客語演唱人獎、最佳客語流行音樂演

唱專輯獎、最佳客語演唱新人獎、最佳客語專輯獎、最佳客語歌手獎)，其目標在於「提倡客家文化、保留客家語言、建構客家族群認同」（行政院新聞局，2008a）。這其中的好處在於增加了客家流行音樂的能見度，然而相反的，這種情況也可能令人產生疑慮，例如是否會使客家流行音樂在主流音樂體系下，受到霸權的支配與監控。

以 2007 年，第十八屆金曲獎客家藝人林生祥拒領金曲獎事件為例，即是因為對金曲獎邊緣化客家所提出的不滿訴求。以當時新聞報導來看，阮正霖（2007.06.19）指出，美濃鎮客家歌手林生祥以「獎項應以音樂語言、而非族群語言分類」為由，拒領最佳客語專輯與最佳客語歌手兩項「客語」的獎項，表達對金曲獎以語言分類音樂獎項的憤慨。此外，綜合其他報導，可發現爭議點在於：金曲獎的客家歌曲分類法，使很多客語歌手喪失與眾多對手良性競爭的機會，也使得客家歌曲邊緣化；再者，林生祥的音樂多使用地方本土性傳統元素，在歐洲或世界上，都被定位為世界音樂或民謠，反觀新聞局以語言分類的獎項安排似乎已不合時宜。有些人主張，大家是因音樂的關係才聚集於金曲獎，所以主體是音樂語言，不是族群語言，因此應大膽進行改變（袁世珮，2007.06.17；梁岱琦，2007.06.17；聯合報，2007.06.19）。

雖然金曲獎設立客語獎項有其積極正面的目標，但藉由林生祥拒領金曲獎事件，應可以進行反思：首先，金曲獎不僅帶給客家流行音樂一線曙光，更標榜對客家文化傳承的貢獻；其次，金曲獎所設立的客家流行音樂獎項，也更加突顯金曲獎此一主流場域對於客家流行音樂的邊緣化。前者以延續文化特色為目標，而後者是藉由只要是客語發音，即為客家流行音樂，這種界定讓有些人擔憂可能減損客家流行音樂與其他流行音樂之間相互競爭與學習的可能，同時更可能導致客家流行音樂受到獎項的設置而產生同質化的現象。

誠如上述，金曲獎中客語獎項的設立有其利弊，並非可以滿足所有客家流行音樂創作者的期望。

「硬頸暢流」客家樂團團長朱龍縣，就曾表示：創作客語音樂 10 餘年，出過 4 張專輯，沒一張賣錢，團員只好兼差賣香腸、市場擺攤、到工地打工，打不進主流又不得不接受補助的痛苦，外人很難體會；他希望國人支持，讓客家音樂擺脫政治的束縛（林錫霞，2007.07.05）。

因此，當創作者在選擇是否要進入主流場域（金曲獎）時，面對客家音樂的環境，其內心的掙扎（打不進主流）與矛盾（受政治束縛），可想而知。

劉劭希亦指出：目前在台灣，客語流行音樂的創作水準，絕對不會比國語歌曲差，有些作品在音樂的概念上，甚至超過了主流唱片。而所謂的「主流音樂」，其實只是符合某些人士所制定的遊戲規則，客家歌手之所以知名度不夠，主要因為無法打入「主流音樂」的市場（黃筱，2003.09.08）。

綜合上述，當創作者進入主流時，多少會面臨主流音樂場域的限制條件。由是，客家流行音樂處於金曲場域，無形地在形塑一種現代客家的樣貌，藉此客家流行音樂以詞、曲的相互交替，產生一種意境，此意境即為一種中介，是創作者對於媒介（客家流行音樂）使用方向（詞曲）及使用歷程（創作過程）的展現，並進而達成建構自我（客家）的可能。然而，回歸到創作音樂的部份，當這些創作者決定進入主流場域時，又該如何去表現對於客家流行歌曲的詮釋。

謝俊逢（2007：310-318）認為，客家流行音樂除了情歌之外，粗略可歸納為四個特色，首先是表現族群文化的面向，旨在讓他族認識客家人渡海來台，移地拓墾、刻苦勤儉、倔強守舊的精神；第二是，提升環保觀念，以愛家愛鄉土為主要的創作面向；第三是，經濟發展困境面向，以「交工樂團」、「好客樂團」和「生祥與瓦窯坑 3 樂團」為工農運動發聲的創作最為明顯；最後則是，反映客家人現實生活的面向，其特色是反映民間人民思想、感情與不滿現實的生活層面為主。

上述客家流行音樂的特色，整體而論可發現，創作的起點環繞在市井小民最

貼切的日常生活中，而 Beaud 就指出：「音樂同日常生活保持著極其密切的關係：它甚至滲透到日常生活去，以致可以說，音樂無所不在的特性，正是日常生活有節奏的發生一連串的喜怒哀樂交錯和重複過程的真正內在基礎」（轉引自高宣揚，2002：235）。這意味創作者浸淫於日常生活氛圍裡，而日常生活也滲入音樂創作中，因此可以說，日常生活在創作者的世界佔有重要的一席之地。

綜上所述，客家流行音樂創作者在面對社會長期箝制客家的觀念，他們如何藉由音樂來反制，或是以自身的觀點客觀地描述、紀錄眼中的客家或世界。客家流行音樂創作者一方面處在日常生活情境中，並引用其中素材及資源去進行客家流行音樂的塑造，另一方面又得面對進入主流場域的支配力量，去展現創作者對於客家流行音樂的想像與發展的可能。

當音樂作為一種傳播媒介，也意味著它背負著許多訊息。曾經，客家為了發聲而抗爭；現在，面對長時間所積累的既定印象，客家則試圖做些許地轉變。客家歌手對於客家人被汙名化（例如，小氣、節儉），試圖選擇較具有正向性格的字眼來引導族群形象的建構，藉此改變這種不公平的待遇，以凝聚客家族群的族群意識或族群想像（楊蕙嘉，2009）。以上討論的種種現象引發本研究的動機，試圖瞭解當前台灣客家流行音樂創作者如何面對前述處境，他／她們如何選擇創作方式以表達理念，並作為對此種環境的回應，以及他／她們如何於創作中展現其實踐力量。

第二節 研究目的

透過媒介，客家創作流行音樂逐漸在媒體中嶄露頭角。並隨著近代客家研究的興起，也漸受重視。雖然，客家研究的成果正逐步成長，但在客家音樂的研究上，仍多著墨於傳統客家山歌以及客家八音上。

目前台灣對於客家流行音樂之研究不算豐厚，近年來，主要有楊蕙嘉（2009）《當代客家流行歌曲的族群再現與文化認同》針對客家流行歌曲進行概括式的研

究，其研究方向是以客家流行歌曲為主題，將專輯分析、歸納出族群再現的特色，再運用深度訪談來探索創作者以及文化仲介者對於客家流行音樂的想法與經驗意義。

其次，則是陳齊家（2007）《1980 年代以後客家創作歌曲之發展、反思與覺醒》以綜觀與歷時的角度進行客家創作歌曲的研究，運用幾個歷史事件貫穿來描述客家歌曲由傳統演變至今的過程，並分析其理念、背景與作品風格。

再者，就是對個別客家創作者進行不同取向的研究，像是詹俐俐（2007）《台灣客家創作歌曲在客語教學上的運用：以陳永淘為例》，研究陳永淘創作歌曲和客語教學的分析，探討客語教師和學校行政人員運用陳永淘歌曲的現況；蘇宜馨（2007）《涂敏恆客家創作歌謠研究（1981-2000）》，該研究將涂敏恆客家創作歌謠分成通俗歌曲、童謠、藝術歌曲、進行曲四類作研究；林宜欣（2006）《創作型搖滾樂團結合傳統音樂素材之研究—以好客樂隊為例》，研究主要以音樂內容的分析與對照為主，再談及樂團成立的歷史與社會運動間的互動。

另外，在行政院客家委員會獎助客家學術研究上則有何東洪（2004）《從陽光合唱團到《無緣》的吳盛智：一個當代客家流行音樂「先驅者」的研究》，該研究試圖從歌手所處的社會—文化脈絡、歌手本身的創作環境、作品的討論在特定的時空下解析歌手的歷史地位；劉兆蘭（2003）《近二十年台灣客家流行音樂出版市場之發展與現況》，此項研究以問卷和深度訪談來探究台灣客家流行音樂市場的長期發展與未來展望。

綜觀過去相關研究較少著墨於客家流行音樂「創作者」在主流音樂環境下所面臨的生存處境，以及他／她們如何透過創作來進行回應與實踐，因此本研究以金曲獎作為觀察的主流場域，並針對歷年客語流行音樂入圍作品進行研究，以有別於以往客家流行音樂之研究取向，進而能夠更深入地瞭解客家流行音樂的創作經驗。

研究者長時期接觸、收聽時下流行音樂，對於每年金曲獎頒獎典禮更是抱持狂熱的支持，再者，身為客家子弟，想當然爾，亦見證著客語流行音樂在客委會的大力號召下，由只能參與方言音樂獎項轉變為獨立客語獎項之過程，再加上就讀於客家學院，在雙重身分並稟於對客家流行音樂的關懷下，本研究期望能夠對客家流行音樂創作進行更詳細的觀察與分析。

本研究的研究目的如下：

一、瞭解客家流行音樂創作者對於客家流行音樂的想像。

本研究旨在探討客家流行音樂的創作與實踐，從前面的討論可發現，對於客家流行音樂創作者而言，客家流行音樂的面貌、圖像是混雜且多元的，因此，有必要瞭解創作者在想像、認知、看法以及創作兩者之間，出現怎樣的交互影響。

二、探討金曲場域發聲的客家流行音樂創作者所表現、傳遞、建構的客家為何，分析他／她們在創作上所展現的實踐方式。

身處在資本主義文化工業的趨勢下，創作者面對主流音樂環境時，所欲表達、闡述、型塑的客家樣貌是如何產生，同時，本研究也意圖瞭解客家流行音樂創作者在創作實踐的表現方式、手法。

三、探討客家流行音樂創作者在創作過程中，如何在傳統及現代之間進行協商、拉鋸。

客家流行音樂創作者面臨金曲獎主流場域，在創作過程中一方面為了展現客家而擷取、使用客家與日常生活素材，進而追求傳承、宣揚、展現客家固有文化的弘願，也同時面對進入主流場域時所須承受之主流壓力，以及對於文化工業體系規格化、制式化之要求，創作者是否內心矛盾、衝突，傳統與現代兩種力量如何在創作者身上進行角力與糾葛。

第三節 研究範圍

本研究以金曲獎為主要研究範圍，由於台灣本地所辦理的音樂競賽中，和客家流行音樂有關的主要為台灣原創流行音樂大獎以及金曲獎。台灣原創流行音樂大獎創立於 2004 年，目的在鼓勵所有熱愛本土文化人士投入母語歌曲之創作，並為台灣母語歌曲注入新活力，同時發展相關文化創意產業，增進社會大眾對本土文化豐富性及多元性之認識（行政院新聞局，2007）。參賽的作品形式採單首詞曲創作進行競賽，並為了鼓勵大量創作新血的加入，規定曾獲得前一年度台灣原創流行音樂大獎首獎、貳獎及參獎之得獎者，不得報名參選（行政院新聞局，2009）。

至於金曲獎（Golden Melody Awards）則是至今華人世界中，唯一不以銷售、人氣、媒體綜效為依據的公正競爭比賽（何東洪，2007），同時金曲獎被認為是華人音樂最具地位與指標性的音樂頒獎典禮，金曲獎與香港、星馬、大陸地區之音樂獎的最大不同，是不譁眾取寵，或是過於商業的娛樂性頒獎，它仍以專輯音樂創作深度為前提，歌手再有票房、人氣再旺，都無關入選考量（邱素惠，2006.05.06）。這意味自 1990 年以來邁入第二十一年的金曲獎是台灣規模最大的音樂獎項，也是華人世界中最有影響力的音樂指標。

綜觀上述，就參賽形式來說，相較於單首詞曲，整張專輯提供的探究深度應比前者要來得深且廣，另一方面，台灣原創流行音樂大獎禁止獲獎者來年再度參賽的規則，可能影響研究無法持續觀察創作者的創作及作品，故本研究以台灣歷史最悠久的金曲獎為主要範圍。

歷年來，金曲獎在行政院新聞局的大力支援與推動下，愈來愈受到唱片業界與民間的肯定與喝采。而近年，金曲獎更由於民間團體的參與主辦，各大唱片公司及有聲出版業者的共襄盛舉，使這個一年一度的金曲活動盛會成為臺灣重視與鼓勵有聲出版與音樂創作的具體展現（新浪新聞網，2008）。

故本研究以金曲獎客語音樂獎項入圍之創作者為對象，而歷屆客語獎項如

下：金曲獎最佳客語演唱人獎（十四、十五、十六、十七屆）、最佳客語流行音樂演唱專輯獎（十六、十七屆）、最佳客語演唱新人獎（十六屆）、最佳客語專輯獎（十八、十九、二十屆）、最佳客語歌手獎（十八、十九、二十屆），共有三十四張客語入圍專輯，本研究將探討入圍的創作者，進行創作者深度訪談，並同時對專輯文本進行文本分析。



第二章 文獻探討

本章文獻探討的重點，將著墨於本研究的核心概念，以客家作為主軸，納入流行音樂發聲場域及日常生活的實踐兩個層面，探究客家流行音樂的創作情境與過程，以及創作者透過創作所進行的實踐。首先，將由台灣流行音樂的發聲場域談起，先概念化流行音樂，再框架出發聲場域；接續則談論日常生活的實踐，標示出日常生活中實踐的各種面向；再者，用客家的角度切入上述兩個面向；最後，藉此探析勾勒出本研究所欲釐清的研究問題。

第一節 台灣流行音樂中的發聲場域

一、流行音樂的重要性

音樂作為一種純真、至善、盡美的聲音藝術。若依內涵及表現方式的不同，音樂大致可劃分為精緻音樂與通俗音樂兩大範疇。後者是指流行歌曲、民謠等而言，與民眾生活息息相關，可直接或間接影響社會群眾。而流行歌曲是時代的產物，雖然隨著潮流起落，但對社會風氣、民心影響至深，因之流行歌曲之良痞，實為當今社會不容等閒視之的課題。所以，音樂具有不可漠視的感染力，其訊息傳達能力較之其他視覺性文化產品（如書籍）為速。尤其，在科技進步神速、傳播媒體發達的今日，流行歌曲的接收幾乎已至半強迫的情況，它具有教人們無法抗拒的侵蝕力量，只要扭開電視或收音機，就必須毫無選擇的接受它。因此，音樂（尤其是流行歌曲）對社會氣質的影響，其速度、強度與廣度要比其他文化來的快且大（簡上仁，1988a）。

在西方國家中，流行音樂（popular music）成為一種繼電影、電視之後，研究庶民文化的流行文本。並透過對流行音樂形式及內容的分析探究，去挖掘、拼湊出當代文化的面向，進而發展出流行音樂本身的論述，建立流行音樂的理論，而流行音樂研究成為當代的一門顯學（曾慧佳，1998）。

在過去有研究者針對流行音樂的範疇定義及詮釋有多方見解，以下列舉相關研究對流行音樂的界定，彙整如表 2-1：

表 2-1：流行音樂定義

劉星（1984）	凡是電影插曲、舞台劇插曲、唱片歌曲，在唱時以輕音樂團伴奏者，概可以流行歌曲稱之。
臧汀生（1989）	所謂流行音樂，概指涉以特定歌詞與曲調相配，而以商業力量製作、推廣、販售、用茲圖利，而流傳於社會之歌曲。
陳奈君（1991）	流行歌曲表現其通俗易懂的基本特色給予社會大眾，表達民眾的心聲，以淺顯白話的文字（詞）加上簡易清晰的旋律（曲），兩者共同合作的結果，就是大眾所熟知的流行歌曲。
蕭蘋、蘇振昇（2001）	流行音樂可視為一項重要的大眾文化產品，其與人們的生活息息相關，為了吸引閱聽人，往往採用人們普遍認同的文字語言來製造受歡迎的音樂商品。
詹佩甄（2005）	流行音樂泛指一種通俗易懂、輕鬆活潑、擁有廣大聽眾的音樂，結構形式較短小簡練，常作反覆和簡單的變奏，旋律力求易記易唱，節奏強調強烈、清晰、富有變化，可視為經過設計來取悅大眾的作品，它有別於嚴肅音樂和古典音樂，亦稱為通俗音樂。

資料來源：研究者整理。

綜合上述可以發現，對於流行音樂的具體指涉眾說紛紜，也都會因研究的取向而各有所偏倚。由於本研究對象針對客家流行音樂，因此，本研究在概念化流行音樂時，採用蕭蘋與蘇振昇對流行音樂的觀點，主要是因為流行音樂一方面屬於商業體制的一環，另一方面則又有傳遞資訊與娛樂的功能，同時更是再現及傳遞文化價值、意識形態的重要工具（蕭蘋、蘇振昇，2001）。本研究將藉此以了

解客家流行音樂創作者在流行文化的框架之下，如何展現客家流行音樂的創作與實踐。

二、台灣流行音樂發展過程

台灣流行音樂發展至今，對於流行音樂鼻祖的說法有兩種，一為 1932 年的閩南語電影「桃花泣血記」中的同名宣傳曲（張釗維，1991），另一說法是 1929 年由秋蟾所演唱的〈黑貓進行曲〉為台灣文獻中最早出現的流行歌曲（徐玫玲，2001：221）。但前者在引用上較為普遍，也較受大多數研究者的認可（陳郁秀，1996；呂鈺秀，2003）。

在台灣的流行音樂歷史中，陳郁秀（1996）在《音樂台灣》一書中，提及 1932 至 1939 年是閩南語歌曲發展的黃金時代，諸如〈望春風〉、〈雨夜花〉……等膾炙人口的作品皆產製於此一時期。

而這樣的盛況直到 1940 年日本殖民政府實施皇民化運動後才漸漸萎縮，日本政府以同化台灣人為目的，嚴禁各種方言歌曲的產生，不僅對於台灣本土歌曲在傳唱上的抑制，連台灣的歌仔戲、傳統的戲曲、音樂皆被全面禁止。

1950 至 1960 年代流行著所謂混血的閩南語歌曲，雖然已脫離日本統治，但還無法全面擺脫日本文化的影響，在音樂創作上多以日本曲填上中文歌詞為主，如〈黃昏的故鄉〉、〈孤女的願望〉、〈可憐的戀花再會吧〉……等曲目。此時期台灣還流行另一派由上海、香港移入的國語流行歌曲，如〈綠島小夜曲〉、〈春風吻上了我的臉〉、〈不了情〉……等。

1960 年代台灣經濟開始起飛，國民所得增加，1965 年美國由於參與越戰，導致駐台美軍大幅增加，也因此帶動美國流行音樂的在台拓展，西洋流行歌曲蔚為風行。這段期間國民政府為了強化國語政策，開始對流行歌曲進行檢驗，並對本土方言歌曲的創作給予嚴厲管制，很多主題不能談、不能觸碰，閩南語歌受到「輔導性的限制」，法令明文規定閩南語節目或歌曲在廣播電視中所能佔有的時

間比例，這使得閩南語歌的傳播管道逐漸縮小（簡上仁，1988b）。再者，相對於西洋樂壇此時已將反戰、平等、和平及民權等觀念融入歌詞之中。相較下，西洋流行音樂征服了當時的年輕人，而排斥本土流行音樂，國內的流行音樂被批評為靡靡之音。因此，西化成為另一種反抗官方文化的手段。

1970 年代，台灣經濟發展成效顯現，也帶起一波對藝術的需求，而台灣在此時先後遭逢釣魚台事件、退出聯合國等外交困頓，加上西化已內化在主流文化中，因而促使鄉土文化運動的興起，激發年輕人對本土自覺的省思，而以演唱我們自己的歌為目標，民歌的雛樣悄然成形。到 1970 年代末期，大量的創作者由校園中湧現，發展出校園民歌風格，但校園民歌很快就被媒體及市場收編，而傾向於商業化模式包裝，也以另一種風貌呈現。

進入 1980 年代，隨著校園民歌的商品化，1987 年解嚴後各種社會運動、示威興起，使流行音樂轉變成多樣化的風格，而閩南語歌曲也隨著這波浪潮再次發聲。在社會風氣開放的脈絡下，也出現反叛的音樂語言，不僅僅針對當代工業化、及文明化的反抗，更多層面是對於當時政治導向的不滿。

1990 年代後，由於社會風氣的開放，本土歌曲的創作也呈現多樣化的趨勢，再加上卡拉 OK、MTV、KTV 等娛樂形式的發展，流行音樂已演變成民眾日常生活的一部份。歌手林強的閩南語專輯【向前走】，也隨著社會本土化趨勢掀起一波新的閩南語歌謠創作；同時，陳昇的「新寶島康樂隊」，結合國閩客及原住民語言，也顯示出當代消費者逐漸接受各種語言音樂（李秀美，1999）。

台灣流行音樂這一路以來，由早期的閩南語歌曲開端，經過依日本曲填詞、海港派國語歌到台灣第一代國語歌曲、校園民歌到現在自由創作各語族的歌曲，每個階段都適時的反映出當時的政治、社會及日常生活，甚至記錄著社會變遷及價值觀。

三、主流音樂發聲場域—金曲獎

過去人們所認知的主流音樂定義大多貼合在流行音樂之上，但本研究主軸是探究主流音樂場域中的客家流行音樂，然而過去流行音樂發展史上的客家發聲場域是極少的，因為客家流行音樂被社會定位為非主流音樂。近年來，金曲獎由於政策的制定，刻意讓各族群語言的音樂能進入此場域發聲。金曲獎為了尊重各族群的音樂創作，決議由第十四屆起增設「最佳客語演唱人獎」，到第十六屆為鼓勵本土音樂的創作，增設「最佳客語流行流行音樂演唱專輯獎」以及「最佳客語演唱新人獎」(行政院新聞局，2010)。如此一來，更加促使客家流行音樂在主流場域中現身／聲。

從台灣戰後政治與社會發展史看，金曲獎作為一種社會的「對照」，反映著「國語」文化主宰下，被歸為「方言」音樂的解禁(何東洪，2007)。這也意味著客家流行音樂終於可以正大光明的進入大眾文化領域。因此，過去批判中所指陳無深度、標準化、為商業操作的大眾文化，在此時期關切流行音樂產業的論述中，卻成了攸關民族國家(nation-state)的政治、文化主權；攸關社會文化多元化、攸關弱勢文化保存的公共文化場域。也就是說，流行音樂的文化地位在此產生了戲劇性的轉變，由過去被貶抑的特定文化類型(大眾文化、複製商品)，反而不明所以地成為各方勢力(不論主流或非主流，第一世界國家或第三世界國家)積極介入的文化溝通場域，容納了或為商業、或為發言權、為壟斷市場、為民族文化自主等多樣目的(簡妙如，2003：19)。

這意味著各種不同類型的聲音、意識都可進入此主流音樂場域。但主流音樂對於非主流音樂的文化霸權依然存在，「霸權」意指一種文化的過程，以及支配階級意識的生產與再生產，它有助於了解主流文化如何不費吹灰之力對次文化群體形成壓制以及支配，並透過一種「贏得以及塑造共識的方法，讓支配階級的權力看起來既合法又自然」(Hall, 1977: 338)。霸權是在統治階級對社會其他附屬群體的意識形態或文化控制下形成，而運作在整個價值、態度、信念、道德等意義系統的控制上，且霸權是一種「動態的均衡」，意即霸權不是普遍的，不是

給予某個特定階級持續的統治，而是贏得、爭取來的，必須被再生產以及維持，因此次文化團體可以透過對現有支配階級霸權不斷地進行挑戰、反抗、爭取，進而改變社會，贏得霸權（Hebdige, 1979）。

過去客家流行音樂產製者在創作上，也會將抗拒、抗爭主流霸權的主題融入創作中，但是，由於金曲獎是不受商業銷售所影響的一個場域，照理來說，這應該是一個自由不受限的發聲場域，然而在此評審委員們可能間接扮演霸權的角色，因為所有入圍的專輯都須經由評審們投票決議通過，而且採多數決，這正表示在遴選過程中依然存在主次對立的局面。所以，評審委員們偏好的音樂口味主導著入圍結果。以第十九屆金曲獎來說，評審紀明陽表示莫文蔚能贏走最佳華語專輯是由於她大膽嘗試、曲風多變、編曲及歌聲傳達力都很優質；而華語男歌手方面，由於曹格聲音集中，雖然花樣太多、太油，但仍擊敗評審認為唱法過於保留的陳奕迅，一舉奪下最佳華語男歌手獎；另外，華語女歌手則是競爭最為激烈，評審委員表示張惠妹壓力過大、高音放不開，莫文蔚輸在唱功，轉而由傳達力很強、整張專輯整體性很高的蔡健雅獲得最佳華語女歌手獎（北美新浪網，2008）。

歷年金曲獎評審是由行政院新聞局遴聘專業人士組成金曲獎評審委員會（行政院新聞局，2008b）。而邀約的根據大概是：曾經擔任過評審的人、歷屆評審的推薦人選、新聞局長官的主動邀請。而評審的背景則有詞曲作者、製作人、歌手、唱片公司經理人、錄音師、媒體記者、樂評人、廣播主持人等，並不會獨厚任一種音樂派別或背景。此外，為了顧及母語分類，流行音樂類評審組成之中有一定比例保留給原住民、客家與閩南語音樂的專業評審，也就是各母語類型的製作人、演唱者、創作者。這幾位評審在評定不分語言的獎項時，同時具有投票權，正如所有的評審也對母語類獎項有投票權（馬世芳，2007）。

本研究認為金曲獎可被視為主流與客家交接的一個場域，一方面是由於客家流行音樂的進入，另一方面，則是因為金曲獎是台灣唱片界最受矚目的一項大型音樂頒獎典禮，獲獎專輯除了可作為此年度音樂的代表指標外，並且能從音樂反

映出當時的社會價值觀（王柏綦，2007）。因此本研究將金曲獎視為台灣流行音樂的主流場域之一，期望藉此探究過去客家在流行音樂場域中，由非主流之定位轉而進入或被吸納至主流場域發聲過程間，創作者如何面對金曲獎此一主流場域，他／她們的創作是否順應或抗拒主流影響。流行音樂研究在當代成為一門顯學，而流行音樂受重視的原因，是由於其採取淺顯白話的文字加上簡易清晰的旋律。再者，流行音樂被視為是文化的產物，同時更是傳遞意識形態的一種載具。而客家流行音樂在進入主流場域發聲時，是否會受到主流音樂體制的宰制，進而對創作產生動搖，這是本研究欲探索的問題。

第二節 客家流行音樂與客家意涵

一、客家流行音樂發展沿革

客家音樂在現階段的台灣社會中，依照樂種可區分為：客家山歌、說唱曲藝及撮把戲、客家八音、北子弟班-北管大曲、戲劇及客家創作音樂六項（吳榮順，2000：66-71）。其中，客家創作音樂又可分為流行歌曲、兒歌、藝術歌曲、器樂曲四種。在這麼多層面的分類中，又以流行歌曲的通俗性和親和性，對於保存客家語言文化及傳統的深遠影響，應該予以正視（台灣客家音樂網，2002）。

而在客家音樂相關的研究上，大致可區分為兩大類，一類將歌曲中的語言使用作為研究取向，另一類則以歌曲音樂性的探究為主軸。第一類的研究成果已不少，例如曾瑞媛（1993）針對桃竹苗地區的客家童謠進行系列的整理，從句法結構、押韻與修辭，歸納出客家童謠的形式，並從音韻組織、韻律來分析語言與音樂之間的關係。周雪美（1999）探究台灣客家傳統歌謠中的語言現象，研究內提出客家歌謠中的語言詞彙有助於了解客家生活型態，並發現歌詞內容呈現出情愛、勵志，並展現客家堅毅浪漫的精神。而彭靖純（2005）則鎖定竹東地區的客家山歌展開全面性深入的田野調查，從結構、詞彙、音韻等表現手法，和當地風俗民情、特色等進行連結性整理。第二類則是對歌曲音樂性的探究，相較於第一

類的研究產量，第二類研究顯得稀少，此類研究多著墨於客家流行音樂上，如李雨珍（2006）從文化全球化的觀點來剖析客家流行音樂，指稱在流行音樂全球化的時代下，劉劭希以客家母語揉合各種風格而創作出的客家流行音樂，表現出客家流行音樂正面臨趨同和在地間的互相角力。

然而，在如此多樣化的客家音樂研究中，不可否認，客家流行歌曲已漸受重視，並且在客家文化傳承上也被賦予高度期待，此正是由於流行歌曲的淺顯易懂更能深入人心。除了研究者的正視，學者更大力背書，曾喜城（1999）就提出現代客家流行歌的創作與歌唱者，對保存客家語言文化及優良的傳統，絕對是功不可沒，綜上述，可以說明客家流行歌曲對於傳承、建構客家有其不可忽視的份量，並且易於貼近市井小民。

另外，在實作上，對於參加山歌班的成員而言，教學習唱的客家歌曲內容大致分為三大調、小調及客家流行歌曲。其中最容易朗朗上口則屬客家流行歌曲，其次為小調，三大調則最難習唱。由於在傳唱之目的是以推廣大眾化做為訴求，因此山歌文化在此過程下，必然要簡化，才能增其普及性而廣為傳佈（鄭榮興，2004）。因而本研究接續將針對客家流行音樂的發展過程加以說明。

在客家音樂如此多元化的發展下，早期描述離家背景、思鄉的歌曲，正反映出當時生活真實的寫照。而屬於校園民歌曲風的客家創作歌曲，則在近年來崛起於台灣創作歌壇。這些客家歌曲創作者，大多以描寫男女感情為主，除此之外也極富社會反省意識、土地熱愛與人文關懷的內涵，時以抒情、時以反諷，時以搖滾呈現，甚至顛覆以四縣腔為主體的客家傳統歌謠唱法，而以海陸腔來嘗試客家音樂的可能性。在台北有顏志文的山狗大樂團、謝宇威、北埔的陳永淘、苗栗的硬頸樂團，以及以林生祥為主的美濃交工樂團。甚至新竹縣每年都舉辦「客家新曲」比賽，其中也有為數不少的客家新生代作曲家（吳榮順，2000：66-71）。

在客家流行音樂枝葉逐漸繁茂同時，我們可以藉由年代的演變來看客家流行

音樂何以採此形貌呈現在我們面前。過去楊國鑫（1998）曾針對台灣客家創作歌曲的發展進行分析，由 1980 年到 1998 年共分為三個時間區隔，而 1998 年至今則未被討論，故研究者加入此一時期列為第四階段，以進行較完整的探討。

第一階段（1980 年至 1987 年）：自東西洋音樂的傳入和卡拉 OK 的引進後，素有九腔十八調的山歌受到更強烈的打擊，以致於編曲人才漸漸凋零，使得客家歌謠面臨無法銜接、優良文化無法繼存的窘境。再加上政府長期國語政策的施行，造成客語歌曲的式微，再加上解嚴後閩南語歌曲的大放異彩，更讓客語歌曲疲弱不振。所幸推動客家音樂的有志之士如涂敏恆與吳盛智便決定創作客家新歌，讓喜愛唱歌的客家青年，不會因沒有客家新歌而改唱閩南語歌曲，甚至英文歌曲（邱英政，1993，轉引自楊國鑫，1998）。1981 年被譽為客家流行音樂之父的吳盛智先生發行全球第一張客家流行歌曲專輯【無緣】，自此才漸漸將客家音樂帶向流行歌曲的疆域，也意謂客家流行歌曲的孵化。此時期，台灣的客家運動正處於籌備時期，積極爭取媒體上的發聲權，以增加客家流行音樂的能見度。此時期創作者以吳盛智、涂敏恆及呂金守為代表，同時也首開先例在媒體上發聲，吳盛智及池秋美開始在綜藝節目中唱客家歌曲。

第二階段（1988 年至 1991 年）：此階段的代表歌曲有〈客家本色〉、〈細妹按靚〉……等，其中素有客家國歌的〈客家本色〉一曲，流傳至今，許多不會說客家話的閩南人和原住民，亦可朗朗上口，音樂歌聲的絕大影響力可見一般（台灣客家音樂網，2002）。這個階段的創作者以涂敏恆及林子淵為代表。此時客家運動正蓬勃，從《客家風雲雜誌》的創刊、還我母語大遊行、爭取客語電視節目、台灣客家公共事務協會成立、客家夏令營開辦，一直到三台客語新聞的開播，都直接或間接的促進客家創作歌曲的生成，然而令人振奮的是歌手鄧百成入圍第二屆金曲獎年度最佳男演唱人獎，以及劉平芳入圍第三屆金曲獎年度最佳歌曲獎，替客家流行音樂史上增添亮麗的扉頁。

第三階段（1992 年至 1998 年）：客家意識的興起，帶領另一批音樂創作者

加入，如謝宇威、顏志文、黃連煜、林生祥……等，此時，客家流行歌曲才真正的進入台灣流行音樂圈。翁嘉銘（1996）曾紀錄一段話，提及黃連煜自述自己做過一年的錄音師。有人知道他是客家人，就問他：「為什麼不寫客家歌？」他說有種瞬間被點醒的感覺，但他不願意再寫一些老一代的傳統客家山歌，而是富時代感的客家歌曲，是以音樂出發，語言不主流沒關係，但音樂的情感是豐沛的，而且是共同的。由上述自白可看出新型態的客家流行音樂正蓄勢待發，且此時期的創作歌曲不管在質與量上皆更為上層，以 1997 年來說，客語專輯的發行就高達 21 張。而且新一代創作者的現身，擴大客家創作歌曲的格局，延展至整個社會層面。在政府單位的提倡下，客家創作流行歌曲演唱會以及客家新曲獎的舉辦，都進一步刺激客家創作歌曲的發展。

第四階段（1999 年至今）：此階段由於政府單位對客家文化的重視，以及客家新血的注入，客家創作音樂的發展也最為迅速。單 2004 年就發行 50 張以上的客語專輯，而在流行樂壇的表現上也極為亮眼，1999 年顏志文入圍第十屆金曲獎最佳方言男歌手；2000 年交工樂隊獲得十一屆金曲獎最佳專輯製作人獎和最佳作曲獎；2002 年交工樂隊再次入圍十三屆金曲獎並擊退銷售保證五月天樂團抱走最佳樂團獎。

從上述的說明，我們更能理解客家流行音樂的變遷。近年來客家流行音樂有逐漸蓬勃的趨勢，並呈現多元化的風貌，而音樂的內容也五花八門，過去對於歌詞內容的分類，由於研究者的取向而有不同的分類方法，但都缺乏較整體性的區分，黃純彬（2007）則對客家流行音樂的內容文本的分類作一較完整的區分，此分類將客家流行音樂作歷時性的歸納，並區分為客家文化歌曲、勵志歌曲、愛情歌曲、思鄉歌曲及另類歌曲，以下簡述之。

（一）客家文化歌曲：此類大多是創作者意識到客家文化出現危機而進行創作。

(二) 勵志歌曲：此類採用柔性訴求做人應有勇往直前、奮發向上的精神，並勸誡人們要有正向的思想行為。

(三) 愛情歌曲：大多和時下愛情類歌曲相似，以男女情感作為出發點，並藉由較為隱諱的字詞來訴說感情，諸如使用譬喻法，將愛情喻為日月星辰……等。

(四) 思鄉歌曲：創作者懷抱對原鄉思念之情或是緬懷過去而創作，有時會帶有批判的色彩。

(五) 另類歌曲：此類是指對於客家流行歌曲的另類，多以客家童謠、民謠歌曲為主。

除了上述的內容分類以外，劉劭希也提到客家流行歌曲的特徵，不單單在詞、曲都是新創作，還包括編曲跟唱腔。因為分辨音樂風格的主要依據，其實不只是詞、曲，很多主要是依據編曲與唱腔，總括起來稱為樂風 (Style)。就像搖滾樂與日本演歌，人們不必聽懂他們在唱什麼，就立刻能分出差別 (劉劭希，2005)。另外黃純彬 (2007) 也針對客家流行音樂的樂風進行分類，包括東洋歌派、搖滾派、鄉土民謠派、電子舞曲爵士派、及西洋城市歌派，以下簡述之。

(一) 東洋歌派：此派別是由於日本皇民化運動時期，東洋文化快速植入，進而帶入東洋歌曲的流行，而創作者的作品也都帶有東洋風味的影子，此類歌曲在早期佔有非常大的分量。此派的代表人有涂敏恆、呂金守、林子淵、陳志明、陳源等。

(二) 搖滾派：此派以交工樂隊和硬頸暢流樂團為代表，交工樂隊用音樂記錄客家人硬頸精神及退無死所的艱難處境，並採用搖滾的方式唱出勞工的心聲。而硬頸暢流樂團則是台灣第一個用客語演唱客家流行歌曲的樂團，並顛覆過往對客家音樂的刻板印象，讓人體會到唱客家流行歌曲也能夠跳起來。

(三) 鄉土民謠派：此派以顏志文、謝宇威、陳永淘為代表。以顏志文為團長的山狗大樂團，旨於推動客家新音樂的創作和傳承客家歌謠的重新編曲演唱。再者，謝宇威的每一創作背後都有其故事性，而創作歌曲多改編自傳統歌謠。最後，有客家民謠詩人之稱的陳永淘，曲風則傾向結合民謠搖滾、藍調等形式來表現。

(四) 電子舞曲爵士派：以劉劭希為代表，劉劭希利用大埔客語融合爵士、拉丁、電子等音樂元素，創造出獨樹一格的客家流行歌曲。

(五) 西洋城市歌派：此派以湯運煥、李一凡、徐筱寧、古重禮、邱幸儀等人為代表，近年由於客家新血的大量匯入，客家流行歌曲漸向西洋、城市歌曲發展，並具有一定的水準。

然而，除了在歌詞及曲風創作的分野之外，客家流行音樂創作者在創作形式上，亦可歸納出幾種型式。首先，在歌詞創作之修辭技巧的使用上，客家流行音樂大致可分為排比、誇飾、對比、摹寫、層遞等方式（林銘嬈，2007），而上述修辭技巧的運用，並非毫無根據的，過去客家山歌的創作形式和書寫模式就可窺知一二，客家山歌音樂創作是深入客家族群日常生活中，並具有幽默、詼諧、誇張、比喻、雙關、疊字、猜問、對唱、尾駁尾、指罵和警世勸導等各種手法運用（劉煥雲、張民光、黃尚燴，2007：178）。

由是，歌詞創作技巧的延續亦在樂器上有跡可尋，例如交工樂隊在創作時，除了使用西洋音樂的音色，諸如採用空心吉他、電吉他、電貝斯、空心貝斯、手風琴、爵士鼓之外，同時亦運用包括嗩吶、鑼、雲鑼、八音鼓、廟鼓、堂鼓、梆子、管子、椰胡、三弦、月琴、鈴鼓等聲音內涵扣緊民間傳統音樂的元素，並予以融合（邱雍閔，2002：24）。詹俐俐（2007）在研究中也指明，客家流行音樂的特色正體現於多語言融合演唱、創作流行歌曲、重新詮釋傳統山歌、添加搖滾風格的音樂元素、改良民俗樂器等方面。

承上，客家流行音樂的創作面對環境變遷已然逐漸轉換其樣貌，多語言的創作蔚為風潮，其原因可追溯至客語在創作中，難以完全性支撐華語的創作思維，陳美蓉（2009：143-144）亦表示，由於客語歷經斷層而青黃不接，又因吾輩對客語理解不夠深入，也就更難以正確掌握，再加上現代客家人並未養成回歸客語文化自身的思維基礎之上，因而，在客語使用上，多以直譯華語語詞的語音或是隨閩南語的語詞發展，並直言，客語在不久將日益趨同於強勢華語的詞彙，而喪失富含客家文化的內涵。

綜觀上述，對客家流行音樂做歷時性的爬梳，也更加豐富研究者對客家流行音樂整體架構的熟悉，同時作為本研究的背景知識，再者，將針對產製的角度切入，如下述。

二、客家流行音樂的產製

在流行音樂相對於傳播及文化研究上，流行音樂的產業結構及資本主義市場邏輯，則開展另一條以政治經濟學批判為主要的研究脈絡。其主要探究的問題，以檢視媒體產權結構與批判文化同質化為大宗，以及關注對文化多元性及自主性的可能傷害，其中更包含媒介帝國主義或文化帝國主義的批判論述，指責以美國為中心的國際傳播及文化，凌駕第三世界國家的公共行政力量，形成媒體及文化層面的帝國主義侵略，破壞各國原本穩定的文化形式，使各國文化愈加同質化（Tomlinson, 1984, 1991；Schiller, 1991）。然而，這樣的現象不只發生在國際間，各國內也不斷上演文化霸權欺壓少數族群，使其喪失發言權的案例。例如劉兆蘭（2003）研究指出，在訪問對客語流行歌曲市場的看法時，漢興傳播有限公司¹負責人邱從容先生提及過去因為受到強勢媒體的控制，導致文化出現隔閡，市場

¹漢興傳播有限公司成立於1988年，初期致力於客語流行歌曲、童謠之創作與出版，當時結合了詞曲創作者林子淵、涂敏恆等人，製作發行〈細妹慳靚〉、〈客家本色〉、〈一枝擔竿〉、〈伯公伯婆〉、〈小金金創作童謠〉等膾炙人口的客家金曲，其中〈一枝擔竿〉更榮獲行政院新聞局第三屆(1991)金曲獎「最佳年度歌曲獎」，使客家歌曲不再侷限於傳統的民謠風格，樹立了客家流行音樂的里程碑。

相對不佳；而威德文化有限公司²負責人謝宇威直接點出，主流音樂認為客家音樂缺乏市場，而不予以援助。另外，在銷售管道上，客家流行音樂的通路多以客家庄地域性的小唱片行居多，或是以網路、自行販售作為途徑；之所以不在都會型連鎖唱片行販售主因是鋪貨成本過高，而且很快就被迫下架，因而更加無法打入主流市場，而更顯邊緣化。

再者，由於90年代以來的全球化現象，政治經濟學則朝向批判跨國唱片公司對各國文化自主性的威脅。尤其是，跨國唱片不僅銷售其國際型產品，亦開始將資本投入生產各國的本土音樂產品，這使得過去的不平等文化輸入問題，轉為個別國家的文化自主性問題（李天鐸，1998）；批評者以為所謂的全球化，其實只在說明資本所有者的利益，「全球」不過是少數跨國公司的自我呈現而已（Hall, 1991: 67；Schiller, 1991）。亦批判全世界的音樂文化由少數幾個國家（尤其是英語系流行音樂）所掌控，形成文化輸入國與文化輸出國間不平等的依賴關係（Wallis & Malm, 1984；Tomlinson, 1991；Mohammadi, 1995）。經由上述，可以發現國際唱片公司介入本土流行音樂界的發展，以台灣來說，各大跨國公司如：華納、環球、新力、科藝百代等對於國語唱片業的參與性極高，李瑞斌（2007）指出台灣是全球華語音樂的創作中心，全球高達80%的華語音樂是由台灣所創造出來，而這樣豐厚的資源和客語唱片界實在是差之千里。因此，當客家流行音樂步入主流音樂界時，客家流行音樂創作者與產製者面對主流龐大資源之際，會以何種方式去面對？他／她們如何透過音樂創作去回應所面對的處境，此一問題引發本研究對客家流行音樂創作者者的好奇。

除了上述以外，客家流行音樂創作者在面對主流霸權時，其作品中所建構、論述的意涵也很重要。Hebdige（1979）在其著名代表作《次文化－風格的意義》（*Subculture-The meaning of style*）中進一步解釋次文化團體透過風格所隱含的符

²威德文化有限公司是由謝宇威自行成立於2003年，是謝宇威的一人工作室，取名來自佛經中的大威德金剛，其乃文殊菩薩化身，代表不畏困難、阻擾，勇敢地走下去！背後也代表著一份對音樂堅持的想法。

號訊息進行一種「表意的實踐」(Signifying Practice)。他表示，次文化風格所傳達的反對與矛盾對主流文化霸權產生挑戰，然而這樣的挑戰並不是直接由次文化產生，而是間接表達在風格裡，其中所鑲嵌的反對及矛盾展現在符號層面；此外，由於符號的社群不是均一的整體，它被階級所切割，各種不同階級使用同一套語言，因此不同面向的著重交會出不同的意識形態符號，符號變成階級鬥爭的場域，於是就像他所說的：「個別的次文化可以多少是保守的或者是進步的，它融入社群，延續該社群的種種價值，或是自優勢文化中向外延伸，透過和優勢文化的對比來界定自己。最後，這些差異不僅反映在次文化風格所使用的物品上，並且反映在代表這些物品並使得他們有意義的『表意實踐』中。」(Hebdige, 1979: 127)。

透過符號傳達一種具有重要意義的差異，以及傳達一種群體認同，是所有次文化風格背後的要點所在。以客家流行音樂來看，過去被定位於非主流音樂，其對於主流霸權的抗辯過程會隱含在作品的風格中，因此，透過對作品的解析可以察覺到創作者對於主流霸權的反抗，以及所想表徵的客家意涵。以前身為觀子音樂坑的交工樂團來說，除了以創作歌曲的方式深度參與90年代後期的美濃反水庫事件，並且也共同參與由「美濃愛鄉協進會」發起的街頭抗爭行動(張釗維，2003)。這便可視為是為了抵抗主流霸權，而將期望、批判藉由音樂的創作而加以展現。

三、客家流行音樂與客家意識

王甫昌(2002)曾提出，族群認同或族群意識都是族群運動建構的結果。雖然族群運動者通常都會宣稱依附在一個舊有的、具有歷史傳承的群體認同之上，但是它對於族群團體的範圍或界限、文化與社會特性、以及關於對手的論述，通常都因為涉及到當前的需要，與過去有相當差異。

而陳逸君(2005)在界定族群意識談到，族群意識是族群或文化互動下的產

物，立基於社會中族群團體之間用來區分彼此的對比模式，作為界定我群與他群之間的邊界。由於族群意識經常與權力關係、經濟不平等有關，也因此隱含政治行為，這點是不容忽視的。

台灣族群意識中，客家意識的形成與發展是長時間的，也有其一定的社會情境。因而台灣客家族群意識的覺醒與台灣本土運動的發展有密切關係，在時間上1987年在政治上的解嚴是一個非常重要的關鍵（蕭新煌、黃世明，2001），徐正光（1991：4-9）也認為客家族群意識甦醒的關鍵是還我母語客家運動大遊行。楊長鎮（1991：184-196）認為，台灣解嚴後政治轉型的過程中，文化身分意識之覺醒，是客家運動最重要的內涵。也正因解嚴，台灣的客家意識才有進一步的提昇。

客家族群強烈的認同觀念和族群意識也是在和他群互動過程中，經過自我意識的覺醒，並經過一段較長的時間，一波波推展擴散開來（周建新，2005：8）。而這段發展期歷經還我母語運動、客家委員會成立、客家電視台開播到近年廣受好評的油桐花祭、客家美食節等，已將台灣的客家意識由主觀的我族認同，導向展現客家風貌的文化取向。在台灣多元文化並存下，客家特色的保存也成為吸引他族了解及尊重的誘因（劉惠玲，2005）。

在現今多元文化的社會框架之下，人們應該進一步深思哪些文化邏輯或文化元素被運用來建構客家人的族群意識（高怡萍，2004），然而若想探討客家意識之建構，則需置於文化脈絡下思考。本研究解析客家意識係主要藉由音樂文化的脈絡來探討。Adorno 在評析音樂中的規則時，發現流行音樂中的旋律、曲調呈現標準化模式，其所反映的是當代的社會性想像（Jimenez, 1973／樂棟、關寶艷譯，1990）。音樂文化的呈現正是社會現象的縮影，不論是音樂的表達形式、歌詞意境、或是語言的使用，都能適時的反映與描繪當時社會的情境（江國豪，2004）。在客家志士對客家傳統音樂的傳承及延續下，更出現一批新血，對於客家流行音樂的創作不遺餘力。在這樣的演化下，台灣客家意識也漸漸朝多元文化

及族群間相互尊重發展。

四、客家流行音樂與客家意象

意象 (image) 原為心理學的概念，是一種存在頭腦中一幅與實在世界情景相類比的心理圖像 (Reber, 1995)。而我們心中圖像的形成，就是一種認知過程，藉由我們對外界訊息的吸收，價值觀的選取，進而建構一個以為是真實的認知架構。Boulding (1956) 在《意象》(The Image) 一書中指出，意象是個人相信為真的主觀知識，作為瞭解社會與影響人類行為的關鍵。因此，意象的形成是透過主觀價值系統篩選的過程，是人們創造出來的。

另一方面，Merrill (1962) 認為意象與刻板印象 (stereotypes) 是同義且相通的。Lippmann (1922) 則說刻板印象有如我們腦海中的圖畫，有著與地圖類似的功能，既能大量簡化認知的過程，又可即時提供明確的參考架構。而刻板印象之所以產生，是在於人類認知過程的有限，以及受到人們的文化所界定，僅能對真實世界進行部份的挑選，而形成不完整與不精確的圖像。除此之外，意象也可用形象指稱之，意指運用語言創造形象來反映社會生活和表達情感 (陳怡仲，1994)。

綜觀上述，可以發現意象是過去認知經驗的累積，意象有部份就是訴說著意象本身的形成歷史，因此會與記憶和期望有關 (Boulding, 1956)。這正意味著客家意象是一個歷史、結構和意義共同建構的過程，此一過程是複雜且多元的，是由不同主體、歷史脈絡、權力意涵交織而成。

但是，Boulding (1956) 認為意象與外界訊息之間呈現動態關係，如果當人們持續地接受到與自己的意象相左的訊息時，人們就會開始懷疑，而逐漸接受訊息去修改之前的意象。因而，既然意象是人為所建構，同時人們也可能將其解構。過去的研究就解析出各種不同的面向，林彥亨 (2003) 的研究指出意象能呈現出族群性、風俗藝術、產業經濟等三種不同的性格。其中所謂的族群意象，就是關

於特定族群成員屬性的共同信念，通常是指人格特質和行為方面的屬性。

最早針對客家族群意象進行書寫的其實是外國學者和傳教士，他們對客家族群讚譽有加，在他們的筆下尤其對客家婦女、客家教育及客家鬥爭精神大肆宣揚，例如：中國最衛生、勤勞和進化的民族，客家人剛柔並濟，而客家婦女，更是中國最優美的勞動婦女的典型，客家民族猶如牛乳中的乳酪等等(尚平，2002；周建新，2005)。近年由於客家研究興起，客家意象的塑造者似乎落在客家研究學者的身上。早期 30 年代羅香林以民系一詞正式建構出客家族群，並以歷經五次南遷、根在中原、衣冠士族、形成發展於粵閩贛三省的觀點，不僅為客家人所認同且亦被他群接受，客家族群意象自此得以樹立(黃秀政、李昭容、郭佳玲，2007)。

客家意象是指一種移情的族群想像，認為某些文化特質、生活習慣是屬於客家族群的(林彥亨，2003)。因此，當我們談到客家，腦海中就會浮現許多圖像，而這些圖像正是我們對客家族群的認知所建構的意象。然而意象並非固定不變的，而是訊息及意象之間持續不斷相互傳遞篩選的長期過程，既有的客家意象過多著眼於早期流離遷徙的歷史記憶，著力於塑造客家族群根在中原、頑強不屈的族群特性，及彰顯其文化特色的具體事項。因此客家族群在多數人腦海中的客家意象就是背井離鄉、輾轉遷徙、勤勞節儉、熱情好客。也有人把客家婦女視為客家族群的代表與象徵，外在身穿藍衫、口唱山歌，內在則聰明賢淑。還有人認為客家意象就是土樓，把那方寸之間的環形建築當作客家族群的特殊標記。而台灣對於客家的意象多置於不畏艱難、勇往直前的硬頸精神(周建新，2005)。

王雯君利用資料調查來探析台灣竹苗十五個客家鄉鎮受訪者的客家意象為何，整理後發現由出現頻率高低排序分別為勤勞節儉、客家美食、刻苦耐勞、簡樸實在、不知道、熱情好客、親切有人情味、保守、山歌、語言、硬頸、跟其他族群一樣、柿子、團結，共十三個客家意象(王雯君，2005)。除了由外在或內在衍伸的客家意象研究外，黃鶴(2004)在研究中則植基於植物所隱含的意象來

談論客家音樂中的情愛歌曲，因為過去客家傳統山歌中，情歌佔絕大部分，關於愛情的種種期待、描述、想像、構成，多借動植物等自然意象顯示出來。其中又以植物意象為數較廣，好比使用桑、柳、蓮、梅、桃等，以表達心中的愛慕之情或者相思之苦。

綜上述，客家意象的建構以及展現，對客家凝聚力來說，是具有很大的影響性，而客家流行音樂在傳遞、建構上，則扮演推波助瀾的效果，因此，創作者在日常生活中創作上，是如何實踐，將是下節的討論重點。

第三節 客家流行音樂的創作與實踐

本研究以金曲獎場域為對象，探討客家流行音樂的創作與實踐，在前章節已指出，金曲獎所處的流行音樂環境，面對資本主義的宰制下，使得流行音樂的展現受到許多侷限。在此，本研究將金曲獎視為一種權力空間，而創作者則是在此一空間中面對權力，並成為可能被影響的個體，他／她們不僅藉由音樂創作而表達理念與發抒情感，也透過創作來對所處的權力空間採取特定的回應，故本研究援引 Certeau 提出日常生活的實踐理論，借用 Certeau 探索市井小民在資本主義塑造之空間場域下進行日常實踐的觀念，本研究以此觀念來探討客家流行音樂創作者如何面對金曲獎此一強大文化力量，他／她們如何經由創作而去進行實踐。在此，本章節將闡述日常生活研究中，Certeau 所謂日常生活實踐的理念。

一、日常生活的實踐

以下先說明 Certeau 對日常生活實踐的觀點，其次，進一步討論其所提出市井小民在日常生活中的實踐能量。

日常生活作為一種實踐的形式，不僅是知識地運用爾爾，而是在文化、社會、政治等社會權力網絡的交互運作中，為回應權力階級而產生（Duncan & Ley, 1993）。換言之，日常生活可說是權力機制規訓與壓制弱勢群體，構造社會、文

化一致性的場所；然而日常生活實踐中的大眾並非被動、沈默、無力的他者，在他們貌似恭順服從的外表之下，其實充滿著韌性的捍衛和巧妙的改造，在強大的規訓機制中營造出自我的生存空間，簡言之，市井小民表面的行為舉止，是依循由上而下所訂定的規範，但透過每日的生活實踐，平民百姓並非默默地被買收，俯首稱臣於優勢秩序中，反之，百姓會巧妙地運用、削弱優勢階級的權力，並逃離規範的掌控，卻又未曾真正地離開此受宰制的社會環境。（練玉春，2004；謝欣倩，1997：12）。

Fiske 亦對 Certeau 的日常生活觀點，表示其看法，指出日常生活是由庶民文化的實踐所形構，由弱勢者利用宰制體系資源以從事反抗權威勢力的創造所刻畫而成，其內涵是以戰術反抗策略、以由下而上的力量抵抗由上而下的力量約束（Fiske, 1989／陳正國譯，1993：52），再者，Fiske 更明確點出，正由於 Certeau 相當清楚流行文化大多是由資本主義的企業所生產的事實，因此，其核心聚焦的是人民處理、逃逸或抵抗這些勢力時所採取的戰術實踐（Fiske, 1989: 8）。

綜合上述，Certeau 對日常生活實踐之觀點在於指出，日常生活的大眾文化就是把人們使用產品的方式表現出來，而此方式展現於具有優勢的經濟秩序加諸於大眾的身上（Certeau, 1984: xiii）。以現今社會角度而言，政府科層化制度以及社會價值觀正表現這種由上而下的高壓力量與影響性。例如 Kafka（1994, 1997）小說中描繪出日常生活受科層官僚主義的影響，它們似乎是用來制約、挫敗市井小民。也正因日常生活極瑣碎且不易為人知，因此日常生活易受行政體系監視與影響。

然而，社會大眾對此並非毫無反應，雖然社會日常生活滿佈著各樣權力的支配及控制，但 Certeau 並不認為世界已成為形同 Foucault 想像中那種規訓的社會（Foucault, 1980）。一方面，Certeau 不相信人們受到全面的監視以致難有抵制之力，且 Certeau 力圖在社會日常活動中，找出人們能夠實際經驗的實踐能量。

對於 Certeau 而言，「抵制」是一種天生且慣性的行為，因為它是挪用的創造形式之產物：一方面，存在著一些正緩慢發展的現象、潛在性，他們都被累積在精神的深厚廣度裡，在顯而易見的事物裡，以及在社會的儀式裡，是一個埋藏在日常生活姿態（這種姿態是立即的與永恆的）中的混沌、頑強的生活。另一方面，破壞、偏離等所有這些創造性的邊緣，都是未來的世代將不斷地繪出其「文雅文化」的所在（Certeau, 1997: 137-138）。

承上所述，在 Certeau 描述的抵制中指出殖民的衝突（colonial encounter）概念，它意謂著，那些存於日常生活中的體制，正抹殺著日常生活文化，於是導致日常生活文化被淹沒於社會、文本權威層次之下。雖然大眾傾向保持不可見以及無以表達的情況，但仍對那些權威進行著某種像是游擊戰（guerrilla war）的活動（Highmore, 2002／周群英譯，2005：46）。

因此這個立場提供一個由下而上（view from below）的觀點，並於日常生活之中強調「抵制」的實踐形式與範圍，但也同時重構抵制的概念。抵制存在於日常生活的實踐，是那些長久以來被壓制在社會底層下，一般人的真實生活烙印，因為他們時刻處於壓制性的規訓之下，但也時時刻刻反制這種規訓。所以，Certeau 認為這種抵制的基本特徵，是既不離開權威的勢力範圍，卻又得以逃避其規訓（Ward, 2000: 105）。

然而，這種日常生活實踐中的抵制並不是暴烈的革命行動，它不是要與壓制機制、支配性權力以及這種權力所代表的秩序和勢力集團進行針鋒相對的正面衝突。相反地，弱者和他者的力量過於分散、微小，因此表現出對強大壓制力量的馴服；而這種馴服的形象，在某種程度上麻痺了壓制力量，弱者和他者藉此得以一種相對自由、安全的方式混跡於這種權力關係之中，並悄悄地迂迴、避讓開壓制力量的權力鋒芒，在一些細微的、不易引起過多察覺的細節上，針對壓制的權力、規訓，運用一些巧妙的計策、戰術，實施個人的、小集團的違規、違反，從而取得一些局部性的勝利。故 Certeau 以「避讓但不逃離」(escape without leaving)

的狀態來描述（Certeau, 1984: xiii），此所指涉之概念於本研究中以「規避」稱之。

經由上述可得知，Certeau 所著重的是，弱者如何在強者規範的領域環境中，反轉規則並操弄限制，進而開創出自主性的行動空間，而這樣弱勢者夾縫中求生存的顛覆模式，其中所指涉的核心，即為抵制的概念，這同時亦是文化研究中持續關注的主軸（Lamont, 1987），亦是本研究所探究的方向。以下接續探討抵制的概念意涵。

承上所述，Certeau 對於日常生活整體實踐的論述即根植於一種「不逃離的規避」概念上，並指出其中包含策略（strategy）與戰術（tactic）兩個詞彙之間的含糊曖昧且錯綜複雜的特性，藉此來分析和理論化庶民如何在日常生活中，以一種不抗拒、不轉化的內裡顛覆，把非由他們製造出來而又強加於他們身上的知識和符號，使用為實踐時所操弄的客體（Certeau, 1984: 32-34），並在一種「在不違逆主流社會秩序的情況下遁逃」（Certeau, 1984: xiii）。

首先，策略是「假定一個能夠被界定為專屬的場所」（Certeau, 1984: xix）。再者，策略可看成是權力關係的計算或操弄，一旦一個擁有意志與權力的主體能夠展現其規訓於某個空間場域的時候，這種策略得以實現。因為，當權者多擁有確切的行動基礎與權力策略，同時，也能準確地指出自己的目標、對手或敵人（Certeau, 1984: 35-36）。易言之，當權者能夠設置且賦予某權力機構去規劃和管理自身及他者間的權力關係。更具體地說，策略意謂運用一種自身與他者之間的空間關係，正如一個商業戰場界定其疆域後，並運用這個疆域作為建立自身與客戶間關係的基礎。這是關於佔地為王，並且如何繼續擴張的手法，運用這樣的空間特性創造並形塑與他人間的社會關係（Certeau, 1984: xix）。

戰術是一種社會低層百姓的算計活動，它對於所處的空間產生一種抵制的作

用，因為，戰術的空間是常民處於一種強加外在權力的法規和由外在權力的法規

所組成的場域下的一種行動，它意味著常民必須玩弄和把玩一種抵制的行動，去建立自己的地位與侵襲計畫。所以常民使用戰術之際，必須警覺地善用那些體制的縫隙，也就是戰術入侵了權力，並且在權力之中創造驚奇。戰術可以變成權力最無法預期的事物，因而它是一個狡猾的策略（Certeau, 1984: 37；Morley, 1992 / 馮建三譯，1995：335）。

在 Certeau 提出關於戰術的觀念中，又以暗渡陳倉（*la perruque*）以及文本盜獵（*textual poaching*）最受推崇。前者是 Certeau 在分析當代法國日常經濟活動時，發現企業雇員所實施的戰術，具體而言，即雇員假裝是在為雇主工作，但實際上，是在為自己做事，舉例來說，木工借用工廠的車床為自家的起居室打造一件傢具。工人將原料私用，並使用工廠機器以圖謀個人利益，工人並未竊取商品，他僅是利用邊角餘料。實際上，他是將工作時間服務於工廠，但轉向於那些自由的、具有創造力的，且不直接給他個人帶來利潤的工作（Certeau, 1984: 25），這正是暗渡陳倉的精髓所在。

承上所述，Ocean Howell 在其論文 *The Poetics of Security: Skateboarding, Urban Design, and the New Public Space* 中指出，以 Certeau 的角度來看，創造街頭滑板的青年人正實踐著抵制戰術，由於他們是一群沒錢進入專業滑板城的愛好者，被滑板城的經濟規訓所驅離，但他們在規訓力量的周圍進行抗議，在現有的路沿滑行以展示其技巧、創造力，並譏諷規訓機制的封閉，這正符合抵制戰術的特徵（轉引自練玉春，2004：82-83）。

文本盜獵則屬於一種消費的潛能展現在消費者對於文化產物的利用、挪用與賦予意義的過程中。一般而言，既純粹又直接地解讀文本是少有的情形，亦難以達成，實則更為常見的是，消費者漫步於文本之中，藉以挪用、拼貼與盜獵某些文字、段落或影像（盧嵐蘭，2005：98-99）。如同 Certeau 所舉例，就像是一個房客將原本空無一物的住所空間，置換自身所意欲安放的家具，進而對空間賦予主觀性意義，這是由於當代文化呈現精緻的房客藝術，因而，房客知道如何暗中

將原本不屬於自己的房屋，轉換為使自身舒適的生活空間（Certeau, 1984: xxi-xxii）。

然而，對於這種漫步於文本中的概念，Certeau 亦提到另一個重要的實踐方式，即為行走的展現。走路的動作是對於空間的創造，它們連結一個場所和另一個場所，而行走的舉動之於都會系統，就像是說話的動作（言說行為）之於語言或是說出的言辭，其具有三種發言功能：一，是行人對地形系統的佔用過程（就如同說話者援引並採用語言之使用）；二，是將場所在空間上予以實現（如同說話的動作是對於語言予以聲音的實踐形式）；三，暗示著分立的位置關係，亦即以動作形式存在的實際契約（就如言語的發聲是在與一同說話的人之間建立契約）（Ward, 2000／林心如譯，2008：140-141；Certeau, 2008: 169）。不僅如此，Ward 更表示，漫步者所採取的途徑，是一系列的轉向與折返所組成，亦可將其比擬為「語句轉折」或是「風格手法」，而其確實存在著某些修辭技巧（Ward, 2000: 108）。

而 Certeau 對於修辭技巧的使用表示，差異使我們能詳細地說明實踐邏輯其實具有某些特性，並於其中提出轉移與隱喻化的使用，即為一種不間斷地從一個類型向另一個類型的過渡相似，而這些實踐亦表現出一些邏輯性：多樣化、替代性、委婉化等基本方法，而上述使用方法皆是構築在相似性此一概念之上的展現，以作為對象徵秩序的違抗，然而，這是一種被掩飾的違背，是隱含的隱喻使用（Certeau, 1984: 86-88）。

對此，Turner 亦表示，這樣的差異轉換讓消費者即使不能控制文化生產，卻能在表面順從的過程中，透過主體操作，跨越限制，表面符合優勢階級的利益，實際上卻是忠於自己的旨趣（Turner, 1992）。在面對強勢文化下，消費者亦可看作為是一種語言使用者，必須使用他者的文化財產（諸如語言系統），進行後續的自組工作，即使再生產異於或超越他者的文化，亦無法改變在他者領域內活動的事實，但正是由於這樣文本盜獵（poaching）的過程，弱勢者得以創造屬於

自身的日常生活實踐（Langer, 1988）。

由此可知，相對於策略而言，戰術採取以片段的方式滲入權力的空間裂縫、不是全面佔領的方式；這種力量並非基於運用優勢或擴張影響力，也不是確保與周圍脈絡之間劃出明顯界線。它必須持續的操作事件，讓事件發生，以便能夠將這些事件轉變成更進一步的機會／資源，這表示弱勢者必須持續地面對自身的目標，以及對他們來說是來自外界的種種力量。

簡言之，策略屬於空間性；戰術為時間性。策略企圖掌握權力、資源，建立進入門檻，鞏固獨占性的資源利益；戰術則是一種游擊戰，在借來的空間裡點燃火花，長期持續性的見縫插針、突破重圍。

總而言之，Certeau 側重於觀察極為瑣碎、稀鬆平常的生活實務，是如何在主體實踐中，為主體所用，並削弱社會結構的規範（Calhoun et al., 1993；陳坤宏，1995；Bourdieu, 1997）。這亦意謂著其認為日常生活中充滿著豐富的抗爭資源，雖然當權者總是透過制度化的控制機器，展現強而有力的操縱策略與支配手段，但一般小人物並非完全被動地臣服於這些控制之下，相反的，人們會在當權者所編織的權力羅網中找到漏洞與縫隙，進而以各種隱諱地及游擊式的方式予以反制或規避。這樣，他者和弱者的個性與創造力量就在這種小規模的違抗中得到保持及延續；同時，這種違抗將一種細微的改變注入和滲透到壓制權力、規訓機制的結構之中，在貌似強大的權力大廈中，迸裂出一些細密的裂紋、裂縫，從而改變權力機制的結構和面貌。

二、客家流行音樂創作與「客家」之使用

延續對於日常生活理論的探析，在此要討論的是創作者在創作時，對於客家的使用，這裡所指涉的客家並非侷限於客家元素，而是著重於創作者使用的概念，像是創作者如何將其認定的「客家」置入於文本中，他們如何使用「客家」來凸顯其獨特、特殊性；或是，創作者使用哪些方式來展現客家，使其作品能夠

令人感受到具有客家意味。

這些年隨著族群意識的抬頭，本土文化的發揚，台灣社會掀起一波波本土化運動風潮，舉凡音樂、藝術、文學無一不被此風潮席捲，客家也進入了客語流行音樂復興的階段，強調維護客家文化的傳承，力圖讓國人甚至其他國家更能瞭解客家文化背景、生活習俗、宗教信仰等。以下可從客家流行音樂作者透過新聞報導而表達出他／她們對客家流行音樂的期待，以及他／她們把「客家」融入音樂創作的不同手法。

謝宇威表示，客家流行音樂在創作上以能展現多樣風采為目標（黃秀慧，2004.04.05）。而身為台灣第一個用客語演唱搖滾流行歌曲的硬頸暢流客家樂團，朱龍縣團長表示，希望為客家音樂研發出不同的感覺。因為客家音樂有種特殊輕聲柔美、寬廣遼闊的味道，但大多數人僅知山歌的基本唱法，根本無法引人入勝，讓人以為客家音樂只侷限於山歌。因此，將客家音樂的特性展露並加以宣揚，正是該團的任務，也是歷史使命，並以創作為出發，結合傳統的山歌、小調曲風，致力發展客家搖滾流行音樂，讓客家人的音樂能在各地廣為流傳（李碧勳，2002.04.10）。創作者使用傳統山歌元素重新包裝、拼貼、挪移並賦予其現代新生命的方式，若以 Certeau 的觀點來看，可認為，就「使用」手法而言，關鍵在於創作者辨認出山歌元素的「行為」（actions），此可解釋為功能或作用，這些功能或作用具有自己特有的形式、創造性和獨特性，是很難被取代的（Certeau, 1984 / 方琳琳、黃春柳譯，2009：91），意味對創作者來說，置入山歌元素可能是因其具有濃厚的客家味，很容易在創作中被察覺。所以，是否創作者一方面和傳統劃界，另一方面，又想藉其展現出不同於當代的顯著風格，將於研究分析時進行討論。

正由於文化樣貌呈現多元性，讓客家流行音樂有更多的可能性展演。在當代百花齊放的客家流行音樂界中，林生祥、劉劭希、謝宇威的創作，不去迎合時下流行音樂的情愛路線，他們最大的特色是和大眾生活接軌，並將日常生活中細

微、瑣碎、片段的生命歷程開展於創作中，並試圖在創作中，表達更為深層的意涵，像是生祥與瓦窯坑 3【臨暗】專輯中唱的是勞工心聲，著眼於土地、人文和生命的吟唱，讓音樂展現多樣風采（黃秀慧，2005.05.26b）。而劉劭希在【野放客】專輯中，音樂風格融合 Hip Hop、Funk、Shuffle、Trance、Drum，希望唱出移民到都市的客家人心聲（林淳華，2003.04.18）。謝宇威則是在【一儕·花樹下】專輯中打破傳統客語音樂的聲調特性，呈現新穎又具有感動力的客家音樂性（中國時報，2004.05.06）。

除了上述音樂性的變革，在歌詞內容上也展現不同於時下流行音樂的文化意涵，黃翠芳在【新个事情會發生】福音專輯中，就置入蘊含豐富客家樸實誠摯的人生真理於詩歌中（潘國正，2006.05.11）。黃翠芳表示客家人重視孝道，但隨著時代變遷，這種傳統文化逐漸式微。她想起小時候媽媽的口頭禪「爺娘惜子似長江水，子想爺娘像一陣風」時，便創作出〈做得冇〉一曲。這句諺語道盡現代親子關係的無奈，希望能藉歌傳承客家孝親文化（陳愛珠，2002.02.19）。另外，有感於目前社會亂象，希望台灣這個大家共同的故鄉能成為天堂，而創作出〈恩个故鄉像天堂〉一曲（許文媛，2004.04.08）。創作的背後皆隱含對人生態度以及土地、文化的反思，欲藉由歌曲的形式傳遞、建構。

音樂性的轉變、創新，並不僅是創作者自身的自白，第十四屆金曲獎評審主委李坤城表示，該年評審以創作及製作面來審核。劉劭希【野放客】專輯得獎，原因在於幕前幕後功力的累積，把客家流行音樂與各種音樂類型進行完美結合，具有世界觀，開創獨立製作時代，並打破依賴唱片公司商業導向的迷思（田瑜萍，2003.08.03）。同時，好客樂隊以東方風格的客家新民謠風格「好客」的精神，以客家、福佬、原住民民謠為骨幹，西非的音樂為血肉，客語歌詞為外衣，做出比爵士還即興、比搖滾還跳躍的混搭新民謠，並藉由強烈身體律動節奏的原味山歌，充滿節慶與戲劇風格的音樂，帶給觀眾一種全新的享受（梁鴻彬，2007.12.08）。

這樣的轉變除了可見於金曲獎，在首屆客家流行歌曲創作大賽中，也凸顯出創作者企圖改變時下社會對於「客家歌曲」就是採茶山歌之類的刻板印象。藉此，金曲獎得主謝宇威胞弟謝宇書表示，客家流行音樂，不必限制曲風應該為何，而是跟隨大眾市場的喜好，慢慢改變一般民眾對客家流行音樂的刻板印象，讓客家流行音樂也能像華語、閩南語歌曲，成為主流。另外，非客家人的林家鴻及范姜峻宏則結合嘻哈、南管、八音，並融合客語及閩南語的〈後生人唱火大〉，象徵族群融合的意念，期望年輕人在哈日、韓的同時，也能欣賞本土音樂之美（許文媛，2004.04.08）。由此得知，客家流行音樂創作者在時間進程中，確實展現一種不同於以往的音樂創意思維，再者，參加客家流行歌曲創作大賽的人，並非全為客家籍，這意味客家流行音樂正慢慢地滲入社會中，一點一滴地引導非客家人看見客家，進而產生認同感。

面對金曲獎時，黃連煜語重心長說，沒有金曲獎，客家歌手能見度很低，並直言對當前客家音樂很失望，客家歌手需要改變，如果要讓更多人接受，就要跟上流行腳步（黃秀慧，2007.06.29）。這樣的想法，謝宇威亦表示，當我們不得不承認在傳承上有困境時，年輕族群就應該提出一些創新的方式，文化的發展可以不必過於保守，就像以客語介紹西洋音樂一樣，有時反而能獲得意外的成效（李義，2002.11.28）。

這樣新式、混合的樣貌，不僅實踐上述音樂人的期望，更符合 Certeau 所言，弱者在強者所建立的秩序中運用花招，在他者的領域中運用技巧的藝術，如同獵人的詭計、機動多變的靈活性，以及令人驚喜的、詩意的新點子（Certeau, 1984 / 方琳琳、黃春柳譯，2009：100）。這也表現出客家流行音樂面對強勢主流音樂時，雖承受後者的強勢影響，然而，對創作者而言，卻能借力使力，並融合、挪移、拼貼出客家流行音樂全新的可能。

三、客家流行音樂的意義創造與實踐

綜觀上述音樂創作者在創作時對客家之使用，可說是展現於各層面之上；後續將討論創作者創作時所欲展演的意義與實踐的面向。

在 2004 年由中時報系所舉辦「如何讓客家藝術在國際舞台發光」的座談會上提到，1988 年新客家運動蓬勃發展，客家文化、藝術、語言，成為台灣多元社會中重要的文化資產。音樂教授吳博明表示，客語最能代表客家族群，雖有多種腔調，但聲調、韻味和感情則是令客家人聽聞後不能不產生親切，其中諺語、俚語更是展現前人智慧的結晶。而謝宇威則認為，探討客家藝術主題不宜唱高調，每一族群都是一朵美麗的花朵，不要讓外人總以為客家人是董月花式的語言，客語比閩南語多兩音，更像法文，拿歐洲的月光曲配上客語，用聲樂唱腔發聲，就是高藝術價值的聽覺享受。而將南北管傳統樂曲改編成電子音樂，也能讓年輕人接受，這種將傳統重新置入就說明客家創作型態應該能夠更為豐富。前客委會主委李永得則指出，雖然至今客家定義仍模糊，但既共通又無爭議的是語言和山歌（王超群，2004.10.21）。從上述新聞報導所呈現的討論中，明顯表現出客家文化在傳統與現代之間的疆界拉扯，以及在強勢與弱勢間游走，因此，它們看似分野卻又連續。正如 Certeau 對疆界與橋樑的論點，疆界是可移動的界限和界限的移動，並產生於兩者互相之間接觸的不同之處，但亦同時是相同點。其中，相接與斷開是不可分的；而橋樑則輪流焊接兩者，將之區隔開來卻又威脅著它們（Certeau, 1984／方琳琳、黃春柳譯，2009：210-213）。

由此可見客家的現代與傳統對不同的人而言，所指涉的界限不盡相同，而研究者綜觀過去的相關資料後發現，創作者的看法並非是固定不變動的，反而會隨著當下社會環境而有所改變。正如 Certeau 所言，疆界並非是僵化的，而是遊移的，它會隨著不同情境、環境游走（Certeau, 1984／方琳琳、黃春柳譯，2009：210-213）。從創作者的創作方向大致可看出三大類型，首先，是對於客家傳統的積極認同；其次，是處於中間模糊地帶，而這也是最為矛盾的；最後，則是反省與抗拒。但是，此三類並非界線分明或固定不變，而是處於持續移動的狀態，

並多集中於中間模糊不明的地帶，並且不時地往兩頭遊移。同時，若從更高一層的視野來看，創作者與社會大環境之間也表現著這種拉扯、矛盾。

就積極認同的層面來說，創作者站在保衛客家、捍衛文化的立場之上，進行客家流行音樂的創作。例如，生祥與瓦窯坑³不同於一般樂團以電吉他、貝斯、鼓等西方樂器發聲，而是採用中國傳統樂器月琴、三弦、琵琶等進行創作（黃秀慧，2005.05.26a）。劉劭希也認為，當客家年輕人放棄學客語，放棄客家認同，三、四十年後，客家將化為烏有。面對文化傳承的危機，可藉由創作來推廣、建構客家認同感（林淳華，2007.01.03）。對於創作者而言，認同客家，進而延續客家，是被賦予的責任，也因此展現對客家的積極認同感。

至於在中間渾沌的地帶，則能明顯看出其中展現的拉扯、游移。前客委會主委李永得認為，客家傳承的重點在於年輕人的接受與加入，並且不能失去客家元素（中國時報，2004.10.21），很明白指出傳統客家的生命意義對於傳承、延續上具有不可分割的命運。

以創作層面來看，劉劭希以東勢大埔客家話為音樂語言，以大甲溪、土石流、倒塌的東勢老家為創作題材，在【果果台客】專輯中，將客家歌曲賦予新的意義，甚至將火星文、歌仔戲、土石流、白米炸彈客等新的音樂元素置入其中，歌曲剖析記憶中的東勢老家，即便搬遷，那仍是他的回憶，是他的根，總是在異鄉眺望故鄉的大甲溪（林淳華，2006.06.02）。謝宇威對音樂的喜愛是耳濡目染的，從小父親作畫總會伴隨客家山歌、客家八音、西洋歌曲，也因此往後的創作中，總是能融合流行與傳統，在音樂元素的使用上中西合璧，結合吉他、嗩吶、二胡等不同樂器（林采韻，2007.10.20）。這也的確展現於【山與田】專輯中，結合客家傳統歌謠與現代音樂，在其巧思改編下，讓傳統客家音樂可以流行、可以搖滾（中國時報，2007.10.20）。

就反省及抗拒的層面而言，主要論點在強調客家必須要迎合時代、追求創

新，才能走出一條不同於過往的客家。吳博明以為，客家文化要得以傳承，需先西化，包括將南北管音樂西洋化、客家歌謠的整編和管弦樂的創作（中國時報，2004.10.21）。若是客家音樂侷限於客家山歌層次，難以獲得客家年輕族群認同。在網路及電子音樂風行，搖頭樂四起的時代，現代客家流行音樂必須尋找 E 世代青少年認同，才能生根發芽（邱連枝，2002.04.26）。

對此，部份客家流行音樂創作者在創作中亦可察覺此種現象，如謝宇威表示，他認清現實社會中太多不敢承認自我身份的客家子弟，因而一肩挑起提升客家文化地位的重任，就是不希望一般人提起客語音樂，腦中僅浮現客語細妹按靚，也不希望音樂被扣上族群和諧的保護色，感覺悲情又弱勢（黃秀慧，2004.04.05）。而劉劭希近年來在創作上亦致力於擺脫沈重的原鄉情愫（曹競元，2001.11.04），在音樂上則融合搖滾、嘻哈等元素，還曾因此受到客家文化大老的排斥，他並表示大老害怕客家文化的傳承會死亡，但他覺得應該要迎新棄舊，客家流行音樂不該只有客家人，也要給非客家族群聽，並希望藉由金曲獎能讓更多人聽到客家流行音樂（賴怡鈴，2006.06.11）。綜合上述，持此看法的人多對客家的傳統圖像抱持反省態度與批判思考，欲擺脫之並以另一全新的樣貌出現。然而他們並非否定客家，而是希望透過創新而打造出一種現代客家，因此他們的客家認同異於前述對傳統客家的積極認同，而是另一種經由對傳統的反省及抗拒，進而展現追求現代客家的立場。

綜合上述來說，抗拒與認同並非單獨存在，也不能獨立而生，就創作者而言，他／她們一方面強調自我的獨特性，另一方面卻又展現其立基於客家的保護傘下。即便抗拒客家傳統，但也同時強調客家創新，追求現代客家，也就是懷抱著一種對新的與現代之客家的認同。

又或者對傳統客家採取積極認同，同時也會由於強調傳統的範疇與疆界，而必然對疆界以外有所排斥與抗拒，如此方能確保疆界的明確，以及認同的穩定。就此而言，認同與抗拒其實是一體兩面的概念。

承上述，本研究欲探究客家流行音樂創作者在創作與實踐的展現，經整理歸納上述三節，得以釐清台灣流行音樂以及客語流行音樂長期發展的全貌，也由於本土意識的揚升，使得客家終於有現身的可能，並走進主流音樂場域發聲。然而，身處商業資本主義為導向的場域下，對於創作者而言，不僅要能展現具有「客家」的音樂，更要表現個人獨到、犀利的音樂眼光，因此，創作者內心在傳統／現代、認同／抗拒間拉扯的展現，以及面對主流場域時，創作者實踐的方式，將於本研究分析時詳述。

經本章節文獻及理論之探討後，本研究主要的研究問題如下：

- 1.客家流行音樂創作者如何想像客家流行音樂，他／她們如何為自己找出在台灣音樂環境中的位置？
- 2.客家流行音樂創作者在創作的素材選取上，如何置入及表現客家？
- 3.客家流行音樂創作者在創作過程中如何進行日常實踐，包括對策略的回應以及戰術的使用？
- 4.客家流行音樂創作者面對金曲獎場域時，如何在創作中展現認同／抗拒，以及在傳統／現代之間進行協商？

第三章 研究方法

本研究主旨為探討金曲獎場域中，客家流行音樂創作者的創作與實踐。本研究以歷年金曲獎客語獎項入圍專輯的創作者為研究對象，因此採取深度訪談以瞭解創作者的相關經驗與實踐，並進一步檢視入圍專輯作品的內容，透過文本分析以對照創作者的說明及詮釋。金曲獎設置客語獎項始自 2003 年，至 2009 年（14 屆至 20 屆），共計 34 張專輯，文本數量高達三百多首曲目。本研究的文本選取係由受訪者在訪談過程中推薦他／她們認為較具代表性及富有重要意涵的作品，透過創作者們的詮釋與現身說法，而進一步對所有被推薦的作品進行文本分析。

本研究先執行深度訪談法，針對入圍金曲獎之客家流行音樂創作者進行深度訪談，以瞭解創作者在進行創作、產製文本時，如何選擇創作策略，如何進行實踐。其次，進行文本分析，解析金曲獎客語獎項入圍專輯，以瞭解創作者將其理念實際表現於歌曲中的情形，並與訪談結果之間進行對照。

第一節 深度訪談法

訪談是藉由人與人面對面的交談，而由其中來尋求研究所需要的資料。其中深度訪談法的特色如：訪談時彈性較大、研究者與受訪者間具有互為主體性、及強調研究者的反思性等（石之瑜，2003）。Fontana & Frey（1998）也同樣指出，深度訪談能讓訪談者與受訪者間的問答更有空間，讓研究者能夠深入地理解、體驗受訪者的經驗與意義，另一方面，訪談者的投入，能使受訪者盡情發言，並激發研究者本身的反身性思考。

一、深度訪談對象

故本研究先以深度訪談法對研究對象進行資料蒐集，在訪談對象的選擇上，

以金曲獎場域中，歷年客語獎項入圍專輯之創作者為目標，本研究欲探知創作者在創作過程中，他／她們的創作理念與創作手法。經聯繫後，扣除聯繫未果的創作者包含林生祥、好客樂隊、邱幸儀及邱俐綾等人之外，接受本研究訪談的創作者共 11 人，受訪者基本資料如表 3-1。

訪談過程採用滾雪球的方式聯繫創作者，先以研究者所搜尋到的受訪者進行訪談，再藉由這些受訪者引介並獲得其他受訪者資料，如此逐一進行。接著先以電話、E-MAIL 聯絡創作者，進一步詢問是否願意接受研究訪談，並約定時間及地點，訪談過程中全程錄音，之後轉譯為逐字稿，以方便進行研究分析。整體訪談期間為 2009 年 6 月至 2010 年 5 月，每次訪談時間約 1.5~4 小時不等。另外，為尊重受訪者的意願，本研究已徵得受訪者同意無須匿名，因此創作者皆以本名出現。

表 3-1：本研究深度訪談對象

訪談對象	身分背景	性別	年齡	入圍年份(屆)、獎項
顏志文	山狗大樂團團長／演唱人／詞曲創作人	男	56	2003 (14) 最佳客語演唱人獎
朱龍縣	硬頸暢流樂團團長／演唱人／詞曲創作人	男	45	2003 (14) 最佳客語演唱人獎
劉劭希	製作人／演唱人／詞曲創作人	男	45	2003、2004、2006 (14.15.17) 最佳客語演唱人獎 2006 (17) 最佳客語流行音樂演唱專輯獎 2009 (20) 最佳客語歌手獎、最佳客語專輯獎
李一凡	演唱人／詞曲創作人	男	39	2004 (15) 最佳客語演唱人獎
湯運煥	演唱人／詞曲創作人	男	43	2005 (16) 最佳客語演唱人獎；最佳客語流行音樂演唱專輯獎

表 3-1 (續)

訪談對象	身分背景	性別	年齡	入圍年份(屆)、獎項
謝宇威	威德文化有限公司負責人／製作人／演唱人／詞曲創作人	男	41	2004 (15) 最佳客語演唱人獎
蕭寶鐸	演唱人／詞曲創作人	女	41	2006 (17) 最佳客語演唱人獎
游兆棋	製作人／演唱人／詞曲創作人	男	42	2007 (18) 最佳客語演唱專輯獎
黃連煜	製作人／演唱人／詞曲創作人	男	50	2008 (19) 最佳客語專輯獎；最佳客語歌手獎
鄭朝方	演唱人／詞曲創作人	男	30	2008 (19) 最佳客語專輯獎
林姿君	演唱人／詞曲創作人	女	35	2008 (19) 最佳客語歌手獎

二、深度訪談綱要

深度訪談的訪談大綱如表 3-2，主要分為四大題組進行深訪：

首先，一般性問題，主要是作為概念化客家流行音樂創作者對於客家流行音樂的想像，並且勾勒出客家流行音樂在台灣音樂環境中的位置。此類問題是針對研究問題一「客家流行音樂創作者對於客家流行音樂的概念化。」

其次，專輯意涵問題，為理解客家流行音樂創作者在創作時，如何表現客家，創作者如何將客家元素、日常生活素材納入於創作之中。此類問題是針對研究問題二「客家流行音樂創作者在創作的素材選取上，如何置入及表現客家。」

第三，金曲獎場域問題，旨在瞭解客家流行音樂創作者置身金曲獎下，在創作過程時，在迎合及排拒間的交織糾葛。此類問題是針對研究問題四「客家流行

音樂創作者面對金曲獎場域時，對於認同／抗拒、傳統／現代之間的衝突、掙扎與協商。」

最後，實踐問題，經由上述對概念的界定、素材的使用、創作者的矛盾之理解後，創作者是如何展現實踐的方法。意即，在此主要瞭解客家流行音樂創作者如何於創作中進行日常實踐，包括策略及戰術的使用。探討創作者和金曲獎主流力量之間的拉鋸與調適問題，此類問題是針對研究問題三「客家流行音樂創作者的日常實踐，包括對策略的回應以及戰術的使用。」

表 3-2：客家流行音樂創作者訪談大綱

訪談綱要	
一般性問題	(一)受訪者基本創作資料 1.何時進入創作的領域，是受到怎樣的啟發而創作？ 2.何時開始客家創作，為何創作？ 3.從創作到發行的流程 (二)受訪者在產製過程扮演的角色 1.何謂客語流行音樂（客家新音樂）？與傳統客家音樂的差異？ 2.受訪者之創作與客語流行音樂的差異為何？ 3.受訪者之創作和華語、閩語流行音樂相似與差別為何？
專輯意涵問題	(一)客語流行音樂創作 1.創作客語流行音樂的靈感來源？ 2.客家流行音樂如何表現客家？ 3.在創作時期，是否有印象深刻的創作元素？ 4.日常生活在創作過程中扮演的角色為何？ (二)創作客語流行音樂要傳達的內容為何？ 1.是否有特定的對象？ 2.是否有特定的訴求？ 3.核心價值為何？ (三)專輯的特色 1.在歌詞創作上，取材的特色為何？ 2.在音樂設計上，重點為何？

表 3-2 (續)

訪談綱要	
	(一)面對金曲獎
	1.對金曲獎的想像為何？
	2.得獎專輯是否有固定的元素易受評審青睞？
	3.過去客語獎項得獎人或入圍者的專輯的優缺點為何？
	4.入圍專輯對未來的創作有何實質幫助？
金曲獎場域問題	(二)金曲獎與客家
	1.金曲獎對客家流行音樂有何好壞處？
	2.金曲獎與創作的平衡點如何拿捏？例如：金曲獎規定該專輯應有曲數 6 首（含）以上或音樂總長度達 30 分鐘以上（不含伴唱版本）為本項語言全新編曲演唱之作品，才可報名。
實踐問題	1.創作靈感、訴求……等，與金曲獎（主流）之間的拉扯為何？
	2.承上題，如何選擇？如何調適？

在確定受訪者名單以及訂定深度訪談大綱之後，即進行深訪作業，而深度訪談的時間及地點見表 3-3。

表 3-3：訪談時間及地點

訪談對象	訪談時間	訪談地點
顏志文	2010 年 5 月 9 日	台北受訪者家中
朱龍縣	2009 年 6 月 8 日	苗栗縣浪客樓
	2010 年 4 月 25 日	苗栗縣三義
劉劭希	2010 年 4 月 18 日	苗栗縣三義細妹按靚餐廳
李一凡	2010 年 5 月 10 日	電訪
湯運煥	2010 年 4 月 25 日	苗栗縣三義
謝宇威	2010 年 4 月 6 日	台北受訪者家中
蕭寶鏹	2010 年 4 月 17 日	苗栗縣三義細妹按靚餐廳
	2010 年 4 月 18 日	
游兆棋	2010 年 4 月 9 日	苗栗縣三義細妹按靚餐廳
	2010 年 4 月 17 日	
黃連煜	2010 年 5 月 7 日	台北貳樓音樂工作室
鄭朝方	2010 年 5 月 10 日	新竹受訪者家中
林姿君	2010 年 4 月 18 日	苗栗縣三義細妹按靚餐廳
	2010 年 4 月 25 日	苗栗縣三義

第二節 文本分析法

本研究針對金曲獎歷屆入圍客語獎項之專輯，經由研究者於訪談時諮詢創作者，請其推薦專輯中較具代表性以及富有重要意涵之曲目，以作為文本分析之對象，見表 3-4。

表 3-4：創作者推薦文本

創作者	推薦專輯	推薦曲目
李一凡	方向	七、〈失根花〉
		十、〈希望在今天〉
湯運煥	遠方的鼓聲	一、〈遠方的鼓聲〉
謝宇威	一儕·花樹下	一、〈從頭來過〉
		二、〈十八姑娘〉
		五、〈奈何〉
		八、〈日頭落山〉
		九、〈山歌〉
	山與田	五、〈病子歌〉
鄭朝方	鬚鬢花—鄭朝方的文學音樂	一、〈生翼介魚兒〉
		二、〈老屋〉
顏志文	紙鷗	三、〈到底是什麼原因〉
		八、〈河壩〉
黃連煜	2007BANANA	一、〈海深嗎〉
		二、〈原來〉
		三、〈黑武士〉
		四、〈BANANA〉
		六、〈五月的下午〉
		八、〈勾魔子〉
游兆棋	雪狼人	二、〈雪狼人〉
		三、〈假使做得〉
		八、〈無言花〉
硬頸暢流客 家樂團	半塊排骨·阿憨伯	二、〈禾埕〉
林姿君	客家妹	四、〈不要哭〉
劉劭希	果果台客	十一、〈三藩市的咖啡屋〉
	八方來客	三、〈那年秋天〉

文本分析係以入圍專輯之歌詞文本分析為主軸，而音樂風格之探討則藉由創作者受訪時的口述表達，以及報章雜誌和相關研究的資料整理，以上述兩種方法輔助歌詞的文本分析，以發展對作品詞曲的全面瞭解。因為音樂的組成，不論是歌詞或是音樂內涵都可算是一種文本形式的呈現 (Frith, 1978)。所以，在研究客語流行音樂時，必然不能忽視歌詞或音樂風格所指涉的文化意涵，因而本研究採質化研究中的文本分析法來對金曲獎客語獎項入圍專輯進行解析。

而在文本分析的理論架構上以批判論述分析為取徑。社會學領域有各種不同的論述分析方法，其中 Norman Fairclough 所倡導的「批判論述分析」(Critical Discourse Analysis, 簡稱 CDA) 將論述視為社會實踐 (discourse as social practice)，強調論述與其他社會要素之間具有辯證的關連性。Fairclough (1995) 將批判論述分析區分為三個面向：

(一)、文本 (text)：針對文本中的語言文字符號做意義分析，這一層次的分析偏向語意學觀點，研究語句結構、選擇組合與修辭意涵。

(二)、論述實踐 (discourse practice)：著重於文本如何被生產、消費與詮釋的分析，包括文本的論述類型 (genre) 及彼此間的連結關係 (翁秀琪，1998)。這部份稱為互文性分析 (intertextual analysis) 以描繪論述實踐的過程。

(三)、社會文化實踐 (sociocultural practice)：重點在於詮釋文本論述形構的過程，處理文本生產脈絡中社會結構與權力的構連關係。

而 Fairclough 採取了 Althusser 意識型態理論與 Gramsci 文化霸權的觀點，以分析論述於不同情境與場域間的權力爭霸。Fairclough 認為連結文本與社會實踐的關鍵是論述實踐，並將之視為互文性分析，也是他與 van Dijk 區隔最大，著力最深的地方 (倪炎元，2003)。分析互文性的目的在於切入文本論述實踐運作的過程，檢視不同論述在文本中如何被構連。Fairclough (1995) 指出互文性分析又可分為三個分析策略：

(一)、論述再現 (the analysis of discourse representation)：旨在檢視再現者與被再現者論述的差異。

(二)、文類分析 (generic analysis of discourse types)：在同一個論述中，往往交織許多不同的文類，這些異質 (heterogeneity) 的敘事模式不僅建構出文本的複雜性，也透露了影響論述再現的權力網絡。

(三)、分析文本中的論述 (analysis of discourse in text)：文本所呈現的立場觀點，也再現了論述的意識型態，因此必需藉由文本結構分析，解離出操作文本意涵的意識型態，描繪出論述背後不可見的構成因素。

其中，互文性是批判論述分析的重要概念，亦可視為再脈絡化 (retextualization) 的分析策略，研究論述如何形成與被接受的分析方法 (Wodak, 2002)。所以研究必需追溯論述所處社會環境、歷史因素與政治權力變遷，使脈絡不再是論述無聲的背景，反之成為研究的焦點。

而在書寫上，本研究採用批判論述分析的三層結構作為分析架構，但不援引三者分別的書寫方式，是由於本研究是以後現代作為理論依據，在書寫上難以將其分明並視其為互相不影響，因而以綜合性的分析為主。由是，在分析上以客家流行音樂文本作為批判論述分析中文本的體現，試圖由其中看出句法、修辭的創作型態及其所函覆的語意，再者，以客家流行音樂創作者的訪談內容作為批判論述分析中的論述實踐，意圖在訪談文本中，理解客家流行音樂創作者在創作上，對文本進行的實踐，最後，在藉上述兩者來勾勒出客家流行音樂在面對流行音樂大環境下，兩者間拉扯的權力關係。因此，本研究將經由文本分析法，並採批判論述分析作為文本分析的取徑，分析金曲獎客語獎項入圍專輯文本歌詞表現以及音樂風格的意涵，將論述根基於社會情境、政治、權力爭霸的角力過程中，將分析結果回顧至深度訪談所得資料做比對。

綜合上述，質性的深度訪談法以及文本分析法，在本研究中扮演重要的角

色，一方面，先以深度訪談法對創作者做近距離面談，以便透過創作者的經驗去了解客家流行音樂發展過程之整體樣貌，並分析創作者處於現代資本主義環伺之下，面對金曲獎場域的制約，其創作的層面以及實踐的方式，這些都是本研究聚焦分析之處。此外，接續上述脈絡，藉由創作者對所推薦作品的詮釋，敘述其創作的心路歷程，本研究進一步透過文本分析以對照前面的訪談結果，交互比對與印證，以增益本研究的資料完整性。上述兩大方向之研究結果，見第四、五章。



第四章 客家流行音樂創作的多元面向

本章將以創作者在創作過程中所展現的多元面向為論述主軸，並由三個層面進行分析。第一節討論創作者如何將身邊看似瑣碎、無意義的日常生活素材表現並放置在創作中，同時，探討這些創作者如何藉此而反映出他／她們想像自己的位置。第二節討論創作者在資本主義及流行文化的環伺下，金曲場域中空間策略與時間戰術如何交互影響。第三節分析創作者在創作時，他／她們對客家的認同／抗拒之實踐方式，以及展現何種戰術於創作中。

以下創作者訪談的引文部分，括號內受訪者姓名後的數字為逐字稿行號，逐字稿全文請參閱附錄。

第一節 創作的多重思考：日常生活的展現與植入

每一個不同的創作人他會用他自己的對客家的一些情感，客家的生活經驗，客家的文化的體驗等等，做為他創作的題材。（顏志文，144-146）

顏志文明白地表示對創作者而言，身旁周遭自身經驗的生命歷程對形塑個人創作上是必要的且不可或缺的。而謝宇威則將之喻為「抽屜」：

創作最重要的是累積一些情感，因為你會對很多客家生活有感覺，而且你到社會上也会有很多感覺，這對寫作來說，就變成一個抽屜，比如說客家庄現在人口外流很嚴重，就會有感慨，另外再看一個客家俚語很有趣，這又是一個抽屜，有些是點子的抽屜，有些是旋律的抽屜。（謝宇威，104-109）

因而，本節的討論先以創作者思考自身的定位為軸心，據此而分析創作者對客家流行音樂的想像，並闡述日常生活中瑣碎、片段的元素在他／她們創作過

程、情境中所扮演的角色，也就是如何成為創作元素，最後，再度回歸到他／她們用什麼樣的形式、內容去想像客家流行音樂之面貌。這部分的討論係分別對應研究問題一、二。本節細分為三個面向來敘述，分別為客家流行音樂創作者對往日生活的懷舊、現代生活的客家體驗以及未來可能的創作方向。

一、往日生活的懷舊

記得頭擺介茶園坪頂，有情郎阿妹緊唱緊入骨介山歌聲；記得頭過阿京伯店面前介亭仔下，有賣藥膏介阿福伯緊講緊入文介故事；記得，記得廟前介收冬戲，有緊做緊鬧熱介客家棚頭戲曲；記得在路巷、在相睹頭介所在，有講恁早、正來料介話語；記得伯工潭介當晝頭，有大人細子泗水捉魚仔介快樂景象；記得屋面前禾埕下介暗晡頭，有伯公伯婆緊念緊生趣介童謠，豐富介想像，藤等火焰蟲緊飛緊闊、緊飛緊遠……，記得，還記得客家母語就樣般自然，在客家介庄頭，在人跟人、人與社會、人同自然之間，自自然然流傳下來（邱一帆，2003：13）。

在上述的文字間，藉由各式各樣客家過往生活的圖像顯白地流露著對於以往生活的思念、緬懷，對於過去種種生活周遭的記憶如同一幅幅圖畫，在字裡行間中流洩，對於創作者而言又何嘗不是如此，往日生活的一點一滴模塑出現在的他／她們，而這些過去生活的素材作為創作者創作的養分來源，又可分為以下四點來討論。

（一）兒時記憶的語言

語言對客家族群何以重要，Crystal（2000／周蔚譯，2001：93）表示人類若要茁壯成長、傳承，保存語言多樣的文化面貌是必要條件，因為語言正是位於人之所以為人的中心點上。換句話說，倘若發展多元文化如此重要，則語言扮演的角色就具有關鍵性，因為文化傳承是以話語和文字為主，而語言又是人類文化最直接且生動的表現，經過文明的洗禮和社會變遷，語言變得具有動態式的豐富特

質，同時也反映人類的生活，展現其優美且富有平等意義的一面。具有悠久歷史的客家語言，融合先民的智慧，蘊含著燦爛的文化之美，將客家文化展現得淋漓盡致，因而語言也是了解客家文化最直接的方法（曾逸昌，2008：259）。由此得知，客家文化在客語上的展現，對客家子弟也表現出一定影響力，如游兆棋表示：

我爸爸跟我說，我們客家人阿，賺錢賺得少不要緊，但是有一件事不能忘記，就是客家話不要忘記，那是我們文化的根阿，不可以不記得。（游兆棋，115-117）

如上所述，歌曲可作為一種延續文化的媒介，而客家流行音樂又該如何實際地帶出不同的客家語言、生活畫面與氣氛，湯運煥指出：

我想小時候畫面的影響是蠻巨大的，尤其在我客語學習的方面是很巨大的影響，因為事實上在我高中的時候我在台北已經沒有講客語了，但是後來我進入客家界以後，我是慢慢一點一點地把它拾回來，客語其實是從小時候，我爺爺教我講客語那個時期影響最深。所以我常常在我的歌裡面都提到我的阿公，其實對我影響蠻大的，因為是我最大客語的來源。（湯運煥，127-133）

對湯運煥而言，客語不論是童年留存的記憶抑或重回客家界後的失而復得，皆是一種對於往日生活的懷念，其中，以爺爺作為形塑具體意象的媒材，進行情感上的抒發，但最重要的目的在於一種語言文化的延續：「我用音樂來表達，這個方式是我希望說，在客家語言來講，它能像環保一樣，是永續存在這個世界上。」

（湯運煥，481-482）

經上述，語言與文化是並置的，其存在是相互交織的結果，對湯運煥來說，使用客語的動力是包覆著兒時記憶中，對於往日生活的懷念，其中，最明顯的圖像在於對親人爺爺的追憶。進行創作時，再次拾回語言的表現，這看似理所當然

又瑣碎的舉動，展現創作者雖然面對創作客家流行音樂必須使用客語的要求，但也同時以自身對過去生活經驗的體認而將語言表現於文本中，將之當成創作的資源，也同時以此試圖抗拒客語日漸沒落成為非主流語言的處境，正應證 Certeau 認為一般人能夠在日常生活中找到抗拒體系與制度的機會，並從而展現其主動及創造的能力（Certeau, 1984，轉引自盧嵐蘭，2007：173）。

（二）原鄉的追憶

客家流行音樂中對於原鄉的描繪不在少數，家鄉和故土都是創作者發揮的題材。Connell & Gibson曾指出，音樂與地理空間的關係，既有固定性（fixity），也有流動性（fluidity），音樂常常既是最為流動的文化形式，同時又是文化及傳統的恆久表達，但不變的是，它們都會經歷激烈的變遷（Connell & Gibson, 2003，轉引自簡妙如，出版中）。對於客家而言，原鄉的追憶，從早期不斷遷移的歷史經驗中，離散各地的客家人已有迥然不同的經歷，除了語言／文化以外，各地的客家人皆會對於原鄉有不同的意義詮釋（陳運棟，2007：38）。因為原鄉的概念不是我們平日認定般的易於彰顯，事實上，它需要相當多的物質條件充分配合得以形成，更重要的是，原鄉的空間記憶並不能遺傳（陳板、李允斐，1991：45）。這也意味著對原鄉的實質概念是模糊的，並一代代的漸漸消弭，取而代之的是以雷同原鄉的想像為基礎的記憶。

而本研究發現，在客家流行音樂中，對於原鄉的想像，顯露出一種對於「家」的擬想與召喚，同時，Silverstone（1999／陳玉箴譯，2003：130）指出：家（home）是一個具有強烈召喚力的概念。在客家流行歌曲的創作中，湯運煥即明顯的指出：

我們在創作的部分比如說，〈美麗新世界〉我是想到小時候在家裡的畫面，〈月光華華〉大家在講的那個畫面，那個有蒸氣的感覺，溫暖的空氣。現在社會跟以前不太一樣了，但是我希望說我們有一個願景能回到那個從前就有的赤子之心，那個美好畫面。（湯運煥，117-120）

湯運煥對於家所描述的情感，藉由傳統客家歌謠〈月光華華〉，去追憶一種早期客家生活，長輩和孩童，傍晚吃飽飯後，在樹下乘涼的畫面。不僅如此，顏志文更是具體運用在家鄉所經歷的往事，作為歌詞中展現原鄉的記憶：

我的家鄉是一個可以說一個傳統而且現在保留還客家味道非常濃厚的一個村莊。當我在寫〈大夥房〉、〈阿樹哥介雜貨店〉的時候，真的是來自我內心的感覺，就等於是我自己家鄉發生的事情。（顏志文，282-286）

由是，除了對於家的情感描述外，家庭生活亦顯示在歌詞之中，像是劉劭希也描述自己在創作歌曲時，存活在記憶中那早年客家生活的圖樣：

過去客家生活對我的影響還是很大，那是我整個童年嘛……可是我還是一樣在農村長大，一樣在田裡面玩，一樣是這樣長大的。（劉劭希，32-37）

而顏志文則是藉由處在台北現代化都市中，對於往日生活的回憶做一個記錄，將早已沒落的雜貨店，作為追溯客家鄉村情境的題材：

〈阿樹哥介雜貨店〉一曲中，因為雜貨店的場景是非常貼近客家鄉村的生活的一個東西……這些歌詞意象裡面，就已經暗示很多在客家鄉村的一些生活。那事實上我寫這些東西之所以會讓人家覺得說有那個感覺，也是因為我並不是在台北這邊就是憑空想像那些場景，而是說我過去的生活就是這樣。（顏志文，260-265）

對於劉劭希、顏志文回想過去客家生活的記憶，如同王雯君（2005）也指出，只要是論及客家生活，仍脫離不了清一色的農村生活的意象。先不論意象所呈現的是否是以偏概全的刻板意象，但就客家農村生活的情景，亦也是早期台灣客家人對於客家生活的集體意識。

但這種集體意識的表現，若要具體展現客家生活的韻味，在實際表現上，必需處於創作者真實的生活體驗，如顏志文進一步指出：

我其實就很直接把我的生活當中我的感動去傳達給他們。所以我覺得這個部分也是也算是客家歌裡面的一個內容很重要的部分。當然這個東西就更不可能說我們去告訴比較年輕一輩說你要寫這些，不可能，那不是他們的生活經驗，那是我的生活經驗。（顏志文，291-295）

這種表現出創作者真實體驗的方法，其實是希望讓閱聽眾能對於已逝去的往日進行一種擬想或思念，顏志文認為：「所以我覺得現在更是這個時候，讓我們去回顧看過去的人怎麼生活。」（顏志文，338-341）

然而，隨著金曲獎客語獎項的確立並連年發展之下，部份的創作者會意識到，在客家流行音樂中對於客家日常生活素材的使用，大致上會被侷限在先前得獎作品所營造的想像中，在此，謝宇威認為：

客家經驗有兩個，一個你探討到童年美好的時光，跟現在生活經驗碰到的一種失落感……這幾年大家都在寫這樣的東西，這個部分也變成自己想突破的部分，是不是可以用別的題材來寫客家。（謝宇威，381-385）

承上述，在本研究的客家流行音樂文本中，除了運用創作者對於「家」與「家庭生活」的描寫，去創造自身對於原鄉的經驗外，有些創作者，也會顧及其它因素而進行創作，像是李一凡在〈希望在今天〉中卻有不同的描述意涵，在歌詞文本中以「浩浩江河有頭源、血脈隔洋亦相連」等文句，排除自我經驗的方式，去迎合對於具有客家中原意識的大眾進行創作，李一凡進一步指出：「這是寫給一些……什麼客家中原意識的那一種人聽的……或者是什麼兩岸客家一條心。」（李一凡，298-302）。李一凡之所以運用這種方式創作，主要是「看看有沒有會得到老人家的共鳴這樣子」（李一凡，292-293），縱使創作者本身，並非完全的

喜好這種創作方式，但也必需顧及早期傳統客家，對於原鄉認同的追尋。

其次，則是一種「緬懷」情感抒發，作為一種替代原鄉畫面的塑造，像是顏志文表示：「我早期的作品很多人都說就是一種懷鄉嘛！然後鄉愁，就好像緬懷過去的那些美好的東西一樣。」（顏志文，317-318），但這種緬懷的情感論調，並非一定就能展現出對於客家原鄉的效果，原因是過多的緬懷與鄉愁會引發太多凝結的情緒，使得歌曲無法進一步的伸延，像是謝宇威指出：

懷鄉時期，那個時候作品最美而且都是經典，可是其實後面都是很深的鄉愁，我常覺得鄉愁不能太重，這樣會沒辦法往前走，你一直留戀在過去的人，但那又有他時代的背景。（謝宇威，386-389）

綜合上述，客家流行音樂的創作者，在原鄉的追憶上，主要有幾種表現的方式，首先是著重於自身的客家經驗，對於「家」的情感描述；其次是為顧及具有傳統客家原鄉認同的聽眾，而特別撰寫的中原客家情愫；最後則是以緬懷的情感宣洩作為原鄉場景的替換，以便讓歌曲不致停留在過多的鄉愁情緒中。

（三）親情（崇祖）

客家人向來敬祖睦宗，重視鄉情親情，古國順（2005：29）指出，木本水源之思，國人皆相同，而崇祖敬宗的觀念，客家族群尤為明顯。在本研究中，客家親情的描述，亦被創作者作為客家流行音樂進行懷舊的素材。例如，林姿君表示：

客家歌曲創作的靈感，大部分都是來自我對於親情，就是家人的懷念，因為爺爺奶奶或是爸爸都過世了。然後想把那些，把心裡面的感受、把心裡面的話，沒有對他們說的話，想藉由歌曲把他創作出來。（林姿君，2-6）

另外，蕭寶瓔亦提及：

我做創作就是，因為我哥哥在二十年前車禍走了，有這個機會，我是覺得把他紀錄下來。然後做一個懷念，懷念他這樣子。(蕭寶鐸，7-8)

對創作者來說，對親情的描寫側重於對已故親人的追思，藉由歌曲的創作來表達懷念、追憶。

(四) 傳統曲調

當客家流行音樂，以傳統客家山歌作為一種媒材，並加以運用與納入創作者的文本中，除了形式上增添了變化感外，其中的深層意義，則也帶有一種懷舊的情感，像是黃連煜指出：

我最近就是慢慢的在傳統山歌中再重新尋找，把它一些好的有養分的東西、有厚度的東西，用比較新一點的方式讓年輕人接受。年輕人會去回過頭來他就會去想說，我們先祖宗東西那麼好為什麼可以從我們這手裡面丟掉呢！（黃連煜，86-90）

這種懷舊的方式，以傳承客家文化作為一種精神的表現，不僅如此，藉由這種改編的方式，可以凸顯出客家流行音樂中「客家」的氣息：「有時候你創作一些歌曲你可能寫了一些好的客家文學，有時候你拿傳統曲調去改編，讓其他人也容易了解，也比較容易有客家的味道。」(謝宇威，877-879)，以舊曲新唱的方式，不僅將傳統曲調重新賦予其新生命、活力，也達到創作者欲傳遞客家文化的意圖。

二、現代生活的客家體驗

邱彥貴、吳中杰（2001：147）提到，當代客家族群為謀求生計不斷移出原鄉，而客家作為一個弱勢族群，在迥異於客家傳統生活形態的現代社會中，面臨眾多的困境，為適應強勢族群的社會，常導致棄置、拋棄固有文化傳統，這樣的

代價就是將客家族群的語言、文化、習俗、認同皆遺失於此強勢文化潮流的席捲之下。因此，面對此狀態，客家流行音樂創作者在創作上又展現出不同於過去的創作思維，以下從兩點加以討論。

（一）消逝的語言

Mackay (1895: 102) 在 *From Far Formosa* 書中明白指出，客家新生代後生人說福佬話，導致未來客語將面臨滅絕的困境。面對客語日漸式微的問題，羅肇錦 (2000) 直指台灣客家話的失落可分為早期與現代，早期指的是閩西客與漳州客在閩南話的大環境中失落，現代的失落則指目前僅存的台灣客家話（包括四縣、海陸、大埔、饒平、詔安），在「國語」政策的大環境中的普遍失落。因而，台灣經歷了語言統一的國語政策後，漸漸使得客語失去以往的流通性，但對於部份的客家人而言，客語不僅承載著許多過去文化的圖像，同時也是象徵客家文化最重要的資產，湯運煥提到：

客家語言，我從小學到大的客家語言，他曾經是在村莊中那麼樣的流行的語言，到現在慢慢的式微小朋友不學了，我覺得，我只想保存真正那一塊它可能可以存續下來的一個資產，因為不管對客家人來講或對世界來講它都是非常寶貴的，語言有可能會不見，因為沒用就會不見，但是有人努力去做了，尤其傳唱方式是最快最直接的，去提醒你我們之前的畫面怎麼樣，因為語言帶出來不同的畫面、不同的空氣、不同的氣氛出來，那是絕對的。(湯運煥，471-478)

身為客家後代的創作者，一路上看著、體驗客語的式微，意識到自身背負著幾百年來客家文化延續的使命，因而，選擇使用音樂的傳播方式，帶進客家文化不同面向的樣貌，加快對於客家文化的承接，而針對音樂能跨越藩籬的特性，鄭朝方說：

其實音樂本來就沒有國界……那最主要客語流行音樂，就是流行音樂來用客語的方式來演唱。（鄭朝方，50-52）

藉由音樂具強烈流動性的特徵，置入語言的元素，創作深具文化的客家流行音樂。不僅如此，前客委會主委李永得（2006：4）亦表示，文化就是每天生活的過程賴以生存的方式、信仰、居住環境等各方面的總體樣貌，其中，日常生活中所使用的語言，可謂是族群文化最大的展現，因而，藉由「客家人」的身份，進行日常的使用語言來演唱對創作者而言，就是最具有「客家日常生活」風味的方式，蕭寶鏹表示：

歌曲中日常生活的展現就是我唱的人就是客家人，我唱的語言是客語，我出去的時候我就代表客家，我只要走到那裡跟大家說我是客家歌手，在做客家文化，今天做得不管怎麼樣，我很認真在做。（蕭寶鏹，162-165）

另外，李一凡更明顯指出：

你說展現客家，你只要用客家話唱就是展現客家啦！（李一凡，236）

綜上述，雖然，使用客語作為創作媒材以推廣客家，是令人讚許的，但從大環境來看，現今許多新一代客家子弟縱使有志於傳承文化，卻因客語所處的低階語言限制³，故在語言使用、鑽研的精深上，的確具有隱憂，顏志文在此指出：

年輕一輩對語言的深入性比較沒有像我們這樣子，比較能夠深入瞭解，比喻，或正在民間使用的話語。所以這個也是一個無可奈何的事情。（顏志文，221-223）

³ 洪惟仁（2002）指出，台灣各族群語言的互動上，因語言持續不斷的競爭，容易使得低階語言（客語、閩南語、南島語）朝向高階語言聚合，進而讓高階語言持續擴張而低階語言不斷萎縮。

由上述可發現，成長環境對於語言的影響是牽一髮而動全身的，語言既是文化的載體，創作者運用最貼身的日常語言表達對客家文化的關懷，但另一方面也感受到這種日常語言的弱勢與沒落，面對這樣的語言環境，創作者在創作時的思考、顧慮為何，以下將接續討論之。

（二）都市生活的體驗

客家流行音樂創作者，在面對現代都市化生活時，針對都市生活中逐漸消逝的客家文化，會嘗試藉由自己的體驗而進行一種都市生活對客家生活的反思，像是林姿君就指出：

現在很多的年輕人並不是住在客家庄，他們從小在都市裡面長大，雖然他或許不會講客家話，可是，我覺得那也是一個新的時代。只是說他們是用他們這樣子狀況去發聲，去傳達他們現在想要傳達的生活的經歷，那我會覺得不能因為這樣子而認為說這個是不好的東西。我覺得應該要放寬，就是要範圍要大一點。畢竟環境不同，然後時事也不一樣，所以創作出來的東西沒有辦法說一定一聽就是知道說這個是很有客家文化的東西。（林姿君，115-128）

林姿君所思考的現代客家處境，認為藉由創作的方式去傳遞客家文化，並不一定要運用特定客家傳統生活印象，對年輕客家子弟們而言，就是把自己體驗的生活文化用音樂形式向大眾傳遞，只是缺乏往日圖像記憶的創作，的確不容易直接感染具有真實客家文化經驗的聽眾族群，可能不易產生共鳴。另一方面，不見得所有的客家流行音樂，皆是對客家文化遭受都市化生活的衝擊所進行的體驗創作，像是湯運煥便是針對現今普遍的環保議題，藉由客語流行音樂創作而進行一種觀念傳遞：「比如說像〈拜一不吃肉〉那個畫面就是我希望這個世界會更好，不能再有極端氣候一直產生下去，對大家都沒有什麼好處，而且子孫要留給他一條路，我整個都放在我的歌詞裡面」（湯運煥，120-123），這裡的關懷對象及範

圍不再僅止於客家，而是擴展成更大範圍的全世界，將創作內容原本著重之客語表述及其代表的客家意識進一步連結至世界與全球，透過音樂創作去連繫在地族群、日常生活、全球關懷與普世價值。

這種創作手法，源自於一種生活體驗，對於創作者而言，靈感來自於生活四周。劉劭希表示，客家流行音樂不一定要侷限於客家生活的體驗，而是一種以自己身為客家人的都市體驗進行創作：

創作源自於生活，靈感源自於訓練。所以你的題材基本上，我覺得是來自於生活……比方說我的生活就是這樣，我沒有採過茶，我為什麼要唱採茶歌？我的生活是都市，我為什麼不能唱都市？我的生活是打電動上網，我為什麼不能打電動上網……所以我說，靈感來自於生活嘛。（劉劭希，3-21）

再者，湯運煥亦表示贊同此說法：

我們客家人的音樂，應該這樣講，我過的、我活的，我把它寫在我的紀錄上面，如果你仔細看，我的心境那個時候就是這樣子，它跟寫一本小說是一樣的，你必須把你自己寫進去，用不同的畫面也許類似的，因為世界上有很多類似的人在共同的走著。（湯運煥，486-490）

客家流行音樂創作者運用自己所處的都市生活體驗，既可以當作對客語所處劣勢的一種表達方式，並可作為抒發情緒的管道，黃連煜道出：「那我只有用音樂去表達去找出口。當然我這一段時間我一直在生活嘛，我就說面對你們的時候不管是艱困的；不管是快樂的都是去面對嘛。所以你一定有很多日常生活故事可以寫嘛」。（黃連煜，244-247）

但也有部份的創作者，對於客家生活的反思，是進入都市生活後才覺醒的：

「我沒有什麼從小就有客家的感動，我所謂的客家的認同是等到上台北之後，才有的。」（李一凡，216-217），然而這些進入都市生活的創作者，亦可被認定是一種客家流行音樂：「我覺得是現代的年輕人用客家話寫的就是現代客家流行音樂，因為時空背景他都是在台北都會長大的，他沒有接觸過客家庄，但他寫的那個也算客家流行音樂」。（謝宇威，318-320）

經由上述，處在都市情境中的創作者，他們的創作模式異於懷舊式的創作，首先可以明顯看出，這種創作來源，是從創作者本身所處的當下情境進行發想，這種方式，會使得創作靈感得以擴大，同時，又展現客家流行音樂創作者對各種議題具備多元創作的豐富性。

三、創作的可能

綜觀上述，可發現往日及現代生活圖像在客家流行音樂創作者的創作過程中，扮演著不可或缺的角色，然而，創作不僅僅針對這兩個層次發展，未來的創作走向，對他／她們而言，可能更是具有挑戰的事情。對於客家流行音樂的往後可能，創作者紛紛表示各自的意圖及期望，在此，分別就兩個層次，包含創新傳統以及完全創新，分析創作者對於以後發展如何可能的想法及主張。

（一）創新傳統

客家流行音樂創作者處於現代資訊豐沛的時代潮流中，在創作之際，不僅僅一味地意欲突破過往傳統的範式，而是，希冀能轉而回頭尋找源頭，將所謂創新與傳統的形式結合，以產製既能扣人心弦又負載文化元素的客家流行音樂，正如黃連煜所言：

往所謂新的尤其不是客家的環境裡，你會碰到很多跟客家人完全不相干的文化、元素、什麼人也好，你一定會受環境的影響。可是當你安靜下來，你要思考音樂的未來的話，可能你會覺得很空虛。所以，我覺得還

是需要點養分，那個養分來自於不只是你的生命過程，你的生活經驗，還有就是你要吸收前人的經驗。（黃連煜，111-116）

黃連煜直接點出客家流行音樂創作者，在產製作品時，面對全球化下各種文化的來襲，還是需要有一個立基點以便不會隨著一波波浪潮而迷失方向，而過去先民所傳承的經歷、體驗就是最好的起始點，藉由將以往的傳統融合自身的生活經驗，創作出有別於刻板印象卻又能從中體現、獲得抑或感受到客家生命之美的客家流行音樂。對於未來創作的走向，大致上有幾個面向，如下述。

在傳統與創新之間的拉拔是持續存在的，中間分界的拿捏各有不同，反映出創作者各有其對客家流行音樂未來的期望，邱彥貴、吳中杰（2001：122）對此現象曾表示，當年被泛稱為「台語歌」的閩南語歌曲紛紛滌盡東洋風、悲情調，向華語主流創作吸取養分後，為人作嫁多年的客家流行音樂創作者，轉而思考是否也該在流行的模式上，讓自己的母語傳揚。而將傳統客家音樂結合現代流行元素的方式，最明顯莫過於山歌的重新演繹，山歌可謂是在客家族群間傳唱已久的音樂樣式，將山歌混合由流行音樂的模型，不僅能宣揚客家流行音樂之獨特性，另一方面，也可傳送早期先民的智慧結晶、文化涵養，對此，顏志文表示：

山歌它不像流行歌，它的樣式不像流行歌，也不像藍調，也不像什麼它就是全世界就只有客家裡面有這種東西。所以我們其實是去想要試圖去建立一個。當然現在不太可能建立像山歌那麼明顯的不同的東西。但是我仍舊認為說它還是有相當的東西是可以被塑造的。（顏志文，211-215）

如顏志文所說的，試圖去建立一個可被塑造的客家流行音樂的未來可能發展，這種可能性，即是植基於傳統之上進行的創造，不同於顏志文的模糊概念，謝宇威更是明確繪出未來客家流行音樂藍圖的呈現方式：

我認為真正要把客家音樂弄起來，你唱歌的旋律裡面有客家山歌的美

感，你用電吉他彈出八音的味道，那才是真正的客家新音樂，很多東西是取巧，但是對於創作者來說這是不能要求別人的，這幾年我一直在做的是希望突破客家的刻板印象。(謝宇威，230-234)

除了整體性的創新以外，部分創作者展現另一種思維模式，他／她們對於山歌與新型態（電吉他）的流行音樂結合的呈現方式，提出偏向傳統靠攏的形式，並針對不同的特性做說明，例如李一凡特別側重聲調線的處理，他談到：

我覺得絕對可以以任何一種弦，任何一種節奏都可以寫客家歌，但是你的主題、旋律呢，我覺得最好目前啦，你現在發展跟國語都差了那種四、五十年以上的那種語言，我覺得你聲調線要留著……不管是海陸腔，還是四縣腔，我覺得這個部份要留著。(李一凡，455-458)

對他而言，聲調線的保留，不僅能有效、正確地保留客語的完整性，另一方面，也需要顧及年長輩聽者的享受空間，客家流行音樂之所以流行，正是由於其傳遞的範圍不只應該要廣並且要深，他並進一步表示：

現在後面很多歌我都聽不懂啊，那我就想說還是希望聽的懂他在唱什麼，然後他的 melody 是很有創意的，詞的意境是有的，那老人家也聽的懂，這種才真的是要加分的，而不是說我每天都聽英文歌，我每天都聽爵士，然後我做客語爵士，都把英文直接翻成客家話，或是英文先翻國語，國語再翻客家話，那個什麼都沒有，那個味道都沒有了。(李一凡，447-453)

是故，這種聲調線的保留，是一種客家味道的呈現，主要的原因還是要顧及年長的聽眾。這裡所指涉的概念，是強調在創作上應當要著重以傳統客家聲音的特殊性來作為首要的思考面向，林姿君亦提出另一種見解：

我會覺得像這些東西、元素，基本上的元素其實難免也都是國外的元素……是可以啦！可是真的很難……我的想法是除非我們把山歌拿來，就是旋律拿來研究它的音階，然後重新用這樣子的元素去編一首新的流行歌，這樣的話可能才會是一個純粹真正的客家的流行歌，而不會說是有嘻哈的味道，一聽就知道 Bossa Nova……我現在還是希望可以，以後就是可以朝這樣子的方向。（林姿君，171-178）

林姿君認為結合山歌所呈現新樣貌的客家流行音樂，並非直接將國外流行音樂的元素置換於山歌之中，而是應該由山歌本身所具備豐富的曲調、音階特性，琢磨出專屬於客家山歌的新式客家流行音樂。

（二）完全創新

這裡要特別說明的是，此處所指客家流行音樂的「完全創新」，並非全然站在棄絕傳統的立論之上，它們並非意圖拋棄客家傳統，而是相對於前述之「創新傳統」來說，更明顯強調創新的概念。

作為台灣弱勢族群音樂的一員，長期面對主流音樂蓬勃發展之下，新生代創作者期盼藉由新式的音樂素養以提升客家流行音樂的可能性。在本研究中，部份客家流行音樂是耕植於傳統客家音樂的基礎之上，面對客家流行音樂的發展，本研究發現，除了傳統的創新外，亦存在著一種強調完全創新的傾向，像是黃連煜所說的：

那我們開始在寫客家歌的時候，當然可以跟著語音走，可是你慢慢走到一個漸漸的一個成熟以後，我認為你要拋開語音，因為你要用比較，假如說今天我們講所謂的現代音樂或是流行音樂也好。所謂流行，我說通俗就是社會大眾的事情，你的語音已經夠另類了，對不對？那為什麼不從音樂裡面去找到有共同互動的地方呢！（黃連煜，168-172）

黃連煜指出，客家流行音樂的完全創新，是需要擺脫傳統客家語音的桎梏，其主要的目的在於，客家語音原已具備了表現的特色，但在創作通俗流行音樂時，應找出共同互通的特性，藉此才能回應「流行」的精髓。在此，劉劭希也作出了相同的回應：

我一向主張放開來給大家走……走個二十年三十年，他就會走出一個風格出來。如果去規定……一定要山歌才有客家味道，不能夠西洋也不能搖滾……這些都是人類的成見，他限制了音樂的發展。（劉劭希，282-287）

而劉劭希會如此表明的原因，是站在音樂創作的角度，去看待客家流行音樂的創作，他強調不應該限制客家流行音樂發展的可能，也不能受到其他參獎作品的吸引，而是更需要良好的製作環境，才能讓創作者自由發揮客家流行音樂的潛能：

客家音樂現在也是同樣的問題，一般人的刻板印象是停留在那個地方的話，造成去跟那個刻板印象不同的創作就不會被接受。那已經限制了音樂的發展。所以我覺得一個音樂，語言只是音樂的素材，站在音樂的角度來講，你應該是說讓創作的人決定他的路線，而不是讓語言來決定他的路線。（劉劭希，264-268）

上述完全創新所持的論點，不外乎是希望能擺脫舊有的客家曲調、語音與形式的表現，其中，也強調必須尊重創作者對作品的創作權利：

很簡單，你不要去限制一個音樂的發展，你讓他給他好的環境，你讓創作的人自由發展，他會成長茁壯。長期一直用偏見，用語言去限制他的發展，結果就是全部完蛋……還在那邊吵傳統現代，無聊死了。音樂不

是用吵出來的，音樂是用做出來的。與其花時間去那邊吵不如讓大家去做。你可以不要允許失敗阿，沒有關係。我們可以失敗，無所謂。我就做一首歌沒有人要聽無所謂。但是你不可以不准我這樣做。（劉劭希，292-303）

除了更大幅度的開放外，如何追求客家流行音樂的未來發展是一個重要課題，創作者對此無可迴避，「客語音樂將來會怎麼樣，我覺得我還是會回到音樂的本質，怎麼樣去把他真正呈現出客家的一個用客語的方式呈現，但是他是為世人所接受的一種流行音樂……很難，但是不能說沒機會。」（湯運煥，256-259）。對此，湯運煥則是以回歸音樂的本質，來看待完全創新的觀點，因為在客家流行音樂的範疇內，應該要思考到如何呈現「客家」並試圖讓大眾接受。縱使所面臨的大環境充滿了許多困境與變數，但仍然有突破重圍的可能。

經由上述的分析，無論是對往日生活的懷舊、現代生活的體驗抑或創作的可能，客家流行音樂創作者都在展現一種自我表述的立論，皆可謂是立足於劃分出自我與他者的空間陳述，其間的關係是異常地混雜且繁複，此指的他者包含創作者／其他創作者；現代客家／傳統客家；流行音樂／地方音樂……等諸如此類的概念。Certeau 指出上述的劃界行為建立在一些敘述的基礎之上，當這些敘述產生，加上某些舉動或關於行動的敘述，就表示空間得以可能成形（Certeau, 1984／方琳琳、黃春柳譯，2009：205-206）。而創作者標示與他者間的不同正是要替自己在碩大的場域中，劃出一個屬於自己的空間，換句話說，即他／她們試圖藉由置入各式日常生活的創作方式以便凸顯自己的所在位置。例如游兆棋表示：

既然要做有意義的專輯，我要做情歌，劭希說你神經病，你現在十八歲阿，還做情歌，我說客家不能有情歌嗎，誰唱客家情歌阿，早二十年前三十年前客家老山歌裡面有……那個情歌，現代客家歌哪有什麼情歌，我就要做個客家情歌，現在又沒人專門製作情歌。（游兆棋，363-367）

游兆棋藉由對市場導向的觀察，採行以客家愛情做為與其他創作者劃分的分水嶺。除了就題材的區別外，劉劭希特別針對音樂風格的呈現談到：

我他媽的就是討厭演歌……我喜歡搖滾，我不能說我的音樂就是對的。
沒有對跟錯，只要有人喜歡就好。但是我可以討厭這種音樂，我可以喜歡這種音樂……這是個人的自由。(劉劭希，274-279)

然而，在劉劭希的談話中明白的指出，創作者一方面與他者劃分出疆界，但並非一味地與他者切割，Certeau 表示劃界的行為在形成空間的過程中，同時還具備著建立與連接空間的功能，並且不間斷地編織並檢查空間，對比和移動著疆界 (Certeau, 1984/方琳琳、黃春柳譯，2009：206)。對創作者而言，凸顯自己的可能，前提是需要將自己鑲嵌於整體洪流之中，既與其相連者之間密不可分，又意圖劃出疆界以展現他／她們與他者的特殊性。而客家流行音樂創作者面對傳統與現代、主流與非主流，在劃分空間時，並非固定不變的，反之，而是持續地移動，隨著時空環境、背景、社會的換置因而顯現出疆界遊移之性質。例如謝宇威說道：

從小爸爸就愛聽音樂，當年聽傳統客家山歌會覺得是老掉牙，聽客家八音有喜慶的感覺，傳統客家山歌和電視上的西洋歌差那麼多，好老掉牙我不喜歡，爸爸聽山歌時我會聽不下去為何和現代音樂差那麼多。(謝宇威，37-40)

過去對於傳統曲調的認知，由於當時社會是存在於一種崇洋媚外的主流音樂環境，在傳播媒體的渲染之下，促使創作者對於傳統曲調不感興趣。然而，在日前提倡多元文化的社會裡，不僅族群意識抬頭，也引發一波波尋根的潮流，正如謝宇威自白：

我認為真正的要把客家音樂弄起來，你唱歌的旋律裡面有客家山歌的美感，你用電吉他彈出八音的味道那種音頻，那才是真正的客家新音樂。

（謝宇威，230-232）

上述的例子顯現，在時空環境的變遷之下，謝宇威對傳統曲調的思維模式是持續不斷的移動著。總而言之，客家流行音樂創作者在創作時，展現出試圖與各樣的他者劃分疆界，用以表達他／她們的獨特性，但卻又必須立足於大環境之下與之連結，唯有如此其特殊性才得以展現，由是，在大環境隨時間的轉換下，創作者也隨之移動所劃分之疆界，以服膺於當下的社會環境。但是，客家流行音樂創作者在面對主流的社會框架時，是否只是隨波逐流？或者他／她們正是主流計畫的藍圖之一？抑或實際上，創作者正伺機而動呢？這些將在下一節分別就空間策略以及時間戰術進行更詳細的探究。

第二節 進入金曲場域：空間與時間的實踐

金曲獎是客家歌手唯一的跳板，這也是一個有點可悲的現象，當然很高興金曲獎設立客語的項目。（謝宇威，888-889）

本節要討論的是，客家流行音樂創作者處在資本主義及流行文化的環伺之下，面對台灣流行音樂領域中被視為極具指標性的金曲獎時，他／她們如何藉由創作進行實踐，包括他／她們如何解讀金曲場域的影響力、如何回應主流的力量、以及如何運用創作技巧與之交手，進而既進入主流又能保有自我與認同。以下將援引 Certeau 日常生活實踐理論的空間策略與時間戰術分別剖析，探討金曲場域與創作者如何交互影響。這部分的討論係對應研究問題三，將由音樂場域的策略和創作者進入主流的戰術兩個面向來討論。

承上節，可發現日常生活對客家音樂創作者的創作歷程而言，是蘊蓄綿延於其中，由童年生活經驗延續到成年的當下體驗，並展現於音樂創作之中。而在台

灣近代的流行音樂中，由於先天的族群弱勢加上後天的政治因素，客家流行音樂一直是微弱的，因而過去一直停留在傳統之客家山歌，如今新一代創作者大量崛起，使得客家流行音樂讓人耳目一新（吳宏昌，2003：9-11）。

一、培力與規訓：主流音樂場域的策略

前新聞局長黃輝珍(2004)曾指出：「金曲獎已成為亞洲音樂人的至高榮譽。」一句話點出台灣流行音樂界的年度盛事—金曲獎，不僅在台灣的主流音樂中受到高度關注，連亞洲各地的音樂人也紛紛前來朝聖，當然，其中也包含台灣族群音樂的熱心人士。由於國內政策使然，第十四及十五屆的《金曲獎專刊》皆談到，為凸顯台灣音樂的多元化，鼓勵台灣少數族群有較多的發聲機會，金曲獎的獎勵項目增設了客語、閩南語及原住民語等獎項，以鼓勵音樂人以不同的表現形式與創作手法，創造更多元的音樂，讓聽眾分享更豐富的音樂內涵，並激勵音樂人創作及推廣本土音樂，以延續本土文化的生命力，使台灣的本土音樂向下紮根，並強化台灣音樂的創作力量，讓台灣的音樂優勢，能持續向前延伸與向上發展（鍾修賢，2003，2004）。

經由上述，可了解金曲獎族群語言獎項的成立，是基於保護、獎勵的立場，顏志文也直言：「這個獎項會成立也是因為客委會的關係，客委會提的。客委會認為說突顯客家嘛，你客委會要有這個獎，那當然原住民跟閩南語就要獨立的獎項。」（顏志文，577-578）。因此，客語獎項在受到客委會與金曲獎的雙重關注下出現。然而，金曲獎雖不以銷售作為評比依據，但創作者當前確實身處資本主義的商業脈絡之下，這對長期處於商業邊緣的音樂人而言，進入金曲場域就構成很大的誘因。所以，在此將針對客委會及金曲獎甚至是更大範圍之流行音樂資本主義的結構層次來看，一方面，金曲獎意圖為客家音樂提供機會、鼓勵創作、增加發聲管道，在另一方面似乎也正制約著這些客家流行音樂創作者，其中涉及某種複雜矛盾的關係。以下將由四個方向進行分析，包括：增加現身的機會／主流秩序下的創作、提供表演舞台／設定商業價值、樹立音樂的指標／同質化的引

導、入圍的優勢／音樂發展的窄化，透過觀察相關影響力量所產生的正反效應而分析政府部門及主流音樂環境在所謂的保護策略下實則如何影響與支配創作者。

(一) 增加現身的機會／主流秩序下的創作

金曲獎客語獎項的出現，對於大部分客家流行音樂創作者有如天降甘霖，不僅舒緩苦無發表的機會，更是直接提升客家流行音樂的能見度，又能曝光於主流文化。但在這看似正向的影響下，其實對創作者亦進行一種隱含、無形的收編，此中尚涉及主流媒體對客家音樂與歌手的態度，例如顏志文表示：

慢慢客委會成立了，又被推到邊緣，就是說我們現在只能上的節目就是客視、寶島客家電台，其實他們也不太找我們，他們都找傳統的，其他的電台不願意做我們……因為客委會出資……中廣又沒有拿客委會的錢……警廣也沒有拿客委會的錢，幹麼要做你客家的節目……所有的媒體一看到說是這樣，本來想做都不想做了。以前沒有客委會的時候，其實我上電台上到都不想上了……現在就不是了，現在就是因為很簡單整個電台主管就說，不要做客家的歌手，他們就直接講明要做客家歌手，除非客委會有拿錢來買。(顏志文，498-514)

從上述受訪者的看法，似乎是由於客委會、客家電視台以及客語獨立音樂獎項的成立，導致一般商業性電視台和廣播電台排拒客家歌手的出現，而只能仰賴金曲獎或是客家電視台。另外，謝宇威也提到：

現在唱片不景氣，商業唱片公司都不願意簽客家的歌手，所以客家歌手只有在金曲獎的時候能夠曝光被主流文化看到，雖然有客家電視，但是其他電視台不會邀客家歌手。(謝宇威，933-937)

雖然客家電視台也作為客家流行音樂的現身場域，但對本研究的訪受者而

言，大多皆希望擁有更多的現身機會，正如李一凡表示：

報名金曲獎，那當然要報啊……入圍也許是一個宣傳……不然的話，那就更沒有人知道，因為已經沒有什麼管道可以宣傳。（李一凡 327-329）

他並指出：

金曲獎對於這些創作者而言，當然有幫助啊……可以起碼報章雜誌，或是電子媒體、客家電視可以……可以出現個幾秒鐘吧！我說現在的啦！
（李一凡，332-333）

另外，黃連煜亦說道：

假如說金曲獎它沒有講清楚或者說它沒有受到那麼多廣大市場的關注的話，我也許不會那麼辛苦去參加。（黃連煜，337-338）

顯然客家流行音樂創作者相當重視入圍所得到的宣傳，特別是引發各式媒體的關注，而湯運煥則進一步表示，金曲獎作為一種主流的場域，會誘使創作者為了進入金曲獎而特別針對該獎而進行創作：

我們唯一能比較在臺面上講的話，尤其主流臺面上講話的機會，金曲獎是一個機會，它是一個機會，所以大部分的歌手，現在目前大部分的客家歌手都已針對金曲獎來做唱片。（湯運煥，146-149）

當然，進入主流的主要誘因，黃連煜進一步指出：「報名幹麼，第一個你要是得獎了還可以補助……第二個媒體曝光了……。」（黃連煜，232-234），顏志文也認為金曲獎確實具有一種宣傳的價值：「當然就是名分上也是一個金曲獎的，所以變成說宣傳價值」（顏志文，576-577）。

上述的說法，都標榜著金曲獎可作為一種提高客家流行音樂及創作者現身機會的場域，這其中還包括，金曲獎在賦予客家流行音樂創作者掌握現身的權力外，亦可獲得客委會的相關補助，如謝宇威指出：

在客家活動上有得過金曲獎的，他的演出機會就會比較多一些，這也是一些沒有得過，他們所詬病的，但你知道他們公家機構怎麼去評斷嗎？這又是一個盲點，所以為什麼客家歌手很希望至少能夠入圍。目前等於說，金曲獎是一個客家音樂人最大的一個能夠被客委會、主流媒體所看到的機會。(謝宇威，1017-1024)

由上述受訪者的觀點來看，入圍者不僅可以獲得客委會對專輯發售進行部份的補助，另外像是客委會所舉辦的相關產業活動、文化節慶、藝文表演等，皆會以特殊的門檻進行演出的資格限定。也因為如此，進而導致越來越多的客家歌手與主流歌手為因應這種現象而進行創作，湯運煥認為：

我相信大部分是，確實如果我們由客家歌手得到金曲獎是一個起步，也包括我自己在內。它的能見度讓它看到的能見度是不一樣的，是不一樣的沒錯。但是我想當愈來愈多的客家歌手進來做的時候，它就變一種奢求，如果你要想這樣子的話，因為槍手真的非常多，因為大家就進來做，像有主流歌手也來做了，所以我覺得應該是用努力的把你的音樂根基這一塊做好，才是真的事情。(湯運煥，162-167)

面對金曲獎專門設立的客語獎項，從上述受訪者的解讀內容來看，客語流行音樂之專門獎項的設立，一方面固然可免於受到主流文化的壓迫，無形之中形成一種保護機制，但卻也不免面臨金曲獎中主流秩序的引導，使得創作者以爭取現身機會作為主要目的。由於金曲獎並未限制報名者進行各項獎項的報名，所以客家流行音樂創作者，亦可進行金曲獎其他獎項的報名，如黃連煜指出：

就像 07 年那個 Banana 那一張，我最高興的是我入圍了最佳製作人的入圍，沒有得獎至少是五個裡面一個。就是說那麼多作品裡面，完全沒有不只是客家而已，我還入圍製作，那個是我覺得比較安慰的地方。（黃連煜，260-263）

由此可看到身為創作者的自我肯定在於，不僅只有客語獎項的得獎，更獲得了主流獎項的入圍，這種心情似也間接反映出創作者可能受限於主流空間的引導與影響，主流場域以「現身」作為一種機制進行利誘。這種機制如同謝宇威指出：

每年入圍金曲獎的機會是他們唯一能夠踏進這個音樂圈得到肯定的方式，現在所有的客家創作人其實每年都像在進去賭場像在賭博一樣，因為客委會在評定一個歌手價值的時候，他們就用有沒有得過金曲獎、或者是原創大賽，特別是金曲獎。（謝宇威，892-896）

在受訪者的觀點下，金曲獎的入圍和得獎，有如一種權力空間的展現，特別是金曲獎透過「增加現身的機會」作為一種策略而吸引創作者，展現出主流場域運作權力機制而產生支配與規訓之影響。

（二）提供表演舞台／設定商業價值

金曲獎除了提供客家流行創作者有現身的機會外，入圍或得獎亦可獲得政府的相關補助，例如林姿君指出：

實質的幫助其實講最現實的是，假如你有入圍或者是甚至你得獎，那可能你演出機會就會變多了。很明顯！因為有時候客委會他們要求辦的活動，他會特別註明要找金曲獎得獎者才能夠去，一定要得獎者才能去。所以像目前，像我們只有入圍的，或者是說像母語原創得到首獎的，但是如果說我也能夠拿到金曲獎，那我相信演出機會更多。（林姿君，

96-106)

由上述得知，金曲獎的入圍或得獎，不僅可以提高表演的機會，包括面對群眾、參與各項活動的機會也不同，湯運煥進一步認為：「得到金曲獎後，當然就是你表演的機會跟所有面對大眾的機會是不一樣的，這是很明顯的」(湯運煥，170-171)，在增加表演機會的情況下，不僅擴大面對民眾的可能性，亦可以提高商演的價碼，黃連煜指出：「只是說你以後參加一些商演，參加一些客家活動，你可能價碼會高一點點，或是說你的機會，會比較多，就以現實面來講」(黃連煜，333-334)。

雖然在金曲獎的加持下，創作者的表演機會增加，但若從一般唱片市場的現實面而言，客語流行音樂獎項的得獎，對市場銷售並沒有太大的影響，「如果以市場來講，金曲獎是沒有什麼影響」(黃連煜，331)；不過對於政府的相關活動而言，則可作為配合活動的表演邀請依據：

主流媒體可能只知道今年的金曲是誰，今年找客家活動時會多一點，那也只是短暫性的一年，但是客委會你得過他就會有名單，那每次活動就會有比較多的演出機會，被客委會看到，變成這樣子。(謝宇威，1017-1024)

受訪者已認知到獲得金曲獎被客委會視為是一種資格與條件，也成為創作者受邀活動及被重視的門檻，並無形中影響著客家流行音樂創作者，正如前述謝宇威洞察其中關係而指出，許多創作者力圖進入金曲場域，部分原因在於能藉此得到音樂圈的肯定，並且「因為客委會在評定一個歌手價值的時候，他們就用有沒有得過金曲獎、或者是原創大賽，特別是金曲獎。」(謝宇威，892-896)。

換句話說，一開始政府基於保護族群音樂所規劃的政策方針，最後卻本末倒置而成為評斷是否具有商業價值的指標。然而這種情形，不僅未替創作者在商業

體系中開闢更寬廣的道路，還將其視為政府商演的一顆棋子。

（三）樹立音樂的指標／同質化的引導

當前的音樂領域內，金曲獎頒獎典禮被視為在唱片圈中具有重要地位及影響力，華語音樂圈中已然如此，更遑論是客語流行音樂，湯運煥表示：

金曲獎入圍或得獎專輯一定會是一個指標或具有引領性，因為畢竟那是得到二、三十位評審的認證，專業人的認證，他會!他會產生影響。（湯運煥，208-209）

而金曲獎所影響的範圍與年遽增，近年來，已經立足台灣放眼全華語地區，例如湯運煥進一步指出：

我們不能忽略金曲獎的重要性，金曲獎在東南亞裡面是手執牛耳的一個一個頒獎活動，因為它涵蓋了香港、馬來西亞，甚至有些中國大陸歌手，就是東南亞的華語歌手跟大陸華語歌手，都有可以到我們台灣來競爭金曲獎，他算是一個比較普及性的一個頒獎，在我看來比較有公論性的，所以你說他沒影響，他影響非常巨大，在短短幾秒鐘你台上講話 30 秒，那也是很巨大的。（湯運煥，211-216）

創作者瞭解其具有的指標性而帶來的影響力，謝宇威也表示：「金曲獎絕對有引導的可能，至少它是一個被主流專業音樂人肯定的一個空間。」（謝宇威，1026-1027）。正由於其受到社會普遍認可，又為大眾注目之焦點，其所帶來的影響並不只有存在於商業銷售的層面，另外，也伴隨出現一種複製的風潮，因而產生另一種氛圍，許多音樂人可能傾向產製類同於得獎的音樂專輯，這樣情形同樣發生在客家流行音樂之中，正如顏志文所言：「得獎作品是很多人會參考的，就是說會研究說他為什麼會入圍？為什麼得獎？到底有什麼自己沒有想到的部

分。」(顏志文, 693-696)。除了較為正面的說法之外, 湯運煥則是以自身及其他人獲獎的例子直接指出: 「其實在目前檯面上的客家籍創作歌手來講……我們常會變一個模範的楷模……像林生祥就有人在學他的唱法。」(湯運煥, 36-39)。這也反映出雖然金曲獎一方面的確具有指標性作用, 但另一方面, 卻也可能造成弱勢音樂為爭取出現的機會, 而引發音樂同質化的危機。

(四) 入圍的優勢／音樂發展的窄化

金曲獎因意圖保存、發揚台灣族群音樂生存空間的政策, 而在 2003 年設立族群語言獨立音樂獎項, 也因此讓客家流行音樂創作者的身影突然活躍於媒體之上, 對於沒有龐大商業體制撐腰的客家流行音樂而言, 每年入圍及獲獎的可能性相較於華語流行音樂圈而言, 則高出許多。面對客語獎項的設立, 李一凡表示:

有客語獎項的存在, 那我覺得這個 ok 啊……因為畢竟, 你不用跟那種財力雄厚的台語、國語那種市場來比的話, 因為他們畢竟有錢做的一定比你精緻嘛, 對不對? 他們那種大唱片公司, 人力、財力雄厚, 那你客家都是小傳播公司或是個人音樂工作室, 都是獨立製片, 然後客委會又領不了多少錢出來補助, 所以說也很辛苦, 所以客語獎項還是應該要維持。(李一凡, 417-428)

由上述可得知, 客家流行音樂的產製是艱困、費時的, 因此, 每年並未能有許多兼具質量的專輯上市, 並且還需要仰賴客委會的補助, 或是一年一度金曲獎的入圍機會。然而, 對此供需不平衡的狀況, 黃連煜對於入圍專輯的質與量則大聲疾呼:

就是一個門檻要有嘛! 那這樣同樣是一座獎為什麼人家要拿得那麼辛苦, 你反而會拿的, 就是這樣就拿到了, 為什麼? 因為你特權。客家似乎是特權, 這是受保護, 我認為不需要保護。我認為人就是要爭氣一點,

不管你是不是客家人，你就爭氣嘛！（黃連煜，311-314）

受訪者認為，雖然客家具有入圍的保障，但不要因為門檻較低因而產製無價值之音樂，如此一來，容易被視為特權而落人口舌。另一方面，雖然有了獨立語言獎項的出現，但客家流行音樂創作者卻漸漸在一般商業體系的電視媒體中銷聲匿跡，劉劭希指出：

金曲獎的功能在早期，這幾年越來越低，越來越小……增加了客家這個獎項，剛開始用意是很好，後來整個社會的操作把他邊緣化了，之後就變說只能到客家電視台聽的到。（劉劭希，116-120）

這種情形造成音樂發展窄化，不僅反映在音樂資訊的獲取之上，對於客家流行音樂實際真正進入主流領域的可能性都受到限縮，劉劭希直言：

我一向都是這麼主張，但是因為我們過去，尤其像金曲獎，還有我們過去族群之間的問題，所以造成了民眾他們有一個先入為主的所謂的刻板印象。他會用語言來給音樂分類，造成了很多音樂樂種沒有辦法在台灣生存。（劉劭希，259-262）

因為客語獎項的設立，導致凡有關客家的音樂即被歸於此類，也就逐漸被主流所漠視。但是，仍有部分創作者不甘就此被邊緣化，試圖將進入金曲獎的走向轉移至非語言分類的綜合獎項，像是鄭朝方提到：

一定是其他非客語獎項的入圍更令人開心，像〈髻髻花〉入圍最佳作詞，我覺得也很好，就打進去主流嘛。那你自己客家人比來比去，有什麼好比的？幾個人而已？五個人而已？五個人全部入圍這有什麼？（鄭朝方，210-214）

上述受訪者即表現出由於金曲獎一般獎項相較於獨立音樂獎項，前者不僅在進入上較為困難，因而連獲獎的喜悅感都不是對等的。這就如同顏志文所言：「因為我們過去的長久的教育、習慣等等，已經大概印象就是說國語的就是最有價值的獎……就算你得到客語金曲獎，很多人根本也不覺得說怎麼樣。那有點像保障名額的感覺。」（顏志文，564-568）。這種情形也反映出，雖然音樂政策是出於美意，想要提供保障弱勢語言音樂發聲的場域，但卻同時窄化其發展空間，並且也無形地提高對主流的崇高想像。

總結以上四點分析來看，客委會基於保護族群音樂的立場，建立一套管理策略，而金曲獎中客語獎項的出現與確立正是其中一項，而在此商業資本力量龐大的場域中，政府以及主辦單位採行美其名為保障的名號，實則對客家流行音樂創作者進行一種以客語獎項為誘因的支配與引導，然而，創作者並非無所察覺，如同顏志文所說：

其實就是說當然客委會原來的初衷是善意的，他也是希望把客家文化做起來，可是他們做的手法太粗糙，而且那後來也都變成一種以政治思考的方式，誰當主委就用他的政治資源來拉選票。都是這樣嘛！文化怎麼可以這樣做。（顏志文，515-518）

實際上，創作者不僅意識到其中的策略與用意，也正適時的採取一些因應手段，並隨時等待機會，以回應他／她們所面臨的處境。以 Certeau 的觀點來看，此有如利用戰術以達成目的，客家流行音樂的創作者如何進行回應？他／她們採取哪些戰術？相關內容請見下述。

二、創作者的回應：進入主流的戰術

經由上述金曲獎及相關單位建立的秩序，以及創作者對其中策略的認識及解讀，可概觀出台灣音樂場域中，權力者實施的策略，因此，接續將借用 Certeau

所指資本主義下弱小市井小民採取戰術之觀念，探討客家流行音樂創作者在意識到這些支配力量時，所採取的因應方式。金曲獎所形塑的主流場域及其操控性，有如資本主義中商業化的全面入侵與支配，然而，面對這種情境，創作者所展現的創作方式及風格，猶如一種對體制既順從又閃躲的戰術實踐，如同前述分析指出，部分原因是為了要達成現身的機會、獲取表演的舞臺等目的，並迂迴地遊走於此框架界線。

然而，在 Certeau 的日常生活理論中，抵制是一種弱者在強者建立的秩序中存活的巧妙詭計，是在敵手自家的地盤上，凌駕其上的藝術，是獵人的竅門，是機動變化、令人喜悅的、充滿詩意的戰爭探險（練玉春，2004）。對此，Best 在研究青少年次文化中，發現其中呈現各種戰術性的反抗立場／位置，這是受到權力結構的影響，但這並非是真正的反抗空間，反而是一種協商的場域（Best, 1997）。而楊建章、呂心純（2009：21）亦表示類似看法，對於台灣音樂研究不可忽略其多元音樂並存，以及受全球化浪潮襲擊的特質，因而，各式音樂跨界所隱含的中心與邊緣、在地化與全球化、主流與非主流等所導致的資源分配不均與不同程度的文化殖民，所引發的「由下而上」的草根性反動力量，是不容小覷的，而這種由下而上的反動能力就形同於 Certeau 所謂弱勢者對於強權所展現的戰術回應、協商。

因而，本研究在此援引 Certeau 對於戰術的實踐，並進行客家流行音樂創作者，試圖回擊與抵制的書寫創作形式。本研究引用 Certeau 日常生活實踐理論中攸關消費者生產的戰術概念，以日常生活中庶民大眾默默抵抗的戰術實踐（Certeau, 1984: xii）作為基礎，借此概念來說明偏於相對弱勢之客家流行音樂創作者的處境，並延展此概念於本研究之上。本研究發現創作者除了展現 Certeau 提出文本盜獵（poaching）的戰術實踐外，另外還有行走、模仿、迎合的實踐形式，以下分別討論之。

（一）文本盜獵

在此文本盜獵所指的戰術中又分為挪用（appropriation）與拼貼（bricolage）兩種。首先，針對挪用戰術的實踐書寫，對 Certeau 來說，消費的潛能展現於消費者對文化產物的利用、挪用與賦予意義的過程中，而挪用中最具代表性即為解讀，他認為解讀可說是一種戰術性的行動表徵（盧嵐蘭，2005：98-99），換句話說，挪用可說是一種具有邏輯思考的行為，將不同的素材移動並結合。而郭書吟（2006）對此提出看法，表示讀者默默滲入他人的文本中，從中盜獵、轉運、剽竊、繁殖、轉化……等，以此溜進他者的地盤，也意味文本變成可棲之地，讀者在他人的地盤上找尋自己的空間，並以無數方式盜獵並再造新機。

Certeau 所指稱的盜獵可視為一種「讀者」和「作者」爭奪文本所有權和意義控制的持續鬥爭。這種機制來自於一種內化的特徵，本研究發現，創作者不停地尋找新的文本、挪用新的素材，去製造新的意義，像是湯運煥認為：

因為我們在聽歌的涵養當中……會不斷地在你創作中細細地流出來，但是無法流得很明顯，因為明顯的話就變成是抄襲對不對，所以說我們在涵養之中會慢慢地釋放出來。我的唯一要素大部分是搖滾樂……是我現在最好拿捏的方式，來面對尤其是客語現在並非是一個大眾市場。所以我覺得這樣的方式可能是我們切入一個最好的方式。（湯運煥，98-112）

對湯運煥而言，藉由搖滾作為創作的表現，是比較好操作的方式，同時又因客語是整體環境中較屬小眾的市場，因此藉由對搖滾音樂的涵養，透過自身重新解讀，而將大眾較為熟知的搖滾音樂搭配小眾語言的方式，作為一種客語流行音樂的創作。另外，黃連煜對此現象也表示：

因為音樂你就一直在聽嘛！你都在聽啊！給你吸收了，甚至我根本不知道到底叫它什麼音樂。但是我可以把那個氛圍那種氣氛做出來，那加上你的語言，加上你自己的語法，你寫出來的東西就會變成你的東西。（黃

連煜，424-427)

上述說法表現出，客語流行音樂創作者在音樂性上挪用許多外來的元素，再加上個人語言使用的表現，創造出類似的音樂氛圍。

在語言的使用上，部分創作者更會將各式流通性高之不同語言放入專輯的創作內，一方面藉此增加與聽眾的親近度，另一方面，也欲展現全球多元文化風潮下各族共和的思維，如湯運煥所說：

我的專輯裡面其實有國語也有閩南語跟英文什麼都有，其實我會把他看成比較融合的一個東西。因為當某些聽眾聽你的歌，他覺得你唱的不只是 Melody 的時候，他也瞭解你的意思的時候，也引起他的興趣的時候，事實上會有一種不一樣的效應出來。(湯運煥，267-276)

除了語言的表現，在客語流行音樂創作上，像是音樂曲風上的呈現，多半與時下國內外的流行音樂相仿，像林姿君指出曾雅君的創作方式，係挪用時下流行音樂的元素，再藉由客語進行重組：

像曾雅君寫的東西可是就是比較像王力宏那種 R&B 的曲風……一聽那個曲風，就是覺得受那個王力宏的曲風影響，是受華語音樂的影響，創作中沒有那麼有客家這樣子，只是是用客語發音這樣子。(林姿君，202-215)

而湯運煥亦也認為，挪用元素，有時不見得是一種刻意經營，多半取自於個人聆聽經驗的喜好與習慣，並會導致創作者對於音樂的呈現：

每個人唱歌的習慣性，作曲的方式可能不一樣……也可以說可能是我聽西洋音樂所產生出來的結果，我比較喜歡這樣子用，因為大家聽英文的

聽太多了，然後很自然的你就把這個東西運用上去。(湯運煥，423-434)

上述多為挪用的實踐層面，另外，林姿君亦針對挪用指出，其主是要藉由將主流音樂的媒材挪移、嫁接於客家流行音樂之上，同時這種方式是介於一種吸收與轉換之間，藉此突破傳統客家音樂的旋律，轉變為一種新的風格：

現代客家流行音樂的面貌其實都是因為跟從流行，一般的主流流行音樂影響的……那其實都是從我們平常聽的東西，去吸收以後直接這樣拿來轉換……其實那客語是不是也可以有一個突破，就是說可以用傳統的旋律，知道它的旋律是哪些音階，然後可能用這些來重新編。那看是不是可以變成另外一個新的風格（林姿君，184-192）

而 Gendron 亦認為不論流行音樂的合音與旋律有多麼相似，這些音樂風格在音色、音質、召喚能力、內涵與表達能力上，都有著本質上的不同（Gendron, 1986: 32）。除了挪用主流音樂中的樂風外，也有一些創作者為了增強並提升作品的客家風味而使用、挪用傳統客家山歌音樂中的素材，以加強客家意象的表現，像是顏志文表示：

我覺得我們做的方法是比較有效的方法，因為我們也不可能去說又去做像山歌那一類的東西，那畢竟是舊的東西。但是我們會從山歌的那個素材裡面去找尋出，為什麼過去山歌有那麼強烈的客家意象在裡面，它就怎麼聽都不可能像閩南語歌對不對？所以我們也有去研究這個部分，從當中找到一些可以運用的一些手法來創作我們的歌。(顏志文，173-178)

這種利用傳統音樂元素的方式，不僅可以增加客家的色彩，事實上，有些創作者也運用傳統樂器以標榜樂團的本土特色，例如顏志文進一步指出：

我們的歌最主要是說會被稱所謂的包括現代歌謠或稱它流行歌，最主要

是因為我們的樂器的表現方式，都是以現代樂器為主。假設是我的歌一樣的歌，我們用傳統樂器來表現的時候，那我相信那個一定是客家的不得了，對不對？所以交工為什麼會採去用嗩吶那些比較傳統的素材來呈現，他們不外乎也就是說第一個要強調樂團的特殊性，另外就是說希望從這當中能夠再注入更強烈一點的客家色彩在裡面。(顏志文, 249-255)

綜觀上述，創作者在使用挪用戰術時，多是奠基於自身的音樂素養，並利用主流音樂媒材，予以結合在創作中，並偶爾採用母語以及社會強勢語言交錯使用的方式，以便能夠更進一步親近閱聽眾，而他／她們最終目的就是冀望能藉由強勢流行音樂的元素融合客家音樂與語言，以展現出另一種全新客家音樂的樣貌。

在拼貼方面，過去的研究亦曾討論消費者透過拼貼、選擇和重新安排物質商品的元素及有意義的符碼，而產生各種具有創造性的意義產製活動 (Chambers, 1987, 1990; Fiske, 1989; Hebdige, 1988)。基本上這是指隨意選取原本毫無關係、互不連結的材料予以並置、拼湊，讓過去與現在的再現都在拼貼中一起展現，拼貼將過去不關連的符號並置以產生新的意義符碼 (Barker, 2003/羅世宏等譯, 2004: 188)，而在客家流行音樂裡，除了挪用其他元素作為一種表現外，拼貼的手法，也常出現在音樂創作上，而客家流行音樂創作者透過將某些元素重新混合所產生的複合經驗來營造一種獨特的編曲方式，譬如湯運煥提及：

〈遠方的鼓聲〉中我把山歌子，一個女孩的山歌子放進了遠方的鼓聲那張得獎的專輯。那張其實我就是利用現在流行的編曲方式和我自己唱的 melody 跟傳統的山歌做一個結合，把山歌做出一個不一樣的畫面出來，那我覺得這樣是一個方式，但是事實上也很多可以做的的方式，比如說你把山歌唱 blues 啊，把山歌唱成 jazz 啊，很多可以做嘛，這是改編的一部分。(湯運煥, 65-75)

湯運煥運用傳統山歌所蘊含的客家性，放入流行音樂的表現，進而增加一種歷史感，並且帶有一種傳承的作用，他並進一步指出：

我只想說遠方的鼓聲最後那一道，我覺得一個女孩子唱山歌是滿美的，那也確立了我後來寫歌，盡量加一些客家的元素的方式……我覺得古老的東西，我們客家人還是要知道……現在人去闡述一個傳統山歌的方式，從那時候開始有點確立了，那時候寫到後面我把山歌帶進來，是因為山歌跟客語密不可分嘛……也因為這條歌，受到很大的迴響，大家覺得山歌真的很棒。（湯運煥，358-368）

湯運煥直接指出將山歌拼貼至創作中的方法，不過也有人認為這種拚貼的方式，不見得適用於所有的客家流行音樂創作者，例如顏志文就指出，上述拼貼手法，雖然容易利用，但只會在無形中導致一種創作上的枯竭：

如果說你直接抓了就丟進去然後好像拼貼一樣，就貼上去。當然做第一個貼的人也算是很厲害的，別人不敢貼，你敢貼，這樣子。可是因為貼最容易，拿過來貼上去。的確有一陣子還蠻流行這種作法，我是覺得說這個東西如果說玩下去只是會愈來愈難玩，不是說不行。你要找到一個新的切入點，新的玩法。（顏志文，681-687）

湯運煥對此意見，也表示認同，並說道：

2005 那個年代，大家非常在乎這個事實，應該要加這個東西進來，那後面慢慢的評審也年輕化以後，這個比較淡化了……如果你沒有把這個山歌唱好，你要真的融入你自己，像是你自己唱山歌的話，那請問你唱這個山歌幹什麼，所以山歌如果只是拿來當工具，大家唱得很敷衍，聽得出來，愉悅本身是聽得出來的，所以它可能是一個工具，但是會被玩

爛。(湯運煥，402-415)

綜合上述，創作者過去在創作上，會因為迎合評審喜好以及追求客家特色而將山歌拼貼至作品中，以成為兼具奪獎性質與富客家味道的創作，但近年來，由於這種戰術已被識破，以及不再強調客家等同於山歌的情勢，以致於山歌拼貼的手法漸漸被揚棄，而改以將山歌改編並融合其他音樂元素的方式來展現。

(二) 行走

Certeau 表示空間是被實踐的場所，都市規劃所定義的幾何街道在行走者的腳步下轉為空間概念，這種情形類似閱讀行為，也是經由對某一特定地點的實踐所生成的空間 (Certeau, 1984: 117)，二者在概念上是相同的。Certeau 指出，日常生活空間的產生主要由兩種方式來創造：一是市井小民運用日常生活的語言和文化來破壞統治地位的權力體系，以創造新空間；二即為行走。前者就是介入、挪用權力和空間的方式，而行走則是開創窺視、觀察的機會，攪亂和打碎穩定的秩序 (吳飛，2009：10)。

這也意謂，行走使窺視者得以從被管轄的空間中創造屬於自己的意義，而他自身也正存屬於空間中，換句話說，他佔用並轉化為自己的空間，並在其中創造自己的故事，而他在其中的移動行為也漸漸模糊了空間界線，同時，這種對空間的佔用可以改寫原先覆蓋在特定空間之上的權力符號 (吳飛，2009：10)。本研究援引此概念以說明客家流行音樂創作者在面對主流力量時所展現的戰術之一，例如黃連煜談到：

殺人於無形，有時候是你不要讓人家感覺到你是想要做什麼。你就是默默在這身邊一直在，你知道嘛？你這一動，這一動，當哪一天習慣你之後就來不及了，讓他習慣你在那裡，當你那一天要起來，那也是順理成章的。(黃連煜，474-477)

創作者行走在主流強勢音樂環境中，不僅展現 Certeau 所謂規避的立場，另一方面，創作者還藉此還以顏色，以等待乘隙而出的機會。不僅如此，黃連煜更針對行走戰術鉅細靡遺的形容：

那個味道不會一直竄，你就是要讓它竄，讓它四處遊移在社會中，無形地就會影響別人，慢慢就會被接受。（黃連煜，537-539）

而在戰術的實踐上，長時間默默行走於其間，目的在於漸漸消弭兩者間的界線，因而創作者在創作時，可以表現得如同馴服於強勢音樂所認定的語言音樂分類，如黃連煜表示：

其實玩客家音樂，你要突破人家的那種界限，你只要告訴他我是在寫我的歌，你不要告訴他我是在寫客家歌，當然一開始他，你明明就寫客家歌嘛？我說好好，好嘛就客家歌嘛，可是久了以後，他就會發現原來黃連煜是做他的音樂。（黃連煜，483-486）

藉此實踐方式，創作者利用戰術得以某種程度去制衡策略，長期而言，創作者藉由某些外衣的包裹，其實正進行著一種顛覆性的實踐，最終，則可展現出創作者不同於世俗眼光的客家流行音樂。

（三）模仿

創新實即創舊的同義詞，而有時候更有模仿、拼貼、重建等意涵（蔡琰、臧國仁，2007）。對於客家流行音樂創作者而言，藉由模仿國內外主流音樂，來形塑客家流行音樂與客家音樂的「新」、「舊」交替，這種方式可以區分傳統與現代，如湯運煥指出：

所謂客語新音樂……會有一種現代（新）傳統（舊）的感覺，那是很明顯的……以音樂性質來分的話，其實新音樂在所有的編排和所有的鋪陳

方面，會比較接近現在所謂的主流音樂的作法……如果你喜歡聽蔡依林，喜歡聽周杰倫的音樂的話，其實我們這客家新音樂不會跟他們差太遠的，因為整個鋪陳跟製作的方式跟我們整個樂風其實是蠻類似的，類似於華語音樂或是西洋音樂，所以它叫做客家流行新音樂。(湯運煥，23-33)

這種模仿的方式，主要是創作者會先參考其他流行音樂文本，如顏志文所說的：「得獎作品一直都是很多人會參考的方式。就是說他會研究說他為什麼會入圍？為什麼得獎？到底有什麼自己沒有想到的部分。」(顏志文，693-696)。

面對主流場域的影響，有些客家流行音樂創作者，認為必需先藉由模仿主流作品中的基調進行創作，才使得其作品具有競爭的條件，例如謝宇威表示：

新一輩要參賽的創作者，包括我們要參賽我們也都會去參考過去得獎作品……很多其實都是操作的，當他沒辦法進入主流，就完全另類。(謝宇威，1137-1146)

相較於模仿主流音樂的形式，也有些創作者是以模仿已得獎的客家流行音樂創作者作為一種利器，或是有別於以往得獎的創作風格作為一種區隔，像是湯運煥認為：

目前檯面上的客家創作歌手來講，其實它是很明顯可以分開……因為我們常常會變模範的楷模……像林生祥就有人在學他的唱法……很明顯我是以搖滾為基調，所以我認為我的音樂基本上我會把它放就是一個流行的搖滾樂，應該一聽到歌就知道那是東東唱的。(湯運煥，36-44)

然而在這種趨勢下，模仿逐漸轉化為一種抄襲，多半受主流商業機制所引導，因此對劉劭希而言，這種方式未必有助於客家流行音樂的未來發展：

創作的人只要誠實的表達出他自己，在那個時代對周遭生活的一些看法，同理，跟他有相同遭遇的人就會感受很大，那你如果很在乎說現在流行什麼，你通常就是達到一個抄襲的範式，因為我們都經歷過這樣的事情嘛。以前在唱片公司工作，周杰倫紅了，老闆就跟你講你去學周杰倫。張學友紅了，然後拜託你做一個像張學友的歌。你不要去做，你不可能去模仿別人然後得到成功嘛。(劉劭希，326-332)

經由上述可發現，創作者在資本主義的環境中，雖然容易使用模仿的戰術，套用國內外流行的音樂風格，模擬出類似的曲風，來達到快速進入主流音樂領域之目的，然而，在此同時，此種作法也容易使客家流行音樂落入主流制約的體制中，其實亦是一大隱憂。

(四) 迎合

客家流行音樂創作者，採用挪用與拚貼的手法，主要還是在迎合主流場域中的品味。面對商業化的大舉入侵，使得創作者必需衡量如何在這種情境下，選擇創作的立場，像是鄭朝方指出：「有個人風格的，在音樂性上或者是說他的聲音還是聲線還有音樂創作，一聽就知道誰的，這種專輯比較容易獲得金曲獎青睞。」(鄭朝方，224-225)。但是，謝宇威則認為：「當評審要評的時候，你多一點客家元素，你分數就會高一點。」(謝宇威，317-318)。在本研究中，發現這種情境下的「迎合」具有不同的指向，首先是迎合金曲獎評審的品味，像黃連煜指出：

一個創作者，面對主流強勢音樂時他必需要有一個很堅定的信念，你自己在寫什麼你自己要很清楚。當然你也許不是被影響……會經過設計說我想要取悅誰，可能會經過某種設計。這無可厚非。(黃連煜，184-187)

當創作者進行一種客家流行音樂的設計，就會開始設定，該給評審聽見的是

什麼，大多的創作者，對於這種投其所好的迎合，都有自己的想法，例如李一凡提出：

對創作者而言，金曲獎跟創作中間，那個平衡點……反正十首歌……看你想要給他聽的是什麼，那你要報金曲獎的是什麼，應該可以抓的到吧！（李一凡，494-496）

另外，鄭朝方則以評審角度認為：

專輯有客家風味感覺入圍機率低吧，因為有時候容易陳腔爛調或者是流於形式之類的。因為畢竟舊曲要唱出新意……相對上是比較困難。（鄭朝方，230-232）

相對於李一凡與鄭朝方對金曲獎評委之音樂喜好的臆測，曾經擔任過金曲獎評審的謝宇威，則發現若是過度的迎合，則會導致過猶不及：

那種東西是不能強加諸在身上的，比如說像鍾永豐的詞這麼好，它對美濃的情感就自然而然會這麼漂亮，我發現每次評審看到那種客家本位主義出現時他們就非常討厭，我覺得就是忠實把自己的感受寫出來。（謝宇威，961-964）

當然，不管創作者是站在哪種立基點進行創作，若是為了迎合金曲獎的主流品味，其中也多少反映出迎合主流市場的傾向：「先進去到金曲獎之後，然後做出可能不同於金曲獎會接受的音樂，其實是會的……主流市場為了 handle，為了要賣唱片可能唱不是自己喜歡唱的歌。」（湯運煥，323-328）。同時，黃連煜也指出，在專輯主題上曾因為受到市場的考量，而進行專輯名稱的更換：

專輯裡我會想用黑武士做主打歌，因為我那時候心情是這樣子的情形。

可是站在很多人告訴我說 Banana 會比較通俗一點……市場就是這樣子，你要先讓人家接受嘛。（黃連煜，440-444）

其次，在迎合銷售通路市場的實際戰術作法上，蕭寶鐸則是以愛情、情感類的歌曲，作為一種迎合的表現：「我們是一直做屬於愛情、感情之類的歌曲。因為我覺得你走到市面上，所有的歌曲就只有感情的歌曲，是最受歡迎的。」（蕭寶鐸，81-84）。

再者，也有些創作是在響應當前全球化風潮，進行一種理念上的創作宣揚，例如湯運煥，以環保歌曲作為一種順應潮流的方式，展現客家流行音樂的各種可能面向，而非總是指涉所謂客家的音樂形式：

第二首歌我寫環保歌，我也是以客家歌手……來看待這個地球村，客家應該全部在一塊，我是想用不同面向。所以基本上我不是要突出那個客家文化，是這樣子的。（湯運煥，91-95）

另外，也有創作者，發現以華語的表現方式，亦可作為一種迎合各族群的方式，藉由語言高度流通性來增強專輯概念的延展性，謝宇威指出：「我覺得國語的市場更大，更可以接近主流，因為台語歌頂多是台語流行歌曲，那國語的話可以讓其他更多族群聽到」。（謝宇威，819-820）

相較於上述各種迎合立場，顏志文則認為，必須去深入瞭解客家，才能表現出所謂客家的味道：

如果以客語這種比較特殊的語言來講，當然所謂客家味道這個部分也是要保留……如果你只是學個客語然後來唱這些歌的話，就不太可能受到青睞……所謂客家味道就是說，你至少你要真的是讓人家感覺到你的有投入去深入瞭解這個東西，然後再用你的唱歌來表達出來。（顏志文，

承上所述，創作者在迎合戰術上，多朝向金曲獎評審偏好與銷售通路市場兩種導向為主，一方面，展現其對於主流音樂場域口味的猜測，另一方面，則是創作符合市場需求的音樂專輯。

本節主要分析金曲場域的權力策略以及創作者的戰術回應，從受訪者的觀點中可發現，基本上，雖然可以理解客委會和金曲獎站在族群公義的立場，替客家流行音樂爭取發聲之機會，然而，在這看似公平思考的策略下，卻隱藏無形的壓制力，影響他／她們的創作。而他／她們在面對商業資本環伺之壓制下，也並非一味的服膺接受，而是選擇協商、挪用、閃躲等的方式，在體制的規約力量下伺機而動，並展現於多種戰術的實踐上，宛如 Certeau 所指對強勢主流進行類似游擊戰的實踐方式（Highmore, 2002／王志宏譯，2008：46）。然而，從訪談中也發現到，一方面，雖然客家流行音樂創作者能夠使用戰術，對主流的音樂元素進行挪用、拼貼、模仿等，但另一方面，創作者似乎也深陷傳統／現代的掙扎中，因此，他／她們展現出一些矛盾、揉雜的創作歷程，此種歷程如何呈現，將在下一節詳細討論。

第三節 曖昧的創作秩序：音樂生產中的認同／抗拒

本節將要談論客家流行音樂創作者身處資本主義場域中進行創作時，他／她們由於對「客家」的認同／抗拒而形成曖昧的生產模式，以及檢視其使用哪些戰術於創作之中，並觀察其間錯綜複雜且難以分割的過程。就概念而言，認同與抗拒可說是一體兩面的概念，為了確立與維護認同，必然需要劃出界線，強調界線內的同一性，也同時排拒界線外的事物，以便透過建構自我與他者之間的差異對比來形塑認同。然而 Certeau 也指出，劃界行為是由一些片段所組成，而這些片段是來自於混和在一起的故事，由此意義來看，劃分界線同時具有建立並連接空間的功能，更重要的是，它不停地編織並檢查空間、對比和移動著疆界（Certeau,

1984: 181)。

換言之，客家流行音樂創作者在進行創作的同時，內心對客家的認同或抗拒並非固定僵化，反之，他／她們是隨著情境及條件變化而緩慢地移動著對客家的認同與抗拒。這部分的討論是對應研究問題四，探究創作者在面對金曲獎時，如何在創作中展現認同／抗拒，以及傳統／現代之間的協商過程，主要從傳統客家的積極認同、傳統與創新的拉扯、創新客家的反思與抗拒三個面向進行探析。

一、傳統客家的積極認同

此一面向主要說明本研究之客家流行音樂創作者，對於傳統客家音樂元素的肯定與認同，並運用於創作客家流行音樂中。本研究發現，創作者面臨「傳統」與「現代」客家音樂元素的使用抉擇，首先，在客家流行音樂中，採用傳統客家音樂的創作手法，可視為對傳統客家的積極認同，這種認同的創作形式，又可分為音樂風格的尺度以及音樂創作的族群認同，前者指的是客家流行音樂創作者，對採納傳統客家音樂元素所持有的肯定觀點；後者則是指客家流行音樂創作者，藉由音樂創作而展現其族群身份上的認同，並以此作為創作機動，此部份著重於創作者因族群身份之使命，而努力的進行創作，希望能延續客家文化的精神。在此也可藉由檢視其中戰術之運用，而觀察他／她們在創作中所展現的實踐層面，以下分別討論。

(一) 音樂風格的尺度

對客家流行音樂的創作而言，音樂的風格種類繁多，相關主張亦眾說紛紜，要如何在流行音樂的表現方式下，保留客家的特色，可謂莫衷一是，在此，被反思的是，何種形式的風格才會符合「客家」。本研究發現，對於創作者而言，客家流行音樂的風格呈現，首先要考量的是聲調，如李一凡認為：「每個節奏都可以寫客家歌……我覺得你聲調線要留著，不管是海陸腔，還是四縣腔，我覺得這個部份要留著。」（李一凡，455-458）。而顏志文也表示：

你如果用海陸腔……我用四縣腔做歌，寫的歌詞一樣，melody 都會不一樣……這個就是語言本身的特質，所以當我們能夠掌握語言的時候，通常我們的歌就會有所謂的客家特色在裡面。不但是這樣連不同的腔都可以分的出來，所以這個東西的確是存在我們的歌裡面。（顏志文，183-189）

這種藉由語言聲調所展現的客家味道，對於客家流行音樂創作者而言，便可以明顯察覺出，哪些是由具有客語特性的詞句所創造的旋律，像是顏志文指出：

在我的歌當中相當有一部分比例是可以有這種感覺。就是你即便把那個歌詞抽離掉，它的旋律如果你稍微懂一點客家的那個聲韻腔調的話是聽得出來。（顏志文，245-248）

創作者認為客家流行音樂應該具備即使將歌詞抽離音樂後，仍然能感受到其濃厚的客家味道，而藉由這種使用傳統客家音樂曲調的方式，可以讓創作者進行一種歌曲上的自我區隔，展現與一般流行音樂的差異：

我會蠻在意的，我希望說既然它是客家歌它就必須跟其它的音樂不一樣，包括你歌詞拿掉之後，它仍可以聽的出來，這個應該是不像國語歌，不像閩南語歌，或許也外界的人不一定馬上能夠聽的出來這是客家歌，但是至少它不像那些東西。（顏志文，164-168）

再者，對於聲調線的概念，傳統客家山歌的樂句是由二字加五字或四字加三字的兩個個別的樂節所組合；而山歌仔和平板的樂句是由二字、一字、一字、二字、一字的五個樂節所組合而成，其組合的方式是相當有規律的（台灣客家音樂網，2002）。而李一凡進一步指出這種傳統客家音樂的調性可以成為客家流行音樂的特色：

以前那個老山歌，山歌仔……就是一種從聲音的聲調線，比如說所謂的中國五音啊、台語還有其餘客家話他有六個音還是什麼的，那就是就像那種聲調線會變成歌。（李一凡，103-114）

部份創作者認為，如果失去了傳統客語聲調的特色，則這種創作無法引起年長的客家群眾的共鳴，所以對於部份創作者來說，客家流行音樂的創作方式並非不能表現客家，著力點還是應注重於聲調的留存，李一凡進一步認為：

其實那個聲調線沒有的話，中老年人的可能就聽不懂嘛……新的一種音樂過來了，你聲調線還是留著，因為唱歌永遠是唱歌啊，你唱歌就算是很 rap 的、很嘻哈的，那個就算你在那邊唸唸唸唸，他也是可以有聲調線的啊，不是說一定新的東西就不能夠留住客家的東西。（李一凡，148-157）

顏志文也認為，要在創作中展現客家特性，除了面對傳統客語聲調的使用外，客家流行音樂創作者在進行編曲的時候，可使用較具代表傳統客家的樂器進行演奏，作為一種背景音樂，以提高聽者對於客家感受的感官饗宴：

假設我的歌用傳統樂器來表現的時候，那我相信那個一定是客家的不得了，所以交工為什麼會採取用嗩吶那些比較傳統的素材來呈現，他們不外乎也就是說第一個要強調樂團的特殊性，另外就是說希望從這當中能夠再注入更強烈一點的客家色彩在裡面。（顏志文，249-255）

另外，有別於樂器的輔助，部分創作者覺得使用山歌媒材，不僅能提昇創作中的客家意念，還能達到傳承客家文化的職責，並藉由自我學習，將之化為創作的能量，例如湯運煥表示：

我是因為進入這個環境，我覺得為什麼大家會承認這個山歌，它一定有

某一個面向，某一個濕度、溫度、氣候、定位，它是剛好讓人家可以去唱這個……可是 anyway，幾百年下來，它變成一個客家的一個定位了，這是不能否認的……我們現在這個樣子，你必須確認這個東西，你必須學習，我覺得這是我比較活在現世，活在當下的一個做法。（湯運煥，377-391）

這種類似湯運煥的運用山歌元素，以作為一種滿足社會大眾對客家的既定想像，以及使用一些自身學習及經驗過程中原本並不存在的音樂素材，以作為一種工具，這些方式如果對照第二節戰術的運用，則可發現對傳統客家具有積極認同的創作者在此展現出迎合與拼貼並行的戰術實踐。

（二）音樂創作的族群認同

社會學家 Simon Frith 在談論流行音樂創作時，指出流行音樂在價值以及經驗的聯繫上，可總結為幾大特點，分別為創造認同、鞏固自我意識、營造感情及組織時間（張美君，1997：50）。由是，音樂成為自我認同的一種體現，並從而強化自我意識，對於客家流行音樂創作者來說，進行創作亦是對其自身建構認同以及確定自我意識的展現，像是鄭朝方直言：

因為我是客家人，所以做客語。（鄭朝方，23）

鄭朝方直接點出客家流行音樂何以為客家的概念，本研究的創作者中不乏存在著揹負族群使命的創作理念，並展現各種不同的說法。譬如，以身為客家人作為一種創作的動力，再經由創作進行身份上的認同，像是黃連煜就明確地說：「我當初寫客家音樂……我的目的不是給客家人聽的，我們要讓更多人去認同你。」

（黃連煜，158-159），此係藉由書寫客家流行音樂而試圖引領社會大眾對客家產生更多的認同，另外，有些創作者則表示身為客家人而進行創作，主要的目的在於延續客家文化，像是蕭寶鏗指出：

就是因為我是客家人，所以我覺得不管再辛苦，我們有這個責任。因為你們跟我都有一個斷層了，如果今天我這個階層沒有人去帶頭的話，下面一定無法傳承。（蕭寶環，26-28）

對創作者展現認同的層面而言，除了客家身份的要件外，還包括過去客家日常生活對他／她們產生深刻的影響，例如對顏志文而言，身為客家人，從小客家生活的經驗讓他點滴在心頭，無法抹滅，進而以此作為認同客家、創作客家的動力，並期盼能不受市場導向的影響，進行自主性創作：

客家音樂的背景原來在我心中，其實是因為我從小在客家庄長大那個背景。我身上本身就有很多客家的資訊……可以完全讓我發揮我的想像力，我可以不用太受市場那個牽制的一種音樂。（顏志文，39-45）

除了一些較為資深的客家流行音樂創作者外，另外，也有人對時下若干意圖宣揚、傳承客家之年輕後生創作者，提出不同的看法，例如部分創作者認為，創作客家流行音樂，不能只有進行演唱，更應有著對於客家生活的感動，這是一種族群認同的根源，若非如此，則會讓客家流行音樂失去族群的特性，對此黃連煜表示：

這些年輕人不知道他在唱什麼東西……你也要分享你生命的經驗嘛……而不是說我回去寫一些那種不痛不癢不著邊際的東西啊！然後加上一個現代的曲調，我覺得那個已經是沒有根了……沒有根的東西怎麼會去感動人？（黃連煜，129-134）

同樣的，顏志文建議時下較新一代的創作者，若欲創作出更深入的客家流行音樂，則必須進行較深入的客家生活體驗：「其實真的不妨說年輕人比較想寫比較深入客家的東西，甚至可以不管到任何一個客家庄去那邊生活一段時間」（顏

志文，299-301），強調可以藉著走進客家生活圈中，細細品味生活，也才更能表達出富含客家風味的創作。

客家日常生活的展現，並非僅只集中於生活之上，對於身份認同極為重要的語言因素，也扮演著不可或缺的角色。語言除了是個人擁有的一種能力，同時也是文化傳承的負載者，因此，可視其為一個族群所擁有的特色或資產，事實上，語言往往被作為辨識集體認同的一個重要指標（Ó Murchú, 2000: 85-86；Packer, 2002），因而，對創作者而言，藉由客語所展現的認同亦不容小覷。部分創作者認為，客語應該追求語言的平等權，對於自己身為客家人，更應該投入發展客家流行音樂，例如李一凡表示：

我覺得客語應該要有它的空間……國語有人講，閩南語有人講，客家話也有人講，那音樂為什麼就不能平起平坐呢？我有這個想法，所以才去投入。（李一凡，28-30）

身處台灣多族共生的環境下，每個族群不管先來後到，都應該互相尊重，同時，他進一步認為，只要聽眾也是客家人，也可分辨出專屬於他的創作：「只要他是客家人，我這個腔調的人，他馬上聽的懂」（李一凡，222-228）。這其中部分原因在於台灣中客家、福佬及外省人在體質、宗教、風俗或生活習慣上差異性不大，因此，語言的使用便成為族群認同的標誌（王明珂，1994：255）。由是，對創作者來說，藉由客語進行流行音樂的創作，無非不是一種對於客家認同的建構、確立。

總而言之，客家流行音樂創作者對傳統客家的積極認同上，可表現於對傳統客家音樂風格的使用，以及客家族群身分的確立。然而，上述所展現的認同，也可以看作是，身處於台灣流行音樂界以及資本主義大眾文化中屬於相對弱勢的客家流行音樂創作者，在面對主流音樂場域之支配力量下意欲保有自我，不願全然受其制約或收編，換言之，客家流行音樂的創作既是他／她們為了延續、傳承客

家文化之精隨而採取的生存戰術，也是創作者藉此凸顯自我獨特性的一種方式，並在其中採取以高度客家意象的呈現來彰顯客家，而此亦是他／她們意圖維護自我而展現於認同的表現。

承上述，使用戰術的心理在於抗拒權力、尋求自我的生存空間，這正是創作者們據此而堅持保存、聯繫自我的認同。由此來看，也可以說客家流行音樂創作者是以立基於他／她們的族群認同，將其對族群的情感揮灑於創作中，並在體系縫隙操作各種可行的戰術，也因而在面對主流文化時，也才會出現各種內心的拉扯與協商。

二、傳統與創新的拉扯

在此面向要討論的是，客家流行音樂創作者面對當前高度現代化的時代，如何在傳統與創新之間遊移，並展現於創作中。本研究發現，一方面，傳統客家音樂元素日益受到創作者的使用，但另一方面，流行音樂的現代趨勢及創新走向對創作者也同樣具有高度影響力。隨著資訊傳播的迅速流通，音樂風格亦演變出更豐富的多樣性，但也導致東方與西方的流行音樂都出現同質性過高不易區分的現象。客家流行音樂也跟隨這波潮流，以期擠身主流的浪潮；然而，客語的特質與傳統山歌獨特的表現方式，其實正可以為當代創作者提供靈感和素材（顏志文，2005.10.31），這裡也展現出創作者對於客家的認同，是在傳統與現代、認同和抗拒之間不停來回移動的過程，因此，在傳統與創新的拉扯之下，也形塑出他／她們對於客家的遊移性認同／抗拒。而此種移動式的表現可由創作者在創作中的曲與詞展現來了解，以下主要從曲調的重新詮釋，以及文讀與白讀的轉換兩個方向來探討，並同時藉由檢視其中戰術之運用，而觀察他／她們在創作中所展現的實踐過程。

（一）曲調的重新詮釋

如同謝俊逢（2007：312）表示，台灣客家流行音樂的發展與七零年代以後

所創作的華語、閩南語流行音樂之間仍有一段差距，尤其華語流行音樂受到當時美國流行音樂的影響，閩南語流行音樂則受到當時日本流行音樂的影響，在風格上都有許多轉變，並深受年輕人的喜愛，因而促使客流行音樂創作者思考如何創作兼具傳統風格與主流音樂樣式的客家流行音樂。在此過程中，他／她們對客家的認同也隨著情境條件而產生變動，形成傳統與創新之間的拉扯，也就是雖然創作者立足於某種立場，但又具有流動性，時而偏向傳統，時而轉向創新。

先由偏倚傳統的取向來討論，本研究發現，創作者大多認為若要創新客家流行音樂，則很重要的一點就是要保存傳統的根源，這樣的創新才具有意義，例如謝宇威指出：

你要把一個傳統的東西賦予現代的生命，你一定要進入它的靈魂裡面，抓到靈魂真實的東西，那麼你賦與它現在的一些包裝之後，那個東西就是全新不同的感受，那是可以保留真正原始的情感。(謝宇威，507-509)

對於客家流行音樂創作者來說，在實際的創作表現上，一般社會大眾所認知的客家傳統山歌及客家童謠，即為最快且容易融合傳統與現代的切入點，例如林姿君表示：「其他創作者改編山歌或童謠是可以的……裡面有加入那個元素……我覺得如果是這樣，我會覺得說這當然是客家新歌或是流行。」(林姿君，138-139)。同樣的，謝宇威亦對此表示同意，「我自己的研究發現，最容易最快速讓人接受的方法，就是把傳統的曲調跟現代的音色做結合，所以我在作品裡面常常改編一些傳統的山歌。」(謝宇威，245-246)。如此將傳統山歌改編並挪用現代流行音樂曲調加以結合，得以更迅速拓展客家流行音樂的市場接受度，然而，在保留傳統之美及市場導向的拉鋸中，他更進一步明確指出：

我認為真正的要把客家音樂弄起來，你唱歌的旋律裡面有客家山歌的美感，你用電吉他彈出八音的味道那種音頻，那才是真正的客家新音樂。

(謝宇威, 230-234)

相較於對山歌及八音的認同，部分創作者則凸顯較為抗拒的一面，認為過去的音樂存在於過去的生活、時代與記憶中，雖然不能否認其重要性，但昂首眼前，應該更精益求精，像是顏志文提到：

我們也不可能去說又去做像山歌那一類的東西，那畢竟是舊的東西。但是我們會從山歌的那個素材裡面去找尋出……當中找到一些可以運用的一些手法來創作我們的歌。(顏志文, 173-178)

以上述受訪者的觀點而言，處在現代的社會環境之中，創作者更應該淬取其精華而非被音樂過去既有的框架制約，因此，創作者便在這樣的思考中，遊移於傳統及創新之間。有不少創作者即是採取傳統與創新並置的概念，例如顏志文表示：「其實任何的音樂素材都可以創新呈現……所謂新舊並陳，或是所謂的我們現在常常講的什麼並置……在音樂技巧上面以及想法上面如果能夠做得好其實當然是可以成立的。」(顏志文, 670-678)。

另外，謝宇威則直接指出融會新舊的可行性：

當然融合傳統與現代是創作者的技巧，怎麼把傳統與現代融合得很得體，因為要讓老人家可以接受，年輕人也可以接受……其實中西合併跟傳統現代結合是一個滿好的方法。(謝宇威, 251-255)

再者，本研究發現，部分創作者在提出上述說法的同時，亦直接指出創作的方式，並提出較偏向創新的創作手法，對他／她們而言，在客家流行音樂的創作裡，透過音樂風格上使用、挪用各式東西方流行音樂元素，可以讓客家展現更多元國際化的一面，例如黃連煜表示：

我想做民謠，或比較民謠或比較藍調，甚至一點點藍調爵士的東西再加上傳統的東西，用很簡單的音樂來呈現。可能會有一點點世界的元素這樣子來做。（黃連煜，400-403）

這是藉由模仿民謠、藍調、爵士音樂曲風並融入傳統的方式，以試圖展現不同於過去的客家音樂。對此創作手法，謝宇威亦有同感：「我其實最近就想把客家的山歌跟藍調作結合……我覺得客家山歌就可以說是客家人的藍調。」（謝宇威，556-561）。另外，有些創作者則認為，創新的客家流行音樂，不僅僅展現在詞曲的更迭，也應該試圖拓展聽者的年齡層，如李一凡表示：

我希望我的是老人家聽的懂他們唱什麼……年輕人覺得這個音樂還能聽的話……那我會儘量做到說看看能不能抓到廣一點的年齡層。（李一凡，80-85）

他並進一步期許未來，在市場的傳唱範圍能超越過去，並寫下璀璨的一頁：「如果有一天……有那個年輕人跟那些中老年人都能夠認同的新的音樂……那才叫流行啦。」（李一凡，73-74）。部分創作者亦同意曲調的確與市場的接受度有關，像是謝宇威就表示：

前面有提到說用傳統曲調跟現在結合，其實是更容易讓客家與非客家族群更容易了解……我想把所有的客家曲調都改編成現在的音樂，慢慢把它集結，重新賦予它現在的意義。（謝宇威，870-873）

對於謝宇威欲將傳統客家曲調重新改編為現代音樂樣貌的作法，部分創作者談到，現代音樂的創作應該要拋開原始語音的箝制，而藉由挪用流行音樂媒材以迎合社會大眾，正如黃連煜所說：

我認為你要拋開語音，因為你要用比較……所謂的現代音樂或是流行音

樂也好。所謂流行，我說通俗就是社會大眾的事情嗎？你的語音已經夠另類了……為什麼不從音樂裡面去找到有共同互動的地方呢？（黃連煜，168-172）

對於客家流行音樂的創新，把過去沈澱在記憶中的圖像予以重新轉化、組裝，並傳承下去，他亦提出看法：

我反而是希望從比較傳統或是舊的東西把它拿來重新，你知道嘛！就是重新分解，重新組合，然後再生成另外一個發明的產品……有很多傳統的東西，年輕人已經完全遺忘了……經典的東西假如是在我們這一代流失的話……是很不好的事情啦……至少在一個創作者來講他有這個使命。（黃連煜，75-86）

這種舊瓶裝新酒的作法，對其他創作者來說，並非毫無察覺，例如林姿君指出：

像現在所聽到的有各種不同的曲風，有的是比較偏向西洋。其實像劉劭希老師他的，我聽起來會比較西洋風。那有的比較學院風，像謝宇威老師會比較是學院風，浪漫派的。然後還有一種像那種詩人，那種像流浪詩人那種，那就是像那個陳永洵。我就發現有各種不同的風格出來……我會覺得就是像這些東西、元素，基本上的元素其實難免也都是國外的元素。（林姿君，163-172）

另外，此一舊瓶裝新酒的手法正如同第二章文獻探討提及 Certeau 所指戰術概念中的暗渡陳倉。譬如這種手法可保護處於枯燥乏味、毫無生氣的工業化雇員，使其保有生產者的創造力，而此手法也可促使雇員之間達成一種默契，將個別雇員的戰術，擴展為整個團體的共謀行為，從而發展雇員之間更緊密的團結（練

玉春，2003；邱禮濤，2008）。對客家流行音樂來說，創作者間互相意會其戰術的使用，並某程度地採取心照不宣的默許。綜合上述分析可發現，戰術之運用在於意欲突破體制之框限與支配，因此必須維持一種機動與遊移的狀態，這種帶有後現代風格之界線模糊的戰術使用，既有挪用的性質，又兼具模仿的風格，並不時出現迎合等戰術交互穿插於上述分析之創作過程中。

（二）文讀與白讀的轉換

相較於音樂創作中傳統與創新的糾葛，對於在台灣屬於非強勢語言的客語來說，語言在創作者身上也產生拉扯、掙扎的過程。在客家流行音樂的創作上，語言的發音、語調的標準曾掀起一番爭論。部分創作者認為，在客家音樂中，歌詞的使用應該按照客語原有的聲調進行編排，而不是在創新的聲浪中，不加修飾地由華語直接翻譯成客語，像是李一凡表示：

黃連煜……原本都是照聲調線做，後來他是用一半聲調線，一半自己創意的 melody 自己去拉……這個我也認同，可是你不要整首從頭到尾全部都是國語詞先出來，然後一個一個翻成客家……我也不贊成……這個詞寫的很美，然後我就這樣就直接去變成歌，有時候一定要修飾，如果你這個直接變成歌的時候，他有一些部份，就是轉起來就是不好聽，我覺得你就是要改。（李一凡，473-479）

固然身為客家流行音樂創作者，揹負傳承的責任，對語音的正統發音可能必須有所堅持；然而在新人輩出的創作空間中，並非所有後生人皆擁有學習客語的良好環境，因此，這種創作時的華、客語轉化，以及押韻、韻腳的問題，確實難有完善處理之處，如林姿君提到：

無助這兩個字……我有問過那個資深老師……有沒有無助這兩個字可以講，結果沒有……還有就是我們客家的音樂、旋律……需要注重客家

話的韻……看你要選擇說是要去注重那個韻，還是說不要。注重旋律、注重節奏，然後讓人家聽不懂，那一定要看歌詞。對呀，所以那這個其實也沒有對不對，那只是說你想要選擇，取決那一種。(林姿君，79-87)

對她而言，遵照傳統範式的創作方向，抑或選擇不受拘束且合乎流行音樂的創新創作模式，主要取決於創作者自己的偏好，並不一定要被傳統規則所制約。再者，在現代的社會環境中，許多詞彙大量衍生，已非既有客語所能負荷，因而，創作者面臨傳統與創新間的矛盾，有些創作者也表示，在創作上，勢必會面臨無法轉譯的問題，為了符合現代潮流，創新的語法未必不可為之，如黃連煜表示：

你可以去保留過去的東西，當然是儘量保留，沒有的話你也可以去發明啊……這不是很純粹客家的環境，這是一個融合的一個環境在台灣。大家一定會互相的影響，那麼幹麼要刻意的去排擠呢？(黃連煜，531-536)

他更進一步指出：

假如說真的我認為說真的想破頭前輩也不知道的詞彙，那我就發明另外一種語法出來嘛。或者說我就是用另一種方式來解釋它。沒有什麼問題呀！創作是很自由的，告訴你們甚至說你真的沒辦法你就用其它的語言嘛。(黃連煜，527-529)

由上所述，由於客語的字彙無法滿足創作者在創作上的漫天想像，因而，採用創新語法或挪用外來語言，進而迎合主流流行音樂創作模式的方法，並試圖以此更能貼近強勢音樂體系的創作風格。

總而言之，在傳統與創新的拉扯中，主要展現於曲與詞的創作方向，在音樂性上，創作者對認同／抗拒的表現，包括在傳統山歌、八音、童謠等音樂，以及強勢流行音樂風格如：藍調、爵士等之間遊走，並顯現揉合挪用、模仿、迎合等

戰術實踐；在歌詞填詞方面，創作者則面臨客語正統聲調、發音等問題，以及使用外來語言以補充客語詞彙的不足，同時，也更是一種趨向現代強勢流行音樂的創作型式，其中亦顯現挪用與迎合交織揉雜的戰術表達。

三、創新客家的反思與抗拒

在上述的創作秩序中，經由探討傳統客家的積極認同以及傳統與創新的拉扯，本研究發現，客家流行音樂創作者所展現的客家流行音樂，還存在著對客家的反思與抗拒，並以此作為追求創新之動力，其中又包括音樂性與歌詞意境的表現形式，前者展現脫俗的演唱／奏風格，後者凸顯另類的歌詞意境，創作者以此來傳達對客家音樂形式、編曲、演唱風格、使用素材的理念。

（一）脫俗的演唱／奏風格

客家流行音樂創作者進行創新之際所產生的反思，明顯表現於音樂性質上，也由於創作者間移動性抗拒的性質，因而產生各種說法。對部分創作者而言，傳統客家音樂的演唱／奏風格，具有濃厚的客家風格特色，而將傳統山歌重新創作改編、換置的方式，雖展現其有別於過去較為傳統的呈現，但仍無法擺脫舊有的包袱，如林姿君表示：

如果是你說一整首的山歌，把他重新編曲，然後找年輕的人唱，然後唱法也比較新，這樣他還是山歌。他只是說重新編曲過的，我不會把他認為是客家流行音樂，我會認為他是一個加入了新的編曲法，新的唱法的山歌。（林姿君，141-145）

即使客家流行音樂的創作是將舊有山歌元素加以改編而重現，雖然運用新的編曲與唱法，但是，原本客家傳統音樂的影子依然存在。對此，有其他創作者表示贊同，且認為客家流行音樂不應侷限於改編傳統音樂型態，反之，更應該拋開原本被加諸的束縛，大膽嘗試，例如劉劭希提到：

有一些人現在也不原創，他們是做改編的，比方說改編山歌、改編小調，然後用現代的編曲，這種方式來講基本上屬於改編一類的。那我覺得去實驗、去創作客語，他在音樂上的可能性。(劉劭希，210-216)

傳統音樂的性質，一向與流行音樂相左，對部分創作者而言，已在兒時記憶中發覺兩者曲風上的差異，並對其表現抗拒，像是謝宇威指出：

從小爸爸就愛聽音樂，當年聽傳統客家山歌會覺得是老掉牙，聽客家八音有喜慶的感覺，聽傳統客家山歌和電視上的西洋歌會差那麼多，好老掉牙我不喜歡，爸爸聽山歌時我會聽不下去為何和現代差那麼多。(謝宇威，37-40)

除了曲風上的差異外，由於客語所具有的獨特性，在語言的使用上，致使客家流行音樂與主流音樂產生不同，有創作者提出，客家流行音樂的走向應是一種現代音樂的使用方式，例如黃連煜提道：

我比較傾向於是現代音樂，你說流行客語一點也不流行，它一點都不主流……不管你音樂有多麼主流，但是文字或是語言不是主流，所以很難到主流去。(黃連煜，41-46)

這種認為客家流行音樂中的音樂特性，應以主流音樂的型態呈現，亦有其他創作者贊同，例如鄭朝方指出：「客家流行音樂其實旋律來講，就是用流行音樂的方式來呈現線條，不是過去傳統的元素。」(鄭朝方，54-55)。顯然，這些創作者是站在流行音樂的角度來看，認為客家流行音樂應以流行音樂的方式呈現，而非使用傳統元素進行創作，鄭朝方進一步表明：「我沒有使用一些所謂過去客家的傳統音樂素材，完全沒有。我就是按照我自己的音樂的一個想法。」(鄭朝方，176-177)。

在此創作概念下，其創作手法包括模仿流行音樂的創作風格，挪用至客家流行音樂之上，例如鄭朝方就是採用華語流行音樂思維來進行創作，並想像面對客家群眾中的大眾，意即具有通俗音樂品味的客家人，藉此進行客家流行音樂的創新，他指出：

我們一直在想說這張專輯要怎麼走？對。其實我們走得是非常國語流行的編排，你可以聽裡面有一些 New wave [新浪潮音樂] 有一些很芭樂的一些旋律跟情歌編法。其實是希望走客家裡面的大眾。(鄭朝方，246-255)

另一方面，對於客家流行音樂所展示的演唱／奏風格，在面對強勢流行音樂文化的壓力下，就部分創作者而言，除了一味地吸納流行音樂的創作形式外，也應加入自己獨到的創作特色，例如劉劭希指出：

任何人只要創作，儘管他用的是吸收外來的文化手法，他做出去，他一定會把他自己本身血液裡面的那個特性放進去……所以我說什麼是客家特色……我並不認為說，用什麼樣的樂器，一定要唱山歌。(劉劭希，40-98)

以受訪者的觀點來看，在創作客家流行音樂時，雖然援引國內外流行音樂素材，但仍不應該限制其曲調與演奏的方式，如此方能延續客家流行音樂的發展。綜上所述，創作者生活在充斥主流音樂的情境內，藉由反思與抗拒傳統客家，而追求脫俗的演唱／奏風格，同時，也透過擷取流行音樂的養分，於此表現出挪用與模仿的戰術使用。

(二) 另類的歌詞意境

上述討論主要針對創作者在進行客家流行音樂的創作時，所面臨的處境之

一，也就是音樂的演唱／奏風格應脫離制式的限定，展現出客家流行音樂更多的可能性，在此亦發現除了演唱／奏風格的使用外，歌詞的意境展現，也顯示出創新客家的反思與抗拒。

在客家流行音樂歌詞所表現的意境上，部分創作者認為，傳統客家音樂缺乏生命力的展現，反而，客語流行音樂更容易吸引聽眾的注意力，例如蕭寶鐸表示：

我在教傳統歌曲的時候，我的學生不是客家人……覺得雖然很容易學但是它那首歌沒有生命。他聽到我這張客家流行音樂專輯雖然很難但是他越聽越好聽他會想學。他說很有意義這樣子。(蕭寶鐸，123-126)

雖然流行音樂歌詞意境的展現，多為日常生活的側寫，但有些創作者覺得，創作素材中的客家日常生活，亦不需要太刻意表現出一種莫名的鄉愁與思念，例如黃連煜提到：

創作素材不只是客家日常生活。不用太刻意。我反而不大喜歡說你每次寫都阿公阿媽阿婆……或是那個伯公廟或是一棵樹，或是懷念想起，那可能就是他客家的來源是這一些。(黃連煜，292-294)

對於上述觀點，李一凡也有部分類似看法，他認為在歌詞中，應著重於生活化的層面，而非早期客家歷史中遷徙的過往事蹟：

你不用在上面寫說客家人多偉大、客家多辛苦唐山過台灣，我覺得那其次吧……你應該是要把客家很生活化，就是說你一唱人家就知道你這個是什麼，唱就算你沒有故事，好，我生一個故事出來，我讓聽的人都聽的懂，然後有一點感受，我覺得這個比較重要吧！（李一凡，240-244）

同時，這種宣揚客家的口號，所帶出對於原鄉的鄉愁與思念，的確可以引發

年長輩客家人具有中原原鄉意識者的共鳴，但對創作者而言，則是必需考慮到年輕一輩的文化傳承，是以部分創作者談到，隨著時代的變遷，每個人對客家詮釋並非相同，若是站在傳承的角度觀之，則創作時應思考到自我的客家經驗，就像劉劭希所說：

那是老人的鄉愁，老人家聽了會流眼淚。他們會感動得不得了，因為他們童年在那邊，我們的童年未必……你完全都不理會下一代的感受，你永遠都是老人的鄉愁。老人一凋零，這個東西就沒有了。他就失去他的文化價值，這是很現實的情況。(劉劭希，166-172)

然而，不見得所有的客家流行音樂，所表現的鄉愁皆是一種莫名的思念，像是顏志文以自己的創作為例，指出自己的創作所表現的鄉愁，是一種記錄，希望藉由在過去的客家生活圖貌中，去反思現代的生活處境，他指出：

那個鄉愁是表象……〈阿樹哥雜貨店〉、〈大夥房〉那些，如果從這個角度來看的話，就好像我在做記錄。把現在人已經忘記的東西好像看照片一樣又拿出來給大家看一遍，我覺得不是這樣。我是說其實他是從我們現在生活當中去反思，跟過去的生活做一個對照，去反思我們現在生活的種種。(顏志文，318-324)

承上述，歌詞意境的轉變也反映出客家流行音樂創作者在創作中去反思與抗拒傳統客家，這些創作所顯現的客家流行音樂不再是著重於過去的客家歷史，或頌讚式的客家情境書寫，或是原鄉追憶的想像，而是轉而呈現日常生活周遭瑣碎、平凡的日常生活細節，然而它們可能更易貼近現代年輕人的生活感受，也更容易引發共鳴。

綜合言之，客家流行音樂創作者主要是透過演唱／奏風格與歌詞意境的建構，而展現創新客家的反思與抗拒；然而必須注意的是，本研究發現，他／她們

所表現的抗拒亦遊移在傳統與現代之間，並非是全然的抗拒。一方面，主要凸顯其脫俗的部分，並在俗雅間遊走，肯定傳統客家山歌有其獨到的風采；但另一方面，隨著時代變遷、流行音樂勢力增長，在在影響創作者們，進而紛紛挪用華語、西洋音樂風格以展現客家流行音樂的創新；另外，有些創作者則以情境塑造為其表述的重點，強調客家流行音樂的創新，應拋棄過去所承載的客家本位主義及鄉愁，轉而將周圍日常生活的媒材納入創作中。

從以上受訪者的觀點來看，許多創作者內心皆有程度不等的對傳統與現代之認同／抗拒。然而，以另一個角度而言，客家傳統在客家領域中，亦有其主流或正統地位，也同時具有某種支配力量。因此部分屬於該領域的弱勢者，亦可能採取特殊的回應之道，例如某些不完全服膺客家傳統或持異議者，可能在老一輩或正統客家圈中被視為背棄、忘祖，但他／她們卻可能自詡其表現的是「現代版」的客家認同，雖然，對於客家傳統與正統無法公然反對、批判，不過也可能透過較為委婉、隱晦的方式進行抗拒，這也意味進行一種戰術實踐。

以此觀之，部分客家流行音樂創作者在面對客家傳統主流的框架下，其抗拒的戰術展現，包括在對客家流行音樂曲調與歌詞的創作中，選擇非客家傳統主流所認定、許可的音樂元素，或是迂迴使用部分被認可的傳統客家媒材；同時，也將此概念置換在歌詞情境之上，採行不同於過去客家主流所形塑的傳統生活圖樣，而改以描寫現代日常生活的體驗，或是間接地以描繪傳統鄉村、原鄉生活樣貌的方式，但實則為藉古訴今，表面上呈現主流所期望接收到的傳統認同，而其實真正所欲展現的，乃是現代觀點的反思與抗拒。

總言之，本研究根據客家流行音樂創作者說明其創作經驗，並分析創作時所呈現的多元面向，發現創作者生活在當代主流的流行音樂環境與商業資本主義的環境中，由於主客觀之間的力量對峙，內心正經歷著多股勢力交戰。首先，透過在創作過程中展現與植入日常生活，他／她們立足於現代，面對回首過往及遠眺未來的不同情境，以及傳統客家與創新客家的不同抉擇，因而使得客家流行音樂

所欲展現及傳承的精神，在創作走向上的分寸拿捏顯得紛紜雜沓，一方面，客家往日生活根源的傳承必然重要，但另一方面，處於客語流失、後生人出走的當下時代，藉由採用現代生活素材，增加客家流行音樂之親近性，以拉近和現代年輕聽眾的彼此距離也並非不可行，而這樣的拉扯持續產生壓力並延燒於不少創作者的內心。因此可發現創作者們擺盪於傳統與現代間，反映出他／她們心裡的掙扎、糾葛。

再者，由於進入金曲獎而面對強勢主流文化的侵襲，相對弱勢的客家流行音樂創作者各自表達其所面對的體制策略，以及他／她們採取戰術實踐加以回應。在主流場域中，行政單位與主辦單位試圖為台灣弱勢族群音樂提供一個發聲的機會，然而卻在看似促進族群公益的角度下，實則導向漸受規訓並持續邊緣化的傾向，不過創作者並非全然不察，他／她們反而適時地予以回應，並展現在各種戰術之運用上。

最後，在進行戰術實踐的同時，客家流行音樂創作者又企圖對傳統客家展現不同種類與程度的認同，此不僅展現於音樂創作之上，並希望在多元文化共存的時代中，藉此延續、傳遞客家本土文化之根源；而這樣的認同，並非固著於靜態的或一致的疆界及位置，反而呈現傳統和創新間的拉扯相拒，既因為受到強勢流行音樂文化的影響，而試圖擺脫過去的枷鎖，改俗從雅；另外又不願全然臣服於主流及商業文化勢力，而以族群文化及傳統創新來建構獨特的創作風格，在此過程裡，認同中帶有抗拒，抗拒中肩負認同，認同／抗拒一體兩面而反映出創作者複雜的經驗歷程。

綜合上述，當代所呈現的客家流行音樂樣貌，其成因不僅僅是創作者對於客家文化傳承與創新的不同偏倚，部分還包括他／她們在商業體制與流行音樂文化的勢力下，試圖藉由不同形式之服膺、協商、抗拒主流體系，而展現出身為「客家」的特殊性，並遊移於傳統及現代、認同與抗拒之間。由是，可發現客家流行音樂創作者在其創作中，蘊含著傳統／現代、認同／抗拒之間複雜交錯、矛盾交

織的現象。接下來，本研究將經由創作者推薦的作品，進行音樂文本的觀察與分析，詳情見第五章。



第五章 客家流行音樂的文本運作模式

本章將探究客家流行音樂文本中的運作模式，並針對受訪之創作者的入圍作品及其推薦文本作為分析之對象，以便與第四章的分析進行對照。本章分為三節，第一節討論音樂文本中的呈現方式，並援引 Certeau 所指實踐邏輯中的轉移和隱喻化特性作為觀察面向。第二節則討論創作者在文本中使用的戰術實踐。第三節探討文本中對於傳統與現代的分界與相連。

第一節 文本中的轉移和隱喻

Certeau 曾引用 Bourdieu 的實踐理論，指出當實踐與環境之間存在差距的時候，行動者具有轉變的能力，而差異的產生則更可讓我們去說明實踐邏輯中的特性（Certeau, 1984 / 方琳琳、黃春柳譯，2009：117），不僅如此，Certeau 也提到 Bourdieu 指出轉移與隱喻化的特性，即不斷地從一個類型向另一個類型的過渡，這些實踐發展出一種邏輯，並可從中發現一些基本的規則：多樣化、替代性、委婉化（Certeau, 1984 / 方琳琳、黃春柳譯，2009：118）。

多樣化（polythetism）是指同一事物依據自己所處的不同組合，而會具有不同的使用和特性；替代性（substitutability）則是指由於每一事物在自己所展示的全貌中都有與其他事物的相近性，所以，每一事物都可以被其他事物代替；最後，委婉化（euphemism）是指必須將行動違背象徵體系所意指的二分法和二律背反此一事實予以掩飾起來，例如一些儀式化及慣常行動便常結合一些矛盾對立之物（Certeau, 1984: 88）。而 Certeau 認為上述這些規則的共同基礎就是相似性（analogy），並可作為實踐的最後動力。

因此這是透過相似性而建立起作為對象徵秩序之違背的方法，但是，它們是被掩飾的違背，是被暗加的隱喻，甚至因此被社會接受並被認為是合理的（Certeau, 1984 / 方琳琳、黃春柳譯，2009：119）。這些規則有助於瞭解戰術實

踐的性質，也可藉此理解客家流行音樂創作者在文本中的實踐意義。然而，當客家流行音樂創作者使用日常生活中瑣碎、片段的事物為媒材時，他／她們是如何習慣性的運用這些元素，抑或是意有所指地營造歌曲的氛圍。從創作者的訪談中主要可發現描寫過往生活的歌詞文本與現代生活的歌詞文本兩種類型，下面將針對此二者進行分析。

（一）過往生活

過去的研究大多指出客家族群懷有強烈中原情結的保守情懷，意味客家人念舊、不忘本、崇祖敬宗並緬懷原鄉的特質（張宏忠、劉曜，2007：21-22），然而，本研究發現，可能因時代變遷，客家流行音樂創作者對於原鄉的想像，已經由對中原的崇敬移轉至創作者成長故鄉、故土的懷舊，例如在下述的歌詞文本中即可發現此一現象。

首先，客家流行音樂創作者對於過往生活的展現主要是表現在語言的指涉之上，像是李一凡【方向】專輯中，第七首歌〈失根花〉，以「問題句」（question）作為歌詞寫作的語法呈現：「我有聽過一種花 它不知藏哪去 我一定要尋著它」；「我有聽過一種花 心中一直掛念它 只是不見了 它非常的氣息 為何沒人肯說 也沒人肯再提」，從歌詞的語法中，以非直述的方式表達，藉由問話的方式來引發思想與注意力。並以「失根花」比喻客語，表現其快速流失。如同李一凡曾對這首歌提出看法：「我不會很明的講說，什麼客家話快滅亡……我不會這樣唱，也不會這樣寫。」（李一凡，270-271），創作者對過往生活的描述，並不在於直白地顯現客家的字眼上，而是採用情境的塑造，因而使用失根花作為客語流逝的象徵物，這也體現在歌詞的呈現上，而採取隱喻兼具美學化的方式表現，李一凡表示：

歌還是要有……一點點意境嘛……就是你要有一點美感……客家的這個人文的傳承發展，我是覺得不用太……去憤怒啊什麼，因為這已經是

註定的嘛，那你就有時候有一些歌詞，你自己去反思一下你現在有什麼樣的心境。（李一凡，274-279）

同時，湯運煥也使用類似的創作型態，將客家的顯性意念置入在鼓聲之上，在【遠方的鼓聲】專輯中，第一首歌〈遠方的鼓聲〉，以鼓聲進行對於客語及客家文化的追尋：

在很久 很久以前有一個客家後生人
他用了一生的時間去尋找傳說的鼓聲
他爬過最高的山跨過最深的大海
那鼓聲到底在哪裡 突然之間
那遠方的鼓聲又響起跟著祖先的山歌 傳到這裡
那遠方的鼓聲又響起跟我說我從哪裡來 遠方的鼓聲

音樂是一個文化載體，而上述的運用方式，意謂客家流行音樂在流通、傳遞的同時，能不同於以往嚴肅而難以親近的文化傳承使命，轉而透過文字及情境的精心設計，使之接受度更廣。像李一凡對於「失根花」作為題材，並針對「客語流逝」為抒發的指向，並且，湯運煥則是運用「遠方的鼓聲」，作為「客語」與「客家文化」的追思，這兩種歌曲的創作方式，體現出「多樣化」的特徵，以便創作者可以利用各種語法、修辭進行相同事物和題材進行不同的創作。

同時，謝宇威【一儕·花樹下】專輯中，第一首歌〈從頭來過〉，亦是採用「問題句」的形式創作，以描寫對童年的懷念：「從頭來過 涯想 從頭來過 涯想 從頭來過 涯想 你還會記得麼？ 你還會想起麼？ 嚟裡童年的夢 豪情壯志希望 變黃介相簿上 留下嚟介笑容 嚟裡童年的夢 豪情壯志希望」，運用相簿的泛黃帶出時間流逝之感，並回憶在童年時夢想要完成的事情，且以「重覆詞句」（repetition）：「從頭來過 涯想」、「你還會記得麼？」的使用方式，形成一種對現在生活挫折感的加重語氣。對此，謝宇威亦談到：「我就回想到童年，很快樂的童年時光，但長大後，原來發現世界這麼的無常，他當然跟我童年的記憶有

很大的關聯，一個學生退伍回來五年，很多的現實的挫折。」(謝宇威，420-422)，藉著對童年生活的描寫，表達現實生活的不如意，也潛藏著對當下環境的反省與批判。透過對童年經驗的追憶而表達出對現實主流力量的抗拒。

同時，鄭朝方【鬚髮花】專輯中，第二首歌〈老屋〉，以緬懷的方式，在詞句上先使用斑黃的老照片喚起對過去的懷念：「一張老相片 係中年介甜糖」，並且由照片來描述童年中客家故鄉的圖像，表現出農村生活的「氣氛」(atmosphere)：「屋前介大禾埕 覆菜香 滿田庄 你有聽到麼 阿公挨弦響 咿咿呀呀緊傳到 耳孔」，藉著福菜的香氣、阿公的二胡聲，傳遞著創作者童年對於客家庄的記憶，這是深埋心中的情感，再以問話的方式來引發思考與注意力，同時又以「擬人」(personification)方式，讓老屋一點一滴流洩出童年時期的古厝生活。「童年介老屋就企佇該高崗上放一條線 分外地兒郎 絲絲線線結成網 思念介網」，對此，鄭朝方在歌詞本導聆中亦提到：「我們順著時間的河漂流，在波浪裏跌盪起伏，然而，不管我們身在何處，童年的老屋總會放著一條細細的絲線，緊緊地牽繫著我們。」(鄭朝方，2007：7)，這也體現出創作者過去客家生活記憶的展現，以及在故里鄉情滋養下的生命延續。

其他創作者亦採用此模式進行不同面向的創作，例如顏志文【紙鷗】專輯中，第八首歌〈河壩〉，就以自然環境入題，文本中以金色的大路、銀色的揹帶來增強對河壩的形容：「河壩，頭擺像一條金色介大路 佇日頭下牽等思細人介手 河壩，頭擺像一條銀色介揹帶 佇月光下牽等妳溫柔介手」，顏志文在〈河壩〉歌詞中的描述，除了仔細描寫河壩的特色外，亦加入了「象徵性用語」(figurative language)，像是「金色介大路 佇日頭下牽等思細人介手」，牽引日光下河水連綿不絕的傳遞的精神；而「頭擺像一條銀色介揹帶 佇月光下牽等妳溫柔介手」，則暗指著夜晚的流水波動，並以「揹帶」連結母性光輝下溫柔愜意的呵護。這兩者的語句中，從歌詞文本的角度來看，有著相關的共通點，皆屬「以景易情」的懷舊情愫。對此，顏志文指出：「我是把我們小時候整個對那個河的印象，也

是希望能夠，聽的懂的人當然知道我在講什麼，其實這個議題現在應該是更嚴重。」（顏志文，539-547），藉著對河流的懷念以呼應時下自然保育的議題，透過將童年生活環境作為現在生態問題的對比，以強調保護自然的重要性，也同時有如提出對工業資本主義過度開發的批判。

經由上述，可發現歌詞文本對於客家過往生活的描繪，確實有別於傳統中原原鄉的書寫策略，而是針對創作者之在地故鄉作一記錄。再者，本研究發現，描繪過往生活的客家流行音樂文本，在詞句上的使用，常以象徵性用語、問題句作為創作歌詞的主要用法，在修辭的手法上，則多採用象徵、重覆、擬人的方式以進行文本意境的鋪陳，並分別論述有關語言、童年生活、環保、親情等多重層面的議題。

（二）現代生活

客家流行音樂創作者對於創作中，所使用的現代日常生活元素，雖然大多看似與客家的關連性不大，然而，其內部卻隱含著創作者欲傳遞的客家意識。例如黃連煜【2007BANANA】專輯裡，第一首歌〈海深嗎〉中：「那天臨暗 他們剛征服一座山 站在山頂 遠眺前方的大海」便採用對話式結構，在一問一答的方式中，以「山」、「海」作為一種「呼告」（apostrophe）的語法使用，來表達期待客家去追求高大、寬廣與深邃的修辭手法：

子：爸 你看 這山很高
父：嗯 這山很高
子：爸 你看 那天很大
父：是啊 那天很大
子：爸 你看 那海也很大很寬
父：嗯 是啊 那海也很大很寬
子：海深嗎
父：喔～不知道 海有多深 我也很想知道
爸：海深嗎

歌詞本中提到藉由爺爺、父親與兒子三代的簡約對話，開啟對客家文化傳統的珍愛與省思，進而表露社會卑微人物的心聲（黃連煜，2007）。不僅如此，黃連煜更直指：「我用那種父子之間的對話來串連我對客家的期望。客家期望什麼？其實這個東西是需要傳承的。」（黃連煜，354-355），這種在未提及客家的歌詞文本中，卻利用山與海的對比性，深刻地對照出過往客家過於著重山居生活方式，對於跨越山的遠方或是大海，都因陌生、害怕而怯於嘗試，所以造成眼界較為侷限，因而期盼立足於現今時代中，更應擴展所見的視野。

同樣的，黃連煜【2007BANANA】專輯中，第四首歌〈BANANA〉，描繪現代日常生活的樣貌，文本中亦沒有和客家意象的明確連結：「親愛的爸爸媽媽昨天晚上說要帶我去海邊……爸爸說 愛吃香蕉的小朋友身體會越吃越健康 媽媽說 愛吃香蕉的小朋友好像小猴子般可愛」，對於此類型的創作形式，黃連煜表示：

你寫你的生活，可能他會覺得說這樣好像沒什麼連結呀？怎麼會沒有呢……你在講你身邊的故事啊……我比較會強化，我比較在意我身體裡面會感受到人的東西，人性的東西。可是它是柔軟的，有時候你要是硬起來它是很硬的，你知道嗎？那種柔軟的才能夠進入人的心裡面。（黃連煜，295-301）

對創作者而言，將現代日常生活細節納入歌詞，其實是一種創作手法，藉由書寫非刻板印象的過去生活及客家意象之音樂，才能貼近現代人的經驗，並適時鑽入聽者的心。

但是，客家流行音樂創作者並非全然一致，例如湯運煥【遠方的鼓聲】專輯中，第一首歌〈遠方的鼓聲〉，雖不明確指出客語流失的困境，而以鼓聲作為比喻，但在文本中仍鮮明地點出客家：「那遠方的鼓聲又響起跟著祖先的山歌 傳到這裡 那遠方的鼓聲又響起跟我說 我是客家人 遠方的鼓聲」，描寫客家後生

人四處奔波只為找尋遠方傳來的鼓聲，以追尋客家的認同感、存在感，而他亦表示：

鼓聲其實就是客語……年輕人這輩子沒聽過……爬過高山跨過大海，為了找什麼叫客語這個東西，後來知道原來在他的心裡面，就是那股他原來有的東西……我是把那畫面寫的其實是提醒我們自己，其實我們要多學客家話，對我們來講或對這個台灣的文化來講都是一個世界的資產。

（湯運煥，337-351）

藉由鼓聲取代客語的實質指涉，並透過鼓聲具有的召喚力量，促使內心產生悸動，如此避開制式說教並模糊客家界線，打破存在已久的刻板印象，客家流行音樂並非停留在過去的山歌型態，而可以用一種全新的形式出現，如同湯運煥表示：「我把山歌子，一個女孩的山歌子放進了〈遠方的鼓聲〉……我就是利用現在流行的編曲方式和我自己唱的melody跟傳統的山歌做一個結合，把山歌做出一個不一樣的畫面出來。」（湯運煥，65-75），雖然利用較為白話的文字以便親近聽者，然而，實際上，創作者仍然想要放入客家，並使用山歌音樂的媒材和現代性音樂元素予以結合，試圖模糊傳統與現代的分界。

而上述連結並模糊現代與傳統音樂性兩種看似對立體系的方法，即為Certeau所指出委婉化的特徵，客家流行音樂創作者在創作上，將傳統與現代音樂性的界線霧化，是其試圖掩飾創作違背主流體系二分法的方式，此作法不僅可符合金曲獎中強勢音樂元素的門檻，同時，亦滿足客家對於客家流行音樂延續族群生命的寄託。

承上，同樣是對客語流失表達看法，在顏志文【紙鷲】專輯，第三首歌〈到底是什麼原因〉中，在語言的使用上，結合客語及閩南語，並針對時下選舉現象進行紀錄：「（閩）每次哪選舉的時候 阿輝仔嘛會講尹是客家人 一時之間四處都是承蒙你和恁仔細還有大家好」，以諷刺現代台灣特殊的選舉模式，來反襯對

於客家的追思，並且使用「引用句」(quotation)將客家俗諺連結在文本中：「(閩) 怎麼唔識聽尹在講客話 (客) 寧賣祖宗田 莫望祖宗言 寧賣祖宗坑 莫望祖宗聲」。不僅如此，顏志文還提到：

客家人本身自己也要思考也要反省的部分，就是我們常常講說，國父又是客家人，其實這並不是值得高興的事情……那就表示是說我們不行，所以我們要把國父抬出來，對不對？我們自己在其實我們自己在數落我們自己還不知道。還沾沾自喜說我們把這些人物抬出來，所以這首歌其實它是諷刺的面相其實好幾種，選舉，對不對？就是語言變成族群操弄的一部分。(顏志文，365-387)

藉由客家俚語的呈現，適時地加強創作者所欲強調的觀念，以此更能凸顯創作者所要傳達對於客語流失的感嘆與警惕，而且也同時提出對客家的自我反思。

除了語言的使用外，現代都市生活也是創作者的題材之一，像黃連煜【2007BANANA】專輯中，第三首歌〈黑武士〉，運用大量的比喻形容處於現代無情、陌生社會中，創作者武裝自己為了堅持夢想：「無情的社會 專門顛倒是非 烏身卻有情 堅持哩 是什麼味道 管他南北東西 流浪黑武士 為了你 愈走愈遠」，以黑武士藉比武裝的自己，而黃連煜也對此提到：

那是一種表示保護……我希望是完全武裝我自己……我對社會是很沒有安全感的……人對陌生是有恐懼感的……你必須要走可是你又不能拿著你的血肉之軀一直走，你很容易受傷的。所以你只有去保護自己一直走，但是你一定要走嘛！因為你要追尋你的理想，對不對？所以，我說是那個香味，你一直跟著那個香味走。(黃連煜，446-456)

另外，黃連煜【2007BANANA】專輯中，第六首歌〈五月的下午〉，即以白花、雪的字詞進行油桐花「明喻」(simile)上的指涉：「在這白色的山路 滿

山的白花 也為你感動飄落……雪一般你的背影 漸漸消失」。不同於其他創作者使用桐花、油桐花直接帶給聽者的視覺感官想像，而是在歌詞中，以「雪」作為比喻白花的喻體，而「背影」則作為如同「雪」一般消失的喻依，這種手法是以「譬喻法」進行整體歌詞的語法使用。但對黃連煜而言：「其實那時候剛開始談到桐花的時候，我就已經很受不了桐花這兩個字了。」（黃連煜，596-597），因為他認為桐花並非屬於客家族群的生活記憶，而是被產製、創造的文化商品意象，雖然，他也以此作為創作的素材，但卻更針對其與愛情的連結，例如「也為你感動飄落」中的飄落，才是創作者所欲表現的主軸，並說：「故事其實跟桐花是沒什麼關係，但是我是刻意有寫桐花，但我沒有寫桐花這兩個字……借桐花這個景去寫一個某段逝去的感情。」（黃連煜，586-593），因此不難發現，創作者在創作上，仍會試著服膺大眾的喜好，但卻又從中力圖切割出不同的面向與表現。

在現代生活文本中，本研究發現，創作者運用現代創作的手法，進行一種自身日常生活情境的描寫，像是感情的描述、日常生活的片段和客語流失的困境，在修辭手法上，大多偏向平鋪直述的描寫，強調現代日常生活中角色的分化與情境的區隔，在各個情境的社會壓力之間，試圖尋找擺脫社會壓力的間隙。

綜合上述，可以認為受訪者在文本創作上，對於過往與現代生活元素的運用，符合前述Certeau提到的一些基本規則，包括多樣化、替代性和委婉化。首先，在多樣性方面，例如將過往的日常生活表現於文本中，顯示出創作者對往日的多樣化組合，像是環保、語言、童年生活等，並採用不同的修辭手法進行創作，使得有些事物產生不同的特性與意義，例如前述的鼓聲、桐花、武士。

在此，本研究發現，對於過往生活的文本表現，需要擴增大量的意境，才能形塑出緬懷、懷舊的韻味。而現代的文本中，對於現代日常生活的描述，創作者多為體會現今生活而萌生諸多感觸，並藉由創作流入歌詞中，化作一種現代日常生活的創作元素。

再者，替代化特徵可視為是多樣化的延續，由於多樣化中各種事物在不同組合有不同的性質展現，也因此，事物之間產生一種可替代性的空間，可發現在歌詞文本中，對傳統與現代，各自所描述的意境空間與日常生活皆可相互流用；另外在本研究中，發現對日常生活，不管是過往或現代，對於語言和感情的整體結構之處理，都具備一些明顯的規則，像是大量使用比喻、象徵、重覆與擬人等修辭手法進行創作，因而，使其具有高度替代性。

最後，在委婉化方面，從前述討論可看到，無論在過往及現代的文本中，皆可看到客家流行音樂創作者常藉此以模糊客家／非客家、傳統／現代間的分野，例如試圖結合現代性音樂素材與傳統山歌元素，因而得以在客家與非客家、傳統與現代之間穿透二元對立，並跨界遊走。

綜上所述，並對照第四章的討論內容，可以說客家流行音樂創作者所提到的客家日常生活素材，雖然經常展現於文本之中，但在處理手法上卻非一致。首先，在使用語言及原鄉／都市的素材方面，顯示出與第四章分析相對應的情形；其次在對親情（崇祖）的描寫上，則不僅表露於往日生活中，還延續至現代生活的文本，由此可知，客家族群傳承已久的宗族意識，仍深埋於創作者心中；最後，在傳統曲調的挪用上，則是被大量運用並與現代日常生活媒材結合，一方面，透露出傳承的意味，但另一方面，亦代表傳統與現代之間壁壘分明的局面已不復存在，取而代之的是既傳統又現代的客家流行音樂新貌。

第二節 「遊戲」的戰術風格

經由上節的分析，可看到創作者在文本中，自創意發想到產製文本的過程中，所表現的轉移與隱喻方式，接下來將探討創作者在展現的技巧與風格上，主要的戰術使用，如同 Certeau 所言，實踐中經常包含一種遊戲的邏輯，而此遊戲即為與情境類型有關的遊戲行動（Certeau, 1984: 40），意味弱小者在實踐上，經由各種彈性、機動及創意的戰術運用，從而展現一種遊戲風格，因而，透過前

一章對創作者訪談的分析，可發現在客家流行音樂文本中，出現以下幾種戰術的使用。

一、文本中的挪用及轉化

首先，在挪用的戰術實踐上，創作者運用一種幾乎不可見的方式，因為它幾乎不以自己特有的產品來引人注目，而是藉助於一門使用的藝術，並且使用的是被強行賦予的東西（Certeau, 1984／方琳琳、黃春柳譯，2009：92），如同在 *Resistance through Rituals* 一書中談到，泰迪男孩會挪用上層階級的風格，以便填補在勞工階級經驗與盛裝打扮但無處可去的週末經驗之間的落差，同樣地，摩登族（Mods）亦藉由風格與消費的拜物作風，來填補在不眠的週末夜與週一重新如行屍走肉般地工作間的落差（Hall & Jefferson, 1976）。承上所述，弱勢者常在無形中挪移、轉化強勢體系加諸在自身的經驗，換句話說，客家流行音樂創作者亦常將日常音樂聆聽經驗上，強勢主流音樂元素（諸如：西洋音樂或是華語音樂風格）所建構在自身的音樂涵養，挪移至創作文本之中，並且不強調自身所意欲表現的客家意識、意象，而是將其轉化、隱藏在主流音樂元素之內傳遞。正如黃連煜表示：「你也不能寫得太傳統的東西，所以我用的是比較西方的手法來表達出來。」（黃連煜，564-565），因而在黃連煜【2007BANANA】專輯，第八首歌〈勾魔子〉中，採以較為西洋風格音樂的形式進行創作，並試圖置入勸世歌的媒材：

人生還長 不要太早 把後路切斷
後世人要 做人畜牲 要早去打算
花花世界 苦多於樂 勉強吞下去
沒心沒肝 招搖撞騙 怎有好下場
記得那年老人家教我 惡人有善容
賺多賺少 命運自會有安排 有貪就有貧
看你相貌堂堂 也一表人才 實在很可惜
人說善有善報 惡也有惡報 時候還未到

然則，創作者在創作上，採用揉合現代歌舞劇的編曲以及傳統勸世歌內容的方式，實際欲展現的是客家勸世、勸善風格的主軸，黃連煜對此就表示：「客家歌有一種東西是還蠻有特色的就是勸世，客語的勸世歌。所以這首歌都多少有一點勸世的東西。」（黃連煜，549-550）。這種挪用西方音樂元素作為外衣，試圖包覆客家傳統勸世素材的創作，並非不易察覺，樂評人翁嘉銘（2007）表示，創作者面對周遭人情世故、社會生活與客家文化的演變，有了更開闊的視野，寬容而溫柔，但並未因此消磨批判的精神，而是以更為文學式的隱喻呈現，好比〈勾魔子〉這首歌想揭露、表現的是，人性的軟弱與世態炎涼，猶如現代勸世歌。

對創作者而言，挪用戰術的使用，是意圖藉由主流音樂的聆聽經驗，以拉近與聽眾間的距離，而除了挪移西洋音樂之外，對於在台灣傳唱已久的〈細妹按靚〉一曲，由於在社會大眾的高熟悉度下，亦成為創作者挪用音樂素材的來源，像是謝宇威在【一儕·花樹下】專輯中，第二首歌〈十八姑娘〉，就將原曲音樂旋律予以保留，並採用重新以客語填詞的形式發行：

十八介姑娘一蕾花呀 一蕾花
白白介牙齒紅紅介嘴唇得人惜
敢作得問你 掛肚牽腸為麼儕
那位細阿哥 按有福氣配鳳凰
啊 姑娘十八 一蕾花

正由於歌曲具備高度熟悉的聆聽經驗，創作者在市場接受度的考量下，採用不重新譜曲直接翻譯填詞的手法，對此謝宇威提到：「這首歌就是國語也知道，閩南語也知道，那客家人也可以拿來唱，非常受歡迎，這是很容易進入別的族群。」（謝宇威，396-397）。創作者試圖藉此挪用戰術實踐，進而推廣、提升客語在社會大眾的使用程度。

客家流行音樂創作者在挪用主流音樂風格時，其真正目的是為傳遞音樂中所表達的客家，而部分創作者在實踐上，所繪製的核心意涵則是使用傳統客家音樂

媒材，好比在謝宇威【一儕·花樹下】專輯中，第五首歌〈奈何〉，即是以傳統曲調〈十八摸〉為藍圖，挪用音樂型態中極富韻律及節奏感的現代編曲進行重新詮釋，使其亦能朗朗上口而成為現代版本的創作：

奈何 奈何 奈何 奈何
伸哪你啊手啊 摸啊你啊姐
摸到啊姐頭上 邊呢哪唉叻
阿姐頭上桂花香喔 今夜妳在哪位哪唉叻叻的叻

然而，在音樂創作實踐上，以及重新包裝的過程裡，歌曲內真正要傳達的實質含意才是重要的，謝宇威提到：

你要把一個傳統的東西賦予現代的生命，你一定要進入它的靈魂理面，抓到靈魂真實的東西，那麼你賦與它現在的一些包裝之後，那個東西就是全新不同的感受，那是可以保留真正原始的情感。(謝宇威，507-509)

而這樣保留客家舊有曲調中詞牌，並輔以新式音樂樣貌的創作形式，亦是冀望客家傳統能藉此挪用戰術來達到傳承、延續的功用。

二、拼貼：現代／傳統之結合

至於在拼貼戰術上，創作者對於拼貼的使用，展現在將客體重新結構與重新脈絡化去傳達新的意義 (Clarke, 1976: 177)，這意即，原本已承載符號意義的客體，在新的脈絡創造下被重新表意與其他客體的關係。而在本研究中，客家流行音樂創作者則是意圖將傳統與現代加以結合，研究發現，大致有兩種實踐形式，一為運用現代音樂曲風並拼貼隸屬客家傳統的山歌曲調，如同湯運煥在【遠方的鼓聲】專輯，第一首歌〈遠方的鼓聲〉中，在最後使用傳統客家山歌仔貼合在流行音樂之上：

那遠方的鼓聲又響起跟著祖先的山歌 傳到這裡

那遠方的鼓聲又響起跟我說我從哪裡來 遠方的鼓聲
(山歌仔)

遠方喔 鼓啊 聲啊 又在啊 響啊
為等喔 祖先介 歌聲喔 來到叻

創作者試圖運用山歌仔的元素，讓現代搖滾音樂媒材與傳統的山歌曲調相融合，希望藉著音樂上的平衡，而獲得更多不同年齡層聽眾的共識（行政院客家委員會，2007）。創作者的手法運用亦可看出，當一個搖滾風格的客家歌手和一個對客家音樂柏拉圖式的理想相結合時，湯運煥正以手中的鍵盤讓它成為可能，就像湯運煥認為客家音樂唯有隨著潮流走，才會有新的意象，才有可能用母語創造出不可能的任務（張倩瑋，2005.06.09）。亦即，創作者意圖將傳統以拼貼的手法，呈現給聽眾不同於刻板印象的傳統客家曲調，而這也顯示在音樂呈現上，傳統與現代是不易分離的。

第二種形式則是將傳統曲調中的詞，以及帶有虛詞的唱法盡量完整保留，再與流行音樂元素拼貼，表現出不同於過去客家傳統曲調的音樂性，例如謝宇威在【山與田】專輯，第五首歌〈病子歌〉中，藉由描述新婚客家夫妻間，女性懷孕期間，兩人情趣互動的傳統客家小調歌詞，在音樂上則即興拼貼非客家屬性之音樂：

正(啊)月裡來新(呀)年時 娘今病子來無人知喔
阿哥問娘要食麼介(啲) 要食豬腸來炒薑絲
按想食 炒薑絲
要食豬腸來炒薑啊絲啲 哪 唉 啲 炒薑絲啲
二(啊)月裡來是(啊)春分 娘今病子來心頭藩喔
阿哥問娘要食麼介(啲) 要食果子來煎鴨春
按想食 煎鴨春
要食果子來煎鴨啊春啲 哪 唉 啲 煎鴨春啲

創作者在歌曲中想帶給聽者不同於以往的聽覺享受，客家流行音樂非只有山歌古調，也是可以很流行，很搖滾，因而，在音樂的創作上，運用大量西方音樂

元素，像是弦樂、吉他、爵士鼓等，並以搖滾曲風作為基調，對此，謝宇威認為：

後面的即興的部分，等於是像搖滾歌一樣到最後會亂叫……我用藝術搖滾的形式來做，前面是用吉他娓娓道來，後面開始越來越重，那我的想法就純粹有點蒙太奇，這個曲調要拼貼出一個藝術搖滾，就是要做一個不一樣，讓你 surprise 的。(謝宇威，726-734)

綜合上述，在挪用以及拼貼的戰術使用上，客家流行音樂創作者皆是試圖要走出一條有別於社會刻板印象的客家傳統音樂，然而，在戰術實踐層面，亦不難發現對他／她們而言，在創作的素材選用上，多以傳統結合現代作為主要表現方式，意欲借助主流音樂元素的引導，以加速促進客家流行音樂被社會大眾接受的寬廣度。

三、行走戰術

客家流行音樂創作者在運用行走戰術時，大體上可由兩個面向來觀看，一為創作者使用音樂內涵之創作作為一種方式，利用看似平常且普遍的字眼進行創作，並且譜上時下流行音樂的曲風以進行包裝，以此形同一般流行音樂創作作品之方式試圖默默地傳達另一種新客家的思維方向，例如黃連煜在【2007 BANANA】專輯，第二首歌〈原來〉中，就以海、山、天三者來建構客家：

原來 海裡有山 原來 海裡有山
原來 海裡有天 原來 海裡有天
我知那山很高 我知那天很大
我走的路很多 不知那海很深
原來 原來

創作者意欲在一般大眾對於客家的刻板印象上作一重置，利用描繪山中有海、海中有山的景緻，來傳達過去客家的視野著重在山中的角度已然需要更換，跨越山之外的是無邊無際的海，而這也是過去客家族群所未曾接觸過的。除此之

外，創作者更運用對於天的描寫，表達出對於客家未來的期望，盼望客家族群能在現代環境中，走出山林，跨越大海，迎向天空。客家流行音樂創作者在創作上，藉由山、海、天三種在表意上似乎不具有代表客家特性的意象，予以結合，進而藉此使客家流行音樂行走於流行音樂界中，能在未受限於客家元素上，卻能清楚形塑創作者所要表達的客家想像。

二為以當代流行音樂界中，最為人津津樂道的情歌進行創作，作為行走戰術的實踐形式，利用創作客家情歌的方式，以達到符合流行音樂聽眾的收聽習慣，並嘗試以此打開客家流行音樂的收聽族群，像是游兆棋【雪狼人】專輯中，第三首歌〈假使做得〉就運用各種非專屬於客家的元素，來描寫情愛的各種面向：

佢像一蕾玫瑰 係仰般得人惜 係仰般得人愛
佢像一蕾玫瑰 係仰般得人惜 係仰般得人愛
假使做得 假使做得 願化身綠葉同佢兩相隨
假使做得 假使做得 愛送佢一輪明月
愛送佢一江春水 來妝扮佢面容 彩虹
盼佢 心房有 歸片星光 盼佢 心房 佢 心房
有 歸片星光 有 歸片星光

利用描寫愛情作為實踐的方法，在文本中，使用玫瑰及綠葉代表情愛中的兩人，並將明月、春水喻為可贈送的形體，只為博取伊人芳心，創作者以擬人的方式進行情愛歌曲的創作，並不特別使用或是強調客家，企圖以此創作形式遊走在聽者的耳中。

綜上所述，客家流行音樂創作者使用行走戰術時，多利用社會大眾熟知且非專屬於客家之素材進行創作，嘗試創造一種非瀟灑濃厚客家風味的音樂型態，以能行走於流行音樂以及社會大眾之間。

四、模仿：對主流的趨近及滲透

在模仿戰術的運作層面上，Certeau 描述關於戰術的特點時，提到 Levi-Strauss

所謂零碎活動的一種運作形式，即是 Certeau 所指稱的戰術，並表示這種遊戲的模型，可說是一門精妙藝術，而其理論依據是來自於中世紀的詩人及小說家，他們會在文本中使用傳統詞句並加入創新的素材。而這樣精鍊的戰術步驟運用使得許多的差異滲透入作為框架的主流權威素材中，但是他／她們的戰術遊戲卻並不遵守後者所規定的限制，且肆意地、不墨守成規地展現其多樣可能性（Certeau, 1984: 252）。

承上述，即意謂客家流行音樂創作者多以強勢主流音樂範疇作為其擬仿的對象，意圖採用市場流通性廣的音樂元素作為他／她們推廣創作的一把利器，以達成進入主流音樂領域的聽覺門檻，卻又在文本中展現其不受拘束的創作可能，像是鄭朝方在【鬚髻花－鄭朝方的文學音樂】專輯，第一首歌〈生翼介魚兒〉，是表達城市四季中屬於夏天的愛情故事，並採用魚與水蜻蜓相戀來比擬創作者的愛情故事：

你係生翼介魚兒 逐個夜唔入睡
天公就係你介海 雲相隨
穿過了千山佬萬水 前世為今生來買醉 水囊妮 你要輕輕飛
你係生翼介魚兒 佇有流星介水
三生石頂等著 不擘嘴
細義飛 唔驚遠 長長一條路 娘婆連上天 輕輕介飛

歌詞文本敘述水蜻蜓認為自己是一隻長翅膀的魚，天空是它的海，並穿越前世層層千山，涉過今世重重萬水，在三生雲石上夜夜不眠，等待前世的情人。而在音樂性的使用上，則是以華語音樂範式的方式作為創作軸線，正如鄭朝方表示：

我們走得是非常國語流行的編排，你可以聽裡面有一些 New wave [新
浪潮音樂] 有一些很芭樂的一些旋律跟情歌編法。（鄭朝方，253-254）

部分創作者亦認同上述對於模仿流行音樂樣式所創作的形式，例如謝宇威即提到：

對，就是一個現代設定，如果每首歌要談客家，對創作者來說是非常枯澀，有時候應該要從一些簡單的感覺來看。(謝宇威，620-623)

創作者認為，藉由將創作文本設定為現代流行音樂模式的創作，也不乏是另一種觀看客家的取徑。因此，在謝宇威【一儕·花樹下】專輯，第八首歌〈日頭落山〉中，使用 Bossa Nova 及森巴的曲風想呈現夕陽西下時，天地一片金黃色的美麗景致：

日頭落山囉 天邊介雲彩一祥和
金黃色太陽 就要浸到海肚囉
適海唇介公路上 捱一儕駛著車
涼涼輕輕介海風喔 吹去了捱介煩惱
日頭落山囉 歸群介鴿子飛著過
夕陽攬海波 風聲適耳唇唱山歌
適海唇介公路上 捱一儕駛著車
涼涼輕輕介海風喔 吹去了捱介煩惱

謝宇威模仿西洋音樂風格的創作實踐，是有鑑於對於過往刻板客家音樂素材使用的侷限，一方面，突破客家流行音樂使用二胡、嗩吶等樂器的固定方向，二則認為，文字使用上也不應過於侷限在以往的使用方式：

這首歌純粹就是想要寫一首有 Bossa Nova 曲風的音樂，這首歌的畫面我在唱的時候就會感受到海邊的夕陽就把它寫進去……很單純，歌詞跟曲風就想要現代的。(謝宇威，607-618)。

綜合上述，客家流行音樂創作者在模仿戰術的運用上，多以模仿主流音樂的曲風，或是歌詞文字的創作樣式，試圖展現客家流行音樂與主流音樂具備高度相似性，而且，也並未在文本中強烈的指涉、植入客家的概念。

五、多樣的迎合戰術

客家流行音樂創作者在迎合戰術的使用上，則呈現較為多元的方式，這是由於他／她們面對強權的面向有所不同，因而產生取向迥異的迎合實踐，而在文本中，亦分別指向以下幾個迎合的方向。首先，創作者是針對客家流行音樂市場通路做為考量，因時下流行音樂的產製多以情愛歌曲為主，由是，部分創作者意欲創作異於傳統山歌樣貌的情歌，以迎合現代流行音樂銷售市場的大眾，像是在游兆棋【雪狼人】專輯，第二首歌〈雪狼人〉中，即是客家新式情歌的全新展現：

(男) 霧成一片白茫茫 雪 心愛 人化作一縷輕煙
看毋到妳 尋毋到妳 相思情牽真愛難相見
(女) 你 永遠化成漫漫清煙 忘記曾經許下 誓言
看毋到你 尋毋到你 你仰盼得讓 一 人空留遺恨
(男) 沒變 縱然阻隔千里遠 心沒變
(女) 無恨 等你等到心碎風雪覆 面
(合) 相愛只剩一瞬間

文本主要以情愛故事為創作走向，內容表示男女雙方由於家世背景的顯著差異，因而不被祝福，但是，當兩人決定私奔時，男方卻失約，此後，每隔一段時間男方便會到私奔地點等待，以期望兩人能再見一面。對於情愛歌曲的創作目的，主因即為客家流行音樂中，缺乏此類型的音樂型態，然而，這卻是主流音樂中大行其道的歌曲型態，對此，游兆棋表示：「整張專輯強打的一個叫做情歌……很多族人問我客家有情歌嗎，有，雪狼人就是客家情歌。」(游兆棋，623-625)。

除了以歌詞內容作為一種迎合的實踐之外，部分創作者則是採行迎合市場強調音樂創新的趨勢，將傳統客家山歌曲調的歌詞文本保留並加以修正，並重新使用主流音樂編曲，展現另一番樣貌，例如謝宇威在【一儕·花樹下】專輯，第五首歌〈奈何〉中，就保留傳統曲調〈十八摸〉的歌詞，而音樂形式的表達，則採用交響樂風來呈現：

奈何 奈何 奈何 奈何
伸哪你啊手啊 摸啊你啊姐

摸到啊姐頭上 邊呢哪唉叻
阿姐頭上桂花香喔 今夜妳在哪位哪唉叻叻的叻

除了保留原本客家傳統的唱法外，為了擺脫傳統鹹濕的情境式描寫，因而增加文字的雅致程度，以符合交響樂典雅的風格，創作者將過去習慣使用的虛字改成較具有意念性的文字：

這首歌放慢，如果可以變成交響樂，是很東方的味道……還有它的歌詞
「哪幽」像在呻吟……如果變情歌「哪幽」就很難聽，我就把它改成「奈何」。(謝宇威，494-497)

創作者一來藉由將歌詞改俗從雅的方式，二來採取交響樂的音樂型態，將兩者結合以作為另一種不同於過往舊式客家曲調的呈現，正是意識到客家流行音樂若要得以延續，則必須重視市場的需求及擺脫過去傳統音樂性的束縛，此即是迎合戰術的實踐。

然而，對於上述以流行音樂市場面作為戰術考量的走向，並非獲得創作者的一致好評，部分創作者認為，身為客家流行音樂創作者，應該要站在客家族群的角度上來進行創作，而非一味毫無頭緒地朝向非客家主流的創作形式靠攏，由此可知，創作者亦是受到客家主流意識的號召，試圖對於客家進行朝拜，像是李一凡在【方向】專輯，第十首歌〈希望在今天〉中，歌詞文本即顯白地展現對客家認同的展現：

浩浩江河有頭源
血脈隔洋亦相連
無論我們這個世界變如何
沒人可以去改變
峨峨山峰長綿延
先輩傳詩千百年
不管我們這個世代會如何 絕對莫忘祖宗言
自卑自哀無人會可憐 我們的希望就是在今天

萬里路上毋驚遠 只為子孫出頭天

如同文本意欲表達對於客家認同的迎合，一方面，是基於揹負客家傳承的職責，另一方面，則是勢必要對客家族群中，佔有主流地位的傳統客家大老們，進行一種迎合戰術的表現，正如李一凡所說：「這是寫給一些……客家中原意識的那一種人聽的。」（李一凡，298-299），然而，這也並非是創作者完全認同的音樂呈現，而是基於滿足客家主流的胃口所進行的創作，他亦表示：

或者是什麼兩岸客家一條心。我不會這樣講，可是我覺得我應該要寫一些這種給他們聽這樣子。（李一凡，301-302）

承上所述，客家流行音樂文本在迎合戰術的表現上，大抵指向現代主流音樂環境以及客家傳統主流兩大走向，以迎合的方式達到符合主流所謂的音樂模式，但是，客家流行音樂創作者卻也在其中試圖展現其不願受主流壓制的創作自由，進而創造一種遊戲式風格的創作模式。

綜合來說，客家流行音樂創作者在創作中，感受到主流強勢的制約，因而進行回擊的戰術實踐，這正可視為 Certeau 所說，文化的領域是強制灌輸文化的策略（生產的權利），和使用文化的戰術（文化消費或次級生產），兩相不斷衝突的地方（Storey, 1999／張君玫譯，2002：67-68）。然而，兩者的差別在於策略可以生產和強制貫徹，戰術則只能使用和操弄（Certeau, 1984: 30）。而在分析中，創作者在戰術的實踐上正展現出一種遊戲式的創作風格，藉由戰術的使用，而使他／她們能在框架中爭取更多自由、即興地換置自身所意欲展現的媒材。

若再與前面第四章的分析相互對照，前者係藉由深訪而探討客家流行音樂創作者所察覺主流勢力之權力策略表現形式，以及他／她們如何面對此策略而以戰術回應之；本章則著重於音樂文本中創作者實際運用的戰術表現。研究發現，創作者在現行體制及其壓力的環伺下，採取協商、規避等方式以進行回應，也因此

繁衍出挪用、拼貼、行走、模仿、迎合等戰術表現，文本中的實踐樣貌與創作者的說法差異不大。最後，在此複雜、交錯的創作情境之中，也可看到創作者在戰術實踐上，面對傳統與現代、認同與抗拒的取捨。關於文本中對此的討論，請見下一節。

第三節 疆界與橋樑：傳統與現代的分歧與接合

承上節，關於客家流行音樂創作者運用戰術的實踐上，可發現他／她們在創作過程中，面對各方強勢的流行文化來襲，以及客家傳承使命的相互拉扯下，表現出困頓、雜揉的創作思維，因而，本節將由文本的呈現，探討客家流行音樂創作者面對傳統及現代的拉扯，及其遊移式的表達。

當傳統與現代分別被分割並指涉兩個相斥的概念時，Certeau 在其理論中提到對空間的劃分，使得空間結構化，並且當區分成立時，空間遊戲便得以發生（Certeau, 1984: 181）。即傳統與現代在經由區別之後，則會成為兩個個別的空間，黃連煜對傳統與現代的關係表示：

我們身為現代人是必需要有過去的養分，你才能銜接的上跟傳承……前人的經驗跟養分很重要，那再從這裡去發展出來，那是一種需要覺醒。
（黃連煜，121-125）

這也表現出對於客家流行音樂創作者而言，傳統與現代是存在於他／她們創作過程中的媒材，而創作者運用大量的形式、戰術創作，主要即是希望能進行一種疆界劃分或是橋樑連接，以造成一種傳統與現代的分歧或接合。正如Certeau所言，敘述被一種矛盾性控制著，然而，這種矛盾來自於疆界與橋樑間的關係（Certeau, 1984／方琳琳、黃春柳譯，2009：209），正是由於創作者對於傳統與現代之間的難以取捨，因而產生這種糾葛、交雜的情緒。承上所述，可看見客家流行音樂創作者處於傳統與現代間的拉扯與遊移，因此，接續將從創作文本來

討論創作者對於傳統與現代的分歧與接合，並由三個層次來探討，分別為傳統、傳統／現代、現代，分述如下。

一、傳統

首先，在創作文本中，部分創作者強調過去傳統素材之所以具有使用的適切性，是由於在文字語彙的運用上，客語具有深厚的歷史發展意涵，這是無法替代的，但在研究過程中發現，創作者所謂客語字詞所揹負的歷史含意，是必須在同時兼具聽覺的要素下成立，藉由客語發音加上文字的書寫，方能表現客語文字對客家傳統接合的現象。像是游兆棋【雪狼人】專輯中，第八首歌〈無言花〉：

靜靜聽風中傳來輕送 繁華 世界本係一場夢
失去 難再留 雖然心還在痛 人生本來就係無常
又何必一顆心影無蹤 又何必怨嘆人生如夢
花無言在心中 無戀無情無愛 徒留花如淚般凋落
無言花搖曳在風中 無言話隨風輕吹送
等待有心人來訴情衷 溫暖 小小 心房
無言花墜落在風中 無言話深埋在心中
假使你還有心來相惜 陪 渡過寒冷 冬
飄在風中 無言花

藉著使用較為白話的客語文字，像是「靜靜聽風中傳來輕送」、「無言花墜落在風中 無言話深埋在心中」等，在看似簡易明瞭的文字、文句中，實則表現感情內斂貼切的氛圍，以傳達客語長久以來淵遠流傳之美，對此，游兆棋亦表示：「〈無言花〉感覺比較白話……哪怕〈無言花〉是算比較簡單的這個詞意裡面，他都有保留一個客家文化詞句的美在裡面，這是當初設定的。」（游兆棋，725-728），創作者雖試圖以淺顯易懂的文字放入於音樂創作中，然則，卻仍然著重客語所具有的內涵、質感，意欲營造客語文學的氣息。

而對於向傳統的靠攏，不同於使用白話文學所產生的親近感，部分創作者則是採用較為文言的文字，在用字遣詞上運用客家地區流通性高的語彙，利用較

「黑」的文字，達到建構族群認同感，以便貼近客家族群的聽眾，像是硬頸暢流客家樂團在【半塊排骨·阿憨伯】專輯，第二首歌〈禾埕〉中，短短幾行對於客家農村生活景象的描寫，卻運用大量的傳統詞彙：

火焰虫 滿禾埕 飛上飛下
一群猴子 跳上跌落 走上走下
叔公阿伯打嘴鼓 禾埕聊
介沒閒趣湊叔母伯母 堆上堆下
滿叔一身魯哥耐賽赤腳麻答
介天壽狗唔識人抓佢緊吠
捱肚勢餓到伴背囊 沒人理家
番薯籤綁豬菜 愛食你就食

上述歌詞文本中，出現像「飛上飛下、走上走下、堆上堆下」等名詞堆疊的現象，在客語中，這是一般生活中很稀鬆平常的使用方法，且具有更深層的意涵，例如：走上走下一詞，除了具有字面上本身所帶有之字義外，還表達出到處亂跑的意思，而這樣的創作形式卻少見於現今華語或閩南語音樂之中，顏如艷、楊金峯（2009：56）研究提到，疊字的運用常可見於過去華語流行音樂中，近年來並非完全消失，而是隨著時代與趨勢而有所改變，轉而以口語化的歌詞創作問世；再者，「打嘴鼓、沒閒趣湊、魯哥耐賽、赤腳麻答」等字彙的運用，對於客家族群來說，在聽覺感官上一定不算陌生，反之，對於非客家族群則非也。

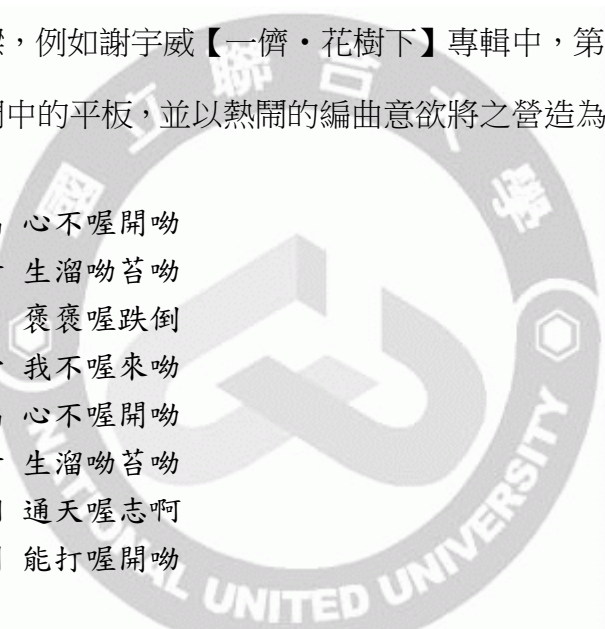
綜合上述，客家流行音樂創作者試圖在文字創作上，採行符合一般大眾的白話詞語，以及專屬客家族群的客家傳統字彙，藉由這兩種填詞形式展現對傳統貼合的創作，並藉此表達對客家傳統的認同。就此而言，創作文本在傳統層面上的內容表現與第四章創作者的陳述之間具相當程度的一致性，並無明顯差異。

二、傳統與現代的接合

再者，客家流行音樂創作者在創作上，除了以傳統作為一種傾向，面對現代化、全球化的趨勢，勢必會有一番內心的角力，Slobin（1993）亦表示，創作者

的音樂經驗是同時介入多個文化場域中的綜合，並且，在微觀所察覺到的次文化音樂經驗，某一程度上無不被巨觀下，全球化之文化互動影響著。以台灣客家族群而言，由於現代化與都市化，鄉土已是台灣人無以回返的經驗，因此，僅能藉歌曲緬懷心中的原鄉想像（劉雅芳，2002），換言之，原鄉既因時代趨勢而日漸消失，創作者只能仰賴記憶與回想，並透過音樂符碼的再現，以滿足對過去的想像。由是，創作者試圖在傳統與現代中找尋兩者兼備的平衡點，一來服膺現代強勢音樂文化的潮流，二來亦在創作中展現其具有傳統客家的意義指涉。

然而，創作者在創作上，對於傳統與現代相融合的方法多以傳統山歌改編作為連接兩者的橋樑，例如謝宇威【一儕·花樹下】專輯中，第九首歌〈山歌〉是改編自客家三大調中的平板，並以熱鬧的編曲意欲將之營造為現場演唱的感覺：

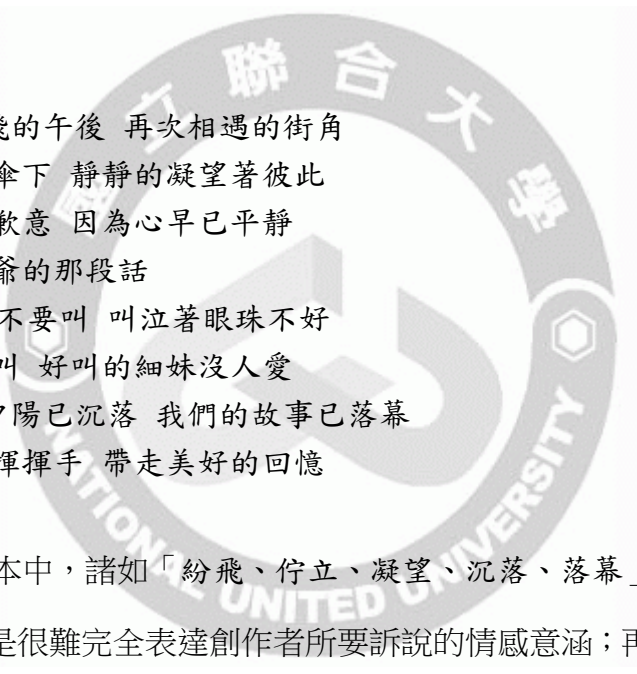


山歌喔不啊唱 心不喔開叻
大路喔不啊行 生溜叻苔叻
腳踏喔溜啊苔 袞袞喔跌倒
所知喔路啊滑 我不喔來叻
山歌喔不啊唱 心不喔開叻
大路喔不啊行 生溜叻苔叻
男人喔有啊個 通天喔志啊
鐵打喔城啊門 能打喔開叻

以傳統平板的歌詞、發音表現出極富含傳統元素、意象的取向，並採用現代音樂編曲，以搖滾曲風呈現山歌中樂觀、率真的本質。創作者企圖在傳統與現代間築起一道橋樑，如同謝宇威所表示：

〈山歌〉詞是傳統詞，譜上現代曲……那這首歌就是用傳統客家的曲調去做的，它其實有點恰恰又有點搖滾，後面有些唱很高的部分，就是編得有點像 LIVE 又用有點談諧、輕鬆的角度去做它，它本來版本是一把吉他，但是後來編曲的時候把它編得很熱鬧。（謝宇威，627-632）

創作者意圖以融合傳統及現代的素材，作為一種接合兩者的運作模式，但也有部分創作者認為創作現代客家流行音樂，並不僅有改編傳統山歌可行，在歌詞文本的展現上亦能呈現，但是，由於過去國家語言政策的壓抑，讓客語在台灣的發展較華語為慢，因而，在創作上，很多意涵是很難用客語書寫來表達的，例如林姿君提到：「在語言上面有很多的限制……有很多的意思是我沒有辦法用客家的字去寫出來的。」(林姿君，77-79)，正是因為長期受華語思維的影響，部分客家流行音樂創作者採用語言交雜的創作，表達他／她們結合傳統與現代的形式，就像林姿君【客家妹】專輯中，第四首歌〈不要哭〉，就採取華、客語交織的創作文本：



(華)細雨紛飛的午後 再次相遇的街角
各自佇立的傘下 靜靜的凝望著彼此
別說任何的歉意 因為心早已平靜
再次想起爺爺的那段話
(客) 不要叫不要叫 叫泣著眼珠不好
不要叫不要叫 好叫的細妹沒人愛
(華)天邊的夕陽已沉落 我們的故事已落幕
微笑著對你揮揮手 帶走美好的回憶

上述歌詞文本中，諸如「紛飛、佇立、凝望、沉落、落幕」等字彙的使用，對於客語來說，是很難完全表達創作者所要訴說的情感意涵；再者，創作者也運用「叫泣、好叫」等不同於華語譯音的客語字詞用法，以展現客家流行音樂的客家氣息，誠然，創作者意圖使用華語文字與客語文字相互交錯的方式，既能展演創作者所想塑造的創作氛圍，亦能傳遞出客家流行音樂的樣貌。

綜合上述，客家流行音樂創作者在面對現代流行文化趨勢下，試圖連結傳統與現代的疆界，對此，他／她們多以傳統山歌曲調做基調，並放入流行音樂的媒材，使之兼具傳統意涵以及現代曲風。除了完全援用過去的歌詞之外，也有創作者意圖填入現代客語歌詞以做為一種呈現方式，卻面臨客語詞彙無法完全涵蓋且表達他／她們所意欲表現的意涵、畫面，於是改引用外來語言作為輔助，因而在

歌詞文本中，顯現不同語言交雜其中的樣貌。承上述，創作者在傳統與現代接合的文本中，所顯示的圖樣與前一章他／她們的敘述具有相當程度的相同性。

經由上述，可察覺族群意識雖是客家流行音樂的重要意涵，但在其中卻也歷經一定的劃分、掙扎，以及接合、跨越。客家流行音樂創作者在族群身份與音樂熱情的雙重影響下，一方面，在創作中以母語、客家音樂元素、尋根的想像，建構鮮明的客家認同，但另一方面，不可否認他／她們意圖形塑嶄新的客家流行音樂樣貌，以突破社會大眾對於客家流行音樂與弱勢族群的刻板構連（簡妙如，出版中），而展現在文本中的作法，便是以客語作為基調，與異國風味濃厚的法國香頌音樂、Bossa Nova、爵士樂等相連結，展現出其不願被刻板印象化，以及仍是客家流行音樂的極端遊移式認同。

三、現代

創作者對於創作中現代音樂樣貌的偏倚，則多以外來流行音樂媒材作為他／她們展現現代風貌的利器，在創作者中又以劉劭希的音樂文本最明顯，在創作上，文字以母語即大埔客語為主，並搭配外來音樂元素形成富有爵士風格的音樂型態，樂評人林哲儀（2004.05.03）對此表示，劉劭希為客家流行音樂換上揉合 Funk、Jazz、Bossa Nova、拉丁、搖滾、電音等元素的音樂彩衣，並呈現多元的音樂風貌，成功地讓一般聽眾擺脫過去對客家流行音樂的既定印象，縱使聽者不諳客語，也能夠沒有隔閡地融入音樂本身繽紛的聽覺享受中。像是在劉劭希【野放客】、【八方來客】、【果果台客】、【唬客船長】等專輯中，都可輕易看到流行音樂素材大量運用在文本之中，例如在【果果台客】專輯中，第十一首歌〈三藩市的咖啡屋〉就運用 Bossa Nova 的曲風呈現；在【八方來客】專輯，第三首歌〈那年秋天〉中，則是運用抒情搖滾爵士的曲風，意圖呈現面對現實人世那抹淡淡的憂愁情懷。

劉劭希亦對此表示：

你說這是西方來的，OK！我也承認。但是他現在是一個世界性的潮流，那以這樣的方式，我覺得反而是大多數人比較容易接受的方式。這種方式來創作的話，我會把他稱之為是客語流行的音樂。那什麼樣的型式，我覺得都可以。(劉劭希，222-225)

在創作者的表述中，展現其意欲藉由全球化潮流下的流行音樂媒材植基於客家流行音樂之上，試圖藉此朝向現代，並與傳統維持分界，如同 Wong 所言，音樂創作者企圖在某些認知面向（諸如族裔、性別、階級、國族意識等）上進行自我表述，不僅因而與他者進行區別，亦能達致社會空間的協商與建構（Wong, 2004）。創作者藉著切割劃分傳統型式的音樂素材，以展現其符合現代流行音樂的樣貌，進而能開展社會大眾對於客家流行音樂的接受度。

然而，本研究發現，客家流行音樂創作者在朝向現代遊移、接合的過程中，並非全然忽視傳統，反之，在文本中仍舊透露著創作者意圖傳遞的「客家」，就以【八方來客】專輯來看，第三首歌〈那年秋天〉中，在音樂媒材的使用上，毫無疑問地展現其受到外來流行音樂元素的影響：

那年秋天 涼風陣陣吹散在你的面前
黃色的葉 飄落一片片
彈指之間 往事變遷親像是一陣煙
我們兩儕的身影不復見
還記得問過你 是否隨我乘風離去
尋一個無人知無人曉的新天地
汝笑我無知 桃源自古存在於幻夢底
只能在異鄉尋覓記憶

歌詞文本中，談論的是一種離鄉的情懷，藉由「飄落、變遷、煙」等較具現代使用的文字，意圖貼合音樂風格呈現出一種現代音樂的風貌，然而，在歌詞文本的呈現上，則可嗅到一絲絲客家的味道，在描述對於鄉的回憶、追思、想像中，最後兩句「桃源自古存在於幻夢底 只能在異鄉尋覓記憶」則點出整首歌曲的精

髓，並且亦帶出創作者所欲傳遞的含意，對他而言，象徵桃源的客家想像在經歷時空的巨變後，只能存在於美夢中，近年來，客語流失引發客家認同的危機感日漸浮現，往日客家族群的想像空間逐漸消失，藉文本以提醒客家存在的危機。

承上所言，在現代取向的文本中，主要表現在對外來強勢流行音樂素材的援用，而在歌詞的創作上，亦多擺脫過去的文字框架，然而，在意境的呈現上，則試圖在現代思維之文字、詞彙的使用下，暗渡他／她們對於客家的認同，意欲藉此緩慢、分毫地流洩至聽眾之間。創作者雖然試圖在文本中對於傳統劃分出疆界並與其區隔，但是，他／她們卻仍無法與其完全分離，甚至，還會不時地迴游到傳統的懷抱中。對此，本研究在與第四章對照討論之下發現，文本中對於現代的取向，所展現的音樂使用，符合第四章對於傳統的反思與抗拒之討論，但是，在意境的呈現上，則有些許不同，前章敘述顯示出創作者試圖以現代樣貌的歌詞文本取代傳統形式的描寫，而在本章的文本探討中，則顯示創作者是藉由描繪現代生活的圖樣，實則在文本中進行著對於客家的想像與實踐。

綜合來看，本節探討文本中對於傳統與現代分歧與接合的體現，對於客家流行音樂創作者來說，面對傳統與現代時，大多會先對其自身進行定位，即對於傳統與現代作一疆界的劃分。誠如 Cravetto 指出，人們習以為常的空間劃分往往會因為各種外來因素的影響，進而漸漸改變原本所構築的空間，並去追尋一種意料之外的劃分（Cravetto, 2003／蕭俊明譯，2004：44）。以此觀之，這意謂客家流行音樂創作者在面對傳統與現代時，由於流行音樂的趨勢、全球化的興起以及族群多元的概念等因素的影響下，促使原本處於疆界兩極的空間，透過創作者的創作實踐而在音樂文本中搭起一道橋樑，並且，在兩者之間遊移著他／她們的客家認同。

總的來說，本章是以客家流行音樂創作者所推薦的專輯文本作為分析對象，並從中觀察創作者在文本中的運作，同時與第四章受訪者的說明進行對照，檢視其中的一致性與差異性。首先，創作者在文本中所形塑、描繪的日常生活圖樣，

可分為過往生活與現代生活兩種，其中，在歌詞書寫策略上，前者多使用大量的修辭技巧，有別於後者較為直述式的創作方式，意圖營造緬懷從前的氛圍，文本中並運用多樣化、替代性、委婉化等相似性概念來作為實踐方式，他／她們試圖在現代音樂的創作情境之下，闡述「客家」。

再者，文本中的戰術實踐，呈現著遊戲式的風格，展現出創作者即興創作、不墨守成規的傾向，在如此的運作過程中，創作者是利用相關戰術形式而意圖在現今資本主義體系商品化肆虐的社會環境中，以流行音樂的外衣，包裹客家流行音樂創作者所欲展現客家的內在精神。

最後，創作者在創作實踐時，會先對自身進行一種劃界的行為，將傳統與現代劃分疆界，然而，他／她們亦並非全然存屬於傳統或現代各自空間中。在面臨全球化流行音樂侵襲與在地族群意識的揚升等因素影響下，創作者藉由創作將傳統與現代接合，並在其中進行遊移式的文本創作，在傳統中亦能表現現代元素的使用，反之，現代文本中也有傳統客家的訴求及涵養。

綜合上述，在客家流行音樂文本之中，創作者試圖使用日常生活中的瑣碎素材，以展現其對於主流及商業體系中的抗衡，而此抗衡則體現在於創作者自身對傳統與現代的分歧與接合，創作者試圖在文本中展現其有別於傳統的創作形式，並貼合在流行音樂的風格之上；然而，另一方面，在現代創新的文本中，他／她們除了使用外來流行音樂的媒材，以及較為現代白話文字外，仍舊在字裡行間透露著對客家的情感依戀。

第六章 結論與建議

本章分成兩節討論，第一節將對第四、五章的內容進行進一步的探析與總結，並針對本研究的研究問題說明主要研究發現；第二節則回顧研究過程以說明本研究的限制以及建議未來研究方向，並提出檢討與建議。

第一節 研究發現與結論

本研究係以金曲獎場域中，入圍客語獎項之客家流行音樂創作者的創作與實踐作為研究主軸，以下對各章內容進行簡要回顧，並提出研究發現及進一步討論。

一、各章論述重點

第一章首先探討在現今全球化與資本主義勢力高漲的時代下，全世界文化同質性逐漸揚升，也對客家流行音樂產生影響。近年來，台灣客家流行音樂面臨政策保護與多元文化意識的甦醒，終於有機會在金曲獎中嶄露頭角，因此，客家流行音樂創作者面對商業資本主義體系與主流音樂場域時，歷經複雜的力量拉鋸，並藉由想像與實踐，進行客家流行音樂的創作。

第二章文獻探討旨在說明本研究的重要概念，主要著重以客家為核心，並分別探討流行音樂與日常生活實踐兩個部分。第一，藉由說明流行音樂的重要性，進而界定金曲獎及其作為主流場域的研究價值；第二，針對客家流行音樂的發展進行歷時性整理，並從產製層面探討客家流行音樂所呈現的客家意識、客家意象，以及其中建構的客家認同樣貌；最後以 Certeau 日常生活實踐理論結合客家流行音樂，針對策略與戰術兩個層面，耙梳客家流行音樂的創作情境與過程，進而討論創作者透過創作所進行的實踐手法。

第三章研究方法指出本研究使用深度訪談法與文本分析法。先以前者理解創作者在創作時如何進行素材的選取、使用，以及創作實踐的展現方式；再以後者

剖析入圍金曲獎客語獎項之創作者所創作的專輯文本，以觀看創作者如何將理念實際運用於歌曲中，並將兩者交互參照。

在第四章的深訪分析中，發現客家流行音樂所呈現的樣貌，不僅植基於創作者對客家傳承與創新取向的不同，還包含他／她們處於資本主義體制及主流音樂文化的雙重壓力下，意欲藉由多種的實踐形式予以回應，並於其中凸顯客家的特性及自我的創造性，也使得客家流行音樂創作者在傳統與現代、認同及抗拒之間遊移。

第五章針對創作者之創作文本進行分析，發現文本中體現出，創作者意欲藉由日常生活媒材及多種音樂元素的使用，以展現和主流的各種迎拒及交手方式，而在其中，亦可察覺到創作者所實際運用的實踐手法，正傳遞著迎向創新與回溯傳統兩個面向的交互運作。

二、主要研究發現

本研究重心在於討論客家流行音樂創作者藉由日常生活實踐的形式，作為他／她們回應商業體制及主流文化所可能造成的框架及規訓。

首先，創作者對客家流行音樂的創作想像，蘊含著諸多可能性，然而，囿於客家在台灣弱勢，以及客語長期受到政策的壓抑，以致創作者缺乏發揮客家流行音樂之美的管道。而在金曲獎設立客語獎項之同時，客家流行音樂創作者紛紛踏入這個主流之音樂殿堂，雖然早期對他／她們來說，金曲獎如同主流音樂與商業體制的綜合體，進入其中，也正意謂著原本族群音樂的邊緣化得以搖身一變成為主流所認可的音樂表現，且可能伴隨著商業資本的投入；然而，近年來，創作者對於金曲獎的看法已有轉變，因為政府的保護政策反而將他／她們推向另一種邊緣化，入圍保障名額的獎項其實不如入圍其他不分語言之音樂獎項來得讓人鼓舞。然而，金曲獎仍是一種重要的現身／聲機會，因此，創作者雖然在社會環境對客語流行音樂的排擠及限縮下，依舊對其抱持正面期待，連年持續地意欲進入

金曲獎場域中。

此處呈現出創作者對金曲獎場域及主流力量的愛憎情結，也由此而發展出多樣及複雜的戰術實踐，以回應所面對的支配勢力，進而力圖在維護創造力與認同之際，亦同時追求自身的生存空間。此種現象反映出創作者個人與體制之間存在矛盾的互動關係，也同時浮顯出創作者做為一種能動力量（agency），在面對制度框架的影響下，找尋抗衡及協商的機會。

第二，創作者在創作元素的使用上，由於客家族群並無非常明確為客家音樂的樂器，因而，對音樂素材的選擇呈現出多元文化的結合，他／她們多採用外來音樂曲風（包含爵士、搖滾、藍調、Funk 等）的模式進行創作，並且為了展現「客家」的特殊性，一方面，藉由引用傳統歌詞（包含傳統三大調的曲牌以及山歌）或是描繪過往生活圖像的方式；另一方面，則運用現代文字書寫模式，或是描述現代生活的體驗，並從中含蓄地流露、建構其客家的認同。

本研究發現，創作者在創作上常使用日常生活瑣碎、片段的素材，若以時間層面來看，包含懷舊與現代生活兩類。對往日生活的懷舊方面，大多會在創作中採用特定的媒材，包括：一、兒時記憶的語言：創作者使用客語進行創作，大多源自於年幼時期的客語習得、記憶，並且引發創作者的認同感而進行創作；二、原鄉的追憶：創作者多以家作為敘述的出發點，除了創作者自身的客家經驗，還包含部份客家傳統所論述的原鄉想像，皆是創作者會放入文本的素材；三、親情（崇祖）：客家族群對宗族觀念的重視亦呈現在文本中，創作者試圖藉由對於家庭、祖先的描寫，以表達其崇敬之意；四、傳統曲調的使用：在音樂性上，客家流行音樂創作者常使用傳統山歌曲調結合在創作之中，藉以展現他／她們貼近客家的傾向。

其次，在現代生活的客家體驗上，展現在兩個層面：一、消逝的語言：創作者多因為體會到現代社會中客語的快速流失，因而加深他／她們視客家傳承為自

身職責，進而在文本中強調延續客語的重要性；二、都市生活的體驗：由於時代變遷，客家族群離鄉背景至都市打拼的情形日益增加，導致客家生活樣貌對他／她們來說，已有別於從前農村式的客庄鄉情，故而，部分創作者認為藉由現代生活元素的使用，亦可以呈現現代客家生活的風貌，並且音樂所表達的層面也能更為廣大。

最後，對於未來創作形式上，發展出兩種創作走向：一、創新傳統：在創作過程中，部分創作者將若干傳統素材換置為現代元素，並試圖將兩者結合，呈現既富有濃厚現代風味又不失傳統文化之美的客家流行音樂；二、完全創新：此係著重外來音樂素材的使用，但並非完全擱置傳統，而是以較迂迴與間接的方式去表述意欲創造另一種現代的客家認同。

上述創作元素反映於文本的實際運用上，可發現兩種表達形式：一、強調過往生活：有些客家流行音樂文本所運用的日常生活媒材，已異於客家傳統中原原鄉的概念，而改以描繪對在地鄉土的緬懷，並使用象徵性用語及問題句作為其創作形式，且多採用象徵、重複、擬人等修辭技巧，以及展現出語言、童趣生活、環保、親情等多元議題；二、著重現代生活：有些客家流行音樂採用現代生活的素材進行一種看似非客家的現代性音樂創作，然則卻在其中隱含著對客家族群、認同的價值建構與傳遞。

上述對日常生活元素的使用反映出看似瑣細、零碎之物具有的潛能，一些熟悉的、習慣的、隨機取得的東西可做為建構認同與抗拒支配的工具。而且它們可以被混合、交錯、彈性安置以跳脫體制框架，進而游走邊界。同時也在遊戲風格中，對傳統及正統採取亦可亦可之遊移態度，在看似依違不定的曖昧中構築起創造性的模糊空間。即便是強調傳統，也不再是重現刻板的過去，而是重新包裝，如同透過否定而又再度肯定。重視現代則直指創作者當下生命處境，結合個人生活經驗而轉化出客家音樂創作的多樣性，也同時藉由個體的實際體驗，以其無法否定的真正感受而成為質疑與批判的真實力量。而朝向未來則包含對個人、族

群、音樂的多重期待，試圖探照遠方，召喚更具變化與更多前景的想像。

第三，創作者面對主流權力的框架制約，並非無知或默從，反而在現實社會環境的條件下，創作者表面上服膺於體制的既有形式，實則進行著各種戰術的實踐，諸如利用主流流行音樂的素材進行客家流行音樂的創作，抑或使用多種語言交織的創作方式，藉此打開聽者對於客家流行音樂的接受度，進而吸引更多廣大的聽眾，這也符合 Bennett 的說法：「基本上，反抗是一種針對文化力量的防禦關係。」（Bennett, 1998: 171），由於揹負身為客家文化延續的角色，維護客家文化常是促使他／她們挺身而出抵抗強勢體系的因素之一。再者，有時面對客家主流，創作者亦需展現其具備客家元素，故而創作者也使用傳統音樂融合現代音樂素材加以改編，或是在無外顯客家認同的文本中，實則內隱他／她們對客家的情感。

創作者面對資本主義社會及金曲獎，感受到設立客語獎項對他／她們產生培力與規訓的雙重影響：其一，雖能增加現身／聲的機會，但卻又必須面對在主流秩序下進行創作的風險。對創作者來說，在台灣的主流音樂環境下，太過於標榜客家的音樂類型不易受青睞，太貼合主流音樂範式的創作又易被主流收編，報名金曲獎是矛盾交織的；其二，金曲獎固然提供表演的舞台，但也設定商業價值。金曲獎得獎與否成為客委會認定他／她們是否具有提升客家知名度的考量；其三，得獎既是樹立音樂的指標，但也伴隨同質化的趨向。金曲獎在亞洲社會具有指標性，因此，獲獎專輯將可帶來商業利益，也可提昇社會對客家流行音樂的觀感，但是，為了獲得金曲獎而太貼合主流創作的產製方式，也可能帶來同質化的危機；其四，客語獎項相對於其他獎項，對創作者進入金曲獎形成一種優勢，但這其中亦有隱憂，可能造成視野縮限，客家流行音樂的發展反而因此而更加窄化。

不過，客家流行音樂創作者在意識到上述策略時，亦隨之予以回應，正如 Certeau 認為弱勢的市井小民面對強權時，並非被動地承受，而是會採取主動的回擊（Certeau, 1984: xii），本研究發現受訪者的戰術除了 Certeau 理論中常被提

及的文本盜獵（挪用、拼貼）基本模式外，亦另有行走、模仿、迎合等戰術運用。

挪用係具有邏輯性思考的換置，藉由自身對於音樂的涵養、喜好，進而以此進行客家流行音樂的創作，意謂挪用外來音樂素材進行客家的再詮釋。

拼貼是運用無關聯性的元素予以並置，以及創造性地重組現有的資源去創造出新的意義（McRobbie, 1989），對客家流行音樂創作者來說，山歌媒材的拼貼是他／她們慣用的一種手法，藉由傳統客家曲調以展現音樂中明確的客家性，以獲得主流的青睞。

行走對於部分創作者而言，是試圖將富含客家認同、意念的文本，藉由在看似非客家元素的外衣包覆下，進而讓客家行走於其中，漸漸讓其產生教育、收編的可能性。

模仿是為了加快進入主流場域，創作者模擬外來流行音樂元素，或是再造金曲獎客語獎項得獎之專輯，以達成進入金曲獎之門檻。

迎合是以投金曲獎評審所好作為考量，並參考過去得獎專輯與市場之趨勢，例如意識到情愛歌曲是市場大宗，因而創作大量情愛歌曲，藉由迎合消費者的喜好，以提升客家流行音樂的市佔度。

而對照文本的運用上，各種戰術實踐為：

一、挪用：創作者多運用西洋音樂風格進行創作，文字上則進行隱性書寫客家認同，抑或採用傳統曲調的歌詞文本。在音樂創作上，則結合大眾聽覺接受度較高的主流音樂元素。

二、拼貼：創作者以現代音樂樂器（包括爵士鼓、弦樂、吉他等）創作，並在其中拼貼部分客家傳統山歌形式之音樂，試圖在不刻意闡述客家之下，展現其客家的風貌。

三、行走：藉由產製市場主力的情愛式歌曲，而在其中暗含客家族群圖像，

抑或運用一般流行音樂元素的包裝，進行具客家精神之創作，藉此使聽眾習慣並接受之。

四、模仿：以時下華語音樂曲風及西洋曲風（包含 Bossa Nova 及森巴）進行創作，突破過去傳統樂器的創作形式，並在文字上改以較現代白話的書寫創作，且不讓文本明顯出現客家風味。

五、迎合：文本中呈現多元迎合的現象，由於對象的不同而產生迥異的創作風格，除了以市場作為迎合導向的情愛式歌曲外，也有保留傳統歌詞唱法的方式，並融合交響樂風的創作形式，以及，對於傳統客家主流所進行的中原原鄉想像式創作。

第四，承上述可發現，創作者進行創作時，面對商業環境以及金曲獎的吸引力下，正表現出他／她們多重的認同展現，包括在認同與抗拒、傳統與現代之間不同程度的自我定位，也就是客家流行音樂創作者係持續地遊移於認同／抗拒以及傳統／現代的兩端之間來回徘徊。

本研究發現，客家流行音樂創作者在認同與抗拒之間的游移，大致出現三個面向：

一、傳統客家的積極認同：在音樂性上，除了以客語聲調線作為創作的依據外，使用傳統樂器，亦能提升對客家的認同感。另外，也展現在族群身分的認同上，包括往日生活圖像記憶，以及使用客語，皆能高度展現他／她們對傳統客家的認同。

二、傳統與創新的拉扯：在兩者之間，創作者認為客家流行音樂不僅應展現其異於傳統曲調的呈現方式，也需從中展現客家族群之美，有如舊瓶裝新酒的方式；另有部分創作者認為應學習現代主流音樂的創作型態，並拋開過去創作範式的制約，避免受到語音的侷限。這也是由於客語詞彙不敷使用，因此創作者在保存客語字詞傳統，以及在發明更多客語用字之間，也有拉扯，因為華語思維大行

其道，很多字眼是客語無法表達的，以至於創作者雖盡力以客語作為創作語言，但是必要時，也只好藉由使用其他語言，或是發明新的字彙。

三、創新客家的反思與抗拒：創作者在思考客家流行音樂走向時，認為音樂創作不應受到各種侷限，現階段挪用外來強勢音樂元素至客語流行音樂中，是勢在必行，亦有創作者在創作上，完全以華語音樂型態創作客語專輯，意圖走向另一種不同的客家。此外，在歌詞意境的形塑上，由於主流音樂歌詞創作的方式，影響客家流行音樂創作者在進行創作時，在意境的展現上有別於過去別具客家風味、景緻、故土之描述，而改以較白話或是不以凸顯客家概念的歌詞進行創作。

在文本中，創作者對於傳統與現代素材的使用，亦存在著類似的形式：

一、對傳統素材的運用上：大量使用客語中常見的疊字用法，以及較通俗的客語詞彙，藉由客語傳統字詞以展現客家意涵。

二、在傳統與現代元素之間：弱勢創作者的音樂經驗是受到全球化的影響而呈現多元混雜的樣貌（Slobin, 1993），因此，大部份創作者受到主流音樂的制約，意圖展現客家的結果，則形成將傳統山歌改編為現代音樂的形式，將外來音樂曲風（諸如爵士、拉丁、搖滾等）換置在傳統三大調中，以呈現既服膺現代社會音樂創作模式，又具有客家的流行音樂圖樣。再者，亦有創作者直接以華、客語進行歌詞創作，利用華語的流通性達到上述用途。

三、在現代素材的使用上：則明顯展現在音樂的創作，他／她們以西洋樂風（如 Funk、Jazz、Bossa Nova、拉丁、電音）等現代音樂媒材作為展現客家流行音樂現代風貌，不僅符合社會對流行音樂的期待與需求，亦將客家流行音樂帶離過去刻板的傳統曲調型態。不過，本研究亦發現，在如此現代手法下，仍存在著隱含的客家認同，創作者在看似現代的創作中，仍對客家進行著一種想像，並且將其植入創作中，而這也符合本研究發現，客家流行音樂創作者在傳統與創新之間，因應環境變動而遊走於兩者之間遊移著。

總而言之，客家流行音樂對於客家流行音樂創作者來說，是種抒發的管道，也意謂傳承、延續客家的可能，由是，在面對社會環境的變遷之下，客家勢必要走出一條不同於以往的音樂之路，一來，順應時代潮流之勢，藉以將客家流行音樂推向主流舞台，再者，亦能藉此而讓更多人欣賞客家族群文化、精神之美感。誠然，除了客家流行音樂創作者的努力之外，扮演客家族群推手的客委會，亦需更進一步聆聽及瞭解客家流行音樂創作者的想法和需求，義不容辭的給予更實質、具成效的幫助，以更完善客家流行音樂傳承客家族群的持續性。

最後，研究者在訪談客家流行音樂創作者，以及了解客家流行音樂的創作實踐後，針對創作者面臨的困境及期待進行討論，期望未來政府單位或活動政策能更審慎地思考、策劃，以利於客家流行音樂往後的整體發展，並能為創作不懈、辛勤付出的客家流行音樂創作者們提供實質的協助。本研究建議如下：

1.解決客家流行音樂創作者的經濟困境

客家流行音樂的未來發展，必然仰賴客家流行音樂創作者的持續創作，更重要的是，必須吸引更多後生創作者的進入，才能使之傳承延續。但是，就研究者的了解，支持創作者繼續創作的動力若是僅僅依靠少數市場對客家及音樂的喜愛，則創作客家音樂並無法有足夠的經濟收入，大多創作者仍需要兼職以支撐家計。如果說客家流行音樂是一種文化資產，則在政策面上，如何使他／她們能無後顧之憂地進行客家流行音樂的創作，以完成延續、傳遞、發揚客家的藍圖，便是相關單位必須正視的重要課題。

2.提高客家流行音樂的能見度

對於創作者來說，身處於多元文化共存的台灣，各族群間所享有的機會應是均等的，再加上媒體傳播的力量是如此地無遠弗屆，他／她們也盼望能有更多機會走入主流媒體之中，然而，以當前電視媒體來說，仍然存在著華語思維的規訓，放眼望去無不是以華語節目為大宗，在此情境條件下，主流媒體除了將客家流行

音樂創作者的曝光都委由客家電視台及其他客家媒體負責外，並轉而朝向選擇原住民歌手上節目，此一現象更是值得有關單位的重視，客家是否能不一味地侷限於客家電視台或其他客家媒體，轉而走出不一樣的風貌，還有賴於有關單位與媒體界的努力思考及籌畫。

3. 金曲獎設置客語獎項的再檢討

由於保護政策之考量，金曲獎中設立客語獎項確屬立意良善，部分創作者也表明，前幾屆的金曲獎的確提高客家的曝光率，並達到活動單位意欲保障客家流行音樂的部分目標；然而，近來無論在評審對象、遴選機制、音樂分類的選取及標準上，在創作者間皆日漸出現雜音。例如，遴選過程之重擔落在評委中不算多數的客語音樂者身上、客語獎項入選標準是要著重發音標準，抑或鼓勵新生代創作者的出現，這些皆引發若干爭議。本研究認為金曲獎客語獎項應著重於能否帶入更多元的聲音、激發客家音樂的成長。相關單位應深入瞭解客家流行音樂創作者的需求，多方參酌創作者的意見以持續改善金曲獎客語獎項運作方式，為客家流行音樂建立一個具有發展活力的音樂場域。

第二節 檢討與建議

本研究探討客家流行音樂創作者面對當前環境所承受的制度壓力與所行使的戰術回應，透過深度訪與文本分析去瞭解創作者的經驗以及作品表現。以下檢討本研究的研究限制並提出未來建議。

一、研究限制

在研究對象上，本研究雖試圖訪談更多的金曲獎客語獎項入圍者，但受限於部分創作者聯絡未果，以致於受訪對象數量較少，僅能針對部分金曲獎入圍客語獎項之創作者進行研究，無法進一步涵蓋金曲獎場域中更多其他的客家流行音樂創作者。

再者，本研究主軸係針對流行音樂中的主流音樂場域，並選擇以金曲獎作為研究範圍，但是，台灣流行音樂界中，可能並非僅有金曲獎場域可供研究，這意謂客家流行音樂創作者在面對不同的主流場域時，所面臨大環境的制約、收編等被支配的情形，可能展現類似或是相異的社會實踐，有待進一步瞭解及研究。

在文本分析方面，本研究選取的文本對象，係針對受訪之客家流行音樂創作者推薦之專輯文本進行分析，並未將全數客語獎項之入圍專輯進行全面的研究解析，這些其他作品的創作表現是否可能存在更多樣態的客家情懷及戰術實踐，亦值得未來進一步加以探究，以更完整釐清客家流行音樂文本所欲展現、傳遞的客家樣貌。

最後，由於研究者並非音樂科班出身，因而在文本分析上，對客家流行音樂之音樂特性的專業剖析上，無法從樂理專業進行更深入之解析，後續研究若能有音樂研究者對此進行探析，則未來客家流行音樂的研究將更能增益其完整性。

二、未來研究建議

首先，由於本研究的研究對象，著重於金曲獎客家流行音樂創作者，同時礙於創作者的受訪意願等因素，僅有 11 位創作者接受訪談。另一方面，在台灣的客家流行音樂圈中，亦存在著一些不以參加金曲獎為創作目標的客家流行音樂創作者們，以及近年來，如雨後春筍般出現的新生代客家流行音樂創作者，兩者皆值得探討其創作的心路歷程，是未來研究可加以著墨的研究對象，因此建議未來研究在進行相關題材之研究上，可更廣泛地納入更多數量及在不同場域活動的創作者，以俾能更多面向地瞭解台灣客家流行音樂。

再者，除了客家流行音樂創作者之外，近年來，客家流行音樂圈出現許多客家流行音樂演唱者。本研究在進行深訪時，曾訪問四次入圍金曲獎客語獎項的入圍者－陳雙作為訪談前測，由於研究者在訪談中無法發現演唱者在演繹文本時有明確呈現的戰術運作，且由於本研究主要以創作者為研究對象，因而擱置此位訪

談對象。但是從另一個角度來看，雖然演唱者並不自行進行創作，但是他／她們在演唱過程中應該有其意義詮釋與建構意義的成分，並且聽眾在聆聽音樂時，是直接面對這些客家流行音樂演唱者，因此，演唱者在歌聲表達中所意欲傳遞、建構的「客家」，亦屬一種客家流行音樂中的新媒介，未來如能補充對演唱者的研究，則應能充實客家流行音樂研究領域的內涵。

最後，本研究在文本分析時，關於音樂性的部分，主要係藉由創作者口述、相關報導及聆聽經驗而對音樂曲風進行描述及說明，對於客家流行音樂在音樂性上的呈現，是否具有特定模式，抑或在哪些層面傳承過去傳統曲調，尚未能系統分析，這些皆屬有助於深入剖析客家流行音樂的多面向研究，建議未來研究者可由客家流行音樂之音樂符碼，針對音樂性進行樂理解析，應能替客家流行音樂研究領域提供更豐富的知識。

參考書目

中文部分

Certeau, M. (2008). 〈城中漫步〉, 汪民安、陳永國、馬海良(主編)《城市文化讀本》, 頁 164-175。北京: 北京大學出版社。

中國時報(2004.05.06)。〈最佳專輯製作人 周杰倫編排、音符、詞意俱佳 謝宇威打破傳統客語音樂聲調〉,《中國時報》, D4 版。上網日期: 2010 年 4 月 16 日, 取自「知識贏家」<http://kmw.ctgin.com/>

中國時報(2004.10.21)。〈客家人是一支日不落的族群 六千萬漂泊全球客家人若要如一首歌傳唱不絕 須靠年輕人以文藝動力發揚光大〉,《中國時報》, A16 版。上網日期: 2010 年 4 月 16 日, 取自「知識贏家」<http://kmw.ctgin.com/>

中國時報(2007.10.20)。〈音樂會明晚「響」宴〉,《中國時報》, C2 版。上網日期: 2010 年 4 月 16 日, 取自「知識贏家」<http://kmw.ctgin.com/>

方琳琳、黃春柳譯(2009)。《日常生活實踐 1. 實踐的藝術》。南京: 南京大學出版社。(原書 de Certeau, M. [1984]. *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press.)

王志宏譯(2008)。《日常生活與文化理論導論》。北京: 商務。(原書 Highmore, B. [2002]. *Everyday life and cultural theory: An introduction*. London and New York: Routledge.)

王甫昌(2002)。〈台灣社會的「族群想像」〉,《文化研究月報》, 13。上網日期: 2008 年 11 月 26 日, 取自
http://hermes.hrc.ntu.edu.tw/csa/journal/13/journal_park85.htm

王明珂(1994)。〈過去、集體記憶與族群認同: 台灣的族群經驗〉, 中央研究院近代史研究所(編)《認同與國家—近代中西歷史的比較論文集》, 頁 249-274。台北市: 中央研究院近代史研究所。

王柏綦(2007)。〈從流行音樂看台灣的愛情價值觀: 1998-2007〉,《網路社會學通

訊》，67。上網日期：2009年12月28日，取自

<http://www.nhu.edu.tw/~society/e-j/67/67-09.htm>

王超群(2004.10.21)。〈客家藝術現代化 向世界發聲 台灣應自許為當今世界客家平台 促成客家人與全球接軌〉，《中國時報》，A16版。上網日期：2010年4月16日，取自「知識贏家」<http://kmw.ctgin.com/>

王雯君(2005)。〈客家邊界：客家意象的詮釋與重建〉，《東吳社會學報》，18：117-156。

北美新浪網(2008)。〈第十九屆金曲獎頒獎典禮 曹格聲音集中 2票險勝陳奕迅〉。上網日期：2008年12月30日，取自「北美新浪網」

<http://news.sina.com/oth/kwongwah/502-104-103-124/2008-07-06/01053043510.html>

古國順(2005)。〈緒論〉，古國順(主編)《台灣客語概論》，頁2-34。台北：五南。

台灣客家音樂網(2002)。〈細說客家音樂〉。上網日期：2008年11月1日，取自「行政院客家委員會網站」http://music.ihakka.net/web/01_music_index.aspx

田瑜萍(2003.08.03)。〈《第十四屆金曲獎-評審的話》台語男演唱人 11票贊成從缺 唱腔與創新不見兩全〉，《中國時報》，D2版。上網日期：2010年4月16日，取自「知識贏家」<http://kmw.ctgin.com/>

石之瑜(2003)。《社會科學方法新論》。台北：五南。

江國豪(2004)。《非主流音樂之台灣意識研究：以1980年代後之歌曲為例》。世新大學傳播研究所碩士論文。

行政院客家委員會(2007)。〈臺灣客籍作曲家－湯運煥簡介〉。上網日期：2009年06月24日，取自「行政院客家委員會網站」

<http://www.hakka.gov.tw/ct.asp?xItem=26357&ctNode=1838&mp=1828>

行政院新聞局(2007)。〈行政院新聞局九十六年臺灣原創流行音樂大獎徵選要點〉。上網日期：2010年2月5日，取自「行政院新聞局網站」

<http://info.gio.gov.tw/ct.asp?xItem=34779&ctNode=4169>

行政院新聞局(2008a)。〈金曲獎沿革〉。上網日期：2008年12月13日，取自「行政院新聞局網站」

<http://info.gio.gov.tw/ct.asp?xItem=20281&CtNode=3747&mp=3>

行政院新聞局(2008b)。〈金曲獎獎勵要點〉。上網日期：2008年12月22日，取自「行政院新聞局網站」

http://www.gma2008.org.tw/gma_prize.html?exampleSessionId=123068936142

1

行政院新聞局(2009)。〈行政院新聞局九十八年臺灣原創流行音樂大獎徵選要點〉。上網日期：2010年1月28日，取自「行政院新聞局網站」

<http://info.gio.gov.tw/ct.asp?xItem=49988&ctNode=4169>

行政院新聞局(2010)。〈金曲獎沿革〉。上網日期：2010年2月12日，取自「行政院新聞局網站」

<http://info.gio.gov.tw/ct.asp?xItem=20281&CtNode=3747&mp=3>

何東洪(2004)。《從陽光合唱團到《無緣》的吳盛智：一個當代客家流行音樂「先驅者」的研究》。行政院客家委員會獎助客家學術研究。

何東洪(2007)。〈音樂語言與族群語言的拉扯－論金曲獎以音樂類型分類的必要〉，《媒觀會訊》，6。上網日期：2009年11月14日，取自

<http://www.mediawatch.org.tw/node/1262>

吳宏昌(2003)。〈現代客家流行歌謠之父－吳盛智〉，國立聯合大學學生事務處(編)《油桐花下談客家、話苗栗》，頁9-11。苗栗：國立聯合大學。

吳飛(2009)。〈「空間實踐」與詩意的抵抗－解讀米歇爾·德塞圖的日常生活實踐理論〉，《社會學研究》，140：1-23。

吳榮順(2000)。〈從現有客家音樂現象來談「客家歌」的現況與未來蛻變〉，《新竹文獻》，2：66-71。

呂鈺秀(2003)。《台灣音樂史》。台北：五南。

李永得(2006)。〈序－客家飲食文化〉，張瑞伶、蘇晨瑜(採訪、撰文)《食飽言：

- 22 位客家名人飲食記憶地圖》，頁 4-5。台北縣新店市：野人文化股份有限公司。
- 李秀美(1999)。〈唱過一個世紀-流行歌曲時代篇〉，《台北畫刊》，382：25-29。
- 李宗盛(1999)。〈李宗盛：流行音樂跟著資本主義走〉，《遠見》，152：146-147。
- 李雨珍(2006)。〈全球化時代下本土音樂的在地與趨同-以客家流行音樂創作者「劉劭希」作品為例〉，《第六屆客家研究研究生學術論文研討會》，桃園：國立中央大學客家學院。
- 李瑞斌(2007)。〈台灣唱片業發展現況〉。上網日期：2008 年 12 月 31 日，取自財團法人台灣唱片出版事業基金會網頁
http://www.rit.org.tw/98New_Folder/activity/taiwan%20music%20market.htm
- 李義(2002.11.28)。〈原鄉遠眺為客家藝文定位〉，《中國時報》，21 版。上網日期：2010 年 4 月 16 日，取自「知識贏家」<http://kmw.ctgin.com/>
- 李碧勳(2002.04.10)。〈硬頸客人搖滾故鄉之歌 披荊斬棘組樂團、出專輯要讓客家音樂永遠傳唱〉，《中國時報》。上網日期：2010 年 4 月 16 日，取自「知識贏家」<http://kmw.ctgin.com/>
- 李天鐸(1998)。〈跨國媒體與華語流行音樂的政治經濟分析〉，《當代》，125：54-71。
- 尚平(2002)。《客家人》。四川：成都地圖。
- 阮正霖(2007.06.19)。〈林生祥：種樹定位世界民謠〉，《聯合報》，C1 版。上網日期：2010 年 1 月 18 日，取自「聯合知識庫」<http://udndata.com/>
- 周建新(2005)。〈在路上：客家人的族群意象與文化建構〉，《客家文化特質與客家精神》全國學術研討會論文集，江西：贛州。
- 周雪美(1999)。《台灣客家傳統歌謠的語言研究》。國立彰化師範大學國文教育研究所碩士論文。
- 周群英譯(2005)。《日常生活與文化理論》。台北：韋伯。(原書 Highmore, B. [2002]. *Everyday Life and Cultural Theory: an introduction*. London and New York:

Routledge.)

周蔚譯(2001)。《語言的死亡》。台北市：貓頭鷹出版。(原書 Crystal, D. [2000].

Language death. Cambridge: Cambridge University Press.)

林心如譯(2008)。《塞杜文選(一)－他種時間／城市／民族》。苗栗縣三灣鄉：

桂冠圖書出版。(原書 Ward, G. [2000]. *The Certeau reader*. Oxford:

Wiley-Blackwell.)

林宜欣(2006)。《創作型搖滾樂團結合傳統音樂素材之研究—以好客樂隊為例》。國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文。

林采韻(2007.10.20)。〈《星期人物》三棲藝人謝宇威 最愛鹹蛋超人搭佛像〉，《中國時報》，A18 版。上網日期：2010 年 4 月 16 日，取自「知識贏家」

<http://kmw.ctgin.com/>

林彥亨(2003)。《客家意象之形塑：台灣客家廣播的文化再現》。國立清華大學人類學研究所碩士論文。

林哲儀(2004.05.03)。〈八方曲風 十足誠意〉。上網日期：2010 年 4 月 8 日，取自

<http://www.libertytimes.com.tw/2004/new/may/3/today-fshow2.htm#top>

林淳華(2003.04.18)。〈劉劭希 客語流行樂鬼才〉，《中國時報》，21 版。上網日期：

2010 年 4 月 16 日，取自「知識贏家」<http://kmw.ctgin.com/>

林淳華(2006.06.02)。〈劉劭希客家新音樂 入圍金曲東勢之光〉，《中國時報》，C3

版。上網日期：2010 年 4 月 16 日，取自「知識贏家」<http://kmw.ctgin.com/>

林淳華(2007.01.03)。〈《早安中台灣》用音樂傳承客家文化〉，《中國時報》，C1

版。上網日期：2010 年 4 月 16 日，取自「知識贏家」<http://kmw.ctgin.com/>

林清財(1995)。〈從歌謠看西拉雅族的聚落與族群〉，《平埔研究》論文集，頁

475-498，台北：中央研究院台灣史研究所籌備處。

林清財(1998)。〈西拉雅族歌謠分布與族群遷徙〉，《平埔族的區域研究》論文集，

頁 203-227，南投：台灣省文獻會。

林銘嬈(2007)。〈現代客家歌曲中的客家詩—以顏志文的創作為例〉。上網日期：

- 2010年2月2日，取自「行政院客家委員會海外客家網」
http://global.ihakka.net/taiwan/association/news_detail.php?g=99&sn=603
- 林錫霞(2007.07.05)。〈音樂新平台 不談政治拚創作〉，《聯合報》，C2版。上網日期：2010年2月12日，取自「聯合知識庫」<http://udndata.com/>
- 林錫霞(2007.07.09)。〈客家音樂平台點火 開唱傳薪〉，《聯合報》，C2版。上網日期：2010年2月12日，取自「聯合知識庫」<http://udndata.com/>
- 邱一帆(2003)。〈想望台灣客家社區介客語營造〉，國立聯合大學學生事務處(編)《油桐花下談客家、話苗栗》，頁13-20。苗栗：國立聯合大學。
- 邱彥貴、吳中杰(2001)。《台灣客家地圖》。台北市：貓頭鷹出版。
- 邱素惠(2006.05.06)。〈周董 最賣≠最具深度〉，《聯合報》，D2版。上網日期：2010年2月12日，取自「聯合知識庫」<http://udndata.com/>
- 邱連枝(2002.04.26)。〈客家音樂求轉型拉攏 E 世代〉，《中國時報》。上網日期：2010年4月16日，取自「知識贏家」<http://kmw.ctgin.com/>
- 邱雍閔(2002)。〈台灣社會運動音樂的語藝觀察—以「交工樂隊」之音樂內涵為例〉，「傳播與社群發展研討會」論文。台北，深坑。
- 邱禮濤(2008)。〈“MAKING DO”: USES AND TACTICS.〉。上網日期：2010年3月18日，取自「香港電影導演 Herman Yau 網站」
<http://www.hermanyau.com/cArticleDeCerteau.htm>
- 柯永輝(1993)《解讀台灣流行音樂中的女性意涵》，國立政治大學新聞所碩士論文。
- 洪泉湖(2005)。《台灣的多元文化》。台北：五南。
- 洪惟仁(2002)。〈台灣的語言政策何去何從〉，施正鋒(主編)《各國語言政策—多元文化與族群平等》，頁501-542。台北：前衛。
- 倪炎元(2003)。《再現的政治：台灣報紙媒體對「他者」建構的論述分析》。台北：韋伯。
- 徐正光主編(1991)。《徘徊於族群和現實之間：客家社會與文化》。台北：正中書

局。

徐玫玲(2001)。〈流行歌曲在台灣—發展、反思和社會變遷的交錯〉，《輔仁學誌：人文藝術之部》，28：219-233。

翁秀琪(1998)。〈批判語言學、在地權力觀和新聞文本分析：宋楚瑜辭官事件中李宋會的新聞分析〉，《新聞學研究》，57：91-126。

翁嘉銘(1996)。《迷迷之音：蛻變中的台灣流行歌曲》。台北：萬象。

翁嘉銘(2007)。〈勸世、寓言與童趣，寬容而溫柔〉。上網日期：2009年11月18日，取自「ayugo的每一次都是第一次網站」

<http://ayugo.pixnet.net/blog/post/6515146>

袁千雯等譯(2009)。《概述通俗文化理論》。台北：韋伯。(原書 Strinati, D. [2004]. *An Introduction to Theories of Popular Culture* (2nd ed.). London and New York: Routledge.)

袁世珮(2007.06.17)。〈金曲破天荒 林生祥拒領「客語」獎〉，《聯合報》，A6版。上網日期：2010年1月18日，取自「聯合知識庫」<http://udndata.com/>

馬世芳(2007)。〈閒話金曲獎〉。上網日期：2008年12月25日，取自地下鄉愁藍調網 <http://blog.roodo.com/honeypie/archives/3490767.html>

高怡萍(2004)。《徘徊於聚落與離散之間—粵東客家的族群論述與歷史記憶》。國立清華大學人類學研究所博士論文。

高宣揚(2002)。〈流行文學和音樂〉，《流行文化社會學》，頁197-255。台北：揚智。

張君玫譯(2002)。《文化消費與日常生活》。台北：巨流。(原書 Storey, J. [1999]. *Culture consumption and everyday life*. London: Arnold.)

張宏忠、劉曜(2007)。〈客家移民與原鄉意識之研究—以鐵漢清河宗親會為例〉，國立聯合大學苗栗學研究中心(編)《國立聯合大學第三屆苗栗學學術研討會「地域、族群與文化」論文集》，頁19-40。苗栗：聯合大學。

張美君(1997)。〈回歸之旅：八十年代以來香港流行曲中的家國情〉，陳清橋(編)

- 《情感的實踐：香港流行歌詞研究》，頁 45-74。香港：牛津大學出版社。
- 張倩瑋(2005.06.09)。〈客語樂壇異軍突起 新人築夢勇敢出輯〉，《新台灣新聞週刊》，481。上網日期：2010 年 03 月 08 日，取自
<http://www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jsp?bulletinid=22193>
- 張釗維(1991)。〈流行歌謠詞曲作家大事記初稿〉，《聯合文學》，82：130-151。
- 張釗維(2003)。《誰在那邊唱自己的歌－台灣現代民歌運動史》。台北：滾石文化。
- 曹競元(2001.11.04)。〈《多元族群嘉年華會創新客家音樂》交工樂隊內斂，謝宇威大膽〉，《中國時報》。上網日期：2010 年 4 月 16 日，取自「知識贏家」
<http://kmw.ctgin.com/>
- 梁岱琦(2007.06.17)。〈音樂不分家 過來人 客家歌手更難獲重視〉，《聯合晚報》，3 版。上網日期：2010 年 1 月 18 日，取自「聯合知識庫」<http://udndata.com/>
- 梁鴻彬(2007.12.08)。〈傳藝大戲一場好吃的演唱會〉，《中國時報》，C2 版。上網日期：2010 年 4 月 16 日，取自「知識贏家」<http://kmw.ctgin.com/>
- 許文媛(2004.04.08)。〈客家歌曲大賽新秀輩出〉，《中國時報》，C2 版。上網日期：2010 年 4 月 16 日，取自「知識贏家」<http://kmw.ctgin.com/>
- 郭書吟(2006)。《掌中春秋，百年癡迷－霹靂布袋戲迷文化》。國立政治大學新聞研究所碩士論文。
- 陳友芳(1999)。《台灣國語流行音樂錄影帶(Music Video)中之性別論述》。中國文化大學新聞研究所碩士論文。
- 陳正國譯(1993)。《瞭解庶民文化》。台北：萬象。(原書 Fiske, J. [1989]. *Understanding popular culture*. London: Unwin Hyman.)
- 陳玉箴譯(2003)。《媒介概念十六講》。台北：韋伯。(原書 Silverstone, R. [1999]. *Why study the media?* London: Sage.)
- 陳坤宏(1995)。《消費文化與空間結構：理論與應用》。台北：詹氏。
- 陳奈君(1991)。《流行歌曲與文化消費》。中國文化大學藝術研究所音樂組碩士論文。

- 陳怡仲(1994)。《中國古代小說中的劍及其文化意象研究》。文化大學中國文學研究所碩士論文。
- 陳板、李允斐(1991)。〈日久他鄉是故鄉—台灣客家建築初探〉，徐正光(主編)《徘徊於族群和現實之間》，頁 30-47。台北市：正中。
- 陳美蓉(2009)。《從傳統到現代：客家電視台新聞華客語詞彙對應與轉換之探析》。國立聯合大學客家語言與傳播研究所碩士論文。
- 陳郁秀(1996)。《音樂台灣》。台北：時報文化。
- 陳逸君(2005)。〈「七界內」的客家意識初探-思考彰化竹塘地區福佬客族群意識之研究途徑〉，《研究與動態》，12：221-233
- 陳愛珠(2002.02.19)。〈《人物側寫》歌手黃翠芳聲訴思親情，客語創作「做得冇？」〉，《中國時報》，桃竹苗縣市新聞合版。上網日期：2010年4月16日，取自「知識贏家」<http://kmw.ctgin.com/>
- 陳運棟(2007)。〈源流篇〉，徐正光(主編)《台灣客家研究概論》，頁 19-41。台北：行政院客家委員會。
- 陳齊家(2007)。《1980 年代以後客家創作歌曲之發展、反思與覺醒》。國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文。
- 陳慶仁(2008.07.10)。〈金曲評審內幕作品探索〉，《宋銘的音樂部落格》。上網日期：2010年2月18日，取自「宋銘的音樂部落格網站」
<http://blog.chinatimes.com/chris/archive/2008/07/10/297514.html>
- 彭倩文譯(1993)。《搖滾樂社會學》。台北：萬象。(原書 Frith, S. [1978]. *The sociology of rock*. London: Constable.)
- 彭靖純(2005)。《竹東地區客家山歌研究》。台北市教育大學應用語言文學研究所碩士論文。
- 彭維杰(2001)。〈檢視台灣客家歌謠的文化內涵〉，《國文學誌》，5：321-357。
- 曾喜城(1999)。《台灣客家文化研究》。台北：台灣分館。
- 曾逸昌(2008)。《客家通論—蛻變中的客家人新版》。苗栗：曾逸昌。

曾瑞媛(1993)。《桃竹苗客家童謠之研究》。國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文。

曾慧佳(1998)。《從流行歌曲看台灣社會》。台北：桂冠。

馮建三譯(1995)。《電視，觀眾與文化研究》。台北：遠流。(原書 Morley, D. [1992]. *Television, audiences, and cultural studies*. New York: Routledge)

黃秀政、李昭容、郭佳玲(2007)。〈羅香林與客家研究〉，《興大歷史學報》，18：291-314。

黃秀慧(2004.04.05)。〈起步比劉劭希、「交工」都早 他，希望自己的歌聽起來像法國音樂…〉，《中國時報》，D4 版。上網日期：2010 年 3 月 5 日，取自「知識贏家」<http://kmw.ctgin.com/>

黃秀慧(2005.05.26a)。〈還記得劉劭希、謝宇威嗎？期待再次聽到他們吟唱土地、人文和生命〉，《中國時報》，D4 版。上網日期：2010 年 4 月 16 日，取自「知識贏家」<http://kmw.ctgin.com/>

黃秀慧(2005.05.26b)。〈《金曲倒數 321》生祥與瓦窯坑 3 自然捲 王宏恩 濃濃生活味 闖出一片天〉，《中國時報》，D4 版。上網日期：2010 年 4 月 16 日，取自「知識贏家」<http://kmw.ctgin.com/>

黃秀慧(2007.06.29)。〈黃連煜批林生祥得了便宜還賣乖〉，《中國時報》，D3 版。上網日期：2010 年 4 月 16 日，取自「知識贏家」<http://kmw.ctgin.com/>

黃純彬(2007)。《試論客家流行音樂》。上網日期：2008 年 10 月 8 日，取自「客家鄉土資料庫網站」

<http://tw.myblog.yahoo.com/jw!Ua8G9MeeGRiDM1mfOk2oKA--/article?mid=285>

黃連煜(詞曲)(2007)。〈海深嗎〉。《2007BANANA》。台北：典選音樂。

黃筱(2003.09.08)。〈劉劭希：我寫歌、唱歌，為的是保存客語！〉，《新台灣新聞週刊》。上網日期：2010 年 3 月 1 日，取自「新台灣新聞週刊網站」

<http://www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jsp?bulletinid=15167>

- 黃賜(2008.07.08)。〈掌聲鼓勵 19 屆金曲獎評審〉，《宋銘的音樂部落格》。上網日期：2010 年 2 月 18 日，取自「宋銘的音樂部落格網站」
<http://blog.chinatimes.com/chris/archive/2008/07/08/297039.html>
- 黃輝珍(2004)。〈前言 音樂新潮流〉，鐘修賢等(編)《第十五屆金曲獎專刊》，頁 1-2。台北：行政院新聞局。
- 黃鶴(2004)。〈客家山歌的情戀母題與植物意象探析〉，《華南理工大學學報》，6(3)：36-40。
- 新浪新聞網(2008)。〈資料：臺灣金曲獎的歷史和由來〉。上網日期：2008 年 11 月 13 日，取自「新浪新聞網」
<http://news.sina.com.tw/article/20080620/479647.html>
- 楊長鎮(1991)。〈社會運動與客家人文化身份意之甦醒〉，徐正光(主編)《徘徊於族群和現實之間：客家社會與文化》，頁 184-196。台北：正中書局。
- 楊建章、呂心純(2009)。〈音樂學研究的空間新視野〉，《人文與社會科學簡訊》，11(1)：15-23。
- 楊國鑫(1998)。〈台灣客家創作歌曲的形成與發展〉，《客家民俗文化研討會單篇論文》，桃園：中央大學客家文化研究中心。
- 楊蕙嘉(2009)。《當代客家流行歌曲的族群再現與文化認同》。元智大學資訊社會研究所碩士論文。
- 詹佩甄(2005)。《「周杰倫」現象研究》。國立中央大學中國文學研究所碩士論文。
- 詹俐俐(2007)。《台灣客家創作歌曲在客語教學上的運用：以陳永淘為例》。國立交通大學客家社會與文化在職專班研究所碩士論文。
- 臧汀生(1989)。《台灣閩南語民間歌謠研究》。國立政治大學中文研究所博士論文。
- 劉兆蘭(2003)。《近二十年台灣客家流行音樂出版市場之發展與現況》。行政院客家委員會獎助客家學術研究。
- 劉劭希(2005)。〈回應黃純彬先生的試論客家流行歌曲〉。上網日期：2008 年 12

- 月 3 日，取自「劉劭希的網路記事」<http://blog.yam.com/94ione/article/5389180>
- 劉星(1984)。《中國流行歌曲源流》。台中：台灣省政府新聞處。
- 劉惠玲(2005)。《台灣客家文化運動與族群建構之研究》。東吳大學社會學系碩士論文。
- 劉雅芳(2002)。〈邁向一個民眾觀點的民眾音樂研究：國家族想像、城鄉意涵、日常生活以「歡喜看未來」2000年陳水扁總統競選歌曲專輯為例〉，《文化研究月報》，13。上網日期：2008年12月20日，取自
http://www.cc.ncu.edu.tw/~csa/oldjournal/13/journal_park84.htm
- 劉煥雲、張民光、黃尚燿(2007)。〈台灣客家山歌文化之研究〉，《漢學研究集刊》，4：165-192。
- 潘國正(2006.05.11)。〈地方電台 IC 之音入圍金曲獎〉，《中國時報》，C1 版。上網日期：2010年4月16日，取自「知識贏家」<http://kmw.ctgin.com/>
- 練玉春(2003)。〈開啟可能性—米歇爾·德塞都的日常生活實踐理論〉，《浙江大學學報》，33(6)：145-147。
- 練玉春(2004)。〈論米歇爾·德塞都的抵制理論—避讓但不逃離〉，《河北學刊》，2：80-84。
- 蔡琰、臧國仁(2007)。〈「創意創新」與時間概念：敘事理論之觀點〉，《新聞學研究》，93：1-39。
- 鄭朝方(曲)(2007)。〈老屋〉。《鬚髻花》。台北：喜馬拉雅音樂股份有限公司。
- 鄭榮興(2004)。《台灣客家音樂》。台中：晨星。
- 盧嵐蘭(2005)。《媒介消費：閱聽人與社會》。台北：揚智文化。
- 盧嵐蘭(2007)。《閱聽人與日常生活》。台北：五南。
- 蕭俊明譯(2004)。〈思想的解放：論米歇爾·德塞爾托的著述〉，《第歐根尼》，2004(1)：42-62。(原著 Cravetto, M. L. [2003]. The Emancipation of Thought: On the Work of Michel De Certeau. *Diogenes*, 50(3), 115-129.)
- 蕭新煌、黃世明(2001)。《台灣客家族群史政治篇》。南投：台灣省文獻會。

- 蕭蘋、蘇振昇(2001)。〈揭開風花雪月的迷霧：解讀台灣流行音樂中的愛情世界(1989-1998)〉，《新聞學研究》，70：167-195。
- 賴怡鈴(2006.06.11)。〈最佳客語演唱人獎 劉劭希期待典禮上有客家表演〉，《中國時報》，D3 版。上網日期：2010 年 4 月 16 日，取自「知識贏家」
<http://kmw.ctgin.com/>
- 聯合報(2007.06.19)。〈何須用族群語言來分類〉，《聯合報》，A2 版。上網日期：2010 年 1 月 18 日，取自「聯合知識庫」<http://udndata.com/>
- 謝欣倩(1997)。《宣傳車—城市中的流浪者》。國立中正大學電訊傳播研究所碩士論文。
- 謝俊逢(2007)。〈音樂篇〉，徐正光(主編)《台灣客家研究概論》，頁 294-319。台北：行政院客家委員會。
- 簡上仁(1988a)。〈上去高山望平川—談通俗音樂〉，《台灣音樂之旅》，頁 113-118。台北：自立晚報。
- 簡上仁(1988b)。〈綁住台語歌的繩結〉，《台灣音樂之旅》，頁 87-88。台北：自立晚報。
- 簡妙如(2003)。〈流行音樂意味著什麼？流行文化的科技、市場、差異主體與真誠性解構〉，《2003 年年會論文》，上網日期：2010 年 3 月 18 日，取自「中華傳播學會網站」
http://commdb.nccu.edu.tw/ccs/history_paper_content.php?P_ID=182&P_YEAR=2003
- 簡妙如(出版中)。〈90 年代後客家及原住民創作音樂中的原鄉想像與族群認同〉，《文化實踐與社會變遷》。
- 顏如艷、楊金峯(2009)。〈梁文福歌詞作品中的文化情結與新加坡社會現象〉，《台灣東南亞學刊》，6(2)：43-76。
- 顏志文(2005.10.31)。〈客家新音樂的十年回顧與展望〉。上網日期：2009 年 10 月 12 日，取自「山狗大樂團網站客家觀點」

<http://my.so-net.net.tw/mtwind/words7.htm>

羅世宏等譯(2004)。《文化研究：理論與實踐》。台北：五南。(原書 Barker, C. [2003].

Cultural studies: Theory and practice(2nd ed). Thousand Oaks: Sage.)

羅肇錦(2000)。〈台灣「漳州客」的失落與「四海話」的重構〉，徐正光(主編)

《第四屆國際客家學研討會論文集：宗教、語言與音樂》，頁 267-283。台北：

中研院民族所。

蘇宜馨(2007)。《涂敏恆客家創作歌謠研究(1981—2000)》。國立台北教育大學音樂

教育學系碩士論文。

鐘修賢等編(2003)。《第十四屆金曲獎》。台北：行政院新聞局。

鐘修賢等編(2004)。《第十五屆金曲獎專刊》。台北：行政院新聞局。

樂棟、關寶艷譯(1990)。《阿多諾：藝術、意識形態與美學理論》。台北：遠流。

(原書Jimenez, M. [1973]. *Theodor W. Adorno: art, idéologie et théorie de*

l'art. Paris: Union générale d'éditions.)

英文部分

Adorno, T. & Horkheimer, M. (1999). The culture industry: Enlightenment as mass deception. In Doring, S. (Eds.), *The cultural studies reader*(pp. 31-41). London: Routledge.

Adorno, T. (1941). On popular music. *Studies in Philosophy and Social Science*, 9, 17-48.

Adorno, T. (1991). *The culture industry*. London: Routledge.

Bennett, T. (1998). *Culture: A reformer's science*. St Leonards: Allen & Unwin.

Best, B. (1997). Over the counter culture: Retheorizing resistance in popular culture.

In S. Redhead, D. Wynne & J. O'Connor(Eds.), *The Clubcultures Reader:*

Readings in Popular Cultural Studies(pp.18-35). Oxford: Blackwell.

Boulding, K. E. (1956). *The image: Knowledge in life and society*. Ann Arbor:

University of Michigan Press.

- Bourdieu, P. (1997). *The logic of practice*. London: Polity.
- Calhoun, C. J., LiPuma, E. & Postone, M. (1993). *Bourdieu: Critical perspectives*.
Chicago: The University of Chicago Press.
- Chambers, I. (1987). Maps for the metropolis: A possible guide to the present.
Cultural Studies, 1, 1-22.
- Chambers, I. (1990). Popular music and mass culture. In J. Downing, A. Mohammadi
& A. Sreberny-Mohammadi(Eds.), *Questioning the Media: A Critical
Introduction*(pp. 308-317). Newbury Park: Sage.
- Clarke, J. (1976). Style. In S. Hall & T. Jefferson(Eds.), *Resistance through rituals:
Youth subcultures in post-war Britain*(pp. 175-191). London: Hutchinson.
- Connell, J. & Gibson, C. (2003). *Sound tracks: Popular music, identity and place*.
London: Routledge.
- de Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life*. Berkeley: University of
California Press.
- de Certeau, M. (1997). *Culture in the plural*. Minneapolis: University of Minnesota
Press.
- Duncan, J. & Ley, D. (1993). *Place/ culture/ representation*. New York: Routledge.
- Fairclough, N. (1995). *Media discourse*. London: Arnold.
- Fiske, J. (1989). *Understanding popular culture*. London: Unwin Hyman.
- Fontana, A. & Frey, H. (1998). Interviewing: The art of science. In N. Denzin & Y.
Lincoln (Eds.), *Collecting and interpreting qualitative materials*(pp. 361-376).
London: Sage.
- Foucault, M. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings,
1972-1977*. New York: Pantheon.
- Frith, S. (1978). *The sociology of rock*. London: Constable.
- Gendron, B. (1986). Theodor Adorno meets the Cadillacs. In T. Modleski (Ed.),

- Studies in entertainment*(pp. 272-308). Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Hall, S. & Jefferson, T. (Eds.). (1976). *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. London: Hutchinson.
- Hall, S. (1977). Culture, the media and the “ideological effect”. In J. Curran et al. (Eds.), *Mass communication and society*(pp. 315-348). London: Arnold.
- Hall, S. (1991). The local and the global: Globalization and ethnicity. In A. D. King, (Ed.), *Culture, globalization and the world-system* (pp. 19-39). London: Macmillan.
- Harker, D. (1980). *One for the money: Politics and popular song*. London: Hutchinson.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of style*. London: Routledge.
- Hebdige, D. (1988). *Hiding in the light*. London: Comedia.
- Kafka, F. (1994). *The trial*[1925]. Harmondsworth: Penguin.
- Kafka, F. (1997). *The castle*[1926]. Harmondsworth: Penguin.
- Lamont, M. (1987). The practice of everyday life. *American Journal of Sociology*, 93(3), 720-721.
- Langer, B. (1988). The practice of everyday life. *Contemporary Sociology*, 17(1), 122-124.
- Lippmann,W. (1922). *Public opinion*. New York: Macmillan.
- Mackay, G. L. (1895). *From far formosa: The island, its people and missions*. New York: Adegis Graphics LLC.
- Manuel, P. (1991). Salsa and the music industry: Corporate control or grassroots expression? In P. Manuel(Ed.), *Essays on Cuban music*. Lanham, MD: University Press of America.
- McRobbie, A. (1989). *Zoot suits and second-hand dresses*. London: Macmillan.

- Merrill, J. C. (1962). The image of the United States in ten Mexican dailies. *Journalism Quarterly*, 39, 203-209.
- Mohammadi, A. (1995). Cultural imperialism and cultural identity. In J. Downing, A. Mohammadi, and A. Sreberny-Mohammadi (Eds.), *Questioning the media: A critical introduction*(pp. 362-378). Newbury Park: Sage.
- Ó Murchú, H. (2000). Language, discrimination and the good friday agreement: The case of Irish. In J. J. Kirk & D. P. Ó Baoill (Eds.), *Language and politics: Northern Ireland, the Republic of Ireland, and Scotland* (pp. 81-88). Belfast: Queen's University Belfast, Cló Ollscoil na Banríona.
- Packer, J. (2002.04.18-20). Towards peace, dignity and enrichment: Language policies in the 21st century. Speech delivered at the World Congress on Language Policies, Barcelona. Retrieved March 25, 2010, from <http://www.linguapax.org/congres/packer.html>
- Reber, A. S. (1995). *The Penguin dictionary of psychology*(2nd ed.). London: Penguin.
- Schiller, H. (1991). Not yet the post-imperial era. *Critical Studies in Mass Communication*, 8, 13-28.
- Slobin, M. (1993). *Subcultural sounds: Micromusics of the west*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Thompson, J. B. (1984). *Studies in the theory of ideology*. Cambridge: Polity Press.
- Tomlinson, J. B. (1991). *Cultural imperialism*. London: Pinter.
- Turner, G. (1992). *British cultural studies: An introduction*(2nd ed.). New York: Routledge.
- Wallis, R. & Malm, K. (1984). *Big sounds from small peoples*. New York: Pendragon.
- Ward, G. (2000). *The Certeau reader*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Wong, D. (2004). *Speaking louder: Asian American making music*. New York: Taylor & Francis Group.