

元 智 大 學

資 訊 社 會 學 研 究 所

碩 士 論 文

當代客家流行音樂的族群再現與文化認同



研 究 生：楊蕙嘉

指導教授：王俐容 博士

洪泉湖 博士

中 華 民 國 九 十 八 年一月

當代客家流行音樂的族群再現與文化認同

The ethnic reappearance and cultural identities
of
Contemporary Hakka popular song

研究生：楊蕙嘉 Student:Hui-chia Yang

指導教授：王俐容 Advisor:Li-Jung Wang

洪泉湖 Advisor:Chuan-Hu Hung



A Thesis

Submitted to Institute of Social Informatics
Yuan ze University
in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of
Master
in
Informatics
2009

Chungli,Taiwan,Republic of China

中華民國九十八年一月

當代客家流行音樂的族群再現與文化認同

學生：楊蕙嘉

指導教授：王俐容 博士

洪泉湖 博士

元 智 大 學 資 訊 社 會 學 研 究 所

摘 要

一向以來，客家族群的音樂是豐富的、多樣的。舉凡山歌、小調、戲曲、童謠，無一不是客家族群引以為傲的文化資產。但隨著時代的改變，年輕一代的客家子弟，不會說不會聽客家話的人相當多，大多數人只能聽懂一點點的客家話，至於說一口流利的客家話，簡直比登天還難，所以有心人士為了讓客家人在客家文化薪火傳承中，能夠找到屬於自己的認同，在 1990 年代前後，客家歌曲的創作者陸續為客家歌曲創作，以多元的形式來詮釋客家歌曲，不僅為它注入新生命，其質與量的成果也是有目共睹，在流行樂界的金曲獎競賽中尤見到其來勢洶洶的輝煌紀錄。

本研究以客家流行歌曲為主題，初步先將創作歌手的專輯一一分析，歸納出族群再現的特色，再運用深度訪談法來探索創作歌手以及文化仲介者對於客家流行音樂的想法與經驗意義。研究發現客家流行音樂所代表的客家意象非常的多元，它創造出歌手們想要的客家文化，型塑自己想要的客家意象並且超脫過去對客家人的刻板印象，以及為客家族群找尋新方向。而客家流行音樂不僅喚起閱聽者身為客家人血緣的本質；也喚醒閱聽者回鄉的心情；另外客家流行音樂中的語言元素也是造成文化認同的最大關鍵，使得客家流行音樂成為客家族群的重要表現與認同象徵。

關鍵詞：客家、流行歌曲、族群再現、文化認同

The ethnic reappearance and cultural identities
of
Contemporary Hakka popular music

Student:Hui-chia Yang

Advisors:Dr. Li-jung Wang
Dr. Chuan-Hu Hung

Submitted to Institute of Social Informatics
Yuan Ze University

ABSTRACT

Hakka ethnic music is always well-known for its abundance and diversity, such as mountain songs, folk songs, dramas, and nursery rhymes are the cultural heritage that Hakka ethnic's most proud of.

With the changing time, the younger Hakka generation cannot speak their mother tongue, however most of them can understand a little bit by listening. As to speak Hakka fluently is like trying to going up to the space. To make Hakka people identify themselves with Hakka heritage, in 1990s, Hakka song writers interpret Hakka songs in multiple ways. They not only bring new life into Hakka songs, but also achieve tremendous records in the field of pop music in Gold Melody Awards. Their accomplishment in quantity and quality is obvious to all.

The research subject is based on Hakka pop music. Initially it analyzes the albums of creative song writers, and induct the characteristics of reappearance in them. Then employs in-depth interview method to explore thoughts and empirical meaning that the creative singers and culture intermediary have toward Hakka pop music.

This research finds out that Hakka pop music represents multiple Hakka images. The song writers create Hakka culture that they desire, sculpt their own Hakka

images which are beyond the former stereotype given by the Hakka ethnic in the past, and search a brand new direction for Hakka people.

Hakka pop music not only recalls the Hakka nature in listeners, but also arouses the moods of returning hometown. The linguistic factor is the key to result in culture identification, and makes Hakka pop music become the representation and identification of Hakka ethnic.

Keyword: Hakka, pop song, ethnic reappearance, cultural identities



誌 謝

讀書期間經歷了生產，產後還因為壓力過大而得到甲狀腺機能亢進，不過在論文完成的這一刻，內心有萬分的感謝，要感謝的人實在是太多了。

首先要感謝指導教授王俐容教授的細心與耐心引導，不辭辛勞來回修正，引領我進入嚴謹的學術殿堂，同時，在我陷入寫作低潮時，給予我鼓勵，讓我能順利完成論文。此外，也要感謝洪泉湖教授，在王俐容教授前往中央大學時，毫不猶豫的擔任我的共同指導教授。感謝我的口試委員謝登旺、賴守誠、黃玲玉教授，因為有這幾位老師的諄諄提點，讓我的論文趕趨完善。

另外，感謝我的父親—楊熾明教授，沒有父親的人脈，我想我沒有辦法訪問到客委會的莊錦華副主委、廖美玲專委、客家電視台副台長湯榮昇以及各個有名的歌手，沒有父親的幫忙，我想我的論文沒有辦法順利的完成。

感謝論文中的主角---各位歌手以及受訪的每一位朋友，沒有你們的熱心幫忙，無法完成論文。在論文完成的背後，感謝我的公婆幫我照顧我的兒子，使我在寫作過程中無後顧之憂。

最後，僅將此論文獻給我親愛的丈夫，感謝你忍受我的壞脾氣，並在精神及生活上所給予的鼓勵與無微不至的關懷。

千萬個感謝，感謝每一位鼎力協助我的人，成就了小小的我。

蕙嘉 謹誌
於元智大學資訊社會研究所
中華民國九十八年一月

目錄

書名頁	i
論文口試委員審定書	ii
授權書	iii
中文提要	iv
英文提要	v
誌謝	vii
目錄	viii
表目錄	x
圖目錄	xi
第一章 緒論	1
第一節 研究背景.....	1
第二節 研究動機.....	5
第三節 研究問題與目的.....	6
第二章 文獻探討	8
第一節 族群理論.....	8
壹、族群理論.....	8
貳、離散意涵以及離散族群概念的變遷.....	11
參、再現理論.....	13
第二節 認同理論.....	20
壹、什麼是認同.....	20
貳、文化認同.....	21
參、集體記憶建構.....	23
第三節 客家研究.....	24
壹、客家人的界定.....	25
貳、台灣的客家人.....	26
參、客家人的文化.....	28
第四節 客家族群與音樂.....	30
第三章 研究方法與設計	37
第一節 研究方法.....	37
壹、文本分析法.....	37
貳、深度訪談法.....	38
第二節 研究對象.....	40
第四章 客家族群再現	44
第一節 客家傳統性格的經驗.....	44

壹、保守.....	44
貳、熱情好客.....	48
參、人與土地和諧的客家.....	51
第二節 客家鄉愁的經驗.....	57
第三節 客家都市的經驗.....	69
第四節 客家反思、反省的經驗.....	75
壹、客家婦女.....	75
貳、客家歷史.....	82
第五章 客家音樂與文化認同	90
第一節 客家流行音樂的發展.....	90
壹、早期客家流行音樂的影響.....	90
貳、客家流行音樂的現況.....	92
第二節 客家流行音樂與認同.....	98
壹、客家流行音樂作為族群邊界.....	98
貳、客家流行音樂與傳承.....	100
參、創作過程之自我認同.....	108
第三節 客家流行音樂工作者的認同策略.....	112
壹、血緣.....	112
貳、語言.....	113
參、多重族群認同.....	117
第六章 結論	120
第一節 研究發現.....	120
壹、族群再現.....	120
貳、文化認同.....	120
第二節 研究限制與建議.....	121
壹、研究限制.....	123
貳、研究建議.....	123
參考文獻.....	125
附 錄.....	133
附錄一.....	133
附錄二.....	134
附錄三.....	135
附錄四.....	137

表目錄

表 2-1 媒體的客家族群意象·····	16
表 3-1 本研究之歌手兼創作者·····	42
表 3-2 本研究之文化仲介者·····	42
表 4-1 劉劭希山歌 Party·····	64
表 4-2 林生祥種樹&臨暗·····	66
表 4-3 謝宇威 MV 中都市景象·····	71

封面目錄

封面 4-1 陳永洵歷年專輯·····	53
封面 4-2 顏志文係麼人佇个唱山歌·····	58
封面 4-3 邱幸儀邱俐綾戀戀舊山線·····	59
封面 4-4 羅思容每日·····	76
封面 4-5 黃連煜 Banana·····	83
封面 5-1 好客樂團好客戲·····	102
封面 5-2 劉榮昌老樹新枝·····	103



第一章 緒論

第一節 研究背景

台灣在歷史文化上，與中國宋朝以來有密切的關係，並受荷蘭、日本等異民族、異文化之影響。居住在台灣的人民，由於歷史遷移的先來後到，以及語言、地域、政治權力、經濟利益、教育過程...之差異，形成不同的族群，進而凝聚不同的族群意識，發展差異的族群認同與國家觀念。當統治階層具有優勢的支配力量時，往往強勢主導或灌輸其意識形態與政治文化，意欲型塑一元化社會與文化霸權，例如皇民化、中國化、台灣化...正反映出統治優勢的心態與作為。然而，就廣大民眾而言，殖民統治的結束，「去殖民」、「去皇民化」乃必然趨勢；威權統治之式微，自由、民主與多元化乃應運而生，在歷史的累積下，當前臺灣的多文化、多族群現象，是一種客觀存在的事實。

從上述得知多元文化反對一元論，而多元文化的主張：

對於社會上所存在的不同文化群體，應尊重其自主性，包容其差異性，使之並存而不相悖。因為，每個不同群體所代表的文化，無論強弱興衰，均有其一定的價值，吾人如能彼此尊重、相互欣賞乃至學習，則人類文明必可迅速獲得擴展與提昇。(Belle and Ward, 1994:29-50，轉引自洪泉湖，1999：169)

在這多元文化的脈絡下，雖然台灣文化具有在地性、海洋性、移民性等多元性格，若要擬出公認文化特質卻尚未具成熟，客家依然是台灣相對弱勢族群。丘昌泰（2005）認為保障台灣客家文化是公平與正義價值觀的體現，不是效率、效

果與經濟觀的反應。他補充說明，公共政策最重要的價值觀在於必須重視少數族群的倫理道德，否則多數只是成為壓制與迫害少數的殺手。「服從多數」的正當性必須立基於「尊重少數」的基礎下，沒有充分考量少數族群的權益保障、欠缺尊重少數的族群正義與公平觀的社會，那只是一個分裂的、虛幻的多數社會。

整體社會環境的變化，帶動了台灣客家文化的轉機，底下列出幾個關鍵性的歷史時刻，看看在這樣的脈絡下，客家人做了些什麼，這些時刻，又影響了客家文化的什麼。

1983 年，桃園縣龍潭鄉公所所在遊日正鄉長的主導下，舉辦了第一屆「台灣區客家民俗文化大展」，正式標舉出客家文化展演活動的模式（內容包含食、衣、住、行的靜態展，以及各種當時所可挖掘出來的客家表演藝術的動態表演），並且出版了在當時少見的客家文化活動專刊。如今回顧，雖然說在當時還以十分概念化的客家印象當成展出藍本，在文字論述上也無法體會出客家的台灣在地性，可是，從整個活動的規模與企圖來看，不能不佩服當時舉辦這項活動時的氣魄與遠見。往後，龍潭鄉每隔幾年就依照著初始的格局舉辦活動，至今已舉辦過四屆「客家民俗文化大展」，在活動內容上，也隨著時代的演進，漸漸加重了龍潭客家文化的在地特性。

自 1949 年 5 月 19 日國民政府頒佈戒嚴令起，至民國 1987 年 7 月 15 日戒嚴令解除為止，台灣歷經三十八年的戒嚴統治。同年，正式開放中國大陸探親，有幾個客籍媒體工作者也到中國大陸地區（包含客家地區）訪問，掀起了兩岸客家的比較研究風潮。同年，10 月，《客家風雲雜誌》創刊，開啓了客家文化公共論壇的先聲。這一年，政治的解放，讓言論與思想的翅膀得以飛揚。對客家人而言，能夠在大眾媒體公開談論客家，絕對是一個全新的經驗。大眾媒體的客家論壇，開始吸引了關心客家文化未來的知識分子的注意力，再加上風起雲湧的多元聲音

在當時開始攪動，不同領域的社會運動相互學習、相互激勵，也相互支援。因此，才能在短短的一年多的時間，促成了 1988 年的「還我母語」街頭運動。

1988 年，稱得上是「客家運動元年」。以《客家風雲雜誌》（《客家雜誌》前身）幹部策畫的「還我母語」運動，在臺北街頭發動萬人遊行。在此之前，已經有過無數場次的政治抗爭遊行、農民運動、原住民還我土地運動等等，激發了客家人的身分認同問題意識。客家運動讓潛伏不知道多久的客家意識，從地底下鑽了出來，從各行各業回歸客家。

緊接著 1994 年與 1998 年的臺北市長選舉，以及 2000 年的總統大選，客家事務運動訴求之概念在各候選人競選的互動過程中，變成爭取客家選票的重要政見承諾，也使行政院客家委員會在 2001 年 6 月 14 日正式掛牌運作，稱得上是客家菁英十多年來從事社會運動的成果（範振乾，2002：1-6）。從 1988 年的還我母語運動，到 2001 年的行政院客家委員會的設置，十多年的持續運動，台灣客家開啓了一場全球客家未曾經歷過的文化復興運動。但因為客家族群長久以來面臨母語嚴重流失的壓力，而「語言」又是建立客家文化認同的基礎，是否熟悉客語似乎成為能否欣賞或是共鳴客家文化活動重要因素之一，特別在音樂部分（王俐容，2006：97），臺灣最知名的客家流行歌曲當屬「客家本色」、「細妹仔按靚」等，許多不會說客家話的福佬人和原住民等，亦可朗朗上口，歌聲的絕大影響力可見一般。

音樂是人類文化中特有且極重要的產物，有人類的地方就有音樂，有人類的歷史就有音樂的歷史（Hoffer，1991）。音樂是各民族文化的一部份，也是大小社群不可或缺的表徵，因此，音樂可以視為表現所屬群體延續性的方法之一。一直到現在，人們仍然保留固有的文化習性，母親所唱的搖籃歌，迎神賽會的宗教樂曲等，都是人類文化不變的一環（Radocy&Boyle，1997；洪萬隆，1994）。

音樂是人類精神文明中最深邃的語言，客家音樂是客家的重要文化特色之一，從音樂人類學的觀點或從音樂社會學的角度來看，音樂對於人類的歷史文化的延續、宗教的虔誠、族群的凝聚力、情緒的穩定、禮儀的教化與人和人之間的情感溝通等，都遠遠的超越了個人對音樂音響、音色的感官享樂。

一談到客家音樂，一般人第一個想到的就是「客家山歌」。但隨著時代演進，山歌逐漸褪色，演唱者年齡也漸漸老去，現代的客家新音樂則在客家年輕人的圈子流行了起來。

1980 年代受到校園民歌盛行的影響，客家創作民謠之內容不是只侷限於男女情愛，如顏志文「山狗太樂團」的「借間」。而呂金守詞曲的「捱也係客家人」，則唱出了臺灣客語快速流失令人憂慮的現象。

另外，2007 年由於林生祥金曲獎拒領事件，讓我們可以看到通俗音樂也有其民眾性格、反映真實生活、與文化傳承等多重意義，而不只是不斷製造用畢即棄的偶像商品。

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。透過客家流行音樂是否能夠使族群再現與文化認同呢？這也是本論文所要研究的核心所在。

如何拉近新世代與客家音樂的距離，重新創造新客家音樂的質素，便成為客家音樂創作者的著力重點，如同近年來原住民音樂與流行音樂的結合，客家音樂如何以其特殊的語言與質地，與現代和傳統的音樂結合，應該不單單是詞曲中的語言使用，還有對於客家特殊民情地景的風貌，以及自身歷史記憶的參雜，來

形成繼客家山歌之後的新客家音樂美學。

第二節 研究動機

從筆者個人觀點來看，首先是身為客家人的部分，從小跟著阿公阿婆住在一起，唯一溝通的語言即是客語，到了國小跟著爸爸媽媽，就較少使用客語，再加上同學都用國語交談，漸漸的客語只剩和長輩們交談時使用，出外時除非知道對方是客家人，才會很高興的和他們討論四縣腔和海陸腔的差別，或是坐電車時，聽到客語的廣播，會很開心的模仿，或是到楊梅地區時，聽到很熟悉的客語對話時，會覺得很親切。後來上了大學，到了外地，使用客語的機會更少之又少，反而常常聽到同學用閩南語交談，或是去唱卡拉 OK 時，同學會點播閩南語歌，結結巴巴的跟著一同唱。在這長達二十幾年的時間，不知不覺得把客語或客家文化忽略或不去關心，甚至長輩們希望你能多講客家話時，感到厭煩。然而，近幾年來族群意識高漲，而政府還成立了客家事務委員會以及客家電視台，突然間客家族群受到了重視，不再是所謂的隱性族群，當然也就使得客家文化蓬勃地發展起來，身為客家人，頓時之間感受到客家祖先的明訓“寧賣祖宗田 不忘祖宗言；寧賣祖宗坑 不忘祖宗聲”。語言及文化是祖先留給我們最珍貴的禮物，身為客家子弟，希望筆者能不負祖先的期待，讓下一代真正認識客家語言、文化，使其永續傳承。

另外筆者身為音樂老師的部分，從小開始學音樂，大學就讀音樂學系，在學音樂的這條路上，筆者所學的幾乎都是西式音樂，唯一在大四時曾選修鄉土音樂的課程，當時才稍微的碰觸到所謂的客家傳統音樂，後來因為父親主辦許多客家音樂的活動，因此跟著父親一同去表演，當時只覺得來欣賞的都是一些老人，要不就是在學校舉辦，學校會召集全部的學生去欣賞。直到有一年跟著父親一同到澳洲表演，表演當天有很多的華僑，他們一邊聆聽我們唱的客家歌曲一邊跟著我們哼唱，那種感動到現在筆者都還忘不了。

之後因為工作的關係，就較少接觸到客家音樂，而學校在音樂上的特色則以管樂團為主，但在教導管樂的過程中，主要還是偏西樂或是國語、閩語的套譜為主，而西洋流行歌曲「I want to hold your hand」、「Can you feel the love tonight」；國語流行歌曲像是「朋友」「月亮代表我的心」；閩南語流行歌曲「望春風」、「流浪到淡水」的套譜也都隨手可得，然而幾乎沒有客家的套譜，漸漸發現了這個疑慮，難道客家沒有所謂朗朗上口的流行音樂嗎？

很湊巧的父親擔任前幾年金曲獎的評審，因為這個原因，讓我可以欣賞許多CD，當時才發現竟然有那麼多的客家流行音樂，不過皆為中生代的客家歌手；近期新聞局所主辦的「台灣原創流行音樂大獎」，更讓我知道原來有許多新一代的年輕人輩出。

自從知道有這麼多客家流行音樂之後，在教學上也有所改變，以前教到客家音樂的態度，總是聽聽就算了，小朋友一問三不知，實在是很愧疚，現在筆者可以很大方的介紹給小朋友，並且讓小朋友不排斥甚而喜歡客家音樂。身為音樂老師，不止在西洋古典音樂的介紹，也該多接觸台灣本土的音樂，希望在未來能使自己和學生對客語及其文化之美，有更深一層的體會及認識。

然而從個體的感動到集體的認同，應該是一段複雜又漫長的過程。不過筆者相信客家音樂的樣貌多元精采，也讓台灣在地的文化價值得以藉一首首歌曲傳唱給下一個世代。

第三節 研究問題與目的

客家的「隱形性格」是客家文化邊緣化的內在原因之一，而客家文化既少見於社會大眾，久而久之即遭人淡忘，當力圖復興之初，容易產生的現像是，客家

人怯於展現獨特的客家文化，社會大眾更容易因生疏而視客家文化為異數，難以接受，成為客家文化的困境；因此，客家文化能否復興之關鍵，將涉及外在環境的支持度與客家人本身的文化自覺，前者指的是政府，社會能否有效營造一適於客家文化展現的環境，後者指的是客家文化復興之主體，是否體認到客家文化快速消失的危機，而能劍及履及的加入文化復興的行列，主動發起客家文化復興運動予以挽救（行政院客家委員會，2002：6）。

音樂是人類普遍性共同擁有的文化現象之一，由於音樂的特殊性與功能性，使得音樂的構造與內容，隨著時空的變化，累積了許多的文化要素，諸如族群的歷史、宗教、語言、文學、美術造型、身體的行動（舞蹈）…等等，如同藝術工作者蔣勳所譬喻的：「美是歷史的加法。」若是我們任憑當下藝術花果流失腐爛，明日的台灣勢必從零走起。

因此，觀察整理這些客家流行音樂作品，從中去瞭解它呈現的客家風貌是什麼？是否能使客家族群再現呢？而客家人可以從客家流行音樂得到所謂的文化認同嗎？這些疑惑是筆者欲瞭解而引發的研究旨趣。

- 1、當代客家流行音樂如何來建構客家的族群再現？
- 2、當代客家流行音樂如何影響客家人的文化認同？

第二章 文獻探討

本章主要在探討本研究之相關文獻，就族群理論、認同理論、客家研究、客家族群與音樂關係的相關文獻來加以探討，以作為本研究之理論基礎，其分為四節，第一節探討族群理論的相關文獻，第二節探討認同理論的相關文獻，第三節探討客家的研究，最後一節則探討客家族群與音樂的關係。

第一節 族群理論

壹、族群理論

族群研究在近幾十年來受到各學科相當的矚目，尤以社會人類學與社會學領域為多（王明珂，2001：23）。

「族群」（ethnic group）指的是國家內部一群不同的共同體（community），他們的成員除了在客觀上具有（或想像出來的）共同的血緣、語言、宗教、文化或共同的歷史經驗，同時在主觀上具有福禍與共的集體認同（collective community）（施正鋒，1998）。

芝加哥社會學者Everett Hughes 對「族群」（ethnic group）的定義為：族群乃因可觀察與其他族群差異而成為族群；作為一個族群，是因為群體內的人和群體外的人瞭解它是一個族群；群體內部和外部的人在感覺、態度、行為、舉止上，覺得他們是個獨特的群體（轉引自陳志明，2005：229）。

而美國社會學家Richard Alonzo Schermerhorn（1974：3）認為「族群」（ethnic group）是存在於大社會中的集體（次團體），成員擁有或真實或假設的共同祖先，有共同的歷史回憶，以及擁有定義自我的特別文化表徵，例如：親屬模式、區域模式、宗教信仰、風俗習慣、語言、部族、國籍、生理特徵、文化等。

族群通常是指共同組成一個大社會中的群體，他們主張或者相信自己有某種血緣上、體質上、文化上、意識上或其他的共同特性，例如宗教信仰、語言、風俗習慣等，足以用來和其他人進行有意義的區分，讓人得以進行「我族」與「他族」的差異識別，以便對社會資源與權力，進行代表性的分配（張茂桂，2003：216）。

綜合以上學著的說法，族群具有以下幾個概念：

- 一、族群與語言、文化、血緣、風俗習慣及「共同祖先」有關；在共同祖源的想像之下，「共同祖先」成為支持「族群」最有力的說法。
- 二、族群通常是一個相對的概念，當個體認定一個團體時，族群意識會逐漸形成，個體能夠在意識上分辨「我族」與「他族」的差異。
- 三、族群是大團體中的次團體，強調不同文化差異或社會群體的互動關係。

台灣的客家人，是否為一個族群？根據Fredrik Barth所編著的《族群與劃界》，指出族群的成立有四項條件：一、具有相當的人口，可繼續不斷的繁衍。二、成員間彼此共用特定的文化價值。三、形成一個彼此溝通與互動的群體。四、具有我群的認同，有別於其他群體（曾喜城，1999），台灣的客家族群符合以上的條件。

對於族群的產生，近年來有各種不同的理論或名稱，一是「本質論」或稱「原生論」，前者強調的是特定族群的共同體質、語言、文化、生活習慣，也就是強調所謂的「與生俱來」的；另一是「工具論」或稱「建構論」，認為族群無法從族群的特質中導出，而必須結合到社會條件的基礎上，這些基礎包含特定的歷史社會過程及國家、政黨、或特定社會群體等行動者，強調族群認同隨「情境」而調整，又被稱為「況遇論」（劉阿榮，2005）。

王甫昌（1998:5556；2003：10-12）則從「客觀認定法」及「主觀認定法」來界定族群團體是一群擁有共同來源，或共同祖先、文化、語言，而「被認為」（客觀認定）或「自認為」（主觀認定）構成一個獨特社群的一群人。「客觀認定法」比較接近於上述的原生論、本質論；「主觀認定法」則充滿族群想像，比較接近於工具論、建構論、沉遇論。

對於原生論強調與生俱來的情感基因作為主觀認同的依據，似乎忽略了社會文化結構變遷對生物親親性（nepotism）的影響；對於情境論以資源競爭的情勢變化來決定結群的驅力，似乎又忽略了根本情感在「族群」上的作用力。

以客家族群在台灣的發展而言，被深層的族群關係和族群融合的現實所影響，本質論似乎無法詮釋台灣客家族群的依據與發展，甚至擴大到其他族群也是如此，台灣的族群類屬比較趨向於建構論的事實。

族群定義是可變性與可操作性，並從差異中區分彼此的邊界，客家族群亦然；不論從血緣地緣、歷史文化或政經利益的考量，皆不能精確擬定一個共所遵從的身分類屬判斷，來規範哪些條件才算是「標準的客家人」（蕭新煌、黃世明，2000）。族群不是一個具有一些共同的血緣或語言文化等本質性特質的團體，族群團體其實是被人們的族群想像所界定出來的，亦即族群是一種人群分類的想像，為的是與其他族群平等相處（王甫昌，2003）。一如 Benedict Anderson（1999）「想像的共同體」，客家人是一個建構起來的族群，客家人認同的內容隨著歷史條件和語境的不同而改變。

客家人經歷過多少族群關係的互動，至今尚未明朗，可是，客家所具備的文化特色，的確頑強地存在於艱困的族群關係中，客家人處於台灣歷史、文化相對

邊緣的情境（陳板，2003）。使客家的發展不斷偏離自身的文化主體之外，客家比起其他族群更為隱晦。雖然客家的處境如此邊緣，然而，客家人卻從未在台灣的文化歷史中消失匿跡。

貳、離散意涵以及離散族群概念的變遷

離散（diaspora）有「離鄉」之意，離散或稱為族裔散居，而這個字（diaspora）根源自希臘字根 diasperien，dia 是「跨越」，而 sperien 則是「散播種子」的意思，本字描寫猶太人、希臘人、亞美尼亞人離群散居世界各地之事實（廖炳惠，2003）。Tololyan(1991)曾把「族裔散居」定義為「跨國群體」，意指移民者（immigrant）、外籍勞工（guest-worker）、旅居海外的人（overseas community）、遭驅逐的人（exile community）及難民（refugee）等人群。同時，William Safran(1991)為離散做了一個定義，並且歸納出其中六項特質：

- 1 從原居地分散到異地
- 2 保有對原鄉的記憶、景象或神話
- 3 不易被新居地所接受
- 4 視故鄉為最後居地
- 5 致力於原居地的保存與回復
- 6 對原居地的關心與維繫族體的意識

從上述對於族裔離散的定義來看，背後隱含強烈的猶太人歷史思想，因此極少有社群符合猶太人離散的原型。

不過若進一步細看離散的意涵，我們將發現離散一方面描繪想回家的渴望，但是一方面卻批判固定的起源。Brah（1996）認為離散的概念把「家」與「離散」放到一個微妙的位置。雖然每個族群有不同的離散經驗，但不是每個離散族群都想要回到原來的地方，所以現今的離散已經不可用簡單的想「回家鄉」的概念來解釋，而處處為家的離散族群也不應該視為是無根的。他覺得離散把「認同是多

元且在進行的過程」這句話做了最好的註釋。

Brah (1996) 覺得離散的旅程並不是流浪的旅程，而更詭異的地方在於，離散是尋找地方安頓下來的旅程-尋找地方把「根」安置。在他看來，想像社群的離散認同及不固定也不是事先賦予的，他們在日常生活中逐步建構自己的離散認同。他認為，在二十一世紀的今天，古人的離散例子只是我們切入離散這個課題的起點而已，而不再是一種必要的「模型」。這主要是因為，離散的概念已經產生了變化，而離散也包含了各種不同的想像旅程。在這裡，Drzewiecka (2002) 也認為，離散不應該侷限於回家的渴望，他覺得離散也可以是移民融合在主流文化中卻在某種程度上保有自己獨特文化的情況。

有人喜歡將客家人比擬為猶太人，像高木桂藏 (1991) 即稱客家人為華僑中的猶太人，主要的原因在於他們共同皆有離散 (diaspora) 的特質。離散，有部份原因是源於生活慘遭巨變、被迫大量離鄉背井、客居他鄉，在異域的獨特集體認同。離散族群拒絕被寄居地的主流文化所同化，也因此無法被接受，不時為強烈的疏離感鄉愁所困，而產生疏離感，譬如猶太人、吉普賽人、美洲的非裔、亞美尼亞人及中國人等。猶太人的流浪、堅守猶太人文化 (與希伯來語)、猶太教，以及建國的意念，成為其儘管離散又得以凝聚的基本要素，客家人的離散在幾世紀都是被傳述、被言說，而真正讓客家人離散的原因又是為何，我們不得而知以及是什麼原因讓各地的客家人稱彼此為自家人？在在顯示出客家族群在歷史的長河中，為了生命的理想和堅持，遷徙、流離、漂泊、抗爭、妥協成了族群重建和再現的深遠意涵。

客家族群的建構除了選擇原生論中根本賦予的文化情感，還會選擇工具論中資源競爭的權宜利益，當客家族群分散在世界各地，一群互不相識、素未謀面的客家人，卻以「我們都是客家人」自居，那麼他們的根本情感以及權宜利益又是

怎麼建立的呢？Anderson（1999）以不同時空背景的人分享共同資訊來源的「想像」來建構一個民族。十八世紀興起的報紙與小說，作為一種想像形式，為「再現」民族這種想像共同體提供了技術的手段。此外，他覺得語言比旗幟、服裝、民俗舞蹈之類的民族屬性的表徵更能凝聚人們認同的情感，創造想像的共同體。他覺得語言最重要之處在於它能夠產生想像的共同體，能夠建造事實上特殊的連帶。；王明珂（1997）以不同族群文化異同間的「記憶」挑選來建構一個族群的認同感。

Abner Cohen（1993）指出自 1966 年起非裔移民每年夏季在諾丁山丘舉辦大規模的嘉年華會（Notting Hill London Carnival），這項一年一度盛大的文化展演活動，起因於 1960 年代中期來自加勒比海地區千里達、牙買加等西印度群島的移民人口，長久來在英國社會受到歧視、排擠以及面臨嚴重失業問題，於是他們自創以銅鑼樂隊（steel band）以及西印度群島特有的 reggae 音樂及 calypso 舞蹈類型作為標誌，逐步發展出同質的文化特徵，導正外在社會所附加的負面形象，以掩飾社群內部的利益衝突、權力競爭與族群歧異性，並以組織樂團（sound system）來維繫彼此的人際關係，藉由嘉年華會展現「同屬非洲後裔」認同（black identity）與團結，尋求彼此一致的文化歸屬及情感連繫（Cohen 1993: 10-78）。本研究歸納出客家流行音樂中凝聚的元素，如何呈現客家特質與如何論述客家，這些想像元素對客家人欲形成族群認同感具有莫大的重要性。

參、再現理論

大眾媒體是日常生活中重要的訊息傳遞媒介，其以多元的方式，如電視、報紙、廣播...等影響著閱聽大眾的行為以及思想，它可以讓你獲得許多資訊，但也可以讓你在獲取資訊當中直接或間接受到影響。因此，媒體如何報導，以及報導的內容為何就顯得重要。

媒體和少數族群的互動緊密結合，甚至可以改變文化的疆界。因為媒體內容的再現，正為觀眾建構出「我們是誰？」、「我們和誰有關係？」的概念，更進一步形成人我、遠近、敵友、殖民者和被殖民者、規份與逾矩的意識。這些意識不知不覺的以所謂常識（common sense）的面貌，深藏在社會結構和環境當中，成為文化信仰、意識形態和與一切再現的價值，而形成所謂「知識的框架」

（frameworks of knowledge）。隨著這個知識框架而形成的認同，又再一次的界定出人群的界線。因此在這快速流動的傳播環境當中，族群文化的疆界是不斷改變的，而一個新的研究領域正朝向：媒體改變中的文化再現、媒體產物的脈絡、以及形成中的族群文化認同這三個領域在研究（Cottle，2000）。

透過媒體的再現，是可以影響、甚至形成新的族群認同。因此客家人的原本的「客家文化」與媒體再現出的「客家文化」是否相同？客家認同之標的物正透過客家的媒體在改變。

倪炎元（1999：85-100）即以台灣歷年報紙中若干涉及他者的新聞導言為例加以檢視，揭露媒介文本中界定為他者的角色如何被塑造、被發明、甚至被汙名化的策略與過程。他在其中以族群他者的再現為例，舉出Christopher P. Campbell研究美國主流媒體對黑人意象的建構，發現依歷史的先後曾經出現三種主要的迷思。最早的是「邊際的迷思」（myth of marginality），黑人被排除在主流社會之外，幾乎不被主流媒體關注，因此黑人在媒介文本中幾乎視而未見。接下來是「差異的迷思」（myth of difference），這個迷思有相當長的時間主導美國媒體對黑人形象的再現，它包含負面與正面兩種隱含義，負面的隱含義是將黑人再現為兼具黑奴與野蠻人兩種矛盾的他者，而這種負面的隱含義經常會影響到美國主流媒體對犯罪新聞的報導。而正面隱含意義則是將黑人再現為天賦異稟的演藝人員或運動員，這也是黑人在媒介文本中唯一可以被頻繁並正面報導的意象。最後則是

「同化的迷思」(myth of assimilation)，這個迷思是美國承認黑人在教育、政治、經濟與社會上的弱勢，主張現今社會對他們的歧視已經不存在，黑人可以憑自己的努力進入主流社會，而這種有限的成功案例可能一再被強調。

倪炎元(1999)分析美國主流媒體對黑人意象的建構，除了可以讓我們瞭解黑人意象被媒體建構的過程，還可以發現媒體與社會是互相影響的，社會的趨勢影響媒體報導的主流，而報導的主題也會迎合社會大眾的喜好，在這樣的關係中，往往可以從媒體報導中窺見社會的各種面向。此外，透過媒體的建構與詮釋，大眾藉著這樣的媒介來認識黑人，媒體常常扮演著資訊主要來源的角色，它對訊息如何處置，即影響人們如何認識那個訊息。

Lee 與 Ottati (1993) 就認為，族群偏見或刻板印象的形成和關於該族群資訊的可得性(availability)有關，當受訪者憶及對於某族群的態度或印象時，往往是經由「有沒有該族群的朋友」出發來推想，因為日常生活的接觸或互動，可以直接形塑認知，否則就由間接的資訊來推論，例如媒體報導就會對讀者，尤其是沒有直接訊息的讀者，建構出一種媒體呈現的族群印象(轉引自陳志柔、于德林 2005：109)

媒體對於客家族群意象的描述有哪些？從「聯合知識庫」關於「客家人」的資料中，經過整理歸類後，可以由表2-1 知道。前五名分別是「勤勞、節儉」，再來是對於祖先早期生活的描述，第三則是「刻苦耐勞」，第四是「硬頸」，第五則是「客家婦女」，這五項與學術的論述相較，發現結果相差不遠，不同的是，負面的客家意象在媒體方面較少呈現，僅有小氣與保守各一。「勤勞、節儉」容易瞭解；而對於祖先早期生活的描述，大部分是指客家人來台較晚，多居住於山區，以及先民早期顛沛流離，客家先民胼手胝足，或是早前生活環境不好，客家男性得出外打拼，這一類的敘述在研究叢書中也可以找到；「刻苦耐勞」也是易

理解的詞彙；「硬頸」一詞的說法有正反兩面，在此呈現的意義皆為正面，大抵是擇善固執、堅持原則之意；對於「客家婦女」的描述，歸類後大抵分為兩種，一是客家婦女勞動的特性，另一是描述客家婦女堅毅的特質。

過去一年媒體所呈現的客家意象是如此，透過媒體，這樣意象不斷地被重複複製，這些被提到的客家意象，就是現在客家人所如實呈現出來的嗎？若不是如此，為何這些客家意象會不斷地被強調，有什麼樣的意涵或功能在其中嗎？

表2-1 媒體的客家族群意象

特質	出現次數	特質	出現次數
勤勞、節儉	20	努力	3
祖先早期生活描述	17	尊卑觀念	3
刻苦耐勞	10	樂天知命	3
硬頸	9	共用精神	2
客家婦女	7	忠義	2
弱勢、隱性	7	重視教育	2
惜字、敬字	5	其他（小氣、保守、團結、男女平等、守時、像猶太人、語言學習能力強、重情面、愛乾淨、運動神經好）	各1
熱情好客	4		
務實、質樸	4		
晴耕雨讀	4		

（轉引自徐聖築，2007：18）

客家相關的叢書以及研究說起來有不少，最早的是羅香林，其為客家研究奠

定基礎，後來的許多學者，不管是以羅香林的研究為基礎進行更深入的探討，或是對羅香林提出的看法進行批判，都間接讓客家研究逐漸興起，這股客家研究的熱潮從中國到台灣，甚至是海外，也因此，客家研究的叢書以及論文，在數量上已經累積了不少。

在這些為數不少的研究中，所呈現出來的客家意象是什麼？首先，對於客家研究有深遠影響的羅香林在《客家研究導論》提出客家的幾個特性，分別有客家人各業的兼顧與人材的並蓄、勤勞與潔淨、好動與野心、冒險與進取、儉樸與質直、剛愎與自用等（羅香林，1933）。

除了上述羅香林的觀點以外，林光華（1991）認為客家人的精神是：勇往直前和大膽開拓的精神、維護正義和追求進步的精神；因應環境和重視群體的觀念；喜讀書、尚文墨、勤武術；客家婦女勤勞、刻苦、儉樸精神。

王東（1998：293-298）認為客家人的特質還有：質樸無華的風格、務實避虛的精神、返本追遠的氣質，即客家人追求先人們祖輩留下來的習慣、規則、傳統和遺風。

另外，江運貴（1996）對於台灣籍的客家人有如下描述，台灣籍客家人強調競爭、勤勉、寬容的價值觀，顯示團隊合作和人際關係的相互尊重，另一方面，競爭活力是無形的動力，啟發了創造力。客家人重視教育、客家婦女獨立自主；除此之外，有濃厚的家族意識、敬拜祖先、崇尚靈魂信仰以及客家人勇於冒險、客家人最具革命性。江運貴對台灣客家人的描述大抵是羅香林和王東的綜合版，不過江運貴還加上了客家人重視教育這一項。

曾逸昌（2002：16-24）對客家人的行為和性格更進一步的深入分析，除了

將上述學者所提到的客家特性做一個統整以外，也敘述因為這些特性而產生的缺點，其發現客家人大致有如下的特性：開拓、進取、刻苦耐勞、務實避虛、個性剛強、弘毅、質樸無華、節儉、我群意識、好客、重視教育、敬重文明。然而在上述的優良品格中，也相對的產生了限制自我發展的另一面，諸如：重鬼神、信天命、心胸狹窄、剛愎自用、保守、安命。

不同於曾逸昌敘述客家人特性的正反相對兩面，謝重光（1999：258-269）從山區文化論述到客家人接受海洋文化而產生特質上的轉變，其說明如下：「客家文化在接受海洋文化之前，本質上是一種山區文化。...山中生活單調，見聞不多，固然使客家人質樸自然，不喜奢華，但也難免造成眼光短淺、胸懷不寬、剛愎自用的短處；聚族而居、守望相助，固然使客家人團結互助，有凝聚力，卻又形成了客家人比較保守、封閉、排他的性格缺陷；世代耕山務農，唯一的出路是讀書做官，所謂學而優則仕，所謂耕讀傳家，固然可以表現為重視文教，重利輕義，但也可以表現為輕視工商，拙於經營。...海外客家人接受了海洋文化之後，形成了新的精神風貌，體現了客家文化的新型形態。這種新型文化有對傳統文化糟粕的揚棄—例如重農輕商、保守求穩、固執板滯、氣量狹小、封閉排他、目光短淺等等消極落後的部份；又有對客家傳統文化精華的繼承—例如認真勤勉、吃苦耐勞、純樸誠實、堅韌不拔、團結互助、允文允武、講究信義等等積極向上的部份，同時還融進了海洋文化、商業文化的精華。」

吳錦發（1998：41）則依自己的觀察研究，發現客家人的性格中，有非常顯著的「兩面性」，他寫道：「深入追究客家人性格的底蘊，我們常可發現，很多時候，他們表現得『既保守又激進』、『既含蓄又開放』、『既寬容又固執』、『既自卑又自大』。」吳錦發所描寫的客家人性格的兩面性，也呼應上述學者的觀點。

綜合以上這些學者對於客家人的討論，在客家人的精神、特性、或文化方面，客家人是1、勤勞的，勤於勞動以維持生計；2、刻苦的，忍受苦難，不以貧困為恥，刻苦以求得生存；3、剛毅的，不畏艱難，持之以恆的；4、硬頸的，不向環境的困苦艱難低頭；5、婦女是艱苦耐勞、自重自立的；6、保守的，客家人的生活習性基本上是承襲前人的方式。

從羅香林為首一直到最近的客家研究叢書，對於客家人意象的描寫相差並不多，這些所謂的客家人特質或客家意象，是真實結果的呈現？還是因為論述者的權力使然？這是必須進一步思考的問題。

這些客家意象是刻板的、典型的？還是具體的將客家形象化以及同質化的敘述而已？客家族群長期暴露於這種訊息下，對於相關且切身的實際訊息與知識卻「理所當然」，而未曾針對這些論述產生的動機、過程及效應有所反思與批判.....，竟不知這些論述，皆為特定時空脈絡下所建構的產物。以上種種客家族群標籤化的「再現」(representation)，所展示的將是在當前社會被對待、歸類、定義命名或歸約的權力支配的關係，而差異的辨識所凸顯的「他者」，更是成為文化意義的關鍵。當文化霸權團體投射自己的價值、經驗與觀點普遍性的規律，被建構的差異或他者，就會無意識地被大眾所排擠或邊緣化（王雯君，2004）。

不過，意象並非固定不變，而是訊息及意象之間持續不斷相互傳遞篩選的長期過程。客家族群是個人為建構的族群，而客家意象也是因為「他者」的存在，並由「他者」所建構，卻被「我者」客家人所接受內化而得；客家族群的意象即是歷史、過程和建構的統一。這樣的意象產生過程和傳遞的方式，皆源於新的科技產物---網際網路、電視、廣播、電子音樂...等工具的引發（林文玲，2005）。

以節目內容而言，一方面是媒體在相當文化架構下「再現」了在地化實踐，

它關切的是當下的生活實情，另一方面因為這些生活實情是汲取自傳統、族群文化與自己的由來處，所以在製作一種對未來的記憶，成為一種「轉化中的文化身份」（林文玲，2005）。在〈米酒加鹽巴：「原住民影片」的再現政治〉一文中，林文玲（2001）探討原住民面對接受主流與重回部落的兩難處境，「如何在都市中展演部落？又如何以現代知識展現部落純真？要找回自己還是讓『他人』看到『自己』」？而同屬於台灣弱勢的客家族群身上也一樣面臨類似的困惑。顯然地，在再現系統中，意義的產製與認同位置的指定是密切相互關連的（Woodward，2006）。

然而，對於一個從未經歷過真正傳統客家文化生活的年輕人來說，仍然可以藉由對傳統文化的再學習、消化與再創新，並且將之透過現代工業的生產方式，將「新客家文化特質」傳播出去，而目前這種再創造的客家文化，似乎正改變著當代客家族群的認同方式（陳玉蘋，2000）。也就是說，透過當代客家流行音樂，對於不瞭解自己客家文化的世代來說，可以從中學習到客家的風貌，更可從中認同自己的族群。

第二節 認同理論

壹、什麼是認同

依據 Staurt Hall（1997）的說法，認同的進行，是建構在個體認知他們自己與其他人或其他群體，是否擁有一些共同的起源或共同分享的特質。因此，從主體性參與的觀點來看，認同指的也是一種經驗，Fifth（1996）認為認同是指處理一種特殊經驗的方式，它不是一種東西而是一種過程。認同的經驗所描述的同時是一個社會過程、一種互動的形式，也是一種美學的過程（郭良文，1998）。

Taylor（1994）認為認同一詞表示一個人對於他是誰，以及他做為人的本質特徵的理解。也就是我們的認同部分是由於他者（other）的承認，或者是由這種

承認的缺席而造成的，而且往往是由他者的誤認（misrecognition）而形成的。而在私人領域中，認同和自我是在與有意義他者持續的對話與鬥爭中形成的。

Woodward（2006）認為認同是一種互動的、相對的社會關係，也必須由他人的反映來獲得意義，隨著環境的改變，認同也必須不斷地調整，以維護其均衡。因此，認同給予我們在世界上的某個位置，也彰顯生活在社會中的我們彼此之間的關連。認同就像是一種概念上的工具，可以用來瞭解人們如何意識到社會、文化、經濟與政治上的變遷。

因此認同是透過有意義的他人互動和對話，認同須要經由他人互動而達成，也就是說個人的自我認同須經由與他人的對話關係，認同才得以產生；換言之，認同是由社會外加於個體之上，個體生而從屬於一特定團體，此團體將限定個體的角色、行為及價值觀，此認知形成個體在社會角色上的自我認定，個體會對群體產生共識，分享群體的權利與義務。

貳、文化認同

所以本研究將文化認同區分為自我認同和集體認同。以自我認同來來看，Williams（1976）曾說：「文化是英語當中最複雜的兩三個字之一」，文化的概念包含了許多的主題、過程、差異等，它可以用來描述一套模式、信念、行為、制度、符號象徵，其可定義為一套行為、價值觀、態度、規範、角色、意義與溝通方式的模式，這些都是世界觀的反映。因此，文化認同可被解釋為自我定義與世界觀之間的連結。

而以集體認同來看，Sturt Hall 強調，文化認同至少有兩種思考方式，第一種把文化認同視為擁有共享文化、祖先的人，是一種集體的真實自我。這種文化，在變化無常的歷史中，提供人們一個穩固不變的意義與參考架構。他認為在當代

的女性主義、反殖民與反種族主義運動中，這種對於過去歷史的重新追溯或是想像的建構，都是這些團體企圖建立認同的方式。例如黑人傳統運動（Negritude），就是透過認同的想像與創造過程，將因殖民或奴役而離散的黑人團結起來，經由共同的想像或是神話/迷思（myth）的創造與重構，讓黑人獲得抵抗的力量。因此，認同的建構也是一種想像的過程，人們經由幻想與神話的建立，形成文化認同。（Hall，1996）

第二種的文化認同則是 Hall 所提到離散/流離(diaspora)的概念，這種認同關注的不只是過去，而且包含未來的認同建構，認同並不是有一個固定不變的本質，而是歷史文化和權力持續演變的結果，其本質是不斷轉變的。因此，Hall 認為比較重要的是它究竟會「變成什麼」（becoming）結果，而非他本身「是什麼」（being）；因此，像是認同或接縫處的不穩定點，是受制於歷史、文化與權力持續的影響不是著床於過去的發現。或者就如 James Clifford 所表示的，「認同」（identification）不是身份（identity），是關係的表現而非既存的形式（陳奕麟，1999）。

Geertz（1973）強調成員間與生俱在的共同文化，才是認同的基礎。他認為一個人初生在某個宗教的社區、語言的社群、以及其生長所在地的社會習俗，這些都構成其認同的基礎。因此，血緣、種族、語言、宗教、地區、習俗等，都是集體認同的基礎，這些共同的文化和認同的基礎，形成一種無可言喻的力量，將群體成員集合在一起。

江宜樺（1998）認為「文化認同」指的是一群由於分享了共同的歷史傳統、習俗規範以及無數的集體記憶，從而形成對某一共同體的歸屬感。相較於族群認同所強調的血緣關係，文化認同通常是依附於一塊範圍固定的土地而發展開來。但是，由於集體的歷史記憶在一定程度內是可以主觀建構或重新建構，因此文化

認同有時也會面臨變遷或割裂的局面。台灣社會在 1950 至 1980 國家認同中的文化層面主要為中國文化認同所主導。可是 1990 以後另外一股建構台灣文化認同的力量急速興起，影響了整個社會原有的文化認同。

參、集體記憶建構

個人的記憶從社會或集體中學習而來，某一族群從各種媒介所習得的集體記憶，形塑該族群基本的認同體系，此種認同體系類似 Bartlett 所謂的「心理構圖」(schema) 的概念。「心理構圖」是過去經驗與印象的集結；每個社會群體都有一些特別的心理傾向，這種心理傾向影響此一群體中個人對外界情景的觀察，以及如何結合過去的記憶來印證自己對外在世界的印象，而這些個人的經驗與印象又形成個人心中的心理構圖。(轉引自王明珂，1993)

記憶既然與集體密切相關，如果沒有「集體」，記憶便很容易隨著時間褪色遺忘殆盡。涂爾幹提出「集體意識」(collective consciousness) 的概念，他認為社會不單單只是一群人的集合、在一塊土地上生活、利用工具從事生產活動而已，社會必然存在某種理想或理念，這是它賴以形成的東西，社會的理想不是外在於社會的，它本身就是社會的一部分。因此，社會是個有機體，它之所以存在，必然有一些非物質的成份，這種構成社會的精神要素，涂爾幹稱之為「集體意識」(collective conscience)。涂爾幹的主張後來影響 Maurice Halbwachs 對「集體記憶」(collective memory) 的研究。

集體記憶是從社會脈絡建構而來的，Halbwachs(1992)認為「人們通常正是在社會之中才獲得了他們的記憶。也正式在社會中，他們才能進行回憶、識別和對記憶加以定位。」記憶不僅只是個體心理層次的作用，它是經由「建構」而成的，只要一個社會裡有多少不同團體 (groups) 與制度 (institutions)，就會存在有多少不同的集體記憶，而且這種集體記憶並非是天賦的，那是一種社會性建構的概

念。

Halbwachs 在討論記憶時，區分出「歷史性的」與「個人生命歷程」的兩種不同記憶類型。「歷史性的」記憶是透過書寫紀錄以及其它諸如相片等其他具體紀錄傳遞來影響到個人，因此我們可以稱之為集體性的、或社會性的。而「個人生命歷程」的記憶，則是那些屬於過去個人親身經歷事件的記憶，透過與有相類似生命經驗的個體相互動，可以重建和加強個人生命歷程的記憶。儘管「記憶」會隨時間流逝而逐漸褪色，只要透過集體的、儀式性的共同參與，則可以將過去的歷史重新顯現。而我們常把「記憶」與「認同」放在一起，是因為「認同」除了是一種歸屬和聯帶感外，也是一種對過去的歷史或經驗的認可，以及延續對未來行動的可能性。

本研究所要探討的客家流行音樂，其主要意義也屬於一種共同體的歸屬感表徵。當一個人會說母語時，會覺得被族人接納，進而產生文化認同（陳美瑩、康紹榮，2000）。因此，本研究透過音樂的傳承與學習，來探究客家文化認同的目標與價值是不是可以從客家流行歌曲，內化於個人心中，成為一種共同的歸屬感。

本研究所要探討的即是透過當代客家流行音樂，不論是在自我的面向或集體的面向，文化認同如何在其中呈現出來以及如何能將客家族群的成員集合在一起，而有共同的歸屬感。

第三節 客家研究

近幾年來政府機關及社會團體均積極推動深耕本土文化與族群認同的政策與活動，在客家文化政策方面，客家所面臨的困境和迫切需要獲得協助與解決的問題幾乎全屬文化範疇，在其他部份，不論在生活能力、教育和就業各方面，都有優異的適應和發展，並沒有遭逢其自身無法克服的困難；因此，政府提出的客

家政策主要內容率皆以文化的保存與發展為主，少數涉及有限共有資源的分配與使用部份，亦為確保客家族群的平等地位與自信自尊所必需，並不會因而對其他族群造成排擠和壓迫。針對客家文化弱勢乃至發生傳承危機的根本原因在於：認同基礎受到無法自癒的摧折，傳媒資源的匱乏，以及因而導致的個體孤立隱形。

於是政府在 2001 年在行政院成立客家委員會，成立的二年之內更舉辦了一系列的客家文化藝術活動，除了藉以喚起客家族群對自身文化內涵的覺醒與保存之外，亦期望能使非客籍人士更進一步瞭解客家族群，進而達到族群認同相互尊重的目的。

除了政府的大力支持之外，在學術界上客家的研究也不斷升溫，近來客家研究的叢書不斷增加，這些書有著各種不同的主題，包括客家語文、客家民俗、客家音樂.....等，內容包羅萬象，有具體的建築介紹，也有抽象的精神概念，有描寫早期生活的，也有對於當代客家進行反思的，然而當前客家研究在諸多方面雖取得了許多不少的成果。但同時我們也注意到，在具體的研究過程中，不同地域的研究者總是將自己的研究視野局限在各自的研究區域，因而對客家的論述往往給人一種“只見樹木，不見森林”的印象。當務之急是儘快改變這一研究的不足，迅速提高客家研究的層次。

而本研究從當代客家流行歌曲的角度來結合社會學的研究，使得本研究將在客家研究上有所貢獻。本節對於客家研究上，首先針對何謂家源流，接著在探討台灣客家人及分佈，最後則討論客家的文化。

壹、客家人的界定

「客家」的名稱由來源自於「客居他鄉，而以爲家」。在邱彥貴、吳中傑所著的《台灣客家地圖》說明「客家」一詞早見於清初，最遲在十七世紀晚期已經

見到使用。二十世紀初的《嘉應州志》則說明「客家」一詞並非自稱，而是指較晚遷移到當地的一群人，原是用以區別時間先後。

林崇熙（2001）則指出在清朝初期並無「客家人」之稱號，官方與時人之多以原鄉地緣來區分族群，如彰州人、泉州人、粵人等稱呼；所謂「客人」或「客仔」，及其所聚居之莊名曰「客莊」，乃閩人之漳州人與泉州人所給予之稱呼。故「客」字原來是一種相對性的概念，是相對於在台灣時間上之「先到/後到」，也相對於土地之擁有權之「主人/客人」，亦即是「客」的稱謂是一種「他者」(otherness)的再現 (representation)。

不論客家人稱號是清初或清末有之，以上學者提出的概念皆建立在土/客架構之上，強調客之「外來」意義。

而另外有別於原來居民，被稱或自稱為客族的說法，都尊奉羅香林所提出的觀點：「中原客家」的說法，即認為客家人為血統純正的漢族（王東，1998；劉環月，2000；陳運棟，1998 等）。不過這樣的看法也逐漸受到後來學者的質疑與挑戰，也有人依據 DNA 研究發現客家人是亞洲北部的蒙古族，即是馳騁大草原的塞外民族遷徙中原而漢化者，是一個長期流浪的民族（江運貴，1996）；大陸學者房應嘉（1996）在《客家源流探奧》指稱：客家人不是來自中原地區的漢族，而是漢化頗深的土著。時至今日，有關客家的起源之說已漸漸有不同的看法和舉證，也拋出了許多研討議題的論述空間，但部分學者仍是尊奉羅香林的研究論點為主（陳運棟，1991）。

貳、台灣的客家人

根據現有的文獻記載，閩粵客向台灣的遷移，最早始於明代中後期。明末清初，民族英雄鄭成功在把荷蘭殖民者趕出臺灣之後，又把這裡作為反清復明的根

據地，故而大量招募中國大陸人民入台，開荒墾殖，其中不乏客家人也因此進入台灣（江運貴，1996；陳運棟，1991）。

不過，最早來台灣的客家人，雖是跟隨鄭成功的部隊入台灣，但人數並不多，明鄭覆亡後，大都被清廷遣回原籍，對台灣的開拓並沒有產生什麼影響（陳運棟，1991；劉環月，1999），接著又是清初的禁止移民渡台政策，主要的理由是防止台灣再度成為反清復明之地，對客家人禁絕更嚴，致使後來的客家人一度斷絕，僅有少數來者，大多是以偷渡的路徑居多（黃永達，2004）。

後來在清廷平定台灣之後二、三年間（即康熙二十五、六年）那時海禁初開，閩、粵人民因受生活環境所迫，大量東移謀生。只是閩南人因佔地利、人和的關係，自較居優勢；而粵東客家人一則來台較遲、二則受各種政令限制的關係，自較占下風。那時候，客家人渡海來台灣，想在府治（今台南市）附近拓殖，而府治附近已為閩南人佔有，無餘土可闢，乃於東門外墾闢菜園，以維生計（陳運棟，1989）。

渡台後的客家人秉持著不妥協、不屈服的拓墾精神，到台灣各地尋找一片得以落腳開墾之地。客家人不受地理阻礙，進取獨立、辛勤工作、無畏無懼、冒險患難、剛毅不屈，更加提煉出獨特的民族氣質（江運貴，1996）。基本上，初期來台的客家移民，大多無產業、無家室，移墾台灣後，不時接受挑戰，在內憂外患的壓力下，當農夫、教師、商人、伐木工人、樟腦工人，他們比福佬人更願意和原住民融合通婚，創造新族群，此即是今日學者專家推論客家族群來台後跨族通婚的情形普遍，亦無法簡化地以血緣來論客家族群人口的因素之一。

是故，客家族群在台灣的分佈，從清代起即移居於嘉南、高屏一帶，此地因屬福佬人所有，客家人便遷往北部的桃竹苗臺地發展，呈現「由南到北」發展過

程。之後在日治時期，在西部及北部地區，因為天災人禍連連，生活空間和產物不足維生，又輾轉遷移到台灣東部，也就是現在的宜蘭、花蓮、台東。可是東部地闊卻貧瘠，交通不便不利經濟之發展，輾轉又到都會求生存。所以，客家人歷經遷移，輾轉分佈至台灣各地，莫怪有人比喻客家人像是東方的吉普賽人（羅肇錦，1991）或是「東方的猶太人」（高木桂藏，1991）。

楊長鎮（1991）認為台灣客家無論是羅香林式客家論述，以國族建構為其論述源頭，一種對原鄉/（中國）的想像；或是新客家人論述，在多數/（優勢者）的論釋支配下被動的建構族群邊界，在在都顯示客家作為少數族群，再三面臨著被優勢或多數族群所決定的困境。在族群變遷過程中，少數族群往往被迫在主流族群主導的國/族邊界改變行動中，同時界定自我族群在新國/（族）中的位置，及其與主流族群的相對位置。

參、客家人的文化

文化是泛指人的生活總稱，知識、信仰、習俗、道德、法律、而文化印象也就是一個人乃至於族群生活方式的橫縱面。客家族群的深刻文化精神及集體傳統意象，對現今變遷快速的生活，似乎有點遙遠，有些模糊。

客家文化到底是什麼？這是我們常在問的一個問題，一般人提起客家的文化多會聯想到山歌、採茶戲、客家八音及飲食美食等展演活動，其實在藝術創作部分，客家文化早就已經深植在我們的生活當中，「談台灣文學大概50%以上都是客家人，談音樂絕對少不了客家山歌。」（黃米娜，2003）

「客家文化」的確是個令人語塞的大問題，因為文化概念本身相當模糊，何謂文化一直是眾多學科間爭論不休的話題。所謂的文本政治更突顯了文化的建構性：

文本政治 (textual politics) 的理論清楚闡明了任何的文化代表也不過是一個「建構的主體所建構的觀點所展現的建構意義」 (a constructed understanding of the constructed agent' s constructed point of view)。再者，文化不是一個固定的分析對象，而是在不斷競逐的歷史場境中，經過不斷協商的複雜現實的許多溝通過程；它所代表的不是一個物件甚至不是一群，而是許多不同論述的交匯點。所以，任何文化代表對自身文化或經驗所聲稱的真理都是片面偏頗和不完備的；它所展示的只是一個就許多聚合的故事製作中創作一個文本的嘗試 (Salazar 1991: 98)。

因此，文化多異性與模糊性的特質，這讓我們必須重新思考，所謂的「客家文化」真的存在嗎？這樣的措詞也許太過強烈，只是，筆者始終認為，文化看似抽象，但實際剖開來看，就是個透過各種實作（例如書寫、論述等）記憶所累積的延續，它不是一種靜態的沉澱物，而是不斷歷經建構、解構、再重構的動態過程。文化就如同一張透過人們的實踐而不斷編織的記憶之網，丹麥人類學者 Hannerz (1992: 5) 認為，我們應將人類學視為一個社會與文化的普遍的、比較的研究，亦即包含了我們自身、此處、此刻、家鄉的一種人類學研究。此處，Hannerz 所謂的文化，強調的便是社會網絡，而且是跨國的社會網絡，他認為在全球化下，人們是身在網絡當中，而非被地域所侷限的。Hannerz 將文化看成是一種跨國的社會網絡，而不再是傳統的與地域緊密扣合的「對他者的文化研究」，這有助於我們對於客家文化概念的重新思考。

每個「客家人」在心中都會有一幅屬於自己的客家圖像，只是，這一幅客家圖像勢必有很多地方有所重疊。個人的記憶可以說就是在社會集體框架之中的社會記憶，同中有異，只是大異或者是小異的區別罷了，客家文化就像各方競逐論述的「暫結論」，也就是一種權力關係，這就是 Coser (1992) 所談的社會記憶，集體記憶有很多，但是哪一個集體的記憶會變成社會記憶則是經過社會權力

的鬥爭而來，「客家傳統文化有其時代背景，認識它，尊重它，卻不一定要遵循」（賴芬蘭，2006），傳統文化的內涵可以重新討論、檢視，甚至可以改變。因此，或許我們該這麼提問：此時此刻的「客家文化」究竟是如何透過這些行動者來記憶與傳承它的形貌。透過這些客家流行歌曲的創作，「客家文化」是如何被傳承及延續，這也是本研究所欲探討的目的。

第四節 客家族群與音樂

在世界音樂的舞臺上，「世界音樂」(world music)逐漸醞釀出一股新音樂風。這個當初以歐洲大陸為主軸，看待非洲國家，以及第三世界的音樂觀點，如今已擴大轉化成泛稱世界各民族根植於自身傳統音樂基底，並融合現代音樂觀點而發展出一套新的音樂概念。在此概念下，各民族的傳統音樂得以重新受到重視並賦予新意，不但兼具了傳承與創新功能，同時也因國際傳媒的擴散力量，成為展現國家民族特色的另一舞臺。正如巴爾托克所說(Bela Bartok,1881-1945)「音樂在國際化之前，必須要有國家性，在國家化之前，必須要有民族性。」

世界各國的音樂逐漸重視自己民族的音樂，而台灣的音樂，原住民族、福佬人、客家人，留下了豐富、多采多姿的傳統音樂。從這些音樂遺產中，我們可以深深感受到在這塊土地上所孕育出來的傳統音樂，不僅呈現了各個族群的音樂特色，反映了各個時代的心聲，更讓我們體會到她的樸實、真切、健康、強韌和包容性。

然而，長期以來，台灣音樂文化的發展一直是重西方而輕本土，而且嚴重失衡。台灣音樂文化的建立，擷取西方理論和技巧之長來彌補本土之短是絕對必要的。但如果一味地以推動西方音樂為主要方向，則永遠無法建立台灣音樂文化的自主精神和主體地位。我們開始關心自己的文化，認真注意鄉土的藝術，不過是近十

年的事情（許常惠，1997）。

德國音樂家舒曼曾說：「去留意一切民謠吧！那些優美的旋律可使你瞭解不同民族的特性」。因此，我們知道民謠的產生與該民族的特有性格、風俗習慣、人民生活、社會背景、歷史文化等有密切的關係。

就如鄭榮興（2004）指出「客家文化是漢族傳統文化的重要成分，客家音樂則是客家傳統文化中重要的一環。客家傳統文化中的音樂，不僅與客家人的生活緊密相扣，表現客家人特有的文化思維，同時，客家音樂不同的類型與內涵，歷年被認為保存了許多珍貴的漢族文化藝術資產。」

而民謠的產生，有其時代背景、地域環境、與人為因素。按內容而分類，主要有三個類別：

一、「勞動節奏說」：人民需要勞動，勞動後需要休閒，因此產生「勞動歌」來消除疲勞，增加工作樂趣，如「伐木號子」等。

二、「異性吸引說」：男女為了表達相互的愛慕之情，藉「情歌」來唱出蘊藏於內的情愫，如「桃花開」、「挑柴歌」等。

三、「高聲談話說」：為了與山那頭、和那邊的人對答，提高聲音，拉長語調，就自然形成帶有美感式韻律的歌謠，如「老山歌」等（王耀華，1995）。

客家民謠皆充分顯示這些特質，在客家人的一生中，客家民謠是他們生活的親密伴侶。在客家地區，婦女們會吟唱「搖籃曲」以及「洗澡儀式歌」的習慣，他們藉此寄託自己對下一代深摯的愛和無限的希望。因此，從嬰兒時期開始，就沈浸在民間歌謠的薰染之中。當兒童長到稍懂事時，那充滿豐富想像和生動的兒歌，又伴隨著兒童們的遊玩，幫助孩子們打開智慧的門戶，邁向知識的寶庫。年事稍長，打獵、伐木等號子有伴隨著繁重的體力勞動而創作物質財富。青年男女

上山砍柴時，在山間野外，以山歌來歌唱美好的生活，表達自己的愛憎，並以此作為傾吐愛情的媒介。各式各樣的山歌、小調、戲曲、曲藝、宗教信仰的儀式活動和藝能，常出現在日常生活的各個領域。因此，如果你是客家人，客家歌聲為你打開世界的門戶，伴隨著你的人生。

也就是說在客家文化中，音樂與戲劇無疑是讓人容易親近的觸媒，藉由創作者的智慧，使人跨入另一個文化場域，可以感動、可以欣喜、可以傷感，也可以瘋狂。這就是藝術活動迷人之處，也是文化扣人心弦的張力（邱奕嵩，2004）。

不過提到客家人的音樂，大家聯想到的幾乎都是山歌，曾經，客家人在老榕樹下說著他們唱山歌的故事；曾經，客家人在土地公廟前，用山歌唱出客家人的感情、喜怒哀樂和他們的生命。客家山歌一直是客家音樂的代表圖騰，它不但是客家人對於生活經驗、生命情懷的一種表達藝術，更是客家族群凝聚族群意識的一種觸媒。所以說山歌是客家音樂文化的重心，也是客家人精神文化的重要特質。甚至有人認為客家流行歌曲即是客家山歌，剛接觸客家流行歌曲的人，聽了之後會誤認為是客家山歌，原因是他們對客家音樂的刻板印象仍然沒有改變，認為客家人只有山歌而沒有流行歌曲。

但其實從日本殖民時期開始就有所謂的客家流行歌曲，有許多對音樂有興趣的台灣人都往母國日本吸收當時的音樂知識，客籍的音樂家鄧雨賢就是一個最知名的例子。戰後，也有許多閩南語歌曲都採用日本曲調填上閩南語歌詞，這類帶有東洋風格的流行歌曲，經過歌詞的轉譯後在商業上取得相當大的成功，知名歌手如：文夏、洪一峰等等都在當時的台灣流行音樂占有一席之地，著名歌曲有：「黃昏的故鄉」、「媽媽請你也保重」。

根據黃裕元表示，在當時閩南語流行歌曲的主流乃為取日本流行歌曲的曲

調，搭配上台灣的作詞者書寫閩南語歌詞，如「媽媽請你也保重」、「黃昏的故鄉」等等。基本上，由於這類作品在商業上的成功，唱片公司於是大量依照此模式複製生產此類之歌曲¹。而這類對於原始客家傳統音樂風格的棄絕，直接引自東洋曲風的歌曲，也成為了客家創作流行歌曲的主軸。

基本上，戰後一直到吳盛智引進歐美搖滾曲風前，客籍流行歌曲作家呂金守、涂敏恆等所創作的客家創作流行歌曲多是採取此類東洋風格，這段時間內所發行的客家流行歌曲唱片，也有許多上述翻唱於日本流行歌曲的產物，大多數止於翻唱歌曲的層次。基本上，此類若是抽離了語言的成份，則與閩南語流行歌曲並無太大的差異，因為語言僅僅是依附在音樂上，樂曲並未考慮的語言的風格。樂器配器也全部移植爵士鼓、電吉他等等東洋歌曲常用的伴奏樂器。（臺北客家市政府客家事務委員會，http://www.hakka.taipei.gov.tw/09music/music_post.asp。）

而近期的客家流行歌曲則有些專輯則是以傳統客家音樂的元素為主，客家傳統的音樂元素與台灣傳統音樂元素我們知道最知名客家傳統音樂形式稱之為「客家八音」，所謂「八音」非客家原創的詞彙，在傳統中國，《周禮·春官》把各種樂器分為八類，這種分類方式，稱為「八音分類法」²，乃指樂器的分類而言。而在臺灣所謂的「客家八音」已經變成一種屬於客家族群在歲時節慶、神明誕辰等宗教以及生命禮儀中專屬的儀式演奏的特殊樂種。並且演奏型態也從早先單純的客家八音器樂曲，加入戲曲、民歌、小調演唱等歌樂表演。並且受到採茶戲、

當時的著作權觀念並不如今日，翻唱歌曲並不需要給予原作曲者授權費用，相對於重新找作詞作曲者重新製作一首歌，所付出的成本相對低廉。

² 「八音分類法」把古代的樂器分為以下八個類別：

金：指用青銅鑄造的樂器，如鐘、鐃等

石：指用玉石製作的樂器，如磬等

土：指用陶土製成的樂器，如壎、缶等

革：包括應用到皮革來製作的樂器，如各類型的鼓

絲：指應用到絲弦的，如琴、瑟、箏等

木：指木製的樂器，如柷、敔等

匏：指應用到葫蘆作為製作材料的，如笙、竽等

竹：即竹製樂器，如簫、管等。

亂彈戲、四平戲、京戲、歌仔戲，乃至於廣東音樂及當時流行音樂的影響，無論在編制、曲目或樂器上都隨者時間而有巨大的改變（鄭榮興，2004）。

日治時期，對於客家族群來說，這樣的音樂型態仍然為主流型式。最明顯的辨認方式出現在對樂曲的編曲詮釋上，大多採用傳統樂器的編配方式，即使是創作的流行歌曲仍然延用此形式。

按照現存資料，在台灣現存最早的客家創作流行歌曲為 1934 年由古倫美亞唱片的副品牌「利家唱片」所發行的「仰頭看天³」，主唱者為玉梅。由於曲調乃借用客家傳統音樂之外的「蘇武牧羊」，我們可以看到使用的配器為：揚琴、殼子弦、梆子，演唱者演唱採取一種類似於傳統戲曲的發聲方式，音樂架構以演唱為主，揚琴、殼子弦依演唱者的旋律進行齊奏，演唱速度也決定板眼。很有趣的是，當時的「仰頭看天」並非採取當時已經由日本傳入台灣的和弦編排以及固定節奏行進，對照於一樣在古倫美亞唱片所發行的「雨夜花」、「月夜愁」等同時期的閩南語歌曲，許多皆以西洋管弦樂配器編曲。（臺北客家市政府客家事務委員會，http://www.hakka.taipei.gov.tw/09music/music_post.asp。）

雖然當時的客家流行歌曲數量相較於閩南語歌曲仍屬稀少，但即使到了現代，客家流行音樂的許多專輯仍融合許多傳統元素，不論是在配器上，甚至在旋律也融合客家山歌的傳統曲調以及重新編曲的客家器樂曲等嘗試，客家流行歌曲

³ 按照〈客家戲劇音樂資料庫〉資料：

「仰頭看天」客語流行歌與閩南語流行歌「紅鸞之鳴」，歌曲的曲調均取材自大陸民歌「蘇武牧羊」。緣於 1933 年古倫美亞唱片公司之「紅鸞之鳴」發行不到半年，就已賣出一、二萬張的佳績，該公司於是興起了製作客家流行歌的動機，打鐵趁熱，隔年（1934 年）客語流行歌「仰頭看天」隨即問世，亦取材自「蘇武牧羊」曲調。該公司又請來劉阿木、李氏春對唱客家採茶歌，蘇萬松演唱一系列的勸世文。蘇萬松後來成為 1930 年代的客家「一代歌王」，而李氏春則是首次出現在客家採茶戲唱片的女旦角。

文意乃為先出版了〈仰頭看天〉之後，紅利家唱片公司再發行蘇萬松以及一系列的改良採茶唱片。但筆者比對紅利家出版番號結果，其劉阿木等所錄的改良採茶出版的番號最早為 T92〈賣酒歌〉，蘇萬松最早乃 T95〈盧花絮〉，而〈仰頭看天〉為 T230，其先後關係為何有待考證。但是此文依照唱片公司的分類〈廣東流行歌〉判定〈仰頭看天〉為原創於傳統客家曲調外的創作流行歌曲。

仍然保有與傳統音樂較為接近的元素，顯現客家流行音樂中寄寓思念故土的情懷。

而到了 1980 年至 1990 年，此時期也促進了族群意識與鄉土意識的抬頭，各族群開始爭取自己應受的尊重與應有的權益，客家人意識到文化的危機，凝聚成客家運動如客家族群在 1988 年的「還我母語運動」、1990 年成立客家自主性團體「台灣客家公共事務協會」、1992 年的「反水庫運動」等，尤其是由高雄美濃發起的「反水庫運動」，爲了此運動，客家族群成立「交工樂隊」替客家族群發聲。交工樂隊替「反水庫運動」所創作的歌曲，當時不斷地在電視媒體播放，因而讓大家注意到客家創作歌謠。藉由這些運動，客家創作歌謠除了表現其具社會意義的一面外，也讓台灣民眾發現新的客家音樂。

目前客家流行音樂曲風則以傳統音樂再創新、歐美傳入音樂風格以及多元曲風融合爲主，不同以往的複製傳統以及翻唱日本歌曲的方法，使得目前的客家流行音樂不輸時下國語、閩南流行歌曲，可惜的是無論是學術界還是客家社會大眾的眼裏，客家流行歌曲都是非常陌生的詞語，甚至是聞所未聞的。客家流行歌曲仍然沒能引起大家的關注，這不得不叫人覺得有點遺憾。

客家音樂在台灣音樂中的地位算是微弱。即使客家流行歌曲在近年來的金曲獎上大放異彩，才漸漸開始引人關注，但依然無法成爲音樂的主流。其實，客家流行歌曲一直到最近透過有識之士筆路藍縷、開拓新局，企圖讓客家歌曲緊跟上社會的發展腳步，脫離傳統歌謠模式，才開始走向清新通俗的現代曲風。可惜的是，客家流行歌曲只侷限在客家電視台或是客家文化節中出現，如何推廣下去，是政府當前重要的課題。

台灣豐富的文化資產，正是客家音樂成長茁壯的沃土。將傳統融入現代意

義，讓語言、文化、族群有了傳承，讓台灣在有心人士長期呼籲、奔走、努力之下，使得客家歌曲不論在採集、整理、研究、保存、傳承、發揚、創新等方面，都有不少的成果展現，但仍須大家共同重視、參與和努力，才能使台灣客家音樂文化綿延不絕。



第三章 研究方法與設計

第一節 研究方法

壹、文本分析法

在音樂分析上有所貢獻的 Simon Firth 指出：「一首歌經常即是一次表演，而歌詞則是表演中說出的道白，人們聽來具有加強的意義。因此歌更像是戲劇，而非僅只是詩而已。歌詞的作用如同言語和言語行為，它不單單承載著語意學上的意義，而是一組聲音的結構，標誌著感情的記號和角色的印痕。」（轉引自南方朔，1999）

然而，Firth(1988)對當時僅僅將分析對象限定在歌詞本身，因而有所缺陷的現象做出了這樣的建議：「當今的歌詞分析使得音樂本身被忽略。歌詞用來分析較易，如同旋律比和絃容易瞭解，而研究流行音樂的社會學家則傾向於用比較容易的方式來作歌詞分析。」

文本分析是一套辨認、解析文本的基本結構及組成特性的研究方法，若採用傳統的內容分析法，則將會造成如富雷斯所批評的，內容分析法太過簡化歌詞的意義：他將所有歌曲的歌詞視為等值，他們的意義被看做是透明的。而且，將歌詞予以統一編碼卻只能指出文字所描述的是「什麼」，而無法說明它們是「如何」指涉的。再者，內容分析法僅能就歌詞主題進行統計分析，忽略了歌曲的音樂特性及實際性表演層面。另外，內容分析法在著重文本反應面之外，不見文本對社會現實面的建構層面（周倩漪，1996：23-24）。

因此，透過文本分析，除了瞭解歌詞內容以外，更加適當的方法，必須同時側重流行歌曲的各個元素：旋律、歌詞、音樂類型、人聲、歌手及其表演；流行

歌曲中的情緒表達也是必須關照到的分析層面(Shuker,1994:135-136,144-145)，而本研究的文本分析即架構於歌詞、唱片包裝、音樂風格這三個分析層面，在歌詞方面，將歌詞分為農村生活、婦女、勸人為善、都市化、環境保護等等；唱片包裝上，可以直接瞭解歌手的形象定位，由專輯文案與專輯裡歌手的造型照片中，可直接由歌手的裝扮及身體風格讀出其中是否有客家族群的形象展現。例如，在文案中是否有明示或暗指其客家人的身份；在造型上，有無穿戴客家人的獨特服裝，或其肢體動作展現出客家人特殊的風格；在音樂風格方面，以音樂類型來探討歌曲效果。例如：國內流行歌曲大部分屬於抒情歌曲，有少部分的表演風格及音樂形式為硬式搖滾。硬式搖滾的音樂是喧囂、節奏強烈的，聲音表現方式通常是大吼或尖叫。軟式搖滾的感官性格不像硬式搖滾強烈，而在國內流行歌曲中又融入了數種西洋音樂，如爵士(jazz)、節奏藍調(rhythm&blue)、鄉村(country)等各種多樣化的曲風，這些曲風的變化都是分析音樂文本時需要注意的感知層面。因此，本研究將對客家流行歌曲專輯中的音樂風格與其族群的音樂風格對照比較，希望藉此探究現今客家流行歌曲是否包含客家人的音樂特性。期望如此的分析，能對當代流行客家歌曲進行意義的解讀與詮釋。

貳、深度訪談法

在各種非量化的研究方法中，「深度訪談」是應用最為廣泛的方法，其目的在於透過對談的方式，瞭解研究對象的想法與見解，這種方式不同於一般的談話模式，而是具有明確的目的，是刻意去安排的。

相較於傳統的調查法，深度訪談法較能提供敏感性問題的豐富資料及易於接近其他研究方法中受限制的話題(Wimmer&Dominick,1991/李天任、藍莘譯，1995)。

深度訪談是一種較不具結構，讓受訪者有更大的自由可以引導訪問方向的談話方式。本質上是由訪問者和受訪者建立對話的方向，再針對受訪者提出的一些特殊主題加以追問，理想的情況下是由受訪者負責大部分的談話。深度訪談最大的優點是可以提供豐富詳盡的資料，同時能提供敏感性問題精確的回答。其他的特點包括：樣本數較小；能提供詳細的回答，並可獲得受訪者意見、價值、回憶、表情、感覺詳細闡述的資料；訪問時間長；允許訪問者根據受訪者回答問題的情況提出問題；以及對受訪者的非語言反應進行較長時間的觀察（Yin,1994/尙榮安譯，2001）。

另外，訪談法可分為「非結構式」、「半結構式」、以及「結構式」訪談。「非結構式」訪談往往以日常生活中閒聊式（*everyday conversation*）或知情人士/專家訪談取得，但因為無一固定的主題，易流於表面式的言談，無法深入探究問題的根源。「半結構式」訪談主要是研究者利用較寬廣的研究問題作為訪談的依據，導引訪談的進行；訪談指引（*interview guide*）或訪談表通常在訪談開始前被設計出來，作為訪談的架構，但用字及問題順序並不用太侷限，最主要的內容必須與研究問題相符，問題的形式或討論方式則採取具彈性的方式進行，所以研究的可比較性可能降低，但優點是可以提供受訪者認知感較真實的面貌呈現。「結構式」訪談通常被用來做調查（*survey*）或民意測驗（*opinion polls*），也稱為標準式訪談或調查式訪談；此種方式，有一致性的問題及依序訪問。因此可以避免受訪者之間的不同及誤差，而增加此研究的可比較性；訪視表（*interview schedule*）主要以事先設定題目順序是封閉式問題（*open-ended*）呈現，但通常題目順序也需事先決定統一（蘇登呼，2001）。

因此，為掌控訪談情境，同時使訪問內容更深入，並掌握受訪者的情緒反應，本研究主要是在正式訪談的情境下以半結構的形式訪談；有時也依當時需要，於非正式訪談情境運用非結構式訪談，拉近研究者和受訪者的距離，以取得受訪者

的信任。

本研究之訪談大綱，乃是根據文獻中的理論架構與評估準則，又參照目前國內客家流行歌曲之各面向問題以及結合筆者研讀後之淺見，研擬出深具主題關鍵的訪談大綱，進而藉由深度訪談，剖析本研究主題之精要，該訪談大綱如附錄一。再者，研究者會先詢問受訪者之意願，待受訪者回覆之後再以電話做進一步地聯繫與確認訪談時間。當然，若有受訪者不是原先所設定之對象，仍會透過書面資料以資協助或是推薦適合之受訪者。此外，在訪談前，研究者會將受訪者之背景先徹底瞭解，以利於訪談時能夠把握時間、針對重點，並對有疑惑之處加以釐清。

第二節 研究對象

一般進行深度訪談之受訪對象，應具備以下三個條件

(Bogdan&Biklen,1982)：

- 一、經驗：在研究主題上具豐富經驗與解決問題的能力。
- 二、意願：願意提供真實經驗並相互配合。
- 三、表達：具語言表達能力且所言易被瞭解。

另外，研究者必須對受訪者的個人背景、專業性先盡量瞭解，這樣才能從當事者的角度及處境，去理解事態的發展，並估計當時有哪幾個方向，同時避免自己的價值滲入其中，而影響談品質（鍾納倫，1993）。

本研究對象將分兩大部分，一部份以客家流行歌手兼創作者為訪談對象，另一部份則訪談所謂的文化仲介者。

客家流行歌手兼創作者、樂團的部分，從時間背景來看，是選取 2000 年以後的歌手及樂團作為研究對象，另外再從最具代表性的金曲獎或台灣母語原創音

樂大賽中挑選，期望對客家流行歌曲有更深入的瞭解。訪談歌手兼創作者名單如表 3-1。

表 3-1 本研究之歌手兼創作者

	受訪者姓名	性別	年齡	訪談時間	獎項
1	謝宇威	男	40	2/2/2008 15:10-17:00	第 15 屆最佳客語演唱人獎 入圍第 15 屆最佳專輯製作人獎 入圍第 18 屆最佳客語歌手獎
2	羅思容	女	?	2/14/2008 14:30-17:30	入圍第 19 屆最具潛力新人獎 94 年母語原創大賽亞軍 95 年母語原創大賽亞軍
3	湯運煥 (東東)	男	41	2/28/2008 15:00-16:10	第 16 屆最佳客語演唱人獎
4	劉劭希	男	43	3/1/2008 14:30-16:00	第 14 屆最佳客語演唱人獎 第 14 屆最佳專輯製作人獎 入圍第 15 屆最佳客語演唱人獎 第 17 屆最佳客語演唱人獎
5	曾雅君	女	22	3/2/2008 9:30-10:20	93 年母語原創大賽冠軍 94 年母語原創大賽冠軍
6	邱俐綾	女	29	3/15/2008 13:30-15:00	入圍第 19 屆最佳客語專輯獎 入圍第 19 屆最佳客語歌手獎 93 年母語原創大賽亞軍 94 年母語原創大賽季軍
7	黃連煜	男	48	3/19/2008 17:15-18:45	第 19 屆最佳客語演唱人獎 第 19 屆最佳客語專輯獎 入圍第 19 屆最佳專輯製作人獎
8	陳永洵	男	52	3/23/2008 10:15-11:45	
9	陳冠宇 (好客樂團)	男	37	3/29/2008 15:05-16:20	入圍第 16 屆最佳樂團獎 第 17 屆最佳客語專輯獎
10	黃翠芳	女	?	3/30/2008 13:40-15:00	入圍第 17 屆最佳客語專輯獎
11	劉榮昌	男	30	4/3/2008 17:00-19:00	入圍第 19 屆最佳客語專輯獎 入圍第 19 屆最佳客語歌手獎 96 年母語原創大賽亞軍

12	顏志文 山狗大樂團	男	54	4/6/2008 15:50-16:10	入圍第 14 屆最佳客語歌手獎
13	林生祥	男		未訪談	第 11 屆傳統藝術最佳作曲人、 最佳製作人獎 第 13 屆最佳流行音樂樂團獎 第 16 屆最佳客語流行音樂演唱 專輯、最佳樂團獎 第 18 屆金曲獎最佳客語歌手、 最佳客語專輯
*年齡一欄，由於女性歌手認為歲數是個秘密，故以？取代。					

除了訪談客家流行音樂歌手之外，並針對文化仲介者對於客家流行音樂的見解來作深度訪談，文化仲介者根據 Raymond Williams 對詞源及字義的歷史性轉變的討論，Negus (1996：66) 對於流行音樂「仲介」下了三個定義：

一、仲介行動，例如唱片公司員工、DJ、記者、影像導演、版稅計算者、零售業門市人員，這些人都是一種「守門人」的角色。

二、傳送媒介，亦即傳佈流行音樂、文字及影像的媒介科技，包括了錄音的媒材、載具、廣電媒體、數位科技、樂器。

三、社會關係，這個指涉的是在仲介組織或社群中運作的權力關係，以及其如何衝擊著藝術作品的製作與接收過程。

因此本研究預計訪談的對象除了唱片公司的製作人、客家電視台或是廣播電台的工作人員之外，還預計訪談行政客家委員會的官員，整理如表 3-2，以期達到周延性與窮盡性。

表 3-2 本研究之文化仲介者

	受訪者單位	受訪者姓名	受訪者身份	訪談時間
1	行政院客家委員會	莊錦華	副主委	5/1/2008 9:30-10:30

2	行政院客家委員會	廖美鈴	文教處專門委員	4/18/2008 16:10-18:10
3	客家電視台	湯榮昇	副台長	4/16/2008 14:35-16:00
4	客家電視台	施懿倫	「十分客家」製作人	4/16/2008 16:50-17:45
5	客家電視台	張富	「鬧熱打擂臺」製作人	4/23/2008 14:30-15:30
6	吉聲有限影視公司	樂克勇	製作人	3/25/2008 16:50-18:20
7	爵士屋音樂工作室	蔡旭峰	製作人	4/13/2008 14:10-15:20
8	寶島電台	李明釗	主持人	4/17/2008 18:50-20:10

第四章 客家族群再現

在現代人們生活中，流行音樂扮演重要的角色，提供人們情感的慰藉與宣洩，是大眾傳播一種重要型態。也因為流行音樂其中所蘊含的內容，逐漸影響著各個面向。在此章節中，將13位創作者所寫得客家流行音樂，從歌曲、歌詞、專輯、MV分析為四節次，客家傳統性格經驗、客家鄉愁經驗、客家都市的經驗、客家反叛、反思經驗，進而探究客家流行音樂再現的現象與社會意義。

第一節 客家傳統性格的經驗

壹、保守

〈歌詞〉

「愛要說出來」-湯運煥⁴

一直唔（不）敢想，一直唔敢講

請你分涯（給我）勇氣，分涯一個機會

講（說）出對你的感覺

愛要講出來，愛要講出來

唔管前方路有幾長， And everything will be alright

「愛是什麼」-湯運煥

有一天你的小孩問你

要如何愛別人

⁴東東，本名湯運煥，善於運用流行與口語的文字，加上旋律的取向又能兼顧現代感與優美的特質，因此有「城市歌手」之稱。曾在Pub演唱十幾年，是一位非常資深的歌手。2003年出版自己的客語創作專輯「愛要說出來」；2004出版「遠方的鼓聲」，並一舉奪得該年度金曲獎「最佳客語演唱人」獎項。

從事獨立音樂創作多年的湯運煥(東東)從客家莊北上打拚，堅持著對音樂的執著、堅持著對客家的情懷，即使有人找他合作製作主流音樂，他還是情願將心力放在客家音樂上，一心想著，如何讓新一代年輕人接受客家音樂。他想要利用任何的可能性、用新的方式傳遞給客家朋友一個觀念：「其實母語是很美的」。

不要說你不知道
從你自己先做起
不要放棄這機會，愛人順便愛自己
不要放棄這機會，愛自己順便愛別人

「陳永淘」-打孔翹
喝酒說笑 他是天南地北天花亂墜
喝酒說笑 我是風花雪月
喝酒說笑 你是沒膽的小狗
喝酒說笑 大家笑得像母鴨一樣東倒西歪

一、居住環境、歷史影響

客家人因為客居山區，長期靠山吃飯，對外交通不甚方便，資源貧乏又無商業行為，於是民風比較保守，形成了客家保守的文化。一方面居住環境的影響，另一方面客家人在歷史上不斷的輾轉遷徙，背負著客籍他鄉的不安定性，造成客家人的個性趨於保守，研究發現長期下來其性格已經被客家人本身內化成為行為與自我認知的一部分，而受訪者也覺得本身的性格具有保守這一面；另外非客家人則是從周遭的朋友來判斷客家人具有保守的一面。

客家人是關山而居，他有移民的性格，客家人也比較保守。（黃連煜）

特質喔！就保守、勤儉。（是你碰到的客家人嗎？）對！（樂克勇）

因種族不同而造成的差異俯拾即是，要瞭解「差異為何」時，勢必建構出兩個相對的群體，透過這些歌曲的操演主流的想像，有意識地凸顯「客家人」與「閩南人」的不同、主流與自身的差異（Osborne and Segal,1994），運用主流社會觀眾感應的表現及刻板印象來呈現自身。

像閩南人，他們日常都直接把髒話脫口而出，就給人我就是這麼粗魯。不過客家的男人幾乎都是要包裝在那個形象裡面，比較拘謹，不輕易顯露出自己的樣貌。(羅思容)

所以我們可以從「打孔翹」這首曲子看到客家人不同於閩南人、較為拘謹的一面，一開頭運用口述性的方法來述說大陸地名的簡稱，搭配吉它的伴奏，以含蓄的音色演唱「贛」這個字；或是東東的「愛要說出來」、「愛是什麼」的歌詞內容透露出客家人對於「愛」是不常說出口的性格，這也就是不斷在客家流行音樂中建構出自身的差異，不同於他群的文化表徵。

二、武裝自己的客家人

不過從客家人對生活的態度來端倪，他們早已養成戰戰兢兢嚴謹保守的特性，反映在常民文化的層面上，缺乏放縱豪情的狂歡(劉環月，1991)，然而客家人一向以歌唱為傲，客家山歌一直是客家音樂的代表圖騰，透過歌唱將自己的情感表達出來，因此訪談中則發現這方面的矛盾；另外也從陳永淘「打孔翹」這首曲子，發現到客家人其實並不保守規矩，客家人其實是很幽默的。

但又很奇怪，以前唱山歌的時後，為什麼又可以說出愛意，很矛盾，山歌是直接談情說愛，但在你的周遭生活，卻又不一樣。有時候很多事情的表達機會只有一次，可能你以後不會再遇到這個人，你要講就跟他講，我想客家人對感情的表達能很直接的表達出來，客家會不一樣，客家會更陽光。(東東)

因此客家人也許在本性上並不是保守的，但為了武裝自己，必須隱藏自己的本性，顯現自己的威嚴；另外從受訪者東東所言「客家若能將情感表達出來，客家會更陽光」，可是卻又有人說：哪裡有陽光，哪裡就有客家人，明顯呼應文獻

中學者對於客家人擁有兩面性格的看法。

陳永淘的歌曲中將客家人私底下的意象呈現出來，企圖改變大家對於客家族群保守的刻板印象，畢竟族群文化的行為表現是多面性的，和它生存的環境有很大的關係，現代社會變遷的快，不能說以前客家人是怎樣，現在就是怎樣，用刻板印象去套用現在的台灣客家人未必適合。透過客家流行歌曲的詮釋，一方面說明客家人兩面的性格，一方面也說明台灣客家人歷經時空轉變，可能已經有所轉變，與時併進。

我覺得環境造就個人不一樣的個性，不能說含蓄、保守、節儉是客家人，客家人也有很浪費、無恥、忠義之士、奸佞小人，你不能說客家人是一個單一個性，各族群都很多元化，……。（陳永淘）

東東也想藉此風格表示客家流行音樂與時下流行歌曲可以並駕齊驅，「愛要說出來」、「愛是什麼」以鏗鏘有力的唱腔貫穿全曲，運用搖滾流行曲風以及 R&B 的曲風，呈現出客家流行音樂並不會因為發展較晚或是市場小而一直停留在客家山歌的階段，既然客家音樂可以如此流行，客家族群就不該過於含蓄而不敢表達。

尤其是第一張專輯發行的時候，很多學校的客家社都很高興，第一張專輯 MV 是找台大客家社的同學拍的，那個時候客家社就覺得終於有一個歌手可以拿出來講了，否則別人會覺得客家有音樂嗎？（顏志文）

客家人與生俱來的保守性格，對於創作歌手來說都是希望能夠予以改變，因為在現在的社會中，保守的性格使其本身成為絆腳石，創作歌手期盼的是承認「我群」的存在、建立足夠自信，建構出一新型態的客家族群，揚棄客家人傳統不好的性格。

貳、熱情好客

〈歌詞〉

「朋友」-黃翠芳⁵

朋友，麼介安到（什麼叫作）朋友

食酒飲茶打嘴鼓（飲酒喝茶聊天）

「恩个（我們的）故鄉像天堂」-黃翠芳

朋友啊！落來坐，準備好茶等汝（你）分享。

行過千山，經過萬水，只有故鄉不一樣。

「阿樹哥介（的）雜貨店」-顏志文⁶

阿樹哥介雜貨店 從細人（小孩）到大人

阿樹哥介雜貨店 對頭擺到這今（從前到現在）

⁵ 2005 年用歌聲對客家族群傳達福音的一張專輯，另外爲了唱一首媽媽聽得懂的客家歌，運用較難的海陸腔來寫歌、唱歌，是一張客家女兒的心願。

⁶ 顏志文是第一位由主流唱片公司「友善的狗」發行第一張完整客家專輯的歌手。畢業於師大美術系，但在大學時師從國內首位由美國 Berklee College of Music 畢業歸國的爵士音樂家翟黑山先生學習爵士吉他演奏和現代和聲、編曲等。

之後到美國接受嚴格的專業音樂訓練，也藉此接觸來自世界各地的學生以及音樂，也從而使他視野大開，對音樂的看法和態度有極大的啓發。「藝術絕不是比技巧而已，內涵、生活、人生的經歷更重要；國外不管在技術上如何超前，他們就是無法創作我們的東西。」這個觀念正是在那個時候所形成，而這一點無疑對他日後的創作客家音樂有很大的影響。

回國後，投入主流唱片的生產行列中，從事作曲、編曲、製作的工作。並爲電影配樂「黃色故事」（1988）與「好男好女」（1995）等。「好男好女」電影的主人翁爲客家人，同時身爲客家子弟的顏志文在面對如斯的發現時，頓時被潛藏著對家鄉及母語文化的情感佔據了他的思緒，於是，他除了以客家意象注入配樂的創作中之外，也經由重新認識傳統客家音樂的尋根路徑，寫出了該片原聲帶中的主打歌曲「山歌」，由客家籍導演侯孝賢親自演唱，這是顏志文客家歌曲初試啼聲之作，傳統與現代原創性皆有之。「好男好女」的音樂獲得好評、以及「山歌」的原創受到肯定，使得顏志文對客家的原鄉情懷逐漸加溫，這股能量也意外推動了他此後長達十年的客家音樂創作之旅。

離我屋下（家裡）沒幾遠 就係阿樹哥介雜貨店
每日經過店門口 叔婆阿伯親切打招呼
上頭下頭來介親戚好朋友 停下來坐聊

一、從飲茶飲食看客家人的好客熱情

客家人多聚居於丘陵山坡地，種茶維生之外，還性好飲茶，而且有客人進家門，客家人會端上熱呼呼的茶遞給客人；另外我們從山歌歌詞內容中，例如老山歌「採茶要採兩三片、三日不採就老了」、或是客家傳統的三腳採茶戲，戲劇內容主要是以日常生活關係密切的「茶」為主（許常惠，1984），皆可以看出客家人創造了獨特的茶文化。

客家人很愛喝茶，你會覺得說那已經是一種生活，那也是一個文化，……，像我哥常常會請人喝茶，我發現他會藉由喝茶來以茶會友。（黃翠芳）

且從歌詞內容上「食酒飲茶打嘴鼓」、「朋友啊 落來坐」、「歡迎來坐聊」可以發現其實客家人是非常好客的；曲子上的調性也以大調為主，大調給人的感覺比較愉快、明亮。

當然有些也很熱情，其實客家人是很好客，……，你說客家人很好客，客人到家裡一定準備很豐盛、很大盤，……，我常去不是客家人的朋友家，我會很受不了那種一小盤一小盤的感覺，雖然很窮，但是面子一定要做到，客家人就很好客，……。（黃連煜）

客家人的好客也是由於客家先民飽嘗流離之苦，在長期流浪的生活之中，深深體會到相待的重要，在困境之中，如果有人相待，真乃滴水之恩，應湧泉相報，因此形成一種好客待人的特質。

二、電視上小氣節儉的塑造

然而在電視上卻常以小氣、節儉等短淺標籤來詮釋客家人，例如藝人小鍾即是讓許多人將客家人與小氣、節儉作聯想。甚至是在有關客家的文獻中，也總是常常出現勤勞節儉的字樣，大多數人對於客家族群的意象，通常不是節儉就是小氣。

像小鍾是因為電視節目效果，所以常常被讓人家以為客家人很節儉，我覺得客家人是好客，有客人就一定給你吃好的，所以客家人其實是好客。(張富)

因此透過大眾媒體，是容易將客家意象來散播以及約制我們既以存在心理的認知架構，也因此透過歌曲來加強客家正面的意象，可以逐漸淡化大眾對於客家人的負面想法，不過前提之下是歌曲流行化，才可能讓客家人有重新定位的現象。

且現今台灣環境的改變和經濟的發展，民眾的生活型態改變，這種小氣節儉的特質對於生活在都市的客家族群來說較難窺見，而大家對於客家等於節儉的想法，皆持著質疑的態度。

不過現在的客家人感覺不出來，大家都很會花錢，這是一個比較傳統的概念。(東東)

客家人節儉是因為客家人很窮，…有錢的還不是亂來。(劉劭希)

我看辦公室同事有一半就很勤儉，有一半就不會，不是所有的客家人就很勤儉。(施懿倫)

總而言之，大家對客家的意象仍停留在那樣的意象中，致使客家族群的意象一再重覆複製，這表示價值觀雖然改變，但是族群意象的改變似乎根深蒂固，不易撼動。

一群人是否建構為一個族群，從集體記憶或結構性失憶觀點來看，人們可以因其喜好、懷念，透過各種儀式，或政治符號，或教育來強化這些集體記憶。創作歌手透過音樂、歌詞來強化客家人熱情，而非小氣節儉，除了可以暗示客家歌曲是反駁污蔑、建立族群正面形象的性格，另一方面也代表族群充滿了想像，一種主觀的「想像」（imagination），所以族群的概念可以是「建構」與「想像」的。



有人會說客家人小圈圈、心胸狹小、節儉（過度節儉變成小氣），凡是有正有負，負面性的能量應該捨去，就好像有人覺得太重感情就是想不開，所以我認為應該把客家的正向性意義提升出來。（謝宇威）

因此客家歌手對於客家人這種小氣、節儉的污名化，試圖的選擇熱情好客的正向性格來引導族群的建構，藉此來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」；或說閱聽者可藉由聽、唱等的「實踐」累積了認同，安置進去其營造的想像共同體，讓主體一起來創造新的客家人。

參、人與土地和諧的客家

一、崇尚自然

〈歌詞〉

「白鶴」-陳永淘

一條大路直直大大

一枝腳頭生鹵二捩（一把鋤頭嚴重的生鏽在角落放著）

一間泥屋連山愛賣 一坵（一塊）良田鋪著水泥

嗯……

一條大路直直大大 一間工廠生意不壞

一頭大樹連根出賣 一潭污水沒魚沒𧈧（青蛙）

嗯……

一條大路直直大大 一種遊戲捱毋瞭解（我不瞭解）

一家子女毋知去哪 一群白鶴尋無所在

嗯……

「無奈何」-陳永淘

阿公阿婆 今晡日捱釣無（今天我什麼都沒釣到）

無蝦公也沒壩哥（沒蝦子也沒溪哥）

一隻屎蟹（淡水小螃蟹） 一隻螺 你毋食（不吃）

捱也無奈何（我也沒辦法）

祖公祖婆 理下無人種禾（現在已經沒人種稻子）

無牛牯也無米籬（沒有公牛也沒有裝穀物的竹籬）

一罐洋酒佬（和）日本貨 你毋食 捱也無奈何

客家人一向有崇尚自然的天性，根據劉還月（2000）指出客家人在歷經長期顛沛流離生活，來到台灣後，面對荒野莽林，任何時候都必須和生存環境相抗爭，因此養成一種特別敬畏自然萬物的風俗，認為天地山河、樹木鳥禽都有神，因而能維持一種必然的倫理關係。

從阿淘哥的封面設計（封面 4-1）上，可以察覺出客家人對於河水淨化、生態保護的訴求、崇尚自然的一面，除了第一張專輯絕版以外，另外三張專輯皆跟「水」有所關聯。

封面 4-1 陳永淘歷年專輯封面

頭擺的事情	離開台灣八百米	鮮鮮河水	水路
絕版	 (反)		

阿淘哥的創作專輯，描述的大多是人對鄉土、大自然的依戀之情。由於陳永淘⁷6歲以前生活在農村，住的是矮厝瓦屋，鄰近小河，環境優美。因此童年記憶，對於陳永淘而言是很重要的一部份，尤其是與大自然互動的經驗，這段記憶是多彩且豐富的，甚至成為他日後創作的泉源。並以極淺顯易懂又自然的方式表達，聽歌的人會有所感觸，不論對水中的魚蝦、地上的蟲蛙、天上的鷹鳥以及大自然中的一切景象，我們都會盡力保護，因為聽阿淘的客家歌，感覺天下萬物大自然的景象就好像是我們人的一部份，我們理所當然要維護它們的存在、要關懷自然的土地與人文。

記得小時候的歡樂很多是老人家帶來的，帶我們去河邊游泳、去認識大自然、去看小時候環境的清澈，就開始寫故事、發生的事情，一寫寫了非

⁷陳永淘是新竹關西人，使用的客語是占臺灣客家族群約四分之一的海陸腔。海陸腔和東勢腔（大埔腔）是臺灣原本使用的漢語中唯一有捲舌音的，唱起歌來比較有變化，聽起來也別有風味，被視為「海陸腔」客家流行音樂的代表。1998年推出第一張專輯「頭擺的事情」並由主流唱片公司「友善的狗」發行，但由於陳永淘性喜自由自在的吟遊而告終。之後搬至北埔，決定開始一種具強烈實驗性的自發性表演，週末假日到廟口唱歌，一個人，一把吉他、一個舊音箱，自發性的進行吉他彈唱表演，唱給客家老人、小孩、婦女、遊民、和在廟坪活動的人聽。在這段時間，他也同時發行了第二張專輯「離開台灣八百米」。2000年陳永淘移居峨眉，他發現小朋友唱他的歌時，純真的聲音更能觸動人心，宛若天籟。於是阿淘哥在2000年12月與新竹縣峨眉國小9名學生合作完成第三張專輯「下課啦」。從在臺北工作時就很注重生態保護，由於有感於多年奔波的疲憊，必須休息充電，以及想要專心投注於峨眉湖淨湖活動，遂暫停了對外的表演，到了2003年9月，才出版了第四張專輯《水路》，述說峨眉生活的點滴。總是一派隨性、離不開自然、穿著簡單、輕鬆的拖鞋，在廟口、河邊、三合院演唱或是沉思，雖然外表給人如此粗曠感覺，但心思卻是細膩而重感情、鮮活而真實的真性情。

常長，完整唱完要 20 分鐘，寫小時候很重要的記憶。(陳永洵)

過去的客家人，一直都有敬畏自然、觀察自然的習俗。今天，這麼優美的風俗卻隨著時代的改變而日益消失。有些年輕的一代，甚至完全無從體會這些舊俗的深厚隆意(劉還月，2000)。就如阿淘哥歌曲中的河流，因人類急於開發、創造更多攫取利益的機會，而遭到破壞。對於人類而言，生活有便利的自來水和礦泉水可飲用、休閒有多樣化感官刺激的選擇取代抓魚戲水。於是，阿淘哥在歌曲中不斷提醒大家和大自然一起度過的那段美好歲月。例如「白鶴」以及「無奈何」。

「白鶴」整首曲子敘述道路所帶來的文明，也帶來困惑；帶來熱鬧，也帶來孤寂；帶來發展，卻趕走農村、大自然。一開頭吉他運用「ㄌㄚ」「ㄇㄟ」「ㄣ」小三和弦，整首曲子在吉他的配樂，揮發著不安定及不確定的感受，但在「嗯」的旋律上又改採大調和諧的音程，人聲在這不穩定中反覆來回，彷彿如同曲子的主角「白鶴」安靜悲傷的看著迷惘的我們。

「無奈何」詞改編傳統的客家念謠，內容充滿對文明的質疑，也包含大自然變樣的無奈，唱腔上如同歌詞中的內容，聲嘶力竭唱出「無奈何」的心情。在音樂風格上則和「白鶴」有所不同，一方面扣緊民間傳統音樂的元素，結合傳統鑼鼓，除了製造出節慶的熱鬧感，也適度實踐了以客家族群為說服對象的企圖；另一方面，其融合西洋音樂的音色，將嗩吶改為電吉他，等於又向熟悉西洋音樂，不論客籍或非客籍的年輕人說服的動作。

由此可知，客家人崇尚自然是因為環境而造就出來的性格，可惜的是時間的演變或遷移地的改變、甚至是族群的融合和同化使得這些客家傳統習俗有所改變，有鑑於此的阿淘哥，希望藉著歌曲的力量，再度將崇尚自然的意象持續不斷相互呈現給客家人或非客家人，才能將傳統的客家文化維持下去。

二、革命性格

〈歌詞〉

「夜行巴士」-林生祥

東方扁白日頭（翻白太陽）一出萬條鞭

台北市介樓屋噹噹（高樓直挺挺）撐著天

想涯這一生人就會有效喂（想我這一輩子就快要沒效了）

但係這擺涯毋愛再淋棍喂（但是這次我不會再窩囊了）

今比日涯愛來去撒奄講（今天我要去跟他們講）

今比日涯愛一定來去撒奄講

今比日涯愛一定來去

撒厥高毛政府講（跟這么壽政府講）

水庫係築得屎嘛食得（水庫若可以做 屎也可以食）

台灣客家族群的集體認同，應該是早在清治時期，因為開發而與鶴佬人競爭資源，為保衛家園而凝聚而成，尤其是朱一貴事件、林爽文事件、以及分類械鬥，面對鶴佬人的壓力、歧視、以及排擠，「義民精神」就是台灣客家人意識的發軔。

台灣自八〇年代解嚴以來，歷經一連串政治、經濟、社會、文化結構的遽變。當人們冀望以集體性的努力來改造現有秩序，並創造社會發展的新契機時，各種訴求與形式不一的社會運動便扮演了關鍵性的角色。

客家作為一個弱勢族群，為求適應當代社會，除了客屬自身覺醒和奮起，力圖改革之外，別無他法。為喚起族群意識，要有客家認同運動。為挽救客語流失，要有還我母語運動。為爭取農民、勞工權益，要有農運工運（邱彥貴、吳中杰，2001）。客家人在這股風潮中有相當程度的參與，而推翻了台灣社會中一項通俗

的認知：客家人是保守性格強烈的族群。（楊長鎮，1991）

客家人是比較兩面性，像我不斷的說客家人很具有革命情操，...。（羅思容）

依據建構論，族群的認同是經過人爲建構而成的，強調彼此的共同經驗、集體記憶，客家人的這種革命精神，在發生涉及集體利益的公共議題、攸關族群的存續時，往往會成爲集結力量以及動員的主要資源。如美濃反水庫運動，美濃反水庫運動主要是在痛陳水庫對美濃生命財產與環境生態的危害，牽繫著美濃命脈的荖濃溪，自古以來與美濃人有著深厚的情感，但是水庫一旦蓋成，就會破壞了這樣渾然天成的環境，而且萬一潰堤，位於下游的美濃鎮將遭水患，後果不堪設想。

而其中在所有運動的發聲管道中，音樂肯定是最特別也最深入人心的一項（邱雍閔，2002）。Stewart（1994:204）便指出，音樂「爲社會運動帶來各式各樣的說服功能，並且擁有許多更甚於演說、傳單、社論、評論的優點。」這是由於音樂作爲一種傳播型態，能夠藉由旋律、樂器、歌詞向閱聽者不斷的傳送訊息。

「夜行巴士」這首歌曲即是以美濃鄉親爲喊話對象，聲嘶力竭地以山歌熱絡反水庫氛圍，並且在鄉親北上立法院抗議政府，強行加諸在美濃的龐然大物水怪之際，成爲重要的支撐力量。樂曲配合著歌詞節奏，鼓點如巴士顛簸，琴弦如心情在抗爭的急切與回憶的苦澀之間跳轉。含笑帶淚，唱的是像鐘永豐、林生祥的父親一樣的老農的心聲。全歌最後一句”水庫若建得，屎也吃得”唱出既憤慨又深得鄉民的心情。

在林生祥以及陳永淘的歌曲中，不同於傳統抗爭運動的抗議形式，努力將其對環境保護、族群文化、社區營造的關懷冶於一爐，同時還將運動的能量往土地

紮根，喚起客家人對鄉土的情感，同時也試圖地喚起他們對客家族群文化的認同感。除了對鄉土的重新認識與認同，還蘊含了客家人的原鄉意識，並召喚許多人「回鄉」的行動。在他們的歌曲中，其實具有社會運動創造新的文化活動的意義，不但兼具社會運動的行動力，同時也有更深一層文化繁衍與再生永續的意涵（李清如，1999）。

我在鄉下住那麼久，有點關連是，田地賣掉也是文化崩解的開始，一個地方的文化是從土地長出來，有農田、農作物、產業，才有文化的根基，沒有自己的土地、特色的產業，文化都是虛的。（陳永洵）

所以林生祥以及陳永洵的音樂在當時巧妙扮演某種形式的對外溝通，利用貼近生活而豐富多情的詞曲感染群眾，不但增加外來力量認同，也達到撫慰內部情緒的效果。只有自身的壯大，才是這個客家原鄉對抗任何內外部威脅的永久力量。

第二節 客家鄉愁的經驗

〈歌詞〉

「屋背個大圳溝」-顏志文

捱个老屋背 有一條大圳溝

佢對頭擺（從前）流到今 源遠流長流不停

記得還小個時節 捱個阿婆時常帶捱來到圳溝唇（圳溝邊）

樹頭下講古唱山歌

唱到日頭落山正轉屋（才回家）

屋背個大圳溝 流過一年又一年

屋背個大圳溝 流過幾多春夏秋冬

屋背個大圳溝 佢長流在捱个心中

多年不見個大圳溝 有時半夜三更佢會流過夢中 流過夢中

「當久以前」-劉劭希

我想到很久以前 很久以前 很久以前田莊的大樹下

很久以前 很久以前 大圳後背的老屋家

我想到很久以前 很久以前 熱天玩水的大河壩

很就很久以前 全部不記得了

「月光光」-邱幸儀、邱俐綾

忒（在）阿婆屋卡（家裡）有千百條故事介

龍眼樹下共下吊槓干（一起盪鞦韆）

田坵底背鏡鮮個圳子（田埂裡面清澈的小溪）

捱等共下覓蛤子（我們一起撈蛤蜊）

為了麼介愛（什麼要）離開

頭擺（從前）單純個世界 想念童年

「發夢」-陳永淘

做夢 做夢 我回到故鄉老家

遠遠的 看見田埂上 伯公騎著腳踏車

車頭吊著一尾大鯉魚

做夢 做夢 我回到故鄉的大樹下

〈專輯封面〉

封面 4-2 顏志文係麼人佇个唱山歌



顏志文第一張專輯，封面上的設計以早期家鄉客庄生活經驗作為封面，簡單沒有複雜的畫面，顏志文指出，客家音樂創作者開始寫歌時，大多會從客家人的精神此一角度出發，包括童年生活故事也常是客家歌的題材，引起許多共鳴。

我覺得將客家風貌放進專輯裡是很重要的，不是只是客家的歌謠而已，從內涵就是歌詞描寫的意象，甚至音樂所傳達出來跟所謂客家的聯想，我希望我都有做到。(顏志文)

封面 4-3 邱幸儀、邱俐綾戀戀舊山線



邱幸儀、邱俐綾第一張專輯以低調的顏色來當做封面包裝，襯托像煙火一樣鮮豔的顏色，有一種在夜晚中聆聽她們的專輯會讓心靈像煙火一樣綻放出美麗的悸動，再來標題下有一段文字述說著「The train station is the door to your hometown, Would you remember the way home when hear the whistle of train's calling」，除了結合「戀戀舊山線」這部戲劇也聯結出想念家鄉的心情。

我們的專輯包裝訴求就是簡單、質樸，跟我們的音樂一樣，所以你會發現我

們的包裝真的就是「簡單」，但卻是有經過精心設計的，以黑底為主是因為這是一張非常適合夜晚聆聽的音樂專輯，當然不是說白天聽不好，而是在夜深人靜的時候聽，會讓人有一種特別的感動。(邱俐綾)

客家人是個複雜和擁有特殊文化現象的族群(Wang, 2007)。而依照Safran的離散特質來看客家人，客家人的確有許多離散的特質，首先是從原居地分散到異地。如劉劭希「山歌Party」的MV中對於客家歷史的描寫「自五胡亂華起，避戰禍而陸續南遷之中原，自稱為客人。至十八世紀，客人子弟又陸續渡海，尋找新天地」以及劉榮昌的「後生挑擔歌」中的「中原挑過來，三百年啊！」，所以我們可以知道客家人本來的原居地是中國大陸的北方，他們擁有自己的語言與文化，但是因為戰爭以及政治、經濟因素迫使遷移到中國大陸其它地方，到了十八世紀又被分散到台灣、或是其它國家。這種加入客家源遠流傳的歷史，是客家成為一個族群的必要的一部份，藉此可使客家族群產生一種「我們有相同的來源」的感覺，而大陸原鄉是客家族群尋求根基情感的地方，這對離散於各地的客家人而言，形成一股將離散於各地的客家族群彙集於一體的凝聚力量。

而第二則是保有對原鄉的記憶、景象或神話。所謂的「鄉」包含兩個概念，一是空間意義上的故土，創作者出生、成長的地方；其二，則指「古土」，即為文化母國(鍾怡雯, 2000)。長期生活在貧瘠山區的客家人，主要的謀生方式是以農耕生活為主，由於客家原鄉主要的生活空間多屬於狹小的河川谷地，有限的山間盆地，農業生產規模受限於空間的侷限，長期以來一直是停留在傳統的農耕生活狀態之中(曾學奎, 2004)。

自客家人移民來到台灣，依時間的不同，登陸靠岸地點的不同，分佈的地方也不盡相同，從北到南，各處散佈著客家庄，北部大都指桃、竹、苗三縣；而中部地區受到閩籍移民的壓力，較多同化為福佬客，多數落腳在新社、東勢地區或

是南投縣國姓、水裏、信義等地區；南部地區的六堆聚集許多客家人（劉還月，1999）。

當客家人受限於地理、歷史、社會等方面因素的影響，不得不做出一次一次的遷移時，雖然離開了長期賴以維生的原鄉土地，但在這幾首歌詞上以及顏志文的專輯封面可發現，有農民、田埂、圳溝、夜來沒事大小孩就在月光下同坐在禾埕講故事或是唱童謠，不斷的再現出以農業維生的客家，表現出客家人在深層文化仍有懷念原鄉的情形。

生活步調、習慣，你慢慢已經從小養成，種田農家，早上就算沒有農忙得時候，也要去田裡巡一巡，老人家都這樣，中午睡過午覺，吃完飯再去種田，三、四點女人們就要提著點心給男人，你就過這種日子，晚上就在廣場聊天喝茶、唱唱山歌，很典型的農村生活，（黃連煜）

另外客家聚落特有景色「圳溝」也不斷的出現在歌手的歌曲內，客家建築大門通常不面向大道或通道，而是面向碑塘或圳溝，昔日國小教科書內的「我家門前有小河」就是典型的客家人居家寫照（鐘榮富，2004）。通常小孩會在炙熱的午後褪去衣物，在圳溝裡打起水仗消暑；婦女則在黃昏時一起出動，排列在大圳旁利用乾淨的清水洗滌衣物，順道聊聊是非八卦，增進彼此間的感情；更別提負責家計的男人，早晚關注著圳水的流向與流量，深怕一不注意，整年的收成就此泡湯。

對客家庄的印象就是有「河壩」、「溪流」、「稻田」、「池塘」，北客家的特色。（謝宇威）

因此研究發現過去感不僅依附在歷史源流與遷徙過程，而文化風俗習慣都遺留著傳統的精神，而在歌手的歌曲中，不斷的懷念童年，何以撿拾童年的陳舊記

憶，對客家歌手而言是重要的？Paul Connerton (2000：4)認為過去的形象和有關過去的回憶性知識，或多或少是在儀式的操演中傳送和保持的，而在客家流行音樂中Connerton所謂的儀式操演便是不斷呈現各種集體記憶，而凝聚客家族群一體的認同感。

社群對於過去的回憶通常都是為了因應現在情境所需，王明珂（1997）曾提到過去的經驗常常在我們的意識掌握之外，而回憶是將部份的「過去」擇回，用來為現實的需要服務。因此，集體記憶會隨著時代需要而產生調整與變化，甚至產生「結構性遺忘」的情形。就台灣客家族群而言，傳統的客家景色並不多見，今日的客家年輕子弟更甚少提及，為了凝聚客家族群的力量，藉由歌者詮釋歌曲使聆聽者的個人記憶喚醒，主體的記憶經由再現下轉為敘述者，藉由一次一次倒流重返只能暫且滿足期待歸反的慾望，藉由流動的音符轉變為具有力量的符指，重新地將原本固著在心理的創傷記憶轉化成音符，逐一地宣洩（許佩玲，2003）。也藉由對過去記憶的喚起來凝聚，使得客家流行歌曲的內容成為客家族群記憶的符號，更使得客家族群建構出過去的經驗。

檳榔樹、大禾埕、工作的婦人家，孩子們嬉戲老人家拜拜的伯公下、就是…很純樸的鄉下。其實這些都是我的客家童年印象。很奇怪，年歲漸長，那些很傳統的客家童年記憶卻越來越深刻，那些畫面現在對我來說是很珍貴很動人的圖像。（邱俐綾）

集體記憶依附著圖象、文物、文獻或各種集體活動來保存，因此在農村、圳溝的景象出現時，所有與之對應的歷史都會浮現，而這正是集體記憶得以凝聚及延續的原因。也就是聆聽者在聆聽這些歌曲時，便湧起特別強烈的客家意識，因為這些景象喚起他（她）身為「客家人」的潛意識。

第三不易被新居地所接受、致力於原居地的保存。客家人可悲的是在漢人爲主流的原鄉被看成不是漢人，而在台灣，要證明自己也是台灣人，卻說的話不是「台語」，「台灣人」和「客家人」被區別並列，「客」這個稱呼，似乎既是這群人共同名字，也是這群人的宿命（邱彥貴、吳中杰，2001）。

不過客家人遷居台灣已將近四百年，早已經視此爲久居之地，正如彭瑞金（2000）所講的，客家族群以往總是在大陸地形的土地上，不斷地遷徙，然而四百年前來到台灣的客家人，卻選擇了一趟要渡過黑水溝，最爲困難的旅程，而終點是一個不能再遷徙的島嶼：台灣，極有可能代表他們已經有某種程度的捨棄。而在許多歌手的歌曲中，他們想像中的原鄉，已逐漸地由中國大陸轉往台灣的生長之地。中壢、新竹、苗栗、東勢、美濃等台灣客家「原鄉」常是歌手創作歌曲的題材。

像劉劭希的專輯就不斷的再現東勢的景色，如第一張專輯「當久以前」、第二張專輯「時光機」、第三張專輯「大地渡亡經」、第四張專輯「果果台客」、「青草地」。而他的「山歌PARTY」這首MV中（表一），也可歸探出創作者故鄉—東勢特有的特色—日昇門、月恆門、巧聖先師廟、鯉魚伯公…等；另外三面環山、一面臨河的美濃，是六堆勢力在下淡水溪最主要的據點，美濃愛鄉協進會在1996年的研究中指出，美濃是「客家文化保存最完整的地方」，也可以說是南台灣最大的客家庄，在美濃百分之九十五以上的居民全是客家人，爲了貼近美濃的生活，美濃特色稻田、黃蝶、夥房、鐵牛車都在林生祥的mv中不斷呈現（表二），因此劉劭希以及林生祥不斷的從音樂中搶救自己生長地的特有文化，除了讓離散於各地的客家人感受到別處客家鄉親的存在之外，也使得客家人不再是「客人」，更讓客家族群所代表的地方感帶來更多「家鄉」的感覺。

我小時候住在東勢客家庄，滿街都是客家話，三十歲那一年回去的時候，滿

街都是河洛話，聽不到客家話，我感覺到這個語言，它有消失的危險，其實我十六歲就來臺北讀書，十幾年的時間都在臺北，其實已經忘記客家人，我在當樂隊、當樂師、做音樂的時候，都跟他們講河洛話，慢慢忘記自己的身份，那次回東勢，發現這些情形，這麼幾個因素結合在一起，一方面自己想獨立製作，從事一條音樂的路，二方面我發現連客家庄都變成這樣，不要說大城市，那時候才發現客家人的悲哀，這幾個因素結合在一起，開始嘗試做客家音樂，做客家音樂是我開始做獨立製作的第一個嘗試，我走得第一步，很重要的一步。(劉劭希)

爲了在異鄉能夠落地生根，客家歌手進行了一連串揀選、排除、重組的生活文化、風俗習慣。客家歌手不斷透過想像的文化、再建構了文化。

表 4-1 劉劭希山歌 Party

敘述	歌詞	圖例
以客家歷史爲開頭。	前奏	
東勢	前奏	

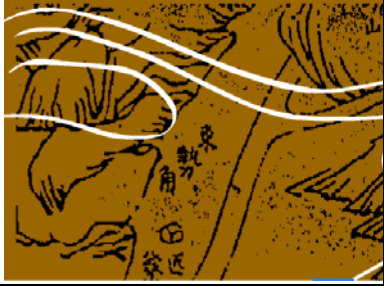
		
日昇門、月恆門	客家山歌新風情	
鯉魚伯公	客家山歌新風情	
巧聖先師廟	間奏	
與鄉親們共同唱歌 跳舞。	啦	

表 4-2 林生祥種樹&臨暗

MV 名稱	敘述	歌詞	圖例
種樹 資料來源 (http://tw.youtube.com/watch?v=d3J3FfAR54s&feature=related)	稻田、椰子樹	第一次的間奏	
	夥房	第二次的間奏	
	美濃黃蝶	第三次的間奏	
臨暗 資料來源 (http://tw.youtube.com/watch)	鄉下稻田	想起	

?v=1WYx Akc_VF0& feature e=related)	鄉下 稻田	我們這房歷代 犁耙碌碡	
	客家 廚 房、爐 灶、醃 製品	尾奏	

第四視故鄉為最後居地。例如顏志文的「屋背個大圳溝」、劉劭希「當久以前」以及陳永淘「發夢」這三首曲子都運用類似的手法來召喚客家族群，使用較為憂鬱的嗓音，曲子後段運用歌聲縈繞的手法，旋律上並未有確切的結束，「發夢」則是結束在不穩定的中音，而劉劭希則是加入了薩克斯風，將歌曲之感情攀升至深刻而憂鬱的境界，營造出自憐、糾結的情緒。邱幸儀、邱俐綾「月光光」以鋼琴為主軸、沒有譁眾取寵的繁複編曲，整首曲子由五聲音階組成，其中副歌部份「月光光 秀才郎」的旋律「ㄇ一 ㄣ ㄛ ㄣ ㄛ ㄇ一 ㄣ ㄛ ㄣ ㄛ」不停地貫穿全曲，後段也採用縈繞手法，形塑出離散下的傷感落寞心態，試圖想把離散各處的客家族群找回來、再重聚。

客家歌手嘗試透過音樂編寫出對於自己故鄉的感情，建構出家園的意象。而歌曲中對於故鄉的思念與遙想，也反映現階段客家人的流離與無根的生活情境，就是因為客家族群離鄉背井與逐漸都市化的情況逐漸嚴重，對於故鄉傳統的思念才會更加的濃厚與哀愁。一來凸顯著客家人身為社會弱勢的無助與悲哀；再者雖

然身處的地方還是在台灣，但是文化與傳統的逐漸消逝凋零，客家人如同身處異地一般，失去自己文化的根源，藉由客家流行音樂或是 mv 的畫面，使得離散在各地的客家人得以「想像」其他客家鄉親的存在，同時又期望透過客家流行音樂的創作來爭取現今客家青年對於客家文化的認同感。

你離開家才會有鄉愁，你在故鄉有什麼鄉愁，不會覺得故鄉是很珍惜的東西，離家才會想要去愛他，想要更瞭解，你有鄉愁，才會有創作的動機，你沒有鄉愁，你不會創作，寫得東西都是亂七八糟，所以創作的原點就是鄉愁，你一定要有鄉愁才會創作。（黃連煜）

我想應該是我們在客家庄長大，出外多少在內心有這樣鄉愁的想法。所以專輯裡面加了很多客家的一些風貌是很重要，不是只是客家的歌謠而已，從內涵就是歌詞描寫的意象，甚至音樂所傳達出來跟所謂客家的聯想，我希望我有都有做到。（顏志文）

因此，假如我們以 M.Halbwach 的兩個記憶形式來看客家歌手對於「客家人」的認同，他們所擁有的「離開家鄉」的記憶，其實不單單只是「共享的」、憑藉著音樂來「回想」的集體記憶，更是歌手們那一代所「親身經歷的」、「個人生命歷程的」、「自傳式的」個人記憶。所以在音樂符號的傳遞之下，不斷的帶著客家歌手去回顧、回想著自身過往的歷程，而這個歷程又是群體的，無形地肯定自身過去的歷史經驗，更進而能篤定地確認自身與周遭社會之間的關係。

綜合以上的歸納，客家人雖具有「離散」的特質，但是藉由客家流行歌曲讓客家族群匯聚在一起，使得客家人移民來到台灣之後卻依然保流著客家傳統的文化，進而產生認同凝聚了彼此的客家族群意識。

第三節 客家都市的經驗

〈歌詞〉

「日頭落山」-謝宇威

日頭落山囉 天邊介雲彩一祥和
金黃色太陽 就要浸到海肚（海裡）囉
日頭落山囉 歸群介鴿子飛著過
夕陽攬海波 風聲適耳唇（在耳邊）唱山歌
適海唇（海邊）介公路上 捱一齊（我一個人）駛著車
涼涼輕輕介海風喔 吹去了捱介煩惱

「開張大吉」-劉劭希

我一個田莊細人慇慇就來到這個鬧熱城市
我聽說這個地方很多漂亮細妹同好玩的東西
Oooh Baby莫笑我無錢
不必幾日 我像這些人 駛著我的金金的Mercedes
Oooh Baby莫信我無緣 土蕃薯也使得裝作ABC
Checkitout我要學打屁 搞洋東西 就有大生意
開一間大大的Disco來唱Hip Hop跟R&B

「大目新娘」-陳永淘

朝晨天旨光（一大早天還沒亮） 捱爸就喊我項（起床）
催捱遽遽（趕快）下眠床 想起來心茫茫
想起來真悲傷 無想邸田莊（我不想待在鄉下）
邸田莊 毋知幾時正討女埔娘（不知什麼時候才能娶到老婆）
有一日捱聽人講 臺北係好地方
行行有出狀元 靚（漂亮）妹妹愛嫁有錢郎

一心上臺北 臺北那裡旺 往那裡闖 混來混去就係討無女埔娘
回想捱還冤枉 為到愛出頭天
捱賣屋又賣田 家神牌險分捱（被我）拿去當
☆日日有理想 年年無希望
捱無希望 還係轉庄下（回鄉下）來恬恬想（安靜想一想）

「歐吉桑」-黃連煜

有一個歐吉桑 他住在山腳下 學生的時候愛玩不讀書四處遊蕩
家裡的老阿爸 夜夜都上酒家 再多錢給他喝酒也不夠
年輕的歐吉桑 他長得也不差 退伍後臺北打拼頭家一個換一個
那月薪給一萬 拿五千寄回家 剩下的就省儉過日慢慢花

「臨暗」-林生祥

臨暗（傍晚），恁起（想起）阿公講介家族史
捱等這房歷代犁耙碌碡 今捱都市打拚
愛學開基祖 暮麻，一個人
行中山路 軫中正路
論萬盞火照毋光（上萬盞燈照不亮） 腳下介（的）路
人來人去算毋利（不盡）
有人好問（無人可問） 食飽喂冇（吃飽了沒）

〈mv 設計〉

在 MV 上的設計，由於謝宇威是臺北出生的歌手，偶有過年過節才會回到老家新屋，因此在 MV 上的背景會比較偏向都市，唱歌時喜張開雙手、仰天長嘯，有種寬闊又帶著舒服的感覺。（表 4-3）

表 4-3 謝宇威 MV 中都市景象

MV 名稱	歌詞	敘述	圖例
一儕	片頭 間奏	大樓、都 市、橋	
十八姑娘	一蕾花	101 大樓	
桃花開	老妹(介) 身上有介 兩三項	後面背景 為都市的 夜晚	

一、移民至都市的客家人

依據工具論，他們強調族群認同是個可選擇的、可被利用的社會生存工具，以及隨情勢變化的特質，也就是說族群認同是多重性的。三、四十年由台灣各地客庄移居北部的客家人，在脫離原鄉的生活環境與生活方式，長久處於疏離性與匿名性的都市社會，相對於比較佔多數的台灣福佬語群人口，以及政治優勢族群的「外省新住民」，客家人常選擇多數的語言，並進而產生相對弱勢的感受，或是「隱形化」，客家話或客家傳統文化流失，甚至在高度資本主義化下的都會中，

雖然大學有接觸到客家的朋友，但都沒有用客家話交談，那時候客家人幾乎都是隱形的，反而是很多客家人閩南話講得比客家話很好，因為需要，和閩南人接觸，閩南話畢竟人數和使用的機會還是多很多，再加上以前客家被貼上客家標籤，別人就會心裡有些想法，就沒有想到要用客家母語、或對客家的認同，完全在這個大環境中消失。（羅思容）

然而這樣的情形不止發生在北部，張俊雄指出，高雄市的客族人除了本身屬於第一代的客族移民外，多數已經不諳客語了，這正是客族可能淪為隱性族群的危機所在（轉引自蕭新煌、黃世明，2000）。



國小五六年級，我到臺北傳統市場買菜，我喜歡玩一個遊戲，我以客家人為容，所以聽到有客家腔的時候，我會很高興的問，那種族群認同，可是那些賣菜的客家人是很驚恐的，會有一種你怎麼會知道我是客家人的感覺，我才發現在臺北發展的客家人是隱形的身份。（謝宇威）

我有經過不可講方言的時代，但我還是照講。我唸書時屏東中學大部分都不是客家人，但是我們就是很大聲的講客家話，所以我對於有人在學校不敢講客家話，我有點覺得很驚訝，我覺得我有一種唱反調的行為，我就是客家人怎麼樣的想法，我們一堆朋友還有內埔的一些朋友坐公車的時候，都會很大聲的講客家話，所以我從來沒有自卑感覺得自己是客家人。（顏志文）

我的客家話很簡單、普通，僅止於對話，其實後來我還蠻感謝爺爺奶奶要我們在家裡都一定要講客家話。有時候我講不出來，就要很努力拼湊出來。可是我們那時後當然有一些時代背景，在學校不可以講方言。（黃翠芳）

由此看來，不論是移居到北部的客家人或是南部的客家人，同樣呈現出位於都會區客家族群的隱形化。然而究竟是什麼因素使得客家族群成為隱形族群，丘昌泰（2006）透過相關文獻的分析，列舉五種造成客家族群隱形化的說法。首先是弱勢族群說、其次是文化融合說、再者是語言流失、歷史包袱、自利動機。其中還有一個因素是政府實施一元化語言文化政策，受訪者對於一元化語言文化政策所造成的影響甚大，這些種種因素不僅壓縮了客家族群語言和文化的發展空間，亦導致族群認同的模糊和解體（徐正光，1991）。

也因此研究發現歌曲背景發生在民國六十年，當時的經濟起飛加速都市化導致勞動力的需求激增，產生一股人口流動的拉力，這意味著，有越來越多的農村勞動力，必須隨著經濟成長創造的就業機會，到都市謀求比鄉村更好的工作與新生活，台灣經濟奇蹟的另一面，也是社會劇烈變遷的歷程，在這個歷史脈絡下，年輕人必須離鄉背井，生命機會是被整個大環境的社會結構所安排的，個人無從選擇。在陳永淘「大目新娘」、黃連煜「歐吉桑」歌詞中一人打拼來到北部、對台北的嚮往最終卻不如意，而林生祥的「臨暗」一開頭從月琴開始，在撥彈的指間，帶入口琴的進場，整首曲子營造出一種淡淡憂愁的氛圍，有著退縮壓抑的現象，在在顯示移民到都市的客家族群處於弱勢的現象。

二、生於都市長於都市的客家人

對於第一、二代移民至都市的客家人，像陳永淘、黃連煜、林生祥歌曲內的主角仍保有對族群身份的情感，但生於斯長於斯的第二、三代客家人，如謝宇威、劉劭希歌曲內設定的角色則由於脫離了傳統生活空間，在進入都市空間的同時，生活型態也面臨極大的改變，工作關係取代了親族生活關係，同時也切割了過去鄉村生活的人際初級關係，也就使得第二、三代的客家人，已經成為完完全全的「都市人」。

（書上有人說老師寫得比較是城市的客家？）我覺得不是城市是「誠實」，我這輩子我沒採過茶，我為什麼要唱採茶歌，我不是說唱採茶歌不好也不是說採茶歌不好聽，可是作一個音樂家，你要誠實，你沒有感受所寫的，那叫「做作」。我十六歲就來台北了，大半輩子就在城市裡過，我為什麼不寫我看到的東西，我一輩子都在城市，一聽到客家兩個字就要種田、採茶，我覺得是很虛假、虛偽的。你如果是在鄉下長大的，你寫那個，我覺得很棒，那是誠實的創作人。並不是反對採茶，創作應該是你的生活方式或是你見過、親身經歷過過的。（劉劭希）

客家流行歌曲不再是傳統我們所認為的種田、採茶生活，而跳脫至繁華熱鬧的都市，融合現代生活，再現出離開故鄉不再滿懷悲苦，而是開心的邁向自己的未來的客家人，曲風也採用較流行的手法，如「日頭落山」採用 Bossa Nova 及森巴的曲風；劉劭希「開張大吉」在音樂上使用律動十足的 Hip Hop；陳永淘「大目新娘」整首曲子以吉他、打擊樂器貫穿全曲，具有濃厚的鄉村音樂風；黃連煜「歐吉桑」則以相同的旋律、不同的歌詞來敘述自身經歷的寫照，曲調輕快俏皮。再加上近來客家相關議題逐漸出現在公眾的論述中，客家文化在社會上的能見度逐漸提昇，不論是大眾媒體、網際網路、公共運輸都可以看到客家文化的蹤跡，客家文化逐漸擺脫過去的隱性走向顯性，成為一股強大的力量，使得更多年輕人對於客家文化的認知以及族群意識的凝聚，獲得全面且持續的正向影響支持和鼓勵。（廖晨佐，2008）

我很高興現在有很多客家鄉親走在路上敢承認自己的身份，客家人已經不會自卑。我覺得是整體的力量，對客家文化有興趣的人，剛好客委會的成立，水到渠成，這幾年讓客家影響很多。（謝宇威）

我們也可以從劉劭希果果台客的歌詞內容「煞忙打拼傳過了幾百年，……不

管搬遷到哪位，…我們係台灣客家人。Let' s go go ！果果台客！」看出客家人的確有所不同，試圖的成為新的台灣客家人、歌曲曲風以及樂器上的使用皆融合了現代性與台灣的草根，將國外的曲風、文化與形象經由在地化(indiginization)呈現出來，在這首歌曲中，可發現離散使得流行音樂超越許多界線，讓客家認同從中國逐漸到台灣，甚至讓新的音樂類型或實踐得以浮現，產生「混雜⁸」

(hybridization)的過程，透過客家歌曲，努力於詮釋自我，希望展現出一種自我定義的客家，而不要再被優勢族群所定義，甚至是污名或是貶抑，使得客家人無形中劃出一道台灣客家族群的地圖。

第四節 客家反思、反省的經驗

壹、客家婦女

〈歌詞〉

「麼介事都毋愛做」-羅思容

麼介（什麼）事都毋愛（不想）做

恬恬鼻等海風介味緒（細細地聞著海風的氣味）

靜靜看等一蕊一蕊（一朵一朵）介（的）雲

變到當多（許多）介船仔

「跔等阿姆跳舞」-羅思容

啊 奈有阿姆毋愛（哪有媽媽不愛）跳舞

啊 奈有妹仔毋跔等（哪有女兒不跟隨）跳舞

啊 奈有阿姆毋愛飛

啊 奈有妹仔毋跔等飛

⁸混雜一詞通常見證於拉丁美洲、加勒比海、以及後殖民的研究中，並用以勾勒中間性的空間。巴巴(Homi K Bhabha, 1949-)正式將之引入後殖民的論述中，亦即必須打破文化對立的簡單劃分，拆解東/西、自我/他者等概念，成就全新的第三空間(third space)。這種中間性將可有效地揉搓各種文化和政治權力的特質。(參考文獻：朱耀偉(1994)，《當代西方批評論述的中國圖像》，台北：駱駝出版社，頁 81-93。)

「七朝歌」-好客樂團

初一朝 初二朝

每天早早起床 涼風來凍屁股

阿哥問妹 起床這麼難啊

眠床下四雙鞋 不工作就沒得吃

初三朝 初四朝

每天早早起床 熱麵包配牛奶

阿哥問妹 朝晨恁早食喔（這麼早吃早餐）

做工人沒別的好 就淨三餐早

初五朝 初六朝

每天早早起床 路頂是乒乓衰（路上交通混亂）

阿哥問妹 騎車莫恁快（別太快）喔

若來不及打卡 獎金煞烏有（便烏有）

初七朝 係禮拜

每天早早起床 廟項燒香喔

阿哥問妹 燒香拜哪項喔

小孩讀書會做橫桌（辦公桌）

細（小）筆一劃錢就溜溜（滾滾）來

〈封面〉

封面 4-4 羅思容每日



羅思容於 2007 年發行專輯『每日』，在當時以女性的角度、以客家人的身份來抒發客家女性的生命、世界、歷程，算是非常特別的。但對於創作者而言，如專輯文案中所訴說的，羅思容寫這張專輯的內容僅僅是她每日的生活。羅思容在這張專輯的封面上沒有本人的照片，唯一自己的照片是在文案裡的其中一張，穿著非常的隨性，並無刻意的華麗，唯每日的平凡。

透過封面創作者本身自畫像可以看出臉的一邊是藍的、另一邊是黑的，而藍色的部份眼睛是下垂的，鼻子、嘴巴都是尖的，帶有一種不開心的感覺；但是另一邊的臉雖然是黑色的，但是眼睛、鼻子是圓潤的，重點是嘴巴是微笑的。通常每個人的自畫像都是美麗的，但是創作者的自畫像卻是如此，代表創作者勇於面對自己、面對自己不好的以及好的一面。

這張圖是我第一張的自畫像，大約已經有十幾年了，用拼貼的方式。那時總覺得自己的內心有一種隱藏與外顯，那個內在有一些分烈或衝突，可是它自己又形塑一個完整的心底，好像帶著一種尖銳的力量，又有一種轉圓的。所以是一個真實的自己，透過這個作品來看清自己，把它放在專輯封面。很多人的自畫像畫得很美麗，或要像自己，我沒有，那是比較內在的自己。（羅思容）

Garnham（1990）曾經指出，文化工業商品在經濟上，具有三種特性，其中一項文化商品作為一種商品，它的使用價值在於它具有一種新奇性或差異性。羅

思容這張專輯封面即是運用了這項特點，閱聽人可以從中獲取一種獨特的感受，凸顯商品的與眾不同，這種新奇性或獨特性，乃肇因於創作者投入的時間或情感，使得商品具有一種特殊的風格。

一、吃苦耐勞的客家婦女

在歷史上，客家婦女就和一般的漢族婦女不同，她們無纏足怯弱之習，她們能躬操耕作、主持農計。所以有論者以為，客家婦女的樸素節儉、勤勞潔淨，客家婦女的任勞任怨、犧牲自我、維護家庭、客家婦女的堅強和聰穎等特性是充分體現出客家精神的精髓所在（陳文紅，2006）。

但客家文化對客家婦女的要求不止於此，還要被教育為「家頭教尾」、「灶頭鍋尾」、「針頭線尾」、「田頭地尾」。；「家頭教尾」是指家內事務大小都要料理，從早忙到晚，信奉勤勞儉約的規範，不論灑掃洗滌、侍奉公婆到照料子女等都要做到好；「灶頭鍋尾」是指燒飯煮菜、割草砍柴；「針頭線尾」指女紅縫紉方面的技藝；「田頭地尾」是指耕種收穫的田稼工作。

客家婦女更擔負起了客家族群經濟生活中裡裡外外一把手的角色，正是由於客家婦女把家務勞動和生產勞動雙肩挑，才得以使崇尚讀書走仕途和外出謀生打天下的客家男子無後顧之憂。因此，客家族群被稱道的“好學問、尚教育、敦親族、敬祖先、隆師道”的精神，可以說是建基於客家婦女的無私貢獻之上的，是客家婦女堅忍不拔的精神孕育出了客家人剛毅勇敢和豁達向上的品格精神，造就一大批出類拔萃的客家精英。

因此好客樂團的「七朝歌」即是獻給在工廠上班的母親，再現了母親望子成龍的心情，在節奏、唱腔運用跳躍式的呈現，加上虛字的歌詞，陳冠宇唱得生動有變化，將努力工作的婦女們，心中默默期待小孩成功的心情，不止在歌詞上、

改編後的旋律上都描寫得淋漓盡致。

客家女性的「勤勞、做家」對客家男性而言，是肺腑之言；抑或是對女性感到抱歉的愧疚之詞。當一個男性出生時，就處在尊這樣的地位，女性相對於卑的地位。男性之所以能夠受好的教育，獲得好的生活，往往是他們的母親和姐妹犧牲自己的權利換來的。「七朝歌」描寫出在傳統客家社會裡的客家婦女們堅毅、勇敢的一面，所有的努力都是爲了家庭，是家庭的重要支柱。

雖然客家婦女爲家庭的重要支柱，但是實際看來，客家婦女真的如此嗎？邱彥貴、吳中杰（2001）則說明瞭從意識形態、制度規範、生產活動各方面，都可發現傳統客家社會中男尊女卑的事實。一切權利的擁有者、資源的分配者、被賦予實質意義的地位者，都是男性。

有人講客家人是父系社會，有些男性會反對這樣的看法，他們覺得會說其實是我媽媽、阿婆在當家，雖然是阿婆在當家，但其實都是細細索索的事情，真正的阿公其實是被豎立在高高上上的，什麼事都不用做，坐享一切，好像是神主牌。這就是所謂的母系社會嗎？母系社會是我今天想跟誰在一起就跟誰在一起，真正的母系社會是像摩梭族那樣，你鞋子放外面，就表示你今天不用來了，這才是真正的母系社會，一切的主導和承擔都是由她，客家女性看似由他們主導但其實不是。（羅思容）

因此在羅思容整張專輯的曲子一開頭喜用單個樂器來營造著客家婦女自憐、寂寥感，但在曲子後半段添加樂器且加上自在即興的風格，似又搭配著客家婦女解脫的情緒。

……………，我自己的這張專輯，稱得上有特色的就是我希望回到山歌那

種自由即興，包含生活、生命內在、情感、對社會、對人的關懷，都可以歌詠，所以在我的音樂裡，有很多不是固定的節拍，有很多那種情感的轉折，所以是那種感覺的方式，我希望能恢復到客家山歌的即興、回歸到很自然的歌詠狀態。（羅思容）

一方面發泄了客家婦女對受父權制束縛的不滿，另一方面反映了創作者有所追求的自我意識和主體性，這種文化特性使客家婦女在客家文化中占一席之地，因而客家社會乃至國內國際社會均不否認其文化價值，客家婦女在客家文化創造中的重要作用。

我生命成長的背景，從小家務的一切多由母親負擔，當時客家婦女有所謂的「四維」，「田頭地尾、鍋頭灶尾、針頭線尾、家頭教尾」，也就是農事、家事、女事還要會相夫教子，小時就有一種不要像母親那種生活的想法，不願當個乖女孩。但是因為我唸書念得比較好，所以家裡雖然重男輕女，但是媽媽還是對我比較好，所以我會想為女性作品發聲。（羅思容）

創作者以母親、妻子、女兒的角色來演唱這些歌曲，運用客家老山歌「自由即興」的詠唱方式，又似黑人靈歌轉音及自由表現的唱腔，訴說著生活壓抑到最底層、靈魂發出的高吭悲沈。雖然聽起來如「女人作為撫慰者（woman-as-nurturer）」，聲音柔和而溫暖，放鬆地使用聲帶，並運用胸腔的共鳴而製造出豐厚、鳴響的音色，但深層處卻具有厚實而挾帶力感的音色，就像客家婦女在原來的母性撫慰的基調中，增添客家婦女堅毅的另一面。

二、試圖顛覆的客家婦女

羅思容這張專輯裡建構的族群再現方面，呈現出客家婦女的另一面，試圖顛覆客家婦女的刻板形象「勤儉持家」、「勤勞拼命」，如「麼介事都毋愛做」這

首歌曲。

過去傳統的客家婦女，不管在主持家政、教育小孩、侍奉雙親…等，無一不攬，就連繁重的農事勞動，也都親自上山下田。昔日客家男性多出外打拼，客家女性便一手撐起家計，故養成了獨立自主、做事積極的特質，也成了維繫家庭的支柱。歌曲開頭吉他的獨奏加上歌者慵懶的唱法，那種恬適閒情在客家婦女身上是難得一見的，透過這首曲子，客家婦女是否能歷經調適與「看開」，讓自己真有所謂悠閒的時光、有所謂可以忘卻紛紛擾擾的時光。

我覺得客家女生對事情要求的比較細，客家的男人是比較樂天的，客家的女人是比較認真工作的，我覺得這點一直在我的心裡有很大的感觸，因為長久以來客家事情都是女生在做，然後男生就是負責讀書，所以長久以來客家的男人是不去管這些事情的，客家的女人是很細的盯所有的細節。(莊錦華)

另一試圖顛覆的刻板形象為客家女性地位一再受到男性與傳統環境影響，客家文化傳統認為女性為家庭之附屬品，附屬於家庭和孩子，然而隨著社會多元化，以及受教育程度增加，女性雖從傳統窠臼中解放出來，但除了承擔傳統家務工作，更需要調適現代婦女角色。如歌曲「跔等阿姆跳舞」：

我在做「等阿姆跳舞」，我自己一直感覺跟我母親之間的關係，因為我的母親是一個非常傳統客家女性，她重男輕女，家裡只有兩個哥哥、我一個女生，我小學一年級就要做家事，或者是說小時候我都會跟我媽媽說「你的兒子怎麼樣」，就好像覺得母親很不公平，後來國中畢業，高中就離開家裡，離家的感覺是一個人邁入到生命的獨立自主，跟一個關係因為有距離，所以可以用比較客觀抽離的態度來看自己的一些關係狀態。「等阿姆跳舞」就是希望帶領母親釋放自己的身體、身份、角色，

回到那種歌詠舞蹈最自由最美好最喜悅。（羅思容）

客家女性在山歌中，大多是男性的情慾對象，要不就是辛苦勞動的生產工具。這首歌曲跳脫了這些內容，歌曲中段「捱介妹仔看捱兜快樂介跳舞 距也緊葉手 就像一個揚葉仔」採取吟唱的方式，每一段落結束時會加入木鈴以增添整首歌曲的豐富性，整首歌曲以非常即興的唱法，忽快忽慢，結尾吉它並未有確切結束的和聲，傳達出現代女性雖然逐漸在解放自己身體、身分、角色，但想要跨越這段過程是否還要一段時間呢？

貳、客家歷史

〈歌詞〉

「原來」-黃連煜

捱知那 山當高
捱知那 天當大
捱行個 路當多
唔知那 海當深



「山大王」-黃連煜

猴母坐在那 佢就一直一直廿（厲害個猴王 厲害個猴王）
猴母坐在那 佢就一直一直廿（厲害個猴王 厲害個猴王）
深山個世界 沒風也沒浪 恁仰來（就這樣）過日子實在也很多
猴爸沒在那 佢係山大王
不時去河霸撈爬上山頂 在看看自己個深山實在高
感覺到 君臨天下個猴王 了不起啊
心情好大樹下吹牛皮 心情壞罵人

「問卜歌」-謝宇威

啊 觀音佛祖 啊 媽祖娘娘

啊 義民爺爺 弟子請問啊

「看著你」-謝宇威

(男) 看著你 目珠盯盯 (睜大眼睛) 介看著你

你一定係天頂下凡介仙人 樣會有看過按靚介細妹人 (這麼漂亮的姑娘)

(女) 看著你 溫柔深情的看著你

竟然如此為了你癡癡迷迷 心情起起落落 一切都是為你

(男) 我發天註誓 保護你 痛惜你 過一生人

正正經經 風風雨雨 望今生共連理

(女) 我要體諒你 關心你 照顧你

相偎相依 歡歡喜喜 甜甜蜜蜜 只求夢裡也常相憶

(男) 無怨無悔 (女) 付出一切都是為你

(男) 真心真意 (女) 天地日月可證明

〈封面設計〉

封面 4-5 黃連煜 Banana



封面的包裝的側標寫著「史上最勇猛的客家歌」，並且告訴大家他是新寶島客家王黃連煜，他累積十年的個人首張全新專輯，並且將香蕉來比喻黃連煜自己以及他的音樂「澄黃的皮、剝開是白的、咬下是柔軟的、而形象是昂揚堅挺的，

這是黃連煜的心和音樂，請你剝開，笑著直至深沉的動容」，另外封面有一隻在山裡的猴子，拿著香蕉，就好像一位「山之子民」深愛著客家文化，如同猴子愛著香蕉。

一、畏海的客家人

客家文化是一種生活經驗，有高度區域性，並與生活環境相連結。舉凡客家拓墾、產業、族群關係、風俗信仰與民情、山歌傳唱、客家飲食、建築風貌等文化都與在地居住的環境息息相關。且客家有句諺語「逢山必有客，逢客必住山」、客家山歌、三山國王、茶等，無一不道出客家人與山之間的關係。

很多人說你們客家人來台灣都跑到山上，他們說是因為我們晚到，不過客家人一直都不靠海的，你從大陸對岸來，他也不是住海邊，他都在山上，他怎麼捕魚呢，生存比較重要，他只能在山上種田、農作物，就是闢山而居，閩南人也有早到、晚到，但是不完全是這樣，而且山上比較安全，客家人很懂得生存，也很懂得隱藏自己，……。(黃連煜)

客家人移民台灣的歷史中，由於閩南人因佔地利、人和的關係，自然較居優勢；加上滿清政府對於客家人移民來台的設限，使得客家人的移民，比閩南人遲了一步（陳運棟，1985）。但也有學者認為閩南人比客家人早到台灣，姑且不論早到、晚到的問題，渡台後的客家人，為了找尋適合的居住地，在面對來台的閩南人及台灣原住民，客家族群選擇和原鄉地理環境相似的丘陵、山地地區居住開墾為生。

黃連煜這首「原來」透露客家人對海是陌生的，客家人一向是山的民族，客家山歌的傳唱是眾人所熟悉的，但站在高山上的民族不是應該看的更遠，可惜多數人卻只成為盤據山頭的大王，遠眺出去的海到底有多深，沒有人知道，或是根

本不想知道，山大王只需要鞏固自己的地盤就已足夠，這就是他的全世界。

而透過小孩子想知道海有多深的問答，黃連煜說這得自己去探索，離開狹隘的山頭，去看全世界真正的樣貌。後半段有將近一分鐘的器樂獨奏，貝斯一小段獨奏時，還以為歌曲結束了，沒想到卻不斷的重複著「原來 海裡有山 原來 海裡有天 原來 原來」。

我這張專輯有特別強調「海」這個東西，因為客家人就在山，我認為海是客家人最不懂的領域，包括海很廣、海其實是宏觀跟深入，我希望客家人要有這個性格，…，所以第一首就是「海有多深」，對下一代的期望是這樣，不要把自己鎖在台灣的客家，你是全世界的資產，客家是全世界的資產。（黃連煜）

透過這首曲子在提醒客家人畏海的特殊性，努力於詮釋自我，希望展現出一種自我定義的客家，而這些歷史記憶與文化特質，正代表客家族群的本質。由此開始建立族群的共同想像，也反映目前新一代客家人所關注的焦點。

二、自大又自卑的客家人

黃連煜在「新寶島康樂隊」時期的作品，比如「蜆公勿語」、「臺北附近」、「無共樣的人」，就有強烈的寫實色彩及批判性，而這張專輯內依然有這樣的風格。

於 1930 年，中國學者羅香林集各方說法，寫出影響深遠的《客家源流考》。羅香林從反污名化的角度出發，認為客家人是中原血統最純正的正統漢人後裔，隨之而後，羅香林的客家源流說法變成之後許多學者引用的觀點，紛紛指出客家是純粹承襲了中國人血統的土族、客家並非混血種，而是具有純正血統的漢族，不僅比少數民族優秀，而且比土著漢族優秀，這種論點成為一種守護客家人的族

群認同，以「中原」自豪，以「中原人」自居。

客家人來到台灣之後，一直念念不忘自己出身中原的正統身份（陳運棟，2000），並且認為鄧小平、毛澤東、李登輝、李光耀是客家人，引以為傲。所以在客家歌曲內，我們可以找到孫中山、鄧小平等等名人的名字，創作者希望能採用光榮感來增進客家族群的認同感。

那我小時候，爸爸總是會說國父、鄧小平、亞洲區的領導人物都是客家人，我就深深以客家人為榮，…………。（謝宇威）

由於客家人對當下不平等對待的無奈，感受未來的危機感，甚至因為過去無可改變的宿命觀，客家人得以將這些外在的壓力變成積極的自訴與內聚，需要一種加持與光環在頭上，以讓自己身為客家人的榮耀顯現（王雯君，2005）。但客家人又很自卑，自卑實質是被扭曲的自信心，許多客家人就是經常處在自信與自卑的心態之中，不敢承認自己是客家人，不敢講客家話。在炫耀先賢的時候，也不斷的為自己的下一代「母語文化」煩惱。這種表面的自豪，骨子裏自卑心態的反映，常常需要偉大的先賢來鼓舞自己和族群的自信心。這是現代客家人必須去重新反省的問題。

我之前在新寶島第三張，歡聚歌那一張，我寫了一首「蚯蚓勿語」，…………我們常說誰誰又是客家人，那就是成年老屎，成年老屎很臭，一直憋在肚子裡，我希望那又硬又臭的老屎拉掉，成為一個全新的客家人，…………。（黃連煜）

客家人有個最大的問題喔，他們就是一直講客家人有多優秀，這樣不好，你會變成自我意識太高，不問別種語言，很自大，這就是最大的毛病，……。

(樂克勇)

我覺得客家人是台灣土地上，最會自吹自擂，什麼中原後裔人，我就會想說，「哈！又來了！」其實，我會覺得幹麼講這麼多，客家人發明一台火箭來看看，如果王建民是客家人，大家就會覺得客家人很棒。(劉榮昌)

伴隨著自由民主化運動與本土意識的高漲，產生了「新客家人」的論述。林崇熙教授指出，與過去的斷裂，對於一向視「原鄉」、「尋根」、「傳統」為理所當然的客家人而言，是非常大的震撼。一向存在著中原論述框架的客家族群，無法逃脫大中國思想的範疇，也和台灣本土化扯不上邊，認為閩南族群為主的台灣，並非客家族群可共享的鄉土，因此筆者認為，各地散居的客家人，應割斷原鄉臍帶，脫離母體，要健康成長，就應該認同立足當地，努力去作該地的主人，才是生活之路。台灣客家人的原鄉就在自己踩著的土地上，客家人的原鄉在台灣，台灣是客家人流浪的終站。當客家不再是流浪的客家，把台灣當作自己永遠的家，這樣才能使客家人不再是「客」，能夠在台灣社會找到自己的定位，與其他族群和平共處。

「山大王」曲風輕快，歌曲內容雖然對客家族群是語藏機鋒，但是就正如黃連煜本人所說的「愛之深、責之切」，希望客家族群能看清事實，能勇於去面對新的自己。

三、期待族群融合的客家人

屬於移民社會的台灣，自古以來便有「省籍情結」的問題存在，清代與日本時代兩時期的問題雖不若現代的複雜而嚴重，但長期累積下來的「閩粵」，凡渡船、旅舍，中途多方搜索錢文。粵人積恨難忘，逢叛亂，粵合鄰莊聚類蓄糧，聞警則藉義出莊擾亂閩之街市村莊，焚搶擄掠閩人妻女及耕牛、農具、衣服、錢

銀無免，擁為己有，仇恨益深。」讓台灣的福佬人和客家人一直都各自形成族群集團（劉還月，2000）。

至 1993 年當時任執立委林濁水及葉菊蘭立委在立院書面質詢中首先提出「四大族群」字眼，在民進黨取得執政權之後，也成為「官方說法」（張嘉尹，2007）。台灣被劃分「四大族群」是政治派別的策略應用--尤其是為了選舉動員。此意見認為如今四大族群分類並不準確，而且通婚交流普遍，分隔界線並不如他國不同宗教或不同語言群體般清晰。一般而言臺灣社會的族群分類機制，主要就是透過主觀界定認同，而非客觀的分類原則（陳信木，2004）。

如此的分類，雖然不夠客觀，但我們可以把它視為台灣內部的確存在著多種族群，如果客家流行音樂能以不同族群為單位，是否能在歌曲中加入文化重建工作，進而達成融合的可能？

謝宇威於 1991 年開始創作，在經歷此氛圍之中，感受應當會更加深刻。首先在唱腔上擁有清亮有磁性的聲音，中氣十足的嘹唱，真實、自在，最特別的是將客家語融合法式香頌唱法；另外在聲腔上則混合了「海陸腔」與「四縣腔」，獨特的「四海腔」。如第一張專輯「問卜歌」、第三張專輯「看著你」。且筆者發現要使得族群融合即是加入較強勢的語言或是請主流歌手演唱。例如「看著你」則是加入了強勢語言「國語」或是「閩南語」來演唱；而問卜歌則是將觀音、媽祖娘娘、義民爺爺不同族群的宗教融合在一起，強調族群間的合理關係應該是自主互動的融合，而非以強力同化和壓制。

客家歌曲是否能有個緩衝的辦法，一半國語一半客家，可以讓人先瞭解，能比較接受，而不要完全要母語。（謝宇威）

和許景純對唱的「看著你」，其實用國語客語對唱，是代表著族群的和諧，另外則是希望能提升客家的水準。(謝宇威)

我的建議是，客家流行樂的這一塊，也不要全部都是客語，你也許整首當中以國語或台語為主，穿插適當的客語進去，這樣會比較 ok。(張富)

如果有半首歌是客語的，然後朗朗上口，又是線上的藝人在唱、主流的歌手在唱、又那麼紅，客家議題怎麼不被重視呢，我們是需要往下紮根，讓年輕人去學習、瞭解。(黃連煜)

且此類歌曲在族群的建構動機方面，多半透過建構論的建構方式，將分屬於不同血緣的原住民、漢人，以及不同歷史背景的原住民、本省人、外省人融合成同樣的一個族群，讓台灣不同族群能夠在共同認同台灣的情況之下，彼此尊重各自不同的歷史背景與文化傳統，分享自己的文化給不同的族群，在不破壞彼此的文化思想的前提之下，塑造出對於族群的認同感。此外，在年代相關性方面，此類強調族群共好概念的歌曲，較偏向於 90 年代的族群融合內涵，與 80 年代強調族群與國族對抗的概念較不相符。

你在推廣文化，尤其是那麼硬的文化，你不要用客家話來推廣，比方說我今天寫一首歌，跟客家有關，但我用台語唱，讓他們聽得懂的來介紹客家，或是用國語來唱，……(黃連煜)

所以在歌曲中不論是何種族，早已超越了族群邊界，這樣的族群建構與意識，已非原來的「自我」與「他者」，從族群到土地，從互動到融合，在共同交參出現並面對真實問題之後的行動，一點一滴的行動建構出這個新的客家族群觀。

第五章 客家音樂與文化認同

在現代社會各類型的傳播訊息中，無論是透過電視、電影、報章雜誌、漫畫、歌曲或廣告等各種媒介，都與形塑閱聽人的認同感息息相關。客家流行音樂創作者在構思、創作時，爲了使歌曲成功，必得細心審思要呈現什麼、以及如何呈現，然後成功地傳達給他（她）的觀眾。所以，「歌曲」的產生與表現印記了某種意識形態與文化認同。

因此筆者首先第一節先探討客家流行音樂如何產生自我認同，緊接著第二節從受訪者對於客家流行音樂的重要性來著手；最後第三節則是探討客家流行音樂之語言因素所造成的集體認同精神。

第一節 客家流行音樂的發展

壹、早期客家流行音樂的影響

杜正勝(1998)曾說：「聆聽音樂台灣，沉醉於百年來的樂聲中，好像進入時光隧道，不僅看見台灣的人事，也體味台灣的人心，這裡存著台灣魂。」，這正是說出了音樂與文化認同的關係。所以我們從早期客家流行音樂的探索，可以說是瞭解客家文化的最佳方式之一，畢竟音樂感人的力量是無遠弗屆的，在沒有文字記載前，人類的歷史是藉由歌謠來傳遞；即使有文字以後，歌謠傳遞歷史文化的功能更沒有消退。

「語言、藝術、社區」可喻爲客家文化的三根重要支柱（邱奕嵩，2004），其中音樂的魅力超乎想像，因爲它可以穿越時空，帶領人們進入全新的異想世界；它可以感傷，也可以開懷；它可以緩慢，也可以輕快。客家音樂何嘗不是如此。

音樂是文化先鋒部隊。在傳播這麼發達的時代，音樂是最快的素材，看電影時有音樂，開車也會有。有人會說流行歌曲是消費垃圾，聽了就丟，但我覺得言之有物的話，它可以傳播善念、理想、分享好的感覺，流行歌曲是非常好的素材、非常快速。就宗教學的角度來看，聽覺和觸覺是非常細膩的感覺，音樂是一個可以觸動心靈的東西，音樂是個強而有力的藝術，因此透過客家流行音樂是可以得到年輕人的認同。（謝宇威）

客家音樂除了先民傳下來的傳統音樂外，也有現代的創作歌謠，這些新音樂大多使用現代樂器配樂。客家流行音樂起步較國語及閩南語歌曲晚些，雖然各地起了民歌運動，直到 1981 年吳盛智和呂金守合作「無緣」專輯，被認為是客家流行歌曲的開山始祖後，才帶動一批創作風潮。之後涂敏恆的「客家本色」、林子淵「細妹仔恁靚」也陸續紅極一時，可惜的是三人皆英年早逝，但卻開啓了近代客家流行音樂發展的序幕。而之後發展客家流行音樂的創作者，除了一方面延續了上一代的客家流行音樂品味，另一方面又融合現代的曲風，展現出客家流行音樂的轉變，也表現出早期客家流行音樂的重要性。像謝宇威在「一儕、花樹下」這張專輯裡即運用到吳盛智的一首歌「勇往直前跑」。林生祥「過庄巡聊」在觀子音樂坑的客家庄巡迴演唱的文案中提到：「"陽光"吳盛智在客家音樂史上是極重要的人物，他創作新的客家音樂，把客家山歌改編為流行音樂，將客家山歌帶給大眾。台灣若是沒有吳盛智，我們很可能不會在這裡見面，十幾年前的那場車禍，到今天還有人在傷心。」

最早用客家新的流行音樂來做的時候是吳盛智，他還有在三台唱過，因為語言政策下沒有被重視到，……，但吳盛智的歌曲有別於傳統，是唱創作歌曲，不過這些歌曲大部分都沒有讓我們比較深刻印象的曲子，比較深刻印象的是吳盛智的「我是客家人」，但是那首歌之後就沒有了。後來是涂敏恆，他寫了幾首比較有名的是「客家本色」，…。（湯榮昇）

……，我那時也完全不知道什麼是客家音樂，他就拿了一首歌給我，「給我分一些愛」，當年是漢興出版的歌，魏海珊唱的，從那首歌開始，我就開始覺得客家歌還不錯，跟流行歌沒什麼倆樣，我不知道客家歌也可以做流行音樂的，我以為是山歌、老山歌那些，…。(樂克勇)

「勇往直前行」-謝宇威

捱要勇往直前行 捱要勇往直前行

飛過最遠介山頂 看遍雲霞

捱要勇往直前行 捱要勇往直前行

人生介起起落落 捱唔會驚

1983 年底電視尚只有三台的時期，吳盛智竟可在台視頻道上自彈自唱著客家流行音樂，並讓非客家人有接觸客家歌的機會與經驗，當然，這對客家人而言是一大振奮也是慰藉，可惜的是在客家意識還未浮上檯面，音樂還未被政治動員、加持的當時，「無緣」僅僅是被當成「一首相當動聽的客語歌」這樣認識的，對於當時懵懂蠢動著身分認同的客家年輕人，則是把「吳盛智」這個名字牢牢記住，這名字本身就是一種召喚，所以早期的流行歌曲還是不斷的在牽引著現在的客家音樂走向，希望也能成為一種召喚。

貳、客家流行音樂的現況

一、客家流行音樂市場

1996 年前後顏志文、陳永洵與林生祥等人不約而同的都開始出客家流行音樂的專輯；2000 年之後劉劭希、謝宇威、湯運煥等人也陸陸續續出版客家流行音樂專輯（簡巧珍，2006）；2004 年新聞局主辦的母語原創大賽更使得許多新一代的客家子弟投入客家流行音樂的行列，但卻透露出客家流行音樂雖然不斷的在

蓬勃發展，但面對強勢國語、閩南主流文化，客家流行音樂一直還是處於小眾。

後來公家單位，譬如像是客委會和新聞局有辦母語創作比賽，就是因為有這個比賽出來了，所以很多客家人，尤其是年輕人，他平常在玩音樂，譬如說 he 自己是客家人，那客語方面，有些還滿流利的，有些不 OK，寫完後還要回去問自己的爺爺奶奶這種的，那他們為了要參加這種比賽，才會特別寫客家歌，我覺得我們要鼓勵客家的年輕的創作歌手，因為他們願意投入這一塊，要不然客家歌其實是越來越萎縮。(施懿倫)

後來的創作型歌手，雖然他們有發光發亮，但是他們影響層面還是很小。(湯榮昇)

就銷售數字來看，早期的客家流行音樂如「我是中國人」曾經賣到六萬多張的銷售量，不過後來似乎這個銷售紀錄就一直沒有被打破過，而和一般「賣得好」的國語唱片更無法相比，目前這些沒有後援的音樂工作者，推銷自己的音樂作品時都必須費盡心思，不是靠客家鄉親組織的支援，就是找一些地區性的傳播公司來出版自己的唱片，如此下來，其銷售成果就可想而知，幾十年來累積下來，客家音樂也被主流市場認為是賠錢貨或冷門產品，連碰也不想碰，因此客家流行音樂一直有著市場小的問題，但對於這種問題，目前的解決方法也似乎只有把它當作文化來看待，由於客家音樂創作者多半還有文化上的理想與使命，甚至都可以爭取到非客家的族群，我們應該公正地給他們舞台，而不是讓客家人的自卑感去扼殺他們自己。

主要的電視、廣播、傳播媒體大部分運用的語言都是河洛語、國語，你要用客家話來做突破的話，格局沒辦法讓別人看到，……，它是小眾，現在賣得最好的是陳永淘「頭擺的事情」，賣了 5 萬張，算是很暢銷。金曲獎裡得過

獎的歌手都沒辦法賣到這樣的規模。(湯榮昇)

客家這個議題就算你怎麼通俗、流行，它還是文化的一種，只有政府會補助，一般的金主不會投資這一塊，你要把它當文化來看，希望政府來支持，沒有人會投資，如果你要做商業，你就不要做客家，就做其他的語言，我最近的結論是這樣。(黃連煜)

我覺得市場小是一個問題，第二個是大環境，現在的音樂的市場景氣並不好，不能算景氣不好，應該是說整個唱片工業在轉型，CD 這種東西是賣不掉的，現在說賣一千、二千張已經算很暢銷了，十年前在觀子音樂坑隨便一下就賣光，現在花很多錢在宣傳，還賣不掉，那是一個潮流。所以客委會補助變得很重要。(陳冠宇)

其實我也很疼惜他們，是說他們空間不大，他們須要很認真很努力的去做，那得到的報酬其實不多，對他們維持生活來說是辛苦的，可是他們就堅守在這條路上，當然客委會這邊就說，當然，每個人是見仁見智，但對我來講，我是很希望給他們更多的資源，因為一個文化工作者是辛苦的。(莊錦華)

二、一般大眾對客家流行音樂的想法

而客家流行音樂在市場上不被廣為接受，一般傳統一輩的又認為客家流行音樂應該要為客家山歌；學者專家覺得要採茶、耕田、唱山歌；後生人更認為客家流行音樂很聒，劉劭希即有一首歌曲「亂唱歌」來描述客家流行音樂的現況，除了對抗以市場為利機的流行音樂工業，也對於社會現實作出批判與反省。

結果我唱出來 卻有人嚇一跳

分人聽到卻罵這是麼該屁蛋沒

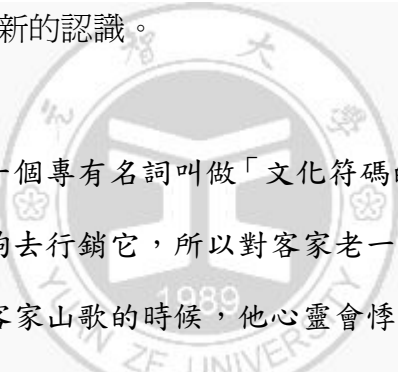
不是三大調 不是改編小調

一堆乒乒乓乓吵吵鬧鬧亂七八糟
上港人聽到直直笑 說你對客家話發音全不曉
不知可憐東勢大埔腔 我的鄉音卻變作不對了
也有後生人屁股翹翹
說阿伯你真無聊 唱的我聽攞無
可是英文日文日文歌 他一樣聽不懂
老外唱的就屌 阿客家比較聳
也有學者專家 說客家樂 定要古色古香 才有客家味道
要採茶、耕山、唱山歌 才是正統客家歌
一樣做音樂 還要分語言
國語可以 R&B 客家就要耕田 我也生在農家 生活卻已改變
唱歌卻一定要 回到一百前年 But Music it make mw high
幹麼一定要分那個東西中外

客家流行音樂在面對強勢文化上有它的困境，因此政府的推動上就變得非常重要，畢竟客家流行音樂是客家文化的一部分，應用語言特色，加入客家族群特有的意象，將客家流行音樂突顯出其獨特性並加強認同感，也可以幫助客家人在社會地位的提昇，而政府不斷的將客家流行音樂取得較佳的曝光機會，讓客家族群回歸自我族群情感，達到多采多姿的面向，讓文化影響力更為深入。

客委會提供的藝文團體扶植，其實我們經濟方面的資助來說不是很夠，那當然精神層面我們都有不斷的在 SUPPORT 他們啦！那另外就是，我們重要的桐花祭、a-ha 藝術節提供表演平臺，那另外我們每年其實都有數場的流行音樂會，也許是我們輔助他們，也許是我們自己搭配我們什麼計劃來辦巡迴演唱，讓他們來演。一個是表演平臺的提供，一個等於是樂手樂團自我本身成長的補助。（廖美玲）

一切的音樂標示著歷史的檔案，其中它也部分是情感代言的機制，它既是一個必須集體共同操演下產生，這樣的音樂依附於人的情感，呈現只有端靠聲音、文字紀錄，它並非長久，因為端賴集體記憶而存在的音樂會因為時間演進減去它賦予的意涵。好比為我們現在的年輕人根本沒聽過三零、四零年代的歌曲以及不能適應當時的唱歌方式，而這些歌曲卻是陪伴著爺爺奶奶的，而這些老一輩如今也正逢凋零，能聽的人是少之少，年輕人在聽這些歌格外顯得有距離，對會喜愛聆聽的年輕人來說，喜愛主因是對於那個年代的綺想（許佩玲，2003）。所以利用符號包裝、甚至是大眾媒體的詮釋來賦予客家文化意義，筆者相信可以讓更多的年輕人對客家流行音樂產生認同、增加其對客家文化的自信，也可以使得非客家人對客家流行音樂有了新的認識。



我們在行銷上面有一個專有名詞叫做「文化符碼的行銷」，心靈符碼要去跟文化結合，你才能夠去行銷它，所以對客家老一輩的，大概是 30 或 40 以上的，他們去聽到客家山歌的時候，他心靈會悸動、跟年輕的客家人聽到客家山歌的悸動、跟非客家人聽到客家山歌心靈的感覺，3 個都是不一樣的，一般非客家人沒有接觸過，聽到山歌的感覺就是沒有感覺，……

（莊錦華）

我覺得客家電視台在某個角度要做創作，就像客家桐花祭是創作出來的，我們也要學習去創作一些東西，這些東西屬於客家人獨有的，或者客家人獨創的，那未來所有人在勉懷客家這一塊的時候，他們才能拿出更多的東西出來，不管是歌曲面、食衣住行育樂、客家人的食物、服飾、客家人的一些活動，那它的確提供了客家人獨特的經驗，共同生活的一個狀況，那才叫做客家人的東西。（湯榮昇）

我們可以發現客家文化是一種回溯性分類「重構的過程」，是「被創造的傳統」，如客家桐花祭則是一個最好的例子。被創造的傳統是對新時局的反應，卻以舊情境相關的形式出現，或是以類似義務性質、不斷重複的方式建立自己的過去。（陳思仁譯，2002）即傳統是人為創造的、是具有「現實文化」和「社會意義」的，並強調傳統過去與歷史的關係，並突顯創造之中多少含有「現在」或「現實」的目的。客家流行音樂以傳統的歌謠來重新包裝、創造，明顯的，「傳統」依賴「創造」而再生，另一方面創造卻又需要傳統的啟發，傳統與創造之間是互動的，是動態交織無法分離的。

另外向傳統致敬、向集體生活經驗尋求創作靈感，卻不自限於固有表現方式、勇於向其他西洋音樂元素來詮釋、開創自身傳統的客家音樂作品，雖然因創作的物質條件不一、或對於（傳統）音樂內涵的掌握能力不同而良莠不齊，卻讓許多客家青年得以在熟悉的音樂語彙中，產生自發性地探究老傳統的動機，想要與自己的血緣歷史進行連結。（馮靖惠，2006）

我本身是臺北出生的客家人，但是我不曾待在關西，所以沒有客家庄的經驗，所以我的客家是後來認養出來的，就好像那種東西是曾經脫節斷掉過，但是我後來自己找回來，我從很多的管道，我一開認識客家，是從客家音樂（童謠、流行歌曲）的部分，這期間很長，讓我有很大的共鳴。（李明釗）

我覺得我是最近這幾年寫客家歌，才慢慢開始對族群意識比較強烈。（曾雅君）

我十六歲來臺北，我已經忘記自己是客家人，…，一直到我在三十歲開始想要寫客家歌，才把客家人的身份檢回來。（劉劭希）

客家人的認同是一個嚴肅的課題，就我覺得在這個過程來講，的確是因為我們把它唱出來之後，因此有很多人願意認同自己是客家人，這是一個附加的效益。……。(顏志文)

寫客家歌，除了得到認同，它也是可以是文化的先鋒，因為它讓人家開始唱，容易在大環境的聽到客家的存在，這是最快的。我在做客家唱片過程中得到自我認同、客家文化認同，也讓我自已身為客家人存在的價值。(東東)

音樂研究者 Firth (1996) 認為，音樂作為一個認同 (identity) 的中介，能夠藉由社會、歷史或是個人的經驗喚起，把我們放置在一個想像的文化脈絡 (imaginative cultural narratives) 之中，因此，音樂的認同過程也是一個想像建構的過程。

可是就因為客語是我的母語，所以我除了聽到旋律還有創作出來的音樂，我會聽到客家的思考、屬於客家的生活、聽到客家的語言、感受到客家人的脈動，我覺得我可以找到這些訊息。(湯榮昇)

音樂的接受可以是建構新認同，也可以反映既有的認同 (何東洪，2003)。也就是說可以讓離散在各地的客家人透過客家流行音樂的凝聚過程，讓客家人有機會尋求自己的根源，建構與喚起客家人對於自身文化與自主意識的認同。

第二節 客家流行音樂與認同

壹、客家流行音樂作為族群邊界

認同是我群 (we group) 與他群 (other group) 之區別。人類在孩提時代，初時是以自我為中心的；漸漸有人、我之分，兒童心理學家皮亞傑曾對人類的這

種認知發展有過詳細的說明。人類有人我之分後，就從社區裡的家庭生活，開始有「我家」、「他家」的區辨，這就是我群、他群的認知開始。（謝繼昌，2002）然而區分族群邊界並非僅有共同來源與共同祖先，語言符號也是造成族群邊界的方法，當族群的殊異性凸顯時，將有助於凝聚族群內部的向心力。

事實上以前有認同的問題，以前我們住客家庄，很小很小的時候，還沒有布袋戲的時候，我們家旁邊住一個外地人，講台語、閩南人，我才知道原來這個世界還有閩南人，因為我們住在客家庄，講客家話是很天經地義的事情，當然你也知道，但是那種感覺是，原來我們還有不一樣的人，在我們的生活環境也有其他族群，當然外省族群、國語在學校都有，但時台語人沒有接觸，後來布袋戲，才接受外來文化。（黃連煜）

可惜的是，過去有很長的一段時間，客家人素有「隱形、無聲的客家人」之稱（鍾肇政，1998）。客家人會被稱為「隱形的客家人」，也隱含是相對於閩南人而言，因為「閩/客」要比「原/漢」難以在外觀特徵上予以辨識，而客家人與閩南人之間，如果不表明自我的族群認同，方言不說出口，只以官方認定的國語（普通話）作為溝通工具，根本是難以知曉誰是客家人或閩南人。

以前在臺北遇到客家人，他們都講國語，根本不知道他們是客家人。（蔡旭峰）

再加上長期對於禁說方言政策及福佬語言獨大的氣氛，造成許多客家族群不說自己的母語，即使在公共場合也很少使用客語交談，遇到同樣是客家族群也拒絕選擇以客語交談，反而寧願採用強勢語言交談，這樣的情形造成許多客家族群的集體記憶，因此客家流行創作歌手極度的渴望可以造成改變的可能性。

我大學學長是客家人，我上大學時從來沒有聽到他講過一句客家話，但是我知道他閩南語講得很爛，就會被笑，可是他又不願意說他是東勢客家人，我社團裡面也有人是客家人，可是他就只講破破的閩南語，不願意講客家話。(廖美玲)

透過音樂，重新界定了自我與他人的族群界線，並從自身經驗出發，其所處的音樂文化實作是一個「創製」(making)與「化成」(becoming)的動態過程，此音樂認同即是創作者「活躍—企圖改變的認同」(active-transformative identity)生產過程。換言之，客家流行音樂在實作過程中生產、影響著流行價值的走向與變動，以及形塑、改變個體的認同。

國小五六年級，我到臺北傳統市場買菜，我喜歡玩一個遊戲，我以客家人為容，所以聽到有客家腔的時候，我會很高興的問，那種族群認同，可是那些賣菜的客家人是很驚恐的，會有一種你怎麼會知道我是客家人的感覺，我才發現在臺北發展的客家人是隱形的身份那我有那種打抱不平的個性，為什麼一個族群會不敢認同他自己。這也是另外一個我想要做客家歌曲的原因，想要為客家人爭一口氣，讓客家人的自信能建立起來。(謝宇威)

所以我們可以發現，對於客家歌手來說，由於「主流政治文化」以及「多數人口」的關係，客家人在「語言」上的弱勢而使得他們在大社會中缺乏應有的尊重與承認，想藉由歌曲來突顯我群，讓我群擁有較對方「優越」的感受。

貳、客家流行音樂與傳承

〈歌詞〉

「後生挑擔歌」-劉榮昌

麼人來？（誰要來呢）

這下（現在）麼人要來 挺手共下挑（幫忙一起挑這個擔子）

挑起這支硬頸個擔竿 麼个（什麼）咬薑啜醋個擔竿

麼人來？ 這下麼人要來 挺手共下挑

挑起這支勤檢個擔竿 麼个耕山耕田個擔竿

麼人來？ 來唉唉唉 你一罵

人就走清清 走清清理

（Rap）

我的爸爸說我是個客家人

他說我們現在很多事情要去傳承

比手劃腳口沫橫飛硬頸精神

我說脖子太硬應該要去掛號看醫生

你說祖宗的精神應該要好好的保存

ok 啦！我聽進去而且做得很認真

希望你 可以打開心胸聽聽我的心聲



「54187」-劉劭希

我不知麼該叫做 881 我不知麼該叫做 Orz

我不知麼該叫做 Ding 我知我一直想到你

我不知麼該叫做Hello Kitty 我不知麼該叫做Barbie

我不知麼該叫做Garfield Snoopy 我知我一直想到你

woo..我想全部講出去

「窮苦人」-好客樂團

一事無成真可憐 兩眼瞪瞪看老天

三餐茶飯全沒有 四季衣衫不周全

五更想起雙流淚 六親無靠苦如蓮
開門七件全沒有 八字生來顛倒顛

「拼命的甘苦」-曾雅君

騎雜仔在該拼命 牠的腳一下動這 一下又換隻動
冰箱裡的騎雜仔 早晨在該邊這下在這 實在當強
像鍋裡的麵線 給燒 水煮的痛 啊
你被人踏了兩下 可是還係當拼命 就為了你的命
苦又痛的大世界 看你按甘苦 「按衰按衰被世界謾」
趁有力的時節 想要 趁這下爬啊

〈封面設計〉

封面 5-1 好客樂團



封面由入圍葛萊美唱片設計師蕭青陽所做，他將五位團員介紹給不認識好客樂團的人，並將每位團員所負責彈奏的樂器仔細的畫出來，更特別的是他在設計上運用了一些客家的意象「客」、「粿」、「茶」、「粿」。

而目前音樂工業是「吞世代」⁹市場獲利最高的行業，流行音樂不僅提供聽覺上的娛樂，更為青少年的生活提供了一種聲音的軌跡（李靜怡，2005）。因此，我們可以發現蕭青陽設計的封面依照著目前流行音樂的商業機制驅勢，每位團員

⁹ 即青少年和小少年（Tweens；teens+weens），年齡範圍從八到十四歲。

的穿著畫風偏年輕帶著嘻哈的味道，讓大家可以很清楚的瞭解，他們的音樂是以延續傳統的前提之下注入新的元素，符合了主流價值觀的形象包裝和歌曲內容為主要的文化內涵。藉此更可以拉近前輩與後生的距離，並且吸引更多人瞭解參與客家活動進而發揚創新發揚客家文化。

封面 5-2 劉榮昌老樹新枝



封面是由江口健太郎所設計，正面有許多老樹被一大把的火給燒了，但在背面的封面則是燒掉的樹卻長出新的樹葉，象徵著一種從傳統出發的精神，從台灣客家的傳統音樂中汲取養份延伸開創，並且試圖找尋可以讓傳統與現代水乳交融的實踐方式。

我覺得專輯要有梗，那這張梗的型式是，某一種的音樂型式的，次要的是歌詞，這梗是傳統和現代的再創新，從這個出發，從這邊推演，就有這些創作，就會有樂器選用的問題，就會有包含封面的設計。封面是放火把老樹給燒了，然後燒完之後，就是它是一個連帶的想法，所以有一個脈絡，從傳統裡面找出現代的新玩法。（劉榮昌）

當弱勢族群感受自身族群處於劣勢地位時，他們通常會更強調「族群」的分類想像。王甫昌（2003）認為不平等認知是族群意識的元素之一，這種不平等認知通常都是弱勢者的意識，優勢者通常不太會認為自己構成一個族群，也不會認

爲自己得到的較好報酬是與自己的族群身分有關。因此，客家流行歌手在專輯內不斷呈現出極力搶救客家文化的一面，來企圖喚醒弱勢族群的族群認同，藉由呼籲客家族群受到自身文化的滅絕危機。

然而傳統的客家庄，也因為地域開發或資訊的流通，使得傳統的客家文化受到挑戰，如客家人的衣和食，受到現代社會資訊發達的影響，許多傳統的慣習都被流行的趨勢同化（劉還月，2000），在受到外來文化大舉入侵，生活型態也逐漸受到影響，許多傳統美德也跟著喪失。

現在已經不太容易看出所謂的客家庄，你從這個角度看，除非他寫客家、菜包之類的，你能看得到什麼是客家，薑絲炒大腸，客家小炒，這可能是客家庄，可是你看到魔法網、也有原住民走過，這到底是哪裡，……，客家特色在哪裡，現在穿得也沒什麼差異，以前可能會很清楚，現在越來越模糊了。
（陳永洵）

再加上文化是現實的，是無孔不入的，不是自誇就會有的，文化是人民思想的表現，表現在音樂、戲劇、文學、科技等層面，如果文化不能被更多的人接受，自然成為弱勢。劉還月（2000）指出在時代變動劇烈下，保守性格的客家人，有許多傳統的風俗文化方面，一直承襲古風，少有改變，如客家歌謠，依舊維持百年前的舊貌，實已成為保守之害。尤其年輕一代，他們大半不願意接受或學習那些老山歌，因為不適合潮流，與生活脫節。且不論是傳播媒體，客家人很容易接近主流文化，也很快能夠吸收強勢語言，卻很少有機會接近並參與自己的客家文化，這樣一個必然的現象即是客家文化逐漸的式微與消失。

客家電視收視率的觀眾群，以 50 歲以上的最多，那他們喜歡聽的音樂，就是比較是傳統的或早期流行的那一塊，所以之前龍閣和吉聲這 2 家公司播的

時候，收視率還滿高的，最近開始是播創作歌手，林生祥、謝宇威、顏志文，收視率都不好，所以是說喜歡他們這些創作歌手的年齡層其實是年輕的，但年輕人不會主動轉到這個頻道，年輕人都是喜歡看其他那些台呀！韓劇啦、日劇啦、新聞台，他們不會主動轉到 17 台。（施懿倫）

另外客家文化一向很難跳脫一般人傳統刻板印象，社會大眾認為客家文化不外乎是薑絲炒大腸、山歌小調、天公落水，這些或許讓很多中老年人感覺到懷念，但很多客家人都說要傳承客家文化，問題是到底要傳給年輕一代？還是老一輩呢？如果真的要傳給下一代，我們就必須檢視，客家語言所發展出來的文化內涵，是否符合年輕人的需要？如果不會客家話，對他的生活娛樂、工作或家庭幾乎沒有影響，那為何要學客家話呢（劉劭希，2007）？尤其是現代生活在都會中的客家年輕子弟，不但未曾經歷農村生活，加上強勢的英語、河洛語、華語、西洋流行文化等，時時圍繞在年輕人週遭，產生實質影響，甚至因為升學、就業、娛樂等因素，使得年輕人不願把學習客家文化列在首位，連帶使得客家文化在年輕人層級傳承不易。這種意識到國語、福佬語甚至是英語等強勢語言的同化威脅之下，形成一股「我群」與「他群」的敵對意識，「我群」意識奠基於客語的擁護者，不管他們是否使用流利的客語交談，但他們均認為客語是維繫客家族群最重要的要素。

現在客家弱勢，快被河洛滅掉，我們常講要學客家話，因為是祖先傳承下來的，可是你的兒子女兒不講客家話，對他的求學、娛樂、就業有什麼影響，沒有影響他為什麼要學。我為什麼要學日文，因為我要玩任天堂；為什麼要學韓語，因為要追裴勇俊；所以不要小看這個娛樂，…………（劉劭希）。

…………你說看一下客家電視，可是有什麼節目是屬於年輕人看的，你講不出來，所以我們必須製作這樣的東西讓那個內容物可以擺上去，那他們

說有年輕人可以看的節目，我們才能夠介紹出去，如果我們沒有這個內容在的話，不會有人接近，所以一定要製作這樣的節目原因在這裡。(湯榮昇)

創作者也意識到客家年輕一代是重要的傳承者，因此在音樂、電視節目上的製作都要不斷的有所創新，來影響年輕的客家族群融入客家文化。有鑒於此的劉劭希，不止在音樂風格上增添多元的曲風，在歌詞內容上以年輕人喜用的火星文為主題，來表現現代客家人的全貌；好客樂團以及劉榮昌在歌曲上除了傳承傳統客家歌謠以外，還注入新的音樂元素如 Rap，以融入現代生活，讓客家文化在多變的社會潮流中有新的方面和新的內容；曾雅君則透過歌曲來描寫年輕學子所面臨的生活經驗、困惑，以個人觀點來呈現年輕一代的客家族群，除了企圖在音樂中瓦解大眾對於客家流行音樂等於客家山歌的刻板印象外，也延伸我們對於「客家音樂」的想像。服裝造型上也傾向於時下年輕人常見的打扮，都是簡單俐落的襯衫與牛仔褲。

服裝上，客家男性並沒有特定的服裝，我不可能戴著斗笠把褲管捲起來。我到覺得是簡單、簡樸，……。(謝宇威)

我比較喜歡穿著簡單……。(曾雅君)

然而究竟這樣的創新、努力是否真能吸引年輕一代的客家族群來傳承客家文化呢？可惜的是主流社會的傳播仍以國語、閩南語為主，像今年的金曲獎，竟然沒有客家流行歌手的演唱，只因為主辦單位認為依照新聞局的典禮規劃，客家、台語及原住民三種語言的表演，每年輪流兩種，去年是客語和台語，今年則是台語和原住民語，所以明年就是客語和原住民語。這更突顯出客家語言仍未受到平等對待的事實，客家語言仍屬弱勢的一方，也壓縮客家音樂向大家曝光的管道，也難怪年輕一代的客家認同會遙遙無期。

因此傳承文化並不是一件容易的工作，畢竟認同是處理一種特殊經驗的方式，它不是一個東西，而是一種過程，認同經驗描述的是，一種互動的形式，也是一種美學上的過程。因此要迅速使年輕人認同自己的客家文化，顯然還有一段很長的路要走。

……，現在年輕人誰會聽客語發音的廣播，那些有字幕的電視都不看了，怎麼可能聽廣播，就說如果這些歌曲沒有在其他的，譬如說台北之音，飛碟這種這些比較收聽率高的頻道，被播放是不太可能有機會被年輕人聽到，年輕人如果沒有聽到，他也不知道原來有這麼好聽的客家歌曲，所以說很難！
(施懿倫)

好在近幾年客委會不論在族群或是文化認同上，透過多元的方式來凝聚客家的認同，不斷的主辦許多客家文化活動、桐花祭，使得客家流行音樂可以在這些活動中表現出來，可以藉此來加深觀眾的印象，確實感受到客家族群認同的提昇與影響，也企圖將「隱形人」重新找回自己，如此以來，客家文化在大眾的眼界中，有了再現的機會，使得客家文化漸漸得建構出原貌，逐漸成為客家族群或是非客家族群形塑共同歷史記憶與文化象徵的重要要素。

我覺得透過客家音樂可以達到我們的目的，……高雄普遍閩南人偏多，客家人比例沒有那麼高，可是無意間聽到，他們覺得，哇！真的很難得有一個活動可以讓他們聽到客家歌，那確實我們推出的這些讓有些人對客家歌有改變，不是那麼難聽難懂；再加上我們去年有推出歌舞劇，歌舞劇有一個新的方式，本來說有很多年輕人很排斥客家歌，結果發現很時髦，客家很好可以這麼現代，讓很多對不是常聽客家歌的人，透過我們的一些安排，無心的接觸，反而是在偶然中遇見客家音樂，讓他對客家有新的感受，…。(廖美玲)

我不得不承認 1988 年「還我母語」運動對很多人有很大的影響，那時我也不知道我在做什麼，不過那時的雜誌、電台都有隱約看到客家，慢慢影響了我這個臺北的客家人，尤其是廣播節目。所以我說媒體有很大的影響力，我也不斷從臺北電台、振聲廣播電台的客家節目去吸收他們所講的客家文化。

（李明釗）

我很高興現在有很多客家鄉親走在路上敢承認自己的身份，客家人已經不會自卑。我覺得是整體的力量，對客家文化有興趣的人，剛好客委會的成立，水到渠成，這幾年讓客家影響很多。（謝宇威）

近年來我們的確看見客家族群的改變，不避諱顯示自己的客家身份，這或許是因為整個大環境的影響，而產生的結果。就如同李廣均（1999）所言：「族群身份並不是與生俱來的免費入場卷，而必須在環境之中透過某些生活機制來維持。」對於選擇策略性隱形的客家人而言，隨著大環境中客家文化能見度的提昇及推廣，逐漸能夠接觸更多自身族群的文化，也逐漸褪去「隱形人」的外衣，成為多元文化不可或缺的重要元素。

參、創作過程之自我認同

在音樂旋律的創作上，有人是循序漸進，從傳統中發展新樂風，利用傳統山歌詞句另譜新曲，或借用山歌曲調、山歌味道曲風重編較有現代節奏感的新曲，如謝宇威的「山歌」、顏志文的「十朝歌」、羅思容「落水天」等；有人是跳躍式創作，一下子就使用最前衛的樂風，如黃連煜「Banana」、劉劭希「下午三點五十分」、邱幸儀「未來」等，這也是目前大多數所謂客家創新流行歌曲採用的曲風。

音樂意義的改變，並非完全藉著高低、節奏、音色或歌曲風格等元素來完成。

音樂元素的邊界可能成為刻意塑造的認同邊界，認同也透過音樂實踐而重新構築，但邊界總是有逾越與模糊的可能。流行音樂的族群感知，真的能夠表現在可供辨識的音樂聲音中嗎？而目前客家流行音樂裡以客家傳統歌謠與傳統樂器做結合的不佔少數，然而究竟有「客家傳統歌謠」或「客家傳統樂器」，會讓我們聯想到「客家人」嗎？對傳統一輩的客家人或是不認識客家流行音樂的人來說，熟悉的傳統音樂，像山歌，已經成為根深蒂固的習癖，是深植於身體和記憶深處，難以解釋清楚或不假言說的認同線索。因此在金曲獎上若不願走一般印象中的「客家音樂」路線，顯然在金曲獎似乎就沒有辦法得獎，若加入了傳統客家元素裡的山歌得獎機會則是增加許多。

第一年客語演唱人是劉劭希「山狗 Party」，有山歌；第二年是「謝宇威」，他有「桃花開」、「劉劭希」那年也有參賽，可是一點都沒有山歌；後來我也有參考歷史題，因為我比較早發現，所以後來我得獎。之後大家都在做山歌，第十七屆「林生祥」得獎，他把「ㄟ、啊、溜、唷」放進去，我覺得那是各很不錯的東西，所以得了「最佳專輯獎」、「最佳演唱人獎」。我在十五屆的時候就感覺到了。（東東）

如果每張專輯都以山歌加入歌曲內，長此以往會變成一種「基本教義式的偏見」。「尋根」或是「回歸傳統」對於當代客家流行創作歌手來說或許過於沈重，而且當有人批評客家流行歌曲不是客家歌曲，我們應該更細緻地思索一下這些辯證間的難題。非洲裔美國人由其傳統發展出來而影響全世界的靈魂樂、藍調、嘻哈，其中包含多少後殖民式的混血變化。生活的態度產生音樂，當客家流行歌手在生活中的文化大都被國語、閩南語給圍繞時，要他刻意脫離生活而去尋求傳統時，那種「傳統」已經不是被大家所認定的那種最原初的「傳統」，它註定包含了很多的「刻意」和「想像」。

你要我下一張是完全不用噴吶的，我 OK 的，我不理會這個的。(劉榮昌)

客家的風格比較少，那都是包裝的東西，你聽我以前的音樂，我早就玩過了，我會不耐煩用老東西貼過來，你要從本子裡瞭解傳統的東西，你不能把山歌的東西放進去就叫做客家，很投機取巧，不過玩多了就會心虛，我們要走出新的路出來。(黃連煜)

你一定要抱著傳統樂器才是風格嗎，你用現代樂器也可以是風格，你抱著傳統客家三大調才是客家味道，那你永遠走不出去，很多人批評現在年輕人做的是西方音樂，也許我們現在沒有辦法被接受、有些作品失敗、或許它根本不會被流傳下去，但是你把這條路給斷了，那就永遠不會有風格。(劉劭希)

同時即便在創作中以母語、客家音樂元素、尋根的想像，建構了屬於新生輩的客家青年認同，但不可否認地，他們的努力有一半也在形塑新的客家音樂形貌，以超越一般人對客家音樂與弱勢族群的刻板構連。甚至，基於原創性高的新音樂創作，其音樂所代表的族群意義，更有全球化脈絡下的新意涵。

……另外我覺得海陸腔很像歐洲體系的語言，譬如說法文「Chanson」很像我們客家的「凍香」，但是它們的語言有一種很高的氣質，可是我們卻一直想到「細妹仔按靚」，把它 local 化，我覺得是創作人還沒到那個 sense。大家都會模仿歐洲的語言，但我們卻覺得客家語言很 Local，那是對自己文化沒有信心的一種行為，所以我希望能夠創作很有氣質的客家歌，這也影響我後來的創作。(謝宇威)

因此，這種利用「法文」帶有浪漫情調的異國語言及音樂元素介紹自己的母語歌，也就是在這樣的想像基礎之上，談多元社會的形成，才有實質的意義，在

族群與超越族群的原鄉想像與國族認同上，也才能形構且容納更多差異歷史經驗、與實質多元族群想像的可能。它是一種族群情感，但卻是在新的歷史脈絡中重新構連而出。

客家流行創作音樂，與異國風味濃厚的音樂、搖滾、爵士、Bosa Nova 相連結，表現出其不願被刻板印象化，但是加入傳統客家音樂又容易使得大家聯想到客家人，因此客家流行歌手不斷地處在這種兩極徘徊的認同。

在流行音樂角度上並不一定要強調是客家，雖然已經打破很多但還是有些人會對客家有一點刻板印象，聽到好聽的歌曲，結果發現是客家歌，我覺得那種感動會更大。(謝宇威)

尋求認定的過程，會對自身音樂風格產生更細膩的差異區分，我喜歡什麼不喜歡什麼，我是什麼不是什麼，同一與差異正是反映在音樂創作表現形式上認同的課題。

對我來說，到不如去做，做得好、做得多了就會變成你的，它應該是創作性的東西，不是分類出來的，那沒有意義。(陳冠宇)

創新這種東西不要設限，你走久了一條路就會出來，以後就會有人聽出這就是客家音樂，人類在做創作的當中，很自然而然會放入文化背景，…，如果你給他限制住了，他的文化背景就沒有了，…，如果你不限制，即使你不要求他，它很自然而然會放入文化背景，把這是很奇妙的事情，對藝術創作來說，千萬不要限制。(劉劭希)

對於客家流行音樂、樂器及流行音樂元素的修正與拼貼，是一連串對過去自

我的反思，而反思的標準是建立在自己的認同知上，正如許多客家流行歌手所說得「對於音樂創作這種東西，希望不要設限過多，做久了自然會有一條路」，從中來建立自己的標準，是自我認同的過程。

第三節 客家流行音樂工作者的認同策略

壹、血緣

族群的認同其實兼具了主觀意識（血緣本質論）及客觀文化特質（語言、生活、文化）（王甫昌，2003），在這 20 位訪談者中，部份的受訪者在族群的認同上仍以本質論的觀點來認定自己身為客家族群的身份。

對我來講是非常直接，我父母親是客家人，我就是客家人，我在客家庄長大，沒有一絲可以容得下我不承認的地方。（顏志文）

所謂客家族群，一定是爸爸或媽媽是很正統的客家族群，……族群是要以血統來認定，而不是以居住環境來認定。（張富）

一個是血緣方面，我覺得血緣方面是無法改變的。（廖美玲）

但從「到底是什麼原因」來看，研究發現血緣相較於語言，語言的重要性比血緣多更多，即使歌詞中提及客家人認為的名人，孫中山、洪秀全、鄧小平、李光耀、李登輝，卻以較強勢的語言「閩南語」為主，「客語」則穿插幾句在其中，顯現即使他們這些名人宣稱自己在血緣上為客家人，但不會說客家語言，也無法讓大家認同。

（閩南語）你甘識聽過咱的國父孫中山是廣東的客人

明朝時候太平天國洪秀全嘛是正港廣西的客家人

哪要講到近代的歷史 大陸有鄧小平 新加坡有李光耀

尹都是正港道地的客家人

(閩南語) 每次哪選舉的時候

阿輝仔嘛會講伊是客家人

一時之間四處都是“承蒙你”和“恁仔細”還有“大家好”

連柯林頓伊祖公外嬭無定著嘛是客人移民到美國

到底是什麼原因 咱這偉大的客人

到底是什麼原因 怎會唔識聽尹在講客話

(客語) 寧賣祖宗田 莫望祖宗言 寧賣祖宗坑 莫望祖宗聲

貳、語言

所以其他較多的受訪者在「你是根據什麼來認定自己的族群」問題，是源於語言，語言成了理所當然的客家認同。列維-斯特勞斯說得好：「誰要討論人，誰就要討論語言，而要討論語言，就要討論社會。」(轉引自羅勇、潘煒，2005)，因此語言可以稱作視為族群認同的明顯成份(周大鳴，2006)。

……我覺得應該用語言來界定客家人，不管你的祖先是是不是真正的客家人，我想我們都搬來外地，很多人都變成非客家人、客家人，語言是直接認定的方式，……。(東東)

語言，我想這是大部分人對族群認定最主要的標準。(邱俐綾)

我們這一代的客家人努力在做客家文化運動，為什麼現在要搶救客家話，因為我們上一代出去外面做生意就講河洛話，都不講客家話或是承認自己是客家人。(劉劭希)

我想一個就是語言，我國中之前都住在苗栗，客家語言的根基大概在童年就已經定下一個不錯的基礎，包括對客家生活的習慣、型態，大概就有一個基

礎。(羅思容)

客家人這種強烈的語言認同實質上是作為一個民系共同體的自我意識、自我價值和情感心態在語言問題上的體現。它昭示著客家民系對客家文化的強烈認同。總而言之，客家人的認同是文化上的認同，而不是血緣上的認同，換言之，認同的基礎是文化，而不是血緣（羅勇、潘煒，2005）。

不過根據客委會 93 年調查，台灣地區每 3.7 人就有 1 位客家人，600 萬客家人口，但根據 92 到 96 年間的統計，13 歲以下的客家子弟，會說客語的僅 9%-18%，這表示年齡愈小愈不會聽、說客語的比率愈高。David Crystal 所著「語言的死亡」一書中提到，語言只要再也沒有人講，便算是死了（周蔚譯，2001）。因此客家語言消失了，客家文化也會跟著消失；沒有客家文化及語言，客家人就不存在。

其實具有悠久歷史的客家語言是非常優美的，除了融合了先民的智慧之外，還蘊含著燦爛的文化之美，將客家文化展現得淋漓盡致，而它也是瞭解客家文化最直接的方法之一。客語被視為一種光榮感的象徵，縱使從語言學角度而言，語言並無美醜好壞之分，僅有聲韻調的差別，但客家族群感受到未知的無奈時，客語將被塑造為一種必須的榮耀，這種榮耀光環對於客家族群的凝聚而言具有重要性。

從古書找回來，發現客語其實是最經典和最漂亮的語言，它保留的是幾千年留下來的文化的化石，文化的軌跡，所以我們整個看下來，就覺得客家話一定要保存，因為它包含了唐朝、周朝的語言，所以你用客語去念唐詩宋詞的時候，它的押韻是最漂亮的，而且有很多的用語，…，它是文化的化石，保留在我們客語裡頭。(莊錦華)

客語被當作柔美的象徵，與其他語言相較，客語顯得更優美、更鏗鏘有力，不過光榮感常隨著危機感而來，語言對客家族群就好像客家人的身份證，客家文化能否延續與流傳與客家話的保存有密切關係（徐正光、鄭力軒，2002）。邱彥貴、吳中杰（2001）也指出，客屬音樂人思考著也該在流行的模式上，讓自己的母語傳揚，所以客家流行音樂創作者會配合客家語言的抑揚頓挫來編寫，使得閱聽者以客家流行歌曲為客家族群驕傲的象徵。

語言是一個根本，事實上有許多民謠是從語言發展出來的，全世界各地每一個族群都有民謠，原住民也有，那為什麼他們在音樂用的元素很接近，像原住民、閩南族群、中國大陸、客家也是五聲音階，那為什麼能區分，那就是因為語言，我們講話的時候有很自然的腔調，這個腔調跟音樂結合的時候，結合對的話，就會自然而然凸顯它不同的潛力，所以我在創作的時候，雖然我用現代的手法，我仍就是有很多歌是蠻清楚客家語言的旋律。（顏志文）

語言這種東西是有語韻的，你會覺得說，有時候你聽台語，它有一個音韻，客家歌有一個音韻。（湯榮昇）

客家音樂最重要的界定是語言、發音方式、還有旋律組織的語調，像客家就有客家的語調，你要找到那個語調配合它。（蔡旭峰）

大部分客家流行音樂創作者都是認識到客家語言文化所面臨的危機而創作的，他們的目的並不是為了營利，而是想透過流行的音樂文化來增強年輕客家人對客家文化的信心以達到傳承客家語言文化的目的（黃純彬，2007）。

語言的價值是文化，文化的先鋒是音樂，我們聽不懂客家話，可以先接受客

家音樂，學會一首客家歌，就會講客家話，還早的很，但最起碼它給你一個開頭。一方面起碼提醒，提醒我們客家子弟不要忘記自己的身份，找回來自己的認同才會下一步去做別的事情；二方面提醒台灣其他族群，不要忽略我們的存在，因為上一代隱形，在外面都講河洛，無意中就忘記客家人的存在，…，所以客家歌目的提醒自己的年輕人也提醒其他族群不要忘記，它是這個作用。（劉劭希）

我的同學，他們可能也是客家人，但就是從來都不會想到這些。但是因為我的關係，我會拿 Demo 給他們聽，他們聽了以後，他們會開始想要學習唱，開始瞭解客家的用字。（曾雅君）

像客家流行音樂創作者「東東」的「遠方的鼓聲」以及「顏志文」的「美麗的聲音」這幾首歌曲中，則將情感訴求於客語流失的問題。「遠方的鼓聲」音樂上呈現西洋的編曲，背景音樂配合著歌曲「鼓聲」，中間旋律運用傳統老山歌的元素；另一首「美麗的聲音」整首曲子以國語為主，曲風呈現的是憂傷哀戚感，不過這二首重心都放在客語流失的問題，然因現實環境普遍存在「說國語、重英語、輕母語」之現象，加上跨區域與全球化之「通商」、「通婚」、「通友」、「通學」、「通電子媒體」，使得各母語使用習慣降低，其中以客語、原住民語之流失最為嚴重。然欲根本解決此燃眉之急，透過如此的集體記憶來加深客家人不願再是弱勢族群的印象，並從中告訴大家以「不忘本」精神為基礎，藉以實現「教小孩講客語」的行動，使大家樂意講客語，如此才得以保存完整的客家文化。

「遠方的鼓聲」

在很久很久以前有一個客家後生人（年輕人）

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（那鼓聲原來在他的心中突然之間）

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

還記得阿公跟他說凡事要努力打拼 將來要做個有用的人

路還是很長你要腳跟站直走下去---走下去

「美麗的聲音」

你聽那美麗的聲音 熟悉的語言 這是阿公阿嬤講介話（閩南語）

難道你會沒感覺 你聽那美麗的聲音

古老的旋律 這是阿公阿婆唱介歌（客語） 難道你都不在意

那美麗的聲音 就像天邊的彩虹 紅橙黃綠藍靛紫 妝扮美麗的天空

那美麗的聲音 就像璀璨的星星 一閃一閃亮晶晶 妝扮黑暗的夜空

藉由客家流行音樂，將客語放在最基礎的位置上，其實就是要用客家話來傳達客家文化，並以客家流行音樂與現代生活理念做一個結合，使得這些共同的文化和認同的基礎成為理解客家的可能性與客家認同的素材，進而提昇客家認同的可能，形成一種無可言喻的力量。

參、多重族群的認同

在複雜族群，多元認同的生活圈中，集體與個人層面間或許存在著種種習俗觀念的結合，各種族群文化也在個人分享文化的日常經驗中出現。透過文化的活動呈現，將隱藏於心中集體的記憶破繭而出，讓社會看到客家族群的存在，感受到客家文化的獨特性。但這些呈現出來的客家文化似乎已混雜了其他族群的文化，從語言的變異、飲食中滲入其他族群元素、異族通婚頻繁來看，也擁有不少他族重疊的文化與行為，客家流行歌曲更突顯它混雜的特殊性。例如顏志文有一首歌曲「平埔河洛客家」即道出了如此情況。

從小到大佇客家庄長大

阿姆對竹田溝背（地名）客家庄嫁過來

等我三十零歲 阿伯同我講 阿公係河洛人分過來

五十歲出頭 自家正查出阿婆係平埔族

一粒炸彈炸開 血緣介地雷

有人再問我係麼介人 我還係講我係 客家人

族群的通婚和混居，不但解構了族群有的特質和組合外，也添加了許多異文化的因子，文化的融合與再重組、再建構，而客家歌手多重認同身份的概念除了比較貼近台灣族群關係的現實外，族群的邊界經由通婚或是混居，其實已經不斷消失中。不同族群的通婚所產生的族群認同和語言的變化及傳承，也越來越多人，在身份、文化的認同上是流動的，是多重的。

其實我爸爸是外省人，媽媽是客家人，所以小時候都被分類成外省人，長大可能是後天自己的選擇，……。 (陳冠宇)

我的爸爸是客家人，我的媽媽是閩南人，那我是誰呢？應該是這樣來說，情感上的因素會讓我去學客語或接觸客家族群文化相關的事物，那是因為閩南語是我從小就有，說閩南語比較方便，但客語的話，比較接觸不到，所以我都說我是復育的客家人，……。 (劉榮昌)

媽媽是客家人，因為我從小我媽也沒有灌輸我，也沒有告訴我們講得是客家話，我從我有意識，就是5歲以前我記得我在家裡就開始講客家話，我是外婆帶的，因為我外婆只會講客語。我一直到大學，我印象中是有一次老師講的，我才發現我講得是客語，不過我一直覺得我是客家人。(施懿倫)

而對於有些歌手，他們似乎不會特別強調客家人，是不是客家這反倒不是最重要的課題。但這其中的意義則是對於其它族群的寬容和調和，這對族群融合是相當有意義的。

譬如說你是什麼人，我就是人，切割太清楚，就失去人的意義其實這個切割、分化都沒有意義，我們都是地球人，我覺得一個好的創作者，族群身份不要特別強調，……現在客家人不少，號稱有幾千萬人在這個地球上，我還是以地球人來看這個事情（陳永淘）。

我覺得族群無論你是閩南人、客家人、外省人，對我來說沒有分別，我就是人（黃翠芳）。

任何一種族群記憶的發展與延續，皆需要處於一個能與外在族群關係良好互動的場域，在台灣多元族群的互動關係上，建立不同族群自主且相互尊重的新秩序，讓多元族群都能站在一個對等的位置，才是讓族群記憶得以保存與傳遞，族群認同得以完整建構的先決條件，這即是多元文化的表現。

第六章 結論

本章分為兩節，第一節先討論文本分析、訪談結果是否有達到研究之目的及回答研究問題，以及其他發現之探討；其次說明研究限制與建議，給予後續研究者參考。

第一節 研究發現

本研究以客家流行音樂為主題，初步先將創作歌手的專輯一一分析，歸納出族群再現的特色，再運用質性訪談方式來探索創作歌手以及文化仲介者對於客家流行音樂的想法與經驗意義。本研究主要重心放在族群再現、文化認同兩個面向為論述主軸，除了瞭解客家流行音樂的內涵之外，並藉此透過客家流行音樂來成為客家族群的重要表現與認同象徵。

壹、族群再現

本研究的文獻探討部份，是由歷史取徑或是專家學者觀點來觀察客家意象塑造的原因，而刻板印象的形成也與歷史經驗脫離不了關係，而且大部分都與客家族群所處艱困的生活環境有關。舉凡性格保守、熱情、自卑、自大、勤勞能幹的客家婦女等。

從訪談中，在問及客家族群特質時，某些人會依照歷史背景來論述客家族群，例如因為不斷遷徙的因素而導致客家人保守的性格；但有些人覺得由於環境的改變，很難將客家族群特質一語概括之，同樣的在保守性格上，生活在都市的客家人早已很難窺探出如此的特質。另外在文本分析中，客家族群性格部份則展現出客家人生性熱情大方、崇尚自然，但又展現出客家人想要擺脫舊有形象的一面，譬如保守、或是小氣節儉的形象，試圖地提昇出客家人正面的性格。客家風貌部份，一方面再現出一種傳統農村的風貌，另一方面又再現出都市的客家，但

我們可以從歌詞中發現對於客家人的故土以逐漸從中國大陸轉移到台灣，客家人以漸漸地將台灣視為自己的故土。

我們必須體認到的是，無論是媒體、聽聞、甚至是本研究所運用客家流行音樂所得的客家意象，皆訴說了人們對客家認知的一個過程，而這又只是訴說部份的客家特質，沒有一種客家特質等於客家，所有眾多答案的總和也並不等於客家，但卻可以作為詮釋客家文化或勾勒客家邊界的線索，都可以成為客家論述中記憶揀選的元素，無論是要重新詮釋或建構客家意象，這些意象素材都必須置於脈絡言說才有意義，甚至得以重新組構創造一個更能夠代表客家的客家論述。

因此，意象可以根據社會脈絡而改變，我們反思現在所存在的客家意象，從深層批判的角度來解析客家意象，才能作為客家文化重建與創新的利基，倘若吾人一直以為現存的客家意象就是我們想的這樣，就像鐵律般地鑄模不斷複製再現，客家將永遠無法跳脫既有的框架，我們應該避免重複陷入窠臼與客家刻板印象惡性循環的僵化思考，因此在客家流行音樂上的詮釋上變得非常重要，它可以創造我們想要的客家文化，型塑自己想要的客家意象，可以超脫過去對客家人的刻板印象，以及為客家族群找尋新方向的根本。

貳、文化認同

客家流行音樂是文化最貼切的語言，也是一個民族的內在心聲。在文本分析發現，歌詞上較以創作者自身所處的環境或是年齡為主，也就是以貼近生活或懷舊、年輕的主題，再加上改編的客家童謠或是客家傳統山歌的歌詞；旋律上則是非常的多元化，一些創作者希望能融入主流，而以時下年輕流行的風格為主，另外一些創作者將傳統與現代做結合，也有結合世界民謠風格，但在歌曲旋律上仍會參雜些許客家山歌的影子。因此從歌詞及旋律上，可以注意到雖然創作者或是文化仲介者試圖的想要將客家流行音樂與主流市場的音樂並駕齊驅，但又認為客

客家流行音樂和客家傳統歌曲有著緊密關係，才算是客家流行音樂，顯示出一方面他們需要和「他群」（閩南人）進行對話，試圖跨出客家人傳達自身的文化認同與族群意識；但另一方面又希望聽者認為他們是在參與客家音樂的傳統，從音樂和社會文化面與傳統相連結，證明自己是置身客家傳統文化，並能演唱出來。音樂的本質是流動的，是在特定的歷史條件下由創作者與文化仲介者、甚至是閱聽者賦予、建構和使用。

而客家流行音樂創作者或是文化仲介者皆體認到年輕一代才是傳承客家文化的重要一份子，所以我們從市場機制的角度上來看，當代客家流行音樂不斷地以搖滾來作結合，這是否要在節奏、樂器配器上來感動已經習慣西方搖滾樂品味的人們的聽覺，並利用搖滾樂的節奏和旋律，做出在地意義的音樂來變成自己獨有的文化；另一方面，使用傳統音樂要素時，不必然要依循著傳統音樂形式運作而擁抱著鄉愁不放，否則也將難以令傳統文化得到新的生命。另外有些客家流行創作者認為還是必須藉由與「知名歌手」的合唱，或是運用主流語言貫穿在歌曲內，才得以在主流唱片工業內發展。

而藉著客家流行歌曲可以喚起閱聽者身為客家人血緣的本質；也試圖地喚醒閱聽者回鄉的心情；另外客家流行音樂中的語言元素也是造成認同的最大關鍵，本研究所分析的作品有使用常見的四縣腔、特殊的海陸腔、東勢大埔腔或是結合的四海腔來演唱歌曲，但在作品中可注意到語言的聲調與曲調的高低有著緊密的結合，使得閱聽者透過歌曲易感受語言與音樂的美，加深閱聽者對客家文化認同的機會，也創造了共同的文化歸屬感。

客家流行音樂延續了族群的情感，用歌聲傳遞族群的文化，這是值得慶幸的一件好事，而目前的客家流行歌曲，大部分都是客家音樂人認識到客家語言和文化所面臨的危機而創作的，可惜市場小的客家流行音樂，目前僅靠客委會補助或

是在客家電視台、桐花祭、a-ha 藝術節、甚至是每年一度的金曲獎出現，客家流行音樂要如何繼續發展成為目前刻不容緩的議題。

第二節 研究限制與建議

壹、研究限制

限於人力、時間、資源之不足，在文本的分析方面，僅以榮獲金曲獎或是母語原創大賽的創作歌手為研究的素材；後續研究可針對純歌手、純作曲作詞人或是更年輕一代的創作歌手為族群再現分析，應有不同於本研究之風貌。

另外在歌手 MV 的分析，由於目前客家歌手的專輯幾乎是採用自行獨立發行或是由政府單位補助，而經費上的限制，使得 MV 製作數量較少，僅對於網站上各個歌手所提供的 MV 為研究樣本，對一個完整的研究樣本有所不足。

此外，對於客家流行音樂來說，其所呈現之族群形象、文化認同，是否能夠完全代表客家，仍有待商榷，故後續的客家流行音樂研究中，可蒐集其他國內甚至是國外現有的音樂創作，進行綜合比較分析，使台灣客家流行音樂的研究更行豐富。

貳、研究建議

一、加入閱聽人角度來探討客家流行音樂效果

本研究對於認同的評估部份，僅以創作歌手本人以及文化仲介者為依據，並未對實際存在的閱聽人進行研究，使得本論文在相關題目上無法獲得更好的解釋，且閱聽者聆聽後的感覺或許可以讓本論文有更好的見解，建議未來研究可針對閱聽者對客家流行音樂的接收與解讀來研究，進而確知閱聽者對客家流行音樂

的看法。

二、以聲音的角度來詮釋客家流行音樂

另外過去許多音樂家與業餘的愛好者認為「音樂的聆聽感受難以言喻」。聆聽音樂的感受毋寧是「如人飲水，冷暖自知」，而難以與其它人共享。本研究以身為音樂老師的身份稍微描述一下音樂的風格、旋律高低或是特有的節奏，卻無法將聆聽後的感受詳加描寫，建議未來研究者可以從「聲音」的角度分析音樂的風格，應當能為這個未完成的研究提供更精闢的見解。



參考文獻

一、期刊論文

- 王俐容（2006）〈多元文化的展示與族群關係：以文化藝術節為例〉，《多元文化與族群關係》，頁 83-105，台北：揚智文化。
- 王雯君（2004）〈客家邊界—客家意象的詮釋與重建〉，《疆界/將屆：全國研究生文化研究學術論文研討會》，新竹：交通大學社會與文化研究所。
- （2005）〈從網際網路看客家想像社群的建構〉，《資訊社會研究期刊》，嘉義：南華大學。
- 丘昌泰（2005）〈保障台灣客家文化是公平與正義觀的體現〉，《客家學院電子報》，第 22 期，中壢：中央大學客家學院。
- 丘昌泰（2006）〈台灣客家族群的自我隱形化行爲：顯性與隱性客家人的語言使用與族群認同〉，《客家研究》，創刊號，頁 45-96。
- 朱全斌（1998）〈由年齡、族群等變項看臺灣民眾的國家及文化認同〉，《新聞學研究》，第 56 期，頁 35-63，台北：國立政治大學。
- 朱農祥（1997）《流行歌曲歌迷偶像崇拜的行爲與心態初探》，高雄：高雄醫學院行爲科學研究所碩士論文。
- 江運貴（1996）〈客家婦女〉，《客家與台灣》，頁 193-197，台北：常民文化。
- 何東洪（2003）〈搖滾樂文化的靠攏：「地社掛」Tone的初探〉，《2003文化研究年會：【尙青尙大聲—建構在地的流行/音樂機制】》。台北：東吳大學。
- 李亦園（1992）〈二十一世紀中國文化發展的方向〉，《文化的圖像（上）--文化發展的人類學探討》，頁 125-126，台北：允晨。
- 李宜蓁（1999）《日月神教重出江湖—邵族災後重建與族群認同的相互辯證》，國立台灣大學新聞所碩士論文。
- 李清如（1999）〈「反水庫」七年有成，美濃人用山歌唱反調〉，《新新聞》，第 633 期，頁 60-64。
- 李廣均（1999）〈什麼是族群身分？三種不同取徑的提出和討論〉，《國立中央大學社會文化學報》9：67-94。
- 李靜怡（2005）《台灣青少年嘻哈文化的認同與實踐》，台南：國立成功大學藝術研究所碩士論文。
- 吳錦發（1998）〈客家文化的兩面性格〉，《新個客家人》，頁41-43，台北：台原。
- 周大鳴（2006）〈動盪中的客家族群與族群意識：粵東地區潮客村落的比較研究〉，《族群與社會》，頁 307-321，台北：五南。
- 林文玲（2001）〈米酒加鹽巴：「原住民影片」的再現政治〉，《台灣社會研究季刊》第 43 期，頁 197-234，台北：唐山。
- 林文玲（2005）〈轉化中的文化身份：以台灣原住民影片為例〉，《文化、族群與社會的反思：第八屆現代化與中國文化研討會論文》，頁152-172，高雄：麗文文化。

- 林光華（1991）〈客家精神的在商榷〉，《客家雜誌》，第17期，頁6-7。
- 林佳範（1997）《『紮根』台灣—簡論文化認同和台灣獨立》，取自
[Http://www.wufi.org.tw/mail/m071997.htm](http://www.wufi.org.tw/mail/m071997.htm)
- 林崇熙（2001）〈誰是客家人？作為一種意識形態的族群認同〉，《第一屆文化山海關：文化資產維護研討會》論文，雲林：國立雲林科技大學文化資產維護研究所。
- 林瑞瑞（2001）《媒介、消費與認同：台灣青少年收看日本偶像劇之效果研究》，世新大學傳播研究所碩士論文。
- 卓怡君（2005）〈以流行音樂發揚族群文化-從故鄉出發活絡文化創意產業〉，《書香遠傳》，第21期，台中：台中圖書館。
- 邱奕嵩（2004）〈向客家文化工作者致敬〉，《客家文化季刊》，第8期，台北：台北市政府客家事務委員會。
- 邱奕嵩（2004）〈編輯室報告〉，《客家文化季刊》，第9期，台北：台北市政府客家事務委員會。
- 邱雍閔（2002）《美濃反水庫運動之語意歷程》，台北：輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 南方朔（1999）〈推薦序〉，《從流行歌曲看台灣社會》，台北：桂冠圖書。
- 倪炎元（1999）〈再現的政治：解讀媒介對他者負面建構的策略〉，《新聞學研究》，第58期，頁85-111，台北：國立政治大學。
- 洪泉湖（1999）〈從多元文化的觀點論公民養成〉，《公民訓育學報》，頁167-180
台北：台灣師大。
- 徐正光、鄭力軒（2002）〈當代台灣客家社會生活〉，《台灣客家族群史》，頁271-406，南投：台灣省文獻委員會。
- 徐聖築（2007）《越南籍配偶眼中的閩客族群意象》，中央大學客家社會文化研究所碩士論文。
- 張酒雄、陳枝烈、簡慶哲、張淑美（1993）〈國中學生偶像崇拜與自我概念、學業成就關係之研究〉，《教育學刊》，第10期，頁261-322，高雄：高雄師範大學。
- 陳文紅（2006）《客家女性的精神特質》，取自
<http://www.hakka360.com/article/25/html/01714551760.html>。
- 陳玉蘋（2000）〈客家族群與台灣現帶文化產業〉，《台灣客家族群史-產經篇》，頁277-304，南投：台灣省文獻委員會。
- 陳志明（2005）〈從費孝通先生的觀點看中國的人類學族群研究〉，《文化、族群與社會的反思：第八屆現代化與中國文化研討會論文集》，頁229，高雄：麗文文化。
- 陳志柔、于德林（2005）〈台灣民眾對外來配偶移民政策的態度〉，《台灣社會學》，第10期，頁95-148，台北：台灣社會學會。
- 陳板（2003）〈全球客家文化會議〉，《客家特色與在地文化創造-以台灣客家運動的經驗為中心文化創造經驗》，取自

<http://www.ihakka.net/hakka2003/Big5/word/12.doc>。

陳美瑩、康紹榮（2000）〈台灣的母語和國語雙語教育〉。《多元文化教育的理論與實際學術研討會論文集》，花蓮：國立花蓮師範學院。

陳奕麟（1999）〈解構中國性：論族群意識作為文化作為認同之曖昧不明〉，《台灣社會研究》，第 33 期，頁 103-131，台北：唐山。

陳家詡（2003）〈傳承客家音樂 唱出血液的感動〉，《Taiwannews 財經文化週刊》，第 111 期，頁 88-89，。

陳雅莉（2005）〈創作客家歌曲 顏志文走過 10 寒暑〉，《客家文化季刊》，第 11 期，台北：台北市政府客家事務委員會。

黃米娜（2003）〈行銷客家文化〉，《人育》，第 189 期，台北：國立台灣藝術教育館。

黃純彬（2007）〈試論客家流行音樂〉，取自

<http://tw.myblog.yahoo.com/jw!Ua8G9MeeGRiDM1mfOk2oKA--/article?mid=285>

郭良文（1998）〈台灣近年來廣告中認同之建構—解析商品化社會的認同與傳播意涵〉，《新聞學研究》，第 57 期，頁 127-156，台北：國立政治大學。

許佩玲（2003）〈消費「離散鄉愁」：論紅包文化的聲、色、藝〉，《文化研究月報-三角公園》，第 23 期。

馮靖惠（2006）《圖騰樂團音樂實作的美學與真誠性》，台北：台灣師範大學大眾傳播研究所碩士論文。

彭瑞金（2000）〈遞變中的台灣客家社會與「客家文學」〉，《驅逐迷霧找回祖靈：台灣文學論文集》，高雄：春暉出版社。

曾學奎（2004）《台灣客家（渡台悲歌）研究》，新竹：新竹教育大學台灣語言與語文教育研究所碩士論文。

楊國鑫（2003）〈吳盛智對客家歌的影響與啓示〉，《客家雜誌》，第 162 期。

廖晨佐（2008）《都市客家的族群性：以台北市通化街為例》，國立中央大學客家社會文化研究所。

劉劭希（2007）〈請給客家音樂人公平的舞台〉，《台中大墩文化雙月刊》，第 41 期，台中：台中市文化局。

範振乾（2002）〈客家事物行政體系之建構〉，《客家公共政策研討會論文集》，台北：客家委員會。

蕭新煌、黃世明（2000）〈台灣地方社會與客家政治力：客家族群派系的類型、發展及限制〉，《第四屆國際客家學研討會論文集—歷史與社會經濟篇》，台北：中央研究院民族學研究所。

（2000）〈從台灣客家族群發展類型探討族群融合問題〉，《新世紀政策～社會政策與教育研討會》，台北：台灣新世紀文教基金會。

謝繼昌（2002）〈再論「全球化、認同與文化」〉，《「我國族群政策與法制之設計」研討會》，台北：行政院客家委員會。

鍾怡雯（2000）《亞洲現代散文的中國圖象》，國立台灣師範大學國文研究所。

鍾榮富（2004）〈逢山必有客—聚落、夥房和客家人群體的個性〉，《人間副刊》，

中時網路藝文村。

鍾肇政（1991）《我們不是隱藏人》，中國時報，3月15日。

魏萼（2001）〈海峽兩岸學術研討會〉，《閩南人、客家人，同根同源——漢越一體論的緣起》，取自<http://big5.china.com.cn/chinese/TCC/haixia/50133.htm>。

羅勇、潘煒（2005）〈文化與認同〉，《移民與客家文化國際學術研討會論文集》，大陸：廣西師範大學。

蘇登呼（2001）《政府官僚組織內部創新傳佈之研究：以臺北戶政事務所與高雄市衛生局為例》，國立中山大學傳播管理研究所碩士論文。

二、中文專書

王東（1998）《客家學導論》。台北：南天。

王甫昌（2003）《當代台灣社會的族群想像》。台北：群學。

王明珂（1997）《華夏邊緣：歷史記憶與族群認同》。台北：允晨文化。

王耀華（1995）《客家藝能文化》。福建：福建教育。

江宜樺（1998）《自由主義、民族主義與國家認同》。台北：揚智文化。

行政院客家委員會（2002）《客家文化振興第一期六年計畫》，台北：客家委員會。

杜正勝（1998）《台灣心台灣魂》，高雄：河畔。

雨青 編著（1985）《客家人尋“根”》，台北：武陵。

邱彥貴、吳中杰（2001）《台灣客家地圖》，台北：貓頭鷹。

房學嘉（1996）《客家源流奧探》。台北：武陵。

施正鋒（1998）《族群與民族主義-集體認同的政治分析》，台北：前衛。

洪萬隆（1994）《音樂與生活》，台北：黎明。

徐正光主編（1991）《徘徊於族群與現實之間-客家社會與文化》，台北：正中書局。

張茂桂（2003）〈族群關係〉，《社會學與台灣社會》，台北：巨流。

唐維敏譯（1999）《後現代文化導論》，台北：五南。

許常惠（1984）《多采多茲的民俗音樂》，文建會。

（1997）〈序言〉，《台灣音樂閱覽》，台北：玉山。

陳運棟（1985）《客家人》，台北：聯亞。

（1989）《台灣的客家人》，台北：台原。

（1991）〈客家學研究導論〉，《徘徊於族群和現實之間：客家社會與文化》，頁15，台北：正中書局。

（1998）〈五十年來的台灣客家研究〉，《台灣文獻》，頁171-189。

（2000）〈台灣客家研究的考察〉，《歷史與社會經濟》，頁45-79，中央研究院民族學研究所。

曾喜城（1999）《台灣客家文化研究》，國立中央圖書館台灣分行印行。

曾逸昌（2002）《客家概論-蛻變中的客家人》，苗栗：自版。

黃永達（2004）《台灣客家讀本》，台北市：全威創意媒體。

楊長鎮（1991）〈客家人運動與客家人文化身份意識之甦醒〉，《徘徊於族群和

- 現實之間》，台北：正中書局。
- 廖炳惠（1994）《遊離族群與文化認同，回顧現代》，台北：麥田。
- 劉阿榮（2005）〈我們共同的命運-族群、記憶與國家認同〉，《社會學的新視野》，中壢：中央大學。
- 劉環月（1991）〈台灣的客家民俗〉，《徘徊於族群和現實之間》，台北：正中書局。
- 劉環月（1999）《台灣的客家風土誌》，台北：常民文化。
- 劉環月（2000）《台灣的客家人》，台北：常民文化。
- 鄭榮興（2004）《台灣傳統客家音樂》，台中：晨星。
- 戴寶村、溫振華（1998）《大台北都會圈客家史》。台北：台北市文獻會。
- 謝重光（1999）《客家源流新探》，台北：武陵。
- 謝俊逢（1991）〈客家的音樂與文化-以山歌為中心〉，《徘徊於族群和現實之間》，台北：正中書局。
- 鍾納倫（1994）《應用科學研究方法》，台北：台灣商務印書館。
- 簡巧珍（2006）《台灣客籍作曲家》，台北：客家委員會。
- 羅香林（1933）《客家研究導論》，台北：南天書局。
- 羅肇錦（1991）〈客家的語言-台灣客家話的本質和變異〉，《徘徊於族群和現實之間》，台北：正中書局。
- 高木桂藏/關屋牧譯（1991）《日本人筆下的客家》，關屋牧發行。
- Anderson Benedict/吳叡人譯（1999）《想像的共同體：民族主義的起源與散布》，台北：時報文化。
- Coser, Lewis A./ 畢然、郭金華譯（2002）〈導言〉，《論集體記憶》，頁1-63，上海：上海人民。
- David Crystal/周蔚譯（2001）《語言的死亡》，台北：貓頭鷹。Eric Hobsbawm 等著/陳思仁譯（2002）《被發明的傳統》，台北：貓頭鷹。
- Hallbwachs, Maurice/畢然、郭金華譯（2002）《論集體記憶》，上海：上海人民。
- Kathryn Woodward/林文琪譯（2006）《認同與差異》，台北：韋伯文化。
- Paul Connerton/納日碧力戈譯（2000）《社會如何記憶》，上海：上海人民。
- Wimmer,D.W.&Dominick,R.J./ 李天任、藍莘譯（1995）《大眾傳播研究》，台北：亞太圖書。
- Yin,R.k./尚榮安譯（2001）《個案研究》，台北：弘智文化。

三、外文部分

Brah, Avtar

1996, "Cartographies of Diaspora: Contesting Identities." N.Y. : Routledge.

Bogdan,R.&Biklen,S.

1982,"Qualitative Research For Education : An Introduction To Theory And Method."Boston : Allyn and Bacon.

Cohen, Abner

1993 , "Masquerade Politics : Explorations in the Structure of Urban Cultural

- Movement. " Berkeley & Los Angeles, California : University of California Press.
- Cottle,simon
 2000,'Introduction Media Research And Ethnic Minorities : Mapping The Field'in
 Cottle,simon ed."Ethnic Minorities And The Media : Changing Cultural
 Boundaries",pp.1-30,Buckingham.Philadelphia : Open University Press.
- Drzewiecka, Jolanta A.
 2002, "Reinventing and Contesting Identities in Constitutive Discourses: Between
 Diaspora and Its Others." Communication Quarterly 50(1) : 1-23.
- Fifth
 1996, 'Music and Identity.' In Staurt Hall & Paul du Gay (Eds.) "Quedtions Of
 Cultural Identity." pp.108-127.London : Sage Publications.
- Firth,S.
 1988, 'Facing the Music.' "Introduction and Videp Pop : Picking Up the Pieces"
 N.Y. : Pantheon
- Garnham, N.
 1990, "Capitalism and communacation : global culture and the economics of
 information." London : Sage.
- Geertz,C.
 1973,"The Interpretation Of Culture."N. Y. : Basic Books.
- Hall S.
 1996, 'Introduction : Who needs identity.' In Sturt Hall & Paul du Gay (Eds.)
 "Questions of cultural identity." pp.1-17.London : Sage Publications.
 1997, 'The Spectacle Of The 'Other' '.In Representation : "Cultrual
 Representations And Signifying Practices." edited by Stuart Hall.London ;
 Thousand Oaks,New Delhi : SAGE
- Hannerz , Ulf
 1992,'The Nature Of Culture Today.'in Cultural complexity:"Studies In The Social
 Organization of Meaning." N.Y. : Columbia University Press.
- Hoffer,C.R.
 1991,"Teaching Music In The Secondary School."CA:Wadaroth.
- Lijung,Wang
 2007,'Diaspora,Identity And Cultural Citizenship : The Hakkas in'Multicultural
 Taiwan'.',"Ethnic And Racial Studies",30 : 5,pp.875-895,London : Routledge.
- Lima,Elvira S.and Lima,Marcelo G.
 1998,"Cultural Contexts Of Political Action In School And Society." ,pp323-324
 ,State university of New York press.
- Negus, Keith
 1996,"Popular Music In Theory : An Introduction."Cambridge : Polity Press.
- Osborne, Peter and Lynne Segal

- 1994, 'Gender as Performance: An Interview with Judith Butler.' "Radical Philosophy." 67 : 32-39.
- Radocy,R.E.&Boyle,J.D.
1997,"In Psychological Foundations Of Musical Behavior."Springfield,Ill:Charles C.Thomas.
- Roy,S.
1994,"Understanding Popular Music."London : Routledge.
- Safran, William.
1991, " Diasporas in Modern Societies : Myths of Homeland and Return."
Diaspora 1(1) : 83-99.
- Salazar,Claudia
1991, The Third Women's Text : 'Between the Politics of Criticismand Cultural Politics.' in Women's Word : "The Feminist Practice of Oral History."edited by Sherna Berger Gluck and Daphne Patai. London : Routledge.
- Schermerhorn, R. A.
1974,"Ethnicity In The Perspective Of The Sociology of Knowledge." Ethnicity I: I-14.
- Simon, F.
1988,Introduction and Video Pop : picking Up the Pieces."Facing the Music."
pp.106-119,N.Y. : Pantheon.
- Shuker,R.
1994, "Understand Popular Music." London&N.Y. : Routledge.
- Stewart, C. J., Smith, C. A. & Robert E. Denton, JR.
1994, "Persuasion and social movement."Prospect Heights, Ill : Waveland Press.
- Taylor Charles
1994, "The Politics Of Recognition." Multiculturalism.Ed.Amy Gutman.PrincetonUP
- Tololyan, Khachig.
1991,"The Nation-State and Its Others: In Lieu of a Preface." Diaspora 1 : 3-7.
- Williams Raymond
1976, "Keywords" London : Fontana.

四、網路資料

行政院客家委員會

<http://www.hakka.gov.tw/mp.asp?mp=1>

行政院客家委員會（每日客家新聞）

<http://www.hakka.gov.tw/fp.asp?xItem=12384&ctNode=308&mp=307>

前 阿 扁 總 統 電 子 報

http://www.president.gov.tw/1_epaper/periodical/274fcxwxz/ch000046/main.htm

客家戲劇音樂數位資料庫

http://www.hakka-lib.taipei.gov.tw/kh_web/music_intro.htm

臺灣客家傳統音樂網

<http://taiwan.ihakka.net/old.htm>



附錄一 訪談大綱（創作歌手）

一、個人基本資料
■ 姓名： ■ 年齡： ■ 區域：
二、創作
1、請談談你的創作背景。 2、可否請你介紹一下發過的專輯。你個人覺得早期比較代表的有哪些歌曲呢？ 3、是什麼動機讓你想要創作（演唱）客家歌曲？為什麼？ 4、客家音樂有很多類型，為何會特別想要創作客家流行歌曲？ 5、你對於你所做的客家歌曲是屬於何種風格？在專輯包裝上有特別的屬於客家人的風格嗎？為什麼？ 6、除了在客家電視台、客家音樂節放流行歌曲，你覺得可以透過哪些管道來發行你的專輯或是認為有哪些相關產業影響較大？
三、客家族群
1、你是根據什麼來認定自己的族群？ 2、你是出生在客家庄嗎？你認為客家庄有什麼特色？ 3、在你印象中，客家人有什麼特質？為什麼？ 4、當人們講到客家時，你腦中浮現怎麼樣的畫面？ 5、你在演唱客家歌曲前對客家族群概念很深刻嗎？
四、客家再現
1、創作歌曲時，希望能給予觀眾怎麼樣的客家風貌？從早期的專輯到現在的專輯有什麼改變嗎？為什麼？ 2、和你的客家文化、經驗或是你認識的客家人有關係嗎？

3、在創作（演唱）客家流行歌曲，最想要給聽眾什麼？
五、文化認同
1、你認為你對於客家的認同是從什麼時候開始有所轉折的？ 2、在演唱客家流行歌曲時，觀眾有何反應？或是有發生過怎樣的情形？ 3、透過客家流行歌曲，你認為能影響客家人的認同嗎？為什麼？
六、客家文化
1、未來還有什麼想要發展的？ 2、目前對於客家文化的看法？對於客家文化的未來看法？ 3、那你對客家政策的看法？ 4、你覺得對於目前客家流行音樂的發展有遇到什麼困境？

附錄二 訪談大綱（唱片製作人）

一、個人資料
■ 姓名： ■ 年齡： ■ 區域：
二、製作
1、你為什麼會製作客家流行歌曲專輯？有什麼原因嗎？ 2、你在製作客家流行歌曲專輯時，有什麼想法？ 3、你覺得和一般專輯有什麼不同嗎？ 4、你有幫哪些客家歌手製作專輯？ 5、你覺得在製作客家流行歌曲專輯時有什麼困難？ 6、你覺得客家流行音樂和客家傳統音樂有何不同？ 7、你對於客家流行歌曲時會比較傾向如何製作？
三、客家族群

1、你是客家人嗎？你是根據什麼來認定自己的族群？ 2、你是出生在客家庄嗎？你認為客家庄有什麼特色？ 3、在你印象中，客家人有什麼特質？為什麼？ 4、當人們講到客家時，你腦中浮現怎麼樣的畫面？ 5、你在製作客家流行歌曲前對客家族群概念很深刻嗎？
四、客家再現
1、你覺得這些歌跟你過去聽過的客家歌曲有什麼關係？ 2、你在製作專輯時，會以怎樣的客家風貌為主？和你所認識的客家人有關嗎？ 3、透過客家流行歌曲，你希望給觀眾是怎麼樣的客家風貌？ 4、和你所認知的客家文化、經驗或是客家人有相同嗎？為什麼？
五、文化認同
1、你覺得透過歌曲可以得到客家人的認同嗎？為什麼？ 2、那你覺得透過客家流行歌曲對客家人還有什麼影響？ 3、你對於客家的認同是從什麼時候開始轉折的？ 4、你認為客家流行音樂很重要嗎？為什麼？
六、未來
1、未來想為客家流行歌曲製作什麼樣的方向？ 2、你覺得目前發展客家流行歌曲有什麼困境嗎？ 3、你對目前客家政策的看法？未來有什麼發展？

附錄三 訪談大綱（客家電視台）

一、個人基本資料
■ 姓名： ■ 年齡：

■ 區域：
二、電台
1、請問你對客家流行音樂的看法。 2、目前對客家流行音樂的節目有什麼？ 3、從以前到現在相關客家音樂節目的發展？為什麼最近才開始發展？ 4、你覺得這些節目對客家流行音樂有幫助嗎？為什麼？ 5、你們目前做下來，收視率如何？幾乎都是偏向怎麼樣的年齡層？對於你們做音樂節目有什麼影響嗎？ 6、你們覺得什麼才算是客家流行音樂？你們覺得哪些才是好的客家流行音樂？ 7、你覺得你們在客家流行音樂上扮演什麼樣的角色？ 8、你們之後會想要發展怎麼樣的音樂節目？為什麼？
三、客家族群
1、你是客家人嗎？你是根據什麼來認定自己的族群？ 2、你是出生在客家庄嗎？你認為客家庄有什麼特色？ 3、在你印象中，客家人有什麼特質？為什麼？ 4、當人們講到客家時，你腦中浮現怎麼樣的畫面？ 5、你在發展客家流行歌曲前對客家族群概念很深刻嗎？
四、客家再現
1、你喜歡怎麼樣的客家音樂？ 2、你覺得這些歌跟你過去聽過的客家歌曲有什麼關係？ 3、透過客家流行歌曲，你覺得客家給你是怎麼樣的風貌？ 4、和你所認知的客家文化、經驗或是客家人有相同嗎？為什麼？
五、文化認同
1、你覺得透過客家流行音樂可以得到客家人認同嗎？

2、那你覺得透過客家流行歌曲對客家人還有什麼影響？ 3、你對於客家的認同是從什麼時候開始轉折？
六、未來
1、未來還想為客家流行歌曲作些什麼事情？ 2、你覺得目前發展客家流行歌曲有什麼困境嗎？

附錄四 訪談大綱（客委會）

一、個人基本資料
■ 姓名： ■ 年齡： ■ 區域：
二、政策
1、請問你對客家流行音樂的看法。 2、目前對客家流行音樂的政策是什麼？有補助還是減免或是有什麼其他方面的手法？為什麼？ 3、你覺得這些政策對客家流行音樂有幫助嗎？為什麼？ 4、客家流行音樂的特殊性是什麼？ 5、你們目前作下來有什麼評估？結果是怎麼樣？ 6、在作這些客家流行音樂上，有什麼其他的合作機制？ 7、你們的補助大概是多少呢？流行音樂和其他戲劇、舞蹈比例是多少？ 8、你們審查的機制是由一群人決定嗎？有所謂的審查委員嗎？ 9、對於這些客家流行音樂有比較偏好哪種風格來去補助？ 10、一定要完全是客語的才補助嗎？如果是用其他語言唱客家相關的東西也補助嗎？ 11、你們會持續補助下去嗎？為什麼？

12、那你覺得哪些方面還需要補助的？ 13、母語原創音樂大賽是行政院新聞局舉辦的，那你們有辦什麼比賽嗎？為什麼會辦這個比賽呢？
三、客家族群
1、你是客家人嗎？你是根據什麼來認定自己的族群？ 2、你是出生在客家庄嗎？你認為客家庄有什麼特色？ 3、在你印象中，客家人有什麼特質？為什麼？ 4、當人們講到客家時，你腦中浮現怎麼樣的畫面？ 5、你在發展客家流行歌曲前對客家族群概念很深刻嗎？
四、客家再現
1、你喜歡什麼樣的客家音樂？ 2、你覺得這些歌跟你過去聽過的客家歌曲有什麼關係？ 3、透過客家流行歌曲，你覺得客家給你是怎麼樣的風貌？那你希望是怎麼樣的客家風貌呢？為什麼？
五、文化認同
1、你覺得補助客家音樂整體來講可以達到你們的目的嗎？有得到客家人認同嗎？有什麼數據嗎？ 2、那你覺得透過客家流行歌曲對客家人還有什麼影響？
六、未來
1、未來還想為客家流行歌曲作些什麼事情？ 2、你覺得目前發展客家流行歌曲有什麼困境嗎？