

流動與再製

—— 談陸森寶 BaLiwakes 的混語歌謠創作

蔡佩含

政治大學台灣文學所博士

摘要

來自南王部落的 BaLiwakes 陸森寶（1910-1988）在日治時期出生，並在接受日本的現代教育之後，成為學校教師，教授體育、音樂科目，並持續到戰後才退休。藉由陸森寶留下的歌謠與自傳手稿，我們得以一窺日治時期知識分子的思辨與生存圖像。本文試圖回顧日治時期到戰後國民黨政權這個時間跨幅裡，卑南平原上多元族群共存的語言交混樣態，並重新梳理陸森寶知識養成的背景及其歌謠作品，指出這些形式、語言、旋律等面向的多重混雜，是由怎麼樣的歷史因素、殖民主義以及知識／權力參與其中；同時透過考究陸森寶創作〈卑南王〉此歌謠借用自美國民謠〈老黑爵〉的旋律，探討此歌謠傳播的路徑，應重新放在美／日／中國際關係及冷戰結構的背景下討論。最後嘗試以陸森寶用歌謠保存自己族群語言及文化的行動，勾勒出經歷語言斷裂及跨語世代的原住民知識分子，如何在時代的政權糾葛以及語言漩渦中，嘗試為自己，也為族群安放一個得以看見未來的座標。

關鍵詞：陸森寶、原住民歌謠、混語政治

Flow and Reproduction:

Exploring BaLiwakes' Multilingual Ballad Creations

Tsai Pei-Han

Ph.D

Graduate Institute of Taiwanese Literature
National Chengchi University

Abstract

BaLiwakes (1910-1988), a member of the Puyuma (Nanwang) Community, was born during the Japanese colonial period and received a modern education under Japanese rule. He became a school teacher and taught subjects such as physical education and music until his retirement after World War II. The folk songs and autobiographical manuscripts left by BaLiwakes provide valuable insight into the intellectual reflections and survival strategies of the educated class during the Japanese colonial era. This article examines the linguistic hybridity among diverse ethnic groups on the Beinan Plain that existed during the Japanese colonial period and continued under Kuomintang rule as it reassesses BaLiwakes's background of knowledge and his contributions to folk song composition. It highlights the amalgamation of various forms, languages, melodies, and other elements, exploring the historical factors, colonialism, and power dynamics involved. Additionally, by through a close analysis centered on BaLiwakes's creation of the folk song "Penanwang", which borrows its melody from the American folk song "Old Black Joe," the article discusses the pathways through which the song is disseminated, placing it within the context of international relations and the Cold War structure that encompasses the United States, Japan, and China. Finally, it discusses how BaLiwakes,

an Indigenous intellectual who experienced language fragmentation and intergenerational language shifts, sought to preserve his ethnic language and culture through folk songs. It unravels the challenges of navigating political entanglements and linguistic complexities with the ultimate aim of creating a compass that can empower indigenous peoples to envision the future.

Keywords: BaLi wakes, Indigenous Folk Songs, Politics of Language Hybridity





流動與再製

—— 談陸森寶 BaLiwakes 的混語歌謠創作

一、前言

從戰前跨越到戰後，政體、政策、局勢都不斷在變動著的混亂時代裡，人們說著什麼樣的語言，都不僅僅只是溝通工具，更攸關語言的權力運作，世界局勢和政權的快速變動，帶來了更多權力上的角力競合，並藉由「語言」具體展現。政治力的介入，顯然是語言人口板塊劇烈變動的最大因素，¹當然，語言人口的板塊不會因為政策的頒布瞬間劇變，反倒是一個漸進的過程，並在其中保有相當模糊、曖昧的空間。舉例而言，在日治時期為了統治手段而被刻意保留的漢字漢文，意外使台灣產生獨特的、具有混成語特色的「殖民地漢文」，顯現了殖民地台灣多元而龐雜的語言，是如何真正的在日常生活中「自然」混生；同時，台灣話文的運動也映照出日治時期台灣漢文人在時代夾層中的思考，以及如何面對知識／權力運作下的語言爭奪戰。²本文欲處理卑南族的 BaLiwakes 陸森寶（1910-1988）歌謠創作裡的混語現象，即希望勾勒出日治時期原住民族在不同的政權／種族／語言的板塊交疊、變動之際，雖受到國家機器和政治力的箝制，但同樣展現了個體與族群在語言政治當中的能動性與生存之道。

回顧台灣這個島嶼的語言板塊變動，從各族群自然交流接觸而學習彼此語言

1 本文此處借用社會語言地理學（social language geography）的視角，以空間的概念來思考不同語種的分布、不同的語種之間如何互動。以此概念繪製的「語言地圖」，即能呈現某個共時性的語種分布地理切片。以「語種」的分類為基礎的地理語言學，在地圖上展示出的語言空間並非一成不變，而是顯現出處於變動的「現在進行式」狀態，也顯現族群和語種的分布，優勢語言／弱勢語言的此消彼長。參見洪惟仁，〈緒論〉，《臺灣社會語言地理學研究第一冊・臺灣語言的分類與分區：理論與方法》（台北：前衛出版社，2019.06），頁 61-63。

2 陳培豐，〈漢文「混成語」化的想像和界限〉，《想像和界限：臺灣語言文體的混生》（新北：群學出版社，2013.07），頁 1-26。

的多元紛雜，逐漸因為國家權力的高度介入而漸趨單一。1930 年後，日本推動國語教育的力道更為強勁，全島能說日語的比例大幅提高。在統治初期，總督府利用與殖民地台灣漢民族在漢字漢文上的「同文」之便，將漢字作為一種更為有效，且能消融外族統治異質性的工具。³相較於日本政權對於漢民族採取保留傳統漢詩文的混合主義教育方針，原住民族的「蕃地」治理及教育顯然有別於漢民族而自成一體系。1896 年在恆春的豬勝束社分校場國語傳習所，為原住民族接受日本教育的起始，1905 年，總督府頒布「有關蕃人子弟就讀公學校之要件」以及後續的相關條文，將國語傳習所改制為「蕃人公學校」，學制為四年，修習國語、修身、算數、農業或唱歌等科目。此後日本政府為了加強同化教育，在 1922 年頒布「台灣教育令」，蕃人公學校併入一般公學校，走向「日台一致」的教育模式。根據總督府文教局的資料統計，在 1925 年，全島原住民學齡兒童入學率已經高達 67.57%，⁴在 1937 年達到 76.21%，甚至遠高於本島人兒童 46.36% 的就學比率。⁵在 1930 年的全島國勢調查中，除了台北市、台中市以及台南市有達到 20% 以上的人口能說日語外，日語普及最顯著的區域就是原住民族占多數的東台灣地區，明顯高於全島水平，在殖民統治的後期，就學率更是幾近 100%。雖然這個數據背後有各種可能的成因，但無可否認的是日本教育觸及部落之廣，以及日本政府對原住民地區實施教育的積極程度，⁶這個高入學比例造就了一批原住

3 同註 2，頁 1-26。

4 臺灣總督府文教局編，《臺灣總督府學事第二十四年報》（臺北市：臺灣總督府文教局，1927），頁 82。該資料統計時間為 1925 年。「日治時期圖書影像系統」（來源：http://stfb.ntl.edu.tw/cgi-bin/gs32/gswweb.cgi?o=dbook&s=id=%22jpli2007-bk-sxt_0723_1_1927%22.&searchmode=basic，檢索日期：2022.10.28）。

5 臺灣總督府文教局編，《臺灣總督府學事第三十六年報》（臺北市：臺灣總督府文教局，1940），頁 18-19，該資料統計時間為 1937 年。「日治時期圖書影像系統」（來源：http://stfb.ntl.edu.tw/cgi-bin/gs32/gswweb.cgi?o=dbook&s=id=%22jpli2007-bk-sxt_0723_1_1940%22.&searchmode=basic，檢索日期：2022.10.28）。

6 高就學率的成因可從日本政府的政策、應對不同族群的不同手段、語言的差異等面向來討論。根據葉高華分析，福佬族群使用的「福建語」在當時台灣本島具有通用語的地位，因此為了與他人溝通而學習新的語言的動機較為薄弱，相反的，少數族群在學習新語言的動機則可能較為強烈。見葉高華，〈臺灣歷次語言普查回顧〉，《臺灣語文研究》13 卷 2 期（2018.10），頁 247-273。

民族的「日語世代」，其中也不乏進入師範學校體制或醫學校的原住民族青年，如鄒族的高一生（1908-1954），泰雅族的樂信・瓦旦（1899-1954）、哈勇・烏送（1899-？），卑南族南志信（1886-1958）、陳實（1901-1973）、陳重仁（1902-1968）、孫德昌（1906-1985）、陸森寶（1910-1988）、古仁廣（1910-1982）、鄭開宗（1904-1972）、陳耕元（1905-1958）、王葉花（1906-1988）、南信彥（1912-1962）等，畢業後從醫或成為教師，甚至在戰後成為政治領袖，不僅是第一代接受日本新式教育的原住民族知識分子，也成為能在母語／日語之間游刃的跨語言世代。

但戰後國民黨政府來台，為了掃除「日本殖民遺毒」開始進行地毯式的「文化清洗」，也大舉推動另一個「國語」——漢語。1946年成立「國語推行委員會」之後，隔年便全面禁用日語，1956年開始更禁止各級學校使用母語，徹底的翻轉上一個時代的語言位階。之於閩客族群的知識分子而言，「中國白話文」突然以「標準國語」之姿登上正統地位，戰前駁雜又充滿曖昧模糊空間的殖民地語文文體，不僅被貶抑也瞬間斷絕，這些本省菁英曾經抵制過的日語諷刺地翻轉成他們戰後寄託苦悶的工具，甚至因此形成帶有緬懷情感的殖民遺緒，確立本省／外省族群的分野。⁷ 原住民族當然也不可能自外於這場語言戰爭，在日治時期受到現代化新式教育的原住民族青年，同樣面臨第二語言的斷裂，無法以曾經習得的日語傳遞自身經歷與學識；並且，戰後國民黨政府對「山胞」的各項政策，不僅使本來自給自足的部落經濟崩解，更是全面性的摧毀依靠文化、信仰、祭儀這些內在涵養所支撐的母語，⁸ 這種「雙重失語」既涉及語言作為工具性的層次，亦是文化性的。

原住民族知識分子們在這個政權更迭的時代跨幅裡，面臨的混語／失語／跨語的處境，也隨著各自的命運而有不同的面貌。但當中，有機會留下自我表述的

7 陳培豐，〈戰前戰後的「殖民地漢文」與臺語文〉，《想像和界限：臺灣語言文體的混生》，頁 320-324。

8 孫大川，〈活出歷史——原住民的過去現在與未來〉，《久久酒一次》（台北：山海文化雜誌社，2010.09），頁 74-93。

文字記錄並供後代窺探、揣測他們的心靈世界的，並不算多數。高一生因政治受難，僅遺留部分歌謠和獄中書信，其語言斷裂的經驗充滿國家機器的暴力；陳寶留有部分歌謠創作；黃貴潮則是「因病得福」留有許多歌謠、日記、母親的傳記和人類學的田野筆記，悠遊於不同的語言系統之中。而卑南族的陸森寶來自南王部落，16歲時畢業於台東公學校，17歲時（1927）考上台南師範學校，成為當時少數入學的原住民學生，並以令人訝異的音樂才華和優異的體育表現受到矚目，在這段期間，陸森寶首次接觸到鋼琴，成為他日後創作無數歌謠譜曲時的主要工具，日本政府在當時相當重視的西洋音樂教育，也影響陸森寶至深；23歲時，陸森寶自台南師範學校演習科畢業，隨後陸續在新港公學校、寧埔公學校、小湊國民學校等擔任訓導。戰後從日名森寶一郎改漢名為陸森寶，後擔任台東農校的體育及音樂教師直至52歲才退休。陸森寶生平創作了不少歌謠，扣除創作時間「不詳」的曲目，留存的多半為戰後1950年代以後的作品（詳見附錄：陸森寶歷年創作歌謠一覽表），並且還有篇幅不算太長的自傳，以日文片假名拼寫卑南語而成。但從這些僅存的作品裡，我們仍能看見陸森寶作為接受日本現代教育的原住民族知識分子，在大環境快速變動又錯亂的時代中的思考軌跡，以及其跨越時代，跨越語言的經驗。

以下本文將從語言政治的角度出發，藉由陸森寶的歌謠創作，重新梳理日治時期到戰後國民黨政權這個時間跨幅裡，來自於花東平原的混語樣態，並指出這些形式、語言、旋律等面向的多重混雜，是由怎麼樣的歷史因素、殖民主義以及知識／權力參與其中，勾勒出歷經語言斷裂及跨語世代的原住民知識分子，如何在時代的政權糾葛以及語言漩渦中，嘗試為自己，也為族群安放一個得以看見未來的座標。

二、混然天成：形式、語言與旋律的日常混雜

原住民族作為口傳的族群，長久以來無書面文字記錄，但口語、吟唱、歌謠及祭儀樂舞即是文化傳承的載體，也是原住民族發揮想像力、建構我族世界觀的

方式。孫大川便曾指出，在卑南族的生活情境裡，一邊圍坐烤火，一邊以同一曲調因應當下的環境及心情，即興填詞彼此唱和的「senay」，是在原住民部落最具傳統的文學活動，更是於日常生活中以聲音為主的文學實踐。⁹相較於開始借用殖民者語言作為工具的文字自我表述，「歌謠」是原住民族表達文學心靈的最重要的方式，這種藉由填詞來「以歌為文」、「以歌為史」的集體創作，更是一個存在於「當下」時空裡的動態過程。相較於被文字限制以及要醞釀多時的書面文學而言，歌謠裡面所展現出的多語混雜、口語上「語音」與「語意」的置換，更能表現多種語言交混的聲音變化，也更貼合語言使用當下的時間、空間等文化情境。也因此這些部落歌謠，不僅展現了該族群的集體性，也頗能反映隨著時代變遷以及與不同族群、不同文化接觸的過程。

根據陸森寶台南師範學校學弟的回憶，陸森寶在就學期間就已開始將許多卑南古調改編並揉合自己的創作，讓眾人一起學唱，¹⁰但這些歌謠多半未能保留下來，即便傳唱至今，也很難進行版本的考究。這個「未被保留」的現象並不能僅以特定時代物質條件有限作為答案，尚須回到原住民族歌謠的「傳統」形式來理解。如前文所述，在部落情境裡的歌謠傳唱，是一種相互分享情感、體驗當下的形式，並實踐於一來一往的吟唱對答和填詞之間。也因此，這些歌謠必須以集體創作來理解，並非個人的所有物，也無法以資本主義社會的「版權」觀念來界定之。相較於現代社會以商業模式將每一首歌曲以固定的形式「發行」、「出版」，並簽署版權作為一種存在的「身分證明」，歌謠在不同部落、不同族群之間相互借用，互相影響，在歌曲「版權化」之前，都是日常生活中自然發生的現象。就如同陸森寶的女兒陸華英所詮釋的，即便陸森寶因為接觸了日本的西式音樂教育而能將創作譜曲固定下來，但陸森寶並不將之視為可換取利益的所有物，反而非

9 孫大川，〈用筆來唱歌——台灣當代原住民文學的生成背景、現況與展望〉，《台灣文學研究學報》1期（2005.10），頁195-227。

10 孫大川為陸森寶編寫的傳記《BaLi wakes 跨時代傳唱的部落音符——卑南族音樂靈魂陸森寶》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2007.10），頁52-54。

常樂於聽別人唱他的歌，歌曲能與族人分享並被傳唱，才是他快樂的來源。¹¹也因此，與其以現代音樂詞曲固定的邏輯去考究什麼才是陸森寶創作的「原型」，反倒應該討論這些歌謠在傳遞的過程中，如何被不同演唱者、不同部落、不同族群以自己的方式縮減、增補、混雜揉合不同的語言和文化元素。

同一區域的音樂可能有幾種不同的語言體系同時在對音樂產生作用，一地的語言和音樂，既會有地方特色，又因與異地交流而受到影響。¹² 孕育陸森寶歌謠的花東平原屬於族群相當複雜多元的空間，既有排灣、魯凱，也有阿美和卑南，再往山的方向深入，又是布農族生活的領域。因此當我們聆聽陸森寶的音樂時，常可以感受到不同族群的元素在旋律裡巧妙地交融著，卑南的古調、日本歌、軍歌、阿美、布農歌謠的影子，都可以在個別的幾首作品裡找到。但陸森寶歌謠創作裡特別鮮明的阿美族色彩，或許跟他曾經在現今成功鎮的新港公學校、小湊國民學校，以及長濱鄉的寧埔公學校等地教書有關；從孫大山及黃貴潮的口述訪談中，也可以得知卑南族和阿美族音樂交流往來十分頻繁，陸森寶的作品在完成後，不僅在南王或是鄰近的卑南部落流傳，甚至也被傳唱至宜灣等阿美族部落。¹³ 陳俊斌在討論陸森寶的創作〈蘭嶼之戀〉時，便曾考察了與之擁有相同旋律的〈思情淚〉、〈Wu Bi Ta〉、〈寂寞的夜晚〉等版本，依照時間序，屬 1968 年盧靜子在心心唱片灌錄的〈思情淚〉為最早，陸森寶在 1969 年的〈蘭嶼之戀〉在其後，顯現出陸森寶應是先聽到阿美族的歌謠，後續才改編創作此曲，並被傳唱至卑南、排灣的部落。但陳俊斌同時也指出，陸森寶所編寫的〈蘭嶼之戀〉採用二聲部演唱的形式，比較接近西方音樂的進行方式，不同於阿美族自由對位的唱法；而傳唱至排灣族部落的同旋律版本〈寂寞的夜晚〉則被加入了濃厚排灣族風味的裝飾音、排灣語和中文歌詞。¹⁴ 〈蘭嶼之戀〉便是部落歌謠傳唱模式的最佳例證：

11 同註 10，頁 96。

12 楊蔭瀏，〈語言音樂學初探〉，《語言與音樂》（台北：丹青圖書公司，1986.03），頁 1-92。

13 陳俊斌，〈「傳統」與「現代」——從陸森寶作品〈蘭嶼之戀〉的跨部落傳唱談起〉，《臺灣原住民音樂的後現代聆聽：媒體文化、詩學／政治學、文化意義》（台北：國立台灣藝術大學，2013.12），頁 132-134。

14 同註 13，頁 127-157。

不同族群與部落傳唱著相同的主旋律，相互影響或可說互相借用，阿美、卑南和排灣也因著擁有各自的音樂傳統和語言，發展出呼應族群風格的改編版本而略有差別。

另一方面，陳俊斌也特別指出在形式上，陸森寶創作中混雜了「傳統／現代」的特質。陸森寶慣用的創作曲式以及樂句的終止式，皆與卑南族「senay」的旋律原則有高度的相似性，可說是借用了卑南族傳統歌謠的旋律原則，但又加入了西式音樂裡的節拍概念，融合成自己獨特的創作。但在歌謠傳遞的形式上，陸森寶將歌謠譜曲固定化的作法，已經脫離了傳統卑南族「senay」一唱一答的情境，而是與日本「現代性」的「唱歌」結合，將歌謠譜曲固定化後再傳遞出去，「創造出一個既非學校教育又非部落傳統的空間」，也為日後原住民流行歌曲的出現做了準備。¹⁵日本的「唱歌」教育源自於明治維新以來對西方文化的學習和取經，在引介及翻譯這些知識的過程中，不免加入了日本文化的元素或精神，而陸森寶則將學校教育受的「日式西洋音樂教育」消化吸收後，融入了自己的族群內涵，將之變為卑南族歌謠的一部分。即便將歌謠譜曲固定化再進行教唱不屬於傳統歌謠的方式，但陸森寶的歌謠在部落的傳遞仍然保有原本口傳的特性，版本既不那麼固定，也有很多可以讓歌者自行添加修改的空間，更重要的是，這樣的傳唱方式仍然透過歌謠的流動，保有與部落日常生活結合的在地性。

不單是旋律，陸森寶所寫下的歌詞裡也展現了他所處時代的變異。在他以片假名拼寫族語的歌詞裡，夾雜了不少日文單字，例如 1958 年寫八二三砲戰為背景的〈思故鄉〉和為了勞軍活動而寫的〈當兵好〉，裡面使用了 hikoki「飛行機」和 sasudan「船艦」這樣的日文單字；¹⁶寫於 1950 年初的〈散步歌〉裡的 sanpu 應為日文的「散步」。而〈勉勵族人勤勞〉這首作品，更是有大量的日文散見其中，這首歌分成三個段落，三段組成的歌詞大致類似，但各段置換了人物角色和與角色相襯的器物、活動，營造了整個部落老人、青年、少女都勤勞地一起勞動

15 同註 13，頁 136。

16 此處歌詞參考孫大川，《BaLi wakes 跨時代傳唱的部落音符——卑南族音樂靈魂陸森寶》裡選錄的版本，頁 240-242。

的氛圍，快板的曲調也讓整首歌充滿積極活力。而例如第一段的歌詞是這樣寫的：

Okio bulabulayan kanoe ga naru
Asawa goenkidoe ta areTawu ta sukusukun
 mukono sawuka ni sigoto ga yukai zianai
 ka kuravu doe nozio no razio ga sakoevu

起床囉！美女們，鐘聲已經響起。

早晨的時光，我們應該充滿活力地繫緊圍裙，

到廚房裡做家事，那樣不是很愉快嗎？

農場裡俱樂部的收音機，正在播放喊叫了。¹⁷

在短短的幾句歌詞中，asa 為日文的「あさ」早晨；sigoto「しごと」工作；yukai 是「ゆかい」愉快；nozio 為農場「のうじょう」；razio 為「ラジオ」收音機；kurabu 是俱樂部「クラブ」；sakoevu 是叫喊「さけぶ」。整首歌幾乎絕大多數是以日語單字為主，卑南族語像是 bulabulayan「俊美的男女」、sukusukun「圍裙」等詞混用其中。使用這些日文單字一方面因為諸如飛機、收音機、俱樂部、農場等字，屬於日治時代才出現的新事物，卑南語並沒有相對應的詞彙，日本帝國也並沒有給原住民族語言另創新詞彙來吸納新事物的時間與空間，強勢的國語教育影響之下，這些新事物都被以日語來指稱，並代表著「現代性」的時間感。卑南族的傳統時間以自然節氣與植物的變化將一年分為 13 個單位，根據刺桐樹、毛柿、小米、樹豆生長的訊息進行特定的儀式，¹⁸但在這首歌

17 歌詞引用自林志興製作，《芒果樹下的回憶——原舞者 2011 春季巡迴卑南族樂舞展演》（花蓮：原舞者文化藝術基金會，2011）所收錄的版本，收錄於 CD 2 之曲目 4，頁 7-8。特此感謝原舞者致贈專輯供本研究參考使用。底線為筆者所加。但原 CD 的歌詞在原文與中譯段落錯置，筆者在本引文更正之。

18 林志興，〈一年等於 13 個月——卑南族南王部落的傳統曆法〉，《原住民族文獻》14 期（2014.05），頁 3-7。

謠裡，「鐘聲」與「收音機」的聲響，取而代之成為時間感的提醒與標示。日本帝國透過學校教育，讓標示著效率及進步史觀的現代性時間感，「分」、「小時」、「月」、「年」甚至是「學年」的抽象時間序列，逐漸成為生活作息的準則，也透過「鐘聲」將之具象化。¹⁹ 仍依賴自然運行時間感的農事和悄悄進駐的現代性時間同時並存，亦說明了陸森寶歌謠裡「傳統／現代」並存的特質。另外值得注意的是，雖然這些詞彙為日語，但從拼音上可以發現這些日語「在地化」而跟正確發音有些許誤差的現象。例如「飛行機」應為「ひこうき」hikouki，hikoki 省去了一個 u 的音，「散步」應為 Sanpo，陸森寶曲子裡的 Sanpu 從 o 變為 u，雖可能為漢語，也可能是從日語轉化而來的音；而「農場」為「のうじょう」拼音應是 Noujiyou，「お元気 ogenki」在歌詞裡被拼寫為「goenki」，收音機的「ラジオ」拼音為 rajio，被寫為 razio。此處的 nozio 和 razio 顯然為卑南化後的日語發音。這種日語發音在細微上的差異，普遍存以「外來語」的樣態「變形」並存在於各個原住民族群的語言之中。

雖然目前已有記錄的陸森寶創作，多半皆是戰後才出現的創作（見附錄），但可以看見陸森寶主要的創作語言仍然是卑南族語和日語，鮮少出現漢語創作的歌詞。1968 年記錄台東縣延平鄉紅葉國小棒球隊以七比零擊敗日本關西明星隊的〈慶賀紅葉小將凱旋榮歸〉，卻相當罕見的用了漢語作詞：

紅葉小將實在太可愛！ho-he

深山中想要打棒球，沒有球啊，怎麼辦？

只好把那石頭當作球來丟，a-si-kai-he-he-yo

余宏開盜壘快！五比零世界冠軍！

19 張耀宗，〈摩登新體驗——以日治時期原住民的學校生活經驗為焦點〉，《台灣原住民族研究》9 卷 2 期（2016.06），頁 1-24。

ho~he~ 為國爭光！ ho~he~²⁰

這首作品借用了布農族古調常見的曲式再加以改編，歌詞中除了動態敘述紅葉少棒小將精彩的賽況，也相當輕鬆詼諧，並在語尾加入了「a-si-kai」這個布農族表達情緒的語助詞，²¹ 以及「he-ho」、「ho-he」的呼喊，為整首創作再添加一些布農族的色彩，呼應歌詞的主角布農族紅葉少棒，可以想見陸森寶對於歌謠以及各族群語言的敏感度甚高，讓他可以從布農族音樂裡擷取可以讓聽眾聯想到布農族的元素，應用在改編的創作中。不過，相較於聆聽陸森寶其他作品的經驗裡，經常可以感受到阿美、卑南和日本風味協調而平衡的交織在一起，歌詞也與曲調的抑揚頓挫和轉合緊密結合，這首以漢語作詞的布農風味小品，唱起來卻稍嫌生澀。楊蔭瀏曾指出，語言字調的高低升降影響了音樂旋律的高低起伏，語言的句逗也影響著音樂的節奏。例如英語主要透過強音節／弱音節的交替去影響節奏，可以讓歌詞和音樂旋律、節奏配合得十分密切，但漢語歌詞和音調則沒有這種緊密的關係。²² 在楊蔭瀏的論點裡，「語言」顯然是影響音樂最重要的元素，並且先於音樂而存在的。若按照此邏輯，南島語言裡各族群的古調、歌謠，是隨著南島語言的高低音節、斷句的節奏而發展出來的，而相較於漢語一字一音節的節奏顆粒分明且節拍單一固定，南島語言本身的高低起伏與音節的節奏則較為綿延，跟漢語可謂南轅北轍。也因此，雖然看得出來陸森寶在戰後已經掌握了基本的漢語能力，但卻鮮少在取樣重新創作的古調裡填上漢語的歌詞，多半還是使用日語及卑南語創作，最主要的原因當然源於陸森寶在當時的漢語能力有限，以及希望傳承母語，但漢語及南島語言在音律上的差距，應也能是我們重新理解陸森寶創作歷程的面向之一。

20 歌詞引用自林志興製作，《芒果樹下的回憶——原舞者 2011 春季巡迴卑南族樂舞展演》所收錄的版本。收錄於 CD 2 之曲目 6，頁 9。

21 以漢語來表達的話，應是較接近「唉唷喂呀」這種情緒的語助詞。

22 楊蔭瀏，《語言音樂學初探》，《語言與音樂》，頁 73。

三、再製與傳播：〈卑南王〉與〈老黑爵〉的相遇

陸森寶歌謠創作的形式、曲調和語言，顯示所處時代介於「傳統／現代」之間，多族群文化接觸後的交混、形變、互相借用，也致使曲調和語言充滿混雜的特色。但在目前留存的作品中，〈卑南王〉改編自美國民謠，則是相當特殊的例子。根據記錄，〈卑南王〉這首作品應是於 1964 年左右，陸森寶為了指導學生參加合唱比賽所作的曲目，不過，南王部落的林清美等耆老的口述資料卻指出這首〈卑南王〉從 1950 年代初就已經開始在部落傳唱。²³ 這首歌講述了「卑南王」PinaLay「比那來」這個傳奇人物，第一段敘述「比那來」作為一個傳授者，教導族人耕田插秧，樹立了傳統；第二段描述他向西開闢道路，做出面向未來的「改變」。孫大川便認為，陸森寶歌詞裡所描繪的這位先祖「比那來」所樹立的傳統，是一種因應環境而「開新」的處世哲學。²⁴ 不過，這首歌謠的旋律則是改編自美國 Stephen Foster (1826-1864) 的〈Old Black Joe〉(中譯為〈老黑爵〉)。〈老黑爵〉為 Stephen Foster 在 1860 年美國南北戰爭前夕時發表的作品，歌詞暗示著一位在棉花田工作的老黑奴，以第一人稱唱出對舊日時光以及已逝老友의 懷念，整首曲子的基調有濃濃的鄉愁及哀嘆，而這首歌曲中隱含的人道主義關懷，意外的在南北戰爭政治情勢升高之際，喚起了人們對黑奴刻板印象的反省，也成為美國反奴隸戰爭中具有歷史意義的一首歌謠。²⁵

以現在的眼光來看，陸森寶在當時將西洋音樂改編並填上母語歌詞，可謂創舉，但為何一首講述卑南族祖先與傳統的歌謠，卻要使用美國民謠為旋律？陸森

23 陳俊斌，〈從「唱歌」到「唱自己的歌」——《很久沒有敬我了你》中現代性與原住民性的接合〉，《台灣社會研究季刊》103 期（2016.06），頁 18 提及的訪談記錄。同樣可見孫大川，〈BaLi wakes 跨時代傳唱的部落音符——卑南族音樂靈魂陸森寶〉，頁 83，內文提及台東農校的校友陳雄義、孫來春的訪談，這首歌在 1950 年代初已開始流傳。

24 孫大川對此首曲子的詮釋，同註 23，頁 83-84。

25 Stephen Foster 作品雖有爭議之處，有些人認為早期他在 1830 年代流行的「黑臉雜秀」(Blackface Minstrel Show) 音樂藝術形式中也參與了將黑人刻板印象化的過程。但也有不少論者認為他的作品也同時揭露了黑奴的遭遇和奴隸制的現實。而〈老黑爵〉這首作品的確在美國南北戰爭之際，因為奴隸議題而被關注並產生影響。參閱 Matthew Shaftel, "Singing a New Song: Stephen Foster and the New American Minstrelsy," *Music & Politics* Vol. 1 No.2 (Summer 2007), pp. 1-27.

寶又是在什麼情況下，接觸到這首〈老黑爵〉呢？這首在 1860 年代流行的美國民謠，是如何跨越一個時代又飄洋過海來到卑南平原，並被陸森寶填上母語歌詞？其中又隱含了什麼關聯？牽扯到什麼樣的脈絡？根據筆者推測，陸森寶習得這首曲子的時間點和管道有幾種可能：一是在「戰前」透過日本文化接觸這首曲子；二則可能是在「戰後初期」接觸當時的美國流行文化；三則是「戰後」國民黨政府戰後編選的世界歌謠教材。礙於留存的資料不足，陸森寶究竟透過何種管道接觸這首美國民謠已無法考究，但這三個可能的管道，亦反映了歌謠的傳播路徑與歷史並非偶然，而是美、日、中等國際政治情勢參與的結果，以下分而論之。

首先，日本學者 Hiroshi Wagatsuma 曾提及，在日本，1935 年前出生的世代多數都是藉由在課堂上學唱這首〈老黑爵〉或是閱讀〈湯姆叔叔的小屋〉而首次認知「黑種人」的存在。²⁶但這首〈老黑爵〉之所以進入日本音樂教育的課本裡，則要上溯到明治維新以後。日本在 1872 年建立了現代化的「學校制度」，並將「唱歌」和音樂帶入學校教育，而曾任台灣總督府第一任學務部長的伊澤修二，當時則奉命前往美國留學了解如何在日本的學校教育中加入音樂的學習，1878 年伊澤修二歸國後，便開始著手研究和選編適合教科書的歌曲，並聘請美國音樂教育家 Luther Whiting Mason 編寫適合日本人唱歌及學習西洋音樂的教科書及培訓音樂教師，文部省後來則採用了選取世界各國民謠旋律但加上日文歌詞的作法，以介紹西洋音樂。²⁷於是，這首〈Old Black Joe〉在 1903 年以「オールド・ブラック・ジョー」之名在《童謡唱歌名曲全集第三集》中，開始被日本兒童學習與歌唱，同時也透過廣播的發送被當時全日本國民認識，²⁸直到 1943 年因戰時「禁止演奏美英兩國音盤」的命令，才從課本、廣播短暫退出。

殖民地台灣開始接受日本的「唱歌」教育，始於 1898 年頒布的「台灣公學

26 Hiroshi Wagatsuma, "The Social Perception of Skin Color in Japan," *Daedalus*, Vol. 96 No. 2, *Color and Race* (Spring 1967), pp. 407-443.

27 宮下和子，〈スティーブン・フォスター再発見〉，《立命館言語文化研究》26 卷 1 號（2014.10），頁 79-98。

28 Stephen Forster 的作品中被編選為教科書的數量不在少數，詳細曲目請見宮下和子的研究，同註 27。

校令」，「唱歌」成為公學校課程表的必修科。但因公學校初成立，教員多為在內地完成師範教育的日本人，唱歌教材也尚未確立，大多數的老師皆使用日本的教科書教授「唱歌」這個科目。後續總督府陸續編定了《公學校唱歌集》作為教材使用，選編方針雖然隨著政策和戰事的變化而有所調整，但仍部分延續日本音樂教科書的精神。賴美鈴便指出，1934 年到 1935 年出版的《公學校唱歌集》，基本上承襲了日本《尋常小学唱歌》（1911-1916）和《新訂尋常小学唱歌》（1932）兩本教科書的內容，其中四首曲目採用外國曲調填詞，分別是〈船夫〉（Row, Row, Row Your Boat）、〈雨過天晴〉、〈簡陋之屋〉（Home Sweet home）和〈破曉景色〉。²⁹ 1919 年開始台南師範學校就任教授音樂的日本教師「南能衛」亦曾參與過日本官方音樂教科書《尋常小学讀本唱歌》和《尋常小学唱歌》的編纂，直至 1927 年 11 月才返日。³⁰ 陸森寶於大正 4 年（1915）進入卑南蕃人公學校；大正 12 年（1923）進入台東公學校；在昭和 2 年 4 月（1927）至台南師範學校就讀，並於昭和 8 年（1933）畢業，並開始教職生涯，教授體育和音樂科目至戰後退休，合理推測，從求學到擔任教職的這個時間區段，陸森寶皆有相當的機會能夠接觸到日本母國的音樂教科書或是〈老黑爵〉這首曲子。³¹

另外，1928 年總督府交通部遞信局隸屬的第一個廣播電台「台北放送局」正式成立，1931 年正式開播，後續成立了台南（1932）、台中（1935）、民雄（1940）、嘉義（1943）以及花蓮（1944）放送局，因此直到 1944 年止，全島各主要城市幾乎都在電台受波面的涵蓋範圍內。³² 當時製播的節目雖然以促進「內

29 賴美鈴，〈日治時期臺灣音樂教科書研究〉，《藝術教育研究》3 期（2002.05），頁 35-56。根據林志興的回憶，陸森寶也曾將〈船歌〉改編再創新，見林志興製作，《芒果樹下的回憶——原舞者 2011 春季巡迴卑南族樂舞展演》，DVD 附錄頁 9。

30 鄭政誠，《南臺灣的師培搖籃——殖民地時期的臺南師範學校研究 1919-1945》（台北：博揚文化事業公司，2011.04），頁 169-225。

31 南能衛參與編纂的《尋常小学讀本唱歌》和《尋常小学唱歌》並未收錄〈老黑爵〉一曲，但仍有採用外國曲調填上日文歌詞的曲目，按照當時的教育現場在「唱歌」這個科目的自由度，教師不使用特定教科書而自行教授學生其它歌曲的可能性極高，故筆者做此推測。

32 呂紹理，〈日治時期臺灣廣播工業與收音機市場的形成（1928-1945）〉，《國立政治大學歷史學報》19 期（2002.05），頁 297-325。

台融合」為主要目標，但同時也兼顧教育和娛樂的功能，不僅有收音機體操、戲曲、台灣音樂之外，也播送日本和樂及西洋音樂，收聽戶也以「公務員」為數量最龐大的群體。³³ 因此筆者推測，身為公學校訓導的陸森寶，也有可能是在當時透過廣播而收聽到這首在日本流傳甚廣的美國歌謠，當然，藉由同一世代的日本朋友、老師、教員演唱，輾轉聽到這首歌而學習的機會，也是相當大的。

但若根據其它書面資料，〈卑南王〉創作的時間若是 1964 年，也甚有可能陸森寶是在戰後才接觸到的。這首美國民謠雖然在戰時曾經被日本政府短暫的禁止過一年半的時間，³⁴ 但戰敗後日本遭美軍占領期間，美國的文化一瞬間從本來的「被禁止」轉為「被鼓勵的」，美國的速食、流行音樂、好萊塢電影快速湧入日本社會，而 Stephen Foster 的這首〈老黑爵〉也再度回到學校教育，被冠以能代表著美國民主運動的民歌形象，流傳在戰後的日本社會之中。³⁵ 可以說，Stephen Foster 的歌曲在日本的傳播橫跨了戰前和戰後，甚至在地生根「日本化」而成為日本不少世代共通的回憶之一。³⁶ 同時間，台灣也同樣受到世界局勢的影響，在冷戰期間接受美軍協防與援助，並同樣大量接觸了伴隨美援／美元而來的美國文化。1955 年「中美軍人之聲」軍中廣播電台成立，1957 年美軍廣播電台成立，³⁷ 開始播送美國的民謠和搖滾樂，這些「自由之聲」為美國流行文化對台灣的影響奠下厚實的基礎。另一方面，國民黨政府為了全面撤除台灣日文教科書的內容以及新的國語教材，在 1951 年首度開啟了音樂教材的翻譯與編訂，由呂泉生（1916-2008）負責編選，蕭而化（1906-1985）負責翻譯，仿效美國芝加哥鋼琴廠商 The Cable Company *The One Hundred and one best songs* 歌本，著手將

33 根據呂紹理的調查，當時的收聽戶以公務員、業商者、銀行會社員及自由業為最大戶，而其中公務員在其中所占的比例又最高。同註 32，頁 297-325。

34 宮下和子，〈スティーブン・フォスター再発見〉，《立命館言語文化研究》26 卷 1 號，頁 91。

35 Mark Metzler, "The Occupation," *A Companion to Japanese History*, ed. William M. Tsutsui (USA: Blackwell Publishing, 2007), pp265-280.

36 宮下和子的調查中，56 名不同世代的日本人回答問卷調查的結果顯示，〈オールド・ブラック・ジョー〉這首歌是印象中 Stephen Foster 最著名的歌，也在最難忘的歌曲中排名第二。同註 34，頁 92。

37 American Forces Network Taiwan，簡稱 AFNT，1979 年後轉型為 ICRT 電台。

許多西洋名曲翻譯改寫成中文歌詞，並出版《101 世界民歌集》成為戰後台灣學子的音樂教材，〈老黑爵〉於是自此走進了台灣漢語世代的耳朵，³⁸ 變成許多人共同的童年音樂記憶。《101 世界民歌集》由官方主導，雖僅有少數曲目被收錄以反共愛國為基調的教科書中，但當時中小學教師人手一本，蔚為風潮，影響力甚大。耐人尋味的是，主導歌本編集的呂泉生與蕭而化，皆為赴日留學的音樂家，呂泉生編選《101 世界民歌集》的基礎，即是日本留學時期取得的日本名曲歌本，³⁹ 雖然受限於時代「掃除日本遺毒」的氛圍，所選的曲目大多數皆為美國和歐洲地區的民謠而完全排除日本，但仔細推敲這些「西洋世界名曲」的版本、音樂教育的概念、世界觀與傳遞的過程，仍可看到日本殖民現代性譯介西方文化的歷史脈絡。

這首〈老黑爵〉在戰後可能的傳播路徑及範圍，相較於戰前又更為廣泛，而陸森寶究竟是在戰前還是戰後學到這首曲子？若是在戰後，是透過私下的管道接觸日本當代資訊，抑或透過美軍廣播電台？還是在 1962 年退休前以音樂老師的身分接觸新教材而聽到的呢？⁴⁰ 真正的答案其實無從得知，但這首旋律如何一再地被重製，並且伴隨著殖民者、當權者的政策而被傳播、教唱，都說明了陸森寶處在一個充滿劇烈變動、衝突的時代。〈老黑爵〉最初在 1860 年代美國南北戰爭前夕發行；在戰前又代表了日本在明治維新時期積極吸納西方文明，欲求邁向近代化帝國的一個過程，但也意外地在戰後，從主動變成被動，成為日本被迫接受美國民主主義的工具之一，翻轉了這首曲子在戰前所代表的積極寓意，反倒象徵著日本因戰敗而遭受美國軍事、政治、流行文化劇烈衝擊的衰敗不堪。這首曲子在戰後以及在台灣的傳播途徑，也顯現台灣在新／舊殖民政權轉換，以及位處於冷戰結構中被動接收美國文化殖民的處境。可以看見，一首曲子被以何種方式

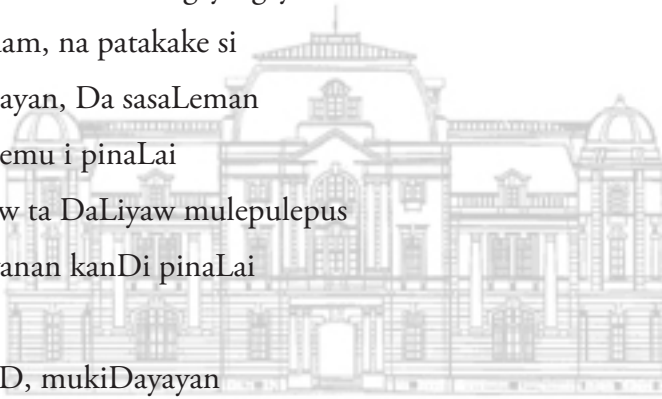
38 在當時的歌本譯為「老黑嚼」而非「老黑爵」。

39 劉美慧，〈《101 世界名歌集》歌詞翻譯研究〉（台北：臺灣師範大學翻譯研究所碩士論文，2013），頁 7-8。

40 陸森寶雖於 1962 年退休，但退休後仍受聘兼課，約三、四年後才完全離開教職。見王河盛等纂修，《臺東縣史·人物篇》（台東：台東縣政府文化局，2001.11），頁 71。

呈現和傳播，又被刻意突顯怎麼樣的價值，實則牽涉到誰擁有更強大的政治實力和文化話語權。

若說歌旋律本即是一種語言，曲調就像是透過音符這個密碼傳遞創作者所要敘說的故事。那麼陸森寶選用這首〈老黑爵〉來填上「卑南王」的故事，描述 PinaLay「比那來」開創、樹立了卑南族傳統，表面上看起來與當初 Stephen Foster 用老黑奴的角度寫下的田園鄉愁和對奴隸處境的無聲抗議，沒有語意上的直接關係，但就如孫大川所言，陸森寶描述的「比那來」之所以為康熙時代的卑南族英雄人物，並不是因為立下了什麼戰功，而是他樹立了一個在新時代能順應情勢開創新局的「傳統」，⁴¹ 歌詞是這樣敘述：



na kinakuakua, na mutungayingayi
 na paLaLadam, na patakake si
 Da wawumayan, Da sasaLeman
 amawu la i emu i pinaLai
 ta Dungulaw ta DaLiyaw mulepulepus
 tu kakuwayanan kanDi pinaLai

 semekasekaD, mukiDayayan
 pudaLadaLan, Da benabaLis
 tu kiyalimayai, tu katalimayai
 amawu la i emu i pinaLai
 ta Dungulaw ta DaLiyaw mulepulepus
 tu kakuwayanan kaniDi pinaLai

41 孫大川，《BaLi wakes 跨時代傳唱的部落音符——卑南族音樂靈魂陸森寶》，頁 83-84。

那被稱述的，那成為傳說的；
那教導者，那傳授者；
（教我們）耕田，（教我們）插秧；
他就是先祖比那來。
接續起來，貫穿起來，直到永遠。
這是比那來樹立的傳統。

擴展，向西邊；
開闢道路，為了能改變；
（我們）仰仗他，（我們）依靠他；
他就是先祖比那來。
接續起來，貫穿起來，直到永遠，
這是比那來樹立的傳統。⁴²

簡短的歌詞貫串了過去—現在—未來的時間軸，藉由卑南王的過去，審視當下的自身處境，並調整面對未來的方向。這個「樹立起來的傳統」是「過去」，但傳統的內涵卻是做出改變，開闢與擴展的「未來」。之於歷經了政權、語言和生活環境多重巨變的陸森寶而言，如何在亂世中維繫自己的族群傳統並「面向未來」，確實需要卑南王比那來的勇氣與智慧。而〈老黑爵〉這首充滿濃濃田園鄉愁曲調的民謠，其被傳播的曲折路徑與複雜的政治寓意，更可是說是完全回應了陸森寶所位處的時空，也襯托了陸森寶在這首歌詞裡的省思。或許這是一種巧合，但也可以說是音樂家本身對於旋律的感知能力，讓這首間隔百年的美國民謠與〈卑南王〉的深遠意義緊密接合。

42 歌詞為孫大川譯，引自孫大川，《BaLi wakes 跨時代傳唱的部落音符——卑南族音樂靈魂陸森寶》，頁 82-83。

四、以「我們的聲音」為中心

戰後日語以及母語被禁止，之於任何一個接受日本教育的本地菁英而言，被暴力拔除語言能力並從牙牙學語重新開始另一個「國語」都是非常尷尬困窘的事情。陸森寶雖仍在台東農校擔任音樂及體育教師直至 1962 年才退休，政權交接的過渡期間還偶爾能以日語或族語和同事溝通，但可以想見老師和學生同樣是「國語」的初學者的尷尬場面。⁴³ 戰後初期統治者的高壓手段，也讓在日治時期受過高等教育，期待透過政治行動改善族人生活的原住民族知識分子希望落空，泰雅族的 Losin Wadan 和鄒族的高一生，皆被羅織罪名在 1954 年遭到槍決，成為白色恐怖的犧牲者。作為在一個變動頻仍的時代出生的原住民菁英，跨越了一個又一個的政權，一個又一個新的語言，陸森寶從未留下什麼慷慨激昂或反抗的隻字片語，而把「音樂」當成在那噤聲的時代裡，為自己說話的語言，循著歌聲，我們仍可以在其中找到陸森寶對於這個大時代的回應。

陸森寶在世時，曾著手整理自己的作品集，封面題為「山地歌」，時間則標註為 1984 年 2 月 20 日，內文附註了一篇以日文寫成的短序，這個序文除了自謙尚未有資格在音樂界出版自己的創作，反倒是只要眾人喜歡唱他的歌即感到無限的歡喜，並提及自己創作歌曲的初衷：

原住民的歌曲附有歌詞的很少，而以無詞義的 naLuwan、iyahei、iyaho 來唱的居多。我作詞作曲希望族人歌唱的理由是：我們的年輕人大都遺忘了「山上的話」（族語），而山上的話包含著「paLakuwan」（會所）的訓魂（斯巴達教育）。⁴⁴

43 曾修花，〈我的老師——陸森寶老師〉，孫大川，《BaLiwakes 跨時代傳唱的部落音符——卑南族音樂靈魂陸森寶》，頁 203-207。

44 本文引用陳雄義翻譯之序文，見孫大川，《BaLiwakes 跨時代傳唱的部落音符——卑南族音樂靈魂陸森寶》，頁 76。惟「原住民的歌曲」在陸森寶的日文原文中是「山地歌」，譯文中的 naLuwan、iyahei、iyaho 在原文是以平假名表示，其中「イヤホ」誤譯為 iyahu，正確發音應是 iyaho，筆者引用譯文時更正之。

從此段序言可以看出，陸森寶對於文化及語言的流失有所感，因而希望藉由歌謠留下自己的語言以及族群文化裡深刻的內涵。除了前文所提的〈卑南王〉敘述 PinaLay 這個領袖返本開新的事蹟之外，〈海祭〉一曲則述說南王人從蘭嶼偷回種子而得以繁衍至今，於是舉行「海祭」的儀式，獻上米飯與酒祭拜、祝禱，並提醒子孫不能放棄這良善的習俗，兩首曲子都有以歌敘史的用意。

另一方面，根據耆老們的回憶，陸森寶生涯創作無數，幾近「寫歌成痴」，更是樂於與族人分享。陸華英回憶自己的父親經常把詞曲創作在白紙上教導族人怎麼唱這首歌：

我小時候常看到父親寫歌，當他每次作完一首歌之後，他就會把歌曲寫在一張大張的白紙上。然後到了晚上，他會把這一張白紙帶到村子裡，去教導我們族人如何演唱這首歌。……我看見許多人已經聚集在那裡，他們都很高興我們的到來。大約半小時後，父親就開始教唱，父親會把白天所寫好的詞曲掛在牆上，就是那一張大張的白紙，然後父親會站在大張白紙的旁邊，愉快的教大家怎麼唱歌。當然現場有二個吉他手擔任伴奏，我看到大家都很認真學習，大家的歌聲也非常和諧悅耳。⁴⁵

從陸華英回憶自己參與父親教唱的過程，可以看出陸森寶不僅在學校裡擔任訓導教育學生，在學校以外，也樂於在部落分享自己所學，教授所有喜歡唱歌或樂意學唱的族人。他的學生吳花枝也曾在訪談中提到接受陸森寶指導的過往：

老人家拿出他已經一張一張寫好詞譜的白紙，釘在牆上。那時我看不懂譜，也不識日文。老人家先一字一句教我唸，唸懂了，再一段一段教我唱。唱的時候，他一定要求我面對牆壁高聲練唱，務必要練到清楚聽到自己的回音。

45 陸華英，〈散播溫暖的天使〉，孫大川編，《BaLi wakes 跨時代傳唱的部落音符——卑南族音樂靈魂陸森寶》，頁 187-188。

我真的很感激他，不只是因為他教會我唱歌，更重要的是，他讓我這樣一個沒受過什麼教育的人，有機會識字念書。⁴⁶

吳花枝女士的這段回憶訪談，不僅點出陸森寶教唱的用心，更明確指出自己在學唱歌的過程中得以識字學習，對該年代女性普遍未能接受良好教育的狀況而言，確實是個難能可貴的機會。有趣的是，陳培豐曾在討論日治時期台灣語言文體的混生時指出，在 1930 年代台灣漢文人郭秋生、黃石輝等人曾希望利用漢文化當中的庶民休閒娛樂「歌仔冊」以及山歌、民歌等台灣民間歌謠來普及「台灣話文」，希望藉由漢字特有的「一個音節對照一個字形」的特性，「以音找字」來達到「聽歌識字」的教化功能，改善台灣社會裡諸多文盲的現象，作為一種抵抗日本殖民政府同國語同化教育的手段。陳培豐認為，這種「以閱讀的方式識字」雖然算是一種「本末倒置」的識字方式，但利用庶民對這些日常生活中的歌謠民歌耳熟能詳而能跟著唱的聲音記憶，辨識這些字體的形象，對於當時的台灣社會確實是一種可行的方法。⁴⁷ 從現有並且非常有限的口述資料看來，當時吳花枝女士學唱的過程是先學日文的念法，再學曲調怎麼唱，看似符合一般語言學習的順序與邏輯，但由於陸森寶當時所作的歌謠是以片假名拼寫卑南族語及混雜在其中的日語，因此跟著陸森寶以大字報學唱的部落族人們，應是知曉卑南族語詞的聲音，但不知文字的形體，學習片假名的圖像之後，再與腦中語言的聲音配對連結；再者，當時在部落僅以口語傳唱歌謠的傳統並未消失，在卑南族的文化脈絡中，向長者學習歌謠原本便是傳統文化的一環，陸森寶在此基礎上，揉合了日本式的「唱歌」的教學模式，讓本來的聲音傳承加入視覺化的文字。用歌唱來學習一個新的語言，一直是人類生活裡相當有效的學習方法，在喜歡唱歌的部落裡，藉由聽歌、唱歌而學習視覺化的表象符號，也確實是相當有效的做法。

46 孫大川，《BaLi wakes 跨時代傳唱的部落音符——卑南族音樂靈魂陸森寶》，頁 96-105。

47 陳培豐，〈「聽歌識字」的鄉土文學／臺灣話文運動〉，《想像和界限：臺灣語言文體的混生》，頁 127-170。

殖民政權的音樂教育，往往伴隨著統治與同化的目的，日治時期台灣學生所接受的「唱歌」教育，實際上是與「國語」教育相輔相成，整合了「唱歌」和「國語」兩門科目的手段，既達到口語「言文一致」的練習，亦透過歌曲傳遞日本母國的文化及思想。⁴⁸ 前述所提的戰後音樂教材《101 世界民歌集》也同樣緣於國語教育的需求，可以說官方上對下的音樂教育一直都是另外一種形式的國語教育。但若從台灣本地知識分子的角度來看，音樂亦能是一種下對上的反抗行動，並藉由這種無分階級、屬於庶民文化的方式，保留自己的語言及文化。前述 1930 年代台灣漢文人企求建立「以自己的聲音為中心」的「台灣話文」文體，並透過民間歌謠「聽歌識字」的方式來教育群眾，改善文盲的比例，即是抱著期待，藉以反抗鋪天蓋地而來的日本同化教育。同樣的，陸森寶的教唱雖未達「反抗運動」的規模和企圖心，但透過音樂傳承族群文化並讓部落族人也獲得識字的機會，得以面向新時代的挑戰，教育的意義不言自明。

另一方面，仔細觀察陸森寶遺留下來的創作（見附錄）可以發現與天主教相關的聖歌數量龐大，一來是因為教會的記錄而保留較為完整，但同時也說明陸森寶自學校退休後的心靈依歸。1960 年代梵蒂岡推動教會本地化的工作，彌撒的經文及聖歌因此有機會被翻譯為族語，陸森寶也在此時受託創作聖歌，深入研究天主教的精神與教義，以此進行卑南族語的聖歌創作，完成〈上主垂憐〉、〈聖聖聖〉、〈天主羔羊〉、〈天主經〉、〈光榮頌〉等作品，1962 年南王天主堂開始使用陸森寶的創作，陸森寶本人也在 1971 年正式受洗為天主教徒。⁴⁹ 這些天主教聖歌不僅擬仿旋律莊嚴悠遠的卑南古調創作，也將本來拉丁語的神學語彙卑南化，使卑南族人得以擁有屬於自己的天主信仰語言。

從陸森寶以歌敘史、以錄音帶錄下部落老人講述部落風俗習慣，作為「風俗

48 賴美鈴，〈日治時期臺灣音樂教科書研究〉，《藝術教育研究》3 期，頁 35-56。

49 孫大川，〈BaLi wakes 跨時代傳唱的部落音符——卑南族音樂靈魂陸森寶〉，頁 82。以及王信惠，〈卑南族陸森寶天主教音樂在台東南王天主堂使用情形及其音樂文化研究〉（嘉義：南華大學民族音樂學系學士論文，2009），頁 24-33。

習慣速記」的素材、將天主教的經文及聖歌卑南語化、以大字報教授眾人唱歌識字等事蹟看來，這些的確都是他將想法付諸實踐的行動，圍繞著留存自己的語言與文化的核心概念，而這些歌謠，也正是陸森寶吸納轉化了拉丁文、日文，而將其卑南化，建立以卑南族語為主體的具體成果。

五、結語

相較於書面的文字文學作品，「歌謠」這個載體更能收納一個時代的不同聲音：不同的族群相遇帶來的語言接觸，庶民與在地化的日常生活以及殖民政權為空間帶來新的旋律、新的聲音形式。陸森寶橫跨數十年以及不同時代、政權的歌謠創作，展現了這個時間跨幅裡，台灣這塊土地上所有的語言／文化／權力的碰撞。在歌謠形式方面，原住民族部落傳統的即興填詞、互相唱和的歌謠形式，受到日本現代化「唱歌」教育的影響下，逐漸有個人創作和譜曲填詞的歌謠，但仍保有自由傳唱，配合各族群語言和喜好修改旋律而多版本流傳的特色；傳統自然節氣的生活作息和日本帝國規範的現代性時間感同時並存：卑南、阿美、布農、日本歌謠以及美國民謠的元素也混合其中。特別的是。陸森寶借用〈老黑爵〉這首美國民謠旋律填上卑南語歌詞的〈卑南王〉，不僅顯現陸森寶位處於冷戰結構、新舊殖民政權轉換的時代脈絡，其音樂的傳播路徑也映照出美／日／台因為政治情勢，在文化輸出／輸入之間造就的高度相互影響與文化交混的現象。

日本的新式「唱歌」教育從一開始就是一種文化交混的行動，當時採取的「和洋折衷」方針，在既有的西樂旋律搭上日文歌詞、以西樂形式進行日文歌的創作，或是以五線譜的形式記錄日本傳統歌謠，在語言、形式或是旋律上調和了日本和西方的歌謠和器樂。當時在台的教育者高橋二三四、中內英夫也曾發想過如何在音樂教育上「折衷」台灣的音樂，有意嘗試「漢洋折衷」、「漢和折衷」等多種形式，來激發台灣孩童對於音樂和日語學習的興趣。⁵⁰「折衷」一詞本身即是「混

50 劉麟玉，〈關於日本人教師議論殖民地臺灣公學校唱歌教材之諸問題（1895-1945）——以「折衷」論及「鄉土化」論為焦點〉，《臺灣音樂研究》3期（2006.10），頁45-60。

雜」的概念，在兩個異文化中擷取各自的元素加以融合，「和洋折衷」、「漢洋折衷」、「漢和折衷」的提出都促成了文化的交混、互相吸納並讓異文化「本地化」的過程。陸森寶的音樂更是如此，不僅是旋律、語言和傳遞形式融合了不同族群與文化，將日語、天主教的拉丁文轉化為卑南語彙與創作，也嘗試以歌謠形式在部落進行識字教育，並以歌敘史。透過回溯陸森寶的歌謠創作，我們得以見證一個動態的文化交雜過程，重新理解「原住民歌謠」的內涵及生成。而陸森寶就如同自己所歌詠的卑南王比那來，以嘗試未知的姿態走在傳統的道路上，承繼過去，但迎向未來。



附錄：陸森寶歷年創作歌謠一覽表⁵¹

曲目	時間	說明
ミアミアミ タイ マイラン mi'ami; ami la l ma'iDan 頌祭祖先	1957或 1958	陸森寶親手整理之《山地歌》曲目之第一首。曾建次神父收錄的天主教版本題名為〈年邁老人〉，陸賢文、孫大川、胡台麗等以〈頌祭祖先〉為題收錄。在曾以不同曲名被不同唱片公司收錄過，如1961年〈祭祖先〉、1968年〈農家樂〉、1983年〈蜜阿咪姑娘〉。2005年歌手紀曉君以〈Sling Sling Sling〉之曲名在總統府演唱此作。
豐年 BuLai naniyam kaLaLumayan 美麗的稻穗	1958	陸森寶自編歌本曲目二，題作「豐年」。曾建次、陸賢文、孫大川、胡台麗編採的版本皆題為〈美麗的稻穗〉。1961年曾以〈贈金馬戰士的禮物〉、1980年代被以〈慶豐收〉為名收錄其他唱片。
コイシ 蘭嶼 kasare'eDan i kababuTulan 蘭嶼之戀	1958或 1969或 1971	陸森寶自編歌本曲目三，題作「コイシ 蘭嶼」。曾建次神父以〈美麗的蘭嶼島〉為名收錄，陸賢文版本則作〈懷念的蘭嶼〉，孫大川以〈懷念蘭嶼〉收錄，胡台麗、陳俊斌等學者則記為〈蘭嶼之戀〉。此曲的版本及年份爭議性較大，在1960年代曾以〈思情淚〉、〈卑南族姑娘〉等名出現過。

51 本表為筆者根據陸森寶於1984年親手整理之創作集《山地歌》影像、曾建次神父編輯的《群族感頌（卑南族）》（1991）、陸賢文彙編的《陸森寶創作曲》影像、孫大川、陳俊斌、胡台麗、徐睿楷等研究者採集記錄的文獻，以及原舞者出版的音樂專輯彙整而成。詳細內容請見孫大川，《BaLi wakes 跨時代傳唱的部落音符——卑南族音樂靈魂陸森寶》；陳俊斌，《台灣原住民音樂的後現代聆聽：媒體文化、詩學／政治學、文化意義》；胡台麗，〈懷念年祭：紀念卑南族民歌作家陸森寶（Baliwakes）〉，《文化展演與台灣原住民》（台北：聯經出版事業公司，2003.07），頁517-559；徐睿楷（Eric Scheihagen），〈陸森寶音樂的演唱、出版與流變〉，林志興總編輯，《卑南族音樂家陸森寶先生百歲冥誕紀念研討會論文集》（台北：行政院原住民族委員會，2010.12），頁143-164；林志興製作，《芒果樹下的回憶——原舞者2011春季巡迴卑南族樂舞展演》。本表前半部按照陸森寶本人親手所編的創作集曲目順序羅列日文歌名，族語歌名則採用曾建次神父與孫大川教授所編採的版本，也將後人較常使用的中文曲名列上。

曲目	時間	說明
愛情歌 kaita kaita kure-ayawa 散步歌	1951或 1953或 1950年代末	陸森寶自編歌本曲目四，題作「愛情歌」。其他版本收錄為〈散步〉或是〈散步歌〉。
南王家政班	不詳	陸森寶自編歌本曲目五，僅曾建次及陸賢文版本收錄。
卑南山 Denan kaDi Tuwangalan	1949	陸森寶自編歌本曲目六。1960年代發行之《山地同胞金門馬祖前線勞軍團：勞軍紀念錄音》以〈都戀山謠〉為名收錄。在1980年代曾以〈都蘭山謠〉為名收錄唱片《台灣山地卑南族歌唱集——星星月亮》。其他採錄版本皆沿用〈卑南山〉之名。1950年阿美族黃貴潮記錄的〈離別紀念歌〉即為此首作品。
ボライタ（美麗的普幽瑪青年） bangsar a baLaLusu'an i puyuma 俊美的普悠瑪青年	1958	陸森寶自編歌本曲目七，題為「ボライタ（美麗的普幽瑪青年）」。曾建次收錄的版本題為〈普由瑪帥哥〉。改編自阿美族歌謠。
思故鄉 sare'eD i kaDekalan	1958	陸森寶自編歌本曲目八。
卑南王 penanwang	1963或 1964或 1950年代初之作	陸森寶自編歌本曲目九。曲調改編自美國 Stephen Foster 的 Old Black Joe，中譯為〈老黑爵〉或〈老黑嚼〉。
落成典禮	不詳	陸森寶自編歌本曲目十。其他版本皆無收錄。
カサガラヌ ラタ 里長 慶賀里長當選	不詳	陸森寶自編歌本曲目十一，題為「カサガラヌ ラタ 里長」，音近似南王卑南語的 kasangalan 慶祝，推測應為陸賢文彙編版本之〈慶賀里長當選〉。
祝賀神父 muyisaT mutu ragan 神職晉鐸	1972	陸森寶自編歌本曲目十二。曾建次及陸賢文收錄版本皆題為〈神職晉鐸〉，孫大川版本按陸森寶原題〈祝賀神父〉。
再見大家 kaiku la aLi-aLiya	1961	陸森寶自編歌本曲目十三。1980年代曾以〈出嫁留言〉為題被其他唱片收錄。

曲目	時間	說明
アカシアガラヌ（喜びの日） kasemanaLan kan Yese 基督為王	不詳	陸森寶自編歌本曲目十四，題為「アカシアガラヌ（喜びの日）」。曾建次及陸賢文版本皆題為「基督為王」，孫大川則將陸森寶原題直譯為〈歡喜的日子〉。
以後再見 wuwaDukai niruma'enan	1961	陸森寶自編歌本曲目十五。徐睿楷及胡台麗版本則題為〈祝福歌〉。
進堂詠（聖歌）	不詳	陸森寶自編歌本曲目十六，題為「進堂詠（聖歌）」。其他版本皆無收錄。
み？	不詳	陸森寶自編歌本曲目十七。其他版本皆無收錄。
奉獻	不詳	陸森寶自編歌本曲目十八。其他版本皆無收錄。
耶穌（聖）身體 Yezese 耶穌基督	不詳	陸森寶自編歌本曲目十九。其他版本皆改題為〈耶穌基督〉。
信望愛德 wuniyan Da mulepus	不詳	陸森寶自編歌本曲目二十。曾建次版本作〈信望愛三德〉，陸賢文、孫大川版本題為〈信望愛〉。
耶穌復活 i Yes marbeliyas vaao	不詳	陸森寶自編歌本曲目二十一。
天主經 i Ama kaDi makasaT	推測為1971-1976年間所作	陸森寶自編歌本曲目二十二。
聖母歌 i yu ina	不詳	陸森寶自編歌本曲目二十三。其他版本皆以〈天主之母〉為題收錄。
聖誕歌 merederedek	不詳	陸森寶自編歌本曲目二十四，為歌本上的最後一首曲目。
芒果樹下的回憶	推測為1970年前	日語創作。根據陸賢文回憶，此作為他念小二時父親所作的歌，陸賢文於1959年出生，推測在1970年前完成的作品。原舞者2011年曾以此曲為劇目名演出。
慶賀紅葉小將凱旋榮歸	約1968年	改編自布農曲調。

曲目	時間	說明
楊傳廣應援歌	約1960年	推測應為1960年代的創作，《台灣山地民謠第四集·臺東山地民謠》唱片中曾收錄。
當兵好	1958	曾收錄於1980年代唱片《台灣山地卑南族歌唱集——多加一點點》中。
勉勵族人辛勞	不詳	收錄於原舞者《芒果樹下的回憶》專輯。
頌揚上主 taita na mokasakasa	推測應為1971-1976年間所作	曾建次、陸賢文版本皆收錄此作。
上主垂憐 Demawai kaLamano mi	1963或1971-1976	歌詞翻譯自由天主教拉丁文聖詩。
光榮頌 muliguwa i Ama na demawai	推測1971-1976	此曲為彌撒進堂式最後的讚頌，不確定是否便為陸森寶手抄本中的〈進堂詠〉。
信經 pakupana'an (pakutatena')	推測1971-1976	曾建次、陸賢文版本皆收錄此作。
奉獻詠 patabang na senay	不詳	曾建次、孫大川版本使用〈奉獻詠〉為名，陸賢文版本則作〈奉獻歌〉。
聖聖聖 na miyaLigu	推測為1970年代	擬卑南古調的彌撒曲。
信德奧跡 ligu Za pakupanan	推測1971-1976	曾建次、陸賢文版本皆收錄此作。
天下萬國 na ligu toluzanay kana Dema	推測1971-1976	曾建次、陸賢文版本皆收錄此作。
天主羔羊 tu siri na demawai	1963年或1971-1976	擬卑南古調。
除世免罪 tu siri na demawai	推測1971-1976	擬卑南古調，和天主羔羊的詞一樣，同頌詞兩首曲。
天主之母	不詳	收錄於陸賢文版本。
讚揚儲蓄互助社 buLai nanta gojiosia	1970	曲調來自日本歌謠。陸賢文版本作〈頌揚儲蓄互助社〉、胡台麗採集版本題為〈南王互助社歌〉。1980年代《台灣山地卑南族歌唱集——多加一點點》收錄此曲，名為〈多加一點點〉。

曲目	時間	說明
海祭 a senai Da muLaliyaban	1985	以傳說故事入歌，描述南王人前往蘭嶼偷小米種子的故事。
聖經	推測 1971-1976	
收穫祭 kapudare'an Da bini	不詳	陸賢文版本作〈收穫節〉，曾建次、孫大川版本使用〈收穫祭〉為名。
達到六千萬	1977	寫於南王互助社股金累積至三千萬元，鼓勵大家再接再勵而作。
祝福歌 wazukai niroma'enan	不詳	曾建次、陸賢文版本皆收錄此作。
團結合作 kapa'a'eres ta makeser	不詳	曾建次、陸賢文、原舞者版本皆收錄此作。
婚禮 puaruma' (PAKAETIM)	不詳	曾建次、陸賢文版本皆收錄此作。
快來至聖默西亞 kamlamo Mosiya	不詳	曾建次、陸賢文版本皆收錄此作。
白冷城 Bethlehem	不詳	曾建次、陸賢文版本皆收錄此作。
普天下大欣慶 mokidare'an i Yes	不詳	曾建次、陸賢文版本皆收錄此作。
聖母頌 kasemangal Maria	不詳	曾建次、陸賢文版本皆收錄此作。
永息主懷 wadadiyana talaolep La	不詳	曾建次、陸賢文版本皆收錄此作。
落成典禮 modaway a karoma'an	1961	祝賀知本里天主堂興建青年會館落成。
阿肋路亞 阿門 aleluya amen	不詳	僅曾建次版本收錄此作。
最歡喜的日子 Kasemangalan na wari	不詳	僅曾建次版本收錄此作。

曲目	時間	說明
敬老尊賢 masangala ta Zata Tinumaizang	不詳	僅曾建次版本收錄此作。
我們都是一家人 Saruma'enan ta	1979	僅曾建次版本收錄此作。曲為高子洋（高飛龍）所作。
四季之山歌	約1960年	原作為〈春子小姐〉，據聞為日治時期思念日籍女友所作，後加上夏、秋、冬三段而成〈四季歌〉。
懷念年祭 mi kiyakarunan ku i siDumayan	1988遺作	陸森寶最後的遺作詞譜寫在白板上，由女婿陳光榮抄寫整理，題作〈懷念豐年祭〉。曾建次版本題為〈懷念豐年祭〉其餘版本皆作〈懷念年祭〉。



六、參考資料

一、專書

- 王河盛等纂修，《臺東縣史・人物篇》（台東：台東縣政府文化局，2001.11）。
- 林志興總編輯，《卑南族音樂家陸森寶先生百歲冥誕紀念研討會論文集》（台北：行政院原住民族委員會，2010.12）。
- 洪惟仁，《臺灣社會語言地理學研究第一冊・臺灣語言的分類與分區：理論與方法》（台北：前衛出版社，2019.06）。
- 胡台麗，《文化展演與台灣原住民》（台北：聯經出版事業公司，2003.07）。
- 孫大川，《久久酒一次》（台北：山海文化雜誌社，2010.09）。
- 編，《BaLi wakes 跨時代傳唱的部落音符——卑南族音樂靈魂陸森寶》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2007.10）。
- 陳俊斌，《臺灣原住民音樂的後現代聆聽：媒體文化、詩學／政治學、文化意義》（台北：國立台北藝術大學，2013.12）。
- 陳培豐，《想像和界限：臺灣語言文體的混生》（新北：群學出版社，2013.07）。
- 楊蔭瀏，《語言與音樂》（台北：丹青圖書公司，1986.03）。
- 鄭政誠，《南臺灣的師培搖籃——殖民地時期的臺南師範學校研究 1919-1945》（台北：博揚文化事業公司，2011.04）。
- William M. Tsutsui ed., *A Companion to Japanese History* (USA: Blackwell Publishing, 2007).

二、論文

（一）期刊論文

- 呂紹理，〈日治時期臺灣廣播工業與收音機市場的形成（1928-1945）〉，《國立政治大學歷史學報》19期（2002.05），頁297-333。
- 林志興，〈一年等於13個月——卑南族南王部落的傳統曆法〉，《原住民族文獻》14期（2014.05），頁3-7。
- 孫大川，〈用筆來唱歌——台灣當代原住民文學的生成背景、現況與展望〉，《台灣文學研究學報》1期（2005.10），頁195-227。

宮下和子，〈スティーブン・フォスター再発見〉，《立命館言語文化研究》26 卷 1 號（2014.10），頁 79-98。

張耀宗，〈摩登新體驗——以日治時期原住民的學校生活經驗為焦點〉，《台灣原住民族研究》9 卷 2 期（2016.06），頁 1-24。

陳俊斌，〈從「唱歌」到「唱自己的歌」——《很久沒有敬我了你》中現代性與原住民性的接合〉，《台灣社會研究季刊》103 期（2016.06），頁 1-49。

葉高華，〈臺灣歷次語言普查回顧〉，《臺灣語文研究》13 卷 2 期（2018.10），頁 247-273。

劉麟玉，〈關於日本人教師議論殖民地臺灣公學校唱歌教材之諸問題（1895-1945）——以「折衷」論及「鄉土化」論為焦點〉，《臺灣音樂研究》3 期（2006.10），頁 45-60。

賴美鈴，〈日治時期臺灣音樂教科書研究〉，《藝術教育研究》3 期（2002.05），頁 35-56。

Hiroshi Wagatsuma, "The Social Perception of Skin Color in Japan," *Daedalus*, Vol. 96 No. 2, *Color and Race* (Spring 1967), pp. 407-443.

Matthew Shaftel, "Singing a New Song: Stephen Foster and the New American Minstrelsy," *Music & Politics* Vol. 1 No.2 (Summer 2007), pp.1-27.

（二）學位論文

王信惠，〈卑南族陸森寶天主教音樂在台東南王天主堂使用情形及其音樂文化研究〉（嘉義：南華大學民族音樂學系學士論文，2009）。

劉美慧，〈《101 世界名歌集》歌詞翻譯研究〉（台北：臺灣師範大學翻譯研究所碩士論文，2013）。

三、電子媒體

臺灣總督府文教局編，〈臺灣總督府學事第二十四年報〉（臺北市：臺灣總督府文教局，1927）。「日治時期圖書影像系統」（來源：http://stfb.ntl.edu.tw/cgi-bin/gs32/gweb.cgi?o=dbook&s=id=%22jpli2007-bk-sxt_0723_1_1927%22.&searchmode=basic，檢索日期：2022.10.28）。

———，〈臺灣總督府學事第三十六年報〉（臺北市：臺灣總督府文教局，

1940)。「日治時期圖書影像系統」(來源：http://stfb.ntl.edu.tw/cgi-bin/gs32/gsweb.cgi?o=dbook&s=id=%22jpli2007-bk-sxt_0723_1_1940%22.&searchmode=basic，檢索日期：2022.10.28)。

四、影音資料

林志興製作，《芒果樹下的回憶——原舞者 2011 春季巡迴卑南族樂舞展演》(花蓮：原舞者文化藝術基金會，2011)。

