

國立台東大學區域政策與發展研究所
碩士論文

指導教授：靳菱菱 先生

國家系絡下的文化再現——
以三個原住民表演團體演變為例

研究生：蘇秉玄 撰

中華民國九十六年七月



國立台東大學

學位論文考試委員審定書

系所別：區域政策與發展研究所

本班 蘇秉玄 君

所提之論文 國家系絡下的文化再現：以三個原住民表演團體演變為例

業經本委員會通過合於 碩士學位論文 條件
 博士學位論文

論文口試委員會：

紀駿傑

(口試委員會主席)

汪明輝

靳蕊蕊

(指導教授)

論文口試日期： 96年7月5日

國立台東大學

博碩士論文電子檔案上網授權書

(提供授權人裝訂於紙本論文書名頁之次頁用)

本授權書所授權之論文為授權人在 國立臺東大學 區域政策與發展研究所
_____組 95 學年度第 二 學期取得 碩士 學位之論文。

論文題目：國家系絡下的文化再現：以三個原住民表演團體演變為例

指導教授：靳菱菱

茲同意將授權人擁有著作權之上列論文全文(含摘要)，非專屬、無償授權國家圖書館及本人畢業學校圖書館，不限地域、時間與次數，以微縮、光碟或其他各種數位化方式將上列論文重製，並得將數位化之上列論文及論文電子檔以上載網路方式，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

- 讀者基非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印上列論文，應依著作權法相關規定辦理。

授權人：蘇秉玄

簽名：_____

蘇秉玄

中華民國 96 年 07 月 23 日



謝誌

本篇論文的完成，首先要感謝所上師長對學生的鼓勵與指導，尤其是指導教授靳菱菱老師細心的教導與鼓勵，在一片迷霧的學術路上，指引方向，使我可以看見那一絲的曙光，最終得以順利完成論文。

感謝我的同事高淑娟老師提供的資源、幫助，使得論文得以順利進行。感謝林清美團長、洪萬誠先生、少多宜團長及在我的論文寫作過程中曾接受採訪的諸位朋友，因為你們的熱心提供資料，讓我順利的完成論文的寫作。

感謝台東專科學校的同事在進修期間給予我最大的協助，使我能順利兼顧學業及工作；感謝區域所的同學、學弟學妹們，大家共同度過的美好時光。

另外感謝汪明輝教授及紀駿傑教授的建議，使得本論文能從不同角度關照不同的面向，使得論文內容能更加完備。

最後也是最重要的，我要感謝我的家人。謝謝母親給我的關懷及無限的付出；謝謝我的賢內助瑞惠，在寫作過程中給我鼓勵、支持，提供文章內容的建議、編排與潤飾，本論文才有具體的雛形。

獻給天上的父親。

蘇秉玄
中華民國 96 年 7 月

國家系絡下的文化再現—— 以三個原住民表演團體演變為例

蘇秉玄

國立台東大學區域政策與發展研究所

摘要

國家政策長期以來影響著臺灣原住民文化發展，尤其在文化資源分配、控制及認同上。近年來受到國際思潮及國內政治、社會風氣的轉變，國家政策針對原住民文化也隨之改變，這種改變對原住民文化的發展產生哪些影響？而原住民文化又以何種方式來回應國家政策？在此問題意識下，本文擇三個台東地區原住民歌舞團體為研究對象，深入了解其發展與演變，以檢視國家政策與其文化演變的關聯性，及對團體發展的效應。本文以為原住民歌舞團體的形成與國家資源鼓勵相關，並歸納不同資源競爭下表演團隊的作為及回應。從而得之：原住民文化的發展模式，在國家政策長期主導下，過度依賴國家資源，成為國家政策執行的工具，原住民的文化再現，受到國家政策的侷限。希冀理解國家政策及原住民文化的發展過程，有助於從不同面向檢視傳統文化的再現。

【關鍵字】：國家意識型態、原住民文化、表演團體

The Cultural Representation under State Context : The Cases of Three Aboriginal Performing Groups

Su, Ping—hsuan

Abstract

The long-term influences of national policies on aboriginal culture are shown in the allocation and control of cultural resources and the identification of aborigines. Cultural policies of aborigines have undergone some changes by foreign thoughts and domestic socio-economic situation. What's the change on the development of aboriginal culture? How does this kind of change response to the policies? These issues will be explored in this thesis.

This paper aims to analyze the relation between culture representation and the aboriginal performing groups in Taitung. With better understanding of national policies, I would describe the situation between the formation of aboriginal performing group and the state ideology as well as aboriginal performers' reaction to the competition for resources. The development of these groups and the pattern of culture indicate the facts that the state regulation is the key point. The state dominants the insights of aboriginal cultures. These three cases not only figure out the situation of cultural development but also examine the nature about cultural representation.

【Keywords】 : state ideology, aboriginal culture, performing groups

目錄

第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究方法.....	7
第二章 理論的回顧與探討.....	9
第一節 文化研究理論探討.....	11
一、文化研究的定義與發展.....	11
二、文化研究的相關理論.....	15
第二節 馬克思學派及後殖民相關文化理論.....	20
一、馬克思學派理論與文化研究.....	20
二、葛蘭西(Antonio Gramsci)的文化霸權.....	22
三、阿圖塞(Louis Althusser)結構主義理論.....	29
第三節 布爾迪厄(Pierre Bourdieu).....	32
第四節 薩依德(Edward W. Said)及法農(Frantz Fanon)的後殖民觀點.....	36
第五節 傅科(Michel Foucault).....	38
第三章 原住民表演團體的發展.....	45
第一節 國家思維下的原住民文化.....	48
一、國家政策內容.....	48
二、國家原住民政策作法.....	51
三、國家思維下的原住民文化政策.....	57
第二節 國家政策與原民表演團體的興起.....	61
第四章 國家系絡下的原住民表演團體.....	91
第一節 理論的反省.....	91
第二節 理論的解釋及侷限.....	101
第三節 原住民文化的解構與再建構.....	104
第五章 結論.....	111
附錄一：受訪者身分識別.....	114
參考文獻.....	115

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

回顧台灣的歷史，原住民文化長期在國家政策的影響下始終無法擁有獨立發展空間，這是因為原住民被視為社會的邊緣者，需要外力的「教化」，歷來的政權有計畫的透過一系列的政策來改變原住民文化，在政權意識形態及文化霸權的影響下，原住民文化始終無法脫離國家的框架。近年來，受到多元文化思潮及政治氣氛的改變，國家系絡下的原住民文化政策也產生了變化，這種變化是否使得原住民已經可以不再受到國家干預得以自由發展，還是步入另一種形式操控的循環？

由於早期的同化政策對原住民土地、生活模式、部落政治、身分等都產生重大影響，造成原住民文化被邊緣化、弱勢化。直到近年來政策的改變，原住民文化才開始受到重視，特別是原住民語言與文字的保存、原住民藝術工藝的廣泛應用、原住民表演舞蹈的興盛等。

早期日本統治台灣時的理蕃政策，主要是透過對原住民部落的調查，廣泛蒐集資料，理解台灣的原住民族群及各部落的文化、人口、經濟、地理、社會結構及族群關係。經由這些調查，殖民地政府希望能結合行政系統來控制原住民，企圖改變原住民的政治、經濟、社會及文化，其中對原住民舞蹈的認知就是把原住民歌舞表演與觀光表演性質結合，所以在日本時代，日月潭就有所謂的「番社杵聲」，即是日月潭邵族的音樂表演，而日本裕仁皇太子來台時，接見了原住民，並曾觀賞原住民歌舞表演¹。

殖民地政府透過壓制手段產生不同程度的馴服，這樣的過程造成原住民漸漸

¹ 呂鈺秀，2003，《台灣音樂史》，台北：五南，頁 105。

失去對傳統文化的認同。加上日治中、晚期實行的「皇民化教育」，最終國家取代了部落的權力關係，原住民於是更加依賴國家無法自主。

國民政府自 1945 年來台後，全盤接收日本在台體制，對原住民政策大多承襲日治時期的傳統。其中自日本時代就實施的「皇民化運動」，在國民政府來台後改採「山地平地化」，基本上仍然是以同化政策為主，在行政組織上，孫大川在〈台灣原住民的困境與展望〉文中提到 1945 年至 1950 年期間，是山地行政體系建立的階段，確定「山地鄉」的存在，並調整省縣鄉各級山地行政業務的執掌。這時期及以後所釐定的原住民基本政策，大都以「山地平地化」與「社會融合」為總目標。在這一原則下，原住民部落型態的社會結構，便被納入統一行政官僚體系中，這不但使得原住民失去原有的社會型態，而且與經濟的「保護」相反，政治意識型態幾乎全面性的在山地發展。1951 年，台灣省政府訂定「台灣省山地人民生活改進運動計畫」，目標是「改進山胞不合理生活及改革山地不良習俗，推行國語，改進衣著、飲食、居住、日常生活風俗習慣」。1953 到 1979 年間，國民政府每年編訓「山地文化工作隊」，由各鄉鎮推選原住民人選，推動部落原住民歌舞巡演，但是這樣的歌舞表演卻是改編或創新的原住民音樂歌舞創編，同化各部落舞蹈音樂的企圖相當明顯。1963 年政府更制定「山地行政改進方案」，強調透過經濟手段達到融合效果²。

整體而言，解嚴前國家承襲日治時期的原住民政策，把山地當成是落後地區，用「同化」作為隱藏的意識型態所制訂的政策目標，瓦解了原住民傳統文化、社會制度及生活環境。國家擬定了一連串的政策來改善原住民的衣著、飲食、居住及日常生活等習慣，這樣的政策相當程度破壞原住民原有的風俗習慣及文化。

1980 年代中期，台灣的政治氣氛逐漸開放，原住民運動趁勢而起。一開始是由台大泰雅族學生伊凡·尤幹結合一群學生藉著一份地下刊物「高山青」，來表達原住民知識份子的看法，提出原住民正面臨種族滅亡的危機，所以發起原住民

² 孫大川，2000，《夾縫中的族群建構—台灣原住民的語言、文化與政治》，台北：聯合文學，頁 38-48。

運動。1984年，海山煤礦爆炸，其中礦工多數為原住民族的青壯年，引起社會及原住民族相當大的震撼，於是胡德夫等人便組成了原住民第一個自主性的原運社團——「台灣原住民族權利促進會」，宗旨在以文字、言論和行動促進原住民族的權利，最具體的訴求分別是「正名」、「還我土地」、「自治」及「保障原住民族文化權」。

解嚴後，原住民經過多年的努力，國家在憲法上明白規定保障原住民族政策的主體性、承認原住民族的權力、保障原住民的土地權和發展權等，代表國家政策的轉變。這種轉變表現在：成立專門的原住民機構及鼓勵原住民文化的發展，包括行政院及台北市於1996年成立「行政院原住民委員會」，1997年台灣省原住民行政局提升為一級單位，並改名為「原住民事務委員會」，各縣市政府亦相繼成立原住民行政局。在鼓勵原住民文化發展上，根據1980年代中期由人類學者與劉斌雄所主持的「台灣土著祭儀及歌舞民俗活動之研究」計畫，針對當時七個不同族群的特定聚落，進行深入的田野調查，顯示各族各部落中的祭儀活動、或消失無存、或僅保留相當少數的祭儀來舉辦。胡台麗認為，二次大戰以降，祭儀的消失及轉化主要原因有：一、西洋宗教的傳入；二、政府的平地化、漢化政策；三、生態環境的轉變³。此時中央政府透過文建會、各縣市文化局舉辦相關的原住民傳統祭典及文化活動，鼓勵原住民團體發展，舉辦了一系列的聯合豐年祭。包括從1982年開始，救國團台東縣團委會舉辦第一屆卑南族聯合豐年祭，後陸續有1986年屏東縣八個山地鄉舉辦聯合豐年祭等各地的「聯合豐年祭」出現。1980年代可說是「聯合豐年祭」大量出現的年代。胡台麗認為，集體性豐年祭、表演比賽性的祭典、祭儀與觀光的結合，代表著近期祭儀的發展特質與趨向：藉由聯合舉辦、擴大舉辦的豐年祭，一方面強調了中央與地方政府的意識型態；另一方面，在推動山地觀光、異文化的消費過程，聯合豐年祭開始成為具有觀光價值的消費性商品。

相對於1980年代以前，政策上對原住民文化有意無意的打壓，之後由官方

³ 胡台麗，2003，《文化展演與台灣原住民》，台北：聯經，頁302-309。

積極推動「聯合豐年祭」行動，吾人可以看出原住民文化藝術在此過程的轉變。這些文化政策的轉變和組織的調整顯示出國家對於原住民文化的尊重，肯定多元的發展，在政治上顯現的意義就是國家願意從不同的角度來理解原住民，回應原住民的訴求，但就運作的深層意識來看，國家依然透過各種機構來指導原住民文化的發展方向，國家霸權依然宰制原住民文化，同時利用文化保存的過程中，再現了「新的」傳統。王嵩山也指出，由行政系統舉行盛大的「聯合豐年祭」，原住民除了尋求文化認同外，也是原住民在此社會情境中，對於傳統祭儀再度舉行，而出現的「反微小化」趨勢⁴。

由於原住民文化被解構，原住民的傳統歌舞祭儀也逐漸流失，因此台東從 1971 年開始就曾經由台灣省政府民政廳提出「維護山地固有文化計劃」，於台東縣開設「山地歌舞訓練班」，目的在於民族文化的保存與延續。這個計畫由許常惠負責音樂部分、劉鳳學負責舞蹈。經過一年的訓練後，做了巡迴演出，並由許常惠製作出版兩本《台灣高山族民謠集》⁵。後來該計畫因民政廳長異動，兩年後就停止辦理，以官方與學術力量推動原住民部落的音樂傳續活動因此中斷。所以早期的原住民歌舞表演缺乏國家整體的文化政策的幫助，只是少數有心人士的零星推動。但是這也展現了國家政策對原住民文化的影響，開啓國家由上而下的掌控原住民文化，並以推動傳統的歌舞文化來當成原住民文化復興的指標。

近年來，隨著「聯合豐年祭」逐漸轉型為「文化觀光季」，帶動了原住民歌舞團體蓬勃發展，例如從 1998 年開始，台東縣舉辦了第一屆「馬卡巴嗨——台東市阿美族聯合豐年祭」，1999 年開始舉辦第一屆的「南島文化節」，2000 年舉辦的「台東國際原住民嘉年華會」等都是結合台東地方的原住民文化，帶動了原住民樂舞藝術的發展。由於台東擁有多元的原住民族，加上政策的鼓勵，至 2004 年止台東的原住民表演團隊就有 13 個⁶，許多團隊都曾在國內外從事巡迴演出，

⁴ 王嵩山，2001，《台灣原住民的社會與文化》，台北：聯經，頁 88-93。

⁵ 許常惠，1976，《台灣高山族民謠集》，台中：台灣省政府民政廳。

⁶ 台東縣政府文化局網站公布資料。資料來源：<http://www.ccl.ttct.edu.tw/藝文人士社團/台東縣立案表演藝術表演團隊名冊/台東縣立案表演藝術團體名冊.htm>，2004。

得到社會大眾的迴響，也造成台灣社會對「原住民歌舞」的刻板印象，但是在熱鬧的原住民舞蹈背後，這些團隊往往面對相似的問題，包括爭取政府經費、政府補助與扶植政策的轉變、組織團隊化及永續經營等。

國家作為人民認同的最高象徵，長期以來操控著文化的發展，表現在文化資源分配、文化控制及文化認同上，原住民表演團體同樣受到國家政策影響。但由於近年來在國家多元文化的思潮及本土化運動的開展，不得不調整政策來回應原住民的要求，這種政策的轉變對原住民文化的發展影響為何？而原住民又是如何來回應國家政策的轉變？二十一世紀的今天，原住民的社會、文化意識已受到相當的衝擊與轉化。原住民社會的文化發展，面對的不僅是如何振衰起弊的問題，更是如何能自成一格的發展問題。

「原住民文化」發展的目標及手段作為一種文化模式，它的邏輯與組織原則為何？原住民文化在國家介入下能否有獨立運作的空間？或是仍然依賴國家的資源而無法自立？從文化研究的角度來切入，透過對原住民歌舞團體的研究找出國家政策對原住民文化的影響，國家是否依然宰制著原住民的社會文化發展，或是原住民在利用政府資源時已經找到屬於自己的一片天空？

對於原住民歌舞文化展演的研究，有學者從音樂的角度出發，紀錄、分析並探討原住民傳統歌舞及展演化的相關議題⁷，也有從人類學的角度出發，切入民族誌電影、田野調查及原住民歌舞展演的範疇，紀錄原住民傳統祭儀狀況及非商業性歌舞活動⁸。也有研究者從探討原住民表演團體的歌舞及文化展演，來分析原住民如何透過田野資料再現於舞台。而針對國家政策對原住民的影響，有許多學者對於政策如何影響原住民社會文化、生活、組織及族群認同與建構都提出了省思及批判性的看法⁹，至於國家對表演團體的補助政策上，則有研究者以量化

⁷ 例如明立國於 1990 年在中國時報發表〈從瓦解的邊緣中躍出〉，分析原住民舞蹈如何能適合舞台演出又不失原生精神特質。

⁸ 胡台麗，2003，《文化展演與台灣原住民》，台北：聯經。

⁹ 例如許多學者都對原住民文化、社會及歷史提出了許多面向的研究。見謝世忠，1987，《認同的污名——臺灣》，1994，《山胞觀光——當代山地文化展現的人類學詮釋》，2004，《族群人類學的宏觀探索：臺灣原住民論集》及王嵩山，2001，《台灣原住民的社會與文化》。

分析提出了政府的補助政策對原住民表演團體的影響¹⁰。這些研究有的從人類學的角度出發，有的從國家政策的方向著手，但是對於國家政策如何影響原住民表演團體的演變，則未有相關的研究。

本論文擬研究台東地區三個原住民表演團體的發展與演變，檢視國家政策下的原住民文化演變及分析對原住民歌舞團體的影響，透過國家政策的脈絡，了解原住民歌舞團體的形成，及原住民表演團體競爭資源的過程。這三個表演團體分別為「高山舞集文化服務藝術團」（以下簡稱高山舞集）、「杵音文化藝術團」（以下簡稱杵音）、「Amis 杳互樂團」（以下簡稱杳互）。選擇這幾個團隊有幾個因素：一、「高山舞集」，成立於 1991 年，是台東第一個登記立案的原住民表演團體，成立到今天已經有十幾年之久，「高山舞集」成立來參與過數百場的國內外演出，涵蓋了各式的表演活動，也曾應邀出國，參與國際性的傳統文化演出，透過對高山舞集發展歷史的理解，可以理解原住民團體在國家政策影響下的變遷；二、「杵音」，成立於 1997 年，團長曾為高山舞集的團員，後來有感於阿美族歌舞文化逐漸消失，於是成立一個以阿美族歌舞為主的舞蹈團。「杵音」曾獲得 2003 年台東傑出表演團隊、及 2004 年文建會傑出演藝團體，並參與國內外數百場藝術演出，亦是相當活躍的表演團隊，但是近年來杵音由每年數十場的演出到紀錄傳統馬蘭阿美音樂，團隊的發展目標產生重大轉折，這是否意味著杵音已不需要依靠政府，走出屬於自己的路？；三、「杳互」，成立於 2000 年，是近年來新興的原住民團隊，他們以敲擊樂器有別於一般傳統原住民團隊的歌舞表演，同時在 2005、2006 年獲選為原住民族委員會扶植團隊第一名。他們成立後就積極的多元化發展，不以傳統的表演團體為滿足，是何種原因造成他們的危機意識？杳互的興起代表對政策補助的依賴及執政者的偏好如何影響原住民表演團體的發展，他們的共同性在於都是以台東地區為發展的根據地，利用台東地區豐富的原住民特色來支持團隊的發展，在發展初期，都得到政府資源大力扶植，而且獲得許多觀眾認

¹⁰ 陳甦蘭，2003，《我國對原住民藝術展演補助政策之探討—以行政院原住民族委員會為例》，國立台北大學公共行政暨政策學研究所碩士論文。

同。這三個團隊的團長都是團隊中的靈魂人物、負責表演的內容、行政工作，並透過家族成員的幫助，幫助團隊順利成長。他們的差異性表現在設定的目標與方向不同，高山舞集除了不定時的表演外還致力開拓市場化的表演空間，杵音回歸到馬蘭社區記錄傳統音樂，杳互則想要以設立園區的形式來永續經營，不以表演活動為滿足，這些差異表現出原住民社團不以回復傳統歌舞為滿足，而且他們在原住民文化復興的過程扮演重要角色及勾勒原住民文化的想像，是本文欲關切的另一個議題。

因為台東地區擁有豐富的原住民資源，加上這些團體都是受到政府鼓勵而興盛，但是發展的過程與手段及目前的經營都有非常大的差異，藉著研究三個地方性的原住民歌舞團隊，透過對文獻資料的整理、田野調查的訪談與採集來思考國家文化政策對原住民的影響，更深入的了解在國家系絡下的原住民歌舞團隊的發展與營運，並檢視在國家、團隊、政策三者之間原住民團體營運的模式，企圖理解國家霸權對原住民文化的影響，及原住民如何在有限的空間下找到一條發展之路。

第二節 研究方法

在研究方法上分成幾個部分，一、為了有效瞭解國家文化政策與原住民表演團體的發展關係，本文採用次級資料分析及田野調查法，透過收集報紙、雜誌、原住民團隊記錄及書籍瞭解相關的文獻資料，理解國家的原住民文化政策。二、訪問「高山舞集」、「杵音」、「杳互」的團長、團員及相關的部落成員，還有與國家政策相關的執行人員，理解政策對原住民文化造成的影響。經由文獻資料、訪問者及團隊資料的分析整理，回顧原住民社會歷史與發展脈絡來比較三個團體的經營、目標、宗旨，深入探討在國家政策影響下的原住民表演團體的成立、發展、運作及表演內容與形式等，進而描繪國家政策下的原住民文化發展面貌。

針對以上問題，本文章節安排如下：

在第一章緒論中，先就本研究的「研究動機與目的」加以說明，而其後分別

敘述「研究方法」與本研究之「章節安排」。

在第二章「理論回顧與探討」中，理解國家的意識型態和文化霸權、文化資本等理論對原住民文化的影響及限制，並對這些理論作簡要的回顧及探討，一方面以西方學理與經驗作為國家對原住民文化政策的影響，一方面則檢視這些理論對國家形塑原住民文化政策的幫助及限制。

第三章「原住民表演團體的發展」，分別介紹台東三個原住民表演團體的發展歷史、經營模式、團隊理念及特色，分析國家政策如何影響原住民表演團隊的形成與發展、他們的發展因素及遭遇的問題，探究原住民團體如何在國家政策下的發展策略。此外，這些團體的興起對原住民內部形成另一種文化霸權，使得原住民文化被特定的團體掌控，部落如何來看待這些現象，值得研究者深思。

第四章「國家系絡下的原住民表演團體」，透過理論與實例的印證，反思理論的解釋與限制，分析原住民表演團體的發展與國家政策的關連性，及原住民菁英在創造新的文化詮釋權時對部落文化的影響。

第五章「結論」，原住民文化在歷史發展過程中，一直處於弱勢，造成原住民文化的快速消失。經由國家政策的轉變，原住民文化的保留似乎露出一絲曙光，但是文化在國家政策的影響下，是否能完整的還原文化，有待進一步探究。

第二章 理論的回顧與探討

前言

早期原住民政策基本上以同化爲最高準則、表現在政策上就是獎勵國語政策以及促進山地平地化等。從 50 年代初，對屬於南島語系的原住民族進行「山地人民生活改進運動」，標榜「推行母語，改進衣著、飲食、居住、日常生活、以及改革風俗習慣」等六大目標，以早日達成「山地平地化」的目標¹。這些目標，分別從社會和語言中去除了原住民的語言符號、風俗習慣、社會制度、文化想像迅速消失。在當時政治、社會環境下，原住民無力也無法去改變政策。

同化政策透過教育及生活輔導政策，迅速改變原住民的部落文化及意識型態。到了 1960 年代後，國家致力於經濟發展，原住民地區的社會物質、硬體的設備有顯著進步，其自主意識已愈薄弱，也愈依賴國家。這種原住民社會的轉型可以從幾個面向觀察：一、傳統部落社會、政治組織的解組。原來掌握組織生產活動、分配成果的社會與政治組織漸漸被更大的政治權力和經濟組織所取代。二、伴隨著經濟、社會與政治生活的重構，原始宗教與文化意識型態也經歷轉型，這顯示山地經濟已無法抽離台灣整個經濟生產方式和衝擊的影響。資本主義一旦滲入另一個生產方式，最常產生的後果就是急遽的轉變成另一個生產形式²。

這個情況直到 1970 年代才開始有了改善。台灣經歷中美斷交、退出聯合國，兩岸政策及國內政治情況都遭遇到空前的挑戰及改變。戒嚴威權政治逐漸鬆綁，台灣社會開始追問：「台灣人是誰？」社會、政治歷經民主化、自由化、本土化的浪潮蓬勃發展，舊有的政策與作法已經無法因應新時代的需要。這種臺灣人主體性的覺醒，軟化了威權體制，使得原住民知識菁英一個有力的運動空間和條件。早期的原住民運動，相當仰賴漢人知識份子或黨外菁英的奧援。台灣的原住

¹ 謝世忠，2004，《族群人類學的宏觀探索—台灣原住民論文集》，台北：台大出版社，頁 115。

² 孫大川，2000，《夾縫中的族群建構：台灣原住民的語言、文化與政治》，台北：聯合文學，頁 24。

民文化運動剛開始是循著一連串如「高山青」雜誌的散發、「黨外編輯作家聯誼會」，及最具代表性的「台灣原住民族權利促進會」之成立等等，從此後原住民運動才有「身體」，一個承載並表達主體意識的機構。其中，「原權會」是一個聯合各原住民族群的精神，傳達對漢人或漢文化社會的抗議，及建構自己新文化意識的非傳統性社會團體³。

「原權會」成立後積極推展「原運活動」，提出了幾項訴求（如「原住民正名運動」、「憲法保證原住民權益」等等），這些高度性政治問題一直到 1990 年代，才得到了政府的回應，並具體的體現在國家憲法中。1994 年國民大會在朝野共同努力下，將「山胞」改為「原住民」，具體的回應從 1980 年代來，原住民社會長達十幾年的「正名運動」訴求。而在憲法的其他增修條文對台灣的原住民權利之主體地位有更明確的表達。如對多元文化的肯定及對民族意願的依隨，憲法明白揚棄過去同化、融合的宣示，認定國家有義務去積極維護發展原住民的語言及文化。

在社會轉型與受到衝擊下，原住民社會的文化發展，面對不僅是如何能振衰起蔽的問題，更是如何能自成一格的發展問題。「原住民文化是什麼？」「原住民文化」發展的目標與手段為何？作為一種文化模式，原住民文化的邏輯與組織原則是什麼？早期台灣原住民社會的發展，主流價值左右部落社會的文化意識與政治關係，這些政策規劃者和研究者以主流社會的主觀價值與認同，要求原住民進一步「現代化」、進一步向資本主義深化，而對原住民主觀的生活意象與文化視野不加重視。表現在文化的發展上，主流社會以「現代化」的意識型態和作法，迫使原住民社會加入大社會的洪流，也以這些價值及標準來衡量原住民的文化，否定原住民社會的主體性。近年來，在原住民團體的爭取及憲法的保障下，原住民社會得以從同化中解脫出來，未來要如何再現文化及融入現代文化，是原住民必須要思考及努力的方向。

³ 孫大川，2000，《夾縫中的族群建構：台灣原住民的語言、文化與政治》，台北：聯合文學，頁 146。

基本上，主流社會對原住民文化發展走向的宰制性是一種「文化霸權」之表現。政府在制訂與執行原住民社會政策時，往往從「現代化」的角度來規劃原住民社會，這些規劃往往顯出規劃者對原住民社會的偏見。本文的理論架構試圖從主流社會對原住民社會的文化霸權關係作一反省和釐清。這種「宰制」關係表現在「文化」、「政策」、「文化的發展與承傳」的論述（discourse）中。在國民政府時期，這個論述無論在架構、概念、語彙和價值都由主流社會主導與定義。近年來對「文化」的定義與實踐，原住民社會只能依附主流思潮，缺乏自主思考的餘地。在文化研究中，要探索的問題包含混雜性及混語化與認同、種族、民族、語言和文化概念本身的關係。從社會的變遷，包括階級的崩解，生活方式與認同的形式、及社會運動現象的興起，可以了解近年來文化研究的演變。本章整理霸權關係影響原住民社會發展之相關理論，以充分了解國家文化政策如何引導原住民文化的發展。並以實例分析台灣的原住民團體在面臨國家權力介入引導時，要如何利用資源又能維護本身文化，體現出國家作用力對原住民團體的影響。

第一節 文化研究理論探討

一、文化研究的定義與發展

文化（culture）源自於拉丁文cultura。文化的原意為對土地的耕耘和對植物的栽培。文化有廣義和狹義之分，廣義的文化是指人類在社會實踐過程中所獲得的物質的、精神的生產能力和創造的物質財富、精神財富的總和。狹義指精神生產能力和精神產品，包括一切社會意識形式：自然科學、技術科學、社會意識型態。作為社會觀念型態的文化，是某種特定的、社會的、政治、經濟的反映，同時又給予特定社會的政治和經濟巨大影響⁴。文化也可以被定義為智識的、與藝術的活動，或是更廣義的，泛指所有生活的一切，不管是物質的或精神的向度⁵。

⁴ 陳學明，1998，《文化工業》，台北：揚智文化，頁2。

⁵ Ruth Rentschler等著/羅秀芝等譯，2003，《文化新形象：藝術與娛樂管理》，台北，五觀藝術管理，頁35。

由於文化樣貌的多樣性，因此文化研究是多重學科或後學科（multi or post disciplines）的研究領域，與其他「學門」之間界線模糊。文化研究關懷的面向是其對權力及政治問題的關注與社會改革的企圖心，關照社會弱勢團體，特別在階級、性別與種族上（以及在年齡、身心障礙與國族身分上）置身社會邊緣位置的這群人的再現問題。因此，文化研究是那些篤信「理論知識生產即政治實踐」的思考者經營、身體力行的成果。此處的知識，從來不宜稱代表「中立」或「客觀」，而是發言位置（positionality），即牽涉了站在何種立場、爲了什麼目的與向誰發言等⁶。

文化研究是一種論述形構（discursive formation），指的是「思想、形象與實踐的一個群集（或形構），提供社會上特定主題、社會活動或制度性場域有關的討論、知識形式與行事的各種方式」。文化研究的構成，係由談論客體（因而得以看見此一客體）的一種規約的方式，而且圍繞著關鍵名詞、思想與關懷而緊密地結合。所以文化研究可以定義爲：

1. 文化研究是跨學科的領域，各學科的視野可以被「文化研究」選擇性地引來檢視文化與權力的關係。
2. 文化研究關切的是特定的價值觀、信仰、能力、生活常規及行事習慣有關的各種實踐，制度與分類系統。
3. 文化研究探討的權力形式是多樣貌性的，包括性別、種族、階級與殖民主義等。希望探求各種權力形式間的關連，發展出文化與權力的各種思考模式。
4. 文化研究試圖與社會、政治運動、文化機構和文化管理部門，保持密切的互動⁷。

文化研究首先在英國出現，與英國社會在當時面臨的政治民主、經濟生產形式轉變、文化結構上的全面調整有很大的關連。加上美國的流行文化的入侵，如流行音樂、速食（麥當勞）等大眾文化風靡英國，「美國化」（Americanization）

⁶ Chris Barker著/羅世宏譯，2004，《文化研究：理論與實踐》，台北：五南，頁6。

⁷ Ruth Rentschler等著/羅秀芝等譯，2003，《文化新形象：藝術與娛樂管理》，台北：五觀藝術管理，頁9。

的危機威脅到英國的「本土文化」，並威脅到以階級社會為主體的英國，影響到勞工階級的文化，英國學者開始關心要如何塑造公眾意識，階級文化如何被實踐，如何被製造，文化實踐為何會導致不同的團體和階級，為了得到文化的主導權進行鬥爭等，這些文化現象成為文化研究關注的焦點。英國文化研究有二個明顯的特徵。第一：研究題目的高度分歧性和原創性。第二：具有強烈的政治面向，強調介入政治的知識著作價值，鼓勵研究者去了解文化和不同形式權力之間的關係。

創立當代文化研究中心的英國學者理查·賀加特 (Richard Hoggart)，在其著作《識字之用》(The Uses of Literacy) 中以李維斯 (F.R. Leavis) 理論為基礎，李維斯的文化觀點為文化是文明的最佳狀態，並且是跟少數受教育的人有關。李維斯認為，在工業革命前，英國擁有真正的共同文化及受教育菁英的少數人文化，這是有機社群 (organic community) 的黃金年代，但在工業化大眾文化的「標準化」與衰落後逐漸喪失了。因此李維斯主義致力於維護文化的最精華部分及經典的文學作品，並批評廣告、電影與流行小說等大眾文化最差的一面。他們一方面嚮往未受商業文化影響的傳統勞工階級的流行文化生活模式，一方面又批判了現代的大眾文化。賀加特主張因為握有主導權的菁英藉由這些文化形式和實踐，向外投射他們的「價值領域」，得以展現其權力，勞工階級就在這些影響下，改變其生活方式，使得文化認同也開始轉變。傳統馬克思主義者在理論與政治層面上，無法針對經濟與政治的殖民主義及帝國主義所產生的新形式、民主世界中種族主義的存在、各種權力關係中文化與意識型態的角色，及消費性資本主義對於勞工階級與文化所造成的影響提出解決與應付之策⁸，這些因素促使英國學者在遽變的環境中從文化研究的角度出發，尋找可能的解釋。

由於勞工生活的改變進而影響文化認同，湯普生在《英國勞工階級之形成》(The Making of the English Working Class) 中試圖解釋，英國的勞工階級的認同

⁸ 胡芝瑩，2001，《霍爾》，台北：生智，頁 37。

有很強的政治與衝突的成分，這意味著認同不再只是特殊的利益與價值而已⁹。由於勞工在資本主義的興起下變得越來越富裕，勞工的無產階級文化越來越不明顯，許多人不再認為自己是勞工。在這樣的脈絡下，文化研究的學者開始探討文化的政治功能及認同。文化研究者開始研究阿圖塞（Althusser）的學說，阿圖塞學說是將結構主義的風潮引入馬克思主義。對阿圖塞言，個體是意識型態的建構物，意識型態表現個體對現存環境的想像關係。此外，意識型態是在意識型態機器中如同其他物質一樣的被生產（produced）與再生產(reproduced)。阿圖塞認為國家在意識型態將人塑造為主體的過程中，扮演了生產機器的角色，這種意識型態透過「私人」部門的形式存在，如學校、傳播媒體、文化活動等，使得主流意識型態自然的為人們所認同，並接受這種宰制與生產的關連¹⁰。1970 年代的文化研究學者從阿圖塞的角度出發，試圖去解釋，特定文本與實踐如何召喚個人進入主體的位置—按照個人對特定文本與實踐的文化消費，去定位個體認同¹¹。到了 1970 年代，由於對「意識型態」理論的不滿，文化研究的學者逐漸轉向研究葛蘭西的「霸權」理論。

「霸權」描述了一種看不見的宰制關係，牽涉到被宰制者（或從屬者）的同意。對葛蘭西言，霸權會隨著社會與文化條件而改變，因此反霸權策略也必須不斷的修正。另外，傅科的「統治」（governmentality）與霸權也有類似的精神，認為文化作為一種「管理」形式，目的在於透過教育產生順從或馴服的公民。這些文化霸權思想將文化視為一項宰制的工具，這樣的看法也引起了批評。

在 1980 年代後，文化研究發展到英國以外的地區，它橫跨各個領域，不限定特定學科，代表專注於特定文化形式的研究者在分歧且經常抗爭的知識領域上的種種努力。

⁹ Ziauddin Sardar 文字/Borin Van Loon 漫畫/陳貽寶譯，1998，《文化研究》，台北：立緒文化，頁 33。

¹⁰ 葉啓政主編，1992，《當代社會思想巨擘》，台北：正中，頁 152。

¹¹ John Storey 著/張君玖譯，2001，《文化消費與日常生活》，台北：巨流，頁 175。

二、文化研究的相關理論

在研究文化的相關理論實際上可以包含幾個主要的核心概念將焦點集中在文化上。這樣的文化指的是紮根於特定社會的實踐作為、再現方式、語言及習俗。也就是說，文化所關心的是共享的社會意義，也就是用文化來解釋社會的方式。文化的意義是透過操控符號（尤其是語言）而生產出來的。這些語言生產過程可稱為表意實踐，而瞭解文化即在於探索意義如何在語言中被符號化的生產出來。

另外，文化研究關注「再現」（representation）問題。所謂「再現」，指的是「客觀」實體的世界被我們以「社會」—即人類生活的環境的方式建構，並對我們重新展現的過程。這些文化的再現與意義，無法與其他物質條件分離，必須寄託於聲音、銘刻、物件、影像、書刊與電視節目中，不但是特定社會脈絡中產製成形，也是在特定社會脈絡中被使用與理解。

影響文化研究最深的幾個思想，分別是馬克思主義、文化主義、結構主義、後結構主義及差異的政治學（含女性主義、種族與族群理論及後殖民主義）等。這些理論充塞於文化研究的所有層面，需要與各種議題和辯論結合。霍爾在《文化研究：兩種典範》（*Cultural Studies: Two Paradigms*）中指出存在於文化研究領域中的典範：「文化主義」與「結構主義」是早期文化研究的兩大系統。在政治上，文化研究的產生和英國新左派的形成有密切的關係，尤其是 1959 年創辦的「新左派評論」。英國文化研究的奠基者如威廉斯、湯瑪斯及霍爾等人同時也是新左派的核心人物，他們在文化問題上的重要觀點像是：對馬克思經濟化約論的批判及將文化視為社會過程本身，而把經濟、政治看成是此過程的構成要素，都對文化研究有深刻影響¹²。

馬克思主義（Marxism）是一種歷史物質主義（historical materialism）。強調人類事務的歷史特殊性及其社會形構的可變動性，社會形構的特性需要置於真實

¹² 胡芝瑩，2001，《霍爾》，台北：生智，頁 37。

存在的物質條件中予以理解¹³。馬克思學派對文化的看法是，文化文本和實踐必須從他們的生產歷史情況的關係來探討。所以馬克思的理論認為一個社會如何生產它的存在途徑（特定的「生產模式」），最終會決定社會的政治、社會及文化形式，以及它可能的未來發展。這樣的主張是基於有關「下層」和「上層結構」關係的假設。一個馬克思學派對文化的看法是建立在——介於「下層」和「上層結構」——這樣的關係。「下層」結構由「生產力」及「生產關係」組合而構成。¹⁴

結構主義則是企圖探索文化意識是透過怎樣的互相關係（也就是結構）被表達出來。根據結構理論，一個文化意義的產生與再現是透過作為表意系統（system of signification）的各種實踐、現象與活動。結構主義關注的焦點有兩個面向。第一，認知到差異關係是了解文化和社會的關鍵。第二，結構並非先於這些關係的實現。因此阿圖塞把結構主義結合馬克思主義，他把「社會」概念化為一結構化的整體，由相對自主的各個層面組成，包括法律、政治、文化，其中，經濟會決定這些層面的差異。這種結果會造成文化與經濟關係的特殊性¹⁵。

結構主義強調的是表意實踐之所以有意義是結構或是可預期的規則的結果。結構主義者認為「意義」是結構的產物，而能夠產生「意義」是透過「表意實踐」。結構主義者主張主義是反人本主義的思想，現象之所以有意義來自於與其他現象間系統化的結構關係。一個結構主義的文化觀是關注基礎結構（通常是語言）的「關係系統」（system of relations），使意義成為可能。在文化研究上，結構主義將表意或意義生產看作是語言的深層結構的效應，發生於特定文化現象或說話的人，但並非純粹是出於行動者有意為之所造成的結果。結構主義關切文化意義如何產出，並將文化類比成語言。結構主義指向文化作為一種行動者主觀意圖之外且影響行動者語言深層結構的表達。結構主義強調共時性分析，分析特定歷史時刻的關係結構。因此，結構主義強調文化的特殊性，及文化不可化約為其他現象的特性。結構主義並不認同文化是生產物質條件所決定的觀點。

¹³ Chris Barker著/羅世宏譯，2004，《文化研究：理論與實踐》，台北：五南，頁15。

¹⁴ John Storey著/李根芳、周素鳳譯，2003，《文化理論與通俗文化導論》，台北：巨流，頁150。

¹⁵ 胡芝瑩，2001，《霍爾》，台北：生智，頁46。

最後，結構主義主張符號研究自成一門科學及生產客觀知識的可能性。結構主義可視為一種分析方法，它慣用二元對立及知識保證的基礎，主要概念建構在意義有其穩定性，但這種概念，已被後結構主義所批評。

後結構主義拒絕語言有其根本的穩定結構，及此一結構透過二元對立產生意義的看法。後結構主義認為意義是不穩定的，永遠處於被延宕與進行中的狀態。意義不受限於單一的字詞、語句或特定文本，而是多種文本關係作用的結果，即後結構主義所謂的互文性（the exegesis of a text）。後結構主義拒絕的所謂產製穩定意義的統一、連貫的人類主體存在的想法。

後結構主義在文化研究中，應該是它的「反本質主義」。本質主義認定文字是有固定的指涉對象，社會類別對應著基本的身份認同。後結構主義的觀點在於，在語言之外，世間並無固定的真理、主體或是身份認同存在，而語言亦無穩定、對應的指涉對象，因此不可能再現固定的真理或身份認同。對後結構主義而言，個人或主體並非一種穩定、普遍的實體，而是語言效應，透過文法建構出來的「我」。個人採取主體位置，以便理解世界。反物質主義是指真理或身份認同並非自然、普遍適用之物，而是受特定時空限制的文化產物。後結構主義提供的是反諷，體悟到自己的信念與瞭解乃出於偶然和建構，缺乏普遍的基礎。

如英國新左派學者威廉斯在其著作《漫長的革命》書中指出，文化有三種意義。第一，文化是一種「理想」（ideal），一種人類關於絕對與普遍價值之完美的狀態或過程。在此意義中，文化分析的角色，是在工作與生活中去發現及描述那些被視為是組成了永恆秩序或擁有指向普遍人類狀態的價值。第二，文化是一種文獻（document）紀錄：記錄的文本與文化的實踐。照這個意義，文化是智識的具體及想像的作品，這些作品以不同的方式詳細地記錄了人類思考及經驗。從定義中出發，文化分析的目標是批判評估思想和經驗的性質、語言的細節及其活動的形式與慣例。第三，文化有「社會上」的意義，意即，文化是對一種獨特生活方式的描述，這種描述不僅表現藝術與學問中的某些價值與意義，也表現了制度與日常生活中的某些價值與意義。從意義中出發，文化分析就是闡明一種獨特的

生活方式、一種獨特文化隱含的意義和價值¹⁶。

總歸而言，這三種文化的意義都在現今文化的「社會」意義之中，意即文化是獨特的生活方式，文化是獨特的生活方式的表現及文化分析是再建構獨特生活方式的方法，這也建立了文化主義的一般觀點與基本程序。充分的文化理論必須包括這些定義所指稱的三個事實領域，反之，排除任何一個特殊的文化意義，都是不完備的，而必須將其視為是一個整體¹⁷。

湯普森在其著作《英國勞工階級的形成》(The Making of the English Working Class) 主要在追溯工業革命初期勞工階級意識和文化的形成。湯普森關心的是勞工階級的生活、經驗、信念、態度等，與威廉斯一樣將文化視為日常生活。對湯普森言，「階級」是一種由人類形成的歷史現象，是一組社會關係與經驗，而不僅僅是一個事物而已。階級的普遍經驗「大部分是取決於人們誕生於其中或非自願進入的生產關係」。階級意識就是從文化角度處理這些經驗的方式：以傳統、價值體系、思想和制度形式為其體現。然而，階級意識經驗轉移為文化，並不是以這種方式決定的，「階級由人們定義為他們生活於自己的歷史之中，且最後這是唯一的定義」¹⁸湯普森對於文化的分析，不只經濟的階級，也包括了符碼與價值。湯普森認為，工業時代具有高度組織化自覺意識的工人階級可以上溯至 18 世紀藝術家的地方傳統，它強調高尚、秩序與互助，當工業革命蔓延開來，這個符碼也會散佈更廣而至工人。因此工人之所以成立工會，不完全是為了經濟因素，更是為了要做新文化環境的一份子¹⁹。

對湯普森來說，英國的勞工階級想要具有「革命性」，必須在文化上表現出具有獨立性格的勞工階級文化，當文化發展起來後，便會產生集體價值的階級文化，這些集體價值強調互助、自我約束與公民議決的重要性。在湯普森的分析中，

¹⁶ 楊洲松，2002，《文化研究與教育》，教育研究月刊，第 99 期，頁 128。

¹⁷ 胡芝瑩，2001，《霍爾》，台北：生智，頁 128。

¹⁸ 同註 17，頁 129。

¹⁹ 方永泉，2002，《當代思潮與比較教育研究》，台北，師大書苑，頁 92。

文化具有相對自主性，是歷史與政治上的必然性²⁰。

這些英國的新左派學者是從馬克思主義的左派出發，是文化研究的文化主義傳統，批判了馬克思經濟決定論與階級決定論的觀點，特別去強調在社會發展過程中文化所扮演的關鍵性角色，同時將文化從傳統而狹隘的文化與文明菁英導向定義中，發展出一種特殊的生活形式。所以，文化研究與馬克思主義激盪的火花中特別關切的是結構、實踐、經濟決定論和意識型態等議題。文化研究探討馬克思理論中結構的特徵。另一方面，致力於透過理論與行動，來改變世界。

此外，文化研究對於文化意識型態和霸權的分析，大多是透過文化主義和結構主義的觀點。文化主義是一種歷史的文化物質主義，致力於探索文化及其生產與接收的物質條件脈絡。文化研究偏好探討文化的階級基礎，企圖讓被支配的弱勢團體有「發聲」的機會，並檢驗階級權力（class power）運作時文化扮演的角色。

文化研究發展出一種特別的文化物質主義（cultural materialism）觀點，檢視意義在其產製過程中如何（與為何）被創造出來。文化研究試圖關照權力及經濟社會資源的分配問題。因此，文化研究關心誰擁有並控制文化的產製與流通機制，以及這些產權及控制類型對文化地景（cultural landscape）之形貌的影響。

文化研究認為政治經濟過程並不能完全解決特定文本的意義，也無法全面支配讀者對文本的詮釋方式。為此文化研究發展出接合（articulation）的概念，指的是構成社會的多種因素間一種暫時性的統一狀態。此外，構成社會關係各個層面的權力概念是文化研究的核心議題。權力不只是社會凝聚的黏著劑，也不只是使一群人屈從於另一群人的強制力量，而是產生與促成各類社會行動、關係與秩序的複雜過程。權力雖然對人施加負面限制，但同時促成行動的力量。此外後殖民主義也提出帝國主義的殖民行徑，關注外來政權離開時，實際的掌權者，用殖民帝國主義殖民者的相同思維、手段來維持殖民方式，對被統治的人民持續殖民的可能性。這種透過文化霸權所建構的思想影響的結果，正式後殖民主義真正的

²⁰ 方永泉，2002，《當代思潮與比較教育研究》，台北，師大書苑，頁 93。

內涵。

本文接著從馬克思學派、葛蘭西的文化霸權、阿圖塞的結構主義等人的理論加上後殖民的觀點來描繪國家政策的運作模式及意識型態之間的辯證關係，透過對這些理論的理解，提出一種可以解釋原住民表演團體的發展架構。

第二節 馬克思學派及後殖民相關文化理論

一、馬克思學派理論與文化研究

文化研究不屬於馬克思主義，但卻從馬克思主義吸收養分。文化研究與馬克思主義交流過程中，特別關切結構、實體（praxis）、經濟決定論和意識型態等問題²¹。文化研究則在探索這些結構的特徵。文化研究與馬克思主義一樣，都致力於透過理論與實踐，企圖以人類行動改變世界。

馬克思主義指的是經濟決定論，是一種歷史物質主義（historical materialism）。它強調人類事務的歷史特殊性及社會形構的可變動性，而社會形構的特性需要置於真實存在的物質條件中予以理解²²。馬克思認為人們在自己生活的社會中發生一定的、必然的、不以他們意志為轉移的關係、及同他們的物質生產力的一定發展階段相適合的生產關係。這些生產關係的總和構成社會的經濟結構，這現實基礎上聳立著法律的和政治的上層結構有一定的社會意識形式與之相對應。物質生活的生產方式制約著整個社會生活、政治生活和精神生活的過程。隨著經濟基礎的變更，全部龐大的上層建築也或快或慢地發生變革²³。

馬克思稱經濟現實為所有社會關係的基礎。社會中人與人之間的現實關係是經濟的：基本必需品如何被生產、被交換、需要花費多少的勞力以獲得基本的財貨和勞務，如何規範這種交換。歷史的每一個時期，觀念、態度和信念的上層結

²¹ 胡芝瑩，2001，《霍爾》，台北：生智，頁55。

²² John Storey著/李根芳、周素鳳譯，2003，《文化理論與通俗文化導論》，台北：远流，頁149。

²³ Marx/Engels Gesamtausgabe原著，于治中整理，1999，〈意識型態下的馬克思〉，台灣社會研究季刊，第33期，頁196。

構皆起自這個基礎。意識型態 (ideology) — 法律制度、個體與團體之間的關係、社會組織、特有的政府型態 — 於焉興起，其目的主要在合理化並鞏固「統治階級」的權力。特殊的社會論述型態，政治的、倫理的、美學的和宗教的，其發展也是為了鼓吹使支配階級繼續其統制的觀念和想法。

部分文化研究企圖從馬克思主義的經濟決定論來解讀文化的發展，利用馬克思對資本主義的解釋來回應資本主義成功的因素。文化研究者解釋資本主義不僅存在，還能不斷的轉化與擴張，認為部分原因來自資本主義在文化的層面上得到共識。

馬克思學派試圖將文化的生產、再製與生活的物質狀況的組織聯繫在一起。文化是一種物質力量，與生存的物質條件的社會性、組織化的產製有密切關連。文化是物質存在狀況的產製與組織所決定的想法。

因此馬克思意識型態概念是一上層的思想結構，是在社會的下層物質結構之首要基礎上所建立起來的次要觀念領域。馬克思在德意志的意識型態 (The German Ideology) 一書中所提到的：「在每一個時代，統治階級的意識型態就是當代的意識型態」，並且指出統治階級成功地將意識型態灌輸給其他階級。²⁴ 所以有時馬克思的主張像是教會、國家、有錢有勢之士之間進行著一項陰謀，透過對所有論述、言論、媒體的控制，某種程度對絕大多數的人口洗腦，讓它們接受並符合自身最大利益的現況。然而，甚至在新聞、廣播和電視電影實際為國家控制的極權政權，還是有不為國家所控制的溝通管道會發展出來。人們普遍以口耳相傳的方式交換意見。信件、文章和地下刊物流通著。所以現代馬克思主義者也承認這個事實。並因而以符號學結構主義所發現的文化決定論，來調整他們的意識型態的概念。例如，阿圖塞便主張意識型態是社會接合劑。人類社會生產的意識型態，對歷史的發展與生存是不可或缺的基本成分。換句話說，在任何社會組織中，意識型態是必須要存在的，而表現方式就是這些現實與觀念。男人（或

²⁴ Karl Marx, 1974, The German Ideology, London: Lawrence and Wishart, p64

女人)無法靠麵包而活,還得仰賴論述、仰賴與他人的互動,這都要透過思想、感覺和觀念的溝通而生產,馬克思的基礎和上層結構的關係也隨之轉變。

文化,生產的特定歷史形式造成的結果。文化是政治的,它表達了階級權力的社會關係,並在某種方式上自然化社會秩序,掩蓋了存在社會剝削的根本關係。文化是意識型態的,有其特殊歷史成因的瞭解,掩蔽了並維繫權力的運作。這種具有支配力的思想,是位居統治地位階級所有的思想²⁵。

文化研究借用馬克思主義學派的論點,但並非全然接受。除了馬克思的經濟決定論外。文化研究另外使用馬克思主義的學者葛蘭西的霸權概念。這種霸權概念打破了原先的文化馬克思主義學派的一些分析方法,成為文化研究中一種重要的理論。文化研究者吸收了葛蘭西的霸權概念,用來解釋許多社會的文化現象²⁶。

二、葛蘭西(Antonio Gramsci)的文化霸權

原住民表演團體的發展,讓一些成功的團體掌握到詮釋原住民文化的主導權,這樣的主導權與葛蘭西提出的霸權(hegemony)概念有若干相合之處。葛蘭西的霸權概念指的是支配階級(與其他階級或階級派系結盟),這種結盟透過「道德和知識的優先主導權」運作來領導社會²⁷。就這個意義來說,霸權的概念指的是社會中被支配團體和階級都主動支持、接受價值、理想、目標、文化和政治意義。在這種關係下,這些團體與主導的權力結構相結合,並被吸納進去。例如原住民團體爲了要爭取資源,需要寫出符合政府要求的企畫書及表演出政府認可的舞蹈,才能得到補助。這種被統治者(原住民)利用統治者(政府)的資源,來發展自己自主意識的狀況,與葛蘭西的文化霸權理論有若干相合之處。

葛蘭西是少數具有實踐能力的西方馬克思主義學者,他重視社會關係中的文化因素,對上層結構研究有獨到的見解,提出了市民社會、統治權、國家機器(政治社會),並且扣合知識份子角色的實踐等概念的聯繫,發展出一套文化霸權關

²⁵ Chris Barker著/羅世宏譯,2004,《文化研究:理論與實踐》,台北:五南,頁61。

²⁶ John Storey著/李根芳、周素鳳譯,2003,《文化理論與通俗文化導論》,台北:巨流,頁186。

²⁷ 同註26,頁182。

係的理論，用以抨擊西方發達工業社會的階級宰制。他認為資本主義社會一面壟斷社會資源，另一方面則運用意識型態的教導來鞏固統治權威的支配。也就是一個階級對另一個階級的支配統治，不僅僅依靠武力或經濟的力量，更要依靠被支配階級所接受的統治階級信仰體系、道德價值觀；換言之，文化霸權的概念在於說明支配階級如何於政治權力上取得其文化及道德的優勢。文化的建構，可從意義的串流的多樣性展現，而且包含許多不同的意識型態和文化形式。

霸權是葛蘭西用來描述一組特殊意義的主控的或優勢的及形成、維持和複製這類權威性的意義與實踐的過程。他認為霸權是暗示一種情境，當一個統治階級構成「歷史集團」施展社會權威，並且掌握對被統治階級的領導權，透過被統治階級的認可。葛蘭西分析，意識型態被理解為思想、意義與實踐，是用來捍衛特定社會團體權力的地圖。意識型態是一種物質現象，根植於日常生活處境中，意識型態提供人們實踐行動與道德行為的法則²⁸。

這樣的統治過程在台灣展現出來的就是原住民文化的同化政策，這種同化政策讓許多原住民失去了自身的文化價值及自我認同。再利用透過教育及各種資源的引導，讓原住民逐漸接受統治者的支配及認同統治者的作法。這種認同一直到支配者的掌控力減弱，原住民族才開始探討自身的文化與統治者間的關係。

因此葛蘭西強調支配階級文化霸權的道德及哲學的優勢。葛蘭西的文化霸權的觀念可以分為幾個部分：

（一）上、下層結構的看法

作為一名馬克思主義的信仰者與革命家，葛蘭西的特點與異質性應該是從其如何看待基礎與上層結構談起。馬克思在《政治經濟學批判》序言中曾表示：「物質生活的生產方式制約著整個社會、政治和精神生活的過程。不是人們的意識決定人們的存在，相反，是人們的社會存在決定人們的意識。……隨著經濟基礎的

²⁸ Chris Barker著/羅世宏譯，2004，《文化研究：理論與實踐》，台北：五南，頁74。

變更，全部龐大的上層結構也或慢或快地發生變革。」²⁹葛蘭西把馬克思主義當作一種以實踐為基礎的思想體系，認為只有實踐它才能見其效果的思想。他將客觀性理解為「普遍的主觀性」。他認為現實並不存在於自身中，也不存在自在的和自為的現實，它存在於同那些改變現實的人們有關的歷史關係之中，亦即現實即歷史活動，必須由實踐去理解。

此外，葛蘭西把知識視為「創造性」而非「感受性」的活動，知識是用來系統化外部世界的行動，而它的基礎不可欠缺意志。知識是歷史的活動，人的主觀能動性與現實取得一致，亦即客觀性與主觀性藉由歷史行動完成辯證的統一。葛蘭西用經濟、國家（政治）、市民社會（意識型態）這三個概念來解釋文化霸權的基礎，且更進一步辯證歷史性集團（historical bloc）是貫徹文化霸權而達成的。葛蘭西強調，社會是由意識型態、政治和經濟三者合構而成。他認為，國家政治活動的場域，剛好處於意識型態和經濟兩大活動間，雖然是仍處於上層結構的一部份，卻主宰經濟基礎的力量泉源。換句話說，他反對馬克思經濟基礎決定上層結構的說法，而改稱為政治力量干涉經濟活動，上層結構制約下層結構。上層結構除了法律和政治（國家）是主要成分外，最重要的還是社會諸成員所共同接受與擁有的世界觀（意識型態），換言之，馬克思是經濟結構為首要，為主控力量，葛蘭西則持相反的說法。主張資產階級藉著意識型態的優勢，來使無產階級認份、聽從、降服。

因此，葛蘭西認為國家（或狹義的政府及其活動，也及政治）對下層結構的生產關係之延續（再生產），具有決定性的作用。不過國家並非單純只是資產階級赤裸裸的暴力運用，更多的時候國家依賴觀念上、思想上、文化上的優勢來控制老百姓。所以，葛蘭西文化霸權概念的原創性大部分源自他跟馬克思主義研究途徑所做的決裂，教條式的馬克思主義只是著重經濟上規定的階級及其行動的一種理論而已。以葛蘭西的觀點來說，這種教條主義者企圖把馬克思主義轉變成一種機械主義的，決定論的和實證主義的科學架構，這種作法就易於過度強調經濟

²⁹ 洪鑣德，1997，《馬克思社會學說之析評》，台北：揚智文化，頁 184。

領域，按照「跟生產力的關係」來從經濟領域取得的階級分析。這種形式的馬克思主義認為，一旦主要的經濟生產手段所有制、分配和交換的變革完成之後，在達到真正民主和自由的社會道路上就沒有障礙了。葛蘭西認為他忽略了社會其他重要領域。換言之，就是國家與市民社會的制度設施³⁰。所以葛蘭西在兩個方面翻轉了傳統的馬克思主義理論。一是葛蘭西強調意識型態的上層結構對經濟結構的重要性；二是強調公民社會對政治社會的重要性。

因此，葛蘭西未若馬克思主義將歷史化約為單一因素的「經濟決定論」，認識到「上層結構」並不見得就是盡皆受到「下層結構」所制約者，在「上層結構」與「下層結構」之間辯證地、動態地建構他的哲學和政治思想。於是他說「基礎與上層結構構成『歷史的聯合』」。換句話說，複雜的、矛盾的、不一樣的上層結構的綜合是社會生產關係總合的反映。從此產生這一個結論：只有包羅一切的思想體系才合理地反映出基礎的矛盾和推翻實踐的客觀條件的存在。假使組成一個思想意識方面百分之百一致的社會集團，這就意味著存在這種推翻的百分之百的前提『合理的』成為真正發生作用的和現實的。這種論斷是以基礎與上層結構的必要的相互聯繫為依據。這種想法是對馬克思主義學派的挑戰，因為葛蘭西認為社會中的階級會互相衝突，但這種衝突會被疏通到安全的意識型態避風港。所以統治團體、階級與臣屬的團體、階級「協商」，並做出讓步，以維繫霸權。（這是一個持續的過程）。例如原住民自我意識逐漸覺醒，對國家許多不合理的政策提出質疑，但在主流文化（國家）和臣屬文化（原住民）「協商」後，呈現出一種混合上層政策和下層意見的綜合作法。

（二）文化霸權

在上、下層結構的概念上，葛蘭西拋棄了馬克思「下層結構決定上層結構」的經濟決定論概念，而翻轉為「上層結構決定下層結構」，這也構成葛蘭西文化霸權之概念基礎。葛蘭西認為，每一種主導地位的文化都是在居民的常識的態度

³⁰Robert Bocock著/田心喻譯，1994，《文化霸權》，台北：遠流，頁42-45。

和行爲中維繫自己的。換句話說，文化活在人的實踐中，實踐表達了人的信念。文化通過對人們的思想行使「文化霸權」或控制而生存的。葛蘭西認為霸權不是一種暴力性的壓迫，而是統治階級所建立的生活文化，是一個由「意義與價值」組成的「知識與道德上的領導」。霸權同時可以視爲優勢團體（階級、性別、族群或國族構成的意義）維持其世界觀和權力的策略。霸權是不同社會團體間，一種暫時性的安排與動態的結盟關係。他所運作的領域是認知、價值、道德、動機、態度等心理空間，亦即是「順從階級統治與要求」的文化。從形成過程而言，霸權是一個不斷創造的歷程，包括建構成員的意識以及對於意識型態之控制權的鬥爭。而在意識型態的鬥爭中，知識與教育是中心要素。文化霸權需要借助教育與傳播媒體大量散播、傳遞並教導他獨特的世界觀，改變社會大眾對生活世界的知覺，重新塑造成爲主體的意識。

因此文化霸權既然是社會體系中的統治權力關係，則國家不可缺少霸權。所以，葛蘭西對國家的概念，將之區分爲兩個領域：政治社會（political society）以及市民社會（civil society），意即國家是一種鑄造思想和直接壓制的工具的文化霸權機器。國家的權力包括傳遞權力關係的文化機構。政治社會，是由各種壓制性國家機器組成，以強制力的運作為主，是國家統治中施以壓迫性的單位，包含諸如軍隊、警察、司法單位、行政科層以及其他鎮壓制度等等。市民社會，則是依賴意義（meaning）、符號以及理想（ideas）來宣揚支配階級的意識型態，用以規範對抗行動及尋求一致，亦即一般所謂的民間團體，如教育機構、大眾傳播媒體、宗教、商業活動等等。市民社會是遂行意識型態的控制，以從文化理論上維持霸權秩序。

換言之，統治階級正當性的取得一方面是透過與「政治社會」相對應之強制力的運用；另一方面，此種正當性的維持更需依賴對「市民社會」行使霸權以爲贏取附屬階級同意的基礎。因此，對葛蘭西而言，「市民社會」不再只是反映生產關係的結構而已，統治階級在此層次的霸權運用，以使其展現爲意識型態與文化關係的綜合體，並成爲支持統治正當性的重要來源。也就是說統治階級不僅藉

以證明和維護她的宰制，還設法來贏得她所統治的那些人的積極同意的整個實踐和理論活動的複合體。所以在先進的資本主義國家裡，上層結構的自主性角色是得到充分發展的：「上層結構是一種作用的和產生作用的現實」³¹。

在葛蘭西的理論當中，市民社會與國家的關係是極為複雜的，可以是結盟關係的，兩者為著共同的利益共存共榮；同時可以是抗爭的關係，市民社會成為國家的對抗團體。因此，在葛蘭西的論點當中，國家的支配位置並不是那麼的根深蒂固的，國家的霸權如欲達成長期支配宰制的地位，便必須不斷努力固守維持其霸權，否則來自市民社會的的反對力量，便無時無刻的對她造成威脅，以至於動搖其霸權的根本。

葛蘭西的文化霸權理論（cultural hegemony）基本上乃是追隨馬克思主義的傳統，以歷史集結的角度，用以解釋現代國家之社會秩序如何維持與如何變遷的理論。而現代國家的社會秩序如何維持，依照他的觀點即是支配性階級生產一種社會其他從屬的或結盟的階級或團體都接受的世界觀、哲學與倫理道德的思想，進而從事意識型態抗爭的過程³²。也就是誠如上述所言：葛蘭西認為一個階級對另一個階級的支配統治，不僅僅依靠武力或經濟的力量，更要依靠令被支配階級所接受的統治階級信仰體系、道德價值觀。換言之，文化霸權的概念在於說明支配階級如何於政治權力上取得其文化及道德的優勢。霸權是不同社會團體間，達成一種暫時性的安排與動態的結盟關係。這種暫時性的安排與結盟關係是必須被贏取，而非給定的。由於它需要經常地被贏取，重新協商，是以文化是一個有關意義衝突與鬥爭的場域。霸權不是一個靜態的實體，而是一系列本質上與社會權力息息相關且不斷變遷的論述和實踐。

葛蘭西運用霸權的概念來說明統治階級能夠在不依恃武力的情況下，藉著對從屬者智識上、文化上的宰制及意識與價值上的操縱，從而確保附屬階級的服從，因此，霸權最大的功用在於達到一種系統的說服或教育的結果。

³¹ 葉啓政主編，1992，《當代社會思想巨擘》，台北：正中，頁127。

³² Robert A. Gorman編/馬欣艷、林泣明、田心喻等譯，1995，《新馬克思主義人物辭典》，台北：遠流，1995，頁2286。

因此葛蘭西主要討論的有下列：

1. 統治不能只依靠武力，尚須依靠被治者的同意，因此civil society—文化霸權的爭奪日漸重要。
2. 文化霸權的爭奪，必須承認新興階級具有自己的意識型態與實踐哲學，因此必須：
 - (1)以一種特殊形式與當時的意識型態互相對抗，以便建構自己知識。
 - (2)教育群眾，「持續的把新的階級，提昇到更高的文化水準去」。
3. 隨著政治、經濟、社會危機的來臨，新興階級終可獲得政治與文化的霸權。

總之，葛蘭西雖然修改了馬克思上、下層結構的說法，而把戰場放在civil society 的「文化與意識型態」之爭，避免可能由階級鬥爭所引起的衝突，顯得比較和平，但是基本上仍是馬克思以「權力」為核心、「霸權」與「反霸權」的不斷辯證發展的概念³³。

由於葛蘭西的論點是「維持意識型態世界在一個國家內移動的文化組織的具體形式，及檢視它們如何在實際上運作會是一個有趣的研究課題」，至少在關於後結構主義和後現代主義的辯論崛起前，葛蘭西對文化研究的影響力是無人出其右的³⁴。

文化研究套用葛蘭西的霸權理論觀點，解釋文化領域是為了一定的意識型態、特定的政治、由文化文本和實踐的連結、鬆綁、再連結的衝突所構成。這對文化研究而言，可以賦予同一文化文本及實踐不同的意義，而這種意義永遠是衝突的場域及結果。就如同原住民文化是一種特定的意識型態、政治目的而產生的，當這種文化被認為是一種理所當然，他就變成一種常識，至於原本的原住民文化是什麼，似乎就不是那麼重要了。

³³ 趙素娟，1993，〈Civil Society與葛蘭西「文化霸權」論—兼評三民主義教育政策態度〉收入《人文及社會學科教學通訊》，頁128。

³⁴ Chris Barker著/羅世宏譯，2004，《文化研究：理論與實踐》，台北：五南，頁77。

三、阿圖塞(Louis Althusser)結構主義理論

(一)結構主義理論

葛蘭西的作品雖然完成時間比阿圖塞早，但影響文化研究領域的時間卻較晚。由於文化研究常被定義為「意識型態的研究」，而這種意識型態的分析與「意識型態」的再現(ideological representation)有關。

當代新馬克斯主義者以結構主義作為研究途徑而具代表性者，首推法國阿圖塞(Louis Althusser)和普朗札斯(Nicos Poulantzas)兩人，結構馬克思主義者阿圖塞認為個人不是歷史的主體，社會階級或生產關係才是歷史的主體，個人只是他們生活所在社會結構關係的支持者，因此，創造歷史變遷的主體性是社會結構，整個社會形構的過程是不含任何主體的客觀過程。在社會形構中，經濟結構、政治結構或意識型態結構接可能成為主要結構。所以阿圖塞在《意識型態與意識型態國家機器》中，把一種社會型態分為兩個主要結構方面：其一是經濟的結構方面(即經濟基礎)，其二是具有相對自主性的上層結構方面，而上層結構又包括兩個層次或領域：政治法律制度(法律和國家)與意識型態(各種不同的意識型態，宗教的、倫理的、政治的等)。因此不同於葛蘭西的文化霸權理論，阿圖塞乃是將意識型態與政治合一，並非葛蘭西將兩者分開，也就是說其同樣反對經濟決定論，而力主於政治和意識型態是相對自主於經濟的基礎。

(二)意識型態

阿圖塞將國家機器分為壓迫式(repressive)與意識型態式的(ideological)。壓迫式的國家機器包含政府、行政單位、軍隊、警察、法院與監獄等，是以暴力來執行功能(function by violence)。壓迫式國家機器雖能以暴力手段，維繫統治階級的政權穩固，但阿圖塞卻認為：任何一個階級若不能同時掌握意識型態國家機器並在其中行使領導權，就不可能長期掌握著國家權力與政權的穩定。也就

是說，統治階級在意識型態上的統治，和他的政治統治是一樣的。

意識型態國家機器主要是以學校、教會、家庭、文學的、文化的、體育的組織和大眾媒體發揮社會化欲傳播意識型態之功能。所以意識型態的國家機器是指一群為數不少、互不相涉、專業形式的機構，阿圖塞更明白的羅列出何者屬於意識型態國家機器的範圍：宗教的意識型態國家機器（各種教會體系）、教育的意識型態國家機器（各種公私立學校的體系）、法律的意識型態國家機器（法律既屬於鎮壓性國家機器，又屬於意識型態國家機器）、家庭的意識型態國家機器（除了意識型態國家機器的職能外，家庭還有其他職能，他是生產和消費單位）、政治的意識型態國家機器（包括不同政黨在內的政治體系）、工會的意識型態國家機器、大眾傳播的意識型態國家機器（出版物、廣播、電視、電影等等）、文化的意識型態國家機器（文學、藝術、體育等）。對阿圖塞而言，意識型態是一刀兩面（double-edged）。一方面，「意識型態」是由人類生活的真實狀況組成，另一方面，「意識型態」構成了人類世界觀。

在社會再製理論中，阿圖塞假定在工業化的資本主義社會中，經濟——學校的連鎖關係是階級再製的最重要元素。阿圖塞企圖探討社會如何構成勞動力，以實現再製資本主義生產模式所必須要的物質和意識型態的功能。阿圖塞認為除了牽涉到生產過程中所必須要具體表現的態度、價值與規範。阿圖塞與葛蘭西一樣，阿圖塞相信現存生產與權力體系的維持，乃依賴權力（force）與意識型態（ideology）的運用。生產條件的再製之再製，全憑生產過程中三個相當重要且彼此關聯的要素：

1. 生產支持生產關係的價值。
2. 在所有重要的控制領域，運用勢力和意識型態以宰制階級。
3. 適用於特定工作形式的知識和技術的生產。

所以阿圖塞提出馬克思的生產方式概念及三個明顯相關的結構或層級（經濟、政治、意識型態），他們是的內在密切結合成生產方式的母體，亦即在一個特定的社會結構中，經濟、政治、意識型態都可能是支配結構。因此阿圖塞體認

社會形構是去中心化的 (de-centralized)，也就是說，他既沒有發生論的原始點，也沒有目的論的終止點。社會形構是由三種實踐所組成，即經濟、政治和意識型態，每一個實踐都有其獨特性和有效性，因此和原始的基礎／上層結構模式大不相同。進而開啓了對於「上層結構和基礎的相對自主——以及上層結構對基礎的互相作用」的分析。

阿圖塞從這立場出發建構它的國家理論，即不論任何型態的社會形構，必須提供其社會形構能夠持續運作的機制，這種機制的動力來自生產時，必須具備有再生產的生產方式。換句話說，社會形構必須擁有再生產它的生產關係和生產力的功能，才能維持它的運作。生產方式的再生產動力為來自內在結構所宰制，即是政治法律和意識型態的上層結構主導和保證，並且藉由國家的權力來保障再生產機制的運作。

所以透過「再生產」(reproduction)這一概念來闡述上層結構中的意識型態的政治作用。一種社會型態的持續取決於生產條件的再生產。生產條件的再生產不僅包括生產力的再生產，而且也包括生產關係的再生產。所謂生產力的再生產不僅指生產資料的更新與取代，而還指勞動力日復一日、代復一代的取代。而這勞動力的再生產不僅要求勞動技能的再生產，而且同時還要求勞動者對現存秩序的規則的順從態度的再生產，即工人們對統治階級意識型態的順從態度的再生產和壓迫剝削人員正確運用統治階級意識型態能力的再生產以至於他們能夠擁護統治階級的統治。對於生產關係的再生產，也同樣是如此，意識型態同樣起著重要的政治作用，以維護統治階級的統治。所以阿圖塞正是用意識型態的再生產中的政治作用去分析國家機器。

阿圖塞認為，意識型態是個人與真實存在情況想像關係的再現，只是現在意識型態不被看作是概念的整體，而是實在的、具體的實踐——儀式、習俗、行為模式、思考方式採用實際的形式——透過意識型態國家機器的實踐生產而再生產出來：教育、系統化的宗教、家庭、組織化的政治、媒體、文化工業等。阿圖塞把所有的意識型態都有將具體個人「建構」為主體的功用。意識型態主體是透過

「召喚」、「收編」的行為而產生的³⁵。

阿圖塞的意識型態模式及其在文化理論的應用上問題在於，這樣的模式似乎運作得太過完美，伴隨著資本主義生產模式所須的意識型態習慣，總能夠成功地再生產，完全沒有挫敗感，更沒有衝突的概念、鬥爭或抗拒。

第三節 布爾迪厄(Pierre Bourdieu)

一、文化再製理論(Cultural Reproduction)

結構馬克思主義阿圖塞是布爾迪厄在高等師範學院的哲學教授，與其親近的機會中使他同時接受結構主義與馬克思主義的洗禮。阿圖塞的分析焦點在意識型態。阿圖塞認為意識型態是社會運作的主要幕後操縱者，從檢視灌輸意識型態的組織—「意識型態國家機器」。這些意識型態國家機器展現在教育、家庭、法律、政治等方面³⁶。布爾迪厄則反對「機器」的概念，他稱之為悲觀功能主義的特洛伊馬 (Trojan horse) (希臘人攻取特洛伊城的木馬)。布爾迪厄認為機器的概念忽視了鬥爭和史實性 (historicity)，他並以場域 (champs) 的概念取代。他認為學校、國家、教會等並非機器，而是場域。在場域中擁有不等力量因而具有不同成功機會的行動主體，按照遊戲空間的構成規則，持續不斷的進行鬥爭，以占有此遊戲所賭注的特定產品。雖然在一個既定場域中宰制者占優勢，但必須不斷的面對受宰制者的抵抗。因此場域中的行動主體，並非像機器一樣順從，將行動看成是單純的「執行」(execution)。布爾迪厄的文化再製理論可說是反對結構主義的機械觀。

文化再製理論所關心的是資本主義社會如何能再製自己的問題。布爾迪厄的文化再製理論認為社會行動主體(個人)的日常行為會受到自己本身生存心態的影響。生存心態指的是一套稟性系統 (disposition)，這套系統會形成自己的知覺

³⁵ John Storey著/李根芳、周素鳳譯，2003，《文化理論與通俗文化導論》，台北：巨流，頁 180。

³⁶ 邱天助，2002，《布爾迪厄文化再製理論》，台北：桂冠，頁 29。

和鑑賞模式，一切行動都是依照此模式來行動和反應。個人的價值、態度會決定所處的位置，而這個位置就是構成結構和實行之間的環節，另外還包括個人所涉及的「場域」位置，而這個位置是由個人所擁有的「資本」(capital)數量與結構而決定，並形成其「階級」(class)結構，造成每個人有不同的生活品味。對布爾迪厄而言，「場域」乃是由各種社會地位和職務所建構出來的空間，其性質決定於這些空間中個人所佔據的社會地位和職務。不同的地位和職務會使建立於占有職務者之間，呈現不同的網路體系，因而也使各種場域性質有所區別。布爾迪厄認為人們在這些場域中，根據不同的利益進行特殊的交換活動，這些場域就如同市場一樣，進行多重的特殊資本競爭，包括經濟、文化、社會和象徵資本³⁷。布爾迪厄看來，人類活動的目標在於各種不同資本的累積及獨佔，以維護或提升在場域中的地位。社會生活本身就是一種持續的地位鬥爭，每一個場域成爲衝突的地方，由於場域中的每個行動主體，都具有特定的分量或權威，因此場域也是一種權力的分配場。

布爾迪厄的基本假定是階級劃分的社會與其所依賴的意識型態和物質的表面配置 (configurations)，部分透過其所謂的「象徵暴力」(violence symbolique) 爲中介而得以再製亦即階級控制不只是經濟權力的赤裸反映，而是透過更精妙的象徵權力運用，以強制他人接受符合其利益的社會世界定義。從這個角度來看，文化成爲統治階級利益和日常生活的中介。文化的功能是代表宰制階級的經濟和政治利益，它並非是歷史的偶然，而是社會秩序得以維繫的所必要和自然的元素。

在布爾迪厄所指出的文化再製機制中，文化資本 (le capital culturel) 和生存心態 (habitus) 是主要的概念中心。布爾迪厄所指的文化資本是個人由其家庭的階級定位領域中，所繼承的語言學和文化能力，亦即是兒童由其家庭繼承的意義生活型態、思維模式與氣質。宰制階級擁有文化資本，使得他們在各方面得到利益。但布爾迪厄所欲分析的不只是權力與文化間的連結，他更欲證明宰制的社會結構之社會實行，如何在粗糙的決定論或抽象任意論之領域外被再製出來。

³⁷ 邱天助，2002，《布爾迪厄文化再製理論》，台北：桂冠，頁 121。

布爾迪厄運用生存心態的觀念加以分析，生存心態所指的是客觀形成的主觀稟性。他反映階級本位的品味、知識和行為的社會基本原理，長久的深植在身體和思想的基模中，這種生存心態係結構、社會實行和再製之間連結的媒介。換言之，象徵暴力體系並非機械的將自己強加諸於被壓制者身上，係因為生存心態限制他們創新的發揮。換言之，透過客觀的結構（語言、學校、經濟）生存稟性，以建構社會經驗再製相同的客觀結構。

布爾迪厄的再製理念係由客觀結構的觀點界定，他指出：結構再製的科學係客觀關係的系統，將其關係特質分授給先前存在和目前存在的個體。所以布爾迪厄的再製理論，分析焦點在於由客觀的關係所衍生的結構特質，亦即生存心態，在世代之間所產生的作用。結構再製的科學不僅能檢驗制度的軌跡，如政治、經濟和學校，而且必須檢驗支持和決定這些結構的特定意識和文化形式。

布爾迪厄的興趣是針對社會文化和象徵層面進行分析，焦點在於一般馬克思主義所忽略的日常文化或生活世界。為了避免陷入從事社會和歷史研究的文化主義趨勢容易遭受到的理論陷阱，布爾迪厄並從階級結構與經濟再製的觀點來考量社會的象徵實行，藉以分析社會結構的再製現象。

由於資本是布爾迪厄建構場域的動力邏輯，是權力的來源，也是鬥爭標的。布爾迪厄在〈資本的形式〉(The Forms of Capital)中指出：社會世界是累積的歷史，「累積」是資本轉換與輸送的概念，更是社會再製的機制。由於社會空間是許多不同的場域組合而成，這些場域如同市場一樣，所有涉入其中的行動主體，都持續的為占有特定的資本鬥爭。這些資本可以分為許多不同的形式，如經濟資本、文化資本、社會資本等，他們可以互相轉換，而功能的發揮卻有不可完全取代性。

二、文化資本理論(le capital culturel)

布爾迪厄所提的資本分為許多不同的形式，大致可分為經濟資本、文化資本、社會資本、象徵資本，以及其他依據階級地位與家庭座標而擁有的各項資本。

所有的資本雖然以經濟資本為根基，但資本最大的效力是彼此可轉換性。由於社會空間是由許多不同的場域組合而成，所有涉入這些場域的行動主體，都持續的為占有特定的資本而鬥爭，先前鬥爭所獲取的資本往往決定下一次鬥爭的成敗。

文化資本指語言、意義、思考、行為模式、價值與稟性 (disposition)，它屬於語言的、風格學 (stylistique)，與知識特質，可稱為「訊息資本」(informational capital)。在某種情況下，這種資本可以轉換成經濟資本。

布爾迪厄認為，文化資本的存在有三種形式：

1. 被歸併化的狀態，亦即存在心理和軀體的長期稟性形式。
2. 客觀化的狀態，也就是文化貨物的形式（包括圖書、書籍、字典、工具、機械等等）。
3. 制度化的狀態，是由合法化的制度所確認的各種教育資格³⁸。

文化資本最有力的象徵效能在於其輸送的邏輯。主要是依賴具體表現在整個家庭的文化資本所產生的「箭記效應」(Arrow effect)。例如人生活周遭環境的文化貨物，如繪畫、紀念物，只要存在就可以發生效果。

文化資本的獲得與累積需要相當時間，因此經由時間中介，經濟資本和文化資本乃形成密切的關係。個人若是要延長獲得文化資本的時間，就必須要擁有免於經濟壓力的時間。

文化貨物的占有有兩種形式：一是物質性的占有，此為經濟資本條件，二是象徵性占有，此為文化資本條件。生產工具的所有人必須找到占有的方式，不管是被併化的資本或資本擁有者的服務。制度化狀態的文化資本，亦以學術素養形式客觀化的文化資本，往往具有中立性的特質。這種文化資本經由約定的、恆久的法律保障的價值，是集體魔術所構造的文化資本，也是社會煉金術的文化資本。這種經由制度保證的價值，所獲取的利潤較為恆久穩定並且豐碩，因此乃在文化資本與經濟資本之間建立轉換的軌道，其轉換的策略乃依照各種不同資本所提供的利潤機會結構變動。

³⁸ 高宣揚，1991，《思與言》，台北：思與言雜誌社，頁 21-76。

社會資本是實際性或潛在性資源的總和，關係到有些制度化且彼此互相熟識和承認的長久關係網路。換言之，與團體的成員身份有密切關係，因為這種團體可以提供其成員集體性擁有資本的背書與後援。這種關係的存在唯有在實際狀態以物質或象徵的交換來維繫。他們也可能是社會的設定，透過共同名號的運用來保證，如家族、階級、部落或學校的招牌等，由於這種關係是以物質和象徵的交換為基礎，因此不可化約為物理空間的接近。

布爾迪厄認為，聯結網路的存在並非自然成立的，甚至並非社會設定，而是個人或集體投資策略的產物，有意無意的建立或再製社會關係，以確保物質或象徵的利潤，社會資本的再製先決要件是不斷的社交努力，將投資放在特定的能力（如系譜關係的知識和社交性的技巧等）以維繫這些能力的稟性³⁹。

文化資本和象徵資本在社會的象徵性鬥爭中所起的作用及這些作用的運轉機制，並非直接和一目了然。布爾迪厄認為，經濟資本是所有其他類型資本的根基，而各種資本間的轉換唯有隱藏這個事實才能產生最大的效果，要理解資本功能運作的真正邏輯，必須拋棄不完整且互相對立的觀點。布爾迪厄指出，要以資本的各種形式來分析其動力，否則就無法解釋社會的結構和功能運作。所以解釋原住民文化的發展，可以從尋找團隊發展的各種資本來分析得到團隊運作的結構過程。

第四節 薩依德(Edward W. Said)及法農(Frantz Fanon)的後殖民觀點

臺灣的原住民族長期受到強權的壓迫，在政策上長期的同化政策造成原住民族傳統文化的消失，這是與主流社會不對等下的互動關係，這種關係正是殖民主義的外在表徵。後殖民觀點探討帝國主義的殖民行徑，也關注當外來政權離開時，內部的實際掌權者，用帝國主義殖民者的相同意識思維、手段來持續的維持

³⁹ 邱天助，2002，《布爾迪厄文化再製理論》，台北：桂冠，頁 136。

殖民方式，對被統治的人民持續著殖民的可能性。這種透過文化霸權所建構的思想影響的結果，正是後殖民主義的真正意涵。

在原住民族菁英企圖打破舊有的思想、知識，重新建構新的知識系統時，大量的傳統知識被當代詮釋，這種詮釋過程卻充滿了族群菁英的主觀文化再現，如同西方帝國殖民主義者對東方文化的想像。這種對於傳統文化的想像，族群菁英對於恢復傳統的使命，再次建構了知識的掌握者與提供知識者之間的關係，如同過去殖民者欲在被殖民者所建立的價值，要避免這種外部殖民走向內部殖民的關係，需要從新定義自己的發言位置、知識及文化。

後殖民理論的學者薩依德，在《東方主義》中，批判了西方知識霸權與帝國主義的關係。西方在經歷十五、十六世紀大航海時代，及十七、十八世紀的工業革命後，成為世界霸權，造就了西方文化中心主義的觀點。這種西方種族優勢心態，建立了包含經濟、文化、武力及知識的霸權，使得東方逐漸被邊緣化。西方的學術所建立的「東方主義」成為一套由西方所建構、對東方的認識論態度⁴⁰。

薩依德在《文化與帝國主義》中提出，任何型式的文本都無法與社會、環境及政治脈絡脫離；一如其他上層建築中的元素，都是扮演著鞏固統治階級利益的角色。因此薩依德批判文化與知識權力關係，他認為當代的帝國主義已經不再從事領土征服和進行掠奪的殖民主義運動，而是在文化領域中，以意識型態、經濟、文化方式進行殖民。帝國主義藉著文本（text）的結合，在人們不自覺的藝術、文學中仍持續維持帝國的影響力，包括西方文學經典如狄更斯、康拉德作品都夾帶歐洲人的「文明使命」的殖民心態，企圖合理化殖民者的一切宣稱（declaration）。這種意識型態無論是作者或讀者都難以察覺，因此薩依德主張對文本需存有隨時留意與批判的精神，因為「閱讀與寫作從來不是一種中立的活動；無論一部作品的美學及娛樂效果如何，都有利益、權力、感情、愉快內含於其間」⁴¹。因此薩依德認為從事文化反抗的知識份子在傳統文化的復興過程中，

⁴⁰ 愛德華·薩依德作/王志宏等譯，1999，《東方主義》，台北：立緒。

⁴¹ 愛德華·薩依德作/蔡源霖譯，2000，《文化與帝國主義》，台北：立緒。

在一定的程度上必須從事於恢復被帝國文化影響滲透的既有形式。因此，需要藉助於「重新銘記」(reinscription)來重新想像己身，並進行戰鬥。在回復傳統文化的過程中，原住民菁英是否因為回復傳統，就解放了殖民主義，由後殖民主義的去殖民實踐工作又如何？被認為是後殖民主義論述的先驅法農認為，文化應該與民族自覺運動結合，而非空洞的要求回復傳統。對於其知識份子的角色提出批判，認為知識份子以要求民族文化並肯定文化之存在為其任務，急於與古老的傳統文化相連結，卻忽視並疏離了與人群的親近，由於文化已受到後殖民者的扭曲，「在被殖民框架中尋找文化」只是追求固著的「文化展覽」，反而將文化僵化定位、又將文化區別於民眾知識之外。因此，首要之務乃是去掉心靈上的殖民狀態，即對自身價扭曲與貶抑的心理狀態，而非僅爭取表面的獨立作為。法農提出知識份子追尋民族意識的三個階段：即同化與學習的吸收期、記憶與重新詮釋的困擾期，與喚醒行動使命的戰鬥期。Fanon認為透過以民族自覺為基礎的集體行動，將使得對於自身文化產生根本性的影響，給予文化新的生命，進而創造出更加豐富的文化形式。

所以從後殖民所企圖關切的有一、藉由去殖民的過程中尋找隱藏和失落的本土文化。二、藉著反殖民運動進行去殖民化行動。三、解除殖民者與被殖民者二元對立的關係。四、尋找隱藏及失落的被殖民文化。

第五節 傅科(Michel Foucault)

傅科沒有完整的社會理論，因為他並不主張建構任何一種理論體系，也不主張在理論研究中貫徹某種始終如一的方法論。另一方面他對於社會的各種觀點和看法都分散地在描述知識、權力和道德的著作表達出來。而且，在不同的歷史階段他所論述的社會文化問題也不是完全一致的。

如果要簡單的概括傅科對於西方社會的研究重點的話，那麼這些重點就是知識的真理問題、權力的運作及正當化的策略問題、社會對個人的監控以及個人對自身在肉體和精神兩方面的自我約束問題。

傅科的知識考古學和道德系譜學是後結構主義中非常重要的社會理論。在這種社會理論中，體現了後結構主義的社會理論所遵循的「解構」原則，也體現了它在分析當代社會的過程中對於現代知識、道德和權力所進行的批判精神。

對傅科來說，研究西方社會並不是要建構系統的社會理論，而是要解析西方社會，特別是近代西方的形成奧秘，探索其形成過程中究竟以何種運作機制、何種策略和手段來實現個人的主體性與整個法制化社會的相互調適。

傅科認為，西方社會和文化中主要問題有三個方面：第一方面是知識領域、第二方面是權力的運作問題，第三方面是道德問題。在這三個問題中，傅科又把西方社會的建構與社會中個人主體地位的建構聯繫在一起加以分析。

傅科對於現代社會的分析和考察，就是揭示作為現代社會主體的「人」，在社會歷史發展的一定階段如何在現代知識、道德和權力的糾結，使自身建構成現代主體的同時又能將社會建構成現代的法治社會。所以說，傅科的社會理論探討的主題是「自身」、「知識」、「道德」及「權力」。傅科認為，現代社會的問題就是作為「自身」的人如何變成知識的主體、道德的主體和權力的主體。

傅科認為，近代西方社會的發展，都是知識領域中的認知主體的建構、行為領域中的社會和法律主體的建構，及自身和他人關係中道德主體的建構⁴²。

傅科是後結構主義思想家。傅科反駁語言的形式主義，視語言為一種自主的系統，有其自有的規則與功用（例如：結構主義符號學）。他反對用詮釋的方法來揭開語言中「被隱藏的」意義。傅科關心的是針對不同論述面的敘述與分析以及這些論述造成的影響。傅科的論點是歷史觀的，他堅持語言在特定的物質與歷史條件下發展和產生意義。傅科企圖辨識的是歷史情境和法則，了解影響陳述客體的特定方式的形構。他關切語言如何被使用，以及語言如何和其他社會、文化實踐連結。語言使用，及一般的文化實踐，都可以被看作是「對話的」。因此，論述和權力是分不開的。論述是體制透過定義和排除，其中可理解性及合法性的過程，藉以展現權力的途徑。對傅科來說，論述「統一」了語言與人的實踐作為，

⁴² 高宣揚，1998，《當代社會理論》，台北：五南，頁 276。

經由語言的知識產製，論述賦予物質性的客體與社會實踐某種意義⁴³。

傅科認為權力與知識間是一種互相構成的關係，因此知識與權力分不開。知識是由權力的運作中成形，而且構成了新權力技巧的發展、修正和增值。他提供了一個工具使我們瞭解社會秩序藉由權力的論述構成的方式。

一、知識

傅科首先關注的問題是：何以在某一個時期會出現如此這般的論述，並聲稱其為「真理」？何以在某一時期某些陳述被視為真，而在另一時期被視為偽？決定真偽的條件為何？在傅科的看法，知識既非科學，亦非人的認知的累積與總合。傅科認為知識形式是指「在依特定時間這種或那種客體型態置入認知活動及這個或那個表述之被形述出來所必須的條件。」知識是某一個時代或歷史時期可見的和可說的事物之配置、分佈，其分佈狀態會因不同時代而有所改變。因此，知識或真理是歷史化的。

傅科指出，古典時期的知識形式以「表徵」為基本原則。此一時期主要在對世界進行分類。因為世界萬物具有普遍的秩序，因此語調就是要反應事物的秩序。此時期的語言並非研究對象，而是工具、媒介，而且其意義不是人賦予的，而是上帝的秩序之一。

二、權力

傅科認為，真理不是存在於權力之外，或權力中無真理，亦非「知識即權力」或「權力即知識」。為了建立他的權力觀點，首先針對自由主義與馬克思主義的權力論點進行批判。在自由主義的觀點是以契約論為基礎建立的權力理論，即是以法律、主權、憲章之名提出。馬克思主義則認為權力是生產關係的維持，另一方面是階級宰制的維持。傅科要問的不是權力的性質，而是，權力如何行使？以何種工具？權力行使的效應如何？傅科主張，權力不是給定的，也不被交換，不是

⁴³ John Storey著/李根芳、周素鳳譯，2003，《文化理論與通俗文化導論》，台北：巨流，頁 140。

恢復性的，權力是被行使的，只有在行動中權力才存在。所以權力是策略，權力不能擁有或財產。其次，權力的行使的原始目的不再經濟關係的維持與再生產，而是一種關係的勢力⁴⁴。

三、主體

傅科對現象學所主張的主體或思維採取批判的態度。他不承認有先驗的主體。他認為主體的概念是從屬的，是知識與權力應用的場所，是規範技術與訓育之所在。傅科認為人們對透過自我慾望的主體來解釋、承認和認知，把各種實踐集中在自己的身上，得到自我主體的建構。這個主體的建構過程從古希臘時代一直到近代西方社會，主體終於得到某種程度的自我形成的實踐。

傅科對於西方知識、政治和道德的分析和批判，是在權力、知識及主體三者建構過程的歷史中，深入考察和揭露三者的關係。透過這樣的揭露和考察，傅科試圖揭開西方文明和近代社會制度的偽裝，集中揭露在科學、政治和道德活動中被主體化的西方現代人的本來面目，而這是傅科社會理論研究的核心議題⁴⁵。

小結

文化研究者使用了許多馬克思的觀念，但也不完全採納馬克思的經濟決定論。馬克思提出的「上層結構」及「下層結構」在意識和社會存在之間有絕對的斷裂。從法典、宗教祭儀、藝術到知識理念等種種文化現象，均被馬克思歸為上層結構，被下層結構所制約決定。想要解釋這些文化現象，不能與討論這些現象的內在結構或意義，而要去檢視這些現象所反映的物質基礎。文化乃是受到外於文化的力量所控制，所以並無任何自主性可言。

後馬克思主義的葛蘭西的文化霸權角度來闡釋，革命與階級導向的理論可以用另一種方式來定義。葛蘭西理論的出發點是所有行動者都是知識份子，對於意

⁴⁴ 葉啓政編，1992，《當代社會思想巨擘》，台北：正中，頁173。

⁴⁵ 高宣揚，1998，《當代社會理論》，台北：五南，頁288。

義的終極關懷，也是人類行為和社會秩序的歷史型態中所不可割離的重要部分。葛蘭西認為社會系統構成了文化最主要的指涉物，而社會的「真實力量」與文化意義兩者間有互相對立或補足的關係。

葛蘭西強調文化過程乃是在極度分工的社會中呈現出來，這樣的社會有階級嚴密的階層組織，背後則有政治權力作後盾。文化也成為宰制過程的一部份，即使是最有見地的知識份子，他們的理論和思考上的參考點仍來自當時社會上具有優勢的生產模式，也由於知識份子佔據著曖昧的位置，無可避免的要和權力打交道。葛蘭西稱一般民眾受到知識份子意識形態上的宰制現象為「文化霸權」，這個論點與馬克思學派的部分概念若合服節。

阿圖塞與葛蘭西一樣，阿圖塞相信現存生產與權力體系的維持，乃依賴權力（force）與意識型態（ideology）的運用。阿圖塞體認社會形構是去中心化的，也就是說，他既沒有發生論的原始點，也沒有目的論的終止點。社會形構是由三種實踐所組成，即經濟、政治和意識型態，每一個實踐都有其獨特性和有效性，因此和原始的基礎/上層結構模式大不相同。阿圖塞與葛蘭西都強調對意識型態的批判。

布爾迪厄的文化再製理論，主要是反對結構主義的機械觀。文化再製理論所關心的是資本主義社會如何能再製自己的問題。布爾迪厄的文化再製理論，認為社會的行動主體（個人）的日常行為會受到自己本身生存心態的影響。

布爾迪厄所提的資本分為許多不同的形式，大致可分為經濟資本、文化資本、社會資本、象徵資本，以及其他依據階級地位與家庭座標而擁有的各項資本。所有的資本雖然以經濟資本為根基，但資本最大的效力是彼此可轉換性。布爾迪厄指出，除非以資本的各種形式，而不單以經濟理論所承認的形式來分析其動力，否則無法解釋社會的結構和功能運作。實際上，布爾迪厄的理念解釋社會世界的日常實行已經超過了客觀主義的經濟決定論與主觀主義的象徵互動論。

傅科的知識考古學和道德系譜學是後結構主義中非常重要的社會理論。他提供了一個工具使我們瞭解社會秩序如何藉由權力的論述來構成。對傅科來說，知

識（真理）、權力、主體是解釋社會現象的三大支柱，讓我們瞭解社會制度後的真實面貌。

本文將透過上述理論對文化研究理論的討論來解釋原住民表演團體發展表象背後的深層原因。





第三章 原住民表演團體的發展

前言

1970 年代，台灣經歷中美斷交、退出聯合國，國內政治情況遭遇到空前的挑戰及改變，威權政治逐漸鬆綁。1980 年代初期這種社會風氣給予原住民知識菁英一個有力的運動空間和條件。1983 年原權會成立，陸續積極推展原運活動，這些高度性政治問題，直到 1990 年代才得到政府回應，並具體的體現在國家憲法。

原權會提出的一些「泛族群性」的議題與抗爭，使得長期被國家機器壓迫的原住民經驗與悲慘情況被看見、被了解。加上台灣社會本土化的發展，鼓勵各族群發揚自己特色文化，原住民能夠有機會使用自己的文字、藝術創作，得到一個文化再建構的機會和空間。國家政策對多元文化的肯定及對民族意願的依隨，對原住民的文化自決權有相當的幫助。加上憲法明白揚棄過去同化、融合的宣示，認定國家有義務去積極維護發展原住民的語言及文化。原住民的文化內容受到法律、國家平等對待，進而原住民把這種肯定連接到文化施為、運作的空間領域(土地)、社會結構、權力機制，乃至生活方式、語言等情境網絡中。爲了要確保這些情境網路不被破壞，該族群顯然必須擁有相當的自決權才能實現，文化權與自決權因而成爲主張集體權利者最核心的概念。

這樣的文化政策被許多原住民菁英及地方政府察覺，興起了對原住民傳統文化與藝術的追尋，於是許多原住民團隊紛紛成立，接受政府資源輔導。地方政府也配合中央政策舉辦一系列的再現原住民傳統文化，無形中把原住民文化政策侷限在鼓勵原住民恢復傳統文化及語言藝術等，至於對原住民更重要的永續發展政策，相形之下比較不受決策者注意。

二十一世紀的今日，原住民社會已經整合到國家行政體系和市場經濟中，原有的社會、文化意識已受到相當的衝擊與轉化。在社會轉型與受到衝擊下，原住

民社會的文化發展，面對不僅是如何能振衰起弊的問題，更是如何能自成一格的發展問題。「原住民文化是什麼？」「原住民文化」發展的目標與手段為何？作為一種文化模式，原住民文化的邏輯與組織原則是什麼？

早期台灣原住民社會受到主流社會文化意識與政治思想的左右，這些政策規劃者要求原住民進一步「現代化」、向資本主義深化，而對原住民主觀的生活意象與文化視野不予重視。表現在文化層面，主流社會以「現代化」、「漢人沙文主義」的意識型態和作法，迫使原住民社會加入大社會的洪流，也以這些價值及標準來衡量原住民的文化，否定原住民社會的主體性。而國家作為人民認同的最高象徵，努力在維持自己統治的地位，要如何接受被統治族群的文化，但又不能威脅到國家的統治力量，這種統治者的操控如何的與原住民團體互動是值得探討的。

這種操控的力量表現在 1993 年的國際原住民年開始文建會在當時籌辦首屆「山胞文藝季」，1994 年原住民正名運動成功，原住民文化的追尋，由草根性自發力量的呼喚及政府由上而下的資源挹注，部落組織化逐漸形成了風潮。在這股原住民文化的再現過程中，原住民受到政府政策的鼓勵，尋回自己失落已久的風俗文化，重新掌握文化詮釋權。政府透過舉辦一連串的原住民活動鼓勵原住民發展文化，其中以文建會的動作最為積極。在 1990 到 2000 中，文建會舉辦「原住民文化樂舞系列」、「第一屆台灣原住民會議」、「台灣原住民藝術傳承與發展系列座談」及「原住民文學獎」等¹，提升了原住民自我尊嚴，然而在資源投入的同時，卻也造成了原住民開始對政府資源的依賴。這種依賴表現在成立各種原住民文化團體，如表演團體、社區部落營造、原住民文化產業班等。弔詭的是，在政府資源介入之後，原住民團體的發展反而不易有長久的成效，一旦政府資源中斷，所有團體的發展又會被迫回到原點。這是政府政策及原住民團體互動的一個困境，而這樣的困境代表何種社會意義，是本章將要討論及關注的重點。

¹ 行政院文化建設委員會編，2003，《文化土壤 接力深耕：文建會二十年紀念集》，台北：文建會，頁 102。

本章先針對國家原住民政策的發展作歷史脈絡的演進及說明，討論政府政策對原住民文化的影響，及原住民在這樣的政策引導下所表現出來的生活及思考模式。從政策的發展可以發現在國家意識型態下，所有的發展模式都是由國家所設定而發展的。至於原住民族的自我覺醒，有部分是在國家機器有條件引導下不自覺形成。這是國家為了維持自己統治的地位，努力進行操控被統治族群的文化及政策，避免權力會產生合法性危機。

本章以三個台東原住民文化表演團體——台灣高山舞集文化藝術服務團、杵音文化藝術團及目前當紅的 Amis 杵互樂團等來討論上述議題。之所以選擇這三個團體的原因為高山舞集是台東第一個成立的原住民表演團體，此團體在 1991 年成立初期，正逢政府鼓勵原住民文化的發展，當時的原住民表演團體不多，登記立案的更少，因此高山舞集獲得了許多政府的資源幫助，但發展到目前為止卻還停留在維持團體的基本生存，所以政府對原住民的資源補助是否可以幫助復興原住民文化值得省思。杵音文化藝術團與高山舞集有深厚的淵源，杵音文化藝術團團長高淑娟原本為高山舞集的副團長，後來為了發展自己本族（阿美族）的樂舞，從高山舞集獨立出來成立了杵音文化藝術團，過去杵音的目標為結合東部地區六族的原住民音樂為宗旨，目前以記錄馬蘭阿美耆老的複音音樂為主，這個個案表現出從配合政府政策到找到自己的方向，不再依賴政府資源幫助的過程。近年來，台東有一支相當有特色樂團——Amis 杵互樂團，將原住民傳統音樂表演帶入了一個不同的領域。杵互樂團是以敲擊樂作為其表演方式，有別於一般吟唱式的原住民表演團體，不同表演的展現代表了原住民自我詮釋的轉變。而杵互的個案顯示，原住民除了依賴政府資源外，更想要藉著資源走出一條自己的生存之路，發展「自己」的原住民文化，所以值得與上述議題進行串聯。

這幾個原住民表演團體的共同處為發展初期均獲得政府資源補助，但在發展過程中卻遭遇了不同的問題及困難。由於這幾個團體的成立時期不同，可以看出從 1990 年代到 2000 年代這十年間原住民表演團體發展的過程。高山舞集是在 1990 年代初期興盛的團體，獲得較多政府的關注。杵音則在 1990 年代中期非常

活躍，表演場次頻繁且多次出國交流表演，經過了幾年的發展下來，整個組織卻未能有明確的定位，目前則趨於沈寂。成立於 2000 年的杳互樂團則發展順利，樂團不同於一般原住民團隊的歌唱跳舞表演，而是利用傳統的阿美族敲擊樂器，創造出許多新型態音樂，吸引了眾人的目光。顯示原住民表演樂團除了得到政府資源幫助外，如何配合市場需求才是生存的關鍵。

這些原住民表演團隊的發展過程中，團長（領導人）是主要的核心角色，除了帶領團隊的發展方向外，還要思考藝術創作，處理日常的行政事務，整個團體的成敗幾乎全繫於一人，因此團長的領導方式影響團隊的定位。此外，原住民注重家族關係，這幾個團體都是依靠家族成員來維繫，家族成員在這幾個團體的運作中扮演吃重角色。這種共通性顯示原住民團體與其他團體運作的差異，因為他們多數依據部落力量，比較難以獲得社會力量支持。這種差異性也造成了他們與一般表演團體發展的極大差別。

因此，本章討論的重點有四大方向，一、國家政策的設定對原住民文化的影響，如何形塑原住民表演團隊的形成與發展。二、原住民表演團隊在國家政策的轉變下，對政策的適應與調整。三、從三個台東地區原住民表演團體的發展歷程中，找出原住民團體發展的因素及發展過程中遭遇的問題。四、這樣的原住民表演團體的興起對原住民本身的影響，從中找出國家政策如何再次形塑原住民文化。

第一節 國家思維下的原住民文化

一、國家政策內容

國家的「文化政策」常被指涉為政府管理或支持文化發展的計畫或措施，具有文化資源分配、文化控制、文化政治的意涵，其政策的制訂與執行過程，不僅隱含國家（或當權者）藉文化整編人民認同意識的企圖，並常造成文化再製的作用。

國家作為一政權內之人民認同的最高象徵，操控它的族群或個人，一直努力維持自己統治的地位；如果同化弱勢或非主體族群的工作不順利，統治者就會設法調整國族或國家所可能涵蓋的意義。這種新的治理型式是讓被統治族群及其文化可以繼續存在，但這些文化的「顯赫」或「衰微」，一切由統治者來操控管理。表現統治力量的國家，就如機構管理人，它在象徵的意涵上，依舊擁有決定少數族群生活方向的完全權力。這種權力的使用，就如暴力一般，只由有利的一邊做最後的抉擇²。

從文化研究的概念顯示出權力是構成社會關係各個層面的主要概念。權力是社會凝聚的連結器，也是一種使一群人屈從於另一群人的強制力量。這種關係促成了各類社會行動、社會關係與秩序的複雜呈現過程。這種權力關係一方面對人發生負面限制，另一方面促成人的行動力量根源³。

依馬克斯主義的論點，許多文化是特定歷史形式造成的結果，這種文化表現在階級權力運用其社會關係，使得社會秩序自然化，隱藏了文化的意識型態及權力的運作。其實，文化生產是統治者有意識的支配下的結果⁴。

從葛蘭西的文化霸權中提出文化的建構是上層統治階級爲了要施展社會權威，維持及複製權威性的意義與實踐的過程，並可以因此取得掌握被統治階級的領導權。從國家機器掌握原住民文化的發展方向及原住民團體爲了取得資源配合進行，可以得知國家鼓勵原住民表演傳統文化的用意。1984年，政府就曾經舉辦過山地同胞歌舞比賽，希望透過這樣的活動喚起大眾對維護山胞傳統文化的重視。各地方政府從1990年代初也開始舉辦山地同胞歌舞大會，邀請當地不同族群的原住民，展演自己的傳統舞蹈。這股原住民舞蹈表演的流行風潮，一直流行到1990年代末期，造就許多原住民表演團體的興起。

阿圖塞的結構主義也可以用來說明國家機器爲了維持自己的統治權力，從意識型態及國家機器上進行再生產（re-produce）的方式，而這種方式就是國家機

² 謝世宗，2004，《族群人類學的宏觀探索》，台北：台大出版中心，頁116。

³ 李根芳、周素鳳譯，2003，《文化理論與通俗文化導論》，台北：巨流，頁160。

⁴ 羅世宏譯，2004，《文化研究：理論與實踐》，台北：五南，頁110。

器維持上層結構穩定和宰制階級的重要方式。國家機器包括政府、教育及文化組織，三者都對原住民文化的發展模式進行掌控，而原住民文化就從原本的同化政策改成非同化政策。表面上是鼓勵原住民尋找自己的傳統文化及生活方式，並透過政府資源的挹注展現給一般民眾欣賞，這種權力架構下的施與受，加強了原住民認同政府的作為，並影響原住民對政府的支持。

從國家機構主辦一些原住民文化活動內容相當紛雜，從舊照片、古老的編織器物、傳統食物到傳統藝術及母語朗誦等，反映出國家重新設定了「原住民文化」的意涵。所以「舊的」或「傳統」文化的展演，在主流社會強烈的需求下，促使國家機器持續的舉辦相關的「文化活動」，這也是原住民傳統歌舞興盛原因之一。這顯示政府鼓勵的是「特定」的原住民文化，是符合政府偏好而發展的「原住民文化」。

原住民文化的認同問題，包含原住民族本身與台灣各族群中複雜的權力互動過程，透過布爾迪厄及傅科的理論，可以瞭解原住民的文化認同及發展過程。布爾迪厄在解釋文化現象的場域理論中，提到詮釋各種不同主張的文化主權，在場域互動的過程，透過文化勢力互相碰撞的場域，可以推論出文化現象的表徵互動策略。目前政府大力推廣的原住民文化傳承，就是原住民菁英透過申請政府經費，掌握了原住民文化的論述權，形成新興的權力知識階級。為了達到國家作為認同的最高象徵，同化是達到掌控弱勢及非主流族群的工具。如果不使用同化政策，資源分配的掌握亦可達成目的，這種國家透過資源操作非同化的原則，要如何繼續操控原住民文化？而原住民要如何相對的運用政策資源，以維繫自身的文化傳統？在這種情況下，國家一方面推廣原住民文化活動，顯現出原住民的「文化示範」，取得原住民的認同；另一方面，原住民菁英本身運用資源成功的進行「文化再生產」的詮釋，帶給許多原住民信心與希望。透過對文化研究理論可以理解，如何掌握了原住民文化的發展，重塑原住民文化的本質。

由於國家機器擁有權力，決定原住民文化的發展方向，1990 年代初期，國家政策的發展偏向保存原住民傳統文化、藝術及歌舞活動等，其中政策性的補助

原住民表演團體，讓這些原住民表演團體尋找舊有的藝術表演，在經過製作後盡可能符合國家政策的目標，與國家文化理念認知一致，藉此得到國家的經費補助與支持。值此同時，國家開始有計畫地將原住民歌舞表演升級到代表國家文化之兩廳院展演，將原住民的歌舞祭典從部落拉至首都的國家表演場所，象徵最高級的國家文化與最基層的部落文化的結合。將原住民舞蹈僅在山林自然表演的模式，予以多次修正，使之配合現代化舞台的需要，更讓原住民舞蹈展現出具代表國家文化範疇的特性。於是部落開始組織族人，以都會菁英能接受的方式對舞蹈進行改裝。國家機器與認同政府文化政策的原住民菁英合作，按照這些模式來主導原住民文化，所以少數族群的文化性質與內容可以說是被國家賦權（empower）。

在推動原住民事務的過程中，這種關鍵的決定是一種「武斷力量的裁示」⁵。國家可以「武斷的」決定是否要辦藝術季、文藝季、假日廣場、或樂舞系列，也可以與少數專家一起決定補助的對象。原住民是被動的，處於一種焦慮不安的狀態。他們可能在任何一個時期，全然沒有獲取資源的機會，他們需要提出一份維護或發揚合乎政權所認可之「傳統文化」的計畫書，才能夠達到文化傳承的目的。總之，文化的型式由國家認定，呈現的機會也是國家給予，這都是單向的設定及不對等的權力關係。

二、國家原住民政策作法

（一）解嚴前國家的原住民政策

國民政府來台後，全盤接收了日本在台的體制，包括了原住民政策，因此所有的山地政策都從社會安定的角度出發。例如 1948 年的「山地保留地管理辦法」，就是以法律限制包含原住民在內的台灣人民，其主要精神在山林資源的開發需要經過政府同意，且把山地當成特別區域而有不同的行政劃分及差別管理。

⁵ 謝世宗，2004，《族群人類學的宏觀探索》，台北：台大出版中心，頁 121。

1950 年的「國軍軍人部隊進出台灣省山地管制辦法」，是政府爲了安置從大陸來台的國軍所制訂的法源依據，在這種限制下，山地的發展受到制約，無法與台灣其他地區同步成長⁶，顯示此時期的政策是以穩定取代發展。當國民政府在政治上初步控制台灣後，把山地視相對落後的地區，擬定了相關包括經濟、政治、文化、教育等發展計畫，這些政策視山地是「落後」、「貧窮」的，必須要接受政策的指導和治理。在經濟政策上，1951 年推動的山地三大運動—山地人民生活改進、定耕農業及育苗造林等政策，相當程度的影響了原住民對土地的概念，把原本視土地爲耕作工具轉向爲私人所有，這種「資本」觀念的引入，促成了山地土地的市場經濟，把土地變成可以買賣的商品。

1953 年政府頒佈一系列計畫—「台灣省促進山地行政建設計畫大綱」，明訂「山地平地化」的政策總目標，意圖取消「山地」特殊行政的「平地化」政策。在這些政策下，山地開始有相關基礎建設如水、道路等及相關開發計畫，吸引了更多人前往山地開發山林資源。其中「山地鄉公共造產實施計畫」、「山地鄉實施公共造產補充要點」、「台灣省山胞免徵租稅原則」、「山地鄉推廣家禽家畜蔬菜特產作物實施要點」這些計畫是政府爲了要幫助山地鄉經濟，利用政策資源的引導來改善山地的硬體建設、生活水準及產品的銷售。1954 年的「各縣處理山地財政收支注意事項」、1955 年的「輔導平地山胞生活計畫」及 1956 年的「台灣省山地同胞就業輔導辦法」則是針對山地鄉的財政處理、幫助原住民就業發展來改善經濟。

在 1963 年到 1984 年，台灣的經濟開始起飛，同時也推動了一連串的重大公共工程建設，這些經濟建設的層面擴及到台灣的每個角落，此時期的原住民政策更以經濟發展爲重要目標，經濟建設可以說是這时期的主要工作。1963 年政府制訂「山地行政改進方案」，強調透過經濟的手段達到融合的效果，使得新一代原住民的自我意識脫離部落邏輯及部落價值，原住民部落及家庭不再能夠擔負起

⁶ 洪泉湖主編，2003，《2003 年海峽兩岸「少數民族文化傳承與休閒旅遊」學術研討會論文集》，台北：師大書苑，頁 33。

族內成員人格陶冶和價值形塑的責任。從這二十年的政府施政措施來看政府發展的計畫，除了保留一些原住民的土地外、卻引起更多漢人進入山地進行土地的買賣，使得許多原住民的土地被收購。1966 年政府修正「台灣省山地保留辦法」更是讓許多平地業者合法使用山地保留地，而許多原住民在不熟悉政府法令與資本主義經濟發展邏輯下，將這些保留地使用權轉讓給平地人。山地保留地的開放政策原意是為納入市場體系的山地經濟提供一個吸引資金的管道，沒想到在原住民缺乏資訊下，將保留地的開發主導權轉移給業者，造成對山地的濫墾。後續如 1969 年的「山地地區山胞村落輔益道路建設計畫」、1972 年的「加建山地保留地造林計畫方案」、1975 年的「輔導山胞創業生產貸款要點」、1981 年的「台灣省山胞生活輔導要點」、1983 年的「改善山胞生活及生活服務計畫」都是政府認為原住民經濟及居住地相對弱勢，需要相當的建設及補助，這種原住民的生活改進，目的都是為了加速「山地」社會的「平地化」。原住民的生活改進，其實都是反映了執政者的認定與偏好，而資本主義的介入，使山地物質、硬體建設有顯著的進步，但自主意識更加薄弱。表面上政府原住民的政策是為改善原住民生活，但政府經由掌握經濟政策，間接限制山地經濟的發展。例如山地保留地政策不但無法確保原住民的土地權益，反而控制了土地和資源，造成山地農業的式微及經濟的依賴，結果是原住民愈來愈依賴政府。

在教育及文化同化方面，1956 年頒布「各縣山地鄉國語推行小組設置辦法」，企圖在語言上同化原住民。這些政策達到的「平等」其實是「同質化」的平等，把所有的山地特殊性忽略，強制原住民學習漢人的生活方式及思考模式。在這樣的教育政策下，此一時期是原住民文化主體性及其民族精神備受挑戰、破壞的時期。原住民的語言、風俗習慣、社會制度、文化想像都在這幾年的同化政策中遭到瓦解、破壞。

從 1950 年代到 1990 年代的原住民政策基本主軸除了「現代化」的發展外，

另一個政策就是「同化」或「融合」⁷，政府推出新的方案及措施，皆是要推動山胞社會能與平地社會「同步發展，並駕齊驅」，這些措施包括：(1)劃編山地鄉村鄰、實施地方自治，破壞原有之社會政治體制及單位，達成政治滲透與重組之目的，(2)原住民問題「社會問題化」及地方化，否認民族地位與身份。(3)深入基層之政治訓練、宣傳、組織，以及強力之黨務、軍憲系統，全面性、一元化之社會控制。(4)以「恩庇侍從」主義籠絡傳統仕紳及現代精英，建立派系、族系、教派等之競爭、分化體制，強力制衡、掌控地方勢力，並以現代教育、選舉和意識型態灌輸，重塑原住民政治文化。(6)劃分平地原住民與山地原住民，分置山地鄉於各縣，以分化、分散原住民社群，以利選舉、政治操控。(7)以自治形式掩飾壟斷式決策和指導式行政⁸。由於政府強制灌輸原住民漢人歷史、文化、教育及語言及強調「發展」及「進步」的結果，使得原住民社會相當程度的與漢族主流社會接軌。

(二) 解嚴後國家的原住民族政策

1980年代中期，解嚴開放，政治上，台灣民主政治的開放，解除了戒嚴、黨禁與報禁，促成民間社會各方面的開放，原住民運動也趁勢而興起。八〇年代中期的反對運動蓬勃，也促成了原住民自覺的誕生。接著原住民大規模的政治、生存權利及自我認同的追求，在八〇年代政治轉型及經濟重組的過程中，得到了廣大的支持與同情，使得原住民議題，由社會、經濟問題轉變為政策問題。同時透過文化抗爭（正名、吳鳳問題）及經濟抗爭（還我土地、反核廢料運動），1988年政府頒訂的「台灣省山胞社會發展方案」，對於原住民文化權、母語和原住民教育問題有積極的回應，強調「尊重山胞文化傳承與意願，鼓勵山胞社區內發性

⁷ 高德義提出，國民政府的原住民族政策可以分為五個變遷歷程，即1、中國化時期；2、一般化時期；3、山地平地化時期；4、社會融合時期；5、社會發展等五個時期。但是從政策本質上來看可以分成「同化」、「整合」兩種政策。財團法人台灣原住民文教基金會發行，跨世紀原住民族政策白皮書，1998，頁33。

⁸ 高德義等，1997，《跨世紀原住民族政策藍圖之研究》，台北：行政院原住民委員會、財團法人台灣原住民文教基金會、台灣原住民研究會，頁12。

之創意」、「充實台灣山地文化園區建設內涵，帶動山胞聚落共同參與，加強維護與發揚山胞優良傳統」等等。1990年訂定「山胞民俗才藝暨體育技能人才培育計畫」，推動原住民文化、承傳與創新工作⁹。原住民爭取法律保障亦在1992年第二階段修憲中，明確規定對「自由地區山胞」之地位及政治參與國家應予以保障，並對其教育、文化、社會福利及經濟事業，應予扶助並促其發展。1994年修憲，國家除了肯定多元文化並積極維護及發展原住民族語言及文化外，並通過原住民運動組織及原住民民意代表爭取多年的正名——將憲法中所有「山胞」名稱改成「原住民」。

在原住民行政事務上，過去一直無法有獨立的中央專責機構，原住民事務的決策始終被壓縮省的政府層級，直到1987年內政部才增設「山地行政科」。1990年台灣省民政廳的第四科改制為「山胞行政局」，顯示有關原住民事務的決定，沒有中央層級的整體政策考量，只有地方性被動的配合、執行。因此，原住民事務零散地被分化在各個行政官僚系統中，無法展現出一貫的政策思維及效率。一直到1996年年底的「行政院原住民委員會」成立才改善過去零碎式決策模式。

原民會成立來推動了許多政策，包括：一、研擬原住民族法律，規劃原住民自治。二、培養原住民行政人才，推動國際交流。三、推展原住民族教育、強化社會教育。四、推廣原住民族文化、振興原住民族語言。五、推動原住民社會福利，強化醫療保健。六、結合各種資源，促進原住民就業。七、加強開發原住民族經濟，促進產業發展。八、增進原住民族土地合理開發利用，保障原住民族土地權益。九、推動原住民族部落建設，改善住宅及居住環境。這些工作都是為了落實憲法保障原住民族的權利，縮短原住民與非原住民生活水準的差異，並振興原住民族維護自己的文化資產。

1990年代後，原住民的權益納入憲法增修條文保障及正名，是原住民行政發展的重要指標，明白規定幾個重點，包括保障原住民政策的主體性、承認原住民族的權力、保障原住民的土地權和發展權，確立多元的文化政策及授權立法

⁹ 孫大川，2000，《夾縫中的族群建構》，台北：聯合文學，頁100-115。

等，都是政府開放原住民族政策的新方向，原住民的地位也在憲法中得到了保障。從原住民行政的角度來說，法制和行政體系的初步確立，是原住民社會發展的一個重要里程碑。以此為基礎，原住民事務長期來零碎化與決策層級太低的問題，初步得到解決¹⁰。

2000年民進黨政府上台後，對原住民族政策，努力還原原住民在政策上「自主、自治、自決」的努力。包括承認原住民族是國家的一份子，使原住民族充分享有憲法賦予人民生而平等的生存權利。透過對原住民行政參政權、社會文化權與經濟發展權的基本人權政策的制訂，還給原住民族的基本權力。這時期的原住民族政策的特徵是「自治自決與自主、特殊性與多元性、多樣與民族性」，表現出政府制訂原住民族政策已由特殊性的包容與保障，進入自治、自決與自主的特殊性與民族性的發展。這種政策的多元性藉由行政院原住民委員會明訂各項原住民族發展政策的條款，本多元、平等、尊重的基本精神，保障原住民族教育及文化權利，建立符合原住民需求之社會福利體系，以「建立符合原住民需求之教育文化體系；明訂政府應規劃原住民族衛生醫療政策；規劃符合原住民族需求之社會福利措施；鼓勵及輔導原住民組織人民團體等」為原則，重新考慮原住民族在台灣現今社會文化體系上的特殊性，甚至朝向結合國際上對於保障原住民族的宣言條款，可見政府對於原住民族社會發展權方面的政策確實尊重多元民族共存與世界人權。在原住民族經濟發展政策原則上以結合原住民族傳統文化與現代知識觀念，以民族觀光經濟結合現代硬體設施，積極發展原住民族經濟產業，包括規劃原住民族經濟體系、改善交通、發展觀光事業、強化原住民地區飲用水設施、致力重大建設投資計畫、劃設原住民族保留地等政策制訂原則。行政參政權方面則是以確保原住民族應有之尊嚴、權利與地位、尊重原住民族之族語及保障原住民族之自治權、規劃原住民族人口政策、保障原住民族參政權、舉辦特種考試及各級地方政府設立原住民族專責單位為行政參政權政策制訂之原則，以解決原住民之行政機關規劃、考用優秀原住民人才、修正符合原住民之選舉制度、落實原住

¹⁰ 孫大川，2000，《夾縫中的族群建構》，台北：聯合文學，頁 205。

民族自治區自治制度。這些原住民政策顯現政府因應國際化的潮流及社會多元化的發展，對原住民族政策的改變，並重新強調原住民族的特殊性，配合憲法規範內給予原住民族「自治、自決、自主」的行政參政權利，重新解釋臺灣原住民對臺灣的定義。

三、國家思維下的原住民族文化政策

由於早期的原住民族文化並不被國家所認同，所有的政策都是國家以漢文化為主體來同化及壓抑原住民族文化，導致原住民族文化的失落。1980年代後，社會的新思想促使國家開始修正其同化政策，轉而鼓勵原住民再現傳統。這種以國家為主體所建構的台灣原住民族文化政策，基本上是由推動國家文化的文建會負責，加上地方政府文化機構的編列預算傳承原住民族文化。這些國家文化政策表現舉辦在各式的藝術季及專案活動（包括保存原住民族文化資產、表演藝術補助、音樂等）。茲分述如下：

1992年文建會舉辦第一屆山胞藝術季，主旨為「保存及發揚山胞傳統文化，發掘山胞藝術人才，提升藝術水準，豐富文化內涵」。活動包括傳統的原民歌舞展演、文藝創作詩歌朗誦競賽、體能技藝大會及山地文物展等。

1994年，「山胞藝術季」歸為「全國文藝季」的一部分。在當時的全國文藝季中，文建會舉辦原住民族文化會議及委託南投縣政府舉辦布農族和聲及祭典等活動。在這次的會議上，與會的人員從原住民藝術、語言、教育、社會變遷及政治方面進行多方的討論，提出了各樣的探討與建議。

1995年，文建會延續前一年的原住民族文化會議，主辦了超過20個場次的座談會，主題為探討「台灣原住民族文化藝術傳承與發展」，希望能「深入探討有關原住民族文化藝術的各項議題，歸整出具有民意參與、切實有效的方案，作為政府未來規劃原住民族文化政策的重要依據」¹¹。此外，文建會還籌畫了「原山奇美」與「泰雅文化祭」活動。此兩個活動分別由花蓮縣及台中縣立文化中心分別主辦，

¹¹ 謝世宗，2004，《族群人類學的宏觀探索》，台北：台大出版中心，頁116。

都展示了原住民的藝術、傳統美食、歌舞表演、傳統生活等，完全是由國家主導來設定原住民的文化展現。

由於國家政策鼓勵原住民把傳統文化帶給大眾欣賞，於是造成許多原住民團體順勢成立，進入藝術表演市場。而國家提供資源給這些表演團體巡迴演出，原住民表演團體在被看見、被欣賞、被認同的大環境下，逐漸認同國家給予的原住民發展定位，努力再現傳統文化。

原住民委員會參考文建會扶植傑出團隊的模式，1999 年提出原住民表演團隊的扶植辦法，內容與文建會的補助大同小異，但原則上只限定原住民團體參加評比，甄選。透過每年舉辦的原住民歌舞表演競賽評鑑，提供經費給予績優良好的原住民團隊，也正因團隊的興替迅速，許多早年申請到經費的原住民團體，近幾年來似乎有被取代的趨勢。除了經費補助外，近年更增加了藝術及行政評鑑機制與評鑑研習。例如高山舞集曾連續幾年得到優良補助，台東的新興團隊 Amis 吞互樂團則連續兩年（2005、2006）都得到補助，這對團體的經營與發展有相當大的激勵。

由於這些經費的補助在評審、補助辦法及評選方式都有所不足，因此在 2000 年時，文建會再將備受爭議的「傑出演藝團隊扶植計畫」予以修訂，並更名為「演藝團隊發展扶植計畫」，以分類分組的評選方式進行，審定補助金額則以團隊規模、年度創作及演出場次為考量。此評選模式較為公開透明化，但表演藝術團體卻質疑評審的組成及評審無經營團隊的經驗¹²，加上藝術美學價值等問題，以至於評審結果與表演團體實際預期狀況有所脫節。前文建會主委陳郁秀表示，「政府雖有心扶植演藝團隊，但演藝團隊應該要有獨立、不依賴政府的認知，入選後還要繼續努力、落選後則要繼續努力。」¹³自此文建會補助款不再是團隊可預期之穩定收入。「演藝團隊發展扶植計畫」因政府行政作業改變及立法院每年度審議預算問題，原可申請兩年度計畫並核定後補助之預算，只能重新改為一年申請

¹² 此「表演團隊扶植計畫」實施第一屆公佈扶植團隊名單，小劇場團體全軍覆沒，而引起爭議。

¹³ 曹銘宗，〈雲門 69 團獲文建會獎助上億〉，《聯合報》第 14 版，2003 年 1 月 30 日

的計畫。2001 年新政府推動「中央統籌分配款」新的制度，把過去分散各部會對地方政府的一般補助款併入統籌分配款。原本由中央文建會補助至各地文化中心、文化局之機構，現在已改由中央統籌分配，由各縣政府自行考量決定文化預算，在各項經費原本就已不足的情況下，更難有獨立的預算編制，此舉直接嚴重影響到藝文團體的生存¹⁴。以攸關表演團體的兩項計畫為例：「加強地方文化藝術發展計畫」、「假日文化廣場推展計畫」，總共一億九千四百餘萬元被納入統籌分配款後，各地文化局分別得到該預算 34.1%、13.6%的補助，然而這兩項計畫卻是地方藝文團體的重要經費來源¹⁵。以台東縣政府文化局 2005 年度預算來看，其扶植演出的團隊每年只能補助新台幣兩萬元。爲了要獲得政府資源，原住民表演團體必須在政府登記立案，而未登記立案的團體則無法獲得補助。這種補助政策，間接排除了未登記的團體。換言之，團體若是沒有登記立案，勢必無法得到政府的資源關照。此外，許多團體爲了得到政府的挹注，都會登記立案，這些團體都希望能夠獲得政府邀請表演，造成政府爲了平衡發展，只好將資源分散，這對一些努力經營的團隊並不公平。以 2006 年的南島文化節爲例，許多在地團體都被邀請表演，但表演的內容卻參差不齊造成不少抱怨。

政府鼓勵藝文活動的發展，最直接的就是經費的支援。但是政府補助藝文資源的運用，長期以來引發學界、藝文團體廣泛討論及批判。文建會自 1992 年開始實施的演藝團隊扶植計畫，補助表演團隊年度經費的專款。1994 年爲建立評鑑制度，將國際性演藝團隊，扶植期限由三年改爲一年¹⁶。一開始是以扶植「國際」演藝團隊爲名，在於協助團隊躍登國際舞台，後因扶植作業要點修正，不再以固定團體爲扶植對象，把扶植「國際」演藝團隊之目標改成「傑出」演藝團隊。文建會的補助計畫本身就審查標準不明，功能定位不明確，使得各種規模不一的演出團隊對補助辦法存有質疑。

¹⁴ 黃國楨總編，2001，《台灣文化檔案II》，台北：表演藝術聯盟，頁 31-37。

¹⁵ 呂懿德主編，2002，于國華：〈中華民國九十年文化環境：世界不太平、經濟不景氣、政治不穩定？〉《中華民國九十年表演藝術年鑑》，台北：中正文化。

¹⁶ 鄧蔚偉，〈國際性演藝團隊扶植期限改爲一年引起反彈〉，《聯合報》第 26 版文化廣場，1994 年 2 月 1 日。

大多數的表演藝術團體都需長期仰賴於政府、企業的贊助。政府的政策的穩定性、持續性更是重要¹⁷。政府的專案補助的方向及作法是跟隨著主事者看法的改變而變更。對表演藝術團體的影響是：短時間內某一受到文建會青睞的團體或領域，會有短暫繁榮的現象，一旦專案結束，一切又回到原點。

由於文建會接受各界申請補助藝文活動，許多原住民團體均提出申請，內容涵蓋了原住民音樂、表演藝術及文化資產等。許多原住民表演團體提出的申請案都是想要保留或發揚傳統原住民文化及藝術，例如早期的原舞者及近期的 Amis 杳互樂團，所提出的計畫因為與國家的文化理念相合而得到政府大力支持。另外，在原住民文化資產保存方面申請範圍廣泛，內容包含補助相關會議、舉行原住民人才訓練計畫、活動、文物展覽及社區文物保存等，這些活動均不脫追溯傳統保留原有文化的範圍。

許多原住民表演團體成立初期，都有保存傳統的用意，這種企圖恰好與政府企圖一致。但弔詭的是獲取政府資源幫助後，卻無法更加提升團體的表演內涵及發展完善的組織功能，待政府資源不再投入時，團體發展日漸萎縮，甚至無法持續營運下去。加上近年來成立的團隊增加，競爭越來越激烈，審查補助的條件更趨嚴格，沒有實質表演成績的團體逐漸沒落，甚至消失。為了申請到政府的補助，原住民表演團體必需提出符合政府要求的企畫書、表演場次、表演內容等，經過審查後才能決定補助多寡，這也促使了原住民表演團體迎合政府政策、努力符合政府審查標準而偏離當初成立的宗旨。這樣的主從模式顯示出政治為文化政治化，「文化多元」有其政治目的。

另一個補助表演藝術團體的單位是國家文化藝術基金會（簡稱國藝會）。它是一個以營造有利於文化藝術工作展演環境、獎勵文化藝術事業、以提升藝文水準的非營利組織，由國家編列一定的預算來扶植藝術工作者。由於台灣定存利率下跌至百分之二左右，使得預算縮減，減少藝文補助金額。藝文團體的申請案件

¹⁷ 賴佩姍，2002，《從台灣現代戲劇團體觀點探討》，國立台灣大學戲劇研究所碩士論文，頁 66-69。

及補助金額都持續下降¹⁸。這對看重長期發展的大型團隊來說，公部門之補助只是外在資源的一部份¹⁹，所以影響不大，但是對於需要政府補助的小型表演團體來說相當重要。

除了中央政府的政策支持外，地方政府在各種可能的機會也會向中央申請預算或自編預算，舉辦地方性的原住民文化活動，這些活動目的可以表現地方政府重視原住民的文化或學習，同時也是政府藉著經費的補助來影響原住民文化體系的表現。

原住民表演團體的發展，在政府尚未給予補助時就有許多原住民的菁英爲了保留本身的文化而努力。政府的補助政策鼓勵許多原住民團體爭食補助的大餅，政府在無形中掌控了這些團隊的發展與認同，印證阿圖塞的說法：「國家機器爲了維持自己的統治權力，從意識型態及國家機器上進行再生產的生產方式」。

台東地區由於擁有原住民元素的特色，加上政府大力支持，也成就了許多原住民表演團體，但在興起的過程中，對於傳統文化的表現各有作法，不但給國家有機會掌控了原住民文化的定義，而原住民從國家中得到資源，更加依賴國家給予的定位。但許多團體在經過幾年的扶植後，非但無法壯大，反而更需要政府輔導及補助，甚至消失，原因爲何？這些新興的團體又遭遇到哪些問題是補助政策無法解決的？本文將以三個台東原住民表演團體——高山舞集、杵音文化藝術團、沓互打擊樂團——的發展，來討論在國家的系絡下原住民表演團隊的興衰。

第二節 國家政策與原民表演團體的興起

原住民的舞蹈通常都是結合音樂，一般都以「歌舞」來突顯原住民文化的特色。在日本政府統治期間，曾經提倡觀光，因而造成原住民舞蹈表演化²⁰。1949

¹⁸ 從 2000 年到 2002 年，全年的補助金額自一億八千餘萬下滑至一億零二百萬，全年收到的總申請案件數從 2026 件跌落至 1165 件，跌落幅度爲四成二，獲補助件數由 745 件減爲 495 件。

¹⁹ 黃得彰，《政府對非營利組織補助之研究——以文建會對演藝團隊之補助爲例》，東海大學公共行政研究所碩士論文結論。

²⁰ 楊南郡譯注（伊能嘉矩原著），1997，《台灣踏查日記〈下〉》，台北：遠流出版社，頁 406-408。

年，李天民開始研究原住民舞蹈²¹。1952 年高棧開始前往原住民部落考察並學習原住民舞蹈，編著了一些舞蹈作品。同時期，李天民擔任台灣省政府民政廳「山地歌舞改進講習會」的講習教師。1954 年高棧應全國教育學會邀請，研究原住民舞蹈，並前往新竹竹南採集了四支原住民舞蹈——「萬眾歡騰」、「如在天堂」、「快樂生活」、「伊那魯灣」²²。在後來很長的一段時間中，台灣對於原住民舞蹈的態度是以一種漢民族文化來看待少數民族、甚至被統治民族的態度。原住民舞蹈變成被用來作為觀光產業的賣點、慶祝總統就職或各式慶典的表演活動及專家學者的研究對象²³，由於缺乏正確的理解，加上過去對民族舞蹈的認知，原住民歌舞給人的印象就是「像以前民族舞蹈中的高山青一般，腕上掛著鈴鐺，左二右二，雙手向上不停的擺動地刻板印象」²⁴。一直到第一個原住民表演團體——「原舞者」在 1991 年成立，原住民舞蹈在表演藝術上才開始受到注意。

對於原住民舞蹈的保存與整理，除了原住民外，有學者也作了相當的努力。如人類學者胡台麗早年就曾前往原住民部落考察²⁵。劉鳳學也曾一再記錄原住民舞蹈的詳細情形，把舞蹈用舞譜的形式記載、流傳下來。她原本只是把重點放在參與舞蹈及資料蒐集上，後來就從舞蹈去透視原住民整體文化與社會結構，從其文化禮俗分析舞蹈特質，並在 1978 年於國父紀念館演出「台灣山地藝術展——山地歌舞演出」，把研究成果以實際舞蹈表演方式呈現出來²⁶。1987 年國立藝術學院舞蹈系也以中央研究院民族學研究所對宜灣阿美族豐年祭的田野調查資料作為根據，將之重新編排上演。1990 年國立中正文化中心還策劃「原住民樂舞系列」，首次完整呈現原住民舞蹈，並將原住民舞蹈帶進國家級藝術表演中心。

²¹ 王克芬、隆蔭培主編，1999，《中國近現代當代舞蹈發展史（1840-1996）》，北京：人民音樂，頁 604。

²² 交通大學浩然藝文數位博物館<http://folkartist.e-lib.nctu.edu.tw/collection/Gao/intro/intro-in2.html>（2006 閱讀）

²³ 王家祥：〈行走大土地之上的野生舞者〉，吳錦發編，1993，《原舞者》，台中：晨星出版社，頁 65。

²⁴ 久將（卑南族）：〈另一種感動和期待——「原舞者」的懷念年祭〉，吳錦發編，1993，《原舞者》，台中：晨星出版社，頁 180。

²⁵ 胡台麗，2003，《文化展演與台灣原住民》，台北：聯經出版社，2003。

²⁶ 劉鳳學，2000，《與自然共舞——台灣原住民舞蹈》，台北：商周編輯，頁 115-116。

早期台東原住民部落在許多重要場合會號召族人一起演出。政府透過一紙公文或個人關係，集合全村部落的長者，到城市中心的廣場或舞台配合節令演出，演完就解散了。1991年，幾個原舞者的團員來到台東加入由林清美老師創辦的高山舞集，台東第一個原住民表演團體正式成立²⁷。這是台東地區第一個登記立案的團體，當年號召了許多有志於保存傳統原住民文化的人加入，在舞團成立後，許多參與的原住民菁英從中學習舞團的經營及管理技巧，於是又獨立出來成立新的原住民表演團隊。近年來，東海岸的觀光逐漸興盛，原本在東海岸的一些阿美族也感受到這股氣氛，加上東海岸風景管理區的政策支持，東部海岸的表演團體也如雨後春筍班的先後成立。經過這幾年的發展下來，目前台東地區登記有案的原住民表演團體約有十四個左右，可以說相當蓬勃，但真正經營成功者寥寥可數。

以下擬以記錄台東地區的三個原住民表演團隊（高山舞集、杵音、杳互）的發展，從中分析原住民表演團隊的問題與挑戰，內容包括團體的運作、成立團隊的目的及對團隊發展的定義、如何定義傳統原住民舞蹈、團隊發展遇到的問題瓶頸及未來發展的規劃。

爲了了解高山舞集、杵音文化藝術團及杳互樂團的歷史背景、經營模式、團隊理念及特色，本文以田野調查方式訪談了各表演團體的負責人及相關團員，並整理出部落的相關人士對這些表演團體的觀察，及對未來發展的看法，試著整合各種面向，了解他們在國家政策背後下的變遷過程。

一、高山舞集文化服務藝術團

【歷史背景】

1991年時，幾個原舞者的團員來到台東加入由林清美老師創辦的高山舞集

²⁷吳錦發在其著作中曾表示原舞者是一群懵懂的年輕原住民，受到一位布農族柯姓老師的欺騙，準備要到中國大陸巡迴演出，最後卻領不到薪水，其中有一群年輕人就隨著林清美老師到台東。吳錦發，《原舞者》，台中市：晨星出版社，頁24~30。

文化服務藝術團（以下簡稱高山舞集），正式成立台東第一個原住民表演團體。1991年8月完成台東縣政府業餘演藝團體登記。高山舞集的宗旨是「推廣各族傳統舞蹈、祭儀、生活、習俗、技藝精華。高山舞集強調的是帶領部落，發揚傳統舞蹈為主，到各個部落去找尋相關資訊，並轉換成舞台形式舞蹈，保留原住民族的特色，不追求創新，把原住民舞蹈傳承下去」。所以高山舞集的成立的目的是：

高山舞集成立的宗旨為承傳並發揚傳統原住民優良傳統文化及歌舞，促進各國原住民族的交流。……我們藉著高山舞集這個常設性的組織，可以結合台東縣各族愛好舞蹈的朋友，對原住民的舞蹈及技術做有計畫性的整理與演出（A1 林清美）

其實在高山舞集成立前，林清美就應台東縣政府的邀請到各部落去指導歌舞，準備當年的台東縣運動會開幕式中表演。由於林清美深入到各部落中，與各部落建立了一定的關係，加上林清美曾結合台東一群原住民族推出「阿美族篇」，全省巡迴演出，之後又推出「卑南族篇」，因此有了表演藝術推廣的概念。早期林清美到各部落去時，並非去「教導」舞蹈，而是喚起原住民原本就存在的歌舞，透過大家的力量去展現出來，由於林清美長期在原住民舞蹈教學中耕耘，幫助訓練相關的原住民舞者，到其他團體幫忙訓練，最後成立屬於自己的原住民舞蹈表演團隊。在一次偶然的機會下，高山舞集應政府的邀請到台北演出，為了籌募上台北的演出經費，林清美曾經拿著房子到銀行抵押貸款四十萬，以支付團費的開銷。由於當時沒有登記立案的觀念，加上對政府經費補助申請的不熟悉，許多單據都沒能留下來報銷，支出的經費都無法回收。而這次的經驗顯示出原住民剛開始並不熟悉相關的補助辦法。

在台北演出時，打算賣票，整個接洽過程是由一位羅先生幫高山舞集接洽，由於沒有登記立案，最後只能從事表演而無法賣票。（A1 林清美）

目前爲了維持高山舞集的運作，除了每年向原民會、台東縣政府申請經費外，高山舞集還接洽飯店表演，每年演出場次大約有一百場左右。高山舞集計畫多角化經營，除了持續申請政府計畫外，還要發展原住民文化體驗（包含原住民風味餐、原住民表演及原住民傳統工藝製作等），企圖藉此經營高山舞集。

【經營模式】

高山舞集剛成立初期，團長由林清美擔任，高淑娟則擔任副團長，而音樂的創作及行政工作就由一沙鷗（林清美之弟）來擔任，其他幹部則是一些台東縣的原住民菁英，這些人都都同時擔任舞者的工作。道具工作則由其他家族成員負責。需要主持人時就找洪萬誠（林清美之子）擔任，可以說整個家族都投入在高山舞集的經營。

受限於經費，高山舞集的幹部大多是家族成員，及舞者兼任（A1 林清美）

高山舞集剛成立時，文化工作團隊還不盛行，被許多親戚笑及看不起，近年來許多原住民傳統文化活動逐漸興起，加上社會對原住民文化的接受度提高，感覺才好一些（A2 洪萬誠）

高山舞集在幾年前接案相當頻繁，每天的演出都排的滿滿的，今年來因為舅舅的過世，使得許多計畫停頓下來，因為舅舅在高山舞集是負責行政工作與音樂創作，失去他，感覺許多計畫都停頓下來，也沒辦法繼續進行（A3）

高山舞集的經營的團務活動主要有歌舞採集與排練、國內外展演、飯店固定演出等。高山舞集的團員組成份子很廣泛，年齡從 8、9 歲到 60 幾歲都有。這些年輕的團員有些是部落的小朋友，有些是學校原住民社團的成員，而年紀較大則是高山舞集的資深團員，還有部落的一些老人家，一起來參與高山舞集的練習及演出。

國小、國中寒暑假曾在九族文化村練習，後來透過友人介紹，加入高山舞

集。覺得高山舞集就像一個大家庭一樣，比較有親切感，可以認識許多朋友
(A4)

從國小就參與高山舞集，因為與林老師有親戚關係，所以從小就過來這邊學跳舞，一直到高中因為考試的關係才停止。目前我的工作是教練，同時兼任行政工作，負責一些企畫、文書處理。(A5)

高山舞集使用的舞者都是社區的老人家及小孩，對社區來說幫助很大，因為老人家透過高山舞集出去表演就可以賺到一些零用錢，而小朋友在高山舞集也學習了一些傳統舞蹈，是相當不錯的。……對社區來說，高山舞集是寶藏，提供了一個可以學習傳統舞蹈及表演的地方。而且是可以定時定點來練習的，不然社區的傳統舞蹈只有在特別的場合才看的到，許多年輕人根本無法瞭解傳統舞蹈。……部落的人希望高山舞集能夠有固定演出的場合，吸引更多人來觀看，這樣部落的經濟也會改善。……若是能夠持續而固定的演出，高山舞集就不用那麼依賴政府的補助。(A6)

高山舞集訓練出在地的學生，可惜等到這些學生離開台東，一切的訓練就要重新開始。加上台東地區的資源不足（經費、預算等），不足以養活一個專業的舞蹈團，這些業餘的舞者又不容易在台東找到工作，無法在台東地區持續的發展，造成專業無法累積，導致原住民表演團體不能朝更精緻化發展……缺乏專業的行政人才也是團體發展的隱憂。團務工作由家族人士掌握，導致很多原住民菁英無法參與團務的發展方向，在失望下就會有許多人離開。這種家族化的經營團隊，讓原住民表演團體發展遇到瓶頸，無法將表演內容更加精緻及提升 (D1)

從某個角度來看，我對高山舞集的發展到現在的表現是蠻憂心的。因為我看到高山舞集現在的演出與十年前的表演並沒有很大的差異。……高山舞集發展初期，利用這些小朋友來跳舞看起來是頗吸引人，可是經過了十幾年還是小

朋友在跳同樣的舞蹈，感覺就不是那麼好。……一個團體發展到一個階段後，是不是能夠發展出屬於自己的人才、編劇及舞蹈專業人員，高山舞集到目前為止還沒有發展出這樣的規模。……高山舞集的經營要有策略，不要想跳每一個族群的舞蹈，而是專注在卑南族各部落的舞蹈，這樣才會創造出自己的特色。例如卑南族有許多各種不同的系統，有南王、建和、初鹿等不同的卑南部落，要收集各部落的舞蹈，好好深入研究，把它記錄下來，發展出週邊商品，創造更多商機，而不要只是靠舞蹈賺錢。(D3)

舞團的主力大部分都是由年輕的學生所組成，所以整個團務的運作模式就是由資深的團員來帶領年輕的學員練習，而練習的曲目包羅萬象，包含本族卑南族的盾牌舞，各族的傳統舞蹈，及團員自創的舞蹈等。高山舞集不強調自己是一個專業的舞團，而是想要透過舞團結合部落的族人，把原住民傳統舞蹈傳承下來。

寒暑假團員人數較多時大約四、五十個。平常大約二十人左右。青年人比較少，三、四十歲的團員有斷層。……我們的團員都有工作，來舞團跳舞屬於非專職團員，算是兼差性質。(A2 洪萬誠)

早期經費比較充裕時，高山舞集時常出國表演及國內巡迴展演，但近年來因為經費申請不易，所以逐漸減少巡迴演出。為了維持團隊的運作，高山舞集從1997年開始接洽飯店的常態型表演，目前每年的表演場次大約在一百場左右。此外，高山舞集也參與政府的社區營造組織計畫，向地方政府申請經費，維持團體的運作。

曾經與其他飯店接洽過，但由於飯店給的價碼過低，才沒有合作。……在1997年時，開始接觸初鹿飯店表演，接著才有定時、定點的演出，之前為不定時的演出，接受各單位的邀請表演。在飯店表演的演出內容相當多元，有卑南族、阿美族、布農族、達悟族。……在初鹿山莊的演出已經有十年左右，但今年初鹿山莊換了老闆，還沒有確定要在初鹿山莊演出。另外，亞灣飯店也有

作固定的演出，表演時間則不定。……我們在表演時會依據飯店客人的年齡層調整舞碼，年輕人就推出比較熱鬧的舞碼，年紀大的人就比較多元。……表演的場次每年大約有上百場左右。寒暑假更多，大約一個月二十幾場。平常月份大約都有十場左右，更多時達到十五場。(A2 洪萬誠)

高山舞集是史前館表演的最佳救火隊，一旦其他團體有狀況不能來，通常就會聯絡高山舞集來幫忙。(D2)

但在自立更生的背後，高山舞集仍仰賴政府資源的幫助。

由於與相關團體熟識，在經費分配上，盡量能以公平、平均為原則，希望有更多的團體都有政府資源的幫助，有不錯的發展。……不可否認的，這些團體在申請經費時，政治力多少都會介入，要說沒有是不可能的。我認為台東的資源太少，但團體太多，在這種政治力介入下，只能平均分配以免得罪任何一方。……若是能有一個更有競爭力的方式來決定經費的補助是更好，但由於許多團隊缺乏相關人才，無法提出具體的營運計畫及紀錄，造成遺珠之憾，所以經費分配是一個問題。……一個團體背後都有政治力影響，從經費的補助就可以觀察到一些端倪，最近當紅的團體就是得到許多補助，可見關係不錯。……若是把這樣的資源當成一種營利的方式來經營，就不符合政府扶植原住民表演團隊的本意。……我認為除了經費補助外，原住民表演團體更應該努力提昇自己的表演內容，讓更多人瞭解原住民文化，這樣政府的經費補助才有意義。

(D1)

高山舞集可以從各政府單位得到許多補助，是否還需要特別補助他們，值得探討。有時候過度的保護這些原住民表演團體對他們來說是好還是不好？過多的保護會不會陷入過多的依賴？值得進一步研究。這些表演團體到現在還無法自負盈虧，他們已經習慣政府的補助，而政府也習慣利用這些補助來展現政府對原住民表演團體的照顧。(D3)

【團隊理念】

高山舞集並不是一個強調專業的舞團，主要是想要透過結合部落的族人，把原住民的傳統舞蹈傳承下來。舞團強調承襲傳統文化、不要把文化的精神、根源忘記。未來高山舞集的經營方向為：

舞集也辦了一些活動，包括一些成長班，及接了部落資源池的工作。這些都是原高山舞集的演出方向有一些小改變，但是大方向不變。經營維持團體運作下去的概念不會影響到原來的宗旨，差別只在於舞碼的呈現及表演方式。在表演內容上希望能盡量維持傳統的方式。……高山舞集未來的生存方向，當然還是以舞蹈為主，但我們透過原民會所辦的活動，除了舞蹈，也針對社區、族群辦理一些活動，申請到一些經費。(A2 洪萬誠)

至於在高山舞集的舞蹈內容方面，團員有些不同的看法：

為了把傳統舞蹈保留下來，對於舞蹈的創新不是那麼積極，但是對於傳統的舞蹈保留不遺餘力，可是這些舞蹈重複多次後，已經失去了新鮮感。我會認為舞蹈是要跟著時代創新，因為現代人喜歡看的舞蹈是活潑、熱鬧的舞碼，而不要那麼沈悶，這樣會感覺有點過時，不再受歡迎。(A3)

除了發展歌舞外，高山舞集也想要發展原住民文化之旅包括旅遊、表演、原住民傳統工藝體驗等，除了可以增加舞團的營收外，也讓更多人來瞭解原住民文化。(A2 洪萬誠)

高山舞集的表演相當熱鬧，內容也很廣泛，各個族群的舞蹈都有，舞步也相當純熟，但是缺乏卑南族文化的特色。……在看高山舞集的表演會覺得跳舞跳得很專業，可是缺乏文化深度。(D2)

高山舞集雖然是原住民表演團隊，但在舞蹈的呈現上給人不夠傳統的感覺，若想要多元化的發展，勢必要重新找到目標，在表演內容、團隊發展都需再思考。

【特色】

高山舞集的幹部大部分是家族的成員來擔任，少部分由舞團的舞者兼任。整個行政人員與表演人員的區分並不清楚，大多數的人都身兼數職。幾年的發展下來，主力舞者從原住民知識青年轉為青少年，因此在團務工作及表演活動上就進行適當的區隔，目前的行政工作由家族成員擔任，而表演人員則專注於舞蹈。受限於經費，在組織上亦沒有完整的架構，大多是臨時劃分。

高山舞集登記立案後，經費來源大多以政府補助為主，只要滿足政府要求的表演場次，就可以維持團體的運作。不過近年來政府的補助減少，高山舞集只好想辦法另外開拓財源，轉而迎合市場需求，到各景點及飯店接洽表演。為了增加收入，高山舞集只好廣泛的學習各族的舞蹈來滿足飯店及觀眾的需求，以適應市場變化。從一個政府扶植的團隊，要轉型為一個以市場導向為主的商品，在這過程中，有許多需要調整的部分。例如增加表演的內容及多元性就是為了因應市場的變化。但是在這個過程中，對高山舞集來說，似乎是失去了作為一個卑南族原住民表演團體所應有的使命及任務。

而在經費來源部分，可以分為政府補助款，飯店表演收入，及不定時的政府邀約等。在 2005 年以前，每年有固定的全省巡迴演出，加上申請到政府經費，總計每年收入一百多萬。而在飯店表演及政府邀約上，大概將近一百萬的收入。所以總計高山舞集一年大約可以拿到兩百多萬左右的收入。而這些經費的支出使用在行政費、交通費、演出費及固定設備等。但是近年來因為團隊競爭激烈，從政府單位申請到的經費大約減少了四成左右，加上景氣不好，飯店演出場次不如以往頻繁，所以演出場次及演出費都縮減，整體營收大約減少了四成左右。

在團員的招募上，主要是以南王部落的卑南族青少年為主，及學校的原住民學生。這些團員禮拜五晚上及假日會集合練習，遇有大型表演時會加強訓練。練習結束後，資深團員（教練）會帶這些團員去吃宵夜然後回家，感情相當不錯。團員們同時參與飯店演出，結束後會依據各別表現，領取不同的酬勞，平均下來

一個月大概可以領到 7、8 千元不等的酬勞，對平日沒有收入的青少年來說相當具有吸引力，所以團員都是彼此介紹到高山舞集打工。

由於高山舞集不是走專業舞團的方式，沒有專職的行政人員及舞者，對舞者及舞碼要求自然不如專業舞團，只是希望這些舞者能夠把原住民傳統文化傳承下來，不要忘記自己文化的根本。而在舞碼的編排上，除了傳統的原住民舞蹈外，教練也會編排新的曲目，教導給這些年輕團員。

雖然高山舞集的創辦人林清美是卑南族，可是高山舞集的表演並不侷限在卑南族，而會依據需要練習其他各原住民族的舞蹈，這是高山舞集的特色，但也遭遇外人的質疑；到底高山舞集所跳的舞是否為純正的傳統原住民舞蹈？或只是一群具有原住民身份的人在跳舞？

對高山舞集來說，利用申請政府資源及飯店表演已經可以維持生存，但是對保存原住民文化來說，這樣的表現是否已經足夠？還是能夠有更進一步的發展？在高山舞集有能力維持基本生存時，是否能夠擺脫政府資源的扶持走出自己的使命，值得深思。

二、杵音文化藝術團

【歷史背景】

杵音文化藝術團（以下簡稱杵音）於 1997 年 6 月召集成立，12 月完成台東縣政府業餘演藝團體登記。杵音文化藝術團其成立緣起為「有鑒於東台灣六族原住民文化傳說故事豐富，結合東部一群中生代的原住民青年，希望藉著自發性的彼此互動，將急遽式微的文化發揚光大。」²⁸這是一個由台東地區六大原住民族群的知識份子組合，致力於原住民文化的提升、並積極保存及傳承，帶動台東地區將消逝的原住民傳統歌謠及舞蹈得以延續。

²⁸ 〈杵音文化藝術團〉網站資料。網址：http://www.ljps.ttct.edu.tw/turesound/know/1_2.htm。（2006 閱讀）

過去原住民菁英在各自部落進行研究，但因為研究的成果缺乏傳遞的管道，導致原住民文化的推展只能停留在原地、無人了解的局面。因此希望能夠成立一個團隊，藉由花東地區一群中生代的原住民青年、教師及社會菁英，彼此自發性的互動，將式微的原住民文化，重新給予生命力，發揚光大。(B1 高淑娟)

杵音團長高淑娟是阿美族人，原是高山舞集的副團長，爲了增進原住民的自信心與承傳能力，利用傳統歌聲和舞蹈把原住民的文化帶入國際社會，成立杵音文化藝術團是希望透過歌聲舞蹈讓長期受到壓迫的原住民能夠重新找回信心。

從小我在宜灣長大，有一個黃惠棠老先生常常在部落照相，我受到他的影響。大學時參加劇團，到各地表演，啟發了對表演工作的興趣。到社會上工作時，參與台東劇團，跟一些團體都有密切的接觸。後來在高山舞集擔任副團長，又是學校的原舞社的舞蹈老師，因為這些機緣，所以最後才會成立杵音藝術團。(B1 高淑娟)

杵音早期成立時的舞者是一群熱心的原住民知識份子，大多爲兼職，後來才漸漸有學生的加入。近年來杵音爲了保存馬蘭阿美的傳統歌謠，以年長者的複音歌謠爲主，團員組成因而改變不少。

杵音在成立之初，申請到許多政府補助，常出國表演，累積了一定的知名度，因此邀約不斷，表演收入可以維持社團的運作，同時也推展原住民樂舞教學，參與各項部落文化工作，培養文化工作人才。近年來與台東縣各單位合作，在 1999 年參與規劃台東市「馬卡巴嗨文化觀光季」，投入各項文化藝術參與及規劃執行。2002 年也接受台東縣政府委託舉辦阿美族母語研習，此外，更結合馬蘭部落、豐原部落成立原音文化團，推廣複音音樂，使斷層的原住民基本的歌舞文化得以承接。但近幾年來杵音的經營遭遇到很大的困難，一方面杵音並無固定的演出場次與時間，無穩定收入來維持團隊的表演營運。一方面則是所有的行政人員都是兼職人員，一旦本身事務繁忙，社團的營運就無法正常發展。近年來由於團務發

展入不敷出，導致團隊負債近一百二十萬左右。

杵音未來打算轉型成爲一個保存及記錄原住民藝術的團隊，希望能將台東地區的原住民文化保留下來。並推廣原住民音樂，成爲舉辦研習的機構。

【經營模式】

早期杵音剛成立初期，是由一群熱心的台東原住民公教人員組成。音樂創作及行政工作就由高淑娟及一群學校老師組成，這些人也都同時擔任舞者的工作。杵音的團隊組織大概分爲藝術指導、行政人員及團員等。在 2004 年以前，杵音都聘有專職的行政人員擔任行政工作，但 2005 年後，受限於經費，杵音已經取消了專職行政人員，行政工作都是由團員兼任。杵音的演出以政府邀約爲主，沒有固定的演出時間與場地，只是憑藉著團長及團員的熱情，維持樂團的運作。

由於我在台東劇團、高山舞集等團體都有擔任行政職務，經過一段時間的歷練後，就想要成立保存傳統馬蘭阿美的原住民藝術團體。所以當時集合了一些中小學老師，大家不管在舞蹈或是行政工作上都有一些實務經驗，希望有個空間可以互相切磋，學習台東原住民六族的文化。……早期，我們的團隊很多人還沒有結婚生子。近年來，結婚生子的很多，在團隊要進行移交工作時，就有一些狀況。我們也曾開會討論過是否更換團長，但由於團員都有經濟壓力，無法配合。……杵音一定要有專職的行政人員，一直到去年（2005）才取消。剛成立杵音時都有一個專職人員，專職送企畫及處理行政工作。去年由於未能爭取到政府的經費補助，只好先暫停專職人員聘僱。（B1 高淑娟）

杵音算是一個非營利性的團體，若是沒有其他團體的贊助，實在很難繼續生存下去……我會參加杵音是靠興趣，曾經擔任過執行秘書的工作，但是因為杵音無法持續支付我薪水，只好暫時離開，最近我又回來重新擔任執行秘書的工作，可是是不支薪的……若與目前工作衝突時只好抉擇，可能不能夠幫忙太多。（B3）

杵音的困境主要不是團員凝聚力不足，而是團員過於固定，沒有新人及新觀念的引入。

剛開始是在一個研習的機會下加入杵音，想要藉著跳舞表現自己，因為本身是教職人員，沒有經濟壓力，非常享受練習跳舞的感覺，大家聚在一起感覺很好。……後來漸漸的變成杵音表演的主持人，學習了許多，並開始參與行政工作、安排舞碼、舞的編序及團員間的聯絡，參加杵音的表演是沒有拿演出費，許多時候更要自掏腰包，這樣長期下來會覺得疲勞……後來由於結婚及生小孩的關係無法繼續參與杵音的活動，而且個人認為杵音的團隊需要一直不斷的換血才能成長，當年的團員需要退居幕後，讓年輕一輩的人來學習表演」(B4)

但對公部門而言，原民團體的困境不只這些，而政策執行者的認知，無形中也左右了團體的定位及發展方向。

台東原住民表演團體是從文建會文藝季開始發展起來的，原住民適合在舞台上表演的只有幾個團體(例如杵音)。……因為團體擁有一些舞台表演元素，能夠抓住眾人的眼光，尤其當一個表演場地需要二、三十人時，高山舞集更能夠顯示原住民的精神及氣勢，其餘大部分是部落性的娛樂性質表演，不適合上舞台表演，原住民本身就是天生的舞者及表演者，由他們來詮釋原住民舞蹈非常適合。……原住民表演團體由於經費的限制，無法走出台東也是表演的隱憂。好的團隊應該需要更多資源讓更多人認識，可是由於這些團隊都依靠政府的補助來維持團體的營運，若沒有政府資源的投入是無法完成相關的演出的。可是政府的資源有限，但團隊的演出費用龐大，確實需要一套好的制度讓這些團隊可以行銷到各地，若是這些團隊可以找到適合的人選，幫忙接洽表演，一定能夠發展的更好。……這些原住民表演團體在台東依賴原住民的特色元素發展，但也由於位處台東地區，接觸的資源及競爭機會不足，無法有能力更進一步的發展。台東地方政府需要擬定一套系統性的培植方式，將台東地區的原住民表演團體的特色更加發展。而在原住民表演團體的表演內容上，要如何把原

住民的傳統文化與現代舞蹈結合，更是原住民表演團體需要努力的方向。……基本上這些團隊都是相當有理想性的，而且對族群文化有企圖心要保留下來，因為這些團體對族群都有一定的影響力，所以地方政治人物也想要與他們打好關係，甚至會幫他們爭取一些經費，以便在未來的選舉中得到他們的支持。

(D1)

杵音經營的團務活動主要有歌舞採集與排練、國內外展演、及校內研習等。杵音的團員組成份子很廣泛，年齡從 15 歲到 80 幾歲都有。這些年輕的團員大部分是中學或大專院校的學生，有些是學校原住民社團的成員，而年紀較大則是杵音的資深團員，還有部落的一些老人家參與杵音的練習及演出。

杵音的原住民知識青年有感於部落文化的流失，藉著地緣之便，就近接觸部落的傳統文化。另外也利用田野調查的方式，向老一輩的團員進行有系統的採集及學習。在團員們一起聚會時，老一輩的團員會主動進行歌舞的傳承與教學。

早期杵音所跳的原住民歌舞，並不侷限於阿美族，當時的團員以年輕人為主，表現出來的是熱鬧活潑的舞風。但是近年來，杵音轉型為保留傳統馬蘭阿美族複音音樂為主，所表演的多為傳統阿美音樂，以靜態方式呈現。

杵音剛成立時，都是國中小老師，在 1997、1998 年的時候相當有企圖心。團長安排了許多出國演出的機會，也跟立法委員合作到各國表演。後來為什麼會式微，主要還是他們沒有專職的人員，都是兼差。(D3)

以部落為主體，回到馬蘭部落進行田野的採集是正確的方向，因為這些優美的傳統已經逐漸喪失，有人能夠認同並關心這個議題是一件好事……老人家聚在一起，透過聊天、喝酒的方式，逐漸展現出傳統的音樂，表現音樂在生活中的一部份，是杵音可以去記錄的。……透過杵音的牽線，讓更多老人家聚在一起聊一聊往事，回憶傳統部落的組織及發展，試圖回復到從前的制度，是杵音藝術團在音樂外可以努力的方向 (B2)

老的團員跳久了，彈性疲乏了，要找他們回來不容易，而且每個人都有家庭了，更不容易把他們聚在一起……目前的青少年團來源都是靠指導老師，要是沒有指導老師，青少年的來源可能也會有斷層，因為學生的流動率實在很高。……老人家出去表演是沒有給表演費的，只能請他們喝喝酒，吃吃檳榔，有時候經費比較充裕就給資深的表演者三百元、資淺的人兩百元意思意思一下。(B3)

當初剛成時，我們都是一批相當有熱誠的原住民教師，各族別都有，人數大約二十個人左右，雖然大家住的地方很分散，可是每個禮拜都有固定練習的舞碼，當時甚至打算將每一族的舞碼都練習過，可是由於大家結婚生子的關係，許多人都離開了。……杵音曾經培養出一批很不錯的舞者，可是因為給的演出費太少，他們都跳槽到其他表演團體了。……杵音發展到後半期，團長有發展出另外一個老人家的表演團體，最主要的原因就是中生代都離開了。(B4)

另外一個杵音的特色則是話劇，杵音曾製作數個年度大戲，包括 1998 年的「山的禮讚、海的呼喚」，1999 年以排灣族、魯凱族為主的「娜魯灣我的故鄉」、2000 年以馬蘭阿美族歌舞為主的「長者的叮嚀」、以及 2005 年以排灣族為主的「美麗的百合」，顯示一個以阿美族為主的社團，無可避免也會涉入其他族群的舞蹈，取得「詮釋」他族文化的機會。

杵音近年來投入劇場式的表演，確實有相當的阿美族文化意涵，可是有點曲高和寡，對觀眾來說不是那麼精彩。杵音一直想要走劇場型式的表演，早期杵音歌和舞的內容還蠻多的，訴求的文化深度也夠。這幾年因為人員的不同，走劇場的表演路線，似乎比較不能被觀眾接受。有時候在內容的緊湊上不足，遊客無法理解……為了要符合博物館舞台的表演形式，例如時間、內容等，只好跟原住民表演團體溝通，調整原住民表演內容，這也是原住民表演的問題，為了舞台效果只好改變內容，但我們原則都是不希望去改變原住民表演的內容 (D2)

我覺得杵音需要有新的創意出來，不能永遠只是唱唱歌、跳跳舞，未來我們打算找到更專業的老師及人員練習劇場的表演模式，強調燈光、音效、用更具可看性的內容來吸引觀眾，找到我們的定位。(B3)

早期杵音經常出國演出，參與包括美國、紐西蘭、馬來西亞、墨西哥等各國的文化藝術節，但是在 2003 年後受限於經費就無法如願。在國內演出方面，則固定在史前博物館、台東監獄、綠島監獄等做公益的巡迴演出，及不定時的參與政府邀約演出。

只要有出國演出的目標，團員就會非常有凝聚力，利用這樣的凝聚力促進團員的努力練習。其他像是聯絡或經費的問題，我都會想辦法來克服。近年來台東縣政府努力扶植台東新興團隊的興起，對於杵音的幫助就沒有那麼多。……杵音剛成立時除了接洽政府相關的演出外，也曾經和飯店合作表演，但我認為與團隊的發展目標違背，因為這樣的表演流於形式，無助於保存傳統樂舞。目前杵音的經營目標改變，打算成為研習推廣的機構。我們認為人才的養成及培育需要一些時間，團員的來去是相當正常的。目前杵音轉型為紀錄耆老的音樂，以保存珍貴的傳統文化為重。……杵音申請政府補助，市公所一年最多兩萬元。若要出國表演，則可以申請縣政府或文化基金會的補助，每次三萬或五萬不等的經費。政府不可能全額補助，剩下不足的經費就由團員來負擔，由於原住民的經濟能力有困難，每次出國大概請他們繳交兩萬元左右。整個活動估算下來，大約由政府、杵音、團隊的演出費、團員來平分這些活動經費，經過了幾年的發展後，杵音甚至負債經營。……經營一個團隊一個月的開銷包含人事、電話、表演、房租及行政工作等，大約要三萬元左右。……杵音支出的經費包括製作道具、衣服、電腦、櫃子、錄製音樂帶及出國演出，這些經費幾年累積下來，大約負債 120 萬左右。……杵音每年都會訂出一些年度計畫，同時接洽一些政府單位的工作，例如母語研習班、培訓原住民歌舞計畫等，一年大概可以獲得二十萬左右的研習補助。接政府的計畫必須配合團員的時

間，因此每年能夠接到的案子有限。(B1 高淑娟)

我覺得開拓史前館的表演空間原本是要幫助原住民團體更加的進步成長，但是幾年的發展下來，情況卻不是我們所想像的那樣樂觀，到目前為止反而覺得有點走下坡。原本預期表演團體會越來越多來參與，並且產生良性競爭，後來卻變成若博物館沒有提供這樣的表演機會，這些表演團體好像就無法維持下去，提供資源原本是幫助他們良性發展，後來卻演變成沒有資源就不能發展，與我們剛開始預期有很大差異。(D2)

原住民表演團體就是不懂得行銷、公關，要是能夠找到幾個固定贊助表演團體的企業，那就不用擔心經費的問題了……政府不夠重視也是一個問題，在這種非營利性的社團要養家活口很困難，只能作為閒暇時的興趣，不能全力發展出專業，所以無法經營的更理想。(B3)

我覺得杵音很可惜，發展到目前卻變成高不成低不就，曾經杵音發展到國際表演，得到許多注目的眼光，但是目前卻沈寂下來，似乎被社會變遷所淘汰，原來的年輕人無法持續參與是一個原因，可是經費不能持續也是一個原因，政府都沒有有一些配套措施，許多團體都在爭取經費，只要沒有經費一切的團務只能停頓下來，加上無法持續爭取新的人員進來，一些人才培養到高中畢業都會離開台東到外地工作。……我覺得政府應該介入團體，包括成立學校培養原住民學生，持續學習原住民的表演，投入到團體中練習，政府補助這些藝術團體，讓這些藝術團體能夠生存下來，這樣才是最理想的。(B4)

【團隊理念】

杵音文化藝術團並不是一個強調專業的舞團，主要是想要透過結合部落的族人，把原住民的傳統舞蹈傳承下來。舞團強調承襲傳統文化、不要把文化的精神、根源忘記。杵音的經營方向為：

我覺得台東地區的族群相當多元，特色鮮明，這麼鮮明的文化一定要記錄

下來，杵音還是希望能夠將地方上的音樂記錄下來，能力好一點再去推廣，目前以保留老人家的音樂為主。若是以後還能夠出國演出，就要以各族群的特殊舞步來表演，國內的話就以部落的神話故事為編劇的目標。(B1 高淑娟)

另外在跟政府合作方向上：

解嚴後及全國文藝季的發展都帶動一股創立地方團隊的風潮。團隊創立後，若是有一些企畫構想，可以提案給地方政府或原民會，在這樣的提案中，可以與政府或相關人員互動，累積一些經驗。(B1 高淑娟)

對於與其他團體的競爭關係：

每一個團體都走自己的路，無所謂競爭與瓜分。我不覺得市場會競爭與瓜分，但在團隊扶植上可能會有競爭。大家要想辦法把餅做大，團隊也不能把所有的活動都吃下來，有時候團員也會疲憊，想要休息，也是要尊重大家的意見。

(B1 高淑娟)

【特色】

杵音剛開始成立時，是由一群年輕的原住民知識青年所組成，相當有企圖心及朝氣，吸引許多對復興原住民文化有興趣的原住民青年加入，在當時形成一股風潮。因此杵音剛開始發展時，這些熱情的原住民知識青年身兼舞者及團務還有專職的行政人員，對推動杵音的發展有相當大的幫助。但經過了幾年的發展下來，杵音取消了專職行政人員，目前的團務工作都是由高淑娟的親人幫忙。

早期這些年輕的舞者帶來的是熱鬧活潑的原住民舞蹈，及有創意的話劇表演。但幾年的發展下來，許多年輕的團員因為各種因素離開杵音，杵音轉變為記錄馬蘭阿美的傳統複音音樂，新增加的團員皆為馬蘭部落的耆老，在表演上也從動態的歌舞表演轉變成靜態的歌曲吟唱。這是杵音在表演上的一大轉變。

早期剛成立時，杵音每年平均大約可以向政府申請到五、六十萬的經費，還可以維持出國表演及應付專職人員的薪水，但 2005 年未能申請到政府任何補

助，只好把維持多年的專職人員取消。由於杵音並沒有接洽任何飯店的演出，因此在經營團隊上是困難的，一旦未能得到政府補助，整個團務的運作就陷入停頓。

杵音剛成立時，行政人員及舞者的角色混淆，對舞者及舞碼的要求自然不如專業舞團。杵音所跳的舞蹈比較廣泛，創作也不侷限在阿美族，主要為保存各族的傳統文化努力。後來這些團員因為各種因素離開後，團員的組成已經有很大的轉變，目前則是以馬蘭阿美的部落耆老為主。團員大約一個禮拜聚會兩三次，以聊天、喝酒的方式來進行歌曲的吟唱。同時，高淑娟會把這些吟唱的歌曲記錄下來，做為未來出版歌曲及創作的檔案。當然還有一些不固定的團員，來因應不同表演性質的需要。

剛開始杵音是以原住民族作號召，利用地方政治人物及出國表演確實爭取到不少經費。而這種對原住民族群的想像及結合，在剛開始時確實組成了一批熱心的原住民菁英來參與表演及練習。但是經過一段時間的發展後，大家的熱情不在，加上團隊的定位、目標不明，造成團員紛紛離開，舞蹈的專業度下降，團體的活動力也下降，惡性循環下，就更爭取不到經費。近年來杵音回到部落去保存、紀錄原住民的傳統音樂，正是對自己樂團發展的重新省思，追尋傳統，並把它記錄下來，對表演團體來說是增加表演深度的作法，可是由於不同於現行的唱唱跳跳的風格，跟市場需要有明顯落差，顯得曲高和寡，欣賞者有限，加上近年來團隊興起，大家競相爭取政府補助，杵音又無法提出相關的表演證明，能得到的補助就更有限。

高山舞集與杵音都是看到政府對原住民文化的鼓勵而成立，但發展到今天，高山舞集為了生存，轉而迎合市場需要，在各飯店表演維持團體的運作。而杵音則不隨波逐流，轉變為記錄馬蘭阿美音樂，不追求表演場次及收入，堅持走一條自己的路。政府鼓勵原住民團體的政策，卻形成了完全相反的發展模式，若順應市場積極回應的團隊，尚能生存，卻無法在內容上更深入、精緻。要努力發展精緻內容的團隊，反而達不到政府基本要求，無法取得經費。可見政府不是鼓勵原住民對文化最根本的追尋與呈現，這是政府對原住民表演團體補助的一大敗筆。

三、Amis 杳互樂團

【歷史背景】

Amis 杳互樂團（以下簡稱杳互）是由少多宜·篩代於1999年5月組成，是一支想用「敲打」來傳遞阿美族傳統音符的美麗，並透過歌聲來激盪族人對族群文化重視與感動的打擊樂團。杳互Kakeng（指竹鍾）是阿美族傳統婚禮女子招贅時用來報喜傳訊的用具，「Amis 杳互樂團」（以下簡稱杳互）以此命名，具有報喜訊，承傳與發揚的使命。

杳互的團員老老少少有30餘人，大多為在學的青少年，他們沒有接受過專業的打擊與演唱訓練，憑藉的是對傳統樂器的興趣與好玩，表演時也不用樂譜，完全按照個人的節奏感和創意豪放盡興的打擊，就像遠古時期傳統樂器的作者不用樂理也不按節奏，隨著心的律動照樣可以釋放美妙的樂章一樣。

阿美族的傳統樂器約有30種，是台灣原住民中最豐富的一族。這些樂器中有許多在農牧活動中具有實用價值。如當早稻、小米成熟時，製作竹鼓以驅趕飛禽，或牧牛製作蘆笛以為彼此的訊號。另外，有些樂器則具有表達情意的功能。如獵人勇士仿弓箭製作弓琴以對愛慕之女子表達情意。

竹製樂器製作簡單，材料易於獲得。族人現地製作、現地娛樂，壞了即丟，重做就是，沒有考慮保存的問題，許多傳統樂器也因此失傳。過去四十幾年來，阿美族人除了口簧外，其他竹製樂器可以說完全消失。自1997年起，少多宜與杳互樂團花了近五年時間進行部落訪查，根據耆老的模糊記憶並參考中央研究院的調查資料，少多宜把傳統竹製樂器一件件地製作出來，讓消失數十年的聲音精準重現，現在杳互所使用的樂器都是親手製作的。

杳互一直在進行傳統音樂的保存工作，最早是從中央研究院中所保存的傳統阿美族樂器開始，給了我一些啟發，接著就回到都蘭部落中，尋找原住民族消失的樂器，透過耆老的轉述，加上自己的摸索，漸漸的找到屬於阿美族的傳

統音樂，才開始組織團隊排練。（C1少多宜）。

【經營模式】

沓互成立初期，團長由少多宜擔任，同時負責音樂的創作及團隊的運作，一些行政工作則是由親戚負責，而表演的人員也是由自己及親戚的小孩來擔任，道具工作則由團長親自製作。團長同時擔任主持人工作，可以說整個家族都投入沓互經營。

平常我在製作樂器時，就會一再嘗試，練習。聽聽看製作出來的樂器音色及效果如何。……製作樂器都是純手工製作的，需要花費比較多的時間，加上團員在教學上的需要，消耗的樂器數量相當可觀。……傳統文化能夠被保存下來，需要做一些紮根工作，所以我們跟一些學校合作，進行推廣，教導他們認識傳統文化。（C1少多宜）

沓互目前的專職人員有七人，在組織的劃分上相當清楚，平常各司其職，負責團內的行政事務工作。由於專職人員的投入，近幾年沓互的演出場次均維持在二、三十場左右，包括政府邀約及私人企業等。同時連兩年（2005、2006）得到原民會扶植團隊第一名。此外，他們亦負責推廣沓互音樂，定期到各學校進行教學、演示工作，使得原住民音樂文化被更多人學習、了解。同時他們也鼓勵學校的學生能更進一步到沓互樂團學習，等到有一定程度時就會安排演出機會。

由於我們的專職人員有七人，在大家全力投入下，團隊的經營比較上軌道。每年的演出都有二、三十場以上，加上政府的補助，可以維持團體的營運。未來我們在表演時還要結合我們的舞蹈團及耆老演唱，讓整個表演內容更為豐富。……到各個學校去推廣教學是我的一個理念，同時也可以讓團員有一些收入，但是發展至今，感覺這些推廣教學對團體的發展不是那麼重要，因為教學對團隊發展是比較沒有幫助的。（C1少多宜）

我們不在乎薪水的多寡，在乎的是傳統文化可不可以保存下來。」（C2）

只要是對團體有幫助的，我都願意參與去做，至於薪水的多寡，並不在考慮的範圍。(C3)

我是團長的親戚，從國二就開始接觸沓互，跟著沓互走訪了七八個國家、在十幾個城市表演過，表演的內容剛開始是從傳統的童謠演唱開始，後來逐漸開始學習傳統敲打樂器，目前我已經學會製作樂器及打擊各樣傳統樂器，並且瞭解到各式樂器的歷史背景、特色等。(C6)

從小有接觸，但是不是那麼熟悉，我原本在台北從事會計工作，後來答應了團長回到沓互來從事表演兼會計的工作。……目前我已經學會了一些打擊的技巧，並且在每個禮拜三都要到小學去教導他們練習……我覺得表演工作跟會計工作不會衝突，而且只要把時間安排好，是可以兼顧的。……我們的團員在每次的演出後感情都會變的更好，而且大家都更有默契。……在演出費的部分，要看是在那裡演出、場次、地點都有關係，團長對團員很大方，只要到台北的演出，每個人都可以拿到兩千元的演出費，在台東則有五百元，算是相當不錯。(C7)

沓互有多元發展的企圖，例如他們申請東海岸及表演課的經費來製作音樂CD，這就可以發展另一種商機。我認為沓互若在未來要發展要認知到政府不是永遠的靠山，而是要發展出自己的一套策略，例如人才的培育、如何募款、結合教育訓練等。……沓互的表演是相當獨特的，但需要有一個長期經營的概念，這樣比較能夠長久。(D3)

沓互在團務的運作上主要有歌舞採集與排練、國內外展演、飯店演出等。同時沓互底下有三個次團體，負責不同的演出項目。

剛開始除了打擊樂器團體外，也有舞蹈團及耆老歌唱團，但我們設定目標先把敲擊樂團推展出去，再進行舞蹈團及歌唱團的推展，目前我們的敲擊音樂演出還會搭配舞蹈及歌唱，逐漸把音樂及舞蹈推廣出來(C1少多宜)

團員的組成份子很廣泛，年齡從8、9歲到60幾歲都有。早期沓互剛成立時，所有的表演團員幾乎都是家族成員，近年來則與學校合作，引進新血，利用週末時間訓練，以儲備未來表演人才。練習模式就是由家族成員來帶領年輕的學員練習，而練習的曲目包羅萬象，包含阿美族傳統音樂，團長創作的曲目，及一些漢人經典名曲（如望春風、思想起等）。這些年輕的團員有些是部落的小朋友，有些是學校原住民社團的成員，而年紀較大則是沓互的資深團員，還有部落的一些老人家，一起來參與沓互的練習及演出。

我從小開始接觸，因為我是團長的親戚，現在已經從團員變成工作人員，目前我負責教學及製作傳統樂器。……我們的創作方式是團長先想好曲、交給我們練習，團員們練習後，經過自己創意的發揮，再把這首歌組合起來，所以許多曲目等於是我們大家共同創作完成的。……我覺得沓互現在的表演內容除了保留傳統外，還要加入一些創新的元素，這樣才能夠吸引更多人來聆聽原住民傳統音樂。……我會持續在這邊幫忙是因為我喜歡這樣的音樂、而且我感覺到保存傳統文化的重要，需要一批願意犧牲奉獻的人來努力維持珍貴的傳統文化。……我現在也教導一些小朋友練習敲擊音樂，並製作傳統樂器，當然我也希望有更多人來瞭解參與原住民音樂。（C6）

至於在演出的內容上，除了傳統的原住民舞蹈外，我們還要表演更多的曲目，包括一些可以代表台灣的音樂、流行音樂等，都是我們未來的演出方向。……剛開始組織團隊的時候，先從自己的孩子開始訓練，再加上親戚的幫助，逐漸形成一個團隊。再加上傳統的音樂及自己創作的歌曲，逐漸找出屬於團隊自己的特色，敲擊樂器就成了自己與其他團體中比較不同之處。……目前我們的團員與一些學校進行合作，如利嘉國小、台東高中等，從國小開始訓練，假日一些比較有興趣的學生會到沓互園區來練習。若是練習的效果不錯，我們在下次表演時就會找他們來參與。（C1少多宜）

這樣的發展模式也讓外人有了質疑：

沓互目前也看到人才的斷層，因此積極與學校合作，培養人才，另外就是沓互節目的製作能力，是否能夠持續的創新，是相當重要的。……沓互是很有自己的特色，發展出屬於他們的一套表演方式，但是會覺得跟台灣的原住民文化有距離。我覺得他們在創造文化。到底他們代表哪一族的文化就很難界定。後來我們比較不會邀請他們來到這裡表演，因為我們想要呈現的是各族的文化傳統。只能說沓互走出與一般原住民不一樣的路線，雖然他們都有原住民身份，可是在內容上值得探討。近年來由於沓互在國際上表演過許多場次，因此對於價碼的要求就跟其他團體有所差異。（D2）

在沓互與利嘉社區的互動就是之前的利嘉國小曾經與沓互樂團合作，請沓互樂團在國小開課，教導國小的學生學習阿美族的樂器，後來課程結束，也沒有再繼續與社區合作……若是沓互可以把把阿美族的音樂推廣到大家都可以學習，那會更好。……感覺沓互在社區的活動侷限在他們自己的地方，他們是在那些場地製作樂器、訓練團員，但與社區實在沒有關係。……對沓互來說，感覺他們在利嘉國小開課只是要尋找一些有潛力的學生，到他們的樂團練習，對於進行音樂的教學推廣不是那麼的積極。（C4）

沓互樂團很少到社區來活動，只有去年在利嘉國小的教學與社區有接觸。……我覺得如果沓互樂團能夠撥一些時間來訓練在地的社區的小朋友學習樂器，就像之前在利嘉國小開課一樣，這樣就可以對社區有更大的貢獻，當然社區也可以提供他們一些講師的費用。我希望我們社區的部落旅遊可以更有特色，若是能夠把沓互樂團的音樂特色納入，讓更多的遊客欣賞。我們希望沓互可以幫我們訓練一些人才，除了可以傳承外，更可以增加社區的特色。若是沓互只把這些音樂留在特定人身上，那不能走得長久。……對社區的來說，多元化的表演是可以增加社區特色的。（C5）

杻互為近年來新興的原住民表演團體，經常出國參與演出。在2005就參與了台韓復航演出（首爾）、馬紹爾國慶訪演（馬紹爾）、愛知博覽會（日本）、台灣文化節（加拿大溫哥華）、星馬國際旅展（新加坡、馬來西亞）等，是一個相當活躍的舞團，從此可以推論杻互申請的經費充足，才能夠經常出國表演。

為了維持杻互的永續經營，杻互除了巡迴演出外，還與政府合作製作音樂唱片，發展週邊商品。杻互也規劃文化園區，希望能夠發展觀光的商機。未來這個園區會結合歌舞、體驗文化、原住民風味餐，替杻互創造更多的商機。

原住民表演團隊遇到的問題就是沒有一個固定的表演場所，杻互正努力要創造一個這樣的表演場所。……發展杻互文化園區，除了讓客人來此欣賞表演外，還可以親身體驗竹器的製作，吃原住民風味餐，這是未來發展的一個方向。……今年（2007）與東管處的合作利用東海岸的阿美文化園區，杻互可以練習如何來經營一塊固定的園區，甚至學習到行銷的技巧，這是讓杻互的音樂園區擴大，但是我們還是要以表演市場為主，這裡就當成讓更多人來文化體驗，並訓練杻互的音樂人才的地方。（C1少多宜）

感覺他們標到阿美文化園區後，重心就移往東海岸，與社區的互動又更少了。他們與利嘉國小的合作，在前任校長退休後，就結束了。之前訓練的一批小朋友，只有想要繼續參與演出的才有去練習，最後好像剩下一個人去練習。（C5）

這樣的趨勢顯示杻互仍是運用政府的政策及資源來開展自己，原民團體的生活模式並沒有太大的改變。

【團隊理念】

杻互樂團是一個以傳統阿美族樂器為主的表演團體，搭配歌舞及耆老吟唱，推廣傳統原住民文化，不以表演為滿足，同時更要多角化的經營。未來杻互的經營方向為：

近年來，沓互除了發展打擊樂器外，也多角化的經營舞團，包含舞蹈團隊及老人複音歌唱等。表演內容及元素也加入原住民外的各地台灣民俗歌謠，增加表演的可看性……沓互要發展出屬於自己樂團的獨特性，持續的從事樂器的研發、製作及創作歌謠，只要市場感受到沓互是有別於一般的表演團體，就能夠創造出屬於自己的獨特品牌，未來在欣賞沓互的表演時，不是只有看到沓互的表演，而是看到沓互用樂舞來表演出阿美族傳統的文化意涵、生活。……沓互除了是表演團體更有延續傳統的使命，傳遞祖先豐富的文化精神，是沓互努力的目標。……並且希望每一個團員都能夠創造出屬於自己的樂器，給予這些樂器生命，賦予他們不同的意義。（C1少多宜）

對於政府的經費補助沓互則是以：

在申請政府扶植方面，我們不以得到原民會扶植團隊為滿足，曾經嘗試寫企畫書申請文建會補助，但在複審階段失敗，未來我們會努力朝此方向邁進，讓沓互能夠更加成長、茁壯。（C1少多宜）

原住民表演團體與地方政府的關係很特別，有一點像是互取所需的關係。很多團體都是默默的奮鬥，等到稍微有點成就時，政府就投入資源補助。目前在表演藝術課登記的原住民團體有將近二十團，但能夠拿到補助大概就只有五、六個團體。這些團體能不能拿到補助，與主事者（團長）的心態有很大的關係及他們與政治人物、政府承辦人員的關係、交情有關。……沓互得到很多政府資源的補助，這也是令人擔心的，這樣的資源持續給予下去，沓互要能夠財務獨立還有很長的一段路要走。……另外就是家族化的經營模式，這樣人才是否會有斷層，要如何克服這些問題，都需要思考。（D3）

【特色】

杳互是近年來興起的原住民表演團體，打破一般傳統的原住民表演唱唱跳跳的表演方式，以阿美族傳統的竹鐘作為表演內容，確實吸引大眾的注意。同時也獲得政府經費支持，多次出國參與表演，打響名氣。

杳互目前走向多角化的經營路線，努力發展周邊商品，包括製作音樂唱片、營建杳互文化園區、發展多元的表演團隊（敲擊、舞蹈、耆老吟唱）等。這樣的經營策略有別於一般原住民表演團體專注於發展舞蹈，卻無法有一個商業化的經營模式，來維持團體的永續經營。

有別於一般業餘的原住民表演團體只有一、二個專職人員，杳互擁有七名專職行政人員，這讓杳互在爭取政府經費補助上相對有利，曾經連續兩年（2005、2006）得到原住民業餘表演團隊第一名。此外這些行政人員同時代表杳互到各個學校推廣樂器，一方面可以傳承傳統原住民文化，再來可以擁有教學收入，減輕杳互的經濟負擔。

目前杳互一年從政府爭取到的經費大約將近兩百萬，利用這些經費，杳互已經架設網站、製作音樂唱片及擴建文化園區。這種模式不侷限於表演，而是把團體企業化經營，有別於其他原住民表演團體只專注在「表演」這項工作。到目前為止團隊的營運相當順利，經費的來源也不虞匱乏。有別於一般原住民表演的方式，也確實吸引到許多人的注意，利用這樣的知名度，主導了社會對阿美族竹鐘文化的認知，取得詮釋阿美族竹鐘的權力。但是在打著阿美族傳統樂器的背後，杳互需要更多的文化深度，這樣的文化深度一定要回到部落才可以再更深入，要怎樣與社區發展結合，是杳互未來需要思考。

小結

綜觀高山舞集、杵音、杳互的異同可以發現他們原本都是因政府對原住民文化的重視，順勢成立原住民表演團體，得到政府資源幫助而興起，主要在保存傳統文化，但是在興起後對經營的認知不同導致不同的結果。高山舞集滿足於現狀，只要能維持團體的運作就可以，不再去思考未來的文化深度。杵音則是從接洽表演回歸部落到紀錄傳統音樂，強調文化記錄的結果，使得表演場次急速縮減，團隊也急速轉變。杳互則在表演團隊打響名號後，再發展各種不同的經營概念及商品，越來越具有商業化的雛形。但是一旦商業化後，對於保存傳統文化的概念是否也會受到市場的影響，將是下一章討論的重點。





第四章 國家系絡下的原住民表演團體

原住民表演團體在國家的扶植下，對文化的保存仍有正面的意義，可是在政策變遷的過程，有一些面向值得持續關注。本章從歷史脈絡、社會發展的角度出發，理解三個台東原住民表演團體的發展與國家政策間的互動。本章從三個面向出發，一、從理論來反省國家系絡下原住民表演團體。二、用理論來解釋國家政策對原住民文化發展的影響並理解理論的侷限性。三、小結，從文獻、原住民表演團體相互檢證的過程中，得到一個國家系絡下的原住民表演團體發展模式。

第一節 理論的反省

台灣的原住民文化歷史中，國家運用有形或無形的力量來引導原住民文化的發展，這樣的影響表現在政府的政策作為、支持對象、文化走向及原住民的回應，甚至包含國家主導下的原住民表演活動及政府資源補助等，間接促使原住民的文化展現明顯受國家偏好的影響。

國家的權力馴服早期表現在同化原住民的語言、生活習慣及思想，藉著教育的過程形塑國家認同，原住民透過學習這些符號來了解國家加諸於他們身上的文化意義。至此原住民的文化與優勢文化有了上下階序，並創造了一種特殊的主從關係。此外國家運用一連串促進原住民地區發展的法案，利用國家建構的文官體制及選舉制度，打破了原住民部落傳統自治自決的能力。文化是政治的，表達了階級權力的社會關係，並在某種程度上自然化社會秩序。文化是有意識型態的，掩蔽並維繫權力的運作，這種支配力的思想，是統治階級的思想¹。從國家政策可以發現，國家作為政權內人民認同的最高象徵，一直努力維持自己統治地位，隨時要同化這些弱勢的非主體族群，因此馬克思學派認為是這樣的文化是特定歷史造成的結果，這種文化表現在階級權力運用社會關係，使社會秩序自然化，隱

¹ Chris Barker著/羅世宏譯，2004，《文化研究：理論與實踐》，台北：五南，頁 61。

藏了文化的意識型態及權力的運作，最終國家有意識支配這樣的文化生產。從國家的原住民政政策發展來看，從解嚴前的同化政策到解嚴後的重現傳統原住民文化，鼓勵原住民的尋根是對過去政權中國化的反撲，所以包括原住民的正名運動、原住民權利納入憲法保障等，是爲了回應原住民在政治上的訴求。這些訴求也回應到文化的政策改變，包括鼓勵原住民呈現自己傳統文化生活及歌舞，把這些文化展演內容當成原住民文化的代表，國家透過資源的給予持續舉辦相關的「文化活動」，顯示國家支持「特定」的原住民政政策，原住民表演團體就在這樣的政策支持下興起。透過這樣的政策，國家逐漸得到原住民的接納、原住民也越來越依賴國家資源。

就國家意識型態來看，早期的國家政策表達出來的是漢民族的文化價值及政經優勢，近年來國家採取了不同以往的政策，其內涵是利用資源支持原住民的傳統再現，掌控原住民文化發展，將「原住民政政策」侷限在文化層面，至於事涉敏感的「還我土地」、「還我文化權」、「成立原住民自治區」等，因爲與國家權力牴觸，則軟性處理。國家意識型態早期認爲原住民文化是落後的、不進步的，因此透過各種管道（教育、政治）努力想同化原住民的生活模式，但在解嚴後國際潮流及原住民文化復興的力量下，使得國家利用文化政策來掌控、支配原住民，以維護國家統治者的利益，國家從鼓勵同化的角色轉爲有條件的支持原住民文化的復興，但同時擔負起資源分配的仲裁者角色。因此原住民文化依然受國家意識型態影響，只是從全面否定原住民文化到支持特定的文化藝術傳統生活再現，原住民表演團隊的興盛是符合國家意識型態的預期，利用這樣表演團隊表達國家對原住民文化的重視，至此「文化」成爲國家政策下廉價有效的工具。原住民表演團體在剛開始成立時，需要國家資源幫助，同時也學會如何利用國家資源來發展自己的方向，所以原住民雖然是資源上的弱勢，可是發展的內容卻相當多元，除了要復興傳統歌舞外，甚至努力想擺脫政府資源的支配，這可從台東原住民表演團體在成立後，努力不依賴政府資源，發展出迎合市場機制及功能可以看出一些端倪。國家資源當然也影響了原住民文化的形式，同質性的原住民歌舞團

體相繼出現就是最好的例子，這些團體雖然是代表許多不同的部落，但是若仔細的觀察他們的表演內容其實差異不大，許多團體甚至都是因為國家的資源才成立。綜合觀之，國家意識型態雖然採取不同的政策，可是對原住民文化依然透過資源的補助來掌握原住民文化的展現，因此國家意識型態因為時代而轉變，但本質上依然想要持續掌控原住民文化發展的內涵，不讓原住民文化威脅國家的領導及掌控權。

從文化霸權的角度來看，上述原住民表演團體成功的詮釋這樣的關係，此種主導權與葛蘭西提出的霸權概念有若干相合之處。葛蘭西的「霸權」概念指的是支配階級（與其他階級或階級派系結盟），透過結合文化來掌握權力，這種結盟透過「道德和知識的優先主導權」運作來領導社會。就這個意義來說，霸權的概念指的是社會中被支配團體和階級自動支持、接受價值、理想、目標、文化和政治意義²。在這種關係下，這些團體與主導權力的上層階級相結合，並受到拉攏。這樣的霸權表現在國家可以決定是否要辦原住民藝術季、原住民舞蹈比賽、可以與少數專家一起決定補助的對象，決定那些原住民菁英對原住民文化擁有詮釋權。例如高山舞集、早期的杵音及杵互爲了要爭取資源，需要寫出符合政府要求的企畫書及表演，才能取得補助，得到政府的扶植，但是若背離了統治階級的價值及目標，所有的資源就會被收回。以杵音爲例，在轉型爲記錄馬蘭阿美傳統複音音樂時，因無法達到政府要求的表演場次，無法獲得補助。由於國家需要得到被統治者的支持，在政權的轉換時，會有許多新的勢力興起，也會有一些勢力衰微，在政黨論替後，相較於高山舞集與杵音，杵互之所以得到比較多的支持，在於曾代表國家跟隨元首出國表演，進而獲得許多國家補助等，這些都是霸權得到被支配階級支持的象徵。而原住民菁英在進行這些傳統文化的復興過程中，其實有意無意的加入了自己對於原住民文化意義的詮釋與運作，這樣的文化詮釋過程，使得原住民菁英掌控了文化的發展方向及佔據有利的位置，間接排除了其他原住民參與。例如當原住民表演團體爲了要生存只能往市場化發展時，在表演內

² John Storey著/李根芳，周素鳳譯，2003，《文化理論與通俗文化導論》，台北：巨流，頁182。

容上有所調整，這種發展是否為部落原住民的共同意識，或僅僅是掌握這些團隊的原住民菁英份子的單一想法，團體表現出來的表演內容是由這些原住民菁英透過學習教導給團員，造成傳統文化詮釋上的落差及認知差異。因此原住民菁英如何在創新與傳統之間找到平衡及得到部落的支持，是原住民表演團隊面臨的嚴酷考驗。

葛蘭西重視社會關係中的文化因素，提出了市民社會、統治權、國家機器（政治社會），並且扣合知識份子角色的實踐等概念的聯繫，發展出一套文化霸權關係的理論，用以抨擊西方發達工業社會的階級宰制。他認為資本主義社會一面壟斷社會資源，另一方面則運用意識型態的教導來鞏固統治權威的支配，也就是一個階級對另一個階級的支配統治，不僅僅依靠武力或經濟的力量，更要依靠被支配階級所接受的統治階級信仰體系、道德價值觀，這就如同原住民相信憲法保障原住民文化後，國家會分配許多資源給原住民，包括成立原住民機構來辦理相關事務。當國家確實越來越注重原住民文化，舉辦一系列相關的活動時，掌握資源的菁英利用這些資源達到振興原住民文化的目的，但利用這些資源的同時，也被統治階級所掌握。

從馬克思主義的國家意識及葛蘭西的文化霸權理論中，可以發現國家利用政策來同化原住民文化的企圖，這種充滿支配、整合的政策使得原住民族習慣依賴國家，甚至影響了原住民傳統的政治結構與生活，直到近年來受國際潮流及原住民社會運動的衝擊，雖然改採多元的文化觀點來制訂政策，但在不同的國家意識型態的影響下，主導的本質並沒有改變。這種表面對原住民政策的開放及進步，反而造成原住民更依賴、認同國家，國家意識型態無形中掌控原住民文化的性質與內涵，因為它依然是透過國家給予、訂定，所以這些表演團體為了要得到國家的資源，表演的內容及形式還是必須依照國家的遊戲規則，對原住民文化的發展來說，國家意識型態反而扮演了更重要的角色。

雖然如此，多數原住民表演團體依然想要透過利用國家資源發展出屬於自己的歌舞文化，分享國家的權力，確保「原住民文化」能夠永遠的保存下去，因此

國家意識型態雖然可以掌握原住民文化，但是對於發展內涵卻不能夠完全主導。原住民在經過長期與政府單位交往後，逐漸熟悉行政方式，爭取到資源，不見得會完全按照政府設想的方向來執行，這就是原住民菁英一方面利用國家資源，另一方面也努力維持自主性，不被國家資源所操控。這可從葛蘭西的文化霸權中看的出來。

國家改變意識型態來得到原住民的認同，原住民也利用國家資源發展自己的文化，國家透過資源的掌控來分配原住民文化的發展，原住民菁英想要利用資源來發展自己的文化詮釋權，最後原住民文化到底會走向何方？是國家會吸納原住民文化發展出新的意識型態，或是原住民菁英會掌控文化走向，或是國家透過意識型態的改變掌握原住民菁英，而這些菁英在不知不覺中實踐國家的意識型態？這樣的原住民文化是否能夠代表傳統？或是在時代的潮流下，有詮釋權的人會決定文化走向？這都是值得深思的議題。

文化霸權的概念在說明支配階級如何於政治權力上取得其文化及道德的優勢。文化的建構，包含許多不同的意識型態和文化形式。從台東表演團隊發展的歷史來看，高山舞集正好趕上 1992 年文建會舉辦的山胞藝術季及之後的全國文藝季，由於這些活動需要許多原住民團體的參與，因此打開了高山舞集的知名度，也讓她的表演活動場次持續不斷，許多原住民意識到表演是一項值得參與的工作而紛紛投入，造成許多團隊的興起，杵音就是在當時的氣氛下，脫離高山舞集而成立。早期的高山舞集是卑南族人所創立，在當時的政治氣氛下，對高山舞集的發展是相當有利，加上國家鼓勵原住民再現傳統文化，促使相關社團出現，杵音則是結合台東原住民族六族發展團隊，集合了台東原住民菁英，相當具有號召力及影響力，又帶動了另一波原住民的熱潮。杳互則是在政黨輪替後新興的原住民團隊，得到國家許多資源及幫助。葛蘭西認為，每一種主導地位的文化都是在居民的常識態度和行爲中維繫自己的。換句話說，文化活在人的實踐中，實踐表達了人的信念，文化通過對人們的思想行使「文化霸權」或控制而生存的。葛蘭西認為霸權不是一種暴力性的壓迫，而是統治階級所建立的生活文化，是一個

由「意義與價值」組成的「知識與道德上的領導」。霸權同時可以視為優勢團體（階級、性別、族群或國族構成的意義）維持其世界觀和權力的策略。霸權是不同社會團體間一種暫時性的安排與動態的結盟關係。他所運作的領域是認知、價值、道德、動機、態度等心理空間，亦即是「順從階級統治與要求」的文化。從形成過程而言，霸權是一個不斷創造的歷程，包括建構成員的意識以及對於意識型態之控制權的鬥爭。這樣的文化霸權理論（Cultural Hegemony）基本上乃是追隨馬克思主義的傳統，以歷史集結的角度，用以解釋現代國家之社會秩序如何維持與如何變遷的理論。而現代國家的社會秩序如何維持？依照他的觀點即是支配性階級生產一種社會其他從屬的或結盟的階級或團體都接受的世界觀、哲學與倫理道德的思想，進而從事意識型態抗爭的過程。

國家對原住民文化的支配，部分是依靠這些原住民團體的興起，這些團體的領導人都是在地菁英，他們都有認定的原住民文化元素、振興原住民傳統的價值觀，於是國家透過資源的幫助來達成他們的需求，也同時支配這些團體。但是這些資源的取得不是無限的，要視國家對這樣的文化「需要」程度來決定，因此有的團隊持續得到國家資源，而有的團隊在競爭中退出，所以到底這些原住民團隊保存的是「國家所需要的原住民文化」？還是原住民菁英自己所設想的「原住民文化」？從高山舞集、杵音、杳互三個團體觀察，最初成立時，這些團體的宗旨都是從傳統的原住民舞蹈出發，但在演出時，因為有場地時間及觀眾要求的限制，表演內容必需修正，長期下來，許多舞者與傳統舞蹈的精神脫離。為了要吸引觀眾，許多表演內容就要以活潑、歡樂為主，但是這樣的舞蹈有許多都是迎合觀眾所創造出來，加上要得到國家的經費，團隊表演內容及場次都有一定的設定，長期下來已扭曲傳統的原住民舞蹈的表現的形式。杳互雖然是使用傳統的阿美族竹鐘來進行音樂表演，但是許多樂器都是團長製造或改良出來，這樣的表演內容不符合在地的傳統均有討論的空間。

就權力和意識型態的角度來看，阿圖塞相信現存生產與權力體系的維持乃依賴權力（force）與意識型態（ideology）的運用。全憑生產過程中三個相當重要

且彼此關聯的要素(1)生產支持生產關係的價值；(2)在所有重要的控制領域，運用勢力和意識型態以宰制階級；(3)適用於特定工作形式的知識和技術的生產。原住民團隊再現文化的過程中，依賴的是原住民對傳統文化建構的想像，包括國家對文化的認定、原住民菁英本身的想法及原住民自我認知的「原住民文化」，但是在文化再現的過程中，都少不了國家意識型態的推波助瀾。在原住民文化逐漸沒落時，這些原住民菁英有機會展現對文化的詮釋權，他們都是接受過教育的族人，因此在教育的過程中無可避免受到國家意識型態的影響，當他們面臨傳統文化與現代社會的衝突時，要用哪種方式與態度來面對處理，這樣的心理拉距會不會造成某些傳統文化的選擇性遺忘或忽略，觀察台東的表演團體的歌舞內容會發現他們想盡量融入市場，得到主流社會認可，結果這樣的文化再現，是經過團體縝密的包裝，並非原本的傳統，強化大眾對原民舞蹈的刻板印象，最後大家對原住民歌舞的誤解就是歡樂的氛圍，對於舞蹈背後的深層文化意義反而無法利用現行表演形式彰顯出來。加上早期的國家政策是以同化政策為方針，對原住民文化的想像是不分族別的，因此高山舞集、杵音可以跳各種族別的舞蹈，並不以自己的族群為主，造成大家對個別原住民族群並不瞭解。杵音雖以單一的阿美族為主，但是在表演的內容不得不加入一般為人所熟知的傳統曲目。原住民表演團體自稱不同於其他表演團隊，再現傳統歌舞，似乎只有「原住民」才能擁有這樣的傳統舞蹈文化，這是其他非原住民團隊無法模仿與標榜的。也正因為由原住民所組成的表演團隊通常是用「身分」來當識別標記，而不是用表演內容來做依據造成長久以來表演內容無法突破。因此所謂的原住民表演文化如果用阿圖塞的理論來解釋就是：原住民文化是個人與真實存在情況想像關係的再現，是實在的、具體的實踐—儀式、習俗、行為模式、思考方式採用實際的形式—透過意識型態國家機器的實踐和生產—教育、系統化的宗教、家庭、組織化的政治、媒體、文化工業等—再生產出來。阿圖塞把所有的意識型態都有將具體個人「建構」為主體的功用。這種受到國家意識型態鼓勵的表演團隊在剛開始時吸引許多原住民組織化。所以國家意識型態反而是原住民文化一致性的開始，反映出國家對原住

民文化再次的同化、馴服。

至於從早期國家意識型態利用文化霸權來同化原住民，使得原住民文化受到壓抑，到目前的原住民菁英意識抬頭，重新想找回文化的詮釋權，在這樣的文化創造的過程中產生哪些問題？就布爾迪厄的文化再製理論而言，認為社會的行動主體（個人）的日常行為會受到自己本身生存心態的影響。生存心態指的是一套稟性系統（disposition），這套系統會形成自己的知覺和鑑賞模式，一切行動都是依照此模式來行動和反應。個人的價值、態度會決定所處的位置，而這個位置就是構成結構和實行之間的環節，另外還包括個人所涉及的「場域」（champs）位置，而這個位置是由個人所擁有的「資本」（capital）數量與結構而決定，並形成其「階級」（class）結構，造成每個人有不同的生活品味。就本文三個個案，在籌組團體的過程中，幾乎都由原住民菁英來領導，他們與政府公部門關係良好，對於整個政府行政作業流程比較熟悉，知道如何取得政府資源。而相較於這些原住民菁英，其他的原住民族人是否有這種能力進入到政府體系架構下來尋求機會則令人存疑。同時這些團隊大部分的團務工作都是由家族人士來擔任，無形中已壓縮其他非家族人士的參與，進而造成家族式團隊長期壟斷部落的文化資源，團隊的文化使命不夠清楚，不能吸引新人長期投入文化復興工作。

在這樣的文化競爭中，早期占有文化場域的菁英不願意釋放自己的資源，使得後來的人產生很大的進入障礙。就布爾迪厄而言，「場域」乃是由各種社會地位和職務所建構出來的空間，其性質決定於這些空間中個人所佔據的社會地位和職務。不同的地位和職務，會使建立於職務占有者之間的關係，呈現不同的網路體系，因而也使各種場域性質有所區別。布爾迪厄認為人們在這些場域中根據不同的利益進行特殊的交換活動，這些場域就如同市場一樣，進行多重的特殊資本競爭，包括經濟、文化、社會和象徵資本。人類活動的目標在於各種不同資本的累積及獨占，以維護或提升在場域中的地位。社會生活本身就是一種持續的地位鬥爭，每一個場域成為衝突的地方，由於場域中的每個行動主體都具有特定的分量或權威，因此場域也是一種權力的分配場。早期高山舞集培養了許多人才，等

到這些人熟悉這種遊戲規則時就脫離原有的團隊重新開始，這些人才在團隊中交換自己的能力、資源，一旦時機成熟，他們就會想要開創屬於自己的天地，而原住民文化的復興運動造就團隊的蓬勃發展，但由於大家都是在同一個場域中競爭，彼此反而互相壓抑，權力也因此而分出高下，至於真實的原住民文化保留與否，對這些團隊來說還是其次。所以表演團隊會跟特定的政治人物保持密切的關係，以便從政治人物中獲取所需要的資源。而政治人物透過對原住民表演團體的幫助，也希望能夠保持在部落中的影響力，得到部落及原住民表演團隊的支持。國家在這樣的過程中，建立了新的從屬關係，這種穩定的結構，使國家鞏固了他的領導權及統治權，加深國家對於原住民文化的操控。

此外，布爾迪厄的基本假定是階級劃分的社會，與其所依賴的意識型態和物質的表面配置（configurations），部分透過其所謂的「象徵暴力」（*violence symbolique*）為中介而得以再製。即階級控制不只是經濟權力的赤裸反映，而是透過更精妙的象徵權力運用，以強制他人接受符合其利益的社會世界定義。從這個角度來看，文化成為統治階級利益和日常生活的中介。文化的功能是代表宰制階級的經濟和政治利益，它並非是歷史的偶然，而是社會秩序得以維繫所必要和自然的元素，所以國家對於原住民文化的態度也隨著時空的改變而轉變。傳統的同化政策（利用教育、法律等來改變原住民的生活習慣）已經不能符合當下的需要，因為原住民受到國際潮流及原住民運動的影響感受到自己的傳統文化在被摧毀、消滅，國家爲了要持續的鞏固他的領導權，於是透過對原住民文化的再定義及確認，政策轉變為鼓勵原住民重新發揚傳統文化，並掌握這些資源，利用資源的給予，尋找認同國家統治的原住民菁英，並操控所謂的「傳統原住民文化」，透過與這些原住民菁英的交流，建立原住民對國家的信任，這是國家爲了要合法化其統治權而做出的轉變，現在原住民不但接受國家的存在，更越來越依賴國家。

原住民菁英與國家交往的過程中，就像傅科認為權力與知識間是一種互相構成的關係，因此知識與權力政權分不開。知識是由權力的運作中成形，而且構成了新權力技巧的發展、修正和增值。從國家扶植原住民團隊政策而言，表面上是

開放給所有的原住民來競爭資源，但在實際運作上，確實造就了一批善於爭取資源的原住民菁英，這些人首先要能夠熟悉國家的偏好，提出符合國家需要的計畫案，另外還需要與相關承辦人員保持良好的關係，才能夠得到資源。從台東的表演團體的發展來看，團長與地方政治人物的關係都相當良好，例如高山舞集全盛時期正好是卑南族人當選為台東縣長，台東市的馬蘭阿美人數眾多，因此台東市長與杵音合作舉辦多次的地方原住民節慶，杵音則相當受到中央官員的肯定，更數次隨著總統前往國外表演，這些都是需要擁有良好的社會關係才有可能達成。

因為政治的開放使得長期被國家意識型態所掌控的原住民文化獲得重新發展的機會，這種發展機會表現在原住民開始「復興」文化，至於能否脫離國家意識的掌控，要視這些團隊能否在經營上、運作上有獨立的空間。原住民團隊的發展是受到國家資源的支持而興盛，表演的內容得到國家的支持，此舉確實保存了一部份的原住民傳統文化及歌舞，若要對原住民歌舞外有更深層的政治及文化思考，或許只有少數的原住民菁英才有自覺。到底傳統的原住民生活及文化中是否需要依賴國家？近百年來國家介入原住民文化的發展已經讓許多原住民失去他們原本擁有自己的政治組織及運作方式的自信，國家透過政策的鼓勵，似乎成功的轉移原住民對於其他領域的關注。因為一旦脫離了國家，資源就會被抽離，遇到市場競爭時，馬上就會面臨出局的危機。

國家爲了要統一人民的意識型態和文化認同，持續維持政權的主導權，就會如同布爾迪厄所言的透過「象徵暴力」(violen^{ce} symbolo^{que})不只是控制經濟權力，更透過象徵權力的運用，強制他人接受符合利益的社會。對原住民團體來說，接受國家資源的補助、參與國家舉辦的文化活動、認同國家執行單位對原住民文化的審核，都是一種象徵暴力的行使，原住民文化是在國家主控下發展。這三個個案都接受政府的資源補助，並申請政府經費出國演出，便是非常明顯的例子。

國家可以對原住民文化的掌控是因為國家機構在策劃、主辦或指導使得原住民文化可以熱鬧的顯現在部落或特定場所。原住民表演團隊體認到政策的方向，迎合政策發展。團隊一旦組織化後，國家勢必關注團隊的發展，所以政策及資源

的投入是國家帶動，地方政治力量及原住民文化菁英也會促使國家舉辦各種保存活動，原住民表演團隊在與政府交往的過程中，學習到：只要能順應政府政策的發展，就能夠得到政府經費，有機會使得表演團隊持續宣揚「我的」(myself)文化。這些團隊形成傅科所謂的新興的權力知識階級，他們掌握了詮釋原住民歌舞的機會，會不會排擠其他原住民文化發展？從這些個案來看，家族是原住民文化發展的重要力量，但是在經過一段時間的發展後，表演團隊的使命及架構都需要重新修正，但在修正的過程中，國家會持續支持另外一批菁英，來維持其「多元」的想像，突顯不同的原住民團體卻面臨相似的發展命運。

第二節 理論的解釋及侷限

葛蘭西及阿圖塞的理論可以用來解釋國家在原住民文化發展中扮演的角色，瞭解國家權力在原住民文化的發展中所佔的重要地位。布爾迪厄的文化再製及傅科的知識與權力的關係可以用來分析原住民菁英經過學習，得到了文化資本及權力，同時利用這樣的條件，發展傳統原住民文化與國家間的連結，從中建立自己新的文化場域及權力。國家霸權或許可以影響原住民文化發展，但是對於原住民團體之間的競爭卻是抱持開放的態度。例如高山舞集經過一段時間的發展後，勢必要找到一個能在市場生存的策略，就便捷的方向就是接洽飯店演出。杵音剛開始發展時，以傳統歌舞為主，可是經過一陣子的摸索後，發現原住民歌舞表演的不足處，轉而記錄傳統的馬蘭阿美傳統複音音樂，跳脫國家影響獨立發展。杵互則一方面利用政府資源，同時積極的準備走向市場化。這三個團體在發展到一定程度後想要去除國家所加諸的限制。國家霸權雖然能在資源上掌控原住民文化的發展，對原住民文化的發展方向及過程卻不能永遠掌握，這就給了原住民一些空間。另一方面，國家資源刺激了原住民表演團隊的興盛，進而激發這些團體研擬出相關的營運計畫、人員管理及企畫能力，希望能夠獨立自主，不再依賴國家資源，這說明了原住民其實並非只想要依賴政府幫助，只要有發展機會，原住民憑藉聰明才智，或許也可以闖出屬於他們的一片天空。這樣的發展不像葛蘭

西所描述「國家霸權可以掌控一切」。

此外阿圖塞的理論強調國家的意識型態會決定文化的發展方向，這幾個表演團隊在剛開始成立時，確實都符合國家意識型態的方向，但是當他們逐漸成長、茁壯時，這些團隊也開始想要跳脫國家的掌控，發揚自己認定的傳統文化，例如高山舞集創新原住民舞蹈、杵音記錄傳統阿美族音樂、杳互將其他流行音樂元素融入表演，這些都是跳脫傳統發展團隊的思維，同時改變人們對原住民文化的想法。這個現實使杵音最初接受政府補助，到後來回歸部落記錄音樂，不再單純的仰賴國家資源，這是原住民菁英對國家霸權的反彈的例證。高山舞集除了努力更加市場化外，也持續與學校合作培養基層的原住民青年，喚起更多年輕人對文化的重視，並持續思考傳統文化的價值。杳互要創造出一個屬於他們的園地，讓更多的阿美族可以自立更生，回歸部落尋找自己文化的價值。

就國家意識型態、文化霸權的角度來看，原住民文化發展確實深受國家影響。但國家的政策或許重新給予原住民另一個窗口來說服市場大眾，改變對原住民的刻板印象，重新認識原住民文化。從後殖民的情境中來看，國家與原住民其實是一種殖民者與被殖民者的含混關係，國家在政策執行上實施剝削榨取與培育（再現殖民教育的培育），造成原住民對權威殖民者「模糊的仿效」。同時原住民在政策開放下，努力想要解除以往殖民者與被殖民者的關係，重新思索自己所處的地位，尋找自己努力的方向。於是在國家政策鼓勵下（所謂的後殖民情境）的原住民文化復興策略就是藉由去殖民化的過程中尋找隱藏和失落的原住民文化，對原住民（被殖民者）而言，首先要去殖民，一方面顯露、剝離殖民權力的形式，一方面藉著記憶、再現的方式真實的呈現殖民權力的宰制，回到過去，給予被殖民者一個「身份」（原住民），以維繫被殖民者的群體團結，對過去的回憶是對族群身份的建構，因此這種記憶最好的表現方式就是舞蹈，透過對舞蹈的再現，原住民可以喚起對自己族群的認同，也可以排解國家殖民統治的陰影。因此不管原住民舞蹈的內容是否一致，或是陷入經營的困境，只要能減緩國家的控制，就能展現屬於我族榮耀的空間。

在這樣的後殖民情境中，原住民努力的要在各方面達到自主，產生對政治、經濟及文化殖民主義的反抗之反殖民思想，拒絕國家殖民的權力，努力的重建自己的文化，因此原住民努力創造出屬於自己的文化，透過歌舞展演的形式，在某方面宣告國家與原住民的關係已經從長久以來的不平等的殖民者與被殖民者中脫離出來，例如杵音已經跳脫申請政府補助的發展模式，純粹爲了保存傳統文化而努力，這就是被殖民者努力的想擺脫殖民者的權力操控，創造出屬於自己（原住民）文化最好的證明。所以只有國家（殖民者）與被殖民者（原住民）的二元對立緊張關係的消失或模糊，意即模糊被殖民者卑賤低下的意識型態及地位後，並以民族主義的形式（種族解放的意識型態、激烈的解放論述）企圖尋找殖民者所壓抑宰制的文化及自我的存在，在自者（myself）與他者（other）之間的二元地位不再明顯，兩者能以同等的關係看待時，那些以前隱藏、被壓迫及邊緣化的形象才能重新塑造，被殖民者的聲音才會漸漸出現。因此當國家採取比較開放的政策時，原住民歌舞表演團隊才會如雨後春筍般的出現，並且擁有自己編排舞碼的權力，透過舞台傳遞給他者。但是原住民在恢復傳統舞蹈的過程中，並不表示殖民主義已經完全結束，因爲這時候的原住民舞蹈還是處於一種既獨立又依附殖民主義的矛盾中，所以在完全回到以前的傳統難免需要國家的支持。這就表現在原住民表演團隊雖然努力的要回復傳統，可是依然需要國家力量的介入及幫助，透過申請國家資源的補助，來達到恢復傳統歌舞的目的。

此外後殖民論述重視被殖民者的主體性認同和定位的問題。後殖民的觀點認爲在不同的時間、不同的環境、及不同的政治權力情況下，被殖民者對自我的定位也有所不同。例如高山舞集及杵音是國民政府時期表現出對原住民政策支持開放的象徵，宣示政府對傳統原住民文化的重視，而沓互在民進黨政府執政時期，更是躍上國際舞台，作爲「臺灣文化」的代表。所以在後殖民時代，原住民對原本的主體必須不斷的重新定位、尋找自己的位置，因爲文化身份並非固定存有，而是位置的選擇及持續因應社會變遷而發展，也就是特定的社會、文化、政治情境會影響身份的定位與認同。高山舞集、杵音與沓互都希望藉著團隊的力量，透

過對傳統樂舞的創作，表達出原住民族傳統文化復甦的使命，藉著發揚傳統舞蹈，爭取原住民族發聲的空間，有系統的介紹給其他人瞭解。這些理論可以解釋原住民如何得到資源，受到政府操控的過程，但是對於理解原住民努力復興自己文化的決心及發揚傳統文化都有限制。理論或許認為原住民只能在國家資源的支持下，配合國家發展，依賴國家的支持，對照後殖民論述的觀點，原住民文化新的元素、意識、行動力的產生是過去馬克思學派所無法顧及的。

第三節 原住民文化的解構與再建構

在國家政策大力推廣下，原住民的傳統文化漸漸受到中央單位及地方政府的重視，而政府的資源投入更使許多原住民表演團隊興盛。台東地區的原住民表演團體的發展充分反映了這樣的社會背景，但是在表演的內容上，是否如國家所預期的可以保存原住民傳統文化，值得更深入探討。

以高山舞集、杵音及杓互為例，高山舞集的舞蹈是由卑南族的林清美所收集來，舞蹈內容號稱呈現各族原住民的舞蹈內涵，但是卑南族所學的舞蹈是否真的可以代表其他各族，有無失真？而且台東的卑南族各部落的舞蹈不盡相同，在經過幾年的發展下來，許多舞蹈來源是由高山舞集的原住民教練所創新，這樣的原住民表演團隊所跳的舞蹈代表意義為何？是否只是因為他們的身份，或是這樣的舞蹈內容是在時代轉變下不得不的改變？而杵音在開始成立時，同樣號召台東六族的原住民，透過團員彼此互相的交流，達到學習新舞蹈的目的，經過了幾年發展後，才回歸以記錄台東馬蘭阿美的複音音樂，是否表示原住民舞蹈回歸部落才能再重現傳統文化？這樣的舞蹈文化素養能否支撐一個表演團隊的發展，或者只是在開始成立時，因為大家都具備原住民身份，容易得到眾人的目光及表演藝術資源，但在潮流過後，不但遭遇到申請經費的困難，甚至連要生存下去都有問題，原因為何？這種原住民舞蹈趨向一致化及標準化是原住民傳統舞蹈文化發展的宿命嗎？傳統的舞蹈應該是部落在各種慶典時所展現的，並沒有統一的場地及欣賞的群眾，純粹是感情的抒發，因此每個部落都有屬於自己的舞蹈，就算同樣都

是卑南族，但由於所在的部落不同，經過了幾百年的演變，傳統祭儀舞蹈或多或少都有所差異，可是因為原住民表演團隊的興起，加速了原住民舞蹈的一致化，或許這些表演成員來自不同部落，可是在許多的表演場合中，確實很難區分這些差異。加上成員表演時間久了之後，一旦真正回到原住民族的傳統祭儀，會不會無法區分表演與祭儀的不同，反而造成真正的原住民文化消失。

當這些團體在剛開始發展時，都是出於想要保存原住民傳統文化目標而努力，他們吸收了部落部份的舞蹈文化、人才，開始向主流社會展現原住民歌舞文化，經歷一段輝煌的歲月後，部落的人開始產生疑問，這樣的舞蹈內涵是屬於部落的嗎？團隊的負責人亦遭遇到發展瓶頸：市場化與保存傳統的平衡點。高山舞集曾經為了生存轉向市場化，包括表演內容以迎合市場為主的熱鬧型舞蹈，使得團隊離部落越來越遠，發展的方向似乎也遠離當初的目標，最後被國家機關質疑是否為傳統的原住民表演團隊，甚至減少資源的補助。而杵音的發展歷程則會令人質疑國家政策扶植的意義，因為杵音是從迎合市場發展，轉為記錄傳統馬蘭音樂，結果竟然得不到國家資源的支持，國家的取舍標準為何？是否只有按照國家建立的遊戲規則才能夠得到國家支持？

杵互目前的發展似乎非常成功，得到國家資源大力支持，發展市場化非常順利，每年都有好幾十場演出。但是對杵互而言，運用學界研究的傳統樂器作為包裝，這樣的企圖與部落的認知一致嗎？這些都是引人深省的。而這些團隊在市場化的過程遭遇到許多挑戰，包括經費、人才來源等，許多團隊就在資源不足下，從興盛到衰退最後消失，這似乎已成為表演團體的宿命。

就再現傳統文化而言，部落耆老應該是最佳代表，可是由於這些人無法配合國家政策，因此興起了一群努力想保存傳統文化但是卻受國家現代教育的原住民菁英。國家政策刺激這些原住民菁英的響應，帶動了一股回復傳統文化的潮流，但是在欣賞這些表演的時候，難免會引發一些思考：這樣的團隊表演到底是傳統文化的保存者還是解構者？他們的確再現了一些傳統的歌舞文化，可是同時又改良了許多內涵。對原住民來說，在部落中用歌舞慶祝豐收、祭典是很自然的，可

是要把這些傳統歌舞帶到表演的場合就需要考慮場地的尺寸、表演時間限制、表演內容安排。這樣的歌舞表演是屬於整個原住民族的文化？或部落的文化？或團隊創造出來的文化？甚至是個人認為的文化？此外在國家政策的偏好下，原住民傳統文化在某些方面被鼓勵再現（如原住民歌舞、生活模式），於是有國家資源的支持，是被國家選擇、鼓勵而發展的，至於國家不願意面對的問題（原住民保留地、原住民自治）則被壓抑甚至以不決策（non-decision）的方式來規避。

這樣的表演方式確實解構了傳統，他們將這些歌舞帶到舞台上，滿足觀眾的預期心理，強化了觀眾對於原住民歌舞的刻板印象。在他們表演的同時，他們確實建構了一套屬於「我的」舞蹈，透過組成社團的方式來達到發揚傳統原住民舞蹈的目標，更甚者得到國家資源補助。在這樣的吸引力下，各部落族人開始組織團隊，為了爭取人才，資源，引發新的部落矛盾，反而造成部落的不和諧。在資源稀釋下，要能夠生存下來的團隊本身需要具有競爭力及良好的經營模式，也使得這些團隊從原本的保存文化的目標，更意識到要發展組織的重要性，可是一旦組織化後，組織的僵化、組織的生存與人員的更替都是這些團隊面臨的挑戰。

這些原住民菁英對自己文化的詮釋與運作，使得原住民文化產生新的意義。因為這些文化知識及形式過去是透過口傳得以傳承下來，內容樣貌都比較純粹，但經過了國家政策的介入及社會變遷後，原住民傳統文化反而喪失了獨立運作的空間，而原住民菁英透過對文化的復振，反而變成原住民傳統文化的詮釋及傳遞者，這些菁英是否能獨立不受外界影響的再現傳統文化，從原住民表演團體的表演內容觀察似乎有一定程度的落差。可以說原住民菁英在發展團隊的同時，已經在建構一個屬於「我的」（myself）原住民文化，而這個文化可能為傳統注入新的元素，甚至混淆其他人的價值，例如：加入許多原本不存在的動作及裝飾。日積月累下來，對傳統的原住民文化影響甚大。

從原住民歌舞團隊的蓬勃發展，印證了國家政策鼓勵下，原住民在某些方面得到了許多資源，在這種特定偏好的政策下，原住民文化的發展反而相對受到侷限。因為這種選擇性的支持，會將原住民文化導向另一種層次。許多團隊目前的

發展已經偏離了保存原住民文化的初衷，反而關注自己如何在興起後繼續存活下來，因此市場的力量決定原住民團隊的發展。迎合市場化的結果，造成許多團隊終究面臨國家政策及部落的雙重壓力，這或可說明團隊組織化後反而是加速被取代的原因。

小結

原住民表演團隊順應國家的規範這是政策牽引下必然的結果，這樣的發展對部落來說代表的意義又是什麼？在原住民的傳統下，任何事都是以部落為出發點而發展的，但是因為國家的介入，原住民遵守國家的法律，不能擁有獨立自主的作為。對部落來說，國家介入部落事務，反而使部落的凝聚力被不同的政策切割，自我無力決定未來，這三個團體的發展就是一個縮影，原本應該是部落中的一份子，最後脫離出來成為獨立的團體，而在發展遇到瓶頸時後，國家又不能持續的給予資源，原住民只好在回歸到部落中，追求族人的支持。

原住民歌舞本來是部落文化的一部份，被國家政策吸引下，組成社團，進而走入市場，最後卻因文化養分不足，由興盛走向沒落。如果團隊朝向組織化發展，對內無在地經驗的承傳，對外國家沒有一套具體可行的實施方案來輔導原住民團隊持續經營，造成原住民團隊無法形成有效的運作模式，最後在資源取得困難下，一切發展又回到原點。在國家政策鼓勵下，原住民表演歌舞似乎可以保存傳統文化、又可以與市場接軌，好像前景一片光明，但若是追溯源頭，表演從來就不是原住民生存的方式，加上整個社會劇烈改變，原住民要適應的是現代化的市場經濟，而不是以前傳統的自給自足的方式。國家透過政策保護原住民文化，原住民卻在國家的保護下越來越依賴國家資源，原住民雖然利用這樣的資源強化文化及傳統，甚至成立社團，這是不得不然的結果，可是卻無法保證永續生存，從三個團體的發展過程發現，原住民團體通常都是家族化的經營模式，這樣的優點是家族成員容易配合、演出價碼便宜，它延續傳統部落中互相幫助的概念，可是在發展到一定的規模時，確實需要結合更多專業的力量來促使團隊前進，但由於

家族成員不願意釋放資源及權力，外人無法參與，終於使得原住民歌舞團隊發展停滯。

現代的原住民表演舞蹈是從部落中出發，這種組織模式有別於傳統社會組織模式，是否會與既有權力有者互相衝突，還是能夠在部落與組織之間取得平衡？就高山舞集及杵音而言，他們掌控了部落舞蹈文化對外及對內的管道：對外，他們可以代表部落的舞蹈到各處表演，同時增加部落族人的收入。對內，許多想要學習傳統舞蹈的人就會進入這樣的組織中學習，在部落中形成一種力量，等到具有一定規模後，其他族人想要成立類似的組織也不容易，所以族人就成立其他各式各樣符合國家政策的組織。一些原住民轉向走社區營造、或是改以保存傳統生態作為尋根之本，國家在鼓勵組織化的同時，有時會造成部落族人間的競爭，反而使得部落力量更加分散，這樣分裂不但疏離了原有的認同，更進一步營造出國家的「多元族群想像」。

由這些影響可以歸納以下幾點：

一、原住民歌舞文化由國家認定的組織來推廣，代表國家的政策已經進入到傳統的部落中，並且產生一定的影響力。在這樣組織的變遷過程中，取得國家資源來維繫組織的生存已經變成一個重要的目標，甚至會超過原本所設定的保留傳統原住民文化宗旨，使得表演團體的發展產生質變。

二、部落中的原住民菁英也因為要爭取國家資源，競相成立原住民團隊，造成部落間的分裂，使得傳統原住民文化的保留因為社團過多而產生百家爭鳴的現象。由於部落中的人可以自由的在各團隊中來去，造成原住民表演團隊發展的一種特殊現象：就是每個團隊的表演人才及表演內容都大同小異，不容易建立自己的風格與特色。

三、團隊爲了要爭取人才，只好競相加碼吸引人才，更增加團隊的營運成本，更無法走出同質化發展的惡性循環，這都是原住民表演團隊所面臨的問題。

總結而言，原住民文化在國家政策影響下，確實產生依賴國家資源無法獨立自主的問題。這是因爲原住民表演團體的組織發展過程中，一直無法解決經費來

源不穩定、專業人才的缺乏及家族化的經營問題，使得團隊的發展一直存在瓶頸無法突破，於是同樣的模式——成立、興盛、被迫轉型的過程一再重複上演。早期國家的權力馴服表現在同化原住民文化、語言、生活習慣及思想，近年來國家雖採取不同的政策，卻造成原住民更依賴、認同國家。因此作為原住民表演團隊，如何利用國家資源，發展傳統文化，最終達到獨立自主的目標，是團隊在發展過程中不得不面對的難題。

而原住民菁英對於原住民文化的詮釋過程也會影響原住民與部落的關係，一方面原住民菁英取得國家資源，得到對傳統文化的詮釋權，另一方面他們掌握了原住民文化發展的走向，壓縮了其他發展的可能，都會使舞蹈內容與傳統文化產生脫落，這種脫落要如何克服？這樣的舞蹈可以說服部落的族人嗎？原住民表演的組織化發展是以前部落從未遭遇到的問題，要如何促使組織發展順利，又得到部落支持，產生互利共榮的影響，真正保留原住民文化，是需要各方經驗交換及論辯的。由這三個個案的歷程來看，要在國家補貼、市場機制及文化保存三方面建構自己的組織策略及定位仍有一段很長的路要走。



第五章 結論

在台灣的歷史發展中，原住民文化一直處於邊緣和弱勢，尤其在國家長期同化及融入政策使原住民的藝術一直在快速的消失中。1980 年代後，隨著台灣的本土化及政治的開放，原住民意識逐漸抬頭，國家順應原住民的訴求，從政治上、經濟上、文化上都展現與以往不一樣的政策。原住民不論是在政治、經濟、法律、身份及文化上都得到重新定位的機會，並且得到社會的重視。

本文藉由文化霸權理論、後殖民論述，探討三個台東地區的原住民表演團體的發展歷程。早期在國家政策的壓制及社會漠視下，傳統音樂及祭儀快速消失。近年來在國家資源刻意扶植下，興起了許多原住民表演團隊，他們得到來自中央的「行政院文化建設委員會」、「行政院原住民族委員會」，與各縣市文化局及原民會的補助，透過這樣的補助方式，國家霸權再一次掌控了原住民文化的發展，使得看似蓬勃發展的表演團體卻有著相似的表演內容，雖然他們都具有強烈的保存與傳承傳統的使命，但是卻擺脫不了國家意識有意無意的操控。

本文以「高山舞集」、「杵音」、「杵互」的發展為例，觀察文化霸權表現在舉辦各種原住民活動、決定補助原住民團體及原住民菁英對文化擁有主導權。在國家決定補助對象的過程中，也顯示原住民文化還是需要得到國家認可才能發展。所以表面上對原住民政策的開放及進步，卻造成原住民更依賴、認同國家。國家透過意識型態的改變來得到原住民的認同，原住民也利用資源發展出自己的文化。

在這些團隊的發展過程中，原住民菁英掌握到文化的詮釋權，在文化的復振過程中，有意無意的加入了自己對原住民文化意義的詮釋，使得原住民菁英掌控了原住民文化的發展方向及佔據有利的位置，間接排斥了其他原住民參與。同時表演內容上爲了要符合場地、時間及觀眾要求，對傳統的表演方式，必須有所修正，這些表演內容是否是傳統的再現引發爭論。

本文用文化霸權的概念來解釋國家在原住民文化發展過程中扮演的角色，及

原住民文化菁英建構自己文化場域及權力的過程。但是原住民利用國家的資源也發展出自己認定的傳統文化，發揚團隊的力量，透過記錄傳統音樂、創新原住民舞蹈、融入新的舞蹈元素，重新開啓原住民的自我認同，有別於以往面臨國家政策無能為力的態度而這與後殖民解除殖民的觀點有相似之處。因此，文化霸權可以解釋原住民在國家操作下，配合國家發展的過程，可是對於原住民文化新的元素、意識及行動力的產生這些都是馬克思理論無法顧及的。

然而弔詭的是這些團隊的發展解構了傳統的原住民文化，表演模式及舞蹈內容，打破了歌舞只有在部落進行的傳統，把傳統歌舞再現的過程中，加入了自己建構的文化創新，這在三個團體的發展中都可以得到印證。此外，因為資源的衝突，他們需要面對經費的爭取、團員的招募等問題，反而造成原住民部落間的不和諧，如何化解這些衝突，也是未來表演團體在發展時要面對的問題。從觀察三個台東原住民表演團隊的歷程中，得出一種發展模式，就是這些團體都是從部落出發，透過傳統的文化資源，轉化成觀眾可以接受的歌舞形式，利用這種表演走出部落迎向市場，接著進入國家所設定的遊戲規則。為了團隊的發展依照國家設定的偏好申請資源，造成對國家的依賴，進而接納了國家的意識型態。同時在團隊逐漸壯大時，面臨到表演、人才使用及組織僵化等問題，最後因為無法得到更多的資源，完成遊戲規則的要求，在得不到國家經費幫助後，只好再重回到部落中，再次開展對部落文化的紀錄活動。所以原住民表演團體打著保存傳統文化的強烈使命，是否能夠在社會環境的改變、國家政策的影響下，保持傳統的原住民文化藝術，盡量保存歌舞的內涵，不受外界影響，是日後需要持續觀察的重點。由此一層面切入國家政策對原住民文化的影響，可以對過去的研究提供另種思考。

本文透過對三個原住民表演團隊的紀錄及文獻的整理，理解國家對原住民文化造成的影響，同時記錄原住民菁英的文化復興過程，並分析背後所隱含的文化霸權概念。藉此反省國家政策方向的偏好、原住民文化資源是否被壟斷等問題。透過對三個團體的個案研究，反思原住民文化復振在整個國家框架中面臨何種困

境。而這馴服的本質同時也正在部落內部上演著，原民團體在部落內主導文化表演的詮釋權亦代表政策遊戲規則再次影響部落團結的可能。

在研究的過程中，礙於所學，無法對表演的內容及形式做更深入的探討，因此提出三個可供後續研究發展的方向，包括：一、有關傳統原住民舞蹈及音樂考據等問題，在採借、創新及外力（如學界、社運）介入時，原住民如何看待這股熱潮。二、第三部門對原民文化的扶植是否可免於國家操控的可能，這對臺灣似乎是一個可以期待的遠景。三、國家政策的介入造成部落內部利益衝突，在過去正名政策的鼓勵下，此舉是否會成為原民部落新的分裂來源有待觀察。

對原住民歌舞團隊來說，國家、社會環境的變遷，微妙的改變了傳統文化的角色，同時也改變了歌舞的內涵。在原住民團隊發揚傳統歌舞的過程中，除了要更深入的發掘本身的文化外，更要與現實環境調和，找到一種適中的目標，既可以發揚歌舞、又不改變傳統，並適應時代的改變，找到未來的利基點，這將是所有發揚傳統文化的團隊都需要慎重思考的課題。

附錄一：受訪者身分識別

代號	姓名	性別	身份
A1	林清美	女	高山舞集創辦人、團長
A2	洪萬誠	男	高山舞集團員，林清美之子
A3		女	高山舞集團員，家族親戚
A4		男	高山舞集團員
A5		女	高山舞集團員
A6		男	社區居民
B1	高淑娟	女	杵音創辦人、團長
B2		男	長期關心馬蘭社區人士
B3		男	杵音工作人員
B4		女	杵音資深團員
C1	少多宜	男	杳互樂團創辦人兼團長
C2		男	杳互樂團團員
C3		女	家族親戚兼杳互樂團團員
C4		男	社區居民
C5		女	社區居民
C6		男	杳互樂團團員兼工作人員
C7		女	杳互樂團團員兼團員工作人員
D1		男	台東縣文化局職員
D2		男	國立台灣史前文化博物館職員
D3		男	台東縣政府職員

參考文獻

一、專書

- 許常惠，1976，《台灣高山族民謠集》，台中：台灣省政府民政廳。
- 謝世忠，1987，《認同的污名—臺灣原住民的族群變遷》，台北：自立晚報。
- 2004，《族群人類學的宏觀探索：臺灣原住民論及》。台北：台大出版中心。
- 葉啓政主編，1992，《當代社會思想巨擘》，台北市：正中。
- 吳錦發編，1993，《原舞者》，台中：晨星出版社。
- Robert Bocoock 著/田心喻譯，1994，《文化霸權》，台北：遠流。
- 謝世忠，1994，《「山胞觀光」：當代山地文化展現的人類學詮釋》。台北：自立晚報。
- Robert A. Gorman 編/馬欣豔等譯，1995《新馬克思主義人物辭典》，台北：遠流。
- 洪鑣德，1997，《馬克思社會學說之析評》，台北：揚智文化。
- 高宣揚，1998，《當代社會理論》，台北：五南。
- 王克芬、隆蔭培主編，1999，《中國近現代當代舞蹈發展史（1840-1996）》，北京：人民音樂。
- Ziauddin Sardar 文字/Borin Van Loon 漫畫/陳貽寶譯，1998，《文化研究》，台北：立緒文化。
- 陳學明，1998，《文化工業》，台北：揚智文化。
- 吳榮順，1999，《臺灣原住民音樂之美》，台北：漢光文化。
- 孫大川，2000，《夾縫中的族群建構——臺灣原住民的語言、文化與政治》，台北：聯合文學。
- 劉鳳學，2000，《與自然共舞—台灣原住民舞蹈》，台北：商周編輯。
- 黃國禎編，2001，《台灣文化檔案 II》，台北：表演藝術聯盟。

- John Storey 著/張君玫譯，2001，《文化消費與日常生活》，台北：巨流。
- 胡芝瑩，2001，《霍爾》，台北：生智。
- 王嵩山，2001，《臺灣原住民的社會與文化》，台北：聯經。
- 2003，《過去就是現在：當代阿里山鄒族文化形式的社會建構》，台北：稻香。
- 方永泉，2002，《當代思潮與比較教育研究》，台北：師大書苑。
- 田哲益，2002，《臺灣原住民的社會與文化》，台北：武陵。
- 邱天助，2002，《布爾迪厄文化再製理論》，台北：桂冠。
- 行政院文化建設委員會編，2003，《文化土壤 接力深耕：文建會二十年紀念集》，台北：文建會。
- 呂鈺秀，2003，《台灣音樂史》，台北：五南。
- John Storey 著/李根芳、周素鳳譯，2003，《文化理論與通俗文化導論》，台北：巨流。
- 洪泉湖主編，2003，《2003 年海峽兩岸「少數民族文化傳承與休閒旅遊」學術研討會論文集》，台北：師大書苑。
- 胡台麗，2003，《文化展演與臺灣原住民》，台北：聯經出版社。
- Ruth Rentschler 等著/羅秀芝等譯，2003，《文化新形象：藝術與娛樂管理》，台北市：五觀藝術管理。
- Chris Barker 著/羅世宏譯，2004，《文化研究：理論與實踐》，台北市：五南。

二、 論文

- 胡台麗、劉斌雄，1987，〈臺灣土著祭儀及歌舞民俗活動之研究〉，《中央研究院民族學研究所集刊》，台北：中央研究院民族學研究所。
- 高宣揚，1991，〈論布爾迪厄的生存心態概念〉，《思與言》。
- 王家祥，1993，〈行走大土地之上的野生舞者〉，《原舞者》，台中：晨星出版社。
- Marx/Engels Gesamtausgabe 著，于治中整理，1999，〈意識型態下的馬克思〉，

《台灣社會研究季刊》，第 33 期。

趙素娟，1993，〈civil society 與葛蘭西「文化霸權」論—兼評三民主義教育政策態度〉，《人文及社會學科教學通訊》。

達拉瓦克，1994，〈關於原住民文化政策的幾點思考〉，《山海文化雙月刊》，第 6 期。

黃金鳳，1995，〈由 NPO (non profit organization) 的組織特性，探討「原舞者舞團」的經營與發展〉，未出版。

吳勁毅，1996，《探索臺灣花東地區的文化觀光——以花蓮縣光復鄉太巴朗社區經驗為例》，國立東華大學自然資源管理研究所碩士論文。

黃得彰，1996，《政府對非營利組織補助之研究——以文建會對演藝團隊之補助為例》，東海大學公共行政研究所碩士論文。

王嵩山，1997，〈臺灣原住民文化政策芻議〉，《臺灣博物館民族誌論壇社通訊》，第 1/3 期，頁 3-7。

黃貴潮，2000，〈阿美族的現代歌謠〉，《山海文化雙月刊》，第 21/22 期，頁 71-80。

浦忠成，2000，〈文化詮釋的弔詭〉，《山海文化雙月刊》，第 23/24 期，頁 118-123。

謝瑩潔，2001，《我國藝術補助機制之檢討——以組織、運作及財源籌措為討論》，國立臺灣大學政治學研究所碩士論文。

賴佩姍 2002，《從台灣現代戲劇團體觀點探討》，國立台灣大學戲劇研究所碩士論文。

楊洲松，2002，〈文化研究與教育〉，《教育研究月刊》，第 99 期。

于國華，2002，〈中華民國九十年文化環境：世界不太平、經濟不景氣、政治不穩定？〉，《中華民國九十年表演藝術年鑑》，台北：國立中正文化中心。

江冠明，2003，《創新的認同—山地門文化產業中的現代認同與變遷》，國立東華大學族群關係與文化研究所碩士論文。

陳甦蘭，2003，《我國對原住民藝術展演補助政策之探討——以行政院原住民族委員會為例》，國立台北大學公共行政暨政策學研究所碩士論文。

譚雅婷，2004，《臺灣原住民樂舞與文化展演的探討—以「原舞者」為例》，國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。

黃姿盈，2006，《原住民歌舞團體的演出形式與音樂內容——以「杵音文化藝術團」為例》，國立台北藝術大學音樂學研究所碩士論文。

三、 英文部分

Altusser, L.,1971,Lenin and Philosophy and Other Essays, New York : Monthly Review Press.

Gramsci, A.,1971,Selections From Prison Notebooks , New York : International Publishers.

Marx, K.,1969`A Contribution to the Critique of Political Economy,` in K. Marx and F.Engles,Selected Works I , Moscow: Progress Publishers.

Marx , K.,1974, The German Ideology, London : Lawrence and Wishart.

Bourdieu, P.,1967,Sociology and Philosophy in France 1945 : Death and Resurrection of a Philosophy without Subject.

Foucault, M.,1978,Introduction in Geores Canguilhem, Holland : Reidel.