



國立臺灣大學音樂學研究所
碩士論文

Graduate Institute of Musicology
College of Liberal Art
National Taiwan University
Master Thesis

「黃金家族」的想像與驕傲：
從 Altan Urag 樂團看蒙古音樂與民族認同
The Re-imagination and Pride Construction of “Golden Lineage”:
Folk-rock band *Altan Urag* and Mongol identity

蕭禕繁

Hsiao, Yi-Fan

指導教授：山內文登 博士
Advisor: Yamauchi Fumitaka, Ph.D.

中華民國 102 年 6 月
June, 2013

國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

「黃金家族」的想像與驕傲：
從 Altan Urag 樂團看蒙古音樂與民族認同

本論文係 蕭 禕 繁 (學號 R98144008) 在國立臺灣大學音樂學研究所完成之碩士學位論文，於民國 102 年 6 月 21 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

山 內 文 登

(簽名)

(指導教授)

蕭 禕 繁

陳 峙 非

所 長：

文學院音樂學研究所 王育雯

(簽名)

誌謝

§ 本論文係蒙藏委員會獎助，特此致謝 §



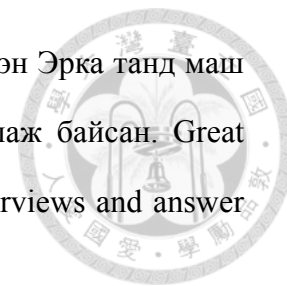
蒙古，她的浩瀚和剛強、她的樸質與柔順，都在我心上劃下一筆不輕的痕跡。回想這四年，從最初決定以蒙古作為田野、經歷了種種掙扎和決心，到當真住在烏蘭巴托九個月。這直逼大學四年的研究所時光，在這裡得到了些什麼？我現在還不敢確定；但我知道，它在我人生中必然改變了些什麼。從人類學到音樂學，雖然和當初進研究所的期許和想像不盡相同、雖然每每哀鴻遍野，但總是快樂多過於哀傷、感激多過於怨懟。

這一路上，有許多貴人相助。謝謝最早啟發我對於蒙古產生興趣的老師們：那順老師與藍美華老師。跟那順老師學習傳統蒙文之餘，也感受到蒙古人的好客和熱情；您對蒙古傳統文化的熱愛，也影響我至深。謝謝藍老師四年前暑假對於我論文的建議，那是將我帶入蒙古流行音樂的一大契機。謝謝音樂學所的所有老師，在修課或課餘的所有回饋和意見，都是一個學生成長和茁壯的養分。特別感謝陳峙維老師在世界音樂領域的專業見解，和許多關於中亞音樂的建議與分享。

Special thanks to my advisor, Mr. Yamauchi. Thank you for your great patience and big heart. You recommend practical advices and always show support on my ideas, which really means a lot to me. Your humble and modest way of doing research and dealing with other people becomes my role model. ありがとうございます！それにお疲れさまでした。NUM Anthropology department teachers, thank you for guesing me to staying in your office so often. And greatest, most special thanks to Tsetse. I'm so grateful that I can meet you after arriving Mongolia and been introduced to Altan Urag. Without your help and advices, I'd be very confused on my fieldwork.

Алтан Ураг хамтлагийнханд маш их баярлалаа. Та нарын хийсэн уран бүтээлүүд их таалагддаг, ийм сайхан уран бүтээл хийдэгт тань талархаж явдгаа

хэлье. Мөн халуун дотноор намайг хүлээн авч ярилцлага хийсэн Эрка танд маш их баярлалаа. Таны нөхөрсөг харилцаа надад их урам хайрлаж байсан. Great thanks to Mandi, for bothering you so many times to arrange interviews and answer my questions. Чамд их баярлалаа!



同儕的砥礪對我而言十分重要。音樂所的諸位學長姐、學弟妹，和 R98 的同學們，感謝你們的砥礪與相扶持，才能夠一起撐過修課的歲月。特別是容姍、晴園和瑪丹，在有你們的日子中，大學口和 102 會讓我更想念。登山社的諸位夥伴們，和你們在山裡學到的東西遠遠超出我的預期和想像；雖然開會麻煩又辛苦，還是要謝謝你們為我的研究所生活畫上彩色又充滿陽光的一筆。Миний монгол найзууд болох Зулаа, Болормаа та хэдтэй монголд байх хугацаандаа хятадаар ярилцах нь надад их урам хайрладаг байсан. Монголын нэг ангийхан ба багш нар, та нартайгаа байнга монголоор ярьдаг байсны хүчинд миний монгол хэлний түвшин дээшилсэн, эс тэгвэл монгол хэлны түвшин дээшилээгүй байх биз. And my dearest NUM foreign dorm folks; especially Kasia, Linda, Franzi, Peter and Rinchi, who always showed up in our Friday gathering. Without your accompaniments, it'd be much harder for me to survive through harsh winter. I'll always remember those time we spent in the corridor, to the river bank and Terelj Park. Love you all! And great thanks to you, Jonathan. Your passion of music inspired me a lot within the time I felt uncertain about my work. Albert and Klara, thank you for guiding me in Tsagaan Nuur and Taiga. It was the craziest and most amazing trip I've ever had. And thanks to Alena, for your kindness and sweet homelike apartment during my last 2 months in Mongolia. 还有内蒙古的朋友们，特别是 Uyhan、Sarula、Sodo，和我的室友 Sorgog。和你们聊关于台湾与中国、内蒙和蒙古的种种差异和现象，让我感受到既相近又相异的文化冲击。在蒙古的期间，谢谢有你们的中一蒙文双语的翻译和帮助。

Монгол дахь аав ээж: Ядамаа, Даваасүрэн танай гэрт байхдаа би их баяртай

байсан ба мартагдашгүй сайхан дурсамжтай цагаан сарыг өнгөрүүлсэн шүү. Та нартаа маш их баярлалаа. Дараа монголд дахин очихдоо та нартайгаа заавал уулзах болно.

最後，感謝我母親，容忍我在人類學之後還繼續讀了音樂學。



中文摘要



在近代歷史中，蒙古經歷了從游牧到城市化的轉變，更於 1990 年經歷民主改革，從共產轉移成民主政體。在這些改變和全球市場化中，蒙古嘗試從傳統和藝術的追尋，來定位自己在世界的位置；而這之中，對傳統音樂的復興，是很重要的部分。自 1980 年代起，蒙古的菁英份子即著手發展傳統音樂。但是到了現代，受到蘇聯政權和西方的影響，和電視與網際網路的發展，使得城市的年輕一代在創作上，已不受限於「傳統」，而能從現代和傳統元素的融合混雜(hybrid)中，找到自己的「蒙古」與認同的方向。

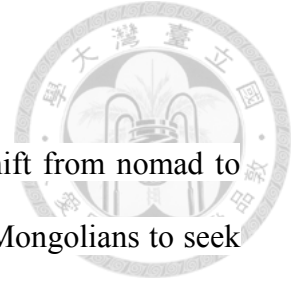
在這一代的藝術家中，Altan Urag 樂團即是其中的一個例子。他們使用傳統樂器（馬頭琴、揚琴等等）搭配現代樂器與技術（爵士鼓組、混音器等等），加上搖滾和重金屬的音樂節奏與型態。自 2002 年成團後，他們即稱自己的音樂為「蒙古民族搖滾」，訴求是讓城市裡不熟悉傳統的年輕人重新了解喜愛蒙古音樂；之後，他們之後更希望藉著他們的音樂，讓外國人認識蒙古。

本文中，筆者以大略梳理蒙古近代歷史和音樂發展概要起始，先對 Altan Urag 的民族搖滾音樂和呈現影像作分析，以訪談和個人觀察為輔；接著，從三種不同的角度：Altan Urag、蒙古人／當地、外國人／他者，從他們將蒙古民族搖滾的分類，與對於蒙古音樂的想像，討論蒙古音樂放置在蒙古、在世界的位置。此外，為免二分法過於武斷與籠統，筆者更提出內蒙古和他們發展的音樂，作為介於當地與他者間的一例。

在全球化的衝擊下，蒙古人亟欲對外展現他們的特殊性，但同時也正對內鞏固自己的蒙古認同。認同是一個過程而非結果，是一直在變動的。以 Altan Urag 為例，筆者認為現代的蒙古人不再執著於追尋「傳統」，而能夠對融合混雜、但仍彰顯「蒙古」的形式，感到驕傲與認同。

關鍵字：蒙古、民族搖滾、混雜、民族主義、認同

ABSTRACT



In modern history, Mongolia has gone through the major shift from nomad to city, from communism to democracy. Such transformations made Mongolians to seek for traditional culture to rebuild their pride and identity. The revival of traditional music is an important part of that action from 1980s. Today, however, the traditional culture seems not the only element in the identity building process. The youngsters in city try different ways to create their own “Mongolian” images by combining traditional and modern elements.

Altan Urag is such an example. Since 2002, they have played the combination of traditional (Mongolian instruments, vocals, melodies) and modern (drum set, effects units, metal/hard rock style) elements in their “Mongolian folk rock” music. Besides introducing Mongolian tradition to city youngsters through their music, they also intend to show the vary possibilities of their instruments to western world.

This article starts with a brief talk about Mongolian modern history and music development. Then I’ll analyze Altan Urag’s most famous folk rock songs and the images they built, using interviews and my observation as references. Afterwards, I separate the masses into three subjects: Altan Urag, Mongolians/local, and foreigners/the other. From their perspectives of categorizing Altan Urag’s Mongolian folk rock and imaginations of Mongolian music, I’ll discuss different positions of Mongolian music in Mongolia and the world. In order to avoid arbitrary dichotomy, I also raise Inner Mongolia as an example in between.

Under the impact of globalization, Mongolians are keen to show the world their particularity. Meanwhile, the concept of “Pan Mongol” also deepened within Mongolians. Unlike people in earlier days, nowadays they value their heritage but

also try new things in the same time. Furthermore, I argue that the creative way of showing “Mongolian spirit” is more important than just adhering pure “tradition” in this Mongolian identity issue.



Key words: Mongolia, folk-rock, hybrid, ethnic nationalism, identity

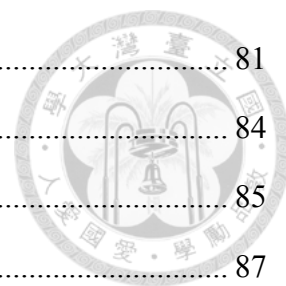
目次



口試委員會審定書.....	#
誌謝.....	i
中文摘要.....	iv
ABSTRACT.....	v
目次.....	vii
譜目錄.....	x
表目錄.....	xi
圖目錄.....	xii
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究方法與理論架構.....	4
一、 民族誌方法與對象	4
二、 理論架構	5
第三節 文獻回顧	10
一、 歷史	10
二、 蒙古音樂與「創造的傳統」	12
三、 中亞、俄國與中國	13
第四節 材料與限制	15
第二章 蒙古的歷史與音樂	17
第一節 蒙古近代歷史與發展之概述	18
一、 1921 年之前：草原上的遊牧帝國	18
二、 1921 到 1990 年：共產政權與蘇維埃	19
三、 1990 年：民主改革之後	21
第二節 蒙古音樂：再創造與發展	23

一、	樂器：以馬頭琴為例	23
二、	蒙古「國樂」	27
第三節	蒙古流行音樂	30
一、	流行音樂(pop <i>khögjim</i>)	31
二、	搖滾音樂：抒情搖滾(<i>khöngön rock</i>)和硬式搖滾(<i>khünd rock</i>)	33
三、	饒舌音樂(rap)	35
四、	民族音樂(<i>Yazguur urlagiin khögjim</i>)	36
第四節	討論與小結	39
第三章	Altan Urag：成吉思汗黃金家族的樂團	41
第一節	Altan Urag 簡介	42
第二節	Altan Urag 的音樂	44
一、	Mother Mongolia (<i>Ijil Mongol</i>)	45
二、	Blue Mark (<i>Khökh Tolbot</i>)	49
三、	See-Saw (<i>Düüjin Daajin</i>)	51
第三節	傳統與現代的使用	54
一、	音樂與歌詞	55
二、	視覺意象	59
三、	現場演出	64
第四節	討論與小結	67
第四章	混雜的交融：不同視角下的蒙古音樂	68
第一節	相同或相異的想像	69
第二節	Altan Urag 與 folk rock	72
第三節	蒙古人／當地	75
一、	文字與意象	77
二、	音樂	78
第四節	外國人／他者	81

一、 世界音樂	81
二、 音樂的誤植	84
第五節 內蒙古：原生態與內蒙古搖滾	85
一、 原生態	87
二、 內蒙古搖滾	89
第六節 討論與小結	91
第五章 結論	94
附錄：Altan Urag 出版唱片列表	98
參考資料	102
中文書目	102
英文書目	104
影音資料	109



譜目錄



譜 1：‘Mother Mongolia’低音節奏.....	46
譜 2：‘Mother Mongolia’馬頭琴低音節奏.....	46
譜 3：‘Mother Mongolia’主旋律.....	47
譜 4：‘Mother Mongolia’喉音 F 大調主旋律.....	47
譜 5：‘Blue Mark’開頭低音節奏.....	49
譜 6：‘Blue Mark’蒙古嗩吶與合唱旋律.....	50
譜 7：‘Blue Mark’馬頭琴和喉音主旋律.....	50
譜 8：‘See-Saw’旋律一.....	51
譜 9：‘See-Saw’旋律二與歌詞.....	52
譜 10：‘See-Saw’間奏節奏.....	52
譜 11：tatlaga 最基本型態.....	56
譜 12：‘Wave’和‘Surf’中的 tatlaga.....	56

表目錄



表 1：‘Mother Mongolia’全曲內容.....	48
表 2：YouTube 官方視頻 MV 曲目與內容.....	63

圖目錄

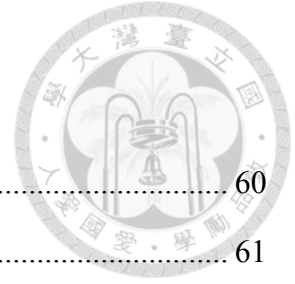


圖 1：Altan Urag 宣傳照與團服.....	60
圖 2：改為異形怪物頭的馬頭琴裝飾.....	61
圖 3：Ikh Mongol 酒吧的現場演出.....	66
圖 4：群體視角對於民族搖滾音樂之分類.....	71

第一章 緒論



我們堅定不移的獨立國家 所有蒙古人的神聖祖先
全世界所有美好的事物 將會保持穩定 並永遠流傳
和所有正直的國家 一起強化我們的連結
集合我們所有願望和力量 一起發展我們熱愛的蒙古

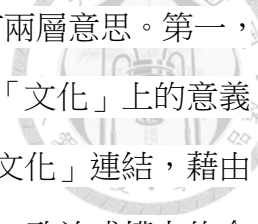
我們偉大國家的象徵 我們人民的命運支撐
我們的祖先 文化和語言 將會被我們永遠珍惜和發揚
幸運而勇敢的蒙古人民 擁有自由和快樂
前進幸福 繁榮的關鍵 我們的國家將會變得強盛

--〈蒙古國國歌〉

第一節 研究動機與目的

對於不熟悉蒙古近代發展史的人來說，「蒙古」這個詞，就等同於無邊無際的草原、牛群羊群，和騎馬奔馳的剽悍蒙古人。但在現代化與全球化下，蒙古的城市理所當然和其他都市一樣，有高樓大廈、有汽車有鐵路，也有種種歐美和俄國影響而發展的現代流行文化。對外國觀光客來說，他們來這裡是為了追尋他們心中對於蒙古的想像；但對在現代都市成長、生活的蒙古人來說，其實，他們也正在追尋一種名為「蒙古」的傳統想像與認同。

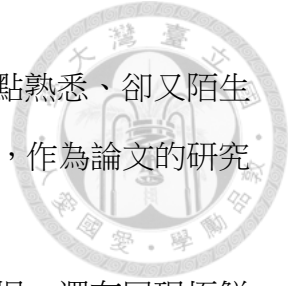
Eric Hobsbawm 在 1983 年即提出「發明的傳統」(invented tradition)這個概念。當人們強調著「傳統」的歷史與正統性時，這所謂的「傳統」概念其實通常並不那麼久遠，甚或是發明出來的(Hobsbawm & Ranger 1983:6)。但是，傳統本身不可



能平白無故就憑空出現。因此，就「傳統」這詞來說，基本上有兩層意思。第一，「傳統」本身作為一個符碼，它自己即乘載了一些意義，一些「文化」上的意義與內涵。第二，視「傳統」為一個功能取向的工具，將它和「文化」連結，藉由它展演所謂的「文化」(Degirmenci 2006)。就第二層意義上來說，政治或權力的介入在這之中佔有很大的關連性：操弄傳統／文化，將它作為一項工具，展現自身的正當性與認同性；而多數時候人民是樂於、甚至迫切地想要買單的。在現代，當全球化與現代化衝擊傳統產業、生活的同時，這個認同的「傳統」，卻不一定如想像中的單純。蒙古，由於她特殊的歷史和地理位置，成為這樣的大環境下一個很有趣的例子。

蒙古民族主要的分布區位於 1921 年正式獨立的蒙古國、現隸屬中國的內蒙古自治區，和位於俄國境內的布里亞特與卡爾梅特共和國等地。蒙古國獨立之後受俄國影響、內蒙古自治區則深受中國文化影響，在發展上有明顯的不同；而蒙古文化本身，在各地區因為地形、氣候、相鄰民族的差異，不同盟、旗間也有相異之處。在蒙古，自 1921 年獨立後即受俄國影響，在教育、國家發展、流行文化上處處向俄國看齊；在 1990 年代由共產政權改為民主政權之後，更是大量吸收歐美、韓國、日本、中國等地的現代流行文化、進口商品。轉換為自由市場經濟，更有大大小小對蒙古優渥礦產、紡織原料有興趣的公司進駐，進出口、觀光和貿易改變了蒙古的社經結構。在這無可避免的全球化風潮下，就如同其他許多地方，蒙古人迷惘於自我認同感，而開始重視、彰顯自己的「蒙古」文化，官方與民間皆然；而音樂，就成了其中必然的手段(Marsh 2009:121)。二十多年後的現在，筆者認為，蒙古人欲彰顯的「蒙古」與對她的認同感，有增無減。

筆者對於蒙古的興趣，始於 2009 年的大四暑假，參加蒙古大學的暑期交換計畫。一個月間，除了學校固定課程外，也參觀了近郊景點、觀賞音樂舞蹈表演、和當地人互動。兩年後(2011)的夏天，筆者再度以交換學生身分，來到蒙古九個月，除了學習蒙語和馬頭琴外，更深入當地感受蒙古人的日常生活和想法，也因此與「他們」相遇—Altan Urag，在蒙古現代音樂中極具代表性的樂團。由於他們震撼



性的「蒙古民族搖滾」音樂，也由於蒙古這個讓台灣人感覺有點熟悉、卻又陌生的內陸國家，讓筆者十分感興趣，因此決定以蒙古和 Altan Urag，作為論文的研究對象。

在幾次的田野經驗中，很明顯能感受到蒙古人的熱情、剽悍，還有展現極鮮明的民族特色：成吉思汗相關的紀念品與紀念碑、帶有傳統蒙古袍特色的服飾、展示美麗蒙古的電影與廣告，還有 CD 音像店裡成堆的馬頭琴與長調專輯。就觀光和物質來看，蒙古很明確地展現她的特殊性，將蒙古和成吉思汗「黃金家族」¹的驕傲發展得淋漓盡致；但在藝術展現上，Altan Urag 等樂團和其他形式的展演，已不像以前固執於「傳統」的傳統，反而日益更新，並且也驕傲地承認自己的「混雜性」(hybridity)。在討論音樂本身「傳統—現代」混雜的時候，「傳統」本身其實不如一般人想像的傳統，「現代」有時候也只是一個意象。對於聽眾來說，有時候「傳統」與「現代」的界定，可能也只是幫助音樂本身套上分類(genre)，對他們而言重要的或許只是「好不好聽」罷了。音樂背後的意涵，更多的其實是社會和創作者有意識地賦予的；就如同 Altan Urag 將自己命名為「黃金家族」，並將自己的歌取名作「Mother Mongolia」、「Blue Mark」等富有蒙古意味的名稱。

「傳統與現代」、「國族主義」與「認同」等等現代化與全球化主題的討論，在世界各地急遽展開。在本篇論文中，筆者以蒙古著名的 Altan Urag 樂團為例，看他們如何使用傳統與現代音樂，創造出屬於蒙古的「民族搖滾」；並討論他們如何轉而認同此種混雜的音樂，塑造現代蒙古人的想像以及蒙古民族的驕傲。

對於台灣人來說，「蒙古」這個名詞似乎只存在於武俠小說和課本，以及充斥大街小巷的蒙古火鍋和烤肉店招牌。雖然台灣和蒙古的地理距離並不遙遠，在心理上卻不比歐美文化親近。除了一探蒙古在全球化、在地化的發展討論外，筆者亦希望藉 Altan Urag 樂團和音樂做為啟發，讓台灣人更了解蒙古這個國家。

¹ 指成吉思汗的後裔，Altan Urag 樂團之名稱即是蒙文的「黃金家族」；大部分蒙古人都認為自己是「黃金家族」的一員。



第二節 研究方法與理論架構

一、 民族誌方法與對象

本論文深入討論 Altan Urug 的音樂如何將「傳統」與「現代」結合。現代音樂在展現上，除了音響外，視覺影像也占了很重的比例。因此，筆者使用 Altan Urug 的音樂本身、出版專輯的封面與內頁、YouTube 的音樂視頻(MV)，以及他們的現場演出，作為主要分析對象。在音樂的分析上，筆者針對 Altan Urug 三首最知名的民族搖滾曲目：‘Mother Mongolia’ (*Ijil Mongol*)、‘Blue Mark’ (*Khökh Tolbot*)、‘See-Saw’ (*Düüjin Daajin*)，分別探討其蒙古音樂和搖滾／金屬樂的旋律、節奏、音色的使用，並看樂團如何將這兩者結合，進而展現新一代的「蒙古」；同時亦探討不同聽眾對不同音樂類型、呈現的喜惡。在影像方面，筆者則針對 Altan Urug 在音樂視頻、專輯內頁、服裝、色調等部分的呈現方式，以及筆者至當地現場演出的田野經驗，作為討論。

對於 Charles Seeger 來說，社會脈絡所賦予的意義並不小於音樂文本本身，這也是為何他被稱作第一個民族音樂學家(Bohlman 2002:17)；而筆者亦如此相信。除了音樂和文本分析外，筆者也使用民族人類學方法，赴蒙古做為期九個月的田野調查。在田野調查中，除了和 Altan Urug 樂團深入訪談、參與演出及練習外，也訪談樂團相關人員、蒙古人、外國人、樂迷等等。另外，搖滾樂中對「身體」的論述：旋律節奏的身體律動、樂器的表現方式，以至於不同演出場合、不同音樂給聽者的不同感受，筆者以與 Altan Urug 的五次深入訪談、參與一次大型演出、一次室外演出，以及多次週間和週末的小型演出，作為討論對象。

Arnold van Gennep 提出的「過渡儀式」(the ritual passage)概念，Victor Turner 更將之發揚光大，在 1969 年出版 *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*，討論參與者在經歷脫序、進入儀式失序狀態，再以全新狀態回歸原有社會脈絡。



這樣的概念，除了解釋儀式外，在現代舞台、戲劇等研究，更被廣泛應用。參與音樂會，甚至進入田野地，都是一個研究者的過渡儀式，因此研究者自身的想法和作為，亦在其研究中扮演重要的角色。

二十世紀詮釋人類學家 Clifford Geertz 認為人類學家在田野地不可能像之前的人類學家所想像的：能夠站在絕對旁觀的角度將自己抽離，在民族誌中完全看不到「研究者」的影子。他認為，民族誌或多或少都摻有研究者的觀點、經驗的融入。因此在書寫民族誌時，應該正視這個不可能克服的問題，將自身寫入民族誌，忠實描寫自身的經驗。因此，筆者在當地亦學習馬頭琴、深入體驗蒙古人的習俗習慣，了解他們對自己國家、民族的感受，將自己在異國的親身經歷放入書寫，嘗試理解將「民族搖滾」此類音樂放在這樣的氛圍下，從而展現的民族情懷。


二、 理論架構

在本論文中，筆者以以下的理論架構概念，貫穿通篇書寫。世界音樂這個名詞從 2001 年開始氾濫盛行，作為全球化、現代化下的結果之一，也成為他者的想像和觀光對象。從他者的想像，到當地自己生產他們認為能代表當地的音樂，推向國際。這之中，除了技術層面的引進和進步，處於邊緣的被殖民地或第二、第三世界國家，在 Homi Bhabha 的混雜性理論中，也導向中心，掌握自主能動權。將傳統與現代結合，在各地藝術、創作的發展上，是一明顯的走向；流行音樂作為與社會緊密連結的樂種，這樣的發展是可以預知的走向。而媒體的進步，也讓音樂研究者不得不注意到視覺帶給音樂的影響。

筆者將這些理論，作為本文的軸心思想，從蒙古音樂和 Altan Urag，來討論蒙古作為地球村邊緣的一員，如何發展自己的特色；對外展現特殊性，對內則作為認同的標誌。

A. 世界音樂、現代與觀光

自 2001 年後，「世界音樂」這個詞被廣泛且氾濫的使用，同時，學界對「全



球化」的討論也到達一個高峰。Philip Bohlman 在他的 *World Music: a Very Short Introduction* (2002) 中對「世界音樂」的定義做了進一步的釐清。對「世界音樂」的討論，和「全球化」類似，同時有光明與黑暗的兩面：它既是褒揚人與人更接近的距離，但同時也在警醒過於重視商業市場，而造成所謂「傳統」的喪失。陳峙維(2009)則闡述高雅俐的演說，將世界音樂分為四個層次：1.最廣義的世界音樂應包括所有人類的音樂活動；2.指商業市場中透過唱片製作團隊包裝、行銷的一種音樂類型；3.嚴肅音樂中帶有民族色彩的創作形式之一；4.最狹義的說法，則指世界各地區、各民族透過口傳心授、與生活相關、自發性的傳統音樂。

對「世界音樂」的爭議主要在於第一世界對第三世界音樂的「挪用」(appropriation)，因而引發關於版權、道德的議題(Feld 2000; Taylor 2001)。但當第三世界的樂手能夠挪用現代技術、自行創作時，反而能夠在世界市場上擁有獨特地位、佔一席之地，這未嘗不是一正面的發展。對 Bohlman 而言，「世界音樂」應僅僅是一個「相遇」(encounter)的現象，而「相遇」則是歷史的時刻也是事實，帶來改變、甚至改革。而這改變不一定僅僅是西方世界的影響，不應對其過於讚揚或貶抑。在本論文中，筆者循 Bohlman 對世界音樂的寬容說法，對它本身既不褒揚亦不譴責，但樂觀看待其個別的發展。筆者除了與外國友人訪談外，主要就網路流通媒介（YouTube、Vimeo 等網路視頻平台；FaceBook、blog 等網路訊息流通平台）看待 Altan Urag 和蒙古音樂的發展與傳播，來探討其音樂放在世界市場上的情況。

人類學家 Arjun Appadurai 在《消失的現代性》(*Modernity at Large*) (2009[1996]) 討論了許多關於現代性的議題，特別是在現代化下的地方性如何發展。他使用「族群景觀」、「媒體景觀」、「科技景觀」、「財金景觀」與「意識形態景觀」這五個「景觀」(-scapes)，延伸 Benedict Anderson 對於「想像的共同體」(imagined communities) 的論述(1999)，來討論現今全球化下所發展的「想像的地方性」。特別是「族群景觀」(ethno-scape)，這是現代民族—國家在面對全球化下，所有意識地產生的自我認同。Appadurai 歸結出現代地方性的生產最直接的三個元素：民族—國家、離散



流、電子虛擬社群。對於地方化，他將重點放在「鄰坊」(neighborhood)，既非「所在」(local)，亦非「地方」(place)，為的是避免將論述限制在實質的空間；地方性的塑造可以是空間性的，但也可以是虛擬的。Appadurai 此著作出版於 1996，但近乎準確地預言了二十一世紀全球國家社會的走向，和電子媒體將在社會上扮演的重要角色。

就如 Appadurai 所預言，我們可以很明確地看到以上三個元素在現今社會的重要性。在現代發達的媒體之下，流動的人口甚至不需「處在」真實的土地之上，只需動動手指、開啟媒體，不論在世界任何地方，都能想像自己歸屬的某個社群、某個擁有相同「血緣」的國家。但是亦由於流動的快速，對筆者而言，真實「地方」的塑造反而更形重要。

對於地方(place)，在文化地理學中已有不少的論述。David Harvey(1996)和 Doreen Massey(1997)分別就其居住的城市巴爾地摩(Baltimore)和基爾本(Kilburn)討論全球化、時空壓縮(time-space compression)下，居民和城市所呈現的新的面貌。對 Harvey 而言，全球化和時空壓縮在地方所產生的改變引發焦慮，但 Massey 則質疑這種焦慮在地方主導上的重要性，認為此想法太過資本主義導向；人群的移動不該是均值的、僅受全球經濟影響而流動，每個「地方」的發展都有其特殊個性，對此應該有所期待。在這兩篇文章中，對於「襲產」(heritage)的討論亦是一大重點：將地方的歷史經過包裝、消毒，產生地方獨特性，藉以吸引觀光客，以此創造新的地方經濟。

蒙古在地方／國族創造上，十分地積極：歷史英雄的樹立、傳統圖騰的大量使用、代表性音樂和舞蹈的重視...在蒙文中，甚至有一個專屬的字來形容這些事物：üdesnii，意為「國族的、平民大眾的」。如果詢問蒙古人對蒙古的看法，大部分都表示驕傲；媒體和書報也一再推廣蒙古美麗的自然、英勇的壯士，積極地展現並內化自豪。John Urry 在其書《觀光客的凝視》(The Tourist Gaze) (2007[2002]) 中，用一整章節討論了「以歷史作為觀光」的全球性現象，亦是相似的概念。建立博物館、整修舊建築、傳統概念的重新重視和發明...在全球化的現代世界，各



地方、各國家莫不紛紛祭出他們所有的獨特性，除了吸引觀光客，亦是為了塑造他們獨有的地方感、凝聚國家意識。

B. 自我認同與混雜性

Simon Frith 在 “Music and Identity”(1996)中，將音樂與自我認同做了很好的聯繫。音樂反映且重現了人群的認同，如同符號、文化邏輯等等；它不是固定不變，而是浮動的。因此群體的認同，並不在於他們在文化展演中如何表現，而在於透過共同的文化展演、審美觀，展現他們為同一個群體。人類學家 Evans-Pritchard 在非洲努爾人的親屬研究中(1940)，早就提出了「我族」的認同是相對，而非絕對的。當對抗的「非我」族群關係愈遠，「我族」所能包含的群體就愈大。身分認同乍看之下是屬於個人、內在、不變的，但它其實是相對、外在、變化的，是「過程而非結果」(Frith 1996:294)。只有在意識到「他者」的存在，才會開始追求對「我們」的論述。

1980 年之後的蒙古音樂，扮演的正是這種角色。從將馬頭琴重新形塑成蒙古代表性樂器(Marsh 2009)、蒙古國立馬頭琴樂團的出現，到蒙古民族搖滾與 M-pop 流行歌，都是為了展現「我族」的存在。Marsh 和 Pegg 的研究對象，均是傳統音樂為對象，認為對「傳統」此一形象的堅持，才得以發展自我認同；但在 1990 民主革命後、二十一世紀的現在，對從小住在烏蘭巴托的都市第二代年輕人來說，「傳統」的內容相對來說反倒不再那麼重要。在現代藝術、音樂展演上，他們亟於展現的反而是一種蒙古意象(image)：一種混雜了「現代」、「傳統」甚至「想像」的新蒙古形象。

B. Anderson 的「想像的共同體」概念(1999[1991])，在提出時受到極大的關注。一般人習以為常的「國族國家」、「民族」等等論述，被後現代地解構，使這一切概念都是被創造、想像出來的。時至今日，在現代網際網路的流通下，這樣的想像更透過便利的網路資訊，使世界各地的人創造出自己所屬的地方和群體。Sara Cohen(2007)以利物浦的搖滾樂團為對象，探討利物浦以搖滾樂作為象徵符



號，成為城市的代表與認同對象。Maria Cepeda 則是以拉美裔的流行歌手為題，討論哥倫比亞當地透過媒體和網路傳播，依舊能以處於異鄉的哥裔歌手作為認同。她的著書 *Musical ImagiNation: U.S.-Colombian Identity and the Latin Music Boom*(2010)從書名的 ImagiNation 就能看出她的重點：國家(nation)是由想像(imagine)而來。這些對於當地、對於國族的想像的對象，在現代展演上，時常是伴隨著一種「混雜性」(hybridity)的意象來呈現。

「混雜性」一詞並不新穎，但它在文學領域被受重視，的確是從近代後殖民批評的論述開始。對「混雜」的關注，一開始是嘗試解釋文化中「新的事物如何進入」。結構人類學家 Levi-Strauss 在《野性的思維》(1969)一書中，首次使用「拼裝」(bricolage)一詞來解釋此概念：當人在接觸到新工具時，通常是以既有的概念、方法去了解並使用它。印度後殖民理論家 Homi Bhabha 使用「混雜」來說明後殖民的文化交融混和；但他站在邊緣文化的立場，認為殖民和被殖民的文化其實是相互依賴的，被殖民的弱勢文化完全可以改寫主導文化。他的後殖民理論，也標示了當代西方後殖民評論的新階段，以「混雜」來消解西方霸權，使第三世界從邊緣導向中心。在一片後現代悲觀聲浪中，Bhabha 少產的著作異軍突起，被後人大量引用（王寧 2002）。

C. 流行音樂與媒體研究

Richard Middleton(1990) 研究流行音樂，反思音樂學如何將音樂與社會連結作為可能。傳統音樂學一般認為流行音樂簡單而不值得研究的刻板印象，Middleton 也將其一一破除。Robert Walser 研究重金屬音樂的專書 *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*(1993)，提出對於流行音樂—尤其是金屬音樂—的研究，應該要以不同於傳統音樂學的研究方法來探討。其中，最重要的就是音色(timbre)和音量(volume)，從這兩點研究方法來分析流行音樂，才看得出它相對於古典音樂的複雜和特殊性。另外，節奏(rhythm)亦是流行樂中重要、傳統音樂學並不強調的研究方法之一。Altan Urag 的音樂將傳統蒙古、搖滾和



金屬樂作為結合，因此筆者在討論 Altan Urag 的音樂時，亦將音色、音量和節奏這三點，作為極重要的分析方法。

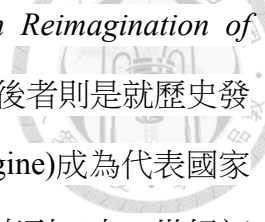
媒體研究在現代是十分重要的文化研究對象之一，自收音機、電視等媒體被發明、被大量使用後，意識和觀念變得容易傳播與統一。而二十世紀後網際網路的盛行，更使得資訊流通快速，成為最具影響力的媒體媒介。Keith Negus(2006)以音樂學的角度，看待電視和影像的流通，對於音樂的影響。對許多音樂家而言，音樂本身的權威性不容異議；電視使視覺與聽覺並存，以影像將聽眾的想像定型，而大力批評。但對於 Negus，他認為電視是新式的藝術型態，以正面樂觀的態度面對電視帶給音樂的轉變。在短短不到十年的時間，電視、網路等媒介在世界各地已扮演至關重要的角色，音樂視頻、音樂演出節目也使得音樂和影像的結合，在現代不可或缺。視覺框架了聽覺本身帶給聽眾的想像，有時更引導聽／觀眾的意識。因此在現代社會，研究音樂時，不能不同時研究視覺所帶來的觀感。因此筆者除了音樂本身外，亦討論 Altan Urag 的音樂視頻、服裝等等屬於視覺的意象。

傳統上音樂學僅鑽研音樂本身的行進、格式，對於音樂以外的事務並不關切。在流行音樂研究中，已經將這點打破，因為流行音樂本身就與社會進程有緊密的關係。這點，亦與人類學研究的想法雷同。是以，筆者也採用這樣的想法，以民族誌和田野研究，作為論文的研究方法之一。

第三節 文獻回顧

一、 歷史

對蒙古歷史與社會發展，筆者略為探討從 1921 年蒙古獨立的共產統治、蘇俄的影響、1990 年政體的改變，以及現代化全球化的進駐，如何影響傳統蒙古音樂，發展新的「泛蒙古」思潮。在音樂的部分，筆者主要使用、參照 Carole Pegg 的著作 *Mongolian Music, Dance, and Oral Narrative: Performing Diverse Identity*(2001)，



與 Peter Marsh 的 *The Horse-head Fiddle and the Cosmopolitan Reimagination of Tradition in Mongolia*(2009)。前者為蒙古傳統音樂研究之經典；後者則是就歷史發展的角度，審視馬頭琴如今在蒙古社會如何被重新塑造(re-imagine)成為代表國家的樂器。這兩本著作，幫助我們從歷史的角度，了解蒙古音樂直到二十一世紀初的發展和改變。

對於蒙古的研究，「遊牧」(nomadism)一直是西方研究者很注重的一環。但是 Caroline Humphrey 與 David Sneath 合著的 *The End of Nomadism?: Society, State and the Environment in Inner Asia*(1999)挑戰了西方一直以來對於遊牧的浪漫想像。在 Ole Bruun 的 *Precious Steppe: Mongolian Nomadic Pastoralists in Pursuit of the Market*(2006)與他和 Li Narangoa 編著的 *Mongols from Country to City: Floating Boundaries, Pastoralism and City Life in the Mongol Lands*(2006)這兩本著作中，更從經濟自由市場化後的蒙古，探討蒙古城市與鄉村，以及現代遊牧的變化。研究蒙古的歷史學者衫山正明的著書《遊牧民的世界史》(2013[2011])，則從全新的遊牧民族角度，重新審視一直以來以中國、農耕史為主體望向北方的歷史書寫，將整個蒙古、西伯利亞以至匈牙利大草原，作為一個整體來看待。對於遊牧的西方浪漫想像，間接或直接地影響了外國人對於蒙古音樂的想像；也因此，在世界音樂的框架下，蒙古音樂一直是以悠遠、無節拍、自由風格的音樂型態作為展現。

對於「大蒙古」意識和「蒙古」作為一個血緣民族這樣的想法，衫山正明也提出了異議。蒙古的集體意識，是直到 1211 年成吉思汗統一各部族、出征歐洲，才漸形成。蒙古學者 David Sneath(2010)則從歷史和政治方面，討論蒙古獨立後政府所建構的「人民」(the single national people, *ard tümen*)概念。他們學習俄國的模式、重塑「傳統」(*ulamjalal*)與民族連結，作為人民認同的對象。現在的蒙古所重視的「家鄉」(*nutag, ekh oron*)概念，更成為蒙古國家政治文化的核心思想；而這個概念，在某些層面來說反映了社會網絡的重要性。這種想像的、創造出來的國族意識，是許多研究意識和認同概念的學者所關注的，也正是筆者在蒙古民族搖滾音樂中所觀察探討的概念。



蒙古，這個對於西方來說擁有高度異國想像的地方，一直以來不泛外國探險家和學者嘗試進入這個荒蕪之地。1935 年，探險家、人類學家，亦是民族音樂學家的亨寧·哈士綸(Henning Haslund-Christensen)，跟隨知名的斯文·赫定(Sven A. Hedin)的中亞考察隊進入蒙古與內蒙古地區，留下遊記式的《蒙古的人和神》(*Men and Gods in Mongolia*)(1999[1935])一書，成為了解當時蒙古重要的紀錄之一。英國歷史學家兼旅遊家 John Man(2008[2007])，以他在 2002 年追尋成吉思汗足跡的旅程為主軸，針對成吉思汗的事蹟和歷史紀錄作一詳細且引人入勝的爬梳。Jill Lawless 的 *Travel in the New Mongolia*(2000)則是以輕鬆的筆調，從訪談和旅遊中，帶領讀者進入甫轉變為民主政體和自由市場經濟的蒙古，在進出口、觀光產業等新經濟的興起。這些遊記與散筆，以不同於研究者的角度觀看蒙古社會和發展，亦是筆者所希望作為參照的對象。

二、 蒙古音樂與「創造的傳統」

對於蒙古傳統音樂研究，有許多文獻可尋，歐美、日本、中國、韓國、俄國等地都有相關的論文或書籍；但對於蒙古近期的流行音樂發展，並沒有太多相關的討論。

在人類學與民族學的研究中，最重要的即是 Carole Pegg 的 *Mongolian Music, Dance, and Oral Narrative: Performing Diverse Identity*(2001)。Pegg 於蒙古田野調查十年，在此書中鉅細靡遺地記錄了蒙古傳統音樂、舞蹈和史詩的演奏方式和社會關聯。在最後一章“Transforming Political Identities”中，則討論到蒙古在共產時期與民主政體下傳統展演的改變，並略帶提到 90 年代後發展的流行和搖滾音樂。Peter Marsh 於他 2009 年的著作 *The Horse-head Fiddle and the Cosmopolitan Reimagination of Tradition in Mongolia* 中，使用了歷史報章、文獻與田野調查，討論蒙古在近代歷史發展中，如何將馬頭琴重新想像、形塑成蒙古的國家代表性樂器。他在 2010 年出版的專題“*Our Generation is Opening Its Eyes: Hip-hop and youth identity*”，則從嘻哈和饒舌文化中，看到蒙古青年在西方搖滾、美國嘻哈對於他們



音樂和認同上的影響。

在 Pegg 和 Marsh 的著作中可以看到的是，蒙古傳統音樂在經歷共產、民主政體後，如何統一、西化，且成為蒙古政府和人民認同自己的工具。但此兩本著作從蒙古歷史出發，且著書時期較早，對 Altan Urag 這類樂團並無著墨。而使用音樂作為民族認同工具的時候，均是以「傳統」作為出發。不論其傳統是否是重新發明塑造，將「擁有悠久歷史的傳統」作為認同對象一直是顯而易見的事。但是在 Altan Urag 和其他樂團的例子中，可以看到標榜著「蒙古」的音樂是以傳統加現代的混雜形式呈現。此一現象，展現出全球化、現代化對蒙古音樂的影響，也標示出他們對「蒙古」想像的改變。在這「新蒙古」意象的展現中，他們的能動性其實不可小覷。

三、 中亞、俄國與中國

在 K. Degirmenci (2006)和 J. C. Post(2007)的文章中，分別對土耳其和西蒙古哈薩克的音樂和國族／民族建構，有不同的討論。在 Degirmenci 對土耳其民俗音樂的論述中，認為土耳其於建國期間(1923-1940)所重新建構的文化，是政治的產物；「民俗音樂」(folk music)所呈現的浪漫主義情懷，亦是國族主義發展的必要手段。「『人民』指的並不是鄰坊間的烏合之眾，他們並不唱歌(sing)或創作(create)，而是吼叫(scream)或撕毀(mutilate)真正的民俗音樂」²；在這裡，「烏合之眾」和「真正的民俗」顯然就被二分開來；對都市來說，低俗的鄉民並不歸類在他們所欲展現的文化之下。雖說民俗音樂被叫作「民俗」音樂，在國家或民族重新建構發展中，卻又處心積慮地使它符合於西方音樂的典範。而 Post 則是在西蒙古 Bayan Ölgii 地區的哈薩克人社群中做田野調查。西蒙古哈薩克人將彈撥樂器冬不拉作為他們的身分認同，但他們想像的「家鄉」卻不是所謂的「哈薩克斯坦共和國」，而是他們身處的蒙古的哈薩克社群；和深受俄國影響的哈薩克斯坦共和國相比，他們反

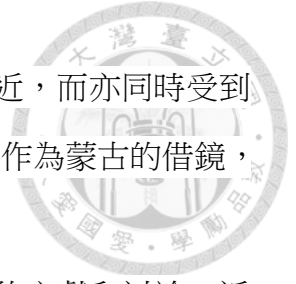
² Degirmenci 引自德國哲學家 Johann Gottfried Herder。

倒認為自己留下更多「純粹」的傳統，並更因此感到使其延續的重要和驕傲。

在受到西方和俄國文化影響下，保加利亞以傳統樂器組成交響式樂團，並認為其為保加利亞傳承的傳統音樂，是保加利亞的「傳統」。Donna A. Buchanan(2006)實地進入當地，從學習樂器、參加樂團當中，了解當地對於傳統音樂的思維。在她與當地互動、訪談中，可以感到當地人民對於「傳統」展現的重視；而這樣創造的傳統，「並不是單獨地、有限地、有意識地發生，而是在經過想像、詮釋，逐漸累積為傳統的概念」(Hobsbawm & Ranger 1983)。

Popular Music and Society 於 2009 年七月出版的期刊中，對俄國 *ruskii rok* 搖滾音樂、*estrada* 小型舞台表演音樂，和前蘇聯國家的現代音樂發展，做了一系列專題和對照。中亞前蘇聯國家的音樂發展受俄國影響很大，而蒙古雖然不是前蘇聯國家，但也經過共產統治，且和俄國關係密切，發展方向有很大的相似性。T. Merchant 討論烏茲別克斯坦展現、認同的傳統音樂，其實是傳統旋律、烏茲別克語言和西洋和聲的混雜組合，以俄國沿流下的 *estrada* 形式表演。對烏茲別克人來說最重要、最能代表他們傳統的，是歌曲中的人聲；但在展演中，他們更重視的似乎是演出者的傳統服裝和傳統樂器。M. Rancier 對哈薩克音樂的發展，使用三個當地音樂視頻作為分析對象，討論其中哈薩克人對歷史的想像。在經歷蘇聯時期後，哈薩克人積極發展屬於自己的國族國家、尋找自己的根，嘗試展現他們的文化並無斷層。但在這三個音樂視頻中，雖然亟欲展現他們的「哈薩克」，仍可看到現代和傳統的結合，還有他們對本國和外國聽眾聆聽經驗的試探。

從 Merchant 和 Rancier 對烏茲別克和哈薩克的音樂發展討論中，已經可以看到當地人對「混雜」音樂的理解和認同。蒙古作為一亦受俄國影響至深的國家，在現代流行音樂的發展上，和前蘇聯國家或多或少有類似的部份。但是對於 Altan Urug 的影響，在筆者看來可能沒有像中亞國家那麼深。蒙古雖然和俄國友好，但約三十歲左右的都市年輕人世代，幾乎是受歐美流行文化影響下受教育和成長，說英語的比例已比俄語來得高。而 Altan Urug 自己也曾表示樂團的形成，是受到幾個歐美搖滾樂團的啟發，和俄國流行、搖滾音樂可能沒有那麼直接的關係。但



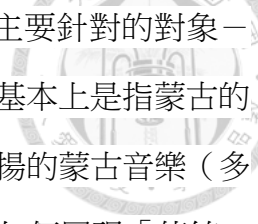
身為同處內陸、同為強調民族傳統的國家，且民族文化關係相近，而亦同時受到俄國經濟文化影響，中亞地區的流行與傳統音樂發展，依然可以作為蒙古的借鏡，探討之間的相似與差異。

在中國，關於「通俗音樂」、「民間音樂」也已有許多相關的文獻和討論。近十年中國少數民族地區所發展的「原生態」音樂，他們所強調的原始、自然等等意象，也成為中國民間音樂研究的對象之一。對於中國流行音樂研究者 Baranovitch(2003; 2009a; 2009b)和 Rees(2009a; 2009b)來說，中國的民俗流行音樂的發展，和政府政策有相當大的關係。不管是在春節晚會表演節目的揀選、或是對待少數民族音樂的態度上，都可看出近期中國急欲展現民族共和、多元和諧發展的景況。像是蒙古族的騰格爾、藏族的韓紅，都是這波以少數民族為名的流行歌手。但以中文填詞、在北京培育歌手，使音樂主客易位地從都市回流至地方，這樣的音樂推行，卻同時是削弱了少數民族自己本身的聲音。當討論誰才真正擁有這些文化權時，似乎永遠都輪不上由地方主導；而當少數民族特色成為推動觀光下的一步棋子時，當地本身的差異性也逐漸弭平。

中國少數民族面對中央集權的處境，和蒙古所面臨的並不盡相同，以中國境內的內蒙古與受俄國和自由經濟影響的蒙古國作比較參照：雖然均以蒙文為母語、尊崇成吉思汗為祖先，兩地所發展的樂團方式和型態的差異形成相似又相異的對比。

第四節 材料與限制

所謂的蒙古傳統音樂，內蒙和蒙古就有其特色和技巧上的差異，更不用提新疆、青海、布里雅特等地的蒙古族；而在蒙古國內，除了最主要的蒙古中部喀爾喀(*Khalkh*)民族，在不同的盟、旗間，也有不同的音樂形式呈現。此外，藏傳佛教的音樂、哈薩克民族音樂、中國音樂等等也對其有深遠的影響。這些蒙古傳統音



樂上的研究，絕非碩士論文與短期田野調查能夠討論；且本文主要針對的對象—蒙古民族搖滾樂團 Altan Urag，其音樂所包含的「傳統」旋律，基本上是指蒙古的共產時期後期（1980 年代）在首都烏蘭巴托所統一、創作、宣揚的蒙古音樂（多以喀爾喀音樂為主）。是以，本文對傳統音樂的討論將集中在它如何展現「傳統」與混雜的過程，進而認同，而非就傳統音樂與流變做討論。

在田野調查中，由於蒙古為非英／華語系的國家，筆者雖在當地學習九個月的蒙文，要與受訪者深入訪談仍是不敷使用；雖有翻譯隨行，依然有些許不便。與當地人交談時，除非對方能說流利的英／中文，否則僅能就簡單的問題詢問。在蒙古的語言問題，和文化衝擊等，亦非短期田野調查可以克服。因此本文中將較著重在音樂、影像與社會的關聯，並描述、討論筆者自己在蒙古所感受、觀察到的蒙古情懷與差異；輔以網路社群平台的交流。

雖然 Altan Urag 已是蒙古、甚至國際知名的樂團，但不管在蒙古或國外學術界中，少有專門針對此樂團的研究。這對研究來說，是一種限制，但同時也是探索一塊未開發的新大陸。筆者將引用鄰近國家，如哈薩克、土耳其、內蒙古等地討論音樂與認同、國族主義的文章作為參照；並參考蒙古國立大學人類系博士生 Tsetsentsolmon(2009; 2011)，及美國匹茲堡大學音樂學系四年級生 Jonathan Heins(2011)對 Altan Urag 樂團音樂、意象研究的三篇未出版文章。

第二章 蒙古的歷史與音樂



蒙古在十三世紀時成為獨霸草原一方的遊牧大帝國，領導人成吉思汗在短時間內這樣成功的擴張領土，並不是僥倖的偶然為之，而是有它的歷史和意義：藉由軍旅的侵略性移動，將各散居的遊牧集團集結成一個「蒙古」共同體。短短的幾十年，不只是對於歐洲影響深刻，在蒙古人自己心中也劃下不可抹滅的榮耀記憶。在近代歷史中，經歷近七十年的共產統治、蘇聯干預，直到民主改革；就算現代的蒙古國，已不再是當初橫跨歐亞大陸的帝國，而認為自己是蒙古後裔的群眾，除了蒙古國之外也散居在中國、俄國境內。但是筆者認為，這樣的「泛蒙古」(pan Mongolism)印象，在現代全球化下，反而再度被蒙古人重視、深植心中。

在二十世紀初的共產統治中，蒙古人被迫不能有明顯的宗教活動、不能讚頌祖先，直到共產統治的末期，雖然規則漸漸鬆綁，但蒙古人真正能夠唱自己想唱的歌，還是要等到 1990 年他們所謂的「民主改革」(Democratic Revolution)才得以實現。1990 年代是一個變化快速的年代，從共產轉向民主，市場經濟和自由貿易讓許多商人崛起，拉大了貧富差距和城鄉差距。同時，接觸到俄國和歐美的文化、全球化下的影響，蒙古政府和知識分子的國族意識興起，紛紛復興他們的傳統音樂、繪畫和文字。在這波潮流中，有堅持走著「傳統」形式道路的理想家、有用歌詞大聲唱出蒙古驕傲的搖滾樂手，也有在西方文化浸潤下融入蒙古特色的藝術家。

在本章中，筆者從蒙古的歷史和音樂著手，期望理解在蒙古人心目中的「泛蒙古」意識的由來。這樣的意識想法，有其歷史的根據，但是對於筆者來說，更多的是近代在全球化和外來文化下，蒙古人希望藉此彰顯自己在世界上的位置，進一步地免於被流變快速的速食時代所吞沒。



第一節 蒙古近代歷史與發展之概述

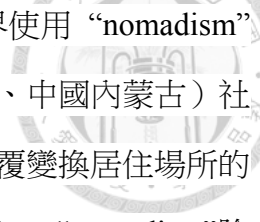
一、 1921 年之前：草原上的遊牧帝國

在十二世紀末，一個稱作鐵木真的乞顏蒙古部族首領統一了蒙古草原上的各部落，建立蒙古帝國；於 1211 年開始對外進行遠征，並得到「成吉思汗」的稱號。蒙古帝國的國土最大的時候，從西伯利亞到越南、從朝鮮到波蘭，總面積超過三億平方公里。

根據日本的蒙古歷史權威學者杉山正明(2011[2013])所言，蒙古從四散的遊牧集團形成一個大的共同體，並不是偶然。由於缺乏文字和書面史料，一般歷史學者研究北亞遊牧社會，大都從中國的角度向北方看。但是在以中原為中心的農業社會思考下，這些北方人終究是蠻族，歷史記載未免在言語上有偏頗；在斷代上也是以中國為中心來撰寫，忽略了以草原為一個整體來觀看。因而，一些對於遊牧民的偏見和刻板印象沿用至今，像是搶奪理論（杉山正明 2011[2013]:167）、無紀律、野蠻、原始生活等等。這些對於遊牧的想像和刻板印象，使得一般人因而難以想像他們如何在短時間內重組、整治，有紀律地迅速擴張領土。但是如果從整個橫跨歐亞的北方草原角度來觀看歷史，就會發現他們並不像中國史書記載的散亂無章。

而關於「蒙古」作為一個「民族」，在杉山正明的歷史分析下，亦是在成吉思汗於 1211 年整治高原、出征後，才能夠稱得上形成了「蒙古共同體」的意識；在那之前，則是以自己隸屬哪個部落或氏族來自稱。在成吉思汗整頓統編高原上的遊牧民、誕生了「大蒙古國」，這些草創時期即加入的蒙古部遊牧民就成為成吉思汗榮耀的「黃金家族」的一員。在這之後，亦有其他契丹遊牧民的加入；不過在一般歷史研究中，大部分僅以為這些十三世紀所被整頓的、來自蒙古高原的蒙古人為現代蒙古的祖先，忽略了之後加入的其他遊牧民。因此，在成吉思汗創立的「蒙古共同體」形成之前，所謂的「蒙古民族」並不存在(2013[2011]:304)。

Caroline Humphrey 與 David Sneath 合著的 *The End of Nomadism?: Society,*

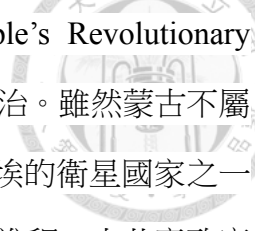


State and the Environment in Inner Asia(1999)亦重新審視西方世界使用“nomadism”這個詞來概括整個內陸亞洲（Inner Asia，包含蒙古、西伯利亞、中國內蒙古）社會的遊牧生活與文化。“Nomadism”這個字的原意，指得是「反覆變換居住場所的人」，並非專指牧業（衫山正明 2013[2011]:29）；對於西方來說，“nomadism”除了上述意思外，更包含了一種對異文化浪漫情愫的想像：簡單、自由的生活，同時本身的科技能力低落，需要依附其他「定居」的國家。或許中文的「遊牧」反而比“nomadism”更貼近原本生活上的意思。在現代，同時由於共產主義國家政策和城市化的影響，居住在靠近聚落的蒙古牧民已漸漸地不再逐水草而居，傾向有穩定居所，以半畜養、半放牧的方式生活；但對於 Humphrey 來說，「牧業」與「活動性」對於內陸亞洲依舊是重要的，使用「活動牧業」(mobile pastoralism)一詞較“nomadism”來得適合。

在這裡筆者不再贅述歷史細節，僅就「大蒙古」和「遊牧民」這兩個概念作進一步詮釋。在還未統合、遠征之前，並沒有所謂的「蒙古」意識的存在；「蒙古民族」也是此時期之後才出現的概念，亦即，所謂的「蒙古民族」並不是一個純正的、單一的血緣關係。在想像中，遊牧民的確也是移動、不定性遠大於定居、規律的民族；但是實際上，四季的規律、自己所屬的部落，在遊牧生活中也是很重要的。在現代的研究亦可以看到，都市邊的遊牧民也遵行著依靠都市的生活法則：一種新型的「活動牧業」(Humphrey & Sneath 1999)。雖然解構後來說，「大蒙古」和「遊牧民」這兩個概念在想像上多過於實質，但是這兩個意象，對於現代蒙古人的意識以及他者對於蒙古的想像，影響至深。

二、 1921 到 1990 年：共產政權與蘇維埃

在中國清朝，滿清以蒙古舊有的封建領地為基礎，推行盟旗制度以便管理，表面上尊重蒙古地方部族，實際上是分化了蒙古的勢力。在 1911 年清朝的瓦解中，蒙古也提出了獨立自治，但直到 1921 年，在俄國武力的幫助下，才得到正式獨立。



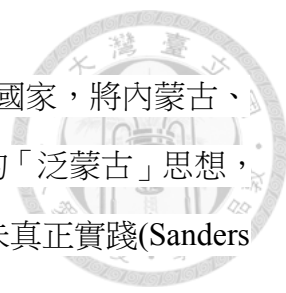
之後，蒙古在唯一的黨派：蒙古人民革命黨³ (Mongolian People's Revolutionary Party, MPRP)與蘇維埃影響之下，維持了近七十年封閉的共產統治。雖然蒙古不屬於蘇維埃聯邦之一，但與蘇聯維持十分親密的關係，屬於蘇維埃的衛星國家之一 (Soviet satellite)。在蘇聯的政策下，蒙古進行現代化與都市化的進程；由共產政府領導的鄰近地區，包括中國與俄國，為了提升國家經濟，更在牧區與農村實施集體農業制度(*negdel*)。這樣的制度使得生產力大為提升，但是也相形地更分化了貧富差距(Humphrey & Sneath 1999:4)。

在這七十年裡，不泛國外學者嘗試進入這個神祕的遊牧國度。著名的丹麥探險家：亨寧·哈士綸(Henning Haslund-Cristensen)所著之《蒙古的人和神》(*Men and Gods in Mongolia*)(1999[1935])一書，以深描淺出的文筆，描述了他在 1927 到 1930 年間參加斯文·赫定⁴ (Sven A. Hedin)的中亞考察隊，進入蒙古的種種經歷。此支考察隊經歷種種自然環境與政策上的困難，深入蒙古西部特殊的土爾扈特部落，受到政教合一的土爾扈特首領托音喇嘛的接見，賜予他們榮耀的「格根殿」—活佛的金帳，至今仍展示在斯德哥爾摩的瑞典民族博物館。亨寧·哈士綸是個探險家、人類學家，同時也是個音樂學家。在他的旅途中，他學會蒙古語，以西方的五線譜記錄下聽到的曲調；並且隨身攜帶便攜式留聲機，將他在 1927 到 1938 年間四次進出蒙古的錄音集結成選集 I & II。

美國作家 O. Lattimore 以美國顧問和偕同的身分，在二次大戰期間多次進入中國與蒙古。他的著作 *Mongol Journeys*(1943)以遊記的方式，描繪出 1930 年代蒙古的地貌人文，並檢視鄰近國家：俄國、中國、日本對於蒙古的興趣，同時也繪出蒙古對他們的態度：「所有講蒙古話的人，他們認為，都是 *akh-düü* (兄弟)，而且應該站在同一陣線對抗那些非蒙古人。」

³ 蒙古人民革命黨(MPRP)執政期為 1921 至 1996 年、2000 至 2004 年；於 2010 年決議通過將黨名改回蒙古人民黨(Mongolian People's Party, MPP)，與當初 1921 年創黨時的名稱相同。

⁴ 瑞典的地理學家、地形學家、探險家、攝影家、旅行作家，同時也自己繪製插圖，是二十世紀初最有名的中亞地區研究家之一。



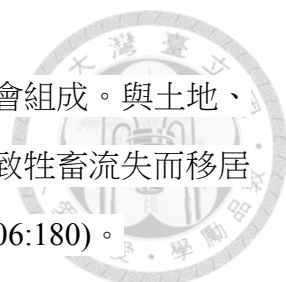
在甫獨立之初，蒙古曾希望能夠建立「一個蒙古」的聯邦國家，將內蒙古、布里雅特、圖瓦等地區包含進來。日本的軍事勢力也曾以這樣的「泛蒙古」思想，主張內蒙古獨立，用以對抗中國軍隊的進入。但是這個夢想從未真正實踐(Sanders 1991:158)，相應的政治政策也在短短幾年間煙消雲散。

身為共產統治且受蘇聯影響極深的蒙古國，和處於蘇聯的圖瓦、布里雅特共和國，與在中國共產黨統治之下的內蒙古，雖然由不同政權統治，但是心理上他們依舊在整個第二世界的共產之下，依舊是「大蒙古」(big Mongol)的一員。這樣的心理，在 1990 年之後，在政局的變換和不同強勢文化的影響下，因而改觀(Bulag 1998; Humphrey & Sneath 1999)。這個「泛蒙古」思潮，直到現代，則是以另一種面貌重新出現。

三、 1990 年：民主改革之後

1980 年代，在戈巴契夫的經濟改革(*perestroika*)和開放政策(*glasnost*)下，蒙古和其他蘇聯國家一樣，經歷了經濟的混亂崩壞。1990 年，蒙古政府通過了所謂的「民主革命」，藉由投票和平地成為民主政體，並且舉行了第一次的蒙古總統民選。蘇聯的瓦解，加上政體和經濟體的改變，代表蒙古必須面對除了俄國以外的西方世界。這是蒙古人稱作「後蘇聯時期」的市場經濟年代。在這樣的動亂年代，加上緊接而來的全球化、自由經濟，在面對更多世界強權下，筆者反倒認為「泛蒙古」的概念又漸形重要，以另一種形式再度加強深植在蒙古國人民心中。

這段時間西方關於蒙古的描述，有 Jill Lawless 的 *Travel in the New Mongolia*(2000)。Lawless 以隨筆的遊記形式，記錄下她眼中剛從共產社會轉型為民主的蒙古城市與鄉間，尤其是羊毛、礦業商人，還有觀光產業的興起。這些新興行業的成功、湧進的外來企業，也應證了蒙古這個地大人稀的大餅所具有的發展潛力。Ole Bruun 的 *Precious Steppe: Mongolian Nomadic Pastoralists in Pursuit of the Market*(2006)與他和 Li Narangoa 編著的 *Mongols from Country to City: Floating Boundaries, Pastoralism and City Life in the Mongol Lands*(2006)則以人類學與經濟

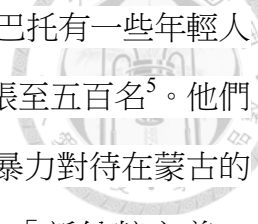


學的面向，探討自由市場經濟和都市化如何影響遊牧家庭與社會組成。與土地、自然關係密切的牧民，有很多人則因為連續幾年的天災(*zud*)導致牲畜流失而移居城市，成為城市裡的牧民／流浪漢(*nomads in the city*) (Bruun 2006:180)。

從鄉下移居城市生活的，通常都是學生：在家鄉的學校得到好成績、進入城市的大學讀書，接著在城市結婚生根，等到經濟有餘力，便將住在鄉下的父母接到城市安養老年。但在烏蘭巴托，也有許多落得在城市邊緣的蒙古包區(*gerkhoroolol*)掙扎生存的移居牧民。筆者觀察到，位在市區北方邊界的蒙古包區，一座座蒙古包沒有規劃地坐落，以木圍籬隔開家戶；沒有街道規劃、沒有醫療保險，基本上屬於三不管地帶。在鬧區裡，則有一群人居住在地下管線道中，平時以在街上乞討、翻垃圾、做零工為生，晚上與冬天則躲在地下遮風避雨、靠暖氣管線取暖。

自 2009 年筆者第一次去蒙古以來，每年烏蘭巴托都變得有點不同：街上的流浪童、乞丐減少了，百貨公司從一家變成三、四家、附上英文的招牌和菜單愈來愈常見。在烏蘭巴托街道上，到處可見嶄新的玻璃帷幕大樓與俄式建築相間，在它們後方則錯落著圍著籬笆的蒙古包；公車、私家車壅塞在僅僅幾條主要道路上，商店超市的貨架上滿滿的是從韓國、中國、俄國和歐洲進口的家用品和包裝食物。不變的是，一年到頭都可見的修路與建築工程在路邊揚起黃塵。在城市忙碌整建、步調快速的同時，鄉下卻依舊維持她一貫的慢活；和現代的連結，只有電視廣告上各種新穎的衣服和家用品、連續劇中展現的五光十色都市生活，和小商店裡賣的進口糖果。要說都市中的貧富差距是蒙古的一大問題，城鄉間的教育和資源差距亦是應該要解決的另一個大問題。這些社會上的問題，有許多嘗試唱出社會現實的搖滾樂手，藉由音樂來對大眾反應現實生活。有別於自共產時期沿用的對黨、對蒙古自然景觀的讚揚，這些音樂家試著喚醒人民對身邊問題的意識。本文所探討的樂團 Altan Urag，亦有幾首此類主題的歌曲，像是稍後會分析的‘See-Saw’(*Düüjin Daajin*)，可見於第三章第二節。

現在的蒙古，屬於發展中國家。在外國廠商、礦場公司紛紛進駐的現代都市，



尤其是烏蘭巴托，一股新興勢力也在崛起。自 2008 年起，烏蘭巴托有一些年輕人以「納粹」為口號，主張蒙古血統的純正性；到 2012 年初大約擴張至五百名⁵。他們將納粹圖騰刺青在身上、剃光頭、身著皮衣軍靴，仇視、甚至暴力對待在蒙古的外國人－尤其是中國人。就如同 1980 年代許多國家興起的「新納粹主義」(Neo-Nazism)，蒙古的這群新納粹年輕人，與歐美中下階層的白人青年所發展的意識類似，多少都是由於本身處在社會邊緣，加上在全球化下其認同和國族主義受到威脅(Goodrick-Clarke 2002:5)。雖然筆者詢問過一些蒙古人對於中國－蒙古情結的由來，他們的回答大部分都歸咎於歷史的淵源；但對於筆者來說，這樣的心結，毋寧說是因為近代經濟上明顯的壓迫和威脅。而這些蒙古新納粹自己，筆者對於他們所能提出的解釋則更抱持懷疑。

在蒙古都市，顯而易見的經濟失衡，為數眾多的中國人口和中國粗製貨物湧入，大量礦場的開採破壞了自然景觀和導致沙漠化；這些明顯的標的使「仇外」的目標明顯。但是對於這些生長於都市的年輕人來說，鄉下與傳統其實並非那麼重要；甚至可以說他們並不了解真正的蒙古生活。舉例來說，在身上刺青在蒙古傳統上並不是好的習俗；無故地對外人惡言惡行相向，更是草原上習於好客的大忌。對這些新納粹來說，「蒙古」只是一個口號，一個能夠抵抗外來力量進入的盾牌。

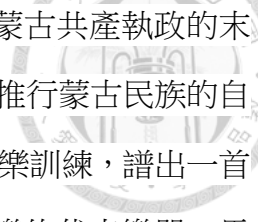
第二節 蒙古音樂：再創造與發展

一、 樂器：以馬頭琴為例

在許多時候，不管對於執政者的政策或是人民本身，傳統藝術的復興在國族

⁵ '100% MONGOL', *L'Effet Papillon* (法) (紀錄短片), 2012/01/22 播映

<http://www.youtube.com/watch?v=xBBgl85MAKq>

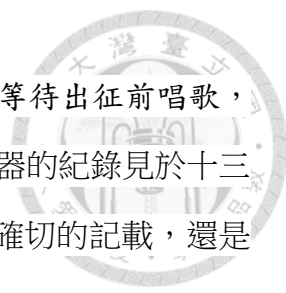


國家的建成和國族意識發展中，是佔有十分重要的角色的。在蒙古共產執政的末期（1980年代），蒙古知識份子開始自發性地以音樂作為方法，推行蒙古民族的自覺；其中像是知名音樂家 N. Jantsannorov，以他於俄國受到的音樂訓練，譜出一首首蒙古交響詩般地樂曲。另外最明顯的例子，即為現在蒙古音樂的代表樂器：馬頭琴(*morin huur*)。

美國的蒙古音樂學家 Peter Marsh(2009)的研究中，指出馬頭琴以現在的形制出現，並成為蒙古的代表樂器，並不是自古即有，而是極近期的產物。從史料中可以看到，關於蒙古樂器的描述，約起於十三、十四世紀，但蒙古本身這個時期的《蒙古秘史》中，並無確切的記載；倒是在民間傳說中，成吉思汗身旁有一位胡琴演奏家阿爾葛松(Argasun)，是當時最受歡迎的琴師。他帶著忽蘭皇后的口信到正在遠征韓國的成吉思汗的面前，用優美的詩詞唱述忽蘭皇后的想念，受到感動的成吉思汗於是回到蒙古見忽蘭皇后，大擺宴席。酒醉的阿爾葛松未經許可拿走成吉思汗的黃金琴，這在當時的法律上是死刑。酒醒後阿爾葛松後悔莫及，受到朋友的鼓勵，到成吉思汗跟前懺悔他的罪。由於他懺悔的詩句太過優美，成吉思汗於是原諒他。在這個故事中，成吉思汗擁有一把「黃金琴」，這使得音樂成為這個黃金時代的重要象徵之一，也使得後來馬頭琴得以進入蒙古總統府中的國家榮譽宮殿帳中⁶。雖然說這是關於蒙古音樂最有名的民間故事之一，但這個故事在歷史和語言學上，其實是有爭議的。在傳統回鶻蒙古文中，樂器(*quyurči*)和箭筒(*qorči*)只有些微的差異，老舊手寫的中世紀史料難以清楚辨識轉寫(Marsh 2009:129)。從其他歷史證據來看，「箭筒」是那時代時常出現的物品；而法律上若說偷了「黃金箭」是死刑，在戰爭的年代聽起來也較因為偷了「黃金琴」而處死，顯得合理。

其他字面的紀載，則是見於當時的西方傳教士，以及馬可·波羅的口述記錄：他於 1275 至 1295 年間居住在元朝大都，以《馬可·波羅遊記》一書聞名世界。

⁶ 見本節末。

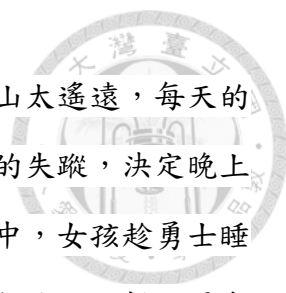


書中一段記述了蒙古音樂和樂器的使用：「這是他們的習慣，在等待出征前唱歌，並以雙弦樂器美妙地伴奏」(Polo 2005[1931]:363)。雖然對於樂器的紀錄見於十三世紀，但是並沒有關於樂器演奏和形制的詳細描述。對弦樂器確切的記載，還是直到十九、二十世紀的典籍中才可見。

瑞典音樂學家 Ernst Emsheimer 針對探險家亨寧·哈士倫從蒙古帶回的資料與樂器，於 1943 年出版世界第一本以英文撰寫的蒙古音樂研究：*The Music of the Mongols, Part I: Eastern Mongolia*。在此書中，Emsheimer 研究亨寧·哈士倫帶回的六把二弦弓琴，無法找出它們的共同規律或證明其專屬於哪個民族：均是民間自己製作，音箱大小、琴頸長度、弓的形狀均不相同。這六把琴中僅有兩把有馬頭裝飾，且僅有一把以木頭作面，其餘均以動物皮蒙面(Marsh 2009:25)。以馬頭做裝飾的馬頭琴還不是非常普遍。

從這些有限的史料中可以看出，使用弦樂器—或說馬頭琴—在蒙古的歷史紀錄中並不是會被仔細描述撰寫的；雖然在民間故事中，成吉思汗的黃金琴對他十分重要，但也可能是由黃金箭所訛傳而成。而從二十世紀後進入蒙古的音樂學家的研究中，也可以看到各種形制的弦琴，不是每一隻都有馬頭的裝飾。Marsh 即指出，雖然這些傳說都被認為很古老，但其實可能並不如想像的悠久。亦有資料指出，以前的馬頭琴就算有琴頭裝飾，也不一定是馬頭，也有如月亮、龍、老虎、蛇妖（從蒙古民間故事而來）等等的裝飾；在東蒙古，更有在馬頭下刻上第二個裝飾頭的(Pegg 2001:69; Marsh 2009:28)。

在民間，有不少關於馬頭琴由來的傳說故事。亨寧·哈士倫在他的〈蒙古古曲探蹤〉(1999[1935])中記錄下他於內蒙古察哈爾部聽得的、神話般的馬頭琴傳說：在蒙古一座由一隻雄獅看守的神山上，有八匹駿馬。其中七匹看起來強健敏捷，第八匹卻很瘦弱；但這匹稱作卓能哈拉(*jonon khar*)的馬，卻是最有耐力最輕盈的。在一個夜晚，二十八顆星辰降臨大地，變成勇士，其中的頭領正落在第八匹馬身上，於是便成為他的坐騎。凡他們踏過的土地，都孕育出美麗的草原。一位來自西方的牧羊女愛上了這個勇士，而他也對女孩回報愛意。於是他每晚流連在女孩

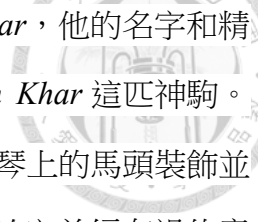


的帳房，但到清晨就離去，連足跡都沒有。女孩住的地方離神山太遙遠，每天的奔波讓駿馬愈來愈瘦，但不減牠的靈敏度。牧羊女疑惑於勇士的失蹤，決定晚上不睡，跟蹤勇士尋找他的住所，卻總是徒勞無功。在一次約會中，女孩趁勇士睡著時偷偷檢查那匹馬，發現牠的四足上有小小的翅膀。為了留住他，她折下馬兒的所有翅膀。但是第二天，勇士和馬依然無影無蹤，而且再也沒有回來。當勇士在歸途中，只騎了一會兒，被折翼的馬兒就精疲力盡，在荒漠上一落地就死去。勇士絕望了，他知道他再也無法回到天上和女孩身邊，淚水滴落在馬的軀體上。這時，馬匹變成了琴，有著馬頭的裝飾，手中的馬鬃和馬尾變成弦和弓。太陽在這時初生起，勇士不由自主地撥動弦，唱出第一首蒙古歌謠。於是，勇士帶著這把琴，每到一個地方，民眾都聚集來聽他吟唱緬懷他的駿馬、天上的星辰和他失去的美麗女孩。

在蒙古，有另外一個較為普遍的馬頭琴故事：一個被人稱作布穀鳥的青年士兵那木吉拉(Khōkhōö Namjil)，他被派到遠方邊界，因此與他的愛人分離。他寂寞的時候，只能唱歌給自己聽。他的歌聲實在太好聽，一天，他附近山上的土地神(ezen)現身在他眼前，給他一匹有小翅膀的駿馬 *Jonon Khar*，讓他可以每天晚上飛馳回他愛人身邊，白天再回到軍營。但是某天一個忌妒的女人偷偷折下駿馬身上的翅膀。因著不能回到愛人身邊的哀愁，那木吉拉將他死去的駿馬製成馬頭琴，每到一個地方就吟唱他的故事。他經過的地方的人仿製他的琴，並將他的歌聲傳到蒙古各個地方。

在內蒙古則較普遍傳誦小男孩蘇哈的故事：小男孩蘇哈有一匹俊美的小白馬，在一次騎馬比賽中，蘇哈贏過當地的王爺。王爺想要買下他的白馬，但是蘇哈和白馬已經有深厚的情誼，當然不答應。於是王爺以武力搶來白馬，並高興地騎出去炫耀，但是白馬不聽使喚，將王爺摔下馬背跑走。王爺命令射手射殺牠，負傷的白馬跑回蘇哈的家，在他懷中死去。傷心的蘇哈當晚夢到白馬要求將牠做成馬頭琴，在琴頭上刻上馬頭，這樣就可以永遠留在蘇哈的身邊。

在這三個民間故事中，都敘述了馬頭琴與馬的連結的重要性，將馬頭琴以馬



頭做為琴頭，馬頭琴即代表了馬的精神靈魂。尤其是 *Jonon Khar*，他的名字和精神留在每把馬頭琴上；現在所有馬頭琴上的馬，據說就是 *Jonon Khar* 這匹神駒。但是根據 Marsh 的研究，從歷史典籍和資料中，都說明了馬頭琴上的馬頭裝飾並不是必要為之的。馬頭裝飾在馬頭琴上的重要性，可能已遠大於它曾經有過的意義。在現代，每隻馬頭琴上必定有馬頭的裝飾；而馬頭琴的圖形、聲響，也幾乎出現在所有宣稱為「蒙古」的會議、活動、宣傳，以動態或靜態的形式，展示在各處。馬頭琴上的馬頭，已是標榜它與其他東西方樂器差異的所在。

二、 蒙古「國樂」

蒙古的傳統音樂嚴格來說並不豐富，不像定居的農耕民族，在農閒之餘能夠發展精緻複雜的音樂形式。但蒙古的幅員廣大，不同的民族、地域的歌曲內容因此有同有異。

根據 Carole Pegg 對蒙古樂器的分析，蒙古各地的樂器大概可以呈以下分布：在西蒙古，有長頸帶音箱二弦弓琴(*ikil*)、三弦撥弦琴(*shudraga, shanz*)、二弦撥弦琴(*topshuur [tovshuur]*)、三孔頭吹笛(*tsuur, sibizgi, shuur*)；在中、西蒙古喀爾喀民族，有加上馬頭裝飾的長頸帶音箱二弦弓琴（馬頭琴）(*morin huur [khuur]*)；在東蒙古，有馬頭琴、二弦或四弦長頸管狀弦琴(*huuchir, dörvön chihtei huur [khuur]*)、六孔邊吹笛(*limbe*)。在傳統說法裡，在古代蒙古，西蒙古每家都會有一把 *topshuur [tovshuur]*、在哈薩克每家每戶都會有 *sibizgi*、在中蒙古喀爾喀家中都有一把馬頭琴、在東蒙古則是每戶一把 *limbe* (Pegg 2001:67)。

蒙古人與所居住的土地和自然、與統治貴族和活佛關係緊密，這樣的關係在各地歌謠中時常可見；到了共產時期，這樣的聯繫則被政府世俗化、同一化為對於母國愛國主義的展現(Pegg 2001:15)。在 1920 年代，蒙古各地的城鎮開始設置「文化中心」（最早被稱作 *ulaan ger*，紅蒙古包；在那時候，「紅」已變成「文化」的代名詞），發展政府希望聽到的音樂，像是頌揚共產黨的歌曲。這樣的音樂政策，是希望發展出人民對國族和黨的認同(Pegg 2001:275; Marsh 2009:50)。在蘇聯和蒙



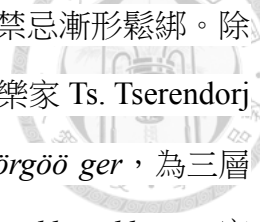
古政府的城市化政策下，蒙古人也開始不同於傳統游牧或半游牧形式的生活；在城市中，亦開始發展新的音樂形式。

在 1950 年代，蒙古也開始正規的音樂教育：蒙古音樂與舞蹈大學(*Khögjim büjgiin kollyej*)在這時候成立，並在 1960 年代成為蒙古最大的藝術教育學校。在學校中，教授的以西方古典音樂為主，並以西方樂理教導蒙古音樂，像是節拍、和聲等等。筆者所研究之 Altan Urag 樂團的成員，均由此大學畢業。蒙古音樂與舞蹈大學現在依然是蒙古最大的藝術學校，筆者在蒙古期間，亦師從音樂系的一位老師學習馬頭琴。學習的第一課，即是拉長音、音階、音程、調性的弓法指法練習。在課堂中，使用得是西方五線譜，用來幫助上課的是鋼琴。從這些小地方可以看出，在「正規」藝術教育中，學生是用西方音樂理論基礎來學習他們的傳統音樂。

1945 年，蒙古國立民謠舞蹈團(*Ulsin ardin duu büjgiin chuulga*)在烏蘭巴托成立，其中包含一個完整的、交響樂團形式的蒙古樂團；使用的樂器除了傳統上歸類於音樂演奏的馬頭琴、古箏等樂器外，也使用了宗教儀式上的蒙古嗩吶(*bishgüür*)和藏傳佛教嗩吶(*ikh büree*)。就像五四運動後的中國音樂，除了使用西方音樂理論來理解中國音樂外，也將交響樂團的概念來置放在自己的音樂傳統上。這樣西化的過程，在不不論是五四運動的中國，或是受俄國影響改造的蒙古，都是一種「進步」的表徵。

1980 年代，身為音樂家和政治家的 N. Jantsannorov，一力提倡重新改造蒙古音樂，將過度西化／俄化的部分去除，使其更具有蒙古特色，鼓勵作曲家以交響形式、亞洲風格(*Asian style*)譜寫新曲子。到 1980 年代晚期，馬頭琴的改造和國族意識塑造成為他的主要重點，他和他成立的馬頭琴中心籌畫馬頭琴音樂節，主張將馬頭琴的規格制式化，訂出統一定弦、尺寸，並將蒙皮改成木製版面、篆刻上代表蒙古的圖形(Marsh 2009:118)。在這之後，馬頭琴的形制才統一，成為現代使用的式樣。

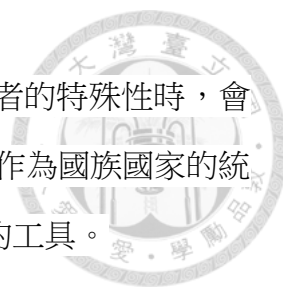
在音樂本身改造和進展的同時，政治的力量也幫助蒙古音樂的正統化和官方



化。在 1990 年代更替為民主政權之後，對於祖先、宗教的崇拜禁忌漸形鬆綁。除了成吉思汗獲得官方上的重視，於 1992 年，蒙古政府亦接受音樂家 Ts. Tserendorj 的建議，在總統府中庭的國家榮譽宮殿帳（*töriin khündetgeliin örgöö ger*，為三層樓高的大蒙古包，作為儀式及象徵用）中放入一把馬頭琴（*töriin khan khuur*，字面上的意思為國家的王琴）。在國家榮譽宮殿帳中，正中間放著永不熄滅的火爐、北面牆上掛著成吉思汗畫像，在畫像左右則各是馬頭琴和放在櫃子中的《蒙古秘史》⁷。這把馬頭琴，是為了紀念傳說中在成吉思汗身邊的音樂家阿爾葛松；但由於是成吉思汗時代的馬頭琴，琴的構造就不能是現代改造後的規格。製琴師依照 1960 年代的畫作〈老琴師〉（*övgön khuurch*）中馬頭琴的比例和裝飾，製造出音箱較大、琴頸更長的馬頭琴（Marsh 2009:141），約是現代規格的 1.5 倍大，以傳統綠色和紅色著色、畫上蒙古圖騰、繫上七彩的祈福錦帶。同樣在 1992 年，蒙古除了國立民謠舞蹈團外，也組成蒙古國馬頭琴樂團（*Ulsin morin khuur chuulga*），被蒙古人視為是他們所驕傲的傳統音樂，縱然他們的演出內容包含了大量的西方音樂；這些音樂不僅僅是西方理論基礎的遵循，更實際演奏許多改編的西方古典和流行樂曲。

將藝術中央化的結果，即是忽略了邊緣的聲音。蒙古國現在官方所認定的「傳統」，是蒙古最大的民族喀爾喀的傳統音樂形式。喀爾喀民族以 *khuur* 一詞指稱樂器；亦可以說，若提到 *khuur*，則代表喀爾喀的樂器。在西蒙古，他們則稱樂器為 *ikil*（Pegg 2001:69）。但是現在，*khuur* 一特別指馬頭琴（*morin khuur*）一被普遍地認為是代表整個蒙古的音樂與樂器。尤其是得到聯合國教科文組織（UNESCO）認可的世界文化遺產：馬頭琴、長調、蒙古喉音，這三樣音樂形式，是一般人提到蒙古音樂，第一個會被提起的。其他被包含在正規教育和樂團中的樂器，如揚琴（*yoochin*）、古箏（*yatga*）、笛子（*limbe*）、三弦（*shanz*）等等，亦有一定的重視程度。但是其他的音樂形式，則被邊緣化；音樂和樂器本身的多樣性，在這樣的脈絡下，也因統一化

⁷ 〈蒙古國總統府〉解說冊，出版於 2010。



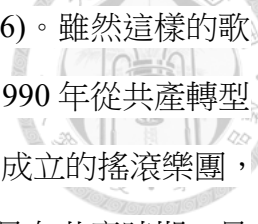
而被忘卻。這樣的發展，是許多國族國家在強調自己不同於他者的特殊性時，會發生的結果。也就如 B. Anderson 的「想像的共同體」，以語言作為國族國家的統一工具；傳統藝術的復興、正規化，也正是一種統一國人意識的工具。

第三節 蒙古流行音樂

早在 1960 年代，蒙古的年輕人已經慢慢開始接觸到歐美的流行文化，像是披頭四、滾石的唱盤，常由在歐美讀書的蒙古青年用行李帶回蒙古本土。但是想要演奏、唱出自己的聲音的蒙古藝術家愈來愈多，蒙古政府明白這已經是不可抵擋的勢力，在政策上於是選擇片面地開放音樂類型。在 1970 年代早期，蒙古和其他蘇聯國家仿效俄國現行的音樂舞台表演形式 *estrada*，組織了幾個由政府控制的表演團體，但僅限於演奏愛情歌謠、讚揚蒙古自然美景，和歌頌國家領導人的歌曲內容(Pegg 2001:290; Marsh 2010:346)；在歌曲中頌揚蒙古偉人，尤其像是成吉思汗，就被絕對的禁止。那是一個「連在呼吸時，空氣中都充滿了政治意含」⁸的年代。蒙古政府選擇這樣的方式，並不是單純地想要控制蒙古音樂發展，同時也是希望能藉由這樣的音樂形式，由人民自己發展出對國家和黨的認同。但這樣一來，反而導致人民更希望能唱出他們自己想要的音樂，像是能夠回歸傳統、歌頌祖先和成吉思汗。

1980 年代，俄國的搖滾音樂界由早期模仿西方樂團的音樂，漸漸發展出屬於自己的俄式搖滾(*ruskii rok*)，歌詞上也多以俄國社會現況和年輕人的想法作為主軸(Ryback 1990:211)。在俄式搖滾、歐美文化的影響，與政權交接、經濟低落的動亂社會下，響鈴樂團(*Khonkh*)與他們最具代表性的歌曲「響鈴之歌」(*Khonkhni Duu*)，在那個當下等於是為社會注入一劑安定的強心針：充滿正面力量的大調曲調，與

⁸ Marsh 2010:347，節自與流行歌手 Jargalsaikhan 的訪談。



期許蒙古人在新的一天一起「醒來」的歌詞內容(Marsh 2010:346)。雖然這樣的歌曲形式不被政府許可，但是卻被許多人民接受並因而感動。當 1990 年從共產轉型至民主政體，政府對於音樂的權限也放鬆許多；像是在這個時期成立的搖滾樂團，如 Chinggis Khan、Haranga（在佛教儀式中使用的一種鐘），若是在共產時期，是不可能以這些古代英雄或宗教意義的詞作為團名。

Pegg(2001)在她的研究中，將這時候在都市的流行音樂大抵分成流行音樂(pop *khögjim*)、抒情搖滾(*khöngön rock*)和硬式搖滾(*khünd rock*)。以下筆者將大抵沿用 Pegg 對於流行音樂的分類，將抒情和硬式搖滾一同歸類為搖滾音樂，並加入 Pegg 撰書後才流行的饒舌音樂(rap)，和本文高度相關的民族音樂(*Yazguur urlagiin khögjim*)，作為第三和第四分類。

在流行音樂中，並不是所有音樂都能夠完全只被分類作某一類型。有些歌曲有跨界、融合；有些樂團和歌手也演奏不只一種類型的音樂，更有的隨著年代而逐漸改變曲風。因此，筆者這樣為蒙古的流行音樂作分類，並不是想要為音樂定型，而是希望藉由分類撰寫，使脈絡和整體畫面更清晰。

一、 流行音樂(pop *khögjim*)

吸收歐美流行音樂和共產時期留下來的歌曲主題影響，蒙古很流行抒情小調：這種被稱作「民歌」(*ardin duu*)的歌曲形式，有些是傳統曲調、有些是地方小調，有些則是近期譜寫的新曲。不過在專業的演奏、演唱時，大都是在西方音樂基礎下，以長調或聲樂唱腔加上傳統樂器，或是西方弦樂、管樂團伴奏，唱誦蒙古的自然、親情、歷史、愛情等等內容；歌曲長度通常為三到五分鐘，以重複單一主歌，或重複主歌加副歌(ABABAB)的形式演唱。到 1990 年代，更加上流行音樂的節奏和 midi 伴奏，成為固定形式的卡拉 OK 伴奏帶。

這種抒情的民歌，也可以被歸類在第五類的「民族音樂」中。歌曲內容從共產時期對自然與蒙古國的讚頌，到民主改革後、1990 年代初期的歷史與人文內容，在現代普遍都被認為是「傳統」的蒙古歌曲，從他們被稱作「民歌」即可窺知一

二。專業歌手在現場演出或是音樂視頻上，則都穿著高貴亮麗的蒙古袍，背景畫面也都是蒙古自然景觀、牲畜、蒙古包為主。而純粹的馬頭琴或長調等曲調，在 21 世紀前除了音樂研究人員或外國遊客外，一般蒙古人並不會特別重視聆聽⁹。

另外，屬於都市的流行音樂也有大量的製作。就像歐美或華語流行歌，這類歌曲沒有複雜的合聲進行或節奏，由主歌和副歌組成；視頻背景多是都市大樓和公園，歌手穿著牛仔褲、T 恤，以我們熟悉的流行音樂唱腔，唱著關於愛情的快樂和悲傷。隨著電視在 1990 中期開始流行，這些音樂和影像藉由衛星傳送到草原的蒙古包中。

流行音樂發展到現代，受到日韓流行和電音音樂影響，也有不少電音舞曲、重節奏的流行音樂。這其中，亦有一些歌手嘗試將蒙古元素放入他們的音樂中。以 1995 年成立的 Camerton 樂團的成員之一 Bold 為例，他在 2011 和 2013 分別出版的兩張專輯：“Mongol Pop”和“Mongol Pop II”，為近期嘗試融合傳統元素的代表。Bold 這兩張專輯的代表作：「野風的旋律」(*Heeriin Salhitai Ayalguu*)、「雲的傳說」(*Üülen Domog*)，在音樂上均加入了傳統樂器的聲響和旋律，官方視頻中亦時常將傳統元素與現代元素結合在同一畫面中。以「野風的旋律」¹⁰為例，音樂以馬頭琴樂聲開場，接著很大膽地直接轉到電子音樂與古箏搭配的配樂，後來更有一段以傳統長調技巧唱的副歌。視頻畫面所表達的，也是混雜蒙古與現代的主題：有蒙古的草原、拉馬頭琴的老人、蒙古戰士，也有 Bold 戴著墨鏡、穿著改良式蒙古服裝，在棚內閃著霓虹燈的場景。不過不管就音樂或視覺畫面來說，Bold 的主體仍是在流行音樂，他想表達的傳統部分僅是點綴式地散佈在樂曲中，有時根本就沒有嘗試將兩者融合。從他的簡介和專輯名稱“Mongol Pop”，可以看出他希望將 M-Pop(Mongolian Pop)像是 J-Pop(Japanese Pop)和 K-Pop (Korean Pop)一樣，推動到全球音樂市場上的期望。

⁹ 2011.11.04 與 Erka 訪談紀錄。

¹⁰ YouTube: Bold - Heeriin salhitai ayalguu HD <http://www.youtube.com/watch?v=LYIAxmNFOic>

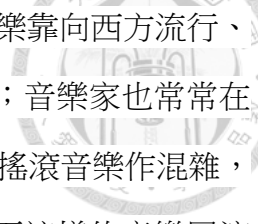


二、搖滾音樂：抒情搖滾(*khöngön rock*)和硬式搖滾(*khünd rock*)

大抵在 1990 中、後期的搖滾，他們的走向漸漸地往 Pegg(2001:292)所指稱的「民族搖滾」前進。這時候的民族搖滾，如 Hurd、Chinggis Khan、Haranga 等搖滾樂團，在筆者認為，指的是以西方搖滾音樂形式、樂器和唱法演奏，但歌詞內容使用大量與「蒙古」相關的詞彙和內容，像是讚頌蒙古歷史、偉人、自然景色。在音樂視頻中，往往會加入蒙古的影像，如牧羊、草原等等。演出則有時佈置帶蒙古感的布景、穿戴部分蒙古衣飾。重視歌詞中的「蒙古」意涵，是這類樂團音樂的最大特色，他們的音樂本身並不「民族」。因此，筆者依舊將這些「民族搖滾」樂團放在搖滾類別下。

舉例來說，在 1993 年成立，至今仍活躍歌壇的 Hurd 搖滾樂團，他們的團名意為「速度」。他們最有名的曲子「大蒙古」(*Khamag Mongol*)就如同蒙古的地下國歌，幾乎所有蒙古人都聽過或唱過。此曲不論樂曲、樂器、演唱均為重搖滾，但其歌詞內容極富含蒙古意識：主歌中細數成吉思汗、滿都海皇后等歷史，祭敖包、神靈、哈達等薩滿和佛教信仰，阿爾泰和汗蓋山脈等自然風景；副歌則反覆唱頌「這是我多好的家鄉，不愛她是不可能的；這是我多好的蒙古國，不歌唱她是不可能的」。在另一首亦十分有名的歌曲「家鄉」(*Ekh oron*)的副歌，Hurd 繼續讚頌自己的國家：「沒有比這裡更明亮的藍天，找不到比我的家鄉更好的國家；沒有比這裡有我更愛的神靈，找不到比我的家鄉更好的國家」。這些歌曲的音樂視頻(MV)，除了演奏樂團本身的影像外，也加上大量的蒙古景象，像是草原、馬群、蒙古包。

Pegg 提到她在 1993 年參觀的一個由日本 Yamaha 所舉辦的流行音樂比賽，勝者可至日本參加國際比賽。當 Chinggis Khan 樂團上台演出時，台下觀眾不滿他們的重搖滾音樂，認為其他樂團比較「蒙古」；赴日本比賽前，蒙古樂團也被日本顧問建議要更「蒙古」。雖然在幾首樂曲中，他們已經有部分加上蒙古喉音、長調跟馬頭琴。最後 Chinggis Khan 的長調歌手穿上蒙古袍，並手持哈達演唱；Haranga



的主唱則身穿鎧甲，看起來就如蒙古武士(2001:292)。當流行音樂靠向西方流行、搖滾的時候，蒙古人所預期的是聽到能夠代表「蒙古」的聲音；音樂家也常常在世界音樂的框架下，被要求「蒙古」。以富蒙古性的影像和西方搖滾音樂作混雜，使這些蒙古搖滾看起來可被界定在民族搖滾和世界音樂之間；而這樣的音樂展演方式在蒙古也是普遍被接受的。

就如同 Caroline Humphrey 與 David Sneath(1999)在著作中所反省的：他者將「遊牧」作為一種對蒙古的浪漫、原始想像。在音樂中，也是藉著這種想像，塑造出「異國」(exotic)的情調；但是回過頭來說，對蒙古人，這種「異國」卻也是富含「蒙古」的展示。因此，在音樂上，這樣的想像與發展，在筆者看來是當地和他者相互作用的結果，而非單方向的。關於他者與當地、世界音樂的想像，將在第四章再作近一步的討論。

搖滾音樂在蒙古這樣的發展，似乎是個可預知的走向。處在西方文化衝擊、經濟變動與全球化的年代，蒙古人希望能聽到、發出自己的聲音，而不只是單純地模仿西方搖滾音樂。這樣的想像，同時是對於蒙古人民和表演者而言；他們不再需要為了政府、為了黨作宣傳，而是要為自己而唱。搖滾一開始在西方社會的角色，是次文化為了抵抗主流的發聲工具。當說到音樂與認同的關係，Simon Frith 很清楚地表明，音樂就是一種認同的展現(1996)。在流行音樂研究中，也早已討論了 1960 年代的披頭四、Bob Dylan 與利物浦(Liverpool)，城市本身與當地流行音樂發展的互動；對於「在搖滾裡的民眾／民族認同」(the ideology of folk in rock)亦有不少討論(Frith 1981; Cohen 2007)。Frith 認為，1960 年代的搖滾樂中的認同意識，是整個環境：音樂人、評論、歌迷這樣一個整體，不能單就音樂本身去討論。筆者也十分同意這樣的觀點，在研究音樂時應將整個環境和社會納入討論。

在討論 1960 年代利物浦的 folk rock 時，更多討論的是城市與音樂間的認同關係；在蒙古的例子中，雖然大部分的流行音樂都是來自烏蘭巴托市的音樂，但是擁有 60%人口數、身為首都的烏蘭巴托，也是面對外來文化、經濟的第一線，這些烏蘭巴托音樂人唱的、表達的，也都是「蒙古」這樣一個意象。是以，筆者



認為，這樣的音樂能夠說是代表蒙古，而非僅是烏蘭巴托市。

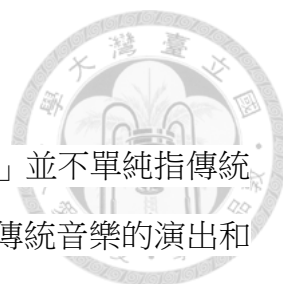
三、 饒舌音樂(rap)

除了重搖滾和抒情音樂，1992 年蒙古第一個饒舌樂團「黑玫瑰」(*Khar sarnai*) 在烏蘭巴托成立。這是一個由兩兄弟組成的樂團，他們穿著釘滿亮片的衣服、在臉上塗油彩、一頭亂長髮，用音量很大的重低音節奏做饒舌與跳舞。他們自己形容自己的音樂是「科技饒舌」(*techno-rap*)，作的歌詞包含禁忌內容，像是與妓女的戀情等等，並認為他們的歌曲比同期的抒情或愛情音樂更加真實(Marsh 2010:350)。

但饒舌的普遍流行，直到 2000 年之後才見於烏蘭巴托。像是較早期的饒舌樂團「戰爭與和平」(*Dain ba enkh*)、「自由」(*Erkh chölöö*)，和被認為是現在饒舌界的國王 Gee、皇后 Gennie¹¹。這些饒舌音樂結合嘻哈文化，在烏蘭巴托受到城市年輕人擁戴。在烏蘭巴托街上不時可見到年輕人一如紐約街頭的嘻哈社群，穿著垮褲、寬大球衣、鴨舌帽，戴著粗銀項鍊和墨鏡；同時他們和美國嘻哈社群一樣，將自己界定為次文化，有時更認為自己屬於「壞男孩」或街頭混混(Marsh 2010:350)。蒙古的饒舌的節奏、背景音樂和演出手勢動作，均仿效美國饒舌；歌詞內容描寫的，亦是主流音樂無法唱出的年輕一代的希望、挫折和壓抑。

嘻哈在美國，主要是由於種族間的衝突，下階層的黑人社群對中上層白人的反抗和不滿；但在蒙古，至少他們都認同自己是蒙古族、蒙古人，並沒有「種族」的問題。蒙古青少年以嘻哈和饒舌做為反抗社會權威的發聲工具，在 Marsh 看來是稍欠缺歷史的正當性。到現代，筆者則認為，對抗的對象明顯地轉移為進入蒙古的外國廠商和外國人。

¹¹ 紀錄片 *Mongolian Bling*，播映於 2012。



四、 民族音樂(*Yazguur urlagiin khögjim*)

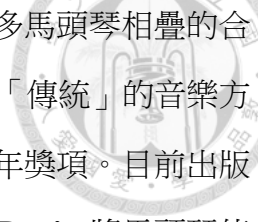
在筆者對蒙古流行音樂粗淺的分類下，這裡的「民族音樂」並不單純指傳統的蒙古音樂。當然，在現代的蒙古音樂廳、唱片行中，依舊有傳統音樂的演出和錄音，像是傳統以馬頭琴伴奏的長調、蒙古喉音；在網路、音樂視頻上，傳統的音樂和其介紹也仍有許多點閱率。這些傳統的技藝仍舊擁有許多的聽眾，尤其是外國聽眾。姑且先不論所謂的「傳統」與「被創造的傳統」的問題；這些長期居住在都市中、由西方音樂基礎所訓練出來的傳統樂人，他們至少都是根據著一套稱作「傳統」的體系，遵循與演出。

但是筆者在這裡所想討論的，是另一種類型的「民族音樂」。

2002 年，Altan Urag 民族搖滾樂團在烏蘭巴托成立。七位從蒙古音樂與舞蹈大學畢業、分別參加過蒙古國立民謠舞蹈團樂團或馬頭琴樂團的音樂家，以正規教育訓練的傳統音樂，加入現代搖滾和金屬，演出一首首「蒙古民族搖滾」音樂。以 Altan Urag—成吉思汗的「黃金家族」—這樣的名字成團，他們期望能夠傳承下祖先的歷史和傳統，希望不熟悉傳統音樂的城市年輕人，能夠藉此認識、喜愛蒙古的音樂。他們有意識地稱自己為「蒙古民族搖滾」，使用傳統樂器與部分傳統旋律，但是同時也強調自己音樂中屬於現代的搖滾和金屬。在初衷達到後，他們更將觸角伸入國外市場，參加各地的搖滾音樂節，也受邀演出。

自 Altan Urag 樹立了「蒙古民族搖滾」的濫觴之後，嘗試將傳統樂器或旋律結合流行、爵士、饒舌等音樂風格的歌手和樂團，不在少數。2012 年二月在烏蘭巴托舉行了一場「蒙古民族藝術」(*Mongol Yazguur Urlag*)新年音樂會。此音樂會由受頒國家獎項的詩人 D. Sosorbaram 製作，集合烏蘭巴托當下最知名的五個「傳統民族」樂團：Altan Urag、Domog、Khösögtön、Arga Bileg，和 Jonon，分別搭配蒙古舞蹈、軟骨功或現代舞，演出共兩個半小時的節目；最後一首，則是五個樂團聯合演出並延展蒙古傳統讚頌旋律「阿爾泰頌」(*Altain Magtaal*)的大合奏。以下分別就 Altan Urag 之外的四個樂團，作簡略的介紹：

Domog，團名意為「傳說」，成立於 2006 年。Domog 的團員以馬頭琴和蒙古



喉音演奏家為主，加入低音馬頭琴、大鼓、鈴鼓等節奏；有許多馬頭琴相疊的合聲和個人技巧獨奏，和明顯的傳統旋律改編片段。**Domog** 對於「傳統」的音樂方向明顯，且主要演奏者在馬頭琴上的造詣極佳，曾獲頒國家青年獎項。目前出版一張同名專輯“**Domog**”(2007)，其中最著名的歌曲為‘**Tatlagiin Duu**’，將馬頭琴傳統旋律 *tatlaga* 作為主要動機改編；其他曲目大抵都為改編的西洋歌曲。

Khösögtön，於 2009 年成立，他們稱自己為“**Ethnic-Ballad Group**”，共有六位團員，隸屬於蒙古國家馬頭琴樂團。音樂中包含馬頭琴、低音馬頭琴、古箏、冬不拉、蒙古喉音、長調、金貝鼓，有時也會加入民謠吉他。出版一張同名專輯“**Khösögtön**”(2012)。**Khösögtön** 亦是主打「傳統」的樂團，團服為清一色蒙古傳統服飾。其演出基本上均為傳統曲目改編，加入節奏並編曲。

Arga Bileg 團名含意為「陰陽太極」。2009 年成立，定位自己為“**Ethno-Jazz Band**”，包含四位舞者與六位音樂演奏家，亦隸屬蒙古國家馬頭琴樂團。使用馬頭琴、古箏、鋼琴，和金貝鼓、沙球、小鼓、立鈸等節奏樂器；亦有使用蒙古喉音，但並不強調。出版一張專輯“**Deelt**”(2010)，且為蒙古電影“**Dev**”(2010)製作配樂；其中‘**Tösöölöl**’（意為「幻想」）一曲為最知名的曲目。**Arga Bileg** 的音樂較偏向世界音樂範疇，以傳統和現代樂器，演奏屬於輕音樂和爵士節奏的音樂。

Jonon 團名意義為「王子」，為演出人數最多的一團，共有八位團員，和 **Altan Urag** 一樣畢業於蒙古音樂與舞蹈大學。曲風偏向流行和嘻哈，官方視頻的影像也以明亮的城市生活、現代建築為主。音樂中使用了馬頭琴、揚琴、古箏、木製橫笛、長笛、爵士鼓組，亦會加入蒙古喉音。和蒙古知名饒舌樂手 **Gee** 合作出版一張專輯“**Mongolz**”(2011)。

這四個樂團，雖然均是新型態的傳統取向樂團，但其中所融合的傳統和現代，不管是方式或程度均不相同。其中，**Domog** 和 **Khösögtön** 是較傳統走向的樂團。他們使用馬頭琴、喉音等傳統技法，將節奏以較「傳統」的聲響（皮面鼓、手打）加入傳統或類傳統旋律中。**Domog** 除了傳統的部分，更改編許多首西洋音樂，亦



成為他們的特色之一¹²。Arga Bileg 和 Jonon 則是以輕音樂和流行見長，較少加入喉音，使用古箏、揚琴或鋼琴作為伴奏和聲，也多使用個人創作、線條明顯的旋律。節奏部分，Alga Bileg 少用打擊樂器，以鋼琴演奏爵士和聲和節奏，和 Jonon 以爵士鼓組演奏的流行音樂節奏，也不盡相同。

在這場新年音樂會的新聞稿中，製作人 D. Sosorbaram 表達了對於這次音樂會的構想來源：「我想要辦一個大型的蒙古傳統民族音樂會很久了，讓我們的傳統、藝術和文化給全世界知道。現在這個夢想終於成為事實…當我向總統提出這樣的想法，他也很贊成。」¹³他亦表示有將此音樂會組合推向日本、歐洲等國演出的構想。對於他來說，這些樂團都是「蒙古傳統民族音樂」；而這樣將傳統融合搖滾、爵士或流行的音樂，是足夠驕傲地展示給全世界的蒙古文化。於 2013 年二月，D. Sosorbaram 再度製作「無止盡的蒙古」(*Mongol Tögsöshgüi*)新年音樂會，除了 2012 年演奏的五個樂團外，更加入 Boerte 和 Tenger Ayalguu，一共七個樂團聯合演出¹⁴。

這些在音樂會中演出的樂團，可以看到他們都是融合了傳統與現代元素的樂團。縱然他們將搖滾、爵士或流行音樂加入傳統中，他們本身也並不堅持於傳統音樂的沿襲，但在各類音樂會簡章、訪談、介紹中，他們都有意識地強調他們「傳統」的根源，與其音樂和意象上「蒙古」的部分；對於製作人、對於聆聽的蒙古聽眾來說，這些音樂同樣也是他們的「傳統、藝術和文化」。這種在西方流行音樂影響下、在意識到全球化和本土的重要性後，才會出現的「民族音樂」，才是筆者

¹² Domog(CD) (2007)中，便有披頭四的‘Yesterday’、皮爾金組曲(Peer Gynt)片段的‘Hall of the Mountain King’，和 Apocalyptica 的‘Bittersweet’；YouTube 上則是廣為流傳一 Domog 以馬頭琴和喉音演奏聖誕組曲的影音。

¹³ 2012.02.14 *Medee.mn*, ‘Язгуур урлагийн хамтлагуудын нэгдсэн тоглолт болно’
<http://www.medee.mn/main.php?eid=9819>;
[http://english.horseback-mongolia.com/mongolian-ethnic-music-look-towards-future-with-two-day-conce](http://english.horseback-mongolia.com/mongolian-ethnic-music-look-towards-future-with-two-day-concert)
[rt](http://english.horseback-mongolia.com/mongolian-ethnic-music-look-towards-future-with-two-day-conce)

¹⁴ 2013.01.29 *Urlag.mn*, ‘Төрийн шагналт Д. Сосорбарам: “Монгол төгсөшгүй” ...’
<http://urlag.mn/post.php?m=7125>



在本文中想要理解和分析的。在第三章中，筆者以這類音樂的濫觴：Altan Urag 樂團為對象，對其「蒙古民族搖滾」的樂曲和意象，作進一步的分析。

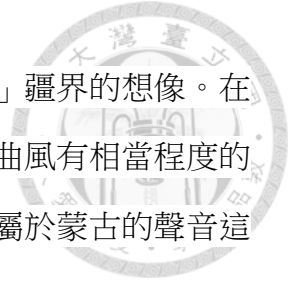
第四節 討論與小結

日本研究蒙古史的權威衫山正明在《游牧民的世界史》(2013[2011])中審視一般對於「民族」和「國族國家」的定義；他以整個歐亞草原為一個整體，重新審視當論述中以「民族」作為一個既定印象套入一群人、或說一個「集團」時，其意義和範圍就已被輕率地界定（衫山正明 2013[2011]:97）。「國族國家」本身就是一個經過建置的概念，沒有哪個國家真的能夠以所謂單一的民族作為建國基礎。B. Anderson 的《想像的共同體》在 1983 年出版時，引起軒然大波。他的概念解構了國族國家作為「國族－國家」(nation-state)的正當性；國族國家的生成，政治和國際的功能遠遠大於理想上為了將「民族」做為一個整體。而在二十一世紀的現代，在受到全球化衝擊、資訊快速流通發展下，將「國家」做為一體抵抗他者的訴求，反倒是再度加深。

蒙古以 *ündesnii* 一詞形容他們傳統、有價值的文化財產，字義為國族的、國家的。形容詞 *ündesnii* 從名詞 *ündes* 而來，它的含意則是基石、基礎。在蒙古大量使用這個詞形容各式食物、音樂、工藝的同時，不難看出「國家」在蒙古作為一個形容詞的重要性。夾在俄國和中國兩大強國之間、人口密度少卻蘊含大量礦產的蒙古，在歐美、俄國、中國、日韓等強國的文化和經濟影響下，蒙古人民能做的，就是試著提高自身的位置，藉此對抗外來的力量。

作為一個近乎理想上的國族國家，蒙古擁有 90%以上自我認同為喀爾喀民族的人口數。在經歷共產統治、俄國影響、西方文化的介入衝擊後，就如同其他受到全球化和西方衝擊的國家一樣，發展出一個想像的蒙古疆域。從音樂的發展上，就可以很清楚看到，從馬頭琴成為蒙古國家代表樂器(Marsh 2009)、喀爾喀的音樂作為「蒙古」的音樂(Pegg 2001)，到年輕人以搖滾音樂、饒舌作為面對世界和他者

的工具；這些音樂，就對內、同時也對外展現了他們對「蒙古」疆界的想像。在歷史洪流中，不同的政治勢力和外來文化，對蒙古音樂和演出曲風有相當程度的影響；但同時，蒙古自己也是富有能動性的，從不斷嘗試創造屬於蒙古的聲音這點，也可窺看一二。



第三章 Altan Urag：成吉思汗黃金家族的樂團

在本章中，筆者以蒙古民族搖滾的濫觴 Altan Urag 為對象，從他們的音樂和意象兩方面，作描述與分析。筆者選擇 Altan Urag 最知名的三首蒙古民族搖滾曲目：“Mother Mongolia”、“Blue Mark”和“See-Saw”為主，對其音樂本身的構成、樂器使用，和歌詞部分，討論現代和傳統的結合；同時亦對其現場演出的展演方式、服飾、樂器、唱片包裝，和音樂視頻所展現的意象，結合對團員的訪談，討論他們對內與對外所呈現的整體形象。

Altan Urag 將樂團取名做「黃金家族」，將自己的音樂定位為「蒙古民族搖滾」，目的十分清楚：展現他們的「蒙古」。經過筆者的分析，他們的音樂本身在傳統的傳承其實並不強烈；除了最主要的傳統樂器和人聲的音色、片段傳統旋律外，他們的「蒙古民族搖滾」其實就是大量使用五聲音階的搖滾、重金屬音樂。但是在音樂視頻和唱片包裝的意象上、歌詞的訴求上、官方網站的新聞稿，和現場訪談中，他們仍能夠藉著這些展現他們的蒙古，也同時被聽眾認同、理解為屬於蒙古的音樂。筆者無意將所謂蒙古的「傳統」音樂在本文中作一探源和定義，而是想著重在他們如何將這些「傳統」視作自身的代表。在都市化和學術影響下，不管是民眾或是他者，都給了一些對於蒙古「傳統」的所指；而當地開始意識的「傳統」，往往又是研究者和執政者所認可、給予的。在本章中，則先就音樂人 Altan Urag 的角度，看他們的「傳統」如何結合他們的「現代」，呈現給聽眾。

如同在第二章所討論，蒙古在實質上是一個有清楚疆域的國族國家，但它同時也是一個藉由想像同一和整體，所創造出來的「蒙古」疆界。而這個疆界的想像，在筆者認為，在現代已不再固執於純然「傳統」的追求。從 Altan Urag 的例子即可看到，他們傳統與現代融合的音樂，加上富含蒙古意識的意象和訴求展現，依然能夠讓他們在「蒙古音樂」類別中，佔有重要的地位。



第一節 Altan Urag 簡介

Altan Urag 於 2002 年成軍，七位成員均為從蒙古音樂與舞蹈大學(*Khögjin büjgiin kollyej*)畢業的學生；其大學是十二年制的訓練學校，他們均受過鋼琴和西洋音樂理論的訓練。他們的名字與演奏樂器分別是：

B. Erdenebat，Altan Urag 團長，演奏揚琴(*yoochin*)

B. Burentugs，演奏馬頭琴(*morin khuur*)及蒙古喉音(*khöömii*)

P. Oyunbileg，演奏馬頭琴及蒙古喉音

B. Bolortungalag，演奏爵士鼓組與木琴

M. Chimedtogtokh，演奏蒙古嗩吶(*bishgüür*)和蒙古喉音

Ts. Gangaa，演奏低音馬頭琴(*ikh khuur*)

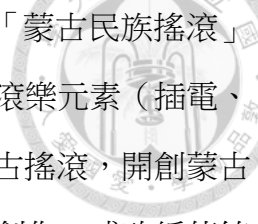
H. Erdenetsetseg，蒙古長、短調(*urtin duu, bogino duu*)歌手

團長 Erdenebat (小名 Erka) 於 2001 年畢業後，先於馬頭琴樂團工作；同時，產生成立這個樂團的念頭。2003 年，他們在蒙古知名的現代音樂節，Roaring Hooves Contemporary Music Festival¹⁵首次登台。2004 年發行他們的第一張專輯 “Foal’s Been Born”、2006 年發行 “Made in Altan Urag”，此兩張專輯成為他們的代表作；其後又陸陸續續發行了五張專輯，並錄製兩張電影原聲帶 — “Khadak” 和 “Mongol”；樂團在電影 “Khadak” 中有部分影像演出¹⁶。

在 2002 年開始成團時，他們僅演奏「傳統」的蒙古音樂；但在 2004 年他們

¹⁵ 始於 1999，在蒙古戈壁沙漠或草原上舉行的大型音樂節，是「世界上五十個最難以置信的旅程之一」(GEO, 2007.12)；通常於六月或七月舉行，參演者包括蒙古與外國的各種音樂團體。官方網站 <http://www.roaringhooves.com/>

¹⁶ 筆者在蒙古的時候 (2012 年春)，Altan Urag 正在參與電影 *Khökh Tolbot Khumuus* 配樂，美國 MTV 電視台也正在製作關於 Altan Urag 和其他蒙古樂團的紀錄片。



獨立製作的第一張專輯“Foal’s Been Born”中，將樂團定位在「蒙古民族搖滾」(Mongolian folk-rock)，使用傳統樂器和部分旋律，加上現代搖滾樂元素（插電、爵士鼓組）與自己的創意，創作出一首首屬於蒙古人自己的蒙古搖滾，開創蒙古「民族搖滾」音樂的先河。其所有樂曲均是 Altan Urag 自己的創作，或改編傳統旋律、或使用自己的靈感。團長 Erka 說，這年才是他們真正的開始。他們最大的目標是「希望能夠自己作曲，不要只是使用祖先的旋律」¹⁷。隨著 2004 年的第一張專輯出版，他們在同年年底也參與了一場大型音樂演出；接著他們開始在烏蘭巴托各個酒吧接演小型現場演出，一直持續今日。在 2006 年第二張專輯“Made in Altan Urag”中，他們對「蒙古民族搖滾」的詮釋方向更清晰，往「重搖滾」的形式前進；同時，更將馬頭琴上的馬頭裝飾改成有如電影《異形》中的異形(alien)形狀、將團服制定成黑色，並自行仿製電吉他，製作能夠插電、接效果器的馬頭琴和揚琴。Altan Urag 除了持續使用「民族搖滾」的風格作曲外，在之後的專輯（如“Hypnotism”）中，更嘗試與不同曲風結合，像是法國香頌、木吉他、康加鼓、後現代音樂等等。但對他們而言，他們最喜歡且最常演奏的，還是民族搖滾風格的曲目。

蒙古的音樂工業環境並不完整，像是 Altan Urag 第一張唱片即是自費出版，其他唱片也都需要找贊助才能夠製作。唱片中的歌曲皆為自己創作，錄音室是朋友的朋友提供，封面設計和視頻拍攝亦由認識的友人負責。在與蒙古最大且唯一的唱片公司 Sonor Record 簽約製作“Made in Altan Urag”後，他們並未持續與其簽約，反倒在 2007 年底和蒙古的一家銀行 Khan Bank 簽了一年的贊助計畫，並在 2008 年底得到多一年的補助，讓他們能夠專心做音樂。因此在 2008 到 2010 年，Altan Urag 得以製作之後五張專輯，並且開始赴歐美、日本、香港等地演出。

樂團所有成員均是專職的音樂演出者，但他們在販售唱片上獲得的利潤並不多。目前他們每週固定有五個晚上在三家不同的酒吧或餐廳演出，新年等節慶也

¹⁷ 2011.11.15 訪談紀錄。



會接機關團體演出，以此賺取所得。

Altan Urag 一開始的目標是為了吸引蒙古年輕人對自己音樂的興趣，對象以蒙古年輕人為主；其後則開始拓展外國市場，也開始積極經營網路世界。工作於網路公司的 O. Enkhmandakh（小名 Mandi）在 2011 年初義務接任 Altan Urag 的網路管理，除了著手重製官方網站，亦使用 FaceBook 和 Twitter 上傳最新消息與照片、整理 YouTube 頻道等，和國際音樂愛好者頻繁互動。目前於 Facebook 上加入 Altan Urag 歌迷頁面的人，百分之五十來自蒙古，其他則來自世界各地。CNN 與 NHK 電視台亦有對 Altan Urag 的專訪節目。

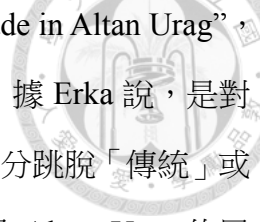
當我們成立 Altan Urag 時，〔傳統音樂〕只是一個象徵符號。當時的年輕人實際上都不聽那些…流行、搖滾音樂改變了傳統的音樂…所以我們開始以我們國家的樂器演奏，因為我們希望能把蒙古音樂重新介紹給蒙古人，尤其是年輕人；現在，我們更希望外國人可以藉著我們的音樂認識蒙古音樂¹⁸。

在他們之前，蒙古的音樂市場除了專門銷售外國人和少數蒙古人的傳統音樂外，其他的幾乎都是受俄國、歐美影響的現代流行、搖滾和饒舌音樂。在他們成立、出名之後，不少樂團亦陸續成立製作「民族搖滾」、「民族爵士」等風格音樂；中國內蒙古自治區也相繼發展出類似概念的樂團，與蒙古的樂團相互借鏡。

第二節 Altan Urag 的音樂

Altan Urag 的第一與第二張專輯，“Fool’s Been Born”和 “Made in Altan

¹⁸ 2011.09.11 CNN 對 Altan Urag 團長 Erka 專訪的片段。



Urag”，奠定了他們蒙古「民族搖滾」的基礎；尤其是第二張“Made in Altan Urag”，是他們最為知名的專輯。之後推出的五張專輯則各有各的風格，據 Erka 說，是對樂器本身與聽眾喜好的測試；前段提過的“Hypnotism”，即是十分跳脫「傳統」或「民族搖滾」的後現代實驗性質音樂。但由於本論文所討論的是 Altan Urag 的民族搖滾風格，且對他們來說，這種音樂才是能「代表」他們的音樂。本節暫且先不討論其他類別的音樂。

流行音樂學者 Robert Walser(1993)分析重金屬樂曲“Runnin’ with the Devil”時，將一般音樂學者在作分析時不考慮的音色、音量和節奏提出討論，並且特別討論了使用擴大器和強力和弦後的「失真」(distortion)音響。音色、音量和節奏這三點，在流行音樂—尤其是搖滾和金屬—佔有十分重要的角色。筆者也注意這三個部分，選擇 Altan Urag 的三首蒙古民族搖滾曲目，作討論與分析。

一、 Mother Mongolia (*Ijil Mongol*)

從訪談和現場演出中，不難發現他們自己最自豪的曲目是‘Mother Mongolia’。這首歌在七張專輯中出現於前兩張：“Foal’s Been Born”和“Made in Altan Urag”中；在第一張專輯的最後一首曲目‘Wave-Mother Mongolia’ (Davalgaa-Ijil Mongol)更是混搭了‘Wave’和‘Mother Mongolia’兩首歌，展現另一種風貌。在每場酒吧演出中，此曲常常是開場曲目；並且在電影“Khadak”中，樂團成員以演奏此曲的影像片段出現。在兩張專輯中對此曲的詮釋方式不盡相同：於“Foal’s Been Born”中，曲子開頭使用了雷聲轟響的音效、揚琴仿馬蹄聲由遠而近，速度較緩慢，也沒有使用電子效果器，而是以揚琴、馬頭琴和皮面鼓鞏固節奏和低音，塑造了較悠遠古老的意象。於“Made in Altan Urag”的錄音，則一開始就使用爵士鼓組，馬頭琴和揚琴的音色明顯是經過效果器處理，整體速度快，強弱張力也較顯著。在不同的詮釋方法下，賦予了此曲不同的感受。

整體而言，“Foal’s Been Born”中的樂曲較沒有使用爵士鼓和電子效果器，塑造較古樸的音色；但是如‘Singing Wind’中則融合了吉他和康加鼓，‘Mirage of



Faraway’和 ‘Unsteady’中更是嘗試使非調性旋律和喉音結合。由於是第一張專輯，不難理解 Altan Urag 希望嘗試各種改變傳統奏法和音色的可能。在 “Made in Altan Urag”，則大抵奠定了他們的「民族搖滾」：加重節奏、低音和爵士鼓，疊上帶有民族風格的主旋律，時而添加即興片段。

作為團員最喜愛的曲目，Erka 表示，因為 ‘Mother Mongolia’使每個樂器的獨特音色都得到個別呈現：馬頭琴、蒙古嗩吶、喉音、長調都各有一發展片段。筆者在這裡以 2006 年 “Made in Altan Urag”唱片的 ‘Mother Mongolia’版本作為主要分析對象，因這個版本較相近於之後所有 Altan Urag 的民族搖滾類型，且和酒吧現場演出版本相同。



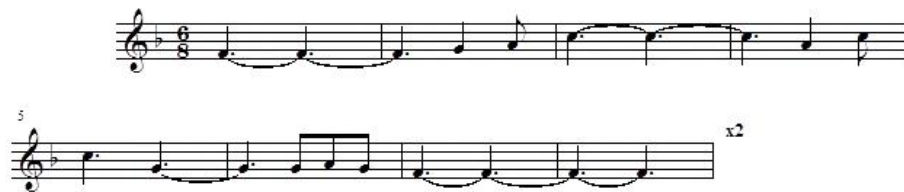
譜 1：‘Mother Mongolia’低音節奏



譜 2：‘Mother Mongolia’馬頭琴低音節奏



譜 3：‘Mother Mongolia’主旋律



譜 4：‘Mother Mongolia’喉音 F 大調主旋律

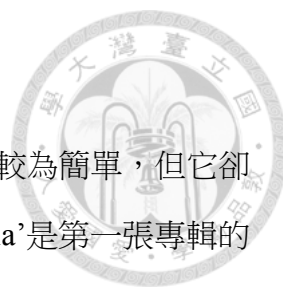
單位 (16 小節)	樂器	內容	時間
1	揚琴、低音馬頭琴、爵士鼓	低音節奏；爵士鼓於八小節後加入	00:00
2	揚琴、低音馬頭琴、爵士鼓、馬頭琴	低音節奏	00:23
3	揚琴、低音馬頭琴、爵士鼓、馬頭琴 x2	馬頭琴線狀主旋律	00:46
4	揚琴、低音馬頭琴、爵士鼓、馬頭琴 x2、蒙古噴吶	蒙古噴吶、馬頭琴線狀主旋律	01:09
過場	揚琴、馬頭琴	四個小節	01:32
5	揚琴、馬頭琴、長調	長調華彩樂段，無節拍	01:38
過場	揚琴、立鈸	四個小節	02:23
6	揚琴、立鈸、馬頭琴、喉音	喉音 F 大調線狀主旋律	02:30
7	揚琴、低音馬頭琴、爵士鼓、馬	蒙古噴吶 F 大調線狀主旋	02:52

	頭琴、蒙古噴呐	律；低音節奏 f 小調	
結尾	揚琴、低音馬頭琴、爵士鼓、馬頭琴、蒙古噴呐	f 小調，兩個小節	03:13~ 03:16

表 1：‘Mother Mongolia’全曲內容

‘Mother Mongolia’以 16 小節為一單位，全曲 f 小調。在音色上，此曲分成兩大部分：節奏性的低音，和線性的旋律。在時間走向上，則可以分為四部份：一、開頭，揚琴和低音馬頭琴以頑固低音（譜 1）貫穿全曲；隨著爵士鼓、馬頭琴（譜 2）的加入，鞏固低音節奏。二、在低音節奏持續兩個單位之後，馬頭琴和蒙古噴呐分別奏出線狀的主旋律（譜 3）。三、爵士鼓與低音瞬間收掉，只留下揚琴弱奏的節奏，帶出蒙古長調的華采樂段。四、喉音和蒙古噴呐（譜 4）兩者主旋律直接以 F 大調出現，但後面的低音仍維持 f 小調。最後結尾部分，f 小調低音節奏增強，強收在蒙古噴呐的華麗打舌和 G 音，造成不完美的結束。

在第三部份無節拍的長調，把感官從固定不變的低音節拍瞬間拉到音頻較高的長調唱出的悠遠。傳統上，本應跟著長調演奏主旋律的馬頭琴，在這裡則是拉和弦的長音。光這點，就可以看出他們將傳統作的變更。第四部份中，喉音出現的 F 大調旋律是傳統的旋律，蒙古噴呐接下這段旋律再演奏一次，後面的節奏低音則維持 f 小調。雖然大、小調一同演奏，但因為背景音的音量較低，且雙方音色不同，在筆者聽來並無不舒服感。小調直接轉大調的演奏手法，在藍調音樂中時常出現，但在這首樂曲中應該跟藍調沒甚麼關係。在 Erka 的解釋中，這樣大調、小調的結合，類似太極陰陽的概念，是一邊善、一邊惡的展現。這樣的想法在傳統蒙古音樂中是沒有的，純粹是 Altan Urug 的創意。Altan Urug 其他較偏重傳統的曲子亦有不少使用了蒙古長調，但只有這首，能在搖滾樂重低音後呈現傳統的長調，接著更以喉音和蒙古噴呐奏出光明的 F 大調旋律；在這其中，由於持續的節奏低音而不失去搖滾的律動感。對筆者來說，這樣的混搭十分明顯，卻不違和。



二、 Blue Mark (*Khökh Tolbot*)

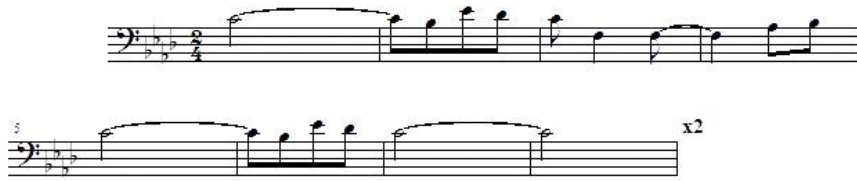
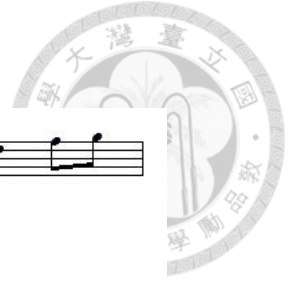
和 ‘Mother Mongolia’ 相比， ‘Blue Mark’ 的樂曲結構顯得較為簡單，但它卻是蒙古聽眾普遍最喜愛、最知名的曲目。要說 ‘Mother Mongolia’ 是第一張專輯的精髓， ‘Blue Mark’ 就是第二張專輯的核心了。Blue mark 指的是胎記，亦叫蒙古斑，經常出現於蒙古人和亞洲人族群，蒙古人常以此生理特徵代稱蒙古。2012 年春在蒙古上映的 “Blue Mark People” (*Khökh Tolbot Khumuus*) 電影中，其中意涵即是流有蒙古血脈的人們最終回到蒙古草原¹⁹。

‘Blue Mark’ 基本上以 16 小節為一單位，和 ‘Mother Mongolia’ 同樣是 f 小調；要說此曲的結構，和 ‘Mother Mongolia’ 也十分相似：揚琴和爵士鼓貫徹低音節奏（譜 5），蒙古嗩吶和馬頭琴分別疊上主旋律（譜 6、譜 7），中間亦有一段蒙古嗩吶類似即興的演奏。而最大的差別，是這首歌有以喉音誦唱（譜 7）的歌詞。此曲有三段歌詞，內容頌揚著土地、山川、成吉思汗和歷史傳統；較特別的是，歌詞段並非以 16 小節為單位，而是相同的 4 小節旋律重複六次，即 24 小節（譜 7）。此曲喉音的唱腔，是屬於壓低嗓子、製造出近乎嚙語的感受。這種唱法是傳統的喉音唱法之一，但同時也和搖滾樂中死金(*death metal*)的嘶吼(*death growl*)唱法相似。這點，在 Altan Urag 的幾首類似死金的樂曲和其他樂團的音樂中被大量使用。選擇以粗獷的喉音，而非長調、聲樂或流行歌唱法來唱，除了因為源自傳統，且音色類似於死金的嘶吼外，筆者以為，應該也有以一種壓迫、深沉的音色來強調歌詞內容的原因。



譜 5： ‘Blue Mark’ 開頭低音節奏

¹⁹ 為筆者 2012 年春於烏蘭巴托觀影後感想。



譜 6：‘Blue Mark’蒙古噴吶與合唱旋律



譜 7：‘Blue Mark’馬頭琴和喉音主旋律

這首歌曲之所以有名，在於它歌詞內容的部分。除了以類似死金嘶吼的喉音來頌唱十分有特色之外，這首歌的歌詞在在強調了蒙古的永垂不朽與偉大。以下是‘Blue Mark’的第一段歌詞：

我家鄉的藍天 金黃的太陽永遠升起
山頂和綿延的山谷 在四面和八方
在廣闊的阿爾泰和杭愛山脈 是外蒙古帝國
在蒙古這個名字下 有永遠流傳的歷史
和偉大的成吉思汗一起 偉大的蒙古永不終結
像天空那樣地享有盛名 萬馬奔騰的蒙古帝國

在蒙古歌曲中，頌揚大自然、牲畜、母愛，將山川比喻為撫育自己的母親或將母親喻為山川，都是十分常見的題材。這在不管是傳統或流行的音樂歌詞中，都歷久不衰。在本文第二章討論蒙古流行音樂章節中已提到，受到共產政權和蘇聯影響，關於祖先、宗教的歌曲內容在民主革命後，才得以被大量唱頌；而頌揚蒙古自然、愛情的歌詞，則是一直以來都有被使用，民主後更是被加強、放大。



這些關於蒙古主題的詞藻，現在仍被使用在許多流行歌中。以這首‘Blue Mark’為例，在第一段歌詞中就可以看到對於蒙古的山脈、成吉思汗與帝國的頌揚。在第二段歌詞中，講述了蒙古傳統的薩滿教、馬頭琴和長調的優美，還有悠長的歷史與成吉思汗；第三段歌詞，則是述說了成吉思汗母親的教誨、傳統蒙文、蒙古帝國舊都哈拉和林²⁰和祖先的智慧，永遠流傳。

從這三段歌詞可以看到，在通篇彰顯蒙古的悠久、廣大時，它講述的只是一個概念：永垂不朽的美麗蒙古。而這三個主題：蒙古自然景觀、蒙古傳統，和蒙古歷史，正也是蒙古人在想像「蒙古」時的方法對象。

這首歌幾乎使用了所有蒙古人所驕傲的元素：用傳統樂器演奏，用喉音讚頌他們所驕傲的自然、人文和歷史。而將這些結合在一起的，是都市年輕人所熟悉的、西方現代的搖滾節奏和低音。雖然乍看之下，兩者的組合十分突兀，但它卻能直接打動被西方文化深刻影響的、這代都市年輕人的心。

三、 See-Saw (*Düüjin Daajin*)

‘See-Saw’在現場演出中效果十分顯著，由於它厚重的低音節奏、類似死金嘶吼音色的蒙古喉音，和重複率高的副歌（譜 9），讓這首歌在外國聽眾群中有很高比例的支持者。Erka 表示，有時在酒吧現場表演時，有些外國聽眾甚至會指名要聽這首歌曲。隨著這首歌的氣氛高漲，整個酒吧會一起唱副歌重複的“düüjin daajin”歌詞，在氣氛達到最高點的時候結束表演。



譜 8：‘See-Saw’旋律一

²⁰ 位於前杭愛省的西北角，西元 1235 年蒙古窩闊台汗在此建都，成為極盛一時的城市。



Khöömii: düü-jin daa-jin düü-jin daa-jin düü-jin daa-jin düü-jin daa-jin

譜 9：‘See-Saw’旋律二與歌詞

此曲共有兩個主要的旋律（譜 8、譜 9），全曲幾乎是用這兩個旋律拼貼而成。開頭以低音長音製造神祕、拖延的感覺，爵士鼓進入後旋即加快速度、加重節奏和低音。喉音歌詞的部分，是由旋律一演奏兩次，加上旋律二而成一段，共有三段歌詞。在第二和第三段歌詞中間，以 12 小節的器樂演奏作間格，將旋律二重複三次。其中的 8 小節，使用了大鼓玩節奏變換（譜 10），從一、三拍的重音，換成二、四拍重音；接下來 4 小節則是蒙古嗩吶顫音音階級進，帶入第三段歌詞。結尾部分，則是將旋律二多重複一次，以旋律重複的熟悉感將氣氛帶上高潮，最後以喉音嘶吼作結。



譜 10：‘See-Saw’間奏節奏

除卻開頭和間奏的部分，光是演唱，旋律二的副歌（譜 9）就出現了五次。旋律二本身亦是兩個相同的 2 小節所組成，這樣算起來，“düüjin daajin”這句歌詞一共就出現了二十次。朗朗上口一直是流行音樂中很重要的元素。聽眾在聆聽時若能跟著唱，他們對音樂的參與感和親切感也會大大提升。這首歌的副歌，就具備了這個元素。一再重複的副歌和歌詞，讓就算不懂蒙文的人，也可以跟著重低音一起重複嘶喊“düüjin daajin”；間奏中大鼓簡單又清楚的節奏（譜 10），也讓聽



眾可以跟著節奏搖晃、敲打桌面。在空間不大的酒吧裡，全場聽眾一起跟著音樂敲桌子、嘶喊，震耳欲聾，將現場張力拉到最大。最後結束的吼叫強收，也讓聽眾能夠自然地接著如雷的掌聲。此曲若有現場演出，通常會擺在最後一首出現，讓整個表演在氣氛高漲中結束。

這首歌的歌詞，卻是偏冷門的內容。在三段歌詞中，第一視角是在街上流浪的孩子，他們哀求著：

爸爸請聽我說，你希望我們因你酗酒而受苦？你希望用粗重的工作折磨我們？請好好看看我，你已經忘記如何去愛和呵護？… 媽媽請聽我說，這是你親愛的小女兒，你想拿我去交換金錢？請好好看看我，你沒有將我摟在懷裡過？你的親情和愛去了哪裡？… 政府請聽我們說，我們沒有遊樂場和遊戲的地方；官員們坐在高樓中，我們卻沒有地方遊戲和生活。我們沒有食物和衣服，在地下管道間遊蕩，我們要怎麼繼承我們的國家？

這樣負面、黑暗情緒的歌詞內容，由小孩子的視野、以類似死金嘶吼的喉音吼唱出。由於這首歌在音樂呈現上更類似於死金音樂，歌詞內容部分也不似‘Blue Mark’的正向光明，而是唱出城市底層的生活問題；使用類似死金嘶吼的喉音演唱，更能展現出內容的深沉。但是歌詞內容和旋律的矛盾衝突部分，對於不懂蒙文的外國人來說，他們聽到的，只是重低音刺激的節奏、死金的嘶吼，和震耳的快感。對於蒙古人，這樣的歌詞內容，則是道出他們社會問題和困境的管道。

在蒙古，貧富差距是一個十分大的問題。只佔蒙古總面積 0.3% 的首都烏蘭巴托，卻有全國 70% 的總人口。從鄉下湧入都市的牧人，瞬間成為中下階級的一員，居住在沒有城市規劃、雜亂街道的地區，搭建蒙古包，燒劣質的木炭取暖。這些還算是有房階級的人。在首都，更有一批遊民住在地下，以撿垃圾、乞討為生，冬天靠著地下管道中流過的暖氣而不至凍死。以筆者在蒙古的 2009 年和 2011 年

相比，這樣的情況已經改善許多，至少在路上沒有那麼多圍繞著觀光客要錢的小孩、和凍死街頭的醉漢，但貧富差距和其他問題依然存在於這個開發中的國家²¹。

Altan Urag 的另一首民族搖滾歌曲 'Beast' (*Araatan*)，就是闡述大自然被過度開發，山崩裂、河流乾枯，「只剩一個老薩滿跪下了，為蒼天而哭泣」²²。

第三節 傳統與現代的使用

在全球化和本土化的潮流下，以傳統與現代融合的方式，演繹當地的藝術，是許多非第一世界國家所使用的展演方法。在這裡，筆者並不欲就蒙古傳統音樂或音樂歷史，作鉅細靡遺的爬梳；「被發明的傳統」(Hobsbawm & Ranger 1983)的概念，才是筆者在本文中想要更加強調的。以蒙古音樂為例，在本文第二章中，筆者已闡釋了蒙古如何將馬頭琴塑造成蒙古代表樂器，以及正規教育和政策所導向的蒙古「國樂」的形成。在這兩個例子上，除了看到對於「傳統」的定義隨著時代改變外，也看到當地在吸納外來事物上的能動性。而這樣的「傳統」展示，以復興民族驕傲為中心要旨，在筆者看來，它的過程與所帶來的結果，意義往往大於被復興的物的本身。是以，對筆者而言，一特定群體如何「認定」一物為傳統、如何「發揚」一認定為傳統的物...這些方向，在「傳統與現代的融合」的探究追尋上，才是有趣而有意義的。

因此，在本文中所言之「傳統」一詞，並沒有一個同一的定義。不同主體所認為的「傳統」展演，或多或少都有些許不同。在本章中，主體自然是以音樂人 Altan Urag 的視角；在第四章中，則會探討不同群體的聆聽者（例如當地與他者的差異）為主體。由於對「傳統」的不同想像，也因而致使不同群體對相似的音樂

²¹ 見第二章第一節之三。

²² 'Beast'歌詞



產生不同分類。分類(categorization)在流行音樂研究中，一直是受到討論的熱門問題。藉由蒙古的音樂與 Altan Urug，在第四章筆者也會對此作一討論和詮釋。

一、音樂與歌詞

上一節中，筆者提出 Altan Urug 三首知名民族搖滾曲目作旋律、節奏和歌詞的分析。在‘Mother Mongolia’中，傳統與現代比較容易劃分：長調和喉音是傳統的，馬頭琴和揚琴的低音、爵士鼓的節奏是現代的。在樂曲編排上，就刻意地展現出這兩者的差別；除了用爵士鼓、插電樂器的有無來區別外，音域的位置也清楚分出層級（長調和喉音在低音域，馬頭琴、爵士鼓和揚琴在低音域）。馬頭琴和蒙古嗩吶的旋律，除了以五聲音階展現民族風外，嚴格說來少有「傳統」元素，反倒是十分清楚地呈現西方音樂的音階和和聲。

而‘Blue Mark’和‘See-Saw’就音樂本身來說，幾乎沒有使用傳統的元素；‘See-Saw’的“düüjin daajin”旋律甚至不是以五聲音階編寫，反而更似搖滾的死金音樂。但是這兩首曲目，亦是放置在 folk rock 的分類下。收錄‘See-Saw’的專輯“Blood”更是直接在 CD 封面上標明此張專輯為“Folk Rock Album”。音樂旋律上，所強調的重點似乎都放在“rock”的節奏和低音上，“folk”的部分則交由喉音和歌詞內容來擔綱。‘Blue Mark’像詩一般的歌詞，大力頌揚蒙古人文和自然；不管是在傳統曲目習慣上、或是奉行民族主義之下的蒙古，這樣的歌詞內容都十分得人歡心。‘See-Saw’的歌詞題材或許比較不討人喜歡，但它揭露社會現實面的部份，讓一些關心社會且熟悉西方搖滾樂內容的聽眾側耳。而樂曲中十分重點的渾重、類似嘶吼唱法的喉音展現，加上強烈的節奏和現場爆發性——尤其是‘See-Saw’——更是幫這兩首歌拉到不少樂迷。

就 Altan Urug 的說法，他們雖然致力於創新和結合，卻依然強調自己的「傳統」的沿襲。從他們的團名 Altan Urug「黃金家族」，就可以看出他們想要承襲成吉思汗和傳承蒙古的目的。除了在樂曲中加入長調、喉音這類音色明顯的傳統旋律之外，他們亦沿用了馬頭琴的傳統旋律 *tatlaga* 和讚頌旋律 *magtaal*；甚至有幾首



曲目如 ‘Songgood’ (專輯 “Blood”)、‘The Foreign Khan’ (專輯 “Made in Altan Urag”, “Hypnotism”)，使用了藏傳佛教的祭祀音樂和藏文。

馬頭琴傳統旋律 *tatlaga*，從字源上可望文生義：*tat*-是字根，意為拉、拖，是演奏馬頭琴等弓弦樂器時使用的動詞；*tatla*-則有反覆拉之意，加上-*ga* 成為名詞，另指繩索、吸引。因此，*tatlaga* 或可解釋為反覆推拉的旋律。在傳統曲目上，*tatlaga* 是馬頭琴非常常用的旋律技法，以「反覆推拉」作為原始意義，衍生出許多的變化。譜 11 是馬頭琴 *tatlaga* 的基礎型態：六八拍、雙弦同拉、一持續音與一旋律重複迴旋。在幾首曲目中 Altan Urag 則將它略做改變，像是節拍和音，但基本的音程和其原始意義不變 (譜 12)，再疊上爵士鼓組或其他旋律樂器。其他的傳統翻新還有前一節提到 ‘Mother Mongolia’ 中的長調和馬頭琴，將馬頭琴以和聲的長音墊在底下，而非傳統上跟隨長調演奏相同旋律；另外像是 ‘Farewell’ (專輯 “Nation”)、‘Shiree Nuur’ (專輯 “Made in Altan Urag”)，亦將長調和馬頭琴或揚琴做此搭配。



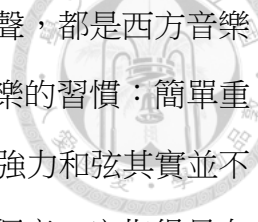
譜 11：*tatlaga* 最基本型態



譜 12：‘Wave’和 ‘Surf’中的 *tatlaga*

雖然 Altan Urag 在 “Nation”、 “Once Upon a Time in MONGOLIA” 這兩張專輯中使用大量傳統旋律和元素²³，但他們的成名主打作還是在他們的「民族搖滾」：以傳統樂器演奏西方搖滾，但帶有蒙古特色的樂曲。

²³ Altan Urag 將這兩張專輯：“Nation”分類為(genre) “Folk Album”、 “Once Upon a Time in MONGOLIA”分類為 “Ethnic Album”。



綜觀筆者分析的三首曲目，不管是節奏、速度、音階、和聲，都是西方音樂架構下的呈現。在和聲和低音方面的行進，更是搖滾和死金音樂的習慣：簡單重複的音符、複雜的節奏，和大量使用強力和弦(power chords)²⁴。強力和弦其實並不能稱作是和弦，因為一般和弦包含三個音，但強力和弦只有兩個音；它指得是在基音上疊上完全五度的音，通常會再疊上一高八度基音。所以單從和弦來看，它其實是個「失真」的音響(Walser 1993:43)。強力和弦被大量使用在搖滾樂曲中，在死金中更是常被用在減和弦上，製造所謂的「黑暗」音色(dark sounds)。

Altan Urag 在訪談中提及，他們製作音樂的方向受到芬蘭提琴金屬樂團 Apocalyptica 和美國重金屬樂團 Slipknot 的影響。在 Altan Urag 的民族搖滾中，也的確時常可看到減和弦和黑暗音色的出現。另外，在他們的民族搖滾樂曲中，降記號的調號和小調時常被使用；尤其是 E^b 大調、A^b 大調、f 小調。馬頭琴的定弦為 F、B^b，本身就是 F 大調。由於馬頭琴樂器的特性，不同調號的轉換，會因為指法、泛音的不同而有不同的感受；演奏降記號的調號，能帶給聽者幽暗、空泛的感受。而重金屬、死金中亦常使用的小調，也能讓聽者感到晦暗、哀愁。在這些調號和音色基礎上，再加上馬頭琴屬於低音的樂器，整個的演奏都能夠符合黑暗音色的展現。

當其他樂團在音樂中直接用舊有的旋律時，Altan Urag 改編、重組，企圖探索新的聲音。這樣的意圖，除了可以從音樂中感受，團長 Erka 更是直截了當地表達這個理念：

我們在新專輯裡一直嘗試新的演奏方法，而不是重複以前的旋律和節奏。當你去 CD 店看到民族音樂專輯，不同的樂團幾乎都演奏相同的

²⁴ *fret>jam*, How to Play Death Metal Guitar

<http://www.fretjam.com/how-to-play-death-metal-guitar.html> ; *HubPages*, How to Write Death Metal
<http://nekros729.hubpages.com/hub/How-To-Write-Death-Metal>



曲目。我不喜歡這樣²⁵。

在筆者與 Erka 的訪談中，問及他對其他類似樂團的想法時，他更進一步表明他的立場：創新才是現在蒙古的音樂家應該走的路。

我母親也是揚琴演奏家…她以前就這樣演，到現在如果我們還這樣演根本就跟以前一樣。很高興從我們開始有愈來愈多樂團嘗試新的東西，這是好現象；內蒙古也是，愈來愈多類似的樂團。但反倒是近期有些樂團，像是倒退了，只演傳統的東西。我不喜歡這樣。我們好不容易讓蒙古音樂向前發展，他們卻又回到傳統²⁶。

Pegg 在她的著作中亦提到蒙古的「民族搖滾」(2001:293)，這裡她所指的是民主革命後興起的搖滾樂團，以蒙古為歌詞的主題，期望唱出他們自己的聲音²⁷。而 Altan Urag 的「民族搖滾」，在音樂上顯然比搖滾樂團的民族搖滾更多了「傳統」的元素：樂器與音色。在筆者看來，這兩個「民族搖滾」雖然都希望能藉由音樂演奏出屬於蒙古自己的聲音，在歌詞上也同樣地展現出他們心目中的「大蒙古」。但在音樂上來看，他們是不相干的兩個樂種，因此也不能單純以新、舊稱之；筆者仍舊以「民族搖滾」指稱這兩種音樂。由於本文主要探討的對象為 Altan Urag 和他們的音樂，因此在行文中提到「民族搖滾」，若沒有特別解釋，指稱得即是 Altan Urag 的「民族搖滾」。

綜觀 Altan Urag 的民族搖滾音樂，「傳統」的比例並不多；除了樂器音色外，最常使用的是五聲音階的旋律，以模擬民歌與民族風格。雖然他們使用了傳統樂

²⁵ 2009 Tsetsentsolmon 於 2009.03.03 對 Erka 的訪談紀錄。

²⁶ 2012.01.27 對 Erka 的訪談紀錄。

²⁷ 見第二章第三節。



器的音色和片段的旋律，但若要更強調他們的「蒙古」，在媒體和網路的世代，視覺影像則常常是用來加強音樂人的訴求目的的方法。

二、 視覺意象

視覺影像在大眾媒體蓬勃發展後，即在音樂工業裡佔有十分顯著的位置。影像藉由報章雜誌、電視、電腦網路等等管道，與音樂搭配，同時滿足人類視覺與聽覺感官；藉由影像的輔助，音樂製作者所欲表達的理念可以以畫面的、易理解的管道傳播給本地或外地聽眾。能夠隨心所欲搜尋資訊的網際網路，更將全世界的訊息連結在一起，塑造了一個「地球村」的虛擬網絡。Negus(2006)在流行音樂研究中，注意到媒體和視覺，對於聽者聆聽音樂的影響極大。電視作為一個承載藝術、音樂的新式載具，將音樂中對於視覺需求的正反兩方說法，作了一番討論。對於 Negus 來說，這是一個未嘗不可的新嘗試；或許他沒有料到，在短短幾年之後，網際網路的互通、便利性，使得視覺影像在音樂中，成為不可或缺的一部份。

身在這樣的視覺取向世界，音樂不再只是唱片、磁帶上的一段摸不到、看不見的聲響，演唱者的形象也影響了聽者對音樂的感想。視覺賦予了音樂聽眾另一個面向的感官體驗，但同時也如 Negus 所言，間接甚或直接地引導了聽眾對音樂的想像空間。

A. 服飾

Altan Urag 的正式演出服為全黑滾金邊或是鑲有蒙古圖騰的兩件式大衣，上身左衽、連帽，下身類似一片裙設計，方便樂器演出。而他們長髮披肩、戴上帽子站立、黑白色調的宣傳照，和歐美的黑死、金屬搖滾樂團意象如出一轍。能夠道出他們差異的，就只有衣服上的金邊圖騰、手中持的傳統樂器，和海報上以傳統蒙文書寫的 Altan Urag 字樣。他們平常的演出服則是全黑蒙古短夾克，亦有金邊圖騰裝飾。

黑色並不是蒙古人推崇的顏色，而是在搖滾樂中普遍常用的。搖滾的出現，

是年輕人對主流世代的反抗；之後的重搖滾、金屬搖滾，更是反映次文化內心的黑暗面，在音樂中常用的小調、減和弦，亦是為了呈現黑暗的音色。對於搖滾，以至後來的重搖滾與金屬來說，黑色是一個能夠代表他們的顏色。Altan Urag 使用黑色作為他們的代表顏色，表現了他們的音樂內容偏向搖滾的特質；他們於 2004 年初次登場的造型，也有如歐美搖滾樂人般，長髮披肩。但衣服上金邊的圖騰裝飾，和手中拿的傳統樂器，說明了他們仍舊保有「蒙古」。



圖 1：Altan Urag 宣傳照與團服

B. 樂器

除了爵士鼓組外，Altan Urag 所使用的均是傳統樂器。他們的宣傳照，有別於其他樂團較平面的照片（如全體位於舞台中央，從觀眾席往上照的角度；或是以蒙古包內部為景的形象照），常是由上往下拍攝位於舞台上、位於演出位置的景象：爵士鼓在後方，低音馬頭琴和插電馬頭琴據一方、蒙古嗩吶和不插電馬頭琴據另一方，揚琴置於中央的組合。不管是在宣傳照、酒吧表演或大舞台，Altan Urag 幾乎均是以這樣的配置作演出。這樣的配置，顯現出舞台對於他們的重要性，甚於將具有蒙古性的事物（如草原、蒙古包）作為他們宣傳的重點。

雖然在宣傳照、海報中，Altan Urag 的團員均手持或位於他們的樂器旁，但足

以代表蒙古音樂的馬頭琴，卻又和傳統或通用的馬頭琴長相不同。他們的馬頭琴並不是以馬頭作為裝飾，而是特別訂做的、電影《異形》中的異形怪物形狀。自決定了他們的「蒙古民族搖滾」方向後，Erka 表示，在 2006 年為了突顯他們不同於以往的傳統音樂，他們曾考慮將馬頭琴上的馬頭裝飾改為蛇、羊，或是異形怪物的頭。在 Altan Urag 的樂團顧問、愛國作家 L. Bavuu 的建議下，他們選擇了以異形怪物作為他們的代表圖像。因為在蒙古的傳說中，曾有一個怪物 *Inderma* 在他的大門前演奏提琴；而蛇與羊在蒙古傳統裡屬於冷的動物，較不被喜歡。因此他們最後選擇異形怪物，較「不違背傳統」²⁸。雖然傳統上沒有以怪物作為裝飾的馬頭琴，但由於傳說中怪物和音樂有所連結，這個怪物的形象就可以被進一步闡釋 (Tsetsentsolmon 2009)。



圖 2：改為異形怪物頭的馬頭琴裝飾

C. 音樂視頻

從 Altan Urag 全黑但鑲了蒙古圖騰的衣飾，和選擇怪物作為馬頭琴的裝飾，可以看出他們想要將傳統融入到現代的企圖。這樣的意圖，更可以在視頻 MV 的畫面中看到。Altan Urag 在 YouTube 上的官方視頻共有十首，其中 “Made in Altan

²⁸ 2011.11.15 訪談紀錄。



Urag”專輯中的曲目佔七首、“Blood”中有三首、“Foal’s Been Born”有兩首、“Once Upon a Time in Mongolia”兩首²⁹。

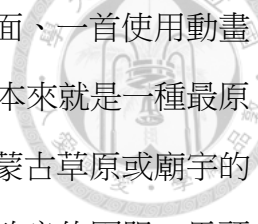
樂曲名稱	視頻內容	歌詞大意
Blue Mark	電影 “Mongol” 片段。	讚頌蒙古自然、傳統和祖先。
Wave & Mother Mongolia	視頻以樂器演奏畫面為主。前半段團員著傳統蒙古袍，主要場景為坐在草原上演奏，另有在黑白舞台和廢棄房屋的片段。後半段穿著團服，在室內演奏，背景是晃動的白布，上面印有，古代圖騰和傳統蒙文；亦有室外的場景，站立在青山前唱蒙古喉音。	無
Raakh II	視頻開頭以樂器演奏畫面和馬頭琴畫面互相交錯。團員個別出現，沒有共同演出畫面。整體視頻以暗色系為主。	無
Beast	以救護車聲和灰暗的城市為開頭，帶到樂器細部的演奏畫面和穿戴白色布條的現代舞者，中間穿插急診室和醫生急救的敘事性畫面。直到視頻最後一分鐘，才將畫面帶到病患，為一棵枯朽的樹木。	述說樹木死去、河流乾枯。是對自然、環境的省思。
Requiem	場景為一廢棄空屋，團員穿著團服，分	無

²⁹ Youtube 官方網站 <http://www.youtube.com/user/altanuragband>。專輯內容詳見〈附錄：Altan Urag 出版唱片列表〉，各專輯間有些曲目重複。



	<p>別依獨奏段順序出現。視頻中穿插了兩、三張黑白照片，為一居住於下水道的流浪漢的笑顏，和一抗議衝突畫面。演奏畫面中，亦出現飛入的蒙文字，組成詩句。</p>	
Mother Mongolia	<p>電影 “Khadak” 片段。</p>	<p>無</p>
Abroad	<p>開頭以從吉他共鳴箱音孔看出的視角，加上撥弦的手，看到不遠處的蒙古敖包。之後團員加上合作演出的美國吉他手，在敖包旁邊演出；中間穿插團員在雪原上由遠至近行走，和繞行敖包祈福的畫面。視頻整體顏色豐富飽和。</p>	<p>無</p>
See-Saw	<p>視頻以一流浪兒為開頭，手持瓦楞紙行走，上以蒙文書寫「聽」字。整體為黑白畫面，穿插快速繞行的演奏樂器畫面，和兒童們被綁縛在紅繩上搖晃的畫面。</p>	<p>以流浪兒為視角，乞求父母親、政府聽他們的話，不要再喝酒、不要把孩子賣掉，剝奪他遊玩的童年。</p>
Temüjin	<p>團員置身在舞台上，舞台上放置幾張蒙古傳統衣飾女性的畫作；團員身著便服，演奏樂器。整個視頻色調以黑白為主。</p>	<p>無</p>
Tale of Old Spirit	<p>動畫。 演出歌詞中的故事。</p>	<p>關於大自然被破壞、類似寓言的故事。</p>

表 2：YouTube 官方視頻 MV 曲目與內容



在所有有官方視頻的曲目中，除了兩首原聲帶搭配電影畫面、一首使用動畫外，Altan Urag 的演出畫面均佔了約百分之八十以上。演奏畫面本來就是一種最原本的宣傳方法；演奏者著蒙古傳統服飾、演奏蒙古樂器，襯著蒙古草原或廟宇的視頻，在 YouTube 上可找到許多。但在 Altan Urag 的視頻裡，改良的團服、馬頭琴上的怪物頭，和暗色調為主的黑色氛圍，在在展現了他們的融合和音樂方向。

在這些曲目中，僅有‘Abroad’這首曲子較不屬於 Altan Urag 的「民族搖滾」，以民謠吉他、康加鼓和旋律樂器結合，音樂上比較偏向世界音樂的想像。但在視頻中，除了樂團樂手和吉他演奏者外，整體影像以敖包、哈達、雪原和古老圖騰貫穿，讓聽／觀眾在心裡仍留有對蒙古的意象。而在‘Beast’中對人類向大自然破壞的控訴，和在‘See-Saw’與‘Requiem’中的都市貧富差距、城市亂象的敘述，亦是運用影像讓聽眾了解、加深歌詞或曲子的涵義；就算是不懂蒙文的外國人，觀賞音樂視頻時亦可以猜測一二。

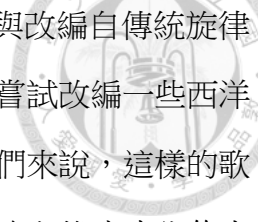
三、 現場演出

但在現場演出中，就沒有視頻 MV 的畫面輔助。

‘See-Saw’是 Altan Urag 十分常在酒吧演出的曲目。由於音樂加快的速度和現場熾熱的氛圍，當低吟的喉音和鼓組的重節奏一開始，聽眾莫不跟著搖頭晃腦，到了副歌部分更是一起重擊桌子打節拍。喉音所唱的歌詞，在這樣的氣氛下反而是次要的。而‘Requiem’因為沒有歌詞，現場演出中僅能沉浸在它流暢的小調音樂旋律中；它背後所想要表達、在視頻中展現的負面和黑暗感，就沒有辦法展現。

Altan Urag 一禮拜中固定有五個晚上分別在不同的酒吧或餐廳做四首歌、約半小時的演出³⁰。演出時團員並未穿著正式團服，而是穿亦鑲有蒙古圖騰的黑色短夾克或是黑 T 恤。最常演出的曲目除了第二節分析過的‘Mother Mongolia’、‘Blue

³⁰ 星期一、二於 Mongolian’s 餐廳；星期四、日於 Ikh Mongol 酒吧；星期五於 Georges 餐廳。2011.09 至 2012.05 筆者於烏蘭巴托期間，除 Altan Urag 出國演出和過年期間外，從未改變。



Mark’和 ‘See-Saw’外，亦時常演出 ‘Requiem’、 ‘Raakh II’，與改編自傳統旋律的搖滾版 ‘Jalam Khar’和 ‘Farewell’ (Üdelt)。2012 年春，他們更嘗試改編一些西洋歌曲，如電影《神鬼奇航》配樂 ‘Pirates of Caribbean’；但對他們來說，這樣的歌曲僅是製造演出的趣味性和氣氛，「並不是 Altan Urag 的歌…民族和搖滾才能夠代表我們」³¹。

Van Gennep 早在 1909 年即提出「過渡儀式」(ritual process)的概念，V. Turner(1969)更將之發揚光大。參與者脫序、進入儀式的失序狀態，再回歸原有社會脈絡；但當參與者回歸原有社會時，已然改變，不再是原先脫序前的同一個人。這個理論，現在被廣泛用在解釋參與儀式和展演上。在聆聽一場音樂會時，也或多或少等同於經歷這樣的儀式。筆者參與 Altan Urag 每星期固定的現場演出，或偕同老師、或與朋友，不下數十次，不同的場地均有參與。當他們在不同場合演出時，會依據不同氣氛挑選不同的歌曲：在安靜的餐廳就會選擇較平靜的音樂，如 ‘Requiem’；在吵鬧的酒吧演出時，就會演奏 ‘See-Saw’或 ‘Raakh II’。但是無可例外地，每次 Altan Urag 都一定會演出 ‘Mother Mongolia’和 ‘Blue Mark’這兩首經典的蒙古民族搖滾曲目。

因為在不同的場合，與不同的音響效果，Altan Urag 每次的演出氣氛都不大相同；就算是在同一個場合，也會因為不同的群眾反應，使樂團演出的感覺不一樣。以筆者較常去的 Ikh Mongol 酒吧為例，這個酒吧位在烏蘭巴托的鬧區中央，是頗知名的酒吧，通常光臨的都是年輕的蒙古人與外國遊客，時常滿座。而每周 Altan Urag 演出的天數，更是有不少歌迷（包含筆者與友人）是專程來聽表演的。其為兩層樓、中有天廳的建築設計，演出的舞台位在天廳底端，因此上下兩層樓的客人都可以看到 Altan Urag 的演出。其音響的設計，是使全酒吧都能聽到、無法私下對談的大音量；全場的燈光偏昏暗，只有演出時會聚光照射舞台。在現場演出時，所有曲目的速度幾乎都比專輯上來得快、節奏和金屬感更重，Erka 說，這是

³¹ 2012.01.16 訪談紀錄。

為了現場演出效果和展現情緒，十分正常。但這就使筆者在聽現場演出和聆聽唱片時的感覺，大不相同。由於現場演出音響的大音量、速度和金屬感，如果再加上當天聽眾熱情地參與音樂，敲桌子打節奏、跺腳、一起吼叫，就能感受到 Altan Urag 演出得更賣力，同時筆者也感覺到自己更融入音樂和節奏中。若是聽眾自顧自聊天、掌聲奚落，Altan Urag 的音樂就不會這麼狂放與富速度感。在聽音樂的時候，聽眾進入了過渡儀式；同時，演出者其實也是進入了音樂展演與聽眾兩者影響的過渡儀式中。

Altan Urag 所擁有的演出行程，比其他相似的樂團多出許多，主要的原因即是他們接了大量的酒吧、餐廳固定表演節目。同時，其他的樂團則只有在大型音樂會或是音樂節中，才會演出。聽現場演出與聽唱片的感覺，最大的差別就是在於現場氛圍的融入感。Altan Urag 常態的演出，也讓聽眾能夠更常親身近距離地感受到他們的現場魅力，或許也因此底定了他們不減的知名度。



圖 3：Ikh Mongol 酒吧的現場演出



第四節 討論與小結

本章介紹蒙古知名的民族搖滾樂團始祖，Altan Urag，並提出他們三首最為知名的樂曲，來討論其音樂上傳統與現代的組合、文本上的歌詞內容，和物質上的視覺影像元素。

在這三首歌曲中，「傳統」與「現代」的疆界是模糊的。就音樂上來說，Altan Urag 的音樂雖然有傳統的部分，但並不多；最常使用的是製造民族風格的五聲音階旋律。事實上他們的音樂，現代和西方架構遠遠大過於傳統。但是他們所為自己標籤的「蒙古民族搖滾」－這個從傳統中創新的概念，卻仍舊需要「傳統」來為其展現他們「蒙古」的正當性。因此，音樂之外的蒙古意象展現，就成了很重要的一環。從他們手持的樂器、音樂中強調的傳統音色、歌詞內容、音樂視頻的畫面，以及他們對外的各種訪談和新聞稿，在在說明了他們所想展現給外界的、他們所想像的「蒙古」。

因此對於筆者來說，這裡所稱之的「傳統」，並不能單從音樂本身的角度來分析，而需要考慮音樂、音樂人，與整體所傳達的意象。而其他嘗試在音樂中融合傳統與現代的樂團，或守住他們的「傳統」走向、或以現代音樂節奏為主體來結合蒙古樂器和旋律。這些音樂，與 Altan Urag 的民族搖滾，對於蒙古民眾、甚或是文化界人士來說，都是能夠代表蒙古的聲音？對於非蒙古在地的外國人，這樣的音樂，又是否是他們想像中的蒙古？

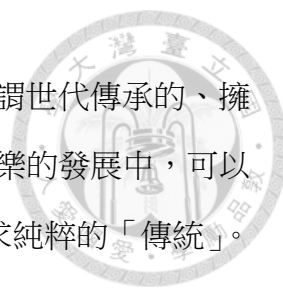
筆者在本章所選擇分析的三首曲目，除了因為他們的知名度外，亦分別隱含了三方的喜好：樂團本身對各獨立樂器能夠分別呈現的喜好、蒙古聽眾對於美好蒙古讚頌的喜好，以及國外聽眾對重低音節奏的聽覺享受的喜好。不同聽眾群體對於不同歌曲的喜好以及將之分類的類別，同時也顯現了他們對蒙古的不同想像。在第四章中，筆者以不同的群體著手，進一步討論這些蒙古想像。

第四章 混雜的交融：不同視角下的蒙古音樂

人類學親屬研究大師 Evans-Pritchard(1940)對非洲努爾人的研究中發現，努爾人對於「我族」的定義常常是相對、不固定的，若面臨一個相較之下更外來的族群，原先居住較近、互相爭戰的兩群人便會聯合起來，對抗另外這個「非我」的族群。流行音樂研究學者 Frith(1996)在音樂研究的立場，則提出了「音樂即認同」(music as identity)，而這個認同／音樂是會變動的，是過程而非結果。

從兩位大師的研究中，一如許多現代對於全球化和本土化的討論中，都可以看到「流動」的重要性。一般所認為不可能變動的「認同」，其實一直在變化，而這個認同的對象，相對地也是變動不已的。這樣流動的概念也可以套到「傳統」上。傳統並不是固定不變的，一如文化，在接受其他民族的影響、在自然或環境變遷下，世代與世代間，都一定有所變動。只是人們對於「傳統」、對於「我群」，總還是有自己的、群體的想像；這種想像，在現代的國族國家架構下，就形成了一種集體的國家認同。

這樣由集體意識想像形成的認同，當其他的群體面對相同的對象時，也可能有不同的想像。本章中，筆者將「蒙古民族搖滾」這種音樂，以 Altan Urag、蒙古人／當地、外國人／他者，這三種主要群體對其產生的不同分類類別(categorization)為主軸，討論它在不同群體中不同的呈現和地位。將人群以當地／他者二分時，其實是十分籠統的，忽略了中間的可能性與模糊地帶。因此筆者將介於當地與他者間、且受中國深刻影響的內蒙古特別提出，討論在內蒙古當地的內蒙古搖滾，以及在中國少數民族地區十分流行的「原生態」音樂。有趣的是，原生態這種充滿對自然、原始想像的音樂類型，卻同時也符合了他者對於蒙古的想像，成為「世界音樂」經典的方向之一。在現代的網路世界，視覺的意象往往大於其他一切；當他者並不全然了解當地時，所想像、理解的世界音樂，就會有「誤植」(misrepresent)的可能。筆者藉由音樂上的討論和歷史的追尋，加上筆者於蒙古和內蒙古的田野經驗、對不同群體的訪談，討論不同群體對於「蒙古」這個對象的想像。



「蒙古音樂」在現代化和全球化下，已經不能單純地指所謂世代傳承的、擁有歷史和地區意義的傳統音樂。藉由 Altan Urug 和其他流行音樂的發展中，可以看到蒙古人所能夠認同且感受驕傲的音樂，也已不再局限於追求純粹的「傳統」。當能夠宣稱自己的蒙古的根，同時又能展現與世界接軌和創新的形式，才是這一輩蒙古人所追求的「泛蒙古」意識。

第一節 相同或相異的想像

在經歷蘇聯時期後，在中亞的前蘇聯國家雖然長期和傳統文化、習俗脫節，但他們仍嘗試在政府政策和生活中強調種種「國族」的信念和事物，藉此加深他們的身分認同和國族性，重塑他們的「國家」。在這之中，利用音樂來塑造他們的認同是很重要的一環。在哈薩克，住在都市的哈薩克人以一種「回復性懷鄉」(restorative nostalgia)之情，重新懷念已經完全脫離的游牧和草原生活；這種情緒的特點，在於他們並不覺得自己是懷鄉，而是真實的傳統(Boym 2001:xviii)。在 Rancier(2009)分析的三個哈薩克 MV 中，游牧生活、冬不拉影像處處可見；但是他們所演奏的音樂，卻完完全全是西洋音樂旋律架構下的產物。Buchanan(2006)對保加利亞的民族樂團的研究，著重在討論「民族樂團」的形成如何反映了保加利亞人對傳統音樂的想像；作者親身參與民族樂團的排練、表演，在與團員的互動中，身歷其境理解他們的想法和官方說法。

中亞對音樂發展的作法，也可見於蒙古。蒙古對於傳統音樂，或流行音樂的傳統的認定和強調，可見於第二章第二節與第三節中。除了蒙古本身，世界對於「蒙古」的想像和塑造，或多或少都有不同的意象。另一方面，所謂「蒙古」並不能理所當然地單純視為一個整體來討論。不管就其政治上來說，中國境內的內蒙、獨立的蒙古國、位於西伯利亞的布里雅特和吐瓦，在不同政治體之下同屬「大蒙古」地區或人民的政策和地位上的差異；或是單就蒙古國內，頻繁接觸現代和



西方的城市人、生活中只有電視作為對外開口的鄉下遊牧民、激進的蒙古新納粹、一心離開落後蒙古往外發展的年輕人...更不用說身處異鄉、用網路串連的離散(diaspora)蒙古人社群。Appadurai(2009[1996])提出「媒體地景」(mediascape)這個概念，預言了媒體在二十世紀的重要性。透過媒體和網際網路，位在世界上各處的人得以想像自己所屬的社群；由於媒體和網路在感官上的限制性，文字、影像和聲響於是構成想像社群很重要的因素。號稱「無國界」的音樂，在這裡反倒成為「國界」想像的對象；但是他們所想像的邊界，似乎又各有出入。

筆者以圖 4 的圖表作為本章主軸，將蒙古音樂—特別是蒙古民族搖滾音樂—作為對象，以不同的群體為主體，看他們面對這類以蒙古為名、西方音樂為基礎的民族搖滾時，處在不同立場時有何不同的態度。在圖中，筆者以音樂製作者 Altan Urag、蒙古當地人，以及外國人作為他者，這三個群體作為主要的主體視角，在觀看「蒙古民族搖滾」音樂時，會將之放置在哪個分類底下。

Frith(1996)在討論音樂做為自我認同時，以「分類」作為聽者對音樂所產生的詮釋和意識，作為認同的過程依據。在蒙古民族搖滾音樂中，也可以看到這樣的詮釋過程。對於音樂製作者 Altan Urag，他們自己的音樂目標是明確的：是屬於民族搖滾的、是能夠承襲成吉思汗以降的傳統的。而對於蒙古當地人，Altan Urag 的音樂部分上來說也是傳統的承襲³²；但筆者在烏蘭巴托唱片店的經驗，Altan Urag 的唱片時常是被放置在「流行」的分類架下，和其他長調、馬頭琴樂團唱片的「傳統」商品架，分隔開來。藉由這樣的行為，可以看出蒙古人認為 Altan Urag 的音樂是屬於流行／搖滾的那塊，但在同時，卻也同意他們作為蒙古音樂的代表團體，是能夠對外展示蒙古的驕傲文化。對於身為他者的外國聽眾，Altan Urag 的音樂在架上通常被放置在「世界音樂」的類別下，但是不少外國聽眾能夠接受他們的音樂，起因常是由於他們的搖滾和重金屬背景。與北歐的「民族金屬」音樂相似、帶有民族風格特色的音樂性質，以及類似死金嘶吼的蒙古喉音，更是攬住了歐美

³² 例如「蒙古民族藝術」新年音樂會的演出宗旨。見第二章第三節之四。

對於神秘東方的想像和喜愛。

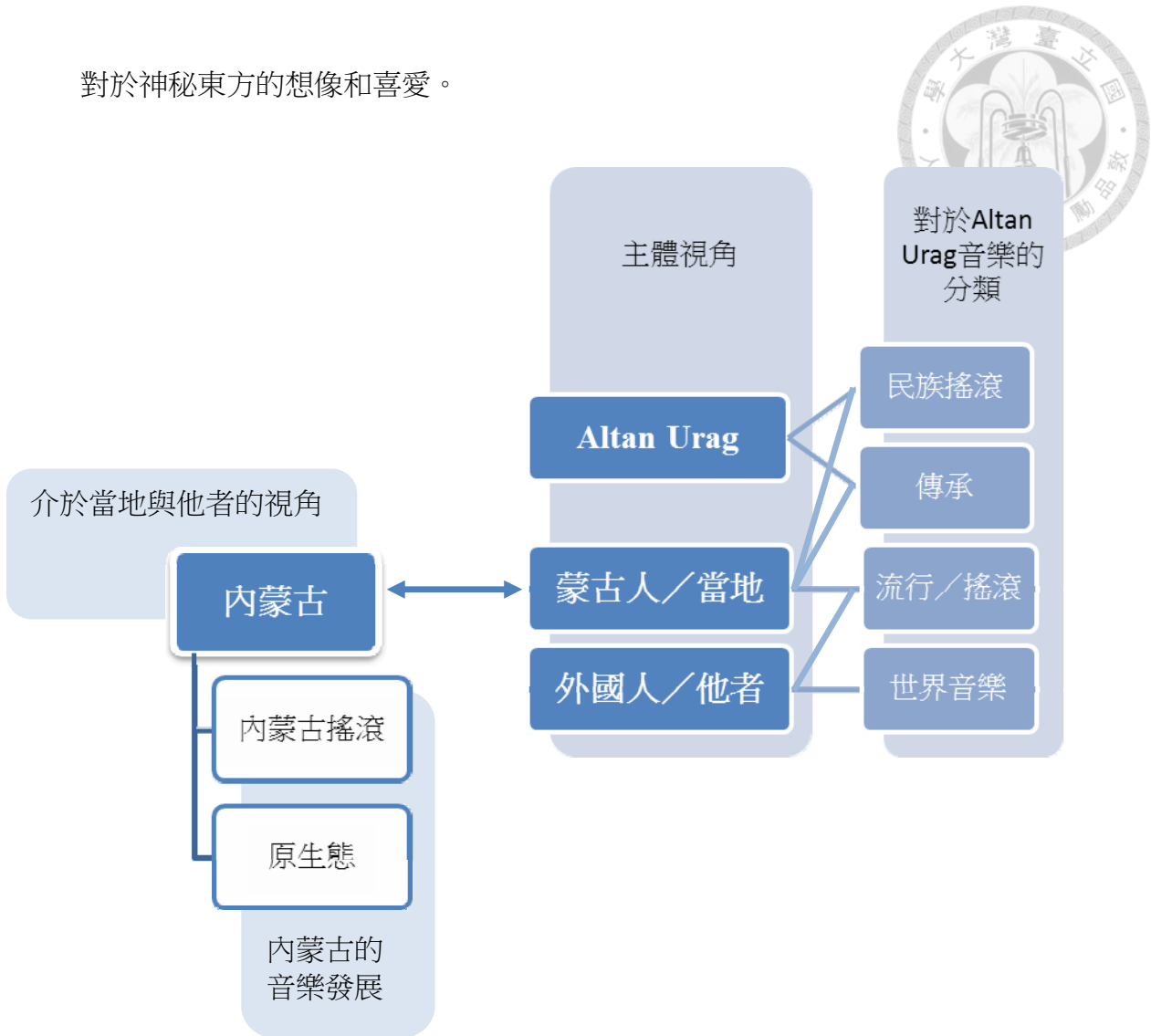
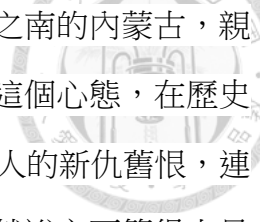


圖 4：群體視角對於民族搖滾音樂之分類

當以當地/他者作為區分時，筆者心知，這樣的二分法其實十分草率，忽略了處於中間模糊地帶的不同人群。因此，筆者特別將位置尷尬的內蒙古提出，討論他們類似於 Altan Urag 民族搖滾的「內蒙古搖滾」，以及在中國少數民族地區流行的「原生態」音樂。

內蒙古由於隸屬於中國境內，就如同其他中國少數民族，雖然有政策上的優惠和自治區的劃定，但在中國政府的默許獎勵下，大量漢中國人進入開墾，稀釋了當地民族人口密度；在政府提倡五十六族共和的口號下，卻也是同質化了當地的差異(Baranovitch 2003)。受到中國文化和政府政策影響深遠的內蒙古，在心理上



依舊認同自己為蒙古人，但對許多蒙古國人民來說，處於戈壁之南的內蒙古，親近中國文化、發展農耕，認為他們更像是中國人而非蒙古人；這個心態，在歷史已可發現（張啓雄 1995, 1998）。到了近代，再加上蒙古對中國人的新仇舊恨，連帶地對於內蒙古人並不友善。夾在蒙古與中國間的內蒙古，雖然說亦可算得上是「當地」主體，但在許多部份上來說，也不能忽略他們的「他者」位置。

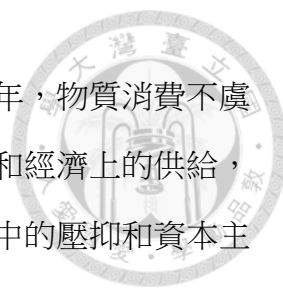
第三章中，筆者已討論了 Altan Urag 的音樂與他們想表達的理想。在接下來的章節中，則分別就「Altan Urag」、「蒙古人／當地」，和「外國人／他者」這三個主體，對於蒙古民族搖滾音樂，以怎樣不同的視角來為其分類，作一闡述；另外，筆者也提出「內蒙古人」為一個主體，看他們在中國統治之下發展的音樂，與前面三者的視角的關係。圖 4 中對於主體視角的區分和音樂的分類，是基於筆者在蒙古的田野經驗，以及對音樂人、對蒙古和外國朋友的訪談聊天。由於筆者的交友圈影響，受訪者的年齡層基本上都是就讀大學、研究所的二十至三十歲間年輕人。蒙古友人大都居住在首都烏蘭巴托，外國友人則大部分是對於蒙古有興趣、主修蒙古研究的學生，對於蒙古都有一點基本認識。在有限的資料下，並不能囊括所有蒙古人和外國人對蒙古民族搖滾的感受；但就某層面來說，仍能反映出這一代年輕人，對於民族搖滾和「蒙古」的想法，以及想像。

第二節 Altan Urag 與 folk rock

對於 Altan Urag 來講，他們將他們的音樂標記為‘folk rock’，是因為他們想同時展現他們的傳統傳承，以及西方影響下的創新³³。但在不同的脈絡中，所謂的‘folk rock’其實有不同的意義。

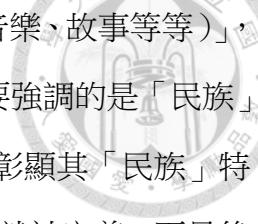
「搖滾」本身就是美國的產物：二戰和經濟蕭條後資本主義保守派的抬頭，

³³ 見第三章第一節。



使得美國經濟復甦；但在保守的社會態度和教育下成長的青少年，物質消費不虞匱乏，既想反抗學校和父母，卻又不得不依靠他們在教育體制和經濟上的供給，產生了心理上的衝突。音樂於是成為年輕人的出口，唱出生活中的壓抑和資本主義的矛盾(Wicke 2000[1987])。年輕人想要反抗主流、社會的態度，不管是甚麼地方都會產生，只是各地區、各國的歷史和政治背景各異。在蘇聯時期的東歐，雖然位在鐵幕之後，但青少年亦有辦法接觸且受到搖滾音樂影響。尤其是在 1964 年披頭四樂團和「披頭四熱」(Beatlemania)席捲全世界的風潮下，他們的黑直髮、一般身高，和無領運動外套的衣著，讓東歐的青少年容易想像自己成為他們(Ryback 1990)；相繼地，相似的搖滾樂團在鐵幕下紛紛成立，包括俄國。到 1960 年代末，當搖滾在共產主義國家生根、開始在音樂中探討政治主題時，成為政府不得不同意重視的社群。

而 folk rock，在大英百科字典中，指得是 1960 年代中期在英國和美國出現的一種混搭的音樂類型。這個名詞第一次出現，則是在 1965 年的 *Billboard* 雜誌上，用以形容 Byrds 這個英國搖滾樂團；而這個樂種的濫觴，還是要歸功於披頭四樂團。不同於搖滾樂的重節奏、強勢和反抗傳統，folk rock 以電吉他、輕節奏低音，加上民謠旋律，以較輕鬆的唱腔演奏。這樣的音樂，瞬間席捲了英國和美國樂壇。對一些人來說，folk rock 指得是 Byrds 和 Bob Dylan 的 'Mr. Tambourine Man'、'Turn! Turn! Turn' 這些用十二弦電吉他伴奏的民謠(folk)，或是說「類民謠」歌曲。對另一些人來說，folk rock 可以指所有 1960 年代用十二弦電吉他和鈴鼓演奏的曲目，就算那些歌曲和歌詞是被分類在流行音樂類別。而對於那些用最寬條件看待的人來說，folk rock 是所有從民間音樂借用了和絃、吉他彈奏，或是作曲的搖滾音樂(Unterberger 2002:viii)。它流行的年代並不持久，但它擁有歷久不衰的音樂家和經典曲目，如 Byrds 和 The Animals。Folk rock 亦發展不同的分支，像是 electric folk (亦名 British folk rock)、Celtic rock、medieval rock 等等，加強了音樂中民謠的部分或是搖滾的部分。因此在講搖滾樂中的 'folk rock' 的時候，最狹隘的定義應只能指 1960 這時期，在英美地區發展的這種以民謠加上電音形式的音樂。



‘Folk’在中文裡，我們通常翻譯為「民族」、「屬於民間的（音樂、故事等等）」，在本文對於蒙古 Altan Urug 樂團和音樂的分析中，他們明顯地要強調的是「民族」的部分。縱然他們在音樂中亦使用傳統旋律，但在整體形象上彰顯其「民族」特色，才是他們的訴求。再加上，英美的 folk rock，並不是一開始就被定義，而是後來聽眾加上的稱呼(Unterberger 2002:ix)；對這些音樂家來說，他們並沒有意圖將自己的音樂標上標籤。但 Altan Urug 一開始的意圖卻十分清楚：他們的音樂是「民族」的，他們的目的是讓蒙古人了解自己音樂的美好³⁴。在英美以外國家所宣稱的‘folk rock’，就有如 Altan Urug 的音樂，「民族」的展現十分強烈。筆者以為，雖然在英文上這兩種音樂均稱作‘folk rock’，但 Altan Urug 的 folk rock 應該和主流搖滾史中的 folk rock 區別開，自成另一種意義。在中文中，筆者將他們的‘folk rock’稱之為「民族搖滾」，與 1960 年代的英美「民謠搖滾」區隔。

‘Folk rock’不只在不同國家、地區有不同的意義；就連在蒙古，‘folk rock’所指涉的，也因為研究者／音樂家的不同角度，而產生不同對象。Pegg 在她書中最後一章最後一節(*Part IV. Transforming Political Identities, 12. Disjunctures and Diversities*)的現代(指 Pegg 著書的 2001 年)蒙古搖滾、流行音樂中，提到如 Chinggis Khan、Hurd 等搖滾樂團。他們所面對的聽眾的期待—其中包含向內對蒙古聽眾、向外對國外聽眾—不管是在蒙古(希望聽到比一般搖滾樂更多蒙古)或是在國外(希望他們除了音樂外，形象也要蒙古)，其實也包含他們自己(希望能夠唱出專屬於蒙古的聲音)，都想要將音樂「蒙古」化³⁵。Pegg 將這些希望唱出自己聲音的搖滾樂團也稱之為‘folk rock’。他們或許使用了一些民謠、傳統樂器、蒙古喉音，但是「搖滾」才是這些樂團的音樂的本質。這裡的‘folk rock’很明顯地並非指在搖滾樂加入民族音樂基礎，而是加入「民族」這個基礎；其中使用最多的，就是以歌詞內容彰顯其蒙古意識。對比 Altan Urug，他們相較之下使用了大量比例的傳統

³⁴ 2011.12.04 訪談紀錄；官方網頁資料 <http://altanurag.mn/#/about/>

³⁵ 見第二章第三節。



樂器、穿著民族服飾，但是其訴求，和這些搖滾樂團並無差異。Altan Urag 在成團之時便稱自己為「民族搖滾」，雖然在音樂上並沒有直接相關，但在筆者看來，這兩種「蒙古民族搖滾」是有其意義上的傳承性。

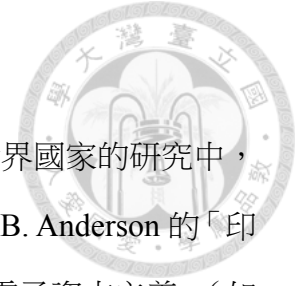
在第二章中，筆者也已解釋過，並不將這兩種「民族搖滾」以新、舊命名，最大的原因即是他們在音樂本身並沒有直接相關、承襲。而這兩種「蒙古民族搖滾」，一個是由研究者所給予的分類、一個是演奏者給自己的標籤；1960 年代英美的‘folk rock’，更是之後的聽眾所加上得稱呼。從 Altan Urag 對自己音樂類別的主動性宣稱來看，他們對於展現他們音樂的蒙古傳承的意圖，十分明顯。

1990 之後，歐美從重金屬搖滾岔出發展的「民謠金屬」(folk metal)，自英國 Skyclad 樂團開始受聽眾重視。民謠金屬除了金屬音樂使用的電吉他、低音吉他、爵士鼓組、嘶吼人聲等音樂外，通常會加上民族性樂器作為樂曲中的特殊聲響，歌詞的主題則多以神話傳說、自然、歷史為主。Altan Urag 在訪談中也提到自己音樂的走向是搖滾加上金屬，近年更有向金屬音樂靠近的趨勢。就音樂、意象和演奏型態上，Altan Urag 的確較偏向民謠金屬的形式，尤其在強調民族這點；但他們仍稱呼自己為‘folk rock’，這在名稱上便有值得探討的地方。筆者認為，「金屬」僅是「搖滾」下的一分支，因此相較之下擁有更多方向的音樂發展空間；除此之外，搖滾樂屬於年輕群眾，它蘊含的反叛、社會性，更能夠彰顯 Altan Urag 所希望表達的理想。

第三節 蒙古人／當地

國族(nations)的界定是藉由人民之口說出他們自己的故事。這些敘述通常是源起和接續的故事，通常都包含犧牲和殉難、但同時也包含了榮耀和英雄。

--R. G. Suny(1993)



專精亞美尼亞和哈薩克的歷史學家 R. G. Suny，從第二世界國家的研究中，討論除了政府的控制外，人民型塑「國家」的方向和主動性。從 B. Anderson 的「印刷資本主義」(1999[1991])到 Appadurai 和愈來愈多人討論的「電子資本主義」(如電視、網路)，從這個觀點可以看出所謂民族國家，並不是自然的產物，而比較是人為、文化，而且是集體想像的結果(Appadurai 2009[1996])。

生長於美國邁阿密哥倫比亞社區的 Maria Cepeda，以拉丁美洲流行音樂為題，研究離散的哥倫比亞人如何以哥倫比亞裔流行歌手的音樂，作為認同。從書的標題 *Musical ImagiNation: U.S.-Colombian Identity and the Latin Music Boom* (2010)中，將“Imagination”中間的“N”換成大寫，即可以了解她想強調“Nation”是“Imagine”而來。這些在異地發展的當地歌手，就算他們不居住在原鄉，當地人仍能夠因著他們的血緣、國籍，藉由網路和媒體接收的流行資訊，一同對這些歌手感到認同和驕傲。而現代蒙古在音樂和認同上的進程，也類似於這樣：以媒體為中介，想像了一個他們所屬的「蒙古」社群。在現代資訊流通發達的地球村，各地莫不紛紛有意識地祭出地方的歷史、族群獨特性，除了對外利於觀光經濟的發展(Urry 2007[2002]:167)，也更藉著強調自己的特色，使當地人回過頭來認同這些屬於他們自己的獨特性。

在筆者看來，有意識地藉由當地特色和獨特性，發展對於自己人民的國家認同，並不是壞事。但是當這樣的意識，變成一種強烈的民族性、排他性時，對於當地和他者，多少都會有負面的影響。以蒙古的新納粹為例³⁶，他們以蒙古血統和正統性為號召的激進排他形象，對於烏蘭巴托的外商進駐、觀光、留學社群，多少會有一些考量的影響。當筆者與西方的男性友人走在烏蘭巴托路上時，不時會受到蒙古人側目，有幾次更遇到蒙古男子嘗試挑釁筆者的友人。對於內蒙古人或中國人，他們的負面態度就更為明顯。這些負面的舉動，即是自我的驕傲、認同

³⁶ 見第二章第一節之三。



達到極致後，所產生的排他現象。這樣的結果，筆者認為，是偏離了發揚國族認同的本意，成為非必要的舉動。

在「蒙古人／當地」這節中，筆者先從自身的田野經驗和歷史背景著手，看蒙古的文字與意象如何展示他們所欲彰顯的「蒙古」，再以對蒙古人的訪談，從音樂中理解他們對於「傳統」、「認同」的想像。從現代蒙古人對於「泛蒙古」的想法，來看他們對於自身音樂的發展和認同，可以較容易理解他們為何擁有如此大量的愛國、民族性歌曲。這樣的思想，並不是單一地由上而下的政策，也不是純粹從內對外的發揚，而是互相影響(interreact)的結果。因此，他們是發自內心地喜愛這些能夠宣揚蒙古的音樂，也是真心地為自己的國家民族感到驕傲。而他者對於蒙古的想像，像是游牧、傳統蒙文、成吉思汗...蒙古人更是有意識地加以發揚；縱然在都市區，游牧、牲畜等等事物已經和年輕人脫節，但這些意象透過他者的想像，回過來再度成為能夠象徵當地的標誌符碼。

一、 文字與意象

對 B. Anderson 而言，由政府主導而形塑的國家邊界，最重要的即是語言和報紙的傳播。當一群人每天看著同一份報紙、說互通的語言時，很容易能夠和「非我」的群體區隔。當蒙古在 1921 年從中國獨立後，因為傳統蒙文過於難學，也由於政治的考量，於是捨棄自成吉思汗時期創造的回鶻(Uyghur)蒙古文，曾試過以英文拼音，在 1941 年開始使用與俄文相同的席利爾(Cyrillic)字母拼音文字，並使用至今。內蒙古則是繼續使用回鶻蒙文，在媒體、書寫和教育上，直到今日。蒙古國和內蒙古的蒙古文，在口語對話上並無障礙，但書寫系統則無法互通，影響最多的就是對對方出版品的閱讀。但在 1990 年，也正是蒙古民主改革、面對西方強權社會之際，蒙古政府回復回鶻蒙古文的書寫，並將之放入正規教育中。嘗試回復舊有的蒙古文字，所想展現的不外乎是自身的正統性；另一方面，亦是藉著成吉思汗時代留下的文字，喚醒蒙古人民的傳統與「大蒙古」帝國。現今，在正規學校中雖然有教導學生一、兩年不等的回鶻蒙古文教育，但仍然無法取代簡易且



符合口語的席利爾蒙文。不過現在蒙古在正式文書、公家機關門口，會用回鶻式蒙文寫上機構名稱；出版品、電視節目名稱和廣告，有時亦會用回鶻式蒙古文書寫。

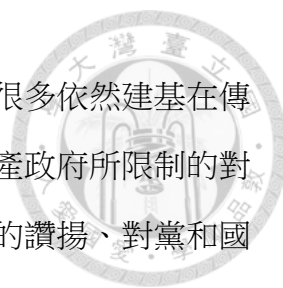
回鶻式蒙古文在蒙古國，相較於作為一種文字形式，其實更像是一種展現「蒙古」的象徵符號；展示的對象，包含了他者和當地。最常見到回鶻式蒙文的地方，是在以販售給外國人為對象的蒙古紀念品上；諸如皮夾、鑰匙圈、手機吊飾、畫作等等，都不難發現以回鶻式蒙古文書寫的「蒙古」或是「大蒙古」字樣，烙印或雕刻在這些好攜帶的紀念品上。關於成吉思汗、馬匹、蒙古包等等蒙古意象的圖樣，也是紀念品熱門的選擇之一。但除了銷售給外國人的紀念品之外，在電視節目和廣告、書籍雜誌的圖片和主題、音樂唱片的封面等等地方，也都可以看到代表蒙古的圖樣和回鶻式蒙古文。這些商品和媒體，他們的對象相較之下就更多的是蒙古當地人。

以音樂唱片的封面和音樂視頻為例。在唱片行中放眼望去，除了少數饒舌、電音音樂外，幾乎所有唱片都有回鶻式蒙文書寫的唱片名稱，或者具蒙古特色的圖樣作為封面；演唱或演奏傳統音樂—或是號稱傳統—的唱片就不需多提，但像是不少流行歌手，也在封面中身著改良式蒙古袍、列印上回鶻式蒙文。在音樂視頻中，這些意象的使用率就更為明顯。音樂內容上，與蒙古相關的歌詞出現頻率亦十分頻繁。

同為全球化的一員，在觀光和特殊性考量之下，對外展現的蒙古特色，對於蒙古人自己，反而也形成了意義。當然，這樣的現象並非單向的由上至下，或者由外至內的，而是互相影響、作用的結果。

二、 音樂

從音樂的角度，也可以看到這樣的發展。在蒙古近代歷史上，二十世紀末、二十一世紀初的年輕世代，縱然處在共產時代，亦發展出自己的音樂，未完全按照政府所引導的音樂形式和歌詞內容創作(Marsh 2010)；在 1990 年代進入民主執



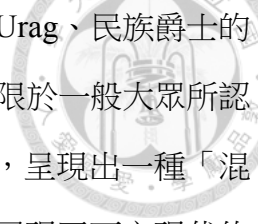
政後，發展的能動性和主體性就更顯多元。但這些歌曲發展，很多依然建基在傳統音樂的主題上：對蒙古的仰慕之情。使用的音樂主題除了共產政府所限制的對成吉思汗和宗教的讚頌外，也承襲了共產政府所允許的對自然的讚揚、對黨和國家的認同；這種表達對國家之愛的歌曲，通常都導向一個口號：我們都是蒙古的人，我們都是「兄弟」(akh-diü)³⁷。這樣的理念宣傳，除了自傳統主題承襲外，另外也是感受到全球化，「非我」的中國、西方強國的紛紛進入，使得蒙古人就像其他全球化下的國家，需要高舉我族的旗幟，齊心向外。

在現代蒙古的音樂發展中，除了許多流行、搖滾、饒舌歌曲在歌詞上以文字唱出對蒙古的愛、「泛蒙古」思想外，另一個方式就是使用傳統音樂，以音樂對傳統、正統性作訴求。其中，最知名、最官方化的就是蒙古國家馬頭琴樂團，以及蒙古國立民謠舞蹈團³⁸。在筆者經驗中，當蒙古人在知道筆者對蒙古音樂的興趣後，他們第一個會提及的通常都是蒙古國立馬頭琴樂團，也都覺得他們的音樂是很「傳統」、很「蒙古」的音樂。「選擇」的這個動作，可以用來分析當地人的心態和想法。當當地人在為他者介紹、推薦當地時，會選擇他們認為更具有自己特色的物或文化。因此，在筆者理解下，認為他們覺得馬頭琴樂團和其音樂更能夠代表蒙古。但是，與此同時，在本文和「想像」的歷史脈絡下，這些當地所認為的特色和傳統，不論是在形式或歷史上，其實都不如想像中悠久。在國立馬頭琴樂團的演出和音樂視頻中，也可以看到他們仿製西方交響樂的型制、參照西方音樂基礎，以及演出改編西方樂曲的曲目。

所謂的傳統和認同，隨著時代其實是一直在變動的。撇去宣稱傳統的馬頭琴樂團，在音樂形式上的「傳統」疑慮外，大部分的蒙古年輕人，面對現在這些以現代融合傳統的音樂，或是以歌詞讚頌蒙古的搖滾和流行歌，他們的態度基本上都是認同且肯定的。

³⁷ 見第二章第一節之二。

³⁸ 見第二章第二節之二。



在幾個現代的流行音樂例子中，不管是民族搖滾的 Altan Urag、民族爵士的 Arga Bileg，還是流行歌手 Bold³⁹，他們對於音樂的呈現並不侷限於一般大眾所認定的「傳統」方式，而是明顯融合西方樂器、節奏、唱腔等等，呈現出一種「混雜」(hybrid)形式的展演。雖然在音樂、意象上，除了蒙古，也展現了西方現代的部分；在唱片店中，這些音樂唱片更是被放在「流行」或「搖滾」的架上，和所謂「傳統」的長調或馬頭琴音樂分隔開，顯見對於大部分蒙古人來說，這種音樂是屬於流行的。但在 YouTube 或是 FaceBook 上的歌迷團和留言，蒙古人的比例仍佔大多數，且大都表達了肯定：「很驕傲我是蒙古人」、「這是蒙古有價值的(*üundesnii*)音樂」...像這樣的評語層出不窮。

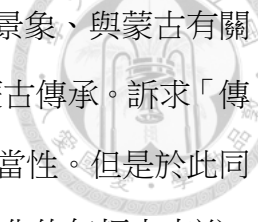
除了網路的留言外，當筆者和幾位蒙古朋友在不同的場合，以討論、聊天的方式問及 Altan Urag 的音樂，大部分人的第一反應都是肯定 Altan Urag 的知名度和音樂；有幾位也是他們的歌迷，而且不只一位特別推薦我「Blue Mark」這首歌。這幾位蒙古朋友均為大學、研究所年輕學生，一些在蒙古的大學畢業、工作，另一些則是在台灣的學校就讀；他們都知道筆者的研究題目為蒙古的民族搖滾音樂，也都十分開心、驕傲有外國人對於蒙古「傳統」音樂藝術有興趣。

在 Altan Urag 例行演出的場合中，也往往是蒙古觀眾多過外國人。在去年和今年(2012 & 2013)於烏蘭巴托舉辦的新年音樂會的新聞稿中，亦稱呼包含 Altan Urag 等民族搖滾／流行樂團為「蒙古傳統民族音樂」⁴⁰。但是就如 1990 年代以歌詞文字唱出國族與傳統的搖滾樂團，被要求穿戴蒙古衣飾演出使他們更「蒙古」⁴¹；這些融合傳統音樂的現代樂人，他們雖然已使用了傳統音樂的素材，仍需要視覺上的影像，讓聽／觀者印象更深。尤其是在視覺和媒體的時代，視覺的影響往往大於其他。在第三章第三節中，已討論了 Altan Urag 的衣飾、樂器，和音樂視頻

³⁹ 見第二章第三節。

⁴⁰ 見第二章第三節之四。

⁴¹ 見第二章第三節之二與之二。



中使用的蒙古意象，以及他們所選擇的改變、創新。使用自然景象、與蒙古有關的象徵物，穿著具蒙古特色的衣服飾品，都能再度強調他們的蒙古傳承。訴求「傳統」，在筆者看來，更多的是民眾希望為「認同」的對象找到正當性。但是於此同時，在音樂和意象中加入的創新和現代感，對於熟悉西方流行文化的年輕人來說，反而亦是一種吸引力。

第四節 外國人／他者

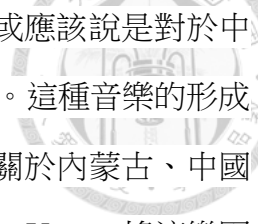
一、 世界音樂

對不甚理解蒙古近代發展的外國人來說，蒙古幾乎就等於成吉思汗、馬、草原這些意象，自然可以讓人想像得到蒙古的音樂一如悠遠、一望無際的草原，那樣的浩瀚又沉靜。這樣的想像，反倒是下一段會提及的內蒙古「原生態」音樂，較能符合。

原生態音樂家所演奏的音樂，除了奠基在傳統旋律、標題之外，亦常常加入許多「氣氛」，使音樂整體聽起來符合古老、原始的想像。以內蒙古阿音樂團的音樂為例⁴²，在許多樂曲片段利用各樂器休止、僅一馬頭琴拉長低音或薩滿鼓緩慢的節拍，加上麥克風的回音，讓人想像從遙遠的地方傳來的原始迴響。他們通常不使用現代的插電樂器，亦少用改制過的馬頭琴、外來的吉他或非洲金貝鼓，而手持較傳統蒙古形制的樂器；如團長額爾敦布和所演奏的潮爾琴，是蒙古已失傳的樂器，僅在內蒙古還有演奏者。阿音樂團演出和宣傳照中，則穿著較能符合「原始」的衣飾，像是戰袍、獸皮、圖騰、髮辮等等，整體顏色也以紅、褐色為主。

「世界音樂」在二十一世紀初成為一個音樂的樂種分類；各家對這個名詞有各式的定義，亦有褒有貶。內蒙古的這種「原生態」音樂，在他者的分類下，毫

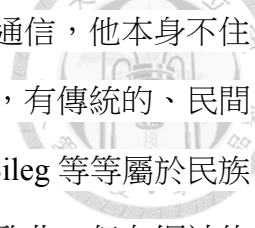
⁴² 2011.08.25 訪談紀錄。



無疑問地會被放置在世界音樂的標籤下；但是對於內蒙古人，或應該說是對於中國人來說，「原生態」是屬於少數民族的、原生的、傳統的音樂。這種音樂的形成起因，也絕不會是為了將它作為世界音樂的一員，而創立的。關於內蒙古、中國與「原生態」，在下一段中將再行解釋。而像是民族搖滾的 Altan Urag、搖滾樂團 Hurd，或是流行歌手 Bold 的音樂，當透過西方的觀點，依然會被歸類在「世界音樂」的標籤下；但這些西方音樂元素大於「傳統」、「原始」元素的音樂，並不一定會被所有「世界音樂」愛好者所接受。

筆者在蒙古的期間，除了與蒙古友人討論蒙古音樂外，亦與對蒙古有興趣的外國朋友訪談他們對蒙古音樂的興趣和想像。一位訪談者為在捷克的大學裡以蒙古學為主修的大學生，十分了解蒙古鄉下和傳統文化，亦時常造訪蒙古、能說流利的蒙文。對他來說，他只喜歡聽真正「傳統」的音樂。他所謂的傳統音樂，指的則是那些鄉下民眾會唱、歌詞有意義的歌；在城市這些唱誦著莫名的愛情觀或髒話，加上電音、重節奏的流行歌曲，他覺得不能代表蒙古。而他舉例所喜愛的音樂，大部分屬於蒙古民歌，或是共產時期與民主初期所譜寫的、帶有蒙古色彩的抒情歌。這種音樂，在近代加上電子配樂、卡拉 OK 伴唱，被稱作「民歌」(*ardin duu*)，一般民眾都認為是傳統的歌曲。這些歌曲以近一個世紀的時間，藉著收音機、電視散播到草原各處。這些歷史這位學生當然知道，但對於他來說，述說著蒙古傳統、自然景色的歌曲，相較於純粹流行於城市、說著小情小愛的音樂，雖然不能稱說是「傳統」，還是較貼近鄉下的生活。

一位同是蒙古學研究的匈牙利大學生，本身就喜歡搖滾與重金屬，亦熟稔 Altan Urag 的音樂，並且十分喜歡他們能夠將傳統樂器與搖滾結合。他曾對筆者表示，當初選擇蒙古做為主修，有部分是因為他覺得能夠創造出這種音樂的國家，一定十分有趣。而另一位德國的研究生，則是到蒙古之後才接觸 Altan Urag 和其他的搖滾樂團。對這位研究生來說，只要音樂有個人特色、有趣，她都願意嘗試聆聽。

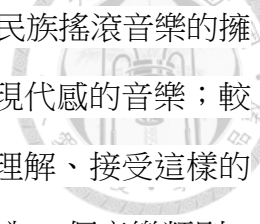


筆者亦以電子郵件與一位蒐集大量蒙古音樂的網誌作者⁴³通信，他本身不住在烏蘭巴托，蒐集蒙古音樂是他的興趣和嗜好。在他的網誌裡，有傳統的、民間的個人影音、有國家馬頭琴樂團音樂、有如 Altan Urag 和 Arga Bileg 等等屬於民族搖滾或民族爵士的連結，亦有一些傳統融合饒舌或流行音樂的歌曲。但在網誌的蒐集裡，就沒有搖滾樂團 Hurd、Chinggis Khan，或是流行歌手 Bold，這類音樂本身沒有「蒙古」特色的歌曲。對於將傳統融合現代的音樂，他大部分是給予肯定的；但對於他覺得「太超過」的融合，則不予置評。例如其中一首將長調「微風」(*Urikhan khongor salkhi*)加上 midi、流行音樂節奏、魔幻視頻影像的歌曲，他認為 midi 和後製蓋過原曲，搶了原來長調的聲音。另一首則是以 midi、回音加強的音響，加上饒舌和長調「旭日」(*Mandakh nar*)片段，視頻內容則是忍者、東方建築和鬼魅的影像；這樣的音樂加上不搭的影像，對於他來說也是失敗的創新。但在 YouTube 這幾個視頻下，卻有許多表示喜歡和讚賞的留言，其中有個來自比利時的留言更表示：「這就是我要找的音樂」⁴⁴。

從對外國人的訪談和網路留言中，可以看到同樣在面對「蒙古音樂」時，不同的人其實會有不同的觀點。當我們將「他者」視為一個整體時，其實是很不確實的分類。熟悉蒙古的外國人，理解蒙古文化、歷史，因此較為喜愛鄉間流行的民歌；喜歡世界音樂、異國色彩的外國人，則認為強調原始、自然的原生態音樂，才符合他對「異國」的想像。而對於搖滾、金屬較熟悉喜愛的外國人，則較容易接受 Altan Urag 這類傳統融合現代的音樂型態，且認為其在流行下能夠展示蒙古的特色。筆者認為在面對相對不熟悉的音樂時，聽者的接受程度，通常取決於他對這些音樂所指涉的地域、人群的想像程度。從蒙古來看，她從觀光、認同中對外展示的特色，的確就是成吉思汗、草原與牲畜，這些悠遠的歷史和自然。在音樂視頻的網站留言中，不難看出不熟悉蒙古的聽者所期望聽／看到的悠長曲調、

⁴³ Mongolian Music <http://mongolianmusic.blogspot.tw/>

⁴⁴ YouTube: Altantsetseg - Mandah Nar <http://youtu.be/4l3kB9q9KYg>



異國色彩，以及所謂「泛亞洲」的想像。在 Altan Urag 的蒙古民族搖滾音樂的擁戴者中，則可以看到喜愛搖滾和金屬的他者，反而更喜歡擁有現代感的音樂；較熟悉蒙古的外國人，則是由於理解蒙古音樂發展的脈絡，因而理解、接受這樣的混雜音樂。筆者沿襲 Bohlman(2000)的觀點，同意「世界音樂」做為一個音樂類別，不應由於它與全球化、殖民主義等等的關聯，而有過多的褒貶。「世界音樂」發展到現在，有著各種不同形式的展演方法，亦有以不同的觀點來製作音樂。從不同人群對音樂想像的差異，以及不同群體對相似的音樂有不同的理解，亦可以看出，在對音樂「分類」時，能夠呈現出不同的意義。

但在不熟悉當地的世界音樂的想像之下，藉著網際網路的便利，使音樂擴散無遠弗屆，亦增加了人群在聆聽、使用不同音樂時的便利性。但這個舉足輕重的新興媒體，若在資訊不足時，常常使視覺成為音樂想像空間的導引，而形成了視覺和聽覺的「誤植」(misrepresent)。

二、 音樂的誤植

知名的世界音樂公司 Enigma 在他們所出的唱片 *The Cross of Changes*(1993) 中，包含了一首名為 'The Eyes of Truth' 的混音歌曲。這首歌在 YouTube 上的官方視頻 MV⁴⁵ 拍攝的是尼泊爾鄉間，有捕蜂人、大象，和穿著印度服飾的女子；但是這首混音曲子，開頭的音樂來自埃及開羅，而曲中人聲則是蒙古的長調「遙遠的幻想國度」(*Alsiin gazriin zereglee*)。同一張唱片中的另一首曲子 'Age of Loneliness' 則使用了另一首蒙古長調(*Tosongiin oroi*)，官方視頻上則完全是紐約市街景、漂浮在半空成人與孩童的魔幻似的影像。

依然是在同一張專輯中，台灣人較熟悉的是 'Return to Innocent' 這首在 1996 年亞特蘭大奧林匹克競賽的廣告配樂。Enigma 在未知會的情況下，在這首混音中使用了阿美族郭英男的「飲酒歌」錄音，郭英男先生因而提出訴訟而成為當時國

⁴⁵ Youtube: Enigma - The Eyes of Truth <http://www.youtube.com/watch?v=b8ri14rw32c>

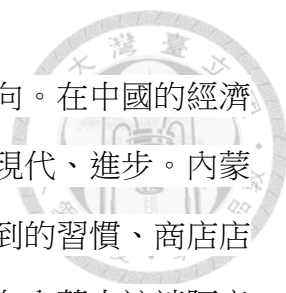
際關注的焦點(Taylor 2001)。對於西方世界使用在地音樂，而產生的版權所屬問題，是世界音樂研究的一大討論方向(Bohlman 2002; Feld 2000; Taylor 2001)。

這裡所舉的兩首由 Enigma 使用、改編的蒙古音樂，並沒有因此造成官司；但由於影片的影像，確實誤導不少聽眾。在 YouTube 上 ‘The Eyes of Truth’的討論串中，可以看到：「真是好聽的印地安音樂」、「這個印度音樂」之類的留言。‘Age of Loneliness’的音樂視頻所使用的紐約市意象，除非聽者熟悉蒙古音樂，或認真看留言中的討論，不然亦無法從影像中得知音樂的來源。雖然已有不少人留言澄清來源，在網路字典 Wikipedia 上這兩首曲子的介紹也說明其來自蒙古，但影像和畫面的力量，常常是大於文字的。

第五節 內蒙古：原生態與內蒙古搖滾

隸屬於中國的內蒙古，相對於獨立的蒙古國，在經濟、文化與認同方面更顯複雜。地理上，和蒙古以戈壁沙漠為界的內蒙古，與中國較為接近，也受到中國文化影響較深。由於歷史淵源和對中國的鄙視，直到今日，不少蒙古人仍認為與漢民族一樣農耕的內蒙古人，已經習得漢人的溫順、狡詐，在行為舉止上已經是漢中國的人民。但是和其他中國少數民族一樣，內蒙古人在中國身分證上明顯地印下「蒙古族」三個字；他們亦不被中國認為是主體的漢中國人。內蒙古的處境，像是夾心餅乾似地夾在中國和蒙古中間：在心理認同是蒙古族，卻被蒙古國人輕視；被中國統治，卻不被中國漢民族認為是「我族」。

筆者在蒙古的內蒙古友人們，在談論中不只一次強調他們和蒙古人並無差別，留有一樣的蒙古血統。有些內蒙古人更認為，相較於受俄國影響深刻的蒙古國，內蒙古鄉間其實留有更多蒙古的傳統文化和思想。關於這點，或多或少是一個人對於所屬地域、所屬民族的認同，進而展現的驕傲。在蒙古國、在布里雅特，也同時能夠看到這樣的意識和現象。在內蒙古人對於自己蒙古文化傳承的強調與



血緣驕傲外，現實的經濟層面問題，卻也是值得思考的一個面向。在中國的經濟開發、鼓勵漢族移入政策下，都市化和物質生活都較蒙古來得現代、進步。內蒙古友人在講到他們在蒙古的生活經驗時，常不滿蒙古人習於遲到的習慣、商店店員服務輕慢的態度，認為這些都是「不夠文明」的表現。筆者在內蒙古訪談阿音組合⁴⁶的團長額爾敦布和，他亦表示因為蒙古的經濟發展和所得都不如內蒙古，有許多內蒙古人因此不願意到蒙古發展⁴⁷。

處於尷尬地位的內蒙古，在心理上或可以「鄉愁」(nostalgia)解釋他們與想像中的「蒙古共同體」的關係。張哲耀(2011)在對於內蒙古歌手騰格爾的研究論文中，認為內蒙古以一種「鄉愁」的心態，面對自然、經濟的改變萎縮，期望重塑蒙古和成吉思汗的文化記憶。當內蒙古希望發展能夠代表自己的音樂、發出自己的聲音時，其所發展的音樂型態，必然與獨立的、能夠以政治正當性發聲的蒙古國，有許多相異之處。於此同時，筆者所認識的內蒙古友人均道，內蒙古人都聽蒙古歌手的歌，反而不常聽自己的音樂。蒙古流行音樂多元且大量，發展較貼近歐美的流行音樂走向；在聽者選擇音樂時，除了意識形態之外，有時也只是單純的聽者對於「好聽」與否的選項。

由於筆者的主要田野地和對象在蒙古烏蘭巴托，對於內蒙古，除了與阿音組合的團長在呼和浩特的一次訪談外，其他的印象均是透過當地友人的敘述和網路資料而來。在本節中，筆者並不預期能將內蒙古在中國的政治、經濟背景下，以及面對「泛蒙古」的鄉愁心理，這些種種對於內蒙古音樂發展的影響，作整個完善的分析論述；只希望能夠將內蒙古做為一個案例提出，討論在當地發展的原生態與內蒙古搖滾這兩種音樂。筆者提出這兩個類型的音樂作討論，主要是由於原生態音樂與他者想像中的蒙古音樂的關聯，以及內蒙古搖滾和本篇主要討論對象

⁴⁶ 組合在中國即是樂團之意。

⁴⁷ 2011.08.25 訪談紀錄。額爾敦布和為蒙古族馬頭琴和潮爾琴演奏家，內蒙古大學藝術學院馬頭琴專任教師；現任中國馬頭琴學會常務理事、內蒙古潮爾協會副會長、內蒙古烏珠穆沁長調協會常務理事。



Altan Urag 的蒙古民族搖滾的相似程度。

中國所流行的原生態音樂，放置在其他視角下，就成了他者的世界音樂。在前一節中已就他者觀點下的世界音樂作了討論，此節則就中國與內蒙古的原生態音樂—主要使用筆者對「阿音組合」團長的訪談紀錄和音樂，作進一步探討。而內蒙古搖滾與蒙古民族搖滾，都是在西方搖滾音樂的影響下，發展出的混雜性音樂。但是由於他們相似的蒙古訴求、不同的文化影響和不同的政治背景，從音樂和意象上，勢必有相似與相異之處。本節以內蒙古搖滾中最知名的「藍野樂隊」和「杭蓋樂隊」為主要對象，從他們的音樂和意象展現中，與 Altan Urag 的蒙古民族搖滾作對比和參照。

一、 原生態

在內蒙古和中國其他民族自治區，近年十分流行演奏「原生態」音樂。所謂的原生態「指沒有被特殊雕琢，存在於民間原始的、散發著鄉土氣息的表演形態，它包含著原生態唱法、原生態舞蹈、原生態歌手、原生態大寫意山水畫等…是一種結合民間藝術、民俗、未經過商業化、有自己獨特文化、保存自己獨特風俗的歌曲，鄉土味十足，未經過任何修飾」⁴⁸；姑且不論網路上的定義在現實上是否可能，在一般概念上，「原生態」即等於「少數民族的」、「自然的」。有別於已提升到學術和專業化的層級的中國「民族音樂」，原生態則是近十年內出現的新名詞，由中國音樂學者喬建中提出，特別用來指稱中國少數民族有失傳危險的非專業民謠音樂(Rees 2009b)。近年在音樂圈有許多標示原生態的唱片出版，在觀光區、文化旅遊節等場合撥放。而中國政府一方面鼓勵漢人遷往少數民族自治區、稀釋當地凝聚的勢力，另一方面又以中國擁有多元的少數民族文化和音樂作為向外宣傳的口號(Baranovitch 2003)。在學術界已有許多關於少數民族流行歌曲的研究(Baranovitch 2003, 2009a, 2009b; Lee 1995; Rees 2009a, 2009b; 張哲耀 2011 *et*

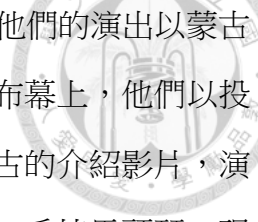
⁴⁸ 百度百科：「原生態」<http://baike.baidu.com/view/105755.htm>

al)，從漢語化的比例、音樂工業、音樂版權等等角度探討，近年更著重於少數民族和音樂家自身的認同、鄉愁等等方向。

「原生態」這個新興的樂種，可以從名稱看出它所著重的音樂方向：原始、自然；從這個名稱，亦不難想像它的「傳統」訴求。筆者 2011 年在內蒙古，藉由一位蒙文老師的介紹，訪問了其中一個原生態樂團「阿音組合」的團長：額爾敦布和（以下簡稱額老師）。他強調他們的音樂是「純粹傳統樂器的組合，是『原生態』音樂」，不像其他一些樂團會加上外國樂器，像是吉他、手鼓等。而他們演奏的，主要「是傳統調子和自己創作的調子，都較『傳統』，頂多以爵士節奏和低音伴奏，沒有真的很『現代』的東西」。阿音組合於 2009 年成立，他們的唱片目前只在赴國外的演出中銷售過，並沒有在中國內發行。他們的走向主要是「對外」的，額老師希望藉由他們的演出，讓外國人能夠認識蒙古音樂。除了參加過中國中央電視台民族器樂大賽外，雖然團員個個均是國家藝術學院或歌舞劇團的二級以上專業演奏員，他們在中國的知名度並不如其他類似型態的樂團。

當少數民族在中國被冠上「少數」這個形容詞時，就已經被邊緣化。現在，除了漢化的流行歌，少數民族也在從找尋自己的「傳統」這點，來展示他們和漢人的不同。這中間，一定會有市場的、唱片的考量和問題。但姑且不論商業那塊，單就額老師的觀點，在訪談中，不難看出他對音樂的期待：除了真的「傳統」的音樂外，沒有其他音樂能夠代表「蒙古」，因此他們不做現代的東西。雖然將潮爾、馬頭琴、四胡、薩滿鼓、蒙古喉音全部加起來演奏樂曲這點，並不是傳統演出方式；雖然額老師在訪談中幾次強調他們的「專業訓練」、「二級以上國家演奏員」，這些其實是奠基在西方音樂基礎上...但這些並不能阻擋他們對於「傳統」音樂的執著，以及認同。

在蒙古，也存在類似這種原生態的樂團，他們基本上以出國演出為主要活動；在烏蘭巴托時，則多在各個裝潢較豪華、主要給外國人去的大餐館演出。這樣的原生態樂團，不像搖滾或流行歌手朗朗上口，也不像一想到「傳統」就會想到的國立民謠舞蹈團或是國立馬頭琴樂團，因此他們在蒙古的知名度，沒有在國外來



得大。以 2013 年五月來台北演出的蒙古 Altain Orgil 樂團為例，他們的演出以蒙古草原、薩滿信仰意象為主體，曲目以傳統為主。在演出的背景布幕上，他們以投影機投射蒙古的自然景觀、習俗活動，在換場時讓觀眾觀看蒙古的介紹影片，演出時亦投射蒙古自然風景。在他們的宣傳海報中樂手穿著毛皮、手持馬頭琴；現場演出服飾也是毛皮製、繡上蒙古圖騰的袍子。

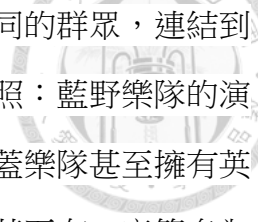
因此，在音樂和視覺上，蒙古與內蒙古的這類樂團所帶給群眾的意象，並沒有太大的差別；所差者，或許只在蒙古樂團有時會加上金貝鼓、箱鼓等世界音樂的樂器，而強調所謂「傳統」的原生態音樂不會使用。

二、 內蒙古搖滾

1998 年，「藍野樂隊」在內蒙古成立，成為內蒙古第一個以搖滾加上傳統樂器、曲調的內蒙古搖滾—流行樂團。他們的音樂型態主要以搖滾音樂為主，樂團使用電吉他、電貝斯、爵士鼓組，伴隨蒙文或中文的演唱。他們被稱作「內蒙古搖滾」，除了由於他們的族群外，最主要的原因還是在於他們使用蒙文演唱歌曲，在一些民族表演，像是中國電視節目「民歌中國」或內蒙古春節聯歡晚會中，也會演唱蒙古民歌；加上馬頭琴、喉音，或是古典吉他、金貝鼓等強調不插電、傳統自然意象的音色。但他們主要的音樂走向，仍在搖滾、流行上。

2004 年成立的「杭蓋樂隊」，將自己定位在搖滾加上世界音樂。團員並不全是蒙古族，除了內蒙古蒙古族外，也有來自青海的蒙古族、新疆的哈薩克族，和北京的漢族。杭蓋也使用電吉他、爵士鼓組等西方樂器；但相較於藍野樂隊，他們使用的傳統樂器較為多樣，除了蒙古的馬頭琴、三弦(*shanz*)、喉音外，也使用哈薩克的托布秀(*tovshuur*)、中國打擊樂器。雖然稱作搖滾樂團，他們的主要重點著重在將不同的民族樂器合奏或伴奏，對於自然、傳統意象較為強調。而他們唱片中的歌曲，也幾乎都以蒙古民歌為主，僅在一些曲目的部分變奏，加上低音節奏。

從音樂上來看，藍野樂隊和杭蓋樂隊這兩個樂團雖然都被稱作內蒙古搖滾，



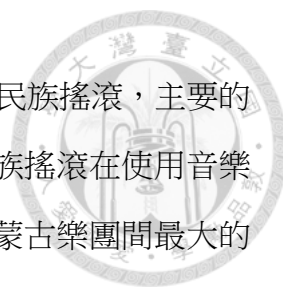
卻有不大相同的音樂走向。由於不同的音樂走向，面對的是不同的群眾，連結到前文所述之世界音樂和原生態音樂型態的聽眾，亦可以作一對照：藍野樂隊的演出主要集中在內蒙古，杭蓋樂隊則是國外演出比國內還多。杭蓋樂隊甚至擁有英文的維基百科詞條，鉅細靡遺地描述杭蓋樂隊的背景、音樂，甚至有一章節名為「文化政治」，說明杭蓋樂隊的目標是強大蒙古文化，以與主流的漢中國對抗：「杭蓋樂隊的音樂並不是成吉思汗時代的音樂，而是反映了蒙古人民的生活與民族的音樂」⁴⁹。

不過這兩個樂團在發展中，仍舊有類似之處：他們在大型演出、電視頻道、音樂視頻中，都有大量傳統民歌的演出。在他們的音樂中，演唱都是很重要的一部份。演出民歌時，都是以蒙文演唱，也均穿著地方的傳統服飾。

內蒙古搖滾樂團，與蒙古的 Altan Urag 相較之下，有幾點相異。第一，從樂器上來看，他們和 Altan Urag 一樣使用傳統樂器，卻使用了更大量的蒙古民歌，也有更多不插電、民族特色較強的演出場合。第二，從歌詞來看，內蒙古搖滾中的歌詞也較 Altan Urag 和其他蒙古樂團來得重要。蒙古的民族搖滾、爵士等樂團，不一定每首都有歌詞；有演唱的部分，在整體音樂中通常僅將它處理為一種特殊音色。而內蒙古樂團音樂的演唱部分，除了蒙古民歌用民歌的唱法之外，自創的曲目編曲較類似於華語流行歌，亦有以中文唱的歌曲。第三，在服飾裝扮上，看到內蒙古搖滾穿著蒙古傳統服飾的機率，顯得更高；蒙古民族搖滾等樂團，穿得時常是改良式、較簡易但有蒙古圖騰的袍子或是短外套，或是直接穿著印有樂團名稱的 T 恤。

筆者在此節提出了內蒙古所發展的「原生態」音樂和內蒙古搖滾。這兩種音樂型態，從音樂本身來看，蒙古類似於原生態的樂團，和內蒙古的樂團並沒有甚麼太大的差別，比較顯著的不同只在於，蒙古的樂團會選擇使用非蒙古的樂器，

⁴⁹ Wikipedia - Hanggai(band) [http://en.wikipedia.org/wiki/Hanggai_\(band\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Hanggai_(band))



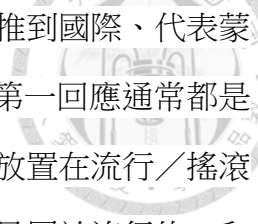
內蒙古的樂團則更加強調他們的「蒙古」。而內蒙古搖滾和蒙古民族搖滾，主要的差異是在於傳統音樂的使用量；反過來說，亦可以說是蒙古民族搖滾在使用音樂的選擇性，比內蒙古更多樣、西方化。在筆者看來，內蒙古與蒙古樂團間最大的差別，大概還是以「蒙古」作為不同訴求的工具這點。

和內蒙古相較來說，蒙古比較沒有藉著重視族群差異，來強調你我不同的需求。蒙古國是一個完整的政治體；而內蒙古，則有一個漢中國在上，內蒙古只是「少數」民族。強調自己傳統的原生態樂團，在內蒙古所訴求的地區獨特性，對象是掌握他們政治權力、文化經濟影響嚴重的中國；而蒙古，就沒有如此立即的危急。就算開發中的蒙古面對西方強權、全球化下的邊緣化，他們所選擇作為對抗的音樂類型，也是以搖滾、饒舌等現代流行音樂居多。在接受西方流行文化、搖滾與青年叛逆史之後，或許蒙古人也認為，只有用這種音樂才能唱出他們的反叛意識。從這裡可以看到，雖然都是「大蒙古」的蒙古人、雖然不間斷地有文化和商業的交流，內蒙古和蒙古對於「蒙古」音樂發展的想像，在不同的政治體制、地位下，會因此走向不同的方向。

第六節 討論與小結

在本章中，筆者以不同聽眾的不同觀點和視角為主軸，將 Altan Urag、當地、他者這三種群眾為框架，分別討論他們對於蒙古民族搖滾音樂與蒙古音樂的分類與想像。並且，筆者以介於當地和他者間的內蒙古，其所發展的兩種音樂型態，討論它們與蒙古音樂發展的相似與相異。

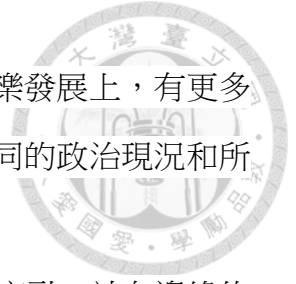
對於音樂人 Altan Urag 來說，他們所演奏的音樂是能夠代表蒙古、吸收西方流行創新的蒙古民族搖滾。因此，他們的音樂屬於能夠傳承蒙古的音樂。從蒙古人／當地的視角，使用傳統樂器的 Altan Urag 亦是能夠唱出蒙古特色的音樂。在連續兩年所舉辦的新年音樂會中，也可以看到音樂會主題和新聞稿，都一再強調



Altan Urag 和其他演出的類似樂團是「蒙古傳統藝術」，是可以推到國際、代表蒙古的音樂。但是對於一般民眾，在介紹蒙古音樂給外國人時，第一回應通常都是蒙古的國立馬頭琴樂團。而在唱片架上，Altan Urag 的音樂也被放置在流行／搖滾區。從這些可以看出，一般民眾普遍仍認為 Altan Urag 的音樂是屬於流行的，和所謂「傳統」的馬頭琴樂團的音樂，有所差異。但同時，馬頭琴樂團的形制、音樂基礎均來自於西方，他們同樣也演奏歐美改編曲目。被認為是傳統、代表性的馬頭琴樂團，其實並不如想像中的「傳統」。而不太被認為是「傳統」的 Altan Urag，對於許多人來說，也是值得驕傲推薦的、屬於蒙古的音樂。

對於外國人／他者來說，熟悉當地與否，對於當地音樂的接受程度就不大相同。熟悉蒙古傳統、鄉下的外國學生，認為鄉下傳唱的音樂、民歌才能夠說是蒙古，卻忽略了不少民謠歌曲也是經過都市改編、編曲，再經過電視、收音機播放回草原蒙古包。而喜愛搖滾和金屬樂的外國人，則自然更容易接受大音量的 Altan Urag 與蒙古民族搖滾。不熟悉蒙古近代發展的人，對於蒙古的印象只停留在成吉思汗和大草原，在接受蒙古音樂上，或許較能接受類似於內蒙古「原生態」音樂所給予的意象：原始、薩滿，充滿自然感；而這也是「世界音樂」底下的想像。由於網際網路的普遍，音樂傳播、取得和重製變得容易；對於蒙古音樂的不熟悉，造成他者由於音樂與影像的錯置，導致理解上的誤植。但是這樣的音樂，或許正是一些人所想像、想要的音樂。加上印度影像視頻的蒙古混音歌曲，被網友讚賞為「好聽的印度音樂」。了解蒙古音樂的網誌作者所認為「太超過」的現代與傳統的融合音樂，則是其他網友所想要聽的音樂，也是一些西方或蒙古的世界音樂唱片工業所製作的目標。

蒙古與內蒙古，雖然所謂的「泛蒙古」思想和血統認同相似，卻由於不同的政治和環境，在內蒙古發展出相似又相異的「蒙古」音樂。原生態的音樂家，認為使用「純粹」傳統的樂器、旋律，就能夠代表蒙古；但是這樣的樂團形制、演奏家強調的「國家級」演奏員，其實也都是現代發展的制度。而內蒙古搖滾，在搖滾的基礎上加上傳統元素；但在許多演出影音和場合，他們仍穿著傳統衣飾、



以蒙文演唱傳統民歌。蒙古與內蒙古相較之下，蒙古在流行音樂發展上，有更多元的選擇和方向；而兩者差異的最主要原因，或許還是在於不同的政治現況和所處的地位。

Homi Bhabha 使用混雜(hybrid)來理解殖民和被殖民的文化交融，站在邊緣的立場，認為被殖民地與殖民國的文化其實是相互依賴的；這樣的想法，使得被殖民地在文化能動性上大為提升。蒙古雖然不是被殖民地，但俄國對其的影響、西方強權文化的進入，使蒙古和其他第三世界國家一樣，在文化發展上也受到強烈的改變。但是受到其他強權文化的影響改變時，當地的自主選擇性、能動性，卻也不能不重視。從蒙古的流行音樂發展中，可以看到他們接收西方音樂基礎、歐美流行音樂文化，融合他們所認為的蒙古傳統，受到蒙古當地的喜愛、認同，並且能夠在國際間大放異彩。

不同的群體、聽眾，對於音樂，有著不同的喜好和期待，也有著不同的想像。藉著集體式的想像，造就了「泛蒙古」的思潮；在現代流行音樂、西方音樂基礎的影響下，蒙古更發展出專屬他們的搖滾和流行音樂，並對此產生認同。對於他者來說，這樣的音樂並不一定是他們想像的蒙古，但是對於接收俄國、歐美流行文化的蒙古人，這些音樂也同樣是能代表他們、為其發聲的聲音。傳統和認同不是固定不變的，而是會隨著情勢、時代而變換。從歷史上的傳統音樂復興，到現代的融合音樂，蒙古音樂人在對當地，亦對他者，展示不同樣貌的蒙古特色和認同。

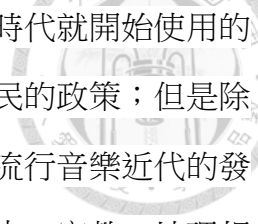
第五章 結論



早在 1983 年，Hobsbawm 就提出了「創造的傳統」這樣的概念；在 1991 年 B. Anderson 也早以「想像的共同體」來解釋國族國家的形成。直到今日，這些概念都依然能解釋在這地球上各角落發生的事情。只是在現代，世界村裡有更多的互動、更科技化的媒介，來輔助這些概念的生成和發展。Appadurai 在 1996 年對媒體和網路的預言，在二十一世紀的現代完全體現；利用網路的便利性、媒體的影像視覺性，離散的群眾得以想像一個或多個自己所屬的社群。他們內部的連結，往往卻又回歸到國族國家建國的初衷、訴求：我們是相同的民族，擁有相同的文化傳統。就如 1940 年人類學家 Evans-Pritchard 在非洲努爾人的研究，人與人間的你我之分，是相對而非絕對的；當所處的環境所接觸的「非我」愈多，相近的人群則會聚集，合力抵抗更大的「非我」。在號稱世界村、時空壓縮的現代，各個民族國家很容易地成為一個個群體，藉著各自差異的展現，一邊顯示你我的邊界、一邊對各自的獨特性感到驕傲與認同。這些差異，往往又來自於對各自「傳統」的詮釋與創造，甚或是血統的追尋。

以蒙古作為這樣一個例子，可以在近代他們從不同角度對「泛蒙古」的追求得到很好的例證。曾經是以韓國為東界到波蘭、北從西伯利亞涵蓋到南方越南，這樣的一個極盛一時的大帝國，在現代是每個蒙古人（蒙古國、內蒙古、布里雅特等等）都會緬懷提及的。帝國的創立者成吉思汗這個人，則已被當成半神來崇拜；在每個人家、每個蒙古包中，都可以多少看到他的身影，被編織在羊毛毯掛在牆上、被裱框放在北面與神祇同位。在共產時期，對於成吉思汗的崇敬是被禁止的，但是進入民主政體後，這樣的行為反而被鼓勵、被期待。甫成為獨立國家的蒙古國，曾經嘗試推動蒙古聯邦，將內蒙古、布里雅特等地區包含進來。雖然以失敗告終，但這樣的「泛蒙古」思想，卻依然隱伏在蒙古人民心中，直到全球化和自由經濟的衝擊中，再度引燃在各式書報、媒體、藝術創作上。

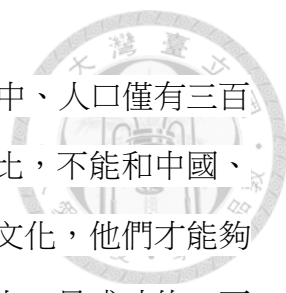
從文字上看，雖然蒙古官方語言使用與俄國相同的席利爾拼音文字拼寫蒙



文，但在轉變為民主政體後，蒙古政府亦嘗試回復從成吉思汗時代就開始使用的回鶻蒙古文。這些行為，由於政體的更動，使政府改變了對人民的政策；但是除了上對下的控制之外，人民自己的主動性也不可小覷。從蒙古流行音樂近代的發展，也可以看到不同的樂團，紛紛將自己的團名取為和蒙古歷史、宗教、地理相關，如 Chinggis Khan、Altan Urag（黃金家族）、Boerte（孛兒帖，成吉思汗的第一個妻子）、Haranga（在佛教儀式中使用的一種鐘）等等；在樂曲上，也寫作了大量關於蒙古的歌曲，像是「大蒙古」、「祖國」、「我們都是一樣的蒙古人」。這些歌曲，並不是我們印象中的、軍樂式的愛國歌曲，而是搖滾樂人以搖滾的方式，自發性地唱出在他們心目中、亦是蒙古人心中對蒙古的追求。

對於傳統物質上的追尋，則可以從蒙古的代表樂器：馬頭琴，作為例子。在近年的蒙古音樂研究中，Marsh(2009)認為馬頭琴研究作為蒙古的代表樂器，其實是近代的發展，而且是有意識的作為；馬頭琴上極具代表性的馬頭裝飾，可能也沒有傳說與想像中那麼久遠。進入二十一世紀，在現代化、全球化的衝擊下，對「傳統」的追尋，則似乎並不這麼重要。Altan Urag 身為這一代的蒙古音樂人，所做得是嘗試以不同的方式將傳統與現代作融合。他們頂著 Altan Urag—成吉思汗黃金家族—的這個團名，除了承襲傳統，更希望對外界展現蒙古創新的部分。民族搖滾、民族爵士、民族流行，和原生態的樂團，在蒙古和內蒙古紛紛成立。這些音樂，由於包含蒙古特殊性的部分，加上現代的改編，比所謂鄉間音樂或西化流行音樂，更受到對蒙古有興趣的外國人喜愛。雖然他們承襲的「傳統」，在 Hobsbawm 的概念下也並不純粹，但他們的目標和訴求明確，在蒙古地區大量流行，亦成功地打進世界市場。網際網路的發達，使這些音樂得以傳到世界各個角落，同時，他們的音樂也將離散的蒙古人聚集，形成網路上的想像社群。在留言稱讚歌曲、在使用蒙文打字溝通的同時，蒙古人也再度鏈結起來。

傳統和認同不是不變的，而是會隨著時代和環境的改變而變動。在蒙古音樂的例子中，可以看到民眾對於將傳統與現代融合混雜的這類音樂，同樣地給予肯定和認同；縱然他們並不標榜他們的「傳統」。雖然如此，不管是聽者或樂者，仍



希望在音樂、在影像中，加入他們所詮釋的「蒙古」。身為開發中、人口僅有三百萬的國家，蒙古在經濟和影響力的地位上，不能和西方強權相比，不能和中國、日本、韓國等亞洲鄰居較勁；但藉由彰顯他們的特殊性和獨特文化，他們才能夠感受到自己與他人的差異。蒙古在民族的塑造和獨特性的展現上，是成功的，不管是從蒙古人自己的意識、紀念品包裝，和音樂藝術展演上，都可以看到他們的發展和用心，且有愈來愈壯大之勢。

從 Altan Urag、當地，到他者，不同的群體和聽眾，對於蒙古音樂有著不同的想像與理解。蒙古民族搖滾這樣一類的音樂，對於不同的聽眾，也有著不同的喜好程度和意義。在筆者將群體概分為三類時，亦希望能夠強調群體內部的差異性。對於音樂的分類和喜惡，對於研究者來說，常常能夠引申理解為主體所持有的認同。但有時候，音樂之於人，就只是簡單的「好聽與否」的選項。

介於其中的內蒙古，由於相異的政治和地位，也有相異於蒙古所展現的音樂方向。「泛蒙古」的意識對於蒙古音樂的發展，扮演至關重要的角色。從傳統音樂的復興與認同，到現代年輕一輩將傳統與現代的融合、創新；除了對外的觀光、經濟，發揚蒙古獨特性之外，對內亦鞏固了蒙古這個共同體的意識。在認同傳統之餘，現代的蒙古人對於融合、混雜的文化特色，也同樣能感到認同與驕傲。Homi Bhabha 以文化主動性和混雜性觀點，在論述中將被殖民地從邊緣化導向中心；從蒙古民族搖滾樂團 Altan Urag 來看，筆者認為，蒙古亦是一個擁有文化自主創造、發聲的群體，不管是從亞洲地區或世界來看，都不能小覷。

而蒙古在一力彰顯她的特殊性的同時，筆者認為，也多少忽略了自己內部的多元、各地區的差異，以及由於過度展現民族意識而導致的排他性、新納粹等問題。大力強調她的傳統和自然，忽略展示現代化的部分，亦使得不了解的他者對蒙古形成各種浪漫而不切實際的想像：遊牧、自由、原始。在筆者看來，這些現代化、城市化的轉變，亦應該看成是蒙古的一部份。縱然蒙古人大都崇尚自然和鄉下，多過於城市生活；縱然貧富問題、城鄉差距、城市汙染、開採破壞自然等問題攤在檯面上看來十分可怕。但若只是停留在表面的想像，他者就無法深入

了解一個地方，忽略了她也正是互動快速的地球村下的一員、她真正的特殊性，以及這個開發中國家，社會和經濟上待解決的問題。



附錄：Altan Urag 出版唱片列表



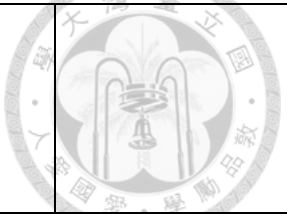
唱片名稱	出版年 發行	曲目	附註
Foal's Been Born	2004 Egshig Records	<ol style="list-style-type: none"> 1. Native Mongolia* 2. Dawn 3. Untitled 4. Singing Wind 5. Mirage of faraway 6. Surf 7. The people of Mongolia 8. Great Mongolia 9. Aliens 10. Unsteady 11. Bonus Track/Davalgaa-Ijil Mongol* 	Native Mongolia 即 Mother Mongolia，為翻譯差異。
Made in Altan Urag	2006 Sonor Records	<ol style="list-style-type: none"> 1. Intro 2. Requiem* 3. Ijil Mongol/Mother Mongolia* 4. Khukh Tolboton/Blue Mark* 5. Davalgaa/Waves* 6. Khiliin Chandad/Abroad* 7. Shiree Nuur/Shiree Lake 8. RhaaKH II * 9. Araatan ft. Naran/Beast* 10. Ikh Mongol/Great Mongolia 	
Hypnotism	2008	0. Intro	Contemporary album



		<ol style="list-style-type: none"> 1. Kherulen River 2. Quarrel 3. Pan 4. Eppets Eht Fo Sllih Evif Eht 5. From Arches 6. Drumming 7. The Land Of Nine Treasures 8. Unsteady 9. The Foreign Khan 10. Outro 	
Blood	2009 Black SmithH Studio	<ol style="list-style-type: none"> 1. Intro 2. Yesterday 3. Blue Mongolia 4. Blood 5. Kherulen River 6. 1-8 7. Temuujin* 8. The Beast* 9. Duujin Daajin* 10. Songgood 11. Outro 	Folk rock album
Nation	2010 Black SmithH Studio	<ol style="list-style-type: none"> 1. Intro 2. Kherulen River 3. The Beige Stallion 4. A White-Jawed Lark 5. Farewell 	Folk album



		6. The Light 7. Four Kinds Of Khoomei Singing 8. Blue Mountains In Distance 9. Mirage Of Far Land 10. The Town Of Jijuu 11. Two Folk Songs 12. The Five Hills Of The Steppes 13. The Accent Of Beats 14. Outro	
Mongol	2010 Black SmithH Studio	1. Oulen 2. Great Movement 3. The Mountain Burkhan Khaldun 4. Jamukha 5. Blood Oath 6. Tatar Sarkhad 7. Waves 8. Borte 9. Conflict 10. The Tamga Of Heaven 11. The Riders From Hell	電影配樂選曲
Once Upon a Time in MONGOLIA	2010 Black SmithH Studio	1. Temuujin* 2. Four Kinds Of Khoomei Singing 3. Version I 4. Version II 5. Whistling 6. The War	Ethnic album

		<p>7. Tatar Tatlaga</p> <p>8. A Tale Of Old Spirit*</p> <p>9. Kadarchy Kys</p>	
--	--	--	---

*為 YouTube 上有官方視頻 MV 的曲目

參考資料



中文書目

Anderson, Benedict

1999[1991] 《想像的共同體》(*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*)，吳叡人譯。台北：時報。

Appadurai, Arjun

2009[1996] 《消失的現代性》(*Modernity at Large*)，鄭義愷譯。台北：群學。

Cresswell, Tim

2006[2004] 《地方：記憶、想像與認同》(*Place: a Short Introduction*)，王志弘、徐苔玲譯。台北：群學。

Frith, Simon, Will Straw & John Street

2005[2001] 《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》(*The Cambridge Companion to Pop and Rock*)，蔡佩君、張志宇譯。台北：商周。

Haslund-Christensen, Hennig

1999[1935] 《蒙古的人和神》(*Men and gods in Mongolia*)，徐孝祥譯。烏魯木齊：新疆人民。

Man, John

2008[2007] 《發現成吉思汗：出生、死亡與復活》(*Genghis Khan: Life, Death, and Resurrection*)，黃煜文譯。台北：麥田。

Urry, John

2007[2002] 《觀光客的凝視》(*The Tourist Gaze*)，葉浩譯。台北：書林。

Wicke, Peter

2000[1987] 《搖滾樂的再思考》(*Rock Music: Culture, aesthetics and sociology*)，郭政倫譯。台北：揚智。



王寧

- 2002 〈敘述、文化定位和身分認同：霍米·巴巴的後殖民批評理論〉，《外國文學》，十一月、第六期 pp. 48-55。北京：外國文學編輯部。

衫山正明

- 2013[2011] 《游牧民的世界史》(遊牧民から見た世界史 増補版)，黃美蓉譯。台北：廣場。

陳峙維

- 2009 〈唱片工業中的「世界音樂」商品產製：音樂交流與創作的契機〉，《台灣音樂研究》第九期 pp.77-98。台北：中華民族音樂學會。

張哲耀

- 2011 《湮微的響亮—騰格爾的鄉愁與蒙古認同》。台灣大學音樂學研究所碩士論文。

張啓雄

- 1995 《外蒙主權歸屬交涉 1911~1916》。台北：中央研究院近代史研究所。
1998 《收復外蒙主權 1917~1920》。台北：行政院蒙藏委員會。

莫爾吉胡

- 2007 《追尋胡笳的蹤跡：蒙古音樂考察紀實文集》。上海：上海音樂學院。

博特樂圖

- 2012 《表演、文本、語境、傳承：蒙古族音樂的口傳性研究》。上海：上海音樂學院。

蕭梅

- 2007 《中國大陸 1900~1966：民族音樂學實地考察—編年與個案》。上海：上海音樂學院。

英文書目



Austerlitz, Paul

- 2000 “Birch-Bark Horns and Jazz in the National Imagination: The Finnish Folk Music Vogue in Historical Perspective”, *Ethnomusicology*, Vol. 44, No. 2, pp. 183-213. Chicago: University of Illinois Press.

Baranovitch, Nimrod

- 2003 *China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender, and Politics, 1978-1997*. Berkeley: University of California Press.

- 2009a “Compliance, Autonomy, and Resistance of a ‘State Artist’: The Case of Chinese-Mongolian Musician Teng Ge’er”, *Lives in Chinese Music*, ed. Helen Rees, pp. 173-212. Chicago: University of Illinois Press.

- 2009b “Representing Tibet in the Global Cultural Market: The Case of Chinese-Tibetan Musician Han Hong”, *Music and Cultural Right*, ed. Andrew N. Weintraub and Bell Yung, pp. 187-218. Chicago: University of Illinois Press.

Bohlman, Philip V.

- 2002 *World Music: a Very Short Introduction*. UK: Oxford University Press.

Boym, Svetlana

- 2001 *The Future of Nostalgia*. NY: Base Books.

Buchanan, Donna A

- 2006 *Performing Democracy: Bugarian Music and Musicians in Transition*. Chicago: The Univ. of Chicago Press.

Bulag, Uradyn E.

- 1998 *Nationalism and Hybridity in Mongolia*. UK: Oxford University Press.

Cepeda, Maria



2010 *Musical ImagiNation: U.S.-Colombian Identity and the Latin Music Boom.*
NY: NYU press.

Cohen, Sara

1991 *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making.* UK: Oxford University Press.

2007 *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles.* Aldershot: Ashgate.

Degirmenci, Koray

2006 “On the Pursuit of a Nation: The Construction of Folk and Folk Music in the Founding Decades of the Turkish Republic”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 37, No. 1, pp. 47-65. Croatia: Croatian Musicological Society.

Evans-Pritchard, E. E.

1940 *The Nuer: A Description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People.* UK: Clarendon Press.

Feld, Steven

2000 “A Sweet Lullaby for World Music”, *Public Culture*, Vol. 12, No. 1, pp. 145-171. PA: University of Pennsylvania.

Frith, Simon

1981 “ ‘The Magic That Can Set You Free’: The Ideology of Folk and the Myth of the Rock Community”, *Popular Music*, Vol. 1, *Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities*, pp. 159-168. UK: Cambridge Univ. Press.

1996 “Music and Identity”, *Questions of cultural identity*, ed. Stuart Hall and Paul du Gay, pp.108-127. NY: Oxford University.

2007 *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays.* Burlington, VT:



Ashgate.

Goodrick-Clarke, Nicholas

2002 *Black Sun: Aryan Cults, Esoteric Nazism and the Politics of Identity*. NY: NYU Press.

Harvey, David

1997 *Justice, Nature and the Geography of Difference*. Cambridge: Blackwell.

Heins, Jonathan

2011a "The Mongolian Folk Rock of Altan Urag", *Students' Independent Study Project Presentation*. Ulaanbaatar. Unpublished.

2011b "New Representations of the 'Golden Lineage': The Mongolian Folk Rock of Altan Urag", *Independent Study Project (ISP) Collection*, Paper 1140. http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/1140

Hobsbawm, Eric J. & Terence Ranger

1983 *The Invention of Tradition*. UK: Cambridge University Press.

Humphrey, Caroline & David Sneath

1999 *The End of Nomadism?: Society, State and the Environment in Inner Asia*. UK: White Horse Press.

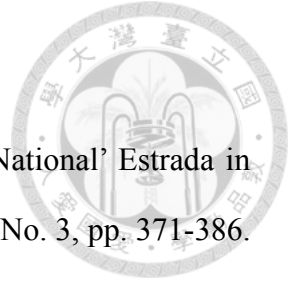
Kapchan, Deborah A. & Pauline Turner Strong

1999 "Theorizing the Hybrid", *The Journal of American Folklore*, Vol. 112, No. 445, pp. 239-253. Columbus: American Folklore Society.

Marsh, Peter K

2009 *The Horse-head Fiddle and the Cosmopolitan Reimagination of Tradition in Mongolia*. NY: Routledge.

2010 "Our Generation is Opening Its Eyes: Hip-hop and youth identity", *Central Asian Survey*, Vol. 29, No. 3, September, pp. 345-358. NY: Routledge.



Merchant, Tanya

- 2009 “Popping Tradition: Performing Maqom and Uzbek ‘National’ Estrada in the 21st Century”, *Popular Music and Society*, Vol. 32, No. 3, pp. 371-386. NY: Routledge.

Messy, Doreen

- 1997 “A Global Sense of Place”, *Reading Human Geography*, ed. T. Barnes & D. Gregory, pp. 315-323. London: Arnold.

Middleton, Richard

- 1990 *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
2006 *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*. NY: Routledge.

Negus, Keith

- 2006 “Musicians on Television: Visible, Audible and Ignored”, *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 131, No. 2, pp. 310-330. UK: Taylor & Francis.

Pegg, Carole

- 2001 *Mongolian Music, Dance, and Oral Narrative: Performing Diverse Identity*. Seattle: University of Washington Press.

Polo, Marco

- 2005[1931] *The Travels of Marco Polo*. Translate by Aldo Ricci. UK: RoutledgeCurzon.

Post, Jennifer C.

- 2007 “ ‘I Take My Dombra and Sing to Remember my Homeland’: Identity, Landscape and Music in Kazakh Communities of Western Mongolia”, *Ethnomusicology Forum*, vol. 16, no. 1, pp. 45-69. NY: Routledge.

Rancier, Megan

- 2009 “Resurrecting the Nomads: Historical Nostalgia and Modern Nationalism



in Contemporary Kazakh Popular Music Videos”, *Popular Music and Society*, Vol. 32, No. 3, pp.387-405. NY: Routledge.

Rees, Helen

2009a “Writing Lives in Chinese Music”, *Lives in Chinese Music*, ed. Helen Rees, pp. 1-22. Chicago: University of Illinois Press.

2009b “Use and Ownership: Folk Music in People’s Republic of China”, *Music and Cultural Right*, ed. Andrew N. Weintraub and Bell Yung, pp. 42-85. Chicago: University of Illinois Press.

Ryback, Timothy W.

1990 *Rock Around the Bloc: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union, 1954-1988*. NY: Oxford University Press.

Sanders, Alan

1991 “Mongolia 1990: A new dawn?”, *Asian Affairs*, 22:2, pp. 158-166. NY: Routledge.

Sneath, David

2010 “Political mobilization and the construction of collective identity in Mongolia”, *Central Asian Survey*, Vol. 29, No. 3, September, pp. 251-267. NY: Routledge.

Suny, Ronald Grigor

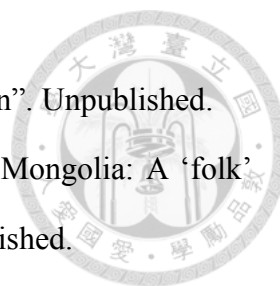
1993 *The Revenge of the Past: Nationalism, Revolution, and the Collapse of the Soviet Union*. California: Stanford University Press.

Taylor, Timothy D.

2001 “A Riddle Wrapped in a Mystery”, *Strange Sounds: Music, Technology & Culture*, pp. 117-135. NY: Routledge.

Tsetsentsolmon, B.

2009 “On How the Horse-headed Fiddle (Morin Khuur) Became



Monster-headed and Electric in the Age of Globalization”. Unpublished.

- 2011 “The Process of Cultural Production in Post-socialist Mongolia: A ‘folk’ music revival or popular music phenomenon?”. Unpublished.

Turner, Victor W

1969 *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine.

Unterberger, Richie

2002 *Turn! Turn! Turn! : The ‘60s folk-rock revolution*. San Francisco: Backbeat Books.

Upton, Caroline

2010 “Nomadism, identity and the politics of conservation”, *Central Asian Survey*, Vol. 29, No. 3, September, pp. 305-319. NY: Routledge.

Walser, Robert

1993 *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Wesleyan: Wesleyan Univ. Press.

Wickström, David-Emil and Yngvar B. Steinholt

2009 “Visions of the (Holy) Motherland in Contemporary Russian Popular Music: Nostalgia, Patriotism, Religion and *Russkii Rok*”, *Popular Music and Society*, Vol. 32, No. 3, pp.313-330. NY: Routledge.

影音資料

藍野樂隊

2010 *Khukh Kheer*(CD). 北京：雅江文化傳媒。

Altan Urag

2004 *Foal's Been Born*(CD). Mongolia: Egshig Records.



- 2006 *Made in Altan Urag*(CD). Mongolia: Sonor Records.
- 2008 *Hypnotism*(CD). Mongolia.
- 2009 *Blood*(CD). Mongolia: Black Smith Records.
- 2010a *Nation*(CD). Mongolia: Black Smith Records.
- 2010b *Mongol*(CD). Mongolia: Black Smith Records.
- 2010c *Once Upon a Time in MONGOLIA*(CD). Mongolia: Black Smith Records.

Arga Bileg

- 2010 *Deelt*(CD). Mongolia.

Binks, Benj

- 2012 *Mongolian Bling*(documentary). Australia: Flying Fish Films.

Domog

- 2007 *Domog*(CD). Mongolia: 440Hz Records.