

從緬甸華人的慶典歌舞實踐看文化與認同表述

呂心純副研究員（民族學研究所）

摘要

一直以來，我的研究對象是緬甸華人和以緬族為主的古典音樂家這兩個社群，深入他們的音樂活動，探討相關社會記憶、身體感知與多元認同等議題。田野場域長久在這兩個社群之間流轉，有助於我釐清緬甸複雜的族群關係。這篇短文透過一群緬甸華人的自述、訪談與文化展演，來說明他們當代的聆聽感知和音樂實踐是如何連接到舊時代的慶典記憶；從前特定時期的歌舞展演又如何被挪用到當代的音樂展演，以用來表述文化與認同的媒介。

本文

身為一個民族音樂學家，我關注音樂如何形塑與再現人們的生命經驗。主要研究對象，聚焦在緬甸境內外的音樂實踐者，探討他們如何利用音樂來傳達內心情感及表述外在社會現實。赴緬甸研究其古典音樂十多年以來，我也從事跨多點域緬甸華人（以下稱之為緬華）音樂活動的比較研究，地域涵蓋臺灣、仰光與澳門與全球化的場域等，這不僅是因為我從小生活在新北市中和的緬華社區，自1998年開辦潑水節迄今每年記錄並參與相關節慶活動，對他們的音聲展演感到特別的熟悉；更因為我認識到，緬華當代的音樂實踐深刻地反映、並時而形塑著個人的歷史記憶，且成為他們展演集體認同的重要平台。

這篇短文透過引介一群緬華的自述、訪談與文化展演，探入他們的聆聽感知和音樂實踐如何與舊時代的記憶交纏，又如何被挪用到當代的音樂展演，作為建構集體認同的媒介。在此我所聚焦論述的主體，是緬甸政府於1965年關閉華校前，曾在仰光受過華校教育的第二代或第三代緬華；他們是緬華社群中特定的一群人，僅代表現存多元緬華社群中的一支。他們的音樂展演、歷史情感與文化表述，承載著獨特的多重遷徙歷史與認同政治。

動盪、離散下緬華認同的建構與再建構

1962年以降，奈溫將軍 (General Ne Win) 在緬甸實施社會主義 (1962-1988)，造成政治動盪與社會劇烈變遷；接踵而來的華校關閉與排華運動，更使當地華人謀生不易；加上當時中共與在臺國民政府的隔岸軍事衝突，皆讓許多緬華菁英人士深感中華文化存續的危機。有鑑於此，許多人選擇出走——親國府的白派人士移居臺灣，親中共的紅派人士則搬遷大陸，他們「回歸祖國懷抱」的決定，造就了第一波緬甸華人的移外潮。爾後，1988年緬甸民主領袖翁山蘇姬 (Aung San Suu Kyi) 所領導的示威活動，遭受到當時拒絕移交政權的軍政府所鎮壓，不僅造成許多人民傷亡，更使許多華人外流、異地求生。迄今，離散海外的緬華遍及全球，除了中國大陸、港澳與臺灣，也有許多緬華落腳在加州、紐約、加拿大等地。

早期這群移民為了生存，在各地陸續成立聯誼會或互助會相互扶持，以加強當地緬華之間的凝聚力。他們也與在地政府及當地的緬族移民合作，舉辦以文化觀光為號召的緬甸傳統慶典，如潑水節與點燈節。對外，為加強與各地緬華社群之間的跨國連繫，從2000年起，由澳門緬華互助會所發起的「世界緬華同僑聯誼大會」，成為一年一度的跨國聚會。在緬華內部有意識的族群劃分下，「緬華同僑」這個詞，涵蓋了凡在緬甸出生或居住過、如今卻散居四海的華人及其後裔。

十多年來，全球各地的緬華意識高漲，接連於不同地方開辦慶典活動和發行刊物。亦透過紀念性樂舞的身體展演及聆聽感知的回憶記述，重製、顛覆和規範過去，以鞏固「緬華同僑」這個族群的新概念。這樣的集體記憶，在回應了 Paul Connerton 對用身體實踐來記憶過往的討論 (1989, 2011)。

「唱響紅歌」——1950-1960年代緬華的慶典歌舞實踐

這些年我觀察境外緬華的大型慶典，發現這些活動所呈現的文化展演，除了近年來新加入的緬族歌舞——如宮廷舞和潑水舞，還有掸族 (Shan) 與克茵族 (Kayin) 等少數民族歌舞及流行歌舞外，大多與1950至1960年代間風行於緬甸華區的兩種樂舞形式有關：包括（1）合唱歌詠——常見曲目包括〈歌唱祖國〉、〈康定情歌〉與〈中緬友好歌〉等藝術歌曲；及（2）民族歌舞——慣用形式包括秧歌、腰舞、藏族舞、新疆舞與蒙古舞，它們均協助緬華建構了對「紅歌／紅樂」的認識與感知經驗。

這裡所指的「紅歌／紅樂」即泛稱奠基在親共政治主體上的歌舞音樂，通常這樣的音樂在原版的編制、織體與表現上帶有磅礴氣勢，許多緬華認為在聽覺上有激勵人心之效。例如在個人回憶錄或訪談中，他們就常提及早期在仰光曾經驗過的「紅歌／紅樂」。比如若冰寫到：

在新中國成立的第二年（1950），緬華的春節街頭文娛活動，「伊江」（伊江合唱團）是個積極的參加者和推動者，在當時社會黑暗恐怖勢力的恐嚇下，伊江連同南中（南洋中學）、華中（華僑中學）的同學們一起在華埠街頭，大扭秧歌，大打腰鼓，一時歌聲，鼓聲響徹仰光大街小巷，壯觀熱烈的場面大大震撼了每個人的心，激起了一股又一股的愛國熱潮，為後來舉辦春節文娛廣場，奠定了群眾基礎。

對當時的親共人士而言，秧歌與腰鼓被視為「新中國」的音聲標誌 (soundmark)，它塑造了歡慶、喜悅與革新的氛圍，若能親身參與演出，更被認為是愛國的體現。自此，這樣的表演在仰光的春節文娛廣場上年年演出。除秧歌與腰鼓外，音樂舞蹈史詩《東方紅》中的漢族與少數民族歌舞、樣板戲與樣板歌曲也很流行。如此蓬勃場面，一直要到 1960年代末葉緬甸政府禁止華人公開集會才被迫終止。

之所以在1950至1960年代緬甸親共華人社群中受到歡迎、普遍演出，實因這些歌舞項目體現了中共當時的革命文藝形式。中共文藝工作者為了創造出為人民服務、振奮人心的作品，強調「以中為體、以西為用」，對中國民族歌舞進行采風、改編與傳播。當時常見的改編手法，是把採集到的民歌，運用西洋古典音樂的和聲與配器法，加工為藝術歌曲或大型合唱作品；有的則將民間舞蹈形式加以精緻化、劇場化。這些歌舞形式在當時，透過歌曲集的刊行流通、中央人民廣播電台的播送，以及中國文化代表團赴緬表演，傳佈至緬華的文藝社團，並且成為重要的聆聽感知與音樂實踐記憶。比如陳彩燕在我的田野訪談中憶及（參考圖一）：

我們的〈康定情歌〉為了伴奏藏族舞，所以將它交響化，讓它整體表演起來更具藝術性，這些舞蹈我們可是向中國文化代表團的團員們學來的呢！……不過這張照片的藏族舞則是仿效《東方紅》，唱的是〈毛主席的光輝〉。

(2010.03.15 田野筆記)



圖一：1960年代初期仰光海燕歌舞團所表演的藏族舞（陳彩燕提供）

進一步的，當時廣泛流傳的「紅歌／紅樂」，在充斥著排華詭譎氣氛及流離失根情緒的緬華日常中，轉化成了一股超越政治意識的層次，得以鼓舞人心、凝聚社群且影響深遠的軟勢力。即便是當時親國民政府的知識分子，多年後都表示，這般激昂聲響仍聲猶在耳，並能感同身受。如林淑真所述：

像《東方紅》中的歌曲〈松花江上〉：「九一八、九一八，從那個悲慘的時候，脫離了我的家鄉」（唱），當唱的人想到，我離開家鄉，哪年哪月，都在掉淚，很多人都在掉淚，就是這樣感同身受……

(2013.03.13 田野筆記)

顯然，原本帶有強烈政治意識的音聲符碼，可能根據不同人的生命情境而轉譯，以供表述個人經驗。

需加說明的是，緬華的親白團體也致力於海外的政治音樂宣傳。只是，自1949年國共分裂後的地緣關係與政治局勢，使得緬甸政府選擇與新中國建交，導致親國民政府的政治音景從過去較為公開的局面，轉而遁入較為私密、小規模的展演空間，相對限制了這些歌曲的傳播。然而在另一方面，源自臺灣的流行音樂卻早已透過音樂市場的擴張與唱片工業的翻製，成為抒發個人情感的管道之一。

時光荏苒。1970年代末期，緬甸當局逐漸鬆綁對於華人公共活動的禁令，此時仰光華人紅白兩大派系深感團結融合、共同抵禦緬甸政府長期對華人壓迫的必要性，決定合組「春節賀年團」，以花車遊行的形式向各界拜年，同時昭告市民，象徵華人文化的慶典歌舞從此於仰光華區復振，很快地，各式文藝團體便如雨後春筍般地蓬勃興起，迄今亦然。

緬華音樂文化主體的再脈絡化

如今，這些被識別為「紅歌／紅樂」的文化內容，仍然嵌藏於許多緬華的身體與聆聽記憶之中，特別是對於曾經受過仰光華校教育的人而言，這些記憶成為共享緬源、共享過往的文化根本。有意思的是，當他們在新的社會情境下進行文化再現時，其有意識地弱化這些歌舞內容原先承載的政治色彩，使其在新論述的詮釋之下再脈絡化，得以成為緬華寄託情感、表述歷史的共通媒介。

當代緬華慶典經常跨越過去「親白」與「親紅」人士的政治藩籬，象徵緬華共同祖裔——中華民族——的傳統文化。過去從不參與「紅歌／紅樂」活動的白派人士，在當代集會中也表演藏族舞與蒙古舞；他們複製曾經觀摩到的紅派音樂實踐，將此音聲標誌轉化為一個不分紅白、緬華共享的音樂過往（參考圖二）。此外，紅派人士則開始在自己的集會中，挪用具有白派意識型態的歌舞內容如〈中華民國頌〉與〈梅花〉，再透過改詞（改為〈中華民族頌〉）或重新編曲，削弱其政治意識，以強調緬華共享的祖裔根源。



圖二：2013年臺灣中和潑水節緬華人士所表演的藏族舞（呂心純攝）

綜上所述，不論是再現熟悉的「紅歌／紅樂」內容，或是挪用、改編具有親白或親紅意識形態的歌舞形式，當代緬華慶典中的文化展演，均將原先承載特定時代性或政治意涵的歌舞身體，透過協商，轉化為緬華各界可以參與釋義的文本；也藉由凸顯緬華可以共享的聆聽感知與民族意識，及亦可各自詮釋的歷史經驗，建構了一個跨國族群性的想像與協商場域。

參考書目

Connerton, Paul. 1989. *How Societies Remember*. New York: Cambridge University Press.

———. 2011. *The Spirit of Mourning: History, Memory and the Body*. New York: Cambridge University Press.