

## 自立的噹啞：出自移工、由移工打造、為移工存在

■麥可·HB·拉帝迪亞 (Michael HB Raditya)；吳庭寬譯

對於世界上各個國家而言，新冠肺炎疫情並非一段容易渡過的時期。人類間的互動、抵抗及應對病毒的方式產生了巨大的變化。儘管還撐得下去，印尼仍是新冠肺炎的襲擊目標，各種新的規範被制定，最主要即是用來限制面對面的聚會與直接的線下互動。這對表演藝術活動的停滯產生影響，尤其是在二〇二〇、二〇二一及二〇二二年初這段時間，無法舉辦、觀賞的噹啞秀場。不僅在印尼本地，噹啞明星在海外的演出也被迫取消。

當然，地方不同也會有不同的處置方式，台灣在新冠肺炎散播之初，在抗疫上反應快速有成。地方落實確切的防疫措施，也讓疫情得到控制。即便疫情處置得當，但在台灣仍實施了限制政策，像是在二〇二一年五月十五日至七月二十七日，以及二〇二二年開齋節後到七月二十七日這段時間，為了減低病毒的散播而升級警戒。除此之外，噹啞表演仍持續舉辦。印尼與台灣在疫情處置的方式及影響上，肯定是不同的，不過長久以來印尼移工從母國邀請噹啞明星來台的傳統，顯然備受衝擊。而在台灣持續舉辦噹啞表演的時候，當時印尼本地仍是限制重重。

在疫情來襲前，噹啞明星到台灣登台並非新鮮事。從噹啞研究中心與吳庭寬合作的噹啞活動海報建檔計畫<sup>1</sup>來看，噹啞夠普羅 (Dangdut Koplo) 天后伊努爾·達拉提斯塔 (Inul Daratista) 曾在二〇一一年在台灣台北的開齋節慶祝活動上演出，而且不只這次，伊努爾在二〇一四年台北的開齋節活動亦曾登台。

在二〇一一至二〇一四年間，有數位噹啞明星到台灣表演，像是二〇一二年的豹女三重唱 (Trio Macan)、二〇一三年的希蒂·巴德利亞 (Siti Badriah)、二〇一四年的費特利·卡爾麗娜 (Fitri Carlina) 與蘭花二重唱 (Duo Angrek)……，其他知名的明星還有艾妃·塔瑪拉 (Evie Tamala)、茱莉亞·貝蕾茲 (Julia Perez)、扎斯奇亞·戈帝克 (Zaskia Gohik)、拉娜·安蒂卡 (Rana Anika)、蒂亞娜·撒斯特拉 (Diana Sasstra)、樂斯特·可卓拉 (Lesli Kejora) 與菲爾丹·拉哈尤 (Fildan Rahayu) 等。這種光景一直持續到新冠肺炎來襲前夕。

那在新冠肺炎襲擊下的台灣噹啞秀場又有什麼際遇呢？大家如何在這段時期展現自我？如何在沒有母國明星的噹啞舞台上持續發展？筆者將透過這篇文章連結樂人們的實踐與兩年以來國境管制下的噹啞生態循環。在二〇二一年由 TransVoices Project 出版的《歌自遠方來》中收錄的〈搖擺台灣：萬歲！噹啞在異鄉〉文中，筆者嘗試論述噹啞樂何以作為移工自我與抵抗的表述。而在這篇文章中，筆者將著重於移工的中介角色，因為筆者認為台灣的噹啞秀場不僅只是印尼人自娛娛人、孤芳自賞的音樂，而是我們能獲知彼此是否平安的方式，台灣的噹啞秀場應該被視為移工彼此聯繫、組織、行動與賦權的場域。

<sup>1</sup> <https://dangdutstudies.com/poster/daksess-pada-10-Oktober-2022>.

## 探察噹啞在異鄉的動態：來自台灣印尼移工的反思

二〇二一年開齋節聯誼演唱會的海報<sup>2</sup>，老實說，是很引人注目的，原因並不是有伊努爾·達拉提斯塔作為節目亮點，況且她自二〇一〇年代開始，已數次登上台灣的舞台。這場演唱會之所以有趣，是因為線上舉辦，不開玩笑，這場線上演唱會在台北、台中、台南三個大城市連線舉辦。當時的台灣仍可舉辦活動，同時還有其他十組表演團體共襄盛舉，這也造就了這樣混種的表演節目。雖然這場盛會因為防疫規範限制而無法如期舉辦，但筆者認為，這場線上噹啞演唱會的概念，實為重要而值得記下，以作為噹啞樂在台灣發展的一頁歷史，再者，這也是印尼噹啞樂史中線上演出的一項事蹟。

那麼，移工朋友們只能隔著螢幕觀賞演出是什麼感覺呢？其中當然有些人不在意，但也請不要質疑觀眾對噹啞秀場的嚮往，沒有轉播技術介入的現場活動仍是觀眾的首選。基於這點，筆者將探察，噹啞樂如何在印尼無法外派明星來台的時候，持續在台灣發展。根據筆者與New Ramesta馬來樂隊、Yogi Music合成器樂隊與安芭·歐蒂（Ambar Oti）在二〇二一年八月二十二日舉辦的「噹啞樂在異鄉」活動上的討論<sup>3</sup>，上述幾位與談人都被視作在台灣持續推動噹啞樂的實踐者，像是New Ramesta已經換過五輪團員，其中需要提醒的是，樂隊樂手的替換，經常需遷就於樂手工作契約的終結。換言之，樂隊人員的異動，並非是在短時間內發生的。除了New Ramesta之外，Yogi Music合成器樂隊也活躍於在台印尼人的活動秀場，而絕大多數的秀場歌手，亦是移工。

必須注意的是，上段的描述即已呈現了生態與循環系統的形塑，而這並非是因為新冠肺炎的侵襲才發展而來的，據調查顯示，台灣本地的馬來樂隊與合成器樂隊早在更久以前就開始成團與運作，這個事實重要且不可否認的是，噹啞樂在台灣的實踐，並非一蹴而就，而是有機、因應遷徙與離散而形成的事物。就噹啞研究中心的資料（透過吳庭寬的協助）來看，目在台灣有New Ramesta、Redisia等馬來樂隊<sup>4</sup>；亦有Elsa Nada、Yogi Music、Kaymar Music、New Buana Music、Sultan Musik等活躍的合成器樂隊。

吳庭寬補充道，過去一年來在台灣出現了許多合成器樂隊，這個現象無疑是個有趣的議題：合成器樂隊為何不斷在台灣冒出？為什麼不是馬來樂隊？我們當然可推斷，合成器樂隊的湧現，是因為需求量的增加。經濟法則，並不難猜測！但若試著追溯，其實還有許多合成器樂隊需求量大於馬來樂隊的因素，其中兩個為價格與活動類型。若考慮價格因素，合成器樂隊勢必對主辦單位的荷包較為友善，再者是，合成器樂隊的概念，就是迅速因應時機而發展出來的。早期合成器樂隊只有鍵盤（keyboard）編制，但後來發展成依需求與要求，納進其他樂手的「合成器Plus樂隊」（Organ Tungal Plus），例如手鼓、吉他或笛子（Raditya, 2022）。因此，比起樂手較多、但

<sup>2</sup> [https://dangdutstudies.com/wp-content/uploads/2021/04/174282248\\_5399481976790992\\_5900923301236277481\\_n.jpeg](https://dangdutstudies.com/wp-content/uploads/2021/04/174282248_5399481976790992_5900923301236277481_n.jpeg)

<sup>3</sup> <https://www.facebook.com/vptaiwan/videos/369304384766381>



1. 2022年8月21日 Lusiana Nada 合成器樂隊於 Wiralodra 同鄉會活動演出。
2. 2022年5月15日 New Ramesta 馬來樂隊於中爪哇省 Demak 同鄉會「BoDem」活動演出。
3. 2022年5月22日 Anggie Nada 合成器樂隊於 Dharma Ayu 同鄉會演出。
4. 2022年4月3日 Sultan Musik 合成器樂隊於電動改裝車競賽演出。
5. 2022年3月20日 Anggie Nada 合成器樂隊於台灣 XTC 社團活動演出 (攝影／吳庭寬)

感覺上並無太大差異的馬來樂隊，合成器樂隊著實是較具策略性的選擇。

這與第二個因素，即活動類型，也有關連。不管是在婚宴、慶生會等個人活動，或是社團聯歡這類的公眾活動上，合成器樂隊都有較大限度的發揮能力。筆者試圖將合成器樂隊會湧現的原因與特定類型活動的高需求連結起來。在印尼本地，二〇二〇、二〇二一這兩年間要舉辦婚禮與社群聚會是受阻礙的，然而在活動與互動仍可進行的台灣並非如此，更不用說那些以社群聚會的同鄉團結行動。可試想想看，在台灣有多少印尼的地緣性同鄉社群聚會活動，而這也自動決定了噹噹樂的展演頻率。

要選擇馬來樂隊還是合成器樂隊？筆者認為，功能與作用較能對他們產生共鳴，而非關感受與美學的問題。再者，比起「樂師與音樂性」的考量，多數民眾更在意「能跳舞就好」。在民間，馬來樂隊還是合成器樂隊在演出場域上常是重疊的 (overlapping)。在大型的演唱會空間裡，常以合成器樂隊呈現，相反地，小型空間會以馬來樂隊呈現。其實關於表演者與空間類型，並沒有嚴格的規範。我提及的這種重疊狀況，並不是種謬誤，而是源自主辦者文化背景的表演，比方說，在主辦者原鄉，合成器樂隊可能較為普遍。簡言之，要選馬來樂隊還是合成器樂隊，並非取決於道德問題，而是基於主辦者的期待與習慣。

不過為何合成器樂隊的需求較大？合成器樂隊之所以熱門，是因為樂隊的排練與運作都較為單純。在馬來樂隊中，每位樂手得通力合作、訓練得相互配合，此外，樂音的製造也是樂手們在精準的聲音與時間要求中合力完成的，而這也促使馬來樂隊在樂音的產製上，更顯豐富，且具創意與多樣性。但這必須的犧牲則是加倍規律且複雜的排練；而合成器樂隊是以鍵盤為基底，而鍵

盤也是造音的核心，若要主動摸索也會增加困難，所幸有合成器 Plus 這個選項，讓探索受限的恐懼得以被克服。關於團員之間的排練，合成器樂隊擁有較簡單的排練規律，因為樂手們只要跟著鍵盤手演奏即可。

對筆者而言，排練亦是討論重點，更何況是要討論台灣的噹啞樂，其樂手都是移工，這些樂手並不是為了專業的噹啞樂手工作而到台灣，他們有其嚴格、固定的工作規律，有些人甚至要到深夜才擁有自己的時間。簡言之，與馬來樂隊相比，合成器樂隊的可親性影響了它的湧現與數量。吳庭寬提到近期有大量合成器樂隊面世，筆者試圖以二〇二二年幾場由台灣印尼移工舉辦的噹啞活動去連結論述。上述資料與錄像係由吳庭寬提供，這亦是筆者借用其「在場」——他常態性拍攝的錄像——來進行分析的材料。

從上面幾張二〇二二年的活動照片來看，這些活動相當多元，從社團聚會、比賽或特定節慶都有。而這五個活動中，有四個活動的噹啞秀場以合成器樂隊呈現，僅圖二為馬來樂隊，其他四個活動皆是納入其他樂器的合成器 *live* 編制，其中最明顯的是吉他的手與鼓手。這個場景說明了手鼓提供了原聲節拍，而不是出自於鍵盤的取樣 (*sampling*) 或鼓聲，而吉他用以填充 (*filler*) 或賦予豐富與多元的樂音。

此外最重要的是，上面五張照片裡的觀眾盡情舞蹈，徜徉於旋律之中。歌曲一首接著一首，觀眾看起來相當享受而以舞步、打賞 (*sawer*) 回饋。這說明了無論是合成器樂隊還是馬來樂隊，觀眾最終仍把噹啞秀場視為消除疲勞、慶祝團結與思念的管道。簡單來說，這些活動不只是噹啞表演，而是移工們約定好要交流情感、充電的活動。

## 自立的噹啞，自給的印尼移工

新冠肺炎散布各國後，從台灣噹啞舞台上消失的是，那些曾受邀到台灣表演的母國明星，而這勢必也會衝擊移工在重要節日的慶祝活動。筆者一開始以為這會為台灣的噹啞秀場帶來負面影響，再說邀請明星來台是移工間的傳統。然而，出乎意料地，我會以「因禍得福」(*blessing in disguise*) 形容之，馬來樂隊與合成器樂隊——不管是已存在或後來才成立的——實際上成功地取代了上述角色，不僅如此，他們還成為了移工自我的黏著劑。兩年來，或許沒有伊努爾·達拉提斯塔、樂斯蒂·可卓拉或是希蒂·巴德利亞，但台灣本地移工歌手的登場，同樣令人驚艷。對於已出道的歌手而言，這也讓他們有機會成為聚光燈新寵或得到更多關注，因為屆時台灣所有的噹啞舞台，都專屬於身在台灣的他們，而不是母國的明星。

參照 *TransVoices Project*——一個成員忠誠而值得讚許的計畫，我向其致敬——的資料顯示，筆者可以看到在台馬來樂隊、合成器樂隊、歌手、主持人的數量。最後我提到的主持人，其角色其實相當重要，只是經常被忽視。資料中共有十四個音樂團體（包含馬來樂隊、合成器樂隊）、三個主持人、二十個歌手。在資料搜集工作上，有些人可能還沒被看見，但這仍舊不是小數字，更何況這些人並非身處母國——印尼，而是在台灣這個他們與命運拚搏的國度。那麼，我們該從何解釋這些台灣在地的噹啞場景？首先，在新冠肺炎背景下，我們需理解到限制與區域隔離，是用來控制及減少病毒散播。儘管有一些國家開放國外入境，但仍落實限制措施。筆者接下來將試著闡述噹啞樂在台灣的情況，而台灣也是其中一個受到限制與隔離影響的（受期待的）中

立地區。

在上述基礎上，筆者將借用自給 (subsisten) 的概念來檢視這些實踐。研究顯示，自給經常與經濟、農業或生活型態有關。自給農業或耕作意指以自我糧食需求為基礎的農耕類型，這種農耕類型通常因為市場價格不利於人民而被推動 (Walters, 2007)。與此相去不遠，自給的生活型態在概念上亦是最低限度且用於受限制的範圍。上述兩種情況或許不太適合用來說明台灣噹啞樂的型態，但有助於我們理解對於自給自足 (self-sufficiency) 的覺察。簡單來說，自給被視為一種滿足自我需求的獨立態度。

同時，在經濟維度上，自給被定義為在自身環境循環的經濟實踐。這可能與我前述的中立地區有關。人類學家西馬圖邦 (G.R. Lono Lastoro Simatupang) 對於自給經濟的運作解釋道，地方經濟的再分配傾向在自給經濟體系的邏輯 (主要目的為了滿足自我需求) 中進行，這與生產式經濟體系邏輯 (主要目的為了滿足市場要求) 不同 (Simatupang, 2013: 280)。根據他的解釋，筆者將「在地經濟」、「自我需求」與「非為了市場」三組關鍵字，視作台灣噹啞與自給運作邏輯的連結。

筆者在此邏輯下，將後疫情時代中噹啞樂在台灣의 互動與經濟循環視為一種自給經濟，因為這是在自我環境中運行的經濟循環。比方說，無論是馬來樂隊還是合成器樂隊，在台灣의 移工們會組樂隊，其中還有人成為主持人與歌手，而這些樂隊被邀請至移工自己的活動上表演，這說明了在地生態循環的良好發展。對我個人而言，樂人們自身為移工，的確更能體會移工的疲憊與思念之感，在此基礎上，他們透過噹啞彼此傾訴，而這種緊密的關係也用在演出歌單的安排上。

不僅如此，還有觀眾與樂隊之間的連結，這是一種認識、彼此了解的親密感，它也建立了信任感與對話的機會。舉例來說，A樂隊的鼓手在某工廠工作，而該工廠許多印尼移工去看A樂隊的表演，觀眾會感覺表演者是自己人 (orang kita)。這個住在同一個地方的「自己人」，同時也帶來了一樣的歸屬感 (sense of belonging)。這種親密感促使噹啞樂成為他們之間的黏著劑。因此，我們對台灣噹啞秀場的熱絡無須意外，即便演出者都來自台灣本地。我認為互相認識或「自己人」的感覺，是表演奠基於網絡與社會關係的體現，遠比從母國引進、買單、演出、然後返回母國的交易式演出更具連結性。

在自給經濟的背景之下，在台灣大多數的馬來樂隊與合成器樂隊，並非以市場導向存在，不像印尼本地的馬來樂隊如 Sonata · Monata · New Monata · Sagita · Lagista · Adella · New Kendedes · RGS · Sera · Pallapa · New Pallapa 或合成樂隊 Hasoe Angels 等職業樂隊。上述職業樂隊係考量市場與音樂產業的表演者，而台灣的馬來樂隊與合成器樂隊的存在，係因應自我與其音樂需求，無論是來自台北、台中、台南或其他地區的需求，這些樂隊不會在台灣以外的地方演出，而在樂人們必須離開台灣的時候，僅少數人會在印尼或其他目標國家繼續投入噹啞樂事務。

若這些樂人創作了歌曲，並透過 YouTube 發布，這仍無法馬上解讀作參與市場競爭的企圖，原因是並非所有上傳至 YouTube 的內容都會突然 (going-up) 變成潮流 (trending)，並在印尼受到熱議。筆者較傾向把他們在 YouTube 發布的影片視為他們的作品集，若有人有興趣想邀請樂隊，他們便可以先在網路上觀看這些馬來樂隊或合成器樂隊的表演。這些影片對聽眾而言亦成為聆聽的場域。在歌曲創作的創意上，筆者認為這是馬來樂隊與合成器樂隊鑄造其地位的柴薪，這些歌曲幾乎都在訴說他們的感受，如想念、異地戀情、失戀、對美好生活的期盼等，這無疑讓觀

眾與表演者之間的信任維度越發黏稠緊密。

那這種自給的型態是新創的嗎？當然不是，台灣的馬來樂隊與合成器樂隊很久以前就開始因應該地區印尼移工的需求提供演出服務了，然而此刻需要特別記下的原因是，新冠肺炎疫情導致印尼明星無法前往台灣演出，而這也成為用來重申、強調這些本地樂隊獨立、自立、自給的好時機。兩年來，他們證明了讓他們釋放壓力的並非明星，而是帶動他們歌唱、舞動的旋律與節奏。

只不過，令人擔憂的是，當限制不復存在之後，移工是否繼續從母國邀請明星來台？筆者認為這並非大問題，因為一切遲早會回復到以前那樣，印尼明星與樂隊也將重回台灣舞台。但我覺得更重要的是，在台灣，印尼移工對自立的覺察，因為這讓他們的噹啞在毫無干預的狀態下獨立茁壯，而我確信在台灣，噹啞樂人們也正往此方向前進。二〇二二年十月初，當我從吳庭寬那兒得知，在台北、台南與台灣其他地區的噹啞表演幾乎是每週舉行的時候，這對我而言絕對個好消息，因為這是他們應有的舞台。

移工在台灣建立了獨立的噹啞環境，這也讓他們擁有與母國明星競爭的能力。台灣的活動主辦單位可衡量表演者的選擇，不一定得從國外找，而是還有台灣本地馬來樂隊、合成器樂隊與歌手。另外，還有一個提問是：台灣的活動主辦單位真的需要印尼本地明星嗎？如果是，那他們要的是什麼？有沒有可能是從印尼本地邀請樂隊，但找台灣本地的歌手呢？或是印尼明星配上台灣本地樂隊？這樣的合作是否可行？或是將印尼移工納入這些重要活動的選項。

## 台灣噹啞為何重要：一則訊息

噹啞在異鄉這個主題著實有趣，而且無法一次研究完，需要持續地研究、多重檢核、反覆分析，原因是這些噹啞表演不在它的原生地被舉辦，它也顯示了異於母國噹啞的複雜性。台灣的噹啞體現了在遷徙與離散背景下的音樂能量，因為若非基於人的需求或有掌權者的推動，要引介噹啞樂至他國必定不是容易的。更廣泛地說，噹啞樂在台灣的發展不會只是空談，只要台、印雙邊的關係友好、印尼移工還在台灣，噹啞樂就會一直存在，而且不只是存在，它也會在不同的情境下與時俱進。

承上，對筆者而言，噹啞在異鄉的議題重要且值得被關注，不管是在議題之中、議題之外，還是對印尼移工抱持興趣的人。是時候讓我們正視在異鄉的噹啞樂，它不只是慶祝活動，也是移工在打造健康的環境、透過藝術——噹啞——賦權的互助協力。此外，這也指出在台移工不只是被動的施為者（agent）——在國家的視角中，作為藉數字與利潤中被識別的國家外匯生產者——而是能以國家（印尼）之名提供服務，面對生存與客戶（台灣）的主動施為者。

因此，移工應該得到更多的關注，改善移工的權益、愛護而非貶低移工，並善待移工。若他們是國家的外匯英雄，就應該像英雄一樣對待，而不是在他們返回母國後，成為受到恣意欺負與愚弄的對象。

## 參考資料

1. Raditya, Michael H.B. (2021). "Taiwan Digoyang: Panjang Umur Dangdut di Perantauan". Nyanyan di Perantauan: Kumpulan Lirik Lagu Pekerja Migran Indonesia & Laporan Skena Musik di Tahun 2021. Trans/Voices Project.
2. Raditya, Michael H.B. (2022). Dangdutan: Kumpulan Tulisan Dangdut dan Praktinya di Masyarakat. Penerbit Gading.
3. Simatupang, G.R. Lono Lastoro (2013). Pergelaran: Sebuah Mozaik Penelitian Seni-Budaya. Jalastura.
4. Walters, Tony. (2007). The Persistence of Subsistence Agriculture: life beneath the level of the marketplace. Lexington Books.

## 非關流行，不是嗒啞，我們是金屬頭

■ 艾爾凡 (Muhammad Irfan alias Irfan Popish)；藍雨楨譯

週日正午(二〇二二年七月十七日)，臺南文創園區正傳出如雷震響的音樂。在這個大小約容納二百五十人的展演空間，舞台上吉他的失真咆哮，伴隨著快速落下的轟隆鼓聲，主唱用盡力氣嘶吼，台下擠滿了清一色穿黑衣的男性觀眾，他們正歡快的隨音樂跳躍，偶爾用身體撞擊彼此。忽然，有個人跌倒，身旁的人迅速將他扶起，他神采奕奕地笑著，立刻又回到觀眾的小圈圈裡，加入震耳欲聾的樂聲中，享受其中。

這是我參與黑袍樂隊 (Jubah Hitam) 演出見證的場景，黑袍樂隊是一個以台灣為基地的印尼樂團，在二〇二二年七月至八月，於 Trans/Voices Projects 主辦的音樂系列活動中的其中一場登台演出。Trans/Voices Project 是台灣的非營利社團，以藝文實踐作為方法，關注和培育台灣印尼移民。

這場演出不只是黑袍樂隊登場，還有來自屏東的龐克樂團南部鬧事團 (SOUTHERN RIOT)，以及來自台南的爪哇流行樂雙人組合費爾曼與達威爾 (Firman & Dawer)，而黑袍樂隊則是主要由一群嘉義的印尼移民所創立。

這場展演活動「府城吵鬧大叔」稱得上盛況空前，這要歸功於眾多喜愛並支持樂團演出的移