

# 國立交通大學

## 社會與文化研究所

### 碩士論文

反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起



Rethinking Hakka Discourse: A Study of the Social Practice of  
Taiwan's Labor Exchange Band

研究生：邱仕弘

指導教授：蔣淑貞 教授

中華民國九十五年七月

反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起  
Rethinking Hakka Discourse: A Study of the Social Practice of  
Taiwan's Labor Exchange Band

研究生：邱仕弘

Student : Shih-Hung Chiu

指導教授：蔣淑貞

Advisor : Shu-Chen Chiang

國立交通大學  
社會與文化研究所  
碩士論文

A Thesis

Submitted to Graduate Institute for Social Research and Cultural Studies

College of Humanities and Social Science

National Chiao Tung University

in partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of

Master

in

Arts

July 2006

Hsinchu, Taiwan, Republic of China

中華民國九十五年七月

## 誌 謝

對我而言，這本論文的完成，猶如經歷了一場漫長的旅程；當然，這不是一場輕鬆的學習之旅，無論是碰到思考瓶頸時一籌莫展的煎熬，或是千回百轉之下，腦中靈光乍現的驚喜，以及發生在更多時候無數次對於自己個性的試煉，以及生命意義的追問，都在我身上留下數不清的印記。經過這一遭，我才真正豁然領悟到：「成長是要付出代價的！」

雖然這本論文的作者掛上了我的名字，但若沒有週遭親人及師友的支持、鼓勵與協助，我可能無法有寫這篇謝詞的機會。感謝我的父母，自我專科畢業決定插大轉換跑道以來，歷經大學、研究所這一漫長的求學之路上，始終願意作我最堅定的後盾，讓已屆而立之年的我，至今仍能奢遊於學術之海；您們對我的支持，一直是我堅定追求自己夢想的最大動力！

感謝指導教授蔣淑貞老師對我的關心和包容；在論文架構形成初期，提供我研究助理的學習機會；同時在論文進行過程中，充分尊重我的想法，給予我最大的探索和發揮空間；並細心地為我逐字逐句的校閱，釐清我思考和寫作上的盲點，讓我能夠在極為安適的環境下將論文順利的產出。感謝口試委員李丁讚老師和劉紀蕙老師無論是在研究計畫提案，或論文成果發表時，都提供我極為剴切的建議，讓這本論文能更臻完善。您們的意見一直是指引我學習和思考的一盞明燈，讓我在茫茫書海中不致於迷失了方向，謝謝您們一路上對我的鼓勵和教導。此外，何東洪老師在我茫然摸不著頭緒時，願意接受我冒然的 e-mail 詢問，熱心地提供我意見和閱讀資料；釗維學長耐心地聽我陳述問題意識，協助我建立研究方向；以及方孝謙老師對於我碩士學習生涯規劃上的建議，都令我獲益良多，我要向您們致上最誠摯的謝意。

感謝在人生路途上有幸相遇的眾多好夥伴們；進益、小茵、杰穎、盈璇、芋頭、雅芳，謝謝你／妳們願意傾聽我的學習與心情點滴，我不會忘記與你／妳們在社文所共同走過這段既苦澀又甘甜的日子。慧芳與郁擘學姊，由於妳們行政上的協助和幫忙，減輕了我許多論文之外的額外負擔，這本論文能順利完成，妳們是幕後不可或缺的推手。宇彬，謝謝你慷慨提供許多珍貴的客家相關蒐藏，開啟了這本論文主題發想的可能；兆祥、俊麟和慧君，謝謝你們許多漫無目的的聊天和陪伴，紓解了我生活上的壓力和煩悶；封良，謝謝你在這段期間，不斷關心我的論文進度和寫作情況，由於你們這些朋友一路上的相伴扶持，我才能在這條路上繼續堅持走下去。

人生對我而言，如同旅行；路程有長有短，沿途風景各異，如今又到了重整行囊再出發的時候了！雖然現在還不太確定這段旅程在我生命中留下些什麼，但經過這一遭，我想我會更有勇氣邁出人生的下一步吧！謹將這本論文作為走過青春年華的紀念。

2006.7.20

# 反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起

## 摘 要

學生：邱仕弘

指導教授：蔣淑貞博士

在本論文中，我以一個九〇年代，從美濃客家社會崛起的樂團——「交工樂隊」作為例子，試圖從他們在地搖滾的音樂實作中，探討其作為一種「少數」或「邊緣」的發聲實踐，對於當下有關客家運動、多元文化以及公共性建立等議題，可以提供什麼樣的對話思考。

「客家」在台灣作為一種「族群」的分類意義上，處在一個相當特殊的位置；客家族群的人數不多也不少，但長久以來又幾乎是一個「沒有聲音」的族群，在文化傳承上明顯面臨著危機，這樣的一種特殊處境，讓客家在台灣成為一個「相對少數」和「邊緣」的族群。九〇年代以來，隨著台灣國族國家轉型成功，客家開始獲得公共文化現身的正當性，無論是就能見度和活力程度而言，都獲得了大幅度的提升。然而，在此同時，我們也觀察到在觀光與國家干預的實踐過程中，一種將客家文化標籤化、主題化的可能危機亦漸漸浮現。本研究即是希望藉由交工樂隊的例子，探討他們的音樂實作對於上述問題做出了何種突破。

本文的研究發現，交工樂隊的社會實踐展現了一種從「客家」出發，又打開了在不同文化「之間」相互交流的可能性空間。這個空間的形成，乃是建立在一種對於歷史和文化抱持批判性理解的態度上，他們並不刻意去尋找某種神秘性的永恆或失落的過往，將生活經驗化約為一均質的類型，而是將其拆解為分裂的碎片，加以改造和重組。除了藉由在地化的音樂運作形式，讓無論是從地理位置或文化身份來看，都居於邊緣位置的美濃客家族群，能夠創造出一個主動發聲的空間之外，也試圖在地方、社會甚至世界的層次上，探索美濃客家與外在的相互連結關係。正是在這個意義上，本文認為，這樣的音樂實作是在一種「特殊性」和「普同性」經驗之間展開的，一方面，它讓我們看到不同文化身份的人置身的位置所在（特殊性）；另一方面，我們也能在一種共有的歷史經驗基礎上（普同性）展開對話。在此接合實踐之下，我們看到一種空間上「質」的意義轉變——讓背景各異的聆聽者，藉由視域上的「融匯」(fusion)過程，來成就一種動態的「共同」世界可能性。因此，美濃或客家也就不是一種具有本質化意涵的封閉實體，而是可以建立起豐富彼此經驗與擴展視野的夥伴關係。這樣一種對話視域的建立，對於公共領域形成的長遠意義，是值得我們去深入探索與實踐的。

關鍵詞：接合；社會實踐；搖滾樂；客家；交工樂隊

# 反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起

## 目 錄

### 第一章、緒論

一、問題緣起	1
二、問題的展開	2
(一) 問題的形成	2
(二) 研究主題	5
三、研究方法	5
四、研究策略與章節安排	6

### 第二章、文獻回顧

一、通俗音樂在台灣的社會實踐經驗	7
(一) 音樂實作的先聲：四〇年代的麥浪歌詠隊	7
(二) 自主創作的萌芽：七〇年代的現代民歌運動	9
(三) 分殊的兩端：政運音樂與「個人政治」的昂揚	12
二、班雅明的文化生產論	15
三、社會實踐作為一種「接合」的行動	17

### 第三章、描繪地貌—戰後台灣客家論述的承轉流變

一、從「客」到「客家」：客家論述的生成與開展	22
(一) 客家論述的發端：羅香林的客家學	22
(二) 戰後國家的文化建構：中原客家的身份認同	27
二、走出隱形化：「新的客家人」的誕生	32
(一) 客家身份認同意識的甦醒	32
(二) 「新的客家人」論述的出現	36

三、客家現身：「客家性」的再發現	41
<b>第四章、展演在地—交工樂隊的社會實踐</b>	
一、從邊地出發：在地搖滾的音樂實作	49
(一) 青年回鄉	49
(二) 在地化音樂運作形式的建立	50
(三) 邊緣作為一種抵抗的策略	53
二、《我等就來唱山歌》的抗議之聲：反水庫運動的論述實踐	57
(一) 通俗音樂的政治力量	57
(二) 《我等就來唱山歌》的論述策略	58
(三) 「運動」意義的再提問	61
三、客家論述的再接合：《菊花夜行軍》的交互性觀點	63
(一) 《菊花夜行軍》的論述策略	63
(二) 「視域融匯」的對話式溝通	68
<b>第五章、結論</b>	
一、客人之家，何以為家？	75
二、流離的文化視野	76
三、邊地發聲的再思索	79
<b>參考書目</b>	82
<b>附錄一、交工樂隊大事記</b>	90
<b>附錄二、林生祥訪談文字稿</b>	91
<b>附錄三、鍾永豐訪談文字稿</b>	95

## 第一章 緒論

### 一、問題緣起

近年來，「客家」這個詞在台灣社會的能見度大為增加，不僅在公共場所中聽到客語的機會變多了，打開電視也可以看到客家專屬的頻道，若問「客家文化」何處尋？或許腦中立即浮現的線索是：假日走一趟客家庄、客家文物館、或親臨每年舉辦的文化藝術節，都是接近客家文化的捷徑。但在經驗過這些琳琅滿目的體驗之旅後，或許我們仍不免疑問：究竟什麼是「客家文化」？它和我們的關係是什麼？「客家文化」是否就等於這些活動所再現的形象？有可能定義出一種專屬於客家的文化嗎？

「客家」在台灣長久以來一直被視為沒有聲音的族群，對照近年來不同文化領域之中，紛紛出現以「客家」之名的文化展演現象，我們可以從兩條線索來加以理解。首先，以人群分類這條軸線來看，是「四大族群」的觀念，在九〇年代成為台灣社會人群分類的主要意識形態。「四大族群」觀念的誕生，來自於台灣在八〇年代中期之後，所面臨的政治結構重組挑戰。如張茂桂指出的，1988~1993 之間是一個「政治族群化」開始加劇的時代，這時所涉及到的權力結構分配重組，除了政治體制的重新安排之外，還包含了一個重新界定身份認同的新國族建構工程（張茂桂，2002：245）。正是在這樣的國家認同、族群緊張的壓力下，「四大族群」的論述被提出來，用來作為一種建立政治正當性、新的「社會團結」的語言。這一方面使得台灣的「族群政治」，從過去「省籍」的討論，進入到一個比較複雜層次的討論，另一方面也是對於台灣人民「血緣」的來源，做了一次重新的分類與創造。另外一條線索則是官方近年來將文化理念逐漸推向「多元」文化來思考，從過去對「共識」的強調，轉而對「差異」的強調；同時，九〇年代的文化政策也愈趨走向以文化經濟作為振興族群文化的方式。在這兩條線索搭起的論述架構下，「客家」也就具備了公共文化的正當性，一方面在國族國家建構的意義下，成為定義台灣這個新的共同體想像的組成來源之一；另一方面則在消費的意義下，成為以獨特的吸引力，創新族群文化，並為地方經濟發展注入活力的一帖良方。

很明顯的，我們可以看到關於「客家」的意象，在近年來日益呈現在以多元文化、文化經濟和國際化為主軸的新框架裡，與多元族群文化、庶民記憶書寫、史蹟保存與閒置空間再利用、節慶景觀與文化產業、地域文化特色，以及國際化等各種修辭相互連結和想像，如官方標舉「認同新故鄉、創造新客家」、「新義民精神」，圍繞著美食、工藝品、空間氛圍營造出的「哈客風」想像，創造出具有族群特色風味的「擂茶」、「桐花祭」，以及強調成立國家級客家文化園區、打造台灣成為世界客家文化中心、成立世界級的客家博物館等。

無可否認，上述這些展現在藝文消費、空間地景營造，以及歷史遺產保存的種種現象，乃是台灣在經過國族國家的轉化，以及市民社會興起後所開展出來的「自主領域」。一

方面顯示在中華國族主義下被壓抑的本土文化，開始獲得現身的正當性；相對於以往「中原認同」之下，將所有人視為毫無差異的整體，九〇年代的台灣，則開始去強調不同族群應該彰顯自己的特色，這也相對帶動了民間力量的勃發，民眾得以開始去參與、打造自身的文化傳統。在當前一片熱鬧滾滾的活動聲勢當中，「客家」這個被認為形將走入歷史的「傳統文化」，似乎開始發出了它的聲音，浮現新的生機。

但在此同時，我們卻也發現到「發聲」的問題並非如此單純，它本身亦是鑲嵌在重層的治理領域中。例如，在以「四大族群」作為人群分類想像的同時，卻也侷限了我們對於「多元」的認知，將分類的邏輯框限在國族主義的架構之中。另外，在觀光與國家干預的實踐過程中，一種將地方文化標籤化、主題化的可能危機亦漸漸浮現。換言之，目前社會上諸多以尋回過去客家記憶，恢復客家的認同感，確認誰是「客家人」、什麼是「客家文化」、客家文化的「特色」在哪裡的行動，本身就是一種知識建構的過程，因此在試圖劃分邊界，區分客家或非客家、地方或非地方，強調獨特性、源頭、傳統、代表性、競爭的同時，卻也可能刻意形塑出一種「客家化」的客家文化，或共構出某種獨特的「客家情調」。這種看似追求文化多樣性的行動，實際上依據的是將人民建構成族群整體，或以地域為範圍畫出整合性群體的「單一化」原則，所造成的可能結果，其一是忽視了「客家」與「其他」文化之間所具有的關聯性和共通性特質；同時，也因為對於「特殊性」的強調，使得「客家」有被「本質化」、「對象化」的危險，從而限制了各種社會關係之間的「交往」，或促成其中「相互發明」的可能性。

然而，在觀察到當前的客家發聲行動有被「標籤化」、「自然化」危險的同時，我們卻也在不同的藝術場域之中，發現到一些新興創作者，將客家放在一個不同的觀看位置，以「少數」、「邊緣」的視野重新詮釋客家文化的意義。例如，歡喜扮劇團近年來透過老人劇場形式，以女性、遷移、流離的角度重新詮釋客家的文化經驗。而本文的研究對象——「交工樂隊」是另一個例子。「交工樂隊」是一個以美濃客家文化作為創作場景的樂團，他們以音樂作為社會實踐的媒介，除了藉由在地化的音樂運作形式，讓無論是從地理位置或文化身份，都位居邊緣位置的美濃客家族群，能夠創造出一個主動發聲的空間之外，也試圖在地方、社會甚至世界的層次，建立起美濃客家和外界的連結性關係。因此交工的音樂，雖然說的和唱的是來自美濃的故事，但我們在其中看到或聽到的卻不只是關於「客家」的事物而已，而是可以在一種「特殊經驗」和「普遍經驗」之間展開一種創造性的文化空間。本文的研究目的即是希望藉由交工樂隊的例子，探討他們的音樂實作具有的社會意義，進而思索這種發聲策略對於客家運動、多元文化以及公共性建立等問題有何值得對話之處。

## 二、問題的展開

### (一) 問題的形成



通俗音樂作為一種社會實踐，最鮮明的例子，便是搖滾樂在六〇年代民權運動所輻射出的能量，Bob Dylan 如詩般的歌詞，召喚出的影響力讓我們看到通俗音樂本身具有的基進潛能。為何搖滾樂會被賦予這種改變世界的力量象徵呢？從實作的過程來看，搖滾樂初期發展是以黑人的節奏與藍調為基調，黑人音樂在美國生根，所代表的意義是一段非洲黑人在美國遷徙流離的歷史；它是隨著十五、六世紀或更早，歐洲白人為了經濟利益，將成千上萬的黑人，從非洲西岸橫渡大西洋，運送買賣到美國南方、加勒比海，以及拉丁美洲數地蘊育而成的生命之歌。美國黑奴並未忘記非洲生活的語言、宇宙觀或任何習俗，他們將非洲「做活歌」中特有的「呼喚與回應」(call-and-response)、「田野吆喝」或叫喚(cry)形式，寄託於底層悲苦的生活，從生命的縫隙裡，發展出特有的藍調(Blues)音樂。後來，這種生活的吶喊之聲，隨著密西西比河流域，逐漸擴散到整個南方甚至北到芝加哥，隨著城市生活步調不同，節奏慢慢地出現在原來的藍調音符裡，進而衍化影響爵士樂及二十世紀的主流樂——搖滾樂(Brown, 1993: 39-61)。

隨著搖滾樂在二十世紀散佈到世界各地之後，也在不同的在地情境中被加以翻譯和改造。然而，若我們回溯搖滾樂的發展史，當可發現它本身就是文化翻譯的產物。搖滾樂的音樂形式主要來源有三，第一個來源即是節奏與藍調，這種音樂形式主要有三個特點：第一是溝通的立即性，它是一種表演音樂，在其節奏與旋律的基本結構中，以自發性的即興方式創作而成。第二個特點在於人聲表達的特徵，表演者將本身的感覺與情緒，毫無保留地直接傳達給聽眾；其音樂價值並不在於音樂性的能力，也不在於專業技巧，而是來自於它豐沛情感的衝擊性，以及表演樂者真實感覺的傳達。第三個要素是獨特的韻律感，直接訴求感官的節奏，以及性情感中潛藏的無政府主義(Frith, 1993: 319-326)。

除了節奏與藍調之外，搖滾樂包含的另外兩種音樂形式是鄉村音樂和民謠。鄉村音樂和藍調一樣，主要是反映一般大眾的生活問題，和階級壓迫的苦難景象。民謠的影響來自於三〇年代由伍迪·蓋瑟(Woody Guthrie)與皮特·西格(Pete Seeger)等歌手揭示出明確的工人價值觀、潛藏於民謠傳統中的政治意圖，以及民謠與激進政治主張的結合，所掀起的民謠復興運動。再者，民謠表演強調的是歌者的誠懇與真摯，而非音樂素養與歌唱技巧，這些觀念在六〇年代被引入搖滾樂中，成為主要的意識形態(ibid.: 326-334)。

從上述歷史發展的線索來看，我們不難發現，搖滾樂事實上是從地方發展起來的，然後進一步加以城市化和商業化，它並沒有獨特的形式，而是由各種獨立發展成形的音樂形式，融合轉變而成的結果。搖滾樂的意識形態，則源於一些特定音樂形式的藝術信念，如藍調的寫實主義、民謠的誠懇真摯、靈魂音樂的感官傾向、雷鬼的政治意圖等。在這個意義上，我們可以提問的是，搖滾樂一定得遵照西方的編制和藝術形式嗎？我們是否也能生產一種非西方的搖滾樂？這裡牽涉到的問題，是我們如何再次面對自己的歷史文化遺產和社會經驗。

首先，從一個長遠的音樂文化發展脈絡來看，由於台灣是一個移民社會，在人群組成上具有一定程度的複雜性，加上自現代以來歷經日本、中國等不同政權的統治，以及外國勢力的影響，反映在通俗音樂的文化面貌上，除了本地既有的音樂文化元素之外，還包括了日治時期與日本音樂文化上的交流，四〇年代從中國大陸帶來的上海風，五〇～六〇年代對西方搖滾樂的接收等。換言之，台灣通俗音樂並不具有單一純粹的本質，而是蘊涵豐富多元的文化性格，我們很容易便可以從不同時代的流行歌中，聽見當時庶民生活中許多不同的側面。然而，這些透過歌曲不經意流露出的心情故事，卻也因為不容於統治者的意識形態，而被視為一種「靡靡之音」，在歷史上屢遭到不斷被打壓的命運。到了七〇年代民歌運動時期，台灣青年開始展現出自主創作的力量，而在八〇年代走向民主化以及消費社會的過程中，雖然讓通俗音樂獲得了完全自主的空間，但這卻也同時是一個走向體制化、跨國工業的歷程，在音樂完全成爲一種商品的情況之下，通俗音樂多半被單一化爲情歌和偶像的訴求，音樂和人們生活、情感與經驗表達之間的關係，似乎愈來愈遙遠。

本文的研究對象——交工樂隊成立於1999年，在這個時期，台灣的流行音樂環境已高度的資本化與國際化。從音樂的類型來看，交工可以歸類爲獨立音樂的一環，他們的特色在於，一方面以音樂作爲社會實踐的媒介，試圖以聲音和歌傳達社會意識，另一方面則有意識地抵抗目前唱片工業的建制化運作，在這樣的理念之下，他們在當今的唱片工業體制之外，開啓了一種在地化的音樂運作形式。不同於一般唱片工業產製過程中具有的資本密集特色，交工的音樂實作從專輯概念的形成、製作到發行各個環節上，都呈現出一種綿密的人際網絡協力機制特色，這使得音樂的意義在交工的例子中，並不只限於詞曲文本的層次，它本身便足以創造出一個運動的空間。

從專輯的概念架構來看，交工的兩張作品都是以美濃客家文化作爲創作的場景，以整張專輯的篇幅來呈現一個完整的議題。1999年發行的第一張專輯《我等就來唱山歌》，設定爲一張「搞運動的音樂」，主要是關於九〇年代，在美濃發生的反水庫運動過程的紀錄，交工採取了一種多面向的方式，再現這場運動過程中的思想、心理和行動過程。2000年發行的第二張專輯《菊花夜行軍》，延續著相同的實作模式，但在專輯概念上，則從單一的抗議事件，延伸到一個更廣泛的社會現實層面，以美濃客家的生活經驗出發，探討包括台灣農村的現況，被都市淘汰的失業青年回鄉的處境，以及城鄉遷移等問題。就音樂表現來看，兩張作品都以地方傳統音樂結合西方的搖滾精神爲基調，器樂安排上不侷限於陳規，從生活中就地取材，嘗試各種聲音效果的實驗，同時在歌詞中也融入了大量的客語文學、民間俚語，人聲表現上除了民眾加入合唱、配音之外，也有素人的單獨演出。整體而言，可以看出交工致力於開創新的音樂美學形式的企圖。

從上述的說明中，我們可以看到交工企圖在九〇年代跨國流行音樂工業體制之外，重新回到地方，挑戰既有流行音樂產製要素的實踐意涵。他們以在地音樂文化元素作爲創

作基底，並扣連上民謠、藍調與搖滾樂傳統中蘊涵的勞動文化、質疑現實的精神，企圖在音樂、生活和政治之間搭起一種介面，對搖滾音樂文化進行翻譯。就此而言，本文認為可以從下列三個面向出發，展開有關交工音樂實作的分析。

## (二) 研究主題

1. 「客家」這個概念在歷史發展過程中如何形成？被哪些力量所建構？又呈現出何種意義？
2. 交工如何展開「在地搖滾」的音樂實作？如何接合音樂與社會實踐的關係？
3. 在交工的音樂實作中，「美濃客家」這個概念如何被詮釋？對於我們思考當下與客家論述相關的一些問題，如客家發聲、多元文化，以及公共性建立等議題，提供什麼樣的對話思考。

## 三、研究方法

本論文的研究方法將以文本分析、論述分析為主。資料蒐集方面，分成書報資料與訪談兩部分進行。在書報資料方面，將循著研究問題，從官方政策、週邊論述著手；在交工方面，除了交工樂隊發行過的兩張專輯《我等就來唱山歌》與《菊花夜行軍》之外，將旁及相關的資料包括CD、單曲，書面資料（期刊論文、相關樂評），網站（如交工樂隊網站、五四三音樂站交工版、苦勞網音樂版），影像資料（如紀錄片「縣道一八四之東」）等<sup>1</sup>。在訪談方面，由於交工樂隊已於2003年年底解散，本研究無法透過參與觀

---

<sup>1</sup> 與交工樂隊直接相關的資料來源：

一、音樂資料（資料來源：交工網站）

\* 觀子音樂坑時期

《過庄尋聊》，1998。

《游盪美麗島》，1999。

\* 單曲

<客家現身>，收錄於《山歌之外、後生的歌》—1999 台北市客家文化節紀念專輯，1999。

<我們向幸福招手>，收錄於《無殼蝸牛》，1999。

<我等還在厥等麼該>，收錄於《勞工搖籃曲》，2000。

<勉起九二一>，2000。

<工人囡仔歌>，收錄於《底層的聲音—勞動·生活·音樂》，2000。

<非核家園>，收錄於《美麗之島人之島》，2001。

\* 專輯

《我等就來唱山歌》，1999。

《菊花夜行軍》，2001。

二、網站

交工網站：<http://www.leband.net/>、五四三音樂站交工版（L.E.Band）：<http://www.543.com>。

三、紀錄片

賀照緹，《縣道184之東》，2000，台北，忻智文化。

四、書籍與論文（不包括樂評）

察的方式了解交工實作的過程，故除了透過側面相關文字資料的蒐集作為分析的依據外，也擬對交工樂隊的團員林生祥及鍾永豐進行訪談，以補充書面資料之不足。選擇林生祥的原因，在於其身兼交工樂隊的主唱、作曲及行政事務，且從交工樂隊的前身「觀子音樂坑」時期，便已和美濃反水庫運動進行接觸，對於交工樂隊的整體運作應有較清楚的了解。本研究訪談重點將著重於其音樂理念、創作歷程、音樂實作相關運作環節，以及對音樂與社會實踐的想法。選擇鍾永豐的原因，在於鍾永豐為交工樂隊兩張專輯概念推動者及作詞者，並在交工時期身兼美濃愛鄉協進會總幹事，本研究訪談重點將著重於創作理念，對音樂與社會實踐的想法，以及在美濃音樂實作建立的過程。

#### 四、研究策略與章節安排

循著問題意識的線索，第二章文獻探討部分，我將先從歷史的面向出發，將交工擺在歷史的縱深之中，理解通俗音樂作為一種社會實踐在台灣的經驗，做為分析交工音樂實作的參考背景。接下來，沿著交工樂隊以通俗音樂作為發聲媒介這條軸線展開，分成兩個探討部分：首先需要理解的是，通俗文化與社會變革之間的關係為何，這方面我將援引班雅明關於媒介技術與政治民主化的相關論點作為探討。其次，我將透過「接合」(articulation) 這個概念，進一步思考有關論述形構的問題，作為本研究分析客家論述與交工社會實踐的基礎。

接下來的兩章正文部分，我將分別從集體論述與個別論述的層次著手，建立一種對照式的參考架構。在第三章我將先對「客家」這個身份的歷史建構過程作一探討，試圖從相關歷史社會脈絡、文化政策、週邊論述著手，了解「客家」這個身份如何形成、有哪些力量在界定客家、在關鍵年代經過何種意象的轉折，以及分別代表的意義。第四章進入交工樂隊的社會實踐分析，從相關論述、實作環節、詞曲文本等面向，輔以樂團的訪談，對交工所出版的兩張專輯《我等就來唱山歌》、《菊花夜行軍》，旁及後交工時期，林生祥的作品《臨暗》所具有的社會意義進行評估。第五章總結；針對前兩章的分析結果，進一步和問題意識做一對話，提出本文的觀察和建議。

- 
- 1.美濃愛鄉協進會，1994，《重返美濃—台灣第一部反水庫運動紀實》，台中市，晨星。
  - 2.黃皓傑，2003，《兩個樂團的產銷分析—以交工及閃靈為例》，國立中正大學電訊傳播研究所碩士論文。
  - 3.許馨文，2004，《音樂聆聽經驗意義的建構歷程：以十二位大學生聽、說歌曲〈菊花夜行軍〉為例》，國立政治大學廣播電視學系碩士論文。

## 第二章 文獻回顧

在本章中，我將循著交工樂隊以通俗音樂作為社會實踐的研究主軸，試圖從三個面向展開相關文獻回顧。首先從歷史的面向，理解通俗音樂作為一種社會實踐，在台灣過往的經驗，作為分析的背景參照；其次從班雅明對於機械時代複製藝術的相關論點，來理解媒介技術與社會實踐的關係，以釐清交工在地搖滾音樂實作建立的可能性基礎；最後則透過「接合」(articulation) 這個概念進一步思考論述形構的意義，以及新的政治與文化形式如何在社會實踐中持續展開的問題。

### 一、通俗音樂在台灣社會實踐經驗

#### (一) 音樂實作的先聲：四〇年代的麥浪歌詠隊

從歷史發展脈絡來看，事實上台灣早於戰後至 1949 年間，即有知識青年學子組成「麥浪歌詠隊」，以音樂傳達知識青年對社會的關懷。1947 年暑假，由升學內地（中國大陸）的公費生組成的「台灣同學會」，到台灣各地展開巡迴演講，介紹當時大陸的學生運動狀況，並傳達新思想。當時內地學生面對國共內戰的困局，掀起了「反內戰、反饑餓、要和平」的訴願，而台灣的學生，面對日益惡性通貨膨脹的經濟環境，也發動爭取提高公費待遇的活動。在這樣的歷史背景下，學生社團活動逐漸活絡，如當時在學的新生代創作者朱實、林亨泰都是銀鈴會活躍的成員，校園之間也有學子組成「台語戲劇社」、「社會研究會」以及各種讀書會等文藝活動，麥浪歌詠隊也在這種時代氛圍下於 1948 年成立，當時的成員約有一百多人，主要以台大學生為主，也有師院的學生參加，省籍比例為本省與外省各半。歌詠隊的組成實際上包括合唱團、舞蹈隊及歌劇隊，除了在校內活動外，還曾巡迴台灣北、中、南各重要城市演出，獲得各界相當大的矚目<sup>2</sup>。

「麥浪歌詠隊」可以說是四〇年代末期知識青年以音樂的方式來關懷時代、參與社會的一個顯著例子，他們企圖透過民謠歌舞的方式，來反映當時的社會問題，引發民眾對於現實生活問題的思考 and 批判。在這個脈絡下，麥浪歌詠隊試圖藉由傳播推廣與人民生活相貼近的民謠，搭起校園和民間社會互動的橋樑。在首次的公演中，麥浪發表了一篇〈留意一切的民歌吧〉的短文，陳述了他們對於音樂的看法：

都市裡一般醉心於爵士音樂，一味摹擬著西洋音樂的人們，他們鄙視著自己本土的民歌，殊不知外國音樂的泉源也來自民間，如音樂大師貝多芬、柴可夫斯基的音樂大半都以民歌作基調，修曼（Schumann）且曾明白地說過：「留意一切的民歌吧！它們是優美旋律的中心泉源，流露著各種不同民族的天賦特性」……所以我們要使中國音樂有前途，只有努力著發掘已生根在泥土裡的種子，創造出新的歌曲，才能

<sup>2</sup> 引自台大四六事件資料蒐集小組，1997：26-27。

被人民歡迎，才能永遠地生長在人民的心地裏<sup>3</sup>。

在這裡，我們不難看出麥浪對於音樂與社會的關係做出的反省和思考。在他們看來，民歌和爵士樂、古典音樂有著同等重要的地位，並不因為它來自民間鄉野而低於一等；相反的，民歌因為蘊涵人民生活的寫實精神，更能貼近社會的脈動，從而作為各種新音樂創作的泉源，這反映了麥浪認為藝術的作用必須能夠為人民服務，反映人民心聲的想法。為了使這個想法能夠落實，麥浪於隔年（1949年2月）展開了台中和台南的巡迴演出，在一篇回應各界熱烈支持的〈告別台中——台大「麥浪歌詠隊」〉感謝文中，麥浪歌詠隊指出了此行的目的：

我們本著「從人民中來」應該「回人民中去」的信念……懇切地希望各熱心民歌民舞的先生們能夠組織起來，共同為發掘和推廣民歌民舞而努力……（我們相信）只要不脫「為人民」的方向，能虛心學習，是必定能夠獲得工作的勝利的<sup>4</sup>。

這種藝術必須回到民間，反映民間的理念，事實上和當時一些重要文藝家的思想理念不謀而合；如麥浪在這次的巡演過程中，便得到兩位文藝界重要人士——楊達與黃榮燦的協助與帶領。黃榮燦是當時師院的老師，他隨同麥浪一同參加了巡迴演出，並提供美術和化妝上的意見，而楊達更幫忙張羅打點住宿宣傳事宜，在一場歡迎麥浪歌詠隊到台中公演的會場，楊達以即興詩提及：「麥浪、麥浪、麥成浪，救苦、救難、救飢餓」，反映了麥浪的歷史使命感，並為此特別撰了一篇〈介紹「麥浪歌詠隊」〉，楊達對「麥浪歌詠隊」的看法是：

「麥浪歌詠隊」這一次的表演把全國各地的民歌民舞介紹給我們的，當然不是創作，可是這正如播種的人們一樣，為開拓台灣人民文化是很有意義的，由這個鼓勵很久很久被大家忘記了的真正人民思想與感情的純真，素樸與活潑的表現，形已使大家重新關心起來了。

楊達從而呼籲大家多幫忙，進而「向麥浪看齊，積極的來考察人民真正的生活，感情，把它整理一下表現出來。」<sup>5</sup>

總括來看，「麥浪歌詠隊」藉由歌舞戲劇的演出，表達對於人民大地的歌詠，這對於當時歷史時空下，人民普遍有感於戰亂、飢荒的痛苦與無奈，以及民主、和平與自由的想望，可說是產生了相當大的共鳴。而音樂的滲透感染力，更使得麥浪在當時的演出獲得各界熱烈迴響，吸引了觀眾場場爆滿的支持和媒體大篇幅的報導。事實上，我們從當時的一些文化活動和社會反應情況，不難發現「麥浪歌詠隊」試圖在各地文化之間搭起

<sup>3</sup> 原文出自 1948 年 12 月 27 日歌謠舞蹈晚會節目手冊，轉引自朱宜琪，2003：221。

<sup>4</sup> 原載於 1949 年 2 月 12 日《台灣民聲日報》，轉引自藍博洲，2001：32。

<sup>5</sup> 原載於 1949 年 2 月 15 日《中華日報》，轉引自朱宜琪，2003：223。

一個交流的橋樑：例如當時雖然有語言造成的隔閡，但學生們仍然透過各地的民謠歌舞（有包括東北、西康、新疆、青海、河南、江南以及台灣等地的民謠），以及戲劇公演的形式（有的以國語演出、有的以台語演出）來提振人心和縱論國是。另外，麥浪的演出也圍繞著民間藝術，在副刊上引起了不同層面的豐富討論，其中有對西洋流行音樂的接收、新音樂的創作，以及有關戲劇舞蹈美學的雅俗論辯議題，如鄭勉在〈人民藝術的發掘——台大「歌謠舞蹈會」觀後〉一文指出，這次的歌謠表演「一方面使聽慣了爵士音樂、看慣了都市化的話劇的先生小姐們換換口味，另一方面也提醒一般從事藝術之作者，對於大眾藝術應加以注意，這種偉大的信實精神是值得我們欽佩的。」<sup>6</sup>而趙林民的〈迎台大同學——民歌舞蹈再演出〉則認為「人民的生活感情有著健康活潑有生氣的一面，也有愚昧落後的一面，我們必須主導地採取其健康活潑有生氣的一面，並且再加以改編，使其有更高級的發展。」<sup>7</sup>

〈王大娘補缸〉一劇則在副刊上引發了一場文化雅俗價值的討論。筆名「是真」的作者，發表了〈麥浪歌謠舞蹈會的大補缸——舞蹈乎？滑稽焉〉一文，對於〈王大娘補缸〉一劇所呈現的美感提出不以為然的批評。「是真」認為：名為舞蹈演出，但舞步卻不具藝術美感，只有搞笑和滑稽，簡直就是滑稽戲。因此他建議麥浪歌詠隊在將來演出應注意舞步的修正，才不枉滿堂的喝采<sup>8</sup>。對於「是真」的批評，蔡史村則在〈從「麥浪」引起的〉一文作出回應，他指出：「麥浪歌詠隊歌謠舞蹈的演出，雖然在藝術技巧上還需要更進一步的學習，但，我們不要忘記，他們不是在表演技術，他們是在傳播，在耕耘，他們想把祖國各地人民真正的聲音，廣大群眾的語言，帶到台灣來；他們是一群忠實辛勤的耕耘者，撒一把種子在這塊貧乏的土地上。」<sup>9</sup>這些論辯雖然有著各自不同的立場，但確定的是，麥浪歌詠隊的演出讓社會大眾對於不同音樂類型之間的辯證關係、音樂與生活的聯結，以及民眾美學等問題開啓了不同的視野，才能使這些對話成為可能。

整體看來，麥浪歌詠隊的社會實踐，表現出知識青年以戲劇歌謠的方式，傳達出對大時代生活和苦悶的關注，足以有紓解心情、振奮人心的作用；然而在國民政府當局的解讀下，這樣的活動卻可能是煽動人心的旗手，或與社會主義思想共舞的同路人，因此，在有校園白色恐怖開端之稱的「四六」事件發生之後，麥浪歌詠隊便被判定為共匪外圍團體，面臨解散的命運；同時在此之後，無論何種形式的學生活動也都逐漸沉寂荒涼了下來<sup>10</sup>，一直到七〇年代「民歌運動」的興起，年輕人以音樂作為社會實踐，才又浮現出一絲生機。

## (二) 自主創作的萌芽：七〇年代的現代民歌運動

<sup>6</sup> 原載於 1949 年 1 月 8 日《新生報》副刊，轉引自朱宜琪，2003：237。

<sup>7</sup> 原載於 1949 年 2 月 3 日《新生報》副刊，轉引自朱宜琪，2003：238。

<sup>8</sup> 原載於 1949 年 2 月 8 日《新生報》副刊，轉引自朱宜琪，2003：243。

<sup>9</sup> 原載於 1949 年 2 月 23 日《新生報》副刊，轉引自藍博洲，2001：359-363。

<sup>10</sup> 見台大四六事件資料蒐集小組，1997：IV。

七〇年代民歌運動發生的背景，正值政府退出聯合國，以及釣魚台事件的爆發，為挽救統治正當性的危機，政權不得不轉而尋求內部社會力量的支援，從而使得新的論述、意識形態與文化形式有了再接合的空間；民歌運動「唱自己的歌」的理念訴求，即是台灣大專青年及知識份子在地意識與民族意識認同的途徑之一。從 1971 年的保釣運動及退出聯合國；1978 年中美斷交和次年的美麗島事件，整體外在環境的變化讓民族認同的問題檯面化，使得「回歸鄉土」的論述成為知識份子新的戰鬥位置，也讓五〇年代以來一直被忽視的台灣當代通俗文化軸線開始進入前者的視野<sup>11</sup>。民歌運動的發展基本上即是高層文藝界內部權力集團質變下的階段性產物（張釗維，2003：53），對於某些特定階層的、傳統台灣的通俗文化進行意識形態的再詮釋與再鞏固策略。

新的論述形構本身就是一種霸權爭奪的過程，這股混雜了民族主義、反西化、回歸民間、回歸現實等諸多傳統與現代接合的鄉土文化形構，反映在民歌運動上，乃是一種對於音樂社會功能看法的競奪。張釗維（2003）的研究探討了七〇年代民歌運動發展不同路線（中國現代民歌、「淡江－夏潮」系統以及校園歌曲）的霸權競奪過程。在這三條民歌路線之中，「中國現代民歌」立基於主流知識份子的發言位置，其運作基礎主要來自文學界（余光中是主要推手）、西洋現代民歌機制（演唱會、廣播、唱片[非營利性的，如洪健全文教基金會]），傳播方式則來自演唱會、廣播、唱片（非營利性的，如洪健全文教基金會），正當性論述基礎是「代表中國人的、知識份子的音樂」，主要訴求對象以知識份子為主；「淡江－夏潮」系統的發言位置則是非主流、左翼的知識份子，其運作基礎主要來自《夏潮》集團，傳播方式以演唱會、《夏潮》等文化性雜誌為主，正當性論述基礎是「民族的、現實的、民間的、非外國的」，主要訴求對象包括了大學生、工農、一般人民、知識份子等。至於校園歌曲，則和前述兩者在形構上偏向高層文藝的形式不同，其浮現於七〇年代末期新興文化工業的崛起過程中，主要是唱片工業主導下的產物，立基於新興通俗文化的發言位置，訴求的是強調清純自然、這一代年輕人的音樂。

由於本文主要關切的是音樂作為社會實踐這一面向，因此有必要對其中強調民歌與社會接合這一路徑的「淡江－夏潮」系統，以及之後的相關發展做進一步檢視。首先，在張釗維的研究發現同樣都是訴求「唱自己的歌」，「淡江－《夏潮》」系統，相較於「中國現代民歌」，有兩點值得我們注意的地方：在歌詞文本上，「中國現代民歌」的作品裡頭多半是一些側重個人經驗的表現，特別是大學生－留學生這一軸線，或者是一些觸景生情、賭物思情的情景描述，甚少以整體關照的位置來直接呈現對土地、社會、歷史、傳統等概念的認知；而在「淡江－《夏潮》」路線中則充滿了清一色透過對土地、歷史、社會及傳統等概念的認知，來塑造新的中國、社會、青年、台灣的形象與意義，以主要代表人物李雙澤生前遺留下來的九首作品為例，主要是透過人物〈老鼓手〉、傳說〈愚公移山〉、在地歷史事件（對紅毛城的感懷與期待，以及對淡江畢業生的祝言）〈送別歌〉、對台灣與中國形象的再塑〈美麗島〉和〈少年中國〉、社會生活中的階層關係，

---

<sup>11</sup> 另一個值得注意的脈絡是六〇年代開始，夾雜在美國文化當中一些飽含自覺意識的民歌和搖滾樂，對知識青年所發生的啟蒙效果。



如〈我知道〉中的農漁工父母、〈我們的早晨〉中的學生與工人等主題來呈現。

基本上這些歌詞都有著明朗、樂觀與希望的基調，並且配合了與「青年」相關的諸多主題、敘事結構或意象，如「我們不唱孤兒之歌 也不唱可憐鳥 我們的歌是青春的火焰 是豐收的大合唱」〈老鼓手〉；「小朋友你知道嗎？……我知道呀 我知道……」〈我知道〉；「像那大河長又長 我們吃苦又耐勞 像那大屯山高又高 我們勇敢又堅強…」〈送別歌〉。而在〈美麗島〉與〈少年中國〉兩首歌中則分別提出了不同於主流文化形構的，對於台灣與中國的造像，〈美麗島〉藉由人與土地的關聯來建構台灣的歷史，「我們這裡有勇敢的人民，筆路藍縷，以啓山林；我們這裡有無窮的生命，水牛、稻米、香蕉、玉蘭花」；而〈少年中國〉則藉由對於上一代「鄉愁」的揚棄，以及強調「土地」與「人民」的優位性來建構一個新的中國，「……少年中國有新的學校，她的學校是大地的山川，少年的中國有新的老師，她的老師是大地的人民。」張釗維的研究指出，〈美麗島〉表現出來的正是鄉土文化形構底下的，對於此在台灣實體的再肯定；而〈少年中國〉則是左翼民族主義底下，對於未來理想中國的一種重建圖像（ibid.：131-140）。

1977年9月，李雙澤爲了救人而溺斃，「淡江—《夏潮》」系統的民歌推廣工作，在之後的王津平、楊祖珺等人的推動下，在校園外逐漸形成一股力量，特別是經由楊祖珺透過在媒體以及民間社群中傳播民歌的方式，企圖實踐「讓音樂回到民間」這個素樸的想法。楊在演出上試圖與社會服務工作以及中下階層結合，表現形式上，則藉由歌曲的安排與串接來傳達出完整的、關於台灣社會發展的圖像，例如在工廠演唱，便會從1960年代的〈孤女的願望〉唱起，以反映出台灣社會變遷當中工人階級的心聲，李雙澤的作品通常作爲壓軸，並在台上台下大家唱的歌聲中落幕，其開朗的詞意及明快的曲調無論在音樂聽覺上或是意識形態認知上，都提供了一個令人滿足的、烏托邦的遠景（ibid.：152）。這些活動一開始都能順利舉辦，然而在鄉土文化形構背後若隱若現的左翼思想影子，亦引起國民黨的高度戒心。在美麗島事件前後，鄉土文化的多位推動者，紛紛加入政治反對運動的陣營，包括楊祖珺，當政權對反對運動展開鎮壓之時，從而也就嚇阻了這一波新生音樂運動的茁壯（何東洪、張釗維，2000：181-182）。

在1983的大選中，楊祖珺於選戰中披掛上陣，在這場選戰中，現代民歌以一種抗議歌曲的姿態出現於每一場自辦政見會上，楊以玫瑰作爲其抗議精神的象徵，「把玫瑰的芬芳散播到台灣每個角落……但請絕對把玫瑰的刺保留起來，作爲我們抗議的武器，當我們碰到不公不義時，我們把刺拿出來，抗議！」（張釗維，2003：155-156）。至此，以〈美麗島〉爲主的歌曲已隨著「淡江—《夏潮》」系統路線的轉折，而脫離既有七〇年代左翼文化運動與鄉土文化形構的脈絡，而與後美麗島初期風起雲湧的政治反對運動串連在一起，成爲用以進行政治動員之意識形態機器中的一部分，稍後更與台灣意識或台灣人意識的興起接合在一起，走向更爲激進化的路途。

七〇年代產生的民歌運動，可以被視為台灣青年展開音樂自主性的先聲。在這個階段中，知識青年有了創作的的能力，開始彈著吉他，唱著屬於自己的歌，開啓台灣音樂文化新的一頁。然而，正如我們所看到的，這股年輕人追求音樂自主性的文化運動，雖然有著美國六〇年代民歌、搖滾樂與民權運動結合的影響，但在當時特殊的時空脈絡下，有關「音樂文化積極意義」的社會論述發展不免有其限制，如「中國現代民歌」路線所偏重的是知識份子個人經驗感懷的描寫，而「淡江—《夏潮》系統」雖然呈現出對土地、歷史、社會及傳統等概念新的認知，但這種以音樂反映社會現實的想法，是奠基在為未來「理想中國」的造像上，所呈現的面貌基本上是致力營造出一幅樂觀、活力、希望的願景。如此一來，八〇年代在消費社會脈絡下興起的文化工業，遂得以收編「中國現代民歌」所開發出的新興音樂品味成果，排除「淡江—《夏潮》系統」的社會意識，進而轉進為清新「校園歌曲」路線，為八〇年代興起的唱片工業體制奠下基礎。而「淡江—《夏潮》系統」在政權的全面封殺之下，遂得投身於政治反對運動，成為政治動員機器中的一環，所造成的後果是「使得原本在演唱之後可以進一步被探討、實驗的問題與遠景，乃至結構性的改變，諸如民歌運動與不同社群民眾的互動關係、不同音樂屬性的差異與對話、後續的創作推廣與組織工作等等，都變得不可想像」(何東洪、張釗維，2000：182)。

### (三) 分殊的兩端：政運音樂與「個人政治」的昂揚

七〇年代末，抗議示威的時代啓動了，到了八〇年代的時空底下，政治異議份子將音樂的社會實踐，具體落實在選戰的格局之中，成為用以進行政治動員之意識形態機器中的一部份，抗議歌曲因此成為動員群眾、凝聚人心、宣示理念、激勵臨場士氣的運動工具。舊的台語歌謠以及一把吉他為主的新抗議民歌，被同時搬上群眾集會的場合，形成了八〇年代以降政治抗議歌曲的基本格局。在這之中，由於創作的匱乏，以及對於國語作為宰制性官方語言的極度嫌惡，台語老歌因而成為最常被黨外運動者使用的運動音樂，諸如「補破網」、「雨夜花」、「心酸酸」……等帶著悲情曲調的歌謠，成功地攫住了對政權不義的作法不滿、卻又無處宣洩的群眾。與此同時，配合著黨外主流對於台灣史及台灣社會發展過程中的「壓迫—受壓迫」之詮釋架構，這些台語歌謠不僅僅被用來作為街頭運動的工具，更進一步成為台灣史，乃至台灣主體性建構與宣達運動中，畫龍點睛的音樂註腳。到了八〇年代中後期，因應著大量社會運動的崛起，一些更具街頭行進韻律感的激昂「戰歌」，也受到街頭群眾的歡迎，如「台灣魂」、「勇敢的台灣人」、「勞工團結歌」等等。

在反對運動風起雲湧的八〇年代中，遊行和演說成為運動的主要方式，或許是由於運動瞬息萬變的緊迫性，對於音樂的想像往往是偏向工具性、單向的宣示與號召。而其調性從早期以台語老歌為代表的悲情，發展到後來的進行曲戰歌，則展現出激昂、高亢的情緒。然而，不管是悲情或激昂，抗議歌曲所達到的政治功能，恐怕只限於用以維繫那些被其他管道動員的群眾，單靠音樂本身，似乎並無法擴大這類運動的群眾基礎。在音

樂被作為一種工具性的動員之下，它的基本地位與功能便無異於國民黨政權的抗戰或愛國歌曲了，不同的是換了一種語言來唱。特別是這個語言的問題，除了閩南語之外，其他的語言要不被排擠（如國語），要不就被邊緣化（如客家話、原住民語言），這正是一種對國民黨政權，長期以來獨尊國語之語言政策的鏡像式反動，在後來並走出一條日漸茁壯的「台灣民族」主體意識建構，轉入所謂「四大族群」（閩南人、客家人、外省人、原住民）的並列式呈現，成爲一種新的文化教條（ibid.：183-186）。

經由上述的說明，我們看到了八〇年代後，音樂作為社會實踐的意義，轉進到街頭的運動場合之中，作為認同機制的號召，雖然人民在這過程當中仍是不可缺少的要素，然而在工具性的動員作用之下，我們卻看到人民的意義呈現出一種被掏空的危險性。在運動過程中，人民被建構成與運動目標完成整合的實體，音樂的作用在此似乎不再是去反映生活的現實和心聲，而是去建構出一種集體意識的氛圍，以便為運動的正當性目的取得一個合理性的基礎宣稱；至於音樂和生活之間的聯結關係，卻是在新興流行音樂商業體制中被落實下來。何東洪與張釗維（2000）指出，在經歷了七〇年代民歌運動的浪潮，以及八〇年代反對運動所撐起的言論自由空間，在流行音樂體制中逐步形塑出了一種被稱為「創作歌手」的基本模式，這種原型的起點可以羅大佑自 1982 年到 1984 年之間，由甫成立不久的「滾石唱片公司」先後出版的三張專輯「之乎者也」、「未來的主人翁」、「家」為代表，開啓了八〇年代迄今「個人政治」昂揚的先聲。

在這三張專輯當中，羅大佑以鬚曲披肩長髮、黑衣墨鏡的造型出現，歌詞處處顯露出質疑、批判當時政治、社會與文化主流意識形態的機鋒，挑戰了數十年來箝制人民的黨國教育，批判當時當紅的現代化意識形態，嘲諷社會集體心理當中深層的偽善心態。這股黑色旋風，使得羅大佑獲得許多知識份子、文化人乃至黨外人士的推崇，被視為「抗議歌手」、「年輕人的代言人」（ibid.：187-190）。然而，羅大佑卻在完成了三張專輯、辦完兩次轟動的歲末演唱會後，即於 85 年暫別歌壇。兩年後，羅大佑再度出現，以整齊的頭髮、白襯衫、普通眼鏡的造型，一部自述的《昨日遺書》以及一首由他所作曲，與其他多位知名歌手及作家共同作詞的「明天會更好」重返歌壇<sup>12</sup>。正如作者觀察到的，從黑色旋風到「明天會更好」的最大張力幅度，讓我們理解到整體主流音樂體制商業化歷程中，在政治變換時空中所呈顯的搖擺乃至投機性格，跟隨社會風向球調整音樂風格的策略。因此，在「創作歌手」的形象品牌中，反叛亦可以成爲一種商品，這樣的效果是「使得創作與詮釋墮入純粹個人體驗的領域，並由個人的主觀出發去觀照自我、生活、社會及政治」、「政治社會現實成爲一種個人札記式的想像性連結，而除了透過唱片工業及娛樂媒體之外，嚴重缺乏現實政治及社會公開互動對話的管道」（ibid.：192-193）。

「創作歌手」的型態，隨著九〇年代後政治社會言論空間的大幅打開，有了更進一步

---

<sup>12</sup> 「明天會更好」這首歌的用意聲稱是為打擊盜版，在一星期賣了三十多萬張，但其後續效應卻成爲了替國民黨政權量身訂作的歌曲，成爲當年熱門的選戰歌曲，被視為是向國民黨政權及主流意識形態靠攏（何東洪、張釗維，2000：191）。

的進展，出現了新一波的「台灣新音樂」。九〇年代這一波新音樂類型的出現，主要是由另類或小眾的機制在運作，其中尤以水晶唱片在八〇年代中後期，開始推動一系列具有本土意識的新音樂創作為代表，如黑名單工作室、陳明章、朱約信等人的作品，這些音樂除了非主流的特質外，本土認同與意識形態顛覆也是新音樂運動最矚目的地方（亦咸，1991：95）。然而這也並不代表音樂的社會實踐已走出一條新路，如亦咸觀察到的，台灣新音樂有兩大危機存在：一是本土圖騰的強烈排他性，阻礙了其他形式的探索與存在的價值；二是「向下學習」與「媚俗」間有著曖昧的依存（ibid.：98）。而張釗維的研究也提出了一個有趣的觀察，從七〇年代的現代民歌開始，一直到八〇年代的流行音樂，不管是主流的通俗路線，或走非主流的台灣新音樂，其基本的音樂形式、音樂概念與正當性論述均來自西洋的通俗音樂或地下音樂，相形之下，本地傳統的民俗音樂並未成為通俗音樂當中的重要素材與概念來源（張釗維，2003：230）。

爾後，隨著本土化日益成為台灣社會主流的意識形態，從而在流行音樂場域中掀起了一場規模更盛大的「新台灣歌」運動。「新台灣歌」由創作歌手主導，扣緊了當代社會文化現象，在音樂形式與題材上更為廣泛，如歌詞上包括了政治、社會、性別等議題，同時在音樂風格上也更為多元，包括各種搖滾路數、民歌、古典樂、Rap、拉丁曲風乃至東洋小調等。但是，「新台灣歌」的發展，一開始便與文化工業發生了直接的關聯，它是唱片工業企劃行銷與媒體宣導下的產物（何東洪、張釗維，2000：215）。於是，在主流唱片工業商業邏輯的運作法則之下，反倒是這些以非主流類型起家的音樂類型，逐漸成為了許多流行歌星調整形象與風格以便接收的市場。

回顧至此，我們必須進一步釐清有關音樂與社會實踐的問題。從上述的說明中，我們看到了四〇年代麥浪歌詠隊的實作，開啓了音樂與社會對話的初步嘗試。他們秉持音樂來自民間，必須走入民間的理念，以戲劇和民謠的巡迴演出方式，搭起了藝術和民間社會之間的橋樑，也為當時苦難時代的人民注入一絲的撫慰和信心。而後，在七〇年代的民歌運動，我們看到了具備創作能力的知識青年在時代轉折中，重新使得以音樂介入社會實踐這一理念，有了再次發生的可能性。然而，縱使在不同民歌路線之間有著意識形態理念上的差異，但在當時特殊時空條件因素的作用下，卻從而限制了這一實踐的可能性意義。隨著八〇年代政治經濟條件的轉型，由民歌運動所開展出的空間進一步分裂為政運音樂和流行音樂兩種不同的路數，在八〇年代的發展中，我們看到有關音樂的社會實踐思考，要不座落在政治或社會運動的場域中，作為政治動員的工具；要不被收攏在流行音樂體制的「創作歌手」類型中，被塑造成一種個人政治的品牌形象。而隨著八〇年代中末期台灣社會言論空間的自由化，出現了大量以批判、反映社會文化現象之名的「新台灣歌」，然而，在唱片工業體制居中的操作之下，這樣的方式仍未能解決音樂的社會實踐問題。

透過以上的分析，我們似乎發現到，在台灣以音樂作為一種社會實踐的邏輯，似乎呈現出兩難的局面；一方面被等同於一種群眾動員的工具，而被排除於流行音樂的場域之

外，另一方面台灣的流行音樂在唱片工業體制的強力支配之下，又使得歌手在唱片工業和媒體之外，完全缺乏與社會互動對話的其他管道，以至於無法開展出多元音樂文化的可能性。若要對這樣的侷限有所突破，我們勢必得發展出一種看待音樂與社會實踐不一樣的思維方式；在這方面，本文認為九〇年代由美濃反水庫運動引導出的「交工樂隊」，開展出了一種挑戰既有唱片工業體制運作的行事邏輯，可以提供我們一個思考的機會。一方面，交工有意識地從在地出發，以音樂結合社會運動議題；在此同時，他們又企圖將民眾的生活經驗和生命故事帶進音樂之中。正是在這兩點意義上，本文認為交工的例子可以讓我們進一步在音樂、生活和政治的聯結關係上，探討「唱自己的歌」的意義。

## 二、班雅明 (Walter Benjamin) 的文化生產論

交工樂隊之所以能夠在主流音樂建制之外開啓新的音樂生產方式，其中一個很重要的因素便是九〇年代資訊科技的發展；音樂數位錄製技術和網際網路的普及，降低了音樂生產的專業門檻與成本，這種技術條件是使得一些新興文化可以出現的原因之一。班雅明對於媒介技術和政治民主化的相關論點，可以提供我們對於這方面問題的一些思考。在〈機械可複製時代的藝術作品〉(1933)，班雅明從新興科技的力量中發現了藝術進步的形式基礎。他認為，機械複製時代的來臨為藝術民主化開展出一種新的格局，這種質變的關鍵，在於複製科技可以使得內蘊於藝術作品的「靈光」(aura) 被移除，從祭儀的實用性轉而成為具有展示性格的作品。透過這種功能上的轉換，人們與藝術作品之間的距離被拉近了，也開啓了民主政治的空間。複製品高度的可及性，不但使觀眾可以化身為作品詮釋和再創造的作者，也可以使民眾的聲音以更為多元的方式被呈現；因此，班雅明認為在新科技創造出來的條件下，藝術作品的革新，不僅要通過現存的傳播工具，推動革新的「內容」，還要進一步革新傳播工具本身。「(藝術創作的)『投身』不僅是在藝術中呈現正確的意見，也顯示在藝術家重建合用的藝術形式，把作者、讀者與觀眾轉為合作者」(Eagleton, 1993: 38)。

在〈作者即生產者〉(1934)一文中，班雅明進一步探討了有關文化生產的問題。在這篇文章中，班雅明提問，馬克思主義批評傳統總是習慣對文學作品提出這麼一個問題：作品對應於當時的生產關係抱持何種態度？然而，他自己則要提出另一個問題：這部作品是如何處於這種生產關係之中的 (Benjamin, 1986: 222)？在班雅明看來，涉及作品與生產關係之關係的問題時，不應如通常那樣，只是追問此作品對生產關係抱持什麼態度，而是應該弄清楚這部作品是如何與生產關係發生關係的，即作品是如何處於這種生產關係之中，這才是問題的關鍵所在。

班雅明在此將藝術創作的「技術」(technique)，視為藝術生產力的代表，他認為藝術生產力，即技術的進步有助於作品的革新。班雅明認為，作品的政治傾向即所謂的「內容」，並不存在於技術即所謂「形式」之外，「文學傾向包括在文學技術的進步和退化中」(ibid.: 222)。由於技術是決定藝術發展的生產力，所以創作者不應當毫無批評地接受

現存的藝術生產力，而應發展與革新這些力量，充分去運用如報紙、電影、無線電廣播、攝影、音樂錄製等新的藝術生產技術，以改造舊有的藝術生產方式，以及舊有藝術感知方式，如此一來，便可在藝術家與觀眾之間創造新的社會關係，克服藝術本該屬於大眾卻成爲少數人私產的矛盾。他指出：

對於作爲生產者的作者來說，技術的進步是他政治進步的基礎，換言之，只能透過超越生產過程中的專門化（按：資產階級的觀點，正是這種專門化構成其秩序），人們才能使這種生產在政治上有益；由專門化強加的種種障礙，必須靠種種生產力聯合起來加以突破。（ibid.：230）

評論家伊戈頓（Terry Eagleton）認爲，從形式與生產的角度而言，班雅明的論點揭示了三方面的重大意義。其一是給予形式這個觀念新的意義，讓我們理解到形式除了是思想感覺方式的結晶外，同時還體現了藝術家與觀眾之間的一套生產關係。在這一點上，藝術的生產關係，就藝術本身而言，是內在的，由內裡塑成外形；而對於藝術家來說，假如藝術工藝的改變更動了藝術家與觀眾之間的關係，同時也可以改變藝術家與藝術家之間的關係，藉由新的媒介，或是經過轉型的傳統媒介，打開藝術家之間合作的新契機。第二個再定義，是關於作者的概念。對於班雅明來說，作者主要是個「生產者」，類似於任何其他社會產品的製作者，而非類似於浪漫主義，把作者當成創造者的概念。藝術家的實踐如同社會上其他工作，乃是使用某種生產工具，把語言及經驗的素材轉化成確定的產品。最後一個再定義，是對藝術作品自身的本質。從形式的角度來看，藝術作品的進步性應當是暴露而非移去矛盾，要能刺激人們消滅真實生活中的矛盾；作品本身不應當是勻稱完整的，而應像任何社會產品，只有在使用的行動之中才得以完成。如同布萊希特所認爲的，現實主義的概念必須是廣闊而具有政治性的，不能只看做是一種特定的文學風格或類型，這樣的著作不一定要逼真，非狹義地再造事物的肌理不可，而是可以廣泛地容納幻想與創新（Eagleton，1993，42-46）。

從上述的討論中，我們可以理解到新興複製技術作爲一種力量，能爲社會的民主化提供進步性的潛能，這種進步的意義不僅是藝術品在「量」上的提昇，同時也帶動藝術的「質」變，使作者與觀眾之間成爲一種合作性的夥伴關係。從音樂媒介形式的意義來看，隨著九〇年代音樂錄製技術趨向數位化、小型化，逐漸成爲一種平民化的技術時，便提供了生產者透過不同的方式去創造多樣性的美學策略，從中質問主流音樂生產模式的形式和內容，使更多的民眾能從被動的消費者轉變爲主動的生產者／詮釋者，從而促成文化轉型的可能。然而，必須提醒的是，班雅明並非主張機械複製時代的來臨，必定會帶來民主參與的美好願景。事實上他亦指出，「法西斯主義」也可能會利用這種藝術和科技結合的新興再現方式，將政治加以美學化，使藝術淪爲政治的傳聲筒（Benjamin，1998：247）。換言之，媒介科技的發展雖然具有民主潛力，能夠促成各種基進的社會實踐可能，然而，不同的實踐方式卻也可能會使結果產生完全逆轉。由於班雅明指出了「政治美學化」的可能陷阱，因此，我們必須進一步對論述形構本身的封閉性與開放性問題

加以探討。

### 三、社會實踐作為一種「接合」的行動

「接合」(articulation)一詞，在文化理論和分析裡佔有核心的地位；「接合」，既指說出或表達出來的事物，又描述了原本未連結之部份間的關係。不過，這個詞最重要的意義，乃是這種關係應該理解為結構化但具有彈性——接合方式有如我們提到身體或載具的移動部分的樣子。在比較晚近的用法裡，這種意涵便意味了語言、社會與文化的這種關係，容許重新接合 (Brooker, 2004: 17)。霍爾 (Stuart Hall) 認為，接合這個概念在英國具有雙重的意涵，第一層意義表示「再現、說出、具體陳述，它承載著語言狀態 (languageing)、表達等意義」；另一層意義是，稱呼一部「聯結」車，也就是一部貨車的車頭 (駕駛座) 和後半部 (拖車) 可以、但不一定連結起來，透過一個特別的扣環，這兩個部份可以彼此互相聯結起來，但也可以拆開這個扣環。由這兩層意義來說，「接合」是指我們可以在一定條件下將兩個不同元素，聯結成一個統合體的接合形式。這種扣環並不是「永遠必然的、被決定的、絕對的、本質的」(霍爾、陳光興, 1998: 125)。

霍爾指出，這種組合或接合所形成的統一體，必然總是個「複雜的結構」。在這個結構中，事物透過彼此的類似和差異而發生關聯，這也意味了既然這種組合是個結構，而非任意關聯，其各部分之間就會有結構化的關係，亦即支配和從屬的關係。但他又表示，所謂論述的「統一體」(unity)，其實是不同的、獨特的元素之間的接合，並且可以用不同方式重新接合，因為它們並沒有必然的「歸屬」。有所作用的「統一體」乃是接合起來的論述和社會力量的扣接，正是這些社會力量在特定的歷史條件下，讓該統一體得以 (但不必然) 連結 (Brooker, 2004: 18)。因此，我們可以說，「接合」作為一種將意義組合為論述的行動，本身就無法是一客觀的聯接，它必然涉及權力的運作，而解合 (disarticulation) 的動作便是對此接合的干預。

在《霸權與社會主義策略》中，拉克勞 (Ernesto Laclau) 和莫芙 (Chantal Mouffe) 進一步將「接合」的概念安置在激進民主的議程裡，企圖為左派政治尋找出路。不同於某些後現代認同政治，他們反對因為強調差異而放棄提出經由建立共通性，接合不同的民主訴求，以對抗各式各樣的壓迫關係的全面另類方案。拉克勞和莫芙認為第二國際以來的馬克思主義，由於對普遍歷史和工人階級在本體論層次上的優先地位預設，以及對於「壓迫」的狹隘界定和單一同質的集體意志的想像，使其無法認識到社會中多重敵對的不可化約性，進而排除了讓不同性質的鬥爭在更廣泛的基礎上結盟的可能性。在本書中，他們藉由重新審視「霸權」(hegemony) 這一概念的系譜學轉變，指出「霸權」乃建立在一種「偶然性」(contingency) 邏輯的基礎上。這種政治建構的本質，說明了霸權並不意味一種終極的狀態，霸權建立過程中持存的張力，對激進多元民主而言，乃具有正面積極的意義，拉克勞和莫芙的提議便是在深化與激進多元民主這個基礎上，來構想新的左派政治學 (Laclau & Mouffe, 1985: 1-5)。

拉克勞與莫芙的書寫策略主要是藉由對於完整封閉社會的解構，強調政治性與敵對的不可化約對民主政治的正面意涵。從激進民主的立場出發，拉克勞和莫芙堅持民主完全實現的不可能性，他們認為民主政治不能被化約為制度或規則，而是一種對終極的不可能體驗。如莫芙指出：

多元民主包含著一個弔詭，因為它實現的時刻，也就出現了它的瓦解。它應該被理解為一種善：這種善之所以能作為善而存在，正因為它達成不了。因此，這樣的民主將永遠是一種「將臨」(to come)的民主，因為衝突與對抗既是它的可能性條件，也同時是它「不可能完全實現」的條件 (Mouffe, 2005: 11)。

這種終極狀態之不可能性，與拉克勞和莫芙所界定的「敵對」(antagonism) 概念息息相關。這必須從他們對於論述形構 (the discursive formation) 的看法談起。首先，拉克勞和莫芙認為，所有的對象或行動都具有意義，但是其意義只能透過論述系統中的差異而取得，對象無法在論述條件外產生。換言之，作為我們感知對象的客體，總是經由論述形構出來的產物，對拉克勞和莫芙而言，「論述的物質性的統一途徑既不是透過『主體經驗』或『意識』，也不是以獨立在論述之外的『客觀世界』作為論述發生的條件，我們有的只是對象在論述中的相對關係，即主體位置 (subject position)」(林淑芬, 2003: 45)。其次，拉克勞和莫芙認為論述形構並非由某種必然性的原則所構成，而是接近於傅柯 (Michel Foucault) 所提出的「散亂中的規律性」(regularity in dispersion)，可以看作是分殊位置所構成的集結體。這個集結體是一種形構，在特殊的「外在性」(exteriority) 脈絡中，可以被指涉 (be signified) 為一個整體 (Laclau & Mouffe, 1985: 106)。關於個別論述形構的建構，拉克勞和莫芙界定了元素 (element)、接合 (articulation)、要素 (moment) 等概念：

我們所稱呼的接合 (articulation)，係指在任何在元素 (element) 之間建立關係並因此使元素的認同在接合之後得到規定的實踐。此一「接合實踐」所形成的「結構樣態」(structural configuration) 便是「論述」，而在論述中的分殊位置則是要素 (moment)。「元素」指的則是尚未被特定論述所吸收結合的符徵 (Laclau & Mouffe, 1985: 105)。

換言之，「論述」必然指涉某個由符徵所接合的「系統」(system)。而「系統」必然指稱某個「封閉的空間」(closure)：每個「系統」都是被構築在某個「範圍」以內的「封閉體」。因此，接合不同符徵以型塑某論述的動作，事實上是一種縫合某封閉體的動作 (張榮哲, 1995: 127)。然而，拉克勞和莫芙認為論述形構會受「論述外在」(discursive exterior) 所干擾，這個論述的外在指的是論述所座落的更大場域—「論述性場域」(field of discursivity)。依拉克勞和莫芙的看法，論述性場域指的是論述形構外部「意義的剩餘」(surplus of meaning)，其作用不但在提供論述存在的條件，同時也確認了任何客體



(object) 都必然是論述，並說明了任何論述都不可能徹底的「縫合」(suture) (ibid. : 111)。

對拉克勞和莫芙來說，在論述場域裡，散布著無數的符徵，而這些無數的符徵是處於漂浮不定的狀態 (floating signifier) (ibid. : 113)，唯一使它暫時固定意義的方法，是將之收羅到由某個「節點」所接合的論述系統內，以節點為中心，固定彼此的位置。拉克勞和莫芙指出：

任何論述的構築都企圖支配論述場域，捕捉各種差異，建構一個中心。這個部分固定的優勢論述點我們稱為節點 (nodal points) (ibid. : 112)。

那麼，為何這些符徵會集結為一共同體，由「節點」來代表全體符徵呢？拉克勞和莫芙認為原因在於節點發揮了「等同」(equivalence) 的效應，將這些論述中的分殊位置，即要素 (moment) 轉換為等同鏈 (chain of equivalence)，因而使得這些要素彼此之間的差異得以相互取消，轉而認同論述形構 (ibid. : 127)。並且，拉克勞和莫芙認為「一個藉由設立節點以及建構漸進關聯性認同所形成的相對統一的社會或政治空間」，從歷史集團 (historical bloc) 敵對領域的角度來看，便是所謂「霸權形構」(hegemonic formation) 的過程 (ibid. : 136)。

然而，由於能指具有漂浮不定的特性，而且能指之間既然是偶然與任意的接合，這種論述的實踐即暗示有脫掛 (dislocation) 的可能 (曾志隆，2002 : 117)。此外，由於每一個在論述場域中被縫合的論述封閉體，都暗含了不斷地被論述外在阻礙與破壞，因此，沒有任何論述能徹底縫合它的疆界 (boundary)，所以拉克勞和莫芙說：「符徵間的相對關係將會被『偶然性』(contingency) 穿刺的殘缺不全，從元素轉化為要素從來就沒有完全實現過」(ibid. : 110)、「論述形構只有作為對『意義的剩餘』暫時、部分地固定界限 (limitation) 才有存在的可能」(ibid. : 111)。

這裡，我們看到論述形構與論述場域之間形成一種無法調和的緊張關係，拉克勞和莫芙將這種緊張關係稱為「敵對」(antagonism)。「『敵對』是拉克勞和莫芙思考界限 (limits) 的方式」(林淑芬，2005 : IX)，對拉克勞和莫芙而言，所謂的「敵對」，指的不是真實的對立 (opposition)，而是因為「他者」(Other) 的出現使得自我的身份認同受到威脅而變得無法完整」(Laclau & Mouffe, 1985 : 125)。「敵對關係」形成的原因在於「意義指涉需要系統，而思考系統必須從思考系統的界限開始，對於界限的思考又必須從界限之外開始，但是，這個之外必須絕對地外在於系統，而成為『根本他者』(radical Other)」(林淑芬，2003 : 48)。拉克勞和莫芙指出：

一個形構只有將界限 (limits) 轉化成疆界 (frontiers)，藉由建立一個等同鏈而將界限之外建構成自身的否定之後，始能自我指涉。唯有藉由否定性 (negativity)、

區分 (division) 及敵對 (antagonism)，一個形構始能將自己建構成一個整體化的範圍 (Laclau & Mouffe, 1985: 143–144)。

換言之，爲了建立論述，符徵之間必須透過敵對性的方式接合爲一整體，然而在疆界之外的必然是某個無法相融於這個論述系統的「他者」。這個「他者」的「存在」卻也導致一種弔詭；一方面沒有存在於界限以外的「他者」，也就不會有疆界，同時也不可能在界限內接合爲一個論述的系統。然而，「他者」的出現卻同樣是使「我們」成爲不可能是不可可能的條件。拉克勞和莫芙因此宣稱「社會的不可能性」(society is impossible) (ibid.: 114)，他們認爲不該將「社會」視爲一個完整封閉明確的整體，因爲統籌所有差異的最終原則或社會的客觀性並不存在。藉由建構「節點」(nodal point) 以及降低偶然性 (contingency) 來暫時地捕捉「意義流」(the flow of meaning) 而形成論述的接合實踐，即是我們基本的存有樣態 (林淑芬, 2003: 47)。拉克勞和莫芙說：

接合的實踐就是設置節點，讓這些節點多多少少發揮凝固意義的作用；這種凝固意義作用的半穩定性是起因於“the social”這概念的「開放性」(openness)，而這個開放性，則是無限的論述場域必然持恆地顛覆所有論述的結果。因此，「所有的社會實踐都是接合實踐」(Laclau & Mouffe, 1985: 113)。

從上述的說明可以得知，拉克勞和莫芙提出的「接合」、「偶然性」、「敵對」、「根本他者」等概念指出了意義無法被一個封閉的結構所完全決定。換言之，接合預設了反接合的可能性，「政治行動便是接合實踐」(林淑芬, 2003: 64)。在強調政治優位性的情況下，他們提出以「主體位置」(subject positions) 來取代內在一一致性的主體，主張左派必須秉持著非本質主義的立場，透過等同邏輯 (logic of equivalence) 的運作，接合各式各樣對抗壓迫的鬥爭<sup>13</sup> (ibid.: 182)。等同的原則，如莫芙指出的，我們必須在各種不同的民主鬥爭之間創造出一種等同接合 (equivalent articulation)，這樣的方案要求放棄本質主義的身分觀，而被理解爲在「更廣泛地接合各種要求」這樣的脈絡，追求運動的目標和目的。這些目標和目的應在於：掌握建構權力關係的多樣方式，去改造所有那些論述、實踐與社會關係 (Mouffe, 2005: 121)。莫芙強調，「本質身份認同」的解構，應該被視爲「適當地理解社會關係的多樣性」。一旦共同的本質存在被排除了，「工人階級」、「男性」、「女性」……這些觀念的統一，必須被視爲一個「透過節點的創造而使身份局部固定下來」的結果。民主鬥爭的核心議題也就不再是試圖去挖掘本質，而是去探討在各式各樣社會關係中論述的建構及差異的區分 (ibid.: 106–107)。

綜上所述，我們看到了拉克勞和莫芙藉由論述的探討，指出了意義建立過程中無可迴

<sup>13</sup> 拉克勞和莫芙認爲，激進多元主義唯有在個別「主體位置」的「自我構成」是平等主義想像中「等同邏輯」(logic of equivalence) 操作的結果時，始能展開民主的向度 (Laclau & Mouffe, 1985: 167)。然而他們亦強調，絕對的等同關係並不存在，因爲等同擴張過程中總是會被異質性與不穩定性所穿透。此外，倘若等同邏輯無限制地擴張，企圖形成一個單一的社會空間，導致多元的異質性受到壓抑，便無所謂的多元民主可言 (ibid.: 184)。

避的「敵對性」張力存在，從而挑戰論述形構本身的界限關係。誠如拉克勞和莫芙指出的，社會實踐本身便是一種接合實踐，任何的社會實踐，究其行動而言，都是一種將流動的符徵集結為共同體的意義系統建構，然而這種論述的建立卻是永遠不完滿的，因為總是會不斷地被異質性與不穩定性所穿透，從而無法形成一個封閉的結構。這種觀念提醒了我們必須將社會實踐（論述實踐）定位為一種永無終止，不斷進行「接合」的過程，讓文化的多重意義能夠不斷地彰顯出來。如拉克勞和莫芙指出的，接合實踐本身即帶有一種激進多元民主的想像空間：

在完全的同邏輯與純粹差異邏輯之間，民主的體驗應該包含承認社會邏輯的多樣性與其接合的必要性。但是此一接合應該不斷地被重新創造與協商，而達成絕對平衡的終點並不存在（Laclau & Mouffe, 1985: 188）。

因此，如何將霸權建立過程中的持存張力，轉化為永無止境的政治發明過程，使接合本身多元開放的可能性能不斷地展露出來，是我們面對任何社會實踐無法迴避的問題。以下，我便從接合的觀點入手，進入到戰後台灣客家身份的建構，以及交工的社會實踐之中，探討論述在其間展現出的封閉與開放關係。



### 第三章 描繪地貌——戰後台灣客家論述的承轉流變

在本章中，我將從一個集體論述的層次出發，檢視「客家」這一「身份」的歷史建構過程，試圖理解客家的概念從何而來？由哪些力量在進行界定？在不同年代又經歷何種轉折？分別具有哪些意義？本文希望藉由對這些問題的探究，從中帶出關於客家的身份政治問題，以作為下一章交工樂隊分析的參照基礎。

#### 一、從「客」到「客家」：客家論述的生成與開展

客家族群是漢民族中一個系統分明而很有特點的支系。客家先民原來是居住在黃河、淮河和長江流域的漢族人民。由於戰亂和天災的驅迫，他們離鄉背井，輾轉遷徙，備嘗艱辛，終於紮根閩粵邊的廣袤山區中，與閩粵贛邊的原住民交流融合，混為一體，形成一個特別吃苦耐勞，特別團結的族群。客家族群形成之後，又在宋元以來的歷次中國大事變中，表現出愛國愛鄉、敢於奮鬥、勇於犧牲的精神，在歷史發展中一次又一次的做出了重大的貢獻；在這樣的過程中，客家人也一次又一次的鍛鍊了使自己變得更堅強不屈，更有進取心，更有適應性。

——陳運棟<sup>14</sup>

上述這段話，是在坊間一般客家著作中常常會看到的內容。從這段引文中，我們知道了有關客家人從何而來、遷徙的經驗、以及有何文化特質等問題。這段敘述似乎透露出所謂的「客家人」指的是一群擁有「共同的過去」的一群人，他們因為有著共同的祖先、共同的來源和一些相同的文化特質，構成了一個界線分明的獨特社群，即「族群團體」(ethnic group)。然而，正如 Barth (1969) 提醒我們的，族群的界限——族群作為社會組織原理的範圍——而不是族群的文化本質、特色，才是我們應該注意的焦點。族群的特色或特質或許可以被視為區別的標準之一，但這並不保證它會自然而然成為一個「族群」，因為這中間必有一個實踐和形成的過程與場合。「它隨著社會情境的不同，會不斷重新被詮釋、被建構或被發明，而成為重要的象徵，或者是成為凝聚認同，爭取族群生存資源的重要動力；或者是在政治重構或秩序再結構的過程中，成為達成政治秩序目的的工具」(徐正光，1994：381)。換言之，這不是一個有關客家特質為何的「客家性」(hakkaness) 問題，而是一個關於各方力量界定的客家形成(hakkalization) 問題(羅烈師，1999：117-118)。在本章中，我將對台灣客家人在歷史上被形塑的過程進行探究，以試圖理解在客家身份的形成過程中，究竟是哪些力量在界定，引導著我們對於「客家」的想像？而在歷史發展的不同情境脈絡中，既有的客家想像又經過怎樣的變化？我們如何去理解有關客家的身份政治問題。

#### (一) 客家論述的發端：羅香林的客家學

<sup>14</sup> 摘自陳運棟，〈台灣客家研究的考察〉，2000：45。

「客家人」是怎樣的一群人、具有什麼樣的特質，似乎通常是我們要認識這個族群時首先會問的第一個問題，回想過去的經驗或翻翻坊間的資料，當不難發現有一些用來形容這個族群的特定想像，例如刻苦耐勞、婦女能力強、勤勞、硬頸精神、愛國保族、耕讀傳家、保守、固執、自卑又自傲……等等特質，無論是出自客家或非客家人口中，這些想法多少都已成爲我們心中對「客家」既有的認知和刻板印象。然而，這些特質從何而來、爲何會一直流傳迄今、其中真偽的成分有多少？似乎一直是一個模糊難解的問題，我們不妨先回到「客家」這個問題形成的起點說起。有關客家研究的開端，一般咸以羅香林於1933年所著的《客家研究導論》爲代表，這本書把客家人的歷史沿革、特性與未來的趨勢，做了比較完整的整理和研究，成爲後人研究的典範<sup>15</sup>（陳逸君，1998，1341）。根據羅香林的看法，「客家」是「客而家焉」的意思（羅香林，1992[1933]：1），羅氏認爲，「客家」並非中國南部固有的民系，其在歷史上總共經歷了五次大遷徙，第一次遷徙是發生在東晉，受五胡亂華的影響，隨著晉朝王室南遷至現今安徽與江西北部；第二次遷徙爲唐末黃巢之亂時，繼續南遷至江西省南部；第三次遷徙則因宋朝末年元兵的南侵，使客家人移居到廣東東部和北部；第四次遷徙是受內部人口膨脹的影響，在清初轉移到四川、湖南、廣西以及台灣；第五次遷徙則在清朝中葉，因人口激增發生土客械鬥，再南遷至廣東南部與海南島等地。（*ibid.*：37-76）。

有關於客家人從何而來的問題，自羅香林的論述以來，一直是客家研究爭相論著考證的焦點，這個問題之所以受到研究者廣泛的重視，乃是因爲它攸關於族群如何界定「我們是誰」的身份認同問題。然而正如張茂桂指出的：「身份」和「認同」之間的關係必須加以區別；所謂的「身份」指的是一種有相對性的社會關係位置，如同性別、籍貫、族群、階級等社會類屬所指涉，所有社會類屬的形成，都是在歷史時空中、持續的情境裡面，逐漸被建構出來的產物（張茂桂，1997b：95）。而「認同」則代表某種程度的「情同感」（*solidarity*）的存在，或者「社群」的命名存在；它需要行動者對於對立的社會關係基礎，建立起認知的共識，對於像「我們自己」這樣的概念，投入感情，對於行動目標，可使用的手段，建立某種程度的共識（*ibid.*：97）。我們可以將羅氏（及相關）的客家論述視爲是一種族群如何界定自我身份的分類想像，以及如何透過這個分類系統的達成來召喚族群認同，藉以展開資源競奪及權力施展的社會行動。

「客家」的身份爲何會成爲一個被廣泛論述的課題，必須回到歷史上族群之間因遷移而引發的資源衝突來理解。如前引羅香林的論點，客家人在歷史上曾在中國大陸發生過五次大規模由中原向南方遷居的過程，前三次遷移發生的原因主要和當時的政治環境變動有關，明末清初時發生的第四次遷移，則主要受到社會經濟因素變動的影響，最後一次則是因爲清朝乾隆、嘉慶年間發生的土客械鬥，客家研究的開端則始於土客械鬥所引發的衝突。根據羅香林的研究指出，咸豐六年（1856）在廣東西路六邑發生的土客大械鬥，歷時十二載，雙方死傷慘重，然而對於這場慘劇，在事後卻有當地人將客民誣稱爲

---

<sup>15</sup> 如鍾肇政及陳運棟皆持此看法（楊長鎮，1997：33）；楊長鎮亦認爲作爲客家人的客家學典範，羅香林建構了近代客家族群自我辨識或認同的原型（*ibid.*：19）。

客賊的情事發生；而《新會縣志》和《四會縣志》更將「客」字書之以「犬」字旁，這一事件引起了輿論界和學術界強烈地反響，於是客家源流問題的研究，便猶如春潮怒漲般制止不住（羅香林，1992[1933]：4）。其後，公然貶斥或歧視客家人的事件又屢有發生，如光緒三十一年（1905）順德人黃節著的《廣東鄉土歷史》稱「廣東種族有曰客家福老二族，非粵種，亦非漢族」（ibid.：5），民國九年（1920）上海出版的烏耳葛德的英文版《世界地理》稱「（廣東）其山地多野蠻的部落、退化的人民，如客家便是」（ibid.：7），民國十九年（1930）廣東《建設週報》載文謂「吾粵客人，各屬皆有，……分大種小種二類：大種語言啁啾，不甚開化；小種則語言文化，取法本地人，……」（ibid.：10）。這類污辱客家人人格的事件一再發生，引起了客家人更大的不滿，以及輿論界和學術界的嘩然，於是一些以「客家源流研究會」、「客家源流調查會」為名的社團紛紛成立，旅居海外的客家人亦紛紛成立社團，聯絡情誼，編纂專書，闡揚客家源流和文化風俗，而許多學術機構也紛紛從源流、居地、語言、文教、風俗等方面考察客家的由來<sup>16</sup>。

正如前述一再強調的，「族群」的產生並不是一個自然的結果，而是由社會關係的競爭、對立中所建構出來的身份認同。從上述的歷史脈絡中，我們可以看到「客家意識」的萌芽，是因為其中的成員受到了外部力量的衝擊，認知到了「我們」受到了不平等的待遇，進而企圖透過論述的力量，從既有的歷史文化之中，加以選擇和創造，以試圖建立成員之間「共同來源」的想像行動，作為族群凝聚力的基礎。然而，有一點必須加以強調的是，這裡的「族群想像」並不同於今天我們所認知的「族群想像」，這是因為在不同歷史時期成長的人，對於人群分類的看法必定非常不同。以分類械鬥的發生而言，多是因為非常現實的利益，如土地、水和經濟資源，講求的是「遠親不如近鄰」，即使是同一祖籍的人，也非常可能因為實質利益的衝突，而成為參與械鬥的兩造（王甫昌，2004：26）。因此，清統時期發生於「閩客」或「漳泉」的分類械鬥經驗，所強化的乃是漢人以「祖籍」作為人群分類的組織方式，而非我們現在據以認知的「閩南族群」和「客家族群」的人群分類方式。這提醒我們除了必須去探討「族群想像」被發明和創造的過程之外，也必須去留意這些歷史資源如何在不同的歷史脈絡中，被重新加以強化或遺忘的過程，以理解身份如何作為一種意識形態的操作，來引導我們對於自己的認識。

回到羅氏的《客家研究導論》來看，《導論》一書是羅香林集前人（包括中外學者）研究大成之結果，羅氏認為：「抑民族或民系的研究，尚不止於界說，源流，居地，語言，文教，風俗等等方面。吾人研究客家問題的使命，不僅在於探索客家民系的屬性，而尤在於找出了他的屬性後，再進而考覈由此屬性所產生的勢力和影響。前此中西人士之言客家問題者，均因有別的關係，未能注意及此」（羅香林，1992[1933]：21）。據此，羅香林將《導論》一書分為九章，分別論述客家研究的發端、源流、分佈及其自然環境、語言、文教（佔了兩章的篇幅）、以及客家與近代中國、客家一般趨勢的觀察等問題，

<sup>16</sup> 這一時期的研究，內容十分廣泛且成果豐碩。據現有的資料統計，此時期的客家研究著作約有五十餘部，其中最具代表性的當推集客家研究大成的羅香林，於民國二十二年（1933）所出版的《客家研究導論》（陳運棟，2000：53）。

所採用的方式主要是透過蒐集客家各姓氏的族譜<sup>17</sup>，來對客家的各個面向進行考證和闡釋。其具體成果除了提出前述客家在歷史上五次的詳細遷徙流程，以證明客家是從中原南遷的漢族之外，還透過語言的考察，來說明客家與古代中原漢族語言上的相似性。更為重要的一點是，他還透過了傳說、雜記、傳記、地下文件等各式歷史素材證明出客家是一優秀的漢族嫡系，在歷代中華文化發展和近代中國建立上都扮演著舉足輕重的角色。總括來看，羅香林認為客家所具備的特質概有下列諸端（林崇熙，2001）：

1. 客家人乃中原土族後裔，而非南蠻之流。
2. 客家人是幾經自然淘汰與選擇諸作用之「強者」、「適者」、「優勝者」。因為客家是南遷的民系，其途中不免受到天擇作用，使衰老的、弱小的、身體不結實的，都遭到淘汰，因此，能到目的地的，十之八九都是精力較優者。證之文教各領域的優秀客家人物，可知客家人相較其他民系為優異。
3. 客家人具有保國愛家的高尚情操，其民族意識強烈，故晉朝時義不仕胡而南遷，宋末奮起勤王抗元且不仕元，明末清初則反清復明，或義不仕清，或活躍於反清復明之三合會（天地會），更有著以客家人為首的太平天國致力於反滿，更遑論孫中山與諸多客家人戮力於民國肇始了。
4. 客具有優良的特性。各業兼顧的複合式家庭、婦女的優秀能力與地位、勤勞與潔淨的習性、好動與野心的拓展、冒險進取的精神、簡樸與質直的內涵等，使得客家人不僅能夠層層通過天擇的考驗而存活，更在各行各業有著優異的表現。

從上述的說明，可以很清楚地看出以羅香林為代表的客家論述，基本上即是一種認同的建構，「族群相對於其他團體的認同，最獨特之處，在於它是以強調成員之間的『共同來源』或『共同祖先』，做為區分『我群』與『他群』的標準」（王甫昌，2004：10）。正是透過歷史素材的選擇和增添，我們看到了一個類似於家族的血緣或文化連帶關係的系譜，包括祖先是誰、從何處而來、在什麼歷史時期、什麼地方，開始形成一個獨特的群體、以及自己族群的文化特質是什麼、有那些過去的光榮、過去的英雄是誰等等內容被有系統地建立起來，也正是透過這一分類的行動——將「自己」建構為中原血統最為純正的漢人後裔——同時也區分出了那些異於客家的「他者」：非漢族的「蠻夷之邦」。

事實上，在羅氏的著作出現之前，早在嘉慶十三年（1808），徐旭曾所著〈豐湖雜記〉中，雖僅千餘言，但已論及客家源流、語言及風俗等諸多特質方面，如強調客家是「宋之中原衣冠舊族，忠義之後」，讚美自己的語言「其讀書之音，則甚正」、「以耕讀為本，家雖貧亦必令其子弟讀書」，宣揚自己的愛國主義「其忠義之心，可謂不因地而殊，不因時而異」；讚揚自己的婦女「雖曰禮教自持，亦由其勤儉足以自立也」，最後鄭重提出

---

<sup>17</sup> 據羅氏自述其在 1928 年開始蒐集客家文獻，1930 年冬於廣東各報章刊登啓事徵求客家史料，其實徵求對象即以各氏譜乘為主（楊長鎮，1997：19）。

「土自土，客自客，土其所土，客吾所客，恐再閱數百年，亦猶諸今日也」<sup>18</sup>。從這段話觀之，很明顯是在進行一種人群分類的行動，而從徐氏所提出的客家特質說，竟與一世紀後羅氏提出的看法幾近雷同來看，更說明了意識型態居間運作所產生的效果<sup>19</sup>。本文在此並非有意對羅香林客家論述的正確與否提出質疑，而是想透過這一區分行動指出，「身份」的問題不在於因為我們「本來」就存在某些「文化上的特質」，而是因為人為、特殊時空環境的需要，而將其「建構」為一看似自然產生的結果，若混淆了這之間所具有的差異性，將會使我們忽視了身份界定中各種力量交互存在的動態過程，以及權力居間運作的效果。

就以「客家」作為一個族群的名稱為例，羅氏認為客家一詞是「客而家焉」，即慢來者、新來者，是原居於北方中原地區的漢人，而後向南遷移的說法已被證實有誤。目前已有研究指出，「客家」所指涉的人群範圍事實上是經過一段特定歷史的過程中被不同論述者建構出來的結果。首先，在十六、七世紀之交，客家一詞原本是廣東南部居民對於當地外來移民的蔑稱，隨著當地不斷上演的土客械鬥，逐漸被當地官方所採用。其次，隨著官方的採用，逐漸衍伸為對廣東境內各縣使用一種共同方言的群體的稱呼，以別於說廣府話的方言群體，並沒有將閩西與贛南的居民包括在內。而隨著十九世紀末相繼發生的太平天國、廣東西路土客械鬥等事件，引發中外人士對於客家問題與客家人的研究興趣，客家此一稱號才隨著當時的族群衝突事件以及轟動學界的客家論述而聲名大噪。再者，除了不斷發生的土客械鬥衝突事件以外，二十世紀初期客家族群意識的興起與凝聚，事實上是透過現代化過程中教育普及與大眾傳播媒體所完成的，客家的意義是在縣志和報刊當中不斷出現關於歧視客家人的論點，以及客家人撰文，為客家人的種族問題進行澄清和辯駁的往來互動之下形成的。到了1933年，羅香林的《客家研究導論》一書才為客家一詞建構出確定的範圍：屬於同一方言群，包括聚居閩西、粵東、贛南地帶（稱為原鄉），以及後來從原鄉遷居的移民。至此，客家一詞所涵括的族群範圍才正式地由廣東省擴展到閩西、贛南及其他地區移民<sup>20</sup>（高怡萍，2002：263）。

如同 Constable(1996)指出的，企圖從文化的角度來尋找客家族群的特殊性是徒勞的，

<sup>18</sup> 參見陳運棟，2000：48-49；羅香林，1992：2。

<sup>19</sup> 另一例子是英國教士康普爾（G. Cambell）在其論著〈客家源流及遷徙〉（1923）中指出「（客家）的由來遷徙，種種經歷，替他們養成一種愛種愛家的心理，同仇敵愾的精神……」；美國學者韓廷敦（E. Hungtington）〈種族的品性〉一文中則指出客家是今日「中華民族裏的精華」（陳運棟，2000：52；羅香林，1984：1）。凡此種種正面的特質論都在羅香林後來的著作中再次獲得強調。

<sup>20</sup> 二十世紀初的《嘉應州志》明白指出「嘉應州及其所屬興寧、長遠、平遠、饒平四縣，並潮州府屬之大埔、豐順二縣，惠州府屬之永安、龍川……七縣，其土音大致皆相通。……廣州之人謂以上各州縣人為客家，為其話為客話。由以上各州縣人遷徙他州縣所在多有，大江以南各省皆占籍焉，而兩廣為最多，土著皆以客稱之，以其話為客話。」而在台灣的《諸羅縣志》也僅以「客」字稱呼這批由廣東來的移民，大部分的地方志也以「客人」、「客子」或「客民」稱之。日治時期，雖已從中文輸入「客家」的詞彙，但官方和文書皆少用，台灣本地的客家且一直以「客人」自稱，直到國府遷台後，國語成為主流，「客家」一詞才真正普遍化。相關論點可見邱彥貴、吳中杰，2001：27；黃榮洛，1993，〈客家，漂泊的族群？〉，收錄於《台灣客家人新論》，頁37-42。



客家族群的特殊性是來自於他們曾經共同享有的歷史記憶 (ibid., 265)。不過，提出集體記憶理論的 Halbwachs (1992) 告訴我們，記憶是一種集體社會行為，現實的社會組織或群體都有其對應的集體記憶。我們許多的社會活動，經常是為了強調某些集體記憶，以強化某一人群組合的凝聚。換言之，不同的社會群體都能藉著集體記憶來延續或凝聚該群體的認同，因此對於過去發生的事來說，記憶常常是選擇性的、扭曲的或是錯誤的，它可能是為了使當前經驗印象合理化的一種對過去的建構，因此，我們必須對於集體記憶的內容和形成過程加以質問。以下，我們便進入戰後台灣客家論述的場域中，對於客家身份的詮釋與再現問題進行探究。

## (二) 戰後國家的文化建構：中原客家的身份認同

在進入討論之前，讓我們先對相關歷史脈絡進行了解。二次大戰後，台灣回歸中華民國。國民黨政府在國共內戰失利之後，陸續帶了將近一百萬的軍民撤退到台灣，在台灣建立起對抗共匪叛亂的暫時「復興基地」。為了維持對於中國主權的代表性，國民黨政府制定了「動員戡亂臨時條款」，暫時凍結了國會的全面改選，同時大力建構、鼓吹「中華民族主義」，試圖建立起一種統一的民族身份，來確保它的政權合法性。在接下來的部分，我將從戰後國民黨政府試圖在台灣建立起一個「新的復興中國」的脈絡談起，探討在國族主義的統治原則下，國家如何透過公共論述與意識形態的方式建立起一種道德支配，引導著戰後台灣客家論述的身份想像。

民族國家作為一種現代的文化現象，已受到許多學者的關注。如 Gellner 在《國族與國族主義》一書開宗明義指出的，「國族主義基本上是一種政治原則，主張政治單元與民族單元必須一致」(Gellner, 2001: 1)。Anderson 則將民族／國民的概念界定為一「想像的政治共同體」(imagined community)，而且先天上被視為是限定和至高的。他認為，這種想像的政治同體包含幾個重要特徵，首先，國民是想像的。因為即使是最小的國民中的成員，也不可能認識其他大部分的同胞，然而在每個人的內心，卻有著大家共屬一體的想像。第二，這種想像有一定的疆域。第三，它是被想像擁有主權的。最後，它還傳達了某種平等的同胞手足之情 (Anderson, 1999: 10-12)。也就是說，民族國家及其文化原則乃是一新的社會現象，它暗示了「社會中每個『公民』有一定的文化身分，而且這種認同往往侷限於一群具體的人民和一塊清楚的領土」(Chun, 1996: 2)。然而，這種必須將個人的文化身份固定在一定的邊界和政治領域，是過去社會不曾有過的現象，傳統社會的宇宙觀是建立在人與神的認同關係上，現代社會卻是建立在人與人的連帶關係上，因此，「文化危機」乃是現代民族國家必然會發生的一個現象 (ibid.: 3-4)。換言之，為了進行新的社會整合，現代國家必須創造出一套新的社會整體意識，以取代傳統社會階序性的宇宙觀來統合族群。

我們可依上述觀點來討論戰後台灣的文化建構問題。戰後國民黨政府的統治原則，表現在文化策略（政策）上，即是所謂的「中國化」。1945 年之後，當台灣的統治權由日

本政府移轉到國民政府手中之初，國府便已積極地運用文化策略，希望去除日本殖民台灣五十年的影響，以鞏固中國文化。會有「中國化」的倡議之聲在於，國民政府認為台灣被日本殖民統治五十年，在心態上養成一種「奴化思想」，這必須儘快加以根除，以免傷害民族情感。要根本消滅奴化思想，最直接的方法便是從教育著手，如楊聰榮指出，一九四五年九月，戰爭結束但尚未來台接收以前，教育部召開的「全國教育善後復原會議」中，即明白表示教育做為治理台灣施政方針的一環，其中最重要的就是「祖國化」。實施的主要原則就是「以去日本化」來達成「中國化」，即設法從台灣社會的日常生活中去除和日本有關的記憶及任何有日本象徵意味的東西（楊聰榮，1992：20-21）。國府採取的具體手段是「強行以華語作為國家的標準語言，並以之作為日常生活之溝通工具，以及社會價值的傳播媒介。全面禁止日語以及台灣地方語言，包括廣電、影片、電視、報紙等管道全由政府管制；並在戒嚴令實施下，全面禁止外來出版品流入台灣，以免造成影響」（Chun，1996：5）。

誠如Anderson在《想像的共同體》中強調「國語」對於民族主義產生的關鍵性作用，國民政府於接收台灣之初便已體認到語言對於國民意識養成的重要性，如陳儀在接任台省行政長官之初，即明白表達了對語言的剛性態度：「對於國文，我希望我們要剛性的推行，不能稍有柔性，俾可增加效率。」同時並透過傳播和用人管道來加以掌控，特別強調政府官員在留任和升遷的條件上必須經過「一定手續」與「相當條件」，對於不能操國語，不熟悉中文的公教人員，不使其居高位（蕭新煌，黃世民，2001：370）。五〇年代開始，更進一步以戒嚴、戡亂為由，實施報禁、控制雜誌、廣播等文藝傳播工具，利用國家機器的力量全面禁絕「方言」在公共領域上的使用<sup>21</sup>，並透過一系列的文化政策對文藝界進行書寫溝通上的宰制，例如1952開始推行「反共抗俄總動員運動」；1954年發起「文化清潔運動」，強調要清除文藝作品中「赤色的毒」、「黃色的毒」與「黑色的罪」；1955年發起「戰鬥文藝運動」，要求創作「能增強戰鬥精神和堅定反共意志的作

---

<sup>21</sup> 國民黨政府於五〇至七〇年代所推行的的重要語言措施，大致有下列要點：（參閱蕭新煌，黃世民，2001：369-374）

1.1950年代起規定在學校禁止說「方言」，違者罰一塊錢，掛狗牌，並設糾察隊教學生互相糾舉說「方言」的「壞學生」，學堂上到處貼著「說國語是愛國的表現」的標語，培養學童說母語的羞恥感、罪惡感。

2.1956年以後開始推行全面性的「說國語運動」。規定各級機關、學校及各種公共場所一律使用國語，並且開始提出「語言不統一，影響民族團結」的論調。是年5月30日教育廳下令「各中等學校談話應儘量講國語、避免講方言」。此後即年年頒布各級學校禁止講方言的訓令。

3.1959年11月教育部規定放映國語片絕對不准加用台語說明，違者予以糾正或勒令停業。

4.1965年7月10日省政府通令各縣市政府，各級學校「加強推行國語實施計劃」中指出：

(1)本省推行國語，原著績效，惟近年來受到客觀因素之影響，推行國語之風氣，轉入低潮，方言日語甚熾，亟應予以糾正。

(2)語言不統一，不但同胞情感不易融通，且妨害政令之推行。

(3)語言不統一，影響民族團結。

5.1972年12月1日教育部致函三家電視台，規定「自本月起，減少方言時間，閩南語節目每天每台不得超過一小時，分兩次播出。」

6.1976年1月8日行政院公布「廣播電視法」，規定「電台對國內廣播播音語言應以國語為主，方言應逐年減少。」

品」；1960 推行「國民生活須知」及「國民禮儀範例」等等。

然而光靠政策的制定並無法保證權力能順利施展開來，如傅柯（1977）對紀律性社會政治權力運作的研究指出，這一方面是一種整體化的過程，同時也是一個個體化的過程。除了以法律的方式來達到嚇阻的效果之外，更重要的是必須將觀念具體落實於身體的層次上，成爲一種思想風格和生活紀律的來源，我們可以 1966 到 1967 年國民黨政府所推動的「中華文化復興運動」爲例做一說明。「中華文化復興運動」這個計畫不同於一般政策之處，在於它並不單是企圖利用觀念去培養國家的一體感，而是積極地透過社會各個層面的運作來達到文化意識的擴展效果<sup>22</sup>。文化復興運動以三個步驟進行：公共傳播、道德教育和社團活動。在學校教育方面進行「公民與道德」、「生活與倫理」、「中國文化」、「軍訓」等思想與人格課程的教授；同時以「課外活動」的名義經常性的舉辦與中國文化相關之作文、演講、書法、愛國歌曲、戲劇等比賽；並將道德教育擴展至家庭和社區，透過社會工作隊、婦女和鄰里組織進行社區活動、模範人物選拔。更重要的是政府還藉由社團活動的運作過程，來促進國家在政治經濟以及其他方面的發展，例如與海外華人或文化機構擴展和聯繫、觀光事業的發展、經典作品的出版，歷史文物的珍藏，以及大量提倡有關科學、倫理、社會福利及體育活動；並利用媒體、文宣加強反共立場等等，灌輸人們相信唯有靠著這個文化意識精神，國家在其他方面的命運才有前途的意識形態（陳奕麟，1997：260-261）。從以上的說明可以清楚得知，中華文化復興運動的推行並不是在進行一種抽象觀念的傳遞，而是透過制度性的方式，在身體層次上所進行的書寫銘刻；其目的在於使知識體系透過身體感的培養，從純政治的領域散播到社會各個不同的層次，進入到日常生活的實踐當中<sup>23</sup>。

接下來，我將透過知識傳播和社團運作兩個面向的觀察，來看這種權力的運作效果如何在客家的公共論述中形成一種權威性的注視邏輯，對於客家身份的界定發揮著道德監控的影響力。戰後台灣客家最早的通俗傳播，可能是從移民自中國廣東梅縣的客家人謝樹新，於 1962 所創辦的《苗友》開始的，主要以苗栗爲發行區域，而在該雜誌上發表的作者，幾乎全爲客家籍。後來，《苗友》於隔年（1963）更名為《中原雜誌》，在發行銷路上由苗栗擴及各客家縣分。《中原雜誌》以「發揚客家文化」爲宗旨，內容以對客家風俗、習慣、語言、源流、居地文物、人文、歌謠的相關介紹；以及客家先民初定居於閩粵贛各地羣路藍縷的創業垂統，遠走海外、闢地開天的事蹟；民國前後客家先賢先烈獻身革命事業的建樹，一系列抗虜、抗敵、抗暴精神之事蹟爲主要旨趣。1965 起又進一步將刊載在雜誌內的篇章，分類結集出版成《中原文化叢書一～七集》，每集的內容

<sup>22</sup> 中華文化復興運動的推行方式主要有四個指標：1.以媒體作爲公共傳播的主要工具，並讓教育機關主動辦活動；2.以社團活動方式爲模範，帶動風潮；3.以學校作爲行動中心，將文化復興運動擴展到家庭及大眾社會；4.充分利用整個行政官僚體系來支配各單位的行動（陳奕麟，1997：260）。

<sup>23</sup> 中華文化復興運動的成功見諸於在推動的那一段時間，無論是民間團體或知識階層都同意那樣的做法，如在 1966—1968 年之間，幾乎每隔兩三天就有民間文化團體出面發表聲明響應文化復興運動（詳細資料可參閱楊聰榮，1992：46-48）。

包括了客家源流、客家掌故、客家風土、客家語言研究、客家歌謠研究、中原文粹、中原詩圖.....等類別（陳逸君，1998：1371-1372；陳運棟，2000：61-63），在客家知識傳播上具有重要的地位<sup>24</sup>。

從《中原文化叢書一～七集》的內容分類來看，不難發現到基本上是承襲了羅香林的論述架構，以血統、源流、語言、風俗習慣以及英雄人物的事蹟等「歷史證據」將「客家」建構為具有「中原」正統身份的代表<sup>25</sup>。這樣的論述模式在往後形成了一種特殊的思考風格，表現在以客家人擁有「中原」的正統身份及文化菁華而自豪，不斷透過源流考證的方式，去表彰客具有正統的漢族身份根源，並沉浸於對於中國和台灣歷史上知名的忠貞愛國之士和其英勇作為的緬懷中<sup>26</sup>。就以1978年台灣本土第一本系統性客家學著作——陳運棟的《客家人》為例，其基本內容架構，亦是在羅香林以及中原文化叢書的範式之下，增補了台灣客家在地的祖籍空間分布和移入時間等資料<sup>27</sup>（楊長鎮，1997：24）；而之後隨著鄉土意識興起，大量出現的客家著作亦多沿著這條論述主軸展開，聚焦於源流考證、人口分布、先賢先哲、民風習俗、語言等範疇；其論述方式通常是由在中國南遷的歷史談起，述及遷台歷程、墾殖概況和分佈情形，然後談客家人的民族特性、宗教、民俗、生活習俗.....等，文末或書尾處，有時候列舉歷代傑出人士，或附錄客家山歌、童謠或俗諺等，如郭壽華《客家源流新志》（1963）、廖偉光《客家民系研究》（1980）、鄧迅之《客家人的精神》（1982）、雨青編著的《客家人尋「根」》（1985）皆屬此類（陳逸君，1998：1368-1369）。可以說「自羅香林以來，客家人的客家研究多半呈現出體例、內容和問題意識的高度一致性或類似性。甚至如果往前溯及1808年的徐旭曾，幾乎近二百年間，客家論述都停留在『源流考』的壟罩下」（楊長鎮，1997：34）。在這裡，我們看到國家文化的論述力量，如何具體透過人民的懷鄉情感被再現出來，以至於總是必須不斷回到源流考證的方式，將客家的身份置放在「中原文化」的想像之下，一廂情願地訴求於原初過去的神聖起源與綿延不斷的歷史神話，同時將自己建構為國族精神最忠貞的捍衛者，而無視於客家人在朝代更迭、外族入侵、異地遷徙、社會環境等諸多因素的交互影響下，早已與異族、異文化之間的關係交織一體而無法分離的事實。

國家權力具體滲透市民社會成爲一種道德支配的霸權力量來源，更可以透過民間社團

<sup>24</sup> 如陳逸君在編輯《台灣客家關係書目與摘要》時發現，六〇年代的客家相關書目，以及絕大多數七〇年代的書目筆數都是來自於《中原文化叢書一～七集》（陳逸君，1998：1372）；此外，約三分之二關於客家人在世界各地發展的資料，亦來自該叢書的客家掌故和客家源流單元（*ibid.*：1344）。

<sup>25</sup> 據陳逸君的研究發現指出，《中原文化叢書第一～七集》的特色可歸納爲四點：1.強調客家人正統的中原身份；誇耀客家語言和文化保存最多的中原特質。2.經常出現描述中原故鄉的懷舊之作，包括歲時節俗，也是以中國原居地的風俗爲主。3.不斷地歌頌中國歷史上的忠臣、文人、賢士；不厭其煩的記述這些人物的軼聞、掌故，鮮少注意島上各行各業的傑出人士。4.鮮少提及當時客家的社會或政治問題，也無關懷生長土地的相關論著（*ibid.*：1372）。

<sup>26</sup> 常被客家人提到的愛國英雄人物有文天祥、孫中山、羅福星、楊紫雲、吳湯興等人（*ibid.*：1349）。

<sup>27</sup> 《客家人》（1978）一書共分爲四個章節。第一章緒論的三節內容分別是：客家問題研究的歷史背景與現有成就、客家民系與名稱的由來、優良民系舉世推崇。之後三章內容分別是客家民系的演進及其分布、客家話面面觀及客家文化的探討。

的運作具體看出。就以《中原雜誌》特別重視的民謠推廣為例，該刊自發行以來即致力於推動客家民謠、語言、俗諺、俚語等的採錄研究，還曾經成立「改進民謠研究會」並風行一時（陳逸君，1998：1371-1372）。不過這些對於文化資產的發掘和創新卻是在「改善風俗」的名義下進行的，如在1960至1970年代所作的「出征前勸妻歌」、「十勸夫出征歌」、「勸世歌」乃是將經典詩辭與反共八股交相附會而成；又有云：「至于山歌，亦宜有時代性，今後對聲討匪共之罪惡，應創作新歌，俾於潛移上，收同仇之效，並須多錄中興詩詞，以振人心，使其價值擴大。」「現在反攻在望，民氣轉奮，勇敢戰鬥之風，日漸高昂。茲將詩經中之秦風無衣，錄出以見秦國人民，勇敢抵敵的氣慨，而益吾人同仇敵愾，團結一致，誓滅匪類之心焉。」「客家歌謠，不但在文藝上有它的價值，而在這赤燄彌天，逆流衝激的今日，若將歌謠善為運用大可以加強民族運動的鼓吹，盡而增加反共的力量」<sup>28</sup>。

此外，彭欽清關於客家民間社團的研究也發現到，在解嚴前成立的舊移民客家社團通常會強調忠義精神的發揚；如台北市中原客家崇正會的宗旨是「結合客籍人士團結合作，增進福祉，效法 國父崇尚正義愛國情操，發揚客家忠義精神，共同促進社會和諧安定」；台北縣中原客屬協會則是：「連絡各地中原客屬人士，發揚傳統之忠義精神，傳承客家文化，凝聚力量，團結合作服務人群。」（彭欽清，2002：124，127）。而1949年後來台的新移民所成立的同鄉會亦有類似的情況，如在組織章程上多半是參酌1950年台灣省政府社會處頒布之範例而定，如「第三條：本會以連絡同鄉情感、團結同鄉力量，發揮互助精神改善鄉土習俗，並協助政府舉辦公益事業與生產事業，並增進地方福利促進建國大業為宗旨」（ibid.：132）。或許這些章程的訂定只是一種應付官方的虛應故事，但卻具體地指出了國家在塑造人民「成爲一個道德人」的規訓意義上所具有的權威性質，人民組織聯誼同鄉會或許不見得就是要發揚忠義情操和愛國精神，但卻必須得去迎合這已然集體內化的社會氛圍。另外一個具有代表性的例子是一九七四年由官方策動在台灣成立的「世界客屬總會」，「世界客屬總會」顧名思義爲一跨越國界的團體，以聯絡各地客家情誼爲主要目的，在性質上與地區性格濃厚的同鄉會並無太大的差異。然而，其本身所具有的「跨國性」特色，卻成爲政府動員海外華僑最好的施力點，「不但作爲國府四海歸心僑務工作之一環，也給予了台灣客家繫屬爲『中國客家之一支』的族界圖像」（楊長鎮，1997：23）<sup>29</sup>。

透過以上的分析，我們可以看到戰後台灣的文化建構，在建立一個新中國的意識形態指導下，如何透過各種論述方式來召喚中國性，以塑造出符合國家意識形態的民族意識和道德心性，同時透過制度性的運作建構出與此精神相調和的行爲儀態。「當族群意識

<sup>28</sup> 見中原文化叢書第一集（1965：32）、中原文化叢書第二集（1967：4，10，12）、中原文化叢書第六集（1976：5）；引自蕭新煌，黃世民，2001：363。

<sup>29</sup> 例如1973年10月5日至8日在台北市連續三天召開的「世界客屬第二次懇親大會」，正值台灣剛退出聯合國不久，即成爲官方進行海外華僑族群意識動員的場所。政府除了透過演說的方式外，還經由展覽、發行紀念郵票等盛大活動方式進行意識形態召喚。詳情可見連希文（1974）〈世界客屬第二次懇親大會紀實－在台北召開〉。

被用來建構文化論述，接著在思想及實踐二方面用作灌輸國族認同基底時，便難以辨明政治教條、社會價值與例行生活的特殊角色，而這些全都用以生產“中國性”（陳奕麟，1999：110）。正是在國家文化意識道德支配的作用力之下，我們看到羅香林的客家學在戰後台灣客家論述中成爲一種神聖的集體神話，這表現在羅氏將客家人建構爲具有正統中原身份和愛國保族精神的意識形態，被不加質疑全盤移植到台灣來，形成一種一脈相傳的歷史傳承關係。透過不同層次的詮釋作用，使客家朝向一種同質化的國家想像，貢獻於中華民族工程打造的過程。在下節中，我將繼續探究在八〇年代國族轉型的過程中，關於客家想像所發生的變化。

## 二、走出隱形化：「新的客家人」的誕生

在台灣，客家人常被稱爲社會中的隱形人，他們在一般的公共生活中可以很流利的使用北京話或閩南語，但很少或避免使用自己的母語；在社會和政治運動上，他們較少參與，或即使積極參與，他們也儘可能不凸顯作爲一個族群的客家人身份……其實，就族群深層特質來分析，客家人又是一個極端重視歷史意識，並自傲於具有悠久的優異文化，具有強烈認同意識的族群。這種強烈的客家人意識常表現在他們的日常言談和歷史思考中。例如，他們喜歡談論客家人在歷史上的豐功偉業以及在當代華人政治圈中的重要成就；他們常以中原文化的傳承者自居，他們敬謹遵循古聖先賢與祖先們所留下來的古訓嘉言，他們以耕讀傳家爲人生的理想，重視教育並極端尊重讀書人。這樣濃厚的族群集體意識恐怕是別的族群所少見的。

——徐正光<sup>30</sup>

### （一）客家身份認同意識的甦醒

一九八〇是社會力抬頭的年代。整個社會充滿著希望與不確定性，被三股力量推著往前走。首先是接續一九七〇年代美麗島事件陰影而醞釀豐沛的政治民主化力量。其二是從一九七〇年代後期延續到一九八〇年代穩定而持續的經濟成長，也逐漸移植了西方資本主義社會風貌。三是民間力量的茁壯，其中最令人矚目的莫過於來自民間不同社會群體針對各種訴求而發動的抗議風潮（蕭新煌，黃世明，2001：319-321）。解嚴是使得這股社會力得以重獲相對自主空間的重要里程碑；黨禁、報禁的相繼解除，使得長期隱藏和潛伏的矛盾迅速地公開化和表面化，造成各種不同性質的社會運動在解嚴前後風起雲湧，不同身份階層的民眾都在爲自己找尋一個新的「歷史位置」，「反」成了八〇年代的最佳標籤。

這個民間社會力高漲的年代，也是客家人身份認同甦醒的年代，客家人開始對自己的歷史、語言、文化等問題展開質疑。1987年10月1日「客家風雲」雜誌創刊可以說是客家運動的一個里程碑，作爲解嚴後第一本客家社群刊物，「客家風雲雜誌」不同於過

<sup>30</sup> 摘自徐正光主編，《徘徊於族群與現實之間》，1991：4。

去以連誼、地方報導及文史消息爲主的客家社團雜誌，提出「要在巨變的時代裡，發出客家人的聲音，創造客家人的風雲」(徐正光，2002：9)，意圖透過主體性追求的過程，確立客家族群自己的政治、經濟、社會、文化地位。創刊初期，該刊即提出「重建客家人尊嚴」的訴求，除了對古代、近代客家傑出人物之報導、頌揚之外，亦積極地企圖建立對當前重大政治、社經議題的客家觀點，並相當程度地認同了八〇年代民間勃興的改革、反對浪潮，對反對運動、社會運動的客籍人物給予顯著篇幅的討論、報導。88年中期，《客家風雲》開始尋找問題焦點以凝聚客家意識，並落實對社會改革的關懷，他們以當局獨尊國語，打壓本土語言的政策爲反抗對象，並提出客家人應努力投身政治，以改變「弱勢現狀」的主張。88年下半年，以該社爲中心的客籍人士擬議籌組了「客家權益促進會」，並於88年底發起了「還我母語」街頭運動。

「還我母語大遊行」首次促成了以全台灣爲範圍的客家人走上街頭，爲爭取全體客家人的族群尊嚴而發聲，可以視爲客家人文化身份意識甦醒的一個具體指標。這項運動提出的目標，包括：「開放客語廣播、電視節目，實行雙語教育，建立平等語言政策，修改廣電法廿條對於方言之限制條款爲保障條款」等訴求，試圖從搶救語言文化的層面出發，重新尋回族群認同的標記。從這些保護客家語言的訴求看來，實已隱含了對於全體客家人「共同文化處境」的想像(王甫昌，2004：136)。然而，如同許多觀察者指出的，是次遊行究其性質而論，乃是因著八〇年代狂飆社會氣氛感染而起，以「反」的位置出發所生的產物，因此在許多問題上仍存有不小的歧異，如參與遊行的人士主要是各地客家社團及工農人士臨時湊組而成，部分參與者或有將運動當作爭取個人政治地位的籌碼(楊長鎮，1991：193-194)。

此外，這個運動所鼓吹的「客家話」，在當時仍然沒有共識。由於台灣各地的客家話仍有不同的腔調以及特定辭彙的用法，客家人之間對於這些差異仍然相當有意識。如果要在電視及廣播中使用「客家話」，到底要用哪一種腔調呢？(王甫昌，2004：137)雖然存有種種的問題存在，不過「還我母語大遊行」，對於當代「泛台灣客家認同」想像的形成卻有不小的影響力，「在這個運動之後，透過客家社群的不斷自我動員與改造，使得政治與其他的社會部門，陸續開始正視客家問題的合法性。」(張茂桂，1997a：62-63)以下，我想進一步探討的問題是，除了政治大環境的條件之外，這個自我身份意識的甦醒究竟是在哪些因素交互影響之下形成的，而這些因素又和九〇年代初提出的「新的客家人」論述之間產生怎樣的互動關係。

在八〇年代末的這波文化運動中，可以清楚看到的一條主軸，是客家人對於自身在台灣社會「隱形化」現象的焦慮。我們可以先從幾個結構性因素，來觀察客家人的族群身份在戰後台灣隱而不顯的原因。首先是1945年，台灣回歸中華民國之後，由於台灣「本省人」和新移入的「外省人」之間不對等的接觸，以及本省人認爲受到外省人歧視的感覺，而使得過去的「閩客區分」漸趨於淡化，被另一種新的人群分類——「省籍差異」所取代。在「省籍問題」很快成爲一般人注意的新分類的情況下，福佬、客家之間的差

異也就因此受到壓抑。另外，在國家的文化政策上，無論是閩南話或客家話都被視為是方言，在文化上也一樣被視為是本地文化而受到貶抑。其次，台灣在 1960 年代以後經歷的都市化與工業化變遷，造成大量的客家人離開原先集中居住的傳統客家村，進入都市就學與就業。這些進入都市地區的客家人，由於人口比例較低，基於經濟競爭的原因，多半選擇隱藏自己的客家身份，學習使用其他優勢族群的語言，包括文化上優勢的國語、人數上優勢的福佬話。而在都市的環境中，由於採取散居的形態，缺乏學習及使用客家話的環境，再加上政府推行國語政策的影響，導致很多在都市出生成長的第二代，漸漸失去使用客家話的能力與習慣，遂產生了大量被同化的現象（ibid.：129-131）。隨著台灣在政治及社會環境的改變，以上種種歷史、政治、經濟及文化因素上所塑造出的不利條件，遂逐漸浮上檯面，成爲一種焦慮感的來源，如徐正光指出的，模糊的隱形人身份日益被突顯成爲客家人的族群印記，這種族群瀕臨淪亡的危機感，乃爲一九八〇年代後期的客家意識覺醒提供了深層的心理基礎（徐正光，1991：5-7）。

其次是針對「台灣民族主義」的反動。除了上述歷史及社會條件造成的因素之外，另一個與客家危機意識形成有關的原因，則是八〇年代政治反對運動所建構的「台灣民族主義」。一九八〇年代政治反對運動者開始積極鼓吹「本土化」的概念，在「美麗島事件」之後，反對運動爲了有效對抗國民黨的中國民族主義，開始發展台灣民族主義的論述。而在建構「台灣民族主義」的過程中，不可避免的會涉及到對於「台灣民族」獨有的文化與語言，以及史觀的界定；然而新世代的反對運動者在繼承了連橫所提出的「台灣民族史觀」，對「台灣民族語言」進行界定时，卻不自覺地將最多人使用的「福佬話」直接透過運動場合的實際使用，將其定義爲「台灣話」，而同樣具有「被壓迫的本土語言」身分的「客家話」，卻似乎沒有被認定爲是「台灣話」的一種，這種做法使得同樣被國民黨政府界定爲「台灣人」或「本省人」的客家人而言，除了國民黨推行的國語政策外，也深刻感受到來自反對運動所代表的閩南人語言的壓迫，而成爲觸發「還我母語」大遊行的因素之一（王甫昌，2004：137-138）。例如在遊行結束之後，有部分人士在運動帶起的民氣高昇氛圍之下，意外擦出籌組「客家黨」來對抗「具有福佬性質的民進黨」的火花，便可視爲是對「以福佬爲中心」的語言觀做出的反動。

再者是「義民」的形象在政治與族群關係轉型時，所面臨的「依違兩難」的困境。「義民信仰」可以說是當代台灣客家人所特有的現象。有關「義民信仰」的形成必須回到清代台灣發生頻繁的「分類械鬥」談起。台灣的客家人入台拓墾始於清代，自十七世紀中葉開始，台灣成爲了中國南方閩、粵兩省，爲生活所迫而尋求新生活空間的移民天堂。清代客家人大量渡海來台的時間點可以追溯到 1684 年，清康熙皇帝取消海禁後，嘉應州的客家人大量移入台灣。由於移入時間較晚<sup>31</sup>，必須和較早進入台灣的福建移民爭田、爭土地、爭水，客家人和福佬人的關係並不融洽，再加上當時清朝官方無心治台，使得

---

<sup>31</sup> 清廷治理台灣之初，曾頒布三條限制中國人民渡台的禁令，其中「粵地屢爲海盜淵藪，以積習未脫，禁其民渡台」一條禁令，使粵籍客家人的大量移民，比起漳、泉閩籍漢人渡台時間較晚，人口相對較少。



械鬥事件頻頻發生。分類械鬥之起因，可能是爲了爭奪土地或水源，也可能是對抗官府的濫權和腐化，亦可能是社會治安的因素，發生於康熙六十年的朱一貴、杜君英事變，乾隆五十二年的林爽文事變，以及咸豐同治年間發生於北部的械鬥，都是著名的例子（徐正光，1994：390-391）。面對當時台灣局勢的混亂，清朝官方採取的手段是「以臺制臺」的策略，即藉由分化閩／客、漳／泉、生番／熟番的區別，拿「義民」鎮壓「暴民」，去平亂及維持社會秩序，並對於協助朝廷平亂有功者賜以「義民」的封號<sup>32</sup>，以維持政權的穩定性（ibid.：126）。

從上述說明，我們可以知道清廷對於「義民」或「褒忠」名號的封賜，並不只限於客家人，所謂「粵莊在臺，能爲功首，亦爲罪魁」（蕭新煌，黃世民，2001：40）；「義」與「不義」之別，就在於「助清」或「反清」。然而，「義民」卻在清廷刻意加以賞賜和褒揚之下，在後來的歷史中逐漸轉化爲客家社會中一個重要的象徵符號——「忠義精神」，其具體的表現方式便是形成以跨地域的「義民信仰」做爲社區凝聚與象徵的中心<sup>33</sup>。而關於當代「義民問題」的發端提起，其要者應爲連橫《台灣通史》（1921）；大意爲：清代屢有革命事件，所謂義民即爲附庸滿清的反革命份子，實爲「不義之民」。後來，楊碧川的《簡明台灣史》（1987）一書也提到一個類似，但經過修正的概念。楊氏同連橫一樣將清廷視爲台灣歷史上諸多「外來政權」之一，但也指出清代民粹式的革命理念不清、紀律不彰，和清廷的分化、離間，皆是義民的成因。然而自美麗島事件以來，有些反對運動者卻引申「義民問題」，並往「客家人曾當外來統治者打手」的方向發揮（楊長鎮，1997：24-25；王甫昌，2004：138-139）。這使得長久以來爲客家人視爲榮耀象徵的義民形象，在台灣民族史觀的建構下，似乎成了揮之不去的負面印記，許多客家論述皆不約而同的指出，這種「污名」造成了客家族群在處理現代族群關係上一種矛盾的情結<sup>34</sup>。

在此，我們可以從兩個面向來看待所謂的「義民問題」。首先，從統治者的立場來看，透過信仰的感應，使人民服膺於效忠國家的意識型態，對任何統治者而言都是一種極佳的治理策略，無論是在日治或國府時期，都可以看見這樣的手段一再上演，例如義民廟即使在日本政府如火如荼推行皇民化運動期間，依然受到日方的重視；日本人推行皇民化運動期間，台灣地區各種神廟紛紛被廢，而義民廟卻沒有被廢，反而受到「特別待遇」。

<sup>32</sup> 關於客家人被封爲「義民」的由來，可追溯至清康熙六十年（1721年）朱一貴（漳州府人）的抗清。六堆的客家人因爲平亂有功，被清廷封爲「義民」，來台剿亂的藍廷珍也因此奏請朝廷解除粵籍人來台的限制，使得廣州、潮州，以及福建汀州的客家人大量移入。後來，六堆地區的客家人更是成立長久性的軍事組織，將朝廷「義民」封賜建制化（王甫昌，2004：125-129）。

<sup>33</sup> 客家的義民信仰，有「忠勇公」、「褒忠義民爺」或「義民公」之稱；其建立可溯自清朝乾隆五十一（1786）年的林爽文起事。由於客家人在協助清廷征討過程中有功，而得清廷賜詔救額，先後有「義勇」、「懷忠」、「褒忠」的封賜，並建廟奉祀戰死的義民。爾後逐漸成長爲台灣客家人的一大信仰，其分香火出去所建的廟，多達二十餘座（楊鏡汀，1991：104；黃榮洛，1991：164）。

<sup>34</sup> 如徐正光指出「義民」的歷史烙印，常使得客家人被其他族群認爲不可信賴，這種「原罪」意識造成客家人在族群相處上產生一些極端的行爲反應：有些人只好依附在政權的蔽蔭下，享受現成的利益；有些人則儘量隱藏作爲客家人的身份，以避免引起族群關係的緊張；有些人則強烈認同別的族群，以求擺脫或洗刷「客家人」的原罪或污名（徐正光，1991：6）。

昭和十六年，台灣總督長谷川清，拓務大臣秋田清，所贈送的「忠魂不朽」、「盡忠報國」的匾額，至今仍高掛在義民廟的前庭門楣上（楊鏡汀，1991：105）。而在國府時期，也不斷透過諸如「客族同胞的遠祖，源出軒黃，大漢支流，原居中原」、「我客族祖先，代有賢相、名將、忠臣義士、烈女節婦，大義凜然，史乘可稽」、「客家是義不帝秦的義民先鋒」（連文希，1974：23-41）等意識形態修辭，來召喚客家身份的國族認同。在此，我們看到「義民」在國族塑造的過程中，成爲了一種被「虛構」的傳統，被當作客家人獨特的文化本質，同時不斷利用共同的公共儀式，來強化客族與此「集體過去」聯繫的過程。

進一步從集體記憶變遷的角度觀之，相對於「義民信仰」在客家社群中被刻意的保存下來，我們也看到了對於閩籍人士而言，這乃是一段開始遺忘或不再強調這段歷史的過程。在此，我們可以藉由蔡采秀對於客家族群在清代成爲義民過程的研究，來看待集體記憶建構的問題。蔡文的研究認爲，客家族群對於義民的心態在歷史上有經歷過一轉變的過程，光緒年間客家族群的「義民」，已不再像咸豐、道光、同治年間只是消極地在亂事中「出爲義民，保護長官，衛守城池」的「義民」，而是積極有意識地配合政務推展，爭取在台官僚的信賴，成爲「急公好義」的「義民」。之所以會有這樣變化的原因，在於當時在台灣客家族群，已能深刻的體認到不同族群在土地開發利益上的競爭愈趨激烈，深知想要在多族群的台灣立足，必須與官方取得更密切的合作。因此，蔡文認爲客家族群對於「義民」此一充滿政治性的標籤，經過了從被動接受到主動彰顯的過程，其所彰顯的意義是客家人在面對外來的政治箝制力量，和本身經濟利益之間所作的務實選擇。因此，「所謂的『義民』不能被理解爲一群爲忠於絕對國家效忠而犧牲奉獻的死難者，而是應該理解爲一群認同和維護本身族群利益而犧牲奉獻的人」（蔡采秀，2004：36）。從蔡文的研究對照於「義民」在不同歷史時空中的形象再現，讓我們再次看到了逝去的歷史人物，如何被扯出其原有的時空脈絡，重新編入一組以「國族」爲中心的社會記憶之內，被加以假借、扭曲、遺忘的過程<sup>35</sup>。

## （二）「新的客家人」論述的出現

莫再過講頭擺 客家人怎般偉大（按，指不需要再講過去的客家人有多麼偉大）  
莫再過唸頭擺 客家人怎般優秀  
    嗯（按，指我們）大家就係新个客家人  
寫不完个苦難和艱辛  
長山過海來台灣  
流不盡个目汁和鮮血  
開山打林立根基

<sup>35</sup> 另外有一種說法認爲義民信仰在客家社會如此備受重視，可能與清代閩客械鬥的集體記憶有關（黃榮洛，1991：164）。劉還月則認爲義民信仰從當初的「抗賊」孤魂到今天被奉爲陽廟正神的重要地位，正是一種客家人拿來當作勝利「標本」的展示（劉還月，1999：234-236）。

嗯大家就係新个客家人  
莫嫌這塊土地恁細  嗯个命脈就在這  
莫嫌這塊土地恁瘦（按，指這麼貧瘠）  嗯个希望就在這  
  嗯大家就係新个客家人  
用个硬頸爭自由  再造客家精神  
用个熱血爭民主  再創客家光輝  
  嗯大家就係新个客家人

——鍾肇政，〈新个客家人〉<sup>36</sup>

上述這首歌，是作家鍾肇政為宣揚「新的客家人」理念所做的歌詞。由歌詞中我們可以看到一種對於客家人的新想像：「新的客家人」不是耽溺過去，裹足不前的懷舊者，而是將目光放在眼前立足生長的土地，積極開創台灣未來的前瞻者。鍾肇政進一步闡釋了這個觀念：

史冊上曾經輝煌光耀的我們客族，曾幾何時成了弱勢族群，或曰「隱藏的一群」，或曰「冷漠退縮」，譏諷詆毀，無所不至。而目睹客家語言之瀕臨流失，客族尊嚴之幾近潰散，能不慄慄於懷而瞿然心驚？

新个客家人之出現，此其時矣！

我們雖未敢以此自許，然而我們確不願徒然陶醉於過去創造歷史的萬丈光芒中，更不願自滿於以往英才輩出並管領風騷；我們所深信不疑者，厥為客家潛力至今猶存。在此世局詭譎、社會擾攘、新的人文景觀亟待建立之際，我們願意為尋回我們的尊嚴，再創我們的光輝而努力，更願意與其他族群——不論福佬、各省抑原住民各族，攜手同心，為我們大家的光明未來而戮力以赴<sup>37</sup>。

這段文字清楚呈現出一種對於族群自身存在的弱勢感，這種體認是圍繞著客家族群在當前社會中成為「隱形人」展開的，這包括認知到了族群語言的大量流失、文化形將滅絕的困境，以及被扭曲的族群形象等。作者認為要突破這種困境的狀態，客家人必須從改變自身的心態做起，從耽溺於過往的光榮歲月中走出來，和其他族群一起共同為國家的未來努力。從歷史的過程來看，「新」的客家人理念的提出，意味著對於人群進行一種重新分類的行動，它所區分出的「他群」是所謂的保守、懷舊、冷漠、滯留不前的「老」（舊）的客家人。然而，正如本文一再強調的，我們必須進一步去探究的是，分類作為一種人群想像背後所隱含的邏輯，為何要進行新的區分？建構出什麼樣的類屬？又排除了什麼樣的他者？

<sup>36</sup> 摘自台灣客家公共事務協會主編，《新个客家人》，1991：83。

<sup>37</sup> 此為台灣客家公共事務協會成立之宣言。摘自台灣客家公共事務協會主編，《新个客家人》，1991：79。

「新的客家人」論述的提出，導因於一批以客家菁英份子為主的學界、社運界、文化界人士因不滿歷來的客家社團偏重聯誼的性質，復又鑑於八八年來因理念不清、黨派立場混雜而導致運動內部力量相互抵消的經驗，遂決定籌組一個改革立場清晰、確定的新運動團體，於是在一九九〇年十二月一日成立「台灣客家公共事務協會」，由鍾肇政擔任創會會長。該會自成立以來，便積極展現出重塑台灣客家人形象的企圖心，這主要是從兩個面向上展開：首先是以實際的行動參與台灣的民主運動。該會自成立以來，標榜著行動性、積極性，以及鮮明的在野屬性，與台灣教授協會、台灣筆會等本土／反對色彩清晰的社團有著密切的聯繫，透過共同參與社運活動及言論的方式，來擴大客家在公共領域的能見度。如在媒體上開闢版面，探討或報導客家文化、政經現狀或問題；常年舉辦客家學術研討會、辦理客家文化營活動；並在重要的選舉中，成立「新客家助選團」，公開推薦支持的候選人。到了一九九四年，更透過地下電台的方式成立了「寶島客家電台」、「新客家電台」，企圖以掌握傳播工具衝破當時媒體言論的封鎖線。在台灣客協的積極動員和自我改造之下，九〇年代以來重要客家政策的浮現，如一九九六年「寶島客家電台」的合法化，陳水扁總統在擔任台北市長期間推動的各種客家事務，以及二〇〇〇年選上總統之後，在行政院成立客家委員會，可以說都與新客家助選團的支持和動員有著若干密切的關係（徐正光，2002：10）。到了一九九七年，該會更將觸角擴展至海外華僑，成立了「世界台灣客家聯合會」，在一份〈共同宣言〉的聲明中有這麼一段訴求：「值此即將邁入廿一世紀之際，我們熱烈地聯合海內外所有台灣客家人，重新體認客家人即為台灣的主人，團結一致為恢復客家尊嚴、搶救客家語言文化、爭取客家權益，並與其他族群共同致力於民主社會之實現而全力以赴」（黃恆秋，1998：208-209）。

另外是提出「新的客家人」理念，該會並分別在1991年及93年將相關論述集結出版成《新客家人》和《台灣客家人新論》二書，這二本書嚴格來說並非系統性的學術著作，主要是邀集各界人士就不同的面向，如「新的客家人」、「客家語文」、「客家文學」、「山歌與風土」……對台灣客家的面貌進行闡釋。不過，由於著述者多半是客家人，我們或許可以將其視為一個族群自我書寫的文本，從中探究所謂「新的客家人」的圖像。首先，在「新的客家人」相關論述中，很清楚地區分了自己和「舊的客家人」之不同，在「新的客家人」論述中指向的「舊的客家人」，大約有著「隱藏」、「冷漠」、「無聲」、「畏縮」、「自卑」、「懦弱」……等特質。如鍾肇政指出他們是「隱藏的一群」、「無聲的一群」，也是「談論的巨人、行動的侏儒」，喜歡高談闊論客家人過去是如何偉大，更甚者也是絕大多數的客家人所表現出的則是冷然漠然，大有事不關己之概（台灣客家公共事務協會主編，1991：23）。劉還月則說，「過去的客家人，由於移墾、分佈以及人口勢力……等因素，一直深溺在一種悲觀、緬懷過去光輝、故步自封、無法進步的困境中，更嚴重的是雖然台灣的客家人沉陷在這種可怕的危機中，卻因自艾自憐的『弱勢族群』情結作祟，非但沒有人倡議自省與改革，甚至連意識到這種危機的人都少之又少……在台灣雖然已經待了二、三百年，卻仍一心追憶中國原鄉的陳年往事，幾百年前為爭墾權而生的『閩客械鬥』，傷痕雖早已填平，卻永遠無法放下心來和福佬人公平競爭，只是

一心想聯合中國的客家人，讓人口及勢力重佔優勢……」（*ibid.*：77-78）；「今天台灣的客家人已經漸漸地跟誠摯、踏實的民族告別，而在『假自傲，真自卑』的心結下，逐步邁向『萬事緬懷過去，一切光談不做』的虛浮世界中」（台灣客家公共事務協會主編，1993：60）。陳秋鴻亦以「保守、自卑、退縮、怕事、消極」等字眼來形容這些好以強調前人成就的「老舊」客家人（*ibid.*：63）。

那麼，相較於過去「舊」的客家人，「新」的客家人又具備什麼特質呢？這方面的說法可以鍾肇政為代表；鍾肇政表示「新的客家人」的主要共識便是「尋回客家尊嚴，發揚客家精神」、「簡言之便是要有新的胸襟、新的識見、新的行動」（*ibid.*，1991：23）。從上述鍾肇政為宣揚「新的客家人」理念所做的歌詞中，可以清楚地看到這個「新」的意涵是建立在要求客家人從守舊的封閉中走出，以重建族群尊嚴的基礎上。但是，這個「族群尊嚴」的重建工程又該如何達到？我們可以從台灣客家公共事務協會的宣言來進一步推敲其內涵。在台灣客協的成立宣言中明白揭示了母語解放、文化重生、民主參與、奉獻本土四項主旨，並指出：「我們堅信客家人亦為台灣的主人，我們願意立足於我們這塊大地上，為尋回我們族群的尊嚴，也為爭取我們族群的權益而努力。我們也堅信，我們與島上其他各語系族群，不論是先後來到的福佬及各省鄉親，抑原住民各族，在法律之前一律平等。我們願在互信互勉的基礎上，與所有這些同胞手足誠心合作，共同為台灣的光明前途而奮鬥」（范振乾，2002：222）。

從以上的宣言中，似乎可以發現到「從隱形人轉化成顯性人」，乃被新的客家人論述視為當前台灣客家人最重要的課題，而這個轉化過程，則是建立在一種對自己國族身份的再確立——「客家人亦為台灣的主人」的基礎上。就這個概念而言，上揭二書有多篇文章對此加以闡述，如李喬便指出了確立自己為「台灣主人」意識的重要性。他認為客家人由於三方面的原因形成了一種「自己尷尬、外人扭曲」的面貌：其一是人數不夠多，又不夠少，自古以來統治者就百計企圖利用；其二是古早有閩客之爭的事實，此事實成為「客家人的原罪」；其三是客家人的傳統精神世界上，「原鄉」意識與「漢家人」心態極重；加上歷史原因造成的一政治上、經濟上偏於不平弱小，使得客家人的發展難以順暢。李喬認為在以上「勢力」造就下的客家人事實是：「客家族群不能組織團結起來，沒有力量，祇能寄生別人，成了工具；因為不能以主人自居，在統獨焦點上找不到焦點——毋論認同福佬人主導的獨派，或外省人領銜的統派，都有『身為客卿』的危機感。」而這便是「老客家人」、「傳統客家人」的困惑和意識糾結；他認為隨著台灣近年來社會力的蓬勃發展，台灣人主體性自覺的茁壯，客家人必須確認自己是「台灣人」主體之一，「認同台灣是我們客家人繁榮進步的最重要觀念與作法」（台灣客家公共事務協會主編，1991：31-32；36）。

彭瑞金也從遷徙文化蛻變的角度對此作了申論。彭瑞金認為，一千五百年來，客家民族並不是以客家話、唱山歌，或是以血緣為立族標示，而是以遷徙得名的；說客家話、不與外族女子通婚、刻苦耐勞、勤奮節儉……這些客家人的特性（硬頸精神）其實還是

導源於遷徙。然而「台灣已不再是客家時，我們這一代的台灣客家人，還要以什麼來堅持我們的族群標示呢？」彭瑞金認為若只是唱唱山歌、或講講客家話並不能保持客家族群於不滅，重要的是「唯有台灣的客家人覺悟到客家人不再客家，已經不是在他鄉作客，才能找回自己對台灣的主人心態，並在這樣的主人基礎上，重新開展客家課題。」（台灣客家公共事務協會主編，1993：69）「……客家不能不從遷徙文化蛻變過來，從一再移徙的流浪、漂泊的心態調整為定居固著於台灣的主人，將族群的優質貢獻出來，共同經營這塊土地，才能擁有對這塊土地的發言權；一旦擁有了發言權，用什麼聲音發言，豈不是變得並不那麼重要了？當客家不再是流浪的客家，把這裡當作自己永遠的家，才是客家人的首要課題。」（ibid.：70）

除了上述以「調整他鄉作客，找回自己是台灣主人」的看法來界定「新的客家人」應有的心態之外，也有一些論述對於「新的客家人」在社會實踐上的意義，提出了不盡相同的看法。如吳錦勳認為「……我們必須站立在一個更高的基礎上設想，亦即：在人性尊嚴、人權保障以及文化多元的要求下，賦予台灣意識高度的涵容性。實現上，首先我們必須解放的是原住民諸族與漢族的位階關係……同時，極需要解放的就是語言階級……」；「準此而論客家運動的原點意義即立基以民族解放、語族解放以及源自人性與人權深度自覺的具體實踐，謀求一真實的關乎切身的公義和平社會」（ibid.，1991：59-60）。楊國鑫更指出，客家人並不怎麼偉大，其實客家人也是人，就是一種普普通通的人；就是「把客家人退回來，想成是一般的『人』，我們就從對一個人的尊重來看，一般人應有的權利或應盡的義務」。如果政策本身沒有顧及到身為人的基本尊嚴，如限制「方言」的使用，我們就必須據以力爭（ibid.，1993：76）。

透過以上的分析，我們可以發現到「新的客家人」論述的出現，乃是在國族轉型的過程中，由於客家人感受到族群文化有即將消失的危機，以及面對傳統以「福佬」為領導主流的反對運動，對於客家少數身份的疏忽，從而深刻地意識到自身族群身份認同處於隱而不明的位置，因此號召隱藏於族群身份背後的客家人必須站出來，拋棄過去的懷舊心態，主動投入公共事務的參與。其中關切的焦點很明顯集中在兩個面向上，其一是關於客家文化（尤其是語言）的復興，另外則是關於客家人的政治態度。基本上，這個論述認識到了今日的客家問題絕非用單純的懷舊便可解決，客家人不能自閉於台灣社會之外再做一次隱形人，而必須主動走入社會，為創造一個多元民主的環境而努力，相較於過去客家族群被外界認知為「無聲的一群人」，可謂一種「進步的宣示」。然而，我們必須繼續追問的是，為何在台灣惟獨客家人必須提出這種「新」的宣示來肯認自己？而這種立即劃線站在「新」與「舊」，或是「認同台灣」與「認同中國」的二元區分方式，是否可能又再次複製歷史過程中，以暴力對於「客家人」進行區分的權力邏輯？

事實上，台灣公共事務協會自成立以來即有意識地以「參與公共事務」、「認同本土」為目標，而成為「台灣人」建構運動的一環（楊長鎮，1994：409）；不過，在台灣客協強調「客家人亦為台灣的主人」、「願意與其他族群——不論福佬、各省抑原住民各族攜

手同心，為台灣的光明前途而奮鬥」的同時，卻似乎未對「台灣（主）人」的意義（為何必須強調），以及這個「光明願景」的實質內涵有明確的思考，反而是逕行順著本土化潮流，投向新國族打造的大業，以致於在這個「新」想像中，我們卻看到其中「新的客家人」對於「舊的客家人」的意象詮釋，竟與主流社會對於客家人「保守」、「怕事」的指控如出一轍，甚至有過度乃至附會「客家」之意，如有謂：「『客家人』有客居他鄉之意。然而，居住在台灣已長達三、四百年的客家人，若要成為台灣的主人，能夠當家作主，就必須趕緊揚棄此一作客的心態，早日認同本土，紮根生長」<sup>38</sup>（台灣公共事務協會主編，1991：29）。在此，我們再次看到「客家人」的文化身份在國族轉型過程中，又再次為權力邏輯所捕獲的窘境，至於從「隱形客家人」走向「新的客家人」過程中的一些甚為關鍵性的提問，如文化本身作為一種人與人之間的認識與交往，在情感經營、美學交流以及平等對話等可能更為根本性的問題，似乎都在國族這頂大帽子下完全被遮蔽了。如楊長鎮觀察到，「新的客家人」的論述「在台灣新國／族運動中的位置乃與羅氏客家學在中國民族學中的位置有異曲同工之妙」（楊長鎮，1997：30），無論是在國府時期被建構為「中華民族正統」代表的客家人，或是在新國族打造過程中形塑出的「作為台灣主人」的「新的客家人」，我們都看到了霸權力量穿透的強大效果。

### 三、客家現身：「客家性」的再發現

九〇年代以來，在官方的文化政策當中，強調「族群多元文化」是一個相當重要的特色<sup>39</sup>。以客家族群為例，在地方政府大力的推動之下，我們看到了與「客家」相關的事物在近幾年以不同形式，諸如媒體傳播、文物紀念館、節慶藝文活動、史蹟保存與利用等方式，不斷地被賦予諸種文化的想像<sup>40</sup>。而在客委會成立之後，「客家」的發聲範圍更從「地方」擴展到「全國」的範圍，一些較明顯的政策指標如客家電視台、客家學院、南北兩大客家文化園區的成立，以及行政院在「挑戰二〇〇八：六年國家發展重點計畫」中，提出了「新客家運動——活力客庄、再現客家」子計畫，將客家文化的振興列為其中重要發展目標之一<sup>41</sup>。在客委會推動的語言文化振興政策、每年例行性舉辦的客家文化藝術節、桐花祭等節慶活動，以及伴隨社區總體營造及文化產業政策的鼓勵，各個地方鄉鎮所發展出的大大小小、琳瑯滿目的「在地文化特色」之下，可以說以往幾乎不見於公共論述的「客家議題」，近年來在政府和民間社會的積極打造之下，無論是就能見度和活力程度而言都獲得了大幅度的提升。

<sup>38</sup> 關於「客家」概念的說明請見上節。

<sup>39</sup> 一個明顯的指標是「多元文化」的入憲，原住民委員會和客家委員會的相繼成立，以及各個地方大大小小的文化節，及文物館的成立。

<sup>40</sup> 如台北市政府在由官派改為民選之後，其文化治理的主軸之一即為「突顯多元文化」。與客家族群一連串相關的建制作為如開辦母語教學、客家藝文活動中心、客家文化會館、客家街路文化節、客家研討會、出版客家歷史書籍、攝影集與紀錄片等（參見王志弘，2003：156）。

<sup>41</sup> 這個子計畫下有四項分項計畫，分別是：1.客家語言復甦及傳播 2.客家文化復興 3.客家社團發展與人才培育 4.客家文化加值產業發展。參閱行政院編，〈挑戰二〇〇八：六年國家發展重點計畫〉。

客家領域在當今台灣社會的活絡化現象，基本上與官方政策的積極介入有著密切的關係，這其中又以行政院於民國九〇年，在中央部會層級成立統籌客家事務的主管機構「客家委員會」為代表。從歷史發展的脈絡來看，客家領域近年來一連串的建制化作為，當與台灣社會九〇年代以來走向本土化，以及對於族群多元文化的強調有密切關係。在經過七〇年代回歸本土的潮流，及八〇年代民間力量的勃發，有關客家族群文化在台灣社會形將消失的危機感，日益成為客家人和官方關注的焦點所在，我們可以從客委會的成立宗旨為「延續客家文化命脈、振興客家傳統文化，以及開創客家新契機的使命」、「促進台灣成為尊重多元族群文化的現代社會」<sup>42</sup>看出此一呼應關係。換言之，近年來客家領域呈現出的蓬勃景象，官方仍具有相當程度主導和定義「客家性」的地位。從這個脈絡出發，本節將以客委會近年來所推動的「客家桐花祭」作為例子，試圖理解「客家」的意象如何被操作及再現，我將從文化政策作為治理機制的一環出發，試圖去探究「客家」這一概念在治理過程中牽涉到的象徵化、美學化和正當化過程，以及這些過程與社會控制、權力運作之間發生的關連等問題。

近年來，在官方有意識的主導推動之下，不難發現與客家相關的文化打造工程正在台灣如火如荼的展開；如客委會配合行政院訂定的「挑戰二〇〇八國家發展計畫」，提出了「新客家運動」概念，積極地進行客家意象的相關營造工作。以客委會九十到九十四年度的施政計畫為例<sup>43</sup>，其中含納了下列五大子題：首先是建立客家語言復甦機制。具體的作為包括推動母語教學、客家語言認證、語言資料庫的建立等。第二是促進客家知識體系的發展，在大學院校設客家學院；藉由研討會、出版、研習營等方式促進客家知識的生產和流通。第三是創造客家文化環境，包括推動客家文化造鎮、設置客家文化園區、發展客家傳播、建置客家文學、音樂、戲劇等資料庫等。第四是提升客家社會經濟力，藉由塑造具有客家文化特色的產業，以帶動客家鄉鎮經濟之繁榮。第五是推動客家文化之國際交流：包括每年定期舉辦全球客家文化會議、客家文化藝術節；積極聯繫海外客家社群，以主導全球客家結盟，推動加入聯合國有關之NGO組織，發展「客家議題」外交等。

這些政策許多部分皆已獲得了具體的落實<sup>44</sup>，據客委會的說法表示，這些施政計畫主要是為達成振興客家語言文化、促進客家社會發展、建立台灣成為世界客家文化中心的施政總目標。然而，若我們細究這些政策的內涵本身，當可發現這些建制活動同時也是在進行一種知識體系的打造，這些政策的實踐表明了官方正有意識地透過不同的文化建制形式，去形塑新的客家想像，引導社會對於客家的認知，也正是在這知識版圖大幅擴展的過程中，「客家」得以現身——成為被展示和觀看的對象。然而，這種展示和觀看卻

<sup>42</sup> 參見客委會網站簡介，<http://www.hakka.gov.tw>。

<sup>43</sup> 同上註。

<sup>44</sup> 如客家電視台、客家全國聯播網於民國九十二年陸續成立；行政院亦於九十三年核定國家級「台灣南北客家文化園區設置計畫」，包括南部六堆園區及北部苗栗園區等二處。



同時也是一種空間、知識與權力流動的過程，正如傅柯指出的，權力關係必須透過論述的生產與流通作用，來形塑與建構社會體（Foucault, 1980: 93-95）。換言之，我們不能忽視的是，這些建制本身亦是作為論述生產、流通和運作的場所，它們是一種裝置（apparatus），正是透過這些裝置諸多的人造技術和中介作用，召喚出特殊意義路徑和詮釋框架，引導和塑造著客家的想像與再現。因此，文化政策及其產物的作用本身並不僅是振興客家文化而已，它同時還是政治運轉和資源分配的中介機制，是提升競爭力的藍圖，是不同意義協商、爭議和選擇性再現的戰場，也是位居各種不均等社會位置的主體形塑和發聲的場域。「這是一個文化治理的機制，涉及了資源分配與社會控制，以及這些過程的象徵化、美學化和正當化」（王志弘，2003: 123）。我們可以質問的是透過這些裝置的作用，什麼樣的主題被呈現出來，為何選擇這樣的方式，其目的何在。

就近兩三年來客委會主辦的活動觀之，「客家桐花祭」可說是一個吸引官方和客家社會投入大規模資源動員打造客家意象的例子。客家桐花祭始於 2002 年，由客委會結合了苗栗、新竹、台中等客家鄉鎮共同舉辦，共吸引了全省 21 個客家鄉鎮總動員。2003 年，客委會更提出「深耕文化、振興產業、帶動觀光、活化客庄」的訴求擴大桐花祭的規模，並結合異業結盟及文化創意產業，之後成為每年四至五月定期舉辦的大型性活動<sup>45</sup>。正如客委會指出的，客家桐花祭的主要用意，是透過桐花意象讓客家文化與各式傳統產業緊密結合，達到行銷客家文化的目的<sup>46</sup>。我們看到在每年的桐花祭中，主辦單位結合在地客庄，運用地方特色與節慶相互配合，積極規劃多樣的賞桐路線。同時透過便利商店的行銷通路，在全省廣發DM，提供旅遊路線導引，並進行跨業衍生性商品的開發、將部分創意商品行銷至國外。以多管齊下的方式帶動傳統客家產業的發展，積極地行銷客家文化，可謂桐花祭的一大特色。無可否認，在現今社會型態中，消費確實已成為當代認識和體驗文化的一個基本場域，而透過節慶活動與地方產業的相互結合，「整體活動的確展現了產業形式的轉化，構成新經濟型態產生的可能，同時也創造了客家族群自我述說的場域」（張維安，2004: 179）。然而，我們可以進一步思考的是，這個場域再現的到底是誰的經驗和記憶，而客家的經驗是否能夠透過這種方式被加以述說。

從桐花祭的活動型態觀之，可以發現其很適切地體現了近年來官方文化政策揭櫫的重要原則和要點：如強調族群多元文化、重視庶民歷史記憶、擴大史蹟保存範圍與活化再利用、突顯在地特色，並以藝文節慶、空間景觀塑造出新的客家文化意象，同時期許以文化產業和象徵經濟與國際接軌，使台灣能夠成為世界客家的中心等。然而，我們不能忽略的是文化本身乃是一個政治性的場域，這些官方的文化政策和措施，基本上仍是政權運作的一環，是形塑一個治理的場域，其在塑造客家意象、召喚族群認同與記憶，甚至是文化示範作用上都有明顯的意圖。

<sup>45</sup> 以 2006 年的桐花祭為例，總共號召了台北、新竹、苗栗、台中、南投、彰化等 6 縣市、30 個鄉鎮、70 個團體、61 個業者、25 個行銷點加入承辦行列，並舉辦超過 700 場次的藝文活動，發行 221 項桐花意念商品，參見客委會 2006 桐花祭網站，<http://www.hakka.gov.tw/Tung/>。

<sup>46</sup> 如客委會在 2006 年桐花祭的宣傳網頁上即特別強調，2005 年的客家桐花祭已吸引了 340 萬人潮、創造了 35 億元的產值；今年將積極推動國際宣傳，為躍升國際而努力。

桐花飄落 優雅旋轉而下 在寂靜天地間 “咚”聲落地  
山林間 滿地皎白的桐花  
溪澗間 桐花逐波舞轉  
水中浮桐 花姿綽約 時而隨波抬頭 凝視天地……  
——這一幕幕桐花的美景，百轉千迴，您會感動。——<sup>47</sup>

…

也許是一種巧合，但更可能是一種歷史的必然，台灣最豐富的桐花山林分佈範圍，幾乎完全吻合了客家人的生活空間，「開山打林」的歷史記憶成為客家人的生活基底<sup>48</sup>。

客家族群敬拜天、敬拜神、尊敬土地，客家文化可以說是山林文化，北台灣丘陵每年四、五月當油桐花盛開時，客家人總是抱著感激、崇敬的心回到土地的懷抱<sup>49</sup>。

…

（油桐花）其不與群芳爭艷、獨愛寧靜山林自由綻放的特性，與傳統客家人不虛華、不誇張；誠懇踏實且崇尚自由的族群特性自然相仿<sup>50</sup>。

很明顯地，上述的論述策略將「客家」與「桐花」之間的關連性刻意地建立起來，賦予一種特定的風格和品味，同時輔以動人的敘事手法，沾染上一種詩意的異國情調，它召喚著遊客來進行一場浪漫的想像：「來到客庄就如同進到一個純潔、美麗的仙境」<sup>51</sup>。若回到桐花樹發展的歷史來看，當可發現在北台灣幾個台三線周邊縣市之所以能保存數量可觀的油桐樹，乃與過去政府政策的推廣有關。以苗栗為例，如今苗栗地區滿山遍野的油桐樹是在日治時期才大量種植的樹種，這些產物在被殖民的歷史背景下，造成了日本對台灣的物資掠奪（張維安，2004：179）。然而很明顯可以看到，上述敘事模式是一種選擇性地呈現特定主題加以再現方式，因為在官方的敘事之中，我們幾乎看不到消費以外的經驗描寫。此外，這種經驗也多半是以正面的方式呈現，如強調桐花與客家之間「開山打林」的歷史傳承關係，甚少關於歷史記憶負面或衝突經驗的描述。因此，我們不難發現，官方在強調族群文化差異化表現的同時，卻也埋藏了均質化的客家想像，同時是朝向以中產階級美學風格為主導的消費資本主義。這種方式很明顯的符合霍布斯邦（Eric Hobsbawm，1983）所提出的「傳統的發明」（the tradition of invention）概念：透過對「過去」的選擇、重組、詮釋，乃至虛構，來創造自身的共同傳統，以適應當前的需要。換言之，這些對於在地特色的塑造，就其本質而論，乃是一種透過歷史記憶的回

<sup>47</sup> 參見客委會 2006 桐花祭網站，<http://www.hakka.gov.tw/Tung/>。

<sup>48</sup> 參見客委會 2003 桐花祭網站，<http://www.ihakka.net/tb/2003/p06.htm>。

<sup>49</sup> 出處同上。

<sup>50</sup> 參見<http://www.hakka.gov.tw/public/Data/5112314432371.doc>。

<sup>51</sup> 在桐花祭網站上還邀請了眾多知名的作家、音樂創作者創作歌詠的詩句，如「誰白了四月的山頭」、「五月的風景有十二月欲語還羞的雪跡」、「還沒分清楚是雪是花，就落得滿身」等等，更為客家與桐花間的浪漫詩意增添了幾許典雅的價值。

參見客委會 2004 桐花祭網站，<http://www.ihakka.net/paulownia04/hakka.html>。

溯、添補的過程，所進行的一種新的分類行動。

再者，從桐花祭的相關活動類型來看，雖然官方的修辭極力強調「現代與傳統精神的融合」、「呈現台灣多元豐富的客家文化內涵」，但就整體活動類型和內容觀之，仍具有相當程度的限制性。如根據王雯君、張維安統計，2004年桐花祭活動類型出現數目最多的前三項依序是客家歌舞（71次）、DIY（61次）、客家美食（39次）<sup>52</sup>，可以說在活動類型上仍是傾向於煙火式、即興式的演出為主；而官方對於活動內容的呈現，也具有一定程度的干預性，如配合2004年桐花祭舉辦的「賞桐花、唱山歌」甄選活動即明定「歌詞內容以歌誦桐花之美麗、傾訴桐花的客家情懷、展現桐花的浪漫、刻畫桐花之詩情畫意等，以豐富寶島台灣之美為主」<sup>53</sup>；2006年的活動甄選計畫書上則特別指明「應特別強調人與土地、土地與客庄發展的關係，尤其應透過桐花傳達山林自然與客家開墾的和諧關係」<sup>54</sup>，上述跡象顯示，這些活動的類型與內容大體上仍被限制在一定界線的安全範圍之內。

此外，我們也發現到官方的敘事策略隱含著某種道德評價；一種實用政治的倫理學在其中：

四年來，「客家桐花祭」結合花時、人潮與族群特色，客家「硬頸」特色也可以柔軟可親；與鄉親比鄰而居了數百年的桐花，漫衍成一條條花徑，迎接不分族群的老少遊客拜訪春天、親近客家。從此，桐「花」不徒是美色，更引領台灣多元族群間親近、友善的氛圍<sup>55</sup>。

桐花祭已不只是每年可預期的一場客家文化盛宴，它已經溫柔地形塑了全民共同的客家記憶，可以說是族群「和諧共生」最美麗的詮釋<sup>56</sup>。

在這裡，我們看到桐花祭在強調節慶化、多元化的意象之下，卻也是用來營造族群和諧，打造國族認同的一條便捷途徑。會有這樣的訴求出現，當與台灣目前的族群政治生態息息相關。如同其他世界上許多國家一樣，台灣似乎也把多元主義當作建構國家的一個主要策略取向，陳水扁總統在2001年，參加由新成立的「行政院客家事務委員會」所舉辦的「族群和諧、客家心願」活動中，便同時發表聲明指出：「中華民國是一個多元族群與多元文化的國家，憲法中明定：『國家肯定多元文化』，這就是我們的基本國策。肯定多元文化，表示不同文化的各族群、各民族一律平等的，是彼此尊重，是和諧相處、共存共榮的。……」<sup>57</sup>

<sup>52</sup> 見王雯君、張維安，〈客家文化與產業創意：2004年客家桐花祭之分析〉，2004：134。

<sup>53</sup> <http://www.hakka.gov.tw/public/Data/5112314432371.doc>。

<sup>54</sup> 參見2006客家桐花祭活動計畫書，頁3，<http://www.hakka.gov.tw/public/Attachment/6261292871.doc>。

<sup>55</sup> 參見2006客家桐花祭網站，<http://www.ettoday.com/events/2005flower/index1.htm>。

<sup>56</sup> 參見<http://www.hakka.gov.tw/public/Data/5112313444371.doc>。

<sup>57</sup> 總統府新聞稿，民國90年11月11日。引自張茂桂，2002：223。

張茂桂在一篇關於我國多元文化論述之形成的文章中指出：「『多元文化』是一個晚近的新發明。它之所以能勝出，是因為它符合民主的精神與制度，而且，各方都在新的『多元化』、『多元文化』論述中，選擇性摘取自己所能接受或想要的」（張茂桂，2002：264）。這個說法的源頭必須回到八〇年代末族群政治變化的過程，出現的「四大族群」共同體想像來理解。「四大族群」論述的提出與當時反對運動提出的新國家想像有關，它代表著台灣的政治反對運動者認知到「台灣人民」的歧異性、特殊歷史與不同人群間的社會關係，無法在原先那種同質化、民族同化的論述獲得承認與討論的機會，乃對於台灣人民所謂「血緣」來源，做了一次重新分類與「創造」。會有「共同體」討論的提出，是因為反對運動在破除先前的中華「同化主義」之後，仍然推動新的社會整合工作，重新界定不同的人群，進而將這些差異重新整合到一個政治共同體的想像之中（張茂桂，1997a，60-65）。換言之，「四大族群」作為一種對於人群認識的新分類與創造，目的是要建立新的國家認同。而在 93 年之後，隨著國民黨政府也全面投入召喚台灣人民「邁向新國家」的使命之後（王振寰、錢永祥，1995：22），多元族群文化更進一步被納入治理策略的一環，成為官方重要的施政主軸。

除了國族文化的建構，我們也觀察到九〇年代以來有關族群多元文化論述的形構，同時座落在另一個特殊的領域。在九〇年代的文化政策當中，似乎日益強調以文化經濟來作為挽救族群文化的良方，以及提振國家競爭力的出路。就以文建會近年來先後推動的兩項重要文化政策—「文化產業」和「文化創意產業」為例，可以明顯看到經濟論述在其中扮演越來越重要的角色。就「文化產業」政策而言，其概念最先是挪用於日本工藝振興與社區發展經驗，並在民國 83 年被結合在文建會「社區總體營造」政策中，強調以地方本身做為思考的主體，著重的是創意和個性，產品的生活性和精神價值，以及地方民眾自己構思整合（于國華，2003：46）。這種思潮伴隨九〇年代官方日益察覺「如何以各族群的文化內涵來豐富全國的文化建設」、「將族群文化傳統因地制宜，結合社區主義，形成社區生活特色，並在具有地方特色或族群特色的文化博物館、展覽或節慶活動中，做更有意義的呈現」（文建會，1998：26-27）的脈絡下，進一步被具體落實到文建會後續推動的政策，如「閒置空間再利用」、「地方文化館」之中。而在 2002 年，又有「文化創意產業」政策的提出，這項政策主要是從全球化、知識經濟的觀點出發，並被納入行政院「挑戰二〇〇八：國家發展重點計畫」之中，由經濟部、教育部、新聞局及文建會共同組成跨部會推動小組（文建會，2004：125），相較於「文化產業」，更強調的是文化創意在開創財富和就業機會上的潛力。

事實上，這些年來，在官方積極的推動之下，我們確實看到了各個族群經由各種建制形式，獲得了一定程度的發聲機會。然而在此同時，我們卻也觀察到一個現象，那就是這些以異質文化之名的發聲行動，多半是建立在一種強調原真性的基礎上，即透過「在地特色」的展演方式結合地方產業來達成。正如哈維（David Harvey）觀察到的：「文化越來越和確保壟斷力量的嘗試糾葛在一起，地方文化創新和地方傳統復甦或發明的興

趣，越來越附著於汲取和挪用地租的慾望上，正是因為獨特性和真實性這類宣稱，可以最佳的展現為特殊且無法複製的文化宣稱」(Harvey, 2003: 2)，多元族群的集體記憶構作在此被期待成以文化包裝促進地域產業發展的妙方。然而，哈維亦指出，壟斷性宣稱既是產品特殊性質的反映，也是論述建構和鬥爭的結果。「在高度競爭的世界裡，從事積累區辨標記和集體象徵資本的鬥爭已經展開。但這隨後帶來了各種地方化的問題，涉及誰的集體記憶、誰的美學以及誰獲利」(ibid.: 13-15)。

在此，我們似乎看到官方所提倡的族群多元文化方案，與「多元」的意義之間似乎呈現一種緊張關係。一方面，我們觀察到官方以「族群多元文化」，作為國家尊重文化多元性表徵的同時，卻也將多元的意含整合進國族主義的框架底下，進行「族群多元，國家一體」的認同召喚。在這種論述架構之下，所謂的「族群多元」意義的本質，乃是國家用來宣稱其尊重多元文化的明證，是作為國家代表性文化的範疇之一，它最終仍必須服膺於國族主義的倫理之下。另一方面，當我們看到官方試圖藉由一種由上而下的規劃形式，試圖透過建構代表性的文化意象，來增添和創造客家文化的獨特性，以展現差異的吸引力，為傳統產業經濟的發展注入活力的同時，卻也因為刻意區別文化獨特性，有將客家文化凝結在一僵固範疇之中的危險性。在此，我們似乎看到一種弔詭，當「多元文化」成為當前社會一種主流價值觀的同時，原本應該展開各種豐富面貌可能性的「客家文化」，卻仍然充滿了被集體論述收編的危險性。我們似乎又回到了問題的原點：究竟「客家」意味著什麼，如何加以述說，文化本身的複雜性問題又該如何面對。



## 小結

在本章中，我試圖從歷史過程出發，對於「客家形成」的身份政治問題進行探究。究竟是哪些力量在界定著客家的意義，引導著我們對於客家的想像？而在歷史發展的不同情境脈絡中，既有的客家想像又經過怎樣的變化？透過對羅香林客家學的考察，在戰後台灣被移植和承接的過程，到八〇年代國族轉型期間「新的客家人」論述的提出，以及當前在官方以族群多元文化作為國家建構策略原則所出現的活絡化現象，我們發現到關於「客家」的意義，乃是在特定的歷史過程和社會脈絡中，被不同的論述建構出來的結果。

從客家論述開端的探索出發，我們發現到「客家」一詞直到羅香林的著作出現之後，始有了一個明確固定的意義。透過傳說、雜記、傳記、地下文件等各式歷史素材，羅香林將客家人建構成一種具有中原血統身份，同時具有愛國保族特質的正統漢人，由此駁斥了客家非漢族說的論點。而在戰後台灣文化建構的過程中，羅香林的論述在國家強力的道德支配之下，取得了霸權的位置，成為一種特殊的思考模式，表現在以客家人擁有「中原」的正統身份和文化菁華而自豪，不斷透過源流考證的方式，去表彰客具有正統的漢族身份根源，並沉浸於中國和台灣歷史上知名的忠貞愛國之士及其英勇作為的緬

懷中，使客家的身份朝向一種同質化的國家想像，從而貢獻於中華民族的國族工程打造。

羅香林著作的重要意義在於，這些相關的歷史素材作為一個文本，在經過不同論述層次的蒐集、剪裁、編排與書寫，成為一種有社會功能與目的之社會記憶，在戰後台灣特殊的社會與政治情境中被保存下來。此種由選材、製造到使用、保存的過程，都蘊含與表現作者在其時代與社會背景中的各種社會認同、區分與相關情感（王明珂，2002，592）。八〇年代，在本土化的大潮流之下，從「還我母語」大遊行的出現，到「新的客家人」論述的誕生，則讓我們看到集體情感的轉變，以及這個文本從懷疑到被廢棄的過程。然而在從隱形化走出的過程中，我們卻看到「新的客家人」論述又立即將自己組織化，從「中國」那邊擺盪到「台灣」這邊，再次成為霸權收編的對象。而九〇年代以來，在官方以族群多元文化作為建構國家的主要策略之下，「客家」從過去不見容於官方視野的少數族群文化，變成了官方刻意突顯的治理對象，在官方的主導推動下，無論是能見度、活力程度，都獲得了大幅度的提升。然而，在此同時，我們也觀察到多元文化被納入了治理的範疇中，政府在引領和主導文化發展的角色，作為塑造認同的基本作用，以及掌握、轉化和提煉文化生活成為國家競爭優勢的企圖格外明顯。在國家對於文化詮釋仍握有相當程度的主導權之下，「客家」能否真正多元發聲仍不無疑問。



## 第四章 展演在地——交工樂隊的社會實踐

上一章，我從集體論述的層次，檢視了客家身份的歷史建構過程。在本章中，我將以一個九〇年代從美濃崛起的樂團——「交工樂隊」作為參照，探討其社會實踐彰顯出的意義。我將先從交工樂隊建立起的在地化音樂運作形式談起，討論這樣的實作方式，對於弱勢／邊緣社群發聲實踐具有的基進性意涵。接著再從交工兩張專輯的論述策略和內容呈現方式，進一步討論一種在「客家」文化經驗與「其他」文化經驗之間，產生對話的可能性空間，並從這種對話關係的建立，思考當下關於客家發聲、多元文化以及公共性建立等問題。

### 一、從邊地出發：在地搖滾的音樂實作

#### (一) 青年回鄉

交工樂隊成立於 1999 年，發跡於美濃的反水庫運動<sup>58</sup>，在交工樂隊成立之前，地方上的反水庫運動已持續運作了六、七年，其中樂隊的兩位重要成員，鍾永豐和林生祥都是美濃的後生子弟。鍾永豐自年輕時代即是音樂的發燒友，在美國留學期間又受到工人階級民歌，以及黑人藍調之社會文化環境的洗禮，本身也從事客語創作，這樣的經歷，使他成為往後交工樂隊當中歌詞創作與音樂鋪陳這兩者，以及之間的連結搭配的主要靈魂人物。他於 91 年大學畢業之後便回到了美濃，和妹妹鍾秀梅共同參與中研院民族所徐正光老師主持的「客家社會的小商品生產調查」計畫，針對美濃屏東地區的客家農村，進行調查和訪問。鍾永豐提到：

這樣的一種經驗讓我開始了解到幾個面向：1.南部農村這幾十年來經歷什麼樣的社會經濟變化。2.在調查過程的大量訪談中，開始聽到農民說他們自己的故事，從而在這之中領會到所謂農村語言文化是怎麼一回事；例如是用什麼樣的語言、什麼樣的情緒狀態去講這些也許是有共通性的東西，也許是地域性的東西，這對我的幫助非常大<sup>59</sup>。

後來，因為中央政府決定在美濃興建水庫一事暴露出政策上的問題，鍾永豐便和當時回鄉的其他知識份子，於九四年成立了「美濃愛鄉協進會」，積極組織推動反水庫及地方運動的工作。

而主唱兼作曲者林生祥，從學生時代就組成了一個名為「觀子音樂坑」的樂團，同時

<sup>58</sup> 美濃水庫興建計畫於 1992 年由行政院核定，隨後於媒體報導「六年國建計畫」時，首見「美濃水庫興建」計畫於社會大眾面前曝光。1992 年底，由美濃當地民眾發起舉辦的「美濃水庫公聽會」，使得水庫興建計畫首度在美濃當地正式曝光。此次的公聽會暴露出美濃水庫興建政策的問題，公聽會結束後，正式掀起了美濃反水庫運動的序幕（鍾怡婷，2002：53-54）。

<sup>59</sup> 見附錄三訪談資料。

也在當時就參與了九〇年代初開始醞釀發酵的美濃反水庫運動，以及相關聯的社區與生態重建運動<sup>60</sup>。同時，林生祥在 97 年初，便開始創作了粗具客家山歌味道的客語搖滾，以及第一首反水庫運動的歌曲——「反水庫之歌」。這其中，描寫社會變遷過程中，台灣農民處境的〈耕田人〉引起了鍾永豐的注意；鍾永豐表示，「我認為他開始去面對他存在的基礎，這之中具有與社會文化對話的意義。」<sup>61</sup>這成爲之後生祥回鄉，交工成立的因子。而觀子在經過了 97 年「過庄尋聊」、98 年「游盪美麗島」兩次全島巡迴演唱會之後，因團員們深切感受到巡迴過程中，台上演出者及台下聽眾之間，仍存在著音樂形式本身無法解決的隔閡<sup>62</sup>，再加上吉他手小虎入伍於是觀子宣佈解散，林生祥決定回到故鄉美濃，學習八音並重新思考音樂、人民和土地的關係。適時正值美濃反水庫運動情勢危急，開始進行廣泛結盟的時候，鍾永豐表示，當時我覺得這樣還不夠，便在想：「有沒有可能有一個東西出來，然後那個效果可以加乘的擴散，如六〇年代民權運動的時候，有人出來唱一個“*We Shall Overcome*”，整個效果是如同熱浪式的一直滾出去，像原子彈的效果。」<sup>63</sup>於是幾個月之後，以原來觀子的樂手爲班底，林生祥、陳冠宇以及鍾成達，再加上鍾永豐，和來自新加坡的嗩吶手郭進財，組成的交工樂隊在美濃誕生。

## （二）在地化音樂運作形式的建立

「交工」樂隊的名稱，來自美濃當地菸農爲支應勞動力與生產條件不足，發展出的勞動力交換方式—「交工」的互助概念。交工音樂實作最大的特色，表現在音樂製作上，完全採取在地化的運作方式，這展現在三個層次上面：

**1. 詞曲創作。**在詞曲創作上，交工結合了美濃愛鄉協進會多年來所做的社會調查，和恆春地區的民謠傳統，以美濃在地的生活經驗作爲概念發想的主要來源。1999 年出版

<sup>60</sup> 觀子音樂坑 1992 年在淡水成立，這個樂團的發緣地淡江大學，正是當年李雙澤掀起民歌運動浪潮的基地。觀子音樂坑的音樂風格，呈現出一種單純的、年輕的、或優美或理直氣壯的感性力量，他們在創作上希望尋找音樂和生活的結合點，同時嘗試在音樂形式上，扣結在地的傳統質素，並在內容上呼應社會現實，企圖在商品導向的音樂大環境中，找尋音樂創作的出路。和一般樂團在 pub 演出不同，觀子堅持以在地巡迴的演出來實踐音樂的想法，1994-96 連續三年起，他們自立在淡江校內及附近一些社區，連續籌辦了三年的創作發表會「點生映象」，接續淡江自主風格的音樂傳統，書寫淡水、美濃及自身的生活點滴。97 年開始走出校園，和美濃愛鄉會合作，以摸索客家音樂的經驗累積，巡迴南北客家庄舉辦「過庄尋聊」演唱會，98 年以環境問題爲主體，與美濃、淡水、花蓮等地環保社區組織合作，舉辦了「游盪美麗島—來看土地」演唱會，探討音樂、現實與土地的連結關係。

<sup>61</sup> 見附錄三訪談資料。

<sup>62</sup> 林生祥表示，有兩次深刻的演出經驗，促使他開始嚴肅去思考音樂和社會之間的關係。第一次是 98 年應台北跨界文教基金會之邀，擔任「亞洲的吶喊（三）」開幕表演角色，當時來自亞洲各國的表演者帶著他們在地傳統樂器，很熟悉也很自然地演奏在地的旋律，和反映在地關懷的歌曲，讓當時手上抱著吉他的他，開始去思考「我們的音樂主體性在哪裡」的問題。另一次衝擊發生在 97 年「過庄尋聊」巡迴演唱時，在三山國王廟前參加王爺誕辰的晚會表演，因一直無法有效帶動氣氛，引起一派人馬現場質疑觀子表演適當性的問題，並爆發零星的口角與衝突。這兩次挫敗經驗讓他開始思考在不同場景表演，如何做不同的調整與轉換，也開始面對「爲何而唱？唱什麼？唱給誰聽？」的問題。參閱林生祥，1999，〈關於我等就來唱山歌〉。

<sup>63</sup> 見附錄三訪談資料。



的第一張專輯〈我等就來唱山歌〉，是九〇年代美濃反水庫運動的紀實，談的是整個運動發生的過程；2000年出版的〈菊花夜行軍〉，則從美濃的生活面貌出發，來反映當下台灣農村的現實問題。總括來看，這兩張作品都蘊含了社會運動想法，其中第一張專輯就是具體運動事件的描寫；第一首曲的主題是開庄，談美濃與水的關係，接下來是過去抗爭現場的回顧，再到抗爭決心的展現，以及運動者所遇到的問題。整張專輯對於運動發展的經過，鋪陳的十分完整。第二張專輯雖然仍以美濃作為創作場景，但所呈現的內容卻不只是美濃的故事，而是從一個更廣泛的視野，帶出當下台灣農民和農村面臨到的現實問題，包括青壯年回鄉工作面對的衝突和矛盾、農業的轉型、全球化對於農業衝擊，以及跨國婚姻等現象；相較於上張專輯，有著更多關於農民生活型態和生命經驗的描寫。

**2. 音樂空間的營造。**在現有的物質條件下，交工整理了與美濃勞動文化密切相關的「菸樓」做為錄音室，同時和當地的八音、山歌班藝人，以及「外籍新娘識字班」合作，使得音樂的生產過程可以成為一個意見交流的場所。美濃昔以種植菸葉聞名，雖然現今菸葉已不再是美濃主要的生產作物，但對美濃人而言，菸樓這樣的一個菸作的勞動空間，卻是一個摻雜著集體記憶的所在。因此，將菸樓作為閒置空間再利用的做法，並不只是單純地作為錄音空間的功能而已，它同時也是使美濃鄉親能更直接加入文化再生產行列的集體行動。

此外，在製作第一張專輯時，交工也成立了「串聯出版社」進行獨立發行作業，並且透過回饋金的方式，支援推動生態運動及社區發展。在表演方面，多以開放空間的現場表演（Live）為主，如廟口、社區中心、學校或各種社運場合等，以接觸年青人之外更多元的聽眾族群，尤其是婦女、老人和小孩等。主唱林生祥通常同時扮演介紹和主持的角色，一方面闡述歌曲的理念和意涵，另外還自創一套「交工舞」，教唱及帶動現場氣氛。這樣與主流音樂生產大相逕庭的方式，事實上提供了一種不同族群「聆聽慣習」交流的可能性空間；例如在五四三音樂站的交工版上，有一篇署名“frogbert”的樂迷提到了在演唱會現場，與聆聽交工音樂的阿嬤對談的經驗：

阿嬤問：「那個唱歌仔的係麼人啊？」我說，就是剛才放飯時候，從後台走出來領便當跟我們微笑的那個生祥哥。「涯個細阿哥按會唱喔！」阿嬤說。只見她十分配合地跟著大家一起拍手，但因為第一次參加的緣故，總是慢個二、三拍。接連幾首歌下來，我看見阿嬤的笑容、阿嬤的沉吟，她時而偏著頭想要聽懂歌詞的涵義，看她那副聽地津津有味的模樣，事後問她，卻又不好意思地表示，那是年輕人寫的東西，聽不懂，不過，曲倒是滿好聽的。

正當我擔心阿嬤會跟不上節拍時，我驚訝地發現，她竟一下一下地拍起手來，一個鼓點都沒錯！阿嬤開心地跟我們玩互動，從「我等就來唱山歌」到「菊花夜行軍」，從「有」喊到「一、ㄚ、三、四」，阿嬤跟現場的觀眾，一同舉起手來了……<sup>64</sup>

<sup>64</sup> 見frogbert，〈跟上節拍的阿嬤 續 1〉，五四三音樂站交工版（L.E.Band），2002/5/31。

由以上的說明可以得知，打從一開始，交工就不是依循既定的美學標準來製作音樂的，這些相關的音樂空間營造可以說是在物質、運動和美學策略，各種因素交相考量下所產生的結果，而在這些不同元素交互作用之下，也讓某些新的體驗有了發生的可能性。

**3. 音樂生產過程。**從音樂類型來看，交工的音樂可以歸類為獨立音樂的一環。學者 Rowe 指出，「獨立」音樂的意涵並不僅是一種獨立廠牌組織關係，也是代表自由、自主的意識型態<sup>65</sup>（引自黃皓傑，2003：79）。這種以社會運動作為理念的方式，使得交工音樂的產製過程，有別於當前主流唱片資本密集的生產取向，呈現出一種高度綿密的人際互助網絡。這表現在交工音樂產製過程所需的投資與技術，均來自於當地居民及友人的友情贊助和無償勞動，而這樣的人際互動網絡，是從音樂內容架構成形時便已建立起來的，在一篇訪問稿之中，交工談到了他們音樂概念形成的過程：

我們拜訪了美濃當地客家山歌、八音音樂藝人，隨後開辦客家八音班，並且與美濃鄉親一同學習。我們從過去欣賞聆聽傳統音樂，進入到實際操作的階段，並對客家八音的音樂特性及其社會意涵，做更深入的研究。而愛鄉會總幹事鍾永豐，以愛鄉會多年來在美濃所做的社會調查與參與為基礎，逐步提出音樂專輯製作的內容架構，並透過集體討論形成共識。也在同時，我們前往恆春拜訪陳達所代表的恆春民謠傳統，與當地的民謠藝人做音樂交流，學習月琴彈奏的方式，並觀察及討論陳達吟唱社會史詩的族群歷史與背景<sup>66</sup>。

換言之，對交工來說，「唱自己的歌」的意義，並不僅是來自於創作者本身意念的遂行，而是蘊含於一種更為深刻的集體討論、互動的過程本身。

此外，值得注意的是，除了樂團和地方文史團體之外，一般民眾和樂迷在這個集體機制的運作過程中，也扮演著重要的物質基礎角色。在交工兩張專輯的內冊最後一頁，均羅列著一長串感謝「音樂交工」、「物質技術交工」的名單。人員從親友、社區民眾到學界、社運界人士，贊助內容則從金錢、伙食、交通工具、成藥……等各種日常用品，到樂器、音樂技術支援、合唱應有盡有。而交工的網站也是由一位從觀子音樂坑開始，就是支持者的網路工程師義務幫忙架設完成的。除了經由人際之間所形成的集體運作機制之外，數位科技及網際媒體的成熟，也是交工的音樂實作得以成功的重要原因，尤其是在音樂製作及宣傳的功能上。如林生祥指出的，菸樓錄音室的概念之所以能夠成真，有大半因素要歸因於數位科技的成熟，一方面壓低了原本昂貴的器材費用，另一方面也賦予

<sup>65</sup> 一般所說的獨立廠牌唱片，基本上仍是以營利為目的。但跟大唱片公司不同的是，這些獨立廠牌所製作或發行的音樂，絕大多數是比較沒有市場性的，主要是靠鎖定特定族群來延長產品的生命力（張釗維，2003：257）。

<sup>66</sup> 原文出自張育章，〈美濃反水庫運動音樂紀實與社會實踐〉，破週報，1999年4月。轉引自 <http://www.leband.net/>。

了音樂表現的自由，所有音樂製作幾乎完全都可以在電腦上面完成，「digital 時代的來臨，真的是讓錄音這種好像是在殿堂裡面的東西拉到普羅大眾，幾乎只要受過訓練，你會操作，基本上就可以用這個東西來錄音了」（ibid.：168）。而在宣傳方面，由於交工音樂性質與主流音樂大相逕庭，難敵大型連鎖通路上殘酷的銷售壓力，在一般音樂行銷通路上有其困難，但拜網路社群的發達，也號召了一群死忠的樂迷在台大批踢踢站、五四三音樂站樂團版主動成立網路社群，幫忙張貼交工音樂製作、唱片發售及宣傳訊息，同時針對音樂的內容，以及由此延伸出的社會議題進行論述上的討論，樂迷主動出擊的力量，不僅凝聚了社群的情感，也為交工的音樂提供了一個新的行銷管道。

如同 Grossberg 曾以「搖滾機器」（the rock and roll apparatus）的概念，來論述音樂作為一種情感政治連結的可能性。他指出，搖滾機器不僅包含音樂文本與實踐，還包括經濟因素、科技的可能性、演出者與樂迷的形象、社會關係、美學傳統、語言、舉止、媒體實踐、意識形態承諾……等面向，透過搖滾機器的接合，得以在情感狀態的層次上提供力量感的來源（Grossberg，1994：94-95）。從上述交工音樂產製的過程來看，美濃反水庫運動之所以能夠在後來獲得壓倒性的勝利，很大的原因是正是歸功於這種集體力量的建立，在民眾共同參與，相互投入的過程之中，模糊了原先社會運動與日常生活的界線，將運動從「非日常性」的脈絡帶入了「日常性」的親身關係之中，使得原本分散四處的力量得以在當時快速地集結動員起來，形成一股相挺的力量，從而擊敗了原先贊成興建水庫的優勢意見。

### （三）邊緣作為一種抵抗的策略

透過上述的介紹，我們可以理解到，交工的音樂在作為社會運動支援的同時，又不僅只是這場社會運動之下的副屬物。因為音樂在生產的過程中，本身便足以創造出一個運動的空間。從培力和接合的政治策略角度來看，我們可以思考的問題是，這樣一種在地化的音樂實作方式，對於邊緣／弱勢者主動發聲的意義在哪裡。

近年來，人文社會學界在受到後結構主義、後殖民主義思潮的洗禮之下，從「空間」（space）的問題意識出發，作為弱勢群體培育自身力量的策略，受到了許多學者廣泛的重視。如傅柯在〈權力之眼〉指出的，「整部空間的歷史都有待書寫—它同時也是權力的歷史，涵蓋了地緣政治的偉大戰略，以迄居住地的小戰術」（Foucault，1980：149）。對傅柯而言，歷史並非一連續、完整的敘述，而是斷裂的、多元多樣，由許多不同的小歷史所組成。他主張從大眾、地區性的、邊緣化的歷史中，全面恢復及重建「被壓制的歷史」（subjugated knowledge），以顛覆西方單一、主流的知識霸權（ibid.：82）。

關於「空間」社會意義的探討，可以列斐伏爾（Henri Lefebvre）的重要著作《空間的生產》（1974[1989]）為代表。列斐伏爾認為空間除了物質實踐之外，還暗示了一個表意的過程，他因此提出以三元組的空間概念，來分析鑲嵌於其中的社會關係。這三元組的

空間概念包括了 1.「空間實踐」：是一種感知的（perceived）空間，指涉了社會生活據以生產和再生產的時空慣例和空間結構。2.「空間的再現」是一種構想的（conceived）空間，指涉空間的概念，或者說是權力、知識和空間性的配佈，支配性社會秩序能夠銘刻其間且據以得到正當性。3.「再現的空間」是一生活經歷的（lived）空間，指涉對抗性的空間，起源自社會生活的私密與地下的空間，以及源自以想像挑戰支配性空間實踐與空間性的藝術（Gregoy，1994：403）。

列斐伏爾的說法指出了空間本身的複雜性，空間並不是一種抽象、單調的概念，而是由許多不同的關係面向彼此交疊所構成。如索雅（Edward Soja）指出的，列斐伏爾的三元性空間概念指出了一種拋開非此即彼（either/or）的選擇，尋找「兩兼其外」（both/and also）邏輯的可能性，也就是在二元對立中注入「另一組其他」（an-Other）選擇，兼取兩者來開創新出路（Soja，2004：12）。事實上，當今已有許多學者提倡藉由這種策略來解構各種二元對立邏輯，以產生各種核心—邊緣關係的重組。例如，黑人女性學者胡克斯（bell hooks）在〈選擇邊緣作為基進開放之空間〉（1990）一文中即提倡以邊緣性（marginality）作為基進開放的空間，建立抵抗和更新社群的脈絡，強調以跨越邊界，往返跨越種族、性別、階級以及一切壓迫性他者化範疇的二元組合，作為一種擾亂、打斷和逾越核心—邊緣關係的策略性定位。索雅也運用「第三空間」（a Third Space）的概念來開啓和擴展生活空間的想像性範圍，鼓吹一種「生三成異」（thirding-as-Othering）的批判性策略。他認為第三空間是一個多重真實與想像兼具的地方，它可以讓我們在歷史和空間想像的雙元論中注入批判性的空間想像，為對抗性的實踐提供出路（Soja，2004：5-6）。

我認為，在交工的例子中，可以看到他們企圖以音樂作為一種「第三空間」的發言位置，透過另類的美學、邊緣的身份，去挑戰社會文化中的主流位置，以重塑新的文化價值觀的企圖。這種對於主流位置所進行的「抵抗」，展現在交工音樂實作中呈現出的一種後現代主義的反文化（Counterculture）態度。這裡的反文化指的是將藝術視為一種「遊戲」（play），而不是一種已完成的作品。最常見的例子，便是音樂生產過程中，呈現出大量的拼湊（bricolage）手法，從生活中就地取材，嘗試各種聲音空間效果的實驗。如在音樂中引入人聲、口哨、鐵牛車聲、腳踏車鈴等聲響，配器上除了一般西洋樂器，如吉他、貝斯，及鑼鼓、嗩吶、客家八音等常見的傳統樂器外，包括月琴、三弦等一般常被視為不入流的樂器，甚至是礦泉水瓶、大里石、沙拉油桶、水桶、大聲公等各種雜音、噪音元素也被拿來靈活運用。音樂風格上則試圖融合地方傳統山歌，與西方藍調、搖滾樂甚至各地民族音樂傳統，同時歌詞中包括了大量的客語文學（詩、俗語）及民間俚語；人聲表現中，除了邀民眾加入合唱、配音之外，也有素人（雜貨店老闆娘、外籍新娘）的單獨演出，並加入口白、說書等形式，模糊藝術與非藝術之間界線的意圖非常明顯。

這種「拼湊美學」也表現在交工以 DIY 的方式自行改造樂器，如月琴；自製收音用的麥克風架、輕巧方便的鼓架及錄音室的吸音海綿，以及菸樓的改造上：

首先我們是先尋找它空間的特性，因為它（菸樓）的反射是散射、比較悶而低沉，高音東西比較出不來，尤其是靠近地面的部份。那地面是土更軟，所以那整個反射都土土重重的，若用顏色來分就是黃黃灰灰的。如果能配合歌的特性的話，我們就用；如果不能的話，我們就改。譬如說我們想要廣大的聲音吧，因為它裡面只有四坪，所以像第一首中的鼓，我們後來想辦法就把鼓吊在二樓的地方，讓它在裡面反射的聲音多一點，將聲音拉遠，甚至還在地上鋪木板<sup>67</sup>。

另外，執掌錄音環節的貝斯手陳冠宇，在談到交工的錄音美學時，也特別強調「空間」（acoustic）因素的重要性。他指出，空間乃是聲音最基本的要素之一，每一件樂器或人聲的質感，都是由其本身與其所處的空間共同決定的。然而在一般錄音室裡，極度吸音的房間中，空間卻是被刻意忽視的「不好的東西」，因為過度依賴效果器的處理，從而使得錄音過程被過度切割，喪失音樂的整體感。但是如果音樂製作者，能夠正視音樂所處的空間特性，便能以新的眼光來看待各種不同的空間，靈活地移動運用各種場地中的素材<sup>68</sup>。

其次在音樂地景的建立上，交工的音樂實作並不是只著眼於詞曲內容本身，而是建立在音樂製作整體的人際關係與人文環境基礎上。也就是說，音樂本身不是單純的意義再現載體，而是一種活化社群的觸媒。交工對於這一過程的景象有過很生動的描述：

製作反水庫音樂專輯這段期間，許多鄉親一同來幫忙整理菸樓，有人支援電力工程，提供錄音室內基本配備，有人幫忙剷泥土、鋪防水布，有人提供伙食，有人捐錢給我們……。我很清楚地知道，美濃鄉親是如何把反水庫的事當作是自己的事，也對製作音樂這件事充滿期待。因此，在錄音期間，數百人次的鄉親進出菸樓錄音室，一起參與製作及製作上的討論，並加入合唱的錄音，而我也因為鄉親的參與，使得我對音樂產生更豐富的想像。在經過三百多小時的錄音之後，這張反水庫音樂終於完成<sup>69</sup>。

從上述這段話中，可以發現到菸樓錄音室不只是一個錄音的空間，而是一個可以讓很多民眾一同「遊戲」的場所。在彼此互動和討論的過程中，雙方可以針對各種大小瑣事進行交換討論，無論是錄音室的建材哪種材質較佳這種細節問題，鈸要如何敲會更好、俚語在歌詞中的用法是否妥當等關於音樂品味的聆聽慣習，到社會運動的理念和策略都可以在這樣一個空間中進行。也正是這種意見相互激盪的過程中，我們看到交工的音樂是奠基在真實的生活和勞動場景之中，而不只是在創作者對於鄉土概念的想像中完成。

<sup>67</sup> 原文出自張育章，〈美濃反水庫運動音樂紀實與社會實踐〉，破週報，1999年4月。轉引自<http://www.leband.net>。

<sup>68</sup> 參閱陳冠宇，1999，〈我們的錄音美學〉。

<sup>69</sup> 引自林生祥，1999，〈關於我等就來唱山歌〉。

關於這場在美濃進行的音樂實作意義，交工提到：

反水庫運動對抗那麼多的東西，其實，這次的音樂也試圖要對抗非常多的東西，從歌詞、內容、曲、編曲、還有錄音及我們的物質條件來看，我們都有針對性，其實都是打向台北的唱片工業。所以我們為什麼要搞菸樓錄音室，我們物質條件不夠的情形下，我們能夠怎麼做？為什麼音樂的生產一定是這樣的模式？就是壓縮的空間的一個模式來搞這些音樂？為什麼編曲一定是西方搖滾的編制？我們難道沒辦法在資本主義體系之下，再建立我們當地文化的主體性，而不是老跟著資本主義龍頭跑，被文化殖民？基本上我們在思考這些東西。<sup>70</sup>

Dick Hebdige 在研究次文化時提出了一種「風格」的概念。他認為風格的理念如同「拒絕」的形式，具有象徵的重要性，它們成爲一種污名的形式，一種自我流放的標記。這些物品作爲次文化的「風格」，乃是藉由違反自然、打斷常態化的過程，取得一種另類的批判空間，以彰顯這些身處在社會邊緣的弱勢者置身的位置所在（Hebdige, 2004：136）。從交工這種在生活中隨意取材，刻意打亂原先脈絡展現出的拼湊風格來看，除了有經濟和物質因素的雙重制約外，更重要的意圖乃是藉由這種挪用的過程，取得一種策略性的位置，使得那些被資本主義及都市鄙夷、邊緣化的人和在地生活故事，能夠主動發聲，藉以挑戰並批判現實生活中主流的社會規範、行爲模式和時空概念，從而提出另一種不同的生活與思考方式。例如在《菊花夜行軍》內頁的〈後記阿成〉中，一段與專輯主角「阿成」的對話，便清楚呈現出這種企圖：

「很多方面阿成是我們的導師」。譬如說話，阿成的農民語言又厚又土、又快又精準，擅用各種擬喻與俚俗；說一個地名與姓氏，阿成在五秒鐘內就把一條最親近的親戚關係線揪出來；對於喪禮應行的儀式更是清清楚楚；他又是地方上的意見領袖，從黃蝶祭到文化保存，一聲吆喝，他的庄頭兄弟便聞風而至，職司各種任務。

...

「唉！」阿成暗下神色：「幫這麼多忙，還說我是在都市混不下去才跑回來耕田的」。

...

「把你的故事寫成歌好不好？」阿成說這種故事社會不會在乎，他勸我們出些不罵政府的歌，最好能銷到大陸。後來生祥把「風神一二五」的初稿唱給他聽，他聽完沉默，深深閉眼，然後鬱悶盡出似地大聲喊了一聲「幹！」。

從音樂地景的社會意義來看，音樂的生產是奠基在一定的社會關係之中，人們聆聽及取得音樂的過程，並不是在無所拘束的情況下生產或消費的，如阿達利（Jacques Attali）從音樂／噪音兩軸的權力關係指出了聲音與視覺具有同樣的支配性格，「傾聽音樂就是傾聽所有的噪音，並瞭解到，運用它進而控制它便是一種權力的反映，瞭解到它本質上

<sup>70</sup> 原文出自張育章，〈美濃反水庫運動音樂紀實與社會實踐〉，破週報，1999年4月。轉引自<http://www.leband.net/>。

是屬於政治的」(Atali, 1995: 5)。透過對於音樂的社會文化史研究,阿達利向我們展示了一部噪音如何被含納、轉化、調諧,進而傳播、製造出新社會秩序的歷史進程,十六世紀畫家布魯格(Pieter Brueghel)一幅《嘉年華與四旬齋的爭吵》(1959)畫中,交織出的兩種生活關係:節慶與懺悔,暴力與和諧,如今已被一種普遍性和一致性的秩序圖像所取代,音樂的創作、詮釋演出到出版都被制度化為一種商品,作品必須先能求售,才有創作的權利。對於阿達利而言,如何反省到當今音樂工業的生產模式對於創作上的窒礙,進而從新的「造音」之中,使音樂再次嵌入身體與生活之中,展現出一種自由溝通的氣象,是音樂實踐的意義所在。從以上的分析來看,我們可以發現到交工所進行的嘗試,正是企圖擔任起一種語言轉譯的介面,將音樂這個發聲的媒介,從資本的邏輯中跳脫出來,並結合社會運動的議題,企圖在音樂世界走向專業化、壟斷化的今天,建立起一種空間的批判性策略,使被主流建制多所忽略、甚至漠視的邊緣小人物也能夠有發出自己聲音的機會。這可以說是一種阿達利所謂的「造音」實踐的嘗試;企圖以邊緣為基地,提供一種新的視角和不同的聲音。在接下來的兩節中,我將繼續從交工兩張專輯的論述實踐,探討這種基進視角在什麼樣的意義上,能夠有實現的可能。

## 二、《我等就來唱山歌》的抗議之聲：反水庫運動的論述實踐

### (一) 通俗音樂的政治力量

通俗音樂除了是一種商品外,也和社會意義的表達息息相關。通俗音樂作為一種政治和社會脈絡的表達手段由來已久,如在二十世紀很長的一段時間,民謠(folk)就在美國左派政治中扮演了主要的角色<sup>71</sup>(Bennett, 2004: 24);而通俗音樂做為社會政治理念的傳播,令人印象深刻的例子便是1960年代中後期搖滾音樂(rock music),與反文化運動的結合。在1960年代中後期,音樂成為傳播各種社會政治議題的主要媒介,從美國參與越戰、民權運動,乃至於對西方政治與文化意識形態的排拒等,都透過通俗音樂而傳播,如Bob Dylan以〈Blowing in the Wind〉、〈Like a Rolling Stone〉寫出一整個世代年輕人面對巨大社會變動的重重困惑;Joan Baez以音樂聲援1964年柏克萊大學的言論自由運動,並積極參與各種民權和反戰運動(張鐵志,2004: 41-51),都是我們耳熟能詳的例子。

在台灣,早在二二八事件之前,就已經有一群不同省籍大學生組成「麥浪歌詠隊」,

<sup>71</sup> 民謠/政治運動聯盟最早是出現於三〇年代,Woody Guthrie與Pete Seeger等歌手揭示出明確的工人階級價值觀、潛藏於民謠傳統中的政治意圖,以及民謠與激進政治主張的結合。在六〇年代,民謠復興(folk revival)運動的影響傳至流行歌曲場域,民謠對於歌曲與歌詞的強調,以及對於表演者誠懇性與洞察力的重視,皆被沿用於搖滾樂商品的需求中,發展出一種明確對抗大眾音樂意識形態的搖滾樂文化(Frith, 1993: 330-334)。在台灣,民歌(謠)風氣亦於1970年左右逐漸起步(張釗維,2003: 60)。

以音樂表達知識青年對社會的關懷；而七〇年代中期以後出現的「民歌運動」<sup>72</sup>，更是戰後台灣年輕人以音樂創作傳達社會關懷的重要實作，尤其在李雙澤所創作的一系列歌曲中，我們可以看到一種企圖透過對土地、歷史、社會以及傳統等概念的認知，來重塑新的中國、社會、青年、台灣的形象與意義，企圖以音樂撫慰當時人民的失落感、重建民族自信心。到了七〇年代末，抗議示威的時代啟動，音樂——政治理念更被具體體現於各種選戰的格局之中，抗議歌曲成爲動員群眾、凝聚人心、宣示理念、激勵臨場士氣的運動工具。

然而，正如 John Street (2005: 195) 所言，對於通俗音樂的力量，各方觀點不同。一邊是將音樂視爲抒發政治理念、鼓吹政治理想的方法，這些人視音樂爲政治表達的形式。從這一邊的觀點來看，音樂有象徵性的力量，它調度語言的力量，以創造願景，清晰扣連理想而形成社會連結，這可以上述的例子爲代表。另一邊則害怕音樂造成影響，對這些人來說，音樂的政治在於它對聽者發揮影響力，形塑並影響思考及行動的力量，最明顯的莫過於統治者對於音樂的操縱，就像希特勒於 1938 年所說的「如果沒有擴音器，我們是不可能征服德國的」(Atalli, 1995: 123)。從每個民族力爭建國時，都會譜出國歌，建構本身的歷史傳承與文化象徵，使全國上下透過歌曲爲建國奮鬥，即不難明白音樂與政治之間具有的密切關係。

爲什麼音樂具有如此強大的政治影響力呢？阿達利認爲，因爲聲音比影像更具滲透和爆破力，正常人可以將眼睛長期閉上，卻無法長期把耳朵摀著，不接受外在聲音對身體、心靈最直接的影響 (ibid.: xi)。John Street 也說，音樂之所以會這樣被運用，在於它一向是個易懂而有彈性的政治感情平台。歌曲像詩一樣，可以將政治觀點隱藏在隱喻和擬態中，讓表演者避開針對文字和視覺事物的檢禁。強烈的滲透性，加上通俗易懂，大大有助於它們成爲政治的平台 (Street, 2005: 197)。換言之，通俗音樂可以是一種政治操縱的工具，也可以成爲改變世界的一條途徑；在接下來的部分，我將從社會運動的面向著手，針對音樂與政治這兩者間的辯證關係進行討論。

## (二)《我等就來唱山歌》的論述策略

正如前面所指出的，交工樂隊的成立緣起於美濃的反水庫運動，1999 年發行的第一張專輯《我等就來唱山歌》是具體結果的展現<sup>73</sup>。這張專輯，可以視爲九〇年代整個美濃反水庫運動過程的一個總紀錄，裡面共收入了九首曲目。第一首歌〈下淡水河寫著我等

<sup>72</sup> 所謂的「民歌運動」指的是約在 1970 年代中期，在台灣的年輕知識份子及大專青年中，興起了一股自己作詞作曲，並使用木吉他 (acoustic guitar) 自彈自唱來發表的風氣，透過專文的討論、論戰，以及媒體的傳播，這樣的音樂形式後來更擴大到社會上，成爲一新的、有別於既有國語歌曲的流行歌曲類型 (張釗維, 2003: XXV)，詳見第二章的討論。

<sup>73</sup> 事實上，除了美濃的反水庫議題之外，交工也針對不同社會議題創作了多首單曲，積極透過音樂的力量來支援社會運動。如創作寫給無殼蝸牛運動的〈我們向幸福招手〉(1999)、關懷客家身份認同議題的〈客家現身〉(1999)、培育工人力量的〈工人團仔歌〉(2000)、勉勵九二一大地震受災戶的〈勉起九二一〉(2000) 以及有關生態環境保護的〈非核家園〉(2001) 等。



介族譜》，是對自身歷史源頭進行思考，可視為整張專輯概念的定位。第二首歌〈夜行巴士〉，描寫的是家鄉長輩第一次坐著夜車北上抗議時的心情寫照。接下來的兩首歌〈我等就來唱山歌〉、〈山歌唱來解心煩〉則進入到運動現場中人民情緒與精神的描寫，展現了傳統文化在運動現場所發揮的政治力量。除此之外，還包括了各界人士眾聲相連反水庫的報導錄音〈水庫係築得，屎嘛食得〉，以及述說歸鄉年輕人內心感懷的〈秀仔歸來〉，和勉勵運動者戰勝險阻環境，鼓舞堅定意志的〈同志，好好喂睡〉、號召堅定反水庫意志的〈好男好女反水庫〉。最後一首歌〈大團圓〉則是一首以客家八音演奏的音樂，取典於美濃傳統祭儀中收尾的音樂，一方面表明反水庫是件地方上的大事，另一方面有為運動祈福之意。以下，我將先對這張專輯的論述策略作一探討，之後再進行分析。總括來看，這張專輯在敘事方式上，可以分為三個面向：

### 1. 以環境生態的觀點定位反水庫運動的正當性。

例如第一首歌〈下淡水河寫著我等介族譜〉雖然是一首史詩，但交工並不是在做線性歷史的追本溯源，而是從生態的角度帶出美濃的定位。整首歌在音樂表現上同時結合了獨唱、朗誦和合唱，試圖營造出一種「傳承」的感覺，主唱的歌聲非常開放自然，在陳達式的月琴伴奏中，將歌曲烘托出一種自由吟唱的氣氛。這首歌的內容主要分三段，首段是祖先不畏環境險阻，來到美濃開山拓墾，成就今天好山好水的開庄史：「……他們伐林做柵撿石做堤 將這片殘山剩水 變做好山好水 他們手腳忙碌做細活吃粗飯 結果田地——田地滿園清溜」。第二段則引了一段美濃當地社會所熟悉的開基碑文末段總結部分：「奉請——今晨吉期 開基福神 新壇甫竣 我等同心誠意 祭告山川 懇祈上蒼 佑此土可大 亦因可久 將亦世於瀾濃」。最後一段則帶出交工對於美濃社會形成的基本看法：「……祖先怕過憂愁過挑擔走過 使命犁過的這條淡水河 這條餵飽田地餵飽五穀 餵飽我們的淡水河 流流傳傳時淺時漲 寫著我們的族譜」。基本上交工是以環境為主體來進行描寫的，也就是說不是只有我們人類在寫歷史，河流也在寫我們的歷史，藉此扣結到反水庫的議題上，希望大家用不一樣的眼光來看這一條河，不是只將河流當成是經濟的剝削工具。同樣的，〈好男好女反水庫〉也是從生態面觀點「河流鑽過我們的身體 劃出我們的來歷 河流衡量我們的方位 測出我們的地理 我們的山我們的河流 要怎樣來分家？我們的命運之水我們的土地 要怎樣來分割？」來進行反水庫運動的號召。

### 2. 傳統文化元素被帶入了實際運動場合之中，發揮了意義外延的效果。

「山歌」這個意象，在交工這張專輯中有著很鮮明的象徵意涵。除了曲調的運用外，在專輯中也有兩首以「山歌」為名所做的歌曲，〈我等就來唱山歌〉及〈山歌唱來解心煩〉。這兩首歌在旋律上都接近於一般運動現場歌曲，風格十分輕快，意象也很鮮明。如〈我等就來唱山歌〉是描寫美濃鄉親 1993 年第一次北上立法院行動陳情的場景，當時鄉親們第一次北上立法院陳情，望著街上車流與高樓發愣，運動組織者鍾秀梅見狀便拿出擴音器向大家喊話：「各位鄉親，大家一定很不習慣，這裡看不到美濃山，看不見清溜溜的田坵。但是，若我們這樣沒有精神到立法院，人家一定會看不起我們，這樣反

水庫一定很難成功。來，我們就來唱山歌，好不好？」當時鄉親真的唱起了山歌，藉著唱山歌，使鄉親們有了繼續抗爭下去的力量，一路唱到立法院刪掉了那年的水庫預算<sup>74</sup>。這首歌主要就是在描寫當時運動現場人民的情緒與精神，整首歌的樂曲一開始以低調的方式，呈現美濃鄉親初到台北這個陌生的環境左驚右愁的感覺，當唱到「我們就來唱山歌」時，整個音樂開始翻轉，從原先的低調變成以歡樂的方式呈現，同時在配器背景部分，出現了八音鼓與嗩吶兩種在客家社會重要場合（如節慶、喪葬）才會使用的樂器，這使得山歌、八音的意義產生了外延，將本來瀟灑悲愁、不知所以的莫名情緒轉而注入振奮的精神。這裡，我們看到「山歌」這個符號從原本作為客家人與自然環境、人際互動以及情感抒發的民間藝術，被帶進了運動的場合，產生了政治的力量，使原本陌生的抗議場合被轉化成我們所熟悉的情境，且作為一種信心力量的來源，將原先屈居弱方的態勢轉為贏面的一方。原來被視為傳統、守舊的山歌意象產生了意義外延的效果。

### 3. 注重運動當事者生活經驗及心緒感受上的描寫。

在以往一般運動歌曲中，泰半將焦點放在抗議的事物本身，或欲反抗的社會結構上面，鮮少有關當事者處境或生活型態上的描寫，使一般聽者對於運動的理解往往是較為平面、單一。但在交工這張專輯中，除了在這首歌中靈活運用各種聲響元素，以及日常用語，來鋪陳有關當事者生活型態的線索之外，有幾首歌在敘事方式上也直接觸及生命經驗的感受，例如〈秀仔歸來〉呈現的是回鄉年輕人矛盾複雜的心情寫照，可以說是交工自身心境的描寫。歌詞的內容主要是秀仔決定回到家鄉，但同事與朋友卻並不看好，祖母也三天兩頭問著：「秀仔什麼時候回去呀？」但秀仔最後還是決定留在這個讓他「愛恨交雜、感情落根的地方」，因為：「他沒有辦法再像他的朋友 把不滿交給選票代理 他沒有辦法再像他的同事 把寂寞交給市場處理 他不想再像上一代人 認做認命認份」充分表明了運動者雖然認知到返鄉之路未必順利，但只要勇於面對自身的存在處境，敢於行動就能得到答案的堅定意志。

而在〈夜行巴士〉這首歌中，描述的是一位老農坐著夜車北上抗議時的心情。交工在裡面處理了家庭、農業與水庫三個層次的矛盾關係，歌詞裡面引用了許多農民的生活語言，如「轉業忒慢死又還忒早」（轉業太慢死又還太早）、「撒厥高毛政府講，水庫係築得屎嘛食得」（跟這么壽政府講，水庫若可以做屎也可以食）等，整首歌宛如鏡頭的移動一般，意象非常的鮮明。歌詞第一段描寫老農對自身遭遇的感嘆「……苦做硬做田地大出產 奈何年年我愈種愈悽慘 丁多弟少兄弟爭出外 剩我這一房看顧父母 骨頭痛盡力氣衰弱時 新事記多變舊事」。第二段則以話家常的方式，呈現出對官僚決策的不信任：「在都市裏工作的弟弟跟我講 說什麼做水庫美濃就變做大金庫 哀哉！我說年輕人 傻狗妄想吃羊睪丸了嗎？這些政府若真的有搞頭 耕田人家早就出頭 不必等到我現在已經六十出頭 轉業太慢死太早 轉業太慢死又還太早」。最後一段則呼應到老農反對水庫興建的堅定意志，「……想我這一輩子就快要沒救了 但是這次我不會再窩囊了 今天我要去跟他們講……跟這么壽政府講 水庫若可以做屎也可以食」。在

<sup>74</sup> 見《我等就來唱山歌》專輯文案〈我們為什麼唱山歌〉。

這裡，我們看到交工試圖透過一種戲劇性的呈現手法，使老農的生命經歷與社會體制之間發生詮釋性聯繫的關係；不過我認為可以加以提問的是，這樣一種將老農自身不幸的遭遇，全部歸咎到政府的無能上面，再由此扣結到必須要堅定反對水庫興建的對抗立場，是否有可能會強化了意見上的二極對立，從而將複雜問題扁平化的危險。以下，我想指出我對這張專輯所做的思考。

### (三)「運動」意義的再提問

在台灣，以音樂的方式來從事社會運動，交工並非頭一遭。事實上，在八〇年代社會抗爭事件風起雲湧之際，就曾有過不少運動團體做過類似的嘗試；比較明顯的例子如在美麗島事件後，民進黨及政治反對運動者，在不同脈絡底下所製作的各式抗議歌曲或政治歌曲合輯。但是這些抗議歌曲多半目的是作為動員群眾、凝聚人心、宣示理念、激勵士氣的運動工具，而較缺乏在音樂本身，以及在音樂與社會運動互動關係上的長期經營與發展，往往是舊的台語歌謠以及一把吉他就站了上群眾抗議的現場（張釗維，2003：257）。而就上述的分析來看，我們可以發現到就「運動音樂」的角度而言，《我等就來唱山歌》這張專輯，主要呈現出兩個意義上的突破：第一個突破是音樂在這裡除了做為社運的支援力量外，亦具備了音樂本身的主體性。如交工所言：「我們在思考這次的音樂時，不僅僅是把音樂當作反水庫運動的再生產，甚至要為音樂本身建立其主體性，有把音樂當作運動來搞的視野跟格局來看待音樂的東西。」<sup>75</sup>從上節對交工在音樂內容、表現形式、生產過程和音樂功能等環節的分析，我們也確實看到他們企圖在運動與音樂之間建立起一種辯證性的關係；除了運動的目的之外，也試圖在音樂、生活與政治之間，開啓一種新的民眾音樂美學向度的可能性<sup>76</sup>。

第二個突破是交工在這張專輯中，嘗試以一種多面向的方式來呈現運動的經過，使得運動事件本身顯得更為立體和深刻。不同於過去的抗議歌曲，多僅從單一向聚焦於事件本身，且偏向情緒上的發洩；《我等就來唱山歌》試圖從多種面向呈現出這場運動中的各種思想、心理與行動場景，包括了美濃當地鄉親、社會輿論、運動同志的立場，以及有關歷史、抗爭現場的描繪，使得整張專輯就如同是美濃反水庫運動過程的一個縮影。就運動訴求的呈現而言，交工這張專輯的論述策略，確實有助於加深聽眾在聆聽過程中，對當地反水庫想法的理解。

綜合言之，在這張專輯中，我們可以看到交工企圖脫離一般人對運動是「拉白布條」、「沿街抗議」的想像，試圖在運動和生活之間建立起聯結關係。若從社會運動的組織和動員立場來看，交工選擇從在地紮根的方式出發，以音樂作為一個發聲媒介，並將文化

<sup>75</sup> 見張育章，〈美濃反水庫運動音樂紀實與社會實踐〉，破週報，1999年4月。轉引自 <http://www.leband.net/>。

<sup>76</sup> 近年來，台灣曾經出現過一些具有類似理念的音樂團體，比較知名的例子有致力於原住民運動的飛魚雲豹音樂工團，以及培育工運的黑手那卡西。詳細資料可參閱張釗維，2003：257-277。

的元素成功地帶入運動之中，創造出一種眾聲相連反水庫氣勢的召喚效果，確實是頗為成功的。音樂社會學者弗里斯（Simon Frith）曾簡明扼要地指出通俗音樂具有三種社會功能：創造認同、經營情感與形塑人民記憶（Frith, 1994: 17-21），在交工的《我等就來唱山歌》這張專輯中，的確展現了音樂作為一種觸媒，在共識動員上的強大效果。

然而若我們仔細觀察這張專輯的論述策略，可以發現到，交工是運用一種認同召喚的手法，企圖建構民眾對於反水庫運動的共識，這可以從專輯的內容清一色是站在反對水庫興建的立場上看出。但我比較關切的問題是，在這種共識動員形成的過程當中，是否各種意見都有被充分陳述和討論的機會。如果這樣的一個溝通過程未能充分建立的話，我認為交工在專輯中以一種對抗的姿態來談水庫的問題，會有它可能產生的危險性。因為水庫興建作為一種公共政策議題，若民眾在對於各種資訊來源尚未得到充分理解的情況之下，即接受了反水庫的立場，那麼藉由音樂的情感渲染力召喚諸如帶有族群意識象徵的「唱山歌反水庫」、或是具有道德判斷意味的「好男好女反水庫」、或是像在〈夜行巴士〉這首歌中，將老農自身不幸的遭遇完全歸咎於政府的無能上面，再由此扣結到必須要堅定反對水庫興建立場的做法，很可能會強化了意見對立的兩極性，反而脫離原先寄望以運動來激活文化的目標，走向情緒或族群動員的保守另一端。而關於水庫是否應該興建的問題，也就極有可能會在這種立即判分的二元立場上，使得一個問題本來具有的多種複雜面向被扁平化，從而喪失去了運動的目的本身<sup>77</sup>。

綜上所述，本文欲指出的是，雖然我們可以看到交工試圖在音樂、生活和運動之間建立起聯結關係的用心；然而，如果說社會運動的目的，是激發民眾對於不合理的社會現狀進行挑戰，而文化之於社會運動的意義，乃是使得新的視野和價值觀能夠源源不斷開展出來的活水源頭，那我們勢必得面對的問題是，這種直接的對抗性策略，是否會將「我」與「他」之間的關係平面化，從而扼殺了多元的價值視野？以及事件結束之後，文化的創新如何能夠持續下去的問題。換言之，本文欲提問的是，音樂之於社會實踐的意義，除了作為一種運動現場動員的認同召喚角色之外，對於作為一種長期、生活和價值觀對話的媒介，挑動人民對於自身存在樣態的思考和質疑，是否是一件同樣（或更為）重要的事？

如同趙剛對於社會運動的意義所做出的提問；他從勞工運動的面向出發，透過尼采對於現代性、集體、與妒恨政治的批判，以及一種以激進美學教育為核心，關於個人自我教育的計畫，探討培力政治和工運（及其他相關社運）的可能關係。趙剛以為，我們對

---

<sup>77</sup> 對於美濃反水庫運動共識建立的過程，是否建立起良好民主協商機制的問題，由於已經涉及到整個反水庫運動本身，而不只是交工這個環節，不是本文有能力處理的問題。不過就筆者對交工的訪談，可以發現到交工在整個人際網絡動員的過程非常順利，而《我等就來唱山歌》也製作的非常快，從創作到錄音不到半年便已完成。林福岳在關於美濃反水庫運動的論文中也指出，反水庫的意見在美濃短時間（一年）內便已得到多數民眾的認同和支持。但根據他的研究發現，事實上反水庫共識的形成並未經過充分的討論，族群動員與道德訴求的策略，在建構共識的運作上也相當明顯。換言之，在反水庫運動過程中，內部多元意見並未得到充分陳述的空間（林福岳，2001: 210-214）。

工運的關心，除了專注在對於國家－資本形構、政治轉移、支配的統獨意識形態……等「外部」因素之外，一個同樣重要的視象是工運（或社運）裡的個人如何培育力量（empowerment）；如何在一個敵對性、規訓的霸權環境裡，耕耘培育創新世界的能力，也就是具體的個人，如何在日常生活之中成為變遷主體的問題（趙剛，1998：121-122）。他問到：「勞工運動的價值，除了『奪利』以外（即，『生活水平的鬥爭』），是否也包括新的價值和視野的提出和實現（即，『生活方式的鬥爭』）」？」（ibid.：145）。趙剛認為尼采關於勞動問題討論的洞見，就在於他指出勞工（或任何人）要成為「反對運動」——即改變這個世界的運動，必須要首先斬斷流俗世界觀的葛藤纏繞，所以各種社運實踐都應該積極探討多種新的個人觀、多種新的美學觀，使「個別行動者超越工具理性、功利主義、國家中心論、『現實』、『道德』、『傳統』……所設下的想像、論述、與實踐的界樁，並進入一實驗性的、探索性的、缺乏終極保證的激進自我教育向度」（ibid.：140）。

就此而論，若我們只把音樂和社會運動的關係，放在認同召喚層次的框架中，是否可能會更加強化了單一的集體妒恨心態，而無助於多種新的價值觀與世界觀的養成？誠如 Susan McClary 所言，音樂最難解釋的層面，就是它有種不可思議的能力，可以讓我們依照它的型態（gesture）和節奏體驗自己的身體（McClary，2003：60）。然而，傅柯的研究已經指出，無論是知識、性慾特質、身體、自我和瘋狂等看似普世的現象，其實都有著與制度和權力緊密扣合的歷史；因此，我們無法去忽視音樂在情感操控、社會形構和身份構成方面所佔有核心的地位。放在當下台灣的情況來看，如諸位學者一致指出的，目前台灣在形式民主的擬似外貌下，並沒有清洗掉權力架構往日的威權傾向，反而是透過「民粹威權主義」的運作，透過對人民的直接召喚，建立起象徵式的民粹政治，將民間對於參與、自治的嚮往，扭曲轉化為新國家機器累積正當性的資源<sup>78</sup>。而當今社會對於運動的思考邏輯，也多半依循著國族認同的政治框架而行，尚未能建立起公共文化與批判論述的厚實基底<sup>79</sup>。因此，我認為從一個更為長遠的民主發展進程來看，必須思考的是，音樂作為一種觸媒的強大影響力，除了運用在一個暫時性的社會運動空間中，作為認同動員的功能之外；是否也應該正視其作為一種人我之間互相傾聽與交流平台的重要性，使其能夠在公共領域建立的過程中，發揮一種潛在性的基進力量？放在當下台灣的現實情況來看，我想這個問題具有一定程度的關鍵意義，我將在下一節中針對這一問題進行探討。

### 三、客家論述的再接合：《菊花夜行軍》的交互性觀點

#### （一）《菊花夜行軍》的論述策略

<sup>78</sup> 參閱台灣社會研究季刊編委會，〈由新國家到新社會——兼論基進的台灣社會研究〉，《台灣社會研究季刊》，1995年8月，頁10。

<sup>79</sup> 參閱台灣社會研究季刊編委會，〈邁向公共化、超克後威權〉，《台灣社會研究季刊》，2003年10月，頁15。

在反水庫運動告一段落之後，2000年交工發行了第二張專輯《菊花夜行軍》，雖然仍以美濃作為一個創作場景，但不同於上張專輯從單一事件的訴求出發，交工在這張專輯試圖和更廣泛的社會現實進行對話，探討包括農村發展的現況、被都市淘汰的歸鄉青年所面臨的處境、以及被婚姻市場淘汰的情況下，不得已到東南亞尋找外籍新娘的情形。交工表示，「我們企圖造就一個關於九〇年代農業、農村與農民子弟的時代故事，並使其意義領域跨出美濃、跨出客家，甚至跨出台灣」。

就音樂表現來看，《菊花夜行軍》承接了上張專輯許多特色，致力於開創新的音樂美學形式。例如從多面向聚焦於一個主題的描寫，維持傳統與現代音樂相互對話的精神，如〈菊花夜行軍〉的敘事手法是參酌「月光華華」的客家童謠傳統，而描述客家婦女處境的〈愁上愁下〉，以及親子溝通關係的〈兩代人〉，則分別以傳統山歌調和新式的編曲方式詮釋，企圖創造出山歌韻味不同向度的激盪。此外，交工也試圖透過器樂和聲響的變幻營造出音樂場景的感覺，如〈風神 125〉關於阿成飆車的部分，以節節催快的嗶叭聲來象徵摩托車加速的引擎聲音，〈阿成想耕田〉以一把吉他，搭上拉扯的聲音構成阿成的深夜低吟。民間的社會語言如俗諺與俚語，在這張作品中也仍然佔有重要份量，如〈風神 125〉的歌詞——「捱像有點主介鬼」（我像無主遊魂）的「點主」，取自客家喪禮中的點主儀式，暗喻離鄉背井出外討生活的青年，就像「無主遊魂」一樣飄泊無根，〈菊花夜行軍〉歌名魔幻寫實的意味，則是從農民訪談敘述中得來的靈感。

《菊花夜行軍》以一個名叫阿成的主角，因為在都市裡打拼一事無成，只好回鄉重新展開他的人生作為專輯概念的主軸。這次交工將欲探討的主題擺在農業社會欲把後代向外推送的力量，以及其與歸鄉年輕人在價值觀上產生的衝突與拉扯，並透過戲劇性手法承接阿成的外在遭遇與內心衝突，曲目之間感覺上類似電影裡敘事片的場景切換，試圖從一個回鄉青年遭遇到的外在衝突與內心矛盾，帶出包括青壯年回鄉、兩代溝通、農村轉型、婦女以及跨國婚姻等普遍台灣農村現實的問題。第一首曲目〈縣道 184〉，提綱挈領地揭露出整個故事發生的環境與時代背景；縣道 184 是美濃的聯外道路，交工在專輯內頁的「本事」說道：

縣道 184 就像所有探向農村的縣道，在「以農養工」的一九五〇至七〇年代，縣道 184 之於美濃，就如吸管：以各種不等價方式擠出的農民勞動成果，農業衰敗後湧出的青春與夢想，加上六龜山區大量砍伐的原木，大都通過縣道 184，接上旗楠公路，輸送至都市／工業部門。

這首歌裡面用三種動物，蚯蚓、蝮蛇和水蛭為比喻，來象徵縣道 184 這三十年來的變化對美濃代表的意義和影響。放眼望去，現在呈現在眼前的地景是：「重劃過後田埂改轉直角 柏油路舖得密密麻麻 耕田是越來越省力 但是越來越難賺食」。在交工的詮釋下，現在的縣道 184 如同一尾水蛭，把整個美濃的後生晚輩給吸光光。

接下來，一個在現實社會與政治經濟變遷底下屈辱、受敗、卑微的人緩緩出現在我們眼前：

送我出庄妳講過的話 我一刻也沒忘 但是母親這十年的日子 我像無主遊魂  
工作幹過一樣又一樣 哀哉！沒半樣有希望 女孩交過一個又一個 一概都難以  
成雙 經濟起泡我人生幻滅 離農離土真波折 不如歸鄉不如歸鄉 母親原諒我  
要歸鄉 我要捨死回到山寮下 重新做人 ——〈風神一二五〉

在〈縣道一八四〉和〈風神一二五〉這兩首「公路之歌」中，我們看到的台灣農村沿途風景，不是如同美國電影中寬敞明亮的公路景象，也不同於官方論述所營造的浪漫想像，而是充滿著殘破、屈辱與挫敗。不知道從何時開始，在台灣的農村中開始形成一股將後輩往外送的推力，甚至於形成一種將「回鄉者」貼上「無出息」污名化標籤的社會心理機制，以致於像阿成這種在都市階級爬升中的失敗者，在打拼不如意、興起回鄉之意的青壯年，其腦中浮現的畫面是：

土地公土地公 子弟向您點頭 拜託拜託 把路燈全部都關掉 不必問您的子弟  
為何要跑回來呀 土地公土地公 子弟向您點頭 拜託拜託 左鄰右舍該睡覺了  
啊 不要讓他們問為什麼要跑回來呀 不要讓他們這麼多問呀 ——〈風神一  
二五〉

回到家鄉的日子也並不好過，父母的失望、不安，親友的不諒解讓阿成有口難言：

父親兒子兩支菸 沉沉默默兩團煙 上代望子拼出庄 奈何局勢硬刁難  
母親兒子兩雙筷 油油膩膩肉三塊 上代望子取媳婦 奈何緣分來作怪  
——〈兩代人〉

而原本在台灣已幾近沒落的農業，在 WTO 陰影的壟罩下更添陰霾；在農業選項有限之下，不得已阿成只好投入勞力、技術與資本均密集的產業——菊花。然而為了使花朵早日收成，菊花入夜後也一刻不得閒，「日光燈暈暈 菊花夜行軍 吝嗇市場路 咬牙踢正步」，阿成也只能苦中作樂，想像自己是校閱軍隊的司令官，發號口令檢肅儀隊：

晚點名！……今我山寮下土地公後面人氏阿成 統帶菊花六萬六千餘支 請命天神  
願雨水少日頭足 花枝高挑花型漂亮 以利市場 願成本拿得回來……菊花  
夜行軍 答數：12.12.1234.1234 ——〈菊花夜行軍〉

這時，另邊傳來政令宣導的廣播聲音：「同胞們，以農業培養工業，以工業發展農業，是我中華民國現階段經濟建設的基本策略」。在交工現實和魔幻手法的相互映照之下，

我們看到了一個在經濟成長神話中遭到淘汰的小人物，狀似無奈又荒謬的生命圖像。除此之外，行將中年的阿成連個穩定交往的女友也沒有，這也讓阿成的父母十分憂心，在現代社會，有誰願意將女兒嫁給一個農人呢？阿成也只好想通這回事，聽從父母的建議，靠著娶外籍新娘解決問題，然而這些異地新娘嫁入農村後，又是弱勢社會中問題的延伸，不僅孤立無援，也飽受社會的歧視，因此美濃愛鄉會成立了「外籍新娘識字班」，以識字課程為媒介，幫助這些外籍新娘組織自己的網絡與社會生活。

從上述的敘事中，我們可以看到交工的這張專輯，雖然談的仍是美濃的故事，但交工並不是將美濃加以孤立化、本質化，而是從「以農養工」這個台灣社會的「普同性」脈絡，帶出了美濃的「特殊性」和台灣社會之間的「關係」。在這種關係性的接合之下，一方面使得「美濃」這個位居地理位置「邊緣」的「在地」能夠主動發聲；另一方面，有關美濃以及阿成的故事，也並不是一個完全與我們無關的「陌生者」，而是可以在這種交互性的基礎上，建立起一個相互對話的平台。這裡，我們可以進一步思考有關「唱自己的歌」的意義。鍾永豐曾經提及他對於「搖滾樂」的看法：「搖滾樂就我的認知而言有兩個重點：第一個重點是搖滾樂是從地方音樂出身，是從地方的勞動者出發的一種音樂。第二個基礎，也是使得搖滾樂具有現代性的基礎，是他想要跟當下社會對話的企圖和意志」。在這兩個脈絡前提下，他指出：

我所謂的搖滾不是一定要用電吉他之類的，如果我們看搖滾樂的發展，還有它的實作的話，可以發現到它是從在地勞動歌曲發展起來的。從搖滾樂的歷史發展來看，搖滾樂也不過是從他們的地方音樂發展出來的東西、他們的勞動歌曲發展出來的東西，然後把鄉村的東西城市化，這使我產生新的領悟，聽到後來還是要聽傳統的東西，所以開始聽山歌<sup>80</sup>。

在此，我們可以發現到，交工對於搖滾樂的態度，並不是亦步亦趨跟隨西方搖滾音樂的編制，將搖滾樂視為具有某種固定性的音樂形式，而是從文化流通的觀點認識到搖滾樂特質，試圖和搖滾樂具有的「在地性」，以及「面對當下」的精神進行對話。搖滾樂的產生點是勞動歌曲，它是遙遠西方當地人民的旋律，唱出他們的生活，也正是因為有了這層認識，我們才會看到交工在面向自己生長的土地、自己的傳統時，不是將所謂鄉土或地方的概念加以本質化，而是面對當下人民的生活處境，試圖在七〇年代民歌運動基礎上發展出的一些想法，如「唱自己的歌」、「拉近音樂與民眾的距離」以及「深入民間」等理念上更進一步去實驗一種非西方搖滾樂的可能性，使無論是在地理和社會位置上都位居邊陲的美濃，也能夠創造屬於自己的旋律，唱出自己的生活。

如同 Paul Gilroy 在《黑色大西洋》一書中追溯了黑人文化的音樂發展，伴隨著北方城市如芝加哥的大規模移居的傳播路徑，成就了西方搖滾樂的歷程。Gilroy 認為這讓我們

---

<sup>80</sup> 引自鍾永豐、林生祥與胡子平，〈山歌·客家新文學〉，《鍾理和文學展系列活動》，2004年12月26日，台南國家台灣文學館主辦。



得以去理解某些來龍去脈的關聯線索，「這並非單純地頌揚多樣性；相反地，這讓我們可以關注導致特殊意義和形式出現的特定接合與時勢」(Gilroy, 1993: 85)。在交工的音樂中，我們同樣可以看到美濃的音樂和文化質素，在多重歷史建構的進程之下，和不同來源的文化，彼此交互影響的過程。Will Straw 曾經提出「音樂場景」(music scene) 的概念來說明在文化空間中，一些不同音樂行事運作的共同存在，所產生的分化互動過程、不同的變化軌跡、以及相互的養份擷取現象 (Straw, 1991: 373)，在這種接合的實踐之下，交工「在地搖滾」下的「地方」不是以一種單一本質化的地方感形式呈現，而是超越了地理上的疆界，在不同文化元素的交互作用之下，有了更為深刻豐富的意涵。

我們可以藉此來思考當前台灣有關多元文化論述的問題。如同本文在第三章所討論到的，多元文化和多元族群的觀念，在當今的台灣形成了一種「政治正確」的優勢意識，最明顯可見的就是「國家肯定多元文化」被納入憲法增修條文，成為我國的基本國策，並落實在九〇年代文化政策施政目標中。然而我們也同時觀察到，在官方政策的大力推動之下，雖然開拓了多樣文化形式的存在空間，卻大致是收攏在官方以文化產業和多元族群文化之名的文化治理架構中。多元文化的呈顯，因此比較是屬於一種自由主義式的多元並陳、一種分類學的多元構作或類型上的多元。一個明顯的例子是族群之間的差異界線，在九〇年代後期走向愈來愈細緻的區別；以客家為例，我們看到了有「福佬客」、「詔安客」等更為精細的差異區分浮現出來，雖然讓客家文化顯得更為「多元」，然而我們也不禁質疑，這些類屬的建立究竟是使社會群體之間的互動，朝向建立「相互性」的連帶關係抑或更加冷漠隔離？

張茂桂曾經對於我國多元文化論述形成的過程進行探究。他指出，台灣對於多元文化的討論大多是沿用英文的 multiculturalism 做為想像的參考座標，而關於如何想像，包括族群、社會類別等各種重要的社會分歧，幾乎都無法避免要參考北美、紐澳等外國經驗。Multiculturalism 在策略上是以強調移民與少數族裔經驗的特殊性為優先，然後擴大討論基礎，試圖結合關於女性、同性戀以及特殊宗教等社會類屬的社會平等參與議題。因為是對所有「特殊性」的整合，所以有關 multiculturalism 的公共政策，多得依賴先確定「特殊國民身份」，採行特殊的「肯認行動」，與制定特殊的語言（教育）政策。這些福利制度與特殊身份的規定，固然在保障族群文化與各種特殊性，但因為和福利相互包裹，卻也可能導致這些制度不斷強調「特殊性」問題，使得社會關係僵固與持續的特殊化，或者將促成社會類別「標籤化」、「本質化」、「對象化」、「自然化」的問題，在社會交往關係上，構成「軟性隔離」，反而是更加限制了人們建立有機的社會關係的空間，也不能「發明」新的「交互性」(張茂桂, 2002: 262-263)。

在第三章的討論中，我們發現到一般客家的集體論述，通常是將文化視為一種「容器」，如Craig所指出的，這種觀念所尊崇的是文化的「純粹性」，視之為傳承下來的本質，也推崇維繫這種本質的文化邊界 (Craig, 2003: 223)。然而在交工的社會實踐中，我們看到的卻是一種音樂場景的相互交流，在這之中，文化特質是以一種「關係性」的方式

呈現，無論是就音樂或題材而言，都讓我們看到一種來自不同來源和脈絡的交互性影響。換言之，我們很難單獨將交工的音樂定義為是一張專屬於美濃的客家音樂；反而是在各種不同來源的傳播路徑中，讓我們看到「美濃客家」這個概念所具有的開放性意涵，它無法有一個本質性的定義，而是隨著不同的關係網絡，有著不同樣貌的呈現。如何東洪觀察到的：交工這樣的音樂創作方式挑戰了音樂創作者、演出者及觀眾之間的界線。讓我們思考到音樂社會意義的產生不僅是再現式地（representational）存在於我們對詞曲、音樂的感受，而且也是一種媒介式（mediated）地實踐，因而有著多重脈絡意義。它鼓勵了音樂外意義的建構，也進入了非此脈絡下的聆聽者的脈絡中<sup>81</sup>。以下，我們便進一步探討，這種音樂之外的意義建構，對於公共性建立的意義在哪裡。

## （二）「視域融匯」的對話式溝通

在「菊花夜行軍」這張專輯中，交工以音樂為媒介，探討了美濃的現存問題，並指出了這些問題的源頭可能來自何處？如何影響了當地居民的生活型態？他們的應對方式是什麼等面向。對於這些問題的討論，我們看到交工並不是直接把它將放在美濃的地理區位中來呈現，而是從台灣六〇年代「以農養工」的政策脈絡劃出美濃的身世史，試圖以音樂作為一種對話的媒介，一方面讓這些被主流社會打壓的邊緣人物或弱勢族群有一個可以發聲的空間，在此同時，也作為一個溝通的介面，讓社會上不同背景的人對於台灣城鄉發展的問題，以及像阿成這樣一種社會邊緣人的情感和心緒，有一個彼此能夠互相傾聽和了解的機會，而不是將美濃客體化為一種農村風景畫的閱覽。

事實上，我認為在交工解散之後，林生祥和鍾永豐再度合作，以「生祥與瓦窯坑3」之名所推出的新專輯「臨暗」，更能展現出這種交互性的對話性格。這張專輯同樣承接了交工時期概念音樂的形式，以整張專輯的份量多面向地聚焦於一個主題之上，同時林生祥和鍾永豐堅持過往「創作勞動一體」的手法，輔以大量閱讀、調查、訪談、以及繁複的聲響和詞曲配置，逐步將專輯塑造成型。這張專輯雖然和交工時期的作品一樣有強烈的社會意識，但不同於交工時期的作品將重心放在集體結構的鬥爭與分析，轉以勞動者離鄉背井的生命故事作為主題，有著更多關於勞動者異地打拼所碰到的漂泊、戀愛、成長、挫敗、頹喪與失業的生命經歷描寫，主要想帶出的是整個「受薪階級」或多或少會面臨到的生命難題。專輯的開場曲將時間點定在收工時間的傍晚，以一位無名無姓離鄉背井的主角，在收工歸途中回想起故鄉的種種，那種孤獨又寂寞的勞動者身影做為破題，然後如同一幕幕電影畫面般，展開勞動者異地打拼遭遇到的生命經歷。先是主人翁初至都會，壯志昂揚的〈都市開基祖〉，接著是描述勞動條件惡劣的〈頭路〉及〈三班制〉，再到單戀及性苦悶的〈輾來輾去〉與〈緊來緊賤〉，還有工作失業，情感壓抑，使小人物逼近爆發臨界點的〈古錐仔〉及〈冇頭冇路〉，以及相戀又失戀的〈大水樵〉及〈痛苦像井〉，故事到最後以〈路還愛行〉暫告一段落，即便戀情不順，工作依然困

---

<sup>81</sup> 見何東洪，1999，〈我聽你們唱山歌〉。

頓，人生的路還是得走下去<sup>82</sup>。

如林生祥形容的，他希望這次的作品是一張顏色「溫暖」、「安靜」的生活配樂，在後交工時期的這張作品中，我們看到林生祥等人不再像交工時期一樣，有著大聲疾呼、訴求改革的鮮明標誌，而是以憤怒但不外放的姿態，將一個極其平凡勞動者的生命旅程與生活經驗呈現在社會面前。誠然，如同一些音樂評論者指出的，回顧台灣的音樂文化史，這種關於「離鄉背井，異地打拼」的題材並非新鮮事，在閩南語歌謠中，早已形成一個歷史悠久的傳統<sup>83</sup>。早在戰後楊三郎、周添望合作的〈港都夜雨〉中就已經出現關於農村人口向港口都市移動，以及鄉下等待的情人，所構築出的孤獨與對故鄉的依戀。這項從農村移往都市的描述，在六〇年代達到高峰。如文夏以「若想起故鄉，目屎就流落來，免掛意請妳放心，我的阿母」，要母親不要擔心，高呼著「媽媽請你也保重」。而在另一首文鶯主唱的〈拜託月娘找頭路〉裡，更細緻地唱出農村的女性朋友，集體前往都市找工作，進城打工的細節，她唱到「大家俁在車窗邊心稀微，越頭看見阮的鄉里心稀微，今夜欲離開家鄉，出外去趁錢……」。而她們的辛苦忍耐，為的不是自己的成就，而是如同這首歌的口白唸道「媽媽！阮不忍心看妳每日拖磨做工作，阮想欲合朋友來去都市找頭路，若有趁錢一定會寄返來給你，媽媽！請妳放心，再會！」（黃裕元，2005：138-151）

事實上，貫穿整個六〇年代思鄉情愁的閩南語歌謠，連同《菊花夜行軍》裡面對於農村現實場景的描述，及《臨暗》中勞動者異地打拼的生命經歷，都必須擺放在六〇年代台灣經濟起飛的社會脈絡來看。當時政府將國家發展的政策焦點放在工業發展上，用「以農業培養工業，以工業發展農業」為口號，把農村的產品外銷、將農村的人力解放到都市供給工業發展所需人力，帶動了台灣第一波經濟起飛。一九七〇年以降，更進一步加速農業機械化，以發展農村為名，促使更多的農村人力進入都市，大約在這個時候，每一農家人口的收入只有非農人口收入的70%不到。這個不利條件，迫使農村人口大量往都市移動而轉業，造成大量的城鄉遷移（王振寰，1996：64），因此吸引了一波波青年男女走向都會，投身工業。正是在這種社會文化脈絡下，我們會聽到像是陳芬蘭〈孤女的願望〉這類離鄉背井反映時代心聲的歌曲：

請借問播田的田莊阿伯啊 人塊講繁華都市台北對叨去 阮就是無依俁可憐的女兒  
自細漢就來離開父母的身邊 雖然無人替阮安排將來代誌 阮想欲來去都市  
做著女工度日子 也通來安慰自己心內的稀微……

這首歌詞很貼切地描繪出當時年輕人在社會環境改變，必須與自己熟悉的故鄉分開，投入大都會找工作的孤離心境。一個農村少女，想到台北尋找工作機會，期待進入工廠做女工，以尋求未來的幸福。她到了台北，依著告示找到工廠，開始了她的流動與勞動

<sup>82</sup> 參閱張世倫，2005，〈為勞動者造相—評林生祥與瓦窯坑3的專輯「臨暗」〉。

<sup>83</sup> 參閱前引註；蘇重，2005，〈平靜，而殘酷 試評《臨暗》〉。

生涯，而勞動不只是爲了度日，也可以排解心中的鬱結與孤立感，她計畫「假使少錢也著忍耐三冬五冬」，至少要辛勤工作個三五年，幫助家計；她相信「爲將來爲著幸福甘願受苦來活動，有一日總會得到心情的輕鬆」（黃裕元，2005：26；145）。這正是我們的父母或兄姐那一代所經歷的一個過程，他們在農村受完基本教育後，偕同親朋好友前往都市賺錢，忍耐著隻身離鄉背井的孤獨，省吃儉用，發了薪水就趕緊寄回家的產業生力軍，因而造就了台灣的工業發達和經濟奇蹟，不過相對的，這樣的情境卻使得台灣的農村進入了衰頹期。

就此來看，這些林林總總的思鄉歌曲，所述說的，是因環境所逼、從鄉村到都市、淪落社會底層的小人物辛勤奮鬥的心情寫照。爲了工作，他們茫然不知所措來到都市，找了間工廠暫時棲身，而後隨景氣四處流動，在學習與掙錢間艱辛奮進，省吃儉用，爲的是多寄些錢回家，以奮鬥、打拚的精神，供養那個遙遠卻又真實存在的家鄉。這樣的情懷故事，清楚地訴說著一條本土社會的人口流動與社會發展脈絡（*ibid.*：151）。從這樣的社會現實出發，對照目前台灣的環境來看，不難發現近年來在政治經濟局勢失調，勞動條件每況愈下，失業率逐年攀升的情形下，可以預見的是，將會有愈來愈多在資本主義社會競爭法則中被淘汰的屈辱者或失敗者，可能必須回到故鄉重新展開新的生活。就此而言，《菊花夜行軍》這張專輯中觸及到的問題，包括城鄉對應、農村青年追逐夢想受挫回鄉的歷程、家族情感的糾結、農村產業的問題、農村青年的婚姻歸宿，還有外籍新娘在台灣的生活問題都不會是美濃所特有的，而是在當下台灣任何一個農村都有可能上演的景象；主角阿成所遇到的困惑和難題，也極有可能就發生在你我週遭的親友身上。而在《臨暗》這張專輯中所處理到的關於勞動者漂泊、失業、挫敗、成長……等生命經歷，也道出了現今資本主義社會所共通的勞動職場經驗和無奈，正如一些音樂評論者觀察到的，和「離鄉背井，異地打拚」這個歷史悠久的閩南語歌謠傳統相較之下，《臨暗》的重要性在於，它一方面是以客家歌謠形式，整張專輯同一概念來完整地闡述此主題；二方面，則是多所參考勞動研究文獻與他人的生命史，使得這張概念專輯所呈現的勞動形象，不若那些閩南語歌謠，只有飄零、浪漫、片段式的身段，而顯得更爲全面、完整、立體<sup>84</sup>。

正是在上述意義之下，我認爲《菊花夜行軍》和《臨暗》這兩張專輯，以音樂的方式打開了一種社會「情緒結構」（*structure of feeling*）<sup>85</sup>的鏈結（*articulate*）之處，以時代的活性感串接起一個平凡勞動者的生命故事，將他們的心聲帶到了社會的場域之中。尤其是在《臨暗》這張專輯中，我們看到林生祥等人不再選擇一種激昂、戰鬥的方式，對當前低迷的工運氛圍進行召喚，而是以「傾聽」的方式，來理解當事人的生存處境；同時也將歷史的問題延伸到現在，安置在一個與當代時間接軌對話的共時點，挑起人們對

<sup>84</sup> 參閱張世倫，2005，〈爲勞動者造相—評林生祥與瓦寮坑3的專輯「臨暗」〉。

<sup>85</sup> 這個概念來自威廉斯（*Raymond Williams*）。他將情緒結構定義爲生活於同一時地的人所共享的活性感（*actual living sense*），一種特定、難以言銓的經驗社群，它有如結構一般的穩固與確定，卻是我們行動中最細微、最不易察覺的部份運作，它是某一時期的文化，是整體組織中所有因素共同生活出來的特殊產物（1977:128-35）。

自身生活方式、存在樣態的感知，讓原本「非親身性」的工運議題，得以在一種「普同性」和「特殊性」的經驗之間展開。一方面透過這些社會邊緣人物對自身生命故事的訴說，使我們得以開始去知悉他們情感緣由和生命處境；而我們也可以在這個當下，反身觀照自己生命經驗所走過的痕跡，進而在一種共有的經驗基礎上，對於諸如人口流動、勞動景況、城鄉差距、農業與農民等歷史、社會性議題展開對話與溝通。

高達美（Gadamer）在論及哲學詮釋學的意義時，曾經指出哲學詮釋學就是，從人自身的歷史性和有限性出發，理解到「經驗就是對人類有限性的經驗。真正意義上有經驗的人是一個對此經驗有認識的人，他知道他既不是時間的主人，又不是未來的主人」（Gadamer, 1993: 463）。正是在認識到「我們的歷史經驗之有限性」的前題下，高達美提出了以「視域融匯」（fusion of horizons）的對話觀點作為自我理解和認識的基礎。他說：

一切有限的現在都有它的侷限。我們可以這樣來規定「處境」概念，即它表現了一種限制視覺可能性的立足點。因此「視域」（Horizont）概念本質上就屬於處境概念。視域就是看視的區域。這個區域囊括和包容了從某個立足點出發所能看的一切。把這運用於思維著的認識，我們可以講到視域的狹窄、視域的可能擴展以及新視域的開闢等等。……一個根本沒有視域的人，就是一個不能充分登高望遠的人，從而就是過高估價近在咫尺的東西的人。反之，「具有視域」，就意味著，不侷限於近在眼前的東西，而能夠超出這種東西向外去觀看。誰具有視域，誰就知道按照近和遠、大和小去正確評價這個視域內的一切東西的意義（ibid.: 395-96）。

視域的存在固然是一種局限，但也正是因為理解到視域有其形成的條件和有限性，進而愈加明瞭拓展視域，從事對話的必要性與迫切性。因此，高達美的視域融匯說並不是一種自說自話的個人獨白，也不是刻意發展出的相抗衡姿態，如高達美指出的：「視域其實就是我們活動於其中並且與我們一起活動的東西」（ibid.: 398）。在這種詮釋與對話的過程中，所有的他人並非是毫無關係的陌生者，而是與我們存在著一種可以互相交談、互相增益，指引著我們開啓相異視域或更大視域的夥伴關係。它是「要在所有從事理性言說的有限的詮釋者之間，藉由原屬於『你』與『我』的有限視域之交互作用，開拓出一共同參與其間的世界——得出一個『我們』的世界」（張鼎國，2002: 323）。換言之，這個屬於「我們」的世界，是經由彼此視域不斷的推移，讓我們的經驗能夠不停向外擴展的動態過程，它本身就是一種多元發聲的體現。我們可以看到交工的社會實踐正是將城鄉遷移這條時間的脈絡軸線，嵌入接合行動所構築的公共平台之中，使得原本空洞的空間有了「質」的意義上轉變——讓背景各異的聆聽者，在視域上能夠發生融匯（fusion）的可能性<sup>86</sup>。如同一位署名“melancholy”聽眾的留言：

---

<sup>86</sup> 筆者在此感謝李丁讚教授在論文口試時的提醒：「接合」（articulation）一詞是一個空間上的概念，「融匯」（fusion）則隱含一種交互主體經驗意義上的「質感」；兩者在意義上必須有所區分。

我是所謂的七年級生，我也承認，我根本沒有經歷過農村生活，甚至，我不是客家人，客家文化我知道最多的就是炒野菜、艾草粿以及粄條，很多東西我也真的無法體會，當鐵牛車發動的時候，我只能震懾於它的力量，卻沒有辦法真確知道它對農民來說，有著什麼樣的情感。這好像可以說成是，我接觸交工的「進入障礙」…

可是那個想像總有。我最能想像的是阿成騎著風神一二五，在縣道一八四上緩慢騎著，東張西望，耳邊浮出《下淡水河寫著我等介族譜》、《縣道一八四》然後《風神一二五》，然後想像一個不符合家人期望的孩子，帶著歸鄉的心，進鄉情怯地回到庄頭……<sup>87</sup>

從公共領域形成的觀點來看，一個公共領域若要能順利運作，除了一個由咖啡廳、出版業、文化人士以及各種文化展演場所構築而成的「文學公共領域」之外，更需要一種互為主體（intersubjective）的「親密領域」存在。親密領域意味著一種相互對焦或相互照會（mutual orientation）的態度，它是一種凝視和一種傾聽。當進入這種親密關係的相互對待時，每一個互動者所面對的對方就不再只是一個法律普同意義上的公民，而是一個有情緒、有歷史、有生活上的各種欲望和需求的具體的「你／妳」，而唯有在彼此的需求和欲望都能夠相互承認之下，才是真正溝通的開始（李丁讚，2004：52-59）。從上述分析中，我們可以看到，在《菊花夜行軍》和《臨暗》這兩張專輯中，交工正是企圖透過聲音和歌，將原本屬於個人的情感和心緒，由私領域帶入了公共之中，透過這種在「你」和「我」之間的視域推移，得以讓彼此對於這些原本被歸類為個人煩惱的問題，產生不同觀看視角的可能性。

就媒介的特質來看，相對於影像直接和即時性的特質而言，音樂的力量毋寧是更為沉潛、深遠和發人心緒的；如同巴特（Roland Barthes）在〈音樂、聲音、語言〉這篇評論中說，音樂是發聲（pronounced）的藝術，語言則是解明意義（articulated）的藝術；音樂是語言的素質，它不言說、不解明意義，卻足以表露快感、溫柔、纖細、優雅等所有微妙的價值；音樂同時既是表現的，又是含蓄的，既是超乎意義的，又是非意義的（Barthes，1986：284）。音樂以聲響作為表現方式，這和絕大多數文化形式都不一樣，它本身不像文字、影像、雕塑等有著具體的形象、象徵、意義以及所承載的物質性媒材，而是空氣中一連串不斷朝向終點的流變、消逝的聲音變化，本質上它不承載意義，只承載情感。更重要的是，這種情感是透過旋律和節奏的力量，直接作用於身體之上的，如威廉斯指出的：

很顯然，節奏是種傳達體驗描述的方式，以致於那個體驗在接收節奏的人身上重現，它不只是個「抽象概念」或情感，而是對生物體直接產生肉體的效果，直接作用於血液、呼吸、頭腦的物理模式……這不單是隱喻；而是與任何體驗同樣真實的身體經驗（Williams：1961：66-69）。

<sup>87</sup> 見Melancholy，〈Re:會不會有人翻唱啊……〉，五四三音樂站交工版（L.E.Band），2002/5/19。

如同一位聽眾談到他（她）聆聽交工音樂的經驗：

……在莒光號上，我連聽了三遍「菊花夜行軍」這專輯，也飆了不只三次的淚。說也奇怪，我也不是客家人，也不會說客家話。我爸是外省第二代（從福建省福清縣），我媽是閩南人，也不覺得應該定位成什麼人，但每每聽到「風神一二五」時，眼淚就飆個不停，偏偏我又坐在火車上，只能一點一點的偷偷的拭乾眼淚，再聽完第三遍時，我決定換張CD。<sup>88</sup>

另一位署名“faither”的閩南籍聽眾，則在年初一拉著與自己一樣，完全聽不懂客家話的父親來到美濃「趕市集」，聽交工的表演，他（她）談到自己的聆聽感受：

……說真的，雖然我對「交工」的認識不算模糊，但其實我所聽過的交工的歌是少之又少。於是我覺得自己像是從置身一場演「唱」會轉變成置身於一場演「奏」會，不過這並沒有減低我的興緻，因為交工演奏出的，那富有客家色彩、卻又兼具時代性和風格的旋律中，感覺自己的心緒被有時深沉、有時激昂的幽遊音符帶進一個屬於美濃及客家文化的時空中……的確，我沒有辦法說出歌曲想傳達的含意，或許在這網路上唾手可得歌詞的時代，我可能依舊不能完全弄清楚「交工」據以而立的意念，但單純就音樂的多元化而言，或就「交工在美濃」而言，甚或只是一個聆聽者、一個「趕市集的人」而言，這場音樂會給予我的，好像也就不再侷限於「反水庫」、「美濃」這樣的字面意義上了……。<sup>89</sup>

從以上聽眾的反應可以發現到，我們對於音樂的理解通常是經由「直觀感受」而得，換言之，歌詞文本在聆聽交工音樂的過程中並非佔有絕對重要的地位，反而是歌曲的「音樂性」本身成爲了吸引聽者注意的主要條件，也因此，聽者對於交工音樂所欲傳達的意義並非全然清晰；然而，這種意義的模糊性並不代表音樂本身無法產生外延效果的能力——音樂在社會的過程中，或許不是舞台主角，卻往往扮演著催化劑、觸媒或助燃劑的角色。正如上述我們看到這些聽眾在聆聽交工音樂的過程中，雖然未必能精確掌握到歌詞文本的意義，但音樂本身的力量，卻足以讓他們對於農業、族群的問題產生自我反思的效果。或許可以這樣說，正是因爲這種既含蓄又具超越性特質，使得音樂在社會過程中往往具有一種基進的政治潛能，如同阿達利所說的，「音樂能預示，因爲它具有先知能力。在本質上，它一直就是未來時代的預示者」（Atalli，2000：2）。正是在這種意義之下，使得音樂不只是一種聆聽的對象，更是不同身分、階級和背景的人彼此認識和了解的媒介，可以成爲我們體認世界的一條途徑、一個理解的工具；或者在最適當的時候，將外在的意義跟聽者內在的情感，做一最準確的樁合或最完美的化合，就地激盪出行

<sup>88</sup> 見tnecniv，〈終於買了菊花夜行軍〉，五四三音樂站交工版（L.E.Band），2002/5/20。

<sup>89</sup> 見faither，〈投稿[07]一場屬於美濃人的音樂市集〉，五四三音樂站交工版（L.E.Band），2001/2/21。

動；也有可能在此時埋下變化或反轉行為的種子，而在另一個時空當中以不同意義的面貌出現（張釗維，2003：295-296）。也因此，音樂力量的接合能夠讓我們去建立起一種對話性的關係，在這種傾聽、凝視和面對的過程中，我們可以隨著音樂起舞並感受到彼此的心跳和溫度，慢慢地建立起親密關係，為公共溝通奠下基礎，進而讓更多不同的聲音和價值能夠被接收和感知，這樣的一種對話過程的建立，是亟待我們去開創的。

## 小結

在這一章中，我透過一個在九〇年代以美濃客家社會為基地的樂團——「交工樂隊」為例子，分析了他們的社會實踐意涵。從交工建立起的在地化音樂行事運作中，可以發現到他們企圖挑戰既有流行音樂產製要素，在七〇年代民歌運動輻射出的一些想法，如「唱自己的歌」、「拉近民眾與音樂的距離」、「深入民間」等理念上，更進一步思考有關什麼是自己的音樂、有沒有可能出現非西方的搖滾樂、以及音樂和生活的關係等問題，企圖重新建立起音樂和社會之間的聯結關係。在交工的音樂實作當中，可以發現到音樂並不只是一種單純的意義再現載體，而是作為活化社群的觸媒，它本身就足以創造出一個運動的空間。從培力和接合的政治策略來看，這樣一種在主流體制之外創造出來的另類空間，乃具有一種培育弱勢社群抵抗力量的潛能。

就交工兩張專輯的論述策略來看，第一張專輯《我等就來唱山歌》從「運動音樂」的角度觀之，主要呈現出兩點意義上的突破。第一個突破是音樂在這裡除了做為社運的支援力量外，亦具備了音樂本身的主體性。第二個突破是交工試圖以一種多面向的方式，來呈現運動過程中的思想、心理和行動過程，使得運動事件本身顯得更為立體和深刻。不過，我也指出了這種以對抗的位置來召喚認同的方式，在良性的溝通未能充分建立的情況下，會有使論述趨於封閉化的危險性。

而就交工的第二張專輯《菊花夜行軍》來看，相較於上張專輯對於抗爭事件的訴求，這張專輯呈現出更多對於人的心緒所在和情感緣由的關注。我們看到交工以「交互性」的觀點來處理美濃和台灣社會甚至世界的關係，展現出一種對話性的媒介性格。一方面透過這些社會邊緣小人物對自身生命故事的訴說，使我們得以開始去知悉他們情感緣由和生命處境；而我們也可以在這個當下，反身觀照自己生命經驗走過的痕跡，進而在一種共同的基礎上展開公共溝通。正是在此接合實踐之下，我們看到透過一種「視域融匯」的過程，來成就「我們」世界的可能性，在這個意義之下，所謂的「美濃」或「客家」就不會是具有某種本質性的意涵，或是外在於我們的他者，而是可以不斷豐富我們經驗，擴展我們視野的好夥伴。這樣一種對話視域的建立，對於公共領域形成的長遠意義，是值得我們去深入探索與實踐的。



## 第五章 結論

在本論文中，我的研究方向主要是以一個九〇年代，從美濃客家社會崛起的樂團——「交工樂隊」作為例子，試圖從他們在地搖滾的音樂實作中，探討對於客家發聲、多元文化以及公共性建立等議題，可以提供什麼樣的對話思考。

### 一、客人之家，何以為家？

「客家」在台灣作為一種「族群」的分類意義上，處在一個相當特殊的位置，以目前台灣社會主流的「四大族群」人群分類來看，一方面，他們和閩南與外省族群同樣被歸類為「漢人」的一份子，不似「原住民族」具有明顯的弱勢地位；另一方面，在漢人社會的人口組成當中，客家族群的人數不多也不少，但長久以來又幾乎是一個「沒有聲音」的族群，在文化傳承上明顯面臨著危機，這樣的一種特殊處境，讓客家在台灣成為一個「相對少數」和「邊緣」的族群。九〇年代以來，隨著台灣國族國家轉型成功，客家開始獲得公共文化現身的正當性，無論是就能見度和活力程度而言，都獲得了大幅度的提升。然而，在此同時，我們也觀察到在觀光與國家干預的實踐過程中，一種將客家文化標籤化、主題化的可能危機亦漸漸浮現。本研究即是希望藉由交工樂隊的例子，探討他們的音樂實作對於上述問題做出了何種突破。

在本論文中，我首先對於「客家」身份的意義做了探索。從第三章的討論中，我們知道「客家」作為一個族群名稱的由來，事實上是從「遷徙」得名的。「客家」原本是廣東南部的居民對於當地外來移民的蔑稱，其後隨著不斷上演的土客械鬥，逐漸被當地官方所採用。之後，在不同的歷史過程中，又為不同的論述加以建構，到了羅香林的《客家研究導論》一書，才為「客家」一詞，確立了一個明確的族群範圍。羅香林為這群離鄉背井，輾轉遷徙的異鄉人，建構了一個完美的烏托邦起源；他們的祖先是原來居住在中原的漢族人民，具有優異的稟賦，和愛國保族的特質，據此澄清和駁斥當時社會對這群外來移民的種種污蔑之說。

之後，我們看到這個以羅香林為代表建構出來的族群集體記憶，在戰後台灣以中華國族主義作為道德支配的原則下，成為一種神聖的歷史起源神話，並表徵為一種不斷透過源流考證的方式，去彰顯客家人擁有中原正統文化身份的思想風格。這種認同的定位方式，讓相對於閩南人，在人數上和勢力上，屈居於劣勢地位的客家人，取得一個尊嚴的位置。而在八〇年代台灣面臨族群政治的轉化之際，客家人也對自身的身份認同展開質疑，在確立自身的主體性，要求國家和文化政策，正視客家語言和文化流失的同時，以往的原鄉情懷也成了一種焦慮的來源，我們看到許多的論述，不約而同呼籲客家應往在地紮根，認同新故鄉。九〇年代以來，隨著台灣國族國家轉型成功，客家開始獲得公共文化現身的正當性，成為官方積極治理的對象；然而，由於過度強調客家的差異性和獨特性，卻也存在著將客家凝滯在一僵固範疇的危險性。從這段「心向中原」，到由「中

國」出走，重新定著在「台灣」，再到積極展演「客家性」的論述轉折來看，呈現出的是客家族群不斷為自身尋找「安身立命」的「家」的過程，然而，從客家族群在歷史上不斷遷徙的過程來看，我們不禁要問的是，在本質上就是流動的客人，如何（為何）結構為一個「家」呢？

## 二、流離的文化視野

在第四章中，我透過交工樂隊的例子，分析了他們的社會實踐對於當下的客家論述有何值得對話之處。首先，交工的音樂實作主要呈現出三點特殊意義：

（一）首先從交工建立起的在地化音樂行事運作當中，本文發現到交工在四〇年代麥浪歌詠隊關於民歌的論述、以及七〇年代民歌運動輻射出的一些想法，如「唱自己的歌」、「拉近民眾與音樂的距離」和「深入民間」等基礎上，做了更進一步的探索；在面對自身傳統的基礎上，思考關於什麼是自己的音樂、有沒有可能出現非西方的搖滾樂、以及音樂、生活與政治等議題。

（二）其次，就交工兩張專輯的論述策略而言，本文認為第一張專輯《我等就來唱山歌》從「運動音樂」的角度觀之，主要呈現出兩點意義上的突破。第一個突破是音樂在交工的實作中，除了做為社運的支援力量外，亦具備了音樂本身的主體性，展現出運動與音樂之間的辯證性思考。第二個突破是交工試圖以一種多面向的方式，來呈現與這場運動有關的思想、心理與行動場景，這使得運動事件本身變得更為立體和深刻，開啓了思考「運動音樂」的另一種可能性。但是，本文也發現到交工在這張專輯中，雖然試圖從水庫的政策、生態、環境安全等公共面向著手建構美濃水庫的正當性問題，不過其論述方式，大體上仍是依循著目前台灣社會運動的主流思維，採取一種對抗性的位置，以召喚認同的敵我對立方式來達成，這使得反對水庫興建的意見有被塑造為一種道德符號的傾向；本文認為這種二元判分的方式，在良性的溝通未能充分建立的情況下，會有使論述趨於封閉化的危險性。此外，就音樂和社會實踐的關係來看，本文認為，從一個更長遠的民主發展角度來看，在台灣目前對於運動的公共文化與批判論述的基底未能建立起厚實基礎的情況下，我們或許應該在暫時性的認同動員思考邏輯之外，重新看待音樂作為人我之間相互傾聽與交流的一個對話平台，在刺激人們對於自身處境和生存樣態思考上可以扮演的角色。

（三）就此而言，本文認為與《我等就來唱山歌》相較之下，交工的第二張專輯《菊花夜行軍》，和後交工時期林生祥的作品《臨暗》，似乎更能呈現出這種對話性的媒介性格。本文認為相較於上張專輯的鮮明對抗姿態，這兩張專輯似乎是更深刻地站在一種「交互性」的基礎上，來進行社會實踐。如《菊花夜行軍》是藉由一個美濃回鄉青年身上所發生的故事，來談論關於青年回鄉、城鄉差距及農業前景等問題；《臨暗》則藉由一個離鄉工作的客籍勞動者所遭遇到的職場經驗，來呈現出廣大受薪階級多少會面臨到的生命經驗和難題。就公共性建立的意義而言，本文認為這種透過音樂營造出的相互傾聽與

交流的對話空間，一方面可以給這些被主流社會所漠視的邊緣小人物一個發出自己聲音的機會，使社會大眾得以開始去知悉、認識這些被主流建制多所漠視、甚至否定的情感緣由與生命處境；另一方面我們也可以在這個當下，反身觀照自己生命經驗走過的痕跡，進而能夠在一種「視域融匯」的基礎上展開公共溝通，而不是將這些對象客體化為一種完全外在於我、與我無關的「他者」。

綜上所述，本文認為交工樂隊的社會實踐意義展現在三個面向上：第一個面向表現在對於西方流行音樂的翻譯。在音樂的表現上，交工融合了西方搖滾精神及客家的傳統音樂元素，重新看待傳統音樂作為庶民生活情感抒發媒介的基進意義。從交工的論述和音樂表現來看，可以發現到他們是從搖滾樂的實作過程：「黑奴音樂持續轉譯和流通——從靈魂到藍調，伴隨著往北方城市如芝加哥的大規模移居，成就了一首首撫慰、希望與憧憬之歌，搖滾樂把節奏和藍調橫越大西洋帶往英國，披頭四和滾石這類樂團則予以改編」（Craig, 2003: 227-228），一種文化輸送和轉譯的文化流通過程，認識到搖滾樂具有的「在地性」和「面對當下」本質，進而發展出一種「山歌搖滾」的精神，從在地出發，對於生活現實發出質疑之聲。這裡所帶出的意義是對於文化「純粹性」的質疑，我們不一定要亦步亦驅跟隨西方搖滾的器樂編制來實作搖滾樂，從在地的音樂文化出發，融合搖滾樂對現實抱持懷疑的精神，我們也能說自己的故事，唱自己的歌。

第二個意義是對於音樂現代主義的批判；以在地化的音樂運作形式，作為突破現今音樂體制專業化、壟斷化的嘗試。這展現在音樂生產過程中呈現出的「遊戲」(play)態度，對於音樂作為一種生活、情感、經驗表達意義上的接合，如以素人表演美學，展現隨興的自由吟唱風格，透過各種雜音／噪音元素傳達邊緣弱勢者置身的位置所在、將地方情感記憶的地標——菸樓，改建為錄音室，使得音樂生產過程可以成為一個集體勞動的場所，透過這種「第三空間」(third-space)的介入策略，讓無論是就地理位置或文化身份而言，都位居邊緣位置的美濃客家族群，有一個能夠主動發聲的空間。

第三，值得注意的是，這裡所指的「美濃客家族群」，並不是一個孤立化、同質化的整體。在交工的音樂中，我們可以清楚看到他們並不是將焦點完全投射在「美濃客家」這個主體位置上，而是從一個更大的社會文化層次，例如《我等就來唱山歌》的水庫議題，《菊花夜行軍》的城鄉變遷，或是後交工時期作品《臨暗》的勞動者（受薪階級），來和這個時代人們所共有的生存處境問題進行對話，這使得「美濃客家」不是一個具有固定邊界的實體，而是可以在社會、國家甚至世界各個不同層次之間，展開一種動態性的交往關係。

基於上述三點觀察，本文認為相較於當下客家論述呈現出的均質化和對象化傾向，交工樂隊的社會實踐展現了一種從「客家」出發，又打開了在不同文化「之間」相互交流的創造性空間。從上述的分析來看，這個空間的形成，乃是建立在一種對於歷史和文化抱持批判性理解的態度上，在此接合實踐之下，本文認為交工音樂實作中所呈現出的「越

界」(transgressive) 狀態，並非只是單純地頌揚多樣性，而是呈現出一種更為複雜的現代性文化流動，一種不同文化之間相互接觸、彼此糾纏的狀態。換言之，在這裡我們看到了一種文化的「流離」(diaspora) 視野。

霍爾在〈文化認同與族裔離散〉一文中指出，認同並不像我們所認為的那樣顯而易見或毫無疑問。或許，我們可以先不要把認同看作是已經完成的，然後由新的文化實踐予以再現的事實，而是應該把認同視為一種「生產」，它永不完結，永遠處於過程之中，而且，總是在此過程中的內部，而非外部構成了再現(Hall, 1994: 392)。霍爾認為關於「文化認同」有兩種不同的思維方式：一種是將「文化認同」視為一種共享歷史和血統的集合體；另一種立場認為，除了許多共同點之外，還有一些深刻且重要的差異，在這種意義上，文化認同既是「是什麼」(being)，又是「轉化成爲什麼」(becoming) 的問題，他認為，我們總是必須依據這兩個軸線之間的對話關係，來理解文化認同的問題(ibid.: 393-396)。因此，霍爾指出，回鄉之路必須是迂迴繞道，無法直接歸鄉的；這就是爲什麼我們必須回歸，但卻得「利用另一條路徑」，來看看我們的原鄉在「新世界」(The New World) 中變成了什麼(ibid.: 399)。

霍爾的這篇文章雖然是在描寫非裔加勒比人的文化認同問題，但我們可以藉由他的觀點來思考客家的問題。霍爾的說法，清楚的指出了一個觀念：文化認同雖然是有源頭、有其歷史的，但是，如同一切有歷史的事物一樣，它們也經歷了不斷的變化與轉換的過程，正是這種既「相同」又「相異」的位置，使我們可以依據不同的參照點關係，重新界定差異。因此，就客家作爲一個「族群」而言，我們除了必須去探究客家所共享的結構性族群社會歷史之外，也必須去理解族群內部屬於動態性、流離的歷史，以及其間的關聯性。交工的作品可以在此進行對話的意義在於，在《菊花夜行軍》隱約觸及，而在後交工時期的作品《臨暗》中明顯呈現的「城鄉流動」問題，都碰觸到台灣客家歷史發展過程一個相當重要的關鍵點。以台灣客家族群的歷史經驗來說，1960年代以後都市化與工業化變遷，造成大量客家人離開傳統客家村，進入都市就學與就業，由於人口比例較低，基於經濟競爭的原因，多半必須選擇隱藏自己的客家身份，而學習使用其他優勢族群的語言，這條人口遷移的軸線，是造成當今客家語言文化流失的一個重要因素。然而，正如霍爾所言，我們必須透過這種「迂迴繞道」的方式，才能看到我們變成了什麼樣子。

綜上所述，我們可以理解從交工到後交工時期的作品，林生祥等人一直秉持著從具體的生活經驗出發，他們並不刻意去尋找某種神秘性的永恆或失落的過往，將生活經驗化約爲一均質的類型，而是將其拆解爲分裂的碎片，加以改造和重組。正是在這個意義上，本文認為，這樣的音樂實作是在一種「特殊性」和「普同性」關係上展開的，一方面，它讓我們看到不同文化身份的人置身的社會位置(特殊性)所在；另一方面，我們也能在一種共有的歷史經驗層次上(普同性)，展開彼此之間的對話。在這種「視域融匯」的過程之中，所謂的「美濃」或「客家」就不是具有某種本質性的意涵，或是完

全外在於我的他者，而是可以不斷豐富彼此經驗，擴展相互視野的好夥伴。

### 三、邊地發聲的再思索

最後，關於交工社會實踐可以提供我們的對話思考，首先就客家與多元文化的議題而言，在交工的音樂實作中，我們可以看到他們嘗試將美濃客家文化放在與社會，甚至世界對話的尺度上，從中展現出在地文化在遷徙之後，與其他文化相遇、相融的過程，從而讓位居邊緣位置的客家族群及其文化，在全球化與在地化的接軌過程中也能創造出新意。如同 Appadurai 指出的，全球化與本土化並非兩種無法相容、共存的活動，這兩種活動應該是一種互動、互相對話、互相轉變的過程；我們要看到的不是單一的文化地景，而是各種文化形式和過程匯集為特定的地方組合（Appadurai, 1996: 33）。瑪西（Doreen Massey）在〈權力幾何學與進步的地方感〉（1993）一文也提出「進展式的地方感」（progressive sense of place）概念，她認為地方本身在當代社會裡是交錯的關係、語言、族裔和文化的所在，在這種集中的相互混雜狀態中，瑪西提議我們所需要的是對於在地的全球感受（a global sense of the local），對於地方的全球感受（a global sense of the place）。

換言之，文化的發聲行動不必是要導向對「差異文化」的「特殊性」堅持，而是可以在「特殊性的普遍化、普遍性的特殊化」的過程中釋放出在地文化的潛在能量與創造性。就此而言，本文認為，我們不一定只能從地緣、族群與國族認同的角度，來看待客家發聲的問題。當我們放棄了以真實性、原創性的純粹價值，以及以文化特殊性的美學觀點來看待客家這個概念時，也就打開了客家視野的多樣性，在不同文化交互影響的過程中，「客家」的面貌是可以有多種可能性的。

進一步擴大來看，本文也試圖指出了這種「交互性」的基礎，在公共領域形成上可以扮演的基進角色。從台灣民主發展的歷史進程來看，七〇年代中期，台灣社會的民主化運動踏上了一條以省籍身份為主體的「省籍路徑民主化」，這種政治所召喚的主體不是批判性、反思性的公民，而是給定的、賦予的、「自然的」省籍或國族身份。也因為政治空間被窄化成一種泛藍和泛綠對立的雙元格局，使得中下階級一般大眾對他們日常生活中所感受到的真實痛苦與煩惱，既無法論述言詮，也無法抒情表意<sup>90</sup>。而在媒體本身的公共性未能建立的情況之下，這些與人民切身相關的生活經驗，也幾乎沒有辦法從私領域上升到社會的層次，形成一種公共的討論空間。

因此，本文以為，在當今這種「民粹威權」的政治操作邏輯之下，我們或許更需要在主流建制之外，建立起一種空間的批判性政治策略。如同傅柯所指出的，權力、論述與空間之間的關係密切相關，「空間是任何公共生活形式的基礎；空間是任何權力運作的基礎」（Rabinow, 1999: 423），他在〈其他的空間〉一文中指出，「異質地方」（heterotopias）

<sup>90</sup> 參見《台灣社會研究》編委會，2003，〈邁向公共化、超克後威權〉。

這種不同於兩元對立的三重空間，可以作為一種空間的政治策略：

這些異質地方，可能有某種混合與交匯的經驗，可以當成一面鏡子……在鏡子所開展的非真實且虛像的空間中，我見到了其實不存在該處的我自己……這就是鏡子的虛構地方（烏托邦）。但是，就此鏡子確實存在於現實之中而言，它則是一異質地方，鏡子相對於我所佔有的位置，採取一種對抗行動……從鏡子的角度，我發現了我於我所在之處的缺席，因為我見到自己在鏡子裡。從這個指向我的凝視，從鏡子彼端的虛像空間，我回到自身；我再次地注意自己，並且於我在之處重構我自己<sup>91</sup>。

就音樂的特性來看，音樂本身以聲響為媒介，它直接作用於身體之上，如 Frith 指出，音樂是一種安置（placing）的經驗，它一方面使人專注於其中，另一方面又可以聯結起與公眾之間感覺（Frith, 1994: 17）。從社會實踐的角度而言，這種直接的情感強度具有一種感染的潛力，可以穿透人與人之間的疆界，進而成為培力（empower）過程的一部份（Grossberg, 1992: 85）。音樂相較於其他的媒介，如影像、詩、劇場，都來的有力，更能跨越疆界，交工的音樂實作給我們的啟發是，我們或許可以在這種以音樂為媒介建立起的交流空間中，透過傾聽與對話，一方面讓不同文化身份背景的民眾有一個發出聲音的管道，另一方面也讓目前一直處在相互隔離狀態的公眾，跨越自己的生活情境限制，進而能夠在一種更普遍性的論述基礎上擴大連結，廣泛進行各種接合，進而讓社會走向公共化。

然而，我們仍然必須思考，如何讓這樣的發聲實踐，能夠源源不斷釋放出新的政治與文化形式，有不斷接合下去的可能性呢？從「交工」到「臨暗」時期的作品，很明顯的在樂風及主題上轉了個彎；交工時期的作品，由於受到當時社會氛圍的影響，帶有清晰的「社會運動」色彩，我們看到交工總是在台上大聲疾呼，訴求改革。然而，正如一些音樂評論者觀察到的：「交工時期的作品，雖然廣受藝文界一致的好評，但隨著名聲逐次建立，交工每次現場表演時那股高度儀式化的集體戰鬥氛圍，久了，也有可能變成一種常態化的樂迷現場儀式，而再生猛有力」<sup>92</sup>。學者郭力昕也指出，音樂與社會批判，不必然是兩個沒有交集的二選一命題，社運音樂不見得隨時都要激昂悲愴，握著拳頭抗議<sup>93</sup>。雖然交工的解散，是由多方因素匯聚而成的<sup>94</sup>，但本文認為由《臨暗》這張作品，相較於交工時期，在集體結構的分析與鬥爭，與私領域的情感敘事之間，有著更為平衡的尺度拿捏來看，這張專輯以完整的篇幅來闡述單一主題的方式，或許可以在八〇年代台灣流行音樂工業萌發時，由羅大佑開啓的，關於音樂與啟蒙感知結構之間的聯結關係上，做更進一步發展，持續在音樂和議題上，以跨領域的方式進行交流、對話與激盪，

<sup>91</sup> 轉引自夏鑄九，1997：69-70。

<sup>92</sup> 見張世倫，2005，〈為勞動者造相－評林生祥與瓦寮坑3的專輯「臨暗」〉。

<sup>93</sup> 見郭力昕，2001，〈如何站起來？怎麼走出去？「交工樂隊」首次歐洲巡演的意義〉。

<sup>94</sup> 據交工解散聲明稿表示，這些因素包括了龐大的成本、緊密的表演行程，以及樂團內部涉及組織關係、領導方式、音樂風格與工作態度等矛盾因素，眾多壓力的匯聚、飽和導致樂團無法負擔沉重的負荷。

讓新的政治與文化形式有源源不斷發生的可能。換言之，本文欲指出的是通俗音樂作為一種流行文化再現和社會實踐之間並非是永無交集的命題，最後，我想引述哈維的一段話來表達本文的核心關懷：

依附真實性、原創性的「純粹」價值，以及文化特殊性的美學，就進步的對抗性政治而言，絕對不是確定無疑的適當基礎。這非常容易偏向新法西斯主義那種類型的地方、區域或國族主義認同政治……這是左派隨後要與之奮戰的核心矛盾。轉化性政治的空間就在那裡，因為資本永遠負擔不起加以封閉。這些空間提供了社會主義對抗的機會，它們可以是探索另類生活風格，或甚至是社會哲學的場所<sup>95</sup>。



---

<sup>95</sup> Harvey, 2003 : 18 。

## 參考書目

### 中文文獻

- 小知堂編採組，1999，《嗑藥·搞團—台灣創作樂團記事》，台北：小知堂。
- 于國華，2003，〈文化·創意·產業—十年來台灣文化政策中的「產業」發展〉，《今藝術》第128期，頁46-49。
- 王志弘，2003，〈台北市文化治理的性質與轉變〉，《台灣社會研究季刊》第52期，頁121-186。
- ，2004，〈記憶再現體制的構作：台北市官方城市書寫之分析〉，發表於《2003年文化研究學會年會暨「靠文化·By Culture」研討會》，台北：東吳大學，2004年1月3-4日。
- 王甫昌，2004，《當代台灣社會的族群想像》，台北：群學。
- 王明珂，1997，《華夏邊緣：歷史記憶與族群認同》，台北：允晨。
- 王浩威，1995，《台灣文化的邊緣戰鬥》，台北：聯合文學。
- 王振寰、錢永祥，1995，〈邁向新國家？民粹威權主義的形成與民主問題〉，《台灣社會研究季刊》第20期，頁17-55。
- 王振寰，1996，《誰統治台灣？轉型中的國家機器與權力結構》，台北：巨流。
- 王婉容，2004，〈邁向少數劇場—後殖民主義中少數論述的劇場實踐：以台灣「歡喜扮劇團」與英國「歲月流轉中心」的老人劇場展演主題內容為例〉，《中外文學》第33卷第5期，頁69-104。
- 王雯君、張維安，2004，〈客家文化與產業創意：2004年客家桐花祭之分析〉，《國立中央大學社會文化學報》第18期，頁121-143。
- 王嵩山，2002，〈「客人之家」：文化園區的流離視野〉，發表於《客家公共政策研討會》，新竹：清華大學，2002年6月21-22日。
- 台大四六事件資料蒐集小組，1997，《台大「四六」事件考察—四六事件資料蒐集小組總結報告》，台北：未出版。
- 司黛蕊，2005，〈胡撇仔的分裂時空—從「本土文化」之外再看歌仔戲〉，《民俗曲藝》第148期，頁7-41。
- 台灣社會研究季刊編委會，1995，〈由新國家到新社會—兼論基進的台灣社會研究〉，《台灣社會研究季刊》第20期，頁1-16。
- ，2003，〈邁向公共化、超克後威權〉，《台灣社會研究季刊》第53期，頁1-28。
- 台灣客家公共事務協會主編，1991，《新个客家人》，台北：臺原。
- ，1993，《台灣客家人新論》，台北：臺原。
- 朱元鴻，2000，〈文化工業—因繁榮而即將作廢的類概念〉，頁12-45，收錄於張笠雲編《文化產業：文化生產的結構分析》，台北：遠流。
- 朱宜琪，2003，《戰後初期台灣知識青年文藝活動研究》，國立成功大學台灣文學研究所碩士論文。



- 亦威，1991，〈台灣新音樂的顛覆和矛盾〉，《聯合文學》第7卷第10期，頁95-98。
- 行政院文化建設委員會，1998，《文化白書》，台北：行政院文建會。
- ，2004，《文化白書》，台北：行政院文建會。
- 李丁讚，2004，〈市民社會與公共領域在台灣的發展〉，頁1-62，收錄於李丁讚編《公共領域在台灣—困境與契機》，台北：桂冠。
- 何東洪、張釗維，2000，〈戰後台灣「國語唱片工業」與音樂文化的發展軌跡〉，頁149-224，收錄於張笠雲編《文化產業：文化生產的結構分析》，台北：遠流。
- 邱彥貴、吳中杰，2001，《台灣客家地圖》，台北：貓頭鷹。
- 林崇熙，2001，〈誰是客家人？—作為一種意識型態的族群認同〉，發表於2001年「第一屆文化山海觀」，國立雲林科技大學文化資產維護研究所。
- 林淑芬，2003，〈政治行動的可能性條件〉，《政治與社會哲學評論》第4期，頁29-71。
- ，2005，〈導讀：從敵人變成對手？〉，頁V-XXIX，收錄於慕孚(Chantal Mouffe)著，林淑芬譯，《民主的弔詭》，台北：巨流、國立編譯館合作翻譯發行。
- 林福岳，2001，《族群認同下的社區傳播—以美濃反水庫運動論述為研究脈絡》，國立政治大學新聞學系博士論文。
- 范振乾，2002，〈臺灣客家社會運動初探—從客家發聲運動面向說起〉，頁185-270，收錄於《臺灣客家族群史：社會篇》，南投：省文獻會。
- 美濃愛鄉協進會，1994，《重返美濃—台灣第一部反水庫運動紀實》，台中：晨星。
- 徐正光，1991，〈序—塑造台灣社會新秩序〉，頁4-9，收錄於徐正光編《徘徊於族群和現實之間：客家社會與文化》，台北：正中書局。
- ，1994，〈台灣的族群關係—以客家人為主體的探討〉，頁381-399，收錄於《客家文化研討會論文集》，台北：行政院文建會。
- ，2002，〈導論〉，頁2-14，收錄於《臺灣客家族群史：社會篇》，南投：省文獻會。
- 夏鑄九，1997，〈再理論公共空間〉，《城市與設計學報》第2/3期，頁63-76。
- 郭力昕，2001，〈如何站起來？怎麼走出去？「交工樂隊」首次歐洲巡演的意義〉，《聯合報》37版聯合副刊，2001年6月18-20日。
- 陳光興，1996，〈去殖民的文化研究〉，《台灣社會研究季刊》第21期，頁73-139。
- ，2001，〈為什麼大和解不／可能？〈多桑〉與〈香蕉天堂〉殖民／冷戰效應下省籍問題的情緒結構〉，《台灣社會研究季刊》第43期，頁41-110。
- 連希文，1974，〈世界客屬第二次懇親大會紀實—在台北召開〉，《臺灣文獻》第25卷第1期，頁23-41。
- 陳奕麟，1997，〈從戰後台灣傳統文化的建構看現代國家的吊詭〉，收錄於羅金義、王章偉編，《奇跡背後：解構東亞現代化》，香港：牛津大學。
- ，1999，〈解構中國性：論族群意識作為文化作為認同之曖昧不明〉，《台灣社會研究季刊》第33期，頁103-131。
- 陳運棟，1978，《客家人》，台北：聯亞。
- ，2000，〈台灣客家研究的考察〉，頁45-79，收錄於徐正光編，《第四屆國際客

- 家學研討會論文集：歷史與社會經濟》，台北：中研院民族所。
- 陳逸君，1998，〈眾裡尋「客」千百度－一個需要重新書寫台灣族群史的時代〉，收錄於《第四屆國際客家學研討會：客家與當代世界論文集》，頁 1337-1376，台北：中研院民族所。
- 曾志隆，2002，《拉克勞與穆芙》，台北：生智。
- 張茂桂，1997a，〈台灣的政治轉型與政治的「族群化」過程〉，頁 37-71，收錄於施正鋒編，《族群政治與政策》，台北：前衛。
- ，1997b，〈談「身份認同政治」的幾個問題〉，頁 91-116，收錄於游盈隆編，《民主鞏固或崩潰》，台北：月旦。
- ，2002，〈多元主義、多元文化論述在台灣的形成與難題〉，頁 223-273，收錄於薛天棟編，《台灣的未來》，台北：華泰總經銷。
- 張釗維，2003，《誰在那邊唱自己的歌》，台北：滾石文化。
- ，2004，《穿梭米蘭昆》，台北：高談文化。
- 張鼎國，1998，〈理解，詮釋與對話：從哲學詮釋學的實踐觀點論多元主義〉，頁 307-334，收錄於蕭高彥、蘇文流編，《多元主義》，台北：中研院中山人文社會科學研究所。
- 張榮哲，1995，〈遭逢「異己」－拉克勞與慕芙的《霸權與社會主義戰略》〉，《當代》第 105 期，頁 124-139。
- 張維安、謝世忠，2004，《經濟轉化與傳統再造：竹苗臺三線客家鄉鎮文化產業》，台北：行政院客委會。
- 許馨文，2004，《音樂聆聽經驗意義的建構歷程：以十二位大學生聽、說歌曲〈菊花夜行軍〉為例》，國立政治大學廣播電視學系碩士論文。
- 張鐵志，2004，《聲音與憤怒：搖滾樂可能改變世界嗎？》，台北：商周。
- 彭欽清，2002，〈臺灣客家社團之發展〉，頁 117-184，收錄於《臺灣客家族群史：社會篇》，南投：省文獻會。
- 楊長鎮，1991，〈社會運動與客家人文化身份意識之甦醒〉，頁 184-196，收錄於徐正光編《徘徊於族群和現實之間：客家社會與文化》，台北：正中書局。
- ，1994，〈在民族國家的邊緣－台灣反對政治中的「客家問題」意識〉，頁 400-412，收錄於《客家文化研討會論文集》，台北：行政院文建會。
- ，1997，〈民族工程學中的客家論述〉，頁 17-35，收錄於施正鋒編，《族群政治與政策》，台北：前衛。
- 高怡萍，2003，〈離散視野中的客家景觀〉，頁 256-270，收錄於《2002 客家文化月：兩岸客家「歷史、社區、文化」研討會論文集》，苗栗：苗栗縣文化局。
- 黃恆秋，1998，《台灣客家文學史概論》，台北：客家台灣文史工作室。
- 黃皓傑，2003，《兩個樂團的產銷分析－以交工及閃靈為例》，國立中正大學電訊傳播研究所碩士論文。
- 黃裕元，2005，《臺灣阿歌歌－歌唱王國的心情點播》，台北：向陽。
- 黃榮洛，1991，〈客家人的台灣史〉，頁 150-169，收錄於徐正光編《徘徊於族群和現

- 實之間：客家社會與文化》，台北：正中書局。
- 楊鏡汀，1991，〈客家人的宗教信仰〉，頁 102-129，收錄於徐正光編《徘徊於族群和現實之間：客家社會與文化》，台北：正中書局。
- 楊聰榮，1992，《文化建構與國民認同：戰後台灣的中國化》，國立清華大學社會人類學研究所碩士論文。
- 廖炳惠，1995，《回顧現代文化想像》，台北：時報。
- 趙剛，1998，〈跳出妒恨的認同政治，進入解放的培力政治〉，《台灣社會研究季刊》第 30 期，頁 117-161。
- 劉紀蕙，2000，《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》，台北：立緒。
- 劉森雨，1998，〈黑人的靈魂在吶喊〉，《張老師月刊》第 244 期，頁 55-59。
- 劉環月，1999，《台灣客家族群與信仰》，台北：常民文化。
- 謝世忠，1996，〈傳統文化的操控與管理：國家文化體系下的台灣原住民文化〉，《山海文化》第 13 期，頁 85-101。
- 蔡宜剛，2001，《搖滾樂在台灣之可能與不可能》，國立清華大學社會學研究所碩士論文。
- 蔡采秀，2004，〈以順稱義：論客家族群在清代臺灣成為義民的歷史過程〉，《台灣史研究》第 11 卷 1 期，頁 1-41。
- 鍾怡婷，2002，《美濃反水庫運動與公共政策互動之研究》，國立中山大學公共事務管理研究所碩士論文。
- 譚石，1991，〈台灣流行音樂的歷史方案——一個初步的觀察〉，《聯合文學》第 7 卷第 10 期，頁 72-80。
- 蕭新煌、黃世民，2001，《臺灣客家族群史：政治篇》，南投：省文獻會。
- 藍博洲，2001，《麥浪歌詠隊：追憶一九四九年四六事件（台大部分）》，台中：晨星。
- 蘇裕玲，1995，《族群社區與族群書寫——當代台灣客家意識展現的兩個面向》，國立台灣大學人類學研究所碩士論文。
- 羅香林，1984，〈客家源流考〉，收錄於羅翹雲，《客家話》，台北：臺灣文藝。
- ，1992，《客家研究導論》，台北：南天。
- 羅烈師，1999，〈臺灣地區客家博碩士論文評述（1966-1998）〉，《客家文化研究通訊》第 2 期，頁 117-137。
- 霍爾（Stuart Hall）、陳光興合著，唐維敏編譯，1998，《文化研究：霍爾訪談錄》，台北：巨流。

### 英文文獻

- Anderson, Benedict. 1999(1991). 《想像的共同体：民族主義的起源與散布》（*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*）（吳叡人譯），台北：時報。
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity At Large*. Minneapolis: U of Minnesota P.
- Attali, Jacques. 1995(1977). 《噪音：音樂的政治經濟學》（*Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*）（宋素鳳、翁桂堂譯），台北：時報。

- Barth, Fredrik. ed. 1969. *Ethic Groups and Boundaries: The Social Organization of Cultural Difference*. London: George Allen & Unwin.
- Barths, Roland. 1986. "Music, Voice, Language," in du Seuil (ed.), *The Responsibility of Forms*. Trans. Richard Howard. Oxford: Blackwell, 278-285.
- Bennett, Andy. 2004(2001). 《流行音樂的文化》(*Cultures of Popular Music*) (孫憶南譯), 台北: 書林。
- Benjamin, Walter. 1986. "The Author as Producer," in *Reflection: essays, aphorisms, autobiographical writing*. New York: Schocken Books, 220-238.
- , 1986(1998). <機械複製時代的藝術作品> (*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*), 張旭東譯, 收錄於張旭東、王斑譯, 《啓迪》, 香港: 牛津大學, 頁 215-248。
- Bhabha, Homi K. 1990. "The Third Space," in J. Rutherford (ed.), *Identity, Community, Culture, Difference*, London: Lawrence and Wishart, 207-221.
- , 1994. *The Location of Culture*. New York and London: Routledge.
- Brooker, Peter. 2004(2002). 《文化理論詞彙》(*A Glossary of cultural Theory*) (王志弘、李根芳譯), 台北: 巨流。
- Brown, Charles. 1993(1992). 《搖滾樂的藝術》(*The Art of Rock and Roll*) (林芳如譯), 台北: 萬象。
- Chun, Allen. 1996. "Discourses of Identity in the Changing Spaces of Public Culture in Taiwan, Hong Kong and Taiwan," *Theory Culture & Society*. 13(1): 51-75. (U.K.)
- Crang, Mike. 2003(1998). 《文化地理學》(*Cultural geography*) (王志弘、余佳玲、方淑惠譯), 台北: 巨流。
- Eagleton, Terry. 1993. <班雅明與布萊希特的文藝觀>, 鄭培凱譯, 《當代》第 81 期, 頁 35-49。
- Foucault, Michel. 1977. *Discipline and Punish: the birth of the prison*. New York: Pantheon Books.
- , 1980. "Questions on Geography," in *Power/Knowledge: selected interviews and other writings, 1972-1977*. Trans. Colin Gordon. New York: Pantheon, 63-77.
- Frith, Simon. 1993(1978). 《搖滾樂社會學》(*The Sociology of Rock*) (彭倩文譯), 台北: 萬象。
- , 1994(1987). <邁向民眾音樂美學> (*Toward An Aesthetic of Popular Music*) (張鈞維譯), 《島嶼邊緣》第 11 期, 頁 11-27。
- , 1996. "Music and Identity," in Stuart Hall (ed.), *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 108-127.
- Gadamer, Hans-Georg. 1993(1986). 《真理與方法》(*Wahrheit und Methode: Grundzuge einer philosophischen Hermeneutik*) (洪漢鼎譯), 台北: 時報。
- Gellner, Ernest. 2001(1993). 《國族與國族主義》(*Nations and nationalism*) (李金梅、黃俊龍譯), 台北: 聯經。

- Gilroy, Paul. 1993. *The black Atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Grossberg, Lawrence. 1992. *We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture*. New York: Routledge.
- , 1994(1984). <我寧可痛苦也不願麻木不仁> (Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life) (張育章譯), 《島嶼邊緣》第 11 期, 頁 86-97。
- Gregory, Derek. 1994. *Geographical Imaginations*. Oxford: Blackwell.
- Halbwachs, Maurice. 1992. *On collective memory*. Trans. Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press.
- Hall, Stuart. 1994. "Cultural identity and diaspora," in Williams, Patrick & Chrisman, Laura (ed.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf, 392-403.
- Harvey, David. 2002(2003). <地租的藝術：全球化、壟斷與文化的商品化> (The Art of Rent: Globalization, Monopoly and the Commodification of Culture) (王志弘譯), 《城市與設計學報》第 15/16 期, 頁 1-19。
- Hebdige, Dick. 2005(1979). 《次文化－風格的意義》(*Subculture: The Meaning of Style*) (蔡宜剛譯), 台北：巨流、國立編譯館合作翻譯發行。
- Hobsbawm, Eric. 1983. "Introduction: inventing traditions," in Eric, Hobsbawm and Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, New York: Cambridge University Press, 1-15.
- hooks, bell. 1990. "Choosing the Margin as a Space of Radical Openness," in *Yearning*. Boston: South End Press, 145-153.
- Laclau, Ernesto, and Mouffe, Chantal. 1985. *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics*, London and New York: Verso.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The production of space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford; Cambridge: Blackwell.
- Massey, Doreen. 1993. "Power-geometry and a Progressive Sense of Place," in Jon Bird, Barry Curtis, Tim Putnam, George Robertson, and Lisa Tickner (eds.), *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*, London: Routledge, 59-69.
- McClary, Susan. 2003(1991). 《陰性終止－音樂學的女性主義批評》(*Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*) (張馨濤譯), 台北：商周。
- Mouffe, Chantal. 2005(1993). 《回歸政治》(*The Return of the Political*) (孫善豪譯), 台北：巨流、國立編譯館合作翻譯發行。
- , 2005(2000). 《民主的弔詭》(*The Democratic Paradox*) (林淑芬譯), 台北：巨流、國立編譯館合作翻譯發行。
- Rabinow, Paul. 1982(1999). <空間、知識、權力－與米歇·傅寇對談> (Space, Knowledge, and Power: Interview of Michel Foucault), 陳志梧譯, 收錄於夏鑄九、王志弘編譯, 《空間的文化形式與社會理論讀本》, 台北：明文, 頁 411-427。

- Robertson, Roland. 1997. "Globalization as Hybridization," in Mike Featherstone, Scott Lash and Roland Robertson(eds.), *Global Modernities*, London: SAGE, 25-44.
- Slack, Jennifer Daryl. 1996. "The theory and method of Articulation in Cultural Studies," in David Morley and Kuan-Hsing Chen(eds.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, New York: Routledge, 112-127.
- Soja, Edward W. 2004(1996). 《第三空間》(*Thirdspace*) (王志弘譯), 台北: 桂冠。
- Straw, Will. 1991. "System of Articulation, Logics of Changes: Communities and Scenes in Popular Music," *Cultural Studies*. 5(3): 368-388.
- Street, John. 2005. <搖滾、流行樂與政治> (Rock, Pop and Politics), 收錄於蔡佩君、張志宇譯, 《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》, 台北: 商周, 頁 194-202。
- Williams, Raymond. 1961. *The Long Revolution*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- , 1977. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- 王俐容, "Diaspora, Identity and Cultural Citizenship: The Hakkas in multicultural Taiwan," 發表於《2005 年華文文化研究會議》, 新竹: 交通大學, 2005 年 1 月 8-9 日。

#### 網站資料：

- 朱元鴻, 2001, <聽不清的切分音> : [http://140.112.191.178/csa/journal/10/journal\\_park66.htm](http://140.112.191.178/csa/journal/10/journal_park66.htm)。
- 何東洪, 1999, <我聽你們唱山歌> : <http://61.222.52.195/current/music/default.html>。
- 林生祥, 1999, <以「錄音室」做為「菸樓再生」的新嘗試> : <http://www.leband.net>。
- , 1999, <關於我等就來唱山歌> : <http://www.leband.net>。
- 陳信行, 2000, <從南都夜曲到孤女的願望—1930-1970 年代台語流行歌曲的城鄉愛恨> : <http://www.leband.net>。
- 陳冠宇, 1999, <我們的錄音美學> : <http://www.leband.net>。
- 張世倫, 2005, <為勞動者造相—評林生祥與瓦寮坑 3 的專輯「臨暗」> : <http://www.wretch.cc/blog/shihlun>。
- 張育章, 1999, <美濃反水庫運動音樂紀實與社會實踐>, 《破週報》, 轉引自 <http://www.leband.net>。
- 趙剛, 2006, <多元文化該支持嗎?> : <http://cc.shu.edu.tw/%7Emcp/mcp-index-09.html>。
- 蘇重, 2005, <平靜, 而殘酷 試評《臨暗》> : <http://blog.sina.com.tw/709/>。
- 五四三音樂站 : <http://music543.com/>。
- 行政院客家委員會 : <http://www.hakka.gov.tw/>。

#### 音樂資料：

- 交工樂隊, 1999, 《我等就來唱山歌》, 高雄: 串聯有聲出版社。
- , 2001, 《菊花夜行軍》, 台北: 大大樹音樂。
- 林生祥等, 2004, 《臨暗》, 台北: 大大樹音樂。
- 觀子音樂坑, 1998, 《過庄尋聊》, 高雄: 串聯有聲出版社。

—————，1999，《游盪美麗島》，高雄：串聯有聲出版社。

**影像資料：**

賀照緹，2000，《縣道一八四之東》，台北：忻智文化。

**講座資料：**

鍾永豐、林生祥與胡子平，2004，〈山歌·客家新文學〉，《鍾理和文學展系列活動》，  
台南：國家台灣文學館主辦，2004年12月26日。



附錄一：交工樂隊大事記<sup>96</sup>

時間	事件
1998	交工前身觀子音樂坑出版《過庄尋聊》
1999	觀子音樂坑出版《游盪美麗島》
1999	觀子音樂坑解散
1999.01	交工樂隊於美濃成立
1999.01	第七小組菸樓錄音室於美濃完工，開始錄製首張專輯
1999.01	串聯有聲出版社成立
1999.04	「美濃水庫」預算開始在立法院審查，串聯出版《我等就來唱山歌－美濃反水庫運動音樂紀實》，後來委由大大樹音樂圖像發行，更名為《我等就來唱山歌》
1999	製作〈客家現身〉收錄於《山歌之外，後生的歌》專輯
1999	製作〈我們向幸福招手〉收錄於《無殼蝸牛》專輯
2000.04	交工獲得金曲獎非流行音樂類最佳作曲人及最佳專輯製作人兩項大獎
2000.05	製作〈我等還在厝等麼該〉收錄於《勞工搖籃曲》專輯
2000.03-06	參與中部地區 921 地震重建工作，駐紮於台中縣石岡鄉土牛國小進行音樂課教學
2000.06	參加台灣首次舉辦的世界音樂節演出，與來自世界八國十團的音樂團體做國際交流
2000.12	製作〈工人囝仔歌〉收錄於《底層的聲音－勞動·生活·音樂》專輯
2001.02	受邀捷克 Respekt 音樂節，比利時 Gent 民謠節、Brugge 世界音樂節，並在法國巴黎重要的歷史舞台 New Morning 演出，創下台灣流行音樂史上首航
2001.09	委由大大樹音樂圖像發行《菊花夜行軍》
2002.01	中國時報、誠品好讀及新新聞雜誌，將林生祥選入「面向二〇〇二：十大不可忽視的人物」
2002.03	交工樂隊登上英國媒體，英國樂壇權威性雜誌「Folk Roots」專文介紹
2002.05	交工樂隊獲得金曲獎流行音樂類最佳樂團獎
2002.05	展開《菊花夜行軍》校園巡迴演唱
2003.09	交工於網站上發表解散聲明稿
2003.12	陳冠宇、鍾成達、郭進財與其他團員合組「好客樂隊」，出版第一張單曲
2004.10	林生祥與鍾永豐再度合作，並與其他團員合組「生祥與瓦窯坑 3」，出版《臨暗》，由大大樹音樂圖像發行
2005.05	《臨暗》獲得第 16 屆金曲獎的最佳樂團、最佳作詞人及最佳客語流行音樂演唱專輯三項大獎
2005.07	「好客樂隊」出版第一張專輯《好客戲》，由角頭音樂發行

<sup>96</sup> 資料來源參考黃皓傑(2003)、交工樂隊網站及各媒體報導。



## 附錄二：林生祥訪談文字稿

【林生祥，交工樂隊主唱、作曲（兼吉他、月琴、三弦），曾任觀子音樂坑樂團主唱，紀錄片、劇場配樂製作，現任「生祥與瓦窯坑3」主唱。】

地點：淡水瓦窯坑

時間：2004.12.23 PM12:30—3:30

訪談與記錄：邱仕弘

### 一、大學時為何會想搞「點生映象」？

我在大二（93年）的時候就開始累積創作了，比較不是為了比賽去寫歌，後來我們就想說去搞一場創作發表會，比較完整的去呈現一個創作的量，到了94年就做了第一場創作發表會，那時我們已經組了「觀子音樂坑」，現在想起來覺得很不容易，因為所有的事情都我們自己打點，創作、編曲、行政、賣票……，我們第一次就辦了售票的演唱會，一張票七十，賣了五、六百張，反應很好，那時候因為美濃水庫的議題剛起來，開始有人去抗爭，後來那場門票的收入就全部捐給美濃作為反水庫的基金。那個年代就是有一種堅持，因為什麼都沒有，都必須自己來，現在要叫小朋友去幹那種事可能難度太高了。我覺得那次的經驗讓自己進步很多，後來我們自己獨立發唱片的那種精神基本上是從那時候開始延續過來的，所以我們很多的工作都是很有手工的質感，包括後來我們做野戰的錄音都有關係，因為沒有錢、沒有那個條件，所以就是想盡辦法去解決各式各樣的問題。



### 二、在何種機緣下開始客家音樂的創作。

我記得我是在1993年的暑假開始寫客家歌，第一首歌是「一久」，那時候有一個很重的感覺是林強的「向前走」出來了，還有陳明章和抓狂歌，我就在想自己作為一個客家人，有沒有做新的客家歌的可能。那時候有一種很不同的感覺，這首歌是我自己寫起來品質最好的歌曲，感覺美學的程度比較高，和別人不一樣，後來就一路作下來。從客家的語言和山歌去尋找，後來又從樂器那邊去探討。基本上我是從我那個年代去想像我兒時的生活或我媽媽的生活，像「一久」有一半是寫我母親的生活，一半是寫我想家的感覺。

### 三、淡江大學是70年代民歌運動的發生地，對你的創作有發生影響嗎？

其實是有的，一個傳統的東西就是在那個地方，隱隱約約就會去影響。譬如說我們家附近有一個鐘理和紀念館，就知道說我們這邊曾經出過一個那麼好的文學家，就會去看到底人家在幹什麼。以前我會唸淡江也有部分原因是聽說那是民歌發源地，裡面玩音樂的人臥虎藏龍，我到後來才知道以前民歌運動淡江這一掛的很多我都遇上了，像是我的學長姐雷光夏，林正如，還有黃中岳，他是我的吉他老師，再往前推還有像是楊祖珺、梁

景峰、謝英俊、胡德夫都成為很好的朋友。

我是覺得比較沒有動力去寫不痛不癢的歌，在早期一點會覺得自己好像有那種任務要寫一些和政治社會比較有關係的作品，但我現在的想法又會比較不一樣，現在我會比以前更重視一些個人的感受，但我覺得這種個人的感受又和流行的東西不太一樣，我覺得現在自己好像比較會去自動調整那個比例，除了大塊的東西，小塊的東西也是很重要的，這也是身為一個創作者自我對話的方式。

**四、在觀子音樂坑時期，你們就在強調要「唱自己的歌」，事實上在你後來的表演中可以看到許多觀子時期的影子，你如何評估觀子音樂坑的經驗對你的影響。**

觀子音樂坑我覺得就是從以前一個人，到一個團體做事情。那時候那麼多的樂器把它放進來，就比較知道說樂團的音樂是什麼，什麼叫編曲，就是一個磨練的過程。從觀子音樂坑走到交工的過程，最主要是有人送了我一把琵琶，那時候就有想說要搞出和歐美搖滾不一樣的音樂，除了曲子的元素要去處裡比較東方的東西以外，另外就是有關國樂器、民俗樂器的探討，那時就有看到這樣一個端倪，這也是為什麼後來我會去搞月琴、三弦、嗩吶、鑼鼓，其實是在觀子音樂坑有了想法。

其實我早在大三時就立定志向要做音樂，我覺得自己對音樂有些敏感度，可以很快抓到訣竅，覺得自己在音樂這一塊還蠻開心的，觀子音樂坑剛好就是在那個年代裡面一直走在這條路上的一個招牌。觀子音樂坑時代我們做了兩場巡迴，出了兩張Live的CD，現在想想覺得很不簡單，那時也不做分軌錄音，直接兩軌燒了發CD，連改的機會都沒有，直接Live就發了，現在流行音樂界有哪幾個敢做？當然也不能完全這樣講，條件不一樣，我們那個時候就只能做這個樣子，這樣發片最便宜，可是我們練的夠勤勞。

**五、在交工時代，感覺你們和觀眾的互動十分強烈，你是如何看待表演者和觀眾的關係？**

要跟觀眾互動，首先歌詞要寫得非常簡單易懂，那個時候寫歌就要比較先去設想這方面的東西。這次的專輯「臨暗」和觀眾的互動比較少，轉變的原因一方面是牽扯到音樂性的問題，這次的音樂會比較安靜，一方面是覺得自己漂盪了很久、亂了很久，就很想安靜下來。另一方面是因為相較於整個台灣社會的那種吵雜狀態，所以我覺得這跟那時的心情如何有很大的關係，也不一定說和觀眾互動就一定要是以前那種形式，我覺得有時是一種比較外顯的形式，有時是一種比較內在的交換。

**六、和「美濃愛鄉協進會」接觸的過程？後來產生比較密切的接觸是在什麼時候。**

1994年過完年那段期間，我們家附近那個圓環綁了第一個白布條，這是我出生以來，第一次看到村莊裡面有這樣一件事，於是在這年寒假，我和冠宇兩個人騎著摩托車去找永

豐和秀梅他們，開始去了解美濃水庫，然後我們辦了演場會捐了款，後來美濃愛鄉協進會又找了我們回去在水庫預定地辦了演唱會，這是我們第一場在美濃辦的音樂會。

1994-98年這段期間和愛鄉會的關係算是比較是遠距離，1995-97這段時間我在當兵，97年退伍一個多月後就辦了第一個巡迴演唱會「過庄尋聊」，98年辦完「游盪美麗島」後觀子解散，我就回美濃去了，那時候才比較深入的去參與反水庫運動，又做了「我等就來唱山歌」的作品，現在想想那張做的有夠快的，我98年10月回去，1999年1月8號開始錄音，4月就發片了，從創作到錄音的過程大概不到半年，後來立法院就開始審預算。那時候因為反水庫，大家的關係都非常緊密，隨叫隨call隨到，比調查局還快，因為那整個網絡本來就建立起來了，就在一定的時間裡面去完成。

**七、記得在金曲獎頒獎典禮上，你曾提及崔健、羅大佑和陳達對你有重要的影響，請談談你對音樂與社會實踐的看法。**

我想對我們做音樂的人來講，是今天選了一個媒材來做創作，像你們選了文字，我選了音樂，我覺得第一個先談的還是美學的問題，美學應該把它置在最高點上來。基本上這三個人美學的高度都是有的，另外他們共通的特性是時代感很重，我個人是比較偏好這樣的東西，作品本身有一種相當的質量在裡頭，適合長久聆聽，有些作品可以長久去和時代做對話，基本上這都牽扯到美學。

**八、你覺得交工樂隊這段過程，對你的收穫是什麼？碰到的阻礙在哪裡？**

我覺得第一個收穫是那時候開始去操作傳統樂器，我想不管是對我，或對台灣人的聆聽感受都是一個全新的經驗過程，我覺得每次在做音樂都會有一些實驗的性格在裡頭，像這張「臨暗」也是，沒有使用打擊樂器去處理所有的聲音。另外以前在交工的時期，我去handle行政上的事情，也歷練了不少；還有是Live的經驗，2002年的時候一年大概演了五、六十場。另外出國去參加音樂節，也見識到國外的一些狀況，了解到自己不足之處在哪，然後那個年代也剛好經歷了digital錄音年代的過程，都是一種歷練。阻礙的東西一個是行政上我弄得非常的勞累，有時候就在想你自己獨立發片到底是什麼意思？把自己弄的那麼累那麼分裂，基本上有點違反人性，因為搞創作是一個很感性的東西，那搞行政又需要極度理性，把我整個人弄得很糟糕。

現在我就比較清楚是在扮演創作上的角色，覺得可以很專心處理這些事，我覺得自己很幸運遇到大大樹，可以在理念上去溝通和互動，一直可以有新的東西再往前走。另外在音樂上為何後來會搞到解散的原因，主要是即使我們走在同一條路上，還是會有跟音樂不同的對應方式，一旦路岔開後，就會變得比較難去處理在音樂這條路上拉扯的問題，我覺得這樣分開來蠻好的，交工解散大家的反應都說太可惜了，比較是從一個外在的條件來看，可是對我來說做一個創作需要很誠實的去面對一些狀況，現在來看也覺得是好事，我這裡有新的組合去處理新的音樂，「好客」也有他們處理的新的音樂，事實上變

得更多產了。

### 九、從過去到現在，「勞動者」一直都是你在處理的問題，為何會對這個主題感興趣？

我自己有時候也在想為什麼我會做這個部份？因為我適合做吧！我並不是說有什麼思想、左派指導之類的，對我來說那倒其次，那是我後來才接觸的東西，我為什麼會做客家？是因為我是客家人，客語講得很好，我就是覺得自己寫客語歌在美學上的表現，要比寫台語歌或國語歌來的好，因為自然嘛！那本身在做創作，一個藝術的東西本來就是要從這個地方去著手。另外一個部份就是我對什麼東西比較敏感，那就是看我的出生背景，我家是種田的，小時候就要跟著下去幫忙，那種辛苦自己知道。我是一個農家子弟，我爸媽到現在都還是在種田、養豬的人，我因為參與在其中，有看到一些事情，然後我看這些事比較敏感，有看到農村，加上我又有在都市裡的一些視野，所以有時候在音樂的表現上就會比較立體。我覺得這些東西是我做為一個農家子弟的資產，我做為客家人的一個資產，然後我可以做藝術的創作，因為叫我去寫都市的東西我可能寫得不是很好，可是我寫農業的東西就是覺得比別人更有辦法把一些細緻的東西分清楚。



### 附錄三：鍾永豐訪談文字稿

【鍾永豐，交工樂隊作詞者、詩人，曾任美濃愛鄉協進會總幹事、高雄縣政府水利局局長，現任嘉義縣文化局長。】

地點：嘉義縣文化局

時間：2006.1.12 PM2:00—5:00

訪談與記錄：邱仕弘

#### 一、請談一下回到美濃參與地方運動的經過。

唸大學時對社會文化感到苦悶。1990年畢業退伍後，開始在想要以什麼樣的方式回到美濃。台灣在經過1980年代的社會運動，民進黨成立之後，吸納了很多人和力量往那邊集中，當時許多運動出身的知識份子，不是集中在民進黨，就是集中在台北。我和妹妹秀梅認為，台灣的社會運動要能重新發展的話，可能必須回到地方，在那裡社會運動可能會有另外一種生命產生。另外，1987年興起的客家運動，也帶動了學術發展研究，那時，中研院民族所徐正光老師正在進行一項「客家社會的小商品生產調查」研究，秀梅參與了這個計畫，便回去美濃，我在91年淡江畢業後也投入了調查計畫。這樣的經驗讓我開始了解到幾個面向：(1)南部農村這幾十年來經歷什麼樣的社會經濟變化。(2)調查過程中的大量訪談，開始聽到農民說他們自己的故事，從而在這之中領會到所謂農村語言文化是怎麼一回事；例如是用什麼樣的語言、什麼樣的情緒狀態，去講這些也許是有共通性的東西，也許是地域性的東西，這對我的幫助非常大。1992年我與秀梅、李允斐共同成立「第七小組工作站」(註：美濃換工小組之意)，用換工和基層工作組織自我期許。這段期間在地方上接觸到大量的農民資料和訪談，同時也在台灣時報撰寫一系列關於農村政治、經濟、文化、婦女的田野筆記，約一年的時間，很自然和美濃地區的社團就產生了接觸。這也就是為什麼後來美濃碰到水庫的事情，可以有一個組織迅速起來，因為前兩年在地方上做的這些調查，以及和美濃當地的一些社團有過合作的經驗。

後來，1992年開始聽到地方上在傳聞美濃要蓋水庫的事，問鎮公所也不知道，只是聽到地方上有些人士在熱心爭取，就當時社會一般的意識形態而言，水庫還是非常正面的東西。後來就請官方到地方辦公聽會，規劃報告出來後才發現水庫是建在聚落之上，我們認為水庫所在位置，影響美濃生活環境至鉅，便開始想要推動反對水庫興建的工作。93年我們第一次去立法院陳情、請願，當時還不太敢用抗議這個詞，94年我們邀請了國際河流組織，知道全世界是如何在看待水庫這回事，這擴充了我們的視野。台灣水庫被塑造成一個是非題，不蓋水庫沒有水、要水就得蓋水庫，難道沒有更好的談法嗎？同時我們也知道，全世界反對水庫失敗的經驗居多，了解到必須要有長期抗戰的準備，因此便成立了美濃愛鄉協進會。

#### 二、我們看到了反水庫運動獲得美濃廣泛的民意支持，你們當時是如何和民眾溝通的？

我覺得社會運動能夠開展的一個基本要件，就是要和社會上各式各樣的想法能夠對上話，這也是後來交工的理念，要能夠引起別人想要和你說話的興趣，只要是運動就是要去開啓這種廣泛對話的可能。以美濃而言，包括了一般農民、年輕人、地方上的士紳、民意代表。所以第一個我們要有科學的研究，第二個你要很清楚這些研究是會爲哪些人所關切的，同時我們也談到水庫對於美濃聚落平原的影響。水庫的面向非常複雜，我們從對氣候的影響、對水文的影響、對農業的影響、對生態的影響、對地方安全的影響……著手，從這些面向和美濃地方上的人廣泛對話。我認爲美濃反水庫運動，和後來台灣很多地方上自立救濟抗爭所不一樣的地方是說：美濃水庫是牽涉到很多科學面的東西，如果只是用一些簡單的口號如反水庫救美濃、反水庫救台灣……是無法說服人的。官方蓋水庫也有很多他自認爲科學性的數據，我們對這些科學假設的數據不一樣、情境也不一樣，這就牽涉到各種社會立場的不同；我們就是要根據這些東西用地方上的立場和中央的立場，以及相互立場上所堆積起對科學的研究和想像來對話。對話之後，慢慢整個情勢就往我們這邊集中。另外，我們和地方上的廣泛對話也不只侷限於美濃，還包括都市。

後來，1997年年底美濃進行鄉鎮長和議員的改選，當時支持反水庫的人都落選。1998年行政院長蕭萬長宣布美濃水庫一年後動工，所以我認爲美濃反水庫的事情可能要進入最後決戰的一兩年，在運動方面，就廣泛的去進行各式各樣的結盟。但我覺得這樣不夠，便在想：有沒有可能有一個東西出來，然後那個效果可以加乘的擴散，如六〇年代民權運動的時候，有人出來唱一個“*We Shall Overcome*”，整個效果是如同熱浪式的一直滾出去，像原子彈的效果。我認爲六〇年代的音樂爲什麼到今天還會有那麼多人聽，是因為它具有廣泛社會對話的企圖。我認爲搖滾樂對我最重要的就是想要和社會對話的企圖和意志力，這裡面就發展出很多對話的美學，所以開始以反水庫爲主題寫了一些詞。後來，在97年「過庄尋聊」的時候開始接觸到生祥，我認爲他所創作的〈伯公〉、〈耕田人〉具有社會文化對話的意義，他開始去面對自己存在的基礎，他也願意回來，就開始了合作。

### 三、製作《我等就來唱山歌》這張專輯時，人際網絡建立的情形。

《我等就來唱山歌》和反水庫運動有關，我認爲這個專輯如果可以跟我們站在一起來對抗水庫的話，這個專輯首先是要能夠召喚。第一個是你首先要能召喚地方上的情感；包括參與反水庫運動這些人的思想和感情，還有他們的文化背景。所以會有八音、美濃山歌，還有和這個傳統、文化有關的人，我們都希望能夠在這個專輯聽得到，所以參與反水庫的成員、地方上的山歌班很自然的便加入，因爲這個論述空間本來就是一個勞動的空間，這個錄音過程對一般人也是很有趣的事，我們也讓那個地方變成社區的一個文化場所，和民眾進行意見的交流。

四、交工的兩張專輯都是以美濃和客家音樂作爲一個創作場景，但你曾談到所謂創作上的「普同性」問題；試圖在意義上超出美濃和客家，甚至台灣。可否談談你的想法。

搖滾樂就我的認知而言有兩個重點：第一個重點是搖滾樂是從地方音樂出身，是從地方的勞動者出發的一種音樂。搖滾樂的基礎不外乎就是兩種勞動音樂：一種是黑人藍調，一種是英國的白人從英國帶過去的勞動者歌謠，所以搖滾樂的第一個基礎就是地方上勞動者的音樂。第二個基礎，也是使得搖滾樂具有現代性的基礎是它想要跟當下社會對話的企圖和意志。所以我們認為如果要讓這個音樂和美濃以外的台灣，和台灣以外的世界要能夠對話，我覺得這是最重要的兩個因素。這兩個因素可以讓它既具備特殊性，又具備普同性。

像〈下淡水河〉這首歌是向陳達致敬的：為什麼用月琴？為什麼會開始有比較自由派的吟唱？這是從陳達音樂來的。對我來說，陳達那種彈唱的東西有很嚴謹的美學形式在裡面，又有自由的彈性可以把地方故事說進來的空間。他所寫的東西不僅讓你看到他所寫的主人翁出來講故事，幾乎都可以感受到那種心理的變化，對我而言他是一個可以通靈的藝術家。另外，〈夜行巴士〉的靈感是來自古巴音樂、〈山歌唱來解心煩〉是從蒙古吐瓦族音樂—七言絕句形式的民謠風格來的；〈秀仔歸來〉則是六〇年代的 talking blue，再加上專輯本身對議題的掌握和分析，所以第一張就不是那麼美濃的東西了。之所以大家會感覺是美濃的東西，因為我們還掌握了客家語言的音樂性，但這些東西祇是讓你所認知的美濃更豐富而已。第二張更有太多不是美濃的東西，像第二首歌是來自 Bruce Springsteen 的影響，他的東西是寫 1970 年代資本外移的美國北方工業城市，這種情形就有點像是 1970 年代以後的台灣農村，整個社會的活力都跑光光了，他所寫的是那種寂寞、那種空蕩、那種無望，我是希望和那種東西對話和致敬的。你要和這些東西對話，你自己心中得有一個東西，我不說主體，也不說本體，但你很清楚是什麼東西可以和它們對話，這種東西不是孤立的東西，而是會讓你在對話的過程當中更豐富、更實在。

五、在你們的作品中，「勞動」似乎是一個重要的概念。無論是你們音樂製作的過程，或創作的題材、語言都碰觸到勞動的問題；後來的《臨暗》也是。可否談一下這個概念對您創作上的意義。

「勞動」對我的意義，首先是來自上述我對搖滾樂的看法。再來是語言。勞動者的語言是從兩個場合所出來的東西：第一個是在他們勞動場合所講的東西，在勞動場合中，這個東西要被大家所接受、認為你所講的是一回事，一定有幾個因素：第一，他的節奏感要很強、意向要鮮明，一定要形象很鮮明才能夠抓住勞動者疲憊的身體和心靈。第二，他的共通性要強；一定是和他們的處境能夠強烈互動和呼應的，所以為什麼藍調會那麼強烈，即便不是美國人，都會感到好像在捶你的心胸，我認為這是各地的勞動音樂有的共通的東西。因為我是從勞動家庭裡面出來的，我知道在這個集體勞動場合裡面農民的話是怎麼講，你必須具備上面的條件，才能讓你的話成為那個場合裡面的焦點，我是從勞動家庭出來，對這個東西當然是有認同的。

但勞動的意義不僅是這樣，它還有音樂上、社會上、文化上的意義和作用。若寫這種農村、勞動的東西，用知識份子的語言去寫、現代式的語言去寫，是無法產生對話作用的，那東西是飄忽的，只對某一個人有意義而以。我認為這種語言的感染力不是只有勞動階層而已，就像藍調的感染階層也不是祇有黑人的勞動者而以，所以我覺得過去對勞動者音樂的理解都太遙遠，也太膚淺。即便不是勞動者，只要是在人的社會關係很緊密的地方所產出的語言都有那樣的特性，所以後來的 Hip Hop、Rap 也是一樣的具有強烈的節奏。因為那樣的社會場景不是如同社會上的知識份子坐下來悠遊的場面，我們可以徐緩的講我們的語言，有相互尊重的文化氣氛。在勞動場合之中，語言是競爭出來的，你講話的節奏不強，不夠鮮活，隱喻不夠妙，人家的眼光會集中在另外一種語言上面；語言的能力、先活度、隱喻、俚俗掌握的能力、你對事情的分析能不能透過很精妙的語言系統傳達出來，這是在勞動者場合中意見領袖語言的基本特性，他們也形塑了勞動者的語言，這種語言是競爭出來的，不像我們是討論出來的。在勞動場合體力已經那麼耗累了，所以他們講話一定要聽有趣的，要有提神的作用。

我在都市時常覺得壓抑和疏離，真正感到舒服的時候是回去重新參與集體勞動的時候。我覺得勞動場合裡面勞動者講話的語言很有趣、非常愉快。後來開始聽藍調、閱讀第三世界的文學，更發現這種場合不只是先前感受到的愉快、有趣，而是可以掌握到很多普同性的東西，聯繫到我對藍調、客家山歌的理解，所以非常 enjoy。我曾利用寒暑假重新回到家族所存在的集體勞動脈絡裡面去工作，做為勞動者的一份子去參與集體勞動，那對我的幫助很大，我可以從中了解到一件事情勞動者會怎麼講，用什麼樣的情緒節奏、語言、隱喻來講。但這是不夠的，你自然會去蒐集各地勞動者歌謠、音樂，這成為一種很自然的事。

**六、你曾在訪談中表示「把歌詞的寫作當成社會學和語言學的研究和實踐」。這樣的創作方式在《臨暗》這張專輯，離開了美濃創作場景後，是否碰到困難，如何突破。**

的確，《臨暗》是不一樣的創作場景。我是透過閱讀 1980 年代之後台灣整個社會經濟的轉變，還有勞動市場的轉變趨勢，以及訪談十幾個在服務業裡面工作的勞工，包括去大賣場訪問一些人、問我週遭的同事有無和我共同的經驗，透過訪談和交談去確定這種感受是共通的。《臨暗》所設定的是在 1990 年代以後所出現的新一種型態的勞動者，他們不再以製造業為中心，而是慢慢轉到服務業。除此之外，他們在工作上的飄泊程度是遠甚於以往的，主要是兩個主題：第一個是服務業，第二個是工作飄泊。閱讀可以調整創作場景，另外就是去訪問以服務業為主在職場工作的朋友，如工作性質、工作時的心情、想法，甚至是在工作時會聽什麼音樂、對社會的理解、對感情的理解，足足進行一年的訪談。

我覺得好的作品一定是他面對一個具體、特殊的東西，可是他開展出來是一個普遍性的



東西，就是人性。人性有墮落的形象、有承受痛苦的意志、同時也有要改變自身命運的契求，這就是文學藝術的東西。問題在於你怎麼講，如何讓這樣的東西有說服性，有強烈對話的可能，這回到我對搖滾樂的理解，我覺得搖滾樂是當下藝術型態中對話最直接、最強烈的，最不會讓你感到疲累的。當然，不只是政治經濟、社會文化的理解，還要包括對生活在那個環境中人的一種情緒、心理和心靈狀態的一些觸感要有，那種掌握的狀態我叫做「通靈」，我認為這是好的創作所共通的東西。用比較學術的講法，就是你必須要有他者意識，理解別人對一件事情是怎麼理解和接收。第一個是通靈，第二個是通兩種語言，知道怎麼轉換。

**七、從交工的兩張作品到臨暗，你們的創作似乎展現了對於音樂介入社會實踐的不同方式，可否由這一路上創作風格的演化，談談你對於音樂和社會實踐結合的看法。**

以音樂介入社會運動，對我而言，其實三張都一樣，只是牽涉到幾個面向。首先，你是面對怎樣一個社會處境，那個社會處境裡面有什麼樣的東西。以《臨暗》而言，台灣的工運在九〇年代之後都很壓抑，不像在美濃搞反水庫、外籍新娘都能有比較得到社會接受的運動成果，比較難找出一個踏實的社會基礎，所以如果去強調工人要團結、籌組工會，和現實落差大，台灣的工運沒到那麼厚的地步，所以你沒辦法去寫像西方、韓國那樣強撼的運動音樂，你還是得聽一聽目前當事人的這種處境。反水庫運動的音樂之所以激昂，是因為運動就是有那麼激昂，它是貼近的。如果你所描寫的當事人，他的運動狀況沒那麼深厚的話，你沒有辦法寫那樣激昂的東西。是那樣的社會處境，決定你要用什麼樣的方式，來做什麼樣的創作。其次是比較現實的條件，包括樂手條件、和台灣聽眾的性質。台灣聽眾不習慣聽 Rap、Hard Rock 的東西，受眾的性質必須理解。

我沒有從運動音樂來看我自己的東西，這其實是很窄的面向。即便是用運動音樂來看，我認為運動音樂第一個是要有召喚能力的，要有運動的意義；同時離開運動場景，音樂仍保有其獨立存在的價值，這也是世界性的民謠運動為何會存續到今天很重要的原因，它對當下的社會、文化運動不只是有意義，而且對長期的音樂發展有它獨立的意義，這種音樂才可長可久，這也就是特殊性和普同性辯證的關係。所以我從來沒有想要做什麼運動音樂，只是說那時候的音樂和運動之間有很強的呼應關係；對我而言，自始自終就是一個寫實主義的東西，綜觀當今世界上好的搖滾樂發展，都是有那種寫實主義的基礎，這指的是它是不斷和社會現實去呼應對話，這才是我要做的東西。這個東西有時是可以運動的，有時是沒有運動的。日據時代末期到民國五十幾年，當時流行歌謠有多麼多寫實主義的東西，如港都夜雨、孤女的願望、港邊惜別，可以寄託他們的感情和生命故事在裡面，都是有很強的社會現實基礎，所以才能流傳到當下，只是台灣目前已離這種東西很遙遠了。就我而言，能夠貼近我的想法其實就是現實主義的藝術創作，我是在這個基礎去吸收各種現實主義藝術表現的手法。當然，我要說的是現實主義不是創作的全部，而是一個基礎的東西，一種對話的主體和基礎。