

Art of Telling : 論林生祥與鍾永豐的客家性與現實性

何東洪*

《我等就來唱山歌》，交工樂隊，自行製作、發行。風潮唱片重新發行。1999年。

《菊花夜行軍》，交工樂隊，自行製作、發行。風潮唱片重新發行。2002年。

《臨暗》，生祥與瓦窯坑3。大大樹音樂圖像製作，風潮唱片發行。2004年。

《種樹》，林生祥、大竹研、平安隆。大大樹音樂圖像製作，風潮唱片發行。2006年。

關於林生祥與鍾永豐的音樂創作，從交工樂隊至今，已有為數不少的評論與論文研究，不管是從社會運動或是客家音樂的創新的視野看，無疑的，他們與合作伙伴所生產的音樂，放在現今台灣的流行音樂環境裡，或是拉大至台灣的音樂史來看，都具有獨特的美學／政治位置。

我關心各類型非主流（這裡意指非大公司、國際寡佔集團）音樂，雖不識樂理，無法像一些（客家）音樂學學者那樣，把生祥與永豐的音樂放在手術台上解剖、分析。我也曾天真地以為，

* 輔仁大學心理系助理教授

收稿日期：96/07/31 接受刊登日期：96/09/27

台灣非主流音樂樂手，不管是做何種音樂，總可以合作、壯大，以抵抗主流勢力，但現在我知道，那是幻想！樂手之間的鴻溝，不是登高一呼「堅持搖滾精神」可彌平的，那可是世界觀的鴻溝，彌平它，需要從不斷地檢視、反省自身所處的生活裡開始。

因此，聆聽與理解生祥與永豐的音樂，必須從他們的世界觀開始，它不是（或者不只是）「客家意識」，而是音樂與文學的現實主義。

說他們的世界觀不是「客家意識」，很多客家人一定會氣沖沖地回說：「怎會不是，難道他們不是客家人，用客語創作嗎？永豐不是以美濃的生活語言寫作嗎？他們的歌曲不是反映了客家生活方式，含有『客家意識』嗎？」客籍作家李喬在〈客家文學，文學客家〉一文對於「客家意識」的定義，轉譯到音樂上，是上述的質疑背後的立論。這種從「族裔的自我認同」的定義，作家黃錦樹認為是李喬從「正統台灣文學的規範性要求轉碼過來的」。我倒是認為李喬的定義，放在這裡看，比較是「操作型定義」，是從經驗的寫作內容歸納所得。若是依李喬的定義看生祥與永豐的作品內容，那它們還真是具有「客家意識」的寫作與演唱。但，我不以為然，重點不在於內容（不是說內容不重要！），而是音樂與文學契合實作下的條件。正因為後者，我們才有機會脫離「族裔的自我認同」的「內在性」套套邏輯（客家意識與客家人的相互因果解釋），而理解音樂創作與文學一樣，社會條件是它的前提也是產物。那麼生祥與永豐的音樂，還具有客家意識嗎？我認為答案是肯定也是否定。

讓以今年金曲獎頒獎典禮上引發的爭議來說明箇中原因。

今年第十八屆金曲獎頒獎典禮上生祥與日本樂手大竹研一方面表演「種樹」一曲，一方面拒領獎項，並宣稱要把最佳客語歌

手、最佳客語專輯兩項獎金分贈給幾個農業團體與「白米炸彈客」楊儒門，此舉加上台下觀眾拉起「支持台灣農業」的布條，引起一陣譁然！

從美濃反水庫運動到台灣在 WTO 的全球化政權下的三農問題（農民、農業與農村），是生祥與永豐從先前的交工樂隊開始便堅持的音樂實踐，也是支撐這次「游擊行動」的重要依據。但之後引發的爭議，卻聚焦在生祥另一舉措，即反對金曲獎以「族群語言」分類獎項。當他談到「客家音樂」雖獲金曲獎賞識，卻也日漸被「邊緣化」時，很多無法理解的人說：「難道不是因為金曲獎設置客語、台語、原住民獎項，才讓這些族群的音樂得以讓更多人知道嗎？生祥這樣說，不是很矛盾嗎？」

若我們從金曲獎的沿革來看此事件，或許我們可以揭開這個看似矛盾的表層，探看帶有刺激性進步意義的意涵，並從「客家意識」的框架中解套。

金曲獎從第三屆起設立方言獎項，第八屆把國語與方言的最佳作詞獎刪除，於十四屆起將方言獎項擴大改為台語、客語、原住民語，並於十六屆將最佳流行音樂演唱專輯和新人獎以語言分類，但次年把新人獎合併。依此沿革，我們可以嗅到族群語言與音樂語言的拉鋸戰，而這個拉鋸戰，我將之解讀為「政治正確」時代的矛盾與難題。

從台灣戰後政治／社會發展史看，金曲獎作為一種社會的「對照」，反映著「國語」文化主宰下，被歸為「方言」音樂的解禁。然而從語言的分類看，「福佬」依舊以「台語」稱之，反映出政治正確背後的文化霸權／反霸權下的沙文主義思維（筆者曾在第十六屆檢討會議中提出），而此種思維，如何面對台灣原住民多達十二種、客家多達五、六種語言的事實（更不用說崛起

中的東南亞語言！)？族群的疆界定義，是變動的，是建構的。當我們沿用「四大群族」的定義時，恰好落入了國族主義的反抗／複製路線，看似解除魔咒，卻讓人深陷其中。語言分界被自然化、固定化後，成為提倡多元主義文化論者的依據。分析上，總的來說，我們可以從台灣的政治／社會運動的軌跡中，理解客家、原住民族群渴望「聲音」的浮現與「被聽見」，但落在特定實踐脈絡中，族群語言的使用無法在真空中發生，它們總是在／藉由媒介中作用著。因而族群意識，正是透過媒介／中介溝通（medium/mediation）的形式而形成社會面貌的。我們可以說，當族群語言被視為一種媒介時，音樂作品即便中介了特定的社會關係，卻也不能把它視為此特定社會關係的抽象。這呼應了前面所說的，理解生祥與永豐的音樂與客家族群的關係上，首先必須把族群作一個新的定義上的認識。民族音樂學者 Martin Stokes 以為：「族群性應該被理解為疆界的建構、維持與協商，而不是一般認為的，是為了彌平這些疆界的社會『本質』。族群疆界定義並維繫了社會認同，而這些認同只存在於『對立與相對性的脈絡』之中」。此「對立與相對性的脈絡」是關鍵，正是上述所謂的「音樂與文學契合實作下的條件」。

這些條件包括音樂環境與社會環境。

首先，生祥在金曲獎的行動，是基於國語流行音樂幾十年來成為主導性的音樂文化時，當「客語」、「原住民語」、「台語」被「提升」到與國語一樣的位置，而以金曲獎將這些族群語言分類並列作為展現之際時，我們正是止於把音樂作為族群語言／表達語言的複雜關係抽象化。此抽象化的效果，便是安排每個人的音樂在自然化的位置上，而主導性的「國語」音樂文化則依舊安穩，被以族群語言對待的音樂，則持續地被邊緣化一試看，

承辦頒獎晚會的電視台一方面光明正大地圖利自己經紀公司的藝人，大肆渲染，並炒作出席晚會的偶像、巨星；另一方面平面媒體像有「共識」般的投射獲得提名的客家、原住民或「非主流」音樂人所持的報導角度，從中我們不難發現，族群語言的分界，與流行音樂文化的中心與邊緣的分界，恰形成對稱關係。客家音樂與原住民音樂作品與音樂人，抽象地被放置在美其名為多元文化的平等，實為「保護名義」下被壓制的邊緣區位中。

因而生祥與永豐冒著抵觸政府「扶植弱勢族群文化」的政治正確，是藉此讓我們清楚他們所使用的音樂語言的社會意義。

音樂語言，與族群語言一樣，是一種習得的能力，是表達與再現意義和行動的前提與結果。所謂音樂語言，即是在創作中，音樂人在樂器的聲響特質與再現能力的搭配下，思索曲調、音韻、歌詞的契合，以歌曲作為意念載體的整體音樂性（**musicality**）呈現。如果我們能夠理解族群語言的「能見度」不是自然的，而是政治／社會脈絡下的效果，那為何我們不能理解音樂中，族群語言的使用也是如此？難道音樂作品不正是透過樂器、聲響的編制、錄音與表現而呈現在我們面前的嗎？所以，客家音樂，不再是獨立於樂手的樂器與編曲的聲響與表情，只存在於山歌、山歌班傳統歌謠的記譜上的「精神內涵」。如謝俊逢以為：「音樂是人類精神文明中最深邃的語言，『音響』只是它的表面現象，『音樂形式』只是它的空洞架構，『精神內涵』，才是它的本質」（謝俊逢，1991。黑體為本文所加）。

正是在音樂語言的載體上，永豐的現實主義詩詞，得以轉化為生祥與伙伴的音響。現實主義是一種揭露的美學，在現代主義的意象手法上，永豐筆下的美濃、土地、人物是活著的。因為活著，人有慾望、失望與無奈、妄想、反抗；因為活著，土地有

人為、耕作的痕跡與味道；因為活著，人有想像、期待。音樂語言，是折射這面現實主義的鏡子。在《種樹》專輯裡，大竹研的民謠吉他、和弦與樂句的鋪陳，彷彿織繡一張踏實的現實基底，承載著生祥懇求、喜悅、勾引的吟唱與節奏，而平安隆的三弦則似蛙鳴伴陪著。

Herbert Marcuse 說：「接連藝術與現實的中介，就是生活方式。」在生祥與永豐的音樂裡，有美濃農村、農民、農業變遷的寫照，這不正是透過揭露的手法，讓地域性、有被本質化危險的「客家意識」得以辯證地獲得新的形式，朝向一個新的、活的藝術——一個運動的藝術，而成為現實。

在生祥與永豐的「客語」音樂中，呈現的，是一個「變化著的傳統」（the changing same），變化的，是音樂語言的創造性挪用；不變的，不是鄉愿的自然主義，而是揭露的初衷。

讓它們在你的眼界畫風景

讓它們在你的舌頭講四句

讓它們在你的心頭放電影

讓它們在你的耳朵吹八音 —— 〈跟我們的土地買米〉

客家意識，在音樂上若有進步的意義，應當鋪陳在如此「變化著的傳統」裡。客家有句古諺這麼說：「山歌無正腔，拗的人抓來拌」。

參考書目

謝俊逢，1991，〈客家的音樂與文化—以山歌為中心〉，收錄於《徘徊於族群和現實之間：客家社會與文化》，徐正光主編。頁：48-69。台北：正中書局。