

國立清華大學台灣文學研究所

碩士論文

**跟我們的土地籮歌：
林生祥與鍾永豐的音樂文本與社會實踐**

指導教授：陳建忠

研究生：王欣瑜

2010年7月

謝誌

「我知道自己還不夠好。」生祥在《菊花夜行軍》歌詞內頁中寫道。

一本碩士論文的完成，過程中的猶疑、拉扯、煎熬、焦慮，可說如人飲水，冷暖自知。即便知道自己做得還不夠好，然而，光是誕生這件事，就足以讓人感覺滿足且欣慰。

碩士三年的就讀歷程充滿著心理曲折，而我能夠安然走過，絕對是因為有太多人給予無私的支持和依靠。首先，我要感謝那些學術場域以外的庇護所，碩一到康是美打工、碩二加入藝術中心電影組和清大網球社，這些勞動和參與都讓我擁有更多喘息和檢視自我的機會，在我猶豫不定時，更清楚自己的存在與價值。

撰寫論文時，有太多人不吝為我這個小小研究生付出心血。鍾理和紀念館的慧明、明萱，因為妳們，讓我有機會涉入美濃，才有發展出碩士論文的機會；生祥的超級粉絲 Pearl，與妳晤談後才真正確立把永豐放入題目的想法。與大大樹的昭緯的合作經驗，使我更理解生祥的音樂生產經歷。當然還有生祥、永豐、適芳，每一次的公開活動、私下接觸，或透過信件的魚雁往返，對我來說，都是值得回味再三的寶貴經驗。

經過不算短的碩士生涯適應期，投入上緊發條的學術研究至今，學校賦予我難以估量的養份，而且可能是會影響一生發展的那種。感謝成大台文系的文學與知識啓蒙，幾位優秀老師賦予我進一步探索知識廣度與深度的動力；憑著衝勁一腳踏入學術場域，雖像個迷途羔羊，總算也渡過了最艱難的時期。在清華大學，指導教授陳建忠包容我的任性作為，並給予我自由發展的空間，從你口中聽到「進步」二字，對我而言是極大的肯定。從柳書琴老師那裡，我學會操作論文寫作的細節，讓寫論文不再深不可測、遙不可及。透過王惠珍老師，我學習到怎樣經由簡單資料的檢視，製造最複雜辯證的意義，並由此找著自己真正的研究取徑與專長。王鈺婷老師鼓勵我帶入更多大膽創意，也像個天使般賦予我更多信心。胡萬川老師和陳萬益老師每次的談話，則引領我重新探究台灣文學場域的嶄新風貌。而清大社會所的姚人多，他教會我怎麼樣一步一腳印的研讀他人研究，並精準提出浩瀚文絡中的關鍵問題。

當然，更重要的是在我碩士三年過程中給予我強大心理支柱的所有朋友，缺乏自信如我，若非你們，我隨時可能卡關走不下去。我的高中同學：傑西（劉韋青）、爹地（林珈君）、多比（蔡念純）、豬哥亮（李姮君）、阿周（周婉婷）……，還有與我同樣就讀碩士班的瓊文、的逆（林宜穎）、阿亮（阮亮婷）等等，每一

次當我極需充電回到雲林時，妳們就是我活力的泉源。再來，成大的土撥（謝宜珊）、金金（金雅瑩）、史酷（林玉婷）、張蓁……，我們一點也不想當好漢、愛提當年勇，拼命喚回那些美好的台南記憶。特別是土撥和金金，前者像心靈醫師治癒我的心靈，後者像馬戲團團長經常逗我開心，都能讓我暫時忘卻現實的無奈與痛楚。

以及，與我最接近的清大台文所研究夥伴。96 級的我們透過讀書會，一邊以完成碩士論文為目標，一邊拉近同學之間的情感距離。每一次的慶生雖然老梗，但誠意足堪咀嚼稱許。柳君的溫暖、靜如的貼心、小昱的敏銳、小白的聰慧、冠文的耐性、小宇的關懷、政冠的創意、運陞的義氣、怡寧的堅定、文斌的穩健，都讓我在碩士生涯中獲益良多，我們雖擁有不同模樣，可是都長得很好。95 級的月亭、懿慧、毓軒，你們像是小百科，隨時願意解答我的學術困惑，讓我安心依循著你們的腳步前進。另外，特別感謝佩含和惠玉，每當病入膏肓時，我會去找勤勞奮勉的螞蟻求救，也會去找可愛可靠的豬超人幫忙，妳們是我研究所急性病症的特效藥。

最後，感激永遠搞不懂我在念什麼、卻十分放心我在外闖蕩的父親、阿媽和姑姑，研究所的意外收穫之一，大概就是我們的關係變得更為親近了吧。

如果尚存一絲氣息，我將不會忘記那些在我生命歷程中曾經留下足跡的人，這本碩士論文就是見證，見證我與其他人交織互動的珍貴歷史：痛並快樂著。

2010.08.02

摘要

本文以生祥與樂團 1997 年至 2009 年的出版專輯為範圍，視林生祥與鍾永豐為靈魂人物，企圖從音樂文本中，逐步分析現實性與社會性如何之於作者、之於作品，成就生祥、永豐音樂與社會實踐兩者的互涉關係。本文第二章指出，觀子音樂坑時期的音樂文本仍未臻成熟，但音樂文本已富含「歷史傳承」意識。這種歷史傳承延續至交工樂隊，鍾永豐加入生祥與樂團後，製作了反水庫專輯《我就來唱山歌》，使林生祥音樂社會實踐意味更顯濃厚，稍晚《菊花夜行軍》的推出，更是挑戰傳統音樂和文學形式的作品，創造了全新的文學音樂類型。

交工樂隊解散後，林生祥經過超過一年的創作沉潛期。筆者將生祥、永豐歷年單曲作為開展本文第四章的楔子，接著討論《臨暗》，帶出生祥、永豐音樂語言使用的混雜現象，尋找出兩人創作意識中、偏向鍾永豐較多的「階級觀」。最終，筆者帶出另一位影響生祥、永豐音樂的關鍵人物—鍾適芳，推導出偏向林生祥較多的「越界觀」。

最終，筆者指出，林生祥、鍾永豐的「階級觀」和「越界觀」對話平台來自家鄉美濃，這是林生祥與鍾永豐音樂文本求新求變中不變的原點，他們的作品因此能作為台灣鄉土文學史的補充。透過分析林生祥與鍾永豐的音樂文本，筆者找到了知識份子的另一種範式，不過，範式終究得回歸自身，尋求最能自我說服的回答。

關鍵字：林生祥、鍾永豐、「生祥、永豐音樂」、生祥與樂團、知識份子

目錄

第一章、緒論	1
第一節、研究動機：從美濃經驗談起	1
第二節、問題意識	2
第三節、研究範圍與限制	3
第四節、文獻回顧	5
第五節、研究概念與方法	9
第六節、章節安排與說明	14
第二章、音樂與社會的青澀對話：	
觀子音樂坑時期（1992-1998）	17
第一節、唱「自己」的歌：林生祥與九〇年代台灣社會	17
第二節、客語與搖滾的回鄉試驗：《過庄尋聊》	20
第三節、淡水到美麗島的環境思索：《游盪美麗島》	30
第四節、小結：起於傳承、再生於傳承的林生祥音樂	41
第三章、回歸傳統再創新：	
交工樂隊時期（1999-2003）	45
第一節、契機：美濃反水庫運動與鍾永豐	45
第二節、美濃反水庫運動的音樂紀實報導：《我等就來唱山歌》	52
第三節、美濃故事、島嶼視野：《菊花夜行軍》	64
第四節、小結：從地方出發的鄉土關懷	76
第四章、交工以後、美濃之外的調整：	
生祥與瓦窠坑3《臨暗》專輯（2003-2004）	79
第一節、碎片風景：生祥、永豐音樂歷年單曲的社會關懷	79
第二節、《臨暗》專輯中的都市畸零人	95
第三節、族群、階級、場域的交錯：論生祥、永豐音樂的創作語言	114
第四節、小結：地方為本，超越地理界線的階段性嘗試	125
第五章、立足地方的全球視野：	
林生祥與國際樂人合作時期（2005-）	129
第一節、當族群遇見音樂：從林生祥拒領金曲獎談起	129

第二節、故鄉的復歸：《種樹》的回「農」與歸「濃」.....	138
第三節、邊緣的試探：《野生》的劃界與流動.....	149
第四節、小結：林生祥與鍾永豐的越界實踐.....	162

第六章、結論：音樂與社會、再生與繁衍的實踐..... 165

第一節、面貌遞變：生祥與樂團的歷史進程.....	165
第二節、基因決定：生祥、永豐音樂的核心思考.....	166
第三節、範式旅行：生祥、永豐音樂的影響延伸.....	170

參考資料..... 175

附錄一：林生祥與鍾永豐音樂年表.....	189
附錄二：林生祥、鍾適芳、鍾永豐訪問稿.....	195
附錄三：鍾永豐演講摘錄稿.....	213
附錄四：生祥與樂團已出版單曲與合輯年表.....	225
附錄五：生祥與樂團已出版單曲歌詞.....	226

第一章、緒論

第一節、研究動機：從美濃經驗談起

撒倥等介河壩糴米（跟我們的河流買米）
撒倥等介大圳糴米（跟我們的大圳買米）
撒倥等介田坵糴米（跟我們的田野買米）
撒倥等介土地糴米（跟我們的土地買米）¹

2007 年暑假，筆者偶然接到鍾理和文教基金會的來電，有機會參與基金會所在地：鍾理和紀念館舉辦的活動，開啓了美濃短期駐留的機會，藉此在學院以外吸取不少能量。逐漸地，具外來者身份的筆者投入美濃生活；連續三年的情感累積，使駐足美濃成爲一種戒不掉的眷戀與習慣。

然而，美濃這個地方經常使筆者湧起許多複雜情緒，特別是美濃與筆者故鄉呈現某種程度的相似性。如美濃與雲林同樣以農業爲主要產業，兩地也曾於不同的時間點面對水庫開發問題，卻出現迥然不同的結果²。因此，美濃經驗引起筆者一些聯想：同樣是反水庫運動，爲何兩者會有如此差異？在美濃所感受到的社區凝聚力，爲何比家鄉深刻許多？這些疑問究竟是筆者個人的問題，還是美濃與雲林兩地差異所導致？由此凝視美濃，再迴看雲林，試圖釐清那些百思不得其解的困惑，是筆者第一個研究動機。

21 世紀是一個消費取向、資訊爆炸的時代，以文學作爲研究對象的我輩，不得不面對龐大市場傾軋下的緊縮事實。已經越來越少人視閱讀爲生活之必要，取而代之的是更多媒介的補充，例如網際網路、電視電影、廣播音樂等等感官取向的新時代產物。

在文字書籍影響力逐漸下降的情況下，身處學院的知識份子，勢必面臨時代變遷的考驗；這並非全然是流行取向的考量，而更可能是與現世對話的有機調整。如果不願意讓所學束之高閣，如何將自我擺置在適當位置，便成爲我們必須面對、值得思考的問題。

以當代研究爲例，挑選跨學科的複合性「文本」(text)，成爲可能嘗試的選擇。因此，就本文而言，分析對象爲音樂與歌詞結合的「音樂文本」。如果歌詞

¹ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈撒倥等介土地糴米（跟我們的土地買米）〉，《種樹》（台北：大大樹音樂圖像，2006.10）。

² 2000 年雲林縣湖山水庫通過環評，2002 年正式編列預算，期間雖一度因環評爭議和社運團體抗爭延宕，水庫仍於 2007 年動工，截至目前爲止仍處興建階段。有關雲林反湖山水庫的理由，可見李根政，《誰把河川擰乾了？一個不安全、不經濟、掠奪生態的湖山水庫開發案》（高雄：高雄市教師會，2005.11）。美濃反水庫運動則於 1992 年正式展開，詳情請見本文第三章的敘述。

也屬文學的一種，本文選擇從文學到音樂文本的擴充，不僅具有傳播程度相對較高、易與現實社會對話的優點，符合學院知識份子的入世企求。更有甚者，也能在文學研究的基礎上，拓展出不同文類的討論面向。

結合筆者美濃經驗與切合當代研究兩個研究動機，本文企圖追問的是：在美濃經驗的基礎上，具有知識份子身份的林生祥，如何以音樂介入社會，並開展出社會與音樂的辯證對話？美濃作為一個「地方」(place)、林生祥作為一個文藝工作者，對我們這一代的人而言，富有以他者觀照自身的積極意義。更進一步的說，透過林生祥的討論，本研究或許將不限於學院，而能藉此開闢一條屬於自己的現實之道，如同發表多篇林生祥作品評論的張釗維所言：

而所有這些交工樂隊對聲響、對人物、對生命現實……等等一個總體性的正視與再現，或許，正是我們這個階段，在面對一個轉折點的當口、在重新尋找一個文化／媒介的表現內容的過程當中，一個最好的啟發與參照。

3

非客家出身，美濃也不是筆者賴以生存的地方，過去所學更和音樂沒有太大關係。筆者之所以選擇林生祥與鍾永豐的音樂文本為研究對象的原因為：以開頭引文「跟我們的土地糶米」蘊含的平等概念與踏實精神，一步步挖掘探究林生祥與鍾永豐如何「跟我們的土地糶歌」，期待最終得以找尋出屬於我們這一代的知識份子，面對家鄉故土、面對台灣社會、面對全球世界的實踐方式。

第二節、問題意識

身為一位文字工作者，如果文學是筆者的武器，那麼林生祥的實踐工具就是音樂；無論音樂或文學，都屬藝術實踐的一種。此外，他的作品也往往具有濃厚的文學意味。筆者認為，以林生祥與鍾永豐創作歷程為經，自各張專輯中尋找議題討論為緯，將能兼顧林生祥與鍾永豐音樂文本的歷時性與共時性意涵，也能進一步開展出音樂之於現實社會、之於個人研究動機的對話意義。

因此，本文欲從林生祥為主的音樂創作歷程出發，首先，釐清以林生祥為中心的歷史脈絡，從觀子音樂坑、交工樂隊、生祥與瓦窯坑³到林生祥與國際樂人的合作，抓緊音樂文本與社會實踐的切入角度，透過文本分析，再為林生祥與鍾永豐對音樂與社會的思考方面做歷時性的解碼。音樂與歌詞上的呈現，將是第一個層次的分析重點。

³ 張釗維，〈台灣民間與鄉土意識—以美濃反水庫運動與交工樂隊為實例〉，《聯合文學》197 期 (2001.03)，頁 124。

第二，透過歷時性的文本耙梳，本文將進一步解釋，林生祥與鍾永豐音樂文本中的書寫空間從美濃擴及台灣，書寫議題從農業到工業、從鄉村到都市的過程中，作為以「客家」身份為人所知的音樂人，事實上擁有廣闊宏觀的視野與關懷。充滿社會性的音樂實踐，或以音樂作為一種社會實踐方式，其中談論的不僅僅是美濃或台灣的問題而已，他們企圖敘述的是一種人民共通的普遍經驗。同時，這也是為什麼林生祥與鍾永豐樂迷不侷限於客家族群的原因。

最終，本文想要試圖挖掘的是，對於音樂與社會之間的辯證關係，林生祥與鍾永豐自己可能怎樣看待？林生祥與鍾永豐的音樂文本中，兩者是透過相互調整、矛盾、掙扎甚或扞格，才能成就每張作品的定調？林生祥與鍾永豐音樂文本與社會實踐的創作脈絡，有沒有一個統一的說法可以概括說明他們的創作理念？其音樂文本究竟是基於怎樣的創作觀，始能形塑跨語言、跨族群甚至跨越國界的實踐效果？上述這些問題，都是本文最末企圖解答和釐清的部份。

第三節、研究範圍與限制

林生祥（1971-），高雄美濃人，1988年進入台南二中，高中開始接觸吉他，二年級即在台南的民歌西餐廳駐唱，這是林生祥的初試啼聲。1991年，林生祥考取淡江大學交通管理學系；高中的府城就學經驗尚屬短程，淡江大學則使他展開更大幅度的遷徙。就讀淡大期間，該校的民歌傳統似乎隱隱然對這個青年學子產生化學作用⁴；1992年林生祥與淡江同學組成「觀子音樂坑」，以音樂作為社會實踐媒介的想法逐漸成形。另一方面，林生祥的家鄉美濃在九〇年代初開始推動反水庫運動，「觀子音樂坑」則在1997與1998年分別發行了《過庄尋聊》和《游盪美麗島》兩張Live專輯，與交工樂隊以後的合作夥伴—詩人鍾永豐認識也是在這個階段。

與林生祥關係密切的夥伴鍾永豐（1964-），受過美國工人階級民歌與黑人藍調的音樂洗禮，並兼具客語詩人的身份，交工樂隊時期起，成為生祥與樂團音樂作品的主要作詞人，屢次獲得金曲獎最佳作詞的肯定⁵。兩人的合作從美濃反水庫運動概念專輯《我等就來唱山歌》起，至今共同經營了五張專輯。

2000年台灣政黨輪替，新任總統陳水扁宣佈任內將不興建美濃水庫，交工樂隊以美濃為主的在地音樂，出現更加細緻且兼具普世價值的微調。於是，《菊花夜行軍》在2001年誕生，大大樹音樂圖像（以下簡稱「大大樹」）此時開始負責

⁴ 林生祥選擇淡江有部份原因乃該校為民歌發源地，裡面玩音樂的人臥虎藏龍。不過他是到後來才發現音樂路途上，其實遇見不少淡江民歌運動的參與者，也和他們成為不錯的朋友。以上敘述敘述參考邱仕弘，〈反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起〉（新竹：交通大學社會與文化研究所碩士論文，2005）附錄二之林生祥訪談文字稿，頁91。

⁵ 鍾永豐曾以〈臨暗〉（收於生祥與瓦窯坑 3，《臨暗》專輯）與〈種樹〉（收於林生祥，《種樹》專輯）分獲第16屆（2005）與18屆（2007）最佳作詞人獎。

專輯的國外發行，《臨暗》起大大樹負責人鍾適芳正式加入專輯製作團隊。林生祥與鍾永豐的音樂作品掛上音樂廠牌後，並沒有失去太多音樂主導性，大大樹接手行政工作後，林生祥反而獲得較多餘裕空間，更能專注於音樂創作。

2004 年的《臨暗》被歌詞寫手鍾永豐喻為「最難做的一張專輯」，他有意識地擺脫美濃束縛，與林生祥的第三張合作不想再寫美濃⁶，書寫議題從農業跨越至工業。2006 年再重回兩人較為熟悉的農業主軸，出版專輯《種樹》，與 2009 年《野生》兩張專輯開始與日本樂手合作，可以視為同一個創作脈絡。林生祥此時拿掉了繁複多樣的樂器，改用簡單的沖繩樂器三弦和吉他融入創作。

林生祥與鍾永豐音樂文本歷年出版情形如下：

表 1-1：生祥與樂團歷年單曲與專輯出版表⁷

時間	音樂文本	
1993		單曲〈觀音的故鄉〉，收於合輯《心中有愛、溫柔相待—大學城第十屆全國大專創作歌謠比賽優勝紀念專輯》
1996.03		單曲〈愛行奈去〉，收於合輯《鯨魚的歌聲》
1997.10	觀子音樂坑	專輯《過庄尋聊》
1998.08		專輯《游盪美麗島》
1999.04	交工樂隊	專輯《我等就來唱山歌》
1999.06		單曲〈客家現身〉、〈客家前進〉、〈下淡水河寫著我等介族譜〉、〈夜行巴士〉、〈秀仔歸來〉，收於合輯《山歌之外、後生的歌：第四屆台北市客家文化節紀念專輯》
1999.08		單曲〈我們向幸福招手〉，收於合輯《房事不順：無殼蝸牛運動十年影音多媒體記錄專輯》
1999.10- ⁸		合輯《種下永恆的希望》
2000.05		單曲〈偲等還佇厥等麼該〉，收於合輯《勞工搖籃曲》
2000.10		單曲〈美麗的所在（台語版）〉、〈美麗的所在（客語版）〉收於合輯《美麗的所在》
2000.12		單曲〈工人囡仔歌〉，收於合輯《底層的聲音：勞動、生活、音樂》

⁶ 鍾永豐於流浪之歌音樂節系列活動演講紀錄。鍾永豐，〈旅者說故事·對話·南詩—寂寞是在南方向南看〉，2009.09.25。

⁷ 字體加粗表示完整專輯，普通字體表已出版合輯單曲。

⁸ 無法確定出版月份，因本張專輯為 921 地震祈福合輯，以此為準推敲出版時間點應為 10 月以後。

2001.07		專輯《菊花夜行軍》
2001.		單曲〈阿芬攬人〉，收於《大家行共路—發現客家新世界》
2001.08		單曲〈非核家園進行曲〉，收於合輯《崩代紀事—壹》
2001.12		單曲〈非核家園進行曲〉，收於合輯《美麗之島·人之島：台灣人權發聲第一章》
2004.10	生祥與瓦窯坑 3	專輯《臨暗》
2006.10	林生祥（與國際	專輯《種樹》
2008.04	樂人）	單曲〈曬穀場〉，收於吳晟，《甜蜜的負荷—詩·歌》
2008.06		EP《客家電視台連續劇主題曲》
2009.05		專輯《野生》

因筆者能力所有，無法針對音樂文本的音樂性部份進行純粹音樂分析，多採取解釋性的切入方式，歌詞是為本文理解林生祥與鍾永豐音樂文本整體性的主要媒介。因此，為突顯林生祥與鍾永豐在音樂文本中的齊頭位置，筆者將兩者一併放入研究題目中。

觀察本文分析對象的創作歷程，林生祥無疑是其中的靈魂人物，自交工樂隊開始，筆手⁹鍾永豐在專輯走向與歌詞部份開始佔有主導地位，兩者皆為本文分析重點。因本文以具體音樂作品為討論範圍，故林生祥早期成立的觀子音樂坑也一併納入討論，加上交工樂隊、生祥與瓦窯坑 3、林生祥與國際樂人合作時期，筆者將這四階段合稱「生祥與樂團」。而在鍾永豐與林生祥開始合作的交工樂隊以降的時期，為特別突顯林生祥與鍾永豐的共同位置，筆者稱其為「生祥、永豐音樂」。「生祥與樂團」表示林生祥四個時期與多人合作的共同「作者」，「生祥、永豐音樂」則強調林生祥與鍾永豐的共同「作品」。本文將視行文脈絡混用「生祥與樂團」與「生祥、永豐音樂」兩種說法；而在第四、五兩章釐清兩人創作意識時，「生祥、永豐音樂」將是討論主軸。

專輯作品通常具備一定整體感與完整度，故本文以 1997 年至 2009 年的出版專輯為主要分析範圍。另一方面，表 1-1 顯示，生祥與樂團也出版不少合輯單曲，因此，透過生祥與樂團出版單曲的分析，也能進一步探研究生祥、永豐音樂的社會實踐的擴及範圍，本文也將一併納入討論。

第四節、文獻回顧

⁹ 一般樂團編制中，有歌手、吉他手、貝斯手、鼓手等，因鍾永豐在生祥與樂團中佔去相當程度的重要性，故稱「筆手」。

有關生祥與樂團的相關研究不多，學位論文計有三篇。黃皓傑〈兩個樂團的產銷分析—以交工及閃靈為例〉¹⁰和許馨文〈音樂聆聽經驗的意義建構歷程：以十二位大學生聽、說歌曲〈菊花夜行軍〉為例〉¹¹與本文相關程度較小。前者論述數位科技對獨立音樂帶來的產銷衝擊，交工樂隊為該論文觀察對象之一；後者則將交工樂隊創作〈菊花夜行軍〉作為實驗的聆聽文本，進行音樂聆聽意義建構的解釋。對本文來說，兩文可作為生祥與樂團的基礎資料參考。

以下，筆者將針對參照度較高的相關研究，採取議題式的回顧，並嘗試提出簡要回應與闡述。

一、以社會運動、社會實踐角度切入

一般談論生祥與樂團者，大多以「交工樂隊」為主論，其中，又以討論該團之社會實踐與社會意識比例較高。如 2002 年許馨文〈交工樂隊：台灣通俗音樂的社會運動實踐〉，乃結合「資源動員理論」與「社會運動的意義建構」兩種概念，視交工樂隊為社會運動實踐者，並將音樂文本視為「意義建構」之媒介進行分析。該文指出，交工樂隊作為通俗音樂的一種，交工樂隊的音樂文本在「運動的正當性」、「年輕人回鄉的正當性」、「作品本質與其聽眾的『反文化』」等三方面，在社會運動中產生了建構意義¹²。

大約在同一時間，邱雍閔不約而同提出了類似觀點。與許馨文不同，邱文採用「社會運動語藝批評」與戲劇五因分析的研究方法，範圍包含 2001 年的作品《菊花夜行軍》，而擴大至 25 首。他認為，交工音樂的語藝功能包括：一、轉換對真實的認知，二、轉換對社會的觀感，三、指示行動方針，四、行動動員，五、運動的維持，六、非語文要素；並以 Burke 戲劇五因概念分別對行動、場景、人物、目的與方法等做出評估。在結論部份，邱雍閔認為交工樂隊的音樂開啓了社會運動的另一個思考方向，不管在言者或聽者的效果方面，都是十分良好且正面的¹³。

許、邱二文聚焦在交工樂隊時期的音樂作品、以社會運動為基的論述方式，對本文在生祥與樂團交工樂隊時期的思考與操作面向有所助益。他們都不約而同提及交工樂隊音樂對反水庫運動的動員效果，更以不等比例分述了專輯的音樂與

¹⁰ 黃皓傑，〈兩個樂團的產銷分析—以交工及閃靈為例〉（嘉義：中正大學電訊傳播研究所碩士論文，2002）。

¹¹ 許馨文，〈音樂聆聽經驗的意義建構歷程：以十二位大學生聽、說歌曲〈菊花夜行軍〉為例〉（台北：政治大學廣播電視學研究所碩士論文，2003）。

¹² 許馨文，〈交工樂隊：台灣通俗音樂的社會運動實踐〉，「中華傳播學會 2002 年會」論文（2002.06）。

¹³ 邱雍閔，〈臺灣社會運動音樂的語藝觀察—以「交工樂隊」之音樂內涵為例〉，「傳播與社群發展研討會」論文（2002.06）。

歌詞。筆者認為，在他們的敘述中，社會運動與交工樂隊的密切關係已不言自明；更重要的是，二文在論述過程中所展演、生祥與樂團在議題上與文本上的可採性，是值得筆者再持續關注挖掘的。另一方面引發筆者思考的是，延續邱雍閔所言，如果交工樂隊擴展了運動音樂的視野，由此出發，生祥與樂團又創造了何種超越社會運動的藝術價值？

鍾秀梅〈音樂作為反抗與賦權—談交工音樂的文化抵抗〉¹⁴提出了可能的解答。她將交工音樂視為文化抵抗的一種，生祥／永豐音樂在美濃反水庫運動中，產生了「文化戰線的建立」與「運動的賦權作用」的實踐意義。在這裡，文化戰線的建立不僅創造賦權¹⁵的想像，也成功為對抗霸權創造另類的社會運動。「文化抵抗創造新的語言、意義和對未來的遠景，它創造了自由空間，同時，文化抵抗也是政治行動，反抗任何宰制的力量。¹⁶」

另外，鍾秀梅也認為，「反發展主義¹⁷」是為生祥／永豐音樂創作的重要訴求。她指出生祥／永豐音樂為弱勢發聲的反抗性，並強調這種反抗作為一種文化產品，其影響力難以在短時間估計判斷。生祥／永豐音樂的文化影響力雖並非為本文重點，卻是筆者撰寫本文的關鍵動機。特別值得一提的是，鍾秀梅也提及其他研究甚少觸及的鍾永豐現實美學觀，可以作為筆者的研究支撐，本文將嘗試與其指出的創作觀做更細緻的對話。



二、以客家角度切入

由於生祥與樂團具備的客家原生身份，生祥與樂團的「客家性」或「客家意識」也經常成為論者慣用的另一切入點。如論者孫榮光將交工樂隊放在「當代非主流客家音樂」的脈絡，以「流行文化」理論思考其文化意涵；並用「社區傳播」的角度，如何對客家社群形塑影響力與凝聚力提出回應。孫認為，在客家意識的表達方面，這些當代非主流客家音樂創作出了屬於個人味道的客家音樂；對土地與社區的關懷上，則看到這些創作者跨越念古懷舊的階段，擴及更多對現在與未來的期盼與展望¹⁸。此外，山狗大樂團也曾在個人網站上發表〈客家新音樂的十年回顧與展望〉，以客家音樂人身份回顧客家新音樂過去的成績，並對客家新音

¹⁴ 鍾秀梅，〈音樂作為反抗與賦權—談交工音樂的文化抵抗〉，收入吳瑪俐，《藝術與公共領域》（台北：遠流出版事業股份有限公司，2007.10）。

¹⁵ 筆者理解鍾文中的「賦權」指賦予音樂權力、當作文化對抗霸權的基礎。

¹⁶ 鍾秀梅，〈音樂作為反抗與賦權—談交工音樂的文化抵抗〉，收入吳瑪俐，《藝術與公共領域》，頁 240。

¹⁷ 鍾秀梅對發展主義的解釋：發展主義（developmentalism）理論是線性的發展理論，也就是延續了西方霸權的社會達爾文主義、現代化理論和發展策略。引自鍾秀梅，〈音樂作為反抗與賦權—談交工音樂的文化抵抗〉，收入吳瑪俐，《藝術與公共領域》，頁 244。

¹⁸ 孫榮光，〈族群意識的場域：當代非主流客家音樂的文化意涵分析〉，《第五屆苗栗縣·多元共生·研討會論文集》（苗栗市：苗栗文化觀光局，2007.12），頁 19-34。

樂發展提出建言¹⁹。孫榮光與山狗大樂團的文章，交工樂隊雖被擺置在客家音樂的脈絡中討論，卻也都不約而同突顯他們在客家音樂的基礎上，如何建立自己奠基客家、超越客家，並製作具有個人風格的音樂創作。這些觀點，對本理解生祥與樂團的音樂作品如何誕生、如何轉化，再建立音樂主體，具有重要的參考價值。

何東洪對生祥、永豐音樂的「客家性」有另番理解與闡釋。他以第 18 屆金曲獎拒領最佳客語歌手與最佳客語專輯的爭議事件為例，說明生祥、永豐音樂是一種現實主義美學的轉化，透過音樂語言載體，承載具備現實主義美學的歌詞。所謂族群語言，是在音樂語言的基礎下被選擇的；客家意識必須在這種基於現實美學形塑成的「變化著的傳統」中，才具備音樂上的進步意義。他認為，生祥和永豐的音樂世界觀，並不單指客家意識，更正確的說法應是音樂與文學的現實主義²⁰。相較鍾秀梅以回顧台灣文學史六〇年代現代主義、七〇年代寫實主義的基礎脈絡、尋線追蹤鍾永豐的現實主義美學，何東洪討論的現實主義美學則聚焦在生祥、永豐作品的音樂性上。這些討論，對筆者釐清生祥、永豐音樂承載的族群意識、現實主義美學觀，具有怎樣的對話、互動與辯證關係時，將有一定程度的幫助。

邱仕弘的碩士論文〈反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起〉則將客家性與社會實踐分為兩個層次，該文以《我等就來唱山歌》與《菊花夜行軍》為主要分析對象，首先討論台灣客家論述流變，再分析交工樂隊的社會實踐；研究方法上，則以拉克勞和莫芙為左派政治提出的「接合」(articulation)²¹觀點切入，說明從「客家」出發的交工樂隊，利用其特殊文化身份展開了共同的對話可能²²。該文在結論部份指出，「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」²³。

本文擬採用邱仕弘所謂「在『特殊性的普遍化、普遍性的特殊化』的過程中釋放在地文化的潛在能量與創作性²⁴」的觀點，強調生祥、永豐音樂不僅僅作為區域或地方，而能被視作普世價值。另外，邱仕弘從「客家」立場出發的觀察，與本文將美濃視為一個地方的出發點則有所差異。而「客家性」雖非本文討論生祥、永豐音樂的基底，然本研究對象的「客家性」本質，始終多為閱聽人所關注，

¹⁹ 山狗大樂團，〈客家新音樂的十年回顧與展望〉(2005.10.31)，(來源：<http://my.so-net.net.tw/mtwind/words7.htm>，2010.08.06)。

²⁰ 何東洪，〈Art of Telling：論林生祥與鍾永豐的客家性與現實性〉，《客家研究》2 卷 1 期(2007.06)，頁 173-179。

²¹ 「接合」指說出或表達出來的事物，也描述了原本為連結部份的關係，此外，這種關係是結構化且具有彈性的，是一種既封閉又開放的存在。在邱仕弘的論述裡，交工樂隊就是以客家身份進行「接合實踐」的具體例證。

²² 邱仕弘，〈反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起〉(新竹：交通大學社會與文化研究所碩士論文，2005)。

²³ 邱仕弘，〈反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起〉，頁 77。

²⁴ 邱仕弘，〈反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起〉，頁 79。

這種作者與讀者閱讀音樂文本的錯位現象，若以討論生祥、永豐音樂族群性的雜揉切入，放置於族群複雜度極高的台灣，便成為值得注意的有趣問題，本文將於第四章處理。

三、以鄉土意識切入

另位音樂評論者張釗維在《誰在那邊唱自己的歌：台灣現代民歌運動史》再版書中收有多篇交工樂隊的評論。包括〈我看、我聽《美濃反水庫運動音樂紀實專輯》〉、〈臺灣民間音樂與鄉土意識：以美濃反水庫運動與交工樂隊為實例²⁵〉、〈在獨立之外—獨立音樂的社會運動空間〉等，他以或大或小的篇幅評介了生祥與樂團一系列作品²⁶。在〈台灣民間音樂與鄉土意識〉裡，具有厚實音樂背景的張釗維，以充滿文學感性的筆觸將《菊花夜行軍》與「鄉土意識」作連結。張指出，交工樂隊所關注的已經超越鄉土，而是在鄉土場景裡那些活生生的人；他們的器樂選擇，也都是這樣的創作意識使然。他認為，交工樂隊之於當代現實的意義在於：我們將「得以在新世紀的轉折點上頭，一步一步地凝聚出重新看待這個社會與這個島嶼的方式，以及願景²⁷」，而不再困擾於主流價值與現實處境的扞格。

簡義明在〈返鄉的歷程〉短文中也對「鄉土」概念有所闡釋²⁸，他認為，台灣文學中看似式微的「鄉土」，在交工樂隊的音樂中被真正實踐，他們「用音樂與文字替我們的鄉土引出了一條可能的路²⁹」。張釗維與簡義明皆以交工樂隊釋放了既有的鄉土定義，他們都透露了面對當代現實處境的焦慮。筆者認為，兩人以「贖回鄉土」論述音樂文本的方式，可作為本文切入觀察生祥、永豐音樂的概念與方法。針對「鄉土」概念的運用，下節將有較為清楚的說明。

第五節、研究概念與方法

一、以「文學」試探

筆者曾於研究動機中提到從文學文本到音樂文本的延伸討論，符合了當代媒體多元化的潮流。在此，筆者欲進一步釐清本文研究對象一些概念。首先，一般理解的音樂文本應為複合體，包含文學性和音樂性兩種成份；另一方面，當文本

²⁵ 該文稍早發表於《聯合文學》：張釗維，〈臺灣民間音樂與鄉土意識—以美濃反水庫運動與交工樂隊為實例〉，《聯合文學》17卷5期=197期（2001.03），頁118-124。

²⁶ 張釗維，《誰在那邊唱自己的歌》（台北：滾石文化，2003.10）。

²⁷ 張釗維，〈臺灣民間音樂與鄉土意識—以美濃反水庫運動與交工樂隊為實例〉，《聯合文學》17:5=197期（2001.03），頁123。

²⁸ 簡義明，〈返鄉的歷程—交工樂隊《菊花夜行軍》的文化史意義〉（修訂版），《讀書》（北京：三聯書店，2007.05），頁40-47。

²⁹ 簡義明，〈返鄉的歷程—交工樂隊《菊花夜行軍》的文化史意義〉（修訂版），頁47。

成爲作品 (work)，則又涉入了作家的概念。無疑地，本文指稱的林生祥與鍾永豐的音樂文本，就是指作品。當筆者以一位文學研究者的角度介入，以文學文本爲依歸，自然而然會認爲生祥、永豐音樂與文學文本的差異之處便在「音樂性」上。也就是說，以文學批評的角度，當林生祥和鍾永豐以作者的身份，賦予文學文本「音樂性」時，它就成了作品。「音樂性」之於本文，既是文學文本與音樂文本的分野，也是生祥、永豐音樂之所以能成爲「音樂文本」的橋樑。

因此，當本文聚焦在林生祥與鍾永豐音樂文本與社會實踐的關係時，筆者其實是以文學研究作爲問題意識的切入方法。換句話說，當音樂與社會被林生祥與鍾永豐利用音樂文本接合起來，筆者在觀看這樣的音樂文本時，其實是帶著文學視角去試探林生祥與鍾永豐的音樂生產。這不一定和林生祥與鍾永豐思考音樂文本的方式相同，但這是本文分析的取徑。

不過這並不代表筆者刻意忽視林生祥與鍾永豐音樂文本中的「音樂性」，而是本文期望將音樂文本中的文學性和音樂性都視爲有意義的象徵，並挖掘林生祥和鍾永豐使用這些符號時的意義。只是由於筆者的文學取徑，音樂文本中的文學性和音樂性會被以同樣的方式進行檢視及分析。

在這樣的基礎下，泰瑞·伊格爾頓的《馬克思主義與文學批評》³⁰賦予了筆者一些從事文本分析的靈感³¹。在這本書中，作者把馬克思批評分成文學與歷史、形式與內容、作家與信奉、作爲製造者的作者等四個部份討論³²。

在第一部份，作者提到馬克思批評中文學與歷史的關係。對馬克思來說，文學與社會的關係不是一種機械式的反映，而應該透過歷史找尋文學作品形式 (forms)、風格 (styles) 和意義 (meanings)，得出文學和歷史的雙向關係：歷史性地分析文學，並用文學理解歷史本身³³。此外，承繼馬克思的經濟社會學理論，在其上層建築 (superstructure) 與下層建築 (base) 的概念中，藝術作品被馬克思視爲上層建築，屬於意識形態 (ideology) 的產物；當然這種意識形態並非作者特有，而是被特定時代建構的。

馬克思批評中比較微觀的取徑是分析藝術作品的形式。伊格爾頓認爲，形式至少來自三個要素的整合：它被形式本身的文學歷史給相對自主的 (relatively autonomous) 決定，它凝聚著特定的主流意識形態結構，它也展演了作者和觀眾之間的特定關係。在馬克思批評中，這些要素必須被辯證討論。選定形式時，作家已經意識形態地下了定義，他可能會從文學傳統裡面進行轉化，而這些被選定的形式也會意識形態地產生意義。也就是說，他運用的語言和工具 (devices) 也

³⁰ Terry Eagleton, "Criticism and Ideology: Marxism and Literary Criticism", London: Methuen & Co. Ltd, 1976.

³¹ 感謝口試委員何東洪老師與鍾秀梅老師對本文研究方法的建議，特此致意。

³² 原文爲 Literary and history, form and content, the writer and commitment, the author as producer.

³³ Terry Eagleton, p3.

會滲透到這些意識形態模式之中³⁴。

在三、四部份有關作家和政治立場，與作為製造者的作者的討論中，與本文相關性較小，不過作者提到的幾個觀點也值得本文參照。例如在藝術反映論的部份，他以為，藝術不應該只是一面鏡子，就算是，它也是一面特殊的鏡子。文學不只是反映客體（object），而是客體經由變形（deform）、折射（refracted）和分解（dissolved），透過這種戲劇化的呈現、再製戲劇化的文本，他並以汽車作大膽比喻。藝術是利用文本的轉換成為產品，是根據劇場展演的需求再製而成。完成的產品—汽車，自然不會讓人以為是從零件到完成品如此一對一的連續性結果，因為這中間還需要透過勞工（labour）之手³⁵。而在第四章節中，他大量引述布萊希特的史詩劇場（epic theatre）概念，則著重說明作者與觀眾之間的關係。

本文欲探究音樂文本與社會實踐的關係，因與社會學高度相關，遂選定馬克思批評法。此外，筆者從事文本分析時，歷史是一個為文本解碼的關鍵方法—這也與本文的文學取徑有關。林生祥和鍾永豐的音樂文本本身就是以當代為中心，去做出各時期歷史階段的解釋與回應。基本上，馬克思批評一再提及的形式，在他們的作品中，也都可以被歷史性的解釋。舉例來說，在歌詞上，鍾永豐選用七言絕句的形式，在音樂上，客家傳統樂器和曲調的使用，都是可以經由歷史解讀的。

另一方面，筆者以作品出發，試圖回溯探究作者的意識形態，某種程度也算是作者論。在歷史分析的前提下，筆者不願意犧牲任何可能遺漏的文本，以時期為劃分，採歷時性的方式幾乎檢視了所有的音樂文本，再從音樂文本中開展各個面向的討論。筆者認為，這不僅僅是對林生祥和鍾永豐的歷史還原，也是不致讓音樂文本埋藏在議題底下，有可能喪失它原本承載或超越意義的做法。更因為本文是作者論，所謂的音樂影響與傳播，也只作為本文釐清作者意識形態的補充；也就是說，林生祥與鍾永豐製作音樂以後，再透過大大樹的鍾適芳進行音樂傳播的路徑，並不是本文討論的重點。鍾適芳的角色，只作為筆者釐清林生祥與鍾永豐創作意識的一員。事實上，這樣的方式，也比較符合生祥與瓦窯坑 3 以後生祥與樂團的合作模式，筆者認為，鍾適芳甚至可以成為生祥與樂團的共同創作者，只是她的工作項目不太屬於傳統定義中的創作。

而所謂作者與觀眾之間的關係，或藝術應該是一面特殊的鏡子，則比較接近馬克思批評中的中介概念（mediated）。這個中介概念給予筆者的啟示是，藝術作品雖不可免於社會和歷史的影響，但它本身也具有相對的獨立性。此外，藝術是由作家之眼看見社會事實，再由作家之腦與手進行轉化與改變，成為最後的作品。因此，為了探究作家的意識形態，批評者應該由相反的路徑進行回溯。也就是說，筆者將以作品入手，用上述的歷史分析方式嘗試為林生祥與鍾永豐的音樂

³⁴ Terry Eagleton, p26-27.

³⁵ Terry Eagleton, p51.

文本解碼，才能真正抵達林生祥與鍾永豐的意識形態，也就是他們的創作觀。

二、釋放「鄉土」，以「民間」切入

以上述的研究方法為基礎，林生祥與鍾永豐音樂文本其實可以被另一種文學分析方式定位，屬於台灣文學方式的。以下將繼續闡述第二個概念。

林巾力曾在她的博士論文〈「鄉土」的尋索：台灣文學場域中的「鄉土」論述研究〉中闡述台灣文學中「鄉土」意義的變遷³⁶。她認為，「鄉土」雖隱含對「現代」的批判和質疑，卻是透過交換和對話形塑自身，兩者存在相生和互斥的辯證關係。該文以 1930 年代、1947-1949 年《橋》副刊，與 1976-1977 年三次有關「鄉土」的論戰為連接點，將重點放置在戰前與戰後兩次文學論戰，仔細梳理各個階段的「鄉土」意義變遷。文中指出，台灣文學場域中首見「鄉土」論述為黃石輝的〈怎樣不提倡鄉土文學〉；1930 年代台灣話文論戰的「鄉土」意義延伸為相對於文化中國的「台灣特殊性」，且這樣的特殊性在戰後國民黨政府來台以後，「鄉土」淪為收編特殊性的工具後而消解。

經過五、六〇年代的鄉土潛流，七〇年代在一波「回歸鄉土」的熱潮中，透過鄉土書寫、鄉土文學論戰、鄉土文學史的建構和媒體的推波助瀾，又再次針對前一波「現代性」風潮，建構了現實主義和反帝、反資的鄉土意涵，在中國民族的框架下，台灣再度成為地方被提起和討論³⁷。

林巾力提醒我們，每一次「鄉土」意義的發生，都是用「空間」（鄉土）解決「時間」（現代）焦慮的做法，要（重新）挖掘鄉土的誕生，勢必經歷此種轉折。然而，鄉土文學在 1980 年代正名為「台灣文學」後，不再成為爭論焦點，林巾力針對鄉土的精彩討論便終於七〇年代。

另位論者簡義明的〈「鄉土」作為一種文學史理解的視角—八、九〇年代台灣文學性質的商議〉則挑戰了一般論者將台灣文學中的「鄉土」轉化「本土」、「鄉土文學」改稱「台灣文學」後，「鄉土」作為各種「代稱」的任務暫告段落、「鄉土」意義就此消解的印象，重新釋放。該文首先回顧八、九〇年代所謂「多元」、「眾聲喧嘩」的文學史，再詮釋「鄉土」概念，並在他定義的動態「鄉土」意義中，將應該被納入討論的文本拉進來。在他看來，報導文學、自然寫作、自傳、回憶錄、流行歌詞、田野訪問、紀錄片，都是可以被討論的對象，而本文的研究對象交工樂隊，也被簡放置在八、九〇年代的「鄉土」脈絡中論述³⁸。

³⁶ 林巾力，〈「鄉土」的尋索：台灣文學場域中的「鄉土」論述研究〉（台南：成功大學台灣文學系博士論文，2008）。

³⁷ 林巾力，〈「鄉土」的尋索：台灣文學場域中的「鄉土」論述研究〉。

³⁸ 簡義明，〈「鄉土」作為一種文學史理解的視角—八、九〇年代台灣文學性質的商議〉，台灣文學史書寫國際學術研討會論文，2002.11.22-24。收於《台灣文學史書寫國際學術研討會》（高雄：春暉，2008.06）頁 371-402。

在簡的詮釋中，重新定義的「鄉土」確實帶領筆者在當代探索更多「鄉土」的熱情和可能，「鄉土」作為一種方法，或能成為切入林生祥與鍾永豐音樂文本的途徑。

梳理鄉土如何發生（如林巾力）、為台灣文學史的「鄉土」固著意義解套（如簡義明）都是十分必要的。他們的討論進一步提醒筆者，不管「鄉土」在台灣文學史的發展中轉化成什麼模樣，他們都是透過換湯不換藥的路徑充實鄉土內涵。另一方面，邱貴芬在〈尋找「台灣性」：全球化時代鄉土想像的基進政治意義〉一文中，試圖透過「台灣性」探討全球化趨勢下的在地意義。文中指出，鄉土想像經常成為召喚「台灣性」的策略，而庶民意象又是構成鄉土想像的重要質素。於是，她以鹿港的民俗儀式「暗訪」為例，一方面為「台灣性」賦予現代性意義，另一方面也重新釋放「台灣性」的內涵³⁹。綜合林巾力、簡義明、邱貴芬的觀察，如果林生祥和鍾永豐同樣作為鄉土變貌的一種，那麼他們究竟是透過怎樣的方式去尋覓鄉土的根源？筆者認為，切入討論生祥、永豐音樂文本的方式，民間文學的概念可能更為準確。

首先，民間文學的生成即是上層知識份子對普羅大眾進行關懷和反省而起，不過，胡萬川提醒我們，這樣的反省絕對不能如此單一化的解釋，更多時候，他的內涵和精神往往是為了建構民族傳統，以與外界抗衡而興，芬蘭、愛爾蘭的民間文學運動如此，日治時期的台灣民間文學運動也如此⁴⁰。稍早本文回顧的林巾力博士論文也曾說明 1930 年代民間文學採集運動的企圖，與民族建構有關。

一方面，台灣必須抵抗日本殖民主，另一方面，面對中國士大夫傳統，又出現了傳統中國文化與本體台灣文化的擺盪焦慮，交雜著民族、語言、傳統的台灣民間文學運動，使他們的工作不如芬蘭、愛爾蘭等地成功。在這裡，胡萬川同一時間也提及了民間文學中的「社會主義」性格，雖然日治時期的台灣民間文學運動與此無涉，這個觀點卻能與本文研究對象相互參照。

民間文學又稱為「口傳文學」，指的是神話、傳說、民間故事和歌謠等，一般來說，民間文學由於其口頭性、集體性、變異性的三項特質，通常沒有作者或定本，但是有許多作家卻會擷取民間文學元素作為自身再創作的材料，而成為作家文學，這與林生祥與鍾永豐的創作取材方式十分吻合。

從《我等就來唱山歌》開始，林生祥和鍾永豐基於啟發大眾的社會意識，決定利用客家山歌、客家歌謠等民間文學進行詞曲創作，輔以民間藝人陳達的唸唱方式，或許具有音樂社會性的目的，但更重要的是，為求社會性而去進一步追尋根源屬於民間的鄉土傳統。胡萬川指出，透過民間文學，日治時期的知識份子具

³⁹ 邱貴芬，〈尋找「台灣性」：全球化時代鄉土想像的激進政治意義〉，《中外文學》32 卷 4 期（2003.09）。

⁴⁰ 胡萬川，〈民族、語言、傳統與民間文學運動〉，收入《民間文學的理論與實際》（新竹：國立清華大學出版社，2004.01）。

有以下的企圖：

民間文學原是庶民百姓口口相傳的東西，代表的是民間的語言和文化，(有的人更認為代表的就是農村生活和農村文化，筆者不願做此狹窄的定義)，因此本土的文人學士而重視本土的民族文學，並從事采集、研究等等，就至少代表了他們對本土語言和文化的關懷。而且這種關懷通常不會只是因為復古念舊，或是回憶農村生活的浪漫想望。特別是在本土本族面對異族侵略或統治的時候，這種民間文化、民間文學的關注，往往是有心之士藉以追本溯源、肯定自身傳統、標幟我族特色的一種工作。⁴¹

生祥、永豐音樂與日治時期台灣民間文學采集的時空背景與終極目標不同，然而，他們去尋找民間語言和文化的溯源路徑卻是相同的；面對外來入侵，民間文學被雙方視作重新拾回的珍貴寶藏，民間傳統的遺產，成為他們回歸反芻的重點。民間文學作為生祥、永豐音樂的創作基底，已歷經與日治時期不同的時代背景與歷史脈絡，重點不是他們在不同時空卻同樣以民間文學為依歸，而是他們怎樣藉由民間文學訴說自己的話語。當民間作為一種方法，生祥與樂團回歸、形塑、轉化成為怎樣的音樂文本？除了達到「追本溯源、肯定自身傳統、標幟我族特色」的效果以外，他們又想回應哪些問題？筆者選擇聚焦在音樂文本與社會實踐的討論，透過音樂文本的爬梳，嘗試作可能的回應與解答。

三、文獻分析與訪談

為重現林生祥的音樂歷程，本文將從音樂文本出發進行探討。此外，林生祥的書面資料有限，多方蒐集資料，如網際網路、廣播與視聽資料將是筆者努力的重點。

除既有文獻外，筆者期望透過實際訪談與田野調查，補充資料不足的部份。此外，實際走入演唱現場、與林生祥和鍾永豐的合作伙伴或樂迷直接接觸，對了解林生祥與鍾永豐取材的社會現實，與了解創作者本身的意圖，將是十分正面的幫助。筆者認為，這不僅讓本文以社會實踐為關照的基礎更為有力，理解音樂文本也能更為精準深入，或許甚能藉此挖掘歸納林生祥與鍾永豐音樂文本的關鍵。

第六節、章節安排與說明

⁴¹ 胡萬川，〈賴和先生及李獻璋先生等民間文學觀念及工作之探討〉，收入《民間文學的理論與實際》（新竹：國立清華大學出版社，2004.01），頁 212。

第一章、緒論

第一節、研究動機：從美濃經驗談起

第二節、問題意識

第三節、研究範圍與限制

第四節、文獻回顧

第五節、研究概念與方法

第六節、章節安排與說明

第一章說明以林生祥與鍾永豐的音樂文本為研究對象的動機，本文擬採取歷時性的討論方式，開啓生祥、永豐音樂作品各階段值得探討之議題。三、四、五節透過研究範圍、文獻回顧與概念說明，為討論林生祥與鍾永豐音樂文本的方式作一整理。第六節為章節安排與說明。

第二章、音樂與社會的青澀對話：觀子音樂坑時期

第一節、唱「自己」的歌：林生祥與九〇年代台灣社會

第二節、客家與搖滾的回鄉試驗：《過庄尋聊》

第三節、淡水到美麗島的環境思索：《游盪美麗島》

第四節、小結：起於傳承、再生於傳承的林生祥音樂

大學時期的林生祥雖已開始思考音樂與社會對話的問題，卻仍屬跌宕踉蹌的雛鳥階段。本章第一節企圖追溯林生祥與九〇年代台灣社會的關係，並著重說明社會運動與音樂發展。二、三節分析林生祥客語專輯《過庄尋聊》、華語專輯《游盪美麗島》。筆者認為，兩張未臻成熟的音樂嘗試，為後續林生祥的創作生產打下了良好基礎。

第三章、回歸傳統再創新：交工樂隊時期

第一節、契機：美濃反水庫運動與鍾永豐

第二節、美濃反水庫運動的音樂紀實報導：《我等就來唱山歌》

第三節、美濃故事、島嶼視野：《菊花夜行軍》

第四節、小結：從地方出發的鄉土關懷

本章第一節介紹美濃反水庫運動，以及鍾永豐和林生祥的偶然相遇。二、三節進入文本分析：紀錄美濃反水庫運動的《我等就來唱山歌》、以美濃為出發、開拓出島嶼視野的《菊花夜行軍》。結尾則歸結生祥與樂團交工樂隊時期的創作關懷。

- 第四章、 交工以後、美濃之外的調整：生祥與瓦窯坑 3《臨暗》專輯
 - 第一節、碎片風景：生祥、永豐音樂歷年單曲的社會關懷
 - 第二節、《臨暗》中的都市畸零人
 - 第三節、族群、階級、場域的交錯：論生祥、永豐音樂的創作語言
 - 第四節、小結：地方為本，超越地理界線的階段性嘗試

交工樂隊解散以後，生祥、永豐音樂再度產生轉變。第四章首節敘述生祥、永豐音樂歷年單曲，得以看出林生祥與鍾永豐社會實踐浸淫之廣。第二節分析《臨暗》專輯中都市畸零人的生活樣貌。第三節再統合生祥、永豐音樂歷年單曲與《臨暗》，帶出生祥、永豐音樂的創作語言問題，嘗試解釋林生祥與鍾永豐的創作意識。

- 第五章、 立足地方的全球視野：林生祥與國際樂人合作時期
 - 第一節、當族群遇見音樂：從林生祥拒領金曲獎談起
 - 第二節、故鄉的復歸：《種樹》的回「農」與歸「濃」
 - 第三節、邊緣的試探：《野生》的劃界與流動
 - 第四節、小結：林生祥與鍾永豐的越界實踐

本章承繼上章生祥、永豐音樂族群性的討論，再透過一個人—鍾適芳和一個事件—拒領金曲獎，闡明林生祥以音樂為指導原則的創作觀。二、三節進入文本分析，這個階段的林生祥，又回到了他最熟悉的農業主軸。一方面回歸農業、一方面致力於國際交流，以林生祥與國際樂人合作的時期為例，最能精準說明林生祥與鍾永豐的另一創作意識。

- 第六章、 結論：音樂與社會、再生與繁衍的實踐
 - 第一節、面貌遞變：生祥與樂團的歷史進程
 - 第二節、基因決定：生祥、永豐音樂的核心思考
 - 第三節、範式旅行：生祥、永豐音樂的影響延伸

最後，筆者將重新回溯生祥與樂團各階段的音樂文本，為林生祥與鍾永豐的創作意識作統合性的解釋，並提示生祥、永豐音樂對後進的影響，指出林生祥與鍾永豐的音樂文本對於我輩面對當代的社會現實意義究竟為何。

第二章、音樂與社會的青澀對話：

觀子音樂坑時期（1992-1998）

第一節、唱「自己」的歌：林生祥與九〇年代台灣社會

九〇年代起，台灣社會相較戒嚴時代，逐漸邁向開放、多元，包容異質聲音的階段，影響林生祥音樂啓蒙的兩個重點：社會運動與音樂發展，自此獲得空前的跨越與解放。回溯起來，1987年解嚴始終是被一般論者多所提及的關鍵。

依照何明修、蕭新煌為台灣社會運動史的分類，1987年解嚴象徵台灣邁向政治自由化的時期¹，原本應該被清除掃蕩的社會運動紛紛被執政當局默許，猶如雨後春筍一一冒出，像屬於族群議題的原住民運動、客家運動，底層階級的勞工運動與農民運動，資源弱勢的婦女運動與無住屋者運動，以及環境運動等等。這些在戒嚴時期不見容於政府當局的抗議行動，紛紛走上街頭，爭取社會關注並提出自我訴求。

然而，1990年5月，三月學運²落幕不久，甫答應學生進行政治改革的李登輝，任命軍人出身的郝柏村擔任行政院長，一直到1992年郝柏村下台期間，國家機器對社運進行了一連串的政治打壓。

手段較激進的環境運動、勞工運動、農民運動與學生運動成為政府的主要壓制對象，多位社運人士在這個「大抗爭的年代」被起訴，對環境有傷害疑慮的開發計畫被強行通過，掌握行政、立法與司法的政府部門大刀闊斧，使社會運動者受到自解嚴以來前所未有的重創³。

但，台灣社會已經不一樣了，社會運動並沒有因此消失，這種鐵腕的舊手段只達到暫時性的壓制效果；1991年和1992年期間，公眾輿論對社會運動的支持度不降反升⁴。所謂「上有政策、下有對策」，民間社運團體也透過結盟和策略轉向等方式持續發聲。1992年立法委員全面改選，其後全面開放地方與中央選舉，政治機會逐漸鬆綁，台灣走向政治民主化的時期。因此，社會運動遂成為民主國

¹ 何明修、蕭新煌，《台灣全志·卷九—社會志·社會運動篇》（台北：國史館台灣文獻館，2006.12）。

² 1990年中華民國總統改選，國大代表自行通過延任案，引發民眾對政府的反感，當年3月16日至22日，來自全台各地的大學生齊聚中正紀念堂，提出「解散國民大會」、「廢除臨時條款」、「召開國是會議」、「提出改革時間表」四大訴求，並以「野百合」為運動象徵，史稱三月學運或野百合學運。

³ 詳細敘述請見何明修、蕭新煌，《台灣全志·卷九—社會志·社會運動篇》之〈第五章—大抗爭的年代（1990-1992年）〉，頁108-135。

⁴ 何明修、蕭新煌表示，社會運動得以持續的原因在於公眾輿論的支持與暫時性的壓制效果。何明修、蕭新煌，《台灣全志·卷九—社會志·社會運動篇》之〈第五章—大抗爭的年代（1990-1992年）〉，頁119。

家制度下的必然產物，社運人士尋求體制內的訴求管道，擁有更多與執政者直接溝通的管道，就社運角度而言，社會運動方向也同步產生調整與扭轉⁵。

至於台灣音樂的發展，當時也起了階段性的變化，出現了「新台灣歌運動⁶」。1986年水晶唱片成立，從事引進國外獨立音樂的工作，這類「橫的移植」基本上與其他商業取向的唱片公司無異，有的只是大眾與小眾的區別。然而，一次台灣音樂的重大變遷就從「分眾」開始，同年水晶唱片負責人任將達在7月出版的《Wax Club》月刊、與1987年的《搖滾客》，致力於搖滾樂的傳播與推廣，1988年首張由水晶唱片製作 Double X 的《白痴的謊言》，奏出台語搖滾的序曲。

九〇年代同樣也是跨國唱片公司大舉進佔台灣的時期，台灣唱片工業發展蓬勃鼎盛；而小眾化、特殊化的獨立音樂卻也在此時殺出一條血路來，獲得年輕人的支持與歡迎。當時的黑名單工作室《抓狂歌》（1989）、陳明章《下午的一齣戲》（1990）、林強《向前走》（1990）等作品，一連破除了台語歌庸俗悲情的刻板印象，在搖滾與台語的結合，外來與在地的融匯下，台灣音樂產生了突破性發展。

不可諱言地，台灣音樂的解放與政治解嚴勢必有一定程度的關係，音樂工作者敢於用創新的音樂形式，或表達對社會體制的不滿，或唱出個人經驗的抒感，龐大的、一統的、主流的，轉為渺小的、片段的、地下的。他們衝撞的不只音樂，這股隨解嚴帶來的反叛力道、進入文化層次的本土意識，與台灣社會進行對話反應的企圖，在在使新台灣歌運動更具有歷史意義與價值。

1989年，就讀台南二中的林生祥開始接觸吉他，1990年便於台南民歌西餐廳駐唱，1991年，正式進入大學殿堂，並且是七〇年代民歌運動左翼系統的淡江大學⁷。自李雙澤在1976年拿著可口可樂瓶在淡江辦的西洋民謠演唱會、引用黃春明《鄉土組曲》的說法、提出唱自己的歌的主張以來，已過了十五年。然而，這股潛流的民歌傳統，似乎仍隱隱然在淡江校園發酵。

林生祥回憶當年：

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。⁸

⁵ 1993年-1999年被何明修、蕭新煌劃定為政治民主化時期的社會運動。何明修、蕭新煌，《台灣全志·卷九—社會志·社會運動篇》之〈第六章—民主化的時期（1993-1999年）〉，頁136。

⁶ 本文採用「新台灣歌」運動，乃取自何東洪、張釗維，〈戰後台灣「國語唱片工業」與音樂文化的發展軌跡〉的說法，也有論者稱為「新台語歌」運動，但筆者以為，「新台灣歌」運動的說法較為準確，不會讓人出現「福佬語歌曲」運動的錯覺。張荳雲主編，《文化產業：文化生產的結構分析》（台北：遠流，2000.12），頁149-224。

⁷ 張釗維將七〇年代現代民歌運動分為三支：作為部份西洋通俗音樂機制與主流高層文化文藝界、在鄉土文化勃興過程中之產物的「中國現代民歌」，作為七〇年代中鄉土左翼文化運動分支的「淡江—《夏潮》」，以及作為七〇年代末新興文化工業主力產品的「校園歌曲」。張釗維，《誰在那邊唱自己的歌：台灣現代民歌運動史》（台北：滾石文化，2003.10），頁226。

⁸ 邱仕弘，〈反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起〉附錄二之林生祥訪談文字稿，頁91。

1992年，由黃連煜與陳昇等人組成的新寶島康樂隊，也有客語與搖滾的創作嘗試。不過，筆者要強調的是，這幾句短短的回答，得以發現新台灣歌運動中，從事台語搖滾的幾位歌手，使林生祥展開客語創作的第一步。尤其當《抓狂歌》的封面寫著「這不是黑白唱，這是咱的蕃薯仔歌」時，陳明章運用西方樂器演奏台灣民謠時，身兼「客家」和「音樂人」身份的林生祥，用客家自創曲作出了回應。

嚴格說來，林生祥不能算是客家改編傳統的第一人。國小時他就聽過現代客家音樂鼻祖吳盛智（1944-1983）的專輯⁹。吳盛智在1980年出版的《無緣》以西洋熱門音樂改編客家傳統歌謠，顛覆過去客家歌曲的演唱方式，拉開台灣客家音樂運動的序幕，不只林生祥，九〇年新台灣歌運動中的幾位客家音樂人，包括黃連煜、謝宇威、顏志文、劉劭希，都曾受到吳盛智的影響。林生祥是開始想要唱自己的歌以後，回頭找客家傳統歌曲，同時也覓著客家改編歌曲的傳統，才進一步生產出「自己的歌」。

筆者認為，七〇年代民歌運動中淡江—《夏潮》路線給予林生祥的影響偏向精神性，如同該系統的剩餘作用在新台灣歌運動一般，音樂工作者有意識地對西方文化作出反思。相較之下，新台灣歌運動屬較關鍵的影響，兩者的差別關鍵在於仰望的對象：一個是對岸中國、一個是本體台灣。筆者與林生祥進行訪談時，他也曾談論這方面的影響脈絡，見附錄二之一：林生祥訪談。

另一方面，高中即前往都市台南、大學又至台北的離鄉經驗，林生祥算是直接承受了台灣社會變遷的洗禮，不管在社會運動或音樂上。他自己也曾表示，「早期的我會覺得自己有任務要寫和政治社會比較有關係的作品¹⁰」，台北一直是國家統治的中心，也是政府部門的所在地，所有的社會運動幾乎以此為主要發聲場域，在1990至1992年社會運動大抗爭的年代，正巧也是林生祥就讀淡江大學之時，即便沒有直接參與，多少也曾耳濡目染，何況他始終非自外現實的創作者。

1992年林生祥找來陳冠宇、鍾成達、鍾成虎，組成淡水觀音山下的學生樂團「觀子音樂坑」，1993年暑假寫下第一首客家歌曲〈一久〉。過去曾參與流行音樂歌唱比賽獲獎的他，在主流與非主流之間，決心走出自己的路，唱出自己的歌。大三起，把音樂當成志向，時為家鄉美濃從事反水庫運動的1994年，他在一次觀子音樂坑舉行的校園演唱會募款，回饋給家鄉反水庫運動組織。也是在那年寒假，他結識了反水庫運動主力鍾永豐¹¹。

美濃反水庫運動是一群擁有社運經驗的知識份子回鄉領導草根民眾的社會運動，稍早1988年的還我母語運動與五二〇農民運動也多少可以看到美濃人參

⁹ 當時吳盛智剛發唱片時，林生祥即有聆聽經驗，詳見附錄二之一：林生祥訪談。

¹⁰ 邱仕弘，〈反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起〉附錄二之林生祥訪談文字稿，頁92。

¹¹ 有關美濃反水庫運動的敘述，詳見本文第三章的說明。

與的蹤跡。如果社會運動從台北漫延美濃的情況是一條脈絡，台灣音樂的歷史發展走至新台灣歌運動是另一條脈絡，1994 年林生祥的觀子音樂坑開始支持家鄉反水庫運動的動作，可說把這兩條脈絡正式接合起來，林生祥音樂與社會的對話，從這裡正式展開。

第二節、客語與搖滾的回鄉試驗：《過庄尋聊》

觀子音樂坑名稱的來由是「來自觀音山下的孩子¹²」。1994 年林生祥發表〈一久〉、1995 年的〈耕田人〉、一直到 1996 年發表〈伯公〉，林生祥著手歌詞的語言轉換，從中文到客語，作品穩定地加溫成長。1994 年起受到淡江學長姐的影響，林生祥舉辦點生映象音樂會，除了發表觀子音樂坑的作品，也曾邀請雷光夏、張永智等人參與演出，兼具音樂交流功能的點生映象，發揮了音樂群聚的連鎖影響。另一方面，學校社團可說是孕育觀子音樂坑時期的音樂溫床，雖點生映象的舉辦與吉他社沒有太大關係，然觀子音樂坑的組成團員，有絕大部分來自淡江；和觀子吉他手鍾成虎認識，也同樣透過淡江吉他社¹³。在台灣獨立音樂的發展過程中，學生社團在九〇年代提供了音樂愛好者集結討論、分享傳播、齊聚練習的空間，有不少音樂人或樂團由此發跡¹⁴，大學才真正加入吉他社的林生祥，同樣延此脈絡，展開他的音樂旅程。

畢業於成功大學交通管理系的陳冠宇（1971-），同樣是客家人，與林生祥卻有著相反的求學路徑—從家鄉桃園中壢、北上台北市成功高中求學、再考取位於台南的成功大學。同樣在高中和大學時期參加音樂性社團的他，有過幾次的組團經驗，在大學城歌唱比賽中認識了林生祥。畢業後，將自身的民族音樂實踐於搖滾樂的想法，和林生祥不謀而合，便決定加入做客家音樂的行列。

林生祥當時已退伍，陳冠宇仍在等兵單，後來鍾成虎找來 12 歲就開始在那卡西¹⁵生活的哥哥鍾成達（1971-），取代回日本的原觀子音樂坑鼓手福田毅，異動頻繁的觀子音樂坑成員大致底定¹⁶。

林生祥退伍後，觀子音樂坑隨即投入巡迴：

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，我們那時候就只能做這樣子，這樣發片最便宜，可是我

¹² 參考 1995 年點生映象音樂會首冊內頁。

¹³ 有關林生祥高中至大學時期的音樂歷程，詳見附錄二之一：林生祥訪談。

¹⁴ 如師大附中吉他社的五月天、成大吉他社的董運昌、清大迴聲社的 Ehco 等。

¹⁵ 直譯日文「流し」，指四處走唱謀生的表演形式。

¹⁶ 觀子音樂坑成員的變動情形可見本文附錄二之一：林生祥訪談。

們練得夠勤勞。¹⁷

在後勤支援與經濟條件的嚴苛限制下，觀子音樂坑將 1997 年「過庄尋聊」與 1998「游盪美麗島—來看土地」兩場下鄉巡迴演唱直接以 Live 方式壓成 CD 發行，創作、發行不假手他人的 DIY 精神，突顯了不與唱片商業機制妥協的獨立性格，音樂的自主性結合議題的社會性，林生祥踏出了第一步。

看似順應台灣獨立音樂風潮而生的觀子音樂坑，他們的巡迴演唱不走九〇年代興起、一般樂團習以為常的樂吧或 Live House，大多是開放型的戶外空間：

表 2-1：觀子音樂坑巡演場次表¹⁸

演唱會名稱	時間	地點
1997 年 「過庄尋聊」演唱會	1997.10.11—19:00-21:00	美濃陳屋夥房
	1997.10.17—19:00-21:00	台北大安森林公園
	1997.10.24—19:00-21:00	中壢義民廟前廣場
	1997.11.01—19:00-21:00	花蓮吉安五穀宮
	1997.12.30—19:00-21:00	花蓮光復大豐活動中心
1998 年 「來看土地—游盪美麗島」 演唱會	1998.08.09—12:00-14:30	美濃黃蝶翠谷熱帶樹林
	1998.08.19—19:30-21:30	花蓮光復大富火車站
	1998.08.23—19:30-21:30	淡水瓦瑤坑陳源明厝
	1998.09.05—18:30-21:30	淡水捷運站後公園

主唱兼 Bass 手陳冠宇也曾說道：

我們四個人都覺得觀子的演唱會不要在 PUB 裡辦，不要在那些……烏煙瘴氣的地方，我們要在森林、在家鄉、在戶外唱給所有的人聽。¹⁹

1997 年「過庄尋聊」演唱會的巡演地點特意挑選南、北客家庄和地方信仰中心，與當地居民互動交流，觀子音樂坑不僅在音樂層面從傳統搖滾走向客家搖滾，跨出學院與都市之外，回返故鄉與地方的動作，在在都顯示他們對復歸傳統、

¹⁷ 邱仕弘，〈反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起〉附錄二之林生祥訪談文字稿，頁 92。

¹⁸ 參考林宜欣，〈創作型搖滾樂團結合傳統音樂素材之研究—以好客樂隊為例〉（台北：台灣師範大學民族音樂研究所碩士論文，2006），頁 19-20、〈觀子音樂坑 11 日起巡演〉，《中國時報》23 版〈文化藝術〉，1997.10.07、魏麒原，〈客家民謠之夜 觀眾叫好〉，《中國時報》14 版〈花蓮縣要聞〉，1997.12.30、吳明倫，〈觀子音樂坑樂團演唱 文史組織導覽—淡水河邊音樂會 很環保〉，《中國時報》18 版〈台北縣要聞〉，1998.09.06。

¹⁹ 〈唱一首土地的歌 觀子音樂坑的遊蕩美麗島演唱會〉，1998.09.04，（來源：<http://news.etat.com/etatnews/980911-2.htm>，2010.08.06）。

地方社區的關注。筆者認為，觀子音樂坑絕非個案，而是時代趨勢使然。

何明修撰述台灣環境運動史時，曾以八〇年代中期環境運動為例，強調只有知識份子下鄉適應草根民眾，才能讓抗爭動員成為可能，反駁知識份子在社會運動佔有領導性地位的論點²⁰；1990年，鍾永豐認為唯有回到地方，台灣社會運動才有新出路，於是他與妹妹鍾秀梅回鄉進行學術地方調查²¹；而是年學生運動也逐漸與農民運動和環境運動結合，展開跨議題合作的社會運動模式²²。

具有學生和知識份子身份的觀子音樂坑，在音樂創作上，林生祥和陳冠宇決定找回客家傳統音樂，並透過歌詞語言和音樂曲調來表現；在演唱空間上，觀子音樂坑選擇草根地方，故鄉為勢必造訪的驛站。原本是學生樂團的觀子音樂坑，一開始構不上傳統音樂的邊，後來卻邁往客家音樂的道路。如果社會運動的出口在於回歸地方，當時林生祥音樂的落腳也正巧在此，或許就是這樣的交互作用，才促使林生祥音樂轉向。

「過庄尋聊」乃1997年演唱會之名，也是觀子音樂坑《過庄尋聊》專輯的第1首歌，之所以名為「過庄尋聊」，是期待觀子音樂坑的巡迴過程，能像搭著列車一站站拜訪先人的足跡，回到客家庄閒聊找樂子²³：

不知有一多個日子以前（不知多少個日子以前）
老祖先下定決心（老祖先下定決心）
行啊沒辦法知的地方（行到不知道哪個地方）
行過一站又一站（行過一站又一站）
決定停下來尋生存下去的理由（決定停下來尋生存下去的理由）
撐下去（撐下去）
開田相拼為了生存 面對生死（開田打拼為了生存 面對生死）²⁴

不過，在不知道多久之前，老祖先已經率先行過一站又一站，只為了找尋生存之地。觀子音樂坑的巡迴和祖先為生存奔波的動作，在主唱林生祥吟唱的靜態歌詞中，形成富有動態感的今昔對照。主歌第2段，林生祥如此唱著：

經過一多個日子以後（經過多少個日子以後）
偈們踵東踵西（我們東奔西跑）

²⁰ 何明修，〈第二章 環境運動的起源：專家學者、黨外與草根〉，《綠色民主：台灣環境運動的研究》（台北：群學，2006.12），頁27-85。

²¹ 邱仕弘，〈反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起〉附錄三之鍾永豐訪談文字稿，頁95。

²² 何明修、蕭新煌，《台灣全志·卷九一社會志·社會運動篇》之〈第五章一大抗爭的年代（1990-1992年）〉，頁130-132。

²³ 〈觀子音樂坑11日起巡演〉，《中國時報》23版〈文化藝術〉，1997.10.07。

²⁴ 林生祥詞曲，〈過庄尋聊〉，觀子音樂坑，《過庄尋聊》（獨立發行，1997.10）。（）內為中文翻譯，其後皆同。

體驗生命過程的味細（體驗生命過程的味道）

共下見證我們生存土地的變化（共同見證我們生存土地的變化）

在這生活的親朋和好友 你好嗎？（在這生活的親朋和好友 你好嗎？）

日子係快樂係悲傷？ 順不順序？（日子是快樂是悲傷？順不順心？）²⁵

上引主歌兩段即是敘述觀子音樂坑下鄉的歷程，透過下鄉巡演，和過去撰寫土地歷史的民眾與親朋好友親近聊天，一同體驗生命味道和見證土地變遷。整首曲子的節奏弱強弱強的四拍子極為明顯，特別是唱到有歌詞的部份，中間副歌唱畢，出現過三次電吉他的 solo。本首歌青春有朝氣的特質，作為開場歌曲炒熱氣氛相當合適。

副歌重複三次。觀子音樂坑不想帶有任何目的和有色眼光，純粹只是要和地方民眾接觸，高中三年、大學四年、重考一年、當兵兩年，短期居住不論，離鄉至少超過十年的林生祥，重新踏出熟悉鄉里的步伐，起步就是一句句關心近況的問句，透過探訪溫習兩方的聲音與樣貌。

Live 的好處便在於和現場聽眾互動，除了觀子音樂坑本身演唱時的合聲外，主唱也會主動喚起聽眾回應或合唱，比如問到「順不順序？」的時候，副歌不斷重複的時候，現場甚至還有「交工舞」的教唱。觀子音樂坑的表演形式聽眾參與程度相當高，顯見對觀子音樂坑來說，音樂並非專屬台上搬弄的獨角戲，而是全民參與的社區劇場。

本張專輯第 2 首歌為〈一久〉：

一久沒歸去行田唇（有多久沒回去走田埂）

一久沒歸去飲泉水（有多久沒回去飲泉水）

想起屋家喂暗晡頭（想起家屋的夜晚）

山歌不唱就心不爽喔（山歌不唱心不爽）²⁶

前文曾提及〈一久〉為林生祥第 1 首創作的客家歌曲，筆者認為〈一久〉的心境和〈過庄尋聊〉有其延續性。〈一久〉充滿了思鄉遊子的懷想思念，〈過庄尋聊〉則是林生祥將思念付諸行動的作為，也因為如此，〈一久〉的編曲節奏輕柔，電吉他彈奏平緩，塑造歌曲閒適舒服的氣氛。

朝晨起床來去餵豬嬾（早晨起床來去餵母豬）

過晝一些來去田坵做細頭（過午來去田裡做工作）

²⁵ 林生祥詞曲，〈過庄尋聊〉，觀子音樂坑，《過庄尋聊》。

²⁶ 林生祥詞曲，〈一久〉，觀子音樂坑，《過庄尋聊》。

臨暗頭來去後山割竹筍呢（黃昏來去後山割竹筍）
暗晡頭食飽喂禾埕上唱山歌（夜晚吃飽稻埕上唱山歌）
哪哎唷（哪哎唷）²⁷

林生祥在歌詞前四句想像自身兒時生活，而上引的後四句則寫母親身為農民的平日作息。養豬、耕田、割竹筍，晚上沒有別的休閒活動，就到稻埕上唱山歌，就這樣過完 24 小時，儼然一幅農家樂的圖畫，另一方面，也透露農家子弟日復一日無限迴圈的封閉人生。

筆者認為，〈一久〉到〈過庄尋聊〉是一種個人抒發到群體行動的有意識跨越。而筆者認為，林生祥的早期作品，還停留在知識份子離鄉遠觀的層次，初步「開始」產生涉入民眾生活的企圖，因而偏向普同性的觀察，尚不到深入和特出的階段。1996 年的〈耕田人〉調入更多批判色彩，從畫面經營到見微知著，其客語創作又跨了一步：

偌的阿公今年七十零（我的阿公今年七十多）
每日下田做細 還像一個老後生（每天下田做事 還像一個老青年）
賴仔妹仔假假走淨淨（兒子女兒全都走光光）
淨剩阿爸跟著阿公繼續做農家（只剩阿爸跟著阿公繼續做農家）²⁸

由電吉他和輕敲銅鈸的聲音入歌，主唱用口白的方式朗誦出此段歌詞，敘述農村凋敝導致人口外移，僅剩不具一技之長的少數年輕人在原鄉傳承、早已無法負擔養家活口的農事。本段歌詞只有簡單的電吉他伴奏，主唱以小聲吟唱的方式呈現：

偌的阿公有田一甲零（我的阿公有田一甲多）
種禾種菸種芎蕉 好地好泥生得靚（種稻種菸種香蕉 好地好土生得美）
種成東西沒一個有好康（種成東西沒一個有好處）
出汗流血全全浪清清（出汗流寫全部浪費光）²⁹

在〈一久〉歌詞中即展現細膩觀察力的林生祥，在此，除了將焦點放置在母親個人，轉移至父執輩職掌農事外，更可以從歌詞中小場景的描寫，窺見整個美濃，如「種禾種菸種芎蕉，好地好泥生得靚」即描述美濃農產和地力肥沃的特質，並富有重複字詞的韻律感，頗有客家山歌仿作的味道。

副歌開始轉為慷慨激昂的演唱，演奏則以重拍和電吉他呼應之：

²⁷ 林生祥詞曲，〈一久〉，觀子音樂坑，《過庄尋聊》。

²⁸ 林生祥詞曲，〈耕田人〉，觀子音樂坑，《過庄尋聊》。

²⁹ 林生祥詞曲，〈耕田人〉，觀子音樂坑，《過庄尋聊》。

耕田人 才過沒人知啊（耕田人 可憐沒人知啊）
耕田人 苦戰沒人來惜啊（耕田人 苦戰沒人來惜啊）
耕田人 官爺沒屌你去死啊（耕田人 官爺沒屌你去死啊）
耕田人 沾到泥的悲哀呀³⁰（耕田人 沾到泥的悲哀呀）³¹

而下段主歌開始抽掉電吉他，但重拍依舊存在：

僱的阿母 鄉下的婦人家（我的阿母 鄉下的婦人家）
伊講僱們啊 不好再來耕田啊（她講我們啊 不要再來耕田啊）
好好讀書 還有一些希望啊（好好讀書 還有一些希望啊）
書讀不贏 歸氣和你打死淨淨（書讀不贏 乾脆把你打死）³²

看似書寫自家的生活史，卻充滿批判控訴，這種微觀經驗式的寫法，讓一般印象中的農業大歷史得以清晰。以口白入歌，以漸強鋪陳歌曲，在副歌部份達到歌曲高潮，歌詞和編曲的高度契合，讓副歌歌詞表現出哀怨又有力的感受。

台灣文學作家洪醒夫〈清水伯的晚年〉（1980）同樣敘述農民無法離農的故事³³。主角清水伯孜孜營營一生只為栽培兒女，長大成人的他們確實都獲得不錯成就；即便如此，清水伯夫妻依舊無法放棄勞動工作，離鄉搬遷至都市的子孫，幾度希望他們安享晚年，甚至請兩老入城居住，都告失敗。

不過早已離開老家彰化在台中定居的洪醒夫，除了體會到身為農人的清水伯，由於務農早已習慣成自然，晚年便得以藉此自得其樂的感想外³⁴，尚未進一步深究，是什麼原因造成農民甘於這種停滯？是什麼歷史因素導致農村與都市的矛盾？下一代享受經濟奇蹟的同時，他們又如何看待這一批無法離農的農民？

再對照林生祥的歌詞，或許就是上一代了解作農之苦，才會拼命叫子孫讀書，學得一技之長入城就業，避免進入作農的無限輪迴。不過兩位作者的確都關照到被主流價值觀遺棄的農村，只是偏重面向有所差異：洪醒夫長於農村中小人物的個體描繪，林生祥則從小人物的喟嘆中，帶來較多的社會批判。

³⁰ 附有歌詞但專輯並未演唱的部份，本文以粗體標示。

³¹ 林生祥詞曲，〈耕田人〉，觀子音樂坑，《過庄尋聊》。

³² 林生祥詞曲，〈耕田人〉，觀子音樂坑，《過庄尋聊》。

³³ 洪醒夫（1949-1983），本名洪媽從，彰化二林人，被視為七〇年代台灣鄉土文學第三波高潮的代表人物，創作文類兼及詩、散文、短篇小說、報導文學與評論，重要作品為《黑面慶仔》（1978）、《田莊人》（1982）等。

³⁴ 在清水伯說道：「我生下來就是做田人，還是做田人比較爽快！」時，作者認為對他來說，清水伯有他的道理，不過是無法改變、無可奈何的道理。至於對清水伯這樣的人，他無法也不願期待他的生活方式有任何改變，只希望他的農作物收穫豐盛就好。洪醒夫，〈清水伯的晚年〉，《田莊人》（台北：爾雅，1982.01）。

《過庄尋聊》除了用客語演唱外，利用西方樂器作客家山歌和八音³⁵的嘗試也值得一提，這也是當初團員陳冠宇和林生祥一同玩音樂的心願，專輯第4首〈渡子歌（搖籃曲）〉、第5首〈大團圓〉和第8首〈老山歌〉即是觀子音樂坑客家搖滾的實驗性創作。

就《過庄尋聊》專輯整體的演唱方式，林生祥已經有刻意加許多「唷、啊、喂」等虛字，這是客家山歌強調自由隨興的特殊唱法；這種唱法在〈渡子歌〉裡特別突出明顯，至於他選用的山歌歌詞，則與他本人的生活空間有極大相關性：

山歌一唱廣興庄 又有坑水透入庄
又有學校好讀書 又有王爺好行香
三粒檳榔共一堆 唔知哪粒過多灰
三個阿妹般般樣 唔知那個過貪財³⁶

特別是前四句的部份，林生祥本人即居住美濃廣興，附近有水圳通過，還有香火鼎盛、也曾在鍾理和小說中出現的王爺廟³⁷，而檳榔也是美濃經濟作物之一。從這首歌具備客家山歌的地方特質、歌詞可以因地制宜即興演唱、非制式化的音樂特色等等，恰與被解放的台灣音樂特性相符，傳統和現代因此被接合，觀子音樂坑或許就是看準這一點始進行改編。

在此林生祥則是刻意選用了具有地域色彩的歌詞，他與鍾成虎合作的第六首〈美濃印象演奏曲〉，可以看作是向家鄉美濃致敬的作品，不具其他歌曲充滿力道的運動風格，反而是適合散步的緩慢曲調，集合本地和外地的「美濃印象」，觀子音樂坑要我們用耳朵體會，而非視覺。這樣的感官體驗宣示，在本文下節處理的《游盪美麗島》中表現更為突出。

順道一提，有著和〈美濃印象演奏曲〉相似步調的〈分偃喊汝的名（讓我喊你的名）〉，被安排於〈美濃印象演奏曲〉之後，是整張專輯少有的抒情歌曲，也是林生祥少見的客家情歌創作。前首歌是以聽覺營造畫面感，而加上歌詞的〈分偃喊汝的名〉，讓美濃印象浮現得更為立體：

分偃喊你的名 分偃喊你的名（讓我喊你的名 讓我喊你的名）
沒什麼 淨想 偃淨想就這樣（沒什麼 只想 我只想就這樣）
分偃和你坐倒 分偃和你坐倒（讓我和你坐著 分偃和你坐著）
沒什麼 淨想 偃淨想暗晡頭看天空（沒什麼 只想 我只想夜晚時看天

³⁵ 客家音樂可說是客家文化的重要象徵，其中最具有代表性有客家八音、客家民歌、客家戲曲音樂、客家祭祀音樂等四大類。生祥與樂團在不同音樂階段經常選擇前兩種進行改編。鄭榮興，《台灣客家音樂》（台中：晨星，2004.05），頁23。

³⁶ 傳統山歌，〈渡子歌（搖籃曲）〉，觀子音樂坑，《過庄尋聊》。

³⁷ 鍾理和逝世時修改的中篇小說〈雨〉，其一場景即是廣興庄的王爺廟。

空)

星仔爍在天頂 (星星閃在天空)

無名的風 定定送著烏雲行來 (無名的風 小心翼翼送著烏雲行來)

烏雲 請你唔好行得暗緊 (烏雲 請你不要行得這麼快)

今暗晡 我們想看星仔瀉屎 (今晚 我們想看流星)

分僮帶你去揚風 分僮帶你去揚風 (讓我帶你去兜風 讓我帶你去兜風)
沒什麼 僮淨想 僮淨想日時頭看田坵 (沒什麼 我只想 我只想白天看
田)

日頭 攬著禾田 (太陽 攬著禾田)

無名的風 疾疾催著日頭落山 (無名的風 快快催著太陽下山)

日頭 請汝唔好行得按緊 (太陽 請你不要行得這麼快)

今彼日 僮們要去田坵打窯仔 (今天 我們要去田裡焗窯)

分僮喊你的名 分僮喊你的名 (讓我喊你的名 讓我喊你的名)

分僮和你共下到老 (讓我和你一同到老)

照顧你一生人 好嗎 (照顧你一輩子 好嗎)³⁸

有時客語更能精準傳達語意，「淨想」的重複使用，除了營造歌詞的韻律感，同時具有表達在農村安身立命的純粹意念，看看天空、看看流星、看看田坵就能滿足，當然身邊還必須有另一半陪伴。主唱細訴對美濃和情人的情感，對他來說，在人生中，兩者缺一不可，都是共渡一生的必備要件。

回到客家傳統音樂的討論。另首〈大團圓〉利用了電吉他和爵士鼓作客家八音改編，原本以嗩吶為主調的傳統作法改成了電吉他，節奏樂器也不同，中間夾雜一些人聲呼應，讓整首歌更具有顛覆和運動氣味。而〈大團圓〉也曾收錄在稍晚交工樂隊的《我等就來唱山歌》(1999)與好客樂隊(2003-)³⁹的《好客戲》(2004)中。對客家族群而言，客家八音乃歲時喜慶、神明慶典演奏的傳統音樂，其意義不言自明，以此為準作改編的客家音樂層出不窮，以觀子音樂坑為始延伸的〈大團圓〉，不同階段也有不同作法。

《過庄尋聊》的〈大團圓〉是利用西方樂器模仿傳統曲調；《我等就來唱山歌》是使用傳統樂器，並由傳統樂手進行演奏；而《好客戲》則兼採傳統和現代樂器，包括國樂使用的嗩吶、Bass 和自組的達鼓七代從事改編。筆者認為，觀子音樂坑代表離鄉知識份子為減低距離感的回歸，交工樂隊是反水庫運動脈絡中傳

³⁸ 林生祥詞曲，〈分僮喊你的名〉，觀子音樂坑，《過庄尋聊》。

³⁹ 交工樂隊解散後，2003年底原交工成員陳冠宇、鍾成達、郭進財另邀胡琴手蕭詩偉、吉他手柯志豪組成好客樂隊，持續耕耘於客家音樂創作。

統的凝聚和接續，好客樂隊在樂器選用上使傳統與現代融合得更為自然平順，皆展現了三種不同客家音樂的時代脈絡。

〈老山歌〉也曾被這三個樂團運用，作為客家山歌最為古老、原始的曲牌，《我等就來唱山歌》中〈山歌唱來解心煩〉則是選用較輕快的變奏〈山歌子〉，好客樂隊取其山歌歌詞寓意名為〈惜緣〉。根據林宜欣的採訪，〈惜緣〉的旋律取自陳冠宇大學時期常聽的客家歌曲〈摘茶歌〉，這也是陳冠宇學會的第一首客家歌⁴⁰，因此，筆者推測觀子音樂坑會改編的〈老山歌〉，應與陳冠宇的閱聽經驗有關。

摘茶要摘兩三皮 三日沒摘老了哩
三日沒見妹呀伊 一身骨節痛了哩
連妹要連隔壁娘 柵門一出好商量
伸手摸妹嘴唇邊 老妹對佢笑揚揚
新打茶壺錫與鉛 我係錫來妹係鉛
我係鉛來妹係錫 兩人有惜正有緣⁴¹

與好客樂隊〈惜緣〉歌詞對照，只有前四句有出入；而〈老山歌〉後半段變調，轉為慷慨激昂的〈反水庫之歌〉：

颱風啊要啊來起大風囉（颱風要來起大風囉）
月光山下喂人喔（月光山下的人喔）
還是站得好好 不會分伊嚇倒（還是站得好好 不會讓它嚇倒）
官爺喔要呀來起水壩喔（官爺要來蓋水壩喔）
美濃山下喂人喔（美濃山下的人喔）
還是站得好好 不會分伊來做（還是站得好好，不會讓他來做）⁴²

本首歌的原型由陳冠宇撰寫，林生祥再將其改為較適合當地氣味，都間接應證了陳冠宇在觀子音樂坑時期的影響力；林生祥自己也曾提及，在大學階段，陳冠宇的思想比他更為成熟⁴³。就歌詞意義方面，這首歌提到的月光山和美濃山，是兩座圍繞美濃的山脈，富有捍衛保護家園的含義。美濃水庫興建消息有如颱風席捲美濃，此處的〈老山歌〉被觀子音樂坑改為節奏快而重的處理，和〈分僮喊汝的名〉的閒散氣氛不同，而屬於堅毅信念的宣告：美濃人不會被任何突如其來的外

⁴⁰ 林宜欣，〈創作型搖滾樂團結合傳統音樂素材之研究—以好客樂隊為例〉，頁 146。

⁴¹ 傳統山歌，〈老山歌〉，觀子音樂坑，《過庄尋聊》。

⁴² 陳冠宇、林生祥詞曲，〈反水庫之歌〉，《過庄尋聊》。

⁴³ 林生祥談到陳冠宇的部份，詳見附錄二之一：林生祥訪談。

力打倒，也不會向不可理喻的公權力屈服。

接著第 9 首〈伯公（土地公）〉和〈過庄尋聊〉、〈一久〉的書寫方式類似，作為客家族群最重要的信仰，伯公具有拓荒開墾的歷史意義，而一直尚未中斷的宗教依歸，自然也成為美濃遊子心靈寄託與企求的所在：

伯公 偌來唱爺 偌來跪拜（伯公 我來唱爺 我來跪拜）
伯公 請你保佑 偌做兵順序（伯公 請你保佑 我當兵順利）
伯公 偌來上香 偌來許願（伯公 我來上香 我來許願）
請汝保佑偌還讀書的細妹仔（請你保佑我還在讀書的妹妹）
伯公 偌來唱爺 偌來跪拜（伯公 我來唱爺 我來跪拜）
伯公 請汝保佑偌闔家平安（伯公 請你保佑 我闔家平安）
伯公 偌來上香 偌來許願（伯公 我來上香 我來許願）
請保佑偌要離開兩年的美濃啊（請保佑我要離開兩年的美濃啊）⁴⁴

副歌部份即是一連串祈求話語，從個人、家庭延伸至整個美濃，作者相信，長久守護土地的伯公，定會應許他虔誠禱念。

美濃擁有全台密度最高的伯公數量，伯公類型有開庄伯公、水圳伯公、田頭伯公、橋頭伯公等等，依祭祀圈大小和類型而有所差異。除祭祀用途，伯公廟稍晚也發展成村民聚會閒談的場所，日常生活都與伯公脫離不了干係：

一山來連一片山 美濃山下好山光
田坵一坵過一坵 美濃山下好所在
義民帶領來開庄 土地伯公來保佑
祖公辛苦來做田 出汗流血無相關
美濃山下好地方 世世代代要來傳⁴⁵

〈美濃山下〉提及的類型為開庄伯公，客家人甫到新地開疆闢土時，會立下伯公，作為新墾土地的守護神。〈伯公〉這首歌的伯公類型指涉尚未明顯，但〈美濃山下〉則直指看守土地時間最先的開庄伯公，林生祥模仿七言絕句的山歌書寫方式，配上改編的山歌曲調與唱法，來追溯歷史源頭，以強調美濃地方永續發展的勢在必行。

《過庄尋聊》是生祥與樂團走入客家的處女作，這張專輯卻造就了後續觀子音樂坑成員音樂發展的基調，以此為準再改作的創作相當多，例如交工樂隊《我

⁴⁴ 林生祥詞曲，〈伯公〉，觀子音樂坑，《過庄尋聊》。

⁴⁵ 林生祥詞曲，〈美濃山下〉，觀子音樂坑，《過庄尋聊》。

等就來唱山歌》中〈山歌唱來解心煩〉，即是〈老山歌〉、〈美濃山下〉重新編纂而成；好客樂隊《好客戲》（2004）中〈大團圓〉和〈惜緣〉也明顯受到《過庄尋聊》兩首改編客家八音和山歌實驗作的影響；〈伯公〉主題的宗教信仰到了《菊花夜行軍》，從原本離鄉遊子的請託，轉變為主角阿成回鄉時的傾吐對象。即便《過庄尋聊》在客家音樂改編上仍有許多驚扭不協調的不足之處，卻無疑地開啓了林生祥走進客家音樂的可能。

第三節、淡水到美麗島的環境思索：《游盪美麗島》

相隔約八、九個月，觀子音樂坑再度展開巡迴演唱，定名為「來看土地—游盪美麗島」，第一站仍舊是林生祥的家鄉美濃。他們這次選擇的巡迴地點，除了美濃和花蓮具有以音樂還願的意涵，觀子音樂坑誕生地—淡水，才是他們以《游盪美麗島》企圖捍衛的場所。

美濃反水庫運動還在與中央政府拉鋸中，1998 年淡水又展開另一個環境運動：「反淡水環河快速道路興建」（以下簡稱反淡水環快）。美濃如果是林生祥土生土長的原鄉，培育他大學階段音樂養分的淡水，說是他的第二故鄉並不為過。林生祥直至 2009 年《野生》專輯發行，才真正搬離淡水瓦窯坑的租屋處，在此之前，林生祥有不少音樂作品即是在此完成。

基本上《游盪美麗島》是一張因應環境運動的準則而生、以反惡質的公共建設開發為理念的華語專輯，由觀子音樂坑全體成員共同創作。專屬林生祥的創作只有第 4 首歌曲〈水庫若築得屎就食得⁴⁶〉—同時也是本張專輯唯一以美濃反水庫運動為號召的創作，大部分歌曲仍以反淡水環快作基礎延伸與對話。

1994 年，地方民間團體向政府反應淡水地區交通壅塞問題，開始有興建淡水環河快速道路的聲音。1997 年 11 月，承包的亞聯顧問工程公司正式向交通部提出「淡水河北側快速道路建設計畫期中報告」，並由行政院院會通過「淡水河北側沿河快速道路興建計畫」，預定 1998 年 7 月動工，2001 年底完工。

由於地方文史團體對淡水環快興建的合理性有所疑慮，1997 年 12 月 17 日，聯合淡水地方團體的「搶救淡水河行動聯盟」成立，包括淡水文化基金會、淡水史田野工作室、淡水社區工作室、滬尾文史工作室、環保聯盟台灣分會等。稍晚該聯盟並擴大聯合全國性的環保組織，一同為反淡水環快的目標努力。

東依大屯、西傍同為大屯山系的觀音山、位淡水河下游的淡江大學，擁有依山傍水的優良自然條件，淡水環快興建與其息息相關，觀子音樂坑欲透過這次的環境運動，用音樂重啓與土地、河流思索和對話的空間。

那麼，就從聆聽開始吧！《游盪美麗島》的第 1 首曲子為短短 38 秒的〈河

⁴⁶ 中文翻譯：水庫若可以蓋，屎就可以吃。

水〉演奏曲，主旋律是潺潺的流水聲，在樂器方面，是一把電吉他和空心吉他的
一主一副的伴奏，以及偶爾穿插的鼓點。可以感覺觀子音樂坑在此對聲量大小特
別小心翼翼，企圖使水聲引領整首曲子，不讓其他樂器搶走自然聲的風采。

河水聲敏感了聽覺，隨即傳來節奏明快的琵琶聲：

看看山 看看海 看看那山與海交接的地帶
看看那很久以來無常變換的無限色彩
看看田 看看水 看看太陽照耀的金黃稻穗
看看農民彎腰仰頭之間滴下的汗水⁴⁷

巡迴現場，同時也在專輯中，主唱林生祥要台下觀眾跟著音樂一起拍手，不斷重
複的一個八拍，鼓與琵琶的力度十分清楚強烈，連演唱方式都一拳拳重擊著耳朵。

主唱繼續唱著：

感覺風 感覺雨 感覺東北季風的糾纏不清
感覺風雨觸摸美麗島的各種風景
看看天 看看地 看看我們眼前游盪的東西
那無數傷口被暴露在眼前的經濟奇蹟⁴⁸

「看看」、「感覺」類似這樣的祈使句在主歌中不斷重複，強調美麗島的種種
難以文字感受或用心體會，只有真正觸碰才最真實。〈游盪美麗島〉在此可以用
兩句為一單位的錯綜方式拆解：以前四句為準，1、2句乃以淡水為中心的描寫，
3、4句則推導至整個美麗島台灣，依此類推，就主歌第2段開始的第5句來說，
5、6為一組，7、8為另一組。

北海岸山水之交，日出日落的瞬間都是旅人捕捉的焦點，清代遊宦文人來台
起，淡水屢次被選入八景，陳澄波、廖繼春、郭雪湖也曾將淡水美景入畫，種種
史實證明淡水的自然人文價值。不過在此，觀子音樂坑的焦點在於以淡水為初
始、美麗島為終極關懷的風景體驗。被海環繞、被季風吹拂、被河注入血脈的島
嶼，由水、土地的滋養過程，如今再看看在美麗島游盪著的東西，還剩下什麼？

找候鳥的蹤跡 紅樹林的命運 卻隱約可以聽見美麗島在哭泣
那無望的農民 那無價的稻米 那無奈的眼神 在追逐著生計
消失的森林 鮮豔的小溪 綠色的生命（大地） 何時再來臨

⁴⁷ 觀子音樂坑詞曲，〈游盪美麗島〉，《游盪美麗島》（高雄：串聯有聲出版社，1998.08）。

⁴⁸ 觀子音樂坑詞曲，〈游盪美麗島〉，《游盪美麗島》。

溫柔的月光 寂靜的村莊 母親的懷抱 撫慰受傷的心（在溫暖受傷的心）⁴⁹

剩下滿目瘡痍的傷口。台灣舉世稱羨的經濟奇蹟，卻犧牲了美麗島的環境生態與農民生計。從歌詞中能夠了解淡水和美麗島現今面對的困境：〈淡水暮色〉（1957）⁵⁰中的歇息水鳥蹤跡尚待尋覓，紅樹林的願景則未可知，森林、小溪、綠色大地，復原時間遙遙無期。農民「無望」代表已經沒有期待也不存在希望，而汗滴禾下土的「無價」付出，卻換來稻米「無價」一農夫猶為生存掙扎的景況。唐朝詩人李紳《憫農》二首道盡務農之苦：「春種一粒粟，秋收萬顆子。四海無閒田，農夫猶餓死。」，「鋤禾日當午，汗滴禾下土。誰知盤中飧，粒粒皆辛苦。」吳音寧曾於書中喟嘆一般人都只聽聞第二首，卻不曉得李紳前首對農民命運的控訴⁵¹。

這裡同樣能夠依照前述的邏輯以 13、24 的方式分割為講述淡水河和美麗島兩種，除行與行之間錯綜的書寫，從「無望」、「無價」在動詞、形容詞和名詞下擁有不同含義的設計，也可看出〈游盪美麗島〉的精雕細琢。此外〈游盪美麗島〉也有與淡江民歌〈美麗島〉⁵²對話的意味，末尾「母親的懷抱，撫慰受傷的心」應是受到〈美麗島〉首兩句歌詞「我們搖籃的美麗島，母親溫暖的懷抱」的影響；「婆娑無邊的太平洋，懷抱著自由的土地／溫暖的陽光照耀著，照耀著高山和田園」也可與〈游盪美麗島〉幾句寫景歌詞相互參照。此外，在游盪美麗島的演唱現場，觀子音樂坑也時常以〈美麗島〉作為開場曲目⁵³。〈游盪美麗島〉不僅接續了七〇年代淡江學風、民歌運動以及鄉土意識，還賦予了環境和社會意識崛起的時代變遷意義。

接下來的〈看看土地〉，展開對現代人的探問：

有多久沒有（不曾）腳踏泥土 有多久不曾撫摸山川
自認為住在人群中心 隱藏於都市大樓裡
透過電視機的硬殼 給邊陲地帶一些憐憫
土地不需憐憫 你得憐憫自己
離開你的深井 來看看土地⁵⁴

⁴⁹ 括號內為實際演唱詞，其後皆同。

⁵⁰ 葉俊麟詞，洪一峰曲，〈淡水暮色〉。

⁵¹ 吳音寧，《江湖在哪裡？台灣農業觀察》（台北：印刻，2007.08），頁 116。

⁵² 陳秀喜〈台灣〉原詩，梁景峰改寫，李雙澤曲，〈美麗島〉，最早收錄於楊祖珺，《楊祖珺》專輯。〈〈美麗島〉的故事〉，2005.01.15，（來源：<http://roxytom.bluecircus.net/archives/004708.html>，2010.08.06）。

⁵³ 參考自 rotten543，「1998.09**觀子音樂坑—美麗島」，（來源：http://www.youtube.com/watch?v=MRw1_RBFzks，2010.08.03）。

⁵⁴ 陳冠宇詞曲，〈來看土地〉，觀子音樂坑，《游盪美麗島》。

要你聽、要你看、要你感覺，觀子音樂坑再三強調用身體體驗的實在與準確。〈來看土地〉要關在都市圈和坐在電視機前置身事外的人們，放下高姿態、離開深井，瞧瞧外面的世界變成什麼模樣。現代化下造成的隔閡與冷漠，只有反求諸己才能打破，不是廉價的悲情憐憫，就能夠解決沉積已久的歷史問題。

這首歌以合唱「有多久沒有（不曾）腳踏泥土，有多久不曾撫摸山川」兩次開頭，2、3行唱畢後是電吉他的獨奏。到「土地不需憐憫，你得憐憫自己」時速度轉快轉強，將整個高潮收在重複一次字字有力的「看看土地」，顯示這四句才是整首歌的核心所在。最後則以第一行不斷吟唱漸弱收尾，有餘音繞樑的提示效果，似乎要聽眾一直自問「多久不曾腳踏泥土和撫摸山川」，與歌詞中始終強調的感覺體驗呼應。另外，整體來說，本首編曲在樂器使用上仍接近《過庄尋聊》時期以電吉他為主奏的情況。

詩人吳晟⁵⁵嘗以詩作與讀者對話：

你久居鬧熱滾滾的都城
詩藝啊！人生啊！社會呀
已爭辯了很多
這是急於播種的春日
而你難得來鄉間
我帶你去廣袤的田野走走
去領略領略春風
如何溫柔地吹拂著大地⁵⁶



吳晟〈我不和你談論〉的企圖和觀子音樂坑要人們走出都市看看土地的堅持無異。不過，觀子音樂坑或許偏重在土地自然的今昔變化，吳晟則希望那些喜愛談論形而上詩句理論的知識份子，去盡情享受春風吹拂下的田野氣味。總的來說，不管是被過度都市化或精英化，觀子音樂坑和吳晟都不約而同的希望他們學習與自然共處，改變原來已經遲鈍的五覺神經。

本張專輯也收錄吉他手鍾成虎的創作：〈他們怎麼辦〉和〈我的淡水河〉，聚焦於反淡水環快的訴求。前者敘述一對戀人在淡水河的記憶與願景，後者則是「神格化」淡水河，對河流展開懺悔的作品。

在〈他們怎麼辦〉中，歌詞先鋪陳淡水河令人印象深刻的場景：紅夕陽、白鷺鷥及紅樹林：

⁵⁵ 吳晟（1944-），本名吳勝雄，彰化溪州人，創作文類以詩、散文為主，多書寫農民題材，作品具有強烈現實關懷，重要作品有詩集《飄搖裏》（1966）、《吾鄉印象》（1976）、《向孩子說》（1985），散文集《農婦》（1982）、《店仔頭》（1985）、《筆記濁水溪》（2002）等。

⁵⁶ 吳晟，〈我不和你談論（序詩）〉，《飄搖裏》（台北：洪範，1985.06）。

我們走在河邊 看著那顆紅色的夕陽 夕陽好軟好軟
橘色的天空下 飛過幾隻白鷺鷥 他們停在河邊的紅樹林休息⁵⁷

妳說 以後到淡水很方便 我們可以常見面
我愛妳 但是我沒有車 不能開上快速道路
妳說 以後淡水會很繁榮 我們的土地會很值錢
於是我看見好多的大樹被砍去 變成一棟棟大樓 變成我們的家⁵⁸

悠遊在淡水河景散步的女友，對於淡水環快抱持浪漫的想像，歌詞主角相較之下顯得煞風景和無趣，卻呈顯了真實境遇。實際上，在民間自作的〈淡水河北側環河快速道路環境影響評估〉顯示，興建淡水環快將對淡水的日常居住生活、觀光資源與產業、人文歷史、淡水整體都市發展、自然生態與地方與文化意識等方面都會產生輕重不一的影響⁵⁹。其中，與自然生態相關者，即是對淡水「紅樹林生態保護區」的衝擊。一個自然棲地的變化，不僅是一個場域空間的問題，影響的是整個紅樹林生態系，原先仰賴紅樹林維生的潮間帶生物，也將面臨生存危機。

大樹被砍伐變成人類的家，但是鍾成虎問：「他們怎麼辦？他們怎麼辦？」，作為白鷺鷥和招潮蟹家園的紅樹林如果遭受破壞，他們將何去何從？

我們走在河邊 看不見那顆紅色的夕陽
夕陽好遠好遠
灰（橘）色的天空下 再看不見白鷺鷥 他們飛到很遠的地方休息⁶⁰

他們只好飛到另一個不知名的地方休息。鍾成虎利用戀人浪漫場景的反差，賦予環保意識新意，同時達到社會運動的提示效果。「我們」到「他們」關懷的移轉，突顯眾生平等的價值觀；不是我們人類的生活才叫生活，美麗島就是一個生命共同體，不分尊卑貴賤、地位高低，沒有誰能剝奪其他物種永續生存的權利。

同為淡江校友、與觀子音樂坑成員互動密切、也曾多次參與點生印象音樂會的民謠歌手王昭華，在 1993 年也曾以台語寫下與〈他們怎麼辦〉主題類似的作品：

渡船口的日頭 漸漸欲落了 淡水港的暮色 敢有影 就欲消失了

⁵⁷ 鍾成虎詞曲，〈他們怎麼辦〉，觀子音樂坑，《游盪美麗島》。

⁵⁸ 鍾成虎詞曲，〈他們怎麼辦〉，觀子音樂坑，《游盪美麗島》。

⁵⁹ 〈淡水河北側環河快速道路環境影響評估（民間版）〉，（來源：<http://ago.gcaa.org.tw/action/message/87050202.htm>，2010.08.06）。

⁶⁰ 鍾成虎詞曲，〈他們怎麼辦〉，觀子音樂坑，《游盪美麗島》。

孤單一個人 坐佇山腳的麥當勞
看歸路的塞車恰對面的捷運站 亂七八糟
想欲四界去散步 啊是欲去佗位
我想山風佇咧吹 吹過相思樹林 覓鴉嘛咧找 咧找一跡恬靜的山
我想海風佇咧吹 吹過水筆仔樹林 野鳥嘛咧找 一位歌囡的岸
唔…… 唔……
山風咧吹 吹過相思樹林 我 嘛咧找 找 昔日的淡水恬靜的山
海風咧吹 吹過水筆仔樹林 我 嘛咧找 找 阿媽時代的淡水
彼個美麗的岸 彼條清氣的淡水河
彼條會當散步的老街 欲佗位找……⁶¹

與鍾成虎不同，王昭華訴諸個人式的觀感和傾吐，而以愛情為主要串接方式的〈他們怎麼辦〉，在〈淡水暮色 1993〉中則選擇今昔對照的記憶史切入⁶²。不過，女性觀點下的淡水，整體看來和身為男性的感受並沒有太大差別：承受都市文明改造的淡水河，點滴在心頭。

放在專輯第 7 首的〈我的淡水河〉，也是鍾成虎的作品：

奔跑吧 我的淡水河 沈靜地衝向大海 洗淨這個城市 洗淨這個城市
哭泣了 我的淡水河 沈靜地衝向大海 原諒這個城市 原諒我們
黑夜的星空將照耀你的清白 都市的罪惡溶解在你寬容的胸懷
大屯山的黎明將照耀你的光彩 戀人們會在這裡迎接黃昏的燦爛
珍重吧 我的淡水河 沈靜的衝向大海 保佑這個城市 保佑這個城市⁶³

一首對著淡水河懺悔的作品。比起〈他們怎麼辦〉的輕快，〈我的淡水河〉沉緩許多。歌曲開頭幾乎聽不到樂器的伴奏，只有人聲迴盪呢喃告解，祈求淡水河的聖潔洗淨、原諒、保佑這個城市的罪愆，就像教堂裡吟唱的聖歌，對著基督或聖

⁶¹ 王昭華詞曲，〈淡水暮色 1993〉，後以〈淡水暮色〉之名收錄於王昭華，《一》（2006.01）。王昭華自譯華語歌詞：「渡船口的日頭，漸漸要落了，淡水港的暮色，真的要消失了嗎？孤單一個人，坐在山下的麥當勞，看整路的塞車和對面的捷運站，亂七八糟，想要到處去散步，要去哪裡呢。我想，山風正在吹，吹過相思樹林，大冠鷲也在找，在找一處寧靜的山；我想，海風正在吹，吹過水筆仔樹林，野鳥也在找，一處歇息的岸。唔…唔…山風在吹，吹過相思樹林，我，也在找，找昔日的淡水，寧靜的山。海風在吹，吹過水筆仔樹林…我，也在找一找祖母時代的淡水，那個美麗的岸，那條清澈的淡水河，那條可以散步的老街，要哪裡找…」參考自「花埕照日—王昭華的歌友誌」，（來源：http://blog.roodo.com/cit_lui_hoe/archives/924146.html，2010.08.06）。

⁶² 王昭華曾因某次紅樹林音樂會的舉辦，憶起〈他們怎麼辦〉這首歌的相關回憶，詳見〈啊且您是欲安怎？（如今，他們怎麼辦？）〉，「花埕照日—王昭華的歌友誌」，（來源：http://blog.roodo.com/cit_lui_hoe/archives/4366349.html#top，2010.08.06）。

⁶³ 鍾成虎詞曲，〈我的淡水河〉，觀子音樂坑，《游盪美麗島》。

母禱告一般，充滿贖罪意味。此外，這種「神格化」的作法，隱喻了淡水河長生不死的存在，不管必然抑或應然，對作者來說，她（祂）就是永遠的象徵。

如此擬人化或「擬神化」的文學手法，也曾出現在其他作家作品中，林文義⁶⁴即有一部將淡水河比喻為母親的散文創作⁶⁵。筆者認為，鍾成虎這兩首作品的成功在於姿態上的自我調整，反省了都市現代化發展過程中人定勝天的傳統觀點，也展開重新思考人類與自然位階關係的第一步。在〈他們怎麼辦〉裡，作者採取平等的視角看待淡水河流域的生物圈，而到了〈我的淡水河〉，則進一步用仰望的方式看待淡水河之母的存在。

另首用特殊視角書寫的作品是陳冠宇的〈爸爸的眼淚〉：

爸爸 你為什麼掉眼淚 為什麼 為什麼 在池塘邊掉眼淚
我和你靜靜等待 在夏日午後望著藍天
你和我約定好 一起等待花開的時節
現在在那水池的中間 夕陽中已經開著睡蓮
你為什麼掉眼淚 你為什麼掉眼淚

爸爸 你為什麼掉眼淚 為什麼 為什麼 在池塘邊掉眼淚
池塘邊（流過）的小溪 一夜之間變了顏色 小溪不再唱歌 魚蝦青蛙浮
上水面
路口那家電子工廠 昨天開工喜氣洋洋
你為什麼掉眼淚 你為什麼掉眼淚⁶⁶

屬於小孩童稚眼光的探問：「爸爸，你為什麼掉眼淚？」第一段還是夏日、藍天、睡蓮等美好場景的描寫，然而殘酷的現實隨著歌詞展演被一層層剝開，眼前出現變色的小溪和翻肚的魚蛙。小孩繼續追問，看到開工大吉喜氣洋洋的電子工廠，為什麼沒有安撫爸爸的激動情緒呢？

根據戴寶村的研究，淡水河污染的來源包括家庭污水和工業廢水，其中工業廢水部份，淡水河流域包括主流與支流新店溪、大漢溪、基隆河沿岸，皆可見大量工廠聚集。工業污染的類型則分為以早期基隆河上游的洗煤廢水、淡水河主流沿岸的輕工業廢水，與淡水河支流合法和非法林立的重工業廢水等等⁶⁷。

歌曲中的「小孩」鏗而不捨的追問：

⁶⁴ 林文義（1953-），台北人，一手寫作一手畫漫畫，創作文類以散文、小說為主，漫畫深具民俗色彩，重要作品有散文《多雨的海岸》（1982）、《島嶼之夢》（1987）、《銀色鐵蒺藜》（1988），小說《鮭魚的故鄉》（1990），漫畫《唐山渡海》（1988）等。

⁶⁵ 林文義，《母親的河：淡水河紀事》（台北：臺原，1994.01）。

⁶⁶ 陳冠宇詞曲，〈爸爸的眼淚〉，觀子音樂坑，《游盪美麗島》。

⁶⁷ 溫振華、戴寶村，《淡水河流域變遷史》（台北：台北縣立文化中心，1998.02）。

爸爸 你為什麼掉眼淚 為什麼 為什麼 在池塘邊掉眼淚
是為了翻白肚的小魚 還是因為希望都白費
微風陣陣飄來 酸臭刺鼻的藥水味
工廠一間一間的開 鈔票掉進老闆的口袋
你為什麼掉眼淚 你為什麼掉眼淚⁶⁸

而淡水河邊的工廠，危害的不只生物，還有原以為工廠的建立，就能解救困於生計的底層勞工。小孩的超齡話語，娓娓道出工業發展帶來的雙重犧牲；同時，與爸爸許下諾言，長大以後要把這些工廠趕跑：

爸爸 你為什麼掉眼淚 為什麼 為什麼 在池塘邊掉眼淚
我和你約定好 一定要把工廠趕跑
有一天等我長大 一定討回乾淨的水啊
地獄裡面 烏心肝的頭家（台語） 害（毒）死小魚 總有一天要賠
你不要掉眼淚 你不要掉眼淚⁶⁹

不管是不是為了安慰爸爸一時脫口的承諾，筆者認為，陳冠宇這一段歌詞的用意乃是期許下一代，或是他們這一代，為自然環境與底層階級爭取正義。陳冠宇小時候目睹家附近工廠進駐，導致河水變成彩色的童年經驗，在他的書寫下，具有個人歷史和擴及群體範圍的雙重跨越意義。

歌曲結尾，主唱陳冠宇唸了一段口白：

對我這個年紀的人來說，對你們這個年紀的人來說，我們都一樣，這麼乾淨的水，可以到處游泳的地方，我們再做夢都夢不到，對不對？到底是誰，把它污染了？到底是誰，讓我們不能下去游泳？到底是誰？也許是我們上一代人把她污染了，但是，我覺得有一天，我們在座的各位，我們都會把乾淨的水討回來，我們可以再跳下去裸泳，對不對？⁷⁰

觀子音樂坑對自己有這樣的期許，同樣的，他也希望同世代的年輕人一起為清淨河川奮鬥。前人種樹，後人乘涼，前人造的業，身為後代子孫也必須一肩扛起，只為下一代、下下一代無法預見的光明未來，提起捨我其誰的勇氣面對它、接受它、解決它，如此一來，便能讓河川游泳的場景重演，讓河川裡漂流的屍體變成

⁶⁸ 陳冠宇詞曲，〈爸爸的眼淚〉，觀子音樂坑，《游盪美麗島》。

⁶⁹ 陳冠宇詞曲，〈爸爸的眼淚〉，觀子音樂坑，《游盪美麗島》。

⁷⁰ 陳冠宇詞曲，〈爸爸的眼淚〉，觀子音樂坑，《游盪美麗島》。

活生生的人體⁷¹：

起床吧 台灣人 我們一起去游泳
今天海上風浪平 沒游泳實在太可惜
首先脫掉你的西裝褲 如果願意順便脫內褲
二月的海水冷冰冰 跳下去表示有勇氣
美麗的太平洋 我應該如何擁抱你 屁股浸在海水裡 我知道我已愛上
你⁷²

河川污染不只造成生態浩劫，也改變了人河關係，人與自然的距離拉得越來越遙遠。既然沒有河流可供戲水，那麼就往外發展，去太平洋游泳吧！這首歌節奏暢快，配合著《游盪美麗島》的運動風格，有邀請聽眾一起加入游泳行列的味道。歌曲僅僅 2 分 27 秒，其簡短迅速使人感覺如游泳快閃族的驚鴻一瞥。特別的是，整首歌合唱兩次以後，陳冠宇大喊 Solo，出來的不是樂器，而是觀子音樂坑成員開始用人聲模仿起風吹聲和鳥叫聲，加上本首歌曲直接不多藻飾的歌詞，形塑出幽默戲謔的有趣風格。

從看看、感覺，腳踏泥土、撫摸山川，一直到直接和海水不分你我融為一體的游泳，觀子音樂坑一再帶領聽眾拉近人與自然間的距離。自然從來不應該是陌生的他者，可是，當現代化的過程已將兩者加上一層層隔膜的時候，唯有解放自己、主動擁抱，才有回歸純樸關係的出路，這是觀子音樂坑在《游盪美麗島》中不厭其煩再三強調的命題。

有關太平洋的歌曲創作，胡德夫⁷³的〈太平洋的風〉⁷⁴是另一首樂迷琅琅上口的作品。太平洋之於觀子音樂坑，具有解放自然、自然解放的引申含義，但之於胡德夫，太平洋的風是「最早世界的感覺，最早感覺的世界」的生養處。換句話說，若以〈一起去游泳〉為例，觀子音樂坑是將中心放在淡水，再作美麗島其他地方的延伸討論；而對原住民歌手胡德夫來說，比鄰故鄉花蓮的太平洋才是中心，北部淡水才是他者。那麼，究竟相對都市化得多的淡水，又如何看待像胡德夫這類原住民他者的存在呢？專輯中的〈趕回部落〉透露了一些訊息：

⁷¹ 筆者參考林文義的說法。他在〈追尋淡水河的后記—《母親的河》後語〉中曾提及作家魚夫女兒為淡水河作畫的往事：女兒用黑色的麥克筆塗滿畫面呈現淡水河的骯髒景象，魚夫問，怎麼還有人在游泳？女兒毫不遲疑的回答：那是屍體。林文義，《母親的河：淡水河紀事》，頁 153-154。

⁷² 觀子音樂坑詞曲，〈一起去游泳〉，觀子音樂坑，《游盪美麗島》。

⁷³ 胡德夫（1950-），台東新港人，兼具排灣族和卑南族的原住民血統，台大外文系肄業，七〇年代台灣民歌運動的推動者之一，同時也是「台灣原住民權利促進會」（簡稱原權會）的創立者。重要音樂作品有合輯《黑名單工作室—搖籃曲》（1996）、《原浪潮》（2000）與個人專輯《匆匆》（2005）。

⁷⁴ 胡德夫詞曲，〈太平洋的風〉，胡德夫，《匆匆》（2005）。

能不能沿著鐵道飛行 能不能對著海洋哭泣
用月光照亮我的地圖 帶我回可愛的部落
能不能對著日出飛行 能不能對著森林哭泣
用雲霧抹去我的淚珠 帶我回思念的部落
媽媽 我回來啦 媽媽 請原諒我
我已不是原來的我 我把自己賣給他們⁷⁵

〈趕回部落〉裡觀子音樂坑記述都市原住民的處境，離鄉背井的他們來到都市打拼，必須面臨生計和族群的壓迫。這首歌曲與〈游盪美麗島〉一樣運用琵琶音色作為主奏，並配合歌詞主題改編原住民音樂，也模仿了原住民的虛字唱腔，整首歌呈現一種難以歸類的混搭感。

整首歌以都市原住民的視角寫成。這群寄居城市的東部原住民，鐵路是唯一通往家鄉的大眾運輸工具，海洋和森林是能得以誠實釋放情緒的環境，熟悉的雲霧和月光是家鄉俯拾即是的撫慰寄託，面對都市的不適，他們只想用最迅捷的方式趕回部落。但是景色依舊，人事已非，歷經城市洗禮，自己早已成為服膺現代機制的商品。

這種「裡外不是人」無所依歸的情況，不少漢化的原住民都曾經針對這類主題進行創作，歌手巴奈⁷⁶便曾道出到台北走唱的心聲，與〈趕回部落〉感嘆不是原來的我非常類似：

怎樣才能夠看穿面具裏的謊話
別讓我的真心散的像沙
如果有一天我變得更複雜
還能不能唱出歌聲裡的那幅畫⁷⁷

有關都市原住民的辛酸故事相當多，近年來都市原住民處境的寫照，則徹底展現在「三鶯部落」強制拆遷事件上：作為海山礦坑爆炸案受害者、爾後輾轉於大漢溪三鶯大橋下定居的阿美族人，1990年起漢人開始取漢人之法以「依法行政」的理由屢次拆遷。這大概是身處都市邊緣苟且偷生的他們，承受過最可恨也最可笑的殘酷現實吧⁷⁸。

⁷⁵ 觀子音樂坑詞曲，〈趕回部落〉，觀子音樂坑，《游盪美麗島》。

⁷⁶ 巴奈（1969-），台東人，父親是阿美族、母親是卑南族、年輕時卻在都市漂泊的原住民，或許與他的流浪背景有關，音樂帶有濃重沈鬱風格，重要音樂作品有《泥娃娃》（2000）、《停在那片藍》（2008）等。

⁷⁷ Panai 詞曲，〈Panai 流浪記〉，巴奈，《泥娃娃》（2001）。

⁷⁸ 台北縣三鶯部落拆遷簡史，可參考「三鶯部落」詞條，「台灣原住民族歷史語言文化大詞典網

面對種種龐雜的困境，觀子音樂坑用歌聲像淡水河道別：

再見吧 我們的朋友
走（逃）的越遠越好
這個（你們住的）地方將要被淪陷 被淪陷
再見吧 我們的朋友
飛（滾）的越遠越好
土地的血將再染上淡水河 善良的淡水河

.....

再見吧 這條原本美麗的河岸線
見證無數的生命燦爛的青春
寬容多少人的污穢和愚蠢
再見吧 這條（將）被淪陷的河岸線
你是否看見都市湧來的夢魘
共手寫上哀悼老鎮的白帖
再見吧 再見吧⁷⁹



再見吧！觀子音樂坑向即將淪陷的淡水河岸告別，如果淡水環快勢在必行，我們的朋友也只能被動逃跑，這是被寫入歌詞的白鷺鷥、招潮蟹、紅樹林，以及尋不回往昔淡水的人民的終極命運。整首歌編曲營造出告別的沉痛感，整首歌音調偏高，主唱林生祥引吭好似向著淡水河吶喊最後的道別語；面對政府的強硬手段，無權無勢的市井小民怎可能抵擋得住？

所幸，經過「搶救淡水河行動聯盟」的奔走、體制內外的長期抗爭，終於在2000年9月25日環保署召開環境影響說明書第3次初審會，宣佈淡水環快不應興建，全案遭擱置，反淡水環快運動暫告成功。

然而，2008年，台北縣長周錫瑋重啓興建淡水環快的計畫，民間團體再度發起反對運動。只能說，如果政府當局仍不多方評估政策隨之帶來的副作用，社會運動就會一直長期抗戰下去；地方始終蓄積著保衛家園的力量，就像觀子音樂坑十多年前創作的音樂，仍具備傳唱不輟的價值一樣。

絕大部分收錄反淡水環快運動創作的《游盪美麗島》，有另外一首蒐集美濃反水庫運動鄉人心聲的作品〈水庫若築得 屎就食的〉，延續了觀子音樂坑的社

路版」，（來源：<http://citing.hohayan.net.tw/>，2010.08.06）。

⁷⁹ 觀子音樂坑詞曲，〈再見吧！〉，觀子音樂坑，《游盪美麗島》。

會運動關懷，而這種錄製美濃鄉民的聆聽姿態，也與整張專輯的基調相符。稍晚，〈水庫若築得 屎就食的〉也收錄在交工樂隊《我等就來唱山歌》，而這句簡短有力的口號，也成為美濃反水庫運動呼喊的有力武器。

最後，筆者欲引用吳晟〈制止他們〉中的詩句，作為《游盪美麗島》整張專輯概念的最好註解：

我們全心全意的愛你
有如愛自己的母親
並非你的土地特別芬芳
只因你的懷抱這樣溫暖
並非你的物產特別豐饒
只因你用艱苦的乳汁
養育了我們

一批一批沖湧而來的波浪
紛紛讚嘆你是美麗之島
在你懷中長大的我們
也用全部的肺腑
唱出對你的深情
歌聲中，不只是虔誠的禮讚
也有我們深深的感激和依戀
還有我們深深地創痛和憂心



.....

制止他們啊、制止他們
用我們嚴肅的聲音
用我們不容曲解、不容敷衍的聲音
制止他們繼續摧殘你⁸⁰

觀子音樂坑用跟自然和好的方式，譜出一首首對地方淡水、美濃，直至整個美麗島的苦口婆心之曲。

第四節、小結：始於傳承、再生於傳承的音樂起跑線

⁸⁰ 吳晟，〈制止他們〉，《吾鄉印象》（台北：洪範，1985.06），頁 139-147。

九〇年代起，受到解嚴影響，台灣社會運動和音樂經歷一番變革，以林生祥為靈魂人物籌組的觀子音樂坑，正好成為兩股潮流匯聚的交點。

觀子音樂坑充滿社會意識的音樂類型，音樂上展現回歸地方的價值，在社會運動上成為傳播理念的工具。就個人意義而言，林生祥第一次將社會與音樂結合的嘗試只是暖身，其後，鍾永豐的加入，讓生祥與樂團社會與音樂的交融更為成熟。

不過從觀子音樂坑的兩張專輯，其實已經嗅得到生祥、永豐音樂後續發展的端倪。在《過庄尋聊》中客語創作的起步、客家山歌與八音的改編，《游盪美麗島》中將心比心的姿態、社會正義的期待，在生祥與樂團後來的音樂作品中，其實都不脫這些基本理念。

如果要定位觀子音樂坑時期生祥與樂團音樂作品的核心，筆者認為可以表現在「歷史傳承」上。《過庄尋聊》溯源客家傳統音樂，而《游盪美麗島》雖然大多針對運動議題進行創作，但從「來看土地—游盪美麗島」演唱會上，觀子音樂坑會以淡江民歌〈美麗島〉為開場的事實來看，作為一個學生樂團，他們是有意識地透過歷史進行自我定位，並試圖擺放在他們認可的適當位置，在這個階段的他們因此顯得突出而特別。

不過，從觀子音樂坑的這兩張專輯可以發現，即便是書寫美濃和淡水兩個不同的場域，卻沒有根本上的具體差異，而存在一種印象式、普遍式的地方關懷；客家應該長成什麼樣子，環境議題應該長成什麼樣子，幾乎都可以推及全島。當然這或許也是觀子音樂坑或許能夠跨客家庄、跨鄉鎮巡演的原因，可是，筆者要強調的是，生祥與樂團這個時期的歌詞和曲調表現，相較於交工樂隊以後的作品，其實尚看不到太多音樂的深耕痕跡，即便有，也還聞得到生硬搬挪的味道，土地的養份尚未進入音樂文本的血脈之中，光合作用還在初步運行階段。不過，觀子音樂坑作為生祥與樂團的起步，已超越完全移植西方搖滾樂的習性，同時，他們也透過更多思想、寫作技巧注入歌詞的努力，來補足那些尚未成熟的音樂創作。

1998年，觀子音樂坑至美濃王爺廟巡演，台下鄉親卻聽不懂觀子音樂坑以西方樂器演奏的音樂；同年受邀參加跨界文教基金會「亞洲的吶喊（三）」⁸¹的開幕演出，看到亞洲各國以傳統樂器演奏；加上林生祥認為居住淡水期間創作質量的下滑，在在促使林生祥重新思考音樂的其他可能：

……97年是試圖用西洋的樂器來表現傳統的元素，雖已表現到某種階段，

⁸¹ 跨界文教基金會董事長兼差事劇團團長鍾喬，以跨界文教基金會為名，邀請各國表演團隊來台參與音樂、戲劇表演的系列活動。

可是這個東西它是不夠的。為什麼，因為我們今天就算是用西洋的樂器來表現傳統的元素，可是我們回過頭來想：當地的樂器如果還停留在這樣一個階段，那傳統的那個文化還是不會往前推進嘛。98年時我們有試圖解決這問題，所以我們用了琵琶，那只是很嘗試的使用，只是用它的音色，但我們還沒有進入到琵琶它本身的技巧或用音那部份的問題。

.....

我們後來就發現，除非完全進入傳統音樂裡面去瞭解它在做什麼，提陳它在裡頭的元素，才能把它繼續往前推。⁸²

林生祥自我檢討，他認為觀子音樂坑雖然走出了學生性格，但尚未進入人的社會裡面⁸³。1998年底，觀子音樂坑因鍾成虎入伍解散，林生祥恰巧遇到創作瓶頸，遂接受鍾永豐之邀，回到美濃參與反水庫運動，與家鄉的距離拉得更近。期間，他向地方樂人學習傳統客家山歌與八音，並拜訪具有民謠傳統的恆春，以傳統和地方為念，持續進行音樂創作。沒想到，一個偶然的動念，卻成為他爾後音樂走向的轉捩點。



⁸² 張育章，〈美濃反水庫運動音樂記實與社會實踐〉，原載於《破週報》（1999.04），（來源：<http://music543.com/phpBB2/viewforum.php?f=129&topicdays=0&start=550>，2010.03.25）。

⁸³ 張育章，〈美濃反水庫運動音樂記實與社會實踐〉。



第三章、回歸傳統再創新：交工樂隊時期（1999-2003）

第一節、契機：美濃反水庫運動與鍾永豐

欲談生祥與樂團從「觀子音樂坑」到「交工樂隊」的轉變，勢必得從美濃反水庫運動談起。

一、背景：美濃反水庫運動

早在日治時期，台灣總督府即曾針對美濃地區進行水庫建造評估，最終因地質因素和斷層通過¹而作罷。國民政府時期，則早在 1950 年代便著手高屏流域水文與地質條件調查，為興建水庫作準備。1958 年開始進入美濃地區地質調查進程，根據姚祥瑞的製表，到了 1971 年 12 月，美濃水庫完成蓄水規劃研究²；此後的 20 年間，經濟部與台灣省政府將水庫計畫交由執行單位經濟部水資源統一規劃委員會（簡稱水資會）、水資會再與中興工程顧問社（簡稱中興社）進行一連串水庫規劃與研究工作，直到 1989 年底完成可行性規劃報告、1990 年 10 月行政院環保署通過環境影響評估（簡稱環評），1992 年 11 月行政院核定美濃水庫興建計畫，興建美濃水庫政策大致底定。

不過在報紙披露美濃水庫計畫之前³，美濃當地居民對此似乎一無所知。根據當時美濃在地畫家曾文忠回憶，1992 年夏天，美濃扶輪社⁴的例行會議中，第三屆會長宋永松提出美濃水庫問題進行討論。當時的美濃鎮民對美濃水庫多採取正面看法，鎮長和省議員也將興建案視為選舉訴求，然經過宋永松的提醒，曾文忠搜尋資料後發現，美濃水庫可能對美濃人產生人身安全和文化生態的威脅，遂聯絡美濃其他兩個社團—「第七小組工作站⁵」與後來「八色鳥工作室⁶」的成員，

¹ 關於日治時期美濃水庫評估未通過的原因，多篇研究「美濃反水庫」運動論文皆有提及，地質鬆軟的原因被提到最多。根據美濃鎮誌的田野調查，日治時期美濃水庫未實施原因有三：一、地質不夠堅強。二、雙溪集水面積狹小，不足以滿足一般水壩容量。三、人道考量，即擔心萬一崩塌時造成的居民安全危害。據說 1950 年代國民政府聘請德國工程師評估之結果也與日本政府十分相似。參考美濃鎮誌編纂委員會編，第十篇〈專案文稿〉之第一章〈社會運動史〉，《美濃鎮誌》（高雄：美濃鎮公所，1996），頁 1105-1106。

² 姚祥瑞，〈台灣地區水庫興建政策與環保團體互動之研究—以美濃水庫為個案分析〉（台北：中國文化大學政治學研究所博士論文，1999），頁 94。

³ 張高傑引用 1992 年 8 月 15 日中央通訊社之新聞稿為媒體披露之例證。參考張高傑，〈美濃反水庫運動中的技術政治〉（新竹：清華大學社會學研究所碩士論文，2000），頁 32。

⁴ 美濃扶輪社為台灣首用客語開會、領先擁有女性社友的扶輪社，同時也是美濃地區首支國際社團。該會於 1988 年 4 月 30 日成立臨時社，6 月 30 日經國際扶輪社授證正式掛牌運作，該社成立以來帶動美濃地區舉辦各種活動，並協助成立美濃畫會、美濃婦女合唱團、美濃東區扶輪社等地方社團。參考美濃鎮誌編纂委員會編，第八篇〈人民團體〉，《美濃鎮誌》，頁 993。

⁵ 由鍾永豐、鍾秀梅兄妹與李允斐等人組成的社區組織。因鍾家從事菸業，該產業具有特殊的換

列出反美濃水庫的十大理由，展開美濃反水庫的籌備工作。

報載（民國）八十二年七月動工興建水庫，我問鎮長（鍾新財）和秘書，他們都說不知道。⁷

……地方政治人物對於美濃水庫的情況也都是一知半解，一方面是規劃單位提供的訊息有限，鍾德珍鎮長任內，決策單位曾與他接觸，上級政府沒有將水庫規模告訴他，而誤導他以為僅興建小規模之水庫，誤認為有利發展美濃觀光資源，因此表示贊同（月光山雜誌社 1998[一]：236）……⁸

由以上敘述可以發現，與水庫密切程度較高的美濃鎮民，從研究規劃、決策到定案，中央政府與地方政府都未曾善盡告知之義務，先是中央政府先斬後奏，後是地方政府以不知情理由搪塞，當有識之士萌生自主意識，進一步串連地方群眾，漏洞百出的輕率政策立刻受到挑戰⁹。

1992 年 12 月 10 日，在美濃鎮公所主導下，首次美濃水庫公聽會於東門國小舉行，美濃水庫興建案正式面對美濃鎮民的挑戰，這起長期黑箱作業和偽造文書的興建案立刻引起美濃鎮民反擊。自此，美濃鎮民才開始普遍接觸美濃水庫興建案，美濃反水庫運動進入獨立抗爭期¹⁰，為開啓七年餘反美濃水庫運動的重要開端。

以下，本文參考各方資料，將美濃反水庫運動重大記事條列之。

表 3-1：美濃反水庫運動大事紀

時間	紀事	代表意義
1992 12.10	於東門國小舉行首次美濃水庫公聽會。	反水庫運動正式展開

工（交工）制度一由 4-6 戶人家組成一小組，每戶出 3 個人，輪流到各組幫忙菸葉相關工作，而鍾家被編為美濃龍肚地區的第七小組，故取名為「第七小組工作站」。

⁶ 「八色鳥工作室」於 1993 年 5 月由美濃教師劉孝伸與宋廷棟成立，為因應美濃反水庫運動的生態訴求創辦，傳遞生態理念的「美濃黃蝶季」為其每年例行舉辦之活動。參考美濃鎮誌編纂委員會編，《美濃鎮誌》，頁 1005-1006。

⁷ 曾文忠，〈我與第七小組工作站〉，收於美濃愛鄉協進會，《重返美濃：台灣第一部反水庫運動紀實》（台中市：晨星出版社，1994.09），頁 15。括號內乃筆者所加。

⁸ 張高傑，〈美濃反水庫運動中的技術政治〉（新竹：清華大學社會學研究所碩士論文，2000），頁 29。

⁹ 另一個說法是：1992 年中，行政院招待美濃地區里長至國父紀念館參觀「六年國家建設計畫」展示，發現展覽場內有美濃水庫模型，美濃水庫計畫才逐漸為美濃民眾所知。不管如何，民眾與政府對美濃水庫興建計畫的知情程度確實有所落差。參考張高傑，〈美濃反水庫運動中的技術政治〉，頁 32。

¹⁰ 張高傑將美濃反水庫運動分為：一、政府規劃期（1992.12.10 前）。二、獨立抗爭期（美濃水庫公聽會-1994.05.16）。三、社區組織期（二度刪除預算後-1998.04.02）。四、全面抗爭期（行政院宣佈一年內動工-2000.03.18）。五、替代方案期（民進黨執政開始）。參考張高傑，〈美濃反水庫運動中的技術政治〉，頁 33。

1993	03.27	美濃反水庫後援自救會發起「反水庫大遊行」，計有數十輛遊覽車繞行全鎮。	
	04.15	美濃居民前進縣府向高雄縣長余陳月瑛陳情。	
	04.16	兩百多位美濃鄉親前進立法院陳情。	十多位立委接受請願，並在立院舉辦公聽會
	05.04	立院刪除美濃水庫預算十八億，剩兩億作為評估替代方案經費。	美濃反水庫運動首次告捷
	05.12	水資會首次在美濃舉辦水庫說明會。	水資會首次在美濃舉辦水庫說明會
	09.09	與可能成為美濃水庫替代方案瑪家水庫的好茶村魯凱族人組成「反水庫統一戰線」。	
	12.17	《國際河流組織》(IRN) 會長應邀訪問美濃。	
1994	04.10	美濃愛鄉協進會正式向政府立案。	領導美濃反水庫運動之主要組織成立
	04.17	兩百多位美濃鄉親先於美濃舉辦反水庫誓師大會，翌日前進立法院陳情。支援嘉義反瑞峰水庫。	
	05.17	立法院刪除美濃水庫預算 13 億 2 千萬。	立法院二度刪除美濃水庫預算
	09.05 -09.06	美濃愛鄉協進會參加於成功大學舉辦之「水資源技術研討會」。	
1995	06.04	開辦第一屆「美濃黃蝶祭」。	
1996	06.02	舉行第二屆「美濃黃蝶祭」，超過三千人參與。	澳洲綠黨國會發言人 Bob. Brown 親手種下鐵刀木
	10.04	南高屏四縣市七千人組成「愛鄉護土反濱南」，北上立法院反對濱南工業區。	
1997	03.14	鍾秀梅代表美濃愛鄉協進會前往巴西參加第一屆國際反水庫大會。	
	07.06	舉辦第三屆「美濃黃蝶祭」。	
1998	02.07	美濃發展協會成立。	首支贊成美濃水庫興建案的社團成立

	03.14	美濃愛鄉協進會因應第一屆「國際反水庫日」舉辦行動劇、演唱會、遊行等活動。	響應國際反水庫日而起
	04.02	行政院長蕭萬長、高雄市長吳敦義發言表示促建美濃與瑪家水庫。	
	04.17	行政院長蕭萬長指示「美濃水庫一年內動工」(《中國時報》南部版頭版頭條)。	全面抗爭期開始
	04.19	蕭萬長南下巡視高屏溪攔河堰進度，美濃愛鄉協進會等五十人前往抗議陳情。	
	05.23	六堆客家鄉親於高樹舉行「祭恩公」，並成立「六堆反水庫義勇軍」。	
	05.31	美濃反水庫大聯盟成立 ¹¹ 。	第二支標榜反美濃水庫組織成立
	06.27	民視於美濃國小舉辦「美濃水庫與水資源」座談會，水資源局長徐享崑臨時缺席。	
	08.09	舉行第四屆「美濃黃蝶祭」，主祭為高雄縣長余政憲、屏東縣長蘇嘉全與美濃愛鄉協進會理事長鍾鐵民。	
	08.30	水資局準備大量禮品當作「美濃水庫說明會」之饋贈，遭美濃反水庫大聯盟檢舉公然賄賂。	
	09.04	美濃鄉親八百人，赴旗山抗議水資局賄賂，並提出兩點訴求。	
	09.18 -09.19	南台灣綠色團體於高師大舉行「國際人工湖與地下水補注」研討會，提出地下水補注之替代方案。	
	10.24	美濃反水庫鄉親前往高雄市政府要求高雄市長候選人吳敦義表達反水庫立場。	
1999	01.13	高高屏三縣市首長發表「反對美濃水庫聯合聲明」。	

¹¹ 因部份人士認為美濃愛鄉協進會的運動方式過於文弱，部份人士擬採更激進方式從事抗爭，是為該組織成立原因之一。不過，美濃反水庫組織的路線之爭，在美濃愛鄉協進會理事長鍾鐵民的調停下，轉為美濃愛鄉協進會著重在策略面、美濃反水庫大聯盟偏重執行面的分工狀況。

	02.10	總統候選人赴美濃展開學習之旅，表達反對美濃水庫立場。	
	02.22	水資局發佈將水庫預算十分之一作為回饋金之新聞稿。	
	03.09	水資局於美濃設立之展示中心遭美濃反水庫大聯盟檢舉為違建，不久水資局自動拆除。	
	04.02	美濃愛鄉協進會與反水庫大聯盟公佈美濃反水庫民調，高達七成二鎮民支持反水庫立場。	
	04.19	美濃反水庫鄉親動員 15 部遊覽車北上立法院陳情，加上屏東六堆支援 3 輛，為例年來最大規模的動員。同日美濃發展協會也動員 19 輛遊覽車與之抗衡。	
	04.29	美濃鄉親計有 2 部遊覽車於前一天北上立法院監督美濃水庫預算審查，經過兩天監督，2 億 5 千萬預算遭刪除。	
	05.10	美濃鄉親三度前進立法院，要求國民黨立委不得對美濃水庫預算案進行翻案。	
	05.27	舉行「反水庫保衛家園自衛隊」成立記者會。	
	05.28	美濃鄉親四度北上，跪求國民黨立委不要對美濃水庫進行翻案。但最終立法院二讀通過預算 2 億 4 千萬。	
	06.06	舉辦第五屆「美濃黃蝶祭」，主祭團團員為例年來規模最大的一次，包括在野黨主席、總統候選人、地方首長、各級民代、學者、社團等。	
2000	03.18	陳水扁當選總統，宣佈任內不興建美濃水庫。	美濃反水庫運動暫告成功

二、當永豐遇見生祥

1990 年畢業退伍後，開始在想要以什麼樣的方式回到美濃。……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。¹²

鍾永豐的妹妹鍾秀梅在 1990 年 10 月，開始與李允斐幫忙中央研究院民族所的徐正光，進行高雄美濃與內埔客家社會的農業小商品生產調查。1991 年鍾永豐自淡江大學畢業，隨即投入家鄉加入調查行列。

研究調查之餘，鍾家兄妹與李允斐三人開始記錄美濃文化，以「第七小組工作站」之名在《台灣時報》副刊發表文章。1991 年暑假「第七小組工作站」和朋友舉辦客家六堆夏令營，1992 年寒假與台大客家社聯繫，輔導各校客家社團的成立¹³，爲了保存客家文化而努力。

1992 年美濃水庫興建計畫底定時，曾文忠聯繫了「第七小組工作站」進行討論，沒想到返鄉一年多，美濃家鄉就出現必須抗衡國家政策的挑戰¹⁴，相信這是「第七小組工作站」成員始料未及的。

1992 年 12 月 10 日的美濃水庫公聽會即是在曾文忠與「第七小組工作站」的奔走，並取得美濃扶輪社的支持下得以順利進行，當時集結了政府官員、地方民意代表、鎮民與記者等三百餘人參與，美濃鄉親得以一窺美濃水庫興建案的真相。

這股民間力量，到 1993 年 2 月組成了「美濃愛鄉協進會¹⁵」，主要幹部和宣傳負責人仍以曾文忠和第七小組工作站成員擔綱，該社團成立以後，鍾永豐、鍾秀梅、李允斐始終是推動美濃反水庫運動組織的核心人物¹⁶。

另一方面，1994 年還是大學生的林生祥過完農曆年，住在美濃竹頭背的他看到家附近圓環綁了白布條，便主動與鍾永豐聯絡。某天他到鍾永豐家，掏出「觀子音樂坑」爲美濃反水庫募款的演唱會收入，告訴鍾永豐他什麼都不會，他只會唱歌，能不能幫什麼忙？稍晚，在美濃愛鄉協進會的牽線下，林生祥首場在家鄉的音樂會在美濃水庫預定地舉行。

當時林生祥已經在點生映象發表過〈反水庫之歌〉、〈美濃山下〉等作品，身爲美濃鎮民的一員，已有自己的回饋方式。不過，根據林生祥的說法，1994 至 1998 年期間，林生祥與愛鄉協進會的距離仍舊比較遠：1997 年林生祥退伍以後，陸續舉辦「過庄尋聊」（1997）和「游盪美麗島」（1998）演唱會，1998 年底觀子音樂坑解散，林生祥回到美濃，與美濃反水庫運動的互動才較爲深入¹⁷。

¹² 邱仕弘，〈反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起〉之附錄三：鍾永豐訪談文字稿，頁 95。

¹³ 陳豐偉，〈落日原鄉〉，收於美濃愛鄉協進會，《重返美濃：台灣第一部反水庫運動紀實》，頁 229。

¹⁴ 陳豐偉名爲「一個小鎮對抗國家的戰爭」。陳豐偉，〈落日原鄉〉，收於美濃愛鄉協進會，《重返美濃：台灣第一部反水庫運動紀實》，頁 230。

¹⁵ 美濃愛鄉協進會成立以後，致力於推動本土文化、生態保育、教育和地方文史整理工作，1994 年 4 月正式登記立案。參考交工樂隊，《我等就來唱山歌》（台北：大大樹音樂圖像，1999）之歌詞本。

¹⁶ 推動美濃反水庫運動期間，鍾秀梅與鍾永豐曾先後擔任美濃愛鄉協進會總幹事。

¹⁷ 邱仕弘，〈反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起〉之附錄二：林生祥訪談文字稿，頁 93。

鍾永豐則於 1994 至 1996 年赴美就讀社會學研究所，1996 年始回國接任美濃愛鄉協進會總幹事。他也是到林生祥退伍以後，欣賞到他所創作的〈伯公〉、〈耕田人〉等具有社會文化對話意義的作品，才在 1998 年底美濃反水庫運動高漲之際，有進一步合作的機會，鍾永豐接受訪談時曾表示：

1998 年行政院長蕭萬長宣佈美濃水庫一年後動工，所以我認為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。¹⁸

鍾永豐找上林生祥，林生祥考慮了三天，便決定回到家鄉美濃¹⁹，時為 1998 年 10 月。籌備期間，透過兩人的討論，由鍾永豐提供歌詞，林生祥再譜曲，慢慢形成整張專輯的概念。1999 年 1 月 8 日，在鍾鐵民與當時的美濃愛鄉協進會理事長宋永松的領軍下，由鍾永豐家中菸樓改建的「第七小組菸樓錄音室」正式掛牌運作，隨即展開總計三百多小時的錄音工作。3 月 16 號母帶完成，4 月 16 日由觀子音樂坑的陳冠宇與鍾成達、新加坡籍唢呐手郭進財與美濃客家子弟林生祥組成的「交工樂隊²⁰」正式成軍發表²¹，整張專輯完成花費時間總計不到半年。歌詞主要創作者鍾永豐，曾闡述本張專輯的創作理念：

基本上我其實不是把它當作歌詞在寫，而是把它當作社會學研究的實踐，或是把它當作社會運動的一個既呼應又批判又詮釋的東西，所以我從頭到尾在意識形態上是很機械的，不管是偏向哪個面向，我試圖在每首歌裡處理好幾個層次的矛盾。²²

《我等就來唱山歌》在美濃反水庫運動的口號下誕生了，即便鍾永豐將其視為社會學的實踐，但觀察其音樂文本與創作歷程，其內涵又充滿辯證、拉扯，《我

¹⁸ 邱仕弘，〈反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起〉之附錄三：鍾永豐訪談文字稿，頁 96。

¹⁹ 黃皓傑，〈兩個樂團的產銷分析—以交工及閃靈為例〉（嘉義：中正大學電訊傳播研究所碩士論文，2002），附件 2-4 個案訪談之轉錄稿，頁 166。

²⁰ 「交工」乃美濃菸農為因應勞動力和生產條件不足發展出來的特殊勞動力交換方式，交工樂隊取其意涵而名之。參考林生祥，〈走在「創作反水庫運動音樂」的路上一莛芒結花、栽菸苗的時候，我是「真的」回家了〉，《新觀念》134 期（1999.12），頁 77。

²¹ 交工樂隊成立之際，同時成立「串連有聲出版社」負責專輯發行事宜。

²² 張育章記錄鍾永豐語，〈美濃反水庫運動音樂紀實與社會實踐—鍾永豐與交工樂隊〉，（來源：<http://music543.com/phpBB2/viewforum.php?f=129&topicdays=0&start=550>，2010.08.06），原載於《破週報》（1999.04）。

等就來唱山歌》究竟承載怎樣的共時性的使命感和歷時性的地方脈絡？又如何展示社會運動「既呼應又批判又詮釋」的層次感？筆者擬於下一節嘗試分析之。

第二節、美濃反水庫運動的音樂紀實報導：《我等就來唱山歌》

一、從美濃開庄史談起

專輯第 1 首歌〈下淡水河寫著我等介族譜—美濃開庄簡史；河流版〉，首先進入耳朵的，是彈奏月琴的聲音。接著，演唱者林生祥以台灣恆春民謠類似唸歌的方式，開始敘述美濃開庄史：

阿太介阿太太介時節（曾祖母的曾曾祖母時節）
下淡水河撩刁起雄（下淡水河頑皮使惡）
武洛庄水打水抨（武洛庄水打水沖）
偌等介祖先趨上毋趨下（我們的祖先到處奔波）
尋啊到美濃山下（重複）（找到美濃山下（重複））²³

本段演唱兩次，林生祥在此扮演說書人的角色，敘說美濃的歷史源頭。根據美濃鎮誌記載，客家人在台灣南部建立穩定據點濫濫庄²⁴已經是清康熙 35、6 年²⁵的事，當時附近的下淡水溪以西和以東的地區閩南人早已捷足先登，其餘地區又是平埔族鳳山八社的分佈地，客家人只得依附於閩南人村落邊緣進行發展。到康熙 60 年朱一貴之亂時，客家人在台灣南部地區已建立十三大庄與六十四小庄²⁶。

這種夾縫中求生存的移墾過程，造就南部客家人團結抗外的性格。這群具備團結性格的客家人在朱一貴之亂時組成地方團練，幫助清廷平定亂事有功，此後清領時期的他們和官方立場便較為接近，六堆部落之名遂因朱一貴之亂而起²⁷。

六堆部落中，最北邊的據點即為本段歌詞中提及之武落庄，此處乃客家人移墾時向平埔族武洛社租借始形成之聚落。不過，因位於武洛庄北部的隘寮溪與附近匯流的荖濃溪時常氾濫成災；因此，在清雍正十年²⁸閩籍吳福生動亂、六堆部落再次與清廷合作成功平定亂事後，位置孤立的武洛庄開始向外遷徙。有的渡隘

²³ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈下淡水河寫著我等介族譜〉，交工樂隊，《我等就來唱山歌》（台北：大大樹音樂圖像，1999.03）。

²⁴ 今屏東縣萬丹鄉四維村。

²⁵ 西元 1696、7 年。

²⁶ 美濃鎮誌編纂委員會編，第一篇〈歷史篇〉之第一章〈美濃的歷史與發展〉，《美濃鎮誌》，頁 33。

²⁷ 美濃鎮誌編纂委員會編，第一篇〈歷史篇〉之第一章〈美濃的歷史與發展〉，《美濃鎮誌》，頁 33-34。

²⁸ 西元 1732 年。

寮溪前往高樹，而大部分是渡過荖濃溪至月光山、靈山腳下建立瀾濃庄²⁹。而美濃歷史，就此展開。

歌詞中「下淡水河撩刁起雄，武洛庄水打水舂」便是指稱當時河水氾濫的景況，閩客衝突的背景並不是本首歌詞的重點。事實上，本首開頭的使用樂器月琴即是恆春民謠閩人所慣用，交工樂隊有意識地將其涵括入內。

使用月琴和台灣民歌採集運動中的關鍵人物陳達（1905-1981）有很大關係：

因為我們回顧台灣從民歌運動以來發生的音樂事件來講，陳達是個很重要人物嘛。我們也曾經到恆春去做一些田野調查，去看他們一些目前恆春民謠的狀況，永豐那邊也有一些陳達的資料和一張唱片，那我們去看陳達那個年代在唱些什麼。³⁰

使用月琴，並加入陳達的象徵概念，來自鍾永豐的建議。陳達代表台灣民歌的傳統，由於不識字，他以口傳的原始方式學習歌謠，從日據時期到戰後，從事超過四十年民間歌謠說唱。《山城走唱：陳達·月琴·台灣民歌》³¹收有陳達錄音，筆者也發覺鍾永豐曾於清華大學台文所演講中介紹的〈牛尾絆〉，也收錄其中，顯見陳達音樂對鍾永豐的影響。另一方面，他的搭檔林生祥對音樂的高度敏銳，使他面對陌生樂器也能應付自如³²。

兩次唱畢，在歌詞「美濃山下」出現時，月琴演奏嘎然而止，屬於客家樂器的鑼鼓聲一下，轉變具有前進力量、充滿節奏的聲響：

奄打林築柵撿石做棚（他們伐林做柵撿石做堤）
將厥片殘山剩水（將這片殘山剩水）
變啊做好山好水（變做好山好水）
奄緊手緊腳做細食粗（他們手腳忙碌做細活吃粗飯）
結果田坵…（結果田地——）
田坵滿園青溜（重複）（田地滿園青溜（重複））³³

「奄打林築柵撿石做棚，奄緊手緊腳做細食粗」（他們伐林做柵撿石做堤，他們手腳忙碌做細活吃粗飯），在「奄」（他們）胼手胝足的努力下，美濃得以順利開

²⁹ 美濃鎮誌編纂委員會編，《美濃鎮誌》，第一篇〈歷史篇〉之第一章〈美濃的歷史與發展〉，頁34。

³⁰ 張育章，〈美濃反水庫運動音樂紀實與社會實踐—鍾永豐與交工樂隊〉，記錄林生祥語。

³¹ 許常惠、吳榮順製作，《山城走唱：陳達·月琴·台灣民歌》（台北：風潮，2000.03）。

³² 鍾永豐，〈台文所 2009 秋冬系列演講（一）菊花如何夜行軍：民謠與當代對話的兩種途徑〉，清華大學台灣文學所主辦，2009.10.14。詳見附錄三：鍾永豐演講摘錄稿。

³³ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈下淡水河寫著我等介族譜〉，交工樂隊，《我等就來唱山歌》。

墾發展。在這個段落的歌詞開始有人的出現，「奄」（他們）指的即是當時武洛庄的領導者林豐山與林桂山，當時帶領了張、徐、黃、劉、曾、鍾、陳、余、李、林、廖、何、邱、左、盧、宋等十六姓進入美濃，並設立開庄伯公壇。

參照〈瀾濃庄開基碑文〉可以發現，鍾永豐基本上是參照碑文的脈絡加以改寫，筆者節選部份文章以做參照：

……今我廣東粵民嘉應州籍、遷居武洛庄、右營統領林桂山林豐山兄弟、統帶同胞萬餘人等、請命天朝、褒忠之譽賜食、將斧劈遐荒、剷除蔓莖、承先德澤、就**殘山剩水**為宗社、勿作荒郊之鬼、生時各為其主、死當配祀社稷……³⁴

透過觀察與對照，可以發現歌詞上運用碑文的詞語比較偏向開墾時筆路藍縷，以啓山林的片段，而接下來更是直接引用開基碑文末段的部份當作唸詞與唱詞：

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
將奕世於瀾濃
(瀾濃莊開基碑文末段)³⁵



第2段加入了客家節奏樂器的部份同樣吟唱兩次。由男子作為前述者將歌詞朗誦一遍，接著再由眾人合唱的設計，不禁讓人浮現出一人帶頭、眾人位居其後的祭拜場面：代表對美濃歷史源頭的尊敬，一種景仰先民墾荒的兢業態度。在這裡，代表客家八音的主奏樂器—嗩吶進入歌曲，佔據客家樂器中無可取代地位的它，引領出此段碑文兼祭文性質的歌詞。

除了加入恆春民謠傳統外，交工樂隊也有意識的使用其他傳統樂器。鍾永豐提議搖滾樂的吉他可以改成月琴，電吉他可以改為嗩吶，節奏樂器用客家八音的

³⁴ 〈瀾濃庄開基碑文〉，收於美濃愛鄉協進會，《重返美濃：台灣第一部反水庫運動紀實》，頁156。標點與粗體部份為本文所加。

³⁵ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈下淡水河寫著我等介族譜〉，交工樂隊，《我等就來唱山歌》。

套鼓，甚至連錄音地點都可以是菸樓改建而成。不過，交工樂隊也非純粹搬移傳統，例如交工樂隊的嗩吶手即是來自高雄市立國樂團，而非傳統的客家八音嗩吶手³⁶。

另一方面，歷史在此也被用來重新檢視自我：

祖先驚過愁過揸擔行過（祖先怕過憂愁過挑擔走過）
竭命犁過介這條下淡水河（使命犁過的這條下淡水河）
厥條餵飽田坵餵飽五穀（這條餵飽田地餵飽五穀）
餵飽偌等介下淡水河（餵飽我們的下淡水河）
流流傳傳時斂時浦（流流傳傳時淺時漲）
寫著偌等介族譜（重複）（寫著我們的族譜（重複））

從他們到我們，從氾濫成災的下淡水河到灌溉農地的下淡水河，透過美濃歷史的回溯，轉望當代自身的生活樣貌，這段河流寫成的美濃歷史，仍會繼續流傳，生生不息走下去。筆手鍾永豐談及〈下淡水河寫著我等介族譜〉的創作手法：

對它產生敬意，甚至對它產生信仰。讓一般的鄉民透過這樣的轉化過程，能用不一樣的眼光去看這條河流。如果我們是用一般生態性寫法的話，沒辦法深入人心，所以我會選擇扣到他們歷史、傳說的基本想法跟認識來把它帶出來。³⁷

鍾永豐選擇用最原始、最根本的方式，和聽眾、和美濃人對話，並且透過這樣回溯和反饋的設計，去挖掘當代意義的對話與可能。而這首歌曲作為生祥、永豐音樂現身的第 1 首歌，不管在音樂或歌詞上，都相當程度顯露了他們後續合作發展的基調。

二、美濃反水庫運動記事

從〈夜行巴士〉開始，《我等就來唱山歌》專輯開始鋪展一連串的美濃反水庫記事。〈夜行巴士〉的客家樂器元素剩下八音鼓，並且也不是本首歌主奏，反而是最令人印象深刻的 1、2、1/2、1/2 拍貫串整首歌曲，營造遊覽車風塵僕僕往北開的效果。

³⁶ 參考附錄三：鍾永豐演講摘錄稿。

³⁷ 張育章，〈美濃反水庫運動音樂紀實與社會實踐—鍾永豐與交工樂隊〉，記錄鍾永豐語。

透夜趨路遊覽巴士佢緊行緊北（連夜趕路遊覽巴士它漸行漸北）
頭腦暈暈目珠瞪瞪佢看著夜色（頭昏腦脹雙目圓睜我看著夜色）
烏雲食月一擺過一擺（黑雲掩月一次又一次）
分佢恹起第頭擺介頭擺（讓我想起那從前的從前）
（重複）³⁸

本段歌詞總共重複了三次，若將本首歌分為四段，演唱順序則為 1→1→2→1→3→4，節奏可以分成兩種，順序為一→一→二→一→二→一，一為前述 1、2、1/2、1/2 拍節奏的重複，二為吉他單音撥弦八音二長拍的重複。從第一段歌詞的重複演唱，可以想像坐上連夜趕路巴士的美濃鄉親，睡眠不足頭昏腦脹又輾轉難眠，看著窗外景色的回憶景象。

歌詞第 2 段則進入從事農業逐年盈餘漸少的慘痛回憶，對一生守在美濃的老農夫來說，也只能接受現狀，反正新事記多就成了舊事，一開始沒辦法承受的衝擊，時間一久也就習慣了。本段歌詞除了點出美濃人口外流的現實，也表現留鄉人的無奈心情：

苦做硬做田坵大出產（苦做硬做田地大出產）
奈何年年佢緊種加啥緊淒慘（奈何年年我愈種愈淒慘）
丁多地少兄弟爭出外（丁多地少兄弟爭出外）
存佢一房來蓄爺哀（剩我這一房看顧父母）
骨節痛淨力頭衰弱時（骨頭痛盡力氣衰弱時）
新事記多變舊事（新事記多變舊事）

在都市項食頭路介老弟同佢講（在都市裡工作的弟弟跟我講）
麼該做水庫美濃就變做大金庫（說什麼做水庫美濃就變做大金庫）
哀哉！佢講後生（哀哉！我說年輕人）
憨狗望愛食羊下卵呢咩？（傻狗妄想吃羊睪丸了嗎？）
厥兜政府斷真係有搞（這些政府若真的有搞頭）
耕田人家早有出頭（耕田人家早就出頭）
毋使等到佢亦下已經六十出頭（不必等到我現在已經六十出頭）
轉業忒慢死忒早（轉業太慢死太早）
轉業忒慢死又還忒早（轉業太慢死又還太早）³⁹

³⁸ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈夜行巴士（記一位老農的心情）〉，《我等就來唱山歌》。

³⁹ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈夜行巴士（記一位老農的心情）〉，《我等就來唱山歌》。

到了第 3 段，本首歌延續唸歌式的唱法，乃順應歌詞和時空的變化。再重複第 1 段後，第 3 段開始又再度跳進回憶片段中。苦守家鄉的老農沒有因為農業凋敝，便一心嚮往美濃水庫興建案得以改善經濟現狀的宣稱，反而用粗鄙草根性的語言一針見血地戳破政策神話。鍾永豐特意使用社會運動中發展出的農民語言，不僅具有凝聚效果，輔以 2、3 段兩異的唱奏方式，也為歌曲中的時空建構做出區隔。

第 4 段，也是歌詞的最後一段，回到 1、2、1/2、1/2 拍的節奏，時空也跳回現實，天漸漸發白，遊覽車開到了台北。「今卑日佢愛來去撤奄講，今卑日佢愛一定來去撤奄講，今卑日佢愛一定來去」（今天我要去跟他們講，今天我一定要去跟他們講，今天我一定要去），本段歌詞音樂利用小鼓的漸強，營造憤怒之聲一觸即發、勢不可免的氣氛，最終將力度集中在「水庫係築得屎嘛食得」（水庫若可以做屎也可以食），整首歌便嘎然而止。

〈夜行巴士〉的意象，似能與小說家陳映真⁴⁰的〈夜行貨車〉相互參照：

他忽而想起那一系列通過平交道的貨車。黑色的、強大的、長長的夜行貨車。
轟隆轟隆地開向南方的他的故鄉的貨車。⁴¹

如果陳映真〈夜行貨車〉（1978）是因為都市生活的異化，遂有回鄉之念頭；那麼，這一次又一次、一部又一部開往都市中心的故鄉巴士，便是要捍衛地方鄉土，如此的逆向行駛，是為了保存重回南方的一絲可能。〈夜行貨車〉的末尾並未交代南方的具體模樣，而〈夜行巴士〉的描繪，某種程度補足了〈夜行貨車〉主角詹奕宏不時浮現開往南方貨車意象的依歸，即使它也不比北方好過多少。而美濃鄉親萬萬沒有想到，這首〈夜行巴士〉在 1994 年以前不過傳唱兩次，卻在 1999 年反水庫運動臻於緊繃之時，短短一個半月便有四次動員，成為美濃反水庫運動的預言歌曲。

1993 年 4 月 16 日，兩百多位美濃鎮民首次前往立法院陳情，婦女身著藍衫、手持美濃油紙傘、演唱客家山歌哭調的身影透過媒體傳遍了整個島嶼⁴²，〈我等就來唱山歌〉就是記錄這次行動的創作。

從搭乘北上巴士的那一刻開始，心情應該要是篤定的，即使不、也要試圖說服自己，絕對要把自己的心聲向夭壽政府喊清楚。然而，面對一個全然陌生的地方，那種徬徨和害怕的心情再次蠢蠢欲動，歌曲在這裏透過拖拍的節奏表現。這

⁴⁰ 陳映真（1937-），本名陳永善，台北鶯歌人，淡江文理學院（現淡江大學）外文系畢業，1968 年因「為共黨宣傳」等罪名判處十年徒刑，1975 年因蔣介石去世特赦出獄。出獄後的陳映真參與鄉土文學論戰，致力於現實主義寫作，1985 年更成立《人間》雜誌，報導邊緣族群與底層階級的消息，重要作品有《將軍族》（1975）、《夜行貨車》（1980）、《第一件差事》（1981）等。

⁴¹ 陳映真，〈夜行貨車〉，《陳映真小說集 3[1967-1979]上班族的一日》（台北：洪範書店有限公司，2001.10），頁 185。

⁴² 張高傑，〈美濃反水庫運動中的技術政治〉，頁 35。

時，只有高唱客家山歌可以使不安暫歇、讓猶豫停止騷動，反水庫活動領導者鍾秀梅透過擴音器引領美濃鄉親高聲吶喊：

鄉親，大馬路走端正（鄉親，大馬路走端正）
臂棍警察暗多，毋使驚！（鎮暴警察這麼多，不用怕！）
就當作自家子弟（就當作自家的子弟）
立法院暗尷尬，毋怕，（立法院這麼尷尬，沒關係，）
就當作自家夥房（就當作自家的三合院）
來！俚等就來唱山歌，好冇？（來！我們就來唱山歌，好不好？）⁴³

這時候，客家八音的代言者嗩吶響起，歌曲開始進行主唱一句，眾聲合唱一句的兩相呼應，從主唱一句，眾人答「有」的設計，運動現場似乎歷歷在目，所有的不安猶豫都透過一聲聲的答覆撫平。許馨文也曾提及，這種「主唱先帶唱、一群人再複頌的」的答唱（*Responsorium*）音樂模式，重建了運動現場的氣勢與記憶，也創造出催眠的魔幻效果⁴⁴。這種「答唱」的設計也出現在下一首〈山歌唱來解心煩〉中，美濃鄉親進一步大聲唱出代表客家精神的山歌：

山歌毋唱心毋開（山歌不唱心不開）
大馬路行生溜苔（大馬路不走長苔鮮）
（山歌子）

長纏故事毋再怨（長纏故事不再怨）
邀串來到立法院（邀串來到立法院）
左驚右愁懊懔時（左驚右愁懊懔時）
山歌唱來解心煩（山歌唱來解心煩）

一山來連一片山（一山來連一片山）
山山相連美濃山（山山相連美濃山）
一手牽來又一手（一手牽來又一手）
手手相牽萬丈山（手手相牽萬丈山）

腳有千雙路一條（腳有千雙路一條）
人生百樣心共調（人生百樣心共調）

⁴³ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈我等就來唱山歌（記 1993 年立法院行動）〉，交工樂隊，《我等就來唱山歌》。

⁴⁴ 許馨文，〈交工樂隊：台灣通俗音樂的社會運動實踐〉，頁 11。

眾口一聲反水庫（眾口一聲反水庫）
衙門咁惡照樣屌（衙門再兇照樣幹）⁴⁵

本首創作不管詞曲都是一種回歸客家山歌傳統的再嘗試，歌詞直接點名前兩句即是採用客家山歌曲調中的「山歌子」，以及七言絕句的歌詞形式、尾字的押韻平仄，都是客家山歌的特色。

由於歌曲形式和選字的繁瑣，這首創作花去鍾永豐九個月的時間，創下他個人創作時間最長的紀錄⁴⁶。客家傳統文化的創新是交工樂隊創作時又愛又恨的元素，鍾永豐在書寫歌詞時，不斷回到傳統去尋找能與當代對話的元素，像〈夜行巴士〉中「丁多地少兄弟爭出外」的歌詞靈感便來自客家夥房牆上的棟對⁴⁷，而〈山歌唱來解心煩〉時他更是翻遍字典，只為了符合七言絕句形式的韻腳。

〈夜行巴士〉所謂分明的時空跳躍，到了〈山歌唱來解心煩〉已將空間界線模糊化：美濃山山相連的景象在運動現場搬演，美濃鄉親手牽著手團結抵抗美濃水庫興建案的不公不義，千百雙腳路僅一條、人生百款眾心卻抱持共同信念，即使政府再險惡也不驚惶害怕。

持續是活動現場的紀錄。〈水庫係築得屎嘛食得〉中唯一的歌詞就是水庫係築得屎嘛食得，同樣使用林生祥領唱一句，眾人合唱一句的答唱模式；中間的吉他間奏則搭配或農民或知識份子，或文化人士或政府官員，或客語或華語，支持美濃反水庫運動的各種理由和積極意義。大多美濃農民是爲了捍衛家園而站上街頭，然其中也摘錄活動領導人鍾秀梅「這不是美濃人較自私介一個行動」和鍾永豐「因爲這個美濃反水庫介運動，使得大家開始反省水庫對弱勢族群同生態造成介危害，所以這是一個進步介運動介開始」等說法⁴⁸，再加上前節回顧美濃反水庫運動的歷程，將得以發覺，美濃反水庫運動的定位不只是一個鄰避型（NIMBY⁴⁹）的社會運動，就運動策略和關懷層面上，生態、文化層面都保存，其實都是可以推及普世的人道價值觀。

《我等就來唱山歌》除了撿拾福佬傳統一月琴，與客家傳統一山歌和八音外，爲了達到反水庫運動的呼應效果，筆手鍾永豐也擷取了許多運動現場中美濃農民的語言。〈水庫係築得屎嘛食得〉的歌名如此，內容更是林生祥和鍾永豐去採訪各界人士的話語紀錄；第2首〈夜行巴士〉的「轉業太慢死又太早」也同樣來自農民之口。歌詞中庶民語言的使用，也是鍾永豐書寫歌詞時喜用的技巧之一。

⁴⁵ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈山歌唱來解心煩〉，交工樂隊，《我等就來唱山歌》。

⁴⁶ 詳見附錄三：鍾永豐演講摘錄稿。。

⁴⁷ 張育章，〈美濃反水庫運動音樂紀實與社會實踐—鍾永豐與交工樂隊〉，記錄鍾永豐語。

⁴⁸ 林生祥、鍾永豐採訪，林生祥曲，〈水庫係築得屎嘛食得〉，交工樂隊，《我等就來唱山歌》。

⁴⁹ Not In My Back Yard，又可翻譯爲「寧避」，意即不要在我家後院的傳統社會運動類型。有關NIMBY的討論可參考：陳俊宏，〈『寧避』(NIMBY) 症候群，專家政治與民主審議〉（來源：<http://www.scu.edu.tw/politics/member/a-hon/Ess3.htm>，2010.08.06）。

三、回歸，再抗爭

為什麼我們要寫這樣的歌？因為我們在農村裡面，在整個反水庫運動裡面，我們看到，農村只有年輕人回去才有希望，農村有年輕人反水庫才有希望。年輕人回鄉有什麼不好？回去耕田有什麼不好？跟自己的長輩，跟自己的父母親在一塊有什麼不好？我們只是覺得，我們做音樂，就是想要寫這樣的東西，因為我們自己都感同身受。⁵⁰

《菊花夜行軍》裡的主角阿成受到回鄉的質疑。不過，早在《我等就來唱山歌》專輯的第 6 首歌曲〈秀仔歸來〉裡，交工樂隊就處理了年輕人歸鄉的問題。1994 年 5 月 17 日，立法院二度刪除美濃水庫預算，反水庫運動進入社區組織期，美濃愛鄉協進會結合美濃地方開始舉辦各式有關保存客家文化和當地生態環境的活動，包括編纂美濃鎮誌、永安路的空間美化、外籍新娘識字班的開辦，以及 1995 年開辦至今的美濃黃蝶祭。在這個時期，也是美濃反水庫運動進一步對外跨越地區、跨越議題合作的開始⁵¹。

社會組織期時反水庫運動趨緩，邁向深耕地方的階段，越來越多的年輕人開始思考歸鄉的可能。第 6 首〈秀仔歸來〉偏向心境的描寫也可對照出這樣的轉變：

秀仔決定歸來（秀仔決定回來）
歸到愛恨交雜（回到愛恨交雜）
感情落根介所在（感情落根的地方）
（重複）

.....

但係秀仔決定歸來（但是秀仔決定回來）
歸到愛恨交雜（回到愛恨交雜）
感情落根介所在（感情落根的地方）

.....

騰佢歸來介問題（跟著他回來的問題）

⁵⁰ 賀照緹，《紀錄觀點 58、縣道 184 之東》（財團法人公共電視文化事業基金會，2004），18 分 36 秒-19 分 12 秒。林生祥演唱〈風神一二五〉前所言。

⁵¹ 張高傑，〈美濃反水庫運動中的技術政治〉，頁 39-40。

莊頭塞啊到莊尾（從莊頭蔓延到莊尾）
但係秀仔歸來（但是秀仔回來）
就係答案（就是答案）⁵²

這是本張專輯唯一一首採單一樂器吉他伴奏的演唱呈現方式，歌聲和吉他聲並不是十分契合，主唱的錄音聽來有點鏤空的味道，筆者推測應為刻意採取的錄音效果。在本文擷取的段落裡，刪節號的部份是秀仔回鄉時受到的質疑或內心拉扯，而不管心境如何，秀仔就是決定回鄉。因為他沒辦法再把不滿交給手中的選票，沒辦法把寂寞交給市場，也沒辦法再像上一代人認命認份，任由政府玩弄。於是，就在菅芒開花，栽種菸苗，適逢農忙的時間點，秀仔回到美濃，那個感情落根的地方，他相信只要歸鄉，任何問題只要願意面對，都將迎刃而解。

只要勇於面對自己與社會的關係，並敢於行動，就有回答任何問題的可能。因此，以這首歌，我想說明的是，回鄉不會是，也不應該是，浪漫的過程。而如果有任何「真實的」浪漫，那是因為回鄉者不逃避所有的殘酷，以此能找到更真實的存在。⁵³

美濃反水庫運動吸引了更多美濃年輕人回鄉，這是不爭的事實，林生祥和鍾永豐自己就是最好的案例。〈秀仔歸來〉副標名為「記一群歸鄉的年輕人」，歌詞雖在記錄美濃年輕人，卻也像在記錄交工樂隊自己。這首歌曲是《我等就來唱山歌》中少數心理抒寫的作品；如果其他歌曲可以說和運動現場直接相關，而〈秀仔歸來〉其實也是另一塊運動現場的描寫—屬於私人領域的那種。

1998年4月，行政院長蕭萬長指示美濃水庫一年內動工的斗大標題赫然出現在報紙頭版，代表反水庫戰爭又將爆發。〈同志，好好喂睡〉像是對美濃鄉親的預先打氣，他們為反美濃水庫已經堅持超過五年，從山線串到海線、從小選打到大選，從地方版到全球版，不知扭轉過多少壞形勢，雖然反水庫的終極目標遙遙無期，但他們依舊彼此打氣：好好養精蓄銳，才得以應付明天的挑戰：

峭峭崎崎介這一條路呀（巔簸曲折的這一條路呀）
算啲愛行呀到賴久？（到底要走到什麼時候？）

同志啊（同志啊）
俚知汝會愁會驚（我知道你會愁會怕）

⁵² 鍾永豐詞，林生祥曲，〈秀仔歸來〉，交工樂隊，《我等就來唱山歌》。

⁵³ 吳尚任採訪整理，〈因為土地，所以強韌—訪鍾永豐〉，《台灣e文藝》4期（2001.12），頁251。

運動進退成敗登常介事（運動進退成敗平常的事）
今暗晡（今晚）
俚來唱條歌喂分汝聽（我來唱首歌給你聽）
眼光放卑伊遠好好喂睡（眼光放遠好好地睡）
天光日（明天）
咁苦戰壞覓猶毋怕（再苦戰難搞都沒關係）
還有會騰汝介兄弟姊妹（還有會挺你的兄弟姊妹）
今暗晡（今晚）
俚來唱條歌喂分汝聽（我來唱首歌給你聽）
心肝放卑佢緩好好喂睡（心情放鬆好好地睡）⁵⁴

本首歌劈頭就是音色強烈的噴吶與進行曲意味濃厚的小鼓奏樂，配合回顧過去反水庫運動的歌詞，像在懷想過去五年來的行動，不知嘗過多少酸甜苦辣的交雜滋味。寫手鍾永豐毫不避諱社會運動的人性面，提出「峭峭崎崎介這一條路呀，算吶愛行呀到賴久？」（巔簸曲折的這一條路呀，到底要走到什麼時候？）的內心疑問，接著吉他間奏將整首歌的調性拉向平緩，成為反水庫同志間彼此安慰的喃喃自語。今晚，聽首歌，好好地睡，明天，戰鬥開始時，挺你的兄弟姊妹都會站在身邊一同奮戰。

而這首歌或許又是，一直延續、迴盪到夜晚夢中的、令人熟悉的客家傳統山歌。唱了，聽了，也就不惱不煩了。

第 8 首〈好男好女反水庫〉又回到了第 1 首〈下淡水河寫著我等介族譜〉用河流強調根源的歷史意識，月光山、荖濃溪、大武山都是美濃人印象深刻的家鄉地景。另外，本首歌曲同時具有〈山歌唱來解心煩〉空間模糊化的特質。不過由於〈好男好女反水庫〉歌詞中多次出現「俚等」（我們）的字眼，顯示本首歌曲再次凝聚美濃反水庫鄉親的意味較為濃厚。

歌詞末段「好山好水留子孫，好男好女反水庫」音樂力度漸強，合唱人數漸增的「答唱」，造就「運動力量不斷加入」的效果⁵⁵。原本主唱一人獨唱，後來一個一個被喚醒進而加入一就像當時美濃反水庫運動，也是經由美濃扶輪社宋永松的質疑開始，接著是曾文忠與第七小組工作站，然後蔓延美濃，甚至擴及整個台灣，整個世界。

本專輯以客家八音〈大團圓〉作結，示現美濃反水庫運動尚未成功以前，美濃鄉親是不會離開美濃的立場。1999 年 5 月 27 日，美濃水庫預算刪除遭翻案前夕，「反水庫保衛家園自衛隊」成立，美濃人宣稱將阻擋水資局與所有贊成興建

⁵⁴ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈同志，好好喂睡（獻給反水庫同志）〉，交工樂隊，《我等就來唱山歌》。

⁵⁵ 許馨文，〈交工樂隊：台灣通俗音樂的社會運動實踐〉，頁 11。

水庫的團體進入水庫預定地廣林地區，用最原始的方式保衛家園⁵⁶。

四、小結

《我等就來唱山歌》整張專輯確實如許馨文所言，是一部「抗爭史紀錄」⁵⁷，專輯歌詞內頁開頭的序言、反美濃水庫運動大事記和反水庫節錄文〈庫里替巴宣言〉也都傳遞這樣的訊息。專輯歌曲或有忠實紀錄，或有運動預言，基本上可以拿著美濃反水庫歷程一同對照閱聽。而在交工樂隊的創作中，不管音樂或歌詞都一再呈現歷史與在地的對話，回歸傳統才能前進，筆者認為是本張專輯的基礎概念：

基本上我對這張專輯的基本想法，就有三個層次：第一個層次是要能感動他的情感，第二個層次是在思想上跟我們對話，第三是在行動上跟我們結合。⁵⁸

筆者認為，在本張專輯中，鍾永豐經常在歌詞前段利用歷史敘事帶出情感，而後段再以呼應在地的方式與聽眾思想對話，像〈下淡水河寫著我等介族譜〉、〈夜行巴士〉、〈同志，好好喂睡〉、〈好男好女反水庫〉都是這樣的作品。而偏重扣合在地與現世成份的歌曲，則經常與美濃連結，手法有時空跳躍化和時空模糊化兩種，如〈夜行巴士〉、〈我等就來唱山歌〉、〈山歌唱來解心煩〉、〈好男好女反水庫〉，而必須強調的是，這一類美濃在地連結的歌，基本上也帶有歷史意味，山歌本身就是一個具備歷史和在地成份的複合象徵。當然，這又可以與《我等就來唱山歌》的音樂取材做更進一步辯證關係的連結—客家山歌和八音同樣取材在地，並深具歷史意涵。

《我等就來唱山歌》在書寫歷史的同時，也批判歷史，如〈夜行巴士〉中受到農業衰退拖累的老農民；在抒發在地故事的同時，也加入在地詮釋，如〈秀仔歸來〉中與一般主流意識形態迥異的歸鄉意識—這就是鍾永豐口中「既呼應又批判又詮釋」的層次感吧。

而第三個「在行動上與我們對話」的層次又可以分為兩類。根據林生祥的回憶，第一次公開演唱〈夜行巴士〉時，台下美濃鄉親的反應極為熱烈⁵⁹，鍾永豐在訪問中也曾提及〈我等就來唱山歌〉在演唱現場，獲得很大的反應和鼓舞⁶⁰。許馨文在論文中也認為本張專輯建構了（1）美濃反水庫團體運動的正當性（2）

⁵⁶ 〈反水庫自衛隊成立 誓捍衛家園〉，《台灣時報》26版，1999.05.28。

⁵⁷ 許馨文，〈交工樂隊：台灣通俗音樂的社會運動實踐〉，頁11。

⁵⁸ 張育章，〈美濃反水庫運動音樂紀實與社會實踐—鍾永豐與交工樂隊〉，記錄鍾永豐語。

⁵⁹ 張育章，〈美濃反水庫運動音樂紀實與社會實踐—鍾永豐與交工樂隊〉，記錄林生祥語。

⁶⁰ 吳尚任採訪整理，〈因為土地，所以強韌—訪鍾永豐〉，頁249。

客家青年回鄉發展的正當性（3）對主流通俗音樂之音樂性與題材，以及國家機器意識形態的對抗等三種意義⁶¹；邱雍閔則以運動音樂的觀點在言者目的、聽者態度、歌詞結構上給予極為正面的效果評價⁶²。

然而，前述引文曾提到鍾永豐認為《我等就來唱山歌》意識形態上較為機械，並試圖在其中處理幾個層次的矛盾。筆者也認為，這張專輯相較於交工樂隊解散後的作品，所謂的細緻的、個體的歷史似乎只是與當代對話的「案例」，並不是一種「抵達」。〈夜行巴士〉中書寫到老農的心情，結尾是要跟政府講出自己的心聲；〈秀仔歸來〉儘管受到再多警告，最終仍決定回來；〈同志，好好喂睡〉有自我質疑，透過客家山歌安撫後，明天還能繼續打拼；〈好男好女反水庫〉更是不間斷的合唱「好山好水留子孫，好男好女反水庫」，再接上第 10 首〈大團圓〉作結。這些歌曲在在顯示《我等就來唱山歌》強烈的運動意味，唯有美濃反水庫運動，才是這些人民必須邁往的終點。

另一方面，筆者回顧美濃反水庫運動之相關論文時，並沒有看到太多《我等就來唱山歌》具體作用在反水庫運動的評價與討論，這究竟是研究美濃反水庫運動研究者的疏忽，還是交工樂隊實際上真的沒有為美濃反水庫帶來積極正面的成效？

筆者認為，這顯示了藝術工作者的兩難，經過美學化傳遞的理念，即便有所影響，可能也是較為隱微的；國家政策的推動也不可能藉由一張專輯有所改變，最終，美濃水庫依舊仰賴政治人物才暫告段落。不過另一方面，筆者也認為，《我等就來唱山歌》應該被重新評估其運動意義，作為一種文化生產，它確實讓美濃反水庫運動走出美濃，甚至產生後續的歷史衍繹；不能單就美濃反水庫運動的結果上溯其因，而是應該還原每一條美濃反水庫運動的行動脈絡，一一檢視當時看似微弱，現今看似關鍵的舉措，《我等就來唱山歌》的意義才能被重新釋放。

第三節、美濃故事、島嶼視野：《菊花夜行軍》

2000 年台灣首次政黨輪替，民進黨總統參選人陳水扁與呂秀蓮勝選。陳水扁履行選舉承諾，任內將不興建美濃水庫。在美濃反水庫暫告成功的同時，交工樂隊該何去何從？《菊花夜行軍》擱置了《我等就來唱山歌》的運動任務，再回到地方本體，為美濃史開展更為豐富立體的面貌。

一、出外人生—後生使得歸來否⁶³？

⁶¹ 許馨文，〈交工樂隊：台灣通俗音樂的社會運動實踐〉。

⁶² 邱雍閔，〈臺灣社會運動音樂的語藝觀察—以「交工樂隊」之音樂內涵為例〉，「傳播與社群發展研討會」論文，2002.06。

⁶³ 中文翻譯：年輕人可以回來嗎？

號筒聲響起，祭師高喊「縣道 184⁶⁴」，寫出美濃年輕人出外打拼、每逢過節回鄉，與反水庫隊伍出征的歷史。這是一條地理上分割美濃、經濟上養育美濃卻也剝削美濃的道路：

目前鎮內除了從大湖經阿蓮、旗山、中壇、小山至六龜的一八四道路及從旗尾經美濃成功路到小山之一八四甲道路為縣道外，其餘都是鎮道，農路或產業道路……⁶⁵

「縣道 184」作為美濃的聯外道路，同時作為本張專輯的開頭。歌詞承載了美濃產業變遷史，音樂上則呈現了美濃地方的多元調性。歌詞第 1 段「從日頭落山話系又毋通介地方／透哪到佢等這個庄頭」（從日頭落山、語系又不通的地方／鑽到我們這個庄頭），短短兩句話，交代了縣道 184 的相對位置：福佬語系的旗山位於西邊，那麼美濃即是縣道 184 以東。這個時期鍾永豐將縣道 184 比喻為蚯蚓一即和耕田密不可分的益蟲，在形體或隱喻上都十分契合。

1964 年出生於美濃菸農家庭的他，9 歲便開始從事簡單農事，「擺擺阿爸車穀包去農會換肥料／就會撒佢擲啦到牛車頂高壓心」（每每父親載穀包去農會換肥料／就會把我丟到牛車上頭壓重）的回憶，乃鍾永豐年幼搭乘父親駕牛車與 1960 年代台灣農業肥料換穀⁶⁶政策的混雜呈現。因為有史觀作支撐，使鍾永豐在觀看個人時，採取社會學式的思考：個人境遇與歷史社會變遷有絕對關係，何況他自己也曾親身經歷。

對美濃年輕人來說，縣道 184 像老鼠洞，也像蝮蛇：

從適耶看哪出（從那兒望出去）

縣道 184 像一穴老鼠窿（縣道一八四像一穴老鼠洞）

路兩脣介鐵刀木野野搭搭（路兩旁的鐵刀木勾來搭去）

嘍出禾畢仔颯葉仔撒樹影仔（孵出麻雀、蝴蝶和樹影）

從適耶看哪出（從那兒望出去）

縣道 184 像一尾南蛇（縣道一八四像一條蝮蛇）

久久正會有一台擯屎牌送車（久久才會有一輛擯屎（賓士）牌卡車）

滿滿疊著太腔嫲枝介虛糯奇（滿滿疊著粗大的檜木）

⁶⁴ 台灣的道路可分為國道、快速道路、省道、縣道、鄉道等，南北向為奇數，東西向為偶數，縣道 184 應為縣級之東西向道路。

⁶⁵ 美濃鎮誌編纂委員會編，第六篇〈產業篇〉之第六章〈交通志〉，《美濃鎮誌》，頁 777。

⁶⁶ 肥料換穀乃 1949-1953 土地改革政策的產物，農民必須可以以稻穀換取肥料，以爭取高單位面積產量，但因換取比例由政府決定，肥料換穀遂成為政府壓低糧價、剝削農民的有力工具。

攻天攻地從山肚里剷哪出（轟天轟地從山肚裡剷出來）⁶⁷

1970 年代，美濃也正好遇到繼 1950 年代以來，伐木數量的高峰⁶⁸，鐵刀木便是美濃廣林黃蝶翠谷的主要林相，同時也是餵養黃蝶的食物來源。第 4 段歌詞不寫鐵刀木被運出、而選擇檜木作為書寫對象，筆者推測，檜木的經濟價值導致台灣濫墾濫伐的印象，一般聽眾較為熟悉；同時，檜木砍伐也能作為台灣經濟發展取向，導致生態破壞的重要代表⁶⁹。

祭師再度高喊「縣道 184」，1972 年政府推出「加速農村建設」的政令，附屬其下的政策之一即為農地重劃⁷⁰。農業對台灣的經濟價值逐漸消逝，鍾永豐村中的土地全面停耕，他看到村裏的年輕人被像水蛭的縣道 184 吸出去，留下父親那一代農民守在家鄉枯乾的老去⁷¹。

在音樂呈現上，這首歌以朗誦詩句的方式呈現，主奏是簡單的吉他和弦，「歸庄介後生仔／卑佢／吸淨淨」（一庄子後生／被它／吸光光）的末句結束以後，開始有堂鼓、鑼、嗩吶等樂器的加入，結尾一大段的演奏有口哨、鐵牛車、老人家說話等混雜聲音；加上一再覆唱的「縣道 184」，好像這條道路背負的美濃歷史一下子全部衝到耳邊。本首歌的嗩吶手更邀請了美濃傳統八音的兩位嗩吶手—鍾雲輝與林作長，顯見這種混合聲響充滿了在地的歷史意義。在歌詞書寫上，與《我等就來唱山歌》相比，〈縣道 184〉是美濃農業史的回溯，而〈下淡水河寫著我等介族譜〉則聚焦美濃開墾史，這與形塑兩張專輯的概念不同有關：《我等就來唱山歌》是運動專輯，《菊花夜行軍》則以農為準，同樣取自在地，鍾永豐因應專輯概念，節選不同種類的歷史從事書寫、進行呼應。

最後，結尾的混合聲響帶出本張專輯故事推展的可能，本首歌結尾並巧妙地接到了第 2 首歌〈風神 125⁷²〉左鄰右舍的閒聊聲；〈縣道 184〉的時間停在 1970 年代，〈風神 125〉則轉往聚焦年輕人成仔。一開始耳邊傳來出外打拼前母親苦口婆心的叮嚀，演出者口白念畢，利用類似客運加速的引擎聲作分割，加上口白部份錄音遙遠化、空洞化的處理，自然而然形塑了回憶段落：

⁶⁷ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈縣道 184（卷首詩）〉，交工樂隊，《菊花夜行軍》。

⁶⁸ 根據《美濃鎮誌》統計，西元 1973 年伐木面積達到 157 公頃，打破國民政府遷台以來的新紀錄。參照第六篇〈產業篇〉之第二章〈林業篇〉中表五：造林及伐木統計表，美濃鎮誌編纂委員會編，《美濃鎮誌》，頁 677-679。

⁶⁹ 〈縣道 184〉中的檜木 hinoki 指的是扁柏。日治時期以來便被統治者大量開採的檜木林，國民政府來台後，1950 年至 1980 年更開採了三十萬公頃的經濟林，其中檜木便佔去三分之二。需要百萬年成長期的檜木，台灣只花去不到一百年，就幾乎將其砍伐殆盡。參考張靜茹〈台灣光華智庫：林蔭何處尋？—台灣檜木〉（2001.03），（來源：http://www.taiwan-panorama.com/show_issue.php?id=200139003030C.TXT&table=0&cur_page=1&distype=text，2010.08.06）。

⁷⁰ 李允斐、鍾容富、鍾永豐、鍾秀梅，《高雄縣客家社會與文化》（高雄：高雄縣政府，1997.04），頁 174-175。

⁷¹ 鍾永豐，〈菸草路〉，美濃愛鄉協進會編，《重返美濃：台灣第一部反水庫運動紀實》，頁 86。

⁷² 山葉機車出產的某種重型機車型號，名為風神 125。

口白：

成仔，耕田是耕毋出水（成仔，耕田是耕不出油水）
汝又有讀到有書（你又沒讀到什麼書）
毋當出去學技術（不如出去學點技術）
人講，百番頭路是百番難（人說，百種工作百種難）
就算討食也有清閒（就算乞食也不清閒）
成仔，愛煞猛認真做喔（成仔，要努力認真做）
他人係駛個 BMW（別人家如果開輛 BMW）
俵等就鐵牛車罔拖（我們就鐵牛車勉強拖）
罔拖罔拖定著會有（湊合湊合一定會有）
高進介日啲（高進的日子）⁷³

第 2 段則是成仔敘述自己幾年來在外生活的種種困境：工作一個換過一個、女朋友一個交過一個，事業愛情都沒搞頭，一切都是因為「經濟起泡」所導致；在這裡，歌詞再度將個人挫敗連結到整體大環境的變遷。

「不如歸鄉不如歸鄉」，主唱突然放大聲量喊唱著；成仔決定放膽一拼，回到家鄉重新做人。歌曲第 2 段唱畢，阿姆再度現身，原本作為成仔叮囑回想的第 1 段歌詞，在此又變換成要成仔好好在家裡安分守己、「甘願做牛，別怕沒犁可拖」的另一種含義。

傳統八音樂器噴吶的襯底，從阿姆第 2 段的口白開始，主唱再度開嗓時，八音的節奏樂器也一同響起，表明自己回鄉的堅強意志：

就係恁啲（就是這樣）
俵騎著風神 125（我騎著風神一二五）
直別這個發瘡介都市（辭別這個哮喘的都市）
菜鳥仔、目鏡仔、雞屎鴻仔（菜鳥仔、目鏡仔、雞屎鴻仔）
我是正壞勢啲（河洛話）（我真的很不好意思）
就係按啲（就是這樣）
俵騎著風神 125（我騎著風神一二五）
犖犖确确呼天呼地（老舊鬆脫呼天搶地）
屌伊景氣麼該前途（管它景氣什麼前途啊）
俵不在乎（我不在乎）⁷⁴

⁷³ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈風神 125〉，交工樂隊，《菊花夜行軍》。

⁷⁴ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈風神 125〉，交工樂隊，《菊花夜行軍》。

這一整段，演唱者好似乘著風神 125 的引擎聲和風聲，採取高聲的演唱方式，成仔雖有朋友情誼的羈絆，不過這次回鄉，他像是鐵了心，即便可能遇到故鄉父老兄弟姊妹的質疑，他也不在乎，騎著風神 125 飆在領他出外的縣道 184 上。

嗶叭手模仿風神 125 加速的引擎聲，持續超過十個 8 拍。成仔騎進美濃時天色已暗，他想起家鄉的伯公，祈求他把路燈關掉，不要讓左鄰右舍問，問他為什麼回來。口中一面念著不在乎，一面又擔心家鄉的親朋好友問東問西，在回鄉這樣的決定下，抵擋的不只是傳統觀念，而是傳統觀念背負著太多的歷史因素—若非農村養不活人民，老一輩為何希望年輕人往外發展？不過，最重要的是一如同《我等就來唱山歌》中〈秀仔歸來〉的結尾所敘：回來，就是答案。

除了器樂的變換可以感受場景轉換外⁷⁵，本首歌詞提及美濃的信仰—伯公，也是成仔歸鄉的暗示。美濃鎮高達三百多座伯公廟的數量不僅冠於全省，傳統伯公不僅做祭祀用，還兼具開拓、護土、防患等意義，伯公廟也是美濃人閒話家常的公共空間，美濃人的活動和伯公可說密不可分⁷⁶。而這裡主唱不只一次用高亢到接近沙啞破嗓的聲音高喊伯公，除了在詞語上具備召喚美濃傳統的第 1 層意義外，選擇伯公作為傾訴對象，其實也象徵年輕人對美濃不離不棄的眷戀與依賴。

這首歌曲取自鍾永豐某次的回鄉經驗：

一九八六年冬我被成大退學，第一次從軍營放假回到美濃車站時天已昏暗，我沒有請家人來載我，於是我走縣道一八四回家。在路中想抽煙卻沒火，我向土地公借火。抽菸時看著整路的路燈，突然覺得無地自容又近鄉情怯，恨不得土地公把路燈都關掉。後來我開始會想，那些在階級爬昇路上同我一樣的失敗者，他們是以什麼樣的過程與心情回家啊！⁷⁷

回到家，問題才剛開始，回鄉絕對不是浪漫的過程；成仔此時回到家，首先就必須面對阿姆⁷⁸一樣。已經苦了一生，愁了一世的成仔媽媽，她自己用最傳統的曲調唱出來，即第 3 首歌曲〈愁上愁下〉。

阿姆在此可視為美濃婦女的代表。客家婦女勤儉能幹的印象一向深入人心，在傳統的家庭教育中，美濃婦女必須學會「家頭教尾」、「田頭地尾」、「灶頭鍋尾」、「針頭線尾」等四項婦工⁷⁹，〈愁上愁下〉描繪了客家婦女的處境：

⁷⁵ 蔡雅雯，〈風神 125〉文案，《菊花夜行軍》專輯歌詞。

⁷⁶ 有關美濃伯公類型與變遷史，詳見李允斐、鍾容富、鍾永豐、鍾秀梅，〈第四篇：美濃及其附近客家村落之宗教信仰之〉第四章〈土地公〉《高雄縣客家社會與文化》，頁 224-229。

⁷⁷ 吳尚任採訪整理，〈因為土地，所以強韌—訪鍾永豐〉，頁 258

⁷⁸ 中文翻譯：媽媽。

⁷⁹ 有關四項婦工的定義，可參見美濃鎮誌編纂委員會編，第十篇〈專案文稿〉之第三章〈婦女篇〉，《美濃鎮誌》，頁 1134。

做人薪白真多愁（做人媳婦真多愁）
田坵離腳灶下走（腳離田地走廚房）
家娘細姑任在嫌（家娘小姑儘管嫌）
委曲受盡擁被噉（委曲受盡擁被哭）

做人爺哀真登波（做人父母真波折）
歸夜轉側心事多（整夜翻轉心事多）
愁子耕田冇出息（愁子耕田沒出息）
跔佇山寮冇妹討（窩在山寮無妹娶）⁸⁰

本首歌是將四項婦工以七言絕句精簡化後的呈現：前四句乃嫁入夫家時有關家事、妯娌關係的困擾，後四句是兒子出生以後帶來的煩惱：愁上、愁下，客家婦女的一生大半都在憂愁中度過。本首歌曲僅用客家傳統樂器椰胡做伴奏，以傳統之樂闡述婦女傳統，這種傳統雙重禁錮的設計，暗示了破除傳統的不可能。

〈愁上愁下〉乃客家山歌中美濃獨有的「大埔調」，第四首〈兩代人〉的曲同樣採用傳統、專屬美濃的「新民庄調」，歌詞也選擇兩段七言絕句的形式。不過演奏樂器從椰胡改成了板胡，樂手從傳統樂手改為專業胡琴手，另外還有許多現代樂器的加入；因為，這裡的敘述視角又換到了成仔：

兩子阿爸兩支菸（父親兒子兩支菸）
慕慕故故兩團煙（沉沉默默兩團煙）
上代望子拚出庄（上代望子拚出庄）
奈何局勢硬刁難（奈何局勢硬刁難）

兩子阿姆兩雙筷（母親兒子兩雙筷）
油油漬漬肉三塊（油油膩膩肉三塊）
上代望子討薪白（上代望子娶媳婦）
奈何緣份來作怪（奈何緣份來作怪）⁸¹

成仔何嘗不知道父母對他的期望，奈何局勢不佳、緣份不到，他才選擇歸鄉。本首歌兩段歌詞中的前兩句各自營造了父親與兒子、母親與兒子不同的情感與場景：父子對坐無話可說，只有香煙裊裊；飯桌上的那塊肉，是母親為風塵僕僕歸家的兒子準備的。後兩句則將兩代人對話拉到兒子的敘事角度，和父親解釋不得

⁸⁰ 林生祥詞，傳統山歌大埔調曲，〈愁上愁下〉，《菊花夜行軍》。

⁸¹ 鍾永豐詞，傳統新民庄調曲，〈兩代人〉，《菊花夜行軍》。

志，和母親解釋不得妻的無奈緣由。

二、重生一耕田有什麼不好？

「耕田有什麼不好？」年稚的鍾永豐問父親⁸²，同樣的問題在幾十年後，主唱林生祥也問過台下的觀眾，回到莊稼人身份的成仔也想這樣問。〈阿成想耕田〉主唱低聲吟唱配上唯一的音樂—吉他撥弦，似乎在訴說自己心中最底層的心聲。即使父母會將歸鄉視為失敗因而傷心難過，但成仔不是不孝、不是懶惰、不是怕苦也不是差勁，他完全知道自己在做什麼：

僱淨想行田塍（我只想走田埂）
料理田坵料理自家（料理田地料理自己）
僱淨想打赤腳（我只想打赤腳）
大汗披身貌做苦事（大汗披身儘幹苦活）⁸³

他只想耕田，全心擺脫都市的塵囂，擺脫出外打拼的種種不如意，擺脫經濟泡沫化的受害者形象。於是他許下「一行又一行種卑轉來，一坵又一坵兜卑揪集」（一行一行把自己種回來，一畝一畝把自己兜齊全）的期許。翻攪土地好似整理自身，然後再一點一點把自己踏實地種回來。歌曲中的成仔不斷叨念祈求，期望這種最卑微的願望、最根本的勞動，擺脫過去，然後重生。

鍾永豐說，這首歌他想呈現的是人與土地勞動之間的關係：

我一直相信，土地上的勞動不僅僅是一種生產活動，它還是一種人與人之間的組織過程，以及人與自然、人與自己之間的對話或辯論。或許果賤傷農，但在土地上的勞動，我看過父親那一代農民驕傲、愉悅、高貴的身影與場景，我見識過落拓回鄉的農民子弟在重建他與村子的關係中重建了他的自我，而我也經歷過自己，因參與大量的集體勞動而治癒都市裏長期積壘（原文有誤：累）的虛無與疏離。⁸⁴

可是成仔依舊無法避免鍾永豐口中「果（穀）賤傷農」的命運。以往兩季稻作、一季菸草的耕作方式，因為稻米價格始終低迷，1970年代末美濃稻米產量達高峰後便一路向下跌⁸⁵，經濟價值較高的園藝作物成為農民轉作的對象，成仔即

⁸² 鍾永豐，〈菸草路〉，美濃愛鄉協進會編，《重返美濃：台灣第一部反水庫運動紀實》，頁 84。

⁸³ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈阿成想耕田〉，交工樂隊，《菊花夜行軍》。

⁸⁴ 吳尚任採訪整理，〈因為土地，所以強韌—訪鍾永豐〉，頁 260-261。

⁸⁵ 有關戰後美濃稻米的產量與面積情形，詳見李允斐、鍾容富、鍾永豐、鍾秀梅，第四篇〈美濃

屬於這一批改作的農民群。

轉作絕非偶然，農民是在農業思考的脈絡中、從政府單位看到發展菊花養殖的可能性，才進行轉作。美濃鎮農會在 1979 年推廣菊花外銷事業，當時的農會只扮演中介角色，負責技術、包裝消毒和裝運指導，外銷事業由貿易商負責。然而，該貿易商根本無力將菊花銷至海外，第一個階段生產總共 88 箱、17,600 支菊花，全數被海關退貨焚毀。

貿易商不惜違約，連押給農會的保證金都不要了，不甘受創的農民告農會、農會也告上貿易商；西元 1984 年本案判決菊花農敗訴，是為美濃菊花事件⁸⁶。

鍾永豐曾提及，他的寫作靈感取材自美濃菊花農被層層剝削的現實景況⁸⁷，菊花事件以後，農民並沒有休耕，而轉以內銷為主。顯見十幾年來，菊花農受到政府箝制的情況並沒有改善—又是一部農民悲慘的血淚史，只是這次改成了菊花版本⁸⁸。〈菊花夜行軍〉就是描寫菊花農成仔「花商剝削農民、農民剝削植物，連晚上也還要忙著點燈，讓植物抽長⁸⁹」的故事：

月光華華 點火（來）程菊花

（月光華華，點燈照菊花）

大菊（汝係）緊綻芽（是會）累死偈自家

（大菊你若直冒芽，真會累死我自家）

自家（是）三十八 老喂（才來）學吹笛

（自己已三十八，老了才來學噴吶）

吹笛（是）天毋搭（就）儻尿（來）照自家

（吹來天不理，就灑尿照自家）

月光華華 心肝（是）濃膠膠（月光華華，憂愁千千結）

DaBuLiu 介 TO 菸仔豬仔（是）全扁到（WTO，種菸養豬全潦倒）

起債二十萬 種花（是）五分半（借錢二十萬，種花五分半）

夜半思量起（偈是）緊起雞嫲皮（夜半思量起，我直起雞母）⁹⁰

及其附近客家村落之宗教信仰之〉之第四章〈土地公〉，《高雄縣客家社會與文化〈第三篇：農業生產〉之表 27，頁 173。

⁸⁶ 參考李允斐、鍾容富、鍾永豐、鍾秀梅，〈第四篇：美濃及其附近客家村落之宗教信仰之〉第四章〈近四十年來美濃發生重大農業事件〉，頁 196-197；美濃鎮誌編纂委員會編，第六篇〈產業篇〉之第一章〈農業篇〉，《美濃鎮誌》，頁 639。

⁸⁷ 許馨文，〈音樂聆聽經驗的意義建構歷程：以十二位大學生聽、說歌曲〈菊花夜行軍〉為例〉之附錄一：〈聆聽文本的特色分析〉，頁 155。

⁸⁸ 〈李秀豐勞動編年〉裡有以鍾永豐第一人稱書寫的個人勞動史記事，與〈菊花夜行軍〉的故事脈絡十分相似。收於美濃愛鄉協進會編，《重返美濃：台灣第一部反水庫運動紀實》，頁 37-49。

⁸⁹ 許馨文，〈音樂聆聽經驗的意義建構歷程：以十二位大學生聽、說歌曲〈菊花夜行軍〉為例〉之附錄一：〈聆聽文本的特色分析〉，頁 155。

⁹⁰ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈菊花夜行軍〉，交工樂隊，《菊花夜行軍》。

以月光起頭，乃是客家童謠〈月光華華〉改寫而成⁹¹。在馮輝岳《客家童謠大家唸—客家童謠一〇〇賞析》書中，光是〈月光華華〉的版本就有四種。而鍾永豐在接受許馨文訪問時，只提到以頂真、排比修辭的連鎖形式呈現、並且與農業相關性極高的一種⁹²。

以哀戚的月琴與嗩吶聲為底，主唱演唱方式拖長拍，成為成仔在夜晚還得被迫工作的寫照。前段抱怨的描述是偏向個人，後段則控訴 2000 年台灣加入 WTO 導致國內農業受衝擊的普遍情況：成仔只是眾多台灣農民案例的其中之一。

鐵牛車⁹³聲音響起，小鼓聲順勢咚咚敲，成仔要開始工作了。他是統領所有菊花軍隊的總司令，要他們全部聽命於他，好好抬起頭來，努力生長，以利市場所需。這裡一整段成仔幻想自己是總司令的口白，改寫自〈瀾濃庄開基碑文〉；在《我等就來唱山歌》中被用來強調的歷史，在此鍾永豐將其改寫為具備當代意義的魔幻寫實（magic realism）。而〈菊花夜行軍〉若再與原本的歷史意涵相互參照，更讓這首歌隱然透露著突兀的諷刺意味。整首歌曲的魔幻寫實手法，一方面凸顯成仔的苦中作樂，一方面又背負魔幻寫實本身具有的抵抗意涵。

歌曲中鐵牛車的啟動，乃農業機械化的歷史象徵，這也是前文提及 1972 年「加速農村建設」產物之一。沒想到，加速建設卻也加速農村勞動人口外流，主角成仔就是其中之一；然而，在此因農業機械化出現的鐵牛車卻也讓回鄉的成仔可以一個人料理菊花田，使鐵牛車產生了意義翻轉：一面是對農業政策的批判，一面是阿成得以回鄉仰賴的維生工具。台灣各個階段的農業政策擺明不給農民出路，卻又在政策中讓農民逐漸培養依賴習慣，往往離農而不可得。

在一二，一二，一二三四的答數聲與菊花夜行軍的複誦之後，嗩吶吹起了國際歌，同時間並傳來「以農業培養工業，以工業發展農業」、帶有濃厚鄉音的廣播公告。國際歌乃社會主義信奉者所傳唱的歌曲，配合廣播中身為共產對立面的中華民國政府代表，形成一種反諷的特意設計。當然，國民黨所歌頌之國父三民主義中的民生主義的確帶有社會主義色彩，只是在國民政府統治台灣時，這樣的理論內涵被官員視若草芥，戰後國民政府雖宣稱以三民主義統一中國，然實踐與理論內涵根本是兩回事。〈菊花夜行軍〉此段間奏的設計，徹底暴露國府政策的矛盾—第 1 層是破除「以農養工」的神話，第 2 層是三民主義實踐與理論之間的

⁹¹ 鍾永豐曾在訪談中表示：「…會用〈月光華華〉有兩個背景：第一是因為那是個夜晚的場景…其次〈月光華華〉在客家童謠裡面，是南北都家喻戶曉的一種童謠形式，後來我發現連浙江都一樣，這首歌是流傳在長江以南的童謠形式。不分族群，不分閩南……」轉引自許馨文，〈音樂聆聽經驗的意義建構歷程：以十二位大學生聽、說歌曲〈菊花夜行軍〉為例〉之附錄一：〈聆聽文本的特色分析〉，頁 156。

⁹² 鍾永豐於訪談內提及之〈月光華華〉版本為：「月光華華，點火餵豬嬭，豬嬭唔食汁，把銃打禾畢，禾畢尾嚕嚕，把銃打先生，先生跳過河，把銃打鵝婆，鵝婆跌下來，濼波波。」參考馮輝岳，《客家童謠大家唸—客家童謠一〇〇賞析》（台北：武陵，1991.05），頁 76。

⁹³ 台灣農業機械化後，取代牛車用來專運農作物的農用車。

弔詭。

不過，身為農民的成仔大概不會想那麼多，他只想好好把菊花拉拔大，在市場圖個好價錢。由小鼓和嗩吶組成具有氣勢的進行曲，覆唱 1、2 段歌詞時，悲悽調性已不再，答數、答數、一二三四、一二三四，農民進行曲繼續奏，以成仔為首的農民們持續認命耕種，隱含的無奈接受必須和著血淚一起吞下去。

沒有金子，總得有個妻子陪吧？〈兩代人〉的父親希望成仔事業順利，他選擇回來耕田，然母親期望成仔娶媳婦的期許尚未完成。第 7 首〈阿成下南洋〉由林生祥與鍾永豐兩位說書人或唸或唱，配合月琴和客家傳統樂器，夾雜歌詞中客家俗諺和莊稼人語言，敘說阿成下南洋娶妻的內心轉折。

本首歌背景訂在年初二，適逢傳統回娘家習俗，成仔卻連陪伴新娘回娘家的機會也沒有。晚上睡覺時掩蓋不住自己的原始衝動，聽著蛤蟆青蛙的求偶聲寂寞更是加倍，想娶親的念頭不僅來自慾望本能，也和父母絮絮叨叨的焦慮叮嚀脫不了干係。

台灣「以農養工」政策促進經濟發展，卻造成農業產值滑落的負面效果。隨著經濟中心自農業轉為工業，大量農村青年人口外流至都市，留在農村的年輕人也被視為被遺棄的一群，造成「不僅是都市的女性不願嫁到農村、許多出身農村的女性也因過於瞭解務農生活的艱苦與務農身份的卑微、而視嫁到農家為畏途⁹⁴」的情形。

為解決農村青年娶不到老婆的困境，1970 年代中，透過仲介安排，陸續有泰國、菲律賓、印尼等地的外籍配偶遠嫁美濃，其中 1980 年代以後引進台灣之外籍配偶又以印尼為大宗⁹⁵。台灣男性大部分會直接到印尼與女方見面相親，直接在當地辦理結婚登記。有如歌曲主角成仔，選擇萬物蓬勃、生意盎然的春季，遠下南洋娶親的故事。

美濃的成仔不是特例，台灣大量引進外籍配偶也絕非偶然。夏曉鵬指出，東南亞外籍配偶的引入，與台灣和東南亞之間經濟依附關係緊密度呈高度相關；1980 年代當台灣躋身世界經濟體系中的半邊陲國家，展開對東南亞等邊陲國家的剝削。對內，台灣的資本化造成農工階級底層化，導致本國婚姻市場競爭立下降；對外，資本國際化促成東南亞國家失業困境與農村破產，勞動階級期望轉往發達國家擺脫經濟困境，再藉由婚姻捐客的催化，遂形成台灣與東南亞間的「婚姻移民」⁹⁶。

《菊花夜行軍》歌詞文案提及〈阿成下南洋〉乃企圖開發出新的演唱可能與

⁹⁴ 夏曉鵬，第十篇〈專案文稿〉之第四章〈外籍新娘在美濃〉，美濃鎮誌編纂委員會編，《美濃鎮誌》，頁 1147。

⁹⁵ 台灣經濟狀況較佳，婚姻制度又採一夫一妻制，因而吸引不少外籍新娘越洋來台。詳細有關外籍新娘來台的背景知識，可見夏曉鵬，第十篇〈專案文稿〉之第四章〈外籍新娘在美濃〉，美濃鎮誌編纂委員會編，《美濃鎮誌》，頁 1147-1151。

⁹⁶ 夏曉鵬，《流離尋岸—資本國際化下的「外籍新娘」現象》（台北：唐山，2007.05），頁 168。

說書形式，筆者認為，這種「新」形式與〈阿成下南洋〉中負載台灣社會因外籍配偶面臨「新」社會組成的內容兩相呼應。在外籍配偶來台後，她們怎樣融入台灣社會？《菊花夜行軍》裡收錄的另首歌曲某種程度作了回應。主角成仔終於順利娶親，不久，妻子懷孕。〈阿芬攞人〉以懷孕女性的角度展開擁有女性、外籍身份雙重書寫：

僱介細人仔（我的孩子啊）
汝會踢僱耶（你會踢我了）
先下攞著汝（早先懷你時）
（僱）頭那一等暈（我頭非常暈）
像坐飛颺機（像是坐飛機）
暈暈雲肚里（暈暈雲霧中）
毋知落地後（不知落地後）
命勢壞也好（命勢壞或好）

僱介細人仔（我的孩子啊）
汝又踢僱耶（你又踢我了）
這個新所在（這個新地方）
（僱）有根又有底（我無根又無底）
這下汝緊踢肚（現在你踢我肚子）
伸腳又伸手（伸腳又伸手）
（僱）像番豆種泥下（我像花生種泥下）
生根又發芽（生根又發芽）⁹⁷

前半段為婦女懷孕時，一邊困於生理反應、一邊又擔心懷中兒的描寫；後半段小孩子踢肚子的反應，轉而突顯外來身份的描繪—根源雖不在台灣，然經由懷中小孩的誕生得以在美濃生根發展。歌曲末段由客家女性吟唱在地童謠，似乎暗示著外籍配偶不僅落地生根，也對客家傳統文化培養了一定的熟稔度。藉由孩子、藉由童謠，在血緣和地緣關係的連結上，外籍配偶緊緊地和美濃綁在一起。

〈日久他鄉是故鄉〉則讓美濃地區的外籍配偶將自己落地生根的意識唱出來。1995年7月30日，領導美濃反水庫運動組織—美濃愛鄉協進會，正值反水庫運動的社區組織期，在美濃龍肚國小首創全台唯一以「外籍新娘」為需求的識字班，這項歷史創舉獲得當時高雄縣政府的全面補助，不僅使美濃的外籍新娘獲

⁹⁷ 鍾永豐、夏曉鶯詞，林生祥曲，〈阿芬攞人〉，交工樂隊，《菊花夜行軍》。

得重視，也成為她們跨出社會邊緣的第一步⁹⁸。鍾永豐就是識字班成立的推手之一：

為什麼辦識字班？我們希望辦了識字班之後，大家能夠變成一個姊妹班（教學者鍾永豐指向歌詞海報）、合作班，能夠連結四面八方的朋友。⁹⁹

〈日久他鄉是故鄉〉又名「外籍新娘識字班之歌」，夏曉鵬也是參與識字班的重要成員，她認為，這些外籍配偶透過識字教育，使她們有能力表達自己的意見，也能進一步改變和先生之間的依附關係；這種賦權（empowerment）與強調自我意識的過程，不僅讓弱勢者有發聲機會，甚能揭露社會的結構性問題¹⁰⁰。夏曉鵬藉由識字班體會「實踐性研究¹⁰¹」的真諦，筆者認為，下一階段的任務，應是讓這種賦權概念真正有機地作用在被劃定的疆界之中，作為消抹對立與界線的工具，才能讓台灣社會，甚至全球皆然的種族歧視問題，帶來更多解放的可能。

整張專輯唯一的華語歌曲〈日久他鄉是故鄉〉—也是唯一由非客家人演唱的歌曲，不僅代表交工樂隊關懷社會觸角的廣度，也象徵美濃固守看似封閉的傳統下，同時也深具包容性，而美濃族群組成的混雜，也暗喻著島嶼台灣的內在多樣，這種包容和多樣就是交工樂隊透過外籍配偶議題，企圖想要傳達的概念—不能只看到混雜的表面，更應該注視那些看似迷惑表象下組成的個體。

如果《我等就來唱山歌》最後一首〈大團圓〉代表回歸美濃傳統的凝聚力量，那麼《菊花夜行軍》的〈噉〉在交工樂隊汲取客家八音元素再創新的演奏中，不僅能夠作為向農民、農村與農業的致意歌曲¹⁰²，更具備交工樂隊從美濃到台灣島嶼視野跨越的深遠意涵。

三、小結

交工樂隊在《菊花夜行軍》裡更臻成熟，他們更能掌握擷取傳統元素，做出客家色彩濃厚的音樂；他們不再只是單一使用客家樂器，而把大堂鼓、小堂鼓、鈸等等作出一整套音樂節奏；他們再現傳統、又展演出新意，不避諱現代樂器的

⁹⁸ 夏曉鵬，第十篇〈專案文稿〉之第四章〈外籍新娘在美濃〉，美濃鎮誌編纂委員會編，《美濃鎮誌》，頁 1150-1151。

⁹⁹ 摘錄鍾永豐語，參考賀照緹，《紀錄觀點 58·縣道 184 之東》，32 分 44 秒-32 分 54 秒。

¹⁰⁰ 夏曉鵬，《流離尋岸—資本國際化下的「外籍新娘」現象》，頁 213-227。

¹⁰¹ 夏曉鵬結合民眾劇場與解放教育的方法，施行於外籍新娘識字班。她認為，實踐性研究的根本精神在於「賦權」，過程中必須透過「團體協力」，並與更大的社會運動連結，才不致成為另一種馴化機制。她也指出，實踐性研究的優點來自深入具體結構，必須時時保持自我反省，以在當下做出最準確的判斷。夏曉鵬，《流離尋岸—資本國際化下的「外籍新娘」現象》，頁 216-227。

¹⁰² 蔡雅雯，〈噉！〉文案，《菊花夜行軍》專輯歌詞。

加入，甚至這樣的使用對整體專輯還有加分效果，特別是小鼓在〈風神 125〉和〈菊花夜行軍〉裡扮演的角色，成功營造進行曲氣氛，格外使人印象深刻。

而「交工」的意義也在這張專輯徹底表現，不只交工樂隊本身輪流扮演歌曲主角，他們還邀請了美濃傳統唢呐手、客家婦女、外籍新娘、兒童等等加入演唱行列，歌詞本最末頁的感謝名單洋洋灑灑，《菊花夜行軍》本身就是客家交工精神的實踐。

筆者認為，《菊花夜行軍》整體的價值在於，一種個人與集體的辯證關係。小至單一歌曲本身的敘事方式、獨唱與合唱的處理，大至透過成仔暗示整個美濃年輕人的集體命運、美濃作為台灣農業鄉鎮凋零的代表，不管在音樂或歌詞的緊密度上，都可以看到交工樂隊用個人史書寫大歷史的宏觀企圖。美濃的故事不只在敘述美濃，在交工樂隊的創作中，看到更多的是屬於台灣農村與農民的集體記憶。

邱仕弘曾說《菊花夜行軍》曲目之間類似電影裡敘事片場景切換¹⁰³，鍾永豐也帶有這樣的企圖創作。筆者倒覺得，可以把這張專輯當成一部小說閱讀。從縣道 184 開始，主角阿成歸鄉，與主角連結的各種角色：如父母、妻子阿芬，還有圍繞著他的種種故事。以音樂作為載具的《菊花夜行軍》，作詞者鍾永豐其實在這其中開創了更多的形式的可能：〈縣道 184〉的詩、〈阿芬攬人〉的童謠、由多位不同背景扮演演唱角色的方式接近戲劇、整體讀來又類似順敘式的小說，只是《菊花夜行軍》選擇了以音樂的方式呈現。筆者認為，如果以文學視角看待這張專輯，其影響力不僅只於音樂層面，最重要的是，《菊花夜行軍》在美學形式上挑戰並形塑了革命性意義，並消解了音樂和文學之間的界線。

第四節、小結：從地方出發的鄉土關懷

綜前所述，本章從美濃反水庫運動的脈絡談起，美濃愛鄉協進會作為美濃反水庫運動的核心組織，牽起了林生祥與鍾永豐的合作橋樑。《我等就來唱山歌》也是在美濃愛鄉協進會 1999 年反水庫運動臻於高峰之際，經由當時與美濃愛鄉協進會關係密切的兩人孕育而成。藉由第二節的文本分析，本文以反水庫運動為經，《我等就來唱山歌》音樂文本為緯，嘗試挖掘本張專輯所蘊含之反水庫運動策略、運動流變、運動富含之外顯與側隱性格。筆者末尾並提及，以社會運動的結果論來說，《我等就來唱山歌》究竟達到多少正面成效仍值得存疑；但就文化面來說，《我等就來唱山歌》的確富有兼具美學深度和傳播廣度的潛力。

反水庫運動暫告段落，從《我等就來唱山歌》即能嗅及的開闊視野，在《菊花夜行軍》裡展現得更為徹底。在第三節的部份，筆者嘗試以小說順敘法的方式

¹⁰³ 邱仕弘，〈反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起〉，頁 64。

閱讀文本，就聲音而言，交工樂隊不僅在傳統音樂與現代音樂的運用上更為熟稔，在文字上，鍾永豐更是超越了文類框架，賦予文學形式新生命，筆者將其定位為文學文類的創新革命。

林生祥接受筆者訪問時，曾說美濃反水庫運動是自己創作生涯中的重大轉折，期間影響他最深的人就是鍾永豐¹⁰⁴；而鍾永豐也曾在清華大學的演講中提及交工樂隊如何拆解搖滾樂，選以福佬或客家傳統樂器入歌¹⁰⁵，這些現象都顯示鍾永豐其實佔據生祥與樂團中一定程度的主導地位。筆者發覺，鍾永豐採用搖滾樂中的「概念專輯」，不僅實踐於《菊花夜行軍》而已¹⁰⁶，《我等就來唱山歌》也是以「美濃反水庫運動」為中心，以歷史串接當代的方式製作而成的概念專輯—當然後來的《臨暗》、《種樹》或《野生》也都是。鍾永豐加入生祥與樂團後，讓原本觀子音樂坑的歷史傳承更加立體，在《我等就來唱山歌》處理了美濃在地歷史與社會運動，在《菊花夜行軍》裡的偏重在美濃農業史特殊性與普遍性的連結，生祥與樂團的進步在於「特殊性」的凝視，與特殊與普遍之間的「對話性」，這是交工樂隊時期生祥、永豐音樂的重點。

當然這種進步不只反映在歌詞，鍾永豐也是交工樂隊時期音樂取向的要角—甚至影響林生祥¹⁰⁷。交工樂隊拋開觀子音樂坑以西方樂器模仿客家傳統音樂的做法，他們直接選用傳統樂器演奏搖滾樂，即便這樣的音樂嘗試對將交工音樂推向國際的鍾適芳來說，還有些不成熟¹⁰⁸，然不可諱言這也是生祥與樂團在音樂上的一大宣示與跨越。而鍾適芳以歐洲五〇年代民謠復興運動精神推廣交工的方式，其實也是另一種以台灣特殊性通往世界普遍性路徑的暗示¹⁰⁹。

美濃愛鄉協進會因應美濃反水庫運動成立後，鄭玉惠曾對該組織發起一連串搶救美濃建築空間行動¹¹⁰的評語：

地方在歷史脈絡及自然環境的互相作用下，乃孕育出獨特的地方生活型態及風俗習慣，也就是地方文化的基礎，而隨著時間的流轉，原有的文化元素也將產生變化而成為居民的歷史記憶，但在世代相傳的過程中，歷史記

¹⁰⁴ 詳見附錄二之一：林生祥訪談。

¹⁰⁵ 參考附錄三：鍾永豐演講摘錄稿。

¹⁰⁶ 鍾永豐在清華大學台文所的演講曾說《菊花夜行軍》是概念專輯，參考附錄三：鍾永豐演講摘錄稿。

¹⁰⁷ 本論文口試委員會提醒筆者鍾永豐的角色不僅在於身為一個作詞人，其音樂性其實不亞於林生祥，筆者基本上認同這個觀點。然而，筆者也以為不可輕忽鍾永豐以文學性為依歸的現象，這與林生祥以音樂為依歸的情況有所差異，因此筆者才以分述林生祥與鍾永豐的方式論之，並視情況合稱「生祥、永豐音樂」，而非將兩者混為一談。

¹⁰⁸ 參考附錄二之二：鍾適芳訪談。

¹⁰⁹ 關於鍾適芳在生祥、永豐音樂中扮演的角色，本文第五章將有更詳盡的說明。

¹¹⁰ 如搶救龍肚「社官伯公」與敬字亭、「尋找老瀾濃、來去賣大眼」老街導覽、「搶救林春雨家族門樓」、「永安路聚落生態博物館計畫」等活動。參考鄭玉惠，〈集體行動與地域性的再建構—以美濃反水庫運動為例〉，頁 101。

憶更將被淡忘與遺忘，由於歷史記憶乃是居民對地方情感認同的重要元素，因此，透過歷史記憶的呼喚（invoke），方得以凝聚認同，形塑其地方感，而傳統建築空間的再生，正是連結現代生活與歷史記憶的中介物。

111

筆者認為，交工樂隊的《我等就來唱山歌》與《菊花夜行軍》的創作理念，與美濃愛鄉協進會十分相近。筆者在此欲就鄭玉惠的觀察再做進一步延伸：以美濃地方為基準，在歷時意義上，是一種歷史記憶與現代對話的輻射；在共時意義上，是以美濃經驗擴及台灣現場的毛細現象。這也是美濃反水庫運動再三形塑的觀念—從地方出發的鄉土關懷。

藉由交工樂隊在 1999 年 4 月的《我等就來唱山歌》至 2001 年 9 月《菊花夜行軍》兩張專輯間隔的一些合輯單曲，將能更為理解交工樂隊的思考。1999 年林生祥化名楊德盛、鍾永豐化名秀祥為 921 震災祈福的創作《種下永恆的希望：第 17 世嘉華噶瑪巴泰耶多傑》¹¹²、為無殼蝸牛族以華語創作之單曲〈我們向幸福招手〉¹¹³、展露客家意識的單曲〈客家現身〉與〈客家前進〉¹¹⁴，2000 年為勞工發聲的客語歌曲〈捱等還佇厥等麼該〉（我們還在等什麼）¹¹⁵、福佬歌曲〈工人困仔歌〉¹¹⁶，都可以看到交工樂隊基於社會意識、弱勢關懷的中心思想，將可以超越地方、語言、族群，的企圖，如同簡義明所說交工樂隊音樂文本的特殊性和普同性已蔚然成形。

就在交工樂隊籌備第三張專輯之際，2003 年 9 月突然發佈解散消息，貝斯手陳冠宇、鼓手鍾成達與唢呐手郭進財與其他人另外組成「好客樂隊」，兩組人馬在音樂路上分道揚鑣。雖然交工樂隊解散造成林生祥不小的衝擊，然他與鍾永豐的合作仍舊持續不輟，2004 年 10 月的《臨暗》，聽眾再度聆聽林、鍾二人屬於農業以外的觀照視野。以下，筆者將繼續進行第三章的討論。

¹¹¹ 鄭玉惠，〈集體行動與地域性的再建構—以美濃反水庫運動為例〉（台北：台灣師範大學地理研究所碩士論文，1999），頁 101。

¹¹² 《種下永恆的希望》（台南：寶塔山噶瑪噶居寺，1999.10-）。

¹¹³ 鍾永豐、陳冠宇、林生祥詞，林生祥曲，〈我們向幸福招手〉，《「房」事不順—無殼蝸牛運動十年影音多媒體記錄專輯》（台北：蝸牛族雜誌社、財團法人跨界文教基金會，1999.08）。

¹¹⁴ 林生祥曲，〈客家現身〉；鍾永豐詞，林生祥曲，〈客家現身〉，《山歌之外、後生的歌：第四屆台北市客家文化節紀念專輯》（台北：台北市政府民政局，1999.06）。

¹¹⁵ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈捱等還佇厥等麼該〉，《勞工搖籃曲》（台北：台灣勞工陣線，2000.05）。

¹¹⁶ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈工人困仔歌〉，黑手那卡西企劃，《底層的聲音—勞動、生活、音樂合輯》（台北：台北市政府勞工局發行、財團法人跨界文教基金會承辦，2000.12）。

第四章、交工以後、美濃之外的調整：

生祥與瓦窯坑 3《臨暗》專輯（2003-2004）

第一節、碎片風景：生祥、永豐音樂歷年單曲的社會關懷

如前章所示，從一張張架構清楚、概念完整的專輯著手，將較能理解生祥與樂團作品的創作縱深——也就是林生祥與鍾永豐透過單一議題的經營，從各個角度進行發想與延伸。然而，在蒐羅生祥與樂團相關作品的過程中，筆者發覺，有一些尚未成輯、或收錄在其他合輯中的單曲，即便無法形成系統化的專輯，卻能折射生祥、永豐音樂在社會議題中觸及的面向，而且這批作品還為數不少。

更何況，對林生祥和鍾永豐來說，完成一張專輯平均需要兩到三年的時間，然一首歌曲可能在幾天內就可以完成初稿——在交工樂隊時期仍需團員相互配合的情況下，時間更必須拉長；比起專輯製作的嚴謹要求，單曲相對來說具備快速和應變性高的特質。此外，就專輯本身要求的整體性和連貫度來說，有關曲目的順序與安排，權衡之下勢必出現遺珠之憾，而一般以合輯方式製作而成的專輯，在主題意識上採大方向、曲目安排採大雜燴的情況下，契合需求的歌曲只要登場一次，就有被收錄的可能。這種「貴精不貴多」的合輯模式，提供了量少創作者的發表管道，這也恰巧與林生祥與鍾永豐的創作步調與習性十分契合。

綜上所述，由於數量產出、單曲本身的特質、合輯收錄模式與樂人創作理念「貴精不貴多」相應等原因，本節擬從生祥與樂團的歷年單曲出發，一邊建造創作歷程，一邊透過這些歌曲的諸多關懷，了解他們除作為農人的「傳聲筒」，又曾為哪些議題發聲；而這些關懷與生祥、永豐音樂整體發展又有何種關聯，都是筆者企圖深入探究和處理的重點¹。另外，本文順道一提，由於生祥與樂團歷年單曲資訊搜尋不易，單曲收集筆者或有闕漏，待其他優秀的研究者進一步補足之²。

一、個人身份出發的單曲創作

生祥與樂團歷年收錄於合輯或 EP 的單曲，詳見附錄四：生祥與樂團已出

¹ 若以「生祥與樂團」歷年單曲為名，僅有〈觀音的故鄉〉一曲與鍾永豐無關；本文或以「生祥、永豐音樂」歷年單曲稱呼，以強調林生祥與鍾永豐之共同創作，並不妨礙行文指涉。

² 本節處理生祥與樂團單曲與合輯的資訊，仰賴音樂五四三網站林生祥樂迷的資訊提供，再作蒐集動作，特此表達感謝之意。Pearlchen，〈生祥相關作品整理〉，（來源：<http://music543.com/phpBB2/viewtopic.php?t=65580>，2010.08.06）。

版單曲與合輯年表。本文第二章曾論及林生祥第一首以客語創作的歌曲為〈一久〉；在此之前，林生祥採用華語從事創作。〈觀音的故鄉〉這首收錄在《心中有愛、溫柔相待——大學城第十屆全國大專創作歌謠比賽優勝紀念專輯》的作品，獲得當年度大學城大專創作歌謠比賽的第一名與最佳作詞獎，嚴格來說，這應該算是林生祥以素人之姿第一次登上全國性的音樂殿堂，而且還是讓人難以想像的流行音樂模式。

大學城歌唱比賽的源頭來自台視 1983 年製作、以大專院校同學為訴求對象的《大學城》電視節目，內容取向為各校精英進行各項才藝對抗。其中，由於歌唱競賽特別受觀眾歡迎，台視前總經理石永貴促成大專創作歌謠比賽，遂於 1984 年 3 月 29 日假高雄市立體育館舉行「大學城第一屆全國大專創作歌謠比賽」，此後每逢青年節前夕都會舉辦，期間巡迴全台各地，一共辦有十屆³。

校園民歌走入電視媒體，象徵商業機制運作的入侵，一方面，校園民歌原本具有的社會抗議色彩被淡化，另一方面，卻促成了更多莘莘學子利用音樂卡位的機會。曾參與大學城比賽、後來從事音樂相關工作的包括張清芳、范怡文、黃安、江明學、林隆璇、謝宇威、何方、林志炫、丁曉雯、錢幽蘭、李欣芸、薛忠銘、董運昌、李安修、陶晶瑩、光禹、張雨生、陳珊妮，或在幕前幕後，或在電視廣播，或在演奏演唱、或在流行音樂、獨立音樂，穿梭不同領域並展現殊異風格，有些甚至成為現今歌唱比賽的評審。這一系列洋洋灑灑的名單也沒有特別的群聚現象，顯示大學城歌唱比賽包容度頗高。

林生祥當年的參賽歌曲，名為〈觀音的故鄉〉：

觀音靜臥千年久 河水清清向西流
不知道多久以前 觀音選擇了中國的某個角落
靜靜地等候 等候傳說中我們的老祖宗
觀音賜予他們 夕陽餘暉與一條清清河流
小河走過田野四周 晚霞伴著歸航的途中
我回到這觀音的故鄉 一切不再是我所想像
烏雲遮蓋了夕陽的方向 輕輕流水也不再盪漾
我回到這觀音的故鄉 一切不再是我所想像
想起過往的小河與夕陽 竟是令人如此的悲傷
啊~~~~~
冬雨綿綿烏雲朵朵 觀音的眼淚掉進那個角落
但願洗淨故鄉的塵濁 只是何時再見夕陽餘暉與一河清流

³ 大學城歌唱比賽始末，詳見涂佩岑，〈「飛揚的青春」——大學城的故事〉，（來源：http://www.musicman.org.tw/musicman/library_detail.php?song_no=10，2010.08.06）。

當時具有淡江大學學生身份的他，以居住地為創作發想：「觀音」指的是比鄰淡江大學的觀音山，林生祥以「擬神化」的手法，寫出當時淡水河因嚴重污染、昔日大自然美景不再的情形；這種文學技巧觀子音樂坑吉他手鍾成虎在《游盪美麗島》中的〈我的淡水河〉也曾使用，林生祥和鍾成虎以台灣高山與河流的崇敬心理，顛覆經濟發展準則的傳統人地關係。

1 到 3 句、4 與 5 句，兩段的曲調相似，編曲採取緩慢的鋪陳手法。從「我回到觀音的故鄉」開始到「啊～」的吟唱，可以算是副歌，這裡由於鼓點的加入，轉變為快板激昂的搖滾風。1 到 6 句歌詞大致敘述觀音來到此處的歷史，可窺見林生祥音樂創作始終如一的特點：追本溯源。不過，筆者也發現，這首歌的一到三句所呈顯的具體歷史並不清晰，時間點是「不知道多久以前的千年」，而所謂靜靜等候老祖宗也只是「傳說」。林生祥在此並沒有描繪歷史樣貌，實際上，〈觀音的故鄉〉裡，歷史只是一種模糊的想像。

或許，歷史只是他建構歌詞的暖場。接下來的第 4 句「一條清清河流」複述了第 1 句「河水清清向西流」的意象，而四、五句的重點轉為描繪觀音故鄉的景象：夕陽餘暉、清清河流、田野、晚霞；相較歷史的模糊，林生祥對日常生活重心的地方描寫顯然具體許多。副歌起，轉而敘述觀音故鄉的景緻今非昔比，不再是他往日心之所嚮，小河和夕陽不再是他流連忘返之處，反而成為引起負面情緒的來源。

末三句，又回到前五句的和緩曲調，歌詞表達期許觀音的眼淚能洗去一切塵濁，只是，可能又必須花去不知多少年的時間，才能回到原本清清河流和夕陽餘暉的狀態。最終，林生祥巧妙運用「回文」修辭，突顯觀音故鄉的河水變遷。

整體來說，本首歌四段緊密連結，呈顯在順敘性的安排和景色細緻變化的描寫上。另外，觀音的複義性也是本歌曲最富巧思的運用：作為大自然的觀音、作為神祇的觀音，而大自然和神祇在神話階段又具備重複的內涵。到了末段，再度回應第一段的設計雖高明，卻也讓 2、3 句的歷史成為過場的角色，這也是筆者之所以認為林生祥在此處理觀音故鄉歷史有些粗糙的原因。

林生祥自己也曾提及，〈觀音的故鄉〉有向羅大佑⁵致敬的意味。經由筆者

⁴ 瑞星唱片有限公司，《心中有愛·溫柔相待—大學城第十屆全國大專創作歌謠比賽優勝紀念專輯》（台北：瑞星唱片，1993）。

⁵ 羅大佑（1964-），苗栗人，華語流行音樂創作歌手，1982 年出版的《之乎者也》專輯，其高度批判的歌詞內容與個人立場，扭轉了當時國語流行音樂的普遍印象，成為當時台灣樂壇深具代表性的反叛歌手，重要作品有《之乎者也》（1982）、《未來的主人翁》（1983）、《家》（1984）、《美麗島》（2004）等。

對照，發覺這首歌與羅大佑《之乎者也》中的〈將進酒〉的意象有些重疊⁶，如鄭力軒所說，〈將進酒〉唱出了年少時對家國、愛情刻骨銘心的矛盾之情⁷，而〈觀音的故鄉〉把〈將進酒〉的這種對中國印象的陌生感在地化為淡水的觀音山和淡水河—不是因為距離，而是由於污染導致人事全非；而這種挪用也可從〈觀音的故鄉〉剩餘羅大佑作品的中華意識得知。另一方面，這也證明了〈觀音的故鄉〉開頭的歷史過場，與跟林生祥後續歌曲裡的寫史企圖，初衷並不相同。

得到歌唱比賽第一名，並沒有讓林生祥步入流行樂壇，反而走向獨立音樂的道路，〈觀音的故鄉〉只是林生祥流行音樂之路的曇花一現。同樣以保護淡水河為號召的《游盪美麗島》，〈觀音的故鄉〉與其控訴式的書寫非常不同，顯得收斂和輕描淡寫許多。即便如此，筆者認為〈觀音的故鄉〉分別在客家族群和生祥與樂團音樂歷程兩個方面產生了意義。就前者來說，〈觀音的故鄉〉雖採用華語書寫，卻也算是以客家人身份，承繼了謝宇威的優秀成績⁸。另外，對林生祥來說，透過歌唱比賽，因此結識未來的合作夥伴陳冠宇，或許才是真正的意外收穫⁹。

1980年代起本土意識昂揚，台灣內部族群逐漸建立主體意識，也使1990年代台灣社會邁向眾聲喧嘩階段；以客家人來說，1988年「還我母語」運動是為轉折關鍵¹⁰。在交工樂隊成員中，就有三位擁有客家人身份—林生祥、陳冠宇、鍾永豐，因此，他們的身份特質不只形塑了音樂生產，也經常成為音樂受到關注的原因。

1999年第四屆的台北市客家文化節，以「客家現身」為主題。交工樂隊作為台灣九〇年代客家音樂勃興的重要團體，受到台北市民政局的邀請，製作同名主題歌曲〈客家現身〉：

田坵狹狹泥肉瘦（田地狹窄土壤瘦）

五穀賤賤愁對愁（五穀賤價愁對愁）

⁶ 羅大佑詞曲，〈將進酒〉，《之乎者也》（台北：滾石，1982），本文節選第一段歌詞如下：

潮來潮去 日落日出
黃河也變成了一條陌生的流水
江山如畫 時光流轉
秦時的明月漢時關
雙手擁抱是一片國土的沈默
少年的我迷惑
攤開地圖 飛出了一條龍
故國回首明月中

⁷ 林怡君主編，《台灣流行音樂 200 最佳專輯》（台北：時報文化，2009.01），頁 20。

⁸ 第九屆大學城全國大專歌謠創作比賽，謝宇威以客語歌曲〈問卜歌〉獲得第一名、最佳作曲與最佳演唱。

⁹ 陳冠宇在第九屆大學城全國大專歌謠創作比賽獲得第二名與最佳編曲獎。

¹⁰ 有關客家運動在1980年代末期的興起，後文會有更詳盡的敘述。

日日做到兩頭烏（日日做到兩頭黑）
一副本錢又告消（一副本錢又告消）

上代祖先食無歇介撈心苦（上代祖先沒吃完的蝕心苦）
上代祖先行無歇介艱辛路（上代祖先沒走完的艱辛路）
亦下我等還愛再嚐一擺（現在我等還要再嚐一次）
亦下我等又愛再行一擺（現在我等又要再行一次）
我等遷出偏背 liap 角介內山（我們遷出偏僻邊陲的內山）
來到嚟啷層疊介台北（來到人雜樓高的台北）
我等客家人（我們客家人）
頭犁犁 目傾傾 嘴肅恬（姿態卑微默默隱聲）

硬頸打拼 尋希望（硬頸打拼 尋希望）¹¹

這是歌詞的前半段。〈客家現身〉收於《山歌之外、後生的歌：第四屆台北市客家文化節紀念專輯》，出版時間為 1999 年 6 月，與交工樂隊首張專輯《我等就來唱山歌》相近。〈客家現身〉之後的第 2 首歌，以不中斷的方式收錄了同為交工樂隊製作的〈客家前進〉，是為林生祥創作曲，並無歌詞創作，只以客家傳統樂器進行創新演奏。

從本張合輯出版時間接近、歌曲編曲、演奏方式等方面，都可以看到《我等就來唱山歌》的影子—音樂與社會的對話，歌詞書寫也不例外，如第 1 段七言絕句仿客家山歌的書寫形式，以及整首歌曲的強烈的運動特質。

前半段歌詞敘述客家人從原鄉遷徙到台北的過程：農業凋敝，再無法負擔生活家計，因此轉向大都市尋找工作機會。懷著祖先開疆闢土的硬頸精神，承受同樣默不作聲低聲下氣的姿勢，企求尋找一個可能，一個希望。

吞過幾多目汁傍飯（吞過幾多眼淚配飯）
忍了幾多臨暗想轉（忍了多少黃昏想家）
台北台北 為了尋希望（台北台北為了尋找希望）
我等來到台北（我們來到台北）

亦下我等食過介撈心苦（現在我們吃過的蝕心苦）
亦下我等行過介艱辛路（現在我們走過的艱辛路）

¹¹ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈客家現身〉，《山歌之外、後生的歌：第四屆台北市客家文化節紀念專輯》（台北：台北市政府民政局，1999.06）。

原鄉子弟還愛再嚙一擺（原鄉子弟還要再嚙一次）

原鄉子弟又愛再行一擺（原鄉子弟又要再走一次）

我等現身嚙啣層疊介台北（我們現身人雜樓高的台北）

行上街頭籲聲為客家（走上街頭為客家大聲呼喊）

我等毋好再（我們不要再）

頭犁犁 目傾傾 嘴肅恬（頭犁姿態卑微默默隱聲）

客家現身（客家現身）

客家籲聲（客家發聲）¹²

來到台北，和著眼淚配飯吞，忍著鄉愁隨心苦，重複祖先走過的艱辛路。然而，歌詞第 2 段起，作者要客家人不要再卑微下去，硬頸打拼的傳統性格不應該是客家人固守體制的工具，而是應該成為自我發聲的武器。

歌詞第 1 段，吉他和貝斯做出一明一暗的簡單節奏，到「硬頸打拼尋希望」則單用吉他採取更強的節奏，間奏則為嗩吶 Solo。接著，後段的前四句和前段 1 到 4 句編曲相似，直到第五句開始，才有鼓和鑼的加入。整首歌曲使用漸強的方式鋪陳，高潮落在最後不斷重複的「硬頸打拼尋希望」和「客家現身、客家籲聲」上，邀請素人加入演唱的行列，也是《我等就來唱山歌》便曾使用過的錄製堅持。或主唱一句、多位素人應和，或主唱與素人合唱，同時體現了客家族群和交工樂隊的兩種「交工」精神。

林生祥和鍾永豐的客家身份，使他們在族群議題上，不管在官方或非官方，都獲得長期的發表機會。《山歌之外、後生的歌：第四屆台北市客家文化節紀念專輯》除了收錄交工樂隊為了文化節製作的歌曲，同時收有《我等就來唱山歌》中的〈下淡水河寫著僱等的族譜〉、〈夜行巴士〉和〈秀仔歸來〉三首歌，在本張專輯的十二首歌曲中，交工樂隊佔去近一半的曲目¹³。

在另張《大家行共路—發現客家新世界》合輯中，《菊花夜行軍》的〈阿芬攞人〉也被選錄，同樣被收在《山歌之外、後生的歌》的歌手謝宇威也赫然在列。不過，由於本張專輯並未標示出版時間，本文只能依據《菊花夜行軍》的出版年推測為 2001 年左右。

此外，林生祥晚近也曾多次受邀於客家電視台，製作連續劇《寒夜續曲》

¹² 鍾永豐詞，林生祥曲，〈客家現身〉，《山歌之外、後生的歌：第四屆台北市客家文化節紀念專輯》。

¹³ 《山歌之外、後生的歌：第四屆台北市客家文化節紀念專輯》曲目序：交工樂隊，01〈客家現身〉、02〈客家前進〉、03〈下淡水河寫著僱等的族譜〉、04〈夜行巴士〉、05〈秀仔歸來〉。謝宇威，06〈奈何〉、07〈日頭落山〉。陳永淘，08〈藍色的拖拉拈〉、09〈仰葛煞〉、10〈阿婆〉。小朋友之歌，11〈僱還記得〉、12〈鮮鮮河水〉。

(2003)、《大將徐傍興》(2007)、《菸田少年》(2008)的主題曲與片尾曲：為《寒夜續曲》製作的〈細妹，汝看〉收錄於《臨暗》專輯，為《大將徐傍興》製作的主題曲〈南方〉與《菸田少年》片尾曲〈毋好噉〉收錄於《野生》專輯，而《大將徐傍興》的片尾曲〈大將徐傍興〉和《菸田少年》主題曲〈菸田〉或因專輯整體性考量尚未被實體專輯收錄，然現在《大將徐傍興》和《菸田少年》幾首歌已以《客家電視台連續劇主題曲》的名義，於台灣獨立音樂網站 indievox 提供消費者付費下載。

鍾永豐以七言絕句描繪主角徐傍興：

上崎勉強半崎坐，看轉南方唱山歌（上坡勉強下坡坐 回頭南方唱山歌）
大起醫院渡貧苦，偏背壠角辦美和（大起醫院渡貧苦 窮鄉僻壤辦美和）
天真邀陣練棒球，汗水塵灰打扭糾（天真邀陣練棒球 汗水塵灰攪一起）
日月風雲滾青春，敢同世界比秀紬（日月風雲滾青春 敢同世界比細致）

14

徐傍興（1909-1984），屏東內埔人，曾接受漢文教育，台灣總督府台北醫學院專門學校畢業，曾任台灣大學醫學院教授與外科主任，離開台大醫學院後，則在台北開設全台最大的私人醫院「徐外科」，並在高雄市開設分院。出身六堆客家的他，特別照顧離鄉背景的子弟，也不忘回饋鄉里。他將從事醫療工作所得，拿來創辦美和中學與美和護專，稍晚更成立美和青少棒與青棒，為台灣三級棒球的培育與奠基投注不少心力¹⁵。

鍾永豐採用傳統形式，以回看南方的視角起首，2、3句描繪徐傍興為人所知的公益事蹟，第4句再將連結範圍擴大到世界。筆者發現，本首歌以聚焦徐傍興這個地方人物的方式，將地方與全球串連起來；在此，生祥、永豐音樂的空間視野透過徐傍興折射出來，鍾永豐建立出他與徐傍興能夠彼此呼應的曲徑，〈大將徐傍興〉是為證明。

另一首未被實體專輯收錄的歌曲為〈菸田少年〉：

姊擺腳長貿天葉
哥擺手快呵中葉
侄抹腳葉跔到撐腿
想要趕緊又驚徑斷葉

¹⁴ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈大將徐傍興〉，《客家電視台連續劇主題曲》（台北：大大樹音樂圖像，2008.06），歌詞翻譯取自 Pearl 回文聽寫稿，〈大大樹部落：生祥最新創作 表達南方情感〉（來源：<http://blog.roodo.com/treesmusicart/archives/4424251.html>，2010.08.06）。

¹⁵ 有關徐傍興生平可參考傳記小說：曾寬，〈故鄉：大將徐傍興博士〉（屏東：台北六堆客家會，2007）。

驚啊分人開磅徑斷葉

菸田菸筍茫茫渺渺
菸行恁深奈久抹透
那河壩唇籲籲豪豪
這兜做一堆介死田螺
這兜做一堆介死田螺

大細抹到日頭無志願
僱到冬下交工來摘菸
美濃山下摘到龜仔山下
僱晝僱暗好才食到阿母煲介鹼粥
傍伯母講介雄話

滿叔滿叔奈久歸到
想汝陪僱菸樓掌火
僱讀毋落又睡毋落
夥房裡是緊來緊冷卻

耕讀耕了要分僱等讀
讀了又挽僱等毋好耕
爺哀耕多緊耕緊老
後輩讀多緊讀緊遠田坵伙房緊來緊寂寞¹⁶



〈菸田少年〉描述種植菸葉的甘苦談。美濃傳統農耕慣於二季稻、一季菸的土地利用，由於種植菸葉的過程中需要人力支援，便發展出以八到十人爲一組的「交工」制。早期美濃菸葉興盛，爲居民主要經濟來源，1985年後，美濃菸葉種植面積開始下降，1987年政府開放進口洋菸，更使菸業生產雪上加霜¹⁷。

菸業的沒落除了台灣農業的牽連帶動，菸業本身所勞費的大量心力，不符現代投資報酬率的觀念，也是原因之一。〈菸田少年〉不談菸業大環境的問題，反而比較細緻書寫種植菸葉的勞動歷程：培植階段必須小心翼翼維持菸葉的完整、摘採階段四處交工、烤菸階段必須維持七天七夜不眠不休的火溫。鍾永豐

¹⁶ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈菸田少年〉，《客家電視台連續劇主題曲》（台北：大大樹音樂圖像，2008.06）。

¹⁷ 李允斐、鍾容富、鍾永豐、鍾秀梅，第三篇〈農業生產〉之第四章〈菸葉發展史〉，《高雄縣客家社會與文化》（高雄：高雄縣政府，1997.04），頁180-194。

以少年視角書寫〈菸田〉，一方面讓整個菸業畫面變得更為活潑立體，頗具採菸樂的味道；另一方面，少年對外界的反應較為立即直接，菸業艱苦難以忍受也都毫不隱晦的寫入，以父親要少年用功唸書遠離田地作結，信手拈來更顯菸業時代高峰不再的事實。老家從事菸業的鍾永豐，也曾幫忙家中的菸葉照料，他本身就是菸業步入黃昏的見證者。

07 年到 08 年客家電視台分別視《大將徐傍興》、《菸田少年》為年度大戲，檯面化生祥、永豐音樂在客家議題的經營。類似如此短期、即時性的合作，也表現在《種下永恆的希望》專輯和 2001 年台中縣文化中心詩人節慶祝活動的參與。

《種下永恆的希望》乃為台灣 921 集集大地震災民祈福的宗教專輯，1 到 3 首為僧侶嘉華噶瑪巴·泰耶多傑和洛本仁波切分別以法語和中文發音的禱念，4 到 6 首則收錄〈種下永恆的希望〉大人、小朋友和大合唱三種演唱版本¹⁸。

吶喊的風景 瘖啞的哭聲 破碎的家園 瘡痕的台灣
喻唵尼貝美吽（重覆）
大慈大悲 在這劇痛的震央 我們種下永恆的希望
大慈大悲 穿越嘶吼的岩盤 我們的愛流進你的苦難
喻唵尼貝美吽（重覆）¹⁹

林生祥演唱大人和大合唱版兩種版本，這是生祥、永豐音樂唯一富有宗教意味的創作，為免宗教色彩沾染特意化名楊德盛與秀祥，這首歌曲徹底展現單曲高機動性的特色，音樂作為一種改造社會、撫慰人心的力量，正是林生祥和鍾永豐所擅長的。

2001 年的詩人節則是林生祥與文學作家的相遇，以淡江同儕王昭華改編吳晟的〈曬穀場〉為台語版本、再由林生祥編曲創作而成。這首歌稍晚歌詞被林生祥微調，於 2008 年 4 月收錄在吳晟《甜蜜的負荷—詩·歌》中：

熱天，割稻仔期
阮庄的穀仔埕
是驚嚇人的運動埕

氣象台的報告
往往是無影無蹤

¹⁸ 據說《種下永恆的希望》有兩種版本，收錄歌曲數目有異，筆者以手中僅有的唯一版本論之。

¹⁹ 本首歌為華語創作。秀祥詞，楊德盛曲，〈種下永恆的希望〉，《種下永恆的希望》（台南：寶塔山噶瑪噶居寺，1999.10-）。

翻來變去的天色
阮庄無諸葛亮彼號人物
會當預測²⁰

僅僅兩段歌詞，以 1、1、2、1、2、1、1 的段落重複演唱。輕快的節奏，配上簡單幾行的歌詞，表現農家曬穀時遇到西北雨的不定性和速度感，「驚嚇人的運動埕」扼要傳達西北雨來臨，農家望見落雨時，擔心穀子受潮功虧一簣，和隨即應變收穀的驚嚇感，內在心理和外在現實同時受到天氣變化的牽引。然而，天色變化又不是人爲能準確預測，只得不斷即時反應這種突如其來的變化。第一段歌詞演唱兩次、一次、兩次的設計，就是配合著農家面對西北雨的應變過程而設計。

《甜蜜的負荷》是一張集結多位歌手改編吳晟詩的音樂創作²¹，不過，林生祥和文學作家的相遇不止於此。近年來，林生祥不僅經常參與國家台灣文學館或台灣文學系所的演出活動，2010 年爲紀念鍾理和逝世六十週年，同爲美濃一份子的他，更肩負起製作鍾理和音樂專輯的全新任務。

二、生祥、永豐音樂歷年單曲中觸及的社會面向

至於在生祥、永豐音樂在交工樂隊時期較爲活躍的社會運動上，也有農業以外的關懷觸角，1999 年 8 月〈我們向幸福招手〉就是支援無住屋者運動的作品：

一九八六 那年那場 好萊塢的愛情電影
牽動我們 就這樣 我們決定攜手 共組一個窩
這個期待 令人沉醉 生命就像愛情電影
幸福人生 就不遠 我們跨步向前 迎接美夢
十幾年前 一片美景 彷彿一切努力就有
這個美夢 終到手 我們拚死拚活 準備結個窩
我們相信 我們堅定 市場經濟公平正義
牽著幸福 走上路 城市光明的夢 就在有殼以後

噢！幸福向我們招手

²⁰ 本首歌爲台語創作。林生祥改編詞，林生祥曲，〈曬穀場〉，吳晟，《甜蜜的負荷—詩·歌》（台北：風和日麗唱片行，2008.04）。

²¹ 參與本張專輯的音樂人除林生祥外，羅大佑、吳志寧、胡德夫、張懸、陳珊妮、濁水溪公社、黃小禎、黃玠等人都有作品收錄其中。吳晟，《甜蜜的負荷—詩·歌》。

我們急著 實現夢想 逛遍工地找尋希望
奔走之間 才發現 房子越建越多 我們難有一個
我們甘心 省吃儉用 我們只想有殼有窩
幸福人生 能上路 突然一場泡沫 我們變成無殼蝸牛

噢！幸福它長滿了鏽

七彩泡沫 美麗幻影 將這住屋權利變作城市賭具
一轉手 就奪走我們 血汗積存幾十年的努力
什麼市場經濟 什麼公平正義 街上走的盡是城市的奴隸
拼死拼活 一輩子 難道只求一個殼

一九八九 忠孝東路 無殼蝸牛相聚街頭
牽動你我 看天臥地 我們一起擁抱 同樣一個夢
一九九九 蝸牛辦桌 無殼蝸牛再聚街頭
幸福人生 有殼有窩 我們打鼓敲鑼 尋找美夢

噢！我們向幸福招手²²



1989年8月26日，一群沒有自己房子的無殼蝸牛，組成「無住屋者團結組織」，以夜宿忠孝東路的方式，希望政府正視台北房價過高的問題，獲得廣大輿論支持，人稱「無殼蝸牛」運動或「無住屋者」運動。十年後，房價過高的問題並未徹底改善，「無殼蝸牛聯盟」延續十年前住宅運動的精神，於1999年8月27日發起「非萬人夜宿忠孝東路」運動，收錄〈我們向幸福招手〉的《「房」事不順—無殼蝸牛運動十年影音多媒體記錄專輯》即是以音樂支援無住屋者運動的作品。

被放在專輯第1首的〈我們向幸福招手〉，言簡意賅地闡述無住屋者運動的社會背景與發動始末。依據蕭新煌與劉華真的研究，戰後台灣出現房地產高漲共三次，時間分別為1973年、1978年與1987年，前兩次與台灣過度依賴外貿、隨全球能源危機引發國內通貨膨脹有關，而1987年的房價飆漲完全是內部人為導致，國泰人壽以天價標售土地，炒熱台灣房地產市場，房屋不再是供人居住

²² 本首歌為華語創作。鍾永豐、陳冠宇、林生祥詞，林生祥曲，〈我們向幸福招手〉，《「房」事不順—無殼蝸牛運動十年影音多媒體記錄專輯》（台北：蝸牛族雜誌社、財團法人跨界文教基金會，1999.08）。

的處所，而是財團藉此賺錢的工具²³。

第 1 段歌詞寫的便是房價高漲前一年，市井小民還滿懷希望擁有自家小窩的情形。有台灣引以為傲的經濟奇蹟為支撐，仍陶醉於「台灣錢，淹腳目」的城市居民，拼命工作了十多年，以合理的價錢買一棟房子，建立兩人世界的幸福，應該不是太難的事。

然而不過短短一年的時間，新台幣突然變得好小，房屋越建越多，卻都成為乏人問津的空殼，問題是這些城市裡的中間階層根本沒有足夠強壯的身軀，去背起那樣的殼。於是，1989 年 5 月，一位板橋新埔國小的老師李幸長，與他的同事們組成「無住屋者救援會」，開啓了台灣住宅運動的序幕。

1989 年 10 月主宰住宅運動的三個組織：「無住屋者團結組織²⁴」、「專業者都市改革組織²⁵」與「崔媽媽服務中心²⁶」，將住宅運動職掌分工，無住屋者組織負責組訓與運動、主要由學者組成的都市改革組織負責專業的政策和建築規劃服務，崔媽媽則以地方服務和社區動員為主。十年後，三者聯名為「無殼蝸牛聯盟」，為住宅運動努力。

1999 年的住宅運動與 1997 年行政院長蕭萬長提出 1500 億「振興建築」方案有關。這是一個為解決大量空屋推動的貸款計畫，因缺乏根治房價問題的考量，導致有圖利財團之虞。所謂的自由市場經濟，在無住屋者看來根本就是社會公平正義失衡的禍首。1999 年的交工樂隊，音樂作為社會實踐的利器，在反水庫運動、客家議題、傷痕關懷和無住屋者運動上都有涉及。

除了無住屋者運動，與美濃反水庫相關的環境運動上，交工樂隊於 2001 年製作〈非核家園進行曲〉，支持反核電廠興建的理念：

我們腳踏著豪邁 我們來自那高山
來自海洋和平原 我們如河般蜿蜒

我們腳踏著勤勉 要為子孫和祖先
奠下永續的生態 非核的家園

腳踏著豪邁 非核的家園
腳踏著豪邁 非核的台灣

我們豪邁的足跡 就是歷史的分際

²³ 蕭新煌、劉華真，〈台灣的土地住宅問題與無住屋者運動的限制〉，《香港社會科學學報》2 期（1993 秋），頁 4-6。

²⁴ 由李幸長發起，於 1989.06.28 正名。

²⁵ 1989.09.13 成立。

²⁶ 1989.10.15 成立。

我們怒吼的歌聲 就是進步的呼聲

我們邁向的社會 將無萬年的核廢

我們腳踏的土地 生命自然的演替

腳踏著豪邁 非核的家園

腳踏著豪邁 非核的台灣²⁷

這首歌曲分別被以獨立樂團為號召的《崩代紀事一壹》與打著人權口號的《美麗之島·人之島》收錄，呈顯出交工樂隊在獨立音樂和社會運動上的成功經營，反核四運動從 1985 年受到專家學者的重視和討論，1988 年的反貢寮核四動員已具備政黨資助的色彩，2000 年政黨輪替以來，90 年代受到反核團體支持的民進黨，無法貫徹黨綱中的反核理念—這是政黨和運動團體終極目標錯置的結果：政黨從來就是為奪下政權、穩定政局而存在，而非往往飽受爭議性、社會動亂來源的運動團體。

因此，〈非核家園進行曲〉的內容以土地永續發展為主軸，編曲充滿著廣闊感，速度偏向中板，也不再出現強烈明快的節奏。一方面因為反核運動激進期已過，另一方面，也具有讓反核成為社會普遍觀念的意圖。在此，〈非核家園進行曲〉之於社會運動的意義轉為人權運動的一環，而不是服務於單一特定的社會運動。

第二章曾提及社會運動在何明修與蕭新煌的分期中，1993 年至 1999 年已隨民主管道開啓，進入體制內抗爭的時期。所謂體制內的抗爭，以社會團體的角度來看，包括民間團體與政府單位的溝通機會增多，及直接參與政治選舉等等。無獨有偶地，林生祥和鍾永豐也曾以實際作品支持政治選舉候選人，包括 1996 年〈愛行奈去²⁸〉、2001 年〈美麗的所在²⁹〉與〈工人前進立法院³⁰〉，或多或少都能與社會運動連結。

在這些林生祥或鍾永豐參與富有政治味道的歌曲中，隱約有運動性格走向強烈的趨勢。收錄〈愛行奈去〉單曲的《鯨魚的歌聲》，雖是為民進黨總統候選人輔選而起，整張合輯仍較強調族群融合的正面意味，而林生祥也只是為它譜

²⁷ 本首歌為華語創作。交工樂隊詞曲，〈非核家園進行曲〉，《美麗之島·人之島：台灣人權發聲第一章》（台北：台灣人權促進會，2001.12）。

²⁸ 邱世芳演唱，古秀如詞，林生祥曲，〈愛行奈去〉，《鯨魚的歌聲—台灣首屆民選總統紀念專輯》（台北：彭明敏謝長廷全國競選總部、財團法人彭明敏文教基金會，1996.03）。

²⁹ 路寒袖詞（台語版），林生祥客語改編，交工樂隊曲，〈美麗的所在〉，《美麗的所在》（台中：廖永來台中縣長豐原競選總部，2001.10）。

³⁰ 未收錄，網路傳播版本有二：〈選前最後一夜 mp3 版（2001.11.30）〉與〈成大現場表演版（2002.12.11）〉，（來源：<http://www.douban.com/group/topic/1267708/>，2010.04.16、<http://www.youtube.com/watch?v=tfVHbch-M80>，2010.08.06）。

曲而已。

至於 2001 年〈美麗的所在〉，收錄之合輯《美麗的所在》則是為台中縣長民進黨候選人廖永來（1956-）尋求連任而作。2001 年林生祥與文學作家的邂逅，除了前面提及的吳晟外，由於為兼具詩人身份的廖永來創作，再次出現改編另一位台語詩人路寒袖歌詞的機會。在此，音樂成為林生祥與文學相遇的契機，政治作為一種連結的途徑，音樂與文學家的交互作用，拓展了生祥、永豐音樂的發展空間。

出身彰化二林的廖永來，筆名廖莫白，投身政治前致力於環境運動與農民運動，鹿港反杜邦、反核，稍晚領導台中縣反拜耳廠等社會運動都可以看到他的身影。本首歌除作為廖永來的競選歌曲，也是反核紀錄片《慶塘伯的十四個夏天》的配樂。

〈愛行奈去〉與〈美麗的所在〉歌詞偏向政治成就理想未來，塑造積極、滿懷希望的形象。而 2002 年的〈工人前進立法院〉不管在音樂和歌詞上，運動味道最為濃厚：

人講工人曾茂興（人講工人曾茂興）
串上串下鬥冇停（串上串下鬥不停）
頭路毋好好覓（工作不好好找）
工字硬愛出頭天（工字硬愛出頭天）

人講工人曾茂興（人講工人曾茂興）
躺在鐵路討公平（躺在鐵路討公平）
生活毋乖乖過（生活不乖乖過）
分人掠去坐監牢（給人抓去坐監牢）

姊妹偃等認真想（姊妹我們認真想）
曾茂興佢是膾炙火著（曾茂興他是奮難平）
惡性關廠恁天壽（惡性官場真天壽）
工人有腳行冇路（工人有腳行無路）

兄弟偃等詳細看（兄弟我們詳細看）
曾茂興佢是毋奈何（曾茂興他是不得已）
頭家官爺手段絕（頭家官爺手段絕）
因為偃等政治冇半撇（因為偃等政治沒半撇）

您有才調冇（您有膽識嗎）
姊妹兄弟您有才調冇（姊妹兄弟您有膽識嗎）
共下打場選舉戰（一起打場選舉戰）
工人前進立法院（工人前進立法院）

您有才調冇（您有膽識嗎）
姊妹兄弟您有才調冇（姊妹兄弟您有膽識嗎）
毋靠財團毋靠黨（不靠財團不靠黨）
來去國會討公當（來去國會討公道）³¹

曾茂興（1941-2007），桃園中壢客家人，台灣工運史的代表性人物。1988年2月任職桃園客運時，發起台灣公路客運界首次罷工，1989年6月因遠東化纖罷工事件入獄，成為首位因勞工運動入獄的犧牲者。1996年聯福製衣桃園八德廠關廠事件，率領失業女工臥軌抗議遭到判刑十月，2000年於國際人權日獲總統陳水扁特赦³²。

〈工人前進立法院〉歌詞前半段描述曾茂興爭議性頗高的抗爭行爲，副歌則表達當選訴求。整首歌曲營造曾茂興的運動印象，要聆聽者也與曾茂興一樣有膽識，把票投給他，送他前進立法院。不過2001年他二度挑戰立委席位再度失利，2004年起受邀擔任有給職國策顧問，引發基層不小爭議；2007年，曾茂興因肝癌病逝家中。

即使生祥、永豐音樂觸及政治，政治卻往往不是他們的終極目標，而是實現社會正義的手段。廖永來出身農運與曾茂興豐富的工運背景，促使交工樂隊鼎力協助；他們的音樂見證了台灣社會運動的發展歷程，也體現社會運動彼此結盟的過程。

在〈工人前進立法院〉之前，交工樂隊對工人議題即多有關注。2000年台灣勞工陣線發行的《勞工搖籃曲》，收有交工樂隊的創作〈偃等還佇厥等麼該³³（我們還在這兒等什麼）〉與〈人窮力出³⁴〉：

領人薪水介兄弟姊妹（領人薪水的兄弟姊妹）
厥下頭路（是）緊來緊壞覓（這下頭路是愈來愈難幹）

³¹ 詞曲不詳，〈工人前進立法院〉，（來源：<http://www.youtube.com/watch?v=tfVHbch-M80>，2010.08.06）。

³² 林宗弘，〈追悼工人曾茂興〉，（來源：<http://www.cooloud.org.tw/node/8826>，2010.08.06）。原載於《中國時報》，2007.09.20。

³³ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈偃等還佇厥等麼該〉，《勞工搖籃曲》（台北：台灣勞工陣線，2000.05.01）。

³⁴ 劉杰欽演唱，陳志明詞曲，〈人窮力出〉，《勞工搖籃曲》。本首歌由交工樂隊製作，鍾永豐負責口白部份。

因為資本家 伊等啲啲（因為資本家 他們啊）
已經交合起來耶啲（已經交合起來了）
資產階級是梨風稱頌（資產階級洋洋得意）
伊等唆弄政府（來）布置媒體（他們唆弄政府布置媒體）
覓衰偓等介生存八字（弄糟我們的生存八字）
領人薪水介兄弟姊妹（領人薪水的兄弟姊妹）
偓等還佇厥憨憨介等麼該（我們還在這兒憨憨地等什麼）
食人頭路介兄弟姊妹（食人頭路的兄弟姊妹）
厥下薪水（是）緊領緊薄（這下薪水是愈領愈薄）
因為資本家 伊等啲啲（因為資本家 他們啊）
已經過海結親耶啲（已經過海結親了）
資本主義是百面風神（資本主義是八面春風）
伊等轉移資金（來）裁員關廠（他們轉移資金裁員關廠）
入口外勞（來）督狗相打（進口外勞企圖使勞工像狗一般互咬）
食人頭路介兄弟姊妹（食人頭路的兄弟姊妹）
偓等還佇厥昏昏介等麼該（我們還在這兒昏昏地等什麼）³⁵

這是一首社會主義意味濃厚的歌曲，抨擊對象指向資本家和資本主義，他們勾結政府、媒體壓迫「我們」勞工階級，所以「我們」不應該任人宰割，必須趕緊擺脫昏昏等待的狀態，群起對抗資本主義惡行。鍾永豐在此利用二元對立的書寫技巧，激起勞工的階級意識；在音樂上，採取三弦這個單一樂器的彈奏，急促重複度高的旋律搭配歌詞，作出運動即將登場的提示。

1984年台灣第一個工運團體「勞工法律支援會」成立，1988年改名為「台灣勞動運動支援會」，1992年再改為現在的台灣勞工陣線（簡稱勞陣），為台灣最長壽的工運團體，即便稍晚成員因統獨意識而分裂，2000年又因陳水扁允諾成立的全國產業總工會吸納人才而減少活動，仍不可否認其在台灣工運史上的地位。³⁶值得一提的是，在勞陣1988年第二次改名時，曾積極介入曾茂興領導的工運組織「自主工聯」，因此，曾茂興的工運經驗和勞陣或有關聯，在工人運動的基礎上，生祥、永豐音樂又可以被放置在這個關係網絡中。

略晚於《勞工搖籃曲》發行的另張勞動專輯《底層的聲音—勞動、生活、音樂合輯》，則收錄交工樂隊的工人歌曲創作〈工人囡仔歌³⁷〉。本首歌曲同樣

³⁵ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈偓等還佇厥等麼該〉。

³⁶ 台灣勞工陣線秘書處，〈人的實踐與歷史發展的交會點—勞陣二十年史〉，《戰後臺灣勞工運動史料彙編：三、工運組織與工運事件》之第三章〈台灣勞工陣線時期〉（台北：國史館，2008.01），頁765-775。原載於《勞動者「站鬥陣、戰同線」勞陣二十週年紀念特刊》電子報（2005.05.29）。

³⁷ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈工人囡仔歌〉，黑手那卡西企劃，《底層的聲音—勞動、生活、音樂合輯》（台北：台北市政府勞工局發行、財團法人跨界文教基金會承辦，2000.12）。歌詞全文見附

用單一樂器伴奏，只是從三弦換成了吉他，演唱語言從客語改為台語，樂曲風格也沈靜許多。

交工樂隊利用傳統音樂元素，兼採恆春地方民謠〈牛尾絆〉和美濃客家民謠〈搖兒曲〉進行改編，即使演唱者語言從客語代換為台語，卻不失客家味。歌詞方面，以重複的「搖哇搖，惜哇惜，欲睏喔」穿插工人階級父母的抱怨、不捨與苦口婆心的叮嚀，加上演唱方式的配合，使聽眾難以辨別，主唱壓抑的腔調是怕打擾小孩，還是自我境遇的悲從中來。

有趣的是，兩張工人合輯的出版單位各自擁有不同的意識形態背景，《底層的聲音》由當時在野黨組成的台北市政府、與財團法人跨界基金會共同製作，似與先前提及的台灣勞工陣線路線有所差異—交工樂隊為兩張合輯中唯一重複的單位，其意義代表的不只在音樂上的肯定，也再度證明筆者前述生祥、永豐音樂不以政治目的為創作判準的論點。

三、生祥、永豐音樂歷年單曲的社會意識

2010年鍾永豐接受媒體訪問，記者提出為何都與綠營政治人物共事的疑問，鍾永豐表示其實自己也有不少藍營朋友，如郝龍斌、周錫瑋、徐中雄、陳學聖等等，某種程度顯示他們超越黨派的立場³⁸。再者，藉由本文的分析可得知，生祥、永豐音樂的觸角跨及客家、文學、政治與社會運動，而這些議題彼此之間並非獨立存在，而是緊密扣連形塑而成。

除了客家議題外，單曲的時間分佈有集中於交工樂隊時期的趨勢，這是生祥與樂團社會實踐的高峰；時間越晚，單曲性質則越指向林生祥與鍾永豐社會實踐的音樂特質。這些歷年單曲，一方面形塑了生祥、永豐音樂小史，另一方面也讓我們了解到林生祥和鍾永豐較不為人知的野史。

最後，如果用一句話統攝生祥、永豐音樂歷年單曲的創作理念，那就是，他們是為弱勢者服務，且往往站在天平上揚的彼端。

第二節、《臨暗》專輯中的都市畸零人

一、交工樂隊解散

前節筆者已針對生祥、永豐音樂歷年單曲觸及的社會議題進行分析，顯示生祥、永豐音樂在農業主題以外的涉獵。2003年交工樂隊完成第三張專輯錄

錄四：生祥與樂團已出版單曲與合輯年表。

³⁸ 黃煌權、唐秀麗，〈客家身影：鍾永豐以詩懷鄉，歌訴農民苦〉，《聯合報》，2010.03.21。

音，錄音過程雖然還是如往常爭辯討論，這次卻因碰觸成員之間根本性的歧異，沒能度過危機而宣告解散³⁹。林生祥以外的其他成員以「好客樂隊」持續音樂路，他卻受到音樂路上最大的打擊，因此陷入低潮⁴⁰。

交工樂隊解散後，林生祥沉潛並徬徨了好久，才在唱片出版的壓力下，約於 2004 年 5、6 月重新尋找合作夥伴，他找來無琴格貝斯手陸家駿、口琴手彭家熙和執掌月琴、三弦、琵琶三種弦樂器的鍾玉鳳，組成「生祥與瓦窰坑 3⁴¹」，10 月發行《臨暗》專輯。

交工樂隊解散的原因，在〈給眾多交工的朋友〉聲明稿發出後，成員大都不願意多談，林生祥曾在接受媒體訪問時，輕描淡寫地解釋是因音樂與生活之間的看法落差導致⁴²。不管如何，對樂迷來說，能永遠留存交工樂隊的璀璨記憶，才是最重要的吧。

或許是交工樂隊真的太「好」了，也或許是交工樂隊解散帶來的化學效應，林生祥在《臨暗》的音樂風格上作了極大轉變，外放強烈的鮮明感受不再，而採取內斂沉穩的基調；鍾永豐更在《臨暗》中一手包辦所有的歌詞，只有〈細妹，汝看〉還能看到林生祥的文字創作。

不過，《臨暗》依舊承繼了交工樂隊社會關懷的特質，讓林生祥與鍾永豐專輯的生活關注從農業跨越工業，如前節單曲分析時所述，交工樂隊廣泛的社會實踐已包括工人階級在內，專輯發行則讓音樂與社會實踐概念更為統一完整。此外，在《臨暗》裡的勞工書寫，也與〈僱等還佇厥等麼該〉和〈工人團仔歌〉有不小差異。

分析《臨暗》專輯前，本文將簡述台灣經濟發展史，並特別著重農業與工業的此消彼長，以便與其後的生祥、永豐音樂進行更有機的對話。

二、戰後台灣經濟發展簡史：「以農養工」

1945 年日本戰敗，國民政府接收台灣，戰後初期面臨物價飛漲和通貨膨脹的問題，台灣人民苦不堪言，政府無力解決經濟問題，成為引發 1947 年二二八事件爆發的原因之一。

³⁹ 交工樂隊，〈給眾多交工的朋友〉（2003.09.01），（來源：<http://bbs.music543.com/viewtopic.php?t=13479&highlight>，2010.08.06）。

⁴⁰ 根據音樂 543 網站交工樂隊討論區的網友 Rotten 分享，交工樂隊錄製完成的第三張專輯收錄曲目為 01〈鄉下倫巴〉，02〈掙扎的必要〉，03〈百年人物誌〉，04〈非核家園進行曲〉，05〈祭舞〉，06〈祭樂〉，07〈海上旅館〉，08〈工人前進立法院〉，09〈工人團仔歌〉，10〈我們還在這兒等什麼〉，11〈晒穀場〉。〈生祥相關作品列表整理〉，（來源：<http://music543.com/phpBB2/viewtopic.php?t=65580>，2010.08.06）。

⁴¹ 林生祥北部居住期間，於台北淡水瓦窰坑向陳姓夫婦租屋，住在保存完好的傳統夥房建築內，那裡不僅是林生祥大部分創作的源頭，也是《臨暗》專輯中〈細妹，汝看〉的錄音地點。林融駿，《台灣長史物—客家人的深情故事 9：林生祥》（台北：行政院客家委員會，2006.12）。

⁴² 林融駿，《台灣長史物—客家人的深情故事 9：林生祥》，33 分 25 秒-34 分 1 秒。

1949 年為阻絕台灣與大陸貨幣流通而發行新台幣，同年國民政府播遷來台，根據統計，1946 年至 1957 年播遷來台的大陸人士超過一百萬人，其中，平均每五位就有一位是不事生產的軍人，歷經太平洋戰爭的台灣已經無能恢復戰前狀態，而國民政府接收台灣以後更是雪上加霜。這種情況一直要到 1951 年美援進入台灣，挹注大量資金與民生用品，才使台灣注入穩定的強心針⁴³。

美國與國民黨的合作基本上是各取所需：美國需要國民黨箝制共產勢力，而藉由美國的支持，國民黨才能馴化台灣。1950 年代以來，從最早的土地改革開始，國民黨始終倚靠美國，才能恣意進行分化台灣本土勢力、深化控制能力的行動。

1949 年起，「三七五減租」、「公地放領」（1951 年）與「耕者有其田」（1953 年）一連串的土地改革政策，牽動著戰後台灣政治、經濟和社會的發展。土地改革看以三階段的方式，逐步讓農民能夠減少租稅，並擁有自己的農地，應該是政府釋放利多回饋農民的政策。相關數據也證明，1953 年自耕農比例確實從前一年的 38.55% 升高到 54.86%，佃農則下降了 14.39%⁴⁴，充份顯示還農於民的正面成果。

然而，農民的負擔並未因此而稍減，1947 年以來一連串的米糧控制機制：肥料換穀、隨賦徵購、公學糧、課徵實物稅並加徵「防衛捐」與「教育捐」，1946 到 1951 年間，土地稅佔直接稅⁴⁵比例雖逐年下降，然若加上肥料換穀與隨賦徵購等隱藏性賦稅，農業資源佔國家直接稅收的比例始終都在 70% 打轉⁴⁶。另一方面，政府徵購的稻米又經常低於市價許多，這也是台灣米價無法跟上其他民生物資上揚的原因。

土地改革只是國民政府分化本土地主階級勢力的手段，在階級關係上，農民的頭家從原本的地主轉為政府，美國在其中扮演協助的角色⁴⁷。國民政府透過土地改革強化台灣控制力後，在美援的引導下，邁向資本化的下一階段。

1953 年，國民政府推動一期四年經建計畫，採取擴大內需市場的「進口替代」工業化政策，以輕工業為主，國營企業趁此茁壯成長。1957 年起在美國的壓力下，國民政府開放國外經濟管制，進行外匯改革，並於 1960 年公佈「十九點財經原則」與「獎勵投資條例」，台灣工業走入「出口導向」階段，私人企業獲得較多發展機會，台灣經濟脈動從此與世界市場密不可分。

⁴³ 張晉芬、蔡瑞明，第二章〈國民政府初期的威權統治與勞雇關係〉（南投：國史館台灣文獻館，2006.12），《台灣全志·卷九，社會志·勞動力與勞動市場篇》，頁 45。

⁴⁴ 劉志偉，〈戰後台灣土地關係轉型中的國家、地主與農民，1945-1953〉（新竹：清華大學社會人類所碩士論文，1998），頁 107。

⁴⁵ 直接稅包括營業稅、所得稅、戶稅、田賦、遺產稅、印花稅。

⁴⁶ 劉志偉，〈戰後台灣土地關係轉型中的國家、地主與農民，1945-1953〉，頁 134-135。

⁴⁷ 1948 年中美共同組成「中國農村復興聯合委員會」，簡稱農復會，協助美援的農業計畫，土地改革為其中之一。張晉芬、蔡瑞明，第二章〈國民政府初期的威權統治與勞雇關係〉，《台灣全志·卷九，社會志·勞動力與勞動市場篇》，頁 47。

政府的農業政策已經使農戶比非農戶難以過活，此時的工業取向又偏向勞力密集，1960年起農村開始出現人口外流現象，企圖以工業收入彌補農業所得的不足。1963年台灣工業生產額首次超越農業生產額，正式步入工業化階段。農民兼業的情形越來越嚴重，六〇年代末，有九成的農村青年離農，留在農村的人力的有超過七成在40歲以上⁴⁸。

1966年高雄加工出口區成立之際，美援已撤出台灣，加工出口區對外填補了美國留下的國際市場空缺，對內則就近吸附農村勞動人口。1970年起，出口擴張策略達到臨界點，政府為克服瓶頸改為致力於工業升級，目標放在紡織、鋼鐵、石化、電子、機械等附加價值較高的重工業。

從事農業的人口還在不斷下降，我們不得不承認，農業是政府設計用來培植工業實力的事實，土地改革政策和產業結構的消長，使農民成為台灣經濟奇蹟下的犧牲品，而農業機械化的政策，低利貸款的政策，讓農民離農而不可得，身處不上不下的尷尬情況。1980年為止，農民自殺率在台灣各階層中高居第一位⁴⁹。

1981年新竹工業園區成立，台灣工業成功走向技術資本密集的階段，以「自由化、國際化、制度化」為口號。從事工業生產者的比例在1987年達到高峰後，也開始下降，服務業成為工作首選；不過，在台灣產業轉型歷程中，工業或許能吸納農業，服務業卻未必能完全吸收工業人力，在技術和文憑的受限下，必須面對失業或轉業的問題⁵⁰。

1980年代勞工意識逐步昂揚，開始重視勞動權、合理工資和工作環境安全等問題。對外，台商外移現象可能引發政治疑慮和失業危機；對內，國營企業民營化與外籍勞工的引進，資本主義取向越來越活絡，人民換工作的頻率越來越高，政府如何居間折衝，成為勢必正視解決的難題。

台灣產業變遷歷程深具政府和資本家聯手打造台灣經濟、兼具依賴外來資本從事自我發展的性格。人民認份認命隨一波波產業風潮趨之若鶩，雖說小蝦米難以抵抗大鯨魚，不過一把筷子的韌性是比一支還強上許多，唯有農工階級透過教育改造自我意識，才能獲得更多向上談判的籌碼，力行改造根著觀念的行動。

三、具體而微的經濟發展犧牲品：《臨暗》分析

筆者認為，《臨暗》不是一張鼓吹勞動階級反抗資本家的專輯，《臨暗》也

⁴⁸ 陳玉璽，《台灣的依附型發展—依附型發展及其社會政治後果：台灣個案研究》（台北：人間，1995.04），頁139。

⁴⁹ 陳玉璽，《台灣的依附型發展—依附型發展及其社會政治後果：台灣個案研究》，頁144。

⁵⁰ 張晉芬、蔡瑞明，《台灣全志·卷九，社會志·勞動力與勞動市場篇》，第三章〈經濟結構的轉型對勞動力的影響〉，頁65。

不是要批評社會體制不公，《臨暗》更不是勞工運動紀錄史，《臨暗》充其量只是作為勞工個體私領域的呢喃私語。然而，這絲毫不影響生祥與樂團始終直指社會現象的作風，他們只是採取了另一種方式：累積更多內在能量，以迸發出更巨大的震撼。

鍾永豐這時已經轉任嘉義縣文化局長，任職之餘持續創作不輟。他認為，《臨暗》專輯是他三年來從高雄到嘉南平原的流浪報告⁵¹。也就是說，他寫的不是一個為生計從南部農村往北部城市的遷徙故事，而是以南方為中心範圍的城鄉移動，跨出邊界的農村子弟，他們面對的究竟是怎樣未知的世界？

臨暗，收工（傍晚，收工）
一個人行，佇都市（一個人走，在都市）
僵目珠吊吊頭臚冇冇（我眼珠吊垂頭顱虛脹）
蓋像自家已經（好像自己已經）
灰飛腦散（魂飛魄散）

三不時僵失神走志（三不時我失神走志）
浪浪蕩蕩穿弄過巷（浪浪蕩蕩穿弄過巷）
盡想聽一聲（直想聽一聲）
阿姆籲細人仔洗身（母親喚孩子洗澡）
盡想鼻一下（直想聞一下）
竈下裏煎魚炒菜介味氣（廚房裏煎魚炒菜的味道）

臨暗，恁起（傍晚，想起）
阿公講介家族史（阿公講的家族史）
僵等這房歷代犁耙碌礮⁵²（我們這房歷代犁耙碌礮）
今僵都市打拚（今我都市打拚）
愛學開基祖（要學開基祖）

暮麻，一個人（夜暗，一個人）
行中山路（行中山路）
轉中正路（轉中正路）
論萬盞火照毋光（上萬盞燈照不亮）

⁵¹ 謝金蓉，〈林生祥、鍾永豐的報導音樂 從農村走向臨暗的都市〉，《新新聞》932（2005.01.13-01.19），頁94。

⁵² 「犁」、「耙」、「碌」、「礮」皆為傳統農具；「歷代犁耙碌礮」意謂歷代皆務農。生祥與瓦寮坑3，《臨暗》（台北：大大樹音樂圖像，2004.10）。

腳下介路（腳下的路）
人來人去算毋利（人來人去算不盡）
有人好問（無人可問）
食飽餵冇（吃飽了沒）⁵³

鍾永豐選擇了一個時刻：臨暗。「臨暗」的華語翻譯「傍晚」、「黃昏」都不太能夠準確傳達客語的真正含義，它指涉的其實是太陽下山、天色快要完全黑暗、那短短的十幾分鐘。明亮白天和漆黑夜晚給人截然不同的感受，至少是明確的；然白天與黑夜之交的尷尬時刻，往往特別容易被不知名的情緒叨擾。林生祥曾言當他拿到這首歌詞時，立刻出現過去台南客運站，對他而言有那種哀傷畫面的地方；不僅如此，鍾永豐的妹妹鍾秀梅在母親剛過世辦完喪事時，也會在臨暗時感到特別難過。他認為，那是集合很多種情緒的一個奇怪時間點⁵⁴。

存在與否的疑問油然而生，新舊思緒胡亂盤旋在腦海，毫無秩序地。歌詞描寫的主角，剛剛下工，身體因長時間勞動尚未恢復，視線模糊頭昏腦脹，提不起觀看和思考的力氣，三魂七魄也好像不是自己的，勉勉強強舉起腳步穿梭道路巷弄之中。

熟悉的故鄉記憶打進他混亂的思緒，他還有聽覺，他想聽媽媽喚一聲洗澡；他還有嗅覺，聞一下廚房裡傳來的家常菜味。原來魂魄已經默默回到老家了嗎？為何一直出現這種縈繞不去、似假似真的感受與想望？他並不意識錯覺和幻覺的可能，身體和魂魄已告分離，連感官都被鄉愁影響得好深好深。

頃刻，稍微能回神過來，他想起過去阿公講述歷代務農的家族史，自己也應該學習祖先開荒精神，在都市裡好好打拼。在精神稍微恢復以後，他終究想起自己身處的空間與背負的使命。順道一提，在另首單曲〈客家現身⁵⁵〉裡，鍾永豐也曾描繪過類似的現代開闢觀。不過，歌詞中指涉的是由南向北、移動距離較〈臨暗〉長、目的地也有所差異。此外，〈客家現身〉敘述不適的關鍵在台北市組成龐雜、客家邊緣化的族群問題，而〈臨暗〉乃基於個人之於家族的期待壓力，進而出現都市環境的適應不良，兩者不甚相同。

天畢竟暗了下來，街燈還不亮。主角走在人來人往的擁擠都市，卻得不到絲毫溫暖，企求一句問候，他就能得到慰藉的力量。可是沒有，沒有人問也不會有人理，他繼續走著、走著，達不到目的地，也不曉得目的地在哪裡的走著。

由於林生祥和鍾永豐都曾赴台南求學，歌詞「行中山路、轉中正路」應是台南火車站附近商業集結地的描繪。《臨暗》開始，林生祥抽掉了敲擊樂器，以

⁵³ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈臨暗〉，《臨暗》。

⁵⁴ 鍾鐵民、林生祥，〈從現代詩、散文、歌詞談客家語書寫〉，張騰蛟等，《土地的繫念—十場台灣藝文風潮的心靈饗宴》（台北：印刻，2008.08）頁 234-235。

⁵⁵ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈客家現身〉，《山歌之外、後生的歌—1999 第四屆台北市客家文化節紀念專輯》。

貝斯取代，留剩弦樂器編曲伴奏，這是他突破性的音樂轉向。如〈臨暗〉開頭即以月琴以兩次四個弦音開頭，再由口琴譜出前奏，吉他和貝斯負責穩定 2、1、1/2、1/2 的節奏。音樂抽出明確的節奏樂器，也是讓生祥、永豐音樂運動性轉弱的原因之一。

其實這是很沒有力的東西，我用這些音樂，去跟自己當下的生命對話。⁵⁶

林生祥在彈奏〈臨暗〉時說道。

〈臨暗〉歌詞紀錄離農年輕人飽受孤寂之苦，在整張專輯裡，也揭開探索這一群人各個生活面向的序幕。如〈都市開基祖〉即將〈臨暗〉第 3 段自身與家族史的對話再細緻申論：

阿公介當晝頭（阿公的正午時）

佢最好細姑丈轉妹家（他最愛小姑丈回娘家）

聽佢講一段開基史（聽他講一段開基史）

哀哉，傍一塊三層靚（哎喲，配一塊三層肉）

上聯是祖上本有地（上聯是祖上本無地）

做長工賸早田開石崗（做長工租早田開石崗）

穀租六成（穀租六成）

到尾還欠頭家帳（到後還欠頭家帳）

下聯是打幫三七五（下聯是好在三七五）

討薪白拆舊債牽牛牯（討老婆償舊債買公牛）

禾菸豆芋（禾菸豆芋）

屋起堂開振鴻圖（屋起堂開振鴻圖）

阿爸介暗晡頭（阿爸的夜晚）

佢不時一食飽就揮蓆（他不時一吃飽就離家）

毋係尋陣黨怨政治（不是找同黨怨政治）

就係騎引擎邏心事（就是騎機車巡心事）

後生時阿爸願出庄（年輕時阿爸渴望出庄）

駛送車做學徒佢全想過（開卡車當學徒他全想過）

奈何長子 老弟老妹還稚稚（奈何長子 老弟老妹還幼稚）

⁵⁶ 林融駿，《台灣長史物—客家人的深情故事 9：林生祥》，34 分 8 秒-34 分 16 秒。

十五六言轉大人身（十五六未轉大人身）
臂穀包使牛犁冒硬事（扛穀包駛牛犁攬硬活）
一分泥搵到（一給土沾到）
佢講是嗷正啲（他講是，哀啲喂）
洗有洗毋落（洗都洗不掉）

阿公佢是硬頸介國民黨（阿公他是硬頸的國民黨）
阿爸偏偏係死忠介民進黨（阿爸偏偏是死忠的民進黨）
一句起二句止三句齧牙省齒（一句起二句止三句咬牙切齒）
兩子爺佢等兩畚冇緣三句多（父子倆他們無緣三句多）⁵⁷

鍾永豐的歌詞創作長於兩種形式：七言絕句或四言絕句的仿傳統客家山歌與段落較長的敘事詩，前者如《我等就來唱山歌》的〈山歌唱來解心煩〉，〈都市開基祖〉當屬後者。第一段歌詞建立阿公講古的場景，連結〈臨暗〉的回憶片段，接著阿公敘述自己一步步從佃農幹起，被地主剝削，受惠於國民政府土地改革，慢慢「以農立家」的踏實路途。

第二代的阿爸不想再屈就農村，極力培養專業技能出外打拼，然而，身為長子的他，弟妹年紀尚小，還是得把家業一肩扛下，離農因此成為空想。兩大段分述阿公與阿爸的就業史在在突顯世代差異：阿公「唯農是從」是光明的「當晝頭」（白天），到了阿爸是農業走向衰敗的「暗晡頭」（夜晚）。同時，時代變遷造就兩代迥異的政治意識形態，阿公受惠土地改革的立即成效，阿爸則必須成為農業剩餘轉向工業的犧牲品。

至於第三代的自己，不再以農維生，轉換到陌生的都市發展。然而，即使主角懷抱阿公開闢新天地的精神，生活似乎沒有比較好過太多，民生物資飛漲，薄薄的薪水袋負荷不起基本的生活開銷，三餐用泡麵罐頭打發，儉腸斂肚還是存不了幾個錢：

都市介臨暗頭（都市的傍晚）
偈登常左泡麵右罐頭（我經常左泡麵右罐頭）
叩首再叩首三叩首（叩首再叩首三叩首）
敬阿公講介 開基祖（敬阿公講的 開基祖）

都市開基祖（都市開基祖）
稅屋是鳥籠仔大細（租房是鳥籠般大小）

⁵⁷ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈都市開基祖〉，《臨暗》。

月給薄薄仔兩尖（薪水薄薄的幾張）
所費是項項會齧人（開銷是樣樣會咬人）

都市開基祖（都市開基祖）
省省廠廠存冇三七五（省省儉儉存沒三七五）
左泡麵右罐頭（左泡麵右罐頭）
叩首再叩首三叩首（叩首再叩首三叩首）

「叩首再叩首三叩首」，身邊沒有祖公牌，供品品質也不高，因地制宜用自己的乾糧取代。敬！開基祖，不要嫌棄沒誠意，要祖先像保佑阿公那樣庇蔭自己；敬！開基祖，叩叩叩分不清楚是自己叩頭還是罐頭的碰撞聲。

本首歌以吉他、月琴、口琴和貝斯編曲而成。生祥與瓦窯坑3中只有鍾玉鳳的樂器角色不固定，這裡選用月琴，加上歌曲只演唱一次，讓整首歌不管在詞曲或演唱方式上，都符合傳統恆春民謠走唱詩人陳達的作法，又是一次傳統再創新的嘗試。

〈都市開基祖〉並不直接敘述台灣產業變遷，而聚焦在一個家庭三代的轉業歷程，隱約能找到政府政策影響與時代轉移的痕跡，但個體才是真正被仔細描繪的對象。筆者發現，第2大段阿爸受迫務農與鍾永豐〈李秀豐勞動編年〉的故事有部份重疊⁵⁸，此外，「一給泥沾到，洗都洗不掉」也是出自李秀豐之口，甚至，連鍾永豐自家都有類似經驗。由此推測，這首歌應該是由個人經驗和時代氛圍交織而成，且以呈現個人史為旨。

專輯第3首歌〈頭路〉描述轉業頻繁的勞動者：

作業送貨換到營業員（作業送貨換到營業員）
換去換轉像粒人肉圓（換去換回像顆人肉圓）
真裝上夜想到千條路（真是上夜想到千條路）
天光呷床本本磨豆腐（天亮起床同樣磨豆腐）

頭路頭路（重複）

初先浪想人生像回事（起先甯想人生像回事）
就算做工麻愛有樣勢（就算做工也要有樣子）
盲知硬分頭路趨到狂（誰知硬給頭路逼到狂）
跔歇工廠又來掌賣場（蹲完工廠又來顧賣場）

⁵⁸ 鍾永豐，〈李秀豐勞動編年〉，《重返美濃：台灣第一步反水庫運動紀實》，頁37-49。

頭路頭路 上夜千條路（頭路頭路 上夜千條路）

頭路頭路 天光本本磨豆腐（頭路頭路 天亮同樣磨豆腐）

作業送貨換到營業員（作業送貨換到營業員）

換去換轉像粒人肉圓（換去換回像顆人肉圓）

浪過做過頭路論半打（混過做過頭路半打計）

亦賴頭家面勢有恁差（到處頭家臉色都很差）

頭路頭路（重複）

加薪就罵業績毋多罇（加薪就罵業績不太好）

公司毋係行善來渡化（公司不是行善來渡化）

加班就講景氣一等差（加班就講景氣非常差）

冇就關廠大家試看嘛（不然關廠大家試看看）

頭路頭路 景氣一等差（頭路頭路 景氣非常差）

頭路頭路 冇就關廠試看嘛（頭路頭路 不然關廠試看看）

這是整張專輯最輕快的一首歌，鍾玉鳳改以三弦伴奏。林生祥在鍾永豐歌詞創作完成後，曾詢問對本首歌的音樂有何想法。鍾永豐認為黃克林的〈倒退嚕〉最適合〈頭路〉都市漂泊的命題，這樣的想法開啓其客家與福佬文化對話的可能⁵⁹；以三弦伴奏，也是遵循〈倒退嚕〉演奏樂器的設計。

台灣經濟主要由中小企業支撐，生產技術層級低，年資與在職訓練提昇生產力效果不大，公營企業不論，一般私營企業的工作穩定性尚低，自然降低台灣勞工的公司忠誠度，比起其他國家，台灣勞工流動率因此高上許多。他們寧願在累積一定財產後自行創業，也不願在企業冒著可能隨時失業的風險⁶⁰。

像〈頭路〉的主角就是一位從作業員、送貨員換到營業員的勞工，為求溫飽得忍受老闆的嘴臉、低廉的工資、冗長的工時、失業的威脅，像是被資本家綁得死死的廉價物品，要則來，不要則棄，人的尊嚴被徹底踐踏殆盡。

本首歌曲透過資本家和勞工的關係，直指勞工被動無奈的處境。「頭路頭路，上夜千條路」，頭家給的路，上千條路都是一個模樣；「頭路頭路，天光本本磨豆腐」，天一亮，勞工一樣認命上工，磨豆腐般無意識地重複千篇一律的動

⁵⁹ 參考附錄三：鍾永豐演講摘錄稿。

⁶⁰ 張晉芬、蔡瑞明，第三章〈經濟結構的轉型對勞動力的影響〉，《台灣全志·卷九，社會志·勞動力與勞動市場篇》，頁 65-66。

作；「頭路頭路，景氣一等差；頭路頭路，冇就關廠試看嘛」，景氣就是這麼差，不如勉強做做，沒人會樂見同歸於盡的結果。取自客家諺語的兩句話，竟能如此準確貼近都市勞工的情境⁶¹。

世界打發朝晨頭（世界發動在清晨）
暈頭暈腦佢緊飄（暈頭暈腦飄啊飄）
都市動身像車班（都市動身像車班）
車班緊發佢冇票（車班發行我沒票）

世界換索臨暗頭（世界換擋在傍晚）
冇眼冇神佢緊飄（冇眼無神飄啊飄）
都市照轉像車班（都市照轉像車班）
人客下車佢冇票（乘客下車我沒票）

佢像零件，托存介（我像零件，撿剩的）
所有故事，多餘介（所有故事，多餘的）
人世同佢，冇關係（世界與我，沒關係）
佢驚睹到，相識介（我怕遇到，相識的）

冇魂冇主佢緊飄（冇魂無主飄啊飄）
命運邊唇佢緊飄（世界邊緣飄啊飄）
邊唇插滿選舉旗（邊緣插滿選舉旗）
頭前有路佢緊飄（前方無路飄啊飄）⁶²

〈冇頭冇路〉被擺在專輯第 8 首，鍾永豐運用他另一擅長的傳統形式，以七言絕句描繪勞工失業時在都市空間的飄零。原本白天工作、夜晚休息的有業狀態，沒有工作可做的清晨傍晚分野也都沒有意義。都市照常運轉，沒有因為自己失業而暫停，頭暈目眩不再是工作疲累之故，而是茫茫渺渺無法預測的未來。

前兩段歌詞彼此對稱呼應，作者以商業都市的物件代表：車票，暗喻工作的入場券。失業勞工望著都市運轉—以車班為具體象徵，乘客上上下下的繳票使他連結起自己已經失去工廠的入場資格。都市對農村子弟的陌生感已告強烈，失業更讓自己與都市的扞格雪上加霜，身在這裡作為勞工，是剩餘的零件，作為人類，是突出的存在。儘管如此，卻仍不時擔心遇見認識的人，那不僅提

⁶¹ 鍾永豐在清華大學台文所演講中也曾提及，參考附錄三：鍾永豐演講摘錄稿。

⁶² 鍾永豐詞，林生祥曲，〈冇頭冇路〉，《臨暗》。

醒自己失業，也會造成他必須回到群體的警覺，這個時刻，他寧願當個徹底的邊緣人，放空地在都市繼續飄零走到沒有盡頭的地步。

〈頭路〉是描述勞工轉業，〈冇頭冇路〉則以勞工失業為主題，前者音樂融匯了客家與福佬文化，後者則是仿客家傳統山歌的吟唱作法。至於工廠內部勞動的實際情況，〈三班制〉有以下的描寫：

連排連槓介燈管（連排連槓的燈管）
封啊塞塞介場所（密不透風的場所）
掌人趨人介時鐘（管人趕人的時鐘）
長年不變介色唇（長年不變的顏色）

自家介影看毋到（自己的影看不到）
風起雨落鼻毋到（風起雨落聞不到）
天時地節毋知得（天時地節無從知）
大腔麻聲講毋得（嚷嚷大聲講不得）⁶³

舉頭是整齊劃一排列的日光燈管，空氣讓人窒息，時鐘催促人們趕工。環境營造得死氣沉沉，關在密閉空間，無從得知天氣或節慶的變化，連自己是誰都不需要知道。

以二十四小時為準，八小時為一單位，分成日班、夜班、大夜班，輪到的班並不固定，視工廠工作量而定，生理時鐘也得隨排班自我調整。

冇影冇跡介人生（無影無跡的人生）
冇日冇夜介底層（無日無夜的底層）
冇風冇雨介工時（無風無雨的工時）
冇話冇絮介同事（無話無絮的同事）⁶⁴

工人都被工廠日復一日相同的工作型態，從有感覺訓練成沒有知覺了：正好符合資本家勞工需求的口味，他們需要鐵板一塊的工作機器，而非有喜有怒有哀有樂的生命體。你的人生、你受的壓迫、你的工作條件、你的人際交往，都和他們沒有關係，在此作者刻意採用整齊劃一的排比形式，除了富有運用傳統形式的意義外，也十分契合工廠內部的刻板印象，加上重複演唱的「日班夜班大夜班」，種種元素使筆者想起卓別林的電影《摩登時代》（1936），裡頭充斥工人

⁶³ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈三班制〉，《臨暗》。

⁶⁴ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈三班制〉，《臨暗》。

重複機械動作的場景。

音樂設計上，本首歌以低音貝斯作為開場和主奏，口琴和演唱者的聲音是比較高亢的，兩極化的音樂表現中，低音像是工廠機器操作的背景，林生祥演唱時，鍾玉鳳再以月琴搭配，塑造成一個具有畫面感的場景：勞工在工廠中講出自我際遇的生命故事。

〈輾來輾去〉接著深入描繪勞工心境：

連操之操（連操再操）

佢像一臺機器（我像一臺機器）

烏油消磨亟淨（機油消磨殆盡）

消磨亟淨（消磨殆盡）

奈何轉點（消磨殆盡）

眠床偏偏生熱（床上偏偏長刺）

佢是夾著被骨（佢夾著棉被）

輾來輾去（翻來覆去）

細妹佢像河（女孩我像河）

想愛下流（想要下流）

細妹佢像雲（女孩我像雲）

想愛風來吹（想要風來吹）

細妹佢像雷（女孩我像雷）

想愛插落地（想要插落地）⁶⁵



〈輾來輾去〉前兩段歌詞以口白方式吟唱。第一段延續了〈三班制〉的主題，不僅資本家希望勞工像工作機器，這首歌更透露了連勞工自己都這樣認為，「機器」的雙重意涵富有高度無奈悲涼的味道。不過，勞工總算是有知覺了，即使負面，有感比無知依舊好上許多。

此外，〈輾來輾去〉兼具慾望的高度隱喻，更早之前，〈三班制〉第5段歌詞就有勞動者工作時，產生與工廠不相干的嚮往式書寫：

茫茫渺渺這世界（茫茫渺渺這世界）

淨汝出現佢眼界（就妳出現我眼界）

汝笑汝譴汝呆呆（妳笑妳氣妳呆呆）

⁶⁵ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈輾來輾去〉，《臨暗》。

佢笑佢譴佢呆呆（我笑我氣我呆呆）⁶⁶

女人是工人工作時能聊以慰藉的調劑，由於〈輾來輾去〉與〈三班制〉兩首歌兼具連續性和互文性的效果，鍾永豐在〈三班制〉則把他們對女人的渴望推及至下工以後，即使已為工作付出大量心力，仍因生理需求，翻來覆去無法安於休息。

這是鍾玉鳳唯一使用琵琶彈奏的歌曲，不管與小聲唸白配合或獨奏，前者撥動後者輪轉琴弦的彈法，歌曲隨琵琶逐漸步向高潮，也每每讓〈輾來輾去〉聽來揪心無比。在歌詞方面，必須提及鍾永豐在《臨暗》中的另一重點：曝露勞工內心的書寫。勞工的真實生活不是只有工廠，鍾永豐在《臨暗》並不限於指控資本家剝削勞工，也不滿足於講述個人勞動史，他另一個跨越是：深入勞工私領域的探究。

〈緊來緊賤〉是另一首書寫勞工私領域的創作：

想抄細妹仔（想追個小姐）

但係憑麼該（但是憑什麼）

冇屋又冇車（沒房又沒車）

頭路冇定著（工作不穩定）

佢恨廣告（我恨廣告）

佢畏情歌（我厭情歌）

畚畚佢靚（個個如此漂亮）

畚畚佢靚（個個如此漂亮）

所銷所賣（所銷所賣）

毋得葛煞（消受不起）

想抄細妹仔（想追個小姐）

但係憑麼該（但是憑什麼）

毋當店項稅片（不如店裡租片）

俗俗又便便（便宜又方便）

三更半夜（三更半夜）

日本美國（日本美國）

怎會佢靚（怎會如此漂亮）



⁶⁶ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈三班制〉，《臨暗》。

怎會恁靚（怎會如此漂亮）
所想所願（所想所願）
緊來緊賤（愈來愈賤）⁶⁷

鍾永豐毫不避諱使用直接坦白的語言，這是他創作時念茲在茲的信念，對他來說，隱喻性過高的詞語無法達到與當代社會對話的效果。〈輾來輾去〉第3段的歌詞是以兩句為一單位、從暗示到明示的性描寫，〈緊來緊賤〉則直抒工人性需求的解決方法：租A片。

勞工身份低賤，金子、房子、車子一項都沒有，當然提不起追女朋友的勇氣，視聽媒體的高層文化根本消費不來，租A片最符合自己的社經地位，日本、美國還任君挑選。透過本首歌對性需求的簡短描寫可以發現，工人底層身份不僅僅是個體經濟問題，長久以來還會形塑自己低人一等的價值觀，若門當戶對觀念無法徹底拋棄，底層勞動者的婚姻將更降低階級翻轉的可行性。

爲了沒女人煩心，有女人陪伴也成問題，《臨暗》專輯第9首〈大水樵〉作如此敘述：

妹，汝攞佢攞啊恁緊（妹，妳抱我抱得這麼緊）
汝攞佢攞啊恁緊（妳抱我抱得這麼緊）
佢喜歡佢介手佢介嘴（我喜歡我的手我的嘴）
佢等握汝斟汝撒操愁斷根（它們握妳吻把煩憂斷根）
汝搭著佢介身佢介心（妳貼緊我的身我的心）
佢等湊做一個著急介圓（我們湊成一個著急的圓）

妹，汝攞佢攞啊恁緊（妹，妳抱我抱得這麼緊）
汝攞佢攞啊恁緊（妳抱我抱得這麼緊）
佢知汝想穩定想固定（我知道妳想穩定想固定）
望佢係汝做得縴船介墩（想我是妳可以繫船的樁）
但係佢呀是就像大水樵（但是我呀就像大水柴）
根土分離水帶水漂（根土分離水帶水漂）

冇底介愛情（沒底的愛情）
就像大水樵（就像大水柴）
拈得上岸（撿得上岸）
難得生根（難得生根）

⁶⁷ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈緊來緊賤〉，《臨暗》。

妹，汝攞佢攞啊恁緊（妹，妳抱我抱得這麼緊）
汝攞佢攞啊恁緊（妳抱我抱得這麼緊）
佢等合做一團密密介圓（我們合成一團密密的圓）
世界拜託恬下來恬下來（世界拜託停下來停下來）
佢等滾做一團滿滿介圓（我們滾成一團滿滿的圓）
時間拜託恬下來恬下來（時間拜託停下來停下來）

冇底介愛情（沒底的愛情）
恬恬攞著汝（靜靜抱著妳）
永永遠遠（永永遠遠）
毋有天光（不要天亮）⁶⁸

〈緊來緊賤〉配合短促歌詞，音樂速度也較快，詞曲敘述的形式選以月琴應和，演唱者音調高低起伏大，頗具緊張感。〈大水樵〉音樂感則平穩許多，演唱者採取或唱或唸的方式，音樂與演唱拍子拖長，每句末字尤其明顯，間奏穿插了一段口哨聲，整體表現輕鬆中帶著沈重感。

每句拉長的拍子像在祈求，兩人世界可以停留在最美的一刻，不需要面對完美的圓以外的大千世界，也不用理會殘酷現實帶來的憂愁。如前所述，底層階級的結合是無根的浮萍，是沒有依傍、飄飄蕩蕩的浮木。鍾永豐再度以性暗示帶出勞工力有未逮的存在狀態：雙方都是彼此的依靠，腳下卻踩著空蕩的未來。

以客家爲本注入福佬文化的成份，在本張專輯中，除了〈頭路〉，還有第7首的〈古錐仔〉。檢視〈港都夜雨〉的歌詞，其實和《臨暗》專輯描繪工人處境的角度頗爲相似，同樣爲了生活出外打拼，同樣產生漂泊感，〈港都夜雨〉裡同樣以男性觀點出發，彼方有位嚮往的女性，女性是他出外工作的原動力。〈古錐仔〉選取了〈港都夜雨〉歌曲第一段再創作：

今夜又是風雨微微異鄉个都市（今夜又是風雨微微異鄉的都市）
路燈青青照著水滴引阮个悲意（路燈青青照著水滴引我的悲意）
青春男兒不知自己欲行叨位去（青春男兒不知自己要往哪裡去）
啊—茫茫前程（啊—茫茫前程）
港都夜雨落袂停（港都夜雨下不停）⁶⁹

⁶⁸ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈大水樵〉，《臨暗》。

⁶⁹ 呂傳梓詞，楊三郎曲，取自〈古錐仔〉，《臨暗》。

鍾永豐曾在演講中提到〈古錐仔〉的創作緣起：

我後來在外面的時候，我就看到很多閩南的朋友，他們會唱各式各樣的閩南歌謠，我們有沒有可能進一步跟他對話？所以這裡面有另外一個嘗試，……，這其實是講一個閩客的工人朋友的故事。就是說我其實不想寫一個純粹客家的東西，因為現在也沒有純粹客家的東西。我們離開成長地之後，其實周圍就是各式各樣的朋友嘛，所以這裡面我其實是想到我在高雄工作的時候，認識幾個閩南朋友，他們去 KTV 裡面唱歌的時候，很奇怪，每次都會唱什麼〈港都夜雨〉。我後來再去翻歌詞的時候，被這首歌的歌詞嚇了一跳，已經隔了三、四十年了，對工人的處境還是指證歷歷。⁷⁰

在〈古錐仔〉的描述裡，風雨飄搖的時候，作者特別容易回憶起古錐仔唱的〈港都夜雨〉。工人出身的古錐仔，下班後的夜晚，冒著風雨騎著小五十，鍾永豐要他再唱這首符合現狀的情境歌曲。可是，對古錐仔來說，在 KTV 的狂歡是種發洩，在現實情境中的演唱卻是句句重擊於心。帶著酒意的他操著台語說：「兄弟今夜咱是，咱是社會問題，若是逼啦走闖無門，冇定會創一條頭條新聞（兄弟今夜我們是，我們是社會問題，若是逼到走頭無路，說不定會搞一條頭條新聞）⁷¹」，不知道是酒精作祟，還是帶有認真成份，古錐仔還是在港都繼續漂泊著，或許在某個風雨交加的都市夜晚，會看到古錐仔佔據某個角落，繼續吟唱著〈港都夜雨〉吧。

筆者論述本節時，不以曲目順序安排為唯一基準，而是依照相近主題劃分，並不代表《臨暗》專輯的曲目序不具意義，只是曲目與曲目間的故事性較弱。不過，筆者也發現《臨暗》的曲目安排，從建立勞工個人史，到談論工作以外的心境，乃一路往勞工內心挖掘的過程，並且還是從有業到無業狀態的描寫。這種一路向下的音樂氛圍，處於情緒最低檔是第 10 首〈痛苦像井〉：

痛苦像井（痛苦像井）

痛苦像井（痛苦像井）

越苦介痛（越苦的痛）

越深介井（越深的井）

痛苦像井（痛苦像井）

⁷⁰ 鍾永豐演講錄音檔，〈台文所 2009 秋冬系列演講（一）菊花如何夜行軍：民謠與當代對話的兩種途徑〉，1 小時 11 分 20 秒-1 小時 12 分 30 秒。

⁷¹ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈古錐仔〉，《臨暗》。

適井越深（那井越深）
光線越少（光線越少）
世界越細（世界越細）⁷²

演唱者一句，以口琴為主的樂器對奏一句，不管是演唱者或樂器，都利用拉長音把井的味道做出來。工作的痛、失業的苦、沒伴的痛、有伴的苦，埋在深深的心井，自己也好像掉進去，快要看不到出口的光，世界因此變得渺小，卻遍尋不著解決之道。陷在井裡，也像陷在自己建築的階級牢籠，越是底層，越不明瞭壓迫者的面目，井太深距離太遠，再怎麼用力也跳不出去。

《臨暗》專輯中以勞工內心書寫為主，並間接處理了客家與福佬族群在勞動場域的交會。不過，值得注意的是，本張專輯的勞工代言者以男性為書寫中心，並多以男性視角觀看女性存在，透過《臨暗》，聆聽者能大致理解男性對女性仰賴至深，卻無法理解女性本體、或反饋給男性的對話與反應。女工的生命故事精彩程度勢必不亞於男工，而女性在《臨暗》中卻只能成為被男性構築的平面他者，而非存在自我意識、活躍於當代社會的立體樣貌，筆者認為，這是《臨暗》未能達成的缺憾。然而，林生祥和鍾永豐對於女性議題，顯然有自己的一套理論與想法，2009年的《野生》專輯，他們用實在的作品，嘗試回答了筆者在此的質疑。

為擺脫一路探底的悲戚，第11首〈路還要行〉開始把低潮情緒向上拉：即使面臨許多難題，人生還是要繼續過，用正向的心態迎接未知，不能被輕易打敗。比較實際一點，轉換跑道，比較鄉愿一點，可以換個念頭，苦難糊里糊塗就挺過去了。歌詞中描述的工人主角沒有因為環境發瘋、搶錢、認命或受驚，他還看得到日出日落，還知道祝福自己的女人和兄弟。藉此可看出，生祥、永豐音樂再怎樣轉變，其積極向前的心態依舊存在。

專輯最後一首歌收束在〈細妹，汝看〉更是呈現了這一點：

細妹，汝看（細妹，妳看）
適置中腰介大山（那中央的大山）
攪著白雲緊扁緊轉（攪著白雲翻來又轉）

細妹，汝看哪（細妹，妳看哪）
適轉彎介河灞（那轉彎的河流）
趨著大水緊流緊灩（趨趕大水波光激灩）
像汝按靚（像妳真美）

⁷² 鍾永豐詞，林生祥曲，〈痛苦像井〉，《臨暗》。

細妹，汝看（細妹，妳看）
適掛雲介大山（那掛雲的大山）
傾身渡著山下介石崗田（傾身顧著山下的石崗田）

細妹，汝看（細妹，妳看哪）
適唱歌介河灞（那唱歌的河流）
彎腰攬著唇邊介沙埔地（彎腰抱著水邊的沙埔地）
像汝惜偈（像妳疼我）⁷³

〈路還要行〉的主角要自己的女人和兄弟保重，似乎暗自下了什麼新決定。〈細妹，汝看〉的場景一下子跳到大自然，這是生祥與樂團最熟悉的源頭。本首歌雖為《寒夜續曲》而作，林生祥卻不只一次表示這首歌是寫給他當時的女朋友，同時也是他少數的情歌創作。此外，《臨暗》專輯中只有這首歌詞內頁呈現紅色，其他都是強烈黑白對比的設計，放在《臨暗》末首，兼具展望未來遠景的意義。

「細妹妳看」這首歌的完成，對我音樂旅程中有重要意義。在交工樂隊的時期，做了「我等就來唱山歌」與「菊花夜行軍」之後，一直在摸索下一個時期做音樂的方向，這確實令我發慌，尋找內心裡頭的聲音對話，我不是那麼清楚把握。在交工樂隊解散後，這是我第一首寫的歌，第一次與國際大師級的樂手合作，第一次跳出樂團的模式做音樂，第一次與影像畫面一起唱歌……也因為這首歌，讓我知道好像還有力氣寫歌，把我從低潮中拉上來。⁷⁴

林生祥實際到《寒夜續曲》拍攝現場感受氣氛後，才跟鍾永豐討論內容，錄音時還邀請到沖繩三弦大師平安隆伴奏，最重要的是，〈細妹，汝看〉是交工樂隊解散後林生祥創作的第一首歌。

鍾永豐為《臨暗》花了一年時間，閱讀 1980 年代以後台灣社會經濟和勞動市場的轉變，以及進行十多個勞工訪談，最後選擇描述當事人處境的方式寫《臨暗》。林生祥在製作《臨暗》音樂時則是以「無力的感覺」出發；有許多朋友向他表示聽到這張專輯時的不習慣，似乎不是過去的音樂⁷⁵。

即使鍾永豐是以個案書寫《臨暗》中一首首的歌詞，這些案例卻也藉此建

⁷³ 林生祥、鍾永豐詞，林生祥曲，〈細妹汝看〉，《臨暗》。

⁷⁴ 林生祥，〈關於片尾曲「細妹妳看」〉，（來源：<http://web.pts.org.tw/~web02/night2/sound.htm>，2010.08.06）。

⁷⁵ 邱仕弘，〈反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起〉附錄三之鍾永豐訪談文字稿，頁 98-99。林融駿，《台灣長史物—客家人的深情故事 9：林生祥》，38 分 13 秒-38 分 51 秒。

立起一幅勞動者圖像；就像每次林生祥和鍾永豐總是習慣以生活周遭出發，卻往往能引起普遍共鳴一樣。《臨暗》在疆界上從農村走向都市，在議題上從農業跨至工業，以都市畸零人爲中心的主題描寫，在詞曲上，都有迥然於過往的劇烈轉變和全新嘗試。

從族群的角度，《臨暗》具有以客家視角書寫工人的意義，三級產業中，福佬人從事製造業和服務業的比例較客家人多，《臨暗》中的〈古錐仔〉呈現福佬人與客家人的交往片段，其實是頗爲符合歷史現實的⁷⁶，《臨暗》以族群邊緣之姿，重探了勞工場域的交往片段。另一方面，若以〈古錐仔〉爲基礎，也可明顯察覺其多語混用現象，在第一節討論生祥、永豐音樂單曲也可發現他們流動於華語、客語、台語的情形。該如何定位生祥、永豐音樂族群語言跳躍化的現象，將是筆者下節企圖處理的重點。

第三節、族群、階級、場域的交錯：論生祥、永豐音樂的創作語言

一、林生祥與鍾永豐的創作語言轉向

從生祥與樂團作品的產出過程中，不論專輯或單曲，除了本文一直重複闡述的「與社會對話」的中心意念外，還有一個特別值得注意的部份：歌詞語言（同時也是演唱語言）的使用。

進行客語創作之前，林生祥與鍾永豐皆以華語爲書寫語，以他們來說，開始使用客語無疑是人生歷程的一大突破與進展。林生祥的第一首客語歌曲爲〈一久〉（1993），收錄在《過庄尋聊》專輯，本文第二章已曾論及。鍾永豐的第一首客語作品則爲詩作，是一首寫給過世父親的作品⁷⁷：

秋个 暮茫底	秋的暮茫裏
龜山膝下攜手搓脚个	龜山膝下洗手搓腳的
阿爸	阿爸
身後齊齊六分	身後整整六分
犁正个菸地	犁好的菸山
同累咳个牛牯	同累喘喘的水牛
眼瞪瞪，想歸	眼瞪瞪
	想歸

⁷⁶ 張晉芬、蔡瑞明，第七章〈勞動的區域、族群、及國籍差異與歧視〉表 7-1，《台灣全志·卷九，社會志·勞動力與勞動市場篇》，頁 175。

⁷⁷ 鍾永豐在不同時間分以客語與中文發表此詩，兩首詩因非質譯，排列順序也有所差異，故本文以並列方式呈現。

伸暢一口煙，阿爸
深穩个目光，緩緩
盤過掛雲个大山
二十初出頭，新討
哺娘在遠遠下丘
五色梅个田塍
上土，拘泥
烏黝黝个體裁，密密
洋巾蒙面

大河秋淺
寂寂鶉鴉羞羞飛過
「生妹，來歸啲！」

蒼茫看天
阿爸
婦娘一雙認做个目珠
行過轉暗个田塍
可比火螢蟲明滅閃逝
影過阿爸痛惜个心
係命：大宗人家个長子
奈何後生
意想出莊

阿爸
放下褲腳
風微微，動五節芒
歸屋个硬泥路
石多、坑多
病子三月个阿姆
頭傾傾，騰牛車尾
在山外

深吐一口煙
阿爸
深穩的目光，緩緩攀過
掛雲的大山
二十初出頭，新婚
哺娘在遠遠下丘
五色梅的田埂
拘泥、覆土
烏黝黝的身體，密密
花巾蒙面

大河秋淺
羞羞夜鶯寂寂啼尖
「噢！來歸啲」

蒼茫看天
阿爸
哺娘一雙認做的目珠
行過轉暗的田埂
好比螢火蟲明滅閃逝
掠過阿爸痛惜的心
是命啊：
大戶人家的長子
奈何後生
意想出庄

阿爸
放下褲腳
風微微，動五節芒
回家的硬泥路
石多，坑多
病子三月的阿姆
頭傾傾，跟牛車尾

遠方世界隱隱透氣
輕輕作弄阿爸
像雲个心⁷⁸

在山外
遠方世界隱隱呼氣
輕輕作弄阿爸
像雲的心⁷⁹

鍾永豐父親因農藥殘留發病過世時，正好在東引島當兵，時為 1987 年。當時的他想寫詩獻給父親，並認為惟有用客語寫詩，才能與父親對話溝通。於是他想起小時候坐在牛車上，爸爸掌牛軛指示前進，媽媽坐在車尾壓後的情景，寫下第一首客語詩〈生妹同紹坤哥个故事〉。鍾永豐以兒子的視角，上溯父親因長子身份、無法完成出庄的心願，與《臨暗》中〈都市開基祖〉中第二代一心想出外打拼的形象十分吻合。從這樣的細微對照可以發現，在台灣農村中，像鍾永豐上一代的農業政策犧牲品的普遍事實；同時，這也是身在目擊現場的鍾永豐，縈繞不散的殘酷現實。父親的無奈身影才會在鍾永豐的作品中，以不同的形態出現。

他們的第一首客語創作，都出現在約莫 23、4 歲的年紀；離鄉背井的他們，也不約而同憶起了參養他們長大的農村場景。早在第一首客語創作，就同樣選擇美濃農村記憶的現象，多少可看出他們能一拍即合、繼而維持長久夥伴關係的默契。

大概是在 1980 年代末期我父親過世，那時候我開始想要用客家話寫詩，之所以會用客家話寫詩，其實很根本是碰到文字（文學）跟社會的問題，那時候用了十幾年的用國語寫詩，開始想要寫美濃或是想寫詩給我父親，就覺得用國語來寫就是不搭，因為基本上這個地方的社會、記憶、歷史跟文化是靠客家話建構起來的，所以語言就不能只是個工具而已。⁸⁰

鍾永豐改換客語寫詩十分具有自覺，擁有一套清楚思維。1993 年完成首次客語創作、認為用客語寫曲品質會比較好、使用母語創作表達也較為精準⁸¹的林生祥，想法顯得直觀許多。不過，改用客語創作卻是他們不言自明的共識。

這樣的語言意識與 1980 年代後興起的本土化風潮有關；本土意識也隨 1987 代解嚴，結合風起雲湧的社會運動席捲整個台灣，在第二章第一節的部份本文

⁷⁸ 鍾永豐，〈生妹同紹坤哥个故事〉，美濃愛鄉協進會，《重返美濃：台灣第一部反水庫運動紀實》，頁 110-113。

⁷⁹ 鍾永豐，〈秋—獻給父親〉，小野等，《走·路—給我一條千里步道》（台北：左岸文化，2007.11），頁 112-115。

⁸⁰ 大大樹音樂圖像，《美濃客庄音像記事》（高雄：高雄縣政府文化局，2007.09），49 分 40 秒-50 分 35 秒。

⁸¹ 鍾鐵民、林生祥，〈從現代詩、散文、歌詞談客家語書寫〉，頁 221。

曾稍論及。在語言方面，戰後始終受到國語運動壓抑不能言的本土語，也進行了一連串的抗爭和討論，其中，與客語相關者，是為 1988 年的「還我母語」運動。

1988 年 12 月 28 日，以《客家風雲》雜誌主導的「還我母語」大遊行，號召上萬名群眾於台北街頭示威，提出「一、開放客語廣播、電視節目；二、實施雙語教育，建立平等語言政策；三、修改廣電法廿條對方言之限制條款為保障條款」等三大訴求⁸²。

事實上，《客家風雲》雜誌於 1987 年 10 月 25 日的組成，便是由一群客籍知識份子，有感於客語的流失集結，並期能透過刊物，提昇客家人族群意識、爭取客家人權益地位，鼓吹三台增設客家節目與成立客家廣播電台。不過當時尚未得到官方的積極回應。原本的族群意識和隱隱然的矛盾，具體表現在三台電視節目製作的指定語言：含納國語、台語卻排除客語，便如此加深了這群知識份子的不滿。

《客家雜誌》在新成立的公視雙語節目方案公佈後，隨即於 1988 年的 5、6 月舉行兩次座談會，官方代表新聞局仍一副消極態度。於是，11 月 10 日《客家風雲》與「六堆旅北同鄉會」合作成立「客家權益促進會」（簡稱客權會），共同舉辦戰後四十多年來客家人的最大聚會：「六堆客家之夜」，並為 12 月 28 日作行動預告。

期間雖曾遭受官方關切，不過遊行依舊順利上了街頭。觀看三個訴求的內容，無疑是為解決客家族群與政府近程與遠程的扞格擬成：一、三為針對新聞局雙語政策的特殊要求而定，二屬普遍化的語言政策要求。隨後，被「還我母語」運動帶起的客家意識，直至政黨首次輪替後都還在發酵，直接立即的影響包括：1989 年元旦台視「鄉親鄉情」客語節目開播、1990 年 12 月 1 日《客家風雲》改名《客家雜誌》的「實踐路線」一派組成「台灣客家公共事務協會」、1991 年包括台大在內的各大專院校開始成立客家社團、1993 年 8 月 2 日刪去廣電法第二十條「電臺對國內廣播播音語言應以國語為主，方言應逐年減少；其所應占比率，由新聞局視實際需要定之」條文、1994 年有史以來第一個 24 小時以客語播音的「寶島新聲客家電台」成立、1995 年台北市政府舉辦第一屆客家文化節、同年第一屆客家學術研討會於中壢舉辦。2001 年行政院客委會，2003 年中央大學客家學院、客家電視台與客家廣播聯播網的成立，雖然是民進黨執政以後的政策，和這個運動也都有千絲萬縷的關係⁸³。

這是「還我母語」運動就族群議題上的影響。此外，運動者楊長鎮將「還

⁸² 陳康宏，〈二二八還我母語運動十年的回顧與省思〉，《客家》102 期（1998.12），頁 15-16。

⁸³ 徐正光、張維安，〈導論—建立台灣客家知識體系〉，徐正光主編，《台灣客家研究導論》（台北：行政院客家委員會、台灣客家研究學會，2007.06），頁 5。

我母語」界定為「台灣民主化運動與本土化的一環⁸⁴」，實際上，以當初的運動動員歷史現實論之，客家族群運動是被放置在社會運動和本土化運動之下，後續造成如此深遠的影響，當初的發起者或許也始料未及。他也提到「還我母語」反對意識的薄弱，而在「還我母語」運動五週年的當時，還看不到太多直接具體的成果。

楊在座談會上稍早的發言曾說到「還我母語」運動動員的特殊性：透過結合原來的社運組織，如農運、工運臨時集結、再與其他客家社團組成客權會。許多參與「還我母語」運動的成員不僅擁有豐富的社運背景，前來聲援的團體包括環境、勞工、政治、族群等社運組織⁸⁵，九〇年代起社會運動階段的結盟性格於此再度體現。

「還我母語」運動的成員身份大多由中下層客家鄉親構成，以勞工和農民為主，美濃人也是運動的其中一股力量；而社會運動的參與經驗，也是美濃人爾後能團結反水庫的緣由之一。鍾永豐與其妹鍾秀梅身為美濃反水庫運動的領導者，在此之前也都擁有豐富的社運經歷，他們之所以回到美濃成立「第七小組工作站」，與他們期望台灣 1980 年代以來社會運動的開展新出路有關。

其後，伴隨客家研究潮流回鄉的他們，以「第七小組」的名義於 1991 年暑假開辦六堆客家夏令營，1992 年寒假與台大、東海等客家社團串連，扶助各校客家社成立，擴大並向下紮根了客家文化的發揚。他們從未料想，就在返鄉第二年，他們肩負起比前幾次社會運動還艱鉅的捍衛家園任務，領導美濃居民展開長期的反水庫運動⁸⁶。

二、語言、族群意識與生祥、永豐音樂的互動關係

回溯本章第一節的論述，以生祥、永豐音樂出版單曲為例，也可察覺「還我母語」運動的影響痕跡；比較明顯的證據在 1999 年 6 月出版的《山歌之外、後生的歌：第四屆台北市客家文化節紀念專輯》。台北市客家文化節的舉辦，即是延續「還我母語」運動而生；此外，這張宣傳客家文化節理念製作而成的專輯，交工樂隊在其中製作的〈客家現身〉與〈客家前進〉中，也可察覺他們以歌曲呼應客家運動中客家人以往過度「隱形」，現在必須「現身」和「發聲」的論述。

稍早如林生祥作曲的政治輔選歌曲〈愛行奈去〉，以多族群面目之一的形態

⁸⁴ 涂春景記錄整理，〈「還我母語」座談會紀錄（上）—12.28「還僱客家話」大遊行五週年的回顧與前瞻〉，《客家》43 期（1993.12），頁 29。

⁸⁵ 范振乾，〈文化社會運動篇〉，徐正光主編，《台灣客家研究導論》，頁 432。

⁸⁶ 陳豐偉，〈落日原鄉〉，美濃愛鄉協進會，《重返美濃：台灣第一部反水庫運動紀實》，頁 229-230。張高傑，〈美濃反水庫運動中的技術政治〉，頁 103。邱仕弘，〈反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起〉附錄三之鍾永豐訪談文字稿，頁 95。

收錄於《鯨魚的歌聲》中，或〈美麗的所在〉、〈工人前進立法院〉的候選人具有客家身份，甚或近年來林生祥為客家電視台製作連續劇主題曲，除了如第一節分析、生祥、永豐音樂對客家議題有長期投入的現象外，似乎示現生祥、永豐音樂的濃厚族群意識。結合上述創作語言的轉向，客家議題的在社會運動與音樂上的實踐，全都指向這一點，身為客家人的他們，以各種方式為客家發聲也相當合情合理。

然而，值得再深究的是，他們似乎並未因客語創作而放棄華語或台語的創作。本文試將生祥與樂團歷年單曲使用語言統計如下表：

表 4-1：生祥與樂團出版單曲語言使用表

時間	曲目名	語言	合輯名稱
1993	〈觀音的故鄉〉	華	《心中有愛、溫柔相待—大學城第十屆全國大專創作歌謠比賽優勝紀念專輯》
1996.03	〈愛行奈去〉	客	《鯨魚的歌聲》
1999.06	〈客家現身〉、〈客家前進〉 〈下淡水河寫著我等介族譜〉、〈夜行巴士〉、〈秀仔歸來〉	客	《山歌之外、後生的歌：第四屆台北市客家文化節紀念專輯》
1999.08	〈我們向幸福招手〉	華	《房事不順：無殼蝸牛運動十年影音多媒體記錄專輯》
1999.10-	〈種下永恆的希望〉	華	《種下永恆的希望》
2000.05	〈偈等還佇厥等麼該〉	台	《勞工搖籃曲》
2000.10	〈美麗的所在（台語版）〉 〈美麗的所在（客語版）〉	台 客	《美麗的所在》
2000.12	〈工人囡仔歌〉	台	《底層的聲音：勞動、生活、音樂》
2001(推測)	〈阿芬攬人〉	客	《大家行共路—發現客家新世界》
2001.08	〈非核家園進行曲〉	華	《崩代紀事—壹》
2001.12	〈非核家園進行曲〉	華	《美麗之島·人之島》
2003	〈阿成下南洋〉、〈大團圓〉	客	《流浪之歌音樂節》
2008.04	〈曬穀場〉	台	《甜蜜的負荷》
2008.06	〈南方〉、〈徐傍興平板〉、〈菸田〉、〈毋好噉〉	客	《客家電視台連續劇主題曲》

再對照生祥與樂團歷年專輯，雖然幾乎都以客語為主，然 1997 年《過庄尋聊》的客語專輯呈現回鄉意圖，98 年卻出現以華語形式出版環保意識專輯《游盪美麗島》的吊詭現象；此外，交工樂隊的第三張專輯若付梓，將成為市面上少見的混語專輯。究竟 1993 年發現以客語創作較能精確傳遞訊息意義的林生祥，與交工樂隊時期一手寫客語、一手寫華語和台語的鍾永豐，具不具備明確的族群意識？還是對他們來說，語言只是不具任何意識形態的純粹工具？

從前文引用鍾永豐對客語創作的看法顯然並非如此，在他的想像裡，家鄉美濃的社會、記憶、歷史跟文化都是仰賴客語所建構起來的，語言不能淪為工具。更進一步地，筆者認為語言不只不是工具，而且還是意識形態統制的象徵；以台灣近代發展史為例，日本到國民黨政府皆視國語運動為首要工作，就是以語言作為一統手段的證明。反之，若自覺地以母語創作，某種程度上也是一種凝聚自我意識、反抗專制體制的表現。

或許，生祥與樂團歷年作品中的混語現象，只是順應合輯語言而變？再看看以下表 4.2 的統計：

表 4-2：生祥與樂團與合輯語言對照表

時間	單曲 語言	合輯名稱	合輯語言
1993	華	《心中有愛、溫柔相待—大學城第十屆全國大專創作歌謠比賽優勝紀念專輯》	台、華
1996.03	客	《鯨魚的歌聲》	客、台、原住民、華
1999.06	客	《山歌之外、後生的歌：第四屆台北市客家文化節紀念專輯》	客
1999.08	華	《房事不順：無殼蝸牛運動十年影音多媒體記錄專輯》	台、華
1999.10 -	華	《種下永恆的希望》	華
2000.05	台	《勞工搖籃曲》	客、台、華
2000.10	台 客	《美麗的所在》	客、台、華
2000.12	台	《底層的聲音：勞動、生活、音樂》	客、台、原住民、華
2001 (推測)	客	《大家行共路—發現客家新世界》	客

2001.08	華	《崩代紀事一壹》	華、台、英
2001.12	華	《美麗之島·人之島》	客、台、華、原住民、菲律賓
2003	客	《流浪之歌音樂節》	客、原住民、捷克、波蘭
2008.04	台	《甜蜜的負荷》	台、華
2008.06	客	《客家電視台連續劇主題曲》	客

這些合輯的收錄標準不一，語言也不一定為首要考量，然從上表仍可大概歸納合輯的語言分佈情況：除客家意識較為濃厚的合輯外，幾乎每張都收有華語和台語創作。筆者推測，華語作為官方指定語言，流通與溝通程度高，始終為台灣音樂的主流，這裡，合輯的語言分佈再證此種情況。而九〇年代以後本土意識的昂揚，台語遂成為本土語的代表，故台語也幾乎成為合輯的收錄對象。此外，運動性和政治性意味較為濃厚的合輯，有收錄原住民語的情形—《流浪之歌音樂節》除外。至於生祥、永豐音樂的主要語言—客語，收錄較為分散，而即使該張專輯收錄客語歌曲，也不一定為林生祥或鍾永豐所作—如《勞工搖籃曲》、《底層的聲音：勞動、生活、音樂》、《美麗之島·人之島》）。

筆者無法以一種標準界定生祥、永豐音樂過度分散的語言分佈，他們並不避諱客語以外的語言創作；更令人訝異的是，鍾永豐同時也使用台語創作，這與一般的閩客想像有所差異。遠至台灣早期族群移墾過城中的閩客衝突，近至台灣文學中的第二次台語文學論戰⁸⁷，都可發覺福佬與客家長久以來的族群矛盾，連鍾永豐自己進入都市就學時，也驚覺自己客家身份屬於台灣社會中的少數。說不定，對「還我母語」運動者來說，華語和台語都是客家語流失的加害者，差別只在時間長短和主動被動；「福佬沙文主義」正是本土語運動過程中，客語支持者極力批判的意識形態新產品。

然林生祥與鍾永豐的態度並非如此，筆者很難以族群界定生祥、永豐音樂的混語現象。交工樂隊的第三張專輯雖未出版，但他們的語言混雜現象滲透到了生祥與瓦窯坑 3 的《臨暗》。〈頭路〉使用台語歌曲〈倒退嚕〉的元素，〈古錐仔〉不僅直接擷取〈港都夜雨〉片段，歌詞更是以客語、台語、華語，三種語言書寫：

適彼暗晡落雨
 雨潑著面解酒
 催汝唱港都夜雨
 古錐仔僮記得汝講

⁸⁷ 台語運動倡者林央敏於 1991 年 9 月發表〈回歸台灣文學的面腔〉，提出「台語文學才是台灣文學」的觀點，引發客籍作家李喬、論者彭瑞金為文反擊，是為第二次台語文學論爭。

兄弟今夜咱是（閩）
咱是社會問題（閩）
若是逼啦走闖無門（閩）
冇定會創一條（客）頭條新聞（國）⁸⁸

透過這段歌詞，或許可以說，因為〈古錐仔〉乃描述作詞者鍾永豐朋友的故事，本段只是鍾永豐忠實記錄古錐仔話語的呈現；或進一步推論，本段是台灣族群多元紛雜的語言交往紀實。不過筆者更想追究的是，林生祥或鍾永豐真正對創作語言的定位究竟為何。以下是鍾永豐回答訪問者對勞動之於個人創作理念的看法：

「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。……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已。⁸⁹

令人熟悉的談話。稍早本文曾引鍾永豐改以客家話寫作的緣由，和家鄉美濃的社會、記憶、歷史跟文化是靠客家話建構起來有關，由此可發現，對鍾永豐來說，客家話和勞動同樣被擺置在建構社會與文化的意義上。

而勞動的表達方式則是以勞動者的語言書寫。在此，語言被鍾永豐劃分成兩種意義：之於族群的客語、之於階級的勞動語，而勞動語本身又包含多種本土語一含客語在內。筆者認為，這才是掌握鍾永豐創作語言意識的關鍵。

林生祥對創作語言的看法，與鍾永豐有些許重疊：

所謂的國語，其實是透過變成官方語言，而有固定用法，自然不會產生剛剛談及的許多很土、很精彩的用法，我覺得這是語言的資產。所以，我寫作的順序，第一必是用客語表達，而我之前也幫吳晟寫東西，當我看到國語也受不了，於是盡量先把它翻成台語，所以第二個選擇是福佬話，當作我第二個創作語言，接下來才會運用其他的語言。⁹⁰

所謂又土、又精彩的用法，即是林生祥對本土語言使用的正面評價；「土」是一

⁸⁸ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈古錐仔〉，《臨暗》。

⁸⁹ 粗體為本文所加。邱仕弘，〈反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起〉附錄三之鍾永豐訪談文字稿，頁 97-98。

⁹⁰ 鍾鐵民、林生祥，〈從現代詩、散文、歌詞談客家語書寫〉，頁 221。

種接近庶民的概念，類似於鍾永豐提到的勞動語言。

另外，本文曾引述鍾永豐論及勞動語言的對話性，這正是解開生祥、永豐音樂混語特質謎團的鑰匙：不論客語、台語、華語，只要具備階級語言的對話性，林生祥與鍾永豐不論族群語言為何，便利用該語言進行創作。

在林生祥與鍾永豐開始出現客語作品後，除了輔選歌曲明顯為形構客家族群意識的對話性而作外，其他如〈我們向幸福招手〉是支持台北市無殼蝸牛運動的作品，以華語族群為大宗；〈偈等還佇厥等麼該〉與〈工人囡仔歌〉則分別以少數客家和多數福佬工人為訴求對象；至於〈種下永恆的希望〉與〈非核家園進行曲〉則是以台灣全民為對話目標，因而採用華語進行創作。

〈曬穀場〉或許是特例，因其是改編作品，筆者推測林生祥可能為貼近吳晟的福佬身份與詩作語言，便捨棄採用他語創作的做法。運用「階級語言的對話性」視角檢視生祥、永豐音樂，自然排擠了族群語言的對話性；當林生祥專輯普遍使用客語創作時，其他族群便難直接以聆聽方式瞭解歌詞含義，而必須再透過二手的歌詞內頁的翻譯，始能明白歌詞要旨。

此外，根據上文引述，林生祥表示，這種土又精彩的用法即是語言的資產。那麼，土又精彩的語言資產又從何而來？生祥、永豐音樂的客語表現，兼具族群語言與階級語言的特性，究竟是什麼孕育了這樣的特質？筆者認為，這與林生祥與鍾永豐來自美濃有關，正是美濃本身的地域性，形塑了生祥、永豐音樂的族群與階級特質。

以上的推論過程和觀點是兼採論者張維安、黃毅志〈台灣客家族群經濟的社會學分析〉⁹¹與陳板〈族群與地域：台灣客家在地化的文化觀察〉⁹²的觀察。前者分析顯示，客家族群經濟若作為一種結構性的鑲嵌，族群資源不如階級資源來得重要，顯示客家族群意識相對來說較為薄弱—其他參考資料的相關統計數據也佐證了這一點⁹³—反倒是客家傳統文化和價值理念對族群經濟產生較大的影響，這正是生祥、永豐音樂客語運用的表現特色。

而陳板以自身對全台客家族群的廣泛理解，得出「台灣客家在地化」的結論，則再為生祥、永豐音樂生產語言意識的特殊性原因解套。因此，本文兼採兩人觀點，筆者認為，使林生祥與鍾永豐形塑出「階級語言對話性」的語言意識特質有二：其一，張維安、黃毅志提到的客家族群意識薄弱，是為普遍性原因；其二，美濃地方本身的客語元素兼具有族群和階級特質，則孕育了生祥、永豐音樂創作語言的特殊性原因，且後者的影響力比前者大上許多。

⁹¹ 張維安、黃毅志，〈台灣客家族群經濟的社會學分析〉，張維安等，《台灣客家族群史·產經篇》（南投：臺灣省文獻委員會，2000.11），頁 21-49。

⁹² 陳板，〈族群與地域：台灣客家在地化的文化觀察〉，徐正光主編，《第四屆國際客家學研討會論文集：聚落、宗族與族群關係》（台北：中央研究院，2000.12），頁 305-338。

⁹³ 黃宜範，〈6. 語言與族群意識〉，《語言、社會與族群意識—台灣語言社會學的研究》（台北：文鶴，1993.07），頁 170-224。

不過，上述的推論並未考慮音樂美學問題，林生祥和鍾永豐語言意識的差異，在於林生祥負責作曲、鍾永豐作詞的分工。不過，這並不代表兩人工作互不影響干涉，而是兩者對作品貢獻偏向不同，若考慮音樂因素，林生祥對語言有以下看法：

對我來講，我做音樂並不是要發揚什麼客家文化，這是我的母語，我用我的母語創作，很自然、很輕鬆，能夠有自己的風格，那就是一個創作者要去追求的一件事情，還是在追求一個美學的東西。剛好相反的是，我覺得我族群的語言和音樂文化幫助我創作，使其豐富，能夠在那麼多音樂裡頭聽出這是生祥的聲音，是我族群的資產，所以我比較不喜歡有人說我們為客家人作什麼這樣的想法，可能有些狀況導致有些人會覺得我這樣不斷付出，但是就一個創作者來講，就是講作品和美學啦，沒有辦法達到那個程度的時候，你在美學上就是落後的狀況，但我覺得不應該說成是我為客家負債累累，我覺得有點本末倒置。⁹⁴

結合本文先前引用林生祥的說法，可以作成這樣的推論：對林生祥來說，文字運用作為語言資產，而語言本身又是族群資產，最終目標則落在音樂美學的追求上。

三、生祥、永豐音樂的創作語言意識

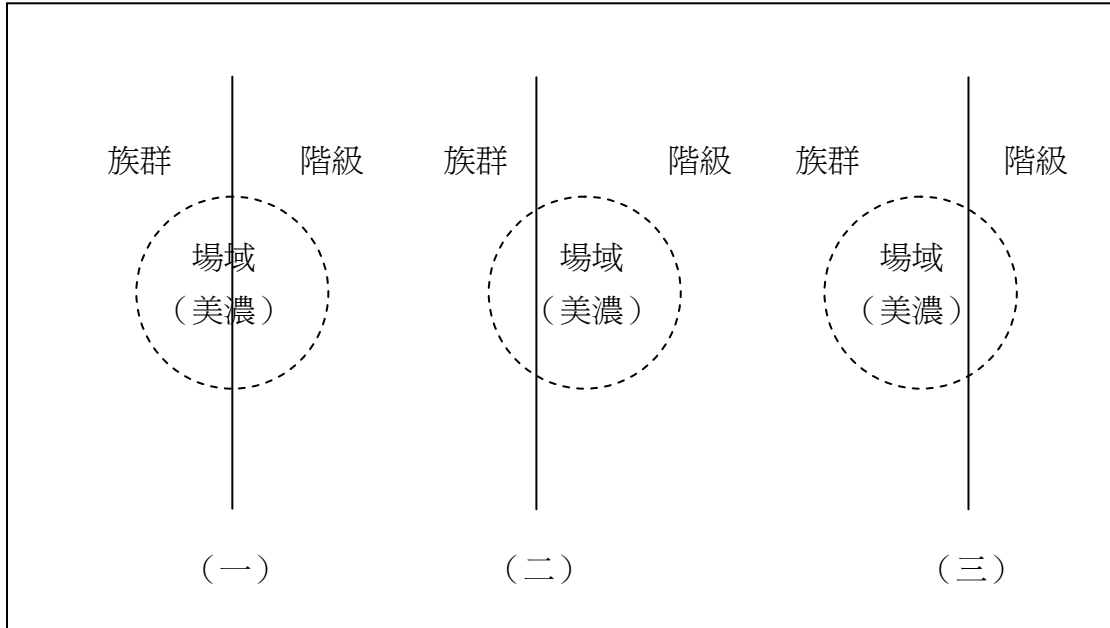
因此，本文得出以下結論：林生祥與鍾永豐以客語創作的兩種意識來自：階級語言的對話性與音樂美學的追求，若企圖定位生祥、永豐音樂之於族群的意義，筆者認為，族群意識乃為生祥、永豐音樂的後援和支撐，並非生祥、永豐音樂的生產終極展演目標。

綜上所述，筆者以為，生祥、永豐音樂的語言表現關鍵考量在「階級語言的對話性」；若採取客語創作，則多了「追求音樂美學」的要因。而林生祥與鍾永豐「階級語言的對話性」的語言意識則源於族群意識的薄弱與美濃地方的孕育。此外，筆者也指出，族群意識在生祥、永豐音樂乃扮演後勤角色，並非作者真正企圖突顯的特質。

不過，客語本身兼具的族群與階級特質，卻讓生祥、永豐音樂中的語言表現產生作者與聽者之間的矛盾，詳見以下的示意圖：

⁹⁴ Gary Sponge, 〈關於一場午後的對話〉(2009.01.08), (來源：<http://scarecrowca.pixnet.net/blog/post/22286041>, 2010.08.06)。

圖 4-1：生祥、永豐音樂語言意識示意圖



中間的圓是一球體，作為孕育生祥、永豐音樂族群與階級意識的根源一場域美濃。依據一般情形來看，理論上美濃應如圖（一），族群與階級意識各半的情況。不過，根據本文推論，林生祥與鍾永豐乃採取圖（二）的角度，階級意識大於族群意識；而一般聽者由於近年來台灣對族群議題的長期關注，他們可能以圖（三）的角度看待生祥、永豐音樂。以冰山理論比喻雖稍極端但頗為貼切：將海水喻為美濃，客語喻為海水結冰而成的冰山，就作者的角度來看，作為冰山展露一角的是族群意識，其他沉在海水底下的是階級意識。然若從聽者的角度，露出的 1/8 應是階級意識，未能示現眼前的 7/8 才是族群意識。

作者與聽者間的差異與矛盾，展現在語言意識的另一要因：「追求音樂美學」上，並於林生祥 2007 年拒領以族群分類的金曲獎後達到極致，有關語言的族群性與音樂美學的關係，本文將於第五章第一節持續申論之。

第四節、小結：地方為本，超越地理界線的階段性嘗試

為掌握生祥、永豐音樂的觀照面向，本章首以生祥、永豐音樂歷年出版單曲為例，挖掘林生祥和鍾永豐在農業議題之外的開展。由於單曲本身的機動性與立即性特質，本文發現，生祥、永豐歷年單曲不僅有集中於交工樂隊時期的趨勢，它在客家族群、文學、政治與社會運動等議題上都有涉獵，此外，這些議題彼此緊密扣連，具有互涉意味。

渡過交工樂隊解散的低潮後，林生祥重拾創作，與鍾永豐的合作走入前所未有的道路。他們跨出美濃，主題也不以農業為主，林生祥和鍾永豐改為描寫離農做工的一群都市畸零人，這個時期的生祥、永豐音樂，詞曲產生有別以往

的嘗試。就歌詞論，保留以往慣用的形式，然著重在個人心境的描繪，而非過去寫農時的激昂式語調，鍾永豐自己曾經提到，這和台灣工運史不如農運厚實有關⁹⁵。在音樂方面，林生祥找來不同的合作夥伴，組成生祥與瓦窯坑 3，拿掉了交工時期的嗩吶和鼓，傳統樂器則由琵琶出身的鍾玉鳳彈奏三弦、月琴和本業琵琶取代，大部分曲調配合歌詞情境也顯得抑鬱許多。

《臨暗》即使跨出地理界線，改以工業、都市為書寫對象，仍可發現濃厚的美濃地方根基。作為美濃客家的成員，他們交融客家與福佬音樂的嘗試，顯示了台灣現代化後，都市裡福佬與客家文化的勢必交錯。另一方面，若拿起語言眼鏡檢視生祥、永豐音樂的發展軌跡，可以發現他們族群意識相對薄弱，福佬與客家音樂的混用自然不是太嚴重的問題。

第三節本文主要以生祥與樂團歷年專輯與單曲的語言使用為觀察對象，以後設角度試圖定位生祥、永豐音樂軌跡，得到生祥、永豐音樂階級意識大於族群意識的結論。筆者認為，階級意識不僅表現在語言選擇上，而更可以進一步擴及林生祥和鍾永豐的創作觀；同樣地，這樣的創作觀依舊孕育自他們的家鄉美濃。

鍾永豐於美濃反水庫運動時期，曾經訪問多位農民，〈李秀豐勞動編年〉裡主角為其一，他聽完李秀豐的故事後，結尾有這樣的感慨：

初識秀豐的場合，幾個知識份子為政治立場問題議論紛紛。真切認識秀豐之後，我有了一個比較清楚的答案：痛苦最多的地方，就是我們應該堅定的立場。⁹⁶

鍾永豐的階級意識不僅僅來自早期社運的參與經驗、也不僅來自社會學的訓練，更根本地，是他透過認識這些地方底層階級的個體，去形塑自己的創作觀。而他與林生祥，在經由教育訓練晉升知識份子之前，也在世代務農的家庭長大；美濃的農業若放大到台灣檢視，自然分屬於階級中的底層，作為當代知識份子，階級成為支撐他們創作理念的其一要素。

生祥與瓦窯坑 3 完成歐洲巡迴後，2005 年 8 月由於團員各有工作在身宣告解散。這樣短暫會師的音樂合作，成為交工解散以後生祥與樂團的發展模式。林生祥與鍾永豐仍為創作主力，他們繼而在音樂平台上尋求不同的碰撞火花，企求每張專輯都能有突破以往的全新感受。

林生祥曾在某場對談中表示，2003 年交工樂隊解散以後，他才發現音樂家非常脆弱，音樂無法改變什麼。因此，當時的他認為，偏向階級觀念的左翼應

⁹⁵ 邱仕弘，〈反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起〉附錄三之鍾永豐訪談文字稿，頁 99。

⁹⁶ 鍾永豐，〈李秀豐勞動編年〉，美濃愛鄉協進會，《重返美濃：台灣第一部反水庫運動紀實》，頁 49。

該是一種生活價值；左派的思考不一定重要，最後的關鍵其實在人性。所謂的「生活」和「人性」的左派思考，對林生祥來說，就是踏實的把自己的專業顧好，維持自由意志，做出更多言之有物的音樂⁹⁷。接著，筆者便將延伸上述林生祥對左派的思考，進一步探究林生祥與鍾永豐的另一創作觀。



⁹⁷ 黃筱威、尹蓓芳記錄整理，〈左派的思考不是一種教條——林生祥、吳音寧、張鐵志對談〉，《印刻文學生活誌》4卷1期=49期（2007.09），頁86。



第五章、立足地方的全球視野：

林生祥與國際樂人合作時期（2005-）

第一節、當族群遇見音樂：從林生祥拒領金曲獎談起

本文第四章第三節已透過生祥與樂團歷年音樂的創作語言變化，指出林生祥與鍾永豐的語言意識來自「階級語言的對話性」與「追求音樂美學」兩點。前文著重生產端的討論，闡明語言本身的複義性—族群與階級，乃導致聆聽者與創作者錯位的主因。而本節將以「追求音樂美學」的角度，並擴及生祥、永豐音樂的影響端；當「音樂」作為聆聽者與創作者雙方溝通的平台，卻因林生祥拒領金曲獎突顯了矛盾。2007年的拒領金曲獎事件，不僅是林生祥與鍾永豐創作意識中、所謂族群問題的再現，也是他既有音樂視野下而起的動作。

一、林生祥拒領金曲獎事件與後續效應

第 18 屆金曲獎，林生祥首度獲頒獎典禮主辦單位邀請演出。然而，稍晚於頒發最佳客語歌手與最佳客語專輯時，林生祥決定婉拒這兩個以族群劃分的獎項，並預計將兩個獎項的獎金所得捐給自發性的美濃種樹團隊、美濃月光山雜誌、討論有機農業的青芽兒雜誌和為農業發聲的白米炸彈客楊儒門。這是自金曲獎舉辦以來前無古人的作為，在典禮結束後引發後續許多討論。

實際上，自交工樂隊時期起，生祥與樂團始終是金曲獎的常客。不過，或許是他們的小眾特質，每每公佈入圍與得獎名單，經常被冠上「爆冷」、「黑馬」等新聞標題，唱片公司的同事甚至玩笑道「我們家的生祥是永遠的黑馬¹」。如此「黑馬常客」稱謂的衝突感，正突顯金曲獎本身於主流與非主流、市場或獨立、官方與民間等等的兩難取向與定位。

下表為生祥與樂團歷年專輯入圍與得獎情形：

表 5-1：生祥與樂團歷年專輯金曲獎入圍與得獎名單²

年份／屆數	專輯	獎項入圍與得獎情形
-------	----	-----------

¹ 馬世芳專訪林生祥、鍾永豐、鍾適芳，「音樂 543」廣播節目（2007.06.17），10分20秒-10分40秒。

² 文字加底線表示獲獎。2008年林生祥曾以個人身份製作單曲〈曬穀場〉（收錄於吳晟，《甜蜜的負荷—詩·歌》合輯），入圍2009年金曲獎第20屆最佳單曲製作人，表5-1並未標示，特此說明。

2000/11	交工樂隊， 《我就來唱山歌》	非流行音樂類： 1. 最佳民族樂曲專輯獎 <u>2. 最佳作曲人獎</u> (林生祥〈我就來唱山歌〉) 3. 最佳作詞人獎 (鍾永豐〈我就來唱山歌〉) <u>4. 最佳專輯製作人獎</u> (鍾永豐、林生祥、陳冠宇)
2002/13	交工樂隊， 《菊花夜行軍》	流行音樂作品類： <u>1. 最佳樂團獎</u>
2005/16	生祥與瓦窰坑 3， 《臨暗》	流行音樂作品類： <u>1. 最佳客語流行音樂演唱專輯獎</u> 2. 最佳作曲人獎 (林生祥〈臨暗〉) <u>3&4. 最佳作詞人獎</u> (鍾永豐〈臨暗〉、鍾永豐、林生祥，〈細妹，汝看〉) 5. 最佳編曲人獎 (林生祥、彭家熙、陸家駿、鍾玉鳳〈頭路〉) 6. 最佳專輯製作人獎 (林生祥、鍾永豐、鍾適芳) <u>7. 最佳樂團獎</u>
2007/18	林生祥，《種樹》	流行音樂作品類： 1. 最佳年度歌曲獎 (種樹) <u>2. 最佳客語專輯獎</u> →拒領 <u>3. 最佳作詞人獎</u> (鍾永豐〈種樹〉) 4. 最佳專輯製作人獎 (林生祥、鍾永豐、鍾適芳) <u>5. 最佳客語歌手獎</u> →拒領
2010/21	林生祥，《野生》	技術類： 1. 最佳專輯包裝獎 (羅文岑、王亮)

生祥與樂團不僅是金曲獎的入圍常客，也是金曲獎得獎機率超過五成的常勝軍。而就獎項入圍分布的角度來看，可發覺他們逐步挑戰主流音樂的過程。2000年《我等就來唱山歌》以非流行音樂類之名獲獎，《菊花夜行軍》起改以流行音樂類參賽，連續兩次擊敗當屆最佳樂團獎呼聲極高的五月天，並因此於典禮結束後短暫躋身主流媒體版面。《臨暗》與《種樹》以獨立音樂之姿與主流音樂並列競爭最佳作曲人、最佳作詞人、最佳編曲人、最佳專輯製作人等獎項。2007年林生祥終以入圍多項的〈種樹〉，與合作的吉他手 Ken 合登金曲獎表演舞台。

早在該年金曲獎入圍名單公佈時，林生祥便對依族群分類的金曲獎獎項，公開發表以下的入圍感言：

我覺得應該廢除這個獎項，因為這個獎項的設立，使得使用客家母語唱歌的歌手失去了良善競爭的眾多對手，也使得客語歌手在金曲獎的舞台上被邊緣化。³

原本因鼓勵族群多元創作，於2003年第14屆金曲獎起將「方言」再細分為台語、客語、原住民語的演唱人⁴和演唱專輯獎，卻使具備客家身份的林生祥感到被邊緣化。這除了暴露官方與音樂人對金曲獎的定位差距，筆者欲進一步深究的是：究竟是不是負責承辦金曲獎的新聞局的一片好意，卻意外導致官方與音樂人的對立？是否所有的音樂人都與林生祥有同樣的質疑？林生祥本身又帶有怎樣的創作觀實踐此次行動？都是筆者在此企圖一步步釐清的重點。

林生祥認為金曲獎確實讓自己作品更廣為人知，1999年起的專輯都讓他有機會在頒獎典禮露面，不管是音樂或理念方面的傳達。特別是金曲獎為官辦的情況下，減少人為與市場操作的色彩，即使每年頒獎結束後總引發爭議與討論，但卻不可否認金曲獎在亞洲音樂獎項中的代表性與公正性。也因此，金曲獎被林生祥視為音樂人追逐夢想和希望的象徵⁵。

或許就是因為抱持這樣的期許，為使金曲獎更臻完美，始於典禮中拋出議題，並做出拒領動作以示不滿。林生祥客家身份與金曲常勝軍的雙重身份，讓此次行動別具意義，也引發金曲獎以語言區分的後續討論，族群與音樂的拉鋸在台灣場域發酵了兩到三個禮拜。

2005年林生祥即有以語言劃分獎項並不恰當的觀點，才將「生祥與瓦窯坑3」報作「最佳樂團獎」，而非「最佳客語演唱人獎」。然而，2007年付諸實行的拒領舉動，顯然非所有的客家音樂人都贊成林生祥的做法：

³ 最佳客語歌手獎：生祥入圍感言，〈大大樹部落：比得獎更重要的事〉（2007.05.24），（來源：<http://blog.roodo.com/treesmusicart/archives/3338649.html>，2010.08.06）。

⁴ 2007年第18屆後改為最佳歌手獎。

⁵ 馬世芳專訪林生祥、鍾永豐、鍾適芳，「音樂543」廣播節目，12分00秒-14分09秒。

曾拿過最佳客語歌手等多項金曲獎的劉劭希表示支持林生祥的想法，**客家音樂需要的是舞台，不是保護的獎項**。但他不贊同林生祥拒領的動作，「要拒領當初就不要報名」。

客籍歌手黃連煜說，林生祥雖勇氣可嘉，但「拒領很沒有禮貌，會讓外界認為客家人沒有風度」。黃連煜並說，**現階段設立客語歌手及客語專輯是可以的，有鼓勵後輩的作用**。

曾拿過金曲獎、今年與金曲獎錯身而過的謝宇威也認為，「目前挺好」，**除了客語歌手、客語專輯，其他獎項各族群歌手都可一起一較長短，制度上並沒有壓抑**。

出過「頭擺的事情」等四張客語專輯，及公視「曾經」八點檔戲劇音樂配樂的陳永淘，十多年來創作客語之路都拒絕參加金曲獎。陳永淘說，音樂、藝術創作是發自內心、很自由的，但**因為有了金曲獎，很多人用功利的角度在看待這個獎，為了參加比賽而創作，很扭曲，如此產生的音樂將走不出台灣**。⁶

上述的客家音樂人中，劉劭希與林生祥的看法較為相似，認為金曲獎以保護族群為由劃分不是恰當的作法。陳永淘拒絕參與金曲獎的原因與林生祥不同，他擔心的是金曲獎產生為比賽創作的功利問題，而「音樂走不出台灣」的觀點和以族群劃分標準的觀點有其相關性。黃連煜與謝宇威則認為現今的金曲獎制度沒有太大問題，前者則站在保護族群的觀點，後者則以演唱人與演唱專輯之外獎項仍是所有族群一同競爭，還算符合公平原則的理由，對目前的獎項分類持有正面看法。另一方面，除了陳永淘以外，其他人都不贊成林生祥拒領金曲獎的「激進」作為。

相關新聞也採訪了另一弱勢族群原住民的觀點。該年最佳原住民語歌手、太魯閣族的伊吉雖認為林生祥頗有道理，卻也擔心取消以語言劃分獎項的方式，因各個族群特色不一，可能減少得獎機會⁷。該年金曲獎評審巴奈兼具卑南族與阿美族的原住民身份，肯定新聞局良善的初衷，但幾年下來的結果對族群音樂並無實質幫助，反而讓獎項淪為保障名額⁸。

幾位流行音樂工作者的立場較為一致，如當時的喜歡音樂總經理陳子鴻與來

⁶ 粗體為筆者所加。〈林生祥：金曲分類若照舊 不再報名〉，《自由電子報》，2007.06.18，（來源：<http://www.libertytimes.com.tw/2007/new/jun/18/today-life4.htm>，2010.08.06）。

⁷ 〈音樂無國界〉過來人：不分類，客家難獲重視〉，《聯合晚報》，2007.06.18。

⁸ 〈金曲以語言分類唱片界看法不一〉，《中國時報》，2007.06.18。

自多語國家的新加坡創作歌手林俊傑，都認為獎項以語言劃分看不出太大問題。筆者認為，他們的立場來由比較不難理解，在未以語言劃分獎項的金曲獎時期，已經有太多獨立音樂的「黑馬」佔去名額⁹，拉低了金曲獎流行和市場取向的成份。因此，先將族群變因排除其外，金曲獎流行音樂的版面將不致因突如其來的意外導致更多「遺珠之憾」。

林生祥拒領金曲獎的行動立即受到新聞局長謝志偉的回應，他希望儘快與林生祥碰面討論以族群分類是否恰當的問題。然當時的客委會主委李永得表示，他雖了解並同意林生祥的理念，然在尚未建立社會多元價值之前，少數族群的文化與語言，仍須給予保護¹⁰，出身官方組織的兩位代表，因立基點不同形塑出相異的反應。

有關金曲獎分類的爭議問題，連婕曾以質性研究¹¹的方式，訪問官方代表新聞局，非官方代表：客家音樂工作者劉劭希、游兆棋，樂評馬世芳、卑南族音樂人高子洋、唱片業者鍾適芳等人，並對訪問內容以批判性多元文化主義¹²的觀點進行歸納與分析¹³。該研究中訪問的非官方代表都由音樂本位思考出發，反對金曲獎以族群語言劃分，而應以音樂類型區別；以語言劃分的方式將導致不同音樂曲風的競爭，難以比較優劣。而贊成以族群劃分獎項者則以現況為考量，第一，不可分割語言與音樂的互涉；第二，國內音樂曲風界線不明，若以曲風界定將造成報名困擾；第三，仍需保護仍處弱勢階段的族群語言¹⁴。

另外，李筱慧則以全球與在地力量的抗衡檢視金曲獎沿革的意涵，她認為金曲獎在感受到全球化力量帶來衝擊的同時，對於保障本地音樂文化的意識與地方認同也同時興起。¹⁵相較於連婕含納民間說法的討論，李偏向於官方獎項設置的現象分析。

就台灣本身複雜的族群結構與回歸音樂本質的雙重考量，筆者難以認定哪一方的說法較為正確，且金曲獎分類爭議也非本文重點。然而，是不是要繼續讓金曲獎背負族群歷史問題的十字架，則是可以持續被關注和重複討論的，獨立唱片廠牌負責人張四十三有以下的看法：

⁹ 如 2000 年第 11 屆金曲獎陳建年以原住民身份拿下該年最佳作曲（〈神話〉，收錄於紀曉君，《太陽、風、草原的聲音》（台北：魔岩，1999）。）與最佳國語男演唱人（《海洋》（台北：角頭，1999）。），同為南王部落出身的紀曉君則拿下當屆最佳新人獎。

¹⁰ 〈李永得：族群語言 仍須保護〉，《中國時報》，2007.06.18。

¹¹ 質性研究是一種透過具有代表性的取樣方式進行概念統整的研究方法，相對於此的量化研究，則是以仰賴一定份量資料與數據從事佐證的研究方式。

¹² 在重視文化多元性的基礎上，強調質疑主流文化霸權的結構因素、並將差異進一步化為改造社會動力的多元文化主義流派之一。連婕，〈多元文化觀點的文化政策分析—以金曲獎為例〉（台北：台灣師範大學社會教育學系碩士論文，2008），頁 29。

¹³ 連婕，〈多元文化觀點的文化政策分析—以金曲獎為例〉。

¹⁴ 連婕，〈多元文化觀點的文化政策分析—以金曲獎為例〉，頁 109-110。

¹⁵ 李筱慧，〈全球與在地力量共存的空間：臺灣金曲獎（1990~2007）之研究〉，《高應科大人文社會科學學報》5 期（2008.07），頁 309-327。

「角頭唱片」負責人張四十三認為，陳建年得獎當年，媒體稱之為「原住民時代來臨」，事實上有一天外界不再把原住民音樂當成原住民音樂，那才是原住民時代真正來臨。

他支持林生祥取消以語言分類的提議，因為那才是國際趨勢，但他覺得金曲獎分類的原罪在歷史，台灣比較特殊，有太多語言，加上過去政府打壓客語、原住民語，錯誤的語言政策，如今卻要我們為前人的錯做出彌補。

16

或許，唯有期待台灣族群問題不再被問題化，任何過渡性的作法和爭議才能解套。

二、生祥、永豐音樂的幕後推手：鍾適芳

林生祥的挑戰顯然失敗了，截至目前為止 2010 年第 21 屆的金曲獎仍沿用以族群劃分最佳歌手與演唱專輯的做法。不論訴求達成效果，筆者更為好奇的是，他究竟是懷抱怎樣的音樂創作觀，提出以音樂類型劃分的訴求？筆者認為除了前述客家人相對淡薄的族群意識外，加入音樂這項條件，更能釐清林生祥與鍾永豐的創作意識。

以下是《種樹》入圍第 18 屆最佳客語專輯的感言：

這不止是一張「以客語演唱的專輯」，它說的是台灣或世界農村共有的故事，音樂上則串連起不同的島嶼風格。此獎項易限制創作者視野，建議廢除（理由同林生祥入圍最佳客語演唱人感言）。¹⁷

以唱片品牌大大樹音樂圖像為名的發言、與該年並列於林生祥、鍾永豐的最佳唱片製作人入圍名單，折射出生祥、永豐音樂另一個關鍵人物：大大樹音樂圖像負責人—鍾適芳。

1993 年成立的大大樹音樂圖像，是國內少數以「世界音樂¹⁸」推廣為重心的唱片品牌。在台灣所有唱片公司中，大大樹代理世界音樂的比例超過 95%，名列

¹⁶ 〈金曲以語言分類唱片界看法不一〉，《中國時報》，2007.06.18。

¹⁷ 最佳客語專輯獎：大大樹入圍感言，〈大大樹部落：比得獎更重要的事〉（2007.05.24），（來源：<http://blog.roodo.com/treesmusicart/archives/3338649.html>，2010.08.06）。

¹⁸ 世界音樂的名稱起於八〇年代末的歐洲，當時非洲音樂開始盛行，唱片行卻無法將這類的新興音樂分類，便將這些當代的、非西方主流的，並混合傳統與現代節奏旋律的音樂稱為「世界音樂」。這個並沒有經過明確討論的命名，存在西方本位主義的缺陷，而每個地方對「世界音樂」的定義也有所差距。鍾適芳在台灣一面推廣世界音樂，一面也在為在地的世界音樂作反覆釐清與討論。鍾適芳，〈「世界音樂」在台灣—歐美日世界音樂「瘋」與台灣效應〉，《中華民國出版年鑑》（1998.06），頁 52-62。

第一¹⁹。此外，大大樹園長鍾適芳以撰文、參與世界音樂座談會、舉辦世界音樂節等具體方式進行世界音樂的推廣。大大樹不僅引介世界五大洲的音樂，也同時製作國內音樂專輯，並將其推廣至國外，鍾適芳一手掌握境內與境外音樂的流轉，而大大樹這個唱片品牌成員卻往往只有兩到三人。

代理英國 Topic²⁰、World Circuit²¹、World Music Network 中的 Riverboat²²等獨立音樂廠牌，為台灣打開世界音樂之窗。其他不定期舉辦的音樂節活動提供了台灣觀眾一睹國際樂人表演風采的機會，尤其是 2001 年起舉辦的流浪之歌音樂節，更成為台灣本地與世界樂人一年一度音樂交流的固定盛會²³。而鍾適芳與生祥、永豐音樂有所交集，也與鍾適芳推廣世界音樂的工作有關。

一九九七年五月，大大樹音樂圖像負責人鍾適芳應著名世界音樂 WOMAD 之邀，赴香港演講，會後，WOMAD 藝術總監 Thomas Brooman 徵詢台灣是否有合適的團體可推薦至 WOMAD 演出，這個問題，鍾適芳直到與交工樂隊接觸後才有了答案。²⁴

生祥與樂團與大大樹的合作早期是以音樂節的形式合作，2000 年交工樂隊即以首屆世界音樂節的名義受邀演出。2001 年，交工樂隊在鍾適芳的引介下，於歐洲展開巡演，自此，鍾適芳讓生祥與樂團的音樂作品不只在島嶼傳唱，而得以散播至世界各個角落。同年交工樂隊製作《菊花夜行軍》專輯時，原本以「串聯」為名從事發行、銷售、鋪貨等行政工作的他們，慢慢將國外業務與行政工作交予專業的大大樹負責。

加入鍾適芳的大大樹團隊，林生祥曾經不只一次表示自己十分幸運，鍾適芳給予她旗下的樂人充分自由創作的空間。而鍾適芳也慢慢走入生祥與樂團的行列，2004 年《臨暗》專輯起，鍾適芳便與林生祥、鍾永豐掛名製作，並與 2006 年發行的《種樹》，獲得入圍隔年金曲獎最佳製作人的肯定。

¹⁹ 鍾適芳，〈「世界音樂」在台灣—歐美日世界音樂「瘋」與台灣效應〉，頁 53-54。

²⁰ 起源於 1939 年的英國民謠品牌 Topic，是全世界歷史最為悠久的獨立廠牌，被視為藍領階級代言人。〈英國民謠老字號—Topic〉，（來源：<http://www.treesmusic.com/article/eu-topic.html>，2010.08.06）。

²¹ 該英國獨立品牌致力於非洲與拉丁美洲的民族音樂，近年來最為人所知者為 1997 年起發行的《記憶哈瓦那》系列專輯，不僅引起全球古巴音樂熱，德國導演文·溫德斯並前往古巴拍攝樂人紀錄片《記憶哈瓦那》（即《樂士浮生錄》）。吳宜倫，〈一切都是這樣開始的...〉，（來源：http://www.treesmusic.com/article/cuba_01.htm，2010.08.06）、吳宜倫，〈大大樹音樂圖像與 World Circuit 發行經過〉，（來源：http://www.treesmusic.com/article/cuba_02.htm，2010.08.06）。

²² 大大樹引進 Riverboat 中的「女聲系列」，是結合傳統與現代音樂元素的女歌者錄音。廖勤，〈迴盪在博物館外的音樂—鍾適芳的大大樹音樂圖像〉，《表演藝術》82 期（1999.10），頁 91。

²³ 流浪之歌音樂節迄今舉辦的年份有：2001、2003-2009，其他由大大樹舉辦或協辦的音樂活動，可參考〈音樂節—大大樹音樂圖像〉，（來源：<http://www.treesmusic.com/festival.htm>，2010.08.06）。

²⁴ guidance，〈2001 交工演出新聞稿〉（2001.01.14），（來源：<http://music543.com/phpBB2/viewtopic.php?t=42785>，2010.08.06）。

2001 年起生祥與樂團在大大樹的促成下，參與許多大型國外音樂活動：

表 5-2：生祥與樂團歷年國外演出的一覽表

組成	時間	演出地點	音樂節	
交工樂隊	2001 歐洲 巡演	01.30	捷克布拉格	Respect World & Ethnic Music Festival
		02.02	比利時更特 (Gent)	Gent 民謠音樂節
		02.03	比利時貝爾賽 (Belsele)	Brugge 世界音樂節
		02.04	比利時布魯日 (Brugge)	Brugges Festival
		02.07	法國巴黎	
	2002		香港、澳門 加拿大溫哥華	
2003		新加坡	濱海劇院華藝節	
生祥與瓦窯坑 3	2005 歐洲 巡演	07.01-03	德國魯道斯塔特 (Rudolstadt)	Tanz & Folk Fest
		07.04-07	德國柏林 (Berlin)	
		07.08	德國埃森 (Essen)	
		07.08-10	捷克奧斯特拉瓦 (Ostrava)	Colours of Ostrava Festival
		07.13-17	挪威	挪威海岸風暴音樂節
林生祥、平安隆、大竹研	2005	09.09	加州柏克萊大學 ²⁵	
林生祥+大竹研 羅思容+ David Chen	2008	4.11、13	中國廣州	
		04.15-16	中國北京	
林生祥與大竹研	2009 野生 開唱	06.20	中國廣州	《城市畫報》十週年慶：荒島音樂會
		06.21	中國深圳	
		06.22	中國廈門	

第一次的歐洲巡演中，捷克、比利時等對台灣音樂極其陌生，交工樂隊可說是歐洲國家對台灣音樂的初體驗，演出時台下觀眾不僅回應熱烈，捷克演出完畢隔天甚至登上當地最重要報紙的頭版。論者郭力昕也認為，交工樂隊的首次歐洲巡演，就音樂本體而言，對外富有台灣本土傳統音樂跨入西方音樂與世界音樂尺度的意義；對內，交工樂隊在此次初試啼聲之後，更應該重估自己音樂與社會批判

²⁵ 因生祥與瓦窯坑 3 已解散，此次赴美以林生祥與鍾玉鳳搭配演出。

的辯證關係。此外他也提及，交工樂隊的歐洲巡演之於國內政治混亂現象的意義在於，音樂演出比起大量金援，是更好搭起外交橋樑的良器²⁶。

這些國內外音樂節演出的意義不只在推廣生祥與樂團的作品上，更重要的意義在，林生祥透過音樂節進行跨國交流，經常促使他自我檢視、開啓與其他樂手合作契機，繼而成爲音樂發展的轉捩點。如曾於 2003 年流浪之歌音樂節演出的三弦手平安隆與吉他手大竹研，前者從〈細妹，汝看〉開始合作，後者則是負責伴奏《種樹》與《野生》專輯的樂手。2006 年林生祥向客委會申請築夢計畫²⁷，前往日本東京與沖繩向兩位樂手學習三弦與吉他，《種樹》有幾首歌曲旋律便是在林生祥赴日兩個月期間所完成。

三、鍾適芳與林生祥、鍾永豐共享的世界視野

筆者認爲，鍾適芳的音樂觀是能與林生祥合作的關鍵原因。她沒有太多商業與市場性的考量，而是以音樂人爲出發點，強調其背後傳統文化的根源與脈絡。代理國外廠牌時，特別注重以資訊補充引導出該音樂的文化背景，而非落入異國情調的操作；擔任製作人時，即使她接觸的音樂人文化極其多樣，她仍堅持投注時間、心力去了解自己適合擺放的位置。對她來說，音樂可以混種，傳統可以創新，樂手可以跨界合作，唯一衡量標準來自樂手豐富的文化基礎，配合雙方相互尊重與理解的態度，合作的音樂才能到達一定深度²⁸。直至音樂產出，鍾適芳再以歌詞內頁譯文與策略性定位等方式，推廣至國際市場：

我怎麼樣把生祥的音樂推到國際的市場？通常我把它定位在一個新民謠，那新民謠在歐洲，我們經常要去歐洲嘛，美國這一帶，美加這邊，它有很清楚的定義，所以通常我們用新民謠這樣子的稱謂去定義音樂的話，其實音樂圈裡面的人，他們很快就知道，大概是什麼樣的東西，什麼樣的位置。我覺得基本上生祥的音樂，對我來說不是客家音樂，我做的東西我不會在意他用什麼語言來演唱，因為跟我合作的音樂家，有阿美族的、有蒙古族的，然後生祥是用客語來演出，那我覺得對他們來說，用這個語言是最舒服的，那對我來說，其實我聽不懂可是我覺得，我知道我不會用語言來評斷這個音樂，或是不因為語言我把它放在說，因為這個語言它就是

²⁶ 郭力昕，〈如何站出來？怎麼走出去？「交工樂隊」首次歐洲巡演的意義〉，《聯合報》，2001.06.18-06.20。

²⁷ 客委會補助具備客家認同或客語溝通能力者赴國外進修的補助計畫，詳情請見〈行政院客家委員會築夢計畫補助作業要點〉，2010.04.21，（來源：<http://www.hakka.gov.tw/ct.asp?xItem=6124&ctNode=2125&mp=2013>，2010.08.06）。

²⁸ 張世倫，〈音樂叢林裡的辛勤園丁：鍾適芳與「大大樹音樂圖像」〉，《光華》30 卷 9 期（2005.09），頁 70-72。有關鍾適芳推廣世界音樂相關工作內容，可參考楊佳霏，〈「世界音樂」在台灣的推廣研究—以文化全球化觀點分析之〉（台北：中國文化大學音樂研究所碩士論文，2006）。

客家音樂，我還是覺得說，如果一開始做一張東西，你想的是一個特定的市場，跟你想的就是說，我要怎麼賣這個專輯的話，其實通常我覺得音樂上面它不會有，它不會是一個，也許意外，有些意外會發生，但是我不覺得那樣子會產生好的音樂。²⁹

的確，目前與大大樹音樂廠牌合作的音樂人中，來自台灣的琵琶手鍾玉鳳、歌手萬芳、泰雅族雲力思、阿美族的檳榔兄弟、客籍的羅思容與林生祥、中國蒙古族烏仁娜等等，這些跨國籍、跨性別、跨族群、跨語言的身份並不造成任何困難，只因他們擁有共同的溝通平台：音樂。族群語言可能造成障礙，然音樂語言卻能超越國界與族群的藩籬。鍾適芳、鍾永豐、林生祥各自具備卻也共同擁有的世界音樂視野，正是他們能合作無間的因素；而拒領金曲獎的行動，也與這樣的視野有關。對他們來說，以族群語言定義音樂，將出現窄化音樂語言傳遞空間的危險，國外也多有複語現象產生，即使如此，他們依舊以音樂類型區分，而非族群語言。

林生祥「客家音樂」的定位在「語言」中呈現的多重性，不失為探究林生祥創作意識的好方法，也引發筆者進一步追問林生祥與鍾永豐的創作意識。在第四章第三節的部份，本文推論林生祥創作語言中蘊含有階級意識，本節則透過拒領金曲獎事件以及林生祥與鍾適芳的合作關係，進一步得出投射於音樂的世界視野。兩個創作條件中，林生祥與鍾永豐兼而有之，然筆者以為，階級意識與筆手鍾永豐相關性較高，而音樂的世界視野則較偏向林生祥的創作觀。

有關音樂語言的討論在此告一段落。接著，筆者將訴諸實際文本，直接觀看林生祥與鍾永豐的創作意識如何被實際運用、操作、融合。在《種樹》與《野生》中，音樂文本與社會實踐如何透過林生祥與鍾永豐再結合，以及他們採取了怎樣的策略書寫，又轉向了怎樣的社會命題。

第二節、故鄉的復歸：《種樹》的回「農」與歸「濃」

一、農業的新問題與新解答

2007年林生祥以《種樹》專輯拒領金曲獎最佳客語歌手與最佳客語專輯時，表示將把獎金所得全數捐給給予本張專輯力量的四個團隊：美濃種樹團隊、美濃月光山雜誌、討論有機農業的青芽兒雜誌與當時入獄服刑中的白米炸彈客楊儒門。事實上，《種樹》專輯幾乎就是緊緊圍繞著這些個人和組織出發而起的專輯，而林生祥的發言更讓《種樹》的概念暴露於實存社會，而非限於音樂文本生產上。或者可以進一步的說，以《種樹》與林生祥的金曲獎發言來看，音樂文本非束之

²⁹ 林融駿，《台灣長史物 9—林生祥》，17分14秒-18分38秒。

高閣，也不是在發行時已然完成，而是透過林生祥持續的音樂表演與生活實踐，存在不斷建構的狀態之中。

林生祥拒領金曲獎除引發金曲獎獎項分類爭議外，也間接促成白米炸彈客楊儒門的特赦。《種樹》第 9 首〈後生，打幫（年輕人，好在有你）〉，便是獻給楊儒門：

後生 打幫汝 撇僵出一口氣（後生 好在有你 幫我出一口氣）
炸彈 搵白米 包著僵介心情（炸彈 混白米 包著我的心情）
後生 打幫汝 撇僵出這口氣（後生 好在有你 幫我出這口氣）
炸彈 搵白米 擔硬介農家子弟（炸彈 混白米 擔硬的農家子弟）³⁰

林生祥的母親看見楊儒門喧騰一時的電視新聞，告訴他：「這個年輕人在幫農家人出頭」，浮現靈感寫下這首歌³¹。楊儒門乃於 2003 年 11 月 12 日起以混雜白米的自製爆裂物，放置於台北市各個公共場所、政府單位、火車站等地，總共放置十七次，期間長達 1 年，未現身前媒體冠其名為「白米炸彈客」。

十七次的爆裂物未造成傷亡，爆裂物外盒除警告標示，還貼有「一、不要進口稻米，二、政府要照顧人民」的標語，顯示楊儒門恐嚇意味大於傷害企圖。犯案期間三次的媒體投書，更多了「認養世界展望會小孩」的訴求，爆裂物設計與訴求內容讓自首認罪的楊儒門³²，從一審七年半、二審五年七個月，並於 2007 年 6 月 21 日獲總統陳水扁特赦出獄。

楊儒門一投案，聲援他的行動如雨後春筍般一一冒出。2002 年 1 月台灣加入 WTO，對台灣農產品產生莫大衝擊，楊儒門以激烈的方式期望政府正視被進口農產品擠壓的問題，究其行為動機，楊儒門是對政府漠視農民之苦的控訴，非為一己之私。因此，二林農民成為聲援楊儒門的先聲，其後，社運界、學術界與地方組織展開串連行動，為了這個延續農民運動傳統的後生奔走³³。

不過，白米炸彈客確實在犯案期間造成人民恐慌，放置爆裂物的訴求方式也有引人仿效之虞，聲援行動引發外界各持立場的歧異討論。不管如何，當代農業問題確實因楊儒門再獲重視。另一方面，政客也再度搭上熱門話題的順風車，楊儒門的訴求幾乎被見獵心喜的媒體和政治論述掩蓋³⁴。

³⁰ 鍾永豐、林生祥詞，林生祥曲，〈後生，打幫〉，《種樹》（大大樹音樂圖像，2006.10）。

³¹ 〈金曲 18 年第一次—林生祥丟震撼彈 合手拒領獎〉，《自由時報》，2007.06.17。

³² 楊儒門要弟弟指認他為白米炸彈客，藉此獲取稍早公佈的破案獎金 50 萬，兩人遂於 2004 年 11 月 26 日晚間前往中正一分局投案。

³³ 西元 1925 年二林蔗農為抗議「林本源製糖會社」刻意壓低作物價格，集結成立「二林蔗農組合」，提出協調肥料與收購價格等訴求。10 月 22 日，協調尚未告終，會社卻強行收割甘蔗，與蔗農爆發衝突，隔日北斗郡百餘位警察，連夜逮捕 93 位涉嫌參與衝突的農民，史稱「二林蔗農事件」。詳情請見：〈二林蔗農事件〉（來源：<http://www.erhlin.gov.tw/html/06.htm>，2010.08.06）。

³⁴ 楊儒門卻也讓民間的農業論述更為活躍，如吳音寧便因此一頭浸入台灣農業史的寫作，該書也

楊儒門事件不僅止於議題上的發酵，更產生了實際作用。在 WTO 入會第 2 年，美國希望提高台灣進口稻米的上限時，白米炸彈客變成阻擋關稅再降、提高進口量的談判籌碼。依台灣高等法院的認定，白米炸彈課事件在與美國談判稻米進口的公共事務上，具有正面意義³⁵。

林生祥以跟媽媽的交談片段出發，用她的角度去撰寫〈後生，打幫〉。他不以高度繁複的論述建構，反以當下閃現的瞬間感受，書寫同為農民出身的聲援文字；如同二林農民最先站到第一線聲援楊儒門的動作，都是一種感同深受的自然反應。兩代農民因為楊儒門事件站在同一陣線，他們面臨不同階段性農業問題，然相似的心理感受卻令彼此相互串連溝通。日據時期的二林蔗農事件、力挺楊儒門的二林農民、與楊儒門代表的新生代農民，因為農業歷史的重蹈覆轍，三代農民好似穿越時空界線，為農所苦、為己發聲。這個畫面，又能與《臨暗》中〈都市開基祖〉的三代人參照閱讀。

本首歌分為三段，1、3 段音樂較第二段緩慢，演唱時第 2 段加快速度重複兩次。在歌詞的設計上，1、3 段格式兩相吻合，第二段則以敘事方式呈現。從楊儒門為農民鋌而走險干犯法律、與農業政策合法卻處處壓迫農業的反諷寫起，突顯農民本身的無奈與被動。

〈後生，打幫〉從楊儒門事件帶入台灣加入 WTO 的國際問題，對農業造成劇烈衝擊；而專輯第 6 首歌〈有機〉則敘述國內農業邁入有機階段時，面臨的困境與質疑：

僱等種介作品（我們種的作品）

要仰呢驗證有機（要怎麼驗證有機）

要來去倚恃衙門蓋印（要來去倚恃衙門蓋印）

抑係來點一下（或者來點一下）

蛤蟆蠟蜆介腳印（蛤蟆青蛙的腳印）

僱等種介作品（我們種的作品）

愛仰呢驗證有機（要怎麼驗證有機）

愛來去拜請機關檢驗（要來去拜請機關檢驗）

抑係來巡一下（或者來巡一下）

揚葉仔揚尾仔有幾嚴（蜻蜓蝴蝶有多嚴）

有機介頭路蓋多（有機的頭路很多）

記有楊儒門事件的過程與轉折。參考吳音寧，《江湖在哪裡》。

³⁵ 〈臺灣高等法院 94 年度矚上訴字第 7 號楊儒門案之新聞稿〉，2006.01.05，（來源：<http://tph.judicial.gov.tw/newsDetail.asp?SEQNO=3182>，2010.08.06）。

又愛提防老將偷去灑草（又要提防老將偷灑農藥）
鄰舍笑佢攞毋到來食（鄰舍笑我攞不到來吃）
農藥店介又專門瀉佢（農藥店專門笑我）
麼個阿達嗎秀斗秀斗（什麼阿達嗎秀斗秀斗）
嗷正啲佢咁莫搵佢等（哀哉叻不跟他們一般見識）
臨暗騎引擎邏田坵（臨暗騎機車巡田坵）
風吹著佢介心情（風吹著我的心情）
對天對地（對天對地）

1920 年代中期，世界各先進國家開始發展有機農業，台灣的有機農業與其他國家相比落後許多。1986 年萌芽、1988 年實際進行有機栽植，當時仍未獲得普遍重視。經由國內宗教與生態團體倡導，1990 年由政府主導有機農業發展，推動「有機農業先驅計畫」，陸續有鼓吹有機農業的民間組織成立，有機概念才逐漸在台灣散播開來³⁶。

與自然環境共存共榮的有機農業，是邁向永續農業的手段之一，目標是創造具整合性、人性化並在環境和經濟上永續的生態系統³⁷。有機農業在台灣仍處初步發展階段，仍有許多困難尚待解決，如〈有機〉歌詞中論及的有機認證、與遭受使用慣行農法種植者的質疑等等。

本首歌曲以在美濃從事有機農業的農民為主角，其一是代表鍾永豐領取 2007 年金曲獎最佳作詞獎的曾啓尙，自 2004 年從事有機農業的他，對有機認證有切身體會。目前通過農委會標準的有機認證單位有三：「台灣省有機農業生產協會」（TOPA）、「國際美育自然基金會」（MOA）與「慈心有機農業發展基金會」（TOAF）與「台灣寶島有機農業發展協會」（FOA），2005 年曾啓尙為通過慈心認證，開始為作物填寫生產日誌，好不容易通過，2008 年政府又宣佈該年為「農業安全年」，推出「產銷履歷」認證，曾啓尙又重啓有機認證的尋覓工作。因為在政府整合有機農業認證制度的將來，將必須通過「有機驗證」和「產銷履歷驗證」，才能將產品標示為「有機」³⁸。

標榜自然與經濟生態平衡的有機農業，在鍾永豐筆下顯得可親、可愛又可憐。真正有機的驗證究竟是要交給政府蓋上標章，還是應該達到那些生態系動物的要求才準確？雖使用反諷筆法，但有機認證的種種辛苦卻也在蛤蟆、青蛙、蝴蝶和蜻蜓的生存認可中獲得舒緩。

從事有機農業不僅必須經歷尚未健全的認證制度，起步期資金的大量挹注，

³⁶ 董時叡，〈從全球觀點探討臺灣有機農業之發展〉，《中華農學會報》3 卷 4 期（2002.08），頁 315。

³⁷ 董時叡，〈從全球觀點探討臺灣有機農業之發展〉，頁 313。

³⁸ 〈公共電視 我們的島：有機的難關〉，（來源：<http://www.cooloud.org.tw/node/20971>，2010.08.06）。

更是小規模農業無力負荷退出種植行列的原因。羅桂美的研究指出，組織認證單位佔有有機米稻作的毛利最多；在慣行米無須吸收大量水源、土壤等環境成本的情況下，在市場上難以低價競爭；而大企業看中有機市場商機逐步進佔的同時，有機小農勢必遭受到大型通路擠壓³⁹。

〈有機〉傳達的生活態度顯然正面許多，鍾永豐筆下的有機農民心情甚為篤定，即使被鄰居和農藥店老闆恥笑，仍舊堅定立場，以不過度傷害土地的方式栽種收穫。這一群真實生活於美濃的耕田人，作為美濃有機農業的先鋒，寫了一首以農為準的時令打油詩：

正月蒔新禾，風吹濺水波；
籟陣食點心；汗水幫笑科。
二月秧鬧田，苗青拽雲天；
引水浸禾心，根頭深入田。
三月穀攬胎，禾花半晝開；
大雨驚穀冇，禾畢趨又來。
四月垂轉溝，穀掙樂逍遙；
唱喏謝伯公，糶穀多慮愁。⁴⁰

整首歌詞讀來極具畫面感。元月插秧時仍能望見風吹拂田水形成的漣漪，農事稍歇，汗水淋漓的工作夥伴們，食物配笑話一起吞進肚子裡。二月秧苗漸長，趕緊引水讓青澀的稻苗紮得更穩。稻禾在三月逐漸成熟，得擔心大雨沖壞稻穀，又怕麻雀作亂。四月時稻穗已經飽滿得垂了下來，感謝伯公保佑之際，隨即浮現稻穀銷售的煩惱。詞手筆下的農田主角有人有動物，有景物描繪更有內心書寫，〈蒔禾歌〉的動態感來自畫面營造，以及外在現實與內在心理的跳換，足以畫成一幅農忙時節的立體圖像。

〈蒔禾歌〉為包裝新產有機米而生，耕作參與者邱靜慧以新曆月份為準，寫出二月到五月的農事甘苦談⁴¹。再經由鍾永豐和林生祥改寫成農曆正月至四月，更貼近傳統農業的運行法則，而如此的逐月寫法，也與客家山歌的形式相近。

在音樂設計上，本首曲調改編自客家傳統戲劇「三腳採茶戲⁴²」十大齣中的

³⁹ 羅桂美，〈當代農村政經結構下美濃有機米產銷班的實踐與困境〉（台北：世新大學社會發展研究所碩士論文，2008）。

⁴⁰ 蒔禾—插秧；濺—使之晃動；籟陣—呼喊夥伴；幫—配；笑科—笑料；拽—招手；攬胎—懷胎；半晝—早上十點左右；冇—中空；禾畢—麻雀；垂轉溝—形容穀串下垂；掙—穀粒飽實；唱喏—持香祭拜；糶—賣出。邱靜慧、鍾永豐、林生祥詞，林生祥曲，〈蒔禾歌〉，《種樹》。

⁴¹ 李巧伊整理，〈林生祥：歌裡的農村故事〉，2007年笠山文學營逐字稿。

⁴² 客家傳統戲劇又稱「採茶戲」，有「大戲」與「小戲」之分，「小戲」即為「三腳採茶戲」，因其一丑二旦的編制命名之。鄭榮興編著，《三腳採茶唱客音：傳統客家三角採茶串戲十齣》（宜蘭：國立傳藝中心，2007.06），頁3。

一首劇目《桃花過渡》。〈蒔禾歌〉保留「正月…，二月…」的形式，中段「嘿啊囉地嘿啊伊都嗨呀囉地嗨，嗨呀囉地嗨，嗨呀囉低咳嗨」最突顯《桃花過渡》的傳統演唱形式。有趣的是，《桃花過渡》也是福佬人歌仔戲中的〈車鼓調〉，這首曲調成爲台灣島內兩族群的共有傳統。

不過〈蒔禾歌〉中的中段演唱在此被擺置在農業主軸，又每四行中間即穿插有「嘿啊囉地」唱詞的設計，形成幫農作物拉拔長大的加油聲；農民一點一滴投注心力，農作物也在農民的滋養下逐漸長成。本段唱詞更找來素人逐位加入演唱，直至最後一段合唱人數最多，營造農事夥伴彼此合作無間同心協力的效果。

鍾永豐：「…我們在《種樹》裡有一首詞，就是那個〈蒔禾歌〉。寫那個東西我就更加體驗到，就是說所謂山歌裡面的七言絕句，不是說字數對了、結構對了、或押韻了就完了，那裡面對平仄要求之嚴格，而且那種嚴格是經過好幾代這樣磨出來的東西，所以有時候你要在幾個月裡面完成幾代人的東西，那真的是很困難很困難的事情，那其實是透過兩個人的 sense 集合起來磨出來的東西。」林生祥：「那首歌是我們這張專輯裡頭做最辛苦的一首…」⁴³

第三章本文曾提及〈山歌唱來解心煩〉的創作時間長達九個月，鍾永豐在改編或仿寫客家山歌時，總期望達到押韻或平仄翻遍字典，七言或五言歌詞的精煉度是被他這樣提煉出來的。而專輯第 8 首〈邏田〉也是模仿客家山歌形式寫成：

日日雨落起大風，好得晴天畫天弓
三日無形田塍路，骨節酸軟目珠濛

三盤蘿蔔兩盤薑，用出東方當天光
食了幾多汶泥水，開了幾多大石崗

伸手摸地青在心，人生有限土無盡
田要長傳靠農業，一代老貨換新兵⁴⁴

本首詞曲改編自老山歌，根據林生祥樂迷的考據，山歌原詞爲「日日落雨起大風，唔得天睛見哥容，按久無看情哥面，心肝愁爛目愁濛。大樹倒忒頭還在，哥係有

⁴³ 大大樹音樂圖像，《美濃客庄音像記事》，1 小時 06 分 21 秒-1 小時 07 分 5 秒。

⁴⁴ 邏一巡視；汶泥水—含泥量很高的溪水；大石崗—佈滿粗礫石的拓墾地；老貨—老者的謙稱。鍾永豐改寫詞，傳統老山歌曲，〈邏田〉，《種樹》。

情人愛來，七寸枕頭貼三寸，留便四寸等哥來。⁴⁵」原本押ㄤ、ㄨ韻的老山歌，〈邏田〉則單押ㄤ韻，在歌詞形式的堅持下，鍾永豐將其改寫成富有農民傳承意味的主題，並將三段歌詞分別設計成現在、過去、現在的時空跳躍。第1段先給聆聽者一個遠景，再聚焦到上一代農人巡視農田的老態，第2段再以老人視角回想過去耕田時克服的饑苦與困難，第3段則將長久以來的作農執著放眼下代，人的期待已取代農的眷戀。

曲調簡潔有力，中間穿插「伸手摸地青在心，人生有限土無盡，田要長傳靠農業，一代老貨換新兵」的念白同樣乾淨俐落，只有起始處與傳統山歌的演唱方式相近。這種以傳統入手、與創新的有力結尾配合，更能展現本首歌曲的傳承命題。

安排於〈邏田〉前一首的曲目〈目苦看田⁴⁶〉，則以敘事長詩的形式，仔細描繪了上一代面臨全球化衝擊，仍執著於農的情形。這首歌描寫的農業是與美濃緊密相連的菸業，是鍾永豐創作以來一直想寫的題材，本身為菸農家庭出身的他，想必對菸業的興衰過程感受更為強烈，上章曾論及的〈菸田少年〉，則採取不同的書寫技巧描繪了菸田經驗。

本首歌歌詞前三段描寫菸農和官員一同開會討論菸業事宜，第1段的口白做好場景營造，2、3段轉為演唱，歌詞中的「我」正式現身。擔任領導角色的他，想起阿爸教導要有肩膀的叮嚀：「敢去就一擔樵，毋敢就屋家愁（敢去就一擔柴，不敢就家裡愁）」⁴⁷，決心要透過抗爭讓菸業繼續傳承。

美濃開始大規模種植菸葉是從1936年的試種開始，在日本政府推動下，1938年正式展開種植，這股種菸風潮至戰後攀向高峰。1947年菸草種植農戶數與面積增加十倍，1976年美濃鎮每四戶就有一家從事菸業，寫下美濃菸業歷年來種植農戶數與面積最高的歷史。1976年至1995年間戶數與面積雖有下降，仍維持在全台五分之一的穩定比例。直到1987年政府開放洋菸進口、1993-94年期收購菸葉的公賣局釋出廢耕補償方案，長期維繫於政府政策的美濃菸業，逐漸步入黃昏，曾高達兩千多公頃的種植面積，現在只剩兩百公頃左右⁴⁸。

美濃素有「菸城」之稱，菸業為美濃人帶來的除卻經濟價值，還有許多文化層面的影響。如菸業因勞力密集發展出特殊的交工制度、菸業凋零後的一棟棟菸樓成為美濃地區的文化財，其高附加價值也是美濃人注重教育培養的後盾⁴⁹。〈目

⁴⁵ Pearlchen, 〈[筆記]12/15 生祥在地下社會(二)〉, (來源：<http://music543.com/phpBB2/viewtopic.php?t=65434>, 2010.08.06)。該樂迷也提供收聽老山歌原曲的資訊：「台灣客家傳統音樂網」, (來源：http://taiwan.ihakka.net/teacher_demo_music_21.htm, 2010.08.06)。

⁴⁶ 目苦一眼盲。

⁴⁷ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈目苦看田〉,《種樹》。

⁴⁸ 欲了解美濃菸業的發展，可參考洪馨蘭，《菸草美濃：美濃地區客家文化與菸作經濟》(台北：唐山出版社，1999)。

⁴⁹ 美濃鎮誌編纂委員會編，《美濃鎮誌》，頁1180-1191。

苦看田〉第4段到第8段開頭的「恁恁想起……（我思想起）」，即是掉入「我」過往與父親相處經歷菸業從盛轉衰的回憶中。

歌曲主角的真實身份是民間輔導菸業組織「菸改社」屏東分社陳滿祥。褪去一身塵埃，回到老家幫忙種菸的他，每天載著患有青光眼的父親巡田：「車載阿爸東邊地，車到田頭，恁牽阿爸下車來（車載阿爸東邊地，車到田頭，我牽阿爸下車來）」⁵⁰。菸田隔壁是現已休耕的田地，父親田地從有到無，其實不是真的要「看」什麼，他早已「看」不到什麼。陳滿祥說，父親年事已高，很多事情都記不得，與其說父親來巡田，不如說來找記憶⁵¹。

二、美濃的新故事與新體會

〈目苦看田〉是《種樹》專輯中少數採取敘事、字數較多、並唯一直接訴說不滿情緒的歌曲，大部分作品若非皆採五言或七言絕句的方式呈現，即是以精鍊並排的形式為主。鍾永豐為《種樹》整體歌詞作了修正，釋放更多空間讓林生祥的音樂得以發揮。他自己也曾提到是自《臨暗》起，開始出現這樣的體會：從原本以文字為本，改為歌曲本位的創作觀念，歌詞不足部份，讓音樂進行補充。林生祥則認為更多的空間為他們的產生了不只加法，而是乘法甚至等比級數的效果⁵²。

前文分析本張專輯對新農業時代的探問，實際上，這些農業問題都來自林生祥與鍾永豐在家鄉當地聽聞的故事。〈有機〉、〈蒔禾歌〉和美濃開始著手有機農業有關，〈目苦看田〉和〈邏田〉則是聚焦菸農陳滿祥鋪陳了上一代與這一代的連續性故事。同名於專輯的歌曲〈種樹〉，背後也存在小人物默默付出的感動故事：

種分離鄉介人（種給離鄉的人）

種分忒闊介路面（種給太寬的路面）

種分歸毋得介心情（種給歸不得的心情）

種分留鄉介人（種給留鄉的人）

種分落難介童年（種給落難的童年）

種分出毋去介心情（種給出不去的心情）

⁵⁰ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈目苦看田〉，《種樹》。

⁵¹ 曾慧蘋，〈一曲《目苦看田》聲聲控訴 失明老菸農 每天用心巡菸田〉，《中國時報》，2007.06.03。

⁵² 馬世芳專訪林生祥、鍾永豐、鍾適芳，「音樂 543」廣播節目（2007.06.17），1小時3分40秒-1小時6分整。

種分蟲仔避命（種給蟲兒逃命）
種分烏仔歇夜（種給烏兒歇夜）
種分日頭生影仔跳舞（種給太陽長影子跳舞）

種分河壩聊涼（種給河流乘涼）
種分雨水轉擺（種給雨水歇腳）
種分南風吹來唱山歌（種給南風吹來唱山歌）⁵³

1999年某次颱風天，〈種樹〉的主角開始把被風吹倒的路樹一一扶起，當時美濃愛鄉協進會仍在為反水庫目標打拼，林生祥和鍾永豐身處其中，看到他獨自一人力行社區基礎工作，驚覺自己組織在這方面的不足，協會便派員幫忙清理。原來這位「種樹的男人」在美濃當地有家生意不錯的早餐店，因認為自己在老天爺庇佑下生活無虞，遂展開回饋行動。早期選擇在學校當義工，離開學校以後開始種樹，只要哪邊樹倒或遭到盜採，他就去種。2007年時被他種下的樹苗已經超過三千棵，而種樹的故事不斷蔓延，現在美濃已經有一批種樹團隊，這個行動持續擴大影響中⁵⁴。

錄音時讓主唱的聲量蓋過吉他，成為輔助，傳統樂器三弦平緩的彈撥速度和主唱聲量相當，營造出美濃徐風吹來的閒散感外，同時將歌詞烘托為本首歌曲必須注意的重點。

手寫美濃故事，心懷農村境遇，〈種樹〉前兩段以人為主的描繪，離鄉和歸鄉者都必須憑藉樹仰望並回看、寄託並撫慰自身時間軸與空間感的變動心情。3、4段則轉寫穿梭期間的物種生命，傳遞眾生平等、眾生也都需要樹才能存活、玩樂、跳舞、唱歌。1、2段與3、4段句句呼應排比，形式與內容緊密結合的設計，看來簡單的歌曲，需要更精雕細琢的提煉才能完成。金曲獎評審或許是看中這一點，才將最佳作詞頒給〈種樹〉。

相較之下，〈偈介卡肖〉等輕快節奏的歌曲，吉他和三弦就搶去不少主唱風采。實際上《種樹》裡面的大部分歌曲，吉他獨奏的橋段非常多，這張與大竹研和平安隆合作的專輯，〈有機〉和〈偈介卡肖〉等歌曲，就是林生祥前往日本學習三弦和吉他時的創作，而《種樹》也受到東京學習行的影響極深，尤其在節奏部份。

在〈生祥的沖繩／日本築夢計畫學習週記〉裡，林生祥誠實的面對自己對奇數拍節奏的認識不足，三弦手平安隆向他解釋沖繩傳統節奏就是「三」的擺動，所以沖繩人聽到三弦都會不由自主的想跳舞。林生祥感到幸運卻又遺憾，一方面

⁵³ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈種樹〉，《種樹》。

⁵⁴ 李巧伊整理，〈林生祥：歌裡的農村故事〉，2007年笠山文學營課程逐字稿。

高興遇到好老師，一方面又覺自己頓悟太晚⁵⁵。即使林生祥感嘆客家傳統音樂沒有帶給他節奏天份，卻讓他在學習的過程中汲取原住民族的節奏養分，再轉化應用至自身作品，《種樹》和《野生》都是他重新思考音樂節奏的音樂實踐。

林生祥作《種樹》不只有提昇音樂內裡的思考，還擴及自身重新定位音樂問題：

……我們做《種樹》的時候，就是想要帶出一種希望來。之前的音樂都是在控訴、憤怒，我們想挑戰，到底我們的音樂能不能做出一點希望來？至於當社會運動沈寂以後，音樂怎麼辦？我的理解是，雖然所有政治、經濟、社會運動好像都很宏大，但其實每個生活層面更闊大。音樂不是我生活的一切，音樂也不是我生命的一切，音樂只是我生活的一部分而已。我覺得，我的生活中有很多東西，我做音樂，最終是要拼出我生活的樣態。我們的音樂想辦法對應周遭朋友的生活，我覺得非常幸運的是，我們的一些朋友都非常認真地生活，然後提供了我們寫音樂的素材。⁵⁶

從〈種樹〉以一個人譜出序曲、〈偃介卡肖〉以大略的方式向聽眾介紹幾位不突出的美濃朋友，鏡頭再轉向每一位朋友的個人故事，林生祥和鍾永豐收斂起樂器和筆，譜出一首首平凡卻立體，生活卻深刻的美濃眾生相。

〈偃介卡肖〉的平民觀點是一個例子。「偃介卡肖鼠牛虎兔，隔發財是論萬步，偃介卡肖猴雞犬豬，樂線樣式是論百副（我的夥伴鼠牛虎兔，離發財是幾萬步，我的夥伴猴雞犬豬，快活樣式是幾百副）」以「卡肖」來形容這些賺不了大錢、做不了大事、遇事一派樂天性格的朋友是十分貼近形象的語言用詞。年輕時四處闖天下，像雜草隨處逢生，現在回到家鄉最愛無端聚集邊吃食邊話當年勇，正是勞動層時常浮現的樣貌。鍾永豐以輕鬆筆調書寫這群可親可愛的小人物，而非以暴露階級矛盾的方式發想作品。

鍾永豐在接受馬世芳訪問時提及《種樹》轉折時也曾表示：

……有一次有一個朋友跟我講說，你不管寫什麼東西，第一個意識到的就是沈重。……可是到《種樹》這張專輯的時候，我可以開始用比較輕盈的態度跟方式去看待這種沈重，所以會出現像〈種樹〉這種東西，會出現像〈媽媽，我們來跳舞〉這種東西，它其實對話的對象是很沈重的。……我們也可以在乾涸的土地上跳舞啊，我們也可以在一些滿目瘡痍的土地上講

⁵⁵ 行政院客委會築夢計畫錄取名單，〈林生祥：成果報告書〉（來源：http://www.ihakka.net/banner/dream/admission_notice.htm，2010.08.06）。

⁵⁶ 林生祥等，〈歌唱與民眾〉，《讀書》（2008.10），頁 71。

一些笑話，這其實是這樣的一個嘗試啦⁵⁷。

專輯第 4 首歌曲〈阿姆，佢等來跳舞（媽媽，我們來跳舞）〉的主角是鍾永豐的媽媽，林生祥配合用兩把吉他彈出自日本習來的跳舞旋律，原版本不如專輯收錄的跳躍輕快。鍾永豐把母親當作沈重對象的象徵之一，美濃的客家婦女已經讓人感覺沈重，他的母親以閩南人之姿，嫁到客家的經歷更更使她沈重感加倍。有時候，他不曉得該怎麼跟媽媽說話，所以他想做他和媽媽都不可能做的事情—跳舞，正因為跳舞是無法成真的幻想，才顯輕盈⁵⁸。

莫念好冇 莫愁好冇（莫念好不好 莫愁好不好）
阿姆汝一念佢就暈頭暈腦（媽媽你一念我就暈頭暈腦）
時到時當冇米就煮蕃薯湯（時到時當沒米就煮蕃薯湯）
佢等來跳舞 阿姆好冇（我們來跳舞 媽媽好不好）⁵⁹

這是身為子女任性的溫柔，媽媽從早忙到晚、從年輕愁到老，他要媽媽停止叨念，把所有憂愁和煩惱放下，兩人就地取材放肆共舞，這不僅是鍾永豐個人經驗，也說出了各個家庭子女的心聲。這首歌是罕見鍾永豐不避諱書寫自己家人的作品，主角還是女性，類似這樣書寫親人的嘗試，在 2009 年的《野生》中俯拾即是。

三、以溫柔姿態探問的《種樹》

林生祥和鍾永豐並沒有要拋棄沈重，事實上也不可能拋棄，現實社會原本就存在許多值得深究的國家民族大事和雞毛蒜皮小事。他們只是想以另一種方式探問。〈撒佢等介土地糶米（跟我們的土地買米）〉呈現土地與農業、農村、農民並存的姿態⁶⁰，而〈分美濃介情歌（給美濃的情歌）〉則透露這群歸鄉遊子對家鄉的

⁵⁷ 馬世芳專訪林生祥、鍾永豐、鍾適芳，「音樂 543」廣播節目（2007.06.17），59 分 34 秒-1 小時 1 分 41 秒。

⁵⁸ 馬世芳專訪林生祥、鍾永豐、鍾適芳，「音樂 543」廣播節目（2007.06.17），1 小時 1 分 43 秒-1 小時 2 分 57 秒。

⁵⁹ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈阿姆，佢等來跳舞〉，《種樹》。

⁶⁰ 鍾永豐卸下嘉義縣文化處長職位後，轉當茶農的他再創作類似形式的詩作：〈跟我們的土地買茶〉，《中國時報》，2009.12.22。全詩如下：

讓它伸展後生的心情 讓它榮耀父母的腳印
讓它遺傳祖先的故事 讓它保證我們的八字

跟我們的溪流買茶 跟我們的雲霧買茶
跟我們的森林買茶 跟我們的土地買茶

讓它們在你的眼裡寫生 讓它們在你的舌根生津
讓它們在你的心頭印象 讓它們在你的耳邊奏歌

羈絆：

每一擺佇台北轉熱天介時（每一次在台北轉熱天時）
偲有會發夢到青色眉肫介客運巴士（我都會夢到青色屁股的客運巴士）
佇美濃山下介椰子樹間 嘍壓嘍介行向東
（在美濃山下的椰子樹間 嘍阿嘍的行向東）

有一擺佇美國加州沙漠撒海唇介日落風中
（有一次在美國沙漠與海邊的日落風中）
偲遠遠思念天外邊介美濃（我遠遠思念天外邊的美濃）
偲久冇看到介問候同人情（我久沒有看到的問候與人情）
又一擺專程行到日本介美濃（又有一次專程行到日本的美濃）
偲詳細格合山介形款、水介流法、人介笑容
（我詳細揣摩山的行款、水的流法、人的笑容）
係毋係撒汝共樣恁靚恁靚 美濃（是不是跟你一樣美 美濃）⁶¹

〈分美濃介情歌〉作詞人谷雨本名宋廷棟，與林生祥、鍾永豐同為美濃反水庫的夥伴。因為工作只能禮拜六、日回家的他，總覺得自己的家好像在外面，幾次離開家時出現冒冷汗的症狀，直到寫下這首歌才趨緩⁶²。身不由己在外工作的他，無法排擠對家鄉的眷戀，甚至遠赴日本美濃與家鄉兩相比較，思鄉病簡直到了病入膏肓的境界。鄉愁人人有之，在林生祥的作品裡，美濃成為他與他的卡肖們的依附地方。筆者認為，本文分析的所有作品，其創作意識大概都必須回歸到這裡解讀才最準確。

以第5首〈撒偲等介土地糶米〉為準以前的曲目，都是以輕鬆語氣談論農業與美濃，〈有機〉到〈後生，打幫〉則是點出當代農業面臨的新困境。這一批2000年以後才回到美濃的年輕人，和九〇年代為反水庫返鄉的心情已經不太相同。即使美濃反水庫的確讓他們心目中的美濃形象更為鮮明，增強回鄉服務的意願，然回鄉後，問題才剛剛誕生。以農（濃）為依歸，《種樹》給予聽眾面對問題的新方法——一種溫柔並平等的姿態。

第三節、邊緣的試探：《野生》的劃界與流動

跟我們的村子買茶 跟我們的歲月買茶
跟我們的眾神買茶 跟我們的土地買茶

⁶¹ 谷雨詞，林生祥曲，〈分美濃介情歌〉，《種樹》。

⁶² 李巧伊整理，〈林生祥：歌裡的農村故事〉，2007年笠山文學營課程逐字稿。

一、女性作為一種方法

《種樹》裡鍾永豐以〈姆媽，佢等來跳舞〉直陳自身與母親幻想而成的互動；在此之前，鍾永豐即使出現親人痕跡的創作，仍屬隱微，並不被特別強調。直到《野生》，林生祥與鍾永豐接續了〈姆媽，佢等來跳舞〉以自家人為書寫對象的方式，以「女性」為主題概念製作整張專輯。

林生祥與鍾永豐筆下的女性呈現何種樣貌？有《菊花夜行軍》中〈愁上愁下〉的傳統客家女性身影，也有〈阿芬攞人〉外籍配偶的懷孕心境，甚或《臨暗》專輯中被男性觀看、慾望的女人。從這些零星片段現身的女性，其實難以發覺林生祥與鍾永豐在音樂具體實踐上如何想像女性，而這一點將讓生理特質為男性的他們，存在更多值得再細究的空間。

2008年1月底，一如往常，鍾永豐、鍾適芳和林生祥聚在大大樹的辦公室裡討論下張專輯的主題，鍾永豐通常扮演火車頭的角色，確定該次的專輯方向就是「女性」，同時他們也思考到男性書寫女性主題的問題：

後來我們就討論到一件事情，那時我有向永豐提問：「生理上我們是男性嘛，那由男性來寫女性的觀點，這樣子是不是合適或合理？」

經過討論後得到的答案，認為說男性其實可以擁有女性的觀點，那當然女性也可以有男性的觀點。生理上的男性可能會有心理上女性的特質，生理上的女性也可能會有強烈男性心理的特質。我打個比方說，像我自己覺得我是生理上的男性，但我在心理上很多的特質都比較接近是女性，或是在中性偏女性，也可能我是偏男性但不是那麼陽剛的；又我個人的觀察，往往把父權社會推向極致的人又通常是女性，很特別喔。⁶³

因此他們確定以男性身份書寫女性基本上沒有問題；另篇報導中林生祥曾進一步指出，他們並不是單就客家女性，而是針對重男輕女這個現象的普遍性進行書寫⁶⁴。令人驚訝地，他們以簡短幾句話一語道破傳統女性主義的窠臼，去掉本質化的傳統定義：一、女性不是只有女性才能書寫。二、男性與女性特質之於個人的流動情形。三、女性問題不限客家，而能推及普遍社會。四、女性的壓迫來源不僅來自男性，女性也可能成為幫凶，更根本地或許是來自兩性共構的社會價值體系。

⁶³ Pearlchen, 〈[聽寫]20090426 生祥野生開講@淡水有河 book/by salado〉, (來源：<http://music543.com/phpBB2/viewtopic.php?t=70584>, 2010.08.06)。

⁶⁴ 〈臺灣客家歌手林生祥：唱盡客家女性命運〉,《時代週報》, 2009.06.25, (來源：http://culture.ifeng.com/popular/leisure/200906/0625_4092_1219736.shtml, 2010.08.06)。

在具體文本實踐上，第一，《野生》專輯中並不避諱書寫者為男性的角度，它不是「化身」為女性，而是「現身」於女性之前。第二，鍾永豐與林生祥一貫從生活出發的創作，其書寫對象幾乎都有跡可循，並採取以親人為書寫對象。這兩點讓《野生》不至淪於以男性中心一味收編女性的沙文主義，因為創作者在此不僅清楚意識自己身為男性的存在，更重要的是，在男性在場同時，他們意識到兩性如何在實際生活的互動情形。筆者認為，這才是《野生》歌詞的成功之處。

專輯第一首〈野生〉便寫到傳統家庭重男輕女的觀念：

搵仔惜命命（兒子疼如命）
望佢命靚靚（望他命靚靚）
惜啊寶貝搵（惜啊寶貝兒）
栽培好前程（栽培好前程）
爺哀省省又儉儉（爺娘省省又儉儉）
望子壁又慶（望子優又精）

搵仔惜命命（兒子惜命命）
翼胛生毋硬（翼翅長不硬）
惜啊寶貝搵（惜啊寶貝兒）
落食打青驚（覓食心著驚）
爺哀望望又盼盼（爺娘望望又盼盼）
加續過倒鼎（反而越不幸）

望想男丁興（望想男丁興）
哀哉妹落地（哀哉妹落地）
要蓄係加檢（要養是多餘）
想送毋落心（想送不放心）
自顧自大像放生（自顧自大像放生）
命運自家擔（命運自家擔）

在家係零星（在家是零星）
出外像野生（出外像野生）
外背風景惡（外背風景惡）
看天不由命（看天不由命）
躅來躅去毋使驚（闖來闖去不用驚）

野生過耐命（野生較韌命）⁶⁵

鍾永豐在《野生》慣於以精鍊的傳統詩形式書寫，少見以往用大量字數鋪陳的敘事詩形式。歌詞主押尤韻，並以五、七言六句為一段落，每段歌詞敘有每段時間的心情故事，段落與段落間又存在承繼關係。前兩段聚焦在父母望子成龍的心情，後兩段則描繪女性被富有傳統價值觀的父母放生的現象。林生祥兩次整段歌詞的演唱也以兩段、兩段區分，每兩段歌詞另搭配有不同的吉他彈奏設計，並刻意突顯後兩段的節奏點，作為整首歌收尾高潮。

歌詞中鍾永豐不只寫到男性備受父母期許所面臨的龐大壓力，更下探在這份期待中被忽視的女性，這是他身為男性從關照自身到他者的過程。傳統家庭原本就對兒子的期待較大，即使受限於經濟情況，男性也經常是被率先拔擢的一群。女兒因為長大成人後就必須嫁予他家，通常被認為投資報酬率低，便不願意投注較多心力給予女性。富有傳宗接代能力的男性，家庭不僅藉之代代相傳，也是媳婦角色得以提昇家庭地位的依靠⁶⁶。

然而作者並沒有將女兒出生視為女性壓迫女性的現象，反而寫出傳統面貌家庭角色中的身不由己：「要蓄係加撿，想送毋落心（要養是多餘，想送不放心）」⁶⁷。於是在一方家庭女性必須符合傳統規範的狀況下，另一方新落地的女性只得脫離傳統空間往外發展，用特有的堅韌客家女性特質安身立命。

緊接著的〈分僇跔（讓我跟）〉即以童稚眼光描繪小女孩探索家庭以外空間的渴求：

哥擺，哥擺（阿哥，阿哥）
分僇跔汝等出去聊（讓我跟你們去出去晃）
好冇，好冇（好嗎，好嗎）
分僇跔汝等出去聊（讓我跟你們出去晃）

熱天，熱天（熱天，熱天）
當晝日睡毋落（中午覺睡不下）
僇知，僇知（我知，我知）
汝等要去洗身仔（你們要去洒水）
再來，再來（再來，再來）
汝等會偷摘番樣（你們會偷摘芒果）

⁶⁵ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈野生〉，《野生》（台北：大大樹音樂圖像，2009）。

⁶⁶ 閩、客族群早期有於經濟，對教育子女的投資存在性別差異。至於生育子女的性別，仍普遍認為男性比女性價值高。林鶴玲、李香潔，〈台灣閩、客、外省族群家庭中之性別資源配置〉，《人文及社會科學集刊》11卷4期（1999.12），頁475-528。

⁶⁷ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈野生〉，《野生》。

過來，過來（還有，還有）
汝等還要摸鳥竇（你們還要摸鳥巢）

哥擺，哥擺（阿哥，阿哥）
分僮跔汝等出去颺（讓我跟你們出去颺）
好冇，好冇（好嗎，好嗎）
分僮跔汝等出去颺（讓我跟你們出去颺）

當晝，當晝（正午，正午）
夥房裡無搭碇（夥房裡沒樂趣）
僮想，僮想（我想，我想）
跔汝等去蹶坳崗（跟你們去爬山崗）
僮想，僮想（我想，我想）
跔汝等去看河壩（跟你們去看河流）
保證，保證（保證，保證）
僮歸來毋會報洩（我回來不會洩密）

保證，保證（保證，保證）
保證，保證（保證，保證）
歸來僮毋會半夜發青眠（回來我不會半夜發青驚）

哥擺，哥擺（阿哥，阿哥）
分僮跔汝等出去搞（讓我跟你們出去玩）
好冇，好冇（好嗎，好嗎）
分僮跔汝等出去搞（讓我跟你們出去玩）⁶⁸

同樣來自鍾永豐自己的切身經驗，小時候的他經常被妹妹鍾秀梅吵著帶她出去玩—林生祥自己也有妹妹—他們不約而同討厭妹妹跟著他們到處遊玩。鍾永豐曾說〈分僮跔〉是長大成人後向妹妹贖罪的歌曲⁶⁹。

歌詞中準確傳達妹妹想要出外冒險，因期待又擔心受傷，要跟著哥哥一起、卻又怕哥哥不答應的忐忑心情。男孩的童年世界對妹妹來說極其新鮮，他們會去游泳、偷芒果和摸鳥窩，與經常被認為應該要待在家中從事靜態活動的女性大不相同。另一方面，這些「玩耍」又遊走在危險邊緣，一不小心被大人發現，就有

⁶⁸ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈分僮跔〉，《野生》。

⁶⁹ 2009 春天野生開唱在美濃，「唱後暢談·林生祥+大竹研+鍾永豐+鍾秀梅」，2009.04.18。

可能換來咒罵的後果。

第 4 段歌詞「夥房裡無搭碓（夥房裡沒樂趣）」進一步透露妹妹無心待在家裡的意念；第 2 段歌詞顯示妹妹對哥哥遊玩行程的瞭若指掌，第 4 段則讓妹妹擁有自我掌控權：她想去爬山崗和看河流。歌詞主角妹妹一心只想往外發展，不懼怕任何危險，她唯一擔心的是哥哥不願意讓她跟隨，於是再三保證不會洩密，也不會因為玩太瘋半夜說起夢話來（發青眠）。

「分偃跔汝等出去『聊』、『颺』、『搞』」的用法，比單一華語用字「玩」的形容擁有更廣泛的想像，「聊」有一一拜訪各處之意、「颺」近似四處兜風、「搞」則具備小孩子玩耍的胡鬧感，鍾永豐利用這些客語字詞，讓遊玩風貌變得更立體。而林生祥則以輕快感十足的音樂搭配這段妹妹仰視哥哥的故事。

原為 2008 年客家電視台連續劇《菸田少年》片尾曲的〈毋好噉〉改名為〈莫噉（莫哭）〉，則是早於〈分偃跔〉以童稚眼光的書寫嘗試：

細妹，毋好噉（女孩，不要哭）

細妹，毋好噉（女孩，不要哭）

偃帶汝來去擲番豆（我帶妳去拔花生）

番豆寡寡泥（花生都是泥）

汝要嫁分偃（妳要嫁給我）

細孺，毋好噉（男孩，不要哭）

細孺，毋好噉（男孩，不要哭）

偃帶汝共下唱山歌（我帶你一起唱山歌）

山歌無共腔（山歌不同腔）

相拗扭來抨（相爭抓來揍）

細妹，毋好噉（女孩，不要哭）

細妹，毋好噉（女孩，不要哭）

偃帶汝來去看豬仔（我帶你去看豬仔）

豬嫲暈嫲嫲（母豬頭暈暈）

豬哥波緊液（豬哥滿口水）⁷⁰

接續在〈分偃跔〉的〈莫噉〉，形成具有連續性的故事。男孩與女孩遊玩過程中最純粹的情緒表現，也能用最簡單的方式化解。

這三段歌詞是集結美濃地緣關係的創作。第 1 段取自客家童謠〈唔好叫〉的

⁷⁰ 客家傳統童詩、曾秀梅、林生祥詞，林生祥曲，〈莫噉〉，《野生》。

改寫：「唔好叫，唔好叫，佢帶你來去拔蕃豆，蕃豆掛掛泥，你個阿姊嫁畀佢⁷¹」。第2段「山歌無共腔，相拗扭來抨」來自客家山歌的俚語，原本就沒有統一腔調的客家山歌，仍無理取鬧堅持自己山歌腔調最正確的人，就要抓來處罰揍一揍。第3段「豬嫲暈嫲嫲，豬哥波緊液」則是林生祥媽媽的山歌創作，原詞為「母猪走聲頭暈暈，豬哥看到口水噴」，描繪母猪發情時發出低沉聲響、伴隨頭暈且不太覓食的生理反應，公豬則是不管何時都流著口水⁷²。

在林生祥的改寫下，〈莫噉〉的主角變成了男孩與女孩的相互安撫的童言童語，第1段童謠嫁給「我」的從「你的阿姊」變成了「妳」；第2段吵山歌腔調的原意，變成女孩叫男孩不要再哭的半威脅語氣；而林生祥媽媽長期從事養豬業的敏銳觀察，化為男孩藉之安慰女孩的動物奇觀。

鍾永豐認為童謠不一定是小孩子唱的，絕大部分是仍由大人以孩童眼光創作而成；因為童謠擁有成人文學世界沒有的意象與邏輯自由⁷³，童謠特有的形式和韻律感透過林生祥的編曲呈顯得更為明顯。〈分佢跔〉和〈莫噉〉即是鍾永豐與林生祥在形式上以童謠向當代、以兒童向成人，在書寫者身份以男性向女性，在歌詞主題從女性仰望男性到兩性平視的對話嘗試。

分析至此，筆者發現，以女性概念為軸心的《野生》，幾乎都聚焦在家庭空間的反思與討論。如果家庭空間是女性生存的前提，那麼〈野生〉即將女性放逐於家庭之外，〈分佢跔〉則是女性逃離家庭空間的欲求，〈莫噉〉則是家庭空間以外、兩性和平相處的理想描繪；而這樣以「家庭」為核心的輻射討論，正與本張專輯從親人生活出發的書寫基礎又有所相關。專輯第四首〈分家〉起，生祥、永豐音樂復回家庭空間，那個〈野生〉中無法跳脫傳統束縛的女性：

要分硬要分（要分硬要分）
相惜介情拿來分（相惜的情拿來分）
要割硬要割（要割硬要割）
家族介緣拿來割（家族的緣拿來割）
妹仔無名無份（女兒無名無份）
無權過問（無權過問）
妹仔無名無份（女兒無名無份）
心肚想問（心裏想問）
分家仰要硬過鐵（分家怎要硬過鐵）
分家仰要冷過冰（分家怎要冷過冰）⁷⁴

⁷¹ 馮輝岳，《客家童謠大家唸：客家童謠一〇〇賞析》，頁44。

⁷² 林生祥，〈說唱童謠與民謠〉，2009年笠山文學營逐字稿。

⁷³ 參考附錄三：鍾永豐演講摘錄稿。

⁷⁴ 鍾永豐、林生祥詞，林生祥曲，〈分家〉，《野生》。

「分家」是傳統大家庭分裂為個別家庭的過程。以客家族群為例，在正式分家之前，由各個家庭組成的大家族，通常住在傳統建築「夥房」中，並富有以父系血緣關係連繫彼此的集體意識。客家傳統建築夥房在空間意義上指涉三合院或四合院的建築；在人的意義上，「夥」指基於某種社會關係而結合的群體，「房」指家族父系關係血脈與財產的基本繼承單位，夥房即具家族父系血緣關係與財產繼承關係的一群人，在同一單位生活居住著⁷⁵。

而分家時由於女兒無法替原生家庭傳宗接代、兒子必須負責老年父母奉養之故，大部分傳統家庭普遍傾向家產分給兒子，女兒頂多只能接受變賣後的金錢；即使現代法律保障財產繼承權，要求女兒主動簽署財產放棄證明也屢見不鮮⁷⁶。

〈分家〉敘述的就是女兒無從插手家族分家的心情。對她來說，分家不只是財產分配的簡單問題，分家也將長久培養的家族情份拿來分割；這種冷酷現實不只反應在硬生生被劃成兩半的夥房空間，也深深烙印在夥房裡生活的每一個人；林生祥早期創作〈夥房〉曾仔細描繪了這個客家傳統空間，與〈分家〉可作為鮮明對照。

在緊緊依存的家庭空間出現分割危機後，她默默卑微地探問：「分家仰要硬過鐵？分割仰要冷過冰？」取自客家謎語問答的兩句歌詞⁷⁷，在〈分家〉中成為家庭裡怯懦女性的感性直白。

然而下一首〈姆媽莫驚驚膽膽大〉瞬間將可能走入鑽牛角尖的念頭轉向，家庭中的女性不再為分家之事苦惱，而專注於自身工作。林生祥媽媽一直是他創作的重要來源，〈姆媽莫驚驚膽膽大〉引入「窮人莫斷豬，富貴莫斷書」的客家俗諺，帶出林生祥媽媽為維持家計走了幾十年的養豬路。來往養豬地屏東的發財車，曾經闖紅燈、曾經被警察抓到沒車牌，都能被歌詞主角以柔軟手段化解。林生祥媽媽曾問他讀一個博士要花多久，聽到七年答案的她相當驚訝，立刻回答：「那我養豬四十年不就變成超博士了？」林生祥認為，這是他媽媽具備專業自信的回答⁷⁸。

〈姆媽莫驚驚膽膽大〉不僅具有呼應鍾永豐所說《種樹》以降「用輕盈的方式去看待沈重」的意義，同時賦予《野生》中固守家庭空間的傳統女性更積極正面的態度。家庭女性不一定守舊，在持家之際也能自得其樂；而流浪女性也不一定自由，〈歐巴（姑姑）〉便描繪自外於家庭空間的女性心理狀態：

⁷⁵ 美濃鎮誌編纂委員會編，第七篇〈宗族與民間禮俗〉之第四章〈客家人的家族與婚姻〉，《美濃鎮誌》，頁 877-878。

⁷⁶ 林鶴玲、李香潔，〈台灣閩、客、外省族群家庭中之性別資源配置〉，《人文及社會科學集刊》11 卷 4 期（1999.12），頁 491-496。

⁷⁷ 「麼介恁高高過天？麼介恁深海無邊？麼介恁硬硬過鐵？麼介恁軟軟過棉？」「人心恁高高過天，字墨恁深海無邊；兄弟分家硬過鐵，夫妻共枕軟過棉」，〈台灣客家文學綜論·第四章〉，（來源：http://lit.hakka.gov.tw/_gcomment/，2010.08.06）。

⁷⁸ 林生祥，〈說唱童謠與民謠〉，2009 笠山文學營逐字稿。

歐巴離鄉，人生四方吊晃晃（姑姑離鄉，人生四方晃盪盪）
晃南晃北，半夜著驚緊失落（晃南晃北，半夜心驚直失落）
搵搵搵搵介心思亂竄（糾來纏去的心思亂奔）
無名無份又要堪身份（無名無份又要堪身份）
感覺無根，像雲亂亂飛（感覺無根，像雲亂亂飛）
感覺無根，分風吹無停（感覺無根，讓風吹不停）
感覺——（感覺——）
妹子無嫁蓋像生無根（女兒沒嫁好像長不了根）⁷⁹

本文此處節錄第3段描寫歐巴離開家以後的心情，故事主角也確有其人。〈歐巴〉3、4段歌詞偏重描寫女性離鄉，四處晃盪無根漂泊，像雲亂飛、像風直吹。傳統觀念讓她認為唯有成立家庭才能為無根找到解藥，然「願要生根介想法緊催，要嫁心情又不捨緊啄（巴望生根的想法直催，要嫁心情又不捨錐心）」兩句描繪年輕的她坐上愛人機車，卻在原生家庭和新家庭空間來回游移不定。筆者認為，〈歐巴〉徹底描繪了美濃客家女性的時代漂泊。一開始，她的無根來自原生家庭對女性的排擠；離鄉之後，身體脫離實際家庭空間也感覺飄零；最後，在原生家庭與新家庭成立與否之間的擺盪，本質上的血緣聯繫導致她產生無法依附的狀況。美濃客家女性身處家庭空間，心理與生理在不同階段一再流浪，交織其中的是性別、族群、階級的複合問題。

《野生》裡描繪家庭以外與家庭以內的兩種女性。然而，當家庭作為一種傳統象徵，卻在《野生》不斷翻轉傳統觀念的書寫中，呈顯這樣的劃界並不能真正示現女性是保守抑或解放，而是一種建立女性既有價值觀再破除的手法。〈姆媽莫驚膽膽大〉的女性在家庭中找到自我，〈歐巴〉並未因離鄉找到自由，反而不斷回頭尋根。不過，筆者也發現，雙方卻都視童年時光為最美好的記憶，如〈分家〉中無權過問的女兒期望分家之餘還能留下幾棵童年記憶的大樹，〈歐巴〉一、二段歌詞則大量篇幅傷懷自己的無憂童年。這就如同上文鍾永豐的引述，如果說形式上童謠擁有成人文學世界沒有的意象與邏輯自由，那麼內容上童年書寫也是一種成人世界的遁逃。

不管心靈或身體流浪何方，終歸必須回到現實。〈轉妹家⁸⁰〉以瀕臨死亡的姑婆為主角，記下女性的最終依歸：

姑婆有福，新衫新褲（姑婆有福，新衫新褲）

⁷⁹ 林生祥詞曲，〈歐巴〉，《野生》。

⁸⁰ 即回娘家之意。

子孫滿堂，唸經送渡（子孫滿堂，唸經送渡）
阿彌陀佛，阿彌陀佛（阿彌陀佛，阿彌陀佛）
阿彌陀佛，阿彌陀佛（阿彌陀佛，阿彌陀佛）
看到暗暗，毋好行兼（看到暗暗，莫要進前）
看到有光，佛祖來攬（看到有光，佛祖來攬）

姑婆半醒，緊透緊輕（姑婆半醒，呼吸漸輕）
聽到佢喊，阿公介名（聽到她喊，阿公的名）
阿仁仔—，阿仁仔—（阿仁仔—，阿仁仔—）
來載佢呀，轉妹家（來載我呀，轉妹家）
阿仁仔—，阿仁仔—（阿仁仔—，阿仁仔—）
來載佢呀，轉妹家（來載我呀，轉妹家）⁸¹

以四言方式從事創作，鍾永豐自承受到《詩經》影響⁸²，同時也是他認為民謠與當代對話兩種形式的其一應用⁸³。討論《種樹》專輯時，本文曾引用林生祥說他們的音樂是要拼湊生活的樣態，而這些周遭人的生活並非僅止於《種樹》中那些可親可愛的的朋友，到了《野生》，林生祥和鍾永豐擴及了〈分家〉和〈轉妹家〉的沈重樣貌。而這兩首討論分家和死亡的歌詞，卻在林生祥的巧手下，顯得不那麼悲情可憐。這首歌一方面是林生祥和鍾永豐再次磨合拉扯之作，另一方面也化為清淡品嚐那些厚重人生命題的效果。

《野生》專輯中林生祥和鍾永豐利用家庭空間徹底展演的女性樣貌，先建立傳統家庭空間，再以〈姆媽莫驚膽膽大〉和〈歐巴〉打破家庭空間勢必封閉女性的觀念，然〈轉妹家〉裡瀕臨死亡的女性最終仍企求回到原生家庭。上文敘述可以解讀成女性命運的輪迴，而唯有跳脫這個空間—死亡，或用復返過去時間（童年）解決空間不適，才能救贖傳統女性。不過，筆者認為，如果先不看重兩性都必須經歷的生、死兩端的話，《野生》專輯展演女性自主的「過程」，並真正讓女性「現身」其中，即是一連串避免本質化思考性別問題的實踐之作。要救平性別、階級和族群種種扞格，就必須意識「他者」存在。此為生祥、永豐音樂始終如一的觀看姿勢，也因為如此，以男性身份書寫女性主題的《野生》才不顯突兀。

二、南方作為一種視角

⁸¹ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈轉妹家〉，《野生》。

⁸² 〈專訪鍾永豐和林生祥：我們辜負了詩經傳統〉，《新浪音樂》，2009.06.13，（來源：<http://ent.sina.com.cn/y/2009-06-13/01022561391.shtml>，2010.08.06）。

⁸³ 一種是像《詩經》這種富含執政者教化意義的形式，一種是像杜甫的批判社會型寫作。參考附錄三：鍾永豐演講摘錄稿。

《野生》的最後三首歌，作者鋪陳另一主題「南方」進行創作，是從北方回到南方的連續性排列。如果女性屬性別邊緣，那麼《野生》解讀的南方就代表地域邊緣。林生祥自己也曾為此解釋：

……「南方」的「非北方觀點」，在台灣來講，正像男女關係中的女性，往往屬於被動、隱性、內心，因此放進以詮釋女性生命為主的《野生》，毫無問題。⁸⁴

關於南方，鍾永豐於 2006 年曾為文〈1993 反水庫，意識到南部〉，敘說自己如何意識南北差距。他表示，開始意識南部，是在 1993 年一場南台灣水資源研討會，官員與學者以相異卻互補的說法論證美濃水庫的迫切性，論述主軸圍繞在 2021 年高雄工業需水量將是目前三倍多，而在南部天然水資源經常枯竭的情況下，必須建造大型水庫解決缺水問題⁸⁵。

包括鍾永豐在內的反水庫夥伴聽到這裡群起激憤：

既然你們知道南部的水文條件最差，為什麼還把最耗水的工業集中在南部？既然你們知道南部的水文條件快撐不住，為什麼還要增建高耗水的大煉鋼廠與八輕？你們知道美濃水庫大壩離最近村落不到一千公尺、離鎮中心只有三千公尺嗎？你們知道這些工業耗水在南部、污染留南部，卻管理在臺北、繳稅在臺北嗎？⁸⁶

其後鍾永豐描繪前文曾概略介紹的台灣農工業發展史，並鎖定在高雄市幾十年來的變貌。以農養工、資本炒作、工業污染，造就農村失落、勞工失業的後果。也正是這群庶民，1998 年起轉而支持對立於國民黨的民進黨，並兩次把陳水扁送進總統府。而這些問題的核心不在政治，而是台灣奇蹟背後的掠奪式發展主義⁸⁷。

這種「以南養北」、「重北輕南」的南北分野其實來得更早，鄭水萍指出在清據時期劉銘傳擔任台灣巡撫時，台灣重心便已轉移北部⁸⁸，鍾永豐和鄭水萍的觀察顯示台灣南北落差來自執政者的作為。落實在人民身上，可發覺台北聚集著許

⁸⁴ 何佳駿，〈用更友善的音樂，展現安靜的力量——生祥在美濃〉，《聯合文學》294 期（2009.04），頁 144。

⁸⁵ 鍾永豐，〈1993 反水庫，意識到南部〉，《大聲誌》6 期（2006.05），（來源：<http://www.bigsound.org/bigsound/weblog/002313.html>，2010.08.06）。全文修改為〈我的南部意識〉刊登至《讀書》（2007.05），頁 35-39。

⁸⁶ 鍾永豐，〈1993 反水庫，意識到南部〉，《大聲誌》6 期（2006.05）。

⁸⁷ 鍾永豐，〈1993 反水庫，意識到南部〉，《大聲誌》6 期（2006.05）。

⁸⁸ 1875 年（光緒元年）增設台北府，與台灣府兩相對抗，1894 年（光緒 20 年）台灣府分成新台灣府與台南府，自此台北成為台灣逾百年不變的首善之區。鄭水萍，〈台灣的南方意識初探〉，《空間》99 期，頁 41-52。

多從南部北上打拼的年輕人，林強紅極一時的歌曲〈向前走〉⁸⁹寫出南部青年對台北懷抱的期待與憧憬。在此同時，隨之而來的是像《種樹》中〈分美濃介情歌〉的鄉愁與〈南方〉中無法停止的流浪感⁹⁰：

夜半緊張，惺惺起南方（夜半緊張，我想起南方）
夜半緊張，惺惺起南方（夜半緊張，我想起南方）
南方南方，近又近（南方南方，近又近）
南方南方，遠又遠（南方南方，遠又遠）⁹¹

鍾永豐在〈南方〉中同樣示現美濃場景，然比起〈分美濃介情歌〉，多了離鄉遊子的心理描繪，「南方，近又近，遠又遠」簡單幾字卻精準傳達了人在北方心在南那種澎湃糾結的心情。台北到家鄉只需幾個小時車程，渾渾噩噩的忙碌卻讓自己無法離開，距離因此遙遠；又或者，心裡埋藏著的南方俯拾即是，但現實的南方卻找不到機會復歸。在此現實空間與空間之間、現實空間與內在心理之間，都無法獲得滿足，若不能身心合一踏上家鄉土地，這種流浪感就沒有稍歇的可能。

〈木棉花〉則以三言形式寫下回鄉開車在高速公路、假日北上車多、往南車少、木棉花越來越紅，提示家鄉越來越近的寫景創作，音樂中給人一種閒適前進的流動感。這是一首簡短悅耳的中介歌曲，據說原本歌詞更多，但因不符國道十號木棉樹的樣態而遭鍾永豐刪除⁹²。

鍾永豐在演講中曾以童謠〈月光華華〉為例，指出連鎖式的童謠以：第一句的受詞當第二句的主詞，第二句的受詞當第三句的主詞，依此類推的方式呈現⁹³。而〈木棉花〉也具有鍾永豐所說的連鎖式童謠特色，本首歌曲前三段歌詞為「木棉樹，三月初，花滿樹／三月初，花滿樹，高速公路，聊日⁹⁴結束／高速公路，聊日結束，北上亂緊，南下寂寞路⁹⁵」，後三段則使用重複開頭前兩句的形式：「木棉樹，三月初，花滿樹／木棉花，滿樹打⁹⁶，像稚鳥開翼，莫驚莫怕／木棉樹，滿樹打，越南下，色越赤⁹⁷」。鍾永豐近年來出現更多精練形式的創作，筆者認為，〈木棉花〉不僅是他閱讀童謠的心得，在以成人眼光看待世界的角度上，這種形式更透露意想復返南方、那種純粹的童真性。

⁸⁹ 林強詞曲，〈向前走〉，《向前走》（台北：滾石，1990）。

⁹⁰ 參考自歌手張懸的創作〈南國的孩子〉：「夜晚你含泥土的氣息，純然原始的粗獷，冷地熱著的眼神消長，你握有誓言般的夢想，即不能停止流浪 流浪」。

⁹¹ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈南方〉，《野生》。

⁹² 林生祥，〈音樂中的地方圖像〉，2008年笠山文學營逐字稿。

⁹³ 參考附錄三：鍾永豐演講摘錄稿。

⁹⁴ 中文翻譯：假日。

⁹⁵ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈木棉花〉，林生祥，《野生》。

⁹⁶ 中文翻譯：滿樹發，意謂發得滿樹都是。

⁹⁷ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈木棉花〉，林生祥，《野生》。

回到南方，卻非昔日景況，原因何在？〈問南方〉回到鍾永豐在〈1993 反水庫，意識到南部〉中指控與提問。配合《野生》的調性，鍾永豐加入陰性特質的不捨與愛憐：

日照南方，心頭慌慌（日照南方，心頭慌慌）
問南方，汝仰緊來緊老（問南方，你怎愈來愈老）
月光黃黃，心頭慌慌（月光黃黃，心頭慌慌）
問南方，汝仰緊來緊弱（問南方，你怎愈來愈弱）⁹⁸

3、4 段歌詞鍾永豐把問題指向〈1993 反水庫，意識到南部〉文中提及的土地改革和重工業發展中被犧牲的農民和勞工，關於這些議題鍾永豐在《菊花夜行軍》和《臨暗》中有更深入的闡釋。最後〈問南方〉以鍾秀梅唸〈野生〉3、4 段歌詞作結，作為《野生》女性與南方議題的統一收涉，一邊讓專輯形成迴盪效果，一邊也釋放了〈野生〉女性被放逐家庭之外、必須自立自強的原意。〈問南方〉中的〈野生〉歌詞，積極正面性被放大許多，特別落實在「躅來躅去毋使驚，野生過耐命（闖來闖去不用驚，野生較韌命）」兩句。

行文至此，筆者發覺，除了林生祥所說女性和南方兼具的被動、隱性、內心特質，是可以同時被放在《野生》討論的原因外，其中貫串整張專輯「既有空間流動化」的概念，才是《野生》在討論邊緣議題時的最大貢獻。此次《野生》請來中國廣州木刻版畫家王亮配合創作，內頁中一張以長方形黑底、中間挖一小長框、裡頭站著一個青年望著外頭的版畫，正為整張專輯下了最好的意象註解。不論南方、女性，一方面，鍾永豐和林生祥從未忘記自己的屬性，另一方面，他們又背負著原質切身地去試探邊緣。《野生》應用了具有「主動」與「被動」雙面特質的「流動性」，在實際作品上，前者化為林生祥與鍾永豐討論女性時的具體展演，後者成為標舉南方時自我認同的趨力。

再探《野生》的創作意識，女性在此被當作切入問題的策略，南方則是實際體驗的敘述，這也是創作者討論自我與他者命題的分別，這也是筆者命名「女性作為一種方式」、「南方作為一種視角」標題的原因。

在《野生》整體音樂的設計方面，林生祥最先創作出〈南方〉，再以變換節奏的方式作出〈野生〉和〈問南方〉，而〈問南方〉第一段也用在〈姆媽別驚膽大〉中，基本上節奏為四、旋律為三的〈南方〉就是《野生》音樂的基底⁹⁹。而林生祥也大量使用「三」的節奏，特別是像〈分家〉和〈轉妹家〉這類沈重議題的歌曲。

⁹⁸ 鍾永豐詞，林生祥曲，〈問南方〉，《野生》。

⁹⁹ 〈專訪鍾永豐和林生祥：我們辜負了詩經傳統〉，《新浪音樂》，2009.06.13。

這些大量「三」的節奏使用，和林生祥《種樹》起與大竹研和平安隆的合作有關。林生祥遠赴日本學習沖繩「3」的節奏後，遂將其應用至作品中。《種樹》時期還不是太成熟，經過時間的沈澱與磨合，處理不僅自然許多，也加進了自己對節奏的想法¹⁰⁰。《臨暗》拿掉客家傳統樂器、《種樹》有沖繩傳統三弦、到《野生》只剩兩把吉他，林生祥出現諸多吸收、應用外來音樂的作法，那麼原有的客家音樂在哪裡？林生祥將客家傳統改以隱晦的方式呈現，〈野生〉、〈莫嗷〉、〈分家〉中就是再造客家山歌和八音的作品¹⁰¹。客家傳統音樂的既有方向，始終是林生祥一直以來的堅持，就像身為客家人的他，也從不可能萌生丟棄客家原質的想法一樣。

第四節、小結：林生祥與鍾永豐的越界實踐

交工樂隊解散以後，林生祥轉作勞工議題的《臨暗》專輯，而生祥與瓦窯坑3合作關係告一段落，又回復以往的農業主軸，林生祥接受訪問時曾透露重寫農業的緣由：

《臨暗》一整張我都覺得蠻吃力的，後來做完《種樹》那張，我就跟永豐講說，勞工的東西我不是不能做啦，問題是我寫過那次會覺得說，我做這個東西沒有像我寫農業，我覺得我出手，東西好不好九成有把握，就是我覺得這個東西大概 ok，基本上應該都 ok。可是我做勞工的東西，寫了一個版本以後我就很沒有信心，這個有像嗎？感覺上是勞工的作品嗎？會有勞工的氣味嗎？¹⁰²

重回農業路數，筆手鍾永豐談出更當代的面向，而林生祥在《種樹》、《野生》的音樂部份則汲取國外樂手優點，再譜出富有美濃氣息的作品。

本章第一節以拒領金曲獎為起頭，帶出生祥、永豐音樂蘊含的世界視野，正與唱片公司大大樹的理念兩相契合，而把生祥與樂團帶入國際；因緣際會下，再促成大竹研、平安隆與林生祥音樂上的合作。大竹研在晚近的確扮演林生祥創作極為重要的角色，從沖繩到台灣後立刻製作《種樹》，在演唱巡迴的過程，也帶領了林生祥去真正享受自己的音樂演出¹⁰³，而稍晚的《野生》他更認為是與林生

¹⁰⁰ 林生祥，〈從野生到大地書房〉，成功大學台灣文學系演講活動錄影檔，2010.04.27，26分33秒-27分21秒。

¹⁰¹ 〈專訪鍾永豐和林生祥：我們辜負了詩經傳統〉，《新浪音樂》，2009.06.13。

¹⁰² 大大樹音樂圖像，《美濃客庄音像記事》，57分40秒-58分35秒。

¹⁰³ 林生祥在公開場合不只一次提及第一次開始真正享受音樂表演，是在2006年10月11日在母校淡江大學文錙音樂廳，與大竹研為《種樹》專輯巡迴演唱時。

祥合作的巔峰之作¹⁰⁴。

林生祥的越界實踐，全都建立在「音樂」這個彼此溝通無礙的平台。而鍾永豐所謂的越界不僅展現一手寫農、一手寫工的主題越界，而是在眾生平等的基礎上，去觀照社會水平線以下的群體，因此，階級、性別、地域上的弱勢者，都成為他的書寫對象。更難得的是，他的書寫策略也不全是將兩者對立化、尖銳化，《種樹》和《野生》得以察覺到更多小人物的耐心探看；以往鍾永豐大力批判的社會結構仍舊存在，只是在立體人物書寫下轉為提示性的配角。筆者認為，本章二、三節提及的《種樹》的溫柔姿態與《野生》的空間流動，前者為鍾永豐越界實踐的基準，後者則是越界實踐的表現。

因此，筆者認為，林生祥與鍾永豐的通力合作，由於擁有彼此共同關注的焦點：音樂和社會議題，不僅讓他們的音樂得以在台灣傳唱，並能跨越國界限制。在吸收國外音樂養分的同時，他們也成功以「新民謠」之姿將作品推向國際。而這種互通有無、雙向反饋的過程，再證他們的作品真正達到了成功越界。



¹⁰⁴ 林生祥，〈從野生到大地書房〉，成功大學台灣文學系演講活動錄影檔，2010.04.27，27分23秒-27分52秒。



第六章、結論：音樂與社會、再生與繁衍的實踐

第一節、面貌遞變：生祥與樂團的歷史進程

本文以生祥與樂團 1997 年至 2009 年的出版專輯為範圍，視林生祥與鍾永豐為靈魂人物，嘗試藉由音樂文本，逐步分析現實與社會如何之於作者、之於作品，成就生祥、永豐音樂與社會實踐兩者的互涉關係。以生祥與樂團出版作品為一脈絡，筆者認為，九〇年代風起雲湧的社會運動與新台灣歌運動，都是影響觀子音樂坑時期音樂取向的關鍵。林生祥於大學階段籌組觀子音樂坑、創作自己的歌、從創作語言自華語轉為客語，是一連串逐漸意識與察覺自我的過程。在這個時期出版的兩張專輯：《過庄尋聊》與《游盪美麗島》即是林生祥探尋自我定位，決意以音樂作為社會實踐的開端。在第二章的小結，筆者指出，觀子音樂坑時期的音樂文本雖未臻成熟，但以客家傳統音樂與歌詞文本書寫蘊含的「歷史傳承」，才是聆聽觀子音樂坑時期音樂文本的重點所在。

這種歷史傳承延續至交工樂隊時期。林生祥因美濃反水庫運動回鄉，開始與在地組織開始產生較為深刻的連結，他遇見了鍾永豐，鍾永豐提議製作運動專輯的構想，使生祥與樂團音樂作品社會實踐意味更顯濃厚。在交工樂隊時期這個階段，音樂上直接選用傳統樂器月琴、嗩吶與八音鼓，超越了前階段以西方樂器仿效傳統樂器聲音的演奏方式。歌詞則在筆手鍾永豐的加入下，觀子音樂坑的「歷史傳承」被具體闡釋，並且更強調傳統意義，更突顯地方價值。不論音樂或歌詞，這些看似傳統、區域的個案描繪，都是藉美濃書寫建立島嶼視野的試驗。筆者曾於第三章二、三節提及，因應美濃反水庫運動專輯而生的《我等就來唱山歌》，即以美濃為主要書寫對象，注重美濃地方歷史與當代的對話，企圖召喚志同道合的社會運動夥伴。《菊花夜行軍》拋開了運動音樂的銜命，同樣書寫美濃，卻帶有書寫島嶼台灣農業史的寬宏企圖；同時，《菊花夜行軍》以類文學小說的敘事模式架構整張作品，挑戰了音樂和文學的美學形式，創造全新的文學音樂類型。交工時期的音樂整體來說，在歷時意義上，是一種歷史記憶與現代對話的輻射，在共時意義上，則是以美濃經驗擴及台灣的毛細現象。

交工樂隊解散後，林生祥經過超過一年的創作沉潛期，再重新組合「生祥與瓦窯坑 3」樂團。討論生祥與樂團第 5 張作品《臨暗》前，筆者先針對生祥、永豐音樂歷年單曲作統合性分析。放置於此章討論的原因在於：一、生祥、永豐的音樂單曲多集中於交工樂隊解散前，就時間順序來說較為合適。二、以單曲為例，將更扣緊本文以社會實踐作為討論切面的原則。生祥、永豐音樂歷年單曲作為開展本文第四章的楔子，可看到林生祥與鍾永豐在社會實踐上開展出

更爲多元的面向，也能藉此發覺《臨暗》專輯從農業轉向工業命題的有跡可循。《臨暗》專輯歌詞幾由鍾永豐一手包辦，可以確定的是，勞工議題原本就不是林生祥的生長經驗，《臨暗》揭露兩人經驗的共同性來自鄉村至都市的位移，而鍾永豐擁有與勞工朋友更頻繁的社會交往。在這樣的基礎下，歌詞和音樂的分工更爲明確，當然這也與林生祥當時陷入低潮的個人狀態有關——同時影響《臨暗》音樂，走向內斂與抑鬱情緒的調性。第四章第三節起，筆者再從生祥與樂團歷年單曲與《臨暗》專輯帶出生祥、永豐音樂語言使用的混雜現象。從觀子音樂坑時期林生祥以客語、華語進行創作，交工樂隊時期鍾永豐信手拈來客語、華語、福佬語的創作情形，這種不具任何一致性和集中性的語言運用，其實可以看出生祥、永豐音樂創作意識中的階級觀；而筆者也進一步指出，這種階級觀向筆手鍾永豐傾斜較多。

至於林生祥的創作意識基本上仍圍繞音樂打轉。在第五章第一節，筆者以喧騰一時的拒領金曲獎事件，循線追蹤另一位生祥、永豐音樂的重要人物：鍾適芳。曾拒絕加入流行音樂界的林生祥，能與鍾適芳超過十年的合作，歸因於他們超越台灣、放眼世界的共同標準；這種追求音樂美學的越界觀，偏向林生祥的實質創作意識。與國際樂人合作的《種樹》與《野生》專輯，本文於第五章二、三節進行分析。林生祥致力於改善自身音樂的不足，讓傳統與外來音樂混用得更爲純熟。另一方面，重回農業主軸的筆手鍾永豐，則試圖挖掘更嶄新、更深刻的命題，《種樹》描繪 2000 年以後的農業問題，《野生》窺視女性與南方風景。筆者以爲，這兩張專輯體現了生祥、永豐音樂的越界觀，林生祥表現在音樂性，鍾永豐的歌詞則以《種樹》蘊含的溫柔姿態爲本，在《野生》開展性別與地域疆界流動的創作嘗試。兩張作品的差異在於，《種樹》屬於男性主體的敘述策略，《野生》是流動經驗的故鄉回視。

第二節、基因決定：生祥、永豐音樂的核心思考

筆者認爲，生祥與樂團的音樂歷程有幾個轉向關鍵，首先，即是美濃反水庫運動夾帶的後續效應。鍾永豐加入生祥與樂團後，不僅讓音樂文本的歌詞具備更完整的指導概念與美學隱喻，他過去求學期間搖滾樂聆聽的知識資料庫，也與林生祥的音樂創作產生火花。林生祥在美濃反水庫運動的過程中，一面趨近原鄉，一面跟隨鍾永豐，與這些地方大大小小的人物有所連結。反水庫運動的運動策略，開啓了林生祥觀看世界的另一扇窗，而這扇窗來自最原初的地方情感：美濃，以及其他社運難以比擬的獨特經驗。

社運經驗豐富的鍾永豐，在美濃反水庫運動爲自己找著社會實踐的出口：回到原鄉。以音樂文本的角度論之，更重要的關鍵在於鍾永豐結合了林生祥優

秀的音樂能力，使他開展出超越過去以詩作介入社會的傳統媒介，完備了兼顧文學實踐與社會實踐的理想模式：以歌詞灌注他一貫的寫實美學，再用音樂去達到散播理念的效果。

第二個生祥與樂團的轉捩點為交工樂隊解散，林生祥與鍾永豐都在其後的《臨暗》專輯作了大幅度的跨越。交工樂隊解散帶給林生祥的強力衝擊，使他更進一步思考音樂的發展方向；筆手鍾永豐雖持續走在寫實美學的社會實踐道路上，卻因其書寫勞工策略採取個人內心闡釋的方式、而與這個時期林生祥的壓抑曲調相互契合，更顯《臨暗》在生祥、永豐歷年音樂專輯的特殊性。一般而論，林生祥在為歌詞譜曲時，在主導意識不亞於鍾永豐的情況下，經常使音樂呈現一種弔詭、衝突、諷喻等等效果，很少出現像《臨暗》如此嗅不出太多筆手與樂手之間較勁意味的作品。

生祥、永豐的音樂生產中，另一個勢必提及的關鍵為大大樹音樂圖像的鍾適芳。2001年她開始將生祥與樂團推向國際，提昇了林生祥的音樂視野與標準。在2001年的基礎上，大大樹音樂圖像陸續舉辦的世界音樂交流活動，讓林生祥或在台灣、或在國外持續與世界音樂保持密切互動。交工樂隊以後的生祥、永豐音樂，轉與國際樂人合作，與鍾適芳在世界音樂的投注有高度關聯。有別一般唱片公司經營模式的大大樹，被鍾適芳當作「手工業」經營¹。她拒絕營造過度背離創作人的迎合性想像，使生祥、永豐音樂保留作者原味與觸感。在這層意義上，鍾適芳其實與一般商業的生產邏輯不同，她不是將生祥、永豐音樂再包裝，而是有所本地進行定位。因此，對筆者來說，鍾適芳或許比較像生祥、永豐音樂的共同創作者，而不是音樂傳播者，只是她的角色分工在生祥、永豐音樂中較為特別；鍾適芳所謂的傳播角色，或許附屬於創作之下。

依照本文推論出的林生祥與鍾永豐的創作意識—階級觀與越界觀，作用於音樂文本時，便是社會性的音樂實踐；而當音樂文本被大眾傳播時，就是一種音樂性的社會實踐。也就是說，音樂文本的既存社會性來自林生祥與鍾永豐之手，而音樂文本造成的社會性效果則來自閱聽大眾的反應，而這樣的互動過程又是彼此交換、對話、影響的。深究生祥與樂團的組成份子，階級觀與越界觀分別佔去他們創作意識的狀態。筆者認為，作用於林生祥與鍾永豐的階級觀和越界觀，兩者並非壁壘分明，而是被音樂文本收納成彼此互涉的創作意識。以鍾永豐為例，越界觀是包裹於階級觀之下的；以林生祥為例，音樂的越界性才是最高準則，階級觀只是他創作音樂的原生意識，並不如受過社會學訓練的鍾永豐如此鮮明。筆者猜想，鍾適芳應與林生祥較為接近。因此，就林生祥與鍾永豐的越界觀來說，鍾適芳與林生祥透過音樂的越界特質得以溝通，林生祥與鍾永豐兩者溝通平台「越界觀」則有音樂性和階級性兩種先決條件的錯位。這

¹ 鍾適芳認為大大樹比較像手工業，詳見附錄二之二：鍾適芳訪談。

並不意味著鍾永豐全然不具備音樂越界觀，而是他所謂的音樂越界觀，仍舊來自階級觀中的普遍性考慮。

至於林生祥與鍾永豐的階級觀，則與越界觀的先後順序恰巧相反。林生祥是爲了達到音樂高度，才選擇與生長過程中接觸最爲頻繁的農業議題從事創作，「意外」使其看來像具有強烈階級關懷的作品。鍾永豐則是懷抱爲弱勢發聲的階級觀，因此語言、地域、國界對他來說都不存在界線問題，加上既有的美濃客家身份，往往使他的作品走入「以特殊性直指普遍性」的路徑。關於這點，以下將作更深入的闡釋。

鍾永豐在清華大學台文所的演講中表示，如果要讓民謠與當代對話，就必須同時具備「乩童」和「桌頭」的能力²；小說家袁哲生³則曾說：「寫作就是通靈，作家就是靈媒⁴」。他們的說法符合本文研究方法中提及的藝術「中介」概念，作爲中介的林生祥和鍾永豐，前文已採取文學和歷史方法加以檢視，得到階級觀與越界觀的作者意識形態。以下，筆者將爲他們的中介角色再作深入解釋。

鍾適芳接受筆者訪問時，提到林生祥音樂最重要的價值：

我覺得是生活。過去的交工也是，都還是回到生活。生祥在這個部份掌握得很好，這是他的天賦。他不是消費自己的生活史，他就是活生生的在那樣的生活場景，美濃場景透過他的創作來看，不會無趣，不會單調。⁵

筆者認爲，林生祥以「音樂」爲中介，並以「生活」爲音樂要素，就是他創作意識越界觀的表裡。聆聽林生祥的音樂作品的「表」，感受音樂作品中生活的「裡」，是聽者的取徑；林生祥則反向地掌握生活元素，去創作出自己的音樂作品。第五章筆者曾提及越界觀乃林生祥與國際樂人合作的原因，更深入地說，越界觀蘊含的「生活」，則是林生祥的創作質素。林生祥的生活內容，包括代表傳統的農村、客家，與代表地方的淡水、美濃，生祥與樂團的歷年專輯，無一不是從他的周邊生活提煉出來；也因爲這些生活元素涉及階級問題，林生祥創作意識自然包括了階級觀。這是一種普遍性中的微觀特殊性，通往普遍性的路徑，微觀特殊性是林生祥的生活，普遍性則代表生活—生活是每個人都具備的

² 參考附錄三：鍾永豐演講摘錄稿。

³ 袁哲生（1966-2004），高雄岡山人，淡江大學西洋語文研究所畢業，曾任《自由時報》副刊與《FHM 男人幫》編輯，創作文類以短篇小說爲主，重要著作有《寂寞的遊戲》（1999）、《秀才的手錶》（2000）、《倪亞達》（2001-2003）等。

⁴ 他也說：「寫作就是『觀落陰』，去回顧，去看那些心靈深處放不下的人、事。」袁哲生，〈輯四：手札〉，《靜止在一最初與最終》（台北：寶瓶，2005.03），頁 320。

⁵ 參考附錄二之二：鍾適芳訪談。

經驗，擁有這些生活元素，林生祥才能與合作夥伴對話、能與聽眾對話，林生祥的音樂作品才具有影響力。

鍾永豐的創作意識中的階級觀先於越界觀，而他的階級觀內涵相較林生祥，意識更為清晰，也更接近馬克思批評。如果林生祥是「普遍性中的微觀特殊性，通往普遍性」的路徑，鍾永豐則是以「特殊性通往普遍性」，在《臨暗》以前的生祥、永豐音樂，鍾永豐佔有較高的指導性地位，在音樂上，他建議使用福佬傳統樂器月琴，客家傳統樂器嗩吶、套鼓，比起林生祥在觀子音樂坑時期的客語搖滾更為具體和「特殊」。在歌詞上，他秉持內容與形式的統一，統一的意義同樣在於「特殊性通往普遍性」，以內容論之，他書寫農業、工業、階級、性別問題時，經常是從細部著手，並試圖開展出更大範圍的呼應；以形式論之，他最擅用的兩種形式：敘事詩與四、五、七言絕句或排比形式，都是基於這些傳統且精練形式中所富含的意義；敘事詩和美國民謠的書寫形式有關；四言絕句與詩經有關；七言絕句可說與客家山歌有關，但更準確的說，在客家山歌以前，這種形式早在唐朝即出現，例如影響鍾永豐至深的杜甫。這些內容與形式的「特殊性」創作元素，都是為了抵達「普遍性」，所謂普遍性，就是「與當代對話」的企圖，這就是鍾永豐次於階級觀的創作意識—越界觀。而當鍾永豐以這樣的路徑成就了普遍性，他念茲在茲的「特殊性」，便會以相反地路徑從普遍性迴向，達到為弱勢發聲的效果。

如前所述，林生祥、鍾永豐的「階級觀」和「越界觀」對話平台，其實都建築於「美麗的錯誤」下。筆者以為，他們溝通無礙的真正平台根本來自家鄉美濃，鍾永豐從農村美濃找尋農業、城鄉等社會問題的普同性軌跡，林生祥汲取美濃傳統音樂轉化為一首首迥異風格的歌曲，美濃本身的原初特質則共同造就了生祥、永豐音樂。《我等就來唱山歌》透過美濃反水庫共同凝聚了運動效果，《菊花夜行軍》藉由美濃農村書寫台灣農業史，《臨暗》以個人生命史隱喻勞工的集體命運，《種樹》挑選 2000 年以後的美濃回鄉青年探求台灣新農業問題，《野生》則以美濃性別和地域的邊緣抹去疆界的限制。美濃始終是生祥、永豐音樂求新求變中不變的原點，也是他們的原生基因。他們嘗試與自己的既存本質對話，又各自開展出與故鄉細語的不同向度。

上文已為生祥、永豐音樂內部運作完成初步分析。那麼，他們的音樂又應該被置放在怎樣的脈絡與框架？若將林生祥與鍾永豐音樂文本與社會實踐的關係擺置在全球視野，首先，是對趨近同一性的全球化時代，充滿在地關懷的回應。即使在地性可能作為一種抵抗，卻也具有被異國情調收編的危機。顯然，生祥、永豐音樂擺脫了這樣的危險，它了解並主導音樂文本的文化根源。再來，筆者贊成生祥、永豐音樂具備鍾秀梅所謂「反發展主義」的積極意義。不過，筆者企圖進一步指出，即使「發展主義」是資本主義經濟決定論的普遍原則，

在不同國家也會出現異質的發展主義。理應被劃定為第三世界的台灣⁶，比起其他貧困的第三世界國家擁有更多經濟優勢。特別是戰後亞洲四小龍⁷從發展中國家逐步邁向已開發國家的社經表現，已無法再以傳統的第三世界定義，而在發展主義的指導原則下，台灣處處可見第一世界的資本主義經濟特質。何明修曾在一篇論文指出發展主義的問題在於視經濟成長為解決社會問題首要並唯一的普遍方式，地方認同在中央政府的上對下的統治中被壓制；另一方面，發展主義與地方認同在當代已呈現也許相生、也許相剋的複雜關係⁸。如同國家強調民族性與在地性，也可能出現逆反全球化與擁護全球化兩種極端現象一樣。生祥、永豐音樂與社會實踐的互動關係，可以視作社會主義者基於第三世界立場，對具備第一世界發展主義部份性格的回應。

因此，林生祥與鍾永豐音樂文本與社會實踐的脈絡應為「全球化—第三世界—台灣—生祥、永豐音樂」，一種普同性通往特殊性、特殊性回應普同性的雙向過程。不過，筆者認為林生祥與鍾永豐音樂文本與社會實踐的關係，最重要的意義並不在於他實踐了什麼，反應了什麼，而是如何把全球化、第三世界、台灣、與生祥、永豐音樂，用充滿動態性的方式把他們一個個連接起來。

於是，回到本文緒論裡研究概念與方法所提及的：當鄉土、民間作為一種方法，生祥、永豐音樂對鄉土的宏觀視野與細膩反應，事實上補充了傳統台灣鄉土文學史中主導文類的不足⁹；所謂「在地、庶民、鄉鎮」代表的台灣性，於台灣文學史上展演不同的鄉土面貌時¹⁰，他們的作品確呈顯出了另一種鄉土變貌。無論是他們創作意識中的越界觀與階級觀，或生祥與樂團的音樂脈絡，都依循著民間的道路，去成就這種充滿有機的獨特立場與觀點。筆者認為，這才是林生祥與鍾永豐音樂文本之所以引人入勝的原因。

第三節、範式旅行：生祥、永豐音樂的影響延伸

在音樂上，生祥、永豐音樂對客家傳統音樂的重新詮釋，不僅解放傳統，也為台灣獨立音樂另闢蹊徑。文本中傳遞的農業關懷與社會批判精神，也被晚近的農村武裝青年¹¹、拷秋勤¹²等樂團承接；拷秋勤甚至了改編〈菊花夜行軍〉，

⁶ 「第三世界」原本指稱為美國與蘇聯以外的國家，後來被用來強調為殖民地或蘇聯以外的落後地區，特別是非洲、亞洲或拉丁美洲，而第一世界與第二世界則分屬資本主義和社會主義國家兩個集團。廖炳惠，《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用詞彙編》（台北：麥田，2003.09），頁 259-260。

⁷ 指南韓、新加坡、香港以及台灣。

⁸ 何明修，〈誰的家園、哪一種願景？發展主義陰影下的社區運動〉，《台灣民主季刊》7卷1期（2010.03），頁 7-9。

⁹ 簡義明，〈「鄉土」作為一種文學史理解的視角—八、九〇年代台灣文學性質的商議〉，頁 388。

¹⁰ 參考邱貴芬，〈尋找「台灣性」：全球化時代鄉土想像的激進政治意義〉，《中外文學》32卷4期（2003.09），頁 45-65。

¹¹ 為農村發聲的社運樂團，重要作品有《幹！政府》（2009）、《還我土地》（2009）。

製作向交工樂隊致敬的歌曲〈傳承，第七小組〉¹³。在社會意義上，生祥、永豐音樂間接激起了美濃、甚至其他農村青年的回鄉意願，美濃幾個富有蓬勃生命力的非政府組織是最明顯的案例。筆者與林生祥樂迷交流時，也曾受到所謂「交工學」想法的衝擊。音樂作為當代社會的傳播工具，其散佈力和影響力甚已超越一般文字文本。

生祥、永豐音樂的深度與廣度，絕對足以承載其他角度和面向的討論，如音樂性與影響力的研究等，筆者根據個人能力選擇了其中一種，或許論述不夠傑出完備，然筆者仍期望透過這篇碩士論文，扮演拋磚引玉的角色，帶出「交工學」的龐大論述。

2009年完成《野生》巡迴演唱不久，林生祥隨即投入下張專輯籌備，將於2010年10月推出紀念鍾理和逝世六十週年的專輯《大地書房》。鍾永豐則在嘉義縣長交接之際，卸下政府官員職務，駐留嘉義，開啓種茶的土地體驗工作¹⁴。仍舊持續創作腳步的他們，未來的創作歷程也將秉持一貫求新求變的原則。林生祥新專輯《大地書房》即與多位文學作家展開合作；暫時退位為音樂作品中的眾多作詞人之一的鍾永豐，在種茶期間，也陸續發表新舊詩作於網路部落格¹⁵。生祥、永豐音樂仍存在許多可能，值得其他優秀的研究者持續關注。

筆者從事論述時，特別意識「人」在生祥、永豐音樂的角色：林生祥、鍾永豐、鍾適芳他們如何思考、音樂文本又怎樣詮釋「人」。回到研究動機，林生祥與鍾永豐的音樂文本與社會實踐的關係，事實上，對筆者最大的回饋在於知識份子角色的扮演。關於知識份子的討論，劉克襄¹⁶曾有以下的詩作：

跟我們一樣的開發中國家
不滿時政的知識份子
他們生活於貧民窟
引導自己的同胞

同樣的知識份子在我們國家
他們坐在咖啡屋裏

¹² 2003年成立，以台灣南北管、歌仔戲、客家八音與原住民歌謠為創作元素的 Hip Hop 樂團，重要作品有《拷！出來了！！》（2007）。

¹³ 拷秋勤編曲，拷秋勤作詞，〈傳承，第七小組〉，《拷！！出來了！！》（台北：參拾柒度製作有限公司 2007.12）。〈歌曲背後的故事—03 傳承，第七小組〉，（來源：<http://blog.roodo.com/kou/archives/6056383.html>，2010.08.06）。

¹⁴ 鍾永豐因而於 2009 年底在中國時報發表詩作〈跟我們的土地買茶〉。

¹⁵ 「山歸來 X 微建築」，（來源：<http://www.wretch.cc/blog/wwii2010>，2010.08.06）。

¹⁶ 劉克襄（1957-），本名劉資愧，台中縣人，長期從事自然觀察，為台灣文學中重要的自然寫作者，詩、散文、小說多有涉獵，著有詩作《漂鳥的故鄉》（1984）、《在測天島》（1985）、小說《風鳥皮諾查》（1991）、《座頭鯨赫連麼麼》（1999）與多部自然觀察報告等。

以激烈的學術爭辯
關心低階層的朋友¹⁷

《漂鳥的故鄉》全書以自然隱喻、批判 1980 年代的台灣社會狀況，劉克襄在其中探索著知識份子的角色，最終，他選擇成爲一位自然觀察者。〈知識份子〉比較外國與台灣知識份子的差異，諷喻台灣知識份子行動力不足的保守性格。

台灣晚近的知識份子概念，來自西方厚實的知識份子傳統。《知識份子論》集結了薩伊德於英國廣播公司的李思系列演講，以他個人與過去其他知識份子的案例，採取彼此交互對話的方式作爲佐證，替知識份子下過許多定義。筆者認爲，薩伊德的某些觀察和生祥與樂團組成份子示現的形象十分接近：「知識份子是具有能力『向』(to) 公眾以及『爲』(for) 公眾來代表、具現、表明訊息、觀點、態度、哲學或意見的個人¹⁸」，這是知識份子的社會功能；「知識份子無疑屬於弱者、無人代表的同一邊。…知識份子既不是調解者，也不是建立共識的人，而是全身投注於批評意識，不願接受簡單的處方、現成的陳腔濫調，或平和、寬容的肯定權勢者或傳統者的說法或作法。¹⁹」，這是知識份子的立場；「知識份子並不是登上高山或講壇，然後從高處慷慨陳詞。知識份子顯然是要在最能被聽到的地方發表自己的意見，而且要能影響正在進行的實際過程²⁰」，這是知識份子介入社會的方式。而薩伊德暗喻自己並期待具備所謂「流亡者」與「邊緣人」的知識份子形象，其實也與鍾永豐的人生際遇頗爲契合。曾待在家鄉美濃從事社運，擔任高雄縣與嘉義縣的地方政府官員，現在又跑去嘉義種茶。期間創作不輟的他，在流轉全台各地、體制內外打滾的同時，從不丟棄批判性知識份子的角色。

不過，筆者觀察林生祥、鍾永豐、鍾適芳與生祥與樂團中其他的知識份子，並不是要去定位他們的知識份子類型，而是要回答筆者研究動機中的自我焦慮。這篇論文給予筆者的回饋並非讓筆者想變成 (becoming) 跟他們一樣，筆者的從他們身上學習到的是，他們是用什麼樣的方式、怎麼樣的姿態去形塑知識份子。如果生祥與樂團是「集體範式」，生祥與樂團的組成份子是一個個「獨立範式」的話，那麼身爲文學工作者的我們，又應該成爲怎樣的知識份子，組織怎樣的集體？

何明修闡述台灣環境運動起源時，認爲草根民眾的動員比知識份子關鍵許多，並發覺運動過程中，知識份子角色其實進行了自我調整²¹。此外，出身美

¹⁷ 劉克襄，〈知識份子〉，《漂鳥的故鄉》（台北：前衛，1984.10），頁 33。

¹⁸ 艾德華·薩依德 (Edward Said) 著，單德興譯，《知識份子論》（台北：麥田，2006.08），頁 48。

¹⁹ 艾德華·薩依德 (Edward Said) 著，單德興譯，《知識份子論》，頁 59-60。

²⁰ 艾德華·薩依德 (Edward Said) 著，單德興譯，《知識份子論》，頁 139。

²¹ 何明修，〈第二章 環境運動的起源：專家學者、黨外與草根〉，《綠色民主：台灣環境運動的研究》，頁 27-85。

濃的鄉土文學家鍾理和與上述提及的所有知識份子類型，也隱含著相同特性，成爲另一種傳統對話與接續。鍾永豐接受筆者訪問時，也曾提到西方知識份子太在意主體他認爲真正的知識份子應該主客兼有²²。而筆者認爲，以上所謂音樂的、運動的、生態的、文學的等等社會實踐的共同關鍵在於：知識份子的平等視角與姿態。唯有真正涉入生活、切實感受苦痛、銘刻身體記憶、注視他者存在，才有機會成爲無愧於心的知識份子。林生祥與鍾永豐的音樂文本以「跟我們的土地糶歌」的姿態樹立範式一種，當這樣的範式旅行至自我，落實在每個不同屬性的人身上時，又會（being）怎樣的知識份子呢？答案，只有自己最清楚。



²² 參考附錄三之二：鍾永豐訪談。



參考資料

壹、生平

一、作品：

(一) 專輯

1. 觀子音樂坑，《過庄尋聊》(獨立發行，1997.10)。
2. 觀子音樂坑，《游盪美麗島》(獨立發行，1998.08)。
3. 交工樂隊，《我等就來唱山歌》(台北：大大樹音樂圖像，1999.03)。
4. 交工樂隊，《菊花夜行軍》(台北：大大樹音樂圖像，2001.07)。
5. 生祥與瓦窯坑3，《臨暗》(台北：大大樹音樂圖像，2004.10)。
6. 林生祥、平安隆、大竹研，《種樹》(台北：大大樹音樂圖像，2006.10)。
7. 林生祥、大竹研，《野生》(台北：大大樹音樂圖像，2009.05)。

(二) 合輯單曲

1. 林生祥詞、曲，〈觀音的故鄉〉，《心中有愛·溫柔相待—大學城第十屆全國大專創作歌謠比賽優勝紀念專輯》(台北：瑞星唱片，1993)。
2. 邱世芳演唱，古秀如詞，林生祥曲，〈愛行奈去〉，《鯨魚的歌聲—台灣首屆民選總統紀念專輯》(台北：彭明敏謝長廷全國競選總部、財團法人彭明敏文教基金會，1996.03)。
3. 鍾永豐、陳冠宇、林生祥詞，林生祥曲，〈我們向幸福招手〉，《「房」事不順：無殼蝸牛運動十年影音多媒體記錄專輯》(台北：蝸牛族雜誌社、財團法人跨界文教基金會，1999.08)。
4. 鍾永豐詞，林生祥曲，〈工人囡仔歌〉，黑手那卡西企劃，《底層的聲音：勞動、生活、音樂合輯》(台北：台北市政府勞工局發行、財團法人跨界文教基金會承辦，2000.12)。
5. 鍾永豐、夏曉鶯詞，林生祥曲，〈阿芬攞人〉，《大家行共路—發現客家新世界》(台北：台灣政治經濟發展文教基金會、希望種子協會，2001)。
6. 鍾永豐詞，林生祥曲，〈客家現身〉，《山歌之外、後生的歌：第四屆台北市客家文化節紀念專輯》(台北：台北市政府民政局，1999.06)。
7. 秀祥詞，楊德盛曲，〈種下永恆的希望〉，《種下永恆的希望》(台南：寶塔山噶瑪噶居寺，1999.10-)。
8. 鍾永豐詞，林生祥曲，〈偲等還佇厥等麼該〉，《勞工搖籃曲》(台北：台灣勞

工陣線，2000.05)。

9. 劉杰欽演唱，陳志明詞曲，〈人窮力出〉，《勞工搖籃曲》(台北：台灣勞工陣線，2000.05)。
10. 交工樂隊詞曲，〈非核家園進行曲〉，《崩代紀事一壹》(台北：水晶唱片，2001.08)。
11. 路寒袖詞(台語版)，林生祥客語改編，交工樂隊曲，〈美麗的所在〉，《美麗的所在》(台中：廖永來台中縣長豐原競選總部，2001.10)。
12. 交工樂隊詞曲，〈非核家園進行曲〉，《美麗之島·人之島：台灣人權發聲第一章》(台北：台灣人權促進會，2001.12)。
13. 林生祥改編詞，林生祥曲，〈曬穀場〉，吳晟，《甜蜜的負荷一詩·歌》(台北：風和日麗唱片行，2008.04)。
14. 鍾永豐詞，林生祥曲，《客家電視台連續劇主題曲》(台北：大大樹音樂圖像，2008.06)。

二、著作

1. 鍾永豐，〈生妹仝紹坤哥个故事〉，《客家雜誌》7期(1990.07)，頁55。
2. 鍾永豐，〈客家人的家族與婚姻〉，徐正光、彭欽清、羅肇錦主編，《客家文化研討論文集》(台北：行政院文化建設委員會，1994.10)，頁281-305。
3. 觀子音樂坑，〈過庄尋聊——一九九七年觀子音樂坑的客家庄巡迴演唱會〉，《客家》88期(1997.10)，頁30。
4. 鍾永豐，〈迎接「後水庫時代的水資源經營管理」——美濃響應國際反水庫日行動〉，《新觀念》114期(1998.04)，頁54-55。
5. 鍾永豐，〈傳統文化必須重新創造，才叫保存〉，《天下雜誌》(1999.06)，頁98-100。
6. 林生祥，〈走在「創作反水庫運動音樂」的路上一莖芒結花、栽菸苗的時候，我是「真的」回家了〉，《新觀念》134期(1999.12)，頁76-77。
7. 鍾永豐，〈秋——獻給父親〉，小野等，《走·路——給我一條千里步道》(台北：左岸文化，2007.11)。
8. 鍾永豐，〈1993反水庫，意識到南部〉，《大聲誌》6期(2006.05)，(來源：<http://www.bigsound.org/bigsound/weblog/002313.html>，2010.06.01)。
9. 邱靜慧、鍾永豐詞，林生祥曲，〈臺北市「客語教育中心」共同教材——客家歌謠 蒔禾歌〉，《客家文化季刊》19期(2007.04)，頁33。
10. 邱靜慧、鍾永豐詞，林生祥曲，〈臺北市「客語教育中心」共同教材——客家歌謠 種樹〉，《客家文化季刊》19期(2007.04)，頁32。

11. 鍾永豐，〈我的南部意識〉，《讀書》（2007.05），頁 35-39。
12. 鍾永豐，〈跟我們的土地買茶〉，《中國時報》，2009.12.22。

貳、其他參考文獻

一、專書

1. Terry Eagleton, "Criticism and Ideology: Marxism and Literary Criticism", London: Methuen & Co. Ltd, 1976.
2. 洪馨蘭，《菸草美濃：美濃地區客家文化與菸作經濟》（台北：唐山出版社，1999）。
3. 美濃鎮誌編纂委員會編，《美濃鎮誌》（高雄：美濃鎮公所，1996）。
4. 重返 61 號公路，《遙遠的鄉愁—台灣民歌三十年》（北京，新星，2006）。
5. 黃宣範，《語言、社會與族群意識—台灣語言社會學的研究》（台北：文鶴，1993）。
6. 彼得·柏格（P. Berger）著，蔡啓明譯，蕭新煌校訂，《發展理論的反省—第三世界發展的困境—》（台北：巨流，1981.12）。
7. 洪醒夫，《田莊人》（台北：爾雅，1982.01）。
8. 劉克襄，《漂鳥的故鄉》（台北：前衛，1984.10）。
9. 吳晟，《吾鄉印象》（台北：洪範，1985.06）。
10. 吳晟，《飄搖裏》（台北：洪範，1985.06）。
11. 馮輝岳，《客家童謠大家唸—客家童謠一〇〇賞析》（台北：武陵出版有限公司，1991.05）。
12. 林文義，《母親的河：淡水河紀事》（台北：臺原，1994.01）。
13. 美濃愛鄉協進會，《重返美濃：台灣第一部反水庫運動紀實》（台中：晨星出版社，1994.09）。
14. 陳玉璽，《台灣的依附型發展—依附型發展及其社會政治後果：台灣個案研究》（台北：人間，1995.04）。
15. 瓦特·貝恩內克（Walther L. Bernecker）著，朱章才譯，《第三世界的覺醒與貧困：1995 年 11 月 10 日，哈科特港》（台北：麥田，2000.05）。
16. 李允斐、鍾容富、鍾永豐、鍾秀梅，《高雄縣客家社會與文化》（高雄：高雄縣政府，1997.04）。
17. 謝國雄，《純勞動：台灣勞動體制諸論》（台北：中央研究院社會學研究所籌備處，1997.09）。

18. 溫振華、戴寶村，《淡水河流域變遷史》(台北：台北縣立文化中心，1998.02)。
19. 小知堂編採組，《嗑樂·搞團：台灣創作樂團紀事》(台北：小知堂，1998.10)。
20. 鍾喬，《身體的鄉愁》(台中：晨星，1999.12)。
21. 陳映真，《陳映真小說集 3[1967-1979]上班族的一日》(台北：洪範書店有限公司，2001.10)。
22. 劉麗卿，《清代台灣八景與八景詩》(台北：文津，2002.04)。
23. 廖炳惠，《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用詞彙編》(台北：麥田，2003.09)。
24. 張釗維，《誰在那邊唱自己的歌》(台北：滾石文化，2003.10)。
25. 張鐵志，《聲音與憤怒：搖滾樂可能改變世界嗎？》(台北：商周，2004.05)。
26. 鄭榮興，《台灣客家音樂》(台中：晨星，2004.05)。
27. 袁哲生，《靜止在一最初與最終》(台北：寶瓶，2005.03)。
28. Tim Cresswell，徐苔玲、王志宏譯，《地方：記憶、想像與認同》(台北：群學，2006.03)。
29. 艾德華·薩依德(Edward Said)著，單德興譯，《知識份子論》(台北：麥田，2006.08)。
30. 李有成，《文學的複音變奏》(台北市：九歌，2006.11)。
31. 何明修、蕭新煌，《台灣全志·卷九—社會志·社會運動篇》(台北：國史館台灣文獻館，2006.12)。
32. 張晉芬、蔡瑞明，《台灣全志·卷九，社會志·勞動力與勞動市場篇》(南投：國史館台灣文獻館，2006.12)。
33. 夏曉鶯，《流離尋岸—資本國際化下的「外籍新娘」現象》(台北：唐山，2007.05再版)。
34. 徐正光主編，《台灣客家研究導論》(台北：行政院客家委員會、台灣客家研究學會，2007.06)。
35. 鄭榮興編著，《三腳採茶唱客音：傳統客家三角採茶串戲十齣》(宜蘭：國立傳藝中心，2007.06)。
36. 吳音寧，《江湖在哪裡？台灣農業觀察》(台北：印刻，2007.08)。
37. 楊儒門，《白米不是炸彈》(台北：印刻出版，2007.08)。
38. 小野等，《走·路—給我一條千里步道》(台北：左岸文化，2007.11)。
39. 曾寬，《故鄉：大將徐傍興博士》(屏東：台北六堆客家會，2007.11)。
40. 台灣勞工陣線秘書處，《戰後臺灣勞工運動史料彙編：三、工運組織與工運事件》(台北：國史館，2008.01)。
41. 張騰蛟等，《土地的繫念—十場台灣藝文風潮的心靈饗宴》(台北：印刻，2008.08)。
42. 林怡君主編，《台灣流行音樂 200 最佳專輯》(台北：時報文化，2009.01)。

43. O'rip 生活旅人工作室，《通往花蓮的密徑》（台北：遠流，2009.08）。

二、論文

（一）期刊論文

1. 蕭新煌、劉華真，〈台灣的土地住宅問題與無住屋者運動的限制〉，《香港社會科學學報》2期（1993.秋），頁1-20。
2. Simon Frith 作，張釗維譯，〈邁向民眾音樂美學〉，《島嶼邊緣》3卷3期=11期（1994.06），頁11-27。
3. 江文瑜，〈從「抓狂」到「笑魁」—流行歌曲的語言選擇之語言社會學分析〉，《中外文學》25卷2期（1996.07），頁60-81。
4. 林怡伶，〈複製或原真？主流與非主流流行音樂之事實與迷思〉，《中外文學》25卷2期（1996.07），頁10-31。
5. 張育章，〈望花補夜：台灣地下音樂發展的歷史脈絡〉，《中外文學》25卷2期（1996.07），頁109-129。
6. 陳儒修，〈台語搖滾初探〉，《中外文學》25卷4期（1996.09），頁134-142。
7. 鄭水萍，〈台灣的南方意識初探〉，《空間》99期（1997.10），頁41-52。
8. 鍾適芳，〈「世界音樂」在臺灣—歐美日世界音樂「瘋」與臺灣效應〉，《中華民國出版年鑑》（1998.06），頁52-62。
9. 林鶴玲、李香潔，〈台灣閩、客、外省族群家庭中之性別資源配置〉，《人文及社會科學集刊》11卷4期（1999.12），頁475-528。
10. 陳玉華、伊慶春、呂玉瑕，〈婦女家庭地位之研究：以家庭決策模式為例〉，《台灣社會學刊》24期（2000.12），頁1-58。
11. 張釗維，〈臺灣民間音樂與鄉土意識—以美濃反水庫運動與交工樂隊為實例〉，《聯合文學》17卷5期=197期（2001.03），頁118-124。
12. 趙剛，〈為什麼反全球化？如何反？〉，《台灣社會研究季刊》44期（2001.12），頁49-146。
13. 董時叡，〈從全球觀點探討臺灣有機農業之發展〉，《中華農學會報》3卷4期（2002.08），頁311-324。
14. 石之瑜，〈臺灣本土化論述的當代緣起〉，《展望與探索》1卷4期（2003.04），頁73-84。
15. 邱貴芬，〈尋找「台灣性」：全球化時代鄉土想像的激進政治意義〉，《中外文學》32卷4期（2003.09），頁45-65。
16. 張添雄，〈臺灣客家的山歌與民謠〉，《屏東文獻》9期（2005.12），頁227-259。

17. 王邦雄、李有成、單德興、漢寶德；顏崑陽、蘇其康、田哲榮，〈本期專題：知識份子與社會發展〉，《文訊》253期（2006.11），頁56-94。
18. 簡義明，〈返鄉的歷程—交工樂隊《菊花夜行軍》的文化史意義〉（修訂版），《讀書》（北京：三聯書店，2007.05），頁40-47。
19. 何東洪，〈Art of Telling：論林生祥與鍾永豐的客家性與現實性〉，《客家研究》2卷1期（2007.06），頁173-179。
20. 邱貴芬，〈在地性論述的發展與全球空間：鄉土文學論戰三十年〉，《思想》6期（2007.08），頁87-103。
21. 鐘丁茂、徐雪麗，〈「生態殖民主義」v.s.第三世界的「環境正義」〉，《台灣人文生態研究》（2008.01），頁57-72。
22. 李筱慧，〈全球與在地力量共存的空間：臺灣金曲獎（1990~2007）之研究〉，《高應科大人文社會科學學報》5期（2008.07），頁309-327。
23. 何明修，〈誰的家園、哪一種願景？發展主義陰影下的社區運動〉，《台灣民主季刊》7卷1期（2010.03），頁1-30。

（二）碩博士論文

1. 謝宜文，〈美濃地區客家「還神」祭典與客家八音運用之研究〉（台南：台南大學台灣文化研究所碩士論文，1997）。
2. 劉志偉，〈戰後台灣土地關係轉型中的國家、地主與農民，1945-1953〉（新竹：清華大學社會人類所碩士論文，1998）。
3. 姚祥瑞，〈台灣地區水庫興建政策與環保團體互動之研究—以美濃水庫為個案分析〉（台北：中國文化大學政治學研究所博士論文，1999）。
4. 鄭玉惠，〈集體行動與地域性的再建構—以美濃反水庫運動為例〉（台北：台灣師範大學地理研究所碩士論文，1999）。
5. 林伊文，〈美濃的客家八音與傳統禮俗〉（台北：台灣師範大學音樂學系碩士論文，2000）。
6. 張高傑，〈美濃反水庫運動中的技術政治〉（新竹：清華大學社會學研究所碩士論文，2000）。
7. 林福岳，〈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〉（台北：政治大學新聞所博士論文，2001）。
8. 蔡宜剛，〈搖滾樂在台灣之可能與不可能〉（新竹：清華大學社會學研究所碩士論文，2001）。
9. 簡妙如，〈流行文化，美學，現代性：以八、九〇年代台灣流行音樂的歷史重構為例〉（台北：政治大學新聞系博士論文，2001）。
10. 方美琪，〈高雄縣美濃鎮客家民歌之研究〉（台北：台灣師範大學音樂研究所

碩士論文，2002)。

11. 柯佩怡，〈台灣南部美濃地區客家三獻禮之「儀式」與「音樂」〉(台北：台北藝術大學音樂學系碩士班碩士論文，2003)。
12. 黃皓傑，〈兩個樂團的產銷分析—以交工及閃靈為例〉(嘉義：中正大學電訊傳播研究所碩士論文，2002)。
13. 詹蕙真，〈從社會運動到社區運動—美濃十年運動之路〉(高雄：樹德科技大學建築與古蹟維護研究所碩士論文，2002)。
14. 鍾怡婷，〈美濃反水庫運動與公共政策互動之研究〉(高雄：中山大學公共事務管理研究所，2002)。
15. 許馨文，〈音樂聆聽經驗的意義建構歷程：以十二位大學生聽、說歌曲〈菊花夜行軍〉為例〉(台北：政治大學廣播電視學系碩士論文，2003)。
16. 阮文杰，〈「農民英雄」還是「犯罪者」？—「白米炸彈客」之個案研究〉(台北：台北大學犯罪學研究所，2005)。
17. 林詩偉，〈集體認同的建構：當代台灣客家論述的內容與脈絡分析(1987-2003)〉(台北：台灣大學國家發展研究所碩士論文，2005)。
18. 邱仕弘，〈反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起〉(新竹：交通大學社會與文化研究所碩士論文，2005)。
19. 徐楓惠，〈從 90 年代地下搖滾樂看台灣另翼搖滾主體性的指涉〉(嘉義：南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2005)。
20. 林宜欣，〈創作型搖滾樂團結合傳統音樂素材之研究—以好客樂隊為例〉(台北：台灣師範大學民族音樂研究所碩士論文，2006)。
21. 楊佳霏，〈「世界音樂」在台灣之推廣研究—以文化全球化觀點分析之〉(台北：中國文化大學音樂研究所碩士論文，2006)。
22. 蔡岳儒，〈台灣搖滾樂的在地實踐與文化認同〉(台南：成功大學藝術研究所碩士論文，2006)。
23. 林巾力，〈「鄉土」的尋索：台灣文學場域中的「鄉土」論述研究〉(台南：成功大學台灣文學系博士論文，2008)。
24. 連婕，〈多元文化觀點的文化政策分析—以金曲獎為例〉(台北：台灣師範大學社會教育學系碩士論文，2008)。
25. 羅桂美，〈當代農村政經結構下美濃有機米產銷班的實踐與困境〉(台北：世新大學社會發展研究所碩士論文，2008)。

(三) 研討會論文

1. 張維安，〈客家婦女地位：以閩南族群為對照的分析〉，徐正光、彭欽清、羅肇錦主編，《中華民國八十三年度全國文藝季系列活動—客家文化研討會論

- 文集》(台北：行政院文化建設委員會，1994.10)。
2. 張維安、黃毅志，〈台灣客家族群經濟的社會學分析〉，張維安等，《台灣客家族群史·產經篇》(南投：台灣省文獻委員會，2000.11)，頁 21-49。
 3. 陳板，〈族群與地域：台灣客家在地化的文化觀察〉，徐正光主編，《第四屆國際客家學研討會論文集：聚落、宗族與族群關係》(台北：中央研究院，2000.12)，頁 305-338。
 4. 許馨文，〈交工樂隊：台灣通俗音樂的社會運動實踐〉，「中華傳播學會 2002 年會」論文，2002.06。
 5. 何東洪、張釗維，〈戰後台灣「國語唱片工業」與音樂文化的發展軌跡——一個徵兆性的考察〉，收於張荳雲主編《台灣產業研究：文化生產的結構分析》(台北：遠流，2000.12)，頁 149-224。
 6. 邱雍閔，〈臺灣社會運動音樂的語藝觀察——以「交工樂隊」之音樂內涵為例〉，「傳播與社群發展研討會」論文，2002.06。
 7. 簡義明，〈「鄉土」作為一種文學史理解的視角——八、九〇年代台灣文學性質的商議〉，台灣文學史書寫國際學術研討會論文，2002.11.22-24。收於《台灣文學史書寫國際學術研討會》(高雄：春暉，2008.06) 頁 371-402。
 8. 鍾秀梅，〈音樂作為反抗與賦權——談交工音樂的文化抵抗〉，收入吳瑪俐，《藝術與公共領域》(台北：遠流，2007.10)。
 9. 孫榮光，〈族群意識的場域：當代非主流客家音樂的文化意涵分析〉，《第五屆苗栗縣·多元共生·研討會論文集》(苗栗市：苗縣文化觀光局，2007.12)，頁 19-34。
 10. 石計生，〈紀露霞在歌唱：論台灣歌謠作為一種社會精神現象〉，2009 年台灣文化研究年會，2009.01.03-04。

三、報導文章

(一) 期刊(依姓名筆劃順序排列)

1. 〈交工訪談錄〉，《客家》146=169 期(2002.08)，頁 66-68。
2. 〈我們的立場是社會主義——對話台灣嘉義縣文化局長鍾永豐〉，《南風窗》(2007.09)，頁 89-90。
3. 大大樹音樂圖像，《流浪之歌音樂節特刊》1 期(2006.10)。
4. 大大樹音樂圖像，《流浪之歌音樂節特刊》2 期(2007.10)。
5. 小何，〈交工樂團來上音樂課〉，《人本教育札記》132 期(2000.06)，頁 72-74。
6. 六堆風雲雜誌資料室，〈林生祥、顏志文、陳雙入圍金曲獎〉，《六堆風雲》

- 112 期 (2005.05), 頁 5。
7. 六堆風雲雜誌資料室,〈林生祥榮獲金曲獎〉,《六堆風雲》83 期 (2000.05), 頁 1。
 8. 老丁,〈我帶你去廣袤的田野〉,《書城》(2008.11), 頁 50。
 9. 何佳駿,〈用更友善的音樂,展現安靜的力量—生祥在美濃〉,《聯合文學》294 期 (2009.04), 頁 142-151。
 10. 何宜倩,〈交工樂隊山歌不唱心不爽〉,《卓越雜誌》201 期 (2001.05), 頁 140-144。
 11. 吳尚任採訪整理,〈因為土地,所以強韌—訪鍾永豐〉,《台灣 e 文藝》4 期 (2001.12), 頁 236-268。
 12. 吳欣怡,〈唱客家的新歌謠—林生祥〉,《傳藝》73 期 (2007.12), 頁 42-48。
 13. 吳音寧,〈當交工漸漸有名之後…〉,《文化視窗》40 期 (2002.06), 頁 86-89。
 14. 李育豪,〈林生祥—讓世界為客家歌瘋狂〉,《天下雜誌》363 期 (2007.01), 頁 178-180。
 15. 林生祥等,〈歌唱與民眾—讀書現場〉,《讀書》(2008.10), 頁 58-71。
 16. 林孝信、楊祖珺等,〈搶救農業,整合台灣社會〉,《海峽評論》170 期 (2005.02), 頁 59-60。
 17. 林欣靜,〈土地裡的歌聲—林生祥〉,《台灣光華雜誌》32 卷 10 期 (2007.10), 頁 30-41。
 18. 林青藍,〈鍾適芳支援耳朵革命的音樂製作人〉,《人本教育札記》163 期 (2003.01), 頁 8-13。
 19. 林瑞梅,〈南方美濃的黃蝶祭—一場永無止盡的社會運動〉,《文化視窗》65 期 (2004.07), 頁 88-90。
 20. 邱書瑋紀錄整理,〈客家婦女面面觀〉,《客家風雲》16 期 (1989.03), 頁 35-40。
 21. 紀慧玲,〈以母語召喚土地的鄉愁—台灣族群音樂的發展群像〉,《印刻文學生活誌》71 期 (2009.07), 頁 202-204。
 22. 家盛,〈金曲獎—林生祥拒領,發人省思〉,《客家》205=228 期 (2007.07), 頁 18。
 23. 衷聲文字整理,〈鍾永豐:「我寫的音樂要進得了自己家的門」〉,《城市畫報》(2010.01), 頁 64-65。
 24. 涂春景記錄整理,〈「還我母語」座談會紀錄(下)—12.28「還僱客家話」大遊行五週年的回顧與前瞻〉,《客家》44 期 (1994.01), 頁 46-54。
 25. 涂春景記錄整理,〈「還我母語」座談會紀錄(上)—12.28「還僱客家話」大遊行五週年的回顧與前瞻〉,《客家》43 期 (1993.12), 頁 24-35。
 26. 張世倫,〈音樂叢林裡的辛勤園丁:鍾適芳與「大大樹音樂圖像」〉,《光華》

- 30 卷 9 期 (2005.09), 頁 69-75。
27. 張曉舟,〈大地的蜂巢〉,《南方人物周刊》(2008 年 18 期), 頁 85。
28. 張曉舟,〈菊花夜行軍〉,《南方人物周刊》(2008 年 12 期), 頁 87。
29. 郭漢辰,〈在音樂辛勤播種的年輕人—林生祥〉,《明道文藝》406 期 (2010.01), 頁 71-75。
30. 陳彥如,〈大大樹·世界音樂〉,《音樂與音響》269 期 (1996.09), 頁 60-61。
31. 陳康宏,〈二二八還我母語運動十年的回顧與省思〉,《客家》102 期 (1998.12), 頁 15-18。
32. 陳雅莉,〈專訪客家音樂工作者—前交工樂隊主唱林生祥、好客樂隊團長陳冠宇:聆聽客家的聲音〉,《客家文化季刊》8 期 (2004.07), 頁 30-31。
33. 陳德愉,〈交工樂團「鍍金」抗議歌曲很爽也很藝術〉,《新新聞》688 期 (2000.05.11-05.17), 頁 121。
34. 陳靜雲,〈不可忽視的音樂人—林生祥〉,《新新聞》774 期 (2002.01.03-01.09), 頁 30-31。
35. 賀照緹等,〈音樂文化、社會運動和一個紀錄者〉,《讀書》(2002.10), 頁 45-54。
36. 黃筱威、尹蓓芳記錄整理,〈左派的思考不是一種教條—林生祥、吳音寧、張鐵志對談〉,《印刻文學生活誌》4 卷 1 期=49 期 (2007.09), 頁 78-88。
37. 詹月娥,〈為環保運動而跑的音樂創作者—林生祥〉,《六堆風雲》84 期 (2000.07), 頁 21-22。
38. 寧二,〈讓我們的山歌也來抗爭〉,《南風窗》(2007.09), 頁 86-89。
39. 廖勤,〈迴盪在博物館外的音樂—鍾適芳的大大樹音樂圖像〉,《表演藝術》82 期 (1999.10), 頁 90-92。
40. 劉正湖,〈鄉土關懷—美濃客家婦女反水庫的省思〉,《客家》109=132 期 (1999.07), 頁 34-35。
41. 劉智濬,〈用音樂實踐對家園與鄉土的許諾—美濃子弟、交工樂隊、《我等就來唱山歌》〉,《新觀念》133 期 (1999.11), 頁 72-73。
42. 劉禎文化工作室,〈吳盛智逝世二十週年紀念特輯〉,《客家》162 期 (2003.12), 頁 16-23。
43. 謝其濬,〈鍾適芳—大大樹音樂圖像負責人〉,《Cheers》1 期 (2000.10), 頁 170-171。
44. 謝金蓉,〈林生祥、鍾永豐的報導音樂 從農村走向臨暗的都市〉,《新新聞》932 期 (2005.01.13-01.19), 頁 94-95。
45. 鍾適芳,〈天神的號角,無疆界!〉,《表演藝術》73 期 (1999.01), 頁 52-53。
46. 鍾適芳,〈文化觀察·傾聽流徙之歌—世界音樂的移民之聲〉,《誠品好讀月

- 報》65 期 (2006.05)，頁 82-83。
47. 鍾適芳，〈北方響起工人的歌—英國工人歌謠傳統〉，《表演藝術》70 期 (1998.10)，頁 88-89。
 48. 鍾適芳，〈在東台灣的公路上慢速滑行〉，《新觀念》138 期 (2000.04)，頁 69。
 49. 鍾適芳，〈在城市與城市間記下聲音〉，《誠品好讀月報》1 期 (2000.07)，頁 30-31。
 50. 鍾適芳，〈我們在聽什麼？—「世界音樂」賦與我們的意義〉，《新觀念》135 期 (2000.01)，頁 71-72。
 51. 鍾適芳，〈初夏的臺北，把自己淨空給音樂：臺灣的第一次—「世界音樂節」〉，《新觀念》140 期 (2000.06)，頁 76-77。
 52. 鍾適芳，〈旅行生命的風景—「女歌節」與樂人的故事〉，《表演藝術》138 期 (2004.06)，頁 56-58。
 53. 鍾適芳，〈最火的音樂區域—鍾適芳帶您去古巴〉，《音樂年代》56 期 (1999.07)，頁 46-51。
 54. 鍾適芳，〈散步到世界叢林—為 2000 臺北·國際城市藝術節「世界音樂系列」而寫〉，《表演藝術》89 期 (2000.05)，頁 71-73。
 55. 鍾適芳，〈無聲的部落—臺灣原住民音樂再生的幻象〉，《表演藝術》68 期 (1998.08)，頁 40-41。P 980.5 8723
 56. 鍾適芳，〈聽見世界的聲音—生日快樂，Topic Records〉，《新觀念》136 期 (2000.02)，頁 74-75。
 57. 蘇岱崙，〈農人的麥克風—交工樂隊〉，《Cheers》22 期 (2002.07)，頁 194-197。

(二) 報紙

1. 〈觀子音樂坑 11 日起巡演〉，《中國時報》23 版〈文化藝術〉，1997.10.07。
2. 魏麒原，〈客家民謠之夜 觀眾叫好〉，《中國時報》14 版〈花蓮縣要聞〉，1997.12.30。
3. 吳明倫，〈觀子音樂坑樂團演唱 文史組織導覽—淡水河邊音樂會 很環保〉，《中國時報》18 版〈台北縣要聞〉，1998.09.06。
4. 郭力昕，〈如何站出來？怎麼走出去？「交工樂隊」首次歐洲巡演的意義〉，《聯合報》，2001.06.18-06.20。
5. 〈金曲 18 年第一次—林生祥丟震撼彈 合手拒領獎〉，《自由時報》，2007.06.17。
6. 〈音樂無國界—過來人：不分類，客家難獲重視〉，《聯合晚報》，2007.06.18。
7. 〈金曲以語言分類唱片界看法不一〉，《中國時報》，2007.06.18。

8. 〈李永得：族群語言 仍須保護〉，《中國時報》，2007.06.18。
9. 黃煌權、唐秀麗，〈客家身影：鍾永豐以詩懷鄉，歌訴農民苦〉，《聯合報》，2010.03.21。

四、網路資料

1. 〈唱一首土地的歌 觀子音樂坑的遊蕩美麗島演唱會〉，1998.09.04，(來源：<http://news.etat.com/etatnews/980911-2.htm>，2010.08.06)。
2. 〈邊唱邊聊：《臨暗》的創作軌跡：2004.11.07 座談會紀錄〉，(來源：http://www.treesmusic.com/article/330_02.htm，2010.08.06)。
3. 〈〈美麗島〉的故事〉，2005.01.15，(來源：<http://roxytom.bluecircus.net/archives/004708.html>，2010.08.06)。
4. 〈臺灣高等法院 94 年度矚上訴字第 7 號楊儒門案之新聞稿〉，2006.01.05，(來源：<http://tph.judicial.gov.tw/newsDetail.asp?SEQNO=3182>，2010.08.06)。
5. 〈專訪鍾永豐和林生祥：我們辜負了詩經傳統〉，《新浪音樂》，2009.06.13，(來源：<http://ent.sina.com.cn/y/2009-06-13/01022561391.shtml>，2010.08.06)。
6. 〈臺灣客家歌手林生祥：唱盡客家女性命運〉，《時代週報》，2009.06.25，(來源：http://culture.ifeng.com/popular/leisure/200906/0625_4092_1219736.shtml，2010.08.06)。
7. 〈行政院客家委員會築夢計畫補助作業要點〉，2010.04.21，(來源：<http://www.hakka.gov.tw/ct.asp?xItem=6124&ctNode=2125&mp=2013>，2010.08.06)。
8. 方品智，〈台灣搖滾樂隊與社會結構之交互關係—以交工樂隊的發展為例〉，2010.07.01，(來源：<http://idv.sinica.edu.tw/hssbasic/hss2010.files/papers.html>，2010.08.06)。
9. 音樂五四三討論區：
交工樂隊，(來源：<http://music543.com/phpBB2/viewforum.php?f=129>，2010.08.06)。
林生祥討論版，(來源：<http://music543.com/phpBB2/viewforum.php?f=134>，2010.08.06)。
10. 大大樹音樂圖像，(來源：<http://www.treesmusic.com/>，2010.08.06)。
11. 「無殼蝸牛聯盟」，(來源：<http://www.tmm.org.tw/snail/index.html>，2010.08.06)。
12. 「苦勞網」，(來源：<http://www.cooloud.org.tw>，2010.08.06)。
13. 〈淡水河北側環河快速道路環境影響評估 (民間版)〉，(來源：

- <http://ago.gcaa.org.tw/action/message/87050202.htm>，2010.08.06)。
14. 「花埕照日—王昭華的歌友誌」(來源：http://blog.roodo.com/cit_lui_hoe，2010.08.06)。
 15. 「台灣原住民族歷史語言文化大詞典網路版」，(來源：<http://citing.hohayan.net.tw/>，2010.08.06)。
 16. 陳俊宏，〈『寧避』(NIMBY)症候群，專家政治與民主審議〉(來源：<http://www.scu.edu.tw/politics/member/a-hon/Ess3.htm>，2010.08.06)。
 17. 涂佩岑，〈「飛揚的青春」—大學城的故事〉，(來源：http://www.musicman.org.tw/musicman/library_detail.php?song_no=10，2010.08.06)。
 18. 林生祥，〈關於片尾曲「細妹妳看」〉，(來源：<http://web.pts.org.tw/~web02/night2/sound.htm>，2010.08.06)。
 19. 客委會補助具備客家認同或客語溝通能力者赴國外進修的補助計畫，詳情請見〈二林蔗農事件〉，(來源：<http://www.erhlin.gov.tw/html/06.htm>，2010.08.06)。
 20. 「台灣客家傳統音樂網」，(來源：http://taiwan.ihakka.net/teacher_demo_music_21.htm，2010.08.06)。
 21. 行政院客委會築夢計畫錄取名單，〈林生祥：成果報告書〉(來源：http://www.ihakka.net/banner/dream/admission_notice.htm，2010.08.06)。
 22. 2010.08.06)。
 23. 〈台灣客家文學綜論〉，(來源：http://lit.hakka.gov.tw/_gcomment/，2010.08.06)。
 24. 「山歸來 X 微建築」，(來源：<http://www.wretch.cc/blog/wwii2010>，2010.08.06)。
 25. 「地球是一顆很孤單的星球：拷秋勤部落格」(來源：<http://blog.roodo.com/kou/>，2010.08.06)。

五、影音資料 (依姓名筆劃順序排列)

1. 大大樹音樂圖像有限公司，《美濃客庄音像記事》(DVD，高雄：高雄縣政府，2008.09)。
2. 好客樂隊，《好客戲》(CD，台北：角頭音樂，2005.07)。
3. 江佳家整理，〈林生祥：與苦難對唱〉，2010年笠山文學營逐字稿。
4. 李巧伊整理，〈林生祥：歌裡的農村故事〉，2007年笠山文學營逐字稿。
5. 林生祥，〈音樂中的地方圖像〉，2008年笠山文學營逐字稿。

6. 林生祥，〈從野生到大地書房〉，成功大學台灣文學系演講活動錄影檔，2010.04.27。
7. 林生祥，〈說唱童謠與民謠〉，2009年笠山文學營逐字稿。
8. 林融駿，《台灣長史物—客家人的深情故事》(DVD，台北：行政院客家委員會，2006.12)。
9. 馬世芳專訪：林生祥、大竹研，《音樂 543》廣播節目，2009.06.27，((來源：<http://www.douban.com/group/topic/4480424/>，2010.07.14)。
10. 馬世芳專訪：林生祥、鍾永豐、鍾適芳，「音樂 543」廣播節目，2007.06.17，(來源：<http://www.douban.com/group/topic/4480424/>，2010.07.14)。
11. 馬世芳專訪：林生祥、羅思容與北京演出實況放送，「音樂 543」廣播節目，2008.05.10(來源：<http://www.douban.com/group/topic/4480424/>，2010.07.14)。
12. 張懸，《城市》(CD，台北：新力音樂，2009.05)。
13. 許常惠、吳榮順製作，《山城走唱：陳達·月琴·台灣民歌》(CD，台北：風潮，2000.03)。巴奈，《泥娃娃》(CD，台北：角頭音樂，2000.08)。
14. 陳達，《思想起：陳達自彈自唱》(CD，台北：台灣商務印書館，1998)。
15. 賀照緹，《紀錄觀點 58、縣道 184 之東》(DVD，台北：財團法人公共電視文化事業基金會，2004)。
16. 鍾永豐演講錄音檔，〈台文所 2009 秋冬系列演講(一)菊花如何夜行軍：民謠與當代對話的兩種途徑〉，清華大學台灣文學所主辦，2009.10.04。
17. 鍾永豐演講錄音檔，〈江湖裡的社會主義修鍊與社會學操練〉，清華大學社會所主辦，2008.12.24。

附錄一：林生祥與鍾永豐音樂年表

紀年	林生祥	鍾永豐
1964		◎出生於高雄美濃
1971	◎出生於高雄美濃	
1973		◎學會放牛、割草、除草、抹菸筍、燒水。
1975		◎學會駕牛車，掌理菸薰室的溫度。
1978		◎秋天，完成第一首詩創作
1979		◎進入高雄中學
1982	◎討厭稻埕曬穀，穀毛很癢，搶穀更慘，下雨很緊張	◎自辦退學，赴台南補習 ◎閱讀 19 世紀法國詩與俄國小說
1983	◎討厭趕豬打架，日子太長，又不敢離開，怕被罵 ◎討厭整個暑假在檸檬園渡過，檸檬園太大，採都採不完	◎進入成功大學土木系 ◎大量寫詩，聽古典音樂、搖滾樂、爵士樂與藍調
1984		◎認識啓蒙者許國隆，與其討論音樂與文學
1986	◎悲慘的國中升學記憶	◎遭三二退學，在東引島當兵 ◎秀祥，詩作〈記者之死〉
1987		◎秋天，父親過世，開始以客家話寫詩 ◎詩作〈續曲：生妹全紹坤哥个故事〉
1988	◎進入台南二中，高一暑假開始接觸吉他	◎插班淡江大學土木系
1989	◎參加「台南市府城盃吉他彈唱比賽」，開始在民歌餐廳駐唱	◎研讀文學理論，成立文學讀書會
1990	◎大學落榜，在台南宏達反國民黨補習班，接受政治啓蒙	◎與李允斐、妹妹鍾秀梅回美濃參與「客家小商品的生產調查」
1991	◎進入淡江大學交管系 ◎收到跟媽媽打賭贏來的第一把專業吉他，是考上大學的禮物	◎訪談客家農民 ◎報導文學〈李秀豐勞動編年史〉

1992	觀子音樂坑時期（1992-1998）	
	<ul style="list-style-type: none"> ◎開始嘗試創作 ◎寫下第一首歌，參加淡江「金韶獎」音樂比賽。大二結識吉他手鍾成虎 	<ul style="list-style-type: none"> ◎籌組「第七小組工作站」，辦「六堆客家夏令營」 ◎淡江大學畢業 ◎自修人類學，回鄉參與「美濃水庫公聽會」組織工作
1993	<ul style="list-style-type: none"> ◎3月，參加「第十屆大學城歌唱比賽」，以〈觀音的故鄉〉獲得第一名與最佳作詞獎，因此認識陳冠宇 ◎組成「觀子隊」（觀子音樂坑前身）參加音樂比賽 ◎暑假，第一首客家創作〈一久〉 	<ul style="list-style-type: none"> ◎與美濃反水庫鄉親第一次北上立法院，成功刪去是年預算
1994	<ul style="list-style-type: none"> ◎寒假，林生祥因美濃反水庫運動結識鍾永豐 ◎辦 1994「點生映象創作發表會」 	<ul style="list-style-type: none"> ◎參與《美濃鎮誌》、《高雄縣文獻叢書》及桃園縣《龍潭鄉土誌》編撰工作 ◎任美濃鎮南隆國中代用教員 ◎「美濃愛鄉協進會」成立 ◎第二次北上立法院請願，刪該年預算 ◎進入佛羅里達大學社會學研究所 ◎發表論文〈客家人的家族與婚姻〉
1995	<ul style="list-style-type: none"> ◎辦 1995「點生映象創作發表會」 ◎從軍入伍，很操 	<ul style="list-style-type: none"> ◎前往印尼進行「外籍新娘」訪調 ◎於美濃開設外籍新娘識字班
1996		<ul style="list-style-type: none"> ◎前往智利，拜訪當地婦運團體與聶魯達故居 ◎取得碩士學位，回國接任美濃愛鄉協進會總幹事
1997	<ul style="list-style-type: none"> ◎退伍 ◎住在淡水瓦窯坑，在傳統瓦房練團 ◎整理母語作品，踏上職業音樂人之路 	<ul style="list-style-type: none"> ◎鍾永豐等著，《高雄縣客家社會與文化》 ◎參與「反濱南運動」與高屏溪水資源保育運動 ◎參與於宜蘭舉辦的「全國社區博覽會」

1997	◎舉辦「過庄尋聊」客家庄巡迴演唱會，出版《過庄尋聊》Live 專輯	
1998	◎開始《游盪美麗島》的概念創作 ◎舉辦「來看土地巡迴演唱會」，出版 Live 專輯《游盪美麗島》 ◎遇到創作巨大瓶頸 ◎10 月，回家鄉美濃參加反水庫運動 ◎啓動第一次月琴改造計劃，學習嗩吶操作	◎前往菲律賓、柬埔寨與泰國考察國際 NGO 的社區工作 ◎專文〈迎接「後水庫時代的水資源經營管理」—美濃響應國際反水庫日行動〉
1999	交工樂隊時期（1999-2003）	
	◎專文〈走在「創作反水庫運動音樂」的路上一蓂芒結花、栽菸苗的時候，我是「真的」回家了〉 ◎交工樂隊參與台北首屆世界音樂節	◎任高雄縣政府機要室秘書 ◎專文〈傳統文化必須重新創造，才叫保存〉
	※「第七小組菸樓錄音室」、「交工樂隊」、「串聯有聲出版社」成立 ※交工樂隊，《我等就來唱山歌》 ※化名楊德盛、秀祥，《種下永恆的希望》	
2000	◎獲得金曲獎非流行音樂類最佳作曲（交工樂隊，《我等就來唱山歌》）	◎任高雄縣政府水利局局長
	※第 11 屆金曲獎非流行音樂類最佳製作人：鍾永豐、林生祥、陳冠宇（交工樂隊，《我等就來唱山歌》）	
2001		◎任行政院客家委員會主任秘書
	※交工樂隊，《菊花夜行軍》 ※交工樂隊歐洲巡演	

2002	◎獲選《新新聞周刊》、《中國時報》「人間副刊」、《誠品好讀》評選「面向 2002·十位不可忽視的人物」 ◎台北詩歌節「島嶼風雅頌」座談會：〈吾鄉印象〉	◎任台南縣府新聞室主任及機要秘書 ◎為好客樂隊作詞：〈野上野下〉
※第 13 屆金曲獎最佳樂團（交工樂隊，《菊花夜行軍》）		
2003	生祥與瓦窰坑 3 時期（2003-2004）	
	◎開始與平安隆、大竹研等國際樂人合作	◎為好客樂隊作詞：〈野上野下〉
2004		◎書評〈搖滾狂，為這鬥爭而活〉 ◎任嘉義縣文化局局長 ◎舉辦「亞洲夏至音樂節」
※生祥與瓦窰坑 3，《臨暗》		
2005	林生祥與國際樂人合作時期（2005-）	
	◎在日本平安隆住處發現並學習 OPEN D 吉他調弦 ◎2005 年歐洲巡演：挪威、捷克、德國「Tanz & Folk Fest」（TFF）世界音樂節演出	◎第 16 屆金曲獎最佳作詞人（〈臨暗〉） ◎美濃秋豐音樂祭詩作：〈續曲〉
※第 16 屆金曲獎最佳客語流行音樂演唱專輯、最佳樂團（生祥與瓦窰坑 3《臨暗》）		
2006	◎前往日本向沖繩三弦大師平安隆學習三弦 ◎向大竹研學吉他	◎受邀至挪威「Riddu Riddu 音樂節」朗詩 ◎專文〈1993 反水庫，意識到南部〉
※林生祥，《種樹》		
2007	◎拒領第 18 屆金曲獎最佳客語歌手	◎改寫文〈我的南部意識〉 ◎詩作〈秋—獻給父親〉 ◎《龐克的哲學》導讀〈搖滾哲學的轉變〉 ◎受邀參加「布拉格劇場技術四年展」，「2006 北回歸線環境藝術行動」入圍台新藝術獎 ◎第 18 屆金曲獎最佳作詞人（〈種樹〉）

2007	※拒領第 18 屆金曲獎最佳客語專輯（《種樹》）	
2008		◎詩作〈在南方城鎮與沒落慢舞的七種方法〉
	※發表《客家電視台連續劇主題曲》	
2009	◎啓動第二次月琴（三弦）改造計劃 ◎結識馬利樂手 Habib Koite 並發展月琴想法的新吉他調弦	◎卸任嘉義縣文化局長，開始種茶 ◎介紹紀錄片《紅穀子》短文：〈一個天真又認真的故事〉 ◎詩作〈跟我們的土地買茶〉
	※林生祥，《野生》	
2010 8 月 止		◎參與音樂劇《四月望雨》創作：〈我的夢·我的世界〉 ◎網路發表詩作：〈菜園—獻給秀貞與她的朋友們〉、〈關於 j 的三首詩〉、〈在南方城鎮與沒落慢舞的七種方法〉





附錄二：林生祥、鍾適芳、鍾永豐訪問稿

一、林生祥訪談

時間：2010年6月9日 13:30

地點：林生祥自宅

訪談：王欣瑜

王欣瑜（以下簡稱「王」）：請簡述高中開始接觸音樂的歷程。

林生祥（以下簡稱「林」）：我應該是高一的暑假開始學吉他。我有個同學叫吳平海，是紀錄片《飄洋過海的家》的導演，他的吉他是自己看書學來的。我們當時都在台南就學，家住得很近，距離大概不到兩百公尺。我看他彈吉他覺得厲害又帥氣，就問他吉他該怎麼彈。他說這個很簡單，就按著書上的東西教我，回去我就借了他一把吉他自己練，他就是我一開始的吉他師傅；後來我叔叔有一把他大學時代買的古典吉他，因為沒在彈了，我就把他帶去台南練習。一直到高二的時候我參加府城盃的民謠歌唱大賽，拿到第一名，台南的民歌西餐廳就叫我去駐唱。當時的演出現場對於演出的人來說，是一個很糟糕的場地，就是佈滿了牛排、餐飲，混合煙味的那種味道，很不舒服，但是那時候舞台的經驗磨練了不少，開始知道怎麼去面對觀眾的壓力。後來因為我沒有考上大學，就去上高四的補習班，唱歌的時間就少了許多。（王：當時參加歌唱比賽是自己創作嗎還是？）沒有，都唱人家的歌，唱流行歌曲，國語歌。（王：高中只有那一次參加比賽的經驗？）對。（去民歌西餐廳的時候就是像一般一樣接受人家點歌那一種嗎？）對。（不是唱自己的歌？）那時還沒有能力創作，我還沒有寫歌啊，大一我才寫出我的第一首創作。（那時候剛接觸吉他時有加入社團嗎？）我沒有加入吉他社，但我認識班上的吉他社長，但沒有加入吉他社。高中我是桌球隊的，所以基本上我就是桌球社的，社團活動都在打球。

王：請大略介紹觀子音樂坑時期的組團始末。

林：那時候的觀子是為了參加比賽才組的團，那時候參加大學城歌唱比賽的有我，吉他是小虎，貝斯好像是周大鎮，鼓手是日本人福田毅，還有一個 keyboard 是超人，比我小一屆的洪振超。周大鎮是一個非常厲害的古典吉他手，我覺得他可以當職業古典吉他手，不過他不幸在修理自己的變速摩托車的時候，把自己的無名指弄斷了，所以沒辦法成爲一個職業音樂人，所以他彈古典吉他是用小指彈，不可思議耶，要把它練到平衡都很難，反正他就是很有天分的一個音樂人，但最後沒有走上職業音樂路。後來貝斯手就找了張隆宗，還有另外一個

人，叫做盧宏奇。因為貝斯手本來就蠻少的，比較多是跟張隆宗合作，大二到大四貝斯手應該都還是隆宗。小虎是一直都在，待到畢業他就不 play 了，大概是這樣子。（進淡江時怎麼找到一群志同道合做音樂的人？）我是因為吉他社招生認識小虎，是有一個人跑過來跟我說有一個新社員很厲害，就找我過去看，發覺他真的很有天分很會彈吉他，就認識了。超人是他的高中同學，他們同一期進到淡江。福田毅是在淡江管樂隊打鼓，他是交換學生。貝斯手張隆宗是在玩 Metal 那類的重金屬，福田毅比我大一屆，隆宗比我大兩屆，他能夠跟我一起 play 是因為他待在淡江念研究所，就一直持續在 play 這個東西。福田毅後來回日本，只跟我們待到 1994 年，95 年的鼓手就換成鍾成達。大概是這樣子，都是透過吉他社的方式來認識其他樂手。（那時候為什麼會想去參加歌唱比賽？）那是一個大專學生裡面的最大的比賽，我們寫的歌嘗試要去跟外界接觸。主要也是愛玩、喜歡彈吉他，有什麼比賽就去想試試看，青春之星大賽我們也有參加，比到最後的決賽。（那時候大專院校普遍都會去參加這樣的比賽？）對，還有一個專門玩搖滾的就會參加 YAMAHA 大賽。（所以那時候你們參加蠻多這種比賽的？）YAMAHA 我沒有去參加，因為 YAMAHA 是 play 電吉他的那種，雖然我在我大二那年買了我第一把電吉他，可是那把電吉他幾乎可以說是沒有使用。（當時點生映象音樂會是吉他社辦的還是自己籌辦的？）是我們自己辦的，基本上沒有動員吉他社的幹部，就是我和當時的行政總監陳婉芳，在做 1、2 時負責所有的行政工作，94 至 95 年主要的創作也在我這邊。96 年我在當兵，由小虎他們操作。（除了你們團以外，當時還邀過其他的音樂人？）那時候 94 年的時候邀了謝宇書，他唱了兩首歌。95 年雷光夏也來唱了兩首，還有張永智。（那時候怎麼會想弄這個音樂會？）主要是因為那時候 92、93 年的時候，我們都在寫歌參加音樂比賽，每次要參加比賽就拼命練那一首，練到後來就覺得很煩，每次為了參加比賽就做一首歌，覺得很疲倦。另外，剛起步寫歌時，要完整寫一首歌都不容易，可是做過之後就會開始想去挑戰一個概念的東西，比如一整場的演出或者幾首歌的呈現，那時候有比較強烈的慾望去做這件事情。會有這樣的想法其實是源自於比我們早四、五年的學長姐雷光夏、林正如、黃中岳那一批人，他們曾經搞了一個叫作「河岸留言」的創作發表會，我們做點生映象的雛形是來自於他們四、五年前的想法，前面既然有人做過，我們或許也可以試著做做看，林正如他們那一代的想法和企圖給我蠻大的啟發，就知道說是有更大的東西是可以去創造的。（為什麼捨棄國語選擇客語創作？）因為我覺得我的客語作品比起國語好上很多，所以我就捨棄國語的部分了。還我母語運動是 1988 年，銜接到我上大學，上大學就一波客家新音樂運動，我們同期就我、阿淘、顏志文這三個，比我再早一點就新寶島的黃連煜。（所以是受到客家新音樂的影響？）應該是說受到新台語歌運動的影響，我們開始

做客家新音樂，我是那批其中的一個人。（那時候就認識吳盛智了嗎？）我很小就聽過吳盛智的唱片，大概 1980 年，他的唱片發行的時候。（當時使用客語創作會遇到文字使用的問題嗎？）文字問題對我來說沒有那麼大的感受，因為我覺得基本上唱是語言嘛，是語言不是文字的問題，所以如果找不到字就湊一個類似的音去寫、表達就好。（再來是有關觀子音樂坑 Live 專輯的問題，當兵退伍以後為什麼又聚集同樣一批人進行巡迴演唱？）我覺得我還是很喜歡音樂。1996 年小虎找了陳冠宇，還有阿達三個人，搞了點生映象第三輯，跟劇場裝置一起，那時候我回來唱了兩首當兵時寫的歌，比較大批的創作還是小虎他們的。一直到了 97 年我要退伍以前，我就一直在思考一個東西，我退伍以後要幹嘛？我發覺我還是很想要做音樂，想成爲一個職業音樂人，所以就把小虎、冠宇、阿達四個人找來，準備在 1997 年辦一個巡迴演出。（那時候巡迴的時候就有準備把 Live 的東西錄下來嗎？）只是有想要錄，但是沒有想說要出版。錄出來才發覺東西品質不差，樂團狀況那時候很好，整場演出裡面能夠聽到的失誤其實很少，我們錄了兩軌的 DAT 嘛、數位錄音帶，變成說你都不能改，只能稍微作一下 mastering；後來決定出版，變成我第一張專輯就是壓軌。那張專輯是有一位支持客家運動的朋友，給了我一筆五、六萬塊的資金，讓我去壓片，壓了就開始賣，賣了錢就再做下一張《游盪美麗島》。所以我第一筆的創業基金是透過一個朋友，以他媽媽的名義贊助的。

王：談談美濃反水庫運動對創作的影響。

林：我覺得這一段時間主要影響我很大的一個人就是永豐，對我來說，永豐有他自己一套聽音樂或解釋音樂的方法，這個方法是來自社會學的訓練，以及不同於一般人的歷史詮釋。永豐有很特殊的一個特質，他能夠把一個簡單的東西，或者是日常生活裡的東西把它變得很不同，這是他的才氣。我會跑到他的書房聽音樂，因為他喜歡聽唱片，音響系統配得很好聽，空間非常棒，永豐放音樂時就會解釋一些東西讓我知道。那時我大學畢業，又剛退伍，其實沒有那麼多的社會經驗，以及對社會的觀察。當時沒事就整天跟著永豐到處亂跑，因為反水庫運動的關係，非得去接觸社會上很多種不同形態的人，像政治人物、民意代表或養蝦、種田的。我在很短的時間內累積了對於社會的觀察和理解能力，這個部份是反水庫運動給我最大最大的能力和資產。因為觀察和理解，我能在歌詞或想法上更爲精準，甚至音樂的表達也是如此。像我這段的歷程是大部份的音樂人都沒有的，對我來說真的是很大很大的一個收穫。有一陣子我覺得，對我來講有點悲傷的一件事，其實在整個運動的過程裡面，很多人的力量集結在一起做一件事情，但在這個過程或是後來的情況，其實是非常非常殘酷的。反水庫運動孕育了蠻多在政治領域工作的人，像永豐啊、李允斐，秀梅她當然

後來是在教職，但學術以外她也有影響力。秀妃、廷棟也都繼續有在政治圈中工作，再上一輩的話就是吳錦發，後來當上文建會副主委，還有客委會的李永得，在民進黨執政的這八年裡面，生產了蠻多像這樣的人物，對美濃有很大的影響。那在我的一個角色來看就是說，因為我自己很清楚在運動上，大家都在付出，只是我很不巧變成一個收割者，收割了很多成果的其中一個人，我其實覺得這個結果有點殘酷，像有很多人是真的付出很大的力量，當然我們也知道這是很單純的付出，本來就不該去思考到成果的問題，那只是我在這個部份就是說，透過這個運動，參與這個運動，我變成是在台灣一個被看見的 musician，很多人就認識了我，認識了交工樂隊，開啓了交工樂隊職業生涯的起點，後來交工解散，我們還是一直在這個圈子裡面工作，不管怎麼樣都是很殘酷的。這個狀況不是只有在美濃會出現，是在每一個領域裡面都可能會出現的。在大學校園，我都會鼓勵年輕人有機會去參加一場運動，當你深刻地去參與一場社會運動時，通常這個運動大概都會為一個生命帶來很巨大的改變，或是價值的一種改變，可以幫助自己更為成熟，一種生命價值的成長。到現在我覺得自己的歷程裡面，作反水庫的專輯、到作農業的《菊花夜行軍》、到做勞工的《臨暗》、到《種樹》，然後再做女性，或者是像上個月做完的鍾理和專輯，每一張都是藉由完成一個完整概念的強大企圖心去做出來的，這種動力都一直存在著，那種創作能量的累積、使用然後再生，都一直還在持續當中，這幾年的生命變化蠻大，但那段時間對我來講，真的是很重要的轉折和很大的轉捩點。（既然談到永豐，順便談談和冠宇的合作？）我跟冠宇認識是在 1993 年的大學城，我拿第一，他拿第二，我拿到最佳作詞獎，他拿到最佳編曲獎。後來我們這樣認識之後，我們就有互相拜訪，他有來台北找過我，也有來美濃找過我。在那個年代他算學生裡面激進的，2000 年以前，我記得有一次攤開報紙一看，發覺陳冠宇出現在台灣時報一張相片中，兩個人走在前面遊行，抓著寫有「乾淨選舉救台灣」的旗子，然後就知道學生時代他在幹些什麼。有一次他來美濃找我的時候，問我對美濃水庫的想法，他講了一件事情我覺得到現在印象都還很深刻。他說，他家附近工廠進來以後，水就越來越髒，變成彩色，他覺得他的家鄉不行了。後來覺得台南不錯，就考到台南來。到了台南又開始想往外跑，就發現美濃，卻又面臨水庫興建的問題。他就覺得很感慨，他說：「當我喜歡一個地方，接下來就是一場巨大的破壞會進來。」我那時候聽到這句話真的覺得實在很感動，也覺得很震撼。因為我們那時候其實沒有太多政治上的 sense 和訓練，以及對政治的想法或看法，那時候覺得陳冠宇真是厲害。後來我們互相討論可以為反水庫做什麼，當然有很多不是跟音樂有關的，像辦什麼座談會，揭發這個弊案之類的想法，之後才決定作音樂，那時候是 93 年。所以 94 年的點生映象才會作反水庫之歌，這首歌的原型是冠宇寫的，我只是把歌詞改成比較適合

當地的氣味，基本上音樂概念是冠宇的想法。我覺得在我大學的年代，他的思想比我更成熟。後來大學有個學長叫張永智，帶我讀了很多的小說，98年之後對我影響比較大是永豐，基本上大概是這樣子。（所以張永智對你早期影響也蠻大的？）我想最主要是在文學的這一塊，志文出版社的書都是在那時候買的，米蘭昆德拉等等都是大學的時候看的，退伍之後才開始看魯迅。大學四年我花在課堂上的時間真的是有夠少，幾乎是用最有效率的方式通過考試而已，並沒有想在我念的領域裡面去發展，很早就覺得自己不適合，大三那年就開始想要變成職業音樂人。

王：交工樂隊解散對你來說是正面還負面的影響？

林：這個東西很難用正面或負面去評價，不應該用這個東西來切，我覺得是一種選擇，選擇要走上什麼樣的一條路。我很難說是一個正面或負面的東西，不過我可以談一件事情，我覺得自己這幾年在創作上真的是越來越孤獨，孤單的感受力比以前更為強大，這個強大是因為自己已經意識到這個東西的存在。我要說的是，孤獨這件事並不是不好，對我來講反而是蠻正面的東西，其實我的個性很孤僻，比如喝酒我都喜歡一個人喝，人家說一個人喝悶酒喔，我都想說，我一個人喝得好爽，你們都不知道。當然也不是每一個時間我都喜歡一個人，只是在創作的世界，很多時候真的要一個人去面對這種狀態。以前在交工的時期就是人多比較熱鬧，可是人多一熱鬧有時也很難執行到自己真正想要的聲音。現在當然也有其他樂手會幫我在音樂上做聲音，但似乎又跟過去不太一樣。現在兩個樂手都是日本人，像 Ken 的個性又跟我有點接近，平常也是靜靜的，有時候我開車載他也不會特別聊什麼，在一起也不會特別想做什麼。我跟 Ken 說，我越來越不喜歡熱鬧的地方，越來越孤獨，不管行為或思想上，就交工解散這個部份來講，如果沒有解散，我可能很難面對到這樣一個知識。包括像永豐現在在嘉義，我們也很少碰面。交工解散對我和對好客來說，都是沒辦法走向自己喜歡音樂方式的結果，那分開來我可能就往我的方向多一點，他們也往他們喜歡的方向多一點走，對我來講也不是所謂的正面或反面，就是創作者必須去面對抉擇的生命歷程。

王：通常專輯製作如何分工？

林：曲的部份確定就是由我去做，這牽扯到工作性質上的分工，因為永豐不會樂器也不會唱歌，所以這個我就必須獨立完成，這是一點。歌詞方面，如果永豐對概念能夠執行的極大狀態下，他能獨立完成，我就會讓他獨立完成。不過因為我們的創作必須在有限時間內完工，計畫非常明確，幾月錄音，我們就是在幾月要錄，因為樂手在國外、Engineer 在國外，早在半年前就得就把時間就

確定，算一算，我和永豐幾乎就是在半年的時間裡要交出一張作品。像《野生》這張專輯，永豐因為工作忙碌，無法在有限時間內把概念執行完畢，他就跟我說，生祥你幫忙寫一首，我就會跟他討論大致的書寫方向，〈歐巴〉就是我在最後的時間寫的。我媽媽的部分是早就有創作想法，寫了〈媽媽別怕膽膽大〉。（詞的部分是永豐主導？）對，基本上是永豐主導整個內容的概念，我就去主導我音樂的概念。（每一次專輯分工都是如此？）基本上是這樣子。（適芳通常扮演什麼角色？）她的製作人角色是在行政上，比如 engineer、樂手，所有的 schedule、訂民宿，還有找齊全部的器材，錄音時間到了，把我該帶的東西帶去，其他東西適芳會處理好。（和適芳如何展開接觸？）第一次跟適芳接觸應該是在 1998 年，那時大大樹在永康街轉角還有一個門市，在波士頓理髮廳旁邊，我們第一次見面是在那邊，不過我知道她，她不認識我。一直到 1999 年我做交工音樂營，那年找她過來當講師，她搭車子過來美濃，我去美濃車站載她，就這樣認識。後來我們放自己做的音樂給她聽，她說她很喜歡，就一路幫著交工。（什麼時候放給大大樹發行？）比較完整的發行是《臨暗》，交工的《菊花夜行軍》大大樹是負責國外發行的部份，國內的發行還是自己做。

王：何時開始萌生久住美濃的想法？

林：其實有點誤打誤撞，當初回來美濃是因為反水庫運動，如果沒有反水庫運動大概也不會回來。我覺得要待在某個地方，需要滿足一些條件，比如年輕人應該要有職業，能夠賺錢養家。要經濟獨立，就必須要有工作，有工作才有收入，如果在美濃沒有工作和收入，要讓一般人久待條件的引力就降低。剛好我的職業不需要一直待在都市裡面，要演出就去演出，演完我就可以回來，這個條件讓我可以留在自己成長的地方，這才成爲可能發生的事情。那時候反水庫要回來就回來，一待就到現在，和父母親一起生活，後來結了婚，也在家族裡面撫養小孩，就覺得這樣也很好，便待了下來。對我來說，美濃是一個不錯的選擇，就台灣西部來看，像美濃地理條件這麼好的大概很少，美濃在生活環境、交通便利度、跟大自然能接近的距離等等，各方面條件都很不錯。（可否談談和這些年和世界音樂人的合作經驗？）我算台灣音樂人中很早去面對世界舞台的，從 2001 年開始進行國外巡迴。那時我發現台灣整體水準跟歐洲的水平真的是相距很遠，對我衝擊很大，一個樂手的修養、技術、人文，各式各樣的差距，如果我們這一代若再不迎頭趕上，下一代人就會差更遠。我 30 歲的時候開始看見世界的形，便試圖想去改變；以前想要用音樂去改造社會，其實會產生變化，因為我在音樂領域要做的實在太多了，後來我的樂手就找到國外去。像 Ken、Touru，之前的 Takashi，跟這些人合作過之後，就知道世界評量的標準在哪裡，就會想讓自己進步更多，比如改善節奏的不足。特別提到節奏，是因為我覺得

漢人是旋律構築成的音樂國度，這個部份對我的影響很大，後來才去跟 Takashi 學三弦，跟 Ken 學吉他。基本上，有這樣的視野和經驗，就會非常清楚自己的目標在哪裡，小事情就會懶得去計較。（你有說到用音樂改造社會的想法，是在跟這些國際樂人合作後有產生什麼變化嗎？）如果我的音樂不能一直進步，那不是我想要的。交工如果一直做下去，我想在商業上應該會成功；我內心依然懷有追求音樂的夢想，很難把兩種向度的東西擺在一起然後成立。村上春樹的《國境之南，太陽以西》裡，女主角對男主角說，你選擇了這個就不能選擇那個，你只能選擇一個，你必須只能選擇一個，而且選擇了一個就不能讓你悔改，對我來講就是這樣子。每個人要選擇音樂夢想的時候就必須面對一種殘酷，真實生命的一種殘酷。我們起碼還有勇氣去面對這件事情，我想光這一點就比很多人厲害，現在回頭看，也不是有那麼多 musician 可以面對。跟國外樂手的交流與碰撞，激發了我很多的可能性，當我寫了一首喜歡的歌曲，我從來不敢洋洋得意，因為不知道有多少優秀的音樂人同時間也都寫下了很棒的音樂，我內心很清楚，我還有空間做得更好。當時會跟 Takashi 和 Ken 碰在一起，是因為我看到他們兩個人就可以做出強大的節奏，做出能掌控全場的音樂，對我來講很不可思議，因為我知道我做不到，所以我找他們學。接觸這些世界 musician 的另外一個管道是流浪之歌音樂節，去年就有一個很大的意外收穫。我遇到一個非洲馬利的 musician 叫做阿比科提，跟他面對面即興激發了很多音樂想像，開始思考怎麼去做新的聲音，應用到鍾理和專輯裡。去年三月，我開始做鍾理和專輯，七月才寫下第一首歌，十月的時候才真正抓到想做的聲音，是因為遇到了非洲馬利的樂手。世界上優秀的音樂家實在太多了，但我也覺得我在這個時候面對國外樂手也不自卑，因為我清楚自己的文化根源長在哪裡，我知道我文化根源在這裡，我做聲音的脈絡是在這裡，正因為有這些自己文化的根，還有自己的脈絡，就會覺得有強大的依靠，去面對全世界。我覺得那些歷程很難去一一講述這些體驗反射在我音樂裡面的變化，不管怎麼樣，就是在過程中，讓自己不斷去面對世界，再讓自己不斷成長。（每次新專輯總加入許多不同的想法，有沒有一個不變的本質？）我的邏輯是這樣，我知道我的東西在我的生命裡面是一個重要元素，所以我的音樂可以怎麼變。因為我有自己的文化根源，我的元素在哪裡，譬如走向古巴的東西，會把這個元素結合起來，是因為我有自己的根源，才會想說要怎麼變，而不是去改變我保守住的東西。我覺得像文化根源這種東西真的非常高深莫測，我開始作為一個職業音樂人，慢慢變成一個中年樂手，我覺得每次創作還是覺得傳統元素可以使用的還是很多，傳統的音樂是越聽越高深，傳統的元素是越做越深遠、巨大，那種東西是要花一輩子去理解，而且代代相傳的。

二、鍾適芳訪談

時間：2010年6月14日 16:30

地點：高雄市某餐廳

訪談：王欣瑜

王欣瑜（以下簡稱「王」）：談談生祥工作接觸的歷程。

鍾適芳（以下簡稱「芳」）：第一次的接觸是後來生祥提醒我，就是美濃辦交工營的時候。那時對生祥的了解不是太多，當時他們邀我去講音樂，在同一時間，他們邀了很多人去美濃，還有吳榮順、雷光夏。雖然我當時已經跟原住民的音樂家工作很久，可是美濃的場景對我來說還是一個新的經驗。因為那時交工跟運動、社區的關係已經成型，他們有很好的社區串連、組織、接待……，跟原住民的工作模式又不太一樣。

我記得當時非常非常的熱，接觸到很多很多的人，這些人對彼此都很熟悉。我還記得大鍋飯和大鍋的飲料，那樣的美濃場景，對現在的我來說非常自然，不過現在回想起來，那時候卻是全新經驗。講座結束後，他們帶我去菸樓聽他們的錄音，然後希望我給建議，我記得我好像什麼建議都沒給。當時的自己，對於交工的製作與錄音的脈絡都還不清楚，當然沒有資格給建議，所以大部分時候都在聽他們講。那時見到很多人，永豐與生祥都在，不過我不是立刻可以跟人熟絡的人，但只要一旦建立關係，就會走得很長遠。

我們第二次見面在台北的聶魯達咖啡館，交工考慮要報名金曲獎，阿達和生祥希望我們能分享一些經驗。當時的獨立音樂人入圍或獲得金曲獎沒有現在普遍。另外，那時候我製作了給阿美族小孩的有聲書，他們也問了一些相關的問題，因為他們也有計畫做一張類似的專輯。記得，還聊了一些關於海外發行的問題；那時的關係還很生疏。雖然當時的生祥和交工，在很多年輕人的心目中已有很穩定的位置，可是我自己還沒有太強烈的感受，我雖然對議題音樂有興趣，但也還沒有直接參與運動。如果單純從音樂角度來評量，那時候聽到的交工，立刻的感覺是還不夠成熟，但是有一種非常誠實的、無可取代的力量。後來去歐洲參展，做了一張向歐洲樂評跟歐洲媒體推薦交工的音樂專輯，以"The Best New Folk Band from Taiwan"為題，大量發送給歐洲的樂評、媒體、音樂人和策展人。這是交工向外發展的緣起。

交工歐洲巡迴的過程醞釀蠻久的，因為台灣音樂對歐洲策展人來說，並不是策展時的必要，他們不覺得引介台灣的樂團有什麼重要性或急迫性，除非有觀眾或音樂類型的基礎。就亞洲其他國家來說，比如印度和印尼，他們的傳統

音樂在六〇年代可能對歐洲的某些樂人、樂團有啟發或影響，或在政治經濟上有連結；但台灣從政治、經濟到音樂、文化，都沒有任何一項可以有清楚脈絡可循。因此，推介交工並不容易。不過，我找到了一個切入點，就是“folk”（民謠）。因為交工音樂的類型，可以回到一個原型，就是歐洲五〇年代民謠復興運動共享的精神，包括社會議題的、反叛的、跟傳統民謠連結的，這些議題導向的元素。我想我們熟知的自五〇年代始的英美歌謠，不乏這樣的傳統與民謠復興的脈絡。因此，從這個切入點，我為交工加註了“The Best New Folk Band from Taiwan”，歐洲人便很快地掌握這個樂團在做什麼，從這個基礎，再慢慢地針對策展人與樂評，把他們的音樂推薦出去。

2001年交工的歐巡，應該是台灣第一個樂團真正在歐洲專業的演出場合巡演，過程的時間醞釀很久，有些策展人雖有意願，但真的要動起來並不容易。後來第一位承諾首場演出的是一個很要好的策展人朋友，他是布拉格第一個世界音樂節的創辦人，之前並沒有聽過交工的音樂，我跟他說明交工的音樂脈絡與精神，以及器樂的使用等。然後他就跟我說，那你就過來，我相信你的判斷跟品味。從這個起點，我們才有了歐洲巡演的第一站。有些談了很久的策展人，也邀請他們來台灣聽交工演出，他們雖覺得不錯，但是仍會猶豫「到底誰來聽台灣音樂」這類的疑問。

過程中，我們也需要經過募款，才能完成一趟歐洲巡演。全額支助一個台灣樂團過去，一般歐洲策展人會覺得難達到經濟效益。最後，布拉格的 Respect 音樂節作為起點，我們接著巡迴比利時、法國，一共在歐洲做了五場的演出。交工漸漸被歐洲樂評認識並且接受。交工在議題上，跟歐洲五〇年代抗議歌謠有相近的精神，是歐洲樂評在評價交工時，一個重要的連結。在 2001 年後，跟交工有更多的合作機會，國內演出基本上還由樂團處理，我負責安排他們在海外的演出，比如新加坡、或日本的邀請。後來樂團遇上創作和未來走向的分歧，2003 年正式決定分開創作。

交工解散前，大大樹統籌樂團的國際合作和專輯發行，因為樂團行政事務部份由生祥負責，我跟他的接觸比較多。創作面來說，生祥跟永豐的接觸比較頻繁，因此我們三人就很自然地繼續合作。交工解散後，生祥碰到音樂創作上的瓶頸，他開始思考未來的音樂組合。那段期間，我們經常通電話聊音樂。有一回，電話上我問他，如果接下來有傳統樂器的編制，你希望是什麼？他說他希望有一把三弦，我就繼續問他有沒有人選，他說還沒有。因為我當時我跟 Takashi（平安隆）有合作，正要邀請 Takashi 來流浪之歌音樂節。於是，我便徵詢他與 Takashi 合作的意見，他說如果 Takashi 願意，那就太好了。後來，我跟 Takashi 的經紀人，也是英國樂評 Paul Fisher 談，這個合作計畫便慢慢朝實踐的方向進行。

2003 年流浪之歌音樂節，我首先安排生祥去機場接 Takashi 並負責接待他，雖然我已經跟 Paul Fisher 談定音樂節後，Takashi 留下來幫生祥錄兩首歌，但是我覺得跨地域與文化的合作，不是只在錄音時拿著樂器相見。生祥與 Takashi 很投緣，接著 Takashi 住進生祥當時在淡水瓦窯坑的老房子，生祥把自己的生活與音樂完整地介紹給 Takashi，Takashi 很享受在瓦窯坑的日子，生活與錄音都在那裡。那是在《臨暗》專輯還沒有完整成型的時候，《臨暗》的組合是後來再經過一年的時間，醞釀出來的。

生祥還在尋覓他的合作夥伴時，Takashi 剛好就帶了 Ken（大竹研）過來，那時 Ken 跟生祥說，未來如果有需要，他很願意跟生祥一起合作。不過生祥那時對於跨文化的合作，還不像現在這樣篤定。合作過程中，生祥大概發現，像 Takashi 和 Ken 那樣追求音樂精準，以及認真求完美的工作態度，是他過去希望樂團音樂走向一個更成熟階段時所期待的。他慢慢從尋求新的工作夥伴的過程裡，遇到了更多具優秀條件的樂手，也逐漸體會到一個好的創作樂人，必須要具備怎樣的條件。更重要的是，他發現自己有許多待精進的地方，因此決定再去日本跟 Ken 和 Takashi 學習。

對我個人來說，交工時代的音樂有其價值，當時在運動的脈絡下，確實也帶起了不只是激勵士氣的效果，音樂與運動的結合，交工有很好策略，在台灣音樂史上形成一道稀有的軌跡。但我們如果嚴格地從音樂角度來檢驗，它其實還是比較基礎和拼貼的。現在的生祥，已經擺脫純粹拼貼的階段，能把傳統、現代或外來的音樂元素作轉換，成為新的創作。現在的他，可以完全掌握創作。我自己在比較他現在與過去的錄音，其中的進步包括他對自己的理解、對音樂的態度、對創作掌握更為精準，他的能量以及人生經驗的累積，也與過去不同。在工作過程中，生祥密切的觀察和聆聽，因此，我可以理解他為什麼不想再聽過去的作品，就像我們不會去拿自己國中時代寫的文章去投稿一樣，這就是現階段的生祥。

直到錄製這張專輯《大地書房》，雖然樂手與錄音師來自不同的文化背景，說不同的語言，可他已經能完全掌握，並能成熟地主導。同時，在這張專輯中，他對於傳統樂器運用的思考也更臻成熟；因為過去傳統音樂元素止於拼貼，所以器樂上比較生澀，這幾年他便開始思考怎麼把月琴應用在吉他上，或者重新思考樂器的音響性，把他已掌握的吉他技巧與節奏放回月琴。而他也專注在改造月琴上，讓民謠樂器在演奏時的穩定性更高。當然，我覺得他的月琴還有進步空間，不過比起過去交工時代的月琴來說，這一次的專輯錄音，不論是音色或節奏，他的思考是非常清晰的。

王：和生祥合作有沒有遇上什麼困難？

芳：好像不太有，因為生祥非常擅長溝通。通常是我們要面對的外在的困難比較多，但都可以一起解決。生祥是一個組織能力強又常於表達的人，剛好可以補我的不足，我比較沒有像他有那麼好的表達能力。

相處上面沒有太大問題，有些音樂人會滿足於現狀，生祥不會。跟這樣的音樂家工作最過癮，他會自我要求、不滿足自己的表現，他覺得要做得更好；也清楚自己的弱點，並敢於面對，不偷懶。有些音樂人雖自知不足，但卻期待他人協助煙蓋或彌補，例如做更多的行銷等。生祥則是以用功紀律的方式來補其不足，他說兩年一張專輯，就真的是兩年一張，我很少看到像他這麼有紀律的音樂家。有時候我們覺得有紀律的創作者非關天賦，也有可能做不出好東西，像做苦工，可是生祥在創作的結果上，又不太會讓人失望，每張作品出來，都有很好的根基，每首曲子也有一定的高度。

在交工解散後，他面臨轉型時，是最低潮的時候，我們能幫的忙有限，因為創作還是要回到創作者身上。他當時能夠克服低潮，繼續有紀律的創作，並不容易。創作的過程是沒有人可以替代的，無論一旁有多少人支持，在創作時，還是要回到自己的孤獨的狀態。生祥的精神與工作態度，大概也是Ken及其他國外樂手願意跟他工作的原因，如果沒有能力掌握自己想要做的事情，這種跨國界的合作很難成功。跟生祥合作的日本樂手們，雖然來自相對比較強勢的音樂環境，但他們都很尊敬生祥。

王：在林生祥的音樂作品中，把自己定位成什麼角色？老闆嗎？

芳：我本來就不以老闆自居，大大樹比較手工業，我們不是勞資對立的、機械式的、勞力分工式的生產。我們的工作項目中，辦音樂節可能是最辛苦的一項，但是音樂節的產出並不是爲了我個人的利益；就像生祥的創作，並不是爲了滿足或成就個人的意義。雖然生祥要做對個人收入有幫助的事情並不難。早年也有商業主流的唱片公司想跟生祥簽約，也有人覺得他外型可被塑造，但那都不是他要追求的創作目標。他常穿著拖鞋和球鞋到處跑，在世界各地、台上台下的造型都不變。其實大大樹大部分音樂家也都是這樣，他們上台演出沒有要特別打扮，對他們來說，音樂本質才是最重要的。我想生祥生命就是音樂吧，最終，他覺得就算是社會運動，也要回到音樂、藝術的本質上。

（那怎麼看待自己的角色呢？）我想不只和生祥，和大大樹所有樂人的合作都一樣，會跟這些樂人合作，都是因爲他們有很確定的價值，以及清楚的創作概念和思考。在這樣的基礎下，我做的事情就蠻簡單，怎麼樣幫他們把這個東西做製作（produce）出來，忠實地呈現，而不是去改變他們。做音樂的過程中，我們當然也會有意見不同的時候，我會給的建議，通常不會是從市場的角度，而是回歸到音樂這件事。大大樹的樂人大也都喜歡跟我討論音樂，而跟他們討論音樂，

是一件很過癮的事，因此覺得自己很幸運。

不只生祥，所有大大樹合作的樂人，都很信任我，這也督促我專業上必須更精進。如果我的專業無法跟上，也必需組成更專業的團隊。我們不是音樂工業影響下的分工模式，但我們做出來的東西品質是非常好的，所以我的另一個重要工作是：組到手工感最好的人一起工作。手工感有一個重點是觀念的契合，觀念是抽象的，科技是冰冷的，但我們的音樂很人性，所以人選就很重要。這麼多年下來的累積，我們有跟我們觀念很近的優秀工程師。雖然我還不敢說，製作團隊之間的溝通是百分之百，人與人之間免不了存在差異，但現在我們在錄音製作上的溝通的完整與彼此的理解度，已經可達90%以上了。就算有彼此意見不同時，也能非常理性的表達意見。

我們的工作團隊，無論是專輯製作或巡演，都有點複雜，團隊成員來自不同的國家，每次出去都像八國聯軍，但我們做的卻是很草根的東西，因此便要回歸到大家共有的價值了。以錄音製作來說，我們非常驕傲能有一個自己的國際團隊，且可以非常人性的、在自己喜歡的空間工作，如果再退回錄音室，跟台灣的錄音師工作，無關於技術上的信任與否，而是觀念上的溝通度可能會降到50%，最後的結果便會留有遺憾。

我的角色大概就是這樣吧，串連很多手工感很好的人一起工作；手工感就是觀念和價值相通，同時擁有執行力的人。（手工感這個說法挺有趣，又好像蠻準確。）我曾在流行音樂圈工作過，那種分工的樣態是唱片公司企劃想一個主題，所有東西只要符合企劃主題就好。唱片公司可以找他人做出音樂模型，再找造型師塑造外型，另外一批人寫歌、寫詞，音樂人在舞台上要說些什麼，也都是他人的計畫的一部份。這類的音樂分工，就是音樂人有沒有生命都無所謂，也可以用電腦塑造一個完美的偶像出來。

王：你覺得生祥音樂裡面最珍貴的價值是什麼？

芳：我覺得是生活。過去的交工也是，都還是回到生活。生祥在這個部份掌握得很好，這是他的天賦。他不是消費自己的家人與生活史，他就是活生生的在那樣的場景。美濃生活場景透過他的創作來看，不會無趣，不會單調。當然還有永豐，注入文學創作中具高度想像，以及反映現實的許多可能，那是非常豐富鮮活的。生祥則擔任統合所有的、最後的發聲媒介。我觀察到的是，他的創作跟生活之間的關係，他並沒有特別去處理，兩者自然結合，這是生祥的天份，也是他的一種深層的能力。

三、鍾永豐訪談

時間：2010年7月22日 13:30

地點：浩然基金會

訪談：王欣瑜

王欣瑜（以下簡稱王）：請問音樂與文學這兩種藝術形式，哪一種你接觸得比較早？

鍾永豐（以下簡稱鍾）：其實是同時，音樂可能早一點。小時候那個年代，我們家的第一批大學生，從都市裡開始帶回來一些台灣盜版的流行音樂和民謠唱片，以及早期民歌時期的唱片，國小、國中就聽很多了。（據說小學時期您的閱讀就十分廣泛？）國小幾年級不是很確定，小時候印象是很早，我大姐她們會帶很多唱片回來，經常發覺她們會在房間裡面聽這些東西，加上她們開始在都市裡買一些志文書庫的翻譯小說、哲學和心理學方面的書籍。我們家的書房是大姐用完二姐用，這樣子一直輪下來，所以我們家的書房有點像博物館，她們用過的東西都會放在那裡，那裡就會有很多唱片和很多書，自然就有影響。那時候雖然還看不太懂英文，可是會有印象哪一張封面、哪一首歌特別好聽，就會拿出來放。

王：什麼時候對社會開始產生認識？對社會樣貌有所意識？

鍾：大概是小時候開始去高雄，看到現代化開始在都市裡發展，比如當時高雄的百貨公司，知道有一些差異。更早應該是念小學的時候，去美濃朝元寺旅行時，開始看到旗山的小學生，知道有不同的族群存在。

王：什麼時候開始接觸具體的社會運動？

鍾：應該是在1985、86年的時候，開始有一些搞農運的人士，到美濃辦說明會和宣傳活動，那時待在美濃開始有接觸。

王：覺得現在的自己還是社會主義者嗎？

鍾：不會想這個問題，因為生命風格就是這樣啊，老早就過了會用標籤來認定自己的階段了，所以這個問題對我來講，已經沒有任何意義。（是已經不會帶著社會主義的信念去實踐？）這個階段如果還是這樣想，用這種方式來指導自己的話，恐怕已經來不及了，懂我的意思嗎？就是，如果到這個階段，早年的信念和現在的生活風格還沒辦法統一的話，就已經來不及了。所以就不會有還是不是社會主義者，還會不會這樣認定的問題。

王：早期受到比較關鍵的影響是運動現場、學術訓練還是其他？

鍾：這個也不太可能分析，幾十年各式各樣的東西都已經進來了，很難說自己是受哪個影響比較大。應該說這個問題意義不大，因為也過了受到啓蒙、下去實踐、渴望去閱讀的階段。

王：接下來請你談談一些和創作有關的問題。

鍾：（開始寫詩是使用華語從事創作嗎？）寫詩一開始當然是用中文，用普通話。（什麼時候開始寫詩？）國中。（是自己創作還是集體創作風潮？）都一個人。（除了詩和歌詞以外，還有從事其他文類的創作嗎？）還在試。（過去累積的創作，都沒有發表出來？）我覺得創作沒有找到比較好的對話形式之前——也許是音樂或其他，我不會讓那個東西出來，就算出來也沒有用。如果只是登在報紙、雜誌上面，大概只有八個小時的壽命，沒什麼意思。（現階段比較想做的事情還是創作嗎？）不會這樣想問題，不會想現在還會不會創作的問題，就像剛剛你問我你還是不是一個社會主義者，這個問題對我來講不太有意義。生活就是這種狀態，有時候有可能，有時候不可能，有可能的時候就進行可能，不可能的時候就休息、擺在旁邊，就等待。

王：和生祥合作以來，每一次的專輯概念都是由你主導嗎？自己怎麼看待十幾年來他的變化、你的變化或是合作過程的相互影響？

鍾：這個問題有點大，我不太會去想你問的問題。或許可以說，在一個運動的脈絡上，我是一個有點徹底的現實主義者。每一次的合作，會看當時有什麼樣的條件，在這條件裡面工作的人的能動性到什麼地步，不能到什麼地步；每一種狀態或每一種人際關係達到最大可能性、達到最大的創作能力、意識到這種可能性和創作能力的可能或不可能，我其實是敏感於這個部份。每一個階段，他跟我的狀態都不太一樣，也許在以前的階段我可以主導更多，因為那時候的人際關係是指向這個做法，可是後來的作品他可能比較有自己的看法，生祥會有更多自己的主張，這個時候我的主導性會降一些，很多方面會以他為主。也就是說，根據當時的人際關係和條件指出什麼樣的方向，就照那個方向去做，那下一次的合作，可能又不一定是那個方向。我大概是這樣看待人際關係的合作。

王：以台灣文學場域為例，其實現代主義藝術還是比較主流，或許你也有受到一些國外影響，但是現實主義藝術在台灣還是比較弱勢，而你為何還是選擇這樣的道路？這樣的創作道路會有孤單或無力感嗎，如果無法在台灣造成比較大的討論時？

鍾：這麼說好了，從世界範圍內的文學史眼光來看，如果杜甫是人類歷史上第一

個偉大的現實主義者，這一千多年來，現實主義者從來都不是多數，任何朝代皆然，這樣的現象有幾個原因。現實主義藝術就組成元素來看，其實很矛盾，例如藝術要求感性、知性，非理性或非線性邏輯；可是現實主義強調對現實的理解、對現實的穿透力、對現實的批判，以及對另一種可能的直言，是非常分析性、投射性，邏輯性很強的東西。這兩種東西放在一起，根本是鬼打架。因此，這一千多年來，除非少數非常具有天份、意志力又強的人，讓很多藝術都能夠湊合在一起，才有可能出現能稱之為偉大或優秀的現實主義藝術，文學、繪畫、電影、戲劇都是。而大部份藝術成份不夠的現實主義作品，都淪為宣言式、運動式的生產。

十九世紀末到二十世紀，真正數得出來的現實主義文學家，他們的東西要能超越他們生產時的現實主義脈絡、具有一定程度的人性、針對社會的更好出路又能有普同性，算一算數量其實很少。即便從音樂上來看，真正藝術上厲害，現實穿透性又強的搖滾樂或民謠音樂家，也是幾根手指頭就能數得出來。所以，也無所謂寂不寂寞的問題，本來就是如此。

現實主義藝術要匯集的面向原本就自相矛盾—必須讓這種自相矛盾呈現非常好的藝術性，同時，這種藝術性又要幫助閱讀者、閱聽者，對現實能夠產生一種歷史上的、社會上的、文化上的信念的穿透性—從來就不是一件簡單的事。因此，大部分的藝術工作者，不會選擇這樣一條難走的路，他會選擇沒有那麼多現實負擔，沒有那麼多理性邏輯必須陳述的藝術內容。

然而，不管在哪個時代，對現實有對話企圖的藝術工作者，從來不會少，只是會用各式各樣的形式表達，會用各式各樣新的方式，找出新的藝術可能，會用各式各樣的方式，找出能夠承載、隱含作者對現實的理解或批判的藝術形式而已。它可能是超現實主義，可能是達達主義，可能是民謠或搖滾樂，可能是八〇年代以後的饒舌樂，也可能是現在歐洲有名的街頭塗鴉藝術家Banksy，它會化身為很多可能的藝術形式。所以我不太會去說現實主義何時再度式微，只要人類跟現實的衝突存在，這個東西從來不會少；它沒有並不表示消失，它只是在找尋新的可能和新的形式。

我在早年的閱讀裡，不管文學、音樂或電影，其實會去看這些作品在現實裡投影了什麼。如果投影下來是空白的，我不會太有興趣；如果投影出嶄新的視野和理解，我就會很著迷。像很多號稱現代主義的偉大作品，如果在現實裡我投影不了，可能一則是我的理解功力不夠，二來是那個作品我真的沒辦法投影出什麼。早年馬奎斯的〈百年孤寂〉，史坦貝克的〈憤怒的葡萄〉等作品，其中的歷史和我們的歷史有太多共通之處，作為一種藝術語言的形式，又那麼令人著迷。每個時代裡，都不缺這類的現實主義作品。

王：可不可以談談您對台灣左翼發展的觀察？自己有沒有受到什麼影響？

鍾：1970、80年代的《夏潮》大部分以台北為基地，或許應該這麼說，台灣左派大部分都很難離開台北，而左派、左翼的文學論述，就會產生幾個很大的問題。比如1970、80年代的台灣，當時有很多現實主義詩作，我在大學時閱讀過。我想，如果現實主義文學是這個樣子，就會走不出那本書；也就是說，現實主義文學並不是把現實說出來就是文學，它本身還是文學，要成為文學，就必須解決藝術語言的問題，解決形式的問題。如果現實主義文學不能有所超越，將不具備文學性，更不具備社會批判的語言力道。

後來我的詞創作，之所以看那麼多客家、閩南民謠，其實是要找出新藝術形式的可能，或為這種新藝術形式找到堅實的基礎。進一步再發展出我對民謠傳統的理解——民謠作為一種理解、民謠作為一種創作資源運用的方法——我在清華的演講所說的其實起源於此。

包括1970、80年代的民歌運動，問題也是出在這裡，它沒有從民謠傳統的繼承、理解、對話、再創作這樣的思路去面對民謠創作，所以當然走不出台北市，當然走不出民謠圈。從杜甫以來厲害的詩人或詞人、六〇年代以來厲害的民謠或搖滾樂歌手，根本不可能是在傳統真空裡創作。這不是教條，不是說一定得怎樣，重點在於民謠是社會對話的形式結晶，是社會語言的藝術結晶，這裡面包含人類對於心靈分析的形式，處理感情的藝術形式，它是一個歷史文化的結晶，因此，怎麼可能迴避這種結晶，去外太空創作？不可能的。能做的東西就是通過理解，增加一些、減少一些，讓民謠傳統通過身體，開展出其他一點點枝葉，如此而已。不是說一定得跟傳統對話，我不是傳統主義者，問題是不這樣做，就沒辦法跟當下社會對話，跟當下的文化形式也沒辦法對話。所以很多人看到東西會說，你是不是熱愛客家、熱愛傳統，根本不是這樣子，太多人可以熱愛客家、熱愛傳統，是因為我要跟社會對話，所以要跟社會的傳統對話。這是我閱讀七、八〇年代前輩的作品時，覺得最不足的地方，要說有什麼樣的影響，就是當時意識到這樣的不足，作為一個後輩者，應該得從這個缺口繼續工作。

王：可不可以談談身為一個知識份子該怎麼介入社會，現在和過去的說法有沒有什麼不同？

鍾：大體來說沒有什麼差別。簡單說，一個知識份子從一個社會運動脈絡或關係來看，大部分的知識份子太在意自己作為主體。我說「有機知識份子」是想提醒一點，就是知識份子作為客體的部份其實更為重要。可是，像薩伊德的《知識份子論》、Bourdieu那種看待知識份子在社會運動或社會學上的角色，其實都專注在知識份子作為主體上。

知識份子更重要的是在社會運動中作為一個客體，可以把自己工具化、把自己當作一個媒介、觸媒，通過你讓事情往前發展，有沒有你已經不重要。我的意

思是，知識份子對自己的主體性認識當然很重要，這是形成自身人格、自己的知識方法論、形成實踐論非常重要的部份。可是，知識份子如果沒有對於自己作為客體化的認識，永遠不可能把自己放空，就會不斷談主體、不斷談累積、不斷談優先次序、不斷談自我如何的問題，知識份子到後來可能會變成阻礙社會運動發展的東西。同時，這也是西方哲學與社會學的根本問題，就是凡事談知識份子主體論，不談知識份子客體論。

為什麼凡事就得以知識份子為中心？沒這個道理啊，不能夠以勞工嗎？所以在看西方左派的知識方法論，就會充滿一種以知識份子作為論述、實踐和世界的中心，知識份子在這樣的論述裡，是擔任一個指導者、啟蒙者、評判者的角度，這會有它的極限。而且，我猜這樣的知識方法論，與知識份子的自我之間，導致了十九世紀以來，左翼社會運動關係的不穩定。從歐洲到美國，從美國到台灣，從台灣到大陸，有哪一邊左翼運動知識份子的人際關係是穩定的？從來沒有。因為這裡面都充滿主體論的論述和思考，人的關係要平衡，對自己的認識要主客有之。在一個團體裡，這個時候是你要發號施令，那個時候你要當工具、要受指揮，人際關係才會平衡。可是左派論述裡面，沒有客體這個東西，左派的人際關係從來不會平衡，從來不會和諧，而且左派裡面人際關係的鬥爭，是遠比外面的鬥爭來得激烈。

像資本主義的知識方法論，主體有之、客體有之，有時候你是賺錢的人，有時候是被人賺錢的人，所以既把你當作主體，你也是客體，同時作為一個生產者和消費者。作為消費者時是客體比較重要，作為生產者時是主體比較重要，所以資本主義會比社會主義，至少在人際關係上會來得穩定，主、客體的思考皆有。這是左派知識份子論述，出現的一個大問題。不過，九〇年代有新一波反全球化運動之後，產生了一些轉變。他們開始不把知識份子的主體性放那麼重，開始談多元、去中心，可是這也是試著把主體的位置放低，試著把主體的負擔放輕，更重要的是，客體論的思考應該要出來，現在是時候了。從另一方面來看，佛家就是要讓你把主體拿掉，要讓你把自己客體化，應該試著多閱讀客體中心論的哲學和方法論才是。



附錄三：鍾永豐演講摘錄稿

清華大學台灣文學所 2009 秋冬系列演講（一）菊花如何夜行軍：民謠與當代對話的兩種途徑

時間：2009 年 10 月 4 日 14:00

地點：清華大學人文社會學院 A309

主持人：清華大學台灣文學所陳建忠教授

以民謠與時代對話的起始，可能在中國

兩位陳老師，還有各位同學大家早安。其實有點慌亂，今天要講的東西不能說是研究，也不能說有什麼樣的理論依據，只能說是我這幾年由創作所延伸的一些興趣，還有準備過程中所引發出來的一些揣測跟妄想，所以如果大家有什麼覺得不太合理或不太make sense的地方，大家不要客氣，要盡量琢磨，千萬不要包涵。先解釋一下今天的題目，叫作：「民謠與當代對話的兩種途徑」，為什麼不是現代，而是當代？這和一般「與現代對話」的說法不同。首先，民謠跟時代對話，不是從現代才開始，不是聽了美國的現代搖滾樂和民謠、裡頭有許多反映社會實情的敘述才開始，其實很早以前就有。一般可能會舉十八世紀末到十九世紀初，歐洲的非核心國家，從東歐、蘇聯，到南歐的西班牙，出現了古典音樂的國民樂派為例。當時以德、奧為主的古典樂慢慢走向形式純粹化後，周遭相對後發展的國家，為了提出自我辨識的音樂形式，開始轉向自身的民謠風格，攫取創作的質素跟形式，便出現了國民樂派。十九世紀末期和二十世紀初，由於民族主義獨立運動以及民主解放運動的興盛，國民樂派更變成一個標志國家性格和文化特徵的苔原。十八世紀末，乃至於到二十世紀，古典樂中其實非常多類似的例子，比如說二十世紀現代派的史特拉汶斯基，他的〈春之祭〉其實是用俄國的民謠的形式轉化出來的；又比如在二十世紀美國的黑人作曲家蓋希文，他用了很多早期的爵士樂跟藍調作為創作素材，後來他甚至用了古巴的節奏風格從事創作。因此，以民謠跟時代對話，其實不是我們現在才開始，我們說十八世紀末到十九世紀初，都還是比較晚的。事實上，我覺得全世界最早例子，可能在中國。

投影幕上的文字是詩經。以前可能會從中文系的眼光看它，現在搞民謠以後，我反而是從民謠的眼光來看詩經。如何從民謠的角度看詩經？我的理解是，詩經從來不是一個真正地方民謠的東西，也不是一個知識文人創作的東西，而是兩者兼及。也就是說，是經由朝廷的詩官、採集各地民謠之後，通過知識份子在形式上和意識形態上的調整，才變成詩經。後來的詩經富有兩種重要功能，一個

是統治者教化人心的工具，包括文學的、文化的，和意識形態上的教化。另外是作為文人創作的範本。詩經作為一種形式，發展出古詩，其實是當時文人仿詩經形式，作為創作文體而成。其實那是上下交合的，中國在一兩千年前有這樣的東西，我認為是非常非常前衛的；朝廷有意識的派知識份子去採集這些東西之後，通過文人的眼光，在形式上做了純化工作，所以詩經的格律非常嚴謹，比如四個字的形式。其中，包括意象的鋪陳，從自然的意象、社會的意象，到政治的意象，一層一層轉化，比如它會藉由民謠的方式解釋君臣之義，藉由民謠來提醒你要孝順。從文學發展上，或者從統治的角度來看，都是非常創新的。

這個傳統一直延續下來。到了漢朝，朝廷甚至成立一個專門收集民謠的機構，就是所謂的樂府，樂府也是下鄉採集，當時樂府可能是更往南採，到了江南一帶。比如說「江南可採蓮，蓮葉荷田田，魚戲蓮葉間，魚戲蓮葉東、西、南、北」這首樂府，其實是非常童謠，甚至是民歌的形式。這個傳統持續維繫著，甚至在漢唐時代交際的戰亂時，文人要用文學來反映時代創傷、對統治者提出批判時，基本上也是用民謠形式來抒發。這種方式與我們用流行音樂唱的東西相比，是異曲同工，是同樣的東西。因為民謠比起我們文人在學院裡的創作，流暢性更高，是一個流線型的創作，最有名的例子，就是杜甫的創作。

杜甫這首有名的詩作，反映當時唐朝末年的兵荒馬亂，還有對漢武帝，對當時的王朝、這種不斷要拓展邊疆、流血成河的軍國心態，提出強烈的批判；他也是用民謠的形式。一般我們都用國語來念，其實各位可以試一試用閩南語念，那我就用客家話給各位唸唸：「車轆轆，馬蕭蕭，行人弓箭各在腰。耶孃妻子走相送，塵埃不見咸陽橋。牽衣頓足攔道哭，哭聲直上千雲霄。道旁過者問行人，行人但云點行頻。或從十五北防河，便至四十西營田。去時里正與裏頭，歸來頭白還戍邊。邊庭流血成海水，武皇開邊意未已。君不聞，漢家山東二百州，千村萬落生荆杞。縱有健婦把鋤犁，禾生隴畝無東西。況復秦兵耐苦戰，被驅不異犬與雞。長者雖有問，役夫敢申恨？且如今年冬，未休關西卒。縣官急索租，租稅從何出？信知生男惡，反是生女好；生女猶得嫁比鄰，生男埋沒隨百草。君不見青海頭，古來白骨無人收？新鬼煩冤舊鬼哭，天陰不濕聲啾啾。」

都已經隔了將近一千年，我們用的語言還不是當時他們的語言，念出來整個節奏、音樂、意象、場景的轉換，都這麼樣的有力。這不是厲害的文人有辦法做出來的，這一定是厲害的文人，意識到民謠，才有辦法創作出這種東西。民謠有一個很重點，民謠是以口傳口的。民謠不僅以口傳口，民謠還會爬山涉水，民謠還會穿過不同世代，穿過不同階級；這是民謠作為一種藝術形式，真正需要我們一再琢磨的地方。唐朝的杜甫為了反映社會、批判政治，詩作含有很強的政治跟運動的意識。也就是說，寫這種東西，不是文人看了就算了，他希望它能夠傳出去，傳出去造成社會輿論，對君主能夠施壓，他是具有運動意識的，而不是一個

純粹的文學創作。我甚至覺得，這是中國文人非常重要的傳統，就是重視地方民謠，不僅是重視，而且研究，從地方民謠的質素裡去攫取創作的材料和泉源，這是我認為中國文人系統裡非常重要的一點，甚至到清朝末年都還有這樣的傳統。

五六年前，我去南海路的一家古書店，翻到這本《粵謳民間歌謠集》，這本歌謠集的採集人原本是清朝的舉人，被派到廣東那一代去當去當縣官，因為逛窯子時發覺一位來自廣東的妓女，唱的客家山歌改編很好聽，後來他就實際去進行民歌採集。裡面收錄的不純是客家山歌，很多是他根據客家山歌，再做形式上跟文學上的重新調整。我選了裡面幾首幾個精彩的，比如這首用一種植物，來講女性對性關係的期待跟幻滅：「夜合開花香滿臺，夜夜期郎郎不來；當初只道夜合花開夜夜合，那知夜合花開夜夜開。」這都不是純粹的民謠和純粹的文人能有辦法展現出來的，這是兩個人通力合作，才有辦法完成的。再看到：「入山看到藤纏樹，出山看到樹纏藤，樹死藤生纏到死，樹生藤死死也纏。」他已經是把歇斯底里的情感關係講到情緒的根柢了，你看多厲害啊。

弄到這本書的同時，我也開始去研究一些客家的童謠和山歌，也開始去理解童謠是怎麼一回事，各位要知道，童謠和民謠兩者其實差別很大，童謠不一定是小孩子唱的東西，童謠很多是大人用小孩子眼光來創作的，因為童謠裡面有成人文學世界裡所沒有的自由，包括意象和邏輯上的自由。比如這一首不只是客家，在浙江一帶也有相同形式的童謠：「莫嗷莫嗷，乖乖上轎，又有鑼鼓，又有花轎；暗晡夜，又有新郎公同汝嬲。」從詞的創作眼光來看，第一是形式很豐富，第二是節奏感很好，再來是押韻押得很妙。接下來這首是取笑想結婚又娶不到老婆的人：「樹頂鳥仔嗷連連，愛討哺娘又無錢，兜張凳仔同爺講；講去講轉又一年。」「講去講轉又一年。」那種無奈感多好。再來，我覺得是這本書裡面，很厲害的一首童謠形式的民謠，它是講漁家，一條河有十八戶打漁維生的人家，可是生活很不好：「神前下，十八家，朝朝起來望水花。無米煮，煮泥沙；無床睡，睡天下；無被蓋，竹葉遮；無菜食，食樹芽。」你看多厲害多氣魄。這種東西我們如果能進到他的精神內涵，能夠跟當代對話的能力就非常非常強。剛剛我進來的時候，聽到你們放〈菊花夜行軍〉，〈菊花夜行軍〉其實是我對這種童謠的研究心得：「月光華華，點火餵豬嬲；豬嬲毋食汁，臂銚打禾畢。禾畢尾噹噹，臂銚打先生；先生跳過河，臂銚打鷓婆。」這叫做連鎖式的童謠，我後來想為什麼童謠會是這種設計，我的揣測是這樣：小孩子腦容量不是很大，不可能讓小孩子記太多複雜的東西，尤其我們那個時代小孩子比現在更笨，所以有一個設計：這邊的受詞當第二句的主詞，第二句的受詞當第三句的主詞，連鎖下來小孩子就很好記。我猜這種童謠是特別給小孩子玩耍的時候念的，因此有兩個特色，節奏很跳躍、會押短韻，押嬲、畢、噹這種很輕快的尾韻，方便他邊做動作時邊唱。當時寫〈菊花夜行軍〉時，我就在想有沒有辦法讓童謠能跟當代對話，就用這個東西寫了〈菊

花夜行軍〉。〈菊花夜行軍〉還有後面總司令阿成的口白，其實是從美濃庄開基碑文得來的。美濃的靈山旁邊有一個土地公廟，叫作美濃庄開基伯公，旁邊有一個美濃第一批祖先開基時立的碑文。我念到這段碑文時也嚇了一跳，當時人的書寫為什麼氣魄可以這麼大：「溯我前朝四國姓延平郡王鄭、手闢乾坤大猷、昭於百世、忠浮日月流芳、永被乎萬年神靈、永鎮於七鯤」「今我廣東粵民嘉應州籍、遷居武洛庄、右營統領林桂山林豐山兄弟、統帶同胞萬餘人等、請命天朝」他說當時六堆的統領，林桂山林豐山兄弟統帶同胞，萬與人等，請命天朝，得到天朝的賞賜，給我們飯吃，在我們開闢這個地方。整個形式對我來說是一個族群的大我，是剛去一個地方開墾的族群，向天地，同時也向旁邊的族群，介紹我們是誰，我們為什麼而來，我們將要在這邊幹甚麼。這是一個族群祭拜天地、昭告天下，非常重要的一個文學形式。我把這個東西轉為阿成面對市場的無助，希望他的菊花們，能夠爭氣的一個開場白。

這邊必須要提醒的是，民謠形式如果只是形式上的借用，我不認為那會有多強的滲透力，除非能進到整個民謠的創作核心裡，掌握它的精神內涵和精神狀態。說掌握精神狀態好像有點玄，舉個例子。比如我們去廟裡求神問卜，通常會有兩個角色，一個叫作乩童，另外一個叫「桌頭」，乩童負責跟神明通靈，「桌頭」負責把乩童的話翻成白話給大家聽。我覺得要當一個讓民謠跟當代對話的創作者，必須同時具備乩童和桌頭的能力，或乩童跟桌頭的想像，才有辦法讓民謠變成跟當代對話的形式。

所謂民謠跟當代對話的兩種途徑，有時還是同時出現的，一種途徑是像詩經，國家統治者通過知識份子採集變成國家對內教化人民，以及向外標誌自我的東西；詩經可能著重對內，十八世紀末到十九世紀初歐洲的國民樂派，更強調是民族主義的標記。第二種形式，是杜甫的這種方式，他是以民謠形式重新創作來跟當代對話，作為一種反映或是反抗的形式。

這兩條路其實一直延續到現代，我認為二十世紀是民謠跟當代對話發展最好的一個地方也就是美國的民謠運動。

二十世紀的民謠與當代對話：美國民謠運動

美國民謠運動一般指1960年代，一批年輕一輩的民謠歌手，以Bob Dylan為首，和John Baez等等，復興了美國民謠，讓民謠重新讓年輕世代的人接受，這只是皮毛。美國真正的民謠運動不是從1960年代開始，而是從1920-1940年代就開始。當時幾個重要人物，比如我們現在比較知道的Woody Guthrie跟Pete Seeger這一派人；像他們以民謠作為形式，加入現當代發生的一些事情，到處去遊唱的這種方式，當時有許多民謠歌手都是如此。（播放〈Talking Dust Bowl Blues〉）這首調子不是由Woody Guthrie所創，而是美國在十八世紀末到二十世紀初，美

國洛磯山脈一帶的遊唱民謠；這首民謠有時候會出現在美國的福音歌裡面，是美國很流行的民謠曲調。Woody Guthrie填的詞是講1930年代的奧克拉荷馬州，那時候發生了兩件事，第一是整個美國的經濟大蕭條，經濟大蕭條後產生了一個重大變化，美國有很多佃農和自耕農破產，當時的這些小農和自耕農爲了保家，很多人把自己僅剩的一份田產都賣給銀行，美國之後佔主導地位的這種大農戶，就是從1930年代開始。Woody Guthrie這首歌是講1930年代奧克拉荷馬州的農民，因爲經濟恐慌，因爲當時的沙塵暴，變賣家產，舉家遷徙加州的情況，史稱奧克拉荷馬州大逃亡。但Woody Guthrie人並沒有身在其中，而是因爲當時出了一本很重要的小說：史坦貝克《憤怒的葡萄》，《憤怒的葡萄》第一章就是講這個故事。我們如果聽搖滾樂都會知道搖滾樂裡有個重要形式叫作「概念專輯」，我們的《菊花夜行軍》也是這種概念專輯，這大概是最早的一張。整張專輯講奧克拉荷馬州的農民，不只如此，他還講得非常細。當時因爲沙塵暴，農民吸了很多沙塵之後，會罹患一種叫「塵肺」的病，甚至還有歌是寫這種病怎麼來的。寫病人跟醫生講他爲什麼會得這種塵肺，這是非常非常棒的一張專輯。不只這張，當時有兩個義大利工人，因爲被工廠開除去告工廠老闆，Woody Guthrie甚至把工人告老闆的法院澄清文洋洋灑灑幾千字編成歌，這張專輯現在都還找得到。

我要說的是，當時1920-1940年代的民謠運動，其實不是單純的民謠運動，而是一個大的政治運動、社會運動還有文化運動中一起形塑出來的。大的政治運動是指當時美國左派的一股重要力量叫蘇派。俄國在1917年革命成功後，俄國變成全世界工人和工會運動非常重要的組織和團結力量，1920-1940年代美國最重要的力量就是美國蘇派的社會主義陣營。Woody Guthrie當時是希望能在美國產生社會主義政黨，在社會上不斷組織工人和工會，在文化上通過各種方式要讓工人和農人的聲音，變成是文化上的聲音。不是有一個文人對民謠有興趣去創作，裡頭是帶著很深的政治運動和社會運動的企圖創作出來的文化運動，我覺得這跟杜甫是同樣的路數。二〇至四〇年代以左翼爲主的民謠運動，到1950年代受到美國右派政府的全面鎮壓；只要跟左派有點牽連，不是被抓起來就是被監禁、監聽。最近有本書叫《美國三部曲》，其中一部是《我嫁了一個共產黨員》，就是講這段故事。所以我們說1960年代的民謠運動，其實要從這個脈絡來講，1960年代的民謠運動其實是要讓二〇至四〇年代的民謠運動重見天日。

聽過Bob Dylan，都知道他有一段故事，在他二十歲時，去醫院拜訪已經躺在病床上很久的Woody Guthrie，向他請益怎麼唱民謠這些東西，變成搖滾樂的一頁傳奇；事實上當時去拜訪Woody Guthrie的搖滾樂手絡繹於途，只是他後來比較出名。Bob Dylan後來從裡面攫取創作質素，擁有更好的天份，他的人和創作讓二〇至四〇年代美國民謠的形式和精神，重新跟當代對上話。Bob Dylan的企圖不只是保存民謠而已，我們來聽他早期的一首民謠（播放〈Rocks And Gravel〉）這首是

Bob Dylan在1962年的作品，當時的他才21歲。這首歌本來是由美國1940-50年代的一個藍調歌手叫Brownie McGhee唱的，原先是一首傳統藍調，Bob Dylan不只是把它改成用另一個形式來唱，我覺得他不僅把藍調變成一種前衛藝術，更重要的是，讓民謠具備跟當代任何一種美學形式有同等地位和競爭的藝術形態。我覺得Bob Dylan對美國民謠和世界民謠最大的貢獻，不只是讓民謠這種演唱風格留續到現在，更是讓民謠風格變成與當代任何一種美學形式競爭的貢獻者，這是他最偉大的地方。不僅只形式，還有內容，我們來看另一個內涵，他模仿母親口氣唱的叫作〈北國藍調〉（播放〈North Country Blues〉）如果要我選美國搖滾樂史上最偉大的現實主義作品，我會選這首當第一名。Bob Dylan已經把民謠形式用到純熟，他甚至可以模仿一個母親的角度來講一個礦區因為產業外移而導致的宿命故事；他不只賣弄宿命和悲傷，還具有國際工運的政治意識。一般寫一個地方很苦，我們可能會說他們很苦、很倒楣、很可憐，可是不會分析他們的苦跟其他地方是什麼關係，Bob Dylan畫龍點睛把整個礦區的苦難給點出來：原來是因為住在紐約的老闆，抱怨這邊的價格太貴了，而南美洲那邊的工人幾乎不用錢。他不只同情一個地方的工人，他是統整全世界的工人：一個地方的悲慘，是另一個地方悲慘的開始，他有這麼大的企圖，要超越當時整個民謠的創作格局，而且是跟當時二〇至四〇年代的民謠傳統致敬。

現在聽美國搖滾樂，還是可以在很多專業的部份聽到，這種東西美國歷代都有，一直到今天市場上皆然。比如現在因為全球暖化，歌曲會出現一些呼籲，或是有搖滾歌手唱保護動物的歌曲，而且這些歌都不難聽。這種傳統一直貫串到當代，我們來聽紐約當代一個城市歌手的作品，有來過台灣，叫Cat Power。她其實是所謂後搖那種調調，走極簡路線、有一搭沒一搭的唱著，是不向任何意識形態靠攏的典型創作歌手。即便如此，可是裡面都還有Woody Guthrie到Bob Dylan的這種傳統貫串。（播放〈Names〉）到了21世紀，也走向後搖的階段，可是她的創作形式還是民謠的格式，簡單而且直指人心，點出整個社會問題；裡面寫各式各樣的童工、童妓，還有販毒的兒童，各種被命運所摧折的兒童。搖滾樂之所以偉大，我覺得是在這個地方；它不僅可以直指所處社會的問題，而且可以自我否定，自我檢視，我覺得這才是一個文化真正厲害之處。我們說搖滾樂是一個文化霸權，也對，可是更重要的是搖滾樂裡面有什麼東西，是全世界流行文化裡面所沒有的；更不要說華人地區的流行音樂，都還差得非常非常遠。我認為，從杜甫、Bob Dylan到Cat Power，他們都跟我們講一件事情，民謠不只是我們要保存的東西，民謠還跟當代有各式各樣的對話能力，它跟當代美學都還有各式各樣的競爭力，這是我今天要講的最重要的一點。

以民謠與當代對話的創作嘗試

接下來我想講這幾年下來的一些小嘗試。我們在弄第一張專輯時，聽著客家山歌，我跟生祥在想，其實客家山歌是非常逃避現實的，都是在工作場合裡藉由男女情愛的抒發，來獲得身體和心理的舒緩，可是它不會碰觸很大的社會現實，當然也不會去抗議什麼。山歌究竟能不能抗爭？所以我們就做了〈山歌唱來解心煩〉。（播放〈山歌唱來解心煩〉）雖然用客家話書寫，但我們希望這首歌不只客家人聽了有感覺，還可以跟不同族群文化的人對上話，所以我們有意的在歌曲裡使用月琴，因為它不是客家山歌跟八音會用的樂器。在寫這首歌時，我很清楚的意識到我們遠離這樣的傳統已經太遠，要再重新回去，其實非常痛苦。歌詞看來簡單，卻是有史以來花我最多時間寫的一首歌詞，我寫了九個月。九個月並不是想到才重新回來寫，是期間每天晚上都在想這首詞，連續九個月。因為很多東西根本拗不過來。比如說所謂的平仄，過去只是考試上用用，真正在歌詞創作上，其實和節奏有關。另外，如何讓客家語彙具備當代性，還能呼應農民使用語言的習慣和脈絡，是我一開始創作最困難的地方。各位跟我一樣，在受現代化教育的過程中，傳統和脈絡是不斷被淘洗的過程，現代化教育愈越多，農村和成長背景的東西就越來越少；要回到傳統，重新揣摩傳統，試圖讓不同傳統跟文化和階級語言能夠對話，我熬了很久。寫完這首以後，比較知道裡面的竅門，甚至有更大的企圖，開始想有沒有辦法跟福佬文化對上話，有沒有辦法跟都市裡面的生活脈絡和背景對上話，所以在專輯《臨暗》，我們做了另外的嘗試。（播放〈頭路〉）當時我把這首歌寫好給生祥，他問音樂上你有沒有什麼想法，我回答黃克林的〈倒退嚕〉。都市裡的漂泊並不是像流行音樂裡面講的愛情，我覺得這個時代所謂都市裡的漂泊，是工作上的漂泊，比如以我來講，做過的工作至少一打以上，很多朋友工作的漂泊其實比我更嚴重。在寫這首歌時，我還想客家的童謠或民謠裡面，有沒有哪一些東西是特別可以跟這種工作上的漂泊對上話。就把一首客家諺語當作引子：「上夜想到千條路，天光本本磨豆腐」。之所以會對〈倒退嚕〉有印象，是我在念淡江的時候，有一天傍晚回宿舍的時候，聽到一個很好聽的聲音，後來我跑下去，原來是下面有人辦喪事。他們唱各式各樣跟喪葬有關的歌，其中一個就是〈倒退嚕〉的原始形式。北部彈〈倒退嚕〉的原始形式很好玩，它是彈電子化的三弦，基本上是電貝斯加電吉他合體。可以彈高音，也可以彈節奏的低音。因此我從那邊延伸，如果有一個東西用來描述都市裡面工作的漂泊，我覺得最適合的形式就是黃克林的〈倒退嚕〉，我們也跟那個傳統致敬。

從這裡我開始有另一種想法，我們小時候，後來出門在外，很多閩南的朋友會唱各式各樣的閩南歌謠，我們有沒有可能進一步跟他對話？其實我不想寫一個純粹客家的東西，因為現在也沒有純粹客家的東西，離開成長地之後，周圍都是各式各樣的朋友嘛，這裡面其實是想到我在高雄工作的時候，認識幾個閩南的朋友，他們去KTV裡面唱歌，每次都會唱〈港都夜雨〉。後來我再去翻歌詞，被歌

詞嚇了一跳，已經隔了三、四十年，今天對這種工人的處境，還是指證歷歷。這首歌也許有些朋友聽過，是《臨暗》裡的〈古錐仔〉，不過我給各位聽的是我們最喜歡的另外一個版本。（播放〈古錐仔〉）

我覺得要讓民謠能跟當代對話，要讓民謠有重新再創作的可能，很重要的一個工作是：重讀民謠，重新評估民謠，這是我們聽民謠非常重要的工作。民謠並不是記錄下來後，自然而然能跟當代對上話；我們看民謠生發跟再創作的過程，從來不是這樣的，從來都是因為文人知識份子有意讓民謠變成一種新的創作形式，民謠才會有新的社會生命、文化生命跟藝術生命。我在每次創作過程裡，都會不斷去翻新的民謠，或是去重聽、重讀民謠，從這裡面去得到新的觀點，也慢慢通過各種各樣的方式，用新的眼光，或原本邊緣人民的眼光，去體會他們當時為什麼唱這些東西。

從1990年代我開始接觸台灣的各地民謠，發現台灣還有很多非常厲害的民謠形式，值得我們去重新接續，後面我再舉兩個例子，其中一個是恆春民謠。我們談到恆春民謠都會想起陳達的〈思想起〉，其實陳達只是整個恆春半島民謠裡面的一個人而已，在那個時代，恆春會唱民謠的非常多人，只要是老人家信口就可以唱民謠；當時的民謠不只是像陳達這種遊唱式的東西，它甚至是當時社會文化裡面的重要場景。接下來這首歌叫〈牛尾絆〉，就是牛的尾巴掃來掃去，意思是說這個東西怎麼唱都唱不完。這個歌很有意思，它的歌唱場合是在女兒出嫁的前一天、娘家的最後一個晚上，家裡所有人集合起來唱這首歌跟女兒講，去了夫家之後要怎麼做人。很重要的一點是，娘家的人會跟女兒集體懺悔，跟女兒講，妳嫁過去一定會很苦，所以妳一定要怎麼樣；那妳嫁過去之所以會很苦，是因為我們家窮，田又少，我們家的出身背景不好，所以害妳嫁的這麼差，所以妳一定要體諒我們家，過去之後要好好作人家的媳婦。（播放〈牛尾絆〉）今年跟生祥合作的第五張專輯《野生》，是寫女性的故事，決定要寫這張專輯就是因為這首歌。民謠裡面的女性視角是什麼？當時我還是在想類似的問題。或者，在我們要用民謠傳達女性觀點或處境時，民謠形式是怎麼處理？這首歌對我啓蒙非常非常大。要給各位聽的另外一首民謠是高雄布農族的一首歌，叫作〈敘述寂寞之歌〉。（播放〈敘述寂寞之歌〉）我們社會上講敘述寂寞，從來都是非常個人主義的事，從來都是單向式的，可是在布農族的敘述寂寞，是集體的：一個唱人說我在家裡我多寂寞，經歷了什麼遭遇，旁邊合唱的人講，你沒有那麼倒楣，事情不是像你想要的；通過集體的敘述寂寞，寂寞不再寂寞。就像我剛剛所說，再創作民謠前，必須要對民謠進行批判性的重讀。通過這個批判性的重讀，才有可能讓民謠重新跟當代對上話，給它新的意義和新的詮釋，這是我覺得民謠重讀非常重要的工作。

提問：90年代新竹縣文化局曾經做了客家歌謠競賽，雖是競賽性質，但基本上裡

面都是傳統客家歌謠。交工我第一次聽就非常震撼，除了所謂民謠風和歌詞內容以外，那個音樂和樂器，有客家傳統的，但是整個配合起來的，絕對是全新的東西。你們當初是怎樣突破山歌和傳統樂器的表現方式，才達到這樣的效果？

鍾永豐：針對問題做兩點回應。第一，其實我們的東西在客家界裡面，尤其在北部的客家界，其實不太被人接受，他覺得你們就是鬼打架，他們會覺得你們為什麼要去跟人吵架，為什麼要去跟政府作對，我說要批判性的重讀民謠，原因在這裡。民謠當然有意識形態啊，唱民謠當然也有意識形態啊，至於他們的意識形態是什麼，當然我們要去細分。第二，基本上我有點慚愧，我不是一開始就喜歡客家歌謠，不是一開始就會閩南歌謠，不是一開始就聽陳達。小時候因為我們家是種菸葉的，當時種菸葉算是經濟條件比較好的農民，小時候叔叔跟姊姊都在台北念大學，暑假回來會把城裡的唱片帶回家，所以我從我叔叔和姊姊那邊聽到了搖滾樂、民謠跟古典樂，大概小學五六年級的時候就知道有這些好東西。從高中開始一路聽搖滾樂到現在，不過我跟一般人聽搖滾樂的方式比較不一樣，我會覺得搖滾樂不能夠照搬，因為搖滾樂有它發展的脈絡，我們在被搖滾樂為主的流行樂統治這麼久以後，要如何重新創造一個東西？我們不可能忽視搖滾樂的影響、不理搖滾樂基本的音樂結構，另一方面，我們又希望能夠有自己的東西，所以我們開始有一些拆解。

比如早期我會跟生祥說，搖滾樂裡面的主奏吉他可以換成月琴。因此我開始把一些陳達的東西給生祥聽，因為他夠天才，他可以把陳達的東西拆解成有搖滾節奏的月琴；一般民謠和搖滾民謠的節奏結構和概念是兩種系統，所以要從這種東西轉換過來的時候，其實是經過不同系統轉換。再來，聽六〇至七〇年代搖滾樂的時候，我們喜歡聽間奏中高亢的電吉他，那可不可以不要電吉他，我們的嗩吶應該也有這種效果，而且搞不好會更厲害。可是問題來了，我們去找美濃客家八音的嗩吶手，沒辦法跟我們搭，因為他們的節奏概念跟我們不一樣，兩種東西根本搭不起來；勉勉強強用外部音源的方式來處理，比如《我等就來唱山歌》裡面的第一首歌是美濃的傳統嗩吶手，我們用剪的方式把它剪進去，基本上沒有辦法跟我們一起合奏。後來透過朋友介紹，認識高雄市立國樂團的嗩吶手郭進財，他不只會吹嗩吶，還吹黑管、薩克斯風，也玩爵士樂。他可以跟我們搭的原因是，現在國樂裡用的樂器，跟傳統國樂器其實是兩套東西；現在的國樂器已經經過十二平均律的改裝，聽起來是國樂，但是節奏概念跟構造其實跟西樂一樣。他進來之後，我們提供了很多客家八音的素材給他，說這個地方希望可以吹的像客家八音一樣；客家人用一些形容詞來形容客家八音嗩吶的音色，比如這個地方要「辣」，一個指辣椒要很辣的辣，一個是太陽很亮的辣。有的地方還希望他能夠轉一下；比如《菊花夜行軍》那種會勾人心的嗩吶，其實是討論出來的。他原本吹的是東北的嗩吶，比較高亢，南方的嗩吶其實是偏向小調，跟東北的東西不

一樣，台灣基本上都是吹東北的嗩吶系統。爲了讓郭進財了解美濃的嗩吶是什麼，其實我跟生祥做了很多功課給他，他才幫我吹出即便是美濃人聽到都覺得，這是我們的嗩吶的感覺。另外就是節奏系統，因爲我們實在很不願意用爵士鼓，可是又不可能沒有節奏系統，所以當時就跟我們的鼓手阿達討論，有沒有可能把客家八音的套鼓變成節奏樂器？各位可能有看過我們早期交工樂隊的鼓套，那其實是手工用三合板磨出來的東西。此外，還有錄音。我們大概是台灣少數會玩錄音室的樂團，我們的貝斯手是錄音師，在真正玩音樂之前，我是音響的發燒友，所以知道音場要好，前景、後景和中音和高音的搭配，主奏樂器跟主唱、其他樂器應該是什麼關係等等觀念，雖然不是很厲害，但是我可以討論。這兩張專輯我覺得另一點好玩之處在於，整個錄音過程都是手工；我們思考什麼音色適合我們的音樂，我們絕對不可能去錄音室，一個原因是成本太高，第二，錄音室的音色是很冰冷的，我們也不喜歡。後來那時候因爲著迷真空管的聲音，所以就跟錄音師冠宇討論，我們的聲音有沒有可能像真空管的聲音？於是帶他去我們家的音響室，是我們家的土房子，思考這個聲音的原因是不是非關真空管，而是因爲牆壁是土磚？立刻想到我們家的菸樓也是土磚，所以就趕快拉錄音師去菸樓，把門打開來裡面拍手，那聲音就是我們要的tone，就把土樓改成錄音室，這麼玩來的。各位會聽到很多奇奇怪怪的感覺，其實是用手工玩出來的。

提問：某方面來講，這好像也跟美濃有關，美濃作爲一個客家小鎮，不只像我們這邊的北埔，只是一個客家產業而已，一般印象是美濃是更加有文化的。是不是土地能夠延展和生長出來的文化，具有它的特異性？

鍾永豐：如果有機會去到美濃三合院，去到美濃的祖堂，從祖堂一進去兩邊都是連綿不斷的字一路寫進去，清風、明月、龍飛、鳳舞，祖堂裡面還有棟對講家族在大陸的遷移歷史，另一邊講祖先在台灣遷移歷史，從外面進到裡面去都是文字。我們小時候，祖父也會抱著我跟我講我們家歷史是怎麼來的，爲什麼清風要對明月等等。美濃客家人對文字非常崇拜，所以小時候大人發現小孩子屁股下面坐著報紙或者文字，馬上被抓起來打，文字必須恭恭敬敬的拿起來，放在祖堂後面的置字簍裡面，時間到了扛去敬字亭燒。美濃至少在我這個年紀以上，都有點文字狂。所謂文字狂就是說，看到文字會很講究，這是在運動時有一些左派朋友告訴我的。他說永豐，我覺得你有文字狂。我說會嗎？他說，你連寫一個傳單都這麼講究文字。比如運動上的傳單，我都會寫到很像詩，很討厭文字裡面有廢字、廢句、廢話，一定要讓文字非常精練。後來想想我爲什麼這個樣子，大概是因爲那樣文化的影響，從小那種文字的崇拜，還有那種文字的敏感度，恐怕是這樣培養出來的。

提問：是什麼樣的契機開始有意識的思考，或可說是一種客家意識，把民謠放到你的創作或文學思考裡？

鍾永豐：一方面是家庭環境，從小就有這些亂七八糟的東西可以聽。另一方面，我在大學時認識了一個朋友，是許達然的弟弟，叫許國隆，開了一家叫惟因唱片的唱片行。我認識他的時候，他還沒開唱片行，那時他只是一位國中老師。他對我有很大啟蒙，他要我去想一件事情，所有的音樂都有根源，那麼搖滾樂的根源是什麼？當時我剛好在聽重金屬，早期有一個重金屬的團叫齊柏林，他就說那個東西其實是白人藍調樂團搞出來的，跟真正的藍調其實相去甚遠。去他家的當晚他借給我二十幾張藍調唱片，才知道六〇、七〇年代白人的搖滾樂團或藍調樂團對藍調而言，內涵和形式都只是皮毛，我就把齊柏林這些東西都丟掉，開始去聽藍調，開始去知道美國各式各樣的藍調系統和樂手，才知道原來藍調是這麼大的一個東西，才知道藍調跟二、三〇年代的民謠復興運動，乃至於六〇年代民謠跟搖滾運動的關係，是這樣重新啟蒙的。

那時聽藍調、看藍調歌詞，才知道藍調作為一種民謠形式，它是直指當代的。我覺得這是民謠具不具備和當代的對話能力一個很內涵的東西。民謠生產的時代中，反映了怎樣的社會關係，而這個社會關係又會進一步對民謠跟另外一個當代的對話產生很大影響。說清楚一點，藍調能夠具備直指當代的話語能力，是因為藍調裡面講兩種社會關係，一種是白人跟黑人，一種是農場主跟奴隸、雇工的關係。用現代化的眼光來看，它是講族群關係和階級關係，這也是我們當代社會關係的一種。為什麼受中國影響很多的當代戲曲，在當代會很快沒落，因為當代很多的傳統戲曲，比如像歌仔戲，像南北管，它裡面講的是君臣關係、封建關係，這在當代社會已經沒有了，很自然這個戲曲在當代的對話能力會沒那麼強。我也不認為傳統戲曲一開始出現就是這麼回事，我覺得都是透過具有統治意識形態的文人所改裝的，以前的民謠，也不見得都是講這種君臣關係。

從民謠和藍調的樂手裡面，我開始領會，為什麼有些民謠在當代社會裡面不僅活得好，而且活得更強壯，為什麼有些民謠在當代社會奄奄一息、不堪一擊？民謠不是死的，民謠裡面所講的當代社會關係，跟另外一個社會關係有怎樣的呼應，可以用來解釋藍調作為一個音樂形式和文學結構，在當代社會為何具有如此廣大的傳播力量。美國在全世界的文化霸權只是其一而已，我覺得是因為內部有一個這樣的東西，才有辦法做到這樣，況且藍調到1970年代之後，變成是全世界民謠運動裡面很重要的來源，不是美國霸權推就可以推得動，如果是這樣，德國、俄國也曾經是霸權，為什麼推不動？可是美國推得動，這裡面不是這麼單面向的東西。



附錄四：生祥與樂團已出版單曲與合輯年表

時間	專輯名稱	No.	曲目名
1993	《心中有愛、溫柔相待—大學城第十屆全國大專創作歌謠比賽優勝紀念專輯》	03	〈觀音的故鄉〉
1996.03	《鯨魚的歌聲》	07	〈愛行奈去〉
1999.06	《山歌之外、後生的歌：第四屆台北市客家文化節紀念專輯》	01 02 03 04 05	〈客家現身〉 〈客家前進〉 〈下淡水河寫著我等介族譜〉 〈夜行巴士〉 〈秀仔歸來〉
1999.08	《房事不順：無殼蝸牛運動十年影音多媒體記錄專輯》	01	〈我們向幸福招手〉
1999.10-	《種下永恆的希望》		〈種下永恆的希望〉
2000.05	《勞工搖籃曲》	01 04	〈偃等還佇厥等麼該〉 〈人窮力出〉
2000.10	《美麗的所在》	01 02	〈美麗的所在（台語版）〉 〈美麗的所在（客語版）〉
2000.12	《底層的聲音：勞動、生活、音樂》	08	〈工人ㄟ仔歌〉
2001	《大家行共路》	09	〈阿芬攞人〉
2001.08	《崩代紀事—壹》	08	〈非核家園進行曲〉
2001.12	《美麗之島·人之島》	09	〈非核家園進行曲〉
2003	《流浪之歌音樂節》	03 04	〈阿成下南洋〉 〈大團圓〉
2008.04	《甜蜜的負荷》	02	〈曬穀場〉
2008.06	《客家電視台連續劇主題曲》	01 02 03 04	〈南方〉 〈徐傍興平板〉 〈菸田〉 〈毋好噉〉

附錄五：生祥與樂團已出版單曲歌詞²³

觀音的故鄉

詞、曲：林生祥

觀音靜臥千年久 河水清清向西流
不知道多久以前 觀音選擇了中國的某個角落
靜靜地等候 等候傳說中我們的老祖宗
觀音賜予他們 夕陽餘暉與一條清清河流
小河走過田野四周 晚霞伴著歸航的途中
我回到這觀音的故鄉 一切不再是我所想像
烏雲遮蓋了夕陽的方向 清清流水也不再盪漾
我回到這觀音的故鄉 一切不再是我所想像
想起過往的小河與夕陽 竟是令人如此的悲傷
啊—
冬雨綿綿烏雲朵朵 觀音的眼淚掉進那個角落
但願洗淨故鄉的塵濁 只是何時再見夕陽餘暉與一河清流
觀音靜臥千年久 河水不再清清向西流

愛行奈去

詞：古秀如，曲：林生祥，演唱：邱世芳

千里渡台 萬般艱辛 開山打林拼生死
三日風來 兩日雨 愛傳香火在奈位

天不負人 生根落地 百年耕種無容易
日頭有心 夜有情 共同打拼四海知

愛行奈去 愛行奈去
頭擺不時會問起 金下毋使再懷疑

愛行奈去 愛行奈去

²³ 由於生祥與樂團已出版單曲較為分散，搜索不易，本文收錄歌詞作為參考。

再無別位可代替 痛惜寶島傳子弟

譯：

愛行奈去：要走到哪兒去

奈位：那裡

頭擺：從前

不時：常常

今下毋使：現在不用

客家現身

詞：鍾永豐，曲：林生祥

客語

田坵狹狹泥肉瘦

五穀賤賤愁對愁

日日做到兩頭烏

一副本錢又告消

上代祖先食無歇介搵心苦

上代祖先行無歇介艱辛路

亦下我等還愛再嚙一擺

亦下我等又愛再行一擺

我等遷出偏背 liap 角介內山

來到嚙啁層疊介台北

我等客家人

頭犁犁 目傾傾 嘴肅恬

硬頸打拼 尋希望（重複）

吞過幾多目汁傍飯

忍了幾多臨暗想轉

台北台北 爲了尋希望

我等來到台北

華語

田地狹窄土壤瘦

五穀賤價愁對愁

日日做到兩頭黑

一副本錢又告消

上代祖先沒吃完的蝕心苦

上代祖先沒走完的艱辛路

現在我們還要再嚙一次

現在我們又要再行一次

我們遷出偏僻邊陲的內山

來到人雜樓高的台北

我們客家人

姿態卑微默默隱聲

硬頸打拼 尋希望（重複）

吞過多少眼淚配飯

忍了多少黃昏想家

我們來到台北 爲了尋找希望

現在我們吃過的蝕心苦



亦下我等食過介搵心苦
亦下我等行過介艱辛路
原鄉子弟還愛再嚐一擺
原鄉子弟又愛再行一擺

現在我們吃過的蝕心苦
現在我們走過的艱辛路
原鄉子弟還要再嚐一次
原鄉子弟還要再走一次

我等現身嘢啲層疊介台北
行上街頭籲聲為客家
我等毋好再
頭犁犁 目傾傾 嘴肅恬

我們現身人雜樓高的台北
走上街頭為客家大聲呼喊
我們不要再
姿態卑微默默隱聲

客家現身
客家籲聲（重複）

客家現身
客家發聲（重複）

我們向幸福招手

詞：鍾永豐、陳冠宇、林生祥，曲：林生祥

一九八六 那年那場 好萊塢的愛情電影
牽動我們 就這樣 我們決定攜手 共組一個窩

這個期待 令人沉醉 生命就像愛情電影
幸福人生 就不遠 我們跨步向前 迎接美夢

十幾年前 一片美景 彷彿一切努力就有
這個美夢 終到手 我們拚死拚活 準備結個窩

我們相信 我們堅定 市場經濟公平正義
牽著幸福 走上路 城市光明的夢 就在有殼以後

噢！幸福向我們招手

我們急著 實現夢想 逛遍工地找尋希望
奔走之間 才發現 房子越建越多 我們難有一個

我們甘心 省吃儉用 我們只想有殼有窩

幸福人生 能上路 突然一場泡沫 我們變成無殼蝸牛

噢！幸福它長滿了鏽

七彩泡沫 美麗幻影 將這住屋權利變作城市賭具
一轉手 就奪走我們 血汗積存幾十年的努力
什麼市場經濟 什麼公平正義 街上走的盡是城市的奴隸
拼死拼活 一輩子 難道只求一個殼

一九八九 忠孝東路 無殼蝸牛相聚街頭
牽動你我 看天臥地 我們一起擁抱 同樣一個夢

一九九九 蝸牛辦桌 親朋好友再聚街頭
幸福人生 有殼有窩 我們打鼓敲鑼 尋找美夢

噢！我們向幸福招手

種下永恆的希望

詞：秀祥，曲：楊德盛



吶喊的風景 瘡啞的哭聲 破碎的家園 瘡痕的台灣
噶啞尼貝美吽（重覆）
大慈大悲 在這劇痛的震央 我們種下永恆的希望
大慈大悲 穿越嘶吼的岩盤 我們的愛流進你的苦難
噶啞尼貝美吽（重覆）

俚等還佇厥等麼該（我們還在這兒等什麼）

詞：鍾永豐，曲：林生祥

客語

領人薪水介兄弟姊妹
厥下頭路（是）緊來緊壞覓
因為資本家 伊等吶啲

華語

領人薪水的兄弟姊妹
這下頭路是愈來愈難幹
因為資本家 他們啊

已經交合起來耶啲
資產階級是梨風稱頌
伊等唆弄政府（來）布置媒體
覓衰佢等介生存八字
領人薪水介兄弟姊妹
佢等還佇厥憨憨介等麼該
食人頭路介兄弟姊妹
厥下薪水（是）緊領緊薄
因為資本家 伊等啲啲
已經過海結親耶
資本主義是百面風神
伊等轉移資金（來）裁員關廠
入口外勞（來）督狗相打
食人頭路介兄弟姊妹
佢等還佇厥昏昏介等麼該

已經交合起來了
資產階級洋洋得意
他們唆弄政府布置媒體
弄糟我們的生存八字
領人薪水的兄弟姊妹
我們還在這兒憨憨地等什麼
食人頭路的兄弟姊妹
這下薪水是愈領愈薄
因為資本家 他們啊
已經過海結親了
資本主義是八面春風
他們轉移資金裁員關廠
進口外勞企圖使勞工像狗一般互咬
食人頭路的兄弟姊妹
我們還在這兒昏昏地等什麼

美麗的所在

詞：路寒袖，客語改編：林生祥，曲：交工樂隊



河洛語

海邊的風 若是吹過來
山頂的雲 就會報咱知
溪水走尋 日頭的所在
春雷若響 河水入大海

黑紅相爭 已經是過去
咱的鄉里 漸漸咧爬起
透早毋通 株記舊暗暝
天拄咧光 黑雲趕乎離
空清甘甜 幸福傳千里
美麗的所在打拚做伙來
美麗的所在打拚做伙來

客語

海邊介風 若係吹過來
山頂介雲 就會畫過妝
河壩尋到 日頭介所在
淡水鹹水 洽合入大海

紅黑亂透 早就是過去
我等介鄉里 漸漸企起來
朝晨吭床 記得昨暗普
天色開陽 烏雲會散開
空氣甘甜 福氣千里傳
福氣傳四方 煞忙為家鄉

工人囡仔歌

詞：鍾永豐，曲：林生祥

天頂 e 月娘欲帶你去七逃
搖哇搖 惜哇惜 欲睏喔
陣陣 e 夜風欲載你去迺街
搖哇搖 惜哇惜 欲睏喔

人 e 父母疼痛，是龍鳳飛天頂
你 e 父母養飼，是放雞食土蜷

你若是大漢讀有冊，做官做頭家
搖哇搖 欲睏喔
你著毋窗糟蹋，像阮這款這工 e 人啊
搖哇搖 欲睏喔

我 e 心肝囡仔，你著愛體諒啊
你著愛知影，你父母是工仔
天頂 e 月娘欲帶你去七逃
搖哇搖 惜哇惜 欲睏喔
陣陣 e 夜風欲載你去迺街
搖哇搖 惜哇惜 欲睏喔



人 e 父母賺錢，是輕鬆攔自然
你 e 父母賺食，是長工攔苦戰

你若是大漢讀無書，做工作薪勞
搖哇搖 欲睏喔
你著毋窗未記哩，挺咱這款做工 e 人啊
搖哇搖 欲睏喔

我 e 心肝囡仔，你著毋通過哭啊
你著體諒父母，明哪過愛做息
我 e 心肝囡仔，你著卡緊睏啊

今冥若是睏無眠，哪有氣力倘賺食

非核家園進行曲

詞、曲：交工樂隊

我們腳踏著豪邁 我們來自那高山
來自海洋和平原 我們如河般蜿蜒

我們腳踏著勤勉 要為子孫和祖先
奠下永續的生態 非核的家園

腳踏著豪邁 非核的家園
腳踏著豪邁 非核的台灣

我們豪邁的足跡 就是歷史的分際
我們怒吼的歌聲 就是進步的呼聲

我們邁向的社會 將無萬年的核廢
我們腳踏的土地 生命自然的演替

腳踏著豪邁 非核的家園
腳踏著豪邁 非核的台灣



曬穀場

改編詞、曲：林生祥

改編詞

熱天，割稻仔期
阮庄的穀仔埕
是驚嚇人的運動埕
熱天，割稻仔期
阮庄的穀仔埕
是驚嚇人的運動埕

原詩

夏日，收割季
吾鄉的曬穀場
是一驚惶的競技場
氣象臺的報告
往往屬於謠傳
而天色，變換不定的天冗
吾鄉沒有諸葛亮之流的人物

氣象台的報告
往往是無影無蹤
翻來變去的天色
阮庄無諸葛亮彼號人物
會當預測

熱天，割稻仔期
阮庄的穀仔埕
是驚嚇人的運動埕

氣象台的報告
往往是無影無蹤
翻來變去的天色
阮庄無諸葛亮彼號人物
會當預測

熱天，割稻仔期
阮庄的穀仔埕
是驚嚇人的運動埕

熱天，割稻仔期
阮庄的穀仔埕
不時，驚嚇著阮庄的人

可以預測

晴晴朗朗之際，誰也不知
太陽，何時將陰著臉
拂袖而去。天公
何時將遣來一陣
不爽快的細雨，或是一場
惡作劇的西北雨

吾鄉的曬穀場，在收割季
是一驚惶的競技場
時時，驚惶著吾鄉的人們



徐傍興平板

詞：鍾永豐，曲：傳統改編

客語

上崎勉強半崎坐，看轉南方唱山歌
大起醫院渡貧苦，偏背壙角辦美和
天真邀陣練棒球，汗水塵灰打扭糾
日月風雲滾青春，敢同世界比秀釉

華語

上坡勉強下坡作，回頭南方唱山歌
大起醫院渡貧苦，窮鄉僻壤辦美和
天真邀陣練棒球，汗水塵灰攪一起
日月風雲滾青春，敢同世界比細緻

菸田

詞：鍾永豐，曲：林生祥

姊擺腳長賀天葉
哥擺手快呵中葉
佢抹腳葉跔到撐腿
想要趕緊又驚徑斷葉
驚啊分人開磅徑斷葉

菸田菸筍茫茫渺渺
菸行恁深奈久抹透
那河壩唇籲籲嚟嚟
這兜做一堆介死田螺
這兜做一堆介死田螺

大細抹到日頭無志願
佢到冬下交工來摘菸
美濃山下摘到龜仔山下
佢晝佢暗好才食到阿母煲介鹼粥
傍伯母講介雄話



滿叔滿叔奈久歸到
想汝陪佢菸樓掌火
佢讀毋落又睡毋落
夥房裡是緊來緊冷卻

耕讀耕了要分佢等讀
讀了又挽佢等毋好耕
爺哀耕多緊耕緊老
後輩讀多緊讀緊遠田坵伙房緊來緊寂寞