

交工樂隊

台灣通俗音樂的社會運動實踐

許馨文

政治大學廣播電視學系研究所

研究生 (學生論文)

木柵郵政 9-49 號信箱

(02) 82373213

(02) 29393024 (fax)

g9453014@m1.cc.nccu.edu.tw

《中文摘要》

通俗音樂(Popular Music)與台灣社會運動(Social Movement)息息相關，經常作為營造特定運動氛圍與建立共同(community)情感的工具，但在傳播研究中卻絕少被置於社會運動的脈絡中，以一種個人或團體進行「社會實踐」(social praxis)的表達方式看待，而成為研究的核心問題。

本研究以「資源動員理論」與「社會運動的意義建構」為研究取向，分析以「美濃反水庫運動」為題進行創作的交工樂隊專輯【我等就來唱山歌】，探討交工樂隊如何以音樂進行社會運動實踐。結果發現，透過歌詞的「故事主題」、「論述方式」、「言外之意」以及音樂的「旋律、節奏、和聲三元素」、「表演」、「配器」，音樂文本建構了(1)美濃反水庫團體「運動的正當性」、(2)「客家青年回鄉發展的正當性」，以及(3)「對主流通俗音樂之音樂性、題材，以及國家機器意識形態的對抗」三種意義。

關鍵詞：通俗音樂、社會運動、意義建構

壹、 研究動機

通俗音樂(Popular Music)與台灣社會運動(Social Movement)始終息息相關。七〇年代民歌時期，閩南語歌曲多以生活小品為主題，特色是自然、鄉土，未觸及社會、政治等層面，卻在具有宣傳意圖的政治性使用後，成為標準的訊息歌曲(message songs)。如美麗島事件後「望你早歸」、「補破網」等早期閩南語歌曲成為黨外人士最常運用的宣傳歌曲(張釗維，1991:147)。解嚴後的「新社會運動」(new movement)——如生態環境運動、女權運動、和平運動、都市社會運動——屬性趨於多元化，訴求不再只是政治反抗(杭之，:242)，新的質素、社會生活邏輯被提出的同時，作為社運歌曲的音樂類型與題材也就跟著五花八門起來。比如九〇年代轟動一時的「反性騷擾」大遊行活動中，民歌歌手楊祖裙在示威車隊上高唱卡通歌曲「科學小飛俠」，以其中的「惡魔黨」象徵運動所要打擊的性騷擾者。

1997年，台灣勞工資訊發展中心(ICLE: Information Center for Labor Education in Taiwan)發行了第一張以勞工運動為核心概念的卡帶專輯【福氣個屁】，也是第一張挑明了作為社會運動實踐工具、並以大眾媒介(Medium)的形式流通的音樂專輯。1998年，由五名美濃客家青年組成的「交工樂隊」，以1993年持續以來的美濃反水庫運動為題，發行了【我等就來唱山歌—美濃反水庫運動音樂紀實】。相較於【福氣個屁】，交工樂隊的這張作品更是針對單一社會運動主題進行創作，與運動組織成員的村野眾生共同實踐社會運動的「運動再生產」(參見【我等就來唱山歌】專輯書冊，1998)。

通俗音樂長久以來被視為人民慾望、情感與意見投射與宣洩的載體(vehicle)、在傳播研究中卻絕少被置於社會運動的脈絡中，視為一種個人或團體進行「社會實踐」(social praxis)的表達方式而成為研究的核心問題。現有的通俗音樂研究多聚焦在歌詞(lyrics)言說(discourse)的能指與所指、音樂工業的運作機制與結構上。然而，除此之外，通俗音樂與人民、與社會之間還有太多太多有機、具有能動性的關聯。有鑒於通俗音樂作為一種「社會運動實踐」在傳播研究領域中的一片荒蕪，本文希望以「交工樂隊」為例，探討通俗音樂的社會運動實踐的方式與意義。

貳、 名詞釋義

1. 通俗音樂(popular music)

本文所指涉的「通俗音樂」概念意指相對於「藝術化」的嚴肅與實驗音樂作品，包括爵士(Jazz)、民謠(Folk)、搖滾(Rock & Roll)與各種高複製性、同質性、

具有時效性的流行音樂(Pop)(Frith, 2001)都在其範疇中。它強調能反映某些民眾品味或經驗，創造出何謂「通俗性」(popularity)的了解，而非特定的音樂類型(genre)，在此定義下，它突顯的是閱聽民眾的位置，並強調這是一個動態的場域(張育章、張釗維，1994:8)，此外，本文強調通俗音樂的「通俗性」並非等同於「同質性」，相反的，它是「異質」的「大眾」所共享的概念，因此包括所謂「地下」(underground)、「另類」(alternatives)與「主流」(main stream)等概念。

2. 社會運動(social movement)與社會運動實踐(praxis of social movement)

「社會運動」是一個社會學名詞，意指一個團體有目標、有計畫的一種共謀行動，其目的在乎改變社會或部分的現象，是經由集體行為(collective behavior)以改變社會或其部分的持續性工作。社會運動通常有幾個基本特徵：(1)有特定目標、(2)有組織、(3)有一套當幫助他們在運動遭到原有社會秩序抵抗時仍能保持忠誠的意識形態(ideology)(James. W. Zander et al, 彭懷恩編譯，1992:298-299)。David Popenoe 指出社會運動信奉行動主義，堅信為實現變革就必須採取實際行動(Popenoe, 1989)。

根據 Mitchell(1979)所編纂的社會科學字典，「實踐」(praxis)一詞在希臘文的原義是「行動」。Mitchell 說到：

最早使用本詞的哲學家 A. Cieszkowski 在「歷史哲學導言」(Prolegomena zur Historiosophie, 1838)一篇中詳細論述了黑格爾哲學的結果，其目的是堅決主張一種後理論的「實踐」，在這種實踐中可以獲得存在的、思維的、可以想像的最高綜合，並且這一綜合的結果可以導致實際的社會生活。

本文中即挪用 Mitchell 的概念，概念化「社會運動實踐」(social movement praxis)一詞為：以特定的信仰、學說、主張之，對組織成員進行動員(mobilize)，使之了解抗爭運動的對象與訴求，並具備所需的意識形態與行動力。

而在本文中，所謂交工樂隊從事之「社會運動實踐」，則意指其運用音樂文本的歌詞與音樂(包括表演方式)，對聽眾進行特定「意識形態」的說服與動員。

參、 文獻探討

一、 社會運動、「資源動員理論」與「社會運動的意義建構」研究取向

「社會運動」(social movement)常被視為社會結構中，特殊團體遭到相對剝

削而產生不滿的表達方式(彭懷恩, 1992:303; Popenoe, 1989:917), 但有部分社會學家認為問題的焦點在於真正領導運動的組織者的實踐(practice) 問題(Popenoe, 1989:917)。實踐在此意指行動, 並視社會運動發展的過程為一種「資源動員」(resource mobilization), 他們關心運動如何爭取支持者, 把心懷不滿的群眾動員到組織的目標, 另一方面注重運動的組織如何利用現存的社會環境--新聞媒介、政治機構、有影響的人物--來實現目標(Popenoe, 1989:917)。

「資源動員理論」強調社會中的不滿情緒一直都存在, 而且足以支持任何草根(grass root)行動的形成, 但是事實上社會運動並非經常發生。因此與其說社會運動之所以是由於不滿情境、悲慘環境造成, 不如說這些問題是經過有效的組織運作, 掌握某些菁英份子的權利與資源後方能形成。(張茂桂, 1989)近來「資源動員理論」亦強調社會運動的成立因素很多, 比如組織內的團體壓力與生活世界的組織經驗, 亦影響成員是否參與社會運動(轉引自黃育德, 2000)。

「資源動員理論」不僅釋圖解釋社會運動是怎麼發生(emergence)的, 也企圖解釋運動的持續與變遷(movement maintenance/change)。鉅觀上, 「資源動員理論」強調運動作為一個企業, 能否持續擴大其規模與成員的能力, 也探討國家與社會運動的關係、媒體的作用等。微觀方面, 則從成員的信念與意識形態能否持續、資源能否維持, 運動的目標策略的選擇、以及社會運動所造成的結果來討論(轉引自黃育德, 2000)。

Klandermans(1992)提出「社會運動的意義建構」研究取向, 關心社會運動成員如何運用策略, 建構特定議題的社會意義(轉引自林福岳, 2001:4), 與「資源動員理論」的概念相仿。依照 Klandermans 的說法, 所謂的意義建構, 必須透過社會機制來取得意識形態(ideology)上對於議題詮釋的主導權, 以達到勸服的效果。但是運動本身並不能有效或完全取得詮釋權, 仍然必須依賴某些媒介, 也就是上述的社會機制, 尤其是大眾媒介。而運動主體內部的傳播, 所依賴的傳播機制未必僅是大眾媒介, 更直接顯著的可能是透過社區/社群內部的管道, 透過互動形成主觀意識(1992, 轉引自林福岳, 2001:6)。

綜合上述, 本研究視「意義建構」是社會運動者進行「資源動員」的最重要工作, 其目標有兩個: 一是形塑團體內的「集體認同」。二是向團體外進行傳播, 搶奪詮釋的主導權。前者, 如 Spicer(1981)指出, 所處理的就是「信仰」與「感情」問題, 而「集體認同」(collective identity)就是群體與被選取的文化要素(也就是象徵 symbol)之間的關係: 當人們相信和感知某些象徵或表徵所代表意義的重要性, 就會產生集體認同。而對被選取文化要素的信仰與情感, 就是族群認同力量的來源(轉引自林福岳, 2001:4)。

二、 他山之石：英美通俗音樂的社會運動實踐

通俗音樂作為一種反對、抗議的抒發形式由來已久。在西方, 不分從左派到

右派，通俗音樂經常是政治意見的載體(vehicle)，許多表演者將表達政治(politics)視作他們藝術作品與志業(career)的一部分(Street, 2001:247)。而這些「社會實踐」則形成了通俗音樂的「反文化」(counter-culture)。

社會學者將「反文化」定義為「與主流文化(dominated culture)相衝突的諸多「次文化」(subcultures)」(彭懷恩, 1992:48)，「次文化」則是社會中特定文化團體的成員共享、與其他文化團體有差異的文化符號(symbol)、價值觀(value)、規範(norm)與制裁(sanctions) (Popenoe, 1989)。

顯而易見地，並不是所有宣示反文化、批判的通俗音樂作品，都指涉本文的核心概念--社會運動實踐。流行音樂以賣錢為前提、以最多的大眾為對象，必須向商業機制靠攏，並求得最多人的接受，自然絕少介入現實中對立力量的衝突(方巧如, 1994)，進一步檢視二十世紀英美的通俗音樂反文化性格發展史，則可發現「民謠」(folk)、「搖滾」(rock and roll)是音樂反文化的兩大主力。民謠音樂在整個二十世紀中的美國左翼政治(left-wing politics)中扮演了重要的推手角色(Bennett, 2001:24)，明顯介入社會運動實踐的例子像是五〇年代末期即走紅的Joan Baez，她極早的時候就以抗議歌手自居，她反對越戰、經常參加學生運動，尤其是六〇年代早期的柏克萊大學(U.C. Berkeley)學生運動。

搖滾樂作為美國通俗音樂的基本形式，在六〇年代風起雲湧的歷史脈絡下，在發展之初就採取了基進的反叛姿態，代表不同的運動與風潮，互動出多樣的面貌(Brown, 1993)。像是六〇年代的「迷幻搖滾」在舊金山言論自由運動、嬉皮(the hippie)運動的背景下，強調音樂不只是為了聆賞，感受才是重點，並需要以藥物通達運動的中心概念，音樂的主題內容則多是反體制與/或藥物取向(Brown, 1993:209)，迷幻搖滾帶領美國反文化運動的年輕一代體驗新的生活方式，像是the Grateful Dead 樂團採取不喧囂、不聳動的方式，強調 love-in(匯集一群有組織的群眾，以示威運動宣揚相親相愛、或抗議非人性的政治)與 flower child(嬉皮年輕人唾棄因襲傳統的社會，倡導愛、和平與單純、理想)的生活價值，是真正的舊金山運動的一份子，也是舊金山之聲與其音樂的象徵(Brown, 1993:212-213)。

「龐克」(Punk)搖滾則是另一個引領社會運動的通俗音樂風格。此詞原用以形容「反社會的兒童或青少年」，後來成為七〇年代倫敦的一種獨特衣著風格，以及五〇年代太保的新潮型貌與六〇年代的 Mods(Brown, 1993:332-333)。它不僅代表反叛七〇年代其他音樂形式的政治歌曲類型，也使聽這類音樂或欣賞這種風格的民眾改頭換面，在造型與生活態度上趨於一致，像是在美國的 beatnik(蓄長髮、衣著邋遢)和嬉皮(Brown, 1993:329)。

「放克」(Funk)搖滾衍生自黑人靈魂樂(soul)，是六〇年代與七〇年代美國黑人社群的專門語彙，也是種族隔離政策時期對白人社區喊話的橋樑。它衍生了之後的饒舌音樂(Rap)(Brown, 1993:293-295)，而成為黑人社群認同自我的重要媒介。

最重要的「民謠搖滾」(folk rock)融合民謠與搖滾樂，帶有濃重的反抗體質，是許多社會運動的重要推手。以美國為例，二十世紀前半 Woody Guthrie 等人開

始透過演唱民謠與藍調歌曲抒發政治、社會評論；六〇年代 Jone Baez、Joni Mitchell、Judy Collins 以及 Bob Dylan 等民謠樂手積極參與社會運動與抗議集會，音樂一方面明顯作為抗議意見的載體，一方面開始與搖滾、古典、爵士等其他音樂類型進行融合(fusion)。其中 Bob Dylan 早期之所以深得人心，甚至可說與其六〇年代參與抗議運動密不可分(Brown, 1992:217-222)。

如同 Eyerman 和 Jamison(1998:108)所言，運動的概念、想像與感受透過通俗音樂而宣洩，運動也在形式與內容上影響了通俗音樂的發展(Bennett, 2001:29)。凡此種種，皆見證了通俗音樂與反文化社會運動實踐的互為深化。

三、 捕捉聲音的意義：通俗音樂文本分析

音樂學者 John Street(2001)分析通俗音樂中的政治與運動性格時指出，歌詞是整個通俗音樂中最容易被意識到展現政治內涵的部分，但不只文字傳達了歌曲的意義，演出的情境與表演(performance)也有其意義。不同歌唱者的唱腔(the tone of voice)使同一首歌曲有著不同的意義，亦即，相對於歌詞所「再現」的表面意義，唱腔與演唱者的風格更活靈活現地「展現」(express)了音樂的政治意識。另一方面，音樂的聲音部分本身也訴說故事，即使無歌詞的歌曲也傳達了豐富的意義。比如透過分析聲響(sounds)與音樂結構，究竟是抵抗或擁抱其音樂根源的正統(orthodoxies)，可以幫助我們理解音樂傳達的政治意念。但是把聲音當作分析意義的對象是極為困難的工作，因為它不能套用解讀文字系統的方式，而聲音系統的分析往往是音樂社會學者所不熟悉的，對此 John Street 建議應該檢視樂手在何種特定政治時刻與議題上，使用了何種音樂與演出模式，把此二者的選擇看作樂手傳遞所欲表達之經驗的形塑(shaping)與聚焦(focusing)工具，而非展現當時代的音樂風格(Street, 2001:248-49)。

音樂學家 Brown 也認為分析搖滾樂需要檢視「歌詞」與「音樂」兩部分。他提出一套分析歌詞與音樂的架構：歌詞方面，第一需注意歌曲的語言形式(pattern)。其次是語言中的主歌詞(main lyric)與「和音」(background)為何，以及歌詞重複與分段的部分。最後是其歌詞的旨意與設定的聽眾(Brown, 1993:19-20)。音樂方面：除了須包括「旋律」(melody)、「節奏」(rhythm)與「和聲」(harmony)等音樂三元素，尚需要討論「表演」(performance)，因為表演往往道出有關某首歌曲的旨意、功能與衝擊性，是搖滾樂這種為現場觀眾而發展的口傳藝術重要的分析點(Brown, 1993:20)。他並指出分析歌曲的旋律時，需注意主旋律、低音旋律、內聲部、背景音響以及配器(樂器的使用)(Brown, 1993:30-33)。

四、 客家音樂：山歌(聲樂)與八音(器樂)

由於「交工樂隊」的作品運用大量的客家音樂元素，因此分析其作品前必須

先了解客家音樂的特色。

「山歌」是客家音樂中的聲樂曲，腔調種類繁多，依客家人的分法，有老山歌、山歌子、平板三種「大曲」，另外還有很多歌詞大致固定、一首即代表一種唱腔之諸「小調」(林松生，2000:231)。老山歌與山歌子顧名思義，是山村間農民與牧童所唱之民謠，全曲以 La、Do、Mi 等三個音型為中心(林松生，2000:226, 230)，平板又稱改良調，是從老山歌與山歌子改變而來，也是山歌走進茶園、家庭、劇院的產物(楊兆禎，1974:5)，音域較廣，有 Do、Re、Mi、Sol、La、Si，而以 Do、Mi、Sol 為主(林松生，2000:231)。

老山歌、山歌子與平板均是一種曲牌名，歌詞不固定，依歌者的所聞所感可自由發揮，但略需符合平仄之韻律(楊兆禎，1974:46)，字數多為七言四句，且多用虛字，以表達感情、使唱腔流利圓滑。曲調上多用五聲音階，五聲音階有柔和、含蓄、寧靜之美，倡中庸不喜偏激(楊兆禎，1974:89)。結構上常見二段式，依序為「前奏→第一樂段→間奏→第二樂段→後奏」，每一樂段又分為兩樂節，之後亦可重複此結構(楊兆禎，1974:88)。

上述三類曲牌雖有固定的腔調，但卻沒有一首歌是全然相同的。這與客家民謠的即興風格有關(楊兆禎，1974:26)。節拍以二拍子最多，四拍與自由拍次之，音樂之進行(prolongation)除了因唱者而異，需顧及歌詞的平仄韻律。唱腔上，常利用滑音(Portamento)、振音(Vibrato)、連音(Mordento)、倚音(Appoggiatura)、迴音(Grupetto)來裝飾主調的三、四個中心音，使其避免單調(楊兆禎，1974:89)。伴奏方面，山歌常見的伴奏樂器有嗩吶二弦、三弦、鐵弦、胖胡、各種鑼鼓、梆子、拍板等。

「八音」係指客家音樂中的「器樂曲」。對於客家人來說，它與客家人繁雜的歲時祭儀緊密結合，少了八音合奏所有的儀式都不算是完整。嗩吶在八音音樂裡特別重要，台灣南部六堆(包括屏東、高雄)客家八音的承襲，過去都以擔任嗩吶手的師父為師承對象。因為嗩吶吹奏相對弦樂與打擊較為困難，過去擔任嗩吶手的客家八音頭手(首席)，必須身兼數職。六堆客家八音的演奏曲目有兩大類，一為「過場音樂」，一為「弦索音樂」，前者用於祭典、迎送神、迎送賓客與迎神賽會，以嗩吶為主奏，並加上八音中所有打擊樂器；後者除了以嗩吶與蕭為主奏樂器，並加上弦索與所有八音打擊樂器，功能上以娛樂為主，特色包括以嗩吶學戲曲唱腔的「吹戲」以及以八音編制演奏山歌曲目(吳榮順、謝宜文，2000:302, 304, 308)。

五、 小結與問題意識

綜合以上所述，本文結合「資源動員理論」與 Klandermans 的「社會運動的意義建構」兩種研究取向的概念，視「交工樂隊」為特定社會運動的實踐者，其音樂文本作為「意義建構」的「媒介」(medium)，目的在對組織內成員形塑認同，另一方面藉由特定的詮釋方式，固著(fix)組織外聽眾對該議題的認識。

而為了解交工樂隊進行「社會運動實踐」的方式，本研究將以上述之音樂分析概念，解讀其作品歌詞與音樂的特色，進一步詮釋這些特色如何進行「意義建構」，又建構了哪些意義。簡言之，本研究所要處理的問題意識如下：

1. 交工樂隊作品的歌詞與音樂特色為何？
2. 這些特色如何對其所實踐之運動組織成員進行「意義建構」？又建構了哪些意義？
3. 這些意義對音樂作為一種「社會運動實踐的方式」又有何啟發？

肆、 研究分析架構

研究方法

如前所述，本文反覆致意的核心問題是，【我等就來唱山歌】的音樂與歌詞有何特色？從「資源動員理論」與「社會運動的意義建構」研究取向看交工樂隊以音樂進行社會運動實踐，其音樂建構了什麼意義？

本研究參考 Brown 的音樂分析法，將從「歌詞」與「音樂」兩大部分進行文本分析。歌詞部分，在參酌交工樂隊作品的實際狀況後，本研究參考 Brown 的關點、「敘事學」(Narrative)與符號學家 Roland Barthers 所提出的概念，著重分析「故事(story)」與「論述方式(discourse)」以及文字的「言外之意(connotation)」。前者將聚焦在故事主題(theme)、說故事方式(how to say)與敘事觀點(point of view)，後者將討論該文本的隱喻(metaphor)。

音樂部分，本研究主要挪用 Brown 的指標，並參考傳統客家音樂「山歌」與「八音」的特色，著重分析音樂三元素「旋律、節奏與和聲」、「表演」(包括聲音與樂器的特殊技法)、「配器」。

文本分析之後，本研究將透過「資源動員理論」的視角，探討歌詞與音樂(包括表演)的如何進行「意義建構」。

分析對象：交工樂隊作品：【我等就來唱山歌】

如前所述，交工樂隊的作品已出版者包括

【過庄尋聊】專輯, 1998, 觀子音樂坑製作, 串聯有聲出版社發行

【遊盪美麗島】專輯, 1999, 觀子音樂坑製作, 串聯有聲出版社發行

【我等就來唱山歌】專輯, 1999, 交工樂隊製作, 串聯有聲出版社發行

【幸福向我們招手】收錄於【無殼蝸牛】專輯, 1999

【我等還在厝等麼該】收錄於【勞工搖籃曲】專輯, 2000 五月

【工人囝仔歌】收錄於【勞動生活音樂】專輯, 2000 十二月

【菊花夜行軍】專輯, 2001, 交工樂隊製作, 大大樹音樂圖像發行

其中【我等就來唱山歌】(1999)作為美濃反水庫行動的聲音與歷史紀錄，音樂上深刻展現與美濃在地反水庫社群的合作；充分展現音樂團體以特定社群(在此為美濃愛鄉協進會與反水庫團體)為動員對象、以作品進行意義建構(包括對內形塑集體認同與對外搶奪詮釋權)的社會運動實踐。為求分析之聚焦，本研究僅以此張專輯、九首歌曲做為文本分析對象。

伍、 研究結果之詮釋

(一) 「我等就來唱山歌」專輯中的曲目與主題

曲目	歌詞主題
下淡水河寫著我等介族譜	美濃開庄簡史：河流版
夜行巴士 (記一位老農的心)	記連夜北上參加抗爭活動的老農心情
我等就來唱山歌 (記一九九三年立法院行動)	記當時美濃人至立法院前示威，山歌變成振奮人心戰歌的經過
唱山歌來解心煩	抗爭心煩可唱山歌解悶，大夥兒心手相連一同唱山歌、齊聲反水庫，衙門再兇照樣幹
水庫係築得屎嘛食得。	紀錄各種反水庫的觀點穿插運動的口號
秀仔歸來 (記一群歸鄉的年輕人)	欲歸鄉年輕人的心理掙扎
同志，好好喂睡 (獻給反水庫同志)	慰問並激勵反水庫同志
好男好女反水庫	原鄉怎能分割、好男好水流子孫 好男好女反水庫
大團圓(客家八音)	演奏曲

(二) 歌詞與音樂的特色分析

如專輯副標題所言，這張專輯是一份呈現(present)反水庫抗爭運動過程中人、事、地、物、感情的聲音紀錄。「主題」方面，專輯一開始即以客家祖先開發史為經，下淡水河、美濃等地理脈絡為緯，以族譜之名，畫出運動成員的身分範圍。第二首歌微觀地以一位參與立法院抗爭的老農為主角，刻劃美濃反水庫運動成員連夜搭車北上的心情、即可能因為政府建水庫而被迫老年轉業的悲憤。而

後，除了第六首「秀仔歸來」的主題跳出反水庫的抗爭情境，描述欲歸鄉客家的青年在社會壓力下，歷經是否放棄在都市的發展、落葉歸根的掙扎矛盾，以及最後一首「大團圓」以具有濃厚祭儀完結意味的「客家八音」樂曲結尾，其餘五首歌曲全都以抗爭現場運動團體內的行動、情感起伏為刻畫主題。

比如「我等就來唱山歌」描述了抗爭組織成員初上台北，面對鎮暴警察、立法院的恐懼，而客家山歌在領導者的挪用下，變成激勵的口號與主題曲的奇幻過程，有趣的是，本曲「配器」上對比使用西洋樂器的吉他、貝斯、小鼓與不和諧和絃，以及傳統客家音樂使用的樂器如嗩吶、鑼鼓、梆子，搭配節奏(前者緩慢沉重，後者充滿行進感)、調性(前者用小調、後者用大調)的差異，創造出不同的情境、畫面與情緒。「山歌唱來解心煩」音樂上以客家「山歌子」的曲牌寫成，歌詞直接點出山歌就是抗爭過程中用來壯膽與解悶的「戰歌」。「水庫係築得屎嘛食得」巧妙地將各色反水庫的訪談意見、日常對話中的客家俗俚、抗爭現場的口號等聲音元素鑲嵌進歌曲中，一方面依序分別交代了美濃反水庫運動的在地情感，與學理上反對的理由，一方面藉由不斷重複「主唱先帶唱、一群人再複頌」的「答唱」(Responsorium)音樂模式，重建了抗爭運動現場大聲唸口號的氣勢與記憶，甚至因為塑造出催眠的魔幻效果，相同的「表演」技法也出現在「我等就來唱山歌」、「好男好女反水庫」兩曲。

「同志，好好喂睡」歌詞上強調「我」唱首歌給「你」聽、「再苦戰難搞都沒關係 還會有挺你的兄弟姐妹」，與前述三首歌異曲同工地召喚了「有難同當」的、共享(communitiy)的情感指出，在反文化意識形態的形塑過程中，音樂能讓聆聽與理解音樂中訊息的人感受到什麼是「共享」。而「好男好女反水庫」在「表演」技法上，利用「口號的獨唱→答唱」、「答唱人數漸增」、「單純吉他→加進節奏→加進嗩吶吹奏激昂的旋律」等，創造出「運動力量不斷加入」的感動效果。值得注意的是，除了本曲之外，嗩吶也在專輯中其他曲子(如「我等就來唱山歌」、「唱山歌來解心煩」、「同志，好好喂睡」)中，與其他音效較柔和的樂器(如吉他、月琴)對比下，作為音樂強度/故事主角信心強度的雙重力量來源。

其他音樂與歌詞的特色，像是「秀仔歸來」全曲只使用了吉他撥奏一級、六級分解和絃不斷重複作為伴奏，在「和聲」上帶有「不安的動機」，也充分映襯了歌詞主角「秀仔」想回鄉卻擔心朋友與鄉親異樣眼光的猶豫，另一個耐人尋味的地方是歌詞以閩南語標示出「秀仔」城市中朋友的身分，在「說故事方法」上以語言區隔了我族與他族。而像是在「山歌唱來解心煩」中，交工樂隊以搖滾樂的風格技法演奏月琴這種傳統樂器，除創新外，有突破聽者對特定樂器聲響印象的企圖。

由上所述，在「歷史/地理位置」、「我/他族區分」、「抗爭對象與運動口號」、「情感與理由」、都以特定方法標明出來的情形下，這份文本的第一個「言外之意」--整張專輯作為「抗爭史紀錄」的隱喻，已不言自明。

其次，顯而易見地，專輯中的許多歌曲均含有作為「戰歌」的隱喻。如、「我等就來唱山歌」、「山歌唱來解心煩」、「同志，好好喂睡」、「水庫若築得屎也食得」，

或如前所述，運用答唱的「表演」技法再現了運動抗爭現場的口號宣示，或以「情感訴求」的說服模式、「第一人稱單/複數」的敘事觀點創造「共同」的情感，而有堅定戰鬥信念、激盪抗爭力量的強烈企圖。

最後從歌曲順序排列的角度分析，可以發現另一個有趣的「言外之意」。主唱在專輯第一首歌「下淡水河寫著我等介族譜」即以「主祭」似的身分唱道：

奉請—
今晨吉期
開基福神
新壇甫駿
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

若我們將其與專輯最後一首客家八音演奏曲「大團圓」連結思考，可以發現，這樣的配置不只是「以認祖歸宗起始，以傳統音樂結尾」，而是具有相當眾議的儀式性意義。如前所述，「八音」對台灣南部客家族群而言多用於歲時祭儀，少了八音合奏所有的儀式都不完整。當專輯首尾皆具備了祈求上蒼保佑的儀式，對客家人而言，整張專輯所紀錄的運動，也就變成是在實踐「奉天承運、保衛族群」的使命，而不只是少數人的私人利益。

(三) 【我等就來唱山歌】的意義建構

如前所述，本文所指涉之「音樂的社會運動實踐」，在「資源動員理論」與「社會運動的意義建構」研究取向兩種視野下，意為音樂歌手或團體以音樂文本之符號或論述，進行社會運動動員。動員的核心工作為「意義建構」，意義建構的目標則包括形塑團體內的「集體認同」與對外進行傳播，搶奪意義的詮釋權。

在此觀點下再回到本研究文本分析的結果。透過檢視歌詞的「故事主題」、「說故事方式」、「言外之意」，以及音樂的「旋律、節奏、和聲三元素」、人聲與器樂「表演」、「配器」的設計，本研究認為【我等就來唱山歌】專輯的確以符號與論述進行運動群體內、外的意義建構。可分做三部分討論：

1. 音樂建構了「運動的正當性」之意義

如前所述，專輯第一首歌「下淡水河寫著我等介族譜」的歌詞一方面畫出集體認同的、有關歷史、地理、語言、文化的範圍與界線，一方面為繼之而行的抗

爭運動進行「儀式性」的開場。之後七首歌中有六首是關於抗爭現場的行動與情感紀錄，且大多具有「戰歌」的隱喻。專輯最後由客家八音的「大團圓」標著「儀式性」的收尾。在此，音樂文本的符號與論述為族群內成員建構了行動在信仰上的正當性與神聖性。另一方面，

對運動的正當性之信仰，勢必建立在「充分了解所反抗者究竟為何，並且堅信不移」的基礎上。在「我等就來唱山歌」專輯中亦能找到這樣的基礎：歌詞中明確指出並一再重複「水庫係築得屎嘛食得」、「好男好女反水庫」。藉由將這些口號巧妙鑲嵌在歌詞中，並搭配答唱的樂曲結構，文本重建了抗爭現場吶喊的激情，甚至創造出催眠的效果；族群成員的記憶被喚醒、退燒的情緒因專輯而重新高昂；族群外的他者則因專輯而對運動訴求的「要」與「不要」有所「認識」。有趣的是，這種對運動訴求、情感與理由的認識，從資源動員理論的角度而言，可能是運動組織者所希望定著(fix)的意義。

2.音樂建構了「年輕人回鄉發展的正當性」之意義

「秀仔歸來」的歌詞正面迎接美濃客家人對青年回鄉發展的兩代價值衝突問題。它唱到：

秀仔決定回來
回到愛恨交織
感情落根的地方

這個決定很難說清楚
同事問他
你按啲打算敢好？(閩南語)
朋友給他警告
你轉去庄頭頭殼是咧壞去壓喔？(閩南語)
祖母的問題更難捱 她問
秀仔什麼時候回去(城市)呀？
……(略)

秀仔回來
回到尷尬拉扯
感情落根的地方

跟著他回來的問題
從庄頭蔓延到庄尾
但是秀仔回來
就是答案

這首歌曲看似在整張「反水庫」的運動紀錄過程中顯得突兀，實則挑戰了族群內認為青年應該留在城市發展、回鄉意味著蹉跎年少時光、沒有出息的價值觀。由於交工樂隊的成員均是青年與壯年人。根據「秀仔歸來」在文本中突顯的特異性與交工樂隊成員的青年身分，本研究認為，交工樂隊以他們在美濃客家庄中奮鬥的正面形象，在反水庫運動的音樂專輯中唱出「秀仔歸來」一曲，看似敘述一個想要回鄉青年的「個案」，實際上，在整張專輯暗示攸關族群生死的社會運動需要年輕力量的氛圍下，這首歌建構了「年輕人回鄉」的正當性意義。這個意義對族群外人可能不怎麼重要，但對族群內成員卻是族群價值觀的反動與醒思。

3.音樂建構了作品本質與其聽眾的「反文化」意義

如前所述，通俗音樂作為一種「反文化」的形式由來已久。「我等就來唱山歌」歌作為社運歌曲、民謠搖滾的綜合體，必然具有「反文化」的特質。但是重點是，文本中反映了什麼樣的對抗意義呢？

顯而易見地，首先是對於主流通俗音樂之「音樂性」的對抗。這張專輯全部使用客語發音，在語言的普同性(popularity)上已經是對國語、閩南語的雙重背離，在音樂元素的使用上又大量參考山歌、八音；配器上以嗩吶、鑼鼓、月琴為重頭戲，「表演」(唱腔與樂器演奏上)亦明顯具有客家民謠風，可說是在音樂性上的全面對抗。

然而值得注意的是其對主流通俗音樂「題材」的對抗。當我們假設「搖滾樂」是台灣通俗音樂中「反文化」個性最強的樂種，方巧如(1994)的研究卻告訴我們：

國內的搖滾樂(1982至1994)所建構的戲劇主題基本上是作為一提供年輕人休憩之用的通俗商品，在這個休憩場域中，年輕人無須太過理性、亦無須過於尖銳與判你，只需要持續保持對愛情、年輕甚至法西斯主義的幻想：假想或深刻體會自己作為愛情悲劇中的失意者；一心只想往前衝的勇莽少年；面對困境只需牢記傳統訓示即可突破難關。事實上，這些中庸之道與一般流行歌曲內容與社會優勢規範並無二致，亦無衝突，在此情形下，國內樂團所建構的語藝是也變成一種幻境的夢工廠，所有成員徜徉在一個無須面對現實社會問題的虛幻空間。搖滾樂提供的愛情遊戲、愛國神話語歌頌年輕的青春據均不見任何對峙、衝突、(代價與責任)。

相對地，「我等就來唱山歌」的歌曲主題多建構在權力的對立衝突上：包括政府建水庫政策、財團發展與弱勢族群居住權的對立、「都市化/工業化」與「和自然合好、好山好水流子孫」的意識形態對立。進一步言，這兩者不僅是對主流通俗音樂「題材」的對抗，更是對於國家機器意識形態的對抗。

值得玩味的是，反水庫運動背後隱含這麼多的對立，在音樂與歌詞等符號的

表面運作下，卻如文本分析所示，給人以一派樂觀與築夢踏實的快感。「唱山歌」、「奏八音」、「祖先」、「山川神靈」給予反水庫族群成員的聆聽者對抗的力量與堅持下去的信心。這當然不是迷信，而是交工音樂的社會運動實踐所創造出的符號真實(symbolic reality)與力量。重點是，認同這些符號真實的聽者推動這股反文化繼續向前。

陸、 結論

至此，本研究以「資源動員理論」與「社會運動的意義建構」為研究取向、文本分析為研究方法檢視【我等就來唱山歌】專輯，發現歌詞的「故事主題」、「論述方式」、「言外之意」以及音樂的「旋律、節奏、和聲三元素」、「表演」，共同建構了(1)美濃反水庫團體「運動的正當性」、(2)「客家青年回鄉發展的正當性」，以及(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」三種意義。其中，第一個意義一方面鞏固運動組織成員的意志與行動力，一方面也為族群外的他者提供一個積極的詮釋意義，即反水庫運動不是為少數人的利益，而是基於族群情感與生死攸關的困境而做出的必然行動，對運動者而言，這場行動的訴求與理由是很明確的，而不是一時的激情與衝動。第二個意義主要針對族群內兩代人對客家青年回鄉發展的價值觀矛盾而建構，在反水庫運動需要大批新血的當口，以樂手的正面形象代言回鄉青年的正當性，希望引起對族群內傳統價值的反思。第三個意義不僅指涉音樂文本對抗主流的特質，也提出音樂對聽眾進行符號真實的建構，願意接受此符號真實者，可視為反文化的承接者。

回到本研究的第三個研究問題：當我們視通俗音樂為一種社會運動實踐的方式，文本中呈現的意義又有何啟示？如前所述，本研究視音樂文本為意識形態的載體，對聽眾進行意識形態建構。從「建構」一詞的能動性本質出發，通俗音樂作為動員方式的「成效」與所代言的議題能否「延續」，是首先可以反思的兩個問題。第一個問題牽涉到組織成員是否對作品有所共鳴、是不是真能激勵(empower)士氣、鞏固信念與增強行動力量？這延續出一個思考，就是對族群外他者而言，音樂文本是否清楚交代了運動的脈絡？以交工音樂為例，其音樂大量使用民謠、俗俚、諺語與傳統價值作為意義建構的元素，他者是否能深刻理解這些元素用以陳述運動訴求與理由的脈絡？這是社運音樂作為「民族誌文本」(ethnographic text)所需考慮的問題。

其次，談到有關音樂是否有助於社會運動議題的延續，我們可以思考的是草根性元素(如民謠、俗俚、傳統樂器的彈奏法、成員想法的訪談等)的挪用是否具有創新性與聽覺的突破性，重點是，這些創新與突破性必須嘗試表現運動議題的情感與理由，而不是為一時的新鮮感而挪用。如此，音樂作為社會運動實踐的一種方式，才有其特殊意義，而不是附屬的、可有可無的。

柒、參考書目

- Bennett, Andy. (2001). *Sixties Rock, Politics and the Counter-Culture. Cultures of Popular Music*. Buckingham / Philadelphia: Open University Press.
- Brown, C.著，林芳如譯。1993。搖滾樂的藝術。台北：萬象。
- Frith, S. (2001). Pop Music. In Frith, S.; Straw, W. and Street, J. (Eds.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge University Press.
- Mitchell, G. D.編，蔡振揚、談谷錚、雪原譯。1987。新社會學辭典。上海：譯文
- Popenoe, D.著，劉雲德譯。1991。社會學。台北：五南。
- Street, J. (2001). Rock, Pop and Politics. In Frith, S.; Straw, W. and Street, J. (Eds.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge University Press.
- Zander, J. W.著，彭懷恩編譯。1992。社會學 Q & A。台北：風雲論壇。
- 于靜文(1995)，歌與時代---台灣流行訊息歌曲之語藝分析。輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 方巧如。1994。國內熱門搖滾樂團歌詞所建構之夢幻世界。輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 吳榮順、謝宜文。客家八音。六堆客家社會文化發展與變遷之研究 藝文篇(下)。屏東：六堆文教基金會。Pp302-346
- 杭之。1990。邁向後美麗島的民間社會。台北：唐山。
- 林松生。2001。客家山歌。六堆客家社會文化發展與變遷之研究 藝文篇(下)。屏東：六堆文教基金會。Pp226-246
- 林福岳。2001。認同環境下的社區傳播—以美濃反水庫運動之論述為例。中華傳播學會年度研討會。香港浸會大學
- 張茂桂。1989。社會運動與政治轉化。台北：國策中心。p30。
- 張釗維。1992，誰在那邊唱自己的歌：1970年代台灣現代民歌發展史---建制、正當性論述與表現形式的形構。國立清華大學歷史研究所碩士論文。
- 黃育德。2000。工人如何形成政治制度？--台南縣自主工會運動的個案研究。國立成功大學政治經濟學研究所碩士論文。
- 楊兆禎。1974。客家民謠--九腔十八調的研究。台北：育英出版社。