

公共座談會訪談報導（二）

土地沒有聲音？文學家所見博物館聲音採集蒐藏的可能性

/ 黃琳晶

進到主任秘書辦公室，眼見空曠明亮的空間深處，一天下來，來自學校四面八方大大小小的校務，都是通過這裡，再傳遞出去。

「你坐。」鍾永豐身為國立臺北藝術大學的主任秘書，要事片刻不離身，因此他招呼我坐在他辦公桌前的椅子，如此，才能一邊處理緊急公務，一邊聆聽我的探詢。

訪談前，縱使已閱讀關於鍾永豐的多篇訪談，但實際面對時，似乎再多的準備、言語，都顯得淤塞匱乏。儘管如此，還是簡單說明來意，省去多餘寒暄，很快進入正題。

「土地沒有聲音。」當我開宗明義地提及私以為對生祥樂隊創作的理解，也是過去我們再熟悉不過的語彙，「土地」關懷時，鍾永豐悠悠且嚴肅地戳破我的興高采烈，取而代之是我充滿困惑的神情。「『土地』怎麼會有聲音呢？」鍾永豐解釋道，「土地農業化後，生態都被消滅了，怎麼會有聲音？若有聲音，一定是生產的聲音。」

鍾永豐認為生產的每一個階段，因應生產方式、生產工具、生產過程不同，聲音也隨之不同，也因此，除了工作方式和人際關係外，聲音的場景相當關鍵，那些機器聲響、人講話、人如何講、傳達什麼訊息，都自然而然刻鑿在人的勞動記憶中，包含消滅勞動帶來的疲憊，此時，民謠便在勞動現場為勞動者減緩疲累、或讓生產過程可以有更好的協力。

出身農家，歷經美濃菸葉蓬勃到沒落、農村結構脆弱化、製造業出走、臺灣加入世界貿易組織致進口產業衝擊本土產業、傳統產業衰退、農村轉型等，種種不得不推向的臺灣現代化進程，側身投入各地工農運動，並返回原鄉推動社會文化的鍾永豐，對生產過程的勞動聲音再理解不過，自然在創作過程中，便會邀請這些聲音進來成為作品的一部分。

創作〈菊花夜行軍〉時，他與搭擋林生祥詢問自身一個問題，1990年代，能夠代表美濃地方的聲景為何？創作選擇上，他們以有節奏的聲景作為構築〈菊花夜行軍〉的要素，如同十八世紀的英國，會用工廠中紡織機的節奏作為編曲的想像參考，又如四川則有拉絳號子（註）。1970年代，政府推動農業機械化，農具增加減少農村勞力、提高生產力，俗稱鐵牛的耕耘機亦逐漸取代耕牛。有著高亢規律節奏的鐵牛聲，遂成為歌曲中非常核心的聲音地景。之所以以節奏為音樂的主要元素，受西方搖滾樂啟蒙、長期浸淫於搖滾樂的鍾永豐說，「搖滾樂並非僅有旋律線，還有節奏、想像與安排，每一個年代搖滾樂最核心的差異在於節奏文化的差異。」也因此，在搖滾樂化外之地的臺灣，要如何長出自己的搖滾樂節奏、可能從什麼方向來長，是他所探索的，鐵牛的節奏恰巧讓搖滾民謠與聲音地景的想像合而為一。

另一首〈風神 125〉，則是使用嗩吶模仿摩托車的加速，此種再現，不僅是聲音想像的再現，更是聲音在主角心裡的想像。通常聲音引入音樂創作、聲音地景可以分多種層次討論，最直觀的便是作為背景音來使用，然而也較缺乏創作技巧的挑戰性，和整個音樂創制也較無法形成有機的關係；進一步則可以如〈菊花夜行軍〉作為節奏上的參考；又或者〈風神 125〉為外在環境與主人翁心理狀況內外的呼應。

訪談過程中，說話慢熱、溫潤仍不失犀利的鍾永豐，完全讓我體認到何謂「創作者」，何謂認真思考創作這回事。

鍾永豐說，創作者應該要理解自己的創作身份，觀看自身和音樂中事件的關係為何，他將這樣的關係區分為閱讀者、觀察者和參與者，而創作身份將會決定創作形式與內涵。對鍾永豐而言，倘若歌曲創作較具批判性、為要傳達運動訴求，基於創作倫理考量，一定會以運動參與者身份來寫，即便出自田野調查、口述訪談，都需要曾參與其中或有所連結，否則所寫出來的，不過是依據己身興趣而寫，當無法以當事人視角創作，反顯得矯情，既搔不到癢處也不具說服力。然而身份亦可重疊，參與同時實際也是帶有第三隻眼的觀察者，如此便能帶著更多不同的觀點與思考去看待這些事件。

儘管多以參與者身份來創作，並且在許多歌曲中直接使用當地人的口號以表達參與者的聲音，隱含運動與音樂間的互相滲透，無非是要回歸創作的歌曲性，思量受眾為誰，若是為非運動參與者而寫，則歌曲建構出來的脈絡需要使非運動參與者也能有所理解，如此圈內與圈外的理解便能產生更多的對話。而深受搖滾樂影響的鍾永豐，並不是將搖滾樂照本宣科搬演於他們的創作中，他清楚知道，搖滾樂並非臺灣的產物，不要成為失去主體性的模仿者，反而應將搖滾樂視為一種方法，重新看待傳統音樂與現代流行音樂的關係，他認為創作者應該要很有自覺的處理這樣的問題，這將會決定你創作出來的音樂的樣貌。這也是生祥樂隊的作品中配器選用、音樂處理很重要的指標，無論如何都應思考搖滾樂作為方法論時主體性的問題。

對於博物館的音樂採集與蒐藏，鍾永豐認為這應該是很有機的關係及過程。以美國史密斯博物館為例，民謠採集者會不斷搜選和民謠、藍調有關的演唱者，演唱者並非止於傳唱者，更多的是創造者的角色，即便傳唱的民謠來自師傅，但到了下一輩身上，又會加入自己的歷史脈絡，長出屬於自己的血肉，民謠因著這些才華開枝散葉，不同個體參與豐富了整個民謠，讓民謠產生許多豐厚變體。也因此，這些演唱是極富創造性的，而民謠採集蒐藏者應該看到民謠、藍調在傳遞過程中的創造性，如民謠怎麼產生、為何會如此演唱，也進而從中看見演唱者的傳記。

1950、60年代的民謠復興運動，這些人不是以傳唱者角色進入民謠復興運動，而是以藝術家 (artist) 身份進來，才會擁有非常飽滿的主體性，許多民謠的再創作蓬勃開展。民謠復興運動連結到美國 1950 年代各樣的文化、民權運動，也促使博物館強化搜集工作，更具急迫性、正當性與權威性進行採集典藏，社會支持與資源亦得以挹注。這些採集與典藏成為出版品，也同時成為文化史的一部分，而非停留在文化資產。這在當時構築出相當豐富的整體圖像，博物館的搜集和再利用，與民謠的再創作、整個文化創造歷程緊密連結，彼此互相參照，相輔相成。「如果有了這層理解，那麼當下次街頭出現抗議時，博物館人豈不會到前線進行聲音採集？」鍾永豐這麼期待著。

回到生祥樂隊和聲音地景的關係，早期交工樂隊時期多會直接使用聲音地景作為創作素材，時至今日，則已內化成一種創作的方法，不過長期關注農工運動、環保議題、臺灣文化、社會實踐的初衷理念始終如一。訪談末了，呼應

訪談最初，鍾永豐語重心長的提醒，「當你在講土地時，到底是講農業、農村、農民、農村中的地景，都要非常精確。土地怎麼會有人格，怎麼會有性格？」如同當有人向他提起土地氣味、土地芬芳時，他反問什麼是土地的氣味？

「傍晚的時候，你沿著產業道路走一圈，你就知道這個下午，農民灑了哪些農藥，你可以根據這些農藥味道，重建今天下午農民的勞動史。」

「如果你去溪邊，你就會聞到豬屎味，會聞到地下工廠排放出來的污水，那個味道跟你講，這個土地已經是被違章工廠包圍。」

鍾永豐如是說。我思忖，或許這才是不輕忽怠慢土地上任何一隅的態度，而眼前的詩人信口捻來皆如此優美，但那必定是經過長期累積、親自走過，才讓所有的一字一劃都顯為真實，充滿畫面感。他們是開創者，也是實踐者，唯有實際參與、不斷打磨、思索的深沉，清楚自己要講述的對象為誰、要傳遞訊息的目標為何，才能在音樂創作這條路上，使獨樹一幟的音樂風格及透過音樂傳達的每一段字詞、聲響，亦能開枝散葉到每一位閱聽人的耳裡。



註 1：拉絳號子是勞動號子的一種，屬三峽船歌船謠範疇，為船工駕船闖灘常用的排號。峽江絳夫號子多為勞動呼喊聲，有領唱和齊唱，也有配有歌詞的領唱和合唱。

註 2：本文為訪談鍾永豐之報導。