

ARTS



2020
秋季
藝術
節
小誌



小誌 編輯語 01
黃俊略-音樂與政治：一種新式解讀 02
巴奈-寫歌唱歌，是我安身立命的方式 06
武裝青年 阿達-你只有一個辦法 08
黃思農 & 曾顯方-從抗戰到抗爭的聲景元素，
英慈眉-在歡笑之時：聆聽作為反動的蠅洞，然後是肉體的油渣 17
羅啓名-苦樂（的抵抗）是穿刺的蟲洞，然後是肉體的油渣 17
心也話-曹正奇爸爸連在逃 23
李展鵬-梅逸美一代人都逃在逃 25
吳楚寬-逃行的記憶 27
身體旅行記 29

小誌編輯語

我們觀看，且更在聆聽

有的音樂是為了制止衝突、安排秩序，有的音樂是對於情感的理解和抒發，有的音樂是提昇精神性、打開不同於世俗的想像，有的音樂是為了激勵與顛覆，而有的音樂則是資本的生產與消費關係。

音樂，或說聲音，蘊含權力、知識與符號系統，既是物質，亦是概念與概念的溝通。我們在聽聲音時，也同時在聽地域的範圍和權力的形式、社會的形成和集體的記憶，等等等等，以及，關於時間的辯證。

阿達利（Jacques Attali）曾指出音樂源於儀式的殺戮，是犧牲的次要形式、改變的宣告者，從此可看出音樂是宗教和政治權力的一種表徵；因而聲音於掌握與詮釋歷史有關，「與噪音同生的是混亂和與之相對的世界。與音樂同生的是權力以及與它相對的顛覆。」

音樂既迷人又危險，和諧中也隱藏意識的墮落，沈默則可能包含了噤聲和抗議的兩種對立面。於是，除了聽、知道有聲音，更重要的是「聆聽」。那是具有主動性的思考，從音樂中傾聽對世界的分析和宣示，對馬克思而言，這是「現實的鏡子」。

這期企劃呼應藝術節中幾檔與此主題有關的節目，從對於抗爭音樂的思考出發，我們邀請幾位音樂人分享他們如何思考創作和社會的關係，重構聲景以回顧事件意義、唱歌作為獨立思考和安身立命的方法，或是聆聽的反叛行動力等。同時邀請音樂研究者分別從音樂與抵抗、煽動性與商品化、跨國勞動與自由吶喊的角度剖析。最後，音樂和身體的共振密不可分，「身體旅行的記憶」藉由幾幀旅行照片和隻字片語，如明信片的分享，兩位編舞家面對歷史變遷下的神話與傳統，在記憶中相遇和提問。

這回，我們紙上聆聽，聲音在閱讀中。

2023 秋天藝術節小誌編輯室

音樂與抵抗（resistance）有長期結盟的歷史，從反黑奴制的勞動歌，大蕭條時代的工會歌曲，60 年代始社會運動更廣泛結合的抗議歌曲（例如反戰、民權、性別權與居住正義），或者民族獨立運動、族群動員與世代不滿有關的發聲，音樂是表達抵抗的手段，音樂也承受了抵抗的結果。

巴布迪倫（Bob Dylan）是抵抗的典型，至今仍在抵抗的路上。他起初代表了民謠詩人的傳統，只是他更尖銳、抗議，也更文學與符合說故事的人，《時代正在改變》（The Times They Are A-Changin'）已難以定義他為民歌手，而是社會全面的批判者，《全部都帶回家》（Bringing It All Back Home），從原音（acoustic）朝「電吉它轉向」，他既抵抗原音等於本真的假定，當時搖滾樂被視為資本主義商業，他也反抗「抗議歌手」的代言形象，「插電」讓迪倫朝向更現代主義而非著重傳統根源、社群主義的認同（Keightley, 2001），給我們混沌世界的另一種圖像。性手槍樂隊（Sex Pistols）的抵抗是多重的，與 1970 年代英國失業率高、福利國家夢碎，世代、種族與階級嚴峻對立有關，〈英國無政府〉（Anarchy in the U.K.）、〈天佑女王〉（God Save the Queen）以挑釁、搞怪與虛無的方式傳唱青年的憤怒，我們若視龐克為一種批判形式，他們的抵抗是對現狀的反對，一種「世界太糟，只能為反對而反對」的無力姿態，包括反抗政治建制，還有主流搖滾較菁英、「藝術化」或商業成功的方向。





性手槍最偶然的一次「抵抗」，可能是英國值脫歐（Brexit）之際，保守黨議員 Andrew Rosindell 要求 BBC 在整天節目結束後播放國歌版〈天佑女王〉，以慶祝英國脫歐。《新聞之夜》（Newsnight）的主播 Kirsty Wark 應允：「我們願意效勞」，她選播了性手槍版的〈天佑女王〉。

音樂即抵抗

我們應該視音樂與抵抗的結盟至少涉及三種方式。一、透過音樂傳達抵抗：在政治意義上飽滿生動，音樂與政治訴求相輔相成，音樂家完成了宣言式與情感的雙重動員，這是諸多音樂人的願望。二、抗爭場域裡的音樂：政治仍是音樂上的主要定義者（Street, Hague & Savigny, 2008），但音樂本身陷入工具主義，音樂成為承載抵抗功能的器具，這是某些政治商演化場合的實況。三、音樂即抵抗：如果音樂的結構暗示了一套既成穩定的社會結構（這通常是 Adorno 的方法），那麼音樂的抵抗不但透過音樂傳達社會異議，音樂本身也成為抵抗的對象，這是音樂流派、風格或類型演變的奧秘，表達了「藝術家」的追尋。

我們必須留意，從節奏藍調、民歌、搖滾、龐克至舞曲，從浪漫主義、現代主義到極簡，從流行音樂到「獨立音樂」的標籤，音樂流派的轉變基本上即為反抗史，在長期的歷史裡演變為一種「風格」。但風格化也是危機的徵兆，它幫忙支持與合法化音樂秩序（還有社會秩序），對音樂反抗因此還應該包括對風格反抗。音樂的反叛如果不談音樂本身，就剛好取消了音樂的基進性。不過，一個沒有社會史觀念的音樂史，可能會將音樂歸究於孤立創作與偉大神話所為。

音樂不同於政治演說，它不遵守語義結構，力量強大卻無形，它能開啟情感、激化認同。上述三種方式實際上難以分割，它們互為動力。音樂的弔詭在於：例如政治場合，音樂讓我們以為自己完成了政治抵抗，轉而慶祝政治，卻忘了這可能來自音樂的「效果」。音樂提供理想，也給我們幻覺。相反地，我們為平凡無奇的音樂激動，因為政治具體化了某些音樂想像，政治成為音樂想像的資源。

我們仍應避免將音樂僅視為事物的媒介。如果音樂只是動員的工具，我們等同於無視音樂人的主體性，其傳記、音樂觀與思考。如果我們僅將抵抗音樂理解成詞意式的政治論述，會忘記音樂以聲音與節奏為本，往往更擅長動員情感、身體（Street, Hague & Savigny, 2008），它以想像力與美學的方式聯結政治、憤怒與認同。

社會底層的抵抗：中國、香港、台灣

崔健的抵抗，不但來自他對中國政治長期的異議與聲援，而且得力於西方反叛搖滾、中國「革命文藝」的養分（孫伊，2012），他不躲避卻又保持距離，成就一種曖昧、獨特挺拔、身體感強烈的 Rocker。〈一塊紅布〉裡，愛情表意了政治，它最理想、熾熱，充滿誘惑，卻也最暴力與矇蔽，我經常給學生播放〈一塊紅布〉，以闡述抵抗那種複雜、辯證的真理性質。抵抗如果全然是「抗議」，那是政治宣傳；抵抗是既認同又背棄的歷程，抵抗也非全然英雄主義姿態，例如《無能的力量》。

不過，抵抗是需要「資本」的，抵抗往往屬於掌握話語權的知識菁英。左小祖咒的〈苦鬼〉是社會底層的抵抗之聲，他以哭喪調般控訴視著電聲唱：「人民被迫投降、人民越級上訪」。我們不僅聽到中國光怪陸離的市井悲歌，還能透過音樂直接感受苦鬼的宿願及精神力量，這也是抵抗的力量。郭達年的黑鳥樂隊曾是香港左翼音樂最閃熠的隊伍，他們逐漸不見容於高度資本化的香港，更不可能在當今政治緊縮下生存。2019 年，我在女巫店聽郭達年的演唱，他的原創、堅持發聲，令人震動；其「抵抗」給我們光亮而非黑暗，同時他的音樂呈現相當混雜的養分，〈Lenny's Prayer〉生動直白、帶著盼望：「（中譯）活在無國界的大地上，我們遊歷不用簽證…無懼於說真話，溝通不被過濾」。

今年「秋天藝術節」邀請到農村武裝青年，是本地極指標的獨立樂團，他們的崛起與台灣獨立音樂場景浮現、社會運動的動員及參與方式變化有關。他們是介入

者而非社運音樂代言者，與西方的搖滾形象不同；他們不極端憤怒也不文青小確幸，也沒有走向更「藝術化」的道路。他們是台灣土地成長起來的樂團，在抗爭場合、書店、造勢大會、農場與社區協會頻繁切換，傳唱人民革命與生活革命，是民主化台灣，屬於民眾的樂隊。

反抗的商品化

我們必須謹記，反抗也是文化工業的產物，被修辭為反叛與進步。當音樂節、文青百貨公司、生活風格雜誌甚至政治人物愈來愈嫻熟反抗話語，當獨立創作者愈來愈依賴官方補助，甚至參與到主流政治運作，或呼應商業方向，我們要重估音樂的反抗到底在哪裡？

Chouliaraki (2013) 就質疑「Live 8」慈善音樂會從浪漫主義法團主義轉向創業家法團主義 (entrepreneurial corporatism)，以更精緻、策略性的道德話語召喚社會團結，實際上配戴手環的樂迷什麼事都不用做，音樂表演仍然無法彰顯公共承諾，只流於一種道德化的體驗。

音樂的重要特性在於意義極不明確，因此迫使我们反思政治。但我們也要思考：為何某些音樂流派比其它更容易實踐反抗 (Street, 2004)？我們的藝術音樂、歌謠傳統怎麼辦？抵抗如果是某些類型音樂的特權，我們就本質化了音樂構造。音樂人若藉不斷探索音樂的邊界與危險，直視世界上的「未解決」，重拾那些關係緊張的聲響，那裡有抵抗，也可能是希望的泉源。

本文作者為政治時大學傳播學院廣電系副教授。英國愛丁堡大學社會學博士、倫敦政經學院文化與社會研究所碩士。曾任媒體記者。研究領域包括文化社會學、音樂社會學、消費與國族認同、冷戰廣播、玩樂團的實作與社交。



歌陪伴我的成長，年輕時很多時間浸泡在音樂裡。1995 是我開始有能力透過自己寫歌然後唱出來，做為自己生命回應世界的表達，寫唱歌歌是自我追求的形式，歌裡有對權力者的控訴，對處境不利的人的關懷，對自然的詠嘆，唱歌是自身安頓的方法，想要成為自己喜歡的樣子。

「你說你又沒有推他」

寫這首歌是因為有一位阿美族的孩子，在學校被同學罵「死原住民」然後打了同學，之後因為要被老師記過而引發的校園跳樓事件，發生在去年三月台中的某個國中。

當時想了很多事，隔月我把歌寫出來，我家孩子說歌詞用了「死原住民」這樣別人都不能唱啊！我明白這是一首不太有機會被人傳唱的歌，我無法找到合適可以替代的詞，這就是我理解的實情。五十年前我哥哥因為被鄙視的叫「稀鑲鋼」常常打架進派出所，家裡大人們在苦惱要怎麼辦？只會要求哥哥要忍耐。

難道我們的命運就是只能忍耐嗎？

我現在會想的是國家在發展的過程中，沒有為原住民族群的發展做出合適的規劃，結構上所帶來的壓迫和犧牲，甚至我家的大人會理解自己和孩子真的是不如人？整個齊頭式的發展就是扭曲，像馬英九先生擔任台北市長期間說出「我把你當人看」這樣貶抑人的話，充滿在生命的經驗裡想到就很心酸，而這樣深到骨子裡的惡意什麼時候才會停止，到底是什麼樣的傲慢，讓社會無法進步還一直在倒退。





羅心彤（以下簡稱羅）：對你來說抗爭音樂是什麼？

阿達（以下簡稱達）：第一次聽到這樣的作品，是「黑手那卡西」的《福氣個屁》。那時我才18歲，完全不知道什麼叫做抗爭音樂，但是發現了一件事，原來音樂可以拿來抗議、拿來罵政府，原來音樂可以罵人。上大學後接觸比較多西方音樂，才發現這些歌曲跟時代的樣貌是有關係的，它們在提出哲學性的思考：批判也好、戰爭也好、或是關於生命與人權的。

所以當我大概在2006到2007年開始創作時，也不是以一種「玩玩Band、寫寫歌，看能不能紅」的想法開始的，我那時完全沒有那種想像，我想的是那些帶給我啟蒙的音樂人，西方的民謠或搖滾音樂人，或是台灣的交工樂隊、林強、朱約信、陳明章等等。

不管是音樂也好，行動也好，這些作品都有機會引起社會的討論，甚至達成一種干擾。我做的是音樂，是用文化、美學的方式，我是這樣來理解所謂「抗爭音樂」。

羅：可以多談談你的創作經驗，以及你在抗爭現場演出的經驗嗎？

達：我是出了社會、面臨人生的關卡才開始創作。我大學唸哲學，學了很多社會學跟左派的東西，但出了社會後發現都不是那樣一回事。以前我做

對待人以平等的視角為什麼在我們的社會是這麼困難，誰推了這個孩子？誰在忽略？誰在假裝？這首滿滿控訴的歌，痛苦然後繼續活著是沒有盡頭的絕望。

另外，今年發生在台大言論自由月「火冒4.05丈」的布條，又是一次台灣社會培養出來的知識份子，因為原住民學生的加分政策，就以一種自以為幽默的嘲諷，表達自身被剝奪感，很可以的，只是當原住民族的被剝奪仍在發生的各個議題，請問這位同學你在哪裡？

你眼中有為不義鬥爭了嗎？可能有吧！私利的鬥爭本來就是這個社會這個學校這個家庭的教育長年累月在教導你的，不用再假裝你沒有推他。

終究是每個自己在決定要成為怎樣的人，而自己會不會成為自己喜歡的樣子（指追求或者抵抗），安頓自己的能力是生命的重要課題。



〈你說你又沒有推他〉單曲宣傳照，子皿有限公司提供



羅：這些年累積了這麼多的參與和觀察，有什麼創作或想法上的改變？

起行動、思考、感受。常常有人問我，做這些會不會灰心？我就說：「會灰心就不會做了。」從我們的人生、到我們的社會、到整個地球，從頭到尾都不完美。但我們所做的事就像是在補一個洞，看一個補一個。想盡辦法，能補就補，只要讓受傷的人可以減少，這樣就好了。

在劇場使用抗爭的聲景

羅心彤（以下簡稱羅）：對於音樂出現在抗爭的場合，或是抗爭現場的聲音運用在演出中，你們的想法是什麼？

曾韻方（以下簡稱曾）：我不是有社運背景的人，對抗爭的場合出現的音樂，很多時候都來自實際的共同經驗。在創作上，的確會使用場景出現的聲音元素、當下的聽覺狀態、有時甚至是人群的發聲方式，再進行想像和轉化。

之前與思農一起演出的《說吧，香港》，以廖偉棠的 15 首詩為主軸，有時我們會以環境聲響搭配念詩的聲音，也不免會用到抗爭所錄到的聲音。但這演出做了兩次（《說吧，香港》於 2020 年首演，2023 年重演）*，使用的轉化方式也不一樣。

黃思農（以下簡稱黃）：2020年首演時，我們直接用了現場

受訪者——黃思農——再担劇團藝術總監、《說吧，香港》導演、導演聲音系統籌、《神諭之咒》導演、曾韻方——遊走於劇場、電影、當代藝術與實驗聲響邊界，為跨域遊牧型的雜食音樂人。《說吧，香港》演出者聲音樂設計、《神諭之時》音樂設計。

採訪——羅心彤×2023秋天藝術節小誌編輯小組
訪談整理——馬慧妍

從抗爭墳場的廢墟直來
到建築抗爭的廢墟！



12

抗爭的聲檔，中間有喊叫聲、哀嚎聲、地鐵暫時停駛、乘客被趕出去的聲音，而演員正在唱往生咒；今年演出中我們只留了乾淨的、地鐵「暫時停駛」、「請乘客下車」、「登登登登」的聲音——它是華語、廣東話、英文同樣資訊不斷重複的廣播，大家依然想得起來，可能是 2019 最有記憶點，最恐怖的聲音。

曾：其實我對抗爭音樂本身的脈絡跟歷史並不是那麼熟悉，不過，若以聲音做為溝通和共感的橋樑，抗爭本質是一種發聲的行動，終究是為了讓那些被取消的聲音有管道被他人聽見。

在劇場之中，我常常是透過聲景建構出畫面，可以具有某種中介的廣場感或公共性，它可以讓不同的聲音動態介入與被轉化，譬如地鐵聲響的象徵和流變，容納一些想像和情緒被安放的空間。

形塑 / 重現：抗爭中的個體

黃：在抗爭的場合中，我們說「Movement」——「運動」，好像在說一群人往同一方向前進，大家有共同的目標跟理想。但約翰·伯格（John Berger）曾說，許多個體的情感，例如愛、背叛、快樂、悲傷等，好像都被淹沒在共同的集體行動裡了。

劇場就是一個場域，透過文字、音樂或其他方式，讓我們去梳理抗爭中各種各樣的情感，處理運動中的每一個個體。

曾：當我處理抗爭聲音的時候，有時我想處理的是它的動態，而不是抗爭的內容——有時它就像一種狂歡，大家喊著同一口號，但目的跟狀態都不一樣。這次我想像的是「錯位」的狀態。當（角色）隔了一段時間，再去回憶（抗爭）這件事情，這狀態是什麼？而且每個人想像的空間也不太一樣，觀眾也從中投射自己的想像。

《神諭之時》不是要講特定的抗爭事件，而是運動的過程。在這個過程中，你要對抗體制，但也可能是在對抗自己跟社會的關係，或是自己在日常生活中碰到的關係。這也關係人與人之間、人與自我之間情感的聯繫或斷裂，也有試圖修補的過程，或是接受它無法修補的過程。

抗爭是一種發生的行動，但在抗爭過後，我們如何消化這個過程對自己的影響？這個戲關注的不只是抗爭的當下，更多是對過去的疏離、對未來的想像，以及如何跟當下的自己自處。

羅：這些好像是頗為抽象的元素，在創作跟設計時，你們會期待觀眾怎樣接收？你們會去想像觀眾怎樣理解嗎？

黃：會去想像的。其實抗爭現場就是會有某些聲音，在劇本中也會描述這些聲音，像是盾牌前進的聲音、群眾的吶喊、奔跑聲、腳步聲、墜落聲、催淚瓦斯、槍聲……這些不同的聲音創造了一個聲音的敘事。

你不需要知道口號內容是什麼，光聽這個聲音，就可以感知這個敘事。抗爭其實就是一種情緒高漲的、瞬息萬變的狀態，有人會告訴你各種路線、跟你說哪裡需要人、有些假消息，每一件事都是很急的，那是一個很慌張的狀態。

聲音上或許是這樣的敘事，《神諭之時》卻是角色在多年後回想，試著去回想那一晚發生了什麼，我們常常想不起來抗爭當下發生了什麼事情。

這可能是因為參與抗爭後，我們要花很多年時間去治療當中的運動傷害。如同世界上任何一種傷害，當你要梳理它的時候，就得重新回到那個現場，腦袋就得再重構一次記憶。

抗爭也許在談國家暴力，但也有性、性別、階級與種族之間的暴力，當你在梳理這些暴力傷害時，其實就是一直在重建這個現場。而人總有防衛機制在阻撓自己，去回到傷害現場的某些（聲音的）細節，重新建構一個完整敘事——這些敘事總是碎裂的。

聲景的敘事與個體的敘事

羅：目前我們談了抗爭的聲景敘事，也有運動中個體的碎裂的敘事，可以多談談兩者之間的關係嗎？

曾：我覺得是連動的。當你試圖回憶某些東西時，它本身就是模糊的，其中的關聯有時還有點荒謬，像是抗爭跟嘉年華（在聲音上聽來有些相似）。在建構聲音狀態時，我想找到一種模糊性，讓大家可以產生投射。



聽覺是很主觀的，跟個人經驗有關，我想找到在抗爭的現場中，個體會有什麼身體感官的記憶。聽覺有它的符號性，所以有時文字訊息太多，也會削弱了它的效果。

黃：聲音是一個元素，台詞在拉開另一種討論空間，它是一種辯證關係；加上演員在執行的動作，可能又是另外一層。三種方式疊加起來還是一段敘事，有它自己的辯證性，其實也沒有辦法單獨拉出來看。

曾：聲音其實也只是在打開一個場景跟通道，它甚至不一定要被別人認出來，可以是不知不覺的。

黃：有些聲音是普世的感受，當槍聲出現，不管是誰都可以意會到它給予人直接的「生理性」感受——

曾：它也是一種不知不覺。你會立即反應：你現在人在哪裡？這裡發生了什麼事？聲音也只是扣合演員和文本，找到一個空間，讓觀眾聯繫某種情感或場景，這是我覺得聲音在做的事情。

* 文本出現的括號內容均為整理者為方便讀者理解而增加。

14

反叛／行動是推動社會的重要力量之一，它似乎總是動態的，涉及人類的行動。那麼，人類的意識經驗如何也能成為社會反思行動的一環？聲音／音樂或許可有所指引。

音樂被視為人類精神性的文化產物由來已久，然而身為物質界的現象，它也和視覺中的色彩、光影一樣，有影響物質界的基礎。

在組織成音樂之前，聲音先以它的聲音性撼動著我們。它以空氣為介質，傳導振動頻率。頻率的高低決定聲音在空間中的位置（高低）；而我們熟悉的音色（timbre），除了頻率之外，也包含這個聲音在一段特定時間中的形態變化（ADSR）。這些震動會在空間中形成被我們感知到的時空場，傳達它們特殊的能量。

這些基礎原理，即使在錄音及音響技術尚未開發以來，過去的人們就已經懂的運用。所以我們有集體性的宗教體驗，在反覆的韻律及人聲拍擊或唱頌中，一起達到共振式的迷醉狀態。我們有圓形劇場（Epidaurus），人聲的頻率段在自然結構中傳遞；我們也有教堂或者適合敬拜的石窟，在那裡，聲音可以產生崇高或是濕潤的殘響（reverberation），使我們感到神聖。

在抗爭之前！ 聆聽作為反叛行動

李慈湄
獨立音樂創作者、劇場及影視音樂設計

1. Pauline Oliveros < Deep Listening: A Composer's Sound Practice>
2. 尚-雅克・盧梭，〈論語言的起源：兼論旋律與音樂的摹仿〉
3. Simon Emmerson (eds.) . < The Language of Electroacoustic Music>



聽（hearing）和聆聽（listening）的不同

聲音是以這樣基礎又強大的力量在影響世界，而我們的聆聽是它存在的棲地。因此如果我們只是溫順地聽著一首首順耳的曲調，或是（聽覺上）縱容一首首複製性公式化敘事的歌曲，那就像是容許千篇一律的事件不斷重複一樣，沒有釋放它的能力。

深度聆聽（Deep Listening）的開發者／發起人 Pauline Oliveros 曾說，「聆聽（listening），很接近我們所說的意識（consciousness）」¹。我們以為聽（hearing）是完全被動的，相較於眼睛能閉起來、停止觀看，耳朵似乎是無法選擇地必須接受一切來到耳殼的聲音。然而或許我們稍加留意，可以發現聽（hearing）和聆聽（listening）的不同，聆聽是自主、有意識地選擇我們要聽到的聲音，在經歷過幾次自主聆聽的練習之後，我們可以很輕易地發現自己在環境中對於聆聽的無意識狀態，以及這種狀態下，自我麻痺與被動的處境——我們總是習慣性地只聽見一片聲音中的主要大敘事。就如同我們被訓練總是去聽一首音樂中的主旋律，甚至歌詞。

當這樣的處境被放在探討語言結構與符號系統的脈絡下，我們更可窺見其中的基進性。在盧梭的分析裡，隨著人類文明發展，語言形成的情感性聲音表現²，後來逐漸被意義理性取代。數位音樂技術發展之初，電子原音（Electroacoustic）樂派創作出來的這些「新音樂」，被稱為是聽覺主導的言談交流（Aural Discourse dominant）³，意思是這種音樂創作並不是透過語言意義進行溝通交流，也不是以語句邏輯的思維創作，它以聲音的聽覺的特性進行創作上的思考，譬如頻率之間的關係，或是聲音的時間和空間感如何組織成音樂性。

以主動聆聽，解放聲音

我被邀請推薦曲目給讀者。但我想只要試著多去聆聽非語言敘事主導的音樂，甚至進一步地——非以樂句主導敘事的作品。對於有啟發性作品的追尋，我無法介

紹固定規則，即使是像 Nina Simone 的 Sinnerman，一首有明確歌詞主唱和段落結構的曲子，我們仍然能在左手的鋼琴聲中聽到石頭的滾動及罪人腳步的踉蹌，存在感就和主唱哭號般的求救一樣強。這首名曲除了精湛震撼的精神表現性之外，在歌聲旋律和器樂演奏上，都仍保有未被理性系統綁縛、原始的聲音表達特徵。震動、敲擊、步伐、保有音韻的痛苦呻吟。

過去曾有一個時代，我們依靠語言進行革命。我們從中獲得力量並被鼓舞行動。但在一個系統中符號的重複使用會使系統更加穩固和封閉。以重複且麻痺的方式去聽也會造成同樣結果。

在這個音樂和意義已經被系統綁架為傳聲筒的時代，聲音需要被解放，而能解放它的，是我們的聆聽行為，也是我們更主動的意識選擇。這是一種從基礎上反對舊有敘事的方式。

在聲音藝術／演出／論述即將蓬勃的台灣當代，若能以此思考出發，我相信台灣的声音及聆聽行動將會充滿創造力。我們會是一個個非暴力但熱情的反抗／解放者。我充滿期待能與你們一同走這段旅程。

Floating Points, Pharoah Sanders & The London Symphony Orchestra - Promises

這張專輯更正面表現文章提到的聆聽重點。Floating points 是當代實驗的电子聲響音樂家，非常嫻熟於各種技法，Pharoah Sanders 更是實驗爵士中對薩克斯風各種音色掌握度極高的樂手，他的演奏很有靈性，而倫敦交響樂團在其中以大家熟悉的管絃樂演奏了整片畫面動態交織而成的空間。風格上整張專輯把實驗音樂、經典合成器、爵士、古典結合得優美，專輯概念是以連續性的九個運動表現編成。

音樂(的抵抗)是 肉體的抽搐 然後是肉體的抽搐

羅皓名

中央研究院歷史語言研究所博士後研究學者

「抵抗的音樂」，看到這個詞的瞬間，在你顱腔裡最先響起的是什麼？

「起來飢寒交迫的奴隸，起來全世界受苦的人」、「We shall overcome, some day」、「The answer my friend, is blowin' in the wind」、「Imagine there's no countries, it isn't hard to do」、「Get up, stand up! Stand up for your right」、「雨夜花雨夜花，受風雨吹落」、「我們搖籃的美麗島，是母親溫暖的懷抱」、「一步一步一步一步，咱的社會在起步」、「我曾經問個不休，你何時跟我走」、「全國的勞動者（弱勢者）啊，勇敢地站出來」、「我咧，福氣啦！福氣啦！福你一元屁」、「全部都有！跑走走！菊花夜行車，菊花夜行車」、「我要大聲的唱，用盡我所有能量，我們不要核電廠」、「政府官員，侵害人權，你咁賠得起！你咁賠得起！」、「守護樂生院，勇敢走下去，手牽手，

18

心連心，我欸在這陪伴恁」、「你甘知濁水溪已經出代誌，大量的溪水來送到麥寮工業區去用」、「有什麼理由，有什麼訴求，起毛不爽，放屎放不出」、「天色漸漸光，咱就大聲來唱著歌」、「El pueblo unido jam s ser vencido! 團結的人民永遠不被擊潰！」、「Do you hear the people sing? Singing a song of angry men?」、「Somewhere over the rainbow, way up high」、「O bella ciao, bella ciao, bella ciao ciao ciao」、「No future! No future! No future for you」……亦或者是，「我現在要出征，我現在要出征」？（嗯……是的。）

音樂作為煽動性組織方法

音樂像是蟲洞一般，讓（曾經的）聽者們瞬間原地穿越，重回那些過去運動現場齊唱著的激昂與濃烈愛憎的瞬光當下，或者將聽者拋向被召喚的未來理想，飛躍進入集體共同想望的烏托邦之中。

音樂打破個體籬障，藉由共聲齊唱的歌詞與旋律、共身搖擺的節奏連結出特定於當下暫時性時空的永恆性共同體感覺。曾經一同激昂歌唱的人們，即使之後各自流離，但還是能近乎永恆地各自保有那個曾經的、具有強烈連帶感的共同體感覺。當如吹笛手魔咒般的旋律響起時，人們又瞬間穿越蟲洞，重回那個永恆共同體的現場，身邊又浮現出了那些一同合唱的人形，就像信任遊戲一樣，我們向後倒入齊唱的支撐網，主體的不安藉此得到承接，個我融接成為一個更大的我們，為了共通的焦慮、共通的不滿、共通的掙扎，統一了歌聲的方向。音樂，在此是連帶出集體感的煽動性組織方法。

然而，音樂的內容與旗幟並非全然都具有進步性。《千高原》一書中曾指出音樂的煽動力所夾帶的法西斯危險。如同魔笛手率領群眾，政治的魅力領袖藉由（本來就具備極大煽動力的）音樂，快速且無需任何細部說明地動員出大軍。這個在音樂的法西斯魔力化妝下的魅力領袖，或者將如同指揮家一般，揮手下達「現在要出征」的軍令。



1. 谷川雁，〈現代詩における近代主義と農民〉（初出：《詩學》1959年3月號），收於《原点が存在する》（現代思潮社，1969）p.92。

音樂作為所在時空網絡的穿刺

音樂的抵抗性，也建立在與其所在時空之間的關係。例如，所謂「搖滾樂的社會批判」其實從來就不在於其音樂類型本身，而更多是在這種音樂表現相對於其所在時空的異質性。延伸或挪用了黑人音樂的風格，貓王在性保守的時代搖擺著他的屁股；戰後嬰兒潮世代以為了尋找不同於上一代人的自我認同的焦慮動機（從而進化為集體迷幻感），對於過度清醒的「大人們」與現實且過度理性的既成體制，猛烈地發起一波波反叛。在這般時代空氣中，吉米·罕醉克斯以巨大音量搖晃地轟炸出他身上的濃濃塑膠藥味，「薰陶」出了那根插在槍管上的花朵；龐克們，則在搖滾樂的表現邏輯與生產模式成為新的建制時，以破爛的和弦（與服飾）及DIY產製模式，對其所在時空進行「穿刺」，並形成了不同於英雄主義式僵化階層的龐克社群。此外，開頭組曲中的多首歌曲，也都是在對其所在的時空脈絡提出質疑並作為異質存在的「穿刺」過程中，建立了自身的抵抗性。

可以進一步地說，更多是從對於自身社會性意義的自覺出發的，有意識的異質性表現——而不是「表現」本身——「穿刺」了其所在的時空。因此，就讓我們放「搖滾樂」一馬吧，因為，從來就不是以樂團的編制踩了破音的行為在「反叛」。Joan Baez和Bob Dylan也不過只是拿了把木吉他而已。「表現形式」本身從來就不直接等於反叛。然而，這並不是說「表現」本身只是陪襯，一切的抵抗都只能建立在歌詞文本上。問題並不侷限於表現上「有無關注社會」，更核心的關鍵，或許是「對自身的社會性有無自覺」。

抵抗的音樂，運動的工具？

如詩人般的Joan Baez和Bob Dylan等人，藉由實際描寫社會現象的歌詞構成批判性，並以煽動性的口號吶喊，試圖召喚出抵抗的行動，開頭組曲中許多都是這樣的例子。這些有時鑲嵌在特定「抵抗」運動脈絡之下「的音樂」，描寫社會現象、指出社會問題，訴說被壓迫者的故事，以民眾的情感記憶對抗當權者大寫歷史的

歌詞作為承載抵抗意義的重心，這也是一般被視為「關注社會的音樂」、「社會批判的音樂」、「抗爭歌曲」等等類型的形式。然而，這只是「音樂」與「抵抗」的一種結合方式，不是全部。

這種「抵抗的音樂」，其美學邏輯不必然也是抵抗的。如果拿掉歌詞文字，單看其表現本身，有時候還要請你告訴我它到底抵抗在哪裡？甚至進一步說，在音樂的煽動性基礎上放置標誌立場的文字歌詞，如此生產出來的歌曲或許有著必然成為（抗爭）工具的傾向。「我們的運動需要多一點關注，你就來唱首歌吧。」但是，再說一次，這只是「音樂」與「抵抗」的一種結合方式，不是全部。如果認為「音樂」與「抵抗」只能有以歌詞文字作為媒介的連結，那麼或許你以為的其實是有樂器伴奏的「詩（歌）」，不是「音樂」。然而，就算討論的是「詩」，早在1959年，一位日本的詩人思想家就已經說過，用以辨識「抵抗」的關鍵不在主題與政治態度，而在於創作理論的本質。¹

音樂的抵抗，肉體的抽搐

以此，抵抗的關鍵不在於是否以批判性地描述社會作為主題，不在於是否展示出特定的政治姿態，而是在於，就音樂來說，製造聲響時的邏輯與意識的戰鬥性，以及上述的，對於自身社會性的自覺。延續著上面那位詩人的思考方向，在1968年前後全共鬥運動遍地放火的日本，爵士樂評論家平岡正明等人提出了「爵士樂革命論」，主張自由爵士樂（Free Jazz）就是革命的具身實踐。

自由爵士是1950年代末，在對於爵士樂的既成概念、理論、表現形式的否定上，由黑人演奏者們點燃的潮流，並很快地與當時烽火的黑人平權運動相互映照。在日本，自1960年安保鬥爭以後，對於既成體制，以及對於包含「戰後民主主義」在內的戰後既成「進步性」思想整體的質疑與否定，在1968年前後漸次放射成為對於自身主體性的質疑、否定與重構，進而將抵抗運動的關心擴展至被歧視、

被排除的少數群體、殖民歷史反省、第三世界等邊緣焦點。就此，以少數邊緣群體為核心、拒絕既成體制、概念與由上至下的組織方法、呈現主體的掙扎、反省、解構與重組、重視對話性與辯證性關係的「爵士樂革命論」出現，並非偶然。

自由爵士拒絕既成調性、慣性和弦進行與規訓節拍，以薩克斯風的嘶吼、鋼琴的敲擊彈奏、鼓組的抽搖節奏等強烈表現主體感性，或說強烈肉體性的聲響製造法，發出拒絕在調性、和弦或節拍中乖巧地找位置坐下的——拒絕順從於體制定位的——不和諧音，由即興（ad-lib）啟動（而非以給定樂譜或上層指令為唯一神）的對話與衝突，製造出主體性肉聲的不斷相互否定與自我否定。這種持續處於過渡狀態中並拒絕成為固定化樣式的音群，在其發聲時就已然為了召喚繼起的後續音群而主動性地要求了自身的消亡——作為動詞的自由爵士，音群的永久革命。

這樣的音樂，不必等到歌詞或政治態度附加上抵抗，其本身就在發聲過程中宛如已然經歷了一場「革命」。其抵抗不在於表現的形式，而是在製造聲響過程中對自身存在的確認與質疑。如果不限於音樂，我們應該也可以在試圖抵抗的舞蹈、行為展演、戲劇，乃至影像、建築甚至文學等中找到這種主體性抽搖的痕跡才是。

那麼，我們現在再回頭感覺一下當開頭組曲在顱內響起時身體的張力感，或許那就是所謂音樂的抵抗。

心內話

從香港到新疆，從反歧視到metoo，人們為人身自由、認同、不公挺身而出，他們不向權力低頭，以自身作為反抗標的，在街頭和生活中抗爭。

《鏡週刊》「鏡人物」透過文字，讓讀者看見他人、映照自己。每週出刊的「心內話」，以第一人稱述說小人物的人生，仍在自己的生命長河裡活出一片風采。此次選輯，我們挑選社運工作者陳秀蓮，及移民台灣香港主持人曾志豪的故事，前者透過抗爭與父親建立羈絆，後者則因抗爭被迫與家人分離。他們是時代下的一葉小舟，在衝突中盪漾，以自身對抗極權、推動社會前行。



更多心內話

爸爸還 在聽我 說

曾芷筠
(鏡週刊記者)

原文於 2016 年 12 月 26 日發布在鏡週刊網站

爸 3 年前過世後，很長一段時間我身心俱疲，覺得社會運動不需要我，用盡全力也打不倒敵人。

爸靠著做線香起家，當台商開工廠，全盛時期撐起父母兩邊家族生計，努力養活全家。後來生意下滑，他不得已解雇幾個親戚，家人埋怨他，家族感情也變了。以前親戚一起泡茶聊天，後來變成他一個人坐在那裡，我覺得他有點可憐，就會去陪他。雖然沒話講，但我覺得我是家裡唯一理解他的人。

我本來順著媽的期望，在東區當櫃姐賣化妝品，下班跟同事吃高級餐廳喇賽、買名牌包。念新聞系後，我漸漸接觸白色恐怖受難者、關廠工人、東南亞移工，這些人顛覆了我對生活的想像。有一次，一個外勞被欠薪，協調會上哭得稀哩嘩啦，結束後經過一棵耶誕樹，馬上笑得很燦爛跟我合照，說要寄給家人。他想讓家人知道，台灣有我會幫忙處理問題，我是他們的浮木。那時我才覺得自己好像有點用處。

開始參與社會運動後，媽很難接受我上街頭丟冥紙、砸雞蛋，唸我像肖婆。反而爸覺得我是為台灣人做事，不但借我卡車、梯子，還說有事他會保我，保證金都準備好了。回想起來，我跟爸很像，很需要被別人需要的感覺。我知道他理解我。

關廠工人抗爭臥軌時，爸淋巴癌復發，我卻忙著在街頭衝撞。有次工作到半夜回家餓得煮泡麵，他跟我講化療的事，那時只覺得他很煩，沒意識到應該多陪他。還有一次，我衝場完去醫院，他很高興跟看護說：「那是我女兒，就是電視上那個人！」3 個孩子裡，爸跟我最親，看到我精

神就變好，可是我那陣子太累，去醫院一坐下就睡著，也沒跟他說我在抗議什麼。

以前爸習慣從樓下喊：「妹仔！要不要吃宵夜？」我就會下樓一起吃。爸走後我常坐在他的位置，剩我一個人吃宵夜。那之後，我開始餓流浪貓，回到辦公室還有貓在等我，感覺心裡最脆弱的部分被撐住了。

現在抗爭前，我會給爸爸上香，跟他介紹這個議題，請他保佑我抗爭順利。家裡沒有我理解和理解我的人，只剩爸爸的牌位默默地聽我說。

陳秀蓮 39 歲 | 新北市 社運工作者

攝影 | 賴智揚

二代人都逃在

曾芷筠
(鏡週刊記者)

原文於 2021 年 9 月 2 日發布在鏡週刊網站

2005 年開始，我在香港電台做《頭條新聞》，演政治諷刺喜劇。我參考台灣電視節目《全民大悶鍋》、《全民最大黨》，模仿阿 KEN 演的太監，飾演小豪子，沒想到大受歡迎，一做 10 年。全盛時期是 2008 年，江澤民、胡錦濤當政時比較開放，我演戲諷刺大陸民生議題，比如醫院見死不救、黑心商品、毒奶粉…，大陸網民也愛看，我還開微博跟網友互動。

去年港版《國安法》實施後，警察投訴、政府部門施壓，節目撐了一季還是停了，那時候開始有念頭想移民。其實自從習近平上台後，港陸關係變得很惡劣，陸續有網友舉報我是港獨。今年 6 月，香港電台把我解雇，在報刊的專欄也陸續被砍掉，曾經留下的印記一個個都失去了。

眼看《蘋果日報》突然被停刊，報社高層被捕，香港已經不允許媒體自由說話了，我決定移民台灣。我走得很急，飛機離地時我看著機場、大船逐漸變成玩具般，有點感慨，此生不知道什麼時候才能再看到這個畫面？

回顧香港的歷史，可以說是移民和難民史。我爸爸是印尼華僑，20 多歲時受到共產黨感召，離開印尼，回去建設新中國。他是數學和物理老師，文革時下鄉到內蒙古包頭，向農民學習。他曾告訴我控訴大會上老農民慷慨激昂互相批鬥的場景，從他的描述，我感覺那個時代特別荒謬、可笑。

1970 年代親戚陸續到香港，爸爸才申請過來。那個年代，他只能選香港，沒錢移民到歐美或加拿大。因為不懂英文，爸爸來港後只能抄寫文件；媽媽是醫生，香港醫療系統不一樣，她也不懂英文，只能轉當護士。爸

媽聽到我要移民時有點接受不了，好幾天沒睡好。他們 82 歲了，就算餘生不長，只想互相照顧，看著孫兒長大。

離港前 2 天，我說要帶小孩跟爸媽吃飯，爸爸拒絕了，他說怕自己太傷感，會捨不得。隔天再問，他才接受。我們全家去餐廳吃飯，就像過去一樣歡樂團聚，餐桌上沒人聊移民的事。最後一晚，姊姊也趕回來，我們一家四口合照。合影的時候，爸爸還是忍不住哭了，畢竟他來港幾十年，本以為可以安享晚年，沒想到兒子的命運跟自己一樣，還是得逃。

曾志豪 44 歲 | 新北市 主持人、演員

攝影 | 賴智揚

梅艷芳的犯禁與姜濤的反叛！ 廣東歌的叛逆元素

李展鵬
澳門大學傳播學系助理教授



1. 請參考拙作《夢伴此城：梅艷芳與香港流行文化》（三聯出版，2019）的討論。

廣東歌跟台灣聽眾是若即若離的。

因為語言阻隔，台灣人雖然熟悉港星，但大多不認識廣東歌，更別說歌曲反映的香港文化。這篇文章聚焦兩個重要的「文化時刻」(cultural moments)，以兩個代表人物——80年代的梅艷芳及當下的姜濤——討論廣東歌的叛逆元素與社會意義。

80年代：壞女孩的情慾

梅艷芳被稱為「百變」始祖；這除了造型上的多變，更是充滿叛逆因子。80年代中期，她的〈壞女孩〉推出，內容是年輕女性的初次性經驗：「他將身體緊緊貼我／還從眉心開始輕輕親我／耳邊的呼吸熨熱我的一切／令人忘記理智放了在何」（林振強作詞）。在這張同名專輯中，還有〈冰山大火〉講女性被挑逗難以自制，〈點到要愛〉講失戀女人尋找新歡。這專輯賣出72萬張，銷量大破紀錄，才出道三年多的梅艷芳就此登上香港女歌星王座。

情慾與身體看似是很個人的事，但社會文化的變革往往是從身體開始；例如，女性穿什麼、如何擺動身體、如何表現情慾渴望，就跟整個社會有千絲萬縷的關係。電影中的情慾可以牽涉大議題，如《色，戒》、《霸王別姬》及《川島芳子》等都以私密的性探問國族身份。流行音樂中，搖滾樂手的赤裸與狂野、唱跳歌手的姿態與穿著，或是黑人歌手呈現身體的方式，背後都有社會與政治脈絡。這些議題，文化研究已累積不少討論。

在〈壞女孩〉MV中，梅艷芳一臉時尚化妝，架起墨鏡，身穿剪裁特別的綠色大衣在尖東海傍邊走邊舞動，鏡頭仰視這個一臉酷勁的女孩如何高唱情慾。這形象為當時女性爭相模仿，街上紛見粗眉、大墨鏡及深色眼影。台上梅艷芳的大膽台風與妖媚眼神，更是華人女歌星前所未有，效果震撼。

〈壞女孩〉引來保守勢力抨擊：香港電台禁播，中國大陸也禁止公開演唱。當時，喜歡梅艷芳往往會遭到家長老師的反對。有歌迷在多年後憶述，她小時候唱〈壞女孩〉總是會被媽媽賞巴掌，但她仍繼續唱。歌星與歌迷，同時都在反叛。

此後，梅艷芳的〈妖女〉、〈烈焰紅唇〉及〈黑夜的豹〉的犯禁情慾比起〈壞女孩〉有過之而無不及。她為80年代的香港社會創造了劃時代的女性形象；這背後，是四小龍時代香港女性的就業率、教育程度及單身數字都升高，以及社會上爭取男女同工同酬及女性參政權的聲音。

另一方面，這亦是文化身份的探索。1984年《中英聯合聲明》簽署，時鐘開始倒數九七。在這之前，香港本土身份在70年代已初步確立；在這之後，香港出現移民潮。面臨九七，香港努力地作出文化上的自我書寫。就在《聯合聲明》簽署翌年推出的〈壞女孩〉改編自英文歌（蘇格蘭歌手Sheena Easton的Strut），梅艷芳的形象借鏡自瑪丹娜，歌詞有「why why tell me why 夜會令禁忌分解」的中英夾雜，這都反映香港跟西方潮流亦步亦趨；唱片內有多首日本改編歌，顯示香港的崇日潮流。這壞女孩跟中國傳統女性形象決裂，以借來的西方及日本元素建構本土文化，折射的是香港的劇變、西化與兼容並蓄。



2. 董啟章：〈鏡中鏡，鏡非鏡〉，《明報周刊》，2022 年 1 月 21 日
3. 海邊欄：〈黑暗中獨舞——姜濤的脆弱、強悍與溫柔〉，《給下一輪廣東歌盛世的備忘錄》（陳嘉銘、吳子瑜及海邊欄著），香港：突破出版，2022 年。

80 年代的香港身份是透過「我是壞女孩」來構建。當時，香港歌星不論男女都開拓性別形象：張國榮動感瀟灑的浪子形象，達明一派的黃耀明，以一頭長髮唱同志題材歌曲，同樣以歌詞、造型及叛逆特質，回應、書寫並更新香港當代文化¹。

當下香港：受傷身體的反抗

幾十年匆匆過去。今天，廣東歌的影響力大不如前，但不少作品仍有叛逆元素。女歌手中，以非常豐腴的體態自信起舞的欣宜、音樂及形象都搞怪而大膽的 Serrini，以及造型中性有型的陳蕾，都有不同程度的反叛；其中 Serrini 的《邪童話》專輯的妖邪風格與性別意識最為大膽。在她們身上，我們或多或少可找到跟梅艷芳的文化聯繫。

更為有趣的例子可能是姜濤。他在 2018 年參加選秀節目《全民造星》奪冠，出道後迅速走紅。身為男團 Mirror 的一員，可愛型的他絕對可以歸類為偶像歌手。但奇怪的是，他很快就捨棄主流情歌，往往以新派曲風唱出痛苦與反叛。就像當年的梅艷芳，他的叛逆同樣反映社會脈絡。

姜濤的歌常帶有自白色彩。小時候，他因為身材肥胖受到嘲笑與欺負，甚至因此被迫轉校；成名後，他承受不少攻擊，身材繼續被嚴厲檢視之餘，老一輩亦常以「新不如舊」為由抨擊以他。2020 年，他的〈孤獨病〉講他身為獨子的孤單，以及走紅後因遭受謾罵導致情緒憂鬱。

到了 2021 年，他的〈Master Class〉宣告與上一代決裂，勇敢反抗不友善的世界。雷鬼混合 Cantopop 元素的曲風中，他唱著「年輕怎麼就是錯／誰不解釋就狠我」、「而我卻太喜歡我瘋狂／旁人一阻更高昂」（黃偉文作詞），這宣言擲地有聲。MV 中的他身在異域，被一群遮著臉的人圍困，一身破爛衣服的他正在掙扎著反抗著，是個「對抗權威的戰鬥者」²。

去年的〈鏡中鏡〉是他的另一次自白，主題是他給詞人小克的，講一個人活在殘酷的世界如何面對自我。MV 中，一群蒙面人追殺他，他與他們埋身肉搏，頭破血流，驚惶逃亡；後來才知道，原來敵人頭目正是他自己。最後，敵人向他舉槍，逃無可逃的他回頭報以自信的微笑——他已然不再害怕。香港名作家董啟章讚賞此歌的歌詞與 MV：「姜濤的『獨我』發揮得淋漓盡致——把自己內心的傷痛、掙扎，甚至是自我懷疑，坦誠地化為藝術創作。」³

這年頭，當男星都賣弄肌肉，姜濤卻一再展示受傷的（同時包得緊緊的）身體。他好幾個 MV 都有他一覺醒來身處險境的畫面，呈現惡夢，也書寫痛苦；他一直反抗著，尋找自我救贖。他的肢體語言跟其他唱跳歌手很不同，他沒有擺出帥的、酷的、被慾望的姿態，而是常常舞出悲痛、掙扎與反抗。

姜濤的受傷身體與惡夢空間，聯繫著社會的集體情緒。過去幾年的香港氣氛低迷，移民潮再現，社會瀰漫無力感。尤其是年輕人，面對處處受限的困局，社會流動與社會參與都越來越困難，彷彿看不到未來。掌握社會資源與話語權的上一代，亦往往對他們的聲音充耳不聞。姜濤的作品既是他個人經歷與體悟，也微妙地表現香港人的感覺結構——痛苦、受困、掙扎、反抗、想逃、流血……。

早已有不少研究者指出，流行文化是香港文化的核心。梅艷芳與姜濤代表了兩個重要的「文化時刻」：在經濟火紅的 80 年代，香港人充滿文化自信，梅艷芳以叛逆的身體建構本土身份；在今天香港的氣氛中，姜濤則以痛苦的身體作出抵抗。當他們唱著跳著，我們不但看到兩代港星的不同特質，還看到經歷滄桑變化的香港。



台灣漁船上的「推翻 Bongkar」塗鴉。攝影：Jonathan S. Parhusip

讓我們一起唱， 這首關於自由的歌

吳庭寬
藝文工作者、獨立研究者

1. 〈自由歌〉歌詞。



印尼街頭的政治受難者塗鴉，左一為創作〈花與牆〉的維吉·圖庫爾。攝影：吳庭寬。

「讓我們一起唱，這首關於自由的歌」¹

印尼作為音樂產業大國，流行與獨立樂人投身社會運動的狀況屢見不鮮，而他們產出與社會議題相關的作品更是難以數計。不管是在寫實主義精神的驅使下，以音樂呈現社會百態，或是直球對決的批判，這些歌謠都在印尼的當代史——尤其是民主化的進程中——佔有一席之地。

在首都雅加達，有一九七零年代即走紅的民謠、搖滾歌手伊萬·法爾斯(Iwan Fals)，他曾被印尼《滾石雜誌》選為印尼最偉大歌手的第二位，這個在青少年時期便開始在街頭賣唱的樂人，創作了許多描繪底層人民的歌曲，他對社會現實的揭露，早已成為新秩序政權(Orde Baru)的眼中釘，導致他許多公開活動被禁演，甚至曾因演唱異議歌曲被捕入獄。伊萬在1989年發表的〈推翻〉(Bongkar)，普遍被認為是過往十年，鼓動群眾推翻威權的催化劑。

在社會運動的現場最廣為傳唱的歌曲，應屬社會運動家沙費(Safi' i Kemamang)所作的〈自由歌〉(Pembebasan)。在九零年代末期，被活躍於雅加達抗爭場合的龐克樂團「Marjinal 邊緣人」唱紅，這首社會運動的「國歌」，不僅捕捉了人民對新秩序政權長達三十多年威權統治的憤怒，在1998年威權體制倒台後，也扮演著推動社會改革的精神指標：「明天是我們的／創造福利社會／建造沒有新秩序的新印尼／朋友啊！讓我們宣告，民族(國家)的去向就掌握我們手中／朋友啊！讓我們一起唱，這首關於自由的歌」。

如同〈自由歌〉所唱誦的理想，改革(Reformasi)不只是推翻前政權所建立的秩序，更意味著創造。在改革後的二十年，數個誕生於社會運動的民間團體、非政府組織慶祝著各自的二十歲生日，屆時的街頭仍然喧鬧。2019年，兩百六十位音樂人集結，抗議政府提出的音樂法案(RUU Permusikan)，該草案本意雖在建置更完善的音樂產業生態，但其中有數十條條文遭到音樂從業人員抗議，包括認證制度、獨立廠牌遭邊緣化、以及對創作內容的約束。「Efek Rumah Kaca 溫室效應」樂團主唱科里爾(Cholil Mahmud)批評該法案違反憲法對言論自由的保障，甚至可能讓樂人因為創作而遭政治迫害。

溫室效應樂團在2008年發表的〈不信任動議〉(Mosi Tidak Percaya)，近年成為反貪腐、反對政府強行通過爭議法案等運動現場鼓舞群眾士氣的歌曲。值得一提的是，科里爾近來常與紅色法加(Fajar Merah)同台演唱改編自法加父親維吉·

圖庫爾(Wiji Thukul)八零年代末期的詩作〈花與牆〉(Bunga dan Tembok)。維吉·圖庫爾在新秩序時期除了從事詩歌創作，還活躍於民眾劇場與工人運動，1998年失蹤至今毫無音訊。過去幾年在社群媒體上出現了一組「#拒絕遺忘」(#menolaklupa)的主題標籤(hashtag)，提醒民眾毋忘歷史，尤其是那些因為勇於發聲而遭殺害、被消失的民運人士。這個在網路世界發起的運動，也出現在街頭的塗鴉上，時至今日，〈花與牆〉的隱喻，仍寄託著人民的理想：「如果我們是花／你就是那堵牆／我們已在你身上散播種子／有天我們會一起發芽／深信：你必粉碎！」



王哥在講唱會上介紹遠洋漁船WiFi倡議。攝影：盧昱瑞。

「我沒有其他憧憬，除了平安回去」²

威權倒台後的印尼百廢待興，政治面臨重整，經濟上也在金融風暴的挫敗中緩慢爬起。民主化助長了自由經濟的發展，但社會也在轉型的過程中，迎來了為數可觀的貧窮人口。自九零年代開始，就有大批來自外省的人民，湧入都會區尋求工作機會，其中也有許多人因為謀職不順而選擇離開母國，至鄰近國家打工討生活。千禧年以降，勞動力培訓、輸出的機制逐漸走向產業鍊化，此刻，三百七十萬個印尼移工(加上五百多萬個非法移工)，貢獻給國家的外匯，僅次於石油與天然氣的出口收益。

移工的離散與勞動經驗，不只是新聞題材與被量化的報告數據，它也被紀錄在歌裡，在筆者過去三年整理約一百五十首由印尼工創作的歌謠中，發現約有七成的作品，描繪著移工私密的家庭與感情關係，而其中又有多數呈現了鄉愁、離別、失戀等令人難過的處境。剩下的三成作品則有關於宗教、國族、創作者的自我認同、以及對勞動現況或其他社會議題的反思與批判。

3. 張嘉晏，〈作為一位在台印尼移工流行／搖滾樂團成員：淺談印尼移工音樂社群與表演時間〉，2021，《歌自遠方來—印尼移工歌謠採集與場景書 2021》。
4. 南部鬧事團〈來自印尼移工的情歌〉（Lagu Cinta Dari BMI）。

前後在台灣跑船已十七年的民謠樂人王哥（Ang Wang），九零年代末來台至今，從未中斷音樂創作，而這些歌謠多半來自他與其他同鄉的生活經驗。他時常聊起過去二十幾年來，一路從手寫信、錄音帶、公共電話、網咖，到現在隔著手機螢幕就可以陪伴孩子長大。然而，在他近期的創作〈東港〉（Dermaga Tongkang）中，可理解到並非每個外籍漁工的工作環境都能與時俱進，這首歌訴說著一名漁工長時間出海捕魚，回到陸地上卻迎來愛人另結新歡的消息，他第一次在同鄉聚會上公開演唱這首歌的時候，引起現場許多漁工的共鳴。近年王哥在工作與創作之餘，投身遠洋漁船的 WiFi 倡議運動，他創作了〈隔離〉這首歌，指出漁工在海上的孤立狀態，並呼籲政府進行修法，正視外籍漁工權益。

「我不知道自己身在何方／在這裡……只有海浪與日光伴行／我沒有其他憧憬／除了平安回去」，曾在台北北部一家矽利康工廠工作的曼德拉·蘇比安多（Mandala Supianto），在〈我想回去〉（Aku Ingin Pulang）這首歌，悼念 2015 年在漁船上受虐致死、無法返家的印尼漁工 Supriyanto。曼德拉曾明確表示，他希望透過玩音樂來達成與社會對話的理想，並在這樣的意識下成立樂團³。曼德拉的樂團「The Mandalas」在北台灣的印尼移工社群間擁有一定程度的知名度，因為曾與客家樂人黃瑋傑合作而得到了一些本地社群的關注。然而，社會對話理想，門檻並不低。印尼移工的音樂活動雖然豐富、移工組團的風氣也很興盛，但若有機會駐足這些音樂場景，我們即可發現這些現場很少出現樂人想要對話的對象。不過能誠實地表述意見，已是作品的價值所在，絕大多數的人沒有發聲管道，或甚至是無法發聲，而還有更多、更多的人，只求能平安回家。

「我們要起身反抗，這個奴化的制度」⁴

印尼移工在台灣參與公開活動或抗爭行動的時候，經常可聽見邊緣人樂團與伊萬·



南部鬧事團主辦的「Super Ruwed 超級魯味」活動。
攝影：吳庭寬。

SUPER RUWED
超級魯味
24 SEP 2023
SUNDAY 14:00-17:00
TAINAN CULTURAL AND CREATIVE PARK
台南文化創意產業園區漂丿白蠟（701台南市東區北門路二段16號）
SOUTHERN RIOT (IDN) & MEJIKUHBINI (IDN) & GUHIT BAND (PHL)
TICKET: FREE ADMISSION



南部鬧事團錄製單曲〈取之於民用之於民〉。攝影：吳庭寬

法爾斯的歌，這些歌曲傳唱度高，對移工來說又有代言的作用。像是「SOUTHERN RIOT 南部鬧事團」在 2022 年第一次參與移工大遊行時，除了演唱自創曲〈來自印尼移工的情歌〉(Lagu Cinta Dari BMI)，另外一首即是沙費的〈自由歌〉。〈來自印尼移工的情歌〉唱道：「我們要起身反抗／這個奴化的制度／理所當然／我們憤怒／來吧各位朋友／我們一起呼喊」這與〈自由歌〉的宣示，形成了巧妙的呼應。

南部鬧事團最新的作品〈取之於民用之於民〉(Dari Rakyat Untuk Rakyat)，由鼓手 Bobo 所創作，他在這首歌裡寫下他的離家經歷，以及他在成為移工六年後的反思：人民何以在貪腐的政治體制裡，一點一點地消磨掉對未來的想像，甚至終結自己的生命。「人民百姓在受苦／不知未來在何處／離開了故鄉／帶著僅存的夢想……很多人離開這個國家／成為外籍勞工／汗水、侮辱都可見證／有人發瘋、挫敗喪志／甚至還有人上吊自殺」。在原文歌詞裡，人民離開母國前「gantung mimpi」(帶著夢想)，但有人最終選擇在異鄉「gantung diri」(上吊自殺)，這

組修辭表現了一個殘酷的事實：人原本是有夢想的，但到最後有的只剩自己。他們在受邀至阿米斯音樂節的演出上，在〈取之於民用之於民〉之後，翻唱了一首雅加達的龐克樂團「Molotov Cocktail 汽油彈」的〈外勞你命真苦〉(Pedih Nasibmu TKI)。「百萬隻眼睛盯著看／看你被處罰、被迫害／但在國家官員的眼裡／彷彿不用在意也毫無意義」這除了類似前述〈自由歌〉的並置關係，筆者認為這也是移工樂人試圖透過音樂回應社會現況、並與母國社會對話的方式。

移工在外匯上對母國的貢獻，讓他們被尊稱做外匯英雄，在政治正確的意識形態中，成為接收國多元文化的一塊拼圖。但實際上，我們可以從各種關於移工的新聞報導中得知，在「英雄」與「多元」的敘事背後，移工更常被視為麻煩的製造者：他們不僅在故鄉問題纏身，到了異鄉仍持續製造問題。上述的所有樂人皆來自爪哇島的北海岸，這個地區自荷殖時期以降，至少經歷了兩百年的土地剝削，時至今日，殖民與威權的創傷仍揮之不去。這個區域現今被視為「勞動力倉庫」的背後，是棘手的貧窮現況。而勞動力市場的蓬勃發展，衍生出人口販運的問題，甚至導致人們的價值觀扭曲。個人困境與訴求的展示，指涉著更巨大的結構問題，移工的存在提醒了我們這些問題的所在，而每年數百位在異鄉身故的印尼移工，他們的死，都不應白費。

「跌倒了我們再站起來」⁵

在強調多元一體的印尼，宣揚團結精神的歌曲，並非新鮮題材，但在移工的寄居地，團結除了是國族主義的延伸，也是移工與其社群間友誼的展現。我們雖然經常可以聽到印尼移工在公開場



由印尼移工組成的金屬樂團 Dream Of Death 在 2023 年台南五月音樂季演出。攝影：吳庭寬



南部鬧事團在世界音樂節。攝影：Taeli。

「超人已死」樂團的〈當我們同在一起〉（Jika Kami Bersama）。這些樂人也透過創作，詮釋他們對團結的想像，例如曼德拉·蘇比安多的〈台北車站〉（TMS）、南部鬧事團前主唱阿布·亞伯拉罕的〈異鄉人〉（Diaspora）、雷鬼樂團「Mejikuhibiniu」的〈精神〉（Spirit）。

〈精神〉是 Mejikuhibiniu 樂團的第一首自創曲，這首歌很適合作為近兩年開始創造音樂場景或在台灣本地音樂場景現身的移工樂人的寫照。筆者在這裡指的是玩金屬、龐克、雷鬼等非主流類型的樂人，他們不像玩噹啞（dangdut）、流行搖滾等主流類型的樂人，因為「內需市場」夠大，而有較多的演出機會。然而，這批長在網路世代的移工樂人懂得使用社群媒體與串流平台，這也讓他們開創了更多與本地社群互動的契機。

過去一年，我們慢慢可看到這些樂人站上台灣的大型音樂節舞台，這是過去有企業在背後支持的移工樂團，都不曾有過的成績。而在這些對移工社群來說相對陌生的場景裡，台下不再只有移工，更多的是本地觀眾，這反倒成為樂人表態的場合，例如黑袍樂隊（Jubah Hitam）選擇在大港開唱發表有別以往創作題材的〈家〉

（Rumah），這首歌直接標誌著了樂團成員的移工身份；南部鬧事團在阿米斯音樂節、世界音樂節拉起「工人不是機器人，工人也是人」的布條，他們試圖告訴觀眾，移工正在面對的困境。

在衝撞（moshing）的場景中，跌倒的觀眾迅速被旁人拉起。有時觀眾會跑上台一起分享麥克風，有時則是樂團主唱跳下去，和觀眾撞在一塊兒，就像一群玩伴。「跌倒了我們再站起來／就算會痛，就算困難／不會累，也不會放棄／我們會一直努力下去」這是在場景中，看到這些樂人與觀眾給予彼此支持、凝聚團結精神的方式。

歌單：

1. 〈自由歌〉（Pembebasan）
2. Iwan Fals 〈推翻〉（Bongkar）
3. Marjinal 〈叢林法則〉（Hukum Rimba）
4. Superman Is Dead 〈當我們同在一起〉（Jika Kami Bersama）
5. Fajar Merah 〈花與牆〉（Bunga dan Tembok）
6. Molotov Cocktail 〈外勞你命真苦〉（Pedih Nasibmu TKI）
7. Abu Abraham 〈異鄉人〉（Diaspora）
8. Mejikuhibiniu 〈精神〉（Spirit）
9. Mandala Supianto 〈我想回去〉（Aku Ingin pulang）
10. Ang Wang 〈隔離〉（Isolasi）
11. SOUTHERN RIOT 〈來自印尼移工的情歌〉（Lagu Cinta Dari BMI）
12. SOUTHERN RIOT 〈取之於民用之於民〉（Dari Rakyat Untuk Rakyat）



柬埔寨金邊，高棉藝術劇院

架起臂膀，步伐震耳 「傳統」要告訴我們什麼？

兩位朋友，跨越三年的共同旅行，在快速的時代，放慢節奏，踱步於歷史的痕跡，漫遊於巷弄、市場、劇場、遺址、古樹之間，向傳統、故事和身體重新提問。

蠡舞劇場藝術總監陳武康，泰國當代舞蹈大師皮歇·克朗淳，兩位藝術家於2017至2019年之間，以東南亞家喻戶曉的印度史詩《羅摩衍那》（Ramayana）為探問開端，向泰國、柬埔寨、緬甸、印尼四個國家的傳統舞蹈大師請益。此探訪計畫的經驗和思考，則於今年秋天藝術節轉化為創作《野台羅摩》。

肉身之舞演繹史詩神話，在時間中延續和詮釋，就像《羅摩衍那》的「童年篇」為讀者帶來恆河誕生、猴子移山的故事，我們可以想像世界的結構。

而旅行的人，分享這些實際走訪、練習過的記憶。好比兩人在大雨中不間斷的即興，老師說著呼吸的練習會對於張力變得敏感，進而「把樹的能量打開了」。透過舞蹈進入不同版本的故事，重新述說自我與他人的相遇和記憶。

身體
旅行
的記憶

皮歇·克朗淳 Pichet Klunchun
陳武康 Wu-Kang Chen

武康：

我，作為一個舞者，以自己的身體去經驗這四個國家的傳統身體價值，希望能夠從自身逐漸的擴散來追尋身體樣貌。

這趟旅程清楚的發現，每一種藝術形式的出現將當時文化政治給聚焦以劇樂舞的方式保存了下來，而這當中的創作過程是尤其神秘的，完全不能夠藝術歸藝術政治歸政治，這些表演藝術完全反應了當時的政治情況。

皮歇：

我無法想像和衡量一千兩百年、一千年甚至八百年的歷史。在我面前的是婆羅浮屠、吳哥窟、巴戎寺和浦甘。這些地方喚醒了我的大腦和想像力。每當我看到它們時，我都會感到如此的警惕和興奮。我想知道當時的人們如何獲得了愛與信念的力量，並將它們轉化為創造這些驚人的建築。

也許恐懼或原始性是推動那個時代的人們有創造力的因素，創造我們今天所稱的「世界遺產」，讓我們了解過去幾千百年的歷史。

時間是非常重要的。它是無形但有價值的。如果沒有任何事情發生，它會無意義的流動。我們可以從我們所看到的情況中意識到時間。我們可以感受到來自藝術、故事、語言、建築物和工具的時間。當代的時間是指「現代」或「此時此刻」。我們以尋找未來和還沒有到來的事物，來創造未來。

作為一個出生在東南亞的人，我從這趟旅行中學習到的，是現實世界中真相的微小結論。



武康：以前的師徒制是一個很長的時間，不是只有技藝上的傳承教導，而是生活態度，甚至到了對生命的態度、整體的包容在裡面，老師覺得你到了一個程度後，才會教導你傳統舞蹈上面的技巧。



拜師的時候，必備兩個豬頭，一個生的一個熟的



不能尿尿的挑戰：十多年沒洗過的這套服裝，妝扮起來是三個人兩小時的合作



每個面具就是一個神，一首音樂



秋天藝術節小誌

本刊出品 |  國家兩廳院
NATIONAL THEATER & CONCERT HALL

專題合作 |  鏡誌

身體旅行的記憶 (p42-p46)

照片提供：蠡舞劇場

2023 秋天藝術節小誌 Vol.2

編輯小組：周伶芝、楊若琳、羅心彤

編輯語撰文：周伶芝

封面設計、美術編輯：蕭羊希

感謝名單：小孟、陳俐君、羅尹如、子皿有限公司、田水文化、再拒劇團、蠡舞劇場

以上姓名按筆劃排序



小誌問券



小誌 Vol.1