

壹、序論

第一節 前言

對於流行音樂的興趣是從國中時代開始的¹。進入國中以後，開始注意搖滾樂派別中所謂「英式搖滾」（Britpop）的動態，每每將微薄的零用錢全數地投注在放學後的唱片行中，然後回到家就是守著電視裡Channel V與MTV兩個音樂頻道²。到了高中時光的後段，對於音樂的興趣開始延伸至國內的「獨立樂團」，「聽表演」似乎成為最內行的活動，我們一群朋友總自詡為走在「前端」的音樂少年。

事隔多年後回頭看這段音樂聆聽的個人史，當時那種自以為是的莫名驕傲，現在想起來實在令人啼笑皆非。在唱片行裡，看著手中唱片的側標寫著大大的標語「另類酷樂」，於是就覺得自己很酷、很另類、很小眾，熟不知九〇年代中期，那些我所喜愛的樂團在地球另一端的英國是如何大紅大紫，絕非只是純屬樂團的「獨特」風格展現，而是台灣納入全球音樂工業體系的故事之一。九〇年代跨國唱片公司全面進駐，資金到位，有效掌控大部分的台灣流行音樂市場，Channel V與MTV音樂頻道的出現，使得外國音樂得以廣為流傳，亦是另外兩個跨國音樂集團在台灣扎根的例子。

在上述的經驗裡，我對音樂聆聽的選擇其實是關乎於當時的社會經濟狀況與氛圍，當然這也包括了音樂工業的全球化發展。換句話說，音樂聆聽這一看似相當身體與身體經驗有關的事件，其實是深具社會性意涵的；它不僅是個體

¹ 論文中所使用的「流行音樂」（popular music）一詞，主要是為了區辨於嚴肅音樂，而並非強調「主流」（major）的意含。換句話說，「流行音樂」中可能包含很受市場歡迎的偶像歌手，但也會有僅受小眾注目的獨立樂團。

² 台灣「Channel V」頻道於1994年開播；「MTV」則是於1995年。

的經驗³，也是社會整體的經驗。在達到聆聽的條件之前，我們需要注意有關音樂生產與音樂消費的問題，而這個拉扯的過程業已是許多音樂研究所追逐的焦點。另外，流行音樂也具形塑認同的效果，甚至也帶有政治效果（何東洪 1998）。所以作為通俗文化一環的流行音樂，實在與社會有著密不可分的關係。

國內流行音樂發展中一個值得關注的現象是談到當代獨立樂團時，媒體與大眾常為他們冠上「本土」的封號，「本土樂團」成為近期台灣流行音樂的特色之一。但是，提及陳明章或是已經去世的陳達時，他們的音樂風格與作品主題也被視為相當具有「本土」的味道。兩種截然不同的音樂風格，卻均被稱為「本土音樂」，這是什麼理由？難道以台語／福佬語演唱的歌曲就屬於「本土音樂」嗎⁴？但當代為數眾多的「本土樂團」裡，還有使用其他方言發聲的樂團存在，如以客家語作為演唱語言的交工樂隊就是一例。若非只要在台灣這塊土地上所創作出來的流行音樂，即可稱作「本土音樂」？這種說法卻也無法解釋黨外運動集會場合中，傳唱的那些台語流行老歌所代表的「本土」意義，因為像〈黃昏的故鄉〉與〈媽媽請你也保重〉等歌曲均是以東洋曲調填上台語歌詞完成的，這種「混血歌曲」也並不符合「在台灣這塊土地上所創作出來」的條件。加以歸納之後我們發現，流行音樂創作的主题、內容、風格、使用的語言或其中所包含的政治意義，都有可能是作為「本土音樂」的重要元素。

在這裡看到的是「本土」一詞於台灣流行音樂中所具有的流動性與多樣性。正如前述，流行音樂作為通俗文化的一環，它代表的是某種生活方式，流行音樂在一定程度上可以反映社會狀況，相反的，社會狀況也時而影響著流行音樂的創作。因此本論文將藉由檢視每個時期社會狀況來探討台灣流行音樂中「本土」意義的流動，試圖分析台灣社會各個時期的樣貌，進而對何謂「本土

³ 有趣的是，音樂的科技化過程，幾乎就是音樂聆聽經驗的個人化過程。留聲機的發明使得公眾的音樂可以帶回家；收音機的出現則將音樂轉移到了臥室、浴室、各個房間；隨身聽的問世則徹底意味著音樂的如影隨形，自此，即便在公共場所，也可以聆聽私人的音樂。請參閱：Paul, du Gay., ed., 1997, *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. London: Sage.

⁴ 在論文中，「台語」一詞均用以表示「福佬語」。這並非表示我們忽略了台語中亦包含客家語、原住民等各種台灣地區使用的方言，以及各族群爭奪「台語」一詞時的權力關係。使用「台語」一詞僅為行文方便，舉例來說，一般均以「台語流行歌曲」來指稱使用福佬語發聲的流行歌曲，而少以「福佬語流行歌曲」稱之。唯當行文中，一併討論「客家語」時，才以「福佬語」取代台語使用，以突顯兩者之對比關係。

音樂」有更全面的解釋，破除對於「本土」這一詞彙單一定義的迷思。七〇年代台灣社會展開一波對「鄉土」的追求與反省，表現在鄉土文學、民歌運動與台灣新電影等文化活動之上；八〇年代中期「本土」的呼聲隨著黨外運動水漲船高，在政治運動、文學與音樂方面都可以發現「本土化」的跡象；九〇年代末期多元文化意識漸行，愈趨強調「本土」的多元性，其關懷範圍也從政治運動逐漸涵蓋至社會運動等其他領域。在這一連串的改變過程中，如何看到國族認同與文化認同的轉變呢？本論文將從台灣流行音樂的社會分析談起，從中發掘「鄉土」與「本土」在各個時代所具有的不同想像。

第二節 研究問題

本論文以七〇年代作為研究的起點，從民歌運動開始進行討論，主要以七〇年代末，陳達音樂的流行⁵，接續八〇年代初期的羅大佑旋風，由台灣流行音樂切入了解「鄉土意識」所具有的內涵與對後來「本土」浮現之影響。而八〇年代中期之後「本土意識」日漸高漲，取代了既有的「鄉土意識」，成為政治上、文化上一個新興的思考模式，探究其原因，本論文以為從「鄉土」過渡到「本土」的過程，不僅是受到「鄉土」的啟發，大抵上還是與民進黨所建構的台灣民族主義論述有關。

一個與「本土」在某些程度上相似的詞——鄉土——是早於「本土」被大量使用的，「鄉土」在七〇年代台灣外交重挫之後，成為知識份子和文化認同上覺醒的關鍵詞彙。七〇年代「保釣事件」、「退出聯合國」與「中美斷交」等接連的外交挫敗，給予島內文化界人士反思「『我們的』創作何在」的機會。在這個覺醒的過程中，知識份子將「仇外的愛國迷思轉換為對社會、現實、人民、生活的擁抱與熱情」（彭瑞金 1991：151），這種對社會現實的熱情

⁵ 陳達作為屏東地區的唱遊詩人，一直都存在著。1967年史惟亮與許常惠主持的「民歌採集運動」將他「發現」，將之領上全國的舞台。而本論文研究的重點在於，沈寂莫約十年，陳達何以會被「再發現」，重新獲得文化人士的重視，並且被後世塑造為「本土音樂」的代表人物。透過第二章裡的討論，可以發現七〇年代「鄉土意識」的浮現是陳達被「再發現」的重大原因。

同時也展現在各種文化領域。在文學界，許多小說家以現實生活作為題材，寫下工人與農人生活中的真實一面，而後爆發的「鄉土文學論戰」更是首次對「鄉土意識」進行了激辯。在鄉土文學之後，音樂界則有舉著「唱自己的歌」旗幟的民歌運動熱潮，隨著國人「崇洋媚外」的心態逐漸退去，知識份子不再只關心西洋歌曲，也回頭思考「我們的」創作，給予民歌運動可以佔據的位置。「鄉土意識」持續延燒至八〇年代初期，電影界也出現所謂「台灣新電影」浪潮，取材上承襲鄉土文學的精神，對社會有較多關注，將這片土地與其上的人民視為核心，亦敢於反映社會層面的各種問題（焦雄屏 1988b：397）。

鄉土文學、民歌運動與台灣新電影可以說是七〇年代中期之後，知識份子集體運動的「鐵三角」。八〇年代的台灣新電影，不斷以改編七〇年代的鄉土文學為改編的題材，也因此鄉土文學被認為與新電影密不可分的關係。然而，民歌運動在兩者之間的居中牽線卻往往被人忽略，七〇年代的知識份子與青年學子號召「健康寫實」的民歌運動，也影響了當時台灣新電影的出現（顏士凱 2003：114-115）。這些文化運動顯示出當時知識分子在不確定的環境之中，企求定位自己文化認同的渴望，而「鄉土意識」便是當時整體文化氛圍最蓬勃發展的特徵。

七〇年代這股「回歸鄉土」的熱潮有其不可抹滅之重要性，作為「本土音樂」的啟蒙，民歌運動乃是台灣音樂史上首次音樂創作人有規模的反省到這片土地上的人、事、物，也有了更多關懷社會、追尋鄉土的音樂創作產生。七〇年代的代表之一，陳達濃厚的「鄉土味」成為「鄉土音樂」的象徵。民歌運動開啟了「唱自己的歌」創作之先河，之後較具代表性的則是羅大佑，他是第一個用音樂檢視社會現狀、進行社會批評的創作者，其所代表的是對政府歌曲審查制度的挑戰，以歌詞直指社會亂象的核心，達到民歌運動之時所未達到的高度。

民歌運動在八〇年代中期已漸無影響力，而在政治運動裡則有一群人以他們的歌聲唱著不同於民歌運動時代的訴求。進入八〇年代，先有美麗島事件與其受刑人家屬、辯護律師團大量當選增額立委，後有民主進步黨的成立、解除黨禁，最終在1987年國民黨政府宣佈解除戒嚴。黨外運動在此一時期風起雲湧，一再挑戰國民黨政府既有法統，民進黨成立後更開始建構另一種不同於國

民黨的國族敘事，而戒嚴的解除亦使得人民有較多的自由去發展不同於既往的思考。於是此一時期對於「本土」的思考，除了延續「鄉土」時期反映社會真實的要求外，也有了更多可以討論國族認同的空間。「本土歌曲」因此與政治的、抗議的意涵產生連結。

八〇年代以降，「本土」一詞開始帶有對抗「外來」之意涵，在黨外抗爭過程當中，以「台語」對抗「國語」的立場鮮明⁶，衍生而來的是「台語」之於「本土」、「國語」之於「外來」的簡單連結，使得此一時期「本土歌曲」往往僅被視為是以「台語」發聲的歌曲。黨外街頭運動場合中，用以凝聚群眾的台語老歌即是重要的例子。這些響徹街頭的台語歌曲，其特色就是「悲情的」感覺。「本土音樂」在政治場合裡，也被賦予不同過去的意義，因為「鄉土意識」中所具有的「大中國情懷」已褪去，歌曲已經開始與過去四十年既有的國族教條不相同，新的國族認同也在此過程中慢慢成形。出現在黨外的台語音樂有相當強的本土政治風格與特定的國族認同情感導向。

九〇年代初湧現的「新台語歌運動」則不同於黨外運動場合中的台語歌曲，首度以反映社會現實的歌詞和搖滾現代的曲風創作台語歌曲，掀起波瀾，甚至被視為是「新一波民歌運動」（譚石 1991：80）。這波運動中，亦可以隱約發現創作歌詞中一種不同既往的文化想像，若從歌曲的風格與出現的場合來分類，大致可分為兩種：一是「抗議的」本土歌曲，如黑名單工作室與朱約信的作品，除了對社會現狀的深刻批評外，更以直接且激烈的抗議歌詞挑戰過往政治上的種種禁忌；二是「懷舊的」本土歌曲，如陳明章的作品，時而描寫過去台語歌曲常處理的悲情邊緣角色之生活感慨。陳明章曲式風格與衣著打扮之形象，也與陳達具有「鄉土味」、自然而發、樸實無華的吟唱重疊，更加深了陳明章身上的「本土」形象。陳明章所代表的「懷舊的」本土歌曲，在同時期台灣電影的主題與配樂中亦可嗅到相似的氣氛⁷，而這樣的「本土」風格的音樂出現背後反映了什麼樣的社會意義與歷史記憶？從陳達到陳明章，到底「本土

⁶ 王甫昌（1996）的研究中曾指出一例：台灣八〇年代反對運動的場合中，使用的語言都是以閩南語為主，若是站上演講台的發言者不會說閩南語，唯一的出路就是先向台下的聽眾道歉。以閩南語的使用來加強活動的合理性與正統性，這種在國民黨政府語言政策限制之下所出現的補償心態，我們在後續的章節會有更多的討論。

⁷ 如侯孝賢的《戀戀風塵》（1986）、《悲情城市》（1989）與《戲夢人生》（1993）等作品。而其中《戀戀風塵》與《戲夢人生》兩部電影的配樂是請陳明章操刀，《戲夢人生》中更是以月琴取代了傳統配樂裡的吉他聲響，更能嗅出那種懷舊的氣味。

音樂」的生產過程中，挪用了什麼樣的歷史記憶，有什麼樣的感覺結構被生產出來？又有著什麼樣的文化認同上的轉變？

時至公元兩千年，台灣的政治局勢與音樂產業的發展狀況都較前一時期有很大的不同。在政治方面，兩千年的總統大選產生了我國歷史上首次的政黨輪替，結束台灣過去五十年單一政黨執政的歷史，為民主政治的發展添了新頁。在音樂產業方面，在八、九〇年代曾經看似牢不可破的商業音樂市場，迎接千禧年之際也出現了縫隙，在幾家小眾唱片公司的努力下，兩千年的金曲獎從入圍名單到決選結果，都顯示非主流的流行音樂創作之能見度已經提高。這不僅是「樂團時代來臨」⁸，也是原住民、客家等族群的音樂創作有了站上台面的機會⁹。

政黨輪替之後，台灣民主化的進程大致抵定，已不似前一時期有大量政治抗議的急迫性，各種意見發聲的管道亦或多或少的建立起來，不同族群的聲音都被聽見的可能，不再是排除其他族群的「福佬人／外省人」簡單二分法。加上音樂產業中商業力量的鬆綁，更多原創的聲音於非主流的流行音樂中嶄露頭角，在成功迴避商業包袱與市場壓力的狀況下，非主流的音樂創作相對之下較能創作出發自內心的音樂作品。如此的社會條件之下，這一時期的「本土音樂」也展現出與前期大不相同的特色，顯得更多元、更具包容性，也更具社會批判的思考。在各家音樂創作百花齊開、異彩紛呈的當代，本研究試圖歸納出三種不同特色的「本土音樂」，分別為：「國族認同式」的、「社區參與式」的與「台客文化式」的本土音樂。以閃靈樂團為例，在「國族認同式」的本土音樂中可以嗅出強烈的台灣民族主義，音樂作品的創作即是對其國族認同的追尋；「社區參與式」的本土音樂，本論文以黑手那卡西、交工樂隊、陳建年為例，在這幾組創作人的音樂歷程裡，可以發現他們為社區、為地方發聲的用意；「台客文化式」的本土音樂，則以濁水溪公社作為分析的案例，從次文化的角度來切入，討論「本土」與「台客文化」的關連性。當代的「本土」是多

⁸ 金曲獎「最佳演唱團體獎」此一獎項首度全數由搖滾樂團入圍，包括：五月天、四分衛、拖拉庫、亂彈均列榜上。拿下該獎的「亂彈」，主唱阿翔在上台領獎時高喊道：「樂團時代來臨了！」。請參閱：〈幾個樂團一起玩音樂〉。《聯合報》，2000/5/9：28版。

⁹ 請參閱：〈奇蹟之夜 反傳統的勝利〉。《聯合報》，2000/4/29：26。

元文化的展現？抑或是看見文化認同的多元性？從上述三種不同特色的「本土音樂」討論中將可窺見其答案。

簡而言之，本論文期望能夠藉由台灣流行音樂的討論來避免對「本土音樂」與「本土」意義的過度窄化，破除對「本土」定義的單一迷思。「本土音樂」絕非僅是某種特定音樂類型，人們會因為不同的社會狀況，而對「本土」、「本土音樂」產生不同的想像。此外，也會受到當時政治上、社會上的主流詮釋影響，使得每個時期對於「本土」、「本土音樂」的定義都大不相同。

基於台灣社會的特殊性，本論文欲從各時期的政治、經濟、文化三方面社會狀況切入，拼湊出各時期「本土音樂」的內涵與社會狀況的關連性，並藉以瞭解「本土音樂」如何隨著族群認同與社會變遷而產生變化，以及受到全球資本流動的影響。此外，本論文將會指出「本土」一詞所具有的流動性，而此一流動性具有重要的意義。從台灣流行音樂的角度來看，「本土音樂」形塑人們認同的同時，人們也可能同時定義著「本土音樂」，或以各種不同的方式再現「本土音樂」，這是一個複雜且持續的雙向過程。因此，這裡重要的不僅是討論音樂如何塑造人們的文化認同、國族認同，更不可忽略的是，音樂在各個時期是如何被再現而具有「本土」的效果。

第三節 文獻探討

回顧既有的台灣音樂研究，討論至七〇年代時多半將焦點放在民歌運動上。在張釗維（2003）碩士論文再版成書的《誰在那裡唱自己的歌：台灣現代民歌運動史》中有詳盡的討論，他將民歌視為一種文化形構，從中探討知識份子在鄉土文化形構的過程中與通俗文化的關係。書中尤其指出民歌運動中首先出現的「中國現代民歌」並未受到政府的打壓，反而被以一種從旁協助、樂觀其成的態度看待之，原因在於五〇、六〇年代的政治教條已不符合當前的需求。面對七〇年代接連的外交挫敗，國民黨政府需要從「本土」建立其正當性

基礎，以台灣的「再中國化」與「現代化」作為政權重建的方法，當時的「中國現代民歌」訴求「唱這一代中國人的歌」正好切中下懷，使得民歌運動有其浮現的政治社會因素。

八〇年代，研究者多將視之為國語商業流行歌曲的時代，或是跨國唱片公司收編台灣市場的準備期。研究者將焦點集中於八〇年代台灣流行音樂商業化建制的過程，這不僅解釋了民歌運動的結束，也說明「唱自己的歌」之風潮為何難以再見。葉淑明（1998）認為八〇年代台灣音樂工業已逐漸整編並步入成熟期，音樂的生產與消費數量大幅上漲，遠遠超越七〇年代，而大型唱片公司亦開始位居主流市場的樞紐，對歌手個人特質的要求也從「好歌喉」轉變為「好形象」，偶像的塑造儼然成形（葉淑明 1998：39-40）。劉世鼎（1998）的研究中則指出，八〇年代中後期島內的政治開放，局勢穩定，國際資金也隨之進駐，跨國唱片公司透過與本國業者的合作，開始積極地介入台灣流行音樂市場，並逐步完成進軍台灣的準備（劉世鼎 1998：24）。

進入二十世紀的最後十年，不只台灣，全世界的流行音樂市場均被為數不多的跨國唱片集團納入旗下。在既有的音樂研究中，亦多討論台灣流行音樂被納入全球音樂工業體系的過程，此時的台灣流行音樂市場幾乎全權由外國唱片公司所掌控，本地的製作公司只能配合跨國音樂集團所擬定的方針而生存。李天鐸（1998）認為文化商品中，流行音樂最不會受到與言語文化隔閡的限制，以傳播效果來看音樂是最佳的傳播工具，具有全球化競爭條件（李天鐸 1998：56）。即便如此，在全球化之下，流行音樂依舊與其他的文化商品相似，很難掌握閱聽人的品味，因此需要雄厚的跨國資本作為後盾，也因為流行音樂產品的生命週期短暫，跨國唱片公司多期望塑造國際級的音樂偶像，使得九〇年代流行音樂的商品性格更較前期為重（李天鐸 1998：67）。

在全球資本夾擊下，台灣流行音樂在世紀之交出現了曙光。兩千年以後，非主流流行音樂異軍竄起，在流行音樂市場當中佔得一席之地，許多有熱情的研究者便以此為主題，討論獨立唱片、獨立樂團在音樂市場的生存法則與意義。林怡瑄（2003）便以台灣獨立唱片作為研究對象，認為兩千年的金曲獎效應、本地資本的行動與國家政府的介入使得「獨立唱片」這一概念逐漸在台灣

社會中佔有一定地位。她亦指出科技的創新使得獨立唱片有鬆動結構的可能，為了求生存，獨立唱片公司進行垂直整合，加上傳播科技的發展，自行即可包辦製作和發行的所有細節，甚至只靠著一台電腦和網路就可以完成所有的流程，使得製作唱片的門檻變得很低（林怡瑄 2003：71-72）。所以，小廠牌只要維持在一定的成本和銷售量，便可以存活下來，也因為市場壓力較小，獨立唱片較主流商業歌曲更具有「唱自己的歌」的可能性。鄭凱同（2005）則認為，「主流」與「獨立」不能以非彼即此的極端劃分，應該將兩者以光譜狀視之。在光譜上兩者間具有連續性，也無法清楚切割開來，因為不論是多麼「獨立」的唱片製作，也涉及到生產環境的限制考量，面臨市場的考驗，思考如何保有行動者的能動性與自主性才是較為重要的部份。綜觀兩者，此一時期的研究多集中於獨立唱片如何在存續問題之下，保有多大程度的音樂創作自主性。

爬梳國內關於流行音樂的研究後，可以簡單歸納出台灣各個時期流行音樂的特徵：七〇年代是為「民歌運動」的時代；八〇年代則由「國語商業歌曲」獨佔市場；九〇年代「跨國唱片公司」全面進駐將台灣唱片市場納入全球商業體系中；兩千年以後「獨立唱片」為台灣流行音樂帶來新的曙光。本論文大抵上依循這樣的談法來理解台灣流行音樂史，然而綜覽國內既有的音樂研究，我們依然發現其中的不足之處。

大量的音樂研究當中，關於認同的研究並不在多數，且大部分焦點集中於青少年與樂迷之上。除了流行音樂對青少年樂迷認同影響的討論外，諸如涉及族群認同，甚或國族認同層次的討論尚付之闕如，僅徐子婷（2006）《搖滾樂中的國族想像：以羅大佑與閃靈的音樂創作為例》與楊蕙嘉（2008）《當代客家流行音樂的族群再現與文化認同》二文有較多著墨。此外，既有音樂研究未曾對「鄉土」概念與「本土」概念進行區分，多半以「本土音樂」囊括兩者；對於「本土音樂」的內涵亦無清楚交代，往往只是「台灣音樂」一詞的行文替代而已。不僅遺忘了「本土」這一詞彙在台灣歷史脈絡中的特殊性，也忽略了「鄉土」與「本土」在意義上的重大差異。上述有關「音樂與認同」和「鄉土 vs. 本土」討論的缺乏，恰恰都是本論文最重要的焦點，因此本節文獻探討便以此二重點作為回顧的方向。

一、音樂與認同

認同給予我們在世界上的定位，突顯出身處在社會中的人們彼此之間的關聯。認同提供區辨他人與自我的方法，透過它可以指認出與我們某些身分地位相同的人們是屬於同一國的，與其他不分享共同身分地位的人有所差異。而認同也如同一種概念上的工具，幫助研究者瞭解人們如何意識到社會、文化、經濟與政治上的變遷。關於認同的研究，近年來也引起社會學界的興趣，眾多認同的來源，如：社會階級、性別、族群、文化、國族等在學術研究上都有豐厚的研究成果。

本論文則期望從流行音樂的角度切入討論關於認同的問題。Simon Frith (1996) 將認同視為處理一種特殊經驗的方式，也是一個社會文化的過程。而音樂作為認同的來源，能夠藉由社會、歷史或個人的經驗被喚起，將人們置入一個想像的文化敘事 (imaginative cultural narratives) 當中，並透過直接的聆聽經驗來形構我們的認同感，為個人提供一種自我定義，以便在社會中找尋到一個特殊定位 (Frith 1996: 124)。Frith認為：

流行音樂所引起的快感是認同的快感——跟我們所喜歡的音樂、跟音樂演出者、跟其他同好者的認同。而值得注意的是，認同的產生同時也是非認同 (non-identity) 的產生——那是一個涵納與排除的過程 (Frith 1994: 18)。

我們的「同一」通常是藉由他們的「差異」所突顯出來的，透過兩造的對立，將某些人涵括在內 (inclusion) 或排除在外 (exclusion)，來區辨誰是局內人 (insider)、誰是局外人 (outsider)，劃分出「我們」和「他們」的邊界，這個過程經常是認同被建構的方式。在流行音樂中，閱聽人亦常以對某位歌手、某個樂團、或是某種音樂類型喜愛上的差異，區隔出一塊一塊的群體，產生所謂「樂迷」的認同。

Frith (1993) 在其經典音樂社會學之作《搖滾樂社會學》中便討論過搖滾樂與青少年的密切關係，他將搖滾樂定義為「為了廣大年輕人市場同時性消費行為所製造的音樂」(p.13)。Frith同意音樂作為青少年族群自我定義的一種工具，也是個人在族群中建立地位的資源。在國內既有的音樂研究中，涉及認同議題討論最多的便是關於樂迷的研究，這些研究多半指出青少年偶像崇拜會受到同儕團體的影響，加上填鴨式的教育體制和升學測驗、過多的家庭期待、與現實不服的社會壓力等因素造成台灣青少年對偶像崇拜的醞釀。而作為樂迷，青少年不只視歌手為偶像明星，也會將之當作生活知識的專家，將任何有關的訊息概括接收，包括價值觀、宗教信仰、生活習性、待人處世等，甚至內化成自我的一部份，認為這些歌手唱的都是「我們」的歌。更有甚者會將文本歌詞視為日常生活的參照，不但能夠建立屬於自己的情感認同，同時也會扣連到其所身處的社會位置，期望盡份社會責任。透過對社會、對政治反省的歌詞，樂迷體認到自己知識份子的身分，希望能和喜愛的樂手一樣以自己的方式來改造社會(張智雅 1999；鄭君仲 2001；李碩 2007；洪嘉鴻 2008)。

然而音樂提供人們認同，將人們置入不同社會團體的方式還有很多，並非僅此一種。關於音樂的認同問題，亦可能涉及至族群認同的範圍，更有甚者，還帶有重要的國族主義功能。在Frith其他的文章〈邁向民眾音樂美學〉中便指出音樂重要的國族認同功能，他提到在倫敦的愛爾蘭酒吧裡，「傳統的」愛爾蘭民歌依然是感受「愛爾蘭」最有力的方式，伴隨著音樂，將會引起具有共鳴的人們思考自身的「愛爾蘭性」(Irishness)究竟具有何種含意¹⁰(Frith 1994：18)。另外Frith還提到一個例子，1927年拍製的電影《拿破崙》(Napoléon)裡有一幕法國國歌〈馬賽曲〉創作的橋段，下一幕即是志願軍配合著曲子踏入國民議會(Assemblée Nationale)的畫面，所有群眾均高聲地唱起這首歌曲。這部電影在法國首映時，放映至這此一片段，所有觀影的民眾都從座位上站起來，跟著電影唱著他們的國歌(Frith 1994：19)。在這兩個例子中，可以看到音樂

¹⁰ 亦可參閱O'Flynn, John., 2009, *The Irishness of Irish Music*. Burlington, VT: Ashgate Publishing. 在該書當中，作者試著解釋愛爾蘭音樂對於愛爾蘭而言有什麼特殊之處？資料收集豐富，在全球化的脈絡下，從政府機構、音樂家、學者與企業集團等面向的關注切入，討論愛爾蘭音樂的認同議題，並對「音樂與國家認同」的討論著墨甚多。

能夠創造某種即時的集體認同，這不僅體現在族群群體的範圍內，也可在國族認同的層次上找到例證。

以研究東南亞地區著名的國際關係學者Benedict Anderson在其討論國族主義起源的大作《想像的共同體：民族主義的起源與散布》中，將國族視為一種「想像的共同體」（Imagined Communities），且它被想像為「本質上有限的，同時也享有主權的共同體」（Anderson 1999：10）。然這種想像並非是憑空捏造出來的，而是關於任何集體認同形成時都會經歷的認知過程，為一種社會心裡學上的「社會事實」。Anderson認為國族是一種特殊類型的文化人造物，它之所以是「想像的」，是因為其成員不可能認識他們大多數的同胞，但他們相互連結的意向卻深植於每位成員心中；而國族的範圍也是「有限的」，因為在大的國族也會有邊界，每個國族均有不同於其他國族的特質，就算國族的邊界可變，卻仍舊有限；國族被想像成是「有主權的」，主權的觀念在宗教改革後逐漸萌芽，表達了某些範圍有限的想像共同體追求政治自主的決心，其成果就是主權國家。最後，國族被想像為一個共同體，是因為每個國族內都存在不平等和剝削，但國族總是能被設想成是一種平等的、深刻的同志愛，在近兩個世紀內成千上萬的人們願意為了這個共同體慷慨赴義、流血革命正是基於這個原因（Anderson 1999：10-12）。

Anderson認為近代國族主義的蓬勃發展須從中世紀基督教—拉丁文化的淡出開始觀察，而國族的想像之所以可能乃是基於世界性宗教共同體沒落、古典王朝家族衰微與時間觀念的改變三個前提出現（Anderson 1999：19-37）。加上資本主義、印刷科技和人類語言宿命的多樣性此三因素半偶然的交互作用，導致被視為是神聖語言的拉丁文逐漸沒落，以方言為主的印刷語言的逐漸興起（Anderson 1999：53）。這種以方言為主的印刷對國族之出現至關重要，透過不同方言的文字印刷，人民可以意識到語言文字的差別，區隔出與我同文的「同胞」以及與我不同文的「他者」，也對於國族的想像有了雛形。

在方言性的「印刷語言」的條件出現後，Anderson更指出十八世紀歐洲兩種想像的形式——小說和報紙，為「重現」（re-presenting）國族此一想像共同體提供了技術的手段（Anderson 1999：28）。方言文字與印刷資本主義的興

起，使得大量讀者可以透過小說、報紙發現在同一時間的某處，有一群人與自己在經歷同樣的事情，看著同一天的報紙。不僅讓這些素昧平生的人們相互連結在一起，也加強了「同胞」的想像，更容易產生所謂「共同體」的感受。

Anderson在書中提到語言之於國族的重要性時，也特別強調了詩詞和歌曲兩種形式。他以歌詞陳腐，曲調平庸的國歌為例。在齊唱國歌或是愛國歌曲之時，其中隱含著一種同時性（simultaneous）的經驗，同一時間，互不相識的人們唱著同樣的詞，哼著同樣的調。這種齊唱使得「想像的共同體在回聲之中獲得體現的機會」，在某個我們聽不見他們歌唱的地方，我們雖不認識他們，卻知道他們正在唱著。「將我們全體連結起來的，唯有想像的聲音」（Anderson 1999：158）。先前Frith所提的法國民眾在《拿破崙》首映會裡高唱國歌〈馬賽曲〉與愛爾蘭民歌的兩個例子，都與此種「同時性」經驗有關，我們甚至可以說任何關乎音樂與認同的討論此相關，尤其是在文化認同、族群認同與國族認同的層次上，此種「同時性」更顯重要。而本論文裡討論的眾多「本土歌曲」都與此有關，譬如黨外運動時期，街頭抗議場合中傳唱的台語老歌〈望春風〉、〈一隻鳥仔哮啾啾〉或是〈補破網〉等歌曲，便是透過參與反對運動的人們齊聲高唱，藉由歌聲凝聚起來，體認到身邊的人與自己是有一樣信念的「同胞」，也讓大家可以共同的抗爭下去。

經過上述的分析，已經知道音樂所具有的國族認同功能，然而反觀國內研究，探討音樂與國族認同關係的研究卻少之又少，唯徐子婷（2006）《搖滾樂中的國族想像：以羅大佑與閃靈的音樂創作為例》一文有較為直接的討論。她在論文中試圖指出羅大佑與閃靈樂團，兩者音樂作品裡所分別呈現的國族想像。徐子婷認為羅大佑的作品中，充滿了對「中國」與「中華民族」整體命運及文化傳承所進行的深層思考，從其作品〈亞細亞的孤兒〉裡便可窺得一二，歌詞暗喻著中國人在西方殖民主義與帝國主義壓迫下，飽受戰火之苦的悲情，亦充滿著對於中華民族的集體想像（徐子婷 2006：30）。反觀閃靈樂團，他們的專輯主題多採以台灣鄉野故事或原住民的英雄事蹟，如第三張專輯《永劫輪迴》便圍繞在「林投姐」這個台灣著名的鄉野傳說之上，期望彰顯台灣作為「邊陲」之地（相較於明清時期的中國）所展現與「中原」不同的在地價值觀；第四張專輯《賽德克巴萊》則是以著名的「霧社事件」作為題材，講述賽

德克族頭目莫那魯道帶領族人英勇抗日的故事，期望創作出以台灣先民與原住民共同奮鬥的「台灣島國」形象。閃靈樂團在作品中隱含的國族想像大不同於羅大佑，雖在作品中並未出現過「台獨」二字，但卻處處顯露出對台灣土地的關懷與尋求獨立的思想（徐子婷 2007：56-57）。

不過徐子婷雖透過音樂文本分析區辨出羅大佑與閃靈樂團兩者作品中不同的國族想像，卻未能扣連至創作者當時的社會氛圍與時代背景。羅大佑創作的開始乃是在七〇年代末、八〇年代初，民歌運動末期且「鄉土意識」盛行的時候；閃靈樂團的創團則是於九〇年代後期，民進黨勢力逐漸抬頭，「本土意識」位居主流之時。忽略了創作者創作之時的社會狀況與時代氛圍，我們便難以理解創作者為什麼會寫出這樣的歌曲，也因此本論文試圖彌補此點缺失，並將研究範圍延伸為民歌運動至今日具有鄉土或本土意識的流行歌曲。而上述七〇年代的「鄉土意識」與九〇年代的「本土意識」有什麼內涵上的不同？如無法區辨其中的差異，本研究即無法繼續進行，所以在下一個小節裡，我將接續討論「鄉土 vs. 本土」的問題。

二、鄉土 vs. 本土

從近二十年來我國推動教育「本土化」的走向，即可簡單發現「鄉土」與「本土」有內涵上的極大差異。1994年國民黨政府開始推行「鄉土教育」政策，而2000年政黨輪替、2002年行政院改組強化民進黨執政、「本土教育委員會」出現後，在教育政策的推動上，民進黨內本土派與獨派人士開始欲以「本土」來取代去過的「鄉土」，望將「鄉土教育」改為「本土教育」、「鄉土文學」改為「台灣文學」（徐崇嵐 2003：4-5）。以上事例不僅顯示民進黨無法接受過去「鄉土教育」政策，亦不能滿足其對「本土化」的需求，更重要的是，從中我們證實「鄉土」與「本土」兩者是截然不同的。而這個不同之處，勢必是具有一定的政治意義，不然也不會成為朝野兩黨在教育政策與意識型態上重要的攻防所在。

若是「鄉土」與「本土」兩者有所差異，且是政治上的重要差異，作為研究者則應小心謹慎地在研究裡加以區分。「鄉土」與「本土」概念的釐清對於

國內流行音樂的討論也應至關重要，尤其涉及七〇、八〇年代的音樂研究，或者長時段的音樂史考察都有其必要性。然而既有的流行音樂研究中，卻少將「鄉土」、「本土」概念加以區分，常把兩者視為同一概念，並多以「本土音樂」一詞概之。例如，作為民歌運動研究重要參考的張釗維（2003）《誰在那邊唱自己的歌》一文就未能妥善處理這部份的討論。該研究多以政治界與文化界兩方的權力拉扯為分析重點，指出民歌運動能夠浮現的政治性因素，以此作為理解民歌運動之所以能「唱自己的歌」的時代背景，並且從三條不同路線的現代民歌之相對位置與文化功能，延伸出對往台灣流行音樂發展所蘊含的重要意義。不過張釗維雖已指出民歌運動時社會上所瀰漫的「鄉土意識」，但卻未將鄉土、本土概念的內涵加以劃分，全文僅以「本土歌曲」稱之。此外，在詳盡討論政治集團與文化份子角力之間所孕育出的三種民歌內容外，也並未就當時「回歸鄉土」的風潮有更多分析，忽略了瀰漫於社會的「鄉土意識」與民歌運動之重要關係。

「鄉土」與「本土」內涵的比較，不僅是本論文將會處理的部份，也是研究進行的重要關鍵。以下便就「鄉土」與「本土」論述浮現的背景分別進行解釋，並且從中討論各個時代是如何想像「鄉土」與「本土」的。

（一）七〇年代的文化尋根之旅：「鄉土意識」的浮現

七〇年代始於一連串的國際情勢動盪，歷經釣魚台事件、退出聯合國、中美斷交等外交挫敗，台灣頗有「孤島」之姿。

1969年五月日本政府驅逐我國於釣魚台附近海域作業船隻，並片面宣告擁有釣魚台之主權，美國政府亦於此時同聲附和。國內外學子展開「保釣運動」對美大使館遞交抗議書，並發起「六一七」示威遊行，向美日使館宣讀抗議書內容¹¹。然功虧一簣，1972年5月15日美國政府仍將釣魚台群島行政權隨琉球一

¹¹ 旅美學人上書 總統 請維護釣魚台主權》，《聯合報》。1971/3/16，2版。

〈美加華人盛大遊行 保衛釣魚台主權〉，《經濟日報》。1971/4/12，1版。

〈維護釣魚台列嶼主權 旅美華人在華府示威：向美國務院及日大使館分提抗議書 並籲請政府採取較強硬行動〉，《聯合報》。1971/4/12，1版。

併歸還日本政府。保釣運動看似只是一種民族主義式的愛國情操，戰後出生在台灣的年輕學子自發性地參與抗爭運動，望以己身之力對抗國際社會的不公待遇。然而這也是一種反省式的思考，面對無望反攻的中國大陸，年輕的知識份子們開始詢問：文化的認同根源究竟何在？

此外，當時的國際情勢迫使我國於1971年10月26日退出聯合國¹²，聯合國內的「中國」乃成為中華人民共和國。國民黨政府再不能斬釘截鐵宣告世人是為正宗，長期以來統治的合法性來源已開始動搖，加上1978年12月16日美國政府宣布與我國斷交，國民黨政府所宣稱的中國法統，在根基上漸漸受到侵蝕而站不住腳（王甫昌 2003：82）。

一連串外交處境上的挫敗，狠狠敲醒當時的知識青年們，每次的打擊都給予這一代學子又一次的思索機會，加上強人逝去、國權鬆動，塵封已久的困惑在這時間點上整個浮現出來¹³（盧非易 1998：225-226）。自保釣運動以降，以台大學生、《大學雜誌》雜誌社為主的青年知識分子便熱烈地撰文投稿，以他們這一代人的歷史責任自居，提出國是建言，期盼改革與民主的到來。面對時代變局的知識份子們，開始思考自身的定位與未來的走向，並激起想要「靠自己」的自強想法¹⁴。

在這樣的氣氛中，文化界在七〇年代中期掀起「回歸鄉土」的熱潮。首先在文學界有「鄉土文學」的出現；在音樂界則有「民歌運動」的啟蒙；最後在電影界掀起「台灣新電影」浪潮。可以理解的是，不論「鄉土文學」、「民歌運動」還是「台灣新電影」的發生，均是共享了外交挫敗、威權鬆動等特殊社會狀況所造成的「鄉土」氣氛，進而展開文化尋根運動，也成為往後追尋「鄉

〈維護釣魚台主權·大學生示威遊行：台大八百青年·壯懷激烈·昨向美日政府·嚴正抗議〉，《聯合報》。1971/6/18，3版。

¹² 〈我決定退出聯合國 周外長聲明全文〉，《聯合報》。1971/10/27，2版。

〈聯大破壞憲章原則 我毅然退出聯合國：周外長昨率同代表團離開會場 聲明與友邦雙邊關係不受影響〉，《聯合報》。1971/10/27，1版。

¹³ 1975年4月5日，總統蔣介石（兼任中國國民黨總裁）病逝於草山官邸，享年88歲。

¹⁴ 〈邁向頂風逆浪的征程！—請聽文學藝術工作者堅定的聲音〉，《聯合報》。1978/12/17，12版。

〈去年使我們覺醒·今年促我們進步—美國片面宣布斷絕中美外交關係一年的回顧與前瞻〉，《聯合報》。1979年/12/6，2版。

土」與「本土」的開端。以下我們就首先發生的「鄉土文學」來作討論¹⁵，從「鄉土文學」的論戰中理解七〇年代浮現的「鄉土」之意涵。

王拓表示鄉土文學就是「根植在台灣這個現實社會的土地上來反映社會現實、反映人們生活的和心裡的願望的文學」（王拓 1977：118-119），而其他鄉土文學時期重要的小說家如尉天驄、陳映真、黃春明與楊青矗等人也都表達過類似的看法（蕭阿勤 2008：221）。如同上述，鄉土文學的覺醒是出現在七〇年代的外交困境當中。自戰後以來本是大量的美援，一夕之間，美國友邦卻揮手而去，使島內部份的文學作家自我定位的需求愈發強烈，也揭開鄉土文學的序幕。鄉土文學作家之一的陳映真便表示「『保釣』事件對當時的台灣知識界是個很大的衝擊，思潮的轉變可以說是以『保釣』為分水嶺」，部份支持西化的知識份子到保釣運動之後，「才開始對西方的政治、經濟、文化、文學的價值，採取批判的態度」（陳映真 1978：174-176）。

劉紹銘將鄉土文學主題與特色的歸納為：一、批判日本與美國的「帝國主義」，特別是在文化與經濟方面；二、要求社會福利改革與財富的公平分配¹⁶；三、謳歌小鎮與鄉村「小人物」的基本美德；四、中國人面對「醜陋的美國人」與「貪婪好色的日本人」無恥粗俗的行為時，應維持民族自尊（Lau 1983：147，轉引自蕭阿勤 2008：209-210）。從以上特點可以發現，在外交困境之後，鄉土文學作家所具有的反西化特徵。此外，亦能看到鄉土文學對台灣的鄉村生活多有描述，對社會現狀常提批評。

所謂「鄉土文學論戰」則是始於1977年四月份《仙人掌雜誌》裡刊載的王拓、銀正雄、朱西甯等三人之文章¹⁷。其中王拓以為鄉土文學的風行是值得讚許的，而希望鄉土文學的寫作對象不只包含鄉里內的農村文學，更應加入反映都

¹⁵ 此處討論的七〇年代鄉土文學論戰為台灣島上發生的第二次。第一次鄉土文學論戰發生在日據時代的三〇年代，論戰的目標是要畫界出「非日本也非中國的鄉土台灣」，認為「在政治的關係上不能用中國語來支配台灣話，在民族的關係上不能用日本語來支配台灣話」（橫路啟子 2009：305）。簡言之，是在日本教育與中國語文化的擠壓下，台灣作家所發啟的台語保存運動（詹茜如 1993：166-167）。因此我們也看到，即便是「鄉土」一詞，在另一個時空環境下也會展現出不同的意義與對照的「他者」。

¹⁶ 此處也可以看到七〇年代台灣經濟爆炸後，所以遺留下來貧富不均的後遺症。

¹⁷ 三篇文章分別為：王拓的〈是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」〉（53-73）、銀正雄的〈墳地裡哪來的鐘聲？：從王拓的一篇小說談起，兼為「鄉土文學」把脈。〉（131-140）、與朱西甯的〈回歸何處？如何回歸？〉（151-171）。

市生活的社會現實文學，遂建議以「現實主義」文學取代「鄉土文學」一詞¹⁸；銀正雄與朱西甯兩篇文章則是擔心鄉土文學可能會成為表達仇恨意識的工具，又或者流於地方主義，甚至還帶有分離主義的危險。該年八月，中央日報總主筆彭歌在《聯合報》上發表了〈不談人性，有何文學？〉一文¹⁹，直指王拓、陳映真、尉天驄等人與共產黨的階級理論有所掛鉤；隔日余光中亦在《聯合報》上發表一篇文章〈狼來了〉，將「鄉土文學」扣上大陸「工農兵文學」這頂帽子²⁰。王拓再於次月撰文反擊，替鄉土文學進行辯護²¹。此後鄉土文學的支持者與反對者隔空筆戰了半年多之久，也引起國民黨政府的介入關心，為此召開多次「文藝會談」。論戰的終點則是1978年1月中旬的「國軍文藝大會」，在大會上總政治部主任王昇「宣示要以愛鄉土、愛民族、愛國家的民族文藝，來反對共匪鼓吹矛盾對立，挑撥分化的偽文藝」²²，也顯見官方對鄉土文學的接受與妥協。

「鄉土文學論戰」的重大意義是文學界在「鄉土意識」與「中國意識」之間進行了爭辯，當時首度萌發的本土意義有了第一次討論的機會，雖然最終結果仍是焦點模糊，卻也顯示出七〇年代初保釣運動後開始增生的「鄉土感」已漸漸瀰漫在文化界。然而必須注意的是，此種貼近台灣現實土地的文學並非是與官方中國民族主義相對峙的分離主義。根據蕭阿勤的解釋，理由有二：一是戰後至七〇年代這段時間，國民黨相當成功地壓抑政治上的反對聲浪，而二二八事件後在海外發展的台灣獨立運動對島內的影響亦不大；二是鄉土文學小說家多為戰後接受國民黨完整教育的第一代，他們和七〇年代初回歸現實世代那

¹⁸ 「鄉土文學」的「鄉土」容易被曲解為「鄉村風土」，從王拓一文可發現鄉土文學不只以鄉村為背景，也是包含都市人的都市文學（劉聖秋 2002：17-18）。

¹⁹ 〈不談人性，何有文學（一）〉，《聯合報》。1977/8/17，12版。

〈不談人性，何有文學（二）〉，《聯合報》。1977/8/18，12版。

〈不談人性，何有文學（三）〉，《聯合報》。1977/8/19，12版。

²⁰ 〈狼來了〉，《聯合報》。1977/8/20，12版。

²¹ 〈擁抱健康的大地—讀彭歌先生：「不談人性·何有文學」的感想（一）〉，《聯合報》。1977/9/10，12版。

〈擁抱健康的大地—讀彭歌先生：「不談人性·何有文學」的感想（二）〉，《聯合報》。1977/9/11，12版。

〈擁抱健康的大地—讀彭歌先生：「不談人性·何有文學」的感想（三）〉，《聯合報》。1977/9/12，12版。

²² 〈國軍文藝大會昨號召 以熱血智慧喚醒國魂：王昇上將昨天呼籲全國文藝作家 結合武藝力量 摧毀共匪文化統戰〉，《聯合報》。1978/1/20，2版。

些關注政治社會事物的知識份子一樣，都抱持著明確地中國意識（蕭阿勤 2008：221-222）。鄉土文學惹惱國民黨政府與反對者的地方，其實「是透過這些作品的社會寫實主義技巧所傳達對當時社會經濟體制的尖銳批判」（蕭阿勤 2008：224）。

另外也可從鄉土小說家口中獲得相同的答案。當他們面對鄉土文學有著過度偏狹地域觀念的指責時，黃春明回應到：「因為台灣是中國的一部分，我們用中國的文字語言來寫自己周遭環境的生活和問題，這就是我們民族的文學。台灣土生土長的文學，也是我們中國的文學……」（尉天驄等 1977：777）；楊青矗則是答道：「凡寫的是以中國的某一土地為背景，以當地社會發生的現實，都是中國的鄉土文學……」（楊青矗 1977：297）。也就是說在國族意識的層次上，鄉土文學並未挑戰國民黨政權既有的中國民族主義。正如葉春嬌所述：「七〇年代新興的政治與文化力量，其成員基於強烈的中國國族認同情感，使得他們期望藉由認識台灣過去歷史的特殊性，來發揚當時台灣在中國民族主義歷史意識中的關鍵地位」（葉春嬌 2007：43）。

鄉土文學論戰結束幾年後出現的「台灣新電影」中，亦可發現「鄉土意識」的痕跡。「新電影」這喧騰一時的名詞其來有自，按照焦雄屏的說法是八〇年代初期一批年約三十歲的導演，得到機會，相互提攜，拍出形式與內容不同於當時主流電影的作品，形成某種「改革」的形象。此種「改革」常以1982年中影出品的《光陰的故事》作為分界點（焦雄屏 1988a：21）²³。該片的創作者日後均為新電影的要角，他們自然寫實的風格與文學表現的特質，突顯了與過去舊有主流電影的不同（盧非易 1998：271）。「台灣新電影」所代表意義在於，電影選擇開始描述台灣人民生活，而其中亦改編了包括鄉土文學在內的台灣文學創作，傳達出了當代人對於生活環境的省思。

²³ 然而先前的王菊金的《六朝怪談》、《地獄天堂》和林清介的《學生之愛》已有多方不同的嘗試。準確的說，《光陰的故事》是第一部受到媒體與影評人共同鼓吹，且在商業票房上受到好評的「新電影」（焦雄屏 1988a：21-22）。此外，亦有論者以為1983年中影出品的《兒子的大玩偶》是為台灣新電影之始，如：陳國富表示在《兒子的大玩偶》之前沒有一種電影會被稱之為「台灣電影」（陳國富 1998：4），因此視之為新電影之源頭。

此外，該時期的導演多著眼於生活周遭事物，重現個人的成長經歷，不同於舊派電影的作風，喚起了觀影民眾對這塊土地的回憶，透過影像深刻地闡述人們所經歷的苦痛。新電影導演們拍出過去政府威權統治之下那些不被說或者也不能說的故事，甚至不同於過往的健康寫實電影那般，開始讓各地方言在電影中發聲²⁴，甩開過往政府與學校強制推行的國語文政策。此種融合國語、台語、與其他方言的作法，也更能夠貼近電影中所欲呈現當時人民的生活經驗（Palmer 2003：43）。

台灣新電影在取材上往往偏重於鄉土題材，或承襲先前鄉土文學精神的題材。焦雄屏表示：「台灣電影工作者對現實較多關心，對人民及土地較尊敬，對於現實所發生的問題較為敏感，或者，願意花較多時間精力探索環境的問題」（焦雄屏 1988b：397）。不論是鄉土文學還是台灣新電影，從中我們都能發現此一時期「鄉土意識」的特點，即是對台灣社會與土地的正視，不論鄉村或都市，以寫實主義的筆法或自然樸實的拍攝展現當時社會體制中的現實狀況，站在身處的小島上反思個人與土地、文化、歷史的關係。自七〇年代中期到八〇年代中期，文化界興起這股「回歸鄉土」的熱鬧氛圍，反映出島內人民追尋自我認同的渴求，然而此種對於「鄉土」的企求並非是對於既有國族認同的推翻，毋寧說是一種追尋自身文化認同而來的反思運動。也如同蕭阿勤所述，七〇年代外交危機之下，青年知識份子所表達出對國家的熱烈關切，僅是將國民黨政府教育體制中所傳遞的民族認同，經由一個集體公開的「再辨識」與「再反應」過程，使得中國民族主義意識與現實產生了新的結合（蕭阿勤 2000：92）。

此一時期具有中國民族主義意識的「鄉土歌曲」，最明顯的例子為民歌運動中，如楊弦的〈鄉愁〉、李雙澤的〈少年中國〉與李建復的〈龍的傳人〉等作品。此外，陳達吟唱的〈思想起〉亦切中當時文化界對於「鄉土」的追尋的渴求，而被貼上「抗議歌手」標籤的羅大佑，作品中也充滿著當代「鄉土意識」的反省。羅大佑的作品以寫實手法揭露社會中各種敏感的問題，如〈鹿港小鎮〉裡展現的濃厚「鄉愁」，歌詞深刻批評現代社會中都市文化造成鄉村傳

²⁴ 吳念真即是最突出的例子，他在《多桑》片中運用大量台語俚語與殖民時代留下的日語外借語。

統流失的種種現象²⁵。在本論文將在第二章中，對上述七〇年代中期到八〇年代中期所出現的「鄉土歌曲」有一詳盡的討論。

（二）八〇年代的重大轉折：從「鄉土」到「本土」

七〇年代外交不斷挫敗，不僅使得國民黨政權的合法性受到質疑，也迸發出了一一次又一次具有自省精神的愛國運動，雖均立基於中國民族主義意識之上，但是每一次的思考，都使得青年知識份子們對既有的威權體制有所懷疑，甚至試圖在既有威權教育所傳遞的意識形態之外發掘不同的道路。鄉土文學、民歌運動與台灣新電影等「回歸鄉土」熱潮之下的文化活動令青年學子回頭審視現實，瞭解台灣社會的真實面貌，也對八〇年代以降的「本土意識」之出現奠下了相當程度的基礎。

根據蕭阿勤的研究，除了鄉土文學外，七〇年代的戰後世代的知識份子亦致力於挖掘日據時期台灣新文學與日據時期台灣人政治社會運動史，建構一種以中國民族主義為藍本，卻又有別於既有國民黨教育下的歷史敘事（蕭阿勤 2008：48-49）。文學界與史學界人士在此的貢獻，便「在於提供、準備了台灣民族主義歷史敘事情節所需的素材，亦即那些在戰後社會公共領域中被忽略、排除、壓抑的、關於台灣的種種過去」（蕭阿勤 2003：239）。他們對於台灣鄉土歷史與文化的強調，均有助於1979年美麗島事件後，黨外的政治動員與文化建構，也與八〇年代後台灣史與台灣民族主義的發展有著密切相關，對其後的政治與文化的本土化、台灣化影響重大（蕭阿勤 2007：146）。

隨著七〇年代國民黨政權合法性備受質疑，強調台灣鄉土歷史與文化的氛圍濃厚，黨外人士的活動也較過去二十年更加頻繁。而國民黨政府為了處理其合法性問題，解決「法統」的質疑，開放中央民代的增額補選以及其後各項公

²⁵ 一樣的例子也可以在台灣新電影的題材與配樂裡看到。如侯孝賢《兒子的大玩偶》（1983）中，從卑微的小人物們面對外來文化與都市文明的洗禮所引發的辛酸與無知，勾勒出台灣社會面臨現代化、都市化轉型之時的深刻記憶。另外，虞戡平《搭錯車》（1983）所使用的電影配樂〈一樣的月光〉，也唱出家鄉受到都市文化侵襲的無奈感。

職選舉，選舉活動遂成為黨外人士政治反對運動的主要場所。黨外人士亦透過創辦雜誌來宣導其信念，如1979年所創辦的《美麗島》雜誌便是一例。

持續昂揚的黨外活動，到了1979年末的「美麗島事件」可謂達到最高峰。美麗島事件可說是影響反對運動與台灣民族主義意識發展的重要轉捩點，國民黨處理美麗島事件之方式採以強力鎮壓、逮捕囚禁等暴力手段，引發許多政治人物與文化界人士轉向激進的建國民族主義立場（蕭阿勤 2003：240）。也就是在美麗島事件之後，台灣意識的推展有了顯著的成效，而「美麗島大審」之後原本黨外的菁英均入獄服刑，黨外改由激進派的新生派主導，也促使著黨外人士直接以台灣意識挑戰國民黨政府既有的中國民族主義論述（王甫昌 1996：166）。1986年黨外人士成立「民主進步黨」，此舉更象徵了反對勢力建制化的完成。按照張茂桂（1993）的分析，民主進步黨的誕生，使得台灣意識由地域與地方的概念，提升至有共同想像的族群意識層次，已類似於「國族主義」的訴求。在美麗島事件發生之後，八〇年代中期民進黨成立，均使得台灣民族主義的推行更具組織化，也漸漸有了與中國民族主義論述抗衡的能力。

八〇年代由黨外人士／民進黨所建構的台灣民族主義論述，多提到「台灣人」的血統根源來自數百年前渡海的先民²⁶，不同於1949年隨著國民政府撤退來台的「外省人」和對岸的「中國人」。在民進黨早期台灣意識的建構裡，將台灣視為一塊不斷遭受列強侵略統治的島嶼：先有荷蘭人、西班牙人，後有日本人，現在則是被如同前述殖民者般的「外來政權」國民黨政府所壓迫²⁷（施輝敏 1988；王甫昌 1998；江國豪 2004；葉春嬌 2007）。

也就是在這種論述前提之下，「本土」被提了出來，並加以大量使用。原因在於，「本土」是相對於「外來」而提出的，本土化運動則被視為一種「因客位文化的衝擊而引起之重整反應」（林蘭芳 2003：14）。也就是說，「本土」本應是天經地義，但當「客位文化」威脅到「本位文化」存續的空間之

²⁶ 人數最多的一波移民當屬清朝幾次海禁與開放政策下的大量移民，台灣的閩南人、客家人都這時期移民至台灣的。再早還有明末亂世過來的漁民、流浪者，以及明朝鄭成功所帶來的軍隊與明朝遺民（楊渡 2007：17）。

²⁷ 將國民黨政府視為與日本殖民一般，因此蕭阿勤以為挖掘日據時期台灣新文學、日據時期台灣人政治社會運動史與台灣抗日史，提供了台灣民族主義歷史敘事情節所需的素材，也成為黨外新生代歷史建構的根據。請參閱蕭阿勤（2008）。

時，反對外來文化支配的「本土意識」因此興起，「本土」才需要被加以討論。而本土與鄉土最大的差異處，乃在於前者具有「非外來」的相對特性，所以「本土」受到重視的原因，多是因為受到外來者在領土、經濟、文化等方面的入侵，才激起人們覺醒和反抗的意識²⁸（林蘭芳 2003；吳俊憲 2006）。

以上述對於「本土」概念的討論來看待八〇年代由民進黨主導所形成的台灣民族主義論述與本土化運動，可說是相當恰當。此一波本土化運動乃是源於中國大陸對台灣的政治壓抑而有反抗，台灣放棄過去對於大陸土地主權的追求，期望能與大陸隔海而治（宋國誠 2003：56）。此時台灣民族主義所訴求的便是反抗以中國法統自居的「外來政權」，「本土」一字的使用遂成為當代台灣民族主義論述中重要的字詞，甚至可在當時將兩者劃上等號。

這種「本土」之於台灣，「外來」之於大陸的觀點，也在語言的使用上產生影響。在黨外人士選舉造勢或共識動員的運動場合裡，可以發大多使用「台語」來進行演說，藉以突顯與「外來政權」的官方語言「國語」的不同。在這些的場合中，與會群眾共同唱著〈雨夜花〉或是〈補破網〉這些本不具政治訴求的台語歌曲，卻在抗議的場合裡發揮了新一層的意義。透過了大家的歌聲將與會的彼此凝聚起來，以一種熟悉的、共有的旋律標誌出「本省人民」與「外省政府」的強烈對比。

發展至此，「本土」這一充滿特定國族認同的詞彙業已取代「鄉土」一詞。「鄉土」、「本土」同是展現對台灣這塊土地的熱忱關懷，但正如前述，兩者最大的不同之處在於「本土」是相對於「外來」所引發的反應，而「鄉土」則僅是對於原有的生活環境進行再一次的省思。根據上一段落的分析，「回歸鄉土」熱潮展現在島內知識份子對文學、音樂和電影的自力創作上，但其中的「鄉土」意涵並未包括對既有國族認同的質疑。然而黨外時期以後對於「本土」的追尋，已不同於「回歸鄉土」熱潮僅是對文化認同根源的尋溯。在對追逐「本土」的過程中，也看到了另一種國族認同出現的可能性。「本土」

²⁸ 七〇年代所出現的「鄉土」，類似於費孝通《鄉土中國》中的鄉土觀，「土的基本意義是指泥土」，也就是人們取之用之的「土地」（費孝通 1993：1）；但隨後出現的「本土」，其中的「土地」感就不如先前的「鄉土」，這裡的「本土」強調的是「不同於外來的」意涵。

成為建立台灣民族主義論述過程中一個關鍵的詞彙，對於「本土」的詮釋權也成為往後政治運動裡藍綠陣營共同爭奪的目標。

（三）九〇年代的主流意識：「本土」的徹底落實

八〇年代黨外勢力的滋長，促使「本土」概念的出現。黨外人士歷經許久的努力，在美麗島事件之後，漸漸建立起對抗國民黨政府既有國族意識的可能性。1983年增額立委補選的大量當選，1986年的民進黨成立，均促使國民黨政府在政治權力上做進一步的退讓，開放黨禁、終止報禁書禁，解除戒嚴。在解嚴的隔年，總統蔣經國辭世，由李登輝繼任總統，也使得九〇年代島內的台灣意識增長的速度相對地又加快了一些。

其中戒嚴令的解除對台灣政治生態的影響可說是空前絕後，也使得九〇年代初台灣社會政治民主化的進展一日千里。王甫昌（2001）指出九〇年代開始一連串開放的全民投票直選，不僅順應當初黨外與民進黨的民主化的訴求，亦間接使得國民黨政府中國法統的敗退；而繼蔣經國續任總統的李登輝，使得國民黨政權的權力核心日漸本土化，加上社會上改革聲浪不斷，與民進黨的推波助瀾，使得以李登輝為首的本省籍主流派成功壓過舊有的外省籍菁英，取得國民黨內的主導權²⁹。李登輝大幅修改了國家與國民黨政策既有的方向，捨去了過去「一個中國」的國家定位，改以「中華民國台灣」的模糊稱號來描述現狀，並提出「台灣優先」、「生命共同體」等口號。

由此可知，李登輝的主政挑戰了國民黨既有的中國法統，甚至將之全面摧毀，中國民族主義意識的發展每況愈下，反觀台灣民族主義意識的傳遞此時已更為廣泛。「本土化」的進行較八〇年代黨外時期更為順遂，「本土意識」的發展已落實至國家體制之上，代表中國意識的行政機構逐漸消失（王振寰 2002：39-40）。台灣正快速邁向全面的民主化，舊有的中國法統漸漸退位，本

²⁹ 1993年國民大會後，國民黨外省籍領袖郝柏村被迫辭去行政院長一職，顯示了國民黨內部外省籍政治精英之失勢。1993年8月，國民黨內部以外省籍為主的派系一新國民黨連線宣佈脫離國民黨成立一新政黨，名為新黨。

土意識隨之抬頭，給予台灣民族主義意識大幅滋長的良好環境，也使得本土意識從反抗的與地方性的意識形態，一舉躍升為政治上主流的思考模式。

九〇年代，「本土」概念已滲入台灣社會的各個角落，卻也加深本省人與外省人之間的族群對立與分化。上一個段落曾經討論過「本土」一詞的意義在於，抵抗「外來」、「客位」的衝擊進而產生對既有文化、土地的重視。延續此一觀點，八〇年代黨外與民進黨所建構的台灣民族主義，卻也加深了外省人為「外人」、「外來政權的幫兇」的刻板印象（葉春嬌 2007：50）。「本土意識」的全面抬頭無法消解此一印象，反倒越趨嚴重。張茂桂、吳忻怡（2001）認為，八〇年代以降族群關係對立的主因乃在於，過去受到國民黨政權統治的本省人文化被貶為邊緣文化，造成本省人的屈辱感受；而在民主化之後，外省人的道德與認同不受本省人承認與尊重，造成外省人的怒氣。因此，進入了民主化的時代之後，「本土」與「外來」的界限非但沒有取消，反更較八〇年代疏遠與對立。

「本省人」與「外省人」的族群對立帶來了一個新的狀況。過去國語文政策之下，推行國語，打壓台語、客語及各地方言，然而九〇年代「本土意識」的盛行反倒產生獨尊台語的特殊現象。按照「本土」一詞的脈絡，面對外來文化的打壓便要使用既有的文化、習慣、語言等方式來對抗之，在「本土意識」取得主流地位的情況下，語言位階產生變化，也形成了「台語優於國語」的迷思。

在外省人之外，還有閩南人、客家人、原住民等在國民政府遷台前就已存在的住民，然而為數眾多的閩南人取得本省人的發言權，台灣人／閩南人成為對抗「外來者」的「本土」代表，而其所使用的語言台灣話／閩南話就成了「本土意識」最佳的傳遞工具。所以在九〇年代，「本土」直接的想像就是台灣人、福佬人、閩南人、台語、福佬語、閩南語；而提到「本土歌曲」也不會將之與國語音樂創作做聯想，加上具有抗議政府意味的歌曲多為台語創作，在此一印象下，「本土歌曲」多被視為是以閩南語傳唱的「台語歌曲」也就變得理所當然。

綜觀上述，七〇年代浮現的「鄉土」與隨著八〇年代黨外運動興起的「本土」有著意義上的重大差異。「鄉土」是對台灣社會與土地的正視，檢視社會體制中的現實狀況，反思個人與土地、文化、歷史的關係，是一股追尋文化認同的反省運動。「本土」則是隨著政治運動而來，在國族認同層次上所提出的論述。不同於「鄉土」對「土地」的重視，「本土」乃是相對「外來」出現的說法，政治性意味濃厚，也在八〇、九〇年代展現出異於「鄉土」的台灣民族主義意識。本論文將在往後的章節裡，以台灣流行音樂為例，指出不同時期的「鄉土歌曲」與「本土歌曲」在內涵上的明顯差異，藉此證明「鄉土」與「本土」意義的流動性。在此，「本土」一詞可以指涉政治上國族認同的意涵，也涵蓋了對於本土的「文化認同」的意義。本論文將區分本土的政治國族認同與文化認同上的意義，如「懷舊的鄉土」、「懷舊的商品化」、「社區參與式的本土音樂」、「國族認同的本土音樂」等。

第四節 研究方法與章節安排

本研究期望能描繪出各個時期台灣社會特殊的「感覺結構」(structure of feeling)，以及感覺結構背後的文化再現意義。按照Raymond Williams的說法，感覺結構是「一種文化假說，它實際上是源自理解某個世代或時期的這些元素及其間關連的企圖」(Williams 1995: 198)。以此作為本論文的核心，乃是期望能將「客觀」結構與「主觀」感覺兩個領域做一彈性連結，透過文本和實踐的觀察，指出社會中個人的情感和經驗如何在意識中被塑造，並且試圖捕捉某個文化的特殊感受。也就是說，感覺結構並非只是屬於個人的事件，而是作為一個社群或世代所共同享有的文化意義與情感結構。雖然研究者無法完整地描繪社會的真實狀況，但Williams認為可以儘可能地透過「記錄文化」

(documentary culture)來重新擷取感覺結構(Williams 1961: 49)。這表示研究者有能力經由文化、藝術、音樂、流行文化與建築等物質證據，儘可能地趨近於每個獨特的感覺結構，形構出那些活生生的文化。

為了試圖拼湊出每個時代的「本土」與「鄉土」的感覺結構，本論文將一方面以不同歷史階段所出現的音樂風格作為分類，另一方面，以代表「本土」與「鄉土」感覺結構的代表歌手與其創作音樂文本作為分析的重點，試圖釐清鄉土／本土音樂的文化認同與歷史記憶的特質。另外，本論文在研究方法上將以大量的歷史文獻分析為主，並檢視音樂文本，進行文本分析，儘可能詳細地將每個時代特有的社會氛圍重現，以利討論當時的流行音樂與文化認同轉變的關係。

而Williams也指出在藝術的領域中有許多具有情感性的狀況需要被處理，如果僅將之化約為有系統的信念或是制度，便遺漏了其中的特殊性。因此需要體會文學、藝術這些元素中的特殊性，如其中獨特的感覺、獨特的韻味等，才有辦法感知到這種處於「溶解狀態」的社會經驗³⁰（Williams 1995：198-199）。本論文作為一份音樂研究，如同Williams所述，必須在系統的分析之外，試圖處理每個音樂文本中具有的特殊感覺。因此，在歌詞的文本分析之外，必須同時側重流行歌曲中的其他元素，如：音樂風格、歌曲旋律、演唱人聲、演奏樂器與表演情緒等層面。否則無法回答民歌為什麼多以木吉他自彈自唱、黨外運動的集會場合為何選擇較為哀戚的台語歌曲演唱、濁水溪公社又為什麼要在表演之時憤怒地大肆破壞等問題，也唯有如此，才能理解一份音樂文本所帶來的整體感受與延伸意義。

在歷史文獻分析的資料收集上，本文除了參考專書、學術期刊、學術論文與碩博士論文之外，亦從音樂雜誌如《滾石》、《余光》尋找蛛絲馬跡。此外，報紙的閱讀更是本研究在拼湊各時期時代背景時倚重的工具，主要以台灣三大報中的《聯合報》與《中國時報》為主³¹，其他報紙如《自由時報》、《經濟日報》、《聯合晚報》、《民生報》與《台灣新生報》等報均是為重要的參考對象。而本研究較特殊之處在於，將音樂專輯的側標與歌詞本內頁均視為值得參考的資料，如：楊祖珺、濁水溪公社、黑手那卡西、陳建年等人的專輯，

³⁰ 感覺結構不同於「已經沈澱」的其他社會語意形構，它是一個形成中的過程，所關連的主要是「正在浮現的形構」（Williams 1995：199）。

³¹ 三大報之一的《自由時報》直至1987年後，才漸漸從地方性報紙躍升為全國性報紙，因此在七〇、八〇年代的討論中並未引用。

理由在於從專輯的側標或內頁裡，有著音樂創作人（或是專業文案）欲傳達給閱聽人的資訊，在程度上或多或少可以作為研究時的輔助參照。

除了歷史文獻的整理分析外，本研究也對各時期具有代表性的音樂作品進行文本分析。文本分析是一套辨認、解析文本基本結構及組成特性的研究方法，它是一種「解碼」的過程，將文本在形式上、語意上具有系統的編碼加以分解解釋。簡單的說，就是透過度文字、圖片、影像或音樂等資料進行分析，針對其中的語句、結構、符號加以拆解，以歸納出文本內容中所具有的意義。本論文焦點集中在對音樂作品歌詞的文本分析以及國族認同論述分析，期望從歌詞中的詞句、比喻與故事背景，找出音樂文本所隱含的意義，以及了解音樂創作者再創作之時心中所想像與對話的「他者」。同時，也試圖分析在不同歷史時期，本土音樂的共同體想像，以及國族論述的轉變。

本研究的時間範圍從七〇年代開始延續至今。以七〇年代作為研究的起點，理由在當時「保釣事件」、「退出聯合國」與「中美斷交」等外交挫敗，引發的愛國迷思轉換為對社會、現實、人民的熱情擁抱，各種文化領域中都發現對社會現實面的熱切關注，在相應的社會、經濟情況下所謂「鄉土意識」焉然成形。島內文化界人士份子因而覺醒，開始反思屬於「我們的文化」創作到底在哪裡？在音樂界，也首度出現具有規模的反省，打著「唱自己的歌」旗幟的民歌運動就此誕生。

在第二章，我將討論七〇年代中期至八〇年代中期的民歌運動、陳達、羅大佑音樂作品中的「鄉土意識」。民歌運動作為「鄉土歌曲」的開端，開啟了音樂創作的新意義，關懷這片土地的聲音始出現，首次有了屬於「我們的歌」。三派民歌「中國現代民歌」、「淡江—《夏潮》」與「校園歌曲」雖在內容上有彼此相異，但其中蘊含的中國民族主義意識在不同層次上都與現實做了新的結合，影響往後台灣音樂創作甚鉅。在民歌運動的末期，羅大佑旋風式的登場，以尖銳深刻的歌詞批判當代社會現狀，勇於挑戰政府歌曲審查制度，成為揭露現實與抗議體制的第一人，達到民歌運動未曾有過的高度。本論文亦發現吟唱歌手陳達在七〇年代末又再次被世人「記起」，他所具備的民間的、庶民的、素人的形象與音樂風格，恰與當時的「鄉土意識」相符合；而此陳達

的「再發現」，以及八〇年代之後陳明章等歌手與本土文化的流行，也使得他成為往後「本土音樂」的重要指標。在此章節中，我將討論陳達如何在過世多年之後，以不同的角度被重新詮釋，使之從七〇年代的「鄉土歌手」轉變為後世「本土歌手」的典範。本章重點將會問到在「本土」的萌芽期，「鄉土」與「本土」之間的重大差異為何，透過對「鄉土」的解析了解當時「鄉土歌曲」表達了哪些特殊的文化與政治認同意涵？對於隨後「本土歌曲」的出現有何影響？

第三章則將重點擺在八〇年代美麗島事件後黨外運動盛行的社會狀態，到兩千年總統大選政黨輪替之間，「本土音樂」的形成過程。正如前面文獻探討中所指出，隨著政治上的變化，「本土」一詞的意義漸被侷限為「本省的、台語的」等狹隘看法，該時期諸如黨外運動場合傳唱的「台語老歌」和九〇年代初期的「新台語歌運動」，都體現這樣的情況。本章發現此時期的「本土歌曲」具有「悲情的」、「抗議的」與「懷舊的」等特色。在黨外運動場合裡傳唱的台語歌曲多是「悲情的」曲調，不僅是因為舊有台語歌曲多充斥著哀傷的主題，更重要的是，透過這些悲情的台語歌曲唱出黨外人士流亡在外或身處牢獄的悲憤情懷，凝聚起街頭上的抗議民眾，使之成為齊心一致的「同胞」。在「新台語歌運動」中，黑名單工作室與朱約信則以「抗議的」音樂創作挑戰國民黨政府既有的意識形態，其中黑名單工作室的《抓狂歌》（1989）更是首度以搖滾、饒舌的曲風製作台語歌曲專輯，專輯企圖喚醒台語文化的再造，被視為是「新台語歌運動」的第一聲槍響。在當時國民黨政府打壓社會運動的情況下，《抓狂歌》以極其「抗議的」歌詞反映出當時政治、經濟、教育各方面的問題，也呈現出關懷社會底層的批判色彩³²。另外，在陳明章的作品中則可嗅到當時社會「懷舊的」氛圍，其創作主題多圍繞在男性、流浪、勞工階級與酒家生活。而陳明章的素人形象與過去人們對陳達的想像密切結合，在此不僅檢證第二章關於陳達從「鄉土」到「本土」的「轉型」外，此種懷舊的文化集體記憶也反映出當代的感覺結構的一部份。

³² 專輯中展現了對國民黨政府的極力抗議，也使得專輯中的〈民主阿草〉成為台灣史上最後一首禁歌。

兩千年的總統大選發生了我國歷史上首次的政黨輪替，結束台灣過去五十年單一政黨執政的歷史，為民主政治的發展添了新頁。政治狀況的劇烈變化，再加上音樂產業中小眾唱片公司帶來的曙光，為兩千年以後的「本土音樂」帶來了更多的可能性，「本土」的迷思漸漸被解開，不再只是政治上國族認同的符碼，更有可能是對族群、對文化、對社會投入關懷的切入點。在第四章中，本論文將區分「國族認同的」、「社區參與的」與「台客文化的」等三種多元的「本土音樂」類型。不只有在作品中充滿「國族認同」想像的閃靈樂團，「本土」的關懷也從政治性延伸到社會性的參與。黑手那卡西對社會運動的積極投入，交工樂隊與陳建年在族群意識上的反省與對地方、社會意識的關注，都在在顯示當代此種「社區參與的」本土音樂類型誕生。而本論文從濁水溪公社潑辣的歌詞與誇張的舞台演出中，發現其反主流與反菁英的音樂特色，並且與所謂「台客文化」此種次文化有其切合之處。在關於濁水溪公社的討論裡，進一步探討「台客文化」中的性別關係對當代「本土音樂」對於女性意識的缺乏。透過上述三種類型「本土音樂」的分析，更能夠清楚地指出當代「多元」文化與批判性「本土音樂」的興起，破除既往對「本土」單一定義的迷思。

第五章則是結論。總結上述各章節，試圖再次描繪出各個時期的「本土音樂」是如何被想像。透過政治的因素、社會氛圍的改變，以及知識份子的推波助瀾，甚至是「本土」商品化的影響，形成了每個時代不同的「本土」意義。其中有對於文化認同的追尋，亦有對國族認同的想像，而至當代我們則期望「本土」意義的發展可以更多元、更具開放性，讓社會各個角落的聲音都能夠被聽見。

本論文以台灣流行音樂為例，探討「鄉土」與「本土」意涵的流動性。研究範圍所界定的「流行音樂」，僅是將之與「嚴肅音樂」作一區別，因此所謂「流行音樂」的範疇中可能包括主流的流行音樂與非主流的流行音樂。綜觀上述各章節所選取的分析對象，焦點多集中於非主流的音樂創作。理由在於，這些非主流的流行音樂絕大部份是獨立製作，不同於具有商業包袱的主流流行音樂。在商業體制的結構下，歌手藝人很難有發出自己聲音的機會，他們唱的多是專業作曲、填詞並以市場作為導向的歌曲，也並無涉及本論文的研究內容。在此情況下，較無銷售包袱與市場壓力的獨立創作反而有更多「唱所欲言」的

能力，在獨立創作的音樂作品中更能夠洞悉社會的脈動。本論文所選取的非主流流行音樂在各個時代中，都很大程度地涉入我們所討論的「鄉土」或「本土」議題，具有相當重要的代表性，也因此成為本論文的分析對象。

貳、「本土」的萌芽： 七〇年代「鄉土意識」之覺醒

台灣的七〇、八〇年代是在外交挫敗與經濟起飛的兩極情況下渡過。「保釣事件」、「退出聯合國」與「中美斷交」等外交事件，給予島內文化界人士反思屬於「『我們的』文化何在？」的機會。在這個覺醒的過程中，知識份子將「仇外的愛國迷思轉換為對社會、現實、人民、生活的擁抱與熱情」（彭瑞金 1991：151），而對社會現實的熱情同時也展現在各種文化領域。在文學界，許多小說家以現實生活作為題材，寫下了工人與農人生活中的真實一面，爾後爆發的「鄉土文學論戰」更是首次對「鄉土意識」進行了激辯。在電影界，則有「台灣新電影」浪潮的出現，取材上承襲鄉土文學的精神，對社會有較多關注，將這片土地與其上的人民視為核心，甚至敢於反映社會層面的各種問題（焦雄屏 1988b：397）。而在「鄉土文學」與「台灣新電影」中間的這段時間，音樂界則出現了「唱自己的歌」旗幟的民歌運動。作為七〇年代中期之後，知識份子集體運動「鐵三角」之一的民歌運動，在「鄉土文學」與「台灣新電影」之間牽線，居功厥偉，若非知識份子與青年學子號召「健康寫實」的民歌運動，新電影是不可能光靠小野、吳念真，以及其他學成歸國的電影人就撐起一片天（顏士凱 2003：114-115）。這樣的銜接，也將從「保釣運動」以降漸興起的「鄉土意識」，持續延燒至八〇年代中期。

台灣流行歌曲的七〇年代在「內安外患」的社會氣氛中展開。除了政治因素引發的「鄉土熱潮」之外，島內穩定的經濟狀況也使得民歌運動持續延燒，讓民歌運動中的一分支「校園歌曲」得以茁壯，繼而成為八〇年代國語流行唱片市場的根基。「抗議歌手」羅大佑便是在此商業機制中進行對歌曲審查制度的游擊戰，在此過程中唱出了具有抗議與顛覆意涵的歌曲。

面對外交上的失利，島內的經濟發展卻未受到直接的衝擊。歷經二十年的休生養息，經濟大幅起飛，即便適逢中美斷交等重大事件，我國國民所得依舊持續迅速升高，社會與政治情況亦是一片穩定，中產階級已逐漸形成。娛樂消費也在此一時期蓬勃發展，彩色電視機是為大眾新寵，它所提供的「免費娛

樂」變成人民生活的中心，帶來了不同已往一種較為寬鬆的生活氣氛（曾慧佳 1998：286、298）。就統計數據來看，我國的都市化從1950年代起急遽成長，1950年都市人口只佔全台灣的24%；1961年為40%；1976年則高達了67%；1991年開始趨緩，比例為75%；2000年則為78%，顯示都市化程度已達極限（章英華 1996；孫清山 1997）。從上述的數據可以看出，六〇年代至七〇年代中期這十五年間，是我國都市化最劇烈的時期。除了都市人口的飽和以外，進入七〇年代中期的台灣經濟可謂「全力衝刺」。綜觀各年經濟成長率報表，遷台至今就屬這幾年經濟成長最為快速：1974年我國經濟成長率僅1.16%；1975年亦才4.93%；1976年開始狂飆，達到13.86；1977年則為10.19%；1978年亦高達13.59³³。此外，台灣經濟史的另一波高峰亦出現在這個階段，第二波的高潮於1984年到1987年之間出現：1984年我國的經濟成長率達10.60%；1987年更高達12.74%。從上述資料中我們可以發現，解嚴前的十年間確確實實是經濟起「飛」，可謂「台灣錢，淹腳目」，「全民拼經濟」正是這個時期的最佳寫照。

國際外交一再挫敗，隨之而來的是島內人民對政府統治正當性的懷疑，國民黨政府一再緊握的「中國法統」神主牌眼看就要崩塌；然而島內的經濟卻安然無慮、未受影響，在此「內安外患」的特殊情況下，面對時代變局的知識份子們，更有餘力去思考自身的定位與未來的走向，醞釀出一股「回歸鄉土」文化熱潮。

本章第一節探討七〇年代鄉土熱潮之下產生的民歌運動。作為台灣流行音樂史上首度有規模、有意識訴求「唱自己的歌」的集體行動。它不僅開啟流行音樂「本土發聲」的新頁，其內涵也是研究者檢視「鄉土意識」特徵時最好的參照。第二節將詳盡討論六〇年代被「民歌採集隊」「發現」的陳達，本節問到陳達如何在七〇年代「回歸鄉土」熱潮中被「發現」，以及陳達的音樂與形象有何特殊之處。第三節則以羅大佑為例，在民歌運動之後，他的社會批評帶來衝擊，以犀利、直接的歌詞寫出對現實社會的批判。從民歌運動、陳達、羅

³³ 資料來源：中華民國行政院主計處－中華民國統計資訊網
（<http://srh.dgbas.gov.tw/hysearch/cgi/redirect.exe?url=http://www.stat.gov.tw/public/data/dgbas03/bs4/nis/p02.xls&path=/HyWeb5.0.1/database/pages&group=AD>）。

大佑三個例子裡，可以發現當時文化界所共享的「鄉土意識」之形成，也在其中看到知識份子對文化認同上的反省與追尋，而這股並未顛覆中國民族主義的熱潮卻也已經為下個時代「本土音樂」的興起埋下了種子。

第一節 唱自己的歌：民歌運動的啟蒙

進入七〇年代，台灣的外交處於風雨飄搖的狀態，釣魚台事件激發了「保釣運動」的產生，而後退出聯合國更重創島內人民的士氣，激亢的學子們在校園內掀起了一波波的自救運動，開始有意識地進行反省。外交上的挫敗與文化上的轉向引發了回歸鄉土的呼聲，前有文學界的「鄉土文學」，後在電影界有「台灣新電影」，而在音樂界則帶來了「民歌運動」的誕生。

自國民政府接掌台灣之後，一方面清除上一代殖民者遺留下來的日語，另一方面則是壓抑與台灣人民生活最為密切的台灣方言（包括台語、客家語與原住民語言）。雖然台語歌曲曾經一時盛行，但在政府國語文運動的強制推行之下，各種不利於台語歌曲發展的文化政策不斷推出，也迫使大眾傳播媒體配合政府對台語歌曲有所限制。台語歌曲在得不到媒體的輔助後逐漸喪失了市場，台語的詞曲創作者紛紛轉業，創作人才的數量岌岌可危，唱片公司遂引進大量東洋曲調，造成真正的台語音樂創作者更加不見天日，而台語歌曲亦漸漸被視為難登大雅之堂的音樂（孫芝君 1998：69；簡上仁 1997：129）。

國民黨政府撤台後限制台語歌曲的流通，卻移植了中國大陸的娛樂工業來台。香港接收了昔日上海娛樂事業的精華，成為國語歌曲的重鎮，隨後並進佔台灣娛樂市場，台北就此成為國語流行歌曲的第三重鎮（葉淑明 1998：34）。在這樣的情況下，又加上語言政策的影響，徹底強化了國語歌曲在主流市場上地位高於台語歌曲的狀況。

此外，六〇年代美軍全面介入越戰，駐台美軍人數大增。美軍常駐留的酒吧、俱樂部與夜總會帶動了美式熱門音樂的熱潮，加上電台節目的強力放送與西洋盜版唱片的大量發行，西洋流行音樂成為了顯學（孫芝君 1998：69；陳郁

秀 1996：111）。自此青年學子、知識份子與自視新潮的青少年紛紛投向西洋流行音樂的懷抱，視國語流行音樂為「靡靡之音」，更對台語流行歌曲不屑一顧。在進入七〇年代的交叉點上，一種傾慕西方文化的氛圍瀰漫全台，於是在台灣流行音樂市場中的語言位階所呈現的是，西洋歌曲高於國語歌曲、國語歌曲又高於台語歌曲的狀況。

此時的台灣流行音樂在本質上缺乏延續性，無論是日本曲風、香港曲風、上海曲風皆由外地引入，台灣創作者的生存空間狹小。另一方面，國民黨政府在解嚴前徹底執行文化檢查政策，箝制人民思想，限制音樂創作。政府文化淨化動作始於1966年的國父誕辰紀念日，時任總統的蔣介石宣佈當天為「中華文化復興節」，展開「中華文化復興運動」³⁴。隔年，教育部決意設置「中華文化復興運動推行委員會」³⁵，這一連串的行動可與當時對岸正在進行的「文化大革命」對照觀看。此一運動以「復興中華文化道統」為己任，期望端正社會風氣、改善社會視聽，並在各級學校內實施倫理教育。

1972年，淨化運動大刀闊斧的展開，先是「淨化電視節目」³⁶。幾週後，在72年的年尾，亦開始加強電影檢查工作³⁷。隔年11月中，行政院新聞局邀請文工會、警總與三電視台負責人進行會議，決議共組「歌曲淨化小組」（曾慧佳 1998：140）。「淨化歌曲」的動作自此正式展開，隨即新聞局便下令審查歌曲唱片與錄音帶，淨化歌曲出版品³⁸。此外，新聞局在篩選歌曲過後亦出版了《廣播電視專用歌集》鼓勵歌星演唱³⁹。據統計，自1974年11月為止已審一千七百多首，宣佈禁唱的共有188首。直至1975年，淨化歌曲已審四千餘首，其中遭禁唱者高達五、六百首之多（呂鈺秀 2003：201）。政府宣稱要透過改革文化，達成塑造團結安定社會的目的；掃除萎靡浮誇的風氣，藉以製造安和樂利的社會形象，然而卻硬生生壓抑了人民自由思想的權力，肆無忌憚地扼殺音樂創作的自

³⁴ 〈國父誕辰紀念日 定為文化復興節：行政院接受孫科等建議 呈請總統明令公布施行〉，《聯合報》。1966/11/13，1版。

³⁵ 〈文化復興推行委會明成立〉，《經濟日報》。1967/7/27，5版。

³⁶ 〈淨化電視節目：三台共同決議多項〉，《聯合報》。1972/12/6，8版。

³⁷ 〈加強電檢 清潔文化：王洪鈞發表談話〉，《聯合報》。1972/12/31，8版。

³⁸ 〈新聞局採取措施 淨化歌曲出版品：決定審查歌曲唱片及錄音帶〉，《聯合報》。1973/11/27，9版。

³⁹ 〈新聞局採積極措施 有效大力淨化歌曲：以企業手段推廣下月逐步實施〉，《聯合報》。1975/1/28，9版。

由。政府政策影甚鉅，國語文政策使得台語歌曲的創作受到打壓，而歌曲審查制度亦使得國語歌曲在歌詞上多為無關痛癢的情愛歌曲，「靡靡之音」的印象也烙印在青年學子與知識份子的腦海中，於是西洋流行歌曲成為這個時代的顯學，深受學子們的喜愛。

然而也就是在七〇年代外交困境與社會內部的特殊狀況下，興起了「回歸鄉土」熱潮，文化界開始有了反西化的基調，知識份子在西洋流行歌曲之外，開始反省到自己的創作何在，才使得民歌運動有其登場的空間，受到西洋熱門音樂影響的青年學子一時間轉而興起一股「唱自己的歌」的創作熱潮。「唱自己的歌」此一說法，可以追溯自1971年洪小喬在中視主持的「金曲獎」節目⁴⁰，時任製作人的顧英德鑑於當時國內流行歌曲創作尚未風行，製作了第一個以「創作、演唱我們自己的歌」為前提的節目，內容包括西洋、各國歌謠外，也一併徵選國台語創作歌曲（陳郁秀 1996：122）。在此之前並非沒有尋求自己歌謠的聲音出現，卻都缺乏組織，「金曲獎」節目可說是第一個具有規模的行動，可視之為「唱自己的歌」的濫觴。

本研究以楊弦在1975年6月6號那場於中山堂舉辦的「現代民謠創作演唱會」作為民歌運動的開端⁴¹。節目的上半場，受邀歌手演唱了許多英文的民歌；節目的下半場，則是演出了八首譜自詩人余光中《白玉苦瓜》詩集中的創作歌曲。三個月後，楊弦加上另一首創作歌曲，將當晚的演出曲目灌錄成唱片《中國現代民歌集》⁴²，震撼社會，掀起了現代民歌運動（余光中 1991：44）。許多報社、大專院校都辦專刊或活動來討論這股風潮，先前發行《中國現代民歌集》的洪健全基金會也陸續出版楊弦的《西出陽關》，以及《我們的歌》一、二、三集等專輯（陶曉清等 2009a：44）。

⁴⁰ 〈金曲獎 近期可能換主持人〉，《聯合報》。1972/6/2，八版。

〈金曲小姐·帽子之戀 懷念那手抱琵琶半遮面的日子〉，《聯合報》。1972/7/19，八版。

⁴¹ 如民風樂府於1995年舉辦的民歌二十年系列活動與中華音樂人交流協會於2005年舉辦的民歌三十年系列活動，都是依據1975年這場演唱會所推算的。因為該場演唱會意義重大，音樂界人士多稱1975年為「民歌元年」（陶曉清等 2009a：44）。

⁴² 演唱會演出曲目為：〈民歌手〉、〈白雲霧〉、〈江湖上〉、〈鄉愁四韻〉、〈小小天問〉、〈搖搖民謠〉、〈鄉愁〉與〈民歌〉，而後加上〈迴旋曲〉（出自余光中詩集《蓮的聯想》），集結成《中國現代民歌》，共發行了十一版之多（余光中 1991：69）。

本節將分兩部份討論民歌運動的內涵。按照張釗維（2003）的研究，民歌運動可分為三派，包括：「中國現代民歌」、「校園歌曲」與「淡江－《夏潮》」。其中「中國現代民歌」與「校園歌曲」有很濃厚的中國民族主義意識，但內容上並未有對社會現實太多深刻的反省，也多为藝文界人士參與。而「淡江－《夏潮》」路線的民歌則訴求基層，更多的對土地、社會與青年意念的描寫，再加上其中的〈美麗島〉一曲，因為「美麗島事件」有了意義上的轉折，故在本節中另闢一段落加以探討。

一、中國現代民歌與校園歌曲

在楊弦的先鋒之下，不少歌手們紛紛投身於民歌運動的行列。然而上文曾經提過國民黨政府管制審核流行歌曲不遺餘力，從「淨化歌曲」的種種措施便可看出政府的基本態度。但民歌運動的起步卻頗為順利，解析「中國現代民歌」的作品可以從中看出些端倪。以下我們就討論《中國現代民歌集》專輯中的一首歌曲〈鄉愁〉：

〈鄉愁〉⁴³歌詞全文（詞：余光中／曲：楊弦）（1975）

小時候 鄉愁是一枚小小的郵票
我在這頭 母親在那頭
長大後 鄉愁是一張窄窄的船票
我在這頭 新娘在那頭
後來啊 鄉愁是一方矮矮的墳墓
我在外頭 母親在裡頭
而現在 鄉愁是一灣淺淺的海峽
我在這頭 大陸在那頭

歌詞看似是個人成長歷程的感嘆，總是與心愛的親人分隔兩地，最後一句「鄉愁是一灣淺淺的海峽」卻遙寄對岸故土，引發這個時代賦予的鄉愁。隨著國民

⁴³ 收錄於1975年楊弦專輯《中國現代民歌集》。

政府撤退來台的人們，無法再次踏上他們所出生的土地，大陸成為夢裡的故鄉，除非政治情勢有所變化，否則不再有機會能夠回家。這裡不只有跨越海峽的鄉愁，而是在對國家的認同中找尋寄託。「鄉愁是一方矮矮的墳墓」一句中，「墳墓」一詞帶有對祖先的慎終追遠，在東方社會中那便是人們的「根」；歌詞裡懷念母親的情緒濃厚，令人動容，然而後半段「我在外頭 母親在裡頭」與「我在這頭 大陸在那頭」看似相互呼應，中國大陸大片江山即是孕育我們的「母親」。「根」與「母親」在隔著「淺淺的海峽」那頭的大陸上，這海峽不只是淺淺的，它是那代人無法跨越的巨大鴻溝。因為它，島上的人們無法再回到母親的懷抱與最終的故鄉，這不僅透露了對大陸的遙想，從另一個角度看來，台灣便是異地他鄉了，處在這塊島嶼上的人們「失根地」漂流著。

從上面歌詞的分析中可以看出，「中國現代民歌」唱的是流亡感受的抒發，充滿著對故國、故土的渴望與對中華民族長遠歷史的懷念。七〇年代開始一連串的外交失利，國民黨政府統治的正當性也因在國際上的挫折受到動搖，換來的是島內人民對於找尋自我與自我定位的渴望。既有的政治教條已不符合當前的需求，如今需要的是從這塊島嶼上重新建立起正當性基礎，而最終的方式便是以台灣的「再中國化」與「現代化」作為其方法（何東洪、張釗維 2000：176）。「中國現代民歌」訴求「唱這一代中國人的歌」正是切中當時國民黨政府的下懷，它提供了一個「身在台灣、心懷祖國的『無根』式的文學立場，而且不會直接反映社會問題，可以避免掉現實上認同的尷尬」（曾慧佳 1998：149），因此開始於「中國現代民歌」的民歌運動並未受到政府的打壓，反而被以一種從旁協助、樂觀其成的態度看待之。

在國民黨文工會、新聞局與警總等黨政機器全面監控文化的年代，民歌運動跨出了第一步，首次出現了較具規模的在地歌曲創作⁴⁴。但若非「中國現代民歌」的基調剛好契合於當時政府的政策態度，也難逃過查緝、查禁的下場。此派的民歌中含有特定的國族想像，具有一種大中國情懷，中國的大山大水與遼

⁴⁴ 除了上述提及楊弦的《中國現代民歌集》、《西出陽關》與《我們的歌》系列專輯之外，著名的還有稍後會提及的李建復《龍的傳人》與《金韻獎紀念專輯》系列等。

闊幅員很難不惹人愁鄉，在〈鄉愁〉背後滿是期待重回故土的那天。在「中國現代民歌」中充滿了豐沛的「中國民族主義」意識，與國民政府撤台三十年來所抱持的中心思想一致，再次重申了「中國法統」這塊宗主牌。

民歌運動如火如荼地進行著，時至1977年，新格唱片公司舉辦了第一屆「金韻獎」歌唱比賽⁴⁵，看中的便是民歌不同以往的清新曲風認以為其具有形成風潮的潛力。「金韻獎」標榜「由這一代年輕人的心聲所譜」，一系列的活動獲得廣大的迴響，採取「歌手徵選—唱片灌錄—發行及巡迴演唱」的宣傳模式。民歌至此已被導入商業的運作之中。隨著「金韻獎」的成功，以經營國語流行歌曲為主的海山唱片亦發行「民謠風」與之對台，另外如麗歌、四海等國語流行唱片公司也隨之跟進，相繼推出此類曲風的歌曲專輯（張釗維 2003：167）。這種創作歌曲在大專院校內刮起了一陣旋風，經由音樂工業體系的大力推廣，成為大專院校學生熱衷的課外活動，也因此有了「校園歌曲」。

民歌運動的社會參與在幾年之內突然激增，原因在於唱片公司的資金開始大量介入，在「金韻獎」一屆又一屆的競爭儀式當中，始於愛國自救的「民歌運動」，最終的結果是創造新的文化工業興起，並且使得國語唱片的市場版圖有所變動⁴⁶（譚石 1991：76）。在收編各派民歌之後，商業建制化的「校園歌曲」全面接管，因此不少人稱民歌運動為「校園民歌」，這樣的說法去除了曾具有反省意識的「中國現代民歌」與「淡江—《夏潮》」兩派民歌。但不可否認的是，此一波「校園歌曲」後期創造出了大量的國語流行歌曲製作人才（如于仲民、李壽全和李國強等人）與明星歌手（如包美聖、齊豫、施孝榮、于台煙等人）。

「校園歌曲」強調是這一代年輕人的音樂，以一種清純自然的音樂將國語流行歌曲的聽眾與大學生拉攏過來。歌詞的內容大多是些「不露骨」的情歌，用花、草、風、雲、海這類的自然景物來暗喻愛情；或是以非現實取向的文字

⁴⁵ 新格唱片原屬於新力公司的一部門，主要心力均放在電器用品的銷售，發行唱片此一無心插柳，卻意外成為民歌商業建制化的先鋒，引起各家唱片公司蜂擁跟進（陶曉清等 2009a：43）。「金韻獎」的相關報導可參閱：〈金韻獎歌謠演唱會 新力公司受理報名〉，《經濟日報》。1977/5/6，9版。

⁴⁶ 八〇年代初期，以民歌手第一、二代為主體的滾石和飛碟唱片公司，取代了原先的四海唱片；結合了民歌的新的國語流行歌曲風貌，開始獨霸市場（譚石 1991：76）。

描述，唱著一個異於現實的想像空間（張釗維 2003：192-197）。值得我們注意的是在1978年底中美斷交後，國人正值哀憤情緒之時，音樂工業生產出一批中華民族意識歌曲，扎扎實實地符合了當時島內人民的需要。第二屆「金韻獎」優勝歌手李建復一曲〈龍的傳人〉即是最好的例子⁴⁷：

〈龍的傳人〉⁴⁸歌詞全文（詞／曲：侯德建）（1980）

遙遠的東方有一條江 它的名字就叫長江
遙遠的東方有一條河 它的名字就叫黃河
雖不曾看見長江美 夢裡常神遊長江水
雖不曾聽見黃河壯 澎湃洶湧在夢裡

古老的東方有一條龍 她的名字就叫中國
古老的東方有一群人 他們全都是龍的傳人
巨龍腳底下我成長 長成以後是龍的傳人
黑眼睛黑頭髮黃皮膚 永永遠遠是龍的傳人

百年前寧靜的一個夜 巨變前夕的深夜裡
槍砲聲敲碎了寧靜夜 四面楚歌是姑息的劍
多少年砲聲仍隆隆 多少年又是多少年
巨龍巨龍你擦亮眼 永永遠遠的擦亮眼

此曲一出，即獲得很大的迴響，理由莫過於中美斷交後，社會上氣氛一片悲戚，正需要一首振奮民族士氣的歌曲。〈龍的傳人〉歌詞中高聲抗議中國百年來受到歐美列強的欺辱，也因此這首歌激發了當時台灣人民的集體民族情緒。在美國宣佈與我國斷交的那天，《聯合報》將〈龍的傳人〉的歌詞刊登在報紙上供人閱讀，望以激勵國人士氣⁴⁹。而時任新聞局長的宋楚瑜，甚至改寫了歌詞

⁴⁷ 金韻獎共舉辦了五屆（1977、1978、1979、1980、1984），每屆均會選出一冠軍歌手與若干優勝歌手。李建復得獎那年冠軍歌手為齊豫，其他優勝歌手還有王夢麟、黃大城、木吉他合唱團、旅行者三重唱等人／組合。

⁴⁸ 收錄於1980年李建復專輯《龍的傳人》。然而在李建復傳唱之前，作詞者侯德健便已在演唱會上發表過此作品，爾後並以油印曲譜廣為流傳，因此在李建復專輯發行前，許多人早已學會彈唱這首歌曲（陶曉清等 2009a：33）。

⁴⁹ 請參見：參見〈龍的傳人（歌詞）〉，《聯合報》。1978/12/26，12版。

作為演講時候使用⁵⁰。報紙的大量報導與政府當局的大力讚賞，使得〈龍的傳人〉在民生報的「創作歌謠排行榜」連續十五週位居冠軍，爾後才被另一首亦具民族意識的歌曲〈中華民國頌〉擠落至第二名。一時之間，台灣地區乃至香港人人無不以「龍的傳人」自居⁵¹。

〈龍的傳人〉歌詞第一段中提到「長江、黃河」，欲以清晰地理空間的想像共同體來喚醒人們對中國的意象與國土的記憶；第二段「黑眼睛黑頭髮黃皮膚」則更進一步地強調兩岸同胞在生物血緣上的不可分割，在歷史的時間面向上都是「巨龍腳底下」成長的「龍的傳人」；第三段不僅抨擊帝國主義對中國的打壓，更藉著百年的歷史期望塑造中國土地與中華民國的不可分割性。此種基調的論述方式，已在「中國現代民歌」當中見過，同樣使用土地、血緣、歷史作為和中國的「想像的共同體」。〈龍的傳人〉在此再度利用這種佈局，其歌詞以鄉愁的情緒鋪寫而成，肯定且強化了台灣和中國歷史、民族的關連與「中國民族主義」之意識。

Anderson (1999) 將國族視為一種「想像的共同體」，而國族之所以能夠被彼此未曾謀面的同胞共同「想像」，其具有「同時性」的時間觀念特性。中世紀的時間觀被新的「同時性」時間觀取代，人們才能夠與其他並未接觸過的同胞，共享與自己相同的時間序列內發生著我們所知道或不知道的事件。

Anderson提到唱國歌與愛國歌曲時，這種同時性經驗也是創造國族認同的必要條件。他首先舉出一個例子，英國語系國家在葬禮棺木下葬時，牧師會念誦這樣的句子：「Earth to earth, ashes to ashes, dust to dust」（土歸土，灰歸灰，塵歸塵），這句跨越了四、五個世紀的誦詞暗示了「跨越了同質的，空洞的時間的那種同時性經驗」，不僅使得聽到的人們感覺到莊嚴，也彷彿有一種祖先所遞留下來的「英國性」（Englishness）（Anderson 1999：157）。而在歌唱愛國歌曲的同時也蘊含著一種同時性經驗，不論是Anderson提到的〈馬賽曲〉、〈馬蒂達華爾滋〉、〈大印度尼西亞〉還是這裡討論的〈龍的傳人〉，這種齊唱使

⁵⁰ 請參見：〈龍的傳人 有爭氣的國民·才有爭氣的國家〉，《聯合報》。1980/8/5，8版。
〈宋楚瑜所改龍的傳人新歌詞 無意取代原歌自己決定「禁唱」〉，《聯合報》。1980/8/8，3版。

〈大家談「龍的傳人」歌詞 改動後更見有力〉，《聯合報》。1980/8/20，9版。

⁵¹ 請參閱網路資料：<http://blog.roodo.com/muzikland/archives/1419844.html>

得「想像的共同體在回聲之中獲得體現的機會」，在某個我們聽不見他們歌唱的地方，「將我們全體連結起來的，唯有想像的聲音」（Anderson 1999：158）。

二、從民歌運動到黨外運動：從李雙澤到楊祖珺

1975年民歌運動那場「現代民謠創作演唱會」掀起了極大波瀾。事隔一年半，淡江文理學院（現淡江大學）舉辦了一場西洋民謠演唱會。一名帶著眼鏡身材微胖的男子上台演唱了一曲〈國父紀念歌〉，可能因為本場演唱會主題為西洋民謠，台下聽眾盡是一片喝倒采。他是淡江校友李雙澤。似被激怒的他遂發表了著名的「可口可樂演說」，大意如下：「我從菲律賓到台灣、到美國、到西班牙，全世界的年輕人，喝的都是可口可樂，唱的都是英文歌，請問我們自己的歌在哪裡？」演唱會主持人陶曉清隨即緩頰，表示期望年輕人能多唱自己的歌，而楊弦、吳楚楚、胡德夫等人也已開始嘗試，只是我們自己的歌確實還不夠多。李雙澤則回應到：「黃春明在他的《鄉土組曲》中說『在我們還沒有能力寫出自己的歌之前，應該一直唱前人的歌，唱到我們能寫出自己的歌來為止』」。於是他唱了〈補破網〉、〈雨夜花〉等歌曲，在這之間，台下聽眾有的叫好，但也有很多「開汽水瓶」以示抗議。這場不被接受的演出，李雙澤在表演了 Bob Dylan 的〈Blowing the Wind〉後便下台⁵²。這次的演唱會插曲，在民歌運動的歷史上被稱為「淡江事件」。

此次事件在淡江校園裡發酵，當期的校內刊物《淡江週刊》上多是支持李雙澤的言論，也為此路線的民歌爭取了初步的空間與正當性（張南生 1992a：101-102）。《淡江週刊》的主事者（如王津平）多與《夏潮》雜誌等校外人士友好，之後此派民歌便常利用《夏潮》等文化性刊物進行傳播，抑或者是在校內校外舉辦免費演唱會廣邀各界人士參與，也因此論者多把此派民歌稱為「淡

⁵² 這段事件的記載主要根據馬世芳（主持人陶曉清之子）〈楊祖珺，李雙澤，美麗島，及其他〉（<http://music543.com/phpBB2/viewlist.php?l=3591>）一文，並參照張南生（1992a、1992b）和張釗維（2003）的討論。有趣的是，對於那段歷史重述的各種版本，均提到李雙澤拿著可樂瓶上台，並將它摔碎在舞台上。然而根據馬世芳轉述陶曉清的說法，表示李雙澤並未帶著可口可樂上台，也自然不會有摔破它的事情。

江—《夏潮》」路線，與前章所述「中國現代民歌」和「校園歌曲」作之區隔。

《夏潮》雜誌中隱含著對帝國主義和現代主義的批評，「淡江—《夏潮》」路線也承襲了此種反西化的民族主義論調。《夏潮》雜誌人士批評「中國現代民歌」（尤其針對余光中）是「精神西化」、「大量走私洋奴思想」（王津平 1977：85），認為他們的民歌是「美國式民歌」（王墨林 1978：74）。兩派的衝突點不只這些，「淡江—《夏潮》」路線訴求的對象深入基層，從知識份子到一般工人農人都有，認為「中國現代民歌」是學院的產物，只訴求於藝文界人士與知識份子並非「民歌」所願。

暫不論「中國現代民歌」是否為「偽反西化」，或是「精神西化」。在此我們藉由歌詞的文本分析來比較「淡江—《夏潮》」與「中國現代民歌」兩派的差異。在李雙澤的歌詞中可以看到的是，更多對民族、土地、社會與青年意念的描寫，這是不同於「中國現代民歌」那種對上一代的鄉愁與生活的感懷。以下我將選擇李雙澤的作品〈少年中國〉與〈美麗島〉為我的分析文本⁵³，從中與「中國現代民歌」的風格作一比較。首先以〈少年中國〉為例：

少年中國⁵⁴ 歌詞全文（詞曲：李雙澤 / 詞改編自蔣勳詩作〈寫給故鄉之三〉）（1977）

我們隔著迢遙的山河 去看望祖國的土地 你用你的足跡 我用我遊
子的鄉愁 你對我說
古老的中國沒有鄉愁 鄉愁是給沒有家的人 少年的中國也不要鄉愁
鄉愁是給不回家的人

我們隔著迢遙的山河 去看望祖國的土地 你用你的足跡 我用我遊
子的哀歌 你對我說
古老的中國沒有哀歌 哀歌是給沒有家的人 少年的中國也不要哀歌
哀歌是給不回家的人

⁵³ 〈少年中國〉與〈美麗島〉均非由李雙澤個人所演唱。李雙澤在1977年為救人而溺斃，出殯前一夜，楊祖珺與胡德夫閱讀其手稿，漏夜在「稻草人」西餐廳中將這兩首歌曲錄製出來，並在出殯當日現場傳唱（楊祖珺 2008：6-7）。

⁵⁴ 此處所引用的版本為2008年楊祖珺《關不住的歌聲》錄音選輯，由於我們旨在分析歌詞文本，在歌詞沒變動的情況下，選用版本應無差異性。

我們隔著迢遙的山河 去看望祖國的土地 你用你的足跡 我用我遊
子的哀歌 你對我說
少年的中國沒有學校 她的學校是大地的山川 少年的中國也沒有老
師 她的老師是大地的人民

〈少年中國〉的歌詞改寫自蔣勳的詩作〈寫給故鄉之三〉，在寫作此詩的同時蔣勳正於法國巴黎求學，也是在那時他寫了一系列給故鄉的作品。〈少年中國〉的概念借用於二十世紀初梁啟超〈少年中國論〉一文，梁啟超此文目標在於腐敗的清廷，因為他理想中的中國應是驅逐列強、國泰民安，具有朝氣與活力如「少年」一般的國家⁵⁵。而改編蔣勳詩作的李雙澤心目中的「少年中國」則是在這塊島嶼上的少年中華民國，一個他心目中的「理想中國」。正如第二章所分析，在美麗島運動發生之前的民歌運動時代，中國與台灣之間主從關係的再詮釋並非是一個問題，台灣與中國的血脈相連幾乎是毫不懷疑的。即便是左翼路線的「夏潮」集團秉持著反帝、反封建且以「台灣為中心」的寫作基調，亦尚未將台灣與中國的關係視為全盤分離的。從葉石濤當時在《夏潮》上發表〈台灣鄉土文學史導論〉一文便可嗅出這樣的味道：

台灣的鄉土文學應該是以『台灣為中心』寫出來的作品；換言之，它應該是站在台灣的立場上來透視整個世界的作品。……那麼所謂『台灣意識』——即居住在台灣的中國人的共通經驗，不外是被殖民的，受壓迫的共通經驗；換言之，在台灣鄉土文學上所反映出來的，一定是『反帝、反封建』的共通經驗以及筆路藍縷以啟山林的，跟大自然搏鬥的共通記錄，而絕不是站在統治者意識上所寫出來的，背叛廣大人民意願的任何作品（葉石濤 1977：69）。

從上述這段文字中可以理解《夏潮》對「鄉土文學」的基本態度，是以「在台灣中國人」的立場寫出「反帝、反封建」與筆路藍縷開拓台灣的共同經驗，並且是符合人民意願而非統治者的作品。雖然許南村（陳映真）表示葉石濤關

⁵⁵ 參考「從台灣聽世界」網站資料〈少年中國·美麗島〉一文
（<http://tw.myblog.yahoo.com/djabgosun-djangosun/article?mid=1312&prev=1316&next=1303>）。

於「台灣意識」的說法「是用心良苦的，分離主義的議論」（許南村 1978：97），不過即使如此，在當時葉石濤甚或《夏潮》都未否認台灣屬於中國文化的一支⁵⁶。

回到〈少年中國〉一曲的討論。雖然《夏潮》在國族認同的層次上並未超越既有的中國意識，然而以「社會寫實主義技巧所傳達對當時社會經濟體制的尖銳批判」卻與既有的文學創作有很大的不同。李雙澤民歌創作中的基調與《夏潮》頗為相似，正視現實，而非緬懷空泛的教條口號。張釗維認為〈少年中國〉中以「足跡」在「新的學校」中接觸「新的老師」，而非以「沒有家」、「不回家」的「遊子」鄉愁來默想古老的中國，正是對楊弦與余光中的「鄉愁之歌」（中國現代民歌）而來的批判（張釗維 2003：139）。黃裕元在他的書中亦認為〈少年中國〉含有對「余光中式鄉愁」的質疑，以「大地的山川」與「大地的人民」為師，意表我們應該放下既往的無限鄉愁，試著以土地與人民的觀點，來找尋「少年中國」的活路（黃裕元 2005：178-179）。

在第一段和第二段歌詞當中提到「少年的中國也不要鄉愁 鄉愁是給不回家的人」、「少年的中國也不要哀歌 哀歌是給不回家的人」，可以看出李雙澤較為積極樂觀的青年意識，「鄉愁」與「哀歌」都是不必要的，因為這片土地上的人民並非沒有家，家就是我們所身處的「少年的中國」。但這並非是質疑「中國」此一目標，僅是不認同只強調歷史、文化或血統上等空泛連結所引發的「鄉愁」，不認同「未曾踏上中國土地，卻對中國有所思念」的「鄉愁」。

藉由「古老的中國」與「少年的中國」的聯繫，台灣這塊土地的重要性被提出，作為「少年中國」的台灣成為我們的新家，而這種論調可以說是，既強調中國的古老傳承，也兼顧台灣的現實環境。然而不管是「古老的中國」或是「少年的中國」都屬中國，台灣充當起的「少年中國」給予了「古老中國」未來的希望，終有一日渡海而過，重建家園。也就是說，在國族認同的層次上，李雙澤同其他兩派民歌般，均未反對「中國民族主義」的觀點。

⁵⁶ 可參閱：蔡其達，1997，〈鄉土論述的中國情結——鄉土文學論戰與《夏潮》〉。「青春時代的台灣——鄉土文學二十週年回顧研討會」論文。

除了〈少年中國〉之外，〈美麗島〉是李雙澤最為人知曉的歌曲，然而〈美麗島〉一曲卻是由李雙澤的後繼者楊祖珺唱紅的。在李雙澤為救人溺斃之後⁵⁷，後繼的傳唱人楊祖珺將〈美麗島〉一曲錄製成輯，稍後投身黨外運動的她也將〈美麗島〉帶向了另一個意義，成為現今一般民眾對〈美麗島〉的印象。以下對〈美麗島〉的歌詞進行分析，並比對此一歌曲在李雙澤與楊祖珺兩個不同脈絡傳唱下的差異：

美麗島⁵⁸ 歌詞全文 （詞：梁景峰 / 曲：李雙澤 / 詞改編自陳秀喜
〈台灣〉一詩）（1977）

我們搖籃的美麗島 是母親溫暖的懷抱 驕傲的祖先們正視著 正視
著我們的腳步
他們一再重覆地叮嚀 不要忘記 不要忘記 他們一再重覆地叮嚀
篳路藍縷 以啟山林
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
我們這裡有勇敢的人民 篳路藍縷 以啟山林
我們這裡有無窮的生命 水牛 稻米 香蕉 玉蘭花

李雙澤創作此曲之時，台灣意識尚未達到「美麗島事件」後幾年般高漲。如同前述，台灣與中國的關係依舊是不需要被討論的，「台灣是中國的一部份」、「建設台灣為三民主義模範省」等口號深深烙印在人民的心中（張南生 1992a：106）。但是，我們可以看到對於「鄉土的想像」，是以「篳路藍縷 以啟山林」的作為共同記憶，在〈美麗島〉與葉石濤的說法中都能夠發現這樣的基調。

所謂〈美麗島〉僅是作為〈少年中國〉的台灣一種「鄉土式」的描寫，這塊養育我們的土地是我們的母親，我們之所以能在她溫暖的懷抱中成長，是因為祖先們「篳路藍縷 以啟山林」的辛苦結果，李雙澤以積極的態度提醒這片土地的子民「不要忘記」，「勇敢的人民」必能守住祖先的辛苦開創的家業。

⁵⁷ 〈李雙澤·為救人慘遭溺斃 藝文界·以詩畫向他告別〉《聯合報》，1977/9/15，9版。

⁵⁸ 同〈少年中國〉一曲，此處所引用的版本為2008年楊祖珺《關不住的歌聲》錄音選輯，由於我們旨在分析歌詞文本，在歌詞沒變動的情況下，選用版本應無差異性。

在歌詞中提到的「水牛、稻米、香蕉」與象徵女性堅毅芬芳的「玉蘭花」都是台灣這片土地處處可遇的農村景象（黃裕元 2005：233-234），也就是這樣的農村景色維繫了這塊「美麗島」的「無窮的生命」。在〈美麗島〉一曲當中便可看出其濃厚的「鄉土意識」，相較於「中國現代民歌」與「校園歌曲」的虛無飄渺，李雙澤的民歌更為貼近社會，回歸鄉土，也更符合「民歌」一詞所具有的意義。

在李雙澤不幸去世之後，後繼的傳唱人楊祖珺將他的歌曲帶入了大街小巷。楊祖珺將〈少年中國〉、〈美麗島〉以免費演唱會的方式帶進了工廠、公司、監獄等不同的社會角落。而後投身黨外運動的她以為「只要在一千名、甚至一萬名聽過這些歌的人當中，能夠出現一、兩位不再被中國國民黨當權者迷惑而醒過來的年輕靈魂繼續為台灣社會做事，少年中國的美麗島一定會實現的」（楊祖珺 2008：8）。楊祖珺曾在1978年推出個人專輯，然而一開始，〈美麗島〉並未被政府當局視為如此地毒蛇猛獸。直到它變成黨外雜誌的名字，這首歌曲才轉變為台灣社會的政治符號。

1979年，黨外雜誌《美麗島》創刊前夕，幾位黨外人士在律師姚嘉文忠孝東路的家中開會，對於雜誌刊名無法定奪，舉棋不定。姚嘉文的妻子周清玉看到大家為此煩惱，靈機一動，表示她覺得楊祖珺唱的〈美麗島〉很好聽，因此建議以「美麗島」作為拿來當雜誌的名稱（楊祖珺 2008：7）⁵⁹。

但是「美麗島」一詞並非是因為《美麗島》雜誌而較大家所認識，而是因為雜誌創辦後不久發生的「美麗島事件」與「美麗島大審」，才使得〈美麗島〉一曲成為黨外運動的重要標誌之一。以《美麗島》雜誌為主的黨外人士，在1979年12月10號號召群眾進行示威遊行⁶⁰，望執政當局給予民主與自由的空間。遊行後來演變成官民衝突，最後國民黨政府派遣軍警鎮壓並大肆逮捕黨外人士，作為此次事件的結局。政府一次逮捕了為數眾多的抗議人士，引起國際視聽的注意，當時被抓的姚嘉文、呂秀蓮等人都具有國際上的人脈，此次事件不僅震撼了台灣社會，也成為其他國家關注的焦點。政府舉行公開審判並開放

⁵⁹ 亦可參考網路資料：〈楊祖珺，李雙澤，美麗島，及其他〉（<http://music543.com/phpBB2/viewlist.php?l=3591>）。

⁶⁰ 由於事件發生於高雄市，又稱作「高雄事件」。

媒體採訪，各國媒體聞風而至，這樣的結果給了台灣社會一次重要的政治教育（趙慶華整理、李筱峰口述 2003b：85）。這次事件在各界壓力及美方關切下，最終未以叛亂罪問死，而皆以徒刑論處。許多黨外的政治菁英因故入獄，但卻為抗議運動帶來了新的氣象，自此黨外抗爭的聲勢越演越烈，而當初「美麗島大審」籌組的律師團成員們也一躍而上成為日後帶領民進黨的重要人物⁶¹。

〈美麗島〉一曲並非為楊祖珺所創作，但是我們仍舊可以藉由她對「美麗島」此一詞彙的借用來比較與李雙澤之不同之處。「《夏潮》—淡江」此派民歌的支持者，如《夏潮》雜誌的核心人物陳鼓應、蘇慶黎等人均以黨外身分投身選舉⁶²，而楊祖珺本人亦曾投身參加市議員選舉，並且在活躍在黨外街頭運動場合，也是1986年民進黨創黨的元老之一，更曾任民進黨第一屆中央執行委員。黨外運動的訴求乃是初萌芽的「台灣民族主義」，楊祖珺幾乎與〈美麗島〉劃上等號的身分⁶³，也轉化了〈美麗島〉一曲的意義。如前文所述，在李雙澤創作的脈絡下，〈美麗島〉並非是對「台灣民族主義」的傾斜，僅是一種對台灣「鄉土」的描寫。也如同上一段落的討論，該時期的民歌創作都未曾挑戰既有的國族認同，李雙澤的〈美麗島〉亦僅是「回歸鄉土」的一種表現而已。在「美麗島事件」爆發後，楊祖珺所帶來的「美麗島」三個字與往後黨外運動的發展產生了密切的連結，這或許是李雙澤當初意想不到的。由〈美麗島〉一曲背後所代表的國族認同轉變觀之，歌曲的意義可以是非常流動的，端看歌曲演唱的場合與閱聽者接收當下後賦予的意義。

民歌運動打響了台灣「本土音樂」創作的第一槍，開始有音樂創作人注意到我們身處的這塊土地，反思實際的社會生活。然而可以看到上述「中國現代民歌」、「校園歌曲」與「淡江—《夏潮》」三派不同路線的民歌，在歌詞上都未能脫離中國民族主義的國族認同。這並不難理解，在經過國民黨政府三十年的「在地」教化，透過政令宣導、教科書與大街小巷的口號標語，這樣的思維早已深植於台灣人民心中。不過從未踏上大陸土地的戰後一代已悄悄的產生懷疑，這種「去經驗式」認同帶來的荒謬也是引發民歌運動自省的原因之一，

⁶¹ 如陳水扁、謝長廷、蘇貞昌、江鵬堅、尤清、張俊雄等人。

⁶² 1978年底，陳鼓應投入增額中央民意代表選舉，蘇慶黎亦受邀參加「黨外巡迴助選團」，這是《夏潮》成員第一次投入選舉運動。

⁶³ 〈美麗島〉亦為楊祖珺參選市議員時的競選歌曲。

甫讓我們看見台灣與中國認同的矛盾與曖昧之處。本節的討論也印證民歌運動如同其他共享「回歸鄉土」氛圍的文化活動般，均未挑戰國族認同的議題，「鄉土」依舊屬於「中國」範疇。

第二節 中國民族音樂的靈魂：陳達的「再發現」

上一節討論的民歌運動，是「回歸鄉土」熱潮中音樂界挺身而出的代表。而這一節當中，則是要從探究為何六〇年代曾躍上全國版面的唱遊詩人陳達，在七〇年代中期又重新得到台北文化界人士的矚目，自此之後，陳達的形象便與「鄉土音樂」密不可分，時而被人提起。

六〇年代，分別從法國、奧地利學成歸國的音樂家許常惠與史惟亮，不約而同的發現我國民族音樂環境的缺乏，僅有空洞的「復興傳統文化」標語，卻缺乏實際的行動，使得外來音樂淹沒了台灣，造成傳統音樂的大量流失。由鑒於此，在1967年七月下旬，史惟亮所主掌的「中國民族音樂研究中心」宣佈組成「民歌採集隊」，由史惟亮與許常惠分別率領東、西隊從台北出發，南下至台灣各鄉鎮尋訪民歌的曲調與淵源，並發掘地方的民歌歌手。本次活動納入中國青年救國團的暑期育樂活動項目當中，因此所到之處多有政府單位協助，帶給民歌採集隊諸多方便，也使得此次「民歌採集運動」成果斐然⁶⁴。該年民歌採集隊所探訪的鄉野藝人中，最為後世所注目的是由許常惠帶領之西隊在恆春半島發現的陳達⁶⁵。

⁶⁴ 當時國內各家報社均大幅報導民歌採集隊活動訊息，可參閱：〈民歌採集隊 兩隊明出發 預定工作半個月〉，《聯合報》。1967/7/20，6版。《台灣新生報》、《自立晚報》亦均有相關報導。而此次民歌採集運動採錄民歌戲曲達兩千首之多，引起很大的轟動（呂鈺秀 2003：154），故文中稱其「成果斐然」。

⁶⁵ 在第三章中，我們會再次討論陳達與後來的「新台語歌運動」陳明章之關連，以及在其過世多年之後再次被人提起的緬懷與討論。

陳達是恆春地區一擅以當地民謠說唱故事的唱遊詩人⁶⁶。他常彈奏恆春當地的民謠曲調，加上自己即興發揮的歌詞，訴說著祖先來台開拓、墾殖之辛勞，有時夾雜著自己的生活點滴或是鄉野傳奇，有時則唱著孝順父母、因果循環、舉頭三尺有神明等具有傳統價值觀的歌詞（林德福 2006：VI）。1967年的7月28號，許常惠等人抵達屏東縣恆春鎮大光里探訪在當地已略有名氣的陳達。許常惠當日的「民歌採集隊西隊日記」記載了拜訪陳達時的情景：

在大光里的另一角，還有一個老人叫做「紅目達仔」，他是六十二歲的陳達先生。他無親無故（據說無父母、妻、子女、也無親戚），孤寂地住在一棟不是人住的房屋（如果可以稱為房屋的話）。他的家四面用土塊疊起來，沒有窗口，只留了一個出入口（不能稱為門），低頭彎腰才能進去，屋頂是由數根大竹筒為樑，鋪上茅草而成的。今天，在下午四時的夏天，我一進門即感到四面烏黑及悶熱。在屋裡，我慢慢地看出有一個床位與一些破舊的炊事用具，最後我認出一把月琴掛在土塊牆上，這可能就是「紅目達仔」的全部財產。他在這黑暗、貧困與孤獨的世界裡，與一把月琴生活在一起⁶⁷。

在這段敘述中，可以得知陳達的生活情況是既窮困又潦倒，加上無親無故，只能孤單地與他的月琴相依為命。許常惠繼續寫到：

這個環境已經使人感到深沉的悲痛了，而他拿起月琴，隨著發出那如悲啼的歌聲的時候，從他唱的「牛母伴」、「思想起」、「四季春」、「台東調」裡⁶⁸，我感到這世界，這被大都市的人所忘卻的世界是多麼真實！我知道終於找到它了，多年來尋找的它——中國民族音樂的靈魂！我掉淚，但我是多麼幸福。連日來民歌採集隊的辛苦都是值得的，數月來採集民歌的工作有了收穫了。這個收穫在我看來，不僅

⁶⁶ 「唱遊詩人」一詞引自〈終於，走下了舞台 最後的陳達〉，《聯合報》。1981/4/21，12版。此篇報導寫到：「……在台北有人叫他民族樂手，有人稱他唱遊詩人」。

⁶⁷ 〈民歌採集隊西隊日記 七月二十八日〉，《台灣新生報》。1967/8/4，5版。

⁶⁸ 福佬系民歌皆為單旋律歌曲，由一個人獨唱或雙人對唱。而多數民歌為固定旋律，曲調簡樸，較為人所知的代表曲調有恆春地區的「思想起」與宜蘭地區的「宜蘭調」（丟丟銅仔）（徐麗紗、林良哲 2006：117）。在引文中所提及的曲調，研究恆春半島民謠的研究者統稱之「恆春調」，主要的曲調為「思想起」與「四季春」（包括「楓港小調」、「五孔小調」、「平埔調」與「牛母伴」）（徐麗紗、林良哲 2006：121）。

是在民歌採集的豐富的數量上，而且更在接觸民歌的真正感動⁶⁹。（底線為筆者所加）

從許常惠的文字中可以看出，他對陳達與其所演唱的「恆春調」備極推崇。月琴的彈奏中伴隨著如悲如泣的歌聲，許常惠以為這就是「中國民族音樂」的靈魂，是都市人所遺忘的真實的音樂。在民歌採集隊返回台北之後，當時擔任東隊領導的音樂家史惟亮聽聞此事，亦親下恆春作一拜訪。與在台北聽錄音帶的感受不同，身處陳達生活的環境中聽他的歌有著更深的感動，也使得史惟亮寫下這樣的感慨：

民間音樂是寶石，不在於誰將它佔有。它可以在世俗中發出奪目的光彩，也可以在深山裡永世埋藏，這兩個結局，增損的也都不是它自己。民族樂手——陳達和他的歌，也許還不能讓那些短視小人，回頭來參加琢磨寶石的工作，但至少可以安慰的說：我們已經刮去了一些民間音樂的污垢，讓中國人看看它的真面目⁷⁰。（底線為筆者所加）

在親身聆聽了陳達的歌聲之後，如同許常惠的評價，史惟亮亦將陳達視為中國民族音樂的至寶，以為陳達的歌聲可以讓現代人更了解存在鄉野而未為人所知的「民間音樂」。史惟亮將陳達形容為：「我們中國民族音樂最孝順的兒子和最忠誠的衛士」，認為在他的歌聲中，「我們可以找回失落了的自我，認清什麼是純正的國樂」⁷¹。1967年的民歌採集運動，在許常惠與史惟亮兩位推手的帶領下獲得豐富成果，也將原本只有恆春地方略有名氣的陳達，帶上了全國的舞台。史惟亮更在數年後為陳達出版了《民族樂手——陳達和他的歌》的唱片與套書，讓遠在台北的文化知識圈對陳達有了更進一步的認識。

⁶⁹ 此處引文接續上段落引文，出處同為〈民歌採集隊西隊日記 七月二十八日〉，《台灣新生報》。1967/8/4，5版。

⁷⁰ 此段引文由許常惠轉述，詳見：〈一個民間樂人之死〉，《聯合報》。1981/4/23，8版。

⁷¹ 此段引文亦由許常惠轉述，詳見：〈一個民間樂人之死〉，《聯合報》。1981/4/23，8版。

陳達並非是恆春地區唯一的民謠演唱者，恆春地區由於特殊的歷史與地理環境發展出特有的民謠曲調，能自彈自唱者不在少數。早在清廷於恆春設縣之前，當地的原住民即有為了祭祀或娛樂的歌曲，在漢人渡海遷移後，閩、客兩族也都有各自的民謠（徐麗紗、林良哲 2006：121）。而恆春半島與台灣西部其他地方相比交通較為不便，導致開發遲緩，也因此有著更為樸實的鄉村生活。且各族群在恆春比鄰而居，經過多年的文化交流，族群間的風俗相互混合衍生出當地特殊的文化。最後，因為長時間的融合，客語與原住民的語言逐漸消失，閩南的福佬語成為當地最強勢的語言，遂產生以福佬語為主卻與眾不同的恆春民謠⁷²（徐麗紗、林良哲 2006：11）。

根據《恆春鎮志》上的記載，恆春人在清朝統治時期，學習讀經吟詩，逐漸培養出在民謠演唱中以七言四句聯即興表演的工夫，且具有四句連續押韻的創作能力（鐘明昆 1999：78-79）。而「恆春調」發展至今，每個曲調的風格已經固定，且為當地人耳熟能詳，因此恆春人評價民謠的歌唱功力，乃是以歌詞的使用作為其判定標準（徐麗紗、林良哲 2006：121）。所以不僅陳達可以即興創作、自彈自唱，其他恆春半島的演唱者亦都能由生活中取材，自行填詞演唱⁷³。

但為何僅陳達一人較為人所知？可能的原因是其身體的缺陷所致。陳達在二十九歲之時，由於頭部中風而導致出現眼睛傷殘、嘴歪和手腳不靈活等症狀。其右眼遭白翳遮掩近乎全盲，左眼則呈現弱視的狀況，在村里當地人們習稱他為「紅目達仔」，而此一稱號之後幾成陳達的代號⁷⁴。也就是因為其殘障的因素，陳達並未與多數人相同以耕田維生，而是持續其走唱生涯，成為當時恆春地區唯一一位以走唱維生的職業演唱者（徐麗紗、林良折 2006：31）。然而陳達成為恆春民謠的代表，並造成往後三十年的持續討論，並非民歌採集隊的史惟亮與許常惠憑己身之力而達成的。在1967年民歌採集運動結束後，關於陳

⁷² 按照吳燦崑的研究，恆春民謠簡單來說有以下五個特性：一、它是中國式的五聲音階；二、它有鄉土性；三、它有共賞性；四、它有凝聚力；五、可以臨時編入歌詞（吳燦崑 2001：11）。

⁷³ 這些演唱者學習恆春民謠的方式，多以口傳為主，並不一定有師傅授，常憑口耳相傳、耳濡目染而習得，陳達便是其中一例。史惟亮以為這種學習民謠和演唱的過程，正是民間音樂傳承時的自然必經之徑（史惟亮 1971：3）。

⁷⁴ 〈陳達·印象〉，《中國時報》。1977/4/25，12版。

達的報導，除了在許惠常的「民歌採集日記」中有所提及，之後其他相關報導均付之如闕，並未持續引起社會大眾之關注⁷⁵。一直要到七〇年代末，在台北的青年知識份子才又想起了遠在恆春的陳達。

1975年，由於民歌咖啡廳「稻草人」發生了不良少年滋事、外國人遭人砍傷等事件，生意越轉清淡。為了提振生意，1976年夏天，經營者之一的向子龍得到張照堂的鼓勵⁷⁶，南下邀請陳達北上駐唱。陳達應允後，在稻草人餐廳駐唱長達兩個月之久，在這期間餐廳終日客滿，異常叫座。原因不僅在於，陳達一抵台北之後，張照堂隨即連絡各家媒體舉行記者招待會，促使陳達在這段時期有著極高的曝光率／上報率（徐麗紗、林良哲 2006：72-75）。

更重要的原因是陳達所演唱的歌曲，恰好填補了這個時代知識份子對「鄉土」的追尋，如同他們對於「民歌運動」的態度，企求純樸、自然卻又能反映真實人生的歌聲，就像張照堂所述：「寂寞的人聽了寂寞之歌而不再寂寞。陳達有如鮑布·狄倫訴說真實人生的自然歌喉，確能解除台北知識份子的鄉愁」⁷⁷。另一方面，則可能是當時知識份子「反西化」熱潮中，對於「傳統」的挖掘而來的期盼，他們將陳達視為保存與維繫傳統民俗歌謠的重要人物，當時的報紙有這樣的記載：

（陳達）像個「明星」一樣受人注目，讓時髦的城市人也感染上一些鄉間氣息；然而，他的肩上，卻好像也突然間加重了負荷，那是別人給他那份負責民歌傳送的重任所壓下的⁷⁸。（底線為筆者所加）

⁷⁵ 此處資料乃筆者統計《聯合報》資料庫裡有關陳達的報導而來。在「民歌採集隊」的報導之後，首先提及的是1973年連續三篇有關南部阿公阿婆（陳達為其中一員）受邀至台北來玩的報導，詳見：

〈阿公阿婆暢遊台北 各界安排豐盛節目〉，《聯合報》。1973/9/24，3版。

〈阿公阿婆暢遊台北 又驚又喜 大開眼界〉，《聯合報》。1973/9/25，3版。

〈阿公阿婆遊台北 多采多姿真快樂〉，《聯合報》。1973/9/26，3版。

而後的報導密集中於1977年陳達受邀來台北演出之後，我們將於後續的文章中作一討論。

⁷⁶ 1972年五月，時任中國電視公司新聞部攝影記者的張照堂曾為新聞集錦節目「六十分鐘」，驅車前往恆春採訪陳達。

⁷⁷ 〈思想起陳達〉，《中國時報》。1992/9/1，2版。

⁷⁸ 〈他 累了 想回家〉，《聯合報》。1977/1/25，9版。

經由上述的討論，我們可以說，陳達於稻草人餐廳駐唱期間所掀起的熱潮是與當時的文化氛圍有極大之關係。

在結束了第一次的稻草人餐廳駐唱後，陳達於1977年的3月31號參與了由淡江文理學院（淡江大學之前身）主辦的「中國民俗歌謠之夜」露天演唱會。這次的演唱會乃是基於「發揚民族樂聲」的理想而來，因此引起不少當時的藝文界人士的關注⁷⁹。主辦單位請來了當時在台北已頗具知名度的遊唱詩人陳達做為主賓，當時也是受邀表演者之一的蔣勳描述了他的現場觀察：

陳達便坐在一隻圓凳上，咚咚彈起月琴，即興地唱起他如何被大學邀請，如何從屏東搭火車，一路北上看到什麼...等等，聽得懂歌詞的人都驚訝於他即興現實的能力，也對他活潑俚俗但形式上及韻腳古典的辭句讚歎不已⁸⁰。

在會場上，陳達表現頗為興奮，一連唱了二十幾分鐘，主辦單位擔心他繼續唱下去會影響到整個演唱會的流程，又怕如此長時間的表演會讓他老人家過於勞累，只好把他請下台（楊祖珺 1992：16）。

按照主持人曾憲政的說法，這場以「中國民俗歌謠之夜」為名的露天演唱會，邀請陳達做為主賓乃是呼應所謂「唱自己的歌」之訴求，期望藉由演唱會讓國內的青年學子可以體認其重要性（徐麗紗、林良哲 2006：79）。此次演唱會亦成功引發後續效應，陳達的令人驚嘆的即興編詞能力與滄桑樸實的唱腔，都使得與會的學生印象深刻，也期盼已邁入古稀之年的陳達能有接班人，期待早日出現「新的陳達」（淡江新研社 1977）。

1978年十月間，雲門舞集的林懷民率領眾多舞者在新店溪下游的鵝卵石河灘上進行台灣開拓史詩舞劇《薪傳》的排練，欲演出一齣能夠傳達祖先們「畢路藍縷、以啟山林」粗僕的勞動樣貌（奚松 1979：137-141）。十一月底，林懷

⁷⁹ 此為當天演唱會主持人（時任淡江化工系副教授）曾憲政之口述，引自徐麗紗、林良哲 2006：79。

⁸⁰ 〈陳達「薪傳」傳唱台灣〉，《中國時報》。1992/8/27，人間副刊。

民請陳達北上為雲門舞集的《薪傳》配唱，而《薪傳》的演出則於1978年12月26日，中美斷交之日，在嘉義縣立體育館進行首演。在演出中，林懷民將陳達滔滔不絕的長篇敘事詩，擇其三段，作為舞劇中的間奏曲，除了有提示劇情之用，也成為《薪傳》舞劇中最動人的演出。回到台北場演出之後，記者記下了當天公演後的盛況：

「薪傳」在國父紀念館演出四場，觀眾反應空前熱烈，當林懷民在謝幕時對著麥克風說：「各位觀眾請不要為雲門鼓掌，請為我們偉大的祖先鼓掌」時，一陣轟雷一般的掌聲之後，有的觀眾噙著眼淚，站了起來高呼著「中華民國萬歲」、「中華民國萬歲」，此時演員和觀眾的感情交融在一起，形成另一次熱潮。

當香煙縈繞的序幕展開之時，觀眾們或許也會感到自己也是「薪傳」者之一，特別是在風雨暝晦的今天，每一個中國人都覺得自己的肩上有一種不可推卸的重任：對數千年連綿不斷的偉大文化傳統之延續，面對未來如何交代與遞遺？這一切都被「薪傳」揭示出來了，它撞擊著我們的靈魂，使我們從興奮與痛楚中驚醒過來⁸¹。（底線為筆者所加）

此次為《薪傳》舞劇的配唱，是陳達生前最後幾次重要的演唱之一，1981年的四月，陳達在屏東楓港發生車禍，結束了他七十六年的人生歲月。

綜觀上述，當時音樂學者與藝文界人士均認為陳達的音樂是極為珍貴的民間音樂，充滿鄉土氣息，譬如許常惠視之為「中國民族音樂的靈魂」，史惟亮視之為「民間音樂的寶石」、「純正的國樂」。

七〇年代隨著動盪局勢而來的自省運動，也在文化界引起了「回歸鄉土」的熱潮，本研究相信「陳達現象」也屬於「回歸鄉土」熱潮中的一支。六〇年代末期許常惠與史惟亮的「民歌採集隊」在屏東挖掘了陳達，然引起社會討論實則不多，除了史惟亮為之灌錄唱片、張照堂拍攝「六十分鐘」新聞集錦之

⁸¹ 〈文化的「薪傳」：雲門「健康寫實路線」的舞劇之演出〉，《聯合報》。1979/1/3，12版。此段引文中筆者畫底線強調的部份，請與第三章第三節關於「紀念」陳達的部份對照觀看，在第三章中，將以1992年公演與1978年公演時兩種不同說法，討論陳達在過世十年後如何被人再詮釋，成為「本土歌手」的代表。

外，引發的關注並未如七〇年代末期如此之多。然而在1977年後，稻草人餐廳邀請陳達北上駐唱，自此陳達成為台北藝文圈的名人，不時可在報章雜誌讀到陳達的消息。

從本節的分析中可以發現，陳達所具有的幾個特點恰好都是七〇年代有志之士追尋「鄉土意識」時的訴求，如：懷鄉的意識、自然純樸的唱腔，以及社會寫實的歌唱內容，甚至還被人們稱為「寫實的社會詩人」⁸²。再加上陳達自台灣最南端的鄉村北上，與過度西化的都市有一定的距離，自然成為知識份子與大學學子爭相邀請的座上嘉賓。在七〇年代「鄉土意識」的滋生下，人們再次發現了陳達。在他過世之後，唱片公司為陳達出版紀念專輯，多年後的九〇年代也舉辦多次的追思演唱會，地方上還欲建立紀念館，漸漸地將他標誌成為「本土音樂」的重要人物，影響日後其他的「本土歌手」，如陳明章便是一例。而七〇年代被視為是「鄉土音樂」代表的陳達，又何以在九〇年代後成為「本土歌手」的典範，此一權勢上的重大轉折，將在第三章中繼續加以延伸討論。

第三節 黃色臉孔：羅大佑⁸³

在民歌運動風潮漸漸褪去之後，民歌漸漸走向商業化的音樂工業生產，民歌運動曾經帶給音樂界的衝擊也告功成身退。民歌運動的價值在於，國語流行音樂界首次唱出了「自己的歌」，嘗試在西洋歌曲與既有的「靡靡之音」中進行新的音樂創作。然而其創作的主题僅限於對中國歷史的追遠與流亡離島的感懷，甚至到了後期的「校園歌曲」落入了僅只是以風草雲海等意向比喻愛情的「不露骨」情歌，未曾挑戰過政府歌曲審查制度。

⁸² 此處為邱坤良對陳達之評價，他以為陳達是「一位民歌手、一位詩人，更是一位寫實的社會詩人。參見：邱坤良，1979，〈陳達的歌〉。《雄獅美術》95：156-159。

⁸³ 〈黃色臉孔〉為羅大佑創作歌曲之一，以此作為此節標題用意在於突顯羅大佑歌曲中濃厚的「兩岸一家親」國族認同，認為兩岸同胞均屬中國人，有著「一樣的手、一樣的血」，懷著「相同的夢、相同的心」，是不可分割的一家人。

民歌運動邁入「校園歌曲」時期，正是羅大佑出現的時候。不同於民歌的是，在他的歌曲中首次唱出了社會的現實與現代人的憤怒，挑戰了政府歌曲審查機制，也被貼上了「抗議歌手」的標籤。這是民歌運動時期並未達到的層次，作品當中真實地反映人們身處的土地⁸⁴，挑起政府的緊張神經，試圖對抗「不能說真話」的權威體制。

羅大佑，苗栗客家人，生長在一個醫生世家中，擁有醫生執照，最後卻走上音樂創作這條路。在出道前曾為雲門舞集作曲，也參與《閃亮的日子》（1976）等電影的配樂製作。1982年甫發行的首張專輯《之乎者也》，就為台灣流行音樂界投下了一顆巨大的震撼彈。《之乎者也》專輯「用純正的搖滾樂踢開了另一扇大門，隻身替台灣樂壇塑造了一個全新的樂種」⁸⁵，並且諷刺了當時僵化的教育機構、風花雪月的流行歌曲和鄉愿冷漠的社會（陶曉清等 2009a：21）。專輯中曲曲都帶有批判性的歌詞，也著實震驚了當時的聽眾，引起多年的羅大佑風潮。

羅大佑深知民歌運動與自己創作的重大關係。在民歌運動的風行草偃之下，羅大佑試著衝撞出曲式風格不同，但理念相同的「自己的歌」。他在自己的書中寫到：

……（民歌）是華人流行音樂的轉捩點，發生在七〇年代末期，地點就在台灣，或者更準確的說，就在台北，各種經濟、社會和文化條件趨於成熟，因此大眾流行歌手的出現不僅是個人力求表現的結果，也是客觀上的需求。我就屬於這個特殊地點，特殊時間裡被時代挑出來的第一批音樂創作者，當時這一批人打出的口號是「唱中國人自己的歌」，……我想基於自尊使然，也為了證明自己的創作毫不遜色，我們那一批滿腔熱血的朋友，都迫不及待地摩拳擦掌，準備接受時代的邀請，來填補一切的空白。我並沒有跟著高舉那樣的旗幟，但實際的行動卻符合這個標準，甚至還自立門派，多衝擊出了一塊新的領域（羅大佑 2002：115-116）。（底線為筆者所加）

⁸⁴ 多半是討論都市人的生活與憤怒，對於鄉村的描寫較少，但鄉村在他歌曲中似乎是相對於都市的好的那一面，稍候在文章中會加以討論。

⁸⁵ 1995年《羅大佑自選輯》專輯文案，為馬世芳與吳清聖所撰。此轉引自吳清聖、馬世芳，2000，〈解讀大佑〉。頁51-73，收錄於張立憲編，《之乎者也羅大佑》。北京：現代出版社。

也就是說，羅大佑自認為是在「各種經濟、社會和文化條件趨於成熟」的這個「特殊地點、特殊時間」，才會出現他們這第一批音樂創作者。正如何東洪與張釗維的研究所指出的：「羅大佑（前）三張專輯的例子，它所造成的音樂風潮和音樂文化論述空間與政治間的關係，其實只是特定時空脈絡底下的產物」（何東洪、張釗維 2000：192）。回顧本章第一節所提及的當時社會經濟背景，美共建交、中美斷交，國內經濟卻爆炸般地向前突進，都市中的社會問題叢生。而到了八〇年代，黨外運動興起、高雄爆發「美麗島事件」，使得國民政府更加遭受到質疑，社會瀰漫著一股不安的空氣。此時黨外運動正努力在國民黨的威權統治之下衝撞出一些珍貴的空隙，羅大佑也在歌曲審檢制度下持續的創作。

在如此的社會經濟狀況之下，加上民歌運動時代所累積的在地創作能量，以及日益發展的唱片工業與傳播管道，給予了羅大佑揮灑批評的空間，因此我們不難理解羅大佑為何可以唱出如手術刀般剖析社會現實的歌曲。即便民歌運動與羅大佑的關係是如此相連，但仍舊有其大不同之處。理由在於民歌運動發展到後期的「校園歌曲」時期，已經失去了當時「唱自己的歌」的反省精神，有的只是音樂工業的商業操作而已。例如在《之乎者也》的專輯文案就開宗明義的寫著：「這裡沒有不痛不癢的歌，假如不喜歡的話，請回到他們的歌聲裡，因為這中間沒有妥協」。與專輯同名的歌曲〈之乎者也〉也這麼唱道：「風花雪月之 嘩啦啦乎 所謂民歌者 是否如是也」，「眼睛睜一隻 嘴巴呼一呼 耳朵遮一遮 皆大歡喜也」，「大家都知之 大家都在乎 袖手旁觀者 你我是也」。他用冷嘲熱諷的方式回應了民歌末期對社會的漠不關心，與島上人們對此社會的遲鈍冷漠。《之乎者也》發行一個月後，《聯合報》上有篇報導如此分析：

民歌為甚麼會式微？原因很簡單，民歌是死在千篇一律的風花雪月裡，死在一成不變的詩情畫意裡；死在民歌手和唱片公司的無力或無能突破上，死在廣電處歌曲審查小組的審查尺度下。

上千首民歌，給人的感覺大同小異，都是只有節拍而沒有節奏，……羅大佑看出了民歌的弊端，聰明的避開了民歌的老路。在歌詞內容上，他以憤怒的抗議和無奈的感傷，替代了民歌的強說愁；在樂器伴奏上，他以電吉他的「嘶喊」，替代了木吉他的「輕訴」；在人聲表達上，他以粗糙自然的感情流露，替代了不食人間煙火的輕靈柔美⁸⁶。

這篇報導試圖解釋民歌運動式微的原因，原因有二：一來是「廣電處的歌曲審查制度」，二來是「不食人間煙火的輕靈柔美」。羅大佑則是反民歌之道而行，與歌曲審查制度周旋⁸⁷，才能唱出直擊社會問題核心的歌曲。在他「以粗糙自然的感情流露」中卻充滿了對社會現象的觀察與批評，十足挑戰了政府威權與食古不化，於是一種關懷台灣社會都市化與現代化現實的曲風首度誕生，這是民歌運動時期所未曾完成的目標。

美學層次上，羅大佑的唱腔「粗糙自然的感情流露」，有著與陳達類似的特質，也與「鄉土文學」的寫作手法和「台灣新電影」的拍攝手法頗有異曲同工之妙。如第一章所述，鄉土文學的寫作手法以寫實為主，多以謳歌小鎮與鄉村「小人物」（如農民、勞工、漁民、小販等）的基本美德之題材為主，純樸真實的生活面貌是鄉土作家們所關注的重點。台灣新電影也將焦點鎖定於一般市井小民的生活素描上，並在片中以方言發聲，更貼近土地上人民真實的生活面。而拍攝手法多使用長鏡頭，「透過長鏡頭的凝視，片中角色的活動在出鏡入鏡中毫無保留的呈現在觀眾眼前」（Palmer 2003：43）。羅大佑的演唱方式亦是以不做作的沙啞聲調為主，不同於以往柔美飄渺的演唱風格，粗糙原始的聲音更能使聽眾感受「自然流露」的情感。鄉土文學的寫實手法、新電影的長鏡頭拍攝，以及羅大佑粗糙自然的唱腔顯示了此一時期文化界的創作風格開始強調「自然的感情流露」的表現方式。

⁸⁶ 〈羅大佑 為民歌注入一劑強心針〉，《聯合報》。1982/5/28，9版。

⁸⁷ 舉例來說，他的第一張專輯《之乎者也》幾乎有半數禁止在電台播放，送審時也遭新聞局多所刁難（陶曉清 2009a：21）。第二張專輯《未來的主人翁》中的一首〈亞細亞的孤兒〉則是加上「紅色的夢魘——致中南半島難民」的副標，以這種障眼法才通過歌曲送審制度（羅大佑 1991：120）。此外，羅大佑面對百般限制的審查制度還有其他抵制的方式，有時候專輯裡的歌詞內頁寫的是一種版本，在自己演唱的時候又另一種版本，又甚至會在海外直接發行別的版本（如《羅大佑作品選》專輯）（傅舒汶 2004：104-105）。

在歌曲創作的題材方面，羅大佑本人於2004年接受香港《明報》的訪談中曾表示「把自己當成作曲的人，常問自己有沒有觀察到並寫出時代的脈絡，和可以跟這個時代呼應的聲音」⁸⁸。在這樣子的反省之中，不難發現「羅大佑的歌常常是關於城市的」，「這些歌往往諷刺性地針對污染、罪案、交通擁擠等所有城市都面對的問題」⁸⁹（周蕾 1995：103）。我們曾經提過六〇年代至七〇年代中期這十五年，是我國都市化最劇烈的時期，而這正是羅大佑求學成長的階段。在他開始創作的那幾年，都市化速度已漸漸減慢，反映出的是城市人口即將飽和，他所身處的城市變得擁擠不已。都市居民數量爆炸，帶來的社會問題四處滋生，於是他一曲〈鹿港小鎮〉寫下了對城市期待的幻滅與對小鎮故土的嚮往：

〈鹿港小鎮〉⁹⁰歌詞節錄 （詞／曲：羅大佑）（1982）

台北不是我的家 我的家鄉沒有霓虹燈
鹿港的街頭 鹿港的漁村 媽祖廟裡燒香的人們
台北不是我的家 我的家鄉沒有霓虹燈
鹿港的清晨 鹿港的黃昏 徘徊在文明裡的人們

假如你先生來自鹿港小鎮 請問你是否看見我的爹娘
台北不是我想像的黃金天堂 都市裡沒有我當初的夢想
在夢裡我再度回到鹿港小鎮 廟裡膜拜的人依然虔誠
歲月掩不住爹娘純樸的笑容 夢中的姑娘依舊長髮迎空

聽說他們挖走了家裡的紅磚砌上了水泥牆
家鄉的人們得到他們想要的 卻又失去他們擁有的
門上的一塊斑駁的木板刻著這麼幾句話
子子孫孫永寶用 世世代代傳香火 鹿港的小鎮

⁸⁸ 這是香港《明報》於2004年3月7號所刊出的訪談，訪談全文可見「五四三音樂站」網站（<http://music543.com/phpBB2/viewtopic.php?t=43959>）。

⁸⁹ 如其著名的歌曲〈未來的主人翁〉就批判了都市生活的冷漠。

⁹⁰ 收錄於1982年羅大佑專輯《之乎者也》。

羅大佑以沈鬱的搖滾曲風抒發了身處都市的失落感與疏離感，以及離鄉遊子對故鄉的思念。按照他本人的說法，在創作這首歌的時候根本沒有去過鹿港，照理說台北應是他的家才對。然而「家」本該是個可以休憩身心且祥和的地方，但是他卻感受不到，於是便寫出了「台北不是我的家」這樣的歌詞（羅大佑 1991：120）。歌詞中描寫年輕人將父母留在故鄉，隻身前往都市打拼，才發現都市並不是想像中的「黃金天堂」，也沒有所謂「當初的夢想」。「媽祖廟裡燒香的人們」也漸漸不敵「徘徊在文明裡的人們」，傳統的「紅磚」被砌上現代的「水泥牆」，故鄉也邁入現代化的腳步，將要變得和城市一樣，夢想的破滅即將在鹿港小鎮再度上演。

更重要的是，從〈鹿港小鎮〉一曲中我們可以發現，羅大佑對於現代城市的抨擊與傳統小鎮的懷念，這樣子的態度亦很類似於「鄉土文學」與「台灣新電影」所呈現的主題。在「鄉土文學」與「台灣新電影」中有如此基調：鄉土與都市是對立的兩面，鄉土代表的是傳統、簡單、樸實與善良；都市代表的是現代、複雜、浮誇與罪惡。在羅大佑的〈鹿港小鎮〉中亦可發現此種「懷舊」（nostalgia）的情懷，指出都市化後，農村的純樸消失，有著在快速現代化之下的反省。鹿港鄉村有「爹娘純樸的笑容」，還有依舊長髮飄逸的「夢中的姑娘」在等著離鄉打拼的遊子；台北都市卻「不是我想像的黃金天堂」，「霓虹燈」和「水泥牆」也使得樸實的鄉村「失去他們擁有的」。從羅大佑的歌詞中可以發現，鄉村的傳統、樸實是「令人懷念的」；都市的進步、現代則是「令人失望的」。現代化之後的都市生活只是打破離鄉男孩的黃金夢想罷了，只能夜夜在夢中回想那美好的鹿港小鎮。

七〇年代是個反西化氛圍濃厚的時代，我們可以把「懷舊」的意義擴大來看。在此可將鄉土視為是傳統的「中國」，都市則代表著現代的「西方國家」，緬懷鄉土（中國），譴責都市（西方）也是當時文化界共有的基調。在羅大佑的作品中亦可找到這種對「西方」的譴責，如他著名的作品〈亞細亞的孤兒〉就是最好的例子。

羅大佑震撼時代的不只有剖析社會的歌詞與挑戰禁錮的勇氣，令人注意的還有他歌詞裡對國族的想像與對西方的譴責，為此也受到政府歌曲審查機構的

關注，往往落得無法公開播放的後果。八〇年代發行的幾張唱片均有很驚人的銷售量，羅大佑欲傳達「黃種人一家親」的意念亦或多或少地感染了閱聽的大眾，讓他受到褒貶不一的評價。羅大佑的歌曲表達出相當濃厚的中國認同，主要以〈亞細亞的孤兒〉、〈鄉愁四韻〉和〈黃色臉孔〉等歌曲為主，以下就以〈亞細亞的孤兒〉這首極為著名的歌曲為例：

〈亞細亞的孤兒〉⁹¹歌詞全文（詞／曲：羅大佑）（1983）

亞細亞的孤兒 在風中哭泣
黃色的臉孔 有紅色的污泥
黑色的眼珠 有白色的恐懼
西風在東方 唱著悲傷的歌曲

亞細亞的孤兒 在風中哭泣
沒有人要和你 玩平等的遊戲
每個人都想要你 心愛的玩具
親愛的孩子 你為何哭泣

多少人在追尋 那解不開的問題
多少人在深夜裡 無奈的嘆息
多少人的眼淚 在無言中抹去
親愛的母親 這是什麼道理

〈亞細亞的孤兒〉借用作家吳濁流《亞細亞的孤兒》一書書名。該書寫的是在日本統治之下台灣人的故事，給予羅大佑相當多啟發，便以此歌名暗喻殖民強權的長久壓迫。〈亞細亞的孤兒〉一曲的後半段加入了兒童的合唱與軍小鼓，頗有送葬曲的氣氛，加上嗩吶的聲音格外地令人感傷。這首歌曲在中國與島內都落得封殺的下場，原因在於主題過於敏感，歌詞中「黃色的臉孔 有紅色的汙泥」、「黑色的眼珠 有白色的恐懼」等句都有可能引起當時兩岸政府的關切。

⁹¹ 收錄於1983年羅大佑專輯《未來的主人翁》。

然而這是羅大佑在面對一連串的外交挫敗與政治變動而來的體悟。是他寫給中國與中華民族的歌，隱喻著在西方殖民主義與帝國主義的壓迫下，「黃色的臉孔」、「黑色的眼珠」的中國人有著共同的悲情記憶（徐子婷 2007：30）。歌詞中「黑色的眼珠 有白色的恐懼」、「西方在東風 唱著悲傷的歌曲」、「沒有人要和你 玩平等的遊戲」等句都顯示出西方人對黃種的東方人長久的殖民，以及所遺留下來的恐懼。對西方國家的譴責與對兩岸同胞的共同關懷，在〈亞細亞的孤兒〉一曲中都表露無疑。

如同「鄉土文學」一般，惹得政府關注的並非其國族認同的傾向，而是羅大佑與「鄉土文學」皆試著揭露當代社會的現實，或是挖掘過往少被提起的記憶。羅大佑的作品中充滿著濃厚的「中國民族主義」，從〈亞細亞的孤兒〉中就可看出端倪。透過「西方在東方 唱著悲傷的歌曲」一句的聯想，台灣與大陸似乎承接著同樣一段悲情的長遠歷史，兩岸同胞自始自終都是「同根同源」的「亞細亞的孤兒」。在其他的作品中也可找到清晰的例子：〈鄉愁四韻〉唱到「給我一瓢長江水啊 長江水」、「給我一張海棠紅啊 海棠紅」⁹²；而〈黃色臉孔〉中則寫到「一樣的手 一樣的血 一樣在豔陽普照下點點生存」、「給一張風吹雨淋後依然黃色的臉」⁹³。不管是「長江」或是代表中國國土形狀的「海棠」都充滿了濃厚的「中國味」，而在黃色臉孔中則是再度地提醒兩岸的同胞留著「一樣的血」，有著同樣的「黃色臉孔」。

比較羅大佑的音樂與民歌運動，可以明顯的發現歌詞中濃厚的「中國民族主義」意識，正如上文所討論的，他們兩者都並未在國族認同的層次上挑戰既有的認同。在外交受挫，政府孤立無援的情況下，文化界與社會上反西化的氛圍濃厚，也表現在民歌歌曲與羅大佑的創作之中。此種反西化的基調，有可能更強化了愛國意識，使得更多充滿「中國民族主義」的作品出現⁹⁴。然而，羅大佑較民歌運動更進一步的地方在於，他首度展開對社會現實的批判，挑戰敏感的歌曲審查制度。描寫社會現實的歌曲在現今已是相當常見，卻沒有誰被貼上

⁹² 收錄於1982年羅大佑專輯《之乎者也》。

⁹³ 收錄於1988年羅大佑專輯《愛人同志》。

⁹⁴ 這個現象在民歌後期的「校園歌曲」中最是常見，如文中所提的〈龍的傳人〉與〈中華民國頌〉等曲，已是近乎愛國歌曲。

「抗議歌手」，但在當時卻是震驚社會的舉動。在流行樂界裡，首次有創作者如此銳利地剖析社會亂象，並能蔚為風潮，影響往後的音樂創作至深，也唱進一般大眾的心裡⁹⁵。

第四節 小結

在外交受挫、國民黨既有法統鬆動與經濟大幅起飛三者交織的情況下，面對社會重大的動盪，七〇年代保釣運動以降，大學學子與知識份子開始反省文化認同根源何在的問題，文化界瀰漫著一股「回歸鄉土」的濃烈氣氛。

本章從當時文化界自省運動「鐵三角」之一民歌運動切入討論。在「回歸鄉土」的文化氛圍下，加上政府實施已久的國語文政策與審查制度等因素，使得「民歌運動」有登場的舞台。民歌運動是音樂界首次有規模的反省，為數可觀的音樂創作人開始注意這片土地上的人、事、物，也把台灣流行音樂帶向了一個不同於過往的方向。也就是在民歌運動之後，音樂界才開始有更多關懷社會、「回歸鄉土」的音樂創作產生，民歌運動可謂後來「本土創作」之啟蒙。在民歌運動早期的「中國現代民歌」中，可以看到的是對流亡感受的抒發，以及對故國、故土的渴望與中華民族長遠歷史的懷念，如楊弦的〈鄉愁〉；「校園歌曲」則多是以花、草、風、雲等自然景物譬喻愛情的歌曲，但也不乏〈龍的傳人〉這一充滿中國民族意識色彩的歌曲；「淡江—《夏潮》」路線認為不該再唱那些「鄉愁之歌」，有較多對台灣土地現實的關懷，以〈美麗島〉作為〈少年中國〉台灣的一種「鄉土式」的描寫。由此可見，不論是「中國現代民歌」、「校園歌曲」還是「淡江—《夏潮》」依舊都富有「中國民族主義」意識，也並尚未挑戰政府當局既有的國族認同。

⁹⁵ 1982年首張專輯《之乎者也》便有14萬張的銷售量，1988年的《愛人同志》更在短短幾天就賣出了20幾萬張，後來更達到53萬張的驚人銷量，是羅大佑最暢銷的作品（吳清聖、馬世芳2000）。從唱片的銷量便可發現羅大佑的影響力，此外2009年陶曉清等人主編的《台灣流行音樂200最佳專輯1975-1993》一書更將《之乎者也》專輯選為台灣流行音樂最佳專輯第一名（參與評選的委員有樂評人、電台DJ、音樂製作人與歌手），其他像《未來的主人翁》和《愛人同志》也有不錯的名次。

在民歌運動熱烈展開之時，台北的知識份子再次想起了恆春的吟唱藝人陳達。陳達所具有的幾個特點恰好都是七〇年代有志之士追尋「鄉土意識」時的訴求，如：懷鄉的意識、自然純樸的唱腔，以及社會寫實的歌唱內容。再加上陳達自台灣最南端的鄉村北上，與過度西化的都市有一定的距離，自然成為知識份子與大學學子爭相邀請的座上嘉賓。在七〇年代「鄉土意識」的滋生下，人們再次發現了陳達。在他過世之後，唱片公司為陳達出版紀念專輯，多年後的九〇年代也舉辦多次的追思演唱會，地方上還欲建立紀念館，漸漸地將他標誌成為「本土音樂」的重要人物，影響日後其他的「本土歌手」。

而羅大佑的創作則敢於挑戰政府歌曲審查制度，直接深切地描寫社會現實與亂象，來到民歌運動時代未曾達到的高度，國語流行音樂界首度出現「回歸現實」的創作。羅大佑的歌曲中亦不乏提及國家民族之作品，在歌詞中往往將兩岸同胞描寫為血濃於水的一家人，從〈亞細亞的孤兒〉、〈鄉愁四韻〉與〈黃色臉孔〉等歌曲中便可看出他所具有的「中國民族主義」意識。其「抗議歌手」形象並非來自於國族認同的歧異，也就是說，即便羅大佑的作品多受到政府機關的關注，就如同蕭阿勤討論鄉土文學惹惱國民黨政府與反對者的之處，其實「是透過這些作品的社會寫實主義技巧所傳達對當時社會經濟體制的尖銳批判」（蕭阿勤 2008：224），羅大佑亦僅是試圖揭露當代社會尚未被提起的現實，或挖掘過往少被提起的記憶，並非挑戰既有國族認同的傾向。

正如蕭阿勤所述，七〇年代外交危機之下，青年知識份子所表達出對國家的熱烈關切，僅是將國民黨政府教育體制中所傳遞的國族認同，經由一個集體公開的「再辨識」與「再反應」過程，使得中國民族主義意識與現實產生了新的結合（蕭阿勤 2000：92）。「回歸鄉土」熱潮下出現的民歌運動與其後亦共享「鄉土意識」氛圍的羅大佑，在音樂作品上展現了對文化認同的重新追求，但也僅是透過對當時社會現況的據實反映，再次重申這塊土地在中國民族主義歷史意識中的一席之地。

綜觀上述，不論是民歌、羅大佑，或是鄉土文學、台灣新電影都僅只限於在文化認同的層次上找尋鄉土的意義，試圖釐清文化認同的根源之所在。也就是說，創作者所追尋的「鄉土意識」與其作品中具有的「中國民族主義」意識

並不相衝突，因為這僅是對於文化認同根源不確定的追尋，而並非是對國族認同的懷疑。在國族認同的議題上，此時期的文化創作者並未有挑戰國民黨政府既有的意識形態。這是相當容易理解的，經過國民黨政府撤台後三十年的「在地」教化，透過政令宣導、教科書與大街小巷的口號標語，整個七〇年代的氣氛依舊是相當「統」的。簡單的說，大部分的國民根本尚未思索過國族認同這個問題，甚至沒想過這會是個問題。

我們可以說，民歌運動與羅大佑承襲著「回歸鄉土」的精神，唱出了「自己的歌」，雖然有著層次上的差別，但將他們視為在地創作的啟蒙者實不為過。然而在解嚴之前的這段時間裡，還有別的人在唱屬於自己的歌，不過對於「自己的」定義卻與民歌運動、羅大佑大相徑庭。在八〇年代以後，某些音樂創作者對於「中國民族主義」的國族認同有所動搖，藉由黨外運動的蓬勃進行，開始漸漸地發展出不同於過往的國族想像。尤其是「美麗島事件」的發生更使得對既有教條有所懷疑的有識之士凝聚起來，黨外人士在街頭運動唱起了令人懷念的台語老歌，而其中的意義不僅止於國語、台語歌曲之間語言位階的對抗，更是對既有國族認同全面的質疑。

參、從「鄉土」到「本土」： 「本土意識」的成熟期

在第二章裡，我們探討了七〇年代「回歸鄉土」熱潮中音樂界所迸發的幾個顯著例子，包括：民歌運動、陳達與羅大佑。民歌運動的出現，意義可謂空前，原因在於民歌運動乃是台灣音樂史上首次有規模的反省，開始有音樂創作人注意到這片土地上的人事物，至此之後音樂界也有了更多關懷社會、追尋鄉土的音樂創作產生。而當時的社會氣氛，也使得在六〇年代末期被民歌採集隊「發掘」的陳達，有了再次「登場」的機會，隨著民歌運動如火如荼地展開，具有「鄉土味」的陳達屢受民歌西餐廳與各大專院校演唱會之邀，活躍於台北的藝文界。民歌運動開「本土音樂」創作之先河，隨後出現的羅大佑則可說是第一個用音樂檢視社會現狀、進行社會批評的創作者，其所代表的是對政府歌曲審查制度的挑戰，以歌詞直指社會亂象的核心，這是民歌運動之前所未達到的高度。

民歌運動的熱潮進入八〇年代後漸漸消退。我們可以從新格唱片所舉辦的「金韻獎」民歌歌唱比賽中發現，它在1977年至1980年的四年中年年舉辦，反映出民歌運動一時的風起雲湧；但第五屆「金韻獎」延宕至1984年才又舉行，卻已無既有的影響力，「金韻獎」也終止於該年，象徵了民歌時代的結束⁹⁶。雖然民歌時代已經逝去，但也因此留下一批為數可觀的詞曲創作者與製作人，帶給國語流行樂界一股旺盛的新力量。然而綜觀整個流行樂界，走入商業體制的「校園歌曲」卻也改變了音樂工業的生態，本是新舊交陳、諸侯林立的唱片市場，由於市場的資本競爭與併購，只剩下滾石和飛碟兩大唱片公司有能力主宰八〇年代國語流行歌曲的走向（譚石 1991：76；張釗維 2003：212-213）。

八〇年代中後期，國民黨政府逐漸鬆綁在政治上原有的禁錮。遂於1987年徹底解除戒嚴，且逐步廢除報禁、書禁與歌曲審查制度，並允許國人赴陸探親

⁹⁶ 〈金韻獎四日決賽〉，《聯合報》。1984/7/2，9版。

〈五屆金韻獎潘志勤奪魁 旅歐美學生返國巡演〉，《聯合報》。1984/7/7，9版。

⁹⁷。政治環境上的重大變化，使得台灣高度資本化的力量有其展現的空間，在社會的各個層面裡均可發現「市場原則」已漸漸地取代過去威權統治下的「政治原則」，此一現象在音樂產業中亦無例外（曾慧佳 1988：179）。基於政治環境的改變，市場原則的浮現，以及民歌時期所遺留下來的豐富資源等因素，再加上滾石與飛碟兩大唱片公司的壟斷，台灣流行音樂的商業建制化就此開始。

多數流行音樂研究處理到八〇年代的台灣音樂時，亦把焦點集中於商業化的建制過程或是流行音樂的商品性格（鄭淑儀 1992；林怡伶 1994；葉淑明 1998；劉世鼎 1998；蔡宜剛 2001；洪熔絢 2005）。譬如，葉淑明即認為八〇年代音樂工業已逐漸整編並步入成熟期，音樂的生產與消費數量大幅上漲，遠遠超越過去十年。大型唱片公司亦開始位居主流市場的樞紐，而對歌手個人特質的要求也從「好歌喉」轉變為「好形象」，偶像的塑造儼然成形（葉淑明 1998：39-40）。而劉世鼎的研究中則指出，八〇年代中後期島內的政治開放，局勢穩定，國際資金也隨之進駐，跨國唱片公司透過與本國業者的合作，開始積極地介入台灣流行音樂市場（劉世鼎 1998：24）。

直至九〇年代，國際資本已全數到位，對於流行音樂市場所造成的直接衝擊包括：發片數目大幅增加；國際唱片公司收回本地代理權，設立在台子公司；改變宣傳模式；引進大量外籍歌手；整編各式廣告與銷售管道；舉辦大型戶外演唱會；出資拍攝精緻的音樂錄影帶（葉淑明 1988：95-107）。本地的唱片發行體系在跨國音樂集團介入與整編下，有效地囊括大部分的音樂市場，連帶使得本地的製作公司權力弱化，只得配合跨國發行公司的行動，於是台灣的流行音樂已被納入全球化的經營體系之中。從八〇年代中後期飛碟與滾石兩大唱片公司的壟斷，到九〇年代跨國唱片公司全面掌控台灣流行音樂生態，在本章所欲討論的階段中，台灣流行音樂的商業化建制已大致抵定。

政治方面的情況，正如第一章所述，七〇年代外交不斷挫敗，不僅使得國民黨政權的合法性受到質疑，也迸發出了一次又一次具有自省精神的愛國運動，「回歸鄉土」熱潮之下的文化活動令青年學子回頭審視現實，瞭解台灣社

⁹⁷ 〈大陸探親作業紅十字會承辦 下月二日開始接受探親申請〉，《聯合報》。1987/10/16，1版。

會的真实面貌，也對八〇年代以降的「本土意識」之出現奠下了相當程度的基礎。

1979年末的美麗島事件可說是影響反對運動與台灣民族主義意識發展的重要轉戾點。國民黨處理美麗島事件之方式採以強力鎮壓、逮捕囚禁等暴力手段，引發許多政治人物與文化界人士轉向激進的建國民族主義立場（蕭阿勤 2003：240）。八〇年代由黨外人士／民進黨所建構的台灣民族主義論述，多提到「台灣人」的血統根源來自數百年前渡海的先民⁹⁸，不同於1949年隨著國民政府撤退來台的「外省人」和對岸的「中國人」。在民進黨早期台灣意識的建構裡，將台灣視為一塊不斷遭受列強侵略統治的島嶼：先有荷蘭人、西班牙人，後有日本人，現在則是被如同前述殖民者般的「外來政權」國民黨政府所壓迫⁹⁹（施輝敏 1988；王甫昌 1998；江國豪 2004；葉春嬌 2007）。

也就是在這種論述前提之下，「本土」被提了出來，並加以大量使用。原因在於，「本土」是相對於「外來」而提出的，此時台灣民族主義所訴求的便是反抗以中國法統自居的「外來政權」，「本土」一字的使用遂成為當代台灣民族主義論述中重要的字詞，甚至可在當時將兩者劃上等號。

加上九〇年代國民黨內部本土派勢力的抬頭，使得「本土」的推行更為順利。本土派李登輝的主政挑戰了國民黨既有的中國法統，甚至將之全面摧毀，中國民族主義意識的發展每況愈下，反觀台灣民族主義意識的傳遞此時已更為廣泛。「本土化」的進行較八〇年代黨外時期更為順遂，「本土意識」的發展已落實至國家體制之上，代表中國意識的行政機構逐漸消失（王振寰 2002：39-40）。台灣正快速邁向全面的民主化，舊有的中國法統漸漸退位，本土意識隨之抬頭，給予台灣民族主義意識大幅滋長的良好環境，也使得本土意識從反抗的與地方性的意識形態，一舉躍升為政治上主流的思考模式。

⁹⁸ 人數最多的一波移民當屬清朝幾次海禁與開放政策下的大量移民，台灣的閩南人、客家人都這時期移民至台灣的。再早還有明末亂世過來的漁民、流浪者，以及明朝鄭成功所帶來的軍隊與明朝遺民（楊渡 2007：17）。

⁹⁹ 將國民黨政府視為與日本殖民一般，因此蕭阿勤以為挖掘日據時期台灣新文學、日據時期台灣人政治社會運動史與台灣抗日史，提供了台灣民族主義歷史敘事情節所需的素材，也成為黨外新生代歷史建構的根據。請參閱蕭阿勤（2008）。

然而「本土」此一辭彙帶有對抗「外來」之意涵，在黨外抗爭過程當中，以「台語」對抗「國語」的立場鮮明，延伸而來的是「台語」之於「本土」、「國語」之於「外來」的簡單連結，也因此「本土歌曲」在此一時期所具備的特性，往往是以「台語」作為其發聲的語言。本章第一節即從黨外運動場裡，在街頭傳唱的台語老歌討論起。這些帶有「悲情」感受的台語歌曲，在政治運動的場合中意義被加以轉化，成為控訴國民黨政府慘忍對待黨外人士的抗議。而刻意使用「台語」也正是為了抵抗國民黨政府的官方語言「國語」，突顯「外來」與「本土」在語言上使用的不同。

本章第二節與第三節則將焦點擺在「新台語歌運動」的討論上。在第二節當中，將分析黑名單工作室《抓狂歌》與朱約信《朱約信的音樂》兩張專輯，這兩張作品中充滿了「抗議的」音樂內容。透過直接與憤怒的歌詞中展現對政治現狀的關心，並且挑戰國民黨既有法統的說法，有著一種不同於中國民族主義的國族想像。

第三節接續討論「新台語歌運動」大將之一的陳明章。陳明章的作品並沒有前述二者激烈、直接的歌詞使用，而是鎖定於過去台語歌曲常處理的悲情邊緣角色（如：戲仔、酒家女、酒客等）之生活感慨。此種「懷舊」主題的使用，使得他的「本土」形象更為深刻，而在這種描寫城市中低下階層的策略中，也展現了對城市、政府當局的不滿。正如上述，八〇、九〇年代是台灣流行音樂商業化與全球化最劇烈的時期，本論文也發現當時的社會上出現一種「懷舊」風格的流行，而陳明章「懷舊」主題的使用也只是九〇年代懷舊風格與本土化流行趨勢中的一環。

除此之外，陳明章亦師法陳達來加深他「素人歌手」的形象。在本節當中，亦將討論陳達如何在過世十年之後，從「鄉土歌手」透過一連串的再詮釋與「紀念」儀式，被納入九〇年代「本土」的論述當中，成為本土記憶建構的一部份，也讓他變成後世「本土歌手」的典範。

第一節 在街頭滋長的「本土意識」：「悲情的」黨外街頭運動歌曲

日據時代，曾經有過充滿政治訴求且具有民族主義含意的歌曲出現，如馬關條約簽署後，短暫成立的「台灣民主國」，雖然很快地便遭日軍的掃蕩瓦解，不過留下了一首〈台省民主歌〉；而在獨立抗日失敗後，在民間則流傳著〈一隻鳥仔哮救救〉，哭訴著台灣人如同失去巢穴的鳥兒，受著國破家亡的淒慘命運；到了二〇年代，蔣渭水等人發起了一波政治社會運動，欲求在殖民地台灣設置議會以制衡台灣總督的專制統治，當時由蔡培火所作的〈台灣自治歌〉即可反應當時有識之士所企求的目標（陳郁秀 1996：27-29、34、43-4）。然而在黨外運動時期，街頭上一片的台語歌謠，可說是近代第一次有規模地將政治意涵與政治訴求加入歌曲當中，因此我們有必要對此加以討論。

何謂「黨外運動」？基本上是指七〇年代左右開始，透過選舉所產生的這批「黨外人士」所進行的民主運動¹⁰⁰（李筱峰 2003a：74）。黨外運動的產生最大的關鍵點在於七〇年代中央民意代表的增補選，因為在戒嚴時期民眾無法任意地集會，也無法自由地暢所欲言，所以選舉的場合提供了一個安全的合法管道。而當時的「黨外人士」即是一些站在反對政府立場的無黨籍人士，透過選舉漸漸凝聚起來。對黨外運動而言，1969年有兩次重要的進展，一是康寧祥以加油站工人的身分當選台北市議員，二是黃信介在立法委員的補選中取得席次，兩人便在往後的黨外運動中扮演核心的角色（李筱峰 2003a：75）。

在黨外人士的抗議或選舉場合當中，常常可以在隊伍中聽到〈雨夜花〉或是〈補破網〉這樣的台語歌曲，哀怨的旋律襯托著悲憤抗議的隊伍向前進（小野 1992：201-202）。這些台語老歌的創作本身並非具有政治訴求，只是在抗議的場合中發揮了不同的意義，歌詞在新的時空背景下產生了新的解讀，透過歌

¹⁰⁰ 一般將之稱為第二波民主運動。第一波則是些零星的政治運動，發生於五〇年代末、六〇年代初，茲列如下：

1960年「雷震案」，可參閱〈趙琛檢察長昨表示 非軍人叛亂案 警總有權處理 軍事檢察官昨提訊雷震〉《聯合報》，1960/9/8，2版。

1964年「彭明敏事件」，可參閱〈彭明敏等三人 從事破壞活動 經逮捕偵查中〉《聯合報》，1964/10/24，2版。

1965年「文星雜誌事件」，可參閱文雅琪〈追溯「文星」殞落的軌跡〉

（http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/mw-onlinecourse/LitHistoryOfTaiwan_ModernismHTLit/resource/Grace.2.htm）一文。

聲將具有相同訴求的民眾凝聚起來，如同「想像的共同體」的概念，「群眾是其實是不存在的，除非他們聽到彼此熟悉的歌聲」（小野 1992：4）。在此運動場合裡，街頭響起熟悉的歌曲，如〈望春風〉、〈一隻鳥仔哮啾啾〉或是〈補破網〉等歌曲時，參與抗議的人們便凝聚起來，了解身邊的人與自己是有共同信念、目標的「同胞」。以下我們就討論解嚴前這些在黨外街頭運動中傳唱的歌曲，到底具有何種意涵，可以喚起參與群眾的凝聚感。

根據我們的分析可將黨外街頭運動場合常使用的台語歌謠，依照其傳達的圖像將之分為兩類：一是關於人民「希望」的聲音，盼求達到黨外人士心中希冀的政治期望，如〈望春風〉與〈補破網〉；一是關於對「家」的渴望，或者可以說是「離家」與「無家」，從事黨外運動者，許多人的下場是得到牢獄之災或被貼上黑名單的標籤而滯留海外，因此如〈黃昏的故鄉〉、〈媽媽請你也保重〉、〈望你早歸〉等曲目成為其「離家」相思的宣洩，更有甚者，如〈一隻鳥仔哮啾啾〉則控訴國民黨政府此一「入侵者」使得台灣人民「無家」可歸。

黨外人士以歌曲唱出對自由開放與民主政治的期待，著名的歌曲如〈望春風〉與〈補破網〉，以下先從〈望春風〉談起。在「美麗島事件」中，邱垂貞站上宣傳車帶領群眾高唱〈望春風〉¹⁰¹，才唱了兩句，警察便衝上去將他逮捕，最後被判刑四年半，和其他刑期不等的美麗島受刑人同受禁於新店看守所，〈望春風〉一曲使得邱垂貞成為第一個以台語歌曲動員群眾而身陷牢獄的案例（吳國楨 2005：55；黃裕元 2005：239）。這首〈望春風〉創作於1933年，由李臨秋作詞，鄧雨賢作曲，原是描寫少男少女情竇初開，既靦腆又期盼的細膩情懷（陳郁秀 1996：64）。但在黨外運動中，參與者利用〈望春風〉其歌名作為暗示，期望盼到台灣社會吹起自由開放的「春風」，一掃國民黨政府的極權統治，走向民主政治的社會運作。

¹⁰¹ 邱垂貞原為台語民歌手，後投身反對運動，1979年在《美麗島》雜誌中擔任文宣幹事時，曾背著吉他進行全國性的巡迴演唱。除了演奏舊有的台灣歌謠，他也將一些台語歌謠改寫歌詞重新傳唱，後來也進行簡單樸實的詞曲創作。其歌聲與吉他技巧都略微粗糙，但透過簡單的吉他和絃與自然的歌聲，在充滿同仇敵愾的黨外運動演講場合，反而更顯得感性與真實（黃裕元 2005：239）。

再看到另一首同為李臨秋所作詞的〈補破網〉。此曲作於1948年，按李臨秋本人表示，是因為女孩與男朋友在七夕之夜吵架鬧翻，所以寫了一首〈補破網〉期望能夠「彌補破碎的愛的希望」（楊克隆 1998：68）。此歌曲描寫面對困境卻不放棄，奮發振作、集中精神的去解決問題，此種積極樂觀的精神在台語歌曲的歌詞中極其少見，以一種奮勵精神、自求多福的心境，努力「為著前途針活縫 找傢俬補破網」、「天河用線做橋板 全精神補破網」來克服難關。〈補破網〉本無政治意涵，但1972年康寧祥以此曲作為選舉歌曲，1978年「台灣黨外人士助選團」聯合競選時期亦以它作為競選活動中的宣傳歌曲，〈補破網〉也就此與黨外運動有所連結。選用〈補破網〉的原因在於，台語中「網」與「望」、「夢」是諧音的，黨外人士對社會改革有所期盼，望以此種積極的精神來「補破『望』」、「補破『夢』」，透過黨外運動的抗爭實現目標以補台灣社會的破網（莊永明 1994：252）。黨外運動之前，〈補破網〉在早期的歌曲審查時即被視為過於灰暗，要求作詞者李臨秋重新寫上一段較具「建設性」的歌詞，才有現今傳唱的版本：「魚入網 好年冬 歌詩滿漁港」、「誅風雨 駛孤帆 阮努力無了工」。不過這首〈補破網〉還是因為一些政治理由，如歌名隱含著台灣人要補「二二八事件」的破網，或海外台灣人組織也喜歡演唱這首歌曲等可能的理由，始終列為禁止播放的清單之內（杜文靖 1995：95）。直至1977年，此曲〈補破網〉才獲解禁，成為台灣黨外運動人士在運動場合中最常演唱的曲目之一。

除了〈望春風〉與〈補破網〉此二首具有政治訴求與「希望」的歌曲外¹⁰²，在黨外運動的場合中演唱的歌曲，多是受害者低姿態泣訴「離家」的相思之苦，藉以影射街頭抗爭之下國民黨政府的殘酷對待。在這些場合中，透過對「家」／「無家」的想像塑造國民黨政府不合理之處，連人最基本依歸「家」都已無所適，經過此種悲情的情緒渲染，更能凝聚與會的參與群眾。以下就〈黃昏的故鄉〉、〈媽媽請你也保重〉、〈望你早歸〉與〈一隻鳥仔哮啾啾〉為例，探討黨外運動場合中傳唱歌曲的此一特色。

¹⁰² 並非是指兩首歌曲之歌詞內容具有光明的意義，而是在運動場合中演唱時，它們表達出的是對民主自由的「希望」。

〈黃昏的故鄉〉是由日本歌曲填上台語歌詞改編而成，為文夏在六〇年代的創作。歌詞中「黃昏的故鄉不時地叫我」，寫的是遊子在異地看到夕陽西下的景象時，油然而生的思鄉心情，此一畫面正好可形容流外海外異議份子的那份哀傷。心繫家鄉「月光不時照落的山河」與「彼邊山 彼條溪水」，身處他鄉的黨外份子總期盼歸國之日的到來，就像歌詞說的：故鄉「永遠包著咱的夢」。

當時因「美麗島事件」身陷獄中的陳菊便常高唱〈黃昏的故鄉〉，抒發她想念獄外家鄉的心情，而此時亦受到拘禁的施明德，則以〈媽媽請你也保重〉一曲作為心中的寄託，訴說著對獄外母親的想念（黃裕元 2005：239）。〈媽媽請你也保重〉亦為文夏填詞的改編歌曲，經由黨外人士的傳唱，表達出類似於〈黃昏的故鄉〉的心情。長滯海外的抗議份子與在牢獄中的黨外人士，因為「回不了家」而思念故鄉與在家等候的母親。

經「美麗島事件」之後的「美麗島大審」，與會的黨外人士均入獄服刑。至此之後，便可時常聽見〈望你早歸〉一曲傳唱在黨外人士的選舉造勢場合。〈望你早歸〉寫在1947年，由那卡諾作詞，楊三郎作曲。在當時，許多被日本政府徵招參戰的「台籍日本兵」，於二戰結束後依舊流落異鄉，守在台灣家鄉苦等丈夫回來的妻子便唱出了這樣哀怨的歌聲（陳郁秀 1996：22）。這首歌曲的歌詞既有「分離」的無奈之外，也有「等待」歸來的希望（向陽 1991：91）。「講阮每日悲傷流目屎 希望你早一日返來」當時間拉回戒嚴後期，許多黨外人士遭到牢獄之災時，這首歌則成為了獄外妻子的寫照，她們無能為力僅能在家苦苦等候丈夫的歸來。〈望你早歸〉後來也成為了美麗島事件受難者家屬「代夫出征」的競選歌曲，如在美麗島事件中被判重刑的林義雄，其妻方素敏在歷經「林宅血案」後¹⁰³，面對女兒、婆婆含冤去世，丈夫身陷獄中的逆境，宣佈參選1983年台灣省第一選區的增額立委選舉，並在政見發表會的台上

¹⁰³ 〈滅門血案慘絕人寰 兇手狠毒趕盡殺絕〉《聯合報》，1980/2/29，3版。

獨唱了這首〈望你早歸〉¹⁰⁴（吳國禎 2005：55）。此後，這首歌便不只單有對獄中丈夫思念之意，也多隱含了一層政治上訴求選票與情感召喚的意圖。

相較於前述的〈黃昏的故鄉〉、〈媽媽請你也保重〉與〈望你早歸〉，接下來要討論的這首嘉義民謠〈一隻鳥仔哮啾啾〉也運用到「家」的圖像，不過不同於之前的三首歌曲中「有家歸不得」的心情，在這首歌曲裡是更強烈地「無家可歸」的控訴。下面就從〈一隻鳥仔哮啾啾〉的歌詞文本進行分析：

一隻鳥仔哮啾啾¹⁰⁵ 歌詞全文 （嘉義民謠）（原年份不詳）

嘿嘿 嘿叨一隻鳥仔嘿 哮啾啾 呵嘿
哮到三更半夜一半暝 找無巢 呵咧呵咧咧

嘿嘿 嘿叨什麼人啊軋我弄破這個巢 呵嘿
乎我抓到不放伊干休 呵嘿呵嘿呵咧

其歌詞非常簡短，卻意含著相當悲憤的心情。〈一隻鳥仔哮啾啾〉原為嘉義地方的民謠，因此作者與年份不詳，但按照杜文靖的考究，歌詞描述的應是當年台灣抗日義軍遭圍困在嘉義諸羅山，後來兵敗的無奈¹⁰⁶（杜文靖 1995：88-89）。前段歌詞中「哮到三更半夜一半暝 找無巢」，唱的是甲午戰敗後，日本強行接收台灣，使得台灣人民落得家破人亡的命運，失去國家的人民就如同失去巢穴的鳥兒，在夜裡找不到家，只得難過的哀叫。而後半歌詞中「乎我抓到不放伊干休」意旨受到欺壓的台灣人民，不會就此善罷甘休，必定會堅毅不屈地加以反抗。而將〈一隻鳥兒哮啾啾〉放在黨外運動的脈絡之下，此曲便被賦予了新的意義，在國民黨政府的威權統治下，就像先前入侵的殖民者般再次「弄破這個巢」，不得自由的人民依舊「找無巢」。歌詞「乎我抓到不放伊干

¹⁰⁴ 另外，先生姚嘉文也因「美麗島事件」入獄的周清玉，在往後「代夫出征」的戰役中也是以這首〈望你早歸〉作為其競選歌曲。

¹⁰⁵ 此處所引用的版本為2008年楊祖珺《關不住的歌聲》錄音選輯，由於我們旨在分析歌詞文本，在歌詞沒變動的情況下，選用版本應無差異性。

¹⁰⁶ 在查無原作者的情況下，此一說法並非百分之百正確。不過多數論者同意此一觀點（簡上仁 1983：34；鄭恆隆 1989：51；陳郁秀 1996：34）。

休」，也暗指從事抗爭的黨外人士走上街頭，要向國民黨政府爭取他們所企求的，將台灣社會推向民主自由的軌道。

如同上述討論過的〈望你早歸〉，亦可從〈一隻鳥仔哮啾啾〉中看到歷史事件與歌曲所連結的意義作了結合，不論是「台籍日本兵」的慘痛經驗，或是更早發生的抗日事件，這些歷史創傷透過歌曲被再次傳播，成為「台灣人」歷史記憶的一部份，也成為本土認同的一部份。

這些舊有的台語歌謠，在不同以往的場合中傳唱，於黨外街頭運動中負起了凝聚人心的重要功能。在這些黨外運動的場合中，不管是〈望春風〉、〈補破網〉此類講訴男女情愛的歌曲，被引申為期待民主自由到來的「希望」；或是〈黃昏的故鄉〉、〈媽媽請你也保重〉與〈望你早歸〉此類懷念故鄉的歌曲，加強了黨外人士只能「離家」的苦情哀愁，它們都被賦予了與原創作不同的含意，轉變為街頭運動中爭取民主改革的符碼。而〈一隻鳥仔哮啾啾〉這首原先控訴日本武力接收台灣的歌曲，也在八、九十年後被重新引用，指控在國民黨政府的威權統治之下，人民已無以為家，然「無家」的心情雖悲痛，卻也得透過持續的抗爭運動來爭取台灣人民的權益。

綜觀本段落，這些台語歌曲在黨外運動的場合中被賦予了新的意義，也因為與黨外政治活動的連結，成為此時期「本土意識」的代表歌曲。在街頭上這些歌曲的「本土」圖像是如何被想像的？我們可以藉由它們所具有的特色窺探之，除了〈望春風〉、〈補破網〉兩首歌曲隱含了對政治改革的期盼外，在我們例子中的其他四首曲目，不論是在曲調上或是歌詞內容都顯得相當「悲情」。〈黃昏的故鄉〉、〈媽媽請你也保重〉和〈望你早歸〉中「離家」卻不能回家的流亡心情或牢獄之苦，與〈一隻鳥仔哮啾啾〉中「無家」可歸的悲痛憤慨，這正是黨外運動時期這些具有「本土」意涵歌曲的鮮明特徵。黨外人士藉由台語歌曲中特有的悲戚感與「離家」、「無家」的題材凝聚起街頭群眾的感同身受，而這些「思念家園」與「無家可歸」的「悲情」控訴正是此一時期「本土」與「本土歌曲」的樣貌。

街頭的黨外運動藉由傳唱歌曲來凝聚群眾的心。唱的是舊有的台語歌曲，而非專業音樂人士特意編寫的曲目，可能的原因是為了躲避政府的歌曲審查制

度。另外的可能性是，台語老歌的悲傷旋律或許更能夠凝聚起相同語言習慣之群眾的向心力，以一種熟悉的、共有的旋律標誌出「本省人民」與「外省政府」的強烈對比。而我們可以發現黨外運動歌曲並非全然由台灣人所創作，其中〈黃昏的故鄉〉與〈媽媽請你也保重〉便是由日本歌曲改編而來，如果我們以為在地創作的歌曲才具有本土意涵的話，將會產生謬誤。「本土」此一意義是為人所賦予，亦可為人所挪用，就像〈黃昏的故鄉〉與〈媽媽請你也保重〉兩首由日本歌曲改編而成的台語老歌，卻在黨外運動的場合中被賦予了「本土」的意涵。

在下一節，則將接續討論「新台語歌運動」。不同於黨外街頭運動中傳唱的「悲傷的」台語老歌，「新台語歌運動」中的黑名單工作室與朱約信以「抗議的」歌聲，指控國民黨政府舊有法統的不合時宜，在國族認同上也展現台灣意識在其中。

第二節 新一波的民歌運動：「抗議的」新台語歌運動

隨著戒嚴令的解除，八〇年代末期的台灣社會與過往四十年有著截然不同的氣氛。自八〇年代中後期開始，持續發生的抗議運動，如：黨外的街頭運動、農民勞工請願運動與環保自救活動等，前仆後繼地挑戰國民黨政府的威權統治，加上1986年民進黨的成立與1987年國民黨政府宣佈解嚴，表現在社會上的是政府干預逐漸減少、民間力量持續上升的蓬勃狀態。如上節所述，自七〇年代起一連串的外交受挫與政治反對力量的興起，這些事件再再危急國民黨政權之合法性，也使得八〇年代初期的政治抗議歌曲有機會伴隨著黨外街頭運動而傳唱。這一波政治抗議歌曲是台灣近代首次有規模地在歌曲中賦予政治的意涵，在此之後隨著解嚴的腳步，在八〇年代末期，政治訴求的元素也加進了流行歌曲當中。

此一時期，流行音樂的創作空間隨著政治輿論的開放與審查制度的取消而大幅增加¹⁰⁷，流行音樂界遂有機會吸收政治社會事件成為創作之素材。在此一時期的創作中，音樂內容除了對於政治的抗議之外，還包括對現實社會狀況的批判與對城鄉意識的討論。從前一章的討論中已經得知，自七〇年代的「民歌運動」開始，要求流行歌曲「言之有物」的呼聲業已出現。八〇年代經濟大幅起飛的狀態下，中產階級形成，羅大佑開啟了社會批評的風氣，批評都市生活的歌詞首度出現，爾後的創作者也開始對中產階級所居住的都市多有描寫，成為流行歌曲的主要場景。

除了上述原因之外，九〇年代這波歌曲創作也如同七〇年代民歌運動般受到知識份子的討論，在校園內亦受到青年學子的歡迎與支持，有論者將之視為「新的民歌運動」、「第二次民歌運動」¹⁰⁸。此外，從創作使用的語言來看，這些專輯的演唱多用台語發聲，加上同時期政治上本土化的訴求，這波以台語創作的音樂唱片像是在政治空間被打開之後，「本土運動」在音樂上的反撲（何東洪、張釗維 2000：214）。福佬語言的使用，以及歌詞內容與歌曲曲式上的轉換¹⁰⁹，在媒體眼中，這波音樂風潮似有取代流行音樂中「靡靡之音」之勢頭，建立台語歌曲的新指標，也因此多數論者將之稱為「新台語歌」、「新台灣歌」、「台灣新歌謠」或「台灣新音樂」¹¹⁰。在本研究中，我們以「新台語歌」稱之，理由在於強調其「台語」使用的語言特質，也避免將之簡單化約為「台灣」歌謠。

這波新台語歌運動中，較為人所矚目的創作者如黑名單工作室、朱約信（朱頭皮）、陳明章等組合，在八、九〇年代交會之際，他們的專輯《抓狂歌》（黑名單工作室 1989）、《朱約信的音樂——現場作品貳》（朱約信

¹⁰⁷ 「國語文政策」與「歌曲審查制度」的解除是「新台語歌運動」浮現的重要原因之一。隨著 1987 年戒嚴令的解除，政府對文化產業方面的限制也逐年減少，終在 1991 年 5 月宣佈取消歌曲審查制度。此外，國民黨政府也在 1993 年 8 月刪除了對方言歌曲多有限制的「廣電法第二十條」條文（李坤城 2007：8）。由此可見，政府對待台語歌曲的態度已較解嚴前有著莫大的改變。

¹⁰⁸ 如向陽（1991）、譚石（1991）與曾慧佳（1998）等人。

¹⁰⁹ 一來歌詞內容多為對政治的控訴與社會的批判，一掃過去台語歌曲給人悲情、壓抑、俗媚與江湖味的刻板印象；二來也不同以往僅是改編東洋歌曲的曲調，此一時期的創作幾乎均出自台灣音樂人之手，並且加入搖滾、Rap 等新穎的音樂元素。此二部份後多有討論。

¹¹⁰ 以「新台語歌」稱之的如：張帆（1996）；以「新台灣歌」稱之的如：何東洪與張釗維（2000）、江國豪（2004）；以「台灣新歌謠」或「台灣新音樂」稱之的如：亦咸（1991）、翁嘉銘（1992）、林森仁（2004）。

1991) 與《下午的一齣戲》(陳明章 1990) 均有不錯的銷量，也在知識圈內引起關注¹¹¹。黑名單工作室與朱約信在音樂內容上一往常態，歌詞直指社會亂象，充滿「抗議的」氛圍，挑戰國族認同與族群認同議題，帶有政治上直接的控訴，是為唱片工業生產下的先聲。而陳明章的創作作品則常被視為是「本土音樂」的代表，陳明章的音樂裡所牽涉的主題與文化認同中的「懷舊」有關，透過懷舊的操作，使其漸與陳達的形象重疊，成為台灣「素人歌手」的代表。本段落即先以黑名單工作室、朱約信在此時期的音樂創作為例，試圖指出他們的歌曲歌詞中所訴求的聲音，並從中拼湊出解嚴之初「本土歌曲」的特色與樣貌。以下便從具有劃時代意義的《抓狂歌》討論起。

一、開時代先河之「抗議的」《抓狂歌》

由王明輝、陳主惠與司徒松合組的黑名單工作室，於1989年在水晶唱片的協助下找來了陳明章和林暉哲等人合力製作了《抓狂歌》這張台語專輯。按陳明章所述，此張專輯的起心動念在於：

那時候剛好是國民政府解嚴，我們心裡想：「做這種東西不知道會怎樣？試試看」。

當初會叫做「黑名單工作室」是王名輝想出來的，……其實在那個時候我們早就想要做台語歌，早期是一直被禁止的，幾十年來大家都鬱卒（江文瑜整理、陳明章口述 1996b：142）。

由此可知，黑名單工作室對於創作上的台語使用，是有其意圖的，而非偶然之選擇。《抓狂歌》專輯封面（見下圖一）即以台語寫到：「這不是黑白唱，這是咱的蕃薯仔歌」。因為台灣島嶼的形狀似蕃薯，加上蕃薯又是台灣島內最具代表性的農產品之一，所以在一般福佬人的用法裡常以「蕃薯」指稱「台灣

¹¹¹ 尤其是黑名單工作室《抓狂歌》的銷售量，實為亮眼，創下超過十萬張的佳績（林宗弘 2009：39）。而陳明章在校園受歡迎的程度可見下面敘述：「（陳明章）從早年校園走唱只有寥寥一、二十名聽眾，到去年（1990年）冬天在台大校門口演出人山人海，學生主動替陳明章買檳榔啤酒撐傘……」（亦咸 1991：97）。

人」，而常與蕃薯相提並論的常見農產品「芋頭」則被用以指稱「外省人」¹¹²。所以說專輯封面上欲傳達的意思即是「這是我們的台灣人的歌」，以台語創作的意圖也帶來族群語言使用上更深一層的涵意，參雜著「本土」與「外來」對立的國族想像。



圖一：黑名單工作室《抓狂歌》專輯封面

在過去的戒嚴時代，台語歌曲有其創作上的限制，但現在黑名單工作室的作品中不僅挑戰語言上的使用，也添加政治與社會抗議的元素進去。專輯裡的作品不同於過去台語歌曲的哀傷氣氛，歌詞唱遍現代台灣各階層的生活，反映社會底層的真实面貌，並帶著批判色彩討論當代政治、經濟、教育等各方面的社會問題。

《抓狂歌》專輯在曲式上則有別於過去的台語歌曲。專輯中的〈台北帝國〉、〈民主阿草〉、〈計程司機〉等曲加入了「黑人雷鬼音樂、饒舌歌和台灣「雜唸仔」的風格¹¹³，……極具原創力，精神上也最貼近Rap的根源——成為中下階層人民控訴社會不公不義的表現」（林宗弘 2009：39）。單就樂曲風格來說，已不同於舊有曲風單純的台語歌曲，突破了帶有東洋歌曲「演歌化」的

¹¹² 外省籍老兵則常被叫做「老芋仔」，在後面黑名單工作室〈民主阿草〉的分析中即可看到這樣的用法。

¹¹³ 這三首歌曲均為王名輝作曲，其他如〈慶端陽〉、〈新莊街〉等曲則為陳明章所作，兩者風格迥異。陳明章之部份待下一段落在予以處理。

既有束縛（翁嘉銘 1992：156；劉國煒 1998：102）。《抓狂歌》不只在歌曲的曲風上有多種元素混合的編曲，在演唱上也出現了語言的混合使用，如〈台北帝國〉（台／英語）、〈計程車〉（國／台／英語）、〈民主阿草〉（國／台語）與〈阿爸的話〉（台／英語）等曲。此種做法是為當時先驅，往後如豬頭皮約信（朱約信）、林強、伍佰、新寶島康樂隊等亦都採用過此種創作手法。

黑名單工作室的成員之一王明輝表示過去獨尊國語的作法，硬將聽者作了「階級劃分」。高階層、高級知識份子，聽西洋歌曲、再其次國語歌曲；而被視為「沒水準」的人，才會聽台語歌¹¹⁴。因此，如黑名單工作室此類新台語歌的創作者，多利用曲風「搖滾化」與「多語化」的策略，希冀可以化解既有的階層與族群界線。這種搖滾曲風加上台語的使用，帶來一種「越界」

（crossover）的效果，也成為一種可以顛覆主流的表現形式。按照陳達儒的研究，台語歌曲的搖滾化是為一種越界，代表邊緣音樂形式移入主流，成為大眾認可的一種音樂類型¹¹⁵。《抓狂歌》的大賣證明了此種越界策略的成功，繼而產生了一批懂英文、又聽搖滾樂的年輕人加入台語歌曲的消費群裡¹¹⁶，也使他們可以接受台語歌曲為「我們的」音樂，成為新一種的身分標誌（陳達儒 1996：139-140）。

此外，搖滾樂在西方社會的脈絡裡往往帶有反抗與顛覆的意涵，自五〇年代以降，搖滾樂就多與西方當代重大歷史事件結合，如民權運動、迷幻文化、越戰、AIDS、環保生態問題等，諸可見搖滾樂反映問題與反抗社會的能力

（Brown 1993：7）。搖滾樂加上台語，在此一時期則更具顛覆性。基於台灣特殊的歷史文化結構，一個人所使用的語言，標示出他（她）的族群與身分認同，所以語言成為一種抗爭的可能方式（陳達儒 1996：137）。因此與搖滾樂結合的台語歌曲，不僅掃去了既有「東洋演歌」與「悲情」的既有印象，也產生了顛覆的可能性。

¹¹⁴ 參見〈由歌到影 台語藝術創作復甦了?! 在式微危機驅使下,一些有心的藝術工作者要使台語再綻生命力〉，《聯合晚報》。1989/11/15，14版。

¹¹⁵ 此外，台語歌曲並非不具消費市場，它實際上具有龐大的消費群存在，只是與主流的國語歌曲消費者有區隔，這個消費群的社會階層與教育背景均不顯著，再加上台語歌曲一直以來有著「悲情」、「漂泊」的印象，使之被視為次要市場（陳達儒 1996：140）。

¹¹⁶ 於是，這批年輕人不能接受台語老歌，卻會購買、接收經過搖滾化的台語歌曲。

在政治上反對黨推行本土化運動的同時，非官方正規語言的台語常被挪用為反動的發聲，也成為「本土」象徵之一，黑名單工作室的《抓狂歌》便是其中一例。國語／北京話是國民黨政府所選用的官方語言，在其遷台之前，島內的人民日常生活中並未使用此一語言。因此，使用台語作為歌曲的表現方式帶有國民黨政府乃是「外來政權」的隱喻（申鴻凱 1996：62）。從日治時代起，日本政府便刻意壓抑台灣文化，而後治理的國民黨政府亦對台語的使用多有限制，因此從黨外時期的運動場合中開始，傳唱「我們的」台語歌曲，就形同對「外來的」國民黨政府進行抗爭。新台語歌運動中活躍的黑名單工作室、朱約信與陳明章，在歌曲中唱著對政治社會的不滿，而且還需要使用台語演唱，才能更加凸顯其中控訴、抗議的味道。

既有的台語歌曲除了描寫男女私情的哀傷情歌外，還瀰漫著一股離鄉、思鄉的感傷。1953年政府宣佈「以農業培養工業，以工業發展農業」政策，推動勞力密集輕工業替代產業的發展。在這台灣經濟剛要起步之時，大量的鄉村青年與女孩湧入都市以供應輕工業所需勞力，唱著離鄉之苦的歌曲也孕育而生。陳芬蘭的〈孤女的願望〉、紀露霞的〈黃昏愁〉與文鶯的〈拜託月娘找頭露〉唱的均是女工們背井離鄉之苦，在她們心中盼得並非情郎，而是在故鄉的父母親（黃裕元 2005：145-146）。這些歌曲刻畫了台灣現代化的過程中，遠離故鄉來到都市裡的打拼的鄉村青年之辛酸。不論男女，省吃儉用將工資寄回故鄉，繁華的都市無法讓他們停止想念，這種對都市的水土不服與不間斷地思鄉情懷，也構成了五、六〇年代台語歌曲的哀愁。

此外，在戰前台灣社會即已流行〈雨夜花〉、〈月夜愁〉、〈心酸酸〉與〈望春風〉等曲，均論及到關於「分離」的情境與心情，這種類似的離愁傷感一直持續至戰後，甚至可以說至新台語歌運動出現之前，它填充了台灣台語歌曲的大部分內容，也在長久壓抑的台灣社會中蘊含了深沈的憂鬱情緒。然而，此種基調可能因為該類型歌曲的歷久不衰，成為戒嚴環境下詞曲工作者所遵循的典範（向陽 1991：91）。更有甚者，將「悲情」視為台語歌曲的「流行要件」，認為若非打既往的悲情牌，否則無法獲得市場上的好評（向陽 1991：93）。

以上的種種原因，使得既有台語歌曲無法擺脫淒風苦雨、悲情傷感的風格，也限制了台語歌曲的發展。「台語」是台灣約四分之三民日常使用的「台灣閩南語／福佬語」¹¹⁷，理應有親近人民的特性，然而台語流行歌曲卻在政府政策與市場期待下犧牲，在主題上有所侷限，失去此種民間語言的優勢。從七〇年代開始，國語唱片界有民歌運動的發生，到了八〇年代則有羅大佑的出現，反觀台語歌壇卻遲遲未見有人挑戰僵固的政商體制。

正如本節一開始所提的，解嚴的發生，黑名單工作室的成員們決定「試試看」。他們的首張專輯《抓狂歌》不僅是在曲式上有了創新，歌詞的內容更標幟著台語歌曲的新頁。專輯中的作品，是先有詞再譜曲¹¹⁸，足以顯見「黑名單」們欲表達心聲的殷切，也可看出他們對歌詞內容的重視。專輯的內容捨棄既有台語歌曲的狹隘主題，改將焦點擺放在都市生活裡各階層的台灣小人物。從計程車司機、小留學生、農人、上班族、警察等市井小民的縮影中，反映出台灣當時在經濟、教育、交通等各方面遭遇的社會問題，也透露出民間有苦難言的鬱悶心情（翁嘉銘 1992：68-69、186）。除了探討社會現況之外，此張專輯更令人震驚的是，它直接對執政政府進行抗議，將敏感的政治問題剖露於世，也讓專輯中的〈民主阿草〉成為台灣音樂史上最後一首禁歌（郭麗娟 2005：11）。在政府的打壓之下，各大媒體無法配合，使得校園演唱會成了唯一的宣傳管道，在全台各大專院校的音樂社團紛紛伸出援手之下，兩個月內一連辦了三十二場演唱會¹¹⁹，也使得該專輯成為當年最熱門的地下音樂，帶給台語歌曲不一樣的震撼力（劉國煒 1998：102）。以下我們便選用這首〈民主阿草〉作為文本分析的對象，從歌詞內容與語言使用的變化討論其引發的效果：

〈民主阿草〉¹²⁰歌詞節錄（詞：王華／曲：王明輝）（1989）

透早出門天清清 歸陣散步來到西門町 看到歸路的警察與憲兵

¹¹⁷ 於黑名單工作室《抓狂歌》發行的八〇末、九〇初之時，各族群人口比例約為：客家人佔台灣兩千一百萬人口的12%；原住民約有三十萬人，佔1.7%；閩南人則佔了73.3%（黃宣範 1993：21）。

¹¹⁸ 請參見〈抓狂歌 創作溶入省思 突顯異類色彩〉，《聯合報》。1989/11/12，33版。

¹¹⁹ 參見〈小公司，大志業 因為還有一個阿達〉，《聯合報》。1994/4/5，34版。

¹²⁰ 收錄於1989年黑名單工作室專輯《抓狂歌》。

全身武裝的時心頭冰 害阮感覺一時心頭冰 阮感覺一時心頭冰
咱來借問矣警察先生 是不是要反攻大陸準備戰爭……

站在隔壁的阿伯仔笑阮傻 伊自我介紹講是民進黨
這款的日子呀伊尚爽 人伊要來抗議那個老法統
老法統唉呀無天理 霸佔國會變把戲 歸陣閒閒在吃死米
有的嘛老搆強未喘氣 咱政府驚伊呀擋不著 咱的稅金乎伊拿去吊點
滴
全世界攏在笑伊未見笑
退休歸呀百萬伊也勿走 伊講明天呀會更好 一定是空空呀兼起孝

阿伯仔愈講愈抓狂 衝去頭前講要做先鋒 突然間跑來一陣老芋仔
講伊來台灣足足四十年 作牛作馬呀拖卡要死
愈拖愈無知是為著什麼 白紙黑字一張呀值無幾仙錢
白紙黑字一張呀值無幾仙錢
我要抗議 我要抗議 我要抗議 我要抗議 我要抗議（國語）

歌曲名稱「民主阿草」即是一個隱喻。人們對於「民主」的既有印象乃是先進國家普遍的生活模式，然而配以「阿草」此一具有鄉土味且俗不可耐的名字，便是要反諷台灣民主現狀之不成熟（申泓凱 1996：45）。另外，歌曲的一開始，黑名單工作室以〈中華民國國歌〉作為〈民主阿草〉的前奏，在未進入一連串台語Rap歌詞之前，就先以此兩種嘲諷的手法來質疑「老法統」的正當性。

節錄的歌詞中第一段裡，阿草「散步來到西門町 看到歸路的警察與憲兵」每個人「全身武裝」荷槍實彈地排排站，給人強權依舊，以武力捍衛既有威權之感；阿草想要去問警察先生「是不是要反攻大陸準備戰爭」？頗有威權體制不合時宜之諷，不斷呼喊「反攻大陸」的口號僅只是國民黨政府過去維護法統的需要而已，在此今日反攻大陸已如昨日黃花，毫無可能。將這一個段落放大來看，當時的時空背景正是台灣社會運動最熱絡的年代，街頭遊行抗議時而發生，在拒馬另一頭的是全身武裝的警察和憲兵，國民黨政府仍給人強勢權威的觀感，從整段歌詞中可以嗅出人民與政府緊張鬥爭間所帶來的社會不安全感。

除此之外，在第二段歌詞裡也提到對於萬年國代，這些「老法統」的挑戰，象徵國民黨的舊有法統已過時，若國民黨政府不加以改善，將會成為全世界的笑柄。最後一段出現了對比於「阿伯仔」的「老芋仔」，相較於阿伯仔「衝去頭前講要做先鋒」此種帶有民進黨激烈衝撞性格的表現，作為外省籍老兵的老芋仔則埋怨過去的誓死效忠到頭來僅是一場空。這裡提到老兵「來台灣足足四十年」，「作牛作馬呀拖卡要死，愈拖愈無知是為著什麼」，指的是隨國民政府來台的老兵們已經認為反攻大陸無望，僅只剩一空有其表的口號而已。當初政府以「戰士授田憑證」對其誘之以利¹²¹，用以激勵撤退來台的老兵們反攻大陸的決心，然而反攻無望，「授田憑證」無用武之地，「白紙黑字一張呀值無幾仙錢」。此時空之下，民進黨依其「台灣獨立」、「反對統一」的既定黨綱，以「反攻大陸無望」為由發動撤退來台的老榮民向政府尋求索賠¹²²（申鴻凱 1996：47）。黑名單工作室把此一現象寫進了歌詞裡，成為他們所要抗議與爭取的議題之一，綜觀此段歌詞，不僅身為民進黨的「阿伯仔」欲在抗議遊行中挺身而出向政府發難，就連曾經忠心耿耿的「老芋仔」也起身加入抗爭的行列，將當時參與遊戲抗議的各族群都寫入歌詞中，更擴大了閱聽人對當權政府之反感。

歌詞的最後連續重複五次「我要抗議」，是整首台語創作中唯一以國語發音的歌詞。這裡以國語發音，意指歌詞敘事裡外省老兵的不滿。江文瑜認為在整首台語歌曲中突然地「符碼轉換」（code-switching）成為國語發音的「我要抗議」¹²³，使得歌曲中所描述的人物之族群身份得到聚焦，像是以鎂光燈打在人物的身上，製造出「戲劇效果」（dramatic effect）的獨白張力（江文瑜 1996a：67）。這種策略的加強效果，使得「老芋仔」的抗議心聲更獲閱聽人的注意，歌曲中所要傳達的抗議意向也更為清晰。在《抓狂歌》專輯中，該種策

¹²¹ 民國四十年十月十八日政府公佈「反共抗俄戰士授田條例」，依此條例先將「授田憑證」發予士兵，待光復大陸之後，再依士兵其原籍地授與土地（蔣中正 1984：38）。

¹²² 1990年，經由立法院通過，「戰士授田憑證處理條例」生效，政府開始進行對戰士授田憑證的補償工作。可參閱：

〈處理戰士授田憑證 補償金將全數發放〉，《聯合報》。1990/8/9，6版。

〈在野黨團：錢坑法案 選前不會過關〉，《自由時報》。2001/10/24。

¹²³ 廣義地「符碼轉換」，在社會語言學中意指言談（discourse）中從一種語言換到另一種語言的現象，在這個轉換中會形成多種功能（Fasold 1984）。

略時常可見¹²⁴，這也是台語歌曲中首次有意識地運用語言的「符碼轉換」來表達關於族群的認同。

從〈民主阿草〉一曲中可以發現，黑名單工作室的作品中有著不同於七〇年代末民歌運動與八〇年代初羅大佑作品的國族想像。從上述的歌詞分析中，再再表現出的都是反對國民黨政府「老法統」的抗議之聲，它迥異於七〇年代末、八〇年代初所謂具有「鄉土意識」的歌曲之內涵，其中的中國民族主義意識已不復存在。此一時期具有「本土精神」的音樂作品，在國族認同上有著清晰可見的「台灣意識」，不再認為「反攻大陸」是人們所需要的，強調正視現實，反抗過去國民黨政府既有的教條與意識形態。

從〈民主阿草〉中可以嗅出濃厚地抗議意識，對過去既有的國族認同提出質疑。而《抓狂歌》專輯也論示了此一時期具有「本土精神」的音樂作品之其他特色，在上文中提過，使用台語作為歌曲的呈現方式帶有其政治性的意涵，用以區隔國民黨政府遷台後帶來的「國語」。在《抓狂歌》專輯中亦可發現歌曲具有寫實精神的基調，從歌曲中反映出市井小民與底層百姓的心聲¹²⁵，率真僕質地將社會百態放進歌詞當中，也把台灣社會各種的政經亂象一併帶入，加以批判（林森仁 2004：34）。總結來說，在黑名單工作室《抓狂歌》專輯中充滿著「抗議的」本土歌曲特色，不僅獨尊台語，也抗議政治現況、反映社會現實，帶有不同以往的「中國民族主義」的國族認同在裡頭。在此一時期所謂具有「本土意識」的「新台語歌」中，相似特徵的還有朱約信，他的作品與《抓狂歌》有相同的精神，以台語的、搖滾曲風的、具抗議精神的歌曲，唱出對當朝政府的不滿。

二、青年台語抗議歌手：《朱約信的音樂》

¹²⁴ 除了〈民主阿草〉外，還有前述提過的〈台北帝國〉、〈計程車〉和〈阿爸的話〉等曲目。

¹²⁵ 如〈台北帝國〉中講述十二、三歲就出來跟師傅學習的技工心聲；〈阿爸的話〉寫的是一般上班族養兒育女的辛勤；〈計程車〉則是藉由計程車司機與乘客的對話來描述他們工作上的心境。

在《朱約信的音樂》專輯背面，斗大的字寫著「一個青年台語抗議歌手的誕生」，出版日期則註明為「五二〇農民受難紀念日三週年」¹²⁶，從此已可以感受到朱約信專輯鮮明的抗議立場。如同黑名單工作室，此張專輯中也運用了多元的音樂元素，主要是以吉他與薩克斯風作為配樂主軸，每首歌曲的曲風不盡相同，有的是鄉村音樂，有的是搖滾樂與爵士樂的混合，還有Rap的念唱。這種以台語演唱，加上多元曲式的搭配，也正是此一時期「新台語歌」的特色之一。

《朱約信的音樂》專輯期望「透過歌曲，在文化工業的管道中喚醒本土意識，抗議政治現實的惡質化」（廖炳惠 1991：115），也因此專輯中歌曲的歌詞寫得相當明白了當，甚至直接以敏感的「海外黑名單」作為歌曲的標題。這裡將首先就對這首〈Welcome Black-listed〉¹²⁷（歡迎烏名單）進行討論：

〈Welcome Black-listed〉¹²⁸（歡迎烏名單）歌詞節錄
（詞：朱約信 / 曲：朱約信）（1991）

是按怎 無當看 古早的溪水田園俗山
是按怎 無當看 兄弟親晟阿母阿爹
出國去讀冊 十七八冬外 稍夸有成就 即敢予人知也
歡歡喜喜 準備欲回家 逐項攞齊備 干礁欠VISA

是按怎 阮茲扑拼 若無為台灣 博士是欲創啥
是按怎 老伙仔駛牛車 敢講疼台灣 著會遮歹命
故鄉阿故鄉 有啥麼變換 淡水的河邊 散步閣走相搨
黃昏的故鄉 閣予阮叟聲 問政府官員 講汝是烏魚仔乾

¹²⁶ 朱約信在當年的「五二〇」街頭活動中受了傷，而他表示這張唱片的主题就是「紀念五二〇」，也因為對政治現狀和反對運動分子心路歷程的體會，才觸發他創作了這張唱片。請參閱：〈自畫像代表我人 歌聲代表我心 朱約信 紀念五二〇〉，《聯合晚報》。1991/5/20，14版。

¹²⁷ 朱約信第一次演唱是在台大大氣系友會聚餐上，獻給系上的「海外黑名單」之一的許晃雄老師。請參閱：<http://tw.streetvoice.com/music/user-song.asp?au=2775>。

¹²⁸ 收錄於1991年朱約信專輯《朱約信的音樂——現場作品貳》。

這首歌曲曲風輕快，帶有鄉村民謠的風格。歌詞講述主角在國外辛苦求學取得博士學位，卻被名列在黑名單當中，有家歸不得。感嘆「阮茲拚」（我這麼打拼）取得博士學位都是「為台灣」，如今只能遠遠地透過歌聲來思念故鄉。透過「淡水的河邊」與「黃昏的故鄉」幾句歌詞，感嘆舊日故鄉風光何以不再，也間接意指台灣越來越腐敗的政治環境，然而期待這個島嶼出力的學子卻名列黑名單當中，被隔在海關之外，深深透露出只能袖手旁觀的無奈。

這首〈Welcome Black-listed〉，不同於黨外街頭運動時期，滯留海外的黨外人士所傳唱的〈黃昏的故鄉〉與〈媽媽請你也保重〉般悲戚，而是以輕快的節奏，簡單的旋律，藉著故鄉台灣發生的環境問題來批評政府官員。朱約信往往藉由觀察社會的片面，進而將反抗的政治意涵帶入歌曲當中，譬如在〈過街老鼠〉中從校園內的教官制度出發¹²⁹，批評政府威權體制的手伸入校園。〈過街老鼠〉是聲援台大「教官退出校園」運動的創作歌曲，將教官比喻為「過街老鼠」，人人討厭，人人喊打。對學生不合理的軍隊式管理，使得孩子們被太陽曬的「面色反青 一俘尿禁架膀胱強卜暴破」。在校園當中，有「先生」（老師）就既可，何須還要有箝制「自由的思想」的教官在呢？教官的存在如同白色恐怖一般，在校園中隨時都有政府的眼睛在監視著學生。在歌詞的最後，朱約信以戲謔的語句唱到「好膽汝著去彼引跟阿共仔拼」，反諷軍事權威不該進如學校，影射國民黨政府既有教條與緊握權力的無理舉動。

《朱約信的音樂》專輯中的〈Welcome Black-listed〉與〈過街老鼠〉都是直接挑戰政府的抗議之作。〈Welcome Black-listed〉裡為過去的黨外人士叫屈，批評當今政府的無能與墮落；〈過街老鼠〉裡則要求把教官趕出校園，籲請執政當局捨棄過去的威權，勿將控制的手深入校園。從兩首歌曲裡我們可以清楚的看到，朱約信如同前述黑名單工作室，在此波「新台語歌」運動中其共同的特色在於，用台語作為發聲的語言，輔以多元的曲風反映社會的現實狀況，更重

¹²⁹ 歌詞節錄如下：

騎著烏多歹經過木柵 看著一陣工業學校的囡仔
日頭正中曝甲變烏焦 面色反青 一俘尿禁架膀胱強卜暴破
啊 偉大的教官 做儂的道理敢著汝來教
學校請先生到底是卜創啥？ 自由的思想汝敢知影啥麼物件？
好膽汝著去彼引跟阿共仔拼 毋攔佇遮糟踏台灣的囡仔

要的是，他們將當時街頭抗議的聲音都寫進了歌曲當中¹³⁰，藉此提出對執政的國民黨政府深刻的不滿。這種「抗議的」歌曲形式，正是當代「本土音樂」的特徵之一。「新台語歌運動」以抗議的態度進行這一波台語歌曲的再造，歌詞中不見七〇年代民歌運動與八〇年代羅大佑創作中的中國民族主義意識，相對的，另一種新的國族認同在此浮現，這是在「統一中國」之外的一個新選項。

下一段落將討論同為「新台語歌運動」大將之一的陳明章，其音樂作品有著不同於《抓狂歌》與《朱約信的音樂》的音樂風格。陳明章的《下午的一齣戲》中並未以全然搖滾的快節奏進行詮釋，歌詞也不像黑名單工作室與朱約信般直接憤怒。而是採以「懷舊」的手法來進行創作，像是一個「現代陳達」，讓閱聽者感受到他濃厚的「本土味」，並透過歌曲中「城鄉意識」的呈現，展現一種對當局政府批判的隱喻。

第三節 從陳明章談起：「紀念」陳達與懷舊的商品化

在黑名單工作室《抓狂歌》專輯問世後的一年，成員其中之一的陳明章發行了個人專輯《下午的一齣戲》，同為黑名單工作室一員的林暉哲則擔任此張專輯的製作人。陳明章的音樂可說是台灣文化中「本土音樂」的代表，其所牽涉的創作主題與文化認同中的「懷舊」有關。陳明章總有著拖著拖鞋，穿著汗衫，嚼著檳榔，背著吉他的「素人歌手」形象，並漸漸地與七〇年代陳達那種自然而發的創作、樸實無華的鄉土味重疊，甚至後來被稱作「現代陳達」¹³¹。然而本論文發現，七〇年代陳達音樂作品中的「鄉土意識」，歷經一連串的再詮釋與紀念儀式的加強，漸漸的被納入「本土」論述當中，使得已過世多年的陳達成為從「中國民族音樂的靈魂」轉變成為「本土歌手」的典範。本節將先

¹³⁰ 如黑名單工作室的〈民主阿草〉，就與為了「戰士授田憑證」而走上街頭的權益抗爭有關；朱約信的〈過街老鼠〉，則是聲援台大學生「教官退出校園」運動。

¹³¹ 請參閱：〈陳明章 走唱台灣新民謠：滿嘴檳榔訴說社會變遷 一把吉他創作俗民組曲〉，《聯合晚報》。1989/9/25，12版。

〈陳明章、林強 台語歌有新活力：道地台灣話 吟唱台灣事〉，《聯合晚報》。1993/2/23，14版。

從後世人們如何「紀念」陳達談起，接續再討論陳明章以懷舊的手法如何貼近已成為「本土」象徵的陳達形象。

一、「紀念」陳達

陳達於1981年過世後，在台灣各地所引起的迴響始終不斷。在該年恆春鎮公所為了紀念他，成立了「陳達基金委員會」；屏東縣各界亦於隨後在「屏東中正藝術館」舉辦「恆春之夜」，以紀念陳達對於恆春民謠之貢獻（恆春鎮公所 1999：93-94）。在台灣音樂界，也出現不少追思性質的作品出現，在當時以鄭怡演唱的〈月琴〉、音樂學家簡上仁創作的〈唱著心內彼條歌〉與〈若是到恆春〉最為人所知¹³²。以下就〈月琴〉進行分析，透過金韻獎參賽者鄭怡的演唱，〈月琴〉成為當年的暢銷歌曲，對庶民之影響力勝於其他作品：

〈月琴〉¹³³歌詞全文 （詞：賴西安／曲：蘇來／演唱：鄭怡）
（1981）

再唱一段思想起 唱一段思想起 唱一段唐山謠
走不盡的坎坷路 恰如祖先的步履
抱一支老月琴 三兩聲不成調
老歌手琴音猶在 獨不見恆春的傳奇
落山風 向海洋 感傷會消逝
接續你的休止符 再唱一段思想起
再唱一段思想起 再唱一段思想起 再唱一段思想起

〈月琴〉由著名小說家賴西安（筆名李潼）作詞，完稿之後寄與人在台北的蘇來譜曲。蘇來原打算交由李建復演唱，但鄭怡主動請纓之下，交由她來演唱，並將副歌部份拉至曲首以清唱作為開場（陶曉清 2009：114）。鄭怡的音色乾淨

¹³² 〈唱著心內彼條歌〉（1982）是簡上仁為紀念陳達逝世週年所譜的曲，由謝武彰作詞，以陳達、月琴、〈思想起〉作為主要訴求；〈若是到恆春〉（1985）則是簡上仁以詩人宋澤萊懷念陳達的詞作改編而成的同名歌曲。

¹³³ 收錄於1981年鄭怡／王新蓮／馬宜中同名專輯《鄭怡／王新蓮／馬宜中》中。

且高亢，每個音與音的連結相當綿密悠遠，就像月琴演奏時的交纏一般，而這一句開場的「再唱一段～思～想～起～」，也成為了後世大多數人想到陳達的直接印象。「思想起」是恆春的民謠曲式之一，也是陳達在為雲門舞集的《薪傳》配唱時所選用的曲調，而歌詞中提到的「唐山謠」正是意指《薪傳》配唱中以「唐山過台灣」作為主題的即興演唱，在經過〈月琴〉一曲的暢銷後，「月琴」、「思想起」、「唐山過台灣」與陳達之間的形象有更深的連結。

歌詞「老歌手琴音猶在 獨不見恆春的傳奇」意義深遠，會彈奏「思想起」曲調的民謠歌手亦有人在，但是「恆春的傳奇」卻已經不在人世了，原本被視為藝丐的遊唱詩人陳達，在這句歌詞中已轉化為「恆春的傳奇」。歌詞裡亦寫到，在陳達過世之後，身為後繼者的我們將會「接續你的休止符」，繼續唱著你的「思想起」。這首〈月琴〉在當年即有不錯的成績，相當受到聽眾的歡迎¹³⁴，隨後歌手張清芳、蔡幸娟等人均相繼翻唱，可說是非常膾炙人口的作品。經由〈月琴〉這首歌曲，我們「紀念」陳達，人們對陳達的記憶甚至比在世的時候更佳深刻鮮明。

在第二章當中，本論文發現陳達在七〇年代被再度提起，重新成為台北文化圈的座上嘉賓，有其特殊原因。原因在於陳達所具備的特質，恰好是當時知識份子追尋「鄉土意識」熱潮所訴求的內涵，有著濃厚的土地感、來自鄉里間的庶民特質、自然樸實的唱腔，以及社會寫實的歌曲內容。也正如第二章所分析，「鄉土意識」的興起乃是基於於文化認同根源追尋上的反省，並未挑戰當時普遍的中國民族主義意識。許常惠在1967年的「民歌採集運動」中「發現」了陳達，他當時稱陳達如悲啼的歌聲為「中國民族音樂的靈魂」¹³⁵（引文可見第51頁），而陳達也在十年後「回歸鄉土」熱潮中，被知識份子賦予肩負起「負責民歌傳送的重任」¹³⁶（引文見54頁）。

上述分析由民歌手鄭怡所唱的〈月琴〉一曲，是在陳達過世當年所譜寫紀念陳達的。歌詞裡唱著陳達「走不盡的坎坷路 恰如祖先的步履」，這裡的

¹³⁴ 根據1981年《滾石》雜誌的年終民歌排行，〈月琴〉一曲最受歡迎程度高居年度第六名，而鄭怡也為最受歡迎歌手的第六名（滾石編輯部 1982）。

¹³⁵ 〈民歌採集隊西隊日記 七月二十八日〉，《台灣新生報》。1967/8/4，5版。

¹³⁶ 〈他 累了 想回家〉，《聯合報》。1977/1/25，9版。

「祖先」是當時唱著「唐山謠」，橫渡黑水溝，由對岸中國大陸渡海而來的「祖先」。這樣的歌詞，也符合當時民歌運動中「鄉土意識」的範疇，並未在既有的國族認同上發生轉變。而1981年陳達過世之後，許常惠立即在聯合報上發表了〈一個民間樂人之死〉一文，文中提到史惟亮認為陳達是「民族樂手」，他為我們「刮去了一些民間音樂的污垢，讓中國人看看它的真面目」¹³⁷（引文見52頁）。此外，史惟亮更形容陳達是「我們中國民族音樂最孝順的兒子和最忠誠的衛士」，透過陳達的歌聲，「我們可以找回失落了的自我，認清什麼是純正的國樂」¹³⁸。

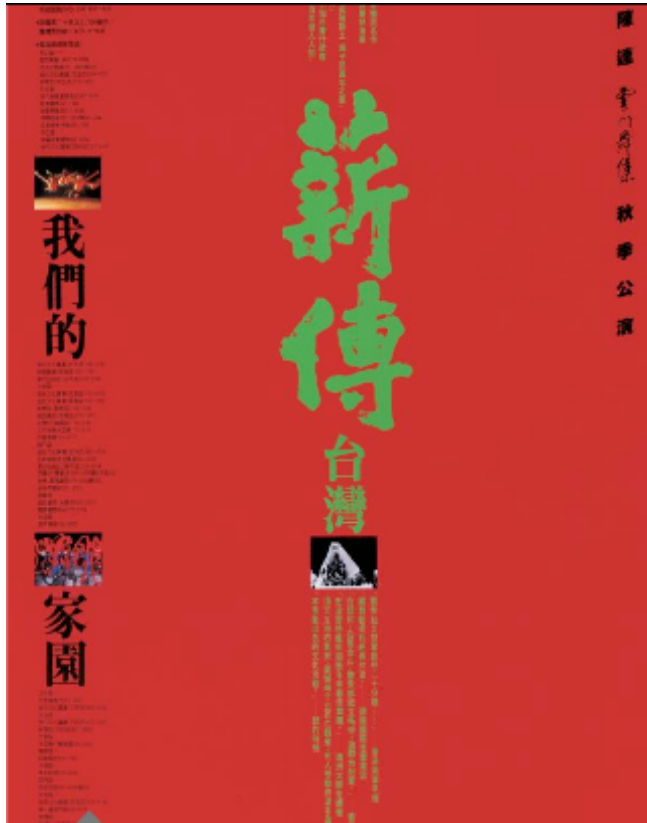
翻閱由行政院文建委員會指導、國立傳統藝術中心策劃的《恆春半島絕響：遊唱詩人—陳達》（2006）一書當中所整理的「陳達年表」，發現在1981年陳達過世後出現一連串的懷念活動，但是在該年之後，要等到十年後的1990年才有其他關於陳達的「紀念」活動，即是陳明章在《下午的一齣戲》中為陳達所寫的〈紅目達仔〉。歷經十年的「空窗期」，陳達又被再次的提起，相較於七〇年代「鄉土熱潮」時再次「發現」陳達，九〇年代以後對已過世陳達的「紀念」有著截然不同的重大轉折。

曾經由陳達所伴唱的雲門舞集《薪傳》一劇，為了紀念陳達，自1992年9月1號起，於國內外進行了歷時兩個半月的公演。從1992年公演的海報和節目單中，可以發現與1978年的《薪傳》初演時很大的不同之處。1992年公演的海報（見下圖二）在《薪傳》的字樣底下多了行「台灣」，海報上清楚寫著「薪傳台灣」；1992年公演的節目單（見下圖三）的封面則以「康熙台灣輿圖」作為背景，並寫著「台灣 我們的家園」的明顯字樣，節目單中一篇名為〈請為我們的祖先鼓掌——「薪傳」的創作與演出〉的文章，更將《薪傳》視為「台灣第一齣面對本土歷史的劇場作品，《薪傳》就在台灣歷史的轉捩點上登上舞台」¹³⁹。除此之外，當時蔣勳為這期的《薪傳》公演在1992年8月27號的中國時報上寫了篇文章（見下圖四），標題則為「陳達『薪傳』傳唱台灣」。

¹³⁷ 〈一個民間樂人之死〉，《聯合報》。1981/4/23，8版。

¹³⁸ 〈一個民間樂人之死〉，《聯合報》。1981/4/23，8版。

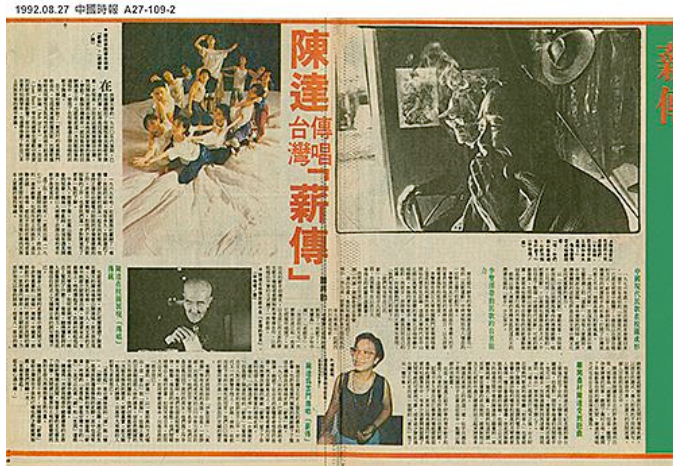
¹³⁹ 請參閱1992年《雲門舞集15週年公演》節目單。



圖二：1992年雲門舞集《新傳》公演海報



圖三：1992年雲門舞集《新傳》公演節目單封面



圖四：1992年8月27號《中國時報》人間副刊

相較於1978年《薪傳》首演之時，節目單（見下圖五）內所寫的：「僅以此獻給我們的祖先，以及為台灣的進步而團結奮發的中國人」，多年之後雲門舞集對「中國人」的強調轉變為對「台灣」的重視。在此並非指稱雲門舞集在1992年之後再次公演的《薪傳》否認了「唐山過台灣」這段歷史，而是要強調以「台灣」為主要訴求的說法在1992年的《薪傳》中已經可以看到。如同1988年雲門舞集創辦人林懷民在一篇名為〈雲門歲月〉的文章中所指出的：「祖國不再是教科書上提起的遼遠的山河」，「祖國是綠禾連天的嘉南平原，是空氣污染噪音竟日的台北」¹⁴⁰。1992年「台灣」的圖像清楚地頂替了過去創作中的「中國」，而這樣的再詮釋也發生在為《薪傳》配唱的陳達身上。

¹⁴⁰ 原文載於1988年8月號《講義》雜誌，此處引用網路版本，請參閱「雲門舞集舞作數位典藏計畫」網址：

<http://cloudgate.e-lib.nctu.edu.tw/media.asp?src=search&mediaType=showMedia&recSN=a6b5e23c-8fd0-4aa2-a38d-561be61eeaaa&fileName=001chr-ar001-198808010001&cat=2&recAuth=1>

〈思想起〉的聲音一響，所有人的眼淚就會無法克制的掉下來，因為他的聲音碰了台灣人的深層情感¹⁴¹（底線為筆者所加）。

而曾與陳達同台表演的民族音樂學簡上仁，在2006年談到陳達的音樂與《薪傳》帶來之影響力與歷史地位時表示：

1970年代……興起的鄉土文藝運動，陳達恭逢其時，他的足跡遍及全台各地，從國父紀念館、各大專院校禮堂、中西餐廳到鄉村的廟程，以其古拙質樸的歌聲唱出了長久以來埋藏在台灣人心內深處的聲音和情感。陳達極富生命力的歌聲結合雲門舞集「薪傳」，在當時感動了許許多多的人來關愛台灣。台灣鄉土音樂能夠延續繼起生命，陳達的貢獻功不可沒（簡上仁 2006：X III）（底線為筆者所加）。

從蔣勳、林懷民與簡上仁在九〇年代以後對陳達提出的詮釋裡，可以清楚發現這時候的陳達已經脫離「鄉土意識」的範疇，其所代表的不再是「中國民族音樂」的靈魂、兒子或衛士，而是已經成為「台灣」與「台灣人」深層情感的一部份。

從陳達過世到再次「紀念」陳達，這之間整個八〇年代的空窗期，正是黨外人士與民進黨在政治場域中努力建立台灣民族主義論述與「本土意識」的時間點。到了九〇年代，戒嚴的解除，各項選舉開放全民直選，再加上國民黨內部本土派勢力抬頭，使得「本土意識」一舉躍居為主流意識。相應於從「鄉土」轉變至「本土」的過程，七〇年代對於陳達的看法與九〇年代對於陳達的再次詮釋，其中的重大轉變提供了很好參照。這也說明了陳達如何在七〇年代作為「鄉土音樂」的代表人物，又何以在九〇年代之後漸漸被納入「本土」的論述當中，成為後來人們提到「本土音樂」時直接會聯想到的典範。

在1992年雲門舞集再度公演《薪傳》之後，台灣社會也透過越來越多的儀式活動來「紀念」陳達。1994年10月16日，台灣電視公司於頻道中播出「金獎

¹⁴¹ 此為林懷民接受採訪時的訪談內容，由蔡美娟整理記錄，詳見：〈歌謠百年、文化散步—名人思想起，陳達唱出台灣人感情〉，《聯合報》。2000/10/16，14版。

劇場」單元劇《思想枝》，內容便是自童年起講述陳達的一生，以戲劇與紀實交錯的手法，交織出陳達對台灣民謠的「貢獻」（徐麗紗、林良哲 2006：196-197）。許常惠則於2000年與風潮唱片合作，以1967年當年民歌採集隊為陳達錄製的錄音資料，加上恆春當地的其他民謠歌手等人於九〇年代的錄音，出版了《恆春半島民歌紀實》專輯，目的在於「將陳達滄茫幽邈的歌聲以及恆春歌手充滿素民艱苦的生命基調，再重現於市面上」¹⁴²。這張唱片最終入圍二千年金曲獎「最佳民族樂曲專輯」與「最佳專輯製作人」獎項的提名¹⁴³。時至2005年，屏東縣文化局於10月8日在恆春鎮西門廣場，舉行「月琴、民謠古今頌一向陳達致敬」活動¹⁴⁴，這場「向陳達致敬音樂會」邀請當地民謠歌手朱丁順與陳明章、許景淳的流行歌手一同參與，並播放邱才彥費時兩年所拍攝的紀錄片《尋找陳達的身影》。

經由以上列舉的紀念活動，各界人士透過流行歌曲創作、紀念音樂會、重製錄音、現代舞蹈和電視影像等方式來「紀念」陳達。這一次一次的文化再現與紀念儀式，更加加深了陳達之於「本土」的集體記憶，而陳達的「本土」形象也被塑造為不同族群間認同與區分相關之歷史記憶的一部份。在這些記憶形成的過程中，陳達作為「文化偶像」的地位也因此確立。不僅恆春人將之視為恆春的象徵¹⁴⁵，列名於《恆春鎮志》中的〈人物志〉之中，陳達彈奏月琴的形象甚至可放大至整個台灣社會來看待。在2008年史上最賣座國片《海角七號》中，角色茂伯總以「月琴」彈奏，在自家門外哼著恆春民謠曲調「思想枝」（思想起）為樂。此一畫面烙印在觀影人的心中，隨著茂伯「國寶」的稱號，「月琴」所具備的象徵意涵也漸漸地從地方擴大至國家，而代表恆春地方的月琴演唱者陳達也因此再一次地被深刻記憶。

¹⁴² 請參閱〈以聲音記錄台灣歷史 風潮唱片發表“恆春半島民謠紀實系列”〉，《民生報》。2000/3/31，7版。

¹⁴³ 入圍名單參閱中時電子報網頁：<http://forums.chinatimes.com.tw/showbiz/goldenmelody2000/>

¹⁴⁴ 請參閱：〈歡慶恆春建城130年 富懷古幽情：文化局籌劃紀念陳達音樂會 開城門及漫遊古城等 每周都有活動〉，《聯合報》。2005/9/9，C2版，屏東縣新聞。

〈半島藝術季 恆春明開辦：將結合古城 舉辦繪畫、音樂、舞蹈、街頭秀等 活動為期一個月 43位國內外藝術家進駐〉，《聯合報》。2005/9/30，C1版，屏東·文教。

¹⁴⁵ 試想恆春城內隨處可見的「月琴」。雖說「月琴」是恆春一帶民謠慣用的樂器，但若要排除陳達在其中的影響力，我認為是不可能的事，在台灣社會中談到「陳達」便會想起「月琴」與「成春民謠」，反之亦然。

陳達在九〇年代後已成為「本土歌手」的代表。下一節要接續討論陳明章是如何「師法陳達」，透過陳達的庶民特質型塑「素人歌手」之形象，也藉由陳達的「本土」形象來加強陳明章自身的「本土味」。此外，陳明章的音樂創作多圍繞在「懷舊」的主題之上，掌握舊有台語歌曲裡的重要元素，然而這與七〇年代「回歸鄉土」的文化運動裡展現的「懷舊」氛圍有何不同？這將在下一小節裡加以探討。

二、陳明章《下午的一齣戲》與懷舊的商品化

陳明章在與黑名單工作室合作《抓狂歌》一年後的1990年，發表了個人專輯《下午的一齣戲》。此張以台語演唱的專輯，如同《抓狂歌》一般關心社會上市井小民的生活經驗，但是描寫對象卻鎖定於更為邊緣的角色，如：戲仔、漁夫、農民、妓女、酒徒與夜市生活等（莊琬華 2009：65）。妓女、酒家、酒徒、浪子等主題是舊有台語流行歌曲中重要的元素，陳明章採以「懷舊」的主題，在專輯中並未捨棄掉這些舊有傳統，而是以新的編曲方式與新詩化的歌詞再做詮釋，加入歷史的縱深，從更大範圍的角度來描述這群人的漂離。透過本段的討論，可以發現陳明章這種懷舊主題的選擇，其實突顯出的是九〇年代初期文化感覺結構的特色。這樣的懷舊策略背後，受到「本土」商品化的影響，陳明章師法陳達更加彰顯出其「本土味」，也使陳明章成為往後「台客」流行化的先驅。

除了主題上與舊有台語流行歌曲有相似之處，在《下午的一齣戲》中，如：〈下午的一齣戲〉、〈慶端陽〉、〈紅目達仔〉和〈竹枝詞〉等曲亦透露出哀怨與鄉愁的情懷。雖未如《抓狂歌》般完全跳脫台語歌曲哀怨悲吟的氛圍，但也不同於過去純個人式的感情舒懷，而是改以更宏觀的視野來陳訴社會文化的困境。就像如同〈慶端陽〉中，陳明章便藉由描寫端午節的情景：「五月鑼鼓響遍天 阮要看龍船行河邊 家家戶戶插榕枝 賣食肉粽愛買蓮子」來喚醒人們民俗節慶的重視，也為傳統文化的流逝感到悲哀。這種對現代社會遺忘既有文化的控訴，在《下午的一齣戲》專輯裡隨處可見。

上一段落裡，本論文討論了九〇年代後對陳達的再次「紀念」，在陳達過世十年後，再次提起陳達的人便是陳明章。他在《下午的一齣戲》專輯中，為了陳達譜寫了一首〈紅目達仔〉。提到與陳達對他的深刻影響，陳明章本人說道：

有一回，一個朋友送給我一卷林懷民「雲門舞集」的錄音帶，這是我第一次聽到陳達的歌聲。而這個來自土地的歌聲直指人心，終於讓我發現自己所缺乏的，就是對土地的情感，以及對本土文化的反省。回首自己過去的作品，霎時不覺慚惶，從此陳達的歌聲，促使我決定開展另一種屬於台灣的音樂創作（陳明章2006/7/16口述，引自徐麗紗、林良哲 2006：196）。

陳明章認為陳達的音樂是「來自土地的歌聲」，是陳明章「對土地的情感」與「對本土文化的反省」的啟蒙者。郭麗娟（2005）一篇名為〈唱咱的歌 陳明章心曲風〉的報導更指出透過陳達的歌聲，「讓他的音樂覺醒，讓他完全摒棄過去所學的西洋音樂，不但寫下祖先渡海來台的心情，更用歌謠寫出台灣庶民文化的悲與喜」¹⁴⁶，不只提到陳達與陳明章的深厚關連，更將陳明章的音樂創作視為是「我們的歌」。而陳明章向恆春民間藝人朱丁順學習月琴彈奏，也帶給人們與陳達「一脈相傳」的印象，理由在於朱丁順自十歲起便在鄉里間聆聽陳達的演唱，在陳達身後，朱丁順繼而代之成為恆春地區以月琴演唱的代表人物。如此一來，陳達便成為陳明章的祖師爺，而陳明章也以「月琴的傳人」自居，認為自己有使命與義務繼續傳授月琴，每週都回去恆春教琴¹⁴⁷。

在如此的基調之下，使得陳明章與陳達之間具有很高的親近性。在形象上，陳明章則總拖著拖鞋，穿著汗衫，嚼著檳榔，背著吉他，散發出濃厚的庶民感，成功塑造「素人歌手」形象。這樣的形象也漸漸地與對陳達那種自然而發的創作、樸實無華的唱腔，以及略帶土味的外型之記憶重疊。九〇年代，

¹⁴⁶ 郭麗娟，2005，〈唱咱的歌 陳明章心曲風〉，《新台灣新聞週刊》468。此處參考網路版：<http://www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jsp?bulletinid=21490>

¹⁴⁷ 請參閱：〈傳承月琴 陳明章背負使命感〉，《大紀元》，2009/4/8。網址：<http://www.epochtimes.com/b5/9/4/9/n2489251p.htm>

「本土意識」取代「鄉土意識」成為社會上的主流思維，經過一種「歷史的發明」，也就是透過眾人的再次詮釋，陳達過世多年後成為「本土歌手」的代表，其具有的「本土」意義也經過一系列「紀念」儀式徹底被強化。而陳明章在形象上、曲風上有意識地與陳達親近，都使得陳明章身上的「本土味」有了加強的效果。其素人歌手的形象、悲傷懷舊的曲風，加上與陳達的連結，都加深了陳明章樸實的質感，也成為陳達之後最具「素人形象」的「本土歌手」。

正如前述，陳明章音樂中的創作主題往往與文化認同中的「懷舊」有關。他重拾過去台語歌曲中的悲情感受，將辛酸的酒家女、失意的酒客、漂泊的浪子與辛苦的勞工都納入其創作當中。重要的是，此種哀怨與鄉愁的氣氛還具有另外一種作用，在他的音樂裡，悲情帶來了「懷舊」的效果（亦威 1991：98）。在第二章裡本論文討論「回歸鄉土」文化運動中，帶有一種「懷舊」的氣氛，透過城鄉之間的拉扯，將「鄉」與傳統、自然、樸質等「好的」特質連結在一起；將「城」與現代、破壞、複雜等「壞的」特質連結在一起。然而陳明章音樂作品中的「懷舊」策略，則是將「鄉」與「城」並置，以鄉下人或低下階層在城市裡的悲情遭遇，進行對城市、對政府的控訴。

廖炳惠認為陳明章的主題多「採取走江湖的鄉下人，刻意凸顯其遊牧、游擊性格，在廟口、市場展現Mikhail Bakhtin所說的歡會（carnival）對正統文化及其權威作種種嘲諷與顛覆」（廖炳惠 1991：117）。也就是說，陳明章並不排除進入城市，如《下午的一齣戲》裡〈再會吧！北投〉一曲就是最好的例子。它的場景就設定於台北市北投地區的酒家之內，故事以酒家女將要出嫁當人姨太太為背景。酒家女「今晚要離開溫泉路 離開這條破碎的黃昏路」，雖然只是當人的「細姨」，但是還是「祝伊幸福 不用又躺在這塊冷霜霜的榻榻米」。然而她卻開心不起來，為了「不敢說出伊的身世」而憂愁著。「娶細姨」、「酒家女」這樣的形象均為既有對舊日台灣與過時傳統的刻板印象，在現今發達的城市裡卻還在上演著這樣的悲情故事。這不僅是對酒家女的同情，也是對城市當局公開嘲諷與指責。用廖炳惠的話來說，是「採遊牧的鄉下人入城打游擊的策略，去回味鄉野，批評城市當局」（廖炳惠 1991：118）。

陳明章的作品裡時而寫到低下階層在城市生活中的委屈與不愉快，而此種

對城市生活的批判，實則帶有對政體、國家不滿。城市象徵著文明、進步與權威，在此將城市當局直接指稱為當權政府亦無不妥。如同黑名單工作室《抓狂歌》與朱約信《朱約信的音樂》兩張專輯，陳明章的《下午的一齣戲》也帶有對政府當局的不滿，只是並不像該兩者如此直接地表露，僅以「懷舊」的手法透過城與鄉、政府與人民的替換來進行暗喻而已。

然而本論文發現，陳明章雖透過「懷舊」的策略，從「城鄉意識」來進行對政府當局的「游擊戰」，但是此種「懷舊」現象不只出現在陳明章的音樂作品當中，更可能是該時代共有的文化感覺結構。陳明章《下午的一齣戲》專輯封面（見下圖六），以泛黃的黑白印刷報紙為底，如同查詢電影時刻表般，將專輯中的曲目羅列於上，不僅寫著「台灣最後一個民謠傳奇的人生之歌」，更帶著一種復古、懷舊的風格。而上一節所討論的黑名單工作室《抓狂歌》專輯，其封面（見82頁圖一）則是印製成如同舊時藥品的包裝盒一般，以充滿濃厚的懷舊氣息，藉此吸引閱聽人的注意力。



圖六：陳明章《下午的一齣戲》專輯封面

除了音樂作品之外，當時也出現一波「懷舊」書籍熱潮，大量的出版品開始討論過去台灣的生活點滴。有專書的討論，如《古台諺現世說：台灣懷舊小語》（杜文靖 1993）、《古早語台灣情：台灣懷舊小語續卷》（杜文靖 1994）、《台灣懷舊之旅：古早台灣人的生活紀實》（黃金財 1998）等。也有

透過大量攝影照片，輔以文字說明的《懷念老台灣》（康原 1995）和《看見老台灣》（張建隆 1999）。甚至還有為了讓小朋友，了解爸爸媽媽過去生活的圖文書，如：《光腳丫的爸爸》（邱承宗 1993）、《媽媽的玩具箱》（黃瓊瑩 1993）等。

「懷舊」主題也常展現在當時的電影主題當中。侯孝賢1989年的《悲情城市》時代設定在「二二八事件」前後，透過一個家庭的故事反映時代變遷與政權轉換帶給島內人民身分認同之衝突；1993年的《戲夢人生》則是布袋戲大師李天祿的自傳體電影，重新檢視日據台灣的五十年間，人民所共同經歷的經驗。王童1992年的《無言的山丘》亦是討論日治時代台灣人的處境，描寫當時台灣勞工在日本政府高壓統治之下的辛酸痛苦。吳念真1994年的《多桑》則描寫受日治時代教育的父親，在日本的舊夢退去之後所產生的無法適應。另外，楊德昌1991年的《牯嶺街少年殺人事件》以台灣六〇年代初期的一件少年殺人案件作為反省，討論兩代外省人對於國民黨統治的認同與懷疑。

上述電影都將時代背景設定在過去的台灣社會，不論是日治時代、二二八事件，還是六〇年代，這些電影裡都有各自對殖民經驗與認同問題的處理。然而這些電影透過畫面，將大量的懷舊影像映入觀眾的眼簾，帶給當時台灣社會很大的衝擊。也在這個時候，出現了大量的懷舊餐廳，最有名的便是1987年開業，被稱為民進黨「秘密基地」的「阿才的店」¹⁴⁸。這些懷舊餐廳與當時的懷舊主題的台灣電影也有所關連：

最早從和平東路的「攤」、「阿狗兄俱樂部」、「阿爸的情人」、「阿才的店」等都是走懷念老台灣的調調，結合當時侯孝賢的電影「悲情城市」，把九份等礦工文化和台灣四十年帶的遺物，火車票、彈珠汽水、大圓糖、白雪公主泡泡糖等小孩零食，變成一種現在三、

¹⁴⁸ 請參閱：

TVBS網路新聞〈綠營「秘密基地」 阿才的店將熄燈〉：

http://www.tvbs.com.tw/news/news_list.asp?no=yehmin20100205185512

中時電子報人間副刊〈90年代專輯——遊藝90、玩樂90、那時候有風：追憶九〇年代〉：

[http://news.chinatimes.com/Chinatimes/Philology/Philology-](http://news.chinatimes.com/Chinatimes/Philology/Philology-Coffee/0,3406,112009101600394+11051301+20091016+news,00.html#here)

[Coffee/0,3406,112009101600394+11051301+20091016+news,00.html#here](http://news.chinatimes.com/Chinatimes/Philology/Philology-Coffee/0,3406,112009101600394+11051301+20091016+news,00.html#here)

四十歲人的童年回憶¹⁴⁹。

甚至有懷舊餐廳以電影「多桑」為名，來到餐廳，好像進入光復初期的台灣家庭¹⁵⁰。而從懷舊餐廳大量湧現的狀況來看，「懷舊」這一風格在九〇年代是極為流行的，也漸漸的被納入商品化體制當中。從下面各報的報導當中，可以發現「懷舊」流行化與商品化的現象：

這些帶著舊舊台灣風味的開店風格，像一陣流行旋風，迅速攻佔了台灣中青一代的休閒品味，甚至連一些與那個年代「素未謀面」的新人類，也將上懷舊餐廳，當做是一種時髦的「復古新流行」。在緊張的生活節奏中，現代人仍希望藉由休閒時的「懷舊旅行」，尋回情感上舊有的悠閒空間¹⁵¹。

當初「多桑」是希望吸引中年以上的消費者前來懷舊，沒想到年輕人很喜歡「多桑」的氣氛，來的比中年人多¹⁵²。

許多餐廳的生意一落千丈，倒店關門的時有所聞，然而這種本土懷舊飯館自願自的穩定，受到的衝擊不大，甚至依舊陸續出現。……懷舊餐廳在此時很穩健，只能說碰對了時機，不該認為是不景氣下的產物¹⁵³。

從這些關於懷舊風格與懷舊餐廳的報導來看，「懷舊」在九〇年代確實掀起了很大的流行。這種「懷舊」的流行也持續延燒至九〇年代末期與公元兩千年以後，更多懷舊餐廳的出現，各地方政府積極發展觀光老街，老街之內也出現許多傳統的「柑仔店」販售懷舊的食品與玩具。在音樂的表現上，更有直接打著六〇年代復古風的「旺福」樂團出現。由此看來，九〇年代初「懷舊」的流行

¹⁴⁹ 〈母親節 表孝思：九份，有童年回憶；紅樓，濃濃懷舊滋味；摸油湯，在豬圈裡吃飯〉，《聯合晚報》。1997/5/4，20版。

¹⁵⁰ 〈豬油拌地瓜飯、圓桌與竹凳：高雄 上小館懷舊 往事可回味〉，《聯合晚報》。1998/5/9，14版。

¹⁵¹ 〈台灣悠閒文化探索17 薪傳的省思：誰道中式閒情拋棄久〉，《聯合晚報》。1992/5/29，15版。

¹⁵² 〈豬油拌地瓜飯、圓桌與竹凳：高雄 上小館懷舊 往事可回味〉，《聯合晚報》。1998/5/9，14版。

¹⁵³ 〈新保守主義 懷舊餐廳 土得夠味：炒米粉+板凳+老歌〉，《聯合報》。1990/11/25，32版。

化與商品化，時至今日依舊有其影響力。

七〇年代後出現的「鄉土熱潮」文化運動中，瀰漫著一種「懷舊」的特徵。如同在羅大佑的〈鹿港小鎮〉裡，鄉土與都市是對立的兩面，鄉土代表的是傳統、簡單、樸實與善良；都市代表的是現代、複雜、浮誇與罪惡。在反西化氛圍濃厚的七〇年代，這種「懷舊」更可延伸將鄉土視為是傳統的、樸質的「中國」，都市則代表著現代的、罪惡的西方國家，像是〈亞細亞的孤兒〉中所反省的內容般，「緬懷鄉土（中國），譴責都市（西方）」成為文化界共有的基調。這種對鄉土而來的懷舊，也展現在台北知識圈對陳達的追逐之上，陳達帶給當時的正是自鄉下而來，自然樸質的聲音，一種未經城市洗禮真實真切的庶人音樂創作。

不同於七〇年代懷舊的「鄉土歌曲」，九〇年代「本土化」成為主流意識，也因為本土化的流行，社會上出現大量懷舊書籍、懷舊唱片與懷舊電影的販售，在懷舊風格盛行之下，懷舊餐廳、懷舊商品，甚至是懷舊的美學大量的被加以商品化。雖然大多數的文化創作者對於自己的作品都有其原創性的追求，但是當代大量以商品形式販賣的懷舊風格唱片、討論懷舊的書籍，與懷舊主題的電影，我們很難說這些文化產品與九〇年代整體懷舊風格的流行化無關。

本節討論的陳明章，以「懷舊」的策略批評政府當局，也利用這些懷舊的主題，使其看起來更具「本土味」。然而這也很可能是受到當代懷舊風格的影響，使得陳明章的音樂創作在一種「本土化流行趨勢」中出現。本論文將陳明章的懷舊「本土音樂」視為是九〇年代本土風格與本土化的一部份，而這種「本土化的流行」也與流行音樂商品化，或是本土商品化有密切的關係。在陳明章的作品裡，看到了九〇年代共有的文化感覺結構，以及「懷舊」的商品化，而這股懷舊商品化的風潮，也從九〇年代持續延燒至今，尚未有消退的跡象。

第四節 小結

「美麗島事件」之後，站在反對政府立場的黨外人士開始有更多的街頭抗爭運動。在這些街頭運動中，常可在隊伍中聽到〈望你早歸〉、〈黃昏的故鄉〉或是〈一隻鳥仔哮啾啾〉這樣的台語歌曲。這些台語老歌如同李雙澤的〈美麗島〉一般，在創作之初並非具有政治上的訴求，它們只是在抗議的場合中發揮了不同的意義。歌詞在新的時空背景下產生了新的解讀，透過歌聲將具有相同訴求的民眾凝聚起來，使場合中的參與者了解到身邊的人與自己是有共同信念的「同胞」，產生「想像共同體」的概念。而這些在黨外運動場合中常被傳唱的歌曲，主題多以「離家」、「無家」為主。例如〈黃昏的故鄉〉、〈媽媽請你也保重〉和〈望你早歸〉中，黨外人士「離家」卻不能回家的流亡心情或牢獄之苦；或是〈一隻鳥仔哮啾啾〉中，國民黨政府統治之下「無家」可歸的悲痛憤慨。黨外人士藉由台語歌曲中特有的悲戚感與「離家」、「無家」的題材凝聚起街頭群眾的感同身受，而這些「思念家園」與「無家可歸」的「悲情的」控訴正是此一時期具有「本土意識」的歌曲之特徵。

解嚴之後，思想自由的風氣漸漸在社會散開，流行音樂的創作空間也隨著政治輿論的開放與審查制度的取消有了更大的自由，台灣的流行音樂開始有機會吸收社會政治事件成為創作的素材。在九〇年代初，出現了一波「新台語歌運動」，如同七〇年代末期的「民歌運動」一般，不僅展現了對社會土地的關懷，也受到知識份子與大學學子的歡迎，也將八〇年代初期羅大佑那種對都市生活的批評帶入歌曲當中，有論者將之稱為「新一波的民歌運動」。與民歌運動與羅大佑的作品不同的是，這波運動當中多是以台語作為發聲的語言，而社會批評的力道也更加強大。不僅關心政治時事，對執政政府發出抗議之聲，甚至顛覆既有「統一中國」的國族認同。

在這波運動當中，黑名單工作室的《抓狂歌》與朱約信的《朱約信的音樂》專輯一掃過去台語歌曲的悲情，改用搖滾為主的多元曲風，加上直接憤怒的歌詞，以極具「抗議的」音樂內容帶來一種新的顛覆。歌詞中不僅充滿對城市生活的不滿，且時而提及當下社會上發生的抗議示威事件，藉此對政府威權

提出質疑，認為國民黨政府既有的教條業已過時，現狀下反攻大陸已無可能，遂產生了不同於中國民族主義的另一種國族認同的可能性。

而陳明章的《下午的一齣戲》雖沒有上述二者直接憤慨的歌詞指涉，但透過其中城鄉意識的討論，也進而批判了執政當局。陳明章較不同於「新台語歌」其他創作者的地方在於，《下午的一齣戲》未如《抓狂歌》般完全脫離台語歌曲的哀怨氣氛，但也已經不同於過去純粹個人式的情感抒發，而改以更宏觀的視野來陳訴社會文化的困境。

此外，陳明章作品中「懷舊」的主題，加上他師法陳達的「素人歌手」形象，均使陳明章更具「本土味」。然而陳明章的「懷舊」策略是受到九〇年代懷舊風格的影響，使得他的音樂創作在一種「本土化流行趨勢」中出現。也就是說，陳明章的懷舊「本土音樂」是九〇年代本土風格與本土化的一部份，而這種「本土化的流行」也與流行音樂商品化，或是本土商品化有密切的關係。在陳明章的作品裡，看到了九〇年代共有的文化感覺結構，以及「懷舊」的商品化，這與七〇年代「懷舊」的「鄉土音樂」在內涵上有很大的差異。

本章當中也就陳達是如何從「中國民族音樂的靈魂」變成「本土歌手」的典範做了一番討論。從陳達1978年為雲門舞集配唱的《薪傳》一劇，在七〇年代與九〇年代眾人看法的改變來看，既可發現兩個年代對陳達與《薪傳》的不同詮釋。在陳達過世十年後，經由一次又一次的再詮釋、文化再現與紀念儀式，漸漸地樹立陳達「文化偶像」的地位，將之與「本土」劃上等號。

總結來說，在本章當中所討論具有「本土意識」的歌曲，多帶有政治抗議的意涵在其中，且多用當時官方語言之外的「台語」作為發聲。使用在黨外運動場合中的台語歌曲，則多以「離家」、「無家」的哀傷的主題作為訴求，使得這時候的「本土」不僅具有政治反抗的象徵，還帶有「悲情」、「苦難」的味道。到了「新台語歌運動」時期，「本土」依舊是政治抗議的代表，但是已經一掃過去台語歌曲的哀怨，改以較為直接地憤怒控訴為主，渴望明天會更好

的出現¹⁵⁴。而不管是黨外運動歌曲或是「新台語歌」，我們都可以發現其中對既有國民黨政府教育下國族認同的挑戰，這是與第二章中討論具有「鄉土意識」歌曲最大的不同之處。

具有「鄉土意識」的歌曲，雖強調對鄉村的描寫、對土地的關懷，並以寫實的風格對社會進行檢討，但卻從未挑戰國族認同上的問題，僅只是在文化認同層次上進行反省。然而，在解嚴前後至九〇年代這一時期，「本土意識」湧現，具有「本土」意涵的歌曲更多是對城市生活的批評，而對社會批評的力道則更為猛烈，以抗議、控訴為主，且往往使用台語傳唱，這當中幾乎都包含了政治上的指涉。更重要的是，「本土意識」中的反省已達到國族認同的層次，懷疑國民黨政府幾十年來的國族想像，在這些「本土歌曲」中進而產生了建構另一種國族認同的可能性。

¹⁵⁴ 這裡可以對照觀看的是，民進黨選舉歌曲使用上的變化。如陳水扁1994年競選台北市長時的〈春天的花蕊〉，風格便不同於早期普遍哀怨的〈望春風〉、〈補破網〉、〈一隻烏仔啾啾啾〉等歌曲，望以走出悲情性格，建立希望、快樂的新面貌（蕭蔓如 2008：70）。而民進黨1996年總統大選的競選歌曲雖已展現強烈的本土意識與人文關懷，但基調仍已悲情訴求為主，但往後的總統大選，歌曲取向漸漸都朝著「年輕台灣」、「族群融合」的風格改進，擺脫既有悲情形象（黃文鈺 2009）。

肆、「多元」文化與批判的本土音樂之興起

公元兩千年以後，台灣政治局勢與音樂產業的發展狀況都較前一時期有很大的不同。在政治上，兩千年的總統大選發生了我國歷史上首次的政黨輪替，結束台灣過去五十年單一政黨執政的歷史，為民主政治的發展添了新頁。1987年解除戒嚴以降，台灣的政治氣氛持續往自由開放的方向邁進；1989年黑名單工作室《抓狂歌》專輯中的〈民主阿草〉一曲，成為台灣歷史上最後一首禁歌，此時的「新台語歌運動」展現出對政治現況的大量批評；2000年的政黨輪替則可視為台灣民主化進程的完成，言論自由的觀念已內化至台灣民眾之心中，在音樂創作上也獲得最大的空間，暢所欲言，提供各種意見發聲的管道。

除了政治氛圍的開放之外，音樂產業狀況的改變，也是兩千年以後「本土音樂」多元發展的重要原因。自八〇年代中後期開始，飛碟和滾石兩大唱片公司的商業壟斷，加上政治的鬆綁，國際資金亦開始流入。九〇年代，本地的大部分唱片發行公司已被跨國音樂集團所囊括，台灣的流行音樂納入了全球化的經營體系當中，商業化建制自此已完全抵定。國語商業流行歌曲佔滿整個音樂市場，加上九〇年代跨國唱片公司帶來的大量西洋流行音樂，商業的力量已在唱片市場中大獲全勝。然而在迎接千禧年之際，看似牢不可破的商業音樂市場出現了縫隙。幾家小眾的唱片公司默默地努力著，較著名的如：1989年成立「索引」製作公司的「水晶唱片」¹⁵⁵、1993年成立的「大大樹音樂圖像」¹⁵⁶、1998年成立的「角頭音樂」¹⁵⁷與2002年甫才成立的「小白兔橘子唱片」¹⁵⁸，透過

¹⁵⁵ 關於水晶唱片的歷史與討論可參閱：羅悅全，2000，〈台灣地下音樂的推手——水晶唱片的新音樂之路〉。頁175-188，收錄於羅悅全編，《祕密基地：台北的音樂版圖》。台北：商周出版。

任將達，2000，〈多重選擇的聲音—水晶唱片〉。《搖滾客》復刊1：14-26。

陳德愉，1997，〈伍佰與金門王 都曾擁抱過這顆水晶：水晶唱片十年的掙扎路程〉。《新新聞》553。

¹⁵⁶ 關於「大大樹音樂圖像」的理念與沿革請參閱：張世倫，2005，〈音樂叢林裡的辛勤園丁——鍾適芳與「大大樹音樂圖像」〉。《光華雜誌》30（9）。

¹⁵⁷ 角頭音樂簡史可參閱：陳雅聞，1999，〈偽另類真角頭：張四十三和他的角頭音樂〉。《破報》復刊61。

他們的耕耘，2000年的金曲獎入圍名單呈現了一股與既往大不相同的氣象。當時的報導如此寫道：

「變天了！」昨天金曲獎入圍名單一公布，圈內很多人笑說：「不只國家政權變天，連流行音樂也變了。」入圍十八項的「魔岩」，經營風格向來不刻意迎合市場口味，而原住民音樂大放異彩、默默耕耘的音樂人，都是今年的熱門焦點¹⁵⁹。

頒獎當天則帶來了更大的驚奇，從隔天一篇名為〈奇蹟之夜 反傳統的勝利〉的報導即可得知此屆金曲獎所帶來的衝擊：

誰得獎都實至名歸，這是本屆金曲獎激烈之處。但今晚仍是奇蹟之夜……豬頭皮擊敗教父級對手陳明章，陳建年突圍以前望之如神的天王對手，都似大衛對巨人之戰……延續近年開始成形的評審風格，樂團勝利，原住民勝利，魔岩唱片代表的非傳統新主流勝利。角頭音樂的老闆張四十三開心，毫無心理準備的現職台東警察陳建年開心，連兩度上台表達反美濃水庫態度的客家樂團都好開心。市場弱勢者在比賽中揚眉吐氣¹⁶⁰。

由上述兩篇報導得知，該年的金曲獎不僅是入圍名單，連最後的決選結果都出現了「反常」的現象，也就是說，除了佔據主流商業市場的流行歌曲之外，非主流的音樂創作在台灣的能見度已經提高。這不僅僅是「樂團時代來臨了」¹⁶¹，亦屬於非主流音樂的原住民與客家音樂創作也在不同的獎項中分別獲得了肯定。

¹⁵⁸ 小白兔橘子唱片則可參考以下這本碩士論文：戴昀，2006，，〈台灣獨立唱片廠牌實作：以小白兔橘子唱片為例〉。台北：國立政治大學社會學研究所碩士論文。

¹⁵⁹ 〈金曲獎變天 魔岩樂翻天〉。《聯合報》，2000/3/24：26。

¹⁶⁰ 〈奇蹟之夜 反傳統的勝利〉。《聯合報》，2000/4/29：26。

¹⁶¹ 金曲獎「最佳演唱團體獎」此一獎項首度全數由搖滾樂團入圍，包括：五月天、四分衛、拖拉庫、亂彈均列榜上。拿下該獎的「亂彈」，主唱阿翔在上台領獎時高喊道：「樂團時代來臨了！」。請參閱：〈幾個樂團一起玩音樂〉。《聯合報》，2000/5/9：28版。

非主流的流行音樂在2000年的金曲獎上大放異彩，受到注目，除了小眾唱片公司的努力之外，自九〇年代中期之後開始湧現的大型音樂祭（festival）也功不可沒。這些戶外音樂活動不僅每每吸引了數以十萬計的聽眾共襄盛舉，提供更多的表演管道給非主流的音樂創作者，進而也增加台灣社會中各種音樂類型的發聲機會。「野台開唱」與「春天吶喊」自1995年舉辦以來¹⁶²，至今已連續舉辦十餘年；而2000年首度舉辦的「貢寮國際海洋音樂祭」更是年年吸引大量的聽眾參與其中，從第一屆的3萬多次，到去年第九屆已達51萬人次，且共有132組團體報名參賽，顯示「海洋音樂祭」的規模與影響與日俱增¹⁶³。從兩千年金曲獎的案例和「三大音樂祭」的盛況來看，過去商業歌曲獨霸的狀況已經鬆動，隨之而來的是各式各樣音樂類型在音樂市場中越來越大的縫隙，也帶給台灣社會更多元的音樂創作契機。

在本章當中將討論「本土音樂」在此一時期中所具備的多元特性。研究中所舉出的案例多為非主流音樂，原因在於非主流的音樂創作的能見度大幅提升，有別於前一個時期，甚可將之視為台灣音樂產業在此時期最大的特色。此外，非主流的音樂創作較能避免商業的包袱，不必一味符合市場期望，更有機會創作出發自於內心的音樂作品¹⁶⁴。本章中將此一時期的「本土音樂」依照特色劃分為三種類型，分別為：「國族認同的」本土音樂、「社區參與的」本土音樂，以及「台客文化的」本土音樂。這三種不同特色的「本土音樂」之間並沒有完全清楚的界線，僅是一種理念型（ideal type）的形式，它無法完全複製經驗事實，只是一種手段而非目的，藉由勾勒出這些「純粹」的類型以方便我們理解此一時期「本土音樂」的各種樣貌。

¹⁶² 其中「野台開唱」已於2009年停辦。

¹⁶³ 〈海祭福隆熱情搖滾 歡樂沙灘發掘音樂人才〉。《中時電子報》，2009/7/9。
（<http://news.chinatimes.com/2009Cti/Channel/Life/life-article/0,5047,100314+112009070901020,00.html>）

¹⁶⁴ 在此我們並不是說非主流唱片與商業利益完全無關，而是因為採取獨立發行做法所需花費的成本較少，不必完全服膺於市場期望，只要有少數的聽眾支持既可回收，也因此更能夠創作出貼合於創作者想法的作品。關於主流與非主流音樂的辯證，可參閱：鄭凱同，2005，《主流與獨立的再思考：文化價值、音樂產業與文化政策的思辨與探討》。台北：淡江大學大眾傳播學系傳播碩士班碩士論文。關於非主流音樂的產銷，則可參閱：林怡瑄，2003，《台灣「獨立唱片」研究》。台北：國立政治大學新聞研究所碩士論文。

接下來的文章裡，將分析三種不同特色的「本土音樂」，並選擇與其特色親近的例子加以討論。「國族認同的」本土音樂以閃靈樂團作為案例，在他們的音樂作品中可以嗅出國族認同上強烈的台獨主張；「社區參與的」本土音樂，則以黑手那卡西、交工樂隊為例，在這兩組團體的音樂創作歷程裡可以發現他們為社區發聲的用意與對社會運動的參與，另外將一併討論陳建年的音樂創作，他為原住民的生活寫下很好的註解；最後將討論「台客文化的」本土音樂，論文中以濁水溪公社作為分析的案例，從次文化的角度來進行討論，並藉此反省既有本土音樂的形式裡所缺少的女性意識。

第一節 「國族認同的」本土音樂創作：閃靈樂團與全國搖滾聯盟

「國族認同的」本土音樂作為一種理念型，我們假定此種類型的音樂作品中帶有強烈的國族認同感。按照台灣的歷史脈絡，在追溯我們身分的多重性與流動性這一過程中，粗略的可以區分出兩種截然不同的國族認同，一種是較具有「中國意識」的國族認同；一種是較具有「台灣意識」的國族認同。作品中不論是出現上述兩種傾向中的哪一種，只要創作者有強烈、濃厚的欲求，希望透過自身的音樂作品表述其秉持的「國族認同」之傾向與內涵，我們都將此視為是「國族認同的」本土音樂創作。近期最顯著的例子便是「閃靈樂團」，在2008年的總統大選中，閃靈樂團的創作首腦主唱Freddy加入民進黨候選人謝長廷的輔選團隊，成為重要幹部並引起報章雜誌大幅關注，使閃靈樂團不僅在音樂場域中有宣揚其國族認同的機會，也在其他公共場域中有發言的管道¹⁶⁵。

閃靈樂團成立於1996年，是一支走陰暗詭譎黑金屬樂風的樂團。歌詞深晦難懂，加上其中濃厚的「台灣意識」，在國內獨樹一格。團員們公開支持台灣

¹⁶⁵ 除了2008年擔任民進黨總統候選人謝長廷的重要幕僚之外，Freddy也於2009年的縣市長選舉中四處奔波為民進黨候選人站台輔選。其輔選蹤跡遍及桃園、苗栗、宜蘭等地，也顯見Freddy在政治環境中已有一定的影響力。請參閱：

〈鄭文燦 閃靈主唱陪掃街〉。《聯合報》，2009/11/28：B2。

〈苗栗縣長選舉 產業牌對青年票：劉政鴻拉鴻海 楊長鎮有閃靈〉。《聯合報》，2009/11/23：B2。

〈宜蘭選戰：閃靈Freddy力挺林聰賢〉。《聯合報》，2009/11/17：B2。

獨立的主張，也使得他們較其他創作樂團得到更多的關注。閃靈有著鮮明的政治立場，雖在作品中從未出現過「台獨」二字，卻處處顯露出閃靈對台灣這塊土地所秉持的獨立思想（徐子婷 2007：56-57）。

第三張專輯《永劫輪迴》中，閃靈樂團選擇「林投姐」這一台灣著名的鄉野傳說，來彰顯台灣作為一個「邊陲」之地（相較於明清時期的中國）所展現出的在地價值觀。專輯中描述「陽世間的災難無法用陽世之法來平反，厲鬼反而成為對抗悲命的民間護身符」的情節，林投姐死後化身厲鬼，躲在算命先生的雨傘裡，橫渡黑水溝，到汕頭尋找負心漢報仇。主唱Freddy表示：

當初被中原視為化外之地的台灣，中國商人來台欺騙掠奪後隨即返反大陸，台灣人承受這樣的人禍卻無法可管，於是「林投姐」、「周成」這類厲鬼復仇的傳說不但出現，而且成為廣為流傳的民間故事。相較於中原文化中小鬼應受正神懲處、力求陽世大團圓結局的價值，這種（台灣）厲鬼傳說不會在中原盛行，也不會成為中原文化的主流（閃靈樂團 2006：34）。

此一鄉野傳說警惕人們惡有惡報，有勸人為善的意涵。更重要的是，閃靈樂團透過林投姐的故事，點出黑水溝兩岸的強烈對比，當初被中原視為化外之地的台灣，有著與對岸中原不同的民俗價值觀（徐子婷 2007：67-68）。此外，在第四張專輯《賽德克巴萊》裡，閃靈樂團則是以著名的「霧社事件」作為題材，講述賽德克族頭目莫那魯道帶領族人英勇抗日的故事，提醒人們慎終追遠，緬懷這塊土地上的原住民前輩的所作所為，藉此強調原住民與當代台灣住民的直接關連，否認過去國民黨政府透過教育所欲建立的中國國族認同。

從閃靈的創作主題當中可以清楚發現，他們試圖透過「林投姐橫渡黑水溝」的題材劃清台灣與大陸的關係，並且期望以「原住民英雄」的故事突顯台灣文化的特殊性。而2009年閃靈樂團的最新專輯《十殿》更展現了高度政治性，徹底宣示反對國民黨舊有秉持的中國民族主義意識，不僅選用「二二八事件」作為創作題材，並且還在歌曲〈鬼縛〉的音樂錄影帶中加入了焚燒國民黨黨旗與砍蔣介石頭的橋段。樂團主唱Freddy在接受訪問時表示：

《十殿》這張專輯的故事是在寫1947年一個台灣少年，為了改變二二八屠殺的事件，到地獄去搶生死簿的故事……講到二二八當然會想到蔣介石，所以藉由蔣介石的銅像被砍頭，以及焚燒獨裁集團國民黨黨期來扣住這個故事……也可以表達我們反對一個民主社會到處都安放獨裁者銅像……我們是反對民主社會繼續崇拜獨裁者¹⁶⁶。

由此可知，《十殿》專輯的主要內容是在控訴國民黨政府當年二二八事件發生時的不當作為。除了以「焚燒國民黨黨旗」與「砍蔣介石的頭」此種相當情緒宣洩式的手法作為音樂錄影帶的內容之外，在影片中還可以見到一名少年拿刀自戕的畫面。透過少年面對自殺時的掙扎，閃靈樂團欲表達的是面對國民黨政府的屠殺之際，少年的無力抵抗，僅只能以自戕的方式到陰曹地府搶救「同胞」性命，望以此突顯「身為台灣人的無奈」。這樣的作品內容，正如《十殿》專輯的宣傳海報（見下圖七）所稱「保護故里、打倒暴政」，清楚地指出「我們的」故里與「外來的」暴政之對立，從中可以發現在國族認同上閃靈樂團宣稱了「我們」與舊有國民黨政府的不同，迥異於國民黨中國民族主義國族認同，台灣民族主義意識的國族認同呼之欲出。透過〈鬼縛〉的例子，可以發現「國族認同的」本土音樂的一個重要特色，即是在音樂作品中帶有的情緒宣洩。情緒在建立國族主義時是非常重要的工具，透過情緒可以凝聚支持者的信念，產生排外的特性，以此堅定、強化支持者之訴求。

¹⁶⁶ 「閃靈Freddy受訪側拍，閃靈《十殿》訪問特輯之三（突發追加）」，受訪影片網址：<http://www.youtube.com/watch?v=TpeeUh8r1b4>



圖七：
閃靈樂團《十殿》宣傳海報

閃靈樂團本是在台灣獨立樂界頗具知名度的樂團，兩千年便開始接受國際各大音樂祭之邀，在世界各地多有演出。閃靈樂團在黑金屬音樂中加入了二胡的演出，不僅藉此拉出更為哀怨淒美的氣氛，也為音樂全球化與在地化之間的拉扯做了一次詮釋。「西方」的重金屬音樂加入具有「東方」色彩的二胡，並以台灣神話與歷史故事為創作主題，加上曲調中融合五聲音階與台灣小調，結合成與西方重金屬音樂迥異的特有風格，也使得閃靈樂團漸漸獲得全球層次上

的重視。在2009年，閃靈樂團從獨立廠牌加入國際大廠環球音樂，更讓其音樂與信念有更通暢的管道進入全球各地的唱片市場。

此外，閃靈樂團也受到兩千年後陳水扁政府的重視。2007年7月，展開橫跨歐美亞洲近百場的巡迴演唱會，並將之定名為「UNlimited Tour」，並發表單曲〈UNlimited TAIWAN〉的音樂錄影帶。此舉得到陳水扁政府的支持，並由新聞局補助閃靈樂團文宣和部分旅費，經費達新台幣六百多萬元¹⁶⁷。閃靈樂團的用意是要藉由國際巡迴演唱會的機會，讓世界各地的樂迷了解台灣受到聯合國（UN）限制（limit）的現實，期盼此種國際處境能夠獲得注意。閃靈以「Taiwan」為名，控訴聯合國對「台灣」的打壓，此一「正名」的動作也顯示閃靈樂團具有濃厚台灣意識的國族認同。

不僅是在國際巡迴演唱會中表態，閃靈的成員更透過其他的音樂活動，以「正名」的行動來突顯他們的國族認同。透過參與「全國搖滾聯盟」（Taiwan Rock Alley, TRA），閃靈樂團得到另一個在大型音樂活動中發聲的機會。在「全國搖滾聯盟」舉辦的音樂活動裡，閃靈樂團從不缺席，樂團首腦Freddy更身兼聯盟要角，籌備每一次的演唱會活動。全國搖滾聯盟透過舉辦演唱會的形勢，來達到宣揚台灣意識的目的，透過音樂來塑造台灣人的國族認同。全國搖滾聯盟自1995年起，每年舉辦訴求以「台灣」為名的音樂祭「Formoz Festival 野台開唱」；並從2000年開始，於每年的二二八事件紀念日舉辦「Say Yes To Taiwan」台灣魂系列演唱會；也曾於2003年發起「西藏自由音樂會」。

歷年「Say Yes To Taiwan」台灣魂演唱會的訴求，均以「反中國併吞演唱會」為主題，訴求以台灣為主體認同，反對中國併吞台灣（許建榮 2005：1）。到了2002年，「Say Yes To Taiwan」演唱會與台灣正名運動結合，推動台灣在國際社會上改以「台灣」取代「中華民國」之名稱，政治色彩更加明顯，充滿「台灣意識」的國族認同在演唱會中表露無遺（許建榮 2005：5）。2003年亦在演唱會中發起「內地是南投、對岸叫中國」的連署運動，全國搖滾聯盟認為明明是台灣內地的南投、陽明山，不叫內地；靠海的上海、廣州，卻叫內

¹⁶⁷ 請參閱：〈閃靈歐美巡唱 新聞局搭便車宣達加入聯合國〉。《中央社新聞》，2007/7/4。

地，是台灣娛樂圈為了順利進入對岸電視頻道市場而對國人所作的集體催眠，為此，全國搖滾聯盟發起這一波新的「正名」運動（許建榮 2005：6）。

2003年全國搖滾聯盟則籌辦引起國際注目的「西藏自由音樂會」，在西藏獨立與否的議題上，明顯與對岸執政當局秉持不同意見。而舉辦已久的「Formoz Festival 野台開唱」雖不如「Say Yes To Taiwan」具有明顯強烈的台灣意識，但從「Formoz」（Formosa）一字便可看出其符號行銷是直接訴求於「台灣」這個主體，在此演唱會中，全國搖滾聯盟改以軟性與置入式的行銷手段作為「野台開唱」的重點目標。

從上述閃靈樂團舉辦與籌劃的音樂活動中，明顯看出在樂團的理念上，宣揚具有台灣民族主義意識的國族認同對他們來說是很重要的。在閃靈樂團的音樂作品裡，亦能發現強調「台灣意識」的意圖，並以情緒式的演出作為傳達國族認同的手段。下一節將討論「社區參與的」本土音樂創作，不同於較帶有政治性與情緒性的「國族認同的」本土音樂，「社區參與的」本土音樂創作則是指向社會關懷，層面涉及社會運動、地方意識與族群關係等面向。

第二節 「社區參與的」本土音樂創作：黑手那卡西、交工樂隊與陳建年

「社區參與的」本土音樂充滿著對身處之土地的關懷，透過理性的討論與實際的社區參與行動，不同於過去「由上而下」的大論述基調，期望「由下而上」在音樂中傳達出基層人民的心聲。這些歌曲創作當中，多半具有濃厚的「社群感」，對於居住的環境多有描寫，並對於社區現狀有所反省。且不僅是從歌詞中提出反抗，創作者本身也直接參與實作，音樂創作者與社區、土地的關係緊密相結合，亦是此種「社區參與的」本土音樂創作最大的特色之一。在本節當中，我們將以反對「資方對勞工」壓榨的黑手那卡西、反對「城市對鄉村」侵佔的交工樂隊與反對「漢人對原民」漠視的陳建年做為例子，討論此一

類型本土音樂所具備的特徵；並在最後以交工樂隊和陳建年的個案為例，提出台灣各族群多元發聲的可能性。

一、黑手那卡西：集體創作與弱勢發聲

黑手那卡西的成立與工運的進行有密切的關連。從1988年的新光紡織士林廠關廠開始，關廠事件頻仍，嘉隆、福昌、聯福、東菱、東洋等大廠相繼關廠，在處理不當的情況下，引發勞資之間的糾紛進而發生勞方的抗爭運動。1996年年中，長期投身工運的陳柏偉與其他工運組織者認為應該成立一個工人樂隊，以利在集會場合中演唱十年工運來的重要抗爭作品，繼而可以持續創作文運歌曲，因此組成了「黑手那卡西」（陳柏偉 1998：38）。

創團自今十多個年頭，黑手那卡西的抗爭範圍不僅止於過去的工人運動，更對許多社區、族群有所關懷，投身「外勞」議題、「公娼」議題，以及「樂生療養院」等爭權抗議運動當中。團員之一的楊友仁提到黑手那卡西樂團運作的宗旨：

反抗者所面對的，通常是個龐大的壓迫體系，黑手那卡西要透過音樂的文化介入，特別是協力參與的音樂創作，融入抵抗者的生活，讓受壓迫的人民體會到，就是這樣的壓迫體系，同時壓迫著其他弱勢者，然而我們不孤單！透過音樂行動開創出來的文化—生活空間，各個反抗者可以分享彼此的經驗，將個別受壓迫的體驗，轉化到對整體壓迫結構的認知，進而賦予自身行動一個新的意義。也就是說，黑手那卡西要透過音樂這種文化元素，開創出抵抗者更寬廣的認同轉化空間（楊友仁 2008）！

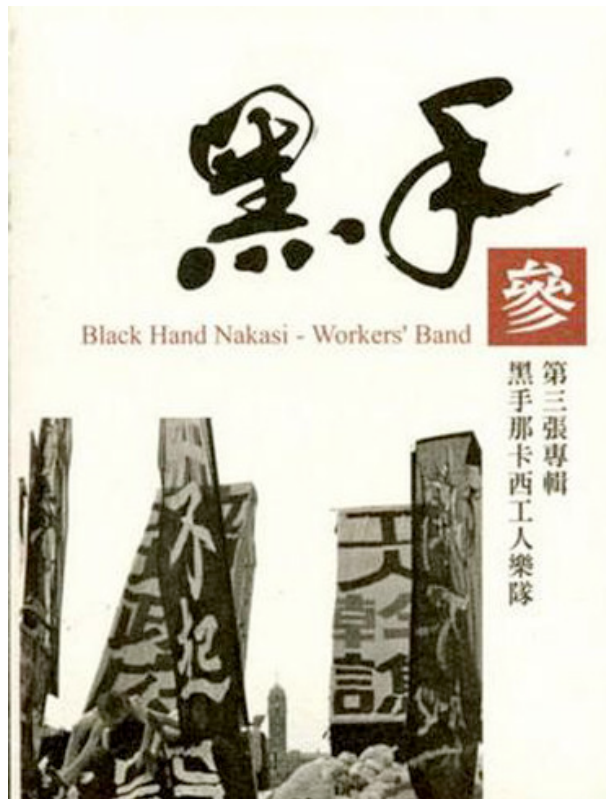
從上述觀點中，我們可以發現黑手那卡西一個重要關鍵特點，即是在於「集體創作」，分享彼此的被壓迫體驗與抗爭過程，才可能對整體的壓迫結構有更廣泛的認知。「集體創作」的概念，自創團初期便進行著，〈福氣個屁〉一曲就是在這個概念下生產出來的工運抗爭歌曲。此外，來自於八〇、九〇年代學運與社運傳承的黑手那卡西另一特點，則是嘗試讓「弱勢發聲」，協助他們以自

己的語言唱出心聲，讓受壓迫者有傾訴的管道，勇敢「現身」對抗主流論述對他們長久以來的忽略。黑手那卡西以「集體創作」與「弱勢發聲」作為樂隊創作理念的核心，正突顯了「社區參與的」本土音樂的特色。實際投身社會運動，透過音樂的文化介入與協力創作帶來更大的影響力。

1996年陳柏偉第一次與其他工運組織者開始共同討論歌曲的創作。作為台灣經濟奇蹟廣告文化符碼代表的「維士比」飲料廣告，港星周潤發在廣告中與一群西裝筆挺的外國客戶完成合約之後，轉身對窗口下方的工人們大喊：「勞動兄弟們，你們是台灣經濟奇蹟幕後的無名英雄！」¹⁶⁸，而工人們此時隨舉起手上的「維士比」齊聲歡呼：「福氣啦！福氣啦！」。

黑手那卡西將「福氣啦！福氣啦！」改為「福氣啦！屁！」，因為台灣的工人們根本沒有這麼福氣（陳柏偉 1998：41-42）。加上1996年底，兩起最為喧騰的關廠事件「聯福製衣」與「福昌紡織」，所以將歌名取作〈福氣個屁〉，也有諷刺此二「福」字輩的惡質工廠（陳柏偉 1998：44）。〈福氣個屁〉一曲的歌名使用了反諷的手法，指出電視廣告「福氣」一說的荒謬，對於「台灣經濟奇蹟」下受到壓迫的工人之處境進行反省。而從黑手那卡西2009年的《黑手參》專輯封面（見下圖八）來看，總統府前遊行隊伍中一支抗議旗幟簡單地寫著「工人幹譙」，正是說明黑手那卡西歷經多年依舊不變的創作宗旨，以工人階級的角度出發為辛苦的勞工們發聲，反映出資本主義體制下產生的剝削與壓迫。

¹⁶⁸ 在這裡我們可以省思的是，資方（周潤發）與工人們的相對位置。在廣告中工人們是抬頭望向周潤發的，因此可見老闆是位居高位，臨下對廣場中的僱員工人們喊話。這種空間位置的安排也反映了資方與勞方的高低關係。



圖八：
黑手那卡西《黑手參》專輯
封面

〈福氣個屁〉的創作模式，後來也成為黑手那卡西的音樂生產方式，有時候幾個團員一起討論，有時候則與抗議群眾共同創作。從一開始工運組織者間的討論，後來慢慢協同工人與弱勢者進行發聲。其價值在於，黑手那卡西的音樂文化生產並非透過專業創作人之手，而是未經引經據典的真切聲音。來自弱勢主體的發聲，使創作更現實，也更有力道，而後還加入了參與抗爭運動的青年學子的聲音¹⁶⁹，透過這種「涉入抗爭現實的集體創作」也將弱勢者與抗議者彼此連結起來（莊育麟 2005：102-103）。

黑手那卡西在「樂生療養院」的抗爭中也是以這樣的方式參與協作歷程。黑手那卡西的成員陪著樂生院民從熟悉的台語老歌唱起，進而逐步地改編了自日據時代既有的〈樂生院之歌〉，並透過集體創作的討論，寫出了〈你咁賠的起〉的歌詞。在黑手那卡西的協助下，院民們還創作出〈院民之聲〉、〈每天早上蟬在叫〉等傾訴樂生院院民心聲的歌曲（蕭長展 2009：80-81）。也在黑手那卡西成員與青年樂生聯盟的幫助下，徹底達到「弱勢發聲」的目的，於2005年底發表《被遺忘的國寶－樂生人權鬥士之聲影》專輯，將樂生療養院院民的

¹⁶⁹ 如2004年由黑手那卡西組織的「工殤音樂工作坊」與2005年的「人民火大」集體創作工作坊，都有受難者與對此議題關心的憤怒青年學子的參與。

心聲推向給社會大眾知曉。此外，院民還組成「樂生那卡西」在「音樂、生命、大樹下」系列活動中，登台演出，透過此種「弱勢發聲」的過程，對長期被污名化的受害者來說有相當正面的幫助。受害者勇敢地站出來，表達自己的悲苦之處，主動對抗主流論述一直以來對他們的欺壓，使得台下的觀眾，或者是後來接觸到此一訊息的群眾有了對他們瞭解的機會，進而獲取更多的支持¹⁷⁰。

黑手那卡西首先藉由音樂文本的「集體創作」令所有被壓迫者都能夠彼此瞭解與串連，增加音樂創作中的真實性與真誠性；而後在給予「弱勢發聲」的機會，如此一來，不僅讓弱勢者有自行傾訴、控訴的管道，使他們被壓抑的情緒有所紓解，也進而獲取更多外界的理解與援助，「集體創作」與「弱勢發聲」這兩種策略正是「社區參與」的最好例子。

二、交工樂隊的「社區參與」

交工樂隊與黑手那卡西同樣展現出對社群、社區的強烈關懷，他們直接進駐於社區之內，與社區內的群眾共同合作，建立起創作者與社區的緊密關係，譜出足以代表社區心聲的音樂作品。

交工樂隊的前身「觀子音樂坑」1992年成立於淡江大學¹⁷¹。當時的「觀子音樂坑」就是以客家話作為演唱時候的語言，1994年樂團主唱林生祥第一次察覺美濃故鄉的同胞正為了反水庫興建如火如荼地在抗爭著，遂把當時校內演唱會的門票所得捐給反水庫運動組織，也因此結下了與「反水庫」的不結之緣。

「觀子音樂坑」的時代，樂團受到西方搖滾樂影響較深，表演形式上是以吉他、貝斯、爵士鼓與鍵盤等三件式或四件式的基本配置。但在某一次的表演中，改變了林生祥的想法。有次「王爺慶生」活動，邀請觀子音樂坑現場演唱

¹⁷⁰ 如「樂生療養院」抗爭運動中，許多現場的影片都放置在網路上供人瀏覽。用以擴大參與抗爭的連結人數，或期望洗刷被媒體污名化的報導，透過第一手的影片讓社會大眾知道裡面所發生的情況。

¹⁷¹ 交工樂隊在2002年金曲獎獲得「最佳樂團獎」後隔年宣告解散。主唱林生祥與筆手鍾永豐加上新成員成立「生祥與瓦窯坑3」，其餘成員則成立「好客樂隊」。「生祥與瓦窯坑3」也已於2005年解散，不過林生祥依舊與不同的音樂人合作，持續進行音樂創作與表演。

為王爺祝壽，原本兩三百位的聽眾，在表演結束後只剩下十幾位樂團成員的親朋好友而已。這對以客家地方音樂為主的樂團來說打擊甚大，回想原因，原來在觀子音樂坑西式搖滾樂的表演裡，即便是用地方的美濃客家語進行演唱，卻聽不見為王爺慶生時該有的客家八音，鄉親們心裡的疑問是「哪有人這樣替王爺慶生的」（林宜欣 2006：18）？這次的經驗，讓林生祥發現唯有接近自己的人民與生活環境，才有辦法創作出更緊密扣連於社會的音樂作品。

在樂團後期，觀子音樂坑已開始嘗試使用傳統樂器，如琵琶，但在進入它們的使用技巧之前，樂團就因團員的兵役問題導致解散的命運。退伍後的林生祥回到美濃繼續參與家鄉的反水庫運動，並且拜訪美濃當地使用客家山歌、八音音樂創作的藝人，也前往恆春學習陳達所代表的恆春民謠與月琴彈奏技巧。在舊有團員紛紛退伍之後，林生祥找回陳冠宇、鐘成達重組樂團，並取名為「交工樂隊」。

從「交工樂隊」的名稱便可嗅出濃厚的社區意識。理由在於「交工」一詞是南部客家人對「換工」的說法，也就是說，在美濃地區菸草種植的過程中需要龐大的勞動人力，往往一個家庭無法負擔，因此發展出「交工小組」如此的換工團隊（林宜欣 2006：25-26）。集體的幫每一戶人家的田收割，一戶接著一戶，也許今天收的是你家的田，也許明天收的是我家的田，不同於資本主義社會中以貨幣進行勞動力的購買，也使得美濃地區鄉里間的人情味濃厚，人際關係網絡相當緊密。樂團以「交工」為名，在音樂的創作上也受到「交工」制度的幫助。林生祥實際進入社區之後，與鍾永豐、陳冠宇、鐘成達、郭進財等人以美濃龍肚「大崎下」的鍾家菸樓作為錄音室。改建錄音室之時，進出其中的鄉親計有數百人次，有人捐錢，有人捐磚，有人支援電工，有人提供伙食¹⁷²。而在後來專輯《我等就來唱山歌》的製作過程中，鄉親們也投入製作的討論，並且參與合唱，使得音樂內容更具豐富的想像，徹徹底底體現「社區參與」的模式。

從交工樂隊的《我等就來唱山歌》與《菊花夜行軍》兩張專輯封面中既可

¹⁷² 請參閱：〈林生祥 鮮活客家新民謠：以融合客家山歌、八音及恆春民謠，加入西方搖滾元素的專輯，獲金曲獎非流行樂最佳作曲人獎與專輯製作人獎〉。《聯合報》。2000/4/30：14。

略知樂隊創作的風格取向。《我等就來唱山歌》專輯封面（見下圖九）中，依山傍水的客家庄裡，帶著斗笠農人與鄉親們正吹著嗩吶，唱著客家山歌。這不僅反映了交工樂隊關懷農村與農民社會議題的創作取向，也透露出樂隊在音樂風格上的走向，將吉他、貝斯等西方搖滾樂常見樂器與客家音樂中常用的樂器結合，以「客家八音」為基礎¹⁷³，使用嗩吶、月琴、三弦、鑼、鼓等客家傳統樂器，發展出重視現代客家農村生活的新型態山歌。第二張專輯《菊花夜行軍》封面（見下圖十），菊花在山間整齊如行軍般排列，一位帶著斗笠的老農婦與一朵大菊花面面相覷，所能看到的依舊是交工樂隊對地方農村生活與家計的關注。而在這封面的背後的意義是對美濃地方發展困境的反省，專輯中〈菊花夜行軍〉一曲便控訴我國在加入WTO後，台灣農產品的低價賤售導致農民生活難挨，歌曲中的主角幻想著帶著菊花大軍隊反攻銷售市場。



圖九：
交工樂隊《我等就來唱山歌》專輯封面

¹⁷³ 「客家八音」是指金、石、絲、竹、匏、土、革、木等八種製作樂器的材料。其最重要的功能是典禮、祭祀、迎賓與宴饗，演奏的形態則分為「吹場」與「弦索」。請參閱行政院客家委員會網頁：<http://www.hakka.gov.tw/ct.asp?xItem=8484&CtNode=1832&mp=1828&ps=>



圖十：
交工樂隊《菊花夜行軍》專
輯封面

而若僅將交工樂隊視為一支具有地方意識，代表客家族群的音樂創作團體，實在不足以形容他們的特色與創作的目的。除了透過美濃地區客家生活的描寫，唱出對客家族群與美濃地方的關懷之外，交工樂隊亦將關懷從地方拉至社會層次。「社區參與」不僅是在美濃社區之內，關心美濃地方「反水庫」運動；也積極參與其他社會運動，如參加「反核家園、安居台灣」反核聯盟大遊行、「無殼蝸牛」抗議遊行、「工人前進立法院」等社會運動，也在《無殼蝸牛》、《勞工搖籃曲》、《勞動生活音樂》等具有社會抗議概念的專輯中發聲（黃皓傑 2003：85-87）。

交工樂隊從早期「觀子音樂坑」時代就相當關注於美濃地區反水庫興建的議題。那時美濃地區正因經濟體制變革，導致傳統社會的生活習慣改變，面臨產業結構的轉型，人口流失，青年出走，地方上一片愁雲慘霧。「反水庫」的運動的進行成為留在地方上的鄉親之出口，為了避免水庫興建後掩沒美濃地區既有的文化資產，鄉親們挺身而出，林生祥講道：

美濃當地留在那邊的鄉親，他們一直受到這個社會的否定，而因為這個運動他們要站出來，我們覺得他們的行動對這個社會是很有意思的，我們必須要肯定、鼓勵他們。因為他們不斷地受壓迫，是不是應該讓他們有一個出口，讓他們跑出來，我想這是很重要的，不然他們

根本沒有向外對話的空間¹⁷⁴。

在這樣的前提之下，「反水庫」運動在鄉里間動了起來。而交工樂隊的創作當中，很大的一個目的便是要提高「反水庫」運動在美濃地區之外的能見度，用音樂創作來進行社會運動，林生祥繼續說到：

.....反水庫運動不只是美濃人的事情，也是整個南台灣、甚至是整個台灣的事，全世界都有這樣的趨勢嘛。我們現在在美濃搞的反水庫運動，其實是一個小小的鄉鎮要去對抗整個的國家機器，我們在一個小鄉鎮如何能凝聚那麼大的力量？其實我們還是不斷地尋求外援，尋求南台灣的外援，甚至是透過文化上的表現，實質的組織運作來尋求台灣客家人或甚至是跨族群的、甚至是在台北這麼一個大都會的地區，我們都希望能透過音樂上的感動，尋求他們的支援，甚至付諸行動¹⁷⁵。

也就是說，交工樂隊並不希望創作的「反水庫」歌曲僅淪為口號，而是企望透過社區參與的方式，凝聚地方文化上的認同。以這種運動音樂的特性，對外求援，付諸行動，用實際的組織運作喚醒全台灣美濃地區與「客家族群」的關注，這是交工樂隊音樂創作中很重要的特色。以下我們就副標題為「美濃反水庫運動音樂紀實」的《我等就來唱山歌》專輯作一討論，從其中的〈夜行巴士〉一曲進行分析：

〈夜行巴士〉¹⁷⁶歌詞全文（詞：鐘永豐 / 曲：林生祥）（1999）

連夜趕路遊覽巴士它漸行漸北 頭昏腦脹雙目圓睜我看著夜色

¹⁷⁴ 這篇訪談原刊載於1999年4月的《破週報》上，是週報編輯張育章對交工樂隊進行的訪談，名為〈美濃反水庫運動音樂紀實與社會實踐——鍾永豐與交工樂隊〉。此處引用網路上的轉載，請參閱〈[轉貼]美濃反水庫運動音樂紀實與社會實踐.2〉：

<http://music543.com/phpBB2/viewlist.php?l=46378>

¹⁷⁵ 請參閱網路資料〈[轉貼]美濃反水庫運動音樂紀實與社會實踐.2〉：

<http://music543.com/phpBB2/viewlist.php?l=46378>

¹⁷⁶ 收錄自1999年交工樂隊《我等就來唱山歌》專輯。歌詞部份已轉譯為國語。

黑雲掩月一次又一次 讓我想起那從前的從前
苦做硬做田地大出產 奈何年年我愈種愈淒慘
丁多地少兄弟爭出外 剩我這一房看顧父母
骨頭痛盡力氣衰弱時 新事記多變舊事

在都市裡工作的弟弟跟我講 說什麼做水庫美濃就變做大金庫
哀哉！我說年輕人 傻狗妄想吃羊睪丸了嗎？
這些政府若真的有搞頭 耕田人家早就出頭
不必等到我現在已經六十出頭 轉業太慢死太早
轉業太慢死又還太早

東方翻白太陽一出萬條鞭 台北市的高樓直挺挺 撐著天
想我這一輩子就快要沒效了 但是這次我不會再窩囊了
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 跟這麼壽政府講 水庫若可以做 屎也可以食

〈夜行巴士〉描述一位參與「反水庫」運動的老農民之心情與處境，在往台北的抗議路途上，他想起了從以前到現在的艱苦。歌曲裡寫到如同第二章、第三章都曾提及的「城鄉意識」，在歌詞中「在都市裡工作的弟弟」所身處的「都市」象徵「政府當局」，在「都市」當中看不見「美濃」鄉村的痛苦，「都市」（政府）以為「做水庫美濃就變成大金庫」，卻沒想過六十歲的老農夫將因為水庫的興建而失去可以耕作的田地，在其中「都市／鄉村」、「政府／美濃」的惡善立見。「台北市的高樓直挺挺 撐著天」則向象徵政府當局的權力高聳，抗爭何其難，挑戰何其高，但是老農夫並不退縮，決定和政府抗爭到底，展現了運動歌曲中的積極性。此外，歌曲中客家俚語與加重語氣的歌詞使用，如「傻狗妄想吃羊睪丸了嗎」、「水庫若可以做 屎也可以食」等句，更強化了客家族群與美濃社區裡聽眾的情緒¹⁷⁷，也激發美濃鄉民對「反水庫」運動的支持。

¹⁷⁷ 林生祥曾提過這些語句的強化作用：「唱到『愁狗望愛食羊下卵呢』（『傻狗妄想吃羊睪丸嗎』）整場就「哈！」大笑一聲。唱到最後一句『水庫係築得屎嘛食得』（『水庫若可以做屎也可以食』）下面是一片歡呼啊」。請參閱：〈[轉貼]美濃反水庫運動音樂記實與社會實踐.3〉（<http://music543.com/phpBB2/viewlist.php?l=46379>）。

歌詞的第一段「苦做硬做田地大出產 奈何年年我愈種愈淒慘」、「丁多地少兄弟爭出外 剩我這一房看顧父母」寫的則是客家農村裡的淒涼景象。如同上文所述，因為經濟體制的變動，傳統客家農村社會的生活形態也隨之改變，青壯少年紛紛前往都市求職，農村裡剩下年老的父母，生活變得相當艱苦。交工樂隊在進行反抗運動的同時，不僅佈局在「反水庫」的議題之上，亦期望透過客家族群認同感的重建將運動的力量往下紮根。除了透過對客家「族群意識」的凝聚之外，也藉此夠呼喊其他年輕力壯的客家青年們，如交工樂團一般回鄉建設，投入「反水庫」的運動當中。

在交工樂隊的創作中看到了對美濃社區濃厚的人文與歷史關懷，這種關懷是透過創作者實際的社區參與過程才能達到的。交工樂隊不僅以音樂創作支持美濃「反水庫」運動，也實際參與各種社會運動，這是當代本土音樂創作裡一個令人欣慰的現象。在下一個段落裡，我們將討論陳建年的音樂創作。雖然陳建年的創作過程並不像黑手那卡西與交工樂隊那樣，歷經大量的抗爭實作，但是他對原住民社群的關懷並不會比較少。從他的音樂創作裡，能夠感受到其中對土地、對社區的濃厚情感。

三、此鄉愁非彼鄉愁：陳建年的〈鄉愁〉

陳建年為台東卑南族原住民，世居於南王部落，外公陸森寶有「卑南音樂之父」之稱（馬世芳 2009a：11）。在國中的時候，陳建年因為當時民歌運動的影響，開始學習吉他。也莫約此時，胡德夫將陸森寶於1958年譜成的〈美麗的稻穗〉，在1977年教給了楊弦，收錄於《中國現代民歌集》之後的第二張專輯《西出陽關》當中¹⁷⁸。15歲的時候，陳建年便與教他吉他的哥哥和其他朋友組成「四弦」民歌合唱團，常常參加救國團的康樂活動；到了高中時代，他的作品已經在東部校園內流傳，漸漸地陳建年也成為東部一帶略有名氣的歌手。在《海洋》專輯的側標上這樣介紹他：「十八歲開始創作，他的歌早已在各部落

¹⁷⁸ 請參閱：〈青春舞曲我的記憶 關於那些歌〉。《自由時報》，2005/5/23；自由副刊。

傳唱已久」、「他的吉他融合藍調與新世紀曲風，功力神奇高強之處被吉他愛好者奉為圭臬」¹⁷⁹。

不論陳建年的彈奏技巧是否如此出神入化，從上面的介紹已經可以看出他與七〇年代民歌之間深厚的關連。陳建年也因為受到民歌影響，創作多用吉他演奏，自彈自唱，加上部落老人所唱的歌與外公陸森寶的創作，形成陳建年現在的音樂風格（林映臻 2006：34）。陳建年與民歌運動的關聯不僅於此，首張專輯《海洋》中有首名為〈鄉愁〉的歌曲，歌名如同第二章曾經討論過的那首開民歌運動之先河的〈鄉愁〉。

然而此「鄉愁」非彼「鄉愁」。在楊弦的〈鄉愁〉裡唱的是七〇年代中期知識青年們在外交困境之下，引發流亡感受的抒發，歌詞中充滿著對彼岸故國、故土的渴望與對中華民族長遠歷史的懷念。反觀陳建年的〈鄉愁〉，並非緬懷虛無飄渺的大中國圖像，而是站在腳下所踏的土地上對早期原住民傳統文化的追憶，也帶有對後來漢民族的控訴。以下我們就陳建年〈鄉愁〉一曲來進行歌詞文本的分析：

〈鄉愁〉¹⁸⁰歌詞全文（詞：林志興／ 曲：陳建年）（1999）

鄉愁 不是在別後才有的嗎
鄉愁 不是在別後才湧起的嗎
而我依舊踏在故鄉的土地上
心緒 為何無端的翻騰
只因為父親曾對我說
這片地原本是我們的啊
鄉愁 不是在別後才湧起的嗎

「鄉愁 不是在別後才湧起的嗎」陳建年在歌曲中這樣問道。鄉愁應該是遊子才有的特殊感受，但他正「踏在故鄉的土地上」，「心緒」卻「無端的翻騰」。歌詞中陳建年借用了「鄉愁」作為情緒的表達，實際上並非因為離鄉產

¹⁷⁹ 請參閱：陳建年，1999，《海洋》。專輯側標。

¹⁸⁰ 收錄於1999年陳建年《海洋》專輯。

生相思之苦，而是感嘆這片土地被漢人所佔領，原住民的文化傳統被破壞，亦或者是被同化。原是「空間」上的距離產生的「鄉愁」，在這裡被轉化為「時間」上的「鄉愁」，意表對過去原住民文化根源的緬懷，頗有警世之意。對漢人的控訴，也突顯出原住民在現今社會中身處弱勢的無奈處境所致，欲藉此喚醒其他原住民同胞對自己文化認同的重視。

同張專輯中的另一首歌曲〈我們是同胞〉，在歌名上便清晰表達「原住民／漢人」此一族群的分類方式裡不該含有不對等的權力關係，乃應是一視同仁、平起平坐的「同胞」。歌詞這樣寫道：

〈我們是同胞〉¹⁸¹歌詞全文（詞：林志興／曲：陳建年）（1999）

山地人也好 平地人也好 我們都是這裡的人民
先住民也好 後住民也好 我們都是這裡的住民
我們不是敵人 所以 請你要尊重我 讓我來欣賞你
因為 你曾在佛前跪 求千年的緣 我更在主前 應許萬年的諾
我們是同胞 ho-hai-yan¹⁸² ho-hai-yan
ho-ho he-he-ho-ha ho-he ho-ha-hai

歌詞中直接了當地指出「我們不是敵人」，不管是「山地人／平地人」，或是稱為「先住民／後住民」也可以，都不應該彼此憎恨，而是該互相「尊重、欣賞」彼此的文化傳統。此外，漢人的宗教信仰多為佛教、道教；原住民則多為天主教、基督教，同為島上的住民也應該尊重彼此不同的信仰背景，尋求平等共存的相處模式。

¹⁸¹ 收錄於1999年陳建年《海洋》專輯。

¹⁸² 「ho-hai-yan」，在原住民的語言習慣裡，原屬語助詞，本不具意思。但有一傳說，在原住民尚無文字紀錄的時代，他們的祖先驚奇地看到了海洋，卻不知如何稱呼它，在隨著海浪一波一波拍打岸邊的同時，不自覺地哼起了「ho-hai-yan」的旋律（翁嘉銘 2004：33）。也因此它是原住民對海浪潮水的形容，也是一個美麗的虛詞，有存在一種美好的感受在其中，因此在台灣原住民的音樂裡常可聽到這樣的歌頌。「貢寮海洋音樂祭」的英文譯名為「Ho-Hai-Yan」便是源於這層意義。

陳建年在〈鄉愁〉一曲中展現了對吾鄉吾土深刻的省思，那是他身處於原住民社群中的深刻體會，在那短短幾句卻又充滿警世的歌詞當中，告誡著這片土地上的原住民，「土地」雖被漢人奪走，但文化卻不應該因此斷根。對照當代的現況，很難不讓人想起台北縣三鶯部落與桃園縣大漢溪沿岸撒烏瓦知、瑞興、崁津等部落的生存權抗爭。在發展都會休閒觀光或是都市更新計畫的理由下，長期忽略都市原住民散居在河濱的此一事實，強迫的搬遷，未盡其善的配套措施都使得離開原住地的居民在生活與心靈上受到強烈衝擊，甚至導致原有的文化生活經驗流失。

為原住民發聲，陳建年在此念茲在茲的是「我們是同胞，不是敵人」，訴求原漢之間能夠彼此尊重、了解。透過對陳建年作品的解析，可以看出原住民族群意識的提升，但「族群意識」高漲並不代表「族群對抗」，反而祈求「族群融合」的到來。歷經八〇、九〇年代這段「族群分化」極為嚴重的時期，九〇年代後期至今，各界人士都努力在修補族群之間的裂痕。這種「多族群並存」的意識也反映在此一時期的「本土歌曲」創作當中，「本土」不再是只是對應於「台語歌曲」，不同族群的元素也加入其中，如本節中所介紹交工樂隊的客家創作與陳建年的原住民創作都是最好的例子。

四、多種語言的「本土歌曲」

2000年的金曲獎，原住民卑南族歌手陳建年以《海洋》專輯奪下流行音樂作品類的「最佳國語男演唱人」，並以紀曉君專輯中的〈神話〉一曲獲得「最佳作曲人」獎項；同為原住民的紀曉君也以《太陽 風 草原的聲音》專輯得到「最佳新人」獎項¹⁸³。在非流行音樂作品類中，以客家歌曲創作為主的交工樂隊，專輯《我等就來唱山歌》則入圍四項提名，最後囊括「最佳專輯製作人」和「最佳作曲人」兩個獎項（馬世芳 2009b：89）。

¹⁸³ 得獎名單請參閱：〈第十一屆金曲獎得獎名單 流行音樂作品類〉。《聯合報》，2000/4/29：25版。此外，紀曉君與陳建年兩人為甥舅關係，均來自卑南族南王部落。

原住民與客家族群的音樂創作獲得金曲獎得肯定，顯示政府當局、音樂界都開始注意到不同族群的音樂創作；而透過金曲獎的加持，原住民與客家族群創作的音樂作品得到宣傳的窗口，在頒獎典禮之後，增加了社會大眾對不同族群音樂創作的關注。

先前的討論，本論文以為黨外人士與民進黨在「鄉土」轉變到「本土」的過程上扮演重要的角色，政治上本土化運動的推行，促使「本土」一詞躍居主流，進而取代「鄉土」並改變其中所包含的意義。在這個進程中，民進黨秉持「以台為尊」的黨綱，在建構「台灣民族主義」論述時將國民黨界定為「外來政權」，然而此一作法卻並未使得國民黨政府壓抑台灣意識與「本省人」下所產生的鴻溝消解。國民黨內部權力結構逐步本土化，也使得「中國民族主義」的路線漸有偏移，甚至在國民黨內部也出現「本土派／外省派」的對抗。這一連串的本土化過程，也使得「本土」被窄化為「台灣」、「本省」、「閩南」、「福佬」等狹義意涵，也因此在討論八〇、九〇年代的「本土音樂」時可以發現，幾乎都是以台語作為發聲語言，台灣島內其他族群的聲音則被忽略。

民進黨在過去為達成獨立建國的目標，提出的台灣民族主義論述只為對抗中國民族主義而已，卻沒有完整地考慮到台灣島內既有的族群文化與歷史記憶上的差異，遂有其他族群視民進黨為「福佬沙文主義」（王甫昌 1998：39）。面對此聲浪，民進黨於1995年提出「大和解」的說法，強調「族群和解」的重要性，將台灣社會內部現存的各族群劃分歸類，形成所謂台灣「四大族群」的說法，作為新台灣人的民族內涵（王甫昌 1998：39-40）。「四大族群」的說法，逐漸在政治上、社會上與文化上獲得大眾的同意，然而細看此種分類方式包含了「原住民／漢人」、「本省人／外省人」、「（本省）客家人／（本省）閩南人」三種不同層次族群分類說法¹⁸⁴。在「四大族群」的說法底下，「原住民」、「外省人」、「客家人」和「閩南人」被放置於同一層次，族群與族群間的對抗性也獲得紓解，更能期待台灣社會裡各族群的平等共存（王甫昌 1998：31）。

¹⁸⁴ 有趣的是，所有的「族群」（不論是自認為或是被別人界定出來的），都曾經、或目前仍然覺得自己是「弱勢族群」（王甫昌 1998：30）。

上一章所討論的「本土音樂」僅僅侷限於「台語」創作而已，不僅是因為當時政治上「本土」與「台語」之間有很大程度的關連性，也是因為除了台語之外的其他族群語言均被壓縮至毫無發聲空間可言。「四大族群」的說法已在社會上形成氣候，不再是「台語」獨大，「原住民語」、「客家語」等其他族群的語言均有或多或少的發聲管道，也消滅了本土歌曲僅為「台語」演唱的簡單聯想。反觀本節，透過交工樂隊與陳建年的音樂作品，理解在「閩南人」之外，還有「原住民」和「客家人」族群所發出的聲音。本論文相信在當代將不會只有一、二種語言的歌曲在社會間傳唱著，而是每個族群都有機會為自己唱出代表他們的歌聲。透過原著民和客家族群的音樂作品，使得各族群的族群意識能夠提升，如同陳建年作品中所傳達的，這並非「族群對抗」、「族群對立」，更多的期望是「族群融合」與族群間多元和平的共存。

第三節 「台客文化的」本土音樂：濁水溪公社與其所忽略的女性意識

此節將從「次文化」(subculture)的角度來討論「台客文化的」本土音樂，並以「濁水溪公社」的音樂創作為例，分析歌曲中所帶有的反主流、反菁英的作品特色。最後再以「台客文化的」本土音樂與濁水溪公社作為反省，指出當代本土音樂創作中女性意識的缺乏，並企圖從中找出女性意識發聲的契機。

簡單來說，「次文化」是指在某個較大的文化中，擁有不同生活格調與行為習慣的次級團體(subgroup)之文化。Hebdige(1979)以「風格」(style)一詞來表示次級團體內成員們的流行、態度、俚語、音樂和興趣等行為傾向，不同於主流文化，透過對「龐克」(Punk)音樂與摩登族(Mods)的個案研究，他指出這些風格是經過「拼湊」(bricolage)與「同構」(homology)的過程所建構出來的。所謂「拼湊」是指次文化成員創造性地以組合生活中所現有的材

料¹⁸⁵，建立另外可以滿足當下需求的物件與符號，這種將物件重新安置在話語（discourse）中不同位置或另一套不同符號中的做法，即會構成一種新的論述，產生新的意義；而「同構」則假定次文化內部會顯示出井然有序的特點，次文化基本上是某種同質的組成，有集體的反應，而次文化內的成員則會以這種協調一致性來理解世界。簡單的說，被挪用的物件在獨特的次文化內重新組合，以不同過往的意義反映出群體生活的諸多面向，並且會因此而產生群體的整體共鳴。

次文化的形成，在社會學上的範疇有可能是消極的，亦有可能是積極的，更有甚者，某些次文化會帶有反抗的、進步的意涵。在Hall and Jefferson（1976）編著的《透過儀式的抵抗》（Resistance through Rituals）一書中¹⁸⁶，Hall等幾位作者援引Antonio Gramsci的「霸權」（hegemony）概念，將二次戰後青少年的次文化風格解讀為象徵性的抵抗形式，視這些風格為某種代表受普遍打壓的異議之徵兆。而後的Hebdige則更進一步發展此一概念：

次文化的風格蘊含豐富的意義。它的轉換「違反了自然」（against nature），打斷了「常態化」（normalization）的過程。就其本身來說，它們表現出大抵是一種演說的姿態，這種姿態觸怒了「沈默的多數」（silent majority），挑戰了團結和凝聚的原則，反駁了共識的神話（Hebdige 1979：18）。

也就是說，次文化具有挑戰一般社會共識的效果，雖然「演說的少數」觸怒了「沈默的多數」，但就研究上來說是極具意義的。理由在於，我們透過對次文

¹⁸⁵ 這裡「拼湊」的意義可追溯於Levi-Strauss。在Levi-Strauss（1968）《野性的思惟》（The Savage Mind）一書裡，「拼湊」（bricolage）被用來意指原始思惟建立分類、神話與儀式的系統。如同修補匠（bricoleur）即興地就手邊現有的材料進行修繕般，透過拼湊，原始部落成員的心智運作方式是利用周遭自然與社會環境中任何可取之物來建立一套思惟系統。這種方式並非不具邏輯，而是以一種「具體的科學」將物質世界的煩枝瑣節鉅細靡遺地分類、安排到結構之中。

¹⁸⁶ 請參閱：Hall et al., 1976, "Subcultures, cultures and class: A theoretical overview." Pp. 9-74 in *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, edited by Hall, S. and Jefferson, T.. London: Routledge.

化的研究，能夠發掘被隱藏在主流意識之下少數群體的看法，理解在「常態」之外的其他可能性。

本研究認為作為次文化的「台客文化」亦具有這層意義。按照蔡元隆（2005）的說法，「台客」這一詞彙首先出現於四〇、五〇年代，是當時隨國民黨撤台的大陸移民與華僑對台灣福佬人、客家人一種藐視的稱呼。到了二十、二十一世紀之交，「台客」則被用以形容在台灣出現的一種非主流文化，而其中所帶有的貶抑卻並未消失¹⁸⁷。多數人對於「台客」的印象，往往停留在一群半調子、自以為是、一味抄襲、缺乏創新的台灣人身上，但值得注意的是，這些關於台客的論述多半是出自於厭惡台客文化者之手（鄭凱同 2006）。正如Hebdige所述，作為少數的次文化總是惹怒「沈默的多數」，「台客文化」在主流文化眼中，亦被視為低俗不堪、毫無品味可言。要為「台客」或是「台客文化」下一個精準的定義是毫無可能的，不僅因為作為「台客」者與討論「台客」者並未在相同基礎的場域內交流，而且「台客」此一符號在主流眼中，十年前、十年後的解讀意義也不相同。如今「台客」似以成為眾家追逐的符號，各方人馬急於使用「台客」此一符號為自身帶來利益，不管是商業利益、群體地位還是族群歷史。

在爭奪「台客」符號的戰爭當中，不同的建構者均依其自身的目的，對「台客」有著不同的歷史記憶選擇，延伸出各種「台客文化」的解釋。面對意義分歧的「台客文化」，在進行研究時或許該回歸到它作為「次文化」的基本面，解釋「台客文化」與主流文化之間的關係，不同於主流文化可以帶來什麼反動？也就是說，在「台客文化的」本土音樂中我們能否具有進步的力量？而這類型的本土音樂又是從什麼樣的位置發聲的？具有什麼內涵？在這節當中，我將以最早宣稱自己是「台客」的「濁水溪公社」樂團作為討論的樣本¹⁸⁸。

¹⁸⁷ 蔡元隆，2005，〈從「秀異」探討多元文化分歧下的台客文化〉。《網路社會學通訊期刊》49。（<http://www.nhu.edu.tw/~society/e-j/49/49-20.htm>）

¹⁸⁸ 1999年專輯名稱即為《台客的復仇》。而此一宣稱亦具相當程度的影響力，甚至被視為「正港台客教主」，從2005年1月19號的「向濁水溪致敬」演唱會就可以看出濁水溪公社對台灣樂團發展的影響力。同年年中，還有一系列「『濁水溪走天涯』 全台巡迴之向濁水溪公社致敬」演唱活動在全台各地的Live House舉行。到了年底，則有台、日、美、加等國共15組樂團，發表《向濁水溪吐鼻》合輯對濁水溪公社的「貢獻」表達敬意。

一、濁水溪公社的《台客的復仇》

自1989年「濁水溪公社」的前身「霹靂鳥四號」成立以來，歷經二十年，濁水溪公社這一長青的樂團一直是台灣最受爭議的樂團，獨樹一格的樂團風格也使其成為台灣樂團界最有影響力的隊伍之一。濁水溪公社當初創團的理由並非是要在音樂領域上有所成就，而是為了在學運場合中有上台發聲的機會。柯仁堅回憶到¹⁸⁹：

對2001年前的濁團來說¹⁹⁰，音樂只是幌子或工具。……那時在台上的都是像羅文嘉這些大咖，我們這些大一菜鳥只能在台下，就想藉樂團名義上台發表意見。……歌沒唱幾支¹⁹¹。

這種「歌沒唱幾支」的思惟也徹底展現在濁水溪公社中前期的表演當中。上台表演的時候，大演諷刺行動劇，且常常都是不同的主題，只要他們關心的社會議題或個人感受都有可能搬到台上演出。柯仁堅對此表示：「規畫行動劇的時間遠多於練團……我們最大的樂趣就是觀眾一起跟我們玩……我們不是來跟你們討論音樂的」¹⁹²。但即使是排練好的演出，現場狀況卻是百出，無法預期的是與觀眾互動後所產生的結果，最後往往演變成觀眾猛往舞台上丟擲寶特瓶、便當、胸罩、垃圾，甚至還有用過的保險套¹⁹³。破壞舞台、火燒器材，台上團員或台下觀眾掛彩受傷的情形時而發生¹⁹⁴。濁水溪公社這種舞台表演性格，也

¹⁸⁹ 小柯、柯董，樂團主唱，也是濁水溪公社創團至今，歷經數度成員更替後唯一的創團成員。

¹⁹⁰ 「濁團」為團員與樂迷對「濁水溪公社」的簡稱，又或者稱之「LTK」（Loh Tsui Kweh Commune）。

¹⁹¹ 請參閱：〈濁水溪公社 拒絕歸類的傳奇樂團〉。《聯合報》，2008/8/25：E2版。

¹⁹² 請參閱：〈濁水溪公社 拒絕歸類的傳奇樂團〉。《聯合報》，2008/8/25：E2版。

¹⁹³ 根據筆者的印象，應該是發生在2005年的「野台開唱」音樂祭。

¹⁹⁴ 最著名的事件為2000年末於總統府前廣場舉辦的跨年晚會上，前吉他手海派（蔡海恩）將舞台上砸碎的吉他碎片往舞台下丟，砸傷一位小姐，也使一位老太太割傷手。事件的始末可參閱濁水溪公社紀錄片《爛頭殼》之片段：<http://www.youtube.com/watch?v=9pLMXZGx46I>。

亦可參考以下兩篇報紙投書：〈樂團不爽了 砸樂器 觀眾流血了…：顛覆的表演？個人自由的無限擴張！〉。《聯合報》，2001/1/4：15版。

〈我們都被那把吉他砸傷了〉。《聯合報》，2001/1/8：15版。

使得樂迷在觀看臨場表演時有著更深刻的感受，與單純聆聽專輯得到的意義截然不同。

濁水溪公社藉由他們的舞台表演來傳達強烈反叛的樂團意識，透過混亂的製造，來傳達無政府、反體制的意念。張鐵志表示：「我們這些搞學運的人是要對抗主流政經體制的壓迫，濁水溪則是要對抗體制的沈悶，想像力的貧乏」¹⁹⁵。在舞台上的表演，濁水溪公社本著任意混種的實驗精神，以徹底破壞秩序為目的，每每在表演前都會排練討論該如何讓觀眾進入那種「非預期」的失序狀態，再加上歌詞與表演口白中，充斥著髒話、性器官、性暗示與各種不符合社會期待的語言，就如同西方搖滾樂脈絡中的「龐克」一般。

在濁水溪公社的音樂展演中，的確充滿了西方龐克搖滾的美學特徵，如「疏於練團」而來的技術粗糙、挑戰社會規範的歌詞，和舞台表演時非預期的行動哲學等¹⁹⁶。音樂創作人陳珊妮認為：

.....他們（濁水溪公社）是龐克，無論是在文字上，或者是他們的表演。.....就是不能打架他們就要打架，不能丟東西就要丟東西，他們有很清楚的那樣子。他們的歌詞裡面有很多故意去衝撞的事，或者是被社會所規範的東西¹⁹⁷。

但是濁水溪公社的團員對於一味追求西方搖滾樂的行徑表示質疑，反對別人將西方搖滾樂的詞彙「龐克」套在他們身上：

.....台灣的樂團裡面所唱的歌和表達形式也不是外國的那種樂風了，一定都會形成自己的一個東西出來。我們分析我們自己的歌，和別人給我們的一些說法，我們跟外國是差太多了，我們覺得我們的音樂內

¹⁹⁵ 請參閱：〈陳珊妮熱血音樂對談錄：濁水溪公社（一）〉
（<http://sandeecan.pixnet.net/blog/post/28313833>）。

¹⁹⁶ 請參閱：〈濁水溪公社的台客搖滾〉。《聯合報》，2008/8/25：E2版。

¹⁹⁷ 請參閱：〈陳珊妮熱血音樂對談錄：濁水溪公社（二）〉
（<http://sandeecan.pixnet.net/blog/post/28335789>）。

容和歌詞的採取，是以這個環境為靈感¹⁹⁸。

為解救學習成長中的青少年於日本、英吉利和亞美利堅所編織的花草謊言及夾洋自重之權威人士的陷阱，本公司特製作本張專輯「藍寶石」，針對進口的療癒系音樂做改良，結合在地特色，多點情趣，才能真正達到舒壓效果¹⁹⁹！！

濁水溪公社改以「台客」形容自己。一方面是作為與「龐克」的區別，另一方面則是刻意挪用原本在影劇圈、新聞界與青少年之間常用卻具有負面意涵的「台客」一詞（張世倫 2006：94）。上面這兩段引文指出了一個重點，「台客文化的」本土音樂勢必是以身處的土地作為創作靈感來源，以「台灣」作為創作的最大關懷，釐清台灣與其他環境的距離，避免崇洋媚外，全然吸收西方的音樂創作。以此作為「台客文化」的基本態度之外，濁水溪公社更進一步指出，「台客」應是為弱勢發聲、對社會批判：

台客的思想支點非在於音樂本體而在於它產生的效果，與其關切如何微調聲波訊號，不如爭取直覺的低階精神鬥爭.....²⁰⁰。

我們永遠與同性戀者、吸毒者、變性者、精神分裂者、殘障者、智障者、發霉的麵包、有皮膚病的狗、挨媽媽打拿不到零用錢的小孩、工人、農人、窮人、64歲還看不到少年快報的老人、戀糞者、戀吻者等社會底層的弱勢站在同一處默默凝聚²⁰¹！

以上引文中可以看出濁水溪公社的創作基調，認為「台客」應是為「弱勢發聲」，為社會上非主流的群體喉舌。濁水溪公社與上一節所討論的黑手那卡西，同是以「由下而上」的方式為「弱勢發聲」，然而濁水溪公社與之最大的

¹⁹⁸ 這是樂評人Jeph在1999年對濁水溪公社進行的專訪，此引文為主唱柯仁堅的發言。原本收錄在台灣Tower Records的免費刊物《Pass》，但雜誌上有其字數限制，故Jeph將訪問全文放於網路之上，請參閱：〈與濁水溪公社一席過於嚴肅的訪談〉

（http://jeph.bluecircus.net/archives/music/post_24.php）。

¹⁹⁹ 濁水溪公社，2008，《藍寶石》。專輯側標。

²⁰⁰ 濁水溪公社，2001，《臭死了》專輯內頁。

²⁰¹ 角頭唱片官網「濁水溪公社」介紹頁：<http://www.tcmusic.com.tw/cd/033/default.htm>。

差異在於表演方式與音樂內容的不同。黑手那卡西與失業勞工、樂生院民共同創作出的抗議歌曲，內容充滿理性的控訴，真切反映社區參與中受難者們的實際狀況；濁水溪公社的作品通常是寫某個弱勢族群所發生的故事，歌詞以極為通俗的語言編成，加上大量髒話的口白，在表演的時候則大演激烈行動劇，用非常情緒性的演出（包括音樂內容與表演過程）激起聽團民眾憤慨的心情。

在1999年發行的第二張專輯《台客的怒吼》裡，歌詞持續衝撞一般社會的情慾尺度，大量地使用髒話，加入更多地排泄器官、性器官與性愛場面的字眼。以下將從《台客的怒吼》中的〈沾到黑油的肉鯽仔〉一曲切入討論，它透過戲謔、荒唐的手法，來突顯低下階層百姓心中的怨嘆，反諷有錢人的「無奈」，並使用禁忌語言進行另一層的暗喻，達到歌曲欲表達的訴求：

〈沾到黑油的肉鯽仔〉²⁰²歌詞節錄（詞／曲：柯仁堅）（1999）

關惦監獄內 判刑來受罪 想起當初的糊塗 踏錯誰人無
滿腹的辛酸 寄出最後一張信 不願耽誤你的青春 這是分手的時候

有錢人講話大聲 萬事佔贏 假情假愛 受人尊重是一條龍
沒錢人誰會瞭解他的目屎 他的無奈 每日為錢賭性命

坐車到土城的我 像沾到黑油的肉鯽仔 肉鯽仔 沾到黑油的肉鯽仔

口白：齁 我昨晚跑去我家的巷仔口 要去剃頭店給人洗頭 那洗頭的歐吉桑那嘴巴 實在臭的要死 還要一直要跟我講話（那嘴要換機油啦） 又無代無誌叫他女兒 用指甲捏我的奶頭 氣得我於是跳起來 呼了她兩個嘴掌下去（那奶頭像籃球那麼大顆 啊結果 他竟然叫管區把我抓去關 這莫名其妙嘛 我不甘願啦）

這首歌曲講述的是一位剛從監獄出來的受刑人的心路歷程。歌曲名稱〈沾到黑油的肉鯽仔〉即具隱含的意義，「肉鯽仔」是市場內最容易買到的、最普通的「肉魚」，在此借用這一形象來描述平凡無奇的一般老百姓。而當「肉鯽仔」沾到黑油之後，便會滑溜溜地無法脫逃，這種困境就像是小人物犯錯後進

²⁰² 收錄於1999年濁水溪公社《台客的怒吼》專輯

出監獄，沒錢沒愛、看不見未來的淒慘處境²⁰³。但是「踏錯誰人無」呢？「肉鯽仔」出了監獄看不到更生的未來，只得羨慕有錢人，因為只有有錢人「講話大聲 萬事佔贏」，是社會上「受人尊敬」的「一條龍」（與「肉鯽仔」的強烈對比）。在這裡濁水溪公社還「假好心地」寫道：「沒錢人誰會瞭解他的目屎 他的無奈 每日為錢賭性命」，藉以反諷有錢人成日只知道追求金錢的「假情假意」，莫不關心自身利益之外的事情。

歌詞中令人發噱的口白，荒唐無稽，甚至不可能發生在真實生活當中，但卻產生印象深刻的效果。不論口白的內容是「肉鯽仔」被抓去關的原因，還是出獄後才受到的「不合理」對待，這段極為誇張的情節在此都具有加強控訴的作用。若是因為被某個女生「用指甲捏我的奶頭」而「呼了她兩個嘴掌下去」這樣的理由入獄，實在無法令聽眾相信，在聽眾覺得太誇張、太荒唐之際，也使得「肉鯽仔」的入獄顯得無理，製造出富人與窮人之間的衝突，似乎生活於低下階層的百姓就有這種不合邏輯的遇難機會；若這誇張的情節是「肉鯽仔」出獄後的遭遇，則暗指更生人受到社會大眾之歧視，連去「我家的巷仔口 要去剃頭店給人洗頭」都會發生這種無理的事，令人有苦說不出，只要更生人欲反抗「叫管區把我抓去關」。透過如此荒唐無稽的故事，這兩個可能性在聽眾覺得「怎麼可能」、「太倒楣了」的情緒之下，加強了印象，也增加聽眾對低下階層的「肉鯽仔」的憐憫與新一層的認識。

可以發現，濁水溪公社在歌詞裡藉由令人發噱又荒唐誇張的故事情節，加強了聽眾接受歌曲意義時的印象，這些無稽的、戲謔的語言使用，令人哭笑不得，卻又暗自憐憫低下階層老百姓可能遭遇的生活情節。這是濁水溪公社所謂「台客」的關懷，將主題擺在不被社會接受的邊緣人口或是非主流的族群，再以「非主流」的詞彙進行創作。這些具有爭議性的主題，加上髒話漫天，能夠接受的聽眾情緒很容易加以擴大，嘶聲怒吼吶喊。

歌詞中髒話的運用是濁水溪公社慣用的策略手段，「那些三字經五字經六字經對LTK來說只是一些意符（signifier），LTK最擅長的就是讓這些流動的意

²⁰³ 請參閱：〈禁忌歌詞 靠音樂加分〉。《聯合報》，2008/8/25：E2版。

符和他們心中的壓迫機器（學校軍隊、統治階級）進行雜交」²⁰⁴。濁水溪公社本身也樂見社會上衛道反感的狀況，因為其用意就是要透過反社會、反主流的語言達到反抗精神的表現。大量使用低俗的粗字髒話、性器官與性能力等禁忌的字眼與話題，挑戰社會對語言使用的忍受程度，企圖跨越所謂高雅低俗的界線，這是作為次文化一環的「龐克」之行徑。而「台客文化」的代表濁水溪公社在行動上也與「龐克文化」相當類似，同樣以反菁英的語言大力為「台客」與邊緣人背書，讓在主流族群以外的人們有露出水面的機會；與之不同的則是「龐克」是西方搖滾樂的產物，濁水溪公社「台客文化」式的本土音樂是從台灣特殊的社會環境中滋長出來的音樂創作而已。

雖然濁水溪公社勇於挑戰社會主流，為弱勢發聲。然而不可置否的是，這種作為「台客文化」式的本土音樂是非常地以男性為中心，歌詞中對女性輕薄意味濃厚，也未曾從女性的觀點出發²⁰⁵。在搖滾樂發展中，對女性的不平等對待其來有自，但濁水溪公社在主題素材的使用與語言詞彙的選擇上都更侵略性，他們的音樂裡常常使用的二字經、三字經、五字經、六字經，這些髒話也都指涉到女性性器官，對於女性聽眾來說是相當不友善的。在下一個段落裡，我們將會以此作為檢討，並討論這個時代「女性意識」在音樂作品中萌發的可能性。

二、尾聲：女性意識的曙光？

綜觀八〇、九〇年代這一「本土意識」出現且快速成長的時期，「本土」在政治運動與示威抗議的標籤下，掩蓋了只有男性被納入「本土」的這個事實。邁入兩千年以後，台灣流行音樂展現了更多元、更開放的氣象，各個層面的社會議題似乎都有發聲的管道。在本章中，已經討論過閃靈樂團在國族認

²⁰⁴ 請參閱〈濁水溪公社（LTK）音樂評介〉一文

（http://web.archive.org/web/20060926195134/http://vm.rdb.nthu.edu.tw/mallok/avzone/content.asp?post_serial=427）。

²⁰⁵ 《台客的怒吼》專輯中〈加味人蔘姑嫂丸〉一曲，雖是描述鬱悶的婦女期待姑嫂丸能夠「給我青春 給我快樂」，但這首歌曲並未帶有對女性的褒意。

同、黑手那卡西在社會運動、交工樂隊在地方社區意識、陳建年在族群意識上的努力成果，那麼在女性意識在當代是否也有相同的曙光出現呢？

即便是台灣音樂史上最具有顛覆意圖的九〇年代「新台語歌運動」，也不見對女性議題的關注。雖有研究指出在新台語歌裡的女性地位較舊式台語歌曲為高，兩性在歌曲中被提及時的地位多為平等，不同於舊式台語歌曲對女性的刻板印象。在選材上也更多元，未曾出現於舊式台語歌曲的女性角色，如化妝師、女農夫、乘客和上班族均出現於新台語歌運動當中（張帆 1996：45）。但如同江文瑜與邱貴芬指出的，除了對性別角色少數的反省，與在愛情歌曲中的男女平等外，對於女性的生活描述依舊「匱乏得如大海中的一粒小水滴」（江文瑜、邱貴芬 1997：39）。

1989年，黑名單工作室的《抓狂歌》專輯裡，對政治抗議、階級反省、族群認同等敏感議題多有討論。在這一片對公領域反省的聲浪中，卻並未有女性角色的出現。理由在於，這批男性創作者（尤其在傳統福佬家庭中長大的「大」男人）並未打破既有的性別思惟，依舊認為「公領域」之於「男性」，如同「私領域」之於「女性」一般，兩者不可跨越（江文瑜、邱貴芬 1997：38-39）。在這種「男主外，女主內」的頑固思惟之下，即便是多「抓狂」的作品，依舊未在性別角色分工上有所突破，也因此那些大量對公領域提出控訴的歌詞裡不見女性的身影實在不足為奇。

同黑名單工作室一時期的陳明章，男性形象更是鮮明。陳明章常處理舊式台語歌曲常見的主題，如「流浪、酒家、酒女、離鄉」等，雖然已有加入歷史縱深的討論在歌曲當中，試圖走出舊式台語歌曲狹隘的主題格局，對傳統文化進行反省。但是陳明章「拖鞋、汗衫、香煙、檳榔」的形象，加上悲情哀怨的台語歌曲特有的效果，使他被視為全身充滿福佬「男子漢」的氣味。在他被視為是具有濃厚「本土味」的同時，我們可以說，這是充滿「男性」的「本土」，忽略了「女性」在同一片土地上的生活點滴。

陳明章濃厚「男子漢」的氣味，在「台客文化」中留了下來。我們曾經提過「台客」一詞源初是作為隨國民政府撤退來台的大陸移民對「台灣人」的輕視，而在幾十年來省籍情結的激辯裡，「唐山客」與「台客」的對抗中只出現

了男性對政治權力乃至文化生產的互相爭奪，完全掩蓋了女性存在的事實（蔡曜先 2004：100）。就算「台客」一詞發展至今日普遍還是帶有貶抑，但在一般民眾的看法裡，台客在被輕視為沒品味、沒水準的同時，仍保有男性生理身份與刻意展演的男子氣概；相較之下，「台妹」的處境就淒涼多了，對於台妹的普遍看法則是以女生的裝扮失敗、女性氣質缺乏作為基礎，甚至還有「女性可以容忍男人台，男人卻沒有辦法接受台妹」的說法出現（蔡曜先 2004：101）。也就是說，即使在「台客」的次文化裡，男性與女性的距離依舊沒有消弭。

作為「台客文化」式本土音樂的濁水溪公社，在音樂的內容上極具反叛形象，但卻是非常地以男性作為創作的中心。延續舊有福佬家庭的「男外女內」，明確的性別分工，也使得濁水溪公社在公領域上為弱勢者嘶聲吶喊，但故事裡的角色卻都為男性，似乎忘記公領域內也有女性參與的可能性。此外，濁水溪公社的歌詞中對待女性也甚是輕薄，那些用來反抗體制、跨越既有社會道德標準的「髒話」與「性器官」字眼，卻充滿著對女性的侮辱之意。以「髒話」在為公領域的男人們抗爭之時，濁水溪公社的「台客」宣言實在幫不上佔社會人口半數的女性的忙。

而九〇年代末期以來，三大音樂祭開辦，國內搖滾樂團數目大幅增加，也成為這一時期台灣音樂發展的最大特色之一。搖滾樂向來都是反叛精神的代表，然而在西方的搖滾樂脈絡中，男性在此一領域中的專制獨大卻行之已久，似乎「陽剛」才是搖滾樂的唯一內涵。從搖滾明星開始，所有的搖滾音樂生產體制中幾乎都沒有女性的位置，錄音師、樂手、PA、音響工程人員、演唱會保全與音樂產銷部門主管，全是男性（不然 2008：223）。不論國內外，女性搖滾樂手使用什麼樂器，往往都會遭受男性樂手在能力上的質疑，認為女性的技巧無法勝任搖滾樂手一職²⁰⁶（楊雅馨 2005：66）。曾為國內最知名的女子樂團「瓢蟲」前吉他手的婉婷說道：

²⁰⁶ 有趣的是，卻從來沒有人懷疑女性在鋼琴演奏上的技巧是否不足。

……以前我做現場表演時，男生都覺得你是個笨蛋，不論錄音、吉他手等，都是男性主導的領域，女生在這種環境就會遇到很多困擾跟歧視。

……台灣音樂環境對女性的歧視真的很大，就算之前另類音樂界對「瓢蟲」的讚揚，說我們是「台灣唯一受邀出國表演的樂團……，而且是『純女子樂團』」，這種話聽在我耳裡聽來也格外刺耳，好像今天我們是因為女生所以才會引起別人注意，至於有沒有音樂才華等條件反而變得不重要似的。在台灣，如果你是個女子搖滾團，其中有有可愛的妹妹，那麼就會有很多男生想來看你表演，無論你技巧好不好（「瓢蟲」前吉他手婉婷訪談，轉引自劉欣芸 2006：83-84）。

由此可知，在台灣搖滾音樂界內，性別的既有印象依舊尚未打破，多數男性樂迷看不見對女性音樂技巧的關心，只注意外在條件的優劣而已。此外，音樂產銷過程中的每一環節也都是由男性所把持，看似女性在音樂生產的體制，僅能在演唱這一項目上有所發揮²⁰⁷。

然而陳珊妮的出現帶來了一絲曙光。2005年的金曲獎出現了史上第一位女性「最佳專輯製作人」²⁰⁸，陳珊妮該年囊括「最佳國語流行音樂演唱專輯獎」與「最佳專輯製作人」兩個獎項。在演唱類的獎項中往往有區分男性、女性，每年會有一位「歌王」和「歌后」，但是其他關於音樂製作的獎項則並未有此劃分。如同上述討論，音樂產製過程中，錄音師、音控、樂手等位置多為男性所佔據，陳珊妮能夠在「專輯製作人」此一獎項奪魁，實在具有重大的意義。不過，有一個陳珊妮獲得了「最佳專輯製作人」獎項，但是下一個陳珊妮會在哪裡呢？

反觀現今女子樂團的近況，雖然生存不易²⁰⁹，不過近幾年來，卻有一個可喜的現象出現。既有音樂作品中對於女性的描寫多由男性觀點，而非女性觀點出發來加以詮釋，在當代這個現象可望能夠漸漸紓解。台灣有越來越多的女性創作歌手受到注目，從楊乃文、黃小楨、陳珊妮，到陳綺貞、許哲珮，還有最

²⁰⁷ 需要「操縱機器」的位置，似乎都有不適合女性擔任的迷思。

²⁰⁸ 請參閱：〈珊妮 堅持獨立之路：這樣作音樂都能得獎 何必要回歸主流〉。《聯合晚報》，2005/5/29：9版。

²⁰⁹ 這也反映在數量上，目前較具能見度的女子樂團只有Go Chic、胡椒貓、幕思比、櫻桃幫、無雙等幾組而已。

近的張懸、魏如萱，在這十年內，我們可以開始在大小場合、電視廣播裡聽到由女創作歌手自己編寫、演唱的歌曲，屬於女性的聲音開始有了能見度起來。在西方，有Tori Amos坦蕩堅決地以情慾、壓抑、懷孕與強暴等題材表達出自身情感，甚至在歌曲〈Me and a Gun〉裡，將自身被輪暴的經驗寫出來，語調悲痛地面對自己的夢魘，「我不應該因為穿了緊身的紅色女裝，就該被你、你的朋友、你的父親強暴」。此歌曲一出便引起廣大迴響，而後在Amos的努力奔走下，還籌設了「強暴、虐待、亂倫國際網絡」（Rape Abuse And Incest National Network, RAINN），以幫助更多向她一樣的受害女性。還有衣著豹紋、獸皮、帶著假睫毛的P. J. Harvey，她的歌德搖滾（Gothic Rock）與吉他噪音音牆，加上狂放的演唱，與舞台上種種撩人情慾的動作，彷彿令聽眾陷入令人窒息的情慾漩渦。此種將自身裝扮為「性標的物」（sex object）的作法，呼應了「基進女性主義」的概念：只要男人吃這套，就多加利用自身的美色來達成目標；前提是只要保持自己的主體性，並追求意識的自由、平等既可（楊久穎 2001：96）。

綜觀我們所身處的此一時代，風氣開放，文化多元紛陳，彼此兼容並蓄。但在台灣流行音樂的領域中，回顧幾十年來「本土歌曲」的發展進程，女性的聲音持續地受到忽略，這是我們該有所警惕的部份。不過，也許很快的，我們就會有另一個陳珊妮，又或者是另一個台灣的Tori Amos與P. J. Harvey出現，她可能是在上述的創作女歌手之列，也可能是任一個於本土音樂創作領域中努力的女性。總之我們正在期待著。

第四節 小結

世紀之交，台灣社會的政治狀況與社會氛圍都與前一個時期有很大的不同。政治上經過政黨輪替，民主化進程已大致抵定，社會上也呈現一片開放氣氛，與八〇年代中期到九〇年代中期大量政治街頭抗議運動的狀況大相逕庭。流行音樂產業上的發展也呈現新的氣象，八〇年代國語商業歌曲橫掃市場，九〇年代跨國唱片公司全面入駐台灣，如今卻看見商業創作之外的希望。非主流

的流行音樂在獨立廠牌的努力與搖滾音樂祭的推波助瀾之下漸漸獲得注目，使得台灣流行音樂界中有更多不一樣的聲音。在這樣的社會情況之下，此一時期的「本土音樂」展現了大不同前的多元樣貌。相較八〇、九〇年代「本土歌曲」中充滿的政治性內涵，此時期的本土音樂創作有著更多的社會性關懷，一掃「悲情」與「懷舊」的特色，也少見以寫實歌詞對政府體制進行直接的政治抗議。

但這並非意指本時期沒有對政治關心的音樂創作，閃靈樂團作為「國族認同的」本土音樂創作之代表，在其作品中雖未直接控訴舊有國民黨政府的中國法統，卻透過寓言的方式表達出他們對台灣民族主義意識的支持。閃靈樂團以台灣鄉野傳說、原住民英雄或是二二八歷史事件為創作主題，均是為了清楚劃分「台灣」與「中國」的關係，國族認同上的台灣意識濃厚。除了音樂創作外，閃靈樂團亦透過許多「正名」演唱會，如：Formoz Festival 野台開唱、「Say Yes To Taiwan」台灣魂系列演唱會、西藏自由音樂會等，宣揚台灣意識，以「台灣」取代舊有「中華民國」的稱號。此外，閃靈樂團亦透過其在全球各地的巡迴演唱會，抗議「台灣」在申請進入聯合國時所受的打壓，並將「台灣」欲進入聯合國的訴求傳達出去。

除了「國族認同的」本土音樂創作之外，此一時期的本土歌曲與過去的最大不同之處在於，出現了「社區參與的」本土音樂創作。本論文認為「社區參與的」本土音樂類型充滿對土地的關懷，透過理性的討論與實際的社區參與行動，望「由下而上」從音樂作品中傳達出基層人民的心聲。這些歌曲創作多帶有濃厚的「社群感」，對於居住的環境多有描寫，並且反省社區的現實狀況。在本章中發現，黑手那卡西透過「集體創作」與「弱勢發聲」的方式，從九〇年代末便開始積極的參與「工運」，為受壓迫的勞工朋友發聲喉舌。而後更投入樂生療養院的抗爭活動，深根於此一社區當中，與院民共同譜出〈樂生院之歌〉，發表《被遺忘的國寶－樂生人權鬥士之聲影》專輯，並在院內舉辦演唱會廣邀有志之士共同參與。透過黑手那卡西特有的運作模式，將受迫工人或樂生院民處境向外發表，提高社會運動的能見度，期望改善他們所處的痛苦狀態。

在交工樂隊與陳建年的「社區參與的」本土音樂創作裡，可以看到的不只是對社區的參與和地方的關懷，分別為客家音樂與原住民音樂創作的他們，更代表了另一個重大的意義。交工樂隊關注美濃地方的農村生活，從「反水庫」到WTO對當地農業的衝擊，濃厚的地方意識加上實際的社區參與形成交工樂隊的音樂特色。陳建年則是唱出不同於楊弦的〈鄉愁〉，不同於對彼岸故國故土虛無飄渺的思念，原是空間上距離產生的鄉愁，在這裡被轉化為時間上的鄉愁。陳建年〈鄉愁〉裡感嘆的是生存的土地被漢人佔領，原住民的文化傳統被破壞、被同化，深刻表達出對過去原住民文化根源的緬懷。但是這種反省並非欲加深族群間對立，突顯出原住民在現今社會中的弱勢，渴望族群融合、族群共存，如同〈我們是同胞〉唱的：「我們不是敵人 所以 請你要尊重我 讓我來欣賞你」。透過交工樂隊與陳建年，我們可以發現當代的「本土音樂」不再只是以台語作為演唱的語言，而是邁向多語的「本土音樂」，各個族群都有其發聲的機會，使得「本土音樂」的意義更為多元。

此外，本章中將濁水溪公社視為「台客文化的」本土音樂類型代表。「台客文化」作為一種次文化，具有挑戰社會一般共識的效果，以「演說的少數」之姿觸怒「沈默的多數」，卻能就此發掘被隱藏在主流意識底下少數群體的聲音，理解常態之外的可能性。濁水溪公社以荒誕且粗俗的歌詞，衝撞社會所謂高雅與低俗的界限，並透過激烈的舞台表演，大演行動劇，破壞舞台、焚燒器材製造混亂，來傳達強烈反叛的樂團意識。這種「台客文化的」本土音樂創作，具有類似西洋搖滾樂類型中「龐克」的意義，破壞秩序，反對社會、反對主流。濁水溪公社就是要「對抗體制的沈悶，想像力的貧乏」，以台灣社會現狀作為思考的基點，創作出不同於西方龐克的「台客文化」音樂。

然而「台客文化的」本土音樂創作裡，以粗俗、充滿髒話的歌詞衝撞社會秩序的時，卻未曾由女性觀點出發思考。此種本土音樂類型以男性為中心，相對於女性聽中來說是不友善的，也使得我回頭思考在「多元」的時代裡，女性的聲音在哪裡？本論文發現，自八〇、九〇年代「本土意識」快速增長以降，許多具有進步意識的「本土歌曲」都忽略了女性的聲音，不管是「新台語歌運動」還是「台客文化的」本土音樂創作都有這樣的特徵。可能的原因在於傳統福佬家庭中根深蒂固的性別觀念影響了創作者的音樂作品，「公領域」

之於「男性」，如同「私領域」之於「女性」一般，兩者不可跨越。這種「男主外，女主內」的頑固思惟，使得努力在公領域提出控訴的「本土歌曲」卻不見女性身影在其中。但是我們也發現，2005年金曲獎出現了史上第一位女性最佳專輯製作人陳珊妮，女性創作樂手在當代也相對的較為活躍。雖然在「本土音樂」的發展進程中女性的聲音持續被忽略，不過在這文化多元紛陳的時代裡已經出現一片曙光，具有女性意識的音樂創作將越來越多的在台灣社會中傳唱。

伍、結論

第一節 研究結果

本論文旨在藉由台灣流行音樂，討論從七〇年代以降「鄉土」與「本土」意涵的流動性，進而發現台灣社會在每個時期對「鄉土」與「本土」的不同想像。透過歷史文獻的討論與音樂文本的分析，端可發現其中內涵的重要差異。既有的研究中，已從政治上、文學上、美術上，或是電影領域的發展討論其本土化的過程。本論文則是首次以流行音樂的角度切入此議題，透過對台灣流行音樂的考察，討論在音樂領域中「本土」取得主流地位的進程，以及對於「鄉土」、「本土」詮釋的改變。作為音樂研究，本論文可以與其他各種文化領域的本土化過程對照觀看，比較各時期平行時間點的發展，提供一種新的理解視角，相信對台灣社會整體變遷的觀察有相當程度的助益。

在七〇年代特殊的外交政治環境與社會經濟條件之下，遂有「回歸鄉土」的文化熱潮興起。揭示了七〇年代知識份子在外交受挫、強人逝去、法統動搖的政治狀況下，所進行的文化認同根源之追尋。在這個時期的「鄉土歌曲」中，包括民歌運動中的各派民歌、陳達與羅大佑，都在音樂作品上展現出對「故國」濃厚的鄉愁，卻又不時地關懷人民所生活的這片台灣「土地」，正視當時社會現實。不同於從政治反對運動中萌發的「本土」，七〇年代出現的「鄉土意識」並無關乎國族認同層次上的反抗，僅是對中國民族主義意識的再確認而已。

黨外運動在1979年美麗島事件後漸趨巔峰。「美麗島大審」之後，黨外原本的菁英分子多人入獄服刑，改由新生的激進派主導，促使黨外人士直接以台灣意識挑戰國民黨政府既有的中國民族主義論述。八〇年代由黨外人士與民進黨所建構的台灣民族主義論述，訴求抵抗以中國法統自居的「外來政權」，相對於「外來」的「本土」一詞即被大量使用。加上九〇年代國民黨內由本土派的

李登輝掌權，大幅修正既有國家政策方向，捨去一個過去「一個中國」的國家定位，改以「中華民國台灣」的模糊稱號模述現狀，「本土意識」漸成主流思維，成為八〇、九〇年代的顯學。

此時「本土歌曲」的樣貌也呈現強烈政治性的內涵，在歌詞內容與語言使用上都可以發現這樣的情況。這些多以台語傳唱的「本土歌曲」與「鄉土歌曲」最的不同之處，在於國族認同上的轉變。在這種「本土歌曲」作品中已不見既有的中國民族主義意識，取而代之的是或多或少的台灣民族主義意識。黨外街頭運動場合中傳唱的「悲情的」台語老歌、黑名單工作室與朱約信深具「抗議的」色彩的新台語歌，加上與陳達形象高度重疊的陳明章「懷舊的」作品，構成這一時期「本土歌曲」的特色。而「悲情、抗議、懷舊」等這些特色，也正是人們對於當時「本土」氛圍的特有想像。值得注意的是，陳達在七〇年代與九〇年代詮釋上的重大轉變。在七〇年代「鄉土意識」的範疇之下，陳達是「中國民族音樂的靈魂」，擔有「負責民歌傳送的重任」；九〇年代初期「本土意識」的高漲，陳達則被詮釋為「台灣第一名的藝術家」、「台灣人深層情感的一部份」。這兩種極為不同的說法，正是九〇年代初期台灣流行音樂裡「本土」逐漸成為主流說法的最好例證，透過陳達成為「本土歌手」典範的故事，也說明了音樂本土化與政治本土化的齊頭並進。

九〇年代末期，台灣音樂產業在既有的商業體制中展現了新的曙光，非主流的流行音樂能見度越來越高，加上政治民主化的抵定與政黨輪替的發生，都使得兩千年後的台灣社會與音樂產業有著不同於過往的開放氣氛。觀察當代的「本土歌曲」，如：閃靈樂團、黑手那卡西、交工樂隊、陳建年與濁水溪公社等案例，便可發現「本土」之於政治的意識型態已經鬆綁，如今的「本土意識」呈現更具社會性的多元關懷。不僅展現在國族認同上，也擴展到族群意識、社會運動、性別意識與次文化等面向，在歌曲的語言使用上也不在限於台語，而是各族群的語言都有發聲的機會。當代的「本土意識」較前一時期更具批判性，也更為多元。

本研究從七〇年代「本土」的萌芽期開始談起，從「鄉土意識」到黨外運動之後出現的「本土意識」，再到當代多元關懷的「本土意識」，在這連貫的

討論中發現「鄉土」與「本土」並非是某種固定不變的政治詞彙。每個時代裡都有對它們的不同想像，證明「鄉土」與「本土」意涵具有多樣性與流動性，無法僅以單一的定義侷限之。在此筆者期望本研究能夠破除既往對「本土」意義單一詮釋的迷思，改以更開放的角度觀點來討論「本土」，使其不再只是政治運動中兵家必爭的意識型態，而是對社會各個層面的多元關懷。更重要的是，從音樂領域中的本土化現象觀之，再對照其他文化領域與政治領域的本土化興起，將可以使我們對於台灣社會民主化與本土化的過程有更清楚的理解。為了能夠更清楚強調本研究中的幾個重點，在此將論文中所進行過的討論，分點討論如下：

一、鄉土歌曲 vs. 本土歌曲

七〇年代在「回歸鄉土」熱潮之下，文化界展開反省運動，音樂界有「唱自己的歌」的民歌運動的出現。「鄉土意識」的高漲，陳達再次被知識份子喚起，而在民歌運動的尾聲則有羅大佑的銜接。本論文將民歌運動、陳達與羅大佑的音樂作品，納入所謂「鄉土歌曲」的範疇之內。「鄉土歌曲」的音樂風格以清新自然為主，唱腔也多是粗糙不造作，未經修飾的嗓音。在主題與內涵上，常描寫對故國故土的「鄉愁」或是對大中國圖像的想像，如：民歌運動中「中國現代民歌」楊弦的〈鄉愁〉、「校園歌曲」李建復的〈龍的傳人〉、「淡江—《夏潮》」李雙澤的〈少年中國〉，與民歌運動之後羅大佑的〈亞細亞的孤兒〉。而「鄉土歌曲」與過去國語流行歌曲不同之處，在於當中的「鄉土意識」使得創作者更多關心於台灣社會的現實狀況，如陳達信手拈來的音樂創作往往是鄉間生活的寫照，李雙澤的〈美麗島〉亦傳唱台灣這塊土地的美好；而羅大佑的〈鹿港小鎮〉則從傳統鄉村生活的破壞，反省都市化帶來的亂象。可以說，「鄉土歌曲」是台灣音樂史上首度「回歸現實」的音樂創作，它代表了七〇年代開始知識份子對文化認同根源的反省。

八〇年代黨外政治運動的蓬勃發展，促使「本土意識」的出現。九〇年代在民進黨的努力與國民黨本土派勢力抬頭的狀況下，更讓「本土意識」成為當代的主流思維。八〇、九〇年代的「本土歌曲」帶有強烈的「政治性」意涵，

多是對政治現狀的批評。或是透過對都市中低下階層生活的描寫，指責政府當局無能為力。黨外街頭運動中常傳唱過去的台語老歌，如：〈望你早歸〉、〈黃昏的故鄉〉與〈一隻烏仔哮啾啾〉等歌曲，藉由台語歌曲中特有的悲戚感與「離家」、「無家」的題材控訴國民黨對黨外人士的打壓，凝聚起街頭群眾的感同身受，這種「悲情的」本土音樂，也成為當時人們對「本土」的想像之一。

新台語歌運動中，黑名單工作室的《抓狂歌》與朱約信的《朱約信的音樂》專輯則一掃過去台語歌曲的悲情，採以搖滾為主的多元曲風，加上直接憤怒且「抗議的」歌詞，帶來一種新的顛覆。關心社會上發生的抗議事件，藉此對政府威權提出質疑，產生不同於中國民族主義的國族認同之可能。陳明章則以「懷舊的」策略，運用過去台語歌語中常出現的邊緣角色，以低下階層在城市生活中的委屈與不愉快，表達對城市、政體、國家的不滿。

在兩千年以後，「本土歌曲」的內涵變得更加多元，充滿批判性與「社會性」的關懷。曲風上常以台灣樂器，如嗩吶、二胡等，融合西洋搖滾樂作為其表演方式。不只有「國族認同的」本土音樂創作代表閃靈樂團，接續前期「本土歌曲」在國族認同反省上的努力，還出現更多對社會不同層面的關注。「社區參與的」本土音樂創作則包括：黑手那卡西、交工樂隊與陳建年。黑手那卡西透過「集體創作」與「弱勢發聲」的方式，從九〇年代末便開始積極的參與「工運」，而後更投入樂生療養院的抗爭活動，深根於此一社區當中，將受迫工人或樂生院民處境向外發表，提高社會運動的能見度，期望改善他們所處的痛苦狀態。

交工樂隊關注美濃地方的農村生活，從「反水庫」到WTO對當地農業的衝擊，濃厚的地方意識加上實際的社區參與形成交工樂隊的音樂特色。陳建年則是唱出不同於楊弦的〈鄉愁〉，不同於對彼岸故國故土虛無飄渺的思念，原是空間上距離產生的鄉愁，在這裡被轉化為時間上的鄉愁。陳建年〈鄉愁〉裡感嘆的是生存的土地被漢人佔領，原住民的文化傳統被破壞、被同化，深刻表達出對過去原住民文化根源的緬懷。

另外，還有濁水溪公社作為「台客文化的」本土音樂類型代表。「台客文化」作為一種次文化，具有挑戰社會一般共識的效果，以「演說的少數」之姿觸怒「沈默的多數」，卻能就此發掘被隱藏在主流意識底下少數群體的聲音，理解常態之外的可能性。

簡而言之，「鄉土歌曲」首度正視台灣社會的現實，在故國故土的「鄉愁」中，看到了台灣鄉村之美好與都市之哀愁，也成為流行音樂在文化認同反省上的先驅。八〇、九〇年代的「本土歌曲」則充滿「政治性」的意涵，以「悲情的」、「抗議的」或是「懷舊的」方式控訴當權政府，在國族認同上發展出不同於既往的想像。兩千年後的「本土歌曲」則是具有高度的「社會性」，對台灣社會展現多元關懷與批判性，不只關切國族認同議題，更對社會運動、地方意識與族群關係等不同層面的議題進行深刻的反省。

二、文化認同 vs. 國族認同

「鄉土歌曲」與八〇、九〇年代的「本土歌曲」最大且最重要的差異即在於不同認同層次上的差異。「鄉土歌曲」基於七〇年代興起的「鄉土意識」，在文化認同上進行台灣流行音樂史上首度有規模的「唱自己的歌」之反省：八〇、九〇年代的「本土歌曲」則伴隨著黨外運動出現，與政治上的本土化運動有密切關係，挑戰國民黨政府統治之下既有的國族認同。

七〇年代保釣運動以降，知識份子逐漸覺醒，並在文化界形成一股「回歸鄉土」的熱潮。音樂界也出現具有「鄉土意識」的歌曲，如：民歌運動、陳達與羅大佑，這些音樂作品強調對鄉村的描寫、對土地的關懷，並以寫實的風格對社會進行檢討，但卻未曾挑戰國族認同上的問題，僅是在文化認同層次上進行反省。在知識份子捫心自問「我們的歌」何在之時，進行了一次文化認同上的尋根，在面對外交困境、政權變動的狀況下，意識到身為在台灣的「中國人」應當將文化的立基深耕於台灣，將視野擺在這塊島嶼之上。與此同時，這樣的距離也產生了對海峽對岸故國故土的「鄉愁」，中國民族主義意識依然清晰可見，並未在國族認同上發生改變。在諸多作品中均可以看到這樣的情況，如楊弦遙想對岸「家鄉」的〈鄉愁〉、李建復高唱我們都是〈龍的傳人〉，以

及將台灣視為〈少年中國〉的李雙澤。此外，被貼上「抗議歌手」標籤的羅大佑，時而觸怒政府，深究其因，乃是因為對社會現象的深刻批判，而非國族認同上的問題，在其作品〈亞細亞的孤兒〉、〈鄉愁四韻〉與〈黃色臉孔〉當中都可發現明顯的大中國意識。

在民歌運動之後的羅大佑，可以嗅出其從文化認同層次的關懷，企圖跨越到國族認同議題的關注。這個關鍵的轉折點上，羅大佑的嘗試具有極大的意義。作為「鄉土歌曲」與「本土歌曲」的重要銜接，羅大佑雖然並未離開中國國族主義的思維，但其作品中時有對國族議題的著墨。在八〇年代初期黨外政治運動與街頭抗議遊行活躍的時代，羅大佑的作品成為一種提示，加上他抗議歌手的形象，也造成人們往往將之與黨外人士進行同一聯想。

然而在羅大佑之後，八〇、九〇年代的「本土歌曲」則是直接在國族認同的層次上進行思考，透過音樂創作欲建立不同於國民黨政府中國民族主義意識的國族認同。這些類型的「本土歌曲」對政治狀況多有關心，對國民黨政府的作為加以撻伐，期望在中國民族主義的之外，發展出另一套具有台灣民族主義意識內涵的國族認同。不同於「鄉土歌曲」在文化認同層次上的反省，八〇、九〇年代的「本土歌曲」音樂內容上多是政治性的控訴，也不見其中的中國意識，改以鮮明的台灣圖像呈現之。黨外街頭運動中傳唱的「悲情的」台語老歌，即以「台語」的使用對抗國民黨政府官方語言「國語」，台語老歌在新的時空背景下產生了新的解讀，透過歌聲將具有相同訴求的民眾凝聚起來，使場合中的參與者了解到身邊的人與自己是有共同信念的「同胞」，共同對抗國民黨政府的統治，產生「想像共同體」的概念。台語的使用是該時期「本土歌曲」建立新的國族認同重要的工具，在黑名單工作室與朱約信充滿「抗議」意涵的新台語歌，也發現不同於過去的國族認同想像。黑名單工作室的〈民主阿草〉，批評國民黨政府的威權統治與老法統的過時無當；朱約信則在〈歡迎烏名單〉裡，直接以國民黨政府的「海外黑名單」為主題，聲援為台灣政治投注心力的海外黨外人士與知識份子。不同於「鄉土歌曲」，八〇、九〇年代的「本土歌曲」在國族認同的層次上努力，挑戰國民黨政府的既有法統，建立台灣民族主義的國族認同。

三、「本土歌曲」語言使用的轉變

黨外運動盛行、民進黨成立以降，透過政治上的努力「本土意識」日漸高漲，取代了既有的「鄉土意識」，成為政治上、文化上一個新興的、主流的思考模式。「本土」此一辭彙帶有對抗「外來」之意涵，一連串的本土化過程使得「本土」被窄化為「台灣」、「本省」、「閩南」、「福佬」等狹義意涵。黨外人士與民進黨以「台語」對抗官方語言「國語」的立場鮮明，也因此八〇、九〇年代的「本土歌曲」多半是以「台語」傳唱。如本論文中提到黨外街頭運動傳唱的台語歌曲，與黑名單工作室、朱約信與陳明章等人的作品都是以台語作為發聲語言，使得當時台灣島內其他族群的聲音遭到忽略。

這種論述沒有完整地考慮到台灣島內既有的族群文化與歷史記憶上的差異，有如「福佬沙文主義」一般，抹煞其他族群在台灣共同生活事實。在此反彈之下，民進黨於1995年提出「大和解」的說法，強調「族群和解」的重要性，將台灣社會內部現存的各族群劃分歸類，形成所謂台灣「四大族群」的分類方式，欲打破「本土」既為「福佬」的唯一連結（王甫昌 1998：39-40）。

兩千年以後，社會風氣開放，政治民主化抵定，「四大族群」的說法也在社會上形成氣候，不再只是「台語」獨大，「原住民語」、「客家語」等其他族群的語言均有或多或少的發聲管道，消滅了過去「本土歌曲」僅為「台語」演唱的簡單聯想。在第四章裡，透過交工樂隊與陳建年的音樂作品，理解在「福佬人」之外，兩千年後多元的「本土歌曲」內涵裡還有「原住民」和「客家人」族群所發出的聲音。兩個時期「本土歌曲」在語言使用上發生巨大的轉變，從「台語獨尊」，到「多語共存」。透過原著民和客家等族群的音樂作品，使得各族群的族群意識能夠提升，如同陳建年作品〈我們是同胞〉中所傳達的，這並非「族群對抗」、「族群對立」，而是期望「族群融合」到來與各族群間的和平共存。

四、「本土歌手」典範的再詮釋

七〇年代「鄉土熱潮」中，陳達再次被台北的知識份子喚起。在當時陳達的音樂創作被視為是「中國民族音樂的靈魂」，而陳達本人則是「中國民族音樂最孝順的兒子和最忠誠的衛士」，這樣的印象也停留在1981年陳達過世之時。

九〇年代，陳達又被再次的提起。相較於七〇年代「鄉土熱潮」時再次「發現」陳達，九〇年代以後對已過世陳達的「紀念」有著截然不同的重大轉折。從陳達1978年為雲門舞集配唱的《薪傳》一劇，在七〇年代與九〇年代眾人看法的改變來看，既可發現兩個年代對陳達與《薪傳》的不同詮釋。

1978年《薪傳》首演之時節目單內寫著：「僅以此獻給我們的祖先，以及為台灣的進步而團結奮發的中國人」，在多年之後雲門舞集對「中國人」的強調卻轉變為對「台灣」的重視。1992年《薪傳》再次公演的海報中清楚印著「薪傳台灣」；公演的節目單封面則以「康熙台灣輿圖」作為背景，並寫著「台灣 我們的家園」的明顯字樣；節目單中更將《薪傳》視為「台灣第一齣面對本土歷史的劇場作品，《薪傳》就在台灣歷史的轉捩點上登上舞台」。這並非指稱雲門舞集在1992年之後再次公演的《薪傳》否認了「唐山過台灣」這段歷史，而是要強調以「台灣」為主要訴求的說法在1992年的《薪傳》中已經可以看到。

雲門舞集的創辦人林懷民在九〇年代也對陳達提出重新的詮釋。林懷民表示「陳達是我心中台灣第一名的藝術家」，「他可以隨時唱出台灣人的感情、感動，將台灣的移民史及民間傳說，透過歌曲傳達給我們」，「陳達蒼老嗓音充滿魅力，某種程度也象徵了台灣的悲情」，「他的聲音碰了台灣人的深層情感」。從以上的詮釋，可以清楚發現這時候的陳達已經脫離「鄉土意識」的範疇，其所代表的不再是「中國民族音樂」的靈魂、兒子或衛士，而是成為「台灣」與「台灣人」深層情感的一部份。

從陳達過世到再次「紀念」陳達，這之間整個八〇年代的空窗期，正是黨外人士與民進黨在政治場域中努力建立台灣民族主義論述與「本土意識」的時間點。到了九〇年代，戒嚴的解除，各項選舉開放全民直選，再加上國民黨內部本土派勢力抬頭，使得「本土意識」一舉躍居為主流意識。相應於從「鄉

土」轉變至「本土」的過程，七〇年代對於陳達的看法與九〇年代對於陳達的再次詮釋，其中的重大轉變提供了很好參照。這也說明了陳達如何在七〇年代作為「鄉土音樂」的代表人物，又何以在九〇年代之後漸漸被納入「本土」的論述當中，成為後來人們提到「本土音樂」時直接會聯想到的典範。而對陳達詮釋的轉變，也可以將它視為是討論台灣流行音樂本土化過程時一個最好的例子。

五、懷舊的「鄉土歌曲」與「懷舊」的商品化

七〇年代後出現的「鄉土熱潮」文化運動中，瀰漫著一種「懷舊」的特徵。如同在羅大佑的〈鹿港小鎮〉裡，鄉土與都市是對立的兩面，鄉土代表的是傳統、簡單、樸實與善良；都市代表的是現代、複雜、浮誇與罪惡。在反西化氛圍濃厚的七〇年代，這種「懷舊」更可延伸將鄉土視為是傳統的、樸質的「中國」，都市則代表著現代的、罪惡的西方國家，像是〈亞細亞的孤兒〉中所反省的內容般，「緬懷鄉土（中國），譴責都市（西方）」成為文化界共有的基調。這種對鄉土而來的懷舊，也展現在台北知識圈對陳達的追逐之上，陳達帶給當時的正是自鄉下而來，自然樸質的聲音，一種未經城市洗禮真實真切的庶民音樂創作。

不同於七〇年代懷舊的「鄉土歌曲」，九〇年代「本土化」成為主流意識，也因為本土化的流行，社會中出現大量懷舊書籍、懷舊唱片與懷舊電影的販售，在懷舊風格盛行之下，懷舊餐廳、懷舊商品，甚至是懷舊的美學大量的被加以商品化。雖然大多數的文化創作者對於自己的作品都有其原創性的追求，但是當代大量以商品形式販賣的懷舊風格唱片、討論懷舊的書籍，與懷舊主題的電影，我們很難說這些文化產品與九〇年代整體懷舊風格的流行化無關。

九〇年代初期，陳明章的音樂作品中常討論社會中邊緣的角色，如：戲仔、漁夫、農民、妓女與酒徒等舊有台語流行歌曲中重要的元素。陳明章採以這種「懷舊」的主題，在專輯中並未捨棄掉這些舊有傳統，而是以新的編曲方式與新詩化的歌詞再做詮釋，加入歷史的縱深，從更大範圍的角度來描述這群

人的漂離。從城鄉意識的角度切入，批評政府當局，並利用這些懷舊的主題，使其看起來更具「本土味」。然而這很可能是受到當代懷舊風格的影響，使得陳明章的音樂創作在一種「本土化流行趨勢」中出現。也就是說，陳明章的懷舊「本土音樂」是九〇年代本土風格與本土化的一部份，而這種「本土化的流行」也與流行音樂商品化，或是本土商品化有密切的關係。在陳明章的作品裡，看到了九〇年代共有的文化感覺結構，以及「懷舊」的商品化，這與七〇年代「懷舊」的「鄉土音樂」在內涵上有很大的差異。

第二節 研究建議與展望

本論文以歷史文獻分析與音樂文本分析，處理從七〇年代至今的台灣流行音樂發展，研究時間範圍甚廣，共達四十年之久。在研究的過程中，恐有無法兼顧每個面向的討論之虞，本節作為論文寫作後的自我質疑，並對往後研究提出建議，期望後繼相關研究能加以發展。

一、全球唱片市場裡的商業力量

台灣音樂工業自八〇年代起已逐漸整編並步入成熟期，音樂的生產與消費數量大幅上漲，大型唱片公司開始位居主流市場的樞紐。八〇年代中後期島內的政治開放，局勢穩定，國際資金也隨之進駐，跨國唱片公司透過與本國業者的合作，開始積極地介入台灣流行音樂市場，逐步完成進軍台灣的準備。九〇年代，全世界的流行音樂市場均被為數不多的跨國唱片集團納入旗下，台灣亦不例外。台灣流行音樂市場幾乎全權由外國唱片公司所掌控，本地的製作公司只能配合跨國音樂集團所擬定的方針而生存，主流流行音樂強烈的商品性格也就此奠定。

由此觀之，九〇年代以後，台灣的唱片市場背後有著巨大的、跨國的商業力量支配著。本論文自七〇年代起討論台灣流行音樂中的「鄉土」與「本

土」，對國際外交事件、國內政治運動，以及社會氛圍的轉變多有關注，將焦點放在政治與社會狀況改變隨之而來對「鄉土」與「本土」想像的不同，卻未將流行音樂背後的商業力量納入討論。政治的拉扯與商業的收編對流行音樂文化均有重大的影響，而政治與商業之間的關係亦常是曖昧不明、撲朔迷離的複雜情況。本論文礙於篇幅，缺乏對唱片工業商業體制的觀察，未能將商業力量的衝擊與「鄉土」、「本土」在各個時期的再現做一系統的討論。倘若未來研究者能將政治與商業兩個面向徹底分析，定能更完整地解釋台灣流行音樂本土化的過程。

二、「本土」與性別意識

八〇年代末，「新台語歌運動」帶來了台語歌曲的新氣象，為當時的「本土意識」下了一個重要的註解。黑名單工作室的《抓狂歌》專輯裡，對政治抗議、階級反省、族群認同等敏感議題多有討論，但在這一片對公領域反省的聲浪中，卻並未有女性角色的出現。陳明章以懷舊的手法，處理台語歌曲常有的主題，如：流浪、酒家、酒女、離鄉，雖然加入了歷史的縱深進行對傳統文化的反省，但他「拖鞋、汗衫、香煙、檳榔」的形象，加上悲情哀怨的台語歌曲特有效果，依然賦予他福佬「男子漢」氣概的形象。九〇年代末，「本土意識」愈趨多元，濁水溪公社在公領域上為弱勢者嘶聲吶喊，但故事裡的角色卻都為男性，歌詞中用來反抗體制、跨越既有社會道德標準的「髒話」與「性器官」字眼，卻充滿著對女性的侮辱之意。

綜觀八〇、九〇年代這個「本土意識」狂飆的時期，「本土」在政治運動與示威抗議的標籤下，掩蓋了只有男性被納入「本土」此一事實。傳統福佬家庭中根深蒂固的性別觀念，也展現在創作者的音樂作品之中。「公領域」之於「男性」，如同「私領域」之於「女性」一般，兩者不可跨越。這種「男主外，女主內」的頑固思惟之下，即便是多「抓狂」的作品，都未在性別角色分工上突破，也因此這些對公領域提出控訴的「本土歌曲」均不見女性身影在其中。

本論文雖注意到兩千年以降，多元文化興起，「本土」之內涵越具批判性，關懷的面向也從政治運動轉向社會各個角落，不僅是在社會運動、族群認同、女性意識等面向上都有其滋長。然而，也正如同本論文第四章所指出的，在音樂的產製過程中依然存在著性別分工不平等的現象，台灣社會裡在公領域奮鬥的女性比例也未及男性，因此女性意識有持續討論的必要性存在。本論文礙於篇幅的關係，未能詳加發展關於「本土」與性別意識的討論，實屬遺憾，力有未逮之處則須後進研究加以補充，如此更能完整拼湊出當代台灣社會的圖像，並推動女性意識的成長，改善兩性之關係。

參考書目

書籍、期刊與論文

- Anderson, B.著、吳叡人譯，1999，《想像的共同體：民族主義的起源與散佈》。台北：時報。
- Brown, Charles T.著、林芳如譯，1993，《搖滾樂的藝術》。台北：萬象。
- Carr, David, 1994, “Getting the Story Straight: Narrative and Historical Knowledge.” Pp. 119-133 in *Historiography between Modernism and Postmodernism: Contributions to the Methodology of the Historical Research*, edited by Jerzy Topolski. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi B. V.
- Du Gay, P., ed., 1997, *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. London: Sage.
- Fasold, R., 1984, *The Sociolinguistics of Society*. New York: Basil Blackwell Inc.
- Frith, Simon著、張釗維譯，1994，〈邁向民眾音樂美學〉。《島嶼邊緣》11：11-27。
- Frith, S., 1996, “Music and Identity.” Pp.108-127 in *Question of Culture Identity*, edited by Hall, S. and Du Gay, P.. London: Sage.
- Giddens, Anthony, 1991, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Hall et al., 1976, “Subcultures, cultures and class: A theoretical overview.” Pp. 9-74 in *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, edited by Hall, S. and Jefferson, T.. London: Routledge.
- Hebdige, D., 1979, *Subculture : the Meaning of Style*. London: Routledge.
- Hinchman, Lewis P., and Sandra K. Hinchman, 1997, “Introduction” Pp. xiii-xxxiii in *Memory, Identity, Community: The Idea of Narrative in the Human Sciences*, edited by Lewis P. Hinchman and Sandra K. Hinchman. New York: State University of New York Press.

- Hroch, Miroslav, 1985, *Social Preconditions of National Revival in Europe: A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*. Trans. by Ben Fowkes. London: Cambridge University Press.
- Levi-Strauss, C., 1968, *The Savage Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Palmer, A. 2003. 〈越界：兩岸三地電影新浪潮回顧〉。王萱儀譯。頁40-49，收錄於李亞梅編，《台灣新電影二十年》。台北市：台北金馬影展執委會。
- Ringmar, Erik, 1996, *Identity, Interest and Action: A Cultural Explanation of Sweden's Intervention in the Thirty Years War*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Williams, Raymond, 1961, *The Long Revolution*. London: Chatto and Windus.
- Williams, Raymond著、王志弘譯，1995，〈感覺結構〉。頁193-200，收錄於王志弘編，《性別、身體與文化譯文選》。台北：編者自印。
- 小野，1992，《想要彈同調》。台北：皇冠。
- 王甫昌，1996，〈台灣反對運動的共識動員：一九七九至一九八九兩次挑戰高峰的比較〉。《台灣政治學刊》1：129-209。
- 王甫昌，1988，〈光復後台灣族群意識的形成〉。《歷史月刊》131：30-40。
- 王甫昌，1998，〈光復後台灣族群意識的形成〉。《歷史月刊》131：30-40。
- 王甫昌，2001，〈民族想像、族群意識與歷史——「認識台灣」教科書爭議風波的內容與脈絡分析〉。《台灣史研究》8（2）：145-208。
- 王甫昌，2003，《當代台灣社會的族群想像》。台北：群學。
- 王拓，1977，〈是「現實文學」，不是「鄉土文學」〉。頁100-119，收錄於尉天驄編，《鄉土文學討論集》。台北：遠流。
- 王明珂，2001，〈歷史事實、歷史記憶與歷史心性〉。《歷史研究》5：136-147。
- 王津平，1977，〈打破文學中立的神話〉。《仙人掌》1：81-93。
- 王英裕，1998，《全球整編與本土共謀：台灣流行音樂工業轉變之政經分析》。嘉義：國立中正大學電訊傳播研究所碩士論文。
- 方美蓉，2008，《台灣搖滾樂的在地化歷程》。嘉義：南華大學傳播學系碩士論文。

- 王振寰，2002，〈台灣的威權體制與民主轉型〉。頁21-56，收錄於王振寰主編，《台灣社會》。台北：巨流。
- 不然（許逸凡），2008，《地下好樂：認識地下音樂你不可錯過的一本書》。台北：書泉。
- 王墨林，1978，〈民間文學的時代精神〉。《夏潮》5（6）：74-75。
- 史惟亮，1971，《民族樂手——陳達與他的歌》。台北：希望出版社。
- 申鴻凱，1996，《解構流行歌曲的政治意涵——以解嚴後的政治歌曲為例》。台北：私立銘傳管理學院大眾傳播學系學士論文。
- 古碧玲，1999，《台灣後來好所在：中美斷交及「薪傳」首演20週年紀》。台北：台灣商務印書館。
- 朱西甯，1977，〈回歸何處？如何回歸？〉。《仙人掌雜誌》2：151-171。
- 亦威，1991，〈台灣新音樂的顛覆與矛盾〉。《聯合文學》7（10）：95-98。
- 任將達，2000，〈多重選擇的聲音—水晶唱片〉。《搖滾客》復刊1：14-26。
- 向陽，1991，〈青春與憂愁的筆記——從台語歌謠的「悲情城市」中走出〉。《聯合文學》7（10）：90-94。
- 杜文靖，1993，《古台諺現世說：台灣懷舊小語》。台北：臺原。
- 杜文靖，1994，《古早語台灣情：台灣懷舊小語續卷》。台北：臺原。
- 杜文靖，1995，《台灣歌謠歌詞呈顯的台灣意識》。台北：台北縣政府文化局。
- 江文瑜，1996a，〈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（2）：60-81。
- 江文瑜整理、陳明章口述，1996b，〈從《戀戀風塵》到《戲夢人生》——陳明章談歌曲創作〉。《中外文學》25（2）：139-145。
- 江文瑜、邱貴芬，1997，〈查某儂嘛要抓狂——當代台語流行女歌的後殖民女性主義詮釋與批判〉。《中外文學》26（2）：23-48。
- 李天鐸，1998，〈跨國傳播媒體與華語流行音樂的政治經濟分析〉，《當代》125：54-71。
- 余光中，1991，〈詩魂歌魄不解緣〉，《聯合文學》7（10）：68-71。
- 何東洪，1998，〈音樂的政治效果：一場多方角力的拉鋸戰〉。《當代》130：46-53。

- 何東洪、張釗維，2000，〈戰後台灣「國語唱片工業」與音樂文化的發展軌跡〉。頁149-224。收錄於張笠雲編，《文化產業：文化生產的結構分析》。台北：遠流。
- 李坤城，2007，《再見！禁忌的年代》。高雄：高雄市政府新聞處。
- 吳俊憲，2006，〈鄉土乎？本土乎？全球乎？——理解台灣本土教育的意涵〉。頁431-458，收錄於國立教育資料館編，《現在教育論壇（十四）》。台北：國立教育資料館。
- 吳清聖、馬世芳，2000，〈解讀大佑〉。頁51-73，收錄於張立憲編，《之乎者也羅大佑》。北京：現代出版社。
- 宋國誠，2003，〈這就是我們要的本土化嗎？〉。《新新聞》865：56-58。
- 江國豪，2004，《非主流音樂之台灣意識研究：以1980年代後之歌曲為例》。台北：世新大學傳播研究所碩士論文。
- 吳國禎，2005，《論台語歌曲反殖民的精神》。台中：靜宜大學中國文學系碩士班論文。
- 呂鈺秀，2003，《臺灣音樂史》。台北：五南。
- 李碩（2007）《搖滾台灣：台灣重金屬樂迷的文化認同與實踐》。台北：世新大學/新聞學研究所碩士論文。
- 吳濁流，1971，〈再論中國的詩〉。《台灣文藝》30：4-14。
- 吳燦崑編，2001，《恆春民謠探索》。屏東縣：屏東縣恆春鎮思想起民謠促進會。
- 林宗弘，2009，〈抓狂歌—黑名單工作室〉。頁39，收錄於陶曉清等主編，《台灣流行音樂200最佳專輯1975-1992》。台北：時報。
- 林宜欣，2006，《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：國立台灣師範大學民族音樂研究所研究與保存組碩士論文。
- 林怡伶，1995，《台灣流行音樂產製之研究》。台北：國立政治大學新聞研究所碩士論文。
- 林怡瑄，2003，《台灣「獨立唱片」研究》。台北：國立政治大學新聞研究所碩士論文。
- 林映臻，2006，《卑南音樂之變遷探討》。台北：東吳大學音樂學系碩士論文。

- 林森仁，2004，《解嚴以來台語流行歌曲研究——歷史探索與語文研究（1987~2002）》。台北：國立政治大學中文學系國文教學碩士論文。
- 林瑞榮，1997，《國民小學鄉土教育的理論與實踐》。台北：師大書苑。
- 林德福，2006，〈珍視傳統歌謠的保存〉。頁VI，收錄於徐麗紗、林良哲著，《恆春半島絕響：暢遊詩人一陳達》。宜蘭五結鄉：傳藝中心。
- 周蕾，1995，《寫在家國以外》。香港：牛津大學出版社。
- 林懷民，1998，〈序文——也是思想起〉。頁3-6，收錄於楊孟瑜著，《颯舞：林懷民與雲門傳奇》。台北：天下遠見。
- 林懷民，1999，〈序〉。頁1-6，收錄於古碧玲著，《台灣後來好所在：中美斷交及「薪傳」首演20週年紀》。台北：台灣商務印書館。
- 林蘭芳，2003，《解嚴後國中音樂教材本土化的探討》。台北：東吳大學音樂研究所在職專班音樂教育組碩士論文。
- 恆春鎮公所，1999，〈沿革志——恆春大事紀〉。頁93-94，收錄於張永堂主編，《恆春鎮志》卷一。屏東縣：恆春鎮公所。
- 施輝敏編，1988，《台灣意識論戰選集》。台北：前衛。
- 閃靈樂團，2006，《閃靈王朝—台灣搖滾鬼王10年全紀錄》。台北：圓神。
- 徐子婷，2006，《搖滾樂中的國族想像：以羅大佑與閃靈的音樂創作為例》。台北：國立台灣大學政治學研究所碩士論文。
- 馬世芳，2009a，〈海洋——陳建年〉。頁10-11，收錄於陶曉清等主編，《台灣流行音樂200最佳專輯1993-2005》。台北：時報。
- 馬世芳，2009b，〈我等就來唱山歌——交工樂隊〉。頁89，收錄於陶曉清等主編，《台灣流行音樂200最佳專輯1993-2005》。台北：時報。
- 孫芝君，1998，〈從語言在時代的位階與功能變換淺說流行歌曲在台灣的發展〉。頁67-71，收錄於陳郁秀編，《百年台灣音樂圖像巡禮》。台北：時報。
- 夏征濃主編，1992，《辭海》。台北：東華。
- 奚淞，1979，〈新店溪畔的合唱—記雲門「薪傳」排舞〉。《雄獅美術》95：137-141。
- 孫清山，1997，〈戰後台灣都市之成長與體系〉。頁63-103，收錄於蔡勇美、章英華主編，《台灣的都市社會》。台北：巨流。

- 徐崇嵐，2003，《「鄉土」如何論戰？一個場域與權力的分析》。新竹：國立清華大學社會學研究所碩士論文。
- 洪榕絢，2005，《文化工業下的台灣電影音樂之發展現況與政治經濟分析（1960~2005）》。台南：國立台南藝術大學音像藝術管理研究所碩士論文。
- 徐楓惠，2006，《從90年代地下搖滾樂看台灣另翼搖滾住體性的指涉》。嘉義：南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文。
- 夏黎明，1995，〈鄉土的結構、內容與教育意涵〉。頁3-9，收錄於黃政傑、李隆盛主編，《鄉土教育》。台北：漢文。
- 翁嘉銘，1992，《從羅大佑到崔健——當代流行音樂的軌跡》。台北：時報。
- 翁嘉銘，2004，《搖滾夢土·青春海岸：國際海洋音樂祭回想曲》。台北：滾石文化。
- 洪嘉鴻，2008，《從搖滾樂看台灣在地青少年次文化——以五月天為例》。嘉義：南華大學傳播管理學研究所碩士論文。
- 徐麗紗、林良哲，2006，《恆春半島絕響：暢遊詩人—陳達》。宜蘭五結鄉：傳藝中心。
- 尉天驄等，1977，〈當前的中國文學問題〉。頁761-785，收錄於尉天驄編，《鄉土文學討論集》。台北：遠流。
- 張世倫，2005，〈音樂叢林裡的辛勤園丁——鍾適芳與「大大樹音樂圖像」〉。《光華雜誌》30（9）。
- 張世倫，2006，〈台客搖滾正港始祖：濁水溪公社〉。《台灣光華雜誌》31（6）：94。
- 張帆，1996，《新興台語歌曲中的女性角色探討之研究》。台北：私立銘傳管理學院大眾傳播學系學士論文。
- 淡江新研社，1977，〈我看中國民俗歌謠之夜〉。《淡江週刊》676。
- 張南生，1992a，〈淡江—夏潮路線的民歌運動（上）〉。《島嶼邊緣》4：99-108。
- 張南生，1992b，〈淡江—夏潮路線的民歌運動（下）〉。《島嶼邊緣》5：96-107。
- 許南村（陳映真），1978，〈「鄉土文學」的盲點〉，頁93-99，收錄於尉天驄

- 編，《鄉土文學討論集》。台北：遠流。
- 張茂桂，1993，〈省籍問題與民族主義〉。頁233-278，收錄於國家政策研究中心編，《族群關係與國家認同》。台北：業強。
- 張茂桂、吳忻怡，2001，〈關於民族主義論述中的認同與情緒：尊重與承認的問題〉。頁147-180，收錄於林佳龍、鄭永年主編，《民族主義與兩岸問題》。台北：新自然主義。
- 章英華，1986，〈清末以來台灣都市體系之變遷〉。頁233-273，收錄於瞿海源、章英華編，《台灣社會與文化變遷》。台北：中央研究院民族學研究所。
- 張建隆，1999，《看見老台灣》。台北：玉山社。
- 張釗維，2003，《誰在那邊唱自己的歌：台灣現代民歌運動史》。台北：滾石文化。
- 康原，1995，《懷念老台灣》。台北：玉山社。
- 張智雅，1999，《偶像崇拜與青少年認同——以台灣流行音樂歌迷為例》。花蓮：慈濟醫學暨人文社會學院社會工作研究所碩士論文。
- 許建榮，2005，《音樂、土地與國家：全國搖滾聯盟與臺灣當代社會》。花蓮：國立花蓮教育大學鄉土文化學系碩士論文。
- 黃文鈺，2009，《創作性競選歌詞與社會背景互動之觀察——以國、民兩黨歷屆總統競選歌詞為例》。嘉義：南華大學美學與視覺藝術學系碩士論文。
- 邱坤良，1979，〈陳達的歌〉。《雄獅美術》95：156-159。
- 邱承宗，1993，《光腳丫的爸爸》。台北：紅番茄文化。
- 黃金財，1998，《台灣懷舊之旅：古早台灣人的生活紀實》。台北：時報。
- 黃宜範，1993，《語言、社會與族群意識——台灣語言社會學研究》。台北：文鶴。
- 焦雄屏，1988a，〈前言—環境·歷史·本質〉。頁21-24，收錄於焦雄屏編，《台灣新電影》。台北：時報。
- 焦雄屏，1988b，〈台港電影特色〉。頁397-410，收錄於焦雄屏編，《台灣新電影》。台北：時報。
- 黃皓傑，2003，《兩個樂團的產銷分析—以交工及閃靈為例—》。嘉義：國立中正大學電訊傳播研究所碩士論文。

- 黃裕元，2005，《台灣阿歌歌——歌唱王國的心情點播》。台北：向陽文化。
- 傅舒汶，2004，《從〈鹿港小鎮〉到〈東方之珠〉——論羅大佑的音樂創作與其在兩岸三地所引發的文化效應》。台南：國立成功大學藝術研究所碩士論文。
- 彭瑞金，1991，《台灣新文學運動40年》。台北：自立。
- 馮靖惠，2007，《圖騰樂團音樂實作的美學與真誠性》。台北：國立師範大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 曾慧佳，1998，《從流行歌曲看台灣社會》。台北：桂冠。
- 黃瓊瑩，1993，《媽媽的玩具箱》。台北：紅番茄文化。
- 楊久穎，2001，《女搖滾》。台北：貓頭鷹。
- 莊永明，1995，《台灣歌謠追想曲》。台北：前衛。
- 詹宏志，〈民國七十六年台灣電影宣言〉。頁111-118，收錄於焦雄屏編，《台灣新電影》。台北：時報。
- 楊克隆，1998，〈台灣戰後反對運動歌曲的壓抑與重生：以解嚴前後的反對運動歌曲為例〉。《台灣人文》2：66-70。
- 莊育麟，2005，《黑手那卡西的文化抵抗——自我轉化與音樂對話》。台北：輔仁大學心理學研究所碩士論文。
- 楊青矗，1977，〈什麼是健康的文學？〉。頁297-299，收錄於尉天驄編，《鄉土文學討論集》。台北：遠流。
- 楊祖珺，1992，《玫瑰盛開——楊祖珺十五年來時路》。台北：時報。
- 楊渡，2007，〈新台灣人，向前行〉。頁1-38，收錄於馬英九，《原鄉精神：台灣的典範故事》。台北：天下文化。
- 楊雅馨，2005，《台灣搖滾樂團女樂手之樂團經歷研究》。台北：國立台灣大學社會科學院社會學研究所碩士論文。
- 莊琬華，2009，〈下午的一齣戲——陳明章〉。頁65，收錄於陶曉清等主編，《台灣流行音樂200最佳專輯1975-1992》。台北：時報。
- 楊蕙嘉，2008，《當代客家流行音樂的族群再現與文化認同》。桃園：元智大學資訊社會學研究所碩士論文。
- 滾石編輯部，1982，〈一九八一年民歌排行榜〉。《滾石》55。

- 銀正雄，1977，〈墳地裡哪來的鐘聲？：從王拓的一篇小說談起，兼為「鄉土文學」把脈〉。《仙人掌雜誌》2：131-140。
- 廖炳惠，1991，〈九〇年代流行歌曲中的城鄉意識——以陳明章和朱約信為例〉。《聯合文學》7（10）：115-118。
- 趙慶華整理、李筱峰口述，2003a，〈黨外運動與台灣本土化座談紀實〉。《島語：台灣文化評論》1：74-75。
- 趙慶華整理、李筱峰口述，2003b，〈黨外運動與台灣本土化座談紀實〉。《島語：台灣文化評論》1：85-87。
- 劉世鼎，1998，《跨國唱片公司在台灣的歷史分析：1980-1998》。台北：輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 葉石濤，1978，〈台灣鄉土文學史導論〉，頁69-92，收錄於尉天驄編，《鄉土文學討論集》。台北：遠流。
- 劉欣芸，2006，《陳珊妮的完美呻吟——論台灣流行音樂中女性意識的抬頭》。台北：淡江大學大眾傳播學系傳播碩士班碩士論文。
- 葉春嬌，2007，《敘事與台灣民眾的國族認同轉折——1994~2004年報紙讀者投書的分析》。新竹：國立清華大學社會學研究所碩士論文。
- 葉淑明，1998，《全球與本土：台灣流行音樂工業的轉變》。台北：輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 劉國煒，1998，《台灣思想曲》。台北：風華文化。
- 郭麗娟，2005，《寶島歌聲之壹》。台北：玉山社。
- 盧非易，1998，《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》。台北：遠流。
- 陳郁秀，1996，《音樂台灣》。台北：時報。
- 陳映真，1978，〈從「西化文學」到「鄉土文學」〉。頁172-178，收錄於丘為君、陳連順編，《中國現代文學的回顧》。台北：龍田。
- 陳柏偉，1998，《唱工人的歌——台灣自主工運抗爭歌曲與抗爭空間之形構》。台北：國立台灣大學建築與城鄉研究所碩士論文。
- 陳國富，1998，《舊像重遊——台灣電影溯往》。台北：台北電影節執委會。
- 陳雅聞，1999，〈偽另類真角頭：張四十三和他的角頭音樂〉。《破報》復刊61。

- 橫路啟子，2009，《文學的流離與回歸：三〇年代鄉土文學論戰》。台北：聯合文學。
- 賴德和，2006，〈召喚的歌聲〉。頁IX，收錄於徐麗紗、林良哲著，《恆春半島絕響：暢遊詩人—陳達》。宜蘭五結鄉：傳藝中心。
- 陳德愉，1997，〈伍佰與金門王 都曾擁抱過這顆水晶：水晶唱片十年的掙扎路程〉。《新新聞》553。
- 陳儒修，1996，〈台語搖滾初探〉。《中外文學》25（4）：139-141。
- 陶曉清等，2009a，《台灣流行音樂200最佳專輯1975-1993》。台北：時報。
- 陶曉清等，2009b，《台灣流行音樂200最佳專輯1994-2005》。台北：時報。
- 蔣中正，1984，〈為頒發戰士授田憑證對國軍將士特頒訓詞〉。頁38-40，收錄於秦孝儀主編，《先總統蔣公思想言論 卷四十》。臺北：中央委員會黨史會。
- 戴昀，2006，《台灣獨立唱片廠牌實作：以小白兔橘子唱片為例》。台北：國立政治大學社會學研究所碩士論文。
- 蔡宜剛，2001，《搖滾樂在台灣之可能與不可能》。新竹：國立清華大學社會學研究所碩士論文。
- 蔡其達，1997，〈鄉土論述的中國情結——鄉土文學論戰與《夏潮》〉。「青春時代的台灣——鄉土文學二十週年回顧研討會」論文。
- 蔡曜先，2004，《公共生活的踰越與再造：台客文化》。嘉義：南華大學公共行政與政策研究所碩士論文。
- 簡上仁，1983，《台灣民謠》。南投：台灣省政府新聞處。
- 簡上仁，1997，〈台灣創作流行歌曲〉。頁122-133，收錄於陳郁秀編，《台灣音樂閱覽》。台北：玉山社，pp.122-133。
- 簡上仁，2006，〈懷念·陳達·思想起〉。頁X II-X III，收錄於徐麗紗、林良哲著，《恆春半島絕響：暢遊詩人—陳達》。宜蘭五結鄉：傳藝中心。
- 顏士凱，2003，〈青冥劍刺不進摩天輪——二十年前新電影，二十年後影劇版〉。頁113-118。收錄於李亞梅編，《台灣新電影二十年》。台北：台北金馬影展執委會。
- 蕭阿勤，1999，〈1980年代以來台灣文化民族主義的發展：以「台灣（民族）文學」為主的分析〉。《台灣社會學研究》3：1-51。

- 蕭阿勤，2000，〈民族主義與台灣一九七〇年代的「鄉土文學」：一個文化（集體）記憶變遷的探討〉。《台灣史研究》6（2）：77-138。
- 蕭阿勤，2003，〈認同、敘事、與行動：台灣1970年代黨外的歷史建構〉。《台灣社會學》5：195-250。
- 蕭阿勤，2004，〈台灣文學的本土化典範——歷史敘事、策略的本質主義、與國家暴力〉。頁195-230，收錄於廖炳惠等編，《重建想像共同體——「國家、族群、敘述」國際學術研討會論文集》。台北：文建會。
- 蕭阿勤，2007，〈威權統治下的國族認同：隱蔽與公開、連續與斷裂〉。頁141-175，收錄於思想編委會編著，《思想4》。台北：聯經。
- 蕭阿勤，2008，《回歸現實：台灣1970年代的戰後世代與文化政治變遷》。台北市：中研院社研所。
- 蕭長展，2009，《基進音樂的文化抵抗與公共領域的另類想像：黑手那卡西的實踐經驗分析》。嘉義：南華大學社會學研究所碩士論文。
- 蕭曼茹，2008，《台語歌曲與國家統治》。高雄：國立中山大學中山學術研究所碩士論文。
- 譚石，1991，〈台灣流行音樂的歷史方案——一個初步的觀察〉《聯合文學》，7（10）：72-80。
- 鄭君仲，2001，《我迷，故我在——流行音樂樂迷和流行音樂文本互動關係之探索》。台北：世新大學傳播研究所碩士論文。
- 鄭恆隆，1989，《台灣民間歌謠》。台北：南海圖書文具股份有限公司。
- 鄭淑儀，1992，《台灣流行音樂與大眾文化（1982-1991）》。台北：輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 鄭凱同，2005，《主流與獨立的再思考：文化價值、音樂產業與文化政策的思辨與探討》。台北：淡江大學大眾傳播學系傳播碩士班碩士論文。
- 鄭凱同，2006，〈什麼是「台」？台灣文化圖像中的模糊地帶〉。《當代》195。
- 羅大佑，1991，〈我用歌詞寫日記〉，《聯合文學》7（10）：120-121。
- 羅大佑，2002，《童年》。台北：聯合文學。
- 鐘明昆，1999，〈恆春民謠〉。頁79-79，收錄於張永堂主編，《恆春鎮志》卷六篇二。屏東縣：恆春鎮公所。

羅悅全，2009，〈肛門樂慾期作品輯——濁水溪公社〉。頁113，收錄於陶曉清等主編，《台灣流行音樂200最佳專輯1993-2005》。台北：時報。

鍾喜亭，1995，〈鄉土教材的設計〉。頁27-35，收錄於黃政傑、李隆盛主編，《鄉土教育》。台北：漢文。

羅健明，1988，〈台灣新電影的啟示〉。頁283-290，收錄於焦雄屏編，《台灣新電影》。台北：時報。

報紙資料

- 〈趙琛檢察長昨表示 非軍人叛亂案 警總有權處理 軍事檢察官昨提訊雷震〉
《聯合報》，1960/9/8，2版。
- 〈彭明敏等三人 從事破壞活動 經逮捕偵查中〉《聯合報》，1964/10/24，2版。
- 〈國父誕辰紀念日 定為文化復興節：行政院接受孫科等建議 呈請總統明令公布施行〉，《聯合報》。1966/11/13，1版。
- 〈民歌採集隊 兩隊明出發 預定工作半個月〉，《聯合報》。1967/7/20，6版。
- 〈文化復興推行委會明成立〉，《經濟日報》。1967/7/27，5版。
- 〈民歌採集隊西隊日記 七月二十八日〉，《台灣新生報》。1967/8/4，5版。
- 〈維護釣魚台主權 我留美學生示威：秩序良好·未發生意外〉，《聯合報》。1971/2/1，2版。
- 〈旅美學人上書 總統 請維護釣魚台主權〉，《聯合報》。1971/3/16，2版。
- 〈維護釣魚台列嶼主權 旅美華人在華府示威：向美國務院及日大使館分提抗議書 並籲請政府採取較強硬行動〉，《聯合報》。1971/4/12，1版。
- 〈美加華人盛大遊行 保衛釣魚台主權〉，《經濟日報》。1971/4/12，1版。
- 〈維護釣魚台主權·大學生示威遊行：台大八百青年·壯懷激烈·昨向美日政府·嚴正抗議〉，《聯合報》。1971/6/18，3版。
- 〈聯大破壞憲章原則 我毅然退出聯合國：周外長昨率同代表團離開會場 聲明與友邦雙邊關係不受影響〉，《聯合報》。1971/10/27，1版。
- 〈我決定退出聯合國 周外長聲明全文〉，《聯合報》。1971/10/27，2版。
- 〈金曲獎 近期可能換主持人〉，《聯合報》。1972/6/2，八版。

- 〈金曲小姐·帽子之戀 懷念那手抱琵琶半遮面的日子〉，《聯合報》。
1972/7/19，八版。
- 〈淨化電視節目：三台共同決議多項〉，《聯合報》。1972/12/6，8版。
- 〈加強電檢 清潔文化：王洪鈞發表談話〉，《聯合報》。1972/12/31，8版。
- 〈阿公阿婆暢遊台北 各界安排豐盛節目〉，《聯合報》。1973/9/24，3版。
- 〈阿公阿婆 暢遊台北 又驚又喜 大開眼界〉，《聯合報》。1973/9/25，3版。
- 〈阿公阿婆遊台北 多采多姿真快樂〉，《聯合報》。1973/9/26，3版。
- 〈新聞局採取措施 淨化歌曲出版品：決定審查歌曲唱片及錄音帶〉，《聯合報》。1973/11/27，9版。
- 〈新聞局採積極措施 有效大力淨化歌曲：以企業手段推廣下月逐步實施〉，《聯合報》。1975/1/28，9版。
- 〈他 累了 想回家〉，《聯合報》。1977/1/25，9版。
- 〈陳達·印象〉，《中國時報》。1977/4/25，12版。
- 〈金韻獎歌謠演唱會 新力公司受理報名〉，《經濟日報》。1977/5/6，9版。
- 〈不談人性，何有文學（一）〉，《聯合報》。1977/8/17，12版。
- 〈不談人性，何有文學（二）〉，《聯合報》。1977/8/18，12版。
- 〈不談人性，何有文學（三）〉，《聯合報》。1977/8/19，12版。
- 〈狼來了〉，《聯合報》。1977/8/20，12版。
- 〈擁抱健康的大地—讀彭歌先生：「不談人性·何有文學」的感想（一）〉，《聯合報》。1977/9/10，12版。
- 〈擁抱健康的大地—讀彭歌先生：「不談人性·何有文學」的感想（二）〉，《聯合報》。1977/9/11，12版。
- 〈擁抱健康的大地—讀彭歌先生：「不談人性·何有文學」的感想（三）〉，《聯合報》。1977/9/12，12版。
- 〈李雙澤·為救人慘遭溺 藝文界·以詩畫向他告別〉《聯合報》，1977/9/15，9版。
- 〈國軍文藝大會昨號召 以熱血智慧喚醒國魂：王昇上將昨天呼籲全國文藝作家 結合武藝力量摧毀共匪文化統戰〉，《聯合報》。1978/1/20，2版。
- 〈邁向頂風逆浪的征程！—請聽文學藝術工作者堅定的聲音〉，《聯合報》。
1978/12/17，12版。

- 〈龍的傳人（歌詞）〉，《聯合報》。1978/12/26，12版。
- 〈去年使我們覺醒·今年促我們進步—美國片面宣布斷絕中美外交關係一年的回顧與前瞻〉，《聯合報》。1979年/12/6，2版。
- 〈滅門血案慘絕人寰 兇手狠毒趕盡殺絕〉《聯合報》，1980/2/29，3版。
- 〈龍的傳人 有爭氣的國民·才有爭氣的國家〉，《聯合報》。1980/8/5，8版。
- 〈宋楚瑜所改龍的傳人新歌詞 無意取代原歌自己決定「禁唱」〉，《聯合報》。1980/8/8，3版。
- 〈大家談「龍的傳人」歌詞 改動後更見有力〉，《聯合報》。1980/8/20，9版。
- 〈終於，走下了舞台 最後的陳達〉，《聯合報》。1981/4/21，12版。
- 〈一個民間樂人之死〉，《聯合報》。1981/4/23，8版。
- 〈羅大佑 為民歌注入一劑強心針〉，《聯合報》。1982/5/28，9版。
- 〈金韻獎四日決賽〉，《聯合報》。1984/7/2，9版。
- 〈五屆金韻獎潘志勤奪魁 旅歐美學生返國巡演〉，《聯合報》。1984/7/7，9版。
- 〈我國中產階級的興起及其意義〉。《中國時報》，1985/3/23，5版。
- 〈中產階級興起及其意義的認定〉。《中國時報》，1985/10/25。
- 〈時代在變 環境在變 潮流也在變〉，《中國時報》。1986/10/16，1版。
- 〈大陸探親作業紅十字會承辦 下月二日開始接受探親申請〉，《聯合報》。1987/10/16，1版。
- 〈抓狂歌 創作溶入省思 突顯異類色彩〉，《聯合報》。1989/11/12，33版。
- 〈由歌到影 台語藝術創作復甦了?! 在式微危機驅使下,一些有心的藝術工作者要使台語再綻生命力〉，《聯合晚報》。1989/11/15，14版。
- 〈處理戰士授田憑證 補償金將全數發放〉，《聯合報》。1990/8/9，6版。
- 〈新保守主義 懷舊餐廳 土得夠味：炒米粉+板凳+老歌〉，《聯合報》。1990/11/25，32版。
- 〈既然大家自愛新聞局11日起停止廣播電視節目歌曲審查制度〉，《中國時報》。1991/5/8，22版。
- 〈自畫像代表我人 歌聲代表我心 朱約信 紀念五二〇〉，《聯合晚報》。1991/5/20，14版。

- 〈台灣悠閒文化探索17 薪傳的省思：誰道中式閒情拋棄久〉，《聯合晚報》。
1992/5/29，15版。
- 〈紀念民歌手陳達 雲門九月巡演全本「薪傳」〉，《中國時報》。
1992/8/6，22版。
- 〈陳達「薪傳」傳唱台灣〉，《中國時報》。1992/8/27，人間副刊。
- 〈思想起陳達〉，《中國時報》。1992/9/1，2版。
- 〈小公司，大志業 因為還有一個阿達〉，《聯合報》。1994/4/5，34版。
- 〈母親節 表孝思：九份，有童年回憶；紅樓，濃濃懷舊滋味；摸油湯，在豬圈
裡吃飯〉，《聯合晚報》。1997/5/4，20版。
- 〈豬油拌地瓜飯、圓桌與竹凳：高雄 上小館懷舊 往事可回味〉，《聯合晚
報》。1998/5/9，14版。
- 〈金曲獎變天 魔岩樂翻天〉。《聯合報》，2000/3/24：26。
- 〈以聲音記錄台灣歷史 風潮唱片發表“恆春半島民謠紀實系列”〉，《民生
報》。2000/3/31，7版。
- 〈第十一屆金曲獎得獎名單 流行音樂作品類〉。《聯合報》，2000/4/29：25
版。
- 〈奇蹟之夜 反傳統的勝利〉。《聯合報》，2000/4/29：26。
- 〈林生祥 鮮活客家新民謠：以融合客家山歌、八音及恆春民謠，加入西方搖
滾元素的專輯，獲金曲獎非流行樂最佳作曲人獎與專輯製作人獎〉。《聯
合報》。2000/4/30：14。
- 〈幾個樂團一起玩音樂〉。《聯合報》，2000/5/9：28版。
- 〈歌謠百年、文化散步—名人思想起，陳達唱出台灣人感情〉，《聯合報》。
2000/10/16，14版。
- 〈在野黨團：錢坑法案 選前不會過關〉，《自由時報》。2001/10/24。
- 〈樂團不爽了 砸樂器 觀眾流血了…：顛覆的表演？個人自由的無限擴
張！〉。《聯合報》，2001/1/4：15版。
- 〈我們都被那把吉他砸傷了〉。《聯合報》，2001/1/8：15版。
- 〈青春舞曲我的記憶 關於那些歌〉。《自由時報》，2005/5/23：自由副刊。
- 〈珊瑚 堅持獨立之路：這樣作音樂都能得獎 何必要回歸主流〉。《聯合晚
報》，2005/5/29：9版。

- 〈歡慶恆春建城130年 富懷古幽情：文化局籌劃紀念陳達音樂會 開城門及漫遊古城等 每周都有活動〉，《聯合報》，2005/9/9，C2版，屏東縣新聞。
- 〈半島藝術季 恆春明開辦：將結合古城 舉辦繪畫、音樂、舞蹈、街頭秀等活動為期一個月 43位國內外藝術家進駐〉，《聯合報》，2005/9/30，C1版，屏東·文教。
- 〈閃靈歐美巡唱 新聞局搭便車宣達加入聯合國〉。《中央社新聞》，2007/7/4。
- 〈濁水溪公社的台客搖滾〉。《聯合報》，2008/8/25：E2版。
- 〈禁忌歌詞 靠音樂加分〉。《聯合報》，2008/8/25：E2版。
- 〈濁水溪公社 拒絕歸類的傳奇樂團〉。《聯合報》，2008/8/25：E2版。
- 〈濁水溪公社的台客搖滾〉。《聯合報》，2008/8/25：E2版。
- 〈苗栗縣長選舉 產業牌對青年票：劉政鴻拉鴻海 楊長鎮有閃靈〉。《聯合報》，2009/11/23：B2。
- 〈宜蘭選戰：閃靈Freddy力挺林聰賢〉。《聯合報》，2009/11/17：B2。
- 〈鄭文燦 閃靈主唱陪掃街〉。《聯合報》，2009/11/28：B2。

網路資料

- 〈海祭福隆熱情搖滾 歡樂沙灘發掘音樂人才〉。《中時電子報》，2009/7/9：
 (<http://news.chinatimes.com/2009Cti/Channel/Life/life-article/0,5047,100314+112009070901020,00.html>)
- 蔡元隆，2005，〈從「秀異」探討多元文化分歧下的台客文化〉。《網路社會學通訊期刊》49。(<http://www.nhu.edu.tw/~society/e-j/49/49-20.htm>)
- 中華民國行政院主計處－中華民國統計資訊網：
<http://srh.dgbas.gov.tw/hysearch/cgi/redirect.exe?url=http://www.stat.gov.tw/public/data/dgbas03/bs4/nis/p02.xls&path=/HyWeb5.0.1/database/pages&group=AD>
- 李建復 - 龍的傳人 / 歸 / 忘川 / 雞園：
<http://blog.roodo.com/muzikland/archives/1419844.html>
- 「五四三音樂站」網站：<http://music543.com/phpBB2/viewtopic.php?t=43959>

新浪新聞網新聞〈林強、五月天 掀起台語搖滾熱／林強「向前走」 新台語歌

始祖〉：<http://news.sina.com.tw/article/20090714/1915590.html>

〈楊祖珺，李雙澤，美麗島，及其他〉：

<http://music543.com/phpBB2/viewlist.php?l=3591>

「從台灣聽世界」網站資料〈少年中國·美麗島〉：

<http://tw.myblog.yahoo.com/djabgosun-djangosun/article?mid=1312&prev=1316&next=1303>

文雅琪〈追溯「文星」殞落的軌跡〉：

http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/mw-onlinecourse/LitHistoryOfTaiwan_ModernismHTLit/resource/Grace.2.htm

第一屆金曲獎入圍名單可參閱行政院新聞局網站：

<http://info.gio.gov.tw/ct.asp?xItem=13547&ctNode=1220&mp=1>

豬頭皮（朱約信）的StreetVoice：<http://tw.streetvoice.com/music/user-song.asp?au=2775>

馬世芳〈【悼】李潼（賴西安）1953-2004〉：

<http://homepage.mac.com/honeypie/iblog/B1169656382/C820641372/E329388619/index.html>

2000金曲獎入圍名單（中時電子報）網頁：

<http://forums.chinatimes.com.tw/showbiz/goldenmelody2000/>

「閃靈Freddy受訪側拍，閃靈《十殿》訪問特輯之三（突發追加）」，受訪影

片網址：<http://www.youtube.com/watch?v=TpeeUh8r1b4>

角頭唱片官網「濁水溪公社」介紹頁：

<http://www.tcmusic.com.tw/cd/033/default.htm>

濁水溪公社紀錄片《爛頭殼》之片段：

<http://www.youtube.com/watch?v=9pLMXZGx46I>。

〈陳珊妮熱血音樂對談錄：濁水溪公社（一）〉：

<http://sandeecchan.pixnet.net/blog/post/28313833>

〈陳珊妮熱血音樂對談錄：濁水溪公社（二）〉：

<http://sandeecchan.pixnet.net/blog/post/28335789>

〈與濁水溪公社一席過於嚴肅的訪談〉：

http://jeph.bluecircus.net/archives/music/post_24.php

〈濁水溪公社（LTK）音樂評介〉：

http://web.archive.org/web/20060926195134/http://vm.rdb.nthu.edu.tw/mallok/avzone/content.asp?post_serial=427

〈[轉貼]美濃反水庫運動音樂記實與社會實踐.2〉：

<http://music543.com/phpBB2/viewlist.php?l=46378>

〈[轉貼]美濃反水庫運動音樂記實與社會實踐.3〉：

<http://music543.com/phpBB2/viewlist.php?l=46379>

行政院客家委員會網頁：

<http://www.hakka.gov.tw/ct.asp?xItem=8484&CtNode=1832&mp=1828&ps=>

「雲門舞集舞作數位典藏計畫」：<http://cloudgate.e->

[lib.nctu.edu.tw/media.asp?src=search&mediaType=showMedia&recSN=a6b5e23c-](http://lib.nctu.edu.tw/media.asp?src=search&mediaType=showMedia&recSN=a6b5e23c-8fd0-4aa2-a38d-561be61eeaaa&fileName=001chr-ar001-)

[198808010001&cat=2&recAuth=1](http://lib.nctu.edu.tw/media.asp?src=search&mediaType=showMedia&recSN=a6b5e23c-8fd0-4aa2-a38d-561be61eeaaa&fileName=001chr-ar001-198808010001&cat=2&recAuth=1)

郭麗娟，2005，〈唱咱的歌 陳明章心曲風〉，《新台灣新聞週刊》468。

（<http://www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jsp?bulletinid=21490>）

TVBS網路新聞〈綠營「秘密基地」 阿才的店將熄燈〉：

http://www.tvbs.com.tw/news/news_list.asp?no=yehmin20100205185512

中時電子報人間副刊〈90年代專輯——遊藝90、玩樂90、那時候有風：追憶九

〇年代〉：[http://news.chinatimes.com/Chinatimes/Philology/Philology-](http://news.chinatimes.com/Chinatimes/Philology/Philology-Coffee/0,3406,112009101600394+11051301+20091016+news,00.html#here)

[Coffee/0,3406,112009101600394+11051301+20091016+news,00.html#here](http://news.chinatimes.com/Chinatimes/Philology/Philology-Coffee/0,3406,112009101600394+11051301+20091016+news,00.html#here)

錄音專輯

陳達，1971，《民族樂手——陳達與他的歌》。

楊弦，1975，《中國現代民歌集》。

李建復，1980，《龍的傳人》。

羅大佑，1982，《之乎者也》。

羅大佑，1983，《未來的主人翁》。

羅大佑，1988，《愛人同志》。

楊祖珺，2008，《關不住的歌聲》。

黑名單工作室，1989，《抓狂歌》。

陳明章，1990，《下午的一齣戲》。

朱約信，1991，《朱約信的音樂——現場作品貳》。

鄭怡／王新蓮／馬宜中，1981，《鄭怡／王新蓮／馬宜中》。

濁水溪公社，1999，《台客的怒吼》。

陳建年，1999，《海洋》。

交工樂隊，1999，《我等就來唱山歌》。

其他資料

雲門舞集，〈請為我們的祖先鼓掌——「薪傳」的創作與演出〉，《1992年雲門15週年公演》節目單。

「雲門舞集2」，《薪傳》演出節目手冊。

楊祖珺，2008，〈再·見美麗島〉，《關不住的歌聲：楊祖珺 1977-2003錄音專輯》專輯內頁：1-25。台北：大大樹音樂圖像。

濁水溪公社，2008，《藍寶石》。專輯側標。

濁水溪公社，2001，《臭死了》專輯內頁。

陳建年，1999，《海洋》。專輯側標。

楊友仁，2008，〈為何搞音樂？〉，《黑手（參）》。專輯內頁。