

論臺灣一九七〇年代通俗文化的 集體想像

林積萍*

【提要】

一九七〇年代是臺灣通俗文化走向後工業社會的重要的關鍵期。除了主流的意識形態外，隨著消費市場成熟、中產階級新興的資本力量，促使通俗文化的蘊涵複雜。通俗文化透過生產與消費，營造並充實了大眾的日常生活，並直接間接的將社會的想像投射其中，挖掘其間的內在意涵，適足以明瞭當時的通俗文化脈絡，與集體想像的圖像。本文依序由國族的想像、美國文化的想像及自我完成的想像三前提入手，探討一九七〇年代流行文化商品：如政宣、言情、武打等賣座的類型電影、電視收視率極高的布袋戲、及風行的校園民歌等。藉由關懷七〇年代通俗文化的內涵，推行當時社會文化心理饒富興味的面貌，及其間內含的價值取向。

關鍵詞：一九七〇年代 通俗文化 類型電影 校園民歌

* 黎明技術學院通識中心助理教授

* 本文獲黎明技術學院九十五學年度研究類 955048 號補助。

前 言

一九七〇年代臺灣遭逢一連串國際外交上的重大衝擊，臺灣文化界興起要求強烈反省的力量。以文學場域而言，現代詩論爭和鄉土文學論戰皆已有相當程度的論述^❶。對於通俗文化的討論，則仍有相當值得挖掘的空間。本文著眼通俗文化，主要企圖由文化批評的角度切入七〇文化的氛圍，觀察七〇年代通俗文化的形構意義。由於通俗文化的層面牽涉範圍極廣，特將討論對象集中在當時大眾消費市場中流行的文化產品為主：如政宣、言情、武打等賣座的類型電影；電視收視率極高的「雲州大儒俠」布袋戲節目；以及傳唱至今的校園民歌等。進而歸納出其在文化上呈現的複雜意蘊。

本文從文化批評的角度，來探討臺灣七〇年代通俗文化的理由，基於以下兩點：第一、探討通俗文化，向來為文化批評的重要課題。從十八世紀以降，文化批評的重點，即包括媒體與國家文化建設，資本主義或工業發展與人際倫理關係的轉變、正統與民間流行文化之間的彼此排斥或辯證互動，乃至科技、想像與社會改革的結合可能性等，不只注意文化的生產，同時也探討文化的消費及再生產現象，也就是文化如何在日常生活中塑造個人的品味、判斷、意識形態、階級或性別認同，使個人進而複製文化所賦予的生活方式及權力關係^❷。通俗文化透過生產與消費，營造並充實了大眾的日常生活，直接的或間接的將對於社會的想像投射其中，對其間形構意義的挖掘，適足以明瞭一時的文化脈絡，藉此勾勒當時文化的集體想像的圖像。

第二、從文化批評的角度入手，可以探討意識形態複雜的形構樣貌。當代法國社會學家布爾迪厄（Pierre Bourdieu）指出：為了推銷其意識形態，並使其統治正當化，統治階級總是使用迂迴曲折的循環論證的手法，儘可能請距離本社會最遙遠的、因而是最被人們忽視的社會力量和「權威」進行論證，儘力造成一種「誤認」，使社會大眾接受其意識形態和正當化程式^❸。由此可知，

❶ 例如一九九七年十月份，夏潮聯合會與春風文教基金會同時舉辦鄉土文學論戰的回顧研討會。對鄉文學論戰的各個層面皆有深入的反省。知行文教基金會、文訊雜誌社編《1997臺灣文學年鑑》（臺北：行政院文化建設委員會，1998年06月），頁205~206。

❷ 參見廖炳惠，〈導論：文化批評與華語電影——媒體、消費大眾、跨國公共領域〉，鄭樹森編《文化批評與華語電影》（臺北：麥田出版社，1995年10月01日），頁19。

❸ 高宣揚，《流行文化社會學》（臺北：揚智出版社，2002年11月）〈第十章 廣告、媒體與流行文化〉，頁

當統治階級有意灌輸某些有利其統治目的時，儘可透過各種迂迴而不為一般大眾察覺方式，達到其宣揚其意識形態的效果。高宣揚指出：由於流行文化在很大程度上表現為消費性的商品和鑑賞對象，使人們在消費和鑑賞的時候，往往只是被它的光怪陸離的感性外表所迷惑，被它的外形的誘惑性結構所吸引，將他們精神和思想的注意力傾注於流行文化的物質和感性特點，從而有效地掩蓋了它的意識形態特質，「忘記」了它作為一種特殊的文化產品所包含的意識形態力量。正是流行文化產品的這個特點，有利於隱蔽於其中的意識形態的活動。也就是說，正當人們玩賞和消費流行文化的時候，它的內在固有的意識形態，便以無形和不知不覺的方式宣洩出來，直入消費者的心態和內在世界。歷來的意識形態製造者，為了發揮其功效，他們最注意的，就是使接受者「誤認」和「無視」意識形態產品中的意識形態成份⁴。所以當意識形態製造者，若去除了意識形態明顯的邊框，經過細膩的操作後，其表現出超然、客觀、符合民眾期盼的社會利益時，便極易為於各個社會階級所接受。如以此角度檢視臺灣五〇、六〇年代的大眾文化，國家的文化政策的意識形態痕跡，清晰可辨（如五〇年代後期的戰鬥文藝電影，一再宣傳團結反共主題；六〇年代台語片的沒落顯示著國家語言政策的方向等）。但時至七〇年代，除了國家機器的意識形態外，隨著消費市場成熟、中產階級新興的資本力量，社會局勢的不確定因素等，使得通俗文化蘊涵的意識形態更形複雜。因此，更具有深入探討的價值。

本文擬採演繹的方式，依序由國族的想像、美國文化的想像及自我完成的想像三前提入手，以類型電影、電視、校園民歌等通俗文化為觀察對象，先略陳其在七〇年代表現樣貌，進而從上述文化批評的角度，析論臺灣七〇年代通俗文化的所投射出集體想像的意義。

二、國族的想像

臺灣自五〇年代文化界對現實環境中存在的種種局限所持的容忍態度，以及對政府文化政策所作的配合，久而久之發展成為戒嚴時期主導文化的特質。張誦聖指出：一九四九年後的中國大陸相比，戒嚴時代的當代臺灣文學場域無

407。

⁴ 高宣揚，《流行文化社會學》，頁406。

疑具有相當高的半自主性。五〇年代中期以後，主流文學創作者揭櫫「純文學」概念，背後隱藏的不啻是摒拒政治動員與合理化文學自主性的策略。相較之下，大致同時出現的現代主義位置，對藝術自主原則則有更強的自覺，使得這個美學位置在文化正當性的獲取上自始就佔有優勢。佔有現代主義美學位置的文學參與者左右了文學場域中對文學的主要認知形式，並且在一段時間裡掌握了界定文學性質的主導權。然而在此同時，現代主義位置與主流文學位置也有相當的結合。一個最好的例子，是文學創作者對「中國性」的美學化（aestheticization）^⑤。將「中國」美學化、抽象化的作法，就是這種態度的具體表徵。其對臺灣通俗審美意識有廣泛而深遠的影響。七〇年代文藝政策雖然已鬆動，然對中國性的審美習性，卻依然在通俗文化中時時展現^⑥。即使到了廿一世紀初，臺灣意識替換中國意識逐漸成為穩固的意識習性之際，「人間四月天」、「橘子紅了」等電視節目卻仍受到大眾的歡迎，這種表現可以見到隱蔽其中的中國符號仍深植於通俗文化之中。「故鄉」對作家而言，永遠是想像的產物。中國成為七〇文化生產者想像的絕佳素材，中國的美學化傾向在一九四九年後臺灣通俗文化品味中，能明顯見到主導文化的影響。以下由七〇年代類型電影中的愛國政宣片申述此一論點。

首先，先對類型此一概念加以界說：類型指的是本身具有相似內容或風格，在導演與觀眾間發展出一種默契，以及相互同義，知道要以何種態度去期待某種作品，並且加上文化生產者（包括導演、編劇、製片場、出資者等）充分利用某種類型所具有的商業潛力而將其重複生產、大量傳播，甚至佔有大眾市場的一種操作手段而言。最能突顯將中國符號化、美學化的類型電影即為當時的愛國政宣片。

一九七〇年代剛開始，臺灣面臨了重大的外交打擊。一九七一年六月，蔣

⑤ 張誦聖，〈現代主義文學在臺灣當代文學生產場域裡的位置〉，「現代主義與臺灣文學學術研討會」（臺北：國立政治大學中國文學系主辦，2001年06月02日~03日），頁8。

⑥ 七〇年代是個翻轉的年代，隨著蔣經國時代的來臨，鄭明嫻指出文藝政策「淡出」的時代亦逐漸到來。七〇年代在內政方面的事務，蔣經國總統更注意經濟發展和攏絡省籍同胞的向心力，十項經濟建設較諸空洞的文化復興運動，更像是當時決策者所應該致力的目標，因此他對於文化思想的態度毋寧說是居於消極防杜而非積極領導。而此一階段必須拜國民黨主管文宣事務人員多半對文藝渾然不通之賜，文壇多元化的發展沒有受到壓抑與整頓。本質上反動官方文藝政策的現代主義在七〇年代初期如果說還沒有發展到極盛的地步，也可以說至少是粗具規模，而對於文藝政策和現代主義兩者都產生致命威脅的本土主義鄉土文學又於七〇年代中後期應運而生。參見鄭明嫻，《當代臺灣政治文學論》（臺北：時報文化出版社，1994年07月）〈當代臺灣文藝政策的發展、影響與檢討〉，頁33~34。

中正總統在第三十次國家安全會議上激勵國人「莊敬自強，處變不驚」。但在四個月後中華民國便被迫退出聯合國。季辛吉、尼克森先後訪問大陸。盟國隨著「姑息氣氛」紛紛與我斷交，一年間，包括日本在內斷交國多達二十七個。另一方面，一九七一年一月，美國宣佈將琉球連同釣魚台在次年交予日本，引發旅美中國學生的「保釣」運動。臺灣各學校串連聲援。退出聯合國、中日斷交、保釣運動等，形成了七〇年代的基本政治形勢，它帶來政治的危機、經濟的疑懼與社會信心的鬆動；它使保守力量緊繃，以圖維持舊有秩序；但也激起革新的要求，為安逸已久的社會，投下對立衝突的變數，以及陣陣不安的漣漪⁷。這時期著名的賣座影片，有《英烈千秋》（1974）、《八百壯士》（1975）、《吾土吾民》（1975）、《梅花》（1976）、《笕橋英烈傳》（1977）、《強渡關山》（1977）、《望春風》（1977）等。公民營機構紛紛搶拍愛國政宣影片，開始七〇年代中後期，愛國電影風行的現象。

愛國政宣片的題材多以對日抗戰為主；在對日勝利中，臺灣民衆得以暫時忘卻現實的挫敗，在過去的歷史中獲得鼓舞，在重溫抗日的最終勝利的回憶中，達到了宣洩中日斷交的憤怒情緒。在七〇年代，臺灣面臨國際地位風雨飄搖時，這一類影片所蘊涵的以團結民族精神的內容，完全為大眾一種補償性的心理投射。

以轟動一時的《梅花》為例。此片由劉家昌執導、鄧育昆編劇。故事為柯俊雄主演的小混混，因受到全鎮人努力抗日的情境的感動與大澈大悟，以一己之力將日軍總部炸個粉碎，昂揚中國人精神為主要情節。片中高潮之一為飾演豬肉販的田野，不畏日軍威逼寧死不願出賣國軍，飾演日本軍官的古名倫喝斥其部屬：「我早跟你們說過，嚴刑拷打對這些人是沒有用的。」（這些人意指中國人）當田野被綁赴刑場時，全鎮的人夾道哀泣，田野正義凜然的對前來送行的幼兒說：「中國小孩不要哭！唱歌！」隨即在路旁觀看的男女老幼，開始唱著〈梅花〉，不約而同地加入送行的隊伍。

梅花所代表聖潔不屈的國族意象，引導著民族情緒的亢奮。而觀影者也被簡潔動聽的二段式曲調，連帶地引入類似的情緒，超越現實與虛構的藩籬，時間與空間的差距，想像著做為中國人的不幸與驕傲。國花被拿來再確認中華民

⁷ 盧非易，《臺灣電影 1949-1994：政治、經濟、美學》（臺北：遠流出版社，1998年12月16日）〈第六章 處變不驚（1970-1974）〉，頁180~181。

族的優越性和歷久性時，它的著落點也必須放在一個身分不明或具有身分危機的族群體，依賴悲壯煽情的（melodramatic）歌曲戲劇，來鞏固國族神話⁸。七〇年代的愛國政宣片只是當時通俗文化展現國族神話的例子之一，其投射了大眾藉由電影所抒發的國族想像的圖象。

又如一九七〇年三月一日在台視播出黃俊雄的布袋戲「雲州大儒俠——史艷文」，共演出五百八十三集，創下百分之九十七的高收視率紀錄。平均收視率達到九十⁹。史艷文受到全國民眾的熱烈迴響。節目開播時一到中午，士農工商幾乎同時停工，學校提早下課，史艷文成了小學生作文中的民族英雄。此一風潮，漸有負面聲浪出現，認為影響當時的國語推行運動等意見。終於在立法院的詳加討論下，以「妨害農工作息」的罪名加以禁演。布袋戲的風光景況終止於一九七四年六月，台語布袋戲正式禁播。細察其間大眾的文化心理與國族想像亦有相當密切的關係。明代對抗東海倭寇，性格充滿正義的男主角，成為大眾的二次元情人。在史艷文剛正不阿的英雄形象上，又再一次讀到通俗文化所投射的國族神話。

三、美國文化的想像

一九七一年保釣在美爆發、年底臺灣退出聯合國，一九七五年越戰結束，一九七九年中美正式斷交——這一切都與臺灣的歷史命運，也與美國有關。從封閉到開放，從威權到民主，美國曾經是臺灣社會的一面「鏡子」——心理學上所謂「想像的他人」（Imaginary Other）¹⁰。美國這個巨大的「他者」，成為臺灣成長於七〇年代青年生活中的真實經驗。如楊澤描述道：「我生於一九五四年，算是戰後出生的第二代。大戰結束後，世界各地對美國製造的東西，從可口可樂、冰箱、電視機到汽車、到好萊塢電影，皆有一份說不出的，直覺

⁸ 參見葉月瑜，《歌聲魅影：兩個歷史：臺灣電影與流行歌曲的互動草稿一九七五～一九九五：人、事、電影、歌曲》（臺北：遠流出版社，2000年09月15日）。

⁹ 「雲州大儒俠史艷文」本事是由十八世紀的中國章回小說「野叟曝言」逐漸演變而來。故事以十六世紀的明代文素臣領兵征討東海倭寇的情節為主要情節。五洲派的創立者黃海岱（生於一九〇一年）因喜歡文素臣之忠勇的性格，時值日本殖民時期，將主角名字改為史炎雲，外號是「雲州玉聖人」。編出以宣揚忠孝節義為主要情節的「忠孝節義傳」。黃海岱之子黃俊雄將此故事發揚，重新改編，主角改為史艷文，即為台視演出創下高收視率的布袋戲節目的背景。參考《「雲州大儒俠——史艷文」圖鑑典藏特集》（臺北：遠流出版社，1999年08月），頁14～18。

¹⁰ 楊澤主編《七〇年代懺情錄》（臺北：時報文化，1994年12月10日）〈序：有關年代與世代的〉，頁6。

的嚮往和喜好。尤其是好萊塢及美國流行音樂，大量炮製了美國的生活方式與意識形態，影響力深廣，至今未減。事實上，長久以來，美式大眾文化挾其無形的滲透力，主導第三世界人心的趨勢好惡，方興未艾，功過實在不易斷定¹¹。」

七〇年代初，儘管出現了美國與臺灣政治上的變化，但當時的年輕人常以蓄長髮，穿牛仔褲、美軍外套為造型，聽美國民歌、搖滾樂也為一時風尚。據《音樂》雜誌調查在一九七一年最受歡迎的外國歌星為：Bob Dylan、Andy Williams、Carpenter、Tom Jones、Joan Baez、Cher、Don McLean、Carol King、Neil Young、John Lennon、Cat Stevens 等¹²。美國流行音樂成為臺灣年輕人為之嚮往的精神食糧。在緬懷臺灣的七〇年代時，美國流行音樂的名字，往往繞樑在耳。舒國治說：「整個七〇年代，由於又聽搖滾樂又看電影，弄到自然而然被迫使對『美國』這樣東西很不陌生¹³。」楊澤說：「一個年輕人用十塊錢新台幣即可擁有一張盜版的 Bob Dylan——和自認為幾幾乎成了 Bob Dylan 的幻覺。事實上，Bob Dylan 對我和當年的朋友如此重要，直到今天再聽他的音樂，就有種深深的，對那年代及友情的懷念。……假如有人曾用音樂教給了我們「自由」的觀念（思想的自由及藝術的自由）——假如，天哪，「自由」不是天生的——那麼，那人必定是 Dylan 無疑¹⁴。」這樣的七〇年代，年輕人坐在冰果室喝著臺灣柳丁汁，即便是如此「本土」的情質，然而口中所聊的則是「電影、音樂那些純然抽離出來的可資迷幻、可資逃避的東西¹⁵。」

以七〇年代中期，堪稱一代巨星的白馬王子劉文正為例，英俊的外貌，國外留洋的傲人背景，以及唱歌具有個人風格，並能中能西的優越條件，以一首「諾言」紅極一時，而劉文正的舞臺表演，充滿著貓王與披頭四的明顯風格。上節提到的布袋戲大師黃俊雄也曾年少輕狂，戴墨鏡、燙得酷酷的飛機頭，喜歡混在高雄美軍俱樂部裏跳舞，因而結識不少外國友人，也愛上西洋音樂，並添購錄音機與唱片把玩起來。也就因為如此，黃俊雄才能大膽將西洋音樂拿來

¹¹ 楊澤，《七〇年代懺情錄》，頁 6。

¹² 張釗維，《誰在那邊唱自己的歌——臺灣現代民歌運動史》（臺北：滾石文化出版社，2003 年 10 月）〈第一章 序奏：對於臺灣七〇年代初期臺灣文化的一些切片〉，頁 61。

¹³ 舒國治，《臺北游藝》，楊澤主編《七〇年代懺情錄》，頁 21。

¹⁴ 同上註，頁 4。

¹⁵ 舒國治，《臺北游藝》，頁 19。

當做布袋戲配樂，把三十三轉的唱片改為四十五轉¹⁶。由此，足見臺灣通俗文化中美國流行文化的影響甚鉅。

受到美國流行文化強力的滲透，臺灣在一種特殊的「自由」情境下，年輕人因不滿於愛國歌曲與商業機制所產生的國語歌曲，嫌其內容僵化及流於形式。一九七六年冬，李雙澤在淡江大學的西洋民歌演唱會上，擲破一瓶可口可樂，並演唱〈補破網〉、〈恆春之歌〉、〈雨夜花〉及〈國父紀念歌〉等四首歌，為民歌史上有名的「淡江事件」¹⁷。七〇年代興起民歌運動，從校園發起「唱自己的歌」的創作風氣。如一九七〇年中視的金韻獎、一九七四年楊弦的「鄉愁四韻」、一九七七年新格唱片發行民歌歌曲，新格唱片公司透過舉辦「金韻獎青年歌謠演唱大會」，採取「歌手徵選—唱片灌錄—發行及巡迴演唱」的推廣方式，將民歌運動引入商業運作之內。「金韻獎」的成功，誘發其他唱片同業跟進。這股熱潮由唱片公司年度的選拔，延燒到媒體採每週票選方式來製定「排行榜」，使得校園民歌成為七〇、八〇年代流行音樂的重要風貌。

而細察校園民歌的音樂形式，在以通俗音樂機制為主的建制脈絡之下，陶曉清指出現代民歌的原則為「用中文寫；在曲調以及演唱上延續著美國通俗音樂及自彈自唱的風格¹⁸。」由此可以瞭解，臺灣七〇年代的校園民歌的觸發，主要即源於美國的音樂形式，也是一種「美援」的展示。其實除了形式之外，一九六〇年中期後的美國流行歌曲，與反對美國政府徵召年輕人在那場不義越戰中犧牲生命的反戰訴求密切相關。除了傳統的情歌、鄉村歌曲外，不論在音樂類型或歌詞主題上，大多充滿了堅定的人道訴求以及控訴當權者不義的精神在內¹⁹。在鄉土文化形構過程中浮現的現代民歌，內容往往也會與美國流行音樂中反抗當政者的精神相呼應，在歌詞的層次上與現代化論述中的「現代人」的提法相接合²⁰。張釗維指出：

¹⁶ 《「雲州大儒俠——史艷文」圖鑑典藏特集》，頁19~20。

¹⁷ 這一場以西洋民謠為主的演唱會，主持人為陶曉清。李雙澤在演唱會上試圖找本土的意識，引發了很大的爭議。這裏有關現代民歌的定義是有論戰過的，這段論戰歷時甚久，直到金韻獎末期才真正比較底定現代民歌的定義與原則。當時的突發事件據張釗維的分析，其間有一個常被忽略的意義脈絡，即：環繞著《夏潮》集團，以三民主義（特別是其中的民族主義與民生主義）為掩護而進行之七〇年代臺灣左翼文化運動。也正是有這脈絡的撐持，臨時發難的偶發事件才能發展、輻射成為具影響力及感染力的運動。參見張釗維，《誰在那邊唱自己的歌——臺灣現代民歌運動史·第三章 淡江——《夏潮》路線的形成》，頁123。

¹⁸ 張釗維，《誰在那邊唱自己的歌·第二章 「中國現代民歌」的摺成與轉折》，頁96。

¹⁹ 楊祖珺，〈序文〉，張釗維《誰在那邊唱自己的歌》，頁xxi。

²⁰ 同上註，頁97。

事實上，在美國本土的通俗音樂正當性論述脈絡裏，強調集體的代表性與強調個人的原真性二者，本是現代民歌與搖滾樂發展過程中先後的兩個不同的歷史階段，在不同社會歷史脈絡裏發展的中文現代民歌，於此似乎也呈現出某方面的偏向：民族主義與鄉土文化高漲的七〇年代臺灣，在高層文化文藝界的參與和支持下順利起步發展的現代民歌，其正當性論述傾向於強調集體的、代表性的層面，並從而壓抑了突出個人風格的作法；因而所謂「唱自己的歌」在此不僅僅是意味歌手自己作詞作曲、自彈自唱、表現自己切身的感受，更是指唱「年輕人自己的歌」或「現代中國人自己的歌」²¹。

轉化自美國的正當性論述脈絡，臺灣民歌運動在知識份子群中，亦有一定的正當性。臺灣流行音樂進入七〇年代的民歌運動後，流行樂壇正式奠定現今的主流發展藍圖。不僅是新興的消費群如學生等的加入，大幅取代並擴大了之前只限於成年人的流行歌曲市場。校園崛起的創作者、表演者亦造成八〇年代臺灣音樂工業參與者的新陳代謝，並由此展開制度化的唱片工業操作模式。九〇年代以後，興盛的跨國經濟、傳播科技及媒體娛樂文化，都使臺灣流行音樂，愈趨具備引領華人社會風潮的當代流行文化特質。時至今日，走訪華人世界，臺灣的流行樂壇仍獨領風騷，民歌運動的影響至為深遠，而這其間也充滿著自美國通俗文化中所援引的意識樣貌。

四、自我完成的想像

七〇年代通俗文化中極具指標性的電影類型中，除於第二節所述及的愛國政宣電影外，本節擬以瓊瑤的愛情文藝電影為主，附帶提及李小龍的武打片。論述其投射出集體想像的意義。

第一部瓊瑤電影拍於一九六五年。王引買下《煙雨濛濛》的版權改編電影。同時，李行也在中影的支持下，連拍了《婉君表妹》與《啞女情深》，造成轟動，開啓了瓊瑤小說改編電影的時代的來臨，亦引發一連串跟拍熱潮。七〇年代以瓊瑤小說改編的電影計有《庭院深深》、《窗外》、《彩雲飛》、《心有千千結》、《海鷗飛處》、《一簾幽夢》、《剪剪風》、《女朋友》、《在水

²¹ 張釗維，《誰在那邊唱自己的歌》，頁 101。

一方》、《秋歌》、《碧雲天》、《浪花》、《我是一片雲》、《月朦朧鳥矚矚》、《人在天涯》、《奔向彩虹》、《風鈴風鈴》、《一顆紅豆》、《雁兒在林梢》、《彩霞滿天》等多部。

瓊瑤的愛情文藝電影，以衝突的安排為主要結構。在世代、社會階級、經濟階級，等互相衝突的前提下，超越這些鴻溝便成為故事發展情節的模式，而歷經試鍊的愛情信念則為克服一切障礙的力量。在七〇年代臺灣社會政治經濟快速變化，各種階層距離不斷擴大的社會現實中。愛情文藝電影營造了超越階級的一種幻象，它使觀眾相信愛情可以填補經濟或階級差異的鴻溝，甚至相互包容。尤其使得女性觀眾大大減低在現實生活中挫敗，能在想像的安撫下，繼續過理性的社會生活。盧非易指出：

愛情文藝電影雖對女性意識的建立無益，但卻提供遐想的樂趣、與沉悶精神的出路。同時，提供那時代的婦女，一個暫時離開家庭（或加工區）勞動的喘息機會，撫慰因工作而產生的疏離（alienation）心靈。因為，欣賞愛情文藝電影「等於是一種行動上的『獨立宣言』，求得數小時的清靜。」。然後，婦女得以安然地回到加諸她的經濟生產工作上。

愛情文藝電影懷柔了社會焦慮，撫慰了女性的疏離心靈；同時，強化思鄉情緒與國族認同，鞏固父權體制與傳統道德秩序。它一方面不為主流的父權文化所喜，必須自我轉化迎合；另一方面，在依附過程中，亦協助轉化其他社會歧異。愛情文藝電影的整個內化過程，顯現出文化霸權的特質，亦即反覆地「收編反對力量，並將之馴化至主流意識形態的架構之中。」愛情文藝電影雖然經常為保守衛道之士所鄙視、詬病；但事實上，它對鞏固正統道德，維護既得利益階層的貢獻，遠遠超過官方的文化復興運動。²²

瓊瑤愛情文藝片的風潮，的確為臺灣的言情小說讀者提供了更進一步的娛樂空間。如〈心有千千結〉中獨立拉拔兩個弟弟的女護士（甄珍飾），因悉心照顧年高體衰的有錢紡織廠老板（葛香亭飾），因而結識正直卻放浪不羈的三少爺（秦祥林飾）。堅毅的女護士除力斥老大、老二爭奪財產的醜陋面貌外，並進一步化解老爺與三子間的誤會。最終憑著女主角的聰慧與忍讓的性格，終於有

²² 盧非易，《臺灣電影 1949-1994：政治、經濟、美學·第五章 黃金年代（1965~1969）》，頁 135。

情人終成美眷。片中為挽救負債的紡織廠，秦祥林日以繼夜的在生產線上忙碌，低著頭坐在機台前的女工們，專心不停工作的景象，訴說臺灣女生勤勞的美德。然瓊瑤電影也提供臺灣社會現實社會中這些女工階級可茲想像的愛情空間。

我們從巴赫汀文化理論的啓發來理解瓊瑤這樣一位作家。會發現她為七〇年代臺灣的通俗文化，製造了足以眾聲喧嘩的圖景。巴赫汀在談杜斯妥也夫斯基的小說時，他認為杜氏的小說，創造了作者（自我）與其主角（他者）平等對話、交流，不同主體間構成了多聲部、雙聲部的複調形式。作者筆下的主角與作者一樣，是一個獨立的主體，具有自覺意識。作者創造了主角，因為作者在努力尋求和實現他的自覺意識，確立他的主體性。作者深刻地認識到，他的自覺意識永遠具有未完成性和不確定性；只有在與主角的自覺意識的平等對話中，作者才能實現其自己的自覺意識。為了完成自我，必須創造一個他者²³。無論是攻擊瓊瑤的作品不食人間煙火、虛幻的愛情公式等負面評語；亦或是瓊瑤在《我的故事》一書中，歷歷舉證她的故事本源自生命的真實經歷的夫子自道。我們可以看到，瓊瑤和她的觀眾們，其實一同在她的作品中，平等與她筆底下的人物對話，而進一步的藉由瓊瑤創造出的他者完成自我。在臺灣社會面臨危機之際，大眾藉由觀看瓊瑤的影片，達到一種審美意義的需求，在這個想像的空間中，大眾所要求的美滿幸福、感性慾望等皆可以得到實現。

若從拉康的精神分析中談到「異己」的部份來解讀：拉康說，所謂「我」，是指我們個人的自我中能夠由我們控制的部份，即有意識的部份。其後，自我中我們所不能控制的那個部份，或者說，我們的潛意識，就會以一種異體的身份出現，並且會跨越界線，同旁邊的世界聯繫起來。這就是所謂的「異己」，但是，這個「異己」的其中的一部份，實際上又是屬於你的，雖然，這個部份由於不是你能控制的，因而又是在你的領域之外的東西。同時，你對世界的整個看法，是經過潛意識的過濾的。因此，你自己的一部份雖不屬於你自己的，但整個世界卻是你自己的一種投射。所以，在任何時間內，總有兩種成份在相互作用。根據這些理論，人是永遠不會孤獨的。因為，每個人的自我本身，內裏總有兩種成份，這兩種成份之間總有一種對話，一種緊張關係。一方面，是

²³ 劉康，《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》（臺北：麥田出版社，1995年5月20日），頁12~13。

有意識的「我」，另一方面，就是這個「異己」，或者是我們所講的外在世界²⁴。瓊瑤的電影從這「異己」的角度來看，之所以能風行於臺灣六、七〇年代可以說，一方面是觀眾滿足個人遐想的樂趣、與沉悶精神的出路；另一方面也是整個社會心理的需要所致。

一九七一年李小龍的〈唐山大兄〉大賣，開啓了李小龍時代的來臨，一九七二年的《精武門》更掀起全球一片中國功夫熱。盧非易指出：李小龍電影以激烈逼真的身體對打、戲劇化的「懸空三彈腿」、「雙截棍」以及犀利的哮叫和怒目特寫，建立起一種歡暢的暴力美學形式。打鬥時的受虐與虐人，不僅不再被電影技巧隱藏，相反地，還更加誇張地予以呈現，藉以形成一種德勒茲 Gilles Deleuze 所謂「愉悅/痛苦交混的詭異情結」（peculiar pleasure-pain complex）。臺灣男性觀眾透過這種類似新兵訓練的歡痛過程，建立屬於陽剛性的自我認同與群體認同。同時，在電影院裏、宿舍寢室李小龍海報前或教室內的彼此練武，獲得宗教狂熱般的認同儀式；而其中扮演皮鞭角色的雙截棍，也成為男性戀物心理的投射對象。藉著這樣的認同與群體激勵，觀眾的心理獲得撫慰，得以減低現實生活中，政治與民族形象的去勢焦慮²⁵。李小龍電影適時地滿足了外交挫敗的臺灣觀眾。武打片於是與愛情文藝片一同做為臺灣社會異己的姿態，陪伴國際地位低落的臺灣完成自我的想像。這種自虐受虐的部分，除了一種情慾上的滿足，宗教的狂熱，這裏還可以牽涉到心理上迷文化（Fan Cultures）的部分²⁶，因為「迷」創造一種自我想像的情境與超越，連帶的一種國族的想像，可以對應臺灣、中國、美國想像的部分，因著李小龍打擊的都是西方人，這裏更是展現一種集體的想像，這種集體想像使臺灣民眾獲得一些外交失利中想像的自信。

五、結語

放眼廿一世紀的臺灣，E 世代流連於虛擬的網路天堂、草莓族刷爆信用卡、追逐八掛、韓流正熾等現象，這正是臺灣現在每日如火如荼上演著的喧囂景況。而充滿商業機制運作模式的臺灣社會現況，早自七〇年代便可見端倪。

²⁴ 梁濃剛，《回歸佛洛伊德》（臺北：遠流出版社，1989年），頁73~74。

²⁵ 《臺灣電影1949-1994》，頁186~187。

²⁶ 參見 Matt Hills，《迷文化》（臺北：韋伯文化，2005.03）。

透過本文對七〇年代通俗文化的考察，可以得到以下的結論：七〇年代通俗文化中的類型電影與流行音樂，透過大眾集體想像的力量，適足以投射出整個社會文化心理的真實面貌。

龍應台曾以「白楊樹的倒影」做為文學的喻依，我們可以藉此感受想像的重要性：

假想有一個湖，湖裡當然有水，湖岸上有一排白楊樹，這一排白楊樹當然是實體的世界，……，但事實上有另外一個世界，我們不稱它為「實」，甚至不注意到它的存在。水邊的白楊樹，不可能沒有倒影，只要白楊樹長在水邊就有倒影。

文學，只不過就是提醒們：除了岸上的白楊樹外，有另外一個世界可能更真實存在，就是湖水裡頭那白楊樹的倒影。

我們如果只知道有岸上的白楊樹，而不知道有水裡的白楊樹，那麼做出來的價值判斷很可能是一個片面的、單層次的、簡單化了的價值判斷。²⁷

想像的層面，即是我們心靈直接觀照的倒影的層面。七〇年代愛國政宣片、雲州大儒俠布袋戲等，可以見到中國文化的渴望與想像。校園民歌中的音樂形式與內容習染自美國流行文化。瓊瑤的文藝愛情片與李小龍的武打電影也完成了閱聽大眾自我的想像。事實上，文化的蔓衍，絕對有其脈絡可尋。如往前溯源，愛國片中有五〇年代以來反共復國理想的承續、校園民歌中的藝術精神與六〇年代現代主義的文藝思潮密不可分；而瓊瑤小說文藝腔的書寫方法，自明清的才子佳人至民初鴛鴦蝴蝶派，在通俗文化間擁有群眾的閱讀意識向來堅實。再由七〇年代往後看，類型電影隨著八〇年代國片新浪潮的來臨有了不同的轉向。國片轉型的失敗至今仍無起色；民歌雅化的企圖終未成功，然其挹注部份的菁英質素，卻使得臺灣成為華人世界流行音樂的領航者。臺灣歌手在兩岸三地或東南亞的市場佔有一席之地，大陸歌手經臺灣肯定再紅回大陸去的情況所在多有（如那英、王菲等）。香港有歌神之稱的張學友，數次叩關金曲獎方能獲得最佳男歌手獎。臺灣流行音樂的成熟，最主要的原因，仍是因美國流行文化在此地成功生根的結果。相較於大陸對資本主義的拒斥，及一連串的政治運

²⁷ 龍應台，《百年思索·在迷宮中仰望星斗》（臺北：時報文化出版社，1999年08月23日），頁9~10。

動，對「靡靡之音」的批判壓力，使得臺灣歌手的能見度，在大陸改革開放前，於華人世界一直保有領導流行的地位²⁸。即使開放後，臺灣的流行音樂仍是大陸民衆日常生活中的主要消費對象。歸根結柢這是國民黨政府以臺灣做爲「中華文化復興基地」的意識形態，加上全盤接受美國流行文化的結果。

最後回到文化批評的角度，做一省思。在本篇論文中，已透過國族想像、美國文化想像及自我完成的想像三者，既舉出了諸多外表具誘惑性結構的通俗文化形式，也考察了隱蔽於其中的意識形態活動。這樣的一種研究過程，其學術價值究竟何在？詹明信（Fredric Jameson）認爲潛伏在通俗文化裏的是一股群眾希盼未來的烏托邦衝動，那麼學術界對通俗文化的垂青或著迷未嘗不是一種烏托邦衝動的結果²⁹？

針對詹明信的憂慮，筆者所關心的是，站在廿一世紀回溯七〇年代通俗文化的目的與價值究竟何在。多年來在諸多通俗文化研究中，以金庸做爲個案進行探討的，我們察覺學界有不斷將金庸雅化的企圖³⁰。陳麗芬認爲：學院對普及文化的討論，真正的目的與方向往往不在追溯爬梳普及文化內蘊的美學傳統及價值體系，或深究它的建制網路與生產邏輯，甚或將「文化」這概念重新觀念化，當代表「高檔文化」的學術界將注意力投向普及文化時，它對普及文化的篩選之後的界定與闡述，更多時候是出自於學術界本身的需要。這樣說當然不在否認學術界在這方面的努力與成果，而是從一個局中人位置自我指涉：選擇研究對象之時的潛意識心理及意識形態動機。學院對普及文化的關注畢竟透露著評論者個人在不同程度上的寄託，這寄託便多少決定了論述修辭與意義的徵逐。所以，與其說研究普及文化是要捕捉細究它多采多姿的風貌，不如說是知識分子通過對「普及文化」的詮釋以展現個人的政治姿態、立場與願望；文化研究往往深刻反映了學界在某個特定歷時刻、某個社會與政治情境中知識分子某些最關切的課題。本文的論述，並無將通俗文化雅化或典範化的企圖。

²⁸ 六四民運的學生領袖王丹流亡海外後，來臺灣時，特意到因車禍身亡的張雨生的靈前致意，令人印象深刻。（《聯合報》1999年03月28日）。1989年07月張雨生第二張個人專輯「想念我」出版。其中收錄「沒有煙抽的日子」一曲，是爲六四學運而作，詞即出自學運鬥士王丹之手。（張雨生大事記 <http://yu-sheng.org/Profile/major.php>）〈沒有煙抽的日子〉爲張雨生譜曲，王丹填詞的作品。（《聯合報》1999年03月28日）。

²⁹ 陳麗芬，〈普及文化與歷史想像——李碧華的聯想〉，《現代文學與文化想像——從臺灣到香港》（臺北：書林出版社，2000年05月），頁177。原文爲普及文化，爲求與本文統一，茲改爲通俗文化。

³⁰ 在金庸研究的例子中我們可以見到，無論從俠義、愛情、歷史、思想、政治、美學何種角度去進行分析，總是見到在帝國主義陰影下知識分子對「文化中國」主體的想像與渴望。

③1 而在於透過爬梳臺灣七〇年代通俗文化之集體想像面貌，去探討其間內蘊的美學傳統及價值體系。本文意圖展現的，乃是臺灣的通俗文化在走向後工業社會的過程中，七〇年代是一個重要的關鍵，應深具文化討論的價值。

參考書目

一、近人論著

1. Matt Hills, 《迷文化》，臺北：韋伯文化出版社，2005年03月。
2. 知行文教基金會、文訊雜誌社編，《1997 臺灣文學年鑑》，臺北：行政院文化建設委員會，1998年06月。
3. 《「雲州大儒俠——史艷文」圖鑑典藏特集》，臺北：遠流出版社，1999年08月。
4. 高宣揚，《流行文化社會學》，臺北：揚智出版社，2002年11月。
5. 張釗維，《誰在那邊唱自己的歌——臺灣現代民歌運動史》，臺北：滾石文化出版社，2003年10月。
6. 梁濃剛，《回歸佛洛伊德》，臺北：遠流出版社，1989年。
7. 陳麗芬，《現代文學與文化想像——從臺灣到香港》，臺北：書林出版社，2000年05月。
8. 楊澤主編《七〇年代懺情錄》，臺北：時報文化出版社，1994年12月10日。
9. 葉月瑜，《歌聲魅影：兩個歷史：臺灣電影與流行歌曲的互動草稿一九七五～一九九五：人、事、電影、歌曲》，臺北：遠流，出版社，2000年09月15日。
10. 劉康，《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》，臺北：麥田出版社，1995年5月20日。
11. 鄭明嫻，《當代臺灣政治文學論》，臺北：時報文化出版社，1994年7月。

③1 陳麗芬指出：今天的學界在後殖民主義的濃重氛圍下，本土意識高漲，在文化研究這範疇裏，「文化身分」的問題屢屢成爲研究的重點核心，種種論述環繞著「文化身分」這個課題衍生發揮而各有所懷抱，而我們可以發現，這論述行爲一個最明顯的特徵便是評論界學者常常把自己對文化身分的焦慮讀進普及文化／文學——特別是帶有濃厚「歷史」意味或民族意識的文化產品——裏去。參見陳麗芬，〈普及文化與歷史想像——李碧華的聯想〉，頁176。

月。

12. 鄭樹森編《文化批評與華語電影》，臺北：麥田出版社，1995年10月01日。
13. 龍應台，《百年思索》，臺北：時報文化出版社，1999年08月23日。
14. 盧非易，《臺灣電影 1949-1994：政治、經濟、美學》，臺北：遠流出版社，1998年12月16日。
15. 張誦聖，〈現代主義文學在臺灣當代文學生產場域裡的位置〉，「現代主義與臺灣文學學術研討會」，臺北：國立政治大學中國文學系主辦，2001年06月02日～03日。
16. 《聯合報》1999年03月28日。

二、網頁資料

1. 張雨生大事記 <http://yu-sheng.org/Profile/major.php>
2. 遠流博識網 http://www.ylib.com/search/qus_show.asp?BkNo=K2091

The Collective Imagination of Taiwan's Popular Culture in the 1970s

Lin, Chi-ping^{*}

【 Abstract 】

The 1970s marked the time when Taiwan's popular culture entered a post-industrial state. In addition to the main stream ideology of the time, the financial power that had come with consumption of material goods and rise of the middle class enhanced the complexity of the popular culture, which, in turn, enriched the daily life of the populace. Directly or indirectly, a collective kind of social imagination was projected into this newly developed popular culture. Digging into its content will enable us to see the cultural trend of the time and the images of the collective imagination.

This article discusses Taiwan's popular culture of the 1970s in three perspectives: imagination of the nation state, imagination of American culture, and imagination of self-fulfillment. Cultural commodities covered in this investigation include popular films of political propaganda, romance, and martial arts, highly rated TV programs such as puppet shows, as well as “campus folk songs” circulated among the universities. By studying the content of this popular culture, this article presents interesting features and inner values of the cultural imagination in its society.

Key words: Taiwan 1970s popular culture films puppet shows
campus folk songs

^{*} Assistant professor, Center for General Education, Lee-Ming Institute of Technology

^{*} This article was sponsored by a research grant (955048). Lee-ming Institute of Technology.

