

南 華 大 學

傳 播 學 系

碩 士 論 文

台灣搖滾樂的在地化歷程

The localization process of rock music in Taiwan



研 究 生：方美蓉

指 導 教 授：劉平君

中 華 民 國 97 年 12 月 26 日

南 華 大 學

傳 播 學 研 究 所

碩 士 學 位 論 文

台灣搖滾樂的在地化歷程

研究生：方美蓉

經考試合格特此證明

口試委員：
高何如
謝育亮
陳正登

指導教授：謝育亮

系主任(所長)：孫裕亮

口試日期：中華民國 97 年 12 月 26 日

誌謝

研究所的日子，幾乎每天都是從打開桌上電腦開始，然後很長的時間就這樣坐在電腦前，有時是用功找資料寫東西，有時是摸魚看日劇或上網瞎晃，這樣的場景日復一日；但沒想到今日處在同樣場景，打誌謝辭的我，感觸會這麼多。

我一直都很不擅長需要耐力的考驗，以前求學過程中，每年必進行的八百公尺體能測驗，我永遠是落在倒數幾個，跑道兩旁同學喊著「就快到了！加油！」的鼓勵聲，被喚回意識的我，才像氣喘吁吁的老狗半走半拖的跑完全程，會想起這個景象，實在是因為沒料到要從這裡出去會這麼難，難到我都快以為自己參加一場看不到終點的耐力跑，難到我都以為自己會堅持不下去；當初來念研究所，只是因為對於每天所觀看的那個四方框框裡的東西太過好奇，加上一點點對於更高學術殿堂的憧憬，一時衝動而已，所以沒有三兩三，就亂上梁山的我，到達終點的姿態實在不是挺優雅，不過，到底還是讓我走到了終點，值得寫個誌謝紀念一下；也藉此機會向過程中一直身旁為我打氣、加油的人，以簡短的謝詞，表達我深深的謝意，因為有你們，所以我有勇氣堅持到最後。

謝謝所有在研究所求學過程中，教導我，為我指引方向的老師。謝謝劉平君老師，願意跟我耗這麼久，耐心花時間聽懂我的語意不明，為我釐清思緒，而且不嫌煩指引已在茫茫學海中迷失的我，找到出口；謝謝黃俊儒老師給我一份免於擔憂生活的工作機會，還不時勉勵我、關心我；謝謝唐士哲老師在一年級傳播理論課堂給我震撼教育，讓我瞭解面對學術該有的正確態度，並且在口試過程中用循循善誘的方式，幫助我看清原本交代不夠清晰的焦點；謝謝親切簡妙如老師，在我論文寫作過程卡住的時候，撥出時間和我談談音樂研究，並且在口試過程中，提供精闢的見解和日後修改的明確方向；謝謝左宗宏老師，在研究方法的課堂上給我的鼓勵，讓我有勇氣在學術殿堂發言；謝謝婉惠姊不厭其煩幫我解決所有疑難雜症。

謝謝一直以來陪伴我的同學、朋友，沒有你們，我恐怕早在學術大海中翻船。謝謝細心的立翔幫少根經的我觀前顧後，並且在我感覺快撐不下去的時候，總是適時的拉我一把；謝謝人真好的紳傑和宗泰，讓我偶爾可以小小耍任性；謝謝興趣相投的彥伶花時間陪我這個苦悶的阿宅聊天；謝謝淑真、瑋霖、柏旭；謝謝總是聽我吐苦水，並且給我好多正面能量的怡臻和阿勛，還有小穎、芳如、嘉軒。

最後，要謝謝家人對我無條件的支持，謝謝父親對我的信任與肯定；謝謝母親幾乎每天一通電話的簡單關心，讓隻身在外的我，也可以感覺到媽媽滿滿的愛；謝謝辛苦的妹妹予伶，在我尚未有足夠能力時，幫忙一肩扛下家中經濟；而最後的最後，要謝謝親愛的外公，謝謝您一直以來強力為我排除其他人對「女生讀那麼多書要幹嘛？」的質疑，支持我繼續唸書，鼓勵我做好自己喜歡作的事；雖然無可奈何的是：殘酷病痛在我完成論文的前夕，帶走了您，但我知道您在天上一定也和以前一樣，用宏亮的笑聲分享著我這份喜悅。

美蓉, 2009, 1

獻給我最親愛的家人
和天上的外公

摘要

搖滾樂自 1954 年隨美軍駐台，美軍電台開播之後，傳入台灣，至今流傳以逾五十餘年，有鑑於近年來台灣樂團表演日益受到歡迎，且筆者親身聆聽搖滾樂經驗發現台灣本土樂團展現的在地趣味和西洋搖滾樂相去甚遠，因此有了研究台灣搖滾樂在地化歷程的動機，並且希望藉由研究指出台灣搖滾樂的在地意義。

回顧台灣相關研究發現，研究者常以西方對搖滾樂所下的定義，如「搖滾精神」、「原真性」做為檢視台灣搖滾樂發展的至高美善標準，而忽略台灣社會脈絡下的特殊意義；而本研究認為搖滾樂研究不應再將視野侷限在搖滾樂原真性被商業侵蝕的問題，而應該關注整體台灣搖滾樂的發展；另一方面，也不該受限於西方搖滾精神論述，以外來標準檢視台灣搖滾樂的發展；且不該將本地搖滾樂發展視為與全球化勢力對立，過度的將焦點膠著於在地化上，而是應該將搖滾樂的在地發展視為一個持續變動發展的過程。

因此本研究將藉由歷史文獻資料分析，察看源自西方的搖滾樂在台灣所經歷的社會變遷，另一方面透過批判論述分析方法，針對各時期樂團創作文本差異（如旋律、演奏方式、表演形式和歌詞等）和表演方式，以及該時期的社會脈絡，耙梳台灣搖滾樂的在地轉變歷程，研究發現如下：

（一） 1954-1982 美國化象徵與反思

搖滾樂在台灣發展初期，因台灣受到美國各方面的扶植，親美意識高張，台灣年輕學子視為是美國現代化、進步象徵，一味的崇拜與追隨，加上國民黨政府對於搖滾樂歌詞蘊含意識的忽視，搖滾樂在台灣並沒有造成像西方社會一樣衝擊，所以搖滾樂初在台灣並無受到壓抑，不見其原本在西方社會中的反叛性，是美國化象徵的追崇。

但隨著台灣面臨到國際地位受孤立的窘境，年輕學子反思一味追隨美國、翻唱西洋熱門音樂的意義，因而造成具有在地意識的民歌運動；雖然就如同當時積極現代化的台灣社會，仍以美國為進步社會的模仿範本，民歌運動也是在西洋民謠搖滾的啟發下而發生，但因民歌運動而起的反思，促進台灣搖滾樂思考與在地

的關係。

（二） 1982-1989 社會批判之音驟起與消失

深諳民歌親近土地的創作精神羅大佑，他嘗試把民謠這種具有社會關懷的創作精神加入西洋搖滾樂之中，創作出具有批判社會現狀的搖滾歌曲，對解嚴前夕的台灣社會產生了相當大的衝擊；雖然後來因為商業勢力將其理解成反叛商品加以操作，使得這種社會批判聲音因而中斷。

（三） 1989-1998 本土意識覺醒與蔓延

解嚴後各種在先前戒嚴時期台灣社會中被壓抑的聲音慢慢浮現，因台灣社會特有的語言政治化環境，而受壓抑的台語在解嚴後所爆發的反彈能量；加上水晶唱片帶入西洋新音樂風潮，鼓勵發展本土的「新台灣音樂」文類，帶動一股本土意識開始覺醒；抓狂歌，及其之後的新台語歌運動、伍佰的台語搖滾都顯現出因本土意識崛起而翻轉台語位階的社會意義。

九零年代中期以後，台灣社會因學運、社運而出現的抗爭文化，改變了台灣一路追隨西洋音樂步伐的發展歷程；學運、社運樂團佔用搖滾樂作為對土地、社會的關懷的發聲工具；他們反思過往台灣社會一味堅信西洋音樂的搖滾精神的意義，並加以批判，嘗試藉由融合在地動能，顛覆搖滾的意義。

（四） 1998-2008 新世代避世青年

由於台灣社會已從過去威權體制走出，成長於解嚴後的新世代缺乏明確反抗對象，搖滾樂是青少年借來寄託、躲避紛亂世事的一種方式，是青少年找尋愉悅、或抒發自我感受的出口。

這是目前台灣搖滾樂在各時期所呈現的在地意義，但在全球化、台灣社會和搖滾樂內部顛覆力量三者的互動下，台灣搖滾樂的在地意義必然隨著歷史的邁進而持續轉變。

目錄

第壹章 研究動機與架構	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 本文架構.....	3
第貳章 搖滾樂相關研究探討	4
第一節 研究現況.....	4
一、組織／生產者.....	4
(一) 樂團與樂手的音樂生產.....	4
(二) 樂團、組織的經營策略.....	5
(三) 政治經濟學分析.....	7
二、內容／文本.....	9
(一) 權力分析.....	9
(二) 美學詮釋.....	15
(三) 搖滾文化與社會歷史脈絡分析.....	16
三、閱聽人研究.....	17
(一) 閱聽人行爲與效果研究.....	17
(二) 迷文化研究.....	17
第二節 小 結.....	20
第參章 研究方法	23
第一節 研究問題與方法.....	23
第二節 研究對象.....	26
第肆章 搖滾樂的在地擴散與實踐	28
第一節 1954-1982 美國化象徵與反思.....	31
一、美國化象徵.....	31
二、美國化反思.....	35

第二節 1982-1987 社會批判之音驟起與消 失	41
一、社會批判之音驟起	42
二、社會批判之音消失	45
第三節 1987-1998 本土意識覺醒與蔓延	46
一、本土意識覺醒	48
二、本土意識蔓延	56
第四節 1998-2008 新世代避世青年	62
一、青少年的軟性抗爭	62
二、青少年的自我抒發	65
第伍章 結論	69
參考文獻	72

表目錄

表 3-1-1：論域的限制及其結構性效果	24
表 4-2-1：台灣 1980 年後成立的唱片公司	41
表4-2-2：《之乎者也》歌詞節錄	43
表4-2-3：《鹿港小鎮》歌詞節錄	43
表4-2-4：《超級市民》、《現象七十二變》、《未來的主人翁》歌詞節錄	43
表4-3-1：《民主阿草》歌詞節錄	49
表4-3-2：《這款的代誌》歌詞節錄	51
表4-3-3：《向前走》歌詞節錄	52
表4-3-4：《空襲警報》歌詞節錄	55
表4-3-5：《男性尊嚴攻防戰》歌詞節錄	57
表4-3-6：《夜行巴士》歌詞節錄	59
表4-3-7：《菊花夜行軍》歌詞節錄	59
表4-3-8：《福氣個屁》歌詞節錄	61
表4-4-1：《尬車》歌詞節錄	64
表4-4-2：《水蜜桃輓歌》歌詞節錄	66
表4-4-3：《肝功能衰竭》歌詞節錄	67
表4-4-4：《小宇宙》歌詞節錄	68

第壹章 研究動機與架構

第一節 研究動機與目的

我愛上搖滾樂，很大部分與家中聽音樂習慣與環境有關；由於母親身兼職業婦女，下班後還得進行家務工作，她忙進忙出身影總是會搭著老音響發出功率不足的音樂聲；我好奇問過：「媽，妳為什麼一定要在「這麼熱鬧的環境」下做家事？」，她說：「大聲聽音樂，換個心情，把做家事當休閒活動，才能快點做完。」；所以只要母親沒閒下來，家裡就會一直有著音樂聲，她的「休閒活動」馴化出我一雙對嘈雜容忍度很大的耳朵，所以與一般人覺得搖滾樂吵的第一印象不同，我初初接觸就很著迷。

開始主動接觸音樂資訊，是在我高中時候；那時候英文老師為了活潑教學，會固定每週介紹一首西洋歌曲，意外帶起班上聽西洋音樂風潮，同學聊天話題都圍繞著音樂專門頻道的英美音樂排行榜，不然就是「西洋大樂兵」¹的節目內容；差不多就在此時，一些大型唱片行，如光南、玫瑰、大眾等接連在高雄火車站前開幕，於是等補習的空檔，我就泡在這些唱片行試聽新歌；這番廣泛接觸音樂的過程，也導引自己摸索出喜愛的音樂類型，那些吸引我注意的歌曲，總是帶有吉他、電吉他或鼓聲；不過，高中時期的我還不是很明確知道，那就是「搖滾樂」。

大一住宿時，我與一位特別室友同寢，那一年的同寢時光，我才真正瞭解搖滾樂的趣味；這位室友常聽重拍節奏的音樂，一次偶然機會，我順口說出她所播放的歌曲名稱，她竟一副覓得知音貌，與我討論起她所愛的搖滾樂；自此以後，我們展開一整年如同搖滾教室的宿舍生活，室友以她豐富的搖滾樂知識和收藏，介紹龐雜的搖滾樂，領著我去聽出箇中差異，就這樣我迅速累積起對搖滾樂的基

¹「西洋大樂兵」是當時很受學生社群歡迎的音樂節目，主持人Johnny的主持風格很特殊，愛用誇張的語調講話，讓節目很熱鬧進行；他喜歡替外國歌手取一些惡搞、令人發噱的稱號（像是Travis = 「衰到死」樂團、Celine Dion = 「全身都是肺的女歌手」、Backstreet Boys = 後街男孩），節目廣泛介紹西洋熱門歌曲、專輯創作理念、和其他相關資訊。

本品味。大二時的熱音社成果展，是我第一次親身參與搖滾樂現場演出，台上樂團輪番賣力演唱，氣氛熱鬧，但因為前面新手樂團翻唱的是我所熟悉的搖滾經典歌曲，所以我一直不自覺把他們的表演和原唱做比較，無法融入；直到壓軸上台的創社元老團「豬.狗.牛」（即P.D.C）接連演唱好幾首自創曲，我才融入全場沸騰的情緒，尤其是當他們演唱大葉哀歌²時，現場觀眾和台上主唱一起跳著、吶喊著的景象，至今依舊令人印象深刻。在那之後，我就深深著迷於搖滾樂的現場表演，哪裡有表演就往哪跑，比方跑樂吧、參加「五月天」、「伍佰」演唱會，或者去參加春吶和野台等。

這樣一路接觸台灣搖滾樂和樂團表演下來，在我進行論文寫作，思考動機的此時，腦中浮現的是那天熱音社成果展，「P.D.C」讓現場學生瘋狂的畫面；當我進一步回想自己聆聽台灣搖滾樂的經驗，我知道在聽「五月天」唱青少年尬車狂飆、或聽「潑猴」藉著搖滾樂表達對教育制度的怨懟，或者是看濁水溪公社「爛頭殼」紀錄片的那些時候，這些台灣本土樂團展現的在地趣味是和我一開始所接觸的西洋搖滾樂相去甚遠。

近年來，台灣樂團表演日益受到歡迎，「春天吶喊」天數拉長，「野台開唱」邀來表演的團體變多，「海洋音樂祭」³報名比賽的樂團以倍數增加，像是「金屬永生」、「赤聲搖滾」、「反中國併吞」等，各種與搖滾樂連結的活動陸續舉辦；不管自制還是唱片公司簽約發行，唱片市場上一年有好幾張以搖滾樂團形式發片的專輯；兩千年時，「交工樂隊」抱走金曲獎非流行音樂類中「最佳專輯製作」及「最佳作曲」，那年「脫拉庫」、「糯米團」、「董事長」、「四分衛」等新興樂團還聯手在頒獎典禮台上演出，而亂彈阿翔獲得最佳演唱團體後，更高呼「樂

²豬狗牛樂團在 1999 年~2001 之間，很受大葉大學的學生歡迎，是當時校內知名樂團，其創作歌曲“大葉哀歌”寫的是校園某些男學生，為了賺取生活費在聲色場所打工的經驗，歌詞戲謔詼諧，其中穿插了幾句台灣的國罵，現場演唱效果十足。

³以 2003 年的貢寮國際海洋音樂祭為例，報名參加初賽的團體就多達 139 組(黃秀慧，中國時報，2003.06.11)；再以 2004 年的SpringScream 為例，報名參加演出的團體也多達三百五十餘組。

團時代來臨了！」；隔年，金曲獎還直接增設了「最佳樂團獎」，這些皆顯示近年台灣搖滾樂團的蓬勃發展情形。

翟本瑞和尤惠貞（1992）曾在聽過趙傳以京劇入歌的搖滾創作「粉墨登場」⁴後，有感而發於《音樂與心理》一文中提問到「中國人到底有沒有搖滾樂？……如果有，那麼中國的搖滾樂該是什麼？是依循著西方的旋律或節奏，然後譜上中文的歌詞？抑或，是種經由思索與反省後的文化綜和？」，他們認為找出中國人到底有沒有搖滾樂是一件有意義的事，不過這篇文章後來並沒有真正對搖滾樂進行分析研究，而是討論更上一層：關於音樂的「本質」問題；趙傳是台灣八零～九零年代歌手，他挪用京劇元素與唱腔進入搖滾創作中，京劇當初隨國民政府遷台後，已成為台灣文化一部份，倘若不特意對京劇追本溯源，那麼上面的提問可修正為「台灣人到底有沒有搖滾樂？……如果有，那麼台灣的搖滾樂該是什麼？」，搖滾樂自 1954 年隨美軍電台⁵開播，已歷經了台灣逾五十年的社會變遷與音樂環境變動，而本研究目的即在探究搖滾樂此一外來音樂文化在進入台灣之後的在地化歷程。

第二節 本文架構

本研究依序分為五章節；第一章一序言，主要為書寫研究動機起源與研究目的；第二章為整理研究現況作為本研究發展之基礎；第三章為研究方法、對象與架構介紹；第四章搖滾樂在地擴散與實踐部分則指出本研究所觀察所得之台灣搖滾樂在地化歷程與分析；第五章則根據前面各章節討論做出整理結論。

⁴收錄於 1991 年滾石發行趙傳【粉墨登場】的同名專輯中，歌詞提到『中國人有沒有搖滾？如果有，中國搖滾該是什麼？』詳細歌詞請見<http://tw.mojim.com/tw015210.htm#7>。

⁵一九五四年越戰爆發，美軍以台灣作為越戰後勤基地，為了撫慰駐台美軍的思鄉之情，美軍顧問團在台成立「美軍電台」(American Force Network Taiwan)，播放排行榜上「熱門音樂」(搖滾樂)。

第貳章 搖滾樂相關研究探討

第一節 研究現況

本研究在文獻探討部分試以傳播研究視角，分別就組織 / 生產者、文本 / 內容、閱聽人三環節，檢視目前音樂環境中搖滾樂研究現況：

一、**組織／生產者**：主要檢視搖滾樂樂團與樂手的音樂生產，樂團、組織的經營和政治經濟學分析，以下分述之。

(一) 樂團與樂手的音樂生產：

此部分研究焦點主要為搖滾樂手／樂團的成立背景、創作精神，以及女性樂手在陽剛男性為主搖滾樂所面臨問題，和女性對搖滾樂產製的影響。

傅舒汶（2004）在《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》中，針對羅大佑的作品內容、創作理念、聽眾和社會反應、唱片公司的行銷策略，及兩岸三地政治現實與音樂環境等資料，分析羅大佑與社會文化、唱片工業間的互動關係，藉由對上述資料相互參照分析，建構羅大佑在華語流行樂界所具有的開創定位，並以羅大佑的創作歷程，闡述音樂作為一種個人政治和文化思考能量的可能，進而討論流行音樂在商業體制、政治現實與社會文化間所能開展的張力。

楊雅馨（2005）在《台灣搖滾樂團女樂手之樂團經歷研究》中，試圖藉由深度訪談女性樂手，瞭解女性樂手如何進入搖滾樂團，討論女性樂手在樂團中彈奏的樂器和該項樂器在樂團中所代表意義，以及她們如何與團內男性樂手互動，其研究分析得知女性樂手接觸搖滾樂至組團過程，性別非關鍵影響因素，樂手自身人際網路才是主因；而面對男性樂手質疑其技術層面能力的問題，女性樂手也於樂團中發展出不同的論述策略加以回應與反抗。

馮靖惠（2007）在《圖騰樂團音樂實作的美學與真誠性》中，以原住民樂團「圖騰」為研究對象，借用流行音樂社會學和搖滾樂相關研究為研究框架，透過深度訪談和多重場域的田野調查方式，從「圖騰」團員自身體／音樂實踐，與生活世界經驗，理解團員在不同的場域中與社會、文化的交流方式，指出「圖騰樂團」在創作中如何經歷質疑、推翻或迴避等過程，以及團員如何藉由音樂與外界「他人」、內在自我對話爭辯，進而重塑自我認同；研究結果指出「圖騰樂團」團員，以能動者姿態調整自身創作位置，與外在環境互動，進行主體重構。

（二）樂團、組織的經營策略

此部分研究專注主流流行音樂和新傳播科技的發展，對樂團或獨立唱片公司經營與發展策略的影響。

Lee (1995) 指出西方「獨立唱片」的文化效益遠勝於經濟效益，獨立唱片公司既是經濟實體，也扮演文化構連的角色，獨立唱片公司以小規模形式經營，有效的推動音樂風潮和產品市場更替；他以「Wax Trax！」為研究個案，觀察發現「Wax Trax！」在經歷版權代理、自製專輯，建立音樂市場分眾後，面臨藝人出走到主流廠牌，以及最後破產等問題，之後「Wax Trax！」改以企宣製作公司形態繼續經營，將發行部分交付主流唱片公司；Lee 因此結論道，獨立唱片與主流日益頻繁合作，使得早先依製造和配銷管道是否「獨立」的區分方式漸不合時宜，加上主流廠牌大量挪用獨立唱片語言和風格來行銷商品的作法，將導致「獨立唱片公司」淪為只是「較晚」與資本商業論述結合，文化效益漸失。

黃皓傑（2003）《兩個樂團的產銷分析--以交工及閃靈為例》，提到一個適合獨立音樂發展的環境在台灣已然成形，數位科技發展影響音樂產製、降低錄音成本，網路發展則促使另類音樂網站快速林立，非主流音樂有更多流通可能；他運用個案分析和訪談，針對具有獨立產製指標意義的「交工樂隊」和「閃靈樂團」

進行產銷模式分析，發現交工視其音樂創作為傳播政治理念的媒體，而閃靈則是善於整合虛擬與實體資源，透過網路溝通樂迷社群，藉由全國巡迴演唱增加與樂迷面對面互動；其研究也指出目前獨立廠牌／創作者面臨實體通路架上流通率不如預期，大型連鎖通路壟斷問題，而現階段虛擬通路由於建置成本過高，消費者未建立「使用者付費」習慣，和待釐清的版權問題，仍只適合作為宣傳工具。

李欣霖（2004）在《重金屬樂之整合行銷傳播策略》中，嘗試在重金屬樂的行銷上套用九零年代興起的整合行銷傳播策略，期望建構出適合行銷重金屬樂的系統化模式，他依整合行銷傳播模式建立分析架構，運用文獻分析法與歷史結構法，理出美國重金屬樂的擴散模式；透過與 TRA Music、搖滾帝國以及馬雅唱片三家公司進行深度訪談，瞭解目前台灣重金屬樂提倡者和業者於推廣重金屬樂運用何種行銷傳播策略，再比對與美國重金屬樂擴散模式的差異，提出適合台灣重金屬樂的整合行銷傳播模式。

而戴昀（2006）則是以台灣獨立唱片廠牌—小白兔橘子唱片為個案，在《台灣獨立唱片廠牌實作：以小白兔橘子唱片為例》中，採用半結構式深度訪談法和實物蒐集法蒐集分析資料，探討台灣獨立唱片公司實際運作情況，研究指出小白兔橘子唱片以社團的形式營運減少成本，內部形成扁平組織結構，公司內部及旗下樂團之間互動緊密，但面臨人力不足、分工不明確等問題；小白兔橘子唱片因負責人與獨立音樂相關從業人員的緊密人脈，以及與 live house 之間共生關係得以發展；其旗下本地樂團唱片發行，由樂團自行擔任唱片製作人，具有相當高的自主性，突顯其「獨立」性格。

（三） 政治經濟學分析

此部份研究則是將焦點放在市場結構分析上，以政治經濟學的觀點來審視流行音樂工業，冀望透過政府和經濟的力量，思索解決全球化下產業的剝削、不平等各種問題，相關研究有：

在林怡伶(1996)《複製或原真? --主流與非主流流行音樂之事實與迷思》中，反思黑名單工作室發行【抓狂歌】被以「各種西洋搖滾精神與台灣民謠結合出來的一種特殊風格。」論述進行報導，是否僅是以搖滾精神吸引消費者的一種行銷策略；她透過歷史資料分析，電視台的環境、唱片公司的行銷策略和市場，研究指出音樂市場雖可分為主流與非主流，但主流流行音樂市場內亦有流行搖滾與另類搖滾的分類，而非主流音樂中也有較被社會大眾接受者，因此她認為主流與非主流都是經過精確目標市場設計的商品，其差異僅在於目標消費者和生產組織特性不同，而因應差異而採取不同行銷策略和媒體運作方式。

王英裕(1998)的《全球整編與本土共謀：台灣流行音樂工業轉變之政經分析》，從傳播政治經濟學取向出發，以文獻探討與深度訪談，從台灣本土政經環境在全球經濟脈絡的特殊性，分析台灣流行音樂產業與市場結構的轉變以及其代表意涵；研究發現在全球-本土辯證的討論中，應將本土文化形構置於區域與全球架構中討論，探得跨國資本推行全球擴張策略的多樣性，和本土資本與政權面臨跨國資本所該扮演角色，最後建議政府應重新思考本土流行音樂定位與文化價值、政策的訂定，培養閱聽人理性區辨的能力。

何東洪和張釗維(2000)的《戰後台灣「國語唱片工業」與音樂文化的發展軌跡——一個徵兆性的考察》中，則是試著透過徵兆性的解讀，具體指出國語唱片工業的「音樂環境—音樂的產製過程—音樂文化」形構關係；該研究將流行音樂視為在歷史—社會脈絡下，形成建制化的一種工業化生產活動，何、張二人將台

灣國語唱片工業發展切分為四期，混合文化研究和政治經濟學方法，歷史性的探討國語唱片工業發展，指出在音樂作為商品和音樂作為文化意義的社會性再現二者間的霸權爭奪建置化過程，作為流行音樂文化及品味軌跡的標記。

而林怡瑄（2002）發現獨立唱片、地下音樂等概念在兩千年金曲獎效應、政府資源介入及產業等行動，漸活躍於台灣社會，在其《台灣獨立唱片研究》中，分別自物質、結構層面的政治經濟學關懷，和文化觀察，討論文化、行動者與結構三者的關係；她從結構面探討各時期台灣音樂市場的變化；九〇年代以後，跨國唱片勢力挾龐大資金而來，錄音技術和網路發展降低進入障礙，本土唱片公司運用在地符號卡住某部分市場及行動位置的作法等，皆影響結構鬆動；林怡瑄提出文化中介者動能性的概念，指出不同文化反應不同文化產品，各文化產品都有其代理人，這些代理人即為文化中介者；她並指出在文化全球化的結構中，獨立唱片和跨國唱片為辯證關係，可視本地獨立唱片為全球分工共生體系一環，也可視本地獨立唱片為推進後續進步行動的動力。

鄭凱同（2004）觀察自 1997 年後台灣一股樂團風潮形成，《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》中，其以樂團樂手身份出發，反思台灣音樂環境「主流 VS.非主流」爭議，從音樂的社會價值探討台灣音樂的生產環境，主張主流和獨立是社會性產物，不能劃分「非彼...，即此...」，應以光譜視之；較自主性且多元音樂代表的音樂進步性對社會產生較大影響，音樂生產者本身的行動雖是關鍵，但也必須納入生產環境的限制考量；獨立音樂產製者在面臨市場考驗時，應思考如何保有行動者的能動性與自主性；又音樂進步性取決於創作者的美學創新、社會意識形態的進步和音樂生產環境的改善，因此建議政府師法國外文化政策對生產結構進行管制調節，改善台灣音樂環境。

二、**內容／文本**：此分類則廣泛的將搖滾樂中詞曲創作、展演服裝與形象、音樂錄影帶與演唱會表演方式及其相關論述等都視為有意義的文本，分別就權力、美學、搖滾文化與社會脈絡的歷史分析三方面分述如下。

(一) 權力分析

權力的作用無所不在且永遠不可能消失，以下為以搖滾樂實踐文本為分析對象，探討權力關係的相關研究，分別就年齡、性別、國族與階級等面向分述如下。

1. 年齡

Frith (1978)即已提出搖滾樂非一種孤芳自賞的藝術，是流行音樂的一種，且和青少年社群關係密切，而搖滾樂也多半被認為是青少年反抗家長管教或者反叛社會主流價值的象徵；Dobrotvorskaja (1992)則是研究七零年代搖滾樂如何解放身處壓抑環境的蘇聯青少年族群；羅麗達 (1997)分析大陸搖滾歌手崔健的搖滾創作中所體現的內地青少年次文化內涵，解析搖滾樂如何反映內地青年想要掙脫束縛的渴望，以及如何幫助其形成獨立自我意識。

方巧如 (1996) 在《國內熱門搖滾樂團歌詞所建構的夢幻世界》，討論搖滾樂對青少年影響，認為搖滾樂有著社會戲劇的效果，社會戲劇會引發青少年產生情感回應，因而有可能影響青少年的世界認知，模塑青少年的社會觀，他運用夢想主題為分析方法，以主流流行音樂市場中的樂團如東方快車、Beyond等作品的歌詞為分析對象，找出當時台灣搖滾樂所呈現的愛情遊戲、年輕的頌揚、城市的迷思以及國家認同四種夢想類型；不過這些夢想類型均被約制於傳統或保守主義之框架中，和原先搖滾樂在西方發展脈絡中帶有反叛意識並不相同，因此方巧如結論當時的搖滾叛客音樂僅為吸引青少年認同的形象包裝，徒具外表並無顛覆主流意識型態之實，台灣搖滾樂僅是一無法逃離商業運作宰制的大眾文化類型。

2. 性別

此部分研究主要檢視當搖滾樂叛逆特質遇上父權社會中的性別權力不平等，是否可能展現與主流流行音樂不同的性別意涵。Frith & McRobbie (1990) 對表演時所展演的形象進行分析，以「陽剛搖滾」一詞，指出重金屬樂手形象，具侵略性和支配性，樂手們在表演中不斷提醒觀眾注意他們的勇猛和控制能力。

Dyer (1990) 在對於 Disco 音樂的研究中，分析搖滾樂的音樂節奏作為 Disco 音樂的對照，其分析指出搖滾樂是一種具有「強行插入式」陽具節奏的音樂，即使透過女性樂手來演奏，還是無法去除陽具中心主義的色彩。Groce & Cooper (1990) 觀察女性樂手在舞台上的穿著與舉止，發現以性別綜合為形象的樂團，團中的女性多被視為吸引觀眾焦點的門面，特別是女主唱的穿著。Bayton (1993) 擴大分析文本，從表演、形象、女性創作、與觀眾的互動等進行研究，研究發現七〇年代「個人即政治」的口號，影響女性樂手開始將個人經驗寫入創作中，豐富搖滾樂的創作；在形象上，女性樂手會傾向避開性感尤物的扮裝，並且不做出像男性「駕馭」樂器的肢體動作，不過，有些女性樂手會藉由刻意模仿男性吉他手動作諷刺當前搖滾樂文化中仍多以男性為中心的現況。

而 Walser (1993) 分析重金屬樂的歌詞、唱片封套設計、和音樂錄影帶等，發現在這些文本中多將女性描繪為神祕且危險、使男性喪失自我控自能力的，有可能危及男性情誼；而在重金屬音樂表演中，會以快速的節拍、強大的音量和炫技表演，展現男性氣概，但在以雌雄同體為形象訴求的華麗金屬樂團表演，似乎可以找到除了陽剛形象以外的變化空間。

劉欣芸 (2006) 在《陳珊妮的完美呻吟—論台灣流行音樂中女性意識的抬頭》中，以陳珊妮為研究個案，先透過訪談陳珊妮，瞭解她身為女性在台灣社會音樂生產環境遭遇的問題，討論陳珊妮以女性身份在台灣音樂市場，跨越主流／非主

流界線的成功經歷；之後，再進一步分析陳珊妮的作品，發現其作品中有重新界定女性經驗的論述策略，試圖賦予女人各種不同的價值，突破以往含蓄保守的風格書寫女性情慾，不再拘泥刻板的兩性形象，她將女性生活經驗納入音樂創作視為一種個人運動，一種可與男性文化對話/對抗的反省力量。

3.階級／族群／國家

語言的使用即存在權力，藉由觀察創作語言的選用，以及詞曲創作、音樂元素，可分為內部殖民和全球與在地辯證兩部分來討論。

a. 內部殖民

江文瑜的（1996）《從「抓狂」到「笑魁」》，觀察到台灣社會中語言政治化的情況，針對解嚴後音樂創作呈現的多語現象，依語言選擇、語言功能、語言位階流動三面向，針對以台語作為族群／階級認同符碼的黑名單工作室、以閩客和原住民對話形式的新寶島康樂隊、和使用拼貼式語言型態的豬頭皮三者的音樂創作進行分析，得出結論為這些作品打破語言功能區隔和語言位階，延伸此結論，她更進一步探究這些專輯作品中的族群認同、性別意涵和階級意識等相關議題。

在《音樂、土地與國家：全國搖滾聯盟⁶與台灣當代社會》中，許建榮（2005）以後殖民論述、民族主義與國家認同等視角出發，探討全國搖滾聯盟與台灣當代社會的關係，研究方法採用詮釋學、象徵互動論、參與觀察法，以及訪談全國搖滾聯盟負責人Freddy等研究方法，指出全國搖滾聯盟以在多元文化的台灣社會中，建立台灣意識的認同為終極目標，透過搖滾樂演唱會追求自我發展，秉持以搖滾精神反抗過去國民黨的威權政府、當代媒體的文化、以及「大中國意識型態」霸權；藉演唱會宣傳台灣意識，期許台灣意識能更深入年輕人的思維與認同。

⁶全國搖滾聯盟自 1995 年開始，以建構台灣搖滾音樂文化優質環境，長期透過演唱會等模式行銷台灣意識，試圖透過演唱會以及其他音樂性質活動，建構以台灣意識為主體的國家意識。

邱仕弘(2005)在《反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起》使用文本分析方法解析交工樂隊創作，發現交工的創作主題從美濃在地的社會運動擴展到當地生活經驗，再延伸到整個台灣社會以及勞動者故事；歌詞融入大量客語、俚語；並透過訪談瞭解交工樂隊實作方式，為反台北主流錄音間論述，改造當地建築為錄音室，於作品中加入客家八音、山歌班配唱，透過取材在地生活的各種聲響，進行拼湊 (bricolage)；另外，其音樂產製連結在地基礎和人際關係脈絡，突破主流生產的論述，尋找新的運作空間，將自身樂團視為社會發聲的媒體，而創作就是集體意見交流的場所。邱仕弘指出交工社會實踐意義在於其進行著文化輸送和轉譯文化，體現搖滾樂的在地性，其藉由在音樂產製的第三空間介入策略，使原本邊緣的美濃客家族群找到主動發聲位置；亦將在地生活置於與時代共存的處境對話，形成在地、社會／國家、世界等不同層次間的動態關係。

徐子婷(2006)在《搖滾樂中的國族想像—以羅大佑與閃靈的音樂創作為例，以觀察和文本分析方法，研究羅大佑與閃靈樂團音樂作品中的「國族想像」，探討國族意識在台灣的音樂創作中呈現出怎樣的面貌，以及創作者的政治理念論述，有哪些隱含的假設或意義，進而對台灣當前社會進行反思；其研究發現，不論是羅大佑以中華民族為出發的想像，「文化中國」，還是閃靈以台灣先民與原住民共同奮鬥的「台灣島國」史詩重現，他們都在建構一特定「命運共同體圖像」時，涉入主觀選擇，重新解讀歷史。

劉雅芳(2007)在《王明輝與黑名單工作室：台灣新音樂生產的第三世界／亞洲轉向》中，如何經由新的樂音旋律、唱腔、詞語書寫形式，形成新音樂風潮的歷史脈絡與文化想像；她透過文本分析耙梳黑名單工作室《抓狂歌》專輯的音樂政略，拆解黑名單工作室在解嚴後試圖以「如何透過音樂將幾十年來沈悶的戒嚴生活記錄下來」為發想，使用具草根性且嘲諷性格強烈的台語描寫戒嚴前後台灣社會樣態，混合西方新音樂浪潮的元素，將電吉他以類似月琴的方式彈奏、或

者「變調」為印度西塔琴的彈韻，再以蒙太奇手法進行編曲；她訪談黑名單工作室首導王明輝，訪談分析指出其創作也許意圖透過音樂達到去西方、去殖民，但當時以台語進行創作卻被「單語的本土」意識型態侷限，實為可惜。

b. 全球與在地辯證

周蕾（1995）在《殖民者與殖民者之間—一九〇年代香港的後殖民自創》裡，提出香港的後殖民近況具有雙重的不可能性，「香港將不可能屈服於中國民族主義／本土主義的再度君臨，正如它過去不可能屈服於英國殖民主義一樣」，以此論證香港為後殖民主義的異例，藉由分析台灣搖滾教父羅大佑在香港發展時的音樂作品，指出其作品擷取了香港城市的中介符號意象，符號中展現二十世紀末香港城市生活的流動，以及獨特的文化精神和風貌。另外，羅大佑歌對中國文化及語言文字的運用，超乎了民族及本土主義的界線與規範，但又不同於後現代混種模式，忘卻殖民歷史事實，是「既不是尋根也不是混雜」，羅大佑音樂中的香港是非民族性、非國家觀念，歌詞也不教人懷鄉念祖，而是指向一非依靠血脈、種族、土地等政治逼壓種的另類社會，一種建基在文化工作與社會責任之上的社會，建構香港成為第三度空間，體現了一個容許香港特殊文化的發聲空間。

張育章（1996）在《望花補夜：台灣地下音樂發展的歷史脈絡》文章中，則以整體地下音樂⁷的基址(site)、人脈和特定運作模式，將台灣地下音樂自Wax Club的「台灣新音樂風潮」後，畫分為以下三期：(1) 1986-1993 的新音樂時期：強調顛覆意識和本土圖騰的；(2) 1989-1994 地下音樂檔案時期：以搞band和現場表演為主的；以及(3) 1990-1996 越界時期：樂團走向戶外（春吶、野台開唱），一切秩序沒有固定發展中心的；張育章試圖藉由發掘音樂形式／實踐傳輸方式中

⁷張育章在《望花補夜》註解中以Tom Hibbert編撰Rock Speaks對『地下』的定義做為地下音樂的解釋。「underground是一種屬於年輕人的反動文化，它以音樂或藝術形式為著眼點，藉以表達他們對既存文化形式與商業價值的抗拒與排斥，underground最常出現的時代，是'60年代末期嬉痞運動最興盛的時候，它被拿來形容音樂，以及音樂所具有的“另一種”溝通方式。」

的社會權力關係，重建在地音樂的場景，期望找到向既有體制衝撞的管道，進而實現推動社會改造的可能。

蔡宜剛（2001）在《搖滾樂在台灣之可能與不可能》中，從音樂社會學角度，以構連（articulation）為研究取徑，批判詮釋六〇至九〇年代台灣搖滾樂發展的轉折；他提出「聽覺慣性的轉移」概念，討論音樂場域運作邏輯和權力場域密切相關，分析台灣搖滾樂團自我認同的美學策略；結合自身的認知，以搖擺的身體、音樂場景與空間理論三者，結論出台灣九〇年代搖滾樂團的創作風潮是一種品味和聽覺慣性上的移轉，可視為是一股超越的力量，使得台灣搖滾樂有去殖民化和形成在地搖滾的可能。

另外，Avelar（2003）深究非西方國家重金屬樂團為了打進國際市場，面臨使用英文創作的不可抗權力時，如何尋求自我國族認同的過程；他深入分析巴西重金屬樂團 Sepultura 的作品，檢視 Sepultura 樂團從極權政治進入後極權時代的過程中，對巴西國族認同轉換的影響；Avelar 指出 Sepultura 認知自身所處第三世界國家的錄音和樂器品質，很難短時間趕上國際水準，便發展不同於英美樂團、自己特有的演奏風格強化自我特殊性，邁向國際，之後挾帶樂團在國際的知名度，將巴西的在地特色散播出去；Avelar 結論認為 Sepultura 顛覆且重建巴西的音樂論述，將在地音樂位置提升，在全球的層次上，反思國族認同，透過改造原屬西方白人重金屬符碼，向全球展示自我，全球的音樂也勢必會受到地方的重構。

蔡岳儒（2006）的《台灣搖滾樂的在地實踐與文化認同》，從台灣樂團／樂迷實踐、參與搖滾樂的狀況，及其與社會文化間互動，分析搖滾樂的在地化過程；他藉由訪談搖滾樂樂團、分析樂團的音樂內容和表演形式，以及走入校園和樂吧進行田野調查等方法，試圖理出自五〇年代至今，台灣在地的搖滾樂團和社群的實踐過程，並討論校園社團、社會表演空間、音樂節以及媒體之間的連結關係。

蔡岳儒結論出目前台灣搖滾樂仍存在著與外來文化融合衝突的兩難困境，而台客搖滾可能僅是創造在地認同意識的商業詭計，他認為目前台灣搖滾樂景象可能僅是媒體和商業炒作幻象，不過他也提出透過媒體和商業的力量擴大搖滾樂社群，在地的搖滾樂才有持續發展的可能。

(二) 美學詮釋

另有學者選擇從音樂美學的角度出發詮釋搖滾樂的意義，相關研究可見朱夢慈（2001）的《台北創作樂團之音樂實踐與美學-以「閃靈」樂團為例》，先利用深度訪談、參與觀察、自我生命歷程反省等方法，依人類學質性研究取向，檢略探討閃靈樂團成員和樂團成長歷程後，進而以自身音樂學訓練為分析立足點，深入探討閃靈音樂創作所呈現的美學價值，其研究指出閃靈透過難懂的音樂語法和繁複的舞台裝飾，拉開簡單與複雜對比概念的距離，製造音樂形式與圖像美學的超時空靈界；在音樂中加入不同以往西方黑金屬樂團的元素，如傳統樂器二胡、樂曲編寫強調旋律重於合聲、以原住民故事為主角進行創作、在表演撒冥紙製造靈界氛圍等，都展現閃靈有別於西方黑金屬恐怖血腥的美學目標；最後在分析閃靈創作與當代台灣社會價值體系的關係時，帶出閃靈期望自身音樂美學實踐為台灣音樂「向上晉升」動力的期望論述。

林宜欣（2006）在《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》中，透過文獻資料和訪談，討論該樂團自「觀子音樂坑」到「交工樂隊」再到「好客樂隊」三時期成員組合的轉變和音樂內容的差異；運用音樂分析方法，比較好客樂隊專輯中借用客家八音的歌曲和傳統客家八音曲目，發現好客樂隊雖模仿了客家八音的音樂結構，但在歌曲中加入了嗩吶炫技的表演，且為了增加音樂效果，突顯嗩吶聲部在全曲的地位；另外，好客樂隊也將傳統客家小調去掉歌詞改編成演奏歌曲，透過不同樂器組合重新詮釋，甚至將主旋律變成背景音樂，襯托嗩吶、卡腔和口絃三樂器的對話，增加樂曲的趣味；林宜欣指出好客樂隊將

客家老山歌、山歌子的傳統唱腔和音階唱法，混合現代樂器（如電吉他、空心吉它等），自成一特殊風格，搖滾樂巧妙包裝了舊有的客家文化，除了使年輕人更容易接受外，也使客家文化得以特殊形式保存並繼續傳承。

徐德寰（2007）《「你是王嗎？」—跨媒體藝術創作論述》針對國內搖滾樂團拾參的「你是王嗎？」專輯進行研究，在跨媒體創作觀點基礎上，以超現實主義、跨媒體藝術、前衛/藝術搖滾中相關論述，分析「你是王嗎？」專輯的作品表現形式，研究結果發現，「拾參」在超現實主義風格與跨媒體藝術的架構下，發展出一系列包含音樂創作、繪畫、動態影像、舞台立體裝置等作品，而樂團現場表演的整體呈現，則打破單一媒體表現形式，藉以展現當代藝術多元化的獨特美學。

（三）搖滾文化與社會歷史脈絡分析

此部分研究將搖滾樂文化置於歷史脈絡中，檢視搖滾樂的社會文化意義。Brown(1992)曾將搖滾樂視為嚴肅藝術，探討起源和發展，提出分析和聆賞的方法，及討論其與社會的關係；Palmer（1995）也曾探尋搖滾樂起源，試圖描繪各時期英美的搖滾文化面貌；而張鐵志（2004）則試圖理出英美搖滾樂如何在不同歷史時刻的社會脈絡下，展現其政治效果。

另外，簡妙如（2002）的《流行文化，美學，現代性：以八、九〇年代台灣流行音樂的歷史重構為例》，以八〇至九〇年的台灣整體流行音樂文化作為研究對象，藉由文獻討論定義出流行文化，之後在流行文化全球化的脈絡下，畫出流行文化、現代性，以及美感向度的研究架構，觀察「後現代」流行文化現象之一的流行音樂；以美學向度出發討論商業與音樂性的差異，進一步探討當代台灣流行音樂的結構因素（傳播科技、跨國資本）和制度因素（政府政策、智財權法規和市場機制），作為分析全球化下台灣流行音樂的脈絡；藉由分析歷史文獻和訪談台灣流行音樂參與者，討論各時期的現實環境和美學表現，畫出台灣流行音樂歷史分期循環曲線，說出台灣流行音樂的變動過程和意義。

三、閱聽人研究

此分類主要是關於搖滾樂的閱聽人分析，如效果研究、閱聽人如何使用搖滾樂、搖滾樂對閱聽人所具有意義等相關研究，分述如下：

（一）閱聽人行爲與效果研究：

關於樂迷的消費行爲調查以及閱聽人效果研究，如 Simon Frith（1978）認為音樂可以成爲個人品味和風格的主要特徵，將年齡視爲影響音樂使用的重要變數，他以中學生爲研究對象，探究他們對搖滾樂的使用經驗，呈現的不同品味和音樂使用模式，研究結果顯示「最強調個人音樂品味」的團體，竟也是最注重與朋友分享音樂愛好族群的矛盾現象，而個人主義偏向的學生常以誇示自己獨特音樂品味突顯出他們與世俗不同風格，標示自己自覺性菁英份子的地位，但他們也最易因所崇拜的搖滾偶像落入低品味而感到沮喪失望。

鄭嘉揚（2004）則是以涵化理論爲基礎，在《愛情流行歌曲對歌迷愛情態度之影響關聯-以五月天之愛情歌曲與歌迷爲例》中，以搖滾樂團【五月天】歌迷爲對象，試圖探究歌曲中對歌迷愛情態度的影響，透過問卷調查方式和內容分析進行研究，發現五月天歌曲與主流意識相符，且對高度涉入的迷有明顯涵化效果。

（二）迷文化研究：

此部分則是以民族誌或參與觀察的方法深入樂迷日常接收搖滾樂的脈絡，及樂迷如何建立主體認同，如 Sturma(1992)關注搖滾樂在進入澳洲之後，樂迷參與搖滾樂現場表演特，展現的殊搖滾樂文化；Lindberg（1995）研究了瑞典青少年搖滾樂迷，觀察三個相異搖滾同儕團體參與搖滾活動時的表現，試圖了解此類團體的活動和社會符號的運用是如何相連結，研究發現青少年的搖滾活動不單只是再生產，是一種轉換，更是一種美學活動，應以文化活動的方式理解；而透過對搖滾樂的認同，青少年可以獲得集體的自主性、另類理想的展現。

Krenske & McKay (2000) 以社會學研究視角，親身參與觀察澳洲重金屬搖滾俱樂部，發現重金屬搖滾的陽剛氣質在澳洲俱樂部次文化中充分展現，在實踐次文化規範過程，會排擠女性（或者具女性陰柔形象）的樂迷；而在表演活動進行時，會和台上樂團進行 mosh-pit 和 stage-dive 互動的樂迷有九成五是男性，男性樂迷透過自己身體進行激烈運動實踐次文化的過程中，並不會特別在意是否受傷，而是感到愉悅和樂趣，但女性樂迷多半會選擇旁觀，避免因 mosh-pit 和 stage-dive 無法承受疼痛，反而更確認女性的確不適合重金屬搖滾，而被排除。

不過，Krenske & McKay (2000) 研究也發現想融入重金屬搖滾次文化並獲得認同的女性會將自己打扮的和男性樂迷一樣，親身參與 mosh-pit 和 stage-dive，企圖讓男性樂迷覺得她們也是一夥的；而重金屬搖滾次文化中的人際情感，多以「哥兒們的互動」形式出現，在重金屬俱樂部的空間中，男性樂迷可以充分發揮陽剛氣概而不受束縛；若有女性穿著稍微突顯身體曲線的衣服出現在重金屬俱樂部時，便會被樂迷團體鄙視為僅是在趕流行但不懂重金屬音樂內涵的、或者是意圖和重金屬樂團樂手搭上線的「迷妹」，而且不只男性，連認同重金屬搖滾次文化的女性樂迷也會鄙視作女性打扮的樂迷。

Weinstein (2000) 透過訪談和觀察方式研究搖滾樂迷，發現男性樂迷卻不期望自己的女朋友理解重金屬音樂；而女性樂迷通常都會比男性樂迷更加注意重金屬音樂的內容，在意對歌詞的理解；另外，英、美兩國的重金屬次文化雖都認為啤酒能象徵男性陽剛氣質，但英國樂迷在重金屬音樂節會忘我亂扔酒瓶，美國樂迷則較自制，以紙或塑膠製的其他容器取代酒瓶。

台灣研究則可見陳妍君 (2000) 的《龐克研究—從英國的「性槍」到台灣的「無政府」》，她經由問卷、訪談和參與觀察等方法，比較台灣與發源地英國的龐克文化；陳妍君觀察台灣龐克樂團無政府和他們的樂迷組織—廢人幫之間的互

動，分析其與英國龐克樂迷的差異；台灣龐克文化仍屬小眾的青少年次文化，而這些龐克文化支持者對永續經營台灣龐克次文化有共同信念，透過舉辦小型的龐克研討會、演唱會等加以延續與維繫彼此的關係；又無政府的樂迷—廢人幫，在出席現場表演時，展現出集團意識，與舞台上的表演熱情互動，成員彼此之間會互相約束、維持良好的形象，避免過度激烈的衝撞，與英國龐克樂迷以製造社會混亂為目標的展現大不相同。另外，無政府和樂迷廢人幫間發展出類似兄弟或朋友的特別關係，當無政府到各地表演，廢人幫會以特殊龐克裝扮出席，壯大樂團表演聲勢，藉著台上、台下互動展演出一整套表演景觀。

而李碩（2007）的《搖滾台灣：台灣重金屬樂迷的文化認同與實踐》研究中，將搖滾樂中的「重金屬搖滾」提出，以系譜學為方法，討論重金屬在歐美發展的歷史、重金屬一詞在西方的社會意涵，如與叛逆、性別隱喻的連結，以及其全球化的歷程；之後，將討論脈絡轉到台灣，分析重金屬搖滾樂在台灣社會、文化脈絡下如何發展，以及這樣的發展又代表著什麼樣的意義；李碩藉由田野調查和深度訪談，了解台灣的重金屬樂迷如何捍衛自己的愛好、如何詮釋本土樂手的努力，是否有從本土樂手的身上建構出有別於歐美文化的自我文化認同、以及如何挪用歐美的重金屬文化並實踐等等；她以文化混成理論為依據，解釋何以台灣重金屬樂迷呈現出不同於原發源地的重金屬文化場景。

第二節 小結

前面依傳播視角的文獻討論，概略瞭解目前搖滾樂的研究現況，台灣搖滾樂的美學詮釋研究，因需要音樂或藝術相關知識基礎作為分析工具，對非美學相關背景研究者而言分析詮釋困難，因此相關研究最少。閱聽人相關研究部分，則可能因為閱聽人現象較瑣碎不易聚焦，研究數量也不多，李碩研究台灣重金屬搖滾樂迷和國外樂迷參與演唱現場不同的表現、台灣重金屬樂迷對其他類型音樂態度差異，以及樂迷對外來重金屬搖滾與本地重金屬搖滾展現認同差異的意義；但可惜其研究並無深入探討台灣樂迷在瞭解西方重金屬搖滾創作背後的極端文化意義時，面臨的文化衝擊等，且重新檢視李碩的訪談內容也可以發現，雖然這些受訪者似乎認可本地重金屬樂團以「台灣文化」進行創作，然而這些受訪對象多是以西方重金屬樂為標準來理解本地創作的樂迷，對國內的重金屬樂團並無法產生認同，甚至多所批評，且由於研究者李碩本人也是持相同理解視野者，並無察覺出此一問題；假若後續研究可加入熱愛本地重金屬音樂且對本土重金屬音樂認同多於對國外重金屬音樂的訪談對象，則藉由理解這些熱愛台灣本土重金屬音樂的台灣樂迷表現，將更有助開展在地視野。

而台灣搖滾樂文本分析的研究成果，雖有助揭示藏於文本的權力關係，但多數研究將文本完全獨立於社會脈絡之外，導致作品的社會意義無法突顯；如蔡宜剛的研究雖然透過文本分析理解當代台灣搖滾樂團的自我認同經歷，然而其研究忽視這些樂團個別選取展演的樂種與經營方式的獨特性等，這些並無法僅以認同涵蓋之，且其分析因最後陷於少數弱勢的結構性問題，使其原先期望的去殖民化和形成在地搖滾的動能被弱化或抵銷。組織／生產者的相關研究正好補足了文本研究所欠缺的社會脈絡線索，提供樂團發展當時的社會脈絡、政經環境等豐富的分析資料；《搖滾樂的再思考》一書作者Wicke 曾在該書序言提及「唱片和歌曲並非孤立的客體，是整個廣博文化脈絡的徵狀，它們必須得回返至政治和社會的

關係之中」，意即將搖滾樂置回當時的社會脈絡、資金運作、科技運用，加以詮釋才能有助於理解。

另一方面，回顧台灣相關研究，常見研究者以西方對搖滾樂所下的定義，如「搖滾精神」（自由的、具反叛性的）、「原真性⁸」做為檢視台灣搖滾樂發展的至高美善標準，並且將結論導向符合此一標準，因而忽略台灣脈絡下的特殊意義。過往研究中強調「搖滾精神」至上者，可能忽視了搖滾樂在當地脈絡下所展現的意義；這類研究常將不符合西方所謂的搖滾精神者，劃分為商業操作的幻象，方巧如的研究結論就可以看出她以“西方”「搖滾精神」的標準檢視台灣搖滾樂的作品，因此悲觀的認為台灣的搖滾樂僅是商業操作的商品；而蔡岳儒詮釋在地場景意義時，也做出本地搖滾文化因缺少西方搖滾的批判精神，而有淪為商業操作的可能；因此若研究僅陷於比較在地與西方搖滾的區別，可能會減低其研究原本所能突顯的在地意義。然而，「究竟西方搖滾精神該是什麼樣貌？」，連西方學者都在反思此一問題，Frith(1988)，即提出思考堅守某種「搖滾精神」批評的無效性，認為應當藉由理解流行音樂的歷史，找到適合看待流行商品的可能政治態度；意即我們不該再執著於模糊不清的搖滾精神預設，而是要更加重視本地搖滾樂歷史發展脈絡；因為如果僅是一味的追崇西方，將忽視在地意義的實踐。

而過往研究強調原真性者，多半在研究中界定研究對象與主流流行音樂的關係，以凸顯其研究對象不臣服於資本主義；但這樣的研究預設，可能造成搖滾樂在主流媒體的表現被忽略；Palmer（1995）曾言「當代流行音樂中，已經找不到不受搖滾樂影響的**純搖滾樂前**音樂文類。」，自搖滾樂發展以來，與流行音樂間一再發生的收編與抗拒循環，加上今日媒體與商業文化撲天蓋地的影響，搖滾樂與流行音樂間的界線早已模糊不清。Thornton（1995）在觀察商業力量介入較深

⁸所謂的原真性，即為追求「自為的」（self-made），相對於可大量生產的、以利潤為依歸的主流唱片公司運作模式而言。

的夜店文化時，對於當代流行文化研究提出以下的觀察修正，她認為「應以人類學的視角出發，將文化詮釋為生活方式全部，不論在理論層次上、或者實踐觀察中，皆不該再堅持評斷文化好與壞，而是將商業文化也視為整體文化實踐的一部份。」，因此本研究認為不應如過往那般的強調原真性，僅視某種文化為較具原真性的好文化、值得研究的文化，放開觀察視野，才能看清搖滾樂文化發展全貌。

綜上所述，本研究認為台灣搖滾樂研究不應再堅守過往關於非主流／主流（另類／大眾、地下／地上）的定義，也就是說不將視野侷限在搖滾樂原真性被商業侵蝕的問題，而是關注整體台灣搖滾樂的發展；也不該受限於西方搖滾精神論述，以外來標準檢視台灣搖滾樂的發展；也不該將本地搖滾樂發展視為與全球化勢力對立，過度的將焦點膠著於在地化上，而是應該將搖滾樂的在地發展視為一個持續進行的動態過程；結合組織／生產者與文本分析方法二者，明確指出搖滾樂在台灣在地化歷程。

第參章 研究方法

第一節 研究問題與方法

由於本研究以持續變動觀點觀察台灣搖滾樂的在地發展，且音樂本身即為文化的一種形式，並非存在於脫離現實的真空狀態下，常為創作者對當下社會文化環境的經驗投射，藉由共同的生活和情感經驗來引發聽眾聆聽音樂時的認同與共鳴，相當程度反映出當時社會結構與生活形態，是歷史的產物；所以在研究方法上，本研究將藉由歷史文獻資料分析，察看源自西方的搖滾樂在台灣所經歷的社會變遷，另一方面透過批判論述分析方法，針對各時期樂團創作文本差異（如旋律、演奏方式、表演形式和歌詞等）和表演方式，以及該時期的社會脈絡，耙梳台灣搖滾樂的在地轉變歷程。

首先，在歷史文獻資料分析方面，由於歷史可以分為歷史敘事與歷史解釋兩大要素，歷史敘事是將以往曾經發生的事件敘述出來；歷史解釋則是闡明歷史發展的軌跡及其意義所在（杜維運，1979），歷史文獻分析方法便是將歷史事件的淵源、原因、背景、影響及其意義等，運用邏輯歸納方法重建過去時空並加以詮釋，藉此瞭解社會現象的因果關係與影響。（王文科編譯，1990；王致堯，2001）即此，本研究將採用歷史文獻分析方法檢視搖滾樂自美軍電台開播至今的時間內，台灣社會變遷和音樂環境變動情況的相關研究文獻，藉以瞭解台灣搖滾樂各時期發展的時代脈絡和社會意義。

另一方面，批判論述分析方法強調必須同時關注文本與文本脈絡，亦即以互文分析文本及其脈絡之間的連結，研究者必須對於歷史上重要時段的社會和人類學研究有所瞭解，蒐集並分析文本樣本，並積極瞭解這些樣本在生產時和詮釋時的社會和認知層面；而 Fairclough 認為論述即為意識型態，論述實踐促成社會團體間不平等權力關係的生產和複製，因此，批判論述分析將焦點放在論述實踐所

構築世界的再現、社會主體與社會關係（包括權力關係），以及論述實踐更進一步扮演特殊社會團體利益的角色；據此，達到批判之目標，在於解釋論述實踐的角色如何維持社會世界，包括社會關係隱含不平等權力關係；沿著平等權力關係的軸線，改變溝通過程與一般社會所存在的不合理現狀（翁秀琪，1998）。

批判論述分析立足於功能語言學理論的基礎，此派學者明白指出語言具有認知、人際關係、與文本功能，可以再現世界、導致社會關係與認同，並且和外在社會結構有密不可分的關係；因此，對批判論述分析學者而言，所謂的「社會真實」（social reality）應該是語言與外在社會結構條件（包括階級、性別、種族、文化品味等）相互辯證的結果，且他們也不忽視歷史經驗事實的存在，因此批判語言學者均強調相互文本性（intertextuality）的分析。

知名批判論述分析學者 Fairclough 綜合 Althusser、Gramsci、Bourdieu、Habermas 等人的社會學概念，以及 Foucault 的論述意涵，集結出一較為強調論述與社會脈絡連結的學說；Fairclough 認為論述是透過社會所構成，同時論述也形塑社會，且進一步指出論述背後所隱藏的意識形態功能，並藉由優勢的社會團體產製意識形態之論述，實踐於社會，以維護優勢團體的霸權地位和權力關係。因此 Fairclough 認為論述是透過特定觀點再現既定社會規範的一種語言應用。（翁秀琪，1998；蘇峰山，2004；李嘉齡，2005）Fairclough 談到語言與權力的關係時，在微觀的文本描述分析過程中就提出了「論域的限制及其結構性效果」，Fairclough 將構成文本的結構特徵區分為三個面向：經驗性、關係性，以及表達性（見表一）。

表 3-1-1：論域的限制及其結構性效果

	經驗性價值	關係性價值	表達性價值
限制	內容	關係	主體
結構的效果	知識/信念	社會關係	社會認同

<整理自龍焯璿>

所謂的經驗性價值係指文本生產者對世界經驗的描述與再現，其關係著論述中的內容物的生產，因而會形成最後的知識與信念的累積；關係性價值係指論述中文本與社會關係的描繪與提示，其著重於文本和社會的關係脈絡；表達性價值則為文本生產者對真實相關事物的評價，關注主體在其中的定位與發展出的社會認同部分。這三者與文本所呈現的內容、關係以及主體有所關連，甚至更深遠地促成結構性的影響。由此可知，在進入分析文本時，必須注意文本中所隱含的意識型態、文本中企圖形塑的社會關係，以及文本生產者欲傳達的認同意識等面向（李嘉齡，2005；龍焯璿，2007）。

因論述與其他社會要素之間具有辯證的關聯性，Fairclough 從描述文本開始，透過詮釋的過程與相關的論述交互作用，了解在社會脈絡中形成的權力關係，進一步解構在靜態文本中所交織的動態論述關係和其中所隱含的意識型態；經由系統化的架構將論述與社會間一層層地關聯密切交織，以具體展現文本、論述及社會文化三者之間的互動過程，並藉由論述實踐的角度去檢視文本，找出文本中論述運作的軌跡，以及不同的論述型態是如何在文本中被加以連結。

亦即 Fairclough 試圖將微觀的文本描述、參與主體對文本的詮釋，與鉅觀的社會情境進行連結。而這一連結過程，使得文本不再只被以靜態的觀點視為社會製成品，而是將文本生產與詮釋的過程從社會互動的視野中進行分析；從描述文本的範疇作為基礎，經由將文本做為參考資源的前提下，詮釋文本與產生論述間的交織作用，進而擴大到解釋整體社會脈絡與文本實踐間的互動關係。而這個溝通、理解、詮釋與相互往返的過程，即是所謂的「論述」。因此，Fairclough 的論述分析是將文本與社會脈絡結合，試圖梳理論述與情境、制度、社會結構之間的對應關係（龍焯璿，2007）。

第二節 研究對象

本研究關注搖滾樂在台灣社會轉變的歷程，由於搖滾樂自1954年隨美軍電台開播至今已逾五十餘年，此一橫跨半世紀的研究範圍，相關資料蒐集實屬不易，故於文獻資料方面，將參照過往相關流行音樂相關學術研究、著述與媒體報導。搜尋相關文獻資料發現，早期與搖滾樂相關的討論多出現在電影、音樂雜誌等娛樂性書刊或報紙專欄中，為引介西洋樂團或搖滾樂眾分支流派的文章；七〇年代中後期，開始有文章試著討論搖滾樂的理想性及反叛性格對台灣社會影響；九〇年代左右，才在期刊、書籍和碩博士論文有較全面性的專題學術論述和專書著作；又搖滾樂和當代流行音樂關係密不可分，因此在台灣當代流行音樂研究相關學術論著中，可見研究者依個別寫作脈絡納入搖滾樂在台發展的相關探討，故這部分的研究論述也將納為分析資料。

樂團與其文本選取上，由於本研究範圍橫跨五十餘年，此時段內台灣社會出現樂團不計其數，加上近年樂團風氣興盛，組團數量遽增，要蒐集各時期出現樂團及其相關資訊實屬不易，因此，兩千年以前的樂團資料將以翁嘉銘所著，滾石文化發行的【搖滾夢土·青春海岸：海洋音樂季回想曲】附錄整裡的台灣樂團表單，參照相關學術論著和媒體報導選定具特殊社會意義的樂團及其作品；而兩千年以後，海洋音樂祭開辦，地下樂團漸浮上主流媒體，樂團風氣大盛，數量激增⁹；2001年第二屆海洋音樂祭設立海洋獨立音樂大賞，樂團具名參賽，故兩千年以後的樂團及其作品資料，將參考海洋音樂祭官網資料，並參照相關學術論著和媒體報導選出具特殊社會意義之樂團和其作品；此外，由於Palmer（1995）曾言「當代流行音樂中，已經找不到不受搖滾樂影響的**純搖滾樂前**音樂文類。」，亦即在流行音樂的作品中，或多或少可見搖滾樂的美學形式的運用，台灣的音樂發

⁹根據非正式的估計，台灣新興的音樂創作團體大約五百到六百個（轉引自鄭凱同，任將達口述，2001；Freddy 口述，巫祈麟整理報導，2003）

展亦然，因此，在選定研究對象上，本研究並不將所有具備搖滾樂型式的音樂通通納入，而是會一再扣回研究主題—搖滾樂在地化歷程。

Frith(1988)在進行流行音樂分析時曾指出單由歌詞分析，已無法完全掌握音樂或音樂所乘載的訊息，因此主張將分析範圍擴大到歌手演唱方式和其意義、歌曲所屬類型的意義，和輔以音樂分析補充歌詞分析的不足；為達此一目的，本研究分析文本除歌詞外，另外納入樂曲形式和表演形式，且輔以社會輿論論述文本的分析，探究音樂與社會的深層關係。不過由於所跨時間過長，許多音樂專輯已絕版或軼失，所以分析文本的蒐集乃為一大難題，因此本研究將蒐集音樂相關研究，以及網站所整理之樂團、和歌詞資料，和影音網站Youtube上的影音內容作為文本分析之資料來源。

第肆章 搖滾樂的在地擴散與實踐

“我認為全球化絕對不能解讀成一個簡單的文化同質過程，而是獨特的本土與全球一直接合。因此，特殊性永遠都在，特有的聲音、立場、身份、文化傳統與特有歷史，就是促使我們能夠發聲的條件。”

(Hall, 1996)

“Rock’ n Roll”原本是美國黑人社群用來指稱帶有“性”隱喻的詞彙，1951年Cleveland電台節目主持人Alan Freed借用於介紹帶有黑人音樂元素¹⁰的特定音樂文類後，“Rock’ n Roll”轉為指稱節奏感強烈的「搖滾樂」；早期搖滾樂只在美國黑人族群聚集的酒館、夜總會等地盛行，透過演奏或聆聽這種音樂，抒發少數族群在現實環境受壓迫心情；然而，因廣播節目引介，白人樂手如Bill Haley組團加入搖滾樂創作行列，在創作加入鄉村音樂等白人音樂元素，淡化搖滾樂的黑人色彩後，開始受到市場喜愛，遂形成搖滾樂風潮。(Wicke,1990；Palmer,1995)

初盛行搖滾樂的美國六零年代，正是戰後嬰兒世代已發育長成長為青少年之時，在社會整體經濟發展，和父母的補償心理下，這些青少年擁有充裕的零用錢，進而變成社會新消費力；但當時音樂市場並沒有特別為青少年量身訂做的音樂；青少年的父母因為經歷過戰爭，嚮往平穩生活，音樂休閒選擇也趨向起伏較小的音樂，然而這種音樂卻讓青少年聽來昏昏欲睡，無法滿足；此時搖滾樂出現便迅速引起青少年注意，因強烈節奏排解青少年身處過渡階段的緊張，而受青少年歡迎；但青少年的父母卻擔心搖滾樂團放蕩不羈的表演和嘈雜的樂聲又會造成社會的動亂，始終抱持著反對態度。

與此同時，美國社會正瀰漫不安定氣氛，二次大戰雖然結束，但新強權國家為鞏固自身勢力，仍彼此在外交上互相制衡，展開武力競賽，形成自由民主與共

¹⁰ 如南方boogie、藍調、西部搖擺樂、爵士樂、教堂福音節奏等。

產專制兩方對峙的情勢，最後爆發戰爭；以自由世界領導者自居的美國，以保護越南不被越共佔領的理由，徵召大批年輕人，出兵越南展開反共保衛戰；然而在越來越多的美國年輕士兵失去性命後，美國社會質疑美軍參戰的聲浪此起彼落，反戰氣氛高漲，Bob Dylan、Joan Baez 等人，紛紛透過創作表達濃厚的反戰意識。

與此同時，美國境內種族衝突頻仍發生，政治人物¹¹陸續遭暗殺不治，社會動盪不安，年輕人對社會產生強烈無助感，崇尚和平烏托邦理想國的嬉皮處世態度，認同搖滾樂傳遞的「愛與和平」，以其精神作為寄託；這些頭上帶花的年輕人樂觀相信搖滾樂將終結戰爭、使種族歧視消失，實現和平社會，如此的發展脈絡，使西方的搖滾樂一直以來被宣稱是深具「反叛性格」(Frith,1978; Bennett,2001)。

另一方面，在搖滾樂的產製上，利益導向的主流唱片公司深知青少年喜愛搖滾樂的情形；憑藉雄厚的資金，陸續對搖滾樂發動一連串收編行動與商業策略，積極吸納搖滾樂團進入主流唱片公司，塑造搖滾偶像巨星（如 Elvis Presley）增加認同消費，並套用主流唱片慣用的一整套成功模式複製等；然而，面對主流唱片公司的作法，仍有獨立製作的搖滾樂團或創作者，拒絕進入公式化的運作，持續抗拒主流唱片公司的強勢作為，堅持以各種新的可能在主流唱片公司運作空隙突圍，主流流行音樂和獨立製作的非主流之間重複上演著收編、挪用、複製、抗拒的循環，如此也使得兩者分界日益模糊。

而隨著廣播頻道數增加、可攜式收音機、四十五轉唱片、電視等新傳播科技相繼問世，以及 MTV、「V」頻道等新型態音樂頻道與跨國媒體全球運作，搖滾樂迅速溢散到世界各地，然後又透過全球化回過頭來影響發源地的發展（如美國與英國搖滾樂發展的關係）。Wicke（2000）曾言「搖滾音樂曾經是，也仍然是一

¹¹ 美國總統John F. Kennedy於 1963 年遇刺身亡、黑人民權運動領袖Martin Luther King於 1968 年遇刺身亡和Robert Kennedy因種族開放政策於 1968 年遇刺身亡

種既全球性，卻又深植地方的草根性現象。它讓各地所製造的音樂能夠全球流通，然後再將他們轉彎，回到地方文化中。」，回首搖滾樂的發展，從早期的黑人音樂到後來美國民謠搖滾，英國的迷幻搖滾、龐克搖滾，德國的重工業搖滾，甚至是後來加入中南美洲的雷鬼等音樂元素，都可見搖滾樂吸納各地音樂元素後，又自我反動，所呈現的特殊音樂性；搖滾樂好似一部具有強大內旋力的機器，持續不斷運轉，隨著全球化進入世界各地，吸納、旋入足夠的在地能量後爆發，造出新的搖滾樂次文類；如果新搖滾樂次文類受到本地市場肯定，則可能再透過跨國媒體集團運作，傳播至世界各地，如此一再地循環。

台灣搖滾樂發展，可以追溯到 1950 年代越戰爆發，美軍駐台的歷史；當時美軍顧問團為排遣駐台美軍思鄉情愁，在台設立美軍電台，播報當時美國境內即時新聞和熱門音樂；台灣搖滾樂歷經逾半世紀的歲月社會變遷發展，本研究將指出搖滾樂在地化歷程；本研究參照國內同樣以社會、歷史脈絡分析台灣音樂發展的相關研究，如張釗維研究台灣民歌運動，何東洪、張釗維深入戰後台灣「國語唱片工業」發展，張育章考察台灣地下音樂發展，王英裕研究全球化後台灣流行音樂的發展，曾慧佳從 1945 年~1996 年台灣流行歌曲的面貌轉變瞭解台灣社會變遷，以及簡妙如重構 1980~1990 期間台灣流行音樂的歷史等，將台灣的搖滾樂發展劃分如下：一、1954-1982 美國化象徵與反思；二、1982-1989 社會批判之音驟起與消失；三、1989-1998 本土意識覺醒與蔓延；四、1998-2008 新世代避世青年

第一節 1954~1982 美國化象徵與反思

一、美國化象徵

二次世界大戰後，國際形成自由與民主對立的情勢，當時美國以民主陣營領導者自居，爲了防止共產黨勢力擴散，陸續出兵參加韓戰、越戰，並以台灣爲當時東南亞的後勤基地，開始挹注大量金援和駐軍，當時美國每年經濟性援助台灣一億美元，約值國民生產總值的 6%，國民黨政府憑藉這筆援助金穩定國內物價、增加就業機會，發展台灣經濟（楊克隆，1998）；另外美軍顧問團爲撫慰在台灣服役的美軍思鄉之苦，1954 年在台灣成立「美軍電台」（American Force Network Taiwan），同步播放美國新聞和音樂排行榜上流行的「熱門音樂」（李碩，2007：75）。

國民黨政府此時雖仍有反攻大陸的盤算，但因意識到以貧乏的經濟基礎無法在短期內反攻復國，於是轉而開始發展經濟，六零年代的台灣社會開始由農業轉往輕、重工業發展，因此中產階級興起，消費能力增加，使得影視娛樂工業開始發展，出現歌廳、舞廳等現場表演場地，歌手們一開始仍以翻唱舊有的日本、台語歌謠爲主，但隨著電台開始策劃創作節目以及政府推行國語運動後，這些歌曲漸漸衰微；加上此時期正是香港電影工業發展前期，爲充分滿足大眾娛樂，電影公司常刻意在影片中安排數十首的歌曲，讓觀眾可以邊看電影邊隨歌曲哼唱，致使電影歌曲大爲流行（王啓明，2002：54-55）。；後來台視 1962 年開播後，製作了演唱上海時期或星港的流行音樂爲主的群星會節目，更使得這類國語流行歌曲在台灣大爲盛行。

不過，這類國語歌曲卻不爲當時知識青年所喜愛，他們認爲那是老一輩喜愛的靡靡之音，因而此時隨美軍駐台、以播放西洋熱門音樂（即搖滾樂）爲主的美軍電台¹²，大受台灣青年歡迎；聽搖滾樂被搖滾樂年輕人認爲是進步的、屬於

¹²美軍顧問團爲撫慰在台灣服役的美軍思鄉之苦，1954 年在台灣成立「美軍電台」（American

都市的、有知識水平才能理解的品味類型，且因為西洋熱門音樂廣受年輕人歡迎，台灣廣播電台也陸續開設以介紹西洋熱門音樂的相關節目，如 1965 年陶曉清主持中廣「熱門音樂」，這是國內電台中第一個常態性介紹西洋流行音樂的節目；1967 年，余光也在警廣主持專門介紹西洋流行音樂的訊息的「青春之歌」；另外，像是亞瑟曾主持過正聲、幼獅、警廣的電台節目，傑平和費禮主持空軍電台節目等；根據 1968 年的《今天》雜誌專題文章統計，當年台灣有十幾個播放「熱門音樂」的電台節目，只有少部分時段重疊，提供年輕人音樂資訊，而電台主持人為鼓吹搖滾樂風氣，甚至還進而籌辦熱門音樂演唱會（轉引自張釗維，2003：59）。

搖滾樂在當時台灣青年間受歡迎的程度，在楊祖珺《玫瑰盛開-楊祖珺十五年來時路》，可以看到這樣一段記載：

十幾二十幾歲的時候，美國歌曲榜倒背如流，彷彿漏掉一週排行榜，對「祖國」文化的瞭解就落伍了一些，美國兩百年的文化特色要比中國文化五千年的朝代名稱還要熟悉，生活習慣上、思想心態上，處處美國化。（楊祖珺，1992：p. 90）

此時也是台灣第一次出現大批年輕人投入玩樂團的時期，擁有外語能力的僑生和高中生、大學生等知識青年是當時搖滾樂的主要支持群，《今天》雜誌統計資料指出當時具大專程度的搖滾樂手就佔了台灣搖滾樂團的 77%；而因為北部收聽廣播頻率、音樂資源取得和樂器學習較易，使得聽搖滾樂、玩團被視為：「是都市孩子才有之事物，並且，它的主要聽眾，是外省人」，由同期《今天》雜誌統計資料可知當時北部知名樂團有六個，共 26 人，其中外省籍就佔了 25 人；但當時年輕人對演奏歌曲的偏好和電台廣播介紹的排行榜相去不遠（陶曉清，1966；轉引自何東洪&張釗維，2000：157-158）；不過，因為當時台灣社會嚴格執行戰時資訊管制，聽搖滾樂、玩樂團的青年無從得知西洋熱門音樂出現的社會

Force Network Taiwan) 歸屬美國大使館管理範圍，同步播放美國新聞和音樂排行榜上流行的「熱門音樂」。

脈絡¹³；這些熱門歌曲在台灣僅是無脈絡傳唱，沒有任何刺激；馬世芳在聯合文學對 1966 年「全國紀念國父誕辰暨暢銷音樂聽眾同樂晚會」的回顧，就可看到一個名為The diamonds高中生樂團，在無理解脈絡的情況下，翻唱當時美國排行榜Simon & Garfunkel的作品The sound of silence，在當時年輕人的認知裡，組搖滾樂團就只是休閒娛樂（馬世芳，1998）。

相對於當時國民黨政府為鞏固政權，推行國語運動政策，對存在台灣已久的台語、日語流行音樂文化採取嚴格取締的作法，由於在那時候全面接受美國援助，在經濟、政治、甚至消費娛樂領域都極度依附美國，美國被台灣視為「現代化」發展模仿範本，所以聽搖滾樂被認為是對現代化、進步的追求，政府不特別管制搖滾樂民眾收聽西洋熱門音樂，而且台灣政府管理單位認為電台所播放來撫慰美國大兵的英文內容，與台灣無關，且懂英文的人不多，台灣民眾應該不會主動接近，所以未加以限制；除了因模仿搖滾客造型的服裝不整、蓄長髮等外在因素，受到法律規範糾舉外，政府根本不特別關注搖滾樂歌詞中所傳遞的反叛意識型態，使得原本在西方社會被認為是叛逆且對社會風氣有不良影響的搖滾樂，反而在台灣的流通可以說是暢行無阻（蔡宜剛，2000；李碩，2007）。

另一方面，為服務駐台美軍的度假生活，也開始有台灣青年組成熱門樂團，在美軍俱樂部、飯店、夜總會、歌廳等場所駐唱，服務美國大兵，他們以copy band形式翻唱美國的暢銷排行榜上歌曲和經典搖滾；當時著名的台灣熱門音樂樂團有雷蒙、MJD、電星、雷鳥、石器時代、高凌風的卡士摩、薛岳的陽光樂團、蘇芮的艾克森、比莉的鵝媽媽樂團等（轉引自何東洪&張釗維，2000：158）。在美軍俱樂部搖滾樂團也被認為是一高尚且時髦的工作，而當時駐唱樂團的每月有二萬

¹³當時美國正處於年輕人開始抗拒政府的徵召，發動公開焚燒徵兵卡的反戰運動；以及種族衝突越演越烈的動亂時期。

五千元的收入，相對於國民月所得僅近四千元¹⁴的台灣社會來說是高所得，使得台灣青年組成的搖滾樂團心甘情願成爲服務美國大兵，沒有自我創作生產的copy band，在《今天》雜誌中，可以看到相關的討論和反省：

我們為什麼要唱，因為我們要賺錢，像所有的成年人一樣。因為我們要賺錢生活，而唱歌是最順手。唱歌和打擊樂器變成一種混飯吃的行業。理想，幾乎沒有；興趣，幾乎沒有；創造，幾乎沒有；夢想，幾乎沒有；對這個行業的改善和計畫，幾乎沒有。我們有沒有自己的「熱門音樂」？過去沒有，現在沒有，至於將來，讓我們希望吧！（羅珞珈，1968，轉引自何東洪、張釗維，2000）

台灣搖滾樂在此時期所呈現的在地面貌是對美國現代化的神往，聽搖滾樂、組搖滾樂團翻唱西洋熱門音樂都是對現代化、進步社會追求的一種比喻，只要模仿的跟原唱一樣好，就是進步的、好的，原本搖滾樂在西方社會被認爲的反叛性在台灣卻消失了。就在台灣社會是在這樣不設限的環境下，美國社會的西洋熱門音樂持續傳入，搖滾樂所蘊含的能量也逐漸在台灣累積，在《今天》雜誌中，簡志信曾討論到，這股力量將可能帶來的影響：

這十二年來（1956~1968），年輕人靠他們單薄的力量，作艱苦的奮鬥，他們把他們課餘的所有時間，和他們的所有積蓄，用來做為他們興趣的投資，但是我們的社會，既不承認它，也不否認它的存在。……當然，這裡面（搖滾樂）還應該包含了觀念的開發。（簡志信，1968，轉引自何東洪、張釗維）

如後來在美國校園掀起一連串搖滾樂和政治的聯盟運動的理念的民謠搖滾，同步傳入台灣後，影響台灣年輕知識份子思考搖滾樂與土地的連結的可能，致使下一階段唱自己的歌的台灣民歌運動發生。

¹⁴1968年時，台灣國民平均年所得約爲四萬六千元。（轉引自張釗維&何東洪，2000：p.158）

二、美國化反思

七零年代，國際局勢動盪不安，南亞、東南亞、中東等地區的區域衝突頻仍發生；1978年，阿拉伯國家更以石油能源當戰略武器，結果引發石油危機，導致世界各國出現能源恐慌，連帶影響全球經濟的波動震盪與物價飆漲。而台灣自然無法置外於國際局勢，並且還要面對「釣魚台事件」、「中日斷交」、「退出聯合國」、「台美斷交」等自身國際地位遭受孤立的問題。

雖然台灣政治上仍處於戒嚴，但在蔣經國將國民黨的勢力加以本土化，逐步朝向自由、民主、開放之路；然而，在台美斷交受挫，開放腳步卻暫緩了下來，使得國民黨與黨外勢力間衝突不斷，走向壓迫與反壓迫兩方勢力激烈對峙對抗；在經濟方面，則因現代化十大建設，持續朝向現代工業社會發展。此時台灣流行歌曲，延續先前上海「靡靡之音」，後來這種音樂因為被政府認為對社會風氣有不良影響，在政府推行歌曲「淨化運動」¹⁵中被禁唱，在政府政策督導下，像《梅花》、《中華民國頌》等淨化歌曲、愛國歌曲暢銷（曾慧佳，1998：p.140）；不過，後來瓊瑤的愛情文藝電影，和以頗富文采詞句電影主題曲多，使得描寫愛情的歌曲仍佔有一定市場（蔡明振，2004：p.23）；而年輕學子因厭惡這種只風花雪月情歌，多數仍以西洋熱門音樂為依歸。

值得注意的是，傳入台灣的西洋熱門音樂排行榜，從六零年代中期之後開始出現變化，六零年代中期以後，美國的熱門音樂（即搖滾樂）開始受到主流流行音樂勢力的介入，轉向與搖滾巨星偶像、舞會連結；不過，另一方面，因為越戰爭議而升高的國內反戰氣氛，使得具備高度政治、社會意識，且與土地連結深厚的美國民謠¹⁶，藉著貼近現實的歌詞創作，抒發社會大眾積壓的情感，大受歡迎，

¹⁵新聞局邀請無線三台共組「歌曲淨化小組」，選定淨化歌曲；要求三台依改進計畫執行，節目中演唱歌曲應有三分之二為愛國歌曲¹⁵、藝術歌曲與徵選歌曲。凡非淨化歌曲者，不無遭受警告或禁唱。

¹⁶此時正是美國反戰氣氛濃烈的時期，民謠歌手期望藉由歌曲創作表達草根民眾想法，達到

進入美國熱門音樂排行榜；所以一直以來跟著美國排行榜屁股的台灣西洋熱門音樂節目，也在七零年代初期，開始介紹民謠搖滾，不過當時所有進入台灣的西洋音樂都稱為西洋熱門音樂（搖滾樂），民謠搖滾只被視為西洋熱門音樂的革命，並未加以區別，在陶曉清的《熱門之窗》中可看到以下討論：

在六零年代以前，熱門音樂只是少男少女跳舞的專利品。一般成人對它不屑一顧。可是它後來起了變化，它逐漸成為一種思想表達的工具，有人利用它來反映社會的形形色色，還引起了知識份子的注意，更多的控訴歌曲出現了，引發了熱門音樂的革命——一場緩慢卻極重要的精神革命。（轉引自蔡宜剛，2000：p. 27-28）

民謠搖滾單純曲式和富社會意識的歌詞，更是特別受到年輕學子歡迎；然而後來台灣卻遭遇「退出聯合國」、「台美斷交」等國際孤立事件，面臨前所未有的外交困境，年輕學子因台美斷交、中美建交，產生反美情緒，反思一味的翻唱西洋熱門音樂，追求美國化的意義；加上美國民謠搖滾啟發，開始興起「唱自己的歌」的想法。楊弦在《尋找一條沐浴心靈的清溪》中，提出這樣的說法：

「西洋現代民謠傳入已有多年了，年輕一代也大都喜愛這種節奏鮮明，旋律輕快的音樂。但由於文化和環境的差異，當一個中國青年在聆聽、學唱，並咀嚼外國文字尋找共鳴之際，在感覺上總是會有一層隔閡的。反過來回顧我們本國的歌謠，藝術歌曲的風格和形式一直不意在大眾之間普及，時下流行歌曲又多為有志之士所詬病……」（楊弦，1975；轉引自曾慧佳，1998：p. 142）

隨後，楊弦在台北中山堂舉辦「現代民謠創作演唱會」，發表八首結合現代詩的民歌，正示宣告台灣社會的「中國現代民歌運動」開始。而 1976 年淡江文理學院的年度西洋音樂演唱會上，自美學成歸國的李雙澤（以下簡稱李）在演唱前，拿著可口可樂，和主持人陶曉清（以下簡稱陶）、前一位演唱歌手（以下簡稱前）進行以下這段對話：

改革社會的目的，後來發展為民謠搖滾，在美國校園內掀起搖滾樂和政治聯盟運動。

李：從國外回到自己土地上真令人高興，但我現在喝的還是可口可樂……你（指向前一位歌手）一個中國人唱洋歌，什麼滋味？

前：只要旋律好的歌，中國歌、外國歌都唱。

李：那麼我們請今天主持人陶小姐回答這個問題，她主持節目十多年，一定可以給我們滿意的答覆。

陶：今天我來主持節目，沒想到還要來考試呢！並不是我們不唱自己的歌，只是，請問中國的現代民歌在什麼地方？

李：黃春明在他《鄉土組曲》中說：「在我們還沒能力寫出自己的歌之前，我們應該一直唱前人的歌，唱到我們能寫出自己的歌為止。」

陶：那麼我們就請你給我們唱幾首吧。

接著李雙澤唱了「補破網」、「恆春之歌」、「雨夜花」等台灣民謠及國父紀念歌（轉引自曾慧佳，1998：p. 153）

這一番談話，則帶起另一以偏向民族、土地、社會等意念的再現的淡江—《夏潮》民歌路線。加上民歌運動與當年政府開始推行「淨化歌曲運動¹⁷」意念相符，民歌運動便如燎原野火般在台灣擴散開。隨後，在知名電台主持人陶曉清，大力推廣民歌運動，趁著電台播放西洋歌曲不必送審的管制空隙，在西洋熱門音樂的節目中偷渡介紹年輕學子創作民歌，一番經營之下，民歌的勢力逐漸茁壯；七零年代初期不論電台節目，或在由電台主持人所籌辦的熱門音樂會上，民謠搖滾和西洋熱門音樂常在同一場合出現。不過，因為民謠搖滾和西洋熱門音樂在內容和形式上確有差異，因而在台灣漸漸的出現區隔，如當時陶曉清在主持「暢銷音樂」節目時，便做出不同樂種置於不同時段的節目設計（陶曉清，1976；轉引自張釗維，2003）。搖滾樂團與演唱民謠的民歌手雖然還是會同台演出，但熱門音樂和民謠搖滾的明顯差異¹⁸，使得西洋音樂在台灣開始出現兩種發展，一為受民謠搖滾而出現的民歌運動，另一則是上一時期熱門音樂的延續。

¹⁷1971年，新聞局和無線三台共組「歌曲淨化小組」，選定淨化歌曲；要求三台依改進計畫執行，節目中演唱歌曲應有三分之二為愛國歌曲、藝術歌曲與徵選歌曲。凡非淨化歌曲者，無不遭受警告或禁唱。

¹⁸有些民歌手還明確表示「對搖滾樂一類的『音樂融合』沒有多大興趣，而是偏向比較純的音樂」，而部分激情的搖滾樂迷更是在演唱會中對民歌演唱者報以噓聲，或做出開汽水瓶等具有敵意行為（滾石編輯部，1977，轉引自張釗維，2003）

台灣社會雖然反美情緒漸起，但政府仍未做出任何排美相關管制規範：此時期公佈實施的廣電法，因淨化電視節目、淨化歌曲的政策，對方言節目做出每天每台不可超過一個小時的規定，1972 年中日斷交後，全面禁播日本影視及歌曲；然而對於美國節目播出比例仍開放高達 30%，且還未包括本國自製的西洋熱門音樂節目，顯示自六零年代以來，視西洋熱門音樂等於進步、流行象徵的看法仍存在台灣社會。台灣年輕人依舊可以透過外國電影、廣播電台、翻版唱片及流行音樂雜誌等接觸西洋熱門音樂；特別是此時期由於台灣壓片技術改進，翻版技術已漸純熟，以及著作權觀念尚未建立，跨國唱片公司還未意識到台灣西洋音樂唱片市場，政府亦不關注版權爭議的情況下，台灣翻版風氣盛行，同時出現多家翻版唱片公司¹⁹，當時的翻版唱片幾乎與美國流行音樂同步發行，且因為業者在專輯封面和內頁的用心經營，如樂團解說、中英歌詞的對照，和相對低廉售價，皆使得翻版唱片廣受學生歡迎，如當時神鷹唱片每月固定發行一集《學生之音》系列，即頗受好評（轉引自何東洪、張釗維，2000：p.161）。

但隨著台美關係的轉變、駐台美軍撤回，原本在美軍俱樂部駐唱的樂團失去表演場地；但在民歌咖啡廳²⁰興起之後，這些頗具實力的樂團轉入民歌餐廳表演，但仍以翻唱西洋熱門音樂表演為主；相較於在六零年代，在民歌咖啡廳的表演，搖滾樂團的表演不若演唱自己創作的民歌手受到歡迎，民歌風氣的盛行，使得民歌手表演取代熱門樂團表演，成為表演場合中的要角。

而政府單位開始管制西洋搖滾樂團的現場演出，也導致台灣搖滾樂團發展困境，原本只是因為搖滾樂團和樂迷模仿美國搖滾樂團而做出的打扮，如披頭（男

¹⁹如瀚江唱片（原名三星）、九五唱片、傑笙唱片、細胞唱片、亞韻唱片、耕韻唱片、萬隆唱片、諾華唱片、零世紀唱片、巨木唱片、野貓唱片皆為當時知名翻版唱片公司。

²⁰如野人、哥倫比亞、洛詩地、到木門、稻草人、幸運草、甚至一九七三年艾迪亞開幕後，便見發展出超出到民歌餐廳用餐，順道欣賞表演的格局，而是形成「到艾迪亞就是要聽音樂、聽音樂就是要到艾迪亞。」

生留長髮)、衣衫不整的形象，被當時保守社會認為是傷風敗俗遭取締；但後來，部分過度激情樂迷，變本加厲脫軌的「台下演出」²¹，使得搖滾樂與不良少年劃上等號，場地管理單位對搖滾樂團表演可能造成的失控問題有所顧忌，管制日益嚴格；根據張釗維的觀察，當時演唱會場地的管理單位，因有疑慮而拒絕出借場地給熱門音樂演唱會；但以民歌為申請的演唱會卻都能輕易過關，而搖滾樂卻因被主流論述封殺失去直接與大眾接觸的管道。雖然，當時推動西洋熱門音樂、近用媒體且擁有發言權的電台工作者，曾試圖以扭轉聽西洋音樂的青年的形象²²，和重新建立西洋熱門音樂分類論述²³等論述策略，重新讓社會接受搖滾樂，但這些作法仍敵不過主流論述；喜歡搖滾樂的年輕人，只能轉入地下，默默倚靠游移於合法邊緣的翻版唱片，在持續被壓抑的情況下，接觸搖滾樂（張釗維，2003）。至於民歌運動則是一直發展到後來的校園民歌時期，因為本地唱片工業的興起，過度操作，失去其特殊的在地精神。

台灣民歌運動和西洋熱門音樂之間存在著弔詭的連結關係，民歌運動受美國民謠搖滾的影響，就如同當時積極現代化的台灣社會，仍是以美國為進步社會的模仿範本；但美國的背叛，使得台灣社會反思一味崇尚美國化、追求現代化的意義，思考台灣的主體意識，西洋熱門音樂後來變成台灣民歌運動的反動對象；另一方面，民歌運動者提倡的在地思考也促使台灣搖滾樂手對在地連結的思考，雖然這時的搖滾樂手面臨到究竟是要在音樂形式上尋得在地性，還是要透過中文創作來尋得在地性，這個世界各地的搖滾樂文化發展都會遇到的問題——搖滾發源地

²¹部分異議搖滾樂迷有時聽到興奮時，更有放鞭炮、割破椅墊等誇張行為出現，致使有時主辦單位還得請出憲警來維持秩序，一些當時較富盛名的台灣樂團如時光、2001 甚至被形容為「最容易製造觀眾『暴動』的…」（林宏魁，1997；轉引自張釗維，2003）

²²此時推廣西洋熱門音樂的DJ，如費禮及以搖滾樂有助於發洩年輕人的精力、陶冶身心，具有治好太保、太妹等不良少年之社會功效的論述策略來翻轉主流意識型態加諸的束縛。（曾慧佳，1998；張釗維，2003）

²³這些推動西洋熱門音樂的工作者另一個使搖滾樂正當化的論述策略則是藉由對西洋熱門音樂的分類，重新詮釋搖滾樂的意義；如採取將Bob Dylan「以歌載道」民謠搖滾等同於「有深度的」、「帶來心靈交流與感應的」和「流行的」、「僅供跳舞用的」分類對立起來。（張釗維，2003）

美國英文文化所施予的不可抗權力，搖滾樂團 Rock City Band 成員易念祖即曾言：

首先要澄清一個觀念—唱西洋歌曲就是崇洋，事實上，我們團員國家觀念都很強烈，我們不準備去做東方味道的搖滾曲子，不準備去填中文的詞，因為 Rock 之為 Rock，是有它的音樂風格、觀念和型態的，若今天我們用中文配西樂，或用英文配中樂來做 Rock，那會變得不倫不類，何況音樂是世界共通的語言，用不用中文唱並不重要，更與國家觀念和民族扯不上關係（轉引自何東洪、張釗維，2000：p. 161）。

顯然習於 copy band 表演形式的搖滾樂手，無法解決西方搖滾樂曲式和自身成長背景、使用語言、所在社會脈絡產生的衝突；除了因為搖滾樂基本的四件式編制相較於民歌曲式來說，較為複雜（民歌多為一把吉他伴奏）；另外，知名主持人大力推動也讓年輕學子受到鼓勵而嘗試民歌創作，也讓民歌手因有發聲的管道而有創作的動機；但搖滾樂卻因與不良少年劃上等號，被排擠到社會邊緣，與大眾接觸的管道還被政府所阻斷；這個時期的台灣搖滾發展，受到同樣受西洋熱門音樂影響，但卻蓬勃發展的民歌運動所抑制；然而，雖然同樣無本地創作的出現，但台灣本地搖滾樂團已經開始思索與在地相關的問題。

第二節 1982~1989 社會批判之音驟起與消失

1970 年代末到 1980 年代初期，在黨外勢力不斷的爭取下，台灣社會開始朝向民主社會前進，1986 年民進黨的成立，1987 年黨禁、戒嚴令解除，1988 年報禁解除等開放動作，皆使得台灣政治更為民主，言論更為自由，與世界各國資訊往來更為便利；加上台灣國民平均所得朝已開發中國家邁入、股市上萬點、人口大增，台灣經濟發展進入起飛的階段。

國人平均所得在此階段也快速成長，民眾除了生活必須的消費外，有餘裕進行各種娛樂消遣以及文化活動，用於娛樂消遣之消費支出隨之逐年提昇，國民每年的娛樂消遣支出自 1981 年起的十年內，自 2,363 億元擴增到 5,266 億元，佔國民整體支出比例年年增加（轉引自簡妙如，2002）。八零年代初期，因校園民歌開拓了青少年的唱片消費市場²⁴，台灣唱片業進入蓬勃發展階段，唱片公司如雨後春筍般成立（見表三）。

表 4-2-1：台灣 1980 年後成立的唱片公司

年份	唱片公司名稱
1980	滾石
1981	飛羚、天鼎
1982	飛碟、上格
1983	喜馬拉雅、藍與白
1984	大大、點將、吉馬、華倫
1985	金園、可登、瑞星
1986	名冠
1987	天際、飛鷹、水晶、天下、銀河
1988	全美、天王、巨豪、德州、曲翔、久大
1989	安全地帶、宏昌、新笛、中外、愛樂族、飛宇、派森、麥羅

〈整理自林欣宜，2000〉

²⁴到了 1980 年，發行校園民歌的唱片公司已多達十餘家，電台則天天有校園民歌的播放，電視也天天都有校園民歌的演唱節目，幾乎已到達校園民歌熱潮的高峰。

一、社會批判之音驟起

然而這些唱片公司爲了自身利益，大量複製成功模式，密集企畫校園民歌手出片，校園民歌最後的能量被消耗殆盡，落入創作窘境，歌詞缺乏社會意義和曲式旋律相近，最後民歌成了另一種靡靡之音；就在此時，滾石唱片自 1982 年~1984 年接連在發行了羅大佑《之乎者也》、《未來的主人翁》、《家》，有別於當時校園歌手陽光、清新形象，羅大佑以及肩長捲髮、一身黑的扮裝，掀起黑色旋風。

羅大佑深受到西方民謠樂手 Bob Dylan 影響，民歌時期就曾發表了不少創作，深諳「以歌載道」、親近土地、社會現實的創作精神，然而在校園民歌發展進入末期的困境，羅大佑開始反思民歌創作的意義，並且嘗試新的作法，他展現欲結合西洋搖滾音樂形式和民謠創作精神二者的企圖；這種企圖在《之乎者也》專輯的文案中，即可看出，他一方面提到自己挪用西洋音樂的嘗試：

在東方與西方、傳統與現代、嚴肅與通俗間，我幾乎是一路跌跌撞撞摸索過來的。（羅大佑，《之乎者也》）

而在歌詞創作方面，《之乎者也》專輯文案中，也可看見羅大佑對於自己堅持民謠創作中與現實連結的精神：

如果你以創作為主，生活是最不能忽略的，你可能要去受苦受難，或者去放縱自己，在聲色裡迷失，各種各樣的情況可能你都要試過，你才能在創作裡找到人最基本、最底線的靈魂溝通。（羅大佑，《之乎者也》）

羅大佑在音樂曲式中挪用西洋搖滾樂形式，在當時的台灣流行音樂市場中的創舉，馬世芳、吳清聖在《解讀羅大佑》對他的第一張專輯做出以下評價：

「唱針落下，你第一個聽到的聲音就是《鹿港小鎮》，石破天驚的電吉他前奏，這是我們聆聽台灣流行音樂所從來沒有經驗過的聲音。它是道道地地的搖滾樂：大鼓小鼓、電吉他、木吉他、貝斯和鍵盤共同織出生動厚實的音場，連羅大佑粗啞的聲音和不符合標準的咬字，都在這種粗獷的音場中顯得恰如其分。」²⁵（馬世芳 & 吳清聖，1995）

²⁵ 馬世芳、吳清聖，〈解讀羅大佑〉，1995 年滾石發行《羅大佑自選輯》之專輯文案。

在《之乎者也》專輯中，《鹿港小鎮》以電吉他開場顛覆對流行音樂的聽覺印象，搭配；《戀曲1980》則為民謠搖滾的風格，以西方民謠常用的木吉他和口琴入樂；《之乎者也》的跳躍的拉丁雷鬼曲式，與八股文言結構的現代語言作結合；然而羅大佑不並以此為滿足，之後所發的專輯《未來的主人翁》和《家》中，他做出更多的嘗試，仍不斷企圖在音樂中帶入新的元素和聲音。在樂器上從電吉他到中國的絲竹、嗩吶，或是西方的薩克斯風、長笛、風笛等，都擅用各個樂器的音色營造不同的曲調風格（傅舒汶，2004：p.26-27）。

再者，羅大佑的歌詞，因與時代脈絡緊密聯繫、極富社會意識的批判性，和當時校園民歌對愛情執著且無病呻吟的創作大不相同，他的創作歌詞中，可以看到他明確且直接的紀錄親身經驗或觀察所得的社會現實，並且以批判的口吻表達對社會的關懷，引起當時年輕知識份子的共鳴；在《之乎者也》中，羅大佑提出對於民歌後期落入風花雪月創作窘境現象的質疑：

表4-2-2 《之乎者也》歌詞節錄

歌名	歌詞節錄
之乎者也	<p>…風花雪月之 嘩啦啦啦乎 所謂民歌者 是否如是也 … 現在聽聽我們的青年他們在唱什麼 哦～但是你要想想到底你要他們怎麼做…</p>

而面臨當時台灣社會面臨經濟起飛、社會急遽變化的現象，羅大佑也以生動的文字展現他對社會的觀察觀察，如在《鹿港小鎮》可以見到羅大佑對當時城鄉發展差距拉大後，北上的年輕人困在故鄉的鄉愁與未來的不確定感中，為表達無奈心情連番吶喊：

表4-2-3 《鹿港小鎮》歌詞節錄

歌名	歌詞
鹿港小鎮	<p>…台北不是我的家 我的家鄉沒有霓虹燈 鹿港的街道 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 台北不是我想像的黃金天堂 都市裡沒有當初我的夢想 歸不得的家園 鹿鎮的小鎮 當年離家的年輕人…</p>

而在《超級市民》、《現象七十二變》則可見到羅大佑對快速都市化造成人與人之間疏離的批判，而《未來主人翁》則可見到羅大佑對現代化科技發展的質疑和抗議：

表4-2-4 《超級市民》、《現象七十二變》、《未來的主人翁》歌詞節錄

歌名	歌詞
超級市民	…那年我們坐在淡水河邊 看著台北市的垃圾漂過眼前 遠處吹來一陣濃濃的煙 垃圾山正開著一個焰火慶典 於是我們歡呼…
現象七十二變	…眼看著高樓蓋得越來越高 我們的人情味卻越來越薄 朋友之間越來越有禮貌 只因為大家見面越來越少 蘋果價錢賣得沒以前高 或許現在味道變得不好 就像彩色的電視變得更佳花俏 能辨別黑白的人越來越少…
未來的主人翁	…別以為我們的孩子們太小他們什麼都不懂 我聽到無言的抗議在他們悄悄的睡夢中 我們不要一個被科學遊戲污染的天空 我們不要被你們發明變成電腦兒童…

羅大佑的成功，是台灣搖滾樂發展進程上的大躍進，他突破過往台灣搖滾樂僅是翻唱，或處於地下摸索的發展困境，實際進行本地創作，藉由相對民歌而言，更具破壞力的搖滾樂，表達原本民歌運動所強調的本地化社會關懷精神，展現搖滾樂的社會現實性與反叛力道；而結合搖滾曲式與民歌精神的作法也使之前陷於「用中文配西樂，或用英文配中樂來做Rock，那會變得不倫不類」困境的台灣搖滾樂得以發展；而羅大佑前三張專輯發行時間，台灣已準備解嚴，他的創作身先士卒的衝撞了台灣當時的社會和流行音樂市場，雖然在當時歌曲審查制度的管制下²⁶，部分歌曲禁止播放，但其音樂仍使得之後的創作人看到更多創新的可能：

《之乎者也》對許多人的青春期而言，佔據了無可衡量的地位，對我而言，甚至是有了羅大佑才有了國語流行音樂的。…他改變了一般歌詞的敘述方式，編曲的可能空間，不一樣的唱腔，搖滾曲式…從《之乎者也》、《未來的主人翁》、《家》、《愛人同志》，羅大佑對整個80年代而言，的確有著重大的時代意義。（陳珊妮，於袁智聰等，1999；轉引自簡妙如，2002）

²⁶ 羅大佑批判且尖銳的歌詞，使得當時他的唱片有一半以上的歌曲禁止在廣電節目中播放，或者必須依政府規定將歌詞改寫才能公開播放，如鹿港小鎮歌詞中的「台北不是我的家」，曾因被新聞局認定有挑撥人民感情的嫌疑，所以一度被迫改為「這裡不是我的家」。

二、社會批判之音消失

不過，羅大佑成功將搖滾樂和在地社會結合，展現出搖滾的社會現實性，卻被當時的流行音樂市場解讀成一個名為「搖滾樂的反叛性」的商品成功，基於獲利考量，唱片公司開始以搖滾樂和叛逆形象企畫包裝搖滾歌手，陸續發行薛岳、李亞民、趙傳的專輯；這些搖滾歌手都是之前曾在美軍俱樂部駐唱、民歌餐廳表演的樂團的成員，他們在和唱片公司簽約，進入流行音樂市場後，不用再自己演奏樂器，改由專業錄音室樂手包辦，也不用自己寫歌，熟知市場導向的詞曲創人會幫他們創作出符合市場口味的內容（如與愛情相關的歌詞）。

搖滾樂團淪為一種流行音樂的舞台表演形式：歌手現場表演的 backing band；另一方面，雖然唱片公司藉由 backing band 表演形式，擴大了流行音樂市場對於搖滾節奏的曲風的接受度，但搖滾樂在羅大佑時期，因社會現實性而顯露的在地性卻遺失了；且唱片公司大量複製的商業操作，以及引進西洋熱門音樂趨於雷同，使得台灣搖滾樂品味陷於保守、單一，致使嘗試自行包辦創新創作的搖滾樂團如「紅螞蟻」、「青年」、「刺客」等專輯，都不賣座（轉引自何東洪&張鈞維，2000：p194-196）。

第三節 1989-1998 本土意識覺醒與蔓延

1987 年國民黨政府頒佈解除戒嚴令後，台灣整體社會也自此開始進入狂飆時期，不論是在經濟發展上，或者是在政治民主的開放上。經濟發展方面，持續上一階段狂飆發展的態勢，隨著九零年代高科技產業崛起，正式邁入已開發國家；政治方面，從八零年代末期跨入九零年代，因為台灣爭取民主自由、權力和社會正義勢力日益壯大，開始不斷出現希望藉由民主抗議的形式的各種學生運動²⁷、社會運動，衝撞解嚴後緩慢開放的腳步；而國民黨自小蔣後期而起本土路線，則一路發展到 1996 年全民直選出首位台灣籍總統李登輝；解嚴後，原先國民黨政府一直以來長期在台灣社會、媒體推行國語，打壓各種母語方言的語言政策，對於台灣社會中的台語、各種母語方言所造成的語言使用禁錮也隨之解除。

至於媒體環境在九零年代後民主狂潮下，逐步開放，除了新聞局取消歌曲審查制度外，而 1993 年通過有線電視法草案，第四台正式合法化，頻道數量暴增，媒體環境日益多元，MTV、[V]專門音樂頻道、歐美電影台的開播，使得相關流行文化與音樂，有了透過更多進入台灣社會的管道；另外，自 1992 年撤銷電視台播放日本節目和歌曲禁令後，衛視中文台 1993 年開始引入日劇，加上日本台（JET、國興衛視）接連開播，日本偶像、日本流行音樂商品等掀起哈日風潮，大舉進入台灣。唱片市場則是因受到全球化影響，跨國資本為保障自身智慧財產權的利益，透過國對國展開貿易談判；台灣也在美國的壓力下，於 1985 年將著作權法修正為「創作保護主義」²⁸，並增加刑責；隔年國際 IFPI²⁹挾帶跨國勢力

²⁷戒嚴令解除後，八零年代末期大學內部學生運動開始展開，校園自治社團舉辦一連串下鄉、幹訓、跨校串聯交流，以及自組左派讀書會，改造自身體質；後來，這些學運社團積極參與社會運動，如環保抗爭、介入選舉活動等外部活動；這股在大學生間醞釀的能量終於在天安門事件發生後被啟動，1990 年台灣大學生為訴求國民黨萬年國大代表改選走上街頭，是為三月學運；之後的兩年陸續出現的各種大小社會運動，這些學運團體都以極大的熱情動員參與。

²⁸將原本僅有 52 條的條文擴增為 117 條，且無分本國人外國人一率採取「創作保護主義」，並將著作權財產權的保護期限自原來的作者的生存其間延長為作者的生存期間及其死亡後五十年。

的支持，來台成立分會，積極遊說政府運用公權力取締盜版，並與翻版唱片公司談判訂定 1989 年後不得再進行盜版的相關活動；著作權的確立，正版產品因受到保障而變得有利可圖，翻版唱片變成違法，使得原本一直以遊走合法邊緣方式扶植台灣搖滾樂發展的翻版唱片業逐漸走入歷史，八零年代後，台灣西洋熱門音樂開始轉為代理模式；而九零年代開放外資進入後，國際五大跨國唱片公司便爲了攻佔台灣的市場，台灣和中國、東南亞等華文地區的文化親近性，進而經營華文市場，和台灣的音樂人材與技術，開始一連串對台灣本土唱片公司的購併動作以及成立子公司。台灣本土的滾石唱片公司爲了加強自己的競爭力，使自己也晉身爲跨國公司，積極與日本獨立唱片公司合作，成立事業分部³⁰，如此發展到了 1998 年，台灣的音樂市場，國際唱片公司佔有 66%，而滾石則爲 25%，兩者合計高達 91%（王英裕，1999），唱片市場發展至此，已經變成五大唱片公司和少數的兩三家本土業者³¹共同競爭的景況；且在跨國資本的介入下，台灣流行音樂產業開始走向國際化，並蓬勃發展，成爲華文世界音樂產業發展核心。然而，不論是代理或是後來跨國唱片直接引進西洋熱門音樂，都因考量可預期性收益，只以西洋熱門音樂排行榜爲依歸，使得台灣對於搖滾樂的品味呈現出單一、保守，無法接受太過創新、或者過於反社會的表演方式³²。

²⁹ IFPI（International Federation of the Phonographic Industry）的成立宗旨爲「秉承IFPI 總會之宗旨，在協助本國唱片業輸出音樂創作以及引進音樂創作，以達到國際音樂文化交流，並提高本國音樂錄製水準，保護著作之錄製及發行。（IFPI，2003）」

³⁰ 在 1993 年與香港嘉禾集團，及當時日本最大的傳播集團富士產經集團旗下的波麗佳音公司，在台北合資成立了「台灣波麗佳音唱片公司」，但在 1998 年因爲受不了亞洲金融風暴的衝擊，無預警結束營業。除了投資波麗佳音唱片，滾石在海外積極建立分公司，並發展旗下副牌「魔岩」，以發掘另類或非主流音樂爲職志。

³¹ 本土的主流音樂唱片公司就只剩下自飛碟出走的飛碟創辦人彭國華、陳志遠等人，在 1995 年重組豐華唱片公司，和以黃韻玲等人爲首的友善的狗等。

³² 如當初美國搖滾團體 Skid Row 來台表演時，諸家媒體因從未親眼目睹外國搖滾樂團登台演出，結果在 Skid Row 表演見識到搖滾樂粗俗的一面後，紛以「動作猥褻、汽水罐亂丟、髒話已成標點符號」或「史奇洛濫情演出，樂迷盲從墮落」作爲報導標（轉引自羅悅全，2000）

一、 本土意識覺醒

由於戒嚴時期，國民黨政府為鞏固威權，推行國語運動，並且限定方言歌曲、節目在媒體播出時間，長期持續抑制具有本土的母語方言（如台語）的發展空間；然而，隨著解嚴，語言的枷鎖被移除，使用母語方言創作不再受到法令限制，使得長期在台灣社會中屬於低下位階的台語被解放出來，而與母語方言連結的本土意識也從長期壓迫的社會脈絡中覺醒過來。

（一）新音樂浪潮的啓發

1987年成立的水晶唱片公司，企圖催生「本土化」關懷的「台灣新音樂」，有鑑於跨國唱片主導，造成台灣社會過於單一、缺乏多元聲音的音樂發展的情況，所以以代理引介不同於主流西洋流行音樂的新浪潮音樂為職志³³，鼓吹前衛、另類、地下、實驗的「新音樂」³⁴，其下的黑名單工作室便在政府對於台語音樂作品不再以法令打壓的解嚴之後，結合台語與西洋新音樂的概念製作了《抓狂歌》。根據黑名單工作室首導王明輝的說法，當初製作《抓狂歌》，就是要批判當權的國民黨權威對於台灣歷史與台語的壓榨，因此以草根性和嘲諷性格強烈的台語描寫戒嚴前後台灣社會樣態，透過音樂將幾十年來沈悶的戒嚴生活記錄下來，並且在編曲除了混合西方新音樂浪潮的元素，如將電吉他以類似月琴的方式彈奏、或者「變調」為印度西塔琴的彈韻，再以蒙太奇手法進行編曲等；形式上則以搖滾、雷鬼、rap等統稱具有搖滾精神的音樂呈現（轉引自劉雅芳，2007）。

³³水晶唱片發行的《搖滾客》雜誌在發刊詞提到：「搖滾落戶於本地的時間並不亞於任何其它搖滾先進地區，但令人感傷的是我們至今卻仍停留在搖滾殖民時期，不具任何主觀的品味、不具任何代表性的創作，只是一味的跟隨！哀哉！」（《搖滾客》，第一期）。

³⁴張育章（1996）在《望花補夜》中引用Tom Hibbert編撰Rock Speaks的定義做為地下音樂的解釋：「underground是一種屬於年輕人的反動文化，它以音樂或藝術形式為著眼點，藉以表達他們對既存文化形式與商業價值的抗拒與排斥，underground最常出現的時代，是'60年代末期嬉痞運動最興盛的時候，它被拿來形容音樂，以及音樂所具有的“另一種”溝通方式。」；新音樂即延續這樣的概念，根據簡妙如（2000）的說法，即為反抗國內唱片公司只接收、代理美國排行榜歌曲的作法，轉以介紹另類音樂資訊為主；後來「新音樂」這個名詞逐漸被「另類音樂」、「獨立音樂」或「現代搖滾」用詞替代。

關於的台灣搖滾樂的發展，如果說，羅大佑是突破「中文配西樂，或用英文配中樂」的限制，那麼此階段，黑名單工作室結合台語和搖滾樂的作法，就是以「草根性和嘲諷性格強烈」台語，更進一步加重了搖滾樂的反叛的力道；由於台灣社會特殊的語言政治化環境，台語持續受到抑制；當創作者試著結合台語與搖滾樂音樂，其所展現的在地意義就是透過搖滾樂將台語自長期在台灣社會中的低下位置解放出來，並且藉此喚醒台灣本土自主意識，一如抓狂歌專輯所強調的：「這不是黑白唱，這是咱的番薯仔歌。」、「台語文化自覺意識甦醒、台語文化再造。」，而另一方面來說，台語的草根性，讓搖滾的在地性更為突顯。

在語言使用之外，黑名單工作室在受到新音樂拼湊概念的啟發，挪用在地的音樂元素進入編曲之中，也增加其在地性，如在《民主阿草》的編曲，在搖滾樂節奏外，諷刺性的 sampling 進一段台灣人再熟悉不過的國歌，結合台語特有的「雜念仔」形式，創造在地的熟悉性，並且藉由歌詞指出對當時萬年國大爭議的現況紀錄和批判：

表4-3-1 《民主阿草》歌詞節錄

歌名	歌詞節錄
民主阿草	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 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 彼邊有人在冤家 你卡緊返去才是好子弟 哪無乎人抓去籠仔底 你就會叫天搆叫地 我講敬愛的警察先生 阮是農村來的少年家 初次遊覽來貴地 想要看電影兼遊街 彼在冤家跟我無關係 拜託拜託請你乎我過 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 我要抗議 我要抗議 我要抗議 我要抗議 我要抗議

抓狂歌發行之時，已經解嚴，政府無法羅織罪名將之入罪，但對剛開放的政府體制來說，實在過於激進，所以後來仍遭到新聞局以各種荒謬的理由封殺，無法在主流大傳媒體宣傳；不過，之後的學運、社運中，這張專輯仍以口耳相傳的形式流傳並大受歡迎；而其挪用新音樂中拼湊聲音的作法，以及具有社會意識的台語創作歌詞，使原先受制於唱片公司商業操作的台灣搖滾樂，找到突圍的空間，抓狂歌專輯一方面影響主流唱片市場新台語歌運動的發聲；另一方面運用西方地下音樂的概念也引導九零年代中期以後，無法進入主流唱片市場的樂團轉入地下，在不受拘束的地下表演空間，自由的發展、探索，開啓之後台灣搖滾樂在地發展的各種可能。

（二）新台語歌運動

黑名單工作室的抓狂歌帶動的社會迴響，非預期的影響了台灣當時的流行音樂市場；九零年代的唱片市場，因跨國資本進入，本土唱片業者亟欲尋求新的音樂類型作為生存的出路，而在水晶唱片的努力下，所摸索出來的台灣新音樂類型，在此時期受到唱片公司的挪用，發展出九零年代初期的「新台語歌運動」，本土唱片公司藉由卡住本土的位置，而得以在跨國音樂集團強勢操作台灣唱片市場中獲得一線生機。

本土主流唱片公司，如滾石旗下的真言社開始推出一系列與水晶《抓狂歌》相近的專輯，進而影響主流音樂市場出現一波新台語歌運動；跟抓狂歌不同的是這波新台語歌運動從企畫、製作到包裝多依主流音樂方式進行，在音樂創作上挪用了西方新音樂元素結合本土曲調，且以台語（後來更發展成多種語言「混合發音」的創作，如新寶島康樂隊進一步導入客語）進行歌詞創作和演唱，諸如林強、吳俊霖／伍佰、Baboo、豬頭皮、陳昇等。新台語運動首先發難的是 1990 年底，由林強以全台語創作，結合搖滾曲風，發表了《向前走》專輯；若以台灣搖滾樂發展來討論林強《向前走》專輯，這張專輯因由主流唱片滾石發行，已將

台語搖滾樂由上一時期抓狂歌處於較邊緣的非主流位置漸漸推向主流，而其挪用搖滾樂的創作，也被認為是「更純熟的融合、重組本土與西洋音樂的各種題材與形式，創造出另一高潮」，其專輯中「刻意變奏了的同名台語老歌」，被指為具有高度「藝術自覺」；另外，林強的歌詞創作，更被以「現代歌詞」：已自成一有其價值與成就的「文類」說法做出高度評價³⁵，其歌詞一方面延續著羅大佑觀察、紀錄社會，展現社會關懷的創作方向，寫下九零年代台灣因急遽發展而出現的社會問題（轉引自簡妙如，2000：p184-186）。

另一方面，不再像羅大佑筆下八零年代青年無法適應都市生活，九零年代後，新一代台灣青年因為自小就在逐步現代化的台灣社會中成長，面對城鄉差距所帶來的衝突，已轉變為對城市生活嚮往且一無所懼的態度，這個台灣青年的形象轉變也可以在林強的歌詞中看見。在《這款的代誌》中可以看到對社會的關懷與批判：

表4-3-2 《這款的代誌》歌詞節錄

歌名	歌詞節錄
這款的代誌	這款的代誌 按怎會來發生 這款的代誌 怎樣會這僥倖 (*1) 沒路用 沒路用 是按怎會變按呢 沒路用 沒路用 沒路用的卡肖歸厝間喔 (*2) 想到說不如意時 騎車出門去逛街 想不到街仔路的車是這呢多 想到說整天塞車心內就歸腹火 想到咱們大家的脾氣都歹控制 你嘎我叭 袂爽落車 若講不合 無你到底是要按怎 *1、*2 想到說 新聞報導立法院攏累冤家 想不到 有樣看樣治安會變這多 殺氣騰騰 槍子亂飛誰人那衰 槍子鑽進入腹肚底*1、*2 想到說 刮刮樂把菜錢攏拿去買 想不到 美麗寶島的氣質那會變這多 想到說 種檳榔比種稻子卡好賺 最好是 勸我阿公去工廠卡袂了然 想到說 現在出門最好是騎鐵馬 想不到 連騎鐵馬賊仔嘛牽去賣 想說到 現在出門有人身上帶黑星 最好是 躲在厝裡別人的代誌不通管太多 想到說 現在出門常常看人在冤家 想不到 現在社會治安哪會變這多

³⁵ 〈搖滾？叛逆？邊緣？90年代歌詞新向度〉座談會，1991，轉引自簡妙如，2000：p.185

而在向前走中，可以見到當時台灣社會青年對城市生活嚮往且一無所懼的態度，且更進一步改寫了「台灣流行曲中『思鄉』、『出外人』的母題」³⁶：

表4-3-3 《向前走》歌詞節錄

歌名	歌詞節錄
向前走	火車漸漸在起走 再會我的故鄉和親戚 親愛的父母再會吧 到陣的朋友告辭啦 阮欲來去台北打拼 聽人講啥物好空的攏在那 朋友笑我是愛做暝夢的憨子 不管如何路是自己走 OH!再會吧! OH!啥物攏不驚 OH!再會吧! OH!向前行 車站一站一站過去啦 風景一幕一幕親像電影 把自己當作是男主角來扮 雲遊四海可比是小飛俠 不管是幼稚也是樂觀 後果若按怎自己就來擔 原諒不孝的子兒吧 趁我還少年趕緊來打拼 OH!再會吧! OH!啥物攏不驚 OH!再會吧! OH!向前走 台北台北台北車站到啦 欲下車的旅客請趕緊下車 頭前是現在的台北車頭 我的理想和希望攏在這 一棟一棟的高樓大廈 不知有住多少像我這款的憨子 卡早聽人唱台北不是我的家但是我一點攏無感覺 OH!再會吧! OH!啥物攏不驚 OH!再會吧! OH!向前走

八零年代末期至九零年代初期的台灣社會變化很快，在本土意識強烈的政治人物操作之下，台語勢力已逐漸抬頭，如果說抓狂歌專輯是意在掙脫台語禁錮的鎖鍊；那麼《向前走》專輯就是展現出當時本土勢力已漸具有「理所當然」發聲位置的社會情況：

如果今天的第一大反對黨不是刻意突顯台語的民進黨，台語歌曲能夠在大眾媒體上全面解嚴嗎？如果不是準備全開放省、院轄市長，甚至總統直選，台語會在媒體上那麼受寵嗎？其實，強烈的本土意識在台灣一直存在著，如今由於政治環境所趨，執政黨為了討好廣大說台語的群眾，開始認同台語。而商業運作則趁勢而起形成台語歌曲的熱潮…，在餐廳秀中，市井販夫走卒的悲情得到發洩與撫慰；而在《抓狂歌》那張唱片中，知識份子以台語唱出對政治、社會的不滿，除了獲得廣大支持外，許多日常使用華語的高級知識份子，也藉此釋放了對自身母語原罪的愧疚…有了以上條件，林強的《向前走》才有支持的空間…。(劉漢盛，1994；轉引自簡妙如，2000)

雖然僅以語言的使用來看搖滾樂的在地性展現與否可能過於簡化，但由於台灣特殊的語言政治化環境，使得藉由語言來檢視台灣搖滾樂的在地發展有其特殊

³⁶ 〈搖滾？叛逆？邊緣？90年代歌詞新向度〉座談會，1991，轉引自簡妙如。

意義，且 Mitchell(2004)從語言的使用檢視嘻哈類型的音樂與方言使用之間的關係時，也指出在美國主宰當代全球流行文化的優勢之下，許多世界各地的饒舌歌手多不得不以當地方言產製作品，藉由方言道出在地文化根源和處境，展現其在地之姿，方言的使用已成為一種文化抵抗的重要動作，確保在地性的重要策略。因此為了台灣搖滾樂的在地發展，近用台語方言是必須採行的策略。後來這批「新台語歌運動」創作者，被跨國公司收編，開始修正創作轉入主流市場，他們的作品被包裝為「本土創作」，且獲得市場迴響，但就因妥協市場運作，導致這波台語搖滾後來淪為形式複製，使得原有本土意涵漸漸被淡化。

（三）伍佰的台語搖滾

台灣社會中的搖滾樂自民歌運動之後，就一直有著與不良少年連結的刻板印象，所以嘗試組團玩搖滾樂的青年只能躲在角落摸索，但自八零年代中期以後，一直在電台大力推廣西洋熱門音樂的知名廣播節目主持人凌威開了第一家樂吧，帶起地下樂吧風潮後，這群搖滾青年才又開始有了可以上台表演的機會；像是wooden top、人狗螞蟻、搖滾陣地、甜蜜蜜、SCUM、Boogie、女巫店、VIBE、地下社會等等都是台灣搖滾樂界相當知名的地下樂吧；早期這些樂吧多以與廣播電台相同形式經營，由專門DJ播放搖滾樂，搖滾樂像是吧裡的背景音樂，後來慢慢開始有搖滾樂團上台演唱，不過幾乎都是翻唱西洋熱門音樂，九零年代中期以後，在SCUM老闆的要求下³⁷，才轉為創作與翻唱交雜的情況，之後台灣搖滾樂團「自己搞歌」的實幹文化³⁸，才逐漸擴散開來

而原本屬於新台語歌時期創作者的伍佰，在 1992 年參與《少年也，安啦！》電影原聲帶的製作，之後推出首張個人專輯《愛上別人是快樂的事》，雖然當時

³⁷1994 年由骨肉皮主唱阿峰自己當老闆，於台電大樓附近開設SCUM，要求凡登台樂團至少要有自由創作曲，翻唱曲與創作曲交雜，自此開啓樂團創作年代。

³⁸ 因為台灣搖滾樂團自行創作音樂的風氣，是在Scum老闆阿峰鼓勵下所帶動，因而這股樂團創作風氣被稱之為實幹（與SCUM音同）文化。

伍佰的作品已獲得好評，但卻叫好不叫座，所以後來他轉入地下樂吧發展，組成「伍佰&CHINABLUE」樂團，固定在息壤、The Gate、Live Ago-Go 等地下樂吧駐唱，意外帶到樂吧聽樂團現場表演的風潮；在 1992~1994 年，台北的 live house 有這樣一個口號出現：「每個禮拜五聽伍佰」，翁嘉銘紀錄下這樣的場景：

一走進 pub，眼前是層層人牆，除了別人的屁股和肩膀，看不見伍佰一丁點影子……其實，這已經不是第一次了。不知從什麼時候開始，每個禮拜五聽伍佰，成為某一群人的習慣……」（翁嘉銘，1996:122）

伍佰從一開始做搖滾樂就有區隔市場考量，有人做台語歌，有人做搖滾，他知道要跟別人不一樣才会有市場，所以他企圖找出音樂有台灣味、聽起來很新鮮，而且可以變成有效能量的台灣特有節奏感，因此他改編國台語老歌如《墓仔埔也敢去》、《Kiss ME/星星知我心》、《愛你一萬年》，希望藉由將這些歌曲與搖滾樂碰撞，看看是否能產出新的火花；1994、1995 年伍佰連續發行了《浪人情歌》、《枉費青春---伍佰的 Live》兩張現場 live 專輯，創下很高的銷量，伍佰正式打入主流流行音樂市場，成功的將人們的聽覺習慣從錄音間轉為現場演唱，以其獨特的現場表演魅力，吸引越來越多人前往觀看搖滾樂現場演唱，且在之後正式發行專輯時，以全台巡迴現場演唱方式宣傳；1998 年伍佰以全台語創作的《樹枝孤鳥》專輯，開創「新 Band Sound 台語歌」模式，獲得第十屆金曲獎「最佳演唱專輯」，成功在台灣樂壇走出自己的風格（李玉貞，1996；轉引自簡妙如）。

這股因伍佰而帶動樂團現場表演風潮的快速蔓延，讓伍佰在台灣得搖滾樂中的位置無法被忽視，首先，伍佰將台灣原本只屬於地下的樂吧文化，帶進主流商業論述之中，發行 live 專輯的作法，讓本來一直隱於地下的樂吧文化得以借由主流的方式傳播出去，並且讓非搖滾樂狂熱者藉其專輯而知道地下樂吧中的搖滾樂這種音樂，並在喜歡上伍佰後，進一步前進樂吧，參與台灣搖滾的地下場景，而由於伍佰以樂團的形式成功的自地下搖滾樂跨界進入主流流行音樂中，也影響唱片公司提高意願發行其他地下樂團的音樂，導致後來樂團世代的出現，也使得主流和非主流之間界線日益模糊。

再者，伍佰是台灣搖滾樂發展中第一個有意識的希望可以藉由進入主流唱片工業論述方式，讓自己的聲音被聽見的人搖滾樂手，伍佰延續著新台語歌時期，以台語創作搖滾樂，但卻深諳台語是在地語言，在台灣以外的地方，台語創作的將失去號召力，因此他認為必須在商業主流的操作下，透過已經全球化的搖滾樂形式，讓自己的音樂更有世界性（伍佰，2005）；一方面，他將一直以來存在台灣社會中的那些耳熟能詳的台語老歌，加以改寫之外；另一方面他也將台灣歷史事件、或者民間社會的用語寫入其創作之中的作法，如《空襲警報》中，他記錄了台灣在日據時代的社會情形，以及將台灣社會中因為受過日本殖民而存在的外來語寫進歌詞之中，都可以看出其強烈朝向本土的創作風格，羅賓森即曾指出在全球化以及跨國合作的過程裡，邊緣地區的音樂為達到保存在地身份的目的，無可避免的必須進行本土化動作，而那就是將生活的各面向商業化（轉引自林建廷，2005）。

表 4-3-4 《空襲警報》歌詞節錄

歌名	歌詞節錄
空襲警報	<p>空襲警報~~~~</p> <p>阮阿公空襲的時早就已經跌落山腳 阮阿爸上班的糖廠去乎掃甲一坑一嘎 飛凌機若來你就趴落爛溝仔或是土腳 飛凌機飛來的時盛盛叫是有夠大聲 啊~~~~這款的代誌 啊~~~~學校隴無提 啊~~~~那當時那這呢神祕 (未來嘛是非常神祕) 聽說是美軍要來炸台灣的日本兵仔 聽說咱隴總唱著日本的軍歌 聽說咱著要交出鋤頭剪刀 摻ㄉ又ㄉㄉㄉㄉㄉㄉㄉ 說戰爭是保護咱自己的國家 酸酸啲啲酸啲啲 兒仔時的ㄉㄉㄉㄉㄉㄉㄉㄉ 對你的瞭解哪這呢少 自開始我隴當做是阮阿爸在說的談頭 現此時咱是生活在塊不同的世界</p> <p>阮阿嬤的豬圈乎伊燒甲臭火乾 做田的隴嘛走去躲在樹仔腳 阮厝邊有人未付去乎彈到腳 你遠遠無見人是已經就知影</p> <p>歷史的傷害攔有影不是親采 自開始不知咱過去有這多的目屎 不知影飛凌機何時會攔來</p>

二、 本土意識蔓延

台灣解嚴後的十年內，由於開放腳步過慢，所以社會仍處於人民以大小不斷的抗爭形式，爭取各種自由、權力，或者各種社會正義；如抗議萬年國大的三月學運、美麗島事件政治犯特赦的爭取、壓制政治異議法律的廢止、勞工權利爭取的秋鬥大遊行；這股社運、學運的能量，在後來威權勢力消散、或抗爭事件落幕後，其所具備的反叛能量需要尋找新的出口抒發，這時因受台灣主流意識壓抑的地下搖滾樂，便成爲了這個世代最好的精神寄託，而地下樂吧，也順勢變成這個世代的聚集地；這些在學運、社運樂團，一方面希望將搖滾樂佔爲己用，作爲其關懷在地事件的發聲工具，另一方面，他們因爲具有高度的自主意識，所以他們通常也反對一味的追崇西洋搖滾音樂的作爲，認爲台灣的搖滾樂不應侷限在西洋搖滾樂的框框之中，他們嘗試做出屬於台灣的搖滾音樂，不論是在歌詞的內容，或者是在樂曲的美學形式之上。

（一）濁水溪公社

濁水溪公社在台灣一直是台灣最受爭議的樂團，自 1990 年成立以來，就是學運時代的生力軍，他們和所有的學運青年一樣，質疑任何形式的宰制，具有強烈反叛主流體制的自我意識，1992 年濁水溪公社出版「苦悶報」創刊號，刊載「濁水溪公社 92 宣言---射殺鋼琴師」一文中就已簡述濁水溪企圖以恐怖份子的手段破壞建制化音樂教育，闡除外來殖民和內化殖民文化控制的音樂革命理想。算是台灣社會中，針對一味追求西方所謂「搖滾不死」精神的作法提出質疑者中，首先發難的樂團，因爲強烈反對死硬派對於西洋搖滾樂的推崇，濁水溪公社還曾發出以下宣言：

解救學習成長中的青少年於英吉力、德意志舞曲大洋具文化和亞美利堅 MTV 謊言及夾洋自重之權威人士的陷阱，承受不起一大堆用搖滾當幌子的正義人士在大行其道，要一直買新樂器、新唱片、新衣服，該是站出來拉一坨屎然後插一支大旗在上面的時候了，終於找到一種新的方式，可以解釋所有拉出的屎的正當性，說明我們為何而戰，而不是讓那些學者專家品頭論足，我們稱爲「台客」！

深具自主意識的濁水溪公社，反思西洋搖滾樂與自身經驗的距離，認為所有西方的搖滾樂都是西方脈絡下的產出，根本是與台灣無關的東西，不具任何意義；因此他們嘗試做出屬於台灣的搖滾樂，並且對自己的搖滾作品做出新的定義。他們的歌詞常以台灣社會為主題，但並不做出旁觀者的批判，而是將自己納入台灣形形色色的社會文化，像是歌曲中sampling賣藥電台，餐廳秀口白橋段，但以自己特有的思考邏輯加以挪用、嘲諷台灣的文化現象，如在借問中取樣了賣藥電台的口白，而男性尊嚴攻防戰中則是將賣藥電台常使用的宣傳內容寫入創作，但其意卻在指呈男性慾望未獲滿足的憂慮、焦躁與悲哀。

表4-3-5 《男性尊嚴攻防戰》歌詞節錄

歌名	歌詞節錄
男性尊嚴 攻防戰	錢不嫌多 傢伙沒人嫌大 腰酸背痛 工作拼輸少年家阿 金門鎖不密 金水么乂丫來一直漏 人講工具勇健 是家庭幸福的溫泉 人生是黑白的 給水某瞪後腦 腦神經衰弱 卡贏判無期徒刑 別人過五關斬六將 還有能力霸佔釣魚台 我剩一隻爛鳥垂垂 在巷子尾賭八豆仔

在濁水溪公社的歌詞創作中，充斥著關於性器官、或者是髒話的語言，但其實濁水溪的意圖是藉由反社會語言的使用，突顯出其反叛精神；"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符和他們心中的壓迫機器(學校軍隊 統治階級)進行雜交....."³⁹，而除了在歌詞的運用之外，最特別的是濁水溪公社的現場表演，他們他們本著任意混種與自由實驗的精神，以徹底破壞秩序為目的，在事前會先計畫要如何導引表演現場進入無政府的失序狀態，常常正經八百的拿著樂器上台，然後主唱會先像餐廳秀那般唸著一些口白，然後開始演唱，但表演進行到一半卻會慢慢進入失序的情勢之中，演變成激情的行動劇，藉著讓表演現場進入混沌狀態，展現他們的反叛精神。

³⁹轉引自網路資料<http://www.wretch.cc/blog/skinny736/2164075>，上網日期：2006年8月19日

對濁水溪公社來說，搖滾樂乘載他們反叛思想的工具或手段，但不是他們汲汲營營追求的東西，西方搖滾精神不是他們必須努力達到的規格標準，濁水溪公社期望可以「在整個過去台灣的环境、日常生活和過去的音樂中…，在那些看起來奇怪，但是卻實實在在是台灣的東西中，找到自己的位置。」(濁水溪公社，)。

(二) 交工樂隊

交工樂隊⁴⁰成立於1999年，他們以環保議題與客家文化為創作主軸，作了一系列以山歌為基底並融合西洋音樂的客語歌曲，並且直接表明搖滾樂是他們對社會發聲的媒介，是他們參與社會運動的工具，林生祥即在一次訪問中說道(張育章，1999)：

……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國家機器，我們在一個小鄉鎮如何凝聚那麼大的力量？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。

交工的創作主題很廣泛，從第一張專輯「我等來把山歌唱」，反水庫運動，到2001年推出的「菊花夜行軍」，則是藉由反映台灣農民在全球化環境底下遭遇的困境，在歌詞創作中融入大量客語文學、民間俚語。在《夜行巴士》記一位老農的心情中可以見到對政府強行興建水庫不以為然：

⁴⁰其前身是1994年由就讀淡江大學的美濃青年林生祥和一群朋友合組的樂團—「觀子音樂坑」

表4-3-6 《夜行巴士》歌詞節錄

歌名	歌詞節錄
夜行巴士	<p>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 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</p> <p>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 傻狗妄想吃羊羶丸了嗎？ 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</p> <p>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建得屎也可以食</p>

菊花夜行軍則是記錄面臨 WTO 撬開台灣貿易大門後，台灣農民對於面臨外來農產品入侵，被迫轉為栽種高經濟價值植物，但卻仍舊對 WTO 帶來的效應擔心受怕，無可奈何的狂想心情：

表4-3-7 《菊花夜行軍》歌詞節錄

歌名	歌詞節錄
菊花夜行軍	<p>月光華華，點燈照菊花 大菊你若直冒芽 真會累死我自己 自己已三十八 老了才來學噴吶 吹來天不理 就灑尿照自己 月光華華，憂愁千千結 WTO 種菸養豬全潦倒 借錢二十萬，種花五分半 夜半思量起，我渾身起疙瘩 日光燈暈暈，菊花夜行軍 各壺市場路，咬牙踢正步 晚點名 大黃！有！ 舞風車！有！ 金風車！有！ 乒乓！有！ 木瓜黃！有！ 英國紅！有！ 德國紅！有！ 大黃你最有價，你來當大將軍 哀吶，是，長官！ 今我山寮下土地公後面人氏阿成 統帶菊花六萬六千餘支 請命天神 願雨水日照足 花枝高挑花型漂亮 以利市場 願成本拿得回來 大黃一打五十元 小菊一打二十元就好 萬萬不可賤到像蕃薯葉 等一下夜行軍，姊妹兄弟打起精神 現在聽我總司令阿成的口令 全部都有！跑步走！ 菊花夜行軍答數：1234 奏樂！ 廣播口白： 同胞們，以農業培養工業 以工業發展農業 是我中華民國現階段 經濟建設的基本策略</p>

交工創作中最為突顯的是其在選定配器的用心和作法，在「客家現身」中，交工以噴吶聲展現被美濃社區被都市鄙夷或掠奪的生活地景與人的故事，和內在情緒的矛盾緊張；另外像是鑼、雲鑼、八音鼓、廟鼓、堂鼓、梆子、管子、椰

胡、三弦、月琴、鈴鼓這些傳統樂器的聲音內涵扣緊客家民間傳統音樂；除此之外，爲了建立其在地生活的場景，還會出現水桶、保特瓶、汽油桶、大理石板與水泥匠用的刮刀，以及自農村採集而來的山歌班配唱、鐵牛車聲、機車引擎聲、農民口哨聲，透過實驗取材在地生活中的各種聲響，進行拼湊（bricolage）展現出制式樂器所無法輕易擬仿的聲音場景，交工的意圖在不間斷的探索音樂與在地人文環境的關係（張釗維，2003：p.254-255）。總結交工在配器與音樂語言的努力，可以看出他們亟欲擺脫西方民歌與搖滾樂自六零年代以來，對台灣年輕人根深蒂固的影響；本地的搖滾樂團也可以嘗試從在地場景、事件出發，融合在地的聲響來創作，藉草根性的近用，展現出搖滾樂在地反叛能量的可能。

（三）黑手那卡西

同樣由出身於學運世代所組成的黑手那卡西⁴¹成立於1996年，當時關廠事件頻傳，失業率節節升高，福昌、聯福、東菱、東洋等大廠相繼爆發關廠抗爭。一群由工人與工運組織者組成的樂團「黑手那卡西」，便在抗爭聲浪中成立，成爲台灣第一支工運樂團。（張釗維，2003）黑手那卡西樂團因其工運色彩濃厚，故其作品的產生通常多與特定工會抗爭事件密切相關，也因此其演出現場多爲工運抗爭活動的場合；除了在抗議現場演唱抗議歌曲，帶動氣氛外，還會演出嘻鬧、諷刺與批判意味兼具的行動劇，鼓舞抗爭的士氣。

其歌詞創作巧妙地挪用了大眾文化中，一般民眾所熟悉的文化元素，將它轉化成爲工運活動訴求的聲音，像是因應1996年工人秋鬥大遊行而製作的「福氣個屁」，便挪用了維士比廣告中，周潤發高喊「台灣奇蹟背後的無名英雄」與「福氣啦」的廣告詞，將其諷刺性的挪用，寫入歌曲，來抒發勞工藉助提神飲料，耗

⁴¹ 「黑手那卡西」的前身，是在1992年的五一勞動節現身的「黑手合唱團」。這個臨時成軍的合唱團，基本上是為了參加由當時的台北縣勞工局所主辦的勞動節大會（當時的局長郭吉仁也出身工運界，目前是勞委會副主委）；他們在這場「充滿著交響樂、主流中產階級品味」（引述陳柏偉的話）的大會上，高唱國際歌以及從「我現在要出征」改編而來的抗爭歌曲（張釗維，2003：p258-264）。

盡勞力，努力工作，卻換得一身病傷和遭遇老闆落跑的下場的悲憤情緒，並藉此揭露台灣資本主義體系普遍的偽善與不義（張釗維，2003：p262-263）。另外，歌詞中用台語裡的低下用詞「屁」、「毛」、「屎」進行創作，藉以反映了抗爭工人的情緒和使用語言文化，進而挑釁並翻轉社會主流價值，使社會正視工人地位：

表4-3-8 《福氣個屁》歌詞節錄

歌名	歌詞節錄
福氣個屁	經濟的大餅頭家吞 台灣的工人攏無春 野生的動物伊孝姑 幕後的英雄是攏無份 (*) 我咧 福氣啦 福氣啦 福你一塊屁 福氣啦 福氣啦 福你一塊毛 福氣啦 福氣啦 福你一塊屎 (*) 福氣啦 福氣啦 夭壽的頭家賺飽做伊走 台灣錢 淹腳目 失業的工人滿街路 腹肚天天目眶紅 囡仔在號大人哭 * 福氣啦 福氣啦 鴨霸的頭家歸氣甲伊翻！

這股因學運、社運的反文化的搖滾樂團勢力，在九零年代中期學運、社運風潮過後，多在地下樂吧活動發展，雖然濁水溪公社的台灣龐克音樂型態、交工樂隊的民謠搖滾，以及黑手那卡西三者所展現的音樂性相差甚遠，但是他們皆自反主流意識的觀點出發，（濁水溪公社是反對的是一切壓抑的力量，所以期望藉由音樂創造出無政府的場景；而交工反對主流意識型態下都市對農村，以及對邊緣聲音的漠視；黑手那卡西則是反對資方對勞方的壓榨，以及不負責任的態度），他們試圖將搖滾樂佔為己用，嘗試融合在地的聲響、文化元素創作，體現搖滾樂在經過草根性的近用後的在地反叛動能，做為個人理念發聲的工具，（尤其像是交工、黑手那卡西這兩個因社運而生的團體更是如此），改變了台灣搖滾樂一路追隨西洋音樂步伐的發展歷程：自六零、七零年代以來將搖滾樂視為崇尚現代化社會的象徵。而像濁水溪公社質疑「身處台灣社會，卻堅信西洋音樂的搖滾精神」的意義，為對此加以批判，他們嘲諷性的挪用台灣社會底層生活事物，進行具有台灣在地意識的搖滾樂創作，藉此顛覆搖滾的意義，正如 Cvetkovich & Kellner（1997）所指陳的「雖然全球化力量對文化傳統可能造成壓迫和侵蝕，但同時也可能提供材料讓個人得以修正認同，並賦予人民顛覆傳統形式的力量，以創造出一種嶄新而更為解放的文化形式。」。

第四節 1998~2008 新世代避世青年

由於台灣社會自民歌運動以後，一直存在青少年聽搖滾樂、玩樂團是偏差行為的看法，所以使得這些樂團青年只能在躲在地下樂吧，暗自於社會角落中摸索練習，缺乏公開的表演空間；直到1995年曾在SCUM參與演出的美國人Jimi和Wade構想模仿Woodstock概念，在春假期間於墾丁舉辦「春天吶喊」搖滾音樂節活動，廣邀當時地下樂吧的各路搖滾團體參與，沒想到這個由地下樂吧發起的音樂節活動相當成功；而這時北部大學熱門音樂社團串連組成的「北區大專搖滾聯盟」⁴²受「春天吶喊」的啟發，也於1995年舉辦了「搖不死，滾不倒」演唱會，1996年後更擴大為每年固定舉辦的「野台開唱」⁴³，邀請國內外搖滾樂團參與音樂節的演出，自此以後，這類大型搖滾音樂節的活動便開始在台灣社會發展，提供了搖滾青年的公開表演空間。

一、青少年的軟性抗爭

九零年代末期，台灣社會持續著民主開放的腳步，李登輝延續著小蔣時期本土路線，但卻嘗試直接與台灣意識連結，偏離了國民黨一直以來所走的路線，致使人民無所適從，也使得與對岸大陸的關係緊張指數升高，使得此時台灣社會呈現出對於國家未來發展不確定的不安氛圍；而就在1998年「角頭音樂」出版了一張諷刺當年李登輝呼籲「心靈改革」的樂團合輯《ㄎ國歌曲》，以台灣愛國青年為號召，喊出「ㄎ」國口號，響應“心靈改革”，「解解他媽的悶！」⁴⁴，這張專輯集結了自伍佰帶動樂團風氣之後，一直以來在台灣地下樂吧、搖滾音樂節常客的搖滾樂團作品，標示著台灣年輕樂團世代的到來，這群樂團世代成長於台

⁴²「北區大專搖滾聯盟」，由北部各大專院校熱門音樂社串聯組成，聯盟宗旨為「堅守不斷思考、創新的搖滾精神，並鼓勵樂團創作，發展自己的校園音樂文化，進而影響現行體制主宰下的音樂環境。」，1998年因許恆維入伍當兵，由林昶佐接手，在1999年曾改名為「台灣音樂革命軍」，但因名稱太邊緣化，兩千年正式更名為「台灣搖滾聯盟」(Taiwan Rock Ally, TRA)並沿用至今(朱夢慈2000:54)。

⁴³ 野台開唱已於2008年活動當天宣布：2009年將不再繼續舉辦。

⁴⁴ 1998年角頭音樂，集結董事長、五月天、四分衛、夾子等新興地下樂團的創作出版《ㄎ國歌曲》。「解解他媽的悶」為專輯文案用語。

灣社會解嚴、媒體解禁後，的自由環境下，幾乎沒有經歷任何威權的壓迫，這些成長於解嚴後的新世代缺乏明確反抗對象，雖然他們仍然藉由搖滾樂來表達對於教育制度、或成人社會的不滿，但他們的音樂並不像前一個世代那樣憤怒、批判。

以「軋車」一曲，參與《ㄎ國歌曲》合輯的五月天就是這個世代的代表，五月天的成員包括主唱阿信、吉他手怪獸、石頭，貝斯手瑪莎、鼓手冠佑，五月天是在台灣地下音樂場景扶持成長的搖滾樂團，他們自高中時期便開始玩音樂，九零年代初期以後，也就是這些團員大學時期，曾參與校園社團串連的北區大專搖滾聯盟運作，積極參與春天吶喊、野台開唱、海洋音樂季等音樂節活動，並且在以團名 So Band 在地下樂吧固定駐唱，在當時的地下音樂界小有名氣；受角頭音樂之邀，參與「ㄎ國歌曲」，發表第一支「軋車」後，便受到矚目，1999 年與滾石簽約之後，發行首張創作專輯「瘋狂世界」，遂即帶起學生樂團風潮，受到廣大青少年族群的接納與認同，專輯大賣，並且多次入圍金曲獎，2001 年金曲獎首度將最佳樂團獎獨立出來後，便以「愛情萬歲」專輯獲獎，2004 年以「時光機」專輯二度獲獎。

和伍佰一樣，五月天也曾長期在地下樂吧駐唱，加上積極參與音樂節活動的磨練下，現場實力相當，主唱阿信擅長在演唱會現場與歌迷互動喊話，煽動樂迷的功力十足；自首張專輯開始，宣傳專輯都以全台巡迴演唱，此外，連年舉辦大型演唱會，對青少年的號召力驚人；除地下色彩較濃的第一張專輯外，五月天的整體曲式偏向流行抒情搖滾，並不特別突出，但是主唱阿信的創作卻對年輕人而言，具有相當的感染力；主要是因為其歌詞中，寫出這個世代的台灣年輕人不論是在人生、友誼、夢想、青春，以及愛情觀，阿信曾說道：

自己在創作過程中，常常必須與文字對抗，經歷實驗與組合的過程。他並思索人與世界的關係—觀察存在的姿態與感應靈魂的重量，將艱澀的生存課題，轉換為易於傾聽的音樂符碼，簡單卻深刻地深入樂迷心中⁴⁵。

⁴⁵野葡萄，「存在主義搖滾客--五月天阿信」，野葡萄文學誌，2005：9

五月天成長於解嚴後的台灣社會，並沒有經歷國民黨推行國語政策的語言的箝制，所以在阿信的創作中，就可以看到他可隨心所欲的運用台語或者是國台語混用來進行創作，不見任何驚扭；另外，五月天所屬的世代，由於威權體制已解除，且因經濟轉為工業、服務業發展，正式步入開發中國家的行列，中產階級增多的影響，所以階級差異在這個世代中所造成的影響並不明顯，階級意識淡薄，所以其反抗意識較常展現在對於成人社會或教育體制抗爭的問題上：

表4-4-1 《尬車》歌詞節錄

歌名	歌詞節錄
軋車	<p>是按怎阿花和阿嬌 攞無佳意我 我撇車技術一流 無人和我軋 是按怎學校的老師 攞無疼痛我 是不是 ABCD 看無 卡愁就攞免教 老爸老母歸工底罵 喋喋喋唸無知唸啥 是按怎哪會按呢 身邊的問題一攤 這時陣上好作陣來去軋車 作陣來軋車 作陣來軋車 毋管伊警察底抓 毋管伊父母底罵 只要我引擎催落 無人可當甲我軋 在這我最快 最ㄟY 最大 是按怎今日觀眾攞底打拍仔 逐家看我一個親像 Super Star La La La La La La La La La La 愈騎愈快愈爽我想欲唱歌 頭腦底飛 身軀底顫 風底吹我 心底流汗 是按怎那會這爽 要瞭解我的感覺 這時陣上好作陣來去軋車</p>

五月天隨心所欲的以國語、或台語進行創作，則展現出台灣搖滾樂發展已脫離自黑名單工作室以來，藉由台語創作來凸顯搖滾樂在地反叛意義；在台灣搖滾樂發展上，五月天除了承接了伍佰在主流、非主流之間跨界的意義之外，其在主流音樂媒介上暢銷的表現，也使得台灣有更多人接觸到台灣搖滾樂並且認同它；這些本土創作者，勢必在面臨全球化趨勢，藉由商業化，凸顯自己的聲音，而不是讓在地的聲音淹沒在跨國文化的商品裡；另一方面，五月天所代表的校園樂團姿態，吸引了更多台灣年輕人投入玩團、音樂創作的領域，可以說自五月天以後，學生樂團世代開始在台灣社會嶄露頭角。

二、青少年的自我抒發

兩千年以後，「海洋音樂祭」加入了大型音樂節的行列，「海洋音樂祭」是由台北縣政府觀光局和長期支持台灣搖滾樂發展的角頭音樂一起舉辦的音樂節；其具官方色彩濃厚，可視其代表著台灣搖滾樂在地下樂吧和民間團體舉辦的音樂節兩者的努力下，已被商業力量和官方論述接受，且進一步將其納入主流論述之中；而「海洋音樂祭」的活動，除了讓各個樂團以對戰方式匯演之外，另外還有海洋音樂大賞活動，每年邀請國內知名音樂人擔任評審和觀眾票選方式，選出每年表現優秀的樂團，海洋音樂大賞成爲近年來玩團青年，得到自我認可的一個公開比賽，每年有數以百計的搖滾樂團報名參加；而獲得海洋音樂大賞的樂團或搖滾樂手，沒多久就會在唱片市場發行專輯，如旺福、蘇打綠、圖騰、盧廣仲等等；這種在非主流獲得肯定後，轉入主流的模式，使得主流/非主流間界線模糊，唱片公司已不會像八零年代那樣完全企畫設定樂團的走向，因爲這些從非主流而來的樂團本身強烈的風格，即具有號召力，也是一個賣點，所以多會讓樂團維持本來的形式風格，不會加以干涉太多（雖然相較於獨立音樂仍受到較多的拘束）。

台灣搖滾樂團就在地下樂吧、音樂節、和唱片工業三方支撐下，全面性的開展，每年好幾百個、各種風格的樂團報名參加海洋音樂祭，這些樂團呈現出來的都是很年輕的氛圍，他們不像過往的搖滾青年，因爲被困在「玩搖滾樂就是不良少年」的意識型態下，只能長時間躲在角落摸索；也不像九零年代初期至中期，有明確反抗目標，展現的搖滾樂面貌也不若學運、社運樂團那樣憤怒、批判。

而在兩千年政黨輪替後，強調台灣本土意識的民進黨陳水扁獲選總統，本土意識晉升主流地位；政府的語言政策以多元、開放爲目標，大力推行母語學習，成立原住民電視台與客家電視，兩岸關係則因具台灣獨立色彩的民進黨領導，對峙的緊張氣氛升高；雖然在此時期台灣社會已完全民主開放，但因爲政黨輪替，而一再出現於選舉中族群對立的情形，卻使得整個社會瀰漫著紛亂的氣氛。觀察

這時期的搖滾樂可以發現，這些青年世代無力解決因政黨輪替，選舉而發生的社會爭議事件，所以顯現出一種躲避紛亂社會的避世心態，這種心態卻以兩種截然不同的風格呈現，一為尋求趣味玩樂的愉悅，如旺福；另一則是偏向自我內省式的創作，像是蘇打綠。

(一) 尋求愉悅的旺福

2002 年曾在海洋音樂祭獲得評審團大獎的旺福樂團，其樂團最大特色是以逗趣的復古嬉皮風格與造型，曾經換過女主唱，但基本上樂團運作是以姚淩民為核心，包辦詞曲創作和演唱，樂團表演形式為有點像是那卡西，女主唱在歌曲間奏需要帶動現場氣氛，旺福的搖滾樂以像是玩音樂的方式呈現，不論是在歌詞創作、編曲或者是演唱方式皆是如此，在《水蜜桃輓歌》中混合穿插國、台語的歌詞創作，除了顯示現今台灣社會在民進黨執政以後，大力推行母語的政策下，語言分界日益模糊的情況，一方面也是因為塞八、毛、屎、咖噌等台語低俗字詞的使用，呈現出的語言落差有較大的反差效果，增加了歌曲的趣味，而連續同字像是結巴一樣的歌詞結構產生的趣味也顛覆了流行音樂的製作格式：

表4-4-2 《水蜜桃輓歌》歌詞節錄

歌名	歌詞節錄
水蜜桃輓歌	屁股型的外表 但是說起味道 絕對不是屁股周圍的那種塞八味道 薄紗般的外表 絕對不是蒜頭 看起來就像是太陽曬的太過頭然後脫皮 我就是 那那那那 蜜桃 成熟的蜜桃 滿臉都是毛 傳說中 的的的的 仙桃 不是愛福好 吃了屎袂落 我就是 水水水水 蜜桃 我不是菜頭 也不是櫻桃 外表像 咖咖咖咖 咖噌 咖噌的外表 但沒有塞的味道

雖然先前黑手那卡西為了勞工抗爭也曾在「福氣個屁」中，採用屁、毛、屎等尖銳遣詞，反映抗爭工人情緒；但旺福在歌詞中的塞八、毛、屎，卻可以從其歌詞前後文以及編曲等脈絡，就可知道這是為了趣味而用，為了水蜜桃，旺福竟然專門寫了一首歌，就可以知道其挑戰無聊趣味的用意，且搭配輕快的曲風更是讓趣味更為突顯。

另外，像是【肝功能衰竭】也同樣在歌曲創作中，近用了台灣文化特有元素，像是老歌「美酒加咖啡」、青蛙王子，以及在台灣文化因曾經歷日本殖民而繼續使用的日文單詞歐西摸裡（濕紙巾）；除此之外，在台灣電視廣告文化中，已經深植民眾記憶的「愛肝」廣告意象，也被挪用進這首歌裡。

表4-4-3 《肝功能衰竭》歌詞節錄

歌名	歌詞節錄
肝功能 衰竭	乾乾來乾一杯 吸一下吸一下(台語) 美酒加一杯咖啡 今天要不醉不歸 趕趕趕的很累 坐一下坐一下(台語) 歐西摸裡擦擦嘴 來杯溫暖的sake 敢敢不要歹勢(台語) 牛皮勇敢吹 不管是是還是非 吹到脫皮(台語)才最美 肝肝功能衰竭 不要喝太多(台語) 三分醉意就OK 不要到警局過夜 來來這位先生(台語) 我敬你一杯 快樂不分前後輩 歡樂時光別浪費 癩癩蛤蟆的美 不怕沒人追 痛快喝下這一杯 青蛙王子也下跪 賴賴賴皮會衰 輸了別鬥嘴 啪來鼓來有來回 君子不計較酒杯 lai lai lai jo bo ne 你請客我乾杯 聊東聊西聊南北 往事一起來回味

(二) 回歸自我感知的蘇打綠

而相對於旺福尋求趣味玩樂的搖滾樂創作，近幾年台灣搖滾樂具代表性的搖滾樂團蘇打綠，卻是呈現出另一番面貌。蘇打綠一路以校園樂團之姿，獲得2001、2002年的金旋獎、2003年參與海洋音樂祭小舞台演出，2004年獲得貢寮國際海洋音樂祭評審團大獎，2006年與「林暉哲音樂社」簽約，之後開始「The Wall」現場演唱，隨著發行專輯，連續在2006、2007年金曲獎舞台上大放光芒。

延續五月天以來學生樂團的姿態，比較特別的是，蘇打綠的成員由於其中成員受過古典音樂訓練，其作品中可以見到欲融合搖滾與古典的企圖；不過，蘇打綠的作品主要以清新的民謠搖滾風格為主，搭配主唱雌雄莫辨的特殊嗓音，和時而呢喃哼唱，時而歇斯底里的聲音表現，加上歌詞以詩般的語言呈現，企圖以各種狂想譬喻展現出其內心情感，交雜著嘲諷、適量哀傷與超脫，全然自我內省式的情感抒發；在蘇打綠的創作中可以見到其突現當代台灣年輕人無力解決開放的

台灣社會卻時不時上演的拉扯紛亂（如，府前抗爭、倒扁運動），只好以避世的態度面對，遁回自我空間，在他們的小宇宙中，很明顯可以看到這樣的意圖。

表4-4-49 《小宇宙》歌詞節錄

歌名	歌詞節錄
小宇宙	左手邊有個年輕人插隊 看一眼看一眼眼神充滿不屑 電扶梯一對情侶相依偎 你看我我看你擋在走道左邊 右手邊一個婦人丟紙屑 走向前走向前好像沒有不對 公車站車門停在我面前 擠向前擠向前把我擠回路邊 賣衣服的店員態度就好像 我花錢我花錢只是買她臭臉 不太熟的朋友靠近我身邊 他的嘴他的臉充滿世故氣味 為何這城市為所欲為 我只要只屬於我的宇宙 給自己一些從來沒有過的寧靜快樂季節 已老去的歲月化成蝴蝶都飛翔在我的房間 向時間交換來的新語言和心上的山水說聲謝謝 面對著那些不美的世界都不想不去掛念 左手邊車水馬龍吐著煙 壓過線闖過街直到我看不見 右手邊充滿暴躁的情節 一支筆一條線通通劃下句點 回到我的世界 無謂的事都走遠 左手邊窗簾拉開了一些 我的房間我的身邊多了一些光線 一瞬間瞳孔縮小了一些 我的房間我的身邊充滿鮮豔藍天 右手邊音樂放大了一些 我的房間我的身邊多了一些氣味 一瞬間心門拉開了一些 我的房間我的身邊充滿想像空間

Charlie Gillett曾在The sound of the city一書中，將年輕人玩搖滾樂指為為城市聲音：

城市的聲音是殘暴的、壓迫的，並且強加任何走進它街道中的人身上。很多的居民，為了生活而工作，是依著脫離城市的次數的可能性來衡量他們的自由。但是，就在五零年代中葉，幾乎所有的都市文明中，青少年投注他們的自由於城市內，從搖滾樂的節拍中激勵與自我肯定。搖滾樂可能是第一個毫無保留的揭發城市生活特性的流行文化形式，而以往這些城市特性是最被批評的。在搖滾樂中，大聲的、重複的城市生活之聲，效果上在被生產於旋律和節奏中。(Gillett, 1996; 轉引自張釗維 & 何東洪, 2000: p. 173)

這時期台灣的年輕樂團世代，雖無力解決的社會對立和紛爭的問題，卻可藉由將搖滾樂轉回自我，抒發鮮明的個人自我情感；或者藉由玩弄搖滾樂，在無所適從的社會之中，尋得個人生活的趣味。

第五章 結論

本研究自對搖滾樂的在地化歷程提問出發，透過歷史文獻分析和批判論述分析兩種研究方法，觀察搖滾樂自 1954 年跟隨著美軍電台開播以來至今在台灣的發展情形，指出搖滾樂在台灣社會脈絡下所呈現的在地意義，經研究分析發現劃出四個歷史分期：

（一） 1954-1982 美國化象徵與反思

搖滾樂發展初期，台灣社會一方面因受到美國各方面的扶植，隨著美國大兵而來的西洋熱門音樂（搖滾樂），在當時親美意識高張的社會氣氛下，被台灣年輕學子視為是美國現代化、進步生活、時髦象徵，一味的崇拜與追隨，而國民黨政府因沒有意識搖滾樂在西方國家造成的衝擊，所以也不限制人民接收這類的音樂資訊；但另一方面當時台灣社會實際上仍處於戰時嚴格管制的狀態，資訊無法正常流通，那些積極接觸搖滾樂的年輕學子並無法得知西洋搖滾音樂的創作背景，所以搖滾樂初在台灣並無受到壓抑，不見其原本在西方社會中的反叛性，是美國化象徵的追崇。

但隨著台灣社會轉型，資訊開始慢慢流通，以及首批和赴美求學的學子學成歸國，關於搖滾樂的背景知識慢慢傳入，在漸漸具有脈絡的聆聽情形之下，台灣年輕學子對西洋熱門音樂的感受更加深厚，尤其是民謠搖滾具有社會意義、親近土地的歌詞；而就在此時，台灣面臨到國際地位受孤立的窘境，且社會因美國背叛，受到巨大的打擊，年輕學子反思一味追隨美國、翻唱西洋熱門音樂的意義，因而造成具有在地意識的民歌運動；雖然就如同當時積極現代化的台灣社會，仍以美國為進步社會的模仿範本，民歌運動也是在西洋民謠搖滾的啟發下而發生，但因民歌運動而起的反思，促進台灣搖滾樂思考與在地的關係，所以七零年代中期以後的搖滾樂手面臨了究竟是要在音樂形式上尋得在地性，還是要透過中文創作來尋得在地性的問題。

（二） 1982-1989 社會批判之音驟起與消失

而八零年代的羅大佑因早期曾參與民歌運動，深諳民歌親近土地的創作精神，他嘗試把民謠這種具有社會關懷的創作精神加入西洋搖滾樂之中，創作出具有批判社會現狀的搖滾歌曲，由於這種深具批判的搖滾歌曲，在羅大佑之前，從未出現在台灣音樂發展中，所以羅大佑的歌曲對解嚴前夕的台灣社會產生了相當大的衝擊，而這個衝擊的力道因為羅大佑的專輯大受歡迎而更加強烈；雖然後來因為商業勢力將其理解成反叛商品加以操作，使得這種社會批判聲音因而中斷。

（三） 1989-1998 本土意識覺醒與蔓延

後來，因為解嚴，使得各種在先前戒嚴時期台灣社會中被壓抑的聲音慢慢浮現，如台語；加上水晶唱片帶入西洋新音樂風潮，鼓勵發展本土的「新台灣音樂」文類，帶動一股本土意識開始覺醒；因台灣社會特有的語言政治化環境，而受壓抑的台語在解嚴後所爆發的反彈能量，被黑名單工作室納入《抓狂歌》中，用台語寫出對台灣社會現象的批判，加上結合具有更強反叛能量的新音樂，使得《抓狂歌》顯現出更重的反叛力道；抓狂歌之後的新台語歌運動、伍佰的台語搖滾都顯現出因本土意識崛起而翻轉台語位階的社會意義，台語的強烈草根性也使得搖滾樂與在地的連結更加深入；雖然僅以語言的使用來看搖滾樂的在地性展現與否可能過於簡化，但面臨西洋文化強勢主宰當代全球流行文化發展的情形下，為了台灣搖滾樂的在地性發展，透過台語等方言道出在地文化根源和處境，展現文化抵抗和在地之姿是必須採行的策略。

九零年代中期以後，台灣社會因學運、社運而出現的抗爭文化，也改變了台灣一路追隨西洋音樂步伐的發展歷程；一方面，這些學運、社運樂團，因為從對土地、社會的關懷出發，搖滾樂只是被他們佔用作為社會運動的發聲工具，而非崇拜的標的；另一方面，這些學運、社運團體反思過往台灣社會一味堅信西洋音樂的搖滾精神的意義，並加以批判，他們嘗試藉由融合在地的聲響、文化元素創

作，嘲諷性的挪用台灣社會底層生活事物，進行具有台灣在地意識的搖滾樂創作，體現搖滾樂在經過草根性的近用後的在地反叛動能，藉此顛覆搖滾的意義。

（四） 1998-2008 新世代避世青年

而進入兩千年以後，台灣的搖滾樂在樂吧、音樂節、和唱片工業三方支撐下，全面性的開展，年輕人投入樂團創作變成一種流行，每年有幾百個、各種風格的樂團報名參加海洋音樂祭，這些樂團呈現出來的都是很年輕的氛圍，他們不像過往的搖滾青年，被困在「玩搖滾樂就是不良少年」的意識型態下，只能躲在角落摸索，而是可以正大光明的站上舞台，和其他樂團互相較量切磋。

由於台灣社會已從過去威權體制走出，這些成長於解嚴後的新世代缺乏明確反抗對象，雖然他們仍然藉由搖滾樂來表達對於教育制度、或成人社會的不滿，但這個世代的搖滾樂是以較為軟性的抗爭方式去表達心情，不像上一個世代那樣的憤怒；新世代必須面對的因為政黨輪替，而社會因選舉而出現的族群對立問題，新世代無力解決社會爭議對立而出現的亂象，只能消極的寄託於搖滾樂躲避紛亂世事，台灣這時期的搖滾樂是青少年找尋愉悅、或抒發自我感受的出口。

上述是至 2008 年為止，台灣搖滾樂在各時期所呈現的在地意義，但在全球化的影響、台灣社會持續發展，和搖滾樂內部的自我顛覆力量三者的互動下，台灣搖滾樂的在地意義必然隨著歷史的邁進而持續轉變。

參考文獻

一、 西文資料

- Avelar, I. (2003). Heavy Metal Music In Postdictatorial Brazil: Sepultura and the Coding of Nationality in Sound. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 12(3), 329-346.
- Bayton, Mavis 1993. Feminist Musical Practice: Problems and Contradictions. In Bennett, Tony et al (ed). *Rock and Popular Music : Politics, Policies, Institutions*, New York: Routledge. Pp. 177-192.
- Bennett, Andy (2001) 《流行音樂的文化》，孫憶南譯，台北：書林。
- Brown, C. T.([1992]1995). *The Art of Rock and Roll*, 《搖滾樂的藝術》，林芳如譯。台北：萬象。
- Cvetkovich,A. & Kellner,D.(eds.)(1997). *Articulating the Global and the Local*, Colorado: Westview.
- Dobrotvorskaja, E. (1992). Soviet Teens of the 1970s: Rock Generation, Rock Refusal, *Rock Context*, . *Popular culture* 26(3), 145-150.
- Dyer,R.(1990).’ In defence of disco,’ in Frith, S & Goodwin,A.*On Record: Rock, Pop, and the Written Word*,New York/ London: Pantheon/Routledge,Pp.410-418
- Frith, S. (1993). *搖滾樂社會學* (彭倩文, Trans.). 台北: 萬象.
- Frith, S. & McRobbie, A.(1990).’ Rock and Sexuality’ . in Frith, S & Goodwin,A.*On Record: Rock, Pop, and the Written Word*,New York/ London: Pantheon/Routledge
- Frith, S. (1988). *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Groce, B. Stephen and Cooper, Margaret. 1990, ‘Just Me and the Boys? Women in Local-Level Rock and Roll,’ *Gender and Society*, 4(2): 220-229
- Krenske, L. & McKay, J. (2000). ‘Hard and Heavy’ : Gender and Power in A Heavy Metal Music Subculture. *Gender, Place and Culture*, 7, 287-304.

- Morley, D. and Chen, Kuan-Hsing. (eds.) (1996) Stuart Hall, London: Routledge.
- Lee, S. (1995). Reexamining the concept of the “independent” record company: the case of Wax Trax! Records. *Popular Music* 14(1), 13-31.
- Lindberg, U. & Sernhede, O. & Fornas, J., (1995) In *Garage Land: Rock, Youth and Modernity*. transl. by Jan Teeland. NY: Routledge
- Palmer, R. (2004). *Rock & Roll: An Unruly History* (蔡明錕 and 文鎧威, Trans.). 台北: 商業週刊.
- Sturma, M. The Politics of Dancing: When Rock'n'Roll Came to Australia. *Journal of Popular Culture*, 125-142.
- Thornton, S. (1995). *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity.
- Walser, R. (1993). *Running With the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Wesleyan University Press.
- Weinstein, D. (2000). *Heavy Metal: The Music and Its Culture*. Da Capo Press.
- Wicke, P. (1990). *Rock Music: Culture, Aesthetics, and Sociology*. Cambridge University Press.

二、 中文資料

- 方巧如. (1996). 民國七十年代台灣的國語搖滾樂團所建構的夢想世界及其限制. *中外文學*, 25(2), 82-118.
- 王文科 (編譯) (1994)。質的教育研究法。台北：師大書苑。
- 王致堯 (2001)。《中國意識在台灣社會政治發展過程中之角色分析》。中國文化大學中國大陸研究所碩士論文。
- 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*. 中正大學, 嘉義.

- 王啓明. (2002). *1960年代反叛文化對臺灣的影響*. 中國文化大學, 台北.
- 朱夢慈. (2001). *台北創作樂團之音樂實踐與美學-以「閃靈」樂團為例*. 臺灣大學, 台北.
- 江文瑜. (1996). 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.
- 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——一個徵兆性的考察*.
- 李岳奇. (1996). *流行樂壇最前線* (1 ed.). 台北: 遠流.
- 李欣霖. (2004). *重金屬樂之整合行銷傳播策略*. 臺灣大學, 台北.
- 李嘉齡 (2005) 。語言運動在近年台灣認同政治上的角色。未出版之博士論文，國立嘉義大學國民教育研究所，嘉義。
- 李碩. (2007). *搖滾台灣：台灣重金屬樂迷的文化認同與實踐*. 世新大學, 台北.
- 杜維運. (1979). *史學方法論*. 台北: 華世.
- 周蕾. (1995). *寫在家國以外*. 台北: 駱駝.
- 林欣宜. (2000) .*當代台灣音樂工業產銷結構分析*, 元智大學, 桃園
- 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*. 國立臺灣師範大學, 台北.
- 林怡伶. (199). *流行音樂產製之研究*. 政治大學, 台北.
- 林怡伶. (1996). 複製或原真？主流與非主流音樂之事實與迷思. *中外文學*, 25(2), 10-31.
- 林怡瑄. (2002). *台灣獨立唱片研究*. 政治大學, 台北.
- 林建廷. (2005). 台客電子舞曲的文化政治意涵—以「閃亮三姊妹」為例. *文化研究月報*, 47.
- 邱仕弘. (2005). *反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起*. 交通大學, 新竹.
- 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*. 臺灣大學, 台北.

- 徐德寰. (2007). 「你是王嗎？」-跨媒體藝術創作論述. 交通大學 新竹.
- 翁秀琪 (1998)。批判語言學、在地權力觀和新聞文本分析：宋楚瑜辭官事件中李宋會的新聞分析。《新聞學研究》，57，91-126。
- 翁嘉銘. (1996). 迷迷之音—蛻變中的台灣流行歌曲 (1 ed.). 台北: 萬象.
- 翁嘉銘. (2004). 搖滾夢土·青春海岸：海洋音樂季回想曲 (1 ed.). 台北: 滾石文化.
- 馬世芳. (1998). 寂靜的聲音:1996 聯合文學, 14(5), 174-176.
- 馬世芳. (2006). 地下鄉愁藍調 (1 ed.). 台北: 時報文化
- 馬清. (1997). 搖滾樂 (1 ed.). 台北: 揚智文化.
- 張育章. (1996). 望花補夜：台灣地下音樂發展的歷史脈絡. 中外文學, 25(2), 109-129.
- 張鐵志. (2004). 聲音與憤怒—搖滾樂可能改變世界嗎？ (1 ed.). 台北市: 商周出版：城邦文化.
- 莊景和. (2005). 正統性的對戰：台灣嘻哈饒舌樂的音樂政治. 國立臺灣師範大學, 台北.
- 許建榮. (2005). 音樂、土地與國家：全國搖滾聯盟與台灣當代社會. 國立花蓮師範學院, 花蓮.
- 陳妍君. (2001). 龐克研究—從英國的「性槍」到臺灣的「無政府」 台北市立教育大學, 台北.
- 陳儒修. (1996). 台語搖滾初探. 中外文學, 25(4), 134-142.
- 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. 成功大學, 台南.
- 馮靖惠. (2007). 圖騰樂團音樂實作的美學與真誠性. 國立臺灣師範大學/, 台北.
- 黃皓傑. (2003). 兩個樂團的產銷分析—以交工及閃靈為例. 中正大學, 嘉義.
- 楊克隆. (1998). 台灣流行歌曲研究. 台灣師範大學, 台北.
- 楊雅馨. (2005). 台灣搖滾樂團女樂手之樂團經歷研究 臺灣大學, 台北.

- 翟本瑞&尤惠貞. (1992). 音樂與心理 *鵝湖*, 18(2), 17-21.
- 劉世鼎. (1998). *跨國唱片公司在台灣的歷史分析: 1980-1998*. 輔仁大學, 台北.
- 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*. 淡江大學, 台北.
- 劉雅芳. (2007). *王明輝與黑名單工作室: 台灣新音樂生產的第三世界/亞洲轉向*. 交通大學, 新竹.
- 蔡宜剛. (2000). *搖滾樂在台灣之可能與不可能*. 清華大學, 新竹.
- 蔡岳儒. (2006). *台灣搖滾樂的在地實踐與文化認同*. 成功大學, 台南.
- 蔡明振. (2004). 「時代樂府」—民國六〇年代〔七〇年代〕校園民歌之研究. 中國文化大學, 台北.
- 鄭凱同. (2004). *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*. 淡江大學, 台北.
- 鄭嘉揚. (2004). *愛情流行歌曲對歌迷愛情態度之影響關聯-以五月天之愛情歌曲與歌迷為例*. 中國文化大學, 台北.
- 龍煒璿 (2007), 《臺灣社會工作概論課本對社會工作專業形象的描繪》, 東吳大學社會工作學碩士論文。
- 戴昀. (2006). *台灣獨立唱片廠牌實作: 以小白兔橘子唱片為例*. 政治大學, 台北.
- 簡妙如. (2002). *流行文化, 美學, 現代性: 以八、九〇年代台灣流行音樂的歷史重構為例*. 政治大學, 台北.
- 簡妙如. (2003). *流行音樂意味著什麼? 流行文化的科技、市場、差異主體性與真誠性的解構*. Paper presented at the 中華傳播年會, 新竹.
- 羅悅全. (2000). *秘密基地: 台北的音樂版圖* (1 ed.). 台北: 商業週刊.
- 羅麗達. (1997). 大陸一代青年人的心聲——崔健的搖滾歌曲. *東亞季刊*, 28(4), 169-186.
- 蘇峰山 (2004)。論述分析導論。載於林本炫、何明修主編，質性研究方法及其超越。嘉義：南華大學教育社會研究所出版。

三、 音樂專輯

五月天（1999）。《尬車》，滾石唱片。

伍佰。（1999）《空襲警報》，魔岩唱片。

交工樂隊。（1999）《我等就來唱山歌》，串聯有聲出版社。

交工樂隊。（2000）《菊花夜行軍》，串聯有聲出版社。

林強（1990）。《向前走》，滾石唱片。

旺福（2004）。《旺福同名同姓專輯2》，豐華唱片。

黑名單工作室。（1989）《抓狂歌》，水晶唱片。

黑手那卡西。（1997）《福氣個屁》，台灣勞工教育資訊發展中心及工委會。

濁水溪公社。（1999）《台客復仇》，馬雅唱片。

羅大佑（1982）。《之乎者也》，滾石唱片。

羅大佑（1983）。《未來主人翁》，滾石唱片。

羅大佑（1984）。《家》，滾石唱片。

蘇打綠（2006）。《小宇宙》，林暉哲音樂社。

四、 其他資料：

馬世芳、吳清聖. (1995). 解讀羅大佑，《羅大佑自選輯》，滾石

破報與濁水溪公社小柯的對話，上網日期：2007年4月7日，

http://bbs.taiwantp.net/cgi/roadbbs.pl?board_id=7&type=show_post&post=9

張鐵志（2005），濁水溪公社：一場顛覆苦悶的台客革命，上網日期：2006年10月3日，<http://blog.yam.com/SoundsandFury/articl>

羅悅全（1999）與濁水溪公社一席過於嚴肅的訪談文，上網日期：2006年10月3日，<http://iwebs.edirect168.com/main/html/jeph/36.shtml>