

南 華 大 學
傳播管理研究所
碩士論文

後殖民之歌：台灣流行音樂的中國風

The song in the postcolonial context:
The Chinese style of Taiwan popular music

研 究 生：鐘傑聲

指 導 教 授：劉平君 博士

中 華 民 國 97 年 6 月 18 日

南 華 大 學

傳播管理所

碩 士 學 位 論 文

後殖民之歌：台灣流行音樂的中國風

研究生：鍾傑聲

經考試合格特此證明

口試委員：劉子良
高如虹
潘仁祥

指導教授：劉子良

系主任(所長)：張裕宏

口試日期：中華民國 97 年 6 月 18 日

《摘要》

「中國風」是近代台灣流行音樂相當重要的類型，起自 70 年代民歌時期，至今歷久不衰，並與台灣的後殖民情境有密不可分的关系。本文以荷米·巴巴 (Homi Bhabha) 的後殖民論述為分析架構，揭示殖民權力的不穩定性，解構殖民雙方二元對立的權力關係，在間隙中的含混曖昧如何蘊積批判能量，利用擬態學舌、陽奉陰違的策略，顛覆霸權結構。

本文以批判論述分析與歷史文獻分析法，重構文本的社會脈絡，一步步拆解殖民者與被殖民者如何利用中國風，描繪數十年來時空轉換與權力鬥爭的軌跡，共可分為三個時期，第一在中國殖民與本土雜音並存 (1975~1985) 時期的中國風，具有中國中心主義宰制與抵抗西方文化入侵，殖民與反殖民共存的雙重意涵，並同時蘊藏反動的雜音。二、本土勢力崛起 (1985~2000) 之際，中國風似乎處於「缺席」狀態，這個缺席反應中國中心主義，所代表的殖民權威式微，以及被殖民者本土勢力漸大的現象，並開始與不同的文本結合，產生新的面貌。三、本土意識深化與被殖民者反撲 (2000~2008)，此時被殖民者的抗爭獲得勝利，開始進行一連串本土化運動，中國風做為嘲仿與諧擬的反殖民策略，消解中國意涵的崇高性。隨著全球資本主義深化，泛華人民族主義成為中國風通行各國華語唱片市場的關鍵。

本研究揭示台灣後殖民情境的權力軌跡，被殖民者幽微的抗爭策略以及殖民霸權的支配技術。殖民情境造就中國風的興衰，展現相對應的抵抗意涵，顛覆霸權的行動，在混雜文化交融下創生反動的本土力量，彰顯「中國意涵」的多義與權力的不穩定性。

關鍵字：流行音樂、中國風、後殖民、擬態、混雜、荷米·巴巴

《Abstract》

The Chinese style has been an important genre in Taiwan's popular music since 1970's and grounded in postcolonial context. The study explains the unstable power of colonial and critical energy of mimicry strategy by invoking Homi Bhabha's postcolonial discourse.

This thesis re-structs the context of Chinese style music by critical discourse analysis and historical analysis that explores how the colonizer and the colonized used it to control or struggle. It divides in three dimensions: 1. The coexistence of Chinese colonial and local noise (1975~1985). 2. The rise of local power (1985~2000). 3. The deepened local consciousness and the counterattack of colonized(2000~2008). The Chinese style music became lack or popular with the postcolonial context which was also used by colonizer's culture control and mimicry strategy of anti-colonial power. Moreover the Chinese style music reveals the "pan-Chinese nationalism" in capitalism globalization.

By analysis of the Chinese style in Taiwan popular music is to sophisticate the blurry colonial dominative skill and critical strategy of the colonized in the hybridity postcolonial social.

Keyword: popular music, Chinese style, postcolonial, mimicry, hybridity,

Homi • Bhabha

目錄

第一章 研究目的與問題意識	1
第二章 文獻探討	3
第一節 何謂後殖民理論	3
第二節 荷米·巴巴的後殖民論述	5
一、曖昧矛盾（ambivalence）的混雜（hybridity）狀態	7
二、擬態（mimicry）	8
三、第三空間（third space）	10
第三節 中國風相關研究	12
一、文化工業與中國風	12
二、後殖民與中國風	13
第三章 研究方法	15
第一節 研究方法	15
第二節 研究對象	18
第四章 流行音樂場域的中國風	20
第一節 中國殖民與本土雜音並存（1975~1985年）	21
一、中國殖民與本土雜音並存的社會脈絡	21
二、雙重挪用的中國意涵：宰制與抵抗	24
三、反動的雜音：殖民權威的不穩定性	30
第二節 本土勢力崛起（1985~2000）	34

一、本土勢力崛起的社會脈絡	34
二、中國意識的壓抑	37
三、武俠風範下的中國意涵	39
四、女性挪用的中國氣質	42
第三節 本土意識深化與被殖民者的反撲（2000~2008）	45
一、本土意識深化與被殖民者反撲的社會脈絡	45
二、諧擬與嘲諷：中國風的京片子模仿秀	48
三、三國歷史的挪用與嘲仿	50
四、嘻哈中國風的抗殖民節奏	56
五、柔情男兒淚：中國風的反性別展演	59
六、〈中國話〉爭議：泛華人主義的全球化利基	60
第五章 結論	66
參考文獻	70

第一章 研究目的與問題意識

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

〈龍的傳人〉（李建復，1980）

傲氣面對萬重浪 熱血像那紅日光 膽似鐵打骨如精鋼

胸襟百千丈眼光萬里長 我發奮圖強做好漢

做個好漢子每天要自強 熱血男兒漢比太陽更光

〈男兒當自強〉（黃霑，1991）

色白花青的錦鯉躍然於碗底

臨摹宋體落款時卻惦記著妳

妳隱藏在窯燒裡千年的秘密

極細膩猶如繡花針落地

〈青花瓷〉（周杰倫，2007）

近年來台灣流行音樂吹起一陣「中國風」，不論愛不愛流行音樂，都一定聽過幾首中國風歌曲，甚至哼得出一段優雅飄逸的中國風旋律，在這一波熱潮中，周杰倫被視為「中國風流行音樂開創始祖」（藍慧，2007），自2000年首張專輯開始至今，「中國風」的類型歌曲已成為每張專輯的必備曲風，走紅之後帶起其他創作歌手的仿效風潮，從早期的〈娘子〉、〈雙截棍〉到〈菊花台〉、〈青花瓷〉無不創造經典。此外王力宏連續發行兩張以「Chinked-out」為主題的專輯¹，〈花田錯〉、〈在梅邊〉與〈蓋世英雄〉更為這股中國風現象增添話題。

¹ 意指結合中國元素 Chink 和西方流行音樂的曲風 Hip Hop, R&B 的音樂形式

這些中國風歌曲不僅在台灣創造銷售佳績與流行話題，也同時風靡中國、星馬等華人地區。然而令人好奇的是這股熱潮發生的時間點，正好是 2000 年台灣政黨輪替之際，原本被稱為「黨外」的民進黨獲得總統大選，從此之後，本土化意識如風行草偃般橫掃社會各層面，無論是政治、學術研究、教育、語言、媒體到流行文化，無一不受影響而產生「典範的轉移」，甚至被稱為是「去中國化」運動。國民黨執政時的「中國中心主義」有如過季的時尚，淪落為人人喊打的過街老鼠，意識形態與其悖駁的中國風卻在此時流行起來，這樣衝突矛盾的狀況，讓轉型中的台灣社會為何會產生「中國風現象」，成為值得研究的重要議題。

然而中國風現象並非如唱片銷售數字一樣單純，少女團體 S.H.E 在 2007 年發行的〈中國話〉一曲，引起一場軒然大波，有人大聲撻伐此曲是抱中共大腿，對台灣國家主體性的背叛，也牽扯出國民黨政府遷台後，一連串武力鎮壓與文化控制的殖民歷史。這讓研究者開始追溯中國風歌曲的歷史，從 70 年代〈少年中國〉，80 年代〈男兒當自強〉這 30 年間不曾間斷的中國風歌曲，似乎與台灣這塊土地複雜的殖民史有密不可分的關係。

從早期荷蘭的侵略（1622 至 1661）、中國的移民（1661 至 1895）、日本的佔領（1895 至 1945）以及國民黨「光復」台灣至今。殖民政府為了鞏固政權，除了武力鎮壓，最有效的方法便是文化控制，改變被殖民者的語言、思想與觀念，這也同時反應在流行音樂文化。以日據時期為例〈雨夜花〉、〈望春風〉等台語歌被視為有反日情結被強迫禁唱，因此使得日本流行歌在當時成為主流。由此可知流行音樂是施展殖民權威的重要場域，而中國風現象又與台灣的後殖民情境有何種關聯？

因此，本文將以後殖民主義為研究根基，分析流行音樂「中國風」自 70 年代發展至今，在不同的社會脈絡下呈現的意義轉變。

第二章 文獻探討

本章將整理後殖民理論的發展歷程，並以荷米·巴巴（Homi bhabha）的後殖民論述為分析重點，深入剖析殖民社會中混雜、擬態與第三空間的文化現象。最後回顧過去中國風的相關研究，整合不同觀點找出解析流行音樂中國風的研究策略。

第一節 何謂後殖民理論

後殖民理論起源於二十世紀50年代的反殖民論述，直到70年代才逐漸成爲一種思潮及文化批評理論。後殖民主義是一種多元文化理論，主要研究殖民統治時期結束之後，原宗主國與殖民地之間的文化話語權力關係，以及種族主義、文化帝國主義、國家民族文化、文化權力身份等問題（生安鋒，2005）。陳芳明（2002）認爲所謂後殖民主義（postcolonialism）的「後」，並非是指殖民地經驗結束以後，而是指殖民地社會與殖民統治者接觸的那一刻就開始發生。對於殖民體制的存在，殖民地作家無不採取積極的抗爭（批判），或消極的抵抗（流亡、放逐）。因此，這裡的後（post），強烈具備了抗拒的性格。

法農於一九五二年發表《黑皮膚、白面具》（Black Skin, White Masks），探討種族主體（the racial subjectivity）如何在帝國殖民主義的社會經濟與心理結構中被形塑，迫使歐洲宗主國思考覺醒了的殖民地歷史，以「去異化」

（disalienation）與「解殖民」（decolonization）爲最終批判目標。法農發揮其心理分析專長，將西方以「個體發生學」爲基礎的精神分析作了大改變，而將它轉往政治、經濟、文化、價值和語言支配這種集體意識和集體無意識的層次（南方朔，2005：7）。當時正逢第二次世界大戰結束，黑人解放運動興起，許多身處西方的非裔知識份子開始反醒自身的文化認同與主體位置。在殖民文化成長下的

法農曾表示，自己到了法國，才驚覺自己的身份是黑人，也因此開啓了後殖民理論的發展。

1978年薩依德發表《東方主義》，後殖民理論開始受東西方文化學者重視，引發廣泛爭論。他採用傅科「知識－權力」的觀點，刻劃出西方歷史如何以自身利益的觀點「發明東方」。薩伊德認為東方是在西方的知識、權力網絡中被「他者化」，成為被批判、被研究、被描寫的對象。這種話語的基本操作模式是一整套二元對立模式：東方主義視野中的東方總是落後原始、荒誕無稽、神秘奇詭，而西方則是理性、進步、科學與文明的象徵，藉此合理化支配、使用東方的霸權，在學術界引發廣大回響與反省（Said，1978）。東方主義是批判以西方為主體的霸權論述，但仍然可以挪作檢視台灣社會中的內在殖民問題，霸權階級所產生的知識論述，對其他弱勢族群在文化、語文、行爲、風俗習慣再現，隱含了何種歧視、貶低或壓制。

雖然二次大戰以後殖民國家紛紛獨立，成立新的民族國家，但是「新殖民主義」的勢力卻悄悄蔓延。殖民擴張的方式不再是以武力併吞，對殖民地進行壓迫與侵佔，而是趁著新興獨立國家在經濟、政治與科技尚未獨立時，以輔助爲名，透過文化商品、教育、藝術的方式伸出殖民黑手，展開新形態的掠奪與佔領。美國在二次大戰時期就以「反殖民主義」的名義進行新殖民主義。主要策略是文化和意識形態的滲透，利用娛樂商品（電影、流行音樂）、藝術節、學術交流及教育體系（留學）影響他國。導致發展中國家以西方文化價值代替傳統文化價值觀。除此之外藉由各種國際金融組織及機構，影響世界經濟，造就全球性經濟體系的霸權地位（廖炳惠，2003）。

因此，我們可以說後殖民理論是一種批判性分析，批判殖民者施展政治、歷史、文化、語言之霸權，使被殖民者產生的意識與實踐。後殖民主義迅速擴張，與後現代主義、後結構主義、女性主義、歷史、文學、人類學等不同領域學科相互交融對話，呈現多元的研究取向，但仍有幾個關鍵性的議題：（1）質疑西方帝國主義的敘事，改採「反敘事」爲批判策略，在反敘事下，對西方建構的歷史、

知識與意識形態進行反攻。(2)關注西方論述中殖民與後殖民的「主體」形構，並檢視此主體對世界觀的想像與實踐。(3)推翻西方文學及藝術價值模式，重建殖民與後殖民的文化價值(Abrams, 1999)。後殖民理論初期援引馬克斯主義、阿圖舍的觀點，批判文化帝國主義的擴張統治，認為殖民權力藉由各種政治、經濟與文化控制便得以鞏固，殖民者與被殖民者間存在穩固的支配關係。但是後殖民理論發展至90年代，吸收後結構與後現代理論精神，開始對殖民權力有了不同的觀點，試圖拆解權力的穩固性，認為殖民雙方的關係隱含了許多間隙空間與混雜性，因此本文接續耙梳荷米·巴巴(Homi Bhabha)的後殖民論述，以說明殖民權力的不確定性。

第二節 荷米·巴巴的後殖民論述

巴巴是後殖民研究的重要學者之一，任教於美國知名大學的英美文學系，深具解構色彩的理論性格，為後殖民研究開創出一片新天地，他的理論受後結構主義和精神分析影響很大，尤其是德希達的解構思維、拉岡的精神分析研究、法農與傅科等人。巴巴出身於印度的祆教家庭(Parsee/Parsi, 帕西族)，祆教徒在七、八世紀時為躲避回教徒迫害，遷徙至印度的一支民族，宗教信仰和生活習慣與主流的印度教徒大不相同。雖然生活富裕，作生意、開銀行卻不屬於印度人，是制度之外的弱勢民族。儘管有錢，享有十足的西方中產階級生活及教育，但卻毫無政治影響力(廖炳惠, 1994: 27)。巴巴認為他們的生活風格其實是很「後現代」，飲食習慣、裝飾藝術的風格都溶合了波斯與印度特色，處處充滿了文化混雜的現象，他對於自己出身邊緣、特殊含混的身份非常自豪，由於成長過程中沒有過多傳統文化的包袱，反而給個人和整個族群一種創新混成的自由空間(Bhabha, 1994)。

這樣特殊的成長過程，成為巴巴對後殖民文化的思考態度，這也不難理解他

為何如此著迷於混雜 (hybridity)、閹限性 (liminality)、曖昧矛盾 (ambivalence) 等概念。巴巴的理論不斷試圖超越殖民者與被殖民者，在文化與權力關係中二元對立的觀點。法農的《黑皮膚、白面具》研究焦點置於被殖民者的心理狀態，而薩依德《東方主義》則關注殖民者的權力控制對被殖民者的文化影響，巴巴認為殖民者與被殖民者間的互動關係要比法農和薩依德所說的更為複雜、微妙與充滿含糊的政治性。巴巴重新思考殖民帝國下的精神影響、身分形成、文化認同和潛意識作用等問題，將焦點轉移到殖民者與被殖民者主體建構和分化的方式

(Bart, 1999/彭淮棟譯, 2004)。認為殖民關係中存在著隱晦且不穩定的權力關係，殖民雙方的身份認同，必需藉由如此矛盾又相互定義的方式才能展開意義的存在。

巴巴 (1990) 在《民族與敘事》(Nation and Narration) 一書中提出對於民族的看法，認為民族 (nation) 並非自然存在，而是經由大量的敘事 (narration) 所構成的，是一種文化產物。民族由兩種表述模式形成：「訓導式」和「演現式」。訓導式表述中民族是以歷史主義的方式存在，追尋傳統、整體性、保守與權威價值，民族形象往往呈現出單一化的定型，整合為想像共同體。如果說訓導式是一種本質論的民族表述，那演現式即是與之抗衡的建構論表述，拒絕將民族視為超驗存在，而是符號與能指間的運作關係，民族敘事是處於發展中的論述形構，歷史不能視為真理法則，因為人民經驗處於歷史的「現場」，因此是一種對於訓導式霸權的抵抗與質問。

巴巴後殖民論述的立場，是緊繞著解構思維而發展，他以獨特的方式，把語言符號的抽象推演轉化為切合社會現實，卻又超離的分析，故在文化研究界佔有一席之地 (廖千惠, 2004)。巴巴認為殖民權力其實是不穩固的，所以致力於分析殖民者與被殖民者，雙方曖昧矛盾的心理狀態，在後殖民情境中宰制與反抗並存的權力關係，以下將整理巴巴的後殖民論述，做為本文分析的基礎。

一、曖昧矛盾（ambivalence）的混雜（hybridity）狀態

曖昧矛盾與混雜是巴巴後殖民理論的核心概念，說明殖民者與被殖民者間的互動關係為非如此穩固，其中往往是由多重矛盾的心理情結所構成，殖民權威也並非表面所示的如此弘大。在薩依德的著作中，經常暗示著殖民者能夠完全占有權力，但這樣卻簡化了被殖民者對於權力反抗的諸多策略（Bhabha，1983）。事實上殖民雙方的權力互動比表面上看到的更為複雜與幽微，在殖民文化語境中，總是存在這種矛盾的狀態。

殖民話語中被殖民者總被視為「他者」，然而這個他者既是心中欲想的對象，也是嘲笑的目標，這也宣示殖民者權力的矛盾性（Bhabha，1994）。巴巴以後結構理論對於意義不穩定的觀念為分析方法，說明殖民者的身份認同之所以成立，是藉由一個相對於自身的「被」殖民者對比之下，所產生的「差異」而存在。又援引拉岡精神分析的概念，說明殖民者與被殖民者都共同經歷了想像認同的分裂，其主體性是相互依存與建立的（Bhabha，1994）。因此，身份意義其實存在著許多不穩定因素，殖民者以各種文化策略，將被殖民者的「他者」形塑為與自身相同的個體，但是當被殖民者儼然成為自己形象投射的同時，在道德上形成「罪惡感」與「優越感」彼此相互交織，在心理上產生了矛盾狀態，這也造成殖民者的自我認同定位產生了某種程度的分裂。對被殖民者而言，經常表現出對於殖民文化所帶來的現代化與優越性產生愛好，但同時又因為原生文化的尊嚴與自卑情節作祟，產生了矛盾曖昧的心理狀態（廖炳惠，2003）。所以殖民情境下的權力關係，往往處於含混矛盾的狀態，並非如薩依德所示的穩固，巴巴揭示了殖民者高傲面具下的另一面。

然而殖民雙方間的「文化差異」便是構成不穩定關係的關鍵，這樣的差異在殖民文化中呈現的是一種符號的「誤讀」或「誤用」，由於不穩定性又曖昧的認同，建構起「混雜的身份認同」，因此先天的文化差異對殖民權威產生一種反抗的張力，能夠超越二元對立的權力關係。殖民地話語的目的是要製造出符合其文

化、習俗和價值觀標準乖順的客體（臣民），但卻產出一種矛盾的主體（生安鋒，2005）。殖民者文化同化政策本身存在著矛盾不穩定的曖昧性，既想要同化，但卻又害怕完全的複製品造成自身意義的威脅性，使得殖民雙方的權力關係，產生突破反轉的間隙。

巴巴用混雜（hybridity）論述後殖民情境的文化狀態，這個字原本指涉的是生物學中不同品種交配後，所產生的新品種／混種。在後殖民研究的領域中，混雜的意義援引了巴赫汀（Mikhail Bakhtin）「多音」（polyphony）的觀念，在文藝復興時期之後，各地方言交雜因而產生了跨身體疆界的新文化，巴巴將這個概念引入後殖民研究，詮釋殖民地情境中多元文化的雜揉交混，異文化與異文化彼此交織（in between）交錯（crosscutting）的過程中，新的意義在其中生成，創造抵抗殖民權威的可能（廖炳惠，2003）。混雜性是存在於政治對立與權力不平等的文化中，殖民者企圖以訓導式話語，建構起霸權的正當性客觀知識時，混雜性的話語就開闢出一塊協商空間，在這個空間裡意義的呈現經常是曖昧歧義的，其協商過程不是同化或合謀，文化交流的過程中，自然融合著對方的文化，使得原本文化差異的界線漸趨模糊，二元對立的神話也隨之消解，在壁壘間創生間隙的能動性（生安鋒，2005）。「混雜」使得殖民情境下的文化再現與區別的正當性產生問題，因為它反轉殖民者對於他者文化的歧視與否定策略，諸如現代化任務與教化殖民地的目標（Bhabha，1994）。這彰顯殖民者主宰知識權威的瓦解，意義的置換與混亂，讓原來被否定的被殖民者知識進入共同文化的一部分，文化因而建構在無法區別的曖昧性上，在這樣的混雜狀態中，消解殖民文化霸權的宣稱，因此蘊含了強大的抵抗能量。

二、擬態（mimicry）

巴巴的另一個重要概念就是mimicry，意指殖民關係中殖民者的現代化任務要求被殖民者模仿、複製殖民者的語言、文化、習俗與價值觀，然而知識文化的

挪用與學習是種不穩定的威脅，開啓了殖民威權的混雜與曖昧空間，轉化爲反抗殖民霸權的工具。「mimicry」在中文裡有許多不同的翻譯：模仿、嘲仿（廖千惠，2004）、戲仿、擬仿（廖炳惠，2003）、學舌、翻易、模擬。本文亦將mimicry翻譯爲「擬態」是爲了強調殖民文化的學習，是一種「模擬」環境與殖民強權「形態」的生存策略。後殖民語境中被殖民者對於殖民者的模仿，是一種陽奉陰違的學習，在模糊的拷貝中藏著嘲弄與戲謔的意涵，也是生物界裡的一種保護色，昆蟲爲了在獵食與被獵食的食物鏈中脫穎而出所發展的生命形態，模擬生活周遭的環境或掠食者的形態，改變顏色或體態，使敵人真假難辨以求生存。拉岡（1978）認爲生物的mimicry是種有效的生存策略，不僅要模仿環境的特色，更要無聲無息地成爲環境中的一個斑痕，讓主體發聲消音，但不消失，而是轉化（transformation）成新的形態。巴巴挪用拉岡的論點，將焦點置於後殖民擬態的觀察。

殖民擬態（colonial mimicry）必需通過文化翻譯的過程，巴巴對文化翻譯的態度採取和Walt Benjamin相同的立場，Benjamin認爲文化主體間的差異會讓翻譯時產生了一個無解又含混的空間，稱爲抗拒的元素（element of resistance），因此翻譯只能呈現一個概括的暫時性，失去了文化歷史的連續性（Bhabha，1994）。文化翻譯有兩個向度，一是殖民者的同化政策，一種是文化存活策略的文化翻譯。其中存在著文化翻譯的錯誤規則（misrule of culture translation），意義遊移在不同的語言系統與文化規則間，翻譯的過程遇到文化系統的無法掌握的狀況，而超出了文化界線，因此意義形成一種「誤讀」的狀態，在這個文化與文化的間隙空間產生新的文化與抵抗位置（生安鋒，2005）。後殖民擬態在誤讀與創造的同時，獲得顛覆殖民權威的力量。

巴巴（1994：86）指出擬態的論述建立在曖昧矛盾的狀態中，在殖民關係裡不斷產生出意義的錯置與差異。擬態使殖民權威受到不確定性的威脅，出現在差異再現的否定過程裡，擬態成爲雙向的發聲符號：一種複雜的重塑、規則與懲戒策略，恰當地挪用（appropriate）他者文化的同時也使殖民權力具像化。然而，

擬態也是一種不恰當的挪用 (inappropriate)，一種文化差異與抗拒的表現，結合了殖民主控策略的權威，以及對於正統殖民文化知識的威脅。被殖民者的擬態策略，使得殖民者神聖的印象 (stereotype) 面臨被侵犯的危機，當殖民「他者」與「主體」的差異成爲幾乎相同，但又不太一樣的時候，其間的辨證關係變的模糊矛盾，殖民神話也隨之幻滅。

被殖民者習得殖民者的語言文化，融合本土文化產生了一種混雜式的文化，運用於順服權力的偽裝，也成爲被殖民者的護身符與反抗工具。台灣原住民在漢文化的殖民統治下必需學習中文，在政府同化教育政策下，原住民不但沒有被「漢化」，反而運用中文對原住民主體性進行書寫與發聲，對媒體與教育體系中層出不窮的歧視及錯誤印象平反 (廖千惠、許智香，2004)，諸如原住民團體對傳說故事「吳鳳事件」的殖民意義提出質疑與嘲諷，便是對於殖民者已規範化 (normailized) 知識權力構成內在威脅。

三、第三空間 (third space)

混雜性、曖昧矛盾、擬態與第三空間是巴巴理論中，相互關聯又相輔相成的概念，混雜與曖昧可視爲其理論的中心思想，利用後結構主義對於意義不穩定的概念，重塑殖民情境下的文化定位。擬態便是其概念的反抗策略，利用殖民文化反轉權力關係，第三空間便是其文本的實踐場域。

第三空間是在殖民者／被殖民者、強／弱、高貴／低下、進步／落後等等二元對立空間之外的間隙性空間，是語義翻譯的轉變空間，存在殖民文化與被殖民地文化交會之際，雙方意義不對應與滑落時的中介狀態 (廖炳惠，2003)。巴巴 (1994：36) 認爲我們必需把殖民文化間交流關係複雜化，意義產生於雙方文化中介的「第三空間」，表現在日常生活的行動以及各種制度化的策略中，因此第三空間也是語言的產物，是一個被書寫出來的模糊空間，以描述這種中介狀態。書寫是協調理論與政治的方法，各種文化實踐如小說、音樂、電影、繪畫 (生安

鋒，2005）。

殖民統治中有許多富含權威意義的宣示（enunciation）行動，第三空間就存在於意義指涉過程裡，含混曖昧的中介區域，這摧毀了原有知識體系的慣習，將意義轉化為相互整合、開放並擴展的符碼，原有對於歷史、文化、認同的根源性都會受到挑戰（Bhabha，1994）。第三空間是種語言形式，體現在各類文化實踐的文本中，所以我們能夠藉由分析文本得知，殖民關係的混雜性以及擬態的反殖民策略，找出殖民權威的軌跡與隱藏在語言下的曖昧矛盾，在這空間中創造新的意義。

後殖民理論可以說是一種對權力的研究，分析殖民權威以及被殖民者所產生的影響。薩依德的「東方主義」闡述殖民者的權力技術，如何製造被殖民的他者；法農的論述關注於被殖民者，在權力作用下的反應與效果。雖然對象不同但對於權力皆採取單向且消極的態度，將焦點置於權力的技術與效果。巴巴的後殖民論述發現其中的不足，刻畫權力的互動與積極性，揭示殖民者與被殖民者間支配與抵抗共時並存的權力關係。

台灣歷經多重的殖民威脅，流行音樂在殖民政府統治下不斷改變形態持續發展，殖民力量也仍然以各種不同形貌威脅著台灣社會。因為殖民權威而生成的中國風自70年代至今不僅沒有因為時代改變消失，反而隨著社會改變生存下來，成為台灣後殖民情境中的特殊文類，混合當代的意識形態發展出新樣貌，成為檢視台灣這個後殖民社會變遷與權力轉變的研究主題。

因此，本文以台灣流行音樂場域裡的中國風現象為研究焦點，關注70年代至今中國風現象意義的轉變。將之置於後殖民社會內，加以解析殖民權威與機制對文化的影響如何展現於中國風文本，並描繪這數十年來歷經的時空轉換與權力爭霸（hegemony）軌跡。援引巴巴的後殖民理論，解構殖民雙方二元對立的權力關係，在間隙中的含混曖昧如何蘊積批判能量，利用擬態學舌、陽奉陰違的策略一步步拆解殖民的禁錮，達到顛覆霸權結構的目的。

第三節 中國風相關研究

以「中國」為主題的文化商品，一直是市場中不退流行的風格，不僅展現於流行音樂亦存在於流行時尚、美學、文學、電影...等等不同的媒介裡，以不同形式展演著相同主題。以藝術史的角度而言，「中國風」意指一種強調精緻裝飾和繁複樣式的藝術風格，深受中國的影響（法文 *chinois* 即「中國的」，*chine* 即「中國」），常見於巴洛克和洛可可藝術風格的作品中（張小虹，2000）。起因於西方世界在十七世紀時，藉由航海交易中國的陶瓷、絲織物所建立起的視覺形像，這樣的中國是一種美學化的概念，存在於純粹抽象符號的象徵意像（林秀玲，2000）。國內相關的學術研究大量出現於 2000 年前後，理論取向集中於文化工業與後殖民理論。本節將討論這些不同觀點的中國風研究，作為發展研究的參考。

一、文化工業與中國風

文化工業（culture industry）這個概念是由法蘭克福學派的阿多諾、霍克海默、馬庫色等人所提出，遵循馬克斯主義的批判精神，認為資本主義社會中，文化工業扮演社會中操控者的角色，以資本家的立場向社會大眾灌輸虛假意識，使人們失去批判意識（O'Sullivan，1997／楊祖珺譯）。文化工業將藝術導入工業的生產模式，經過商品化與標準化的過程成為喪失藝術價值的商品（張錦華，1994）。阿多諾（1998）在〈On popular music〉一文中提出對流行音樂的觀點，批判流行音樂在商業操作下的機械化組合，毫無古典音樂中激發想像力的藝術價值，並且讓人沈溺其中，逃避權力結構的壓迫事實，使資本主義社會得以強化。

黃櫻棻（1999）將流行音樂的中國意像視為全球資本主義擴張的經營策略，文中刻劃國際唱片公司，企圖塑造華語市場「國族與文化認同」的商品化過程。利用「去／再疆界化」與「文化揉合」的手法，統合全球華語市場消費的認同；無歷史感與去疆界化成為這類音樂商品的特性，以便將散居世界各地的華人（台

灣、中國、香港、新加坡、馬來西亞)納於「文化中國」的消費想像共同體之中。

祈立峰(2008)以文化工業批判為立論基礎,評論中國風歌詞和周杰倫現象的流行原因,並以文化菁英的觀點論述流行文化,認為中國風是資本主義體系下,流行音樂工業製造文化商品過程的結果。這樣的消費市場建立在音樂創作人與閱聽人國學知識不高,在懵懂無知的情況下而產生的消費慾望,不僅膚淺地挪用中國文化,也因此掉入文化工業預謀的陷阱。

這類理論取向的研究致力於揭露資本主義如何魅惑人心的陰謀,卻忽略文本、閱聽人與社會環境互動的文化意義,將社會結構因素導向單向面的商業模式,缺乏對於文本多義性與閱聽人能動性的關注。將中國風的現象化約為商業行為的一環,造成過度簡化台灣社會脈絡與流行音樂發展過程中,權力與意識形態鬥爭的分析。流行音樂研究學者 Simon Frith (1993)認為所有流行音樂研究,都應該以文化工業為分析基礎。因此,文化工業研究雖然不是本文焦點,但卻能夠提供觀察唱片工業如何產製中國風及商業運作的方式,有助於闡述社會轉變與流行音樂工業的問題。

二、後殖民與中國風

後殖民研究致力於揭露殖民霸權的支配手段,關切殖民者與被殖民者間,由於權力不均等所產生的各種現象。殖民權威如何展現在文化、政治、經濟、教育等不同面向,探討他者化、主體認同、反殖民與文化形構的問題。

李安在 2000 年以《臥虎藏龍》一片打開武俠片的新視野,由新力哥倫比亞公司製作發行,不同於傳統武俠片訴求華語觀眾,此片更在美國等西方國家創造票房佳績,並獲得多項國際大獎,掀起電影界的一陣中國熱。邱誌勇、許夢芸(2003)以薩依德「東方主義」的論點,重新檢視隱藏於該片的後殖民情結。在西方觀點中,「臥」片是西方殖民者文化控制下的商品,將中國戀物化與商品化,再製中國神話,強化了神秘東方的武俠奇觀;對華人來說,這是在西方視域下「自

我東方化」的展演，我們將西方意識形態轉化為自我認同，因此為了符合殖民者凝視期待，只有賣弄本土文化風俗，東西方成為建構後殖民情境下的全球資本體系的共犯。

此研究針對東方主義所關注焦點，分析武俠電影在全球化語境下政治、文化與資本結構的權力關係，解構刀光劍影下的經穴脈絡，但不得不質疑的是，西方殖民霸權的穩固性以及被殖民者的權力反抗，在東方主義中被乎略的缺失。巴巴的後殖民論述對殖民權威提出不同的見解，揭示了殖民權力的不穩固性，被殖民者在權力監控下進行的反抗策略，開啓後殖民論述的新觀點。

除了電影，中國風也同樣展現在漫畫場域裡，林伯州（2005）以香港武俠漫畫內所呈現的「中國性」為主題，分析香港特殊的後殖民情境，在經過英國殖民後於 1997 年回歸中國，整體社會所面臨的衝擊，而漫畫裡的中國性隱喻了香港對殖民者含混矛盾的複雜情結。武俠漫畫使用中國歷史故事作為殖民抵抗的方法，解構帝國主義企圖抹去被殖民者的歷史記憶，漫畫的中國性與歷史性，正是香港華人爭取文化自述權的內心反射；武俠性則打破英國殖民主、西方世界對於東方柔弱、陰柔的形象。但是在面對中國母體內部殖民的危機時，武俠漫畫亦成為香港人重新建構文化主體認同的媒介，進而達成香港和中國重新連接的政治性意義，以去除被中國母體內部殖民的陰影恐懼。此研究以後殖民理論、文化工業與符號學的觀點，分析漫畫的中國性與後殖民社會的關係；以歷史分析為切入點，研究香港長久以來的殖民歷史，在面對中國霸權入侵與回歸祖國的內心矛盾。曾慧佳（1998）同樣採用歷史研究的觀點，檢視台灣流行音樂與社會變遷的關係，70 年代的民歌時期首次出現中國風歌曲，曲中經常表現出歷史、血緣與故土中國景物的文化中國意像，彰顯國民政府來台後政治與文化的殖民意涵。該文對後殖民歷史情境與社會脈絡的論述模式與本研究的旨趣相符，可作為本研究分析的參考。

1997 年西方的流行時尚界吹起了一股中國風，許多國際品牌紛紛推出中國味的設計服飾。蔡蕙如（2000）藉由這個現象探討台灣社會在文化混雜下的後殖

民認同與抗爭。該研究以符號學分析時尚雜誌的服裝文本；並針對閱聽人對中國風的解讀發現，中國風時尚從西方到台灣時產生了意義的斷裂與差異，在台灣後殖民情境中與西方文化霸權抗爭的可能性。同時台灣人在多種文化混雜下，已經形構出曖昧的後殖民認同主體，這樣的曖昧認同提供了一個在地抗爭的空間。張小虹（2000）在〈虛飾中國：流行時尚設計中的文化曖昧〉一文中指出，中國風流行時尚的複雜性，不是 97 香港回歸中國與東方主義能夠簡單解釋的，此現象是性和政治交雜互動的文化曖昧景觀，亦彰顯出二十世紀末西方政治經濟心理危機。援引巴巴詮釋「殖民戀物癖」的精神分析觀點，結合「性別憂鬱症」的論述，將西方對中國風的擬仿（mimicry）視為一種消除焦慮，尋求主體存在的行動，理論化一種後東方主義的扮裝癖，為此現象開啓多重未定的論述空間。

後殖民論述應用於中國風研究，表現出許多歧異的觀點，可以是西方霸權宰制東方的成果，使東方屈從於異國情色和情慾化的中國意像，反應西方強權國家在經濟力與文化創造力的剝削；但同時也是文化抗爭的場域，啓發本研究分析必需兼顧權力支配與反抗的共時存在，在解構殖民權力運作時不能偏廢被殖民者的各種抵抗形式。

第三章 研究方法

本研究旨在關注中國風於流行音樂場域中意義的變化，與台灣社會文化情境如何互動，進而產生的中國論述。以下章節首先規劃進行研究時使用的研究方法；接著說明如何選取流行音樂場域內的中國風文本作為研究對象。

第一節 研究方法

為探究流行音樂的中國風與社會權力的構連關係，故以歷史文獻分析法及批判論述分析為研究方法，試論文本、論述與社會文化間的意識形態及權力關係。

歷史文獻分析的功能，在於描述歷史事實，並從此特定的環境時空中，歸納出事件的因果關聯，並據此因果關聯來「重建過去」（王致堯，2001）。透過這樣的研究途徑，有助於瞭解現象形成的原因與過程。流行音樂的中國風出現的歷史始於1970年，故本文將檢視這段時間內發生的歷史事件與社會變遷，以瞭解中國風歌曲所處的時代脈絡，及其代表的特殊意涵。

本文使用批判論述分析，研究中國風歌曲表現的中國論述。批判語言學認為語言與社會結構有密不可分的關係，所以社經地位會影響語言的使用，意識型態會藉由不同的語言使用產生效果。社會結構展現在語言中最重要的面向就是權力不平等的問題，不論無意識或強制性，語言使用者都會受到權力規約（Fowler，1991）。van Dijk（2003）認為批判言說分析是對社會及政治場域中的文本進行分析，探究社會權力不平等如何經由論述而鞏固、再生產或抗拒，以釐清論述與權力間的關係（引自蔡珮，2005，頁146）。語言、論述與社會結構間存在著一種辯證關係，在特定社會情境中的權力機制、語言形式與規則會生產論述，經由語言運作形塑出一套知識體系與社會文化相互構連影響。語言分析要揭示意識

形態運作過程中權力的軌跡，因此論述分析必須同時關注文本存在的社會脈絡（Fairclough，1992）。

傳播研究對批判論述分析（Critical Discourse Analysis）的應用面向極廣，最常被引用的便是 van Dijk 以及 Fairclough 二人所提出的批判論述分析方法。van Dijk 以功能語言學為發展基礎，將論述區分為文本、認知與社會認知三個面向，整合社會心理學對認知（cognition）的概念，把連結文本與社會的關鍵視為心理機制運作的過程，透過認知模型與基模（schemate）建構論述與意義（van Dijk，1993）。

Fairclough 與 van Dijk 不同的是，在他的分析中，溶入更多 Foucault 對論述的觀點，以社會學的途徑揭示宏觀的社會權力，如何影響論述形構（discourse formation）的歷程。本研究關注的是社會結構對文本論述的影響，而非心理學的認知基模，故本研究採用 Fairclough 的分析架構。

Fairclough（1995）將批判論述分析區分為三個面向：（1）文本（text），針對文本中的語言文字符號做意義分析，這一層次的分析偏向語意學觀點，研究語句結構、選擇組合與修辭意涵。（2）論述實踐（discourse practice），著重於文本如何被生產、消費與詮釋的分析，包括文本的論述類型（genre）及彼此間的連結關係（翁秀琪，1998）。這部份稱為互文性分析（intertextual analysis）以描繪論述實踐的過程。（3）社會文化實踐（sociocultural practice），重點在於詮釋文本論述形構的過程，處理文本生產脈絡中社會結構與權力的構連關係。

Fairclough 採取了 Althusser 意識型態理論與 Gramsci 文化霸權的觀點，以分析論述於不同情境與場域間的權力爭霸。

Fairclough 認為連結文本與社會實踐的關鍵是論述實踐，並將之視為互文性分析，也是他與 van Dijk 區隔最大，著力最深的地方（倪炎元，2003）。分析互文性的目的在於切入文本論述實踐運作的過程，檢視不同論述在文本中如何被構連。互文性分析又可分為三個分析策略：（1）論述再現（the analysis of discourse representation），旨在檢視再現者與被再現者論述的差異，例如新聞報導者（記

者)與被報導者(受訪者)之間的立場再現於論述時,兩者邊界的操作方式,正隱藏著極需揭露的政治意涵(Fairclough, 1995)。(2)文類分析(generic analysis of discourse types),在同一個論述中,往往交織許多不同的文類,這些異質(heterogeneity)的敘事模式不僅建構出文本的複雜性,也透露了影響論述再現的權力網絡(Fairclough, 1995)。(3)分析文本中的論述(analysis of discourse in text),文本所呈現的立場觀點,也再現了論述的意識型態,因此必需藉由文本結構分析,解離出操作文本意涵的意識型態,描繪出論述背後不可見的構成因素。

互文性是批判論述分析的重要概念,亦可視為再脈絡化(retextualization)的分析策略,研究論述如何形成與被接受的分析方法(Wodak, 2002)。所以研究必需追溯論述所處社會環境、歷史因素與政治權力變遷,使脈絡不再是論述無聲的背景,反之成為研究的焦點。

本文以歷史文獻分析法及批判論述分析為研究方法,分析中國風文本語言內／外的意涵,將論述置於社會文化、政治、歷史因素、權力爭霸的相互關係,解析中國風意義的轉變對台灣社會的重要意涵。

第二節 研究對象

本研究關注中國風在流行音樂場域中意義的轉變,1970年代的「民歌」時期,不僅是台灣流行音樂史上重要的關鍵,也同時開啓中國風的濫觴,直到今天仍然是重要的音樂文類。因此,在歌曲文本選擇上以1970至2008年在台灣發行的國語流行唱片裡,出現的中國風歌曲為研究樣本,並參考流行音樂相關學術著述與媒體報導,揀選具有特殊社會意義的歌曲作分析。

然而這些文本所聚合成的論述不僅只有歌曲本身,流行音樂和閱聽人的關係不光只是單純的聆聽,研究若只單就歌詞作內容分析,無法探究音樂與社會的深

層關係 (Frith, 1988)。因此，研究文本可分為三大類：1、歌曲（組成元素，包括：曲風、節奏、歌聲、唱腔、歌詞）。2、影像（音樂錄影帶 (MV)、造型服裝、廣告、專輯宣傳照、海報）。3、相關論述（新聞報導、學術評論）。兼論影像、聲音、文字和社會輿論才算是完整的論述文本。

由於研究範圍橫跨 30 多年，文本蒐集便是一大挑戰，歌曲文本，可由歌手專輯及經典合輯取得。影像文本取自專輯附贈 MV、音樂台側錄、新聞照片與影音網站。相關論述則以報紙新聞為主要來源，因為文字報導較深入且保存年代較完整，故以中國時報、聯合報與自由時報資料庫內的報導為分析文本。另外一些已絕版的音樂文本則取自網路，由音樂論壇、音樂試聽網站取得資料。

第四章 流行音樂場域的中國風

1970 年代的台灣樂壇，在一句「唱自己的歌」口號的影響下，開啓了「民歌」時期，也開啓流行音樂中國風的濫觴，許多描寫中國情懷的歌曲紛紛出現。例如：〈鄉愁四韻〉、〈少年中國〉、〈龍的傳人〉。

民歌風潮一直延續到 80 年代中期才慢慢消退，台灣流行音樂也在此時奠定工業化的基礎。雖然如此，中國風歌曲在社會上依然備受喜愛，也就在這個時期轉化成新的形式。80 與 90 年代的中國風歌曲有許多是搭配當紅的八點檔連續劇發行，例如〈一代女皇〉、〈貂蟬〉、〈神雕俠侶〉與〈包青天〉都在當時造成廣大流行。除此之外，90 年代香港的武俠神怪電影風靡全台，連帶使得充滿濃濃中國風的電影主題曲爲之盛行，包括〈男兒當自強〉、〈滄海一聲笑〉、〈人間道〉。

台灣在 2000 年政黨輪替後，本土化意識如風行草偃般橫掃社會各層面，無論是政治、學術研究、教育、語言、媒體到流行文化，無一不受影響而產生「典範的轉移」。與其悖駁的「中國中心主義」有如過季的時尚，淪落爲人人喊打的過街老鼠，但有趣的是流行音樂卻在此時吹起一陣「中國風」，周杰倫自 2000 年首張專輯開始至今，「中國風」的類型歌曲已成爲每張專輯的必備曲風，並帶起其他創作歌手的仿效風潮；此外王力宏連續發行兩張以中國風爲主題的專輯。這些中國風歌曲不僅在台灣創造銷售佳績與流行話題，也同時風靡中國、星馬等華人地區。本章將分析台灣流行音樂的中國風，在不同時空脈絡下彰顯的中國意涵，因此將中國風歌曲的轉變分爲以下三個時期。

第一節 中國殖民與本土雜音並存 (1975~1985)

一、中國殖民與本土雜音並存的社會脈絡

台灣唱片業的發展與殖民歷史習習相關，萌芽於日本統治的30年代，當時尚未有國語唱片出現，日資的哥倫比亞唱片、勝利唱片，以翻唱日本歌曲以及台語歌為主要市場（謝奇任，2006）。〈雨夜花〉、〈望春風〉及〈河邊春夢〉成為當時膾炙人口的歌曲，但因為日治時期皇民化運動禁止民族文化活動，使得台語唱片市場被壓制。這些歌曲也因為影射對於日本殖民政治的不滿而遭到禁唱（張釗維，1991）。30年代電影工業也開始興盛，當時有許多搭配電影的主題曲大賣：〈桃花泣血記〉及〈高山青〉都是最好的例子。

1945年台灣光復，主權由日本回歸原屬的中國（國民政府），這樣的移轉何以稱為「殖民」呢？陳芳明（2002）提出兩個觀點證明：一是中華民族主義的引進。第二則是戒嚴體制。國民政府接收台灣時，強力將中華民族主義引進台灣，其目的不外是為了壓制日本大和民族主義的思想，政府推動中華民族主義的方式，充滿了威權與暴力，這不僅反映在政府行政官署體制的設計上，同時國語政策的推行也挾帶著對台灣文化的歧視態度。這種中華民族主義在台灣的運行，是一種基於黨派益利考量下的政策，也是「虛構」及「黨派」意識形態的傳播，而居於優勢的中華民族主義，也是對於台灣歷史、文學、語言及文化的壓制。1947年爆發的二二八事件，突顯外來統治者不惜以屠殺的暴力手段來鎮壓人民，鞏固統治地位的殖民性格。

戒嚴體制下對人民言論思想皆有管制及檢查，社會上瀰漫著白色恐怖的氛圍。此時政府的國語政策對流行音樂產生關鍵性的影響，1945年之前國語歌曲在台灣毫無市場，當時社會上使用的主要語言有日語及各地方語言，就連台灣人讀

漢文書、吟詩都是用閩南話或客家話（曾慧佳，1998）。爲了鞏固殖民政權，政府對語言的控制也深及流行音樂重要的傳播管道：媒體。

利用各種傳播法規，將原本主流的閩南話、客家話視爲次等的「方言」，獨尊國語（北京話）的地位，自1959年實施「廣播無線電台節目規範」開始，明訂各媒體方言節目的比例，並以逐年下降爲目標。而1976年通過的「廣播電視法施行細則」提出對播音語言的限制，條文如下「電台對國內廣播應用國語播音之比率，調幅廣播電台不得少於百分之五十五，調頻廣播電台及電視台不得少於百分之七十五。使用方言播音應逐年減少，其所占比率，由新聞局視實際需要檢討之」（何貽謀，1992：210）。規定流行歌曲播放應以通過「廣播電視歌曲輔導小組」審查者爲限。另外同一首歌一日之間不得播唱二次以上。國語歌唱節目播唱方言歌曲不得超過五分之一爲原則（何貽謀，1992）。這些規定對閩南語人口超過70%的台灣社會來說，是非常不合理的，而且所有歌曲都必需要通過審查才得以發行播送，這些政策皆顯示殖民政府對被殖民者的恐懼與壓制。

國民政府對於語言、教育體系的控制，建立起「國語」的語言霸權，再加上中國中心意識形態的灌輸，使得中國成爲一個夢想的故土，音樂創作的主题，因此種下流行音樂中國風的種子。

國民政府遷台後，台灣國語流行音樂主要是來自上海、香港的創作，製作流程是先取得香港或國外的母片，再由台灣製作翻版唱片（俗稱B版），是流行音樂工業發展史中的翻版代工時期，因此本土音樂創作相對較少。在軍政合一，反共抗俄的極權意識下，許多軍歌如：〈從軍歌〉〈反共進行曲〉〈反共抗俄歌〉也成爲流行歌曲。1949年後的大陸遷台居民，仍繼續傳唱著上海時期及來自香港的國語流行歌，尤其在1962年台視「群星會」開播後，這些歌皆是節目中主要演唱的「懷念老歌」（簡妙如，2002）。

60年代政府對台語的管制轉強後，唱片公司爲了節省製作成本，便興起一段以日本曲填入台語詞的「混血歌」時期。此時唱片工業也意識到自製創作的重要，於是便開始積極培養詞曲創作及演唱人才，流行音樂也開始與電視、電影等

媒體做更多的結合（謝奇任，2006）。許多歌曲便隨著瓊瑤電影的熱賣，外銷唱片到東南亞的華人市場。

政府對於文化的控制可展現在一系列社會風氣重整運動中，1971年的十大革新運動、1972年淨化電視節目、1976年的淨化歌曲運動，都意圖塑造極權政治下的單一意識形態。當時國語流行音樂受到社會各階層的歡迎，在電視大型綜藝節目及歌廳秀場的推波助瀾下，造就許多「巨星」（崔苔菁、鳳飛飛、劉文正、高凌風），但卻與政府當局的意識形態不合，被指為破壞社會風氣的靡靡之音，備受打壓而漸走下坡，剛好給了「民歌」契機，取代流行歌曲的地位。

當時的流行音樂並不受年輕人與政府單位歡迎，因為大多數的歌曲太過悲情與輕浮，歌星經常以過度華麗、浮誇的舞台造型演唱，與年青人的喜好相去甚遠；紙醉金迷的流行音樂與政府推動「莊敬自強，處變不驚」的肅穆氣氛相抵觸，所以開始進行一連串淨化歌曲運動²，使得流行音樂受到打壓；再加上「中華文化復興運動」的影響，國民政府獨尊國語，壓縮台語歌曲的生存空間。在這樣殖民政策下，社會極需要一些政治正確、語言正確與意識形態正確的歌曲，因此給了對音樂充滿熱忱的莘莘學子出頭的空間。

70年代正是台灣經濟開始起飛的年代，許多工廠紛紛設立，卻在這時台灣遭受一連串國際困境。世界局勢大變，自由及共產陣營逐漸和解，美國轉而採取「聯中制俄」的戰略，使台灣國際地位大失，1971年退出聯合國、1978年台美斷交，使許多友邦陸續與我國斷交。1971年釣魚台主權問題引發的「保釣運動」，成為戰後台灣年青人首度集體式的發言活動（曾慧佳，1998）。

因為越戰的原故，台灣成為美軍的後勤區，許多美軍來台渡假造成PUB、美式酒吧興盛，美國流行文化在此時對台灣產生影響，並逐漸形成次文化圈。為滿足美國大兵對家鄉流行樂的需求，西洋流行音樂的翻版唱片工業因此興起（李岳

² 1973年，新聞局、文工會、警備總部及三台（台視、中視、華視）共組「歌曲淨化小組」，選定淨化歌曲。1975年限制電視打歌宣傳。1976年規定節目中演唱歌曲應有三分之二愛國歌曲、藝術歌曲與徵選歌曲，行政院長蔣經國下令藝人不得奇裝異服及奢華，要求藝人履行自律公約（曾慧佳，1998）。由此可見，政府當局對流行音樂與藝人的嚴加控管。

奇，1996）。聆聽與歌唱西洋流行音樂成爲當時年輕人的最愛，在西洋流行文化衝擊下，引發一股模仿與學習的風潮，年輕人開始學習吉他、貝司、爵士鼓等音樂演奏技巧。就在這樣的社會環境條件下，孕育出具有民族自覺意涵，並結合西洋音樂形式的「民歌」。

二、雙重挪用的中國意涵：宰制與抵抗

民歌運動生於雙重殖民的交互影響，一邊是中國中心主義對台灣殖民宰制的結果；另一方面，是爲了抵制西方文化入侵的抗殖民運動。兩相交雜下，中國風歌曲成爲這個時期最具代表性的文類，因此中國風同時具有宰制與抵抗的雙重意涵。

（一） 殖民權威下的主體認同中國化

70年代是台灣面臨風雨飄搖的時代，國際政壇情勢大變，轉而承認中共，其他世界強國紛紛與我國斷交，陷入孤立無援的困境；同時遭逢世界性石油危機，使得民生物資上漲，面臨通貨膨脹的威脅，加上當時國家精神領袖蔣中正過世。這些事件使得社會充斥著低迷、孤立與不安的氣氛，再加上台灣長久處於中國邊陲、殖民的狀態，激發文化界積極找尋自身文化定位，同時也是尋求重建自我主體意識的年代（劉季雲，1997）。於是，民歌運動就在這樣的台灣後殖民社會裡形成，也因此打開了中國風歌曲的開端。

楊弦在此時創造一種新類型歌曲「民歌」，1975年他舉辦了一場「中國現代民謠創作演唱會」，發表許多創作歌曲，並以余光中的詩入歌，邀請知名舞蹈家劉鳳學編舞，在藝文人士支持下大受好評。演唱一系列緬懷中國故土與充滿民族情操的歌曲，以〈鄉愁四韻〉爲例

給我一瓢長江水啊長江水 那酒一樣的長江水

那醉酒的滋味 是鄉愁的滋味 給我一瓢長江水啊長江水

給我一張海棠紅啊海棠紅 那血一樣的海棠紅

那沸水的燒痛 是鄉愁的燒痛 給我一張海棠紅啊海棠紅
給我一片雪花白啊雪花白 那信一樣的雪花白
那家信的等待 是鄉愁的等待 給我一片雪花白啊雪花白
給我一朵的臘梅香啊臘梅香 那母親一樣的臘梅香
那母親的芬芳 是鄉土的芬芳 給我一朵的臘梅香啊臘梅香

這首歌的編曲以簡單的吉他與西方弦樂為主軸，在背景中溶入箏、琵琶等中國樂器，節奏緩慢沈重中帶著淡淡的哀傷。歌詞中運用「長江」、「海棠」等等在國民教育中根深蒂固的地理版圖為主要意象，以地理概念建立明確的中國認知共識，塑造一個地理上可以想像的中國圖像，讓大部份沒有真實中國生活經驗的民歌閱聽人，也能夠進入詞中的意境而不顯得陌生。利用「血」、「鄉愁」、「母親」塑造民族意識，將聽眾連結在一起，讓中國的意義往外擴張，不僅是一個相對於台灣的地理想像，更是有著共同血緣、親屬關係的民族意涵，建立對於中國深厚情感的聯結。地理概念與民族情感成為這個時期中國風歌曲的創作公式與原型。

民歌運動的發展，隨著流行音樂工業介入與建制化，中國風在1980年後，慢慢出現不同型態。施孝榮是這個階段最具代表性的人物，他是第三屆金韻獎優勝歌手，師大體育系畢業，擁有排灣族血統，以特殊渾厚的嗓音詮釋多首中國風歌曲，包括：〈中華之愛〉、〈歸人沙城〉、〈易水寒〉、〈沙城歲月〉、〈俠客〉、〈赤壁賦〉。獲得民國七十年金鼎獎唱片製作獎、最佳作詞、最佳作曲與最佳演唱四項大獎，也開啓中國風歌曲的新氣象。民歌時期的中國風已走到強弩之末，開始產生一些類型上的轉變，〈中華之愛〉是其中具代表性的一首歌：

黃沙蕩蕩 思緒澎湃如錢塘 黃沙蕩蕩 我熱淚聚成長江
歸去歸去 夢迴明媚的江南 歸去歸去 復我華夏的漢唐
勒馬長城 勒不住我熱血奔騰 勒馬長城 勒不住我思念情深
快鞭策馬 馳騁在那草原上 快鞭策馬 馳騁在那陰山旁

向前奔跑 看那敦煌的破曉 向前奔跑 看那怒江的波濤
勒馬長城 勒不住我熱血奔騰 勒馬長城 勒不住我思念情深
中華中華坦坦蕩蕩 我摯愛的大中華
要努力奮起復我河山 讓青天白日普照大地

這首由許乃勝作詞、蘇來作曲的〈中華之愛〉，有別於以往的中國風歌曲。他加上中國樂器的簡單編曲，改採吉他與西洋交響樂團，共譜一種豪氣干雲的恢宏氣勢。在作詞上仍然使用長江、江南、長城、復我華夏、思念情深等詞句，建立「地理概念 — 民族情感」雙向連結的模式，塑造明確的中國意象與民族意識。歌曲最後出現一段多部合聲的大合唱：「中華中華坦坦蕩蕩 我摯愛的大中華，要努力奮起復我河山 讓青天白日普照大地」訴求自立自強的民族意識，但不同以往的是該曲明確將中國指向「中華民國」而非「中華人民共和國」，宣示了其中的政治意涵，激發兩岸間的對立氣氛與反攻大陸的美夢，原本對中國含蓄的孺慕之思，變成強烈的愛國意識；同時期的〈中華民國頌〉也是一例。

原初抒發個人情感與鄉愁的中國風，變成富含政治宣傳的愛國歌曲。原因是鄉愁型中國風在反覆重唱下，讓閱聽眾漸趨疲乏失去新鮮感，因此需要用更強烈的文字表現民族意識；另一方面，由於歌曲檢查制度的存在，中國情感的表達若稍有差池，就會變成親共的「叛國歌曲」，所以政治意識明確的愛國歌曲，就成為符合市場與政府期待的雙贏手法。除了大呼愛國以外，還有許多歌運用隱喻的手法來呈現，例如費玉清〈變色的長城〉中唱到「長城萬里長城縱橫青史 縱橫太平與亂世」、〈歸人沙城〉裡「歸去我要 歸去我要 回到我的沙城」都隱喻國共對立、反攻大陸的政治意涵，投射政府當局的喜好，因此能夠在嚴格的文化控制中存留下來。

然而，弔詭的是，歌詞中的「我」究竟所指為何？對於社會大眾與吟唱這些歌曲的人，他們的鄉愁究竟從何而來？殖民者建立了一套知識權力，猶如拉岡理論中「大寫他者的凝視」（the gaze of the Other），在殖民論述中，形成一種無

所不在的監督力（廖炳惠，2003）。這裡可以發現，國民政府的殖民政策，成功地建立一套對於中國的知識權力，在中國中心知識系統下，「台灣」淪為他者，即使生長於台灣這塊土地的人們也將台灣視為他者，中國反而是主體認同的對象，所以這個時期的台語被視為次等方言，來自中國的北京話才是正統的語言，對於長江、黃河的歌頌大過於對濁水溪、淡水河的意義。民歌運動能夠在風聲鶴唳的戒嚴時期持續發展，正是因為發展初期以中國風為主的歌曲，符合殖民政策的目標，才能在政府默許的情況下進行，徹底展現國民政府來台後，中國中心主義的意識形態。

（二） 西方霸權的殖民反抗

1965年後台灣成為美國參與越戰的後勤區，美軍在台人數最多曾高達近萬人，為服務這群美國大兵，PUB與酒吧漸漸興盛起來，西洋流行音樂也因此大量引進台灣。當時的年青人不愛聽國語歌，反而熱愛西洋音樂，以彰顯品味與先進國家並駕其趨的現代感。這時候許多有志之士開始反省，這樣親美崇洋的現象對社會有何影響，於是想要找尋自己的文化定位，開始問「我們的歌該怎麼唱？」。

李雙澤在1976年首先對「中國人唱洋歌」的現象提出反思，當時在淡江文理學院的西洋歌演唱會，留學歸國的李雙澤，上台演唱前和推廣西洋音樂著名的主持人陶曉清，留下了這段經典的對話：

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...你一個中國人唱洋歌，什麼滋味？

前一位歌手：只要旋律好的歌，中國歌外國歌都唱。

李：那麼我們請主持人陶曉清回答這個問題...

陶：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，應該一直唱前人的歌，唱到我們能寫出自己的歌來為止。」

陶：那麼我們就請您給我們唱幾首吧（張釗維，1994，頁114）。

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〉，這個事件引起音樂圈與學生界的軒然大波，有人支持也有人反對，這也促使許多人開始思考中國人唱洋歌的社會現象。此後，李雙澤以蔣勳的詩作詞，寫了〈少年中國〉，曲中承襲緬懷中國故土的風格；此外還有讚揚台灣本土的〈美麗島〉。這個事件開啓「中國人唱中國歌」的創作風潮，開始思考美國文化入侵的現象，猶如新殖民主義所揭示的，西方強權國家利用政治、經濟與文化商品的方式影響其他國家的發展與文化。美國一直影響台灣的國際地位、文化與經濟發展，從金援、民生物資到文化商品的大量輸入，美國儼然成爲一個隱形的殖民者。1979年中美斷交與退出聯合國等外交受挫事件，成爲民歌運動對文化殖民反抗的關鍵點，也讓中國風歌曲帶起社會民族意識的高潮，〈龍的傳人〉便是在這樣的脈絡下成爲當時最流行的歌曲，歌詞如下：

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 他的名字就叫中國
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
槍砲聲敲碎了寧靜的夜 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
巨龍巨龍你擦亮眼 永永遠遠的擦亮眼

這首歌由侯德建填詞李建復演唱，激起台灣社會的民族情緒，在經過接連斷交與退出聯合國的事件後，社會瀰漫著被出賣、孤立不安的氣氛，〈龍的傳人〉正好唱出「我是中國人，要自立自強」的心聲，鼓舞人心深受好評，蟬連民生報「創作歌謠排行榜」十五週的冠軍、民國六十九年金鼎獎唱片製作獎、台大人文報社台灣最佳百張流行音樂專輯第七名。

這首歌以長江、黃河建立中國概念的認知圖像，再用龍、黃皮膚隱喻民族的人種特徵，建立我是中國人的情感連結；最後「百年前寧靜的一個夜，巨變前夕的深夜裡」、「槍砲聲敲碎了寧靜的夜，四面楚歌是姑息的劍」訴說自清末以來中國被列強入侵、瓜分的悲慘歷史，將民族情感投置於歷史經驗，建立一套我們要自立自強，抵禦外侮的民族意識論述。值得一提的是侯德健原來的歌詞是「四面楚歌是『洋人』的劍」，因當年新聞局的審查制度而修改為「四面楚歌是姑息的劍」³，由此可見，這首歌確實反應了當時社會復興中華的強烈民族意識，中國風也在這樣的社會需求下奠定基礎。

民歌雖然是年輕人自我發聲為號召的學生運動，但也同時展現其後殖民特性。第一是國民政府來台後所採取的一連串知識權力的改造，在文化層面深深影響這一代的年青人，因此這個時期產生的中國風歌曲多是對於中國故土懷想的創作如：〈少年中國〉、〈鄉愁四韻〉、〈龍的傳人〉，這些作品展現國民政府殖民政策的成果，出身於50年代前後的青年，正好是中國中心主義思想教育下的第一代青年，到了70年代成為二十年華的青年學子，表現出對「虛幻中國」的「認同」與「思念」，這些對於長江、黃河等名山大川的讚頌，竟然是來自一群毫無真實經驗台灣學生的「想像」，這正是後殖民理論所批判，殖民宰制下的霸權意識形態。另外民歌隱含了對以美國為首的西洋文化「新殖民主義」入侵的質疑、抗拒與反攻。民歌的「民」與民族主義有很深的關聯，藉由歌曲開始反省自身的

³資料來源：〈永遠的未央歌 滾石新格民歌李建復龍的傳人〉
<http://www.gogo-shopping.com.tw/shop.php?id=3046&ctype2=&typeid=&pagename=&Fno=2008/2/22>

主體意識，在風雨飄搖的國際地位和年輕人只唱西洋歌的情況下，中國風歌曲富含的民族意識，便同時具有「中國中心主義宰制」與「抵抗西方文化入侵」的殖民與反殖民意涵。

三、反動的雜音：殖民權威的不穩定性

民歌運動興起所包含的殖民意涵，一是展現國民政府遷台後，成功的殖民文化控制；第二是反抗美國文化殖民。民歌得以在戒嚴時期不受政府封殺，是因為初期以中國風為主軸的音樂創作，符合「中華文化復興運動」的政策，因此，可以說沒有中國風就沒有民歌，沒有民歌就沒有中國風。

民歌是政府推動「中華文化復興運動」的附產品，最初楊弦採用作家余光中的詩作詞，以提升流行音樂的文化素養與發揚中國文化，因而使得殖民政府容許在嚴密的思考控制中開放一塊空間，讓年青人可以表達自己的想法。這個空間就成為「殖民者」與「被殖民者」的交流空間，政府透過嚴格的審查機制以確保歌曲不違背政府的目標，以達到思想控制；但是，民歌的發展卻不如殖民政府所想的如此美好，被殖民者也同時利用這個空間，對殖民權威提出挑戰。

在民歌發展初期曾引發「淡江事件」的李雙澤，在其創作及演唱傳達濃濃的「台灣本土意識」，在中國中心思想下的台灣社會算是民歌手中的奇葩。除了中國風歌曲的創作外，還寫了影響台灣民主運動極深的〈美麗島〉：

我們搖籃的美麗島 是母親溫暖的懷抱
驕傲的祖先正視著 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 蕪路藍縷以啟山林
婆娑無邊的太平洋 懷報著自由的土地
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 蕪路藍縷以啟山林

我們這裡有無窮的生命 水牛 稻米 香蕉 玉蘭花

與中國風歌曲用相同的論述模式，以地理與民族情感建立對歌的認同，但不同的是其中的母親指的是台灣（美麗島）；「驕傲的祖先」指的不是遠古中國的歷史，而是開墾台灣的先民，提出與中國中心主義對立的台灣中心論述。隨著李雙澤英年早逝，這類型的歌幾乎消失於民歌市場，隨後楊祖珺等人繼承遺志發揚光大，利用演唱會與當時的鄉土文學作家、黨外人士結合，發展反殖民的台灣論述，而1979年《美麗島雜誌》的政治事件，便是取名自此曲（楊祖珺，1991）。誠如巴巴所揭示的「殖民權威永遠處於不穩定的狀態」，這項原本迎合殖民政策而生的民歌運動，卻在中國風的掩護下，引發一連串抗殖民的解放運動。殖民統治中有許多富含權威意義的宣示（enunciation）行動，這是不同社會體系間的溝通機制，這個意義交換的過程便產生了「第三空間（the third space）」，存在於意義指涉過程中含混曖昧的中介區域，摧毀原有知識體系的慣習，將意義轉化為相互整合、開放並擴展的符碼，原有對於歷史、文化、認同的根源性都會受到挑戰（Bhabha，1994）。這是一個由文化實踐所創造出的空間，民歌正好創造出一個培養顛覆殖民權力的文化空間。

〈美麗島〉雖然因為意識形態與政府相左而遭禁唱，這類以台灣為主體認同對象的歌曲，也隨著李雙澤的早逝而不復見，卻是點燃改變台灣殖民政治的第一道火花。因為中國風而生的民歌，成為殖民狀態下的第三空間，開創一股抵抗殖民政府的力量，也同時透露了殖民權威的不穩定性。

這個時期中國風歌曲，思想上符合殖民政府的意識形態，是受官方認可的音樂類型，所以只要創作中國風歌曲，就彷彿有了護身符，可以證明對國家的忠誠與思想純正，不僅得到好名聲，市場接受度高還可以獲得更好的收入。反之強調台灣本土意識的作品，在政府監控下有被禁唱、受觀察的危險，因此中國風歌曲成為許多民歌專輯中的必備曲目，雖然如此，卻還是可以發現有些專輯或創作者，同時擁有中國意識與台灣意識的歌曲，這樣混雜矛盾的現象。

檢視李雙澤的作品脈絡，可以發現在他身上的混雜性與後殖民文化軌跡。他的父親是菲律賓華僑，以僑生身份回台灣完成大學學業後，到美國與西班牙遊學習畫，接著又到菲律賓當導遊。身為離散（diaspora）族群擁有更寬廣的多重視野（Bhabha，1994）。在許多異文化衝擊下激發他比別人更敏感的「殖民」意識，他曾經問同期民歌手胡德夫：「你是卑南族吧，唱一首卑南的歌好嗎？」胡德夫的內心突然感到一陣衝擊，他想了一下：「卑南的歌？卑南有什麼歌啊？」（蔣勳，2006）。由此可見，在國民政府的殖民政策，原住民也無從選擇地失去文化主體，形塑成「有點中國，卻又不那麼中國」混雜矛盾的人。

李雙澤、梁景峰與楊達等人合作，留下九首富含台灣本土意識，同時批判極權政治，追求自由民主的歌曲，例如〈愚公移山〉：「大肚深似海 水清可見底 大度山不是臥龍崗 黃袍在故宮…大度山不是臥龍崗 龍種早已絕…土地是我們的 是祖先開墾的 土地是我們的 我們要團結幹下去」。詞中暗示黃袍、龍種已不存在，中國神話的空殼只是殖民政權的文化控制；高呼土地是我們的，宣揚被殖民者的反抗意識，要團結一起對抗霸權壓迫。還有〈老鼓手〉中：「老鼓手呀 老鼓手呀 我們問你自由是什麼…我們問你民主是什麼…我們誓將熱血挽狂瀾 用老骨頭撞圍牆」這些充滿反動意識的歌曲，能夠有機會在那個年代傳唱，創作者卻可以不被情治單位送到綠島管訓，就是藉著成名曲〈少年中國〉傳達正確的意識形態，表現對中國意識的認同並同時進行反動策略，在中國風歌曲的掩護下，暫時躲過殖民者權威的掌控，讓反殖民意識得以暗渡陳倉，通過殖民者的監視，抗爭意識能夠藉由歌曲的傳唱慢慢延燒，燒出殖民政權的鬆動。

除了李雙澤以外，羅大佑也是一例，1982年發行第一張專輯《之乎者也》，也呈現這種中國意識與台灣意識並存的現象。其中收錄民歌中國風的經典之作〈鄉愁四韻〉，還有〈錯誤〉採用詩人鄭愁予的詩「我打江南走過 那等在季節裡的容顏如蓮花的開落…我達達的馬蹄是個美麗的錯誤 我不是歸人 是個過客…」改詞譜曲，延續民歌時期中國風以詩入歌的創作手法。在〈將進酒〉裡感嘆「潮來潮去 日落日出 黃河也變成了一條陌生的流水 江山如畫 時光流轉

秦時的明月漢時關 雙手擁抱是一片國土的沈默 少年的我迷惑 攤開地圖
飛出了一條龍 故國回首明月中」傳達一位少年對中國的熱情與孺慕之思，但同時也創作出許多批判意識與本土性很強的歌曲如〈鹿港小鎮〉：「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…」與〈童年〉：「福利社裡面什麼都有 就是口袋裡沒有半毛錢 諸葛四郎和魔鬼黨 到底誰搶到那支寶劍…陽光下蜻蜓飛過來 一片片綠油油的稻田…」。這些歌曲描繪台灣生活文化的面貌與社會轉變，其中的批判意識及憤怒騷動的唱腔，在當時被視為異端，不受政府喜愛，但始終沒有被禁唱或禁賣，是因為在中國風歌曲的保護色下，閃躲了殖民威權的控制，讓反抗力量得以在暗地裡累積。

這個時期中國風的創作往往呈現出殖民宰制的意涵，因為同化政策，使得台灣青年學子對中國產生「鄉愁」，殖民政治的意識形態藉由歌曲流傳強化；但是，對中國與台灣的認同，卻又同時存在著曖昧含混的心理狀態。中國風成爲一種殖民擬態（colonial mimicry）的反抗策略，以混雜曖昧的面貌，陽奉陰違地逃避殖民權威。中國中心主義教育下習得的元素，轉爲被殖民者得以「挪用（appropriate）」的擬態戰略，就像戰爭時的迷彩裝，在意義抗爭的游擊戰裡，躲在中國風的保護色下以逃離殖民霸權的監視。

反觀文學界對於中國與台灣的認同就顯得壁壘分明，70年代鄉土文學論戰時，文學作品被劃分爲反共文學 vs. 鄉土文學，相互對立的狀態，反應「官方的中國中心主義」與「反官方本土意識」的對立。強調鄉土文化的文學作家，被指控爲親共的工農兵文學，意圖煽動台灣獨立的危險份子，受到社會輿論打壓（郭紀舟，1999）。然而，這樣壁壘分明的狀況，卻沒有發生在流行音樂，民歌手可以同時演唱〈鄉愁四韻〉與〈鹿港小鎮〉或是〈少年中國〉與〈美麗島〉，顯示流行音樂場域內特有的曖昧性。

流行音樂中國風的出現，彰顯了被殖民者內心混雜曖昧的文化認同，歌手與閱聽人能夠模擬中國情懷，表達中國民族主義精神，同時包覆住在那個時代裡，

被認為思想不正確的台灣意識，因此，中國風成爲一種擬態策略，讓殖民權威無法看穿的文化實踐，使看似乖順的被殖民者，能夠陽奉陰違地在流行音樂的場域裡進行意義抗爭。

第二節 本土勢力崛起 (1985~2000)

民歌運動在1980年後逐漸沒落，中國風歌曲的市場熱度也隨之消退。原先歌曲裡讚頌的黃河、長江與西馬拉雅山，變成懷想鹿港小鎮與台北生活的描繪，這不僅是台灣社會意識形態的重要轉型，也是社會集體意識的斷裂。影響中國風的重要轉折就是「解嚴」與「經濟型態改變」。

一、本土勢力崛起的社會脈絡

80年代的台灣進入一個前所未有的躁動期，社會對長久以來極權殖民政治所累積的不滿已臻極限，這股能量不斷找尋爆發與重組結構的機會。1979年「美麗島事件」爆發，揭開一連串社會改革的序幕，然而「美麗島事件」的餘韻未了，反倒開啓島內政治運動的暗流與動力。一方面，政治反對運動突顯了80年代以來，台灣社會都市中產階級與新知識份子對政治的不滿情緒。勞工意識開始受到重視，當時被稱爲「黨外」的政治反對勢力，以打破國民黨威權體制、爭取政治民主爲目標，改善族群壓迫與民主開放（王振寰，1996，頁65）。1981年首次開放台灣省長、縣市長及議員選舉，當時的「黨外」人士在省市議員選舉中獲得20%的席次，陳定南在宜蘭當選首位「黨外縣長」，政治開放使得長久以來處於被殖民狀態的人民，有了政治反抗的力量。蔣經國在1987年宣佈「解嚴」，在政治上不僅解放台灣社會長久以來的殖民壓迫，在思想上也促成各種自由思潮萌芽與爭權運動，包括女性主義、勞工、520農運與學生運動，讓台灣社會向自由、多元

與民主邁進。

此時台灣經濟發展到達巔峰，工業化與教育程度提升，使國民所得大幅增加，造就都市化發展，中產階級漸漸成爲社會主力，同時股市、房地產不斷看漲，景氣一片繁榮。流行音樂市場隨著經濟起飛開始蓬勃發展，由於民歌時期培養出學生音樂消費族群，讓台灣唱片銷售量在1979年首度突破10億元，1990年台灣流行音樂市場已逼近40億元，儼然已是成長最快速的娛樂產業。流行音樂產業也出現大型的工業體制，滾石及飛碟唱片公司因而崛起，接收民歌時期大量優秀音樂創作人材，在80年代開創許多新時代的音樂。卡拉OK在此時成爲受歡迎的新興娛樂產業，也帶起歌手拍攝音樂錄影帶的MV（music video）的風潮。

這個時期開始出現許多風靡學生族群的偶像歌手，彰顯了現代化與資本主義邏輯深化的重要轉折，唱片公司爲了創造更大利潤，以文化工業的生產模式，創造出模仿日本偶像團體「少年隊」的小虎隊，強調青春氣息、外形與形象的偶像歌手，不再以歌藝爲主要唱片賣點，改變以往唱片行銷的慣例，突顯了企劃與宣傳對於唱片銷售的重要性。

80年代以後台灣唱片市場快速成長，引起跨國唱片公司高度注意，開始覬覦廣大的亞洲華語唱片市場，尤其是擁有十二億人口的中國市場更是兵家必爭之地。台灣流行音樂產業擁有豐富的人材與技術，是亞洲華語唱片的重要樞紐，台灣市場也是亞洲華語唱片的風向球。Sony 台北分公司總裁愛倫森接受美國商業周刊訪問時，就直截了當的說：「如果你能在台北受歡迎，就能在亞洲的華語區域中受歡迎…」（郭崇倫，1994）。因此台灣成爲歐美各大唱片公司搶攻華語市場的前哨站。

1986年國際唱片業交流基金會IFPI（International Federation of the Phonographic Industry）來台成立分會，在本地唱片業者、政府代表的支持下開始運作。其設立宗旨爲：「協助本國唱片業輸出音樂創作及引進國際音樂創作，以達成國際音樂文化交流，並提高本國音樂錄製水準，保護著作之錄製及發行... 借本會與國際上其他國家IFPI分會之來往，提昇我中華民國在國際上之地位及形

象。」⁴IFPI為台灣唱片產業建立銷售統計資料，推廣著作權觀念發動過反盜版遊行與盜版取締，也是跨國唱片工業了解台灣唱片市場的窗口。

跨國唱片公司透過國際組織、立法、併購、投資等方式一步步進入台灣市場。世界型經濟組織已成為影響世界經濟的重要因素，台灣為求經濟發展必需積極加入各項經貿組織，然而這些組織卻也是強權國家遂行新殖民主義的利器。為加入世界貿易組織WTO（World Trade Organization）台灣必需遵守「與貿易有關之智慧財產權協定」，同時要與美國維持良好貿易關係，經由影視產業利益團體遊說，跨國資本開始透過國家機器力量啟動貿易談判，使台灣官方正視智慧財產權議題與加強打擊盜版仿冒，在入會壓力與美國「綜合貿易法特別301條款」的報復威脅下，台灣於1985年逐步修正著作權法，從「註冊保護主義」變成「創作保護主義」，讓歐美唱片公司進入台灣市場時有了保障（謝奇任，2006）。80年代以前西洋唱片大多是由翻版業者從國外取得母帶，再由國內大量複製、販售，此法一出使利益龐大合法納稅的「翻版業」成為非法的「盜版業」，從此，西洋唱片的進口必需有國外公司授權，才能合法代理發行，跨國唱片公司也開始與國內唱片公司有了進一步的合作。

等到跨國唱片公司開始熟悉台灣市場後，便收回西洋唱片的代理權，以併購及獨資的方式進軍台灣流行音樂市場。跨國公司挾帶龐大資金與先進的經營管理技術來到台灣，造成市場結構改變。跨國唱片公司以收購或挖角的方式，將知名藝人及專業製作人納入旗下，跨國公司提供人材往海外發展的機會與誘因，並有機會進入國際市場，讓人材自然地向這些公司集中。使本土唱片公司大量萎縮，不是被併購就是面臨倒閉，僅剩滾石與其抗衡。

除了市場的併吞外，跨國唱片公司也重組台灣唱片的產銷結構，以往唱片銷售通路都由中盤商控制，導致許多市場亂象，例如（1）由唱片公司所主導的消費者活動、賣場促銷無法有效進行；（2）因為「量」與「價」關係的加量進貨，導致假性需求，將唱片公司的倉儲庫存轉移；（3）因市場競爭，而提供其供貨賣

⁴ 資料來源：<http://www.ifpi.org.tw/>

場不同於唱片公司的交易條件（例如折扣、票期、退貨等）；（4）庫存品大量降低售價處理，影響市場機能（李岳奇，1996：253）。然而，跨國唱片公司不願受中盤商控制，藉由龐大的發行量的影響力，改變原有銷售結構，直接向大型連鎖唱片行出貨，重組原本的產銷結構。

第四台合法化為台灣帶來嶄新的影視文化，國際音樂頻道（MTV、channel V）與電影台（HBO）為歐美流行文化與音樂提供傳播管道；港資的國片電影台大量重播香港電影，讓台灣電影產業面臨重組的危機；日本台（JET、緯來、NHK）播放的日劇大受歡迎，隨之而來的「哈日」風潮襲捲流行文化市場。日本艾迴唱片趁勢於1996年在台灣成立分公司，引進更多日本當紅的歌手，小室哲哉、安室奈美惠、傑尼斯家族及宇多田，皆在台灣創下銷售佳績。國際唱片公司在取回代理權後，更不遺餘力地宣傳推廣旗下歌手的產品，除了頻頻促銷大、小型演唱會、簽名會等宣傳活動外，亦靈活地因應本地消費習慣推出音樂產品，創下可與國語暢銷唱片比擬的超高銷售量（簡妙如，2002）。

跨國唱片公司掌握大部分的市場，不同風格與類型的西洋音樂相繼引進台灣，雖然為這片土地的音樂創作者注入許多新創意，但是國際唱片工業對台灣流行音樂的影響，也造成文化同質化、文化自主性喪失的疑慮（李天鐸，1998）。這樣的文化衝擊，改變消費者對流行音樂的品味，間接影響中國風的市場定位。1985到2000的台灣面臨政治與經濟的劇變，開放解嚴後也打開殖民權威的缺口，這些變化讓台灣的後殖民狀態更趨複雜，這個時代的中國風又將呈現何種不同的意涵？

二、中國意識的壓抑

歷經80年代政治權威解體的刺激，90年代的台灣社會初嚐自由氣息，進入前所未有的狂飆時期。殖民威權的開放，促成1990年的三月學運，抗議對象直指殖民政治的代理人「老國代」，要求廢除國民大會，以剷除殖民勢力。這也給了70

年代「鄉土文學論戰」以來萌芽的本土意識，有了成長茁壯的機會，接著特赦美麗島事件政治犯、廢止叛亂條例、對二二八事件重新定位與調查，要求白色恐怖時期的受害者提出平反與補償計畫…這些政治要求一反殖民者的權力壓迫，被殖民者開始提出大量的反抗論述。本土意識崛起，象徵著被殖民者的反動策略奏效，並漸漸取代以「中國中心主義」為宗旨的意識形態，這樣的轉變也同時展現在流行音樂場域中。

「批判歌手」的出現，彰顯了這個轉型中社會的重要意涵。羅大佑的作品以批判台灣社會亂像著稱，但也不乏〈童年〉、〈鹿港小鎮〉等富含本土意識的歌曲，在編曲方面保有著優美感人的旋律，充滿現代西方流行音樂的新意但依舊動人心弦，中西音樂元素毫無突兀地彼此交融，編曲層次豐富、搭配得宜。這些風格獨具的特色，皆遠超過當時的流行歌曲及校園民歌的視野，在往後的作品中既有延續又有突破，故有「在羅大佑之後，才有國語流行音樂」之喻（簡妙如，2002）。1989年黑名單工作室出版的《抓狂歌》，以台語搖滾曲風，對台灣政治貪腐、萬年國代等現象做出辛辣的批判，這些批判歌曲的出現，試圖揭發台灣在殖民政治下受到的文化壓迫與意識形態控制，並對殖民霸權發出最深沈的怒吼。《抓狂歌》透過不同語言的混用，一改台語歌曲酒色財氣的印象，將原先被打壓的「台語」當作傳達異議的工具，打破語言位階的不公平對待（江文瑜，1996）。隨後，林強於1990年推出《向前走》專輯，用台語大唱「喔…什麼都不怕！ 喔~喔 向前走」，搭配動感的DISCO節奏，成為當時最流行的歌曲，引發90年代新台幣語歌熱潮。

《向前走》專輯的流行可以說是打破語言壓迫，創造唱片市場分配新局的代表作，面對解嚴後，台灣社會本土化的自我覺醒，以及對未來、對改革的共同期待（吳清聖編，1994，頁35）。90年代後期伍佰以特有的「台灣國語」與江湖味走紅，創作許多搖滾曲風的台語歌（〈小姐免驚〉、〈愛情限時批〉）與台語專輯《樹枝孤鳥》；新興的學生樂團「五月天」在他們的創作裡，不乏許多經典的台語歌曲（〈志明與春嬌〉、〈軋車〉、〈憨人〉）；以客家話為創作語言的「交

工樂隊」獨立發行客家搖滾、新客家歌謠專輯，參與許多社會運動，並獲得金曲獎的諸多肯定。許多國語歌手紛紛發行台語專輯（羅大佑、鳳飛飛、陳淑樺）。成龍、萬梓良等來台發展的港星也演唱台語歌，以增加親合力打入台灣市場。

這波後殖民反動的風潮也擴及原住民族群，張惠妹、動力火車、陳建年、紀曉君等原住民歌手也在 90 年代大受歡迎，但是演唱及創作的歌曲，大多數卻是中文／國語，無法如閩南語、客家話一樣，以族群語言作為發聲工具，這也顯示即使國民政府的政治殖民已解除，在台灣島上複雜的內部殖民仍是不可乎視的問題。在殖民政治的文化教育下，國語成為唯一的高階語言，而台語、客家語及各族的原住民語則被視為低階語言，但開放解嚴後也打開殖民權威對語言的桎梏。反應出本土意識日漸壯大，對過去殖民政治下中國中心主義與獨尊國語的現象提出批判。

社會轉型讓中國風存在的正當性面臨重大挑戰，本土勢力崛起讓本土文化成為未來的潮流性指標，使得這類中國中心主義下的產物，漸漸失去風采，中國風因而淡出流行音樂市場，不如民歌時期那麼受歡迎，也不再是專輯中的主打歌。然而，殖民霸權並未受本土意識打壓而消失，中國風在此時，轉化新型態存活在流行音樂場域裡。

三、武俠風範下的中國意涵

這個時期中國風歌曲已不如民歌時期那麼受歡迎，雖然能見度變低，但卻以新面貌出現，其中大多是配合八點檔連續劇或電影推出的主題曲。由於社會環境改變，這個時期的中國風已不同於民歌時期，中國意涵產生變化。上一個時期代表著民族、國家等嚴肅意涵的中國風，到末期開始和不同的文類相互聯結，用不同的方式說中國風的故事。民歌末期的施效榮，建立了中國風論述形式的新典範。1982年發行的〈俠客〉，歌詞裡描繪了武俠世界的豪情：「在江中斬蛟 劍氣沖霄 在雲間射鵰 愧煞英豪 在小橋樓頭 楊柳樹下斜倚 但見滿樓紅袖招

恩怨一揮手 只求得朋友間 肝膽相照 問此人是誰 天下第一俠少」此曲由武俠小說家古龍作詞，首次將武俠故事的元素溶入中國風歌曲，開闢出除了懷鄉與愛國式中國風歌曲以外的新類型。

以武俠故事為題材的八點檔連續劇，是這個時期相當重要的民生休閒活動。金佩珊唱紅許多膾炙人口的主題曲，如〈神鵰俠侶〉：「躍馬江湖道 志節比天高一 位是溫柔美嬋娟 一位是翩翩美少年 拔長劍 跨神鵰 心繫佳人路迢迢 揮柔夷 斬情緣 冰心玉潔有誰憐…」以及〈靈山神箭〉、〈神州俠侶〉，延續施效榮建立的新中國風類型，也奠定往後武俠式中國風的原型。

台灣電影工業長期以來由政府掌控，製作的電影漸漸與觀眾脫離，所以逐漸沒落，到了90年代開放電影進口拷貝數限制後，來自美國的好萊塢電影毫無限制地搶占市場；另一方面擁有文化親近性的香港電影也大量輸入台灣，彌補了國語片的市場缺口，1984~95年間台灣甚至是香港電影輸出最大的市場(魏鈞，1994)。港片成為這個時期「國片」的主流，其中又以武俠電影為大宗。由李連杰主演，徐克執導的《黃飛鴻》，算是最成功的系列電影，該劇的主題曲〈男兒當自強〉也成為紅遍全台，人人朗朗上口的中國風歌曲，歌詞如下：

傲氣面對萬重浪 熱血像那紅日光 膽似鐵打骨如精鋼
胸襟百千丈眼光萬里長 我發奮圖強 做好漢
做個好漢子每天要自強 熱血男兒漢比太陽更光
讓海天為我聚能量去開天辟地 為我理想去闖
看碧波高壯又看碧空廣闊浩氣揚
我是男兒當自強
昂步挺胸大家作棟梁 做好漢
用我百點熱耀出千分光
做個好漢子 熱血熱腸熱 比太陽更光

這首歌以古曲〈將軍令〉為曲，配合中國傳統樂器，使用大量打擊樂器塑造

雄壯威武的氣勢，唱腔十分渾厚，是第一首以中國樂器為編曲主軸的中國風歌曲。歌詞內不見民歌時期慣用的民族論述，反而將中國傳統強調的男子氣概做為論述重點，強調如何鍛練自己，完成自我實現的個人目標。雖然在歌詞中並無大呼民族意識的重要性，但是《黃飛鴻》系列電影的故事背景是清朝末年列強入侵的時代，主角黃飛鴻如何利用武術與中醫與洋人交流，企圖喚醒中國人的民族自覺意識，因此雖然歌詞沒有直述的民族大意，但是其文本中仍具有強烈的民族隱喻功用。陽剛味十足的〈男兒當自強〉曾被多位港星翻唱，至今仍然被廣泛使用於各種和武術相關的場合。作詞人黃霑創作多首中國風歌曲用於電影主題曲，包括《倩女幽魂》中的〈人間道〉，還有《東方不敗》的主題曲〈滄海一聲笑〉：「滄海笑 滔滔兩岸潮 浮沉隨浪記今朝 蒼天笑 紛紛世上潮 誰負誰勝出 天知曉 江山笑 煙雨遙 濤浪濤盡紅塵俗事知多少…」。

這首歌和〈男兒當自強〉一樣採用中國傳統樂器為編曲重心，一反中國風歌曲編曲上以西樂為主，國樂為輔的型態；另外作詞上刻意使用文言文的敘述方式，和以往的白話文有所區別，開創中國風歌曲在編曲與作詞風格上的新取向。

中國風所表現的中國意涵在加入武俠元素後，削弱原先代表民族精神的嚴肅性。從中國傳統武俠故事裡淬取出的娛樂性，將中國中心主義的大敘事稀釋為個人化的小敘事。雖然中國風經過這樣的變形，但是文本中仍然隱含著忠、孝、仁、義的儒家思想，所以中國風歌曲雖然打出了一套新拳法，但其內功仍然運行著傳統的路數，「忠黨愛國」的殖民戒嚴思想，並未隨著解嚴而馬上得到解放。因為中國風歌曲在這個時期面臨認同危機，由於民歌時期民族主義意識強烈的中國風歌曲，已成為殖民者的鮮明符號，所以面對中國與台灣的曖昧認同時，就不能再用這麼強烈的表現方式。因此，對於中國的認同，轉化為對「中國文化」的認同，於是將中國認同的情感，投射在歷史故事與武俠小說中。雖然此時已開放解嚴，但政府仍然掌握許多媒體資源，無線電視的三台成為殖民政府最後的打手。這個時期三台製作大量的古裝劇，其中心主旨不脫忠孝節義與儒家傳統思想，藉此強化殖民權威的意識形態，將反對勢力（民進黨）指為不忠於國家、忘恩負義與破

壞社會秩序的叛徒。《包青天》於1993年開播，創下當代最好的收視成績，劇中善惡分明的包青天被隱喻為官方代表的正義之師，檢視主題曲〈包青天〉的歌詞：

開封有個包青天 鐵面無私辨忠奸
江湖豪傑來相助 王朝和馬漢在身邊
鑽天鼠身輕如燕 徹地鼠是條好漢
穿山鼠鐵臂神拳 翻江鼠身手不凡
錦毛鼠一身是膽 這五鼠義結金蘭
七俠和五義 流傳在民間

社會中的優勢階級在爭權的過程中，並不直接使用暴力的壓制手段，而是利用政治、經濟及文化上的權力維持利益，所以利用倫理國家機器（ethical state），訴諸意識形態不斷協商以進行社會控制（Barker／羅世宏等譯，2004）。所以，傳統的忠、義精神是歌曲與戲劇中不斷重覆的意識形態，讓殖民政府能夠以官方姿態保有執政的正當性，使得當時層出不窮的抗議事件，變成破壞社會秩序的罪魁禍首，因此，武俠中國風的變形與歷史劇的流行，其實都暗藏著霸權的策略性應用。

四、女性挪用的中國氣質

金佩珊在當時演唱了一系列八點檔古裝戲的主題曲：〈保鏢〉、〈神雕俠侶〉、〈靈山神箭〉、〈神州俠侶〉、〈一代女皇〉、〈王昭君〉、〈貂蟬〉。這些歌曲可以算是1985年後中國風類型的代表，也是延續民歌末期施效榮〈俠客〉的創作模式。由於電視劇主題曲都是依照故事量身打造，所以歌詞大量描述劇中主角的性格與故事，以〈一代女皇〉為例：

峨嵋聳參天 豐頰滿光華
氣宇非凡是慧根 唐朝女皇 武則天

美冠六宮粉黛 身繫三千寵愛
善於計謀城府深 萬丈雄心難為尼
君臨天下威風凜凜 憔悴心事有誰知憐
問情何寄淚濕石榴裙 看朱成碧癡情無時盡
縱橫天下二十年 深宮迷離 任憑添
兩面評價在人間 女中豪傑 武則天

這首歌是1985年中視八點檔連續劇《一代女皇》的主題曲，故事講述武則天的生平起落。編曲上十分創新，使用當時非主流的重金屬搖滾樂，很罕見地以一個搖滾樂團的完整配置演奏，包括電吉他、爵士鼓、貝斯與電子琴。和民歌初期僅有清新木吉他加上淡雅的國樂大不相同；也與後期的古典弦樂的恢宏氣勢有天壤之別。民歌時期的中國風企圖形塑「高級文化」的氛圍，所以作詞，配樂也有同樣的傾向。但是〈一代女皇〉的搖滾曲風代表了，歐美流行音樂的表徵，民歌初期以中國風反抗美國文化殖民的精神已不復見。我們看到的是一個中國風新時代的來臨，中西音樂合併混合的新類型音樂。

金珮珊也是第一位演唱中國風歌曲的女性，在此之前民歌時期的女性歌手不曾有人演唱這類歌曲，除此之外還有葉倩文的〈瀟灑走一回〉：

天地悠悠 過客匆匆 潮起又潮落
恩恩怨怨 生死白頭 幾人能看透
紅塵啊滾滾 癡癡啊情深 聚散終有時
留一半清醒 留一半醉 至少夢裡有你追隨
我拿青春賭明天 你用真情換此生
歲月不知人間 多少的憂傷 何不瀟灑走一回

還有陳淑樺〈笑紅塵〉：

紅塵多可笑 癡情最無聊 目空一切也好

此生未了 心卻已無所擾 只想換得半世逍遙
醒時對人笑 夢中全忘掉 嘆天黑得太早
來生難料 愛恨一筆勾消 對酒當歌我只願開心到老
風再冷不想逃 花再美也不想要 任我飄搖
天越高心越小 不問因果有多少 獨自醉倒
今天哭明天笑 不求有人能明瞭 一身驕傲
歌在唱舞在跳 長夜漫漫不覺曉 將快樂尋找

這兩首歌的編曲相似，主弦律都是用中國樂器古箏、琵琶等演奏，皆搭配節奏明確爵士鼓帶出一種特殊的陽剛氣質。這些由女性演唱的中國風歌曲，歌詞所要表達的意境不再是民族大義，而是藉著音律與配樂塑造出中國音樂的氛圍，中國的意義被挪用為一種灑脫、豪放的個性。中國意義的轉變，同時彰顯了這個時代鉅變的性別意涵。80年後，台灣經濟快速成長，女性開始被鼓勵投入勞動市場，加上教育程度提升與兩性平權觀念抬頭，女性的社會意義也產生變化。

台灣流行音樂中，女性總是呈現成為男性慾求的對象，面對感情總是處於等待、奉獻與被動嬌柔的形象（柯永輝，1995）。從〈一代女皇〉、〈笑紅塵〉到〈瀟灑走一回〉，可以發現歌曲中都展現不同以往的女性特質。金珮珊用高亢的嗓音詮釋武則天傲視群雄的女皇氣勢；陳淑樺頂著一頭帥氣的短髮唱著「紅塵多可笑 癡情最無聊 目空一切也好」笑看傳統男尊女卑的愛情觀，傳達了新女性面對愛情不再是弱者的角色，可以帶著「一身驕傲，將快樂尋找」，更擁有可以主動決定愛情關係「瀟灑走一回」的權力。

中國風在民歌時期代表的是民族的、偉大的、公領域與雄性特質的意象，所以在當時並沒有女性詮釋這樣的歌曲，到了這個時期，女性意識開始萌芽，女性開始被允許使用雄性象徵的符號，因此中國風被用來傳達新女性的自主意識，成為女性賦權（empower）的工具，顛覆傳統女性的被動位置，反應新時代的性別意識。

第三節 本土意識深化與被殖民者的反撲 (2000~2008)

一、本土意識深化與被殖民者反撲的社會脈絡

這項以反殖民霸權為宗旨的本土化運動，2000年時達到另一個高峰。在2000年的總統選舉中，由強調台灣本土意識為宗旨的民進黨獲勝當選總統，台灣政治也走向一個全新的世紀。新政府對語言政策採取開放、多元的態度，推行許多母語學習政策，原住民電視台與客家電視台也紛紛成立。民進黨一直以反對黨的身份批判國民黨的殖民政策，因此執政後進行一進串去殖民、去威權與去中國中心主義的行動，修改中國中心的教育思想，增加台灣本土意識的新觀點。因此，以往在殖民統治下被視為次等的台語與本土文化，瞬間成為當紅炸子雞。「本土意識」與「愛台灣」彷彿宗教狂熱般，成為台灣當代的大敘事與主流意識形態，反之，與其悖駁的「中國中心主義」有如過季的時尚被束之高閣。

本土化論述如風行草偃般橫掃社會各個層面，也引起輿論的撻伐，認為過度的本土化運動已成為非理性的「去中國化」主義，只要是關於中國的議題，社會就失去理性討論的空間，除了杯葛別無選擇。另外，台灣人口中占70%以上的「福佬人」成為政治權力中心後，一連串大動作的去殖民運動，也招至「大福佬主義」的批評。陳芳明（2002）論及這個問題時認為：

當「台灣」這個符號，在解嚴後從中國取向的思考囚房中解放出來時，它便開始承受許多前所未有的信息與意義。「台灣」與「台灣人」的定義，就不可能只是指涉戒嚴時期的特定族群，它應該延伸到島上所有住民。在高壓的中國體制下，似乎是福佬族群壟斷了「台灣」、「台灣人」、「台灣話」這些名詞的全部意義…隨著戒嚴令的解除…「台灣人」、「台灣話」

的政治意涵也得到擴充的空間…凡是客家人、外省人、原住民
都可以劃入台灣人的範疇，因為台灣人不再只是具備政治意
義，而是填加了另一層文化的意義。

歷經政治轉型後，許多社會力量都在試著重新定義「台」的意涵。流行音樂
場域也成為意義爭霸的舞台，「台客」一詞由原先的負面意義，經過不斷的意義
抗爭成為新興的時尚潮流，自2000年舉辦的「台客搖滾音樂會」已成為歌手們爭
相參與的音樂嘉年華。台客論述擴及流行文化、音樂、政治與學術界，上演一場
場意義政治的抗爭，「台」的意義已然迥異於國民黨執政時期的負面意涵，成為
正面的形容詞。

流行音樂市場結構在此時有了重大變化。數位音樂科技的高度發展，讓流行
音樂產業受到嚴重打擊。「光碟燒錄器」、「數位音樂壓縮技術（MP3）」、「點對
點（Peer to Peer，簡稱P2P）下載軟體」及網路串流技術的進步，打破流行音樂
長久以來靠銷售唱片為核心的產業價值鏈。使流行音樂市值快速萎縮，從1997
年123億逐年衰退到2001年總銷售值只剩下57 億元，至2005年止，銷售量已跌至
1100萬張，銷售值為32億元，2007年只剩20億元⁵。許多人大嘆台灣流行音樂的榮
景不在，紛紛轉往中國大陸發展。

90年代起國際唱片公司開始進攻台灣，至1998年滾石與國際五大唱片公司的
市佔率總合約91%，其中國際唱片公司已有66%的市佔率，環球—寶麗金41%、
博德曼12%、新力7%、科藝百代5%、華納1%（王英裕，1999）。跨國唱片公司
對台灣唱片業蠶食鯨吞的手法歷程詳見表一。2000年後佈署在台灣的国际唱片公
司開始發揮綜效，將散佈於亞洲各國的全球華語音樂市場串連起來，使之成為緊
密相連的共同體。

⁵ 資料來源：國際唱片業交流基金會（IFPI）：<http://www.ifpi.org.tw/>

表一：1990年代跨國唱片公司來台投資方式

公司	時間	在台投資
寶麗金	1990	併購齊飛唱片
	1992	收購福茂唱片60%股權
	1997	收購上華唱片60%股權
	1998	母公司加拿大西格集團併購，併入環球音樂體系
EMI	1990	成立科藝百代唱片公司
	1995	成立附屬品牌種子音樂，併入點將唱片，與年代合資成立科藝百代唱片公司
博德曼	1991	成立博德曼唱片公司
	1996	收購香港藝能動音80%股權
		收購台灣巨石音樂80%股權
華納	1993	與飛碟唱片合資成立華網／飛碟
	1998	併購飛碟唱片，成立華網國際
新力	1993	成立新立哥倫比亞唱片，收回喜馬拉雅唱片的代理
	1999	併入大字唱片
環球	1995	美西亞集團台灣分公司成立
	1997	更名爲環球國際公司
	1998	母公司併購寶麗金集團（上華、福茂一起併入）

資料來源：轉引自謝奇任（2006）。

國際資本的深化讓台灣進入無法拒絕的全球化世界體系，流行音樂的產銷與企製不再是以台灣爲單位，而是將銷售目標訂爲全球華語市場。2000年後台灣流行音樂面對殖民狀態、政治、經濟與全球化的劇變，對中國風產生何種影響？

民歌時期中國風歌曲的中國論述，在國民黨主政的教育體制下，總是帶著民族意識的嚴肅意涵，鼓舞國家士氣的崇高意志與反共愛國的使命。解嚴後的中國風雖然解放了殖民者的思想掌控，但仍然隱藏威權意識形態的暗流。2000年後被殖民者的政治反撲讓台灣進入更開放自由的社會，在新政治權力刻意打壓「中國意識」的脈絡下，中國風會呈現何種不同的意涵？

二、諧擬與嘲諷：中國風的京片子模仿秀

這個時期的中國風歌曲，出現許多使用「國劇」唱腔的現象，穿插在歌曲的副歌或間奏，以增加中國味。諸如〈One night in 北京〉這首歌1991年由陳昇創作，直到2002年由信樂團翻唱以搖滾曲風重新詮釋後，才成爲大家耳熟能詳的中國風經典歌曲。此曲最特別的地方在副歌時國劇女旦唱著「人說百花地深處 住著老情人 縫著繡花鞋 人說北方的狼族 會在寒風起 站在城門外 穿著腐鏽的鐵衣 呼喚城門外 眼中含著淚」，陳昇原作中這部份是由國劇名師劉佳惠演唱，信樂團的版本則是由歌聲雄厚的主唱，演唱這段國劇女旦唱腔，行雲流水般地轉化男聲／女聲驚豔樂壇。此外還有TANK在〈三國戀〉中的「等待良人歸來那一刻 眼淚為你唱歌」；周杰倫在〈霍元甲〉裡模仿京劇女旦拉著嗓唱著：「小城裡歲月流過去 清澈的勇氣 洗滌過的回憶 我記得你 驕傲的活下去」。

除了國劇唱腔的挪用外，刻意模仿中國人說話的口音，也常被做爲中國風的表現方式。北京話特有的捲舌音，是最常見的一種，如吳克群〈老子說〉裡用中國特有的地方口音唸了一段「人法地 地法天 天法道 道法自然」；南拳媽媽在〈牡丹江〉的最後用「京片子」唱著：「牡丹江彎了幾個彎 小魚兒甬上船咱們不稀罕 撈月亮張網補星光 給爺爺下酒喝一碗家鄉 牡丹江彎了幾個彎小蝦米甬靠岸咱們沒空裝 撈月亮張網補星光給姥姥熬湯喝一碗家鄉」，其中刻意用「甬」、「咱們」等北方人特有的詞彙，說這個牡丹江上故事。周杰倫在〈我的地盤〉誇張使用捲舌音唱著「在我地盤這 你就得聽我的…我說老師 我是不是真

的不懂事 聽我唸繞舌歌詞 欣賞我打拳的樣子 我站在教室 練拳方式…別人玩線上遊戲 我偏耍猴戲 我用形意猴拳在練習 引你注意」，詞中大量使用出、ㄨ、ㄩ等需要捲舌的字，此外唱到「詞」、「的」、「子」這類不需捲舌的字，也十分戲謔地發出捲舌音；另一首〈將軍〉講述下棋對奕時的心情，此曲加入了老人在青年公園裡下相棋時說笑的現場音⁶，這些老人操著濃重的外省腔互相叫罵著，歌曲結尾時背景音樂出現一段模仿老上海時期女歌星的腔調唱著「陽光從樹葉細縫 露出了笑容 溫暖了我的美夢 只有籠裡的畫眉羨慕著天空 卻從來沒有人懂」，彷彿從留聲機裡流送出來的音質，讓這場公園內的棋戰掉入錯亂的時空裡。2000年後發展的中國風，大量使用中國式口音與唱腔的現象，與台灣後殖民情境有何關連？

國民黨失去政權後，執政的民進黨開始進行去殖民的本土化運動，而其脈絡是建立在反中國殖民霸權的基礎下才得以運行，國民黨執政時期所帶來的中國文化符號與教育思想，理所當然成爲眾矢之的。殖民政治樹立的語言霸權是最先受到批判的焦點，戒嚴時期獨尊北京話的國語政策，其壓迫性的執行方式，讓人口比例占70%的閩南語族群極爲不滿，陳水扁上任後大力推行母語教育，甚至在許多談論嚴肅性議題的公開場合，使用台語發言，反轉在中國中心主義殖民時期，台語被視爲次級語言的不平等地位。所以字正腔圓的國語，已經不流行，帶點台灣國語的國語，反而大受歡迎。

因此，一個二元對立的價值體系被建立起來：台灣本土／反殖民 vs. 中國／殖民霸權。即使反殖民勢力已取得政權，台灣仍然受到中國武力統一的威脅，以及殖民教育「遺毒」的恐懼。中國風歌曲對國劇與口音的再現，並非崇拜式的學習，而是在反殖民意識影響下一種嘲笑式的模仿（嘲仿）與諧擬。

國劇又稱京劇、平劇，是具有北京腔調的戲曲，國民政府遷台後，將其視爲代表國家文化的戲劇，才有國劇之稱（陳慧如，2005）。檢視國劇的發展脈絡可以清楚理解，國劇在國民政府執政時期被突顯的重要性，由地方戲劇提升爲代表

⁶ 周杰倫官方網站：http://www.jvrmusic.com/artist/work-album_full.asp?id=22&artistid=1

國家的高級文化，國劇唱腔的咬字對說閩南語爲主的台灣人民，所產生的疏離感更是強烈的文化衝突。

1949年隨著國民政府來台的軍隊與官員，成爲台灣社會裡特殊的族群，由於語言的歧異，被區分爲「外省人」、「老芋仔」或「榮民」。許多人在台灣落地生根，娶妻生子爲這塊土地創造新文化，但是人口比例極少的外省族群卻在政府殖民權威的保護下，佔據政治、經濟與文化的主導位置，壓縮本省人士的權力空間，被殖民者因而累積許多不滿情緒，語言差異，自然成爲劃分敵我的指標。外省族群特殊的口音就成爲本省族群嘲笑的對象。

因此，在歌曲中對國劇唱腔似是而非、似男亦女的諧擬；以及模仿京片子與誇張的外省口音，就成爲反殖民霸權的手段。這裡的殖民有雙重意涵，一是對於國民政府殖民歷史的不滿與反抗；另一個則是對於中國以武力統一台灣的殖民威脅。

面對同樣的敵人，流行音樂的中國風在不同時代脈絡下，展現不同的對應形態。在民歌時期，中國風做爲爭奪「中國意涵」正統性的媒介，所以我們自詡「龍的傳人」，肩負復興中華文化的使命；2000年後，反殖民勢力成功反擊，建立新的主流意識形態，中國風被視爲抵抗殖民霸權的武器，運用嘲仿／諧擬的語言策略，遊戲性地消解殖民權威，被殖民者擅自改造曾經被賦予神聖意涵的符號，中國意涵轉變爲一條滑稽、粗暴與不文明的惡龍，不再是心中崇高的文化象徵。

三、三國歷史的挪用與嘲仿

三國時代紛亂爭戰與奇材盡出的歷史情節，不僅是中國文學的經典也是中國風歌曲經常使用的主題。民歌時期施效榮用雄壯的歌聲與曲風詮釋〈赤壁賦〉：「呵嘿 浪滔滔環河山 呀呵嘿 後浪又推前浪 叱吒風雲的人 那天地且動容 豪傑萎如今在何方 呀嘿 點燃生命的光芒 呀嘿 浩然的正氣終久流長 呵嘿 承英烈的薪傳 成巍然千古迴響」。還有改編自《臨江仙·滾滾長江東逝水》的〈詠

三國〉：「滾滾長江 東逝水 浪花淘盡英雄 是非成敗 轉頭空 青山依舊在 幾度夕陽紅…」。

這些歌皆循著三國故事的歷史脈絡，引用原詞，讚頌時代的悲壯與思古情懷。1985~99 年中國風沈寂於流行音樂，三國故事也消失於其中，直到 2000 年後才又出現，並產生許多不同的面貌，有別於民歌時期懷古的歌頌。

羅貫中的《三國演義》參照正史《三國志》、傳說、戲曲與話本撰寫而成，生動刻畫書中人物的形象，對後世影響更勝正史；然而這部由中國風唱成的 2000 年版新三國演義，改寫的參照基礎除了古籍之外，影響更深的是現代「電玩文化」。日本 SONY 公司於 1983 年發售 Family Computer（俗稱紅白機），引進台灣後風靡學生族群，發展至今電玩已成為當代重要的娛樂產業，據資策會的估計，2000 年時台灣的電玩遊戲市場價值高達 47 億（朱其慧，2001）。這些電玩世代長大的學生，隨著時間漸漸步入社會，根據統計「遊戲站（Play Station）」玩家平均年齡為 22 歲，且有將近三分之一超過 30 歲（林怡靜，2000）。電玩引起的社會問題更是層出不窮，可見其特殊的重要社會角色（林誼杰，2003）。

台灣的電玩文化是日本新殖民入侵的證據，從硬體主機到軟體遊戲幾乎都是經由日本輸入，此後才建立起本土的電玩產業。其中最經典的遊戲便是「三國」系列，不論各種主機或類型⁷都有發行以三國為主題的遊戲，日本對三國故事的著迷⁸與文化再現，深深影響著電玩遊戲者，對這段歷史的認知建構。來自新加坡的林俊傑以〈曹操〉一曲訴說新三國演義：

不是英雄 不讀三國 若是英雄 怎麼能不懂寂寞 獨自走下長板坡
月光太溫柔 曹操不囉唆 一心要拿荊州 用陰謀陽謀 明說暗奪的摸
東漢末年分三國 烽火連天不休 兒女情長 被亂世左右 誰來煮酒
爾虞我詐是三國 說不清對與錯 紛紛擾擾 千百年以後 一切又從頭

此曲以西方樂器絃樂、鋼琴和電吉他呈現搖滾曲風的氣勢，表達作者對曹操

⁷ 電玩主機分為：大型機台、電視遊樂器、電腦遊戲與掌上型遊樂器。電玩類型分為：角色扮演類、動作類、射擊類、運動類、競速類、冒險類、策略模擬類、益智類。

⁸ 日本流行文化對三國故事的著迷，可由其許多不同版本改編的漫畫、卡通得知。

的欣賞。在《三國志》與《三國演義》裡曹操則被塑造成一位大梟雄，「挾天子以令諸侯」、「寧教我負天下人，不教天下人負我」，具有雄才大略，但又殘暴奸詐。林俊傑以此曲對曹操作出不同以往的詮釋，他曾表示：

很多人跟我一樣是從漫畫和電玩中認識-曹操，有人說他好，有人說他壞，雖然褒貶不一，我卻很欣賞曹操的態度，覺得他代表的是一種精神，雖然霸道卻很聰明，有想法和魅力！這樣的態度也代表我新專輯的精神！雖然我平常個性很溫和，不過做起音樂來就很拼很嚇人，我覺得我在音樂上的想法就像曹操對中國的想法一樣，都想把一切結合成為一體，曹操想把中國整合為一，而我則是想把音樂與人合為一體，這是我們共同的野心和期望！⁹

除此之外，周杰倫與電玩公司合作寫過兩首搭配「三國」電玩遊戲的主題曲，首先是 2004 年與電玩遊戲「亂舞三國」所寫的〈亂舞春秋〉：「讀三國歷史的興衰 想去瞧個明白…曹魏梟雄在 蜀漢多人才 東吳將士怪 七星連環敗 諸葛亮的天命不來…」這裡提到對三國故事的嚮往，並想回到過去了解真相，接著唱到：

原來真有時光機這麼誇張 穿梭時空過癮又囂張 萬一有去無回
怎麼辦 老實說有點緊張 啊啊…妖獸擾亂人間秩序 血腥如
浪潮般來襲 我小命差點沒續集 還好有時光機我謝謝你 人魔
開始重出地獄 叛軍如野火般攻擊五官差點離開身體 還好有
時光機我謝謝你

時光機、妖獸、人魔這些取自於卡通、漫畫的幻想元素結合電玩遊戲殺敵、打怪的操作方式，讓歷史活了起來。遊戲將故事設定為西元 234 年，諸葛亮佈七星陣向北斗續命，不料踢翻七星燈，陣法被破，結果封在七星中的靈璞的神力

⁹ 資料來源：海蝶音樂官方網站 <http://www.ob-i.com/cht/albums.html>

全部釋放出來，它們使三國時代的君主、群雄都得以重塑肉身回到人世，再創一段三國歷史¹⁰。2007年發行的中國風歌曲〈無雙〉，內容講述一位亂世英雄的豪情壯志：「我命格無雙 一統江山 破城之後 我卻微笑絕不戀戰 我等待異族望天空 歃血為盟 我等效忠 浴火為龍…」歌詞內容並無涉及三國故事，但與日本光榮電玩公司合作，成為《真三國無雙on line》的主題曲，該遊戲以三國時代為故事場景，玩家能夠自創角色，加入董卓、劉備、孫堅、曹操、袁紹等不同陣營互相爭戰。

伊能靜曾表示「我很喜歡蘇先生的這首詞，讀這首詞讓我有種打電子遊戲的感覺。」¹¹因而寫下〈念奴嬌〉這首歌，擷取蘇東坡的詞〈念奴嬌—赤壁懷古〉，為歌詞主幹「大江東去 浪淘盡 千古風流人物 故壘西邊 人道是 三國周郎赤壁 亂石崩雲 驚濤裂岸 捲起千堆的雪 羽扇綸巾 談笑間 檣櫓灰飛煙滅」，再連結毛澤東〈沁園春·雪〉中的「江山如此多嬌 引無數英雄競折腰」，以及白居易〈長恨歌〉的「回眸一笑百媚生情 六宮粉黛顏色失去 春寒賜浴華清池洗 始是新承恩澤時期 雲鬢花顏金步緩搖 芙蓉帳暖夜夜春宵…」，來描繪一位讓英雄傾倒的美女，其中模擬諸多中國風元素，將許多互無關聯與歷史脈絡的詩詞組合於一體，曲風則是電子配樂為主，加上竹笛、鑼、古錚點綴中國味。在音樂錄影帶中表現強烈的拼貼風格，畫面裡匯集紙傘、蓮花指的舞蹈動作（圖一），以及西式馬甲戰袍、鐵鏈皮靴的 SM 女王造型、印度肚皮舞（圖二）來詮釋這首中國風歌曲。這樣亦「中」亦「西」，亦古亦今的混雜文本，同時模擬傳統中國文化，以及諸多毫無脈絡的異國符號，打破中國傳統文化的崇高性，也在模仿中國文化的同時，嘲弄中國中心主義的殖民權威。

¹⁰ 資料來源：巴哈姆特電玩資訊站：<http://gmn.gamer.com.tw/6/16296.html>

¹¹ 資料來源：新華網

http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/audio/2007-01/12/content_5597154.htm。擷取日：2008年4月25日



圖一



圖二

電玩文化為三國故事的詮釋帶來奇幻與新意，也影響流行音樂對三國的表現方式，庾澄慶的〈三國〉則十分戲謔地以俏皮動感的 Disco 節奏唱著：

在三國時代有種奇妙的舞步 每當軍心渙散跳起這舞 說不出的舒服
他的發明者是那高大的呂布 據說他還會邊騎馬邊跳舞 還一邊換衣服
為了要學會這奇妙的舞步 孔明親自出馬暗地埋伏 管他三顧茅廬

每當呂布要用這不明的招數 只要聽到那千軍萬馬一起說出
敵士可殺 但不可辱 呂布騎著赤兔單槍直入 敵將嚇得找不到路
敵士可殺 但不可辱 萬箭齊發他視若無睹 男子漢要戰到一兵一卒
再經過幾次的試探和深入 孔明發明出另一套舞步 對抗那呂布
與其說那是一種打仗的舞步 不如說是一種詭異的戰術 加上奇特音符
它讓累人的戰爭提早就結束 雙方放下武器一起跳舞 問候對方老母
每當孔明要用這奇妙的招數 只聽到那千軍萬馬一起說出
放棄 放棄 瞧那趙雲一身帥氣造型 張飛喝醉睡著拚命打呼
放棄 放棄 關羽坐鎮沙場敵不敢出 劉備宅心仁厚釋放俘虜

這首歌戲說足智多謀的孔明，利用一套特殊的舞步打敗猛將呂布，讓「雙方放下武器一起跳舞 問候對方老母」，上演一場戰爭喜劇，消去歷史的嚴肅性。

三國故事還被用來作為情歌的主題，古巨基在〈三國無雙〉裡利用三國鼎立的情勢，隱喻愛情中的三角關係：「沒有戰火 我卻感到四面干戈 不用閃躲 我感應得到 你隱藏的那個 如果 愛情的角力像三國 恃強凌弱 難道要犧牲的是我」。Tank 的〈三國戀〉則是以三國時代為故事背景，刻劃亂世之下的愛情：

將軍 北方倉糧佔據 六馬十二兵 等待你光臨 胡琴 訴說英勇事跡 敗
軍向南遠北方離…赤壁烽火連天戰役 只掛掉我們 七萬個兄弟 長江水
面寫日記 願你也能看見漣漪 家鄉 在那美的遠方 期望在身上 夢想
在流浪 肩上 剩下的能量 還能撐到什麼地方 等待良人歸來那一刻
眼淚為你唱歌…

歌中使用戰爭時萬馬奔騰的嘶吼聲與搖滾樂點綴古箏，鋪陳三國時代兵荒馬亂的真實感，唱到「等待良人歸來那一刻 眼淚為你唱歌」刻意使用京劇女角的唱腔，建立三國時代的「氛圍」，實際上詞的主旨並不涉及歷史與故事，僅用來隱喻戀愛狀態。

日本新殖民主義透過經濟力量帶來的電玩文化，成為中國風歌曲擷取三國歷史與人物的靈感來源，殖民入侵者對於三國的新解與誤解，卻同時巧妙地由被殖民者挪用，做為反抗中國中心主義殖民的策略。這些故事情節與人物形象雖然來自三國故事的原典，但經由電玩遊戲、音樂與閱聽人、消費者共構的新三國論述，與其說是引用，倒不如說是「文本盜獵 (textual poaching)」。狄塞托 (de Certeau) 認為對文本的主動性閱讀、挪用與生產，會造成權威機制的威脅，是一種抵抗的戰術應用 (Storey, 2001/張君玫譯)。因此，三國式的中國風歌曲，無論是挪用為描繪愛情或是結合電玩對歷史故事的認知重寫，都是對《三國志》與《三國演義》文本權威的挑戰與攻擊，在誤用與諧擬間消解中國中心殖民政策下，中國歷史的崇高性與權威性。因此，藐視與戲弄三國歷史的原真與宏大性，解放殖民文化裡「中國」符號的偉大意指，削弱了「殖民大敘事」的符號霸權。

四、嘻哈中國風的抗殖民節奏

70年代至今，台灣一直沒有擺脫西方國家文化、經濟與政治入侵的殖民陰影，中國五千年來累積的文化資產，經常成為反西方文化霸權威脅的利劍，理所當然地流行音樂的中國風歌曲被用來作為抗禦洋人的工具。〈龍的傳人〉使用「百年前寧靜的一個夜 巨變前夕的深夜裡 槍砲聲敲碎了寧靜的夜 四面楚歌是姑息的劍」，含蓄地點出中國遭受西方列強欺侮的歷史，希望國人能夠「巨龍巨龍你擦亮眼 永永遠遠的擦亮眼」，以巨龍比喻沉睡的中國人的力量，期待擦亮眼的一天能夠改變世界。

2000年後的中國風依然延續這數十年來的文化戰爭，但是在表現形式上已大不相同。吳克群的〈將軍令〉便是在思考西方文化和自身文化的衝突時寫下的：

我知道對 有什麼不對 我知道將軍說的話不一定對
我知道對 或錯我自己能分辨
請你安靜點 請你安靜點 嘿~

我知道對 有什麼不對 我知道外國的月亮沒比較圓
我知道YO YO YO不是我的語言 請你安靜點 請你安靜點 嘿~
將軍追流行 他全身的不靈不靈
是西方人念經 他忘了自己先生貴姓
他滿口 Check out 想叫他 Get out
我是個小兵 卻樂天知命
在你的世界裡學你說ABCD
在我的土地對不起請說華語…

這首歌的編曲融合嘻哈音樂與中國樂器，歌詞中大力批判對西方文化的盲從，吳克群表示「在創作這首歌時，本來想嘗試嘻哈曲風，但是越研究就越發現自己不了解Hip Hop。那是源自於黑人文化的音樂，開始覺得自己好笑，為什麼要去學別人yo yo yo？於是我決定用嘻哈曲風加上中國風這種目前最流行的曲風來嘲諷自己，用『將軍說的話不一定對』來寫歌。¹²」於是以國樂名曲〈將軍令〉為歌名，利用嘻哈音樂為基調，反醒西方文化對台灣社會的影響，逐漸失去自我文化的現象。

利用美國嘻哈音樂來反思台灣文化定位的歌曲，還有周杰倫的〈本草綱目〉：
如果華佗再世 崇洋都被醫治 外邦來學漢字 激發我民族意識
馬錢子 決明子 蒼耳子 還用蓮子 黃藥子 苦豆子 川棟子 我要面子
用我的方式 改寫一部歷史 沒什麼別的事 跟著我念幾個字
山藥 當歸 枸杞 GO 山藥 當歸 枸杞 GO
看我抓一把中藥 服下一帖驕傲…
練成什麼丹 揉成什麼丸 鹿茸切片不能太薄 老師傅的手法不能這樣亂抄
龜苓膏 雲南白藥 還有冬蟲夏草 自己的音樂自己的藥 份量剛剛好
聽我說中藥苦 抄襲應該更苦 快翻開本草綱目 多看一些善本書

¹² 資料來源：《將軍令》專輯介紹 http://www.hitoradio.com/music/1a_2_1_1.php?album_id=6312

蟾蘇 地龍 已翻過江湖 這些老祖宗的辛苦 我們一定不能輸
就是這個光 就是這個光 一起唱 就是這個光 就是這個光 嘿
讓我來調個偏方 專治你媚外的內傷
已扎根千年的漢方 有別人不知道的力量
蹲 小疆屍蹲 小疆屍蹲 又蹲 小疆屍蹲 暗巷點燈

此曲的用RAP說唸而成，以中醫典籍《本草綱目》為題，詞中穿插常見的中藥材名稱，意喻要用中國五千年歷史流傳的文化來醫治現代人崇洋媚外、抄襲外國文化的歪風；同時批判西方以新殖民主義之姿入侵台灣文化的惡行，歌曲最後唱到「蹲 小疆屍蹲 小疆屍蹲」是想像中國僵屍玩蘿蔔蹲的畫面，暗諷美國嘻哈文化裡的跳跳車¹³，周杰倫表示：「車會拋錨，我們又恐怖又可愛的小僵屍跳可不不會，對夠屌！大家一起跟著小僵屍跳出華洋合體的嘻哈新世代！¹⁴」。使用嘻哈音樂與中國風結合的成果，來批判西方（美國）文化殖民的現象，似乎是這個時期的共通點，這兩者究竟有何關連？

嘻哈文化是美國黑人所創造的次文化，反應了都市貧民窟有色人種青少年面對環境發展出的文化實踐，反映黑人所處逆境的憤怒與自尊（李靜怡，2005）。這個源自美國的音樂類型透過國際唱片公司、電影與音樂頻道推廣，嘻哈音樂成為風靡全球樂壇的音樂類型，相關的流行文化（音樂、街舞、服飾品牌）也隨之走紅。90年代國際流行音樂工業早已在台灣設立基礎，這股嘻哈風潮在各機制佈署完成的推波助瀾下，成功地從次文化躍升為主流文化，而嘻哈文化自然代表了當代「美國」流行文化的指標。因此，利用嘻哈音樂結合中國風的混合策略，便成為以彼之矛攻彼之盾的抗殖民戰術，是一種學舌，一種擬態的反抗方式，被殖民者學習殖民文化後，融合在地文化於混雜文化狀態下，成功動搖殖民權威的穩固性。

¹³ 跳跳車是指嘻哈文化中一種改裝汽車的型式，車身會上下跳動故稱 jumper car 或 lowrider

¹⁴ 周杰倫官方網站：<http://www.jvrmusic.com/artist/artist-index.asp?id=jay>

五、柔情男兒淚：中國風的反性別展演

愛情一直是流行音樂裡最重要的主題，這個時期出現許多以中國文化為素材，描寫愛情的中國風歌曲。不同於上個時期，愛情中國風歌曲是由女性演唱，表現不受愛情羈絆的瀟灑氣魄，這類歌曲在此時大多是男歌手創作與演唱，傳達愛情中的纏綿悱惻。

周杰倫與作詞人方文山的組合，是這一波中國風浪潮的重要推手，他們聯手共譜許多中國風的經典歌曲，四度入圍金曲獎最佳作詞人獎¹⁵，模擬宋詞般的瑰麗詞藻，傾訴男性面對愛情的哀苦，如〈東風破〉的無奈：「誰在用琵琶彈奏 一曲東風破 楓葉將故事染色 結局我看透 籬笆外的古道 我牽著你走過 荒煙漫草的年頭 就連分手都很沉默」；〈髮如雪〉的痴情：「妳髮如雪 紛飛了眼淚 我等待蒼老了誰 紅塵醉 微醺的歲月 我用無悔 刻永世愛妳的碑」；〈菊花台〉的哀愁：「花已向晚 飄落了燦爛 凋謝的世道上命運不堪 愁莫渡江 秋心拆兩半…菊花殘滿地觴 你的笑容已泛黃 花落人斷腸 我心事靜靜躺 北風亂夜未央 你的影子剪不斷 徒留我孤單 在湖面成雙」。這些歌都採用緩慢的節奏與中國樂器（古箏、琵琶、胡琴），刻意塑造仿古氛圍；利用詩詞特有的筆觸，傳達古人愛情觀的含蓄與憂愁。

其中「輪迴」的概念是愛情中國風歌曲不斷被強調的概念。〈千年淚〉：「穿越千年的眼淚 只有夢裡看得見 我多想再見妳 哪怕一面 前世未了的眷戀 在我血液裡分裂 沉睡中纏綿 清醒又幻滅…」；信樂團和戴愛玲合唱的〈千年之戀〉：「誰在懸崖沏一壺茶 溫熱前世的牽掛 而我在調整千年的時差 愛恨全喝下…蝴蝶依舊狂戀著花 你卻錯過我的年華 錯過我轉世的臉頰 你還愛我嗎 我等你一句話」；王力宏〈竹林深處〉：「這凡間有太多因果 任憑歲月洗去對錯 時空輪迴唯獨有我 把情感寫下清晰輪廓」；還有蔡依林的〈獨佔神

¹⁵ 資料來源：金曲獎官方網站：<http://isrc.ncl.edu.tw/goldenlist.asp?kind=3>

話〉：「是否手背的痣是上輩子留下的記號 那個愛過的人能在今生把我找到 輪回太奇妙 有些故事不會老…」。除了歌詞以外，中國風歌曲經常用輪迴做為MV的故事主軸，〈東風破〉MV裡，主角周杰倫走進一座荒廢的老宅院，走著走著身旁的景物漸漸回復原來的顏色，看見自己是個民國初年的知識青年，與一位身著旗袍的少女談戀愛的畫面。〈髮如雪〉和〈青花瓷〉的MV有相同的故事結構，述說一名大俠與美女不順遂的戀愛，女主角在前世不幸遇害身亡，兩人在今生邂逅卻仍無法相愛的命運。宿命的愛情觀一直是中國文學常見的表現方式，所以流行音樂擷取文學元素時，輪迴的宿命論自然被使用於愛情中國風歌曲。

現代音樂作詞人擷取中國文學元素，用來表達男性內心的脆弱與悲傷情緒，使中國意涵不再只有民族大意與剛正不阿的忠義精神；相較之下前一個時期女性挪用中國風的陽剛氣質，表達新時代自主意識愛情觀的現象，形成有趣的對比。中國意義的解嚴也同時解放禁錮男性與女性的性別意識，古詩宋詞裡的哀淒婉約，挪用作為男性傳達情感的管道，開啓反傳統男子氣概的性別展演，成為這時期中國論述的新面貌。

六、〈中國話〉爭議：泛華人主義的全球化利基

自2000年重新吹起的中國風，雖然面對政治去中國化運動，但終究沒有引發什麼問題，直到2007年少女團體SHE發行〈中國話〉，才爆發了有史以來最嚴重的爭議，歌詞如下：

倫敦瑪莉蓮 買了件旗袍送媽媽 莫斯科的夫司基 愛上牛肉麵疙瘩
各種顏色的皮膚 各種顏色的頭髮 嘴裡唸的說的開始流行中國話
多少年我們苦練英文發音和文法
這幾年換他們捲著舌頭學平上去入的變化
平平仄仄平平仄（仄仄平平仄仄平）
好聰明的中國人 好優美的中國話

扁擔寬 板凳長 扁擔想綁在板凳上 板凳不讓扁擔綁在板凳上
扁擔偏要綁在板凳上 板凳偏偏不讓扁擔綁在那板凳上
到底扁擔寬還是板凳長
哥哥弟弟坡前坐 坡上臥著一隻鵝 坡下流著一條河 哥哥說 寬寬的河
弟弟說 白白的鵝 鵝要過河 河要渡鵝 不知是那鵝過河 還是河渡鵝
全世界都在學中國話 孔夫子的話 越來越國際化 全世界都在講中國話
我們說的話 讓世界都認真聽話
紐約蘇珊娜 開了間禪風Lounge Bar 柏林來的沃夫岡 拿胡琴配著電吉他
各種顏色的皮膚 各種顏色的頭髮 嘴裡唸的說的開始流行中國話
有個小孩叫小杜 上街打醋又買布 買了布 打了醋 回頭看見鷹抓兔
放下布 攔下醋 上前去追鷹和兔 飛了鷹 跑了兔 灑了醋 濕了布
嘴說腿 腿說嘴 嘴說腿 愛跑腿 腿說嘴 愛賣嘴 光動嘴 不動腿
光動腿 不動嘴 不如不長腿和嘴 到底是那嘴說腿 還是腿說嘴

這首歌在描述全世界流行的中國熱現象，許多西方人開始學習中文與中國文化。曲風融合嘻哈rap、搖滾與中國樂器，歌詞中加入許多繞口令「扁擔寬 板凳長 扁擔想綁在板凳上」、「哥哥弟弟坡前坐 坡上臥著一隻鵝 坡下流著一條河」、「放下布 攔下醋 上前去追鷹和兔」表現中國話的特色。MV裡歌手穿著粉紅色唐裝與時裝在竹林、中式古宅裡和少林武僧、各種膚色的外國人一起跳街舞和打拳，完整地將歌詞的意境視覺化。

專輯發行沒多久，自由時報連續幾天刊登批評中國話的系列報導，報導除了記者撰文還採用學者、歌手、網友意見和讀者投書，對這個事件做出報導。文中批評這首歌是「抱中共大腿」有失台灣尊嚴，多方論述節錄如下：

閃靈樂團主唱Freddy強調，「就算要進軍中國市場，也用不著去奴化自己、吹捧對方，拍馬屁拍到這種程度。」

李筱峰（世新大學教授）：從這首歌看出它隱藏著下列幾種觀點…曾稱讚他們是「好聰明的中國人」，實在看不出他們聰明在哪裡？喪心病狂也不過如此吧！身為台灣人如此稱讚用飛彈瞄準我們的國家，實在莫名其妙！…歌詞所指的「中國話」，隱含了強烈的「我族中心主義」，華語怎麼會是中國話呢？新加坡人也不會說自己說中國話吧！…唱這首歌只是幫助北京的中國做統戰而已。…等於是中國霸權的宣傳品、政治的幫傭，哀哉啊！

楊青矗（作家）：年紀才20多歲的S. H. E. 唱中國話，我只能說這代表國民黨殖民台灣殖民得很成功，「台灣話」在年輕這代完全被消滅。因為講中國話的就代表中國人啊！

台灣歌手生存的困境，隨著大環境的萎縮，變得愈來愈艱難。很多歌手選擇根留台灣、進軍中國，若以經濟層面做考量，這並沒有錯；生產出迎合對方口味的作品，也是很市場的做法（段子薇，2007）。

報導中對這首歌大肆批評這首歌的創作動機，認為〈中國話〉是爲了搶攻中國市場，才會阿諛奉承中國市場，做出喪權辱國的行爲，另外同時批評國民政府時期的殖民教育以及對中國的敵視仇恨。這首也很快地被網友改編成〈台灣話〉：「大籮呆炒韭菜 燒燒一碗來 冷冷阮無愛 到今嘛你才知 倫敦瑪莉蓮 買了檳榔送爸爸 莫斯科的夫司基 愛上臭豆腐和燒肉粽…多少年我們苦練英文發音和文法、這幾年換他們打開嘴巴學四聲八調的變化、河洛客家原住民、好聰明的台灣人、好優美的台灣話」。溶入台灣民謠「白鷺鷥」、「西北雨」、「天黑黑」、「燒肉粽」及客家民謠「唐山過台灣 無半點錢 剝猛打拼 耕山耕田 咬薑啜醋幾十年 毋識埋怨」；還有原住民民謠「那奴灣多依呀那呀喝依呀嘿 那奴灣多依呀那呀喝嗨呀」。這樣戲謔式的改編大受好評，同時也有人指出不要把音樂泛政治

化，停止這場「台版文化大革命」¹⁶。

檢視自由時報針對〈中國話？中國化！S.H.E媚中太過頭 台灣藝人看下去〉這篇報導，所做的新聞重要性線上民調顯示，投票的1584人中有77%認為這篇報導「沒什麼」，22%認為值得推薦，0.7%覺得還可以¹⁷。這份網路調查反應社會輿論對此事件的反應，不同於掌握媒體發言權者的意見。即使〈中國話〉引起軒然大波，這張專輯的銷售依然亮眼。觀察〈中國話〉在亞洲各華語流行音樂排行榜的受歡迎程度，發現這首歌在台灣與中國幾個大城市的成績平平，大多停留一、二週就消失於榜內，但是這首歌在新加坡的流行音樂榜內停留九週、馬來西亞六週的好成績¹⁸。由市場反應得知，〈中國話〉並不如批評者所言，「拍中國馬屁，以求經濟利益」這樣簡單化約的經濟論述可以解釋。2000年後的中國風，在流行音樂工業與市場利益導向下，不可否認其中具有追求市場經濟利益的考量。但是中國風在不同國家與歷史脈絡下，都有著各自獨特的社會意涵。

〈中國話〉與其他中國風歌曲最大的差異在於，指涉為政治的實體中國，並非操作文化上的中國，因而引發爭議。這首歌激盪出存在於後殖民情境的台灣社會中，相互衝突卻又互相包容的民族主義取向，包括「台灣民族主義」、「中國民族主義」與「泛華人民族主義」。台灣與中國民族主義受到國家體制的影響，所以顯得涇渭分明，相互對立，但是「泛華人民族主義」卻是一個超越國家與地域限制的認同對象，建立在中國文化歷史的基礎上，無法劃歸於單一的國家認同。中國風歌曲即是滋長在這個無政治性的泛華人民族主義之中，也是許多華人離散族群心靈的故鄉，也是流行音樂藉以獲取經濟利益的基礎。

王力宏創作的中國風歌曲，就有許多這樣泛華人民族主義的特色。例如翻唱自李建復的〈龍的傳人〉，他將這首經典的中國風歌曲改編加入R&B元素，並用英文rap說明自幼移民美國的辛酸故事，這首歌也讓他成功打進中國市場，迅

¹⁶ 胡其瑞（2007.4.30）。〈中國崛起 天王們，聽聽 S.H.E〉，《聯合報》。

¹⁷ 新聞評價網址：<http://www.libertytimes.com.tw/2007/new/may/2/today-show2.htm>。擷取日 2007年5月5日。

¹⁸ 詳見，2007年5月13日至7月15日的亞洲週刊〈熱門文化指標〉流行曲排行榜。

速走紅。2005及2006年發行兩張以「Chinked-out」為主題的專輯，意指結合中國元素（Chink）和西方流行音樂的曲風（Hip Hop）的音樂形式，也就是中國風的嘻哈音樂。編曲運用中國傳統音樂的五音音階（宮、商、角、徵、羽）譜寫歌曲，大量採用京劇、崑曲的唱腔、樂器（胡琴、鑼、鏡、鈸）、樂曲及故事元素，點綴採自西藏、雲南等少數民族的音樂元素的專輯¹⁹。這兩張專輯在亞太地區的華人社群都有不錯的銷售量。王力宏認為「書法、中醫、京劇」是中國的三大國粹所以在〈蓋世英雄〉中結合他心中的華人英雄，包括電影霸王別姬中扮演霸王的李岩，將京劇段子加入歌中；還有美國的華人饒舌歌手歐陽靖，用英文RAP，說出他同為離散華人對中華文化的孺慕之情，歌詞如下：

我出門了載四個哥兒們兒們 鍍鉻輪框24吋
今晚我的目的明確 帶Chinked-out到全世界
加入了京劇崑曲 hip-hop進入新的格局
新的突破 新的曲風 才有新的蓋世英雄
把收音機開最大聲 聽見的聲音又是武生
道白的共鳴又最流行 要模仿他 真的不容易
他的唱法獨一無二 這種藝術屬一屬二
希望幫助全世界的華人 唱出大家的心聲（我們大家的心聲）
霸氣傲中原 王者揚烽煙
力拔山河天 宏威征凱旋
迫不及待看見我的未來（看見我的） 對什麼都看開
蓋世英雄真的到來（蓋世英雄到來）

歌中結合中西文化，自豪地說「帶 Chinked-out 到全世界」、「希望幫助全世界的華人 唱出大家的心聲」，便是立基於全球化脈絡下，一種泛華人民族主義的論述概念。2008 年的北京奧運，王力宏也作曲〈華人萬歲〉慶賀這個盛會：「大

¹⁹ 資料來源，王力宏官方網站 www.sonymusic.com.tw/pop/leehom

家都能說蓋世英雄到來 龍的傳人們跟我一起搖擺 2008 年我好期待 看華人在北京拿金牌 或如果有選手打破世界紀錄 一定會聽見現場忽然變的掌聲如雷 再歷史的那一刻就會聽見 大家一起吶喊四個字是什麼 華人萬歲 華人萬歲」。泛華人民族主義一直是他作品的重要元素，這也讓中國風歌曲能夠打破國家侷限，廣納各地的華語市場，但是在台灣又能夠不被台灣民族主義攻擊的原因。中華文化成為台灣在全球化脈絡下，不被同質化的根基，因此，以歷史文化為體的泛華人民族主義式中國風，不僅在台灣能被接收，也具有串連起全球華語流行音樂市場的經濟功能。

這樣以民族文化為傲的民族主義，為華人在全球化洪流中殺出一條文化策略的血路。相較於解嚴前國民政府推行的「中國中心主義」，泛華人民族主義有異曲同工之妙，只是運行的場域擴大到全球化脈絡裡。然而，就一個後殖民研究的立場，任何民族主義都是批判的對象，新權力崛起經常也是新霸權的開始，由中國風在不同後殖民情境中的消長可以發現，民族主義對台灣社會影響之劇，是後殖民研究必需關注的焦點。

第五章 結論

流行音樂中國風的相關文獻，大多將這個現象歸因於音樂工業爲了順應市場機制，才導致中國風流行。並以文化工業的觀點檢視這個現象，採取文化菁英的姿態，批判流行音樂工業玩弄中國文化的膚淺性。但是這個取向的研究卻無法發現交織在資本主義和全球化風潮下的中國風，其實混雜著諸多後殖民文化的抗拒意涵。

本文以荷米·巴巴的後殖民論述爲分析架構，揭示殖民權力的不穩定性，解構殖民雙方二元對立的權力關係，在間隙中的含混曖昧如何蘊積批判能量，利用擬態學舌、陽奉陰違的策略一步步拆解殖民的禁錮，達到顛覆霸權結構的目的。解析殖民者與被殖民者如何利用中國風，描繪數十年來歷經的時空轉換與權力鬥爭的軌跡，共可分爲三個時期，研究發現如下。

一、中國殖民與本土雜音並存（1975~1985年）：

台灣脫離日本殖民後，由國民政府接收卻沒有得到完全解放，反而立刻受到中國中心主義的殖民，政府嚴密地控制人民的文化思想，在殖民霸權的教育體制下，使得「中國」成爲青年學子文化認同的對象。70年代大量美軍駐台，又遭逢與世界強國斷交的外交困境，台灣社會受到西方文化殖民的威脅，因而發起以民族自覺爲號召的「民歌」運動，就此打開中國風的濫觴。

這個時期的中國風歌曲同時具有兩種意涵，第一是在中國中心主義的殖民政策下，對中國的孺慕之情，國民政府的殖民政策，成功地建立一套對於中國的知識權力，在中國中心知識系統裡，「台灣」淪爲他者，即使生長於台灣這塊土地的人們也將台灣視爲他者，中國反而是主體認同的對象。也因爲中國風歌曲，符合殖民政策的目標，民歌運動才能夠在風聲鶴唳的戒嚴時期持續發展。

第二則是反抗西方霸權的殖民威脅，對歐美文化入侵的質疑、抗拒與反抗。藉由中國風歌曲反省自身的主體意識，在風雨飄搖的國際地位和年輕人只唱西洋

歌的情況下，中國風歌曲富含的民族意識，便同時具有中國中心主義宰制與抵抗西方文化入侵的殖民與反殖民意涵，〈龍的傳人〉便是在雙重意涵的中國風歌曲中最好的例子。

雖然處於戒嚴時期，被殖民者卻能夠利用中國風進行擬態的反殖民行動，流行音樂構築了殖民雙方的「第三空間」，在其中展現被殖民者內心混雜曖昧的文化認同，歌手與閱聽人能夠模擬中國情懷，表達對殖民者的效忠，同時包覆住在那個時代裡，被認為思想不正確的台灣意識，因此，中國風做為一種擬態策略，讓殖民權威無法看穿其中的抵抗意涵，使看似乖順的被殖民者，能夠陽奉陰違地在流行音樂的場域裡進行意義抗爭，在一片中國風的歌聲中，隱藏反動的雜音。這些雜音暗地裡促成反殖民的勢力，蘊積能量尋求爆發的機會。

二、本土勢力崛起（1985~2000年）：

1987年宣佈解嚴把台灣帶進自由開放的新時代，使得被殖民者擁有更多的政治力量，以往被壓制的本土文化，有了復興的空間。經濟起飛加速社會結構改變，國民所得提升後，開始重視休閒娛樂，使得流行音樂市場蓬勃發展。本土意識日漸壯大，開始壓抑原有的中國中心主義。

這些因素改變台灣流行音樂品味，中國風歌曲漸趨沒落，本土文化興起帶動新台語歌熱潮，字正腔圓的國語，不再是評斷歌聲的絕對標準；帶有異國文化色彩的歌手成為市場主流，ABC歌手、港星與哈日風潮成為這個時期的流行指標。雖然中國風失去市場主導性，但殖民霸權卻巧妙地將殖民意識偷渡到武俠文化，當時三台流行的武俠連續劇和電影，是中國風僅存的發展空間，隨著劇情脈絡而生的主題曲，其宗旨不脫忠、孝、仁、義的儒家思想，所以中國風歌曲雖然打出了一套新拳法，但其內功仍然運行著傳統的路數，「忠黨愛國」的殖民戒嚴思想。武俠故事裡的忠、義精神是歌曲與戲劇不斷強調的意識形態，讓殖民政府能夠以官方姿態保有執政的正當性，並將中國認同轉化為對中國文化的認同。由於女性意識抬頭，中國風的陽剛特質也被挪用，作為新女性意識爭權的工具，傳達女性在愛情中的主動位置，顛覆傳統的性別形象。

相較於民歌時期，這個時期的中國風似乎處於「缺席」狀態，這個缺席反應中國中心主義殖民權威的式微，以及被殖民者本土勢力漸大的現象。

三、本土意識深化與被殖民者反撲（2000~2008年）：

反殖民霸權的本土化運動，2000年時達到高峰，由民進黨的陳水扁當選總統，有史以來第一次政黨輪替也代表被殖民者反撲的勝利。此後八年的執政進行一連串去威權、去殖民與去中國中心主義的政策改革。與其相背的中國風卻在此時再度流行，受歡迎的程度不亞於民歌時期。奠基於前二個時期的中國風，在這個時期的表現形式更加豐富，意涵也更加複雜。

爲了抵抗中國中心主義的殖民文化，許多中國風歌曲利用諧擬與嘲諷的手法，模仿京片子口音與國劇唱腔，在殖民文化裡字正腔圓的國語，是文化素養的代表，京劇也在殖民政策下成爲代表國家文化的「國劇」，因此在歌曲中對國劇唱腔似是而非、似男亦女的諧擬；以及模仿京片子與誇張的外省口音，就成爲批判殖民霸權的戰術，也是對於中國以武力統一台灣，殖民威脅的反抗。此外，以三國故事爲主題的中國風歌曲也有相同的反抗意涵，挪用自電玩文化建立的三國歷史觀，盜獵三國歷史文本，因此，三國式的中國風歌曲，是對《三國志》與《三國演義》文本權威的挑戰與攻擊，在誤用與諧擬間消解中國中心殖民政策下，中國歷史的崇高性與權威性。中國風被視爲抵抗殖民霸權的武器，運用嘲仿／諧擬的語言策略，遊戲性地消解殖民權威，被殖民者擅自改造曾經被賦予神聖意涵的符號，使中國意涵轉變爲一條滑稽、粗暴與不文明的惡龍。

然而，本土勢力的反撲並無法解決新殖民主義深化的問題，中國風如民歌時期一樣，展現其反抗性。但不同的是採取嘻哈音樂的方式，唱出反文化入侵的心聲，利用老子、中藥爲題材，反省文化主體性與新殖民主義的問題，與民歌時期相較，嘻哈中國風的反抗論述更爲直接，直指「崇洋媚外」的文化現象。嘻哈音樂結合中國風的混合策略，成爲以彼之矛攻彼之盾的抗殖民戰術，是一種擬態的反抗策略，被殖民者藉著學習殖民文化後融合本土基因，在混雜文化的狀態下，達到反抗的目的。

不同時代的性別意識同時展現在中國風的表現上，中國意義的解嚴也解放禁錮男性與女性的性別意識，古詩宋詞裡的哀淒婉約，成為男性表達脆弱情感管道。

流行音樂研究無法脫離音樂工業的面向，中國風的盛行必然有其資本主義邏輯。檢視〈中國話〉引發的爭議，可以離析出三種民族主義取向：「台灣民族主義」、「中國民族主義」與「泛華人民族主義」。相互對立的台灣與中國民族主義，受到政治體制的規限顯得壁壘分明，但是「泛華人民族主義」建立在中國文化歷史的基礎上，形成一個超越國家與地域限制的認同對象。在全球化脈絡下成為國際唱片工業與中國風歌曲，得以聯結的關鍵，暢銷全球華語市場的文化利基。然而，泛華人民族主義的在全球化脈絡的興起，也是後殖民研究要批判的對象，必需反省新霸權宰制的可能。

本研究揭示台灣後殖民情境的權力軌跡，被殖民者幽微的抗爭策略以及殖民霸權的支配技術。在台灣複雜的後殖民情境裡，流行音樂中國風在三個時期的形構下，各自產生不同的面貌，第一和第三個時期，正好是中國風最盛行的兩個時期，而其正處於殖民宰制與被殖民者反撲的社會脈絡中，殖民情境造就中國風的興衰，展現相對應的抵抗意涵，被殖民者利用不斷置換的擬態與嘲仿戰術，展開顛覆霸權的行動，在混雜文化交融下創生反動的本土力量，彰顯「中國意涵」的多義與權力的不穩定性。

我們必需反省的是台灣社會多重複雜的殖民關係，台灣本土的被殖民者打敗來自中國的殖民者時，殖民權威真的解除了嗎？抑或只是另一支強大的殖民者對其他弱勢族群的「再殖民」（台語盛行對其他非族群造成的新語言霸權）？

流行音樂雖然是資本主義下的產品，但閱聽人主動解讀與挪用，卻可能是下一個革命的開端，我們該如何觸發研究者的理論敏感度，以揭示更多權力鬥爭？

2008年政黨再次輪替，由背負著殖民者標籤的國民黨再度執政，台灣社會歷經這段「本土政權」的洗禮，無論政客與人民皆已不再是過去殖民政治下乖順的臣民，與殖民脈絡緊密相連的中國風又將有何發展？都是未來相關研究得以持續關注的焦點問題。

參考文獻

一、中文部分

- 王英裕（1999）。《全球編整與本土共謀：台灣流行音樂工業轉變之政經分析》。
中正大學電訊傳播研究所碩士論文。
- 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。
- 生安鋒（2005）。《霍米巴巴》。台北：生智出版。
- 朱其慧（2001）。〈後勢看漲的明星產業--電玩軟體〉。《突破雜誌》，194，
134-139。
- 李天鐸（1998）。〈跨國媒體與華語流行音樂的政治經濟分析〉。《當代》，125，
54-71。
- 李岳奇（1996）。《流行音樂最前線》。台北：遠流。
- 李靜怡（2005）。《台灣青少年嘻哈文化的認同與實踐》。國立成功大學藝術研究
所碩士論文。
- 何貽謀等（1992）。《台視三十年》。台北：台灣電視事業股份有限公司。
- 何貽謀（1990）。《廣播與電視》。台北：三民書局。
- 吳清聖編（1994）。《臺灣流行音樂百張最佳專輯：1975.9~1993.1》。台北：
台大人文報社。
- 林怡靜（2000）。〈電玩產業終於贏得「尊敬」〉。《商業周刊》，673，175-176。
- 林秀玲（2000）。〈西方現代主義與中國藝術的接觸初探〉，《中外文學》，29
（7），頁66-104。
- 林柏州（2005）。《香港武俠漫畫所透顯的中國性與後殖民狀況》。中國文化大
學史學研究所碩士論文。

- 邱誌勇、許夢芸（2003）。〈奇觀的中國，中國的奇觀：解構「臥虎藏龍」的後殖民情結〉。《當代》。189，68-83。
- 祈立峰（2008年1月）。〈不能說的秘密：從「中國風歌詞」論「周杰倫現象」〉。樂·生·怒·活：風格運動、生活政治與私眾社會。2008年文化研究學會年會。台北。
- 南方朔（2005）。〈後殖民論述的第一道聲音〉。《黑皮膚·白面具》。陳瑞樺譯。
- 段子薇（2007年5月11日）。〈音樂歸音樂 中國話 一首被做壞的DEMO〉。自由時報，D8版。
- 胡其瑞（2007年4月30日）。〈中國崛起 天王們，聽聽S.H.E〉。《聯合報》，A15版。
- 郭紀舟（1999）。《70年代台灣左翼運動》。台北：海峽學術。
- 郭崇倫（1994年5月24日）。〈台灣與亞洲零距離：能在台北受歡迎就能在亞洲華語區域受歡迎〉，《中國時報》。
- 陳芳明（2002）。《後殖民台灣：文學史論及其周邊》。台北：麥田。
- 黃櫻棻（1999）。〈華語流行音樂的中國意像與消費〉，《當代》，第138期，106-121。
- 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。
- 張小虹（2000）。〈虛飾中國：流行時尚設計中的文化曖昧〉。《中外文學》，29（2），27-46。
- 張小虹（1995）。〈雜種猴子：解／構族裔本源與文化傳承〉。《文化屬性與華裔美國文學》（單德興與何文敬編）。台北：中央研究院歐美研究所。
- 張錦華（1994）。《傳播批判理論》。台北：正中。

- 張釗維 (1991)。〈流行歌謠詞曲作家大事記初稿〉。《聯合文學》。7: 10, 130-151。
- 曾慧佳 (1998)。《從流行歌曲看台灣社會》。台北：桂冠。
- 蔡 珮 (2005)。〈從污化女性髒話看父權在語言使用的權力展現〉。《新聞學研究》，82，133-170。
- 蔡蕙如 (2000)。《流行時尚的斷裂與差異——中國風在台灣》，台大新聞研究所碩士論文。
- 劉季雲 (1997)。《論校園民歌之發展——從民歌運動到文化工業》。成功大學藝術研究所碩士論文。
- 劉亮雅。2006。〈文化翻譯：後現代、後殖民與解嚴以來的台灣文學〉。《中外文學》，34 (10)，61-84。
- 廖千惠 (2004)。《互動中的含混與矛盾——以Homi K. Bhabha後殖民論述反思台灣原住民的主體／認同與教育》。慈濟大學教育研究所碩士論文。
- 廖千惠、許智香 (2004)。〈生命的揉雜與創生：另一種對臺灣原住民文化處境與教育的思考與解讀〉。《原住民教育季刊》，34：頁81-106。
- 廖炳惠 (1994)。《回顧現代：後現代與後殖民論文集》。臺北市：麥田2003。
- 廖炳惠 (2003)。《關鍵詞200：文學與批評研究的通用辭彙編》。台北：麥田。
- 謝奇任 (2006)。《國際唱片工業研究-跨國唱片公司的全球化、本土化、數位化》。台北：五南。
- 簡妙如 (2002)。《流行文化，美學，現代性：以八、九零年代台灣流行音樂的歷史重構為例》。國立政治大學新聞學系博士論文。
- 藍慧 (2007，7月，22日)。〈中國風驚艷台灣南洋流行曲中國元素崛起〉。《亞洲周刊》，21 (28)，26-32。
- 魏 玟 (1994)。《當前台灣電影工業的政治分析(1983-1993)》。國立政治大學新聞研究所碩士論文。
- 蔣勳 (2006年4月12日)。思想起，30年前的悼念 李雙澤。聯合報，E7版。

二、英文部份

- Adorno, Theodor (1998). On popular music. *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. 2nd edn. edited by John Storey, Hemel Hempstead: Prentice Hall.
- Bart Moore-Gilbert (2004)。《後殖民理論》。彭淮棟譯。台北：聯經。
- Barker, Chris (2004)。《文化研究：理論與實踐》。羅世宏等譯。台北：五南。
- Bennett, T., Frith, S., Grossberg, L., Shepherd, J. & Turner, G. (eds.) (1993). *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*. London & NY: Routledge.
- Bhabha K.H. (1990). *Nation and narration*. New York : Routledge.
- Bhabha K.H. (1994). *The location of culture*. New York : Routledge.
- Edward W. Said (1999)。《東方主義》。王志弘譯。台北：立緒。
- Frantz Fanon (2005)。《黑皮膚，白面具》。陳瑞樺譯。台北：心靈工坊。
- Fairclough, N. (1989). *Language and Power*. New York: Longman.
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press.
- Fairclough, N. (1995). *Media discourse*. London: Arnold.
- Fowler, Roger (1991). *Language in the News: Discourse and Ideology in the Press*. London & New York: Routledge.
- Frith, S. (1988) 'Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop', Cambridge:
- Lacan, Jacques. Ed. Jacques-Alain Miller. (1981) *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York.
- O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M. & Fiske, J. (1997)。《傳播及文化研究主要概念》。楊祖珺譯。台北：遠流。
- Storey, John (2001)。《文化消費與日常生活》。張君玫譯。台北：巨流。
- Wodak, Ruth (2002). *Fragmented identities: Redefining and recontextualizing national identity*. In P.A. Chilton & C. Schaffner (eds.), *Politics as text and talk: Analytic approaches to political discourse*. Amsterdam, the Netherlands: John

Benjamins.

三、音樂專輯

- S.H.E(2007)。《PLAY》，華研國際音樂。
- Tank(2006)。《FIGHTING 生存之道》，華研國音樂。
- 王力宏(2004)。《心中的日月》。新力博德曼。
- 王力宏(2005)。《蓋世英雄》。新力博德曼。
- 王力宏(2007)。《改變自己》。新力博德曼。
- 古巨基(2005)。《最終幻想》。EMI。
- 李建復(2006)。《龍的傳人》，滾石唱片。
- 伍佰(1994)。《浪人情歌》，魔岩唱片。
- 伍佰(1996)。《愛情的盡頭》，魔岩唱片。
- 伍佰(1998)。《樹枝孤鳥》，魔岩唱片。
- 伊能靜(2006)。《Princess A》，艾迴唱片。
- 林俊傑(2006)。《曹操》，海蝶音樂。
- 林強(1990)。《向前走》，滾石唱片。
- 林強(1992)。《春風少年兄》，滾石唱片。
- 林強(1994)。《娛樂世界》，滾石唱片。
- 金佩珊(2005)。《流金歲月 精選集》。環球唱片。
- 金韻獎(2005)。《永遠的未央歌 - 滾石新格民歌系列金韻獎》，滾石唱片。
- 周杰倫(2000)。《Jay》，阿爾發唱片。
- 周杰倫(2001)。《范特西》，阿爾發唱片。
- 周杰倫(2002)。《八度空間》，阿爾發唱片。
- 周杰倫(2003)。《葉惠美》，阿爾發唱片。

- 周杰倫(2003)。《尋找周杰倫》，阿爾發唱片。
- 周杰倫(2004)。《七里香》，阿爾發唱片。
- 周杰倫(2005)。《十一月的蕭邦》，阿爾發唱片。
- 周杰倫(2006.1)。《霍元甲》，阿爾發唱片。
- 周杰倫(2006.9)。《依然范特西》，阿爾發唱片。
- 周杰倫(2007)。《我很忙》，阿爾發唱片。
- 信樂團(2002)。《信樂團》，艾迴唱片。
- 吳克群(2006)。《將軍令》，艾迴唱片。
- 吳克群(2007)。《老子說》，種子音樂。
- 南拳媽媽(2005)。《2 號餐》，阿爾發唱片。
- 陳淑樺(1994)。《愛的進行式》，滾石唱片。
- 陳昇(1992)。《別讓我哭》，Guts(Rock Record)。
- 施孝榮(2008)。《滾石新格民歌系列施孝榮》，滾石唱片。
- 葉蓓文(2003)。《愛情的名字 精選集》，華納音樂。
- 楊祖珺(2008)。《關不住的歌聲 - 楊祖珺錄音選輯》，風潮音樂。
- 庾澄慶(2003)。《哈林天堂》，新力博德曼。
- 羅大佑(1982)。《之乎者也》，滾石唱片。
- 羅大佑(1984)。《家》，滾石唱片。

四、網路資料

〈才女稱號有壓力 伊能靜 念奴嬌 的意境像電玩〉。上網日：2008 年 4 月 25 日，
新華網：http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/audio/2007-01/12/content_5597154.htm。

〈永遠的未央歌 滾石新格民歌李建復龍的傳人〉。上網日：2008 年 2 月 22 日：
<http://www.gogo-shopping.com.tw/shop.php?id=3046&ctype2=&typeid=&pagename=&Fno=2008/2/22>。

〈音樂歸音樂 中國話 一首被做壞的 DEMO〉上網日：2007 年 5 月 5 日：
<http://www.libertytimes.com.tw/2007/new/may/2/today-show2.htm>。

《將軍令》專輯介紹 http://www.hitoradio.com/music/1a_2_1_1.php?album_id=6312
王力宏官方網站 www.sonymusic.com.tw/pop/leehom

金曲獎官方網站：<http://isrc.ncl.edu.tw/goldenlist.asp?kind=3>

巴哈姆特電玩資訊站：<http://gnn.gamer.com.tw/6/16296.html>

周杰倫官方網站：<http://www.jvrmusic.com/artist/artist-index.asp?id=jay>

海蝶音樂官方網站：<http://www.ob-i.com/cht/albums.html>

國際唱片業交流基金會（IFPI）：<http://www.ifpi.org.tw/>