

南 華 大 學

社會學研究所

碩士論文

基進音樂的文化抵抗與公共領域的另類想像：

黑手那卡西的實踐經驗分析

Alternative imagination of cultural resistance and public sphere  
of “radical music”: An analysis of practical experience of

“Black Hand Nakasi”

研究生：蕭長展

指導教授：鄒川雄

中華民國 98 年 6 月 30 日

南 華 大 學  
社會學研究所

碩 士 學 位 論 文

基進音樂的文化抵抗與公共領域的另類想像：  
黑手那卡西的實踐經驗分析

研究生：蕭長展

經考試合格特此證明

口試委員：何宗浩  
周平  
郭川雄

指導教授：郭川雄

系主任(所長)：周平

口試日期：中華民國 98 年 6 月 30 日

## 謝誌

這本碩士論文，在筆者進行了兩年的研究所課程，及四年的研究歷程之後，總算是宣告完成。然而，這本書對筆者所具有的意義，不單單是碩士生涯進入尾聲，或者是給摯愛的家人一個還算完整的交代。更重要的是，這份研究背後所代表的個人生命經驗，讓筆者對何謂「愛」與「支持」產生深刻的體會。另外，投入社會運動的場域，以黑手那卡西做為田野研究的對象，不但讓筆者對自我的實踐產生深刻的反思，更進一步影響了筆者決定也以實際的行動，投入到社會運動的過程之中。

這本論文能夠完成，首先必須深深的感謝爸、媽、姊姊對我竭盡所能的支持，無論是物質上的支援或是親情的鼓勵，都讓我一再獲得持續完成的條件與勇氣。我必須要大聲的在這邊說：「爸、媽、姊姊，謝謝你們！」除了摯愛的親人之外，在我的生活之中，每當遭遇挫折、困難、或是任何酸甜苦辣的事情時，都是小漪在身邊陪伴著我，給我許多貼心的建議，帶給我許多歡樂和感動的時刻。這本論文不只是我個人的書寫，也是我們共同的記憶。有妳的支持，讓我不管在學術或生活上，都獲得莫大的幫助。小漪，謝謝妳！

鄒川雄老師、周平老師，對筆者細心且極具耐心的教導過程，讓筆者無論在學術上、或是處事待人的態度上，都獲得許多寶貴的知識和經驗。鄒川雄老師，您在我論文寫作的過程中展現的包容，以及在論文接近尾聲的前夕，不厭其煩的鼓勵我一定要撐下去，還在下雨的假日外出與我進行論文的修正及討論，都是我在完成論文前最大的力量來源。周平老師，您對我提出的建議、批評，以及鼓勵，讓我能看到自己所擁有的與不足的，對我而言都是未來繼續前進時的珍貴意見。在此，學生要向兩位老師，致上最大的敬意與謝意。同時，也要感謝何東洪老師，無論是在音樂或是學術的場合中遇見您，總是給我許多鼓勵和建議，在博班考試前與論文口考時也獲得您許多的幫助，使我能順利完成這兩件重要的事情，在此也要向您致上謝意。

黑手那卡西的柏偉、育麟、友仁、強哥、惠哥，能在研究時認識你們，不但是寫出這本書的必要元素，更是我個人生命歷程中的重要經驗。從參與黑手的活動，到後來常常去看你們的演出，現在更有機會一起同台表演，在這個一連串的過程裡，我從黑手身上獲得了許多原本沒有的動能與勇氣。期許在未來的過程中，能和你們一同持續的在實踐過程之中努力。你們不只是研究的對象，更是我重要的朋友們！

除了黑手之外，從大學時代就認識的阿達，是教我打非洲鼓的師傅，也是帶

著我一起玩團，進入音樂與社會實踐旅途的摯友。無論是在一些嚴肅或不嚴肅的話題上進行的討論，或是這兩年來一起玩團的過程，對我來說都有許多的啟發和重要的意義。要感謝有你這位好友，能和你一同努力，是個難以多得的際遇。在音樂、生活的旅途中，有你及小魏做為伙伴，不只精彩，更有很多豐富的意義，謝謝你們！農村武裝青年，繼續一起向前衝吧！

研究所的同學們，那段一起努力、熬夜看英文文本、一起討論、一起在研究室煮火鍋看電影的美好回憶，對我來說亦是人生中重要的一個階段。小黃，從大學到研究所都一同經歷過的朋友，直到我們離開嘉義，你都還是會不時打個電話來問問近況，鼓勵我要把學業完成，真心的感謝有你這位好友。還有，郁軒和怡潔在研究所時常帶給我的關心和開心、和小冰一起舉辦質性研究的難忘經驗，以及和方哲、佳憶、映潔、凱銘的許多生活回憶，很高興能和你們一起在研究所的過程中努力！此外，也要感謝教社所的吟盈，在論文完成的階段互相的勉勵，以及在台中生活時的一些幫助，謝謝妳。

感謝所有幫助過我及陪伴我走過這段歷程的親人及朋友們，今後，我會繼續在未來的學術、社會實踐、與人生的旅途上，帶著大家曾給過我的幫助、建議、與祝福，持續向前！

## 摘要

本研究嘗試對兼具社會運動與文化行動實踐經驗的樂團「黑手那卡西」進行深入的考察。透過對黑手那卡西參與社會運動，以及與運動組織和弱勢者共同開展文化行動的歷程進行整理，凸顯他們有別於主流文化想像的基進意涵。藉此發現黑手那卡西如何將基進民主的理念融入日常生活的行動之中，並同時與弱勢者共同對主流論述造成的壓迫進行文化抵抗。經由上述的分析，研究者試圖去發現文化發聲與群體文化的建構對弱勢者具有的培力意義。同時，從黑手那卡西將基進民主理念運用於和弱勢者共構文化抵抗的實踐經驗裡，勾勒出一個有別於以理性論述為基礎的公共領域另類想像。

關鍵字：黑手那卡西、文化抵抗、基進民主、培力、公共領域

## Abstract

This study attempts to explore the practical experience of “Black Hand Nakasi”, the band which is play important part in social movement and cultural practice in Taiwan’s music industry. Through participate the social movement and their own organization of Black Hand Nakasi, we found out how they precisely increase the idea of radical democracy into their daily life. At the mean time, stand the same side to resist the cultural hegemony of Taiwan society. We argue that the meaning of empowerment of cultural action of Black Hand Nakasi which is create another theoretical foundation of Public Sphere ideology.

Key words: Black Hand Nakasi, Cultural Resistance, Radical Democracy, Empowerment, Public Sphere

## 目錄

第一章：緒論	1
第一節：研究動機與背景	1
第二節：研究對象與研究目的	3
第三節：研究方法及其反省	5
第二章：文獻探討	11
第一節：音樂的社會意義與效應-社會學的搖滾樂論述	11
第二節：文化抵抗的能動性及相應策略	22
第三節：公共領域的古典概念及另類可能	26
第三章：基進音樂做爲一種理念型-音樂文化的比較分析及概念初探	29
第一節：三種音樂理念型的類型建構-市場音樂、獨立音樂、基進音樂	31
第二節：當理念進入現實-三種理念型的實際展現	37
第三節：音樂的力量-以三種理念型的比較分析看基進音樂的破/立	47
第四章：基進音樂的文化抵抗策略-黑手那卡西的實踐經驗	53
第一節：黑手那卡西的基進音樂	55
第二節：把麥克風交給弱勢者-黑手那卡西的文化實踐	61
第三節：集體創作的賦權實踐及培力意義	69
第五章：基進音樂文化抵抗的意義與文化戰線形成的可能性	88
第一節：「集體創作」作爲「具有情感的公共領域」之意涵	89
第二節：不只五個人-做爲群眾樂團的黑手那卡西	91
第三節：基進音樂的文化擴散效應	107
第六章：結論	110
第一節：研究發現	110
第二節：未來期許	115
參考文獻	118
附錄	122

# 第一章：緒論

## 第一節 研究動機與背景

本研究的主要目的，在於透過對「兼具獨立樂團和社會運動組織」雙重身份的樂團「黑手那卡西」，展現在建構社會運動音樂文化的實踐行動進行考察。進行這項考察的原因，在於「黑手那卡西」進行的音樂生產活動，以及用音樂介入社會的方式，都有別於「大眾」日常文化中建構對於創作者、歌手、樂團等「音樂人」的想像。甚至於，黑手那卡西所進行的音樂與社會行動，本身就是針對「大眾」的日常文化受到特定意識型態的宰制，所展開的反擊行動。因此，黑手那卡西的基進性，及他們和群眾之間特殊的公共交往形式，讓我們在文化抵抗與公共想像上，開啓一個不同的視野。

本研究將針對構成日常文化的重要環節-音樂-的樣貌，進行理念型的區分。這個區分企圖達成的目標是：發現統治階級在具有強迫性的正當暴力之外，藉由什麼樣的文化力量來驅使人民主動的臣服 / 默認於他們的統治價值，達成細緻與全面的宰制。而本研究的主要對象「黑手那卡西」，做為基進社會運動脈絡的音樂文化形式，用什麼方式對統治階級所代表的「宰制文化」進行日常生活的文化抵抗？透過理念型的比較分析，以及，對黑手那卡西在實踐經驗上的深入考察，本研究希望從中發現黑手所採取的策略，和這樣的策略對於突破宰制文化的全面性能否達成滲透或游擊的效果，讓公共的想像在文化的傳播、實踐中發生可能。

台灣大規模的社會運動近年來展現出一股冷卻的趨勢，除了由政黨或政治人物發起的少數社會運動外，以往由民間社會力量號召大量民眾走上街頭訴求議題或抗爭的盛況不再。難道民間社會的進步力量就如此消失了嗎？事實上，



運動的力量確可能有所消退，但其實有更多的社會運動者將著力點由以往的街頭抗爭場景延伸到社區營造與文化扎根的組織性工作，意圖使社會運動的力量深耕於民間社會之中，以「培力」(empowerment)達到民眾運動的主體性，藉以抵抗或消解來自政黨意識型態對民氣不加節制並用以自利的動員手段。

其中，運用音樂形式與社群(區)產生連結，並從社群成員的生活經驗或集體情境之中創作出描述他們的生命狀態，或是反映社會現實與矛盾的歌曲，成為部份具有音樂創作能力又兼具運動者背景的行動者參與社群的方式。這種方式除了能藉由音樂所蘊含的傳播性質，作為弱勢社群與抗爭團體持續對外發聲的管道，增加大眾對於弱勢者處境或抗爭訴求進行理解或產生認同的機會；此外，音樂作為社群集體論述的一部份，透過創作者或社群成員用創作與歌聲表達自身論述的方式，可以做為一種群體的文化抵抗策略，對來自壓迫者的污名化論述以及統治階層所宣揚的文化價值<sup>1</sup>加以反擊。

進一步來說，以特定社群作為書寫的對象，或是由社群成員作為作者進行書寫，對一群具有相同生活經驗的生命個體而言，更具有有一種建構群體認同感，以及形構群體文化樣貌的作用。對於社群的成員而言，這種藉由認同而建立的文化，一方面能夠對內凝聚抗爭與行動的士氣，另一方面也能藉由有系統的文化論述對外尋求聲援的力量或進行文化反擊行動，使得面臨壓迫或處於弱勢的社群消解在主流社會論述中遭到誤解、邊緣化或消音的無力感，釋放他們被壓抑的言說能量，同時翻轉他們在主流文化中面臨的不利處境。以社會運動的目的而言，對抗外在的壓迫並爭取自身的權利，使之取得合法化的地位，是其中的一個面向。然而，壓迫並不一定來自明顯的政治手段或合法化的暴力，有更是來自根深蒂固的污名化論述及具有正當性的主流文化論述。因此，文化抵

---

<sup>1</sup> 以樂生反迫遷運動的案例而言，北縣府不斷強調盡速拆遷樂生才能使捷運順利完工進而帶來新莊地區的“進步繁榮”。另外，2008年1月間，北縣府以三鶯部落位於「行水區」不合法為由，「依法」派怪手及工程大隊在一天內將三鶯部落夷為平地。皆是鮮明的例子。

抗的進行也是社會運動中不可或缺的一環，如此才能使公義及尊重差異個體的概念落實到日常生活的實踐之中有發生的可能。這也是運用音樂和其他藝術形式連結社群或社會運動，有可能發生更深遠影響的意義所在。

基於上述的動機與想法，本文將針對一個特殊的樂團進行個案研究。這個樂團與群眾開展公共交往的形式，有別於普遍「樂團」對「樂迷」的交往模式。樂團所傳唱的歌曲，具有的豐富生命樣貌，並在論述上對主流社會的價值展開批判與翻轉。最後，他們在行動上，一方面參與社會運動，另一方面又積極拓展抵抗文化以開創一個有別於現行文化樣貌的空間。以下，將透過簡單的介紹，讓我們更瞭解這個樂團所具有的特殊意義。

## 第二節 研究對象與研究目的

「黑手那卡西」（以下簡稱：黑手）於 1996 年底，在自主工運團體「工委會」的建議和協助下正式成立。起初，工委會有感於台灣工人運動缺乏主體性的文化論述，加上團長陳柏偉在黑手成立之前就有與工委會合作和參與工人運動的經驗，於是 1996 年「秋鬥」前夕在工委會的提議之下黑手在當時台灣社會運動的脈絡中誕生。成立初期，黑手的主要團員為陳柏偉及楊友仁，加上部分工會幹部及工人的非固定編制，透過蒐集解嚴後工人運動中發展出的運動歌曲、改編國外的社運歌謠，以及集體創作的方式，於 1997 年「秋鬥」之際發表黑手第一張專輯-「福氣個屁」。這張專輯所代表的，是台灣工人運動第一張完整的音樂作品，同時也展現當時運動文化的若干特徵：「內容大量運用抗爭過程的訴求與口號，對『廣大的勞工兄弟姐妹』發出召喚，同時比較缺乏對工人處境的細緻描述。」

站在工人運動與第一張專輯的基礎上，黑手在不斷嘗試中摸索前進的方向，他們經過多次的轉折。首先，是團員編制的固定化，莊育麟、劉自強、王明惠在先後加入黑手的過程中，成為固定的團員。固定化編制所帶來的效應，是讓他們成為一個比較有組織的社運文化團體，能夠透過持續對外的連結以及內部討論讓自己的實踐方向更為清楚。

第二，有鑑於外界對黑手音樂美學不足的批評，以及 1999 年交工樂團的專輯受到熱烈迴響，黑手開始針對如何讓敘事細緻化，成為能引發更多感動的作品，在美學向度上進行檢討。另外，他們也擴大嘗試將集體創作的方法，運用到連結不同群體以歌曲作為集體發聲形式的工作坊之中。在這個歷程中，他們曾經與工傷協會（工作傷害受害人協會）、日日春協會（日日春關懷互助協會）組成這類的工作坊，並透過這個過程逐漸精練集體創作的操作方法，使之成為黑手與弱勢者產生連結、共同發聲、及文化培力的重要方式之一。有關集體創作的詳細分析，以下會進一步加以呈現。

第三，黑手從配合工運需求的角色，漸漸在多元開展行動的過程中找到屬於自己文化行動的屬性，成為與社運相互協力的文化團隊。在這個過程之中，他們除了參與各種社會運動，運用歌唱帶起現場士氣、與弱勢者共同操作集體創作，還包含到工會進行組織訓練、以樂團形式進行歌唱聲援與表演活動。從這個過程中累積的經驗，以及實踐方法的精進，對於黑手在與弱勢群體取得對話、產生相互合作的機制、在文化行動中發揮「培力」的效果、還有如何將基進民主（radical democracy）的理念貫徹在行動過程之中，都具有一定的影響。

黑手提供了一種結合音樂行動、社群參與、以及社會運動的實踐向度。本研究企圖從黑手過去參與社會運動的實踐歷程、以及近年來與樂生反迫遷運動的合作經驗中，探尋當音樂與社會運動發生關聯時，對於參與在這類文化行動

過程的人(包括像黑手這樣的行動者和各種程度的參與者)、以及經歷這些行動的社群和群體文化會產生哪些影響。

本研究嘗試從黑手參與社會運動的歷程探討他們的實踐方法及核心理念，再進一步深入他們近年來和樂生社群(在此指的是做為抗爭主體的院民及青年樂生聯盟成員)發生的行動，從過去的實踐及後續的行動中勾勒出黑手結合音樂與社會行動的圖像。最後，藉由這個圖像，去爬梳像黑手這樣具有基進民主色彩的音樂-社運行動者，如何和弱勢者共構抵抗文化、「培力」如何發生在他們文化實踐的過程中、他們展現的抵抗文化氛圍是否有使基進的思維及行動在個人日常生活中開展的可能。

### 第三節 研究方法及其反省

本研究所採用的研究方法，包含了田野調查、深度訪談、以及對田野中取得的第一手文獻進行文獻分析。以下，將就上述的研究方法，進行個別的說明。

#### 田野調查：

本研究的田野調查，主要進行的方式，是參與由黑手所召集的集體創作工作坊之中，以及參與在他們進行現場表演和街頭抗爭的現場，進行深入的觀察。

關於參與集體創作工作坊的部分，研究者於 2005 年 11 月，在「破週報」<sup>2</sup>上看到黑手招募集體創作成員的啓事，不久之後便依循著報紙上的時間與地

---

<sup>2</sup> 破週報 (Pots)：台灣的獨立週報，以自由取閱的方式放置在各公共場所供人閱讀。報導的內容主要關注在非主流文化、前衛藝術、電影、獨立音樂、社會運動以及各種社會議題的詳實報導及討論。是台灣重要的獨立傳播媒體之一。

點，到黑手辦公室參與集體創作工作坊。這個集體創作工作坊的時間，從 2005 年 11 月開始，直至 2007 年 2 月之間告一段落，其間共進行了 20 次的集體討論。研究者並非每次都有參與，但是根據研究者估算，期間至少參與了 12 次以上的聚會，時間從 2005 年 11 月 15 日的第二次集體創作開始，一直到這個團體正式完成創作工作為止。

這個集體創作工作坊的主題，環繞著 2005 年夏天開始，一連串的弊案遭到揭露，以及瀰漫於社會中對於政黨政治淪為意識形態鬥爭競技場的強烈不滿。這個集體創作集會與當時發起的一個名為「777 不滿族-人民火大」運動有所相關，也因此，黑手那卡西將這個集體創作的聚會定名為：「人民火大、集體創作」。

除了參與集體創作的過程，研究者也進入黑手表演的現場之中。比較重要的表演有 2006 年 4 月間，黑手參與由雲嘉南地區的環保團體所籌辦的「八色鳥叫春、反ㄅㄩˊ權」演唱會。2007 年 8 月間，黑手於新莊樂生療養院自行籌辦的「怎麼辦？！黑手那卡西 11 週年演唱會」。以及當年 9 月，樂生院的大門遭到拆遷之後，由樂生青年聯盟所主辦的「912 後，重返樂生」影片欣賞及音樂演唱會。

有鑑於社會運動的脈絡，是黑手深度涉入的場域。因此，街頭抗爭的現場，亦是田野調查的一個重要向度。研究者曾於 2005 年 11 月，受黑手邀請，參與中正紀念堂前的「秋鬥」。後於 2006 年 7 月 26 日，自行參與了樂生青年聯盟在國民黨部前的抗議行動。2007 年 4 月 15 日的搶救樂生大遊行。以及，2008 年 12 月初，台北縣政府進行樂生院全面施工前的驅離，樂生青年聯盟號召支援者進行阻擋的行動。但在此要補充說明的是，參與街頭抗爭的現場，並非本研究原先所設想的部分。會在這個部分進行參與，並有一定的觀察，主要的原因在於研究者涉入田野的深度，以及和研究個案開展出的關係，這個部分將放到研

究歷程反省之中詳細的說明。

除了參與黑手的現場表演，研究者亦曾參與其他的音樂表演活動。最為重要的是，2007年2月28日，參與名為「正義無敵」的大型獨立搖滾演唱會。參與這場演唱會的目的是，主要希望藉由觀察與社會運動脈絡關係較不密切的獨立搖滾，在這場具有「群眾運動」色彩的演唱會（主辦單位亦如此宣稱）中，呈現什麼樣的表達方式，以和黑手的例子進行比較。

### 深度訪談

研究者與黑手進行過的深度訪談，分為正式訪談與非正式訪談的方式進行。正式訪談的部分，如下表所示：

時間	地點	受訪者
2007年11月12日	台北古亭捷運站旁麥當勞	陳柏偉、莊育麟
2007年11月19日	黑手那卡西辦公室	陳柏偉、莊育麟

正式訪談的部分，之所以會選擇與黑手的團長陳柏偉，以及團員莊育麟進行訪談，而非團員的個別訪談，有外在因素的限制，以及研究者自身的考量。外在因素的限制在於，黑手的其他團員如劉自強、王明惠，都有其他正職的工作，以及參與工會的事務，因此在時間安排上並不容易。此外，像是另一個團員楊友仁，在研究者進行深度訪談時，赴國外進行長達一年的學術行程，亦造成無法訪談的情況。

訪談陳柏偉與莊育麟，對研究者而言，仍然具有重大的意義。因為，以這兩人而言，他們以全職的身份投入在黑手的組織事務中。而他們亦有個別的運

動參與歷程，如陳柏偉就深度參與在工會幹部的組織教育訓練、工人運動、妓權運動之中。而以莊育麟來說，當時除了身兼黑手的團員之外，還同時是樂生青年聯盟的組織成員。

另外就非正式訪談的部分來說，在研究者進行田野調查的過程裡，由於透過許多場合而與黑手的成員有密切接觸。關於這個部分，根據自行統計的結果大約在 20 次以上。

## 文獻分析

由於長期浸泡在田野的場域中，研究者也因而獲得了不少第一手的文獻資訊。例如，他們所撰寫的碩士論文：陳柏偉（1997）〈唱工人的歌-台灣自主工運抗爭歌曲與抗爭空間之形構〉，以及莊育麟（2005）〈黑手那卡西的文化抵抗-自我轉化與音樂對話〉。另外，黑手在 2007 年 8 月舉辦了 11 年演唱會後，曾於台北又加辦了四場關於文化抵抗的論壇，這四場論壇的文獻，亦是本研究所取得的重要資料。最後，黑手發行的唱片主要共有三張，內頁的歌詞與附加的資料有許多都是他們自行撰寫的文字，這也是在文獻分析中，一併加以運用的重要資料。

## 研究歷程的反省

這份研究，投入在田野觀察的時間，從 2005 年 10 月算起，到 2009 年 12 月研究者至樂生參與抗爭、到樂生院參與黑手第三張專輯的錄音，超過了 4 年的時間。

這四年的時間裡，研究者的身份，從單純參與觀察的圈外人，到最後，自

已投身到這個「社會運動與音樂實踐」並行的場域中。為何研究者的身份會產生這樣劇烈的轉變？起先，研究者僅是抱著參與觀察的態度，進入了黑手的群體之中。漸漸的，透過團長陳柏偉邀請我一起參加工人運動「秋鬥」的場合，到後來隨著研究者在參與集體創作的過程中，與黑手和其他的參與者進行了話題廣泛的公共對話，使得研究者的認知，從客觀的角色，慢慢的轉化。其中，黑手對於社會運動的實踐態度，是造成研究者身份轉變的主因之一。透過看見黑手的楊友仁在 2006 年 7 月間，於集體創作編曲錄音的過程裡，因為得知樂生又面臨拆遷危機而在聚會過程中情緒失控的場景。後來又於 7 月 26 日看見他在國民黨部前進行絕食抗議。以及，看見莊育麟在樂生療養院舉辦音樂活動的現場，蹲在樂生院民的代步車旁，溫柔的對他們說話的身影。使得某種力量，逐漸深化到研究者的身上，覺得這也是自己想作的事情。

2007 年底，研究者的朋友阿達，同時也是在大學時代拿著黑手 CD 來找我的對象，邀請我一起籌組樂團，樂團的走向趨於關切社會運動及公共議題。受到了黑手的影響，我當下沒有思考太多，決定在學術研究的角度外，以社會參與實踐著這些受到黑手感動的力量。

涉入程度這麼深，會不會有客觀性的問題？客觀性的問題，絕對會存在於這份研究報告之中，這是研究者無法逃避的事實。但是，研究者要回到，所謂的客觀要怎麼樣去界定的這件事情。

如同，Bourdieu (2003) 指出的，有太多的專家，躲在客觀這個符號裡頭，來進行為龐大利益服務的工作。他同時提出了，面對著新自由主義的宰制越來越龐大，越來越全面，學術研究者必須跳出象牙塔，與外界產生互動，進而產生一種「介入的知識」，和其他團體共同面對現實的鬥爭。當然他也同時提出，這樣的行動必須盡可能的遵守現行科學領域之規則。因此，本研究亦會秉持著



這樣的態度，並在未來思考和寫作其他研究之時，持續的帶著這樣子的反思，去從事學術與實踐同時並行的行動。



## 第二章：文獻探討

本研究透過了對西方搖滾樂發展脈絡的回顧，企圖去整理出搖滾樂發展的歷程，及其產生的文化意義。緊接著，去觀看搖滾樂進入台灣的脈絡之後，發生了什麼樣的場景。最後藉由西方理論對搖滾樂做為社會批評的意義之分析，看出搖滾樂除了具有反叛的論述外，做為一種文化的象徵，呈現了什麼樣貌。

再來，藉由第二節關於文化抵抗能動性及相應策略的討論，本研究企圖去呈現，當音樂與社會運動產生扣連時，會展開什麼樣的行動而成為社會運動文化的一環。最後，將藉著對哈伯瑪斯的公共領域（public sphere）理論的探討，和第二節中探討文化抵抗能動性時，所提到的反抗行動的身體化過程，進行辯證式的對照。以藉此發現在知識份子的智識想像建構出的以言說為基礎的公共領域之外，有沒有其他不一樣的可能性，做為本研究探討黑手實踐經驗的基礎。

### 第一節 音樂的社會意義與效應：社會學的搖滾樂論述

經歷第二次世界大戰之後，西方國家開始著手進行戰後的重建工作，在社會發展上也呈現穩定成長的趨勢。隨著戰後社會力與經濟活動的復甦，經濟成長所帶來的物質發展，使得消費文化在物質發展所提供的基礎上逐漸成為社會生活的核心（Bennett 2004：23-24）。經濟成長除了帶動消費文化的發展之外，也造就了青少年族群的興起。青少年族群的形成，代表了一種相對於成年人的生活態度、世界觀與消費品味，也代表了一種青少年文化型態的出現，而這樣的文化型態與消費文化之間又是緊密相連的（Frith 1993：21-23）。在青少年文化逐漸成形的同時，音樂生產的技術在此時也得到突破。錄音帶的出現及 45

轉黑膠唱片的發明、<sup>3</sup>改良自傳統空心吉他的電吉他與電貝斯(bass)的量產，都使得音樂生產的成本大幅降低，也使得有心從事音樂創作的青年所需要付出的成本相對降低，進而使投入音樂創作與音樂生產的人口相對增加（Bennett 2004：26、194-195；Wicke 2000：6）。

青少年消費文化的形成與音樂生產技術突破及成本的降低，提供了搖滾樂得以發展的契機，也是造成搖滾樂迅速興盛與大量發行的原因。然而搖滾樂又是如何誕生的呢？搖滾樂的音樂形式源自於美國南方黑人所演奏的節奏藍調音樂，經由部份樂手使用電化樂器（主要是電吉他與電貝斯）取代傳統樂器演奏之後，逐漸發展成為搖滾樂的雛形（Bennett 2004：27）。後來經過部分白人樂手與歌手的挪用之後，搖滾樂的風格漸漸的確立。貓王（Elvis Presley）可說是其中的代表人物，而後來大為走紅的披頭四樂團（The Beatles）更成為了往後搖滾樂發展的主臬。搖滾樂發展的初期，樂手特立獨行的打扮與一種撼動成年人價值規範的表演形式及歌曲內容，迅速的獲得正在建構文化主體性的青少年族群的青睞，此種抗拒成年人價值規範的音樂形式與亟欲和成年人文化有所區格的青少年文化一拍即合（Wicke 2000：34-57）。搖滾樂迅速的成為青少年消費文化的重心，而青少年市場也成為唱片公司的主要銷售對象。此外，音樂生產技術革新與成本降低的因素，使得音樂錄製的過程簡化而快速，加上音樂錄音帶的成本低廉，又能夠快速的大量生產，亦是使搖滾樂能夠在短期之間就快速發展的重要因素。

搖滾樂在 50 年代中期出現之後，即開始快速發展的階段。但是在搖滾樂發展的早期階段之中，除了源自於黑人節奏藍調特殊的演奏風格與反抗成人價值觀的特質迅速獲得青少年的喜愛，因而使得搖滾樂在特質上與其它的流行音樂

---

<sup>3</sup> 根據 Peterson 的研究指出，45 轉黑膠唱片對於搖滾樂誕生的重要性在於它保固性優於傳統黑膠唱片，大幅降低了音樂生產的成本（Bennett 2004：26）。

產生差異之外，在歌曲的內容上並沒有參雜其他更加具有反思性、更深層的反權威論述、社會寫實與關懷、或是一種對社會現況發出批判與期許進步的書寫。然而上述這些特質卻是使搖滾樂在往後的發展中能夠有別於純粹商業流行歌曲，並因而發展出一種具有反抗論述的文化，一種有別於僅把焦點放在個人主義式的書寫，而能將創作視野延伸到社會其他個體與群體的音樂特質。這樣的文化特質可稱之為反文化（counter-culture）<sup>4</sup>，而搖滾樂就是具有這種性質的音樂形式。

使得搖滾樂能發展出這種特質的主要因素，主要是因為搖滾樂在西方 60 年代的發展，與當時的社會變遷所造成的影響。搖滾樂在 60 年代的發展過程中，民謠的創作風格開始滲入搖滾樂的創作之中，而民謠的創作風格主要是以一種寫實的手法，創作者透過音樂所傳達出的看法、風格與情感，皆能忠實地反映出他們自己的生活經驗，以及造成這些經驗的社會環境（Frith 1993：355）。除了民謠風格對搖滾樂在創作風格上造成轉向之外，當時社會環境的變化也對搖滾樂的音樂形式產生重大的影響。在 60 年代的西方社會之中，各式各樣的反抗運動接連興起，左派的政治觀點成為反抗運動所援引來支持其政治立場與擴大運動連結的論述形式。在政治社會環境的氛圍之下，以及充斥著人道關懷與連結社會弱勢族群的論述形式，加上民謠所散發出的寫實創作風格，都使得反文化的特質滲入了搖滾歌手的創作之中（Wicke 2000：114-143）。例如當時廣受歡迎的 Bob Dylan、披頭四的主唱 John Lennon、門戶合唱團（The Doors）、滾石合唱團（Rolling stone）、與女性歌手 Joan Baez 等等，在他們創作的歌曲之中都可以清楚的看到這樣的特質（張鐵志 2004：41-50；Bennett 2004：55）。而在音樂創作風格的取向轉變、社會政治環境、論述風潮與歌手在音樂創作中的實

---

<sup>4</sup>在此引用 Andy Bennett 在其研究之中對於「反文化」所做出的歸納性定義進行解釋：「社會學對於反文化的主流解釋是，反文化是由中產階級的年輕白人構成，他們對於母文化（主流成人文化）『控制』社會的方式感到幻滅，也不願被納入社會力量的機制中。反文化屬於中產階級，其中也包含了中產階級學生，他們對於政治體系的了解，促使其對於社會的權力結構進行有計畫而持續的反霸權攻擊」（Bennett 2004：45、234）。

踐等因素的影響之下，使得反文化特質成爲搖滾樂及其音樂文化風格所具有的重要內涵。

除了在西方的搖滾樂音樂創作之中可以看到反文化的特性之外，許多西方的搖滾樂手也實際參與到反抗運動之中，或是投身公共領域發出他們自身的論述。根據張鐵志（2004）指出，在 60 年代這個反抗運動興盛的時代，著名的歌手 Joan Baez 曾經在 1964 年到加州柏克萊大學學生運動的現場聲援學生並在現場演唱具有抗爭意識的歌曲、而另一位歌手 Bob Dylan 也與學運組織有所接觸。而在 70 年代末到 80 年代初的英國有一群搖滾樂手共同參與及策劃一個名爲「搖滾對抗種族主義」（Rock against Racism）的系列演唱會活動。同樣在英國，1997 年時由左翼搖滾歌手 Billy Bragg 聯合其他搖滾樂手與藝文工作者組成一個聲援一群在當時被無故解聘的碼頭工人的組織，並發起一系列的募款演唱會，將全部所得用以幫助這些工人的生活與職業訓練。其他像知名搖滾樂團 U2 的主唱 Bono 參與一個主張勾銷第三世界國家外債的非政府組織，並擔任該組織代表向西方國家的政治高層領袖進行遊說、搖滾樂團「討伐體制」（Rage Against the Machine）深度參與反全球化運動，同時透過該樂團的官方網站宣揚其理念（張鐵志 2004）。這些例子都顯示了西方的搖滾樂手除了在創作上有其藝術與商業的價值，及搖滾樂特有的反文化特性之外，有許多樂手也實際參與在社會運動或公共領域的論述與實踐之中，運用音樂的傳播力量與作爲公眾人物的號召力，喚起大眾對公共事務的關懷及反思，並呼籲大眾投入公共領域的論述形成與實踐行動之中。同樣在 Bennett（2004）、Frith（1993）、Wicke（2000）等人的研究之中也都同意搖滾樂具有反文化的特質，同時也舉出了上述的現象與實例。

### **搖滾樂在台灣發展之歷史脈絡與其特質**

有別於西方搖滾樂從 50 年代中期開始發展的歷史脈絡，若我們以一種對比

的視角來觀察搖滾樂在西方與台灣社會萌芽的狀況，可以發現的是西方的搖滾樂發展脈絡是根植於西方歷史與社會變遷過程之中而萌芽的文化產物，因而其發展與轉變的模式有其可循的文化軌跡。反觀台灣的情形，則相對的是因應冷戰時期駐台美軍需求的文化移植與跨國企業經營模式複製之下而出現的文化產物。

搖滾樂開始出現於台灣，與越戰時期美軍將台灣當作補給、官兵駐紮與休假地點有很大的關係。60年代中期隨著美軍全面介入越戰，駐台美軍的人數逐漸增加，加上當時台灣經濟的逐漸成長，以美軍俱樂部和飯店夜總會為主的據點帶動了熱門音樂樂團的發展（張釗維 2003：59）。在熱門音樂樂團開始發展的同時，也伴隨著熱門音樂唱片開始進入台灣的現象，這也同時是搖滾樂進入台灣的起點。

雖然說搖滾樂在60年代中期就已經出現在台灣，但是由於當時戒嚴的社會體制以及相對保守的社會風氣，雖然搖滾樂在當時已經成為部分年輕人追隨的流行風潮，但是在國家機構的壓抑、保守社會規範的箝制、以及當時搖滾樂仍然侷限在城市地區流傳的因素之下，使得搖滾樂只是一種小眾的文化嗜好（蔡宜剛 2001：24-26）。除了上述的因素之外，當時的熱門音樂樂團是以翻唱西洋熱門音樂為主，並沒有嘗試著以本土觀點來從事創作及演唱的熱門音樂樂團；同時，當時傳入台灣的搖滾樂在音樂產業的結構因素之下，並沒有與當時的音樂產業結合而形成一個在地的生產體系（張釗維 2003：60）。在上述各種因素的影響之下，搖滾樂並沒有馬上與本地的文化脈絡產生結合，也沒有因而與本地的文化觀點相互對話而生成一個具有台灣本地文化觀點的音樂文化場域。

隨著時序進入了70年代中期，尚且不具本土觀點與創作能量的搖滾樂文化，開始有了產生自身創作觀點的契機。在這之中的特殊現象是，使得台灣的

搖滾樂文化開始有形成一個文化場域的可能性，並非源自音樂工作者的嘗試或是搖滾樂迷開始嘗試將本地的經驗融入這樣的音樂形式之中加以創作發表的結果，而是源自於當時美國所興起的民謠搖滾風潮傳入台灣，加上當時的文藝人士與知識份子開始嘗試著以民謠的方式來從事具有本土觀點的創作而引發出的台灣現代民歌運動（張釗維 2003：121-156）。由於以上這兩個因素的影響，不但帶起了台灣 70 年代中期開始的民歌演唱與創作風潮，其中更為重要的是這一股台灣現代民歌運動中，嘗試著以自身的語言、與自身相關的生活經驗、以及與台灣社會相關的議題作為創作基礎的構想，這深切的影響了後來台灣流行音樂創作的方向，同時更影響到台灣搖滾樂開始也以自身生活經驗與本地觀點從事搖滾樂創作的文化。

80 年代開始，由於台灣的經濟發展持續成長，社會相對呈現更加富裕的成長趨勢，這同時也使得民間社會力量逐漸的蓬勃壯大，並開始對長期以威權體制統治國家的國民黨政權形成強大的挑戰力量。隨著民間社會批判力量的興起，以及 70 年代中期起始的民歌運動所帶起的以關懷本土議題作為創作基石的創作概念，使得 80 年代開始出現了許多以社會批判和本土關懷為創作理念的搖滾音樂人，其中羅大佑與黑名單工作室可說是這個時期的台灣搖滾樂創作者的典範。

除了羅大佑與黑名單工作室這些以本土批判觀點而聞名的搖滾樂創作者開始出現以外，也開始出現了由搖滾樂創作者、音樂工作者與文化工作者集結而成的搖滾樂文化場域，成立於 1986 年 7 月的 Wax Club 就是這樣的一種結社組織。Wax Club 除了是作為連結文化工作者與搖滾樂愛好者的一個社會團體之外，也同樣是一個具有批判性質並廣泛關懷各種社會議題的場域。根據張育章（1996：118）的研究指出：「以現在的角度來看，當時的 Wax Club 可說是相當早熟。在還未宣佈解嚴以前，Wax Club 所出版的刊物與現場講座裡，即已透過

音樂來傳述關於勞動階級、種族歧視、社會主義、同性戀、校區電台與反大型跨國企業等議題，把流行樂的主題拉回到對現實生活的批評。」由此可以看出，當時台灣的搖滾樂已經逐漸融入了本土的文化脈絡之中，和本土的社會與文化觀點展開對話，而漸漸有成為一個具備自主性觀點文化場域的雛型。

隨著解嚴之後所帶來的社會開放，商業流行音樂工業也隨著逐漸具備規模的情況之下，具有自主性創作的搖滾樂雖然在這個時期之中逐漸興盛，但是隨即也被商業流行音樂工業迅速的收編。同時，在跨國企業經營模式能夠被快速複製並加以轉化以運用在本地市場的影響之下，使得先後進入台灣音樂市場的跨國唱片公司，以及台灣本地取得跨國唱片公司代理權的唱片公司，開始以商業音樂的經營邏輯，採取迎合市場取向、包裝與塑造歌手形象、複製熱門的曲風及歌曲並加以重製等商業經營的手段，以期獲取最大的商業利潤（曾慧佳 1998：190-192）。在這樣的趨勢之下，雖然具有自主性創作概念的搖滾樂在 80 年代中期之後逐漸的形成了一股與商業音樂市場抗衡的聲音，但是隨著流行音樂工業的強力收編，以及商業音樂市場投入大量資本傳播與行銷歌手的排擠下，使得不受唱片公司青睞或是不願受唱片公司約束的搖滾樂創作者逐漸走向邊緣化的地位，而另外形成了獨立創作的搖滾樂文化場域（張育章 1996：120-123）。

在這樣的文化場域之中，還保存著部分類同於 80 年代台灣搖滾樂的批判性特質，同時也發展出自身的經營模式，來維持此一場域的存續，以及樂團或是樂手繼續從事創作的資本。其他被收編到商業流行音樂工業的搖滾樂創作者，或是從此一體系培植出來的搖滾團體與歌手，在形象的重新塑造、歌曲風格由專業經營團隊的篩選或給定、以及由公關系統代為發表公開性言論的種種規定之下，使得在流行音樂工業系統創造出的搖滾樂，喪失貼近多元生活經驗、具備廣泛的社會關懷、帶有批判性論點的特質，成為名副其實的商業流行音樂。



如果說獨立創作搖滾樂具有與商業流行音樂文化衝突的觀點，那麼台灣的獨立創作搖滾樂文化場域又有哪些實踐的行動，而使之能與商業流行音樂文化有所區別之外，還有可能與公共領域產生連結呢？除了上述的Wax Club曾經在80年代中期以刊物和講座的形式試圖營造一個類似公共論壇的場域之外。1990年初的三月學運之時，黑名單工作室曾經到場聲援學生的行動，並且在現場演唱他們創作的歌曲以凝聚運動參與者的士氣。<sup>6</sup>此外，以較為近期的事件而言，前身為觀子音樂坑的交工樂團，除了以創作歌曲的方式深度參與在90年代後期的美濃反水庫事件之中，也共同參與在由美濃愛鄉協進會發起的街頭抗爭行動。同時，在交工樂隊成立的同時所登記作為出版唱片用途的「串聯出版社」，也成為了串聯高屏地區共同響應反水庫議題的配套措施（張釗維 2003：264-268）。另外，長期關懷工人運動議題的黑手那卡西樂團則是穿梭在各個大小的工運場合之中，同時鼓勵與教導工人們自身從事創作，將心聲轉化為歌唱的聲音，並且邀集參與工運的工人朋友們共同在專輯中發聲演唱（ibid：258-262）。

最後以2005年8月28日所發起的「音樂、生命、大樹下」聲援樂生療養院反對強迫遷移的抗爭行動為例，是由獨立創作樂團：雀斑樂團、達卡鬧、夾

<sup>5</sup> 以國內目前著名的五月天樂團為例，在正式加入滾石唱片旗下之前，五月天樂團曾經參與角頭音樂1999年發行的「ㄎ國歌曲」專輯中，與其他樂團共同發表他們的創作歌曲。他們在此張專輯中所放置的歌曲是他們所創作的「軋車」（台語），此首歌曲以台語為演唱的語言，歌詞中描寫的是青少年在學校與家庭中所遭遇的問題，並同時帶出當時盛行的飆車現象。歌詞中具有對學校體制和家庭體制的反叛，以及青少年的叛逆性格描寫，所呈現的就是一種極度反叛的搖滾形象。同時，他們在此張合輯中所呈現的形象，就是放著一張以戴著墨鏡、留著長髮、面帶嚴肅表情的照片作為呈現。到了同年他們正式加入滾石唱片旗下並發行第一張同名專輯時，裡面所收錄的歌曲大多以抒情或輕快的情歌為主，同時專輯封面則是以五個面帶微笑的團員的照片為封面。近年來其陸續發行的專輯中所創作的歌曲，已經不見昔日「軋車」的那種衝突性或反叛性的展現，情歌以及其陽光形象是唱片公司行銷此一樂團的重要方式。以此為例的用意是，突顯台灣搖滾樂團進入了商業行銷的脈絡之後，所展現出的行銷手法和市場取向，以及商業音樂邏輯如何扭轉搖滾樂的符號，從而吸納其成為獲利來源的實例。

<sup>6</sup> 聯合報 1990/3/19。

子樂團、黑手那卡西、929 樂團等共同舉辦的一項用音樂聲援樂生療養院的行動。這些樂團以不支薪的義務表演，結合關懷樂生療養院拆遷問題的社運團體共同發聲。這項在 8 月 28 日所舉行的義演行動，共吸引了大約四百名參與者到樂生療養院共同參與。<sup>7</sup>

由上述的事件中，除了可以看到獨立創作搖滾樂者與這個文化場域投身在公共實踐的過程裡面，也可以突顯獨立創作的搖滾樂文化場域，除了在音樂創作的概念上與商業流行音樂存在著差異性之外，在實踐行動上也與商業流行音樂中所謂的公益概念大異其趣。從這個向度上來看，我們的確看到了台灣獨立創作搖滾樂團以及這個文化場域的參與份子，在連結公共領域上所具有的可能性。但這只是個起點，這樣的可能性有沒有延續及擴大的可能，有沒有可能就深入融合在獨立創作搖滾樂團所形成的文化場域中，而成為台灣獨立創作搖滾樂特質的一部分，並因而能夠帶起年輕世代以及其他公民對公共領域的參與，才是更加值得關懷的問題，而這也正是本研究要加以探究並分析的。

#### 西方理論中關於搖滾樂做為社會批判的論述：

Martin (1979) 所著的 “The Scralization of Disorder : Symbolism in Rock Music” ，主要目的在於揭露符號 (Symbols) 具有的多元意義以及辨證性格。同時，也強調當符號作用於社會場域之中並作為強化秩序 (order) 與解除秩序 (disorder) 的手段時，符號體系內在的含糊 / 曖昧等特性將使得符號同時為強化秩序與解除秩序的雙方所挪用，而符號體系也必然是雙方的爭奪場域，目的在於取得符號詮釋的支配權。

---

<sup>7</sup> 另類媒體發電機 2005/8/16 「音樂、生命、大樹下系列行動第一波」：  
<http://www.bigsound.org/amg/weblog/001033.html>  
另類媒體發電機 2005/9/12 「音樂、生命、大樹下 925 行動」：  
<http://www.bigsound.org/amg/weblog/001082.html>

從符號的多變性與不穩定性出發，Martin 希望以這樣的分析對現代工業社會中的文化現象（不只是搖滾樂，但搖滾樂文化為此研究的主要關懷）進行有系統的梳理，對其內在的矛盾性以批判性的洞察進行剖析。一方面透過這樣的剖析對於搖滾樂文化在現代社會之中所處的文化位置、彰顯的風貌以及內在的特性與危險性加以闡述，另一方面透過分析的過程說明了文化現象不可也無法藉由單面向的理論命題來加以理解，而必須在理解複雜的內外關係之下才有可能一窺其貌。

從社會秩序的角度而言，Martin 從涂爾幹的宗教社會學觀點將群體活動之中所產生的神聖象徵與想像設想為加強與鞏固社會秩序的圖騰與途徑，然而由於神聖象徵與想像的創造出自於人類的天性-亦即以賦予符號定義並以符號系統為理解社會世界的符碼（code）來源-也因此神聖的象徵同時也可以是被轉化為去除和攻擊現存秩序的武器，並在取得宰制社會的權力後再度用於鞏固社會秩序的循環之中。在這樣的過程裡，不只體現了符號曖昧不清的性格，也帶出作者對於符號的特性所做出的三種歸納，透過這樣的歸納可以理解 Martin（1979：91-93）對於符號、符號系統所具有的獨特觀點：

1. 符號具有指涉與聯想的特質：透過符號的使用，不但使得人類得以進行對社會與世界的理解，也得以達到社會互動的可能。進一步來說，符號之所以能夠具有上述的能力，主要在於其聯想與指涉的特質。舉例而言，當有人使用「228 事件」此一符號象徵時，其背後具有的歷史敘事脈絡、符號象徵意涵使訊息接收者得以能知「所指為何」，並能藉由這樣的指涉而產生聯想，不論是對於歷史記憶、內在的批判意涵，或是背後隱含的意識形態。
2. 符號具有不穩定性與波動性：從符號的指涉與聯想特質所展現出來的，是符號具有包含其所指的概念與超越此一概念的性質，這樣的性質使得符號具有

不穩定與波動的特性。從人類的符號使用活動之中，我們不難理解聯想包含了正反雙向的作用，也正因為如此，不穩定與波動的特性在符號系統之中根深蒂固，成爲了其曖昧性格的重要來源之一。

3. 符號具有雙重共生與雙重指涉的特質：構成符號不穩定性的正反向聯想特質，道出了符號的另一重重要特質，即是雙重共生與雙重指涉的特質。在作者的闡述中，所謂雙重共生與雙重指涉的意義在於任何符號都必然存在著具有對抗觀點的共生符號，透過這樣的共生關係，才能使得我們對符號的理解具有意義。而當我們指涉某一個符號時，也同時在指涉其共生符號所代表的意義，這即是雙重指涉所代表的意涵。舉例來說，當我們使用「貪污」這個詞彙，自然會從「清廉」此一詞彙來加以理解，也因此符號的共生與交互指涉的特性就因而產生。

這篇文章對本研究有何啓發，大致可以用下列二點簡略的加以陳述：

1. Martin 對於符號的觀點，從符號的內在意涵到符號系統扣聯文化在爭奪文化霸權的場域中所呈現的形式，提醒了研究者對於研究文化必須採取的謹慎態度。簡單的說，要研究台灣獨立搖滾文化的激進性與公共性，除了需要探尋文化內在的反抗與進步性格，也必須要從反證的角度來看此一場域所具有的有限性與文化現象內在的權力關係，從正反辯論的過程一面深刻勾勒出文化場域最真實的景象。另一方面，也才能對激進性與公共性的問題進行有意義的討論與批判，進而提出具有實踐可能的行動思維。
2. 以文章的形式而言，辨證的語言形式構成了主要的陳述方法，這也透露了 Martin 的方法論觀點。透過辨證的研究方法，複雜的符號系統與文化現象才有可能達到有系統的理解。對本研究而言，對於創作歌手以外的文化場域參與者進行研究是重要的方向，而這不只是對深度的參與者進行訪談，還必須包含了對各種層次的參與者進行資料蒐集與交叉比較，最後再加以整體的分

析，才能彰顯研究的核心意義。

## 第二節 文化抵抗的能動性及相應策略

Eyerman (2002) 所著的〈運動中的音樂：文化政治與舊和新的社會運動〉，主要的觀點環繞在兩個主題，第一是文化政治 (cultural politics) 在社會運動之中所扮演的角色，而這樣的角色又是如何有別於傳統的資源動員理論與理性選擇觀點。第二是音樂所具有的文化政治功能，在這邊尤其將觀點放在由次文化所創造出的音樂，特別是文章中所提到的黑人福音音樂以及白人權力音樂

(White Power music)。有關音樂具有的文化政治功能，主要在於探討音樂與社會運動所具有的關係。Eyerman 指出了許多面向，說明了音樂在傳播技術的進步之下，已經在社會運動的空間之中佔有相對重要的地位，尤其是對於所謂的新社會運動而言（在這篇研究中，以新法西斯運動作為新社會運動的例子），音樂已經不是傳統研究觀點中作為運動中的附屬品，而是與運動興衰緊密相連的重要環節。

在這個觀點上，Eyerman 抱持著比張鐵志更為肯定的態度。張鐵志 (2004：29) 在他的著作中提出了這樣的質疑：「搖滾樂：是革命的號角，還是伴奏？」而 Eyerman 則是指出了許多經驗證據，包括激進的種族主義運動組織與白人權力音樂之間緊密的關聯性，並以此進一步肯定音樂在運動之中的角色是能夠超越「號角」與「伴奏」的定位而能發揮更重要的功能。Eyerman 指出，運動組織透過與樂團及此類音樂的相互扣連，來達到招募運動者、凝聚向心力、籌募運動經費、建構符號象徵與群體文化及歷史想像的目的。

此篇研究重新審視了音樂文化扮演一種文化政治的類型，有別於資源動員

理論（RSM）與政治過程論（PP）對於社會運動是爭奪最大資源與政治機會的預設，以及將文化表達及文化人造物（cultural artifacts）視為在權力鬥爭中的武器，是改變物質結構及意義框架的工具，由音樂所構成的文化政治在社會運動中扮演的是更富有主動性的角色，同時也具有比爭奪資源和政治機會更加強大的轉化能力（Eyerman 2002：444）。這樣子的角色與能力，展現在音樂文化具有引發感動、召喚認同、增強對運動的忠誠與凝聚力、以及型塑集體經驗的效果（透過 Live Concert）。能夠有這樣子的功能，原因在於音樂文化所具有的歷史脈絡，以及藉由音樂的內容勾起或創造社群在運動或社會變遷過程之中所遭受的「集體苦難」而形成的群體想像。音樂文化透過影像傳達、音樂複製技術更新而形成傳播的方便性、網路的跨界傳播功能、運動組織的宣傳與協助，將上述的功能發揮的更加徹底。以作者列舉的黑人民權運動和白人權力運動而言，皆展現了音樂作為文化政治所具有的強大力量。

在此文中，Eyerman 以黑人民權運動和白人權力運動作為對照的觀點，從這兩個運動所處的不同時代背景，和該時代背景與運動訴求的相應的音樂文化、大眾傳媒技術與形式，作為批判傳統社會運動理論低估文化在運動過程中所具有的能力，以及說明在探討社會運動時必須將文化政治獨立出來加以探討的原因。關於這兩個對照觀點的論述，Eyerman 大致上依循著上述兩個主題所鋪陳出的軸線來進行探討。但是，在介紹白人權力運動時，他提到一個有別於前述兩個主題的討論，是使這篇文章更具有意義的部分。在 *New Movement / New Media / New Music*（ibid：448-450）這個章節之中，Eyerman 提出新傳播技術的出現對於運動所帶來的幫助。透過網際網路的發達，以及網路的匿名特性，使得白人運動之中的組織得以透過網路招募更多潛在的成員。加上白人權力音樂傳承自龐克文化的 DIY 精神，使得樂團透過 DIY 與網路的便利性將他們的音樂傳播出去。這些樂團所具有的特性使他們與白人運動組織產生緊密的連結，而促使運動組織的網站也具有傳播這些音樂的功能。這個過程所帶來的

影響，大概可以分爲五個連結的因素加以分析：

1. 透過網站下載或購買音樂，並獨自聆聽音樂與感受音樂所帶來的群體想像。
2. 吸收運動組織的網站中所提供的文本資訊，一方面加強個人與群體的連帶感受，另一方面透過這個過程完成參與群體的先備知識。而網站的存在也使得潛在的行動者有得以與該組織進行面對面聯繫的管道。
3. 與組織成員進行面對面接觸之後，透過與成員共同聆聽白人權力音樂或是參與 Live concert，使得群體的連帶感更爲緊密。同時，也藉由共同聆聽的過程將獨自聆聽時所形成的群體想像加以實現，而對音樂的集體經驗也能夠形成對團體進一步的向心力。
4. Live concert 對於參與者而言是一個儀式過程，透過演唱者傳達的詞曲內容，在演唱會中營造出的意象，參與者對於文化的真實感會更加增強，也會更加肯認自己是該社群中的成員之一。透過這樣的儀式過程，參與者亦學習到身體律動與肢體接觸的規則。一方面參與者得以將音樂文化身體化，另一方面，在集體活動中所習得的身體律動（符合群體規則的）以及集體律動的群體感可以作為實際進行集體行動的先備訓練過程。
5. 透過音樂文化與運動組織相輔相成的效果，個體漸漸形成對運動的認同，並且透過上述連串的過程，促使個體加入集體而成爲投入運動中的積極行動者。

在這個部分之中，可以看到文化政治所具有的轉化能力。同時，Eyerman 的論點也帶出兩個重要的概念：第一，音樂開啓對群體想像的可能，並引發個人尋求群體連帶的動機。第二，聆聽演唱會的集體經驗，類似於宗教的通過儀式。而儀式過程中的身體學習不但使文化意涵得以進入參與者的身體，也藉由對群體行動的學習，產生服從群體的概念以及完成進一步行動的身體準備。這兩個重要的概念，是本研究特別加以注意的面向。究竟身體化的過程，對於參

與者更深層的與社會運動或關注相關的公共議題能產生多少實際的影響，還有待透過在地的經驗證據加以驗證。另一方面，當個體進入群體之後，在補足了先備知識與身體知識的條件下，是否有助於群體公共性的加強，而能進一步開啓向外的公共論述，還是僅僅加強團體內部的認同卻對開啓與外部的公共交往無多助益，這是另一個需要進一步探究的重點。

此外，在〈搖滾打破了那面牆？搖滾樂在政治轉型之中的角色〉這篇研究中，Pekacz（1994）站在否定文化抵抗的能動性的立場。Pekacz 首先提出了一種假設，亦即「許多分析搖滾樂的研究者都將搖滾樂視為造成蘇聯集團解體的因素之一」。Pekacz 對這個假設提出質疑的立場，並引據其他研究指出造成蘇聯集團解體的實際因素是來自於系統的價值矛盾，包括了：「統治的矛盾、經濟的矛盾、以及在附庸國情境下面臨的矛盾」。

Pekacz 接著指出，許多論證搖滾樂在中東歐政治轉變過程中扮演顯著角色的研究者都奠基於三個錯誤的假設來進行他們的研究：

1. 將實際的社會主義（real socialism）指涉為集權主義
2. 共產主義的崩潰是快速且不可預期的，同時是因為來自底層的壓力造成的結果。在這之中，搖滾樂構成了其中一個因素。
3. 搖滾樂與實際的社會主義在定義上是不相容的，因此搖滾樂在蘇聯集團中面臨了與體制之間不間斷的衝突。

首先，Pekacz 認為從字面的定義上來探討集權主義這個字彙，集權主義代表的是一種「全面與有效率的掌控」。但是實際上達到這個成果的只有史達林統治的時期。他接著說，自史達林執政的晚期到他死亡之後，蘇聯開始面對一連串來自統治集團內部的「去史達林主義」以及「去意識型態化」



(De-ideologisation)。隨著統治集團內部的改變，也產生了一種區別檯面上 (Formal) 與檯面下 (Informal) 意識型態不同的需求。

接著，他從上述檯面上與檯面下的意識型態不同的需求，指出在東歐共產國家於 1980 年代末期瀕臨崩潰的時刻，部分的搖滾樂團，在聲稱其「獨立性」的同時，還能與統治機構保持良好的合作關係（包含來自國家的補助、對其言論空間的開放）。針對這一點，他提出了質疑，並指出了這些樂團藉由將價值與行動脫勾，或者是選擇性結合（有時向國家靠攏，當反對國家的勢力漸強，又轉向另外一方）的機會主義取向。

以台灣目前的場景來看，所謂的「獨立搖滾」也與公部門或特定政黨具有一定的親近性，甚至在發表言論時特意迴避某些需要受到討論的議題，即使這些議題是在他們所聲稱支持的「普世價值」下不能去迴避的問題（ex：樂生、勞動者被剝削的社會現實）。這顯示出，不只是東歐國家，台灣搖滾場景同樣有部分的行動者具有將價值與行動脫勾或選擇性結合的機會主義取向。

### 第三節 公共領域的古典概念及另類可能

「公共領域」(public sphere) 的概念是哈伯瑪斯 (Habermas) 所提出。在「公共領域」的概念之中，哈伯瑪斯嘗試與「文化工業理論」進行對話；在「文化工業理論」之中，預示了意識形態透過「文化工業」的力量，將可能使得由原子化個人所構成的「大眾」受到意識形態的操縱，而失去個體與群體政治的能動性，使社會發展走向另外一種形式的極權主義，亦即看似民主的實則集權的極權主義社會。針對這樣的觀點，哈伯瑪斯則以「公共領域」作為破除此種意識形態操縱的出路。哈伯瑪斯指出，作為一個成熟的資本主義社會的民主體制

而言，是一個結合公共論述與公共論壇等形式，將對話方向指向公共權威<sup>8</sup>的一個開放平等的對話場域。「公共領域」的意義在於以理性溝通的原則，用語言的方式作為表達及溝通的基礎，藉由在開放的公共空間之內多方理性的對話來達成共同的共識，而這樣的共識必然是匯聚市民共識來向公共權威提出質疑與對話的結果。「公共領域」所展現出來的是資本主義的市民社會之中，所特有的論述溝通形式與理性形式的一種展現。藉由「公共領域」的構成，使得市民社會與公共權威之間有產生對話與社會進步的可能性（李丁讚，2004）。

公共領域的作用，在哈伯瑪斯的論述之中主要扮演制衡國家機器和市場經濟的角色，以公民的論述及相對的行動力量發揮監督制衡的效果。但我們不能忽略，在公共領域的範疇之中，公共論壇作為一種民主討論機制，除了能凝聚市民社會的共識，溝通過程的讓步及相互理解也是相當重要的內在意涵。透過集結而成的言論，除了代表一種整體的力量，在集結言論的過程中，其實也包含重新檢討及挑戰既有的文化論述所代表的正當性，重新思考我們該用什麼觀點與行動來看待討論所聚焦的群體及現象。

另外，本研究也將就哈伯瑪斯（2004：30-42）探討「啓蒙組織」這個概念做為研究分析上的重要概念。「啓蒙組織」所探究的，是由「專家」與「民眾」集結而成的公民群體，如何做為社會改革過程中的一個環節。透過專家與民眾集結的過程，我們可以發現兩造之間必然要經過高度的互動，以及深入的討論過程，才有可能將公民群體推向「運動對抗」的層次。而專家與大眾之間，之所以需要磨合的過程，原因在於「專家文化 / 日常文化之斷裂」。因為專家文化需要高度的文化資本，然而大眾並不必然具有相應的文化資本，貼近他們的反而是日常文化的脈絡。也因此，專家文化與日常文化產生交會時，雙方文化

---

<sup>8</sup> 根據哈伯瑪斯對於公共權威的定義，指的是相對於由人民構成的「市民社會」，在公共事務上握有治理權力的機構與群體，一般而言是指涉國家，但是不限於一般人在想到國家時就馬上會聯想到的中央政府組織，還包括了地方政府組織及其他更加細部的國家機構。

資本的差距，便會產生。針對專家與日常文化的這個概念，對於本研究在探究音樂與群眾之間的關係時，亦是個重要的論證框架。

### 第三章：基進搖滾做爲一種理念型-音樂文化的比較分析及概念初探

現在我知道我的敵人，就是那些用教育來打擊我的老師

妥協、順從、同化、忍受、無知、虛偽、殘酷、菁英，

全都是所謂的美國夢

<認識你的敵人 >-Rage Against the Machine

前一個章節，考察了音樂的社會意義與效應、文化抵抗的能動性及相應策略、以及公共領域的古典概念及另類可能。透過這些討論，研究者企圖描繪出的是音樂文化與日常生活密不可分，而音樂所承載的各種社會價值與大眾的日常實踐之間，更是不停的「相互滲透」，總是交互扮演著建構彼此行動邏輯的主體和客體。這種高度交雜的特性，正是本研究要去加以爬梳進而釐清的問題領域：究竟社會價值與規範對日常生活所產生的行動指導，包括認知的形成、日常分類概念框架的構築、以及最終由這些認知與概念所產生的實際行爲，如何透過音樂文化「再現」？音樂文化的傳播是否具有「複製」日常的認知及分類框架並使之重複達成社會實踐的效果？而音樂作爲構成日常生活不可或缺的一部份，除了作爲鞏固既定社會文化的機制，基進的文化觀點又要如何藉由音樂滲入此一文化機制，從中開啓論述的戰場，讓相異於主流的價值觀點有機會擾動現實的宰制狀態，甚至成爲另一種能流動於日常生活實踐的認知框架？

要探討上述的問題，釐清不同的價值觀點與其相應的音樂文化形式是必須先進行的基礎，如此才能清晰的看見何種價值觀點與音樂表現形式具有明顯的親近性。但是，這種對於音樂文化意欲進行分類的企圖在許多的研究之中都被認爲是不可爲之的，原因在於這樣的分類有落入過度決定論的危險。

如同 Grossberg (1984: 225) 所言，音樂文化具有相當程度的價值混雜，文化場域之中的行動者也可能產生自身詮釋文化的方式，這也是為什麼分類的企圖顯得徒勞無功且過度主觀。但是對本研究而言，必須對音樂文化和其相近的價值體系進行區分，否則難以發現文化形構的價值與日常生活之間的密切關係。再者，本研究並不企圖作總體的考察及分類，而是聚焦在普遍流通於社會中的音樂形式（即「商業流行音樂」）及站在對立面的另翼表現形式（即「基進音樂」）進行分析。對這兩種文化展現形式進行分類，目的在於突顯出兩者對立的核心價值觀點，進而從這個關於核心價值的基礎上去拉出兩者表現在公共交往及社會行動上的差異，展現文化如何介入日常生活實踐的領域，以及奠基於不同理念觀點的文化行動分別具有什麼樣的影響能力。

另外，面對著音樂型態的融合及混用的問題。對我們這邊要進行的分析而言，不論是商業流行音樂或基進音樂，「搖滾樂」的系譜都同時流動在兩者的文化場域之中，對兩者的文化都構成極大的影響。但是，我們卻不能指稱這兩種音樂類型是「搖滾樂」，因為「搖滾樂」本身也是個極為曖昧的文化字眼。「搖滾樂」自它在西方現代社會出現以至現在成為全球化的文化現象，已經構成一個龐大的文化體系，裡頭充斥著各種商業 v.s. 反商業、主流 v.s. 邊緣、全球化 v.s. 在地性等等的元素，無法以清晰的語言去陳述它的文化意義。在「搖滾樂」如此龐雜的狀態之下，但它同時又是構成商業流行音樂和基進音樂的重要文化元素，我們該如何去釐清搖滾樂與其他兩者的關係？

因此，在研究者企圖對「商業流行音樂」和「基進音樂」進行定義的同時，會帶入「獨立搖滾」的向度一併進行討論。這樣做的目的，在於「獨立搖滾」處在「商業」和「基進」中間的模糊地帶，能夠從中發現商業化對通俗音樂文化的吸力如何影響著該場域的運作，也可以從中發現西方搖滾文化所建構的「搖滾精神」對於該場域文化建構所造成的影響。上述提到的搖滾樂具有的曖昧特

質，使得獨立搖滾」具有搖滾樂自西方歷史脈絡發展而造就的「商業歸屬 v.s. 文化獨立」的曖昧性格，也同時具有搖滾樂在向外傳輸的過程之中所遭遇的「原真性 v.s. 在地性」的文化拉扯。這些特質使得我們將「獨立搖滾」視為一個較趨近於搖滾樂發展脈絡的文化形式，也能藉由帶入對它的討論，協助我們作為彰顯「商業」與「基進」之間落差的中介指標。

以下將藉由理念型的建構將這三種形式所連結的文化理念和日常行為進行更加清楚的分析，透過抽象的理念型幫助我們釐清其中的異同。針對這三種音樂形式的特性，筆者將把它們劃分為「市場音樂」、「獨立音樂」、「基進音樂」三種類型，分別進行陳述。接著，與現實經驗進行對照，使理念型和實際的經驗接軌，一方面展現他們是如何在現實之中進行運作，另一方面更希望突顯文化對日常生活造成的實際影響，從而對它們具有的影響力進行比較。最後則是希望藉由影響能力的比較分析，做為幫助我們分析「黑手那卡西」實作經驗的基礎，藉以爬梳他們開展的文化抵抗策略做為一種介入現實社會運作的方式，所具有的特殊意義。

### 第一節 三種音樂理念型的類型建構-市場音樂、獨立音樂、基進音樂

基於本研究建立理念型的目的，在探究「音樂」和「日常生活」的關係。因此，關於理念型的討論將從音樂生產的機制出發，以探究「市場音樂」、「獨立音樂」分別透過哪些機制進行生產？又藉由哪些和普羅大眾產生關連？對生產過程進行描繪，以及對生產者和普羅大眾的關係進行分析，可以發現市場音樂與獨立音樂進行生產時所依循的知識架構，還有和普羅大眾之間的權力關係。知識架構和權力關係的披露，替我們呈現出他們對大眾的日常生活所產生

的影響主要落在什麼向度上。進而我們可以藉這樣的分析，發現基進音樂在生產方式，以及與普羅大眾產生的關係上，和前兩者的不同之處，以呈現出基進音樂做為一種理念型的樣貌。以下，就從市場音樂的理念型開始進行分析。

## 市場音樂

「市場音樂」的生產者，主要是由高度「專業」的生產團隊所組成。這個生產團隊的成員，包括了負責提供龐大金錢後盾的資本家、跨國企業，以及專事音樂生產的工作團隊。這個工作團隊，分工精細，有專業的詞曲創作人、職業級的樂師、掌握先進知識的錄音工程師、對於音樂涉獵豐富且具有市場敏銳度的製作人、熟知時尚趨勢的造型設計師、擬定行銷策略及市場取向的分析人員、具有明星特質與表演能力的歌手。亦即，在資本家拿出大筆鈔票投資音樂的同時，有另外一群人憑著他們的專業知識，以文化資本結合龐大的經濟資本，共同打造市場音樂文化並將之轉化為實體的商品，流通在音樂市場之中。

透過上述這個生產體系，市場音樂創造出大量透過專業人員評估，符合利基原則與「大眾需求」的音樂商品。音樂商品的種類包羅萬象，有唱片、音樂錄影帶、以偶像歌手為意象的周邊商品、大型演唱會。同時，市場音樂也廣泛的與異業結盟，諸如讓歌手進軍當電視演員或是商品代言人，或者反之，讓具有高知名度的人成為歌手。市場音樂透過任何可能的商業網絡，將為「消費大眾」打造的音樂推銷給他們。例如，透過連鎖唱片行的銷售通路、放在電視劇的中成為配樂、和速食連鎖店合作，將歌手的照片印在餐具上，或是在餐廳中播放歌曲。藉由鋪天蓋地的商業網絡，市場音樂與大眾的日常生活緊密相關，甚至是讓人無法脫逃。

除了商品種類的繁多，以及銷售網絡的綿密與全面，市場音樂的內容，也

決定了它是否能被廣泛消費的因素。專業的生產者雖有其自己的品味，但是一方面要考量到出資者的期望，產品必須符合獲利原則，且內容本身不能危害到公司（及構成公司的大資本家）的利益，另一方面又得具有吸引大眾購買和使用的誘因。於是，如何創造一種符合這兩者期望的需求，成了市場音樂內容的主要訴求。

也因此，符合主流社會所生產的價值觀，以及服從於這個價值觀所建構的文化想像（介於嚴肅的高雅和不夠水準的低俗之間），便是最保險也是最合乎利益的作法。主流社會所構成的價值觀，主要環繞在市場競爭的邏輯，以及私領域的重要性。它會去宣揚個人成功的價值、關照個人生活的領域，甚至是打造一種中產階級品味的想像。所以當音樂透過市場進行銷售進入消費者的生活時，它所行銷的，不只是音樂而已，還包括了上述這些價值之中的意識形態。

從音樂由專家生產成為商品，透過消費，進入大眾日常生活的過程。大眾只能滿足於專家所提供的文化圖像去進行選擇，因為知識與資本不是掌握在自己身上，而這兩者也控制了傳播的網絡，導致大眾只能是消費者，無力介入整個音樂生產的程序當中。音樂看似融入了日常生活，卻又只和日常生活的片面經驗相關。因此，音樂和大眾的關係，是斷裂的。

另外，由於音樂生產的過程由專家壟斷，專家又為了特定的階級服務。其所生產的產品，因而不斷的傳達特定階級的意識型態。消費者無力介入音樂生產，只能在有限的選擇裡找到已經被決定好的需求。這個過程，使得符合主流社會規則的價值，不斷的流入了大眾的日常生活裡，再複製了統治者的規範，成為一種「鑲嵌於身體上的知識權力」。並且，由於在消費的過程裡，普羅大眾認為自己對於音樂的「需求」得到了滿足，進而在這個滿足的基礎上，認可了市場音樂所提供的價值，並且再次的回到與音樂無關的勞動人生，滿足的過著



很有可能是充滿著壓迫的生活。

上述的過程，音樂的生產是單向的，普羅大眾在市場音樂場域中所扮演的角色，是沒有發言權、面貌模糊的大眾（mass）消費者，而非具有發聲能力的公眾（public）。而整個市場音樂，在不斷生產的過程裡，複製著上述的權力關係，意識型態的宰制成爲不斷循環的過程。

## 獨立音樂

獨立音樂的生產者，擁有如上述市場音樂專業團隊具有的音樂技術，但是，他們並非如同市場音樂的專業團隊透過精細的分工進行生產。相反的，從音樂的創作、意象的呈現、實際的表演方式，很有可能都是由生產者自己包辦。對比於市場專業團隊呈現的工具性，獨立音樂的生產者擁有的知識與技術在工具性之外，還有藝術性的取向。

能夠在工具性之外，還保持的藝術性的取向，主要是因爲獨立音樂的生產者，受到了搖滾樂中具有商業性 / 原真性雙重性格的影響所造成的。

由於上述的原因，使得獨立音樂表現出生產者自身的強烈色彩，以及一種源自於搖滾樂脈絡以降的音樂風格。這樣的音樂呈現的曲風的多樣化，以及，有別於市場音樂的品味。比較常見的獨立音樂風格包括了龐克、電音、金屬、都市民謠、後搖滾等等，從這些樂風的屬性，可以察覺它們都是在市場音樂之外，比較小眾的音樂形式。

獨立音樂的內容，包含了對生活的抒發、對現實的不滿、對於腦袋中幻想畫面的描繪，甚至是對政治的直接批判。生產者們保有受搖滾樂影響的文化想

像，這也使得他們所描繪的內容比起市場音樂來的貼近生活，甚至是充滿思維色彩的。

但是，相對的，獨立音樂的生產者雖然能夠對生活產生細緻的論述，但是畢竟是從個人的經驗層次進行想像所得的結果。另外，他們亦堅守著音樂生產者（同時又是藝術家）掌握的創作權力。比起市場團隊會因為所謂的市場需求而改變產品的方向，獨立音樂的生產者有著更多的堅持，並且強調這種堅持是基於一種個人創作的自由。

藝術的特性、搖滾樂強調的創作者個人風格等因素的影響，使得獨立音樂對於市場音樂的世俗與普遍性（隨手可得），產生了一定程度的排拒。尤其是市場音樂在社會中大量的流通對其他音樂表達形式造成的壓迫，更加強了獨立音樂的生產者拒絕妥協的態度，因為這對他個人的藝術表達形式，亦造成了影響。也因此，獨立音樂的活動空間，多了比市場音樂豐富的元素，呈現出一種自由的面貌。

由於獨立音樂的非大眾化，以及與搖滾樂發展的脈絡有緊密的關連，這使得他們創作的音樂，在聆聽上具有一定的門檻。也就是，無論聽眾或是作者，都必須要有一定的文化資本，才有辦法參與這個場域的文化活動。

從這個向度來看，獨立音樂是一種有別於「大眾文化」的品味文化。這樣的品味文化，強調音樂具有一定程度的藝術性、強調場域內個人自由的程度，同時也強調，對於大眾品味的反抗。加上，小眾與個體性強烈的音樂文化，使得場域內的參與者各有各所堅持的品味，這也造成某種公共的共識，難以在場域中形成。

而對於現實，他們用堅守自己的空間，來達成一定的逃逸作用。因為他們無法認同市場文化之中那種流俗的音樂，以及，沒有個人意識的聽眾。但是逃逸的結果，造成了他們對於社會在某個程度上是疏離的，加上前面描述的過度強調個人自由的態度，使得獨立音樂的群眾型態，呈現具有品味的「散眾」。他們可能對政治現實有一定的不滿，也表達在自己的音樂之中，但是不代表他們一定會參與反抗這種現實的直接行動，因為，在這樣的文化氛圍裡，這也是一種個人自由意志選擇的權利。

## 基進音樂

基進音樂所呈現的樣貌，有別於前兩者，具有與現實的抵抗力量進行結盟的態度。這和基進音樂生產者特殊的身份認同，有一定的關係。基進音樂的生產者，如同獨立音樂的生產者，對於搖滾樂的文化脈絡，有一定的認識與認同。像是六零年代搖滾樂對於「和平」、「左派」、「革命」等符號的擁抱，不只是獨立音樂承襲了這些符號象徵與認同，基進音樂亦承接了這些符號透過音樂傳遞的形式。

雖然有重疊的知識基礎，但是基進音樂的生產者，採取著比獨立音樂更實際的行動模式，不只把這些知識轉化為歌曲，更在生產者自身的社會行動上，也展現著對於自我創作內容的實踐。

呈現這樣的行動強度，與這些基進音樂的生產者，一方面具有音樂人的身份，另一方面也有涉入社會運動的身份有關。另外，與他們將左派、基進的思維深化到生活態度中有一定的關係。並且，透過涉入真實的社會運動情境，他們發現了多數身在抗爭情境中的弱勢者，有表達心聲的需求，卻沒有這樣的能力。這也使得，基進樂人主動擔綱起為弱勢者發聲的角色。更有基進樂人反思

到，為弱勢者發聲仍然具有權力不對等的關係，甚至進一步的改變生產音樂的方式。

基進音樂的表達內容主要有哪些呢？有充滿著口號和激情的抗議歌曲，針對社會現象進行批判的歌曲，或者以社會邊緣人 / 弱勢者的生命故事為主題，所撰寫出來的敘事歌曲。

他們所運用的樂器、以及所呈現的美學，展現出貼近草根文化的色彩。在樂器上，可能會運用或加入傳統的民俗樂器。或者是用西方的樂器去試著彈奏民間的曲調。這使得基進音樂聽起來的感覺有時候很衝突，有的時候描述得很細緻，有的時候甚至會直接聯想的「俗」的意象。

什麼人構成基進音樂的群眾背景？可能是具有進步意識的學生，可能是自己就在搞運動的人，可能是歌曲故事的主角，也可能是完全對這些抗爭都不懂，聽到對這些抗爭漸漸的產生同情的人。基進音樂和大眾之間，存在著一定的公共性，這也使得這樣的一群人，不同於「大眾」、「散眾」，而是「公眾」。

在基進音樂場域中，人和音樂的並沒有如前面兩者那麼疏離，反而是貼近日常生活的。譬如說，雖然歌曲可能是基進樂人寫出來的，但是也得經過與被描述的對象緊密的對談，或是參與到對象的生活中，才有辦法寫出那樣的意境和歌詞。在此，人和音樂的關係是有互動的，而非相互脫節的。

## 第二節 當理念進入現實-三種理念型的實際展現

### 市場音樂的實際展現

透過上一節的理念型建構，本研究指出了市場音樂藉著龐大的資本投注，由專業的市場團隊操刀，建構出符合大眾想像的音樂商品。但是，大眾並無權對市場音樂的生產過程進行干預，只能用消費來表達自己喜歡的市場音樂類型。於是造成，市場音樂所呈現的現象大多是專業的團隊經過市場調查之後比較受到歡迎的類別與意象。這也就是為什麼我們會一直發現某些特定的文化意象重複出現在市場音樂場域之中。以下，將藉由貼近市場音樂理念型的例子，來觀察上述的機制如何展現在現實生活中，它又對大眾產生了什麼影響？

在案例的選擇上，本研究以近年來在市場音樂中具有一定指標地位的歌手蔡依林來進行分析。蔡依林做為市場音樂創造出來的一種象徵，她近年來成功的替所屬的唱片公司創造為數上億的獲利。她所具有的形象，被界定為引領時尚潮流的「流行天后」。從她廣泛的受到各大廠牌邀約，成為產品的代言人，可以察覺「蔡依林」這個象徵代表著一群受她形象所「著迷」的大眾，而這又代表了一群龐大的消費力量。以上種種的原因，都是促使本研究選擇以她做為體現市場音樂這個理念類型的實例。

華麗、充滿異國風情的大型表演舞台，一個穿著性感衣裳的年輕女性緩緩的從舞台中央的升降梯中探出頭來。在她出現在舞台中央的那一剎那，四周射出炫麗的煙火，引起現場觀眾一片驚呼。緊接著，位在舞台後方的樂手，開始彈奏起充滿異國情調的樂音，而舞台中央的她成為聚光燈的焦點。被燈光環繞的她，唱出「月光 放肆在染色的窗邊，塵煙 魔幻了所有視覺，再一杯 那古老神秘恆河水，我鑲在額頭的貓眼 揭開了慶典…」，搭配著需要高難度肢體動作的舞蹈，成為夜空中最閃亮的一顆星。只見台下的觀眾，被這充滿娛樂性的場景激起情緒，猛力的搖著手中的螢光棒，構成了一片由螢光構成的波浪。就在精彩的演出結束之後，台下爆起熱烈的掌聲，只聽到台上的她不斷的說出「我

愛你們！」。

上述是經常出現在蔡依林演唱會中的場景，從這樣的意象裡，展現的是一場投注大量資本、匯集了各種專業人才（燈光、音響、樂師、舞者、舞台設計師…等），吸引了大批喜愛蔡依林的消費者購票觀賞的大型演唱會。

演唱會中華麗的舞台，炫麗的煙火，營造出近似於嘉年華會的意象，充滿了刺激的視覺觀感。事實上，強烈的娛樂性格，正是市場音樂所要建構的文化場景。在這樣的場景裡，花錢進入的消費者得到了極大的歡愉，滿足在充滿異國風情、充滿驚喜的「集體狂迷」情境之中。

台下的觀眾，擺動著手中的螢光棒，沈醉的跟著歌手演唱的流行歌曲擺動著。為數眾多的消費者，規律的做著相同的動作，儘管彼此身份、性別、背景各不相同，卻在這一時刻融為一體，成為一群具有相同面貌的消費大眾。在這場精心籌畫的「盛會」裡頭，主角不是花了錢促使演唱會成功舉行的消費者，而是被聚光燈環繞著，唱著台下聽眾口中跟著唱合的歌詞，一邊跳著動人舞蹈的「蔡依林」。這其中，凸顯了兩造之間的關係-「蔡依林」做為舞台上的主角，牽動著舞台下眾人的情緒-彰顯了她做為市場音樂的代表，成功擁有一群支持她的群眾，用消費贊同著她為大家完成無法完成的明星夢。

演唱會中的情景，與蔡依林所構成的「夢幻」象徵，對於消費她的大眾而言，只是日常生活中一個暫時脫離現狀的片段。這可以使人暫時免於面對日常生活的繁瑣事務，全心的投入在這個奇幻、滿足於藉由觀看來投射自己的想像的場景之中。這對普羅大眾而言，是個休閒的過程，得到了放鬆、愉悅、情緒解放的效果。等到演唱會結束之後，在認為自己得到滿足的狀態下，重新回到勞動的過程，為的是將勞動的報酬，再次的投入這種令人滿足的消費中。而這

樣的過程不斷複製的結果，大眾和音樂之間的關係，是重複的消費-勞動-再消費的過程。這達成了市場音樂的資本不斷的積累，可以持續的提供大眾更精緻的音樂商品，獲得持續性的滿足，也促成了，市場音樂做為一種社會安定劑的角色。

## 獨立音樂的實際展現

關於獨立音樂在現實生活中展現的樣貌，本研究摘錄 2005 年 8 月 27 日參與獨立樂團「閃靈」演唱會的田野筆記，來進行說明：

當我走向「老諾」<sup>9</sup>的同時，看到了幾個很有可能是聽眾，年紀約 20 歲左右，貌似大專學生的年輕人也朝著我的方向走來。我先一步的走向 B1 入口處，發現樓梯間已經有約有五人在排隊等著買票，看起來也都像是在 20 歲左右的大學學生，其中男性又佔了大多數，並且有幾位打扮著類似「龐克風」服裝造型的聽眾在其中。

就座之後我環顧了一下四周，聽眾成群的聚集在一起閒聊，工作人員忙進忙出的招待著來參與演唱會的顧客以及檢查著等等表演時所需要燈光音響與樂器等器材。幾個跑出來與「老諾」工作人員聊天的樂手，手上還拿著瓶啤酒，一邊抽著香菸，與工作人員進行談話。吧台這邊也穿梭著人群，前來吧台兌換他們的飲料，「酒類」佔了兌換飲料的大多數，這似乎是在搖滾樂場合裡面司空見慣的事情。

---

<sup>9</sup>「老諾」live pub 是一個具有樂團表演性質的酒吧，同時兼營一些藝文方面的相關活動（例如講座、課程等等）。「老諾」坐落於大學生群集的東海別墅區內，位於一條狹窄的巷子之中，並座落於地下室的空間之內。該 pub 於 2003 年七月間開幕，店主是一位自行組有創作樂團的樂手，該店的表演性質一如店主自身的身分，是個專為獨立創作樂團表演而設立的空間。

隨著時間越接近表演，小小的表演場地內聚集的人群也漸漸的增多，據筆者估計到演唱會開始前的時間內，已經聚集了有五六十人之多。聚集人群的性質，絕大多數是 20 歲左右的青少年，約有七成是男性，三成爲女性。

接著，在閃靈主唱 Freddy 做了簡單的開場白：「大家好，我們是閃靈，今天所進行的是新專輯”賽德克、巴萊”的巡迴演唱第三場，爲大家帶來第一首歌曲...。」就這樣簡單的開場白，揭開的演唱會的序幕。狂暴的吉他破音與隆隆作響的鼓聲開始爆裂在狹小的空間之中，使得演唱會一開始就進入了躁動的情境之中。主唱 Freddy 開始用他獨特的「黑死金屬」唱腔與甩頭的舞台表演技巧，在舞台上進行他的演唱。這時四周的觀眾雖然還是坐在原本的座位上，但是隨著音樂節奏的進行，開始有人隨著在舞台上甩頭的主唱，輕微的甩動著頭部，隨著節奏晃動著頭進行類似打節拍的動作。

隨著第一首歌曲結束，聽眾發出了熱烈的嘶吼與鼓掌，喝采著第一首歌曲的精采演出。就在樂曲結束的同時，有聽眾從旁邊的座位上竄了出來，筆者還來不及看清那位聽眾及他的行動，就已經看到有一堆「冥紙」從他的手中拋了出來，像是下雨一般的散落在表演的舞台及四周，這時只聽到樂團主唱用他唱歌的腔調，說了聲「謝謝！」接著，主唱恢復了正常的語調，又繼續說：「場地很小，大家不需要坐在座位上，爲何不一起站到台前呢！」在主唱說完這番話之後，只見聽眾開始迅速的行動，朝著舞台前那一塊類似舞池的空地聚集，過沒多久，原本坐在座位上的聽眾都已經站到舞台前的空間中，站著聆聽著主唱繼續帶來下一首歌曲。

隨著主唱立即帶領著樂團進行下一首歌曲，不知是否因爲聽眾受到主唱的號召而群集站在舞台前的空間，筆者明顯的感受到群眾間的氛圍有了轉變。原本似乎還帶著「日常理性」來參加演唱會的聽眾，雖然隨著音樂的節拍，開始



有人用輕微的肢體動作跟隨著節拍搖晃，但是在主唱提出號召之前，大家仍然是用一種較為規矩的方式坐在座位上跟隨著音樂節拍律動著，同時現場的氣氛也仍是較為「壓抑」的。但隨著主唱的號召以及樂曲的進行，絕大部分的聽眾都聚集到了舞台前的空間站立著，同時也有越來越多的聽眾有了比較劇烈的肢體動作，頭部跟著搖晃的聽眾變多了，而且晃動明顯變的比坐在座位上時來的激烈許多。

現場的氛圍隨著上述的這些元素漸漸變的越來越熱烈。群眾之間，雖然大多是看來都獨自的聽著音樂晃動著頭部，彷彿是沉溺在這樣的音樂及氛圍之中。但是大家專注的表情、相類似的肢體擺動、以及在樂曲表演結束時所共同發出的歡呼聲響，似乎又在說明著這樣「聆聽的個體感」同時是建築在由音樂、樂手、以及群眾氛圍所共同組成的「集體感」之上的。除了在表演過程中所散發出的整體氛圍之外，每當表演結束之時，總是會有聽眾去捧起散落在舞台週邊的冥紙向上拋出，讓冥紙像雪花般的一次次落在樂手與聽眾身上。每當有人做出這樣的行為，喝采著歌手精采表演的聽眾們，似乎又達到了更加熱烈的聆聽狀態，使得現場的氣氛有點類似參與在廟會之中的信眾一般，有了一種「宗教儀式狂熱」的動力與感受。

表演的過程中，除了在一首歌曲結束之後，主唱簡短的介紹下一首歌曲的曲名就馬上表演之外，中間也有幾次比較長的休息時間。在幾次比較長時間的休息段落之中，主唱 Freddy 扮演的是與群眾進行對話的角色，而在這中間他一共進行了三個較有代表性的對話。第一次的對話是在唱完大約三首歌之後進行的，Freddy 說道：

應樂手的要求，他們說前兩場的中間都沒有比較長的休息時間，所以今天一定要有休息的時間，所以我要和大家說說話。說什麼呢，我們來談談台

中的未來好了。大家都知道年底的選戰即將到來，今年年底的選戰，我們讓那位“身體不太好”的先生有時間好好的休息，換個人來做做看，大家覺得好不好啊！

在 Freddy 說完這一番政治味濃厚的話語之後，現場響起了一陣歡呼及笑鬧的聲音，彷彿是對他的政治喊話與嘲諷產生了共鳴感。第二次則是在唱完第七首歌曲之後，Freddy 又說：

今天呢，我們坐車來台中的時候，吉他手跟我說上次他看「刺客」樂團表演的時候，有女樂迷從台下丟胸罩給「刺客」的主唱，所以呢，我想等一下我們在進行演唱的時候來玩個小遊戲。就是在下一首歌曲開始到唱完的時間之內，希望能有女樂迷勇敢的把妳的胸罩丟到台上，那個我們的二胡手說他很想嚐嚐看被丟的滋味，所以請大家踴躍往他的身上丟，那個男樂迷我們當然也歡迎，只要是你們身上那一件有貼到肉的衣服，都歡迎你們丟上來啦。不過呢，男樂迷們如果你們要丟內褲的話，麻煩以深色系的為限，因為那個白色的如果上面有黃垢的話，實在是有點噁心。

在他說完這一番話的同時，吉他手也回到了台上，接著就繼續他們的演出。但是在這一條樂曲進行的過程之中，並沒有任何樂迷呼應他的行動。最後一次則是在表演最後一首歌曲之前，他說：

之前我們去台北表演的時候，覺得台北的聽眾很熱情，但是不夠溫暖。而在你們身上，具有溫暖的特質，但是卻不夠熱情，希望大家在最後一首歌曲的時候，可以把你們的熱情表現出來，接下來帶來最後一首歌…。

在主唱又一次的號召之下，加上又是最後一首樂曲的演出，聽眾們都呼應

著主唱的號召，出現了更加熱烈的肢體動作，同時也呼應著主唱，一同齊唱著這最後一首歌曲，筆者可以明顯的感受到現場出現一種凝結的氛圍，聽眾們更加緊密的與樂手之間透過樂曲產生了互動，彷彿有一種「集體意識」交會在其中。主唱在唱到一半的時候，便會不時的將麥克風對著台下的聽眾，以行動來邀請聽眾共同的歌唱，而台下的聽眾也盡情的嘶吼著他們的聲音，與主唱進行互動。最後在這首歌曲快要結束之時，開始有聽眾以一種聽龐克表演時會出現的舉動，在現場用類似八家將的步伐胡亂的在人群裡頭衝撞，四處衝撞著在他們四周的聽眾。雖然這個舉動有點突兀，但有趣的是現場並沒有引發衝突，沒有一起做出這個舉動的聽眾將空間讓開，讓這些人在讓開的空間中盡情的胡亂衝撞，而有些聽眾在看到有人做出這樣的舉動之後，也跟著一起進行相同的行動。最後，在樂曲結束的那一剎那，所有的動作都靜止了，現場出現歡聲雷動的鼓掌與叫好聲，散落在地板上的冥紙又再度的被灑向空中，散落在聽眾與樂手身上。而就在主唱宣佈今天演唱結束之後，聽眾中雖然有少許的鼓噪聲，要求再唱一首，但是其他大部份的聽眾都紛紛的出現了準備出場的動作，整個演唱會也可以說是正式結束。

### 基進音樂的實際展演

接下來，本研究將從林生祥與黑手那卡西的簡介，來看基進音樂在實際生活中展演的情形：

在討論林生祥的實踐歷程時，必須從已經解散的交工樂團談起。原因在於林生祥在 2003 年之前一直是交工樂團的主唱，並與樂團成員鍾永豐擔負起樂團內多數的詞曲創作工作。因此交工樂團的經驗深刻影響著林生祥後續所進行的音樂及社會實踐。交工樂團深度的參與美濃反水庫運動，並嘗試著將音樂與社會運動兩相結合。

交工樂團的前身，名為「觀子音樂坑」，是主唱林生祥與就讀淡江大學時所組成的樂團。作為美濃子弟的林生祥，為了聲援當時的美濃反水庫運動，在 1994 年時與他所組成的「觀子音樂坑」樂團在校園內舉辦演唱會，並將門票收入投入美濃的反水庫運動之中。隨著大學畢業與退伍，林生祥與觀子音樂坑的成員陸續於 1997 與 1998 年和美濃反水庫運動的主要組織「美濃愛鄉協進會」合作在美濃舉辦了「過庄尋聊」和「遊蕩美麗島」兩場演唱會。

除了以演唱會的形式將音樂與運動加以結合之外，在 1999 年時，觀子音樂坑將美濃的菸樓改建成錄音室，並將該處菸樓命名為「第七小組菸樓錄音室」，並且在同一年內將觀子音樂坑改名為「交工樂團」，同時發表了該樂團的第一張專輯「我等就來唱山歌」。透過音樂出版品的形式，交工樂團將美濃反水庫運動的理念及過程融合在他們的音樂創作之中，同時也藉由音樂的出版傳播將運動的理念向外推廣。到了 2001 年，當美濃反水庫運動已經取得了階段性的勝利，交工樂團在當年推出了第二張專輯「菊花夜行軍」。

在第二張專輯之中，明顯可見該樂團將創作視野擴大，但不變的是專輯中所充滿的社會關懷與批判反思。有別於「我等就來唱山歌」裡面充滿的反水庫色彩，「菊花夜行軍」之中所突顯的是以美濃典型的農村在面臨商業社會型態的衝擊之下，青壯年人口外移的問題、農業在社會產業轉型中所遭遇的問題、以及農村中外籍新娘的遭遇等等。2003 年，在團員對未來有各自不同規劃的情形之下，交工樂團宣布解散。雖然時至今日交工樂團解散已近六年，但是交工樂團具有高度社會意識的作品，以及與社會運動相互連結的實例，可說是一個獨立音樂創作連結社會運動與展現社會意識的重要典範。

如果說交工樂團與反水庫運動具有高度的連結，那與「黑手那卡西」相互

對應的就是台灣的自主工運。黑手團長陳柏偉於大學時期就是學生運動的參與者，同時在大學時期即嘗試著將音樂創作融合社會運動理念而形成具有社會意識的歌曲。後來於 1992 年參與基隆客運罷工事件的過程中，完成了第一首的工運抗爭歌曲「團結鬥陣行」。自此之後，將音樂創作結合社會運動事件成爲了黑手那卡西重要的音樂元素。

1996 年，在重要的工運活動「秋鬥」之中，黑手那卡西樂團正式宣布成立，並於隔年發行了黑手第一張專輯「福氣個屁」。在黑手的第一張專輯之中，除了收錄許多在工運過程中創作出來的歌曲之外，也包含了許多改編自韓國工運歌曲、美國勞工抗爭歌曲與著名的國際歌。在黑手那卡西的專輯之中，除了可以看到濃厚的工運色彩，針對貧富差距、財團剝削勞工的創作內容之外，更爲重要的是有些歌曲是由參與工運的工人進行演唱，而黑手那卡西的成員也有部分是來自於工運中的勞工幹部。除了在創作上與勞工議題、工人運動進行緊密的連結外，每逢工運走上街頭的時刻，也經常可以看到黑手參與在工運遊行的隊伍中，演唱抗爭歌曲來鼓舞士氣。除了發行音樂創作專輯，參與工運行動之外，黑手也在社區大學之中開設吉他教學的課程，試圖將自主創作的理念傳達出去。

### **基進樂人與基進音樂的樣貌**

從上述的簡介中，我們可以從基進音樂的日常生活實踐中，形構出基進音樂與基進樂人的樣貌。這樣的日常生活實踐展現在下面三個向度之中：

1. 和草根社群緊密相連，支援或參與在相關議題傳播、社群發展、以及社會運動的組織或行動之中。
2. 基進樂人對於自身專業角色的定位，界定在社會運動過程中具有專業能力的協力工作者，以其具有的音樂才能和社群產生相互成長的互相協助的關係。

這之中所包含的是一種拒斥專業主義中「菁英」掌握文化生產過程及決定權的實踐態度，一種排除其他「非專業」者參與在文化生產過程之外的專業心態。

3. 基進政治的信念不止再現於樂人取材與創作的過程中，更流動於樂人自身日常生活的實踐之中，顯露出在思想與行動的連貫動作中取得一致的實作態度，亦即「理論政治」扣合「生活政治」的連貫性。

### 第三節 音樂的力量-以三種理念型的比較分析看論基進音樂的破/立

從上一節的基進音樂，可以看到音樂跟大眾的關係，有不一樣的可能性。而音樂場域之中，人與人之間的關係，也能夠因此產生另外一種想像。接著，我們再回來觀察，市場音樂雖然有「大眾音樂」的別稱，但是它卻讓大眾對於日常生活中遭受的結構性壓迫藉著音樂提供的逃避機制產生麻痺。而獨立音樂，雖然具有部分批判的特性，但是他對大眾的疏離，對於品味的強調，亦造成了公共性難以在其中產生。這兩者雖然看似分離，甚至是具有對抗意味的兩種理念。但是由於音樂符號相互流通的特性，有時他們之間，也會產生合謀的關係。無論其是否合謀，兩者對公共的冷漠態度，聯手造成了公共領域在音樂文化中消逝。也因此，在這一節中，本研究將去考察，基進音樂是否具有重建公共領域的可能性，或是修復音樂和大眾生活斷裂的關係。讓大眾有機會透過與基進音樂的結盟，發出長久以來被壓抑的聲音

在市場音樂大型演唱會的現場中，通常會出現一大群群眾，在台上的歌星說：「把手舉起來好不好！」之後，就呼應這樣的指示，然後規律的晃動著。這可以解釋為一種「集體狂迷」的現象。為什麼會出現這樣的情形？因為，舞台

上的明星在唱片公司的打造之下，成為台下眾人仰慕的標的。例如，偶像明星常常會被冠上許多美好的符號，像是「美貌」、「努力」、「孝順」等...。這類偶像的造神運動，目的是要大眾認同這個被打造出來的符號，當這個符號出現在大眾面前時，就會主動產生消費的行為。這說明了，這類符號代表的各種想像，其實都是這個社會裡頭被大眾肯認為「好」的象徵。所以當大家認同那個符號象徵時，亦即大家對後面隱藏的順服邏輯，一併接受。而這就是宰制隱身於文化之中隨時等待流入日常生活中的特性。

在此，本研究指出市場音樂是宰制文化的一種類型，它複製了主流社會的價值觀，從而形成聚焦於「個人生活」、「愛情」、「時尚潮流」、「異國情調」這類強調「私領域」(Private Sphere)和「娛樂性」(Entertainment)論述的音樂文化，讓普羅大眾從這樣的文化想像得到虛幻的慰藉與認同，從而滿足（或從中說服自己滿足）於目前的生活狀態，對結構性的問題抱持冷漠的態度，達成社會的穩定狀態。

對結構性的問題抱持冷漠的態度，最明顯的就是表現在：「讓音樂歸音樂」的這類口號。這類口號所隱藏的邏輯在於：「不讓音樂之中沾染到現實社會的問題，以維持音樂可以給大眾帶來的完全忘卻日常生活現實的娛樂性。」這會造成在市場音樂場域裡頭，歌星會避免碰觸有爭議的話題，只能夠表現出他所複製的那一套意識型態。而歌迷會主動的排除這類嚴肅、破壞娛樂快感的議題，沾染到他們喜歡的音樂或是歌星。<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup>無論是政黨政治、性別政治、或是分類政治，這類市場音樂的群體不具有對這些議題的探討空間，有時甚至採取主動排除的態度。歌手與唱片公司避政治唯恐不及，對「有爭議」的議題不是絕口不提，就是採取曖昧不明的態度。相對的，當歌手發言或行動涉及有爭議的領域時，「迷」群體有時更會以「情義相挺」的態度，以維護歌手的姿態來排除社會輿論進一步討論的可能。從「SHE」專輯之中收錄「中國話」這首歌所引發的社會爭議，或是在陳冠希自拍照事件牽涉到藝人「阿嬌」所引發的輿論，歌手、迷、唱片公司對於這些事件的處理態度，都是相關的例證。「讓音樂歸音樂，政治歸政治」，是這類社群逃避、排除政治議題流動的最佳寫照。

這就會造成在這個由大眾和歌星產生交往關係的文化空間裡，其實是排拒公共議題的，並拒絕讓這樣的空間成爲一種公共領域。而不幸的，市場音樂與大眾生活卻是密切相關。主動排除公共議題流入市場音樂空間，會造成公共領域的消失，進而產生「拒斥公共領域」。拒斥公共領域最明顯的影響就是製造了一群跟隨市場潮流、沒有清晰面貌的大眾，並且同時消滅了「公眾」存在的可能。

相較於市場音樂，獨立音樂的場域在某種程度上保持與宰制文化的距離，甚至發展出許多「反叛」的論述及象徵，形成一個自由且多元的文化場域。但是，「自由」與「多元」的性質並沒有讓獨立音樂場域相對的和「公共性」產生較強的連結，並進而產生某種抗衡宰制文化的效果。相反的，它呈現了一種疏離、強調個人主體性的自由觀，這使得裡頭雖然有某種「不服從」於主流體制歸訓的性格，但是卻反而將這「不服從」導向一種「呈現個人獨特品味」的表達行爲，或者是，藉由對社會的疏離來表達對於體制的反感。獨立音樂的場域，雖然也有產生一些針對普世價值而發聲的行動，但大致上行動的強度還是隨著場域中的行動者個人的態度而起伏，且大多抱持聲援的態度來進行。其中雖然有部分的行動者與草根團體保持緊密的關係，但還是以個人的姿態進行著，還必須同時面臨獨立音樂社群朝向「品味化」或「疏離化」發展，而導致推動公共意識和社會批判窒礙難行的困境。獨立音樂對公共領域的疏離，對大眾的不信任，最終亦造成「拒斥公共領域」的結局。用「品味」取代了日常政治行動，終於導致了市場音樂與獨立音樂聯手扼殺公共領域的生存。

除了從市場音樂與獨立音樂其中所蘊含的日常政治氛圍進行剖析，從文化生產的向度來看，本研究在此也指出了前兩者所具有的共同特性，即“菁英”（Elite）掌握了文化生產的權力與技術。無論是市場音樂或是獨立音樂，文化



資本都是進行生產的必要條件。市場音樂必須藉由專業的技術<sup>11</sup>和對「大眾潮流」的敏銳程度以生產符合最大市場效益的文化商品，而獨立音樂的生產除了亦需要專業的技術，它同時還要能夠具備界定何謂「獨立音樂」的相關知識，以及將這些知識轉化為實際進入展演層次的想像力及表達能力。

文化資本構成了音樂生產的關鍵條件，而這樣的條件又是普羅大眾所缺乏的，這也就造成了無論是市場音樂或是獨立音樂，「專業知識份子」都佔據了論述及生產的主導權。普羅大眾在音樂生產過程中扮演了被動接受的消費端，對於音樂生產的參與，只能在於選擇何種音樂型態做為自己消費的對象。

### 基進音樂的破/立動能

搖滾樂常常被「現實社會主義」(Real Socialism) 國家詬病之處，並不是他內在的資本主義邏輯，也不是具有顛覆性的政治內涵，而是它對於廣義的社會規範構成挑戰 (Pekacz 1994: 45)。

上述這段對搖滾樂在共產社會中遭受批判的觀察，同樣也適用於資本主義發達的國家。在資本主義發達的國家中，對於搖滾樂破壞道德規範的恐懼也構成了它之所以遭受強烈批評的原因。將其延伸到台灣社會之中，每當春天吶喊舉辦，新聞報導常會著重於活動中出現的吸毒或濫交的行為，可視為這種道德批判的延伸。

但就此點進行分析，搖滾樂的確有其「顛覆」或「改變」既定價值的能力，

---

<sup>11</sup> 「專業的音樂技術」指的是對於各種樂器皆能熟練的彈奏（樂手）、對於構成各種樂風的美學標準具有精準的掌握能力（製作人）、對於人聲的表達達到符合既定美學想像的標準（歌手），還包括了詞曲寫作、錄音工程、美術設計...等需要高度專業知識的專門技術。

而這樣的能力是能夠延伸到日常生活的實踐之中的。而搖滾樂所面對的道德批判，及其具有顛覆保守道德觀的能力，正是基進搖滾的「破」與「立」所能著力之處。基進搖滾中左派思想的種子與某些搖滾樂遭受的「道德淪喪」的指責有其共通之處，例如：性的開放態度、藥物的使用態度、對異化勞動的逃避或抵抗（不服從資本主義勞動理性與神聖性的特質）。但是對音樂文化的實踐而言，基進搖滾意欲「破」與「立」的，是對內在與外在同時進行批判，提出多元的觀點持續進行辯論並延伸到行動層次，以讓批判的層次進入日常生活實踐，這也是它相異於飽受批判的搖滾樂而能具有進步運動特質的原因。

從內在批判的向度來說，舉例而言，雖然同樣對「性」抱持著開放的態度，但基進的性觀點是從性解放與性平權的基礎去進行實踐，它對於純粹追求逸樂但仍然複製著性別宰制文化的濫交行為同樣抱持著批判的觀點。基進搖滾抱持著一種破除不求反省和理解，即全面複製西方搖滾文化各種實踐行為的批判觀點，並將它導向一種更為基進的生活態度，這正是它對於音樂文化內在實踐的「破」。

經過內在批判的過程，基進搖滾才能更有立場的去支援各種悖於保守價值的進步觀點，或進一步的去支援各個被邊緣化的族群或團體，以達到對外在現實的「破」（批判壓迫、歧視等思維及現實）與「立」（基進態度的日常實踐）。因為內在批判使它的論述及行動所展現的是「經過深思熟慮及反覆辯論的思維和行為」，而非恣意妄為卻同時援引各種「普世進步價值」來為自己的立場和行為進行辯駁的舉動。同時，也只有經過這個內在批判的過程，在基進搖滾跳出來捍衛進步價值或現（獻）身於進步運動時，才有可能彰顯自己的作為是基於對理念的日常實踐，而非「消費」特定議題或族群來充實自身的現實利益。基於真誠的自我反思，以及將它當作日常生活的實踐作為而非手段，當基進搖滾進入外在批判的層次，將論述與行動置諸公眾企圖引發辯論或尋求更多潛在的

認同群眾時，才有可能讓另翼的日常政治觀點向外傳播並引發他者在生活中加以實踐的可能性。這時，基進搖滾的外在批判也才能彰顯其真正的意義，而非犬儒式的叫囂或是具有利益操作企圖的謾罵。

#### 第四章：基進音樂的文化抵抗策略-黑手那卡西的實踐經驗

我們或許只能 主張這樣或那樣 而免不了地 必須要有一種姿態

對著現有以及虛構 但卻真實存在的敵人 用音樂與詩歌 宣戰

這種戰爭 見不了血 但撿拾起語言的人

同時發現 這就是被人們遺忘許久的血肉的內容

〈詩與歌〉-陳柏偉-摘自「黑手參」專輯內頁

承接著第三章中，對於音樂與大眾之間具有的關係所進行的分析。本研究指出普羅大眾無力介入音樂生產的過程，除了「專業知識份子」掌握了操作音樂生產的能力，還有他們的專業養成過程所構成的一種「資格」認定的知識框架。這知識框架標示出哪種音樂的素養是符合潮流的、是具有品味的、是可以被定義為「藝術」的、是值得學習的。另外還包括了這樣的音樂素養需要透過什麼機制養成，需要達到什麼樣的程度，才會被認定是具有一定的音樂資格。

無論是從文化資本的角度來看，或是從後者這個知識 / 權力的角度來觀察，都不難發現普羅大眾並非其日常文化重要元素-音樂-的生產主體，對音樂形式的想像和操作的方法亦受限於特定的知識框架，這造成了普羅大眾與音樂生產之間的鴻溝。事實上，普羅大眾與這整個生產創作活動是無任何關連的，他們只是在整個生產 / 消費鏈的末端才正式登場，這時他永遠只能是「被宰制的客體」。

尤其是在新自由主義及全球化盛行的今日，文化生產與大型資本的合盟，使得上述的鴻溝隨著「文化產業」概念的興盛，以及各式關於「自由貿易從滲入國家體制直至人民的日常生活」撲天蓋地而來的影響而逐漸加大。當資本與

文化緊緊扣合，成爲一個由上而下的生產鏈，不只是普羅大眾想要介入文化生產越來越是一件困難的事情，即便是類似獨立音樂這種強調自主性的文化生產活動也會大大的受到影響。就如 Bourdieu 所提到的：

大型的跨國公司及其國際董事會、大型國際組織、所有與之相對應的事物……都構成了一個真的看不見的世界政府。在大多數人沒注意到或不瞭解的情況下，這個世界政府的權力正施展在各國政府身上。這種老大哥已經在那裡，它極為活躍、效率又高，已經決定我們可以吃什麼、不可以吃什麼，可以讀什麼、不可以讀什麼，在電視上或電影裡，可以看什麼、不可以看什麼等等……透過他們掌控的大型傳播公司（也就是說，文化產品的生產及傳播工具之掌控）近乎絕對的權力，這些世界新主人傾向於集中所有經濟、文化、象徵的權力，他們也因此能廣泛的強行植入一種符合其利益的世界觀。（Bourdieu 2003：103-104）

市場音樂以「大眾」的姿態現身，但是骨子裡卻不斷呼應的Bourdieu口中的「老大哥」所稱頌的價值，透過音樂和日常生活的緊密扣合將這種宰制文化的概念不斷鑲嵌（Embedded）到普羅大眾的心智與身體之中。而獨立音樂則是以「散眾」的姿態處世，主要由一群不服從於體制歸訓的青年組成，這裡頭有對西方反叛音樂文化的認同，也有因之而發展出來具有本土意識的反叛論述及音樂。但是過於強調個人的自由，以及過度專注於打造有別於主流社會的次文化的結果，導致了社群中難以達成公共的討論，<sup>12</sup>也使得這裡頭的「反叛」變

---

<sup>12</sup> 如同在第三章中提出的分析，在這種強調個人自由的氛圍之中，對於社會完全的疏離以及逃避，亦是一種被認可的反抗行爲。以搖滾樂最常爲主流社會所詬病的因素爲例，每當大型搖滾祭出現時，主流媒體總是著重於在這些活動中發生的「性濫交」、「過度用藥」、「酗酒」等行爲。或許這其中有主流媒體保持著保守的道德觀來故意報導負面消息的傾向，但是這仍是部分存在的行爲。本研究不對這樣的行爲提出道德上的評判，但是研究者提出這個論證，是想要凸顯這些行爲其實是與獨立音樂所建構出的「個人自由」的氛圍極爲相關，而強調個人自由的氛圍雖然構成了某種對社會體制進行抵抗的象徵，但是如此一來對社會「反叛」或是「冷漠」都變成是一種個人自由意志的展現，它不必要與社會產生關係，也因此達成公共論述甚至是公共性的凝聚都相對的困難。

成某種和主流社會進行區隔的象徵，形成一種特殊的「品味」，卻失去了對主流社會進行組織性反擊的意涵，反而可能成為具有特殊性的文化商品，甚至被主流社會收編而轉為普遍性的文化商品進行販售。<sup>13</sup>

回到上述所提到的文化生產向度，無論是專業歌手、專業詞曲寫作人、專業樂手、專業錄音團隊、或是具有獨立音樂性格的創作者兼表演者，都代表了某種「音樂專家」的想像，掌握音樂生產權力的同時也定義了何謂「音樂」這件事。這都使得音樂承載了特定意義的論述，也因為音樂專業性越來越加濃厚，而使得它和普羅大眾的知識層次和身體層次越來越脫離，也愈加的宰制著普羅大眾對音樂文化的想像以及身體對於音樂的感知能力。正如黑手那卡西的成員莊育麟所說的：

底層勞動人民因著教育機會及生活環境限制的緣故，往往被剝奪了掌握音樂、藝術之類的文化工具的權力。而社會上諸如流行音樂、藝術文化等種種的文化表達形式，大都是為了中上階層而創造的。真正亟需擁有發聲工具的勞動階層，反而僅能由卡拉OK、流行音樂的片斷中，找到表達情感的隻字片語。」(莊育麟 2005：2)

## 第一節 黑手那卡西的基進音樂

---

<sup>13</sup> 以近年來迅速竄紅的饒舌樂手「MC hot dog」來說，是從獨立音樂的範疇走向市場音樂的範例。「MC hot dog」在獨立音樂時期的作品，一向以犀利、諷刺、敢言而著稱，它將音樂的砲口對準了市場音樂的機制，對蔡依琳及其所帶來的現象提出猛烈的批判，甚至在歌詞之中寫出了「徐懷玉 fuck 蔡依琳 suck 這樣的音樂 mathafucka bullshit」。但在其退伍後進入市場音樂範疇，以一曲「我愛台妹」的台客意象論述獲得市場廣大的歡迎。近期來更是逐漸擺脫過去犀利與批判的形象，以「充滿個性的好爸爸」出現在新聞媒體的版面。從這樣的例子中，可以看出當反叛僅是一種品味，它會變成一種充滿特殊文化意義的商品（譬如說被刻意強調出來的台客論述），甚至是在被主流社會收編之後經過打造成為具有普遍性的文化商品，從而使得這種不服從的意象並不具有對體制或是社會的不公平提出猛烈反擊的能力。

也正因為如此，以歌曲來批判社會之中不公不義的事情，以音樂扣連社會運動的進行，成為了黑手的主要目標。黑手以歌曲進行批判以及和社會運動扣連的目的，除了協助弱勢群眾（不只是政治經濟意義上的，同時亦是文化上的弱勢）發聲，或者是維持社會運動的士氣和強度，更重要的在於用音樂的形式對抗強大的市場音樂論述，以進行論述上的爭奪戰，從而開創將基進論述滲入日常生活領域以重新建構文化想像的可能性。

但是，黑手並不滿足於單純的論述對抗。誠如在第三章中所提到的，獨立音樂中並不缺乏這種具有批判性以及基進意涵的論述內容，但是往往只是開啓了論述上的鬥爭，而鮮少將鬥爭帶入日常生活的領域之中。基於這樣的反省，黑手的立場與想法可以用如下的兩點來說明：一，以實際社會行動的方式參與在弱勢者的鬥爭之中。二，對於文化生產的過程進行反思，徹底的對於「菁英」掌握文化生產的能力與權力這件事情進行批判。黑手除了實踐了上述的第一點，更對於第二點所提到的批判產生一種對「如何讓底層人民掌握文化生產的能力」以及「底層人民建構屬於自己的文化」的想像及實踐：

為了讓工人階層與底層弱勢者奪回發聲的權利，黑手那卡西積極進行工人群眾的音樂、文化教育工作。同時也協助工人與弱勢者用自己的語言，唱出自己的心聲。黑手那卡西不只是一個『為運動而服務』的樂隊，我們更努力在音樂與運動的實踐中，在集體創作的過程中，與群眾一起形塑真正屬於工人階級、弱勢者、艱苦人的文化！（ibid：2）

上述這樣的想像與實踐，目的在重新將「音樂」與普羅大眾的知識與身體接軌，讓普羅大眾自身就掌握文化生產的能力，從而開創一種屬於「人民」自行建立的集體論述和文化，而這正是黑手文化抵抗的核心意涵。

在黑手文化實踐的過程中，音樂作品的發表是重要的一環。他們的音樂作品包含了自行錄製、以黑手的名義發表的專輯，以及提供音樂專業能力協助特定的事件或運動發行的專輯，還有參與特定議題所發行的合輯。從 1997 至 2009，透過上述這些形式而發表的音樂作品如下：

**黑手發行、協助製作、或受邀參與的音樂作品：**

年份	專輯名稱	專輯性質
1997	「福氣個屁」	黑手首張專輯
1999	「房事不順-無殼蝸牛十周年」影音合輯	無殼蝸牛運動十週年紀念專輯，由黑手楊友仁擔任統合製作
2000	「勞動、生活、音樂」勞動音樂合輯	黑手受邀參與之音樂合輯
2001	「美麗之島一人之島」人權音樂合輯	黑手受邀參與之音樂合輯
2002	「台灣牛」EP	黑手獨立發行 EP
2003	「台灣牛大戰 WTO」	黑手第二張專輯
2004	「百萬心聲喊出來」單曲	為 2004 總統大選廢票運動所作
2005	「被遺忘的國寶-樂生人權鬥士之聲影」	黑手和樂生院民協力製作之專輯
2009	「黑手參」	黑手第三張專輯

這些作品所呈現的，不只是單純的出版意義，每張專輯的背後，都代表了黑手以音樂進行文化與社會運動實踐的軌跡。從黑手受邀參與或協助製作的作品中，例如 1999「房事不順-無殼蝸牛十周年」、2000「勞動、生活、音樂」勞動音樂合輯等...，能夠看出他們對於居住權、勞動權益、以及基本人權等公共



議題的關懷。而那些以黑手名義錄製並且發行的作品，與市場音樂或是獨立音樂所發行的音樂作品更是大不相同。這個差異所指涉的並不單純是論述基進與否，而是有別於市場音樂由專業的製作團隊進行音樂作品的創造，以及獨立音樂由樂手根據「自己」對音樂的想像力與能力進行創作，黑手的專輯所代表的是一群人在社會運動的脈絡下進行集體的創作，匯聚眾人的生命經驗及結合個別的論述，創造一個由群眾自己掌握文化生產權力所發展出來的「民眾音樂」。而這類「民眾音樂」的形成，有賴於與廣泛的群眾發展深厚的關係，才有可能匯聚這種不同的社會運動脈絡與群體經驗來構成完整的作品。

事實上，黑手之所以能夠達到如此的成果，主要是奠基於他們深度的參與在部分的社會運動之中，並且以音樂的形式和許多團體開展「文化協力」以及「集體創作」的實作。如下表所示，可以更具體的看出黑手以音樂進行文化與社會運動實踐的軌跡。

**黑手那卡西曾經進行「文化協力」與「運動參與」之團體與運動：**

時間	協力之團體	主要性質	具體成果或重要事件
1992 迄今	「工委會」及其他自主工會組織	文化協力與運動參與並行	歌曲創作、工人吉他工作坊、提供工會組織教育之音樂教學、到「秋鬥」之運動場合進行演唱及帶動氣氛、協助籌組及教育工人鼓隊
1996	14、15 號公園抗爭	文化協力與運動參與並行	主要由黑手楊友仁以台大城鄉所研究生身份參與居民抗爭，並為當時上吊自殺之老榮民瞿所祥，創作了「大爺 吃早餐了！」這首歌。
1999	工殤協會	集體創作	「伴隨一生的傷痕」

2000	台北市公娼 抗爭	文化協力與運 動參與並行	參與公娼抗爭，並與運動組織者及 性工作者共同創作「幸福」這首 歌。
2002-2003	黑手內部	集體創作	結合音樂專業能力較強的團員-陳 柏偉、莊育麟、楊友仁，和音樂專 業能力較弱之「工人」團員-劉自 強、王明惠，進行的集體創作試 驗。並創作出「台灣牛」，或是以 團內工人團員的抗爭經驗為背景 的「流浪台北的停車管理員」、「老 子搞音樂」、「土地公」等作品。
2004	工殤協會	集體創作	延續 99 年與合作之經驗，以及後 來團內的集體創作經驗，和工殤協 會進行「工殤音樂工作坊」，並創 作出「回家」、「阿母的飯鍋」等作 品。
2005	「人民火大」 聯盟及黑手 透過運動及 獨立媒體網 絡號召之運 動者、勞動 者、學生。	集體創作	號召對時事不滿的人共同進行「人 民火大集體創作」，於兩年後 (2007) 完成「我要活下去」這首 作品。
2005 年底	樂生療養院 與樂生青年	文化協力與運 動參與並行	黑手團員與樂生院民協作之音樂 專輯「被遺忘的國寶」正式出版，

	聯盟		並多次以伴奏樂手的身份協助院民共同在「音樂、生命、大樹下」演唱會中演出。 此外，黑手的楊友仁及莊育麟加入樂生青年聯盟（簡稱「樂青」），並深度參與在樂生反迫遷的運動之中。並在參與運動的過程中，又與部分具有音樂技能或對音樂有興趣的「樂青」成員組成「清理垃圾聯盟」樂團。
2006 迄今	「倉儲運輸業公會聯合會」（倉運聯）、「台灣國際家庭協會」、「台灣國際勞工協會」（TIWA）	文化協作	和左列團體進行文化協作，並共同創作出「司機的心情」、「來自湄公河」、「我從越南來」、「我要休假」等歌曲。

上列的表格，約略的呈現了黑手和眾多的底層人民集結，以音樂進行文化與社會運動實踐的軌跡。從這個實踐的軌跡中，本研究將黑手的行動實踐分成三個層次進行探討，分別是：把麥克風交給弱勢者、集體創作的賦權實踐及培力意義、不只五個人-做為群眾樂團的黑手（「從群體培力的意義」到「外在的抵抗象徵意涵」）。

從這三個不同的行動層次，我們可以發現黑手無論是在歌曲的表現上、實

際的社會行動上、甚至是深入日常生活領域的反思和實踐上是如何的展現了基進的性質，以及如何開展文化抵抗的策略。這些文化抵抗的策略與形式，帶來了什麼樣的可能性，最後能 / 不能為社會運動或是弱勢者及其文化開創另類的途徑與想像。

## 第二節 把麥克風交給弱勢者：黑手那卡西的文化實踐

「把麥克風交給弱勢者」，這句話，可說是黑手進行文化實踐與文化抵抗的核心意涵。會產生這樣子的想法，並且付諸行動，與黑手的發展的歷史脈絡以及團長陳柏偉、成員楊友仁的個人經歷有相當大的關係。黑手並非一開始就具有清楚的實踐想像與方法，而是誕生在台灣 90 年代工人運動的脈絡，一開始是以「為運動而服務」的想像組成的。

黑手是在台灣當時的工運團體「工委會」(工人立法行動委員會)的協助與建議下而成立，這支工運團體以明晰的左翼、基進民主的姿態協助組織當時面臨關廠失業潮的工人進行抗爭，同時在立法的層次上努力反抗對勞工不平等的法案，並爭取對於勞工有利的政策。<sup>14</sup>當時，工運團體與工運組織者體認到勞工在文化資源上的不足，在抗爭時難以運用文化論述的手段來加強工人運動的力量，或是扭轉主流社會對於勞動權益與勞工文化的論述，於是就與當時積極參與在工人運動中的「學運歌手」陳柏偉合作，成立了「黑手那卡西」這個團體。工委會的左翼路線、於工運抗爭中實踐各種基進民主想像的嘗試<sup>15</sup>、加上

---

<sup>14</sup> 工委會曾經於 1992 年協助基隆客運公會合法罷工，協助嘉隆關廠女工抗爭。並陸續於 1992 發動「三法一案」大遊行，抗議政府修改勞動三法、1993 年推出「工人版勞基法修法草案」、1994 年協助長榮重工中壢廠組織長榮集團旗下第一家公會、1995 年抗議勞委會提出「勞基法部分條文修正草案」，逼勞委會撤回該法案...等。(資料來源：黑手首張專輯-福氣個屁-內頁)

<sup>15</sup> 陳柏偉在他的碩士論文中，提到 1988 年的新光紡織抗爭中，抗爭的女工們大量改編通俗歌曲並將之轉為具有抗爭意涵。他訪問工委會當時參與抗爭的組織者吳永毅，談到當時想要鼓勵女工改編歌曲來唱的原因，以及其中具有的意涵：「民進黨的群眾集會，抗爭的形式，到最後都集中在演講的政治明星身上。我們希望能和政治運動有所區別，另一方面也希望能創造出群

陳柏偉在學運以及工委會協助抗爭的運動中所習得的經驗，奠定了黑手在思維上貼近左翼民主的基礎，同時藉此基礎漸漸拓展在文化實踐上的想像以及相應的行動。

台灣的工人運動於發展之初，其實就開展出了「以歌唱進行抗爭」的文化，並以挪用主流歌曲加上集體改編歌詞，為運動凝聚士氣或是於遊行時做為對外表達心聲的「工具」：

1988 年的新光紡織士林廠抗爭，因為十七八歲原住民建教生的緣故，讓這場抗爭充滿了歌聲。當年協助新光抗爭的鄭村棋認為宿舍的集體生活，是讓這群建教生有機會創造、改編如此大量的抗爭歌曲的重要因素。(陳柏偉 1997：9)

這個集體創作的起源，讓工人運動察覺了在進行抗爭同時以文化進行表達和論述的重要性。這個事件凸顯了兩件事情，一個是工人由於缺乏音樂生產的權力和能力，而必須在文化表現上仍依附著市場音樂所提供的框架，再加入自己的語言來進行表達。另外一件事情，是由此可以看出雖然工人還是受限於資產階級的文化框架，但是從改作這件事情上，其實亦展現了普羅大眾具有自行生產文化論述的可能性。

從改作而生的工人運動音樂，終究還是少了「工人文化」的主體性思維，而從另一方面來說，普羅大眾依然沒辦法掌握文化生產的權力，因為主要的論述權與技能還是掌握在少部分「資產階級菁英」的手中。而陳柏偉雖然以具有

---

眾參與的形式。那時候工運內並沒有什麼政治明星，而且也不能叫我們整天演講。所以才會有唱歌的出現。…在那個時候，沒有集體的形式可讓群眾參與的。我們在新光內部捲動，開小組會議，各項的內部決策都盡量要讓群眾參與在內。但是在外面遊行的場合，最容易解決群眾參與的問題的，就是搞歌曲，大家一起唱歌了。」(陳柏偉，1997: 54)

音樂能力的運動者身份參與工人運動，爲了每年的工人抗爭寫作歌曲，但是他也漸漸的察覺，從外部觀察並且從自己的想像而作出的運動歌曲，難以貼近社會運動的脈絡，自己具有的社會位置和專業能力與工人的實際情境和文化內涵存在著不小的差異：

從抗爭歌曲的創作中，我找到了自己和運動的關聯。但是逐漸發現自己一直站在這個圈子外，卻嘗試為工運寫歌的矛盾。這種距離讓我能寫的東西愈來愈少，除了一些概念上抽象空洞的字句外，我無法再進一步想像工人、工運到底是什麼？（ibid: 4）

而對於學習音樂的過程始於高中時期，從西洋搖滾樂脈絡底下習得音樂能力並曾經參與早期的獨立音樂場域的楊友仁來說，雖然具有大量的技巧和創作能力，也曾經組過樂團「無聊男子團結組織」從獨立音樂的場域到市場音樂的場域皆有參與，但是當他帶著自己具有的文化資本進入工人運動的場域時，同樣體驗到自己與工人 / 弱勢者文化脈絡及日常經驗的格格不入：

一開始我要面對、處理的歌曲形式是在我音樂系譜裡很邊緣的那一種，簡言之是帶著憤怒的台語民謠，很直接地用最簡單的音樂語彙來傳達抗爭的意念……（我）就是認同這些歌曲所想表達的理念，但是對於透過怎樣的音樂形式來詮釋、傳達其理念便與當時的工會組織者（以及工人）有著相當的落差。（莊育麟 2005:33）

普羅大眾的文化想像被主流的框架宰制，文化資源又明顯的不足，使得工人難以發展出能對抗這種宰制與壓迫的文化形式。另外，陳柏偉與楊友仁雖然帶著自身具有的「專業性」進入運動場域，企圖為弱勢的人們尋找發聲的可能，卻面臨了如何突破「專家」與「群眾」之間具有的能力和認知不同，一邊要提

防自己的專業能力傾軋了「群眾」的主體性，一邊又得突破雙方存在的鴻溝從中找出合作的可能。站在這樣的思考基礎上，黑手漸漸的思索和發展出如何「把麥克風交給弱勢者」的方法，讓弱勢者能夠爲了自己的處境發聲、能夠讓社會中的他者看見自己的生命經驗並藉此產生反思，同時，也藉此讓弱勢者肯認自己的能力和文化，從中獲得勇於抵抗文化上與政治現實上壓迫的力量。

爲了讓上述的理想有實現的可能，黑手承接著 1988 年新光紡織抗爭中「集體改作」的經驗，以及陳柏偉後來參與 1996 年「福昌」關廠抗爭時，從運動組織者和年齡、位階都存在著差異的女工以「公共審議」進行集體決策的經驗。加上楊友仁 1997 年參與「台北市 14、15 號公園預定地」抗爭事件感受到「不見得需要透過很華麗的編制，你可以透過一些小試，讓一些對音樂的感受不是那麼深刻的，一般的平民百姓、素民、弱勢者，能夠進入到他們的處境裡面，然後發揮一些作用這樣。」(ibid:36) 從這些經驗的累積，黑手漸漸的發展出多元的文化實踐嘗試，一方面對宰制文化在論述上極具優勢的情境進行反擊，二方面要找出一種突破「專家」與「群眾」之間對音樂掌控能力具有差距的方法，讓兩者能夠在這個方法的架構下，共同進行屬於弱勢者文化的建構。而黑手據此所發展出的方法與行動，研究者將之歸納出二條主要的軸線：

1. 賦予弱勢者操作音樂的技術
2. 和弱勢者共同進行「集體創作」

以下將分別對這兩條軸線進行深入的分析與探討，並從中察覺這些文化抵抗的策略實際上具有的效果及意義爲何。

### 工人搞音樂-從工人吉他班的嘗試到工人鼓隊

要突破弱勢者在文化發聲上的不利情勢，就必須去思考如何讓弱勢者在文化發聲這件事情上能夠具有「能力」及「主體性」，這才能讓他們具有將自我的生命經驗運用文化（本研究所指涉的是其中的「音樂」面向）方式向外表達的可能。其實，在文化發聲上，群眾是具有能力的，但是礙於「對音樂生產的專業知識與操作樂器的能力」有限，使得他們必須從市場音樂所建構出來的「音樂」框架來進行改編，將意義進行轉化：

對於主流或者既存歌曲的「借用與挪用」，是缺乏足夠文化資源的工人弱勢者的「拿來主義」，把所有找得到的資源拿來改造，成為「我們的」創作。1988年新光紡織士林廠關廠抗爭，是「拿來」也是創造；這個傳統被之後的工運抗爭所延用，特別是抗爭期間長的關廠抗爭。<sup>16</sup>

但是，如果長期依賴「借用與挪用」的方法，弱勢者仍然是依附於宰制文化的體制之下，同時，也會造成難以發展出一套讓詮釋的主動權掌握在「群眾」手中的方法。因此，如何讓「群眾」掌握生產論述並進行詮釋的權力，成為黑手文化實踐的主軸。在這個實踐的主軸之中，除了後續所要深入探討的「集體創作」是一種主要的方法，另外，讓工人-或者是說：「操作音樂的技術」的群眾-掌握運用文化資源的能力，亦是黑手的文化實踐中一個重要的嘗試。

但是，黑手在1997年發展之初，並非一個擁有固定團員的群體，而是如莊育麟所說的「臨時性的聚合」。亦即，由陳柏偉做為黑手這個團體的代表人物，其他（主要是）工會的幹部因應需求臨時性的參與。但由於工會中的勞動者有其日常的勞動、以及工會運動的相關事務，加上也沒有相應的文化能力，使得陳柏偉還是這個時期黑手歌曲的主要創作者，團體的前進也因此沒有具體的目

---

<sup>16</sup> 參閱黑手那卡西2007年舉辦的「社會運動的文化實踐，怎麼辦?!」論壇文件〈黑手那卡西的歷史與實踐〉頁1。



標與方向。

直到 2000 年，由於陳柏偉由時間和空間壓力都較大的工會秘書轉職到專責於青少年生活輔導的「導航基金會」任職，加上其他具有音樂能力的團員如楊友仁和莊育麟的加入，才漸漸的理出黑手文化實踐的方向。而為了將「操作音樂的技術」傳遞給工人，使他們自身就能夠掌握音樂的能力，黑手集合了上述具有音樂能力的團員，召集有興趣的工人進行了「工人吉他工作坊」的實驗。

但是，「吉他」對於沒有樂器基礎的工人而言，相對來說是個太高的門檻。吉他需要花費大量的時間練習，而必須要有基本的視譜能力以及樂理的概念，加上身體融入吉他時需要克服「節奏感」、剛學習時要習慣壓弦的疼痛感、手指的靈活度等等的障礙，很容易就會因為不斷的挫折而產生放棄的念頭：

對於中年的工人而言，工作之外的空閒時間得要處理家庭小孩等諸多生活問題，同時在疲累的勞動後，全然的放鬆，進行一些不需動腦的簡單娛樂，相較之下，比起不斷練習才能熟練的吉他是更好的選擇。<sup>17</sup>

因為上述的原因，造成「工人吉他工作坊」在成員逐漸流失的情形下，宣告失敗。雖然吉他班在操作成果上來說是失敗的，卻也開啓了黑手對於如何賦予弱勢者音樂操作能力的反思與想像。吉他班失敗之後，僅有王明惠一人繼續留下來，繼續與黑手操作著文化實踐的試驗。但緊接著，楊明俊與劉自強兩個具有勞動者身份的成員加入了黑手，使得具有音樂能力的陳柏偉與莊育麟又開始思考著如何賦予音樂操作能力較差的工人團員也能參與樂團演出的方法。

---

<sup>17</sup> 參閱黑手那卡西 2007 年舉辦的「社會運動的文化實踐，怎麼辦?!」論壇文件〈黑手那卡西的歷史與實踐〉頁 3。

2002 年時，由音樂能力較強的黑手團員，帶領著王明惠、劉自強、楊明俊等音樂能力相對較差的「工人」團員，組成了「練習團」。「練習團」的形式是採取搖滾樂團的編制，而功能在於：延續著吉他班的對樂器練習，讓固定的成員長時間的熟習樂器的彈奏；另外，以「完整」的樂團形式，讓能力較差的團員適應固定的編制及相應的樂器，也讓他們學習團體演出可能遇到的「默契」及「協調」問題。

透過練習團的形式，固定的成員透過長時間的練習與相互磨合，將音樂操作能力賦予不具這種「文化資本」的「群眾」，才算是漸漸有了成果。但是，透過吉他班的操作失敗，以及，「練習團」需要固定成員耗費大量心力投入才能有成果，使得黑手深刻的反思學習樂器的「門檻」問題。對於陳柏偉、莊育麟、以及楊友仁這三個至少從高中時代就開始學習樂器，並且已經具有「運用樂器來表達心靈圖像」的黑手成員而言，使用樂器進行創作是不成問題的事。但是，如何讓自己具有的能力也能傳遞到他者的身上，卻是個必須考量到外在客觀條件（如時間、體力、經濟成本等問題）的難題。這也促使了他們在「學習音樂」這件事情上另闢蹊徑：

開始嘗試用鼓的節奏打擊，試著取代吉他或其他樂器的練習。並在之後與台北市產總的工會幹部及組織工作者，發展出工人鼓隊。<sup>18</sup>

研究者曾在 2005 年 11 月參與當年的「秋鬥」時，看到了工人鼓隊的演出：

由黑手成員、中年工會幹部、年輕的組織者所組成的「工人鼓隊」，站在屹立於中正紀念堂前的主舞台上。他們手中拿著各式各樣的打擊樂器，包括

---

<sup>18</sup> 參閱黑手那卡西 2007 年舉辦的「社會運動的文化實踐，怎麼辦?!」論壇文件〈黑手那卡西的歷史與實踐〉頁 4。

了非洲鼓、韓國皮鼓、塑膠桶、甚至是空的大型啤酒鋁罐，跟隨著黑手的陳柏偉在台前演唱「垃圾政府」的節奏敲起手中的「鼓」。周遭的群眾雖然沒有太激烈的反應，但是也都不經意的隨著台上的節奏而擺動著身體。

(2005/11/20 田野筆記)

「打擊樂器」比起需要大量知識與練習的樂器來說，只需要憑著節奏感多跟著幾次，就能夠掌握到一定的韻律。對於缺乏文化資本做為後盾以學習複雜樂器的工人而言，這是融入音樂之中最快速的方式。此外，這種較不需專業學習過程的「鼓」(如上述田野筆記中提到的形形色色的民族「鼓」器或「空罐子」)，具有貼近日常生活的素樸感，而簡單的節奏也比較容易引起參與群眾的共鳴。這都是「鼓」的學習為何在黑手的實踐中成為推動弱勢者「學習樂器」這件事情的主要器具。事實上，工人階級在長期勞動中所養成的身體律動與節奏感並不差於一般的菁英階級。相反地，透過鼓隊的打擊樂器工人們獲得一種前所未有的身體解放感。這一點無法在吉他，或者是其他更需要高度投入資本的樂器學習中展現出來。

從上述的「工人吉他工作坊」到後來的「工人鼓隊」，可以發現黑手的企圖是打破操作音樂的技術為少數的「專家」壟斷的局面。但是，部分樂器具有的學習門檻，造成使工人 / 弱勢者擁有這樣的技術具有一定的難度。從這樣的分析中，可以看出「樂器」本身就具有一定的階級意涵，它所需要耗費的金錢、學習的時間、投入的程度都造成了它和哪種階級屬性趨近，又和哪些階級屬性遠離。從這個區別中，可以觀察到的是弱勢者並非沒有操作樂器的能力，只是由於他們所擁有的經濟資本與文化資本，難以支撐他們學習部分樂器所需要的成本。而這些需要耗費各種可見與不可見成本來進行學習的樂器，與樂器能否代表某種專業與品味的「知識框架」相互扣連，造成了無力負擔學習成本的普羅大眾對於「自己搞音樂」，或者是說，認定自己是不是有音樂能力這件事情，

存在著某種對於專業權威的屈服，進而主動否定了自己身上所具有的能力。這也是為何後來黑手選擇以「打擊樂器」來取代「吉他」做為「學習樂器」的主要工具，目的是在於讓普羅大眾認知到自身亦具有「玩」樂器的能力，而不見必須依賴於專業權威所建構的知識框架之中。

另外，上述的例子除了凸顯了「樂器」具有的階級意義，亦同時凸顯了具有專業能力的「基進樂人」<sup>19</sup>希望將自身具有的音樂知識和技術傳遞給相對上較不具被這類資源的「普羅大眾」時，可能會因為彼此的知識、成長的文化背景、社會位置上種種的差異，而導致了「接合」上的困難。雖然黑手具有「賦予工人文化鬥爭的武器」的企圖，並以此做為他們與弱勢者共同進行文化抵抗的策略之一，但他們仍然在「工人吉他工作坊」的失敗中體會到了「接合」的困難。但是這個困難亦同時彰顯了：「方法」層次的重要性。也就是說，在「基進樂人」與「弱勢者」這兩者間，要透過共同的合作來創造屬於民眾的基進音樂文化時，要採取什麼方法，讓弱勢者可以不因為缺乏相應的文化資本而無力參與，基進樂人亦不會讓自己已經「內化」的音樂專業知識傾軋了弱勢者的主體性。因此，一種開放的文化操作框架，在這個集體創造「抵抗的文化」的過程中，是種重要的實踐方法。而對於這種方法的想像和實踐，就落實在黑手進行歌曲集體創作的過程之中。

### 第三節 集體創作的賦權實踐及培力意義

「集體創作」的形式，指的是透過集體討論的過程，創作出凝聚著這個討論群體的想像與共識的歌曲。有別於市場音樂透過專業團隊創作歌曲的過程，然後將生產出來的作品交給專業的歌手演唱；也不同于獨立音樂中創作者（通

---

<sup>19</sup> 對於「基進樂人」的定義，參見第三章第二節的描述。

常即是表演者)依靠自己的觀察與想像寫出歌曲，並透過自己的方式進行詮釋。

「集體創作」透過集體的論述交換與共識凝聚，將具有不同年齡、性別、價值觀、音樂能力的個別參與者的意見融合成一個「群體的論述」，並且由寫出這首歌曲的創作群體以「群體的方式」對歌曲進行詮釋與表達。

## 集體創作的脈絡

黑手並非開啓「集體創作」先河的團體，而是如上文中所提到的，在 1980 年代末期的台灣社會運動脈絡中，爲了在街頭抗爭的過程裡「凝聚運動士氣」、「讓外界容易理解訴求」等因素，透過了改編各種主流框架下的歌曲，成爲了運動歌曲在抗爭過程中演唱。這些歌曲包括了改編軍歌、國歌、流行歌曲等。

這個時期的「集體創作」，從上述的描述中可以看出，著重於「口號」、「訴求」、以及齊一性的「群體認同」等著力於「對抗強度」的論述，主要的功能還是運動中的一種「工具」，爲了滿足運動過程中的抗爭需求而存在。

1988 年的新光紡織抗爭，就歷史的意義來說，只不過是台灣工人運動史的一小頁。然而就其中由抗爭女工們進行的集體創作的而言，讓這種集體生產歌曲的方法，開始出現了「工具性」之外的文化意義。

而由於新光抗爭的事件，使得運動者體認到集體創作能夠對內凝聚群體的認同感，亦能藉由歌曲對外唱出屬於這群人的故事和心聲，以爭取到更多外於這場抗爭的人對抗爭的理解和支持。這也使得這場抗爭中的集體創作模式，成爲被專業的運動組織者複製到其他抗爭事件的模式，讓社會運動在街頭抗爭的戰場上，找到一條用「歌唱」來進行文化抵抗的路徑。

順著上述的歷史脈絡，誕生於工人運動文化的黑手也承襲了這樣的方法，並持續的把它放到社會運動的過程中進行實踐。在實踐的過程中，黑手發現自己和弱勢者之間存在的音樂知識差距形成一種不對等的關係，使得集體能夠在歌曲生產過程裡操作的層次始終停留在歌詞的改編或創作之中。也因此，如何創造出能夠突破彼此差距的討論框架，以及讓弱勢者參與的層次可以提升的集體創作方法，成為了黑手在實踐過程中不斷思考的軸線。

黑手從 1997-2009 所進行的集體創作，比較重要的有：

1. 1997 年與工會幹部和工人運動組織者共同創作，對準電視廣告中「周潤發拿著提神飲料和台下的工人同聲歡呼『福氣啦』！」的意象進行批判和反諷，創作「福氣個屁」。
2. 1999 年與工殤協會合作，組成「故事工作坊」，以工作傷受害者受難者家屬的心情故事為基礎，創作「伴隨一生的傷痕」。
3. 同年，和以性工作者和妓權運動組織者組成的「日日春協會」，以性工作者的心情寫照為背景，共同創作出「幸福」。
4. 2002 年由工人團員王明惠與其他成員，以停車管理員的日常生活處境，創作出的「流浪台北的停車管理員」。
5. 2003 年再度與工殤協會合作，組成「詩詞音樂工作坊」，創作出「阿母的飯鍋」以及「回家」。
6. 2005 年，召集對時局不滿的年輕人組成「人民火大集體創作」，共同創作而寫出的「我要活下去」。

這些作品所代表的意義，是一個集體創作所開放出的參與層次不斷提升的過程。黑手有意識的不斷釋出操作的權力給音樂能力明顯具有差異的參與者，是希望透過這樣子的開放，打破專業者和非專業者之間的權力關係，讓被認定

為「能力較差」的人也能體認到自己其實並不那麼的差。當然，要創造一種在集體生產文化過程中的對等關係，不能單單依賴權力的釋出，還必須依靠權力的賦予才有可能達成。以下，透過詳細的介紹，我們可以看出，「賦權」為何會在黑手操作集體創作之中發生、它如何被實現、最後又達成了什麼文化抵抗的效果？

### 集體創作的賦權嘗試

給予弱勢者各種參與集體創作相應的權利 / 權力，一直是黑手在這種文化實踐方式中努力的目標。這種帶有參與式民主的想像，來自於黑手誕生的運動路線-工委會-所提供的理論土壤。而真正啓發黑手用這樣的方式進行文化實踐的原因，是來自於陳柏偉在 1996 年進入福昌紡織抗爭的過程中，從運動組織者吳永毅身上看到了賦予運動中位置較弱勢的人發言的可能性，也從其中看到了這種民主機制的重要性：

在福昌的情況是，掌握抗爭權力的主要還是管理階層的人，他們的利益和女工的利益其實不一定會相同，所以做為抗爭主力的女工，他的利益是有可能在這種抗爭頭人的帶領下被犧牲掉的。所以他用了很多方法，讓這些女工，階級比較低的人，他的意見可以被表達出來。（2007/11/19 訪柏偉育麟錄音檔）

也因此，這樣的抗爭場景刺激了陳柏偉對於所謂「民主」，以及「民主如何產生」的想像：

我們所謂的民主就是，你要不要講話，你不講話就表示你默認，或是你只能投票。那我今天我講的就是有道理，你要不要聽。我覺得在真正的社會

過程中這個東西是個假象。所以我們還是得想個辦法，讓那些「不講話的人」，他真實的利益、真實的情感、真實的選擇，可以被表達出來。而且在這樣的公共空間裡面，可以被討論的。(2007/11/19 訪柏偉育麟錄音檔)

因為這種以數值化或是表達能力為基礎的民主，對於「不講話的人」是一種極為不利的情境，它所依據的還是代議民主的想像。而今天絕大多數對於弱勢者所造成的壓迫，都是肇因於這類「宣稱自己符合多數人利益」的體制，這也讓黑手在實踐的過程中深刻的反思到有些人是受限於能力而無法表達，而現行的體制也沒有提供這些人充分融入討論的空間。因此，黑手將這樣的反思融入在集體創作的實作過程裡，在歌曲創作的過程之中融入了「賦權」的嘗試。

帶著在福昌抗爭看到的經驗，陳柏偉把這樣的民主機制放到 1997 年與工會幹部和工人運動組織者共同創作「福氣個屁」的過程中進行實驗：

創作的主题便圍繞在參與者最為熟悉的台灣的勞動狀況，以及透過大眾媒體所傳達的台灣經濟發展的「假像」。「福氣」二字和電視廣告的內容成為主题的關鍵字眼及概念，初版的歌詞在經過大約兩個小時的密集討論後生產了出來。這首歌曲的音樂部份，在交由黑手那卡西成員譜曲後，再經由參與的成員確認練唱後，確定了最後的版本。<sup>20</sup>

透過上述的分析，我們看到了黑手對於「民主」的想像，以及嘗試將這種基進民主的想像帶入集體創作的操作過程中，進行在文化生產過程中「賦權」的嘗試。「福氣個屁」對於黑手而言，只是集體創作的一個開端，嘗試著將歌詞創作的權力交給共同參與其中的工人。而在集體創作之後，又分別與不同的群體開展集體創作的工作坊，將「福氣個屁」的創作經驗延伸。這個經驗延伸的

---

<sup>20</sup> 資料來源：陳柏偉，〈集體創作-民主的想像〉，「黑手參」專輯內頁。



過程，正是黑手嘗試將「賦權」的層次逐漸提升的過程。

從「福氣個屁」的歌詞集體生產，到 1999 年與工殤協會合作，集合了工傷亡者的家屬，透過述說個人經驗的「故事工作坊」，將故事匯聚成歌詞，共同創作出「伴隨一生的傷痕」。2003 年再度與工殤協會合作而展開的「詩詞音樂工作坊」，將「賦權」的層次進一步提升。首先是透過「詩的朗誦」和「音樂欣賞」的學習過程，讓參與的成員進行自己的創作。而這個工作坊共創作出兩首歌曲，並且在「樂曲」生產的層面上，參與成員有更深的涉入：

創作出來的兩首歌曲，讓其中一首藉由參與的成員針對寫好的歌詞哼出旋律，再將不同的旋律整合成一首完整的歌曲。而另外一首則透過成員共同討論出「音樂的感覺」，黑手依照這樣的感覺演奏出節奏和和弦，再由參與者即興將歌詞填入旋律中。<sup>21</sup>

從歌詞到樂曲的集體創作，突顯出「賦權」的層次在黑手進行的集體創作中越來越深。直至 2005 年 7 月，黑手展開另一個新的工作坊「人民火大集體創作」，有了更進一步的突破。

#### 「人民火大集體創作」的田野經驗：

「人民火大集體創作」(以下簡稱「火大集創」)，是研究者親身涉入的田野場域。在這個田野中，研究者親身體會到黑手操作集體創作的方法，看到了「審議民主」如何在集體討論的過程中發生，亦察覺了這次集體創作和以往不同的地方，以及在「賦權」之外的意義。

---

<sup>21</sup> 資料來源：同註 20。

2005 年夏天，國家一連串的弊案開始遭到揭露，社會中瀰漫著對於政黨政治淪為意識形態鬥爭競技場的強烈不滿，部分的社會運動組織者發起「777 不滿族，『貪藍污綠，人民火大』」公民運動。由於該運動的組織成員與黑手相互認識，黑手自身亦參與了這個運動，因此以「人民火大」為名，展開了集體創作工作坊。

這次工作坊與前幾次有著一個很大的不同，亦即參與成員的多元性。在此之前的集體創作行動，都是黑手與特定的群體（工人、工殤協會、日日春協會）合作。而這次，除了「777 不滿族」的運動組織者之外，更透過許多不同的管道，召集了同樣對當時社會情況不滿的青年，共同進行集體創作。<sup>22</sup>「火大集創」從 2005 年 11 月開始，進行至 2007 年 2 月告一段落。進行創作的時間與內容，如下表所示：

「人民火大集體創作」進行的時間與內容（以研究者進入田野起算）

時間	主要內容
第二次：2005/11/15	歌詞的集體創作
第三次：2005/11/29	歌詞的集體創作、秋鬥經驗分享、提案參與者「自己發聲」（錄製集體的作品）
第四次：2005/12/19	歌詞的集體創作、旋律發展
第五次：2006/1/19	初步 demo 完成，共同試聽、討論
第六次：2006/2/23	針對初步歌詞的再討論、增加
第七次：2006/3/7	進行歌詞的集體定稿
第八次：2006/5/2	二次 demo 完成，試聽討論；討論團體未來

<sup>22</sup> 以研究者自身而言，當時和黑手所處的社會運動網絡沒有關連，對社會運動的參與和瞭解亦不深刻。會參與「火大集創」，是因為看到黑手在「破報」上刊登招募成員的小廣告，加上研究者認同 777 運動的訴求，才參與到這次的工作坊中。而另一名成員「阿雄」，則是因為參與了樂生運動，透過運動網絡得知消息，進而參與其中。

	走向
第九次：2006/5/19	這八次的參予歷程、對自身往後參予的期待、對於集體創作本身的討論
第十次：2006/6/2	延續第九次的討論，繼續發展
第十一次：2006/6/19	共同進行團體未來走向的規劃、編曲概念教學
第十二次：2006/7/4	到練團室進行集體編曲試驗，黑手彈奏，與成員集體修改
第十三次：2006/7/19	到練團室進行集體編曲試驗，第二次
第十四次：2006/8/2	討論前兩次編曲試驗，及往後如何進行
第十五次：2006/8/24	討論回家想了自己能操作的樂器（或其他東西），及應怎麼加入歌曲中的想法
第十六次：2006/9/7	繼續編曲的音樂討論
第十七次：2006/10/9	進行參與者操作樂器加入編曲的錄音
第十八次：2006/11/7	繼續編曲的嘗試和討論，繼續錄音
第十九次：2007/1/12	討論錄音成果，針對自己錄下的聲音進行批判與討論
第二十次：2007/2/12（最後一次）	繼續編曲與錄音
附註：2008/12 月	參與成員到樂生療養院蓬萊社，進行將「我要活下去」收入黑手新專輯的歌唱錄音。

透過觀察，研究者發現黑手在「火大集創」中採取一種開放的態度，以平等的精神對待參與在團體之中的成員，形成公共對話的空間。每一次的集體創作討論中，都會有個主要的主持人，多數時是由陳柏偉或莊育麟來擔任。主持

人的主要功能，在於「凝聚公共對話的方向」，亦即提醒上次討論的內容，以及這次要討論的方向，使得群體的對話得以更有效率。但是，這個方向雖然是環繞著「火大集創」所要創作的歌曲，但是亦具有相對開放性的。如果參與者針對「火大集創」有任何新的想法（不限定於創作內容，也有公共議題的討論，甚至是對集體創作的方法本身進行批評），都能夠在參與過程中提出，並透過集體討論的方式，進行決定。

「火大集創」延續黑手之前進行集體創作的經驗，在進行創作的方法上循序漸進，讓能力、經歷、社會位置都不同的參與者，能夠站在彼此不同的差異上一次又一次的產生對歌曲的共識，進而完成歌曲。首先，由於「火大集創」當初召集的方向，就是針對時局。頭幾次的創作就環繞著這個方向，每個人用自己表達的方式把心中的歌詞寫或說出來，並透過集體的討論，抽取每個人不同的元素，成為完整的歌詞，「我要活下去」：

阿榮畢業即失業 就學貸款納不及 Seven 打工嘛才八十幾 自願役歸去給

簽下去（OS：阿母！你寄來的現金卡，我已經刷爆了！）

Mary 失業歸落年 George 卡債納不起 討債每晚撞門撞攏袂停 拿刀拿槍欲

逼人死（OS：後一個要死什麼人，連我嘛不知道）

\*我要活下去 我要活下去 貪官污吏攏去死

我要活下去 我要活下去 藍綠全部送入垃圾堆

官商相招濟州去搏賭 高捷歪哥結果崩了了 BOT 把稅金吸了了 火車琪仔還

是一直要（OS：我要、我要、官人我還要！）

阿扁資產成長歸落趴 阮只有循環利息二十趴

別人娶媳婦攏生卵趴 阮只有得樂透才有資格做阿爸

在歌詞完成後，緊接著進行了類似「詩詞音樂工作坊」的音樂創作嘗試。

就在歌詞的生產告一段落時，黑手拿了中南美洲的運動歌曲給大家聽，要大家想像著旋律。又在某一次的集體創作中，黑手拿出各種奇奇怪怪的敲擊樂器，有鈴鼓、木魚、等等，要大家一邊隨意哼唱，莊育麟拿著吉他隨意伴奏，一邊找出屬於這首歌詞的旋律感。

就在歌詞與主旋律都已經完成時，黑手隨即根據這些已經完成的架構，錄製了一個簡單 DEMO 帶，放給參與者聽，並且詢問大家對這個試聽版本的意見。在「火大集創」之前的集體創作，參與者涉入歌曲集體創作的程度，都只有到這個層次，接下來的編曲構造，主要都是由黑手負責完成。但就在這個層次時，一個與以往不同的變化產生了：

黑手參與在工作坊中的成員，「理所當然」地負擔起了將歌曲「錄下來」的任務，進行了初步編曲及錄音的工作，並在下一次的工作坊中，將錄製完成的 DEMO 播放給參與者討論……主持編曲工作的我們誤以為是因為完整的編曲尚未完成，因此成員們對於錄製出來的成果不甚滿意。便在下一次的工作坊中，提出了更完整的編曲（加入了更多器樂編排）版本……與參與者更仔細討論分享參與集體創作工作坊的學習經驗。在經驗分享過程中，其中之一參與者指出一個問題：「為什麼編曲的過程，理所當然地被黑手的成員壟斷？」，「如果這個成品稱之為『集體創作』，為何一般的參與者被限定在歌詞和歌曲的創作過程？但在編曲及錄音乃至成品被完成的階段，都沒有機會參與？」<sup>23</sup>

這個問題的提出，刺激了黑手進行自我反省，思考著為何強調「賦權」的集體創作，竟然在編曲的階段出現了「權力不平等」的問題。而這樣的問題，也刺激著「火大集創」中其他參與者的想像，與黑手共同討論著這樣的問題，

---

<sup>23</sup> 資料來源：同註 20。

是不是有在集體創作過程中被解決的可能。經過了多次反省這個問題的集體討論，最後大家決議，朝著編曲的方向繼續前進。但是這之中，牽涉到許多專業知識的問題，並非我們這些「非音樂人」所能理解的。曾經深度涉入獨立音樂圈，並且曾經和朋友組團在主流唱片公司的旗下發行過專輯的楊友仁<sup>24</sup>，提出了他能夠為大家提供編曲概念知識的構想。就在後一次的集體創作，他為我們上了一堂編曲概念課程，講起編曲「應該如何注意一條歌的深度和廣度」，「音場的厚與薄如何影響著一首歌曲給人的感覺」。

在編曲的教學之後，黑手鼓勵我們用自己會彈奏的樂器試著加入編好的曲子中。研究者自身由於高中時曾經參與過吉他社，具有基礎的吉他基礎，理所當然的選擇了吉他進行參與。但是，像是對於音樂的律動和樂器完全不熟悉的參與者「家銘」，該如何進入參與中呢？他們試著教導簡單的打擊樂器使之能夠共同參與在演奏過程之中，這種「合奏」的形式使得集創的參與者能夠在這個文化行動中完整的進行參與。就在參與者不斷試著將想到的旋律用自己的樂器加入樂曲的架構中，並且進入實際錄音的過程，以及後續多次針對編曲的集體討論，「火大集創」的「我要活下去」才算是告一段落。

在研究者參與火大集創的過程裡，經驗了「審議民主」的討論方式，以及「賦權」層次在這次集體創作過程中更加提升。另外，參與集體創作的過程，亦讓研究者對於其「賦權」之外的意義有所體會。研究者在進入田野場域前，對於社會運動存在著「關心」，並未有太多的涉入。但是，有幾件事情的發生，對研究者產生了影響。例如，黑手在研究者剛加入集體創作時，隨即提出了參與「秋鬥」的邀請；另外，由於黑手有兩位成員同時參與在「樂生青年聯盟」

---

<sup>24</sup> 楊友仁自高中就開始接觸西方搖滾樂，並籌組樂團。就讀台大城鄉所時，他和朋友籌組的「無聊男子團結組織」，曾於1996年在新力唱片的廠牌下發行專輯。另外，進入黑手之後，曾經在1999年統籌製作「無殼蝸牛運動十年影音多媒體紀錄專輯-『房』事不順」。以及在2005年與黑手的其他團員協助「樂生那卡西」製作「被遺忘的國寶-樂生人權鬥士之聲影」專輯。

這個組織之中，他們對於樂生運動的積極態度與細微的情緒反應，亦造成了後來研究者自省中發現的「自我轉化」。這些事件，讓研究者感受到其中有某種力量產生，最鮮明的是一種「覺得有行動力量」的感受。這種近似於「培力」的意義，透過以下樂生那卡西的例子，會有更清楚的呈現。

### 樂生那卡西的培力意義

2004 年底，樂生青年聯盟的組織者宗田昌仁，帶著當時的副總統呂秀蓮訪視反對被迫遷的樂生院民的影像給莊育麟看，並邀請他到樂生陪著年邁的院民們一起歌唱。影像中的副總統，在台下的院民們說出不願搬遷的訴求時，竟脫口而出：「國家要賠很多的錢，你們賠的起嗎？」這句話，讓莊育麟毅然答應宗田昌仁的請求，帶著吉他走入了樂生療養院。

根據與莊育麟訪談的內容，他回憶到當初進入樂生提供協助，並沒有太多的預設立場，只是純粹想要用集體歌唱和創作的方式先做初步的嘗試。他們與院民先是一起唱歌，從院民熟悉的台語歌唱起，後來才漸漸的透過集體的討論寫出「你咁賠的起」的歌詞，並改編日治時期的「樂生院之歌」使之成為這首歌的曲調：

在我進去的時候，就已經跟他們要到一些資料，就是他們的院歌。那個時候我就有跟柏偉討論一下，就是這個歌拿來改啊，或幹麻。然後我坐公車去樂生的路上，就針對「你咁賠的起」這件事情拿起筆來亂寫一通。那天是我跟楊友仁去，他們（樂生青年聯盟）在院區已經做過一些組織，所以去的時候就有院民來唱歌，我們就一起唱歌。我們唱了很多台語流行歌曲。因為以前跟柏偉在蘆荻社大、在一些工會裡面，就知道唱閩南語流行歌曲有一些作用。反正就是唱，像是「嫁不對人」，來喚起他們的感覺，開始唱歌。其實做第一首歌，就是「你咁賠的起」的時候，他們改了很多。因為

你叫大家憑空來做一首歌，其實很難，但是當你有一個草稿這樣唱出來，他們就會說這樣不好、這樣要改。然後一開始我做的時候，是把它做的比較悲，可是他們就把它改成比較強硬的態度。(2007/11/12 訪柏偉育麟錄音檔)

集體創作的方法完整運用在樂生而產生的歌曲並不多，主要就是「你咁賠的起」。但是，在這個過程之中集體歌唱的聚會形式，卻對後續的歌曲產生和音樂行動提供了相當的基礎。首先，是這樣的聚會形式同時提供討論的空間，院民透過唱歌和討論紓發自己的情緒，也引發他們透過寫歌來表達心聲的行動。在這個過程中陸續有自救會會長李添培根據老歌「浪子走天涯」的曲調，自己創作的詞，而完成「院民之聲」這首歌；富子阿姨在某次聚會時主動拿出自己寫的「每天早上蟬在叫」唱給莊育麟聽，後來這首歌也成為樂生那卡西對外表演時幾乎必唱的歌曲：

比較有趣的創作發聲，我覺得是發生在三個人身上，一個是湯伯伯。湯伯伯他就是自己作他之前離鄉，他被抓來這裡之後的心情。他是一個建中補校的學生，所以他對文字的掌握有一定的能力。他其實蠻自發的，在我們去之前就常常會作這些事情，就是寫東西。還有像富子阿姨還有李會長。富子阿姨是作「每天早上蟬在叫」，她詞曲大部分都是自己做出來的。就是我們也是唱台語歌的聚會，然後隔了一個月，她就唱這條歌給我們聽。其實我們剛開始聽會聽不太懂，因為一般人唱出來的曲調就是會亂亂的，然後我們可以幫忙的大概就是，幫忙她把一些曲調和歌詞固定下來，然後就讓這首歌變成一條比較固定可以傳唱的歌曲。然後不斷重複唱的過程，那個意義就逐漸被彰顯出來。(2007/11/12 訪柏偉育麟錄音檔)

聚在一起歌唱討論的過程裡，激起院民用唱歌和寫歌表達心聲、敘說生命



故事的動能，配合黑手成員的音樂專業能力，以及青年樂生聯盟的參與協助，於是在 2005 年底誕生了「被遺忘的國寶-樂生人權鬥士之聲影」這張專輯。

莊育麟說，其實唱歌的過程歷經了一段時間，從 2004 年底他開始與院民接觸，一直到 2005 年 8 月左右才產生了製作專輯的念頭：

到 8 月我才開始感覺可以弄，因為很多院民的歌慢慢的出來，又在那個「音樂、生命、大樹下」那個表演上面效果很好，所以開始我覺得有一個可能性，就是把這個變成一個專輯。然後在黑手這邊有討論，在樂青那邊也有討論。(2007/11/12 訪柏偉育麟錄音檔)

一起唱歌和寫歌、組成樂生那卡西公開表演、製作專輯公開發行，這都是黑手和樂生合作過程中重要的文化行動。以莊育麟的角度而言，重要的不在於完成了這些事情，而是在這些事件的過程點滴累積出來對樂生的阿公阿嬤、以及對黑手帶來的影響。

莊育麟認為，由院民組成「樂生那卡西」在「音樂、生命、大樹下」的現場演出，其實對處在抗爭壓力和污名論述下的阿公阿嬤們有相當大的實質意義：

像第一次表演（於「生命、音樂、大樹下」）那個掌聲，其實非常強烈，院民是很開心的。因為他們身上背負著太多的東西，就是那個掌聲的意義一定很複雜，不管是對鼓掌的人，還是在他們身上（指院民）的意義也很複雜。不管是對洗去污名這件事情，或者是講述他們現在情形的這件事情，我覺得都很複雜。所以有一個阿伯（院民）他就說，這是他這一輩子最快樂的一天，真的是很複雜的意義在那邊發生。(2007/11/12 訪柏偉育麟錄音檔)

透過上台的機會，院民們用麥克風向台下講出自己的故事，唱出由自己編寫而成的歌曲傳達他們的經歷、心聲、與願望，和台下的觀眾產生了最直接的互動。觀眾的聆聽與掌聲，就是激勵他們勇敢言說，用「現身」對抗主流論述長久對他們的隱藏及忽略的一種力量，這同時代表著，台下的觀眾被院民的言語及行動所觸動，也獲得對他們產生進一步理解的機會。有了成功對外演出的經驗之後，「樂生那卡西」成為在樂生進行的一系列音樂活動中不可或缺的一環，而每當他們進行演出時，莊育麟觀察到台下聚集的群眾也顯得較為密集與專心，甚至有幾次他看到台下的人受感動而落淚的情景：

像我上次和兩個來過（樂生）的朋友聊天，其中一個說他第一次來，是因為今年三月看到電視上很激烈（樂生赴蘇貞昌官邸抗爭），後來也接觸到一些訊息，就來參加「理想藝術節」。來了之後就看了一些影片，聽樂生那卡西的阿公阿嬤唱歌，然後他就一直哭，哭的唏哩嘩啦。就這樣，他之後就越來越常參與。像這樣的事情我覺得應該是不少，其實就是院民他們去跟別人交朋友的方式。一個是講他們的故事，也許煮飯給你吃。那其中還有一個就是，唱歌給你聽。因為他們的故事本身就夠，所以講出來就很容易勾動別人。那包括很多個去哪裡表演的場合、遊行的場合，他們的歌其實是蠻容易讓很多人感動。像我記得今年 415 大遊行的時候，富子阿姨就很難過，跪下來，然後就唱「每天早上蟬在叫」。我印象很深刻是，就是看到前面很多人聽了都很難過，一直掉眼淚……像三月那個時候的幾場（表演），他們出來唱歌的時候，那個人都是很多，而且就是非常的專注這樣。

（2007/11/19 訪柏偉育麟錄音檔）

對院民而言，把自己的故事寫成歌曲，在專輯中、表演現場親身歌唱，透過公開場合講述受壓迫的心路歷程與抗爭的原由，他們逐漸走出被隔離的空

間，克服被歧視的恐懼，投入街頭和文化抗爭的前線發出被壓抑已久的聲音。

而黑手在這個過程中持續的參與－「在唱歌與寫歌時不斷鼓勵院民用自己的聲音和故事進行表達、在互有往來的公共討論中進行詞曲的修改、在現場演唱之中讓院民站在發聲的主要位置，他們站在協作者的角色運用自己彈奏樂器的能力協助院民演唱歌曲」－提供增加文化抵抗能力所需要的協助，是使得院民在文化抵抗中產生能動性及主體性的重要因素。

### 分析集體創作的賦權實踐與培力意義-以「火大集創」和「樂生那卡西」的經驗為例

綜合上述「火大集創」與「樂生那卡西」的例子，本研究想進一步探討「賦權」與「培力」之間的關係，及其所具有的意涵。

「火大集創」中參與者（非專業者）對黑手（專業者）提出「為什麼編曲的過程，理所當然地被黑手的成員壟斷？」黑手對這個問題指涉出的權力不平等，進行了深刻的反思，並接續著操作多次的集體討論，藉由群體的力量來反思這件事情。同時，在反思的過程中黑手和參與者達成了繼續向前操作編曲集體創作的嘗試，具有較多音樂資源的楊友仁也主動傳授參與者相關的知識，讓「賦權」的層次在集體創作的經驗累積中向「專業者」讓渡出更多空間的方向前進。

在這個過程中，審議民主式的公共討論，扮演著關鍵的角色。正如同本節之中所呈現的「集體創作次數表」，可以藉此看出，黑手集體創作中，開啓對話的細膩程度。審議民主在集體創作中的意義，除了開啓對話的空間外，更重要的是透過公開且細緻的討論過程，提供著參與者（無論是黑手、或是像研究者

的角色) 看到「差異」真實存在於彼此之間。

在黑手的實踐過程中，民主不只是一種理念，代表的更是一種行動態度、生活方式。更重要的是，透過這種民主的機制，更引發了「公眾」之間產生「情感連帶」的可能性。因為，透過理解他人的想法時，會同時看見他人的行動，再回到為何促使他們發聲行動的源由深入瞭解後，會產生一種根基於「了悟」(understand) 而產生的「同理」。這種看似私人的連結，透過公共的機制，會促使「公共情感」的發生，進而產生更多的行動。就如同陳柏偉所言：「以音樂介入社會，不只是在抗議時一起唱歌那麼簡單」，而是組織、教育、動員的公眾集結過程。

當「賦權」落實之後，「培力」才有可能出現。因為「賦權」企圖打破「上」對「下」的權力關係，是朝向平等交往的過程。如果要達到平等的關係，就必須從雙方身上看到差異，甚至是從這樣的差異中反思到自己的不足，從而才會互相的增長，「力量」才可能在這個過程中產生。

「培力」對研究者而言，在賦權的過程中漸漸發生。研究者從對「行動」、「唱歌」、「作音樂」的沒有動能及信心，到最後透過這個平等的空間、群體，看到自己其實是有力量且不孤單的。對筆者親身參與的經驗而言，發覺關於「培力」的幾個關鍵如下：

1. 黑手的團長陳柏偉打破我對「音樂人」的想像，因為他鼓勵參與者勇敢的說，而不是壟斷參與和發言的權力。
2. 黑手對於傳遞能力採取的開放態度。例如，在集體創作的過程裡。楊友仁回應參與者對於參與編曲過程的要求，主動答應替大家進行關於編曲概念的解說。另外，在研究者參與集體創作的編曲過程時，曾經遇到吉他彈奏上的問題，也得到莊育麟的大力協助。

3. 楊友仁和莊育麟在參與樂生保留運動時，所展現的行動強度與意志。
4. 王明惠與劉志強的例子。同樣都是中年男子，老來還加入樂團。從在工會的鬥爭中遭遇挫折，轉進黑手，發現介入的其他可能性。

總結上述的反思，我們可以發現，培力的意義在集體創作的範疇中，可以分為兩個面向進行討論：

1. 透過賦權的過程，以及群體論述的過程，參與者成爲一個彼此分享情感的群體。這讓認爲自己「能力不好」，或是生命遭遇挫折的個體而言，在這樣的群體中得到了對自我的肯定，並產生行動的力量。
2. 而對於這個群體之中在音樂表達能力較好的黑手成員而言，從中得到如何進行集體創作的反思，使得這樣的方法可以進行必要的修正或擴張，亦是培力的一個層次。另外，成員個人的生命故事，透過公共討論的過程，進入了黑手成員的生命脈絡之中。使他們與弱勢者社會運動連結的強度增加，亦將基進民主的價值，更加的投入日常生活之中。

以第一點而言，除了研究者在其中產生這種感受，最明顯的就是「樂生那卡西」的例子。年老的院民們，從一起唱歌、改歌、寫歌，到一起上台。他們從承受歧視，甚至是將外界的污名內化自己心中（認爲自己「髒」、「醜」、「沒人要」）的弱勢者，漸漸的成爲能夠整理自己的生命故事，並且對其他外人說，甚至是在台上講的表演者。

另外，黑手裡頭的劉自強和王明惠，兩個來自工會的勞動者，年近半百時突然投入黑手。因爲在現實的工會鬥爭過程中遭到挫折，在陳柏偉的邀請下加入黑手。他們從完全不會樂器，漸漸的學習，到現在能夠站在舞台上，成爲帶領樂團表演的主唱者。從純粹參與黑手，自覺像是配角。到後來能夠獨自前往

工會抗爭、組織教育的場合，以音樂介入社會運動的過程中。

對於陳柏偉和莊育麟而言，除了得到方法上的精鍊，讓集體創作能夠朝向更民主的方向，讓弱勢者進一步有更多的參與。另外，就是這個帶起集體創作的過程，看到了各種不同的生命經驗，使得他們進入了他人的生命脈絡，成為共同奮鬥的一群人。這也創造了一個新個共同體形式，在此，先稱之為「情感的共同體」。而關於這樣的概念，將在下一章進行討論。

## 第五章：基進音樂文化抵抗的意義與文化戰線形成的可能性

在第四章中論述關於黑手文化實踐的兩條軸線，分別是「賦予弱勢者操作音樂的技術」，以及和弱勢者共同進行「集體創作」。可以看出黑手如何從錯誤與學習中逐漸建構出一個與弱勢者共同發展抵抗文化的框架。其中，黑手對於文化實踐的操作從音樂技術的傳遞、到提供音樂專業上的協助，都是站在盡量「釋出主導權」，以對等的地位和參與者共同合作的姿態。

上述的「釋出主導權」，是個由內而外的過程，它不只出現在「集體創作」的過程裡頭，就連舞台上表演詮釋的權力，亦是釋出一個層次。透過歌曲創作者的親身演出，把自己的故事說出來給大家聽，搭配上黑手在伴奏上的協助，在舞台上的主角，不是樂團本身，而是歌曲裡頭那些真實的人物。這和市場音樂與獨立音樂演唱者掌控了詮釋的權力，有極大的差異。

創作權的釋出、審議民主的公共討論、討論過程中雙方生命經驗相互交會而產生的情感、創作者自己現身到台上進行演出，這一連串的過程，使得黑手進行的文化實踐，形成一種「具有情感的公共領域」。以下，將針對這個概念進行討論。接著，在第二節中，我們將藉由兩個演唱會的例子來進行比較，分別是黑手的 11 週年演唱會，以及，由台灣搖滾聯盟（TRA）主辦的「正義無敵」演唱會。進行比較的目的在於，藉此凸顯同樣包含著公共議題，具有和社會運動產生連結意義的演唱會，兩者之間的差異。並幫助我們察覺「具有情感的公共領域」擁有什麼樣的能動性？最後，我們將奠基於對能動性的探討，分析「具有情感的公共領域」是否具有形成「基進文化戰線」的可能？接下來，就從集體創作做為具有情感的公共領域談起。

## 第一節 「集體創作」作為「具有情感的公共領域」之意涵

「釋出主導權」所提供的開放性，加上審議民主的討論模式，讓參與集體創作的弱勢者，能夠真實的表達自己的聲音，而不至於在文化發聲的面向上缺席。另外，釋出主導權還有另一個意義在於黑手釋放出的不只是文化操作上的空間，還包括了對黑手而言，對於基進文化如何更深刻實踐的反思以及讓他人的生命經驗也成為自己生命經驗的一部份。透過審議民主過程中不斷的言說，其中流動的是每個人身體上所親身經歷的經驗。這樣的經驗，不只是單純的再描述，而是具有情感的論述建構過程。另外，體會他者的生活，無法僅僅依賴言說，而是走進他們真實的生命狀態裡，進到弱勢者抗爭的場景中，和他們一起去行動。這都使得黑手和弱勢者之間，形成了一種緊密的情感。

像上述這樣一起去進行文化上抵抗的實際演練，一起去進行抵抗行動，最後會形成一種「情感的共同體」。這種共同體就像是一個社群，弱勢者、黑手以及周邊的群眾都是其中的一份子。這種情感的共同體是從集體創作所開啓的具有情感的公共領域來構成的。黑手做為這個共同體的成員，帶著別人身上的故事，以及自己實踐這麼多年來的經驗，當他們去對外進行連結的時候，會把這樣的情感也向外擴散。如果這樣的情感對外擴散的過程，也造成外在的他者願意進入這個情感共同體的文化氛圍，一起用共同建構文化的方式參與在介入社會的過程裡，就產生了文化擴散的實質效果。

這種文化建構的過程，以及其中所形成的群體感，和市場音樂與獨立音樂，有很大的不同。以市場音樂而言，它承襲著宰制文化的生產方式與論述取向，將普羅大眾導向對於音樂商品及其生產者的崇拜，在無形之中臣服於體制的歸訓。從音樂之中得到的歡愉、自信、與情感治療使得普羅大眾得以認為自己獲



得了娛樂和修復，得以再一次的回到日常生活的正軌，規矩的過著日子。

而獨立音樂雖然排斥這種枯燥乏味的日常生活形式，對於宰制文化的各種「歸訓」也相當反感，但是抵抗的層次還是著重在「個人自由」，而獨立音樂的場域也恰好提供了所有這些拒絕成為「穩定社會結構的螺絲釘」的個體一個能「暫時」脫離歸訓並聚集著一群同好的空間。這使得獨立音樂場域具有反抗的基底，卻以疏離代替了對宰制文化展開抵抗的行動。

另外，在這兩者之間又存在著一個共通點，這個共通點立基於音樂和日常生活的斷裂這個論點上。市場音樂提供了暫時逃避日常挫折或是疲勞的避風港，從中得到滿足的能量之後，使人可以重新去面對日常的生活。獨立音樂提供了類似的場域，但是它提供的是某種解放的另類想像。

相對於市場音樂具有的宰制性格，以及，獨立音樂疏離的群眾特性，基進音樂開啓一種由專家和民眾集結而成，共同合作的文化抵抗策略。在這個之中，打破了菁英對群眾的主導關係、創造了群體性的論述（更重要的是，這樣的論述是由人民自己生產的）、開創有別於現行文化論述和文化生產方式的想像。從而，在集結與合作的過程裡，專家和民眾成為一種「具有情感基礎」的群體，用行動、文化，共同去衝撞宰制的體制。

這種情感式的公共領域，超越「菁英主義」或「專家知識至上」的公共領域，可以充分的展現普羅大眾的特色。徹底清除原先公共領域的階級性與不平等性。以情感連帶為基礎所建立的公共領域，是對於 Habermas 等人理性辯論的公共領域的修正與超越：第一，公共領域不只是一種透明化的論辯，更是集體情感的呈現，可以把「愛的共同體」帶入公共領域之中。第二，強調身體的感覺，而不強調頭腦的思辯。第三，情感式公共領域，可以重塑一種新的普羅大

眾的品味文化（不同於資產階級的品味與審美文化，也不同於市場流行文化中的審美文化）。而是一種朝向集體的、具有公共意涵的品味文化，可以建構普羅式的公共文化。

## 第二節 不只五個人-做為群眾樂團的黑手

尤其是「集體創作」中，以審議民主的討論所帶來的開放式框架與參與者進行歌曲的創作，不只讓弱勢的參與者透過意見的交換和匯聚不斷精鍊了集體創作所能達到的「賦權」層次，也讓不論是站在協力角度的專業者或被賦予主體性卻缺乏能力的參與者都從中獲得「培力」的效果。專業者從中得到了對他者生命經驗更深一層的認知，也獲得了修正現在操作方法的機會；而反過來對參與者而言，開放的框架雖不足以馬上彌補他們在音樂表達能力的不足，但是在這個過程中卻能發現自己其實是具有這樣的能力的，也同時從公共的討論中更明白自我的社會處境的結構性因素，而能在這個過程中以習得的音樂能力對之進行挑戰。

這個開放與磨合的過程，除了使雙方都獲得了某種能力的補足，更因為細膩的討論而聚集出「群體的情感」。這也是使得黑手不是傳統定義下的「樂隊」，而黑手這個名稱所代表的也不只是那五個固定編制的團員，而是包含了許許多多曾經參與他們文化實踐行動的群眾，以及他們背後所代表的，那個不被社會看見的龐大社群。而這也讓黑手帶出的，是一種對於弱勢者的群體文化的想像。

當然，許多樂團都有其對應的群體，也和他們對應的群眾共同展開介入社會的行動，以這兩方面而言，黑手並不是先河。但是，黑手之所以和群眾的關係與其他樂團是不同的，可以透過以下針對黑手在樂生院舉辦的 11 週年演唱

會「怎麼辦?!」所做的田野觀察，來進行分析。另外，本研究將提出同年年年初（2007）所舉辦的正義無敵演唱會做為進行比較的案例。

藉由對兩場同樣包含著公共議題，並且和「社會運動」的意義具有關連性的演唱會進行比較，能幫助我們察覺其中音樂與群眾之間的關係。尤其是當這樣的演唱會都是藉由音樂來達成群眾的聚集，進而達成公共意識的凝聚，形成具有行動力的社群時。音樂場景所展現出的文化性質，會彰顯出在演唱會中群眾與音樂、以及音樂的生產者之間的互動關係，這也決定了公共性是否可能在互動過程中產生，以及這樣的公共性將把這個音樂社群帶往什麼方向。以下，將藉由黑手「怎麼辦?!」演唱會的田野觀察，以及「228 正義無敵」演唱會的田野觀察，就演唱會的訴求、進行的模式、音樂的生產者與群眾之間的互動，來觀察其中所形成的文化氛圍，及呈現的公共性質。接著，我們將從 2007 年 8 月間在樂生療養院舉辦的黑手 11 週年演唱會切入。

### 黑手那卡西「怎麼辦?!」演唱會

「怎麼辦?!」演唱會，是黑手成軍 11 年來首次自行籌辦，以「黑手那卡西」為活動主題的演唱會。以往，黑手參與過的演唱會，主要是受邀參加，並擔任其中一個段落的演唱者。另外，就是黑手參與街頭抗爭，站在指揮車上帶領著現場群眾一齊唱著激起情緒的抗議歌曲。這次由黑手自行擔任演唱會主角，並參與完整的演出，是黑手的音樂演唱較少見的形式。之所以會舉辦這樣的演唱會，並以「怎麼辦」來命名，是因為他們希望藉由演唱會的形式，來回顧黑手近 11 年來的文化實踐歷程。而「怎麼辦」這個名稱，意義在於希望藉由文化的展演和群眾的參與，一起來思考和探究黑手未來的文化實踐可能開展的方向。

演唱會的會場，在樂生療養院的中山堂。沒有華麗的舞台，只有舞台背後有塊大型的、具有社會主義群眾藝術色彩的看板，上面題著「怎麼辦?! 黑手那卡西 11 週年演唱會」的字樣。

研究者抵達樂生療養院時，大約是下午四點。當天的台北才下過大雨，所以當時尚未聚集太多人潮。由於研究者參與黑手「人民火大集體創作」的工作坊，並共同創作了「我要活下去」這首歌曲。因此研究者當天的角色，並非單純的觀眾，而是兼具受黑手邀請上台一同演出的「表演者」身份。剛抵達現場時，筆者走進舞台進行觀察，發現有一位叫做「小 V」的青年穿梭其中調配著現場的音控。這位「小 V」，曾經協助籌辦過這場演唱會之前的「樂生理想藝術節」，更為特殊的是，他和朋友因對著名的「野台開唱」活動歷年來票價增加、商業化趨勢驟升不滿，而和朋友在「野台開唱」進行時於正對面辦了一個名為「爛舞台」的活動，藉此和宣稱充滿「搖滾熱血精神」的「野台開唱」產生衝突的對比。這也凸顯了，獨立搖滾場域同樣存在著具有社會意識與反思性的行動者，穿梭在獨立音樂與基進音樂的空間中，從事著音樂協力與推動公共議題的角色。

晚間七點，黑手 11 週年演唱會「怎麼辦?!」正式開始表演。黑手首先擔任開場的角色，並演唱「福氣個屁」、「台灣牛」等歌曲。雖然演唱會以「黑手」為名，但他們並非這場演唱會唯一的主角。構成這場演唱會的主角的，是除了他們之外，曾經與黑手進行過文化協作、集體創作的各個團體。

首先，是工殤協會的成員上台與黑手同台演出。他們在演唱之前，講述了關於工作傷害受害者、工作傷害殉難者、以及工傷家屬的心路歷程。同時，他們也在台上談起了與黑手共同進行創作的經驗，以及被鼓勵用歌聲唱出自己故事的歷程。並以他們的聲音，在黑手的伴奏下，唱出了共同創作的「回家」、「阿

母ㄟ飯鍋」等歌曲。

接著上台的，是黑手進行文化資源上的協助，由樂生院民自己組成的「樂生那卡西」。在樂生療養院的舞台，雖然是黑手的演唱會，但他們仍然是表演中的主角之一。和工殤協會的成員相同，年邁的院民們唱出由自己譜寫的歌曲，並且由黑手幫忙伴奏。院民之一的富子阿姨，更特地爲了黑手的演唱會獻唱一首自己創作的祝福歌曲。

除了工殤協會以及樂生那卡西之外，發生於 1999 年底的台北市公娼抗爭運動，也是黑手在文化協作與運動參與上涉入很深的社會運動。演唱會當天，日日春協會、具有性工作者身份的麗君阿姨，還有日日春協會的運動組織者們，都被邀請來參加黑手的演出。麗君阿姨上台時，闡述了黑手與他們合作的經驗，並且說出當時的情形：「這些大學生（指黑手的成員）不好好讀書，三天兩頭就往公娼館跑，其實讓她們的內心有相當大的感動……尤其是黑手的強哥（團員劉自強）沒事就會帶著高粱酒跑去找她喝，陪她紓解鬱悶的心情。」

這場演唱會，除了是黑手文化實踐的展演，亦包含了其他社會運動的文化元素。日日春協會的運動組織者所組成的「辣辣雞舞團」，當天在現場表演豔舞，做爲演唱會中間穿插的節目。這些運動的組織者，多半是具有高學歷的年輕女性，在一般社會的價值觀中，很難將她們與高學歷者所具有的形象聯想在一起。在這個例子中所凸顯的，是社運場域中存在某些「解放」的力量，這樣的力量難以從嚴肅的理論著述、或是符合社會規範的人際交往之中獲得，只能從身體和知識對社會運動的實際介入中取得「解放」的可能性。

接下來的表演，除了有研究者所參與的「火大集創」上台演出，還有黑手工人們所籌組的「工人鼓隊」聯合樂生青年聯盟組成的「清理垃圾聯盟」樂團，

在演唱會中合奏，演唱著多首著名的國外運動歌曲。

就在演唱會接近尾聲的時刻，知名的社會運動者鄭村棋上台演講，他的演講內容為這場演唱會具有的意義，進行了註解。他在台上說到「辣辣雞」的精采和重要性時，舉了 1987 年（基隆客運）抗爭的例子來進行說明。他說，那是台灣首次堅持時間超過一天以上的自主工運。工人們連續在客運站裡頭堅持了三天。在第一天結束的時候，能說的話、能唱的歌、能做的事情都做完了，現場的運動能量也逐漸下滑，運動的強度面臨崩解的可能。他們在當時立刻決定，必需要鼓舞工人的士氣，而且運用工人最能夠接受的方式：「請脫衣舞團到現場表演，讓抗爭工人苦悶的情慾獲得解放！」此舉一出，使工運一口氣堅持了後續兩天的時間。但是在當時黨國媒體的報導下，這場工人運動被劃上不倫不類的等號，引來媒體的大聲撻伐。但是鄭村棋說，「如果不是脫衣舞，現場早就走的不剩下人，更不用說是達成工人們提出的要求了！」

鄭村棋以這個例子來說明，工人必須要抗爭，而且在抗爭的過程之中必須運用自身發展出來的文化。一方面文化的親近性可以使工人在其中獲得運動的能量。另一方面，藉此彰顯工人就是要反對被視為正常 / 主流的不公義社會，用不被正視的文化來對抗主流價值。所以黑手要繼續搞下去，抗爭也必須要持續的進行！

在鄭村棋的演講之後，黑手繼續表演數首歌曲。並且在再度演唱福氣個屁的過程中，現場熱度達到頂峰，幾乎所有的人都站起來配合著福氣個屁的舞蹈。

<sup>25</sup>這個舞蹈，是黑手在演唱福氣個屁時，和工人們共同想出的肢體動作，這同

---

<sup>25</sup> 這個舞蹈的動作，根據陳柏偉在他的論文中的解釋，主要的動作和意義是：「配合著歌詞中「屁」、「毛」、「屎」字眼的使用，表演者轉過身來用屁股面對群眾、並且模擬「拉屎」的動作（我們當然還是一臉正經地繼續演唱），群眾當場是一片笑聲不斷，並且跟著作起動作來了。群眾藉由歌詞粗鄙的表達以及跟著動作的過程，釋放了在禮教及社會對身體動作的規範限制下

時也呼應了鄭村棋所說的「用不被正視的文化來對抗主流價值」。演唱會最後，黑手演唱他們所作的「廢票救台灣」，並說明雖然他們目前還在一邊尋找策略一邊前進，但是廢票行動至少是我們目前能夠對政治亂象所做出的抵制方法。當天的演唱會就在這樣熱烈的現場氣氛中圓滿完成。

黑手的演唱會，以「去中心化」的方式進行呈現。「去中心化」的意義是，有別於日常觀念認知中的演唱會，由「樂團」、「歌手」做為演唱會的主角，黑手的演唱會以「讓共同進行集體創作的『素民』擔任起詮釋歌曲、進行敘事的主要角色」，擴大了誰在演唱會中擁有發聲權力的意義。這場演唱會看似娛樂，事實上充滿了由公民集結而成的論述，以及由弱勢社群凝聚而成的文化形式。在這個例子中，我們可以發現黑手並不是只有五個人聚集而成、擁有固定編制和創作權力的樂團。它所展現的，是黑手這個象徵符號帶出的「社群」樣貌，以及具有情感的集體論述。

介紹了黑手的演唱會及其所具有的意義之後，本研究要將焦點拉到另外一場演唱會，即由「台灣搖滾聯盟」(TRA) 協同其他團體，針對 228 事件應被視為「轉型正義」的一個指標，卻長期被台灣社會與政治人物忽略，因而希望藉由這場演唱會喚起大眾和政治人物的關注。而主辦單位同時在演唱會中，邀請當時規劃要參選 2008 年總統大選的政治人物，到場簽署「轉型正義」宣言，嘗試仿效國外聚集樂迷形成公民運動的方式，督促政治人物許下「改變」的諾言。以下，藉由對這場演唱會的田野觀察，對其中的文化氛圍與公共性質進行考察。

## 228 正義無敵演唱會

---

的情緒。身體、語言被釋放的過程，同樣也打破了一般政治性集會中台上台下清楚的分野、打破了兩個不同位置中所隱含的獨裁與斷裂。」(陳柏偉，1997：57)

2007年2月28日下午三點半，筆者抵達位於台北市圓山捷運站旁的中山足球場，那裡是舉辦「正義無敵」（以下簡稱：正義）演唱會活動的現場。當天的天空並沒有溫暖的陽光，但是卻仍然有著台北特有的悶熱。即使在這樣天氣不良的狀況下，也沒有影響到參與「正義」演唱會的人潮。當研究者步出捷運站，遠遠的就可以看到在會場四周進行宣傳及服務的攤位、販賣小吃的攤販、以及穿梭在其中的人群。筆者首先向現場的售票攤位購買了入場卷，接著就在四周開始進行觀察。當天在現場除了販賣小吃的攤販之外，與演唱會有關的攤位大致可分為兩種：

1. 「正義」演唱會的服務攤位：包括了售票、入場手環兌換（當天必須憑門票先行兌換手環才能自由進出會場，手環有特殊設計，不得脫下轉讓使用，以防止有人不購票就入場）、服務站、媒體接待處、紀念品兌換處（參與演唱會者可憑門票兌換紀念T恤一件）。
2. 與演唱會議題相關的團體：在會場外與會場內都有這樣的團體，在會場外圍的團體最為醒目的是隸屬於民進黨青年部的「台灣民主青年聯盟」。在場內的則比較多元，但也都是與議題相關或是和主辦單位有關係的團體，其中包括了：台灣人權促進會、TRA（台灣搖滾聯盟，當天主要的主辦單位之一）、小白兔唱片（獨立唱片品牌）、The Wall<sup>26</sup>、公投討黨產連署站。

買完了門票，在工作人員的協助下將象徵入場憑證的手環戴上後，研究者立刻就走到「台灣民主青年聯盟」的攤位查看。在他們的攤位旁，有一張蔣介石額頭被噴著納粹標誌的大幅立圖，清楚的宣示了他們的立場。同時，他們在

---

<sup>26</sup>由 Freddy 與其他獨立搖滾樂手共同經營的表演空間，位於台北市公館商圈附近，是目前台灣北部獨立搖滾的重要展演空間與社群聚集地。The Wall 本身可歸類於 Live House 的類別，但是由於它複合式經營的模式（在該空間內匯聚了表演空間、獨立音樂商品販售、練團室出租、咖啡店），比起其他 Live House 較為廣闊的空間、頻繁的表演活動、以及經營者本身對於獨立搖滾參與運作的經驗和在獨立搖滾圈中具有知名度，使得 The Wall 能成為台灣獨立搖滾文化的重要地標。



攤位內也擺放著公投討黨產連署書，工作人員也賣力的吶喊著呼籲路過群眾前來簽署。

和「台灣民主青年聯盟」的工作人員進行交談之後，才發現原來他們在3月有進行一系列「民主志工營」活動，而他們在活動當天設立攤位的另一個重要目的是吸引現場參與活動的青年報名參加營隊，報名營隊者在繳交1500元保證金之後可以免費獲得「正義」演唱會的入場門票。重要的是，保證金在報名者參與營隊活動後就會全數歸還，等於是免費參與演唱會活動。如此的活動設計，也透露出主辦單位與民進黨可能存在著某些合作關係，雖然在主辦單位所展示出的協辦單位名單中並沒有發現任何的端倪。

結束了與「台灣民主青年聯盟」人員的談話，研究者開始往演唱會場地移動。走到入口處，迎面而來的除了檢查門票的工作人員之外，還有一個警察和一位便衣。軍警人員要求研究者將身上所帶的背包打開接受檢查，雖然不明白為什麼會有警察以及為什麼要打開背包，但是為了能夠順利進入會場研究者也只能照做。在進入之後，筆者感到更加迷惑，因為除了看到眾多的樂迷聚集在草地上聽著演出之外，也看到一群留平頭的便衣特勤。他們分布在會場各個角落，有的還站在周邊的制高點進行警戒。筆者走向場內台灣人權促進會的攤位進行詢問。他們表示並不清楚情況，只說可能因為會有重要政治人物到場，所以才會有這麼多的特勤。

當天場內其實一點也不擁擠，在距離表演舞台較遠的周圍，散佈著鬆散的人群，表演舞台前才有比較緊密的人群聚集著。台上有台灣的樂團 Tizzy Bac 正賣力的演唱著，台下則是一群群悠閒的人們手拿啤酒，或一群好友聚集著聽音樂。現場除了軍警人員帶來的緊張氣氛之外，並沒有如主辦單位所訴求的政治主題來的那麼嚴肅。在那邊，就好像身在其他的搖滾祭一般，週遭瀟灑的是

休閒與娛樂的氛圍。

當我拿起相機準備向舞台拍照的同時，我發現舞台的兩旁各豎立一個大型看板，一邊寫著：轉型正義，而另一邊寫著：已經開始。在舞台的上方則是一塊巨型看板，上面用英文寫著：「With Justice We Cure This Nation」（我們以正義治癒這個國家）。

根據後來在會場內遇到的「老諾」對這場活動進行的描述，這個活動是以往每年都在 228 舉辦的「台灣魂」演唱會的延續，而規模更是此一系列活動最為盛大的一次。值得一提的是，主辦單位除了在活動的命名上有了重大的轉向（主題從「台灣魂」轉變為「正義無敵」），今年更早在活動正式開始前就在官方網站上面說明，這不單純是一個音樂性質的活動，更是一個希望以音樂人的力量去進行社會改革的社會運動。而根據官方網站<sup>27</sup>的資料，這場音樂活動與運動的訴求大致如下：

1. 藉由支持轉型正義理念的音樂人與主題影展，引介台灣青年認識轉型正義、支持轉型正義，並對轉型正義相關議題做各種面向的分享與討論。
2. 以公民的理性力量與藝文的柔性力量，推動朝野政黨誠懇合作實踐轉型正義，並凝聚長期力量，協助組成民間社團對轉型正義做長期的投入與監督。

而主辦單位也有在門票上註明：「本門票面額 20%特捐增予國際特赦組織、台灣人權促進會，支持國內外民主自由與人權運動」這都使得整個音樂活動看起來似乎是朝著社會運動的方向在前進。但是，從下面幾個觀察點來切入的話，還是嗅的出這樣一個活動中所具有的濃厚商業色彩：

---

<sup>27</sup> 「正義無敵」演唱會活動網址：<http://spiritoftaiwan.com/index.php>

1. 官方網站首頁放置了活動T恤與相關商品的區塊，還有國際級樂團Muse<sup>28</sup> 確認來台灣參與這個活動的消息，並且都是在相當醒目的地方。
2. 活動的票價（預售票 1200 元、現場票 1500 元），形成一定的消費門檻。
3. 現場不時可以看到贊助廠商的名稱，而電視牆裡也會秀出中華電信的廣告。
4. 整個活動似乎是將 Muse 的表演當作是重要賣點之一，同時該樂團也是整個活動的壓軸。

如何在「獨立」的實踐邏輯與商業社會的生存法則之間取得平衡，一向都是獨立音樂需要去克服的困境。大致上來說，這是一場由獨立音樂人所推動的「公共性」活動，但是在活動的過程之中又可以不時發現商業邏輯的操作手法。這顯示出，在台灣獨立音樂不斷宣稱「搖滾精神」、「獨立性格」時，卻也不得不向資本主義精神妥協，獨立而多元的文化意象有逐漸被商業邏輯取代的趨勢。

隨著台上Tizzy Bac演唱的結束，演唱會進入中場休息的時間。過沒多久，主辦人Freddy上台發表關於「正義」演唱會的演說。演說的內容，大致是關於為何要舉辦「正義無敵」演唱會、為何要談轉型正義、我們應該用什麼樣的態度去面對轉型正義的問題，並且積極的將轉型正義的實踐融入在日常生活之中。其中還包括一個重要的論點，就是Fraddy宣稱這是一場「用音樂綁架政治」的活動。Freddy所謂的「用音樂綁架政治」，意涵大致是：「藉由活動的公開性，促使即將參選總統的政治人物到場簽署「轉型正義」宣言，由樂迷所代表的公民力量督促政治人物落實轉型正義的實踐。」當然，這樣的宣稱所具有的「政治宣言」效果可能遠大於實質的效力。雖然游錫堃、蘇貞昌、王金平等政要都如同Freddy所說的在傍晚抵達會場並簽署宣言。但是，宣言內容一方面沒有具

---

<sup>28</sup> Muse 是一個英國的搖滾樂團，在美國發跡之後，以其獨特的樂風迅速竄紅。此樂團曾經獲得「BBC 票選英國 2006 年最受歡迎藝人」、「2006 全英音樂獎最佳現場演唱團體」等獎項。歌曲之中雖然不乏獨創的特色以及政治與哲學思辯的色彩，但同時也是隸屬於跨國唱片公司的樂團。他們目前是華納唱片公司旗下的藝人，而此次參與 228 的演唱會是他們第一次來台的正式活動。

體的陳述轉型正義該怎麼實現，另一方面主辦單位也沒有積極延續樂迷行動能量的動作<sup>29</sup>。到底是音樂綁架了政治？還是音樂投靠了政治？從演唱會當天的情形，以及筆者在演唱會結束後持續的觀察而言，要運用音樂中的公民力量來強化公共關懷及形成促使政治人物行動的公共輿論，仍然存在著許多結構及內在因素需要克服。

當 Freddy 結束了他的演講後，緊接著是來自美國的無政府主義樂團「Strike Anywhere」上台表演。在「Strike Anywhere」進行表演時，研究者發現現場的人氣似乎較為聚集，比起之前台灣樂團 Tizzy Bac 表演時，台下觀眾的人數明顯增加，氣氛也變的比較熱烈。

但是，這樣的熱烈似乎沒有維持多久，就在美國團「Strike Anywhere」表演結束之後，緊接著是來自中國的搖滾樂團「盤古樂團」的演出。「盤古樂團」算是與這次活動主題較為接近的樂團之一。該樂團在內容上強烈批判中國政府集權統治的現況，在行動上他們反對一黨獨大的專制並支持西藏獨立的議題，尤其他們更因為曾經參與「台灣魂」的音樂活動而被中國政府劃為異議人士，在那次活動後無法入境而必須受到人權組織的保護。

但這樣的樂團，當天並沒有受到樂迷太大的響應。反而研究者觀察到的現象是，「盤古樂團」並不受到樂迷的歡迎，這反應在樂迷當時的行動表現上。當「Strike Anywhere」表演結束之後，研究者從會場外與友人「阿達」正要步入會場，卻看到一批批的人潮不斷的向場外湧出。「阿達」遇到了熟識的朋友，便向他詢問是怎麼回事？這位路過的朋友隨即直接的表示了：「阿就覺得不好聽，我

---

<sup>29</sup> 關於演唱會後續的活動，在 2 月 28 日的活動結束之後，3 月 4 日由主辦單位辦了一場「轉型正義座談會」，3 月 10 日又有另一場由文化研究學會主辦的「文化批判論壇：正義真無敵？轉型不正義？」座談會。但在此兩場座談會結束之後至 4 月 2 日止，並沒有進一步的座談舉辦，也沒有關於「轉型正義」的相關活動出現在「正義」演唱會的官方網站之中。

們打算要出去吃個飯再回來」。或許是因為美學上不合乎期待，造成了現場的觀眾寧願選擇暫時離開，而非仔細的聆聽他們希望藉由歌曲表達什麼樣的內容。

另外，在接下來的表演過程中，研究者又陸續發現到幾個值得探討的現象。由於這是一場藉由公共議題而形成的演唱會，因此除了參與表演的樂團之外，主辦單位也安排了一些獨立音樂人和受邀參與的學者上台演講。就在某位學者上台講述轉型正義具有的重要性，以及這個議題對於台灣社會的族群問題能產生正面幫助時，筆者曾觀察到台下有個手持啤酒和朋友三五成群的年輕人，對著台上的演講者大聲的咆哮，意思上大致是不想要聽到嚴肅的話題，他想要聽的是「音樂」。

另外，研究者也發現，每當距離壓軸的樂團「MUSE」表演的時間越接近，現場聚集的人潮便更為緊密。這樣的情況，直到「MUSE」表演前進行器材架設和測試的那一個小時最為明顯。研究者四周的聽眾，透露出期待的心情，也有喝醉了的青年因不耐久候（這場活動中，樂團表演的間距都不超過 20 分鐘，而「MUSE」卻消耗了一小時的時間）而開始鼓譟。

藉由上述這些現象的觀察，展現了這場演唱會，是一場消費意義大於公共意涵的演唱會。這裡所指的消費，不只是聽眾花錢買票進場的消費，也包含了，對於搖滾樂所形成的象徵符號進行消費的意義。對這場演唱會產生這樣的詮釋，主要原因在於以下三點：

1. 轉型正義的工具意義大於實質意義：運用轉型正義的論述來加強追討國民黨產的正當性，是民進黨近年來操作黨產議題的主軸。雖然民進黨將這個論述型態納入其政治語言的工具箱中，卻沒有對詞彙中的涵義做深入的討論，更缺乏自身在面對此一議題時的自我批判。因此，缺乏實質論述的辭彙成為動

員群眾與論述爭霸的工具，這是民進黨在轉型正義的議題中展現的樣貌。相同的，把演唱會與轉型正義扣連亦可能產生同樣的危機。除非主辦單位能清楚的說明轉型正義的實質意涵，並且對藍綠雙方都抱持著相同的批判態度，同時指出一條有別於藍綠雙方的實踐方向並付諸長遠的行動，才有可能使得音樂的獨立性格得到彰顯。否則，如此的操作方式，很可能落入藉由象徵意義營利<sup>30</sup>，或者是在政治上選邊站的既定模式之中。雖然，「正義」演唱會的主辦單位找來許多藝文人士背書、也請了一些專業音樂人或是教授在表演換場的空檔演講，卻很難讓人清楚他們所希望表達的論述為何。

2. 主辦單位在議題選擇上的驟然轉向：如同上述提過的，「正義」演唱會是往年「台灣魂」演唱會的延續。雖然在議題建構上，主辦單位將以往的國家認同轉換為特定社會議題的討論；但是從主辦單位的同質性、議題相似度、以及主辦人對於活動性質做出的宣稱<sup>31</sup>，都能夠辨別出延續的特質。雖然在議題上與往年具有相近的程度，但是卻仍是一次重大的議題轉向。這樣的轉向明顯的表現在主辦單位有意將樂迷的「參與」論述為一次「社會運動」的展現，同時將具有濃厚認同意味的「台灣魂」名稱淡化，改以「正義無敵」作為宣傳的重要符號。而這樣的轉向，也引發部分質疑的聲音<sup>32</sup>。雖然，活動

---

<sup>30</sup> 藉由象徵意義營利，除了本文企圖對「正義」演唱會進行的論證之外，「台客搖滾」、「簡單生活」演唱會，都是運用象徵意義來創造利潤的鮮明案例。

<sup>31</sup> 在現場所發放的「無敵特刊」(p.2)中提到：『從 2000 年開始，每年的 228 紀念日，從「反對中國併吞」到「228 台灣魂」，以台灣國家認同為主題的音樂會，就未曾間斷的進行。今年第八屆，也是 228 六十週年，「正義無敵」音樂會，規模更勝以往，主辦人 Freddy 說明了，對於台灣青年的期望，這也是台灣未來的希望所在。』

<sup>32</sup> 來自其他參與者的質疑，最直接的反應可以從一位暱稱為「EM」的樂迷身上看出。「EM」對於台灣魂歷年來具有的強烈認同號召色彩深具不滿，認為這是一種極右國族主義的展現形式。在這個信念的驅使下，他寫了一封公開信給受邀參加演出的美國樂團「Strike Anywhere」(以下簡稱：SA)，同時將本次音樂活動發展的脈絡和淵源向該樂團進行說明，並進一步以無政府主義者的角度呼籲 SA 應慎重考慮是否要參加這個與可能與樂團理念相互抵觸的活動。這封信經過網路的傳遞之後，引來 TRA 與 Freddy 的高度關注，以及他們立即的反制行動。首先，Freddy 透過公開信的方式向受邀的 SA 進行說明，並指出 EM 的批評與事實有所出入。接著，Freddy 同時透過網路發表演論，表示他已經和 EM 通過電話，並透過公佈通話內容說明 EM 對他提出的諸多質疑無法提出合理的解答；他同時在文章中宣稱將考慮以法律程序對 EM 所發表的「不實言論」提出告訴。在「EM 公開信事件」發生後不久，黑手那卡西的楊友仁也開始在網路上發表演論，言論的內容大致是站在支持 EM 的立場，並對 Freddy 所進行的反制行為發表批評。

議題的轉向可以是具有進步性的改變，但是，就上述對這場演唱會所進行的觀察而言，「公共參與」及「社會運動」所具有的象徵意義遠大於它們在其中具有的實質意義。操作具有基進性、反叛性的象徵符號在搖滾樂歷史中並不罕見，有許多知名樂團藉著「革命」、「反叛」、「解放」等意識形態賺進大把鈔票。這形成了搖滾與革命 / 社會運動之間曖昧不清的關係，也是許多人論證搖滾實為「反革命」產物的主要論點。我們擔心與存疑的是，貿然動用「社會運動」的形式與論述，卻缺乏完整的行動觀點與持續的「群眾教育」和社會實踐；到頭來，不過是讓主辦單位得到了名聲與營收，讓樂迷滿足了對社會運動參與的想像，但是對於社會運動能量的匯聚卻沒辦法產生正面影響，反而成爲一種「虛假意識」的建構。

3. 受邀樂團的知名度對議題倡導可能造成的衝擊：這次受邀表演的樂團，絕大多數都是在「獨立文化」的範疇中進行創作與實踐的團體。但是在活動開始宣傳的時刻，除了「轉型正義」的論述之外，另一個宣傳的重點就是本次活動將邀請「Muse」樂團來台灣演唱。除了在電視廣告之中呈現「Muse」即將來台灣的消息，在官方網站上也可見到相同的訊息，甚至在主辦單位現場提供的「無敵特刊」中也引用該樂團的歌詞來論述提倡轉型正義的重要性。運用「Muse」樂團的高知名度來吸引更多人關注此一議題可以看成是一種策略，但是否會對活動的特性造成反效果也是需要去深思的。這個策略之所以可能形成反效果的原因。在於它號召一些想聽「Muse」的樂迷前來參與活動，但參與的前提是支持自己喜愛的樂團而非受議題的吸引。尤其是當一個具有議題的活動，內在論述的強度仍然相當薄弱，卻邀請了一個具有超越議題強度的樂團，對於活動宣導的價值所能構成的衝擊勢必存在。活動操作重點的誤置，可能使得整場活動看來更像是一個嘉年華會而非公共論述的形成，並使得人群在得到樂團表演帶來的滿足感之後隨即忘卻所謂的轉型正義與公共參與。

## 「228 正義無敵」v.s.「怎麼辦?!」

經過了上述對演唱會過程的描述，以及初步的分析之後。以下，本研究將針對這兩個例子，進行比較分析，進一步探究這兩場演唱會在文化氛圍以及公共性質上具有的差異。

以「228 正義無敵演唱會」而言，議題式大型演唱會的方式，雖然引起了廣泛的媒體關注、政治人物的公開參與、以及群眾買票進場的支持。實質上，卻仍然落入傳統政治動員的思維。這場演唱會透過樂迷的網絡，以樂團的知名度或是「搖滾樂」參與公共事務的文化想像進行號召。透過群眾聚集所展現出的「選票」力量，促成政治人物到場參與並簽署象徵意義大於實際效力的「宣言」，展現「轉型正義」這樣的議題似乎已經受到重視。

就整個活動進行的方式而言，群眾能夠參與的程度，首先要受到門票所形成的門檻限制。再來，進入會場之後，雖然有相關的說明文宣，也有在音樂人或學者在台上不斷呼籲大家要重視「轉型正義」背後所代表的公平、正義、人權等價值的重要性。但是這仍然在複製著現實生活中的權力關係，舞台上的菁英依舊掌握了生產論述的權力，群眾單向的接收這樣的訊息，而是否出現在會場、聚集了多少人，成爲了菁英認定有多少群眾支持這個議題的依據，並以此做爲和另一群菁英（政治人物）進行政治議價的籌碼。

這樣的過程，忽略了群眾組成的差異性。整個活動的內容，依然具有強烈的音樂表演性質。從上述的田野觀察中，我們也可以發現並非所有前來參與的群眾，都是因爲想要瞭解或支援這樣的議題而前來。反而是表演的內容，促成了大家願意花錢買票進行「公共參與」的原因。而表演者具有的品味象徵、可



看性，比起在舞台上宣揚普世價值的菁英，更能引起現場群眾參與的意願及情緒的強度。

這其中所凸顯的，是如第三章中對於獨立音樂具有品味文化意涵的描述，以及其中疏離的群眾特性。雖然我們在活動中，發現強烈的議題取向，也具有一些具有進步意涵的普世價值。但是，這樣的演唱會形式並有沒把重點放在普世價值如何進入日常生活之中實踐的向度上。公眾參與的程度，只在於當天的活動。當活動結束之後，群眾又回到各自疏離的狀態，以及日常生活中其他繁瑣的事務之中。如果沒有經過長時間的討論，以及將討論的結果放到日常生活之中逐次的實踐-反思-再實踐，這場演唱會中所宣揚的普世價值，依然會是漂浮的空中樓閣，無法造成深刻而實際的轉變。

接著，我們把焦點拉回黑手的「怎麼辦?!」演唱會，將之與「正義無敵」進行對比。在黑手的演唱會中，我們可以發現它雖然沒有龐大的口號與議題，卻將焦點放在與弱勢者展開的文化實踐上，並找來了和他們一起進行文化協作的團體共同進行演出。

從黑手的實踐歷程來看，展現的是對日常生活的政治機制的反抗，尤其是突破文化生產過程中「生產關係」的不平等，以及流動於其中的意識型態（無論是消費的或是品味的）。這也使得演唱會雖然以「黑手那卡西」為名，卻不單純只是他們的演唱會，而是他們和眾多弱勢者、運動組織者共同進行的集體創作，在樂生療養院這個具有公共性的空間中，以集體的方式進行呈現的行動。

雖然沒有知名的樂團，上台唱歌的甚至可能是主流社會中被邊緣化、被剝奪了發言權的群體，用著不太符合一般音樂美學認定的音樂技巧表現自己創作的歌曲。但在這個過程中所展現的，是專家與群眾之間平等、互動、相互理解

的交往關係，它所產生的是具有公共意識、卻也保留著情感認同的有機連帶。而非在權力關係不平等下，純粹由一方引導著另一方進行呼應的機械連帶。

黑手將抵抗的文化，落實到日常生活的實踐之中，對流動於日常文化裡的宰制，與弱勢者展開共同的抵抗行動。藉由這樣的人際交往關係，進行一次又一次的公共討論及群體行動，透過實踐-反思-再實踐的過程，產生了看似微小的轉變。但是也只有在日常行動裡不斷的付諸實際的行動，才有可能讓實際的情形有從根本改變的可能。這也才能夠跳脫在歷史發展中，由普世價值或龐大的意識型態所掀起的革命行動，到最後仍總是回到權力失衡狀態的宿命。

從上述的比較分析來看，我們可以發現由黑手的文化實踐所開展出的社群連結，形成了「具有情感的公共領域」，集結了各種不同的生命經驗和群體論述，並展現出有別於刻板印象中音樂該如何被呈現的文化樣貌。這種另類的文化實踐與文化想像，有沒有可能向外擴散，使更多人開展類似的文化行動？以下，本研究將針對這樣的效應是否可能，進行討論。

### 第三節 基進音樂的文化擴散效應

黑手那卡西看似是一個個案，但是由這個個案所勾起的社會網絡，由他們所聚集起來的人群，以及他們持續將「文化行動」的自主性和操作的能力向外擴張的作為，展現出來的文化樣貌已經難以用個案來概括。這也讓研究者進一步去思考，這種以音樂為基礎的基進文化行動，是否有構成基進文化戰線的可能性？

2007年8月，黑手辦完11週年的演唱會之後，緊接著舉辦了「社會運動

的文化實踐，怎麼辦？！」論壇。陳柏偉為這個論壇寫了一篇名為「黑手那卡西與我」的文章，提到：

在這幾年的過程裡，我逐漸生起一種想法，除了嘗試各種『把文化抗爭的武器交到工人身上』的方法外，黑手那卡西將會示範一種什麼樣的路子，給這些對世界還是充滿熱情，但對現實卻存有許多疑惑的年輕人呢？（陳柏偉，2007）

關於他自我反思這個問題，其實已經有一些相關的線索，可提供我們做為回應這個問題的初步想像。從 2007 年 8 月黑手 11 週年演唱會，除了集合原本就與他們進行集體創作的群體，研究者所參與的「人民火大集體創作」，算是眾多群體之中較為年輕的一群。另外，在演唱會中也屬於青年族群的，還有由莊育麟參與在樂生青年聯盟的過程，和組織的伙伴們從玩票性質的音樂聚合，到後來變成漸漸有開展對外表演的「清理垃圾聯盟」。從這些青年的集結，參與在這個文化展演的空間裡，可以發現，黑手開啓的方法和空間，漸漸的促成某種基進音樂文化集結的樣貌。

像是研究者和大學時期的朋友，共同組成的樂團「農村武裝青年」，在組團的原因上，有一部份是與黑手拿著吉他走進社會運動，用音樂開啓抵抗的方式是相關的。另外，在研究者進行田野調查的過程中，名叫「小 V」的年輕人，時常出現在黑手和樂生的音樂場景中，擔任音控，或是負責著音樂活動的籌畫。這個年輕人，具有獨立音樂圈的背景，卻也仍然穿梭在運動的場景中，用音樂的能力和實際的行動在進行實踐。

因為黑手他們不斷的進行實踐，把一種特殊的音樂文化形式向外傳播。加上，這樣的傳播過程並不是單向性的，而是音樂做為一種媒介開啓了公眾社群

了的連結管道。正因他們的音樂不是單向性的，其中相互建構所產生的公共性和情感，使得黑手他們做為一種公共情感的象徵，讓其他人以音樂（或其他）的方式為這個公共情感所代表的文化進行努力。在文化擴散的效應上，所謂的基進音樂文化在進行的抵抗及使用的策略（突破啓蒙者 / 大眾之間的隔閡，形成一種 公眾文化的群體）漸漸的讓我們看到，由弱勢者奪回發聲以及生產音樂的力量。由黑手的行動所拓展出去的公眾連結與音樂行動者的連結，顯露出文化戰線的形成，漸漸有開展出來的可能。

## 第六章：結論

### 第一節 研究發現

黑手那卡西為何可以被稱為是一種「基進音樂」的展現呢？首先，從文化生產的向度來看，黑手與公眾緊密連結而進行的集體創作，是一種打破「菁英」掌控著生產權力以達成宰制和商業利益等目的，以及「藝術家」對於美學的堅持而呈現的生產權不可讓渡性的展現。黑手所實踐的集體創作，本身就是為了打破「菁英」在文化建構及日常政治過程中霸佔了發言台，讓其他沒有資源登上發言台的弱者在社會的論述過程中消失，或是被強加上某種特定的意象。而集體創作的目的，就在於用集體的力量創造一種有別於主流論述的聲音，讓沒有聲音的弱者透過和黑手這些「基進樂人」的協助下，創造出這群邊緣人的聲音，並同時搭建起自己的舞台，讓「大眾」有機會因為看到、聽到、接觸到不一樣的聲音與生命經驗，而有變成「公眾」的可能性。

從「藝術家」對於美學的堅持而產生的生產權不可讓渡性來看，黑手將生產權力讓渡出一個「可以進行協商」的空間，甚至是企圖把這個空間的主導權以及生產的知識都傳遞給弱勢者，這就達成了某種對於音樂的生產者而言無法達成的基進性質。因為即使是在音樂表現上貼近張釗維（2003）研究中所指出的近似「工農兵文學」的楊祖珺，或是音樂和行動上樣帶著基進性的林生祥與其歌詞寫手鍾永豐，以及研究者和友人阿達因為受黑手和上述兩者影響而組成的「農村武裝青年」樂團，都依然沒有辦法讓渡出「作者」所掌握的詮釋及生產權力。

當然，這樣做的確要承擔「美學」上的風險，而黑手也真正的遭遇過這樣的批評，亦即「美學上的不足」。但是這其中的意義在於，關於文化上的「美學」

意義，究竟是怎麼樣被形構出來的呢？我們現在所認知的美學意義，會不會是根植於「中產階級文化」和「高雅文化」的想像上呢？會不會是因為，在社會發展的脈絡裡，弱勢者所形構的文化想像，通常都只是低俗的、不雅的、沒有技術的，所以才造成了這樣的批評產生？這或許就是黑手堅持著繼續從民眾的角度、以及和民眾合作的方式，持續建構著某種「弱勢者的音樂文化」的主要因素。

另外，就黑手的實踐經驗來進行分析，不論是在音樂集體討論的過程中運用「審議式民主」的機制、公開的分享自己所具有的音樂能力和資源、帶著這些與弱勢者共同創作的音樂到處演唱且傳播歌曲中蘊含的故事及訊息，以及進入運動組織中成為兼具音樂人和運動者身份的「基進樂人」，深度的參與在弱勢群眾運動的各個層面（文化、組織、行動）。這一切都使得黑手具有成為某種「典範」的特質，也啟發了我們對於「基進音樂」及其可能性的想像。

經過本研究的考察及整理，我們發現了黑手進行文化實踐的過程中，持續的和其他的社運 / 弱勢團體進行合作。這裡頭，包括比較早期的和日日春協會、工殤協會所進行的集體工作坊，創造了部分由黑手和性工作者、工作傷害家屬一起完成的歌曲。一直到比較近期的，在「黑手參」這張新專輯裡頭，他們和移工、外籍新娘、外籍新娘的眷屬、以及由黑手召集社會運動的參與者所形成的、身份比較廣泛的「人民火大集創小組」。他們和這些不同的群體，在文化的範疇上進行了許多嘗試，這些嘗試包括了：

1. 延伸集體創作的形式，讓它更加的完整，並且和許多不一樣的團體持續建構這個集體創作的方法。這使得黑手透過不斷嘗試集體創作的過程，漸漸的發展出一種具有基進意義的文化生產方式。這個方法透過一次一次的工作坊不斷的被精鍊，並且可以被運用在很多不一樣的群體上。這對在文化生產技能

屬於弱勢的人來說，可以透過這個方法，讓自己的想法或是遭遇得到發聲的機會。

2. 協同參加集體創作的成員，一起到舞台上進行演出。這個過程使得弱勢者的容貌和聲音有機會出現在實際的空間之中，讓它不只是個模糊的圖像，而是真實的身影。
3. 以黑手的名稱作為一個集合，將這些由黑手和不同群體共構的歌曲放到他們的專輯之中，進入文化商品傳播的形式，讓更多不一樣的人有機會聽到這些有別於現行文化想像的歌曲。
4. 和弱勢者進行歌曲共構的同時，黑手更進一步直接退居協力者的角色，讓弱勢者自己成為文化傳播的主體。成為文化傳播的主體的意義在，以弱勢者自己的名稱發行專輯，以及讓他們成為舞台上表演的主要角色，掌控發聲的權力以及和大眾直接接觸的機會。2005年所組成的樂生那卡西和以此為名而發行的「被遺忘的國寶」這張專輯，就是最好的例子。
5. 黑手運用自己具有文化人的身份，在受邀至靜態空間講座、進入校園演唱、或是到性質較為溫和的文化活動演唱會中（例如他們參與過的“野台開唱”、“八色鳥叫春”、“葡萄藤書屋的地球日活動”），把他們和弱勢者共同創作的歌曲拿出來演唱，並且講述當初創作這首歌的故事，以及弱勢者的心情和生活等等，讓歌曲有進一步穿透到日常生活的機會。

透過這些嘗試，黑手又漸漸的發現，這種群體創作文化的行動具有一些意想不到的效果，這些效果包括了：

1. 集體創作讓黑手和參與的群體取得了深度的連結，漸漸形成一種文化的社群。
2. 弱勢者在集體創作的過程中得到不同層面的力量，讓他們有勇氣去面對過去的傷痛，或是烙印在自己身上的污名論述。這個力量使得弱勢者擺脫“無力

者”的刻板印象，讓他們勇於進一步的現身在一般的群眾之中，用自己的歌聲和故事去感動其他人，讓更多人來關注他們所遭受的苦難，或是關注他們正在進行的抗爭。

3. 這大大小小的行動，以及這整個過程，也讓黑手這個團體從中得到了許多反饋（feed back）。他們得以更進一步的反思文化抵抗具體的產生模式、反思基進音樂文化具有的能量、也進而從修正之中得到一些關於日後行動的啓示。另外比較特別的是，從莊育麟一開始進入樂生進行文化協助，到後來帶入黑手的團隊幫忙阿公阿媽製作專輯，漸漸的加入了樂生成為樂青的成員，並且出現在樂生抗爭的現場。莊育麟曾在訪談過程中自述，他從一個本來比較屬於文化協力者的角色到成為社會運動中真實的抗爭者，阿公阿媽的遭遇以及勇敢站出來的精神，對他來說有著莫大的影響。
4. 和不同群體進行集體創作或是文化合作的行動，或者是說黑手進行的基進音樂文化抵抗，也激起了部分的參與者主動進行文化抵抗行動的慾望。譬如金火大鼓隊、譬如清理垃圾聯盟（由莊育麟主要是樂青的成員所組成）、以及研究者自己，和成長過程就深受這種體制外音樂影響的大學朋友「阿達」所組成的樂團「農村武裝青年」。以研究者的定義而言，這就是一種文化抵抗向外傳播的效果。

上述的這些過程和文化實踐經驗，讓黑手漸漸的從附屬於社會運動的樂隊，成為具有象徵著基進音樂文化的文化團隊。以上述的行動脈絡為基礎，我們將進一步去深入檢視黑手那卡西實際的文化實踐行動，為他們的文化抵抗構出一個清楚的圖像，並從中理解這種立基於基進民主的角度所發展出的音樂文化，到底在介入以“宰制文化”為主流文化意識的生活空間時，是不是可能在台灣大眾文化的經驗中開啓一個不一樣的想像，這裡面有沒有扭轉主流論述內化於人心的可能性？



本研究認為黑手不但進行外部抵抗，也不間斷的進行內部的自我建構，讓黑手的文化抵抗行動不只是一個團體的所作所為，而且還扣連到和他們產生關係的弱勢者 / 邊緣人。這使得黑手不只是一個樂團，他們的實踐還構成某種文化行動上的象徵，透過不斷介入社會，接觸人群，掀起其他人的行動力。

黑手所建立的是一種具有“群像”的文化論述。這個群像所反映的是底層人民清晰的面貌，是由辛酸、血淚、及看似簡單的卑微願望所交織出來的真實人生故事，是一種爭取認同、理解、反對歧視、要求尊嚴和真正平等相處的基進論述。而這樣的文化論述形式，正式研究者所想要闡明的“基進文化”。

也正因為，黑手開啓的文化論述體現了“群像”，結合公共論述與情感論述的性質，使他們的集體創作構成了一個蘊含情感的公共領域。在這個公共領域中，藉著集體論述的產生，論述中的主角親身出現在公開的空間裡唱著自己的歌、講著自己的故事。此外，黑手也透過樂團的形式，將這樣的論述帶到更多的公共空間之中。黑手除了將論述向外發散引起公共關注的可能，也用行動實際的參與了弱勢者的生活，體驗他們所面臨的壓迫，以及用行動來加入抗爭的行列。

這一切，都使得黑手和同樣處在這個基進文化氛圍中的各層次參與者，構成了一種不同於主流文化或是獨立文化的基進文化形式。這樣的文化形式，具有引發他人產生行動上和觀念上改變的可能性，可做為進步運動在開啓文化鬥爭的戰場上，一個持續反思與行動的方向。透過這個方向，讓基進文化的觀點能夠在這個 統治技術越來越細緻的新自由主義年代，開啓多元論述與這些論述代表的群象能流動於社會空間中，藉以鬆動宰制文化牢牢鑲牽在普羅大眾知識上與身體上的枷鎖。

## 第二節 未來期許

筆者在進行研究的過程中，發現黑手做爲一種特殊的文化實踐形式，它具有文化與行動雙向實踐的特性，並且，開啓了之前鮮少人進行長時間操作的「文化生產形式」試驗。然而，研究者亦發現，有些研究上的限制或缺失，能提供未來進行的相關研究一些參考。

以研究的限制上而言，由於黑手進行文化協作、組織教育、音樂支援的行動相當頻繁，地區性的因素使得本研究在田野經驗的部分，比較缺乏長時間、實地的觀察他們與其他的團體，或是以其他的方式操作文化實踐的情況（例如工會的組織教育）。也因此，如果未來的研究上能夠突破這部分的缺失，將會對他們文化實踐的圖像有更清楚的描繪。

另外，研究者認爲缺乏對國外相關案例的探索與討論，亦是本研究需要檢討的部分。雖然以黑手那卡西的特殊性，在國內尚未發現有其他依循這種文化生產模式的團體，就文化生產過程中的權力不平等進行改革試驗，並賦予音樂不同的定義和想像空間。但是，或許對國外的音樂團體進行較爲深入的考察，可以使我們發現具有參考價值的相似案例。並且，促使我們進一步從國外的政治經濟環境、社會文化背景，對於相似的個案進行討論。藉由國外參考案例的經驗，讓我們能夠發現黑手與他們之間的異同，藉以發現是否有研究者未曾注意到的面向，或者是黑手的實踐經驗，是否有不足與值得提出批評的觀點。

本研究著重於對黑手的實際經驗進行考察，透過研究者親身參與集體創作的經驗，對這樣的文化行動方法進行詳細的描述，目的是發現其中具有的基進性和能動性。但是，本研究過於專注在集體創作的向度上，使得對黑手音樂內

容的文本分析，缺乏進一步的描述與分析。建議在未來的研究方向中，可以將文本分析納入討論的範圍。藉由文本的呈現以及與其他音樂形式生產的文本進行比較，或許能夠進一步的發現，當文本與個人的私領域產生關係時，不一樣的文本內容會對個人產生什麼樣的影響？黑手那卡西的文本是否能夠在個人聆聽的經驗裡，刺激著個人想像其他社會群體的生命狀態，或者是產生對社會結構的反思？或者是，其實無法產生任何的影響，文本的近用只是提供了個人對不同音樂形式聆聽的滿足感？

除此之外，對於集體創作中其他參與者的訪問，或者是對基進音樂與其他音樂場域中的參與者，進行深度的訪談，在未來進行研究上，也是可以進一步去探究的方向。藉由對相較於音樂生產者與深度涉入的參與者之外的群眾進行訪談，參與在他們的群體中進行觀察，可以從反向的角度，對音樂帶來的感覺、音樂文化對群眾能夠產生的影響，進行一個更為深入的建構過程。進而能夠從群眾的角度，補足研究者在論述向度上缺乏群眾觀點的不足。

最後，藉由對黑手的文化實踐進行研究，研究者發現未來可以進一步的對「弱勢者」文化建構進行廣泛的調查。黑手做為弱勢者抵抗文化的音樂展現形式，其實只是抵抗文化的一個環節。在研究者參與社會運動場域的經驗中，發現除了黑手的音樂之外，還有小劇場的戲劇表演形式、「工人康康舞」以男性軀體表演女性舞蹈的展演形式、日日春協會「辣辣雞舞團」刻意以俗豔的舞蹈挑戰社會對女性身體進行的道德規訓。研究者希望未來能對 1987 年解嚴以後展現在台灣社會的草根抵抗文化形式進行較為全面的研究，去探究台灣的社會運動之中草根抵抗文化的變遷過程，為何某些抵抗文化的形式能夠持續使用，而其他的卻已逐漸消失於社會運動的過程之中。透過對草根抵抗文化的考察及整理，這個調查研究的向度可以進一步的去論證，由底層抗爭者所建構的文化想像與行動是否可能在宰制的社會體制下開創一種具有基進意義的文化形式，以

及這對於翻轉主流文化對於社會底層的污名化論述，或是對於底層人民進行抵抗的恐懼和刻板化印象是否有加以挑戰的可能性。

## 參考文獻

### 一、中文部分

Bennett, Andy. 著，孫憶南譯，2004，《流行音樂的文化》。台北：書林。

Bourdieu, Pierre. 著，孫智綺譯，2003，《以火攻火》。台北：麥田。

Frith, Simon. 著，彭倩文譯，1993，《搖滾樂社會學》。台北：萬象。

Habermas, Jurgen. 著，郭官義等譯，2004，《理論與實踐》。北京：社會科學文獻出版社。

Wicke, Peter. 著，郭政倫譯，2000，《搖滾樂的再思考》。台北：揚智。

台灣獨立音樂協會主辦，2007，〈為什麼要辦正義無敵音樂會〉。《無敵特刊》2-3 頁。

李丁讚、陳弱水等著，2004，《公共領域在台灣：困境與契機》。台北：桂冠。

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 頁。

張釗維，2003，《誰在那邊唱自己的歌：台灣現代民歌運動史》。台北：滾石文化。

張鐵志，2004，《聲音與憤怒：搖滾樂有可能改變世界嗎》。台北：商周。

莊育麟，2005，《黑手那卡西的文化抵抗：自我轉化與音樂對話》。台北：輔仁大學心理學研究所碩士論文。

陳柏偉，1997，《唱工人的歌：台灣自主工運抗爭歌曲與抗爭空間之形構》。台北：台灣大學城鄉所碩士論文。

———，2007，〈黑手那卡西與我〉，黑手那卡西舉辦的「社會運動的文化實踐，怎麼辦？！」論壇文件。

曾慧佳，1998，《從流行歌曲看台灣社會》。台北：桂冠。

黑手那卡西，2007，〈黑手那卡西的歷史與實踐〉，黑手那卡西舉辦的「社會運動的文化實踐，怎麼辦？！」論壇文件。

蔡宜剛，2001，《搖滾樂在台灣之可能與不可能》。新竹：清華大學社會學研究所碩士論文。

## 二、西文部分

Eyerman, Ron, 2002, "Music in Movement: Cultural Politics and Old and New Social Movements." *Qualitative Sociology* 25(3): 443-458.

Grossberg, Lawrence, 1984, "Another boring day in paradise: Rock and roll and the empowerment of everyday life." *Popular Music* 4: 225-258.

Martin, Bernice, 1979, "The Sacralization of Disorder: Symbolism in Rock Music." *Sociological Analysis* 40(2): 87-124.

Pekacz, Jolanta, 1994, "Did Rock Smash the Wall? The Role of Rock in Political Transition." *Popular Music* 13: 141-49.

### 三、影音資料

「福氣個屁」，1997，黑手那卡西。

「房事不順」，1999，蝸牛族雜誌社、財團法人跨界文教基金會。

「台灣牛大戰 WTO」，2003，黑手那卡西。

「被遺忘的國寶-樂生人權鬥士」，2005，樂生那卡西。

「黑手那卡西紀錄片」，2008，財團法人國家藝術文化基金會。

「黑手參」，2009，黑手那卡西。

### 四、網路資料

另類媒體發電機 2005/8/16 「音樂、生命、大樹下系列行動第一波」：

<http://www.bigsound.org/amg/weblog/001033.html>

另類媒體發電機 2005/9/12 「音樂、生命、大樹下 925 行動」：

<http://www.bigsound.org/amg/weblog/001082.html>

正義無敵演唱會活動網址：<http://spiritoftaiwan.com/index.php>



附錄

黑手專輯歌曲整理：1997-福氣個屁、2003-台灣牛大戰 WTO、2009-黑手參，  
共 31 首創作

專輯名稱	歌名	詞/曲創作者	演唱者（包含共同演唱者）
福氣個屁（1997）	福氣個屁	黑手團員集體創作/陳柏偉	陳柏偉、工會幹部
備註： 此張專輯，構成黑手成員的除了目前仍是團員的陳柏偉及楊友仁，還包括了：王醒之、莊妙慈、賴香伶、劉自強、顧玉玲...等來自各工會的幹部，以及社會運動組織成員，臨時性參與的組合。	團結鬥陣行	陳柏偉	陳柏偉
	勇敢的台灣工人	原曲：羅大佑之台灣進行曲，黑手團員加以改編	黑手團員
	為什麼	莫那能/胡德夫	莫那能（原住民詩人）
	鬥陣反民營化	黑手團員/東歐民謠	黑手團員
	憤怒的火燄	陳柏偉	陳柏偉
	勞動者戰歌	桃勤工會柯正隆、蔣金台譜中文詞/韓國運動歌曲	黑手團員
	我們都是一家人	台灣民謠	黑手團員
	工人鬥陣	陳柏偉	黑手團員
	勞工團結歌	改編自美國工運及社運歌曲	黑手團員
	國際歌	中文詞：瞿秋白/國際運動歌曲	黑手團員
台灣牛大戰 WTO（2003）	WTO 怨嘆喔	陳柏偉/改編台灣民謠-桃花過渡	陳柏偉
備註： 此張專輯黑手的編	台灣牛	楊明俊、黑手那卡西/黑手那卡西	陳柏偉

制已趨於固定化，除了加入了目前仍是團員的莊育麟、劉自強、王明惠，還包含了目前已離團的：楊明俊、鄭小塔、張智慧、李易霖。	深深愛著妳	劉自強、莊育麟、黑手那卡西	楊明俊
	思鄉	馬沙（已故原住民船員），中文詞-黑手那卡西	陳柏偉
	流浪台北的停車管理員	王明惠與黑手團員集體創作	陳柏偉、王明惠（台北市停管處勞工暨工會幹部、黑手團員）
	幸福	日日春協會與黑手那卡西集創/陳柏偉	春夫人合唱團（性工作者、日日春協會志工）
	長假	張智慧/楊友仁	楊友仁
	蝸牛戰歌	黑手那卡西集體創作/陳柏偉	陳柏偉，劉自強（桃勤員工暨工會幹部、黑手團員）
	伴隨一生的傷痕	工殤協會與黑手集創	陳柏偉、工殤家屬、工傷受害者
黑手參（2009）	回家	工殤協會詩詞工作坊與黑手那卡西集創	主唱：張榮隆（前工殤協會理事長） 合唱：黑手團員與工傷詩詞工作坊成員
備註： 這張專輯包含了黑手目前的主要成員：陳柏偉、楊友仁、莊育麟、劉自強、王明惠，以及長	司機的心情	張錫助	主唱：張錫助（北縣聯結車司機聯合會會員） 合唱：倉運聯幹部與黑手團員
	勞動者戰歌、韓國光州之歌	改編詞-桃勤工會柯正隆、蔣金台/原詞曲-韓國	主唱：劉自強、陳柏偉 合唱：黑手團員

<p>期提供爵士鼓臨時性支援的許重勝（陳柏偉之高中同學）。另外也明確列出了與他們進行音樂協作的團體以及演唱人的身分，並在專輯中簡介每個團體的訴求與演唱人的故事，使專輯的敘事更爲完整。</p>		光州之歌	
	老子搞音樂	王明惠與黑手團員集體創作	主唱：王明惠 合唱：黑手團員
	來自湄公河	台灣國際家庭協會老公班與黑手集體創作	台灣國際家庭協會老公班成員及其配偶共同演唱
	阿母的飯鍋	工殤協會詩詞工作坊與黑手那卡西集創	主唱：楊國楨（前工殤協會理事長） 合唱：黑手團員與工傷詩詞工作坊成員
	我從越南來	陳秋柳/黑手那卡西	陳秋柳（台灣國際家庭協會成員、越南籍配偶）
	我要休假	陳柏偉	台灣國際勞工協會成員（來自印尼、越南、菲律賓、泰國之外籍勞動者）
	土地公	王明惠與黑手那卡西集創	主唱：王明惠、楊友仁 合唱：黑手團員
	我要活下去	「人民火大集體創作小組」	主唱：蕭長展、鐘聖雄、陳柏偉 合唱：人民火大集創成員
	崖邊-紀念一代名妓 官秀琴	陳柏偉	主唱：陳柏偉 合唱：日日春協會成員