



後殖民之歌：台灣流行音樂的中國風

鐘傑聲¹

《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關係。本文以荷米·巴巴 (Homi Bhabha) 的後殖民論述為分析架構，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

¹作者鐘傑聲為南華大學傳播學研究所碩士。



壹、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弦律，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²，〈花田錯〉、〈在梅邊〉與〈蓋世英雄〉更為這股中國風現象增添話題。

² 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，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國大腿，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 1970 年代〈少年中國〉到 2000 年代〈青花瓷〉，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。



貳、後殖民語境下的中國風論述

50年代的反殖民論述，直到70年代才逐漸成為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）認為所謂後殖民主義（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），具備了強烈的抗拒性格。

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）為最終批判目標。法農發揮其心理分析專長，將西方以「個體發生學」為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）。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省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，也因此開啟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」。薩依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、行為、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，以輔助為名，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」為批判策略，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。

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。



一、荷米·巴巴的後殖民論述

(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。

巴巴以後結構理論對於意義不穩定的觀點為分析方法，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 (Bhabha, 1994)。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。

巴巴用混雜 (hybridity) 論述後殖民情境的文化狀態，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)。這彰顯殖民者主宰知識權威的鬆動，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)

「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，開啟了殖民威權的混雜與曖昧空間，轉化為反抗殖民霸權的工具。後殖民



語境中被殖民者對於殖民者的模仿，有時也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。

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，擬態成為雙向的發聲符號：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」的差異成為幾乎相同，但又不太一樣的時候，其間的辨證關係變的模糊矛盾，殖民神話也隨之產生動搖的空間。

（三）、第三空間（third space）

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）認為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，實踐於小說、音樂、電影、繪畫等文化產物之中（生安鋒，2005）。

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。



二、後殖民與中國風相關研究

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，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。

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，為此現象開啟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（邱誌勇、許夢芸，2003）。同時也可能是文化抗爭的場域，啟發本研究分析必需兼顧權力支配與反抗的共時性存在，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。



參、以歷史與論述建構中國風分析

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，進而產生的中國風論述。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。

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。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，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。

肆、流行音樂場域的中國風

本文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，也同時開啟中國風的濫觴，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，選取流行音樂相關學術著述曾探討之歌曲，或參考媒體報導與當代脈絡產生衝擊性、影響性之特殊社會意義的歌曲作分析。

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為以下三個時期。

一、中國殖民與本土雜音並存（1975~1985 年）

（一）、中國殖民與本土雜音並存的社會脈絡

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，政府推動中華民族主義的方式，充滿了威權與暴力。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，為了鞏固殖民政權，政府對語言的控制也深及流行音樂重要的傳播媒體。

利用各種傳播法規，將原本主流的閩南話、客家話視為次等的「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，並以逐年下降為目標，規訂國語歌唱節目播唱方言歌曲不得超過五分之一為原則（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。

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³，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「民歌」機會，取代流行音樂的地位。

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）。西洋流行音樂成為當時年輕人的最愛，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、貝斯、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，是為了抵制西方文化入侵的抗殖民運動。兩相交雜下，中國風歌曲成為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。

1. 殖民權威下的主體認同中國化

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

³1973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之意識形態的嚴格管制。



情操的歌曲，以〈鄉愁四韻〉為例

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

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。

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。

2. 西方霸權的殖民反抗

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。許多人開始反省，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，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〉。這個事件開啟「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。1979 年中美斷交與退出聯合國等外交受挫事件，成為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為當時最流行的歌曲⁴。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。

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主體意識，

⁴這首歌由侯德建填詞李建復演唱，成功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。



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〉。

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）；歌詞中「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，民歌文化回應了殖民權力的指示，卻也在其間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，使得台灣的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。中國風成為一種殖民擬態（*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，轉為被殖民者得以「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。

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，中國風成為一種擬態策略，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。



二、本土勢力崛起（1985~2000 年）

（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。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。

悄然萌芽的本土意識，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（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。

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。

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。

(二)、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。

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〈神鵬俠侶〉：「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 跨神鵬 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。

由李連杰主演，徐克執導的《黃飛鴻》，成為當時最賣作的武俠電影，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



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義，其文本中仍具有強烈的民族隱喻功用。

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，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。如 1993 年開播的《包青天》於，及其同名主題曲。

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。



三、本土意識深化與被殖民者的反撲（2000 年後）

（一）、本土意識深化與被殖民者反撲的社會脈絡

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。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。

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。

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。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%。2000 年後佈署在台灣國際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。

國際資本的深化讓台灣進入無法拒絕的全球化體系，流行音樂的產銷與企製不再是以台灣為單位，而是將銷售目標訂為全球華語市場。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？

然而，2000 年後被殖民者成功的政治反撲，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〉(信樂團，2002)在副歌的地方模仿國劇女旦唱著「人說百花地深處 住著老情人著繡花鞋 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」。此外還有周杰倫在〈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，也常被做為中國風的表現方式。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」；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ㄗ、ㄘ、ㄙ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。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？

殖民政治樹立的語言霸權是最先受到批判的焦點，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與諧擬。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，就成為反殖民霸權的手段。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。

2000 年後，反殖民勢力成功反擊，建立新的主流意識形態，中國風被視為



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正統語言的神聖意涵符號，中國意涵崇高性，漸漸瓦解，殖民文化的正統性也隨之消弱變異。

（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。包括林俊傑的〈曹操〉：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…。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，〈亂舞春秋〉與〈無雙〉。庾澄慶的〈三國〉則十分戲謔地以俏皮動感的Disco節奏唱著足智多謀的孔明，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。

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。⁵」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，以及西式馬甲戰袍、鐵鏈皮靴的SM女王造型、印度肚皮舞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，

⁵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



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

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／張君攻譯）。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，同時解構殖民文化裡「中國」符號的偉大意指，削弱「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。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〉為例歌詞描述：「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~」便是在思考西方文化和自身文化的衝突時寫下的，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，以國樂名曲〈將軍令〉為歌名，利用嘻哈音樂為基調，反省西方文化對台灣社會的影響，逐漸失去文化主體性的現象。

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 選用蓮子 黃藥子 苦豆子 川棟子 我要面子…」歌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，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。

嘻哈文化是美國黑人所創造的次文化，反映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，傳達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，對殖民權威的反諷。

伍、結論

本研究以荷米·巴巴的後殖民論述為分析架構，以中國風歌曲為主題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。解析殖民者如何利用中國風歌曲，強化其意識形態，但中國風亦為被殖民者所用，成為抵抗策略的一環，藉此描繪數十年來時空轉換與權力鬥爭的軌跡。

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(1975~1985年)和第三個時期(2000年後)，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。

中國風歌曲興起與全球華人音樂市場亦有文化經濟之關聯，2008年北京奧運時，王力宏的〈華人萬歲〉唱到：「大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…大家一起吶喊四個字是什麼 華人萬歲 華人萬歲」。女子團體SHE的〈中國話〉：「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」都企圖建構以中華民族主義為主題，訴諸以中國為首的華語市場而產生的中國風歌曲，串連全球華語流行音樂市場的經濟功能，揭示中國風歌曲在文化工業體系下，不可逆的生產策略。

我們必需反省的是台灣社會多重複雜的殖民關係，台灣政治上被殖民者對殖民者的成功反撲，即代表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，啟發我們該如何觸發研究者的理論敏感度，以揭示更多後殖民語境下，權力鬥爭與抗爭的幽微軌跡。



參考文獻

一、中文部分

- 生安鋒（2005）。《霍米巴巴》。台北：生智出版。
- 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。

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。

李建復(2006)。《龍的傳人》，滾石唱片。

伊能靜(2006)。《Princess A》，艾迴唱片。

林俊傑(2006)。《曹操》，海蝶音樂。

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。

施孝榮(2008)。《滾石新格民歌系列施孝榮》，滾石唱片。

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

〈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

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>



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

Chung Jye-Sheng

《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 explore 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~). 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.

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

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

