



抵抗與收編——從大眾文化屬性論台灣歌謠的論述實踐

張錫輝

南華大學文學系助理教授

摘要

台灣歌謠的論述實踐與大眾文化屬性，是不同的層次的。本文主張台灣歌謠的歷史，應從大眾文化的角度進行觀察；應該從文化意義，而非社會功能的角度進行理解。從大眾文化的屬性來看，「大眾」是一組變動的「效忠從屬」(allegiances)關係，「大眾」沒有固定的疆界，因此不能從固定的社會學範疇定義「大眾」，即此，作為大眾文化的台灣歌謠當中的「大眾」，與台灣歌謠論述中的「台灣人民」，並非同一個概念。本文藉由大眾文化的屬性檢討台灣歌謠的論述，其目的在於釐清台灣歌謠研究上的兩個重要問題。首先是台灣歌謠的詮釋方向的問題，本文主張從大眾文化的視角進行研究，取代以台灣主體為核心的詮釋模式。其次，關於查禁歌曲的問題，本文沿著大眾文化的視角，帶入「社會衛生學」的解釋模式，力圖指出查禁歌曲背後的光潔與汙穢代表的兩種權力的衝突。本文最終希望藉助這些研究，以奠定一個新的可能性，去重新面對台灣歌謠的研究。

關鍵字：大眾文化、台灣歌謠、社會衛生學、文化清潔運動



Resistance and Incorporation — A Study on Discourse Practice of Taiwanese Pop Songs from the Attribute of Popular Culture

Zhang Xi-Hui

Assistant Professor

Department of Literature, Nanhua University

Abstract

Discourse practice of Taiwanese pop songs and the attribute of popular culture are in different gradations. This essay advocates that observation into the history of Taiwanese pop songs should be conducted from the perspectives popular culture, while the comprehension of this history should be practiced from the perspectives of cultural meaning, instead of social function. From the perspectives of attribute of popular culture, “populace” is the variable allegiances as it has no fixed boundary. In such context, “populace” cannot be defined by the fixed scope of sociology, while the “populace” in popular culture of Taiwanese pop songs and “Taiwanese people” in discourse of Taiwanese pop songs may not share the same concept. This essay examines and reviews the discourse of Taiwanese pop songs through the attribute of popular culture, aiming to clarify the two important issues of the studies on Taiwanese pop songs. The first issue is the direction for interpretation of Taiwanese pop songs, as this essay advocates conducting studies from the perspectives of popular culture, replacing the interpretative model centered on Taiwanese subjectivity as the core. Secondly, with regard to the issue of banned songs, this essay introduces the interpretative model of “Social Health” following the perspectives of popular culture in an attempt to indicate the conflicts of two powers represented



by purity and filthiness behind the banned songs. Lastly, in this essay, the researchers want to establish one new possibility to face the research of Taiwanese ballads again through these studies.

Key Words: Popular Culture, Taiwanese Pop Songs, Social Health, Cultural Purity Movement.



一、前言——台灣歌謠的兩套論述

什麼是台灣歌謠？在當代研究台灣歌謠應關注的焦點何在？這樣的問題在 2009 年 10 月 12 日報紙一篇題為〈NCO 演奏台灣歌謠之美〉的新聞報導中，似乎可以找到釐清上述提問的答案。根據報導，「臺灣國家國樂團」將在 10 月 16 日舉行的音樂會中，於國家音樂廳演奏台灣歌謠，而台灣歌謠之所以應該登上國家音樂廳的舞台，舉行公開的演奏，其理由是：「經歷時間粹釀的台灣歌謠，已經成為台灣人民的共同記憶」。¹所謂的台灣歌謠是指台灣從日據時代開始，在社會上經由唱片、廣播、電視、電影等大眾傳播媒介加以散佈流行的台灣流行歌曲。²然而在這篇報導中，我們可以發現一個特殊的現象，即流行歌曲被賦予一個異常莊嚴神聖的面目，由國家國樂團在國家音樂廳予以演出。對此，只要考慮到其本身的大眾文化屬性，台灣歌謠所享受的特別待遇，立刻顯得特別突兀。

在資本主義發達的當代大眾社會中，流行歌曲基本上都屬於大眾文化的現象。按照約翰·費斯克(John Fisk)的理解，「大眾文化」是一種從屬於大眾的文化，亦是一種抵抗

¹ 參見〈NCO 演奏台灣歌謠之美〉，《自由時報》，2009 年 10 月 12 日，第 D8 版。本次音樂會的題目為：「NCO 百年同調—阮的音樂·恁的歌」，其廣告文案所顯示的自我說明為：「一首首在耳邊輕輕響起的旋律，他們的名字叫做臺灣老歌。讓臺灣國家國樂團的百年同調，帶你唱出心中最想念的旋律。」《自由時報》的論述是對該樂團廣告文案的重新表述。參見台灣國家國樂團網站：<http://192.192.14.59/index.asp>。

² 即此定義而論，本文所謂的「台灣歌謠」，主要指大眾媒介生產下的流行歌曲而言，並不包含「民謠」。



支配階級文化霸權的抵抗文化。這個說法將大眾文化觀注的焦點，鎖定在文化背後的社會階級差異，文化被視為一種活生生的創造性行爲，而非某些文本自身。³從這樣的觀點出發，費斯克認為：

文化是社會實踐的一種持續演進，因而它具有內在的政治性，它主要涉及各種形式的社會權力的分配及可能的再分配。⁴

費斯克的觀點指出了文化背後的權力因素，文化論述會不斷地複製自身的社會權力與階級。以此之故，作為抵抗社會上文化霸權的大眾文化，是由居於從屬地位或被剝奪了權力的人群所創造的文化。⁵這些在社會上居於從屬地位的人們，由於未掌握生產工具，因此大眾文化無法自行生產商品，但是大眾文化會對商品進行一種創造性的使用，對商品的符號意義加以創造性的解讀，以生產出符合自身利益的文化意義。⁶創造性的符號解讀，可說是對文化霸權的拒絕與抵制，這種抵制具有潛在的政治性。同時此一創造性解讀之興起，主要源於大眾對於他們的生活加以控制的欲望。但是在日常生活中，支配階級卻意欲藉由支配性意義的文化霸權，將大眾收編於這套文化意義之下，在此情形下，大眾文化的抵抗性，

³ 參見約翰·費斯克著，楊全強譯《解讀大眾文化》（南京：南京大學出版社，2001），頁1。費斯克認為：「文化就是生產關於和來自我們的社會經驗的意義的持續過程，並且這些意義需要為涉及到的人創造一種社會認同。」

⁴ 參見約翰·費斯克《解讀大眾文化》，頁2。

⁵ 同上注。

⁶ 參見約翰·費斯克著，王曉珏、宋偉杰譯《理解大眾文化》（北京：中央編譯出版社，2001），頁34。費斯克指出：「大眾文化的創造力與其說在於商品的生產，不如說在於對工業商品的生產性使用。大眾的藝術乃是『權且利用』（making do）的藝術。」



也意謂著宰制與反宰制的不斷衝突，因此，費斯克指出「一個文本要成為大眾文化，它必須同時包含宰制的力量，以及反駁那些宰制性力量的機會」。⁷對於大眾而言，大眾文化必須能夠獲得其認同，因此成為大眾文化之文本必然地包含大眾之利益，但這些文本的物質性部分卻非大眾所生產，而是由支配階級為了自身的利益予以產出。以此之故，費斯克指出：「工業社會的大眾文化，可謂矛盾透頂」⁸，其「矛盾」現象，展現於大眾文本中必然涵蘊的一種矛盾現象，即：被抵抗的對象必然出現在抵抗行為本身當中，是以大眾文化之文本每每出現宰制與抵抗的雙向運動。從這種雙向運動來觀察，若某一種支配階級生產的特定的文化商品，想要成為大眾文化的一部分，其本身必須創造出「抵抗式」或「規避式」用途或讀法的機會，而且這些機會必須獲得大眾的承認。⁹

從大眾文化的屬性看來，曾經作為流行歌曲而流傳於大街小巷的台灣歌謠，必然因為包含了大眾的利益，而獲得大眾之喜愛與認同，而其本身亦必然可供大眾據此創造出「抵抗式」或「規避式」用途或讀法。從獲得大眾之喜愛與認同這一點上說台灣歌謠「已經成為台灣人民的共同記憶」似乎無可厚非，然而仔細思考大眾文化的諸種屬性，所謂的「大眾」，事實上並非固定不變的群體。按照費斯克的理論，「大眾」沒有固定的疆界，因此不能從族群、宗教、性別等社會學範疇對「大眾」進行理解，「大眾」是一組變動的「效忠從屬」(allegiances)關係，大眾會根據當下的需要，重新調整

⁷ 參見約翰·費斯克《理解大眾文化》，頁 31。

⁸ 參見約翰·費斯克《理解大眾文化》，頁 28。

⁹ 參見約翰·費斯克《理解大眾文化》，頁 39。費斯克認為大眾文化的抵抗存在「抵抗式」或「規避式」兩種樣式。



自己的效忠從屬關係。因此所謂的「大眾」是一群變動不拘的「游牧式主體」(nomadic subjectivities)，費斯克將這種不斷調整自己認同，出入於各種認同之間的現象，稱為「大眾的層理」(formation)。¹⁰亦即，作為大眾文化的台灣歌謠底下的「大眾」，與台灣歌謠「已經成為台灣人民的共同記憶」中的「台灣人民」，並非同一個概念。¹¹前者所標誌的「大眾」並不能用「台灣人民」這樣的名號加以概括，「大眾」是流動性的，只在某特定時刻的實踐中聚合在一起，而「台灣人民」卻有固定的疆界，至少在「共同記憶」此一論述中所關懷的重點，正在於創建一個有固定疆界的共同體，而台灣歌謠正是作為此一共同體的共同記憶，成為凝塑此一共同體的重要中介。此處，我真正想要區分的是：作為流行歌曲的台灣歌謠在被聆聽與消費的當下，與後世對台灣歌謠所作出的任何論述，二者是不同層次的行為。前者主要是大眾文化的現象，後者卻涉及到如何經由一套論述(discourse)形構現實景觀的問題。大眾文化的研究認為對某一特定音樂的消

¹⁰ 參見約翰·費斯克《理解大眾文化》，頁 28-59。費斯克藉由 formation 一詞指稱「大眾」的構成方式，「大眾」具有流動性，是由不同的人藉由共同的認同匯聚而成的，因此「大眾」不是一群同質性、不變的群體，而是由各種認同匯聚而成的現象，這些不同層次的認同，構成一種層次紛雜並且呈現流動狀態的大眾現象。

¹¹ 「大眾」是工業社會下的產物，「大眾」與「民眾」是不一樣的概念。事實上，當前對台灣歌謠的論述背後有個極大的問題，在於他們將台灣歌謠看成民間文化(folk culture)因此屢屢從「社會共識」對台灣歌謠進行論述，這一學術傾向使他們忽略了大眾文化背後的社會衝突，以及大眾的效忠從屬關係會一再的改變，因而不斷的改變大眾文化的樣貌。另外，我們也必須小心費斯克的告誡：「把大眾看作民眾在工業社會的對等物，這一想法太容易被吸收到某種政治化的自由主義多元主義當中」。參見約翰·費斯克《理解大眾文化》，頁 200。



費，乃是一種存在方式，所聆聽的音樂是判斷他人與被他人判斷的一個符號，因此消費某一流行歌曲，可以被看成一種創想像社區的行為。¹²在消費流行音樂所建立的社區，按照費斯克的理論，是一個流動的「大眾的層理」，其成員是基於認同而匯聚成此一社區。同時，從其流動性言之，社區本身也非永久存在，它的存在只是基於共同認同某一特定音樂；後者卻想要藉其重新論述台灣歌謠的意義，來創建一個疆界固定的永久社區。

從歷史上來看，台灣歌謠所創建的社區應是流動的，在異時異地，同一文本所匯聚起來的社區並不一定相同。例如膾炙人口的〈望春風〉，從一開始，就是作為支配階級的商品，而其生產目的在於獲取最大利潤。〈望春風〉創作於日據時代 1933 年，由「古倫美亞唱片公司」生產銷售，創片公司老闆柏野正次郎之所以要投資製作台語流行歌，並且強調作品一定要有「台灣風味」，主要是基於市場考量，想要據此獲取最大利潤，並非對於台灣主體的鑄造有興趣。¹³雖然

¹² 參見約翰·斯道雷著，徐德林譯〈金犢上的邊鞍——美國流行音樂與流行音樂文化中的烏托邦時刻〉，《記憶與欲望的耦合——英國文化研究中的文化與權力》（廣西：廣西師範大學出版社，2007），頁 79。

¹³ 參見莊永明〈茶香、心曲、流行歌——鄧雨賢稻江歲月〉《台灣歌謠追想曲》（台北：前衛出版社，1995），頁 105。以及〈日據時代的台灣歌曲初探〉《台灣歌謠追想曲》，頁 27。莊永明如此寫道：「柏野正次郎一再鼓勵大家的創作務必要有『台灣味』，他一再強調如果發行東洋味的作品，那麼只要引進日本「演歌」就可以了，何勞苦心創作？我們大可不必去揣摩古倫美亞的日籍老闆是否憑藉著商業眼光來論斷市場需求，因為做此抉擇，對於台語流行歌壇播種的功勞，是無法磨滅的。」對於莊永明的說法，我不得不說，柏野正次郎基於商業眼光來論斷市場需求，恰好才是應該關



〈望春風〉此一文本是支配階級所生產出來的，但爲了獲得大眾的認同，一定得包含大眾的利益。〈望春風〉的填詞者李臨秋運用《西廂記》：「隔牆花影動，疑是玉人來」的意境，用台語填詞，編寫出區隔於日本演歌的「台灣風味」。¹⁴從歌曲的創作歷史看來，

〈望春風〉在當時主要是以情歌與具「台灣風味」的方式吸引大眾的認同。然而，這不是〈望春風〉所創建的唯一社區，1980年美麗島事件時，前立委邱垂貞上了宣傳車帶動群眾歌唱〈望春風〉、〈雨夜花〉等台灣歌謠，因而獲罪。¹⁵在民國六〇、七〇年代的街頭運動與政治集會中〈望春風〉之所以屢屢獲選爲帶動群眾的歌曲，除了它是人人上口的台語老歌外，亦在於〈望春風〉提供當時的抗議群眾一種類似於自身主體處境的隱喻，〈望春風〉裡面等待春風、戀情降臨的女性主體被隱喻成爲渴望獲得公平對待的台灣人，對命運幽怨與對未來的期待，被巧妙地嵌合入當下群眾的類似情境。民國六〇、七〇年代街頭運動現場所聚集的大眾「社區」，明顯地不同於日據時代歌曲流行的當下，甚至於當〈望春風〉被說成台灣人的「共同記憶」時，這個說法所召喚出來的「社區」，亦不同於往時。在我看來，在國家音樂廳演出的這場音樂會，如同社會上許多節慶與紀念日般，已經成爲一個公開的社會儀式，重點不是台灣歌謠「已經」成爲台灣人民的共同記憶，而是透

注之焦點，因為這一點剛好可以將我們的眼光對準台灣歌謠的大眾文化屬性。

¹⁴ 參見莊永明〈日據時代的台灣歌曲初探〉《台灣歌謠追想曲》，頁28。

¹⁵ 參見〈邱垂貞否認喊衝打，吳振明堅稱遭刑求〉，《聯合報》，1980年5月25日，第3版。2003年時任立法委員的邱垂貞回首那一段記憶時說：「我那時候唱望春風，就說鼓動暴動，就把我抓去關，那時候所有媒體從早到晚都在修理我們，走在路上都怕被石頭打死。」參見TVBS新聞〈回首黑牢，美麗島受難立委感慨多〉，2003年2月27日，http://www.tvbs.com.tw/news/news_list.asp?no=keri20030227181015。



過這場儀式「加強」並「製造」台灣人民的「社會共識」。這場音樂會的社會意義，正在於在某一神聖而崇高場所舉行公開儀式，促使社會大眾經由此一公開儀式之參與，凝塑共同體的共同經驗。因此這場音樂會反映的情況，不是「現在」的事實，而是「進行式」的具動態地歷程性經驗，它反映台灣歌謠正在被「經典化」的歷程。「經典化」是爲了賦予台灣歌謠神聖性與合法性，國家音樂廳成爲顯示台灣歌謠神聖性的場域。台灣歌謠的經典化是人爲的，而非其本然的事實。台灣歌謠被經典化，並非從其仍然作爲流行歌曲傳播的時代就是如此。實際上，台灣歌謠登上國家音樂廳的過程也非一帆風順。最早在國家音樂廳舉辦台灣歌謠音樂會者，應該可以追溯到 1991 年 12 月 17 日，一個名叫「和成文教基金會」的組織，舉辦的「吾鄉吾土——台灣民謠交響詩」音樂會。剛開始，「和成文教基金會」曾邀請「台北愛樂管絃樂團」來演出，但是遭到「台北愛樂管絃樂團」以台灣歌謠不夠格爲由峻拒。¹⁶從「不夠格」到「已經成爲台灣人民的共同記憶」這中間的變化，究竟對我們彰顯何等意義？

從「台北愛樂管絃樂團」以台灣歌謠不夠格登上國家音樂廳，到「臺灣國家國樂團」在國家音樂廳演奏台灣歌謠，並且宣稱台灣歌謠已是台灣人之共同記憶，關於台灣歌謠自身的論述發生了絕大的轉變。「台北愛樂管絃樂團」的反應，顯示了在他們的認知當中，台灣歌謠所擁有的是另一套論述，這套論述貶抑了台灣歌謠的地位，並以其爲不登大雅之

¹⁶ 參見〈本土歌謠進廟堂，和成欣業感觸多〉《新台灣新聞》，2001 年 12 月 26 日，第 300 期。其中說道：「五、六年前，我們也曾經接觸台北愛樂，希望能在國家音樂廳的舞台上演奏台灣本土的歌謠……，但當時他們不理我，認爲台灣民謠不夠格上國家殿堂。」



堂的音樂，這種劃分方式，似乎區分出兩種不同的美學標準，國家音樂廳被視為展演合乎美學標準的場所，而台灣歌謠似乎被劃到了標準之外。然而，「台北愛樂管絃樂團」的觀念似乎也在改變中，到了2001年12月份時，「台北愛樂管絃樂團」與「和成文教基金會」共同在國家音樂廳舉辦了「吾鄉吾土---台灣民謠交響詩」音樂會。這樣的轉變是如何造成的？我們可以很明顯看到的是，九〇年代這十年間，關於台灣歌謠的論述有一種本質性的質變。在這之前，台灣歌謠在美學上是被貶抑的，並且以不登大雅之堂的面目為世人所認知；在這之後，台灣歌謠被認同是可以在國家音樂廳登場的音樂，究竟是怎樣的原因造成這樣的改變呢？

追溯台灣歌謠在歷史上的軌跡，我們發現在戒嚴時期，許多台灣歌謠被政府查禁，或者勒令修改歌詞，¹⁷並且在這一段時期台灣歌謠盛極而衰。對這些現象，學界目前最常見的解釋或者大抵皆以為是政府的打壓所致。追索官方對台灣歌謠的看法，可以發現台灣歌謠一度曾經被視為「頹喪淫腐」，此點可以透過1961年6月16日在台灣警備總司令部舉行的一個名為「國語歌曲整理審查專案小組第五次會議」的會議紀錄中看出，¹⁸從檔案公文看來，這次會議的主要議題之一是：「查禁歌曲發佈後，各方反應之檢討」。這場會議名稱雖然打上「國語歌曲」，實則擴及到所有的流行歌曲，其中有一項輿情反映如此說道：「台語歌曲哀怨，悲慟以及

¹⁷ 最有名的案例是創作於1948年的歌曲〈補破網〉，原作者李臨秋填了兩闕歌詞，這兩闕歌詞描寫台灣戰後民生凋敝的艱困情況，在播出後，卻被政府強行要求譜上第三闕作樂觀、進取狀的歌詞。

¹⁸ 參見教育部公文檔案，1961年6月10日「台灣警備總司令部開會通知單」，(50)倡偵字第299號公文。



頹喪淫腐的哭調，殊足影響人們的情緒，也應查禁。」¹⁹這種看法絕非孤例，而是相當程度地符應哪個時代官方將台語流行歌曲視作「頹喪淫腐」的觀點，因此在戒嚴時期，許多台語歌曲被官方認定詞曲鄙俗，嚴重影響民心士氣，而被查禁。²⁰眼前的重點是，我們應如何看待從「頹喪淫腐」到「台灣人民的共同記憶」的轉換？這樣的轉換是否揭示出研究台灣歌謠的文化意義？

二、意義的挪用與重新敘事

從「頹喪淫腐」到「台灣人民的共同記憶」的論述轉換(transformation)，²¹其重點已不在於「台灣歌謠已經成為台灣人民的共同記憶」此一論述是否符合客觀真實的情況，而是此一論述本身的論述實踐(discursive practice)，以及論述背後權力的交替與衝突，才是值得我們觀察的重點。在此，我同意傅柯的看法---所有物質性的社會實踐或者客體，雖客觀存在於語言之外，但必須透過語言而「得以被看見」(brought into view)，亦即是論述形構了事件，以及關於該事件的知識。同理，關於論述與主體的關係，我們不應該如同常識經驗所設想的一

¹⁹ 事實上這次公布的查禁名單中，有少數的台語歌，如〈港邊送別〉等。警備總部從報紙收集的輿情未曾注意台語歌亦在查禁之列。

²⁰ 當時查禁的理由中，許多歌曲是以：「詞曲頹廢消沉，影響民心士氣」為由查禁的，相關事例可參見教育部社教司公文檔案，文號：台(63)字第17036號、台(63)字第29022號、台(63)字第34489號、台(64)字第3794號、台(64)社14289號。

²¹ 我將從「鄙俗的」到「台灣人民的共同記憶」兩套論述的更替，看成論述的「轉換」，二者之間不具有連續性的變化(chang)。這種使用「轉換」代替「變化」來分析論述的更替的觀點，可參考傅柯著，謝強、馬樂譯《知識考古學》(北京：新華書店，2007)，頁183-197。



樣，將二者的關係看成由主體支配一套論述，而是應該將二者的關係看成：不是主體支配論述，而是論述生成主體，是論述決定了參與論述實踐的我們是什麼。²²就「論述生成主體」的關係言之，傅柯提出著名的知識／權力的說法，此處提及的「權力」，不是傳統以君主統治模式作為觀察角度，將權力想像成法律、警察、監獄、軍隊等國家機器來實施野蠻鎮壓，以壓服或消滅異議者為目的的權力，而是採用傅柯對權力的定義方式，即將權力視為一種生成性的，足以生成主體的「規訓權力」(disciplinary power)，這種權力的目標不像傳統君主統治權力以消滅異議份子的生命為目標，「規訓權力」的目的是造就馴服而有用的生命。²³因此就知識論述的立場來看，知識／權力意謂著：每個個體生命在自以為追求知識真理的過程中，順便完成了自身的主體化。

從「規訓權力」的角度，關注台灣歌謠的論述實踐，我們會發現「台灣歌謠已經成為台灣人民的共同記憶」的論述背後關聯著「台灣主體」的存在。同理，一些與「共同記憶」的論述方向相同的知識論述，也都是站在「台灣主體」的位置進行陳述與觀看的。例如李筱峰在其〈時代心聲-----戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治和社會〉一文的論述中，從「社會意涵」的角度討論二次大戰戰後二十年(約 50、60 年代)台灣流行歌曲所反映的庶民生活的動態、社會的變遷，及

²² 參見克里斯·巴克爾(Chris Barker)著，羅世宏譯《文化研究----理論與實踐》(台北：五南書局，2004)，頁 98。

²³ 參見傅柯著，劉北成譯《規訓與懲罰》(台北：桂冠，1992)，頁 137。傅柯認為規訓權力：「其目標不是增加人體的技能，也不是強化對人體的征服，而是要建立一種關係，要通過這種機制本身來使人體在變的更有用時也變得更順從，或者因更順從而變得更有用。」



政治的特質。²⁴從其問題意識當中，李筱峰已經預設地將台灣歌謠視為反映台灣人社會、政治變遷之與料，由於必欲建立台灣歌謠與台灣社會的對等關係，所以從一開始，李筱峰的詮釋就受制於這一方向，變得非常被動，而必須將台灣歌謠的意涵對照於當代的社會、政治關係。因此，在解釋〈補破網〉時，李筱峰先陳述了二二八事件發生後的台灣社會集體的壓抑氣氛，然後再將〈補破網〉的歌詞對照於時代氛圍，如此一來對〈補破網〉這首歌的詮釋便只能朝向歌曲可能扮演的社會功能：「安慰台灣人的心靈」來進行解釋。這種詮釋方向的限制迫使李筱峰在面對〈補破網〉所存在的其它可能意涵時，只能特意地往這個詮釋方向來看待〈補破網〉的意涵，而排除跟他詮釋出的四〇年代台灣社會集體氛圍不相干的詮釋。其實李筱峰十分清楚〈補破網〉本為一首情歌，然而在詮釋上，他卻捨棄情歌的解釋，將〈補破網〉的歌詞往其特定的詮釋方向帶，在論文中他說：

雖然作詞者李臨秋表示此歌原意倒不是爲了民間疾苦，也不是爲了漁村生活，而是「因爲光復不久，女朋友在七夕之夜和他鬧翻了，他就寫這首詞，表示希望彌補這個破碎的愛的希望。」儘管如此，聽者與唱者並不盡然要與原作者感同身受，而自可自我設想、自我引申與投射。即使不是漁民、即使並非失戀者，在當時陰暗的環境中，此歌仍有療傷慰藉的作用。歌詞中「魚網」的鶴佬語(俗稱台語)讀音，與「希望」同音，「今日若將這來放，是永遠無魚網」，表示如

²⁴ 參見李筱峰〈時代心聲～戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治和社會〉，《台灣的文學與歷史學術會議論文》(台北：世新大學，1997)，頁1--28。



今若將這僅存的一點東西放棄，則必永無希望了。這是在無奈中的自我鼓勵。²⁵

表面上看來，這段話並非沒有道理，聆聽一首歌時，「聽者與唱者並不盡然要與原作者感同身受，而自可自我設想、自我引申與投射」，從大眾文化的道理來看，這樣的說明也是十分正確的。然而李筱峰的說明只是想將結論導向於有利於他的論述的方向，而非與大眾文化的思考同一路數。亦即，他並不是想將文本的意義導向於讀者的實踐，而是想要確認台灣歌謠反映時代的心聲，而他所謂的「反映」，則是過於機械化的將「歌詞」與「時代環境」視為一種對應關係。這樣的詮釋策略在他的論文中構成一個主要軸線，沿著這樣的軸線，他所詮釋的許多台灣歌謠都出現了相類似的問題。又如另一首知名的歌曲〈望你早歸〉，他便如此解釋：

從二二八事件之後，到整個 50 年代，台灣歌謠充斥著哀怨落寞的失意情歌，與日治時代的台灣歌謠多為憂怨之音相類似。究其原因，和政治社會的大環境不無關係。表面上看，雖然這些歌曲所描寫的，是男女睽違分離、難耐思念的哀怨情歌，（如前引〈望你早歸〉的歌詞，即是此類歌曲的典型代表）但是，如果設想歌詞中的女主角所懷念的對象，正是因二二八事件或是白色恐怖政治下受難未歸（或一去不返）的愛人，則這樣的歌詞是極寫實而逼真的。二二八事件之後，到

²⁵參見李筱峰〈時代心聲～戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治和社會〉，頁 8。



整個 50 年代，不正是多少家破人亡、妻離子散的時代嗎？²⁶

李筱峰對〈望你早歸〉的解釋與流行的解釋稍有出入，流行的解釋也是從流行歌曲反映時代心聲這個立場出發進行詮釋，不過他們聯繫上的時代背景不是二二八事件與白色恐怖，而是流落海外未歸的台籍日本兵。²⁷其實〈望你早歸〉這首歌不管是懷念去異鄉打拼的情人，或二二八事件與白色恐怖的受難者，或是流落海外未歸的台籍日本兵，我們都可以觀察到一種基本現象，即歌詞的解釋可以不侷限於作者的創作意圖，或侷限於單一的解讀。然而最爲可惜的是李筱峰以及流行的解釋未能將台灣歌謠的詮釋建立在這一理解基礎上，因而導致自身邏輯的矛盾。這個矛盾在於，假使歌詞本身的創作意圖爲情歌，我們卻可根據聽者的可能認同方向承認歌詞也可以有另外的詮釋，這一詮釋原則自身的合法性，便必須建立在同意文本的詮釋方向是多元的，聽者的認同是流動的這一條件上。但是李筱峰跟許多台灣歌謠的詮釋者一樣，將論述的焦點集矢於台灣歌謠唱出了台灣人的共同心

²⁶ 參見李筱峰〈時代心聲～戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治和社會〉，頁 10。

²⁷ 以下的說明是流行解釋的代表：「日本政府在二次世界大戰後期陷入苦戰，大量徵召台灣子弟到南洋群島、中國大陸充當軍伕。戰爭結束後，許多日軍被遣返日本，但卻有許多流落他鄉的『台籍日本兵』未能返回台灣與家人團聚，故鄉的親人引領翹盼，望穿秋水，這種等待盼望的心境在 1948 年那卡諾作詞、楊三郎作曲的〈望你早歸〉中表露無疑。」參見陳郁秀《音樂台灣》(台北：時報文化，1996)，頁 79。或參見莊永明〈戰後的四大名曲〉《台灣歌謠追想曲》，頁 160。



聲，是「我們的歌」，此一以台灣主體觀物的角度，²⁸因而又讓台灣歌謠的詮釋落入到一種統一性的一元標準來。事實上，台灣歌謠的可貴正在於它的多元性，而非一元性上面。從大眾文化的角度來看，大眾文化的抵抗性就是存在於它對大眾文本的解讀不限於惟一一種讀法。這種意義的解讀必須將大眾文本視為是符號學的而非社會學的意義。

李筱峰的首要問題就在於他想從固定的社會範疇---族群，來分析台灣歌謠的意義，因此他一開始就從社會功能的角度對台灣歌謠進行論述。大眾文化的多元性主要來自於對大眾文本能指的「意義挪用」，對這些文本的意義進行「撕裂」或「變形」，²⁹從而使大眾得以在解讀文本時，得以避免被生產文本背後的社會主流文化「收編」(incorporation)，並且能夠將文本「外置」(excorporation)，創造自己的文化認同空間。³⁰

他的第二個錯誤就在於，使用社會學的觀察角度，將文本所蘊含的抵抗性，綁縛在文本的本質上，對文本作一種本質性的解釋。事實上，大眾文本的多元性，重點在於讀者的讀法，而非文本的本質為何，同時在解讀時要避免作本質化(essentializing)意義的解釋，並且避免將意義剝離產生它們的特定文化與歷史時刻。所以，費斯克主張：

²⁸ 莊永明下述的說法清楚地表現了此一意圖，他說：「『咱的台灣，咱的歌』；鄉土是我們的；台灣歌謠，古早時代唱、上一代唱、這一代唱、下一代也必將傳唱。」參見莊永明〈台灣歌謠追想曲〉《台灣歌謠追想曲》，頁63。

²⁹ 參見約翰·費斯克《理解大眾文化》，頁22。

³⁰ 參見約翰·費斯克《理解大眾文化》，頁22、23。



一種解讀，就好像一個文本，不可能自然而然在本質上就是抵抗式的或因循守舊式的：是那些身處社會情境中的讀者的用法，決定著他的政治涵義。³¹

大眾在其特定的文化與歷史時刻根據其需要創造性的解釋大眾文本，這一直是大眾文化的核心重點。大眾文化的抵抗性，正在於透過意義的挪用，拒絕支配文化的收編，在此，拒絕就是抵抗。〈補破網〉、〈望你早歸〉都是生產出來的文化商品，這些文化商品要成為大眾文化的一部份，必須像我在第一章所說明的那樣：「想要成為大眾文化的一部分，其本身必須創造出『抵抗式』或『規避式』用途或讀法的機會，而且這些機會必須獲得承認」，大眾自會在日常生活的脈絡中對大眾文本進行解讀。法國的大眾文化研究者德塞督(De Certeau)對大眾文化這種挪用文本意義的藝術，使用一種很傳神的隱喻——游擊隊，他將大眾文化看成游擊隊對正規軍的挑戰，游擊隊可以在支配文化建立的物質性場所上，創造出自己的空間，因此他說：「這種藝術會在『他們』的場所內部，憑藉他們的場所，建構『我們』的空間，並用他們的語言，言傳我們的意義。」³²就此而言，〈補破網〉、〈望你早歸〉可以被當時人進行一種非情歌的解讀，自是無庸置疑者，大眾會在〈補破網〉、〈望你早歸〉這些場所上，建立自己的意義解讀。

不過此處的大眾，不是一種社會範疇，而是一種「具體的實踐」，一種在特定時刻，在文化商品建造的場所中，建造自己的空間、自己的文化的具體實踐，因此我們無法將大

³¹ 參見約翰·費斯克《理解大眾文化》，頁 55。

³² 參見約翰·費斯克《理解大眾文化》，頁 44。



眾文化定性在它的文本及其讀者身上。³³就此而言，大眾文化研究者扮演的角色，並非是去揭示文本潛藏的真正意義，也不是去考察過去時刻大眾所作出的種種解讀，大眾文化研究的真正目的在於「追溯權力在社會形成過程中的作用」。³⁴

李筱峰以及其他強調「共同記憶」論述的第三個問題，就在於將不同時刻因具體實踐而擁有共同認同的大眾，想像成一個固定的群體，忽略了大眾的流動性特徵。如他在論文中，爲了進一步強調台灣歌謠反映時代心聲的解釋策略無誤，他舉出下面的例子：

甚至到了 1980 年，美麗島事件之後，周清玉因其夫婿姚嘉文被羅織繫獄，代夫出征競選台北市的國大代表時，即以〈望你早歸〉作爲競選的宣傳歌，在萬人空巷的政見會場上，這首歌賺了不少民眾的眼淚，周清玉也以最高票當選。足見 1948 年發表的〈望你早歸〉，到了 80 年仍具有政治意義與作用。³⁵

事實上，將四、五〇年代〈望你早歸〉的聽者，與八〇年代的聽眾合併爲同一群體，基本上是建立在想像上，此一共同體是基於想像而成立地。對此，運用我在第一章提出的流行歌曲聽眾基於符號認同建立想像的「社區」這一理論，即可看出。不論是二二八受難者或台籍日本兵，其受苦的經驗，與八〇年代美麗島事件受難者都是不相同的經驗，勉強要將之想像成同一群人，在建構同一「社區」，基本上是出自於

³³ 參見約翰·費斯克《理解大眾文化》，頁 56。費斯克認為：「大眾文化見諸其具體的實踐，而非見諸他的文本及其讀者。」

³⁴ 相關見解參見約翰·費斯克《理解大眾文化》，頁 55。

³⁵ 參見李筱峰〈時代心聲～戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治和社會〉，頁 13。



一種對受難的台灣主體的想像與論述。也就是說，這套關於台灣歌謠的知識論述的最主要意義，其實不是在為歷史撥亂反正，而是在這套知識論述中生成了台灣主體。³⁶

其實，讓台灣歌謠回歸到大眾文化的視角之下，拿掉這一套論述中過度熱心於建構台灣主體所作的陳述，我們反倒看到台灣歌謠真正的活力。作為台灣社會存在的大眾文化，台灣歌謠讓大眾在其日常生活的特定時刻與自我的生活相關聯，重而產製出自己的解讀方式。這種多元的意義解讀，突破了戒嚴時期官方統一社會言論的意欲。官方想要控制大眾文化的多元性，表現在當時許多台灣歌謠以：「詞曲頹廢消沉，影響民心士氣」為由被查禁的案例中。當時官方的政策其實是想以一種一元的景觀，遮蔽社會現實的各種面向。最足以說明這套政策的例子，莫過於台語歌曲〈無頭路〉被查禁的過程。〈無頭路〉這首歌是勝利唱片行於 1965 年發行，由李文龍、呂敏郎主唱的一首台語流行歌，其歌詞大略在陳述失業的痛苦：「無頭路無頭路，搜來搜去無頭路，南平行來到北平，也是無頭路」。³⁷ 1965 年 2 月 16 日中午十二時四十分，中廣嘉義台一個台灣流行歌曲節目中播出這首歌，被警務處監聽節目的人員舉報，最後呈送當時負責查禁歌曲的主管機關「教育部社教司」，以下列理由予以查禁：

³⁶ 台灣歌謠等同於台灣人民共同記憶的知識論述，其背後關懷的是台灣主體的建立，可以參見李敏勇為莊永明《台灣歌謠追想曲》所作的序言中，他說：「在台灣正著力於自我歷史的追尋時，歌謠裡的歷史探求因而成為不可缺少的課題」。參見莊永明《台灣歌謠追想曲》，頁 3。

³⁷ 參見教育部公文檔案，台灣警備總司令部致教育部函，(54)訓喚 2423 號公文。記錄這首歌的承辦人顯然不懂台語，所記錄歌詞有些語焉不詳。「搜來搜去」疑為台語的「遊來遊去」，「南平」「北平」疑為台語「南邊」「北邊」之訛。



查本省農業工業發達，社會繁榮，稍知自愛而肯自食其力者，不難謀求生活，該「無頭路（失業）」一曲，歌詞荒謬，謠言惑眾，顯係有意妨害社會安寧與秩序……。³⁸

對於「教育部社教司」的查禁理由，我們不應只停留於譏諷其理由之荒謬與掩耳盜鈴，而是必須注意官方論述力圖管制日常論述的修辭策略，使之歸於一元的努力。〈無頭路〉真正被查禁的理由，不在於其「歌詞荒謬」，而是其陳述所及的景觀，根本不符合官方論述所再現的台灣社會景觀，就官方論述形構所呈現的台灣社會景觀，基本上是「農業工業發達，社會繁榮」的太平盛世。在現代社會，失業是一個常見的社會問題，〈無頭路〉之所以不宜也不能存在，不單純是它碰觸了失業的問題，主要的理由在於它的歌詞陳述了一個灰暗、痛苦而失敗的主體經驗，而這一經驗基本違背了當時官方的論述實踐。

就〈無頭路〉被查禁的例子看來，戒嚴時期官方統一社會言論的政策，在流行歌曲這一領域身上，似乎以傳統的禁制權力為主，主要目的在於消滅異己的主體。這樣的觀點基本上受到了一些從台灣主體的視角重新論述台灣歌謠的學者所歡迎，³⁹於是查禁台灣歌謠，被看成是國家權力對於台灣人的壓抑。在注意到知識／權力的生成性之後，此處的問題

³⁸ 參見教育部社教司檔案，台(54)社字第 5028 號公文

³⁹ 這些觀點可參見以下諸書：杜文靖《大家來唱台灣歌》（台北：台北縣立文化中心，1993）。杜文靖「台灣歌謠歌詞呈顯的台灣意識」，世新大學社會發展研究所碩士論文，2000年。楊克隆「台語流行歌曲研究」，台灣師範大學國文研究所碩士論文，1998年。陳慧玲〈禁



便在於，查禁台灣歌謠除了被視為壓抑台灣主體外，是否具有某種生成權力的可能性？

三、清潔、查禁中的收編與反抗

1961年「國語歌曲整理審查專案小組第五次會議」召開時，討論了各家報紙呈現的輿情反應，其中提到6月3日的自立晚報對於政府查禁歌曲持異議，其理由在於：「禁唱黃色歌曲沒有定律，使歌廳要關門」。⁴⁰從這份會議紀錄中可以看到當時對查禁歌曲所做的分類命名——「黃色歌曲」。就當時的定義來看，「黃色歌曲」這個名目不能望文生義解讀，它不是專指淫靡的歌曲，而是包括了所有的禁歌，例如〈保衛馬德里〉這類跟共產運動有關的歌曲。用「黃色」來概括所有必須查禁的歌曲，這個奇怪的分類是怎樣產生的？是否具有某種文化意義？由於「黃色歌曲」是用來歸類被查禁的歌曲的，因此徹底理解「黃色歌曲」的文化意義，變成為理解「查禁」的重要前提。事實上，這個專有名稱並非在1961年才被提出來，「黃色歌曲」的命名源於更早之前的「文化清潔運動」。「文化清潔運動」雖然是戒嚴時期國民黨涉及所有文化部門的基本政策，然而由於在戒嚴時期「文化清潔運動」的主要關懷放在文學這個領域上面，以此下文會先從文學領域裡面的「文化清潔運動」開始探討。

「文化清潔運動」發生在1954年，該年7月26日時任文藝協會常務理事的作家陳紀滢，以「某文化人士」的名義

錮的時期——台灣查禁歌曲之文化霸權論述》，《中華傳播學會2002年年會論文》，頁1-29。

⁴⁰ 參見教育部公文檔案，1961年6月10日「台灣警備總司令部開會通知單」，(50)倡偵字第299號公文。



在中央日報發表文章呼召各界人士展開「文化消毒」運動，共同致力消除「赤色、黃色、黑色」等三害。事實上，這是戒嚴時期國民黨控制輿論常用的手法，在杜撰的身分掩護下，在報章發表文章製造風向球，隨即發動組織性的運動。果然在「某文化人士」的呼籲下，八月份在文藝協會的組織推動下，有一百五十五社團，五百餘名文化界人士共同連署〈自由中國各界為推行文化清潔運動厲行除三害運動宣言〉，正式發動「文化清潔運動」。⁴¹

「文化清潔運動」發動於是年，絕非意外事件，實際上，這場運動是為呼應蔣中正在1953年9月發表的《民生主義育樂兩篇補述》，在書中，蔣中正主張以高尚的藝術來教化百姓，使民眾擁有健全的心理。這種觀念本是古代中國儒教意識形態之翻版，本不足為奇。比較奇特的是，蔣中正將雅俗對立的藝術觀做了奇怪的闡述，他除了將商業化的文本劃歸到庸俗的位置以外，更將中共與通俗的藝術聯繫在一起，他指出：

匪共乘了這一空隙，對文藝運動下了很大的工夫，把階級的鬥爭的思想和感情，藉文學戲劇，灌輸到國民的心裡。於是一般國民不是受黃色的害，辨是中赤色的毒。我們國民革命為建國而奮鬥已六十年，靜聽任這兩種毒素來殘害我國民的心理健康，實在感覺到萬分的慚愧。⁴²

⁴¹ 這場運動的相關研究可參見鄭明嫻〈台灣當代文藝政策的發展、影響與檢討〉《當代台灣政治文學論》(台北：時報文化，1994)，頁30-33。

⁴² 蔣中正《民生主義育樂兩篇補述》(台北：三民書局，1994)，頁52。



共產黨的思想在蔣中正的文章中，被隱喻成毒害國民身體的病毒。其次，共產黨的毒害除了赤色思想外，蔣中正復將之關聯於「黃色的害」，因此共產黨之為惡，已不只於意識形態的偏差，更是一種自甘墮落的道德性的過犯。在蔣中正的原文中，為何「黃色的害」與「赤色的毒」共同成為共產黨之惡，蔣氏並未進一步闡發。

作為國民黨的文化政策，「文化清潔運動」在官方一片鋪天蓋地的宣傳下，在官方控制的各個場所取得了論述支配權。但這並不意味著，「文化清潔運動」在當代已經取得成功，實際上，「文化清潔運動」一經推出，文化界人士除了在檯面上做做樣子配合一下外，私底下頗多疑慮，甚至努力與之劃清界限。⁴³對於國家在諸如「文化清潔運動」這種意圖奪取社會文化霸權的運動中所扮演的角色，我們必須小心以對，不應動輒將國家的角色放大，從而限制了自己的視角，變成一味地從統治者的禁制權力看問題，以為國家力能「收編」被支配群體的任一種對抗式語言，並弭平被支配者的對抗本身。⁴⁴我們應該注意到的是，在宰制與被宰制間，權力對抗一直在進行著。

在現代民族國家裡，國家意識形態對於文化部門的滲透，一直是一個學術研究上的重點，在此，文化生產成為複製自身權力結構的手段，透過文化建構的調控行為，讓大眾心悅誠服的接受支配者統治的合法性，是建立現代民族國家的重要工作；但是，不可忽略的是，相應而來抵抗國家意識型態對文化滲透的力量，也一直存在著，支配者與抵抗者的

⁴³ 參見王鼎鈞〈霓虹燈下的讀者（中）〉《聯合報》，2008年5月5日。

⁴⁴ 參見約翰·費斯克《理解大眾文化》，頁23、24。



權力鬥爭，是現代文化的一個基本特徵。本文將文化看成一種實踐，有利於我們觀察「文化」的建構中，各種權力鬥爭的蹤跡。於此，我們應注意的是，不應僅從禁制的觀點，放大國家的意志與權力在當代文化、社會中所展示的力量-----國家機器並非無所不能，亦非無所不在。我同意學者 Swingwood 所說的：「文化霸權的取得過程從來就不是密不通風的，更非一了百了」⁴⁵，在現代民族國家，文化霸權的取得，更多時候得依靠民眾之共識與同意，而不是武力。

在文藝界一些作家的消極抵抗下，「文化清潔運動」在宣傳過後，慢慢無疾而終。一直在幕後作為「文化清潔運動」推手的張道藩，經此一役反而暴露出它對文壇的影響力的不足，1955年中華文藝獎金委員會停辦，張道藩被打入冷宮。⁴⁶表面上「文化清潔運動」的推行無疾而終，然而我們是否應該將之理解成五〇年代官方文藝政策的一次退敗？在台灣文化的發展史上，這場運動的力量是否就此消散，不再有任何影響？上述種種問題的提出，其實都必須先行試著釐清「文化清潔運動」在現代思想史上的意義為何？

我們已經知道，「文化清潔運動」的出現，近因是為了呼應蔣中正發表的《民生主義育樂兩篇補述》的論點，由此觀之，整場運動似乎只是：「那年代蔣總統說話一句抵八千句」、「旨在貫徹總統的意志」，⁴⁷是一場官僚系統逢迎上意搞出來的宣傳活動，然而這樣的觀點恐怕無視於國民黨政

⁴⁵ 參見阿蘭·斯威伍德(Alan Swingewood)著，馮建三譯《大眾文化的神話》(北京：三聯書店，2003)，頁5。

⁴⁶ 參見伊雪曼《中國新文學史論》，(台北：中央文物供應社，1983)頁238、397。

⁴⁷ 參見王鼎鈞〈霓虹燈下的讀者(中)〉《聯合報》，2008年5月5日。



府長期想要在文化界建立文化霸權的事實。從國民黨政府建立文化霸權的歷史看來，「文化清潔運動」並非偶然之舉，而「文化清潔運動」在宣傳期結束後，也並未因此就在文化界失去其影響力，1961年用「黃色歌曲」的名目概括所有的查禁歌曲，反映了「文化清潔運動」已取得了一定程度的論述支配權。

在目前的台灣史解釋中，「文化清潔運動」並未受到充分的理解，主要原因是他們大都將「文化清潔運動」孤立視之，將之看作一場在特定時空背景的特殊政策，因而將思考的重心放在「文化清潔運動」發揮的政治作用上，沒有注意到這場動所關涉到的現代性背景及其文化意義。在這種背景下，現有的台灣史書寫，大都將「文化清潔運動」放入五〇年代國民黨當局的文藝政策與文壇的互動來理解，沒能注意到這場運動所聯繫上的思想背景，是從新生活運動以來，國民黨政府由論述實踐來鑄造主體的意欲。以故，在現有的書寫策略下，「文化清潔運動」顯然被視為國民黨一連串打擊異議的文化整肅運動，這種意見可見於鄭明嫻的論文中：

顯然文藝協會率先發難的文化整肅運動，為當局檢查新聞、管制言論等措施提供了有利的社會基礎。⁴⁸

在這種看法下，「文化清潔運動」始終被當成國府當局一連串鎮壓文化界的政策之一。這種看法雖然可以結合當日的歷史背景，得出一條歷史發展的有效解釋，但可惜的是未能看出權力的生成性，只是從宰制性看待權力，從而將「文化清潔運動」看成是國家暴力鎮壓文化界的實例。

⁴⁸ 參見鄭明嫻〈台灣當代文藝政策的發展、影響與檢討〉《當代台灣政治文學論》，頁33。



類似的看法，尙可見諸台灣文學史的其他論述中，葉石濤的《台灣文學史綱》將五〇年代的文壇，看成是由官方文藝政策主導的宣傳文學，⁴⁹由於官方文學觀要求文學必須配合國家政策，因而「文化清潔運動」在葉石濤看來只是文藝協會配合政府當局的一項運動。⁵⁰與鄭明敏敏銳捕捉到「文化清潔運動」是與一連串的查禁手段相關聯這種看法相較，葉石濤對「文化清潔運動」較缺乏深刻的觀察，僅將之當成國府當局對治五〇年代文壇逆流的特殊手段。這個觀點背後的思想傾向，與他堅持文學必須是人道主義的，並且必須關懷現實社會的需要的文學觀念有關，因其在美學判斷中非常輕視脫離現實環境的文學，以此之故，他認為：

沮喪和疲倦也使得這些一部份五〇年代作家，逃避現實，乾脆躲在象牙之塔裡做兒女私情的綺麗的夢境；鴛鴦蝴蝶派的小說於焉復活。這也是為什麼五〇年代的文壇高舉掃黃運動大旗的原因。⁵¹

對於五〇年代國府當局的文藝政策，葉石濤自是不予苟同，然而或許因為對大眾文學採取負面評價的文學觀作祟，使得葉石濤並未深思這場運動的底蘊。葉石濤將「文化清潔運動」侷限在五〇年代的歷史時空中，從而解釋這場運動乃是針對鴛鴦蝴蝶派的小說而產生的，將鴛鴦蝴蝶派一竿子掃進「黃色」的分類標籤底下，這樣的看法除了失之於粗暴之外，也因為將官方發動的「文化清潔運動」看成是有針對性的，而

⁴⁹ 參見葉石濤《台灣文學史綱》（高雄：春暉，1998），頁83。在葉石濤的美學判斷中，他將當代文學劃分為人道主義的文學與官方主導的宣傳文學，因而在官方主導的五〇年代，台灣文學的發展被葉石濤視為是「理想主義的挫折與頹廢」。

⁵⁰ 參見葉石濤《台灣文學史綱》，頁87。

⁵¹ 參見葉石濤《台灣文學史綱》，頁89。



將之定位在五〇年代的歷史時空中，未能看出「文化清潔運動」想要規訓主體的意欲，及其在中國現代史上的普遍意義。

同樣將五〇年代官方支持的文學寫作看作一種非現實的產物，大陸的文學史書寫採用了另一條觀察的路徑。他們將五〇年代官方支持的「戰鬥文藝」視為一種「逃避文學」。⁵²在大陸文學史家的解釋中，「戰鬥文藝」這種「麻醉文學」既然脫離現實，又想要回過頭來麻醉現實，便需要一定程度的人為操控。因此「文化清潔運動」被大陸文學史家當成是：

實際上是為「戰鬥文藝」運動鳴鑼開道、掃清障礙的一次官方行動預演。⁵³

「文化清潔運動」在前，配合「三民主義文藝觀」，其實質與目的在於將台灣之文學活動納入為反共政治服務的軌道上來。⁵⁴從台灣文學史的寫作方向來看，其重點在於解釋五〇年代「戰鬥文藝」如何盛極一時的緣由，因此將「文化清潔運動」視為為「戰鬥文藝」運動鳴鑼開道、掃清障礙一場運動，是一項很合理的解釋。這樣的解釋跟上述其他台灣文學史的研究者一樣，只看到「文化清潔運動」消極的面向——鎮壓，未能看到「文化清潔運動」強行鑄造主體的積極面向。

⁵² 參見古繼堂主編《簡明台灣文學史》(台北：人間，2003)，頁 226-227。古繼堂認為：「『戰鬥文藝』在當時背景下的出現，既是國民黨當局為了穩定人心、欺騙觀眾、加強『心防』所採取的一種應急措施，也在客觀上充當了大陸來台人員撫慰動盪不安心理的麻醉劑。正因為如此，人們又稱『戰鬥文藝』運動中大量炮製的反共文學作品，是當時的『麻醉文學』和變相的『逃避文學』。」

⁵³ 參見古繼堂主編《簡明台灣文學史》，頁 229。

⁵⁴ 參見古繼堂主編《簡明台灣文學史》，頁 230。



總的來說，上述的當代文學史對於「文化清潔運動」的解釋，基本上有以下幾點缺陷：第一、他們解釋的基礎都源於一種年代的切分，將五〇年代文學看作一個獨立的舞台，這種選擇性的視域，限制住他們觀察與分析的眼光，使他們無視於「文化清潔運動」其實是一場塑造主體的教化運動。從整體觀察，「文化清潔運動」與國府當局自1920年代開始推行的種種此起彼伏的運動，有著內在的一致性，這些運動本著：「改造人作為改造一切之基礎」的想法，⁵⁵不斷地藉由種種運動逐漸取得論述的支配權，透過這套論述來生成主體，並且在每個主體身上複製自身。從這個角度來看，1954年推行的「文化清潔運動」一年後的偃旗息鼓，不可視之為失敗，因為這場運動不可單獨孤立地看，而是應該將之與1934年開始的「新生活運動」看作是同質性的運動，⁵⁶這些運動的目的都是在建立論述霸權，並且在不同時間，時而改頭換面，藉機重出江湖，以教化群眾。第二、這些文學史家都過分重視權力的宰制性，以至於僅從國民黨政府如何掌控文壇著眼，未能注意到生成性的權力，因此未能注意到「文化清潔運動」對主體的塑造作用。

綜而言之，「文化清潔運動」實為一場人類學家稱之為「社會衛生學」的「社會衛生」管理。⁵⁷「社會衛生學」的首要特徵是重視我群與他群的內外界域，以個人身體隱喻社會主

⁵⁵ 參見黃金麟《歷史、身體、國家——近代中國的身體形成(1895--1937)》(台北：聯經，2001)，頁38。

⁵⁶ 關於「新生活運動」對人身體的規訓請參見黃金麟《歷史、身體、國家——近代中國的身體形成(1895--1937)》，頁38。

⁵⁷ 參見Mary D. Douglas, *Natural Symbols*, New York: Vintage, 1973。以及黃子平〈病的隱喻與文學生產〉《革命·歷史·小說》(香港：牛津大學出版社，1996)，頁152。



體，因此維繫身體的健康，便成為「社會衛生學」關注的重心。另一方面，「社會衛生學」將身體的不適歸諸於病菌的入侵，因而管理主體的健康，首要的要件，便是禁止或者消滅入侵的病菌。「社會衛生學」同樣的也會形成一套論述，這套論述將社會發展的負面因素隱喻成污穢的毒素或病菌。可以說，社會在命名一個具體的污穢或病菌，就是在確立一項指控，從而排除被指控者對社會可能的危害。藉著對這一被命名的危害進行管控，社會試圖進行一種風險管理。至於社會上哪些要素可以被忽略，哪些要素必須被清除出去，「取決於風險譴責者想要阻止哪些行爲」。⁵⁸污穢或病菌之所以會危害社會的健康，乃在於它們可能挑戰社會既有的分類或組織，從而危害社會應有、既有的秩序。雖然污穢或病菌冒犯了秩序，但是我們不應將去除污穢或病菌的行爲看成一項消極的活動，而是應該將之看成重組環境的一種積極努力。⁵⁹去除污穢或病菌此一行爲，應該被視爲一種積極地權力運用，在此，權力不是用來鎮壓，而是傅柯所說的「管理」(government)問題，也就是說應該將權力看成是一種施加於他人行爲之上，以便規定或控制他人行爲之可能範圍的行爲。⁶⁰就此一權力關係考究，藉由去除污穢或病菌的管理行爲，實際上建構了一套社會關係。

⁵⁸ 參見瑪麗·道格拉斯(Mary D. Douglas)著，黃劍波、盧枕、柳博斌譯《潔淨與危險》(北京：民族出版社，2008)，頁12。

⁵⁹ 參見瑪麗·道格拉斯《潔淨與危險》，頁2。

⁶⁰ 傅柯的「管理」意指「管理就是去構造他人行爲之可能的範圍。」參見 Michel Foucault: “Afterword: The Subject and Power,” Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow: *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*(Chicago: The University of Chicago Press, 1983)p. 221。



我相信這是「社會衛生學」的妙用，這個妙用在於操作一套論述系統以形成主體間的關係。藉著命名污穢或病菌以指控任何社會支配者認定會破壞秩序的要素，並且形成一套管理機制，這個行為本身就是操作一種團體的共謀關係。去除污穢或病菌的積極行為就是建立一套社會上關於禁忌的論述，團體的成員在習慣並且身體力行這套禁忌的時候，成爲一個社會支配者意欲的團體成員，因此人類學家認爲「禁忌是一個自發的編碼實踐(coding practice)」。⁶¹在防止或管制病菌入侵的同時，「社會衛生學」的論述實踐建立了一個社會上的有關禁忌的體系，而這套體系必須獲得團體成員的尊重並且認可。我認爲在戒嚴時期的台灣社會當中，「社會衛生學」更與現代的規訓權力深相結合。對帶菌者的監視與消滅，被社會視爲維繫生存的重要事件，在此「社會衛生學」類似於傅柯提及的「瘟疫模式」般的現代規訓權力。這種模式要求對個人進行深入地組織監視與控管，利用秩序來清理各種混亂，其目的在形成一定之秩序。而秩序藉助一種無所不在、無所不知的權力，規定了每個人是誰。⁶²就現代規訓權力言之，「瘟疫模式」代表規訓權力發展的早期階段，在此一模式中，權力被動員起來反對可能造成社會災難的疾病，從而使自己無所不在，處處可見。⁶³「文化清潔運動」身上所具現的正是這樣的道理，在去除「赤色、黃色、黑色」等三害的過程，權力被調動起來組成監視污穢與病菌的組織，⁶⁴在「查禁」的過程中，權力被暴露出來，因而引起人們的普遍關注。也就是因爲如此，眾人的眼光都被權力的鎮

⁶¹ 參見瑪麗·道格拉斯《潔淨與危險》，頁3-5。

⁶² 參見傅柯《規訓與懲罰》，頁197-207。

⁶³ 參見傅柯《規訓與懲罰》，頁204。

⁶⁴ 當時監視組織的存在，可參見前文對〈無頭路〉查禁過程的說明。



壓作用吸引過去，從而忽略了它背後的規訓權力。其實，「文化清潔運動」中的查禁，就像「社會衛生學」對禁忌的操作一樣，其目的都在對社會、個人進行規訓。假使我們不將「文化清潔運動」單獨割裂地看，而是去尋找它在近代思想史上的「來源」(herkunft)，我們會發現它與「新生活運動」以來的許多運動有千絲萬縷的關係，其目的在於規訓每個國民，以加強每個人的馴服與能力，從而為國家所用。

也就是說，作為「社會衛生學」的「文化清潔運動」，是中國現代史上一個不斷複製的機制，這個機制的首要目的在於生產「正確、健康的」主體，「文化清潔運動」只不過是作為整體機制的一個面向。在中國現代史上，這個機制的建立可追溯於「新生活運動」，整齊、清潔、簡單、樸素、迅速、確實，都是管理身體健康的修辭方式，也是這個機制基本的道德陳規，在「新生活運動」中，社會主體便是被隱喻成個人身體，即此，「新生活運動」不是一個改易社會風俗的成人教育，而是一場不折不扣的建國運動。這個機制所建立起來的對臣民身體的監視與管理，在民國史上一直存在著。⁶⁵「文化清潔運動」只是作為整個機制在特定時空所顯示的面目而已，因此「文化清潔運動」存廢根本不是問題，

⁶⁵ 與「文化清潔運動」那種讓權力無所不在，處處可見的作法，「新生活運動」標誌了一種更隱微、也更成熟的規訓權力。這種規訓權力的模型即是傅柯提及的「圓形監獄」(panopticon)，這種規訓權力的目的在於形成自我監視的機制。這種現代新型的規訓權力將人的身體視為機器，以按照需求對人進行精細的調整，卒使被馴服的身體增強效能，最後能夠被收編入政治系統中，為國家、社會所用。「瘟疫模式」與「圓形監獄模式」都是國府當局規訓權力的一環，二者並非對立的兩個極端，而是可以互補甚至互相滲透的兩個權力



機制的不斷運作才是關鍵所在，由此觀之，「文化清潔運動」的偃旗息鼓根本談不上失敗。

在「文化清潔運動」偃旗息鼓很多年以後，這套規訓權力事實上還是在運作著。七〇年代的「鄉土文學論戰」之中，我們便可以見到相同的論述實踐在蘊網迴盪。在論戰中，「鄉土文學」顯然被當成「社會衛生學」中的病菌，成為必去之而後快的對象：

我們的嚴正批評風氣，卻是始終沒有建立起來……因此，許多黃色、黑色、灰色的作品，乃就肆無忌憚，經年累月，氾濫在社會上的每一角落。其影響青年身心健康，敗壞社會道德風氣，簡直有如傳播病菌，實屬莫此為甚。⁶⁶

或如聯副主編彭歌所言：

「黃色的害」與「赤色的毒」是否已清除淨盡呢？應值得與文學工作有關的每一個人警惕與檢討。

不過，文藝工作絕不應只限於消極的防毒除害，而更重要的乃是如何促進和鼓勵「純真和優美的文藝作品」與「表揚民族文化的作品」。⁶⁷

「文化清潔運動」背後所代表的這套知識論述，標誌著戒嚴時期台灣文化界的支配性論述。這套知

模型，我相信戒嚴時期查禁歌謠的機制，最後關聯於這種新型的規訓權力。「圓形監獄」的理論參見參見傅柯《規訓與懲罰》，頁195-227。

⁶⁶ 參見雷陽〈點燃批評的聖火〉，收入彭歌主編《當前文學問題總批判》（台北：青溪新文藝學會，1977），頁187。

⁶⁷ 參見彭歌〈向民族文化邁進〉收入彭歌主編《當前文學問題總批判》，頁199。



識論述從「社會衛生學」的角度，建構其語言。「清潔」之所以重要，在於維繫主體的健康不可或缺，同時透過清潔與疾病的命名，這套知識論述建立起一套關於健康的論述霸權。上述引文彭歌所說的「純真和優美的文藝作品」，背後所參照的體系正是這套價值標準。綜而言之，這套知識論述透過生產意義來生產出主體，而意義永遠是在社會的層面被生產出來，並在主體中，再次生產出這套權力機制，主體可說是整個社會意義建構的場所。

唯有從「社會衛生學」角度觀看，「文化清潔運動」將「黃色的害」與「赤色的毒」奇怪地聯繫在一起的說法才能真正地被理解，因為這兩者之為害，在於「殘害我國民的心理健康」，至於怎樣算是健康？哪些因素構成對健康的危害，取決於支配者想要譴責哪些行為。前文提及的〈無頭路〉的罪名，之所以是「有意妨害社會安寧與秩序」，即因從統治者眼中看來這首歌曲故意散布一種失敗主義的情緒，「殘害我國民的心理健康」，從「社會衛生學」的角度講，〈無頭路〉的存在就像疾病或污穢，擾亂了社會既有的秩序，在此，「查禁」就是清除疾病與污穢。理解至此，我們也才明瞭在「查禁」書籍、歌曲的過程中，「黃色」一詞，實際上是做為概括被執政當局視為非「紅色」、「黑色」致病因素的集合。在這套修辭策略下，共產黨此一國府當局最大的敵人被當成另一個主體，「黃色的害」與「赤色的毒」被當成共產黨這一主體有意散播的病菌。「文化清潔運動」的目的並不只是想要撲滅社會上的污穢與病菌，應該說，如同「瘟疫模式」般形成一個監視疾病的機制，並致力於管理主體的健康，才是它的目的。

從「社會衛生學」角度觀看台灣歌謠的查禁，我們可以發現一個事實。即從國府當局的分類系統看來，「赤色、黃色、黑色」才是國府當局關注的禁忌分類系統，也就是說，



國府當局所監視的對象是大眾文化而非台灣歌謠本身，這點，從 1961 年台灣警備總司令部召開的會議名稱叫做「國語歌曲整理審查專案小組第五次會議」就可以知道，雖然名稱上被冠以「國語歌曲」，實則查禁的對象包含國、台語歌。⁶⁸另外在 1961 年之後，相關單位歷次編撰的《查禁歌曲名錄》，都包括了國語流行歌曲、台語歌曲、台語民謠小調、西洋歌曲等流行歌曲，⁶⁹也顯示了國府當局管理大眾文化的意圖。

我認為在討論台灣歌謠的問題時，上述的現象非常重要，這個現象的存在，提醒我們在觀察台灣歌謠的歷史時，應當先回歸台灣歌謠的大眾文化屬性，先從國府當局對大眾文化的管理，才能清楚戒嚴時期台灣歌謠被查禁的意義。當前的論述之所以側重台灣主體，一方面由於時代文化傾向使然，另一方面就在於他們進行論述所站立的觀察位置，將焦點集中於台灣歌謠，才會不斷地強調台灣主體被壓抑的事實。實際上，查禁流行歌曲的行為背後，是官方對大眾文化的管控，其作法是透過一套「社會衛生學」，將致病因素，仔細從社會中辨識出來，並且對之進行監督管理，其目的不是要消滅任何主體，而是為了積極改造環境，在社會上建立一套有效的規訓機制，以及建立與之配合的知識論述。從「社會衛生學」來看，「查禁」就是清除疾病與污穢，「查禁」的首要目的不是要打壓台灣歌謠，更不是餵了對付台灣主體，而是要試圖建立禁忌的分類系統，操控社會禁忌以成就團體性共謀，藉團體性共謀以形成團體。面對大眾文化，國

⁶⁸ 從(50)倡偵字第 299 號公文後面所附錄的查禁歌曲名單，可以知道查禁的歌曲雖以國語歌曲為主，還包含〈港邊送別〉等台語歌。

⁶⁹ 參見教育檔案公文：台(53)社字第 17897 號、台(63)字第 17036 號、台(63)字第 29022 號、台(64)字第 3794 號、台(64)社 14289 號公文。



府當局試圖借助「社會衛生學」的方式「收編」大眾文化，然而這種「收編」注定不會成功，大眾文化總是處在宰制與抵抗的雙重運動中，〈望你早歸〉在不同時刻，被大眾用來與自己的當下處境建立關聯，即已說明了大眾文化的特性。

四、結語

本文藉由大眾文化的屬性檢討台灣歌謠的論述，其目的在於釐清台灣歌謠研究上的兩個重要問題。首先是台灣歌謠的詮釋方向的問題，本文主張從大眾文化的視角進行研究，取代以台灣主體為核心的詮釋模式。其次，關於查禁歌曲的問題，本文沿著大眾文化的視角，帶入「社會衛生學」的解釋模式，力圖指出查禁歌曲背後的光潔與汙穢代表的兩種權力的衝突。本文最終希望藉助這些研究，以奠定一個新的可能性，去重新面對台灣歌謠的研究。

我認為台灣歌謠的論述實踐與大眾文化屬性，是不同的層次的。台灣歌謠的歷史應從大眾文化的角度進行觀察；應該從文化意義，而非社會功能的角度進行理解。從大眾文化的屬性來看，台灣歌謠的存在提供大眾根據自己的需要，在特定時刻的當下聯繫自我在日常生活的脈絡，加以解讀，從而形成自己的認同。大眾文化的這種特性，使我們在討論台灣歌謠時，宜關注其具體的實踐，而非從它的文本及其讀者建立分析的準據。大眾在日常生活的具體實踐建造了大眾文化，意味著大眾是流動的，其文本是可以進行意義挪用的解讀。這樣的特性，促使大眾文化可以維持其多元性，以及避免被支配文化收編。後者總是力圖收編大眾文化，管制其意義的解讀，以取消大眾文化的抵抗性。



基於這樣子的理解，我對台灣歌謠的研究者所應扮演的角色及應具備之問題意識進行了反省。我認為大眾文化研究者扮演的角色，並非是去揭示文本潛藏的真正意義，也不是去考察過去時刻大眾所作出的種種解讀，大眾文化研究的真正目的，在於費斯克所說的：「追溯權力在社會形成過程中的作用」。即此，從大眾文化的屬性觀看台灣歌謠，我們才能看到台灣歌謠真正的意義。大眾的存在，是社會多元的表徵，而多元的意義解讀，突破了戒嚴時期官方統一社會言論的意欲。大眾不是某一特定的社會範疇，將大眾等同於台灣人這一共同體，無異於將族群與大眾畫上等號。這樣一來，無形中就會迫使台灣歌謠在台灣主體的詮釋方向中被迫歸向一種一元性的解釋。

也唯有從大眾文化的屬性理解台灣歌謠，才能正視戒嚴時期查禁台灣歌謠的真正背景。查禁台灣歌謠不能被看作一種以消滅異己為目的的禁制權力，當時的國府當局其實是運作一套「社會衛生學」對大眾文化進行管理，在此，「查禁」就是清除疾病與污穢。這套「社會衛生學」背後的目的為為了對社會整體進行規訓，從而產生統治者所希望的主體，「使人體在變的更有用時也變得更順從，或者因更順從而變得更有用」。即此，以台灣主體為中心的台灣歌謠論述可看成是對過去官方論述的抵抗。透過大眾文化的分析角度，我們在台灣歌謠的歷史中，在流行、查禁與反抗論述的歷程的考察中，看到了一個傅柯式的問題意識：即現代主體如何被知識/權力機器強行鑄造的過程。理解至此，顯然我們必須重新深思，在當代研究台灣歌謠應關注的焦點何在？在重建(亦或是「發明」?)台灣主體的驅策下，我們是否反而讓抵抗的大眾文化進入一種自我悖反中，反而形成一種宰制性的思維？最



終，當我們力圖在國家音樂廳以某種莊嚴肅穆的形式，意圖重新召喚台灣歌謠的靈魂時，是否也就離台灣歌謠背後的大眾文化更遠、更遠了。



引用書目

- 古繼堂主編《簡明台灣文學史》(台北：人間，2003)
- 伊雪曼《中國新文學史論》，(台北：中央文物供應社，1983)
- 杜文靖《大家來唱台灣歌》(台北：台北縣立文化中心，1993)
- 杜文靖，《說唱台灣歌謠》(台中：台中區域發展研究院，1994)。
- 克里斯·巴克爾著，羅世宏譯《文化研究----理論與實踐》(台北：五南書局，2004)
- 阿蘭·斯威伍德著，馮建三譯《大眾文化的神話》(北京：三聯書店，2003)
- 林果顯，《中華文化復興運動推行委員會之研究(1966-1975)----統治正當性的建立與轉變》(台北：稻鄉，2005)。
- 約翰·費斯克著，楊全強譯《解讀大眾文化》(南京：南京大學出版社，2001)
- 約翰·費斯克著，王曉珏、宋偉杰譯《理解大眾文化》(北京：中央編譯出版社，2001)
- 約翰·斯道雷著，徐德林譯《記憶與欲望的耦合----英國文化研究中的文化與權力》(廣西：廣西師範大學出版社，2007)
- 彭歌主編《當前文學問題總批判》(台北：青溪新文藝學會，1977)
- 許福明，《中國國民黨的改造(1950-1952)----兼論其對中華民國政治發展的影響》(台北：正中書局，1986)。
- 莊永明《台灣歌謠追想曲》(台北：前衛出版社，1995)
- 傅柯著，劉北成譯《規訓與懲罰》(台北：桂冠，1992)



- 傅柯著，謝強、馬樂譯《知識考古學》(北京：新華書店，2007)
- 曾慧佳，《從流行歌曲看台灣社會》(台北：桂冠圖書，1998)。
- 黃金麟《歷史、身體、國家----近代中國的身體形成
(1895--1937)》(台北：聯經，2001)
- 黃子平《革命·歷史·小說》(香港：牛津大學出版社，1996)
- 葉石濤《台灣文學史綱》(高雄：春暉，1998)
- 蔣中正《民生主義育樂兩篇補述》(台北：三民書局，1994)
- 瑪麗·道格拉斯著，黃劍波、盧枕、柳博斌譯《潔淨與危險》
(北京：民族出版社，2008)
- 鄧元忠，《國民黨核心組織真相----力行社、復興社暨所謂
藍衣社的演變與成長》(台北：聯經，2000)。
- 鄭明嫻〈台灣當代文藝政策的發展、影響與檢討〉《當代台
灣政治文學論》(台北：時報文化，1994)
- 李筱峰〈時代心聲～戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治和
社會〉，《台灣的文學與歷史學術會議論文》(台北：世
新大學，1997)
- 杜文靖「台灣歌謠歌詞呈顯的台灣意識」，世新大學社會發
展研究所碩士論文，2000年。
- 楊克隆「台語流行歌曲研究」，台灣師範大學國文研究所碩
士論文，1998年。
- Mary D. Douglas, *Natural Symbols*, New York: Vintage, 1973
- Michel Foucault: "Afterword: The Subject and Power," Hubert
L. Dreyfus and Paul Rabinow: *Michel Foucault: Beyond
Structuralism and Hermeneutics* (Chicago: The University
of Chicago Press, 1983)

