

世新大學  
新聞學系碩士論文

指導教授：林思平 博士

搖滾台灣：台灣重金屬樂迷的文化認同與實踐

**Rock Taiwan: The Cultural Identities and Practices of  
Heavy Metal Music Fans in Taiwan**

研究生：李 碩

中華民國九十六年一月

# 搖滾台灣：台灣重金屬樂迷的文化認同與實踐

## 《本文摘要》

本篇論文以全球化和文化混成(cultural hybridization)為出發點，探討重金屬音樂(heavy metal music)在發源地英美的發展，乃至於目前全球化的歷史變動和過程。

有鑑於重金屬音樂長期以來被邊緣化為另類或非主流音樂，因此我以 Michel Foucault 所提倡的系譜學作為研究重金屬歷史的主要方法；另一方面，為求重金屬音樂在台灣的發展和創建的文化認同，我以田野調查和深度訪談為探究主題的研究法。

本研究發現，在文化實踐部分，台灣重金屬樂迷具備相當的在地能動性，他們會參照自身的生活與成長背景，重新挪用並混合出特殊的在地實踐，創造出有別於英美重金屬次文化的規範。然而在文化認同部分，則因為台灣特有的政治和歷史脈絡，導致樂迷們呈現出極端不同的反應；我想正是在這塊充滿差異的部分，我們可以看到台灣目前處於全球世界中的矛盾位置，而這不僅是在地的樂手或樂迷該反思的問題，同時也考驗著所有我們這一代的台灣人。

關鍵字：重金屬音樂、全球化、文化混成、次文化、文化認同。

# **Rock Taiwan: The Cultural Identities and Practices of Heavy Metal Music Fans in Taiwan**

## **Abstract**

This thesis is about how heavy metal music develops in its origin, England and America, and becomes a worldwide phenomenon in the perspective of cultural hybridization.

For heavy metal music has been seen as deviant and peripheral, Michel Foucault's genealogy would be my main research method as I discuss the history of heavy metal music. On the other hand, in order to respond to my aim of this thesis, which is to figure out the historical developments and the cultural identities of heavy metal music in Taiwan, I would take field investigation and in-depth interview as my major method.

The research finds out that, at the cultural practices side, heavy metal music fans in Taiwan have their agencies in some degrees. Those fans would take their life experiences as reference to rebuild the subculture practices from England or America as a new hybridization. While at the cultural identities side, those fans show a variety of viewpoints which reflect the particular native political and historical context. I suggest that in those different views that we could depict the contradictory position of Taiwan in modern-day globalization process, and it is a serious issue for all the Taiwanese in this generation.

**Keywords:** Heavy Metal Music, Globalization, Cultural Hybridization, Subculture, Cultural Identity.

# 目錄

第一章 全球化與重金屬：研究動機與研究問題	
第一節 重金屬音樂作為一種全球化現象 -----	5
第二節 全球化與文化混成(cultural hybridization) -----	9
第二章 文獻探討	
第一節 國內對於重金屬音樂的相關研究 -----	15
第二節 全球化從何而來？ -----	17
第三節 全球化與在地：現代性的觀點、瓶頸與出路 -----	21
第三章 研究方法	
第一節 系譜學的主要關懷：讓受壓抑知識重返學術場域 -----	38
第二節 民族誌技巧與本研究限制 -----	43
第三節 蒐集訪談對象 -----	45
第四章 挖掘一段若隱若現的歷史：什麼是重金屬音樂？	
第一節 如果重金屬有源頭的話... -----	49
第二節 重金屬音樂的發展歷史背景 -----	51
第三節 重金屬音樂在英美的社會意象及全球化 -----	64
第四節 台灣的重金屬之旅 -----	74
第五章 飄洋過海來台灣：從台灣重金屬文化與英美之比較看台灣樂迷的文化實踐	
第一節 重金屬次文化成員 -----	86
第二節 認同與次文化的建立 -----	110
第三節 台灣的重金屬？還是重金屬在台灣？ -----	128
第六章 結論與展望	
-----	144

# 第一章 全球化與重金屬：研究動機與研究問題

## 第一節 重金屬音樂作為一種全球化現象

2005 年 11 月 25 日，義大利米蘭正舉辦一場名為「Transilvania」的重金屬 (heavy metal) 音樂節，而俄羅斯則有英國重金屬老團 Judas Priest 從基輔(Kiev)一路唱到聖彼得堡(St. Petersburg)的演唱會，芬蘭首都赫爾辛基(Helsinki)則等待著德國速度金屬(speed metal)名團 Helloween 的到來；整個 11 月，根據登記在 Rockdetector 網站上的資料顯示，全球浮出檯面的重金屬樂團在世界各地舉辦超過 340 場演唱會<sup>1</sup>，就連一向令人感覺保守、絕對不可能有重金屬音樂出現的中東地區，竟也讓德國金屬老團 Scorpions 辦了三場巡迴演唱（分別在阿拉伯聯合大公國的杜拜和阿布達比以及卡達的多哈）。

無獨有偶，台灣在這股重金屬的全球浪潮行列中並未缺席。2005 年 11 月 25 日當天，晚上五點半，位於台北市公館某大樓地下室的「這牆」(The Wall)音樂表演場地門庭若市，與平日安靜孤僻的姿態大相逕庭，因為這裡剛好也上演著一場並未登記在 Rockdetector 上的重金屬演唱會。這是已經連續舉辦八年、一年一度的「金屬永生」演唱會，首次改為「大威震金屬制霸：Invalid Fest」的表演日。無論是什麼原因——音樂工業的商業擴展，或者西方流行文化的傾銷與宰制，這些選擇在同時間點卻不同地點舉辦的演唱會，皆象徵著重金屬從 60 年代末期的英國與美國開始發展以來，逐日成為跨越時空屏障、廣為流散的音樂類型；同時，我們可以發現這種現象和 Ulrich Beck 所描繪的「全球化」有異曲同工之妙：

...世界各區域的時間被聚合成一個被標準化的和有標準化作用的單一時間，這不僅是因為現在傳播媒體能「虛擬地」從不同時間發生的事件中製造出同時性，使得每一個不同時的，或許只是地方性或區域性的事件成為世界歷史的一部份...時間緊密的地球(zeitkompakter Globus)形成了（孫治本譯，

---

<sup>1</sup> 北美（美國與加拿大）的比例最高，超過 130 場，其次為西歐地區 89 場，中南美洲 29 場，澳洲與紐西蘭 28 場，北歐與斯堪地那維亞(Scandinavia)地區 21 場，亞洲 15 場，中東地區 3 場，非洲 2 場。詳細資料可見 <http://www.rockdetector.com/gigs/>。但這些數據並不能顯示全世界的確切數字，譬如尚未出道或未具知名度的樂團所舉辦的演唱會、非正式演出等，便不在數據內。

1999：31)。

簡妙如認為(2003)，目前流行音樂的全球化展現在三項特徵上，分別是全球化的跨國唱片工業與市場、全球化的流行音樂美學與文化實踐，以及全球化的音樂流通網絡。在跨國唱片工業與市場方面，指的是從 80 至 90 年代、西方大型音樂廠牌所進行的各種合併計畫，目前資本規模名列前四大的跨國音樂公司分別是新力博得曼(Sony BMG Music Entertainment)、華納音樂公司(Warner Music, Inc.)、科藝百代(EMI)和環球音樂(Universal Music)。第二項特徵象徵的則是音樂敘事風格與方式的日趨一致性，譬如所謂的「口水歌」結構，乃至於流通於世界各地的音樂表現與傳播形式（音樂錄影帶[MV]、流行音樂的媒體娛樂文化等）。全球化的音樂流通網絡則是晚近傳播科技所促成的現象，包括方便網路傳輸的音樂檔案格式（如 MP3）或網路音樂交換軟體（如 Napster、Kazaa 等）。

重金屬音樂大約從 60 年代末期的英美搖滾界中萌芽，成為搖滾樂(rock & roll)的極端型態，雖飽受各方批評，認為其發展出的形式與內容皆粗俗暴力、違反良善風俗，但它傳遞的反叛精神卻獲得許多年輕人青睞，因而造就不少商業利潤。有鑑於此，許多大型跨國音樂公司便吸納重金屬音樂，使之進入全球化的宣傳和銷售通路；早年的例子為，新力唱片旗下的流行歌手 Michael Jackson 和重金屬吉他手 Eddie Van Halen 合作的單曲“Beat It”，甫推出便登上 Billboard 單曲排行榜冠軍，收錄該曲的專輯 *Thriller* 在全球更賣出 2700 萬張<sup>2</sup>；近年最顯著的例子則是，1998 年由知名演員 Bruce Willis 主演的好萊塢電影 *Armageddon* 《世界末日》，其電影配樂與主題曲便由美國重金屬樂團 Aerosmith 包辦，樂團主唱的女兒 Liv Tyler 還在該片飾演 Willis 的女兒。這部電影的全球票房超過五億美金<sup>3</sup>，而原聲帶也順勢大賣，全球售出超過 700 萬張<sup>4</sup>。

不過，重金屬音樂的散佈不單只有時空面向，尚牽涉到 Anthony Giddens 在

---

<sup>2</sup> 詳細資料可見：<http://baike.baidu.com/lemma-php/dispose/view.php/5149.htm>。

<sup>3</sup> 詳細資料可見：<http://movie.kingnet.com.tw/search/index.html?act=actor&r=1121930355>。

<sup>4</sup> 詳細資料可見：<http://www.g-music.com.tw/GMusicSinger.aspx?Param1=960&Param2=C3-5D-08-49-BA-53-2A-4C-25-7A-C9-A1-4B-36-A5-D1>。

描繪現代世界人際互動時的特徵之一，即「社會關係的延伸」(stretching of social relations) (Giddens, 1990；轉引自 Tomlinson, 1999: 47)。

Giddens 認為，時空高度聚合的現代世界有一特徵：「全球社會關係逐漸緊密化：將（在地和）遙遠的地方聯繫起來，使得在地發生的事情（有可能）受到千里之外（發生的任何事件所）影響，反之亦然」(ibid)，Giddens 進一步提出這種在場與缺席之間的相互影響，會促使人們造就新的互動關係，他以「象徵標誌」和「專家系統」來解釋這種現象。前者指的是「相互交流的媒介，它能將信息傳遞開來，用不著考慮任何特定場景下處理這些信息的個人或團體」，譬如貨幣流通與國際匯率；而後者是「由技術成就和專業隊伍所組成的體系，（而）這些體系編織著我們生活於其中的物質與社會環境的博大範圍」，例如我們在現實生活中不見得熟識醫生、建築師、科學家等，但我們的日常生活都仰賴他們在各自專業中的貢獻（田禾譯，2000：19-24）。

以重金屬音樂產業為例，樂團可將他們的專輯、新聞、任何資訊，藉由跨國商業銷售通路（譬如國際四大唱片公司）以及再現性管道（譬如電子媒體），傳送至世界各地的樂迷眼前；接著，分散在各處的樂迷可以貨幣消費這些產品，或者參考樂評或生活周遭的意見領袖的「專業建議」，解析哪組樂團、哪張專輯值得他注意；最後，若物質與再現條件許可，那麼分佈在世界各地的樂迷，還可以組織地方性或跨國的同好俱樂部、成立音樂交換網絡，甚至組團參加遠在國外的演唱會等。在前現代社會（譬如農業社會），這些跨域且便捷的互動關係是難以想像的，但在 Giddens 看來，全球化社會的特徵便是這些在場與缺席的密切互動，而他們仰仗的互動方式則建立在更抽象的缺席上（樂迷就無法控制「貨幣匯率」，但在購買國外唱片時卻深受影響）。

雖然 Giddens 擴充全球化的時空概念，將關注點擴展至人際互動上，但他對全球化的假設是以現代性(modernity)為基礎，不但將全球化詮釋為一種資本主義擴張的必然結果，並將這種結果視為「理應如此」的世界趨勢，而這無可避免地落入西方中心主義，並且也反映出「（西方）刺激—（非西方、非資本主義社會）反應」的線性思考模式(Robertson, 1997)；而簡妙如對流行音樂全球化的分析面向，顯然也落入同樣的預設，假定世界各地的音樂創作終將因為跨國音樂工業的

擴張，導致日漸同質單調。如果我們就此停頓，便確實無法看到全球化如何在細微，特別是那些並不屬於西方範疇中（如第三世界國家或發展中國家）的日常生活中被表現出來。

為彌補這項短見，Giddens 之後提出「去鑲嵌」(dis-embedded)與「再著根」(re-embedded)的概念，肯定在地(local)在面臨世界遠方的影響時，仍舊具有回應或重塑全球勢力的能動性(agency)，他認為：「所謂再著根，我所指的是重新轉換或重新構造已去鑲嵌的社會關係（例如那些流通的貨幣、國際唱片公司的宣傳手法），進而將這些關係（無論是部分的或是暫時的）重新放回在地性的時空條件當中。」(Giddens, 1990: 80；轉引自劉忠博，2006：23) 儘管如此，Giddens 的這些理論皆以「現代世界抽象系統」(abstract systems)為宏大基礎，地方性的回饋終將朝向現代性的目標前進，如此一來，「現代性」、「西方」或「資本主義」便成為不容質疑的先驗，也等於斷定全球同質化(homogenization)的必然。

回到屬於台灣在地的「大威震金屬制霸：Invali Fest」演唱會，若依循簡妙如對全球音樂工業，或 Giddens 對現代世界的理路思考重金屬音樂與全球化，我們僅能認同重金屬作為一種全球化現象，但卻無法解釋某些參加這場演唱會所顯現的其他面向。

這場演唱會在表演內容方面，重金屬無疑是來自西方文化的音樂類型，而這種音樂類型之所以能飄洋過海到台灣，多少也拜全球化之賜；但是我卻無法理解，在「大威震金屬制霸：Invali Fest」演唱會的命名上，融合中文、日文與台灣原民語言<sup>5</sup>所象徵的意義是什麼？而參加的人們，大部分看起來和街上路人無異，這馬上打破我對重金屬樂迷的想像—那些蓄髮、渾身刺青與穿洞，甚至穿著皮衣皮褲，搞得像飛車黨的叛逆年輕（男）人呢？我怎麼看到了嘻哈風格裝束也在等待入場的人潮中？除此之外，我似乎還看到零星的龐克(punk)點綴在人群裡（龐克不是應該去聽龐克搖滾？）？就連表演者的穿著也帶著幾分休閒感外，並非以重金屬定位的樂團也名列表演名單中。這是一場重金屬演唱會，但為什麼它的參與者並沒有發展出如英美一般的次文化風格（如以飛車黨裝束作為辨別穿著

---

<sup>5</sup> 「制霸」為日文漢字，有「群雄爭霸」之意；「Invali」，則為原住民語之音譯，意為「祭司」，詳細資料可見：<http://www.invalifest.com/about.htm>。



符號)，而其表演內容顯然也不是傳統的重金屬音樂（龐克樂團也名列表演單上）？重金屬音樂作為一種音樂類型，以及次文化認同，它顯然沒有按照現代性邏輯發展，也沒有因為挾帶著資本主義的力量而成為全球同質的文化，將它象徵的符號（陽剛、力量）及其背後的所有生活實踐移植至台灣。那麼我不得不追問，看到這些五花八門的展示後，究竟什麼是重金屬？台灣的表演與欣賞方式還算是重金屬嗎？

## 第二節 全球化與文化混成(cultural hybridization)

全球化何以無法將在地納入同質化的大纛之下，以及地方又如何因應全球勢力，是近來學界關切的焦點(Nederveen Pieterse, 1997)。不過論此之前，有些學者對全球化與在地具有緊密關連是否為必然便深表懷疑，Zygmunt Bauman 便認為全球化不過是身處第一世界中，具有某種程度的政治經濟條件的菁英份子，對當代世界的幻想，而這種幻想不但忽略「地球村」中的邊陲國家、第三世界根本沒有經歷過時間聚合的切身經驗，甚至得以在謳歌現代性的城市生活(modern cosmopolitan)所帶來的便利與新視野時，巧妙避開了世界權力不平等的尖銳問題（張君玖譯，2001）。

然而從這種視角詮釋全球化與在地的關係，便等於假想有一個「推動全球化的中心」（通常是西方世界）主導世界上的所有人們應該如何經驗生活，忽略地方的經驗主體性(subjectivity to experience)及特有的社會脈絡，產生和 Giddens 不同視角卻相同結論的瓶頸。譬如台南縣後壁鄉這個（相對於西方）世界邊緣的鄉下農村，在台灣加入世界貿易組織(World Trade Organization, WTO)後，居住於此、一輩子沒離開過家鄉幾次的農民，卻首當其衝面臨稻米價格的波動；如果我們就此打住，必然會產生「西方主導世界經驗」的結論，但我們若繼續探索農民與地方的情感認同（有些人仍決定繼續耕作），並且看到他們為了捍衛生存利益，集結到台北遊行抗議後，我懷疑這種特殊經驗是否還能支持「西方主導一切」的觀點。

不能否認的是，全球化的同質程度與體驗能力確實存在著權力不對等的關

係，但這並不表示全球化只能出現在先進國家中，並且由它們全權主導。在使用全球化這個概念時，如果只站在「西方／非西方」、「主導／承擔」的二元對立立場思考，便無法理解發生於真實生活中的衝突如何被意識、化解、消弭或挪移，經驗這些事件的人們又如何與之共存等現象；全球化不應該只是關於接近權或者資源散佈是否公平的問題，也不是一項在比較誰發展得最像第一世界的線性競賽，它是一動態過程，若從它所帶來的文化混合以及日常生活經驗的重新建構等面向來探討其意義，我想反而較能掌握全球化之所以「全球」的流動概念。

在談到在地或地方(place)的概念時，Stuart Hall(1995)認為，在交通與傳播的技術尚未如今天一般先進前，以往許多地方的時空(time-space)概念是和文化相輔相成的，他以英國景致(landscape)為例，說明何以當人們（特別是英國人）提及「英國味」(Englishness)時，便會在腦海中浮現「令人愉悅的綠色草地、薔薇爬滿格子狀的農舍屋頂...在銀色的海洋中豎立著珍奇的石頭」等景色，是因為人們必須將地方與文化構連(articulate)起來，如此才能理解與回答什麼是「我們的」文化，甚至「我們是誰」等問題。

然而，Hall 也察覺到，地方與文化所建構起來的緊密關係，正因為全球化而鬆脫；新興交通與傳播科技不僅為地方帶來大量的外來訊息，也帶來穿梭於世界各地的移民，這些外來文化以各種形式的「入侵」戲碼，正在世界各地的地方上演著。Tomlinson(1999)引 Giddens 的概念為這種現象提供簡要註腳：「(在 Giddens 的觀念中) 現代性鬆綁(frees)了前現代社會那種面對面的在地互動社會關係，允許跨越時間與空間限制的延伸性關係」(p. 107)，Tomlinson 稱這種現象為「解疆域化」(deterritorialization)，意即人們不再因為時空屏障而無法接觸、認識非地方性的文化；解疆域化的特徵在於：

這些事件（按：指非地方性的非親身經驗）可以拓展一個人（能感知到）的「現象世界」(phenomenal world)：人們可能越來越習慣開始將遠在他方的事件，排進他們認為什麼是重要的個人生活中。這是解疆域化會面臨的諸多面向之一：人們在日常經驗中不斷增廣視域(horizon)，不僅消除「(捍衛純潔)文化(的)警戒心」，同時將人們的「生活計畫」(life planning)從植基於生理經驗的在地性，甚至政治性的疆域概念中抽離出來(p. 115)。

在逐漸跳脫地方經驗的同時，意味著我們有能力(無論這個能力是自發或被動的)建構一個想像的遠方，這種想像的落實則存在於日常的消費經驗中，諸如國際性新聞、世界氣象、美式餐廳、奧運、超市裡的異國食材、黑人靈魂樂...等等，Kevin Robins(1991)如此描繪：

全球化深深地改變我們對世界的理解：它正在誘發一種新的定位與迷失經驗(a new experience of orientation and disorientation)，新的地方性與去地方性的(placeless)認同。「全球／在地」的連結，與新出現之「空間／地方」，「固定／機動(mobility)」，「中心／邊緣」，「真實／虛擬空間」，「裡面／外面」，「邊界／領土」等關係相聯繫(轉引自 Hall, 1995)。

解疆域化的重要影響之一，便是以往以單一民族、文化、血緣作為群體認同的方式，在今日世界已經不再適用，在地認同與生活經驗必須因為不同文化相互衝擊而重新調整；Doreen Massey(1995)以「在地的全球性」(the global in the local)描繪差異交流的匯聚點時，Hall(1995)則引用人類學者 Mary Louise Pratt 的「交流區」(contact zone)，提供更生動的理解途徑。Pratt 以歐洲殖民經驗發展「交流區」的概念，她說：

(交流區指的是)因殖民經驗而相互遭遇的地方。人們原本在地理與歷史條件上原本不可能相遇，卻因為殖民經驗而相互接觸、並建立起長久的互動關係，這些關係通常是高壓統治、強烈的不平等以及棘手的衝突(...)「交流區」通常與「殖民地邊境」(colonial frontier)同義，然而後者是種基於歐洲殖民擴張的觀點(...)「交流區」則企圖開闢另一種可能，即之前受地理與歷史影響而分離的主體們，因為某種原因導致並存於同一空間或時間軌道上(Pratt, 1992；轉引自 Hall, 1995)。

無論是自發或被迫，在交流區中相遇的人們或文化勢必因彼此的差異而產生衝突或妥協，在這個不斷互相試探的過程中，「文化移轉」(transculturation)的現象便產生了。各學者對這個概念都有不同的定義，Hall(1995)認為：「文化移轉是指一

種在完全相異的文化與人們被迫相遇時的文化過程」，陳韜文(2000)則道：「所謂文化移轉，是指不同文化相遇時，一個文化為了自己的需要而改造其他文化、據為己用的過程」；以台灣歷史為例，台灣近代歷經荷蘭、明鄭、滿清、日本與國民黨等不同政權統治，本身便儼然為文化交流區，加上 1949 年國民政府遷台後，多以西方現代主義為政策與運動考量（詹曜齊，2006），導致台灣社會價值、道德體系、大眾生活經驗呈現在地（無論被迫或否）與外來文化相互混合的多元面貌(Hsiao, 2002)。

行文至此，我們便不難理解為何在「大金屬制霸：Invalid Fest」演唱會上，從命名至參與者皆顯示出一種經過文化融合的特殊實踐，但是，Pratt 在闡述文化移轉時，是以殖民—受殖民的二元對立框架詮釋之，而其中的權力關係則是西方對非西方、白人對非白人的單向關係，並不足以解釋這些實踐的原因與意義，甚至預設這些實踐其實都是透過權力的宰制。

Jan Nederveen Pieterse(1997)便直言，帝國主義已經無法描繪文化彼此互相滲透、挪用的複雜狀態。當我們談論不同文化之間的交會時，意義與邏輯不應該僅限於帝國和殖民地之間的對抗，它同時應該包含大至（營利或非營利）國際組織與（正式或非正式）國際政治機關的權力關係，小至這些機構覆蓋的日常生活空間，特別是那些因為離散(diasporas)、移民、流放、難民或游牧(nomad)所創造出來的互動空間。正是在這些地區的歷史、文化、社會等特殊脈絡中，我們才有能力與可能去描繪出全球文化匯流間的權力鑿痕。

爲了更清晰地闡釋這些複雜狀況，Nederveen Pieterse(1997)便提出「文化混成」(cultural hybridization)的概念，希望以更多元的角度看待當今文化融合的現象。Nederveen Pieterse 爲「混成」所下的定義爲：「從已經存在的實踐中，分裂出許多不同形式，而這些形式又以新的方式結合在一起、產生新的實踐」(p. 49)，Hall(1995)針對「文化混成」則如此說道：「彼此相異的文化，相互融合的複雜且無止盡的過程，而它們激盪出的『新』文化可能與原始版本有所關係，但並非全然一致」，李英明(2003)則將這種過程描繪得更仔細：「（文化混成）指稱的是兩種／多種不同的文化相遇時，文化本身會產生混雜／滲透／互融的情況，文化之間彼此作用的過程，讓每個文化之間都含有其他文化的色彩／成分在其中，而不

再有絕對的本真的、純真的文化存在」(pp. 111-112)。無論以哪位學者的觀點看待文化混成，其重點為：這種新實踐除了由殖民與後殖民經驗組成外，還包括處在特殊縫隙中移民、邊界、游牧等的生活經驗（作為一種隱喻，「游牧」可以是被 Saddam Hussien 以實際暴力驅離的庫德族，也可以是被主流價值排斥的弱勢族群，譬如同志、外籍配偶等），Nederveen Pieterse 不但期許相關研究者捕捉各種不平等的權力關係，並且具備觀察更細微權力網絡的企圖心：「這並不表示不平等與宰制的終結...（因為）宰制可能變得更破碎、較少組織性，卻更具異質性 (heterogeneous)」(Nederveen Pieterse, 1997: 59)。

回過頭來看待重金屬音樂，會發現它雖然在商業或成就上獲得肯定，但與此同時，卻經常受到來自學界和政界的質疑與批判(Weinstein, 2000: 2-3)，認為它們離經叛道、充滿暴力思想（見 Armstrong, 1993; Lusane, 1993; Stephens, 1991; Szatmary, 1991; Wass, Miller, & Redditt, 1991；轉引自 Rubin, West, & Mitchell, 2001），特別是美國在 1999 年發生科倫拜校園槍殺事件後，傳言兩位兇手生前偏愛聽重金屬音樂，特別喜歡曾在公開場合表達反耶穌基督思想的樂團 Marilyn Manson，導致重金屬音樂或 Manson 本人在當時成為美國輿論眾矢之的。

我認為重金屬一方面被英美社會邊緣化、被專業論述扣上萬惡淵藪的帽子，另一方面卻又能製造商業利潤，並因音樂工業成為全球化現象，甚至在距離發源地千里之外的台灣萌芽成長、創造特殊的文化實踐，皆反映出它所具備的矛盾位置—既在中心、又在邊緣，既為有權力者、又為弱勢，既是白人的、又是非白人的，而正是藉著注意這種「in-between」的位置，同時親近這些位置在日常生活中（樂迷）的經驗，我們才更有可能去描繪那些錯置的(displaced)、特殊的歷史脈絡，進而重新詮釋全球／在地經驗。

綜觀上述，我認為有必要進行重金屬的系譜考掘，挖掘它在什麼樣的歷史背景中發展起來，並且吸引什麼樣的人推崇它、欣賞它，以及它所蘊藏的文化意涵；接著以文化混成為認識與理論基礎，同時關注巨型（如西方文化、大型音樂工業）和滲透到地方（如對重金屬音樂的刻板印象）的權力網絡，以理解重金屬音樂在台灣的發展與文化意涵。因此，本研究欲探討的研究問題如下：

1. 從台灣身為一個文化交流區域(contact zone)的概念出發，解釋什麼是重金屬音樂，是什麼樣的歷史脈絡促成重金屬音樂在英美，乃至於台灣，誕生與發展？
2. 目前台灣重金屬樂迷又創造出什麼樣的文化認同與實踐？在這個文化混成的過程中，在地的環境與文化提供什麼樣的條件或限制？而這些條件與限制突顯出什麼樣的「全球／在地」關係？
3. 最後，台灣樂迷們創造出的文化認同和實踐中，反映出怎樣的文化意識？這樣的文化意識從何而來？換句話說，文化混成的結果讓「在地」在面對「全球」時，具備怎樣的能動性？

最後，本研究之後的章節安排分別為，第二章將進行全球與在地文化的張力，以及文化混成的文獻探討，第三章則是闡釋我所採行研究方法—系譜學和民族誌的參與觀察法及深度訪談法—的動機與限制，進而帶出我作為研究者的立場與關懷，接著在第四章討論重金屬分別在英美與台灣的系譜學，第五章是針對台灣重金屬樂迷所進行的民族誌研究過程與結果，最後在第六章提出結論與建議。

## 第二章 文獻探討

### 第一節 國內對於重金屬音樂的相關研究

台灣在 80 年代開始接收源自於英美的重金屬音樂，迄今超過二十年，但是國內相關研究付之闕如，多數仍聚焦在搖滾樂團或搖滾樂史，少數以重金屬音樂為主者，其主題也僅止於音樂論述，未擴及至在地樂迷和文化實踐的研究。我在這節將大致整理國內相關文獻研究，並指出其不足之處。

#### 一、搖滾樂研究

目前台灣針對搖滾樂的學術研究主要有兩種主題，其一以文本內容及樂團實踐為主，例如方巧如(1993)的《國內熱門搖滾樂團歌詞所建構的夢幻世界》、蔡宜剛(2000)的《搖滾樂在台灣之可能與不可能》、陳妍君(2000)的《龐克研究—從英國的「性槍」到台灣的「無政府」》、王啓明(2002)的《1960 年代反叛文化對台灣的影響》、楊雅馨(2004)的《台灣搖滾樂團女樂手之樂團經歷研究》、徐楓惠(2005)的《從 90 年代地下搖滾樂看台灣另翼搖滾主體性的指涉》等，另一則以產業行銷和經營為主，例如李華倫(1997)的《台灣地區西洋搖滾唱片市場之利益區隔研究—以台北市為例》、丁怡文(2004)的《台灣搖滾樂團經營與發展之研究》、陳惠婷(2004)的《搖滾音樂演唱會之文化行銷分析—以「Say Yes to Taiwan」演唱會為例》。

這些研究共享幾項主要特色／疏漏，包括：一、研究對象皆以「樂團」或更為模糊的「搖滾樂」為主，雖目的皆在揭示台灣在地搖滾樂的發展歷史，但在解釋現象時，則因對象曖昧而難以顯示其意義；譬如蔡宜剛(2000)的《搖滾樂在台灣之可能與不可能》或陳妍君(2000)的《龐克研究—從英國的「性槍」到台灣的「無政府」》，研究者皆企圖以他們各自篩選出的在地搖滾樂團之創作，支持或否定他們對「搖滾樂本真」的想像，而這種立場也反映著台灣似乎只能是跟隨西方起舞的附庸，毫無在地的特殊聲音或實踐可能。

二、由於研究對象的範圍狹隘，最多至樂團、樂手的創作經歷，以致於所有研究論述僅止於文本「產製端」，導致樂迷及他們的使用脈絡或解讀方式在這些研究中缺席。我並不是在主張研究主題應該是「使用」或「解讀」本身，而是在他們使用或解讀的「背景」與「意義」，譬如「樂迷為什麼喜歡、接近某種音樂？」、「在樂迷和音樂產生共鳴的同時，他怎麼反思他和音樂的互動？」等問題。然而這些顯然並非過往搖滾樂研究的關注焦點，對這些研究者來說，樂迷的經驗或許過於瑣碎或隱晦。但是若非樂迷的支持與消費，搖滾樂也不可能在台灣成為得以研究的對象。總而言之，過於專注在搖滾樂本身而忽視樂迷與在地經驗，是過去到現在國內搖滾樂相關學術文獻的共同疏失，接下來我要介紹的重金屬音樂研究也有類似缺憾。

## 二、重金屬音樂研究

目前國內以重金屬音樂為主題的學術研究僅有朱夢慈(2000)的《台北創作樂團之音樂實踐與美學—以「閃靈」樂團為例》，朱夢慈以古典音樂學角度解構台灣 Black Metal 黑金屬樂團「閃靈」的創作，認為蘊藏在閃靈作品中的音樂有其規律與嚴謹性，肯定閃靈的創作價值之餘，也認為他們的理想象徵台灣「向上晉升」的原動力。

雖朱夢慈以音樂學解構閃靈作品，為國內搖滾樂與重金屬音樂研究帶來新意，但整篇論文的核心仍以閃靈樂團成員的成長經歷為主，不免落入上述搖滾樂研究的窠臼當中；除此之外，以古典音樂作為肯定重金屬音樂的標竿，反映著重金屬音樂似乎必須仰賴高雅音樂背書支持，才有其創作與存在價值，而這種立場也無法反映重金屬音樂作為一種外來文化，在台灣的流變經歷與文化謀和過程。最後，朱夢慈以過多刻板印象解釋 Black Metal 與 Death Metal，對釐清金屬音樂和其次類型的助益不大。

職是之故，我在下節將介紹本研究所採取的全球化與文化混成概念，從重金屬音樂身為一種全球化現象的角度出發，探討它在什麼樣的情境之下進入台灣音



樂環境，而它本身挾帶的文化意涵又如何與在地的樂迷、日常生活對話，一方面使重金屬音樂擺脫其他高雅音樂的論述框架，擁有自身主體性外，也賦予在地實踐者（樂迷）自主的能動性。

## 第二節 全球化從何而來？

我在第一章粗略整理出本研究的理論策略與立場，即身處於全球化世界中，在地的主體性與辯證能動性之所以可能，是有幾項先決條件的，而其中最重要的便是能夠意識到權力結構的破碎性與隨之而來的滲透力（即重金屬音樂挾全球資本主義之力進入台灣，以及隨之而來的在地發展與論述等）。爲了要突顯現今全球與在地之間張力的後現代性，我將在這個部分繼續延伸第一章的討論，統整歸納過去到現在全球化理論的現代性典範，進一步闡釋「文化混成」的概念，解釋何以它能成爲本研究的主要認識和解釋基礎。

「全球化」的概念就像多角稜鏡一般，照射出許多不同立場的觀點與想法，它所牽涉的爭議遠比學界的一致認同要來的多，因此爲其定下定義不但困難而且不切實際，立下任何一種宏大論述都有過於偏頗和自我中心主義的可能。職是之故，我選擇先討論「全球化」這個概念在不同學術專業中所象徵的意義，之後提出我個人見解並統合之，並企圖在這不斷相互論證的過程中，揭露／強調本研究所秉持的研究立場。

以微電子(microelectronics)和資訊爲基礎的電訊傳播技術在 80 年代開始成爲全球金融交易的特色(Nederveen Pieterse, 2004: 9)，其特色爲在世界各地提供 24 小時的連線服務，而科技進步也促進廣告產業興盛，根據統計，全球廣告業的投資總額從 1950 年的 390 億美金提升至 1990 年的 2560 億美金(ibid)，這現象象徵著全球各地正以極快的速度重組彼此的界線，並壓縮至一個整合的區域中，造就 Marshall McLuhan 所說的「地球村」。

另一方面，民族國家與歐洲帝國殖民主義在二戰之後逐漸衰敗，世界各地的

合法或非法移民正以自己的身體劃定新的疆界領域（美國人口普查局在 2006 年 10 月 17 日宣布境內人口超過三億，官方預估突破第三億的人口極有可能是來自墨西哥的非法移民<sup>6</sup>），國家與民族的連結性弱化，取而代之的是種族、宗教、少數族群等交會與認同的問題，然而新興的全球資本主義市場卻隨著新自由主義，或跨國的政治性組織（如 WTO）擴張，成為變相的文化帝國主義。

在這樣的衝擊下，各方學者開始思索是什麼歷史條件將這些分散的環節串連起來，進而納入統合的體系之中。據 Waters 考察，「全球」(global)一詞在西方世界的使用已逾四百年，但「全球化」(globalization, globalize, globalizing)則是 60 年代之後出現的字彙，然而要到 80 年代，學界才開始認知到該字在學術概念上的重要與迫切性（Robertson, 1992；轉引自楊洲松，2002）；不過，雖然意識到全球化是值得深思的現象，但各種學術規範卻對「全球化」的「開始」各有異見。

從最為實際的經濟面向切入，全球化可以如此理解：「跨國和跨域的經濟商品—譬如人們、產品、資本（特別是無形的資本，諸如科技、人才）的加速交流」（Oman, 1993；轉引自 Nederveen Pieterse, 2004: 17），或者是：「世界透過不斷增加的國際貿易、生產與金融市場的相互國際化、由持續增加的網路化全球電傳系統所促進之商品文化的相互國際等，而迅速地整合為一個經濟空間的過程」（Gibson-Graham, 1996；轉引自楊洲松，2002）。這種科技帶動全球化的預設，將全球脈動和科技與國際市場相提並論，因此反映著在經濟學科的範疇中，全球化是晚近三、四十年可被觀察或計算的事實。

而這樣的事實便實際發生在各國的政治局勢與國際關係上，各國之間相繼組成正式或非正式的經貿組織，並且逐年擴增其規模（致使名稱越來越複雜必須縮寫），諸如自 1975 年開始只有六個成員國，卻在 1997 年提升至八個成員國的八大工業國組織 G8、1948 年開始的關稅暨貿易總協定(General Agreement on Tariffs and Trade, GATT)及其後來的延伸世界貿易組織(World Trade Organization, WTO)、經濟合作暨發展組織(Organization for Economic Co-operation and Development, OECD)、世界銀行組織(the World Bank Group)、國際貨幣基金會(the

---

<sup>6</sup> 詳見 2006 年 10 月 18 日《聯合報》。

International Monetary Fund, IMF)等等(Axtmann, 1997)。

這些跨國組織多針對美國 30 年代經濟大蕭條與二戰之後的全球環境組成，而組織成員多半都是世界經濟強國，當它們重新勾畫世界權力輪廓並使之更為緊密之際，也象徵著西方資本主義的滲透與擴散。就此觀點而言，我們可以推測全球化始自於 20 世紀，特別是在二次大戰結束之後，它伴隨著傳輸科技的提升和國際政治之間的緊密聯盟所致的經貿往來而至，具體地將散落的國家、地區聚合在一起，譬如北美自由貿易協定(the North America Free Trade Agreement, NAFTA)、歐盟(the European Union, EU)、東南亞國家聯盟(the Association of southeast Asian Nations, ASEAN)、亞太經濟合作會議(Asian-Pacific Economic Co-operation, APEC)等更為特定區域經濟發展著想的組織也紛紛成立。

然而，這些朝向數據與決策發展的全球化忽略了到底是誰能夠主導並從中獲益的問題；這些少數的經濟強國在規劃共享的遠景同時，有數以百計的國家不但沒有參與決策權，而它們的未來卻極有可能因此受到直接或間接影響。因此當我們納入數字與統計之外的元素，譬如「社會」、「關係」、「權力」的時候，我們便會發現全球化的發軔不應該以如此狹隘的眼光詮釋之。全球化既然牽涉到政治上的國家概念，勢必也牽連至地理上的區域概念，進而滲透至區域中的社會、社區、文化與真實的每日生活。

因此我希望從微觀處眺望全球結構，另類詮釋「全球化」的歷史與脈絡，質疑上述觀點的西方科技決定論與西方本位主義外，並賦予地方和全球互動的主體性。一如 Tim Cresswell 的觀點：「將世界上某個地區視為人與環境（做為地方）豐富且複雜的相互影響，使我們免於將它設想為事實和數字」（王志弘、徐苔玲譯，2006：22），而以上述經濟學的觀點審視全球或地方的話，便是一種「世界理性化」的行為，它將引領到「重視（「理性客觀」的）空間甚於地方的觀看方式」<sup>7</sup>。

---

<sup>7</sup> 對 Cresswell 而言，空間「一詞訴諸普遍均一的(nomothetic)，或概括的科學衝力」，相對於客觀無情的空間，地方則「表達了面對世界態度的概念，強調的是主體性和經驗，而非冷酷的空間科學邏輯」（王志弘、徐苔玲譯，2006：33-34）。

從地方體驗遙遠異國風情其實並不是近幾十年的事，人類學家 Mary Louise Pratt(1992)便以一則有趣的故事說明，跨域交流不但是人類長久以來經常在從事的活動，而且還是場縱橫交錯的權力遊戲。話說一位名叫 Richard Pietschmann、專門研究秘魯的人類學者，於 1908 年在哥本哈根的丹麥皇家資料館中，發現一篇他從未見過的手稿；這篇記錄著於庫斯科(Cuzco)完成的手稿寫於 1613 年，距離印加帝國被西班牙軍隊殲滅已隔 40 餘年，由署名 Felipe Guaman Poma de Ayala 便能得知是當地原住民安地人(Andean)所寫（因為 guaman 在當地原住民語意為「隼鷹」，而 poma 意為「美洲豹」）。作者並非以流暢的西班牙文，書寫此長達一千兩百頁的「報告」呈給當時的西班牙國王 Philip III，反而大量穿插當地母語「蓋楚瓦語」(Quechua)，並且還以聖經故事為架構，填入安地人的民情風俗，目的在於介紹當地悠久的歷史文化，以及如何被西班牙人剝削種種，最後期盼國王能夠結合西班牙與安地貴族，開創新的政治體制(p. 2)。

在 Pietschmann 發現這篇手稿之前，沒有人知道這篇手稿的存在，也沒有人知道原來蓋楚瓦語可以書寫成文字，或甚至安地文化已具備相當水平。但是這篇由 de Ayala 運用蓋楚瓦語和西班牙語書寫而成的報告，卻告訴我們幾件事實。首先，即先前提及經濟學對全球化的觀點已在此不攻自破：「跨國和跨域的經濟商品的交流」並非是 20 世紀才開始的現象，早在 1492 年 Christopher Columbus「發現」「新」大陸時，歐洲人對外冒險經商的野心早就留名歷史，而殲滅印加帝國的西班牙殖民者在安地的行為想必也是相差無幾。順著這點，我們可以更加大膽地揣測，比這時間點更早的朝代與地區，勢必也發生類似的往來行為，譬如從西漢時期開始便一直為中國與西亞提供聯繫的「絲路」、在羅馬帝國創建前便已發展繁盛的地中海商域等。

其次，各地之間的商業往來除了牽涉到最現實的政治政策與制度外，最重要的還是帶動各地的文化交流；來自不同文化、不同語言、不同宗教、不同生活背景的人們建構起實際的商業互動，他們可能為了達到獲利目的而試圖和使用不同語言的人們溝通，在理解對方話語的過程中勢必產生一種對未知世界的想像。除此之外，交易後的商品又會隨著不同的人際，輾轉到各種階級的新主人手上，它們飄散著特殊的異國風情同時，讓人們對自己所處的地方和外界產生反思。這層所賦予的意義在於，除了表象可觀察的商業、交流行為外，抽象的異國情懷、想

像的共同體、對區域的認同等，也會在這交會的過程中，起著形塑人們思考地方和世界的關連性之框架。

再者，不同文化在相互激盪的過程中勢必經歷「翻譯」的問題，要是無法翻譯便直接挪用，因此「差異」在這裡便成為嚴肅議題。一如 de Ayala 的報告書一般，他無法完全以西班牙文書寫安地人的文化，因為有些場景或習俗是當地才有的，因此他只得混雜著蓋楚瓦語；又或者他以聖經故事作為介紹安地文化的架構，並繪圖將亞當和夏娃賦予安地人的外貌和衣著。

但是當差異無法被抵銷的時候，它蘊藏的意義便更為明顯。在 de Ayala 的例子中是這樣的：他作為一名殖民地的知識份子，上書國王以順服姿態介紹風土民情，雖然知道西班牙人在此強取豪奪，但最終仍希望能夠開創新政體以穩定局勢。他在面對異於自己的西班牙文時，卻選擇接納西班牙文化的敘事方法（文法、聖經），即便一開始西班牙才是真正的「外來他者」，但 de Ayala 的作為卻反映出其中的臣屬關係，而這一切以他希望西班牙國王造就新的政體得到驗證。

因此，從 de Ayala 上書西班牙國王的故事來看，我認為有潛藏的幾項重點是接著討論「全球化」這概念時必須注意的。第一，全球化應該要被視為一個長期的歷史過程，它不應該只是經濟學者所認為的短短三、四十年的發展而已；第二，在討論全球化的時候，必須和權力與統治層級(hierarchy)的分析相互結合，因為任何交互關係，即便只有兩個人，背後都挾帶著龐大的歷史與文化背景，而這不是單純的量表與統計能夠解釋清楚的；第三，全球化是一辯證過程，而非來自單方施予的成果，特別是納入權力關係（無論是文化帝國主義或地方的反抗）的考量後，我們更會發現全球化更是不平等的現象。是故，最後，我們應該視全球化為「複雜、多面向（包括整個完整的過程、主體性交換的過程還有特殊的全球議題）的過程」（Nederveen Pieterse, 2004: 24），進而將視角置於地方性的、邊緣的、離散的位置上，一如從一篇毫不起眼、混雜著方言的報告書開始，進而質問全球化的「全球」所為何來，它為文化、歷史、地方甚至個人生活究竟刻畫出什麼樣的痕跡，這些痕跡對處在當代世界中的我們有什麼意義。

### 第三節 全球化與在地：現代性的觀點、瓶頸與出路

在上一節討論出針對全球化的四點共識後，在這裡我要帶出目前討論全球化和文化議題時，最常見的幾種觀點。

我們今天生活在解疆域化的現代世界裡，逛一圈生鮮超市就能體會「世界縮小但文化差距變大」的經驗。當陳列架上擺滿來自世界各國的零食罐頭正放射著異國靈光時，穿著韓國傳統服飾的推銷員正端了一盤柚子茶走來，鄰近的試吃攤位則是標榜道地的維也納香腸，但走近一瞧，很有可能發現原來是在地的食品工廠加工製造；走出超市後，迎面而來的可能都是跨國的連鎖店家：麥當勞、肯德基、家樂福等等，就連在地的早餐店菜單上都會寫著「麥克雞塊」、「雙層牛肉漢堡」之類的選項。從在地體驗全球，進而過經驗相同的日子，對某些學者來說不僅是現代生活的特色，甚至是一種必然性。而這樣的觀點便反映出我要討論的第一種典範：現代性思維。

#### 一、現代性的同質觀點

英國社會學者 Anthony Giddens 認為現代性是現代社會或工業文明的簡稱，他認為：

（現代性）涉及：(1)對世界的一系列態度、關於現實世界向人類干預所造成的轉變開放的想法；(2)複雜的經濟制度，特別是工業生產和市場經濟；(3)一系列政治制度，包括民族和民主。基本上，由於這些特性，現代性同任何從前的社會秩序類型相比，其活力都大得多。這個社會——詳細地講是複雜的一系列制度——與任何從前的文化都不相同，它生活在未來而不是過去的歷史之中（尹弘毅譯，2002：69）。

Giddens 不斷強調它象徵著一種新的社會秩序，而這種秩序主要藉由跨國資本主義經濟體系建構，因此我們也可以輕易聯想到 Giddens 推崇備至的 Karl Marx 在

19 世紀所提出的觀察。距今一百多年，Karl Marx 和摯友 Frederick Engels 在《共產黨宣言》中宣示一個世界市場的來臨：

首先，出現了一個世界市場。世界市場的擴展吸收並摧毀了它所觸及到的一切地方和地區的市場。生產和消費——以及人的需要——日益國際化和世界化。人類慾望和需求的擴大遠遠超出了地方工業的能力，導致地方工業的崩潰。世界性的交通規模已經形成，技術複雜的大眾傳媒已經出現。資本日益集中在少數人手裡（徐大建、張輯譯，2003：116-117）。

而支持著 Marx 這種「世界緊密結合在一起的單一整體」的論點便在於他認為，這是現代資本主義邏輯造就的必然成果：

布爾喬亞一再破壞生產方式、財產和人口的分散狀態，凝聚人口，集中生產方式。其必然結果就是政治的集中。原本的利益、法律、政府與關稅制度皆相異的、幾乎只有同盟關係的獨立地區，現在已經聚集為一個**單一國家、單一政府、單一法律、單一民族階級利益**，以及**單一關稅界線**（管中琪、黃俊龍譯，2004：93；粗體為原譯所加）。

由於資本主義力量龐大，會竭盡所能、不斷開闢可供剝削的市場，因此它所涵蓋的範圍會也日益增長，最後變成一種世界景象。

因此就持現代性造成全球化圖景的觀點來看，其預設立場是社會的進步仰賴一套普世邏輯，它是強調自由競爭（Giddens 便毫不諱言地說：「我傾向於認為，資本主義的擴張是變革的最重要的推動力。」〔尹弘毅譯，2002：71〕）、個人主義、真理自明的啓蒙精神，進而達到理想的世界大同，甚至是進入 Immanuel Wallerstein 所謂的「世界體系」(world-system)（雖然 Wallerstein[1974]力圖修正 Marx 過於單一的單一系統，主張在世界體系外還存在著異文化的迷你體系 [mini-system]，但他認為迷你體系的勞動分工並不如世界體系或社會體系 [social-system] 來得一致有規模，因此它無法納入世界體系的系統中討論）。而這個世界體系，或者 Giddens(1990)對全球世界的想像之特徵便在於，它將遙遠的跟近距離所發生的事情全部聯繫在一起，並納入同一的行事標準下：

地域性變革與跨越時空的社會聯繫的橫向延伸一樣，都恰好是全球化的組成部分。因此，今天無論是誰，無論在世界的什麼地方研究社區問題，他都會意識到，發生於本地社區裡的某件事情，很可能會受到那些與此社區本身相距甚遠的因素（如世界貨幣和商品市場）的影響。其結果並不必然是在相同方向上的一系列變遷，相反，甚至通常是彼此相反的趨向（田禾譯，2000：57）。

譬如一位在尚比亞養蜂的婦人，雖然她的生活往來完全紮根於家鄉，但藉由資本主義擴張與國際分工，她可以將蜂蜜轉賣給跨國身體保養產品公司（而這種產品的需求在「現代化」國家又十分龐大），脫離地方性的經濟交換而進入貨幣、勞力、生產標準化的國際市場，無形之中成為全球化的參與者。

另外，Giddens(1990)也提出支撐現代全球化的四個面向，分別是「世界資本主義經濟」、「民族國家體系」、「世界軍事體系」與「國際勞動分工」。Giddens認為，世界各地都設有分部的大型跨國公司，不但具有經濟優勢，同時也因本身的經濟權力，進而達到左右地方政府決策的效果；雖然跨國資本主義的權力並不能跟國家權力（如軍隊）相抗衡，但是因為它能超越領土、將世界各地納入其下，將世界壓縮成為資本主義能夠掌握的整體，因此世界資本主義經濟是作為支撐全球化的第一個面向。

接著的民族國家體系，則是具有領土主權的國家概念。今日世界各國在其領土內所實行的自治權，通常是通過其他國家對其邊境（borders，而非疆界 frontiers）的認可而被承認；在前現代並不存在這種國家觀念，但是當代日益增加的國際組織（如聯合國），以及加入這些組織的條件（必須是被世界各國認可的「國家」）等現象，便展現在全球化的世界關係中，民族國家體系是維繫其穩定的基礎。

緊接在民族國家體系之後的，是各國武力造就的世界軍事體系。Giddens認為，現在的戰事和武器工業不再是第一世界的專利，兩次世界大戰都證明，原本屬於地方性的戰爭，最後都會牽涉到各國的政治外交利益，成為世界大戰；而第三世界或極權國家擁兵自重、囤積強大威脅性的軍事武器之現象，似乎比科技先



進的第一世界來得嚴重（以往是蘇聯，現在則是北韓）。這些日漸龐大且具高度危險性的軍事體系，使得各國在維繫國際外交關係時必須將戰爭納入考量，而武力也成為國家權力在世界舞台上的最佳展現。

最後支撐著全球化的向度是國際勞動分工之擴張。現代資本主義工業擴張的結果，便是大型企業紛紛在世界各國設立支部，講求一致性與效率的經營概念也隨之進入地方，重新改造人類的社會組織或人類和自然環境之間的關係；在某種程度上，這個改造的過程會使得全球各地的人們產生「一個世界」的想像，跨國產業會開始顧慮地方的生態維護，因為在甲地排放廢氣可能會造成全球暖化，而這些作為又會藉著傳播科技傳送至世界各地，因此我們對於「一個世界」的感受會日益增強，最後成為天下一家、地球村的公民。

但是在「一個世界」取代地方並造就全球繁榮後，有些學者卻發現地方性的特色正在逐漸凋零，最明顯的例子便是跨國性的連鎖企業在世界各地紛紛設立，而它們創造的制式管理方式和大量生產的同質產品，讓許多學者認為全球正在同步「可口可樂化」(Coca-Colonization) 或「麥當勞化」(McDonaldization)。

發明「麥當勞化」一詞的 George Ritzer 認為，麥當勞化是「日益增加的速食餐廳，正在用它們管理的準則主宰著美國與世界其他各地」(Nederveen Pieterse, 2004: 49)的過程，藉由理性化的規則(rules)與規範(regulations)，麥當勞創造有效率、可計算（快速且便宜）、可預測（因為所有東西都標準化了）和可控制（不僅對員工，也能對顧客）的行政系統；而麥當勞在世界各地都開設分店便代表這套運作方式不但在各地被有效落實外，同時也是西方的理性思維與現代管理消滅地方文化，全球正在慢慢地朝向「美國化」邁進，並且受到文化帝國主義的殖民。

然而，人類學者 Shannon Peters Talbott 在莫斯科所做的一項田野調查便推翻了 Ritzer 的假設。Talbott 發現，莫斯科的麥當勞並不遵循美式管理原則，在效率這方面近乎慘不忍睹，顧客經常為了一杯茶或咖啡排上幾小時的隊，在價格方面，麥當勞套餐的定價又比普通俄羅斯工人一天的薪資多了三分之一，除此之外，同質化也未出現在菜單標示上，有許多基本的餐點並未詳細列出（Talbott, 1995；轉引自 Nederveen Pieterse, 2004: 50）；在莫斯科幾乎看不到麥當勞迅速、

便捷、統一的作業系統，取而代之的是緩慢、冗長、複雜的分散狀態，而像莫斯科的麥當勞無法成就同質的事實，便帶出現代性可能造就的另一面：差異。

## 二、現代性的差異觀點

差異一直都是區辨「我群」與「他者」的判別標準之一，因此在上段的內容中，當莫斯科的麥當勞無法達到美國標準時，它極有可能被歸類至「剛解體所以不進步」的他者類別中，而這樣的畫界與排外，反映出現代性思維的黑暗面。

著名的國際政治學者 Samuel Huntington 在 1993 年發表〈文明的衝突〉(*The Clash of Civilizations*)一文中談到，「隨著冷戰的終結，國際政治的重心從西方移出，而未來的主題便是西方與非西方文明的互動」，而「文明之間的衝突，會是在這場朝向現代化的進化衝突中，最新的情勢」(Huntington, 1993)。對 Huntington 來說，未來會造成「衝突」的文明包括伊斯蘭文明、華人儒家文明、鄰近南斯拉夫的歐洲以及新興的非洲等，這些都對西方世界造成難以理解與難以預期的威脅；爲了要抵制這些新起勢力的崛起，他在文中也建議西方國家—美國、歐洲、拉丁美洲—必須和東方可信賴的國家（俄羅斯、日本<sup>8</sup>）建立良好的同盟關係，一方面既能弱化因爲文化差異造成的衝突，二來又能夠維繫西方的經濟與軍事霸權。

Huntington 的建議只是反映出西方殖民者的老生常談，他將世界一分爲二—西方與非西方，而只要是跟「我們」不一樣者，無論「他們」彼此之間存在著多懸殊的差別，就是對「我們」構成威脅的整體。同時，西方作爲一個整體，卻象徵著普世價值，不但是自由、民主、先進的世界，其更有權力與義務改造世界各地落後、不文明的社會；Huntington 在 93 年的論文中，曾經藉由醜化伊斯蘭教文化爲「擁有血腥邊界」(Islam has bloody borders)，作爲鞏固我群中心的手段，當他在 2001 年九一一事件後接受英國《衛報》專訪時，仍舊堅持己見：

---

<sup>8</sup> 之所以提及俄羅斯，乃因爲作爲全球共產國家的先驅竟有「反省」能力，朝向民主化國家邁進，所以 Huntington 認爲俄羅斯是值得信賴者；至於日本，則因爲其二戰後被迫不得享有組織軍隊的權力，不會造成對西方世界實質的武力威脅，加上日後的經濟成長也讓日本成爲高度資本主義發達國家，因此也是值得信任的盟友。

當你觀察穆斯林(Muslim)世界的邊界時，你會發現一系列穆斯林和非穆斯林的在地衝突：波士尼亞、科索沃、高加索、車臣、塔吉克、喀什米爾、印度、印尼、菲律賓、北非、巴勒斯坦—以色列衝突。穆斯林之間也會自相殘殺，他們比其他文明更常發生內訌(Steinberger, 2001)。

除 Huntington 外，B. R. Barber(1992)也提出類似觀點，他認為當今最能突顯全球化的現象便是「麥當勞世界」(a McWorld)與「(伊斯蘭)聖戰世界」(a Jihad World)的文明衝突；對 Barber 來說，全球化是藉由「(資本主義)市場規則」、「(資本主義)資源分配規則」、「傳播科技」與「(有共同想像的)生態(保護)」等四個面向支撐(和 Giddens 描述全球化的四個面向頗有異曲同工之妙)，每一個面向都會加速壓縮世界成爲一個整體，而不在全球化範疇內的落後地方或落後文明(如似乎老是跟西方先進國家唱反調的伊斯蘭激進份子組織)，便是全球文明的對立面(Barber, 1992；轉引自 Robertson, 1997: 33-34)。

除此之外，文化差異觀點有時也會以「文化多元主義」(cultural pluralism)或「文化差異主義」(cultural differentialism)等較爲寬容的詞彙出現。Anthony King(1991)便如此定義文化：「(文化是)人類多樣性的集體構連(articulation)」(轉引自 Nederveen Pieterse, 2004: 45)，持此觀點的學者通常都會認爲，文化自然是會因地而異，但追根究底，最後仍舊會反映出普遍性的人類本質(譬如「人類是群居動物」等論調)。這樣的立場仍舊無法跳脫單一標準的框架，因爲當他們強調最終的共同性的時候，便等於排除否定雙語、混血等並存現象之合法性，最終差異便會被標示出來，緊接在後的則是否定或認同。

否定通常是區辨出異己後的首要行爲，例如孔子否定北方蠻族爲文明人，因爲他們「披髮左衽」、和「我們」漢人不一樣；更極端的作法就是藉著國家主義、種族淨化／隔離建立堅固的文化疆域，從否定被指控、被標示的對象中獲得自我認同。這些殘酷的區辨作爲並不少見，從語言歧視如「清客」(Chink)<sup>9</sup>到納粹德國對猶太人的集體屠殺，都一再重複著「從內向外」的認同方式。這是現代所創

---

<sup>9</sup> Chink 是美國白人在 19 世紀時對華裔移民的鄙視用語，有「人渣」之意；若小寫 chink 則有「漏洞」、「弱點」等意。

造的迷思，而這迷思只會在意「誰」在何時打造了差異的界線，就算在此觀點下可以衍生出文化多元主義的另類看法，看似是捍衛邊緣文化主體性，實際上卻因為援引了「世界的」同質系統衡量之，最後變成虛幻的「懷舊政治」(politics of nostalgia)，耽溺於過去的單一民族之光榮(Nederveen Pieterse, 2004: 47)<sup>10</sup>。

總括而言，以現代性資本主義的經濟擴張邏輯來審視全球化有兩項主要缺失，首先便是過度偏頗的經濟決定論；雖然力圖修正 Marx 以符合當代全球現況，但無論是 Wallerstein 或 Giddens 顯然都無法走出經濟決定一切的框架。雖然 Giddens 認為除了資本主義之外，達成現代性還需兼備民族國家、軍事體系和國際分工等三項維度支持，但對他而言（或對 Wallerstein 而言），造就世界性的跨域交流的主要動能還是來自「西方」的資本主義邏輯，在這前提之下，其他三方維度才得以形成(Robertson, 2003)。

其次，無論全球化的現象是呈現高度文化同質化，抑或強化西方文明與非西方文明之差異性，依循經濟決定論的現代性思維也反映著某種西方中心主義。現代化的進程無論在 Marx 還是後世追隨現代性思維的學者，皆多認為全球化從 16 世紀歐洲海外殖民擴張，所導致的跨國經濟活動開始(Nederveen Pieterse, 1997; 2004: 62)，這不僅否定非歐洲主導的跨國貿易（如絲路、阿拉伯半島的商旅）有其歷史意義，同時也影射全球化的推手是西方世界，非西方世界只能被動跟隨；一旦現代化成為必然與不得不然，殖民主義、種族淨化、開疆闢土等一切暴力行為皆有了道貌岸然的宏偉理論撐腰，成為西方霸權的合理藉口。

以現代性思維思考全球化，通常擺脫不了同質與差異的窠臼，以西方作為全球標準，而這些都只不過是一再驗證此典範的短視與自大，在折射出殖民者的懷舊光暈中，漠視任何與文化、經濟權力或帝國霸權的相關議題；在這樣的論述之下，台灣似乎難以參與這其中的政策討論，但當我們的政治、經濟、文化等一切行為卻又與國際社會緊密相扣，並且時常受國際輿論和實際的經貿決議所影響時，如此邊緣化的位置和聲音絕對不會是我們在現代化（或全球化）過程中所樂見期盼的。因此我在下一段落將整理關於地方的論點，從地方的位置看待全球

---

<sup>10</sup> 除了德國納粹發動的「亞利安民族至上」意識型態外，義大利的獨裁者 Benito Mussolini 也曾經以「恢復古羅馬光榮」等懷舊口號，作為鞏固民族認同的手段。

化；這不但有助於我們跳脫「必然如此」的決定論命運，還能提供新的視域，讓我們重新審視自己的身份與認同。

### 三、全球在地化(globalization)

有鑑於現代性思維看待全球化時，難以擺脫偏頗且自負的結論，因此學者們開始回過頭來思考地方在全球脈絡中的能動性。首先是 Benjamin Nelson 所提出的「現代化的多元途徑」(multiple paths of modernization)論，認為各社會可自關朝向現代化的不同道路，最明顯的例子便是東亞許多國家的近代歷史，日本、台灣甚至改革開放後的中國大陸，分別以符合內部國情文化的方式，創造多元的全球化經驗(Nederveen Pieterse, 2004: 63-64)。

「現代化的多元途徑」揭示著全球文化的多元性，並且正視在地擁有創造獨特經驗的主體性，但仍不免落入舊有框架，在歌頌多元文化的同時，設定了「現代化」的終極目標，因此要重新建立研究全球化的視角，必須將書寫和發聲的權力從全球觀點（如跨國資本主義、國際聯盟）交到地方手上。

Roland Robertson 便以地方角度挑戰世界體系作為詮釋理解全球化現象的正當性，他認為世界體系的現象可以簡單看成是「資本主義的具體化與擴散—伴隨民族國家成為主要的資本主義行為者，忽視自身宣稱的意識型態或文化」(Robertson, 2003)，而歷史或文化在這體系內根本不存在，因此他從世界體系所描繪出的全球概況中，重新設定發問的位置。

Robertson 指出，雖然世界體系的視野狹隘，但是它仍舊具體描述了當代世界的某些現象，包括現代世界的政治佈局以及日益頻繁且相互依賴的國際經貿往來，這意味著在未來世界裡，不同文明與文化只會因為頻繁接觸而越來越親近，然而這些互動往來卻造就了前所未見的保護主義(protctionism)，不僅是針對經濟方面的制裁與保護，同時擴及至特定社會、地區或族群的文化核心(ibid)<sup>11</sup>。他舉例道，現代性對新大陸來說，是毀滅原住民的成果，對非洲來說，則是被殖民

---

<sup>11</sup> 例如對原始生態的環境保護，成立原住民保留區等政策。

的創傷經驗(Robertson, 1997)，單就同一概念，對不同地區或文化的人會因不同歷史脈絡而產生不同詮釋，而這種地區性的內在互動才是全球化該注意的現象。

爲了要深入瞭解地方經驗，便必須拋棄現代性思維的產物：「不是（同質化）／就是（異質化）」的二元對立，反而應該去觀察同質或異質如何成爲 20 世紀乃至於 21 世紀日常生活的寫照，在這裡，Robertson 拋出「全球在地化」(glocalization) 的概念作爲詮釋全球化的基礎。

「全球在地化」在牛津新字字典中(*The Oxford Dictionary of New Words*)的定義爲「藉由全球與地方的相互堆疊並融合的過程」(Robertson, 1994)，這個概念實從日文「土著」(dochaku)而來，意指將別人的耕作技巧移植到自己的田地上；時至 80 年代，這個字則因爲日本在國際市場造就的商業成功而有了發展，大型公司如新力(Sony)、豐田(Toyota)紛紛進駐美國本土，而他們成功的關鍵便來自於「在地思考、全球行動」(Think locally, act globally.)的行銷策略，爲了服務更廣大異質的全球顧客，在生產方面便不能再依循傳統的福特主義，取而代之的是「多樣就能賣」(diversity sells)的彈性生產。

因此當資本主義夾帶其強大的經濟力量散佈至世界各角落時，它會查照當地風土民情做出適當調整，而「全球」這個概念也將會因爲地方的詮釋而有所改變，Robertson(1997)說道：「理解全球文化概念的路徑之一，便是去思考全球文化之所以存在，乃因爲許多文化（無論是強勢文化或弱勢文化）相互碰撞的成果」；例如象徵美國文化霸權的好萊塢電影，雖然藉由全球資本主義的力量傳送到各地的觀眾面前，但當它面對不同文化背景的閱聽人時，便會產生不同的解釋意義，相對地，爲了要吸納更多異質的消費者，好萊塢電影工業也會回過頭來重新建構自身的文本內容，以服膺廣大閱聽人的需求：

必須強調幾點強烈的證據，即那些直接從美國傳播的「文化訊息」是被不同方式接收與解讀的，在地社群(local group)是以多元方式吸收這些東西；其次，我們也當意識到，許多相互聯盟的「全球文化」製作人—例如在亞特蘭大的(CNN)和洛杉磯的（好萊塢）—正努力試著將他們的產品推銷至一個全然不同的全球市場（當然部分是由他們所塑造）。例如當好萊塢特別想到全

球觀眾時，它便企圖延攬更多混合、「多國的」(“multinational”)劇組與演員，搭配「在地」(“local”)的多樣布景(Robertson, 1997: 38)。

但是當我們在思考全球與在地的拉鋸時，Robertson 則提醒切勿又落入二元對立的思維中，思考究竟是全球征服在地，還是在地反抗全球。同樣的，全球進入在地造就全球在地化的同時，也不應該視為另一種的全球同質化，特別是當我們把「全球與在地」的關係延伸至「世界與特殊邊陲」時，便能發現邊陲也可以針對全球產製出獨特的意義。Robertson 甚至引學者 Appiah 的概念，認為以往作為帝國主義的文化，現在也因全球化變得具有當地色彩（例如位於吉隆坡的五星級飯店提供的英式下午茶，也有可能出現沙爹或娘惹糕），而地方的文化論述也可以乘全球化的浪潮，進入世界各地（如韓劇、日劇在台灣的風潮）。

Robertson(1992)認為「全球」現在不僅開始關心「在地」的觀點，而「在地」也會藉助資本主義的力量，回過頭來重新塑造「全球」，而這新的全球則反映在四個面向上：「國家社會」(national societies)、「個體」(individuals)、「國際體系社會」(the international systems of societies)以及「全人類」(humankind)（轉引自 Robertson, 1997: 35）。個體不單只是國家社會中的公民，同時也是全人類的具體成員，而國際體系社會則是許多國家社會組成的抽象／具象概念，它會為各個國家社會提出政策的參考方針，並藉由吸納許多國家社會進入這個統整的共同圈，達到「全球人類狀況」(global-human condition)，亦即當我們在思考任何地方性或個人的問題時，我們都會延伸至全球的面向；譬如個人在審視本國公民權時，他會以世界人權的角度為參考，就此而言，Robertson 認為：「全球並不與地方相互對立，毋寧說，我們經常提及的在地本質上便包含著全球」(ibid)。

不過就 Robertson 的「全球在地化」觀點而言，我會以「過度樂觀的馬賽克」詮釋之。在他描繪的景致裡，由於全球市場遼幅擴大，時空壓縮使得全球緊密地聯繫在一起，雖然地方可能在這過程中被吸納進一套標準化的模式裡，但在地的需求與聲音終會回過頭來重塑全球，因為「全球」必須仰賴「在地」才得以成形。在這雙向交流的過程中，多元的在地充分展現主體性與論述權力，進而一如馬賽克繪圖一般，運用不同大小顏色的碎玻璃或瓷片，拼貼出一幅和樂融融、世界大同的融合圖像。

譬如 Robertson 以非常樂觀的口吻，提及 19 世紀西歐的工業革命造成時空聚合的全球雛形時，認為當時興起的「國際博覽會」代表跨文化的交流，在這些展示中，差異不但受到歡迎，並和普遍流行的普世價值對話，企圖能在全球的層次上異中求同；時至今日，許多國際性組織也開始關照在地歷史與文化，並推動一系列修復重建的工作(Robertson, 1997: 36-37)。除此之外，他也相信民族國家一直都是推動全球地方融合的功臣，譬如 19 世紀日本的明治維新，便是挪用其他國家的政治體制、文化思想的變革，Robertson 以「選擇性合作」(selective incorporation)描述這種現象，強調當地方面對全球勢力時，有能力與主動性應對之。

然而在這過程中，他卻避免談論是「誰」為馬賽克圖像畫出藍圖，又是「誰」掌握進度與發展（世界博覽會的目的並不是要讓在地發聲，而是藉由在地的再現，強化現代文明的優越性，而明治維新其實是面對美國軍事強權叩關時的不得不為），文化的交流與碰撞在其概念中，被簡化為市場中的特殊商品，等待有特殊需求的消費者進場消費，而產製者也會回應消費者的需求，不斷創造異質的產品。

在這雙贏局勢背後，實際隱藏著世界體系的「餘毒」。Robertson 認為民族國家這個現代性政治概念，仍為今日全球化的幕後功臣，並且負起打造「全人類狀況」之重責大任；存在於各個國家社會的個體，在思考個人問題時都會顧慮全球的向度，同樣的，國與國之間、企業與企業之間，當它們決策的同時，也會為了世界的共榮而達成共識。「全球化—以最廣義的意義而言，即『世界的壓縮』(the compression of the world)—已經並且將繼續不斷增加在地性的創造和落實，而這些過程本身會反過來將世界壓縮成一個整體（按：即成為一個全球人類狀況）」(Robertson, 1995；轉引自劉忠博，2006：15)，透露出世界終將朝著一個普遍價值邁進，而這種觀點和 Giddens 的「一個世界」殊途同歸。

雖然 Robertson 力求從世界體系的框架中掙脫，但他卻抵擋不了為全人類刻畫出普同命運的誘惑，而他打造全球化的四個向度，其實也和 Giddens 的相去不遠，可以說他在世界體系的結構內企圖賦予地方機構自主性，但其終極目標只是



締造一個新的全球秩序：「雖然我在本章提及很多日本式的全球化，但實際上我是企圖將這些歸納成一個要點，即將全球含括為一體」(Robertson, 1997)。無怪乎他避免談論在全球在地化之後的最大贏家是誰，因為「他對全球化的取徑強調社會文化過程的多元面向，但是他對『全球秩序』之類概念的預設，卻是 Parsons 的取徑，只不過將人為孤立且同一的社會轉變成全球現況而已」(Nederveen Pieterse, 2004: 61)。

那麼，我們應該採取什麼立場檢視全球與在地的張力？我在下一段落中將再次說明的「文化混成」(cultural hybridization)概念，便能幫助我們擺脫宏大願景的自負使命感，並能在面對全球勢力的擴張時賦予地方能動性，同時避免落入過於天真樂觀的想像。

#### 四、文化混成(cultural hybridization)

在前面幾段的文獻整理中，我們可以發現雖然對全球化與地方的詮釋各不盡相同，但它們皆有一個共通點，即全球動能其實和地方相輔相成，而這能夠從一些結構性的「混成」中得到驗證。

Nederveen Pieterse(1997)認為，「混成」是「從已經存在的實踐中，分裂出許多不同形式，而這些形式又以新的方式結合在一起、產生新的實踐」(p. 49)，譬如民族國家確實是促成全球化現象的政治結構，但是在全球化的世界裡，民族國家內部的經濟、領土又會受到更高層次的全球性經融機構或交流流動影響；因此當各國移民在世界各地遊走時，民族主義與國家認同可能在形式上相對弱化，卻又以另類方式出現(二戰期間從歐洲流亡到美國的猶太人對以色列的情感便是一例)。

除國家概念與全球、地方混成在一起外，各種國際組織彼此之間的混成，也是造就全球化現象的推手之一；目前各機構的大小組織從跨國的(transnational)、國際的(international)、大型地區的(macro-regional，如歐盟)至小型地區的、公立的、地方性的皆有之，而它們彼此之間也會相互組織合作，譬如非營利性國際

組織可以和地方國家機構共同推行政策。這些日益積累的組織合作，一方面讓「國家中心」更為穩固，另一方面卻又造成「多元中心」，因此 Nederveen Pieterse 引 Held 之語提醒，當我們在討論全球化時，必須注意它既有的雙重特色：

全球化具有同時產生斷裂和統一的力量，全球化也可以提升（國家之間或社會之間）政治差異(political difference)的意識，同時也能夠提升共同認同(common identity)的意識；日益緊密的國際通訊可能增加（不同文化之間）利益或意識型態方面的衝突，但是在其他方面也能提供相互理解的機會（Held, 1992；轉引自 Nederveen Pieterse, 1997: 50）。

「混成」尚不僅止於此，許多不同地方空間的彼此交流也含括在內，譬如在拉丁美洲便因特殊的經濟背景，而出現打破「城市／農村」二元對立的「農民城市」，邊界、自由貿易區、港口這些不同組織相互交會的地方，也是混成的最佳展現，而且這些現象會不會因為全球化的過程而日趨同質一致，反而會更為頻繁豐富。

以上組織結構彼此之間的相互混成，在今日世界不但較以往更加明顯，也會日益增加，進而影響種族認同（譬如殖民地的混血兒）、國家疆界（文化帝國主義）、政治經濟（彈性生產、靈活積累）、場景與空間、時間觀念等；對 Nederveen Pieterse 來說，這些結構性的混成會導致新的文化與身份認同，最後也會回過頭來重新形塑歷史場域的範圍與深度，因此我們有必要意識到全球化的過程不但多元流動，而且同時具有雙重性（即在全球的維度上，地方觀念可能也會日益加深），為同時兼顧這些特性，他建議將全球化視為「混成」(globalization as hybridization)，並且從那些發生混成的地方反思全球的經濟、文化、政治等權力。

混成並不是一味地頌揚文化融合，Nederveen Pieterse(2004)援引 Ella Shohat 的說法談到：「如果不與霸權、新殖民權力關係等問題相互接合構連，一味頌揚混成便得承擔神聖化殖民暴力的風險」(p. 72)，他認為當我們為混成政治感到歡欣鼓舞的同時，必須嚴肅看待究竟在什麼樣的脈絡中，混成才得以運作，因為混成值得被注意的並不在於差異現象的融合成果，而是整個混合的過程；在這個過程中：

(混成的)範疇可以是文化、國家、種族、重要社群、階級、文類(genres)，而混成自身的存在便弄亂所有存在於它們之間的界線。混成同時也屬於一種介於中心和邊緣、霸權和少數族群的權力關係，並力圖搗亂、鬆動、顛覆它們之間的階層關係(Nederveen Pieterse, 1997: 56)。

而這樣的破壞行為並不是不負責任的無的放矢，或漫無目的地窮追猛打，其真正情懷是在意識到現代性觀點的瓶頸後，身為掌握論述權力的知識份子應該捫心自問，究竟能為這些排除在現代性思維外緣的社群做些什麼：

察覺到種族中心主義思想在認識論上的有限性，以及此思想所宣稱的與那些不和諧或不同意見之歷史與聲音的界線，例如女性、被殖民者、少數族群、被管理的性取向者。對新的國際主義的人口學來說，後殖民移民的歷史、文化與政治離散的敘述、農民和多數原住民社群的社會錯置、流放的詩學、政治與經濟的難民才是主要課題(Bhabha, 2002: 5)。

Arif Dirlik(1996)認為，現今該做的不僅是指出誰是有權者、誰是無權者而已，應該還要擴展至為那些以往無權者發聲，重新建構他們的史觀與歷史位置(p. 26)，Nederveen Pieterse(1997)也有類似看法，他說道：「無論在什麼地方，我們都會看到文化、地區、血緣的混合，而在混成的過程中，權力和霸權的關係會不斷地被描述並重新製造」(p. 57)，因此在查照、揭露這些位居中心以外的文化互動和混成後，最終的目標應該是重新構築對過去歷史的詮釋和論述、突顯其中的混成經驗和權力關係，進而以可理解的方式將這些經驗呈示給邊陲、離散、流放、差異、弱勢等社群，賦予其能動性與自我論述的權力(Nederveen Pieterse, 2004: 73)。

如果從宗教的歷史出發，便能發現那些曾經是殖民地的地方，許多宗教混成其實和殖民者的暴力相互糾葛在一起；譬如目前盛行於加勒比海地區（特別是古巴）的 Santería 宗教，便是在 18 世紀時，由一群來自奈及利亞的黑奴隨著殖民者而來，當時他們被迫信奉羅馬天主教，因此虔誠的信徒便將 Santería 的神祇逐一轉化為天主教的聖徒，繼續延續他們對 Santería 的忠誠；而當我們看到信徒們

將 Santerīa 的神祇 Babalz Ayi 變成防範疾病的聖徒 St. Lazarus，或者把 Ellegua 變成旅人的保護者 St. Anthony 時，其象徵的不只是文化融合，同時也要注意它背後的推手，其實是一連串殖民者對弱勢的壓迫（人身自由、居住自由、宗教自由等）。當 Santerīa 的信徒開始回憶為什麼他們要這麼做的時候，殖民者或天主教的「合法性」才會開始受到質疑。

Homi Bhabha(2002)認為，資本主義、階級等一切舊有的現代性思維已經無法為我們提供理解、解釋多元文化認同和差異政治的框架(p. 6)，而 Ella Shohat 則更犀利地點出，想要恢復過去以往社會主義式的公社團結等一切懷舊政治，非但無濟於事而且根本不可能(Nederveen Pieterse, 2004: 74)，因為結構性的多元混成，相對應的便是巨型權力機構的分散與破碎（如跨國資本主義在地方的「全球在地化」、天主教霸權變成 Santerīa）。

面臨這樣的挑戰，新的政治立場或聯盟應該是什麼？Arif Dirlik(1996)認為須在全球勢力的層次下，為地方找出暫時的同盟與認同，讓地方成為一座反抗基地(pp. 38-40)；不過這樣的想法終究會導向至永無休止的二元對立：「全球主導／地方抗爭」。職是之故，根據 Nederveen Pieterse(2004)，文化混成觀點在面臨這些挑戰時的政治立場，必須是在重新為地方、弱勢賦權之後，建立一種非立基於過去集體記憶（譬如「我們都是炎黃子孫」這種民族國家慣用的口號）的臨時性政治聯盟，重新以差異為團結基礎，建立一種「異質的集體性」(heterogeneous collectivity)，例如「同志友善民主」或「種族平等民主」等(p. 74)，避免「一個世界」或「全球人類狀況」等觀點過於高調的瓶頸。

不過，Nederveen Pieterse 也坦言，不平等與宰制的情形並不會因為這些批判或實際的政治行為而消失不見，相反的，它們會以更為細微或異質的方式繼續運作，而文化混成觀點的目標，就是不停地觀察混成的過程與參雜其中的權力關係，並希望能在為地方、少數、弱勢發聲的同時，繼續撼動不平等的運作邏輯：

混成作為一種政治思想，不僅可以破壞（現代性的）本質主義與同質性，並打散靜止不動（且二元）的空間與政治概念，如「中心／邊緣」「高／低」、「階級／種族」等等。而在這過程中，我們便能認清（世界上還）有更多元

的認同方式，並且拓展不同批判典範相互聯盟的光譜(Niederveen Pieterse, 1997: 58)。

整理至此，我必須將主題拉回至本論文核心並討論研究動線。首先，重金屬音樂在 80 年代開始造就大量商業利潤，並順著跨國音樂公司擴散至世界各地，與此同時，網際網路與其他新興傳播科技也助長重金屬音樂散播的腳步，將它們一一傳送至世界各國的樂迷面前；時至今日，我們不僅能在台灣各大唱片行中找到各種類型的重金屬專輯，也能發現本土樂團紛紛成立，並且有組織地規劃演唱會和表演空間。台灣作為一個文化交流區，它在什麼樣的歷史脈絡中接收重金屬？如果文化混成可能，那麼在地又有什麼特有文化，反饋並重新建構重金屬的敘事結構？而樂迷如何看待這一連串的混成過程與結果？這些態度是否能揭露或重構台灣音樂文化的現狀和歷史？

爲了解答上述疑惑，我將針對重金屬音樂的發展歷史進行系譜學研究，並且實際參與樂迷日常生活，觀察他們在什麼樣的脈絡中使用重金屬。我在第三章將詳細說明方法學的應用以及研究立場。

### 第三章 研究方法

本研究有兩條主軸，分別為重金屬音樂的生成背景，乃至於經過全球化過程後在台灣的發展歷史，以及台灣重金屬樂迷創造的文化認同和實踐意義。在處理前者問題時，為關照重金屬在主流文化中所居的特殊位置，我以 Michel Foucault 提倡的系譜學(genealogy)為原則，針對重金屬發源地—英國與美國—進行歷史與文化背景的文獻考古，探討該地提供什麼樣的物質條件使得重金屬得以發展，並具備何種政治意涵，進而追問台灣在全球化的脈絡中提供什麼環境，讓重金屬獲得生存並衍生出特有的在地意義。

由於這種在地意義是藉由日常生活的實踐得以體現，因此在處理第二條主軸時，我採用民族誌的參與觀察及深度訪談法，企圖描繪、解釋處在台灣現實生活中的重金屬樂迷們，如何看待、使用、詮釋重金屬音樂，進一步理解身處於台灣文化與社會背景中的他們，怎麼以特有的在地經驗，面對作為西方文化的重金屬音樂。

#### 第一節 系譜學的主要關懷：讓受壓抑知識重返學術場域

在 Foucault(1980)的見解中，他認為目前值得從事人文研究的學者們探討的是「批判的在地特色」(the local character of criticism)，這種在地特色有兩要點，一為它的正當性並不授自於任何具有中心導向的真理政權(regimes of truth)<sup>12</sup>，二則其長久以來便被排除在傳統的歷史論述之外。對 Foucault 來說，傳統的西方史學觀點有幾個特徵，它不僅是線性的、目的論導向的，同時也蘊含著綿延不絕的統一性(unity)，讓人們以為歷史事件之所以發生，都有其必然與真諦：

長期以來，歷史學家都比較喜歡將注意力挹注在長期時代的研究上。他們企圖在政治事件的轉換和遞嬗之間，顯示歷史是堅若磐石的穩定系統，或是一

---

<sup>12</sup> Foucault 本人對「真理政權」的解釋如下：「那是一些論述型態，它們如同真理般地被接受，同時也像真理般的發揮效用」，譬如「政治經濟學」的真理政權便展現在它所強調的「科學方法」、「不斷在政治與經濟方面的刺激」、「大量生產與消費」、「生產物質掌握在特定大型機構手中」及「階級鬥爭」等五項特質中（見 Foucault, 1980 b: 131）。

些不可逆轉的過程，或恆久不斷的交替，或為某種意圖所蓄積的能量，或經過幾個世紀的長期累積和滲透，為了要一舉造就新局面的運動，這些都是傳統史學發現（對他們而言是重要的歷史）事件時，所顯現的靜謐不動之（治學）基礎(Foucault, 1972: 3)。

傳統西方史學此等治學態度，反映在他們經常採用的研究方法上，即「判別文獻」。史學家們汲汲於挖掘文獻，然後判斷它是否為真、是否具有參考價值，甚至是否為當代重建過去的時代精神，而判別的標準通常也都是端賴文獻出自何人、何方。在史學家眼中，如果王公貴族遺留任何無關緊要的蛛絲馬跡，也會成為撼動後世的重要決策，但換做販夫走卒，即便成群結隊、挺身集結做任何事，卻往往淹沒在歷史的洪流中。對傳統史學家來說，他們真正想做的是，篩選（依舊對他們而言是重要的）歷史事件並確認其發生時地，以達成「建立全面、普遍的事物運作邏輯」之目的，即「重建一個文明的全然面貌、一個社會主要的物質或精神準則、一個時期所有現象的普世意義，以及可以解釋（上述所有）現象之間關係的法則」（ibid: 9）。Foucault 認為這種理解、預測全貌的野心，主要來自西方哲學（特別自 Descartes 至 Kant）對人類理性的推崇與盼望，他覺得「（傳統歷史學）將理性當作是人類目的(*telos*)的原始根基，並將整個思想史(*history of thought*)和理性的保持、目的論的維繫連結起來」（ibid: 13），而這種野心將引領我們以「連貫、統一」之方式處理歷史文獻，忽視在連續之外的斷層、差異（譬如精神病患、囚犯），最後消弭所有的特殊性，賦予人們同質單一的生活規範。

相對於西方傳統史學致力於追求重大事件的時間序列，系譜學則提供一個新的視角，它反對傳統史學追求事物源頭、頂點，以填平斷層、同化差異的目的論，因為探求目的的原因都是在尋找事物（包括人類）的「本質」，企圖為他們譜下該有的、既定的、普遍的合理解釋與預測；Foucault 本人則畢生為反對這種連續的普同必然性而奮鬥，他說：

如果一位系譜學者拒絕將他的信仰延伸至（傳統西方哲學的）形上學，如果他願意傾聽歷史的聲音，他便能發現在井然有序的事物之下，其實隱藏著「某些共同的差異」（*something altogether different*）：這不是一個關於「永恆」或「本質」的祕密，而是萬物根本沒有本質，或者它們的本質（其實）是依照

個別且不同形式、潮流(fashion)所組裝製造(fabricated)(Foucault, 1977: 142)。

他認為，致力追尋事物的本質，其實只是維繫著對現況有利的秩序，而這套維繫的秩序實則仰賴專業論述的不斷產製，最後成為眾所信賴的「真理」；Foucault 以「瘋狂」為例，指出從 17 世紀以來，瘋狂開始被西方醫療體系納入觀察與談論的對象，醫生專家不斷以醫學專業為瘋狂下定義、歸類，到 18 世紀時，甚至與法律和警察系統合作，企圖形塑統一的「有關瘋狂的話語論述」，於是許多病徵遂開始出現並被指認，如「憂鬱症」、「強迫症」、「性變態」等等，而病人也從病理經驗的主體轉為被醫學知識定義的客體。

對 Foucault 來說，歷史的意義不應該從「誰是病人」或「在什麼年代發現什麼病」這類問題中獲得，因為這類的發問便是企圖為「瘋狂」定下跨越長時期的普世標準，進而服膺西方傳統形上學的目的論（也就是屈服在「真理」的淫威下）；如果要為「瘋狂」寫下系譜學，那麼問題應該是「為什麼在某時間內，瘋狂得以顯現出（被辨識的）規則」，或者「誰有能力與權力描繪、定義瘋狂」？而這些問題的背後則帶動一連串以往被傳統史學忽視的相互關係：醫生與病人、醫療體系與社會價值、醫學論述與法院判決...等等。系譜學的最終關懷是從這些複雜關係中，重建（進而揭示）宰制／臣屬系統的多樣性。

總的說來，Foucault 希望從這些以往被壓抑的主體、地方、知識中，尋找它們之間的運作關係，拒絕西方傳統史學抹平這些差異，將其納入同一、長期的宏偉敘事之下：

系譜學分析會展現，自由的概念不過是「統治階級的發明」，並且一點也不符合人類的本性，也不是什麼存在或真理的根源。我們從歷史起源發現的，根本不是不可破壞的認同，反而應該是其他事物的分歧性。（攤在歷史起源的其實）是懸殊性(disparity)(ibid)。

換言之，這是一種認識論的轉向，揚棄自啓蒙以降的理性為認識基礎，否定人或物存在某種普同、堅固不變的實體，靜靜地等待被發掘；Foucault 揚棄這種認識方法，直言「人並不擁有充分的穩定性，作為認識自我或理解他人的基礎」(ibid:



153)。

在目的方面，系譜學並不期盼成就另一套真理政權，反而希望能夠藉著揭露處於地方的、斷裂的、不合格的、不合法的，所謂「屈從的知識」(subjugated knowledge)，解釋何以某種權力關係得以繼續運作，進而拆解那些「(欲以)真實知識，或建構科學與其客體為名，灌輸並階層化(hierarchise)一個統一的身體」的宣稱(Foucault, 1980)，解放屈從的歷史知識：

系譜學...必須紀錄處於單一的結局之外的特殊事件；這些特殊事件必須從最沒希望的地方中尋找，從我們通常覺得缺乏歷史的地方（譬如多愁善感的情懷、愛情、道德良知、直覺）；我們更該對特殊事件的重複發生保持高度敏銳...系譜學必須為不在場者、為那些仍舊沒有被理解者辯護(Foucault, 1977: 139-140)。

至於如何具體操作或實踐系譜學，Foucault(1980)認為他早年發展的考古學(archeology)是分析在地論述的適當方法；考古學雖然也注意時間序列，但其創新之處在於，其反對以尋求源頭、建立連續性為宗的思想史體系所創建出的一整套哲學方法；在我們都理解追求事物源頭，都是為了建立對現況有利的論述後，考古學提供具體指導方針，引領我們去拆解宏大論述，經整理後步驟如下：

1. **理解論述客體的產生：**Foucault 認為，一項論述的產生都有其應對的客體，然而我們（或傳統史學家）經常不明所以便接納或複製一種歷史論述，而不回過頭去思索被論述標示的客體為何，無意間便延續了統一性的傳統史學精神，因此我們可以從三方面理解論述的客體如何出現，避免落入以往的窠臼。其一，標示這些客體被指認出來的表徵，亦即顯示這些客體的哪些差異會被標示出來，譬如異常、癡呆是如何、何時從諸多症狀中獨立出來自成爲一種病徵；其二，是誰具有劃定這些界線的權力，最後，依照什麼標準、系統，不同的差異被安置在「應有的」位置上。
2. **理解論述出現的條件：**一種論述出現必有其歷史條件，因此當我們追問「何時」的同時，我們也必須查照論述之間的關係是建立於各種關係之

間（諸如政教制度、經濟與社會過程等），因此論述並不是單純的文字或意識型態，它是多樣關係、位置(site)的具體展現，從這些錯綜複雜的關係位置出發，我們正可以斬斷「連續不墜、為某些目的前進」的傳統史學時間軸。

考古學的目的並不在於說明或解釋隱藏在某種論述中的真知灼見，也不是想編造另一個論述取代既有者，更不想恢復過往曾經被推崇而後揚棄的論述，它最重要的核心在於挖掘備受壓抑者與論述之間的關係，並對此作系統性的描述(Foucault, 1972；王德威譯，2001：262-264)。

總括來說，考古學強調論述與客體之間的「關係」、「系統」，系譜學則著眼於論述和知識的「權力」。Foucault 在 *The Archaeology of Knowledge* 中，不斷強調從那些專業產製出來的論述，以及被這些論述標誌出的客體之間，可以分析、描述以往被傳統史學棄若敝屣的歷史事件與對象，到了談論系譜學時，則加進「權力運作」的概念：是「誰」有權力產製「論述」並形成一套令人信服的「真理」？(Foucault[1977]認為，以往是基督宗教主導〔西方〕人類身體的一切行爲，現在則是一堆出自於專家的專業知識與論述)雖兩者著眼的焦點略有不同，但考古學與系譜學的關懷與目的是互不違背的，Foucault(1980 b)後來亦將兩者合而為一，說道：「這就是我所謂的系譜學，一種可以說明知識、論述、客體領域(domains of objects)等等組成的歷史。」(p. 117)

然而，無論是揭發知識與客體間的關係，還是產製知識的權力關係，Foucault 都期許從事系譜研究的人不應該妄想把「真理」從權力中解放出來（即另創一個沒有權力「污染」的新論述），因為任何真理或知識勢必永遠和權力有關；另外也不需要扭轉人們對於既有論述的認識與想像，更具建設性之作爲應該是改變那些產製真理的政治、經濟、制度等政權(political, institutional regime)(Foucault, 1980 b: 133)。

順著 Foucault 的史觀回頭來看重金屬音樂，便能肯定其創作不可能脫離當時的社會脈絡，而音樂內容勢必也一直都是社會各方競逐意義的場域(Walser, 1993: xii)，政治人物、宗教人士、父母團體、搖滾樂評、唱片公司等政治、經濟、制

度政權都企圖為它產製相關論述，將之與某種意象連結（政治人物抨擊其低俗不雅時，唱片公司則強調它是青少年該聽的青春音樂）；另外，重金屬音樂從 60 年代末期發展至今，樂迷在這場競逐意義的過程中經常處於缺席者的位置；他們如同精神病學中的瘋人，不但沒有發聲的機會，還時常被學者專家挑出「病徵」，指稱這些愛聽重金屬音樂的人多半都具人際關係不佳、自閉等特徵，最後便在「維繫社會道德」等普世論述下，成為不正常、失序、脫節的象徵。

最後，即便有些記者或搖滾史學家願意撰寫重金屬的歷史，卻也多半陷入追求「源頭」的狂熱，企圖為重金屬建立一套宏大敘事、為此音樂類型劃定清楚標準的界線(Walser, 1993: 7-8)，對於「誰」在「什麼時刻」針對重金屬音樂製造什麼樣的論述，乃至於為什麼重金屬音樂在某些人眼中是傷風敗俗、在某些人眼中卻是精神信仰，並不是那麼在意，無異再次將樂迷的聲音與行為抹平於統一的目標之中。

重金屬音樂本身已經具有其不定性格：它是中心（因為它是屬於英美的音樂類型）也是邊陲（因為它在西方經常受到學術機構的打壓），當它順著全球化的勢力（無論是音樂工業、電腦網路還是政治力量）進入台灣時，它的不定性格如何融入在地文化、吸引到什麼樣的樂迷？台灣又為重金屬音樂的輸入提供什麼獨特的歷史背景？Foucault 的系譜學剛好提供我們另一種思考重金屬，以及重金屬在「異地」（如台灣）發展的方法：它反對為任何事物找出源頭、反對從有權力者（在西方是學者，在台灣是西方）的角度看待歷史與知識，讓那些受壓抑的主體（樂迷）、知識（樂迷對重金屬的詮釋）有機會重回論述場域，在為以往無法開口或不受重視的樂迷提供發聲機會的同時，將他們的生活經驗扣連至重金屬的歷史發展，進而顛覆權與改變權力機構（如父母、音樂學者、政治人物、宗教人士、跨國音樂工業等）對重金屬所建立起的論述與想像。

## 第二節 民族誌技巧與本研究限制

本研究將重心放在重金屬的系譜學考究的同時，欲相互映照的是台灣在地的重金屬樂迷或閱聽人在日常生活中所構築的文化認同，因此在處理這方面的議題

時，將引用民族誌的參與觀察法，並以深度訪談蒐集所需的研究資料。

Paul Willis (1980, 轉引自 Gray, 2003: 82) 將參與觀察法細緻化後，分出以下技巧：

- 參與(participation)
- 觀察(observation)
- 以觀察者身份參與(participation as observer)
- 以參與者身份觀察(observation as participant)
- 只是在附近看看(just “being around”)
- 團體討論(group discussion)
- 記錄的團體討論(recorded group discussion)
- 無聚焦的訪談(unfocused interview)
- 記錄的無聚焦訪談(recorded unfocused interview)

雖然因為本研究的受訪者居住位置各異，所以我將排除將所有受訪者集合起來、進行團體討論的想法（即使有些受訪者表示他們有此意），但這並不表示我會迴避「共享經驗」的問題，相反地，我會在參與和觀察的過程中，詳細記錄受訪者如何和其周遭人事物互動的過程與內容，盡量提供當時背景情況的「描述性脈絡」(descriptive context)。

不過礙於有些受訪者的工作或其他私人因素，致使我無法全程參與他們的日常生活，針對這些無法配合的受訪對象，我採取的則是深度訪談法，或小型的團體討論（每組不超過兩人），作為其他田野調查的參照。

然而，民族誌最令人質疑的便是研究者本身的立場——過於熱切投入研究對象的生活中，極有可能兩眼茫茫、無法針對他們的實踐進行批判性的分析；但要是和研究對象的互動過於冷淡，又無法令人信服該研究的可信度和真實性。這些質疑或限制反而突顯出釐清研究典範的認識論衝突，以及研究者該如何看待研究位置及認同之必要性。

談論到研究者本身的立場問題，我便無法迴避自身的定位。同樣作為一名重金屬音樂的愛好者，在和受訪者接觸時，我可能為了要盡快博取對方的好感與信

任感，進而忘記或混淆研究者與同好的身份；甚至因為在熟悉受訪者的生活後而產生「英雄惺惺相惜」的情感認同，想呈現這個遭受政治壓抑的文化，所處的情境有多可憐<sup>13</sup>，漠視其他權力網絡在重金屬論述中的相互糾纏。但每次回到研究本身時，我會不斷提醒自己身為一名研究者，同時還是中產階級女性，我必須具備在我這個位置上所該有的視力，並且時時刻刻注意反身性(reflexivity)的問題。我認為 Les Back(1996)在研究倫敦的非白人次文化時所採取的研究姿態，是我進行研究時很有用的參考方針：

我想要強調的重點是，接下來的研究必須在一個脈絡中被閱讀，即這是一個白人男性民族誌學者所發展的研究關係。(我希望我能)注意到我自身在研究場域中的位置，這會使得這項研究較為順利。同時，我也希望讀者去判斷在接下來的脈絡中，(受訪者因為研究問題而回應的)「真實宣稱」(truth claims)...在整個研究中，我會試著去指出在哪些狀況中，我的社會認同在詮釋某特殊事件或訪談時，會顯得特別重要。我在本書中所發展的位置，就是讓引述在其中的記述，構成可以(和讀者或受訪者)互動的樣本(interactive samples)，這同時也是在一個特殊的社會情況中的產物—可以是訪談者和受訪者的關係，也可以是團體討論或牽涉到很多人的戲劇性事件(轉引自 Gray, 2003: 92)。

與此同時進行的另一面向，會是我對社會情境與歷史文化的關照，並且將這些觀察置放在全球文化的權力結構(如跨國的唱片工業)下，進行系譜學與批判的分析，盡可能「檢視人們如何在日常生活中發展出鬥爭的創意與潛能，卻同時也能注意到他們的生活與想像，可能受制於受爭議的文化意識型態以及社會的不平等結構」(Saukko, 2003: 13)。

### 第三節 蒐集訪談對象

---

<sup>13</sup> 最近最為明顯的案例為 2006 年 5 月 26 日在立法院群賢樓 802 會議室所舉行的「Live House 公聽會」，舉辦此公聽會的原因是 The Wall 收到一紙公文，表示要對「違規營業」進行處分，並被勒令禁止飲酒店與聘請樂團演奏；業者在 PTT 的金屬板上抗議，警方表示有情資顯示該處有毒品交易嫌疑，因此常無故臨檢，最後根據臨檢表決議該表演場「違規營業」，因為表演場地不應該「掛羊頭賣狗肉」，設有吧台販售酒類產品。細節可見《小白兔橘子電子報》第 124 期，[http://groups.google.com/group/wwr-records/browse\\_thread/thread/dde3f8b8393e3dbc/0548d76c1ad29525#0548d76c1ad29525](http://groups.google.com/group/wwr-records/browse_thread/thread/dde3f8b8393e3dbc/0548d76c1ad29525#0548d76c1ad29525)。

本研究的首批受訪者乃因我於 2005 年夏天，在台大 BBS「PTT」的「Rock Metal」版發文徵詢而來，其他則是仰賴受訪者滾雪球以及長期建立的人脈網絡。他們都清楚認知重金屬音樂是他們最喜歡的音樂類型，並對於本研究的主題感到很有興趣，因此對於研究訪談皆樂意配合。

以下是本研究受訪者的基本資料（按照訪談日期排序）：

稱呼	年齡	性別	學歷、職業	重金屬音樂樂齡	喜歡的金屬類型
小盧	28	男	清華大學電子所，學生	1-2 年	Gothic, Speed Metal
銘益	30	男	清華大學電機所，學生	12 年	Death Metal
愛貓人士	23	男	文化大學新聞系，學生	8 年	Black Metal
W 君	22	男	淡江大學德文系，學生	4 年	Nu Metal
小腸	22	男	大學肄業，唱片行店員	2-3 年	Black Metal
Anita	19	女	台中教育大學台文系，學生、樂手	1 年	Speed Metal
小祥	19	男	逢甲大學化工系，學生、樂手	6-7 年	Speed Metal
棋祥	23	男	文藻外語學院肄業，目前為浪人	歷史悠遠不可考	Doom Metal
Derek	22	男	輔仁大學社會系，學生兼獨立唱片公司負責人	6-7 年	Grindcore
Vert	24	女	國北師外文系畢業，目前為國小老師	5-6 年	Speed, Power Metal
小朱	19	女	文化大學廣告系，學生	5-6 年	Speed, Power Metal

從 2006 年 7 月 16 日開始，我正式展開本研究的田野調查，小盧和銘益為「前

鋒」，他們都是清華大學理工相關科系的研究生，因為選到同一門課、又在課餘閒聊時發現雙方都是重金屬樂迷而成爲朋友；他們每天早上一到研究室的第一件事，幾乎都是戴上耳機（小盧還特別向我炫耀他的高檔耳機可以聽到重金屬音樂的豐富層次感）、打開音樂資料夾（根本不必開電腦，因為電腦永遠都處於開機狀態）選定適合當天心情的金屬音樂，完成這些近乎儀式性的行爲後，才有動力進行一整天的研究活動。他們待在研究室多久，重金屬音樂就聽多久（通常是早上九點至晚上十一點），即使出去吃飯、買東西，音樂仍要照播不誤，是熱中程度十足的金屬樂迷。

愛貓人士則是一位曾經參與國內黑金屬(Black Metal)樂團表演的大學生，目前正在延畢準備考研究所中，他從高中開始便受到重金屬音樂的「感召」而成爲熱血樂迷，若平常沒課或無事的日子，他都會選擇待在自租的小套房裡欣賞重金屬音樂，或者上網抓新歌（通常都是 Black Metal）、練電吉他；W 君也是個喜歡在沒事時便練吉他的的大學生，他的套房裡沒什麼家具陳設，佔據大部分空間的是他寶貝至極的 Roland 揚聲器，以及裝著他新買的 Fender 電吉他的收藏盒，他最愛聽美國 Nu Metal 樂團 Slipknot 的歌，每天都要聽上好幾回。

小腸是我田野觀察的最後一人，好幾天我們窩在台中傑笙唱片行裡，期待客人上門，無奈台灣重金屬人口似乎少得可憐，就連週末假日的總進店人數也不過五人；每天都要看店 11 小時的小腸便訓練出他個人的應對方式，譬如下載音樂、逛金屬相關網站、從（僅有的幾個）客人的外表揣測他的音樂偏好等等。

Anita 與小祥是一對無庸置疑的熱血金屬戀人，他們因聽重金屬音樂而相識，在音樂偏好上也很相似（皆爲 Speed Metal），目前還各自組團表演中；棋祥則擔任過重金屬樂團主唱和貝斯手，深知重金屬在台灣的發展狀況，對重金屬音樂的涉獵廣泛，在圈內頗有名氣。至於 Derek，他對重金屬音樂的熱忱直接延伸至最實際的行動：成立個人音樂廠牌，自行發行國內外地下樂團的唱片在網路上販售之餘，還自印相關期刊免費贈送，頗受網友支持；目前他以自己承租的小套房作爲公司總部，雖然固定顧客不多，但壅塞在套房內的唱片和期刊，顯示出他有別於一般樂迷的野心。

Vert 和小朱則是一對在巴西金屬樂團 Angra 來台演唱會上認識的好朋友，前者是於內湖某國小作育英才的國小老師，後者則是努力適應險惡大學生活的大學生（之所以險惡據他說法是跟就讀廣告系有關），兩人看起來內斂文靜，但內心其實藏著對重金屬音樂的濃烈熱情，並且非常關心重金屬音樂在台灣現況以及未來發展。

這些樂迷並非赫赫有名的人物，他們都來自於你我身活周遭的小老百姓，但是他們皆共享著對重金屬音樂的愛好，並且以各自的方式關懷在地的金屬發展；也由於這些人都是一般老百姓，所以在接受訪談前從未想過「全球化」、「在地文化」與他們喜愛的重金屬音樂有什麼關係，但正從他們的當下反應與事後反思中，我們可以看見全球化在他們的金屬生活中起了什麼作用，而地方文化對他們來說又有什麼意義。



## 第四章 挖掘一段若隱若現的歷史：

### 什麼是重金屬音樂？

#### 第一節 如果重金屬有源頭的話...

雖然為一段歷史找尋源頭，按照 Foucault 的觀點，無疑是為某些事物找尋其本質，有建立一套貫穿時間序列的宏大敘事之嫌，但是重金屬作為一種音樂類型的指稱，也是 20 世紀最後 30 年才開始的事，因此在開始展開重金屬音樂的考古前，我必須在此宣稱重金屬確實有其源頭；不過我無意為它建立任何絕對真實的論述，相反地，我要挖掘的是為什麼在 20 世紀的最後 30 年，英美兩地開始萌生出一種特殊的音樂類型，而這個「源頭」是從何種社會與文化背景中迸裂出來，使得它在我們討論當時的歷史脈絡時顯得有意義。

傳統的（或正規的）金屬音樂史通常是如此敘述的：約莫在 1962 年的時候，作家 William S. Burrough 寫了一本小說 *Naked Lunch*，內容講述混亂的性交與藥品濫用，讓人產生對搖滾樂場景的聯想；Burrough 同時在該書中引進一個創新的詞彙“heavy metal”，用來形容這種瘋狂混亂的情境，一時之間廣為風行。

之後搖滾樂團 Steppenwolf 在 1968 年寫了一首節奏強勁的歌“Born to Be Wild”，其中歌詞提到“heavy metal thunder”，於是重金屬和音樂的連結就此誕生。不過有趣的是，*Naked Lunch* 中對“heavy metal”其實隻字未提，反而是在 Burrough 的另一本書 *Nova Express* 中才出現“The Heavy Metal Kids”等字眼；但我們如果堅持繼續尋找這前所未見的唯一的話，便忽略了“heavy metal”在英語字彙使用的悠久歷史。

牛津英文字典(*The Oxford English Dictionary*)將“heavy metal”一詞的歷史推演至 18 世紀，最初用來指稱密度在一立方公分中，大於 4.5 公克的金屬；1828 年時，牛津字典將“heavy metal”的意義擴充為「在軍事用途中，表示槍砲充裕，攜帶許多大型的砲彈，或者可直接用於指稱砲彈本身」(Walser, 1993: 1)，到了

1882 年時，意義更為廣泛：「大小尺寸的槍枝。心智或體力上的能力；力量，影響力；譬如：他是個『重金屬』的人(he is a man of heavy metal)；同時，也可用來描述一個人在心智上或體力上具有強大的力量；也能描繪一個人在競爭狀況中的對手，譬如：『我們必須面對重金屬』」(ibid)。”heavy metal”這個字在成為音樂類型名稱前，它在英語的使用中便已經蘊含著關於力量、權勢、權力等意義，而從這些所指(signified)的演變，我們看到的不僅是”heavy metal”這個字的意涵在改變，還包括這個字的使用脈絡及其文化意義。因此”heavy metal”並不是一夕之間便成就的音樂革命，它之所以會在某個歷史時空中成為某種音樂類型的指稱，是因為這個字能導致某種（屬於英語文化的）集體的社會意識—力量。

重金屬音樂確實是一種關於力量的音樂論述，樂團或樂手會用許多方式引導出力量的文化投射，譬如在樂團取名上便有許多前例誘發我們對黑暗、原始、神秘等關於力量的想像：Anthrax（炭疽熱）、Iron Maiden（鐵娘子）、Venom（毒液）、Poison（毒藥）、Dark Funeral（黑暗葬禮）、Mayhem（異教狂徒）、Scorpions（天蠍）、Black Sabbath（黑色安息日）、Judas Priest（猶大祭司）、Metallica（金屬製品）、Emperor（幽冥大帝）、Slayer（超級殺手）、Satanic Warmaster（撒旦戰主）等等，甚至故意加上母音變化，讓團名看起來更有原始部落的神秘力量，如 Mötley Crüe（克魯小丑）、Motörhead（火車頭）、Queensrÿche（德國女皇）等。

在專輯封面的設計方面，重金屬樂團通常也以粗厚或尖銳的字體，和濃度與明度高的色彩烘托力量感；而某些樂手也會穿著融合飛車黨(bikers)和 S/M 次文化元素的緊身皮衣褲、配戴鑲有卯釘的配件等，將金屬般堅硬的力量具像地展示在身上。在音樂部分，重金屬音樂以「大聲」以及強力厚重的電吉他音效著稱，「如果你覺得太大聲，表示你太老」是樂手和聽眾最常用來引述的話(Weinstien, 2000: 122)，顯示強大音效一直都是重金屬音樂的特徵；而大聲並不是用來激怒或摧殘聽者耳朵的，重金屬音樂所提供的音效象徵著年輕的活力，聽眾在聽的過程中會因為自己產生應付承受強大音效的能力，進而有自我賦權(self-empower)之效(ibid: 23)。除此之外，重金屬樂團的吉他手經常在樂章段落之間彈奏技巧繁複的獨奏，厚實華麗的音效則為表演者和欣賞者提供了衝破障礙的隱喻，這些都為聽眾帶來力量和賦權的感受。

但是，如果重金屬是一種強調力量的音樂，那麼這項需求所為何來？是誰需要？在什麼狀態需要？為什麼需要？這些問號背後所象徵的是一種另類史觀，而唯有從這些零散或隱晦的位置，我們才能避免重蹈傳統史學的敘事方式、複製權力機構的話語。

## 第二節 重金屬音樂的發展歷史背景

### 一、從搖滾樂的剩餘價值中破繭而出

第二次世界大戰之後，國際權力重新佈局，國家與國家之間以武力或外交政策相互傾軋，例如 50 年代的朝鮮戰爭（韓戰）、美蘇之間或明或暗的冷戰等，共產勢力遭受各國右派政權打壓的同時，60 年代初期又爆發了越南戰爭（越戰）、修建柏林圍牆等事件。隨著這些大小戰事而來的，是一系列的群眾運動——美國的黑人民權運動、女權運動、學生言論自由運動、反戰運動，以及法國、墨西哥等國的學生運動等等。在這些社會運動裡，有一種音樂成爲支撐它們繼續向夢想前進的支柱，那就是「搖滾樂」。

搖滾樂曾經爲 60 年代的年輕人創造一個美麗的梦想，他們一度相信花與搖滾樂終究終結戰爭、消弭種族歧視、創造性別平等與言論自由的和平社會，嬉皮(hippies)們在搖滾樂團和樂手，如 The Beatles、The Rolling Stones、Bob Dylan 等人的歌聲中，找到他們能夠展現自我力量進而改造世界的可能。但是搖滾樂的美夢卻猶如曇花一現，在綻放的同時也爭相枯萎，首先是美國總統 John F. Kennedy 於 1963 年時，因爲支持民權法案而遭到激進白人主義者刺殺身亡，繼任的 Lyndon B. Johnson 則繼續投入大量軍備至越南戰爭；1968 年時世界各地的學運遭到暴力鎮壓，而黑人民權運動領袖 Martin Luther King 和美國前總統 Kennedy 之弟、美國參議員 Robert Kennedy 相繼在同年遭到暗殺不治；翌年，烏茲塔克音樂節(the Woodstock)在八月所營造的浪漫氛圍，被隨即而來的亞特蒙(Altamont)音樂會給摧毀<sup>14</sup>；The Beatles 在 1970 年宣布解散後，知名吉他手 Jimi Hendrix 和反戰歌手

<sup>14</sup> 事情的發展大致如下：1969 年 12 月 6 日，美國加州亞特蒙音樂會請飛車黨組織「地獄天使」(Hell's Angels)擔任保全人員，結果和現場聽眾發生肢體衝突，受波及者包括要登台表演的搖滾

Janis Joplin 也在同年因爲用藥過量死亡，兩人去世時皆未滿 30 歲。

在這樣的挫敗中，許多搖滾樂手開始思考嬉皮那套天真爛漫的處世方式是否有效，甚至對搖滾樂的影響力產生懷疑。誰也無法確定重金屬究竟從誰手中創造出來，但在此時此刻，有人開始將這些疑惑付諸於音樂創作中，他們從以黑人音樂爲源頭的藍調搖滾(blues rock)，和企圖以音樂傳遞用藥經驗的迷幻搖滾(psychedelic rock)裡擷取靈感，爭相進行創新音效的實驗；另外，與此刻近乎同時爲重金屬音樂創造的契機，還包括樂器及周邊配備的革新。The Beatles 在 60 年代舉辦現場表演時，他們使用的音響擴大器(amplifier)還無法將音樂穿過歌迷的尖叫聲，但在 70 年代初期，許多製造廠商如 Marshall、Orange、Sunn 等開始研發耐力更高的真空管，不僅能讓電吉他的音量放大，其層次感也獲得提升(Christe, 2004: 13)，於是越來越多樂手對創造新的聽覺效果感到興趣，也開啓日後重金屬音樂的實驗大門。

#### ▪ 重金屬音樂的實驗先驅們

爲電吉他的音效開啓多樣風景的實驗家多爲一群模仿城市藍調(urban blues)的英國電吉他手，譬如 Eric Clapton、Jeff Beck、Jimmy Page、Roger McGuinn 等人，他們在 60 年代時便開始以藍調、爵士(jazz)爲基礎，設計許多不同音效、表演長時間的即興演奏；但是將這些人冠上重金屬「先驅」之名，便是忽略了那些爲他們提供靈感的藍調樂手們，如堪稱電吉他發明者的爵士吉他手 Les Paul，以及 T-Bone Walker、Goree Carter、Chuck Berry 等黑人吉他手。重金屬音樂的音響效果實由許多不同類型的音樂相互激盪而成，如果我們只注意英國那群白人樂手們的成就，便等於漠視在此之前的黑人樂手們所累積的資產與影響，讓重金屬音樂的歷史猶如傳統美國史一般，將所有有關黑人、他者的一切給邊緣化。

在歷代黑人吉他手中，有一位將電吉他的音響效果實驗至幾乎前所未見的聽覺震撼，他就是 Jimi Hendrix。Hendrix 在後世搖滾史家的心目中享有崇高地位，因爲 Hendrix「總是能以無比的能量與熱忱，再灌注了無可混淆的原創性，讓任

---

樂團 Jefferson Airplane；而爲了等待堅持太陽下山才出場的 The Rolling Stones，不耐的聽眾開始鼓譟，一位黑人年輕人突然在舞台周圍舉起一把槍，地獄天使成員一擁而上，以尖刀將之刺死。

何一首他碰過的歌完全成為他的招牌曲」(蔡明錕、文鎧威譯, 2004: 221), 他的實驗方式包括在舞台上燒毀吉他, 這樣的作法並不是製造話題, 而是一種前衛新穎的音效實驗:

但和 Jerry Lee Lewis 以縱火為主要的表現模式比較起來, Hendrix 則是專注於燃燒吉他。Lewis 有過好幾次在他的秀終了時, 在鋼琴裡倒進可燃液體然後點火, 藉以搶 Chuck Berry 的鋒頭。而在「蒙特利流行音樂節」(Monterey Pop Festival)時, Hendrix 砸爛了他的吉他, 然後以一把火把它給燒了, 同時還讓擴大器的音量保持最大。吉他弦的震盪和繃解聲, 伴隨著整把樂器在熊熊火焰中捲曲在一起, 這可不是像 The Who 的那種砸爛樂器以引來觀眾的表演, 而是實實在在的音樂。Hendrix 在烏茲塔克所演奏的”Star-Spangled Banner”, 將噪音的元素作了音樂性的運用—當吉他手揮出了鋪天蓋地般的音波震撼時, 直接喚起了聽眾對炸彈轟轟落下、警報器狂鳴和傷患哀嚎聲的記憶(ibid)。

Hendrix 曾在 1966 年時於倫敦舉辦個人演奏會, 讓當地玩城市藍調的吉他手們相當震撼, 因為 Hendrix 和他的樂團伙伴們捨棄基本藍調的樂句, 強化吉他和弦和貝斯的份量, 他們充滿能量的音樂讓當時最具前衛盛名的英國吉他手 Jeff Beck 感到汗顏:「我只好離開那裡, 思索著我還有什麼事情可做, 去打鼓或玩其它的樂器, 因為我已經沒有再彈吉他的理由了。...他(指 Hendrix)創作出來的東西一直走在時代的尖端, 狂野而不羈, 這才是我所要做的音樂。」(ibid: 122-123) 浸淫在藍調變化中的英國吉他手們, 在受到 Hendrix 的啟發後, 紛紛轉向鑽研電吉他的音效潛力, 這些為重金屬音樂的規則創造雛形的代表性樂團包括 The Yardbirds、Cream, 而在 The Yardbirds 解散後, 吉他手 Jimmy Page 便重新組成 The New Yardbirds, 後來在短時間內又將團名改為 Led Zeppelin (齊柏林飛船)。這個名字後來在重金屬音樂圈裡享有近乎重金屬創始團的美譽, 因為他們的音樂對當時的聽眾而言, 不僅非常「重」, 並且快又有力; 但存在於 Led Zeppelin 之前的, 其實是一段經過許多音樂類型彼此交會和對話的漫長過程。

當越來越多樂團投入這股「重」流之後, 我們今天所認知的重金屬音樂也慢慢產生出專屬規則, 使聽眾能夠藉此判別音樂類別: Led Zeppelin 著重力道、速

度，以及帶有塞爾特(Celtic)、阿拉伯和印度民謠風味的音樂創作；Deep Purple 則強調精緻複雜的旋律，將巴洛克(Baroque)音樂和電吉他、鍵盤獨奏結合在一起；Black Sabbath 將電吉他的演奏往恐怖方向推進，製造許多不和諧音(dissonance)、節奏重且不斷重複的旋律線(heavy riff)，主唱 Ozzy Osbourne 忽高忽低的沙啞嗓音則為他們提及末世審判的歌曲帶來詭異與不安的氣氛。

重金屬作為一種搖滾樂類型，它的雛形就在這些樂團的實驗中逐漸成形；重金屬的音質主要由重擊的鼓聲、貝斯音線和音響效果強烈的電吉他破音(distortion)組成，主唱則往往具備高亢宏亮的歌喉與之抗衡，象徵一種超越、突破束縛的力量。這種力量乍聽之下會令人感到吵雜喧鬧、毫無意義，但是支持者——多為年輕人——卻非常喜愛這種音樂類型所帶來的感官刺激，Black Sabbath 在 1970 年推出的首張專輯 *Evil Woman, Wicked World* 不僅進入英國流行歌曲排行榜前十名，而且還待在榜上數月。

#### ▪ 重金屬音樂在西方與年輕叛逆形象的連結

「年輕人」或「青少年」在二戰結束後開始成為消費文化中的特殊群體，他們被標示出具有獨立自主的經濟能力（即便很薄弱），並且象徵即將步入成人世界，成為有權力、能支配自己生活的人(Weinstein, 2000: 108-109)。於是，追逐搖滾明星或聽搖滾樂便是當時年輕人宣稱自己獨立性的最佳方式之一。搖滾樂源自美國黑人藍調、靈魂樂(souls)，它是當時黑人受奴役時集體吟唱的變形，情感豐沛、節奏有力，當白人樂手採納挪用其音樂特性和表演方式後，便引起中產階級和保守勢力的攻擊，認為白人青年表演「黑鬼」音樂極度猥褻且不高尚；但搖滾樂手通常都是懷有偉大抱負、尚未完全被成人社會馴化的年輕人，他們不放過任何表現和推銷自我的機會，並且勇於承擔無法成名、三餐不繼的風險，黑白或其他種族議題，對他們來說根本不是問題。所以無論是欣賞或表演搖滾樂，在那個時代是既能表現自我的獨立性，又能展現成人為生活負責的處世態度。

但是事實上當個年輕人並不握有實質權力，他們在父母長輩眼中仍是孩子，在社會觀感中仍是涉世未深的菜鳥，在權力機構中是毫無權力資本的羸弱主體，而 60 年代末期所發生的一連串事件（暗殺、戰爭、樂團解散、樂手死亡等等）

則讓一些年輕人領悟此等殘酷事實，他們並不是握有改變世界力量的主人翁，權力依舊掌握在大人物手裡。更現實的是，重金屬音樂的主要聽眾都是這些年輕人，就算它造就了龐大的商業利潤，在父母或中產階級眼裡，它仍舊是年輕小伙子們不安於室的無病呻吟。

不過無論如何，對某些處於社會邊緣的團體來說，這些樂手反而是挺身而出、勇於揭發社會黑暗面的英雄人物；Deena Weinstein(2000)便認為，正因年輕人希望自己能夠安然度過這個身體已不再是小孩、但心智與社會經驗顯然仍處於弱勢階段，因此才會以各種方式強調他們的社會權力，達到自我賦權的目的，最明顯的例子便是在 60 年代繁盛於倫敦市區內的各種青少年次文化(p. 109)。

試想自己的身體焉然成熟，但身份卻未受到重視，廣告宣稱自己擁有能力獲得一些社會肯定的價值，然而所仰賴的真實世界卻又充滿令人不解的殘酷，並且處於搖滾樂似乎正在迅速萎靡的時刻，這時候要是有人不畏權勢、以新穎的方式演唱著：

Politicians hide themselves away 政客們把自己藏匿了起來

They only started the war 他們只消發動戰爭

Why should they go out to fight? 他們何必上戰場呢？

They leave that role to the poor(...) 讓窮人們來面對爛攤子就好了(...)

Making war just for fun 發動戰爭純粹為了有趣

Treating people just like pawns in chess 將人民視為象棋兵卒

Wait 'till their Judgment Day comes, yeah! 等到末日審判他們就知道後果了

勢必能喚起許多年輕人失落徬徨的心。這首名為“War Pigs”的歌正收錄在 Black Sabbath 的第二張專輯 *Paranoid* 中，這支來自英國工業重鎮伯明罕(Birmingham)的樂團，其成員皆來自當地的勞工家庭，他們從自身的社會位置出發，以沈悶反覆的吉他旋律唱出他們的批判之聲，搭配上歌詞中不斷出現的宗教與批判意象，為後世重金屬諸多典範之一。

總括而言，重金屬音樂大約出現在動盪的政治氛圍與搖滾樂逐漸失去其政治

批判能力的時代背景中，它是許多不同音樂類型的樂手們，在偶然的機會中相互激盪出來的成果，而它能獲得許多年輕聽眾的喜愛，正好也是因為在這樣的時代背景中，青少年、少數族群等弱勢位置開始成為政治鬥爭的場域，使得重金屬得以取代搖滾樂，成為年輕人反抗成人文化最有力的武器。重金屬反映無權者對周遭世界的質疑、憤怒和焦慮，同時藉由各種樂器的強力音效與絢爛技巧，為無權者提供一種力量的隱喻，當聽眾有能力面對鋪天蓋地的強大音量時，也象徵著他們有能力突破一切有形或無形的制約和束縛。Blue Cheer 樂團主唱兼貝斯手 Dick Peterson 便曾說：「我們（在草創階段時）所知道的只是我們想要有更多力量。如果那不足以成為重金屬該有的態度的話，那我就不知道還有什麼是（重金屬的特色）了。」(Walser, 1993: 9)

不過，雖然重金屬音樂在商業市場獲得成功，但它並不受到大眾媒體的青睞。英美媒體對於搖滾樂的排拒其來有自，從 50 年代的 Elvis Presley 開始，其隨著音樂節奏而抖動的雙腿，還有歌詠愛情的歌曲內容，經常被媒體抨擊過於褻瀆下流（郝舫，2006：31）；按照此邏輯，比 Elvis 的歌曲更大聲、更有力、更離經叛道的重金屬，被大眾媒體排斥便不令人意外。

礙於重金屬音樂的挑釁內容和表演特色，電視台和電台都拒絕播放和重金屬相關的資訊，因此重金屬音樂的推廣和傳播主要仰賴樂團親自到各地表演、和樂迷們近身接觸；這樣的宣傳方法不但讓重金屬音樂開始廣為人知，又因為能和聽眾近距離互動，所以也吸引到忠誠度高的樂迷，譬如美國重金屬樂團 Kiss 以華麗誇張的舞台效果聞名樂界，在沒有電台願意推銷的情況下，他們還是靠著巡迴表演獲得熱烈支持，從 1974 到 1984 年間，他們發表過的 19 張專輯中，有 13 張是美國白金唱片（亦即在美國本土內皆銷售超過 200 萬張）。

在 70 年代中後期，越來越多重金屬樂團開始嶄露頭角，AC/DC、Aerosmith、Motörhead、Rainbow、Judas Priest、Scorpions、Iron Maiden 等樂團在重金屬圈裡都享有前輩級的高知名度，英國甚至還有一股新興勢力稱為「英國重金屬新浪潮」(New Wave of British Heavy Metal, NWOBHM)，在諸多樂團中，其中來自德國的 Scorpions 堪稱第一支獲得國際商業成功的非英語系國家重金屬團，而身為 NWOBGM 浪潮中的 Judas Priest 則是將重金屬美學向上提升的功臣之一。和



Black Sabbath 灰暗的音調相較，Judas Priest 率先使用雙吉他（一支演奏強力和弦、另一支演奏旋律）強化音樂力量，加上主唱 Rob Halford 的音域廣闊，戲劇張力極強，他們所發展的音樂結構，和今日的重金屬音樂已相去不遠，使得重金屬音樂在這個時候慢慢成爲一種獨立的音樂類型。

#### ▪ 重金屬音樂的敘事結構與分裂

總而言之，經過諸多樂手投注心血於其中後，重金屬音樂逐漸擺脫實驗階段，擁有它獨特的敘事規則，如果我們想要判別一首歌或一段音樂是否可歸類至重金屬，可從幾項特徵著手：

- 一、**音量**：重金屬音樂之所以爲「重」，主要來自於它的音量。作爲一種象徵力量的音樂，重金屬便藉由厚實強大的音量傳遞力量的隱喻。大聲的目的在於「以音量征服、橫掃聽眾，並帶領聽眾體會這種聲音所帶來的力量感」(Weinstein, 2000: 23)，象徵著一種突破一切限制的年輕活力；這種席捲人心的音量不見得是一種毀滅性的力量，相對的，聽眾反而能在與這種音量抗衡的過程中，達到自我賦權的可能。
- 二、**主唱唱腔**：大聲主要由幾個元素支撐著，第一個便是主唱必須擁有高亢宏亮、音域遼闊的歌喉。因爲電吉他延長音效的能力十分卓越，所以這些主唱不僅具有相當的爆發力，有時甚至會尖叫或嘶吼作爲相互抗衡的方式；爲了烘托人聲力道，背景和聲乃至出動唱詩班也是常見手法。
- 三、**電吉他獨奏**：電吉他在重金屬音樂裡扮演相當吃重的角色，因爲它具有優異的延長效果，藉由擴大機的幫助，還能創造壓倒性的音響震撼。在西洋樂器的演進歷史裡，能創造持續延長又大聲的音響效果者，只有管風琴(organ)；而這種效果也使得管風琴適用於特殊場合，尤其是在彰顯未知力量（通常是上帝神威）的時刻(Walser, 1993: 43)。同樣的，電吉他的聽覺效果也用來彰顯力量，不同的是，吉他手要強調的是人的力量；他們必須衝破高亢的主唱、具有壓迫感的鼓聲、沈重綿密的貝斯線條共同建立的「阻礙」，因此以十指展現精湛技巧，彈奏一段獨奏便具備這種象徵意義(ibid: 76)。
- 四、**音樂調式(mode)**：調式是音階之間的位置關係，調式的選擇會影響一段

音樂給人的感受，每一種調式都有其專有名詞，其規定的音階位置也都不一致。譬如暢銷流行樂往往採用少半音音階的愛奧尼安(Ionian)或密克索里底安(Mixolydian)調式，容易讓人琅琅上口，而重金屬音樂經常採用的則是有著詭異氣氛的愛奧里安(Aeolians)或多利安(Dorian)調式，這些調式的特色是半音多、升降音也多，造成一種延宕、不穩定與不斷前進的感覺(ibid: 46-47)。

- 五、**節奏**：為了提供力量前進的感覺，重金屬音樂往往採用 4/4 拍或 2/4 拍，這種經常用於進行曲的拍數會帶來持續不輟的行進感，而且也提供一種目標導向的音樂情緒。除此之外，這種重複一致的節奏也會帶動身體的舞動，許多樂迷在欣賞現場表演時會隨著強力的節奏猛甩頭，因此英美的樂迷便以“headbanging”作為參加演唱會的代名詞，而在場的樂迷則可稱為“headbanger”。
- 六、**旋律**：旋律在重金屬音樂中也扮演著重要角色，Robert Walser(1993)認為重金屬的旋律有兩個特點，其一，為了要展現力量跟張力，其旋律線條往往延展得很長，電吉他也會在這個時候發出特殊音效，像是摩擦、嗚咽、尖叫的聲音；其次，各種樂器（除了鼓）和主唱多會運用大量切分音，製造一種與強大音量相互抗衡的戲劇張力，譬如當電吉他即將結束一段華麗的獨奏、主唱適時在重拍上切入的話，會象徵人聲克服電吉他在之前所鋪陳的阻礙，製造音樂高潮迭起的層次感(p. 50)。

重金屬音樂在往後的日子裡依舊保持和不同類型音樂對話的態度，因此也隨著社會脈動逐漸分裂出許多風格不同的次類型，目前主要的流行次類型茲分如下：

- 一、**Speed Metal (速度金屬)**：Speed Metal 是最具傳統重金屬敘事風格的金屬次類型，許多 NWOBHM 的樂團都被視為 Speed Metal 的先驅；顧名思義，這種次類型的特色便是提升傳統重金屬的速度與爆發力，無論在表演技巧或視覺震撼都較以往精緻突出。Speed Metal 作為傳統重金屬的延續，它在後世也影響到許多次類型的增生，最顯著的便是 Power Metal。
- 二、**Power Metal (力量金屬)**：Power Metal 是承接 Speed Metal 的次類型，

但是它的創作主題主要聚焦在幻想、神話、史詩故事等，和傳統重金屬音樂注意的社會、個人面向大相逕庭；爲了烘托神話人物的命運張力，Power Metal 的唱腔必須高亢宏亮，吉他和貝斯更換和弦的速度較爲緩慢，以製造和諧的共鳴感，電吉他獨奏和鼓的運用在此則被發揮得更淋漓盡致，有時候鍵盤也會加入樂團編制，作爲增強故事張力的催化劑。

三、**Thrash Metal (鞭刷金屬)**：Thrash Metal 的技巧複雜，屬於重金屬中的極端次類型，其主要特色爲極爲快速的節奏，並在低音域且繁雜（其多採用手掌悶音[palm mute]，也就是用手掌悶住和弦此技巧，製造近似汽車引擎排氣聲）的吉他重複樂段(riff)間，配上高音域的電吉他獨奏，掃弦(sweep picking)、連音樂句(legato phrasing)、上下撥弦(alternate picking)、跨弦彈奏(string skipping)和點弦(two-hand tapping)都是常見的運用技巧。

四、**Death Metal (死亡金屬)**：Death Metal 是從 Thrash Metal 延伸出的更極端次類型，主要特色爲唱腔迥異於一般歌唱技術，反而大量摩擦喉嚨低吼，形成獨樹一幟的「死腔」(death grunt)；另一標示 Death Metal 的特色是其主題都側重在死亡、厭世主義等，作爲人生黑暗面向的隱喻。一般說來，Death Metal 速度極快，並故意將電吉他和貝斯降弦(downtuned)，製造有壓迫感的沈重效果；音樂方面則大量避免全音階或完全和弦，增強音樂的緊張懸疑性。

五、**Black Metal (黑金屬)**：Black Metal 在演奏方面的特色包括，快速連續的電吉他刷弦與顫音彈奏(tremolo picking)，強化吉他破音的同時，樂團通常會選擇極端尖薄或沈厚的吉他音調增強整體氛圍；另外，Black Metal 的鼓非常具有侵略性，頻繁的爵士小鼓(snare)與銅鈸(hi-hat)所製造的疾擊(blast beats)，以及暴烈的雙低音鼓(double bass，簡稱雙大鼓)，都是常見的演奏技術。由於 Black Metal 起源於北歐斯堪地那維亞地區的樂手，爲緬懷過去維京祖先尚未遭受基督教文化「宰制」的音樂創作，因此故事主題多爲反基督，崇尚黑暗、大自然、原始宗教等；爲搭配祖先受苦的主題，唱腔多爲尖銳幾近哭嚎的「黑腔」。

六、**Progressive Metal (前衛金屬)**：這是從前衛搖滾(Progressive Rock)衍生而來的金屬次類型，特色是善用複雜華麗的作曲結構、奇特的拍點，以及錯綜複雜且精緻的樂器獨奏（許多重金屬次類型排斥的鍵盤在這部份

則是充分獲得發展)；更受肯定的前衛專輯應該還包括嚴謹的故事架構，通常藉由一張專輯呈現史詩或創作者欲以表達的概念。

七、**Doom Metal (毀滅金屬)**：目前樂界普遍的看法是，此類型可追溯至堪稱重金屬的元老團 Black Sabbath，因其緩慢沈重的特色正是 Doom Metal 的表演精髓。Doom Metal 名如其樂，音響效果都是讓人感到壓迫、毀滅的感覺，快速的音樂並不常見，通常都是中板至慢板的歌曲為大宗；為了強化鋪天蓋地的壓迫感，Doom Metal 的吉他也會降弦，有時候會加入鍵盤或古典樂器增添哀怨美感。

八、**Gothic Metal (歌德金屬)**：Gothic Metal 的創作主題多為畸戀、愛情悲劇、人性掙扎與衝突、神怪誌異，頗有 19 世紀歌德小說的味道；為了強調這種凄美氣氛，大量的鍵盤運用，乃至於融合古典樂器則是 Gothic Metal 的音樂特色。Gothic Metal 的唱腔也很多元，有時候則轉借 Death Metal 或 Black Metal 的唱法，搭配歌劇式或優美女聲，俗稱「美女與野獸唱腔」(Beauty and the Beast vocals)。由於主題和愛情重疊，音樂富有旋律性，Gothic Metal 是目前最多女性樂手投入創作的金屬次類型。

九、**Nu Metal (新金屬)**：Nu Metal 是 90 年代開始生成，並融合 Grunge、嘻哈(hip-hop)、龐克、電子音樂等流行音樂類型的新興金屬次類型，主題多為日常生活中的負面情緒，如憤怒、絕望、鄙視、厭惡等等，為烘托此負面情緒，電吉他多會降調(de-tuned)製造低音，較注重節奏鋪陳而非旋律線條，貝斯則是受到嘻哈音樂的影響，必須製造強有力的聽覺效果，因此多數樂團都會選擇五弦或六弦的貝斯（傳統貝斯為四弦）；在唱腔部分，Nu Metal 的主唱從一般唱腔到憤怒低吼或嘻哈饒舌都有，但必須是極具侵略性的，如此才能展現那些負面情緒的力量。由於 Nu Metal 充滿流行音樂的元素，因此也是目前最受主流唱片公司青睞的金屬次類型。

除上述的主要次類型外，還有許多次類型相互混合的次次類型，譬如有在 Speed/Power Metal 的敘事結構下，加入交響樂團的 Symphonic Metal，或者將 Death Metal 對死亡的執著推演至對屍體、屍塊的迷戀，並在演奏方式融合 Hardcore Punk 的 Grindcore 碾核金屬，也有大量運用工業音效的 Industrial Metal 工業金屬，甚至加入國家社會主義意識型態而自成一格的 National Socialist Black

Metal(NSBM)國家社會主義黑金屬...等等，但是大抵說來，後世的重金屬次類型皆傳承傳統重金屬與 NWOBHM 的敘事結構，它們或多或少都具備上述敘事規則的共通點，而且正因為靠著維繫這些特點與基本規則，重金屬才能在今天成爲一種獨立的音樂類型，並且創造出特有的次文化風格。

## 二、重金屬的性別意涵與次文化規範

以研究美國重金屬次文化著稱的學者 Deena Weinstein(2000)認爲，支撐起重金屬文化的元素有音樂、歌詞與風格(style)三項。一旦一段音樂或一首歌擁有前小節所述的六項特徵，那麼重金屬樂迷是毫不排斥將之納入重金屬範疇；雖然在此範疇內還有許多分散的次類型，但只要具備基本要素諸如強烈的吉他破音和強力和弦，以及精湛高超的技巧，加上沈悶具壓迫感的貝斯音線等，這種音樂往往都會獲得重金屬樂迷們的青睞與認可。不過 Weinstein 也提出，召喚權力與力量的重金屬音樂，其預設與目的其實都是爲了男性社群建立認同感，因爲女性在主流社會裡並不被期待擁有力量，需要力量的人往往是肩負起工作與勞力的男性。

### ▪ 重金屬音樂的男性氣質

加州大學洛杉磯校區(University of California, Los Angeles)的音樂學教授 Robert Walser(1993)從音樂學角度，分析重金屬音樂的樂器使用，乃至於音樂創作後，認爲重金屬音樂在某種程度上絕對無法擺脫陽剛氣質；電吉他的音效與造型、它和其他樂器所製造的氛圍，以及它被如此運用的目的在在顯示對陽剛氣質的崇拜：

字根源於拉丁文 *vir* (男人) 的「精湛技巧」(virtuosity)，一直都企圖展示或表現「權勢」(potency)的力量與自由。當然，這兩個字(按：力量與自由)其實挾帶著性別化的意義；重金屬音樂和西方音樂一樣，共享長遠悠久的父權脈絡，在這脈絡中，權力往往是和男性特質綁在一起的概念。至少在 1980 年代中期以前，重金屬音樂幾乎都是由男性樂手和樂迷創作主導，而「爆發」(“Eruption”，按：是美國金屬吉他手 Van Halen 於 1978 年推出的專輯名稱，

後在重金屬語彙中多用於描述情緒或力量的發洩)其實是射精的隱喻—是種生理與語藝上皆能傳遞權勢的展現(p. 76)。

因此，女性樂手或歌迷在這個圈子裡反而顯得突兀詭異，她們不是被視為性玩物，不然就是令男人畏懼三分的「鐵娘子」；當女性金屬歌手／樂手 Lita Ford 說道：「我把我的『球』(睪丸)掛在胸上」(“I wear my balls on my chest.”)時，反映的其實是她深知她無法扭轉女性在這場域中被凝視物化的角色，她能夠自我賦權的方式，仍舊脫離不了重金屬文化的父權規範(Walser, 1993: 132)。

不過，強調力量的重金屬音樂對某些女性來說，仍然是非常具有吸引力的，她們可以藉由聽「男生的音樂」達到顛覆性別界線的效果，或者以欣賞(離經叛道的)重金屬音樂來逃避來自於社會對女性的其他壓迫(Krenske & McKay, 2000)；因此女性樂迷通常都會比男性樂迷更加注意重金屬音樂的內容，就連對歌詞的關照程度大於男性，但是多數男性樂迷卻不期望自己的女朋友理解重金屬音樂，Weinstein 所進行的訪談研究顯示：

許多我的(男性)受訪者對他們女朋友喜歡的音樂類型—通常都不是重金屬音樂—感到不齒。為什麼當重金屬音樂在他們生活中扮演重要角色時，他們卻選擇在音樂偏好上毫無共通點的女友呢？他們的回答多半都不出「因為她是個女的」。他們不但希望女性討厭金屬，甚至也期待她們該有這種選擇(Weinstein, 2000: 135)。

女性在這個極度陽剛的音樂場域中處於異常尷尬的地位，在音樂呈現裡她們經常是被迫消音、缺席，或者性慾化和妖魔化的客體(Walser, 1993: 118)，因此女性樂迷在這種氛圍中多半藉由「自我閹割」、去性化的方式，獲得男性以致於整個社群的認同。Weinstein 研究發現，在重金屬社群裡，女性主要分為兩類，其一是將自己打扮得像多數重金屬 MV 中的放蕩女神般，穿著極緊身暴露的衣服與迷你裙，這類女性在 Krenske & McKay(2000)的研究中被多數樂迷(包括女性)認為是以外貌換取接近樂手、趕流行的浪蕩女子，並不能稱上真正的愛好者。

所以當女性想要在這圈子內獲得認可時，就得稟持芝加哥女搖社(Chicago

Women's Rock Club)的社團宗旨：「讓他們知道妳不是蠢貨」(“Let'em know that you're no bimbo.”)，去除自己的陰性氣質、接納歷代重金屬參與者們(多為男性)所建立起的規範。另外，如果男性參與者也不遵從這套性別規範、無法表現出該有的雄性氣概，甚至在表演裝扮上顛覆傳統符號者，往往都會被次文化參與者鄙視；在樂手方面，參與者可能會認為他們為了追求更多商業利潤，不惜犧牲男子氣概、譁眾取寵，譬如金屬雜誌 *RIP*1989 年二月號的讀者投書欄中，便出現女性聽眾針對時下流行的 Glam Metal (華麗金屬，特色為表演者以模糊性別符號的華麗裝扮示眾) 樂手們的抗議：「真正的男子漢才不會化妝！」

- 英美的重金屬次文化規範

待及重金屬音樂逐漸成為受歡迎的音樂類型後，樂手樂迷也相互帶動起一套次文化規範，凡舉衣著、髮型、體態、飲食等，都可以作為表現愛好與認同的方式，而這些方式仍舊與男性意象具有緊密關係。

一般說來，男性重金屬樂迷都會蓄髮，並穿著鑲上卯釘的黑色皮夾克或緊身皮褲，或樂團 T 恤。蓄髮是承襲自 60 年代末期的嬉皮造型，而皮夾克和皮褲則是對飛車黨叛逆不羈的懷舊與致敬，樂團 T 恤表現的是對樂團或該領域的熱中和忠誠。由於對現世感到憤怒和質疑，這些樂迷也會在身上刺青，多半都是令人畏懼不安的圖像，諸如骷髏、匕首、蛇、龍、宗教圖騰等，目的包括召喚權力與自我賦權；另一方面，為了達到這些目標，傳統重金屬樂迷或樂手也憧憬強壯有力的體態，這也反映重金屬一開始作為弱勢群體的音樂，其組成份子(多半是男性勞工階級)的生活美學，因此勞工階層愛好的啤酒同時也是重金屬文化中的必備飲料(Weinstein, 2000: 126-133)。

除此之外，重金屬雖然源自於黑人音樂，但它的表演者與欣賞者多半都是白人。Walsler(1993)認為，重金屬之所以無法吸引(美國)黑人聽眾，除了因為當初筆路藍縷的白人金屬樂手們，其實是抄襲諸多黑人樂師的創意、令人不悅外，也包括重金屬音樂在 80 年代開始受到歐陸音樂形式和商業化影響，與其藍調根源漸行漸遠，加上某些極端金屬(extreme metal)還在歌詞中表達白人優越主義，自是無法吸引黑人或其他種族樂迷。不過 Weinstein(2000)則提出另類看法，認為

美國重金屬並未發展出排擠黑人的次文化實踐，任何人如果都能依照次文化規範行事，譬如在服裝與風格方面展現認同，大抵說來都能受到圈內人的尊重和善待 (p. 112)。

整體說來，重金屬音樂及其衍生出的文化實踐都圍繞著弱勢、男性和白人。在 60 年代末期的英美兩地，屈居於社會邊緣的年輕白人男性發現政治與社會的政策規範都對他們不利，他們被賦予獲得結構認可的社會期待，但另一方面卻缺乏足夠資本達成目標，於是將重金屬音樂作為傳遞著這種掙扎和鬥爭的方式；只不過這個弱勢文化所能代表的群體仍舊有限，在某些觀點上它甚至複製了它想要對抗的主流價值（如對青少年文化百般歧視的父權文化），並且以相同手法回過頭來壓抑更為無力反抗的族群（女性、黑人等等）。雖然樂迷們能夠掌握解讀文本與行為實踐的能動性，譬如許多「同志金屬社群」(Gay Metal Society, GMS)的成員在觀賞裝扮永遠為卯釘黑皮衣褲、出場皆有充滿陽剛意味的哈雷機車與雷射光束為伴的 Judas Priest 時，都堅信其主唱 Rob Halford 是同志，以此撼動僵化的（異性戀）男（主體）／（異性戀）女（客體）思考模式；但不能否認的是，在少數特例之外，重金屬的文化氛圍仍舊是以異性戀白人男性為主導。（有趣的是，Rob Halford 是後來重金屬界第一位公開表態同志身份的人，而早年同志社群之所以能辨識 Halford 為同志，乃因為當異性戀將黑衣皮褲視為陽剛氣質的展現時，黑衣皮褲在同志圈內則另帶有 S/M 意涵，因此同志金屬迷便藉此認定 Halford 是潛在的同志。）

### 第三節 重金屬音樂在英美的社會意象及全球化

#### 一、重金屬音樂是撒旦的音樂

美國音樂市場一開始相當排斥重金屬音樂。在 70 年代末期至 80 年代初，許多英國樂團的表演場地已經從酒吧轉換成體育館時，多數美國大城市中的酒吧或俱樂部仍演奏迪斯可(disco)；但這並不表示美國毫無重金屬發展之餘地，許多樂團如 Aerosmith、Kiss、Blue Öyster Cult、Mötley Crüe、Quiet Riot 等，在 70 年代



開始便積極創作，只是當英國已經廣為接納「重金屬」為一種音樂類型指稱時，美國樂評仍舊堅持它是一種根源美國的搖滾音樂類別，因此常以「重搖滾」(hard rock)和英國盛行的「重金屬」區別開來。這是因為美國人老覺得「搖滾樂」屬於他們的發明，同為源自於藍調音樂的重金屬也應該稱為重搖滾，彰顯這種音樂類型的獨特淵源。直到美國本土重金屬樂團在 80 年代開始仿效 NWOBHM 的創作風格，建立起比早期重金屬更為激烈突出的表演方式後，美國樂團或樂評才開始嚴格區分重搖滾和重金屬，進而在整個 80 年代創造出重金屬音樂的雄霸盛況<sup>15</sup>。

不過，重金屬音樂成為一種獨立的音樂類別並非自然而然的過程，它也有其商業考量。當重金屬音樂獲得市場肯定後，音樂工業便欣然接受它作為一種獨立類型，如此才能吸引喜歡風格相近的音樂的樂迷或買家；所以從宏觀的角度來看，重金屬除了靠著許多樂手相繼投入實驗行列之外，其實還靠著音樂工業（這個環節包括產製與消費兩端）為其建立起音樂演奏規則。雖然重金屬音樂本身存在著離經叛道的特色，但只要能為唱片公司帶來可觀利潤，多數時刻公司老闆們不會在意這些歌手到底在唱什麼；Simon Frith 在此便為我們描繪出唱片工業的現實景象：

英國唱片公司於 1976 年發行了三千五百一十二種單曲唱片，其中僅有兩百二十二種唱片能登上排行榜前二十名；唱片公司也推出了將近千種的專輯唱片（包括一千多種古典音樂唱片），但也只有兩百種左右的唱片進入排行榜前三十名。唱片工業十分謹慎地在不同商品上投入小筆資金，但這些商品在市場上的競爭極為激烈，而銷售量則是取決於唱片公司無法全面主導的市場結構，此種情形導致了一個結果：唱片公司若是不想因生產過剩而損失利潤的話，它們就必須運用一種精密的「過濾程序」（彭倩文譯，1994：129-130）。

因此我們能在市場上見到的重金屬專輯，通常都是經過市場評估後的結果，特別

---

<sup>15</sup>而今日樂界所理解的重搖滾則是介於重金屬音樂和搖滾樂之間的音樂類型，它專稱那些既不如重金屬音樂那麼重、卻又比搖滾樂重的音樂，特別是早期的重金屬樂團如 Black Sabbath、Led Zeppelin 或進入主流市場的金屬樂團如 Bon Jovi、Aerosmith、Guns n'Roses 等，這些樂團當年所製造的音響效果，和今日的重金屬樂團又差距甚大，因此樂迷往往以重搖滾稱呼這些老前輩。

是那些旋律輕鬆、題材聚焦在布爾喬亞愛情的輕金屬，因為這類金屬音樂平易近人，對剛接觸重金屬或者女性聽眾來說，較容易上手。

這些在商業市場大獲利潤的金屬樂團除了靠唱片公司的宣傳廣告外，也憑著鋪天蓋地的銷售通路呈示在消費者面前，不過最重要的還是 MTV 頻道的出現。MTV 在 1981 年正式開播以來，便成為各音樂唱片推出暢銷單曲時的必爭之地，藉著 24 小時不停播放音樂錄影帶，許多歌曲便能更為順利地進入銷售排行榜，同樣的，許多重金屬樂團也試著憑藉 MTV 為自己打響知名度、吸引新樂迷；1983 年時，重金屬音樂類型唱片在美國唱片市場的佔有率僅為 8%，但 MTV 頻道在 1984 年開始大量播放重金屬音樂 MV 後，重金屬音樂的市場佔有率馬上提升至 20%（郝舫，2006：126）。

- PMRC：首度針對重金屬音樂的政治性打壓

但獲得商業成功並不代表重金屬音樂能討好各界。別忘了重金屬一開始便是以尖銳方式批評社會時事的音樂創作，因此就算許多樂團的 MV 能仰賴 MTV 頻道播送，成功吸引到新血樂迷，但它們同時也會招惹許多抗議：

80 年代後期，一個主要由醫生、教師組成的叫「美國反電視暴力全國聯盟」的組織發表了一份調查報告，稱在 MTV 台和 WTBS 電視台播放的音樂錄像中，每小時有 17.9% 的鏡頭是暴力性的，其中尤以重金屬音樂的錄像為甚。最讓該組織惱火的是「天堂」(Heaven) 樂隊的錄像《搖滾學校》(Rock School)，他們稱這部錄像「在道德上別有用心」。在這部錄像中，一幫高中生把他們的課本扔到了垃圾箱中，校警端著步槍、牽著警犬追趕學生們；校長則用長統襪蒙著臉孔，把那幫學生們趕出了校園。在錄像的最後，學生和老師們隨著搖滾節拍開始了暴動(ibid: 130)。

批評重金屬音樂過於淫猥或暴力者，在某種程度上並沒有錯。從一開始重金屬樂手們便以邊緣者姿態向權力中心提出控訴，企圖以各種方式揭發權力醜態，但如前所述，重金屬卻又是個極度陽剛、中下階層的場域，因此當樂手們欲質疑或批判主流價值時，他們自是無法以中產階級能夠接納的話語和手段傳達之，而這般

直截了當的論述形式則常常成爲社會大眾群起攻擊的目標。

但是抱持這種觀點，認爲重金屬音樂就是淫穢暴力的批評者往往模糊焦點，將指控聚焦在表面的歌詞文本或專輯封面設計上，無法讓更深層的議題如階級、性別或社會福利，以及重金屬樂迷的使用脈絡等等，獲得有效的討論與解決。而這也揭示出重金屬音樂從過去到今天不斷被突顯出來的曖昧身分：它猥褻不堪卻又能打動人心，它能獲得商業利潤卻又叫許多廣告主畏懼，它受到廣大聽眾喜愛，卻不斷受到社會權力精英攻擊，而這些論述攻防都讓重金屬音樂不再只是種音樂類型與次文化風格，它反而隨著世代更迭和社會背景遷徙，轉變成一個階級文化意涵相互鬥爭的場域。

在針對重金屬音樂的抗議浪潮中，最負盛名的是一個叫做「家長音樂資源中心」(Parents Music Resource Center, PMRC)的組織，因爲它的主要發起人並不是等閒之輩，而是當時美國參議員、後來成爲美國副總統 Albert Gore, Jr.的夫人 Tipper Gore。

Tipper Gore 在 1985 年五月時和一群華府政要夫人們組成了 PMRC，她們認爲搖滾樂（特別是重金屬）充斥著大量的暴力和性暗示等違背善良風俗的價值觀，進而導致許多青少年有自殺、嗑藥、未婚懷孕等問題；職是之故，這群貴夫人便在華府遊行抗議，並於同年九月舉辦多場定位爲「尋找真相」的公聽會，藉以敦促聯邦政府必須針對這些有爭議性的「色情搖滾」(porn rock)進行事前審查。PMRC 的顧問 Jeff Ling 以 Metallica、Ozzy Osbourne、AC/DC、Judas Priest、Kiss、Mötley Crüe 等知名樂團的歌詞作爲控訴證據，而 Albert Gore, Jr.在公聽會上對證人提出的問題，則反映出 PMRC，以及保守右翼對重金屬音樂的立場：「你是否同意，至少在重金屬音樂領域中，強調暴力、性、性施虐—受虐，以及其他（類似內容）有明顯的增加趨勢？」(Weinstein, 2000: 3)。

除此之外，爲 PMRC 背書者也包括學術人士；德州大學聖安東尼奧校區 (University of Texas at San Antonio)的音樂學教授 Joe Stuessy 在公聽會時便對一位參議員作證道：「今天的重金屬音樂和以前的流行音樂非常不一樣，它包含了仇恨的元素和卑劣性格」(ibid: 1)、「多數成功的重金屬都反映幾項相同特徵：極端

的反叛、極端的暴力、實質虐待、性混亂／墮落（包括同性戀、雙性戀、性施受虐、戀屍癖等等）與撒旦崇拜。」(Walser, 1993: 139)。

雖然有些樂手，如 Twisted Sister 的主唱 Dee Snider，在這波圍剿撻伐聲中奮勇抵抗，為受攻擊的創作挺身辯護（譬如“Under the Blade”這首歌被指為富有強暴和施受虐的想像，但 Snider 指出該歌只是想表達在團員經過喉嚨開刀手術的焦慮心情），並直指政府不應該以分級制度涉入為人父母教育子女的權利（郝舫，2006：133-134）；另外，被影射為和異教／撒旦崇拜的金屬樂手 King Diamond 也跳出來反駁 PMRC 的指控，他認為 PMRC 根本沒有為「撒旦崇拜」定下明確定義，便指責他的打扮或歌曲等於撒旦主義行為，是非常荒謬的事情：「到底什麼是撒旦主義者？...如果有個人殺了小嬰兒還喝他們的血，我會說這些人是徹底的瘋子。為什麼你（按：指 PMRC）卻要告訴他們這就是撒旦主義者的行為呢？你只是給了這些（想要借題發揮的）人行事的指導方針。」(Christe, 2004: 294)。但由於 PMRC 和其他社會團體在各家媒體上大聲疾呼，加上實際的政治運作，許多 MTV 頻道的廣告商紛紛要求 MTV 必須減少重金屬音樂的 MV，大型音樂廠牌也開始慎重考慮是否在唱片封面加上 PMRC 所建議的分級方式<sup>16</sup>，重金屬音樂在此刻瞬間成為眾矢之的，成為 Tipper Gore 所謂對「共享的道德價值」(shared moral values)的最大傷害。

這場道德良知與邪惡音樂的辯論最後無疾而終，因為 PMRC 建議的出版審查制度違反美國憲法第一修正案保護言論自由之精神，所以至今仍未出現任何法條用以約束重金屬或其他類型音樂創作，但許多唱片公司隨後便接納 PMRC 建議的另一種分級制，即在唱片封面上標示「警告父母：內含暴露性歌詞」(Parental Advisory: Explicit Content)警告標語，而 MTV 頻道或許多音樂電台也開始減少重金屬音樂的播放。看似言論自由得以受到保障的判決結果，其實潛藏著更多複雜細微的權力運作，加上美國法律史上曾有針對重金屬音樂是否導致青少年自殺的訴訟案，以致於重金屬音樂在往後的二十年間仍舊和偏差、騷動、不雅、病態等負面意象扣連在一起。

---

<sup>16</sup> 此分級方式頗為複雜，譬如以「X」代表性、「D/A」表示讚美毒品或酒精、「O」表示神秘、「V」表示暴力等等（郝舫，2006：132）。

- 法律、輿論、學術與樂界針對重金屬的負面論述

1986年，19歲的John McCollum, Jr.舉槍自盡，其家長將他的自殺歸因於前Black Sabbath主唱Ozzy Osbourne單飛後的一首歌“Suicide Solution”，並提出告訴；原告指出，該歌歌詞鼓勵酗酒、自殺，以致於使人情緒低落、容易產生自殺傾向。另一樁訴訟案則起因於1985年，兩名住在內華達州(Nevada)雷諾(Reno)的青少年James Vance和Raymond Belknap在反覆聽了Judas Priest的專輯*Stained Class*後飲彈自殺，雖然Vance獲救，但三年後仍死於用藥過量；這兩人的家長也控訴*Stained Class*中的歌曲含有潛意識訊息，鼓勵聽者自殺。針對這兩件訴訟案，法官皆判決被告（創作者與唱片公司）無罪，除了保障其言論自由權外，也因為法官認為，並沒有科學證據顯示潛意識訊息會促使他人自殺（高明薇，2000）。

雖然有這兩樁前例，但將青少年犯罪歸咎於聽太多重金屬音樂仍是慣例。發生在1999年的科倫拜校園槍擊事件(the Columbine High School Massacre)震驚全美，兩名就讀於科倫拜高中的學生Eric Harris和Dylan Klebold持槍掃射同學師長後自殺，造成12死24傷。當各方的檢討聲浪不斷席捲而來時，剛好發現兩名兇嫌生前喜好曾在公開場合表達反基督思想的金屬樂團Marilyn Manson，因此Manson馬上成為社會大眾的批判對象。為此，Manson本人曾投書至*Rolling Stone*雜誌，企圖「端正視聽」，破除「聽重金屬就會導致殺人或自殺傾向」的皮下注射迷思，他甚至接受以槍擊事件為主題的紀錄片導演Michael Moore訪問，對這種簡單的委罪行為做出批判：

當我還是孩子的時候，我常常放唱片來聽，因為唱片不會（像大人一樣）罵你、不會吼你的穿著...我完全能理解為什麼他們（按：指社會大眾）會選我（作為攻擊目標），因為把我的臉扔上電視螢幕（成為指責對象）是很容易的，因為我，到頭來，是恐懼的化身。這件悲劇（按：科倫拜校園事件）其實有兩點值得我們注意的事情：暴力娛樂和槍枝管理，但很有趣的是接下來我們有選舉，所以我們便忘了Monica Lewinski，或者總統本人在國外發射飛彈。然而，我是壞蛋，只因為我唱了一些搖滾歌曲；Marilyn Manson比較重要還是總統比較重要？我想他們選了我（Moore, 2002）。

雖然事後調查發現，Harris 和 Klebold 不但不喜歡 Marilyn Manson，而且還曾經在自己的網站上批評過 Manson 的音樂，但 Marilyn Manson 或重金屬音樂經過這起悲劇的渲染後，美國社會瀰漫著「怪人才會聽重金屬」或「聽太多重金屬會導致不良後果」等刻板印象，就連掌握知識產製權力的專家學者們也在這批行列中，以科學數據與專題報告強化重金屬與偏離人格之間的扣連：重金屬確實傳遞一些偏差思想，諸如鼓勵暴力 (Armstrong, 1993; Wass, Miller, & Redditt, 1991；轉引自 Rubin, West, & Mitchell, 2001)、反社會秩序 (Lusane, 1993; Stephens, 1991; Szatmary, 1991；轉引自 Rubin, West, & Mitchell, 2001)，因此喜歡聽重金屬的人通常都有暴力或自殺傾向，或對社會、生命感到無力失望 (Schwartz, 2004)，聽太多重金屬也會導致身心不健康 (Horesh, 2003)。

針對重金屬音樂的批評聲浪不僅限於此，就連搖滾界對重金屬音樂也抱持敵意，因為藉由加入攻擊重金屬進而塑造音樂他者的過程中，最大受益者便是當年被奚落攻擊的搖滾樂（還記得早年 Elvis Presley 的表演是如何被道德家排拒的嗎？），因此許多搖滾史家在撰寫搖滾史時，開始特別強調搖滾樂手和藝術創作間的連結，譬如：

John Lennon 在 1957 年到 1957 年之間，曾於利物浦藝術學院註冊；Pete Townshend 則在倫敦的伊林藝術學院就讀，同時還有 Rolling Stones 成員的 Ron Wood、Queen 合唱團的 Freddie Mercury；The Kinks 合唱團的 Ray Davies 來自倫敦的鴻禧藝術學院；The Yardbirds 的吉他手 Jeff Beck 以及 Eric Clapton 都受教於倫敦的溫布敦藝術學院；David Bowie 和 Adam Ant 甚至還是藝校的研究生，分別來自聖馬丁藝術學校和鴻禧藝術學院。如此一來，英國藝術學校總是源源不絕地激湧出推進的原動力，鑄成音樂家的藝術概念，他們對世界的觀點和他們音樂的架構 (Wicke, 1990；郭政倫譯，2000：120)。

相較於波西米亞氣息濃厚的搖滾家世，Black Sabbath、Led Zeppelin、Deep Purple 等早期金屬樂團成員皆來自勞工階級家庭，因此當重金屬音樂以邊緣粗俗的姿態出現時，搖滾樂便不再擔心自己成為社會批評的對象，藉由這些粗獷的噪音襯托，它反而象徵著新興的小資階級或知識份子的藝術品味與社會良知。

前*New York Times*全職搖滾專欄作家 Robert Palmer 便如此評論 Black Sabbath 的音樂：

「黑色安息日」如此的欺世盜名，也毫無疑問地證明了該團對於藍調音樂的認知是多麼膚淺；他們減少了其中呼喊與回應的形式與反覆吉他樂句的結構，而濫用黑暗、混濁而厚重的聲響，以鋪陳出 Ozzy Osbourne 所需要的氣氛。但其在音樂上的單調卻使其效果加倍。這是一個幾乎每個人都能夠模仿的方法，而事實上，「黑色安息日」的當家吉他手，Tony Iommi 卻成了搖滾史上最常被模仿的吉他手之一，儘管他實在懂得很少（蔡明錕、文鐸威譯，2004：126-127）。

接著他在隔段又義憤填膺地數落重金屬的罪惡，並且詛咒欣賞它的樂迷：

同樣的方式，重金屬的傳染病隨著「黑色安息日」與其他的這類樂團所到之處而四處蔓延。年輕的白人男性似乎特別容易受到「黑色安息日」那華麗而庸俗的傳說誘惑，裡頭充斥著醜惡與魔鬼崇拜、性虐待與藥物、死亡與毀滅。許多人在參加了「黑色安息日」的表演後想著：「我也可以這樣做。」遲早，沈溺於這種稀有趣味的搖滾樂迷會驚醒，而發現自己正被皮鞭、變態、鉸釘所圍繞，無處可逃，到處都是殭屍(ibid: 127)。

重金屬音樂就在這樣的政界、學界、樂界等各場域權力運作下，成爲一種無法攻破的他者神話，反映著布爾喬亞階級對於品味、知識、階層乃至於性別、種族等所有邊緣他者的支配權與論述權。

## 二、重金屬的全球化

不過，這些接踵而至的攻擊與污名化，不但沒有遏止重金屬音樂的市場拓展，反而突顯出一個不爭的事實，即重金屬音樂在主流音樂市場中獲得熱烈迴響，因此才有足夠能力造成社會不安，特別是那些知名度高、甚至專輯常常在排

行榜上徘徊的樂團；他們藉著跨國大型唱片公司的生產與鋪貨線、全球同步的發行日期與宣傳手法、世界各地巡迴表演，以及傳播科技的輔助，有的從地下或獨立廠牌竄起成為明日新星，有的則是一躍成為國際巨星。最富盛名的例子便是華納唱片旗下的美國 Thrash Metal 老團 Metallica，他們從 1981 年成立至今，前後獲得七座葛萊美獎，在宣傳 1991 年推出的專輯 *Black Album* 時，還在全世界 37 個國家巡迴演出，從出道以來，他們在全球銷售超過 8500 萬張唱片。

至於那些極端金屬，譬如一開始以崇拜原始宗教、反基督文化起家的 Black Metal，便因為風格特殊而無法討好廣大市場，只能仰賴專門的中小型唱片公司代為發行，而它們的販售通路也多侷限在特殊的唱片行或稀有管道中。這些極端金屬所仰賴的特殊管道包括在 live house 登台演出吸引樂迷、在專有迷誌(fanzine) 中打廣告，或者以網路、書信和樂迷互動，創造出有別於全球商業市場的流通管道（朱夢慈，2000：10）。

隨著資訊流通的方式與速度獲得提升，我們現在有了一個非常特殊的重金屬音樂場景：一方面我們能在許多連鎖唱片行中輕易找到「社會還能接受，因為它有”Parental Advisory”標示」並且靠著跨國唱片公司大力宣傳的重金屬唱片，也能期待樂手們的巡迴演出；如果個人擁有經濟能力，甚至還能追著樂團到處跑。另一方面，那些被全球市場排除在外的重金屬樂團，雖然能見度或知名度不若那些「天團」們來得高，但是樂手和樂迷們仍能藉由口耳相傳與許多另類通路，建立起「地下式」的全球化，創造另類交流網絡。

時至今日，網路對於重金屬的散佈起著非常重要的角色。如前所述，重金屬音樂一直都被主流價值排拒、污名化，因此極端仰賴廣告收益的電視台、廣播電台等媒體，對具有爭議性的重金屬音樂往往敬謝不敏，因此當網際網路開始成為重要媒介後，重金屬音樂也靠其另闢生路，甚至極端仰賴這項媒介存活。美國諸多 Nu Metal 樂團，如 Korn：

特別注意自己身處於電腦世代，而他們大量仰賴網路行銷、利用新媒介和電子郵件，以個人化(personalize)他們和樂迷的關係，這和 Metallica 或其他地下樂團跟大批樂迷直接互動是不同的。他們讓樂迷在官方網站上撰寫自傳、



為他們的演唱會曲目投票，甚至提供免費音樂下載(Christe, 2004: 326)。

而美國 Gothic Metal 樂團 Type O Negative 的主唱 Peter Steele 則認為網路交換資訊的功能和無遠弗屆的可能性，不僅能讓重金屬音樂傳到世界各地的樂迷耳中，更會串連起地下邊緣的反抗力量，撼動霸道又龐大的音樂工業體系：

(流行音樂工業的產品)根本就沒有東西是原創的。所有的東西都是為了要賺錢。這根本無關音樂—只和賺錢有關，實在是令人感到可悲。我很高興有 MP3 這種東西存在，因為這會讓唱片公司沒生意。就算這也會威脅到我們的生存，我還是會很高興地割下我的鼻子、傷害我的臉，因為我實在很憎恨唱片公司(ibid: 339)。

但是對於某些從音樂工業體系中受惠的樂團來說，網路的威脅遠大於助益；譬如 Metallica 便於 2000 年 4 月對美國知名網路音樂交換軟體 Napster 提出控訴，理由是 Metallica 無法容忍他們尚未發表的創作“I Disappear”可以以數位方式自由交換。此舉一出便令各界譁然，因為 Metallica 過去曾和 Napster 交換過音樂創作帶，並且藉此名利雙收，除此之外，此舉也觸怒了他們廣大樂迷—許多人可能也是 Napster 的愛用者。這起訴訟也讓另一支知名 Nu Metal 樂團 Limp Bizkit 加入戰局，他們曾經收取 1800 萬美金的酬勞為 Napster 打廣告，最後卻選擇和 Metallica 同一陣線。這起訴訟案最後以庭外和解結束，Metallica 和 Napster 達成協議，將曾經下載“I Disappear”的用戶帳號註銷，但並未針對個人用戶提出著作權告訴，然而這次的舉動已經讓許多樂迷認為 Metallica 已經變成和聽眾漸行漸遠、眼中只有金錢利益的搖滾歌手，而這也違背了重金屬樂團和樂迷間親密互動的傳統表演常規。

網際網路所帶來的改變不限於樂手與樂迷的互動方式，同時也對傳統重金屬次文化的生態造成衝擊。由於重金屬音樂長期被主流媒介排拒，因此樂迷的資訊來源主要仰賴專門的迷誌、唱片行、俱樂部等等，而這些特有管道與地理景觀也是支撐起這個次文化的重要基礎；然而當 eBay 或其他專門的販售網站出現後，它們能提供的稀有產品或服務效率遠勝於區域性的小店，導致地方上的交流據點逐漸凋零：

「有很多這樣的店其實正在艱困地掙扎著，」故態復萌唱片公司(Relapse Records)的創辦人 Matt Jacobson 如此說道。「我們原本有很多我認為是市場測試的重要據點，最後卻面臨收攤或倒閉的命運。我認為現在要存活的關鍵是，必須夠聰明體驗到去為市場上的獨特偏好服務，我認為這部份還有努力的空間。看到曾經是美國重金屬場景的重鎮店家，如重金屬專賣店(the Heavy Metal Shop)或艾斯的店(Ace's)逐一消失，實在令人感傷。」(ibid: 336)

就另一方面來說，雖然新興的傳播科技破壞了傳統重金屬文化場景，但也正因為藉由這些傳播技術的提升，重金屬音樂或這些被邊緣化的小店才能找到另類謀生空間，並且將版圖擴張至全世界。譬如故態復萌唱片公司便在 2006 年 10 月正式啓用官方網站上的「搜尋大贏家」(search and win)引擎，讓樂迷在搜尋他們想要的唱片同時，也有獲得獨家獎項的機會；這種作法不但吸引更多的潛在買家上線瀏覽（進而拉攏廣告主），同時也能藉由網際網路擴充自己的國際知名度。

總括而言，無論在什麼樣的情境、用什麼樣的方式，重金屬音樂在今天已經成爲一種跨地域的音樂類型，並且用利用各種方式滲透到世界各地。當英美各種類型的重金屬樂團忙著在世界各地奔波宣傳時，在這兩個發源地之外的地區，也有許多地方性或實驗性的樂團躍躍欲試，企圖用自己熟悉的語言或方式詮釋重金屬音樂。接下來，我將把焦點聚放在台灣的發展脈絡上，探討台灣在何種歷史與文化背景下，創造了重金屬音樂生存與發展的機會，而這樣的機會在重金屬全球化的浪潮中有什麼意義。

## 第四節 台灣的重金屬之旅

### 一、戰後台灣的音樂環境與搖滾樂的象徵意義

二戰之後脫離日本殖民統治的台灣，其音樂場景呈現多元紛雜的情形。一方面有沿襲自日本演歌式的台語歌謠，另一方面則開始大量引進從上海、香港自

30年代走紅，如周璇、白光、姚莉、潘秀瓊、李香蘭、吳鶯音等知名歌手的國語歌曲；然而國民黨政府於1949年遷移至台灣後，大量移民致原本萎靡不振的戰後經濟更加脆弱，翌年美國政府爲了防堵共產黨勢力入侵，因此決定大量投資軍事與經濟援助，幫助台灣重建經濟同時，也建立軍事同盟關係；往後每年台灣政府都接收美方金援一億美元以振興國內經濟（王啓明，2002：54）。

在政治與經濟方面都維持穩定局勢後，政府便開始推動電影與音樂產業，由於普遍百姓生活物質條件不佳，消費娛樂能力有限，因此將電影橋段和歌曲搭配在一起，讓觀眾在觀賞時亦能琅琅上口便成了當時的特有情景；但戒嚴早期的台灣政府爲了反攻大陸，仍舊嚴格控管經濟，一切育樂活動都必須有條件地限制，就連收聽廣播都要額外繳稅，因此一方面流行歌產業仍不興盛外，另一方面主要流通歌曲仍舊以30年代的上海派爲大宗。

往後十年期間，因意識到無法在短期內以貧乏的經濟基礎反攻復國，於是政府開始推行工業政策，「以農業培養工業、以工業發展農業」頓時成爲首要改革方向，人民生活水平也獲得提升，連帶帶動起娛樂消費產業，歌廳、舞廳或現場表演地（例如新店溪旁的露天歌場）如雨後春筍般出現，一開始歌手們還在翻唱舊有的日本、台語歌謠，但隨著電台開始策劃創作節目以及政府推行國語運動後，創作演唱國語歌開始成爲娛樂風潮(ibid: 55)。

與此同時，駐台美軍所帶來的美式生活風格也爲台灣音樂場域帶來文化刺激；1954年美軍顧問團爲了服務在台灣服役的美國大兵們，成立以英文主持的「美軍電台」(American Force Network Taiwan)，不斷播放當時在美國音樂排行榜上流行的「熱門音樂」(即搖滾樂)，雖然搖滾樂在西方社會是青少年的反叛象徵符號，但台灣政府卻並未加以嚴格監控，因爲電台隸屬於美軍顧問團，歸美國大使館管理，而台灣當局則認爲電台內容主要針對美軍及其眷屬，台灣本地聽眾既不會主動接近、也不會聽得懂節目內容，因此從未限制其播放。但實際上本地聽眾數多過於美軍聽眾，特別是那些想要練習英文的學生，因此搖滾樂就這樣以「無法可管」的模糊姿態傳進台灣。

搖滾樂不僅代表現代、前衛的美國文化，同時因爲它本身在台灣具有法律邊

緣的曖昧身份，使得它散發出特殊的合法叛逆性。當台灣政府對台語、日語創作歌曲嚴密管制時，搖滾樂並不受其約束，「從 50 年代的『戰鬥文藝運動』到 60 年代的『中國文化復興運動』，熱門音樂的播送都可安然度過，並未像某些一樣是電台掌控在國家之手的第三世界國家（例如古巴），將英美流行音樂視為帝國主義的象徵而禁止播放」（蔡宜剛，2000：24）。另外，受限於搖滾樂在台灣所憑靠的傳送管道，也使得它在一開始便建立起獨特的聽眾區隔：「搖滾樂一來是都市孩子才有之事物，並且，它的主要聽眾，是外省人」（ibid），擁有外語能力的大學生和僑生也是當時搖滾樂的主要支持群，據 1969 年的《今天雜誌》報導，當時具大專程度的搖滾樂手就佔了台灣搖滾樂團的 77%（ibid: 25）。

搖滾樂一開始傳進台灣時，便因為外在特有的歷史脈絡產生獨特的意義。它不是西方社會中「淫蕩的、下流的、污穢的」音樂（這是當初美國輿論對 Elvis Presley 的普遍觀感，見郝舫，2006），反而因為承載的傳播管道以及本身的外來性質，成為新鮮進步甚至是屬於都市、有知識水平才能理解的品味類型（借蔡宜剛語，搖滾樂在台灣是種帶有「現代性的芳香」的音樂），譬如在 1973 年台北所舉辦的一場搖滾音樂會上為觀眾印製的節目單中寫著下列一段話：

搖滾樂的天地很大，絕不是電台主持人，每天播霉了的排行二十，更不是這兒演唱會上阿貓阿狗在台上窮吼的那些玩意兒，他們都只沾到一點邊緣，根本未曾進入。我們如果懂得時代潮流，懂得現代藝術，懂得生活與音樂，更重要的，我們如果懂得對傳統人性的關心與原始生命的眷戀，我們可以從搖滾樂中，聽出許多道理來（蔡宜剛，2000：28）。

除此之外，政府睜一隻眼、閉一隻眼的縱容態度，更使「喜歡搖滾樂」或「聽搖滾樂」顯得「合法的高尚時髦」，一時之間，連本地電台也開始跟隨此波熱潮，就連電台主持人也組樂團、籌辦演唱會，甚至規劃熱門音樂創作比賽；60 年代末期至 70 年代，台灣主要的搖滾樂團便有「野馬」、「電星」、「鵝媽媽」、「雷蒙」、「卡士摩」、「正午」、「2001」、「五花瓣樂團」等等，他們在美軍俱樂部、夜總會、歌廳駐唱，但多半都是翻唱國外的搖滾歌曲，缺少大量的獨立創作。

雖然搖滾樂在台灣的發展並未受到國家機器的審查制度箝制或影響，並建立

起穩固的聽眾基礎，但也由於台灣這般特殊的發展背景，使得搖滾樂在本地便缺少了它在西方世界的反叛能量。在這裡，樂迷被糾舉的理由多半都只是因為服裝不整、留長頭髮等外在因素，鮮少因為音樂偏好而遭到法律機關規訓；有鑑於此，在美國校園經歷一連串搖滾樂和政治的聯盟運動後<sup>17</sup>，台灣的年輕知識份子也開始思考搖滾樂的在地意義，例如電台主持人、素有「台灣民歌之母」之稱的陶曉清在其著作《熱門之窗》中便如此說道：

在 60 年代以前，熱門音樂只是少男少女跳舞的專利品。一般成人對它不屑一顧。可是它後來起了變化，它逐漸成為一種思想表達的工具，有人利用它來反映社會的形形色色，還引起了知識份子的注意，更多的控訴歌曲出現了，引發了熱門音樂的革命——一場緩慢卻極重要的精神革命（蔡宜剛，2000：27-28）。

率先跟進這股在地發聲的運動者，便是校園民歌(folk)創作。在 1976 年 12 月 3 日，淡江大學舉辦的校園民歌演唱會上，日後譜出〈美麗島〉、〈少年中國〉等作品的李雙澤突然跳上舞台，向台下擲可口可樂瓶罐大聲質問，為什麼唱的都是西洋作品？我們自己的作品在哪裡？進而意外掀起「唱自己的歌」的校園民歌創作風潮；面對民歌開始紮根於本土文化，搖滾樂也開始被迫面臨自我定位的問題，但或許是多數樂團謀生管道和美軍俱樂部脫離不了關係，因此投身其中的樂手很難在這個過程中展現出任何在地之聲，就連最基本的語言使用都是問題，當時的搖滾樂團 Rock City Band 成員易念祖便曾說道：

首先要澄清一個觀念——唱西洋歌曲就是崇洋，事實上，我們團員國家觀念都很強烈，我們不準備去做東方味道的搖滾曲子，不準備去填中文的詞，因為 Rock 之為 Rock，是有它的音樂風格、觀念和型態的，若今天我們用中文配西樂，或用英文配中樂來做 Rock，那會變得不倫不類，何況音樂是世界共通的語言，用不用中文唱並不重要，更與國家觀念和民族扯不上關係(ibid: 28-29)。

---

<sup>17</sup> 例如 John Lennon 與妻小野洋子於 1969 年發起的「愛與和平」運動，提倡種族平等、反戰等思想（郝舫，2006：101）。

在「音樂無國界」的現代性神話中，早年台灣搖滾樂團的自我定位其實是非常模糊的，他們的經濟來源主要仰賴現場表演，地點多是美軍俱樂部或舞廳、夜總會，因此他們根本不需要思考「我是誰？」、「我在唱誰的歌？」等民歌手經常捫心自問的問題。台灣早期搖滾樂所服務的對象以駐紮美軍為主，並非多數的在地聽眾，因此它的好壞標準不是來自樂迷的回饋，而是夠不夠接近西洋的「本真性」。但矛盾的是，樂手竟不容許外界質疑他們的愛國情操，他們並不認為以英文演唱搖滾樂等於崇洋媚外；但就以 Jan Nederveen Pieterse 詮釋現代性思維來看，如此立場反映普世的「現代化」與「進步」仍有不容忽視的吸引力，若能夠以「世界共通的語言」相互溝通，對這些樂手來說，多少等於擺脫了（落後）在地的狹隘地方主義，晉身成為（進步）「世界公民」的一份子。

然而在這場建立文化認同的拉鋸戰中，有一項重大事件將這場定位紛爭提前結束，那便是美軍在 1975 年撤出台灣，而美國政府隨後在 1978 年 2 月 16 日宣布終止與中華民國的官方外交關係。同樣的時間軸，搖滾樂在英美正逐漸進入音樂工業體系，成為音樂創作的制式規格<sup>18</sup>；重金屬音樂則正努力地開花結果，繼續將搖滾樂顛覆體制的精神延續擴大；但台灣的搖滾環境卻因為美國在政治與軍事上的抽身，以致於連先前在此地種下的果實尚未成長，便被迫面臨許多內外夾雜的殘酷現實，包括美軍俱樂部、夜總會這些表演場所紛紛關閉，而校園民歌則因確立自身立場，逐漸取代搖滾樂在知識份子與校園中的地位。雖然搖滾樂最早的傳輸管道—美軍電台—以「台北社區廣播電台」(International Community Radio Taipei, ICRT)之姿得以延續，但在失去主要表演場景和缺乏自我論述的情況下，台灣本土搖滾樂團逐漸遁入地下，留在檯面上的便多為那些曾備受推崇的「世界共通語言」、排行榜上的外國熱門音樂。

## 二、盜版貨中見金屬：重金屬在台灣

70 年代末期至 80 年代初，台灣在政治外交方面遭受一連串打擊，以致於關懷本土社會議題的民歌大為風行了一陣子，不過當時對於「自我」的認同多半仍

---

<sup>18</sup> 最明顯的例子便是搖滾樂團的樂器配置（爵士鼓、電吉他、貝斯）已經成為目前流行音樂的基本元素，「樂團」原有的「搖滾味」也因此而變得不再清楚。

舊是政治正確之「華夏中國」，譬如李建復的〈龍的傳人〉、劉家昌的〈中華民國頌〉；然而就在「存亡關鍵」的時刻，台灣經濟卻一路起飛，1973年讓台灣正式從農業轉型為資本密集輕工業的十大建設讓台灣度過石油危機，經濟成長率在1976年時高達13.5%，相較於戰後初期國民平均所得僅86美元，到1981年時已提升為2563美元。而在物資充裕、城市興起等物質條件下，唱片工業也達到另一波高峰，除了從60年代開始便大力支持民歌創作的新格、海山唱片公司，滾石、飛碟也相繼在1980和1982年成立，潘越雲《天天天藍》、齊豫〈有一個人〉、羅大佑《之乎者也》等皆為代表作。

國家有難、民歌當道，搖滾樂在「內憂外患」的情況下看似消失得無影無蹤，但實際上搖滾客卻在城市的暗巷中搭建起遊走法律邊緣的社群建築。在80年代中期之前，國外唱片缺乏正式代理管道，又或者價格昂貴，因此想接觸國外流行音樂只能仰賴ICRT或專門的廣播節目（如中廣的「知音時間」、警廣的「青春之歌」），介紹歐美的排行榜單曲；至於那些排行榜外的音樂，它們流通的主要方式則多為黑市盜版，從路邊小攤販賣的拷貝商品，到唱片行老闆的「代客錄音」皆有之。而在眾多盜版唱片行中，就是有那麼幾家的老闆或店員無心插柳柳成蔭，在偶然的情況下將重金屬「偷渡」到了台灣搖滾場景。

回憶80年代早期的海盜唱片行，每個經歷過那個年代的人都回味無窮：

原名「三星」的瀚江也是盜版公司之一，但三星的出版品卻是反市場的70年代前衛搖滾、迷幻搖滾和重搖滾，而且拷貝音質和封面內頁製作均屬一流，甚至比代理版還高級。88年改名後，瀚江在信義路與大安路交接的巷子開了一家小小的店面，除了販賣錄音帶，也陳售黑膠唱片、CD、海報和樂迷衫，並接受客人委托從國外進口CD（羅悅全，2000）。

台灣Black Metal樂團「閃靈」的主唱Freddy也回憶道：「國中的時候還沒有CD，我們都去翰江唱片買卡帶，而且他店裡有超多盜錄的卡帶大剌剌擺出來賣！」（邱立歲，2006：25）

這些店家老闆或店員的資訊來源多為英美、日本的音樂雜誌，因此他們會在

篩選過後決定進口哪些唱片，之後再大量拷貝給各縣市的客人（通常都是大學生）。通常在這一來一往的交流過程中，唱片行的傳奇地位就在樂迷的口耳相傳中建立起來；雖然滾石和飛碟在 80 年代中期開始正式進口國外唱片，不過仍舊「有人認為，瀚江雖然是盜版，但他們也等於台灣正版唱片公司的搜索班，瀚江發的卡帶若暢銷，代理版就立刻跟進發行」（羅悅全，2000）；隨著聽眾人口增加<sup>19</sup>，一些半正式的專門迷誌、報紙也不定期發行，這些多為唱片行老闆自己獨立運作，譬如《搖滾生活》、《小雅樂訊》便是小雅唱片行（又稱 Nova 唱片）發行印製的刊物，內容多為樂評、國外樂團資訊等。

而民歌進入音樂工業體系後，難以逃脫市場汰換的命運，當年扶植民歌創作不遺餘力的海山唱片公司，最後因營運不良於 1983 年將股權轉讓，而早期飛碟、滾石的創作歌手則逐一轉變為音樂製作人（如李宗盛），建立起制式的歌曲敘事結構<sup>20</sup>，因此在 1986 年之前，多代理、拷貝英美搖滾音樂並同時也是海盜唱片的「水晶唱片」，於 1987 年正式決定以培養在地創作樂手為營運藍圖，作為擺脫台灣唱片產業瓶頸的策略後，便舉辦第一屆「台北新音樂節」，時間正是在蔣經國總統宣布解嚴之後的一個月。同年，教育部和救國團也舉辦第一屆「熱門音樂大賽」，奇妙的是，一路過關斬將的決賽者幾乎都是以重金屬為定位的樂團，例如 Metal Kid（張雨生為其主唱）、紅十字（主唱為趙傳）、東方快車等，而這些人也一直都是翰江的老主顧。

解嚴之後，國際五大唱片開始進駐台灣，知名重金屬專輯也有了正式的通路進入台灣音樂市場，Bon Jovi、Guns n' Roses、Skid Row 等團體成為許多樂迷的入門樂團；然而就在重金屬逐漸開闢出屬於自己的市場同時，曾經為老一輩樂迷甚為推崇的精神堡壘—翰江—卻因為出版法、著作權法的修正後，在 1992 年遭

---

<sup>19</sup> 1983 年 6 月的《小雅樂訊》曾提供過一項由老闆觀察的非正式統計數據，估計當時台灣搖滾樂迷人口大約在 1200 人上下，而真正對重金屬音樂死忠的則不多過 100 人，大部分都是大學生，但因為世代交替，因此人口數量都維持穩定成長的狀態（羅悅全，2006）。一則在 2003 年發佈的報導則指出，光是美國 Nu Metal 樂團 Marilyn Manson 在台灣的樂迷便至少有 5000 人（楊希文，2003），顯示在這 20 年間台灣重金屬人口確實逐年增長；但 Manson 是隸屬環球唱片公司的知名樂團，那 5000 人不見得都是金屬迷，因此台灣重金屬人口約可從各金屬樂團演唱會現場估計得來，如閃靈在 2006 年初和挪威 Black Metal 樂團 Mayhem 聯合舉辦的演唱會上，便吸引約 1000 人到場。但無論如何，重金屬音樂在台灣一直都是小眾市場。

<sup>20</sup> 即今日流行音樂的音樂結構，俗稱「ababc」，也就是歌曲段落分為三段，a 為首段，b 為過門，c 為副歌；通常流行歌曲的演唱順序都是 a→b→a→b→c，或 a→b→c→b→c。



到調查局約談，最後老闆獲判有罪、店家關門大吉，象徵台灣的重金屬場景從此改變，由社群式的互動轉變成個人的唱片購買或網路搜尋。與此同時，美國知名的重金屬團體 Skid Row 史奇洛卻出乎意料地來台演出，不過有別於以往對搖滾樂的開放態度，台灣社會突然對重金屬產生敵意；對於 Skid Row 的表演，從未親眼目睹重金屬樂團登台演出的諸家媒體，終於見識到重金屬音樂粗俗的一面，紛紛以「動作猥褻、鋁罐亂丟、髒話已成標點符號」或「史奇洛濫情演出，樂迷盲從墮落」作為報導標題，而這些敵視立場還一度引起樂迷和記者之間的論戰。

戒嚴時期，特別是中美斷交之前，台灣政府對西洋熱門音樂的管制不如本地音樂嚴密，主要因為我方大量接收美國政府經濟、軍事等援助，搖滾樂象徵著超越法律約束的現代性靈光；待及解嚴之後，現代性以資本主義的面貌出現，再度迫使台灣政府向其臣服。盜版事業雖固然有其可議之處，但放置在更宏觀的全球脈絡下，便能體會台灣在其間的位置一直都屬於被動角色，到後來就連媒體對重金屬的論述也和英美如出一轍。不過在地的動能並不如全球同質化理論所想像的無力，80 年代末期台灣的重金屬音樂站在過去台灣音樂歷史的肩膀上，培養出一批又一批的在地樂團，他們在世紀末的最後十年努力創造金屬新聲，而他們的成果也重新顛覆重金屬的原有意義，為其增添另類論述。

### 三、90 年代至今：重金屬的在地之聲

90 年代初期，出現了一些新式的重金屬場景。首先是台北市區開始出現了專門的表演場地 live house 如 Wooden Top、人狗螞蟻、搖滾陣地等，但是表演團體仍多翻唱國外重金屬音樂，直到 Scum 出現，並要求登台演出的樂團必須表演一首屬於自己的作品，才開始帶動本土樂團創作；在樂團方面，長期蟄伏於地下的重金屬樂團「刺客」終於在 1993 年發行他們第一張專輯《你家是個動物園》，但唱片公司為求商業利潤，專輯中仍有許多來自國外翻唱或以英文創作的歌曲。

充分挖掘在地之聲的樂團在日後才會更為顯著，譬如以 Black Metal 起家、日後成為台灣重金屬樂界的大老級團體「閃靈」便在 1995 年成立，翌年開始於 Scum 登台表演國外知名極端金屬團體作品。從 Freddy 的口述回憶中，我們可以

推想當時台灣的金屬樂迷基礎雖小但已經成熟穩健：

回想起來，當時我們雖然無法表達得跟原作一般完美精準，但這些極端金屬天團的歌曲仍舊透過我們的樂器、聲音四處砍殺；我從觀眾的甩頭、吶喊中知道他們很爽！我也很爽！那時候的表現，以現在閃靈的標準來看一定是相當不理想的，不過當天觀眾的反應還是很不錯。畢竟當時台灣玩這種風格的樂團非常稀有，當閃靈一出現，台灣極端金屬樂迷立刻就投注高度的興趣(邱立歲，2006：30)。

這段時期的台灣金屬樂團雖然屈指可數，但是多數身歷其境的參與者都有共同的意識，即創作自己想要唱的歌，例如 1995 年由北區各大專院校搖滾樂社團發起組織的「北區大專搖滾聯盟」，其創立宗旨即「鼓勵樂團創作，並經由結合各校資源舉辦音樂活動、成立校園電台、建立台灣音樂資料庫，進而改變台灣流行音樂之生態環境」(朱夢慈，2000：47)。以非北區校園身份加入該聯盟的閃靈(團長 Freddy 當時是中興大學學生)，從一開始便決定要走出有別於西方 Black Metal 的道路，以台灣歷史、神話作為創作題材，並用台語、國語、原住民語演唱，大膽將民俗樂器二胡加入重金屬編制，顛覆之餘並重新定義重金屬的音響編碼。

除此之外，傳播媒介也起著散播作用。首先是 24 小時的專門音樂頻道 Channel V 和 MTV 中文台在 90 年代中期相繼於台灣成立，並有搖滾節目介紹國外知名重金屬樂團；相較於此，隱藏在這些全球商業勢力下者便是一些小型、地下的唱片公司，專門代理非五大唱片公司發行的重金屬音樂，諸如「傑笙唱片」、「馬雅唱片」、「搖滾帝國」、「地獄大使」等等。另一方面則是網際網路逐漸成為日常傳播媒介，國內樂迷開始架設專門討論重金屬音樂的網站與 BBS，1994 年「成大骷髏城堡」成立，成為國內討論重金屬音樂的前哨，之後則有「風之國度」、「Bandplaza」、PTT「RockMetal」等後繼，網站則有「DBS Holy Land」、「前衛金屬誌」、「真！空房禁地」及許多個人樂迷架設的網站。

最後支撐起台灣重金屬場景的基礎，則是從 90 年代開始定期舉辦的大型音樂節活動，譬如從 1995 開始的「春天吶喊」、「野台開唱」(早年以「搖不死滾不

倒」出現），以及後來加入政治議題的「正義無敵音樂會」（前幾屆以反中國併吞演唱會「Say No to China」或「Say Yes to Taiwan」等主題出現，主要訴求為紀念二二八事件，並關心台灣人權議題），與政府介入支持、並鼓勵樂團創作的「貢寮海洋音樂祭」等；而這些大型音樂節最近也開始注意到公共議題的重要性，於是各自擬定每屆的關懷主題，將批判創作化為最實際的行動政治<sup>21</sup>。和 70 或 80 年代在歌廳翻唱國外音樂的台灣搖滾樂團相比，新一批的世代已經開始反思搖滾樂或重金屬在台灣的文化意義，並利用之作為政治發聲工具。

但相較於重金屬音樂在歐美的蓬勃發展，台灣的金屬場景仍處於萌芽階段。首先，處於城市邊緣的 live house 經常成為公共議題的犧牲品，住戶檢舉音量過大、警察機關懷疑有非法活動（如販毒、色情交易等）藉機暗渡陳倉，因此重金屬樂團缺乏固定且合法的場所表演，自然難以建立穩定的物質基礎。再者是重金屬始終無法脫離搖滾樂自立門戶，雖然由閃靈團長 Freddy 一手策劃、以重金屬樂團為大宗的「金屬永生」演唱會已經要邁入第八個年頭<sup>22</sup>，但每逢大型音樂節時，重金屬音樂仍舊得和許多其他類型的搖滾音樂（如龐克搖滾、藍調搖滾）結合行銷，無法發展出如國外專門的重金屬音樂節。

最重要的是，主流論述瀰漫著一股壓迫氛圍，這些壓迫的光譜從演唱會噪音到行為者的違法亂紀都有，譬如自從報章媒介開始大力構連大型音樂節和藥物濫用或性交汙濫之間的關係後，搖滾樂、重金屬就和藥物與性汙濫成為道德淪喪的金三角（有趣的是，重金屬在歐美的形象也是如此）；而法規制度則無法提供 live house 一個正式的商業登記名稱，以致於有些 live house 經常被視為酒店、舞廳等特種場所，必須應付無預警的警察臨檢及過高的營業稅，讓平常收支勉強打平的業者叫苦連天。雖說警方近來才開始大動作取締經營有年的 live house，其背後內幕為何不免惹人遐思，但取締的理由如「疑似有毒品販賣」等仍反映權力機構對金屬音樂的負面刻板印象。

而重金屬音樂的強烈音響與表演效果，以及其不符合商業利益的主題內容，

---

<sup>21</sup> 譬如 2006 年的野台開唱便特闢「公共議題村」，邀請台灣人權促進會、台灣勞工陣線、台灣同志諮詢熱線、綠色公民行動聯盟與 Creative Commons Taiwan 等社會團體，在現場設置攤位，並有紀錄片播放區、演講台，讓樂迷在參與演唱會之際，也能認識台灣目前值得關注的社會議題。

<sup>22</sup> 然而 2006 年的「金屬永生」則因經費不足面臨停辦危機。

都使得重金屬音樂難以受主流音樂圈理解接納，譬如閃靈在 2003 年獲得金曲獎提名最佳樂團時，在頒獎前一刻的即席訪問便顯現出台灣主流演藝圈對重金屬的一知半解與尷尬：

到了要頒最佳樂團獎項的時候，場面就更讓人不好意思了。主持人胡瓜走進坐席間，對入圍樂團來個即席訪問。輪到閃靈時——

胡瓜：「接下來這個是...你們是什麼樂團？」

Freddy：「閃靈。」

胡瓜：「呃？是男生啊？你們為什麼要做這個裝扮？」

Freddy：「...」

胡瓜：「你們這個裝扮是不是很另類？」

Freddy：「...」

胡瓜：你們玩的音樂是什麼風格？」

Freddy：「...交響黑金屬。」

胡瓜：「...沒聽過。」然後喃喃自語的走了，留下全場的尷尬。這恐怖的場面還真是充滿了一種令人羞澀的不堪（邱立歲，2006：159）。

閃靈回憶，他們當時的裝扮不過是平常表演時的黑衣服，搭配煙燻妝(ibid: 158)，但顯然因為金屬音樂在台灣能見度不高，當主流演藝圈發現這種邊緣性音樂也可以獲得金曲獎肯定時，便拿性別或音樂風格奚落之；即便閃靈在當年勇奪金曲獎最佳樂團獎項，但他們的 MV 依舊不斷遭到電視台拒播：

閃靈的 MV 被禁，已經不是新聞，要閃靈拍陽光般的大男孩或是女孩相擁的正常 MV 根本是不可能的事情；然而，不管閃靈想出什麼 idea，對電視台而言就是「過激」；〈悲命格〉「太陰森」；〈岩木之子〉「主唱只有白眼球」；〈半屍 橫氣山林〉「有砍人頭」...等等，真是千奇百怪的理由都有（閃靈官方電子報，[http://blog.leespirit.com/invalid/archives/cat\\_aeee.html](http://blog.leespirit.com/invalid/archives/cat_aeee.html)）。

這也顯示在台灣主流媒體眼中，重金屬是恐怖、令人畏懼，甚至是「不賺錢」的音樂類型，因此如果要藉由大型唱片公司廣為宣傳，勢必得與之妥協，譬如早年的刺客便在專輯中翻唱許多國外歌曲。

目前台灣的重金屬樂團多在獨立唱片公司內掙扎，難以進入主流大型唱片公司，一方面因為台灣金屬樂迷不夠龐大，不足以滿足大型唱片公司對商業效益的需求，另一方面則是因為沒有大型唱片公司願意為沒有市場的金屬樂團背書，而且後繼的金屬晚輩們也都知道進入主流體系等於向資本主義臣服、出賣創作靈魂，因此多選擇繼續在地下以各種方式尋求生存。這樣的惡性循環便導致重金屬音樂在台灣的場景匱乏、樂迷人口依舊無法攀升之餘，重金屬音樂也不斷遭到媒體與社會的排擠與非議。

不過，即便台灣重金屬音樂仍處於如此困頓的環境中，卻還是吸引不少熱誠的樂手投入其中，世紀交替之際，越來越多的本土樂團相繼成立，在 Speed/Power Metal 方面有「六翼天使」、「雲豹」、「海克力斯」等樂團，Gothic Metal 則有「重生」、「天譴九歌」，Extreme Black Metal 的「幻日」、「Black Messiah」、「天堂南方」、「天葬」，Melodic Metal(旋律金屬)的「舞璃」，Metalcore 的「Infernal Chaos」，Death Metal 的「滅神者」、「詛咒」、「怨」，Progressive Metal 則有「Eternal」，就連最小眾、將暴力色情提升至最極限的 Grindcore 也開始落地生根。這些樂團類型豐富、各有風格，其中六翼天使甚至進軍國際市場，並深受好評。

在大致理解台灣重金屬發展背景後，我要扣回至本論文的關切主題，即重金屬音樂在台灣生根至今已過十載，雖然經常被架在媒體論述、唱片工業、社會輿情等權力網絡之中，接受來自各方的詆毀與攻擊，但它仍舊搭建出初步的音樂場景、建立少數但忠誠的樂迷。然而，我們卻不清楚在地樂迷的臉孔，也很難回答究竟是什麼樣的人在聽，並起身支持這樣的音樂類型？他們怎麼表述與捍衛自己的愛好？台灣樂迷又怎麼詮釋本土樂手的深耕與努力？特別是那些在國外樂界獲得好評的在地樂團，台灣樂迷是否能從他們身上構築出自我的文化認同？我將在下一章整理我的田野調查和深度訪談，進而回答這一連串問題。

## 第五章 飄洋過海來台灣：

# 從台灣重金屬文化與英美之比較看台灣樂迷的文化實踐

### 第一節 重金屬次文化成員

*“If I live you will be sorry, I have a thousand forms...”*

“Transcending (Into the Exquisite)”, My Dying Bride

#### 一、英美重金屬樂迷的人口組成

誰聽重金屬音樂？根據 1985 年美國告示牌排行榜的調查，重金屬樂迷多半是「居住在美國工業城市的藍領階級」(Walser, 1993: 16)，除了勞工階級，該音樂類型長久以來都和年輕白人、男性等意象扣連在一起(Gencarelli, 1993: 15)；這麼說並不是有意將重金屬樂迷視為同質整體，但從這樣的刻板印象中，我們可以先建構出重金屬在西方社會的基礎人口學，進而延續前一章的系譜，從音樂學轉向拆解社會結構，繼續闡釋作為一種次文化或生活風格，重金屬音樂為什麼經常吸引到特定人口？特別是當重金屬音樂飄洋過海來到台灣後，它是否能維持其原有意義，讓具有相似背景的人們成為愛好者？

#### ■ 階級分殊：男性青少年

首先，John Clarke、Stuart Hall、Tony Jefferson 和 Brian Roberts(1975)在解釋次文化出現的原因時，認為這是一種出自於對宰制權力的象徵性反叛。掌握權力者——他們引用了 Antonio Gramsci 的說法——通常是施加臣屬階級自身意識型態的來源，在以各種方式迫使（或誘惑）臣屬階級接納的同時，進而確立自身統治者的合法地位，因此在 Clarke 等人看來，次文化就是反抗這種宰制意識型態或權力的展現。而次文化又分為兩種，其中一種青少年文化不過是反映「父母文化」

(parent culture)持久且反覆的特徵，另一種則是因為特殊的歷史背景而產生，它們會隨著時代變遷而消失；但無論如何，這兩種次文化共享一個特性，即次文化的產生以階級為基礎，維繫方式則是參與者恪守次文化所建立起來的規範，譬如穿著特殊的服飾、固定到某處聚集、做某些特定的事等等。

因此我們可以看到，在 50 至 70 年代的英美青少年次文化幾乎都是以階級作為認同基礎。勞工階層出身的孩子在面對經濟蕭條、政治險惡、戰爭連綿的成人世界時，意識到自己的社會與經濟資本並不足以支持他安然長大，於是他們開始遁逃、集結、反抗，意識到自己的社會與經濟資本並不足以支持他安然長大，於是他們開始遁逃、集結、反抗，並經常以自身身體作為控訴的戰場，衣著打扮通常是最為直接的反叛手段，Dick Hebdige 針對這些外在衣著的詮釋是：「這些『粗鄙的物品』(humble objects)能夠被神奇地挪用；被那些從屬的群體(subordinate groups)「僭據」，從而帶有『暗藏的』意義：這些意義以符碼的形式表達了一種抵抗的形式，抗拒使他們一直處於從屬地位的秩序」(蔡宜剛譯，2005：19)。

談到重金屬音樂時，社會學者 Deena Weinstein(2000)則認為，重金屬音樂不只是商業區隔下的音樂類型而已，它因為有獨特的行為或創作規範而應該被視為一種次文化。當我們追溯重金屬音樂的發源背景時，我們便會發現它之所以出現，其實和 60 年代搖滾樂，以及當時英美青少年次文化的商業化具有難以分割的緊密關係；在那個時代，美國已衍生出嬉皮、飛車黨等次文化，而英國則有光頭族(skinhead)、摩登族(Mods)和泰迪少年(Teddy Boys)等次文化基礎。而重金屬音樂能在 60 年代末期取代這些既有次文化，作為新興次文化象徵，乃因為舊有次文化已經逐漸遭到文化工業的快速吸納，使原有次文化的抗爭符號不再具備任何反動能量；相形之下，大膽創新的重金屬音樂便顯得富有朝氣與動能：

在 60 年代晚期，青少年文化已經發展出多元融合的樣態，並且在政治抗議和浪漫的享樂主義之間找到平衡點，它變成一種風格與情懷、一種時尚與精神，最後還會擴散到圈外，為那些中產階級的年輕人挪用。而其中有一種以蔑視當權和享樂主義為主的文化最為吸引人（按：指重金屬音樂），藍領、白種男性年輕人發現這樣的風格和對享樂的追求，為他們反叛社會秩序的行為找到正當化之藉口，畢竟這個社會秩序並沒有為他們提供頗具吸引力的生

涯藍圖(p. 100)。

在重金屬音樂的次文化中，樂手和樂迷們經常共享一套不成文的規範，他們會從特殊衣著裝備，特別是一頭長髮（無論男女皆有，這是一種承襲嬉皮風格的混成成果）、黑色皮衣皮褲（這種裝扮則能看到飛車黨的影子）、金屬樂團 T 恤、破牛仔褲或牛仔背心（勞工階級的象徵）、佈滿恐怖圖像的金屬裝飾品等，作為辨識圈內人的憑藉；另外，熟門熟路的圈內人也知道該去哪裡集會、「朝聖」，定期的演唱會、音樂節提供一種團結一致的歸屬感，讓每位參與者都有實際機會，以行動展現自己對重金屬文化的認同和愛好。

然而次文化在另一方面卻具有自我矛盾的邏輯，它其實是「一種介於兩種需求的妥協方案：一方面極力從父母管教中建立自身獨立性與差異性，卻又必須維繫對父母養育之恩的認同」（Cohen, 1972: 26；轉引自 Clarke, Hall, Jefferson, & Roberts, 1975）；也就是說，次文化在顛覆宰制階級意識型態的同時，卻必須複製某些潛藏在其中的價值，因為自身勞動階級的父母文化多少也如 Gramsci 所言，已經為宰制階級收編，所以次文化參與者只能在反抗與遵守的光譜之間遊移。最明顯的例子便是女性在（幾乎是任何）次文化場域的缺席。

在前一章我曾經從重金屬音樂表演內容討論過，由於音樂的敘事方式（召喚力量）以及樂器（特別是電吉他）在西方社會的意義，讓重金屬音樂本身便具有強烈的陽剛特質。但是我們仍不清楚，在社會結構的層次上，是什麼原因讓女性在一開始便無法於重金屬場域中現身，導致重金屬音樂的敘事結構幾乎由男性一手主導。

Angela McRobbie 和 Jenny Garber(1975)直言道，在英國社會中，女性從小便被要求以「淑女」為目標，她們不如男性自由，接觸的教育也和男性不同，以致於女性無法以行動參與次文化的活動；缺乏女性實際參與的結果便是，當次文化（無論是飛車黨、摩登族、嬉皮、光頭族等）口口聲聲喊著摧毀權力機構時，它們卻不斷重複權力機構對女性施加的束縛，極盡所能將女性物化，使之成為男性的性玩物，使多數次文化都浸淫在極度厭惡女性的氛圍中。



拿泰迪男孩文化來說，他們就是一群希望逃離家庭桎梏的青少年，因此他們經常相約在街上或茶館中廝混；許多女孩或許也會認同這種想法，甚至打扮得跟泰迪男孩一樣，但她們就是無法和男孩一般在外面呆上這麼久的時間，因為「女孩們必須提防『惹上麻煩』，而且在街上混太久可能會讓男孩們以為這是一種性邀約」(ibid)，無論是父母文化，還是次文化，都在複製「貞操」作為評斷女性價值的迷思。

由於社會對不同性別產生不同期待，因此女性玩音樂往往也被視為不務正業、不檢點，導致投身搖滾樂創作的多半都是男性；金屬樂團 Van Halen 的主唱 David Lee Roth 便曾經批評道：「如果有個小女孩拿起一把吉他說『我要成為一位搖滾巨星』，十分之九的父母絕對不會讓她這麼做。我們缺乏女性吉他手並不是因為女性做不到，而是因為她們都被關起來了，被教導去做別的事，而我不喜歡那樣。」(Walser, 1993: 129)

正因如此，重金屬音樂的創作者多為男性，而他們所譜寫的歌曲也多半聚焦在男性關注的議題上，譬如進入成人世界前的焦慮心情與苦難磨練、團結一致的兄弟情誼，其處理情緒的方式多為強調忍耐、毅力、勇敢等男性氣質，甚至藉由物化、醜化女性或其他性別認同者，達到「我群」的團結；除此之外，如上一章所述，重金屬音樂的電吉他演奏是極具陽剛氣質的展現，其強大有力的音響效果通常多象徵男性樂手的自我賦權，聽眾也被期待要有能力和體力去應付承受如此波瀾壯闊的音響震撼，而被期待成為溫柔婉約的女性自然不會主動接近這種音樂，導致男性在重金屬音樂與文化中，長期處於主導局面。

#### ▪ 種族分殊：白人

其次，另一主導重金屬音樂發展者多為白人。在前一章我稍微提及，從音樂內容的觀點來看，Robert Walser(1993)認為黑人重金屬樂手或樂迷較少的原因，乃是重金屬一開始便經過太多白人樂手的詮釋與混合，予人「抄襲」的不悅感(p. 17)。但重金屬終究源自於美國黑人藍調音樂，為何黑人聽眾或黑人表演者還是如此「不屑一顧」？難道就只是因為「瓢竊」？而如此說法不也等於暗示「黑人就是只愛某種音樂」等本質論揣測？

對 Dick Hebdige(1979)而言，這些搖滾樂手在將黑人音樂轉成爲白人次文化時，它的實際目的其實是要達到種族隔離或滅除之效。因爲雖然挪用黑人音樂的作爲具有對現有體制的反叛意味（因爲黑人對白人，特別是中產階級的白人來說，總是帶有點無法馴服的「原始風情」），但是在挪用、混合過多自己的詮釋後，又可以達到讓不熟悉這套規則的黑人缺席之「絕妙」效果(轉引自 Weinstein, 2000: 111)：

(...)我們可以沿著白人工人階級青年文化所留下的引人注目之軌跡，描繪出東道國<sup>23</sup>和移民社群間的拒絕與同化模式。可以把一系列的白人次文化形式解讀爲一連串深層結構的調適，這樣的調適在象徵層面去適應或者抹除黑人在東道國社群的出現（Hebdige, 2003；蔡宜剛譯，2005：54）。

這顯然又是次文化只能在允許範圍內，顛覆（白人）父母文化的證明。不過將黑人藍調轉化成重金屬的過程中，或許在象徵意義上確實達到排除黑人的結論，但實際上多數重金屬樂團的創作似乎也不以此爲目的，例如 Iron Maiden 的”Run to the Hills”便是首控訴白人迫害印地安人的作品，因此從這觀點詮釋白人故意藉由重金屬音樂行種族歧視之實不但過於武斷，同時也暗示重金屬音樂似乎是種白人爲了抹去其他族群的邪惡陰謀。

翻閱過往重金屬前輩們，無論是 Black Sabbath、Led Zeppelin 還是 Deep Purple，確實清一色都是白人當家，但我認爲這不代表重金屬音樂是純然屬於白人偷渡過去而遭人厭惡，或者白人想要排斥黑人的結果；重金屬音樂無法吸引到黑人樂迷的最大原因應該在於，雖然重金屬音樂的創作內容對時事有所針貶（如戰爭、政治、失業等），但其關注的焦點並不符合少數族群的利益（如種族平權或早期藍調反映的奴役議題），反映出白人樂手和黑人族群之間社會位置的差距，因此重金屬從一開始便不是爲「黑人發聲的音樂」，黑人樂迷當然較白人少。雖然在 90 年代初期，強調亞利安人至上的 Nazi Black Metal (NBM)納粹黑金屬開始出現，種族歧視、種族隔離，甚至種族淨化等極端政治思想屢見不鮮，不過這

---

<sup>23</sup> 在此指的是作爲接收許多加勒比海地方移民的英國。Hebdige 認爲盛行於 70 年代的英國次文化，有許多元素是從牙買加或西印度群島的文化轉借而來。

種過於偏激、明顯帶有種族主義的金屬次類型，特別在全球化的世界中，很難獲得多數且來自不同族群的樂迷認同，因此長期以來都只能維持極為小眾的市場。

- 階級分殊：藍領階級

最後，除了男性、白人外，同時也是男性、白人的藍領階級也是英美重金屬音樂樂迷的基礎之一，Weinstein(2000)認為與其說重金屬音樂是屬於藍領階級的音樂，倒不如說是因為重金屬音樂反映了藍領階級的心聲。在 60 年代末與 70 年代初期，英美（特別是英國）的社會正趨向於中產階級主導的生活品味，工人階級在這個時期正被社會迅速邊緣化，強調力量、展現男性氣概的重金屬音樂剛好和這些在日常生活中，便以勞力作爲價值展現的他們心境契合(p. 114-115)；除此之外，重金屬音樂會吸引勞工階層的樂迷也是因爲，許多早期重金屬樂團成員其實來自工人階級家庭，例如 Black Sabbath 所有成員都是英國工業重鎮伯明罕工人之子，主唱 Ozzy Osbourne 在組樂團前曾經在屠宰場工作(Christe, 2004: 1)，這些來自社會邊緣創作者所展現的視角，還有他們關懷的主題，自是符合許多藍領階級的生活經驗。

不過這些人口特徵只是一種刻板印象，在不同社會脈絡中，重金屬樂迷的特徵就會隨之改變，而他們喜歡的理由、收聽的態度，以及音樂對他們的意義也會有所不同；譬如在蘇聯尚未解體前，東歐的重金屬樂迷便將重金屬音樂視爲極爲可貴的東西，因爲在資訊被嚴密掌控的社會裡，重金屬音樂難以獲得不說，樂迷也必須承擔因爲聽象徵西方資本主義產物的重金屬音樂而坐牢、勞改的風險，因此在當時的東歐社會中，重金屬音樂本身，或者收聽重金屬音樂的政治性便比英美更爲強烈(Weinstein, 2000: 118)。

另一方面，重金屬音樂本身隨著時空遞嬗也發展出許多不同次類型，較爲主流者有依循傳統重金屬強調力道、速度的 Speed 速度／Power Metal 力量金屬，或者融合硬蕊龐克搖滾(Hardcore Punk)、強化傳統金屬壓迫感與攻擊性的 Thrash Metal 鞭刷金屬，同時也有聽眾較少的極端次類型，譬如之前提及的 NSBM (National Socialist Black Metal)國家社會主義黑金屬、NBM 納粹黑金屬，或幾乎沒有歌詞，將速度節奏施展到最極限的碾核金屬(Grindcore)；這些不斷分化出的

次類型象徵著重金屬樂迷的分歧性，他們不僅見證重金屬音樂在過去 30 年的發展流變，並且擴充重金屬音樂本身的內涵與意義。

回過頭來，台灣的重金屬樂迷在哪裡？他們的臉譜是否一如西方學者的研究一般，多為勞工階級的青少年？而他們聆聽重金屬的動機，也是出自於對力量的渴望，企圖為弱小的自我賦權嗎？他們到底是誰？

## 二、台灣重金屬樂迷的接近動機與人口特徵

我在大二的時候正式成為重金屬樂迷，但當年介紹我接觸這種音樂類型的的朋友也不是個「金屬頭」(metalhead)，因此長久以來我都是獨自一人挖掘重金屬的美好。也因為台灣缺乏正式的相關統計數據，台灣重金屬樂迷的人口特徵一直都呈現曖昧模糊的狀態，直到我開始參與一些重金屬演唱會後，我才親眼看到了台灣樂迷的模樣。他們十之八九都是男性年輕人，超過 30 歲的人極為罕見，平均年齡看起來約 18 至 25 歲之間，而這也和我徵求受訪者的過程之經驗相符，十一位受訪者中只有三位是女性，當男性樂迷幾乎都是主動成為受訪者時，三位女性則是我分別聯絡得來。

### ■ 年輕學生族群

受訪樂迷的年齡橫跨在 20 至 30 歲之間，不過每個人初次接觸到重金屬的年紀，經過統計後平均是 18 歲，當時他們幾乎都是高中生，對於日復一日準備聯考的生活，或家人施加的壓力感到煩悶：

W 君：(...)Bon Jovi 第一次聽到的感覺比較明確，當時是”It’s my life”嘛，高中時候我被我爸管很嚴嘛，就覺得，唱的真好。

研究者：頗心有戚戚焉？

W 君：對啊就覺得唱得真的很好，會覺得，ㄟ！這是我的心情嘛！(...)尤其是 Linkin Park<sup>24</sup>第一張 *Hybrid Theory*，我覺得那應該是要給我爸爸聽，那是

---

<sup>24</sup> Linkin Park (聯合公園樂團)，美國知名 Nu Metal 樂團，為擠身主流音樂市場的金屬樂團代表。

我想要跟他說的話。

研究者：你要跟他說什麼話？

W 君：就是他很煩他很囉唆他很機掰，就很想叫他去死不要管我！

民國九十一年正式廢除大學聯考、改爲多元入學方案後，照理說應該要減輕學生們的壓力，但實際上新方案只是換湯不換藥，學校教學和考試方式並沒有因此改變，多數還是填鴨式教育，使得學生們苦不堪言；面對快速汰換的流行文化和音樂，他們也難以在其中找到符合當下心情的歸屬感與認同：

Derek：第一次接觸到重金屬是在高二時候，當時為何會接觸重金屬？因為當時在班上成績都倒數心情很鬱悶，而當時都充斥著講情講愛的音樂，我就想說如果有講正面的，那也該有講負面的音樂吧？所以我就上網去找這種負面的、暴力的、極端的（音樂資訊），那時候就是找到台灣的 DBS Holy Land，它講很多 Black Metal，覺得很不錯，很符合我當時的心情跟生活這樣...

W 君：我姊她還滿喜歡聽國語流行歌的，有時候聽就會覺得，國語流行歌都是愛情啊，都是同樣的題目啊，愛情、愛情、愛情、愛情、愛情，不然就是失戀，不然就是戀愛，生活中不該只有這種事情的，那時候（按：高中時代）也沒交女朋友所以沒啥共鳴。

促使台灣金屬迷們選取重金屬音樂的原因，除了發現流行文化販售的制式內容，和實際的生活經驗無法接合之外，另外最重要的就是，金屬樂提供一種強有力的音響效果，讓他們的情緒得到解放；每個人回憶起第一次接觸到重金屬的感覺時，幾乎都以「爽」、「讚」、「震撼」作爲註腳：

Anita：(...)然後他就跟我講說覺得我聲音有點像這個女主唱，聲音也很好聽然後傳給我，然後是「陰陽座」<sup>25</sup>的〈睡〉這首歌，女主唱聲音一出來，感覺整個 shock，想說這真是太讚了！整個喜歡上。

---

<sup>25</sup> 陰陽座，自稱日本妖怪重金屬樂團，因歌詞創作與日本鬼怪神話有關。

銘益：High 啊、爽啊！第一次聽當然是聽 CD 的嘛。

愛貓人士：音樂，簡單一個字來說，就是爽，這是簡單來講，就是最直接來講就感官刺激上來講，當然是爽一個字。

小祥：就滿震撼的，想說爲什麼會有這種東西？以前從來沒接觸過，帶有感動感覺...

小朱：（第一次接觸到重金屬的感覺）像被一顆時速 150 公里的快速直球擊到那個點！

#### ▪ 都會知識份子的音樂

但是追根究底，樂迷們爽的來源多半並不是因爲歌詞內容符合他們身爲藍領階級的迫害經驗，反而是身爲「學生」的桎梏和無奈；台灣樂迷的成長背景與階級和西方學者研究相比，反而呈現更爲分歧的狀態，父母職業從公務員、國小老師、警官等中產階級到果農、計程車司機等藍領階級都有，但樂迷們本身則多屬於知識份子或未來的中產階級，除了棋祥正在準備重考大學，其他受訪者皆有大學以上學歷。

有趣的是，當重金屬音樂在英美多吸引到藍領階級，而英美的知識份子多選擇和「粗鄙的」重金屬音樂劃清界線時，台灣樂迷的學生身份並不會讓他們鄙視、抗拒重金屬音樂，反而正因身爲「學生」，才提供接近重金屬音樂的資本；一如早期搖滾樂在台灣本來就帶有中產階級色彩般，重金屬音樂本身既是外來文化，本身又富有超過 30 年的歷史傳承，因此它在台灣吸引到的樂迷往往是具備外語，或對外來文化有理解能力等條件的人，而符合這些特徵的人多半都是學生。樂迷小朱便有這種同感：

小朱：(...) (重金屬音樂在創作) 想法上的話，會讓我覺得是知識份子聽的。

研究者：知識份子聽重金屬？

小朱：就感覺上高中生或國中生比較少，很多人接觸到它都是大學以後(...)

因為我覺得重金屬是種外來文化，而且它是相對台灣音樂市場，是個非主流小眾音樂文化，那麼你要接觸這種音樂的話...我覺得要到年紀跟學歷都比較高才會接觸，也不是說學歷啦，就是說身處的環境不一樣，我覺得大學是個契機，應該很多人是從大學開始聽吧？

在受訪者群中，具備這些能力並願意主動接近重金屬創作概念或歌詞的人為愛貓人士、W 君、Anita、小祥、Derek、Vert 和小朱；在這裡，除了小祥，其他人都是社會人文學院相關科系的大學生，因此他們本身便具備不少接近重金屬音樂的文化資本（如外語能力，對文化、社會的興趣等），而小祥之所以會異於受訪群中其他理工科系的學生，對重金屬音樂的內容產生興趣，是因為他曾在小學期間於美國留學，所以接近這樣的外來文化對他來說並不困難。

同時，雖然這些受訪者來自台灣各地，但目前都居住在大城市中求學或工作<sup>26</sup>，顯現出重金屬音樂在台灣的都會色彩。這是因為都會市區對外來文化的接收力強、資訊豐富，為重金屬提供更多元的流通管道，親身參與唱片事業經營的受訪者 Derek 和小腸對此更有體悟，他們依照自己的販售經驗，發現台北是重金屬樂迷最集中的地區：

Derek：可能他（按：重金屬樂迷）一開始不是聽 Metal，可能從以前一直以來台北作為資訊發達的場所，進一些另類的東西，OK，然後（樂迷便）慢慢培養出來的，台北樂迷可以吸收到比較多東西；那可能說宜蘭好了，就只是進一些流行歌，（市場和樂迷是）長期這樣分化出來的，就是台北很多人聽，我的客人都是台北人，我覺得地域性還滿強的，有差別性。

小腸：台中聽的就那些啊，他們大部分多聽的是 Power 跟 Speed，然後 Power 跟 Speed 就那幾個團買一買就不用買了，所以他們只聽那些，買完該買的，買完了偶爾來逛逛，沒有喜歡的又走了(...)台北賣黑的（按：Black Metal）最好賺，因為黑的東西實在太多了，你再怎麼買都買不完怎麼聽都聽不完，東西實在多到爆(...)因為可能台中人少，買黑死的就那幾個，我也只知道那

---

<sup>26</sup> 愛貓人士、W 君、棋祥、Derek、Vert、小朱等人居住於台北，Anita、小祥則住在台中。

幾個，台北的話，人多嘛，其實他們也有買 Speed，也比台中好很多。

Nederveen Pieterse(2004)也認為，居住於城市內的新興族群往往是外來音樂的主要消費群，因為大城市的人口流動、新進文化豐富，為來自世界各國的音樂提供良好的交流平台(p. 87)。本研究各受訪者的都會性質不但能與 Nederveen Pieterse 的觀察相互呼應，而且他們帶有的知識份子色彩則讓重金屬音樂在台灣具有特殊意義；重金屬音樂對許多英美的樂迷來說，通常具有連結內心世界與現實生活的意義，但對台灣這些較有文化資本的受訪者而言，當他們瞭解重金屬音樂的創作內涵與精神後，便發現它不僅能反映內心情緒，而且還是一種相當豐富、引人入勝的音樂類型。

在反映內心情緒方面，樂迷們會將重金屬音樂當作現實生活的逃避或慰藉，因為它多半都在揭露成人社會的猙獰面貌，因此當一些樂迷感受到自己快要支撐不住時，便會以重金屬作為生活依靠：

Vert：像我是很努力表達出別人想像那樣子吧，除非是在我很好的朋友面前，我才會表現出我另外一面，我覺得重金屬就是我那另一面(...)可能在學校或是以前沒有很熟的同學面前，表現出來就是個好學生的樣子，如果是有很深的朋友或是有共同喜好的朋友面前就不太一樣，像一般人可能認為我脾氣很好，但跟我要好的朋友可能都知道我脾氣不是很好很粗暴(...)像我國高中時候是滿孤僻的人，不喜歡與人多接觸，但像現在工作場合（按：Vert 是國小老師）就不可能這樣，人際關係是滿重要的，所以我覺得就是要適應這社會吧，但我覺得金屬樂也是我的好朋友，面對它我是（可以）表現出我的另一面。

小朱：我覺得重金屬是我人生的背景音樂(...)背景音樂的意思是，像我的網誌如果我要講我喜歡的音樂啊，會放在一個資料夾之下，那個資料夾叫做「嗚啦啦烏茲衝鋒槍之歌」，就是只要我生活中有討厭的人，像我念廣告系，不要撕破臉比較好，就是需要人脈，跟商業界很像，我就會想說表面上跟這些人很和善，但內心開著烏茲衝鋒槍，背景放重金屬音樂把他們頭射爆這樣子！就很生氣，表現上還笑嘻嘻！



研究者：所以它（重金屬音樂）是你融接這社會的接著劑？

小朱：沒錯，然後我很開心的時候，內心就會唱起 Helloween<sup>27</sup>的”All over the Nation”，Over the Nation～～登啦登登（開始唱歌），然後還有那個，在不同心理情況下會唱起不同的歌。

Derek：我覺得（重金屬音樂）就是內在反叛性外顯的一個標籤，我覺得是這樣子，讓人辨認說，因為有些人其實悶在裡面叛逆，在裡面不會表現，好，那 Metal 對我外顯效果是，讓別人知道你也有叛逆反社會的一面，然後內在對我的意義，會整理我那些衝突部份，也許是宣洩，也許是讓我內心血腥的那部份衝突性沒有那麼大，它對我意義大概是這兩點。

另一方面，重金屬音樂在 80 年代逐漸流散至世界各地後，許多地方性樂團便加入在地特色，重新編制重金屬音樂的敘事結構，譬如許多來自北歐的樂團便以維京神話作為創作概念，並搭配民謠、地方樂器豐富重金屬的音響，最後自成一派成為 Viking Metal 維京金屬；正因為重金屬音樂類型廣泛，而且仍舊正不停擴充當中，對 Anita 和愛貓人士來說，重金屬音樂便不只是音樂，它還提供一種幻想、認識世界的角度：

Anita：這個領域很廣大，不如一開始想像就只是金屬，還有分很多類別，就會想去了解去學習，還有當你去深入了解後會發現，你知道的東西其實很少的，覺得一直都是這樣，像很多領域我也不熟悉，像是歌德、死金、黑金，所以想會去了解它，會覺得一直不斷在學習啊，這是一個心態的問題。

愛貓人士：我覺得重金屬，單看這個字，Heavy Metal，但如果翻成英文的話，好像就是直指重金屬，但重金屬它算是比較早期發源的一個名詞，我覺得它是被定在說，比如說早期的齊柏林、Black Sabbath，像這些樂團，又比如 Deep Purple，這些六七零、七八零的老式重金屬，我覺得它只是代表一種樂風，可是它又已經從這字眼衍生出很多種類的金屬，比如死金、黑金、前衛、歌德或是實驗性更強的，太多太多了，所以不只是那老的傳統的，它

---

<sup>27</sup> Helloween（萬聖節樂團），德國 Speed/Power Metal 樂團。

已經很多樣化了，而且它每個多樣化都有各自代表的文化，比如你說黑金，它跟反基督有關係，但黑金不只是反基督，還有像是說 NSBM 國家社會主義黑金屬，這又是跟政治性結合很強的東西，也有種族歧視很右派的東西，像標誌會採用如老鷹代表極權。然後死金可能跟死亡有關係，但死金不只是跟死亡有關係，比如說反社會，所以說我覺得重金屬還是有延續一些反叛的東西，比如早期搖滾對體制的反叛，但也有一些比較純美學，接近感官感性的，比如說歌德的東西，其實還有，但不一定啦，這都只是舉個刻板印象的例子，對對對，沒有任何貶低之意，不是打成一塊鐵板，大概是這樣，所以我覺得會著迷的原因，比如說當我聽習慣一個樂團代表之後，我還可以聽其他樂風，比如我今天聽死的，聽不出什麼新玩意了，我可以轉去聽前衛，前衛聽膩了又聽回來，就這樣跳來跳去。

至於重金屬音樂提供了什麼樣的認識世界的角度？對這些理解其意涵的樂迷來說，它和一般流行音樂關注的焦點不一樣，除了一些幻想式主題之外，多數重金屬音樂的傳統皆立基於批判社會之不公不義，並且藉由強悍直接的敘事方式傳遞，因此較能和殘酷的現實社會扣連在一起，讓樂迷們認識世界的真實面貌與多元性。不過礙於語言和文化的隔閡，重金屬又再度表明，它在台灣是給有能力理解與接近的知識份子，而非藍領階級聽的音樂：

愛貓人士：思想比較重要，你要表現出整個內涵所在，雖然這對那些只玩樂器的人是沒想那麼多，但我覺得這點很重要，不見得是要做出多屌，但要多花心思在內容而不只是想表演，你們也該有一點社會責任吧？就比如說你們表演時候呼籲說不要亂丟垃圾啊，或是國家最近發生什麼樣大事情，你們要勇於批判！

Anita：我不知道該不該說這是一個很基本的東西耶，像我們人文社會學院的啊，當我看文學哲學的東西，文學家也是用他們的筆在關懷社會，那金屬樂團也是在用他們的音樂關懷社會，本質是一樣的，發現這社會有什麼問題然後去告訴大家，不管是用怎樣方式，用你自己方式對社會提出一些疑問，因為我覺得一定要有批評，才會有改進，不是說不講，這個社會好像就很好，沒有需要改進，只是有沒有人出來講而已。

Weinstein(2000)所進行的研究顯示，雖然西方的重金屬文化和藍領階級的生活經驗脫離不了關係，但相較於龐克或其他次文化，重金屬樂迷顯得較為被動，甚至對政治毫無興趣：

在重金屬次文化中，藍領風格和情懷和政治態度是扣連在一起的，但這些在一般情況底下一點都不前衛，最多是對位居政治權勢高位者，顯示出憤世嫉俗的敵意。(重金屬音樂)是存在著一股強烈的反布爾喬亞情懷沒錯，但這也不過是青少年次文化共享的殘餘物(p. 115)。

然而與其研究相比，多數我的受訪者顯然較為主動，他們不僅會質疑並挑釁社會結構，甚至意識到自己也是社會行爲者，特別是有能力注意歌詞的樂迷，他們可以從中理解歌曲想要表達的概念，進而將這種概念推及生活經驗並重新反思：

Anita：(...)因為我很喜歡（按：Avantasia<sup>28</sup>的”Farewell”這首歌）啊！它在講一個歐洲神話故事，也是具有社會批判意義的，講說就是一個理想的國度，可是那時候因為是基督教掌握，這是一個禁教邪說，應該被禁止那些人都是女巫、巫師，應該都被抓去關，在我們現在看法這是一個非常...就是很為什麼，他有這種想法就不行，根本限制了一個人的思考能力，它是在講一個這樣的故事，就像我平常在聽的歌劇或音樂劇，所以非常吸引我。

研究者：把這個故事搬到台灣，你會不會聯想到某些事情？

Anita：我覺得有些教條，我覺得是社會價值觀一直以來中國的那種...就是一些比較封閉的思想，像你穿著奇裝異服走在路上就會被批判，可是有些人穿得很誇張就被人說不三不四(...)我第一沒有偷沒有搶，第二我自己穿又沒叫你看又沒礙到你，你憑什麼要罵？再來大家對於異於自己的東西，首先就是排擠，然後批判。

愛貓人士：(...)它（按：指重金屬）是種反抗性意味很強的東西，比如說黑金屬，我之前說是反抗基督文化，用他們原生的北歐維京文化、封存在冰島

---

<sup>28</sup> Avantasia（艾凡塔西亞樂團），德國 Symphonic Power Metal 樂團。

的古典文集，挖出來放在他們歌曲裡面。反基督可能只是他們的文化之一，但有更多的是崇拜自然神祇，他們創造出崇拜大自然，而且有點意涵是反抗現代科技生活，有時候不見得是他們直接表達出來，可能是我自身產生的解釋義。

小祥：(...)拿 Helloween 兩首歌來講，有一首叫做”Why?”，好像收錄在 *Dark Ride* 吧，忘了總之是第三任主唱 Andy Deris 的時期（按：其實是收錄在 1994 年專輯 *Master of the Rings* 中），這首歌在探討社會不平等。

研究者：怎樣不平等？

小祥：可能是貧富差距或是地位之類的。（...）有一段歌詞我滿喜歡的：Why, Lord, why, Tell me why, In these lonely days(...)You're the only light, Forever lasting, Tell me, Father, why...，歌詞有說到惡魔來到，殺了我的孩子，但不是你的，（所以）你覺得好像一點關係都沒有，為什麼，告訴我為什麼這樣？另外一首最有名的就是”Eagles Fly Free”啊，它其實是在探討一個環保環境的議題啊。

除了為現實生活提供反思之外，因為重金屬音樂通常藉由隱喻或白描，投射現實（通常也是殘酷的）世界的運作方式，所以它通常也會成為樂迷在日常生活的一部份，譬如愛貓人士便將這種精神推衍至平常生活：

研究者：基本上它（按：指重金屬）就是你的生活對嗎？

愛貓人士：對，而且，因為，呃，因為它就是有反叛的東西，我生活也會...

研究者：你的生活也會很反叛？

愛貓人士：就盡量，就是看到不順眼、不公不義的東西也會嘗試去反抗啊，很多啦，你也知道啦...（按：愛貓人士在受訪期間相當關注樂生療養院是否拆遷一事）

總的來說，造就台灣樂迷將音樂與日常生活串連在一起的原因（也就是讓他們能產生「爽」的原因），除了音樂本身的強大音響外，更為結構性的面向則是，這些樂迷多半都是大學生，他們都正在或已經接受過良好教育，所以才有能力研究重金屬音樂的文化背景以及歌詞創作內容，也因為如此，當弱勢發出邊緣之聲

時，他們才有足夠的理解能力和身為知識份子的同理心去體會歌曲意涵。

不過我的受訪者中，還存在著另外一種樂迷，譬如專長為理工科系者、欠缺外語能力者或不看歌詞者（如小盧、銘益與小腸），他們的政治態度則略偏保守消極，雖可能藉由重金屬音樂稍微意識到現實結構的不平等，但因缺乏足夠的文化資本進一步深思，所以他們傾向「獨善其身」，只是藉由音響效果宣泄不滿情緒，並不想改變現況：

小腸：它本來就是一個很不平衡的啊，這世界本來就不公平。

研究者：是，你說的沒錯，所以就算了？

小腸：就算啦，公平只是假象，所以幹嘛一直去捏造好像很公平，那都是假的。

小盧：我覺得你說金屬音樂激發我哪一部分人格特質，我是覺得可能有時候是激昂澎湃的，就是心情比較好，有時候你憤世嫉俗，雖然你聽不懂歌詞，可是你可以藉由它給你的速度感跟爆發力，去釋放出你心中不滿的情緒，也是可以利用音樂彰顯它鋪陳的手法，可以去釋放你內心那種對社會的那些不平，就憤世嫉俗的那種感覺。

綜觀上述，如果非要為台灣樂迷們譜出一個概括性的面貌，我認為是這些人都具有想要表現出自我特殊人格，或反抗社會體制的特質，而他們之所以會顯現出這些共享的特質，乃因為重金屬音樂無論在音響效果，或創作內涵上都提供了最激烈和極端的選擇。但是在這些樂迷中，造成有人選擇默默欣賞，有人卻不甘寂寞並想要將認同化為實踐的差別在於，這些樂迷來自不同的生活背景並接受不同的教育；雖然對每位受訪樂迷來說，理解自己所愛的重金屬類型，或者自己在聽的類型之背景文化、歷史或創作理念，是必要且基本的功課，但最終他們能掌握與理解的程度，主要端賴他們的教育背景與外語能力而定，畢竟重金屬音樂作為一種外來文化，且本身富有超過 30 年的歷史和文化傳承，欲接近並理解之，聽者勢必具備一定程度的社會或文化資本。當年作為英美藍領階級青少年們抗議政府施政或尋求情感慰藉的工具，今日重金屬在台灣則因為其間的語言、歷史、文化隔閡，轉變成為知識份子關懷社會的道德良知。

### 三、重金屬音樂在台灣的女性界線

由於重金屬音樂在英美的發展歷史背景中一直和藍領階級保持著緊密關係，以致於重金屬音樂本身的性別意涵，以及它創造的性別氛圍，一直都偏向陽剛氣質，就連在 80 年代成為商業金屬團體、吸引到不少女性聽眾的 Aerosmith，其親身經驗也證明男性在此領域中仍舊居多的事實：

（樂團主唱 Steve Tyler 說：）「那些唯一會出現在 Aerosmith 演唱會的女孩們，都是跑到遊覽車旁邊詛咒我們的。」（按：重金屬樂團通常都是搭著巴士到處巡迴演出）他的團友 Tom Hamilton 同意道：「我們經常稱呼我們的樂迷為『藍色大軍』...我們會（從舞台上）眺望出去，然後就會看到整個體育館裡都是穿著藍色牛仔裝束的男性，就是一片藍色海洋。」(Weinstein, 2000: 103)

Robert Walser(1993)曾針對幾支 80 年代著名的金屬樂團的作品與 MV 進行文本分析，發現男性長期塑造重金屬音樂之敘事方式的結果是，女性經常在這個圈子中被消音或根本無法出現，譬如 Judas Priest 為”Heading Out to the Highway”這首歌所拍攝的 MV 中，從頭到尾就只看到男性團員們的表演；再不然便是將女性塑造成危險的、無法掌握的蛇蠍女人(femme fatale)，男性要是相信她、接納她，最終只有步上毀滅、失敗或被玩弄的命運(pp. 115-118)。這些文本反映出年輕男性在面對自身在現實社會中，並無實質權力的焦慮感，因此他們會大量運用幻想（如再現中世紀情景，敘述騎士屠龍等奇幻故事）、恐怖（如吸血鬼復活等歌德小說[gothic novel]題材）或甚至自嘲方式（如 Aerosmith 有一首歌就叫做”Dude Looks Like a Lady”），處理他們的男性認同。

不過即便重金屬是個極端陽剛的領域，但女性樂迷卻有逐年增長的趨勢，特別是一些金屬團體如 Bon Jovi、Poison 等開始唱些軟性題材（如愛情、生活）之歌曲後，越來越多女性不但成為樂迷，甚至刺激女性投入金屬創作。那麼身其中的女性金屬樂迷怎麼看待如此陽剛的文化？她們為什麼還是喜歡並認同男性

力量的音樂？Walser 認為，生活在 70 或 80 年代的美國女性，仍舊被社會期待成爲溫婉可人的天使(p. 132)，如果她質疑或企圖顛覆這套價值，那麼聆聽重金屬便成爲頗具宣示意味的方式；她可以聽非常陽剛的音樂，表示她不是一般社會期待下成長的乖巧女人，另一方面也表示她具備男性才有的力量，足以應付這種強大音響效果的音樂。

至於台灣樂迷怎麼處理重金屬音樂的性別符碼？陽剛的金屬音樂是否讓女性樂迷在親近時造成困擾？或者因爲這些符號與敘事方式並不爲台灣樂迷熟悉，因此在飄洋過海之後，其中的意涵也隨之抵銷？

■ 性別在受訪樂迷中製造的音樂解讀差異

首先，在被問及「重金屬音樂是否聽起來很陽剛」或「重金屬音樂聽起來是不是比較像男生聽的音樂」時，幾乎所有受訪者都同意這種觀點，但男性受訪者會覺得陽剛味來自於電吉他或整體音響營造的聽覺震撼：

W 君：對啊，它很陽剛啊！(...)電吉他啊，鼓啊，貝斯，(舉例來說) Korn (就很陽剛) 吧，我覺得 Korn 的貝斯很凶，那個貝斯手實在太可怕了，那已經是在當鼓敲了！

小盧：(...)它整個陽剛的氣息還蠻強烈的，樂器的部份那當然是有鼓的成分居多，會感覺鋪張的張力很十足，所以我覺得在金屬裡面，它會(產生)一個陽剛(的感覺)，可能是因爲那個鼓有畫龍點睛的功效。如果整張專輯裡都沒鼓，就感覺可能那個演唱者，它就沒有辦法帶給你那種他想要表現的那種方式。

小腸：喔，陽剛啊，一出來是陽剛啊，全部都陽剛啊(...)鼓也有啊，Bass 也有啊，像 Doom 的 Bass 就很沉重，它的很沉悶的效果大部分是從 Bass 做的。

研究者：那你有沒有想過爲什麼重金屬都這麼陽剛？

小腸：就本來就這樣，它從陽剛演變過來，所以大部分都是陽剛。

在這裡，以「凶」或「激」等字眼描述重金屬音樂，等於是對它的讚賞，而通常重金屬音樂要是能夠表現得越凶狠、越陽剛，反而越受男性樂迷喜歡：

愛貓人士：陽剛文化真的是這樣，因為越聽越重極端，有一陣子會很歧視那種軟趴趴音樂，泡泡糖、像章魚一樣，（聽到那種音樂時，我就會很想問）那群人在幹嘛啊？

W君：可是重金屬本來就是硬的不是嗎？（...）像鋼琴要彈很凶能彈多凶？（...）我覺得那種凶跟電吉他破音的凶不一樣。我說過樣樣通樣樣鬆啊，你今天是硬的東西就（應該）讓它很硬很硬啊！

相對於男性受訪者多將注意力置放在聽覺震撼上，女性受訪者 Anita 則將重金屬音樂的陽剛感歸因於音樂主題，甚至反省社會為不同性別的人賦予什麼期待或任務，進而導致重金屬音樂為何呈現較為陽剛的意象：

Anita：嗯，有些東西（比較男性化）啦，因為我覺得是一種符號的問題吧，比如說氣勢、戰爭、武器或是那種比較爭執性的東西，你去批判或者是這類的東西，感覺上就比較是男性會做的，從以前男性的期望或是規範就是如此，比較外顯的、比較有力量的，要去跟別人捍衛你所愛的人事物，他會比較屬於男性化的，我覺得是人給男生的一種要求啦，可能也有一些天生的。

而且雖然女性受訪者和男性受訪者一樣，喜歡重金屬音樂的震撼音響效果，但她們較不傾向使用「凶」等字眼，反而是「力量」或「氣勢磅礴」：

小朱：就是氣勢磅礴的曲子，跟主唱的聲音吧，我覺得金屬樂團的主唱聲音都很厚，唱起來都很有力，會讓你有種被懾服的感覺！像我們有時候聽流行音樂，他們的聲音本來就那樣感覺輕飄飄，有時候公車司機放廣播，會讓人越聽越生氣：你不能再唱大聲一點嗎？

Vert：我以前都是聽比較輕的像是古典樂啊，或電影配樂，第一次聽到時候



很震撼，那種氣勢磅礴的感覺，但我不知道那就是重金屬，之後從 Rhapsody<sup>29</sup> 慢慢聽才知道這就是重金屬類型，對，後來又聽同類型的樂團，像是 Skylark<sup>30</sup>，其他的我忘記了，不過大概都是交響金屬樂團，我非常喜歡那種氣勢磅礴的感覺，但後來慢慢又接觸其他，就不是很喜歡那種感覺。

造就男性樂迷只聚焦在重金屬的音響元素，並且期待它越凶越好的原因，除了因為男性在台灣社會中本來就屬於有權者，還包括這些男性重金屬樂迷多半都是大學生，他們的社會位置便賦予他們許多資源、權力，因此當他聽到召喚力量的音響效果時，多半都只是扣連到個人情感宣泄，鮮少反思需要宣泄的情感所為何來。身為女性樂迷的小朱便認為，男性和女性樂迷在聽取重金屬音樂時，會因為其性別認同而產生不同的態度：

小朱：我覺得男生聽重金屬都有一種傾向，會越聽越重，像他們追求事業的時候，越高越好，而聽重金屬是越重越好。

相對的，女性樂迷則是以「力量」、「氣勢」詮釋男性眼中的「凶狠」，因為在她們的生活經驗中，她們一方面從長輩的經驗中學到女性不該具有男性的侵略性，但另一方面卻又想要反抗這種刻板印象，因此她們才將自身的經驗扣連至重金屬音樂，認為它反叛、有氣勢（而不是屬於男性的「凶狠」），不但不可怕，反而還提供了「賦權」的可能。例如 Anita 在回憶她為什麼能親近這麼極端的音樂時，便發現是因為原生家庭對於男女期望不同所致：

Anita：我喜歡那種氣勢磅礴的音樂，喜歡歌劇大合唱，我覺得我這點像男生(...)可能跟小時候有關，我家很重男輕女，我不知道為何奶奶很討厭我，可是她很寵我堂哥，因為他是長子的長子，他獨生子啦，對我非常有偏見(...)她會覺得說女生該怎樣、怎樣，我會很抗拒，說弟弟為何不用而我要，所以一直抗拒，會很不喜歡、抗拒這想法。除了看漫畫跟小說跟女生很像，我會把自己搞的像小男生一樣，穿我哥衣服，剪很短男生頭，刻意把聲音壓低學男生講話，就不喜歡自己表現很女生，抗拒自己身為女生這件事情(...)我覺

---

<sup>29</sup> Rhapsody (狂想曲樂團)，義大利 Symphonic Power Metal 樂團。

<sup>30</sup> Skylark (雲雀樂團)，也是來自義大利的 Power Metal 樂團。

得那時候比較喜歡男生玩的遊戲、配樂，對啊，那時候聽交響樂歌劇大合唱啊，然後很有爆發力的男聲，不一定是很高，但就是很乾淨很舒服。

有趣的是，當男性受訪者的金屬偏好呈現較為分歧的狀態時（舉例來說，小盧偏好 Speed 速度與 Gothic 歌德，銘益喜歡 Death Metal 死金屬，愛貓人士則是 Black Metal 黑金屬，W 君偏愛 Nu Metal 新金屬），三位女性受訪者都一致偏好 Speed Metal 速度金屬、Power Metal 力量金屬，以及 Speed Metal 類型下的 Symphonic/Opera Metal 交響／歌劇金屬。我想這不是偶然的巧合而已，因為 Speed 與 Power Metal 正是傳統重金屬音樂的延伸類型，它們一直都在企圖藉由音樂表現（強調衝破阻礙的音樂調性、具有男性「射精」隱喻的電吉他獨奏、強而有力的樂器編排等）與視覺符號（英雄史詩的故事內容、具有視覺震撼的專輯封面和舞台效果）傳遞男性陽剛力量，無怪受訪女性樂迷才會如此一致地喜愛 Speed 或 Power Metal，因為這種類型的重金屬最能提供她們所需的「磅礴力量」。

無論從 Anita 的自我剖析，或是小朱的觀察中，我們可以連結到 Walser 的推論。Walser 認為男性樂迷之所以喜歡重金屬音樂，是因為他們能在其中宣泄對社會現實的不滿，但女性樂迷之所以會認同陽剛味這麼重的音樂，不僅是因為她們也必須面對和男性樂迷一樣的險惡生活，而加重這種險惡感者，則是男性樂迷感受不到的性別壓迫。如果女性樂迷生活中所提供的性別認同，只有二元對立的異性戀男性與異性戀女性的話，那麼當女性樂迷面對身為女人但又不想接納傳統的價值觀時，她便能從認同重金屬音樂的男性力量中，達到自我賦權與反叛性別結構的目的(Walser, 1993: 132)，而這也是本研究的女性受訪樂迷所呈現的態度。

#### ■ 台灣重金屬圈對待女性樂迷的氛圍

雖然多數的男女樂迷可以意識到重金屬音樂的男子氣概較其他音樂類型來得強烈，但是無論男女受訪樂迷，他們都不認為這樣的演奏或敘事方式，對女性在接觸時會造成任何困擾；這種異於國外排拒女性的次文化規範之現象，主要因

為台灣的重金屬人口勢力單薄、數量稀少<sup>31</sup>，所以圈內人或樂迷發現同好出現時，往往都持著歡迎態度，男性樂迷甚至還會抱怨為什麼多數女性都不懂得欣賞重金屬音樂。譬如在 PTT Rock Metal 板上曾經有板友以憤怒無奈的心情寫下這段文字：

媽的失戀了  
平常都聽老團  
新團總覺得比不上老風格的音樂  
還是我老了 不能接受新東西了  
幹 又失戀了 像我們這些喜歡金屬的人還真難找到志同道合的馬子  
(rockteddy, 2006 年 9 月 13 日留言)

此君文章一出，讓許多男性樂迷心有戚戚焉，紛紛回覆該文，例如：

我覺得聽 Metal 的女生很特別  
有點算是稀有動物了吧（這是褒意）  
因為現在聽音樂不看臉的女生愈來愈少了  
80 年代那時候 Ozzy 那種臉的開演唱會  
還是一樣有一堆迷妹 在台下露奶等著排隊跟他上床（真的不誇張）  
(...)  
只是感慨現在聽 Metal 的女生好少  
就像上上篇說的"喜歡金屬的人還真難找到志同道合的馬子"  
(shakingwall, 2006 年 9 月 14 日留言)

男性受訪樂迷也呈現雷同的態度，他們並不會刻意排斥或鄙視女性，反而熱烈歡迎（對他們來說，台灣金屬樂迷自創的術語如「幹」、「噴吃」，其實是作為表達熱中的方式，並不是刻意以髒話區隔女性），因為一位盡本分的樂迷，多少都能領略重金屬音樂想要反抗不公不義的現象，所以沒有理由，也不應該回過頭

---

<sup>31</sup> 我在小腸擔任店員的傑笙唱片行觀察時，發現平均一天（營業時間 11 個小時）客人總數約 2-3 名，最多時共 5 名，最少時僅 1 名，而且多數都是閒逛並無消費，顯示台灣重金屬人口其實並不多。

來壓迫其他弱勢，譬如男性樂迷愛貓人士便說道：

愛貓人士：(...)我很早開始從高中就討厭以貌取人，或是女性就該怎樣，雖然當時不知道什麼理論，但就反映出這種感覺。就是看不慣女性被貶低而為何男性有權力這樣。

男性樂迷 Derek 更認為沒有必要區別男性或女性聽眾，只要能夠領略金屬奧義，任何人都可以親近之：

Derek：有沒有迷妹就是說，如果她知道她為何喜歡這個東西，我聽這東西的意義是幹嘛，不只是盲目的話，我就不會對於迷妹反感，這些女生聽 Metal 我覺得很好啊，那如果要放在表達給大家知道的立場上，為何要排斥女性？那沒有意義啊！大家都有想法，分享給大家我覺得很不錯，所以我現在覺得 Metal 是給男女都可以聽的啊！

由於台灣金屬人口稀少、同好難得，以致男性樂迷並未發展出如英美般的性別歧視規範，因此台灣的重金屬女性樂迷在接觸重金屬音樂時，鮮少遇到阻礙或產生不適感，女性受訪樂迷小朱便認為台灣重金屬場景與氛圍是溫馨的：

小朱：我覺得金屬樂是種很溫馨的音樂，因為找到同好很不容易，找到就好溫馨喔(...)我覺得金屬樂在我想像中，應該是一群很普通老百姓，穿著也很普通吧！

對小朱來說，重金屬不像古典音樂具有明顯的品味市場區隔，它的主題平易近人，加上同好難求，因此只要遇到圈內人便令人感覺溫暖。另一位女性受訪者 Anita 則認為，若這個溫馨的大家庭真有令人畏懼之處，其實是同為女性的眼光：

Anita：與其說害怕異性的眼光，我比較不喜歡同性的眼光(...)因為我覺得，女生看女生的角度更嚴格，你不覺得嗎？女生批判女生比男生看女生更嚴重(...)我是比較覺得那些同性（在面對女性金屬迷時，可能會）覺得，ㄟ，妳是想紅吧？不覺得很多人都是這樣嗎？

Anita 的經驗也驗證，許多複製父權思想並徹底實踐、將壓迫施加在女性身上者，有一大部分都是曾經受到壓迫的女性，當女性過於耀眼或特殊時，身邊親近的女性便會自發地糾正或排斥她，藉以維護有利於現狀的規範和秩序。

#### ▪ 本節小結

總括而言，相較於英美學者對西方金屬樂迷的研究成果，台灣重金屬樂迷有幾項特徵。第一，他們幾乎都是受過高等教育的知識份子，這和重金屬本身作為外來文化，以及搖滾樂長期在台灣的現代性意義有關；我在前一章提過，由於台灣在早期大量依賴美援，因此無論在政治或文化氛圍上，都對西方事物瀟灑著一股崇拜、肯定的態度，所以當搖滾樂乃至於重金屬音樂以各種形式進入台灣時，它們不但不受法律管束，甚至帶有先進、進步的靈光。而重金屬音樂無論在形式上或內容上，較搖滾樂更為激進前衛，要理解這些思想，甚至落實到實踐層次，便必須具備外語能力和其他文化資本，因此重金屬音樂在本地吸引到的樂迷，便迥異於英美兩地的樂迷人口。

其次，雖然無論國內外，重金屬音樂吸引樂迷的理由大同小異，如強而有力、波瀾壯闊的聽覺震撼，但是在解讀音樂性的編碼時卻產生差異。西方學者強調，由於重金屬音樂發展於社會邊緣位置，因此演奏音樂者，乃至於音樂本身都帶有強烈的陽剛氣質，而這樣的氛圍則會導致音樂文本經常出現厭女、醜化女性等內容，這也是女性樂迷較少的緣故；台灣樂迷在厭女或排斥女性這方面顯然較不顯著，因為這些以知識份子為基礎的樂迷社群，非常清楚重金屬音樂是種反對不公不義的工具，因此成為理解其內涵的樂迷後，更沒有理由回過頭來打壓女性的聲音。

樂迷都認為陽剛氣質是重金屬音樂的特質之一，但是他們並不會認為這應該屬於男性獨享，一方面因為台灣金屬樂迷人口稀少，出現同好簡直如獲至寶，另一方面則顯露傳統性別界線在此鬆動的可能契機；台灣男性重金屬樂迷並不排斥這些認同陽剛氣質並企圖從中自我賦權的女性樂迷，並且還會抱怨太少女性投身其中（更明顯的例子可從小祥和 Anita 這對情侶的訪談中看出，當我問及小祥「是

否因聽重金屬音樂而有特殊的人際互動」時，他回答他就是因為聽重金屬才得以認識女友 Anita)。從台灣重金屬樂迷的結構與態度中，我們可以發現，重金屬音樂在不同的時空背景與社會環境裡，其象徵意義便會隨之不同；有些精神或許可以隨歌詞流傳下去（譬如提倡環保、種族平等的歌曲），但解讀與挪用的動機和目的便因人及其社會位置而異。

## 第二節 認同與次文化的建立

*“One for all, all for one, we are strong, we are one...”*

“Nemesis”, Arch Enemy

在前一節與前一章中，我稍微提及重金屬在英美兩地不僅是一種音樂類型而已，它也創造出一種特有的次文化與生活風格，許多樂手或樂迷們不僅在特殊場合恪守這些約定俗成的規則，以顯示自身的高忠誠度與身份認同，並且也會相互規範或以新方式賦予其新意。在本節我將先介紹英美的重金屬次文化與其規約，進而探討台灣是否存在著重金屬次文化場景，以及台灣樂迷如何將自我認同實踐在日常生活中。

### 一、英美重金屬音樂的次文化規範：男子氣概的最佳展現

Deena Weinstein(2000)認為，英美重金屬次文化的主要元素包括音樂和風格，而音樂又包含歌詞，風格則涵蓋穿衣、體態、食物等日常細節。

在音樂方面，重金屬當然是整個次文化的核心，對樂迷來說，判別一首歌曲是否為重金屬音樂，或者某人聽誰的作品，都是辨別圈內圈外人的最佳方法。通常為樂迷所認可的重金屬音樂，和前章所整理的重金屬要素相符；首先，無論是主唱或樂器，其音量一定要夠大聲，因為聲響宏亮象徵著克服一切阻礙的傳統重金屬精神，如果不夠大聲便無法突顯「重」感，當然也無從營造超越障礙的快感。Iron Maiden 的主唱 Bruce Dickinson 在接受訪問時，便曾經提到聲音當然是越大

越好，就算沒有麥克風，他仍舊秉持讓演唱會最後一排的觀眾聽到其歌聲的精神獻唱。

通常聽到某人說明自己在聽誰的樂團作品時，重金屬樂迷心裡就會有個譜，判斷他是否為夠資格的金屬頭。但是金屬樂的次類型逐日增加、破碎，早年樂團的作品在今日樂迷看來，都只是「重搖滾」而已，如果某人喜歡 Bon Jovi、Aerosmith、Poison 等團的歌，那麼他很有可能被喜歡 Judas Priest、Iron Maiden、Helloween 的歌迷嘲笑，認為他聽的那些音樂不夠重；但是跳到另一個次類型中，這些喜歡 Judas Priest 等團的樂迷，在那些喜愛 Mayhem、Emperor、Dissection 的樂迷眼中，又有可能不夠凶猛。因此音樂的「重」感並非固定不變，它會隨著不同閱聽人與不同閱聽情境而改變。

除了音樂本身的音質外，音樂內容也是樂迷建構次文化認同的管道。盡力理解歌詞內容或專輯概念，通常也都是英美樂迷表達忠誠度的方式，Weinstein 認為，雖然歌迷都具有歧異性解讀的可能，但是他們多會從重金屬音樂的規範中尋找個人詮釋(p. 125)，譬如歌詞提及“death”、“blood”、“evil”等負面字眼時，樂迷都會明白這只是種挑戰或挫折的隱喻，它和鼓勵暴力、血腥沒有直接關連。另外，由於重金屬音樂的傳統精神並不以商業利益為優先考量，因此一張重金屬專輯不大可能出現「主打歌」或「單曲」，要討論樂團與作品之間的關連，通常都是以「專輯」而不是「白金暢銷單曲」為單位，因此歌迷表現認同的積極作為，就是鑽研音樂與文字，如果他能夠如數家珍將喜愛的樂團的所有專輯評論一番，勢必能獲得許多樂迷的肯定。

當樂迷在音樂方面下過功夫之後，接著他就得將自己融入重金屬的風格。Dick Hebdige 認為風格是舊有物體重新被賦予意義，並轉化成身體展示一部份的抗爭過程：

這個過程肇始於一種對抗自然秩序的罪行(...)偏差行為或許確實微不足道，比如往上梳的額髮，弄到一輛速克達摩托車或者一張唱片，或是一套某種樣式的服裝。但是它最終卻構成了一種風格，成為一種反抗或蔑視的姿態，一種微笑或嘲笑。它代表一種「拒絕」(蔡宜剛譯，2005：3)。

而重金屬次文化的風格也不例外，它轉借了許多 60 年代英美青少年次文化的風格，重新賦予其叛亂抗爭的意義。

英美重金屬次文化跟許多英美青少年次文化一般，是種強調工人階級男性特質的文化認同，因此在穿衣打扮方面，象徵這種身份氣質的藍色牛仔褲、黑色 T 恤、皮靴、牛仔背心都是基本入門款項，如果資本充裕，模仿飛車黨造型的黑皮夾克與皮褲則是不錯的選擇。黑色 T 恤在重金屬次文化的穿衣風格中頗為常見，那些印有樂團團徽或專輯封面的 T 恤，通常是樂迷們展現支持的絕佳方式，特別是印著演唱會日期或歌單的 T 恤，顯示穿著該衣的人可是跟著樂團上山下海的忠實支持者，而這類人士往往一出席便獲得其他樂迷的認可。

在飾品方面，樂手或樂迷們都喜歡錫製或銀製品，通常都是些關於骷髏、頭骨、蛇、龍、匕首、權杖、十字架等前現代的權勢象徵，因為從古至今，這些事物在西方一直富有危險、騷動或力量等意義；不過特殊次類型中也有屬於自己獨



特的裝飾符號，譬如以反基督思想起家的 **Black Metal** 黑金屬樂手們，則偏好更具攻擊性的裝飾，譬如鑲上銀色卯釘的黑色皮革護腕、護膝，企圖在視覺上宣示自己的極端立場。（圖為挪威黑金屬樂團 Mayhem 已故成員 Euronymous 之照，其裝束便是典型黑金屬樂手打扮，臉部的妝容則有專有名詞「屍妝」稱呼之<sup>32</sup>）

身體刺青則經常見於重金屬次文化的參與者，受歡迎的圖騰和飾品相去不遠，古老的居爾特圖騰、基督聖像圖騰等富有宗教啓示意義的圖案也散見於許多金屬頭的手臂上，這樣穿著短袖 T 恤的時候就會不經意地露出來；對金屬頭來說，在身體上刺青是種高度忠誠的象徵，因為刺青的過程非常疼痛不說，這些刺青也會伴隨主人一輩子。如果不願意以如此受難式的方式表達對重金屬次文化的認同，還有另一種以身體展現的方法，即留一頭長髮；男性留長髮是對崇尚乾淨、整潔的中產階級美學以及傳統異性戀常規的最大挑戰，而且它的招搖程度並不遜於刺青，

<sup>32</sup> 圖片來源：<http://www.moonfrost.net/mayhem/mayhem.htm>。



這種以身體挑釁的手段在台灣也非常有效，當解嚴前的台灣政府幾乎放任搖滾樂四處橫行時，當局卻嚴厲禁止電視台播放有長髮男歌手出現的音樂影片（蔡宜剛，2000：24）。

除此之外，由於重金屬音樂和勞動階層之間的關係向來密切，因此投身於該次文化的成員都嚮往強健的體魄，擁有強壯體態表示有雄厚的生理資本，足以應付重金屬音樂的震撼音響；另外，金屬迷在舞台下方欣賞樂手表演時，通常以揮手比出惡魔角手勢、甩頭(headbanging)（長髮在這時候便顯得特別重要）、激烈撞擊身體的 mosh-pit、舞台浮潛 stage-dive（指觀眾自發性地爬到舞台上躍下，由台下觀眾抬行）等方式表達熱情投入，有時候這些肢體動作會因情緒過於激烈而導致生理傷害，因此沒有強壯體格，便很難應付演唱會現場的激昂氣氛，以及擁擠難耐的狀況。



上圖為重金屬演唱會的熱情金屬頭們，可以看見長髮、黑色 T 恤還有「惡魔角」手勢，是展現團結一致和對重金屬次文化認同的不成文規定<sup>33</sup>

很多參與者也不難發現，英美重金屬次文化在飲食方面也有特殊喜好，一向都為勞工階級喜愛，並最能象徵男性陽剛氣質的啤酒，絕對是樂手和樂迷的首選：「在英國的重金屬音樂節，通常都以（樂迷亂扔酒瓶以致於）酒瓶齊飛而惡名昭彰；在美國則以紙或塑膠製的容器取代玻璃酒瓶(...)（總而言之，）」『喝啤酒和他媽的舉手（比惡魔角手勢）』是重金屬風格的座右銘。」(Weinstein, 2000:

<sup>33</sup> 圖片來源：[http://www.dailynugget.com/images/metal\\_headbanger\\_journey.jpg](http://www.dailynugget.com/images/metal_headbanger_journey.jpg)。

不過，重金屬次文化成員不僅僅以身體裝扮作為認同實踐，他們還會創造出特殊的地理或抽象景觀，並藉由身體力行的參與和支持，打造獨特的「想像共同體」；從專門的唱片行、服裝店到迷誌專刊、同好組織、地方性廣播電台乃至於演唱會、大型音樂節與 90 年代之後興起的網際網路，都為地方性或全世界的金屬迷提供相互交流和鞏固認同的管道。特別是參加演唱會、音樂節這種近似「朝聖」的實際行動，象徵重金屬是種極度仰賴人際網絡的次文化；因為重金屬音樂一開始便經常遭受主流媒體排斥，所以人際招募便成為重金屬文化壯大的主要方式，很多人都是經過親戚朋友介紹後才成為重金屬樂迷，這種方法在網際網路興盛之前非常流行，而且能讓為樂迷們在剛接觸時，便能產生一種「我群」的親切感。

總括而言，英美兩地不僅是重金屬音樂的發源地，同樣也衍生出豐富的重金屬次文化風格，但是這樣的風格其實充滿男子氣概，女性在這個次文化中經常處於邊緣性位置。Krenske 和 McKay(2000)針對澳洲重金屬次文化所做的研究結果可證實這點，女性如果穿著稍微緊身的衣服、突顯身體曲線，便被視為「騷貨」，或是一群不懂重金屬音樂內涵、只想和樂手上床的「迷妹」；可怕的是這種想法並不限於男性樂迷，就連那些認同次文化規範的女性樂迷也會有這種鄙視態度，她們會盡量打扮得跟男性樂迷一樣，並且親身參與 mosh-pit 和 stage-dive，企圖讓自己看起來是和「男性他們一夥的」。強調人際情感的重金屬次文化，其實頂多將情感侷限於「哥兒們的互動」(male bondage)，一如之前提及的，英美的男性金屬樂迷甚至希望自己的女朋友們討厭或不瞭解重金屬音樂，因為它提供一個能夠讓男性們充分發揮陽剛氣概且不受束縛的空間，他們當然不樂見這種美好現狀被破壞。

除此之外，像 mosh-pit 或 stage-dive 乃至於扔啤酒瓶這種欣賞方式，也充分表現男性文化，Krenske 和 McKay(2000)實際參與澳洲的金屬俱樂部後發現，主動加入 mosh-pit 或 stage-dive 的人，有九成五都是男性樂迷；男性使用自己的身體進行激烈運動與次文化實踐時，都感到自在甚至有趣，他們也不會在意是否會受傷。相反的，多數的女性樂迷仍選擇靜觀，因為生理的不適與疼痛只是更加證

明她們是不受重金屬次文化重視的女人，參與這些激烈運動的女性往往選擇去性化的打扮，讓自己看起來像個小男生，因為她們不想被男性樂迷排擠。

然而，在 80 年代末期與 90 年代初期之交，現狀似乎有鬆動的趨勢，越來越多女性投入重金屬音樂場域，以她們的實力獲得許多金屬樂迷認同，並且重新定義重金屬音樂的意涵。譬如一向為男性主宰的 Death Metal 死亡金屬，則因為瑞典團體 Arch Enemy 在 2000 年以女主唱取代前任男主唱後，產生不少衝擊；頂著一頭金髮的 Angela Gossow 擔任 Arch Enemy 主唱的意義在於，原本以為只有男性可以勝任的「死腔」，其實女性可以做得一樣好，而她女性化的妝容與緊身衣褲，則增強女性樂迷（特別是曾經被視為「騷貨」的女性們）對自我身體的擁有與論述權。不過，即使近年來女性在重金屬場域中逐漸現身，但重金屬次文化本身的陽剛氣息仍舊佔主導地位，「雄性現狀」恐怕還是得維持一段時間；Weinstein(2000)一段犀利的話語可以為我們做個總結：「重金屬風格絕對是男子氣概的，女性想要成為重金屬次文化的一員，她便必須遵守男性的規則。這種現象對重金屬世界來說一點都不會令人感到奇特，因為它本來就是這樣。」(p. 134)

## 二、重金屬次文化在台灣的發展與混成

自從 80 年代中期以來，重金屬在台灣也紮根了近二十個年頭，在這期間，台灣是否也產生出有如英美一般的重金屬次文化？台灣樂迷們怎麼表達、維繫、鞏固自我的認同？

- 音樂認同的建立：藉由「主流等同於他者」強化我群歸屬感

在音樂方面，台灣樂迷對重金屬的要求顯然和英美樂迷相似，皆認為重金屬的核心價值便是它所創造的重感：

愛貓人士：對，就是要重，要輕要柔都沒關係，只是一定要有「重」這成分，沒有破音、沒有強度哪算什麼重金屬？那些偶爾穿插的片段，比如空心吉他演奏沒關係，但一定要包含重。至於唱腔怎樣都無所謂。除了重，旋律可以

不要，可是一定要有爽的感覺。

W 君：對我來說主要就是要吉他凶。歌詞的話，其實快樂的、正面的、負面的、不開心對我來說都沒差，我比較在意的是吉他聲音部分，唱法對我來說也沒啥影響。吼的或是 rap 那都 OK...

而且樂迷對重感的渴望往往會隨著樂齡增長而逐漸增強，許多樂迷都認同重金屬音樂會「越聽越深」或「越聽越凶」，能夠承受極端類型的音響震撼象徵樂迷勢必是個見多識廣的「老鳥」，他們通常也因為自己的耳朵能接受多種類型而感到驕傲：

小腸：就是會越聽越深啊，一開始聽到某些死腔的，音樂可以接受但唱腔無法接受，但聽久了就覺得那唱腔也不錯，就會越聽越深，然後大概的曲風都可以接受。

W 君：反而是之後越聽越凶狠比如說瑪麗蓮曼森（按：Marilyn Manson），Korn 或是 Slipknot<sup>34</sup>...可是我覺得 Korn 要聽現場的...聽現場我就覺得他吉他真的算凶，而且他是彈七弦的，就是那個破音很低。

愛貓人士：（接觸一陣子後，）這時越聽越多，從一個樂風跳到另一個樂風。

研究者：也會越來越刁鑽對不對？

愛貓人士：刁鑽方面就是，你不只會拿來跟其他同類型樂團做比較，另一方面的刁鑽，就是你聽的樂風會越來越鑽越來越極端。

無論男女樂迷，他們在聽力被訓練得非常「強韌」之後，再回首過往初次接觸的金屬樂時，多半會否認當年乍聽之下讓他們感動震撼的旋律，可以稱為重金屬音樂；因為在聽遍許多類型或已經理解自己所愛的類型後（也就是「越聽越凶」後），他們都會覺得曾經使他們感到「重」的音樂，如今聽起來實在「輕」得可以，過於流行：

---

<sup>34</sup> Slipknot（滑結樂團），美國知名 Nu Metal 樂團。

Anita：我現在覺得（我第一個接觸的重金屬樂團）是「陰陽座」，不是「伊凡塞斯」<sup>35</sup>，我那時候不太懂金屬的定義，是後來才知道說(...)第一個就覺得是「陰陽座」而不是「伊凡塞斯」，因為我覺得「伊凡塞斯」流行味比較重。

銘益：但是那時候（按：剛接觸重金屬的時候）比較不會偏那麼重的啦...還是比較偏流行。就像「邦喬飛」這樣子，大致上是這樣...因為那是比較流行的嘛...（對於什麼是）金屬，那時候分不出來啊！所以說，（我那時候以為）節奏重就是（重金屬），所以我那時候認為第一個團就是「槍與玫瑰」，對，Guns n' Roses。

小廬：Bon Jovi 啊！

銘益：Bon Jovi 不算是啦！

研究者：Bon Jovi 是啊！

銘益：對，那這樣講，對，Bon Jovi 跟 Music Beast 是同一時期的嘛，都是比較主流的嘛。

小祥：我第一首算真正接觸到的，（是 Bon Jovi 的）”It's My Life”（這首歌），對，(...)那是當時候上吉他課練的第一首歌。

研究者：你現在覺得它是爛歌嗎？

小祥：現在覺得是爛歌啊！

研究者：為什麼？

小祥：太芭樂吧，流行化。

無論在英美或台灣，流行音樂往往是金屬樂迷們十分鄙棄的音樂類型，因為對他們來說，流行音樂的主題千篇一律（幾乎都是愛情），敘事規則永遠制式單調，所以流行在金屬樂迷看來，意味著向「沒有思想」的主流價值屈服；樂迷們雖不見得讀過文化工業或其他相關批判理論，但他們都深信「流行音樂」絕對不僅是流行受歡迎的音樂而已，它還是麻痺人心、弱化人們思考能力的麻醉針：

---

<sup>35</sup> Evanescence（伊凡塞斯），美國流行 Nu Metal 樂團。

W 君：大家都愛聽流行音樂啊(...)對啊，因為大家都讀書把腦子讀壞了，沒有什麼想法。

研究者：所以是有想法的人才會聽這個（重金屬音樂）嗎？

W 君：不一定是聽這個啊，可是有想法的人不會一天到晚只聽流行音樂，聽什麼都好，就是聽流行音樂最不好！

研究者：流行音樂的定義？

W 君：蔡依林、周杰倫、SHE 那種音樂就叫流行音樂。

Anita：所以我覺得現在的流行音樂都太侷限在愛情的主題了，感覺好像是不唱這主題就不行，像古代八股文把你思想都侷限住了，不去思考其他問題，所以才會有這麼多青少年為了感情問題自殺。難道你都沒有腦袋了嗎？除了愛情就不會想其他東西了嗎？我會覺得因為你接觸的文化都一直灌輸這樣的東西給你，所以你才會一直只想到你自己的感情世界，都不會去顧慮到其他人想法感受，我覺得這很重要，你從小接受的文化就會有一種潛移默化的影響。

小祥：我覺得歌曲不只是用來談戀愛的啊，好像你從小就談戀愛一直到九十九歲(...)（曾經有一首歌是）主唱在打電動的時候突發奇想寫的一首歌，我覺得音樂應該涵蓋生活中的一部分啊，想到什麼就寫什麼，就跟吟詩作對一樣吧，以前李白喝個酒就可以寫詩、看老朋友可以寫詩、被貶官也可以寫詩，現在也是一樣啊，沒道理現在流行樂就是要你愛我、我愛你，愛不到我就死啊，這樣。

就讀社會系的 Derek 則以文化工業批評目前的流行音樂：

Derek：（我覺得台灣的閱聽人）接觸最多的啦，就是音樂工業文化工業的宰制啊，我們（按：指音樂工業）都發同樣的東西，消費者可以接受的東西，大眾口味都被定型，其實這是惡性循環啦！這部分是我覺得需要改進的一點。

也正因為如此，當樂迷們發現任何一支重金屬樂團呈現向主流市場靠攏，失去原

創的批判精神，創造較為「輕柔」、不夠重的音響效果之趨勢時，即使該樂團曾經在重金屬樂壇享有崇高地位，他們仍舊毫不猶豫地攻擊、唾棄之。近年來最明顯的例子是，曾經因為 MP3 下載事件觸怒廣大樂迷的 Thrash Metal 樂團 Metallica 在 2003 年發出的新專輯 *St. Anger*（台灣唱片公司翻譯成《聖氣凌人》），便被許多台灣的死忠樂迷嫌棄，他們不但不領情，還認為 Metallica 為追求更多商業利益，以致於音響效果越來越主流，甚至以「疝氣凌人」或變成 Nu Metal 樂團嘲笑之<sup>36</sup>（以下討論串取自 PTT Rock Metal 版）：

Blackzero：向主流靠攏...唉唉 聽不太到 thrash 的味道

AntiFashion：好棒喔～這團終於可以讓我完全放棄了..

CryptopsY：120%主流~ 如果你知道現在的主流是什麼(...)要硬的話 可以聽聽他們早期的東西(...)我也很佩服（Metallica 的勇氣）~最近這幾年一直跟死忠歌迷做對（按：原文如此）

AntiFashion：既然猛不起來，何必再苟延殘喘丟人現眼？

ak7486：疝氣凌人以 NU（按：指 Nu Metal）的角度算滿屌的

我的訪談對象中也有人如此認為：

W 君：嗯，Metallica 凶(...)其實疝氣凌人吉他部分還好，我討厭的是鼓，就很脆很響（按：意思就是不夠具有重金屬音樂的重感），咚咚咚咚咚，你會以為他是拿小鈴鼓嗎？就跟以前那種噏！噏！噏！噏！的感覺完全不一樣了。

小腸：反正重金屬太多了，每一種分類有不一樣情緒...但如果是轉流行的話就不喜歡，這樣很像是放棄本來自己要玩的音樂，為了賺錢。

研究者：所以流行音樂是用來賺錢的？

小腸：要不然怎麼會叫流行音樂？

---

<sup>36</sup> Nu Metal 在台灣重金屬圈內頗受鄙視，如前章所述，它是融合最多流行音樂元素的金屬類型，因此也獲得極高的商業利潤，許多 Nu Metal 樂團的專輯甚至可攻進流行音樂排行榜，變成金屬樂迷鄙棄的流行音樂，因此有人才會嘲笑 Metallica 已經變成譁眾取寵的 Nu Metal 樂團。就連喜歡 Nu Metal 的 W 君也難以否認近來 Nu Metal 確實導向流行口味：「對，我覺得像 Nu Metal 被人家罵就是有的沒的加太多，就變得什麼都不是(...)你已經罪證確鑿了啊，維護什麼？我砍他頭都來不及了！」

研究者：啊，那你能舉例嗎？應該沒有金屬轉變成...

小腸：Metallica 啊！流行到不行好不好！

研究者：真的嗎？可是他們還是被歸類到重金屬？

小腸：是流行啊！他們不是重金屬了啊！有些已經歸類到 Modern Rock 還是什麼，有些已經把它驅逐到金屬之外(...)是整個軟了，曲風也變了 Solo 也不見了(...)然後整個步驟變慢，整個變了啊！

對樂迷來說，重金屬音樂不該向商業利益臣服，向他們最厭惡的流行音樂靠攏，因為重金屬音樂一旦接納主流市場的遊戲規則，等於是接納資本主義的運作邏輯，背叛曾經一起筆路藍縷（並且依舊想要和流行區別出來）的樂迷：

小朱：喔！（要是我知道 Angra 向商業利益臣服的話）我會哭！我會恨 Edu！我會恨 Kiko<sup>37</sup>！我覺得看他們的動機是什麼，如果因為喜歡不同的東西而轉型了，那還 OK(...)但若為了賺錢的話，那我會覺得還滿悲哀的，我不會生氣只會覺得悲哀，然後可能再也不聽，然後我也會滿難過的，就是一個我從前很喜歡的團，現在變這樣我會很難過...

對樂迷或樂手來說，商業利益並不是最重要的創作目的，許多廣受樂迷支持的樂團甚至故意發行限量專輯，鮮少超過一千張，而他們宣傳的方法就是靠網路下載或樂迷相互交換；對他們來說，進入商業機制等於出賣靈魂，是非常不可取的行爲。

#### ■ 台灣的特殊次文化實踐

在建立起「我群」（重金屬音樂）與「他者」（流行音樂）的界線以確立自我認同後，「我群」的成員是否發展出獨特的群體鞏固方式？他們以什麼樣的實踐來表現次文化認同？面對這些問題，台灣的樂迷似乎較為徬徨消極，因為重金屬音樂在台灣的發展歷史不過二十年，本身又屬於外來文化，所以台灣的重金屬次文化場景不像英美一般，具有物質性基礎（如固定的大型音樂節、穩固的樂迷俱

---

<sup>37</sup> Edu 為巴西 Power Metal 樂團 Angra 主唱，Kiko 則為同團吉他手。



樂部等)，反而幾乎搭建在虛擬的網路空間裡，樂迷們對重金屬的認識多半來自網路，並非如國外一般靠著親密的人脈資源：

W 君：網路上現在大概佔（資訊來源的）百分之八十吧，唱片佔百分之二十。因為有一些比較老的團我可能就會去唱片行挖，買看看聽看看，如果說是比較新，因為網路上現在很多人都會分享，所以可以先聽，就一些比較新的團。（...）對，我還真沒有什麼人脈，因為我唸德文系，都是女生啊，我現在認識聽這類型音樂的女生只有兩個（...）呵呵呵就只有兩個，所以，我去樂器行上吉他課的跟其他人也沒啥互動，就是去上課。

研究者：唱片行呢？你就是付了錢就走嗎？

W 君：我那時候（按：指高中時代）已經不是去只有一個老闆小小的唱片行，那時候已經去像玫瑰或大眾的那種地方。

研究者：所以沒有辦法給你人脈？

W 君：對，那沒有什麼人情味的。

通常樂迷們在網路上得知消息後，才會去尋找在地的「真實景觀」，但這些散佈在台灣各個角落裡的重金屬場景也不如英美那般繁盛、有組織，譬如樂迷們提到那些曾經在他們追尋重金屬的旅途中，扮演重要角色的唱片行，多半都是地方性質取向，甚至名不見經傳，需要靠「廣大的網路」才能覓得：

愛貓人士：會自己去（網路上）找，然後會發現：ㄟ～竟然有這個，那時候已經有馬雅代理的了。那時候只知道馬雅是國內代理唱片比較有名的公司，就會開始從馬雅網站上去找，因為馬雅有代一些極端金屬的東西，但是宜蘭那並不一定會有很多，那時候比如我想聽 Children of Bodom<sup>38</sup> 或 Dimmu Borgir<sup>39</sup> 的新專輯，我就會去「邁阿密」（唱片行）拜託進貨，那時候是高中時期，大概就是這樣。

小祥：（...）然後終於掏了錢去買人生第一張（重金屬）CD，花了一千一百塊

---

<sup>38</sup> Children of Bodom（死神之子樂團），芬蘭 Melodic Death Metal 旋律死亡金屬樂團。

<sup>39</sup> Dimmu Borgir（霧都魔堡樂團），挪威 Symphonic Black Metal 交響黑金屬樂團。

從日本空運回來的「聖肌魔」<sup>40</sup>精選集。

研究者：你跟哪一家唱片行訂的？

小祥：在高雄，叫「歡樂傳真」(...)沒辦法店名就是這麼俗！

研究者：那你怎麼知道這家店可以幫你訂到想要的唱片？

小祥：靠廣大的網路啊(...)問網友，就說這很俗店名的店家有進國外、日本的進口 CD 與樂譜之類的，然後訂了聖肌魔精選集回來聽...

雖然 Metallica 認為樂迷們在交換軟體上下載音樂是侵犯著作權的行為，但是由於台灣欠缺有規模的重金屬場景，專門的唱片行寥寥可數，因此很多人都選擇在音樂交換軟體上下載音樂；他們並不認為這麼做會傷害到樂手，因為除了有些樂手主動支持音樂交換外（除前章提及的 Type O Negative 主唱之外，小朱也提到：「Angra 很酷，上次他們來有人問說對 MP3 的看法怎樣？然後我忘了是誰，說那很好啊，讓我們的音樂被更多人聽到。」），多數樂迷仍舊會以收藏樂團專輯為最終目標：

W 君：網路發達你可以先下載聽看看，然後你再決定要不要買要不要收藏。然後我覺得我聽音樂的類型已經很固定，所以會去等喜歡的樂團有沒有發片，就會買喜歡樂團的唱片。

小腸：騾子（按：音樂交換軟體）也是聽別人講說很好用，他也有傳給我，教我怎麼用，我是接觸重金屬後才知道有騾子這東西，所以騾子開了第一個抓的就是重金屬。(...)會買 CD 的還是會買啊，不買 CD 的不開騾子連聽都不會聽了咧！(...)當然要看啊，沒錢的話怎麼買呢？當然喜歡的還是會買啊！

在專門唱片行稀少，大型連鎖唱片行販售的重金屬音樂也不多的情況下，親自購買或設法從國外訂購重金屬專輯，就成了台灣樂迷展現對重金屬次文化的認同，他們鮮少想過要將自己打扮得跟喜歡的樂手一樣，因為一來沒有管道獲得特殊裝備，二來買唱片都比登天還難了，根本沒有必要花心思去投資衣物；台灣樂迷們

---

<sup>40</sup> 聖肌魔：日本 Glam Metal 華麗金屬樂團。

覺得將對重金屬的愛轉化為購買唱片、一天到晚聽（音量調得很大聲的）重金屬音樂，就是最支持的表現：

小朱：我很低調的，我不會在外表上表現出來，也不會跟人討論，除非是很好的朋友們，我覺得有一點點可能，一開始讓他們聽抒情一點的，然後買唱片啊、聽演唱會啊，我現在的電腦桌面也是弄 Apocalyptica<sup>41</sup>，我有貼這次 Angra 的簽名海報，就這樣，沒有了。

Vert：我是不會在外表上表達對他們的喜好吧！

研究者：那其他實際的行動呢？

Vert：就聽（重金屬音樂）啊，買唱片啊。

小祥：曾經有想過買正版光碟去支持一下(...)因為原版的太珍貴捨不得聽啊(...)我覺得那是（按：指穿衣服）其次啦，我覺得我不需要藉由穿怎樣的打扮才能表達出對這個樂團的支持或喜好。

小廬：有的人覺得這樣還不夠，他覺得他打扮也是要一起來，我就是比較保守一點，我只需要音樂讓我暫時釋放當下的那些情緒，所以金屬音樂可以隨著你一些心情，有點像由內而外，看你當時心情特性怎麼樣。

較為熱中者最多收藏幾件樂團 T 恤，作為支持與認同的實踐：

W 君：就聽（重金屬音樂）啊，穿衣服。

研究者：你穿什麼衣服？

W 君：就有印樂團名字的衣服。

研究者：我也只看過一件啊。

W 君：一件就夠了啊！

即使是訪談對象中，蒐集樂團 T 恤最多的小腸（一共三件），也不認為裝扮對金

---

<sup>41</sup> 芬蘭的 Symphonic Metal 交響金屬團體。

屬樂迷來說是必要的作為：

小腸：沒有耶，冬天就沒有團 T 了。

研究者：所以冬天的話？

小腸：就穿其他衣服了啊。

研究者：我的意思是說，除了團 T 之外，沒有其他方式可以用來表達（你對重金屬的愛好）？

小腸：不用表達啊，為什麼需要表達？

甚至有人會認為，有資格做重金屬打扮的人，應該要屬於真正理解次文化精神，甚至在圈內輩份夠高的「Rocker」，但這些真正的 Rocker 並不多。除了真正的 Rocker 之外，那些打扮得很符合英美重金屬次文化符號的人，在樂迷眼中反而是做作、趕流行的作為：

愛貓人士：表達出來自己很喜歡重金屬（的方法就是把音樂）放很大聲，但我不會在外表服飾上弄得很重型。

研究者：為什麼？

愛貓人士：麻煩！而且某方面我覺得很做作(...)因為我覺得那是很有資格的，你不（應該只）是為（跟隨）流行而（去模仿重金屬樂手的裝扮）(...)沒錯，我是滿討厭這種。

對愛貓人士來說，真正的 Rocker 應該是默默長期為台灣重金屬文化犧牲奉獻的人，而不是只會在表面造型下功夫的年輕「迷弟」：

愛貓人士：我想起來了，那時後在宜蘭羅東夜市旁，有間專門標榜脈重金屬的，重金屬飾品跟唱片(...)那個老闆叫做潘哥，胖胖的留著長髮，一看就知道是那種 Rocker。第一次看到他是在礁溪某個溫泉祭上，路邊隨便搭的小舞台，潘哥胖胖的拿把 Fender 的吉他，他的樂手看起來都有點像流氓，反正大概就是那一輩的，那時後也會有種印象：唔？搖滾客可能都是這種樣子。

台灣樂迷們多認為，為表現對重金屬的愛好而想盡辦法裝扮是多此一舉、不

必要的行爲，這也解釋了爲什麼我在參加過的幾場重金屬演唱會中，看不到想像中的飛車黨造型。然而台灣樂迷卻是十分遵守英美金屬迷們參與演唱會的肢體規約，他們不但相當熟悉「惡魔角」、「甩頭」等手勢與動作，而且相對於對服裝的排斥，這些肢體動作非常受到台灣樂迷喜愛，認爲這是一種身爲「金屬迷」該有的自然反射：

Anita：呃呵呵呵呵，我很容易（跟著音樂搖晃身體）耶！

研究者：那 21 號那場演唱會（按：Angra 2006 年台北演唱會）要不要搖？

Anita：當然是一定要啊，而且一定要比這個！（按：這時，Anita 非常開心地比出惡魔角的手勢）

Vert：我是沒有跟人撞過（按：指 mosh-pit）啦，撞應該是說人跟人之間撞成一團對不對？那我沒有撞過。

研究者：那這個咧？羊角<sup>42</sup>？

Vert：這一定會有的啦！

小祥：這（比惡魔角手勢）是很自然（的反應）耶(...)也大概知道這是 Devil 的意思吧。

研究者：爲什麼你會知道？

小祥：這很自然，我也不知道，可能是看電影之類的，忘了之前在哪個網站看到重金屬的發展歷史，有提到這個手勢，剩下的搖頭或是怎樣，都是本能啊，聽到這種音樂就開始，ㄟ、ㄟ、ㄟ...（按：這時小祥甩頭、抖動了起來）

愛貓人士：我記得很早之前聽人家說，這（手勢）是模擬撒旦的羊頭羊角樣子(...)同學也有質疑，去聽非黑金屬的演唱會（是不是）也這樣比(...)我覺得這手勢就代表重金屬的起源就是 not pure，髒髒的感覺(...)我好像比過，我是只有在那個唱完每首歌的時後，很 high 然後舉起來！

樂迷們多半都從網路上觀賞國外演唱會影像，得知這些不成文規定的欣賞方

---

<sup>42</sup> 山羊在西方基督教文化中是惡魔的象徵，因此在指稱「惡魔角」時，亦可以「羊角」稱呼。

式，但是對於更為激烈的肢體動作 mosh-pit 或 stage-dive 則多半敬謝不敏。我在前一節提過，mosh-pit 是指以身體激烈互撞的行為，stage-dive 則是觀眾自舞台上一躍而下近似衝浪的欣賞行為，通常國外樂迷們會以這種方式呼應樂手的表演，表示他們聽得非常過癮。Denna Weinstein 和 Krenske & McKay 都認為 mosh-pit 或 stage-dive 是重金屬次文化最極端的陽剛展現，因為通常都是孔武有力的男性才經得起身體大力碰撞的疼痛，女性樂迷在這個時候通常選擇躲在一邊，而男性樂迷也會期待她們這麼做(Krenske & McKay, 2000; Weinstien, 2000)。然而在台灣，無論男女樂迷，對 mosh-pit 都沒什麼興趣，認為那不但會影響欣賞情緒，而且是令許多金屬迷鄙棄的 Nu Metal 樂迷才會幹的無聊作為：

愛貓人士：我覺得他們在撞的時候，上面的團很鳥，靠天，Nu Metal 團，我幹嘛跟他們一起撞？無聊！而且不是每個人都喜歡撞，即使有人不討厭這團，但他只是看表演，不像中間撞來撞去很 high 的人又爽又認同。因為通常會撞的團我都不是很喜歡，如 Nu Metal 還是 Punk 團，所以我都站遠遠喝啤酒那邊看。

Derek：有啊就那次（參加金屬永生演唱會），就「666」這個 Nu Metal 團開始的時候，在那撞來撞去(...)我沒有撞，那時候我覺得很白濫，可是後來接觸多了慢慢覺得，好像當初是我把它（按：指 Nu Metal）污名化了，（以前以為）好像只有 Nu Metal 才會撞，傳統 Metal 我不一定要撞就對了。

小腸：沒有啊，（我在演唱會）現場也頂多這樣而已啊，腳點一點啊、頭點啊，也不會去撞、不會去甩頭啊(...)也不是（到任何演唱會都可以撞），要看場合啊！像「廢人幫」<sup>43</sup>就真的很白痴，就有些歌就不是拿來撞的，（台下聽眾）他們還撞得很開心，不知道他們在 high 啥？

無論 mosh-pit 或 stage-dive，在西方的重金屬次文化場景中，都是男性樂迷作為展示身體優勢的認同實踐，碰撞、推擠、抬舉等激烈的肢體接觸，都是排拒女性參與的陽剛作為。然而台灣樂迷似乎並不用這些動作排擠女性，因為在台灣

---

<sup>43</sup>台灣 Nu Metal 樂團。

的重金屬次文化中，如前所述，男性樂迷並不會刻意貶低或排擠女性，因此 mosh-pit 等肢體動作便不帶有原本的象徵意義，反而轉化成爲圈內地位階級劃分的手段。台灣重金屬圈對 Nu Metal 的敵意甚重，許多大老級樂迷經常毫不避諱自己對於 Nu Metal 的鄙棄，因爲它是目前金屬樂中最趨向流行音樂的次類型，而其躁動的節奏很容易促使聽眾產生肢體反應，這在許多國外演唱會現場中可以看見。也因爲 Nu Metal 和激烈的肢體動作關係緊密，所以激發自認爲「純正」金屬迷的受訪者對 mosh-pit 或 stage-dive 感到不以爲然；對他們來說，真正的金屬迷應該理解金屬樂的批判意涵及歷史文化，不該是一碰到演唱會就毫無秩序、呈現瘋狂狀態，這些行爲舉止看在這些以大學生爲主的樂迷眼裡，都是不成熟、虛僞的金屬迷（貶稱爲「迷弟」、「迷妹」）才會做的幼稚行爲。

而受訪者的觀感也印證台灣金屬圈的階級劃分頗爲嚴謹，在 PTT Rock Metal 板上，大老級人物享有「猴魔」之尊稱，該字取自英文 homo 諧音，爲反映一開始重金屬吸引到的都是男性聽眾，因此他們以「猴魔／同志」作爲描述彼此情誼的術語，而「猴」也成爲區分長幼的詞彙，譬如金屬新手可自稱「嫩猴」、「幼猴」；板上也不乏出現嫩猴措辭不當或品味不佳（通常也都是因爲喜歡 Nu Metal），而慘遭猴魔們圍剿的情形。是故，當 mosh-pit 和 stage-dive 和 Nu Metal 劃上等號時，受訪者自然流露出鄙視的心態，認爲那是可笑的行爲，其原初的性別意涵（如強調身體的陽剛氣質）因台灣特有的文化，被扭轉成台灣金屬次文化區分樂齡與品味階級的方式<sup>44</sup>。

總觀前述，台灣金屬樂迷對次文化的認同實踐並不像英美一般蓬勃，英美的次文化認同實踐涵蓋衣著、飲食、風格、演唱會儀式時，台灣的主要認同方式爲買原版 CD 與在演唱會時比「惡魔角」手勢；在整理這些訪談內容後，我總結何以台灣並未發展出次文化風格的幾項原因。

---

<sup>44</sup>受訪者們將 mosh-pit 視爲幼稚行爲並非空穴來風。我在整理論文階段期間，一名高中輟學女生向我炫耀她所參加的金屬演唱會「很 high」，因爲台下觀眾撞成一團，直說我沒去實在太可惜；這也間接驗證受訪者平日對 mosh-pit 的觀察，在台灣會從事 mosh-pit 者似乎都是更爲年輕的國、高中生族群，而他們因爲文化資本不足，尙無能力理解重金屬音樂的意涵與文化，很容易便被大老長輩們排擠歸類成爲「迷弟」、「迷妹」。

其一，重金屬作為外來文化，當它欲原封不動地移植到台灣時，便會面臨許多現實的考驗，譬如樂迷想要模仿飛車黨打扮，卻發現台灣夏季太熱、冬季太短，因此根本沒什麼機會在日常生活中以此作為認同方式；除此之外，重金屬音樂在英美與在台灣吸引到的樂迷族群不盡相同，因此後者會在接收這些實踐後，逐一過濾，將適合者留下，最明顯者便是 mosh-pit 和 stage-dive 的象徵意義，從原本的男性氣質崇拜變成階級劃分，對台灣樂迷而言，這些舉止代表的不是對女性的歧視，而是幼稚樂迷的無聊行徑。

其次，重金屬音樂從 80 年代中期以盜版方式慢慢進入台灣，至今不過二十年，加上 90 年代以後網際網路興盛，以致於許多次文化場景還來不及建立，便不敵（法律或經濟）現實，被迫關門或遁入虛擬世界<sup>45</sup>，想盡辦法獲得原版 CD 便成為台灣樂迷最忠誠的認同實踐。而這樣的結果，也呼應 Jan Nederveen Pieterse 對全球化與文化混成的詮釋，他認為全球化本身就不該被視為單一的整體，反而是不同文化相互碰撞、融合、重新塑造的過程；而這過程最終的重點不在於甲文化是否成功地改造乙文化，應該是甲、乙文化混成之後所重新塑造的界線 (Nederveen Pieterse, 2004: 55)。

在重金屬音樂這方面，台灣樂迷之所以無法全然仿效英美的次文化風格，並不是因為他們對音樂不夠熱誠，也不是他們不夠「現代」、不夠「進步」，而是因為生活與文化的差異（也就是 Nederveen Pieterse 強調的「界線」），造成台灣樂迷們必須以其他方式表達對重金屬音樂的愛好，而這樣的愛好方式則會形塑出特殊的在地經驗，重新創造新的重金屬論述。在最後一節，我將進一步探討，對台灣樂迷來說，屬於台灣的重金屬論述是什麼？甚至，台灣是否需要屬於自己的在地論述？

### 第三節 台灣的重金屬？還是重金屬在台灣？

別鄉力尋雲清水澆，風雨人生淒寒步伐日蹣跚，落葉他鄉。

---

<sup>45</sup> 遭受法律制裁者如前章所提的「翰江唱片」，以及一些 live house 則因為政府缺乏相關營業法規保障，因此經常被當作特種行業取締；另外也有早年專賣極端金屬的「地獄大使」，則因店面租金太貴，目前已經全面數位化，改成網路販售。



### 一、我是台灣樂迷，但台灣的重金屬真是乏善可陳...

我在募集受訪者的過程中，曾經和一位專聽純 Black Metal 的樂迷短暫聊天過，他認為 Black Metal 所關注的主題過於特殊（從異教崇拜、崇尚自然原始力量、民族神話到國家社會主義皆有），因此根本和全球化沾不上邊；當我反問他，要不是藉助全球化之便，我們便無機會接觸到最極端的金屬類型，在地也不會發展出獨特詮釋時，他卻回答我說，他覺得自己身為第三世界的聽眾沒有立場去詮釋「白人」的音樂，而且某種程度上，聽 Black Metal 本來就是「被殖民」。

當我和這段對話和我的受訪者分享時，他們對此都感到非常不以為然，因為幾乎每個人都無法認同這種抹滅在地樂迷詮釋音樂的主體性之想法（甚至有人還激動地說，那台灣人什麼都不要聽、什麼都不要玩好了！），而且也不認為喜歡聽某種類型的重金屬音樂就等於被西方文化殖民；多數人相信自己有能力辨識專輯或樂團好壞，而且會盡量更新相關資訊，因此要是發現某樂團或某歌曲所強調的精神並不符合他們的價值判斷時，譬如極端的種族隔離主義，他們就會以不聽、不買作為抗議的實踐：

愛貓人士：除了國家主義那些東西，因為它包含很嚴重種族歧視、納粹思想，（歧視）有色人種、亞利安人至上那種思想，我會覺得說，我先假設說，因為我不是那種民族，所以不能認同那種行為，去撲滅別人高喊那種政治思想，因為現實生活中我也不會認同那些行為，不管是音樂，就算你是政治家、作家、你網路上寫部落格、甚至只是個留言，我都會討厭、譴責這種行為，所以說我就不會想聽你的音樂，我不認同你的思想，你想創造出的文化藍圖不是我理想的東西。

但是當受訪者們回過頭來觀望屬於台灣的重金屬音樂，並反思自身的認同時，卻又感到萬般無奈與矛盾；首先是對於在地樂團不夠蓬勃、聽眾基礎不夠穩固感到自卑、怨懟，他們將金屬樂迷稀少或次文化場景不明顯的理由，歸因於台

灣的客觀環境，譬如台灣並不是重金屬的發源地，缺乏大型唱片公司宣傳背書，也缺乏合法專業的表演場地：

Vert：我覺得（台灣）聽重金屬的氣氛，跟其他國家比起來不是很強，群眾也不是很多，至於樂團有沒有規模或組織，我覺得不算有吧？目前我參加過的最大的就是閃靈的演唱會吧！他的場子跟流行音樂的比較起來就是差很多，就以樂迷來說，不要說衝國內自己哪些樂團，就連國外的樂團都還只是人數少少、不很多，能夠請到一個大團來就只有一點人去看，滿可惜的，對表演的團或對在地的人，都是很可惜的，為什麼大家沒有辦法？也不說大家為什麼沒有辦法，沒有辦法去欣賞啦！

研究者：妳覺得為何沒有辦法？

Vert：可能就是每個人喜好不一樣吧，但就會覺得說國外也是小國家（按：譬如荷蘭），聽的人卻那麼多而國內卻...

研究者：那妳有沒有覺得是哪個環節出問題，所以才不一樣？

Vert：(...)宣傳也是滿重要的，像 Angra 也算是一個大樂團但在報章雜誌所有平面電子媒體上都沒有，同時不是有一個 Jay-Z<sup>46</sup>要來？大家都知道，媒體都在講，甚至過了兩三天還在報導他的演唱會現場，但是 Angra 完全無聲無息。

愛貓人士：以目前台灣聽到的類型發展，該有的好像都有了，Grindcore 也有但不多，因為大宗的還是那些流暢的（金屬類別），以樂團來說該有的都有。但表演場地不足，還是很侷限，除了一年一度的金屬祭典如金屬永生，你的能見度就沒那麼高啦，當然還是會有，就跟一堆（不是重金屬樂團一起表演），比如說 The Wall 的表演單一個月下來可能只有兩三場重金屬的，其他的都嘍～都其他的，這也是跟樂迷很混雜，你無法區分出明顯的人口（有關係）。

---

<sup>46</sup> 美國饒舌歌手。和重金屬發源時間相距不遠，嘻哈或饒舌音樂一開始也是社會弱勢（美國黑人）發出的不平之聲，但今天卻獲得極高的商業利潤和國際知名度，和重金屬音樂的待遇天差地遠，我認為其原因包括，嘻哈音樂關注種族與貧富的主題較政治正確，而且和「黑人」的意象仍舊十分緊密，不像搖滾樂或重金屬是白人「受到黑鬼污染」所產製的音響。因此嘻哈在確保必有其「黑人」消費者支持的同時，又能展現其政治正確的意識，特別是進入商業機制後，愛情成爲主要創作主題，不具威脅性，因此嘻哈音樂才會在今天獲得商業成功，其餘相關資料可見李靜怡(2004)碩士論文，《台灣青少年嘻哈文化的認同與實踐》。

由於重金屬音樂的市場能見度低，而且多存在於大城市的角落裡，因此樂迷們對於台灣的重金屬環境都感到悲觀。在外在客觀條件限制下，本土的重金屬樂團想要出頭天便難上加難，加上樂迷們會不由自主以國外的樂團成就，作為檢視國內樂團的標準，使得台灣重金屬浸淫在一股欲衝破瓶頸，卻又無法擺脫「外國月亮比較圓」的束縛；有些人便覺得國內樂團技巧不如人，或者抄襲國外知名樂團風格，了無新意之外，缺乏屬於自己的特色與定位：

愛貓人士：可是我覺得真的很重要突破這個窘境，這窘境在於說，（過多台灣重金屬樂團）太過媚俗跟浮濫，你根本不知道它是什麼，你只有感官上的刺激，然後你參加音樂祭只是求出頭，那你唱完只是讓大家 high 一 high，那我幹嘛請你(...)但對我來說，我可以去聽比你們有內容有 sense 的國外團，因為你們（只會）從國外 copy 那套技巧，那我來聽國外沒內容的還比你們好聽。

小腸：像六翼<sup>47</sup>再怎樣聽都那樣，女的在歐歐歐男的就喔喔喔喔喔，然後就，呃~~~~Nightwish<sup>48</sup>!!! 像其他有些 Metal Core 的就不用管他們了，像 Infernal Chaos<sup>49</sup>很多人愛，但我覺得不用管它，因為美國太多那種團了，有人會講說 Metal Core 是 Modern Core，為什麼是 Modern？就是：ㄟ～就是了！太流行了！美國一堆啊，對啊，聽美國就好啦！(...)國內強的鼓手其實好像沒有耶，我真的不覺得國內有鼓手強的，就大鼓不強、小鼓也不強，編曲很簡單，就整個輸啊(...)編的也編輸人啊！在地特色的調就整個輸啊，整個輸很多，台灣玩金屬真是沒出頭，對啊！

W 君：整個就覺得（台灣某金屬樂團），不好聽，第二，歌詞很無趣，第三個，女主唱聲音，我覺得她歌聲像王菲，但是像跑了三千公尺回來還要唱歌的王菲，然後吉他，OK，拿 Jackson，一、點、都、不、凶！浪費！浪費！你要彈這麼軟為什麼不去買 Fender？然後覺得就是整個沒興趣，然後當時樂

---

<sup>47</sup> 六翼天使(Seraphim)，台灣 Power/Speed 金屬樂團，在國內外發行過四張專輯，專業評價甚高。

<sup>48</sup> Nightwish（日暮頌歌樂團），芬蘭 Power Metal 力量金屬樂團，採歌劇式女高音為主唱，在重金屬樂界中享有極高盛名。

<sup>49</sup> 台灣 Metal Core 金屬樂團，目前尚未正式發表過專輯，但憑著四處現場表演，累積不少樂迷。

器行的姐姐還說，「ㄟ，你不是喜歡 Metal 怎麼不去聽？」我就說，「啊，不太想。」而我看到他們 DM 上寫說，比如說樂團簡介上面說：曲風不限定啊，創作目標都是嘗試各種的什麼，就由你來下定義，就是這種，很狗屁的東西，自己都不知道要幹嘛，那我們怎麼知道你要幹嘛？怎麼對得起觀眾！怎麼對得起自己！怎麼跟爸媽交代呢？樣樣通，樣樣鬆！

Derek：(台灣的重金屬有沒有)在地特色？音樂性上來講是沒有，我覺得還是國外那套，但我覺得很正常啦，因為國外樂風比較完善比較完備，那國內 copy，我覺得還好，是個互相學習過程，可是就主題上來講，閃靈比較在地化，他的故事歌詞都比較在地化，還用台語唱我覺得是比較有特色的。

國內樂團的成就經常被拿來與國外樂團相比較，對於國內樂團的最佳評價似乎都是「不輸國外團」，因此在 PTT Rock Metal 板上還曾經引起一場論戰，主題即關於「為什麼台灣樂團總是要拿來和國外樂團比較」；針對這個討論串的發言，有人認為音樂本身具有交流性質，因此拿國外樂團作為參照並無不可，但有人則認為，總是拿國外（全球）標準檢視台灣（在地），似乎終究跳脫不了「國外總是比較好」的迷思；愛貓人士便無奈地說：「如果是樂曲，有這種說法是，那是包袱，就說我們這些非發源地的人玩，那是一種包袱。」顯示出台灣作為象徵全球勢力的重金屬音樂的接收者，其擁有的論述能力與位置不但薄弱，而且是被樂迷主動自我邊緣化的。

## 二、對於「閃靈」的論戰

Idelber Avelar(2003)研究巴西本土 Thrash Metal 鞭刷金屬樂團 Sepultura，在古巴面臨全球化的後極權時代(巴西的極權統治從 1964 年至 1985 年，而 Sepultura 則成軍於 1983 年)，為巴西創造什麼樣的國族認同時發現，Sepultura 在草創階段的專輯，其表演風格、敘事內容、使用語言都和當時鞭刷金屬的祖師爺（鞭刷金屬的發源地咸認為美國舊金山灣區，代表性樂團有 Metallica、Megadeth、Anthrax 等）沒什麼不一樣，Avelar 認為這是因為極權時代的巴西政府大力推行「現代化政策」，傳統音樂如森巴(Samba)被視為落後、陳腐的象徵，必須予以揚棄，所以

就連反叛性較強的重金屬樂團，在 80 年代也只會一味模仿國際知名的樂團風格。

不過古巴的極權體制於 1985 年垮台並轉型為民主政治之後，許多人便發現他們需要一種新的國族認同。Sepultura 也加入這批尋找新認同的行列，他們在 80 年代晚期的作品開始探討巴西大城市內部的社會問題，例如貧富差距、青少年販毒，展現他們對在地之關懷；另外，Sepultura 也深刻體驗到第三世界國家的錄音和樂器品質，特別是極權體制剛瓦解的巴西，很難在短時間內迎頭趕上國際水準，因此他們便發展特有的演奏風格（譬如鼓手堅持小鼓只能有一個），強化自我的特殊性。而這樣的策略確實奏效，Sepultura 開始受邀參加一連串的國際性音樂節，成功開闢海外市場，成為國際級的重金屬樂團。

然而 Sepultura 並沒有因此而迷失自我的方向，耽溺在名利的光環中，他們在 90 年代之後繼續追尋自我的國族認同至今，大量融合傳統原住民部族的音樂表演形式、樂器、文化等等，將以往備受壓抑的森巴音樂，置放在他們的音樂敘事裡。Avelar 認為，Sepultura 不僅顛覆原先巴西社會的音樂論述（喜歡森巴的人就不是有品味的人）並予以重建；在全球的層次上，他們則是藉由對國族的反思和認同，重新塑造一度為西方白人把持的重金屬符碼。在這個過程中，地方得到向全球展示自我的機會，而全球的音樂勢必也會受到地方的重構，豐富自身內容。

#### ■ 台灣的在地之聲：閃靈？

將場景拉到台灣，在極權統治結束之後，政治人物開始積極樹立新的國族認同，希望藉由政治、學術、藝術等各方面提升台灣相對於「祖國大陸」的主體性；台灣本土 Black Metal 樂團「閃靈」在 1995 年，也就是此政治意識開始蔓延時成立，團長 Freddy 便決定要以本土題材作為創作主題：

身為團長的 Freddy 的確在一開始就抱定主意，要用本土題材作為歌詞創作的主軸。而 Freddy 決定要玩黑金屬，也是因為台灣跟北歐的維京民族有某種相同的脈絡可尋。在基督教勢力傳入北歐之前，斯堪地那維亞的維京民族已經有著自己的多神信仰。基督教勢力入侵後，傳統的北歐神話、傳說與歌謠，都被那些對異教文化深惡痛絕的基督教士銷毀，僅留下少數短簡殘編。

而台灣原住民的文化，數百年來也不斷遭受漢人、日本人的摧毀與壓抑（邱立歲，2006：32）。

閃靈確實也因此獲得成功，成為台灣重金屬場景中罕見的富有台灣在地色彩的金屬樂團。Freddy 在私人雜記中也寫到，自己在第三張專輯《永劫輪迴》中採用台灣民間故事林投姐的動機，是為了要區隔「台灣」跟「中原」，並突顯台灣長期以來被邊緣化的位置：

林投姐除了是個鬼故事以外，在瞭解其時空背景以後，更發現其特殊性，尤其正如台灣文學研究工作室王釗芬的碩士論文所提及的，林投姐的故事相較於一般被欺侮弱女子復仇的故事(...)例如最典型的「劍美案」，故事發生在中原本土，正義伸張是結局也是醒世的重點，秦香蓮不必化成厲鬼便獲得平反；反觀被中原視為邊陲的台灣，故事則往不同方向發展。

明清時期中國人移居來台是違法的，台灣是瘴癘之地，完全不受中原重視，中國商人來台欺騙掠奪後隨即返回大陸，台灣人承受這樣的「人禍」卻無法可管（台灣乃化外之地，中原法所不及）。於是「林投姐」「周成」這類厲鬼復仇的傳說不但出現，而且成為廣為流傳的民間故事。相較於中原文化中小鬼應受正神懲處、力求陽世大團圓結局的價值，這種厲鬼傳說不會在中原盛行，也不會成為中原文化的主流。

陽世間的災難無法用陽世之法來平反，厲鬼反而成為對抗悲命的民間護身符，當初被中原視為化外之地的台灣，就因此產生了與中原不同的價值觀（ibid: 34-35）。

正因為閃靈對創作概念的堅持，以及對台灣文化的認同，以致於多數受訪者也能認同閃靈的想法，並對他們的創作概念上都予以肯定，甚至就像許多巴西金屬樂迷會認為 *Sepultura* 是他們的民族英雄一般，有些人也覺得目前重金屬音樂中，只有閃靈能將台灣文化展現出來；他們多半認為，融合林投姐、先民渡洋來台灣、莫那魯道抗日等在地題材，以母語演唱，並將二胡置放在重金屬編制中，是非常具有台灣象徵意義的：

Vert：閃靈的話，就是真被有被撼動的感覺，因為我非常能夠認同他的理念

吧，除了音樂我很喜歡，還有每張專輯的概念，用在地文化作為製作的概念，所以我覺得他蠻有特色，他加進的樂器也蠻有特色的啊，國外沒有人會加二胡啊，他平常可能沒有但在現場演唱會請國樂團啊，像國外是請弦樂團嘛，所以這也算是我們在地特色吧！

Anita：我覺得（閃靈不但）有（批判精神），而且他們很重視本土文化，我覺得這是很好的，台灣就這麼小的地方，不管是用怎樣方法，音樂還是文字，讓別人了解這地方的文化，我覺得他們有做到。

愛貓人士：當然有發展出滿有特色的，比如說閃靈真的是特色有(...)它的二胡、它的歌詞內容，它用母語台語，歌詞也講一些，你知道的，鬼啊、祖先啊、祖靈啊、原住民啊，對，不是那種愛恨情仇普遍性的，你放到哪個國家都可以（的故事題材）。

但我發現，對閃靈予以肯定的樂迷多半都是聽 Speed 速度、Power Metal 力量金屬或其他金屬類型的受訪者，他們雖對 Black Metal 黑金屬不甚理解，但基於在地認同，他們對閃靈多抱持肯定態度；反而是那些專門聽 Black Metal 或對 Black Metal 較為理解的樂迷，他們無法像其他受訪者一樣，將認同感推演至音樂表演層次，因為對他們來說，身為台灣本土 Black Metal 樂團，閃靈的音樂風格並沒有特殊的在地聲音，而且還和太多國外知名 Black Metal 團體的重複性過高：

棋祥：台灣樂團沒辦法玩出自己風格的東西(...)閃靈是玩得不錯啦(...)（但）跟國外的樂團比較，要比較也未必比得贏啊(...)就是覺得他沒有創新，沒有自己的聲音(...)他也只是加了二胡而已，在那機機乖乖（模擬二胡聲音），真的就只是這樣(...)對，你把它抽掉它還是黑金屬，加進去也還是黑金屬。對我來說是可有可無的東西，二胡是很好聽，但不影響（音樂的在地特色）。

小腸：閃靈（的音樂形式）幾乎還是都從國外來，它只是歌詞比較有研究。二胡？跟小提琴會差很多嗎？它只是一個樂器，tone 不一樣啦，但地位是差不多的啊！對啊，二胡跟小提琴差在哪？你把它...但你把一個二胡手換掉成

一個小提琴手在拉，它還是差不多的東西啊！

朱夢慈(2000)曾經從音樂學角度出發，研究閃靈首兩張專輯《祖靈之流》(1999)和《靈魄之界》(2000)的樂曲形式，發現黑金屬本身即是小調半音為主的音樂類型，閃靈團長 Freddy 在受訪時也表示：「我覺得 Black Metal 就是一種半音的藝術，幾乎全部都是半音，而且非常極端半音。」(朱夢慈，2000：115)而這樣的敘事結構和以全音為主的五聲音階的台灣樂句相左，因此在身為黑金屬樂團的閃靈作品中，確實很難找到在地特色濃厚的音樂敘事型；特別是閃靈在 2006 年為了拓展國際市場，特地為其講述泰雅族抗日英雄莫那魯道的新專輯《賽德克巴萊》錄製英文版本，並邀請國外知名黑金屬鼓手錄音、知名視覺藝術家設計專輯封面，讓專聽黑金屬的受訪樂迷們覺得閃靈不但日趨國際化，也忘卻他們創團之初創造在地之聲的使命精神。

當閃靈採納全球的黑金屬敘事方式，包裝在地故事或樂器演奏時，看在愛貓人士眼中不過只是再製了「台灣的東方主義」，作為吸引、拓展國外市場的工具：

愛貓人士：你知道閃靈在國外評價如何嗎？還不差！到最後又可能像是種東方主義(...)因為我之前有一張他們的 VCD，當時他們來宜蘭演唱有贈送一張 VCD，那是他們初次到國外，除了更早之前到日本，後來又去了歐洲、美國，評價都還不錯。

研究者：(所以你覺得閃靈存在著) 東方主義？

愛貓人士：我覺得是有這種元素存在。

對曾經也涉足台灣黑金屬表演場域的愛貓人士來說，閃靈早期發展在地特色的裡想與堅持，在最新專輯《賽德克巴萊》中幾乎消失殆盡。閃靈在這張專輯中顯然只是搞噱頭，專輯封面號稱由電影《魔戒》(*The Lord of the Rings*)的美術設計團隊親自操刀，在愛貓人士眼中只是藉著外國人的觀點審視台灣歷史與文化，因為宣傳文案說道：

「賽德克巴萊」的封面，黥面低首的原住民領袖手持彎刀，身軀由岩石與林木結合而成，滿是神祕悲壯的氣息，替專輯的主題作出了最好的視覺詮釋。



Dan Govar（按：封面設計師）對「賽德克巴萊」的故事深深著迷，**儘管從來沒有親臨歷史現場，他憑想像繪製出一幅幅震撼力十足的畫面：持刀的祖靈穿梭在林間對抗入侵的異族軍隊、不願活著受辱的族人集體吊死在巨大的老樹上、成群的英靈奔向彩虹橋迎接永生...**，**一幅幅力道十足的傑作，更增添了「賽德克巴萊」專輯的典藏價值！**<sup>50</sup>（粗體為研究者強調）

上述的宣傳文宣確實也誠如 Edward Said 的「東方主義」再現一般，「西方」不需要確切經歷過「東方」的事物或文化，就可以藉由「東方化」<sup>51</sup>的論述認識東方，最後連東方也依循這套認識論建立自身認同，「賦予東方的『可理解性』和身份認同的，不是東方自己努力的結果，而是被西方以豐富知識體系所操縱下，得到的身份認同」( Said, 1978；王志弘、王淑燕、莊雅仲、郭苑玲、游美惠、游常山譯，2004：56)，也因此愛貓人士才會憤恨又無奈地抱怨：「簡直就是東方主義一直噴！」

■ 自我認同的兩難：全球與在地的拉鋸

由於喜好 Speed、Power Metal 的樂迷，對於重金屬音樂的想像與希望便是旋律性（音樂性）必須優美流暢，然而唱腔自成一格（幾乎都是尖銳高亢的尖叫）並且較無旋律可言的 Black Metal，對這些樂迷來說便難以親近甚至不甚了解；所以當他們發現閃靈的音樂，正屬於他們不理解的範疇時，基於一種愛護在地的的情感，這些樂迷仍舊會全力支持並高度肯定。相對於此，專精於 Black Metal 的樂迷則因為對此領域有所理解，他們聽過許多來自世界各國，無論在內容或形式上，都具有強烈地方色彩的 Black Metal 團體；但是他們發現閃靈的最新創作《賽德克巴萊》似乎只是挪用了霧社事件作為創作概念，除去故事結構，該專輯的音樂、表演、風格甚至語言都已經「全球化」，對這些樂迷來說，這樣的作為無異於汲汲於商業利益、追逐國際名聲，並造成他們與地方之間的鴻溝。

因此從專愛 Black Metal 樂迷對於閃靈的論戰中，顯示出一個兩難的局面。

<sup>50</sup> 資料來源：五四三音樂站，[http://music543.com/catalog/product\\_info.php?products\\_id=35](http://music543.com/catalog/product_info.php?products_id=35)。

<sup>51</sup> Said 所謂的「東方化」就是「不只使東方變成東方學專家的專屬領域，也強迫原本未受他們影響的一般西方人，要接受他們所新編定的東方符碼，認定這就是真的東方」的過程（王志弘等譯，2004：94）。

一方面他們理解在台灣發展 Black Metal 音樂有其難處，因此當閃靈作為一支極具地方色彩的樂團出現時，他們都寄予厚望，希望能將在地的特色發揚光大。但是也因為他們聽過太多全球知名，或藉由全球化之力認識許多地方性樂團，導致他們內化了這套檢視標準，並回過頭來批評在地的樂團表現；這裡便突顯出樂迷心中有一套來自「中心」的判斷價值，雖然先前提及來自「中心」的 Black Metal 也有許多在地特色而顯得分歧異質，但是當它們以「外國」的姿態呈現時，對受訪樂迷來說顯然又成為無法超越的單一整體，台灣樂團顯然很難顛覆這套價值。一如 Jan Nederveen Piterse(2004)所言，任何混成都不是對等的過程，所以在這過程中最重要的變項便是「權力」：

因此在宣稱多元文化主義的豐富變化同時，相關的判斷標準便是權力與平等，或者是當一文化發展的依賴標準為標準化的準則時，檢視其權力關係是否對等。以拉丁美洲為例，Mestizaje（混血）是一種具有萬有引力的文化中心，代表著白化(whitening)的意識型態、歐洲中心主義，並與現代性相輔相成(p. 108)。

權力關係在研究巴西 Thrash Metal 樂團 Sepultura 的學者 Avelar(2003)看來，是任何非西方國家重金屬樂團必須面對的問題。Avalar 以語言使用為例，認為因為重金屬音樂源自於英美，因此重金屬音樂的主要語言必然是英文，無論是來自德國、瑞典或巴西的樂團都一樣，許多樂團都會採用英文創作；但是來自第三世界國家的重金屬樂團，其處境勢必更為窘迫，在面對國際市場的區隔時，一定會被套上異國風情的第三世界迷思作為行銷手段，這也能解釋為什麼愛貓人士會覺得閃靈的《賽德克巴萊》充滿東方主義。不過 Avelar 也提到，早期 Sepultura 確實選擇英文演唱（從 90 年代中期以後才開始使用葡萄牙文與原住民語言），雖然一度遭受國內道德輿論壓力，但事後證明他們當初這樣做才能將自己推向國際，並挾帶自己在國際建立起的知名度，將巴西的在地特色散播出去，一反第三世界被全球邊緣化的位置。

回到各受訪者對閃靈的觀感，無論是驕傲喜歡（如 Vert、Anita），或是質疑討厭（如棋祥、愛貓人士），這些情感都顯示他們對台灣的重金屬音樂，乃至於對台灣文化的主體性懷著強烈認同，但礙於客觀條件限制（譬如「台灣」並不是

普遍國際承認的國家主體，但閃靈團長 Freddy 毫不避諱其台獨建國立場，甚至在接受金曲獎頒獎時高呼「感謝祖國台灣」，因此當樂迷們想要藉由音樂反應自身文化認同時，有些卻不如其他人這麼肯定，並疑惑究竟什麼是屬於台灣的重金屬聲音。支持樂迷 Vert 便認為閃靈的政治行為勢必會觸怒一些對國家議題意見相左的金屬樂迷：

Vert：我覺得閃靈對台灣重金屬發展貢獻很大，但這像是個雙面刃吧？他在政治性發言上還滿強烈的，所以我想會影響到一些人完全不聽，因為他就是不喜歡閃靈，我覺得是這樣。就以我在聽了他蠻多場演唱會，幾乎每場多少都會講到一些政治，然後台下就會很 high，我想若不是政治立場相同的人根本聽不下去吧？我覺得政治立場不同的人來聽一定會很不爽。

雖然本研究發現，對歌詞頗有研究的台灣金屬樂迷，相對地對於政治會較為熱中，但似乎僅限於社會公共議題方面，一旦觸碰文化認同與內心的運作機制時，便呈現分歧的狀態，這樣矛盾衝突的現象是非常獨特的台灣政治與文化脈絡。雖然每位受訪者都對在地文化抱持著肯定心態，並熱切希望台灣能夠發展出在地之聲，但是該怎麼建立在地，受訪樂迷顯然又分為兩種態度；一種是如同 Sepultura 或閃靈的方式，先服膺國際市場的需求與形式，製造富有異國情調的東方主義，之後再趁勝回頭重建文化認同，譬如廣告系出身的小朱如此建議：

小朱：我不知道我的想法會不會比較商業化？但是當我們講到台灣幫很多國外廠牌代工，當你買一個國外產品可能是買到你家隔壁工廠做的，那如果你要經營台灣樂團是要一開始就很赤裸裸說，這是台灣品牌？或是有點像國外精品那樣子，你一開始要從哪個角度切入？我不知道怎樣切入會有怎樣市場反應，但這可能是個重金屬樂團可以思考的問題，好像有點商業化(...)可是我覺得換個方向想，若有越來越多樂團從國外紅回來，會不會讓人覺得台灣重金屬是很不賴的，讓他們從另一個角度重建民族自信心。

不過從小朱的觀點中我們也可以發現，台灣的民族自信心仍舊跳脫不了既有的國際文化權力關係，「外國的月亮總是比較圓」，當台灣這個不屬於西方世界的國家想要發聲時，必須藉助西方力量，甚至自動坐入東方主義的位置，才有可能建立

自我的主體性，但這種主體性未必與在地經驗相符。

另外一派，即不認同自動坐入東方主義位置的受訪者，以主修社會學的 Derek 和一直將重金屬視為生活實踐的愛貓人士為主，他們態度相仿，覺得應該可以在既有的敘事結構中，從本地紮根做起。Derek 便說：

Derek：我覺得（台灣的重金屬音樂可以在）它的（按：指全球化的重金屬敘事結構）脈絡跟精神之下啦，當然像我這樣說好像跳脫不出，必須臣服在這重金屬結構之下，可是我覺得就是你可以創新，你要不斷改變改變，像 Anthrax<sup>52</sup>，它一開始是 Thrash Metal，後來又發展成 Rap Metal，它有在創新，重點是它不墨守成規，它會知道說前幾張 Thrash Metal 已經定型了，可以玩點其他部分，我覺得這點是不錯。

而在強調在地主體性這派中，受訪者小祥態度則比 Derek 更樂觀，他期待有朝一日台灣可以發展出特有的金屬分支：

小祥：（如果台灣創造出一種獨特的重金屬音響，）當然是創造另一種樂風啊，像當初假設說，一開始是 Speed Metal，Power Metal，忽然跑出來一個 Death Metal，你也不會說它不是 Metal 啊，會把它當成一個分支，那台灣搞不好改天在世界上出現了 Taiwanese Metal 也不一定，日本發展那套都可以叫做 J-Rock，那為何我們不能發展自己一套？

### 三、本節小結

總括而言，受訪樂迷對「台灣文化」或「台灣之聲」作為一種想像的客體，是予以肯定且讚許，但至於該如何操作，或對某些本土樂團（如閃靈）的實踐方式則出現分歧。這一方面因為在國際政治的關係裡，台灣並不被認同作為一獨立的國家實體，以致於樂迷看待閃靈時，便因這樣特殊的經驗而產生先入為主的好惡之心。

---

<sup>52</sup> Anthrax（炭疽熱樂團），美國 Thrash Metal 鞭刷金屬樂團。

由於台灣特殊的歷史與政治脈絡，以致於「金屬」跟「政治」無法像國外般契合，很多在 PTT Rock Metal 板上的發言者都再三強調「聽音樂就好了，讓音樂歸音樂、政治歸政治」。敏感的國家主體議題使得原本應該投身其中的樂迷感到卻步，加上台灣重金屬和獨立音樂圈幾乎由獨派色彩甚濃的閃靈／TRA 涉入管理，並每年舉辦具有政治號召的演唱會，使得台灣金屬迷儼然和政治黨派般一分為二：非藍即綠。

我從受訪樂迷們的訪談中挖掘出的是他們在音樂結構和呈現方面的在地觀感，但是隱藏在更幽微部分的詭譎情結其實是對國家文化的不確定感。我個人在研究開始時對 Black Metal 並不甚了解，因此即使知道閃靈的政治立場，仍舊認為他們在建立台灣文化認同時頗有汗馬功勞；但當我日益瞭解 Black Metal 以及不斷找出閃靈曾經發表過的政治論述時，我便發現那些致使某些樂迷討厭閃靈的隱晦理由。

閃靈的主腦人物 Freddy 對於台灣本身的主權自有一套論述，這套論述看起來非常完美，但實際上與許多人的切身經驗並不符合。Freddy 在他個人網誌中撰寫過的一篇文章便顯露出其近代歷史觀：

老僑們，你們以為台灣改國號，中華民國就沒了嗎？不！不管台灣改不改國號，在中國的中華民國早就沒了。

各位廣東 廣西 湖南 湖北 河南 河北的老僑們，你們只因為台灣掛中華民國的招牌，就把祖國當成台灣，會不會太脫線了？

我知道亡國很痛苦，但是你們廣東廣西湖南湖北河南河北...等等的中華民國早就在 1949 年滅亡了呀！亡國雖痛，但是及早面對才能及早療傷啊！（佛來敵，<http://blog.yam.com/freddylim/article/5999924>）

姑且不論此套論述在歷史傳承和集體記憶中的合法與合理性，但當 Freddy 以此套論述作為一切音樂創作的基礎時，閃靈的「原住民神話」便更像是神話，在這場（漢）民族和歷史的認同辯論中，原神不但缺席而且顯然永遠都不可能推翻漢人政權、重新登基，無怪有些金屬樂迷（包括現在的我）始終無法認同閃靈在操作議題方面的手段<sup>53</sup>。

---

<sup>53</sup> 受訪者 W 君便曾半開玩笑式地說：「我就不相信 Freddy 那麼喜歡原住民啊！」

不過另一方面來看，台灣作為全球重金屬音樂的在地接收者，無論是樂團或樂迷，似乎都還在吸收國外成功經驗，尚未發展出屬於自身的經營模式。譬如閃靈或其他台灣金屬樂團跨入國際市場尚處萌芽階段，排除上述的歷史辯論、就這點而言，我認為我們不應該過早定論，認為台灣在地的聲音已經臣服於全球化的商業邏輯下，以全球都能接受的敘事結構包裝在地故事。這反而是一個開放並且沒有結果的混成過程，一如 Nederveen Pieterse(1997)所言：

（在理解混成作為一種理論與政治承諾之後）我們可以建構一個「混成的延續」(a continuum of hybridities)：一方面是同質化的混成，它會傾向於中心，並接納宏大的法規、模仿霸權的運作邏輯，另一方面則是一種顛覆的混成(a destabilizing hybridity)，它會模糊一切準則、反轉現狀、顛覆中心。以中心主導的同質化的混成，就會像 V. S. Naipaul 的犀利觀察：在千里達沒有一杯像樣的咖啡(...)所以混成的光譜可以從 Naipaul 到 Salman Rushdie、Edward Said、Gayatri Spivak(p. 57)。

然而持著這種觀點的同時，我們也必須注意到，作為非重金屬發源地的台灣，想要以重金屬音樂讓在地發聲時的難為之處，即必須先接納全球共享的敘事方式，獲得全球認可（以知名度或經濟資本自我賦權）之後才有可能或機會發展在地的論述，就像 Sepultura 在一開始追尋自我認同的時候，也依循全球資本主義的模式為自己爭取論述空間一般。相較於此，台灣重金屬場景顯然還在努力開闢屬於自己的道路中，而這條道路目前看來顯然是充滿矛盾與荆棘；如何避免落入純粹的歷史與政治的意識型態爭奪，甚至東方主義的再現，這不僅考驗投身於重金屬音樂創作的人們，同時也考驗這所有我們這一輩的所有台灣人（包括所有弱勢族群如合法或非法移民）。

從本研究的第四章系譜學，到本章的研究結果顯示，重金屬音樂從 60 年代末自英美期發以來，在這三十餘年間已經從社會邊緣團體之聲慢慢成為全球化的音樂類型，在其中參與或共享同樣認同的人，仍舊企圖以不成文的次文化規範，鞏固既有的價值與實踐，最明顯的便是對主流社會及流行音樂的拒斥與反抗。

不過隨著資本主義的部分收編，以及傳播運輸科技之提升，重金屬音樂還是飄洋過海散播至世界各地，而台灣也不例外；在不斷的衝突和協商過程中，重金屬音樂的次文化、認同、實踐，乃至於其音響、編制和意義都產生了變化。或許重金屬的反叛精神仍然是吸引台灣樂迷的主要原因，但它所反叛的對象已經不再是原本的西方社會，反抗的陣營也從白人男性藍領階級，轉變為年輕知識份子對日常生活的宣泄和批判。

「國家機器」曾經是壓迫結構的權力核心，而早年的金屬樂手確實也把它視為批判的對象，但今天權力結構已經隨著全球化散播至各角落，以重金屬為例，從可見的跨國音樂工業、媒體、社會輿論到幽微的音樂鑑賞標準，無不充斥著全球與在地的拉鋸和張力；雖然在這文化混成的過程中，在地也充分展現主體性，發展出另類認同和實踐，但不能忽視的是，擁有優勢權力的「全球」總是會以其他方式呈現在我們眼前（在本研究中，最明顯的例子便是受訪樂迷們對於閃靈的論戰），我們所能做的便是發現其中之不平等，並希望能為在地賦權，讓它擁有與全球平等的發聲權力。

## 第六章 結論與展望

本研究分成兩條軸線進行，其一為進行英美兩地與台灣本土的重金屬系譜學，以挖掘重金屬音樂本身的發展，及其載負的社會意義，其二則是針對台灣在地的樂迷進行田野調查與深度訪談，描繪在地特有的認同形式並理解樂迷如何處理全球和在地的情感認同。在經過前幾章的耙梳和研究後，本章將依照發問順序，提出本研究的結論與建議。

### 一、重金屬音樂的系譜學

首先是針對重金屬音樂的發展歷史與音樂特色，乃至於它在台灣發展的考掘。綜合文獻與資料的彙整，還有研究者本人長期作為樂迷的聆聽心得，我可以將重金屬音樂簡單定義為「一種極端的搖滾樂形式，其主要特徵主要由電吉他破音與強力和弦表現」，但是潛藏在這層簡單定義背後的是重金屬音樂在過去三十幾年來的意義爭霸史。

#### ■ 重金屬音樂是屬於男性的弱勢之聲

重金屬音樂之所以會出現，是因為搖滾樂的發源地——英國與美國——在 60 年代末期正逢一連串政治、經濟、社會變遷，當時搖滾樂也多建制化成為音樂工業中的一環，使得許多想要藉由音樂傳達抗議聲音的弱勢群體，便開始努力發展新的音響效果，欲以嶄新又有力的方式表達他們的不滿。

也由於英美重金屬音樂與勞工階層的緊密關係，以及它的訴求和表達方式，使得這種音樂類型的敘事形式對中產階級來說，顯得粗鄙不堪且具威脅性；剛開始人們可能不以為意，認為只是一些青少年的無病呻吟，但隨著重金屬音樂造成許多共鳴，並受到主流唱片公司青睞時，專家論述便介入重金屬音樂的定義論戰，學者、道德人士、政治人物、宗教團體無不大力抨擊這些音樂含有邪惡思想，企圖形塑出屬於「重金屬樂迷」或「重金屬音樂」的所指(signified)。



重金屬音樂會成爲這些權力機構的攻擊對象，乃因爲它是一群被權力排除在利益考量之外的弱勢階級所發展的抗議之聲，並「嚴重危害」到所有符合現狀常規的運作邏輯；重金屬音樂與重金屬樂迷有如 18 世紀被醫學論述標示出的精神病患、性偏差者，成爲 20 世紀末行爲偏差的新病徵，混亂、失序、猥褻、暴力、病態、吵雜、低俗都是它的代名詞，聽或創作這種音樂的人不但精神不正常、人際關係不佳、人格偏差，而且注定一輩子成就不了大業，難登大雅之堂。

然而被西方社會輿論逼到黑暗角落的重金屬音樂，其發展出的次文化卻複製它欲顛覆的主流價值。在英國或美國，重金屬音樂本身的符碼乃至於它的次文化實踐，都充斥著極爲陽剛的異性戀男性文化氣息；女性樂迷雖然能夠以聆聽與打扮作爲自我賦權的實踐，但許多研究卻顯示女性或其他弱勢社群（如非白人、同志）想要在這個圈子內佔有一席之地，便必須遵循這個次文化所立下的規範。倘若這些弱勢想要強調自我的身體或文化認同時（譬如女性打扮得較爲陰柔、性感時），其他次文化成員便會以次文化規範審視、攻訐之。重金屬音樂和主流常規的權力關係在重金屬次文化中顯得異常曖昧，一方面重金屬音樂企圖以騷動與叛亂的姿態顛覆中產階級社會的秩序，另一方面卻又將這秩序的精神發揮到極致。

雖然重金屬音樂在某些人眼中儼然是頭必須加以馴服的猛獸，在美國甚至有組織性的政治施壓，但大型唱片公司卻發現他們可以從這頭猛獸的瘋狂表演中獲得利益，於是重金屬音樂在 80 年代初期開始進入商業體系，成爲流行音樂的諸多種類之一，至於那些不屈服、不退讓的樂團們，則選擇繼續探索重金屬音樂的極限，慢慢發展出許多次類型如 Thrash Metal 鞭刷金屬、Death Metal 死亡金屬、Black Metal 黑金屬等等。不過也拜全球跨國音樂工業與傳播科技之賜，英美兩地之外的閱聽人才有機會接觸重金屬音樂，並揉合在地文化重新創造重金屬之聲，譬如北歐斯堪地那維亞地方的黑金屬，即是爲了緬懷維京祖先尚未受到基督教文化壓迫的舊日歷史，所進行的極端創作。

這些重金屬新聲不但沒有扼殺重金屬本身的發展，反而開啓了更多樣的敘事風格。Jan Nederveen Pieterse(2004)認爲文化混成的精髓即在於此，並認爲當代全球化最顯著的特色便是異質文化的相互混成，其質量皆會隨著傳播交通科技的進步而日益獲得提升(p. 100)。在重金屬音樂乘全球音樂工業與新興傳媒之力，流

散於全球各地期間，台灣也在此行列之中。但是台灣特有的歷史背景與社會文化，卻為重金屬音樂提供截然不同的流通管道，更顯示出在地應對全球文化的特有方式。

■ 重金屬音樂在台灣：從現代性的光暈到在地之聲

戰後台灣因為在經濟與軍事方面獲得美國政府大力支助，因此政府對於美國的一切（包括音樂）幾乎是睜一隻眼、閉一隻眼；當國內本土音樂創作還受到檢查制度審核時，被美國輿論認為猥褻低俗的搖滾樂卻能輕鬆過關，從美軍電台流向千家萬戶。正因為美國身為台灣的盟友、先進國家的表率，因此美國文化不但很輕易地被在地接收，並象徵現代性的國際觀，聆聽或在歌廳演奏搖滾樂都成為時髦且風尚的事。由於搖滾樂本身的外來性質（譬如語言、歷史、精神），使得搖滾樂在台灣一直（甚至直到今天）都帶有大都會、現代化、中產階級、知識份子的光暈。

不過 60 年代興起的校園民歌運動，以及 1978 年中美斷交都促使本地的搖滾樂迷和樂手反思自我的文化認同，雖然礙於戒嚴時期的宏大論述，「台灣」似乎還是一個相對於「中國／祖國」的模糊客體，但是這股在地的反省力量仍為後來的音樂創作，立下重要的典範。搖滾樂並未因為中美斷交而喪失流通管道，它繼續從電台、黑市散播其種子，甚至將它的極端類型重金屬帶進台灣。在 80 年代初期，重金屬音樂以盜版形式流傳於個人唱片行間，吸引那些原本就熱愛搖滾樂（或崇拜搖滾樂的現代性）的學生族群，直到今日，大學生仍舊是台灣重金屬樂迷的主要人口特徵。

台灣在 1987 年解嚴後，盜版事業不符政府的自由貿易經濟政策，在大型國際唱片工業紛紛進駐台灣之際，提供盜版服務的個人唱片行往往因法律制裁而宣告關門大吉，有先見之明者則發展成為鼓勵在地創作的唱片公司，並舉辦各項音樂競賽，吸引年輕學子投身創作；在 80 年代末期至 90 年代初的交接時刻，重金屬音樂在台灣開始搭建起專門的管道，盜版事業在政府的掃蕩下幾乎煙消雲散。這一方面意味著台灣的音樂創作正要擺脫以往搖滾樂和民歌的束縛，建立屬於自己的歌時，另一方面卻得面對政府在經濟政策上對全球資本主義的友好態度；這並

不是說盜版事業毫無可議之處，重點是國家機器在不同時代背景下，處理外來音樂資訊的政策與態度，反映出台灣政府在全球政治經濟權力中的矛盾位置。而這中間的落差與矛盾，也將在 90 年代的音樂創作中呈現出來。

90 年代開始，許多專門的表演場地開始在台北市區建立，而之前參加音樂比賽脫穎而出的樂團便在這些表演場地巡迴演出，獲得唱片公司青睞並簽約發片者也不在少數，但為求商業利潤，這些樂團仍舊無法尋找自我認同，而屈服於全球制式的商業邏輯中；直到堅持獨立發片並融會台灣在地敘事的「閃靈」出現，發展出在地認同而脫離現代性光暈的金屬之聲才逐漸出現。不過目前台灣對於 live house 這種表演場地的相關營業法條並不健全，媒體也一反 80 年代之前對搖滾樂的寬容態度，跟隨資本主義下的中產階級意識型態，加入邊緣化重金屬的行列，在地欲發展重金屬音樂顯然還需要一段時間。

總的說來，重金屬音樂在英美以社會邊緣之聲崛起，樂手們看到政府對待藍領與弱勢階級，以及在外交與經濟政策方面的不公不義，因此決定以吵雜喧鬧、具有壓迫感的方式呈現他們的不滿。但是在台灣的接收歷史以及特殊文化背景中，重金屬音樂反而變成在地建構自我認同的工具；重金屬音樂一方面維持既有的叛亂形象，但目前台灣的獨立搖滾樂界較為風行的主張卻是「唱自己的歌」，這是重金屬音樂順著全球化與資本主義之力進入台灣時必須面臨的在地主體性，而這份主體性在我所做的系譜學中已隱隱然發揮其能動性。接下來我處理的第二個問題便是，既然在地已產生回應全球之力，那麼這些力量可從哪些生活實踐中看出？

## 二、重金屬次文化在英美與在台灣的差異

### ▪ 樂迷組成的差異：藍領階級青少年與大學生

當英美學者研究重金屬次文化時，多半發現由於重金屬音樂和弱勢的緊密關係，使得它吸引到的多為藍領階級的白人青少年，其中又以男性佔多數。重金屬

音樂在發源之初，其關注的焦點多為政府的國內外施政是否違背勞動階層的生活利益和社會公平，因此很容易便吸引到許多年輕且毫無社會權力的勞動階級，而這些樂迷之所以喜歡這種強大有力的音樂，除了音樂本身能為他們帶來力量的感覺外，其創作內容也讓他們產生共鳴、找到希望。

然而在台灣，因早年搖滾樂帶有的現代性氛圍，以及它本身作為外來文化的身份，所以台灣金屬樂迷的人口組成多半是接受良好教育的大學生。不過進一步理解，我們會發現在這群以「大學生」為主的閱聽人口背後，還潛藏兩種樂迷：一類屬於「聽聽就好」型，另一類則不但聽聽就好，甚至會受到歌詞刺激，進而反思自我身份和社會責任的「知識份子」。

在我的研究結果中，影響樂迷分為這兩種類型的主要原因來自他們的教育背景。「聽聽就好」的受訪者多為理工相關科系的男性學生，他們的教育背景並不鼓勵他們反思身為知識份子的道德與責任，同時，除了曾經在美國留學的小祥外，這些就讀理工相關科系的受訪者的外語能力也較為薄弱，因此多表示不會主動理解歌詞或創作意涵，重金屬音樂為他們提供的是聽覺的刺激和快感，情緒宣泄多於思想激盪。

相對的，「知識份子」類型的受訪者多為人文學院的學生，他們的聆聽習慣在於主動理解歌詞和創作意涵，並且樂於將它作為日常生活的參照，不過這種參照和英美以藍領階級為主的樂迷又不盡相同；當重金屬音樂對英美樂迷而言，主要的作用在於尋求情感認同時，台灣這類樂迷對音樂、歌詞的參照與理解，不但能夠建立屬於自己的情感認同，同時還會扣連回他們的社會位置，也就是知識份子的社會責任，他們希望自己能夠和樂手一樣，甚至也會要求其他樂迷一塊用自己的方式改造社會。

因此，在人口組成這部分，由於重金屬本身的外來性，其原有的藍領階級色彩已經在散播過程中悄悄消除了，取而代之的是象徵西洋文化的現代性光暈：它的音響效果特別前衛、撼動人心，其內容概念更是充滿人文關懷，欲親近之還必須擁有足夠的文化資本（語言、教育、網路知識）；在英美屬於勞動階級的「低俗」音樂，經過混成之後則變成中流砥柱的道德良知。

- 重金屬音樂在英美與在台灣的性別界線

重金屬長期以來和男性藍領階級青少年的關係密切，因此它從音響效果到發展出的次文化規範皆充滿陽剛氣息。音樂學教授 Robert Walser(1993)也從音樂學的角度分析重金屬音樂的表演規則，發現它在結構和樂句中充滿男性氣質的崇拜；而 Deena Weinstein(2000)和 Leigh Krenske 與 Jim McKay(2000)則分別從社會學的角度研究美國和澳洲重金屬次文化，認為幾乎所有的次文化規範都意在彰顯陽剛氣質，並且有意識地藉由規範或實踐排擠女性樂迷。

場景回到台灣，這些外國學者的研究成果是否能全然挪用至在地的特殊文化環境，進而創造同質的性別疆界呢？首先在音質方面，男女受訪樂迷都認同它是極具陽剛氣質，而且似乎越陽剛越好；不過當男性受訪樂迷多沈浸在聽覺音響提供的情感震撼時，女性受訪樂迷反而會詮釋這種音樂是「磅礴氣勢」或「力量」，而且所有的女性受訪樂迷都偏好 Speed 和 Power Metal 這類最具男性氣概的金屬類型。經由進一步的瞭解，女性樂迷之所以會希望獲得力量，因為她們從小便意識到家庭對性別的不同對待，在長大成人之後也意識到社會對男女的不公平；Wlaser(1993)認為重金屬音樂雖象徵男性力量，但許多女性仍投身其中的原因是，她們也希望藉由這種音樂為自己賦權，企圖扭轉社會對傳統女性形象的觀感。而我的女性受訪者們顯然也有此意，她們一方面認同自己身為（異性戀）女性，但反對傳統性別角色賦予她們的責任或態度，因此重金屬對英美或台灣女性樂迷來說，確實皆存在著特別的性別意義。

不過台灣金屬圈內人對女性樂迷的態度便和國外的大相逕庭。台灣金屬圈對女性樂迷十分歡迎，無論網路上的金屬相關討論板，或本研究的受訪對象，皆一致樂見女性樂迷的參與；這種迥異於國外研究的情況，除了因為台灣重金屬樂迷的人口以大學生、知識份子為主要基礎，他們起碼都瞭解重金屬音樂是為了反抗社會不公不義之事而創造的音樂之外，也因為台灣重金屬樂迷人口單薄，所以台灣男性金屬樂迷並未轉借英美排擠女性樂迷的次文化規範。

雖然在音質結構方面，重金屬的陽剛氣息依舊存在，但我認為在重金屬圈

內，台灣特有的樂迷結構會為傳統的性別規範帶來鬆動的可能，因為當我們從先前的結論知道，女性樂迷並不僅抱著「聽聽就好」的心態接近重金屬，她們還希望從音樂中獲得力量，為自己增添權力；然而男性樂迷對這些女性不但不排斥，反而還為女性樂迷稀少的現況感慨不已，顯示他們並不畏懼這群異於傳統角色的女性，也代表台灣社會中有一群男性開始願意接納不同形式的性別認同。

#### ▪ 重金屬次文化規範在台灣之混成

在建立次文化情感認同方面，英美樂迷多將流行音樂排擠成為「主流他者」，而台灣樂迷也不例外。對我的受訪樂迷來說，流行音樂無論在音響效果或在題材內容方面似乎是種麻醉針，麻痺聽者的批判意識，讓大眾耽溺在千篇一律的愛情主題中。同樣的，樂迷一旦發現任何一支重金屬樂團以任何方式向主流機制靠攏時，他們會毫不留情地抨擊非難之，本研究發現，以美國 Thrash Metal 樂團 *Metallica* 引起的公憤最為顯著，因為 *Metallica* 曾經控告從網路上下載他們歌曲的樂迷，2003 年發行的新專輯 *St. Anger* 也不被死忠樂迷接納，認為他們在行為與音樂上都逐漸和以往共享特殊情感的支持者疏離，轉而投向廣大主流市場的懷抱。

其次，在將認同情感付諸實踐這部分，英美樂迷往往藉由特殊衣著、風格，以及飲食、演唱會儀式等各處著手，但當這套次文化規範移轉到台灣時，便因為在地的特殊條件而有所變遷。首先，由於接收管道不足且隱蔽，所以台灣金屬次文化場景並不如英美健全，導致台灣樂迷們無從獲悉次文化的衣著風格，就連音樂本身都難以獲得；受訪樂迷雖然多以網路作為接收金屬的主要管道，但一旦建立對樂團的忠誠度，他們都會盡力購得唱片專輯作為認同實踐，畢竟在目前台灣這樣缺乏次文化管道的環境下，購買原版 CD 便是最能象徵樂迷對次文化忠誠的表現。

另一方面，英美重金屬次文化參與者在參加演唱會時，多半會以激烈的肢體動作顯示熱情投入，甩頭、比惡魔角手勢都是金屬迷們表達熱中的方式；更激烈者則包括 mosh-pit 和 stage-dive，這兩者還包含性別隔離的目的，因為女性的體型和體力比較難以應付這種粗魯的身體動作，因此男性樂迷經常以這些行為讓女

性知難而退，這也將重金屬音樂本身的陽剛符碼落實到實踐的顯著例子。但是台灣樂迷並不把 mosh-pit 或 stage-dive 作為排斥女性的手段，因為如前所述，台灣的金屬圈對女性樂迷的態度是歡迎友善的，所以這些狂躁的肢體動作反而成為劃分樂迷階級的判斷標準；自認為稍有品味或樂齡的樂迷，越傾向認為在台下撞成一團的都是聽 Nu Metal 的菜鳥（他們稱為「迷弟」、「迷妹」），真正懂得重金屬的人既不會聽 Nu Metal，更不會撞來撞去讓自己看起來很幼稚。

總括而言，在次文化實踐這方面，台灣樂迷顯然因現有的環境而只能發展出較為隱而不見的認同實踐，同時，因為樂迷的基礎多為大學生，因此他們對肢體衝撞等愛好形式感到躁動幼稚，mosh-pit 和 stage-dive 在台灣變成金屬階級劃分的準則，而台灣重金屬圈內確實也存在著不成文的位階區分。

在發現台灣的樂迷人口組成，以及他們發展出的特殊次文化實踐後，我提問的最後一個問題是，既然重金屬音樂從英美飄洋過海來台灣，會因為在地的特殊歷史和文化背景產生不同意義，那麼在地樂迷在這些文化混成的過程中，反映出什麼樣的文化意識？對他們來說，在地能展現在重金屬音樂中的文化主體性在哪裡？

### 三、「重金屬音樂在台灣」與「台灣的重金屬音樂」的兩難

來自英美的重金屬音樂在台灣吸引到眾多樂迷，一方面可以象徵跨國音樂工業在經濟與政治方面的勝利，但另一方面也可以從它因台灣特有的歷史背景，而發展出特殊的樂迷結構和認同實踐，突顯在地在全球化與文化混成的過程中，不見得必須全盤放棄其原有價值。本研究的研究結果也顯示，在地的物質環境或樂迷生活背景也會影響並改造既有的次文化規範。在這不斷流動協商的過程中，在地的聲音也有機會以全球的形式或姿態呈現在眾人面前，本研究受訪者提到的台灣重金屬樂團「閃靈」或「六翼天使」即屬一例。

不過，談到台灣本土金屬樂團時，在地的能動性明顯受到「本土情感認同」以及「全球金屬話語」雙邊牽制；特別是提到將台灣民間故事、歷史融入 Black

Metal 創作的閃靈時，本研究的受訪樂迷雖有志一同地肯定閃靈在故事概念方面的努力，但論及音樂敘事結構時，分成兩派的受訪者即象徵在地和全球之間隱晦的張力。

其中一派為不甚熟悉或不喜歡 Black Metal 這個次類型的金屬樂迷，他們對於閃靈多抱持肯定認同的態度，認為閃靈將台灣特有的音響效果（在此為二胡）與精神融入重金屬的音樂敘事中，為在地提供一個和全球對話的溝通平台，令樂迷們非常感動；然而曾經或長期以來對 Black Metal 頗有心得的受訪樂迷便不那麼認為，此派樂迷覺得閃靈的音樂敘事形式和太多國外樂團風格相似，不但無法烘托民俗樂器、在地歷史故事的重要性，反而成為邁向國際市場的行銷噱頭。

關於重金屬音樂在地方和全球之間的拉鋸，Idelber Avelar(2003)也曾經以巴西 Thrash Metal 樂團 Sepultura 為例，認為當第三世界或非西方的重金屬樂團想要發展屬於自身的音樂編碼時，勢必得經過一段和全球通行的敘事結構，以及國際行銷法則妥協的過程。相較於本研究受訪樂迷們對閃靈的論戰，便能看出閃靈尚在歷經這段與全球化的 Black Metal 敘事協商過程；而且之所以會造成論戰，其另一層意義在於這些 Black Metal 樂迷內化了全球的 Black Metal 敘事結構，並回過頭來以之作爲檢視在地成就的標準，突顯在地於全球關係中的尷尬處境。

不過，在面對這種態勢時，我們也不需要懷抱地方最後能反撲全球勢力的希望，因為這樣的關係仍舊重蹈「西方／全球＝壓迫、地方＝反抗堡壘」二元對立的覆轍；Nederveen Pieterse 認為所有的混成都有其侷限與界線，一旦脫離了混成的脈絡，混成本身便變得毫無意義可言。以本研究結論為例，重金屬音樂在台灣的混成可分為兩個層次，第一是次文化行爲與認同的混成，其二為在地音響與全球重金屬音樂的對話；在次文化認同方面，在地的樂迷確實因台灣特有的歷史背景與自身的社會位置，發展出有別於英美的認同方式，顯示台灣樂迷擁有詮釋來自西方社會的重金屬音樂之權力；但是在第二層次部分，我們卻又發現樂迷的詮釋權力，有時候反而是受自於西方重金屬音樂的常規，並內化成爲檢視在地音樂創作的標準。如果我們將這兩個層次的界線打散，甚至跳脫台灣特有的歷史背景討論重金屬音樂的話，便很有可能無法看到在地樂迷的能動性。



最後，討論界線對混成有何意義？Nederveen Pieterse 認為，由於存在於日常生活中的權力永遠都不會消失，它必須設法維持既有的社會運作常規，因此界線（從最具體的國家邊界到抽象的階級、性別、文化混成等）也不可能徹底消除，但是如果我們願意承認並注意混成有其侷限和暫時性，那麼文化混成的政治意義就會隨之而來：

牽涉到權力的利益關係展現在邊界與界線的劃分上，並深刻影響不同階級、種族的社會主體，就連菁英份子也深受影響；當邊界與界線作為權力區別差異的手段時，它們就是以文化宣稱(cultural claims)姿態出現的社會形構(social formation)（按：即邊界或疆界不應該被視為理所當然存在的）。於是接下來的重點就不應該是區分（異質）文化與衝突，因為衝突本身就是一種文化實踐(...)混成並不想阻撓衝突與掙扎，反而企圖以多元角度看待之，並希望藉由展現雙邊之多元認同，超越「我們 vs. 他們」這種文化和政治論域中經常出現的二元對立(p. 117)。

在重金屬音樂於台灣的發展，以及台灣樂迷（特別是 Black Metal 樂迷）對在地的金屬發展之態度中，我們可以發現在地和全球的微妙張力；當在地保有一定的詮釋能動力時，卻又同時混雜了來自全球的評判標準。

同樣身為一位台灣重金屬樂迷，我在研究的過程中，不斷從受訪樂迷的回饋中，反思自己欣賞和判斷的標準從何而來，甚至對於自己也成為 Black Metal 愛好者時，竟也能夠認同那些 Black Metal 樂迷對於閃靈的批評而感到訝異。但是當我在和許多受訪者交談的過程，乃至於結束研究後他們的部落格文章裡，我發現我們參與其中的每個人都學會從其他角度審視自己聆聽的音樂，音樂不再只是音符與旋律而已，它有其歷史與文化背景，並且在飄洋過海傳到我們的耳朵時，又會產生不同的意義；也正就是當我們都開始注意到自己的社會位置，並反思自身行為和重金屬音樂選取、評鑑的關係時，本研究的研究結果或許才正要開始，正如 Nederveen Pieterse 所說，混成是長時段的歷史過程(*longue durée*)，它會不斷持續進行著。

#### 四、未來展望

重金屬音樂在台灣的發展歷史已二十餘年，目前國內相關研究卻付之闕如，僅少數針對重金屬音樂創作文本與樂團經歷的相關研究，難以描繪在地樂迷或實踐輪廓。本研究以台灣「重金屬樂迷」作為研究對象，希望以此初探達到拋磚引玉之效，在未來可以更細緻的重金屬次類型樂迷一如 **Black Metal** 黑金屬樂迷一為研究主題，因為黑金屬在其既有的文化脈絡中便承載許多文化衝突，諸如對基督教文明的反叛，甚至因國家社會主義思想導致反對猶太復國主義；在本研究中，我僅只是稍微揭露台灣黑金屬樂迷在音樂與文化認同方面的矛盾情感，無法以此為主題，進一步研究他們如果理解這些極端創作概念的話，那麼本研究中的金屬迷們所堅持的人道關懷或道德良知是否和這些價值產生衝突？或亦可承接本研究的主題，繼續觀察全球和在地的文化混成，檢視在不同的時間序列或社會情境中，重金屬音樂在台灣又有什麼不同的社會意義，進而為台灣的音樂創作與閱聽人研究開啓更多元豐富的研究題材。

## 附：訪談大綱

1. 你如何／何時接觸到重金屬？第一次聽的時候有什麼感覺？現在又是什麼樣的原因讓你對重金屬這麼著迷？
2. 你最常以什麼管道接收重金屬？資訊從哪裡來？
3. 你身邊有朋友也是愛好者嗎？你們怎麼認識的？
4. 那些不喜歡重金屬的人，怎麼面對你的愛好？他們會說什麼？
5. 你最喜歡的樂團、曲風？為什麼？
6. 你平均一天花多久聽重金屬？在什麼場合？
7. 除了重金屬，你還喜歡哪些音樂類型？
8. 對你而言，什麼是重金屬？
9. 你在聽歌的時候，會注意歌詞內容嗎？
10. 對你來說，好的金屬音樂應該要有什麼元素？
11. 你曾經爲了要搞清楚重金屬到底在幹什麼，而試圖去理解它的歷史和文化嗎？
12. 你覺得台灣重金屬樂團目前發展得如何？（樂團、樂迷有沒有規模或組織？）台灣有沒有聽重金屬的氣氛？
13. 你會把國內哪些樂團歸類爲重金屬？
14. 你有沒有因爲聽重金屬而遭遇過什麼有趣的人際經驗？爲什麼？
15. 你去過演唱會現場嗎？有沒有跟人家撞(mosh-pit)過？（從哪裡知道聽演唱會的時候要做這些事的？）
16. 平常的時候，你會怎麼表達你對重金屬的愛好？
17. 你會不會覺得重金屬音樂聽起來很陽剛？什麼樣的類型或樂器帶給你這種感受？
18. （身爲一個女性樂迷，你覺得在接觸重金屬時會有什麼困難嗎？）
19. 國內樂團和國外的相比，你覺得在地的有什麼特別之處？
20. 你會希望看到台灣的樂團盡量發展得國外一樣，還是也可以加進一些在地的元素？你會覺得加進了在地元素後，會讓音樂本身變得不像重金屬了嗎？

## 參考文獻

### 中文部分

- Ricardo (2004年3月6日)。〈合集「樂戰音魂」：殺伐之聲、戰爭與古代文明〉，  
《破報》，取自  
<http://publish.pots.com.tw/Chinese/CDReview/2004/03/06/299cdr3/index.html>
- 小知堂編採組 (1998)。《嗑藥·搞團—台灣創作樂團紀事》，台北：小知堂。
- 王德威譯 (2001)。《知識的考掘》，台北：麥田。(原書 Foucault, M. [1969].  
*L'Archéologie du Savoir*. Éditions Gallimard.)
- 王啓明 (2002)。《1960年代反叛文化對台灣的影響》，中國文化大學史學研究所  
碩士論文。
- 王志弘、王淑燕、莊雅仲、郭苑玲、游美惠、游常山譯 (2004)。《東方主義》，  
台北：立緒。(原書 Said, E. [1978]. *Orientalism*. New York: Random House, Inc.)
- 王志弘、徐苔玲譯 (2006)。《地方：記憶、想像與認同》，台北：群學。(原書  
Cresswell, T. [2004]. *Place: A Short Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing  
Ltd.)
- 王彥蘋 (2003)。《狂喜舞舞舞：台灣瑞舞文化的追尋》，世新大學社會發展研究  
所碩士論文。
- 田禾譯 (2000)。《現代性的後果》，南京：譯林出版社。(原書 Giddens, A. [1990].  
*The Consequences of Modernity*. London: Polity Press.)
- 尹弘毅譯 (2002)。《現代性—紀登斯訪談錄》，台北：聯經。(原書 Giddens, A. &  
Pierson C. [1998]. *Making Senses of Modernity: Conversation with Anthony  
Giddens*. UK: Polity Press)
- 朱夢慈 (2000)。《台北創作樂團之音樂實踐美學—以「閃靈」樂團為例》，台灣  
大學音樂學研究所碩士論文。
- 李英明 (2003)。《全球化下的後殖民省思》，台北：生智。
- 林玉鵬 (2006)。〈當天空下起大雨，We don't need education 正開始〉，《大聲誌》，  
1: 3-6。
- 邱立歲 (2006)。《閃靈王朝：台灣搖滾鬼王 10 年全記錄》，台北：圓神。
- 高明薇 (2000)。〈重金屬音樂與青少年自殺〉，《諮商與輔導》，171, 46-47。

- 徐富癸 (2001年4月7日)。〈年輕人狂歡，有人檢舉涉賣搖頭丸；警方現場監控，主辦單位大呼冤枉〉，《聯合報》，17版。
- 徐大建、張輯譯 (2004)。《一切堅固的東西都煙消雲散—現代性體驗》，北京：商務。(原書 Berman, M. [1999]. *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. Georges Borchardt, Inc.)
- 郝舫 (2006)。《傷花怒放：搖滾樂的被縛與抗爭》，江蘇人民出版社。
- 陳韜文 (2000)。〈文化移轉：中國花木蘭傳說的美國化和全球化〉，《新聞學研究》，66, 127-130。
- 黃玉珠 (2003)。〈音樂治療對護理之家住民身心之影響〉，《輔仁醫學期刊》，1(1), 47-57。
- 管中琪、黃俊龍譯 (2004)。《共產黨宣言》，台北：左岸。
- 孫治本 (1999)。《全球化危機：全球化的形成、風險與機會》，台北：商務。(原書 Beck, U. [1998]. *Was ist globalisierung?*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.)
- 彭倩文譯 (1994)。《搖滾樂社會學》，台北：萬象。(原書 Frith, S. [1978]. *The Sociology of Rock*. UK: Constable & Co.)
- 張玉杰 (1998)。《誰在聽什麼樣的音樂？探索新新人類與音樂品味的關係》，世新大學傳播研究所碩士論文。
- 張君玖譯 (2001)。《全球化—對人類深遠的影響》，台北：群學。(原書 Bauman, Z. [1998]. *Globalization: The Human Consequences*. London: Blackwell.)
- 張翔一 (2003)。《台灣地區爵士樂聆賞風潮初探》，台灣大學新聞研究所碩士論文。
- 楊洲松 (2002)。〈教育哲學研究新議題：全球化理論初探〉，《教育研究月刊》，93, 116-122。
- 楊希文 (2003年6月3日)。〈瑪麗蓮曼森，「神」也不鳥〉，《自由時報》，取自 <http://www.libertytimes.com/2003/new/jun/3/today-fshow2.htm>
- 郭政倫譯 (2000)。《搖滾樂的再思考》，台北：揚智。(原書 Wicke, P. [1990]. *Rock Music: Culture, Aesthetics, and Sociology*. Cambridge University Press.)
- 詹曜齊 (2006)。《台灣的現代化論戰與現代主義運動》，世新大學社會發展研究所碩士論文。
- 蔡采秀譯 (1998)。《傅柯》，台北：巨流。(原書 Smart, B. [1985]. *Michel Foucault*. Tavistock Publications.)

- 蔡宜剛 (2000)。《搖滾樂在台灣之可能與不可能》，國立清華大學社會研究所碩士論文。
- 蔡宜剛譯 (2005)。《次文化：風格的意義》，台北：國立編譯館。(原書 Hebdige, D. [2003]. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.)
- 蔡明錕、文錫威譯 (2004)。《搖滾樂：狂躁的歷史》，台北：商周。(原書 Palmer, R. [1995]. *Rock & Roll: An Unruly History*. Harmony. )
- 劉忠博 (2006)。《全球地方化下的社區媒介—從美濃月光山雜誌社談起》，世新大學新聞所碩士論文。
- 劉玉哲 (2006)。〈公共文化運動：音樂祭全年 Non-Stop〉，67: 34-35，《誠品好讀》。
- 羅悅全 (1999年12月31日)。〈台北樂迷眼中的九0年代〉，《破報》，取自 <http://publish.pots.com.tw/Chinese/CoverStory/1999/12/31/OldData3403/>
- 羅悅全 (2000)。〈不聽金屬枉少年—從翰江寫起的台灣重金屬簡史〉，取自 [http://jeph.bluecircus.net/archives/90\\_taipei\\_scene/cecceec.php](http://jeph.bluecircus.net/archives/90_taipei_scene/cecceec.php)
- 羅悅全 (2006)。〈M.I.T. (Metal in Taiwan)—兼談台灣搖滾論述的發展〉，取自 [http://jeph.bluecircus.net/archives/music/mit\\_metal\\_in\\_taiwan.php](http://jeph.bluecircus.net/archives/music/mit_metal_in_taiwan.php)

## 英文部分

- Arnett, J. (1993). Three Profiles of Heavy Metal Fans: A Taste for Sensation and a Subculture of alienation. *Qualitative Sociology*, 16(4), 423-440.
- Avelar, I. (2003). Heavy Metal Music in Postdictatorial Brazil: Sepultura and the Coding of Nationality in Sound. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 12(3), 329-346.
- Axtmann, R. (1997). Collective Identity and the Democratic Nation-State in the Age of Globalization. In Cvetkovich, A. & Kellner, D. (Eds.), *Articulating the Global and the Local*. Oxford: Westview Press.
- Bhabha, H. K. (2002). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Burge, M., Goldblat, C., & Lester, D. (2002). Music Preference and Suicidality: A Comment on Stack. *Death Studies*, 26, 501-504.
- Chen, K. (1996). Cultural Studies and the Politics of Internalization: An interview with Stuart Hall by Kuan-Hsing Chen. In D. Morley & K. Chen (Eds.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies* (pp. 392-408). London: Routledge.

- Christe, I. (2004). *Sound of the Beast: The complete Headbanging History of Heavy Metal*. New York: HarperCollins Publishers Inc.
- Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T., & Roberts, B. (1975). Subcultures, Cultures and Class. In K. Gelder & S. Thornton (Eds.), *The Subcultures Reader* (pp. 100-111). London: Routledge.
- Dirlik, A. (1996). The Global in the Local. In Wilson, R. & Dissanayake, W. (Eds.), *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary* (pp. 21-45). Durham: Duke University Press.
- Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. New York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (1977). Nietzsche, Genealogy, History. In Bouchard, D. F. (Ed.), *Language, Counter-Memory, Practices: Selected Essays and Interviews* (pp. 139-164). Ithaca: Cornell University Press.
- Foucault, M. (1980). Two Lectures. In Gordon C. (Ed.), *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1970-1977* (pp. 78-108). New York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (1980 b). Truth and Power. In Gordon C. (Ed.), *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1970-1977* (pp. 109-133). New York: Pantheon Books.
- Gencarelli, T. F. (1993). Reading "Heavy Metal" Music: An Interpretive Communities Approach to Popular Music as Communication. Doctoral dissertation, New York University.
- Gray, A. (2003). *Research Practice for Cultural Studies*. London: Sage.
- Hall, S. (1995). New Cultures for Old. In D. Massey & P. Jess (Eds.), *A Place in the World? Places, Cultures, and Globalization* (pp. 175-214). Oxford University Press.
- Hsiao, H. M. (2002). Coexistence and Synthesis: Cultural Globalization and Localization in Contemporary Taiwan. In Berger, P. L. & Huntington, S. P. (Eds.), *Many Globalizations: Cultural Diversity in the Contemporary World*. New York: Oxford University Press.
- Horesh, T. (2003). Dangerous Music – Working with the Destructive and Healing Powers of Popular Music in the Treatment of Substance Abusers. *Music Therapy*

- Today*, 4(3), 1-20.
- Huntington, S. (1993). The Clash of Civilizations. *Foreign Affairs*, 72(3), from <http://www.alamut.com/subj/economics/misc/clash.html>
- Krenske, L. & McKay, J. (2000). 'Hard and Heavy': Gender and Power in A Heavy Metal Music Subculture. *Gender, Place and Culture*, 7, 287-304.
- Lynxwiler, J. & Gay D. (2000). Moral Boundaries and Deviant Music: Public Attitudes toward Heavy Metal and Rap. *Deviant Behavior*, 21, 63-85.
- Massey, D. & Jess, P. (Eds.). (1995). *A Place in the World? Places, Cultures, and Globalization*. Oxford University Press.
- McRobbie, A. & Garber, J. (1975). Girls and Subcultures. In K. Gelder & S. Thornton (Eds.), *The Subcultures Reader* (pp. 112-120). London: Routledge.
- Moore, M. (Director). (2002). *Bowling for Columbine* [Motion picture]. 台北：聯影企業股份有限公司。
- Nederveen Pieterse, J. (1997). Globalization as Hybridization. In Featherstone, M., Lash, S., & Robertson, R. (Eds.), *Global Modernities* (pp. 45-68). London: Sage.
- Nederveen Pieterse, J. (2004). *Globalization & Culture: Global Mélange*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Pratt, M. L. (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.
- Robertson, R. (1994). Globalization or Glocalization? *The Journal of International Communication* 1(1), 33-52.
- Robertson, R. (1997). Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. In Featherstone, M., Lash, S., & Robertson, R. (Eds.), *Global Modernities* (pp. 25-44). London: Sage.
- Robertson, R. (2003a). Interpreting Globality. In Robertson, R. & White, K. E. (Eds.), *Globalization: Critical concepts in Sociology, V. 1.* (pp. 86-94). London: Routledge.
- Rubin, A.M., West, D.V., & Mitchell, W.S. (2001). Differences in Aggression, Attitudes toward Women, and Distrust as Reflected in Popular Music Preferences. *Media Psychology*, 3, 25-42.
- Rutten, P. (1993). Popular Music Policy: A Contested Area – The Dutch Experience. In Bennett, T., Firth, S., Grossberg, L., Shepherd, J., & Turner, G. (Eds.), *Rock and*



- Popular Music: Politics, Policies, Institutions*. London: Routledge.
- Saukko, P. (2003). *Doing Research in Cultural Studies: An Introduction to Classical and New Methodological Approaches*. London: Sage.
- Scheel, K.R. & Westefeld, J.S. (1999). Heavy Metal Music and Adolescent Suicidality: An Empirical Investigation [Electronic version]. *Adolescence*, 34(134), 253-273.
- Schwartz, K. (2004). Music Preferences, Personality Style and Developmental Issues of Adolescents. *The Journal of Youth Ministry*, 3(1), 47-64.
- Stack, S., Gundlach, J., & Reeves, J.L. (1994). The Heavy Metal Subculture and Suicide [Electronic version]. *Suicide Life Threat Behavior*, 24(1), 15-23.
- Steinberger, M. (2001, October 21). So, are civilizations at war? *The Guardian*. From <http://observer.guardian.co.uk/islam/story/0,1442,577982,00.html>
- Tomlinson, J. (1999). *Globalization and Culture*. University of Chicago Press.
- Wallerstein, I. (1974). The Rise and Future Demise of the World Capitalist System: Concepts for Comparative Analysis. *Comparative Studies in Society and History*, 16: 384-415.
- Walser, R. (1993). *Running With the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Wesleyan University Press.
- Weinstein, D. (2000). *Heavy Metal: The Music and Its Culture*. Da Capo Press.
- Wicke, P. (1990). *Rock Music: Culture, Aesthetics, and Sociology*. Cambridge University Press.