

國立政治大學新聞學系碩士班

碩士學位論文

21 世紀的音樂與社會運動：從樂生到太陽花

**Music and Social Movement in
the 21st Century Taiwan:
from Preserving Losheng Sanatorium to the
Sunflower Movement**



指導教授：馮建三 博士

研究生：鄭閔文 撰

中華民國一〇七年一月

謝誌

研究所的日子終於來到尾聲，這段日子發生了很多事，也真的經歷很多難熬的日子，熬著熬著，一不小心就把研究所當大學在念了，只能說人生總是計劃趕不上變化。雖然這樣的速度總是被催促著、質疑著，但仔細想想，這段拖延確實也帶來了許多美好。我始終相信，任何的選擇與決定都沒有絕對的好與壞，它們會存在都是有意義的。

這些難熬的關頭中，最重大的事就是碩二時我母親因為癌症過世。在這樣的年紀失去了媽媽，真的太早了。花費很多時間處理繁雜的後事，也花了更多時間在調適自己的心理狀態。經歷生離死別後，畢不畢業似乎也顯得無關緊要。於是有很多完全放空的日子、或用忙碌塞滿自己、持續處理著幾乎無解的家務事，也一直掙扎著到底要不要放棄這張學歷，一來一往之間，終究還是決定要不留遺憾地離開政大。

在這裡提到這些，並不是想對任何人交代什麼，只是想對自己說聲：辛苦了。更要謝謝在這段過程中，所有幫助過我、拉我一把的人。謝謝家人包容我的拖延，謝謝韋翰在我最難過的時候陪伴我，催促、鼓勵我趕快完成論文。這本論文的起源是因為參與了 318 運動，在那場運動中認識了新聞 e 論壇的夥伴們，可以認識你們真的很幸運，跟你們一起跑新聞是我研究所生活中很美好的時光，也謝謝你們常常問候我的論文進度（笑）。也謝謝政大新聞所的好朋友們

謝謝指導教授馮建三老師忍受我經常性的遲交，也謝謝兩位口委老師，何東洪老師以及柯裕棻老師，在提案和最後口試時提點我方向、給予我建議，沒有老師們的指導，這本論文不可能完成。雖然還有很多需要改進的地方，但總算寫完了！

真的沒有辦法一點名所有我要感謝的人，再寫下去又會是另一篇文章了！最後想要把莫泊桑的一段話寫在這裡，這段話帶給我很大的勇氣，帶領我走到這裡：生活不可能像你想像得那麼美好，但也不會像你想像得那麼糟。人的脆弱和堅強都超乎自己的想像。有時，我們可能脆弱的一句話就淚流滿面，有時，也發現自己不知不覺咬著牙走了很長的路。——莫泊桑《羊脂球》

2018.1

摘要

本研究分析共有三大部分，首先以政黨論替作為分水嶺，分為 2000 年至 2008 年、2008 年至 2012 年以後兩大塊，整理出 21 世紀臺灣政治、經濟的社會概況。並且也將本研究的兩塊主體——社會運動以及音樂場景，將這兩塊的概況再獨立出來做整理，描繪出音樂政治化的機會結構。第二部分則是 12 個運動現場的以及其中的音樂活動整理，第三部分是音樂文本分析。

研究結果發現，21 世紀在全球化、中國崛起、以及臺灣政府經濟政策失靈等因素影響下，新一代年輕人所面對的是國家債務、勞動條件惡化、青年貧困、少子女化、以及供養父母的壓力變大等困境。於是在民怨不斷地積累下，公民社會網絡崛起，有效地扮演監督政府的角色。大大小小的社會運動興起，參與的年輕人也越來越多。另外，數位音樂的流通與興起，除了給予獨立音樂發展養分以外，加上社群網絡，這也讓社運歌曲的流通更為容易。轉載歌曲連結成為一種比文章更方便的表態方式。相較於過去音樂流通管道的侷限，現在創作、上網、分享都能在短時間內完成，這或許也提供了音樂人想要藉由創作來聲援運動的動力，也成為一種音樂與社運接合的機會結構。

本研究也用 John Street 分析議題性音樂會時的三個切入點：正當性、組織以及現場展演，來做音樂文本以外的討論。結果發現，音樂與政治的接合過程確實並非自然而然，而是有許多因素折衝其中，不管是音樂人所擁有的社會資本，或是音樂產業提供的參與政治的機會結構，以及現場的展演形式，都會有所影響。

最後檢視社會運動中的音樂文本，大致歸納出三種文本類型：一、既有的歌曲被改編與挪用 二、受運動感召的創作 三、替運動創作的歌曲且為運動所用。藉由整理出 2005 年後臺灣社運場景中的音樂文本，不只有數量眾多，也發現音樂種類的多樣化，或許可視為音樂文化與社運文化近十年間相互深化後的結果。然而音樂文本大多時候還是受到社運的限制，如訴求、路線的影響，喪失了一定的自主性，僅有少數能抽離社運脈絡，作為一個抗議主體。期望能藉由本研究進一步思考，音樂作為一個美學主體，怎樣的介入形式才會是最合適的。

關鍵字：社會運動、社運歌曲、抗議歌曲、獨立音樂。

目錄

第一章、 緒論	12
第一節、 研究背景與動機	12
壹、 從 318 學運說起.....	12
貳、 當音樂與社會運動接合.....	14
第二節、 研究目的	17
壹、 音樂與社運關係的「為何」與「如何」.....	17
貳、 臺灣的音樂與社運相關研究.....	19
第二章、 文獻探討	25
第一節、 音樂從「娛樂」到「武器」	25
壹、 流行音樂的批評與轉向.....	25
貳、 音樂與政治.....	32
第二節、 音樂與社會運動	37
壹、 社會運動理論的變遷與借鏡.....	37
貳、 音樂的文化行動主義.....	42
參、 臺灣的音樂與社會實踐：21 世紀以前的歷史軌跡.....	49
第三章、 研究方法與研究設計	60
第一節、 研究方法	60
第二節、 研究設計與分析範圍	63

第四章、 21 世紀的臺灣社會	66
第一節、 社會制度與結構	66
壹、 2000-2008 年陳水扁執政	66
貳、 2008-2012 年馬英九執政	69
第二節、 21 世紀的音樂、社運場景	77
壹、 社會運動.....	77
貳、 音樂.....	80
第五章、 從樂生到太陽花：社運現場	88
第一節、 居住運動	89
壹、 樂生院保留運動.....	89
貳、 大埔農地.....	94
參、 文林苑.....	98
第二節、 環境運動	102
壹、 反國光石化.....	102
貳、 反核運動.....	109
參、 反美麗灣運動.....	111
第三節、 兩岸運動	119
壹、 野草莓運動.....	119
貳、 聲援西藏.....	126
參、 反媒體壟斷.....	131

肆、 太陽花運動.....	135
第四節、 軍中人權運動.....	142
壹、 洪仲丘事件.....	142
第五節、 階級運動.....	145
壹、 華隆罷工.....	145
第六章、 運動中的音樂文本.....	147
第一節、 既有歌曲的改編與挪用.....	147
壹、 從野百合到太陽花，沿用與或逐漸消逝的歌曲.....	147
貳、 其他被改編／挪用的歌曲.....	154
第二節、 受運動感召的創作.....	164
壹、 張懸：玫瑰色的你.....	164
貳、 生祥樂隊：《圍庄》.....	168
第三節、 替運動創作且被運動所用.....	170
壹、 太陽花運動：島嶼天光.....	170
貳、 野草莓運動：野莓之聲.....	172
第七章、 結論.....	175
第一節、 研究發現.....	175
壹、 21 世紀的臺灣.....	175
貳、 音樂與運動接合的中介因素.....	178
參、 音樂文本.....	181

第二節、 研究限制與建議.....	185
壹、 同志運動與音樂.....	185
貳、 研究限制與建議.....	186
參考書目.....	188
附錄.....	201



表次

表一：2000 年以前成立的非主流音樂廠牌	56
表二：2005 年至 2014 年音樂與社會運動結合實例	65
表三：臺灣社會運動的生命史與階段的特色。	78
表四：2000 年至 2015 年成立之獨立音樂廠牌。	82
表五：本研究納入分析範圍之音樂與社會運動接合之實例	88
表六：樂生院保留運動大事紀	89
表七：音樂會內容	95
表八：文林苑大事紀	99
表九：音樂會內容	107
表十：原創歌曲	107
表十一：《No Nukes! Long Play！不核作-臺灣獨立音樂反核輯》	110
表十二：千人吼海洋晚會內容	113
表十三：「沙灘、海洋、Fudafudak—永遠的天堂」音樂會與文件展 ...	115
表十四：「不要告別東海岸夏日晚會」。活動流程。	116
表十五：野草莓運動大事記	120
表十六：野莓開唱節目表	123
表十七：超越國音樂祭節目表	125
表十八：參與樂團名單&節目表	128
表十九：330 凱道遊行節目表，	137
表二十：改編歌詞與原創曲對照。	143
表二十一：獻給你的進行曲歌詞	152

圖次

圖一：研究設計	64
圖二 1910 年至 2010 年美國所得不均的比例	70
圖三：臺灣勞工平均勞動生產力的提升與實質工資的停滯，1982-2007。	71
圖四：”Sponging Boomers”	74
圖五：2005 年至 2015 年納入本研究之社會運動時間軸	79
圖六：臺灣音樂展演市場演出場地類型	85
圖七：文林苑動員海報	100
圖八：文林苑音樂會海報	100
圖九：「千人牽手吼海洋不要告別東海岸夏日晚會」宣傳圖	112
圖十：守護杉原灣『拆』美麗灣毛巾圖樣，	114
圖十一：《不要告別東海岸》徒步行動宣傳圖。	116
圖十二：330 凱道大遊行時，滅火器演唱〈島嶼天光〉，觀眾舉手機當螢光棒。	139
圖十三：330 凱道大遊行時，滅火器演唱〈島嶼天光〉形成燈海。 ...	139
圖十四：活動海報	146
圖十五：網民製圖暗諷國防部。	158
圖十六：〈入陣曲MV〉畫面截圖，警察與拒馬。	160
圖十七：〈入陣曲〉MV 畫面截圖	161
圖十八：〈入陣曲〉MV 畫面截圖	162
圖十九：〈玫瑰色的你〉MV 畫面截圖	166
圖二十：〈玫瑰色的你〉MV 畫面截圖	166



第一章、緒論

第一節、研究背景與動機

自古以來，從來沒有哪個政權是被音樂唱垮的、沒有哪場革命是靠歌成就的，不過，一場沒有歌的革命，在集體記憶裡該是多麼失色。

—— 馬世芳《耳朵借我》，2014

壹、從 318 學運說起

2014 年 3 月 18 日晚間六點，眾多民眾在立法院外舉行「守護民主之夜」晚會，抗議國民黨立委張慶忠以 30 秒草率通過《海峽兩岸服務貿易協定》¹的審查。晚間九點，群眾突破警方的封鎖線，佔領立法院議場，24 小時內便聚集了以學生為主的 1 萬多人，在立法院外表達支持。因為參與佔領立法院議場的行動者以學生為主，故此次佔領國會的行動一開始被媒體稱做「318 學運」，之後又被稱作「太陽花學運」²。

議場被佔領之後，透過新聞媒體以及網路社群傳播，在立法院外迅速集結大量的 NGO 團體、志工，他們協助搭建舞臺、發放物資。在現

¹ 《海峽兩岸服務貿易協定》是海峽兩岸根據《海峽兩岸經濟合作架構協議》（簡稱 ECFA）第四條所簽署的服務貿易協定。在臺灣，由於部份人士擔憂該協議可能使臺灣在經濟與政治上更容易被相對缺乏自由的中國大陸影響，加上官方在該協議簽訂前對民間溝通不足，以及程序上的問題，因而導致爭議與太陽花學運。

² 「太陽花學運」的名稱，源自於 2014 年 3 月 19 日領導運動的黑色島國青年陣線在 Facebook 發文，希望大家幫忙買太陽花來為學運加油，有民眾自掏腰包在兩天內送了 1300 多朵太陽花給現場民眾。活動總指揮之一陳為廷認為太陽花能照亮黑箱服貿，也期盼臺灣未來能像太陽花般迎向太陽。因此，太陽花成為此次學運的象徵物（蘋果日報，2014 年 3 月 20 日）。

場有學者專家輪流上臺發表演說，也有眾多樂團及歌手輪番上臺，用歌曲表達對運動的支持，試圖用音樂鼓勵場內以及場外的民眾。

更值得注意的是，在運動期間，也有 21 首因應此次學運而創作的歌曲在網路上被轉發以及分享，例如歌手黃建為在學運期間創作了 11 首歌曲，集結成一張專輯發行，可以說是用音樂紀錄了這場運動，而獨立樂團滅火器創作的〈[島嶼天光](#)〉甚至還成為此次學運的主題曲，成為運動現場激勵、凝聚參與者的要角。

還記得當時打開電視機，幾乎各家新聞臺播報與太陽花運動相關的新聞時都播送著這首〈島嶼天光〉，在運動現場也透過喇叭播送著、靜坐的人群也傳唱著。「330 凱道遊行³」時，樂團滅火器帶領現場參與的民眾一起唱著這首主題曲，大家揮舞著手機，螢幕發出的亮光構成一片燈海，那畫面伴隨著歌曲至今仍留在許多人的腦海中揮散不去。

隔年（2015 年）第 27 屆金曲獎上，〈島嶼天光〉更奪得「最佳年度歌曲獎」，樂團滅火器發表感言時便說：「這首歌不但代表滅火器，也代表這個世代的覺醒，希望陪伴臺灣人迎接每個島嶼天光」（〈島嶼天光獲年度歌曲 學運期間紅遍臺灣〉，2015 年 6 月 27 日）評審則一致認同這首歌深具「時代意義」（〈《島嶼天光》為何奪年度歌曲？因為連評審都

³ 330 凱道大遊行又被稱作 330 反服貿遊行，由太陽花學運佔領立法院的學生與公民團體，號召支持群眾到總統府前的凱達格蘭大道示威遊行。當時根據警方估計，現場聚集群眾約 11.6 萬人，《蘋果日報》則估算超過 50 萬人，主辦單位則認為超過 70 萬人，各方估計人數不一（魯皓平，2014.4.1）。

感動)) (2015年6月28日)。

太陽花學運有許多不同於以往社運的現象，其中音樂在此場運動發揮的力量更讓人驚艷，〈島嶼天光〉幾乎是與太陽花運動劃上等號，不僅僅是運動參與者有共鳴，它也讓許多非參與者印象深刻。社運歌曲通常被視為邊緣、非主流、小眾的歌曲，而〈島嶼天光〉卻在金曲獎上受到肯定。臺灣社會運動發展至今，似乎是第一次有一首社運原創歌曲有這麼大的知名度與迴響，而除了〈島嶼天光〉之外，聲援太陽花運動的歌曲創作數量也是短時間內累積最多。如此龐大的音樂能量在一夕之間爆發，不容小覷，不過它並非憑空出現，而是有跡可循。

貳、當音樂與社會運動接合

中國的搖滾教父崔健曾說道，當文藝喪失了批判，就只剩下娛樂（張鐵志、柴子文，2012），這是他對流行音樂現況的批判，同時也提醒著我們必須思考音樂除了娛樂以外的社會功能。當音樂的批判力進入社會運動的場域，或是音樂本身作為一種文化抗爭時，究竟能發揮什麼樣的影響力？

音樂與社會運動結合並非新鮮事，在海外，淵遠流長；在臺灣，最早可以追溯到 1970 年代的民歌時期，馬世芳（2015，頁 122）稱之為「現實主義民歌路線」與黨外運動的結合，許多人耳熟能詳並且也多次被翻唱的「美麗島」就是在這個時期誕生的。而到 1980 年代終於擺脫戒嚴的箝制，這股抗議能量便如脫韁野馬般釋放出來。那時適逢剛解嚴，一些唱片公司開始引進國外的非主流音樂，同時也培育了許多地下

樂團與音樂人，其中最著名的是「Wax Club」，也就是之後的「水晶唱片」。水晶唱片帶動倡導本土意識的「新臺語歌曲運動」⁴，推動使用母語來進行音樂創作，其中以 1989 年黑名單工作室所發行的《抓狂歌》專輯為代表。《抓狂歌》將政治議題寫進歌詞，展現批判精神，而這股運動的革命活力延續到 1990 年代末之後的社運音樂發展。

社運歌曲將社會意識融入歌曲之中，透過音樂的感染力讓群眾更快地理解某一個議題，優點更甚於演說、傳單、社論、評論。歌曲做為軟性的政治載體，較沒有威脅性，社會大眾較能接受以此形式傳達的抗議，也因此更能將運動的理念與訴求擴散出去。而臺灣的社運音樂自 1990 年末發展至今，似乎有了和過去不一樣的面貌。

部分的研究與評論皆認為，近幾年音樂和社會運動的結合日益頻繁，如著名的音樂評論家張鐵志也曾多次撰文強調社會運動與音樂之間的密切關係（張鐵志，2012 年 8 月 28 日，2013，2015 年 6 月 29 日；張鐵志、柴子文，2012；鄭齊德，2013）。抗議樂團黑手那卡西的成員陳柏偉（2012）也觀察到，自 2005 年的樂生療養院保存運動開始，在臺灣的社會運動場景中，音樂開始扮演重要的角色。在這之前，除了工人運動中的黑手那卡西、美濃反水庫運動中的交工樂隊，以及原住民運動

⁴ 1990 年代在臺灣發起的音樂運動。參與者提出新臺灣歌的概念，推動使用母語來進行新的音樂創作，希望能夠將新的音樂風格帶入，也希望能夠打破政治上以國語為尊的限制。著名的參與者有林強、伍佰、陳明章等人。

的飛魚雲豹音樂工團之外，音樂通常不是社會運動集會的重點項目。

這樣緊密結合的趨勢，也確實展現在許多社會運動上。從 2010 年的「苗栗大埔農地事件」、2011 年的「反國光石化」、一直到 2013 年的廢核大遊行以及洪仲丘事件，除了在運動現場能見到音樂人參與、表演的身影，其中也不乏替運動創作的歌曲。此外，以聲援運動為號召的音樂會、演唱會數量也越來越多，例如 2005 至 2013 年樂生運動一系列的聲援音樂會、2008 年野草莓運動的「人權無邊線※音樂無國界：超越國音樂祭」、以及 2013 年反核運動的「No Nukes! Long Play！不核作演唱會」等等。2014 年的太陽花運動在音樂人參與的數量更是達到了「音樂介入社運」的巔峰（張鐵志，2015 年 6 月 29 日）。



第二節、研究目的

壹、音樂與社運關係的「為何」與「如何」

音樂在社會運動中的角色越漸突出，這樣的現象不只存在於臺灣而已。2014年4月10日太陽花運動落幕後，同年9月26日在香港爆發了「佔領中環」的行動，之後發展成「雨傘運動」。許多人或許對這場運動陌生，但卻會記得在網路上轉發、在媒體上播送的那些歌曲，例如改編自悲慘世界〈Do you hear the people sing?〉的〈誰還未覺醒〉，以及香港眾歌手齊創作的〈撐起雨傘〉，還有被定調為佔中主題曲，Beyond的「[海闊天空](#)」。

在香港，音樂介入社會運動也並非一朝一夕，從1970年代開始用「自己的語言」（粵語）唱歌便是起點，從此之後貼近香港社會現實的歌詞書寫便不曾間斷，從1980年代的黃耀明、達明一派、黑鳥、Beyond，一直到近期的My little airport，謝安琪，迷你噪音等等。每一個年代的歌曲都能反應一些那個時代的歷史脈絡，也包含了能引起當時人們共鳴的元素。

佔中運動結束後，針對Beyond〈海闊天空〉在香港的歷史意義討論再起，只有香港人知道為什麼時隔二十年，這首歌會在佔中行動中成為要角。其實這首歌在紀念六四的活動、2010年香港反高鐵，2012年反國民教育晚會皆沒有缺席過，除了歌詞具有凝聚的力量外，這首歌代表的是「被遺忘的個人信仰，以及香港本地音樂一個美好的年代」（黎慕慈，2014.10.03）。

將場景拉回臺灣，與香港佔中運動不同的是，太陽花運動中的原創歌曲數量有21首。雖然在運動現場也不乏一些經典抗議歌曲的傳唱，但是不管是在330凱道大遊行主舞臺，或是太陽花運動的現場，我們比較少聽到八

零年代民歌時期的〈[美麗島](#)〉或是野百合學運的歌，而是〈島嶼天光〉，以及近幾年在社運場合常出現的創作。這或許跟運動的性質與議題有關，也或許因為舊的抗議歌曲不足以傳達這個時代的認同與困境。

然而，屬於 21 世紀的時代困境又是什麼呢？這些新出現在社運場合的原創抗議歌曲，當被社運場域所接納時，其歌詞文本中什麼樣的情感或政治表態引起了共鳴？或是反應了某種時代的共感？

若將 2005 年的保衛樂生運動視為起點，2014 年的太陽花作為音樂與社會運動結合的顛峰與標的，其中出現的原創音樂文本、音樂與社運之間如何接合，以及背後的社會、歷史成因是本研究所好奇的。正如論者所觀察到，兩者之間的結合自 2005 年的保衛樂生運動開始便越趨緊密（張鐵志，2013，2015 年 6 月 29 日；張鐵志、柴子文，2012；陳柏偉，2012），甚至成為運動中重要的一環，但是針對這樣的趨勢卻一直沒有很清楚的輪廓。

這種「音樂真的能改變世界」，以及「音樂力量」的相關討論，在近幾年以一種相當樂觀的姿態出現。就結果來看，的確越來越多音樂人參與運動，並且替運動創作歌曲，但真的只要音樂人現身參與運動、創作歌曲，音樂就可以成為對運動有助力的政治宣言，並且進行情感的動員？

張世倫（2011）認為對於「音樂政治」的討論若只侷限於音樂人的政治行動，或是歌詞文本的表意，都會過於簡化音樂與政治的連結。音樂人的政治身份鮮少有機生成於在地的社會運動脈絡裡，我們又要如何期許他們「代表」某個議題或群眾發聲，用其音樂「參與」、「介入」，

並「改變」社會？（頁 456）。他認為音樂的政治作用，並非總是音樂行動者「主動」的操演，音樂是歌詞與聲音的混合，其生產、流通與消費又是與商業機制折衷下的成果，是與產業和網絡創造出的機會結構互動與妥協的結果，歌詞的表意或立場的表態不足以說明音樂所蘊含的激進潛力，而是必須從眾多因素綜合出的「感知經驗」來評估（頁 21）。

因此當音樂在太陽花運動、洪仲丘事件中佔滿媒體版面，是不是在其他運動中只成為一種表態，而無法對運動有實質的幫助，只是「啦啦隊」而已？又是什麼中介因素影響了兩者之間的交集，讓音樂有時重要，有時卻只是曇花一現的聲援？

貳、臺灣的音樂與社運相關研究

臺灣對於音樂的研究，可簡略分為流行音樂與非主流音樂⁵兩個區塊，而與社會運動結合的音樂相關研究，則是隸屬於非主流音樂的研究範疇。作為一種非主流的另類聲音，獨立音樂具有獨特的生產政治，不論是產銷機制或是文化生活皆有別於傳統唱片產業（簡妙如，2013）。獨立音樂本身即帶有反抗、反叛、挑戰主流等等的意涵，而在臺灣的發展脈絡亦是如此，是在審查制度下形成的「地下」音樂文化，雖然解嚴後類型發展多元，不只侷限於反抗與批判，但仍然有一條與社會運動緊密結合的路線。即便不是歸類在社運音樂類型中的獨立音樂人，也因為身處於這種自立自為、只需要對自己負責、不以賺錢為主要目標的音樂文化，使得他們面對自己關心的社會議題時，能夠勇於表達自己的聲音，並且親身參與其中。

⁵解嚴前以「地下音樂」稱之，現則稱為「獨立音樂」。

一、非主流音樂的研究

非主流音樂的相關研究有針對文化、政策、以及產業經營模式進行的研究（何東洪、張釗維，2000；林怡瑄，2003；鄭凱同，2005；張學洋，2007；曾裕恆，2007；楊璨羽，2008；黃詩雯，2010；薛詒丹，2011；楊佳蓉，2012；簡妙如、鄭凱同，2012），或是分析其獨特的生產政治（簡妙如，2013），也有對樂迷的消費（林建宏，2002；楊欣茹，2011）以及認同（康宸瑋，2011；王怡晴，2012；薛師婷，2013）的相關研究，或是針對音樂展演空間（live house）的研究（謝光萍，2006；楊銘宸，2010；劉哲浩，2009；劉珣尹，2011；林科呈，2012；李詩涵，2013；吳書維，2013）。

另也有針對歷史脈絡的歸納整理或涵蓋（張育章，1996；蔡宜剛，2000；簡妙如，2002；江國豪，2004；蔡岳儒，2006；方美蓉，2008；黃凱翎，2011；王偉綱，2014）其中江國豪（2004）以 1980 年代後的非主流歌曲為分析對象，研究臺灣意識在非主流音樂中所產生的變遷情況，其研究對象也包含了本文欲研究之社運歌曲，與本研究相關，可作為參考之依據。不過，與本研究不同的是，其研究關懷為歌曲中的臺灣意識，母體範圍較廣，並非以音樂的社會實踐為主體來討論，社運歌曲只佔其中一部份。

二、音樂與社會運動相關研究

（一）文本與行動者

以社運音樂為主體的相關研究中（見表格 1），研究對象通常是針對特定音樂人以及特定音樂文本做深入分析，其中又以「反美濃水庫運動」的交工樂隊以及他們的創作最常成為分析的對象。其中分析交工音樂文本佔大多

數：邱雍閔（2002）從語藝面向（*rhetorical aspect*）分析交工樂隊音樂的語藝功能和策略，探討音樂與社運結合的可能性與限制。邵軒磊（2015）從論述研究（*discourse perspective*）的角度，關注歌詞隱含的主體與認同，以及效果為何。王欣瑜（2010）則企圖從音樂文本中逐步分析現實性與社會性如何之於作者、之於作品，成就音樂與社會實踐兩者的互涉關係。另外也有從聽者角度出發，以交工的歌曲作為聆聽文本，分析音樂聆聽的意義建構歷程（許馨文，2003），以及將交工作為觀察對象之一，從數位科技對獨立產製的廠牌帶來的產銷衝擊來分析（黃皓傑，2003）。

邱仕弘（2006）則談討交工樂隊的社會實踐與客家論述之間的關連。鍾秀梅（2007）的〈音樂作為反抗與賦權—談交工音樂的文化抵抗〉將交工音樂視為文化抵抗的一種，她認為在美濃反水庫運動中，交工的音樂產生了「文化戰線的建立」與「運動的賦權作用」的實踐意義，讓文化抵抗成為政治行動，反抗任何宰制的力量。許馨文（2002）則是以「資源動員理論」與「社會運動的意義建構」為研究取向，分析交工樂隊專輯【我等就來唱山歌】建構之意義，探討音樂的社會運動實踐。上述鍾、許兩文，與本研究較為相關。

除了以交工樂隊作為切入來探究社運音樂的研究以外，社運樂團黑手那卡西也時常作為個案分析的對象，不過大多是聚焦在黑手本身作為行動者與創作者的經驗與反省，並反思音樂如何作為社會運動來實踐（陳柏偉，1998；莊育麟，2005；陳柏偉、何東洪，2012）。近期則是有關於社運樂團農村武裝青年的研究（鄭筠馨，2011）。

可以藉由上述文獻發現，都是以個案分析居多，缺乏總體的社會、歷史

圖像。本文認為，社運歌曲就如同社會運動的發展一樣，「舊」和「新」並不是一個清楚的分割，而是一條光譜脈絡。社會運動的後起之秀能夠反省過去經驗並且學習，結合當下的社會情勢或文化脈絡從而開拓一條新的路徑、有了新的型態（何明修，2003），社運音樂也是如此。雖然社運音樂已有和過去不同的樣貌，但仍是奠基於過去而來，也因此，社會運動與音樂之間關係的歷史成因分析將會是本研究分析面向之一，如此才能看出承先啟後之關係以及發展之脈絡。

如陳怡君（2013）便針對臺灣解嚴後具代表性的福佬語（俗稱臺語）社運歌曲及其創作者進行整理與文本分析，並且對照時代脈絡，深究歌曲中的特色與文化意涵，其研究範圍從日治時期的社運歌曲開始整理，並且與解嚴後的社運歌曲做對照。此文的資料整理以及文本分析可供本研究作為重要的參考，其所呈現的歷史概念也是本研究希望達成的。不過，誠如陳怡君在結論中提到的，解嚴以後社運歌曲晚期傾向環保、工運、農運、反霸權、反大型開發、人權、關懷弱勢等等多元面向；客語、甚至華語也加入了社運歌曲的場域，以臺語、客語為主要語言，副歌用原住民語或英語等多種語言混合的現象，也是晚期社運歌曲的特色（頁 97）。可以顯見在社運場景中出現的歌曲現已極為多樣，若只探究福佬語社運歌曲，無法顧及其他語言的歌曲，將會有所侷限。因此本研究涵蓋之歌曲將不會限制在特定語言。

（二）結構與歷史成因

本研究的主要分析面向將類似於以下幾篇論文，將音樂與社會運動的關係放置在結構下討論，探究背後的歷史脈絡成因，以及政治、經濟、文化等社會因素的作用。如蕭長展、楊友仁（2014）的〈初探臺灣的議題動員取向

演唱會：以「正義無敵」及「音樂·生命·大樹下」為例〉，探究這兩場作為社運動員的演唱會，其音樂展演美學、組織的正當性如何讓音樂和社會運動產生強連結。另陳柏偉（2015）的〈島嶼突然天光—社運 Pop Song 是怎樣煉成的？〉則是分析太陽花運動主題曲〈島嶼天光〉為何能在太陽花運動中的眾多原創歌曲中被選為代表歌曲，除了歌詞的國族意識引發共鳴以外，也牽涉到滅火器主唱楊大正長期參與社會運動所累積的社會資本。王偉綱

（2014）在〈異質空間聽眾與樂團的社會實踐：以 Live House 「地下社會」為例〉一文中，著重在反抗音樂生成的社會條件，以理解地下社會的意義是在何脈絡下得以發展。馬詩瑜（2013）的〈臺灣搖滾樂反抗論述的音樂場景分析：Live House 音樂展演空間、社會運動、音樂祭〉探討搖滾樂的反抗在不同場域空間的可能性，指出在某些場域下，結構的限制讓反抗論述並不能形成真正的反抗行動。

至 2015 年為止，也是臺灣社會運動百花齊放的十年，歌曲也在其中展現其重要性，端看 2014 年的太陽花運動中創作出來的歌曲、以及參與的音樂人數量，便可窺見端倪。然而以 2005 年為起點，2014 年作為終點，關於音樂與社運緊密的接合，其歷史與社會成因的提及還是散落在各處，本研究希望將這些資料統整與分析，探究音樂得以政治化的機會結構，重新思考「音樂真的能改變世界」的命題，以及音樂與社會運動接合的可能性與侷限。同時也藉由分析專為運動創作的歌曲（歌詞文本、音樂型態），找出屬於 21 世紀的集體政治想像與時代共感。

雖然 2005 年的樂生運動被視為音樂與社運關係變化的起點，但是本文認為必須將研究範圍再往前拉，從 2000 年以降的整體社會結構與歷史脈

絡，再到音樂與社運場景的變遷來做探討會較為適合。因為 2000 年的臺灣歷經首次政黨輪替，不管在政治、經濟、社會各方面都有了新的轉變，作為歷史資料整理的起始點，有其研究價值。綜合以上，本文的研究問題如下：

- (1) 自 2000 以降，歷經政黨輪替之後的臺灣社會景象為何？2005 年做為音樂與社運緊密接合的起點，分別在音樂與社會運動的場域，各自發生什麼變化？
- (2) 在音樂與社會運動接合的過程中，什麼樣的元素影響兩者的交集？
- (3) 音樂作為一種美學進入運動場域，如何與社運相互影響與深化？



第二章、文獻探討

第一節、音樂從「娛樂」到「武器」

壹、流行音樂的批評與轉向

「是那些最鄙視流行樂娛樂性的人，指出了通俗音樂最基進的政治影響」

- John Street (2001/蔡佩君、張志宇譯，頁 194)

流行音樂作為一種娛樂消遣是大家所熟知的，然而其實從 1960 年代的美國民歌運動以及民權運動開始，音樂早已跳脫純粹娛樂的框架，展現它的社會性與政治性。那麼在六〇年代之前對於流行音樂的批判又有哪些？最後又是如何取得其文化的主體性？本研究欲經由相關理論與研究取向的爬梳，帶出創作者與樂迷能動性的討論，在此基礎下才能夠進一步檢視音樂的社會與政治意義。

一、流行音樂的興起與批判

回顧流行音樂的發展，1930 年因為收音機以及有聲電影的出現使得唱片銷售量下跌，唱片業開始積極商業化，音樂成為一種市場導向的大眾文化商品（簡妙如，2003），並且透過機械複製技術以及商品的形式在市面上大量流通。作為一種通俗的大眾文化，在當時與古典樂相比之下，形成一種粗俗與精緻的二分，也開始有許多批評流行音樂的聲浪出現。

其中一派來自德國，承襲馬克思主義的法蘭克福學派，而針對流行音樂做出嚴厲批判的就是此派的代表學者之一 Adorno。他將流行音樂貶低為一種「偽個人化」的商品（主要針對爵士樂作出批評），主張文化工業生產的

歌曲看似變化繁多，但其實都是在標準化的生產邏輯下被產製出來的，這種「偽個人化」是為了吸引消費者的注意力，音樂創作只是一種商業企圖（Witkit, 2003）。此外 Adorno 也認為，這種文化工業產出的規格化音樂形式是麻醉大眾的鴉片，而機械複製技術以及廣播則是建立這種意識形態的幫兇。

流行音樂對 Adorno 來說，最主要的功能就是藉由愉悅來麻痺試圖反抗體制的社會大眾。即便對流行音樂做出如此嚴厲的批判，Adorno 同時也提出了他認為音樂作為藝術應該起到的作用，「藝術應該要讓聽眾／觀眾面對世界的醜陋，唯有如此才能持續連結藝術與哲學真理」（Adorno, 2002, p 380）。Adorno 的批評與主張其實代表的是，音樂的政治重要性不是作為宣傳或是操控，而是音樂在「聲音」本身引起混亂的力量。這種政治無法從作曲家或表演者身上，亦或是歌詞中隱含的政治價值觀中「讀」出來，應該要重視的是音樂在「聲音」上對我們的直接影響力（Street, 2013, p 149）。

法蘭克福學派的另一位學者 Benjamin 則是對廣播、電視、攝影、音樂錄製等現代藝術以及複製技術抱持較為正面的態度：他認為藝術本來就是會被複製的，只要是人造物皆有可能被另一人所模仿，機械化的複製代表的則是新的意義：讓藝術有新的可能性與功能（Benjamin, 1935／許綺玲譯，1999）。對此他提出了「靈光」的概念來闡述藝術品與複製品的差異，在感嘆靈光消逝的同時，他認為機械複製品同時也讓藝術從儀式價值中被解放出來，開始奠基於另一種實踐：政治。

在 Benjamin（1934）另一篇〈The Author as Producer〉一文中，他更清楚點出重點在於創作者（或藝術家）能夠反思自己在生產過程中的位置，利

用改變生產方法（*technique*）翻轉生產機器（*apparatus*），「在我詢問作品在生產關係中佔據的位置之前，我想先問：作品『如何』佔據它的位置。這樣的提問直接導向作品在藝術生產關係中的功能。換句話說就是作品的生產方法。」也就是說，創作者在表達政治立場時應該在文藝生產的方法上，挑戰資本主義的生產關係，這個行動，同時也會是對自身所處的社會位置最基進的反省（陳伯偉，2006）。

法西斯主義將政治美學化，共產主義者則用「藝術的政治化」回應，也就是透過解放生產方式，讓藝術回歸社會，發揮批判的功能。現代的複製技術以及科技就具有這種革命性，打破了藝術掌握在少數人手中的傳統，讓藝術進入大眾（Benjamin, 1935／許綺玲譯，1999）。班雅明點出了文藝工作者縱使在無法逃脫的結構下還是能展現其能動性，似乎替法蘭克福學派將結構視為不可翻轉的鐵籠做出解套。他對文藝創作的政治性與社會性的討論，也揭示大眾文化新的可能性。

二、青少年、搖滾樂、次文化

30年代對於大眾文化與流行音樂的討論與批評，到了50、60年代有了新的轉向與修正。50年代時期的英國、美國，替流行音樂以及明星工業奠定了基礎。更重要的是，商人發現了青少年市場以及品味的重要性，於是初期搖滾、青少年流行樂在市場上被塑造出來，到了60年代，整個流行市場便真正被青少年所主宰（Frith, 2001／蔡佩君、張志宇譯，2001，頁92）。青少年成為音樂市場新動力之餘，也回過頭來使文化論述開始正視其在主體及文化上的意義，擺脫了「大眾」文化時期的悲情（簡妙如，2003）。

青年市場的崛起拜二次戰後嬰兒潮所賜，在 60 年代形成廣大的青年族群。60 年代中期，美國和加拿大 25 歲以下的人口遽增，逼近總人口數的百分之五十（Keightley, 2001／蔡佩君、張志宇譯，2001，頁 113），加上新的年輕族群商品唾手可得，也讓年輕人發覺自己是一種「文化」，藉由一連串特殊的視覺形象以及時尚與品味的愛好，可以將自身與父母的文化做出區隔，而搖滾樂在這場革命中成為了重心（Bennett, 2001／孫憶南譯，2004；Frith, 1978／彭倩文譯，1993）。

「搖滾樂」是流行音樂與年青人文化碰撞下的產物，它的出現以及青年文化的崛起成為一股不容忽視的現象，英國文化研究（CCCS）的學者便以「次文化」的角度分析之，認為此種次文化帶有反抗性，同時也象徵青少年的自主性（Frith, 1978／彭倩文譯，1993），這些屬於青少年的次文化是革命的主體，或至少代表一種抗拒（Frith, Straw & Street, 2001／蔡佩君、張志宇譯，2005）。

在 60 到 70 年代，次文化一詞捕捉了音樂以及音樂在人們生活中的角色轉變過程，同時也代稱了年輕人的生活風格，環繞著特殊音樂種類而發展出來的一系列具有風格一致性的服裝、藥物、聚會地點以及慣用語（Frith, Straw & Street, 2001／蔡佩君、張志宇譯，2005）。次文化學者將音樂視為一種象徵，將音樂消費解釋為意義生產的一部份：風格元素雖然一開始是大量生產的，現在則重新扣連到次文化的表達需求和社會脈絡（頁 171）。

泰迪男孩（Teddy boys）、摩登族（Mods）、短髮族是最常拿來作為研究範例的三個青少年族群，學者認為青少年缺乏工作成就感以及獨立於社區之外的疏離感，藉由音樂來「象徵性地傳達」這種孤獨。而雖然青少年族群採

用的特殊音樂風格是商業體系的產物，卻是年輕人贏得文化空間的一種標幟 (Frith, 1978/彭倩文譯, 1993)。

然而這樣的研究重心受到諸多批評，其中如 Simon Frith (1978/彭倩文譯, 1993) 就認為次文化學者將音樂視為年輕人休閒生活價值觀的一種象徵性表達方式，這樣的切入點過於狹隘，因為它忽略音樂本身也是一種休閒活動，同時也是廣大年輕人的普遍愛好，並非專屬於少數青年族群（如前述所提的泰迪男孩、摩登族）。也就是說，搖滾樂展現的次文化脈絡，其實只被少數主動樂迷所支持，沒有所謂的穩定且同質性高的搖滾樂聽眾 (Wicke, 1990/郭政倫譯, 2000)。

儘管如此，搖滾樂歷史中交織的青少年次文化，所揭示的重大意義或許在於「樂迷的主動性」。這群和音樂有著最密切連結的青少年，各自代表個別的樂迷，用意義和價值連結到搖滾樂的風格形式，並且在青少年日常生活結構之中賦予其特殊的重要性 (Wicke, 1990/郭政倫譯, 2000, 頁 97)。

三、搖滾樂的抗爭性格

自搖滾樂興起後，學界對青年文化與流行音樂所做的次文化研究，傾向認為年輕人的反抗意識是藉由服飾與購買唱片來傳達 (Bennett, 2001/孫憶南譯, 2004)。也就是說，研究焦點仍放在音樂的消費以及從音樂衍生出來的次文化活動。然而 Bennett (頁 14) 指出搖滾樂跟其他大眾媒體最明顯的差異並非在他的聽眾（消費者），而是在於他的特殊形式；搖滾樂是一種音樂性的傳播媒介，而它的大眾文化意識形態，不僅是源自於它的製造體系與消費模式，同時也牽涉到音樂創作者的藝術意旨與音樂形式的美學基礎

而當六〇年代樂者開始創作跟以前不一樣的歌曲，脫離小情小愛的歌詞書寫，轉而關懷社會議題並且對現況作出批判，樂者發現「可以將作品視為個人表達的工具，而不是給予人們所要的東西」(Frith, 1978)，這樣的「自覺」也讓搖滾樂自身的發展邁入了新階段，也就是對於「原真性」的爭論。

Keir Keightley 認為「『原真』指稱的是直率而誠實的音樂、音樂人或音樂經驗，是沒有被商業、時髦趨勢、模仿或缺靈思的東西所腐蝕的，指的是誠懇表達真正情感、原始創意或有機社群感的音樂」(Keightley, 2001／蔡佩君、張志宇譯，2001，頁 116)。搖滾樂原真性的討論始於六〇年代中期，當搖滾樂者開始認為搖滾樂不僅是娛樂工具，同時也是一種藝術，甚至在後來出現一種完全反商業的搖滾樂意識形態 (Bennett, 2001／孫憶南譯，2004)。

這種精緻文化與通俗文化的二分法，強調藝術優於大眾文化，幾乎呼應了三〇年代法蘭克福學派的論點，但十分弔詭的是搖滾樂的興起與發展皆無法自外於資本主義的商業體制，且搖滾樂在當時就是一種主流音樂。也就是說，搖滾樂成為了「廣受大眾歡迎的反大眾音樂」。

因此，單純用藝術與大眾的二分法來看搖滾樂的原真性論述是不適用的，即便搖滾樂者的宣稱看似如此。有論者認為，搖滾樂其實是改寫民歌文化反抗大眾社會的元素並且運用於主流中（而非對抗主流），由主流的分層化所導致的新搖滾爭論，有效地將通俗音樂分割為兩個對立的領域，後來即成為搖滾對抗流行樂，並且搖滾樂本身也進行了更細的分層 (Keightley, 2001／蔡佩君、張志宇譯，2001，頁 114)。

搖滾樂原真性的宣稱，這種看似矛盾的存在其實是一種顛覆：高／低文化、主流與邊緣不再是截然對立，搖滾樂重組支配與被支配文化之間的關係，它同時是大眾也是反大眾。這種在結構限制下的能動性似乎呼應的是 Benjamin 的論點。

不過 Benjamin 的主張應修正為：就是由於此種大眾產品所製造的科技與社會化基礎，使得文化鬥爭獲得足夠的生存空間，此種觀點延伸的推論是，某些唱片在特定的環境中，能夠傳達出比市場利益與被動消費意識形態更為豐富的涵義，問題在於如何辨識出這些特殊的唱片商品（Frith, 1978／彭倩文譯，1993，頁 353）。

四、流行音樂的反客為主

總結以上過往的研究與論點，可以發現重點已經不在於音樂作為一種商品或文化工業，而是音樂作為通俗流行文化所展現的主體性與後現代解構力量（簡妙如，2003）。晚近音樂社會學者認為唱片工業的確會影響音樂文化的發展方向，但並非決定性的影響，於是許多研究者強調音樂行動者身處的社會環境之政治、經濟、以及文化因素，會影響行動者創造或使用音樂的方式。在環境限制下，樂手、樂迷能夠在創造性挪用與轉化音樂美學時，操演主體的能動性，挑戰甚至翻轉既有的權力關係（Frith，1978／彭倩文譯，1993；Grossberg, 1984; Wicke, 1990／郭政倫譯，2000；Street, 2008, 2013）。

這也是本研究所關切的主要命題，音樂如何與挑戰體制、企圖改變現況的社會運動結合，形成文化抵抗的陣線，展現其政治與社會的影響力。另外，雖然音樂與抗爭的討論時常落在特定音樂類型——搖滾樂，這當然與上

述搖滾樂的歷史與本質有關，但本研究所指涉的音樂並不侷限在特定類型的音樂，本研究欲討論的是通俗文化中的流行樂（相對於古典樂），而關於流行樂與搖滾樂也有論者主張必須有所區分，但名詞的定義並不是本研究討論的重點。

貳、音樂與政治

一、音樂的政治，政治的音樂

「音樂歸音樂，政治歸政治」，這句話常被用來強調音樂的純粹性，試圖將音樂與涉及權力利害關係的政治場域脫鉤，但是事實上音樂與政治從來都無法分離。Jacques Attali 便確立音樂在政治、社會上調解差異，製造和諧，進而控制噪音，加以監視、操縱、紀錄、重新運用的文化作用（廖炳惠，1995，xii），「傾聽音樂就是傾聽所有噪音，並瞭解到，運用它進而控制它便是一種權力的反映，瞭解到它本質上是屬於政治的」（Attali，1977／宋素鳳、翁桂堂譯，1995，頁5）

那麼音樂與政治如何連結在一起？一個是有關公共事務的參與及組織，一個則是關於聲音與美感欣賞的藝術範疇，我們卻時常看到這兩者的互動甚至結合：政治干擾音樂，而音樂反映政治、影響政治。極權國家政權試圖利用音樂控制人民、鞏固政權，或是利用音樂相關的政策制定來掌控音樂的流通，以達到更全面的治理。又如臺灣戒嚴時期，只要是被國民黨政權視為靡靡之音的，就會成為「禁歌」，這些都是政治介入音樂的痕跡。

反過來，音樂也可以藉由歌詞的書寫批判與描述當下的政治環境，介入到政治中，例如龐克音樂中對現實的怒吼、嘻哈音樂饒舌出社會現象的批

判。John Street (2013) 便認為政治與音樂並非兩個分開的個體，也不是偶而碰撞而已，兩者是彼此的延伸。John Street 甚至強調，兩者的界線其實是很模糊的，因為音樂可以將政治思想和經驗鑲嵌在歌中，並且組織我們回應社會的政治思考與行動；音樂不僅僅是表達政治的工具或媒介，它本身就是一種政治表達 (Street, 2013, p. 1)。

John Street 特別提醒在談論音樂與政治時，必須要小心「事事皆是政治」的角度，這樣的結構性論點沒有錯，但是套用起來會變成「所有的音樂都是政治的」，反而沒有辦法強調那些對政治造成實際影響的音樂。因此必須將個人與公共做區分：當聆聽音樂的愉悅或音樂的選擇都只是單純關乎個人，這就不是政治性的。只有當與音樂有關的愉悅與選擇溢出到公共領域，在其中造成影響，這時音樂激起的就不是個人私下的反省，而是集體意識與集體行為，進而形成公共思考 (Street, 2013)。

二、解讀音樂的政治

解讀音樂的政治性最直覺的方式是透過解讀音樂文本中的抽象意義、意識形態、或是隱藏的認同，其中有部分研究者將音樂作為一種政治說服的文本，認為音樂的重要性等同於抗議現場的演說，並且採用文學領域的語藝分析來分析歌詞 (Quirk Cort, 2013; Reed, 2005; Stewart, Smith, and Denton, 1984)。

歌詞作為一種文字的表述與創作，當然有其重要性與影響力。最近諾貝爾文學獎才剛公布出人意料的得主-----音樂人 Bob Dylan。這獎項讓 Bob Dylan 的音樂創作與詩人 T.S.Eliot、作家 Toni Morrison、Samuel Beckett 等等

齊名，得獎的理由是：「在美國歌曲的偉大傳統裡，創造新的詩意表現手法」，紐約時報則認為這個獎項「重新定義了文學的界限」（Sisario, Chan, Sewell, 2016.October.13），而這也是諾貝爾文學獎史上最具爭議性的一次。

音樂評論家張鐵志在《時代的噪音：從狄倫到 U2 的抗議之聲》一書中是這樣描述 Bob Dylan 的：「他寫出六〇年代、甚至音樂史上最偉大的數首抗議歌曲，他把民謠、流行音樂轉變為一首首犀利的抗議詩，或者揭示社會真實的寓言詩。」歌和詩的分界究竟該落在哪裡，或許各有不同的定義，也沒有絕對的正解，不過可以確定的是，流行歌曲的確展現除了娛樂性以外的社會與政治功能。

然而歌曲的影響力絕對不只有在歌詞的文字上，旋律、節奏、或演唱者的唱腔和技巧等等也佔了重要角色，如同 John Street 所說的，「若音樂在政治參與中扮演一角，我們對它的理解必須是肯認它作為『音樂』的特質與特性。」也就是說我們不能只是關切被唱出來的歌詞，也必須關照音樂包含的其他表達形式（Street, 2013），例如 Jane Bennett（2001, p 131）便指出，歌曲裡的重複以及吟唱能使聽眾陶醉，製造新的意義、認同以及集體感，而關於這點當然也有持相反論點的，如 Jaques Attali（1985／宋素鳳 & 翁桂堂譯）以及 Theodor Adorno（2002）便批評歌曲的重複性其實是扼殺了音樂刺激政治參與以及政治反抗的能量。

不論音樂究竟是形塑了集體認同或是抑制了反抗能量，兩造的論點都在強調音樂的影響力，以及音樂作為「音樂」的本質。因此也有研究者藉由分析聽者聆聽歌曲的感受，區別出音樂和其他政治說服文本不同之處，在於音樂的旋律與節奏是給予音樂修辭性的元素之一（Irvine & Kirkpatrick,

1972;)。

另一種分析與討論則是從行動者——也就是音樂創作者著手，採取傳記式取向，分析的是積極參與社會運動或政治，並且具有實際影響力的音樂人，他們的生平、價值觀如何影響他們的實際政治行動，再與身處的時代背景交互參照，這種通常是書籍較多，例如對六〇年代民權運動有深遠影響的 Bob Dylan，撰寫關於他的書籍不勝枚舉，至於研究分析則是以 Dylan 創作的歌詞為主要分析對象，並以他的生命歷程為輔作為對照（如 Whissell, 2008; Czechowski, Miranda, & Sylvestre, 2016）。

三、塑造音樂的政治

總結以上的文獻資料，音樂文本與創作者皆是構築音樂影響力的要素，也是在探討音樂與政治時不可或缺的切入點。然而，也有學者主張真正重要的其實是音樂背後的結構，以及音樂產生作用的場景為何。因為音樂不僅是一種文本，作為一個主體也會與其他場域互動。因此，在分析音樂或音樂的政治性時，不能不談其所在的結構。一首歌的生成以及影響力的發揮，背後牽涉到許多不同的因素，Grossberg（1984）便指出「搖滾樂蘊含的不只有音樂的文本與實踐」，其中也有經濟、科技、社會關係、美學傳統、語言……等等的決定因素。音樂不可能獨立於政治、社會、經濟，因此談論到音樂的政治時，談的不只是音樂如何扣連觀念和情緒，也在談塑造音樂的政治（Street, 2001／蔡佩君、張志宇譯，頁 201-202）。

這也是本研究在分析時的重點，不針對單一文本或單一音樂創作者做個案分析，而是關照文本與創作者背後的生成脈絡，並以歌詞文本與音樂類型

的整理，以及創作者介入社會運動的軌跡為輔。除了能避免去脈絡的分析外，也較能呈現整體的圖像與發展軌跡。



第二節、音樂與社會運動

壹、社會運動理論的變遷與借鏡

一、社會運動的定義與分析取向

社會運動是集結政治、文化、資源、心理等混雜因素的社會現象(何明修, 2005)。在社會學領域中會將社會運動(social movements)與集體行為(collective behavior)兩個概念做區分, 兩者的區別在於是否有組織號召而形成, 以是否為持久性行動(王甫昌, 1999)。Tarrow (1998)更進一步定義社會運動的內涵有:(1)發起集體挑戰(2)利用社會網絡、共同目標和文化框架(3)通過聯繫結構和集體認同, 增強團結, 以維持集體行動。

晚近的社會運動研究已不再定義社會運動是一種偏差行為, 研究者認為社會運動是一種常態政治, 可以透過組織、動員、利益等概念來理解。資源動員論(resource mobilization theory)的學者從組織社會學出發, 分析社會運動組織如何常態地進行支持者、動員、資源匯集、議題宣傳等活動(McCarthy and Zald, 1987)。政治過程論的學者分析政治體系與社會運動的互動關係, 強調政治機會的概念可以用來解釋社會運動的興起與發展(Tarrow 1989; Eisinger, 1973)。另外, 有些學者開始注意運動團體如何進行所謂「共識動員」, 也就是以議題與理念的宣傳來取得更多人的同情與支持, 這種探討方式即是運用「認知框架」(framing)的概念來分析社會運動(Snow et al. 1986)。

二、政治機會結構理論

「政治機會結構」一詞是由 Eisinger (1973)所提出，是從探討美國都市種族的抗議運動衍生出的概念，Eisinger 發現不同的都市有不同的政治環境，其開放或封閉與否會影響到社會運動興起的可能性。開放與極端封閉的政治環境下，抗議是不容易產生的，容易產生抗議的情況是開放與封閉的混合（何明修，2004）。簡單來說，政治機會結構是一組以國家體制為中心的變相組合，對社會運動產生限制或協助的作用（McAdam 1996; Tarrow 1996；轉引自何明修，2011）

何明修（2004）總結 McAdam 與 Tarrow 列出的政治機會結構內涵，歸納出重合的部分：（1）政治管道的存在，（2）菁英體制的定性，（3）政治聯盟者的存在，（4）國家鎮壓能力與傾向。然而何明修指出，這些都只是概念性的整理，而不是經驗上的變項列舉，運用政治機會結構分析，本來就難以在眾多個案分析中找到涵蓋式的命題，在實際的經驗研究中，這種做法的可行性與參考價值都不大，比較妥善的做法是從具體的研究對象著手，再歸納是哪些政治機會結構的元素發揮作用（何明修，2005，2011）。

本段所介紹的政治機會結構，其所關切的國家開放程度與社會運動興起之關連，以及其所提出的分析概念，可以作為本研究在分析政治面向的切入點。

三、社會運動理論向文化轉

新社會運動理論源於七零年代的歐洲，此理論主張生態、和平、婦女運動的出現意味著新的社會形態出現，而這些新興的議題構成了所謂的「新政治」，與過去各種政治衝突有不同價值關懷、參與方式、以及作用（王甫昌，1999）。相較於過往強調政治結構的理論，新社會運動理論不認為運動只是政治現象，著重利益分配，此理論關注的是被政治中心論點視為動員工具的文化，將其視為參與方式之一，並強調文化改造本身往往就是運動的目標（何明修，2005）。

Hank Johnston 與 Bert Klandermans 觀察到，「新社會運動」論述崛起所帶出的討論，以及研究者發現過度的結構、利益導向的觀點有其侷限性，這些促成社會科學有「向文化轉」的趨勢，新的典範正在逐漸成形：晚近的研究關切的是跟過去不同的、更「軟性」的文化因素，這些過去被認為很難有明確地操作型定義。然而隨著社會運動的研究領域不斷深化、推展，「文化」在其中的角色很難被忽略。而社會結構主義取向的社會運動研究正在快速增長（例如 Klandermans & Tarrow, 1988; Morris & Muller, 1992），縱使這些研究的焦點並不是放在文化層面，但是其聚焦在互動過程以及理念因素，都跟「文化如何影響社會運動」密切相關。

「社會運動被文化所形塑，同時也形成並轉變文化」，這是很明顯也不容忽視的事實。而文化中的要素如象徵、儀式、價值、論述、以及語言等等，也一直都是社會運動的要角（Johnston & Klandermans, 1995），然而社會運動的相關研究中，文化因素的確在過去的研究中被忽略，即使存在於研究分析中，也只是「被動的資源」。Eyerman（2002）便指出，現今蔚為主流的

資源動員論 (Resource Mobilization) 以及政治過程論 (Political Process) 中，文化表達以及文化物被視為權力衝突中的武器，或是改變物質結構、意義框架的工具。Eyerman 認為用這樣的觀點較為狹隘，因為文化不單純只是附屬的工具，其本身也可以成為社會運動，發揮超越工具的效用。

社會運動研究的核心議題包含：社會運動本身以及社會運動參與的興衰、運動的成與敗，而文化變項又能夠針對這些議題提供什麼樣的答案？

Hank Johnston 與 Bert Klandermans (1995) 認為只是單純把文化視為獨立變項是不夠的，必須讓文化因素與其他研究範疇結合，例如組織、物質資源、以及社會結構等等 (相關研究如 Gamson, 1995; Fantasia & Hirsch, 1995; Eyerman, 2002; Reed, 2005)，唯有如此，才能替社會運動的核心議題描繪更清楚的輪廓。

四、整合式研究途徑

在社會運動的研究範疇中，單一決定論的分析法受到諸多批評，晚近的主流聲音倡導的是用互動論來檢視社會運動與其他場域的互動，以及將「組織－策略」與「文化－意義」兩種不同關照的研究取向，做適當的混合分析，即便兩種取向在後設理論的差異難以跨越，在經驗層次上還是有關連性存在 (何明修，2011)。

到了二十一世紀初，Charles Tilly、Doug McAdam、與 Sidney Tarrow 三位社會運動研究的重量級學者更提出了「抗爭政治」(contentious politics) 的分析策略，企圖將社會運動、族群衝突／民族主義、工業衝突、革命、民主化現象放置於一個普同性的分析架構。

抗爭政治的研究主張：(1) 研究者應放棄量化取向的涵蓋性律則 (covering laws) 之追尋，但也不應拘泥於少數個案的質性深入描述(thick description)，而是將焦點放在中層的「因果機制」(causal mechanism)，以及其不同的形態的因果機制之組合導致了相異的「過程」(process)。(2) 從因果機制的觀點來看，原先社會運動研究者所建立的基本四個概念，(亦即政治機會、動員結構、構框、劇碼)，可以被拆解成更基本的組成元素，這樣就可以打破了原先社會運動研究與非社會運動研究之界限。(3) 研究的重點在於抗爭過程(episode of contention)，亦即是涉及利益矛盾的衝突是如何產生，在何種情況下踰越了既有體制所容許的範圍，最後又是如何收場（何明修，2004，2011）。

儘管打造一個通行的分析概念可行性或許不高，曾經共同推動抗爭政治分析的 Doug McAdam 近年來也採取不同的思考途徑，他批評「運動中心」的研究預設，容易過度誇大了社會運動的重要性。因此，一個比較適切的作法是將廣大的社會脈絡重新帶進入，思考社會運動如何從其中產生，並且也要關注那些應該產生抗議、結果卻沒有如此的個案（McAdam & Boudet, 2012；轉引自何明修，2016）。

即便如此，抗爭政治中所強調的整合多元意味著站在水平線上兩端的「組織－策略」與「文化－意義」不該是沒有交集的兩個極端，取而代之的應該是一種結合組織網絡、政治過程、認同形構、構框的整合式研究途徑，正如何明修（2011）所說的：「社會運動本身就是一種複合現象，同時包括理性與非理性、文化與非文化的面向，因此我們才需要各種的組織理論、文化理論、行動理論、網絡理論來加以理解。」

貳、音樂的文化行動主義

音樂作為一種軟性的政治載體、可創造性挪用的文化形式，不論是在音樂社會學或是社會運動的研究領域，越來越多學者關切音樂如何在社會運動中成為一種文化抵抗（Eyerman & Jamison, 1998; Eyerman, 2002, Reed, 2005; Garofalo, 2010; John Street, 2008, 2013; Rosenthal, 2001; Rosenthal & Flacks, 2015）。這種音樂的社會實踐是音樂與社會運動的結合，借用社會運動領域常用的詞彙「行動主義」(activism)，我們將音樂視為一種文化主體，可以說這是音樂的文化行動主義（Reed, 2005）。

本節要涵蓋的是國外有關音樂的文化行動主義相關研究，社會運動中的音樂、動員取向的音樂活動，都隸屬於相關研究範疇。藉由整理相關文獻，歸納幾種音樂在社會運動中扮演的角色，以及分析音樂與社會運動的切入點，以作為本研究探究音樂與社會運動關係之基礎。

一、音樂在社會運動中的角色

在社會運動中，音樂、詩詞、以及文學作品等等其實都是促成動員的重要角色（與更大的文化與結構脈絡互動之下），但是卻鮮少被納入研究對象中（Johnston & Klandermans, 1995）。然而音樂作為政治表達的形式，具有象徵性的力量：它調度語言力量，以創造願景，清晰扣連理想而形成社會連結。音樂的政治在於它對聽者發揮影響力、形塑並影響思考及行動的力量。（Cambridge, p.195）

「社會運動被文化所形塑，同時也形成並轉變文化」，這是很明顯也不容忽視的事實，在許多音樂與社會運動的相關研究中，研究者也一再提醒這

點 (Johnston & Klandermans, 1995; Eyerman & Jamison, 1998; Eyerman, 2002; Reed, 2005)。

研究音樂與政治、種族和全球化等議題的美國學者 Reebee Garofalo (2010)指出音樂的其中一個情感效果就是創造「感知」(structure of feeling)，這對文化的形成以及文化改變都是很重要的助力。「感知結構」的概念由英國馬克斯主義學者 Raymond Williams 所提出，指在特殊地點和時間之中，一種均活特質的感覺，不同世代透過自己反應世界的方式，在繼承或複製前一個世代中，創造出本身的感知結構 (Williams, 1965)。也就是說它是個人感知與生活經驗和結構互動之下的結果，而在一個世代的背景下會有一些共有的感覺。

Eyerman & Jamison (1998)將感知的概念運用在分析 1960 年代美國的民權運動與音樂。他們著眼於音樂在社會運動中扮演的角色，描述抗議音樂與長期存在的文化傳統之間的連結，指出音樂藉由表演的慣例 (或儀式)，鑲嵌並且重現傳統，進而動員抗議行動以及創造群體的團結。最後以創造「感知」的方式進入集體記憶。

同時，六、七〇年代關於音樂與次文化的研究中，不只顯示出歌迷的主動性，也揭示了音樂創造集體性與認同的力量。研究流行音樂與青年政治的美國學者 Grossberg (1984) 便認為，搖滾樂在六、七〇年代拼貼 (bricolage) 出英國青年的風格，讓他們得以建立各式各樣的次文化。有鑑於此，Grossberg 認為搖滾的力量在於它能夠創造「情感結盟」(affective alliance)，定義且將歌迷包裹成不同的群體，即便是身處在霸權文化中，也能畫出區隔的分界線。歌迷能有意識地、策略性地使用音樂以及風格作為賦

權和建構自我認同，或是建立相對於主流文化的認同。

另一位學者 Reed (2005, pp. 299-300) 長期觀察與比較美國各個不同階段的社會運動，他認為音樂在大型的抗議中可以讓個人跳脫出「自己」感受到「團體」的力量、賦權、撫平或協調參與者的不同。他更將功能細分為運動內與運動外，對內，音樂能夠將傳達與強化運動的意義、價值、意念與策略；對外則可以將運動理念傳達給潛在的動員力量、對手、或是還沒決定立場的旁觀者。

下面接著列出音樂與社會運動結合的代表性例子與相關研究，進一步闡述音樂在社會運動中的角色與作用。

二、社會運動中的音樂：以英美為例

(一) 音樂與反文化運動

六〇年代的美國可以說是社會運動風起雲湧的年代，而這些都是在「反文化」的氛圍中發展而來的。那時候的美國社會充斥著代與代之間的衝突，青年人抵制五〇年代社會的規範，包含種族隔離、支持越戰，這些反文化青年挑戰當時的主流文化。Theodore Roszak (1969) 歸納「反文化」為六〇年代發生在美國政治、文化領域的一切青年人抗議運動，其中除了學生運動、黑人民權運動、反戰運動的政治革命之外，同時也包括搖滾樂、性解放、以及嬉皮文化等等文化上的革命。

而音樂在反文化意識型態中所具備的意義，就是它能在聽音樂和了解其訊息的人之中傳達一種「社群」感。Frith (1978) 認為搖滾樂的功能在於清楚表達了共同的價值觀，對共同的社會問題做出了評論。不僅如此，在當時

學校、媒體、以及父母親等長輩跟年輕人產生的文化代溝，使得音樂成為傳達社會現實的最佳媒介，透過音樂，甚至能讓年輕人接觸嚴肅的社會議題（Robert, 1969）。

年輕人成為具有自覺意識與政治主張的新世代，同時，他們也擁有屬於自己的媒體與表達形式（Frith, 1978／彭倩文譯，1993，頁 358）；音樂與政治緊緊聯繫在一起，成為傳播社會政治議題的主要媒介，民謠（folk）、搖滾（rock and roll）、黑人的靈魂樂（soul），以及之後隨著時間推進互相融合而成的音樂類型，夾帶著反文化的性格介入一連串的运动中，同時也被其所處的時代與運動所形塑。

早在三〇年代，民謠歌手伍迪·蓋瑟（Woody Guthrie）與皮特·西格（Pete Seeger）的歌曲便揭示出明確的工人階級價值觀、潛藏於民謠傳統中的政治意圖，以及民謠與激進政治主張的結合（Frith, 1978／彭倩文譯，1993，頁 331），這樣的結合在六〇年代達到了巔峰；著名的民謠歌手如 Bob Dylan、Jone Baez 當時都積極參與抗議運動，並且以抗議歌手自居。另外，在爭取黑人權利、打破種族隔離的黑人民權運動中，黑人音樂的政治意義也開始突顯，原先在歌詞中使用巧妙的隱喻來諷刺現實的不公不義，轉變成更清晰、直接的社會批判（Frith, 1978／彭倩文譯，1993）。

Eyerman 和 Jamison（1998）便認為有些六〇年代的流行歌曲，在形式以及內容上將知識份子與政治激進者欲傳達的理念，轉化為讓大眾更容易理解的用語，這讓音樂在當時的社會運動中成為一個中介以及傳譯的角色。

（二）龐克的社運動員

龐克一詞在美式英語中的含意是「無用、懶惰、傲慢、反社會等等」，起初只是對於「體育館搖滾」、以及編曲華麗的前衛搖滾的反叛，可以說是一種對搖滾樂的除魅。龐克強調「自己動手做」(do it yourself)的態度，誰都可以做搖滾樂，只要簡單的三個和弦甚至幾個音就能寫成一首歌。因此，龐克以簡單的和弦、批判社會現實的歌詞，來嘲諷主流社會，而這樣的風格與精神在世界各地不斷地被挪用、在地化，和當地的社會議題相結合，成為了有條有理的政治化運動 (Bennett, 2001/孫憶南譯, 2004)。

Bennett (2001/孫憶南譯, 2004) 藉由匈牙利 (Szemere, 1992) 以及德國 (Geiling, 1995, 1996) 的例子來闡述龐克在全球脈絡下的借用與改造。匈牙利在 1980 年代初期，經濟衰退造成了社會混亂，匈牙利年輕人借用了英國龐克的邊緣化意識形態加以改造，注入了本土意義，讓龐克替自己發聲。在西歐，同樣也能看到龐克與本土議題的結合與挪用，例如 Geiling 在龐克參與柏林佔屋運動 (Berlin Hausbesetzer-Szene) 的分析中便指出，由於醒目的形象，加上音樂與歌詞充滿侵略性的氣氛，龐克在表達集體訴求上扮演重要的角色。

另一個較為代表性的研究是 Moore 與 Roberts (2009) 以七〇年代英國的 (Rock Against Racism, RAR)、八〇年代美國的硬蕊 (hard core) 場景，以及九〇年代女權意識與龐克音樂結合的 Riot Grrrl 運動，以上三個運動為個案進行分析。研究結果指出音樂和次文化不只是作為一種抵抗以及認同形塑的象徵形式，而是組織抗議、喚起群體意識、以及創造改變。龐克之所以能達到這麼高的動員效果，仰賴的是它的 DIY(do-it-yourself)文化。

這種 DIY 的文化包括自己動手進行文化生產，如創作音樂、發行雜誌、成立獨立廠牌、創造現場表演的網絡，並且建置獨立於大型唱片公司體系以外的銷售管道與媒體。Moore 與 Roberts 發現，音樂行動者將龐克文化連結社會運動的能量，並且在過程中創造出新的運動框架與動員策略。

(三) 白力運動 (White Power Movement) 與白力音樂 (White Power Music)

白人力量運動 (簡稱白力運動) 在晚近的音樂與社會運動研究中受到許多關注，因其運動本身主張的是白人優越主義，經常引發許多仇視行為，被許多國家視為極端的社會運動。然而自 1980 年起發展以來，即便不見容於主流社會，白人力量運動仍然在許多國家持續發展，其中白力音樂 (white power music) 佔了重要角色。白人力量音樂 (簡稱白力音樂) 指的是在歌詞上提倡白人民族主義，強調白人的優越性以及歧視非白人的一種音樂。在音樂形式上它融合了許多音樂類型，包含鄉村、民謠、以及龐克。

Eyerman (2002) 以瑞典的白力運動以及六〇年代的民權運動作為對照，探究音樂在兩種極端不同的運動中 (一個倡導平權，一個提倡種族優越)，扮演什麼樣的角色，以及在不同的政治機會結構下，音樂的影響力與運動的發展受到的限制為何。Eyerman 發現在白力運動中，音樂行動者挪用了龐克 DIY 的傳統，自行產製音樂、發行 CD、並且透過網路傳播白力音樂。同時也舉辦音樂會，將納粹的手勢與符號結合在音樂表演中，與過去的歷史連結，形成動員傳統 (traditions) 的力量。透過現場音樂的展演也形塑了參與者的集體認同、創造集體經驗。

Corte 與 Edwards (2008) 觀察白力運動的宣傳稿、網站、以及音樂歌

詞，並且深度訪談參與白力運動的音樂人以及推廣者，研究結果指出音樂在英國的白力運動中扮演了三個角色：(1) 招募新的年輕人參與者，(2) 建立框架與意識形態以培養白力運動的集體認同，(3) 取得經濟資源。

Robert Futrell 等人 (2006) 研究美國的白力運動時提出「運動音樂場景」的概念，認為社會運動的文化是以音樂為原則去組織與發展，可以支撐運動理念以及參與者的認同。「場景」是借用自劇場的詞彙，原本指稱的是整個故事中的一部分，在場景中，演員與符號傳達的是扣緊整體故事軸線的意念。同樣的，運動的音樂場景是整個運動文化中，具有影響力的一部分，在這其中行動者以音樂為中心去傳達、實踐運動的理念。Robert 等人也指出音樂場景包含在地的、跨地域的、以及虛擬的（如網站），而不論是實體的或是虛擬的場景，音樂都可以讓支持者表達立場，區分局內人與局外人，進一步穩固對運動的忠誠。

(四) 議題動員取向的音樂活動

音樂與社會運動結合的另一個體現是透過大型的音樂活動，如演唱會、音樂會，來聲援、號召，吸引媒體的目光，進而達到宣傳理念以及動員的效果，這時候音樂本身就是一種政治參與、一種社會運動 (Street, 2013)。

音樂活動可以政治性地連結人與人並形成動員力量，但並不是所有的音樂活動都能有這樣的成果。John Street 等人 (2008, 2013, p.71-97) 便以 1976 年舉行的「搖滾反對種族主義」演唱會 (Rock Against Racism, RAR) 以及「現場八方」系列音樂會 (Live 8) 來闡述音樂活動產生動員力必須具備三大要素：組織、正當性、以及音樂展演。發起活動的音樂人必須在議題上有

權威性，才有說服力，他們也必須仰賴社會、經濟以及文化資本，與各種政治行動者合作或形成組織，進而取得資源。最後，不能只是讓音樂以靜態方式呈現，必須透過現場的音樂表演來凝聚集體力量。如此一來音樂與政治才能形成強連結。

他們關切的不只是音樂起動員作用的情境，以及參與其中的行動者，同時也看政治、文化網絡與大眾媒體如何中介這兩個活動，讓音樂的政治影響力成為可能。Street 等人的研究架構納入組織層面以及展演風格的探討，將對音樂的作用跳脫出音樂文本上的討論。

參、臺灣的音樂與社會實踐：21 世紀以前的歷史軌跡

一、解嚴前，蓄勢待發的能量

(一) 民歌左傾，唱自己的歌

1970 年代的臺灣仍在戒嚴時期，國民政府對報章雜誌、以及任何藝文創作都執行嚴格審查，其中也包括歌曲創作。不過，嚴格審查的觸角並未延伸至國外引入的作品。當時的年輕人深受美國文化影響，接觸到不少來自美國的搖滾與民謠作品，這些作品大多是美國六〇年代「反文化」運動的產物，這種反動、抗議之聲飄洋過海影響了本土的音樂創作。

當時臺灣正值內憂外患的動盪時期，保釣運動、退出聯合國、蔣介石逝世、臺美斷交等事件接連發生，在這些刺激下，臺灣人的民族主義情緒被激起，鄉土意識與新的認同也因應而生，這種對本土的重新省視也反映到當時的校園民歌上，甚至有「唱自己的歌」的呼聲出現。

校園民歌中有一派路線是將現實議題寫入歌曲中，希望用歌與社會對話，馬世芳在《造音翻土：戰後臺灣聲響文化的探索》一書中稱此派路線為創作歌謠的「現實主義路線」（2015，頁 125），也有人稱為「左翼（左傾）民歌路線」（張釗維，1994；何東洪、張釗維，2000）。受到六〇年代美國民歌運動的影響，這條路線對於音樂、政治與社會的連結有了新的想像：透過草根經營的方式傳播民歌，讓音樂回到民間，爭取民眾認同，進而達到社會、政治與文化的改革（何東洪、張釗維，2000）。

這條左傾路線的代表人物為李雙澤，他寫出的「美麗島」至今在社運場景中依然被傳唱著（何東洪等人，2015）。李雙澤因意外過世後，由胡德夫、楊祖珺接下棒子，持續推動民歌運動，積極在臺灣各地組織並且舉辦活動。

（二）音樂與黨外運動

這股新興的音樂形態，被當時的國民黨政權視為政治反對的力量，因而遭到多方阻撓，甚至遭到封殺。起初的民歌運動只是和政治反對勢力稍有連結，但因國民黨政權的箝制，在美麗島事件前後便漸漸被收編至政治反對運動的脈絡之中（何東洪、張釗維，2000）。

七〇年代末抗議示威的黨外運動一個接著一個，舊的臺語歌以及抗議民歌在集會場合出現，形成一種音樂政治動員文化，抗議歌曲因此成為動員群眾、凝聚人心、宣示理念、激勵臨場士氣的運動工具（何東洪、張釗維，2000，頁 183-184）。

二、解嚴後的異議之聲：地下音樂

（一）禁歌與地下音樂

1980 年末，正逢解嚴（1987 年），過去被壓抑的聲音和禁忌一瞬間迸發出來。音樂人已不像戒嚴時期那樣被打壓，他們可以直接參與社會運動，藉由音樂來表達政治主張（何東洪等人，2015）。雖然解嚴後許多政治上的限制已放寬，但是歌曲審查制度要一直到 1990 年後才廢除，在這期間，歌曲若涉及政治敏感議題仍會被禁播，導致有些歌曲只能在暗地流傳，不能公開播送，也因此才有了「地下音樂」的指稱，同時也蘊含了反文化、反叛的意義在內（簡妙如，2013）。不過，這種所謂的「禁歌」只能算是地下音樂的其中一支。

在西方的脈絡中，地下音樂指的並不是非法的歌曲，而是具有另類、實驗性色彩的音樂，在臺灣亦是如此，並非只侷限於政治色彩濃厚的歌曲。在西方，地下音樂最盛行的時代便是 60 年代反文化運動風起雲湧的年代，而臺灣地下音樂的發展則是緊緊扣合著解嚴前後的動盪社會風氣，並且與解嚴後的抗議活動接合。循著臺灣地下音樂發展的軌跡，不難發現它其實就是反文化的展現，與西方的發展背景有雷同之處，同樣都是抵抗主流意識形態的產物。

臺灣地下音樂的發展，源於西方另類音樂的引入，初始發展的動機並不是政治因素，而是對音樂環境的不滿而形成的反動力量；1986 到 1987 年間，大唱片公司掌握西洋流行音樂的代理權，但大多以流行排行榜的歌曲為主，風格小眾、非主流的音樂因銷售難以回本，缺乏宣傳管道，使得樂迷的選擇趨向單一而非多元（張育章，1996）。在「主流」的大舉壓境下，喜愛非主流音樂的人開始抵抗、拒絕同質化的音樂品味，他們組成音樂同好會，並且辦雜誌、引介歐美的小眾搖滾樂、舉辦活動來發掘不受主流唱片公司青

睽的音樂人，其中最具代表性的音樂刊物便是《Wax Club》⁶，它也成為臺灣地下音樂重要的發聲媒介。

（二）開啟非主流音樂市場的先河---水晶唱片

《Wax Club》成立於 1986 年，根據張育章（1996，頁 118）的研究，當時的 Wax Club 已相當早熟。在還未宣布解嚴以前，Wax Club 所出版的刊物與現場講座裡，即已透過音樂來傳述關於勞動階級、種族歧視、社會主義、同性戀、校區電臺、反大型跨國企業等議題，把流行樂的主題拉回對現實生活的批評。《Wax Club》後來改名為《搖滾客》，並且成立了音樂廠牌「水晶唱片」。水晶唱片在 1990 年以前推動的是西方龐克（punk）革命之後的「新音樂」，也就是現在稱的另類音樂（alternative），由於適逢解嚴後以及本土意識萌芽，後期方向才轉為創造在地的聲音（林怡瑄，2003）。由水晶唱片舉辦的「臺北新音樂節」提供許多具代表性的地下樂團與音樂人一個發表的空間，如黑名單工作室、陳明章、Double X、趙一豪、伍佰等人都曾在臺北新音樂節的舞臺上登臺亮相。

水晶唱片成立之時便打著「媚俗之外，還有水晶」的標語，企圖與當時大型的唱片公司（如滾石唱片）區隔，成功替臺灣非主流音樂開拓了一個小眾市場，在當時以商業導向為主流的音樂環境下，水晶唱片提供音樂人不受市場力量干預的創作空間。不過，即便非主流誕生的初衷是為了抵抗流行音樂市場的商業化，這不代表非主流音樂就是要與商業市場做切割，必須要釐

⁶ Wax 指的是唱片，與 Club 合起來便為欣賞唱片的俱樂部（張育章，1996）。

清的是，「非主流」其實只是相對於「主流」而生的另類（alternative）發聲管道。

因此若只從是否商業化來作為主流與分主流的判定標準會是有問題的，甚至試著去切割這兩者都不是絕對必要。非主流音樂並不是和主流有著清楚的切割，而是一個相互辯證的關係。80年代末期由於 MIDI 編曲的普及，讓音樂生產的成本降低，使得唱片工業產生了變革：製作和發行可以分離，因此，非主流音樂廠牌得以生存並且發揮創意，因為他們可以自行尋找適合的音樂人，唱片製作完成後再交給大型唱片公司發行，這又使得主流與非主流相互依存而非對抗，這樣的關係是不斷變動的。

但可以確定的是，非主流音樂的存在的確展現了比主流更大的包容性，也在音樂市場增添了多元的樣貌，而這樣的包容性也讓音樂人大膽的唱出「我要抗議！」，繼而影響到爾後音樂的社會實踐。

（三）文化抗爭與反抗運動的結合：非主流音樂的反骨

作為非主流音樂廠牌的先驅，水晶唱片站立於文化上的抗爭位置，與解嚴後政治意識型態的對抗相結合，替往後音樂與政治反抗運動的互動打下基礎。最具有代表性的便是 1989 年水晶唱片替黑名單工作室所發行的《抓狂歌》專輯。《[抓狂歌](#)》將政治議題寫進歌詞，批判當時以國語為主導的社會，同時也帶動了所謂的「新臺語運動」⁷。

⁷ 1990 年代在臺灣發起的音樂運動。參與者提出新臺灣歌的概念，推動使用母語（臺語）來進行新的音樂創作，希望能夠將新的音樂風格帶入，也希望能夠打破政治上以國語為尊的限制。著名的參與者有林強、伍佰、陳明章等人。

在《抓狂歌》製作的過程中，歷經了 1988 年五二〇農運的街頭流血、1988 年四月的鄭南榕為言論自由自焚，和始終不斷的街頭躁動，製作專輯的靈魂人物王明輝清楚地表示，這張專輯就是希望拉抬整個反對運動的力量（張鐵志、柴子文，2012，頁 14）。

1990 年 3 月 16 日，抗議萬年國會的「野百合學運」⁸拉開序幕，黑名單工作室的《抓狂歌》挾帶著對現況的批判與不滿以及濃厚的政治性，順勢進入了運動的場域。而黑名單工作室的成員不僅參與了這場運動，更與樂團「拆除大隊」替這場運動創作了〔感謝老賊〕（臺語）以及〔我們不再等〕（國語）兩首歌曲，並且收錄在《憤怒之愛》專輯裡，由水晶唱片發行。

水晶唱片的非主流音樂展現的反骨、非主流音樂廠牌所提供的彈性創作空間、以及三月學運造就的「學運世代」和其批判力，在 1990 年代之後仍然持續發揮影響力，下一節將會詳述。

三、1990 後的非主流音樂發展與社運樂團

（一）1990 後的非主流音樂發展

1990 年歌曲審查制度正式解除，地下樂團與 1990 年前成立的非主流音

⁸ 1990 年 3 月 13 日，四十年來沒有改選過的國民大會，自行通過延長任期，引發人民不滿，各地「罷課、罷稅、抗稅」的聲浪四起，這股抗議的能量持續積累。3 月 16 日，9 名國立臺灣大學的學生至中正紀念堂靜坐抗議，要求解散萬年國大代表，「野百合學運」拉開序幕。

「野百合學運」的名字來自於臺灣音樂人羅大佑於 1982 年的創作歌曲《野百合也有春天》。

樂廠牌仍繼續發展。當 1990 年代歌曲審查制度不復存在時，唱片公司還推出地下樂團的作品，這時的「地下」，就是較簡單地被理解為「業餘的、不流行的、另類的、粗糙的、非主流的」音樂（簡妙如，2013，p.113）。沒有了警總，沒有了審查制度，漸漸地所謂「地下音樂」的指稱被「非主流音樂」所取代。在水晶唱片打頭陣之下，這塊非主流音樂市場逐漸蓬勃發展，直至 2000 年以前臺灣的非主流音樂廠牌便有 12 家左右，與 1990 以前的 3 家相比，成長速度多達 4 倍（見表一）。



表一：2000年以前成立的非主流音樂廠牌

非主流音樂廠牌	成立時間	公司／工作室
水晶唱片	1986	唱片公司
友善的狗		唱片公司
風潮音樂	1988	唱片公司
大大樹音樂圖像	1993	唱片公司
觀世音小姐（沈懷一）	1995	工作室
黑手那卡西	1996	工作室
角頭唱片	1998	唱片公司
佛銳唱片		唱片公司
馬雅音樂		唱片公司
升耀音樂(原)(高子洋)	1999	工作室
交工樂隊（客家）（串聯出版社）		工作室
飛魚雲豹音樂工團（原）		工作室
春水出版社（客家）		工作室
小白兔唱片		唱片公司
喜歡音樂 enjoy music		唱片公司

資料來源：江國豪（2004）。〈非主流音樂之臺灣意識研究：以1980年代後之歌曲為例〉，以及簡妙如（2013）〈獨立音樂的生產政治〉，獨立音樂網 Indievox 網站，本研究按時序統整。

非主流音樂的活躍，甚至讓製作流行音樂的滾石唱片公司跨進小眾市場，於1987年成立了子公司「真言社」，林強、伍佰、豬頭皮、林暉哲、羅百吉、以及張震嶽等，都待過真言社，一直到1995年滾石再成立另一間子公司「魔岩唱片」，真言社的歌手皆轉由魔岩經營，魔岩後來培育出的歌手有楊乃文、陳綺貞、紀曉君等，成功地將非主流音樂引介到主流音樂市場（真言社，2015）。由此可見，主流與非主流的界線在1990年代後期似乎不如政治高壓統治時代下那樣的鮮明，大型唱片公司也可以做非主流音樂，一些非主流音樂人也成為主流舞臺上的「偶像」。

於此同時，非主流音樂在戒嚴時期備受壓抑的反抗意識已在解嚴後擺脫束縛，甚至躍升為社會的主流思考。江國豪（2004）研究非主流音樂中的臺灣意識便發現，非主流音樂在 1996 年之後成為政黨（民進黨）政治宣傳的媒介，陸續有一些與政治宣傳有關的專輯出現，而政治專輯在非主流音樂中的出現，反映早期以反抗權威與反抗國民黨政權為核心思考的臺灣意識，在政治的轉化下變成主流的思考，並且邁向多元化的呈現。

非主流音樂不同時期的轉變在張育章（1996）的研究中有更清楚的劃分。張育章依據不同時期音樂發展的主要基址、人脈、與特定運作模式，把地下音樂在臺灣的發展分成「新音樂」（1986-1993 年）、「地下音樂檔案」（1989-1994 年）、「越界」（1994-1996 年）三個時期。「新音樂」時期以水晶唱片為主導者，是地下音樂的萌芽階段。「地下音樂檔案」時期與前期最主要的差別在於後者強調樂團組合以及現場表演，與觀眾的互動較為直接，凸顯出地下音樂的傳播不需要仰賴唱片公司作為中介的特質，音樂的內容也不像新音樂時期的創作者執著於臺灣圖騰或是顛覆意識，這些基礎都讓地下音樂更有可能發展出不同於體制的另類文化。

值得注意的是，進入「越界」時期，也就是 1990 年代後期，可以說是非主流音樂發展的轉捩點。張育章（1996）認為地下音樂活動開始從昔日的室內空間向戶外發展，透過各種大型音樂活動的舉辦，讓原本以練團室或 Pub 為據點的樂團可以互相交流，在舉辦、參與活動的時候能互相幫忙，爭取更多表演機會。接續張育章之後針對非主流音樂的研究也發現，各大音樂季的興起，如每年都在墾丁舉辦的「春天吶喊」，以及從校園音樂社團發展起來的「臺灣樂團野臺開唱」等等，更促成創作者與樂團間的交流（江國

豪，2004；林怡瑄，2003）。

除了音樂季蓬勃發展以外，另類刊物與媒體相繼成立（如破報、南方電子報、角頭音樂報等等），讓非主流音樂有了較以往高的媒體披露，表演的訊息以及創作者欲表達的音樂內涵得以傳達，再加上過去固定表演的場所被有系統地保留與延續，以及獨立音樂廠牌的逐漸增加與多元化，讓 90 年代後半段產生不同於 90 年代前半段的變化（江國豪，2004）。

四、抗爭戰場的轉移：服務社會運動而生的社運樂團

其實在解嚴前後，政治與社會氣氛日漸寬鬆下，並不乏所謂抗議歌曲的出現。在剛解嚴時期的反對運動中，非主流歌曲在歌詞以及語言上所傳達的象徵意義，能夠凝聚抗爭現場的群眾，並且帶動現場的氣氛，因此成為運動現場的催化劑，是輔助運動的重要角色之一（江國豪，2004）。不過，這類抗議歌曲或政治歌曲，多半是為了特定事件服務，工具性色彩濃厚，缺乏在音樂與社會運動互動關係上的長期經營與發展（張釗維，2003，頁 257）。

這樣的情形在 1996 年後開始改變，原本反抗權威與反抗國民黨政權的臺灣意識逐漸轉為政治上的主流，以及 2000 年之後政權的轉移，非主流音樂中的關懷焦點逐漸從之前的臺灣意識、本土化、國族對抗，轉變成對於弱勢族群與社群關懷，較偏向社會階級概念的多元面向（江國豪，2004；陳怡君，2013）。抗議歌曲不再只是服膺於特定的政治活動，不再只是社會運動中曇花一現的配角，開始有了相對獨立的長期生命（張釗維，頁 258）。

鄭凱同（2005）將臺灣音樂生產的實際運作情形，整理出四個較具代表性的音樂生產者：大型唱片之外的獨立廠牌、大型唱片公司釋放出來的音樂

人才、娛樂工業、社運歌曲創作者。雖然鄭凱同認為這樣的分類還是不夠周全，四個類型也不盡然互斥，例如社運歌曲創作者也可能屬於大型唱片之外的獨立廠牌，但是特別將社運歌曲區分出來，是因為它在核心價值、生產邏輯、運作方式上都和一般的獨立廠牌不一樣。最主要的不同是社運歌曲從製作到發行幾乎全部 DIY，經營上也跳脫商業邏輯，不以營利為主要目的。

張釗維（2003，頁 257）也認為所謂的非主流音樂廠牌，基本上還是以營利為目的，之所以會跟大型唱片公司有所區隔，是因為這些廠牌製作的音樂，大多數是現下沒有市場性的。因此，他們只能靠瞄準小眾市場，來維持公司的生存。然而有一種獨立廠牌的類型：它不是以營利為目的，而是以服務理念為目的：服務社會運動，張釗維指的便是定位鮮明的社運樂團。

總結以上 2000 年以前音樂與社會運動的結合與發展，可以看出社運歌曲已然成為一個顯著的類型，從 1990 年代後期非主流音樂的關懷開始轉向至今，有幾個具代表性的社運歌曲創作者，他們為了社會運動而組織起來，創作的歌曲也都是為了支持與傳播運動的理念。對此將會在後續的分析中一併整理。

第三章、研究方法與研究設計

第一節、研究方法

本研究欲呈現的是 2005 年至 2014 年為止，「音樂」與「社會運動」如何接合？以及探究二者關係發展的過程中，歷史與社會的成因為何。考慮到研究所需要呈現的整體脈絡與歷史性，本研究欲採用的研究方法為質性研究法中的次級資料分析法。

次級資料分析法指的是相對於透過訪談法，參與觀察法以及實驗法等方式獲取第一手原始資料以外，也可以從既有的二手資料中整理與歸納出驗證假設之資料。次級資料法適用於無法用實驗法驗證的問題，以及歷史性的問題，可以透過現在的資料與過去的資料相比較，以整合資料的方式探知社會變遷的脈絡。研究者可將過去針對特定主題所做的研究結合起來，來分析新的問題，優點是比一手資料的調查省時、省錢、省力（Babbie, 2009／劉鶴群、林秀雲、陳麗欣、胡正申、黃韻如譯，2011，頁 410）。此研究法的缺點是，取材時要特別注意資料的真實性與可靠程度，否則會影響到最後研究的效度。

鑑於本研究欲探究的是 21 世紀（2005 年至 2014 年）整整跨十年以上的社會情境脈絡，以及社會運動場域、音樂場域的變化。過去的事件已無法再重現，只能透過相關研究與資訊探尋切合本研究提問的資料，次級資料研究法應是最適合本研究使用的研究法。本研究的次級資料來源預計有以下 3 種類型：

一、專書

有關社會運動場域的變化與影響因素，本研究欲取材如下：何明修、林秀幸主編，2011年出版的《社會運動的年代：晚近二十年來的臺灣行動主義》，書中涵蓋2000年至2011年的社會運動研究，其中也有關於這期間的社會脈絡變化如何影響到社會運動的發展。另也有公民影音資料庫所著的《公民不冷血：新世紀臺灣公民行動事件簿》，記錄許多21世紀的社運現場。另外，太陽花學運的相關書籍也是重要的分析材料，在多本專書中皆有提及太陽花運動之前的社會概況以及社會運動的發展脈絡，如《這不是太陽花學運 318 運動全記錄》、《後學運時代 新聞與傳播環境之反思與展望》、《從我們的眼睛看見島嶼天光》、《318 佔領立法院，看見希望世代》、《我是公民也是媒體，太陽花與新媒體實踐》、《從我們的眼睛看見島嶼天光：太陽花運動，我來，我看見》。而另外在《街頭守門人：臺大新聞 E 論壇反黑箱服貿運動報導紀實》一書中，則收錄許多太陽花運動的現場報導以及觀察，也有助於本研究分析。在《照破：太陽花運動的振幅、縱深與視域》一書中含太陽花運動研究共計11篇，其中有7篇的內容涵蓋政治層面、社會結構的討論，也將會是本研究分析的重要材料。

有關社會運動音樂的相關書籍，目前預計資料來源有以下兩本書籍，分別是張鐵志、柴子文共同編著的《愛上噪音》，以及張鐵志所著的《聲音與憤怒》。《愛上噪音》一書中彙整中國、香港、臺灣的樂團和歌手的介紹、訪談、以及評論，這些樂團和歌手都是用音樂批判政治與社會的代表人物，頗具參考價值，書中臺灣的歌手包含林生祥、胡德夫、以及巴奈，這些都可作為分析的材料。

二、期刊、學位論文

以 2000 年後有關音樂與社運的論文為主，目前蒐集到的論文如第一章的第二節，研究目的中表 1 的論文共 20 篇，其中有一篇雖為 1998 發表之論文，不過文中的社運樂團在 2000 年後仍繼續活動，故也納入分析材料中。

其次是太陽花運動的相關論文，這些論文中有提及太陽花運動的歷史性，以及政治與社會成因（Ho, 2015; Pan, 2015; Chen & Yen, 2016; Lin & Hsieh, 2016），以及太陽花運動與近幾年社會運動的同與不同（李嘉軒，2014；劉時君，2014；劉雅慈，2015；魏揚，2015；丁威名，2016；吳靜儒，2016），雖然是以太陽花為主角去比較，但這些分析涵蓋的是社會運動場域的變化，以及 21 世紀的政治與經濟變遷，都是本研究的分析重點，故納入分析材料。

（三）新聞報導、專訪、評論

本研究將會在新聞資料庫進行關鍵字搜尋，以「社會運動」與「音樂」相關的字詞進行新聞報導搜尋，如「抗議歌曲」、「抗議音樂」、「音樂運動」、「音樂」、「聲援」等等字詞，藉此了解音樂與社運之間的互動狀況。另外如音樂人的專訪以及專家的評論，也會納入分析資料。

第二節、研究設計與分析範圍

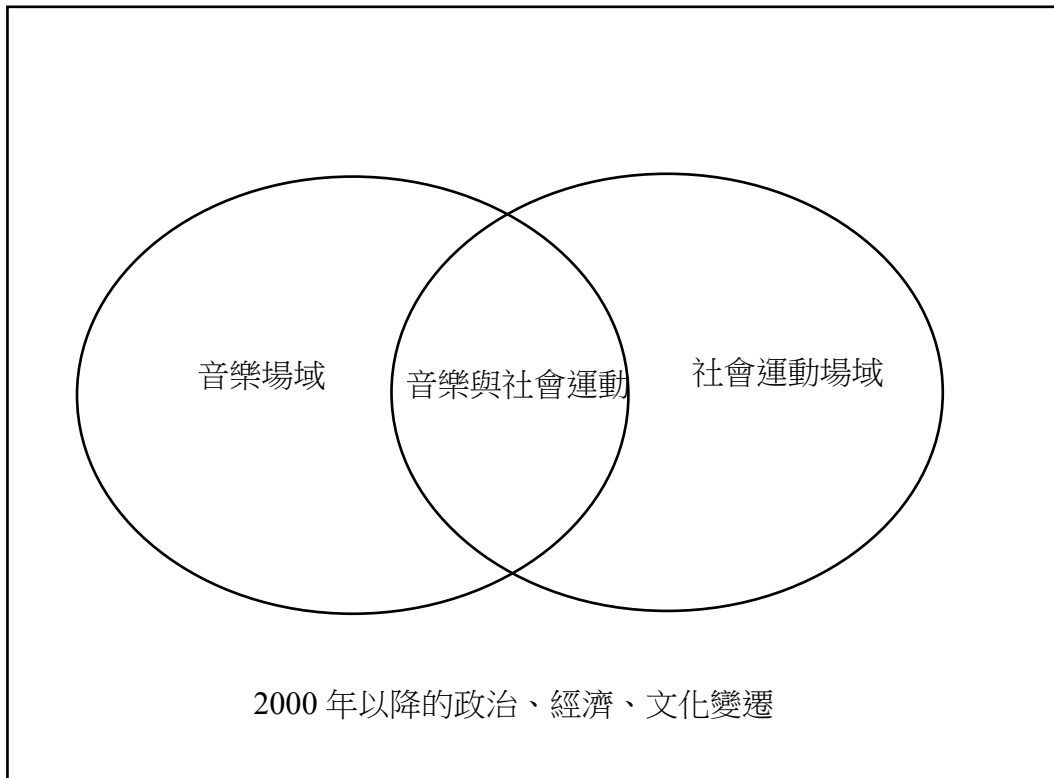
本研究分析的案例起自 2005 年，但案例之起，必有先前的社會情境變化，因此本文所蒐集與整理並分析的時間，會向前推至 2000 以降的臺灣社會概況，包含政治、經濟、文化等面向。

其次，本研究將分別針對「社會運動」以及「音樂」兩個場域的次級歷史資料進行分析，歸納兩者在 2005 年之後的整體發展脈絡。本研究也要關注的是音樂與社會運動的交集（如圖），雖然圖是靜態不動的，但實際上兩者的交集是變動的，也就是說，有時在運動中音樂的角色相當突出，有時只是配角，而本研究希望透過檢視案例中的音樂活動，進而歸納出影響兩者交集大小的因素。

透過具代表性的音樂與社會運動結合之實際案例，本文也希望能歸納出音樂實際在運動場合扮演的角色為何，以及運動中的原創音樂文本呈現的整體樣態為何，作為一種政治宣言，在歌詞文本中又反映出什麼樣的集體政治想像與認同？

最後，將音樂與社會運動兩個場域結合，也就是呈現 2005 年至 2014 年音樂與社會運動的結合證據與軌跡，並與前述的臺灣社會概況、音樂及社會運動兩個場域的變化、音樂文本來做對照分析，以探討音樂與社運在 21 世紀的關係變遷與影響的因素為何，以及音樂與社會運動接合的可能性與侷限。（如圖一）。

圖 一：研究設計



在最後一個階段的音樂與社會運動關係之探討，將以具代表性的音樂與社會運動結合之實例，以及運動中的音樂文本作為分析的材料。要強調的是因本研究關注的重點是脈絡成因，不會對這些實例進行深描，加入個案資料是希望能更精確分析音樂與社運的接合。

具代表性的音樂與社會運動結合之實例，選擇標準將根據以下四點，皆符合即列入分析材料中：

- (1) 按社會運動以及集體行為的概念區分，須有組織號召，並且非一次性活動，而是持續有集結以及動員（王甫昌，1999）。
- (2) 有遊行與大型的集會場合
- (3) 音樂人為此運動發行單曲／專輯

(4) 有聲援的音樂會／演唱會

另外，本研究所選取的社會運動不納入藍綠政營所發起的政治抗爭，因這樣的群眾動員往往只是政治衝突的延伸，當政黨勢力產生消長或是政權轉移，此種抗爭不僅不會持續，更無法造成根本的社會體制變動（何明修，2011，頁 2）。根據以上標準，篩選結果如下表（表二）：

表二：2005 年至 2014 年音樂與社會運動結合實例

編號	主要運動名稱	年份
1	樂生院保留運動	2005 至 2013
2	野草莓運動	2008
3	聲援西藏	2009
4	洪仲丘事件	2013
5	大埔農地	2010 至 2013
6	反國光石化	2011
7	華隆罷工	2013
8	反媒體壟斷	2013
9	文林苑	2012 至 2013
10	反核運動（2005 年後）	2013 至 2016
11	反美麗灣	2011 至 2013
12	太陽花運動	2014

資料來源：本研究整理

第四章、21 世紀的臺灣社會

第一節、社會制度與結構

壹、2000-2008 年陳水扁執政

一、1980 年至今「新自由主義經濟學」的全球化

要談論 2000 年以後的臺灣經濟與社會變遷，必須從「新自由主義」開始談起。何謂新自由主義？1970 年代末期當全球的經濟普遍停滯並且面臨通貨膨脹，國家干預的經濟思想逐漸退位，新自由主義開始成為主流。廣泛定義而言，新自由主義（neoliberalism）強調「大市場，小政府」的原則，認為政府應該在有限的干預下，給予市場機制自由發展的空間。

如 David Kotz（2002）所說，新自由主義「是 20 世紀 30 年代大蕭條前統治英美的古典自由經濟思想的最新翻版」，只不過這次是全球化的滲透，正面的說法是資本暢行無阻地在世界各地流通，悲觀而言，若是有任何負面影響則是全球共同承擔。當許多國家張開雙手擁抱新自由主義時，經濟學家也強調新自由主義的不穩定，也對它是否能成為一個資本積累的穩定模式打上問號（夏傳位，2014）。

這個問號也逐漸有了解答。亞洲國家中奉行新自由主義經濟政策的如日本，在 1993 年至 2005 年間出現了一個新名詞形容青年：「失落的世代」（林秀姿，2017.1.17）。當時的日本因為進入了就業冰河期，年輕人失業或是低就的情況越來越嚴重，勞動市場充斥著低薪、臨時的非典型僱傭，而老一輩的人也戲稱這一代的人為「寬鬆世代」，認為他們不夠努力，過於安逸（林

秀姿，2014.03.05)。

日本這樣的失落氛圍，也接著蔓延到鄰近的南韓。在歷經 2008 年全球金融危機，以及經濟政策的失靈，高失業率以及派遣工比例上升等困境也在南韓出現。南韓青年甚至稱自己國家為「地獄朝鮮」，除了很直接地表達青年看待身處的環境有如地獄，這樣的指稱同時也傳達出他們對於中老世代的憤怒，認為他們不願意理解青年的困境（楊虔豪，2017.1.5）。

二、新自由主義浪潮下的臺灣

將場景拉回臺灣，新自由主義的發展對臺灣最顯著的影響就是經貿的自由化，尤其是對中國大陸經貿依賴的程度，隨著兩岸交流往來越來越頻繁，也隨之提高。

根據行政院陸委會兩岸經濟統計月報中的統計資料，1992 年起，臺灣的對外投資比例中，光是前往中國就佔了百分之二十二，並且於 1995 年時攀升至將近百分之四十五，達到第一個高峰。李登輝總統因考量臺商對大陸市場的依賴程度漸高，認為兩岸經貿風險也因此升高，於 1996 年提出「戒急用忍」政策，把資本框限在國內，防止企業過度在大陸擴張投資（吳叡人、林秀幸，2016，p 34）。

提出戒急用忍政策的同年十二月國家發展會議朝野亦達成共識：「政府應對國內企業赴大陸投資，作政策規劃，循序漸進；對於大型企業赴大陸投資，須審慎評估，合理規範」。（政府大陸政策重要文件，2001.11.07）

但是，「戒急用忍」只是替兩岸經貿往來稍微降溫，並沒有從根本影響兩岸經貿交流日益緊密的趨勢。實際上，自政策實行 5 年來兩岸貿易仍持續增長。截至 2000 年止，兩岸的間接貿易額累計達到 2121.2 億美元，中國大陸已成為臺灣第二大出口地區和第一大貿易順差地區。同時，根據大陸官方的統計，迄 2000 年止在大陸臺資企業累計達 4.7062 萬家，臺灣前 100 家大企業已有一半在大陸投資設廠（夏樂生，2006）。

2000 年政黨輪替，民進黨陳水扁總統執政後，認為戒急用忍政策是消極作為，面對加入 WTO 以及全球化的趨勢，宣佈改採用「積極開放，有效管理」政策（90.11.07 陸委會，政府大陸政策重要文件），2005 年臺灣對中國的投資上升到第二個高峰，佔所有對外投資比例的百分之七十一，1991 至 2009 年，臺灣對外投資，中國大陸的比重便佔了 58.08%。而光是 2010 年一整年的累積量就達到 83.81%（林宗弘、洪敬舒、李健鴻、王兆慶、張烽益，2011）。

對中國投資比例越高，資本外移速度快，造成臺灣境內的貧窮。根據中研院學者林宗弘的計算，臺灣對中貿易依賴度與貧窮率，以及對中國投資比率與臺灣的失業率都高度相關（林宗弘、洪敬舒、李健鴻、王兆慶、張烽益，2011）。原本主張兩岸貿易開放的論點是基於 1960 年代的「下滴理論」，認為貿易開放也會讓中下階級連帶受惠，但事實是 1990 年後，臺灣成為已開發國家，資本與技術充沛，土地與勞動力缺乏，反之中國大陸則是勞動力與土地豐富，工資低廉，因此兩岸的貿易開放反而受惠的是擁有資金與技術的大財團，中小企業與農民勞工等中下階層則受難。

貳、2008-2012 年馬英九執政

一、全球金融危機

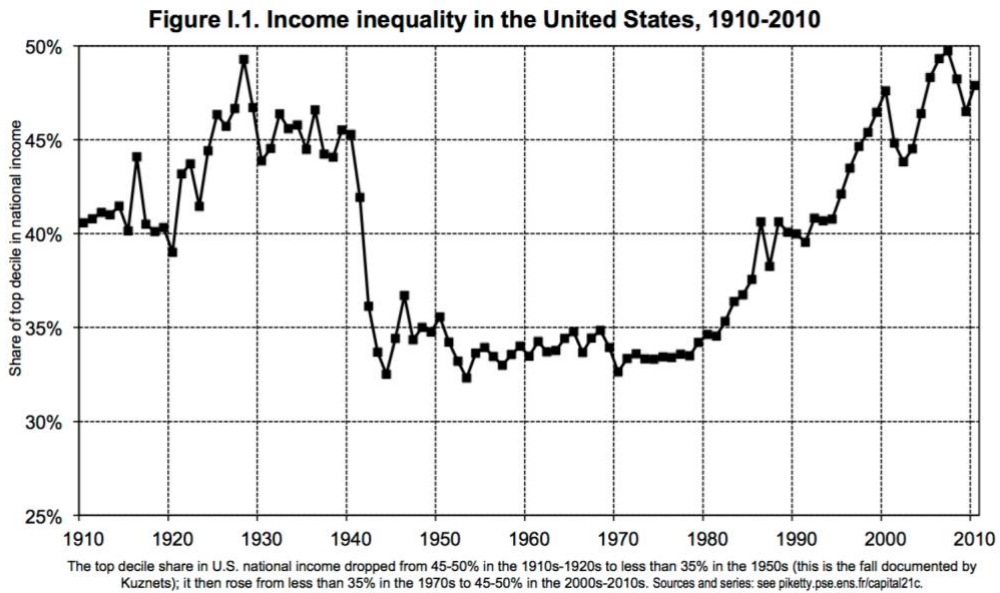
1980 年代開始的全球解除金融管制的趨勢，先有 1990 年代中後期的危機在亞洲爆發，到了本世紀，再以 2008 年雷曼兄弟的倒閉破產展現為更大的體制危機，產生金融崩潰的骨牌效應，更是致使經濟新自由主義金玉其外的裝扮難以維持（Harvey 2014／李隆生、張逸安、許瑞宋譯）。葡萄牙、義大利、愛爾蘭、希臘、西班牙被戲稱為歐豬五國（PIGS）都出現公債危機，美國年輕人發起「佔領華爾街運動」，因為「99%的人無法再忍受 1%的貪婪與腐敗」。

富者越富，貧者越貧，論者認為，David Harvey（2014／李隆生、張逸安、許瑞宋譯，頁 7）這是因為許多國家只片面採取凱因斯策略，而忽略了凱因斯的重要主張：對較低所得者進行所得重分配。

而法國的經濟學家 Thomas Piketty 在其所著的《21 世紀資本論》中也指出，貧富差距與財富分配的問題在許多富裕國家越來越嚴重，資本所得累積的財富一直在上升，而勞動所得卻不斷下降。一般認為生產技術的發展會使人才跟技能更重要，也就是所謂「人力資本崛起的假說」，人力資本應該要勝過金融資本與不動產資本，才能會勝過出身，然而時至今日，這些恐怕只是海市蜃樓（Piketty, 2014／詹文碩，陳以禮，2014）。

其中 Piketty 指出美國的所得分配不均最為嚴重，從 2000 至 2010 年間的所得集中化程度，已經回到 1910 年代的紀錄高峰，所得最高的 1% 美國人，他們的收入再次來到國民所得的 45% 至 50%（見圖二）。

圖 二 1910 年至 2010 年美國所得不均的比例



資料來源：二十一世紀資本論。LE CAPITAL AU XXI^e SIECLE . Thomas Piketty 著。臺北：衛城。頁 30。

在美國，年輕人佔領華爾街，抗議那少數的1%，而反自由貿易與反全球化的社會運動也在國際上層出不窮，經濟富裕國家必須共同面對全球化之下貧富差距擴大所造成的政治與社會問題。

二、中國的崛起

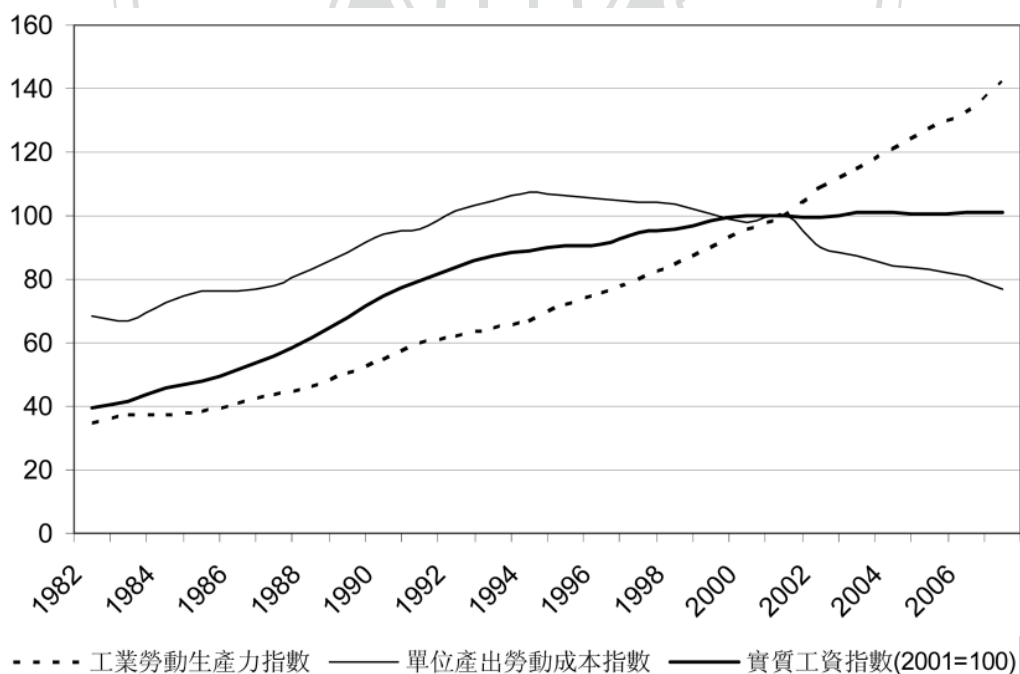
在這波全球危機中，對臺灣造成衝擊最主要就是所謂的「中國因素」。這裡的中國因素不是指政治上的干預，而是與中國之間經貿的密切關係。自親中政權國民黨馬英九執政起，這樣的關係不斷地擴大，吳叡人（2016，p 37）認為，馬英九政權的社會基礎即為本土的買辦資本階級，在他們的支持下，從中國特使陳雲林來臺，到先後與中國簽訂 ECFA（2010）與服貿協議（2013），這些都進一步制度化、深化對中國的依賴結構。

有一說法是因中國勞動力豐富且低廉，臺資外移至中國速度快，導致臺

灣本地產業近乎掏空，臺灣的失業貧窮率提高，薪資也無法拉高（晏山農、羅慧雯、梁秋虹、江昺崙，2015）。雖然有研究指出，對外投資增加，不論是對中國或對中國以外的地區投資，短期內國內失業率都會增加（趙立珍，2007），因此全然怪罪於中國似乎也於理不通。應該說在全球化的潮流下，政府應擬定因應的配套措施，以減少對外投資對國內的衝擊，但是數據顯示的結果是政府並沒有做好因應措施，而中國崛起，以及臺資外移至中國也是事實，這些伴隨著臺灣民眾原有的統獨意識形態，更加深對中國的不安。

根據行政院主計處的資料，從1982到2007年期間，臺灣受薪者的平均實質所得沒有太大成長，在1997年甚至出現倒退，工人的勞動生產力快速提升，但是工資卻沒有一起成長，兩者之間的落差越來越大（見圖三）。

圖三：臺灣勞工平均勞動生產力的提升與實質工資的停滯，1982-2007。



資料來源：行政院主計處（2009）。

如前所述，這些當然不能單單歸因於中國或是新自由主義取向的經濟政策，甚至我們可以說這些現象是臺灣朝向後工業社會轉型必經的路，但是不能否認的是，產業不升級並延續舊的生產模式將工廠外移、主要外移至中國、以及壓低基本工資是臺灣整體工資停滯的重要原因（林宗弘，2009；朱敬一、康廷嶽，2015）。

林宗弘（2009，2012，2015）指出臺灣所得分配的階級不平等來自兩個可能的原因：其一為內生性的產業升級，造成技術工人與非技術工人之間薪資所得不平等上升；其二為外生性的全球化經貿開放，又以兩岸經貿開放對階級不平等影響較大，因為獲益者集中在少數資方與技術管理高層。隨著產業外移，下游相關產業創業機會減少，臺灣已不再是過去「黑手變頭家的」「頭家之島」，階級的流動已受到嚴重的結構性限制（林宗弘，2013，2015）。

臺灣政府的經濟政策失靈，尤其是稅制改革上的落後與失敗，更加深化了階級與貧富之間的鴻溝。文化大學副教授洪明皇追蹤 30 年以來臺灣所有家戶稅務資料的研究，臺灣應稅所得前 1% 的 5.6 萬戶富人，本世紀平均年所得僅在 2001、2002 年的網路泡沫和 2009 年金融海嘯時下滑，其餘時間均持續向上攀升。截至 2011 年底為止，平均應稅所得已超過 1000 萬。反觀其餘 99% 的家戶所得，成長有限且緩慢，至今尚未超過 80 萬大關（張翔一、吳挺鋒、熊毅晰，2014.6.11）。

而這 1% 富人平均所得不斷攀升的原因，絕大部分歸咎於政府各種減稅的政策。臺灣在近三屆總統任內更換過 12 任行政院長、數任財政部長，但不變的是「不斷減稅」的政策——從證交稅、兩稅合一、土地增值稅、遺贈稅到

營所稅，這些都一再激化貧富差距（張翔一、吳挺鋒、熊毅晰，2014.6.11；朱敬一、康廷嶽，2015），也讓臺灣社會走向Thomas Piketty所說的「靠爸」資本主義（patrimonial），資本的世襲讓富人不斷累積財富，欠缺資本的人卻難以透過努力翻身（Piketty 2014／詹文碩，陳以禮，2014）。

馬英九政府的經濟政策，欲藉由和中國的經濟整合進入全球化模式，卻也因為中國跟臺灣的領土爭議，以及其不民主的壟斷結構，與臺灣的民族國家與民主體制間存在根本的矛盾，也因此誘發出「中國 v.s. 臺灣」的民族主義式抵抗（吳叡人、林秀幸，2016，p 40~p. 43）。

三、新世代的困境

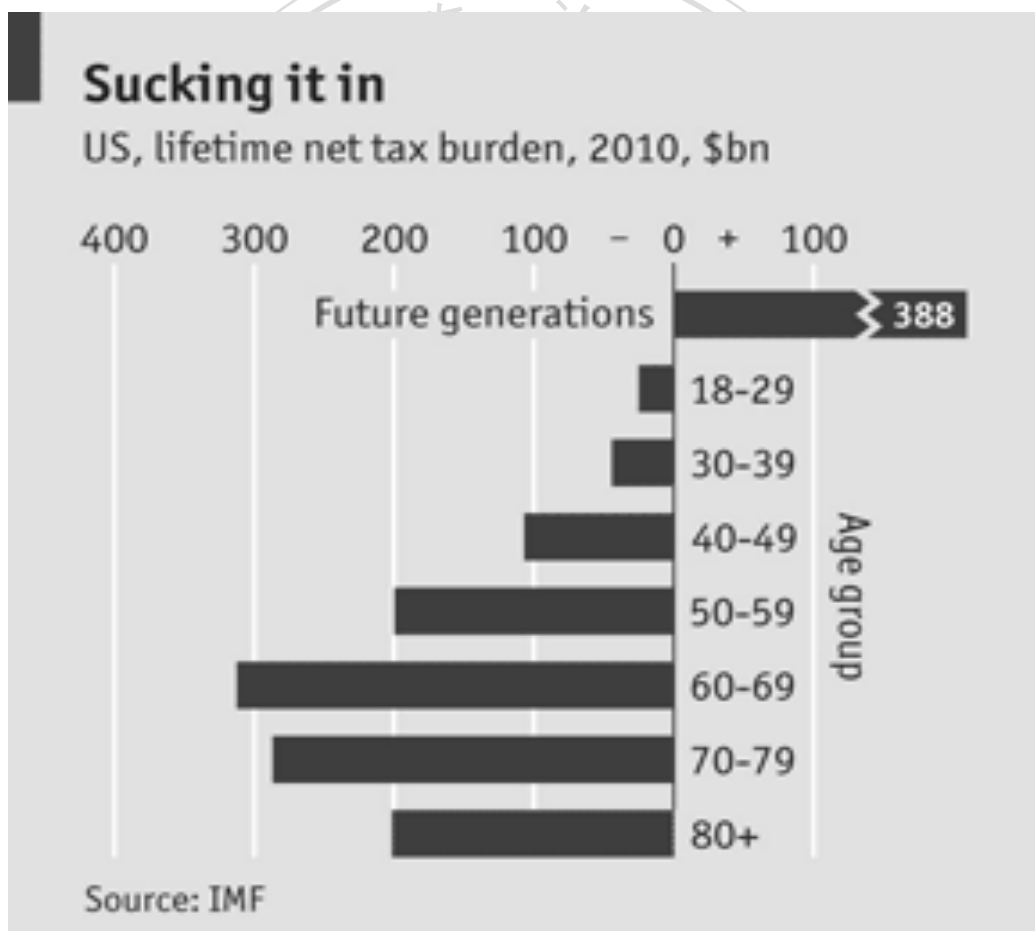
經濟政策失靈、中國因素、全球化等等的影響下，臺灣的年輕人面對的困境已不同於前一代，更是前一代難以想像的。這世代的年輕人所要面對的，是對財團減稅造成的國家債務、勞動條件惡化造成的青年貧困、以及青年貧困所導致的少子女化，甚至是供養父母的壓力變大（林宗弘、洪敬舒、李健鴻、王兆慶、張烽益，2011）。除此之外，還有高等教育擴張後讓文憑貶值，甚至進一步使得階級流動越發困難，教育成就對階級流動的效果已經大不如前（林宗弘，2009）。

在臺灣，這個世代的人被賦予了各種標籤：草莓族、失落的世代、崩世代（bomb generation）、厭世代……等等，指的是 1970 年後出生，約 40 歲以下的年輕族群。單就字面上不難看出這個世代並沒有享受到上一代的榮景，所謂的上一代指的是 1945 年到 1965 年出生的嬰兒潮世代，他們佔據社會大部分的位置，坐擁較高的薪資與房產，相較之下，下一代的年輕人機會

大不如前。

世代所處的大環境差距，造就了世代不正義的現象，例如《經濟學人》（The Economist）便將嬰兒潮世代比喻成「海綿世代」，因為他們將下一代的利益吸收殆盡。根據國際貨幣基金（IMF）的研究，在 2010 年為六十五歲的美國人，他們所享受到的福利可能比繳稅的賦稅總共多出 3,330 億美元，比同年為 25 歲的人要高出十七倍（見圖四）。

圖 四：“Sponging Boomers”



Retrieved from The Economist, 2012, Sep 29

這種世代不正義使得世代之間不只有價值觀的隔閡，還多了怨懟。亞洲富裕國家不論是「寬鬆世代」的日本、「地獄朝鮮」韓國、抑或是「崩世代」、「厭世代」的臺灣，都可以看見世代的問題比以往更加嚴重。

四、對國家認同的動搖與矛盾

臺灣的低薪、房價高等等的現象，讓人才外移的現象更為顯著，除了外移至日本以及歐美各國，中國開出的高薪也讓年輕人趨之若鶩。臺大政治系教授王業立便指出「面對臺灣長期薪資偏低，中國城市所得會令年輕人心動，朋友同儕去得愈多，對中國也愈來愈不陌生」（林倖妃，2018.1.2）

根據天下雜誌 2018 年的調查，當被問到臺灣與中國的政治關係時，「統一」的選項首度翻轉成最高。歷年都是「維持現狀」最高，其次為「臺灣獨立，但與大陸維持和平關係」，但在這次調查結果中卻微幅滑落，且最明顯落在 30 到 39 世代。「在一定條件下統一」則創下 10 年來新高，達到 13.8%，且各年齡層的數據都在上升中（林倖妃，2018.1.2）。

回顧一下 2014 年的太陽花運動，當時激起了對於兩岸服務貿易協定的討論，同時也激化了反中／恐中的情緒，當部分年輕人在佔領立法院時高喊著「臺灣獨立」，讓不少主張臺獨的老一代們興高采烈呼喊著世代交替以及「新臺獨」的誕生（林濁水，2014.7.25）而後又改稱為所謂的「天然獨」，意思是臺灣獨立是年輕世代的「天然成份」（〈小英：臺獨是年輕世代天然成份〉，2014.7.20）他們生於解嚴後的世代，與生於兩岸統一是社會主流價值的「天然統」世代區隔開來（林宗弘，2015）。

但真的有「天然獨」的存在嗎？實際研究發現，天然獨絕對不是天然的，而是後天形成的，且也並非傳統的民族主義臺獨，而比較是「反中」。研究也顯示，年輕世代多傾向以政治制度與法律，作為判斷兩岸分屬不同國家的依據，年長世代則多用血緣、文化等來支持自己的國家認同（沈暉婕，

2017)。年輕人所支持的臺灣獨立並非如民進黨所說，因為是天然存在所以無法改變，而是會受到後天環境的影響而變動。

在臺灣認同的調查上（林倖妃，2018.1.2），自認「臺灣人」的比例來到2010年以來最低的56.4%，「既是中國人，也是臺灣人」的比例則創下新高。雖然臺灣民眾不分年齡群體或出生世代，在自由化與民主轉型過程中，逐漸改變了自己的政治價值，深化了民主信念並塑造了新的國族認同（林宗弘，2015），但是卻也因為種種環境因素與迫於現實，動搖了這樣的認同，而在這樣搖擺的認同中所產生的矛盾情緒，在後續章節討論音樂文本時也會顯現出來。



第二節、21 世紀的音樂、社運場景

壹、社會運動

一、社會運動發展脈絡

回顧臺灣社會運動的發展脈絡，1980 年代人民對於黨國威權統治的不滿大爆發，要求民主，政黨輪替後，政治體制從黨國控制走向自由民主化，管制鬆綁、資本主義社會帶來了新問題，於是 1980 年代出生的年輕人面臨的是和過去完全不一樣的課題，縱使沒有經歷過戒嚴時期的高壓統治，卻深刻體會到自由開放後的後果，如教育商品化、青年貧窮化。於是近幾年的社會運動又如雨後春筍般興起，只是對抗的對象已不是過去的專制獨裁，而是財團、民主化的缺陷，八〇、九〇後的年輕人成為社會運動的主體（公民行動影音紀錄資料庫，2013）

本研究所指的社會運動，並不包含藍綠政營所發起的政治抗爭，何明修（2011）便認為這樣的群眾動員往往只是政治衝突的延伸，將政黨的爭議由國會轉移到街頭，當政治人物或政黨勢力產生消長，或是政權轉移，這樣的政治抗爭不會持續，更無法造成根本的社會體制變動（頁 2）。因此，必須要用更嚴格的標準來定義社會運動。社會運動也必須和集體行為有所區分，主要有三項檢視的標準：一、涉及到群體的共同參與，二、採取體制外的策略，三、以某一種價值作為引導(頁 3)。

臺灣的社會運動因著政治、經濟、社會的變動，有著不同階段的面貌。蕭新煌總結了五本替臺灣社會運動編著的專書（徐正光、宋文里，1989；蕭新煌、林國明，2000；何明修、蕭新煌，2006；蕭新煌、顧忠華，2010；何

明修、林秀幸，2011），歸納出臺灣社會運動的生命史與階段的特色（蕭新煌，2011，頁 vii-viii）：

表三：臺灣社會運動的生命史與階段的特色。

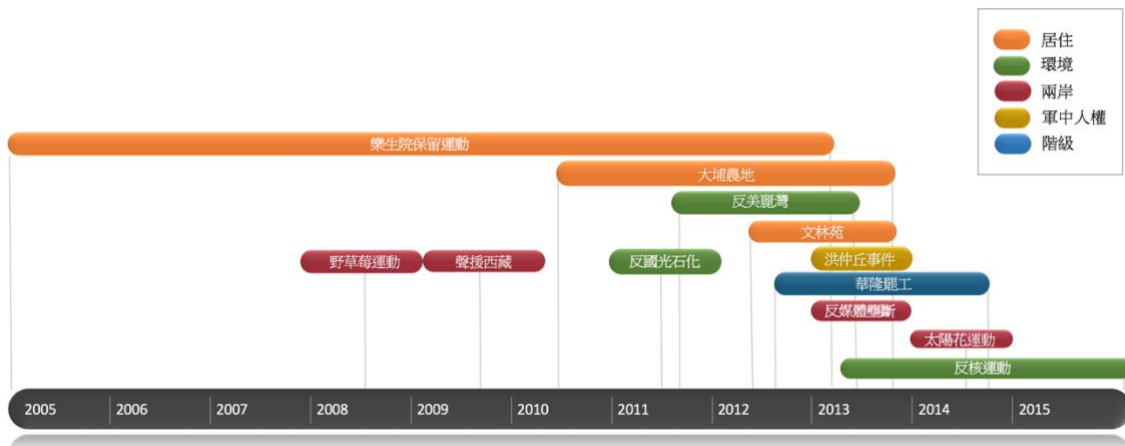
階段	年代	特色
第一階段	1980-1986	社運的潛伏、萌芽和集結期
第二階段	1987-1989	社運的勃興期。在這兩階段，社運對臺灣新民主的催生有明顯貢獻。
第三階段	1990-2000	社運的大抗爭、防堵威權主義反撲和制度化期。在這階段，社運投入臺灣新民主的打造。
第四階段	2000-2008	社運與原盟友民進黨政府轉向曖昧，被吸納，抗爭力轉弱，但多元化、生活化趨強。在這一階段，社運似乎未能有力地鞏固臺灣新民主體質；
第五階段	2009-2011	「第一代社運」再起、再出發，對抗舊威權政體復辟，「第二代社運」持續多樣發展；期待共同維護和深化臺灣新民主。

資料來源：蕭新煌，2011，頁 vii-viii。

總結來說，大致可分為兩代社運。第一代社運主要的關切是反高科技污染、自主工運、障礙者福利權利、教育改革、婦女生育自主權、司法獨立、以及政治犯平反等等，第二代社運則是以日常生活中的社運與行動主義，如中產階級主婦社區參與運動、鄉村社區運動、原住民婦女自我培力運動為主，以上的社運類型至今都還持續發展（蕭新煌，2011，頁 vii-viii）。

以本研究的研究對象來說，2005 年起至 2014 年止，總共有 12 個大型的社會運動，雖然本研究納入研究範圍的條件較為嚴苛，所能看出的輪廓有一定的侷限，但是可以看出納入研究範圍的社會運動大致符合蕭新煌（2011）所整理出來的結果（見圖五）。

圖五：2005 年至 2015 年納入本研究之社會運動時間軸



資料來源：本研究整理、製圖。

由圖可發現，2010 至 2014 年這 4 年期間為運動最密集的區間，臺灣的社會運動似乎已進入了固定的日常－制度狀態（everyday-institutional state）（何明修、林秀幸，2011）。而正如前所述，新自由主義資本全球化、中國因素、政治領導以及制度性失敗、在野黨失能等多重因素，讓整個公民社會網絡崛起，有效地扮演監督政府的角色。

貳、音樂

一、從非主流到獨立

「樂團的時代來臨了！」亂彈樂團主唱阿翔在 2000 年的金曲獎典禮上，激動地拿著剛獲得的最佳團體獎座，說出了這句話。仔細檢視一下當年的最佳團體入圍名單，除了得獎的亂彈以外，分別有脫拉庫、四分衛、五月天、花兒，竟然清一色是樂團，有別於以往「重唱組合」入圍為主。隔年金曲獎甚至將「最佳演唱團體獎」變更為「最佳重唱組合獎」以及「最佳樂團獎」。

這些同時也顯示所謂的「樂團」似乎已不像過往那樣的刻板印象是「地下的、不入流的」，金曲獎本身代表的意義就是「主流、流行」，而當樂團音樂進入了這個場域，它預示的確實是一個新時代的來臨，但不限縮於樂團，而是過去歸類在非主流的地下音樂不再地下，搖身一變成為現在大家所熟知的「獨立音樂」。

從地下到獨立，這樣指稱的轉變，不太能明確指出是由誰起的頭，但獨立音樂這名詞在媒體上曝光，應該是隨著《搖滾客》在 2000 年 9 月復刊號--「臺灣獨立音樂版圖擊敗主流唱片 工業巨人的二十二家獨立音樂廠牌」的出刊而開始的（林怡瑄，2003，頁 45）。

獨立音樂，源自於西方的 independent music，或是 indie music，音樂評論家馬世芳（夜之巴別塔，2010.10.5）認為，臺灣的獨立音樂很難界定，不過，就像國外的獨立音樂與獨立電影廠商一樣，臺灣的獨立音樂不屬於連鎖的跨國集團，他們利用自己的獨立管道發行。也因為缺乏大型公司的資源可

以購買廣告時段宣傳或是辦大型的演唱會，他們利用小眾刊物、網路平臺，以低成本的方式，針對特定目標群眾來推銷自己的音樂。

鄭凱同（2005）也在《主流與獨立的再思考：文化價值、音樂產業與文化政策的思辨與探討》研究中指出，目前臺灣音樂生產的環境中並不存在純然的「主流」或「獨立」音樂，兩造間也不是簡單的對立關係，而是一種相互辯證的關係。他認為「獨立」與「主流」應該是一條光譜，各種音樂生產型態便落在這條光譜上的各處，位置非固定而是一個流動的狀態。這些多樣化的音樂生產型態也各自擁有不同的核心價值、生產條件、生產邏輯、運作方式及社會功能（鄭凱同，2005）。

二、音樂數位化，網路平臺興起

傳統唱片工業因音樂數位化的趨勢，不斷地思考如何轉型、建立新的商業模式，不過這波危機對於獨立音樂的創作者來說，卻是一個契機。發行與銷售都不再需要依賴傳統的通路，依恃著網路平臺、社群媒體的傳播，便能自行掌握音樂的發行過程。這波數位音樂的興起，可以說是與獨立音樂的發展相輔相成。

臺灣獨立音樂也在這樣的背景下蓬勃發展，從 2000 年開始至 2015 年，陸續成立的獨立廠牌已累積至 22 家之多，尤其又以 2005 年之後成長速度最快（見表四）。

表四：2000 年至 2015 年成立之獨立音樂廠牌。

編號	獨立音樂廠牌	成立年代
1	鄒藝坊工作室 (原)	2000 年至今 (近兩年沒有活動與發行, 但沒宣布解散)
2	林暉哲音樂社	2001 年至今
3	前衛花園	2001 年至今
4	默契音樂	2002 年至今
5	野火樂集	2002 年至今
6	風和日麗	2003 年至今
7	鸞的音樂	2003 年至今
8	顏社音樂	2005 年至今
9	添翼創越工作室	2005 年至今
10	神奇小巷工作室	2005 年至今 (於 2015 年後沒有活動與發行, 但沒宣布解散)
11	回聲唱片 REVOX RECORDS	2006 年至今
12	後臺音樂	2006 年至今
13	相信音樂	2006 年至今
14	亞神娛樂	2006 年至今
15	很多人工作室	2007 年至今 (於 2015 年後沒有活動與發行, 但沒宣布解散)
16	有料音樂	2008 年至今
17	Orbit music 軌跡音樂	2008 年至今
18	三十而立 Sincerely Music	2012 年至今
19	re:public	2012 年至今
20	好多音樂	2014 年至今
21	Lonely God Records	2015 年至今
22	火氣音樂	2015 年至今

資料來源：本研究整理。

美國 FindMySong 共同創辦人同時也是音樂創作者的 Thomas Honeyman 指出，傳統的音樂工業正在腐朽，「Y 世代」開創的新型態音樂工業體制正在興起。他從供給 (supply)、需求 (demand)、音樂傳播的方式、音樂製作的模式這四個面向切入，認為整個音樂工業從原本的實體銷售，轉變為音樂在線上的流通和分享，「CD 銷量」原本是一個指標，現在則轉變為「音樂形象」，也就是跟非音樂商品的「品牌」做結合。在供給上，現代的人可以用低成本的方式製作音樂，音樂產出非常的快速，並且可以上傳到網路平臺上流通，各大影音平臺也成為年輕人用來聽歌的主要管道。這樣一個新世代的音樂產業打破了過去以「音樂製作團隊為導向」的產業結構，光是 2003 至 2012 年短短九年間，獨立音樂的製作就暴增了 600%，而傳統的音樂製作模式萎縮了將近 80%，顯示出音樂製作的門檻不斷在下降、普及化 (Honeyman, 2014)。

而根據 IFPI (The International Federation of the Phonographic Industry，國際唱片業協會) 最新的統計數據，唱片業於 2016 的全球收益，34% 來自實體銷售，50% 來自數位銷售，剩下的 16% 則來自授權 (IFPI Global Music Report, 2017.4.12)。在臺灣，販售數位音樂的線上音樂串流服務 (streaming service) 從 2004 年開始，由平臺業者 KKBOX 領頭，後有如 Spotify、Apple Music 的進駐，至今臺灣的數位音樂市場已逐漸發展成熟。

財團法人資訊工業策進會 (2016.2.13) 的分析中便指出，數位音樂市場蓬勃發展，規模已經從 2008 年的 2.77 億不斷提高到 2015 年的 9.63 億新臺幣，漲幅超過三倍且首度超越實體唱片的市場規模。而資策會 2016 針對數位音樂與實體唱片付費的統計也顯示，15-24 歲、25-34 歲年齡區間近半年

內沒有聆聽任何一張 CD 之比例超過三成，可見數位音樂已逐漸取代實體唱片。

獨立音樂也因為數位音樂串流服務、網路平臺的發達而蓬勃發展，有了和過去截然不同的面貌。例如音樂網站「Street Voice」於 2006 年成立，目的是想幫助資源有限、缺乏宣傳管道的獨立創作者，提供給獨立音樂創作者一個展現的空間（楊佳蓉，2012）。接著在 2008 年「INDIEVOX」也創立了，提供獨立音樂另一個發展通路。此外，YouTube 也是一個很重要的發聲管道。

網路的音樂平臺，提供了一個虛擬空間讓創作者得以傳播與累積音樂作品，或是跟粉絲以及其他音樂人交流。先在網路上積攢一定人氣後，再轉往實體的展演空間表演。

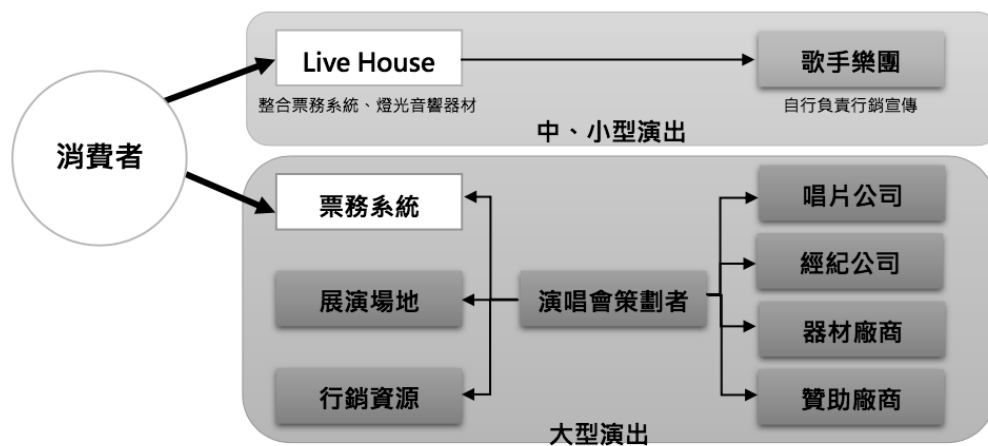
三、展演空間盛行

根據 2005 年發布的〈臺灣音樂展演產業之問題研究報告〉，21 世紀開始，臺灣的音樂產業逐年萎縮，因受到數位科技的衝擊，唱片的銷量不若以往，甚至逐年下降。而當賣唱片不再作為音樂產業的重點時，表演（展演）的重要性開始被關注。看表演的人變多了，除了演唱會興起以外，各式各樣的音樂祭（或音樂季、音樂節）相繼冒出頭，許多獨立樂團因此獲得更多表演機會。

除了音樂節這類的大型音樂活動以外，Live house 對缺乏資源的獨立樂團來說，也是重要的表演平臺。知名樂團五月天、蘇打綠在尚未走紅時都曾穿梭在各大 Live house 演出。在臺灣的音樂展演市場分成兩大區塊，分別是大型演出與中、小型演出，Live House 在中、小型的演出中扮演重要的整合

角色，他們整合票務場地、燈光音響器材設備等領域之專業技術人員（見圖六）。

圖六：臺灣音樂展演市場演出場地類型



資料來源：臺北市政府文化局，103 年音樂展演空間業國際案例研究案成果報告書，頁 8。

不過在臺灣，許多人時常會把 live house 跟夜店、Pub 搞混，live house 的經營業者也時常因為法規問題面臨經營困境。經濟部商業司一直到 2010 年才終於增設「音樂展演空間業」，但是相關消防、建築法規卻仍然模糊不清，例如根據《消防法》的規範，大多 Live house 是歸屬於甲類場所，但甲類場所包含酒吧、俱樂部等等，卻沒有 Live house，這些都讓業者無所適從，也持續引發爭議。

例如 2010 年知名 Live house 「女巫店」就因為「非商業區不得開設 Pub、酒店」為由勒令停業（<http://www.cooloud.org.tw/node/69540>），雖然經過調解後以「音樂展演空間業」繼續營業，但是根本問題仍未解決。2012 年臺中「阿拉夜店」大火，讓各地政府積極稽查相關場所的消防設備，讓定位不清的 Live house 也受到波及，掀起存在已久的營業、建築登記爭議及不

合時宜的消防法規問題（〈一窺 Live House 法規爭議〉，2015.6.15）。

2012 年老牌 Live house 「地下社會」，便因為屢遭罰款而選擇暫停歇業，引發獨立音樂圈以及樂迷的抗議。音樂圈發起「Live House 正名計畫」向市府以及文化部陳情，但是沒有任何進展。

於是在 2013 年金曲獎上，五月天和亂彈阿翔、四分衛以及董事長等樂團的表演，將 Live house、音樂祭等元素放到背景影片，同時也秀出「地下社會」的 logo，並且在亂彈阿翔演唱「良心」時，舉起「Live House 不是特種行業」、「獨立音樂不容消滅」等背板（見[五月天、董事長、亂彈阿翔、四分衛樂團表演 Music iBelieve 相信夢想](#)），這種另類的抗議，也成功引發話題，讓 Live house 的議題有更多的曝光機會。

雖然一直到今天，似乎仍不見相關法規的改進，也有許多 Live house 陸續歇業，但也有許多老字號的展演空間持續營業，而新的展演空間也相繼開設（五月天也曾來自地下！獨立音樂興起 展演空間備受重視，2017.8.21）根據文化部影視及流行音樂產業局的 104 年流行音樂產業調查報告，音樂展演業北北基有 27 家，中彰投 2 家，高屏地區 4 家，花東地區 1 家。

即便 Live house 相關法規調整仍然停滯，但自 2005 年開始，現場音樂表演重要性增加，連帶也凸顯出展演空間的重要性，而 Live house 也成為「藝文展演空間」，過去隱身地下的形象確實正在翻轉。



第五章、從樂生到太陽花：社運現場

本章節將本研究納入研究範圍的 12 個社會運動以類型分為六小節：兩岸、環境、居住、階級、軍中人權。每一小節會先各別介紹運動發起的事件背景，以及簡述運動進行過程中的音樂活動安排、參與之音樂人，最後再進行音樂文本的分析（見表五）。

表五：本研究納入分析範圍之音樂與社會運動接合之實例

	類型	主要運動名稱	年份
1	居住	樂生院保留運動	2005 至 2013
2		大埔農地	2010 至 2013
3		文林苑	2012 至 2013
4	環境	反國光石化	2011
5		反核運動（2005 年後）	2013 至 2016
6		反美麗灣	2011 至 2013
7	兩岸	野草莓運動	2008
8		聲援西藏	2009
9		反媒體壟斷	2013
10		太陽花運動	2014
11	軍中人權	洪仲丘事件	2013
12	階級	華隆罷工	2013

資料來源：本研究整理

第一節、居住運動

壹、樂生院保留運動

1. 事件背景概述

在新莊地區的樂生療養院，自 1930 年成立，早期專門收容、隔離痲瘋病患（痲瘋病又稱為漢生病），儘管 1961 年起公佈「臺灣省癩病防治規則」後已經廢止強制隔離、改為門診治療，樂生療養院仍然持續運作著。1993 年捷運局規劃興建捷運新莊線，樂生療養院正好在捷運機廠的規劃用地上，因此引發了拆除與否的爭議。文史團體要求古蹟審查，並且呼籲另覓地點。然而捷運局仍於 2003 年進行第一波拆除，大規模拆除近 50%面積的建築。

2004 年，以醫學院學生為主體的「青年樂生聯盟」成立、「樂生保留自救會」也接著於 2005 年組成，正式攜手院民開始了樂生保留運動。這場運動自 2004 年發起一直到 2017 年的現在仍在持續中，已經過了將近 13 個年頭。在這場運動中，除了青年樂生聯盟以及樂生保留自救會為主要的行動者以外，樂團「黑手那卡西」也在其中扮演重要的角色。

表六：樂生院保留運動大事紀

時間	事件
2003	第一波拆除
2004	<p>最開始以醫學院學生為主體的「青年樂生聯盟」成立。</p> <p>10 月 15 日院民與聯盟等團體共將近兩百位支持者攜手走上街頭，開始了以尊重院民人權、保存文化資產以及捷運共榮的樂生保留運動。</p> <p>12 月 25 日，大樹下行動小組全力協助，樂生保留自救會、青年樂生聯盟、黑手那卡西工人樂隊聯合發行專輯〈被遺忘的國寶：樂生黑手那卡西〉。</p>

2005	「樂生保留自救會」成立。 年底，在自救會、樂青及各界努力奔走下，樂生院雖一度被指定為「暫定古蹟」，政府單位卻沒進行任何的審查程序。	【音樂.生命.大樹下】系列活動: 828 行動 925 行動 1030 行動 1127 行動
2006	六一一樂生大遊行：樂生保留自救會和青年樂生聯盟發起「呼喊正義，捍衛樂生」的六一一大遊行，首次組織「苦行組」以六步一跪的方式從文建會走至凱達格蘭大道終點。	
2007	保留樂生大遊行	8.4 黑手那卡西在樂生院舉辦 11 周年紀念演唱會: 怎麼辦!? 12.12 樂生前進立院演唱晚會
2008	抗爭群眾遭警方強制驅離，怪手再次開進了院區，拆了十棟房舍。 11月27日，野草莓學運的學生們至行政院前，加入抗爭樂生拆除行動的行列。12月3日早上七點半開始，捷運工程人員在警方陪同下，強制進入療養院內，驅離現場青年樂生聯盟與樂生保留自救會成員，並展開圍籬架設，為拆除工作做準備。於歸劃區內的院民，被隔離至他棟院舍。	
2010	10月11日樂生北市府行動：由於樂生院舊院區地表及房屋出現裂縫，樂生保留自救會與樂青前往臺北市政府抗議，要求「保障院民安全，立即停工」。	
2013	3月16日樂生大遊行：樂生保留自救會、樂青及數十個聲援團體，以六步一跪重返凱道，呼籲政府立即停止造成樂生院區走山的捷運機廠工程。	3.10 【音樂·生命·重返大樹下】樂生 310 音樂會
2014	年6月22日，樂生重返捷運行動：樂青與聲援者以手持字卡在捷運站與車廂上發放文宣與手冊，呼籲臺北市政府正視樂生走山危機，立即遷移新莊機廠。(苦勞網提供)	
2015	1月26日，樂生保留自救會和青年樂生聯盟前往臺北市府抗議，指出柯文哲上任已滿周月，應盡快兌現選前說要研究樂生方案的承諾。	
2016	12月22日，樂生大平臺，重建一起來。 樂生保留自救會和青年聯盟共數十名群眾，上午冒雨到監察院及行	

政院抗議陳情，除要求監察院調查新北市政府在文資保存上的疏失，也希望行政院正視臺大教授劉可強為重建樂生設立的「大平臺方案」
--

資料來源：本研究整理。

2. 主要參與之音樂人—— 黑手那卡西

黑手那卡西（簡稱為黑手）本身便誕生自工人運動，參與樂生保留運動可以說是將他們的社運經驗集結運用。黑手的成員之一陳柏偉提到自身參與工運以及黑手的成立過程：

1992，因為參與在 90 年代學生運動的緣故，我為基隆客運工會罷工抗爭做了一首歌〈團結鬥陣行〉。我記得當時和大學社團的同學一起把歌帶到現場唱給工人聽時，大夥唱唱跳跳的感動。也因著這份感動，我不缺席地參與了 1992 年之後的每一個工人秋鬥遊行，並登上遊行指揮車（集會舞臺）唱著工運歌曲。1996 年，工委會 22 的組織工作者邀請我一起協助成立黑手那卡西，打算把 1980 年代以來的臺灣自主工運抗爭中，被工人所改寫、傳唱的抗爭歌曲收錄成一張音樂專輯（陳柏偉、何東洪，2012）。

也因為參與工運的經歷，催生了日後黑手那卡西的誕生。自 1996 年的「秋鬥」成立以來，中間歷經了 1988 年新光紡織士林廠關廠抗爭、1996 年的關廠抗爭潮，以及大大小小的工人運動。起初只是在抗爭現場帶領工人們唱歌、鼓舞士氣，從 1999 年開始他們將焦點轉移至工人文化的建立，教導工人們樂器、唱歌，進而建立認同。之後隨著勞工成員的加入，黑手從一開始流動性高的「工運合唱團」變成推動工人文化的「工人樂團」（游崑，2007）

。黑手那卡西成員莊育麟的一段話，點出了黑手希望做到的不僅僅是「聲援」運動，而是一種文化培力。

黑手那卡西體認到，底層勞動人民因著教育機會及生活環境限制的緣故，往往被剝奪了掌握音樂、藝術之類的文化工具的權力。而社會上諸

如流行音樂、藝術文化等種種的文化表達形式，大都是為著中上階層而創造。(游崑，2007)

於是黑手跳脫了以往「音樂只是社運拉拉隊」的印象，將音樂真正融入到運動脈絡中。透過集體創作工作坊，讓參與者講述自己的故事，並且根據這些故事創作歌詞。黑手於 1996 年成立後，第一首歌曲「福氣個屁」便是在關廠抗爭中集體創作的成品。這種集體培力與創作的模式也沿用到 2004 年的樂生院保留運動。

3. 黑手那卡西加入樂生保留運動

當時副總統呂秀蓮在一次協調會中脫口而出：「耽誤國家重大建設，你賠得起嗎？」，這句話促使黑手的兩名成員（楊友仁及莊育麟）分別在 2004、2005 年先後投入樂生院保留運動，組織了「樂生那卡西」，帶領參與行動的組織與院民一起改編、創作歌曲。在 2005 年發行了「被遺忘的國寶——樂生那卡西影音專輯」（由黑手那卡西製作，樂生自救會發行出版）。

莊育麟（2005）回憶加入樂生的起始點，是青年樂生聯盟（簡稱樂青）的成員帶著錄有呂副總統那段話的 VCD 尋求黑手的支持。起初是希望莊育麟到樂生陪院民們一起唱歌，

這是我第一次負責代表黑手，以音樂介入社會運動抗爭現場，計劃作歌/唱歌來幫忙的我，在去程的公車上，已經熟練了先前取得的樂生院歌，並開始改編歌詞。在我挪用大家熟悉的臺語老歌〈嫁不對人〉，讓大夥哭笑不得、被院長欺騙、被政府壓迫的情緒大呼過癮的唱出後，我提議改編〈樂生之歌〉並演唱我改編的版本，並請大家一起修改歌詞，你一言我一語的改造過程，我看到院民們認真思索著自己的情緒、想法要如何透過文辭傳達，並在往後的抗爭行動中用力演唱這首大家一起作出來的〈你咁賠的起〉，這讓我真實

體認到歌曲與現實鬥爭之間的緊密關聯，更體會黑手那卡西存在的意義（莊育麟，2005，p 92）。

長達多年的樂生保留運動，黑手可以說是一路聲援、陪伴，甚至自己的 11 週年紀念演唱會都在樂生院區舉辦。也因為有黑手的加入，也因為他們協同院民一起創作的方式，讓音樂成為整場運動不可或缺的角色。



貳、大埔農地

1. 事件背景概述

大埔事件起源於苗栗縣政府以及內政部為了擴大新竹科學工業園區的竹南基地，徵收大埔里的部分土地作為都市計畫使用，但因採近乎低於市價四成強制徵收（竹科竹南基地動土 徵地不問百姓意願，2010.1.28 <https://www.civilmedia.tw/archives/3591>），引發諸多抗議與不滿，苗栗縣政府甚至對尚未同意徵收農戶的農地直接執行整地工程，破壞農地，自此引發後續一連串的抗議行動。

2010年6月9日凌晨三點，在未經農民同意下，苗栗縣政府派出兩百多名員警與二十多輛怪手將預定徵收地團團包圍，怪手開進稻田裡毀壞了即將收成的稻穀，公民記者大暴龍將整起事件錄下並將影像上傳至網路平臺（當怪手開進稻田中，2010.6.13 <https://www.civilmedia.tw/archives/4092>），引發許多網友關注並轉載，消息進而溢散至主流媒體，引起全國關注。

苗栗縣政府不顧人民意願，強制執行工程，破壞農民賴以為生的農地，激起了眾多農民憤怒。2010年6月23日，竹南大埔農民北上抗議，控訴苗栗縣政府的暴力行政行為，7月17日，三千名農民夜宿凱道，這是繼1988年520農民運動後，臺灣農民最大的集結（2014.7.18 大埔強拆周年》歷史不能忘記 大埔事件公庫全紀錄）。

抗議行動從2010年開始陸續進行到2013年，持續了將近三年之久。期間苗栗縣政府因輿論壓力，將徵收面積縮小、部分地段還給農民，但是仍然有部分房屋面臨拆遷命運。2013年7月18日，當住戶代表、大埔自救會及

苗栗各自救會成員再次北上總統府陳情時，苗栗縣長劉政鴻卻趁機強拆位於公義路上的張藥房，再次引起群眾憤怒。

2. 主要行動者：捍衛苗栗青年聯盟、臺灣農村陣線

張藥房事件後，許多關心大埔案的苗栗在地青年共同組成「捍衛苗栗青年聯盟」，希望能喚起各界更多的關注。其實在這之前，已有多個團體協助組織大埔的抗議行動，如臺灣農村陣線、大埔自救會。在苗栗的青年組織起來之前，主要是以北上至行政院、凱道等地抗議為主，是一般大眾都熟悉的抗議形式，不過從「捍衛苗栗青年聯盟」成立之後，抗議的策略與形式跟之前相比就有些差異，可以說抗議行動開始年輕化、創意化，也出現了「音樂會」形式的抗議活動。

2013年8月16日「捍衛苗栗青年聯盟」及「守護苗栗大聯盟」共同在苗栗縣政府前廣場舉辦「拆政府·守護苗栗音樂會」，訴求包括「道歉賠償、地歸原主、立即修法、嚴加查辦；政府拆大埔，人民拆政府」等。

3. 「拆政府·守護苗栗音樂會」現場

表七：音樂會內容

順序	節目內容與演出者
1.	苗栗自救會大串聯
2.	苗栗青年群起抗爭誓師大會
3.	藝文界集結聲援苗栗
4.	「劉政鴻的被告們」的逆襲
5.	讓音樂成為武器：激進（radicalization）
6.	沒正義就沒和平：農村武裝青年
7.	永遠的苗栗女俠：羅思容與孤毛頭樂團
8.	新寶島康樂隊：黃連煜 Ayugo

9.	順手拆政府，救救臺灣人：樂團人街頭陣線
10.	你甘有聽到我們在唱？——客／臺語大合唱
11.	超渡「劉政鴻金權政治」水陸大法會
12.	神、祕、行、程

資料來源：取自捍衛苗栗青年聯盟臉書：

<https://www.facebook.com/events/484991634928418/>

農村武裝青年演唱〈[阮不願再種田](#)〉、〈[囡仔你甘知](#)〉等歌曲，其中〈阮不願再種田〉是 2010 年所創作的歌，主要是批判政府加入 WTO 後，忽視對農民的衝擊。雖然歌曲所指的議題並不是完全切合大埔的情境，但若是以大主題來看，都是在批判政府忽視人民的心聲，其中歌詞有反覆的對政府喊話的段落，也能夠引起臺下觀眾的共鳴（twim 獨立媒體，2013.8.16）

政府恁甘有咧聽 聽阮做田人ㄟ心聲
 政府恁甘有咧聽 每天為了選舉咧車拼
 政府恁甘有咧聽 耳朵搵著朥尪恁爸當無聽

另外，農村武裝青年也唱了〈[囡仔你甘知](#)〉，這首歌是為了反國光石化所創作的歌，跟〈[阮不願再種田](#)〉一樣，雖然歌詞所寫的內容並不能完全挪用，但是主唱阿達在唱這首歌之前說「要把劉政鴻當做囡仔來教，希望他可以聽得懂」（twim 獨立媒體，2013.8.16），也讓這首歌可以很適切地轉換意義，符合新的情境。

歌曲中其實也只有一句歌詞「白海豚是要游去哪」點出了這首歌實際要批判的議題（國光石化）。其餘的都是在呼籲要關心土地、環境，也因此相關的運動場合中演唱，也不會突兀。

到底咱的慾望是要發展到什麼程度？
 到底咱的未來是要過啥米款的生活？
 你咁有看到、聽到土地病痛的拖磨？

你咁ㄟ知影進度背後是用生命來交換？

而農村武裝青年演唱的最後一首歌〈[沒正義就沒和平](#)〉，也是 2010 年所創作的歌，整首歌歌詞主要以「沒正義就沒和平」一句話不停重複吟唱，如 Jane Bennett (2001, p 131)指出，歌曲裡的重複性能製造新的意義、認同以及集體感，在現場這首歌也的確引起共鳴，重複吟唱也能讓觀眾馬上記得歌詞，能夠跟著一起唱，集體感與認同便在共同吟唱的當下產生。

我們的國家都讓財團在控制
我們的社會都讓有錢人在控制
我們的媒體都讓政黨在控制
什麼時候才有真正的公平？
沒正義就沒和平 沒和平
沒正義就沒和平 沒和平

激進陣線帶領現場民眾一起大喊「今天拆大埔，明天拆政府」，

由臺灣多個獨立樂團的音樂人所組成的樂團人街頭陣線，在演唱前也帶領大家喊口號，他們特地為這次活動寫了一首歌〈有我陪你〉，但是因歌的旋律沒有那麼朗朗上口，歌詞也較為複雜，加上它是一首新歌，沒有既有的意義可以挪用或是連結，比較難快速地融入現場以及引起共鳴。

在地的苗栗音樂人羅思容，也在現場演唱〈[白雲之歌](#)〉與〈[芭蕉](#)〉兩首歌，皆是羅思容父親——客家詩人羅浪先生所寫的詩改編成歌。兩首詩寫於二二八以及白色恐怖時期，鼓勵當時的年輕人勇於追求理想和自由。羅思容藉著這兩首歌，將父親對下一輩的期許傳給現場的年輕人。

沈思介雲哪 請你佬哩講(沈思的雲哪 請你跟我講)
聽到麼介 聽到麼介ㄟ(聽到什麼 聽到什麼呢)

系唔系聽到一群後生人在為自由歌唱 (是不是聽到一群年輕人在為自由歌唱)

〈白雲之歌〉

芭蕉啊
當出發的日子來臨
就要像一群脫韁的駿馬
就要像一群勇敢的戰士
搖撼綠色的旗幟
向前衝鋒 嘶吼 奔騰
〈芭蕉〉

客家歌手黃連煜演唱了兩首歌，其中〈原諒崖，阿公太〉，以傳統客家山歌的形式唱出土地被徵收的無奈。阿公太（客家話）指的是祖先，整首歌講述的是無法好好保存祖先傳承的土地，希望祖先能夠原諒。另外黃連煜也改編反戰民謠歌手 Joan Baez 的「Joe Hill」，寫成《[我從來沒死](#)》，悼念已故的張藥房主人張森文。

昨天我夢到我見到張藥房
就像你我一樣活生生站在我面前
我說可是張你不是已經死了三十天了嗎
我從來沒死 他說 我從來沒死
那個豺狼縣長殺了你啊張藥房
它說它說 他們忘了殺死的人將會繼續去組織

參、文林苑

1. 事件背景概述

士林文林苑都市更新爭議起源於其中一住戶王家不同意自家被納入都市更新的範圍內，但因為都市更新法的相關規定，向國家提起訴願被駁回，對臺北市政府提出告訴也敗訴，最終臺北市政府依法執行法院判決，拆除王

家。因為此更新案牽涉到諸多都市更新條例的不完善，引發爭議，拆除前後皆有許多民眾與團體聲援王家。

表八：文林苑大事紀

時間	事件
2012	3月28日臺北市政府依法執行法院判決，拆除王家住宅 4月7日「王家大鋸院-墟擬其境」音樂會
2014	3月14日，經過長期抗爭與訴訟，反對戶王廣樹之子王耀德與樂揚建設進行和解談判後，自行拆除組合屋 5月28日，反對戶王廣樹在提起十次訴訟並敗訴，而面對建商求償5300萬巨款賠償的訴訟壓力下 ^[4] ，與建商樂揚建設達成和解，雙方簽字，樂揚建設同意撤消所有訴訟。
2016	9月完工交屋

資料來源：本研究整理。

2. 音樂活動

在2012年3月28日強制拆除王家過後，臺灣都市更新受害者聯盟廣邀藝文界、學界聲援，於4月2日至4月7日間舉辦一連串講座探討都市更新相關議題（見圖9），4月7日當天則是有「王家大鋸院-墟擬其境」音樂會，出席的音樂人有幹不需要理由、奇萊山觀測站、農村武裝青年、黑手那卡西、鬼丘鬼鏟等等（見圖10）。另也有歌手胡德夫自發性到場聲援表演。

圖七：文林苑動員海報

鬥陣來！反對不合理都更條例，齊聚王家守護居住權馬拉松

4/2-4/7

都更修法
全民參與

強拆違章 還我家園

4/2 週一 晚上7:00-9:00 都更條例怎麼修？全民開講系列（一）
Part1 從聯合國兩公約與憲法觀點看都更條例為何違憲
邱文聰（中研院法研所副教授、台灣人權促進會）
Part2 從居住權與環境權探都更條例的問題
黃瑞茂（淡江建築研究所副教授 專業者都市改革組織理事長）

4/3 週二 下午2:00-5:00 都市社會學戶外講堂 楊友仁（東海社會系教授）
晚上7:00-9:00 (3/27-28) 守護王家老兵同學會 同學分享

4/4 週三 晚上7:00-9:00 都更條例怎麼修？全民開講系列（二）
從雙北市都更受害者經驗 看都更條例問題
主講：都市更新受害者聯盟、蔡志揚律師（接洽中）

4/5 週四 下午 2:00-5:00 都更紹興社區分享座談
晚上 7:00-9:00 反圈地反搶水
台灣農村陣線 反中科自救會

4/6 週五 下午 2:00-5:00 都市空間政治與實踐戶外講堂
黃孫權（高師大教授）
晚上 7:00-9:00 樂生劫運 2.0 影片放映與座談 樂生青年聯盟

4/7 週六 下午 2:00 音樂與藝文界聲援接力表演
晚上 7:00-9:00 都更條例怎麼修？全民開講系列（三）
Part1 強徵強拆條款該不該廢？徐世榮教授
Part2 都更條例多數決的問題與意義

地點：士林王家前廣場（原士林區文林路5段14號）士林捷運一號出口直走三分鐘 主辦：台灣都市更新受害者聯盟

資料來源：臺灣都市更新受害者聯盟 Facebook，取自

<https://www.facebook.com/TAVUR.tw/photos/a.134632259936613.25930.12872707194235/312502968816207/?type=3&theater>

圖八：文林苑音樂會海報

燒燬
王家大鋸院
其境

四月七號（六）13:00 士林王家
士林捷運站一號出口直走3分鐘

【表演團體】
罷黜者·幹不需要理由·奇萊山觀測站·黃微霓+羅香菱
陳修澤（那我懂你的意思了主唱）·農村武裝青年·黑手那卡西
鬼丘鬼鏟「鎮暴警察擂台賽」現場開放報名單排國家暴力

資料來源：臺灣都市更新受害者聯盟，取自

<https://www.facebook.com/TAVUR.tw/photos/a.134632259936613.25930.12872270>

活動在已被拆除的王家瓦礫堆上舉辦，有民眾頭戴工人帽並身穿反光背心，諷刺強拆王家的拆除大隊，

黑手那卡西成員楊友仁，除了以東海大學社會學系助理教授的身份在現場參與「都市社會學」的講堂，同時也拿起吉他在音樂會中表演。他演唱了《[大爺吃早餐](#)》一曲，收錄在黑手那卡西《勞動·音樂·生活》合輯。這首是為了1997年反對臺北市政府迫遷康樂里時所寫成的抗爭歌曲。此事件被稱作「14、15號公園反拆遷運動」以及「反對市府推土機運動」，是臺灣第一個反都市更新的運動。當時政府強制驅逐當地居民，同時也逼的一位翟姓老榮民上吊自殺。《大爺吃早餐》歌詞中的大爺在山東話中是老年人的意思，指稱的便是翟姓老榮民。

另外黑手那卡西也演唱了〈[蝸牛戰歌](#)〉，此曲是黑手於1999年參與「無殼蝸牛十週年」運動時所創作的抗爭歌曲，收錄在由無殼蝸牛聯盟辦公室發行的《房事不順：無殼蝸牛運動10年影音多媒體記錄專輯》中，抗議政府放任炒房，主張公平正義與居住權，也因此可以挪用在文林苑的場景中。楊友仁曾經提到，〈蝸牛戰歌〉在表達形式上是帶有「風格化」企圖的創作，整首歌只有四個和弦，好記不難彈，並且有設計帶動群眾動作（楊友仁，2015.12.14）

第二節、環境運動

壹、反國光石化

1. 事件背景概述

國光石化開發案（全名為國光石化科技園區計畫），原為國光石化公司（註：投資者是由經濟部所屬的臺灣中油股份有限公司與民間業者共同組成）於 2005 年提出的雲林石化工業區的投資案，為斥資新臺幣 4000 億之大型開發案，被行政院列為國家重大計畫開發，其中含一座輕油裂解廠，為第八套輕油裂解廠，簡稱八輕。

但因為雲林縣居民反對以及環評等因素，國光石化董事會於 2008 年決議將地點轉往彰化縣大城鄉，計畫以填海造陸的方式興建國光石化園區。不過彰化大城鄉國光石化的預定興建地是中華白海豚族群之棲息範圍，使得開發案受到多個環團組織的關切與批評。

反國光石化運動其實早在 1994 年時就已經開始，不過最初都還只是地方零星的抗議，一直到 2005 年開始抗議的聲浪才逐漸擴大，並且自 2008 年開始成為全國關注的焦點。因此針對反國光石化運動的相關研究與討論，主要是針對 2008 年開始的一連串的行動（蘇志宗，2011；陳順孝，2012；洪筱舒，2015；何明修，2012）。洪筱舒（2015）將反國光石化運動分為三個時期：

一、在地抗爭時期（1994-2004 年）：抗議國光石化落腳在雲林離島工業區

二、區域聯盟時期（2005-2008 年）：由中興、東海大學以及環球技術學院等

學生組成「濁水溪解放」青年軍，展開「守護濁水溪，行腳彰雲投」行動，並且將運動擴展至臺西鄉的蚵農，成功動員當地民眾。同時，反國光石化的倡導團體也採用跨地區及團體聯盟的策略，臺灣生態學會、臺灣永續聯盟、臺灣環保聯盟、雲林縣野鳥協會、福爾摩沙鯨保育小組、彰化海岸保育行動聯盟以及蠻野心足生態協會等六個環境團體組成「搶救媽祖魚聯盟」，反國光石化的勢力在此時期逐漸擴大，迫使開發案轉進彰化縣大城鄉。

三、全國抗爭時期（2009-2011 年）。

2011 年 4 月 22 日環保署環評專案審查會議結束之後，時任總統馬英九召開記者會宣佈不支持國光石化在彰化的開發案，才讓 2008 年以來的反對運動取得初步勝利（何明修，2012）。

自 2000 年起，原本在街頭運動中扮演重要角色的民進黨成為執政黨後，社運界陷入「對象混亂」的尷尬，也面臨斷層與轉型的壓力，雖然後來 2008 年政黨輪替後民進黨又回到在野，也不再像過往具有議題的主導性（蘇志宗，2011）。不過也因為如此，舊有的勢力弱化後，反而讓社會運動跳脫從前的框架，例如反國光運動便不像以往的環境運動必須依賴政黨，而是透過不同領域的公民力量進行動員與組織（蘇志宗，2011；何明修，2012）。

環境運動很容易就受限於地理空間，當地人的自力救濟行動會被視為只是為了「私利」，一旦無法取得當地受害者以外的群體聲援，訴求的傳播將會受到很大的限制，進而降低運動成功的可能性（何明修，2012，頁 46）。環境抗爭議題是否能跳脫「地方性」擴展到「全國性」或是「全球性」，不完全是取決於議題本身的嚴重性，主事者的能力、策略、還有所處的時空脈

絡也是關鍵的因素（頁 46）。因此環境運動其實很需要與運動沒有直接關係的「局外人」支持與聲援，他們因著自身的理念行動，並且願意提供資源。

在反國光石化運動中，學界以及藝文界等局外人的聲援就十分關鍵，將「國光石化該不該建在彰化海岸？」的地區性議題，發展成「環境優先」、「世代正義」的普世價值（蘇志宗，2011）。

2. 藝文界的人際網絡

反國光石化運動的動員與號召是透過多個團體相互串聯合作，其中有一特別值得注意的是「藝文界」大規模積極地參與。藝文界泛指從事文化藝術事業之專業人士，其中包含文學家、音樂人、樂團、導演……等等。在運動中，號召藝文界的關鍵角色便是詩人吳晟。

在過往的社會運動中，不難瞥見藝文工作者的支持聲援，但是很少見到一場運動中有如此豐沛的藝文活動以及藝文創作（音樂、影像、文字）。洪筱舒（2015）彙整藝文界反國光石化連署者所屬藝文領域的統計資料，總計 300 多人，連署者所屬藝文領域為「文學」類者，占總人數的 38.51%，而藝文創作發表類型亦以文類居多，此社會網絡的同質性高、互動關聯密切，而網絡的形成是因為該領域有具知名度以及正當性的人登高一呼，才能進行緊密的串連，進而累積所需要的資源。

串連此「強紐帶」（洪筱舒，2015）的社會網絡的核心人物便是詩人吳晟。因為吳晟的影響力與號召力，成功地促使藝文界參與反國光石化運動，成為近年來藝文界參與規模最大的一次社會運動（洪筱舒，2015，頁 70），同時也讓運動打破地方性議題的侷限（頁 77）。這個參與不僅僅是連署與召

開記者會（廖靜蕙，2010.9.16），而是親身參與如濕地訪查的活動，了解當地生態環境，進而透過創作宣揚濕地保育的重要性（湯世名，2011.3.20）。

在環境運動的場合中，吳晟或許是新鮮人，但其實他在早年十分積極參與政治運動，在戒嚴時期便多次透過創作觸碰禁忌主題、聲援政治犯。不過就如同吳晟自己所說，「以前都是寫文章關心生態，這是第一次走進群眾，走到第一線用行動參與……」（何焜榮，2010-11-07）」，即便相較於政治運動，環境運動對吳晟來說較為陌生，但在鄉土文學中佔有重要一席之地的他，一直以來都用筆書寫對鄉土濃厚的感情，如詩人蕭蕭所說，吳晟的「語言是鄉土的，題材是鄉土的，感情是鄉土的，此三者是構成吳晟鄉土詩的基本特色」（劉梓潔，聯合文學，二五七期）。吳晟將關懷土地、農村的初衷，從紙上延伸至第一線的實際行動，在反國光石化運動中挺身而出。

3. 從文學連結到音樂，吳晟的兒子吳志寧

吳晟的兒子吳志寧，在反國光石化運動進行時已在獨立音樂圈中小有名氣，其組成的 929 樂團也已經發行了兩張專輯，並且在年輕人中深受歡迎，累積了不少樂迷。父親吳晟動員的是文學界的人，那麼吳志寧在這網絡中串連的便是獨立音樂圈的人脈以及年輕族群。

929 樂團於 2008 年發行的專輯《[也許像星星](#)》中，便收錄了吳志寧創作的一首反核歌，原名叫做「我們不要核電廠」，後來以崔愷欣的紀錄片為名改為〈貢寮你好嗎？〉（張鐵志，2011.3.24），這首歌是吳志寧在 2004 年參與貢寮海洋音樂祭時得知核四議題，進而關注而寫的歌（劉軒，2013.12.18）。另外改編自父親吳晟的詩而寫的〈[全心全意愛你](#)〉，（收錄在

2008年4月25日發行的專輯《甜蜜的負荷：吳晟詩·歌》，改編自吳晟的詩〈制止他們〉，）因歌詞傳達的是對臺灣這塊土地的愛與感謝，自發表以來就成為社會運動場合常出現的歌曲之一，而吳志寧也會親自到社運現場演唱（例如2008年的野草莓運動），表達對運動的支持。雖然吳志寧並沒有刻意寫社運歌曲，只是對生活有感而發，但也因為創作了許多具有社運意識的歌曲，讓他被定位成社運歌手（李桂媚，2017，p.11）。

在反國光石化運動中，吳志寧也將父親吳晟為運動所寫的詩〈只能為你寫一首詩〉改編譜曲，對吳志寧來說，他認為「詩的門檻比較高，聽音樂相對比較容易」（李桂媚，2017.6.9，p10-11）。確實對於社會運動來說，歌曲的傳染力以及影響力會比純文字來的更大。父親吳晟寫詩，加上兒子吳志寧譜曲演唱，起到了加乘作用。

4. 藝文、音樂活動

若父親吳晟是串連文字創作者的關鍵人物，吳志寧就是串連音樂圈的主要人物。吳志寧除了貢獻自己的創作以外，在運動中也擔任多場音樂會的發起人、表演者。在整個運動持續的期間，可以發現每隔一段時間陸續都有舉辦音樂會。蘇志宗（2011）便認為反國光石化運動就是因為音樂活動一場又一場地接力，藉由音樂的情感渲染，才能維持整個運動的熱度（見表九）。

除了音樂表演以外，為了反國光石化運動所創作的歌也不少（見表十），比較特別的是，由於這次是整個藝文界的動員，詩人在這次的運動中顯得特別活躍，也產生了過去少見的合作形式：詩人寫詩，音樂人再將之改寫為歌曲。原創歌曲7首歌中就有2首歌是透過改編詩作而來，分別是林生

祥的〈風咧吹〉、吳志寧的〈只能為你寫一首詩〉。反國光石化運動中的文化創作，不論就形式或數量上，都比過去的環境運動還要豐沛（何明修，2012）。

另外，有許多音樂人即便沒有參與表演或是創作，也相互串聯並藉由網路平臺 YouTube 共同發表「[搶救白海豚守護濁水溪宣言](#)」，增加議題的能見度。雖然談不上是「整個」音樂圈的動員，但絕對也不是零星鬆散的動員。

表九：音樂會內容

日期	音樂會／遊行中的音樂活動	參與演出者
2010/10	「濁水溪生態文化祭」 白海豚海洋音樂會	吳志寧、農村武裝青年、拷秋勤樂團、山狗大後生重唱
2010/11/6	「搶救濁水溪、守護白海豚」音樂會	吳志寧、農村武裝青年、拷秋勤樂團
2010/11/14	「反國光石化大遊行」	
2011/5/7	「為你唱一首歌」詩歌會暨攝影聯展 「藝文界守護濕地詩歌會」	陳昇、陳明章、林生祥、巴奈、吳志寧、拷秋勤、拷蚵林、林中光樂團、夏生二重奏

資料來源：本研究整理。

表十：原創歌曲

音樂人	歌曲
陳昇 (新寶島康樂隊)	〈阮阿嬤是媽祖魚〉
陳明章	《啲～濁水溪的日頭覓佇哮》(濁水溪的太陽躲起來哭)
林生祥	〈風咧吹〉(改編自鴻鴻的詩〈風不要往這邊吹〉)
生祥樂隊	〈圍庄〉專輯
吳志寧	〈只能為你寫一首詩〉(改編自吳晟的詩〈只能為你寫

	一首詩))
農村武裝青年	〈白海豚之歌〉
拷秋勤	〈石化亡國〉

資料來源：本研究整理



貳、反核運動

1. 事件背景概述

反核運動從 1980 年代開始至今，已歷時 30 年之久，是環境運動中歷史悠長的一條戰線（崔愨欣，2011.9.20）。1990 年的反核運動與在野的民進黨聯盟，使得反核運動一直與政黨鬥爭牽連一起，在 2001 年核四重新復工以後，臺灣的反核運動曾經陷入低潮，原因是原本同戰線的民進黨執政後對核四議題態度的轉變，不僅增加對核四的預算，原先承諾的核四公投也未舉行（何明修，2014）。

一直到 2011 年 3 月 11 日日本福島核災爆發後，臺灣才又興起新一波的廢核運動。臺灣的反核 NGO 立即於 3 月 20 日舉行反核遊行，之後 2013 年 3 月的反核大遊行將反核運動帶入新的里程碑，據主辦單位統計，有高達二十萬人上街頭高喊「終結核四」，（湯佳玲，2015.3.15）。這是自 1989 年首度反核遊行以來，最大規模的反核運動，何明修（2014）認為，新一波的反核運動最大的特徵是從高度「政黨化」的議題，轉變成為所謂的「公民運動」，也擴大了反核的社會支持。

2. 音樂歌曲創作

反核運動中產生了一張由獨立音樂人貢獻歌曲完成的合輯——《No Nukes! Long Play! 不核作-臺灣獨立音樂反核輯》，由綠色公民行動聯盟邀請音樂界合作，音樂人無償貢獻歌曲，裡面收錄共 30 首原創歌曲，數量非常可觀（見表十一）。也因為這張合輯，隨後也舉辦了「不核作演唱會」。

表十一：《No Nukes! Long Play！不核作-臺灣獨立音樂反核輯》

1.	歌曲
2.	最後的夢境
3.	車諾比的最後死者
4.	死路一條
5.	Formosa 加油加油加油
6.	給孩子們 非核家園
7.	核化亡國
8.	理由
9.	島嶼天明
10.	核邪
11.	災後
12.	園丁先生
13.	懸棺
14.	芭蕉
15.	魔鬼的禮物
16.	上帝的手印
17.	蘭嶼的藍
18.	貢寮你好嗎?
19.	小小的元素
20.	我們的安穩生活
21.	半暝
22.	這是因為我們能感到疼痛
23.	應該是柴油的
24.	哪裡
25.	與惡魔的契約
26.	孛克的詭計
27.	City Slickers' Night Pressure (Sonia Lai Remix)
28.	地球守護者
29.	深海的你
30.	反核雷鬼

不過如果仔細檢視歌曲的內容，很多都與反核運動無關，聲援意味濃厚。雖然的確話題性十足，但是這樣大量的音樂創作，似乎除了引起關注以及收入可供後續反核專案計畫使用，是較為實質的幫助以外，音樂本身的角色反而有點失焦。

參、反美麗灣運動

1. 事件背景概述

反美麗灣運動，又被稱作美麗灣渡假村爭議，是從 2003 年開始於臺東縣爆發的土地開發案爭議。臺東縣政府以 BOT 的方式將杉原海岸出租給美麗灣渡假村有限公司，並由其興建美麗灣渡假村飯店。不過此開發案在初期便刻意迴避環境影響評估（下簡稱環評）的程序，即使法院多次判決環評未通過以及建照發放違法，臺東縣政府仍堅持開發，引發公民團體與在地居民抗議，也因此開始了長達十年以上的美麗灣爭議。

由於此開發案未通過環評，若執意建設將有害於當地生態環境，加上杉原海岸也屬於當地原住民活動的範圍，也牽涉到原住民文化保存的問題。經過長年的抗爭以及纏訟，最終於 2016 年 3 月底由最高法院判決，撤銷美麗灣渡假村環評許可，全案定讞，臺東縣政府敗訴。

2. 音樂活動與遊行

長達逾十年的反美麗灣抗爭，共舉辦過三次大型音樂活動，分別是 2011 年 7 月的「千人牽手吼海洋不要告別東海岸夏日晚會」、2012 年 7 月的「沙灘、海洋、Fudafudak—永遠的天堂」音樂會與文件展、以及 2013 年 4 月的

「不要告別東海岸徒步行動 X 凱道音樂會」。也就是從 2011 年開始到 2013 年，每年都會舉辦一次音樂會來維持話題的熱度，並且再此把關心此議題的朋友召集起來。

這些活動主要由「反反反美麗灣行動聯盟」主辦，此團體是由巴奈、達卡開、吳志寧以及多位藝文人士於 2011 年 6 月所組成。他們都不是社會運動的新鮮人，時常以音樂聲援、親自參與運動，在音樂圈也具有一定的知名度。也因為如此，美麗灣的三場大型音樂會，不僅參與演出的音樂人眾多，在活動的安排上，也很有「音樂節」、「音樂季」的影子，這點於本段最後會再做闡述，首先先從各別的活動內容進行分析。

(1) 2011 年 7 月 10 日「千人牽手吼海洋不要告別東海岸夏日晚會」

圖九：「千人牽手吼海洋不要告別東海岸夏日晚會」宣傳圖

吼 千人牽手吼海洋
不要告別·東海岸夏日晚會

音樂
表演
藝品
美酒

★★★七月十日(日)下午三時起
請和
歌手巴奈、那布、達卡開、桑布依、
MATZKA樂團、黑妞、冠宇+小美、
小魯凱樂團、滿棒、哈外、希葉
黑孩子樂團、都馬調-意晴、
KedriKedri渺小表演團、壇芽、
熱帶低氣壓、星月肚皮舞、角落劇場
一起站在沙灘上
親自感受和聆聽
彩繪與演出 浪濤與音樂

這原本屬於平民生活的一部份，
真要眼睜睜地看著它走入歷史？
真要就此告別大自然的恩寵？
真要放任官商勾結踐踏我們的權利？

美麗灣大遠建只是個開始
數十個更加龐大的開發案正等著吞噬東海岸
失去了杉原，也等於失去了整個東海岸！
就讓十千萬萬個我們一起牽手
拒絕告別！

地點=杉原海灘(台11線153K、公車廟東登輝杉原站)
時間=7/9(六)10(日) pm 15:00-20:00 「吼海洋」雜貨店
7/10(日) pm 15:00 「吼海洋」合辦團體記者招待會
pm 15:30-16:30 千人牽手吼海洋
pm 17:00- 不要告別·東海岸夏日晚會

東海岸夏日傍晚綿延的白色沙灘上，有酒，有音樂，有朋友，
這屬於每一個人的幸福權利將成網簍?????

今年十月開始，違法開發的財團
即將把台東人記憶中的杉原海灘開闢、收費、據為己有，變私牟利！
違法剝奪全國人民自由出入海灘的天賦權利！

主辦單位：反反反美麗灣行動聯盟 合辦單位：荒野保護協會台東分會、臺東電檢保護聯盟、台灣環境資訊協會、Pangah阿美族守護聯盟、景復行動聯盟、三仙社區發展協會、富山社區發展協會、列島劇團、
原日民族文化發展協會、守護台東青年團、大島文王國阿拉普薩那部落土團、卡地布青年會、社團法人台北市角板山聯盟、角板山劇團、角板山劇團、國家文化教育發展企業社、地球公民基金會、成功發展協會

詳細活動訊息請上Facebook東海岸事件簿

資料來源：馬躍·比吼畢洛格，取自：

http://mayawbiho.blogspot.tw/2011/07/blog-post_7979.html

在 7 月 10 日的音樂會舉辦前一個月，已經有眾多藝術家們在美麗灣飯店前的沙灘搭帳篷，進行一個月的「違·離」藝術行動，創作音樂、劇場、裝置藝術等各類型作品，作為音樂會的前導活動。而音樂會當天的流程如下：

表十二：千人吼海洋晚會內容

時間	內容
2011.07.09-- 07.10(六、日) 15:00~24:00	【吼海洋雜貨店】義賣：藝品、冰涼的啤酒、飲用水、烤肉、在地風味主食。義賣結餘捐贈給在地的荊桐部落作為後續長期抗爭基金。
2011.07.10(日) 15:00~15:30	【吼海洋】合辦團體記者招待會：荒野保護協會臺東分會、臺東環境保護聯盟、臺灣環境資訊協會、Pangcah 阿美族守護聯盟、狼煙行動聯盟、三仙社區發展協會、富山社區發展協會、旭日民族文化發展協會、守護臺東青年團、大龜文王國阿朗壹盟部勇士團、成功鎮愛鄉協會(待確認)、社團法人臺北市角落關懷協會、角落劇場、阿桑劇團、國際文化教育促進企業社、地球公民基金會。
2011.07.10(日) 15:30~16:30	【千人牽手吼海洋】
2011.07.10(日) 17:00~不知道好多點	【不要告別-東海岸夏日晚會】： 17:00 Eric、柯智豪、Ukusane、小喵、都蘭山劇團、神秘嘉賓 A、黑孩子樂團 18:00 角落劇團、塘芽+小喵、冠宇+小美 19:00 都馬調--意晴、星月肚皮舞、kedrikedri 渺小樂團 20:00 MATZKA、巴奈+那布、神秘嘉賓 B、Balu 21:00 熱帶低氣壓、都蘭調、桑布依 22:00 小魯凱樂團、陳永淘、黑妞 23:00 Muakay+Ukusane、Manbang 哈外、希紫 24:00 發哥、莫言、達卡鬧

資料來源：取自：<https://www.facebook.com/events/797929410276441/>

從表 11 可以看到，如合辦團體以及演出音樂人的名單都很豐富，以初次舉辦的聲援音樂會來說，可以說召集到相當多的支持。中間穿插的「吼海洋」，原本是來自阿美語「Ho-hai-yan」，是與海浪有關的語助詞。每年的「貢寮海洋音樂祭」也是以「Ho-hai-yan」為名，而根據文化部對「Ho-hai-yan」的解釋，這詞的意思是「臺灣原住民對海洋最美的稱讚」（徐紫柔，無年代）

在這裡「吼海洋」從語助詞變成了一個「千人牽手吼海洋的活動」，現場的參與者手拉手，一面怒吼一面圍成圓圈繞行海岸（樓乃潔、王顯中、陳韋綸，2011.7.10），在之後的活動中也有安插此橋段。用一種相當具有原住民特色的方式凝聚向心力，也讓「外來者」藉由這種儀式性、呼口號的方式，在身心上能夠真正融入到抗爭的場域中，一起牽手吼海洋的時候，不論你是誰，面對的都是同一片屬於大家的海洋。

(2) 「沙灘、海洋、Fudafudak—永遠的天堂」音樂會與文件展

圖十：守護杉原灣『拆』美麗灣毛巾圖樣，



資料來源：取自 <http://www.e-info.org.tw/zh-hant/recent/news/2917>

「沙灘、海洋、Fudafudak—永遠的天堂」音樂會與文件展，在 2012 年

7月21日至7月29日於臺東杉原沙灘舉行一連七天的活動（見表），除了音樂會以外，還有許多體驗原住民生活與文化的活動，並且也結合事件展，展出美麗灣八年多來的資訊，讓民眾了解事件的始末。同時也安排了名人開講，演講者包括環保律師詹順貴、環保聯盟臺東分會劉焜錫、花蓮東華大學陳毅鋒、環境資訊協會孫秀如、專欄作家張鐵志、原住民詩人莫那能……等人。活動流程如下：

表十三：「沙灘、海洋、Fudafudak—永遠的天堂」音樂會與文件展

時間	內容
7月21日 ~7月29日	淨灘，沙灘露營，搭簾岸裝置，聽濤夜壇，傳統阿美族生活體驗：包括竹筏教學，Fasiyaw 風箏與 pakpak 趕鳥器製作。
7月23日 AM10:00	文件展開幕
7月28日 PM16:00	音樂晚會，演出陣容： 歌手巴奈&那布、達卡鬧、龍哥、阿發、部落美男子、小魯凱樂團、阿里要+拉沃與朋友們、阿洛·卡力亭·巴奇辣、瘦皮猴、屋塔樂團、拷秋勤、吳志寧、ciacia 何欣穗+奇哥、王榆鈞、黑妞、輕鬆玩+Pia、美乃滋、DJ 安智、臺東震天宮駕前官將首、羽擊舞藝術，以莉高露。

資料來源：環境資訊中心，取自 <http://e-info.org.tw/node/78808>，本研究製表整理

(3) 2013年「不要告別東海岸」活動

圖十一：《不要告別東海岸》徒步行動宣傳圖。



反反反聯盟於 2013 年 4 月 4 日開始《不要告別東海岸》徒步行動，號召大家一起從臺東杉原步行，一路走到臺北的凱達格蘭大道，接續 4 月 20 日舉辦的「不要告別東海岸夏日晚會」。活動流程如下表：

表 十四：「不要告別東海岸夏日晚會」。活動流程。

時間	內容
13:00	忠孝東路頂好市場前集合
13:30	徒步行動隊伍抵達集合地點
14:00	遊行隊伍出發
14:30	行經臺北美麗信花園酒店 進行「驅惡靈」儀式
16:00	手牽手·吼海洋 進入凱道音樂會會場
沙灘時間 16:00	吼海洋、都蘭耆老吟唱 刺桐部落、都蘭部落、達卡鬧、比西里岸部落、漂流出口、以莉高露、羅思容
沙灘時間 18:00	靜浦部落、王榆鈞、港口部落、放客兄弟、太巴壠部落、Balia、禿頭男孩、吉拉卡樣部落、張震嶽、東華大學
月亮時間 20:00	輕鬆玩(小毛+Summer)、黃玠、卡地布部落、桑布伊、朱頭皮、外澳社區、林生祥、董事長樂團、拷秋勤
月亮時間 22:00	貢寮社區、吳志寧+吳晟、表兒、溪州部落、Hush!、三鶯部落、黑手那卡西、沙烏瓦知部落、胡德夫、崁津部落

月亮時間 24:00	江忻薇、張心柔、老林家、吳恩、蟾蜍咕咕、阿三 & Eric、葛勒堡樂團、農村武裝青年、巴奈、張懸
	音樂會結束—夜宿凱道

資料來源：環境資訊中心，本研究製表整理。

「美麗灣，拆拆拆」、「美麗灣，回頭是岸」，這場徒步行動不僅僅只是高舉標語，更是充滿許多原住民的代表物品。隊伍中有阿美族青年扛著家鄉的傳統竹筏，擔任隊伍的前導，象徵人類要與海洋和平共存，不要用水泥摧毀沙灘。也有人沿途吟唱原住民的傳統歌謠，經過美麗灣同集團的美麗信酒店時，遊行隊伍高舉芒草，象徵「驅除惡靈」，希望美麗灣能離開東海岸（劉盈慧，2013.4.21），隊伍最後手牽手以「吼海洋」方式，繞成螺旋隊型進入會場，為凱道音樂會開場。

音樂會一開場由臺東都蘭部落 30 位阿美族耆老吟唱都蘭古調，而董事長樂團選在這場音樂晚會中，發表為反美麗灣創作的新歌〈美麗啊〉，同時也在此首歌的 MV 加入臺東的景觀、人，以及反美麗灣運動的片段，號召樂迷參與行動。輕鬆玩樂團的 Summer 也寫了一首關於美麗灣議題的新歌。張懸則是在現場演唱〈寶貝〉、〈玫瑰色的你〉。

除了歌唱，一群民眾也齊心縫製「土地的聲音」布條，是從徒步行動中，將所遇見的各種東西拓印下來的布塊所組成的，長長的布條象徵綿延的東海岸，也作為傳遞訊息的布來「包圍總統府」。而凱道現場也成為行動藝術的展場，藝術家們以竹子裝置凱道，打造連續兩年在杉原沙灘舉辦音樂會的視覺意象（反反反行動聯盟等民間團體，2013.4.21）。

本文認為反美麗灣運動在音樂與社會運動的結合上，跟其他的運動相

比，是較為有規劃的「策展」。運動的持續期間共有三大場主要的活動，每場都預先釋出詳細的節目表，節目內容也分別巧妙結合了遊行、音樂、行動劇、以及文件展。或許因為主辦方「反反反美麗灣行動聯盟」多由藝文人士所組成，所以在整個運動的走向以及活動規劃上，藝文活動都緊密接合。而主辦方中如巴奈、吳志寧，皆在獨立音樂圈深耕多年，更能將參與各大音樂祭、音樂節的經驗運用在運動的策展上。同時也能透過他們的人際網絡邀請音樂人前來演出。

另因反美麗灣運動同時也是捍衛原住民居住地的運動，對原住民來說，以音樂進入一場運動是再自然不過的方式。作為歌唱的民族，透過音樂創作紀錄、書寫心情，是自部落與傳統文化中長久傳承下來的生活習慣與態度，也是更能如實表達自我的運動方式（黃泳晞，2016，p 116）。

第三節、兩岸運動

壹、野草莓運動

1. 事件背景概述

野草莓學運是臺灣第一個藉由網路動員的社會運動，其利用網路即時直播，連結電子佈告欄 BBS、微網誌、共享書籤等等的科技使用，達到快速的動員，被形容是用「一個按鍵搞運動」（黃哲斌、何榮幸、高有智、郭石城，2008.11.21），這樣的網路社運以及其形成的傳播體系是許多研究關注的焦點（陳順孝，2008；徐承群，2010；朱光弘，2011）。

2008 年 11 月 3 日至 7 日，海峽兩岸關係協會會長陳雲林訪臺，於訪臺期間，有許多民眾在現場抗議，警方不僅驅趕甚至沒收抗議群眾的國旗，並且禁止附近的唱片行播放具有臺灣意識的歌曲（2008.11.5 聯合報，A5）。因警方種種打壓言論自由以及執法過當等行為，引起眾多民眾不滿。

臺大社會系助理教授李明璁於 5 日將抗議聲明貼在電子佈告欄批踢踢兔（PTT2），號召學生、教授與文化工作者，到行政院門口靜坐，抗議警方執行陳雲林維安過當，並要求修改集會遊行法（2008.11.8，聯合報，A5）原本預計以快閃的形式抗議，現場同學決定在行政院門口坐下直到警方驅離。後經警方抬離現場後，又轉往中正紀念堂的自由廣場繼續靜坐，現場聚集多達五百人，多為大學生，因而從本來的單純靜坐活動轉為學生運動。

表 十五：野草莓運動大事記

時間	事件
2008 11/3	海峽兩岸關係協會會長陳雲林訪臺
11/5	上揚唱片事件
11/6	行政院前集結靜坐
11/8	網民小海寫了《野莓之聲》
11/9	表決決定運動名稱為「野草莓」，《野莓之聲》為主題曲
11/23	野草莓人權音樂會
11/30	野莓開唱（獨立樂團）
12/7	野草莓與臺灣教授協會、全國教師協會、婦女新知協會等團體發起「1207 野給你看」遊行
12/10	國際人權日人權無邊線※音樂無國界：超越國音樂祭

資料來源：本研究製表整理。

2. 主要行動者與組織網絡

野草莓學運一開始的發起只是單純的靜坐活動，因此不同於一般的社會運動是先組織再行動，野草莓運動是先行動再組織，也沒有詳細的、長遠的規劃，可以說是以打帶跑的方式發展。

原本在行政院靜坐的學生轉往自由廣場抗議後，才開始組織行政、主播、財務等小組，除了臺北以外，也有臺中、臺南、高雄、新竹等地的學生自行組織起來。即便在各地已形成了組織，野草莓運動在決策模式上是採用「直接民主」的方式，利用網路直播進行跨地協調與決策（陳順孝，我是公民也是媒體），應是想要符合運動一開始就是去中心化的模式，就連運動名稱「野草莓」也是靠直播投票決定。

徐承群（2010）觀察到，野草莓不論使用「官網」（部落格）或「直播網站」，都是以「共筆」的概念去運行，修改的權利是分散給許多人而不是

集中於特定幾位身上，很符合 Web 2.0 時代的集體精神。陳順孝（2008）便歸納野草莓運動的網路特性有以下六點：1. 鄉民文化 2. 去中心化 3. 群體智慧 4. 透明決策 5. 自主傳播 6. 全球行動。

誠如以上的特性，野草莓在組織網絡上，主要是透過現場以及網路號召，以主播組的形成舉例來說，一開始是網友 Wenli 在現場利用筆電，透過 Yahoo! Live 直播，後來才將直播的技術教給在現場的學生，甚至連硬體的架設等等都是熱心的民眾協助提供，而主播組成員也是透過在現場以及網路上號召有意願的學生加入（徐承群，2010）。

而由於一開始行政院前靜坐的發起人為臺大的教授，以校園的人際網絡傳播，自由廣場現場幾乎是學生，以臺大的學生居多（2008.11.10 野草莓學運 聚焦修集遊法），並且組成之後的野草莓幹部。雖然幹部中有些人曾經參與過社會運動，但是對於組織以及長遠的活動策劃上，因為決策小組的幹部不停更換，沒辦法有效率的決策，也缺乏整體性規劃。再加上運動進行期間各校正在進行期末考，學生來來去去。（朱光弘，2011，p.55）

一般來說社運圈內的各組織應該會有交集，但因為野草莓的幹部，是非常臨時、倉促地組織起來，也缺乏長期參與社會運動的經驗，跟其他社運團體，如樂生療養院的樂生青年（以下簡稱樂青），並非互相熟識的群體，甚至有部分參與樂生運動的學生認為野草莓是「臺大學生搞的東西，不敢苟同」，因而不在第一時間加入野草莓運動（何東洪，2009，頁 124），產生了以學校作為劃分的界線。在現場也有老師表達「真希望樂青來主導這次野草莓運動！」（頁 127），可見野草莓的確在運動的經驗上跟樂青有所差距，不過這些無法看出樂青成員是否有從旁協助整個運動的規劃。不過較有可能的

是，因為野草莓的幹部缺乏社會運動經驗，反而會去參考樂生運動的組織與動員模式。

3. 音樂活動

其實音樂一開始就是這場運動的導火線之一，12月5日的上揚唱片事件，就是因為播放具有臺灣意識的歌曲，疑似遭到警方打壓，才引發不滿。學運剛開始時，也有邀請上揚唱片代表，臺大土木系教授張學孔與文化評論者張鐵志對談「音樂的力量」(全臺野草莓，明大會師 2008.1114)。

野草莓運動期間總共舉辦三場音樂會，分別是11月23日的「野草莓人權音樂會」、11月30日的「野莓開唱」、12月10日的「超越國、音樂祭」，三場皆有不同的主題。

野草莓人權音樂會

「野草莓人權音樂會」是由北藝大音樂研究所教授顏綠芬發起，演出的陣容有戲曲工作者、中國傳統音樂演奏家、鋼琴家、管樂家(取自<http://blog.udn.com/chenglee/2414812>)，可能因為參與的音樂人較少，這場音樂會其實是包含在野草莓「人權告別式」之下的一個音樂活動。在音樂活動之前安排的是搭建裝置藝術以及人權公祭的行動劇(取自<http://www.cooloud.org.tw/node/30579>)。

「野草莓人權音樂會」主要的表演內容為中西樂器演奏以及歌謠演唱等這類較少出現在社運場合的「純音樂」。因此雖然號召的聲明中提到是

「音樂人大會串--以歌聲、琴聲支援野草莓靜坐學生」，但卻與之後的「野莓開唱」中的「搖滾樂」有所區隔，可見能進入運動場域的音樂類型還是有所

限制，此點將會在第六章的結論中再做闡述。

野莓開唱

「野莓開唱」的表演陣容清一色皆是獨立音樂圈的音樂人，其中除了一些比較常在抗議場合中會見到的熟面孔如朱約信、吳志寧、巴奈、濁水溪公社，也有更多音樂人加入（如表），如同張鐵志所說「他們或許寫的歌不一定是政治性的，平時也不一定和社運組織緊密連結，但這些年輕的音樂人正在創造一波新的社會實踐行動主義。」（張鐵志，2008.12.2）

表 十六：野莓開唱節目表

時間	節目內容
11:00	野莓開唱
11:00-12:00	學生樂團
12:00-13:00	吳志寧+樂生
13:00-14:00	來吧！焙焙！+臺大女研社
14:00-15:00	鄭宜農+潘翰聲
15:00-16:00	巴奈+孫窮理
16:00-17:00	假文藝青年俱樂部+自由暢談野草莓
17:00-18:00	朱約信與搖滾主耶穌+江一豪
18:00-19:00	白目樂隊+鄭中睿
19:00-20:00	八十八顆芭樂籽+樂生
20:00-21:00	濁水溪公社+自由暢談(集遊法)
21:00-22:00	斑斑與 Boyz & Girl(孫有蓉)
22:00-23:00	表兒樂團+自由暢談野草莓
23:00-?	來了就知道

資料來源：本研究整理。

跟前一場音樂會較不一樣的是，這場是舉行一整天的演唱會，並且由野草莓的學生邀請獨立樂團到現場開唱，他們希望能藉由這些表演吸引更多年輕人加入野草莓運動（野莓今開唱，搖滾捍自由，2008.11.30）。而野草莓的

官方部落格中，關於這場演唱會的新聞稿是這樣寫的：

這是一場結合政治意識的音樂活動，從上午十點開始到晚上十點。樂團與樂團之間會有 10 分鐘的講演，將由 NGO 團體、學生社團以及野草莓同學接力上臺，談論複雜的現實生活裡頭的政治意識，野草莓要邀請大家在音樂的世界裡去想像一個更好的制度、更美麗的生活。從開始凝聚到發聲，藉由歌曲我們唱出屬於野草莓的聲音。我們希望指出的是一個更好的社會生活可能性，文化應該是多元的，音樂也應該成為抗議的旗幟（〈解放野莓，自由開唱〉，2008.11.30）。

一種動員的形式，認為有可能「吸引更多年輕人參與」，這樣的模式或多或少是受到 2005 年開始的樂生療養院運動的影響，當時樂生療養院運動中除了有豐沛的音樂創作以外，還有舉辦一系列的音樂活動。而野草莓的學生也知道，不能只是單純的演唱而已，必須在歌與歌之間穿插演講與討論，才會是「結合政治意識的音樂活動」，也或許對於年輕人來說，將音樂表演活動引入運動是一種較不死板地抗議方式，所以在現場才有「年輕人在前搖滾區站立吶喊，年長民眾在較遠處椅子區隨著節拍點頭的有趣畫面」（【臺北野草莓新聞稿】）音樂、政治、野莓之聲）。

超越國音樂祭

第三場的音樂活動則是在 12 月 10 日的國際人權日前夕舉辦，這場以「人權」為主題的音樂祭，也邀請到許多關心人權議題的人士到場演講（陳宣瑜、胡清暉，2008.12.10）。這場活動除了能夠與即將到來的國際人權日做串連以外，也將野草莓運動原有的政治、兩岸問題，上拉至普世的人權議題，吸引更多的關注。雖然是以音樂祭為號召，但是從節目內容看來，音樂跟演講的比例是一半一半，邀請來的音樂人也不是臺灣民眾所熟悉的，也有只是純音樂的演奏。相較於前兩場音樂活動，這場的音樂比較像是一種陪

視。

表 十七：超越國音樂祭節目表

時間	活動內容
19:00	Kobayashi 小林隆二郎 + Kanda 神田優作
19:40	Speeches 思想傳達
20:00	Native Space 迷幻部落
21:00	Speeches while Rising Hedons 思想傳達
21:15	Rising Hedons 上升振動
22:00	Speeches while Strawberry Jam 思想傳達
22:15	Strawberry Jam (open jam) 野莓公共開唱
22:45	World Map without Borders 人權無邊線・音樂無國界

資料來源：http://action1106.blogspot.tw/2008/12/blog-post_08.html



貳、聲援西藏

1. 事件背景概述

「第五十個春天：西藏自由」音樂會於 2009 年舉辦，目的是聲援達賴喇嘛以及流亡世界各地的藏人。之所以取名為第五十個春天，是因為 2009 年 3 月對藏人來說，是逃離故鄉的第五十個春天。

聲援西藏的音樂會其實早在 2003 年就已經在臺灣舉辦過，當時的「西藏自由音樂會」發起人為美國的嘻哈團體「野獸男孩」(Beastie boys)，由於參與演唱會的卡司陣容堅強，如 U2、嗆紅辣椒(Red Hot Chili Peppers)、電臺司令(Radiohead)等等皆參與演出，在國外已享有盛名且頗具影響力，也讓更多年輕人了解西藏的議題與處境。

西藏自由音樂會自 1994 年起便在舊金山、紐約、阿姆斯特丹、東京等地舉行，2003 則移師到臺灣舉辦。當時是在臺北的松山菸廠舉行，參與的歌手與團體有 Beastie Boys、香港的 L.M.F.以及臺灣的 Tizzy Bac、陳昇等人，可以說是臺灣第一場具有明確政治目的且與公共議題結合的大型音樂會（撇除政治選舉的造勢活動）。2009 年的「第五十個春天」音樂會可以說是受到 2003 年西藏自由音樂會的啟發所成形的活動。

2. 活動行動者的權威性：閃靈樂團主唱 Freddy

音樂會的主辦單位主要有兩個：臺灣獨立音樂協會、臺灣青年逆轉本部，協辦單位則為臺灣圖博會。臺灣獨立音樂協會、臺灣青年逆轉本部有一共通點：皆由閃靈樂團主唱 Freddy（本名林昶佐）擔任理事長與執行長。閃靈樂團為臺灣一重金屬獨立樂團，在國際間也有相當知名度，主唱 Freddy

長期關注政治議題，也時常投入政治活動。如前所述的「臺灣青年逆轉本部」於 2008 年成立之初的目的，是支持民主進步黨的總統候選人謝長廷的。而臺灣青年逆轉本部的成員多為藝文圈人士，在組織尚未成立以前，就曾一起推動「臺灣魂」、「正義無敵音樂會」等推動政治、社會理念的大型音樂活動。

也因為這樣的背景，當 Freddy 號召舉辦這樣一個政治性意味濃厚的音樂會時，是具有充足的正當性（authority），他並非突然表態自己的政治立場與意識型態，也不是憑空跳出來關心西藏議題。在閃靈樂團的演唱會上，他曾多次展示西藏國旗，表達對西藏獨立運動的支持，也呼籲自己的歌迷關心西藏議題，也因此對於參與者、媒體來說，不會去質疑 Freddy 舉辦音樂會的正當性，連帶鞏固活動的權威性。

3. 組織 (network)

表 十八：參與樂團名單&節目表

13:30-14:00	Kook
14:10-14:35	鄭宜農
14:50-15:20	恕
15:20-15:30	達瓦董事長演說
15:30-16:00	張睿銓
16:15-16:55	阿飛西雅
17:10-17:50	滅火器
18:00-18:40	巴奈
18:40-18:55	達賴喇嘛獻給臺灣的談話首播，臺灣萬人 T for Tibet 集氣大行動
18:55-19:35	大支
19:35-19:55	HOPE 西藏自由主題曲（一）音樂影片
19:55-20:35	閃靈
20:35-20:55	西藏自由主題曲（二）音樂影片
20:55-21:40	濁水溪公社

資料來源：第五十個春天：西藏自由音樂會活動頁面，取自

<http://www.citytalk.tw/event/28018-第五十個春天-西藏自由音樂會>

從節目單可以發現參與的演出者清一色都是獨立音樂圈的音樂人。過往參與過聲援西藏音樂會、甚至是談及西藏獨立等話題的音樂人都會被中國封殺，獨立音樂圈的音樂人本就屬於小眾市場，在臺灣已有穩固的歌迷基礎，且對許多獨立音樂人而言，有時候理念遠比市場性來得重要。因此在涉及到跟中國有關的音樂活動時，身處在大型唱片公司的主流音樂人往往是噤聲的。閃靈樂團主唱 Freddy 就在一次訪問中直言，籌辦一個以政治目的為主的音樂節勢必會有政治壓力，但他認為比起中國市場，音樂跟自由是他更為重視的。

核心問題就是「如何不怕中國市場？」。他說，音樂對他是很珍貴、美好的事情，人們可以為了錢去打討厭的工、上討厭的學，但若他放棄了音樂還剩什麼？「如果要怕中國那我寧願不要音樂，不要面對不自由的事情」。(新頭殼，林雨佑，上線日期 2015. 4. 4)

如同 John Street 在分析 Live 8 演唱會時所提出的，社會運動或行動者本身依賴連結文化以及政治的「網絡」，這些道路建立起音樂人與參與動機之間的連結；而這網絡則是由各種不同資本的交換所形成 (Lahusen, 1996; Street, 2006)。在第五十個春天音樂會中，Freddy 使用自身所處的獨立音樂網絡召集音樂人，以及因自身長期關注西藏議題，也曾經在 2008 年會見達賴喇嘛，才能夠很順利請到達賴本人錄製影片，增加演唱會提倡議題的力道。

而獨立音樂網絡本身也可以視為 Street (2006) 提到音樂產業如何創造政治參與的「機會結構」(opportunity structure)，因為唱片公司有可能基於對市場的評估，去阻擋或支持音樂人的政治參與，獨立音樂產業中以小公司、工作室為主，且多專攻臺灣本地的小眾市場，牽涉到的市場利益相較於主流唱片公司沒有那麼大，甚至音樂人本身就是自己的公司、老闆，因此在獨立音樂網絡中所創造的政治參與的機會結構很顯然優於主流唱片公司。

4. 現場

正如 Street 所說的「若音樂在政治參與中扮演一角，我們對它的理解必須是肯認它作為『音樂』的特質與特性。」也就是說不能只是關切被唱出來的歌詞，也必音樂包含的其他表達形式 (Street, 2013)。Street 認為不能只是讓音樂以靜態方式呈現 (例如單純用播放的方式)，必須透過現場的音樂表演來凝聚集體力量。如此一來音樂與政治才能形成強連結。現場如何帶動氣

氛，如何呈現音樂，中間搭配的手勢、畫面、標語等等都必須納入分析中。

從節目的安排可以發現，整場活動並不是只有音樂演唱而已，中間還有穿插演說，如達賴喇嘛基金會的董事長達瓦才仁的短講，以及達賴喇嘛特別為臺灣錄製的談話影片。畢竟音樂本身作為軟性的載體，較偏向情感訴求，在文本上也很難容納太多議題的倡導，若單單只是純音樂的音樂會，很難達到有效的政治動員和議題的宣揚。因此在音樂會中間穿插跟議題相關的短講與談話，的確能讓議題本身與音樂有較強的連結（street, 2013）

除此之外，主辦單位也有安排一個「臺灣萬人 T for Tibet 集氣大行動」，由活動發起人 Freddy 也帶領全場以雙手比「T」，代表「T for Tibet」，並帶領全場高喊：「Free Tibet」。這也符合 John Street（street, 2013）對於政治動員型演唱會的觀察，他認為若要讓政治與音樂之間形成強連結，音樂本身必須透過現場的展演凝聚集體力量，其中喊口號、比手勢，是非常重要的環，現場民眾身上貼著「拒統」的貼紙，Freddy 也以代表臺灣青年逆轉本部說：「我們是有理念的，支持西藏、反對中國霸權。」

參、反媒體壟斷

1. 事件背景概述

2011 年旺旺中時媒體集團向國家通訊傳播委員會（NCC）提出併購國內有線電視系統業者中嘉網路，當時旺中集團旗下的媒體就包括中國時報、中視以及中天電視臺等三家媒體，若併購有線電視業者中嘉後，將擁有十二個頻道以及十一個有線電視系統，引發媒體壟斷的疑慮。

NCC 於 2012 年 7 月 25 日宣布有條件通過併購案，引起各界反彈，後又因旺中集團旗下媒體在毫無實質證據的情況下，大篇幅採用影射性報導，指稱反旺中學者黃國昌發錢給學生到 NCC 抗議，後證實此事件與黃國昌無關。而此次「走路工事件」更加深民眾對旺中集團的不信任，是引發後續大規模抗議的主要引爆點。

除了旺中併購案以外，同年的 10 月 16 日恰好也有另一起媒體併購案，壹電視因無法在有線電視上架而造成虧損，壹傳媒老闆黎智英準備將壹傳媒出售給中信集團辜仲諒、臺塑集團王文淵、以及旺中集團蔡衍明等人。此併購案也引發了媒體壟斷的疑慮，原關切旺中案的團體也訴求制定《反媒體壟斷法》，並且號召民眾示威抗議。

12 月 31 日，反媒體壟斷巨獸青年聯盟成員在自由廣場守夜靜坐^[6]。2013 年 1 月 1 日，約四百多位青年學生，自凌晨三點起，由自由廣場移師凱達格蘭大道靜坐，並拉起布條進行示威抗議^{[7][8]}。

2. 參與組織：大規模學生參與

2012年7月31日，反媒體巨獸青年聯盟（下簡稱「青盟」）成立，成員由全國30幾所大專院校學生組成，並號召700名學生至中天電視臺抗議旺中集團濫用媒體公器。抗議結束後進一步組織化，決定擴大推展反媒體壟斷運動，口號為「我是學生，我反旺中」，並且舉辦一系列講座與營隊等活動。

另一個學生組織「傳播學生鬥陣」也由發表評論與聲明的學術型社團，改組為一動態、向外的學生組織，並且與青盟和各校異議性社團合作舉辦反媒體壟斷相關系列講座，邀請學者、新聞從業人員或參與反壟斷運動的學生主講（鄭涵文，2014，p. 14）。

青盟的成員以及人脈網路多數與2008年野草莓學運的學生重疊，且並非長期投入媒體改革運動的團體，相較於其他社運團體，該組織較關注的是政治問題，也就是旺中案背後中國因素的介入，青盟所關注與批判的面相，也使得反媒體壟斷運動開展出更豐富的面向。（謝昇佑，2015. 10. 12）。

3. 抗議活動與音樂表演

2012年9月1日，由臺灣新聞記者協會主導，與近百個民間團體發動「你好大，我不怕！反媒體壟斷901大遊行」，現場逾9千人參與（蘋果日報，2012.9.2 反旺中壟斷9千人上街）。遊行的最後歌手林生祥以及黑手那卡西演唱。

林生祥演唱了勞動者戰歌，並且將部份歌詞替換為「反壟斷，爭自由」「為了臺灣的民主，誓死戰鬥到底」，一邊彈著吉他一邊帶領大家一起喊「你

好大，我不怕」的口號。黑手那卡西則是演唱「政治高潮」、「福氣個屁」等歌曲。而在 11 月 26 日的「行政院前守夜」抗議壹傳媒併購案的活動中，青盟的成員在現場帶領大家唱滅火器的「[晚安臺灣](#)」。

在反媒體壟斷的運動中，跟本研究列入的其他抗議活動相比，音樂表演在其中的出場率沒那麼高，也沒有為了此議題特地以音樂會或演唱會的形式來引起社會大眾的關注與支持，僅是在抗議活動中穿插些音樂表演。雖然如此，有些音樂人選擇在其他場合公開聲援。例如當時歌手張懸在自己的臉書上呼籲大家捍衛臺灣新聞的未來，不要放開這隻「公民覺性的輿論筆」（許惠晴，2012.12.2），並且也在自己的個人演唱會中呼籲「新聞自由，跟資訊文化這些東西，是不能夠用錢被買，就是不能被錢買的。」（見[張懸臺中演唱簡訊傳達反旺中](#)），2012 年 8 月 12 號張懸發表新歌的 MV〈玫瑰色的你〉，時間點剛好正值反旺中案期間。雖然張懸表示這首歌在兩個多月前就已經構思完畢，當時她正在呼籲社會關注中科搶水以及認穀的議題（張懸新歌《玫瑰色的你》MV 探討社會真實，2012.8.9），但是因為張懸清楚表態支持反媒體壟斷，歌曲推出的時候自然而然會讓人聯想到當下正在進行的抗議行動。而這首歌的歌詞也確實不侷限在單一的議題或社會運動上。

而蘇打綠樂團主唱青峰在中視轉播的跨年晚會上，公開支持反媒體壟斷的學生，演唱「沒有煙抽的日子」。「沒有煙抽的日子」是已故歌手張雨生將大陸學運領袖王丹的新詩譜曲創作而成的，原詩《季節雨》主要寫的是六四天安門事件。然而這段演唱最後卻在中視重播跨年晚會時被剪掉，因中視隸屬於旺中集團旗下的頻道之一，此舉引起不少批評。

2013 年 10 月歌手何佳娜也在網路平臺 YouTube 上發表反媒體壟斷歌曲

〈[未曾擁有而失去](#)〉，在歌曲簡介中清楚載明此首歌曲是「獻給那些站在前線，不斷為媒體自由發聲的朋友們。」只不過因為發表的時間點距離反壟斷運動的熱潮已有一段時間，歌手本身知名度也不高，這首歌並沒有被廣泛的討論與傳唱，也沒有媒體報導。

在網路普及的時代，人人皆可以創作並且上傳到網路平臺上抒發己見，但因為資訊量太龐大，如果並不是作為一個具有知名度的歌手或音樂人，有一定的粉絲基礎（fan base），替社會議題發聲的創作容易淪為只是個人意見的抒發，這也符合 John Street（2006）認為音樂人介入時會受到其所身處網絡的影響，這種網絡也包含擁有多少資本，也就是音樂人所屬的類型以及意識形態，也決定了音樂人道德資本的高低，導致某些聲音可以出頭，某些聲音卻不被注意。

肆、太陽花運動

1. 事件背景概述

太陽花學運，又被稱作 318 運動，於 2014 年 3 月 18 日起至 2014 年 4 月 10 日退場，共持續了將近一個月之久。此運動的導火線為 2014 年 3 月 17 日內政委員會針對《海峽兩岸服務貿易協議》進行的審查，國民黨立法委員張慶忠僅用 30 秒時間便宣布審查完成，因而引發「黑箱審查」的抗議。

於是 3 月 18 日晚間六點，眾多民眾在立法院外舉行「守護民主之夜」晚會，抗議張慶忠以 30 秒草率通過《海峽兩岸服務貿易協定》的審查。晚間九點，群眾突破警方的封鎖線，佔領立法院議場，消息馬上透過社群媒體散播出去，24 小時內便聚集了以學生為主的 1 萬多人，在立法院外表達支持。因為參與佔領立法院議場的行動者以學生為主，故此次佔領國會的行動一開始被媒體稱做「318 學運」，之後又被稱作「太陽花學運」。

2. 主要發起人

太陽花運動實際參與的團體為數眾多，其中的核心組織為「黑色島國青年陣線」，簡稱黑島青。該組織於 2013 年 9 月 15 日便為了反對服貿協議而成立，是一個以學生為主體的跨校性社團，成員包括較為人所知的陳為廷、林飛帆、魏揚等人。

雖然活動規劃以及媒體的發言都是以黑島青為代表，但是來參加太陽花運動的人有非常多是透過社群媒體，一人連結另一人而動員來的，這樣的動員跟傳統的差別，在於幾乎去中心化的人際網絡。也因為運動的規模比預期中還更大，前來聲援的組織也不完全是與黑島青有所連結，例如在運動期間

甚至出現鷹派、鴿派的路線區別，或是場內、場外有不同的意見，絕大部分是因為參與的組織眾多，來自各路人馬所致。

「沒有各社運團體裡裡外外撐著，這場運動不可能走到這裡！」臺灣農村陣線發言人蔡培慧一句話便點出這些在幕後支撐糾察、物資、帳篷調度、燈光音響等工作的組織與團體。這些志工組織有來自反核運動的地球公民基金會、臺灣人權促進會、大埔事件中的臺灣農村陣線、以及洪仲丘事件中的1985 公民覺醒聯盟……等等（今周刊，p.62-64，何欣潔，《學運幕後》數十社運團體 糾察、主持、物資、音響快速到位 他們甘做工蟻兵團 讓 50 萬人上凱道）。

3. 音樂活動

在為期一個月左右的太陽花運動中，比較特別的是，有非常多音樂人以「自走砲」的形式前往現場聲援演唱，而他們清一色是獨立音樂圈的音樂人。因服貿議題涉及廣大的中國市場，大型唱片公司的音樂人因市場包袱，較不能輕易表態立場。

在太陽花運動中，更能看出主流音樂與獨立音樂在結構限制上的差異，例如知名樂團五月天，就因為遲遲不在服貿議題上表態，而被嘲諷是在討好中國（蘋果日報，C6，娛樂名人，朱健弘，五月天夯曲遭惡改 網友《不知足》批親中）。雖然獨立音樂圈的市場包袱相較之下並沒有主流唱片圈那麼沈重，但也並非完全不受中國市場影響，例如隸屬於添翼創越工作室的盧廣仲，被指名曾經支持反服貿運動，卻因為進軍大陸市場的考量而出面否認，因而遭到撻伐（蔡曉婷、黃保慧，2017.7.22）。由此可見「市場」的確會對

音樂人是否介入、聲援一場運動有一定程度的影響。

於是在整場運動中，更具有號召力跟知名度的主流音樂人反而噤聲了，現場卻是湧入非常多獨立音樂人。他們帶著吉他、小音箱、手鼓等輕便的樂器便能在現場任一處角落開始演唱。這種街頭式的演唱，其實恰好是缺乏資源與表演場地的音樂人習慣的表演方式，或許因為這樣，在太陽花運動剛爆發時，這種獨立音樂圈的表演文化才可以馬上融入現場。

獨立音樂圈的文化，同時也包含能夠迅速搭建舞臺音響，太陽花運動中的音響系統與人力支援，大多是來自臺北 live house 的音響工程人員自主排班，平時常在戶外辦活動的經驗恰好能與社運中克難的表演環境相結合。

而整場太陽花運動中唯一一場大型活動——330 凱道遊行，並不是以音樂為主軸的形式舉辦，短講與音樂表演的比例穿插平均分配，也有播放電影的橋段（見表十九）。

表 十九：330 凱道遊行節目表，

時間	內容
13:00~15:00	中山南路雙側「公民憲政大道」：共 22 個帳棚，包括文化、人權、環境、教育、性別、媒體、原住民、居住權、社福等 NGO 團體以肥皂箱方式，擺攤說明服貿之影響及團體立場。
15:00-16:00	凱道活動正式開始 主持人開場、譴責國家暴力。宣讀非暴力行動守則。
15:05	開場：歌手 謝銘佑老師 發言：學生代表、律師團顧立雄及丁穩勝律師、醫療團代表、 臺權會代表邱顯智聲明、臺灣守護民主平臺林鈺雄教授說明制度上的暴力。
16:00-16:40	退服服貿，說明四大訴求 發言者：臺灣守護民主平臺代表顏厥安（臺大法律系教授談憲政會議）、反黑箱服貿民主陣線代表賴中強律師、臺灣守護民主

	平臺代表邱文聰（中研院法律所副研究員）、青年佔領國會學生代表
16:40-17:00	樂團表演：拷秋勤樂團
17:00-17:40	公民憲政會議，說明臺灣目前憲政及各種危機。 人權危機：陽明公衛所教授黃嵩立（居住權、集遊權、死刑、兩公約） 教育文化危機：民間公民與法治教育基金會、師大公領系教授林佳範（課綱） 勞動危機：臺灣勞工陣線秘書長孫友聯 環境危機：地球公民基金會董事長廖本全 性別危機：臺灣伴侶權益推動聯盟秘書長簡至潔 憲政民主危機：中研院法律所副研究員黃國昌（公投法修正、選制改革、罷免門檻過高）
18:00	樂團表演：農村武裝青年
18:00-19:00	讓我們回到立法院 發言：前國策顧問郝明義、作家平路
18:30	樂團表演：滅火器「太陽花學運」創作歌曲〈島嶼天光〉及北藝大教唱 MV；青年佔領國會學生代表呼籲大家回立法院
19:30	北藝大舞蹈系、傳音系、音樂系學生音樂舞蹈節目
20:30	立法院外場（濟南路、青島東），樂團表演（濁水溪公社）
21:00	電影放映 濟南場：日片。圖書館戰爭(言論審查制度、焚書坑儒，引發人民組自衛隊) 青島場：智利片。NO (智利人民反對一黨獨大的反擊) 330 行動凱道場主持人：李根政（地球公民基金會執行長）、林郁璇（青年佔領國會行動代表） 330 行動發言人：賴中強（律師、反黑箱服貿民主陣線代表）

資料來源：取自 <https://newtalk.tw/news/view/2014-03-30/45834>

不過其中吸引媒體版面以及最「感人」的一幕，應該是樂團滅火器上臺演唱〈晚安臺灣〉以及〈島嶼天光〉時，臺下的群眾一起合唱，並且拿出手機開啓手電筒功能，形成一片燈海的畫面。

圖十二：330 凱道大遊行時，滅火器演唱〈島嶼天光〉，觀眾舉手機當螢光棒。



資料來源：中時電子報，取自 <http://hottopic.chinatimes.com/20140330002990-260803>

圖十三：330 凱道大遊行時，滅火器演唱〈島嶼天光〉形成燈海。



資料來源：中時電子報，取自 <http://hottopic.chinatimes.com/20140330002990-260803>

「『島嶼天光』大合唱 大家哭了」(2014.3.31 聯合報 A4 版, 黃驛淵)
「反服貿進尾聲 民眾大合唱一起點亮凱道」(2014.3.30, 中時電子報)。「為
學運創作《島嶼天光》歌曲的滅火器樂團也在臺上演唱這首歌曲, 民眾拿起
手機跟著搖擺, 大合唱場面動人。」(蕭采薇, 2014.3.30)

本文不評論島嶼天光是否為觸動人心的作品, 然而可以確定的是它是一首適
合大合唱的歌曲。其實從歌曲創作的過程就能看出「合唱」在這首歌扮演要
角:「楊大正三月廿七日晚上召集團員錄製樂器、和聲後, 再赴立法院議場
教唱、收錄學生的合唱, 並由北藝大的同學記錄、拍攝MV」(2014.3.31 聯
合報 A4 版, 黃驛淵)。

歌曲之所以能跟其他說服文本如演講、文宣等做出區別, 並且在介入政
治中扮演一角, 是因為它作為「音樂」的特性 (Street, 2013), Frith (1978)
便曾指出音樂能在聽音樂和了解其訊息的人之中傳達一種「社群」感。而其
表達的形式 (Street, 2013) 以及歌曲中的重複性能營造認同、集體感 (Jane
Bennett, 2001, p.131)。在這段島嶼天光的大合唱中便能看出, 當檢視歌曲在
社會運動的角色時, 歌曲的基本元素如詞曲固然重要, 但也必須納入現場、
歌曲表演形式、手勢等等, 綜合起來才能創造出一種集體認同感。

滅火器樂團昨在凱道晚會上, 帶領參與抗爭的五十萬群眾高唱「天色漸漸光, 已經是更
加勇敢的人」, 群眾拿起手機當螢光棒, 數十萬亮點伴隨悲壯曲風搖晃, 照亮凱道天空,
許多人一邊唱、一邊紅了眼眶。(2014-03-31/聯合報/A4 版/反服貿第 14 天黑潮現場)

「用手機開啟手電筒功能當作螢光棒」形成一片燈海, 是一個相當重要
的象徵, 除了能夠呼應歌曲中「天光」的意象之外, 它也是挪用了演唱會高
舉螢光棒隨著歌曲搖擺的一種儀式, 在視覺上也創造出一種共感。滅火器在

隔年的日本巡迴演唱會中演唱島嶼天光時，臺下的觀眾也紛紛舉起手機的手電筒，重現當時 3 月 30 日凱道上的手機海場景，現場被形容是「氣氛感人」，也有不少人落淚（蔡琛儀，2015.9.18）。



第四節、軍中人權運動

壹、洪仲丘事件

1. 事件背景概述

洪仲丘事件爆發於 2013 年 7 月，陸軍下士洪仲丘疑似慘遭凌虐死亡，引發社會關注，各界輿論聲援洪仲丘家屬，軍事檢察署也於 7 月 4 日立案偵查此案，但由於偵查結果交代不清，提出的懲處也不如預期，民眾質疑軍方包庇涉嫌之軍、士官，因此引發後續的社會運動。

發起運動的組織為「公民 1985 行動聯盟」，取名的靈感是來自國防部的申訴專線「1985」，名義上是申訴專線，但打了這隻電話反而有可能遭到迫害，藉以諷刺軍中的問題（1985 變成無法救你 國軍申訴管道讓你黑到退伍，2013.7.16）。

聯盟成立後，分別於 7 月 20 日發起「公民教召」遊行，以及 8 月 3 日的「萬人送仲丘」晚會，並且號召前來參與的民眾身穿白衣，象徵要求「真相大白」，因此被媒體稱呼為「白衫軍運動」。而這兩場白衫軍運動皆於網路發起串聯，透過 Facebook 的打卡、轉貼、分享形成動員的力量，甚至被部份媒體譽為臺版的「茉莉花革命」。

2. 歌曲的改編

白衫軍運動的第一場行動是「7/20 公民教召」，遊行地點在國防部前，而為了符合行動的主旨「教召」，現場以類似行動劇的方式，模仿軍中情景，例如讓參與民眾一邊踏步一邊唱軍歌。而所唱之軍歌是將《英雄好漢在

一班》、《軍紀歌》改編：

表 二十：改編歌詞與原創曲對照。

原歌曲	改編
英雄好漢在一班，英雄好漢在一班， 說打就打，說幹就幹，管他流血流汗 管他流血和流汗。一!二!	肥貓流氓在一班，肥貓流氓在一班， 說關就關，說殺就殺，管它軍法審 判。管它軍法和審判。一!二!
命令絕對服從，任務不怕困難，冒險 是革命的傳統 刻苦是家常便飯，英 雄好漢在一班，英雄好漢在一班。	高層絕對圓融，串供不怕拆穿，警官 是墊背的傳統，下莊算家常便飯。肥 貓流氓在一班，肥貓流氓在一班。
國家有綱常 軍隊有軍紀 軍紀是軍隊的命脈 以三民主義為根基，三心信堅如鐵 上下團結成一體，號令嚴明， 服從第一，革命軍人要牢記， 戰爭有勇，無私無畏， 戰鬥精神大無比，國民革命軍， 愛民如愛己，北伐成功，抗戰勝利， 關鍵在軍紀，守軍紀，鼓士氣， 救國家要克敵， 勝利把握一定在我們手裡。	國家無綱常 軍隊無軍紀 造假是軍隊的命脈 以討好上級為根基，國防部官士兵 上下腐敗成一體，擺爛徹底， 爭功第一，想要升官要牢記， 亂關禁閉，毫無依據， 施壓操死義務役，國民革命軍， 完全沒人性，卸責成功，湮滅證據， 軍檢在包庇，全國民，要注意， 國防部在演戲， 行政的懲處馬上就功過相抵。

資料來源：本研究整理

當天將民眾分成兩組，一組為沒當過兵的「鄉民正義組」，另一組則是後備軍人。此次「教召」活動，從活動名稱、行動的安排以及歌曲選擇用軍歌來改編，都可以看出此次動員的目標群眾明顯是以後備軍人為主（720 活動說明，2013.7.19）。而當天晚上的祈福晚會則是定調為緬懷洪仲丘，在音樂使用上只有溫和的背景音樂（見 <https://www.youtube.com/watch?v=PJ8GDq1DxGo>）。

「803 萬人送仲丘晚會」的動員目標群體很明顯不再限縮於後備軍人，而是廣大的「公民」。當動員的對象改變，歌曲的使用也做出調整，除了沿用之前改編的軍歌以外，歌手江美琪也至現場演唱《親愛的，你怎麼不在身邊》，當天「野人洞穴」李威慶演唱他為洪仲丘案創作的歌曲《After You Are Gone》，而《你敢有聽著咱的歌》則是定調為當天的主題曲（黃驛淵，2013.8.4）。

《你敢有聽著咱的歌》由醫師吳易澄改編歌詞寫成，原本是有感於大埔事件而寫的創作，在洪案前就已在網路上流傳，而由於「萬人送仲丘」晚會總召是吳易澄的學弟，也促成這首歌被選做晚會主題曲（黃以勒，2013.8.8）。吳易澄也應高中合唱團學弟男高音傅璋宗邀請，集結 6 位聲樂家一起錄製管弦樂合唱的版本，提供給大家使用，並成立了 FB 粉絲團「你敢有聽著咱的歌」。

晚會最後主持人請民眾高舉手機，打開手電筒功能，並高喊「政府點不亮，我們自己照亮臺灣」，全場搖著手機大合唱「你敢有聽著咱的歌」，此場面被形容「場面浩大感人。」（黃以勒，2013.8.8）「唱響了凱達格蘭大道的夜空，更唱出不少人的淚水」（黃驛淵，2013.8.4）。

第五節、階級運動

壹、華隆罷工

1. 事件背景概述

事件起因為苗栗華隆紡織自 2001 年起積欠退休、退職金未支付，2012 年華隆自救會成立，追討華隆資方的欠費，開始長期抗爭。工會代表於 6 月向資方要求清償工資，談判破裂後，工會宣佈罷工。期間苗栗縣政府介入協商，資方承諾會結清欠薪，最後卻又跳票，工會又開始罷工，並且在 8 月 14 日北上至總統府陳情。

2. 運動中的音樂

華隆罷工於 2012 年 8 月 26 日舉辦「守夜音樂會」邀請到歌手林生祥、謝宇威、羅思容、黃偉傑、MISA 等人來聲援華隆工人（鐘聖雄，2012.8.27）其中林生祥從抗爭標語中得到靈感創作出「當不爽」，是一首客語歌曲，也是運動中唯一的原創歌曲：

貪我退休金，污我資遣費
頭家短命鬼，欺負老實人
政府沒擔當，勞工來受害
頭家無心肝，高毛又絕代
罷工當不爽
賠我的青春，還我棺材本
頭家按無情，還我血汗錢
短命頭家還我錢
高毛頭家還我錢

在運動持續期間，在遊行時華隆工人也會藉由吟唱歌曲來抗議，而這些歌曲都是以客語演唱，因為客語是苗栗當地人熟悉的語言。在音樂會上，演出的音樂人也多是在地音樂人，或是平時就以客語創作的音樂人。在這裡音樂的角色主要是對內的凝聚，而不是企圖藉由音樂將議題觸及至其他局外人，畢竟客語對大多數人來說是相當陌生的。

圖 十四：活動海報

拒絕五鬼搬運 守護工人資產!

地點：頭份華隆總廠大門前
聲援華隆罷工音樂晚會

8/26 (日) 傍晚時間：音樂會
8/26 (日) 午夜 - 8/27 (一) 整天
「華隆罷工守衛隊」招募中!
守衛隊報名網址：<http://goo.gl/rOVMi>
聯絡人：陳同學 0939-959528

第六章、運動中的音樂文本

從本文納入的 12 個音樂與社運接合之實例中，可以大致總結出三大種類的音樂文本類型：一、既有的歌曲被改編與挪用 二、替運動所做的歌曲 三、替運動創作的歌曲，並且為運動所用。由於本文所蒐集到的歌曲量相當豐沛，總共有 83 首之多，將每首歌皆納入文本分析不僅太過繁雜，也沒有必要性。故本研究將挑選具代表性的歌曲，採擇要式分析。

第一節、既有歌曲的改編與挪用

壹、從野百合到太陽花，沿用與或逐漸消逝的歌曲

在野草莓運動中出現了這麼一段小插曲：有許多資深的社運人士在現場教唱野百合運動中的代表歌曲之一《國際歌》，但是部分的學生不願意唱，只願意唱《美麗島》（林伯儀，2008.11.11），理由是學生不喜歡這首歌與共產黨的連結（Viona, 2015.7.8 跨越世紀與地域的經典「街頭戰歌」——咱就大聲來唱著《國際歌》）。

野草莓部分沿用了野百合運動的象徵，但是對他們來說，那只是名稱符號上的致敬，對於野草莓世代而言，野百合時傳唱的代表歌曲《美麗島》以及《國際歌》，歌曲的感知結構早已大不相同。那麼何以美麗島仍被現今的社會運動場域接受，而國際歌則是漸漸消逝？必須從者兩首歌的歷史脈絡以及歌詞含義看起。

一、逐漸退場的〈國際歌〉

國際歌起源於巴黎公社（la Commune de Paris）領導人之一歐仁·鮑狄埃（Eugène Edine Pottier）所作的詩 L'Internationale（法語），詩名意指無產階級串連的「國際工人聯合會」，引申為共產主義的理想世界。這首詩起初以《馬賽曲》演唱，1888年由家具工人皮埃爾狄蓋特譜曲，後來翻譯成多國語言傳遍全球，成為左派革命者共同的戰歌（馬世芳，2014.4）

國際歌在共產國家漸漸儀典化，一度成為與中國國歌〈義勇軍進行曲〉平起平坐的「黨歌」，一直到1989年的六四天安門事件，學生在天安門廣場大聲唱著這首歌，重新賦予它革命與抗爭的情緒，於是在中國政府血腥鎮壓學生後，這首歌便在中國禁播了一段時間。於此同時，臺灣正進入「後解嚴時期」，原本禁唱幾十年的國際歌開始在運動場合傳唱，「一九八〇年代末，公開唱〈國際歌〉早已不至於被警總抓去喝茶，不過搞運動的學長姐教唱〈國際歌〉仍是帶著幾分「地下結社」刺激感的儀式——〈國際歌〉和〈美麗島〉是『運動青年』必須學唱的曲目」（馬世芳，2014）。

中文版的〈國際歌〉早期有多種版本的歌詞，最能配合樂句傳唱的是1923年蕭三所譯的版本：

起來，饑寒交迫的奴隸！
起來，全世界受苦的人！
滿腔的熱血已經沸騰，要為真理而鬥爭！
舊世界打個落花流水，奴隸們起來，起來！
不要說我們一無所有，我們要做天下的主人！
從來就沒有什麼救世主，也不靠神仙皇帝！
要創造人類的幸福，全靠我們自己！
我們要奪回勞動果實，讓思想衝破牢籠！

快把那爐火燒得通紅，趁熱打鐵才會成功！

是誰創造了人類世界？是我們勞動群眾！
一切歸勞動者所有，哪能容得寄生蟲！
最可恨那些毒蛇猛獸，吃盡了我們的血肉！
一旦把它們消滅乾淨，鮮紅的太陽照遍全球！

這是最後的鬥爭，團結起來到明天，
英特納雄耐爾 就一定要實現！

因為歌詞與曲調的熱血激昂，這首歌即便在非共產國家也成為各大抗爭場合傳唱的歌曲，並且有各種樂風的改編版本。在臺灣則是由長年參與工人運動的黑手那卡西在 1998 年時改編為臺語版本：

毋免求耶穌阿彌陀佛，嘛免望總統皇帝；
勞動者創造人類一切，天下原本工人的！
資本家，剝削咱的血汗，緊起來反抗甲伊拼；
毋免驚頭家按怎鴨霸，工人鬥陣力量大！
這是工人的天下 團結起來勞動者
Internationale 鬥陣就一定贏

原版的國際歌歌詞較為冗長，黑手那卡西改編後的版本則是較為精簡好唱，這也凸顯出國際歌為什麼逐漸退出運動場合的其中一個因素，就是歌詞太繁複難記。不過最主要的因素，仍然是其背後代表的歷史意義，也就是如同野草莓運動現場的學生所說的，「不喜歡這首歌與共產黨的連結」（Viona, 2015.7.8 跨越世紀與地域的經典「街頭戰歌」——咱就大聲來唱著《國際歌》）。

在野百合運動中〈國際歌〉之所以能夠被大家所接受，是因為六四天安門事件參與者選唱這首歌時，已經將這首歌的意義重新詮釋——從共產黨的

「黨歌」轉化成推動革命的戰歌。在天安門事件中爭的是新聞與言論自由、反貪污、推動民主化，這與野百合運動的訴求相契合。

但是不論是天安門事件或野百合學運，對現今佔據運動參與者主體的七八年級生來說，年代已太過遙遠，沒有辦法再產生歷史的共感。再者，因中國因素而引發的社會運動，如野草莓運動與太陽花運動，即便不能全然說這些是「反中國」的運動，但曾經作為中國共產黨黨歌的國際歌，在這樣的情境下仍顯得突兀。所以即便在運動現場有人教唱，也有人跟著唱，但卻無法像野百合學運時期那樣引起大多數參與者的認同與共鳴。正如音樂評論家馬世芳所言，國際歌對臺灣多數人來說還是缺乏情感聯繫（馬世芳，2014）。

二、持續傳唱的〈美麗島〉

美麗島並非一開始就是抗議歌曲，它是從詩作〈臺灣〉改編而來，這首詩由標舉鄉土與本土意識的「笠詩社」成員陳秀喜於1973年所寫。原詩並沒有出現「美麗島」三個字，後來由梁景峰大規模改寫，才讓句式更工整，更適合作為歌詞，後來則由李雙澤譜曲寫成（馬世芳，2015，頁124）。

我們搖籃的美麗島，是母親溫暖的懷抱
驕傲的祖先們正視著，正視著我們的腳步
他們一再重複的叮嚀，不要忘記，不要忘記
他們一再重複的叮嚀，筆路藍縷，以啟山林

婆娑無邊的太平洋，懷抱著自由的土地
溫暖的陽光照耀著，照耀著高山和田園
我們這裡有勇敢的人民，筆路藍縷，以啟山林
我們這裡有無窮的生命，水牛、稻米、香蕉、玉蘭花

美麗島成為抗爭歌曲的過程，是從演唱者楊祖珺開始。1979年楊祖珺在

第一張專輯中收錄〈美麗島〉的正式錄音版本，但因為當時楊祖珺時常去工廠唱歌給女工聽、舉辦演唱會，被當局盯上，認為她企圖要搞大型運動，也因此專輯在發行兩個月後便由唱片公司回收，電臺也禁播這張專輯。

而楊祖珺沒多久便加入了民進黨陣營，當時的黨外雜誌《美麗島》也是因為〈美麗島〉這首歌才如此命名。而後美麗島雜誌社在高雄舉辦遊行，爆發「美麗島事件」，從此之後〈美麗島〉這首歌就被查禁，一直到解嚴。因為那樣的歷史淵源，原本只是溫馨小品的〈美麗島〉，便帶有了戒嚴時期黨外運動的血淚史。

解嚴至今也有不少翻唱的版本，在各大社運場合還是傳唱著。雖然當初作為黨外運動歌曲的色彩依舊存在，但時至今日，歷經政黨輪替，反抗的對象早已不只是當初的國民黨而已，在這樣一個抗爭對象混亂的情況下，若只是沿用過去的象徵顯得過於牽強。〈美麗島〉在現今的時空背景下仍然被社運場域所接受的原因，應該是歌詞中與土地的連結，召喚的是對臺灣這塊島嶼的認同，這些仍然是現在社會運動中再三強調的，以適用性來說也不太分運動的類型與場合。「我們這裡有勇敢的人民，篳路藍縷，以啟山林。我們這裡有無窮的生命，水牛、稻米、香蕉、玉蘭花」，相較於〈國際歌〉，〈美麗島〉直白地訴說著本土的故事，更能與臺灣人民產生情感的聯繫。

三、〈勞動者戰歌〉的意義承接

〈勞動者戰歌〉在亞洲國家有各種不同語言的改編，如香港噪音合作社樂團填詞的〈愛的征戰〉，在中國則是有新工人藝術團改編的《勞動者贊歌》，在東南亞國家也有其他改編的版本，也因此有「亞洲國際歌」的稱

號。這首歌的原曲其實是韓國光州抗爭時，為了紀念一對在抗爭中犧牲的情侶所寫成的〈[獻給你的進行曲](#)〉(임을 위한 행진곡) (註)，是韓國民眾耳熟能詳的民謠歌曲，也是韓國街頭運動中幾乎都會傳唱的歌曲。

表 二十一：獻給你的進行曲歌詞

사랑도 명예도 이름도 남김 없이	不顧愛情、名譽及名份 立下奉獻一生的炙熱誓言
한평생 나가자던 뜨거운 맹세	同志來去無蹤 只剩旗幟飛揚 直到新時代到來的那天為止 絕勿動搖
동지는 간데없고 깃발만 나부껴 새	就算歲月流逝 但山川知道 覺醒後所高吼的 那炙熱的呼喊聲
날이 올 때까지 흔들리지 말자	我會往前衝鋒 還活著的弟兄們 跟上吧 我會往前衝鋒 還活著的弟兄們 跟上吧
세월은 흘러가도 산천은 안다	
깨어나서 외치는 뜨거운 함성	
앞서서 나가니 산 자여 따르라	
앞서서 나가니 산 자여 따르라	

資料來源：取自 https://global.udn.com/global_vision/story/8663/2473013

八零年代末，適逢臺灣剛解嚴，當時臺灣的工人紛紛成立工會，但因缺乏抗爭的經驗，所以組團遠赴韓國的罷工現場觀摩、吸取經驗，在罷工的現場聽到這首歌深受感動。其中來自桃勤工會的柯正隆回國後以《獻給你的進行曲》為本，改編詞曲後寫成了〈[勞動者戰歌](#)〉，之後由黑手那卡西在抗爭場合傳唱，從此成為臺灣社運場景（尤其是工運）中必唱的歌曲之一（見 <https://www.indievox.com/song/14777>）。

全國的勞動者啊

勇敢地站出來
為了我們的權利
不怕任何犧牲

反剝削爭平等
我的同志們
為了明天的勝利
誓死戰鬥到底
殺殺

以音樂性來說，〈勞動者戰歌〉的旋律十分好記，歌詞也簡潔有力，朗朗上口，非常適合在運動現場帶動氣氛、鼓舞士氣。也因為是由光州運動的歌改編而成，就其涵蓋的歷史意義而言，已經跟抗爭劃上等號，也因此，不論抗爭的場合是否為工人運動，這首歌也都能透過稍加改編，進入運動場域。

在野草莓運動中，縱使已經有主題曲〈野莓之歌〉，改編自〈勞動者戰歌〉的〈野莓戰歌〉，仍都會在大型的遊行場合中出現，而且都是集體合唱。〈野草莓戰歌〉將〈勞動者戰歌〉歌詞中的「勞動者」改成「野草莓」、「同志」抽換成「同學」、「反剝削爭平等」替換成「反威權爭自由」，除了能夠立刻符合當下的情境外，也承接了抗爭的傳統與歷史意義。

全國的野草莓啊
勇敢地站出來
為了我們的人權
不怕任何犧牲

反威權爭自由
我的同學們
為了明天的勝利

誓死戰鬥到底
殺殺

反媒體壟斷運動中也有這麼一個橋段，就是由音樂人林生祥帶領大家一起唱〈反旺中之歌〉，而這首歌也是從〈勞動者戰歌〉改編而來。同樣地將歌詞抽換，變成「反壟斷，爭自由」「為了臺灣的民主，誓死戰鬥到底」以符合當下的抗議情境。

全國的勞動者啊
勇敢地站出來
為了我們的權利
不怕任何犧牲

反剝削爭平等
我的同志們
為了明天的勝利
誓死戰鬥到底
殺殺

貳、其他被改編／挪用的歌曲

前面提到的是歌曲是從野百合時期就在使用的舊歌曲，本段要討論的是相對較新的歌曲，它們並不是為了任何一場運動所寫，但卻在運動的場合被改編或挪用。

一、滅火器：晚安臺灣

成立於 2000 年的滅火器樂團，在創作〈島嶼天光〉而走紅全臺灣之前，其實已在年輕族群中有一定名氣，其於 2008 年所創作的〈晚安臺灣〉，也時常在社會運動場合出現。在太陽花運動期間，〈島嶼天光〉尚未創作出來時，就有人在現場演唱〈晚安臺灣〉，除了這首以外，似乎很難想到其他

可以讓年輕人們如此熟悉以及朗朗上口，又適合在社會運動場合演唱的歌曲（林勝韋，2014.10.14）。

仔細檢視〈晚安臺灣〉的歌詞，其實並沒有任何會讓人聯想到抗議場合的詞彙，嚴格說來也不算是涵蓋議題的歌曲：

在這個安靜的暗暝
我知道你有心事睏袂去
想到你的過去 受盡凌遲
甘苦很多年
啊～啊
黑暗他總會過去
日頭一出來猶原攞是好天氣
你有一個美麗的名字
啊～啊
天公伯總會保底
日頭一出來猶原攞是好天氣
願你平安 臺灣
願你順遂 臺灣

整首歌以臺灣作為說話的對象，「想到你的過去 受盡凌遲 甘苦很多年」，讓人聯想到的是臺灣過去充滿傷痛的歷史記憶，但也可以隨著不同的社會運動場合，替換不同的指涉。「黑暗他總會過去」、「日頭一出來猶原攞是好天氣」，跟〈島嶼天光〉的歌詞運用了一樣的寫法，天黑後總會天亮，這樣的意象呈現也很適合在社會運動的場合中，鼓舞士氣。

主唱楊大正曾在 Facebook 講述寫下〈晚安臺灣〉的靈感來源：「8年前（2008年）的立委選舉（那時還沒合併），國民黨拿下將近3分之2的席次，那真是個噩夢的開始，睡不著的我一邊擦眼淚，一邊寫下這首歌」（楊大正，2016.1.17）。即便創作的緣起是基於特定事件，因為歌詞並沒有清楚

指涉，留了足夠的空間供聽者想像與代換。

而整首歌都使用閩南語演唱，以及歌曲結束時唱出「願你平安 臺灣」，不斷強調對於國家的認同。對於這世代的年輕人來說，雖然生於解嚴後，不再以兩岸統一為主流價值的時代，卻實際深刻體會這時代的中國崛起、臺灣在國際社會上的弱勢與被打壓，以及迫於現實而必須到中國工作等等，這些都讓年輕人的臺灣認同產生複雜、矛盾的情緒。於是一首用普遍認為代表「本土」的語言，大聲唱出臺灣兩字，而不是 Republic of China (R.O.C)，也不是中華臺北的歌曲，會這麼受年輕人喜愛，也如此適合在摻雜中國因素的運動場合中演唱，也顯得合情合理。

二、棉花糖：遍地開花

棉花糖〈遍地開花〉

棉花糖樂團的〈遍地開花〉可以說是跟社會運動完全八竿子打不著邊的歌曲，除了創作源起毫不相干以外，歌詞也看不出關聯。這首歌在太陽花運動期間被拿來使用，因為歌名「遍地開花」可以象徵太陽花遍地開花，歌詞中也強調希望、勇敢、與執著，整首歌的調性溫馨感人。除了在網路上有網民將這首歌與太陽花運動的照片搭配自製 MV，新聞臺甚至也用這首歌搭配新聞畫面（見 <https://www.youtube.com/watch?v=wXK9DePtyvw>）。

遍地開滿了花 遍地的芬芳
遍地佈滿 存在的重量 有翅膀 就飛翔

遍地開滿了花 遍地的芬芳
遍地佈滿 倔強的倔強 有悲傷 就歌唱
跌跌撞撞 依然很瘋狂

不過除了太陽花運動以外，這首歌就沒有在其他運動場合被使用。於此可見一首歌得以被挪用並進入運動場域，有時只是剛好歌曲貼合運動調性的一個偶然。例如洪仲丘事件中，歌手江美琪到現場聲援時演唱「親愛的，你怎麼不在我身邊」，也是因為剛好與洪仲丘家人思念洪仲丘的心情相呼應，才能在現場引起共鳴（許逸群，2013.8.3）

三、洪仲丘案：Do You Hear the People Sing?

〈你敢有聽著咱的歌〉，是由兩果的音樂劇《悲慘世界》（Les Misérables）中的〈Do you hear the people sing?〉改編而來。《悲慘世界》的故事描述 1832 年法國的六月暴動，一場反君主制的革命。在音樂劇中，由發起革命的年輕人 Enjolras 開始唱起，一個接著一個，最後則是在街頭的人一起大合唱。這首歌代表的是年輕一代對權貴政權的不滿與憤怒，以及對於制度和社會不公不義的覺醒（梁衍彤，2013.8.22）。

改編後的〈[你敢有聽著咱的歌](#)〉，旋律沒有更動，詞則是由醫師吳易澄改編，並由詩人李敏勇、臺語文專家陳豐惠等人協助改寫。演唱的方式也是類似原曲的形式，由一開始的獨唱，進入副歌後合唱。唱腔也按照原本音樂劇的方式，由多位聲樂家演唱，呈現磅礴的意象。〈你敢有聽著咱的歌〉原本是吳易澄因為沒辦法前往大埔參與抗議活動而寫成的（張家豪、呂苡榕，2013-08-14，p 66-69），起初放在影音平臺 youtube 的版本是 2013 年 7 月 29 日的【你敢有聽着咱唱歌】兩分鐘全民抗暴篇，搭配歌曲的影片畫面涵蓋了近幾年的社會運動：竹南大埔反暴力徵收、713 農民凱道守夜、反核大遊行、反美麗灣渡假村、華光社區反迫遷、關廠工人臥軌、絕食抗議、613 雞農遊行、苑裡反瘋車、反臺南鐵路東移、反國光石化、捍衛樂生療養院、今日拆大埔，明天

拆政府，以及反服貿協議遊行。而之後 8 月 3 日的「萬人送仲丘」則是借用這首歌做為活動的主題曲，並且歌名改為〈你敢有聽著咱的歌〉，歌詞也稍微更動（25 萬人凱道合唱曲 填詞者：歌名及歌詞修改過，2013.8.4）

一開始是因大埔事件而寫成的歌，後來因為借用在「萬人送仲丘」的遊行才廣為流傳，因為歌詞並沒有限縮在特定議題、情境，使用的是能夠適用在各種運動場合的詞彙：

咱為民主為自由
恰伊拚咱袂孤單
向望有一工
活出自由的新性命

而「自由」則是整首歌一再出現並強調的，作者在說明自己的創作歷程時也有提到「至於歌詞裡頭不只一次提到的「自由」，其實在美學上，可能犯了詞句重複的問題，不過那又是一個極其重要的主題，必須反覆強調」（吳易澄，2013）。不僅呼應原曲所描述的背景，反君主制、爭自由的革命，同時也能對應到本土的歷史脈絡與現況。

洪仲丘事件之所以會引發不滿，是因為政府、國防部的處理過程不夠透明，對於事情的發生始末交代不清，最後的懲處也充滿瑕疵，當時網路上有人戲稱「國防部」為「國防布」，用來諷刺調查過程中，監軍事檢察署調閱監視錄影畫面後卻發現有多處時間為黑畫面，疑似遭人以黑布蓋住。

圖十五：網民製圖暗諷國防部。



資料來源：取自：<http://evctw.wikia.com/wiki/國防布>

雖然臺灣已經是一個民主國家，但仍然是歷經了戒嚴、白色恐怖、228事件等國家暴力事件才逐漸民主化成功，在過去的威權統治下，人權不斷地被迫害，許多真相卻石沉大海。洪仲丘事件發生時的執政黨為國民黨，更容易觸動那些威權統治的歷史記憶。在轉型正義尚未徹底實踐的臺灣（吳乃德 2006），自由、民主的宣言仍能引起共鳴，它召喚的不只是擁有共同記憶的上一代，對於沒有經歷過威權時代的年輕人，他們生在一個「自由」為理所當然的年代，也更能無所畏懼地爭取自由。

隔年在宜蘭的 228 追思會上，也有藝術家選用這首歌表演，整場追思會的主題是提醒民眾「歷史能喚醒並避免錯誤再發生」（228 追思，大埔、洪案入陣，2014.2.28），這同時也凸顯出〈你敢有聽著咱的歌〉最主要牽動的還是過去威權統治的那段記憶，以及人民不得不起而革命的情緒。

四、五月天：〈入陣曲〉

五月天的〈入陣曲〉MV總共有兩版，第一個版本是搭配現場演出的畫面剪輯而成，第二個版本則是搭配動畫，而動畫版本釋出的那天，正好是大埔事件張藥房老闆張森文死亡後兩天，發表的時機相當敏感，又是一個特別再製的版本，因而被視為五月天對議題的表態。此版本的MV中出現大量與社會議題相關的畫面，如洪仲丘事件、大埔事件、美麗灣事件、核四、反媒體壟斷……等等，也因此被網友大量轉發。



圖十六：〈入陣曲MV〉畫面截圖，警察與拒馬。



資料來源：Mayday 五月天【入陣曲】MV 官方動畫版-中視[蘭陵王]片頭曲，取自
<https://www.youtube.com/watch?v=DDs5bXh4erM>

圖十七：〈入陣曲〉MV 畫面截圖



穿著軍服，雙眼被蒙蔽，指涉洪仲丘事件漠視軍中人權。

資料來源：Mayday 五月天【入陣曲】MV 官方動畫版-中視[蘭陵王]片頭曲，取自
<https://www.youtube.com/watch?v=DDs5bXh4erM>

圖十八：〈入陣曲〉MV 畫面截圖



怪手與鈔票灑落，以及與苗栗縣長劉政鴻相似的動畫人物出現，指涉苗栗大埔案。資料來源：Mayday 五月天【入陣曲】MV 官方動畫版-中視[蘭陵王]片頭曲，取自 <https://www.youtube.com/watch?v=DDs5bXh4erM>

除了 MV 的畫面將此首歌賦予了抗爭的意涵與議題性，整首歌的曲風熱血，加上歌詞也能讓聽眾輕易地與 MV 裡的時事畫面連結：「當一份真相 隻手能隱藏 直到人們遺忘」在敘述的是洪仲丘事件中軍方的黑箱作業，而「幼無糧 民無房 誰在分贓 千年後 你我都 仍被豢養」則能聯想到苗栗大埔案的土地利益。最後歌曲以「入陣去」作結，幾乎等同於一種號召。這首歌也被公民 1985 行動聯盟借用來放在行動宣傳影片內，號召民眾上街（葉立斌，2013.10.15），同時也在抗議現場播放這首歌（〈耳聽《入陣曲》手搖公民眼旗 6 萬白衫軍移師自由廣場〉，2013.10.10）

歌詞以近乎文言文的方式來書寫，是因為這首歌原本是作為電視劇「蘭陵王」的主題曲，因此，五月天用此首歌對議題作表態，某一層面上是留了條後路。畢竟身處牽涉龐大利益的音樂產業網絡中，流行音樂歌手對議題做表態的機會結構本來就有許多限制（相較於獨立音樂），而五月天利用蘭陵王的故事作為掩護，當被質疑立場時，仍可以請大家自行解讀。除了歌曲本

身已存有能夠開脫的掩護，另一個也值得注意的是，五月天主要納入MV中的議題較沒有需要在政治上選邊站的問題，與他們後來在太陽花運動中的不表態相比較，不難看出其中的差異。



第二節、受運動感召的創作

這類型的音樂文本不一定是在運動發生的當下所產生的作品，也不一定適合在運動的場合使用，比較像是一種致敬以及紀錄。它們與運動保有一定的距離，不會替運動或意識型態服務，較不會輕易被貼上工具化的標籤。

壹、張懸：玫瑰色的你

張懸所創作的〈玫瑰色的你〉，在近幾年討論社會運動音樂時幾乎都會出現，但如果是一個完全不熟悉創作脈絡，也沒有配合 MV 觀看的人，應該不容易將其與社會運動做連結，因為詞中的表述是很詩意的，沒有那麼淺白。

〈玫瑰色的你〉取材自玫瑰色的眼鏡 (rose-coloured glasses) 一詞，原本是媒體用來泛指自我感覺良好的官僚，用太過樂觀的方式在評估以及表達意見，像戴上柔焦的眼鏡，看什麼都是好的。在這首歌中被張懸借代為正面的詞彙：用樂觀純真的方式、自我感覺良好的方式，來看待這些為了更好的事情在努力的人（參與社會運動的人），而不是用白費力氣的，或以陰謀論的角度來看待這些人（[張懸【玫瑰色的你】歌曲介紹](#)）。

這一刻你是一個最快樂的人
你看見你想看見的，你將它發生
因你，我像戴上玫瑰色的眼鏡
看見尋常不會有的奇異與歡愉
你美而不能思議

這一刻你是一個最天真的人
你手裡沒有魔笛，只有一支破舊的大旗

你像丑兒揮舞它，你不怕髒地玩遊戲
你看起來累壞了但你沒有停
我是那樣愛你
不肯改的你，玫瑰色的你

這一刻你是一個最憂愁的人
你有著多少溫柔，才能從不輕言傷心
而你告別所有對幸福的定義
投身萬物中，神的愛恨與空虛
和你一起，只與你一起
玫瑰色的你

一旦知道這首歌中的主語指的是參與社會運動的人，歌詞就顯得清楚明朗。參與社會運動的人是天真的，即便缺少有力的後援（魔笛），還是不畏懼地揮舞著手中僅有的、破舊的旗幟，號召群眾。歌詞中也點出，這些在街頭的衝撞或抗議，都是相當辛苦的，但是這些人從不輕言傷心，將自己投入運動中。

你是我生命中最壯麗的記憶
我會記得這年代裡你做的事情
你在曾經不僅是你自己
你栽出千萬花的一生，四季中逕自盛放也凋零
你走出千萬人群獨行，往柳暗花明山窮水盡去
玫瑰色的你
讓我日夜地唱吧；我深愛著你
玫瑰色的你

歌曲發表的當天，張懸也在自己的臉書專頁寫下：「這是我心中流行音樂的價值。這是我心中，它該有的價值。無懼煽動，而為煽動了什麼。無懼表達，而為不放棄表達。」「請不要不敢懂，我祝福你們能感受到，它不是為群

眾而拍，而是因群眾而拍。」（張懸新歌《玫瑰色的你》MV 探討社會真實 2012.8.9）。這首歌的MV中也涵蓋許多對於社會事件的影射（見圖十七、十八、十九），以及人們的「漠視」讓他們成為共犯。MV畫面結合歌曲，成為了一種呼籲，希望人們不要再視而不見，趕快起身參與。

圖十九：〈玫瑰色的你〉MV畫面截圖



資料來源：張懸 {玫瑰色的你} Official MV，取自
<https://www.youtube.com/watch?v=CMH-VJ9cvG8>

圖二十：〈玫瑰色的你〉MV畫面截圖



資料來源：張懸 {玫瑰色的你} Official MV，取自
<https://www.youtube.com/watch?v=CMH-VJ9cvG8>

圖二十一：〈玫瑰色的你〉MV 畫面截圖



資料來源：張懸 {玫瑰色的你} Official MV，取自
<https://www.youtube.com/watch?v=CMH-VJ9cvG8>



貳、生祥樂隊：《圍庄》

生祥樂隊於 2016 年發行《圍庄》專輯，創作的起源來自於看到臺灣石化產業所帶來的污染與傷害。其實早在 1999 年時林生祥與創作搭檔鍾永豐當時所組的交工樂隊，便以「反美濃水庫」為主軸，製作第一張專輯《我等就來唱山歌》。而 2016 年發行的《圍庄》專輯則是因為參與了反國光石化運動後，受到各式不同的抗議形式啟發而催生出來的。

《圍庄》以雙 CD 發行，一張 CD 有 9 首歌曲，共收錄 18 首歌，且發行的費用是透過 Flying V 募資平臺，成功募得臺幣兩百六十多萬。在募資平臺上他們是這樣說的：「工業污染的問題早已入侵我們生活的周遭；這是跨國界、跨區域的問題。透過《圍庄》概念雙唱片，希望能夠引發大家對環境污染問題，更深廣的關注和行動。」

禾埕尾的天公爐
對過去 對過去
石化廠的煙囪管
數百支 數百支

它們出事，鄰居倒楣
它們吃水，河流斷命
它們納稅，臺北大興
它們吐煙，天地不仁
——節錄自〈圍庄〉

整張專輯使用的語言以客語為主，其實若是希望將歌曲作為某個社會運動的主題曲，或是更容易進入運動場域被使用，較能被接受的應該是閩南語或國語，但生祥樂隊還是維持用客語創作，而即使用的是許多人不熟悉的語言，卻又能讓人從歌詞中看懂意涵，並且順利引起各界注意，或許就如樂評人馬世芳所言，林生祥與鍾永豐的音樂「並不會為了意識形態服務，而是在

意識形態與美學高度之間，拿捏出一個平衡。」(呂苡榕，2016.4.27)



第三節、替運動創作且被運動所用

壹、太陽花運動：島嶼天光

滅火器樂團於 2000 年成立，歌曲大部分皆使用臺語來創作。主唱楊大正在許多訪談中提到他用臺語創作的動機，除了「臺語的文字有很獨特的美學」，也因為「小時候的成長過程當中，臺語總是被貶低，甚至有的時候會有非常不受尊重、歧視的情形。我覺得在臺灣這片土地上不應該有這種事情發生。」因此他希望能夠為臺語發聲（〈滅火器 | 愈悲觀，歌要寫得愈 High！〉，2015.5.19）

臺灣歷經日本殖民統治時「皇民化政策」在語言上的限制與壓迫後，緊接著國民黨從 1985 年至 1987 年之間實行高壓的國語政策又繼續壓制在地語言的發展，使得官方認證的「國語」獨大十幾年之久，且將本土語言貶抑為「不入流」、「沒有水準」的方言（蔡芬芳，2008，p. 110）。換句話說，就是禁止外省人以外的族群講自己的母語，因此被禁的語言包括臺語、原住民語、客語等等。在這樣的背景下，早期黨外人士藉由母語的使用，作為對國語政策的抵抗，如剛解嚴時的「新臺語歌曲運動」鼓勵用臺語進行創作，便是對國語政策的一種回應。

所有的母語中，講臺語的人佔多數，臺灣族群也因此產生「外省族群講國語」、「本省人講臺語」的二元區分。後歷經李登輝執政以及政黨論替，民進黨取得政權後，本土勢力興起，才陸續有母語復興的運動，也將臺灣早期本省與外省的族群劃分，進一步細分為原住民、客家、閩南、與外省「四大族群」，並且以母語的不同作為族群區分的重要依據（何萬順，2009）。

即便如此，「臺語作為本省人的母語」、「身為臺灣人就是要講臺語」這樣的想法（即便所謂的本省人包含各族群，母語也並非只有臺語而已）並沒有因為時代的推進而消失，反而殘存下來成為一種「福佬霸權」。甚至連「臺語」作為「臺灣的語言」之簡稱，為什麼只能指涉為閩南語，都有諸多爭議（羅肇錦，2011.5.26；何信翰，2011.5.27），這雖然不是本研究所要處理的重點，但藉由上述臺灣語言發展的歷史爬梳後，再看到滅火器的臺語創作上來看，很明顯的，即便根本沒有經歷過厲行國語政策的年代，這段歷史的陰影還是持續影響著新一代的年輕人。

然而也有熟悉臺語用法的評論者指出，滅火器的臺語創作其實並非流暢的臺語，而是受到華語的影響，成為一種「華語化的臺語」（林勝章，2014.9，2014.12）。雖然這樣的華語化臺語普遍符合年輕人臺語的使用，但卻形成一種追求本土認同上的矛盾。若唱臺語是對於過往語言壓迫的反動、是區分本土與外省的一種表徵，那麼是否不該使用混入國語的臺語呢？

但是這樣的討論在有關滅火器的評論中幾乎很少見到，大多數人對滅火器的評價是這支來自南臺灣高雄的樂團，使用著現今年輕樂團少見的臺語創作。如音樂評論家馬世芳便這樣形容他們：「這支來自高雄的樂團，作品永遠繃著一股義無反顧、油門催到底的勁兒。熱血的龐克搖滾、過耳難忘的旋律、「氣口」地道的臺語唱詞，放眼臺灣樂壇，滅火器果真自成一派，別無分號。」（馬世芳，2016.6）

也就是說，這世代的年輕人其實不在意滅火器所使用的臺語是否正統，或是用詞上的不明確，對更多人來說在一個涉及兩岸以及統獨議題的運動中，藉由唱著臺語歌（即便很多年輕人已經完全聽不懂、也不會使用臺

語)，強調身為「臺灣人」的認同。島嶼天光在創作之前，楊大正與林飛帆討論歌曲要使用國語(華語)或臺語時，林飛帆很肯定地回答：「當然是臺語」（陳柏偉，2015）。由此可見在這樣涉及中國因素的社運場合，臺語的使用所代表的認同顯得更為重要。

以臺語演唱讓許多參與者有一種被草根文化電到的感覺。我們的新世代參與者也有少數明確表達聽不太懂臺語歌詞，所以無法理解行動邏輯細膩的鋪陳。（玉兔，2014.6.2）

出生於解嚴後的時代，自由民主就如同呼吸般理所當然的世代，對於臺語的情感還是一種對本土的認同。這或許也是為什麼滅火器的晚安臺灣、島嶼天光，總是受到年輕世代的歡迎（尤其在社運場合）。再看看島嶼天光歌詞結尾所寫的，「現在是彼一工，勇敢的臺灣人」，它召喚的是年輕世代對於中國崛起的恐懼感，透過臺語以及歌詞的吟唱，再次區分與強調「臺灣人」與「中國人」的不同。

貳、野草莓運動：野莓之聲

〈野莓之聲〉是由網民小海（nelleven）譜曲填詞，自行創作發表。11月8日這首歌在自由廣場上播放，因為其歌名的「野莓」代表的是時常被稱為「草莓族」的七年級生，加入了「野」，不僅僅呼應25年前的「野百合學運」，也清楚的表達草莓族們並不如一般人想像的脆弱。

當時在廣場上靜坐的學生經討論後，決定提議將運動名稱取做「野草莓」，並且將這首歌定為野草莓學運的主題曲（野草莓學運）網友獻上野莓之歌（2008.11.10），自由時報）。

〈野莓之聲〉的歌詞中不斷強調的是「我們」、「你們」，「我們」當然

指的是野草莓世代，也就是七年級生們，「你們」則指的是前一個世代。歌詞中的「我不是溫室花朵」恰好說出了被稱作「草莓族」的年輕人們的心聲：他們不認同上一代貼在他們身上的標籤，就算是草莓，也是野草莓而非溫室的草莓。

其中幾句歌詞「在你們背叛自己以後，不要連我們一起出售」、「我學不會你們虛偽的臉孔」也很容易就能聯想到整起事件的源頭，是由於親中的立場、陳雲林來臺，以及後續不許表態跟臺灣獨立有關的意識形態等作為，被認為是向中國靠攏、背叛臺灣，也多少能看出來新一代的年輕人對於統獨議題以及臺灣認同已經和過去大不相同，對於新一代的年輕人來說，認同自己是「臺灣人」似乎是一件自然而然的事情，這跟不同世代成長過程中的政治、社會氛圍有極大關係。1980年出生後的草莓世代生長於一個民主自由的社會，一個獨立自主的臺灣，也沒有經歷上一代的戒嚴、白色恐怖，也因此當牽涉到兩岸的議題發酵時，可以很輕易的區分中國與臺灣，並且大聲說出自己的認同。

除了政治認同上的世代差異外，在整場運動中現場的學生多次強調野草莓不同於野百合。因為命名相像，以及兩場運動發生的場地都是在中正紀念堂的自由廣場，所以難免會被拿來做比較。現場雖然有許多曾經參與野百合運動的老師們，但不是下指導棋而是到場給予支持。對新世代的行動者來說，25年前的野百合不論在議題、訴求、時空背景都跟野草莓全然不同，「野百合是野百合，野草莓會開創自己的歷史。」（2008.11.10 重整隊伍，野草莓學運誕生！全臺串連 我們會堅持下去），這是世代的交替，同時也反應在運動現場歌曲的選擇上。創作出〈野莓之聲〉的小海在自己的網誌上闡

述寫歌的理念時也寫道，「野草莓永遠不會是野百合，因為我們搾成汁之後，是還可以喝的（誤）。」

野草莓部分沿用了野百合運動的象徵，但是對他們來說，那只是名稱符號上的致敬，例如現場也有出現野百合時現場傳唱的〈美麗島〉以及〈國際歌〉，即便這兩首歌都是野百合運動時的代表歌曲，對於野草莓世代而言，歌曲的感知結構早已不相同。

雖然〈野莓之聲〉被定調為運動的主題曲，但其實整個運動的開始到結束，並不是只有這首歌在現場出現而已，因這場運動誕生的歌還有民眾自創曲〈野草莓之歌〉、以及改編自〈勞動者戰歌〉的〈野草莓戰歌〉，這兩首歌如同〈野莓之聲〉都是緊貼著野草莓學運的意象所創作出來的歌，但是〈野草莓之歌〉反而在活動中不太出現，〈野莓之聲〉以及〈野草莓戰歌〉則是在整個運動過程中的曝光度較高。

以進入運動場域的時間點來說，〈野莓之聲〉在運動的最一開始，甚至是還沒有決定運動名稱之前就已經被創作出來，甚至可以說它定調了整場運動，從時間點來看，它甚至也成為運動之所以定名為「野草莓」最主要的原因。當〈野莓之聲〉在一開始就已經佔據了所謂「主題曲」的位置。之後才出現的〈野草莓之歌〉，即使歌名與歌詞都呼應野草莓的訴求與情感，也很難取代〈野莓之聲〉。

第七章、結論

第一節、研究發現

壹、21 世紀的臺灣

本研究首先整理出 21 世紀臺灣社會的政治、經濟概況。在全球化、中國崛起、以及臺灣政府經濟政策失靈等因素影響下，新一代年輕人所面對的困境是對財團減稅造成的國家債務、勞動條件惡化造成的青年貧困、以及青年貧困所導致的少子女化，甚或是供養父母的壓力變大（林宗弘、洪敬舒、李健鴻、王兆慶、張烽益，2011）。

於是在 21 世紀的臺灣，民怨不斷地積累下，公民社會網絡崛起，有效地扮演監督政府的角色，大大小小的社會運動似乎已進入了固定的日常－制度狀態（everyday-institutional state）（何明修、林秀幸，2011）。只是現今的運動對抗的不是過去的專制獨裁，而是財團以及民主化的缺陷。

本研究納入分析的社會運動從 2005 年至 2014 年共有 12 個，涵蓋階級、環境、居住、兩岸、軍中人權五類。自 2005 年的樂生療養院運動後，社會運動開始出現一批新的生力軍，2008 年的野草莓運動後，這種趨勢更為明顯，八〇、九〇後的青年開始成為社會運動的主體。雖然不能說已經世代交替，但可以確定的是，生於網路世代的草莓族們懂得善用網路與社群媒體去宣傳與動員，為社會運動帶入了新氣象。

另一方面，中國崛起以及其與臺灣的經貿往來更加密切，更激起了許多人恐中的情緒，相關的論述如「因為產業大量外移中國才導致島內貧窮」似

乎成為了主流聲音（即便其他因素如產業未升級也需要納入考量）。從野草莓運動一直到 318 太陽花運動對兩岸服務貿易協定的討論，這種恐中／反中的氛圍更加清晰，在國家認同上，年輕世代甚至被稱為「天然獨」世代，但調查顯示，年輕世代對於是否認同自己是臺灣人，並非鐵板一塊，而是隨著臺灣環境好壞的起伏而波動。

這也凸顯出臺灣年輕人對國家認同的矛盾與混亂，縱使一出生就是解嚴後的自由時代，兩岸統一也不再是主流價值，對於現實生活中臺灣在國際上受到的打壓，以及臺灣島內政局的紛擾與經濟動盪，還有中國的強勢崛起，這些都影響到年輕人的國家認同。

於此同時，在音樂場域，獨立音樂撇開過去地下音樂的包袱，於 2000 年的金曲獎上與主流音樂拼搏獎項，2005 年之後更多獨立音樂廠牌相繼成立，伴隨著網路平臺與數位音樂蓬勃發展，使得歌曲傳播與製作的門檻大幅降低。而當賣唱片不再作為音樂產業的重點時，表演的重要性開始被關注。看表演的人變多了，演唱會興起，各式各樣的音樂活動也越來越多，許多獨立樂團因此獲得更多表演機會。

作為獨立音樂人重要表演平臺的 Live House，其長期以來懸而未決的定位以及法規問題，因為女巫店差點被迫停業，以及地下社會歇業等事件而浮上檯面。雖然最終未獲得解決，但也逐漸翻轉過去只能隱身地下、與夜店混為一談的形象。

不屬於連鎖跨國集團，大多運用自己的獨立管道發行，甚或自行成立工作室的獨立音樂，在參與政治的彈性上，相對於主流音樂擁有較大的空間。

於是我們在各大社運場合都能看見獨立音樂人的身影，而且當運動牽涉到兩岸的敏感議題時，更容易看見主流噤聲，獨立音樂力挺的現象。

數位音樂的流通與興起，除了給予獨立音樂發展養分以外，加上社群網絡，這也讓社運歌曲的流通更為容易。轉載歌曲連結成為一種比文章更方便的表態方式。相較於過去音樂流通管道的侷限，現在創作、上網、分享都能在短時間內完成，這或許也提供了音樂人想要藉由創作來聲援運動的動力，也成為一種音樂與社運接合的機會結構。



貳、音樂與運動接合的中介因素

John Street 在分析議題取向的音樂會時，認為音樂介入政治要產生動員力必須具備三大要素：組織、正當性、以及現場展演的方式。這三大要素提供本文在分析音樂活動時的切入點。以下將從這三個方向切入，總結社會運動的音樂現場。

一、權威性／正當性

Street 的提問是，為什麼是特定的音樂人較為突出？或是較有號召力？他認為光是用受大眾歡迎、有知名度這些因素，並不能完全解釋為什麼這些音樂人具備資格幫運動發聲？又為什麼一些音樂人不行？

Street 認為音樂人本身的形象必須是時常參與政治活動，發表政治談論，或是對於參與之議題已有長時間的投入，才能讓其參與的動機顯得正當。在本研究所分析的 12 個社會運動中，較難看出權威性在音樂進入運動場域時是否為必需條件。

不過或許可以說，在社群網絡成為主要溝通媒介的年代，資訊量爆炸的情況下，音樂人將創作放上網路後，會不會被轉發，甚至最後進入運動場域，這的確牽涉到音樂人本身的知名度（社會資本），以及本身是否時常參與運動（就是 John Street 所說的權威性／正當性）。在反媒體壟斷運動中，我們看到同時間張懸剛好發表新歌〈玫瑰色的你〉，雖然不是專門為反媒體壟斷運動而寫的歌曲，但因為張懸清楚表態支持反媒體壟斷，歌曲推出的時候會讓人聯想到當下正在進行的抗議行動，又剛好張懸是具有知名度的音樂人，她的創作就較容易引發媒體關注。

又如洪仲丘事件中的「你敢有聽著咱唱歌」，歌曲本身就是世界名曲，具有非常高的知名度，相較於同時間由野人所創作的〈After you are gone〉，就更容易被轉發與傳唱。

二、組織網絡

John Street 將資本 (capital) 的概念，挪用到音樂與政治的連結上。社會運動或行動者本身便依賴連結文化以及政治的「網絡」，這些道路建立起音樂人與參與動機之間的連結；而這網絡則是由各種不同資本的交換所形成。例如經濟資本包含組織活動需要的金錢，而社會資本則是涵蓋人脈網絡 (Lahusen, 1996; Street, 2006)。

這樣的論點意味著，音樂人的政治參與並不僅是由於他們個人的承諾或是生平，甚或是其所處的時代，而是「網絡」(network) 組織他們進入 (或是排除) 政治活動 (Street, 2006, p.57)。另外 Street 認為要特別注意的是音樂產業在創造政治參與的「機會結構」(opportunity structure) 中扮演的角色。唱片公司有可能基於對市場的評估，去阻擋或支持音樂人的政治參與，

在本研究所納入的社會運動，共同點之一就是獨立音樂人的積極參與。獨立音樂網絡本身也可以視為 Street (2006) 提到音樂產業如何創造政治參與的「機會結構」(opportunity structure)，唱片公司有可能基於對市場的評估，去阻擋或支持音樂人的政治參與。獨立音樂產業以小公司、工作室為主，且多專攻臺灣本地的小眾市場，牽涉到的市場利益相較於主流唱片公司沒有那麼大，甚至音樂人本身就是自己的公司、老闆，因此在獨立音樂網絡中所創造的政治參與的機會結構很顯然優於主流唱片公司。

這樣的組織網絡，同時也展現在人際網絡的動員上。反美麗灣運動以及反國光石化運動，主要發起人之中便有音樂人，或是跟音樂界有連結的人士。反美麗灣運動中的主辦團體「反反反美麗灣行動聯盟」由多位藝文人士組成，其中如巴奈、吳志寧，皆在獨立音樂圈深耕多年，更能將參與各大音樂祭、音樂節的經驗運用在運動的策展上。同時也能透過他們的人際網絡邀請音樂人前來演出。在反國光石化運動中，詩人吳晟作為號召的關鍵人物之一，加上其兒子吳志寧在音樂圈的人脈，成功號召藝文界人士參與運動，並產出許多詩與歌的創作。

在太陽花運動中，除了音樂人接力到場表演，運動中的音響系統與音響人力支援，都是獨立音樂圈的人際網絡串連而來。就連島嶼天光為什麼能在眾多歌曲創作中突圍成為運動的主題曲，人際網絡也是其中的影響因素之一。

三、現場

最後，回到 Street 所強調的三要素最後一項：現場展演，也就是不能以靜態方式呈現音樂，而是必須透過現場的音樂表演與手勢等等來凝聚集體力量。在本文中的 12 個案例中，音樂都不是透過被動的播放，而是以一個演唱會的形式呈現，透過音樂人現場帶動唱以及手勢、標語的加入，不只對內凝聚現場參與者，對外也能製造話題，吸引媒體目光。例如太陽花運動中，當滅火器演唱島嶼天光時的大合唱以及手機燈海，都能營造出更強的社群感，創造一種共同的感知經驗。

而歌曲作為軟性的載體，是一種情感訴求，在文本上無法乘載太多訴求

或議題的倡導，若只是純音樂的音樂會，只能成為一種情感動員，很難達到有效的議題宣傳。因此在議題取向的音樂活動中穿插短講與談話，或是結合行動劇等「包裹式的展演」，才能與議題有較強的連結。

四、音樂人進入的時間點與涉入程度

另外本研究也發現，音樂人進入的時間點與涉入程度，會影響到音樂活動在運動中所佔的比例。在樂生院保留運動中扮演重要角色的樂團黑手那卡西，在運動之初便應青年樂生聯盟的邀請投入運動，並且與院民們一同組織「樂生那卡西」，進行改編與創作歌曲，在 2005 年發行「被遺忘的國寶—樂生那卡西影音專輯」，並且在運動期間舉辦了【音樂·生命·大樹下】系列活動共四場，甚至黑手的 11 週年紀念演唱會也在樂生院區舉辦。他們以教唱、協作的方式進行音樂創作，也讓院民能夠上舞臺表演，掌控發聲的權力，讓音樂成為凝聚、培力的角色。另外在反國光石化運動以及反美麗灣運動中，發起人與號召人也都是音樂人（藝文界人士），因此在運動的走向與活動規劃上，音樂都成為主軸之一。

總結以上，可以發現音樂與政治的接合過程並非自然而然，而是有許多因素折衝其中，不管是音樂人所擁有的社會資本，或是參與政治的機會結構，以及現場的展演形式，都會有所影響。

參、音樂文本

本研究共蒐集了 83 首原創歌曲（見附錄 1），並總結出三大種類的音樂文本類型：一、既有的歌曲被改編與挪用 二、受運動感召的創作 三、替運動創作的歌曲，並且為運動所用。在第一大類的歌曲中，可以發現舊的抗議

歌曲已不敷使用，雖然少數幾首如「勞動者戰歌」、「美麗島」仍然能在運動現場聽到，但比較零星，而新的、被引用進來的歌曲中，歌詞並不一定要與議題密切相關，但在象徵意義上要大致符合。例如太陽花運動中棉花糖的「遍地開花」能呼應到太陽花，或是洪仲丘案改編「Do you hear the people sing」的〈你敢有聽著咱的歌〉，原曲是在描述人民起義，推翻暴政。

而時常在各種運動場合都會聽到的常客：滅火器樂團的「晚安臺灣」，因樂團本身深受年輕人喜愛，又因使用象徵「本土」的閩南語吟唱，不僅容易在牽涉到中國因素的社會運動中被拿來挪用，且因歌詞的大意是在祝福臺灣、表達對臺灣的愛，並沒有指涉任何特定議題，即便是其他種類型的社會運動，都能看到有人借用這首歌。一方面很符合社會運動的訴求：抗爭是為了讓臺灣更好，另一方面這類型的歌曲也符合社會運動走的「悲情」路線。

仔細檢視這些被挪用至運動現場的歌曲，曲風幾乎都是溫馨、溫情、催淚的，除了〈國際歌〉唱起來比較有魄力、〈入陣曲〉表達的是憤怒以外，連〈勞動者戰歌〉的韓文原曲〈獻給你的進行曲〉，曲調都是悲情、悲壯的。再看看另外一類「為運動所寫，並為運動所用」的歌曲，如太陽花運動中的〈島嶼天光〉、野草莓運動的〈野莓之歌〉，也都不是活潑輕快的曲風。

再來看看一些為運動創作，卻沒有被運動使用的歌曲。相較於〈島嶼天光〉，嘻哈歌手大支所寫的〈太陽花〉歌詞直白，清楚描寫行政院鎮壓的場景，或是直接批判自由錢買不到，以及學運期間媒體報導的偏頗，觸及的面向廣。這首歌發表的時間也只比〈島嶼天光〉晚了三天，同樣在網路上也引起大量轉發，不過最後最引發關注並成為主題曲的還是滅火器的〈島嶼天光〉。或許是因為嘻哈的曲調要表達的比較是憤怒，相較之下還是不夠催

淚。

另一個可以拿來做為對照的是本研究未納入的 LGBT 運動，在運動的調性上 LGBT 運動都與其他運動有所區隔，現今社會普遍對同志也是支持大於反對，光是這點就跟一般屬於社會少數或弱勢的社會運動很不一樣，而同志運動中使用的音樂通常都是慶賀式的、歡樂的，這也是為什麼本研究沒有將同志運動納入研究範圍內的原因之一，對此會在後面一節的研究限制與建議中再行闡述。

最後一類「受到運動感召而創作」的音樂類型，是另一種音樂與政治的關係，它們因社會運動而被創作，卻能與運動保持一定的距離，不服務運動、不服膺於意識形態。像張懸的〈玫瑰色的你〉、生祥樂隊的《圍庄》，他們不需要與任何一個運動現場的脈絡結合才能被賦予意義，而是自成一個敘事、成為一種抗議，就不會只是音樂現場的陪襯，而是一種音樂與社會運動相互深化的實例。這裡並不是要批評服務運動是一件不好的事，只是當音樂人替一場運動打造歌曲，免不了受到運動的限制，而喪失一定的自主性，也有可能變成被運動使用的工具。音樂作為一種美學進入運動場域，若只是成為工具，變成曇花一現的啦啦隊，難免有點可惜。

當然不管是心甘情願作為運動陪襯，或是與運動保持距離，這些不同的方式都是希望用音樂幫運動加分，藉由整理出 2005 年後臺灣社運場景中的音樂文本，不只有數量眾多，也發現音樂種類的多樣化，或許可視為音樂文化與社運文化近十年間相互深化後的結果。

然而音樂文本大多時候還是受到社運的限制，如訴求、路線等等，喪失

了一定的自主性，僅有少數能抽離社運脈絡，作為一個抗議主體。期望能藉由本研究進一步思考，音樂作為一種美學、一個主體，以怎樣的形式介入運動才是最合適的。



第二節、研究限制與建議

壹、同志運動與音樂

2005 年至 2014 年期間在臺灣發生過許多大大小小的社會運動，而本研究欲檢視的是音樂與社會運動的接合軌跡，排除藍綠陣營發起的政治抗爭之後，根據以下四點標準篩選出符合的運動並列入分析材料中：(1) 按社會運動以及集體行為的概念區分，須有組織號召，並且非一次性活動，而是持續有集結以及動員（王甫昌，1999）。(2) 有遊行與大型的集會場合 (3) 音樂人為該運動發行單曲／專輯 (4) 有聲援的音樂會/演唱會。

或許會有人好奇為什麼 LGBT 運動（LGBT: Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender）以及每年都會舉辦的同志大遊行並不在分析行列中？畢竟音樂在同志運動以及遊行中從來都不曾缺席，聲援同志的歌曲也不勝枚舉，例如近幾年著名的挺同歌曲就有張惠妹的「彩虹」以及蔡依林的「不一樣又怎樣」。張惠妹甚至在 2013 年的 12 月 23 日自行掏腰包拿出 320 萬元臺幣舉辦「愛是唯一」演唱會，強調「沒有口號、不要標語，憑愛入場」及「尊重愛、尊重每一個人的愛與支持真愛」，公開力挺同志婚姻（2013-12-23/Upaper/19 版/娛樂，張惠妹愛是唯一 粉絲憑愛入場）。

如前所述，LGBT 運動在社會支持度上與其他運動不同，調性也有所差異，使用的音樂都是比較歡樂愉快的。另外，LGBT 運動不論在國內外都已經是一個持續相當久的運動，而臺灣的同志大遊行第一屆則是從 2003 年開始，一直到 2017 年至今每年都會舉辦，並且隨著《多元成家立法草案》的推行，帶動婚姻平權議題的討論，相關活動與遊行越來越多，規模也都不

小，2016 年 12 月的「讓生命不再逝去，為婚姻平權站出來」音樂會，除了有 23 組藝人接力開唱以外，主辦單位估計現場人數也達到 25 萬人之多。而 2017 年同志大遊行時，線上串流音樂平臺如 Spotify 推出「[Pride](#)」專區、KKBOX 也推出「[以愛聲援！新生代 LGBT 主題曲](#)」歌單，精選出倡導愛與人權的歌曲多達 30~60 首之多（含外語歌曲），也有許多使用者在平臺上自行建立歌單聲援同志運動。

正因為同志運動的規模以及歷程悠久，且研究材料相當豐沛，本研究認為其已足夠發展成獨立的一篇論文，不適合歸屬在本研究的其中一章節。再者同志運動相較於其他如勞工或環境運動，儼然已發展出自身獨特的文化，更準確來說 LGBT 群體早已形成一種次文化，絕不是單一章節能整理清楚的。這也是本研究的限制之一，希望未來能有針對 LGBT 運動中與音樂的相關研究論述產生。

貳、研究限制與建議

在研究方法上，本文採用次級資料分析法，對於運動現場的還原，較難拼湊出完整的樣貌，也會有「再現」的問題。除了研究者親身參與過的反壟斷運動以及太陽花運動以外，其餘的運動皆仰賴如報章雜誌、專書、youtube 影片等二手資料來再現運動中的音樂表演。更完善的方法應該是使用參與觀察法以及訪談法，期望未來能有相關研究再深入發展。

另外，因為本研究有三大部分的分析，首先整理出 21 世紀臺灣政治、經濟的社會概況。並且也將本研究的兩塊主體——社會運動以及音樂場景，將這兩塊的概況再獨立出來做整理，描繪出音樂政治化的機會結構。第二部

分則是 12 個運動現場的以及其中的音樂活動整理，第三部分是音樂文本分析。本研究蒐集到的音樂文本資料相當豐沛，但卻礙於篇幅無法深入進行音樂文本分析，只能採概要式整理，整理出的三大類別也無法窮盡，希望未來的相關研究能夠補足本研究的缺漏。



參考書目

中文部分

書籍

- 晏山農、羅慧雯、梁秋虹、江昺崙（2015）。《這不是太陽花學運：318 運動全記錄》。臺北：允晨。
- 公民行動影音資料庫（2013）。《公民不冷血：新世紀臺灣公民行動事件簿》，頁。臺北：紅桌文化。
- 何明修、林秀幸（2011）。《社會運動的年代：晚近二十年來的臺灣行動主義》。臺北：群學。
- 何東洪、何穎怡、范揚坤、馬世芳、張照堂、張鐵志、... 羅悅全（2015）。《造音翻土：戰後臺灣聲響文化的探索》。臺北：遠足文化。
- 何東洪、張釗維（2000）。〈戰後臺灣「國語唱片工業」與音樂文化的發展軌跡：一個徵狀性的考察〉。《文化產業：文化生產的結構分析》。臺北：遠流。
- 宋素鳳、翁桂堂譯（1995）。《噪音：音樂的政治經濟學》。臺北：時報文化。（原書：Attali, J. [1977]. *Bruits: Essai sur l' économie politique de la musique*. France: Universitaires Presses.）
- 李隆生、張逸安、許瑞宋譯（2014）原書：David Harvey, *Seventeen Contradictions and the End of Capitalism*（2014）。臺北：聯經。
- 林宗弘、洪敬舒、李健鴻、王兆慶、張烽益（2011）。《崩世代 — 財團化、貧窮化與少子女化的危機》。臺北：臺灣勞工陣線協會。
- 馬世芳（2015）。〈以歌造反 管窺臺灣異議歌曲〉，《造音翻土：戰後臺灣聲響文化的探索》，頁 122-129。臺北：遠足文化。
- 馬世芳（2014）。《耳朵借我》。臺北：新經典圖文傳播。
- 孫憶南譯（2004）。《流行音樂的文化》。臺北：書林。（原書 Bennett, A. [2001]. *Cultures of popular music*. Buckingham, UK: Open University Press）
- 張育章（1996）。〈望花補夜：臺灣地下音樂發展的歷史脈絡〉。《中外文學》25(2)：109-29。臺北：國立臺灣大學出版中心。
- 張鐵志（2010）。《時代的噪音—從狄倫到 U2 的抗議之聲》。臺北：印刻。
- 張鐵志、柴子文（2012）。《愛上噪音》。臺北：八旗文化。

- 許綺玲譯（1999）。〈機械複製時代的藝術作品〉，《迎向靈光消逝的年代》。
臺北：臺灣攝影工作室，1999。（原篇名： Benjamin, W. [1935]. “Work
of Art in the Age of Mechanic Reproduction.”）
- 陳錦慧譯（2015）。《製造音樂》。臺北：行人文化實驗室。（原書： Byrne, D.
[2012]. *How Music Works*. San Francisco, CA: McSweeney’s）
- 郭政倫譯（2000）。《搖滾樂的再思考》。臺北：揚智。（原書 Wicke, P.
[1990]. *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge, UK:
Cambridge University Press）
- 彭倩文譯（1993）。《搖滾樂社會學》。臺北：萬象。（原書 Frith, S. [1978].
The sociology of rock. London, UK: Constable & Co. Ltd.）
- 詹文碩，陳以禮譯（2014）。二十一世紀資本論。臺北：衛城。頁 8-40。（原
書 Piketty, T. [2013]. *LE CAPITAL AU XXIe SIECLE*。）
- 廖炳惠（1995）。〈導讀：噪音：音樂的政治經學〉，宋素鳳、翁桂堂譯
（1995），《噪音：音樂的政治經學》，臺北：時報文化。（原書： Attali, J.
[1977]. *Bruits: Essai sur l’ économie politique de la musique*. France:
Universitaires Presses.）
- 趙碧華、朱美珍編譯（2001）。《研究方法：社會工作暨人文科學領域的運
用》。臺北：學富文化。（原書 Rubin, A. & Babbie, E. [1992]. *Research methods
for social work*. Brooks Cole）
- 蔡佩君、張志宇譯（2005）。《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》（原編者 S. Frith,
W. Straw, & J. Street. [2001] *The Cambridge Companion to Pop and Rock*.
Cambridge, UK: Cambridge University Press.）
- 〈流行樂〉，《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》，頁 88-100。臺北：商周。
（原書： Frith, S. [2001]. Pop music. In Frith Simon, Will Straw and John Street
(Eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (p 93-108). Cambridge, New
York: Cambridge University Press.）
- 〈搖滾、流行樂與政治〉，《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》，頁 194-202。
臺北：商周。（原書： Street, J. [2001]. Rock, pop and politics. In Frith Simon,
Will Straw and John Street (Eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*
(p. 243-255). Cambridge, New York: Cambridge University Press.）
- 鄭齊德（2013）。〈音樂與社會運動〉，《看守臺灣》，15 卷 1 期，頁 60-64，臺
北：看守臺灣。
- 蕭新煌（2011）。〈序：社會運動和社會運動研究的辯證〉，何明修、林秀幸
（2011）。《社會運動的年代：晚近二十年來的臺灣行動主義》（頁 vii-

- viii)。臺北：群學。
- 鍾秀梅（2007）。〈音樂作為反抗與 權—談交工音樂的文化抵抗〉，吳瑪俐，《藝術與公共領域》。臺北：遠流。
- 簡妙如、鄭凱同（2012）。〈音樂是公民文化權的實踐：流行音樂政策的回顧與批判〉，《豐盛中的匱乏：傳播政策的反思與重構》，頁 185-216。臺北：巨流。
- 吳叡人、林秀幸編（2016）。《照破：太陽花運動的振幅、縱深與視域》。臺北：左岸文化。

碩博士論文

- 丁威名（2016）。〈社會運動與政治僵局：以服貿議題為例〉。臺灣大學政治學研究所學位論文。
- 方美蓉（2008）。〈臺灣搖滾樂的在地化歷程〉。南華大學傳播學系碩士論文。
- 毛雅芬（2007）。〈重檢濁水溪公社之音樂實踐〉。中央大學英美語文學研究所碩士論文。
- 王怡晴（2012）。〈臺灣搖滾樂迷的認同與展演：以 2000 年後的英搖、金屬樂迷為例〉。中正大學心理學研究所學位論文。
- 王欣瑜（2010）。〈跟我們的土地繹歌：林生祥與鍾永豐的音樂文本與社會實踐〉。清華大學臺灣文學研究所學位論文。
- 王偉綱（2014）。〈異質空間聽眾與樂團的社會實踐：以 Live House 「地下社會」 為例〉。臺灣大學國家發展研究所學位論文。
- 王維碩（2011）。〈搖滾論述與臺灣國族主義的扣連：TRA 「獨立音樂」 論述之 形構(2000-2011)〉。成功大學臺灣文學研究所學位論文。
- 江國豪（2004）。〈非主流音樂之臺灣意識研究：以 1980 年代後之歌曲為例〉。國立師範大學碩士論文。
- 沈暉婕（2017）。〈臺灣天然獨世代的民族認同與國家認同〉【摘要】，臺灣大學政治學研究所學位論文。
- 吳書維（2013）。〈音樂展演空間的體驗行銷初探：以臺北市之 Live House 為例〉。淡江大學大眾傳播學系碩士論文。
- 吳靜儒（2016）。〈為何支持太陽花學運？政黨認同或議題瞭解〉。淡江大學公共行政學系公共政策碩士學位論文。

- 李詩涵（2013）。〈解構都市夜間創意經濟空間：以臺北市 Live house 為例〉。臺北大學都市計畫研究所學位論文。
- 李嘉軒（2014）。〈社會運動中國際宣傳的資源動員與策略：以「太陽花學運」為例〉。臺灣大學新聞研究所學位論文。
- 林怡瑄（2003）。〈臺灣「獨立唱片」研究〉。政治大學新聞研究所學位論文。
- 林建宏（2002）。〈社會階層與流行音樂消費關係探究〉。文化大學新聞研究所學位論文。
- 林科呈（2012）。〈Live House 與臺灣音樂產業之互動關係探討〉。臺北藝術大學藝術行政與管理研究所學位論文。
- 邱仕弘（2006）。〈反思客家論述：從交工樂隊的社會實踐談起〉。交通大學社會與文化研究所學位論文。
- 馬詩瑜（2013）。〈臺灣搖滾樂反抗論述的音樂場景分析：Live House 音樂展演空間、社會運動、音樂祭〉。臺灣大學地理環境資源學研究所學位論文。
- 康宸瑋（2011）。〈和我在一「綺」，意識陳綺貞的演繹：歌迷的詮釋與轉變〉。世新大學公共關係暨廣告學研究所學位論文。
- 張學洋（2007）。〈獨立音樂的市場與困境：獨立樂團推廣與實踐〉。明道大學資訊傳播學系碩士論文。
- 莊育麟（2005）。〈黑手那卡西的文化抵抗——自我轉化與音樂對話〉。輔仁大學心理學系碩士論文。
- 陳怡君（2013）。〈臺灣解嚴以後福佬語社運歌曲研究〉。中正大學文學所學位論文。
- 陳柏偉（1998）。〈唱工人的歌——臺灣自主工運的文化抗爭空間形構〉。臺灣大學建築與城鄉研究所學位論文。
- 曾裕恆（2007）。〈臺灣唱片產業之研究：主流與非主流之比較分析〉。政治大學企業管理研究所學位論文。
- 黃凱翎（2011）。〈初探兩千年後「英倫搖滾」在臺灣的歷史與市場〉。臺灣師範大學大眾傳播研究所學位論文。
- 黃詩雯（2010）。〈臺灣獨立音樂發展與文化政策〉。臺南藝術大學博物館學研究所學位論文。
- 楊佳蓉（2012）。〈自由文化中的音樂商業模式初探：以獨立音樂為例〉。政治大學新聞研究所學位論文。
- 楊欣茹（2011）。〈臺灣獨立音樂的文化消費研究：文化消費炫耀性再思

- 考)。臺灣藝術大學廣播與電視學系應用媒體藝術研究所學位論文。
- 楊銘宸 (2010)。〈誰的 Live House-解讀 Live House 之空間、音樂及參與者 文化〉。淡江大學大眾傳播學系碩士論文。
- 楊璨羽 (2008)。〈音樂產業與文化政策:一個獨立音樂視野的探討〉。淡江大學大眾傳播學系碩士論文。
- 劉哲 (2009)。〈臺北市公館地區 Live House 消費者生活型態之研究〉。臺北教育大學文化產業學系暨藝文產業設計與經營碩士論文。
- 劉時君 (2014)。〈政治抗議事件中的媒體創新使用與實踐：以太陽花運動為例〉。政治大學新聞研究所學位論文。
- 劉珣尹 (2011)。〈「Live House」活動吸引力與服務品質對行為意圖之影響—以消費者體驗為中介變項〉。雲林科技大學休閒運動研究所學位論文。
- 劉雅慈 (2015)。〈臺灣後民主化時期公民社會的崛起：以太陽花運動為例分析國家與社會的互動關係〉。政治大學亞太研究英語碩士學位學程學位論文。
- 蔡宜剛 (2000)。〈搖滾樂在臺灣之可能與不可能〉。清華大學社會學研究所學位論文。
- 鄭凱同 (2005)。〈主流與獨立的再思考：文化價值、音樂產業與文化政策的思辨與探討〉。淡江大學大眾傳播學系碩士論文。
- 鄭筠馨 (2011)。〈臺灣農村武裝青年樂團之音樂文化與社會實踐〉。南華大學民族音樂學系碩士論文。
- 蕭長展 (2009)。〈基進音樂的文化抵抗與公共領域的另類想像：黑手那卡西的實踐經驗分析〉。南華大學應用社會學系碩士論文。
- 薛師婷 (2013)。〈樂迷對蘇打綠樂團的認同現象〉。南華大學文學系學位論文。
- 薛詒丹 (2011)。〈獨立唱片公司之經營模式研究:以角頭音樂為例〉。政治大學企業管理研究所學位論文。
- 謝光萍 (2006)。〈誰在那裡聽自己的歌-臺北 live house 樂迷與音樂場景〉。臺灣大學新聞研究所學位論文。
- 魏揚 (2015)。太陽花盛開後回看躁動年代：青年社運行動者社群網絡的生成與實踐 (2007-2016)。清華大學社會學研究所學位論文。

期刊論文、會議論文

- 朱敬一、康廷嶽（2015）。〈經濟轉型中的「社會不公平」〉，《臺灣經濟預測與政策》，45（2）：1-22。
- 何明修（2003）。〈自主與依賴：比較反核四運動與反美濃水庫運動中的政治交換模式〉，《臺灣社會學刊》30：1-49。
- 林宗弘（2009）。〈臺灣的後工業化：階級結構的轉型與社會不平等，1992-2007〉，《臺灣社會學刊》，43：93-158。
- 林宗弘（2015）。〈再探臺灣的世代政治：交叉分類隨機效應模型的應用，1995-2010〉，《人文及社會科學集刊》，27（2）：395-436。
- 許馨文（2002）。〈臺灣通俗音樂的社會運動實踐〉，中華傳播學會年會論文
- 陳柏偉（2006）。〈從文藝生產方式談起〉，《身體倡議》第一期，臺北：跨界文教基金會。取自
<http://positionandpossession.blogspot.tw/2012/12/2006.html>
- 陳柏偉（2012）。〈通俗音樂作為社會運動：一個開展與反思〉，《文化研究年會》。
- 陳柏偉（2015）。〈島嶼突然天光—社運 Pop Song 是怎樣煉成的？〉，《文化研究年會》。
- 簡妙如（2003）。〈流行音樂意味著什麼？流行文化的科技、市場、差異主體與真誠性的解構〉，中華傳播年會會議論文。
- 簡妙如（2013）。〈臺灣獨立音樂的生產政治〉，《思想》24：101-121。
- 夏傳位（2014）。〈新自由主義是什麼？三種理論觀點的比較研究〉，《臺灣社會學》，27：141-166。
- 夏樂生（2006）。〈論大陸經貿政策演變及影響—從「戒急用忍」、「積極開放、有效管理」到「積極管理、有效開放」〉，《展望與探索》，4（3）：86-101。

報章雜誌、網路資料

〈一窺 Live House 法規爭議〉（2015年6月15日）。取自政大大學報
<http://uonlineblog.blogspot.com/2015/06/live-house.html>

〈小英：臺獨是年輕世代天然成分〉（2014年7月20日）。取自自由時報
<http://news.ltn.com.tw/news/focus/paper/797533>

- 〈太陽花學運 照亮黑暗的服貿〉(2014年3月20日)。取自蘋果日報：
https://tw.news.appledaily.com/politics/realtime/20140320/363385/太陽花學運_照亮黑暗的服貿
- 〈耳聽《入陣曲》手搖公民眼旗 6萬白衫軍移師自由廣場〉(2013年10月10日)。取自ETtoday新聞雲 https://star.ettoday.net/news/280665?t=耳聽_《入陣曲》手搖公民眼旗_6萬白衫軍移師自由廣場
- 〈滅火器 | 愈悲觀，歌要寫得愈 High！〉(2015年5月19日)。取自 iMusee <http://imusee.chocolabs.com/album/555b0786de6cb2050a39f087>
- 〈解放野莓，自由開唱〉(2008年11月30日)。取自野草莓官方部落格 http://action1106.blogspot.tw/2008/11/blog-post_2310.html
- 〈《島嶼天光》為何奪年度歌曲？因為連評審都感動〉(2015年6月28日)。取自自由時報 <http://ent.ltn.com.tw/news/breakingnews/1361657>
- 〈島嶼天光獲年度歌曲 學運期間紅遍臺灣〉(2015年6月27日)。取自中央社 <http://www.cna.com.tw/news/firstnews/201506275021-1.aspx>
- 反反反行動聯盟等民間團體(2013年4月21日)。〈不要告別東海岸 音樂會唱出對家園的情懷〉。取自 <http://www.e-info.org.tw/zh-hant/env-trust/action/20/2775>
- 玉兔(2014年6月2日)。〈島嶼·天·光 2014年學運音樂的春天記事〉。取自 <http://guavanthropology.tw/article/5933>
- 呂苡榕(2016年4月27日)。〈生祥樂隊：以《圍庄》譜一曲臺灣石化產業的悲歌〉。取自 <https://theinitium.com/article/20160427-culture-interview-sheng-xiang-band/>
- 何明修(2016年6月21日)。〈社會運動的研究有用嗎？〉。取自巷口仔社會學：<https://twstreetcorner.org/2016/06/21/ming-sho-ho/>
- 夜之巴別塔(2010年10月5日)。〈臺灣獨立音樂的起源〉。取自青平臺 <http://notes.ystaiwan.org.tw/post/44442665347/臺灣獨立音樂的起源>
- 林濁水(2014年7月25日)。〈【華山論劍】年輕世代的「自然獨」(一)〉。取自 <http://www.thinkingtaiwan.com/content/2275>
- 林秀姿(2014年3月5日)。〈日本年輕人的「和平呆」？〉。取自獨立評論@天下 <http://opinion.cw.com.tw/blog/profile/200/article/1077>
- 林勝韋(2014年10月14日)。〈臺灣人「抗爭身體」的隱喻——兩種〈晚安臺灣〉到一首〈島嶼天光〉〉。取自臺灣狂躁之聲 林勝韋音樂評論站臺 http://linmiou.blogspot.tw/2014/10/blog-post_14.html
- 林秀姿(2017年1月17日)。〈從《月薪嬌妻》看這一代的日本年輕人〉。取

自獨立評論@天下 <http://opinion.cw.com.tw/blog/profile/200/article/5242>
林倖妃（2018年1月2日）。〈年輕人外逃、天然獨鬆動 民進黨的敵手是習近平？〉，《天下雜誌》，639：24-29。

徐紫柔（無年代）〈獨立創作的圓夢舞臺——貢寮海洋音樂祭〉，取自文化部 <http://travel.culture.tw/template/StrokePage.aspx?Sid=209>）。

崔愨欣（2011年9月20日）。〈臺灣反核運動的歷史與策略（從1980至2011）〉。取自苦勞網 <http://www.cooloud.org.tw/node/64150>

許逸群（2013年8月3日）。〈凱道送仲丘！江美琪「親愛的你怎麼不在我身邊」超催淚〉。取自 <https://star.ettoday.net/news/250775>

許惠晴（2012年12月2日）。〈張懸：請幫我！握緊公民覺醒的輿論筆〉。取自 <https://www.nownews.com/news/20121202/223549>

徐沛然、楊宗興、蕭立峻。〈三百學生靜坐行政院 要求馬政府公開道歉，並立即修集會遊行法〉。取自苦勞網 <http://www.cooloud.org.tw/node/29596>

馬世芳（2014年4月）。〈革命與戰歌：從「國際歌」談起〉，《小日子》，24：36-38。取自 <http://www.oneday.com.tw/革命與戰歌-2/>

馬世芳（2016年6月）。〈浴火重生的滅火器〉，《小日子》，50。取自 <http://www.oneday.com.tw/【馬世芳】浴火重生的滅火器/>

張翔一、吳挺鋒、熊毅晰，〈貧富差距創新高 全民拚稅改 1%比 99%的戰爭〉，2014年6月11日，《天下雜誌》549：71 - 89。

葉立斌（2013年10月15日）。〈網路公民／雙十入陣去！五月天《入陣曲》成社運宣傳曲〉。取自 <https://www.nownews.com/news/20131005/985898>

張鐵志。〈社運上線，音樂不缺席〉。2012年8月28日。取自蘋果日報 <http://www.appledaily.com.tw/appledaily/article/forum/20120828/34469416/>

張鐵志。〈從美麗島到島嶼天光〉。2015年6月29日。取自蘋果日報 <http://www.appledaily.com.tw/realtimenews/article/new/20150630/637962/>

張鐵志。〈蘋中信：我等就來唱山歌〉，2014年6月17日，取自 http://www.appledaily.com.tw/appledaily/article/headline/20140617/3589854_6/

楊大正（2016年1月17日）。取自滅火器 Facebook 貼文：
<https://www.facebook.com/FireEX/posts/10153810898900539>

黃驛淵（2013年8月4日）。〈20萬人上凱道公民運動崛起〉。聯合報，A4。

黃以勒（2013年8月8日）。〈你敢有聽著咱的歌 公民齊唱撼動人心〉。取自臺灣教會公報新聞網 <http://tcnn.org.tw/archives/6730>

黃驛淵（2014年3月31日）。〈『島嶼天光』大合唱 大家哭了〉，聯合報，A4。

楊虔豪，〈地獄朝鮮打臉文：臺灣媒體，你哪裡出了錯？〉，2017年1月5日，取自《聯合報》轉角國際

https://global.udn.com/global_vision/story/8663/2211012

魯皓平（2014年4月1日）。〈10萬還是50萬？媒體立場差很大〉。取自遠見雜誌 http://www.gvm.com.tw/webonly_content_2171.html 〉

樓乃潔、王顥中、陳韋綸（2011年7月10日）。〈全民牽手吼海洋

砲轟美麗灣搞違建〉。取自苦勞網 <http://www.cooloud.org.tw/node/63018>

蔡琛儀（2015年9月18日）。〈滅火器東京開唱 再現330凱道手機海〉。取自自由時報 <http://ent.ltn.com.tw/news/breakingnews/1449162>

蔡曉婷、黃保慧（2017年7月22日）。〈傳《花甲》因黃安攻陸卡關？盧廣仲沒回答〉。取自中時電子報

<http://www.chinatimes.com/realtimenews/20170722003610-260404>

謝昇佑（2015年10月12日）學動·運生：臺灣戰後學運回顧特展。〈反媒體壟斷運動〉。取自中央研究院社會學研究所 <http://ios20.asdc.tw/a10-media/>

鐘聖雄（2012年8月27日）。〈罷工 83+N 華隆工人持續封廠抗爭〉。取自

PNN 公視新聞議題中心 https://pnn.pts.org.tw/main/2012/08/27/罷工_83n-華隆工人持續封廠抗爭/

英文部分

- Adorno, T.W. (2002). *Essays on Music*, edited by R. Leppert. Berkeley: University of California Press.
- Benjamin, Walter (1934). "The Author as Producer" , *Understanding Brecht (New Edition)*, Benjamin, NY: Verso, 2003.
- Bennett, Jane. (2001). *The enchantment of modern life: attachments, crossings, and ethics*. Princeton University Press.
- Chen, F. Y., & Yen, W. T. (2016). Who Supports the Sunflower Movement? An Examination of Nationalist Sentiments. *Journal of Asian and African Studies*.
- Corte, U., & Edwards, B. (2008). White Power music and the mobilization of racist social movements. *Music and Arts in Action*, 1(1), 4-20.
- Czechowski, K., Miranda, D., & Sylvestre, J. (2016). Like a rolling stone: A mixed-methods approach to linguistic analysis of Bob Dylan's lyrics. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 10(1), 99.
- Einsinger, Peter K. (1973). "The Conditions of Protest Behavior in American Cities," in *American Political Science Review*, vol.: 67, pp.11-28
- Eyerman and Jamison. (1998). *Music and Social Movements*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Eyerman, R. (2002). Music in movement: Cultural politics and old and new social movements. *Qualitative Sociology*, 25(3), 443-458.
- Fantasia, R., & Hirsch, E. L. (1995). Culture in rebellion: The appropriation and transformation of the veil in the Algerian revolution. *Social movements and culture*, 144-59.
- Furtell, Simon, Robert Simi, and Simon Gottschalk. (2006). Understanding Music in Movement: The White Power Music Scene. *The Sociological Quarterly* 47: 275-304.
- Gamson, W. A. (1995). Constructing social protest. *Social movements and culture*, 4, 85-106.
- Garofalo, Reebee. (2010). "Politics, Mediation, Social Context, and Public Use." pp.725-54 in *Handbook of Music and Emotion*, edited by P. N. Juslin, and J. Sloboda. Oxford University Press.
- Grossberg, L. (1984). Another boring day in paradise: rock and roll and the empowerment of everyday life. *Popular Music*, 4, 225-258.
- Ho, M. S. (2015). Occupy Congress in Taiwan: Political Opportunity, Threat, and the

- Sunflower Movement. *Journal of East Asian Studies*, 15(1), 69.
- Honeyman, T. (2014). "How One Generation Was Single-Handedly Able to Kill The Music Industry" . Retrieved from <http://elitedaily.com/music/how-one-generation-was-able-to-kill-the-music-industry/593411/>.
- Irvine, J. R., & Kirkpatrick, W. G. (1972). The musical form in rhetorical exchange: theoretical considerations. *Quarterly Journal of Speech*. pp. 272-784.
- Johnston, H., & Klandermans, B. (1995). The cultural analysis of social movements. *Social movements and culture*, 4, 3-24.
- Klandermans, B., and Tarrow, S. (1988). "Mobilization into Social Movements: Synthesizing European and American Approaches. In" *International Social Movement Research*. Vol. 1, *From Structure to Action: Comparing Movement Participation across Cultures*, edited by Bert Klandermans, Hanspeter Kriesi, and Sidney Tarrow. Greenwich, Conn.: JAI Press.
- Kotz, D. M. (2002). Globalization and neoliberalism. *Rethinking Marxism*, 14(2), 64-79
- Lin, Y., & Hsieh, J. F. S. (2016). Change and Continuity in Taiwan's Public Opinion on the Cross-Strait Economic Interactions. *Journal of Asian and African Studies*.
- Marcus, G. (2005). *Like a rolling stone: Bob Dylan at the crossroads*. New York, NY: PublicAffairs.
- McAdam, D., & Boudet, H. (2012). *Putting social movements in their place: Explaining opposition to energy projects in the United States, 2000 – 2005*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- McCarthy, J.D., Mayer N.Z. (1987) *Social Movement in an Organizational Society: Collected Essays*. New York, NJ: Transaction Publisher
- Moore, R., & Roberts, M. (2009). Do-it-yourself mobilization: punk and social movements. *Mobilization: An International Quarterly*, 14(3), 273-291.
- Morris, Aldon D., & Carol McClurg Mueller, (eds.) (1992). *Frontiers in Social Movement Theory*. New Haven, Conn.: Yale University Press
- Lahusen, C. (1996). *The rhetoric of moral protest: public campaigns, celebrity endorsement, and political mobilization* Vol. 76. New York, NY: Walter de Gruyter.
- Pan, S. R. (2015). Changing Civil Society and National Identity after the

- Sunflower Movement. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 202, 456-461.
- Quirk Cort, M. E. (2013). The Power of Lyrical Protest: Examining the Rhetorical Function of Protest Songs in the 2000s.
- Robert A. Rosenstone. (1969). *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* Vol. 382, Protest in the Sixties (Mar., 1969), pp. 131-144
- Rosenthal, R. (2001) 'Serving the movement: The role(s) of music', *Popular Music and Society*, 25(3/4): 11 - 24.
- Rosenthal, R., & Flacks, R. (2015). *Playing for change: music and musicians in the service of social movements*. New York, NY: Routledge.
- Roszak, Theodore. (1969). *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, Doubleday, New York.
- Sisario, B. Alter, A. Chan, Sewell. (2016, October 13). Bob Dylan Wins Nobel Prize, Redefining Boundaries of Literature. The New York Times.
Retrieve from <http://www.nytimes.com/2016/10/14/arts/music/bob-dylan-nobel-prize-literature.html? r=2>
- Smelser, N.J. (1959). *Social Change in the Industrial Revolution*. Chicago, IL: Chicago University Press.
- Snow, D.A., et al. (1986). Frame Alignment Process, Micromobilization, and Movement Participation. *American Sociological Review*, 51: 464-481.
- Society*. New York, NJ: Transaction Books.
- Street, J. (2006). *The pop star as politician: From Belafonte to Bono, from creativity to conscience*.
- Stewart, C. J., Smith, C. A., & Denton Jr, R. E. (2012). *Persuasion and social movements*. Waveland Press.
- Sponging boomers. (2012, Sep 29). The Economist. Retrieve from <http://www.economist.com/node/21563725>
- Street, J. (2013). *Music and politics*. John Wiley & Sons.
- Street, J., Hague, S., & Savigny, H. (2008). Playing to the crowd: The role of music and musicians in political participation. *The British Journal of Politics and International Relations*, 10(2), 269-285.
- Tarrow, S. (1989) *Democracy and Disorder: Protest and Politics in Italy 1965-75*. Oxford: Clarendon Press.
- Tarrow, S. (1996). States and opportunities: The political structuring of social movements. *Comparative perspectives on social movements: Political*

opportunities, mobilizing structures, and cultural framings, 41-61.

Tarrow, S. (1998). *Power in movement: Social movements and contentious politics*. (second ed.). New York, NY: Cambridge University Press.

Whissell, C. (2008). Emotional fluctuations in Bob Dylan's lyrics measured by the dictionary of affect accompany events and phases in his life. *Psychological Reports*, 102, 469 – 483.

Williams, R. (1965). *The Long Revolution* (1961). Reprinted Harmondsworth: Penguin.

Witkit, R.W. (2003). *Adorno On Popular Culture*. New York, NY: Routledge.



附錄

附錄 1

	創作之運動	歌曲	創作者	語言
1.	樂生院保留運動	01 〈序〉	樂生那卡西	臺語
2.		02 〈你咁賠得起？〉		臺語
3.		03 〈院民之聲〉		臺語
4.		04 〈每天早上蟬在叫〉		臺語
5.		05 〈你的愛！？〉		國語
6.		06 〈阿湯伯的眼淚〉		臺語
7.		07 〈ふるさと（故郷）〉		日文
8.		08 〈溫暖和風〉		國語
9.		漢生人的心聲 （改編自日本時代的〈樂生院之歌〉）	樂生保留自救會、 青年樂生聯盟、 黑手那卡西	臺語
10.	大埔農地	我從來沒死（改編）	黃連煜	國語
11.	文林苑	起來	陳柏偉	國語
12.	反國光石化	阮阿嬤是媽祖魚	陳昇（新寶島康樂隊）	臺語
13.		啲～濁水溪的日頭覓佇哮 （改編）	陳明章	臺語
14.		風咧吹	林生祥	臺語
15.		只能為你寫一首歌	吳志寧	國語
16.		白海豚之歌	農村武裝青年	臺語
17.		石化亡國	拷秋勤	臺語
18.	反核運動 （不核作專輯）	這是因為我們能感到疼痛	Tizzy Bac	國語
19.		應該是柴油的	陳昇/黃連煜	國語、 臺語
20.		哪裡	輕鬆玩	國語

21.		與惡魔的契約	那我懂你意思了	國語
22.		孛克的詭計	林瑪黛	國語
23.		City Slickers' Night Pressure (Sonia Lai Remix)	Go Chic	英語
24.		深海的你	拍謝少年	臺語
25.		地球守護者	血肉果汁機	臺語
26.		反核雷鬼	搖滾主耶穌 (朱約信+蕭福德)	臺語
27.		拾荒地圖	黃玠	國語
28.		山海在	原味醞釀	國語
29.		如果明天核電廠就爆炸	翁寧謙	國語
30.		熄燈之後的城市 Meteoric Night	Cicada	演奏 曲
31.		金剛	Frandé	國 語、 英語
32.		最後的夢境	樂團人街頭陣 線	國語
33.		車諾比的最後死者	濁水溪公社	國語
34.		死路一條	HiJack	國語
35.		Formosa 加油加油加油	生祥樂隊	國語
36.		給孩子們 非核家園	巴奈	國語
37.		核化亡國	董事長+拷秋 勤+蔣進興	臺 語、 原住 民語
38.		理由	猛虎巧克力	國語
39.		島嶼天明	橙草	國語
40.		核邪	勞動服務	臺語
41.		災後	Easy	國語

42.		園丁先生	南瓜妮歌迷俱樂部	國語
43.		懸棺	周雲蓬	國語
44.		芭蕉	羅思容與孤毛頭樂團	國語
45.		魔鬼的禮物	農村武裝青年	國語
46.		上帝的手印	張心柔	國語
47.		蘭嶼的藍	蕭賀碩	國語
48.		貢寮你好嗎?	929 樂團	國語
49.		小小的元素	黑手那卡西與廢核遊行音樂人帳篷參與者集體創作	國語
50.		我們的安穩生活	王榆鈞	國語
51.		半暝	主音樂團	臺語
52.	反美麗灣	美麗啊! (Beautiful!)	董事長樂團	國語、臺語
53.		哪裡	輕鬆玩樂團	國語
54.		遙遠的東海岸	達卡鬧	國語 阿美族語
55.		沒關係	巴奈	國語 英語
56.	野草莓運動	野莓之聲	小海	國語
57.		野草莓戰歌(改編)		國語
58.	反媒體壟斷	未曾擁有而失去	何佳娜	國語
59.		反媒體壟斷之歌(改編)		
60.	太陽花	島嶼天光	滅火器	臺語
61.		太陽花	大支	國語
62.		非常召集(太陽花民歌一號)	黃建為	國語
63.		等待甜瓜(太陽花民歌二號)		國語
64.		三郎(太陽花民歌三號)		國語

65.		咱的夢在這(太陽花民歌四號)		臺語
66.		嘿！走吧！(太陽花民歌五號)		國語
67.		Paradise(太陽花民歌六號)		國語
68.		我擁抱的是一路裝作勇敢的你(太陽花民歌七號)		國語
69.		追(太陽花民歌九號)		國語
70.		嘿！芳誼		國語
71.		童童歌		國語
72.		三郎，我可不可以靠著你的肩膀		國語
73.		小路		國語
74.		雨天的太陽花	野人	國語
75.		送給馬總統的歌《其實很簡單》	野人 李威慶 / 陳零九	國語
76.		媽媽請不要擔心 0321 凌晨零點二十三分	詞：Sarah / 曲：王榆鈞	國語
77.		百年追求	林生祥	客語 英語
78.		Mr 服貿	達卡鬧	國語 英語
79.		蛹，那年我們蒐集的	詩:黃淶 曲:羅思容	
80.		倚出來	勞動服務	臺語
81.	洪仲丘	你敢有聽著咱的歌（改編）	吳易澄	臺語
82.		寫給洪仲丘的歌 在你死了以後 After you are gone	李威慶(野人洞穴)	國語
83.	華隆罷工	當不爽	林生祥	客語