國立成功大學藝術研究所

碩士論文

從＜鹿港小鎮＞到＜東方之珠＞－
論羅大佑的音樂創作
與其在兩岸三地所引發的文化效應

研究生　傅舒汶

指導教授　陳碧燕

中華民國九十三年六月

國立成功大學

碩士論文

從〈鹿港小鎮〉到〈東方之珠〉－
論羅大佑的音樂創作與其在兩岸三地所引發的文化效應

研究生：傅舒汶

本論文業經審查及口試合格特此證明

論文考試委員：石光生

陳儒修

陳碧華

指導教授：陳碧華

系(所)主管：劉梅琴

中華民國 93 年 6 月 15 日

博碩士論文授權書

（國科會科學技術資料中心版本 92.6.17）

本授權書所授權之論文為本人在國立成功大學(學院)藝術系所

組九十二學年度第二學期取得碩士學位之論文。

論文名稱：從〈底落小鍍〉到〈東方之珠〉—論羅大佑的音樂創作與其在兩岸三地所引發的文化效應

☑同意　□不同意　（政府機關重製上網）

本人具有著作財產權之論文全文資料，授予行政院國家科學委員會科學技術資料中心、國家圖書館及本人畢業學校圖書館，得不限地域、時間與次數以微縮、光碟或數位化等各種方式重製後散布發行或上載網路。

本論文為本人向經濟部智慧財產局申請專利(未申請者本條款請不予理會)的附件之一，申請文號為：＿＿＿＿＿＿，註明文號者請將全文資料延後半年再公開。

☑同意　□不同意　（圖書館影印）

本人具有著作財產權之論文全文資料，授予教育部指定送繳之圖書館及本人畢業學校圖書館，為學術研究之目的以各種方法重製，或為上述目的再授權他人以各種方法重製，不限地域與時間，惟每人以一份為限。

上述授權內容均無須訂立讓與及授權契約書。依本授權之發行權為非專屬性發行權利。依本授權所為之收錄、重製、發行及學術研發利用均為無償。上述同意與不同意之欄位若未鉤選，本人同意視同授權。

指導教授姓名：陳碧燕

研究生簽名：傅舒文　　學號：K46891155

（親筆正楷）　　（務必填寫）

日期：民國 93 年 6 月　日

摘要

作為首位將西方搖滾樂帶入台灣國語流行音樂市場的流行音樂創作者，八〇年代羅大佑的成功為台灣、甚至整個華語流行音樂市場打開了新的創作空間與視野，改變了當時華語社會對國語流行音樂的聽覺感知習慣，其結合社會批判與現實思考的歌詞創作和音樂實踐，更反應了流行音樂在藝術及娛樂的效果外，同時也承載了相當大的政治、社會以及文化論述空間。

本論文即以羅大佑個人的音樂創作理念、音樂作品，與社會時代背景的相互參照分析，討論流行音樂在商業體制、政治現實與社會文化間所能開展的張力和能量，也希望藉由本論文的論述過程，進一步建構羅大佑在華語流行樂界所具有的開創定位，並從其創作歷程提出一個史觀，闡述音樂作為一種個人政治和文化思考能量的可能。

關鍵字：羅大佑、台灣流行音樂、華語流行音樂、流行音樂文化、搖滾樂。

誌謝

還記得當年完成學士論文的時候，曾經信誓旦旦地跟朋友說：「天哪！我再也不要寫論文了！！」只是，人往往容易忘記自己曾經說過的話，幾年後，我終究還是在食言而肥的懊悔中完成了我的第二本論文……

一直相信每一次的寫作過程，都是一種對自己內在的挖掘和學習，不只是在智識和思考上的訓練，更重要的是如何讓自己學習克服在寫作過程中不斷被質疑、被挑戰、被推翻的挫折和壓力。只是這一次，我曾經一度讓自己放棄了，焦躁和壓力讓我陷入極度的沮喪，連內分泌也跟著失調，還冒出了滿臉痘痘~~~慶幸的是，儘管在一陣兵荒馬亂中，我終於還是完成了！

而我首先要感謝的，是指導教授陳碧燕老師的耐心和鼓勵，她開放的學術態度和豐富的生命能量開啟了我另一個層次的思考視野，當然，也要感謝口試委員陳儒修老師與石光生老師給我許多寶貴的建議和肯定。另外，在論文寫作過程中一路陪我走來的朋友和家人，他們的鼓勵和關心，更是讓我能夠繼續堅持的重要力量。

感謝馬華，他的陪伴和付出讓我感到溫暖而安心，而他也是這本論文得以完成的重要推手。感謝 William，幾乎每一個熬夜的晚上他都在網路上為我加油打氣。還有這幾個月來一起努力為論文奮鬥的研究所同學伊姿、欣宜、儀慈、韻涵，大家互相的砥礪和照應。也謝謝佳樺、秋燕、煌松、昭志、士賢這些朋友一直以來對我的關心和問候。此外更要謝謝我的家人對我完全的支持和包容，尤其是今年初才從德國拿到學位回來的姊姊，在我寫作論文的這段期間對我生活上的照顧，她個人取得學位的過程和經驗，也一直是我一個重要的參照對象。而對我自己而言，在後來大量閱讀許多論文相關的文章資料中，羅大佑、王明輝、何穎怡等許多音樂人、文化人他們的人生態度和對事物的思考觀點，也讓我從中有所啟發，透過他們的訴說和文字慢慢刺激著自己重新找回一些力量。最後，才有了這本論文的成績。

每個過程都是一種學習。這本論文完成的過程讓我看到自己的侷限，但也讓我有一個深刻的經驗，讓自己能重新去學習面對自己的不足，而這也是這本論文在我這個階段的學習中最大的意義。

再一次感謝每一位在過程中陪伴我的師長、家人和朋友，因為有你們，才讓我知道自己是多麼的幸運和幸福！！

舒汶

2004 年生日

於南台灣校園

目錄

緒論…… 1

第一章 黑色旋風的崛起……..…....…..11

第一節　八〇年代初兩岸三地流行音樂背景概況……..…..12

一、台灣……12

二、香港……17

三、中國大陸……19

第二節　羅大佑音樂作為西方搖滾精神的在地化實踐……...…21

一、聲音的震撼……..….22

二、根植於地方文化的搖滾精神……..28

第三節　結合人文觀察與政治社會思考的國語流行音樂創作……...…..31

一、對政治、社會和歷史文化的觀察思考……..33

二、對生命過程與情感本質的透視與揭露……..38

第二章　羅大佑在主流音樂體制中的發展空間與限制……..44

第一節　八〇年代唱片公司對羅大佑叛逆形象的塑造與收編……..45

一、果實音樂與滾石唱片的合作及專輯整體企劃的概念……...46

二、滾石唱片早期對羅大佑專輯開創性的行銷策略……49

三、歌手創作理念在商業收編中的自我定位……..55

第二節　MIDI 音樂的技術革新對羅大佑創作態度的影響……....…..59

一、八〇年代中台灣流行音樂整體環境與專業技術的改變……60

二、《愛人同志》－MIDI 音樂與大中國思考所建立的新音樂形象……...65

第三節　香港「音樂工廠」的成立……...……...……..76

一、嘗試結合商業與人文的音樂製作方向……………………………………..79

二、音樂工廠在香港的侷限與 2002 年在北京的發展…………………………92

第三章　羅大佑音樂的解讀與挪用……………………..………………………...99

第一節　台灣執政、在野勢力對羅大佑音樂的挪用………………………….…100

一、羅大佑早期對歌曲審查制度的抗衡……………………………….……101

二、音樂成為政治操作的工具………………………………………………108

三、創作者的政治表態與文化工作的實踐意義……………………………115

第二節　香港後殖民論述對羅大佑音樂的解讀…………………………………120

一、周蕾的香港後殖民自創對羅大佑音樂理念的誤讀………………………124

二、洛楓對羅大佑作品後殖民文本分析的研究侷限…………………………129

第三節　中國大陸對羅大佑音樂形象的操作……………………………………133

一、2000 年羅大佑演唱會解禁突顯大陸政治經濟體質的改變………………135

二、報導媒體與演唱會資本利益連結所引發的媒體論戰………………………139

三、羅大佑成為大陸知識份子理想主義與集體懷舊的文化符號……………143

第四章　羅大佑音樂理想的延續………………………………………………...150

第一節　大中國情結的民族情感訴求……………………………………………151

一、對中國文化的懷鄉情緒……………………………………………………152

二、以台灣在地鄉土美學作為文化療傷………………………………………156

三、時代進程對羅大佑大中國音樂創作的檢驗………………………………160

第二節　《昨日遺書》作為個人音樂理念的自省………………………………170

一、知識份子的內省與自我質疑…………………………………………………172

二、游牧思想作為重生的力量……………………………………………………175

第三節　《二十世紀羅大佑》的發行與「人文公社」的成立……178
一、音樂創作階段的歷史定位……180
二、音樂文化理想的延伸……185
結論……190
參考書目……196

表目錄

表 1－1　1978、1979、1981、1983 年年度歌曲及歌手排行……13
表 1－2　三種路線的現代民歌……14

圖目錄

圖 2-1　《之乎者也》專輯封面……50
圖 2-2　《未來的主人翁》專輯封面……50
圖 2-3　《家》專輯封面……51
圖 2-4　《青春舞曲》專輯封面……53
圖 2-5　羅大佑 1984 年臺北演唱會（中國時報資料片）……55
圖 2-6 A　《愛人同志》專輯封面……60
圖 2-6 B　《愛人同志》專輯封面……60
圖 2-7　《衣錦還鄉》專輯封面……80
圖 2-8　《閃亮的日子》專輯封面……83
圖 2-9　《告別的年代》專輯封面……83
圖 2-10　《皇后大道東》專輯封面……85
圖 3-1　羅大佑「不問藍綠，只問黑白」漫畫貼紙……115
圖 4-1　《二十世紀羅大佑》A……181
圖 4-2　《二十世紀羅大佑》B……181

圖 4-3　　《二十世紀羅大佑》C……..182
圖 4-4　　《二十世紀羅大佑》D……..182

緒論

> **音樂是一柄兩面刃。它可以是逃避主義的、炫目的、追逐時尚的。但它也可以是革命的、充滿動能的、進步的。它充分描述了我們所生活過的每一經驗，不論過去或現在。在那上頭，音樂就是人民的政治。**
>
> *Beats of the Heart* [1]

一、研究動機與目的

羅大佑在華人流行音樂界中有著「音樂教父」的地位和頭銜，這樣的成就除了來自其音樂作品的專業和創作內容的深度、廣度，另一個延伸的部分，就是當年他和他的音樂在華人世界所引起的文化效應，其規模之大、延續之久，都可說是華語流行音樂史上的第一人。儘管有人說是時代造就了羅大佑和他的音樂，而他所造成的音樂風潮和音樂文化論述空間與政治間的關係，只是特定時空脈落底下的產物。[2] 但從另一個角度看，羅大佑在華語流行音樂史上的歷史意義和定位亦在於此。因為只有在當年那樣的時空脈落下，透過羅大佑這樣的創作者和他的音樂，我們才可以看到音樂在商業體制、政治現實、和社會文化間所能展開的最大張力和能量。

2000 年在大陸出版了一本關於羅大佑的專書《之乎者也羅大佑》，集結大陸一些音樂人和知識份子對羅大佑的長篇訪談、音樂文化評論、作品分析和隨想劄記，當筆者看到這本書時第一個反應卻是驚訝，這樣的一本書，竟然是由大陸的作者來編寫！[3] 本論文的研究動機即在於此。雖然《之》書中論述的背景和主要作者多以大陸為主，

---

[1] *Beats of the Heart —Salsa: Latin Pop Music in the Cities* 為 1979 年英國第四頻道電視台所拍攝之 *Beats of the Heart* 系列紀錄片中之一。節取部分為一名拉丁歌手 Salsa 於片中所作的談話。中文翻譯引自張釗維，＜音樂如何成為進步運動的一部份？＞，《文化研究月報》，第 10 期，2001 年 10 月。見網站：http://hermes.hrc.ntu.edu.tw/csa/journal/10/journal_park69.htm

[2] 何東洪、張釗維，＜戰後台灣「國語唱片工業」與音樂文化的發展軌跡＞，《文化產業：文化生產的結構分析》，臺北：遠流，2000，頁 192。

[3] 張立憲編，《之乎者也羅大佑》，北京：現代，2000。

僅一篇為台灣樂評人執筆，[4] 但其中論及從羅大佑的音樂所衍生出關於音樂創作和社會文化間許多層面的關係和論點，不禁讓我回頭思考到在台灣，我們又是以什麼樣的角度來解讀羅大佑對台灣社會和流行音樂所造成的影響和意義？在不同時空脈絡下，羅大佑的音樂對華語流行音樂的發展有什麼樣的影響？與當時的政治環境、社會文化和音樂商業體制間，是什麼樣的互動關係？

1982 年羅大佑以第一張個人專輯《之乎者也》中強烈的批判意識和搖滾多變的曲風，震驚了當時保守的台灣社會和流行樂界，許多歌詞內容也不斷挑戰當時的歌曲審查制度，例如＜亞細亞的孤兒＞最後是在「致中南半島難民」的煙幕中才通過審查。因為當時他的音樂在社會中所衝撞出來的空間和能量，羅大佑被套上「抗議歌手」、「年輕人的代言人」的光環，也刺激了文化界知識份子和黨外人士的批判意識與反動精神。1985 年羅大佑與一群音樂人為台灣光復四十年創作了＜明天會更好＞一曲，卻因為後來國民黨將其收為年底的競選主題曲，各界因此質疑羅大佑已被主流商業市場收編，甚至向國民黨政權靠攏，讓他飽受抨擊，並對台灣的音樂環境和體制感到無力。

1987 年羅大佑離開台灣定居香港，並於 1988 年在台灣出版了《昨日遺書》，紀錄他對台灣社會的思考和音樂創作理念，宣誓撕下所有外界貼在他身上的標籤。1990 年羅大佑在香港成立了自己的製作公司「音樂工廠」，將生活和創作的平臺轉移至香港這個資本主義密集發展的殖民城市，《皇后大道東》的成功也開始了其以音樂在商業文化中，創造更大的創作空間和消費市場的新階段。

2000 年羅大佑的演唱會終於在大陸解禁，在舉辦了幾場轟動大陸流行樂界的巡迴演唱之後，2002 年羅大佑宣佈將「音樂工廠」牽至正在快速發展的中國大陸首都北京，並於 2003 年在大陸發行《二十世紀羅大佑－無法盜版的青春》八張 CD 的精裝全集，收錄他在八〇年代曾發行過的八張個人專輯：《之乎者也》（1982）、《未來的主人翁》（1983）、《家》（1984）、《青春舞曲》（1985，為台灣第一張演唱會現場錄音

[4] 此篇為台灣樂評人馬世芳、吳清聖所撰，＜解讀羅大佑＞，頁 51-73，亦是 1995 年滾石發行《羅大佑自選輯》之專輯文案。

專輯)、《愛人同志》(1988)、情歌羅大佑《閃亮的日子》和《告別的年代》兩張選輯(1989)，及 1989 年羅大佑為香港導演張婉婷的電影《衣錦還鄉－八兩金》所做的電影配樂《衣錦還鄉》。[5] 同時也在大陸重新出版《昨日遺書》，除 1988 年版的全部內容外，並加入他這幾年的文化觀察隨筆及一些記錄創作歷程的文字。透過一連串回顧過往的大動作，羅大佑希望對二十世紀的自己及樂迷，做一個歷史階段的交代和結束。

當年羅大佑在台灣所掀起的是一股橫跨流行樂界和文化界知識份子間的反動力量。關於他的許多論述，不論是褒是貶，多為知識份子間政治正確意識型態的爭奪和炒作，與台灣當時的政治環境和社會文化有深刻的連結。一旦政治社會結構產生變化，羅大佑的音樂，他對體制的抗爭、對創作的堅持，以及與商業的妥協，這些論述的觀點，也就隨著時空的變遷和音樂與社會關係的變化，在華語流行音樂史上有著不同的評價。而本論文的研究目的即在於，希望透過對羅大佑的音樂內容和其在台、港、中三地發展歷程的分析，討論羅大佑的作品何以在兩岸三地政治社會變動之際，能以現實生活的觀察接合社會認同的變化，使他的音樂終能在不同時空背景的特殊情境下引起聽者的情感共鳴，瞭解在所謂抗爭和妥協的背後，音樂創作與社會文化間的關係。並欲藉由羅大佑如此之音樂及其與社會之互動，討論流行音樂創作者在主流商業市場中，對自身創作身分的定位與轉化，以及在這過程中流行音樂所能開展的文化思考與政治空間。

二、研究範圍與對象

本論文的研究範圍以八〇年代至今羅大佑的音樂作品、其相關論述和發展動向為主，包括他的音樂和關於他的評論對兩岸三地流行音樂發展的影響，以及在社會文化、政府政策、聽眾反應等方面所引起的回應。研究範圍主要分為：(一) 羅大佑的個人音樂專輯；(二) 與羅大佑相關的評論、專書、資料或報導；(三) 關於台灣、香

[5] 因為大陸地區的審查制度，其中羅大佑的三首作品未能收入：＜亞細亞的孤兒＞、＜現象七十二變＞、＜京城夜＞。

港、大陸八〇年代社會和音樂文化背景的資料；(四) 論述音樂與社會文化間互動關係的相關書籍和研究。藉此分析在不同的時空脈絡下，羅大佑的創作理念和他的音樂，與當時流行音樂和社會文化間的互動關係。

本論文之研究對象，主要以羅大佑出道至今所發行的個人專輯為主，除羅大佑在八〇年代所發行的八張專輯外，還有在香港音樂工廠所製作發行的個人專輯：《皇后大道東》(1991)、《原鄉》(1991)、《首都》(1992)、《戀曲 2000》(1994)，包括音樂作品和專輯文案，從音樂本身的旋律和歌詞內容出發，作為本文論述的文本。

關於羅大佑音樂創作的專書或評論，則包括羅大佑本身發表或出版的文字，主要有《昨日遺書》、《童年》，和大陸作者討論他的專書《之乎者也羅大佑》、《羅大佑：戀曲 2000－台灣歌壇的黑色旋風》等，以及歷年來報章雜誌或網路所刊登關於羅大佑的相關報導和評論。

三、文獻回顧

在台灣關於羅大佑的資料和論述，多為散見於報章雜誌的音樂評論、新聞報導，和短篇訪談，缺乏較完整的集結和整理，也未見有對其音樂創作和社會文化間的關係較專論的研究。由大陸方面所出版的《之乎者也羅大佑》與《羅大佑：戀曲 2000－台灣歌壇的黑色旋風》等書，可說是目前研究羅大佑音樂較全面而完整的專書。這兩文文集中有許多值得參考的訪談資料，記錄了八〇年代後期羅大佑的音樂在大陸流行的狀況，也集結許多大陸樂評人對羅大佑音樂的評論，提出許多由其音樂所衍生出關於音樂創作和社會文化間多向層面的思考，提供筆者不少在反觀台灣流行音樂文化時的刺激和想法。然而這兩本書的編作者和寫作背景是以大陸為主，也分別僅收錄同一篇由台灣樂評人執筆，論及羅大佑的音樂當時在台灣和香港流行境況的文章。且這兩本書均為 2000 年出版，對其後羅大佑在大陸的巡迴演唱所造成的討論風潮與媒體效應，都未能記錄。

在台灣對羅大佑較深入而完整的討論，主要有 1995 年滾石發行的《羅大佑自選輯》中的專輯文案＜解讀羅大佑＞，由樂評人馬世芳、吳清聖執筆。這篇文章亦收錄於大陸出版的《之乎者也羅大佑》與《羅大佑：戀曲 2000－台灣歌壇的黑色旋風》兩書中。此篇文章可說是早期台灣流行樂界為羅大佑留下的一篇較經典而完整的紀錄，在當時提供了相當多關於羅大佑創作理念的第一手資料以及較深刻的評論分析。只是此篇文章因寫作時間，所論述羅大佑的創作歷程只到 1995 年，亦無法記錄其後羅大佑在大陸地區的發展狀況，且此文論述方式及內容基於寫作的目的和篇幅，以大塊的年代分期和作品內容的分析介紹為主，對羅大佑的音樂在大環境中與政治、社會和商業文化間的互動關係也未有太深刻的著墨。

另外香港學者周蕾與洛楓，1995 年都曾在各自的書中以後殖民論述評析羅大佑的音樂作品。周蕾的《寫在家國以外》，在＜另類聆聽．迷你音樂－關於革命的另一種問題＞與＜殖民者與殖民者之間－九〇年代香港的後殖民自創＞兩篇文章中，以嚴謹的文化分析理論和後殖民論述出發，解讀羅大佑作品中呈現香港後殖民社會的文化意象，並說明羅大佑的詞作在音樂中指涉了在中英兩大殖民帝國間，香港所掙脫出的一個突顯其文化主體性的另類社會。此外，洛楓的《世紀末城市－香港的流行文化》一書中，＜從皇后大道東到首都－流行音樂的後殖民論述＞一文，即以香港幾位流行音樂創作者包括羅大佑、劉以達、黃耀明等人的作品為文本，分析其作品中香港的後殖民文化現象。這兩篇由香港學者執筆的文章，提供筆者許多瞭解香港九〇年代流行音樂與現實文化境況的資料，其中嚴謹的文化分析論述也提供筆者在寫作過程中，修正論文架構與思考論點的參照。然而對於這兩篇文章中的一些論述，筆者在閱讀後也有一些個人思得意見之補充。在周蕾的文章中，從香港後殖民自創觀點反推羅大佑作品中的創作意念，卻產生了對羅大佑音樂創作理念的誤讀。而洛楓的論述只著重在羅大佑等幾位歌手作品的文本分析，來拆解歌曲中反應的香港後殖民現象，但對創作者個人音樂態度與思想背景未見著墨，也侷限了其研究深度。這個部分，筆者也將在論文第三章的內容中進一步討論。

在關於流行音樂發展歷程的背景資料瞭解方面，《文化產業：文化生產的結構分析》一書中，由何東洪、張釗維執筆的＜戰後台灣「國語唱片工業」與音樂文化的發展軌跡－一個徵兆性的考察＞一文，提供了台灣流行音樂產業相當深刻的文化脈絡，其中一段篇幅也討論到當年羅大佑的黑色旋風在主流音樂體制與政治、社會、商業間所併發出的效應和能量。不過此篇研究的論述是以台灣的唱片工業和音樂文化發展的脈絡為主題，因此將羅大佑的崛起視為在當時特殊的時空脈落下，主流音樂工業的一個投機而成功的個案。

在期刊雜誌的資料中，值得一提的是 2001 年《無非閱讀》雜誌在第二輯與第四輯中，做了一套從 1907 年到 2000 年的「台灣流行音樂年表」，除了列出每年出版的一些較受矚目專輯外，也會對照著標出當年台灣社會或流行樂壇發生的重要事件，對縱觀羅大佑的音樂在台灣流行樂界承前啟後的脈絡，也頗具參考價值。

此外，關於羅大佑的音樂，在網路部分的資料內容相當多，範圍也很廣，無法一一細分，只就幾個主要網站說明，如台灣的五四三音樂站（http://music543.com.tw/）；大陸地區則有：音樂教父羅大佑（http://lotayu.myrice.com/news/news2002.html）；閃亮的日子（http://www.lotayu.net/）；追夢羅大佑（http://lotayu.org/modules/news/）；羅大佑音樂聯盟網（http://www.luodayou.net/index.htm）等。大陸地區關於羅大佑的網站資料較台灣豐富許多，大陸樂迷將這些年關於羅大佑的新聞報導、訪談和評論等，專業地作了歸類與整理，至今仍不時更新及發表新作。不過這些資料主要是提供對羅大佑創作背景的瞭解與音樂作品分析，以及他離開台灣後的動態，亦不多見一些關於其音樂和社會文化互動較深刻的評論。但其中對羅大佑資料幾近全面的蒐集與整理，也提供筆者在台灣之外，對香港和大陸等地文獻資料的取得有相當大的幫助。

綜觀上述資料，多為對羅大佑音樂階段性或地區性的討論，未見有對其音樂和發展與兩岸社會文化互動之關係有較全面而深入的論述。本論文則希望基於前述這些對羅大佑音樂的分析，加上 2000 年之後其在大陸地區的發展，進一步透過對羅大佑音樂之研究，瞭解創作者與社會的互動關係，並分析其音樂的政治空間與對華語流行音

樂文化的影響。

四、研究方法與架構

「要針對這些存在於一個社群中，永遠在轉變更新的文化產品及與其息息相關的文化感受，研究必須從最基本的文本領域去尋求意義－因為文化感受是浮動、有生命力、又難以用理性簡單言詮的，所以在文本內尋找它蹤跡會是最自然而有效的做法。」[6]故本論文的寫作方法和論述基礎並不以嚴肅的文化分析理論著手，而希望能從創作者的音樂文本與實際的音樂社會實踐出發，以對羅大佑作品和其創作態度與不同時代背景的互動為論述骨架，藉由對其作品內容、創作理念、聽眾和社會反應、唱片公司的行銷策略，及兩岸三地政治現實與音樂環境等多方面的討論，來分析創作者和社會文化及唱片工業間的互動關係。希望在對羅大佑的音樂作品和創作態度有較完整的瞭解和評析後，能在嚴肅艱深的文化分析方法之外，寫作出一篇較能貼近創作者觀點的研究論述文字，也藉以修正在純粹文本分析中常容易產生的過度詮釋。

筆者將從下列幾個方向著手：一、羅大佑音樂風格和詞曲內容的分析。二、與羅大佑相關之文獻資料的蒐集分析。三、對羅大佑本人大量訪談資料的閱讀及歸納整理。期以羅大佑的音樂及其與兩岸三地社會現實的互動，從創作者的個人理念、音樂作品和創作歷程出發，結合文化研究的思考觀察和論述基礎，來討論羅大佑的音樂的在兩岸三地間所引發的文化效應。

本論文的研究架構分為四章。

第一章主要先介紹羅大佑出道前兩岸三地華語流行音樂的概況，以作為其音樂之所以能在兩岸三地具有音樂啟發與文化影響力的背景瞭解。本章分為三節討論。第一節為八〇年代羅大佑出道前，對台灣、香港及大陸這三個羅大佑音樂主要流傳的華文地區，作當地社會背景與流行音樂環境的瞭解。第二節則以羅大佑的音樂所帶來的聲

[6] 陳嘉玲、陳倩君，＜序論：文化不過平常事＞，收於陳清僑編，《情感的實踐－香港流行歌詞研究》，香港：牛津大學，1997，頁 18。

音震撼與搖滾精神的在地轉化，來討論羅大佑音樂中搖滾多元的曲風，對八〇年代的華文流行樂界所帶來的刺激和震撼。第三節則從羅大佑的歌詞出發，討論其帶有強烈批判色彩、結合現實生活和社會思考的詞作，何以在當時的台灣社會引爆風潮。

第二章則從羅大佑在主流商業市場中的操作策略，來討論創作歌手在主流音樂體制中的發展空間和限制。第一節以羅大佑出道時，強烈的個人風格形象與當時滾石公唱片司所採取的開創性的宣傳操作模式，討論在主流流行音樂市場中逆向操作的可能。第二節則以羅大佑 1988 年的《愛人同志》為例，討論台灣八〇年代中期音樂工業環境的改變與製作技術的創新對羅大佑創作態度的影響，加以羅大佑個人的音樂創作嘗試，所再造羅大佑新的音樂創作形象與音樂創作高峰。第三節則以羅大佑於香港成立的音樂工廠為討論對象，從 1987 年羅大佑離台居港後在香港的音樂創作和發展，從中討論羅大佑個人品牌的建立，以及音樂工廠如何在香港主流商業文化中，以結合商業取向和人文精神的定位來開展創作理念和市場價值，和所面臨香港資本主義大環境的侷限。

第三章主要討論羅大佑的音樂在兩岸三地的政治現實與社會文化中所突顯出的文化效應，以分析羅大佑的音樂與兩岸三地社會現實間的互動，及其音樂如何在政治衝突與意識形態的強勢解讀中，仍能保有音樂藝術的情感傳遞與文化價值。第一節以羅大佑在台灣的發展為主，主要從羅大佑早期與國民黨政府歌曲審查制度間的抗衡，以及 1985 年＜明天會更好＞的創作風波，和在 2004 年台灣總統大選爭議中他所公開發表的演唱和言論為主，討論政治正確意識形態對藝術創作和文化工作者的操作和扭曲，並進一步論述藝術文化工作與作者理念，在個人政治表態與社會政治的對立中所具有的實踐意義。第二節則主要討論九〇年代羅大佑以音樂工廠專業經營者的身分，在強調商業結合人文的理念，以深化香港本地音樂工作者對現實生活的關注之外，也因其詞作中對九七回歸的中港互動和兩地社會現況的描述，使得他的作品在香港學者對九七大限所作的許多文化思考中，成為呈現香港後殖民文化情境的分析文本。本節在此以香港學者周蕾與洛楓所發表關於羅大佑音樂的評論文章作為討論對象，希望藉

由這兩位學者對羅大佑音樂評議的論點，輔以筆者在觀其文章後所思之個人見解，試著重新整理這一批學者在香港九七之前對羅大佑的音樂所作的詮釋，以及羅大佑個人嘗試在音樂中對香港社會所作的解讀。第三節則以 2000 年羅大佑的演唱會終在大陸解禁，羅大佑隨即舉辦了一連串轟動內地的巡迴演唱為討論範圍，分析這一波羅大佑巡迴演唱的討論熱潮在大陸政治、媒體和文化方面所呈現的意義，尤其大陸雖然對羅大佑演唱會解禁，但其處理的態度仍只作為了官方對台政治經濟利益交換的手段。此外當叛逆與懷舊終於轉化成演唱會的消費商品後，也同時突顯了大陸這幾年經濟體質的轉變，而大陸媒體的過度回應，媒體變相成為演唱會票房收入的行銷工具，因此引起大陸媒體評論界的論戰，而羅大佑二十一世紀親現於大陸樂壇，則引發了大陸知識份子及新富階級集體懷舊的情緒，這份情緒不只是對過去青澀歲月的懷想，同時也有著世代終結的象徵意義。

論文第四章，則以羅大佑個人強烈的知識份子特質出發，討論創作者個人理念的堅持與社會責任，在兩岸三地分裂的政治現實與社會價值間，所作的自我定位與轉化。第一節則以羅大佑音樂中對中國文化懷鄉情緒的呈現，及以台灣在地的鄉土美學作為文化療傷，以及其嘗試在國語、粵語和台語不同語言間所作的音樂溝通，討論羅大佑的音樂中的大中國情結在不同政治環境中，所產生的文化訴求與情感共鳴。並歸結羅大佑的音樂在華文地區能有如此的評價和地位，即因其作品中深切的民族情感訴求，而能在兩岸三地不同的時空背景與政治環境變動的特殊時期，以流行音樂的高度穿透性作為社會情感的串聯。第二節則以羅大佑 1988 年於台灣出版、2002 年於大陸重新再版發行的個人隨筆文集《昨日遺書》，討論羅大佑作為一名音樂創作者及知識份子，在面對外界價值判斷與內在自我質疑時，所作之創作者在社會價值體系中相對自我定位的思考與轉換，並以知識份子思想的遊牧作為文化工作者不斷重生創作力量的行動策略。最後第三節，則以 2003 年羅大佑於大陸發行之《二十世紀羅大佑》的八 CD 精裝全輯，以及同年其以藝術跨界整合為執行理念，於香港另行創立的「人文公社」為論述對象。藉以分析《二十世紀羅大佑》在大陸發行的目的及商業考量，以

及羅大佑主動出版這套重量級音樂全輯在華語流行音樂中所具有的時代意義，以作為各人二十年音樂創作階段的初步總結與其在華語流行音樂中的定位。而接續這套全輯作為羅大佑創作歷程的階段性總結，「人文公社」的成立便是羅大佑嘗試在新世紀創作階段的開始，計畫以藝術跨界與新演出形式的整合為執行理念，作為個人音樂文化理想的承續與延伸，並以此作為本篇論文的結束。

第一章　黑色旋風的崛起

> **若說七○年代的民歌運動是以木吉他為主的民謠曲式來進行流行音樂革命，那麼《之乎者也》就是用純正的搖滾樂踢開了另一扇大門，只身替台灣樂壇塑造了一個全新的樂種。**
>
> **馬世芳、吳清聖，＜解讀羅大佑＞**[1]

1982 年 4 月 21 日，羅大佑的第一張個人專輯《之乎者也》，不同於台灣當時流行的清新校園民歌，以西方搖滾樂的樂風震驚了台灣樂界，將西方搖滾樂曲式帶入台灣的主流音樂市場，為他個人音樂創作歷程的第一張正式作品，也為台灣流行音樂文化帶來了重要的轉變。之後羅大佑選擇到香港發展，1991 年一曲＜皇后大道東＞囊括香港三大排行冠軍，震驚香港樂壇，創下香港歌壇少有的「非偶像派」歌曲盤踞榜首的紀錄。而另一方面，八○年代中後期，羅大佑早期在台灣的創作也隨著翻唱及盜版錄音帶流進了中國大陸，在大學校園中隱隱傳開，其細膩豐富的音樂內容更影響了當時一些知識青年對音樂和生活的感受，奠立了他在大陸流行樂界的影響和地位，也為他後來在大陸的發展打下基礎。

儘管有人說是時代造就了羅大佑和他的音樂，而他所造成的音樂風潮和音樂文化論述空間與政治間的關係，只是特定時空脈落底下的產物。[2] 但從另一個角度看，羅大佑在華語流行音樂史上的歷史意義和定位亦在於此。到底羅大佑的音樂有什麼特別的風格和內容，能在當時兩岸三地的華語流行樂界都造成相當的震撼和轟動？本章將主要對七○年代末、八○年代初羅大佑出道時的華語流行音樂環境做一背景了解，並從其音樂風格、歌詞內容及整體創作理念等方面，分析羅大佑的音樂是如何以西方搖滾樂和民歌的精神，結合社會現實的思考，以及他個人對音樂創作理念的堅持和嘗試，繼而開啟了華語流行音樂另一個更豐富多元的可能。

---

[1] 馬世芳、吳清聖，＜解讀羅大佑＞，1995 年滾石發行《羅大佑自選輯》之專輯文案。

[2] 何東洪、張釗維，＜戰後台灣「國語唱片工業」與音樂文化的發展軌跡＞,《文化產業：文化生產的結構分析》，台北：遠流，2000，頁 192。

第一節　八〇年代初兩岸三地流行音樂背景概況

羅大佑在華語流行樂界有著「音樂教父」的地位和頭銜，或許我們也可以說他的成功是時勢造英雄，但又是什麼樣的一個時勢，可以讓這個當時年僅 24 歲的青年所創作的音樂，如同他的造型一般以黑馬的姿態異軍突起，改變了當時一代人對流行音樂的認知和感受？本節則以羅大佑主要影響的華語流行音樂為範圍，並以其音樂事業主要發展的台灣、香港、和中國大陸三個地區為主，對當時兩岸三地的流行音樂狀況做一背景的簡述。

一、台灣

台灣是羅大佑成長的故鄉，也是他發聲成名的舞台。然而比起台灣目前同步於歐美流行音樂的各式曲風，不管是搖滾、電子、節奏藍調，還是嘻哈，對現在已經習慣更多元豐富曲式的年輕一代，再聽到當年羅大佑的＜鹿港小鎮＞，或許並不覺得這樣的聲音有什麼特別之處。但如果我們回頭看看在 1982 年羅大佑發行第一張專輯前，台灣社會普遍流行的是一些什麼樣的聲音，便不難理解當年＜鹿港小鎮＞前奏那石破天驚的電吉他與飽滿有力的鼓點，對當時那些習慣了木吉他和弦的耳朵來說，撥弄出的是一種具有何等震撼力的聲響。

我們不妨先回顧 1978 至 1981、以及 1983 年，分別由國內幾家雜誌及廣播公司所票選的年度最受歡迎歌曲及歌手的排行。[3]

[3] 此表所列 1978、1979、1981 年度最受歡迎歌手與歌曲票選排行，為當年度由《滾石》雜誌與中國廣播公司陶曉清主持的「熱門音樂」節目所合辦。1983 年的票選排行則由《領先》雜誌舉辦，其發行人為陶曉清。表列資料則直接參考於張釗維整理，《誰在那邊唱自己的歌》，台北：滾石文化，2003，頁 209。而 1980 年的排行資料則為當年警察廣播公司舉辦「第一屆創作歌謠排行榜」的年度票選，參見於＜無非閱讀流行音樂年表＞，《無非閱讀》，第 2 期，2001 年 1 月，頁 55。

年份	最受歡迎歌曲		最受歡迎歌手	
1978	1.好了歌	2.風，告訴我	1.吳楚楚	2.楊祖珺
	3.再別康橋	4.你的歌	3.包美聖	4.楊弦
	5.棹泥鰍	6.烈日下的男兒	5.陳明韶	6.韓正皓
	7.紙船	8.小雨中的回憶	7.楊光榮	8.趙樹海
	9.如果	10.夜的海邊	9.鄉音四重唱	10.胡德夫
1979	1.阿美阿美	2.讓我們看雲去	1.王夢麟	2 葉佳修
	3.雨中即景	4.蘭花草	3.陳明韶	4.趙樹海
	5.春風	6.歸	5.包美聖	6.齊豫
	7.橄欖樹	8.龍的傳人	7.銀霞	8.郤肇玫/施碧梧
	9.捉泥鰍	10.思念總在分手後	9.李建復	10.吳楚楚
1980	1.中華民國頌	2.如果你有一首歌		
	3.你說過	4.妳那好冷的小手		
	5.奔放奔放	6.美麗與哀愁		
	7.夏之旅	8.歸人		
	9.歸去來兮	10.龍的傳人		
1981	1.再見別離	2.天水流長	1.李建復	2.蔡琴
	3.雪歌	4.蘆葦	3.潘越雲	4.郤肇玫
	5.一千個春天	6.月琴	5.施孝榮	6.鄭怡
	7.中華之愛	8.紮拉可汗	7.木吉他	8.齊豫
	9.跟我說愛我	10.拜訪春天	9.黃大城	10.張艾嘉
1983	1.小雨來的正是時候	2.結束	1.黃鶯鶯	2.鄭怡
	3.一樣的月光	4.未來的主人翁	3.蘇芮	4.羅大佑
	5.請跟我來	6.陌生的人	5.陳淑樺	6.蔡琴
	7.幾朝風雨	8.天使之戀	7.林慧萍	8.丘丘合唱團
	9.變	10.戒痕	9.印象合唱團	10 潘越雲.

表 1-1　　1978 至 1981，及 1983 年年度歌曲及歌手排行

從這個整理的歌曲排行榜中，我們可以看到在 1981 年之前台灣流行音樂中最受歡迎的歌曲及歌手排行，幾乎清一色仍是承續七〇年代中期以來，由「中國現代民歌」所轉化形成的「校園民歌」類型。

七〇年代末台灣社會流行的聲音，除了在鄧麗君、鳳飛飛、劉文正等巨星偶像華麗的商業風格之外，七〇年代中期以來「唱自己的歌」的現代民歌運動，雖因台灣社

經文化的發展，在創作的精神內容上有些轉化，但仍猶未歇。

張釗維在《誰在那邊唱自己的歌－台灣現代民歌運動史》中，以簡表形式列出七○年代台灣民歌運動的三種路線：

	中國現代民歌	淡江－《夏潮》路線	校園歌曲
活耀時段	一九七五－一九七九左右	一九七六－一九七九左右	一九七七－一九九一左右
運作基礎	文學界、西洋現代民歌機制（廣播、歌手、雜誌等	《夏潮》集團	新興唱片工業
傳播方式	演唱會、廣播、唱片（非營利性）、通俗音樂雜誌、嚴肅音樂雜誌	演唱會、《夏潮》等文化性雜誌	演唱會、廣播、唱片、電視、通俗音樂雜誌、報紙
正當性論述	知識份子的音樂，代表現代中國人	民族的、現實的、民間的、非外國的	這一代年輕人的音樂、清純自然
發言位置	主流知識份子	非主流、左翼的知識份子	新興通俗文化
訴求對象	知識份子	大學生、工農、一般人民、知識份子	大學生、國語流行歌曲聽眾
歌詞主題取向	上一代的鄉愁（楊弦）大學生生涯個人生活感懷	民族、土地、社會、青年等意念的再現	「不露骨」情歌、非現實取向、

表 1－2　　三種路線的現代民歌[4]

從上表可見，在民歌運動的初期，不論在動機、訴求、歌曲內容等方面，都有著在民族文化層面深刻的思考，參與的歌手與訴求的對象，也多有著知識份子的背景和

[4] 轉引自張釗維，《誰在那邊唱自己的歌》，台北：滾石文化，2003，頁 225。

理想色彩。不過到了七〇年代後期的現代民歌，有別於初期知識份子較為沉重的民族情愁和文化使命，在淡江－《夏潮》路線的左派民間路線外，也由於大眾文化和唱片工業逐漸興起並參與運作，而轉化出與當時被視為靡靡之音的國語流行歌曲共同分享大眾市場的校園民歌類型，並成為年輕一代創作者發揮的舞台。

1977 年 5 月新格唱片舉辦首屆「金韻獎青年歌謠演唱大會」的成功，與其後灌錄發行的唱片《金韻獎》第一輯在文化大學舉行第一場校園巡迴演唱會後受到的熱烈迴響，開始了校園民歌的類型。《金韻獎》的成功讓其他唱片公司及新聞媒體開始跟進這股校園歌曲潮流，校園歌曲與歌手成為國語流行音樂中一股新興的類型與風潮，民歌手與相關的音樂工作者也紛紛轉進新興的唱片工業中，成為專業的詞曲創作者、製作人或歌手，人們一邊聽著鳳飛飛動感輕快的＜流水年華＞，也一邊聽著包美聖清新可人的＜抓泥鰍＞及李建復慷慨激昂的＜龍的傳人＞。這樣的音樂生態一直延續到八〇年代初期。

校園民歌時期的唱片業發展雖然為台灣之後的流行音樂唱片工業奠立了基礎，但另一方面對整個社會氛圍來說更重要的是，七〇年代台灣的現代民歌運動豐厚了文化界及年輕一代對台灣本土音樂的思考和創作能量。「唱自己的歌」的精神意念不只表現在音樂的創作和呈現，更結合了五、六〇年代西方搖滾樂與美國民歌運動的社會批判精神，成為年輕一代文化認同和主體性表現的具體實踐。尤其七〇年代末八〇年代初，台灣開始面臨內部民粹思想與鄉土意識的萌芽、以及黨外運動的興起，開始質疑國民黨政權的正當性（1977 年鄉土文學論戰爆發；1979 年高雄美麗島事件等），對外也遭遇國際關係的挫折與危機（1978 年 12 月 16 日美國宣布將與中共建交，以及兩次石油危機等）。這些社會中醞釀的反動力量與不安的、似乎一觸即發等待變革的氣氛，在民歌運動中一直藉著現代民歌及淡江－《夏潮》的左派民間路線努力延續著。雖然之後在校園民歌的潮流中，這些期待變革的思潮表面上呈現出來的，似乎已被大眾文化及音樂工業的商業體質所消化，但事實上，這些反動的力量在新興文化工業成形的背後，於民間社會中仍然累聚著可觀的運作能量。

在這樣的社會氣氛中羅大佑經歷了他的大學時代，也開始了他的創作生涯。到1982年推出個人專輯前，一開始他也只是想對自己的音樂創作和青春留下一個紀念和交代。但透過新興唱片工業與文化工業急需吸納資源的商業體質，和其所蘊藏的廣大經濟效益，加上八〇年代醞釀已久、終而風起雲湧的黨外運動在政治和社會中衝撞出有限而可貴的自由空間。在一連串商業與政治力量的交雜運作下，1982年4月21日羅大佑第一張個人專輯《之乎者也》的發行，一曲＜鹿港小鎮＞，雖然同樣藉著台灣當時主流的文化工業和唱片工業的商業管道初試啼聲，但卻完全不同於當時國語流行音樂和校園民歌華麗清新的風格。在主流音樂體制中用西方搖滾樂的節奏、唱腔和深刻內省的詞意，反叛並顛覆了當時被他斥為「風花雪月」的校園民歌類型。透過主流音樂市場的發聲和商業操作，擦槍走火地重新引爆了自七〇年代末期以來在社會中隱隱躁動的反動思潮，向保守的台灣流行樂界和政治勢力丟出了一枚頗具震撼和爭議的黑色炸彈，同時似乎也宣告了民歌時代的結束。

> ……當時校園民歌很流行，我卻有一種反抗的心理，畢竟鄉村音樂怎麼說都是模仿。……這是華人流行音樂的轉捩點，時間發生在七〇年代末期，地點就在台灣，或者更準確的說，就在台北，各種經濟、社會和文化條件趨於成熟，因此大眾流行歌手的出現不僅是個人力求表現的結果，也是客觀上的需求。我就屬於這個特殊地點，特殊時間裡被時代挑出來的第一批音樂創作者，當時這一批人打出的口號是「唱中國人自己的歌」，大概他們厭倦了模仿美國鄉村音樂歌手，那種穿著牛仔裝彈著吉他，故意用鼻音擠出來的美國南方腔的調調，從一開始的時髦無比，到變得滑稽可笑。我想基於自尊使然，也為了證明自己的創作毫不遜色，我們那一批滿腔熱血的朋友，都迫不及待地摩拳擦掌，準備接受時代的邀請，來填補一切的空白。我並沒有跟著高舉那樣的旗幟，但實際的行動卻符合這個標準，甚至還自立門派，多衝擊出了一塊新的領域。[5]

羅大佑自己在2002年出版的自傳《童年》中寫下的這段文字，簡述了自己看待

[5] 羅大佑，《童年》，台北：聯經，2002，頁115、116。

七〇年代末的那股時代氛圍的態度，回頭看七〇年代末台灣的音樂環境以及當時自己對於音樂創作的態度，他肯定那一批滿腔熱血的朋友在當時為台灣的流行音樂所抱持的理想與付出的努力，同時也肯定了自己當時的音樂理念及之後所引起的迴響，替台灣的流行樂界打拼出一塊更自由的人文創作領域。

二、香港

1985 年羅大佑在內外相交的壓力下離開台灣走避至紐約，然而 1987 年他卻選擇在香港定居。

香港這塊土地，在政治和文化意識上，和台灣一樣有著無根的、殖民的背景，但在經濟和文化實體上，它卻是混合了東方和西方的內容。1949 年中國共產政權統治大陸後，大量的資金、人才從內地遷移至英國殖民的香港，到七〇年代，這些遷移的居民落地生根，而新一代本土長大的香港人成為生產主力，在英國這資本主義大國所施行的殖民政策下，經濟的起飛讓香港從發展中的社會躍升至國際的金融貿易都會，經濟的成長和穩定也帶起了粵語流行音樂市場的興起。

而早在 1964 年，當時轟動歐美流行樂壇的披頭四(The Beatles)就造訪了香港，震撼了年輕的一代。七〇年代經濟起飛打開了娛樂事業和消費市場的空間，加上許多音樂工業相關的制度慢慢建立，如 1972 年制定了版權法保障唱片投資者的權益，便吸引許多跨國唱片公司開發香港市場，這些跨國唱片集團為香港唱片業引進了更豐富的唱片製作經驗和技術，建立了香港音樂工業專業細緻的分工與歌手制度，也奠定了香港流行音樂較台灣更精密的資本主義商業體質。

然而商業體制的完整雖然興盛了香港唱片工業的運作，另一方面卻同時也侷限了音樂創作的可能和空間。普遍市場導向和商業考慮的結果，香港的流行曲目多為迎合大眾口味的情歌或是節省製作成本的國外翻唱歌曲。在技術層面上，緊密的預算和期限控制，以及環環相扣不容有失的製作流程，加上精細的專業分工，讓音樂在創作的過程中詞、曲、編曲、製作等常在有限的時間內多頭馬車的進行。作曲、填詞或編曲

者常在無法對歌曲有較完整的概念之前就必須要完成作品，而為了減少彼此配合的誤差，大部分工作者多會選擇保守的情歌路線以保不至出現詞曲無法配合的窘境。這樣斬件式的作業情況，讓歌手或音樂創作者多為市場導向下被動配合的角色，少有個人冒險揮灑的空間。

> 情歌是大眾的共同語言，共鳴性廣，有商業價值。香港市場最失敗的地方是太現實主義，不肯去探討其他問題。香港的聽眾很多只懂享受，而媒介又沒有教育他們。[6]

香港音樂工作者倫永亮一語道盡香港社會中濃厚的商業現實色彩以及普遍的避世心態。雖然八〇年代初，因九七問題以及移民潮的出現，香港樂壇亦陸續出現了本土自覺的歌曲，1989 年的北京學生運動以及六四事件，也觸發了香港音樂工作者催生了一些國族情操的概念大碟，但香港浸會大學中國語言及文學系助理教授朱耀偉仍認為，這一類歌曲的發展，在 1989 年之後的發展仍然有限且沒有再繼續引起共鳴而有所突破。[7]

在這樣的流行音樂環境中，1988 年羅大佑卻正是借鏡香港專業的音樂製作環境，作為他音樂創作中風格和技術上的突破，以及其在中國大陸與台灣之間政治與文化上的中介角色，選擇在香港成立個人的音樂工作室「音樂工廠」。1990 年在「音樂工廠」正式註冊後，隔年羅大佑便發行了他在香港的第一張粵語專輯《皇后大道東》，又一次以其個人獨特的音樂風格和現實觀察的創作理念刺激了香港流行樂界。在《皇后大道東》中羅大佑以狂想輕鬆的曲式或深情濃郁的東方情調，包裝香港人民的現實生活和認同歸屬的沉重主題，成功引起香港樂迷的注意，使香港人注意到流行音樂的創作也能以如此強而有力的方式拋出時代的情緒，而在娛樂掛帥且多迴避的香港樂界

---

[6] 為香港音樂工作者倫永亮的談話。參考於陳嘉玲、陳倩君，＜序論：文化不過平常事＞，收於陳清僑編，《情感的實踐－香港流行歌詞研究》，香港：牛津，1997，頁 13。

[7] 羅明威整理，＜流行曲中的香港世界＞，《時代論壇》，556 期，1998 年 4 月 26 日頭版專題。見網址：http://www.christiantimes.org.hk/Content.asp?ID=3900&PaperID=0001

引發港人正視香港前途與定位的討論。這張專輯推出後的三個禮拜，更是拿下香港三大排行榜的冠軍，並有四首歌同時進榜，震驚了香港流行樂壇。

雖然相較於台灣和大陸，羅大佑在香港造成的風潮和影響相對地短暫而有限，但香港「音樂工廠」所打造結合商業市場與人文創作的精神，在香港專業化的音樂工業環境，也可說成功塑立了羅大佑個人的音樂形象和品牌。

三、中國大陸

在中國大陸方面，經歷了 1966 至 1976 的文化大革命，社會、文化一片蒼白死寂，這個時候雖然大陸的政治禁忌仍然嚴密，也沒有開放的傳播媒體。但經由盜版、翻錄或境外帶入等民間方式，來自港台、甚至西方的流行音樂或通俗文化，約在 1978 年左右便開始慢慢在市井之間傳開。而若說港台流行音樂首先對大陸流行文化造成啟蒙和影響的，早在七〇年代中後期，鄧麗君的歌聲就已驚豔了內地民眾的耳朵。

1976 年中國才結束內部的文化大革命，封閉的社會氣氛中，除了民樂、西方古典樂、愛國歌曲、樣版戲等之外，還能有什麼樣的音樂可以傳唱於市？「那是一個甚至連樂器能夠插上電源都視為天降神蹟的時代。鄧麗君搶得先機進入大陸，最能說明的影響就是震撼、震撼再震撼。從音樂運用的通俗語法、配樂方式、樂隊組合、電子樂器、錄音混音技術、歌詞內容，……無一是他們聞所未聞、見所未見的，……」[8] 許多人在鄧麗君纏綿的歌聲中，解放出在文革時期教條呆版的制式文藝裡，一直被壓抑的個人情感和情緒。雖然在 1983 年，大陸官方認為她的演唱方式和歌曲內容代表資產階級的意識形態，而以「反精神污染」的理由查禁她的錄音帶。但在民間，時髦的青少年卻常以拿著當時少見的收錄音機，大聲放著鄧麗君的歌曲作為招搖、或是某種軟性的抗議。而在鄧麗君清柔甜美的音樂傾倒大陸的同時，台灣的校園民歌，其中當然也包括羅大佑在校園民歌晚期創作的作品，也經由盜版錄音帶、翻錄或翻唱的方式

[8] 方可行，《泥石流本紀－北京搖滾見聞錄》，台北：萬象，1996，頁 69。

開始進入內地。

雖然年輕一代的學生普遍開始注意到羅大佑所有的作品和這個創作者，大概是在1986、1987年左右，然而對大陸文化界、或是一些較積極在吸收開放思潮的學院派年輕人而言，在八〇年代的初期，就已注意到了台灣還有羅大佑、侯德健、蘇芮等，這一批相較於柔軟的校園民歌更為激進表達的歌手和創作者。「大家一聽，立刻明白這種東西跟鄧麗君的歌不一樣，有一種不同的感覺。因為它是民謠。」大陸著名樂評人金兆鈞說到最初聽到羅大佑的感覺：

> 第一個感覺就是「不同」，覺得這是一種屬於我們的音樂。[9]
>
> 這完全是那個時代所要發出的一種（聲音），典型的八〇年代感覺。從骨子裡來說，他們才更接近真正的 Beatles，接近《麥田守望者》、接近 On the Way.……但他表達的語言只能是中國人能聽懂的，或者台灣人首先能聽懂的語言。……[10]

鄧麗君甜美討喜的聲音啟蒙了內地聽眾對通俗歌曲的感受，而羅大佑的音樂，不論是民謠、抒情、或搖滾的旋律，是深刻優美、還是沉重批判的歌詞，卻以另一種方式讓那一批有機會聽到他狂放的嗓音，又剛經歷文革，空洞、卻渴望改變的年輕人，對音樂有了更深刻的體會和感知，那些反映或批判真實社會生活的歌詞，隱隱撼動著大陸一直以來將文藝活動當作政治宣傳工具、一味教條式宣揚光明安定生活的假象，使知識份子和一般大眾對音樂、對生活有了另一種思考的借鏡。再加上兩岸環境的限制，對大陸的年輕學子而言，羅大佑遠在天邊，只聞歌聲不見人影，這種明明是熟悉的語言卻又是陌生形象的神祕感更加深了年輕人對其的崇拜意識。

---

[9] 吳菲，＜與其解說，不如感受－樂評人眼中的羅大佑＞，收於張立憲編，《之乎者也羅大佑》，北京：現代，2000，頁 97。

[10] 同註 9。頁 102。
《麥田守望者》，*The Catcher in the Rye*，美國作家沙林傑（Jerome David Salinger ）於 1951 年出版的青少年寫實叛逆小說，台灣翻為《麥田捕手》，為羅大佑最喜歡的一本書。
On The Way，筆者直接節取文章的內容，但不甚確定在此所指為何。經詢問以及查詢的資料，揣測也許有一可能為美國作家傑克·凱魯亞克(Jack Kerouac)於 1957 出版的第一部小說 *On The Road*《旅途上》之口誤或筆誤。此書為美國六〇年代 Beat Generation「垮掉的一代」的重要作品。

然而到底羅大佑的音樂有什麼樣的內容與特色，可以讓八〇至九〇年代的兩岸三地，不只是流行樂界，甚至是政治界、社運界、藝文界等，都對他有著相當的關注和期待，讓他被封上「青年時代的先知」、「年輕人的代言人」、「中國的鮑伯狄倫(Bob Dylan)」等這些倍受推崇卻沉重的光環？接下來的兩節，我們將從羅大佑實際的音樂作品，來看羅大佑的出輯對當代華語流行音樂的刺激和影響。

第二節　羅大佑音樂作為西方搖滾精神的在地化實踐

> 唱針落下，你第一個聽到的聲音就是《鹿港小鎮》，石破天驚的電及他前奏，這是我們聆聽台灣流行音樂所從來沒有經驗過的聲音。它是道道地地的搖滾樂：大鼓小鼓、電吉他、木吉他、貝斯和鍵盤共同織出生動厚實的音場，連羅大佑粗啞的聲音和不符合標準的咬字，都在這種粗獷的音場中顯得恰如其分。
>
> 馬世芳、吳清聖，＜解讀羅大佑＞[11]

從這段由樂評人馬世芳和吳清聖在＜解讀羅大佑＞一文中，所寫下關於《之乎者也》的文字，已經可以想像當我們打開羅大佑的第一張個人專輯《之乎者也》後，從喇叭傳送出的會是一種什麼樣的聲音。在我們還沒來得及對上專輯中所附上的歌詞清楚聽出羅大佑到底在唱些什麼之前，在國語流行樂界仍然清純保守的那個年代，這「石破天驚的電吉他前奏」所傳遞出的訊息和能量，就已經最直接地透過空氣的震動，藉由人們的聽覺神經傳達到大腦，接收且釋放出對這個聲音最直接的情緒感應。＜鹿港小鎮＞是在台灣主流音樂市場中，第一次有歌手或創作者以西方常見搖滾樂四件式的基本編制來表達自己的創作理念，也展開了華語流行音樂創作的多元可能。

本節主要以羅大佑在 1988 年之前創作的歌曲及四張個人專輯《之乎者也》（1982）、《未來的主人翁》（1983）、《家》（1984）、《愛人同志》（1988）為主要參考文本，因為筆者認為相對於當時兩岸三地或正起步摸索、或正遭逢瓶頸的流行音樂環

[11] 同註 1。

境，羅大佑的前三張個人專輯所造成的刺激和衝擊在當時是較為明顯的。在此之後，隨著兩岸三地政經環境的成長變化以及交流，華語流行音樂不論在體制面、技術面或創作面，都有著迅速多元的發展。就如同馬世芳和吳清聖所言，「凡此種種，都使《愛人同志》和《家》之間彷彿存在著不只四年，而是整整一個時代的差距。」[12] 而羅大佑的這張《愛人同志》在製作技術、宣傳等硬體條件較早期更為精緻的作業狀況下，加上羅大佑在創作上一向的大膽嘗試和突破，這張專輯不僅是羅大佑所有專輯中最暢銷的一張，也是他音樂創作生涯的另一個高峰。但此時的台灣流行音樂早已是百花齊放，不論是偶像包裝、人文創作歌手、另類搖滾樂風……等都有著耀眼的發展。儘管羅大佑的音樂曾在之前保守的年代，開啟了一個全新的創作領域，且其在《愛人同志》之後的創作，仍然有著強烈的個人風格和創新。但相對於隨著時代發展愈顯豐富的流行音樂舞台，他的音樂創作在之後才華備出的流行樂界，已不再如早期那般是各界關注的唯一重要指標，且之後的發展狀況也隨著音樂工廠的建立，進入一個新的定位階段。故筆者在此以其於 1988 年之前的作品為主要討論內容。

一、聲音的震撼

羅大佑自 1982 年出道後在台灣發行的三張個人專輯－《之乎者也》、《未來的主人翁》、《家》，雖然綜觀來看這三張專輯其歌詞內容對當時台灣社會造成的衝擊似乎比音樂本身受到更大的矚目。另外 1988 年在香港製作、於台灣發行的《愛人同志》，也在台灣造成可觀的銷售和回響。但事實上，往往人們對音樂的感受卻也並非全來自於歌詞。聲音本身就具有相當的穿透性和感染力，就如同北京的搖滾樂手第一次聽到鄧麗君的音樂，「簡直是血脈噴張，之前從沒聽過這種音樂。實在太迷人、太新鮮了，……」。[13] 「根據馬庫色（Greil Marcus）的說法：『文字最先是一種能令人感覺到的聲音，之後才會成為可以了解的宣言。』大部分搖滾樂唱片最大的衝擊力是在於

[12] 同註 1，頁 65。
[13] 同註 8，頁 69。

音樂的感染性，而不是歌詞的力度－文字即使為人們所注意，也僅是在音樂已造成特定印象之後才被兼容並蓄的吸收，因此，最關鍵性的變化仍是在於聲音與節奏。」[14] 而在八〇年代初台灣那樣的社會背景下，特定的政治文化環境使人們對羅大佑的音樂的解讀和感受，多聚焦在他批判性的歌詞創作，較容易忽略其實他的音樂本身，就已帶給人們在聽覺上相當的震撼，以及他在音樂曲式上的用心和創新對之後的華語流行音樂所帶來的啟發。

出道二十年，羅大佑至今仍以身為「作曲家」自居，也在一篇訪談中提到，覺得對歌曲創作人來說，最重要的不是歌詞，而是旋律，是音樂本身的力量；我們很難講得出來為什麼這首歌好聽，那首歌就不那麼容易打動人。[15] 早 1988 年他在自己出版的《昨日遺書》中就也寫道：

> 音樂是一種能量的延伸。……也沒有人能解釋音樂的力量來自何處。就譬如，你可以不信教，但你完全沒法不相信宗教是有力量的。它絕不僅只是一種無知、偶然或迷信或盲從或無助之下的產物。你永遠無法解釋貝多芬第五交響曲的前面四個音符為什麼那麼有說服力。這顯然就是音樂的抽象性。[16]

所以如果對音樂的感受主要是透過歌詞文字的語意，那又要怎麼解釋古典樂迷是如何沉浸在只有旋律而沒有歌詞的樂聲中？或是一些搖滾樂迷是如何跨越那些並不清楚的外文歌詞（尤其是那些來自非英語系國家的樂團或歌手），卻還是能感受那吉他音牆和鼓點的情緒？若從這個角度開始思考，我們不妨先看看當年《之乎者也》這張專輯中，羅大佑在音樂曲式上的用心。

在《之乎者也》這張專輯裡，我們聽到的第一曲，便是以電吉他作為整當專輯開場的＜鹿港小鎮＞。這是我們在台灣主流流行音樂所發行的專輯中，第一次聽到以電

[14] Frith, Simon 著，彭倩文譯，《搖滾樂社會學》，台北：萬象，1993，頁 318。
[15] 楊子，＜不再憤怒＞，同註 9 書，頁 4、13。
[16] 羅大佑，《昨日遺書》，台北：羅大佑，1988，頁 67。

吉他及鏗鏘有力的鼓點節奏來編寫而成的西方搖滾樂曲式。再配上羅大佑咬字不清又低沉粗啞的聲音，＜鹿港小鎮＞一開場就顛覆了人們對國語歌曲及校園民歌乾淨亮麗的聽覺印象。尤其在副歌部分我們聽到羅大佑激動又清楚地唱著「台北不是我的家，我的家鄉沒有霓虹燈。」明快的搖滾樂節奏配上幾近吶喊質疑的男聲唱腔與歌詞，＜鹿港小鎮＞的聽覺張力，可以說真的為當時台灣的聽眾，創造了聆聽台灣流行音樂所從來沒有經驗過的聲音。

專輯中的第二首歌曲＜戀曲 1980＞，羅大佑利用西方民謠曲式中木吉他和口琴的自然情調，配上他隨性的唱腔，在民謠悠然的曲風中又結合搖滾樂電子樂器和節奏的編制，不同於＜鹿港小鎮＞沉重有力，卻是另一種抒情民謠搖滾的風格呈現。

專輯中第三首＜童年＞，雖然在曲式上沒有如前面兩首那麼風格化，但羅大佑對這首歌所花的心思，卻是放在整首歌詞曲的咬合度上面。這首歌羅大佑花了近五年的時間填詞，精心於如何讓歌詞的發聲和旋律能有較完美的密合，又不失於口語的韻律和質感：

池塘邊的榕樹下　　知了在聲聲叫著夏天
操場邊的鞦韆上　　只有蝴蝶停在上面
黑板上老師的粉筆　　還在拼命嘰嘰喳喳寫個不停
等待著下課　　等待著放學　　等待遊戲的童年……

對羅大佑而言，雖然音樂是他最終想呈現的主要內容和形式，但他很清楚歌詞的發聲其實也是歌曲中重要的元素和聲音。音樂本身強調的是「已根植於語言之中的聲音這個面向」，[17] 而中文不同於英文，是一字一音，每個字在各自的意義外，都還有各自的發音，若以符號語文來處理的話，文字和聲音的運用就可以被切分的非常細膩。所以在羅大佑的音樂創作中，為了讓歌詞的字句能夠與音樂旋律密合，他對於歌詞意涵與聲韻的斟酌一直是仔細著墨，以致能在歌曲旋律本身的節奏之外，還能創作出由

[17] Claude Levi-Strauss 著，楊德睿譯，＜神話與音樂＞，《神話與意義》，台北：麥田，2001，頁 87。

詞曲密切咬合而形成歌曲的另一種獨特音韻。例如在專輯中的另一首歌、也是羅大佑早期作品中被傳唱最廣的作品之一＜光陰的故事＞，我們亦可見到羅大佑作詞的用心：

春天的花開　　秋天的風以及冬天的落陽
憂鬱的青春　　年少的我曾經無知的這麼想
風車在四季輪迴的歌裡它天天的流轉
風花雪月的詩句裡我在年年的成長
流水它帶走光陰的故事改變了一個人
就在那多愁善感而初次等待的青春……

這種對於詞曲咬合的要求亦成為羅大佑之後音樂創作中主要思考的層面，即使到二十年後的現在，在他即將發行的新專輯中，一首關於 Sars 的新歌《伴侶》，也花了他八個月的時間填詞。歌詞中第一句頭兩字究竟用「起初」還是「首先」，他就想了三個月。不只因為著墨於詞意上的貼切，也是考慮演唱時聲韻口感上的滑順。雖然因為羅大佑對歌詞創作的這項要求，讓他之後有些作品被樂評人認為太過於考量詞曲的咬合，而讓歌詞的文字顯得有些刻意，甚至模糊了詞意的內容和力量。就音樂創作的層面來看，當初的巧心走到了極端似乎也成為創作上的瓶頸。但我們卻也不能否認，＜童年＞這首歌可說是羅大佑思考中文語言與音樂旋律結合的經典之作。透過歌詞長句的堆疊形成了順口的口語質感和韻律，從口語化的敘述語句中呈現出真切的抒情方式，使歌曲的旋律和內容對聽者而言，除了小品式旋律簡單的親切之外，更容易被記憶傳唱。後來＜童年＞甚至還編入了國小的音樂課本中，成為台灣新一代的童謠。

《之乎者也》專輯的前三首歌，不論在音樂曲式、編曲和創作理念方面，都顯見羅大佑不同於當代流行樂人的思考模式。而專輯中的其他作品，在風格和編曲方面一樣也有著結合台灣民情與西方搖滾曲式的創新和突破。如同他在專輯的文案中寫到：

> 在東方與西方、傳統與現代、嚴肅與通俗間，我幾乎是一路跌跌撞撞摸索過來的。[18]

於是在專輯中我們還聽到，如＜錯誤＞一曲在中文詩詞般的歌詞意境與抒情的吉他和弦中，卻在歌曲中段插入節奏快速華麗的鍵盤和電吉他的變調而不顯突兀。另外更有＜之乎者也＞跳躍的拉丁雷鬼曲式，以現代的語言與八股文言結構作對比，將中文文言語尾助詞「之乎者也」與雷鬼樂跳動的韻律節奏作結合。以及＜將進酒＞東方情懷的悠遠意境，配上鋼琴、貝斯、薩克斯風所呈現出西洋隨意流暢的鄉村搖滾情調。甚至羅大佑沙啞肆意、咬字也不甚清晰的粗獷嗓音，也成為整張專輯音樂中最引人注意的聲音元素之一。這些音樂，這樣的聲音，以當時在社會中所激起的迴響看來，著實在八〇年代台灣的流行音樂中帶來了一種聽覺上全新的體驗和感受，甚至在大陸，也帶給當地年輕人在鄧麗君和台灣校園民歌之後，另一種對音樂感知的衝擊：

> 他們唱的都是一些我這輩子從未聽過的歌，說是一個叫羅大佑的台灣醫生寫的。……當我扒開前來圍觀的裡三層外三層的學生，騎上我那輛破車跌跌撞撞地回到宿舍的時候，我的耳旁依然回響著那陌生而又充滿震撼力和穿透力的音符。
> 那一夜我失眠了。那一夜，那個叫羅大佑的台灣醫生似乎隔著千里改變了我耳朵的結構，使我真正明白了什麼是音樂。[19]

事實上，根據馬世芳與吳清聖對羅大佑的訪談，早在 1973 年當楊弦在胡德夫的演唱會上發表由余光中的＜鄉愁四韻＞為詞而譜曲的作品，在北部醞釀著現代民歌運動時，1974 年在南部的羅大佑也選擇了＜鄉愁四韻＞作為第一次嘗試為詞譜曲的作品，之後並收在《之乎者也》中，但羅大佑對這首詩的詮釋方式卻跟楊弦大相逕庭，便顯示出他對音樂旋律的獨特體會。[20]不同於楊弦以西方古典樂小提琴與鋼琴，以及

[18] 節自《之乎者也》專輯文案。台北：滾石，1982 年首發。
[19] 左羅，＜向羅大佑同志致敬＞，同註 9 書，頁 87。
[20] 同註 1，頁 53。

男女聲樂合唱的高亢基調所編寫的旋律，羅大佑的＜鄉愁四韻＞僅以木吉他單純的合弦音色，加上他個人低沉的嗓音與合聲，悠緩地鋪陳整首曲子，編寫出與楊弦決然不同的，對余光中＜鄉愁四韻＞一詩的體會。

接續著《之乎者也》對台灣流行音樂的衝擊，羅大佑在接下來連續發行的兩張專輯《未來的主人翁》和《家》中，仍不斷企圖在音樂中帶入新的元素和聲音。在樂器上從電吉他到中國的絲竹、嗩吶，或是西方的薩克斯風、長笛、風笛等，都擅用各個樂器的音色營造不同的曲調風格。在人聲的表情和編寫上，在搖滾式的吶喊嘶吼之外，也有如＜牧童＞、＜愛的箴言＞中溫柔抒情的唱腔。另外更有＜亞細亞的孤兒＞中編入兒童樂團的大合唱，以及＜吾鄉印象＞裡如台灣民間歌謠的那種鄉土的鼻音吟唱。1986 年，羅大佑的＜海上花＞與＜東方之珠＞，更是他嘗試用中國五聲音階的東方曲式結合流行音樂創作的開始。[21] 1988 年的專輯《愛人同志》，＜黃色臉孔＞一曲也成功編進了印地安的歡呼曲，以異族語言的發音作為曲調的一部分，專輯中的一些歌曲也嘗試將人聲作為一種發聲樂器而編入旋律中創作。

「一種新的音樂表現形式之所以動人，主要是訴諸新塑造的『音響－形象』（sound-image，索緒爾語）所開放的新知覺新符號，新的存在風格與美學向度。」[22] 在 1988 年之前，羅大佑創作的這些旋律、編曲及詮釋方式，甚至是他自己那不甚完美卻從不掩飾的嘶啞嗓音，在整體的華語流行音樂中都是新形式與嘗試的開始，開啟了台灣流行音樂結合東西方多元音樂形式的更多可能，而慢慢改變了當時流行音樂的美學風格和聽眾的聽覺習慣。

然而綜觀現在流行音樂裡許多以電吉他、貝斯、鼓等這些搖滾樂基本配置為主，擁有各式不同樂風卻同樣標示著搖滾旗幟的樂團和歌手，若說當年羅大佑的《之乎者也》是以純正的搖滾樂踢開了台灣樂壇的大門並塑造了一個新的樂種，那麼他的音樂

[21] ＜海上花＞為電影《海上花》主題曲，當年由甄妮主唱。＜東方之珠＞當年在香港由關正杰演唱，1991 年收錄於羅大佑第一張粵語專輯《皇后大道東》，由羅大佑本人演唱。

[22] 萬胥亭，＜假行僧傳奇－崔健論＞，《聯合文學》，第 7 卷，第 10 期，1991 年 8 月，頁 102。

到底是以什麼樣的搖滾精神打開了台灣樂壇的搖滾大門呢？

二、根植於地方文化的搖滾精神

回溯至搖滾樂發展的源頭，搖滾樂的開始其實是以美國南方非裔黑人的節奏藍調（rhythm & blue）為基調，並包含了鄉村音樂（country）與民謠（folk）的類型，其中不只是取用了節奏藍調獨特的旋律節奏和演出方式，更吸收了這些音樂類型的文化意義和內涵，包括抒發被壓迫階層的苦難與悲情，以及反映大眾生活問題的景象。然而搖滾樂在六〇年代卻因為下列幾點原因而產生了關鍵的質變，以蔡宜剛所做的簡述整理：（1）青少年做為搖滾樂的最大消費群在六〇年代成為具有自覺意識與政治主張的新生代，成為這個群體表達共同情感與生活經驗的工具，成為反文化潮流的重要象徵。（2）民謠強調歌詞以及對歌者誠懇性與洞察力的重視，被注入流行音樂核心，沿用於搖滾樂的商品需求中。（3）地下刊物的大量出現賦予搖滾樂諸如自由主義、性觀念與文化鬥爭等意象。這幾點因素的共同作用，搖滾樂於是在六〇年代，從純粹的商業娛樂發展成一股對抗流行音樂價值的搖滾音樂文化與意識形態。[23]

或許有人會說美國的貓王永遠是搖滾之王，也或許有人會說英國的披頭四才是搖滾與商業的完美結合與原始搖滾精神的重生。不管哪一種說法，縱觀搖滾樂的源頭與發展過程，從一開始，它就不只是某一種特定的樂風或曲式，反而是如海綿一般不斷大量吸收各種創作源頭並發展出許多豐富的內容。六〇年代至今，搖滾樂早已成為全球流行音樂的主要成份，而在眾多以各個層面來討論搖滾樂的論述中，個人認為 Peter Wicke 寫下了搖滾樂成為全球性主流音樂文化最根本的精神和體質：

> **搖滾音樂曾經是，也仍然是一種既全球性，卻又深植地方的草根性現象。它讓各地所製造的音樂能夠全球流通，然後再將它們轉彎，回到地方文化中。[24]**

[23] 蔡宜剛，《搖滾樂在台灣之可能與不可能》，國立清華大學社會學研究所碩士論文，2001，頁 3。
[24] Peter Wicke，＜中文版序言＞，《搖滾樂的再思考》，台北：揚智，2000。頁 i。

> ……它受到了媒體的影響，是一股由新日常文化所構成塑造出來的總合效果。……搖滾樂是一種透過文化的價值和意義，生生不息地循環，一種讓社會經驗可以超越音樂的物質性，進而傳遞下去的大眾媒介。[25]

由此可見，搖滾樂的精神和定義並不只是某種樂風或固定的節奏、曲式。相反的，搖滾樂更是在其作為一個完整音樂作品的基礎上，從各地不同的日常生活和文化環境中所呈現出的多樣曲式和文化內涵。這些聲音被創作的過程其實是將社會現實經由一種由感官經驗來傳達的文化形式，透過媒體的傳播，進而再影響著現實社會以及其中的生命個體。不管是嘶吼或清柔的唱腔、是簡單還是複雜的曲式，搖滾樂並不是由被表達的方式或手段來定義，它的意義反而是在透過這些手段所達到的效果來成就。

反觀台灣搖滾樂的發展，早在 1954 年美軍電台（AFNT），美國大眾文化傳入，透過廣播、盜版錄音帶等媒介，台灣年輕人早已接觸到當時西洋流行的熱門音樂，只是早期人們對西洋熱門音樂的口味和態度仍多依附於美國流行音樂排行榜的欣賞與模仿。六〇年代中美國民謠精神復甦，結合民運、社運，加上搖滾樂的編制，新一代搖滾精神及民謠之父鮑伯・迪倫（Bob Dylan）先知的嗓音，也漂洋過海唱進了封閉的台灣小島。這一批民粹特質、人文關懷、反抗體制的精神也成為七〇年代台灣民歌運動吸收的精神養分之一，經由淡江－《夏潮》抗議歌曲及與政運聯手的左派路線，在當時仍然高壓的政治環境中辛苦發聲。但之後政權的介入與打壓，八〇年代新興唱片工業的興起則接收了這一批音樂與政治之間爭奪發聲的戰場，於是救國團派的校園民歌和美國西洋排行榜的流行歌曲依然唱得大聲，而繼續堅持六、七〇年代原始搖滾精神的，則開始走向小眾或地下。

至此，讓我們再回到羅大佑的音樂上。由此可見當年羅大佑的黑色搖滾旋風也絕對不是突然從天而降、一蹴可及。在台灣，搖滾樂的精神其實在民歌時期就已經發芽

[25] 同註 24，＜序言＞。

且具體實踐，只是這一股來自民間的民謠搖滾力量終究無法抵擋政權的強力封殺而瓦解，但卻不可能完全被消滅。而在 1978 年羅大佑還未出道，剛開始正式嘗試音樂創作和電影配樂的學生時代，就在雜誌上發表了一篇文章，對某位批評搖滾樂的音樂雜誌主編提出辯論和質疑：

> 就音樂本身而論：搖滾樂起碼代表兩種意義：機械文明的衝擊與自由的個人主義的伸張。毫無疑問，是二十世紀的文明促使了搖滾樂的誕生，而且是它成為其後半葉最具革命性且最盛行的音樂。……只有時間才能告訴我們什麼是經得起考驗的作品，……我們只願強調一點：對於已經過時間考驗保存下來的古典音樂，譽之不足以增其輝，……因為它的價值是絕對的。相反的，在眾樂聲紛雜交集的今天，作為一個音樂的聆聽及評介者，我們有義務挑出足以代表這一個世代的吶喊的音樂，向後世交代我們這一代的音樂情感。……
>
> 搖滾在意義上，是以機械文明（*請記住電子樂器是搖滾最重要的表達方式*）反機械文明（想想台北街頭交通的喇叭聲及排氣管的爆裂聲，將我們視野日漸遮蓋的雨後春筍般的大廈吧！）……搖滾在精神上是誠實的、宣洩的、掙扎的、嘲諷的，所以在很多時候它是主唱者以吶喊的形式來表達，……搖滾絕不是快樂的、高興的，所以它的聽眾有別於流行音樂的聽眾。搖滾也是一種很年輕的音樂－因為物質文明及大眾傳播工具的發達，使得這個世界愈來愈早熟、愈來愈年輕，但也愈來愈不穩定了－搖滾，完完全全忠實的反映出了我們這一代的環境。
>
> 與搖滾站在另一極端遙遠相對的，不是古典音樂，因為這兩者有許多共通性；是我們的淨化歌曲：太多毫無意義的歡唱，蒼白的笑容以及空洞的口號。[26]

這篇文章清楚呈現了當時羅大佑對搖滾樂的認同以及對搖滾精神的認知和承繼。在他更清楚、更肯定自己的音樂理念之後，累積的創作終於造就了 1982 年的《之

[26] 羅大佑，＜就教於吳憲中先生＞，《音樂與音響》，61 期，1978，頁 173-174。
引文中斜體部分為作者於文章前段強調搖滾樂機械文明的本質。筆者在此節入補充，以讓語意更清楚。

乎者也》。終於，當羅大佑選擇從主流音樂體制出發，而同時又披承著強烈搖滾意念的聲音一出現，不論是黨內黨外，不論原本聽的是國語流行歌曲、西洋熱門音樂、還是另類地下搖滾的耳朵，都被這個在台灣流行樂壇中，第一次接合主流音樂體制和西方搖滾精神的大膽聲音所吸引。尤其他的搖滾樂唱的不再是外來的語言，而是消化西方搖滾樂的精神形式後，用自己的中文語言重新創作來表達他的社會批判和關懷。在八〇年代初政治、社會和文化禁錮慢慢開始鬆動的時候，在此我們暫先不論音樂工業機制商業的考量和操作，而以實際造成的社會迴響來看，羅大佑在這個時候的出現，似乎重新積聚了之前因為被壓制而散入在許多個體之間隱隱流動的搖滾反動精神，透過他的音樂，將原本散落在個體的點串聯成一個面，也替社會中的反動力量，在原來主要透過黨外政治運動和知識份子來運作的層面之外，以流行音樂的傳播力量開闢出另一個更有力的發聲場域，甚至取得比政治人物或知識份子更高的知名度和號召力。

就這個層面來看，或許時代是造就羅大佑音樂的重要因素之一，但是他的音樂勢必是有著某些質地才能撐得起整個時代的重量。於此，我們就必須進一步討論，在那樣的年代，羅大佑的音樂到底唱出了什麼樣的內容，讓他的音樂除了在流行樂界受到矚目外，更在政治和社會文化層面也一樣受到相當的爭議與關注。

第三節　結合人文觀察與政治社會思考的國語流行音樂創作

> 如果你以創作為主，生活是最不能忽略的，你可能要去受苦受難，或者去放縱自己，在聲色裡迷失，各種各樣的情況可能你都要試過，你才能在創作裡找到人最基本的最底線的靈魂的溝通。
>
> 《之乎者也羅大佑》[27]

在搖滾樂反動開放的精神下，充填在羅大佑的音樂創作中，能夠讓聽者實際感受

[27] 同註 9 書，頁 9。

到他作品意念的，除了那些由電子樂器發出的跳動旋律和節奏，另外就是他全然不同於當時「風花雪月」派的、極富社會意識和批判色彩的歌詞創作，將流行音樂緊密結合著社會現實而併發出聽者強烈的共鳴。

曾經有位古典樂的樂評人認為羅大佑寫曲的能力不如他寫詞的才華，有許多曲子若不是靠歌詞及編曲的幫襯，實在是平庸無奇的平庸之作。[28] 這雖然是個人對音樂的分析和感受，不過羅大佑自己在《昨日遺書》中也寫到：

> 歌詞是文字的花朵，只有文字在成熟到某種程度以上，經過不斷的咀嚼、溝通，人們牙齒的錘鍊與喉氣的吹靡之後才慢慢長出來的：「太陽下山明早依舊爬上來……。」[29]

先不論羅大佑的音樂到底是曲優於詞、還是詞優於曲，但羅大佑對待歌詞創作的嚴謹態度，切切實實反映在他創作的過程和深刻的內容中。如上一節中提到的，《童年》一曲為了精心雕琢歌詞和旋律的密合以及口語的流暢質感，花了近五年的時間才完成，如此強調歌詞與聲音的關係，也是因為這樣的體裁形式，可以製造一個更容易讓聽眾開聲的空間。另外，1982 年羅大佑《未來的主人翁》中＜亞細亞的孤兒＞的歌詞被前衛出版社評選為年度詩選，這也是文學界和流行音樂界的一個特例和紀錄，標示出這首歌詞的文字已經超出作為一首流行歌詞的內涵，有其更深刻的文學價值和文化反省。羅大佑的歌詞創作來自於自身對政治社會的觀察和生活歷練的沉澱，再透過細緻的詞句，配合文字的語感與音樂相結合。因此許多聽者也常驚艷於他用字遣辭的細膩精準，以及他特有的長句堆疊語法結合旋律所形成歌曲特有的口感韻律和語式。這種對流行音樂歌詞寫作的精心，使他的作品寫作週期往往拖得很長，與大部分的流行音樂創作者相比，其音樂作品的數量其實並不算多。但也因如此，羅大佑的音樂作品在內容的質地和深度上，相對來說也較當時許多的國語流行音樂更為深刻。

---

[28] 劉漢盛，＜歌手羅大佑＞，《音樂與音響》，139 期，1985 年 1 月，頁 27。
[29] 同註 16，頁 62。

一、政治、社會和歷史文化的觀察思考

（一）亞細亞的孤兒

我們前面提到＜亞細亞的孤兒＞這首作品當時被出版社選為年度詩選，成為羅大佑音樂作品中一項特別的紀錄。這首歌的令人驚艷之處，除了在編入兒童大合唱、軍用大小鼓和中國樂器中常使用的嗩吶而交織出的？人氣勢外，它深刻的歌詞內容竟同時也受到文學界這般的肯定，堪稱羅大佑作品中的經典之作。

亞細亞的孤兒在風中哭泣
黃色的臉孔有紅色的污泥
黑色的眼珠有白色的恐懼
西風在東方唱著悲傷的歌曲

亞細亞的孤兒在風中哭泣
沒有人要和你玩平等的遊戲
每個人都想要你心愛的玩具
親愛的孩子你為何哭泣

多少人在追尋那解不開的問題
多少人在深夜裡無奈的嘆息
多少人的眼淚在無言中抹去
親愛的母親這是什麼真理[30]

這首歌以作家吳濁流在當時被禁的小說《亞細亞的孤兒》為名，直指當時中美斷交後台灣孤立的政治處境和社會變遷，更深層隱喻了黃種人不斷被迫流離遷徙的苦難歷史和命運－黃色的臉孔沾染著歷代戰爭和鬥爭的紅色血腥。而黑色的眼珠則在族群的衝突中投射出白色恐怖的創痛。東方的土地也因為西方的殖民主義、帝國主義及現實的外交政策而留下一道道歷史的傷痕。

在當時，這首歌詞大膽的呈現出流行音樂中少見的政治省思和文化深度，以如此

[30] 羅大佑作詞、作曲、演唱，＜亞細亞的孤兒＞，收於《未來的主人翁》。台北：滾石，1983 年首發。

精簡的文字隱喻中國人的歷史悲情，而細膩著墨文字音韻加上深刻的政治文化反省，也讓這首歌詞被選在 1982 年前衛出版社的年度詩選中，超越了一般對流行音樂的預設意義和價值，即使在今日，這首作品聽來依然深刻。

而這樣有著強烈指涉的歌詞，在當時高壓的政權中勢必會遭到封殺，因此為應付當時嚴厲新聞局的歌曲審查制度，羅大佑在寫作這首歌時加上了「致中南半島難民」的副標題，才讓這首歌得以過關。事實上，在羅大佑早期的作品中，還有許多因牽扯到政治意識形態或過於接露現實本質而被禁或被特別關切的作品，這個部分，我們也會在之後的章節中討論。

（二）批判現實文明生活的歌詞

早期羅大佑風格強烈的作品，最為人知的還有像＜鹿港小鎮＞、＜之乎者也＞、＜現象七十二變＞、＜未來的主人翁＞等這些批判社會現實的歌曲。在這些歌曲中，羅大佑的歌詞直接表達了他對政權、對社會、對現實文明的憤怒和不滿。這樣的歌詞內容使羅大佑在當時仍然高壓保守的台灣社會引起一陣譁然一夕成名，讓他背上了他之後急欲掙脫的抗議歌手這類的包袱，也讓他之後受到不再憤怒、趨近溫情商業的指責。

批判性歌曲的內容往往是有強烈訴求的主題和直接的情緒表達，且跟時代背景是緊密聯繫的，在特定的時空環節，這種歌曲的確能帶給社會一個宣洩不滿情緒的有力管道而引起共鳴，達到批判或抗議的目的：

台北不是我的家　我的家鄉沒有霓虹燈
鹿港的街道　鹿港的漁村
媽祖廟裡燒香的人們
台北不是我的家　我的家鄉沒有霓虹燈
鹿港的清晨　鹿港的黃昏
徘徊在文明裡的人們……

＜鹿港小鎮＞[31]

剪刀等待之　　清湯掛麵乎
尊師重道者　　莫過如此也
風花雪月之　　嘩啦啦啦乎
所謂民歌者　　是否如此也
很久以前我們的祖先都曾經這麼說
很久以前我們的祖先都曾經這麼說
現在聽聽我們的青年他們在唱什麼
但是要想想到底你要他們怎麼做

＜之乎者也＞[32]

清清楚楚寫在你的臉上　　你是個道道地地的聰明人
慌慌張張邁開你的腳步　　你是個匆匆忙忙的現代人
有人默默耕耘默默從事　　有人在過著他的太平日子
有人在大白天裡彼此明爭暗鬥　　有人在黑夜之中槍殺歌手……

＜現象七十二變＞[33]

你走過林立的高樓大廈穿過那些擁擠的人
望著一個現代化的都市泛起一片水銀燈
突然想起了遙遠的過去未曾實現的夢
曾經一度人們告訴你說你是未來的主人翁……

＜未來的主人翁＞[34]

那年我們坐在淡水河邊
看著台北市的垃圾漂過眼前
遠處吹來一陣濃濃的煙
垃圾山正開著一個焰火慶典……

＜超級市民＞[35]

這幾首歌詞在台灣狂飆動盪的八〇年代，深切反映著時代的變遷以及人們徘徊在

[31] 節自羅大佑作詞、作曲、演唱，＜鹿港小鎮＞，收於同註 18 專輯。
[32] 節自羅大佑作詞、作曲、演唱，＜之乎者也＞。同註 18 專輯。
[33] 節自羅大佑作詞、作曲、演唱，＜現象七十二變＞。同註 30 專輯。
[34] 節自羅大佑作詞、作曲、演唱，＜未來的主人翁＞。同註 30 專輯。
[35] 節自羅大佑作詞、作曲、演唱，＜超級市民＞，收於《家》。台北：滾石，1984 年首發。

傳統和文明間的矛盾與不安，同時在文字間也質疑著當時政權長期以壓制手段所努力堆砌的價值觀和政績。在那個年代政治和社會上有許多禁錮需要被質疑、被挑戰、被推翻，透過歌詞以音樂為一種媒介是一個方式。「憤怒在歌詞裡面也是一種感情，而且是一種很重要的感情，當你發現恨鐵不成鋼的時候，憤怒絕對不能把歌手視為是反社會的、推翻政府的，憤怒其實是表達人與人之間需要取得信任，需要取得愛的媒介的一種表達方式。」[36] 而事實上隨著時代改革與進程，當初的憤怒所欲取得的開放和進步已經慢慢地達成目的，創作題材的禁忌越來越少時，對羅大佑來說，再刻意裝做憤怒就有點假了。但是一個誠懇的創作者畢竟是不能脫離社會現實的，而且很明顯，除了音樂工作者的身分之外，羅大佑對自己的定位和要求其實是更嚴謹的。

除了音樂創作，羅大佑更實際參與政治活動。1983 年他曾公開表態，支持從民歌手轉戰政壇的楊祖珺選立委，＜之乎者也＞也被楊祖珺改編為選戰的歌曲。1989 年大陸的六四天安門事件，羅大佑也曾頭綁布條聲援，發表一些言論和作品而被中國大陸封殺。1992 年在台灣，羅大佑積極支持並實際參與當時知名的黨外人士林正杰的立委選舉活動。2000 年台灣的總統大選，羅大佑更公開為當時的總統候選人宋楚俞站台。而今年 2004 年台灣第十一屆的總統大選，羅大佑在選前也表態支持在野的泛藍陣營候選人連戰，之後更將自己投身在選後喧囂不斷的選舉爭議中，主動向泛藍要求參與他們舉行的大型集會活動，並向台下的近五十萬人公開發表演唱和演說。對於自己的政治立場，羅大佑從來不含蓄表達。早在在 1997 及 1998 年間，他就在《新新聞》周報開闢專欄，也在一些報章雜誌中論述台灣的政治。之前在香港成立音樂工廠的期間，羅大佑也曾在香港的《東方日報》中發表專欄論述香港現況。

而另外在政治活動之外，1997 年羅大佑也參與了台灣首次結合流行音樂、現代舞與劇場型態跨界合作的舞台演出《天國出走》。2003 年在北京和香港又成立了「人文公社」，希望結合藝術界各個領域的人，推動一些藝術理念和想法。

---

[36] 摘自王磊，＜話說音樂「反革命」份子羅大佑＞，《新聞週刊》訪談。文章刊載於網站 http://dadao.net/big5/htm/culture/2002/1223/3571.htm

若僅對於一位流行音樂工作者的身分來說，羅大佑的這些動作和嘗試在流行音樂界都可說是一個異數。他對時代和社會的敏感度已經超出一個音樂人的思考和觀察，而提升為一種知識份子的自覺和使命，或是一個人文觀察者必須要能去洞察預視的部分：

> 我覺得人本身的一致性——integrity 是蠻重要的。什麼音樂教父，從來都是媒體說的。我有一個原則，創作人是不能讓台下的掌聲衝昏頭的，我們這個行業本質上是虛幻的，我經常把自己當成作曲的人，常問自己有沒有觀察到並寫出時代的脈胳，和可以跟這個時代呼應的聲音。我現居住的香港、台灣大選、2004 年、以至 2003 年的沙士、伊拉克戰爭等，都是我現在在抓的東西。[37]

羅大佑本人這個強烈的人格特質，透過他自己的社會實踐和音樂創作，在當時兩岸仍多保守對立的政治關係中，也觸發了一連串的作用和效應，這個部分將作為另一層面的問題，在之後的章節中繼續討論。

而如果只作為一個以音樂參與社運或反對運動的推進者的話，羅大佑黑色時期極具知識份子批判意識的作品基本上可說是非常成功的，加上他鮮明的反體制的言論和形象，的確造就了當時社會中反動內省的思潮。但事實上，如果我們聽得再多一點便會發現，相較於情歌創作，羅大佑的批判歌曲其實並不算多，只是在那個年代敢這樣站在主流舞台上直言不諱的聲音有限，因此更愈顯他的突出。然而批判性的作品畢竟太直接、太沉重，有著太明顯的意義指涉，若就流行音樂的普遍性來看，對一般聽眾其實是有負擔的。事實上，對堅守音樂人或作曲家身分的羅大佑來說，他的作品中傳唱最廣、最受歡迎、也影響那一代人最深刻的，卻是不能不提那些對生活、生命和情感細膩琢磨的情歌。

---

[37] 摘自＜文化英雄的影響力＞，香港《明報專訊》，2004 年 3 月 7 日。全文詳見五四三音樂站 http://www.music543.com/音樂寫字樓 LoTaYu 版。

二、對生命過程與情感本質的透視與揭露

（一）戀曲 1980

對許多六、七〇年代出生的人來說，＜再見別離＞中「為何心裡有千言，眼裡有萬語」難分難離的深情和不捨，卻是比不過＜戀曲 1980＞中一句「親愛的莫再說妳我永遠不分離」的真實與椎心。[38] 何以有人說羅大佑的歌曲影響了一個世代的年輕人，也就是因為他對「情」的觀察和體會是更貼近人們情感的本質而直抵人心和人性。就以＜戀曲 1980＞來說：

妳曾經對我說　　妳永遠愛著我
愛情這東西我明白　　但永遠是什麼
姑娘妳別哭泣　　我倆還在一起
今天的歡樂　　將是明天創痛的回憶
啦……　　啦……
今天的歡樂　　將是明天創痛的回憶
什麼都可以拋棄　　什麼也不能忘記
現在妳說的話都只是妳的勇氣
春天刮著風　　秋天下著雨
春風秋雨多少海誓山盟隨風遠去
啦……　　啦……
親愛的莫再說妳我永遠不分離

妳不屬於我　　我也不擁有妳
姑娘世上沒有人有佔有的權利
或許我們分手　　就這麼不回頭
至少不用編織一些美麗的藉口
啦……　　啦……
親愛或許明天我們要分手
啦……　　啦……
親愛的莫再說妳我永遠不分離

---

[38] ＜再見別離＞為 1981 年滾石雜誌票選年度最佳民歌排行第一名，見表 1-1。由潘越雲演唱，李達濤作詞作曲，收錄於《三人展》，台北：滾石，1981。
＜戀曲 1980＞，羅大佑作詞、作曲、演唱，同註 18 專輯。

啦…… 啦……
親愛的莫再說妳我明天要分離
啦…… 啦……
親愛的莫再說妳我永遠不分離

這是一首情歌，可是羅大佑完全翻轉了之前民歌或國語流行歌曲的情歌寫法，不再以柔情美化的方式去稱頌愛情的美或哀悼分手的悲，卻提出了「永遠是什麼」的疑問。今天的快樂不再代表未來的廝守和幸福，只是更顯失去時的痛苦；而愛情的結束更應該要看清情感的本質，即使面對分手也不用刻意尋找任何藉口，因為世界上本來就沒有任何人有佔有對方的權利，所以也不用刻意說什麼永遠不分離或也許就要分離，因為如果真的看清楚了，其實生命中沒有什麼是不可拋棄的。或許所謂的刻骨銘心都曾以為是不能忘記，但不管怎樣，曾經的海誓山盟、所有的一切，最後也終將只是隨著春風秋雨的流逝而成為過去。

這首情歌，旋律簡單輕鬆，羅大佑也唱得瀟灑。但事實上卻是以幾近殘忍的角度談論著愛情，完全顛覆了之前流行音樂中一直以來對愛情的夢幻描述和想像，著實令人一驚。當然羅大佑早期也曾寫出不少溫柔的情歌作品，不過一方面那多是為電影配樂或其他歌手所寫的歌，主控性並不高。[39] 而另一方面，就如同羅大佑一直的創作態度，他其實是用歌詞在寫日記。

在創作＜戀曲 1980＞時，羅大佑正經歷情感的低潮和交迭時期，而這首歌在情歌之外，更深刻的個人意義是在交代他人生觀念和生命歷程的轉變－「妳是我生命中的神話，心靈的信仰；就像沐浴在春風裡，妳是我唯一的希望。」[40]這般的執著已被「妳不屬於我，我也不擁有妳，姑娘世上沒有人有佔有的權利。」的灑脫取代。[41] 除此之外，羅大佑體會到的愛情也不只是男女之間的一個單向扁平的面，而是將看待感

[39] 羅大佑早期的情歌作品，他之後都刻意收錄在「情歌羅大佑」－《閃亮的日子》、《告別的年代》兩張專輯中。台北：滾石，1989。
[40] 節自＜神話＞，1976 年由羅大佑作詞作曲，劉文正演唱，為電影《閃亮的日子》插曲。
[41] 羅大佑，＜我用歌詞寫日記＞，同註 22，頁 120-121。

情的角度提升到命運的高度，隨著時間的歷程和命運的轉變而沉澱出其內在的本質與無奈。

依羅大佑所說，當年有一個台灣最早的黨外運動積極份子，從監獄裡出來後聽到＜戀曲 1980＞，嚇了一跳問：「怎麼會有這樣的歌？」《之乎者也》和《未來的主人翁》兩張專輯的內容也讓當時許多黨外人士對他非常感興趣。「其實那就是一首情歌嘛！……純粹是一首情歌，不是政治性的東西。可是那種情歌在那個年代的台灣，在精神意識上是反動的。可見台灣那時控制得有多厲害。」[42]事實上關於這首歌，在實際發行的專輯中，如果細心一點的聽眾可能會注意到，不同於專輯中所附的歌詞：「今天的快樂將是明天*創痛*的回憶」，實際上這一句羅大佑是唱成：「今天的快樂將是明天*永恆*的回憶」，而「親愛的*或許明天我們要分手*」也唱作「親愛的*莫再說妳我永遠不分離*」。這並不是歌詞打字錯誤，事實上這個技術性的改變，其實也是因為要迴避當時新聞局的歌曲審查制度，不致讓詞意過於消沉灰暗，但透過專輯內印製的歌詞，羅大佑仍然以另一種詞意遊走的策略表述自己的意念和立場。

（二）用歌詞寫日記

然而就如同前面提到羅大佑觀察到的當時的社會，動盪的時代許多東西一直在變，而快速的變化引起人們心中的不安，使人失去歸屬感。不只是愛情，他對社會、對生活、對生命的思考和體會，都有著些許傷逝無奈的感慨，但在傷懷之中卻又還能帶著一種透視的灑脫。不論是深情、是憤怒、是譏諷、是慨歎，他對環境的敏感觀察以及對自己內在細膩審視的挖掘，都累積了他歌詞內容的深度和厚度，如＜光陰的故事＞中每一段生命過程的轉換與累積：

流水它帶走光陰的故事改變了一個人 / 兩個人 / 我們

[42] 楊子，＜不再憤怒＞，收於同註 9 書，頁 6。

就在那多愁善感而初次等待 / 流淚 / 回憶 / 的青春[43]

或是＜我所不能了解的事＞中少年對於生活的無謂的喃喃自語：

荒謬的世界總也會有點荒謬的樂趣
荒謬的天氣總也會下點小小的及時雨
天空中一群群飛來的雁兒成群又飛過去
神秘的翅膀展開了像是夢幻的氣息
一陣一陣飄來是秋天惱人的雨
如此瀟灑的幻想會不會來不及
砍去我那萬能的雙手給我一對翅膀
這樣的事情到底我敢不敢
攤開我雙手問問我自己
到底是怎麼回事
那是我所不能了解的事[44]

另外還有如＜盲聾＞的寓言影射：

地下道的牆上問著今天誰是盲龍
算命的老者受到無知人們過度的恩寵
空中傳來先知的話　　他是否進入你耳中
潮汐與蟬聲傳來的訊息
－－一片朦朧[45]

＜牧童＞的遺世抽離：

九月的詩早已埋藏在風雪之中
為何我聽到你胸口裡熱血洶湧
田園已經荒蕪　　斜陽依然孤獨
且讓你的冷漠　　投影在那潑墨殘痕的歸途[46]

[43] 節自羅大佑作詞、作曲、演唱，＜光陰的故事＞，同註 18 專輯。
[44] 節自羅大佑作詞、作曲、演唱，＜我所不能了解的事＞，同註 35 專輯。
[45] 節自羅大佑作詞、作曲、演唱，＜盲聾＞，同註 30 專輯。

以及＜稻草人＞中面對命運無奈本質輕緩的吟唱：

藍藍的青空在上
卻有著雲雀與彩虹的夢
多像不知足的雲四處飄蕩
何處是我的歸宿
是否在天際的那一端
奇怪著稻草的身軀如何飛翔[47]

「我希望音樂的初衷就是你要製造人的和諧，即使是一些叛逆的歌曲。它其實拉近了人與人之間的距離，是一些更真實更有情感的東西，所以我希望音樂有這樣的力量。」[48]所以羅大佑的歌詞不只是他自己的日記，也為當時的許多人記錄了那一段時期他們曾經的生活和心情，甚至啟蒙了年輕一代對事物的思考視野和角度。《台灣現代民歌運動史》的作者張釗維，在再版的第貳部中收錄了這一段寫於 1998 年的文字：

> 如果說音樂對個人的效果之一，是打開一個新的世界觀的話，那麼，在那樣的年代裡，羅大佑的前三張專輯《之乎者也》、《未來的主人翁》《家》，可以說是為當時為高中生的我啟蒙了一個全新的、在課本與主流教條之外的，關於個人、家庭、社會與世界的感知結構。……儘管當時，在後美麗島的時空中，一切自由、批判與個人主義（相較於戒嚴時代一切強調集體的一致與團結）的空氣已藉由課堂上幾個老師隱晦的言談，逐漸發散出來。但言談畢竟只是言談，……真正使得這些開始發酵的想法有了當代實在感的，正式羅大佑的音樂。以他的音樂襯底，一個脫離舊時代的思考與感知方式，方能有血有肉的架構起來。[49]

[46] 節自羅大佑作詞、作曲、演唱，＜牧童＞，同註 30 專輯。
[47] 節自羅大佑作詞、作曲、演唱，＜稻草人＞，同註 30 專輯。
[48] 同註 36。
[49] 張釗維，＜啟蒙者羅大佑＞，同註 4 書，頁 237。

而對羅大佑來說，音樂的意義也是如此：「音樂，像人類其他所有的文化一樣，是人情感經過感受與思考之後的產物。如果我們用回溯的方式，我們是可以從音樂內去探討出某一個時代的某個特定地區內的人們的精神活動大致上是怎麼回事的。」[50]身為一位音樂創作者，羅大佑對音樂內容的思考來自於生活的歷練和對時事環境的觀察，這些敏感而富戲劇性的音樂並非隨處可見、唾手可得。他歌詞內容所書寫的，幾乎涵蓋了個人生命中的各個層面。在他的作品中有對大時代家國歷史的慨歎眷戀，有對政治現實的批判嘲諷。有對現世生活的觀察速寫、對過往生命的傷感憑弔，更有細膩深情的情感傾訴。《之乎者也羅大佑》的編者在送給羅大佑的書的扉頁上也寫下了這一句話－「一代人的路，一代人的紀念品」，只為羅大佑的歌也幫他們在動盪的八〇年代唱出那一段生命的紀錄。

然而，羅大佑歌曲中的這些意識形態和內容，雖然在青年學子和黨外人士之間受到廣大的支持與回應，但相對另一方面，也引發許多衛道人士和保守政治勢力對其驚世駭俗形象的大加撻伐。只是儘管打壓的手段和聲音都有著較民間更強勢的政治勢力為後盾，但羅大佑的前三張專輯依然大賣，不僅叫好又叫座，更在 1982 年 5 月 18 日於台北國父紀念館舉辦了第一場大型的個人演唱會，可謂開啟台灣流行樂壇舉行歌手個人演唱會風潮之先，而這其中的運作，唱片公司必然有著重要的影響。接下來的第二章，我們便從主流音樂的商業層面，來討論羅大佑的音樂與流行音樂體制之間，是一種什麼樣的操作與對話的過程。

[50] 羅大佑，＜歌謠是讓人越活越有意思的文化＞，收於翁嘉銘，《從羅大佑到崔健》，台北：時報，1992，頁 11。

第二章　羅大佑在主流音樂體制中的發展空間和限制

> 終於，我知道，巨變已經來臨了。你必須變得更薄，因為你要變得更寬。你本身終於就是要能成就為一件藝術品。不論從任何角度來看。既然你不可能逃掉，為什麼，不全部捲進去算了？使自己帶點透亮。
>
> 《昨日遺書》[1]

1984 年羅大佑宣告暫別台灣歌壇，1988 年他再回來時，帶給台灣的除了那本自我告白的《昨日遺書》之外，還帶來了風格華麗的《愛人同志》(1988)、《衣錦還鄉》電影原聲帶（1989)、《閃亮的日子》與《告別的年代》兩張情歌專輯（1989)，描述香港的《皇后大道東》(1991）以及台語專輯《原鄉》(1991)。許多人曾失望的認為，再見到的羅大佑背離了早期的創作初衷，拋棄了抗爭的堅持而與商業妥協了。但事實上，從第一張專輯開始，羅大佑一直就是在主流流行音樂工業的商業體制中經營他的音樂創作。

在消費市場有而言，大致可區分一種為迎合、適應的市場，而另一種則是創造出來的市場。羅大佑當年的黑色旋風也就是在一片校園民歌類型的主流市場中，以逆向操作的風險所成功創造出的國語搖滾樂市場。然而就如同人們常以為的一種錯覺，認為搖滾樂的意識形態應該是等同於反資本主義，而容易將創作者新的音樂嘗試或政治意圖都只片面地視為商業包裝的手段。雖然不可否認搖滾樂當初所謂的叛逆、另類、特立獨行等特質，在音樂工業興起之後都不免成為資本主義商業促銷的宣傳噱頭，不過我們應該都要更清楚，在西方的資本消費體制中，從一開始，搖滾樂的體質就是商業的，是金錢和商品之間的關係才使得搖滾越及之後流行音樂的生產和發展成為可能

[1] 羅大佑，《昨日遺書》，台北：羅大佑，1988，頁 72。

的基礎。當初發行羅大佑專輯的滾石唱片公司，在成立之初同樣是對國語流行樂壇有著改革的理想，不過對一家唱片公司來說，在堅持創業和經營的理念之外，對旗下產品商業取向的操盤和考量，也是企業體要能在市場中生存並發揮影響力的重要取捨。羅大佑的黑色旋風固然有其強烈的個人批判特質，但整個風潮的帶動，包括歌手形象的包裝塑造、媒體宣傳，甚至是舉辦了台灣第一場流行音樂歌手的個人演唱會等等，也必須藉著音樂工業背後的商業機制和力量作為支撐才得以成形。

此外，當羅大佑這種人文創作的風格在流行音樂體制中受到市場的肯定之後，台灣的流行音樂環境也產生了變化。而對羅大佑個人來說，雖然他仍堅持個人創作理念，但他也不曾忽略商業的重要，視其為被接受的肯定以及支撐長遠創作的必要因素。於是當他 1988 年再回到台灣所發行的《愛人同志》，於港台兩地錄製完成，卻完全不同於早期黑色旋風沉重強烈的風格，在曲風和製作上都更見專業精細的編排和配置，這張在概念和技術上都有著相當創新的專輯，成為羅大佑至今最暢銷的作品，也開啟了樂評翁嘉銘所謂的「後羅大佑時代」。而堅持著結合商業與人文的理念，羅大佑自己的唱片公司品牌「音樂工廠」於 1988 年選在兩岸三地間資本主義最發達的香港成立，1990 年正式完成註冊，成為羅大佑音樂創作生涯的一個重要基地平台。2002 年音樂工廠遷至北京，亦標示著羅大佑另一個創作階段思考的開始。

從黑色旋風的引爆、《愛人同志》的轉型，到音樂工廠的成立、遷廠，都可見流行音樂工業的商業體質於其中的作用和考量，為一個流行音樂創作者在市場和個人創作理念間思考、權衡、經營的實際過程和結果。而其最後呈現出的，便是商業體制的大眾市場導向與創作者創作自覺到底能保持一種什麼樣的平衡？又能拉鋸出什麼樣新的市場空間？在本章的內容中，我們將進一步討論。

第一節　八〇年代唱片公司對羅大佑叛逆形象的塑造與收編

妥協在這個年代其實也沒什麼不好。沒有妥協就沒有民主。關鍵只在妥協的品質。

羅大佑[2]

1980 年代對台灣而言是一個在長期禁錮之後鬆綁的年代，政治霸權鬆動、文化禁忌也逐一解除，高度的經濟發展帶動了台灣社會的資本化。在倫敦歐洲金融雜誌於 1981 年報導中，臺灣在全世界八十五個國家和地區中，經濟成就名列第一。經濟的快速起飛，也推動流行樂壇在短短數年間極度膨脹，刺激了臺灣流行樂壇的競爭機制和商業運作的發展。在 1980 年 8 月寶麗金在台灣就成立了辦事處，是當時在台灣唯一設立辦事處的國際唱片機構。1981 年 3 月 1 日，台灣今日本土唱片公司的龍頭滾石唱片成立。1982 年當時與滾石同為本土唱片界另一主力的飛碟唱片公司成立。之後如喜馬拉雅（1983)、點將（1984)、可登（1985）等國內唱片公司也一一成立。此一進程奠定了台灣流行音樂工業的基礎，在這個基礎上，流行音樂工業體制吸收並培育出許多優秀的音樂工作者，羅大佑即可謂當時台灣流行樂界作創造出的一個另類偶像明星。

一、果實音樂與滾石唱片的合作及專輯整體企劃的概念

一件作品如果在各個層面上都能照顧得到，豈不很好？何況，商業化代表被接受的程度，對於我而言，這點是相當重要的。[3]

從在這段羅大佑於 1984 年一篇雜誌訪問中的敘述，我們就可清楚知道，事實上，即使如羅大佑這般帶有強烈反判色彩的歌手，在作品的發表和宣傳上，一樣也選擇正

[2] 羅大佑，＜批判與柔情－流行音樂的反省＞，社會大學系列講座錄音，台北：財團法人社會大學文教基金會，1989。
[3] 吳正忠，＜肯定與否定之間－訪羅大佑，談流行歌曲＞，《新書月刊》，第 4 期，1984，頁 13。

面接受流行音樂工業的商業運作機制。

在 1981 年羅大佑即與張艾嘉、邱復生組成了「果實音樂」。七〇年代中期至八〇年代初，台灣的音樂工業還未正式進入唱片公司的體制階段，仍多屬個人音樂工作室的時期。這種個人音樂工作室在形制上，為校園民歌手轉入音樂工業體系發展的初期，例如除了羅大佑和張艾嘉的果實音樂外，還有其他承接民歌時期創作精神的音樂工作室，如天水樂集（李壽全、靳鐵章、許乃勝、蘇來、李建復、蔡琴）、民風樂府（陶曉清、簡上仁、鄭怡、吳楚楚）、友善的狗（沈光遠）等等。這些音樂工作室多採產銷分離的策略，將錄製的音樂成品交由唱片公司行銷。[4] 而當 1981 年羅大佑拿著一卷自製的 Demo 帶，尋找願意發行的唱片公司時卻四處碰壁，一直到剛成立、極富草創改革精神的滾石唱片才接下了這個案子。

滾石唱片以原有的《滾石雜誌》為基礎而跨入唱片產業，於 1981 年 3 月 1 日正式成立，承續著《滾石雜誌》曾經對國內流行音樂環境的期待與推動，滾石唱片成立後試圖以一系列極具現代流行意識的專輯作品，改變當時流行音樂的生態。1981 年滾石接下了羅大佑的音樂，1982 年 4 月 21 日便與果實音樂合作，發行了羅大佑的第一張個人專輯《之乎者也》，然而在《之乎者也》正式發行之前，羅大佑就已經在滾石唱片中擔任製作人的角色。

羅大佑在流行樂界第一次獨立製作的專輯，也是果實音樂的第一張唱片，便是 1981 年張艾嘉的《張艾嘉的童年》。雖然這張專輯中大部分作品依舊沿襲民歌的曲式，但可以聽出羅大佑已經開始運用一些極富現代韻味的編曲及錄音方式，讓人耳目一新。此外這張唱片的製作，羅大佑已經開始執行其專輯整體製作的理念和文案撰寫的功力，賦予專輯更完整的理念訴求與整合性：

「七歲過了，絕對沒有第二個七歲。」媽媽對小男孩這樣說。……

[4] 曾慧佳，《從流行歌曲看台灣社會》，台北：桂冠，1998，頁 192。

> 不只是因為在我們每一個人的生命中，童年卻是不可抹滅的一段；同時，一些憧憬、一些希望，更將在人生漫漫的路途中，溫暖我們風雨的心靈。就這樣，我們作出了這張唱片。與其說它是十一首歌，毋寧說它是由人生十一段歷程與感受，所串聯而成的圓。……[5]

此外，在製作層面上，羅大佑也已考量到以歌手本身的特色和個人特質所做的技術性規劃，例如，如何讓合聲和編曲來配合歌手張艾嘉並不是頂強的嗓音。「其實這張唱片是靠情緒來引導的，不能靠太多編曲、太華麗的聲音、和歌手本身不是專業唱法的東西。唱歌的人是有感情的，如何運用這種情緒來切入市場讓大家接受，是當初的一個考慮。」[6] 這樣的專輯製作方式也延續到之後羅大佑自己的個人專輯中，在兼顧歌手特質、音樂內容與市場接受度之後，從而規劃專輯的整體製作導向，而這種整體企劃的概念也開啟之後唱片界新型態專輯製作的風潮與方向。

從這樣的過程來看，羅大佑的音樂從出道開始便是在音樂工業的商業體制中運作的，而市場的接受度也一直是他音樂創作的重要考量。若沒有主流音樂的發聲空間和管道，歌手的聲音是很難被大眾聽見的。在流行音樂中他從來不是非主流或是另類，所不同的只是，他選擇在商業的體制中，以個人的音樂理想去嘗試創造一些不同的聲音，甚至硬生生衝撞出一個新的音樂類型及音樂市場。當然，在當時這樣驚世駭俗的聲音勢必為一些保守派人士視為洪水猛獸而處處打壓，面對這個部分，除了羅大佑本身強硬的批判性格支撐外，唱片公司對專輯的行銷手法和態度，也是他之後專輯成功的重要因素。

---

[5] 節取自張艾嘉，《張艾嘉的童年》中的專輯文案。台北：滾石有聲出版，1981。

[6] 原文出自吳清聖編，《台灣流行音樂百張最佳專輯（1975.9-1993.1）》，台北：台大人文報，1993。本文引用則轉自追夢羅大佑網站：http://lotayu/modules/news/article.php?storyid=62

二、滾石唱片早期對羅大佑專輯開創性的行銷策略

(一) 歌手個人形象包裝

在羅大佑早期三張作品中，他以鬈曲及肩的長髮、黑衣墨鏡的形象掀起所謂的黑色旋風。作為一個歌手，他徹底打破之前一般明星清純亮麗的姿態，少有情緒顯露的表情與深沉的黑色墨鏡，公然推翻了流行音樂歌手的形象風格。不過除了個人的喜好外，羅大佑對黑色也有著與自己人生觀相呼應的另一種解釋：「人生是充滿了許許多多複雜的意念的，包括虛?在內。人生也並不是永恒的，只有在死的那一?那，永恒才會降臨。?了盡可能的達到這不可能達到的永恒，我選擇了黑色。因?在我而言，黑色就是永恒；而黑能掩飾那醜惡的虛?，因?黑色不容易受到污染，這就是黑色的功能。」[7]於是造型成為羅大佑個人風格最直接明顯的視覺訴求，突兀強烈的黑色風格引起人們深刻的視覺印象和注意，也成為羅大佑早期最鮮明的個人標誌。

(二) 唱片封面的設計

除了造型之外，羅大佑唱片封面的視覺效果，也是專輯整體企劃的環節之一。不若校園民歌後期主打歌手個人形象的唱片封面設計，也一反國語流行音樂明星美化式的唱片宣傳，羅大佑的唱片封面幾乎不見其本人的面貌。

從羅大佑早期三張專輯的封面來看，《之乎者也》的封面和封底都只見羅大佑黑色的身影半隱在黑色的背景中。長髮、墨鏡，看不清楚他的眼神、也沒有表情，高反差的燈光形成視覺上詭譎神秘的效果，封面紅色的大字打上專輯的名稱，突顯與黑色背景的對比（圖 2-1）。而之後《未來的主人翁》也延續了羅大佑的黑色批判風格，封面的他依然在夜色的背景中，一襲黑衣墨鏡、雙手插著口袋面無表情的看著前方（圖 2-2）。而到了第三張專輯《家》，雖然音樂訴求已不較前兩張專輯激情批判，轉而為

---

[7] 節自神宇吳，＜解剖生命的黑色旅者－羅大佑＞，收於 1984 年新加坡《娛樂雜誌》。全文刊載於網站：http://lotayu.org/modules/news/article.php?storyid=8

對土地、家庭歸屬的溫情，但象牙黃與白色天空大量留白的主題，襯上封面照片中羅大佑低首走在路邊的遠景，卻又製造出某種空遠疏離的視覺效果（圖 2-3）。[8]

在配合整體製作概念的導向下，從造型、唱片封面設計等都接續了羅大佑批判顛覆的風格，不若其他歌手，不論是《之乎者也》和《未來的主人翁》那般黑色的叛逆，還是《家》對土地親近的想望，專輯中我們都完全看不清楚他的臉孔和長相，除了音樂外，他的形象都刻意與大眾或媒體保持某種疏離的距離。若說這是歌手個人特立獨行的風格訴求，不過從行銷手法來看，這樣的企劃運作同時也是唱片公司捕捉聽者注意焦點的手法和包裝，先引起大眾和媒體對歌手的觀望好奇，再藉由音樂進一部傳達歌手的個人理念。

圖 2-1 《之乎者也》專輯封面

圖 2-2 《未來的主人翁》專輯封面

[8] 羅大佑的專輯早期以發行 LP 和錄音帶為主，且專輯封面會因不同的發行地區及不同的年代版本而有不同的設計。而在此引用的《之乎者也》、《未來的主人翁》和《家》三張專輯封面，為滾石之後重新發行的 CD 版本，但封面設計與早期在台灣發行的錄音帶封面版本是一樣的。

圖 2-3 《家》專輯封面

(三) 逆向操作與主動宣傳

羅大佑特立獨行的音樂在主流音樂商業體制的市場考量下，對當時一些態度較保守的唱片公司來說，有許多未知而無法預期的市場風險。既有的主流音樂體制在商業投機性格的衡量下，很少會冒然逆向操作既有的市場取向而主動去創造一個新的市場空間。滾石唱片在當時為草創階段，創辦人段鍾沂、段鍾潭在 1975 年創辦本土第一本介紹西洋搖滾樂的《滾石雜誌》後，延續雜誌的開創精神，滾石唱片希望在之前校園民歌遠離現實生活的單一音樂風格之外，還能有另一種反映當代人們生活並結合現代流行意識的音樂作品出現。於是這樣的創辦理念，加上新公司沒有如既存唱片工業體制如此沉重的市場取向包袱，反而讓羅大佑的果實音樂與滾石唱片的合作，在主流音樂工業體制中，逆向操作出超乎彼此原本預期的市場反應。更因為當時敏感的政治環境，羅大佑無懼保守政治勢力與歌曲審查制度的批判態度，讓他的音樂在商業市場中成為另類文化偶像的符號，在政治和流行音樂的大眾市場間創造出一個讓人們的反叛意識有所歸依的媒介。

而除了作品本身的強烈性格之外，羅大佑也一反歌手配合媒體的宣傳模式，拒絕上低俗的綜藝節目打歌，對當時台灣尚挖人隱私的媒體風氣及媒體工作者，他也毫不

妥協的嚴厲批評。配合著鮮明的黑色形象，羅大佑這些在當時看來實在特異獨行的行徑，更凸顯了他音樂專輯的特色。而面對保守勢力的打壓和指責，羅大佑和滾石唱片並不安於被動的沉默，更將唱片整體企劃的精神轉換成具體的實際行動，主動向媒體召開記者會、發新聞稿來說明《之乎者也》這張極富爭議性的作品。這個將歌手在主流音樂體制中一直以來多為被動的地位，轉換成與媒體之間取得一個平衡報導的主動角色，使羅大佑成為台灣首度以記者會形式向媒體說明專輯理念的歌手，而這個方式也成為日後台灣流行音樂唱片宣傳必採的模式。

(四)開啟演唱會的風潮

《之乎者也》的一戰成名也讓唱片公司趁勝追擊，引進西洋流行音樂的操作模式，1982 年 4 月 21 日發行的專輯，5 月 18 日便在台北國父紀念館舉行羅大佑個人的演唱會，1983 及 1984 年的 12 月 31 日，也於台北市的中華體育館各舉辦了一場歲末年終演唱會，使羅大佑不僅成為台灣第一位以「個人身分」舉行大型演唱會的流行歌手，也舉辦了台灣樂界有史以來第一場所謂的年終演唱會。1985 年羅大佑和滾石推出了《青春舞曲》，為從 1983、1984 年兩場年終演唱會的實況錄音中，選出十一首歌而出的合輯，而這張合輯也成為了台灣流行音樂史上第一張演唱會的實況錄音專輯。從工作人員名單中，可見這場演唱會舞台上的工作人員均為當時優秀的演奏樂手，無前例可循的現場錄音工程，則讓所有參與演唱會的工作人員就地創造了歷史，使《青春舞曲》這張專輯在現場演出和唱片錄製技術上，都可說是當時台灣流行樂界整體實力的重要展示。（圖 2-4）

圖 2-4《青春舞曲》專輯封面

這些一連串的動作讓滾石唱片和羅大佑在台灣的國語流行音樂史上添上了不少的紀錄，從歌手和唱片公司在媒體宣傳方面選擇推翻以往保守消極作為，轉而主動嘗試去製造與傳播媒體以及聽眾之間一種積極平衡的互動關係。這對當時仍然封閉、甚至已經習慣於壓抑的社會文風氣和政治意識形態來說，都是具有變革力量和文化意義的流行音樂事件。而當然，我們仍然不會去忽略唱片公司與流行音樂工業最根本的商業體質：

來來來　　親愛的父老兄弟姊妹
丟開你所有的情緒與生活的負債
想那麼多幹什麼　　買張票
讓舞台上的人去煩惱今夜生命的成敗

夜色尚存一絲青春尾巴的末梢
今夜我們只出售他們蓋上墮落標籤的情感

嘶吼也好　　噓聲也好
只要你並非正襟危坐鼓掌如儀

喧騰也罷　　落寞也罷
反正外頭依然是個荒謬的世界

燈光曖昧暈眩－多像眾口云云的流言
樂聲隆隆欲響－多像潛伏人心的情潮
噓－聽－
今夜青春即將老去
快來快來　　親愛的父老兄弟姊妹
儘管有人殺人滅口　　但今晚請勿槍殺歌手
各就各位　　這是你花錢買醉的演唱會

這段《青春舞曲》中羅大佑寫下的文字，在諷刺政治社會保守荒謬的價值觀、並感性號召聽眾情緒的同時，也隱喻了流行音樂的商業本質：我們願意花錢從專輯、從音樂、從演唱會中買到什麼？唱片公司在願意提供演唱會軟硬體技術成本的同時，憑藉的除了草創之初改革的理想之外，商業的評估也是必然，其中勢必包括了對聽眾需求的設定和預期。

流行歌曲透過大量的複製與媒體宣傳，比起其他文字產品更容易？受眾接受認同，演唱會這種直接與聽眾互動的宣傳模式，除了必須建立在足夠的市場消費基礎之外，也是直接傳達歌手的音樂並突顯歌手個人特質，主動與聽眾溝通互動的另一種消費模式。「音樂家的個人主義越醒目，資本家的秩序作為個人自我實現基礎的說法，就越具有信服力，把購買唱片當成消費者同樣個人主義表達的動機，也就越正當。而這一個過程啟動了金錢循環系統，使得那些掌握權力的人更加的強勢。」[9] 羅大佑立場清晰又極富個人特質的音樂風格和創作態度，以及社會中對這位「年輕代言人」的希望與期待，對唱片公司來說都是個很好操作的行銷賣點。透過演唱會特殊包裝的集體情境，在音樂的情緒渲染下，對其中的聽眾而言，參與羅大佑這個叛逆歌手的演唱會的行為，似乎也透過一種巧妙的心理機制轉化為在壓抑的年代裡，一種個人主體意志的具體實踐以及短暫的精神解放，在當時禁錮未消、文化自主意識醞釀狂飆的年代

[9] Peter Wicke，《搖滾樂的再思考》，台北：揚智，2000。頁 146。

中，為大眾製造了一個集體開聲的空間。（圖 2-5）

圖 2-5　羅大佑 1984 年台北演唱會（中國時報資料片）

海報文案為：新人類。單身貴族。辛香料族。花子 Hanako 世代。頂客族。新挪威森林世代。MTV 世代。任天堂族。團塊世代。草莓族。香奈兒族。援助交際族。叩機族。百合族。玫瑰世代。水瓶座世代。80 年代是一個重新定義「世代」的年代。

三、歌手創作理念在商業收編中的自我定位

早期的羅大佑一開始就給人搖滾叛逆歌手的感覺，或許是因為他的裝扮，或許是因為他特立獨行的作為，或許是因為當時他寫了一些不同於風花雪月的歌，而當時，流行樂界和社會大眾都抓住了這一點希望，以為「中國的搖滾終於來了」！然而搖滾的精神是什麼？是控訴？是叛逆？是吶喊？是社會意識？還是一種迷思？事實上，「政治局勢動盪的時期，最是主流音樂體制願意冒險投資讓旗下的產品與政治直接產

生關係的時候。然而在承平時期，或者是『西瓜倚大邊』的效應出現的時候，主流音樂體制並不會主動去創造一些空間，讓受壓抑的聲音出現。」[10] 於是當 1984 年羅大佑以離開歌壇向台灣的政治勢力和嗜血媒體作出抗議之後，台灣的流行樂壇中黑色旋風的人文批判風潮也隨之結束。

羅大佑的音樂開啟了台灣流行音樂的多元可能，也啟蒙了流行樂壇對音樂創作和唱片企劃有更深刻的思考層面，但隨著他的離開，接下來的問題便是，當沉重的閘門經過許多努力已經開出了一個可供通行的空間，但走出閘門外之後，卻有著更多的問題和選擇需要去面對。民歌運動中對民歌手和聽眾所訴求的「知識份子」形象或「知識份子的音樂」，其實已經透過唱片工業的包裝，巧妙地收束到羅大佑這種明星式人文創作歌手的形象裡面，而羅大佑的這種個人主義式的創作態度，也成為後起音樂創作者的自我標榜，或是唱片公司宣傳的所欲突顯的形象。於是，我們似乎又看到校園民歌時期主流音樂商業體質介入其中的運作模式，「如果羅大佑、李泰祥、楊弦代表的是二十年來民歌運動較為深刻、耐久的成就，則其較為淺薄、通俗的一面早在發展的過程中就已傾向流行音樂的市場，終而被媒體與市場收編了去，匯入了流行歌的『主流』。」[11]

在羅大佑之後，秉持西洋搖滾樂精神或樂團形式試圖在樂界自我表達的歌手，不論是在音樂工業體制內還是體制外，也都有了更大的開聲空間，也繼續出現了許多創作型的歌手以對生活寫實細膩的觀察在流行樂界中發聲，如李宗盛、李壽全等這些優秀的創作人。另外，畢業於台大的歌手黃舒駿，1988 年以媲美羅大佑的姿態作為出道時突顯其創作型人文歌手的形象。黃舒駿的音樂作品對生活的觀察和社會流行現象的揶揄，雖然無愧於有評論者稱他為「羅大佑之後的歷史的音樂見證人」，不過回溯

[10] 何東洪、張釗維，＜戰後台灣「國語唱片工業」與音樂文化的發展軌跡＞，《文化產業：文化生產的結構分析》，台北：遠流，2000，頁 192。

[11] 余光中，＜因雨成歌＞，《永遠的未央歌－現代民歌/校園歌曲 20 年紀念冊》，台北：滾石唱片，1995，頁 87。

黃舒駿自 1988 年初到至今的音樂創作生涯，在音樂的內容和創作方面，雖然他的確也自成一格，寫出了在羅大佑之後下一個音樂世代對社會和生活的關照。但在作為一位音樂創作者對於人文的觀察和文化批判的城府方面，樂界對黃舒駿作品深度的評論，似乎還是沒有達到黃舒駿個人對自己的期許－－超越羅大佑。綜觀在羅大佑黑色旋風之後的八〇年代後半期，似乎也沒有再出現另一個如羅大佑這樣，以強烈的個人姿態在政治、社會和流行音樂間轉動如此巨大能量的音樂創作者。不過對羅大佑而言，面對一直以來不少音樂人曾經以他為目標，在 2000 年的一次訪談中，他的回答似乎更可以作為一名創作者在音樂創作領域中，首先必須清楚的自我定位：

> 音樂創作最值得人珍惜的一點，就是它們之間都是不一樣的，所以才叫「創作」。要去「超越」、要去「打倒」誰。我覺得把它當作一個努力的目標是好的，可惜它事實上是不可能存在的。假如說你今天把崔健「打倒」的話，那表示其實你只是在做一個崔健而已；所以你第一步就已經是在做一件非常沒有用的事情了，就已經在追隨崔健做過的事情了。那樣對你來講，當然是不行的。[12]

然而也誠如徐宗懋所言：「羅大佑的歌產生於時代的特質，自然也為時代所吸納。隨台灣市場經濟日漸成熟，任何能引起廣大情緒共鳴的表現，無論是憤怒、造反、虛無或情意綿綿，均可製作包裝成商品，隨時代節奏的起伏滿足情感的消費。在這種市場經濟體質的社會中，羅大佑式的叛逆進入商業消費的管道實現吐納，自然無政治顛覆之虞。」[13]八〇年代後期的創作型歌手，雖然一樣省思著社會變遷和現實生活中的體會，但已多為個人札記式的抒情小品或創作者對自身的生活觀照。透過唱片公司的企劃包裝，這樣的作品多成為都市新中產階級的心情故事、或人文理想型知識青年的

---

[12] 節自沈冰，＜原聲羅大佑＞，為羅大佑受訪於上海的文字稿，全文刊載於：http://www.lotayu.com/big5/article/ldy/ysldy.htm

[13] 徐宗懋，＜唱出文化中國的新旋律＞，《亞洲週刊》，16 卷 8 期，2002，頁 17。全文見網站：http://www.lotayu.com/big5/db/yzzk/8ae1a.htm

喃喃自語。於是純抒情的個人札記式音樂創作取代了之前羅大佑音樂中，在抒情之外還有對政治現實毫不保留的表態和批評以及具體的社會實踐。且對唱片公司來說，以長遠的觀點來看，音樂的創新和改革最重要的連接點仍在於市場競爭與音樂創造力之間的關係。[14] 而當市場已經普遍接受這些音樂創作類型以後，之前提過，在承平時期主流音樂體制是不會主動去創造空間的，於是唱片整體企劃、專輯發表會、演唱會等動作，也從一開始歌手與唱片公司主動合作去開啟與社會對話管道的革命精神，轉而變為唱片公司主動向大眾市場推銷旗下音樂產品的商業手段。

其實戰後的台灣，強勢文化支配體系的形成，一直都是政治、媒體和商業共謀的結果，在過程中流行音樂更難迴避其在政治操作下所呈現的商業投機性格。但音樂對羅大佑而言「是極其敏感的東西，它不會馴服在這種實質上的統一裡面。即使它像一頭被關起來的野獸，它也不會不咆哮掙脫的。有力氣的早已掙脫了；……」[15]所以對流行音樂的創作者來說，真正的問題應該在於，如何在音樂創作裡達到歌曲形式和內涵的圓融呈現，讓作品能有足夠的「力氣」跨越商業市場的限制而挑戰出另一種創作的可能？如果一首歌真正擁有夠好的藝術品質時，是不是也就不用再虛心於大眾的排斥與不解？而這一點卻也是羅大佑這個硬頸的音樂創作者對自己最基本的要求。當然，何謂良好的藝術品質是見仁見智，只是在經過羅大佑的黑色旋風對台灣流行音樂和社會文化的猛藥灌腸後，雖然大眾市場也曾經因為他的離開而多少將他遺忘，但 1988 年當他帶著《愛人同志》再回到台灣，專輯銷售的數字和引起的討論又證明了大眾市場再一次肯定了他，使《愛人同志》這張作品成為他個人最暢銷的一張經典專輯，也標示了他音樂創作新形象與新階段的另一個開始。

---

[14] Simon Frith 著，彭倩文譯，《搖滾樂社會學》，台北：萬象，1993，頁 180。
[15] 同註 1，頁 62。

第二節　MIDI 音樂的技術革新對羅大佑創作態度的影響

> 我摘下墨鏡、換下黑色的衣服，告別狂飆的年代。作為一個音樂工作者，我希望自己站在人群之中，實實在在的踏在土地上，和生活接觸。在各式各樣的客觀條件限制下，儘量迴旋出更多的可能空間，並且繼續不斷我的生命紀錄。
>
> 羅大佑，＜我用歌詞寫日記＞[16]

1982 年到 1984 年《之乎者也》、《未來的主人翁》、《家》這三張內省深沉專輯，雖然為羅大佑帶來了市場成功的肯定和名聲，但也讓他的音樂成為黨內黨外政治意識形態鬥爭的工具，抗議歌手的標籤像緊箍咒一般成為他音樂創作的瓶頸和壓力。1984 年底羅大佑宣告暫別台灣歌壇，並於 1985 年發行了《青春舞曲》後遠赴紐約。1988 年的羅大佑重回台灣，帶回的新專輯《愛人同志》成為他至今發行的專輯中最暢銷的一張作品，在當時創下 60 萬的個人銷售紀錄，被市場接受的速度之快，連羅大佑自己都顯得有點驚訝，「因? 原來我以? 接受的速度會較慢。不可否認的，這幾年來不論內在外在各方面的改變都非常大，誰知道呢？可見我們真的是在一種轉變的浪潮中跟著走的。」[17]

《愛人同志》的醞釀和成功，除了在內容上羅大佑個人音樂態度新的出發和思考之外，製作技術和港台社會環境方面，在當時都有許多重要的轉變。在《愛人同志》發行的四個月前，羅大佑的在自己印製發行的隨筆《昨日遺書》中，已信誓旦旦地宣告昔日的羅大佑的死亡。而再見到的《愛人同志》正接續了《昨日遺書》對過去的告別，以一種全新的形象包裝和創作理念，又一次刺激了台灣的流行樂界。在個人的沉澱經歷和社會客觀條件的變動下，《愛人同志》呈現出來的已不再是黑色旋風時期的

---

[16] 羅大佑，＜我用歌詞寫日記＞，《聯合文學》，第 7 卷，第 10 期，1991，頁 121，。

[17] 摘自羅大佑，＜羅大佑不按牌理出牌－自評愛人同志＞，香港《? 合早? 》，1988。全文刊載於：http://www.lotayu.com/article/ldy/zpartz.htm

叛逆吶喊，更接近是由流行音樂工業所推出的一張結合專業技術、商業導向與質地內涵的精緻音樂文化商品。（圖 2-6A、B）

圖 2-6A 《愛人同志》專輯封面

圖 2-6B 《愛人同志》專輯封面

一、八〇年代後半期台灣流行音樂整體環境與專業技術的改變

從羅大佑 1985 年離開台灣，到 1988 年再回到台灣流行音樂市場的這幾年間，台灣的社會和流行音樂唱片工業體制有著劇烈的發展和變化。這段時間台灣流行音樂文化的發展與唱片製作技術的革新，正提供了《愛人同志》中多元的編曲素材與唱片製作技術的品質。也因為台灣此時已日趨豐富成熟的音樂文化環境，商業市場更能以開放的態度，接受羅大佑在這張專輯中所傳達的音樂內容和風格。

(一)八〇年代中後期台灣流行音樂文化的重要紀事與發展方向

在 1984 年底羅大佑宣布將暫時離開台灣後，1985 年唱片界的大事之一，便是國內六十位歌手、20 家唱片公司，仿效當年美國流行歌手為非洲饑民募款合唱＜We are the World＞的模式，為台灣光復四十週年也共同錄製了一曲＜明天會更好＞。這首歌曲的創作為羅大佑與其他幾位創作人共同主導，但對羅大佑個人而言，不同於他以往

一向強烈批判的風格，＜明天會更好＞中透露的溫情樂觀卻引起了外界對他個人創作態度的質疑。加上之後被國民黨選舉策略利用，使羅大佑個人備受外界抨擊，成為黨外勢力撻罰的對象，更促使他做下離開台灣的決定。但在此先不論這些事件對羅大佑個人音樂生命的影響。1985 年＜明天會更好＞這樣的音樂產銷模式，確實整合了台灣當時流行音樂唱片工業合作的向心力與商業力量，一星期內專輯便賣出了三十萬張，順勢拉開了國語流行音樂的市場。溫情樂觀的歌詞也凝聚了當時社會中對台灣未來的期待與希望，成為台灣流行音樂史中另一筆重要的紀錄。此外，1985 年開始，滾石唱片公司也開始代理國際唱片公司 EMI 的系列產品。

這幾年國內唱片業者陸續加入國際 IFPI（國際錄音錄影協會），並於 1986 年成立 IFPI 在台協會，名為「財團法人國際唱片交流基金會」。而滾石唱片從這一年也開始有計畫引進香港藝人到台灣發展。另外台灣獨立樂界極具代表性的水晶唱片公司也在 1986 年成立，標示著台灣流行音樂在主流的商業體制之外，另一批地下音樂或本土音樂創作者的能量也開始逐漸發酵集結，提供了台灣流行音樂的另一種選擇。

1987 年 7 月 15 日，台灣宣布解嚴，之前新聞局的歌曲審查制度廢除，所有的禁歌開禁。同年台灣更舉辦了首屆「熱門流行音樂大賽活動」，吸引許多年輕的學生樂團報名參加，而台灣首區一指的西洋搖滾樂雜誌《搖滾客》也於 1987 年創刊。從 1987 年開始，流行歌曲的出版類型也漸趨多樣化，唱片公司的歌手合唱（如滾石的＜快樂天堂＞）、翻唱西洋歌曲，或是接力的口水歌（如《流行 45》）等不同型態的專輯紛紛湧現。香港藝人如梅艷芳等也開始正式進軍台灣唱片市場，使台灣流行音樂界呈現多元發展的樣態。

另外，過去教育部曾以「國情不合」拒絕外國團體來台演出。在 1988 年解禁後，許多外國知名藝人如 Tina Turner、Stevie Wonder，以及一些知名樂團如 Chicago、Europe 等相繼受邀來台演唱，使台灣的流行樂壇在國語流行音樂的蓬勃發展外，西洋流行音樂的全面開放接收，更豐富了流行樂界運作發展的能量。

1989 年台灣流行樂界更是呈現百花齊放的姿態。從 1988 年由水晶唱片出版了台灣第一張地下搖滾專輯《白痴的謊言》，到 1989 年大陸歌手崔健的《一無所有》專輯在台發行引起的熱烈迴響，以及黑名單工作室《抓狂歌》帶起的台語搖滾風潮。主流流行音樂中更有陳淑樺的＜夢醒時分＞所創下的百萬銷售紀錄，與小虎隊等偶像團體歌手的大行其道。整個唱片市場的蓬勃，使台灣 1989 年下半年的唱片銷售量便達到了 1987 與 1988 兩年的總合。唱片公司大手筆的宣傳策略與唱片製作成本，以及消費市場的日趨低齡化，也使整個唱片業開始朝著總體娛樂工業的方向演進。

(二)八〇年代台灣流行音樂製作技術的革新

而在音樂唱片製作的技術方面，雖然 1981 至 1982 年荷蘭的飛利浦公司與日本的新力公司就已合作研發了 CD 雷射光碟的軟硬體，開啟了音樂數位化的時代。不過一直到 1985 年，台灣的流行樂界依然嚴重缺乏幕後製作與樂器演奏的專材。當年度銷售歌曲排行的前 20 名中，有 16 首均由創作人陳志遠一人編曲。唱片中同一組伴奏樂手的組合所參與錄製的專輯，就超過當年唱片市場總數的一半。直到八〇年代後半，MIDI 的數位合成音樂技術和 Keyboard 的運用開始漸趨普及，數位音響錄音帶 DAT 也研發成功，音樂製作技術專業門檻的降低才帶動了音樂工作室和錄音室的紛紛成立，專業音樂人口才得以有擴大的空間。這些音樂製作技術方面的革新，加上整體流行音樂文化及商業環境的快速發展，1985 至 1988 羅大佑離開台灣的這幾年，台灣的流行音樂已經進入到了另一個數位化多元生態的階段，呈現出與八〇年代初期完全不同的運作體質和環境，奠立了台灣流行音樂工業於九〇年代進一步專業化、國際化的基礎。而流行音樂整體環境和唱片製作技術的突破，也使羅大佑的《愛人同志》在技術層面上足以成為一張專業精緻的流行音樂商品。

在羅大佑早期黑色旋風時期的專輯中，《之乎者也》與《未來的主人翁》，許多歌是聘請日本作曲家山崎稔編曲，包括羅大佑較出色的幾首成名作品＜鹿港小鎮＞、＜

戀曲 1980＞、＜童年＞、＜青春舞曲＞等，唱片的母帶也都寄往日本處理。《家》中的許多歌當時也都在東京錄製完成，更聘請日本資深的作曲家三枝成章編曲，例如＜吾鄉印象＞、＜穿過妳的黑髮的我的手＞等。而到了《愛人同志》，整張作品在港台兩地的四間錄音室完成，其中羅大佑個人對於音樂的敏銳度以及對 MIDI 數位合成音樂的掌控與應用，也都較早期三張專輯更揮灑自如，個人編曲的功力進而完全主導了整張專輯的風格走向，可見其對每一首歌編曲上的精心雕琢。＜暗戀＞、＜愛人同志＞的搖滾狂暴，＜戀曲 1990＞、＜夢＞的溫潤柔情，＜妳的樣子＞的空靈飄邈、以及＜黃色臉孔＞、＜京城夜＞中人聲層疊的壯闊。專輯的最後一首歌，更是將＜愛人同志＞、＜黃色臉孔＞、＜京城夜＞三首訴求黃種人歷史命運的歌曲，編成了另一首＜不變的結局＞最為專輯的結束。

明確的專輯整體製作理念，加上對器材的熟悉和精銳的音樂敏感度，《愛人同志》中的歌曲每一首在情感表達與音樂的結合上都更加地精緻。對羅大佑來說，技術一直是很重要的：「這都是時代的語言，人類溝通的工具也在不斷改變，現在數位時代已經來臨，我不覺得我可以逃得掉這種習慣性的勢力。……我擔心過電子東西的危險性，因為它什麼都能做到，那是不是意味著機器慢慢可以取代人？所以我排斥了三四年時間。但它還是一定會進入你的生活的。」[18]

「對作為生產者的作者來說，技巧的進步是他政治進步的基礎。換言之，只能透過超越生產過程中的專業化（按資產階級的觀點，正是這種專業化構成其秩序），人們才能實現這種生產的政治價值；由專業化強加而成的種種障礙，必須靠生產力的聯合加以突破。」[19] 從這個層面來說，羅大佑從 1982 年透過相象徵機械文明的搖滾電吉他，以《之乎者也》開啟個人創作生涯的第一階段，到 1983 年＜未來的主人翁＞

---

[18] 楊子，＜不再憤怒＞，收於張立憲編，《之乎者也羅大佑》，北京：現代，2000，頁 10。

[19] 原文見 Walter Benjamin , *Reflections* , New York : Harcourt Brace Jovanovich , 1979 , p.230.
中文翻譯引自陳學明，《班傑明》，台北：生智，1998，頁 113。

嘗試以分軌錄音技術，將自己的聲音四部相混，營造了曲末重複回盪 48 遍「飄來飄去」的空渺意象；到 1985 年台灣第一張現場演唱會錄音專輯《青春舞曲》，再到 1988 年風格磅礴精緻的《愛人同志》。這一連串歷程所建立的流行音樂紀錄和音樂創作形象，都可說是先奠基在音樂技術層面的進步而呈現出來的成果。不過當製作音樂的技術進步到，手指只要在鍵盤上輕輕一按，就可以調出不同廠牌的鋼琴音質、或是一個樂手累積十年功力的音色，那麼對於一個音樂創作者來說，下一步要面對的問題是什麼？

對羅大佑而言，音樂工業製作技術的革新是時代進程的必然，但人文的關照仍是他不願妥協的部分。音樂的創作畢竟還是要回到整個時代和他置身在時代中的變化：

> ……在出《之乎者也》、《家》的時候，我從來沒離開過臺灣。當人們討論我那？厲害的時候，時代也不斷在改變，包括我們做音樂的方式。前些天我在聽 80 年代出的專輯，我嚇了一跳，那？簡單的鼓、吉他的聲音，現在很容易做出來，在那個年代我要花一年時間。人文這塊跑不掉，當我把人文的東西丟掉，我就背叛了自己，我可以妥協，但我不能丟掉自己。[20]

而在 1985 年到 1988 年這段離開台灣的期間，羅大佑在紐約這個民族鎔爐中的生活體驗，對他的人生觀和音樂創作態度有著重要的影響，正刺激了他在《愛人同志》中，以黃種人的處境和身分思考整張專輯創作的主題理念和內容。於是經過這些主客觀因素的結構作用，使得 1988 年《愛人同志》這張羅大佑離睽違台灣樂壇四年後的專輯，不僅對他個人的音樂創作歷程是個新階段的開始，也是八〇年代後半，台灣流行音樂在體制和專業技術開始密集發展的時期中，一張可以呈現當時台灣流行音樂生態的代表作品。

---

[20] 王小峰，＜羅大佑專訪:每個人都要妥協來適應現實生活＞，《三聯生活週刊》，2002 年 10 月 3 日。全文詳見網站：http://www.people.com.cn/GB/wenyu/65/132/20021031/855496.html

二、《愛人同志》－MIDI 音樂與大中國思考所建立的新音樂形象

台灣樂評人翁嘉銘以《愛人同志》所呈現的音樂整體理念，稱其為「後羅大佑時代」的開始與「新羅大佑」形象的建立：

> 要看「後羅大佑時代」的面貌，就必須先拋掉「老羅大佑時期」的意識形態，剝掉他人過去為羅大佑附加上的「正義天使」的外衣，而落實到一個有一點商業、懂得內省與提煉生活感受的人間歌手上。[21]

對羅大佑個人而言，這個音樂創作階段的轉折，除了台灣那幾年整個時代環境的變動外，1985 年他出走至紐約後的生活經驗，更刺激了他對「創作者」以及「中國人」、甚至是「黃種人」這些身分的領略和思考。紐約是一個藝術家群集、也是各個民族融匯其中的大都市。「我喜歡紐約，因為它是全世界資本主義的大本營，容許最好、最壞、最美、最貧窮及最富有的共存。在這文明的都市叢林中，……人會有危機感、警覺性，會弄清楚自己的位置。……在紐約兩年多的日子，我是兩隻腳踏在地上生活的。」而「你一定要與所有的人接觸、比較，才能看清自己是什麼樣的中國人。」[22] 離開家鄉、離開從小在台灣成長的生活經驗和教育環境，羅大佑在異鄉的環境裡不斷接受根植於日常生活的各種挑戰和刺激。在這些札札實實的生活體驗中，羅大佑終於回身看到了在異鄉身為一個中國人的意義和定位，也重新尋回他之前在台灣被各方期待要求給掏空殆盡的創作能量。

反觀台灣，在羅大佑離開的這幾年間，除了流行音樂的環境有著相當的變化外，事實上，台灣政治社會的整個文化體質更有著根本的轉變。1986 年 10 月 25 日國民黨即宣布決定解除戒嚴並開放黨禁。1987 年 7 月 15 日台灣正式宣布解嚴，7 月 16 日便開放對港澳地區的觀光，8 月 25 日正式開放大陸探親。台灣這一連串大陸政策

---

[21] 翁嘉銘，＜後羅大佑時代來了＞，收於翁嘉銘，《從羅大佑到崔健》，台北：時報，1992，頁 24。
[22] 唐鎔，＜羅大佑「光陰的故事」＞，《光華》（中英文過內版），16 卷 11 期，1991，頁 48。

的施行，使兩岸的交流開始頻繁，之間的隔閡也終於慢慢地鬆動，需要更多互動的管道與溝通。1988 年 8 月，《中國時報》連載大陸電視節目《河殤》的內容，更引起台灣社會廣泛的討論。《愛人同志》創作於 1988 年，雖然台灣於 1987 年就已廢除了歌曲審查制度，但光這張專輯的名稱「愛人同志」，對當時的台灣社會而言卻仍是個聳動的中國大陸用詞，可謂羅大佑再一次刻意對新聞局文化審議標準的試探和突破，而對羅大佑來說，這張專輯更深刻的意義即在於此。在這張唱片裏面，羅大佑嘗試去融合更多的因素，去使他自己脫離了人與人之間最小的愛情，而闢生出更大的可能是對民族，對土地，對文化的一種新的感情。《愛人同志》的創作和完成便是基於呈現兩岸中國人之間這種政治關係和文化關係的轉變，以音樂記錄兩岸中國人在大時代中變換的關係，並試圖再一次找到創作者在時代變化中所能呈現的新的定位和音樂表現方式。

(一)＜暗戀＞赤裸大膽的語言

羅大佑曾說過，文字、語言、音樂性、和生理反應，是他個人創作音樂的四種感覺層次。文字是它的意義性；語言是它的表達性；音樂是它的美學抽象性；生理反應是它的人體化學性。以前他寫的東西比較是前面兩種，而現在寫的東西比較是後面兩種。最後那項生理反應是其中最有趣但也最不容易做到的，而＜暗戀＞一曲在這方面表達得特別強烈。[23]

就羅大佑自己對這首歌的分析，＜暗戀＞在旋律上是獨特的，而語言方面則是非常赤裸大膽，就文字方面，其實並沒有什麼深刻的內容，但在生理反應這個部分卻是刻意被放大強調：

為什麼我總覺得妳好像其實在注視著我

[23] 同註 17。

雖然你絕不會讓我逮到妳原來慌張的臉
想的是妳 A-O-A-O-A　　**上道點！**

現實的是妳迷人的眼睛緊緊的扣住了我
荒唐的是我不聽話的嘴巴喃喃的不知所云
想的是妳 A-O-A-O-A　　**棒了點！**

誰說妳害羞的低頭的思量不是為因我而起
誰說妳搖晃起窈窕的身段沒有使我陶醉……

羅大佑在唱這首歌時，咬字和唱腔甚至較早期的＜鹿港小鎮＞更為狂放肆意，有著一種幾近情緒宣洩式的爆裂與直接。在歌詞內容上，歌者或聽眾根本不會去想「上道點」、「棒了點」或「A-O-A-O-A」的語法意義或發音上的問題，「因? 唱得已經很怪異了；但怪異卻又有一種滿清楚但不易察覺的臺灣華語夾雜在內，這一點可能是它最成功的地方。」羅大佑進一步解釋：「『誰說妳搖晃起窈窕的身段沒有使我陶醉』的『醉』字的延長音，是陳達似的早期臺灣的小調音階。而段落中那一連串念經似的呢喃，則是一種象徵內心激情的聲帶的廝磨。歌詞用的字眼全是和身體有關係的名詞，而且只談男女兩個人的相對位置的曖昧猜疑。這首歌在生理反應無疑是發揮最徹底的。」[24]

對於音樂創作的生理反應，在＜暗戀＞一曲中，羅大佑以純粹身體和感官情緒的層面來解釋這首歌創作和演唱時最直接的生理變化。不過我們可以繼續將這所謂的生理反應，從男女之間最原始的生物性情慾表現，進一步延伸發展成民族的血緣文化，透過歷史的進程和遺傳基因滲進個人思想血液中，進而竄流在每個人神經傳輸系統與血管內，所架構而成另一種根植於現實生活和民族文化血脈的生理反應。從這個層次的生理反應延伸出來，最明顯的就像在全球性的國際比賽中，看到自己的國家或族人

[24] **同註** 17。

贏得勝利時的那種感動與激情，是一種從民族血緣和國家意識與文化的認同感中，被激發出來的民族情緒。而《愛人同志》中其他的作品，則慢慢可見羅大佑在這方面所欲傳達出的意念，可謂他以文化性及民族性生理反應創作思考的重要專輯，也是他經歷了紐約的異鄉生活，認真思考自己中國人的身分在他的音樂創作中所應該有的意義與定位後，第一張呈現其沉澱心得的作品。

(二)＜戀曲一九九〇＞的公然挑逗

烏溜溜的黑眼珠和妳的笑臉
怎麼也難忘記妳容顏的轉變
輕飄飄的舊時光就這麼溜走
轉頭回去看看時已匆匆數年

蒼茫茫的天涯路是妳的漂泊
尋尋覓覓長相守是我的腳步
黑漆漆的孤枕邊是妳的溫柔
醒來時的清晨裡是我的哀愁……

在這首＜戀曲一九九〇＞中，羅大佑繼續發揮他對中文音韻與音樂的掌控能力，一連串「烏溜溜」、「輕飄飄」、「蒼茫茫」、「黑漆漆」等疊字形容詞，即是利用語言音韻特性去製造出音樂的軟性節奏。在作曲和節奏上，＜戀曲一九九〇＞用的是那種日式臺灣小調的音階與節奏的變奏，在編曲上則顯示較專業、多層次的形式，聲音的處理效果也較特別。另外值得一提的是，羅大佑個人解釋在這首歌中，第三段「轟隆隆的雷雨聲在我的窗前」，其中「轟」的唱法，帶點呢喃呻吟的唱腔，基本上是幾近公然挑逗的刻意，可謂羅大佑個人在這首聽似溫順的情歌中留下的一個戲謔暗筆。[25]

---

[25] **同註** 17。

(三)＜愛人同志＞諷喻社會主義的宣誓忠貞

＜愛人同志＞這首歌詞意上聽起來是情歌，但事實上卻是台灣反共教育下的產品。之前提到「愛人同志」這個用詞的本身就足夠引起台灣社會當時的注意和震驚，在歌詞使用的字句中也可見大陸常見的用語，如「鬥爭」、「樣板」等。而在早期的反共教育政策下，我們被教導要「保密防諜，人人有則」，要「小心匪諜就在你身邊」，更要小心「隔牆有耳」。這些對人性之間的懷疑以及呼籲警戒的口號，所謂人與人之間的真心和欺騙，也就像男女之間愛情的本質，必須像對方宣誓著專一和忠貞：

每一次閉上了眼就想到了妳
妳像一句美麗的口號輝不去
在這批判鬥爭的世界裡
每個人都要學習保護自己
讓我相信妳的忠貞　　愛人同志

也許我不是愛情的好樣板
怎麼分也分不清左右還向前看
是這個未知力量的牽引
使妳我迷失或者是找到自己
讓我擁抱妳的身軀　　愛人同志……

此外歌曲在段落中突然變成了軍歌版的大合唱，而唱的歌詞竟像是部隊集體宣誓的精神口號：

哦呵　　永不後悔
付出的青春血汗眼淚永不後悔
哦呵　　永遠愛妳
天涯海角　　海枯石爛　　永遠愛妳……

＜愛人同志＞整曲充塞著如革命時期戰士們宣誓精神效忠般的戰鬥氣勢，卻以極具現代感的流行音樂精準地提煉出在敵我之間與男女情感之間，人性所能承受的扭曲

和懷疑。＜愛人同志＞是這張專輯的第一主打歌，也突顯出整張專輯的時代意義和中心主題－以搖滾樂的形式重新包裝台灣與大陸之間，在政治與文化上微妙的互動關係。

(四)＜妳的樣子＞刻劃民族的傷痕

＜妳的樣子＞是羅大佑個人在《愛人同志》中最喜歡的一首作品，「因？它東西方的平衡最好，追求的美感很像中國畫內表達的那種意境，歌詞也令自己滿意；但更重要的可能是它散發出來的那種心情是極其獨特的一種。」[26]

我聽到傳來的誰的聲音　　像那夢裡嗚咽中的小河
我看到遠去的誰的步伐　　遮住告別時哀傷的眼神
不明白的是為何妳情願　　讓風塵刻劃妳的樣子
就像早已忘情的世界曾經擁有妳的名字我的聲音
那悲歌總會在夢中清醒　　訴說一點哀傷過的往事
那看似漫不在乎轉過身的是風乾眼淚後蕭瑟的影子
不明白的是為何人世間總不能溶解妳的樣子
是否來遲了明白的淵源早謝了妳的笑容我的心情

不變的妳　　佇立在茫茫的塵世中
聰明的孩子　　提著易碎的燈籠
瀟灑的妳　　將心事化盡塵緣中
孤獨的孩子　　妳是造物的恩寵……

＜妳的樣子＞以清柔的吟？開始，卻在編曲的中段變調加重了音樂的節奏和多層次的配器聲音，烘托出整首歌的音樂情緒開始向上揚昇的轉折，也鋪陳著情感經歷變化與試煉的過程。

這首歌表面上也是一首情歌，寫的是 1987 年時，羅大佑的一個性情和他極為相

[26] 同註 17。

似、卻也因此註定分手的女友。但和＜愛人同志＞一樣，＜妳的樣子＞在情歌的語境中，也另有著一層更深刻的意義，進一步指涉的卻是一個民族經過傷痕後的淡淡哀愁，是整個中華民族的樣子，也是一直以來在內憂外患的烽火中，兩岸三地的中國人所無法迴避的歷史傷口與文化隔閡。

(五)＜黃色臉孔＞、＜京城夜＞的人聲實驗

＜黃色臉孔＞和＜京城夜＞可說是《愛人同志》中，在創作理念上最直接傳達大中國意識，但在音樂形式上卻最具實驗性質的兩首作品：

眼睛　內的心　上的人　飄的雪
眼睛　看的心　情的人　飄的雪
Hei Tum Ba Tum Ba La Le Tum Ba Hei
Hei Tum Ba Tum Ba La Le Tum Ba Hei
Hei Tum Ba Hei Tum Ba
Tum Ba Tum Ba Tum Ba La Le Ho
一樣的手　　一樣的血
一樣在艷陽普照下點點生存
假如你張開的雙眼
給我一點心照的諾言
給我一張風吹雨淋後依然黃色的臉……

＜黃色臉孔＞

風聲蕭蕭　　大雨滂滂　　雷聲隆隆　　殺氣騰騰
煙幕重重　　人聲嗡嗡　　鼓聲咚咚　　鬧熱滾滾

他們來自天上天下　　他們來自地上地下
他們來自人上人下　　他們來自左右上下
他們早已隱匿千年　　一直靜靜等待改變
他們後來終於出現　　他們是股黃色火焰

上升火焰是一股不能停止繼續上升的怒火
向上火焰像一個不能停止繼續擴張的傳說

Holy Holy Holy Holy Ho Hei Ho
Holy Holy Ho Hei Ho……

煙花的種子與火焰的種子
在你的夜晚還有我們的夜晚
張開了繽紛的翅膀
照耀一個城市未來出現的轉變(甦醒以來的演變)
＜京城夜＞

＜黃色臉孔＞以近似＜愛人同志＞的大合唱貫串全曲，那段印地安歡呼曲在背景中不斷反覆，成為編曲器樂的一部分。這次羅大佑跳開了中文語音的實驗，在＜黃色臉孔＞和＜京城夜＞中嘗試用一種完全陌生語言的發音或是純粹無意義的發聲，作為編曲和節奏韻律的一種樂器。語言和人聲不再只是歌曲中講道說理的工具，人類的聲帶振動在生理本質上就是一種發聲的器具。而＜黃色臉孔＞顧名思義，羅大佑寫的就是黃種人的故事。不管經歷多少歷史和生活的磨難，在一樣的黃皮膚下，不論是中國人甚至是印地安人，「聽說那是一個相同的夢，聽說那是一個相同的心」，[27] 都是一個個在艷陽普照、風吹雨淋下點點努力生存的黃色臉孔。

＜京城夜＞的開始也是用四字疊句的低沉合唱以及如一長串「漫畫畫面似的口白」[28]互相衝撞出? 人的意象，隱喻著中國人蓄勢待發的生命力與革命能量。＜京城夜＞的創作是在 1988 年 9 月，並於 10 月完成。「我在寫的時候就感到好像有一種特別強的能量開始在轉。我看到一群年輕人在開很大的狂歡舞會，好像是露天的。打下來的燈光不是特別亮的燈光，是屬於星光那種感覺。」[29]然而湊巧的是，就在＜京城夜＞於 1988 年 10 月中的《愛人同志》專輯裡發表後，1989 年 6 月大陸就發生了震

---

[27] 為＜黃色臉孔＞中的另一段歌詞。
[28] 為羅大佑自己的解釋。同註 17 文。
[29] 徐宗懋，＜獨家專訪：羅大佑－我是台灣人也是中國人＞,《亞洲週刊》, 16 卷 8 期，2002。全文見網站：http://www.lotayu.com/db/yzzk/8ae2a.htm

驚全球的六四天安門事件，一個個黃色臉孔的年輕學子，就在京城的天安門廣場上為爭取中國的民主在煙幕槍砲中倒下。對羅大佑而言，這是他所謂創作人應該要去運用的潛意識裡的「第三隻眼」，去觀察到一種趨勢。[30]個人也詢問過一些朋友，有些人在當時得知天安門事件的消息時，第一首想起的，竟然也就是羅大佑的這曲＜京城夜＞，使這首歌添上一筆預言六四天安門事件的神秘解讀，也因此中國大陸官方到現在仍將＜京城夜＞列為禁歌。

(六)＜遊戲規則＞思想主義的解構

＜遊戲規則＞這首歌在整張專輯中其實並不算太出色的一首作品，羅大佑自己個人的解讀也認為：「＜遊戲規則＞的鼓聲編曲因點數太多而重復，所以有機械化的感覺，太硬。」[31] 一樣是描寫現代都市文明的對人們生活的改變，羅大佑在＜遊戲規則＞中傳遞出來的，卻是比早期的＜現象七十二變＞中更複雜深沉的人心，也更多了一種冷冷的、戲謔式的刻意：

ㄧㄡ 遊　ㄒㄧㄝ 戲　ㄍㄨㄟ 規　ㄗㄜˊ 則
你對我笑一笑　　我跟你握握手
每個人都有一套遊戲規則
臉上你看不出手中你抓不準
心裡頭心照不宣　　遊戲規則

有時候你會輸有時我不會贏
輸贏是一半一半　　遊戲規則
最高原則自知之明　　又
最小投資一點努力
最後不免傷了和氣　　的
最少學點做人道理……

[30] 同註 29。
[31] 同註 17。

然而羅大佑在《昨日遺書》中，就也寫下了對所謂「遊戲規則」的解釋：

> 輕輕一掀，政治這樣的東西實在只不過是人的特性的總結，或曰，民族性，而已。那些一小粒一小粒的，各帶兩極的粒子的磁量的總合。如果不去放大看看這些粒子，再多的理論與革命引制的效果，也僅只是狗屁而已。……
> 一種主義其實也只是一套遊戲規則，擺明了讓所有人進場候教。所以，哪裡有什麼偉不偉大的規則？偉大之所以偉大，是因為那個結果，而不是你有了一套什麼樣的公式，可以套上去就使你變得偉大起來。真正的問題是，什麼樣的人用什麼樣的方式在遵守什麼樣的規則。[32]……

於是在＜遊戲規則＞裡，羅大佑把資本主義、社會主義、三民主義通通拆解成只是人性對遊戲規則的操控，不管在中國大陸、在香港、在台灣，政治上所有的一切都只是人性和人心的精心算計，並在歌詞中加進了《水滸傳》中的一個小段落：

> 九里山前戰場
> 牧童拾得舊刀槍
> 順風吹起烏江水
> 好似虞姬別霸王

羅大佑以像學生背誦歷史名言朗讀的語調，跟著節奏念著《水滸傳》中的這句話，接下來再用最後一段歌詞說明：

> 也許是為大家　　也許是為自己
> 目的可能都一樣　　遊戲規則
> 敢做就敢擔當　　敢愛就不怕難
> 自己打仗自己上　　遊戲規則

[32] 同註 1 書。頁 171-172。

＜遊戲規則＞這首歌初次聽來有著羅大佑頑童式的幽默，但同時也是在解構兩岸三地在政治上所奉行的主義思想，如果人不能反向內觀自身，再多的理論與革命都只是人性心機的包裝。

細聽《愛人同志》，在音樂方面我們可以明顯感受到在這張專輯中，羅大佑對於編曲配器和音樂情緒掌控功力的變化與用心，較於之前黑色時期的作品，的確有著相當不同的進步和發揮。專輯中最後的一首歌，更是將《愛人同志》中關注中國人歷史命運的三大枝幹＜愛人同志＞、＜黃色臉孔＞和＜京城夜＞編串成一曲＜不變的結局＞，作為專輯最後的註腳與中國人歷史的輪迴。早期的《之乎者也》《未來的主人翁》、《家》在音樂技術層面雖然不若《愛人同志》的精緻成熟，但整體呈現的卻也是一種初生之犢的草莽銳氣，相較之下反而有著另一種解放、不造做的音樂美感。而《愛人同志》是羅大佑在經歷生活的沉澱思考後，對於專輯整體創作概念以及音樂製作技術方面都更加內斂成熟，每一首歌的歌詞創作與編曲都有著相當的琢磨與用心。但事實上對已經習慣並且期待羅大佑黑色叛逆形象的樂迷來說，面對羅大佑推出這樣的一張精緻商業大碟，其中趨附流俗地大量使用電子合成器編曲的匠氣，雖然有乍聽之下的驚豔，但久聽之後專輯中 MIDI 編曲的音色會漸顯乾澀空洞，詞意也不再激昂、不再批判，一些批評失望的聲音其實是不難想見的。

「長久以來，藝術的一大基本任務就是激起想望，可是滿足想望的時機卻尚未成熟。每個形式的藝術在其發展史上都經歷過關鍵時刻，而只有在新技術的改變之下才能獲致成效，換言之需藉助嶄新形式的藝術來求突破。」[33] 唱片工業在樂器品質與錄製技術方面不斷的更新，刺激著流行音樂類型的變化，從電吉他、搖滾樂，到電子舞曲等不同的音源實驗。電腦的普及一方面使主流流行音樂工業在技術層面走向更為精緻專業，不過也因創作的技術專業門檻降低，在主流體制外，更多對音樂有興趣的

[33] Walter Benjamin 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998，頁 90-91。

創作者可以先跳出商業的考量，實驗出更多元的音樂類型。技術上的革新刺激著整個流行音樂工業體質的改變，專業化、商業化、娛樂化的產業體制，提供了創作者更多發揮的舞台和空間，但卻同時也受制於大眾消費市場的限制。然而與商業妥協本身也是支撐流行音樂創作能量的必須，一首歌曲如果無法讓人聽到、讓人聽懂，它的意義和價值也很難被建立。所以關鍵的問題就變成了妥協的品質。

於是我們看到身為一個流行音樂創作者，羅大佑在《愛人同志》中走下了被人們高架的批判聖壇，剝除了知識份子脫俗的假象，選擇近身透過時代下音樂創作技術的更新和包裝，再試圖以精緻的作品與時代中的聽者對話。以現在看來，《愛人同志》的意義在於，在當時越來越多的流行音樂類型中，羅大佑還是提出了一些不一樣的專輯風格與音樂實驗。在《愛人同志》中羅大佑對個人音樂理念的思考已經跳脫了早期的台灣性格，而將創作的視野拉開至整個中華民族，關乎人的本質。對一個在流行音樂的商業機制中，仍願如此堅持的音樂創作者來說，事實上《愛人同志》的市場銷售數字也說明了，羅大佑的音樂影響力其實並沒有被世代的更替削弱得太多，只是在整個流行音樂的大環境中，其他音樂的類型變得更多、更大聲了。至此，我們也看到了羅大佑的音樂終將完成其被賦予「音樂教父」的時代使命，儘管無可迴避地被時代所吸納，成為百家爭鳴中的一種聲音，但這卻同時也印證了其華語音樂教父的歷史定位——經過黑色時期開疆闢土的時代，終於為之後的音樂創作者開啟了一個更豐富多元的流行音樂環境，功成身退。而之後，則是羅大佑個人以專業音樂創作者的身分，在新的流行音樂世代中，尋找另一個創作階段和自我定位的開始。

第三節　香港「音樂工廠」的成立

> 當初自己寫歌純粹是為了興趣，因為年輕人總是衝動的，那種衝動就變成了寫歌的動力，可是要想長久維持這種動力，就需要納入唱片業體制軌道。……我並不否認我走入了一種唱片工業化體制。如

果你想要專心的作音樂，你就需要一種商業的力量。

羅大佑[34]

1988 年羅大佑就已決定於香港設立自己的音樂品牌「音樂工廠」。對於本身創作態度的重新思考以及新音樂形象的建立，羅大佑以選擇在資本密集的香港設廠的實際行動，做了最直接的表態。

1989 年羅大佑的音樂工廠推出了以「情歌羅大佑」為題的兩張專輯《閃亮的日子》與《告別的年代》，收錄他 1974 至 1989 年來的情歌創作。這兩張訴諸溫情路線的專輯發行，讓之前質疑羅大佑與商業靠攏的聲音更加甚囂塵上。但對這些批評的聲音，羅大佑也透過專輯的文案說明自己對這兩張專輯的態度。透過《愛人同志》、《閃亮的日子》、《告別的年代》以及之後《衣錦還鄉》、《皇后大道東》等羅大佑在香港陸續完成的專輯，不同於之前在台灣的單打獨鬥，羅大佑的音樂工廠使他開始以一個有更大主控權的組織經營者角色，嘗試在個人人文創作和商業市場間開闢另一個新的戰場，也為音樂創作者在流行音樂的市場機制中，建立了另一個可供觀望、參考的對象。

依羅大佑個人解釋會選擇以香港作為再次出發的平台，主要是因為雖然紐約的開放性可以創造並容納極多元豐富的藝術型態，但考慮到自己已三十出頭的年紀在專業上可發揮的競爭性，加上 1987 年在香港友人的相邀下，羅大佑最後決定從紐約回到香港發展。「資本主義的特色就是競爭、專業化、分工細。……香港是資本主義的大本營，又有中西文明交錯所產生的特有文化，它的交通發達、資訊豐富；很自由，很開放，不在意你的政治立場；它的國語歌播放率已達百分之三十，創作能力至少還得五年才趕得上台灣。尤其九七大限將到，香港將是第一個把資本主義和共產主義放在一起的地方。」[35] 在政治、社會、音樂、文化、商業等各方的考慮下，羅大佑在揮

---

[34] 摘自王磊，＜話說音樂「反革命」份子羅大佑＞，《新聞週刊》訪談。文章刊載於：http://dadao.net/big5/htm/culture/2002/1223/3571.htm

[35] 同註 22，頁 48-49。

別台灣的狂飆年代後，終於決定以香港作為個人音樂創作階段的重新開始。

香港作為一個國際性的現代都市，本身殖民地的歷史背景與 1997 回歸中國的歷史命運，在流放與歸去之間，在台灣與大陸之間，對於經歷異鄉生活而希望再次從音樂中尋找中國人定位的羅大佑而言，香港特殊的地位也正提供了他藉以追尋音樂文化身分的種種參照。然而究竟是什麼樣的考慮，羅大佑在香港的再出發，沒有像大部分的音樂創作人一樣，選擇直接投身於既有的音樂唱片公司體制，尤其以他在當時的成就和音樂創作的功力，已足以在既有的任何一家唱片集團中擔任重要的職位，但他卻選擇了更辛苦的創業方式來組織自己的音樂製作公司？

「當你變成一個大的唱片公司裏的工作人員或者製作單位時，你必須要將就這個大機器的運轉，成？它的一部分，我可以跟著一個大機器運轉，但我不能成？它的一部分。所以我必須把音樂工廠變成獨立的單位，這種自由度讓我養命、糊口、讓我的下一頓有著落。如果是公司的簽約創作人，一定有配額，要給哪個歌手寫歌，要寫幾首排行榜第一的歌。這種工作狀態很難，我不行，可以說死路一條。」[36]

身為一位音樂創作者，羅大佑非常清楚自己的音樂創作底限，使他對於音樂工廠以及之後的音樂作品都可以有絕對的主控性。也因如此，當我們討論商業與創作之間的互動與牽制時，相較於其他的音樂創作人多受制於國際唱片集團的決策或主流商業市場的壓力，對於羅大佑和他的音樂工廠，我們還可以觀察到更多的是，在龐大的主流商業體制中，創作者個人的主導意志究竟還可以開展出哪些可能的市場，而其中羅大佑又是怎麼去運作的。

「音樂不能只靠靈感，一首歌的從編曲、製作、錄音、混音、宣傳到行銷，必須經過一連串的加工、包裝，不是一個人可以完成，要有各類專門人才共同作業；而這

[36] 王菲、王磊、唐崢，＜羅大佑晚節不保，對低齡市場妥協＞，《北京娛樂信報》，2002 年 12 月 30 日。全文詳見網站：http://ent.sina.com.cn/m/2002-12-30/0213122731.html

個工廠只製造音樂或與音樂有關的聲音，所以叫音樂工廠。」[37]香港專業的音樂製作環境，使羅大佑從這些專業的分工中，體認到身為經營者的整合能力與在大環境中建立完善音樂體制的重要。音樂工廠的成立，也標示出羅大佑開始以專業的音樂工作者以及作曲家的身分，投身於流行唱片工業中，從事音樂的開發與創作活動。

1990 年「音樂工廠」（Music Factory）於香港正式註冊，在此之前羅大佑已以音樂工廠（Praiseplan LTD）的製作公司型態創作了許多電影配樂，並分別於台港發行個人專輯《愛人同志》、羅大佑第一張主導監製的電影原聲帶專輯《衣錦還鄉》，以及《閃亮的日子》、《告別的年代》兩張情歌羅大佑選輯。1991 年《皇后大道東》是「音樂工廠」正式註冊推出的第一張專輯，主要以粵語創作，集結許多香港的藝人共同演唱其中的作品，成為音樂工廠在香港流行音樂中開出的第一砲。

一、嘗試結合商業與人文的音樂製作方向

(一)《衣錦還鄉》的移民情懷

對羅大佑而言，從 1986 年創作的＜海上花＞，他便開始一連串嘗試融合中國的東方曲調與流行音樂時代感的音樂創作。對於羅大佑寫了像＜海上花＞這樣的曲子，很多人訝異於它的商業性與市場妥協性，羅大佑也並不諱言＜海上花＞之所以誕生，一方面當然也是因？謀生的壓力，但這樣的嘗試卻也有著另一個層面的思考：「因？我當時身在紐約這樣一個民族大融合的大都市，經過洗練後，我愈發覺得自己身？中國人的可貴，心裏的這種感受要表達出來。人在家裏可能沒有這種感覺，而在那個多民族彙集在一起的環境下，你就會發現把你的血緣表現出來是十分重要的，把你有別於其他人種的才能表現出來是十分重要的。」[38] 上一節討論 1988 年的《愛人同志》，

[37] 同註 22，頁 50。
[38] 倫兵、舒彤，＜羅大佑和他的戀曲＞，《北京晨報》2000 年 4 月 12 日。全文刊載於：http://www.lotayu.com/article/ldy/l-lq.htm

便是羅大佑嘗試透過文字、音樂、編曲等形式，具像化他對中國人身分與歷史命運的關注。

而《衣錦還鄉八兩金》為香港導演張婉婷「移民三部曲」《非法移民》、《流氓大亨》、《衣錦還鄉八兩金》中的完結篇，以電影的語言呈現這一代中國人在異鄉與故鄉輾轉流徙的命運。這張羅大佑為《衣錦還鄉》所做的同名電影配樂專輯，除了配合電影的主題和內容外，也是他個人在這方面音樂思考的進一步延伸，繼續用音樂發展他對中國人移民與歸鄉情結的體會。此外，在之後音樂工廠在香港所製作的一系列專輯如《皇后大道東》、《原鄉》、《首都》中，羅大佑對移民的思考更放大到對兩岸三地中國人歷史命運間的牽扯，並以專輯的整體型態來呈現他對兩岸三地不同中國人社會的觀察。（圖 2-7）

圖 2-7 《衣錦還鄉》專輯封面

(二) 《情歌羅大佑》中對於「懷舊」的消費

在精緻商業大牒《愛人同志》之後，羅大佑於 1989 年 12 月發行的《閃亮的日子》、《告別的年代》這兩張情歌選輯，更顯示他的發展意向與主流商業市場間的界線已經

愈來愈模糊。這兩張選輯收錄的分別是羅大佑於 1974 至 1989 年所創的情歌作品，包括許多早期由劉文正、張艾嘉等演唱的電影主題曲，以及許多當時寫給其他歌手來詮釋的情歌。

> 我看著這個城市。
> 驚異的感覺她的成長。不論那樣的過程是有多少的挫折、悲傷、憤怒與矛盾的愛恨，但是回頭一望而看到那些歷歷可數的剪貼式的心靈的血淚所繪成的圖案時，突然那多年不見的使命感就這麼無情的冒了上來。
> 我知道，我們都背負了那個極重的，還給她所有她原應得而被我們摧毀或忽略掉的浪漫。
> 原屬於她的浪漫。[39]

> 那幾首歌曾經被那種精湛的演技與扮似真誠而會說話的大眼睛內所隱藏的污穢心靈的欺騙給沾染過。我小心的，耐性的擦拭它們。直至它們終於閃出那原有的金屬光澤。是種新的喜悅。[40]

> 這些，已經是褪色的黑白的歌曲了。它們是我的生命與告別光陰的故事。成長的過程，都在裡面。[41]

> 如果你要的是抗議與批判的話，對不起，外面有很多很多的免費的那種東西。別浪費錢買我的音樂。我們賣的東西，通常外面比較缺貨。[42]

> 即將是一個告別的年代。人們將向舊有的價值、舊有的世界與舊有的整合告別。[43]

從這幾段摘錄的專輯文案中，羅大佑再一次重申退去批判的色彩，並回歸音樂作

[39]《閃亮的日子》、《告別的年代》共同的專輯文案。羅大佑，《閃亮的日子》、《告別的年代》，台北：滾石，1989。
[40] 節自《閃亮的日子》專輯文案。
[41] 同註 40。
[42] 節自《告別的年代》專輯文案。
[43] 同註 42。

品本身與對時代溫情的懷舊。只是，從這裡開始，我們看到所謂對過往美好的眷念，終於也成為了一項音樂文化商品。儘管在兩張的專輯文案中，羅大佑仍然以一貫的文案風格表明了兩張專輯的意圖，對創作者而言，「那只是一顆心的問題」。[44] 在創作者的立場而言，羅大佑依然強勢、甚至還有些霸道的反駁著被套上溫情主義的片面批評：

> 對那些隨便摸一把便要給頂帽子來定義我的人，我是有話要的。
> 他們說：「他是條繩子。」摸到我的尾巴。
> 他們說：「他是柄扇子。」摸到我的耳朵。
> 他們說：「他是根柱子。」摸著我的腿。
> 他們說：「他是堵牆。」摸著我的肚子。
> 我說：「幹！別亂摸。閉嘴。」聽。
>
> 別爬到我的頭上去踩我，小心跌下來摔爛你自己的屁股。[45]

但不可否認，隨著整個流行音樂工業發展的進程，創作者意識形態和商業利益間的關係也愈來愈模糊曖昧。透過時間的斷裂性和可回溯性，《閃亮的日子》、《告別的年代》以「還給這個城市所有她原應得而被我們摧毀或忽略掉的浪漫」，製造某種歷史的感性與想像，賦予消費行為更大的結構力量，將聽眾或消費者拋回到現代對過去的懷舊之中。在這樣的過程中，消費的內容不再只是音樂本身，更包括了對某些經歷那些年代的消費族群情感回應的期待。

早期人們希望從羅大佑身上買到的是一種解放的、批判的強烈個人意識的認同，但這兩張情歌選集中，羅大佑的音樂工廠與滾石唱片，又重新建構了音樂、唱片工業、與消費者之間另一種的對話連結。這是一種懷舊的包裝過程。1989 年《閃亮的日子》、《告別的年代》只是個開始，在之後 1995 年的羅大佑自選輯、甚至是 2002 年的在大

[44] 同註 42。
[45] 同註 42。

陸發行的《二十世紀羅大佑》八 CD 合輯，同樣也是以對逝去過往的懷舊，在不同的時間、以不同的手法進一步包裝音樂產品的內容，而不斷對消費者提出一種新的銷售訴求。1984 年 EMI 的管理經理 Peter Jamieson 就說過：「我們生意中的藝術是找出什麼是人們想要買的。由買家做決定，而我們只是力圖客觀地評價他們的決定。」這句話說明的是音樂工業銷售環境中一個看似誠實的表象，但從這句話再衍生出的事實是，銷售商品最終決定的取捨，終究是根據什麼是可以銷售的，而不是根據「人們所想要的」。[46] 在這個層面上，懷舊便也成為在所謂迎合的主流市場之外，另一種被創造出來的市場，而這個市場所建立的基礎，除了歌手強烈的時代風格之外，更借用了「時間」這項因素本身不可返回、卻可回溯的特質，以及同時有著區隔斷裂、卻又可以透過記憶和想像無限延伸的雙重虛幻性，在此之上重新建立創作者、作品和聽者之間的消費關係。（圖 2-8、2-9）

圖 2-8《閃亮的日子》專輯封面

圖 2-9《告別的年代》專輯封面

[46] 同註 9 書，頁 163。

(三)《皇后大道東》－開啟粵語在香港流行音樂中新的創作可能

1、正式標明音樂工廠的定位

在推出兩張對上一個音樂時代懷想紀念的選輯之後，我們再回到當時羅大佑在地生活的香港。面對當時香港的流行樂壇景況，羅大佑也提出他自己一直以來的觀察：「現在抄歌抄得太犀利啦，見解呢？離九七不到三年，我不覺得有什？人會真正花時間寫流行曲。用流行曲記錄香港作？一個殖民地一百五十年來的最後情況，我覺得這是很重要。對香港來說是很重要，因？時間已經不夠，賺錢、移民的時間都不夠，而且，香港的唱片公司，根本都不是香港的，Polygram 是荷蘭，CBS Sony 是日本，BMG 是德國，EMI 是英國，真正是香港本地的就只有華星、娛樂。 香港作？殖民地，一定有作？殖民地本身做音樂特色，我看不到，聽不到好多歌講香港殖民地的人民的諗法，這方面好少、好少，全都是情歌。如果是一個地方的人，他沒有辦法聽自己的聲音，清楚表達自由，音樂是死的，表示自己不敢講自己應該講的東西。唱來唱去都是日本歌、英文歌、西班牙歌，難聽的。是人地的音樂強姦自己的文化。」[47]

在香港來說，商業文化顯然是市場的主流，且已發展了很長的時間，而在這一小塊彈丸之地上求生存是一個現實的生活問題，甚至是一種機制性的壓迫。但反過來思考現實的另一種意義，也就是人們必須要清楚自己在這環境中的定位才得以生存，這其中當然也包括了羅大佑和他的音樂工廠。在《皇后大道東》這張音樂工廠正式註冊成立所推出的第一張專輯中，專輯內頁的文案也開宗明義說明音樂工廠自處在香港音樂商業文化中的位置：

> 本廠是羅大佑將他的音樂基地遷冊到香港的組織。
> 本廠旗幟鮮明，以生產富中國特色符合香港市情之產品為最高指

[47] 節自羅大佑，＜羅大佑談音樂＞，全文刊載於網站：http://www.lotayu.com/article/ldy/ltyy.htm。此篇文章以粵語結構寫成，故在寫作語法上有些地方與中文語法不同。筆者無法在資料中確定此篇文章發表的時間及當時是刊載於哪一份刊物，但可確定是羅大佑本人口述，再經過採訪者整理的文章。

示。
本廠是唯一堅持製造聲浪以美化小氣候保護環境的工廠。

在流行音樂工業體制中，市場畢竟是一個重要的考慮，每個創作者都會希望作品有很好的市場迴響，但關鍵的仍然是定位問題。「我一向不看好包羅萬象的定位，就像現在越來越沒勁的春節晚會一樣，你想調和？口，結果是大家全不領情。」[48] 所以對於音樂工廠的成立，羅大佑是希望能夠在文化工業創造出來的市場和自屬的市場空間之間，作到自由進出、甚至互相溝通，使歌曲能夠有另一種新的文化內涵與流行管道，從而在資本工業的商業文化中找到一個解套的方向。（圖 2-10）

圖 2-10《皇后大道東》專輯封面

事實上，早期的香港也有不少深刻描述底層市民生活的創作歌曲，許冠傑、顧嘉輝、黃霑、林敏治等都是當時傑出的音樂創作人。其中在六、七〇年代香港樂壇正一片流行西洋歌與國語歌曲的景況中，七〇年代許冠傑的作品終於一反香港流行樂界對外來文化一貫的抄襲複製，以在地生活的粵語創作，貼切道出市民心聲，開始真正將粵語歌曲打進香港的流行音樂市場以及社會的各個聽眾階層中。只是在許冠傑的廣東

[48] 同註 36。

歌音樂模式成功成為音樂主流之後，但其粵語創作的精神理念以及歌曲中的寫實思想，在之後的香港流行樂界卻沒有繼續得到應有的重視。在香港消費化的社會體質中，歌手的形象包裝終究壓倒地凌駕於歌手或創作者的音樂風格之上，使香港的流行樂界幾乎可說是國際唱片集團與各大媒體之間的一個交易場所，樂界主要吸收的是俊男美女的偶像明星而非音樂創作人才。

「香港好矛盾，政治會有何變化，沒人知，寫歌敏感些，怕有危險，但音樂就是音樂，要清楚自己做什？；香港出生的音樂家要表達得盡些，但現在我聽不到有這些聲音，刺激是有，但沒反應，他們撿了逃避這條路。」[49]在這樣的觀察下，《皇后大道東》的第一首同名主打歌，羅大佑便以一首輕快兒歌式的曲調，配上香港出生的專業填詞人林夕的粵語歌詞，歌中選用了許多英國女皇統治的象徵，如硬幣上的圖像和英皇御准賽馬，以嘻笑怒罵的稚子童心來看待香港的前途，並延伸到對九七回歸之後的想像：

皇后大道西又皇后大道東
皇后大道東轉皇后大道中
皇后大道東上為何無皇宮
皇后大道中人民如潮湧

有個貴族朋友在硬幣背後
青春不變名字叫做皇后
每次買賣隨我到處去奔走
面上沒有表情卻匯聚成就

知己一聲拜拜遠去這都市
要靠偉大同志搞搞新意思
照買照賣樓花處處有單位

[49] 節自同註 47 文章。

但是旺角可能要換換名字……[50]

果然 1991 年《皇后大道東》的推出震驚了香港流行樂壇，三星期內便囊括香港三大流行音樂排行冠軍，成為香港少見的非偶像派歌手盤據榜首的紀錄。在流行音樂的一片情愛聲中，《皇后大道東》對香港現實生活的描寫與觸及九七回歸的敏感政治議題，引發了香港人對生活現況的重新觀察與思考，以及關注香港本身的歷史定位。

此外，在《流行音樂啟示錄》一書中，香港作者文瀚曾在最後的章節＜香港 1997＞中分別分析許冠傑、夏韶聲、黃耀明等這幾位在香港本土樂壇中較具開創性且個人風格鮮明的音樂創作者。[51]事實上從 1991 年的《皇后大道東》開始，包括 1992 年的《首都》，羅大佑的音樂工廠就已經邀集這些年輕一代較有想法的音樂創作者共同演出。而從當時專輯推出的市場反應來看，在羅大佑這樣具有野心、更有計畫積極與在地音樂人合作，企圖再一次創造新一波香港流行音樂類型的經營運作下，音樂工廠「以生產富中國特色符合香港市情之產品」的最高指示可以說是成功的。而林夕的粵語歌詞與義籍作曲家花比傲的編曲，也使《皇后大道東》的整體音樂風格與專輯訴求更為整齊。

2、 ＜似是故人來＞、＜青春舞曲 2000＞的語言策略

音樂工廠能夠以如此驚人的爆發力竄起於香港樂壇，除了羅大佑清楚的設廠目標和操盤策略外，林夕風格獨具的粵語歌詞創作更是相當重要的因素。

林夕出生於香港，畢業於中文系，是對粵語和中文的使用都有相當掌控能力的專業作詞人，對音樂與文字組合的敏銳度與思考層面也十分精細，幾乎包辦音樂工廠絕大部分的粵語歌詞創作。除了羅大佑的兩張個人粵語專輯《皇后大道東》和《首都》

---

[50] 節自羅大佑、蔣志光演唱，＜皇后大道東＞，作曲：羅大佑，作詞：林夕，編曲：花比傲。收於《皇后大道東》，台北：滾石，1991。

[51] 文瀚，《流行音樂啟示錄》，台北：萬象，1994，頁 168-181。

外，音樂工廠曾發行的一些其他歌手粵語合輯以及羅大佑為一些電影譜寫的主題曲，幾乎都由林夕完成詞作。

進一步琢磨比較《皇后大道東》中的作品，林夕在＜皇后大道東＞中不因九七而盲目宣揚民族主義或民主，卻以潑辣諷刺的漫畫式作品諷喻香港身處中英之間那種無定位感，以漫畫式的諷刺手法暴露了香港世紀末的投機心態－賽馬、炒樓、股票，道盡了香港身處中英之間的殖民地怪狀。＜似事故人來＞是電影《雙鐲》的主題曲，是一部討論女同志情感的電影，而從羅大佑編寫的曲式結構中，林夕感受到一種文言套句的小調風格，便決定以一種淺近的文言形式作為填詞的語言策略：

台下你望台上我做你想做的戲
前夢故人忘憂的你可曾記得起？
相喜相悲老病生死說不上傳奇
恨台上卿卿或台下我我不是我跟你

俗塵渺渺天意茫茫將你共我分開
斷腸事點點風雨聲綿綿似是故人來

何日再在何地再聚說今夜真暖
無份有緣回憶不斷生命卻苦短
一種相思兩段苦戀半生說沒完
在年月深淵望明月遠遠想像你憂怨

留下你或留下我在世間上終老
離別以前未知相對當日那麼好
執子之手卻又分手愛得有還無
十年後雙雙萬年後對對只恨看不到[52]

在＜似事故人來＞的填詞過程中，受限於的電影題材，林夕的詞作必須考慮到很

[52] 節自梅艷芳唱，＜似是故人來＞，作曲：羅大佑，作詞：林夕，編曲：花比傲。收於同註 50 專輯。

多層面,「要徘徊於講同性戀和非同性戀之間，歌詞要有一種小調的味道，不能太舊，但又不同有太多的畫面。」[53]而最後呈現出來的這首歌，將情人分手的無奈這種已是情歌裡老式的題材，透過作詞者細膩的移情與轉喻，並從中國傳統詩歌中取材，填寫出非當時香港一般流行情歌所可相擬的動人詞境。其中「一種相思，兩段苦戀」則源自李清照的＜一翦梅＞「一種相思，兩處閒愁」,「執子之手」則來自《詩經》，使整首歌的詞境結合雅俗而更為深雋感人，為當時香港流行音樂的詞作提供了創作路向的啟示。加上＜似是故人來＞由當時在香港演藝圈正值巔峰時期的藝人梅艷芳主唱，粵語流行音樂創作的新嘗試與當紅偶像藝人的結合，使這首歌亦成為專輯中不同於＜皇后大道東＞戲謔風格外，另一曲深刻打動香港流行音樂市場的成功作品。

如同＜似是故人來＞的創作過程，林夕在訪談中也曾提到當初為專輯中＜皇后大道東＞及＜青春舞曲 2000＞填詞的策略與限制，其中＜青春舞曲 2000＞的詞作即與國語和粵語間的語言使用策略有很大的關係。

＜青春舞曲＞原是新疆民謠，在早期羅大佑《未來的主人翁》專輯中，羅大佑就已將這首歌改編重唱。＜青春舞曲 2000＞羅大佑又重新譜寫了新的旋律，其中也將＜青春舞曲＞的原調編入。當初林夕在面對羅大佑新編的＜青春舞曲 2000＞時，第一段整齊的調式，使他決定以香港舊式打油詩的語言節奏來配合旋律，營造出令人搖頭擺腦的吟詩的格局；第二段音樂的節奏快而密，適合以現代語言或新詩類的複雜句型；第三段＜青春舞曲＞的變調，林夕決定在原本國語的歌詞之後，以同樣的語氣再仿寫一段粵語歌詞，以不同的語言調性衝撞出這首歌的整體特色。[54]經過這樣整體的創作考量，＜青春舞曲 2000＞最後呈現出的是一首極富香港在地文化意象的作品，也深受香港市場的肯定：

---

[53] 林夕，＜從寫新詩到填詞＞，收於梁秉鈞,《香港的流行文化》，台北：書林，1994，頁 198。
[54] 同註 53，頁 200。

香港如何飄香　　鄉里歡聚異鄉
東與西聯營開張　　新市民舊土壤
家國應如何稱呼　　黑眼睛黃皮膚
一畝梯田容萬千住戶　　關帝遙望天父

怎麼城市需要青春不老的仙藥
高速的遊戲令人老化但仍舊活著
怎麼高樓似一片樹林建在荒山上
因這裡風聲風向風霜變幻無常
拋開銅鐵刀劍為何以銀彈較量
不管叫躍進衝刺升級總要分強弱
千千種路線主義是誰最大方漂亮
只需有金光普照不管太陽或月亮……[55]

從＜皇后大道東＞、＜似是故人來＞、＜青春舞曲 2000＞這幾首歌的創作過程，我們看到的是創作者以其個人的創作能量，所嘗試為主流音樂市場打開的另一個替代空間。這是羅大佑設立音樂工廠的企圖，而從《皇后大道東》的推出在香港流行樂界所造成的銷售效應和文化討論來看，這一個替代空間的出現與成功，其實不只意味著音樂環境中的另一種聲音，也是一個創作者和社會知識份子的自我期許，在精神上象徵著進步與突破的可能，也意味著音樂其實可以取代或是改變某些現狀。

3、 ＜東方之珠＞對香港歷史身分的想像

《皇后大道東》裡最後壓軸的一首＜東方之珠＞，是羅大佑為這張專輯作的總結，也是為香港這作繁華城市在流行音樂中留下的一曲紀念。「為什麼＜東方之珠＞要由一個台灣人來寫？可能是香港人的速度太快了，他們無法停留在一個地方太久去觀察一個事情，而我是從台灣來的，在某方面比較有閒暇有心情去思考，例如為什麼

[55] 節自＜青春舞曲 2000＞，由眾歌手齊唱，作曲、編曲：羅大佑，作詞：林夕。收於《皇后大道東》，台北：滾石，1991。

這裏會有特別多的霓虹光管這問題，我會細心想一星期，又如香港與中國大陸完全不一樣的思維看法，為什麼差別這麼大？我會有更多時間去想。」[56] 在香港這個城市中，羅大佑在專輯中形容：「她的歷史就是一段夢的軌跡。……任何來到這裡的人，都也像逐漸的走進他的夢境般，跟著她成長；……住在這裡，我覺得像個掮客一樣，做著一宗歷史與未來之間的最大買賣。……於是我知道，在歷史與未來之間，我們正在夢幻裡，在她的懷抱裡，邁向一個只有她知道的未來。」[57]

月兒灣灣的海港
夜色深深　　燈火閃亮
東方之珠　　整夜未眠
守著滄海桑田變幻的諾言

讓海風吹拂了五千年
每一滴淚珠彷彿都說出妳的尊嚴
讓海潮伴我來保佑妳
請別忘記我永遠不變黃色的臉……[58]

對羅大佑而言，香港的音樂工廠可說是他嘗試以商業的運作去紀錄一個特殊時代的結束。＜皇后大道東＞的創作時間為 1990 年，紀錄的是大陸六四之後他對香港歷史命運的關切，而專輯中最後一曲＜東方之珠＞則又接上了對香港九七回歸後的觀望和想像。「一個社會裡面一定要有一些表現現實的歌，如果沒有這些歌，這個社會就沒感覺；這個社會的音樂被國際唱片控制，歌手沒管道去唱這類歌，變成國際唱片公司在控制香港的聲音、控制香港自己的市場。」[59]這是羅大佑個人自許對香港流行音樂的期待和責任。就《皇后大道東》這張專輯的市場回應來看，羅大佑對香港流行樂

[56] 摘自＜談愛國，論英雄＞，香港《明報》，2004 年 3 月 7 日。詳見五四三音樂站：http://bbs.music543.com/ournet.pl/music543-5/hwawen/LoTaYu/articles/A104O6HE。
[57] 節自《皇后大道東》專輯文案。
[58] 節自＜東方之珠＞，羅大佑作詞、作曲、演唱。
[59] 節自同註 47 文章。

壇的觀察和嘗試的確也激起了不少火花和迴響，＜皇后大道東＞、＜青春舞曲＞、＜東方之珠＞等歌曲的詞作內容，也因有著濃厚的香港城市觀察，成為九七之前香港學者思考分析香港主體文化的研究文本。這部分的文化效應，我們將在第三章中繼續延伸討論。而以商業性、開創性、和文化性意義整體評估，音樂工廠在香港九七回歸前的階段性目的可說是成功達成的，並在香港流行樂壇留下一筆難得的紀錄。只是若將音樂工廠的定位放大到整個香港主流音樂商業體制，或是對於羅大佑長期音樂創作嘗試的企圖層面來看，音樂工廠在香港最終所能形成的作用力和影響力仍然如曇花一現般的有限。

二、音樂工廠在香港的侷限與 2000 年在北京的發展

對香港政治與歷史命運的關注是羅大佑與音樂工廠主要音樂創作的思想內涵，然而在此之外，對於個人的音樂理想，羅大佑也不斷在嘗試新的音樂表現方式。1991**年羅大佑與台、港兩地知名歌手攜手結合香港管弦樂團，以創新的表現方式，在香港紅勘體育館舉辦了一場「音樂初夜」演唱會。演場會宣傳海報上的口號是：「從未如此交流過。」突顯出以演奏嚴肅音樂古典音樂高水準著稱的香港管弦樂團，和專業生產流行音樂的音樂工廠攜手共台，所希望呈現的音樂感官效果。「香港是中國人社區中溝通最多的一個地方。臺灣去大陸，許多事要借助香港。大陸到外國，也有很多經過香港。香港既然扮演這樣一個角色，可以有許多感情在中國人之間溝通。小到一首歌！一半國語一半廣東話，能否撞出一種不一樣的東西？同時，管弦樂團七八十位訓練有素的演奏家給流行歌曲伴奏，那麼大規模的場面是從來沒有嘗試過的，非常有意思！希望聽流行歌曲的人，能夠去多瞭解一些古典音樂和嚴肅音樂的結構，那種結構是非常迷人的，不像那種鼓、電子琴什麼的。也希望聽古典音樂的人多介入流行音樂**

裏來，提高流行音樂水準。」[60]

不過「音樂初夜」的嘗試和演出結果被當時的輿論認為是不算成功的，然而就如同羅大佑說的：「我們試圖把這些音樂用現代人可以聽得懂的音樂表達出來，不管人們喜不喜歡或者它成不成功，這種努力都是應該要下的。」[61]而九〇年代初羅大佑一直在香港耕耘的創作市場，雖然《皇后大道東》曾經成功創下市場佳績，也在香港引發不少社會文化的話題，只是香港畢竟是個高度發展的商業城市，市場小，人們的生活和商業現實間的聯繫非常緊密，對音樂創作環境來說有它本身較難克服的限制。

「沒有一個有組織的社會，能夠不在其核心建立差異的架構而生存。沒有一個市場經濟，能夠不在大量生產中抹滅那些差異而得以發展。資本主義自我毀滅的特質就存在於這種矛盾中，在音樂走向聾聵的事實中：原本是差異的工具，卻變成了重複的大本營，音樂本身的差異性模糊了，埋名於商品中，藏身在明星頭銜的面具之後。」[62]香港流行樂壇這樣的特質在 Beyond 這個樂團的發展痕跡上看來卻是非常明顯。

Beyond 創團於 1983 年，1985 年因樂團自資製作了第一張專輯《再見現想》並向唱片公司自我推薦，以被當時香港電台視為創作型地下樂團的姿態竄起於香港流行樂界。但其後因受到唱片公司的賞識與肯定，在一連串商業宣傳與行銷策略的推動下，Beyond 迅速走紅於香港流行樂圈，造成不小的風潮。儘管 Beyond 的團長黃家駒曾對香港流行樂界說出了一句沉痛的反思：「香港沒有樂壇，只有娛樂圈」，Beyond 雖仍試圖在商業市場中堅持前衛與反叛的姿態，但早期作品中多見的深沉情緒及音樂演繹技巧的實驗精神，在後期的專輯終究已多趨向與大眾市場較能接合的淺易通俗路線。1993 年唱片公司在 Beyond 發展的巔峰時期規劃進軍日本市場，但團長黃家駒卻於日本錄製一個遊戲節目時意外身亡，導致 Beyond 的創作面臨無法超越的瓶頸而結

---

[60] 張文中，＜羅大佑：去自由自在的空間＞，收於張文中，《走進名人》，香港：開益，1998。全文刊載於網站：http://lotayu.org/modules/news/article.php?storyid=24

[61] 同註 12。

[62] Jacques Attali 著，宋素鳳、翁桂堂譯，《噪音－音樂的政治經濟學》，上海：上海人民，2000，頁 3。

束其最輝煌的音樂創作階段。為此，香港樂界甚有言終究是香港的樂壇逼死了黃家駒。

儘管香港樂壇曾經出現過 Beyond、太極、達明一派等訴求城市觀察與另類創作團體，但太極和 Beyond 的路線相仿，在進入主流音樂界後作品便浮現出一層不得不的調和與妥協。而達明一派雖始終遊蕩於獨立樂界，其中黃耀明在 1991 年這兩人創作組合的拆夥之後仍不斷嘗試創作，音樂訴求風格依然鮮明，但終究只能徘徊於獨立音樂的小眾領域，難以形成香港流行音樂中的大氣候。於是從 Beyond、太極、達明一派等發展的過程看來，雖然香港在主流音樂之外也不是完全沒有社會歌曲和獨立音樂發聲的空間，只是比起國際唱片集團產銷制度的專業化、與偶像包裝的訴求和強力宣傳，香港資本主義的音樂工業終得以不斷收編異質並加以重新包裝，因而獨立音樂創作的生存空間甚至比起台灣更為小眾分化。

至此，我們再回頭觀察羅大佑的音樂工廠在面對中港台不同流行音樂環境下的自我定位。

八〇年代，在剛開始發芽的華語流行音樂創作的小範圍裡，整個時代與音樂環境的條件允許羅大佑走得很高很快，但在九〇年代的時代變革下，不管是在香港或台灣，每個人肩負起被生活挑戰的命運，所以都必須做出很大妥協來適應現實生活。因此羅大佑從不避諱他對現實的妥協，甚至覺得「其實過度的自由就是不自由，因? 不能掌握帶著鐐銬跳舞的技巧，等於創作就有了局限。」[63]所以從解嚴前的台灣到資本主義的香港，如果走得方向要更寬，就必須將自己從高處拉下來一點，因為每個地方對音樂創作的要求和需求都不同。於是在 1991 年音樂工廠以《皇后大道東》於香港打開了流行音樂的創作市場後，同年羅大佑於台灣又推出了以台語為主的專輯《原鄉》，並於 1992 年在台北成立音樂工廠的分公司。羅大佑的台北音樂工廠與台語作詞者王武雄合作，分別於 1995、1996 年以 OK 男女合唱團的形式，發行了《再會吧素

[63] 王菲、王磊、唐崢，＜羅大佑晚節不保，對低齡市場妥協＞，《北京娛樂信報》，2002 年 12 月 30 日。全文詳見網站：http://ent.sina.com.cn/m/2002-12-30/0213122731.html

蘭》和《寶島鹹酸甜》 兩張卡拉 OK 走唱風格的台語合輯，對台灣台語搖滾和台語歌謠的創作與音樂資源的開發又是另一項刺激和嘗試。而 2002 年，在長期對大陸流行音樂環境的探訪、交流和觀察後，羅大佑又決定將音樂工廠的創作平台遷至大陸北京。

2002 年 4 月 21 日，羅大佑在北京孔廟國學館門前，正式發佈將自己苦心經營了十幾年的音樂工廠搬到北京。這不僅是羅大佑個人為《之乎者也》專輯發行 20 周年所進行的幾個紀念大動作之一，也標示之後羅大佑將以北京作為他新的人文音樂的起點，北京音樂工廠也是當時第一個在北京落地的台灣音樂人開辦的製作公司。

對羅大佑而言，現在大陸內地的創作潛力比較大，也只有設廠才能將創作的心情和態度落實下來，再一次透過親身對在地生活的體驗和觀察，將音樂創作的理想經由生意的行? 達到傳播的目的：「臺灣似乎是一個民主的地方，但是現在的音樂已經不能反映事實，沒有人敢講真話，因? 怕賣不掉。人的價值被扭曲，科技讓臺灣的節奏越來越快，無法紮根，就像浮萍一樣，人活在不安定之中。……在北京我想做能紮根的音樂，那種十年二十年不會變的東西。北京越來越具備大都市的特質，越來越能接受外來觀念，很像紐約的感覺。只要你有料，就可以來北京。……北京處在五千年來最大的邁進期，它現在是全世界最大的工地，我會找到自己的方式來形容這個歷史階段，用音樂表達出來。」[64]

因為目前大陸的流行音樂環境還沒有太直接的市場壓力，加上羅大佑觀察大陸的音樂製作硬體很好，但卻還沒有足夠的技術以及創作人才，所以羅大佑自許以兩成的歌手身分，四成的音樂創作者身分，以及四成的文化溝通者身分在大陸的流行音樂市場中立足，在把握音樂工廠廠牌文化品質的同時，積極培養新的在地音樂創作人材：「把音樂工廠放在首都是很重要的選擇，應該有所作? 。音樂負擔使命，並不代表我

[64] 節自 2003 年 1 月 7 日羅大佑在廣州受訪的文字稿，全文刊載於：
http://www.sc168.com/file/ent/entyyxw/200301170285.htm

們要簽歌手、作巡迴演出。我們更看中的是音樂的品質，錄音師、音樂家、編曲家，包括電子等音樂合成的東西，歌手本身並不重要，重要的是聲音本質的東西。」[65]

北京音樂工廠於 2002 年成立至今僅兩年的時間，所有的計畫和作為都是現在進行式，它對大陸內地以及羅大佑最新音樂創作階段的意義和影響也還未能得出任何適當的結論。只是從香港音樂工廠、台灣音樂工廠，一直到現在的北京音樂工廠，我們可以清楚看到身為一名專業的音樂工作者，在現今華語流行樂壇幾乎被五大國際唱片集團壟斷音樂創作環境中，羅大佑是如何思考自己在這大環境中的定為和限制，以及他又是如何規劃音樂工廠的運作內容和方向：「時代會轉變人也會轉變，對我來講我有一個很重要的義務，我怎麼樣把我在音樂裡面學到的東西，在創作裡面所學到的作曲的方式，跟我自己做過的任何掙扎，讓下一起來的音樂人、創作人少去碰到那麼多的困難，盡量使這個環節走順一點兒，盡量把這個制度弄得好一點兒，讓整個音樂的環境對他來講有一個好的制度可循。」[66]這是一位專業音樂工作者對華語流行音樂的期待與用心，就如同現在在台灣或香港，仍然有許多在地的音樂文化工作者堅持自己的獨立創作與品牌，希望在一般的通俗流行歌曲中仍然可以有更多原創性和多元的音樂選擇。

在 1999 年 7 月 10 日中國時報的娛樂週報中，一篇＜政治運動音樂運動＞的文章即集合了許多不同世代、不同位置的音樂創作人，討論台灣的唱片工業所能承載社會意識歌曲的空間，與會者包括＜龍的傳人＞作者侯德健，從抗議歌手進入主流音樂工業的豬頭皮，前交工樂隊的主唱林生祥、以及音樂社會學學者何東洪等。文章最後寫到每一位音樂人對台灣流行音樂的思考和期待：豬頭皮認為唱片公司其實並不管你的意識型態，只在乎唱片賣不賣。所以解決的辦法就是做出好聽的歌。對做音樂的人而

---

[65] 參見註 64 訪談。

[66] 節自 2001 年 9 月 16 日羅大佑受訪於大陸中央電視台「實話實說」節目。訪問內容刊載於網站：http://bbs.music543.com/ournet.pl/hwawen/LoTaYu/articles/A0UV1RAS

言，不要去考慮要先靠近市場再實踐理想，或是先貼近小眾再轉向大眾。重要的是，回歸自我，做自己想做的東西。林生祥則認為，非主流音樂唯一的道路就是和唱片公司既聯合又鬥爭。而侯德健則期許有更多的表演場域，讓各種演出、聆聽可以自由的流動。何東洪則指出非主流音樂的希望在於跳脫既有的市場機制，以及主流公司的操作模式，而去尋找另一種流通、傳播的可能，所以強調必須打造創作者和聽眾間的新連結，並藉由這個連結基礎來改變和唱片公司的關係。若以這些音樂人的思考方向來觀察羅大佑和音樂工廠的發展，從最早的黑色時期到後來的香港時期，羅大佑的音樂表現在他個人清楚的自我定位下，經營上都還有著相當的平衡，仍能掌握市場中某些主流的發聲資源和位置，到現在也都還願意保持對華語流行音樂的創作動力和熱忱。對一個在主流流行音樂工業集團外自創品牌的音樂工作者而言，羅大佑對自身音樂創作生命和音樂工廠的經營，已堪作為一些體制外音樂創作者的參考。

然而不論現在的流行音樂是已經變成了創作者用以自我膨脹的拙劣藉口，還是只作為音樂工業部門的生產工具，在知識和社會關係的網路中，流行音樂終是其中一環值得觀察的研究對象。對羅大佑個人而言，1988 年的《愛人同志》說明了音樂創作者必須隨著時代的變化，找到新的位置和新的感受，並應該以一種負責任的創作方式，從時代的變化中汲取養料。除此之外，對於音樂創作的價值觀和人生觀，其實也是可以透過創作態度和市場的考量之間來換算的，只是對整個流行音樂環境思考的重點，主要還是必須要先清楚自己的方向和定位。而目前北京音樂工廠的狀態和動向，也將是未來繼續觀察羅大佑音樂創作態度的重要指標，這一點，對許多觀察者和樂迷而言，也都還在期待觀望。然而當我們進一步觀察什麼樣的社會效應才是流行音樂可能掌握的？倘若文化成為消費商品的狀態是不可逃逸的結果，流行音樂的討論，也就轉為對這種商品狀態的接受和參與，進而來界定其音樂改革的風格和音樂的政治態度來作為進一步思考的開始。

對羅大佑這名音樂創作者而言，他在音樂風格的不斷突破我們已經作了一些初步

的觀察和討論。不過在他對音樂創作本身的堅持之外，他的音樂內容與自身的政治態度，讓他的音樂不管在兩岸三地的哪一個地方，都會與當時的政治情勢有著相當的關係與連結，而這些因素在不同的政治現實環境中，也同時造就或削弱了他的音樂理念，形成不同的解讀。這是在其他流行音樂創作者身上比較不那麼明顯的狀況，但卻常常是羅大佑本人主動將自己置身於這些複雜的政治網路關係中。關於這一點，我們再繼續從政治和文化觀察的角度，來討論羅大佑的音樂創作和他本身的政治思想所形成的一些文化效應。

第三章　羅大佑音樂的解讀與挪用

> 與噪音同生的是混亂和與之相對的世界。與音樂同生的是權力以及與它相關的顛覆。……當人以特殊工具塑成噪音，當噪音入侵人類的時間，當噪音變成聲音之時，它成為目的與權勢之源，也是夢想－音樂－之源。它是美學漸進合理化的核心，也是殘留的非理性的庇護所；它是權力的工具和娛樂的形式。
>
> 《噪音－音樂的政治經濟學》[1]

從八〇年代的黑色批判時期，九〇年代對六四天安門事件的沈澱與香港九七回歸的觀望，到 2000 年大陸對他的解禁，以及 2004 年台灣總統大選的政治風暴，出道二十年，羅大佑的音樂從未脫離過兩岸三地的政治現實與他個人毫不避諱的政治態度。事實上我們可以說，正是因為羅大佑個人的人生歷練以及對政治現實環境的思考，才成就他音樂創作一直以來最核心的價值和內容：「政治是個人的積累，是人類資源的積聚。政治違背了人的功能就是錯的，如果合於人的功能就對了。政治必須來自人民。儘管我沒有很明顯的政治立場，但我的政治還是存在的，只不過是方式不同罷了。否則，你要在你的歌曲中去說什? 呢？你談到家、談到人的關係及人類等，那就是政治啊。」[2] 但是從台灣早期國民黨執政到現在民進黨執政的過程，政治的問題往往是政黨理念與政黨利益間不斷鬥爭的過程，甚至是被標籤化或被迫選邊站的尷尬處境。

從解嚴前的國民黨一黨獨大，到最近 2004 年的總統大選，黨內黨外、執政在野、泛藍泛綠，在兩極的政治色彩之外，台灣社會幾乎容不下其他的聲音。這樣的政治環境，從八〇年代初羅大佑黑色批判的黨外色彩，到今年因為總統大選的爭議，羅大佑又因為他的言論和選擇表態的方式，影響了一些聽眾對他音樂理念和政治態度的解讀。經過了二十年，台灣社會對不同政治理念的包容能力依然顯得專斷，或許這是所

---

[1] Jacques Attali 著，宋素鳳、翁桂堂譯，《噪音－音樂的政治經濟學》，上海：上海人民，2000，頁 5。

[2] 節自 Kirby Coxon，＜羅大佑死了＞，為 1988 年的訪問。全文刊載於：http://www.lotayu.com/article/ldy/ldysl.htm

謂政治鬥爭手段本來的樣貌，但若要對台灣整個政治社會的大環境作長遠的思考，我們需要的就不是劃清界線，而是要理解本質。從音樂及文化的角度來看，我們需要思考的是，在政黨的權力角力之外，台灣社會是不是真的連文化也都要一起被扭曲犧牲？而在這些政治角力戰中，音樂人、文化人還能以什麼樣的立場和角度，能夠在兩極的政治集團之間表達出一些較中立平和的觀點？這樣的狀況在二十一世紀標榜民主的台灣社會是如此，但弔軌的是在仍然奉行社會主義、對作品仍有審查制度，且至2000年才對羅大佑解禁的中國大陸，卻又因為在文化政策上仍然有所限制，所以可以讓羅大佑乾脆更直接地迴避在政治上的敏感問題，而純粹訴諸對樂迷對他早期創作的懷舊與音樂創作專業的本身。

同樣的音樂人、同樣的音樂、不同的政治時空環境，這其中牽扯到的因素其實並不是在這短短的一章中可以論盡的，但筆者仍試圖想提供一個羅大佑的音樂遊走於台灣、香港及中國政治角力中的脈絡，以作為後人可以再深入探討的基礎架構。

第一節　台灣執政、在野勢力對羅大佑音樂的挪用

> 人需要眼睛更明亮，耳朵聽見更多的聲音，這種互信就存在於政府和老百姓之間。
>
> 羅大佑[3]

台灣早期在國民黨一黨獨大掌握台灣將近半個世紀之下，政治強烈影響台灣文化及社會的各個領域，專斷的政策執行左右台灣社會發展的方向，其中也包括對媒體的操控。嚴格來說，八〇年代初羅大佑的黑色旋風如果真的對台灣社會形成了某種強烈批判的影響力、或是成就了羅大佑當時的巨星形象，媒體絕對是其中很大的關鍵因

[3] 徐宗懋，＜獨家專訪：羅大佑－我是台灣人也是中國人＞，《亞洲週刊》，16卷8期，2002。全文見網站：http://www.lotayu.com/db/yzzk/8ae2a.htm

素。而對媒體的操控與其中的運作，最終牽涉到的還是政治和人的問題。

八〇年代服膺在政治立場下的主流媒體，一方面以壓制性的審查制度控管發行物的內容，而另一方面在不觸及敏感議題的有限言論空間中，新聞娛樂媒體的避世心態與參差不齊的記者素質，也趁機炒作了羅大佑當時如烈士般的音樂文化英雄形象。在這些過程中，不同政治陣營勢力間對羅大佑政治和音樂發言立場的拉攏和爭奪，更是最容易在檯面上被操作的狀況。這種政治介入文化的情形，在今年的總統大選中台灣群眾對羅大佑表態的回應看來，二十年至今依然沒有改變。不過羅大佑的音樂為何到現在都還是會成為政治勢力爭奪的角力戰場，這當然跟羅大佑本人的政治態度與選擇的表態方式有很大的關係。

二十年前，羅大佑最後迴避了台灣這樣的政治鬥爭場景，選擇離開台灣，重新在香港建立創作平臺。二十年後的今天，當羅大佑因為總統大選的風波，選擇在國親兩黨的泛藍陣營活動中發表言論，卻又被民進黨的泛綠支持者抵制批評。雖然羅大佑之後也發表聲明，並不在意這樣的政治表態結果。只是時空交錯，當年羅大佑所反對的政黨，成為他現今發言的舞臺；而當年極力拉攏他的政治勢力，如今卻視他為洪水猛獸。而在台灣這樣失序脫軌的政治景況中，同樣成為政黨鬥爭犧牲者的藝術工作者和文化人，也並不只有羅大佑一個，著名的電影導演侯孝賢也同樣成為被扭曲的箭靶。由此可見，二十年來台灣所謂的民主改革仍然並未能在文化上做到真正的努力與包容，音樂、電影、文學等的力量在台灣社會的政治激情中，能夠真正被公平客觀對待的空間仍然有限。

一、羅大佑早期對歌曲審查制度的抗衡

古今中外，普遍認為音樂具有社會秩序合法的協調者及移風易俗的作用，而賦予政治操控音樂的正當性的論述，一直都有許多紀錄。也因如此，音樂若能為政治所用，亦有？政治所禁之處。1953 年，蔣介石在《民生主義育樂兩篇補述》中，明白的強調國家機器對群眾閒暇娛樂，必須加以操控注意：「在國家對於群眾的閒暇時間，放

任不問的時候，國際共黨匪徒們便從這裏下手。……共匪所以能夠在群眾中發展，就是這個道理。我們看清了這一點，更不能不特別注重群眾閒暇和娛樂問題了。」[4]也成為台灣至 1987 年止長達三十八年的戒嚴時期中，國民黨獨大的國家機器嚴格對包括歌曲在內的文藝加以控制的依據。於是 1950 年，省新聞處首先將 122 首的歌曲列為禁歌。1961 年，內政部訂定「查禁唱片之標準」，並於本年度查禁 3053 張唱片。1970 年，內政部訂定「誨淫誨盜出版品取締標準」。1973 年，新聞局訂定「歌曲出版品查禁標準」。1978 年，新聞局訂定「歌曲輔導要點」。1979 年，新聞局開始實施歌曲審查制度，每週審查一次，實施期間總共審查 320 次兩萬首歌曲。[5]

至於在廣播電視大眾傳媒所播放的歌曲，行政院於 1955 年公佈「動員戡亂時期無線電廣播管制辦法」，歌星若在公開場所演唱禁歌，將會被扣留或吊銷演員證，剝奪演出的資格。1974 年，新聞局成立「廣播電視歌曲輔導小組」，對歌曲採事前核准制進行審查，並規定「每唱十五首歌曲，必須有五首是『淨化歌曲』。」1976 年「廣播電視法」公佈，規定國內廣播電視「使用方言播音應逐年減少」，復於 1982 年修訂，嚴禁私人廣播電台的設立，並將錄影帶納入管理。1983 年，新聞局對三家電視台的綜藝節目，開始實施先審後播的絕對性監控。歌曲與傳播媒體審查制度的存在，反映出當局封鎖反動思想，禁錮各人創作力的事實。[6]

在這樣的政治環境下，流行歌曲以廣播電視的強勢傳播為其傳輸的生命，為求能在大眾視聽媒體上播放，唱片公司都會將歌曲送至「歌曲輔導小組」審查。但即使是當時的民歌大將李雙澤的作品＜美麗島＞和＜少年中國＞，也分別因前者有「台獨意味」，後者又「嚮往統一」而無法過關，當然羅大佑的作品更不例外。羅大佑第一首

---

[4] 蔣介石，《民生主義育樂兩篇補述》，臺北：中央文物，1953，頁 63。

[5] 資料參考於楊克隆，＜台灣戰後反對運動歌曲的壓抑與重生：以解嚴前後的反對運動歌曲為例＞，《台灣人文》，第 2 期，頁 66-70。以及＜無非閱讀流行音樂年表＞，《無非閱讀》，第 2 期，2001 年 1 月，頁 55，。

[6] 參考資料同註 5。另有翁嘉銘，＜給音樂創作者更多自由空間－歌曲審查制度之評議＞，《中國論壇》，第 26 卷，第 6 期，1988，頁 57-59。

被禁的作品，是早在他 1982 年推出第一張個人專輯前，於 1976 年？電影《閃亮的日子》所寫的同名主題曲。當時被禁的的原因是歌詞中副歌裡的最後一句「我們曾經哭泣，也曾共同歡笑」，其中「哭泣」一詞疑過於灰色，所以在媒體宣傳的版本中，依羅大佑的說法，唱片公司將它改成類似「我們邁向成功之路」這類勵志的話。這是羅大佑與台灣當時歌曲審查制度的第一次交鋒，同時也是他為個人言論自由與藝術創作自由，與新聞局長期角力的開始。

對一個藝術工作者、一個音樂創作人而言：「最壞的是，甚至你在寫歌詞時，都得想到檢查。這正是我極力想避免的。我努力要在創作時不去理會它，只寫我自認該寫的東西，這是很重要的。但即使是你故意試著巧妙地去回避它，你本身依然受到它的影響。這對音樂創作而言，是極不健康的。……我必須有能力以很技巧的方式去處理這些政治上比較敏感的政治題材。你只能推到某一個邊緣，稍一過頭，歌就被禁掉了。但我常常能把我想說的說得不過頭。我有這個能耐。……我真不喜歡在創作音樂時玩這種貓捉老鼠遊戲，那不是真正的我。」[7]在當時的歌曲審查制度下，羅大佑之後作品中直言不諱的寫實歌詞，使得他所發行的唱片中常有一半以上的歌曲是被禁止在廣電節目中播放的，這樣的流行音樂紀錄也使羅大佑在當時的台灣社會中形成另一個話題。

當年的＜鹿港小鎮＞是羅大佑的成名之作，不過一樣未躲過新聞局的審查，主要是歌詞中的那句「臺北不是我的家」，被新聞局認定有挑撥人民感情的嫌疑，所以電臺和電視播放的版本只好改成「這裡不是我的家」。同樣的狀況也發生在後來的＜現象七十二變＞，其中一句「有人在黑夜之中槍殺歌手」，為影射當年黑道挾持高淩風並介入演藝圈的社會事件，想當然是一定會被禁的，所以播放版就改成了「有人在黑夜之中藉酒澆愁」。而第三章專輯《家》的內容被視為是羅大佑最保守的一張專輯，但卻也因專輯中濃郁的台灣本土風格，反而是當年送審未通過的歌曲最多的一張專

[7] 同註 2。

輯。因歌曲審查而更改歌詞以配合媒體宣傳的狀況，在當時對羅大佑而言已經是音樂創作過程的常態，但除此之外，羅大佑也還利用了另一條發行管道，在台灣的歌曲審查制度之外，於海外發行了另一個版本的《羅大佑作品選》。

經由羅大佑的樂迷考證，1982 年當羅大佑於台灣的滾石音樂發行他第一張個人專輯《之乎者也》前，就已先透過當時的寶麗金唱片公司在香港、新加坡和馬來西亞等地發行了一張名為《羅大佑作品選》的專輯。這張專輯當年在海外的發行量很小，資料顯示才幾千張。這張作品選與台灣版《之乎者也》在曲目上也有些明顯的不同：

1、《羅大佑作品選》增加了兩首歌＜癡癡的等＞和＜盲聾＞。

2、《之乎者也》的＜戀曲 1980＞在《羅大佑作品選》中稱? ＜戀曲＞。

3、《之乎者也》的＜搖籃曲＞在《羅大佑作品選》中稱? ＜催眠曲(搖籃曲)＞。

然而細聽專輯內容，除了幾首歌在編寫與唱腔上有所不同之外，海外版裏最重要的一點是＜之乎者也＞一曲。

台灣版的＜之乎者也＞中最後一段的歌詞「眼睛睜一隻，嘴巴呼一呼，耳朵遮一遮，皆大歡喜也」，海外版唱的卻是「歌曲審查之，通不通過乎，歌曲通過者，翻版盜印也」。除了台灣之外，甚至後來流進大陸的＜之乎者也＞，也多是海外版本。但在台灣，這幾句「歌曲審查之，通不通過乎，歌曲通過者，翻版盜印也」卻是藏身於專輯的文案中，歌詞方面羅大佑卻以「眼睛遮一隻，嘴巴呼一呼，耳朵遮一遮，皆大歡喜也」這種創作者和新聞局兩方乾脆都裝聾作啞的諷喻，來嘲弄當時的歌曲查制度。

事實上，根據樂迷的比較，羅大佑在海外版的作品輯中刻意編排的歌曲並不只＜之乎者也＞這一首。除了在第一章中我們曾提過的＜戀曲 1980＞，海外版的＜戀曲＞唱的便真的是「今天的歡樂將是明天*創痛*的回憶」以及「親愛的*或許我們明天要分手*」。另外在海外版的＜催眠曲＞中，羅大佑也將台灣版裡「讓孩子們留下一些*塵封*的記憶」唱作「讓孩子們留下一些*殘破*的記憶」。[8]可想而見的，這些在海外版中才聽

[8] jimmyqian，＜歷史的紀錄——述評羅大佑的一張重要專輯＞，文章於 2003 年 6 月 9 日發表於「追

得到的歌詞，在當時的台灣是絕對無法通過新聞局的審查。當年台灣的歌曲審查制度？音樂工作者普遍反對，而那些政府官員又怎能容忍羅大佑竟還以那樣的歌詞來批判當局呢！同樣的，他們更不會承認他們在之後？子孫留下的，竟會是一段殘破的記憶，這是對執政當局多大的質疑和污辱！

無法在台灣唱出真正心情，羅大佑一面配合當時的審查制度修改媒體播放版的歌詞，卻更早一步在海外唱出對台灣真正的觀察。只是在對當時台灣的現實批判外，羅大佑個人對中華民族的歷史觀和文化觀，處在兩岸一直長期對立的政治關係中，他的聲音對兩邊來說或多或少都嫌刺耳。當年的＜亞細亞的孤兒＞是因加上了「致中南半島難民」的障眼副標才能通過台灣新聞局的審查，但至今卻仍躲不過大陸的封殺。當年台灣對歌詞中「黑色的眼珠有白色的恐懼」，因指涉當年的白色恐怖而十分敏感，但大陸至今仍忌諱的卻是一句「黃色的臉孔有紅色的污泥」，隱喻了大陸文革鬥爭的歷史血腥。另外在 1989 年香港版的《愛人同志》中，羅大佑收錄了在六四之後寫下譴責鄧小平的＜侏儒之歌＞：

手兒要拉　手兒握緊
遠方的巨人招手你要小心
風雲的面孔　時代人物
手拿著槍桿永遠？了人民

長征的路　坎坷不平
闖進了天安門就來到北京
鬥爭的市場指數迷惑
革命的教條象股票的行情

五千年專制恭請您來肅清
小心革別人命的角色被人革命

夢羅大佑」網站： http://lotayu.org/modules/news/article.php?storyid=64

裏子要抓　面子要緊
馬克思先生送走幾條人命
光榮的政府同胞的鮮血織成
偉大的勝利結果獻給人民

五千年專制恭請您來肅清
可是誰又能洗淨您的雙手血腥

手兒要拉　手兒握緊
走近的侏儒笑容你要小心
風雲的面孔　偉大人物
手拿著槍桿永遠？了人民

當年這首歌以及羅大佑支援六四學運的立場，更使他被大陸當局列為不受歡迎的人物，直到 2000 年才對他的演唱會解禁。不過對羅大佑而言，他個人對歌曲審查制度的解讀是：「我們常說現在大陸的歌曲審查很嚴，我總覺得這是專制極權社會邁向文明社會必經的過程。……每個國家都有檢查制度，只是程度不一，這是一個媒體上的問題。我不認？檢查制度本身是錯的。我受不了的，是明白跟你說可以這樣，不可以那樣的那種檢查制度。我認？要禁就禁沒關係。他們並不禁止音樂創作，只是不准你上電臺或電視。我只好照我自己的方式寫我的東西，我仍然可以賣我的唱片，沒有人叫你不要再唱或不准再寫。」[9]

在威權的時代，文化人將複雜的政治經濟分析以及無奈難解的現實生活，轉換成容易明白而朗朗上口的流行歌詞和革命理念。然而雖然羅大佑的歌是產生於一個政治的環境，但他一開始並不是企圖要去製造一個政治事件。只是當時在當時台灣特殊的政治環境中，撻伐國民黨專權的聲浪四起，黨外反動的政治勢力正在集結，整個社會似乎正在期待某種東西、某種變革的聲音，兩種完全對立的政治氣壓幾乎影響了當時台灣這塊土地上的每一個人、每一件事：「如果你是藝術家，你的言行與？不同，卻

[9] 同註 2。

無所謂對與錯，但不管個人或群?，中國人對於不與己同的事物、個人和觀念很敏感的。中國人只有認同熟悉的思想或行?的傾向。如果，他們認?你可能危害了社會價值，他們就會審判你。審判是一種可以防止某些事情發生的工具。人們使用道德判斷來消除他們不想看到的東西。他們消除這個、消滅那個，到頭來什?東西看起來都只有一模樣兒。」[10]因為如此，當時的國民黨對羅大佑批判思想濃厚的歌曲有著一定程度的敵意，甚至會利用政治的手段去封殺反對的聲音：「二十二年以前，就在這臺上，我的第一次演唱會辦完以後，因為話講太多了，第二天，新聞局就出了一張公函給國父紀念館：『以後羅大佑不准在國父紀念館演出』，第一。第二，我不騙你，我不騙你，『滾石唱片所有的歌手從此不准在國父紀念館演出』，我絕對不騙你。第三個，『任何搖滾型態的演唱會從此不准在國父紀念館演出』，三大條件。」[11]在當時國民黨一派整肅異己的氣氛下，不只是政治立場，音樂、電影、幾乎所有的藝文活動、文化政策，都成為政治箝制人民精神生活與思想的手段。

如同 1985 年龍應台的《野火集》狂火燒盡台灣，羅大佑也是憑藉當年年輕一代對專制政權的反動，在流行音樂的領域中以親身的社會實踐昭然起義。透過龍應台批判犀利的文字，以及羅大佑歌詞中對中華民族歷史文化的思考沈澱、對台灣執政當局專斷蹣頇的尖銳批評、對現實文明扭曲人性的檢視反省，以及對情感命運無以名狀的深刻體會，這些歌曲和文字?當時許多有心改革者帶來精神的鼓動與期待：「任何威權的體制是從來不會自動解體的，我想龍應台跟大佑如果有任何意義的話，是在八〇年初，根本看不出有解體的跡象時，我們帶著某種正義的憤怒，變成「恐怖」的大蘋果裏的一條小小蛀蟲去促使它解體—當然，努力的不止我們，還有很多人。……到 79 年 11 月底，施明德，呂秀蓮都被抓起來時，大家發現用街頭行動無法實現真正目的，就有人開始用另外一種文化人力量、作品的力量、大眾傳媒的力量，去打開那個

[10] 同註 2。
[11] 此為 2004 年 4 月 24 日羅大佑於臺北國父紀念館演唱會時，與現場觀眾對話，回憶 1982 年他在國父紀念館舉行的第一場個人演唱會的情形。

威權時代。……對於當時感受到壓迫，但懵懵懂懂不清楚這壓迫的來源，以及反抗的可能的許多許多人，我（龍應台）的文字和他（羅大佑）的歌大概就起了所謂啟蒙的作用。對那些心裏已經知道是怎麼回事，但是沒有音樂或者文學的能力去表達心裏的屈辱、挫折、憤怒的人來說，我們這兩個人在自己的位置上，就替他找到出口。」[12]

八〇年代羅大佑的音樂及他個人的社會實踐所引發的風暴，同時也正揭露了當時的台灣個人對視覺、聽覺，甚至是對自我身體行為活動的習慣性約制，都在政治嚴密的思想監控下顯得蒼白無力。身為一個音樂人，也有著所謂知識份子的使命感，羅大佑透過他的音樂實踐希望做到可以拉近人與人之間的距離，「這就是我們的專業、職業。我覺得做創作的人，他其實在這地球這個大石頭之下，極度有限，而且越來越擁擠，我們去創作一些空間。空間是很難買的，我們的任務就是用我們的青春、用我們的失戀、用我們被政府懷疑的一種態度，冒被抓去關、被抓去審問的危險，然後替人類製造一種空間出來。」[13]只是音樂終究成為政治爭奪發聲的工具，羅大佑當時隻身在台灣流行樂界和封閉保守的社會中用力打開的空間，還是成為了黨內黨外另一個政治角力的戰場，政治正確的解讀終究遮蓋了音樂本身的文化功能與社會意義，成為不同政治陣營宣傳理念、凝聚群體共識最有力的方式。

二、音樂成為政治操作的工具

(一)「家」的親近與背離

1983 年，當時一直活躍於國民黨外的無黨籍人士，終於將黨外的勢力組織性集結成立了「黨外中央後援會」，也就是現在民進黨的前身。這些來自台灣社會內部制衡國民黨的聲音，當年和羅大佑一樣，同樣遭受到國民黨政治手段的打壓，也因此，許多黨外人士當年對羅大佑刻意顛覆社會價值的黑色反叛形象，？流行歌曲注入現實

---

[12] 摘自＜文化英雄的影響力＞，香港《明報》，2004 年 3 月 7 日，節取的部分為龍應台的發言。詳見五四三音樂站 http://bbs.music543.com/ournet.pl/music543-5/hwawen/LoTaYu/articles/A104O6HE

[13] 同註 3。

觀察與社會意識的歌詞內容，以及他公開挑戰新聞局審查政策的態度及被政治打壓的境遇，都有著相似革命情感的移情與認同。於是羅大佑本身在音樂專業上令人驚豔的突破，以及對當權執政理念與主流社會價值的顛覆，之後經由黨外人士對其歌詞內容和相近的政治批判立場所作的炒作，再透過流行音樂本身在群眾社會間的感染力與穿透力，終於將羅大佑和他的音樂推向反國民黨陣營的第一戰線，成為當時台灣政治權力結構的金字塔頂端中，國民黨極力想消弭，但黨外知識分子與文化人士卻極力想拉攏收編的顯要標的人物。

事實上 1982 年的《之乎者也》與 1983 年的《未來的主人翁》，羅大佑的成功和成名出乎社會的期待，也出乎他自己的意料。在《之乎者也》和《未來的主人翁》裡，羅大佑建立起一種不同於執政視野，貼近在地人民現實生活的社會觀察，以流行音樂建構了一種較細膩的、多層次的、人文土地的生活感知層面。但當羅大佑依然以一個音樂人的身分面對他的作品時，政治角力的邊際效應和強大的社會輿論，卻已經讓他置身於當時台灣激情的政治風暴與文化革命中：「有幾個朋友屬於『黨外』，彼此談得來，於是被認為『太親黨外』，寫的歌也被認為『有較濃的政治色彩』。＜亞細亞的孤兒＞等幾首，有批評說是什麼『抗議歌曲』什麼『年輕人的代言人』云云。黨外也有高要求，希望多寫一些歌曲去爭取什麼什麼。我越來越覺得沒有意思，處於政治的夾縫中，自己要寫的東西不是自己要寫的，變成環境和人讓你去作這作那。每個人對你的要求很多。一出名，每個人都想利用你去寫他想要你去寫的那種歌曲。在那個環境下你已經很難去寫你自己感覺到的真正的生活。很大的挫折感。」[14]

拉扯於兩股對立的政治勢力間，羅大佑的音樂專業漸漸被政治形象取代。所謂的「黑色旋風」橫掃的，並不只是他在台灣流行音樂類型中開展的新的發聲空間，更多的成分其實是被當時的新聞媒體、被政治力、被文化人士等，？詮釋其音樂與政治立

[14] 張文中，＜羅大佑：去自由自在的空間＞，收於張文中，《走進名人》，香港：開益，1998。全文刊載於網站：http://lotayu.org/modules/news/article.php?storyid=24

場的正當性，在知識份子社群間所引發一連串取代羅大佑個人的政治正確解讀和論述。「黑色旋風」的本質事實上是政治權力的爭奪，是知識份子傲慢的詮釋，是變革社會中擺盪於正反力量間難以迴避的文化過渡：「回顧 1984 和 1985 年，由於政治上的變化，臺灣在政經上都有很大的矛盾。如經濟醜聞、新的反對黨、中國大陸的壓力等。整個情勢迅速的轉變，我則像是個站在第一線的、一個曝露在媒體中的歌手、一個似乎在他歌中表現許多社會關係的人，而我失去控制了。……人們說，我是青年一代的代表，我？他們吐露心聲。可是，我從未曾說過我是他們的代表，也未曾說過我是抗議歌手。這些頭銜都是人們加上去的。我不過是以一個市民的觀點說話，人們卻將你與政治問題拉在一塊，使你成？一個政治人物，把你當成一個？大家說話的人。我背負了這些期望與失望的重擔，以致失去了我以及我希望的地位。而我的目標太大而無法改變事實，我唯一能做的就是徹底的消失。」[15]

所以在 1984 年羅大佑出完第三張專輯《家》之後，他選擇離開台灣，離開他的家：「《家》在音樂上我對這張唱片不滿意。它沒有音樂性。實際上，這張唱片賣得還不錯，大約是 7 萬張，我知道確是有問題的。也許是我當時想製造的是一些根本不存在的東西。1984 年和 85 年，臺灣的情況很不好，是一個劇變的時代，許多價值正在消失，許多事物在崩散，人民缺乏信心。同時，有許多人開始對臺灣發生的事有了政治意識，抗議事件層出不窮。我不想使我的音樂具有破壞性。在當時環境下可能是由破壞性的，因？你不再感到溫暖了。我希望在音樂中有溫暖的感覺。因此，我寫了《家》。我想傳達的是『這是我們的家—臺灣，讓我們對這塊土地應有感激之情』。……也許效果並不好，但我的確盡力去說出一點什？。情況是，我試圖創造的情境並不存在。如果你試著這？做，結果也一定是一樣的。諷刺的是，在出版了這張唱片後，我就離開了我的『家』—臺灣。」[16]

---

[15] 同註 2。
[16] 同註 2。

這是羅大佑選擇結束黑色旋風的方式，也是他讓自己在台灣政治風暴核心中抽身的決定。只是，他的離開並沒有讓台灣當時依然處於政治激昂情緒的文化知識界能更重視他的音樂創作身分。一首 1985 年的＜明天會更好＞又讓他成為政治正確的標靶，他試圖以他的音樂所創造的出的情境，再一次被誤解扭曲。

(二)＜明天會更好＞的政治挪用

1985 年 3 月羅大佑離台至紐約，接到一位朋友的電話，希望能請他寫一首歌＜明天會更好＞，由許多當紅歌星共台大聯唱，？當年臺灣光復四十周年作紀念。羅大佑當時一口答應。事實上因為羅大佑清楚的概念和易於傳唱的流暢旋律，以及涵蓋藝文、音樂、媒體等各界人士集體創作的歌詞，其中包括羅大佑、張大春、許乃勝、李壽全、邱復生、張艾嘉、詹宏志等人，使＜明天會更好＞在當年的變動的時代氛圍中，幾乎是唱遍大街小巷的溫馨勵志行歌曲，有著某種時代的記錄意義和文化象徵：

？頭尋找天空的翅膀
候鳥出現它的影?
帶來遠處的饑荒無情的戰火依然存在的消息
玉山白雪飄零
燃燒少年的心
使真情溶化成音符
傾訴遙遠的祝福

唱出你的熱情
伸出你的雙手
讓我擁抱著你的夢
讓我擁有你真心的面孔
讓我們的笑容
充滿著青春的驕傲
？明天獻出虔誠的祈禱

誰能不顧自己的家園
？開記憶中的童年

誰能忍心看那昨日的憂愁
帶走我們的笑容
青春不解紅塵
胭脂沾染了灰
讓久違不見的淚水
滋潤了你的面容……

儘管是溫馨路線的主題歌曲，但詞作上羅大佑仍然必須面對與歌曲審查制度的妥協。在《昨日遺書》中羅大佑寫下了這段關於台灣早期喜劇演員許不了的文字：

> **他死的時候我不在台灣，但聽人說起來，他的最後一部電影《小丑與天鵝》在他死後不久上映，票房又是好得不得了，笑聲依然。老實說，我真的覺得許不了給這個社會的，遠大於這個社會能給他的。**
>
> **後來在寫＜明天會更好＞的歌詞時，我為他填了一句「誰能忍心看他最後的小丑帶走我們的笑容」，但被認為太灰色，無法採用。為此，我覺得非常沮喪，但，也證實了我自己的一些想法與決定是完全正確的。**
>
> **許不了，百分之百台灣的，包括他的國語，他的長相。他的死一直是讓我很難釋懷的一件事。……**[17]

但關於＜明天會更好＞令羅大佑沮喪的還不只如此。儘管歌曲本身在宣傳和行銷上是成功的，但對羅大佑而言，卻是再一次被政治扭曲專業的不愉快經驗：「當時我一口答應，寫定後將曲子交給一個文化基金會，以為是做了一件好事情。不對了，完全不對了！完全不是那麼一回事！原來年底有個選舉，國民黨那一年要的是『要有更好的明天』，要我寫的歌就叫＜明天會更好＞。知道後，我心裏很不開心，被政治利用。我所寫過的歌曲中，我最討厭這首歌！寫歌時，我只想表達一種對明天的嚮往，但結果發現是被政治利用的工具。」[18]

這是羅大佑於 1988 年受訪時，對當年＜明天會更好＞這首歌所作的解釋。因為

---

[17] 羅大佑,《昨日遺書》，臺北：羅大佑，1988，頁 116。
[18] 同註 2。

這首歌的溫情與之前羅大佑一貫強烈批判的黑衣形象完全不合，以致有人質疑他的創作理念和立場，加上之後歌曲? 國民黨所用並大肆宣傳，更有人抨擊羅大佑政治立場的搖擺、甚至被國民黨收編。雖然＜明天會更好＞為眾人的集體創作，但因為羅大佑以往被強加的鮮明黨外色彩，讓他再一次成為暴露在前線的眾矢之的，承受許多政治責難以及對他又一波的文化圍剿。經過了＜明天會更好＞事件，羅大佑對台灣的音樂創作環境徹底失望，終而決定到香港發展，重新開始他「音樂工廠」新的創作階段。

(三)「不分藍綠只要黑白」成為激情政治對立下的犧牲品

今年 2004 年 3 月 20 日台灣舉行第十一屆總統大選，國民黨與親民黨的泛藍陣營與民進黨的泛綠陣營壁壘分明，卻因綠營總統候選人、也是此次選舉公告當選的現任總統陳水扁，因在投票前一日遭槍擊，使選舉的過程和結果在台灣激起了前所未有的動盪和爭議，引爆在野黨質疑選舉不公，與執政黨有著一連串直接的對立和衝突。政治對立的激昂情緒更牽動了社會中兩派支持者間明顯的情緒對立，台灣的政治場景彷彿瞬間回到了二十年前，一樣的政治認同分裂、一樣的族群分裂、一樣的兩方對立，只是政治角色互換。當年的執政黨如今走上了街頭，而當年的在野黨則再一次進駐總統府掌攬國勢大權。2004 年 3 月 27 日，泛藍陣營在總統府前舉辦近五十萬人的集會，動用群眾的力量反對執政者。在這次集會中，泛藍的政治人物輪番站上宣傳車向民眾精神喊話，其中讓人意外的是，台灣群眾竟然在這樣的場合中再一次聽到羅大佑的聲音。

對現在的台灣社會而言，近幾年對於羅大佑的發展可說是相當陌生的，台灣媒體也較少看到他的消息，距他上一張於 1996 年在台灣發行的台語合輯《寶島鹹酸甜》，至今也過了 8 年的時間。但儘管如此，2004 年 3 月 27 日的那場泛藍集會，當羅大佑登臺唱出那首台語民謠＜思想起＞時，人們對於羅大佑的記憶，對於他所象徵的八〇年代的音樂記憶、文化記憶、政治記憶，似乎重新又被喚起。這次的集會是羅大佑主動向泛藍陣營要求參加，比其他政治人物 3 分鐘的發表時間，羅大佑爭取到在五十萬

人面前發表 6 分鐘的演唱和演說。一上場，他不發一語，閉起雙目便以台灣民謠獨特的鼻音唱腔，清唱了他重新譜寫的台語民謠＜思想起＞。整整兩分鐘的時間，透過電視實況轉播的鏡頭，只看到全場五十萬人鴉雀無聲，有人淚流滿面，有人專注聆聽。唱罷羅大佑便發表個人言論：「誰要利用 21 世紀全世界最唾棄的恐怖份子心理影響選情，製造社會恐慌，誰就是罪魁禍首。」「台灣不容許繼續激化，繼續對立，接下來四年如果繼續這樣前所未有的對立，大家都活不下去了。」「恐慌心理，從哪一天、幾點開始，大家心知肚明，我們這裡紅、橙、黃、綠、藍、靛、紫都有，國家社會應該不分彼此，更沒有人要對立，我們不分藍綠，只要黑白！」

在二十世紀八〇年代台灣社運風起雲湧之際唱出時代脈動的羅大佑，二十一世紀的 2004 年，他選擇在這樣的政治場合向台灣的社會表態。只是這一次，羅大佑的動作所引發的已經不是來自於政黨勢力的直接壓迫，卻是來自於支援執政者的群眾對他的不諒解甚至唾罵，而這些群眾中也有著不少曾經支援或喜愛過他音樂的歌迷。有些人認為羅大佑在那樣的場合發表那樣的言論，就是替泛藍背書，就是表態質疑槍擊案的真實性。一些較偏激的群眾甚至撕毀了羅大佑之後? 個人巡迴演唱會宣傳所張貼的海報，揚言拒聽他的演唱會，甚至在 4 月 23 日羅大佑在臺北開唱之時，中南部預計的演唱會場出現激動的群眾鬧事。

於是我們看到了一個弔詭的現象，如果一直以來羅大佑所希望的是透過他的音樂可以拉近人與人之間的關係，可以促進人與人的溝通，甚至他在 327 的大集會中選唱的竟是來自於台灣最鄉土的民謠，但是他的實際行動和選擇行動的場景所造成的結果，卻是與他的初衷有某種程度的落差。

在集會的現場與支援泛藍訴求的群眾來說，羅大佑的聲音的確感動了許多人，也凝聚了相當的力量；但另一方面對於持相反政治立場的群眾而言，羅大佑的聲音事實上卻造成了民眾情緒更激動的分裂與對立，甚至有樂迷會因對他政治立場的失望而退回演唱會的門票。從這個現象我們觀察到，對於一個藝術工作者或是文化觀察者而言，個人會站在各自的位置、透過熟悉的工具來表達自己的理念和立場。在台灣政治

承平時期，不論執政在野還是社會群眾，都可以包容各種不同的聲音以及不同的發言管道。但是在極度爭議和對立的社會氣氛中，創作人選擇發聲的時機、地點和方式，似乎變得比個人所要傳達的理念更為重要，技術性操作的問題成為短時間內社會評價其行為成敗的重要指標之一，而實際上所欲表達的理念似乎卻只能經由時間歷程來沈澱其價值。

圖 3-1　為 2004 年 4 月 10 日，泛藍陣營？推動成立 319 總統槍擊事件真相調查委員會的公投連署，在舉行的大型集會中，國民黨臺北市黨部於會場發送，以 3 月 27 日羅大佑高喊的口號「不問藍綠，只問黑白」所設計的漫畫貼紙。

三、創作者的政治表態與文化工作的實踐意義

儘管羅大佑一直堅持他的音樂無關於他的政治立場，藝術創作也不該與政治有所牽連，但在八〇年代台灣的政治環境中，他的作品因為有著強烈的批判色彩，很難從黨內黨外兩股對立的政治勢力間完全切割出來。今年 2004 年總統大選的風波，羅大佑又因個人選擇在敏感的政治場合中發表言論而被貼上標籤，甚至被否定他的音樂成就。除此之外，在這次政治風暴中，另一個曾經發表族群平等言論，以及表示將？因抗議執政者而在中正紀念堂前絕食的學生拍製紀錄片的電影導演，亦為台灣「族群平等行動聯盟」的召集人侯孝賢，也同樣被政治勢力所扭曲。

不管是被指親藍還是親共，這些藝術創作者和文化人試圖在爭議當下所作的表態和努力，卻在政黨和群眾非綠即藍、二分政治的價值判斷下，幾乎抹煞了藝術和文化工作在社會中本來所具有的價值和意義。這是政治的激情，也是政治的盲目，不過在整體客觀環境已經失去它應有的價值標準時，知識份子和藝術工作者主觀價值判斷的思考和決定採取的行為對策，相對而言也愈顯重要。

只是從羅大佑在泛藍集會之後在群眾間引發的衝突和爭議，便不禁讓我們更進一步思考到，對羅大佑這樣一個在台灣已經有著某種時代意義和文化象徵的音樂創作者，對社會群眾的接收者而言，羅大佑能否真正傳達其言論內容的思考價值和希望達到的文化效果，便關乎他個人所選擇表態的時機和場合。儘管羅大佑在會場中高喊「不分藍綠，只要黑白」，並宣稱若因此將他歸為泛藍人士，是非常悲哀的結果。但即使僅以一個公民的身分，選擇在某種政治立場鮮明的場合中表態，也是表達個人政治認同具體實踐的一種方式。尤其在台灣經過今年的總統選舉，群眾的政治認同和族群認同被嚴重撕裂，泛藍泛綠、外省本土、國語台語、或是中華民國還是台灣，當社會中普遍的認同價值已經割裂成兩個壁壘分明的陣營，中間理性聲音所能發聲的空間也更顯有限，因此，對於一些握有不同發聲工具和資源的文化工作者或藝術創作者而言，若考慮其傳達的理念對社會長期的文化影響和價值意義，就必須對自身發言的過程和之後文化效應的評估作更加謹慎的選擇。

在事態二元對立的關係中，對個人而言「選邊站」往往不是最難做下的決定。最難作下的判斷應該是如何從二元的對立中抽離，以另一種思考的層面和角度提出一個可以讓兩方繼續對話的空間。如同 2004 年 3 月 19 日龍應台於中國時報上所發表的文章＜另一種專業，城市文化－百年大計，請從文化始＞，便試圖在一切都導向政治解決的範圍之外，以文化的角度來思考台灣未來發展的定位和可能，強調重視台灣文化政策的立場：

是光復節還是終戰日？是盜賊還是義民？用閩南語還是北京話？

> 是台灣人還是中國人？這些問題，為什麼只能以政治鬥爭的方式處理呢？為什麼文化的力量不曾進來：讓不同立場的電影被拍出、不同理念的小說被出版、不同觀點的歌曲被譜成、不同信仰的戲劇被演出，然後人們自由地看戲聽歌讀書看電影，同時進行反思和辯論，反思和辯論的過程，就是一個民主社會尋找共識、建立共同價值的過程。我們的政治人物沒有認識到一件事：尋找共識、建立認同確實是我們要的，但是它必須經由文化手段獲得，因為只有透過文化方式獲得的共識才是真實的共識，通過政治手段得來的共識，沒有情感的基礎，是一撕即破的。歷史教科書不是不能改寫，國號國旗不是不能新作，認同對象不是不能翻轉，重要的是，任何改寫新作或翻轉，都應該經過一個由下而上的文化過程，不是由上而下的政治操作。[19]

龍應台在文章中所提出的，是從國家整體文化政策的大方向來落實文化教育和文化工作，是治本的文化工程，也是她作為一個文化觀察者對台灣未來發展的期許。龍應台的文字是一個知識份子用她的工具試圖在政治主導社會二分的對立中，以文化的角度開闢一條可供參考的方向。但就如同羅大佑「不分藍綠，只要黑白」的訴求，或是侯孝賢想為學生們拍攝的絕食紀錄片一樣，這樣的聲音或許在現在仍處於政治激情的台灣，短期內所能發酵的作用仍然有限。只是這些文化人的聲音雖然在事況的當下或短期的社會週期中，會遭受政治正確解讀的扭曲甚至漠視，但這些聲音卻不能不存在：

> 社會權威漫天蓋地而來的強有力網路－媒體、政府、集團等等－擠壓、排除了達成任何改變的機會，使得個人在面對這種情況時經常感受到沈重的無力感。執意不隸屬於這些權威，在許多方面是無法促成直接改變的，而且可悲的是，甚至經常被貶抑到目擊者的角色，來見證這些恐怖，否則就無人紀錄。……
>
> ……然而，不容迴避的則是無可逃避的現實：知識份子的這種代表

[19] 節自龍應台，＜另一種專業，城市文化－百年大計，請從文化始＞，刊載於 2004 年 3 月 19 日中國時報人間副刊。

> 既不會使他們成為權貴的朋友，也不會為他們贏得官方的榮銜。這的的確確是一種寂寞的處境，卻總是優於集體容忍事物的現況。[20]

「作？一個創作者或者音樂家，其實最大的義務是做跟政客們對立的事情、甚至是跟他們抗爭的事情。因？政客們會借著某種名義、假借人跟人之間一些相同的地方，聚集某一些人、打擊另外一些人—我覺得他們的目的是這樣的。對於音樂家來講，他永遠要以音樂的語言令使用不一樣的語言、甚至對立的人群達到溝通的目的。」[21]文化人是永遠的反對黨。「知識份子就提升到知識份子的層次而言，在思維方式上是沒有黨籍的，因為沒有思維方式的黨籍，知識份子的抉擇每一刻都在發生，也沒有一套一成不變的實踐邏輯，每一個不同的處境，他都必須有不同的體認，從而由這個體認中推演出真正適切的實踐邏輯，才不會在異化了的實踐中成為自己的敵人。」[22]

八〇年代羅大佑為黨外人士發出怒吼，如今他當年支援的對象卻成為他批判的對象，有人不解他政治立場的轉換，但對藝術創作者和文化工作者來說，「人」才是他們觀察現實的出發和他們思考的對象：

> 回述再回述的鏡頭，焦距已找不到了。那是個什麼樣的年代，兵荒馬亂的撤退聲中，砲聲隆隆，機艦升火待發。紅旗已高舉，人心的堤岸早已崩潰；我們似乎可以聽到人的嘶吼，爭先恐後的腳步與心跳聲，親人離散的絕望的哀鳴。污泥、屍體與汗珠。東方紅。
>
> 那已經不是一個光榮或恥辱的問題了，那是人的生死交關的年代，比世界上任何事情都實際得太多的東西。那是個撕裂式的恐懼與集體的挫敗與恥辱的年代。……後來長大與知識和醫學接觸後，我才學習到，人類最強烈的仇恨是來自於恐懼，尤其是那種撕裂式的集體的恐懼。那所有的環境氣氛的源頭。[23]

---

[20] Edward W. Said 著，單德興譯，《知識份子論》，臺北：麥田，1997，頁 34-36。
[21] 節自沈冰，＜原聲羅大佑＞，為羅大佑受訪於上海的文字稿。全文刊載於：http://www.lotayu.com/big5/article/ldy/ysldy.htm
[22] 廖仁義，＜處境與實踐邏輯＞，《異端觀點》，臺北：桂冠，1990，頁 113。
[23] 註 17 書。頁 182。

1988 年羅大佑《昨日遺書》中的這段文字，寫的是二十年前黨內黨外政治的衝突在台灣社會形成集體恐慌的年代。諷刺的是對照二十年後的今日，「人類最強烈的仇恨是來自於恐懼，尤其是那種撕裂式的集體的恐懼。那所有的環境氣氛的源頭。」這句話卻又像箴言般的成為台灣民主惡性輪替的寫照。於是，重讀十六年前這段羅大佑對台灣社會的思考和觀察，我們還是看到了文字的藝術生命依然藉著時間延續著，就像在 2004 年羅大佑個人的演唱會中，他那些八〇年代的作品聽來仍然讓人落淚。同樣的，1989 年侯孝賢所拍攝的《悲情城市》，是台灣第一位將二二八的族群歷史傷口，公開呈現在大眾媒體上的藝術工作者。但有誰會說《悲情城市》的侯孝賢是民進黨的？相對的，又有誰能說要為抗議這次選舉而絕食的學生拍攝紀錄片的侯孝賢就是泛藍陣營的？

《悲情城市》是侯孝賢個人藝術生命的成就，也是他作為一個文化人以影像? 台灣社會提出的思考。同樣的，羅大佑的音樂與龍應台的文字也是如此。人在歷史的面前都必須臣服餘時間的，對所有在文化界、藝術界的創作者而言，文化工作的本質也是如此。歷史的進程終會沈澱出作品本身和創作者親身實踐的社會行為，曾經在短期的政治激情中所被掩蔽的文化價值。下一個二十年後的台灣社會會如何評價羅大佑? 2004 年台灣總統大選所寫下的音符？會如何評價侯孝賢? 2004 年總統選舉絕食靜坐的學生所製作的紀錄片？會如何評論龍應台為 2004 年台灣社會提出的文化思考？這些部分，才是歷史對文化工作者真正的試煉和文化工作意義的所在，而不會是 2004 年由兩邊的政治陣營對其行為言論所做下的片面評斷。

從羅大佑早期政治批判色彩濃厚的音樂，到之後他在音樂商業市場的發展，以及他這次選擇在政治集會中以一首台灣恆春民謠＜思想起＞作為言論的開場。透過羅大佑的音樂創作生涯和實際的音樂政治實踐，我們其實也看到了音樂在政治社會中所能迴旋出的文化功能和空間。

八〇年代羅大佑以西方搖滾樂的音符改變了人們的聽覺習慣，以濃烈的批判精神影響了人們的思考感知模式，更以分明的鼓點節奏解放了人們拘謹的肢體語言。1988

年與 1991 年的《愛人同志》和《皇后大道東》，羅大佑以創新的音樂風格形式開發出新的音樂市場。但 2004 年的 3 月 27 日，在五十萬人超大型的政治場合中，以象徵八〇年代批判精神的音樂創作者身分出場的羅大佑，選擇為自己開場的卻不是任何一首由他創作並具代表性的作品，而是以一曲從台灣的生活和土地中，自然醞釀成形的恆春民謠＜思想起＞，卻更令眾人動容。

「音樂人有個永恆的使命，就是在局勢艱危之際，要召喚和平與愛，製造和諧。」[24]對一名音樂創作者而言，羅大佑對環境的觀察有著一種文化人的使命。所以當我們回溯羅大佑音樂歷程的轉變和他的作品與兩岸政治情勢間的微妙關係，羅大佑和他的音樂從八〇年代一路走到現在，已經不只是對流行音樂類型的開創，也不只是為音樂商業市場作考量，即使在高度資本主義發展的國際城市香港，音樂工廠仍希望在商業的主流消費中開展人文空間的市場。這其中當然是羅大佑個人的創作意圖和野心，從《皇后大道東》到《首都》，羅大佑主要關心香港的議題多圍繞在香港殖民色彩的現世生活與九七回歸之後的轉變。所以羅大佑在香港音樂事業的發展，除了大眾消費市場對其音樂形制和內容的嚐鮮外，一些出身香港的文化研究者則也同樣因對九七回歸的關注，而在羅大佑的音樂中看到了香港後殖民城市色彩的反射。對這些學者而言，香港普羅大眾對這些歌曲的歡迎認同，亦或多或少反映了香港人悲觀的政治意識。[25]

第二節　香港後殖民論述對羅大佑音樂的解讀

> **如果城市一貫是文字文化的中心，那麼羅大佑的歌之所以富創造性，是因為他不斷強調城市與文字文化或識見的關係。**
>
> **《寫在家國以外》**[26]

---

[24] 江迅，＜羅大佑唱出文化中國＞，《亞洲週刊》，18 卷 11 期，2004 年 3 月，頁 40-41。節錄部分為羅大佑訪問的口述。

[25] 洛楓，＜從皇后大道東到首都－流行音樂的後殖民論述＞，《世紀末城市－香港的流行文化》，香港：牛津，1995，頁 105。

[26] 周蕾，＜殖民者與殖民者之間－九〇年代香港的後殖民自創＞，《寫在家國以外》，香港：牛津大學，

1987 年羅大佑正式定居於香港，組建錄音製作公司。1988、1989 年《愛人同志》分別於台港發行。而 1989 年羅大佑也在香港的《東方日報》、《東週刊》等報章媒體撰寫專欄，「羅李羅嗦」即為羅大佑與香港女作家李默於《東方日報》共同主持的專欄，但之後也因過於個人化的文字風格而結束專欄的寫作。在這些專欄文章中，羅大佑已然跳脫一個流行音樂創作者的格局視野，以一個文化觀察者的姿態書寫香港的現世生活與時局變化而頗受注目。1990 年羅大佑的香港音樂工廠成立，為當時許多香港電影編寫配樂及主題曲，也與香港音樂大師黃霑合作，致力於香港本地流行音樂類型的開展。而 1991 年的《皇后大道東》，則是羅大佑與音樂工廠正式於香港流行音樂市場開出的第一響，也是羅大佑嘗試以旗幟鮮明的個人創作，紀錄九七回歸前對於香港文化身分想像的企圖。

然而筆者認為，除了 1991 年《皇后大道東》在香港掀起的風潮之外，羅大佑音樂工廠累積的市場開發能量終還是被香港國際流行音樂工業競爭的商業取向所瓦解。比起羅大佑當年在台灣及目前在大陸發展的境況，其在香港的影響則較受侷限，也未能在香港城市的流行樂界真正造成某種深刻而持續的音樂文化效應。依此而論，當年在香港的發展對羅大佑而言，主要在累積專業音樂經營者的商業操作經驗與執行能力，並試著結合在地專業音樂工作者的能量，在香港流行音樂避世空洞的娛樂化走向外，開展一股關注於香港本地文化生活的聲音。

當然，在香港社會中這樣的聲音不會是由羅大佑的音樂才開始的，我們不能獨斷定論羅大佑到底在香港開創了什麼效應，因為香港的流行樂界一直以來也有許多本土的音樂創作者在耕耘。如早期七〇年代有許冠傑、顧嘉輝、黃霑等，將流行音樂創作題材從情歌擴闊至人生、親情、家國情懷等，文字要求雅緻通順，成為新派粵語流行歌曲的分水嶺。八〇年代則有新一批從生活入手，呈現人際疏離或刻劃細膩生命情感

1995，頁 104。

的音樂創作者，如林振強、盧永強、潘源良、林夕等新血。到了羅大佑至香港發展的九〇年代前半期，香港也有周耀輝、軟硬天師等，極力刻劃香港都市生活與生命情調的本地音樂創作人。羅大佑九〇年代初於香港流行音樂創作的加入，除了繼續結合並深化香港流行音樂創作中既有的這一批在地音樂創作能量外，主要的市場貢獻還是以音樂工廠經營者的身分，將《皇后大道東》這張極富香港文化觀察的作品推至主流音樂市場中而得到銷售排行的肯定。

此外，在羅大佑個人的評斷中，在香港創作的那一段時間，最重要的意義就在於「在商業的運作下，在一個特殊意義時代結束裡面的心情」。[27]商業操作的部分在第二章我們談論香港音樂工廠時已經提及，另外所謂的「特殊意義時代」，主要就是關於香港城市本身強烈的殖民色彩與資本的累積，在九〇年代初即將面臨 1997 回歸中國的這段過渡的、未知的狀態。

羅大佑九〇年代於香港發展的期間，正值香港面臨九七回歸前文化主體身分鬆動之際，以及「世紀末」對「時間」與「歷史階段」即將結束前的不安與反思。面對香港在世紀交錯與自身歷史即將產生重大決裂與轉變之際，許多關注香港文化內涵的學者與知識份子出現了某種集體的文化焦慮與學術焦慮：

> 在離「九七」大事屈指可數的這段自然也要激盪人心的「後過渡期」裡，香港人非常的日子依舊平常過。……
>
> 過日子的生趣，自然浸透了度日的苦澀。過渡時的種種，有大家看得見、聽得慣的，更多是看不通、聽不聞、搞不清所以然的。……
>
> 如今我們懷抱無所向，文化無所依歸，政治無所適從，人在風雨來臨過渡之餘，有時竟意外沾到一份過客思家未想歸的稀有平淡。人間在地，我們不是缺乏懷抱，不是沒有文化，也不是無心政治，只是心無所向、情無所牽，愛恨無所適從。……[28]

---

[27] 徐宗懋，＜獨家專訪：羅大佑－我是台灣人也是中國人＞，《亞洲週刊》，16 卷 8 期，2002。全文見網站：http://www.lotayu.com/db/yzzk/8ae2a.htm

[28] 陳清僑，＜過渡情荒＞，收於陳清僑編，《情感的實踐－香港流行歌詞研究》，香港：牛津大學，1997，頁 145、148。

> 「世紀末」作為時間的指標，應用於香港的身上，指的不單是全球性那種對二十世紀即將結束普遍存有的焦慮與頹廢意識，而且更指向香港結束英國殖民地統治、回歸中國大陸的歷史事實。在這「結束」與「回歸」的過程中，基於大部分香港人對政治決策無法掌握、對個人前途不能確定，「歷史」並沒有為這個城市打開新頁；相反，卻把它推向對舊有事物更多的懷想。……[29]

在此文化氛圍中，許多研究者即試圖從最貼近香港在地生活的流行文化中，重新整理香港文化主體的在地精神與型構脈落，以尋得香港在殖民色彩之外的文化身分與獨立性。在這一波香港學者面對九七回歸後香港主體地位的轉變所作的許多深刻評論中，範圍涵蓋了香港的文學、電影、流行音樂、流行文化現象等多層面的討論。研究者希望透過這些對香港現世生活與文化內容的深入思考與觀察，從中確立香港在地的文化特質與文化身分，及其在面臨政治主體轉變後所應自處的定位。而在流行音樂的論述方面，羅大佑的音樂因其對香港現世生活的描繪和歷史文化身分的想像，亦成為這一波香港文化論述中分析研究的取樣文本。

相較於香港學者以嚴謹的文化分析論述羅大佑的音樂創作，在筆者蒐集的資料中，在羅大佑造成最大影響震撼的台灣與大陸，多見的是一般報導式、評析式或樂評式的文字，也少見以學術論文形式作為切入的嚴肅論述。然而儘管香港學者對羅大佑作品的文化論述是與時代背景有著相當個別的關聯，但作為羅大佑及其音樂在香港社會及流行樂界所造成的文化效應而言，這些論述的內容和觀點仍有討論的意義和價值。本節即以 1995 年周蕾與洛楓兩位作者，於各自書中所發表論及羅大佑音樂的文章作為主要討論對象，希望藉由這兩位學者對羅大佑音樂評議的論點，輔以筆者在觀其文章後所思之個人意見，試著重新整理這一批學者在香港九七之前對羅大佑的音樂所作的詮釋，以及羅大佑個人嘗試在音樂中對香港社會所作的解讀。

---

[29] 洛楓，＜引言－世紀末與香港的文化型態＞，《世紀末城市・香港的流行文化》，香港：牛津，1995，頁 1-2。

一、周蕾的香港後殖民自創對羅大佑音樂理念的誤讀

在周蕾的＜殖民者與殖民者之間－九〇年代香港的後殖民自創＞中，認為羅大佑的作品呈現了香港在英國與中國兩大帝國主義殖民者之間，一種「既不是尋根也不是混雜」的第三另類社會的可能。

在這篇論文中，周蕾鋪陳了很長的篇幅在辯論香港後殖民主義的異例，認為香港作為殖民地的困境雖然與其他前殖民地相似，但香港卻沒有獨立地位的展望。處於英國與中國之間，香港的後殖民近況具有雙重的不可能性－香港將不可能屈服於中國民族主義／本土主義的再度君臨，正如它過去不可能屈服於英國殖民主義一樣。所以周蕾在文中提出一個關於香港殖民經驗的特殊境況：應該如何去討論一個被逼回歸「祖國」的後殖民地區？特別因為這個「祖國」與以前的殖民者是同樣的施行帝國主義政策的？[30]然而藉由羅大佑的音樂，周蕾在其中辯證出香港必須在西方崇拜與中國民粹民族主義間，建立一個自主性與獨立社會的觀念，以維持本身的繁榮發展。

從香港文化身份的獨特性入手，周蕾以羅大佑的歌曲? 例，闡釋香港的獨特身份，認? 亞洲文化詮釋一般傾向於最終把本土文化變? 一種懷舊懷鄉的模式，作? 對自身身份的追尋，在歷史的回顧中向下挖掘歷史之根。然而在羅大佑的音樂中，周蕾認為看到了一個容許香港文化尋求自我聲音發放的空間，因為羅大佑的作品擷取諸多香港城市文化的符號意象，並藉由這些中介符號性的現實充分表現二十世紀末香港城市生活的流動，但同時，羅大佑的詞作卻又見其對中國文化及語言文字的深厚內涵與精細掌握。於是「更有趣及逼切的，是在尋找中國身分被看成是一個沒有必要的幻想的同時，羅大佑作品的中介符號性如何? 另一種批判活動創造了空間。這個批判是對民主的爭取，超乎了民族及本土主義的界線與規範、但又不會像後現代混種模式般，忘卻了殖民歷史的事實。這兩個否定的結合，『即不是尋根也不是混雜』－建構了另

[30] 同註 26 書，頁 94-95。

一類社會呈現的可能性。」[31]在此，周蕾引介了羅大佑早期的作品＜未來的主人翁＞和＜亞細亞的孤兒＞，作為羅大佑作品中所呈現第三類空間的城市文化意象、與香港和其他城市其實共同都存在的社會問題。

文末，周蕾以羅大佑的一曲＜東方之珠＞作為此篇文章論點的佐證與結論：

> ……羅大佑音樂之中的香港，卻是非民族性的，非國家觀念的。這種看似的缺乏正反映這個城市過去的殖民地遺跡、現在的不肯定，以及（我們但願）開放的未來。羅大佑的歌詞並不教人懷鄉念祖，而是有力的指向一種另類的社會－這種社會建基在文化工作與社會責任之上，而不是一味依靠血脈、種族、土地這些強權政治的逼壓。[32]

在這篇文章中，周蕾以其敏銳的理論思維力，對後現代混雜派無視後殖民中「殖民」問題的批評，以及對第三空間另類社會的論述，都可見其對香港未來發展的深切關注。周蕾從肯定羅大佑對香港的社會責任和使命感出發，兼述羅大佑詞作中深厚的中文涵養和文字語言思考，並匯合西方的音樂技術，進而鋪陳其音樂中以香港城市文化為思考的主體、又不落入大陸政府法西斯式訴求民族意識的另類社會空間。不過在讀完全文後，筆者卻也有些淺薄的意見欲藉此提出。筆者以為，若以＜東方之珠＞一曲作為解釋羅大佑音樂中的香港是非民族性、非國家觀念，不是一味依靠血脈、種族、土地等這些逼壓的論點，似乎有些牽強。

在＜東方之珠＞的副歌中羅大佑是這麼唱的：

> 讓海風吹拂了五千年
> 每一滴淚珠彷彿都說出妳的尊嚴
> 讓海潮伴我來保佑妳
> 請別忘記我永遠不變黃色的臉

---

[31] 同註 26 書，頁 110。
[32] 同註 26 書，頁 114-115。

這一段副歌歌詞，在文意上，我們似乎看不到周蕾在文中所得之結論。羅大佑在＜東方之珠＞中的這段詞作，很明顯的寫到了香港與中國的歷史牽連，末句更直指不管香港在政治上或歷史上曾經經歷的殖民苦難，但羅大佑也要香港人、甚至世人都不要忘記，在民族血緣上，香港人與中國人仍同樣有張「永遠不變黃色的臉」。然而，若再對羅大佑的音樂創作態度有更多一點的了解，我們其實可以很明顯的知道，以民族情感作為對中國母體文化的回歸，在這個部分，羅大佑從不迴避：

> 人文的認同是很重要的，尤其對一個傳統，對一種文化的認同是很重要的。人沒有根，他會飄泊，我是飄泊命的人，但我一直在尋找根那種感覺的東西。一個國家幾千年來一直生存著，就有它的道理。我在兩岸三地走，看似飄泊，其實始終在尋覓「根」，內心是很紮實的。[33]

以這段內容來看，羅大佑在音樂中想表達的始終是對中國文化的追溯與認同，所以再看＜東方之珠＞的詞作，筆者以為只要對中華文化和這個民族不懷有偏見，很難說那些歌詞是與中國的血脈、民族、土地和歷史（鄉祖）無關。只是在周蕾文章的論述過程中，先以預設的立場切斷了香港「回歸」與「尋根」的可能性：

> 位處南方、淪為英國殖民地、二次世界大戰時曾被日本佔領、之後經歷西化及商業化洗禮、現在又要『回歸』中國，香港的現代史從一開始，就被寫成為一部對中國身分追尋的不可能的歷史。尤其因為香港本身不可抹掉的殖民地汙點，這種追尋註定胎死腹中。香港對中國的追尋，只會是徒勞的：香港愈努力去嘗試，就愈顯出本身『中國特性』之缺乏，亦愈偏離中國民族的常規。這段歷史緊隨著香港，像一道揮之不去的咒語，另香港無法擺脫『自卑感』。[34]

因此，周蕾將羅大佑音樂中的尋根只作為其音樂中眾多示意的其中一種，而只限

---

[33] 江迅，＜羅大佑唱出文化中國＞，《亞洲週刊》，18 卷 11 期，2004 年 3 月。頁 40-41。節錄部分為羅大佑訪問的口述。

[34] 同註 26 書，頁 109。

於以個人對後殖民文化境況的分析來解讀羅大佑音樂中對民族文化的追溯：

> 所謂崛起中的不僅是後殖民境況內所恢復的「本土」民族歷史，而也是對傳統觀念、帝國主義、「民族文化」及其不同的「本土」變奏的意識形態剩餘，一個有意識的質疑。就羅大佑所處身的環境來說，他偶然對傳統觀念作出策略上的屈從，是可以理解的。正因為中國民族觀念不僅是剩餘的文化，而是主導和霸權的文化，羅大佑那種崛起中的作品絕不會容易地被承認及肯定。……我們要留心觀察的，是羅大佑創作裡崛起中的意象如何有力的表達了後殖民城市混雜不純的本源。[35]

不過這也並不表示周蕾在文章中的論點是全然偏頗的，即使羅大佑最終仍是訴求於中國文化的內涵，但在他的音樂和文字中，確實也不斷在刻劃香港在文化生活上的獨特性，將香港視為獨身在中國大陸領地之外，始終依著自己路線前進的文化主體：

> 一開始，她就知道那是個妥協的開始與結局。
>
> 所以她為自己施了這樣的一抹妝，並為自己準備了一個這樣的名字，人們可以這樣叫她。……
>
> 她從未眨眼，因為她永遠如此忙於收容那些淪落的、逃難的、不為異己所容的、不忍看自己人如此對待自己人的人們。
>
> 即使是海盜的聚落或異族的掠奪與侵占，她竟也只是用這樣的一種沉默的、充滿母性的力量，將它們緩緩化解，緩緩包容，與時間共同將那創痛的傷痕慢慢撫平，使所有的一切淚水與不平化成水上與岸邊那些晶瑩的點點；在入夜以後向人們沉靜的表示。
>
> 她為自己做出任何的改變：假如人們需要她改變，或假如人們改變。
>
> 是的。從鴨寮街的蹲在路邊賣菜的女人到中環的高層在樓內望向海景的白領人士。都一樣。對她而言。
>
> 她更知道，有些事情是不可能走回頭路的，就像日落是不可能由西到東的一般。她早已準備好。
>
> 奇怪的是，竟然很少人注意到她；大概他們真的是那麼忙碌於照顧自己。

[35] 同註 26 書，頁 107。

但這是不會影響她的決心的，因為一開始，她就知道了。
她已準備好做出任何的改變:
假如人們仍然需要她改變。
或者，假如人們仍然繼續改變。
九十年代，是個告別的年代。
人們將向舊有的價值、舊有的世界、舊有的整合告別。雖然沒有人知道，未來的世界，將會是如何。
在這裡，她仍然是那個嚴縝紛且最神祕而多變的舞台。
她早已準備好，而且下定了決心。
雖然他們仍然還沒有注意到她是如何這樣一貫的矗立在這裡。而且他們將更忙於自己，他們將仍然不會注意她的存在。
而她是不會在乎的。她知道她自己。……[36]

這段羅大佑筆下以＜香港＞為題的文字，收錄在 2002 年他於大陸重新發行的《昨日遺書》中，是羅大佑在音樂外，以文字特別表達他個人對於香港的觀察。文末，羅大佑同樣也抄寫了＜東方之珠＞的歌詞作為文章的結束。所以筆者認為，在羅大佑於香港時期創作的作品中，如周蕾所言，他的確是從城市文化出發的創者，並在作品中賦予香港城市獨特的文化精神和風貌。不過在創作態度上，羅大佑音樂中的大中國文化思考是可以與政治現實的立場選擇作切割的，就如同上節所述 3 月 27 日他在總統府前唱的那曲＜思想起＞。以周蕾的觀點來看，羅大佑在音樂中是創造了一個「另類的第三空間」，有力的呈現了香港在地生活的真實。但以羅大佑創作者自身的觀點來詮釋，這個空間的想像界限與訴求的情感結構，並不侷限於周蕾文章中所作的結論，是非民族性、非國家觀念的。羅大佑的音樂創作思考反而是以相反的文化邏輯在操作，是在承認政治現實的無可轉圜與在訴求文化血脈的民族情感上，重新思考並強調香港不同於中國的文化主體性，以及在政治變天的現實中，在香港與中國兩造之間政治對立的狀況下，各自態度的轉變與溝通的可能：

[36] 羅大佑，＜香港＞，《昨日遺書》，北京：現代，2002。全文連載於新浪網站：http://books.sina.com/novel/yesterdaywill/index_b5.html

香港如何飄香　　鄉里歡聚異鄉
東與西聯營開張　　新市民舊土壤
家國應如何稱呼　　黑眼睛黃皮膚
一畝梯田容萬千住戶　　關帝遙望天父……

怎麼城市需要文明去換不老藥
只因美夢要堆砌軀體都要生存著
怎麼高樓似一片樹林建在荒山上
因這裡風聲風向風霜變幻無常
拋開銅鐵刀劍為何以銀彈較量
不管叫躍進衝刺升級總要分強弱
千千種路線主義是誰最大方漂亮
只需有金光普照不管太陽或月亮

不同心　　同用良心思想
為何高聲各自叫嚷卻不能再原諒
不同聲　　來自同一家鄉
？同一心　　願同樣不自覺地流淚或拍掌……[37]

二、洛楓對羅大佑作品後殖民文本分析的研究侷限

除了周蕾的論述之外，另一位香港學者洛楓，亦在其著作中收錄一篇以後殖民論述評析羅大佑音樂的文章。[38]在這篇＜從《皇后大道東》到《首都》－流行音樂的後殖民論述＞中，作者在第一部分先論述了後殖民的理論架構，也特別將周蕾的「第三度空間」論點提出引介與肯定，進而以香港語言的混雜性與邊緣性，以及符號的互涉與多聲道的關係，作為文章第二部分分析在流行音樂中，羅大佑作品後殖性的理論依據。

在文章第二部分的開始，作者就先說明為何選以羅大佑，及劉以達、黃耀明等的

[37] ＜青春舞曲 2000＞，由眾歌手齊唱，作曲、編曲：羅大佑，作詞：林夕。收於《皇后大道東》，台北：滾石，1991。

[38] 洛楓，＜從《皇后大道東》到《首都》－流行音樂的後殖民論述＞，同註 29 書。作者在這篇文章中討論的音樂文本並不只有羅大佑的作品，還有香港在地音樂人劉以達及黃耀明的創作。在此筆者僅主要對文章中作者對羅大佑音樂的評析作討論。

音樂作品作為分析文本：「他們的歌曲反映了香港『後過渡期』的政治民生與社會意識；其次，從語言的運用與音樂的編排上看，這些歌曲混雜的語言模式又正好說明了香港文化空間的實況；最後，從接收的層面處想，作為流行文化與商品的媒介，普羅大眾對這些歌曲的歡迎和認同，亦或多或少反映了香港人悲觀的政治意識。」[39]

在其後的論述中，洛楓先以＜皇后大道東＞詞作中交叉著關於英國與中國的暗喻，作為「利用英國的殖民者形象與中共的官方語彙，共同突現香港在面對兩個強權時的窘迫，香港的前途與命運，似乎從開始至終都游離於這雙重的殖民化（colonization）之間，不得自主，而且也正由於這份不得自主，歌者和填詞人（當然還有一邊聆聽一邊唱和的大眾）更不得不以輕鬆的手法、兒歌的語調自我開解。」[40]如：

暗喻英國
有個貴族朋友在硬幣背後
青春不變名字叫做皇后
每次買賣隨我到處去奔走
面上沒有表情卻匯聚成就

暗喻中國
知己一聲拜拜遠去這都市
要靠偉大同志搞搞新意思
照買照賣樓花處處有單位
但是旺角可能要換換名字

另外，作者亦以羅大佑 1992 年第二張粵語專輯《首都》中的同名之作＜首都＞，作為分析文本：

（國語）
首都　萬代河山千代人物
首都　萬世乾坤青雲路

（合音部分：英語
（首都　Capital　首都　Capital

[39] 同註 38 書，頁 105。
[40] 同註 38 書，頁 108-109。

國語）　首都　Capital　首都　Capital）

（廣東話）
皇天　一朝解放　股票數字任飛舞
后土　改做地盤　段段劃成黃金路
皇天　一朝解放　高幹大樓在擁抱
后土　改做地盤　段段式繁榮跑道

在＜首都＞的分析中，作者以歌詞中混雜的語言發音系統與指涉關係，表現＜首都＞的後殖民性：「首先，國語、英語和廣東話的安插和交錯，正好回應了香港的文化型態；其次，這三個不同的語言系統，其實又代表了三個不同的文化內容與價值標準：『國語』代表的是一般人確認了的中國正統文化，『英語』代表的是外來的、西方的異質，尤其是『Capital』一字除『首都』之義外，又含有『資本』、『資金』的意思，代表的更是西方資本主義（Capitalism）的事物，至於『廣東話』，一方面是香港的本土方言，一方面又是常被批評為鄙俗的、不雅的、喧鬧的語言。」[41]

最後一部分，作者再舉《首都》中的另一首作品＜親親表哥＞，以其戲謔、令人發噱的詞意和 rap 念唱的語調，來說明在「大香港主義」的心態下，香港人將對大陸人的醜化與隔閡戲劇性的誇張出來。

洛楓的這篇文章主以理論的套用與文本分析的方式，論述羅大佑作品中的後殖民性，文末以對香港面臨九七迫近所做出文化調適的想像，希望在「後過渡期紛紜錯綜的現象裡，尋求一點理解的頭緒」，以這些後殖民性，「包括語言系統的駁雜、與殖民者欲斷難斷的關聯、以及對自身歷史的意識和追尋，都表現了這個城市世紀末落的迷思」作為文章的終結。[42]

同樣以後殖民概念論述羅大佑的音樂，洛楓的文章在周蕾的後殖民理論架構外，以香港語言沓雜斷裂的狀況及符號指涉的眾聲喧嘩，從羅大佑、劉以達、黃耀明等幾位音樂人作品的文本分析做細部的解讀，來闡述個人對流行音樂裡後殖民性的觀察。

---

[41] 同註 38 書，頁 112-113。
[42] 同註 38 書，頁 119。

不過筆者認為，此篇文章的主要研究侷限，即在於未對幾位創作者的音樂創作態度與思想背景作更深入的著墨，故文本分析僅能著力在評寫者個人對歌詞本身語言文字指涉的解讀，未能較深化流行音樂與後殖民論述間，創作者與社會現實互相影響的關係和過程，使得文章的論述深度受到相當的侷限。然而不論是對香港身處中、英兩大殖民者之間，對自身另類社會空間的強調，還是僅以流行音樂作為後殖民論述中可供現象觀察的一環以提出個人的思考，這些香港出身的學者在對香港流行音樂作現象觀察時，羅大佑和他的作品都常見於這樣的論述中。

後殖民文化現象的觀察，是九〇年代末學界常用以思考香港九七回歸前後文化身分轉變的理論運用，並希望從這些文化分析中進一步思得建構香港文化主體性的解套。在這波香港九七前的文化論述中，也有一些試著以不同策略闡述流行文化研究的研究者。在梁秉鈞所編《香港的流行文化》一書中，也斯在＜香港都市文化與文化評論＞的代序中，即先擱置所謂後殖民論述的預設策略，希望在理論的運用和香港實際的文化實踐中，取得一種文化評論的平衡：「如果我們再一次只是引進西方的文化理論，認為不必細查香港的文化現象，就可以一概而論，那亦不過是再一次抹煞了對香港文化的討論。但如果只是拾取某些文化現象作為定論，沒有比較的角度、沒有理論的探討，那也永遠沒法通過『歧異』反省香港文化身分的問題、永遠沒法提出批評、難以有所改變了。」[43]

另外，在陳清僑所編，以香港流行音樂歌詞為研究文本的《情感的實踐－香港流行歌詞研究》一書中，也採取相近的研究策略：「如果分析是以史實、意識形態為骨幹，並把社會變化視為種種流行文化產品的構成原素，就必須先由固有的某個概念出發，然後再從文本（亦即流行文化產品）中尋找支持的論據。然而，這樣的分析策略，

[43] 也斯，＜香港都市文化與文化評論＞，收於梁秉鈞編，《香港的流行文化》，台北：書林，1994，頁26。

不但會簡化了流行文化產品與社會變化的互動關係，會更使評論本身變成一種永遠只能向後看的意見，不能有效地扣緊當時在地複雜易變的文化情感和生活面貌。要針對這些存在於一個社群中，永遠在轉變更新的文化產品及與其息息相關的文化感受，研究必須從最基本的文本領域去尋求意義－因為文化感受是浮動、有生命力、又難以用理性簡單言詮的，所以在文本內尋找它蹤跡會是最自然而有效的做法。」[44]

相對於九〇年代中香港學界及文化界，對香港流行文化或羅大佑音樂作品這些不同切入面向的論述，筆者不禁將其與羅大佑剛出道時在台灣也曾經引起的討論作比較。只是在當時的台灣，羅大佑引發的效應主要是其刻意對政治威權的衝撞，所產生兩個政治勢力間政治正確發言權的爭奪；而在面對香港九七的這一波後殖民論述中，學者對羅大佑音樂中後殖民性的討論，則主要是學界在特定政治事件及歷史階段的結束下，所投射出的學術焦慮與時代文化的回應。在兩個不同時間空間的論述和書寫過程中，羅大佑和他的音樂同處於知識份子言論中的一個後設的、被詮釋的位置。然而在音樂作品之外，在台灣或香港，羅大佑卻一直也有不少以創作者身分，藉由文字或訪談主動表述創作理念、甚至與這些論述觀點對話的言論。於是面對像羅大佑這一名具有極主觀創作意識的作者，在欲執筆詮釋其作品的過程中，如何在個人的理論思考和論述對象的主觀意識之間取得一個切入觀點的平衡，想是詮釋者必須先琢磨清楚的立論點，而這同時也是筆者在寫作這篇論文的過程中，需要一直不斷修正並不斷自我提醒的問題。

第三節　中國大陸對羅大佑音樂形象的操作

> 十年前，如果羅大佑的演唱會能在內地舉行，我們去看，為的是朝聖。
> 十年後，終於羅大佑的演唱會能在內地舉行，我們去看，為的是埋

[44] 陳嘉玲、陳倩君，＜序論：文化不過平常事＞，收於同註 28 書，頁 18。

葬。
埋葬掉羅大佑，埋葬掉屬於羅大佑歌曲的那個年代。
張立憲，＜之乎者也羅大佑＞[45]

在第一章的開始，我們已經提到羅大佑的音樂在八〇年代中左右對大陸校園年輕一代的震撼，不只是創新的音樂風格對聲音聽覺上的刺激，更深層的是他深刻細膩的詞作，為當年那一批經歷文革摧蝕、身心未能有所依歸的校園青年，記下許多對於生命和情感的感懷與紀錄。

從 2000 年開始，羅大佑演唱會終於在中國大陸解禁，新世紀以來，他接連在中國大陸多個城市舉辦演唱會。2000 年「上海之夜」，而後在杭州、昆明；2001 年「相聚北京」，而後是「深圳雨天」、「放歌西安」、「南京沈思」；2002 年北京「圍爐之夜」以及 2003 年「廣州追月」。羅大佑這一連串在大陸的巡迴演唱，隨之而來的是媒體間排山倒海的報導、評論，甚至更有編輯與出版社合作，向許多大陸的藝文人士邀稿，或是將網路上許多關於羅大佑精采深入的評論文章集結，並分別出了至少兩本羅大佑的專書。就像更早之前的鄧麗君一樣，羅大佑和鄧麗君雖然在音樂事業的開始都出身於臺灣，但更深刻的音樂成就卻在大陸開花結果，產生了可觀的文化影響。

和台灣一樣，大陸現在消費流行音樂的多是年輕族群，對港臺兩地的歌手有著同樣的追星心態與偶像崇拜，「羅大佑」這個名字也早已不屬於年輕的流行樂壇。在大陸，喜歡羅大佑的樂迷也和台灣一樣，多是八〇年代的大學校園青年。二十年後，這一批當年的知識文藝青年多已是目前社會中的中壯輩主力階層。尤其在大陸，近些年大陸快速的經濟發展在內地也開拓了不小的市場和財富。對這一批正崛起的新富階級來說，羅大佑不只有他的音樂，也不只是一個音樂人的身分。再聽羅大佑，甚至是他們再回首過去那段共同經歷過的青春年代，一種代表某種變革力量的文化象徵，和一

[45] 張立憲，＜之乎者也羅大佑＞，《南方週末》，2000 年 9 月 16 日。張立憲為《之乎者也羅大佑》一書之主編。全文見網站：http://www.people.com.cn/GB/channel6/34/20000916/236275.html

個曾經追求過的理想主義的符號。對於羅大佑之前在大陸舉辦的巡迴演唱，大陸一系列演唱會帶來排山倒海的報道、評論和網絡討論文章，似乎也為這一代華語流行音樂的重量級人物作了一個創作生涯的初步總結。

台灣流行音樂環境一直多元開放，羅大佑在台灣的流行樂界仍有相當的地位，但終究被時代吸納為百家爭鳴中的一種聲音。事實上，當台灣的流行音樂評論界普遍對1994 年羅大佑在台灣發行的專輯《戀曲 2000》，都未見有較深刻的討論時，就已顯示台灣的聽眾早已揮別那一種「愛人同志式」對羅大佑的期待與懷想。甚至一直以來到目前為止，台灣除了馬世芳的「五四三音樂站」開闢了關於羅大佑的討論專區外，其他關於羅大佑音樂資料的蒐集整理幾乎是一片荒蕪。但是在大陸，雖然許多的文化限制是近些年才比較鬆綁，才能在政治導向的夾縫中慢慢接收多元的資訊。不過現在網站上隨手搜尋關於羅大佑的資料，就有好幾個是來自於大陸方面關於羅大佑專門的個人網站，都是由樂迷所架設，其中更有不少對於羅大佑音樂精采深刻的評論文章，並仍不時在關注羅大佑的最新作品和動態，不斷在作整理更新。

相較說來，大陸方面對於羅大佑的激情和肯定，更甚於台灣目前看待羅大佑的態度。只是經過了二十年，羅大佑這個來自台灣，對兩岸之間敏感的政治關係也從不避諱表態的音樂創作者，其演唱會才終得以在大陸舉行。然而這個事件在大陸所激起的效應也超過了一般流行樂手的娛樂新聞，有著許多在文化面可以觀察的回應和現象。如同羅大佑 327 那天再現於總統府前的高歌，從台灣社會對他的回應，我們觀察到台灣目前的社會體質。而在更早之前羅大佑於大陸舉辦的演唱會，從演場會的解禁、申請通過、媒體的報導和反應、演場會的過程以及之後許許多多的評論等，我們也看到了大陸這些年在社會、經濟和文化等方面發展方向的改變。

一、2000 年羅大佑演唱會解禁突顯大陸政治經濟體質的改變

近些年，港臺藝人紛紛西進大陸，搶攻大陸尚未開發飽和的流行音樂消費市場。不過不論港臺藝人，想到大陸辦演唱會首先要經過文化部的核批，且半年前就要提出

申請。之後文化部則從歌手的經歷、背景，甚至演唱歌曲的歌詞進行審核。提出批報的經紀公司也會是審核過程中參考的因素，一年演唱會申請通過的限額包括港臺兩地也只有七、八人。種種條件限制使港臺藝人能真正登上大陸舞臺舉行個人演唱會的並不算多數。加上大陸官方會以歌手的個人表現和經歷做刪選，如 2000 年，台灣知名歌手張惠妹受邀在當時總統陳水扁的就職典禮上高唱國歌，便被大陸當局因政治考量，引發一連串在大陸由張惠妹代言的廣告以及演唱活動的停擺。直到 2001 年大陸當局又一次基於政治考量，提出所謂對台政策的三點善意，其中一點就是對張惠妹解禁，張惠妹才得以重新登上大陸舞臺，成為近年大陸演唱會市場的超級票房保證。又如更早之前，已故港星梅豔芳於 1995 年廣州演唱會中，因禁不住歌迷一再的要求，演唱了被大陸視為禁歌的＜壞女孩＞，使梅豔芳之後所有的演唱會申請全部凍結，並被大陸封殺近 7 年半。

早在 1989 年六四天安門事件後，大陸官方因政治因素與審查制度，對文化箝制的態度一直非常明顯。當年許多香港和台灣藝人在額頭綁上布條，加入聲討行列，羅大佑是其中之一，不但聲援，還創作了好幾首歌唱出自己的憤怒。因此，無論他的音樂的叛逆本質或實際的政治言行都受到中國官方特別關注。即使 1992 年兩岸政治外交關係有些改變，大陸方面對六四事件進行冷處理，羅大佑才得以進出大陸，但在許多台港藝人已走過好幾場秀之後，有關羅大佑演唱會的申請始終不被批准。在羅大佑的作品中，＜愛人同志＞的歌詞暗諷著對毛澤東的個人崇拜；＜京城夜＞則預見了六四的血腥；＜侏儒之歌＞批判著鄧小平；《戀曲 2000》中的＜五十塊錢＞，則是暗批李鵬：

說來說去還怪毛主席
當初革命革得有點機會主義
後患放走了一條死路
改革了開放了萬惡的市場經濟
－是誰的福氣？

處變不驚的先去撈點人民幣
要莊敬自強再去香港賺點港幣
他三反五反翻來覆去談何容易
不如想點辦法回歸一點新台幣

有了房地產不要核子武器
超超股票還能使你如虎添翼
歌功頌德的中國的軍民同胞
創造了特色的歷史奇蹟
－這社會主義！[46]

1994 年,《戀曲 2000》終於得以在大陸和港臺地區同期發行，但大陸的版本中,＜五十塊錢＞卻換成了另一首＜大地的孩子＞。即使在 2003 年初羅大佑於大陸發行的《二十世紀羅大佑》八張 CD 的作品全輯中，也未收錄大陸目前仍然禁唱的三首歌,＜亞細亞的孤兒＞、＜現象七十二變＞以及＜京城夜＞。對羅大佑而言，在大陸發展,就必須遵守大陸的遊戲規則，他入大陸畢竟是為了賺錢、作音樂，不是搗亂，所以他不會挑釁地唱＜京城夜＞、＜亞細亞的孤兒＞或是＜侏儒之歌＞。不過雖然對於六四之後草木皆兵的中共而言，這些歌不只是「叛逆」，更是一種思想反動，但這些歌在市井之間卻已流傳甚廣。在大陸，政治思想重鎮的北京可說是羅大佑音樂影響最大的地方，或許是因為北京的歌迷其對政治和時勢的敏感度較高，使他們更能感受羅大佑音樂中的喜怒哀樂。尤其＜京城夜＞曲調的悲壯動魄，與六四之夜的氣氛極? 相似,對許多北京的樂迷來說更是十分震撼。

不過也如羅大佑在一次訪談中，被問及是否預想過在北京會遇到的挑戰，他的回答是：「一是演唱會的批文很難下來；二是能否和北京的單位有很好的溝通。」[47]即使走到今日，兩岸的政治問題仍然主導著中港臺之間各個層面的互動，流行文化更是

[46] 羅大佑，＜五十塊錢＞，詞曲：羅大佑。
[47] 程昕明，＜北京的地在動＞，原載於 2002 年 6 月《演藝圈》。全文刊載於網站：http://www.haopeng.com/luodayou/200206/20020613a.htm

大陸官方對青少年文化思想認同所關注的部分。1992 年大陸雖對羅大佑進出中國的自由解禁，但對他申請演唱會的批准卻遲遲到 2000 年才通過。不過儘管如此，大陸官方保守的態度卻仍需要為自己的政治立場，對外作一個合理的解釋。「有北京市委宣傳部背景的《北京晚報》在一篇評論中事先警告：『在台灣，羅大佑早已與主流的低齡流行格調沒有了任何關係，但在內地，特別在北京，他卻具有文化偶像與青春代言的地位……，羅大佑的熱風似乎正導向一種危險、過度、喪失理智的無限崇拜。』不過，該評論同時也點出「危險」解禁的理由：『但願近距離的親密接觸能讓崇拜者釋放掉那份過度的狂熱。』」[48]終於，在 2001 年 5 月 27 日，六四天安門事件 12 週年的前夕，羅大佑在北京的第一場演唱會正式登臺。根據大陸方面的報導，能夠容納六萬人的工人體育館坐得密密麻麻，圍繞在中場的大批公安則面無表情、神經緊繃。而在有限的政治尺度中，羅大佑仍選擇以＜京城夜＞的演奏曲作為開場，並在鋼琴上放了三杯酒，表達自己略為沈重的心情，以及終不願被政權利用的立場。

事實上，大陸官方近幾年因民進黨執政後，台獨的色彩使大陸對台灣處於緊繃的嚴密監控中，對兩岸三地演藝人員互動狀況的關注也更為嚴厲。例如最近的例子，來自中國大陸江西南昌的盤古樂團，今年 2 月 28 日應臺灣搖滾聯盟（ＴＲＡ）的邀請，到台參加一場「Say Yes to Taiwan」的演出，即被中國官方指責此舉是支援當時總統大選中民進黨的泛綠陣營。[49]該樂團因擔心遭到追究，不敢返回大陸，目前仍滯留泰國曼谷。該團主唱敖博表示，他們正在尋求政治庇護管道。

---

[48] 徐宗懋，＜唱出文化中國的新旋律＞，《亞洲週刊》，16 卷 8 期，2002。全文見網站：http://www.luodayou.net/db/yzzk/8ae1a.htm

[49] 「Say Yes to Taiwan」的演唱會今年已至第五屆，即從 2000 年民進黨政府執政後開始。活動創始的基本色彩即為?二二八事件平反，是一場每年廣召台灣許多地下樂團與國外樂團參與的另類演唱會，故前幾屆的活動皆於每年的 2 月底在台北市的二二八紀念公園舉行。今年 2004 年的「Say Yes to Taiwan」則首次於總統府前北廣場舉辦，且主要配合民進黨政府於 2 月 28 日下午 2：28 分在台灣全島所舉辦的「二二八百萬人牽手護台灣」的大型活動同時展開。故先且不刻意將「Say Yes to Taiwan」的音樂解放訴求與政治因素作連結，不過從今年整個活動執行的過程與其官方網站上討論的文字來看，「Say Yes to Taiwan」的演唱會活動基本上是認同民進黨政府所訴求的台灣精神與在地文化，也因此使參與的樂團在選舉和政治敏感之際，不免有泛綠色彩的解讀。
「Say Yes to Taiwan」官方網站：http://anti-china.net/news.htm

對大陸官方而言，由於演藝人士對年青人具有相當大影響力，兩地政府及影迷均十分關注他們的動向。由於現時兩岸關係進一步緊繃，文化角力的情況一觸即發，甚至目前大陸關切的焦點，將會放在有哪些藝人會出席今年 5 月 20 日民進黨陳水扁總統的就職典禮。[50]

若依此來看，至今我們也未能得知大陸官方將如何看待羅大佑於 3 月 27 日，在國親泛藍陣營的場合中所發表的言論，或是羅大佑再回到北京時，他個人以及他的音樂工廠會否因他的政治表態而受到大陸方面的特別關注。不過，隨著 1992 年大陸對羅大佑這個「思想反動份子」出入境的解禁，到 2000 年終於正式面對羅大佑的音樂和他的文化形象，在大陸地區曾經引起的效應和影響，大陸官方這個政治態度的轉變，其實也透露了另一個層面的訊息：不論是張惠妹還是羅大佑，大陸官方的開放與解禁仍是從政治權衡的層面出發，再怎麼樣也要以「對台灣釋放善意」或是「讓崇拜者釋放掉那份過度的狂熱」這類政治術語的解釋才得以放行。而大陸官方對於台灣流行音樂的開放市場與接收，終究只是政治及經濟利益的交換籌碼，以一種表面上的開放姿態為其仍然保守的政治態度作障眼。然而其中另一個更具體的原因，便是開放港台流行音樂的流通在大陸市場所刺激的消費商機。從羅大佑的例子來看，在大陸的他除了流行文化的成就之外，或許其巡迴演唱會通行無阻的意義就如當年他在台灣和香港發展時一樣：大陸社會的經濟體質已成熟到能夠把叛逆的聲音轉化為消費的行為了。於是對於這個來自台灣的「文化偶像」終於得以站上中國的舞臺，大陸社會緊接而來的反應，便是一連串各界媒體宣傳、報導和討論。

二、報導媒體與演唱會資本利益的連結所引發的媒體論戰

2000 年當羅大佑的演出活動終在大陸解禁之後，同時也是羅大佑計畫在大陸發

[50] 李晶，＜台灣風起雲湧，藝人處暴風眼＞，《亞洲時報》，2004 年 4 月 3 日，全文可見網站：http://news.creaders.net/headline/newsPool/3A199123.html

展他個人新創作階段的開始。另外，時值近羅大佑音樂生涯二十年的一個大段落，他個人也有意為自己在上一個世紀的音樂表現向樂迷作一個交代。於是各界媒體隨之而來排山倒海的報導和訪問，似乎也為羅大佑自己和他的樂迷，將其二十年的音樂創作生涯作一階段性的總結。

不過根據大陸方面一些文化人士的觀察，對於這一波羅大佑演唱會的風潮，在大部分的採訪和記者會的現場訪問中，記者們的熱情與羅大佑平靜超然的態度形成鮮明的反差。其中主要的原因可能與記者本身的背景有關。

和台灣一樣，大陸目前年輕一代也開始投入就業市場。在新聞媒體界來說，對於羅大佑這樣一個創作經歷二十年，同時又有著鮮明文化意識的音樂創作者，年輕一代的娛樂新聞記者對其較缺乏音樂與文化背景的瞭解，在處理羅大佑演場會的新聞採訪時，所能表現的專業素養與對事實狀況的評析也相對有限，以致才會發生之前羅大佑於 2003 年 3 月 5 日在上海的記者會中，擦槍走火發生的國罵事件。[51]不過不同於年輕一代的記者，另一批較資深的媒體從業人員，卻又容易因個人喜好因素而以過度崇拜的心理去接近羅大佑。二十年的創作歷程，從羅大佑個人的唱片專輯中，我們其實已經可以看到他音樂思索態度的轉變，經過年少時期的憤怒、自省、純情、壓抑、沈重，最終走向中年生命沈澱過後的平和與冷靜。但大陸大部分的新聞採訪者仍多以羅大佑憤怒時期的音樂理念來與現在的羅大佑溝通，未能感覺「舟已行矣」的時代變遷，也因如此，在過度熱情與熱烈的崇拜媒體炒作中，羅大佑大陸巡迴演場的熱潮也不可避免的偏離了方向。其中大陸媒體對羅大佑巡迴演唱的報導方式與角度，也成為堆切羅大佑這一連串巡迴演唱熱潮與票房的幕後操盤機制。

---

[51] 羅大佑的國罵事件，起因於 2003 年 3 月 5 日在羅大佑於上海舉行的演唱會新聞發表會中，因廣東《羊城晚報》駐上海的記者，問及 2003 年 2 月 18 日羅大佑廣州天河體育館的演唱會，在 SARS、氣候、及現場硬體狀況等許多主客觀狀況均不甚理想的的情形，致使演唱會過程與結果飽受批評。羅大佑對當時廣州媒體對他的報導已覺有些偏頗，加上因現場提問的記者當時並未參與深圳演唱會，卻以許多當時演唱會的狀況對羅大佑提出質疑，使羅大佑更為不滿，情緒較為激動而脫口說出國罵字眼，引起大陸媒體界一時震驚。事件始末與當時記找會的對話紀錄，可詳見網站：http://joy.online.sh.cn/joys/gb/content/2003-03/11/content_546493.htm

2002 年 12 月 31 日羅大佑於北京工人體育館舉辦的「北京圍爐」演唱會，為其巡迴演唱中極重要的一站。如前所述，北京為大陸地區羅大佑樂迷集聚的主要城市，當 2000 年羅大佑在大陸一場演唱會於上海開唱時，北京的樂迷甚至動員包機前往上海欣賞。對於 2002 年末的「北京圍爐」，北京的媒體對其的宣傳和吹捧更是不遺餘力：

> 作為"羅大佑藝術生涯２０週年系列活動"的壓軸大戲——"羅大佑·圍爐音樂晚會"更可謂斥資巨大、製作精良，齊集國內外頂級燈光、音響、舞美設計師，更誠邀中國流行樂壇著名的音樂製作人張亞東加盟。製作方力求讓這臺演唱會成為羅大佑藝術里程中的經典驛站，透過這臺演唱會全面表現羅大佑。這臺演唱會不僅能與羅大佑一起回顧青春，更是一個體會人生、品味快樂的美妙時刻。它奉獻的不僅僅是一台用心良苦的演唱會，更是一次難得的音樂盛宴，它融入了更多的文化內涵，讓觀眾身臨其境，如在文化的神聖殿堂。[52]

另外，2003 年 2 月 18 日羅大佑在廣州的演唱會，大陸較具文化評論深度的《南方日報》，就曾刊載一篇文章，批評廣州媒體處理羅大佑演唱會新聞的態度：

> 今晚將在廣州登場的羅大佑演唱會，也在輿論泡沫的峰頂上出場。早在兩個月前，主辦方和眾多媒體就對之進行了規模宏大的宣傳攻勢，溢美之詞，鋪天蓋地，不止是造勢，簡直是在造神。誠然，羅大佑是出色的流行歌手，他有著燦爛的過去與輝煌的成就。據說，有很大一群人是聽羅大佑的歌成長起來的，當然會對他有著特別深厚的感情，會像對神一樣追隨和愛戴著他。但無論如何，名氣、成就、實力都只能說明過去，與今晚的演唱會的成功與否並沒有必然的聯繫。……
>
> 此次羅大佑演唱會，不僅造勢，而且『造謠』：主辦單位老早就「透露」本場演唱會將有「神秘嘉賓」出場，而且暗地指出這個嘉賓就是臺灣大歌星齊豫。眾媒體於是抓住這個新「賣點」大肆宣揚，就在昨天，還有報紙十分具體形象地描會齊豫在廣州出場的美

[52] 高文寧，＜12.31 今年最後一場音樂盛事 與羅大佑相約工體＞，《北京晨報》，2002 年 10 月 18 日。全文見網：http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/newscenter/2002-10/18/content_600311.htm

> 妙景象，……人未到場，連感受都先出來了，真是「奇」哉！「妙」哉！……
>
> 「正劇」遠遠還未開場，「鬧劇」的高潮已經一浪高過一浪。主辦方和某些媒體此前所有的描述、評說、讚美，其實都是？了刺激票房而進行的「肥皂劇式的表演」。羅大佑這次演唱會是好是歹，只有在他唱完之後才能有定論。[53]

值得注意的是，更有文章指出，羅大佑「北京圍爐演唱會」是？多北京媒體協辦的。當時，北京媒體不遺餘力地用新聞報道的形式吹捧羅大佑，而廣州媒體卻保持沈默；一個月後，羅大佑在廣州媒體主辦和承辦下，舉行了廣州演唱會，在演唱會前，廣州媒體掀起了新一輪的造勢活動，而北京媒體轉？低調。事實上，在上頁那篇《北京晨報》的報導最末，就毫不迴避的替演唱會的週邊商品促銷，並列出所有參與協辦的民間媒體單位：

> 演唱會上還將現場首映由資深電影人為羅大佑的北京情結度身定做的資料影片。懷舊與浪漫齊飛；夢想與未來共聚。據悉，為配合演唱會的現場效果並延伸演唱會的內涵，主辦單位將推出一系列令歌迷朋友驚喜狂歡的產品，請大家拭目以待。
>
> 本次演唱會由北京巨石文化傳播有限公司、北京盛嘉世創文化傳播有限公司、北京高潮投資顧問有限公司、音樂工廠主辦，北京超塵文化發展有限公司承辦，樂淼文化策劃推廣。北京晨報文化部、北京青年報文化部、北京晚報文化部、北京音樂臺、精品購物指南、北京娛樂信報等媒體協辦。

基本上演唱會的舉辦就已經是經過相當的商業利益評估的結果，不過若只因此質疑羅大佑再一次妥協於商業，似乎也太簡化了他這一系列巡迴在大陸許多文化評論中所激起的回應。只是在大陸媒體這樣的報導文字和操作中，「羅大佑」這個招牌已經不只是他音樂創作和演唱會品質的個人品牌保證。大陸的媒體界和羅大佑的互動已經

---

[53] 方正，＜羅大佑「泡沫」＞，南方日報，2003 年 2 月 18 日。全文見網站：http://ent.big5.enorth.com.cn/system/2003/02/18/000509715.shtml

赤裸裸地不加修飾了，羅大佑在大陸的巡迴演唱，不只是變成不同地區媒體群間爭奪商機和票房的炒作目標，也引發於娛樂媒體與文化媒體間的烽火筆戰。來自於媒體的資金支援著羅大佑個人演唱會的舉行，為這些媒體所掌控的傳播管道，不只是宣傳演唱會的新聞資訊，更進一步成為不同媒體群間促銷票房的較勁戰場，新聞終於也成為了票房廣告的工具。至於可能觸及的政治問題，似乎大家都以不明說不強調的方式跳過去。然而就如二十年前羅大佑崛起臺灣社會的情況，「叛逆」與「懷舊」不可能解釋所有的原因。大陸對羅大佑演唱會的解禁反映了新的社會與文化狀況，如果「造反」也意味著商業票房時，「造反者」和「被造反者」無形間成了經濟利益的共生體，被造反者也就失去了恐懼的理由。羅大佑解禁背後更反映了大陸經濟與社會微妙的質變與轉型，同時在各個媒體間所引發的文字效應和論戰，也突顯大陸新興媒體的角色在資本起飛的消費社會中，所呈現一種與資本共生的利益連結。這是大陸社會媒體機制的未見成熟與政治服膺，然而另一些文化評論者對這些現象的提出的進一步思考和批評，則也帶動了大陸社會中來自民間知識份子的社會觀察與反思。就這點來看，大陸的媒體環境雖仍多可議，但也已見其日益走向多元開放的發展現況，在仍多所侷限的社會主義黨國政治立場中，媒體機制與評論機制的完備，也還有相當的進展空間。

三、羅大佑成為大陸知識份子理想主義與集體懷舊的文化符號

相較於這幾年港臺偶像歌手搶攻大陸年輕市場，羅大佑在大陸這幾場演唱會的歌迷已多是平均年齡年長許多的中產階級，甚至可能是大陸有史以來群眾平均年齡最高、社會地位和知識水準也最高的流行音樂演唱會，使羅大佑演唱會所造成的文化現象變為一種新白領階級集體性的懷舊與理想主義的宣洩。「總結媒體對羅大佑的分析可知，歌迷的熱度來自於一種事業有成之後的懷舊情懷，以及對大環境改變的感慨。這些歌迷多為當年的大學生，1980 年代在羅大佑＜童年＞、＜戀曲 1980＞的歌聲中

成長。改革開放以後，當年的大學生進入中國大陸的外資企業，經過一段時間的努力，今日已是事業有成的中產階級甚至上層階級。」[54]

2000 年 9 月羅大佑在上海首度開唱時，北京歌迷表現出京城式的豪邁與誇張，包了一架飛機和八節火車廂奔向上海。大陸的媒體以「這是一趟青春的朝聖之旅」來形容這群如今多已是主管、商人或政府幹部的歌迷行徑。但是對大陸樂迷來說較熟悉的，其實是羅大佑早期的作品，而羅大佑早期的作品如＜鹿港小鎮＞、＜未來的主人翁＞，多是以台灣為創作對象，這些關於台灣土地的歌曲，對大陸的聽者而言，除了聲音上的震撼之外，又是一種什麼樣的意義？何以激起那一群年輕人的共鳴？

在大陸的《中國報導週刊》中，執筆者則以一種較浪漫的語法解讀羅大佑音樂的影響：

> 我們是一個盛行思想霸權的國度，強調的是對人們思想的控制。「非禮勿聽，非禮勿視」是對傳統思想的高度維護。羅大佑的歌雖然旋律優美，但卻因富有反思和批叛傾向，對傳統思想有一種顛覆的威脅，所以就受到了與傳統港臺音樂不同的待遇。
>
> 羅大佑是挑戰思想霸權的音樂劍客，是思想霸權的消溶劑。所以思想霸權行使者們當然要對它進行控制。但遺憾的是，這種控制越嚴，羅大佑的魅力越持久。在某種意義上，這種控制成就了羅大佑的永久魅力，更奠定了他華語歌壇思想型歌手巨擘的地位。
>
> 這是一個盛行實施霸權和反霸權的時代，尤其在思想領域實施霸權控制更有些癡人夢囈的味道。多元化已經在思想領域蔚然成氣候，中國人在思想上可以選擇多元，這是羅大佑帶給中國青年的禮物。[55]

另有一種分析是，對大陸的歌迷來說，早期羅大佑歌中對台灣土地強烈的批判，因為對象不是中國大陸，是有著同樣語言文化卻又陌生的台灣，一些情緒反而被轉化

---

[54] 許東明，＜中國，戀曲羅大佑＞，《兩岸雙贏》，第 44 期，頁 64。

[55] 京東山人，＜羅大佑為何還能顛覆工體＞，《中國報導週刊》，第 201 期，2001 年 6 月 7 日發行。全文見：http://cn.mlcool.com/~mlcool/html/ns001031.htm

成一種建立在理想與現實二元對立的「抽象的理想主義」。[56] 若以現實層面來看，在現階段的中國想去另一座遙遠的城市聽一場演唱會，不僅需要一定的經濟實力，更需要的是一種理想主義的衝動。這一批八〇年代的大學生，以他們的說法，他們的時代是「拒絕膚淺的一代」。[57]大陸在七〇年代文革、反右的質疑浪潮後，知識份子發現中國的問題不只是共黨的、階級性的，而應該宏觀檢討整個民族及歷史文化的問題。這股思索熱潮鋪天蓋地而來，譯介西方美學、哲學思潮一時蔚為風尚，整個社會年輕一代懷抱著強烈的改革理想。「從封鎖走向開放，從僵化走向解放。這是時代鬆動初始的心態。.....人性感受到壓抑，環境被動？升，個人鑽開一個個小孔，先跑到冰上來呼吸。」[58]此時羅大佑的許多歌詞適時對社會提出批判，基於同樣的語言、同樣的文化血脈，大陸年輕學子對台灣的陌生與距離，便發酵成一種與現實生活二元相望的「抽象的理想主義」，將歌詞的意義拉昇到整個民族情感的高度，也自然對大陸的青年產生相當的撞擊和共鳴。此外在羅大佑的情歌中，每個人似乎都可以在其歌詞中尋找一種自我投射、找到一種相對應的位置和情感，更將男女之間的愛情提升至宿命以及生命本質的思考，而不只是傷懷。羅式情歌中這一份對人類情感和命運的洞悉，更讓當時懷抱生命熱忱，卻還未能沈澱生活歷練的年輕學子著迷。

大陸在改革開放以後，當年的大學生成為今日的中階級甚至上層階級。某種程度來說，他們是改革後最大的受益者，也因如此，他們特別珍惜與自己一起成長的回憶，卻隱然也有著新白領階級的自傲：「羅大佑的歌很有深度，喜歡羅大佑的人通常都是有深度人。」[59]對台灣而言，羅大佑歌曲的批判性和大中國情結，在民主化和本土化的腳步下，已逐漸失去其音樂語言的發言位置，對羅大佑的記憶也許就幻化為一個時

---

[56] 同註 54。

[57] 為現任北京某文化公司總經理陳秋所言。摘自李明軒，＜羅大佑--新富階級永遠不變的你：以平易近人表現深度＞，《中國通財經月刊》，第 104 期，頁 45。

[58] 李皖，＜羅大佑是一種什麼病＞，發表於 2000 年 9 月 11 日。全文刊載於夏潮 / 左翼文化網站：http://www.china-tide.org.tw/leftculture/culturepaper/sick.htm

[59] 為當時參加一個演唱會的樂迷所言。摘自同註 57 文章。

代的標記。但對大陸的許多已是新興中產階級的聽眾來說，雖然經過二十年羅大佑才能真正踏上他們的土地、與他們實際互動，但羅大佑其實從未消失，反而是這一個世代集體記憶宣洩的起點。只是，任何懷舊的文本，如電影、電視劇、歌曲、家具，都要讓人覺得彷彿回到「從前」。懷舊的文本讓人得以暫時不看「現在」，改而回頭去看「從前」；不過，懷舊文本提供的「從前」，並不等於真實發生過的「從前」，而是「現在」的產物。因此，這一批曾經深深被羅大佑的音樂撼動的知識份子，在宣洩完懷舊的激情之後，同時也釋放出一種慾望滿足後的失落與回歸：

> 這是一個雙重的心理牢圄。一方面我們企圖通過音樂去歸宿我們歷史的情境，另外一方面卻明確的知道我們的回歸是無可奈何的選擇，所有的回歸沒有指向，只有迷茫。
>
> 時間作為一個古老的命題，第一次遠離了高高在上的形而上層面，來到了我們的中間。
>
> 羅大佑用歌聲作到了這個工作。
>
> 因此某種意義上，羅大佑是在講述我們的時代的終結，或者說某種理想主義、情感至上主義的終結。從工人體育館的尖叫、沈默和凝重中，我們的某個特定的時代在歌聲中正式滅亡。[60]

事實上，這樣的一種中產階級知識份子情緒的轉變，並不只是對於二十一世紀大陸的羅大佑迷。2004 年，距 1984 年羅大佑那一場＜最後一個與你相互取暖的夜晚＞演唱會後的二十年，羅大佑終於也再回到台灣的土地重新舉辦個人的巡迴演唱。雖不若大陸媒體如此激情的報導，但 4 月 23、24 日兩場羅大佑於臺北國父紀念館的演出，到後來也是一票難求。和羅大佑大陸的演唱會相似，台灣演唱會當天參與的聽眾也多為 30 歲以上的青壯年階層，現場也可見來自政界、文化界、媒體界等的知名人士。台灣觀眾聆聽演唱會的情緒也不遜於大陸樂迷的激動，許多人也是在羅大佑開口唱出第一首＜愛的箴言＞時忍不住感動落淚。然而在留下了懷舊感動的眼淚之後，對羅大

[60] 蕭強，＜時間、技術和理解--我看羅大佑＞，2001 年 7 月 13 日發表於新浪網討輪區。全文刊載於網站：http://china.sina.com.tw/eladies/30126.html

佑的樂迷來說真正需要清楚的是，不論在大陸還是台灣，這種集體情感的回顧都是一種主流情感的反應。主流情感雖然一方面投射出背景時代人們集體的文化經驗和想像，不過這份想像卻也可以是透過媒體的傳播與渲染來完成。在兩岸社會處理羅大佑演唱會的過程中，樂迷過度的熱情或是個人的誤讀，加上媒體的放大，這些主客觀因素其實都左右並影響了上一個世代再面對「羅大佑」這個「流行音樂文化圖騰」的反應。

「羅大佑的歌迷比羅大佑老得更快，羅大佑一直在前進，而一大批羅大佑的歌迷遠遠落在後面，並用昔日的留影批評那個成長的活人。」[61]在弔念完那一段已經逝去的美好年代後，人們終究需要回歸現實，尤其對羅大佑這一名也自許為知識份子、並仍在繼續創作的音樂人來說，下一張作品的內容才是他現世思考的重要呈現。這一階段懷舊的起點，同時也是上一個時代結束的終點。若以這個層面來看，兩岸的中國人社會其實都面臨著同樣的窘境。面對今日媒體、商業、資本等全球化的影響，兩岸社會的體質都處於不斷接受衝擊並極力調整適應的過渡，人們都希望從懷念上一個時代的美好中，轉換出能夠繼續面對下一個時代的能量。

在這篇由大陸的作者蕭強在網路上發表的文章＜時間、技術和理解--我看羅大佑＞中，作者從羅大佑大陸巡迴演唱會出發，繼而思考到大陸目前社會環境的改變以及時間和懷舊的意義：

> 無庸質疑，這個時代的標志物遠離了唧唧喳喳的鳥叫，晴朗的天空，田園和用香火這個獨特的概念來形容的血緣關系。我們目所能及的視野是西方速食、好萊塢大片、數字遊戲和以「族」來形容的街頭少年。互聯網成了交流的工具，即使快樂的笑容也包裝在了符號裏，用冷冰冰的鍵盤傳遞。……
>
> 當所有的東西都脫離了時間，當所有的情緒都在朝著積極的方向運作的時候，失去集體性情感記憶的人們還會活的這？自如和瘋狂嗎？

[61] 同註 58。

我們需要懷念，懷念我們美好的時光。[62]

而在羅大佑北京演唱會結束之後，北京藝文界的下一波大事，即 19 歲旅美中國天才鋼琴家郎朗將在北京演出。於是文章作者即從羅大佑的流行音樂演唱會，到郎朗的古典鋼琴演奏會，進一步思考著北京的藝文界和評論界對這兩種不同音樂藝術文化的反應：

> 盛夏的北京，炎熱彌漫在每個人的心裏，藝術卻成為遙望歷史和未來的指向。5 月 27 日，工人體育場座無虛席，音樂和燈光讓人們安靜和喧囂，羅大佑用歌聲清涼人們的心嗎？4 天後，另外一場注定要引起轟動的音樂會要在人民大會堂開始了，擔任鋼琴獨奏的是旅美音樂家，朗朗。19 歲的朗朗和 47 歲的羅大佑用音樂走入了人們的視野。……
>
> 一邊是所謂的流行音樂，一邊是精英文化熏陶的天才少年，文化從來沒有被整合的如此豐富。寬容成了這個夏天文化的代言。
>
> 我沒有忘記以前當高雅音樂遭到冷場時人們的質問和反思，我沒有忘記流行音樂對于高雅文化的顛覆和阻擊，在時間的序列中，我們真的不可能忘記兩種音樂的對峙和互相撕殺。
>
> 今天的文化評論界卻多了一份寬容和自由。……
>
> 人文主義實際上這樣來定義，我們可以有不同的選擇，我們甚至可以爭辯我們選擇的正確性，但是我們必須學會尊重，學會理解。要懂得讓別人自主的選擇。
>
> 從對兩場絕對不相同的音樂中，從各自的狂熱和安靜的評論界中，我們實際上就是在學習一種理解。

於是在這篇文章中，我們看到了一個大陸的知識份子從羅大佑演唱會的懷舊情緒中，沈澱出來對音樂藝術和文化觀察更深層的思考。文章裡不只是作者個人對羅大佑音樂自溺情緒的抒發，更重要的是他也藉此思考著北京的文化環境所慢慢呈現出的轉變。

---

[62] 同註 60。

事實上，在兩岸的藝文界重新整理這一波羅大佑懷舊熱潮的脈絡及其背景的思路中，不論執筆者是以什麼樣的心情出發，是肯定、是批評、是期許、還是失望，每一篇關於羅大佑現象的評論文章，同時也豐富了當下這個時代對華語流行音樂文化思考的深度與廣度。以大陸作者蕭強的這篇文章為例，流暢的文筆和細膩的思考，這是這些曾為羅大佑的樂迷，同時也是一個文化觀察者及知識份子，在對上一個世代懷舊的激情過後，透過他們的思路和觀察，為這個時代的流行音樂文化所留下的可貴紀錄。

而這也是一個不斷循環、互相充填的文化累積過程。從許多訪談中，我們可以看到羅大佑其實也是以一個知識份子的身分在看待自己的生命價值與音樂創作，並也仍以個人的價值理念繼續發展著。而如果我們將思考的層面放得更大，涵蓋羅大佑個人的音樂社會實踐、和他的評論者對其的論述內容，在兩方身上，我們都觀察到一種社會中知識份子所秉持的社會責任和理想性格。尤其是羅大佑這個一直主動以個人的音樂在實踐其政治社會意念的創作者，他和他的音樂在社會中的功能和角色，就不只是在於一份知識份子文人浪漫的懷舊與理想主義的嚮往，而是以一種更具體的行為態度和實際作為在累積他的音樂在社會中的作用和意義。在下一章，我們將繼續延伸這個部分的討論。

第四章　羅大佑音樂理想的延續

整個東西，是種聲波，而不是音符；
整個東西，是種品質，而不是說出的道理；
整個東西，是那顆心，而不是大腦；
整個東西，是種沉默，而不是聲音。

《昨日遺書》[1]

在前面三章的論述中，我們試著從音樂、商業、政治、文化等方面討論羅大佑的音樂所引起的社會影響和效應。在這些論述中其實我們可以很清楚的觀察到，羅大佑的音樂之所以能夠承載人們這麼多共通的生命情感以及強烈的社會批判意識，這樣的創作能量，終是來自於創作者本身對於生命經驗和社會觀察的思考。

在許多羅大佑曾公開發表的言論中，不論是關乎音樂還是政治，都可見其超乎一般流行音樂創作者的人文思考和視野。在音樂這條路上，羅大佑稱自己是一個死不悔改的革命派，而這種革命性格，其實也就是一種知識份子的理想主義。這份理想主義包括了創作者不斷從自我質疑和自我觀照中，沉澱出其對現實生命的深刻感知，進而將這份自省轉化為創作的能量，以聲音、以文字、以圖像等作為自我傳達的媒介向大眾發聲。這些聲音不只是知識份子的一種自我的表述，他們更試著向大眾揭露其所以為的，對於政治社會生活以及人類情感道德的真實信仰。也就是薩依德（Edward W. Said）在《知識份子論》中所主張的：「不管個別知識份子的政黨隸屬、國家背景、主要效忠對象為何，都要固守有關人類苦難和迫害的真理標準」。[2]

2002 年，羅大佑成立北京音樂工廠之際，也在大陸以紀念演藝生涯二十年為名的舉辦了系列活動。包括僅 1988 年在台灣發行一萬冊的個人文集《昨日遺書》於大陸的再版發行，以及八 CD 的創作全輯《二十世紀羅大佑》在大陸主要城市的限量首

[1] 羅大佑，《昨日遺書》，台北：羅大佑，1988，頁 201。
[2] Edward W. Said 著，單德興譯，《知識份子論》，台北：麥田，1997，頁 31。

發。羅大佑的這兩個大型回顧動作，除了在二十一世紀重申個人理想主義與生命歷程的紀錄外，也是其主動為自己的音樂創作歷程賦予時代解讀與歷史定位的積極行為。

然而在本章中筆者想討論的，不只是退回到作者唯心的觀點來重述其作品風格與創作理念。不論羅大佑的音樂在現在到底還有多大的影響力、還有多少人繼續肯定他的音樂創作，但畢竟他的音樂、他的文字、他自身的社會實踐，曾經對台灣和大陸許多成長於八〇年代的青年有著相當的震撼和啟蒙。除此之外，八〇年代的黑色旋風更替台灣在商業的流行音樂市場中，開發出完全不同於早期民歌的樂風與創作思考的態度，為今日台灣流行音樂類型的豐富打下根本的基礎。縱而觀之，羅大佑這個流行音樂創作者對兩岸三地中國人社會曾經造成的這些開創性的影響，在他而言並不只是個人天才的巧合與偶然，也是時代進程的必然。出道至今，羅大佑想做的一直都不只是純粹發揮個人的音樂專長，更是一直刻意在音樂的創作與聆聽的關係中，製造一種不同的、具有社會意識的市場、聲音、和民族情感連結。

從之前幾章所談論到的關於羅大佑實際的音樂作品內容和他的創作態度，我們可以觀察到他其實一直有一份非常強烈的知識份子使命感與人文社會關懷。這份使命感在時代鬆動之初，透過他的音樂實踐也的確曾經併發出可觀的刺激作用與變革能量。然而在時代進程不斷的轉化中，知識份子被資訊或媒體工業等所具體呈現的群眾政治簇擁同行，羅大佑的音樂作品和他個人的音樂理想在資本主義社會中如何的自我定位和轉換，除了是聽者繼續期待觀望的重點外，《昨日遺書》與《二十世紀羅大佑》的發行，更是他選擇以實際作為主動提供歷史對其音樂創作的解讀方式，進而更彰顯了其在華語流行音樂史中的定位。

第一節　大中國情結的民族情感訴求

> 台語歌它那種哭調其實是非常中國的，它跟江南的民歌很相似。我不諱言我是一個統派的人，……這樣一種調式的東西，站在民族的立場上它肯定有它的共同性。音樂它的本質是一樣的，我希望在這

方面有所貢獻。大家的血緣、命脈、文化的根基，有很多雷同的地方。音樂有助於去找到我們共同的祖先，音樂有助於我們去找到我們共同的周遭的情緒。

羅大佑[3]

在羅大佑早期的作品中，有＜亞細亞的孤兒＞、＜鄉愁四韻＞等這種對中國文化歷史有著濃厚隱喻懷想的作品，也有＜吾鄉印象＞這首描述台灣鄉土生活美學的吟唱。在《愛人同志》中，＜黃色臉孔＞＜京城夜＞以新的音樂嘗試來呈現對黃種人共同命運的想像，而到了粵語的＜皇后大道東＞和＜東方之珠＞，羅大佑則是將創作的視點搭置在香港並望向大陸，但之後，羅大佑回到台灣卻發行了一張台語專輯《原鄉》。從早期到現在，羅大佑的個人專輯一直都有著這些明顯的大中國文化情調與地域色彩，並以不同的語言來創作以作為對不同文化環境的訴求。

一、對中國文化的懷鄉情緒

羅大佑早期的作品以批判台灣的政治環境與現實生活的歌較為突出，但在那些批判歌曲和一些細膩的情歌之外，在一些其他的作品中我們卻也感受到羅大佑在關注台灣現實生活的同時，仍有著另一份對中國文化的懷想：

我打江南走過
那等在季節裡的容顏如蓮花的開落……

我達達的馬蹄是個美麗的錯誤
我不是歸人　　是個過客……

＜錯誤＞[4]

給我一瓢長江水呀長江水

[3] ＜演唱會上最孤獨的人＞，摘自 2003 年 5 月《中國新聞週刊》對羅大佑進行的訪談。全文刊載於網站：http://lotayu.org/modules/news/article.php?storyid=22

[4] 羅大佑，＜錯誤＞。詞：鄭愁予，曲：羅大佑，收於《之乎者也》，臺北：滾石，1982。

那酒一樣的長江水
那醉酒的滋味是鄉愁的滋味
給我一瓢長江水呀長江水……

＜鄉愁四韻＞[5]

七、八〇年代的台灣，不少四九年移居台灣的外省人都有懷鄉的詩作。羅大佑也把這些人的心聲入詞，配以合聲和溫柔清淡的吉他聲唱出來，再搭配混音的效果，把詩中對家鄉懷念之情烘托得更有張力，讓人感受到八〇年代初外省台灣人離家四十年卻不可歸的哀愁。在這些歌曲中，有羅大佑以鄭愁予的詩作＜錯誤＞所譜寫的歌，也有以開啟台灣現代民歌運動的詩人餘光中的＜鄉愁四韻＞所重新編寫的曲子。鄭愁予的詩因為個人出身成長背景的薰陶，有著中國文化裡傳統的任俠精神和無常觀，而余光中的許多詩作更是有著對中華文化濃厚的懷想。：

> 鄉愁是根深蒂固的人之常情，但不完全由地理造成。一個人多年後回到故鄉，仍然可能鄉愁不斷，因為他所熟悉的故鄉已經改變了。物是人非，便有鄉愁。若是物也非了，其愁更甚。我當年離開內地，「掉頭一去是風吹黑發/回首再來已雪滿白頭」乃此生最大的傷痛。幸好那時我已經 21 歲，故土的記憶，文化的濡染已經深長，所以日後的歐風美雨都不能奪走我的漢魂唐魄。我在詩文中所以呼喊著狂吼著黃河長江，無非是努力為自己招魂。[6]

詩人把那種當年有家歸不得的心情，透過文字化作了一絲絲的鄉愁。但那畢竟是這些從中國遷移過來，因為離鄉才有鄉愁的外省族群的心聲。羅大佑雖然能夠感受自己身上同樣留著的中華民族的血液，有著同樣來自於中國文化的薰陶，但對於像他這樣從小在台灣生長的福建客家移民後代，對中國文化的想望和懷舊，除了書本文字的歷史紀錄和一連串名詞的敘述之外，仍是可聞卻不可及。尤其再面對當時自己生長的

---

[5] 羅大佑，＜鄉愁四韻＞。詞：余光中，曲：羅大佑，收於同上專輯。

[6] 李懷宇，＜2003 年度散文家：餘光中--新京報＞，2004 年 4 月 17 日《南方都市報》。節錄的部分為文章中刊載的，餘光中在大陸接受 2003 年度散文家的肯定時所發表的授獎詞。

土地上因為政治的威權扭曲了社會價值而瀰漫的沈重氣氛，那種遠望不可得，近身又無以安身立命的複雜情緒，也透過他歌曲的文字鋪陳開來：

潮來潮去　　日出日落
黃河也變成了一條陌生的流水
江山如畫　　時光流轉
秦時明月漢時關
雙手擁抱是一片國土的沈默
少年的我迷惑
攤開地圖　　飛出了一條龍
故園回首明月中……

＜將進酒＞[7]

黃花崗有七十二個烈士　　孔老夫子有七十二個弟子
孫悟空的魔法七十二變　　我們又等到民國七十二年
歲歲年年風水都在改變　　有多少滄海一夜變成桑田
在這個五千年的悠久歷史裡面　　成功與失敗多少都有一點……

＜現象七十二變＞[8]

這首歌我們祖先唱了千萬次
現在輪到他們的子孫來唱
日月輪迴依舊
花開花謝依然
多少青春繼續不回
地下埋藏的　　？自由付出的代價
是否我們已經忘記
黃花崗的靈魂　　他們地下有知
能否原諒我們

＜青春舞曲＞[9]

在上一章中我們曾經討論，羅大佑因為早期強烈的黨外色彩，他的作品和他的政

[7] 羅大佑，＜將進酒＞。詞曲：羅大佑，收於同註 4 專輯。
[8] 羅大佑，＜現象七十二變＞，詞曲：羅大佑，收於《未來的主人翁》，臺北：滾石，1983。
[9] 羅大佑，＜青春舞曲＞，新疆民謠，羅大佑改編，收於同註 8 專輯。

治態度容易變成黨內黨外政治角力驅逐或爭奪的對象，而遮蔽了音樂本身所能承載的文化意義與力量。當年羅大佑在音樂中批判的是當時執政的國民黨政權所採取的威權政策，批判的是那些政府壓制人民的手段。但政治批評並不代表文化批評，個人政治正確的政黨認同也不能絕對代表個人在文化身分上的認同。對羅大佑個人而言，台灣2004年的這次的總統大選會讓他決定跳出來在五十萬人面前表態的原因，並不是?某一個政黨陣營發聲，而是?他自己的政治文化理念發聲。

「民進黨的問題是把中共等同於中國，把一個政黨與中華文化攪混在一起，鼓吹對中華文化的敵視，荒謬而反智的是，民進黨本體化所倡導的什麼媽祖、閩南話，本身就是中華文化的一部分，是割捨不掉的。」[10]也如龍應台所說的，「政治是一時，文化是永遠」，政治不應該指導文化的發展，不論是當年的國民黨、還是現在的民進黨，或是中國的毛澤東。[11]也因此，文化更應該要具有穿透政治的力量，所以在羅大佑的音樂裡，「人文的認同是很重要的，尤其對一個傳統，對一種文化的認同是很重要的。人沒有根，他會飄泊，我是飄泊命的人，但我一直在尋找根那種感覺的東西。一個國家幾千年來一直生存著，就有它的道理。我在兩岸三地走，看似飄泊，其實始終在尋覓『根』，內心是很紮實的。」[12]

依藉著這樣的理念，羅大佑早期的作品中有著一種「在台灣的中國人」對於中國文化認同綿密、卻又無以名狀的情緒。但是當他1985年離開台灣後，異鄉的生活經驗讓他跨出了之前僅對於台灣的關注，將音樂思考的視野進一步開展到以音樂來溝通兩岸三地間，因為歷史的分隔產生不同的政治社會樣貌，但仍擁有相同文化血緣的中國人。在基於文化認同的基礎上，羅大佑企圖嘗試的便是以兩岸三地不同的語言來吟

---

[10] 蕭偉基、童清峰、張紫蘭，＜台灣Yes!去中國化No!＞，《亞洲週刊》，18卷11期，2004年，頁36-39。http://www.yzzk.com/special/18011_100.jsp

[11] 同註10。

[12] 江迅，＜羅大佑唱出文化中國＞，《亞洲週刊》，18卷11期，2004年3月。頁40-41。節錄部分為羅大佑訪問的口述。

唱同樣的情感、同樣的曲調。誠如羅大佑所言，＜海上花＞中國五聲音階曲調的嘗試，除了商業市場的現實考量之外，也是他朝向大中國音樂文化思考的開始。但除此之外，在羅大佑更早的創作中，就已藉著歌詞裡採用的中文古典文本（如＜彈唱詞（別後）＞、＜將進酒＞等取自中國古典詩詞的名稱）、生活常用語、詩詞、民歌等歌詞文字的書寫，傳遞著中華民族文化在現代生活與政治分裂中殘餘價值的延異，提醒著聽者即使在不同的時空環境，這些來自同樣血脈的民族文化都會存在。而羅大佑的音樂和歌詞正是在現代性的政治、經濟、社會等複雜交織的作用網路中，從生活的觀察片段與縫隙中揀拾這些民族文化的碎片，再以搖滾樂、民歌、電子樂等西方流行音樂的形式，重新在流行音樂商業市場的銷售關係中，建構自身的音樂創作意義與音樂文化實踐。

二、以台灣在地鄉土美學作為文化療傷

思想起
什麼樣的父母會放離
為什麼兒子會離開
思想起
什麼樣的春天葉離枝
是土地　　還是天氣
什麼人　　會認為
思想起
世間何處會再看到你
青春到白頭
回頭想一想

這是 2004 年 3 月 27 日羅大佑在台灣總統府的凱達格蘭大道上，在五十萬人面前所唱的＜思想起＞。

對於剛經歷 2004 年總統大選之後政治激情的台灣，一般民眾會以什麼樣的理由來解釋 2004 年 3 月 27 日那天，在泛藍的政治集會中，面對著現場五十萬的群眾，羅

大佑何以選擇了那首台語民謠＜思想起＞作為他言論的開場？是為了要中和泛藍陣營在選舉過程中一直被對手攻擊的濃厚的外省色彩？還是? 羅大佑自己在面對泛綠人士質疑他文化認同的立場時，可以以親近台灣本土的民謠語言作為自我辯護的一條防線？當然，這些都是毫無依據隨意的推測和論述，這些推論也都還是陷溺在所謂政治正確的偏執和陷阱裡。只是如果對羅大佑一直以來的作品和曾經發表的言論稍微有點瞭解，我們其實可以從音樂文化以及羅大佑一直以來大中國情結的音樂創作角度，來解讀 327 集會中羅大佑的言論立場和那一首台語民謠＜思想起＞，對台灣文化和羅大佑個人音樂思考的意義。

＜思想起＞是發源自南台灣恆春地區的民謠，這是自兩廣、福建渡海東來的先民，從西部平原、臺北盆地，逐步開拓到蘭陽盆地及恆春地區。這批由唐山過台灣，又輾轉到達恆春地區的拓荒者，他們在南台灣蠻荒之地開天闢地，這樣的工作是單調而辛苦的，而背井離鄉的生活是寂寞難耐的，每當勾起無限的鄉愁，＜思想起＞的旋律也就隨興的唱了出來。＜思想起＞是由隨性的調子和隨性的歌詞所組合而成，歌曲本身僅有基本骨架，歌唱者開頭唱「思啊　思想起　」引韻，再來就是進入七字仔的歌詞，詞曲中加入「伊嘟」、「唉喲喂」等感嘆詞，曲調隨著演唱者當下的情緒自由發揮，依不同的歌者不同的詮釋，便賦予歌曲不同的意境與變化。羅大佑的＜思想起＞也是經過他自己情緒沈澱後重新填詞的演唱。在台灣，早期由民謠歌手陳達所唱的＜思想起＞，從真正貼近土地的生活中出發，極富寫實生活與在地情調的韻味，最為人所熟悉：

> 來了。大概絕不是那種會討好的嗓子。乾澀的聲音自錄音帶內冷冷的飄出來，劃破半個世紀以後依然的月空。那個「想」字後面的「啊」字摻雜了濃厚的鼻音，全世界除了這塊土地以外不會有其他任何地方有這樣的，鄉土的鼻音的唱法。「枝……。」這一聲是個尾音，延長了好久。它在夜晚的空氣中劃出了一道幾乎是看不到那彎曲的弧線。隨著音的延長，這弧線竟變得越來越鋒利，甚至，淒厲。然後，它毫不留情的，像毫無任何阻力一般的。輕易的切割入你的心靈的肌肉。也不見血，但像把極精細的外科手術刀般，你

知道它已深深切入，傳來那種很薄很薄的，深深的刺痛。

瞬間我感到榻榻米旁祖母手中扇子傳來的輕輕的，風。祖母似已睡著，她手中的扇子偶爾會停一下，但等等又會再扇起來。她的小收音機內傳來的聲音似乎早已燻入空氣中，成為整個室內的一部分。那樣的靜止狀態的我的生命，只是個冷血的，無動靜的，純觀察的，像被包在蓓蕾內的一個，苗似的幼體。偶爾嗅到一絲新樂園透入的煙味。

但那弧線已拋遠到連尾音的回聲都聽不到時，似乎有內部的某種冷冷的液體已開始慢慢滾動了，而且熱了起來。第二句已經開始唱了。

陳達，來自這塊土地的，又被吞沒於這塊土地。我想，他可能連名字都是這塊土地取的。陳達，真正的傳奇。[13]

這是羅大佑 1988 年在《昨日遺書》中曾寫下的一段關於陳達的文字。透過陳達乾癟的嗓音和撩撥的月琴，＜思想起＞紀錄下的不只是恆春在地人們的生活，也？許多在台灣成長生活的人，拖襯出生命記憶的基調，成為台灣在地生活美學的音樂文化。只是時代變遷，當台灣的歷史走進了二十一世紀，走到了 2004 年這一場幾乎撕裂台灣人民文化情感認同的選舉。當政客們汲汲於劃分台灣人、中國人的稱號和定義，當人們的文化認同和理性已經無可迴避地與政治立場的對立混攪在一起時，台灣群眾的耳朵在那些尖銳犀利的政治評論外，還有多少空間可以聽得進當年渡海來台，在這塊土地辛勤開墾的先民，以及他們傳承至今的後代，從最貼近於土地的生活中所提煉出來的曲調？

「許多民歌—譬如說拉縴的民歌、耕田的民歌—在早期是被當作書本一樣流傳下來的。……歌曲告訴我們當時的農民春天時候怎？樣播種、冬天時候怎？樣收割。它一定會隨著技術的不同、季節的變化以及河流乾枯以後所有東西都情景不再的變化而變化，所以，民歌本身它是有生命力的。」[14]而民歌本身的生命力也就解釋了？什麼

[13] 羅大佑，《昨日遺書》，臺北：羅大佑，1988，頁 113-114。
[14] 節自沈冰，＜原聲羅大佑＞，為羅大佑受訪於上海的文字稿。全文刊載於：http://www.lotayu.com/big5/article/ldy/ysldy.htm

3 月 27 日那天，現場浩浩五十萬群眾透過嗡嗡的麥克風其實並沒有辦法聽清楚羅大佑所唱＜思想起＞的歌詞，但是當＜思想起＞清唱的旋律線一出來，透過電視現場轉播的畫面，我們卻看到許多人同時留下了眼淚。在那一刻，感動群眾的力量已不再是政治的煽情，到底是誰先來台灣？是從哪裡來到台灣？誰是外省人？誰又是本省人？取而代之的是民歌的力量安撫了政治的激情，將群眾的情感投射到在這塊大家共同生活的土地上，屬於每一個人不同的生命記憶，以及每一個個體與其腳下生活的土地間所聯繫的情感歸屬和文化認同。

其實在羅大佑 1984 年的專輯《家》中，羅大佑就已經嘗試用音樂來傳達「這是我們的家—臺灣，讓我們對這塊土地有感激之情」的心情。專輯中一首以台灣本土詩人吳晟的＜吾鄉印象＞所編成的歌曲，羅大佑即以陳達那種乾澀的鼻音吟唱，試著唱出臺灣民謠似的韻味：

古早的古早的古早以前
吾鄉的人們就懂得開始向上仰望
吾鄉的天空傳說就是一片
無所謂的陰天和無所謂的藍天

古早的古早的古早以前
自吾鄉左側延綿而近的山影
就是一大片潑墨畫
緊緊的貼在吾鄉的人們的臉上

古早的古早的古早以前
世世代代的祖公
就在這片長不出榮華富貴長不出奇蹟的土地上
揮灑鹹鹹的汗水
播下粒粒的種子
繁衍他們那無所謂而認命的子孫

除此之外，專輯中羅大佑也收錄了另一首大家耳熟能詳的台灣民謠＜青蚵嫂＞，

以及兩首他個人對於「家」的抒情與想望所創作的＜家（I）＞、＜家（II）＞。由此可想見在《家》這張專輯中，羅大佑嘗試建構出一個關於台灣這片土地的家園意象，無關乎任合一種政治正確的立場，而是從現實的生活歷程中提煉出對這塊土地的認同和感情。同樣的，二十年後羅大佑在總統府前放聲高唱，仍是希望透過這首從台灣這塊土地上紮紮實實生根發芽的＜思想起＞，能重新安撫台灣人已幾近脫序的政治激情，以音樂本身的力量作為超越政治現實的文化療傷。

這是羅大佑嘗試透過音樂編寫出對於台灣這塊土地的感情，是一種雙腳踏在泥土上真實感受得到的與這塊土地的情感聯繫。但同時羅大佑也不曾放棄他身為一個「在台灣的中國人」這種來自於大中國歷史的文化身分歸屬，也一直透過音樂傳遞出在台灣這一大群經過歷史殘酷而在此落地生根的中國人，面對土地的認同與文化的認同深沈的思考。所以整體而言，《家》的創作理想雖然是希望藉此音樂提煉出對台灣土地的眷戀之情，不過＜吾鄉印象＞一曲透露的文字指涉，主要還是藉由相對於中國大陸的文化延續與民族情感想像，定位出人們在台灣這片異於中國的土地上，所衍伸出的生命信仰。而這樣一種由政治、地域、文化等相對位置定位自身的思考方式，在 1985 年羅大佑體驗在美國的異鄉生活後更為明顯，並更進一步將這種來自於中國歷史與文化教養的大中國思考，推展到他對華語社會包括香港和中國大陸的音樂創作觀察中。

三、時代進程對羅大佑大中國音樂創作的檢驗

1985 年羅大佑赴美後，在美國的異鄉生活對他之後的音樂創作有著很大的影響，使他體會中國音樂的根在什？地方，最古典的東西、最古老的東西裏面往往涵蘊有更美好的，更傳統的，而且更雋永的可能性，於是羅大佑開始大量嘗試創作許多東方情調的曲風。這樣的情感在羅大佑 1990 年以後的作品裏就非常地明顯，希望透過音樂來溝通人與人之間，尤其是對於兩岸三地的中國人，羅大佑希望做到以音樂來溝通這些生活在不同的地方，彼此雖然不瞭解、甚至有些誤會，但卻有著共同血緣的中國人之間，最根本的文化歸屬和認同。於是我們聽到羅大佑到了香港之後，1989 年

《衣錦還鄉》電影原聲帶裡的＜船歌＞，寫的是電影裡主角身為海外移民的心情，也是在台灣 1987 年終於開放大陸探親之後，羅大佑透過音樂在探尋中國文化裡「衣錦還鄉」、「落葉歸根」的心境。

此外 1989 年底，羅大佑在滾石出版的合輯《新樂園》中，也首次發表了他創作於 1987 年底的第一首台語作品＜故鄉＞。《新樂園》這張合輯當初的發想即希望讓台灣的創作型歌手，能有一個不需顧忌商業市場壓力的空間，各自發揮一首自己想做的作品，於是羅大佑當年選擇了＜故鄉＞。「因? 我已經在香港，當時一直在香港工作，所以臺灣對我是一種…，是一種鄉土的感覺蠻重的，在那首歌裏用故鄉的這樣的感覺去講時間和空間上的距離，因? 已經有一段時間了。……」[15]在香港，羅大佑回身看到了台灣這個生他的地方，想到了小時候的故鄉。儘管當年他的離開台灣曾有著什麼樣的委屈和不滿，但身處在香港這個他開發新事業的異鄉，羅大佑仍不免感嘆，便以台語創作了這首歌：

春風微微　　親像阮愛人的紅唇
無看起著漂? 少年心頭一隻船
三更半夜起來看埋誰在思念中
月娘光光　　月娘光光　　照著阮的故鄉……

故鄉那是故鄉　　按怎看攏同款
原那故鄉也是故鄉
無論安怎攏 Made in Taiwan
風刮日曬無怨嘆　　命運才會順
不管你是? 叼來　　攏同坐一隻船…..[16]

累積著對「移民」這個課題的感受與思考，不論是在紐約的中國人還是在英國殖

[15] 節自一篇中廣早期的錄音訪問，內容主為當年張洪量、羅大佑、陳升、沈光遠等人各自談論對《新樂園》這張專輯的想法。文章刊載於網站：
http://bbs2.sina.com.cn/cgi-bin/forumadm/souladm/viewsoul.pl?forumid=42&postid=285465
但未註明當時節目播出的時間、名稱和主持人。

[16] 節自羅大佑，＜故鄉＞，詞曲：羅大佑。收於《新樂園》，臺北：滾石，1989。

民地的香港人，以及在台灣的中國人，不論是當年唐山移民的後代、還是 1949 年遷撤來台的所謂的外省人，其實都有著相同來自於中華文化的血脈。於是 1991 年開始，羅大佑在香港接連出了三張專輯，1991 年的第一張粵語專輯《皇后大道東》，和第一張台語專輯《原鄉》，以及 1992 年的粵語專輯《首都》。在《皇后大道東》中，＜東方之珠＞寫盡香港的現世繁華與歷史滄桑；台語專輯《原鄉》，則延續了＜故鄉＞裡那份身在香港才得以回身沈澱對台灣故鄉的想望。《原鄉》的專輯內容則更進一步貼近台灣生活的變遷，以台語搖滾的新嘗試呈現對台灣這塊土地的另一種觀察，傳達出他對台灣的情感：

火車火車　汝欲對佗去　翻山過嶺甘心行落去
火車火車　汝欲對佗去　古早古早風神的志氣
想欲予阮　出外的人　飛向一個繁華世界
一站一站　過過停停　男兒的天外天
想欲予阮　思念的人　看著阮的苦戀心情
一步一步　搖搖擺擺　故鄉的田邊……

＜火車＞[17]

茫茫原鄉對唐山　搖搖擺擺辭海岸
雨潑面肉　風吹帆船　存亡向天影孤單

渺渺他鄉落土酸　無暝無日來打算
血汗無情　儉腸捏肚　？求生存找家園……

＜原鄉（I）＞[18]

忠孝東路西對介壽大路遐
介壽大路公在中正大廟埕
介壽大路口號按怎開無聲
中正大廟埕內大家免著驚

[17] 羅大佑，＜火車＞，詞：李坤城，曲：羅大佑。收於《原鄉》，臺北：滾石，1991。
[18] 羅大佑，＜原鄉（I）＞，詞：李坤城。古秀如、羅大佑，曲：羅大佑。收於同註 17 專輯。

有一在現代廟埕在臺北市鎮路
和尚王爺甲阮惜甲花糊糊
朋友相招運動作夥來散步
燒香希望保庇萬歲好前途

今仔這個靈堂親像當在變
愛靠台灣同胞做主來表現
廟內廟外認真流汗沃土地
但是遊街甘著拼來廟埕坐……

＜大家免著驚＞[19]

羅大佑早期涉獵台語歌時，最初僅用新調唱台語老歌，到九〇年代他才真正嘗試台語創作。羅大佑把台語視?母語，在《原鄉》中充滿了赤子對母親那樣的深情：

歌，是語言的花朵。
在這母語音樂的摸索製作過程中，我驚訝的發現到語言竟是如此活生生的生存著－一如我們脆弱的生命的喜怒哀樂與生老病死。
根本，沒有人的台語是真正標準的。從我們父母直到我們祖宗所用的生活語言內，沒有人有資格聲稱他是一個標準。除非他無知到根本漠視了時間與空間才是唯一的主宰與支使者。
於是，我多少是帶點罪惡感的。因?我們妥協，我們被支使。無力之餘，只有用歌聲來彌補，只有用音樂來歌頌。至少，前人血淚斑斑所肥沃成的土地上，我必須祭拜。
花朵，有朝將落土，繼續肥沃這片土地。
千年之後，百花或將怒放。大地之下，我們也許微笑：「這片土地，畢竟我曾耕耘過。」[20]

到了 1992 年的《首都》，有評論認為這張專輯可說是《皇后大道東》的續篇。整張專輯中仍以粵語歌曲為主。當時因香港港督彭定康提出政改方案，使中英關係陷入僵局，加上香港即將面臨的九七回歸，所以在《首都》裡羅大佑花了很大的心力在鋪

[19] 羅大佑、林強，＜大家免著驚＞，詞：李坤城、羅大佑，曲：羅大佑。收於同註 17 專輯。
[20] 為羅大佑於《原鄉》中執筆的專輯文案。

陳香港和中國的關係：

> 五千年之後，首都的門終於慢慢開啟。
> 「動了，它終於動了！」每個人內心嘶喊，血液內屏息以待。
> 巨門之前，人們細如螻蟻。極端緩慢，但它無疑是在動了：每一分移動引起的低音巨響，震擊了每個人的全身。但沒有人敢動，大家反而更加豎耳傾聽，似乎懷疑這扇屬於這民族的門，竟然也能動，也會開啟。
> 表面世界，車水馬龍。行街辦公，依然如故，心照不宣。這是一場沒有人想錯過的戲。
> 馬照跑，股照炒，舞照跳。
> 數千年的符咒即將解下，沒有人敢錯過這場戲，沒有人想再背負那詛咒的道符。
> 首都之門，終於開啟。
> 首都的金光，刺眼而出。[21]

然而在細聽過《皇后大道東》、《原鄉》和 1992 年的《首都》之後，我們會發現這三張專輯中有不少歌曲的曲調旋律是一樣的，只是羅大佑分別以國語、台語或是粵語填上不同語言的歌詞。如粵語的＜皇后大道東＞和台語的＜大家免著驚＞，粵語的＜出走＞[22]和國語的＜動亂＞[23]，台語的＜火車＞和粵語的＜飛車＞[24]，甚至《首都》裡的＜新聞報導＞與《愛人同志》中的＜暗戀＞也是同樣的旋律。

有人批評這是羅大佑才氣枯竭後的商業投機，但羅大佑自己卻有另一種不同的解釋：「投機可能有一點，但並不取巧。因為很少有人去想用這種方式運用中文的幾種語言，我覺得這個工作太少人在做了。你去想想它的共同性，像煙灰缸粵語叫做煙灰盅，幾乎是一模一樣的。你想從南到北，幾千公里，這個民族已經慢慢變成那麼大的一個國家了。氣候、吃的東西根本都不一樣，幾百年下來，那個東西還是在我們日常

---

[21] 為《首都》中羅大佑執筆的專輯文案。《首都》，香港：文化唱片，1992。
[22] 收於《皇后大道東》專輯。
[23] 收於《原鄉》專輯。
[24] 收於《首都》專輯。

生活的語言裏表達出一種共同性。所以我想找到它的共同性，為什麼海峽那邊的羅大佑寫的歌，大陸這邊的一些同胞會喜歡。兩岸相距在 1990 年的時候也已經 40 年了，因為大家在語言裏面、在歌裏面找到了那些共同性，我覺得這個東西很重要。你維護一個民族，你維護一個國家，你維護一個家庭，維護兩個人的愛情，感情的同時性太重要了。」[25]

於是我們看到羅大佑想做的，似乎是又回到如中國文化裡的民歌調式，一樣的旋律卻可以承載不同的時空、不同的語言、不同的情感意義，但仍能溝通不同族群間的感情，其中＜青春舞曲＞的改編應更可窺見羅大佑的野心。

從 1983 年《未來的主人翁》中的羅大佑改編新疆民謠的＜青春舞曲＞，到 1984 年告別演唱會中再一次改編的＜誕生．青春舞曲＞。1991 年由林夕填寫粵語歌詞的＜青春舞曲 2000＞收於《皇后大道東》中，而李坤城所填的台語版則收錄於《原鄉》裡。新疆民謠＜青春舞曲＞的不斷的改編，是羅大佑個人的音樂嘗試，在以不同語言、不同社會探索的觀察、不斷重新編製的過程中，羅大佑和他的＜青春舞曲＞在創作者不斷自我建構與自我解構的嘗試中，透過音樂的生裡溝通和社會語言的文化溝通，實實在在地展現了他的音樂文化實踐。

1994 年，羅大佑推出了繼《愛人同志》之後，另一張由他個人獨力編寫演唱的專輯《戀曲 2000》。九〇年代初，大陸內部政治環境與對台政策都產生了變化，1992 年羅大佑在大陸解禁得以自由進出。中台政治互動的轉變刺激著《戀曲 2000》的完成。在《戀曲 2000》中，羅大佑再一次回頭以台灣為觀照點，將他對人生以及對兩岸時勢的觀察編寫入歌：「西元 1994 年，『戀曲 2000』尋索黃面孔的來影去蹤。」[26]

東風　　水波明
只驟然來得匆匆　　來不及抓緊妳的身影

---

[25] 同註 3。
[26] 節自《戀曲 2000》專輯文案。《戀曲 2000》，臺北：滾石，1994。

震痛　　前世情
呼妳一聲　　喚妳一聲　　唱妳一聲　　為你一聲悲

＜東風＞[27]

為了個昨天　　或是個明天　　自古曾有的預言
就在這時刻　　或許是明天　　降臨妳我的因緣
註定了人間　　終於要浮現　　未曾擁有的改變
這千年的防線　　如此地斷了　　套緊妳我的鎖鏈

＜藍＞[28]

聽聽那飄渺的暴雷在不遠的局勢裡可可待命
隱隱的覺悟了平凡的人生裡終究也難以安寧

稀稀疏疏的它終於也降臨如預料般中的無情
嘩啦啦啦啦的是翻雲覆雨使人們如大夢初醒
越來越看起來像一場未完的天災的浩劫本性
越來越難學習如何的全身而左右的躲個分明

天雨天雨天雨天雨天　　雨下個不停
天雨天雨天雨天雨天　　求天也不應
天雨天雨天雨天雨天裡　　禍不單行
天雨天雨天雨天雨天　　奴性的報應

＜天雨＞[29]

久違了千年即將醒的夢　　妳可願跟我走嗎
藍色的太平洋　　隱沒的紅太陽
是否喚起了　　妳的回答？

纏綿的千年以後的時差　　妳還願認得我嗎
我不能讓自己再裝聾作啞　　沈默的表達代價太傻

遠似孤獨冰冷的西伯利亞
遠到今生飄零浪跡天涯

---

[27] 羅大佑，＜東風＞，詞曲：羅大佑。
[28] 羅大佑，＜藍＞，詞曲：羅大佑。
[29] 羅大佑，＜天雨＞，詞曲：羅大佑。

遠到了千年後的恩情揮灑　　傳言戀曲有這種說法

＜戀曲 2000＞[30]

羅大佑在這些歌詞內容中對於兩岸關係的思考，筆鋒不再犀利，卻隱喻得極為個人而私密、滄涼而沈重。對於當時浮動的人心以及兩岸變動不定的關係,《戀曲 2000》的整體風格似乎過於灰澀而讓聽者有難以解讀共鳴的距離。不再若當年《愛人同志》的風潮，儘管《戀曲 2000》在編寫和製作上較《愛人同志》更為華麗飽滿，但在銷售成績上、或是當時台灣社會對其的評價和肯定，卻都是極其有限的。

到了 1995、1996 年，羅大佑終於回到台灣發展，成立了「OK 男女合唱團」，並由台灣的音樂工廠所推出《再會吧！素蘭》與《寶島鹹酸甜》兩張台語合輯，其中大部分也回到羅大佑一直創作的音樂嘗試－新詞舊旋律。羅大佑與台語作詞者王武雄合作，展現出協調順暢的編曲與閒話般的平易歌調，更令人想起如＜思想起＞這樣的台灣民歌，相同的曲調，因時因地因人的情境感受而填上不同的詞。這一直是羅大佑取自中國及台灣民間音樂的嘗試，再以鍵盤、吉他、電子樂器為主的協調的編曲，使這些歌曲的曲調容易記憶上口。特別的是這兩張專輯羅大佑不靠媒體打歌，卻採巡迴台灣十三間廟宇的走唱方式，回歸街頭獻唱、與民親近的直接表演方式，走向另一條與土地、平民、生活貼近的傳唱模式。

於是，當我們再回頭檢視羅大佑的音樂是以什麼樣的內涵能量，能堆砌其在台、港、中兩岸三地華語流行音樂裡所引起的共鳴和地位，對照著他分別於兩岸三地不同時期中最有影響力的時空背景以及他作品的內容，我們終可觀察出一個脈絡。

羅大佑出道的八〇年代的台灣，是黨內黨外政治勢力相互抗衡，對台灣與中國文化身分認同出現不同聲音，政治霸權鬆動、文化禁忌逐一解除的過渡的年代。此時，羅大佑音樂中的批判精神與真實生命型態的揭露，將知識份子複雜的政治社會語言轉

[30] 羅大佑，＜戀曲 2000＞，詞曲：羅大佑。

化為流行音樂的通俗語法，接合了政治對立與社會現實生活的斷層。八〇年代中後，羅大佑的作品進入中國大陸，其音樂裡傳達的生命情調與文化思想，在文化大革命之後的大陸校園，也同樣充填了大陸學院知識青年被文革消蝕後情緒感知的蒼白與空洞。

九〇年代羅大佑將創作平台牽至香港，一曲＜皇后大道東＞和＜東方之珠＞，又藉著流行音樂的高度穿透性，將香港面臨九七回歸的政治斷裂與文化認同，與香港在地民生生活的改變串聯起來。二十一世紀羅大佑將創作平台再遷到中國北京，在流行樂界與文化界又掀起一陣燥動。大陸這一次的羅大佑熱基本上是上個世紀校園風潮的延續，不過當年清澀的學院派文化理想，在二十一世紀經濟資本化的中國大陸，呈現的已是另一股資本累積後，新富階級的自我標示與集體懷舊。然而不論從上個世紀的八〇年代到二十一世紀的現在，羅大佑的音樂能在兩岸三地政治社會變動之際，以現實生活的音樂觀察緊扣政治大環境變遷所開展出流行音樂的影響，主要的還是要回歸到他音樂作品裡最終訴諸的民族情感。尤其從創作者的觀點出發，不論是台灣人、香港人、還是大陸的中國人，羅大佑強調的一直是兩岸三地被政治分裂的不同社會主體間，仍潛藏於各地文化生活底層，那份同源於中國文化的精神傳承。

「人其實很簡單，當你語文可以溝通的時候，當你發現對方也是和你一樣，溝通的距離其實就已經很少了。音樂就是一種簡單的溝通語言。我們唱一首歌，那種記憶本身在最短的時間內把人拉到最近的感覺，那種力量是很大的。兩岸三地，每個社區板塊有不同的制度，香港基本上是英國的制度，台灣是延續日本的制度，大陸在二十世紀後半葉則是社會主義。每個獨立板塊本身人與人之間相處的方式，需要互相之間調整出一個方式。這個板塊目前還沒有得到最好的疏通，這和制度所造成的人與人之間的互信有關。」[31]

---

[31] 徐宗懋，＜獨家專訪：羅大佑－我是台灣人也是中國人＞，《亞洲週刊》，16 卷 8 期，2002。全文見網站：http://www.lotayu.com/db/yzzk/8ae2a.htm

羅大佑因其創作中的民族情感及深刻的現實觀察，使在不同政治現實下的中國人能透過他的音樂，在那些歌聲中找到情感投射的相對位置，並在政治社會變革鬆動之際，引起在地人們的共鳴。「音樂，歌曲，不是文字，而是語言，是有聲音的，是有感情的，中國大陸空間寬廣，歷史長遠。有的人死了，名字留下來了，作品留下來了，這些作品能留下來，之所以能感動人，就是因為它觸動了人與人之間的心靈默契，帶給人類一種和諧的東西，而引發人類的共鳴，這種共鳴對我而言是十分重要的。任何創作人對創作有義務的話，有責任感的話，即使是一種憤怒的聲音，聽起來是反叛的聲音，聽起來也是一種感情。我相信，歌除了感情以外，什麼都不是。」[32]

然而綜觀而言，羅大佑在《原鄉》之後一連串溝通兩岸三地民族情感的音樂實驗，在市場銷售和評論的回應方面卻都不及他之前的作品所受到的關注和肯定。或許因為這只是羅大佑個人嘗試往中國民歌文化回歸的開始，加上這幾張專輯雖然在製作意念上有著相同的、相互牽連的文化思考，但各張專輯間的主題與音樂內容的聯繫脈絡其實都偏嫌薄弱，若不留意羅大佑自己對這幾張專輯所作的分析或訪問，並不易見其用心。事實上，也就是因為羅大佑個人有著太過深沉的文化訴求，以致在這一時期的作品中，音樂內容所呈現的思考被過度抽離與中、港、台三地現世生活與文化價值的連結，使聽者對羅大佑這一階段音樂實驗評價的落差原因，更關鍵地反應在兩岸三地社會在時代進程中，在政治、歷史、文化等方面主流價值觀和思維態度的轉變。

1988 年台灣社會的整體時代氛圍，即在大中國情結與台灣本土意識兩者間的價值轉換間定位自身。羅大佑此時的《愛人同志》，正契合了八〇年代中後台灣社會需要以另一種更高的視野觀察台灣與中國甚至與世界的相對關係。然而到九〇年代，台灣在民進黨的政治態度與本土化的文化思潮中，已沉澱出本土論述裡與長久以來大中國意識相抗衡的主流文化價值。於是再看 1994 年羅大佑的《戀曲 2000》，羅大佑這張專輯的創作理念在社會現實的層面上，可說是與當時台灣主流文化導向的觀點迥異

[32] 同註 14 文章。

的，既不投合大眾流行音樂的商業口味，也不親近本土意識的創作潮流，反而走向大大中國悲壯華麗的歷史情懷，無怪《戀曲 2000》在台灣當時的評論界幾乎聽不到什麼回聲，也是羅大佑專輯中音樂素質與時代互動關係最弔軌的一張作品。而之後《再會吧素蘭》與《寶島鹹酸甜》兩張的台語合輯與走唱的宣傳模式，一方面與羅大佑之前的音樂風格實在大異其趣，且其宣傳模式對當時流行音樂商業模式的顛覆，對聽者來說的轉變又太愕然，模糊了羅大佑自身的音樂訴求，也使聽者容易迷失對其音樂理念追尋的脈絡，而落於不解或失望的解讀。故總觀而論，回顧羅大佑的創作歷程，不管是八〇年代的台灣、九〇年代的香港，還是二十一世紀經濟體制已日趨資本化的中國大陸，羅大佑的音樂之所以能在兩岸三地的特定時期激起迴響，主要都是在中、港、台各地政治局勢、社會體質或文化身分認同出現重大改變與鬆動之際，而這些變動力量所內含的意識型態，終無法與中國文化的民族情感作斷然的分割。

第二節　《昨日遺書》作為個人音樂理念的自省

> 一樣的圈圈，不論你是向內層層畫，不論你是向外層層畫，你所付出的力氣與消耗的能量，都是完全相等，而且無止境的。直到你必須停止。
> 唯一的差別，只是你那向內或向外的選擇，而已。
>
> 《昨日遺書》[33]

1983 年羅大佑在台北舉辦個人第一場演唱會之後，因為一些個人情感因素的交雜，1984 年發行的第三張專輯《家》，也因一反之前叛逆形象的溫情內斂，讓許多期待他批判聲音的人錯愕莫名，承受許多黨外人士的責難和批評。甚至當時任職滾石企劃經理的詹宏志就說過：「《家》的創作可能更成熟，音樂可能更花錢、更精緻、更動

[33] 羅大佑，＜明天會更好＞，同 1 書，頁 201。

聽，但是《家》的溫情與保守，證明所謂的『抗議歌手』是十足的謊言。」[34] 在一戰成名之後，當時三十歲的羅大佑對於音樂熱情和創作能量，終於被各界的不斷加諸於他的關注和要求而被掏空。人們把對政治、對社會、和對音樂的期待過度投射在他個人身上：「如果我繼續在這個環境裏創作，更多的對我的要求、給我的壓力，那種恐懼感，大過我把什麼東西都不要、從零開始的恐懼。當『羅大佑』三個字變成那麼大的符號，變成壓力，我寧可不要，否則我會變成負分！」[35]於是 1984 年 12 月 31 日，當羅大佑在台北市中華體育館舉行「最後一個與你相互取暖的夜晚」歲末年終演唱會後，終於宣告暫別台灣樂壇，1985 年也離開了台灣。

《昨日遺書》的出版，便是羅大佑 1985 年驟然宣布暫時離開台灣流行樂壇後，1988 年當他再次帶著《愛人同志》回到台灣，隨後也帶給台灣社會這本由他個人撰寫，並自費印製一萬份出版發行的散文札記。其中不論是關乎音樂、生活、情感、政治，羅大佑都以文字和影像記下了他的生命歷程和社會思考。這本書 1988 年只在台灣發行一萬冊，但 2002 年羅大佑終於決定於大陸再版發行，除了收錄 1988 年台灣版的全部內容，更多了近些年個人新增的幾篇隨筆文字，以此作為二十年音樂創作歷程的文字紀念。在「為二十年音樂創作生命作階段總結」的發行理念下，《昨日遺書》的再版除了作為羅大佑自我評述的文字參考外，也是接續其下一階段音樂創作的中介，並藉著「再版」的這個行為，羅大佑在由客觀時間沉澱其音樂價值的歷史過程外，以創作者的身分主動將自我定位標入歷史座標中。配合之後《二十世紀羅大佑》全輯的發行，羅大佑以具體的作為彰顯了其在華語流行音樂與兩岸社會中的歷史定位與時代意義。

---

[34] 馬世芳，＜家＞，《Cheers》，第 4 期，2001 年 1 月。全文亦可見網站：http://www.cheers.com.tw/feature/leisure/music15.asp

[35] 吳錦勳，＜昨日已逝＞，《壹週刊》，第 83 期，2002 年 12 月，全文亦可見網站：http://lotayu.org/modules/news/article.php?storyid=4

一、知識份子的內省與自我質疑

對羅大佑而言，當年黑色旋風狂掃台灣社會的時候，和那時許多懷抱改革理想的知識份子一樣，他只是個不到三十歲、想以自己的方式向台灣社會傳達一些自己的聲音和想法的年輕人。但當他一戰成名之後，流行音樂歌手的高知名度身分將他推上了各界意識形態角力戰場的第一線，來自於政治、商業、媒體、社會輿論等各方不同的期待和壓力，讓他個人的內在思考與外在現實的聯繫出現了失衡：

> 他們（新聞媒體）創造了一個人，這人又不是真正的我。……如果人們都期望你有更多的抗議歌曲，並期望你人如其歌，對我來說，實在相當危險。你若事事如人所願，那個負擔就實在太大了！[36]

於是 1988 年，羅大佑從紐約回來後，以《昨日遺書》作為他當時向台灣社會自我剖析的表白，拒絕再成為政治利用的工具，希望重回自己最初對音樂的感動和執著：

> 這本書並不是對於我在臺灣時的一些經驗的批評，只是表達我的態度，我要？那個逝去的羅大佑負責。羅大佑死了，他在臺灣住了三十年，他曾是個收入頗豐的醫師，也是一個成功的藝術家，卻不能適合那個社會。終究，我有責任把？什？他得離開臺灣，？什？他要死掉這件事說明白。這本書是相當個人的，是我自我的評價。[37]

對羅大佑而言，淵源的醫術世家背景，從小的教育養成，讓他一直掙扎於從醫或是音樂創作者這兩種截然不同的工作之間。然而他終究選擇成為一名專業的音樂工作者。「醫生這一職業最大的特質就是嚴謹，因？你面對的是一個人的生命。創作歌曲其實也是一個人對生命的歌頌，這件事情同樣是不能放鬆的。我？棄一個很多人都很羨慕的醫生職業去做一個作曲人，我必須要以比當醫生更慎重的方式（來面對這個工

---

[36] 節自 Kirby Coxon，＜羅大佑死了＞，為 1988 年的訪問。全文刊載於：http://www.lotayu.com/article/ldy/ldysl.htm

[37] 同註 36。

作)。」[38]在保守的八〇年代台灣社會，放棄令人稱羨的醫職而從事演藝工作，羅大佑音樂裡的批判性思考和顛覆的能量，早在他選擇了音樂工作的同時就已經具體的實踐，以這樣的選擇和決定推翻了社會中普遍認同的工作價值觀。

作為一個以音樂傳達自我社會意識的創作者，革命的理想最終仍需以人文情感的關懷作為支撐，才得以偉大、完整。「如果總是在批判、憤怒，就變成一個革命者，這個社會只有革命者的話是很可怕的，人性有脆弱的一面，人承認自己的脆弱，人就像人了。」[39]而當八〇年代初羅大佑的音樂創作與個人生命價值的思考遇到了無法突破的瓶頸時，透過《昨日遺書》裡的文字，羅大佑也毫不避諱向大眾揭露他心中曾經的無力與不安：

> 什？是對錯呢？什？是黑白呢？什？是方向，什？是真理呢？我只能更靠近，而無法與任何東西真正貼在一起；但當我更靠近時，我似乎離它又越遠；我想做得更好的時候，卻發現原來那是最差的；我想逃避的時候，發現這個想法似乎是最接近的。……
>
> 我仿佛看到一幕殘酷無比的廝殺，是用著握手寒喧、笑容滿面互相聊天的方式進行。夾處在這種廝殺的行列裏，我的手中被綁上一隻雙面開口的刀，在此起彼落的殺聲中困惑著敵人的方向。
>
> 這怎？可能呢？我慢慢發現，雖然他們告訴我敵人在那一邊，可是我太明白敵人真正是存在這邊的，因？身旁所有的刀上的手，我可以感覺得出來，都隱藏了一點猶豫、一點懷疑、一股焦慮、一股危機。我清楚得感受到每一個人心中都比我更不確定，但他們做出比我要堅定的表情，喊出令我驚訝的、強烈的廝殺聲。但我知道近處已經有血腥發生了；冥然中有一股力量能使一些甚至比大多數人清醒的、更有力氣的人揮刀斫砍。我知道有血痕數道、有血柱噴灑，有人張皇亂竄，有人死命掩住傷者怖懼尖叫的嘴。而操刀的人早已因各種理由不見了，沒有人看到任何操刀的人。有人暗示周遭不要聲張。於是看來又一片井然有序。我知道每個人都像我一樣，

---

[38] ＜羅大佑南京訪問實錄＞，原文刊載於江蘇《東方文化週刊》，2001 年 11 月。全文可見網站：http://www.freewebs.com/luodayou/ldyzishu/zishu-fangtan1.htm 括弧內文字為筆者所加。

[39] ＜羅大佑：我與孤獨、寂寞為伍＞，北京大紀元網系採訪稿，全完刊載於：http://www.epochtimes.com/gb/1/4/17/n77573.htm

> 警覺著四周的刀口甚過於他們對敵人的注意。握緊手中綁上的、雙面開刃的刀，我知道，沒有一個方向我可以下手。……
>
> 空氣凝聚在我的四周，它們不重，也不輕。我覺得我像一條勢均力敵的拔河比賽上的繩子。原來因？雙方強烈的拉扯而過身抽痛，後來因？拉鋸的來去次數太多而迷惑不已，直到雙方的力量被證明真正相當時，我的感覺一下收縮到整條繩子上綁著紅旗的那一點：因？雙方的援軍不斷地加入雙方的尾巴。所以當沒有任何一方會輸的時候，綁上旗子的我必須輸，必須終於斷裂。
>
> 是了，大概沒錯是並非所有的人讓我生厭，而是，我應當就是那個使自己生厭或是使所有的人生厭的那個人。這隻猴子剛剛就如此的證明了給我看。
>
> 恍然大悟。是我該走的時候了。……[40]

在王浩威＜文化工作的邊緣戰鬥－幻想和游牧作為一種顛覆＞的論述中，以班雅明（W. Benjamin）對城市中拾荒者的隱喻意象，作為文化工作者在鞏固其獨立性和影響性、以及在防止被主流意識形態收編的兩難困境中，一種繼續維持其顛覆力量的行動策略之一：

> 就和班雅明本身一樣，文人和流浪漢一樣可以享有一種自由，「但這是失去任何生存空間的自由，一種被拋棄的自由。」當知識份子想要擺脫體制時，他在資本社會的擁擠人潮中遊盪，隨意的張望決定了整個思維和意識。文人在這種漫步中「展開了他和城市與其他人的一切關係」。……班雅明暗示了要擺脫作為一件商品、一個符號時，必須以遊蕩的「無」關係來付出代價。……[41]

對於 1984 年的羅大佑來說，決定離開，便是在面對兩難困境中的一種去中心的逃逸路線：

---

[40] 同註 1，頁 3-6 及＜序＞。

[41] 王浩威，＜文化工作的邊緣戰鬥－幻想和游牧作為一種顛覆＞，《台灣文化的邊緣戰鬥》，台北：聯經，1995，頁 63。

> 在所有文化活動的反思，不免都要陷入「正 / 反」、「主 / 奴」的宿命時，如何逃逸也就成為一種積極的行為。往往是群眾的凝視（掌聲或噓聲）決定了你的前衛路線，而非自己想像中的自發行為。而禁忌的存在反而成為一種誘餌，早已預設了你的踰越。……
> 所以，還是必須退回到思想本身，讓思想成為戰爭機器，畫出「去中心」的逃逸路線。[42]

但是這種遊蕩的「無」關係並不只是任意消極的迴避，更應該是創作者的一種戰鬥策略，是一種「積極的開放和被擊敗；在不斷移位的解除領域運動中，不斷地佔領新領域。」[43]不論是在體制外的革命還是體制內的顛覆，更底層的是具體「跳出對立的文化參與，穿越國家機器意識形態」，以個人思想和自我放逐的具體行動，作為個體在社會體制中戰鬥的最終手段和救贖。

1985 年 3 月 13 日，羅大佑離開了生活三十年的台灣土地，移民前往美國紐約。「移民就當然是大件事了－－革命事業一切從頭做起，將人生的觀念、價值與做事的目標與態度，做了一個極大的修政——接受資本主義的生活方式，？時未晚。」[44]選擇離開台灣而將自己放逐於異鄉生活的羅大佑，雖然在國外繼續進修醫學，但卻也在這樣的游牧過程中，得以以一種新的文化生活經驗與觀察視野，來重新定位自己的生活態度以及音樂創作對他個人的核心價值。

二、游牧思想作為重生的力量

在第二章中，我們提到 1988 年羅大佑重回台灣所帶來的《愛人同志》在作品風格上有著很大的突破，在音樂的內容上和歌詞的意念上也有著對中國歷史命運更寬廣

---

[42] 同註 41，頁 63-64。
[43] 同註 41，頁 64。
[44] 羅大佑，《昨日遺書》，北京：現代，2002。全文見網站：http://books.sina.com/novel/yesterdaywill/index_b5.html

的觀察思考。對羅大佑而言，跳脫台灣的環境，站在另一個文化的觀點來重新看待自身文化中習以為常的一切，讓他從全新的生活經驗中找回自己曾被消耗殆盡的音樂創作能量。「我喜歡這種感覺，而且真正感到自由。沒有家人呵護，沒有歌迷掌聲，沒有媒體無所不在的聚光燈，住在藝術家? 集的曼哈頓東村一處公寓中，百分之七十的鄰居是波多黎各人，公寓內就可以買到大麻、古柯鹼。在這隨時可能被搶、被殺的環境中，一邊上著醫學課程，準備在美國考醫師執照；一方面練習發聲、結交朋友，也重新整理價值觀。」[45]流浪在美國的生活讓羅大佑努力學習處理生活中許多因陌生或文化差異而讓人迷惑、甚至恐懼的不安穩狀況。這樣的生活經讓他更真實的體會如何與土地生活，而不是靠土地生活。「以前在臺灣就只考慮臺灣的因素，而當我地域觀念開闊後，必須面對更多層的東西。但是我音樂裏原有的那些東西還是在的。不一樣的時代就要換一種新的時代脈動，我寫歌的時候就老在想，是成? 當紅羅大佑，寫跟當初一模一樣的東西，還是把握住自己的那種感覺。」[46]而從《愛人同志》的再出發所得到肯定與迴響，羅大佑證明了自己當初的自我放逐終於成為他有力的戰鬥策略，跳脫當時台灣對位的政治文化侷限，以音樂製作專業方面的突破與更精細的商業宣傳包裝，成功地延伸了他仍然貫徹的對兩岸中國文化的社會思考。

「大多數人主要知道一個文化、一個環境、一個家，流亡者至少知道兩個；這個多重視野產生一種覺知：覺知同時並存的面向，而這種覺知－借用音樂的術語來說－是對位的。……流亡者是過著習以為常的秩序之外的生活。它是游牧的、去中心的、對位的；但每當一習慣了這種生活，它撼動的力量就再度爆發出來。」[47]薩依德以自身的經驗為知識份子的流亡寫下這一段文字。在羅大佑身上，這種精神上的流亡思考也轉化到他實際的音樂創作上，從美國與台灣不同文化環境的生活體驗中，讓他得以

---

[45] 唐鎔，＜羅大佑「光陰的故事」＞，《光華》(中英文過內版)，16 卷 11 期，1991，頁 48。

[46] ＜羅大佑：我與孤獨、寂寞為伍＞，北京大紀元網系採訪稿，全完刊載於：http://www.epochtimes.com/gb/1/4/17/n77573.htm

[47] 中文引用參見單德興，＜緒論＞，收於 Edward W. Said 著，單德興譯，《知識份子論》，台北：麥田，1997，頁 9。原出處為 Edward W. Said , ” The Mind of Winter”,1984 ,p.55.

有雙重的視角重新審視自己的文化身分。這個文化身分的思考就地域上來說，以台灣為基點，牽涉著台灣與中國的歷史文化與政治關係層層向外擴散。

作為一名在台灣出生成長的客家人，但在台灣羅大佑同時也是一名認同於中國歷史文化的客家人；然而離開了台灣的土地，在美國羅大佑是一名的從台灣這個海島來的中國人。之後到了香港，羅大佑又以自己台灣人的身分，遊蕩於香港在英國和中國文化認同間的矛盾中。2002 年羅大佑定居北京，雖然在生活領域上回歸了中國文化的土地，但在政治身分與其創作態度終極關懷的焦點，台灣仍是羅大佑的故鄉。面對這些因地域、政治、文化等因素而產生的國族身分與文化身分，以及這些不同身分間所可能產生的衝突或矛盾，羅大佑想的卻是以音樂創作訴諸人類普遍情感的藝術形式作為一種和解的手段。「音樂是一種抽象的藝術，看不見、摸不著，但聽得到，它的擴散能力很強，可以擴散到很遠很廣泛的地方，只要旋律夠清楚，線條夠清晰，人家聽十分鐘就學會，擴散到很大的範圍。我比較注重感情，好的感情需要擴散來完成，另外，音樂本身有一種善念，如果它是一種讓人類和諧的因素的話，我願意終生用音樂來做這件事。」[48]

1988 年《愛人同志》的成功，可說是羅大佑經過美國資本主義的文化生活經驗，對自身音樂創作理想和文化認同立場的釐清之後，在個人理念與音樂工作的專業和大眾消費市場間，所取得的一個新的戰鬥位置。事實上，羅大佑自 1985 年 3 月離台赴美後，到 2002 年 6 月至今定居北京，期間總共搬了十三次家。從紐約的皇后區到曼哈頓東村、香港美孚新屯、香港半山羅便臣道、山頂種植道，直到臺北林肯大廈、紐約長島、曼哈頓格林威治村，再回臺北挹翠山莊，再到北京的華僑村與使館區，「作曲是我的職業，搬家是我的副業。這種候鳥似的居住流浪特性，也就是？什？＜東方之珠＞這首歌會從一個來自臺灣的人手中寫出來的原因。」而在 2002 年《昨日遺書》於大陸的再版中，羅大佑也寫下了這樣一段文字：

---

[48] 同註 46。

> 生命的漂移，我深知其味；靈魂的死亡，最近幾年來尤不陌生。的確，「屈指算來」，前前後後也算體驗過自己的生息斷氣過好幾回了。只是，奇跡般的如夢中甦醒過來一樣，當眼睛再度清明時，似乎周遭的人、物都像再刷上了一層油彩般，人事並非全非，但物換似是曾是；活著的時候竟有時比較像是夢中的情境。
> 這就是這本大陸版《昨日遺書》的緣由。[49]

從台灣、美國、香港，再到現在的北京，羅大佑藉著在兩岸三地的中國文化圈與美國高度資本主義文化生活間的遷徙移動，不斷轉化他的音樂文化思考與社會生活經驗，從中刺激他文化觀察的敏銳度以作為音樂創作的能量。於是透過羅大佑個人的生命歷程，思想的游牧終究作為一種知識份子不斷在游盪、漂泊的城市文化生活中，藉以累積自我救贖的力量，而《昨日遺書》1988 年的初版與 2002 年的再版，則是羅大佑以文字紀錄重申這些年在漂泊的生活歷程中，創作心思與生命價值轉換的過程。不過配合著羅大佑二十年創作生命的一系列紀念活動，2002 年《昨日遺書》於大陸的再版，其意義也不僅於將這些文字重新發行只作為了解羅大佑生命歷程的參考紀錄而已。這些規劃已久的回顧動作，以《昨日遺書》的再版作為開始，更標示著羅大佑將以創作者的身分，藉由一系列再版、回顧、重新包裝等過程，以主動宣傳的方式在兩岸社會中製造另一波聲浪，刺激聽者再度檢視他的音樂曾在兩岸三地所牽引的效應、及在華語流行音樂及兩岸社會中的所具有的歷史意義。

第三節　《二十世紀羅大佑》的發行與「人文公社」的成立

> 坦白從寬，我希望這套盒裝專輯從外在到內在都可以被你接受而且消費的。這是一個正版歌手用他的生命換來的無法盜版的青春紀錄，無法重複。別以為我沒有經歷這幻滅，而且現在我非常確定

[49] 羅大佑，《昨日遺書》，北京：現代，2002。全文見網站：http://books.sina.com/novel/yesterdaywill/index_b5.html

是那些幻滅的經歷帶來我後來的幾次重生。

而當然是這些重生的力量造就了這些歌的存在。

希望你在這些聆聽的過程可以回到那個時代，然後再返到這個時代。我們再聚。

《二十世紀羅大佑》[50]

在羅大佑的音樂和文字中，時間、歷史都是常見的命題，如何從歷史的存在沉澱出「現在」的意義，也成為羅大佑音樂創作主題和生命價值思考上較為深刻的部分。2002 **羅大佑選擇定居北京，**4 **月** 21 **日在宣布北京音樂工廠成立的同時，羅大佑也宣布《昨日遺書》於大陸的再版發行，並作為紀念藝術生涯二十年系列活動的第一響。這些精心策劃的紀念活動，包括羅大佑大陸巡迴演唱會的舉行、《昨日遺書》的再版、《二十世紀羅大佑》創作全輯的發行、個人新創作專輯的推出、以及之後演唱會** DVD **及幕後訪談花絮的完成等等。**

在眾多華語流行樂壇的創作者中，羅大佑是少數曾接受大量媒體訪問，藉此以言論不斷主動向聽者拋出個人音樂創作態度與立場的音樂工作者。經過二十年不斷以音樂、語言和文字說明自身以後，2003 **年《二十世紀羅大佑》八張創作全輯於大陸的發行，則是羅大佑最後欲藉由集結八〇年代所有作品這般如此龐大的回顧動作，作為個人二十年音樂創作階段的總結。《愛人同志》是羅大佑以音樂語言本身的豐富性作為解構早期刻板批判形象的音樂實踐，另外在許多談及其音樂創作態度且問題意識重複性極高的訪談中，更常見羅大佑不斷以直接的言論，試圖解構社會對其抗議歌手的刻板印象或既定政治意識型態的解讀。然而從** 2002 **年羅大佑參與策劃的一系列出道二十年紀念活動中，從《昨日遺書》的再版到《二十世紀羅大佑》的發行，事實上我們看到羅大佑想解構的其實也只是所謂抗議歌手的形象，並非是他在樂迷心中或流行樂壇中的「教父」地位。因為透過一系列紀念活動的宣傳推動，羅大佑反而是藉由這**

---

[50] **節自羅大佑，＜二十年後＞，為《二十世紀羅大佑》合輯中的文案，北京：中國錄音錄像，**2002。**全文可見：**http://bbs.music543.com/ournet.pl/music543-5/hwawen/LoTaYu/articles/A0VF2D32

些活動的執行，主動將自己和他的音樂放入歷史的評論中，以《二十世紀羅大佑》的具體事件，向聽者彰顯過去二十年他在華語流行音樂及兩岸社會中所應被標示出的歷史定位。

一、音樂創作階段的歷史定位

2002 年 4 月 21 日，羅大佑於大陸發布消息正式將音樂工廠牽至北京，2003 年 2 月 1 日，北京音樂工廠於北京首發了《二十世紀羅大佑》這套收錄他二十世紀八〇年代的八張重要專輯的精裝創作全輯，包括《之乎者也》、《未來的主人翁》、《家》、《青春舞曲》、《愛人同志》、《告別的年代》、《閃亮的日子》、《衣錦還鄉》，全中國僅限量三萬套。不過因為大陸地區的審查制度，其中三首羅大佑的作品未能收入其中：＜亞細亞的孤兒＞、＜現象七十二變＞、＜京城夜＞。

《二十世紀羅大佑》不是羅大佑唯一的回顧動作，早在 1989 年情歌羅大佑的《閃亮的日子》、《告別的年代》、1995 年《羅大佑自選輯》等，都是其試圖不斷翻覆時間現行的單向軸線，將回憶、懷舊等這些動作中可重複、卻也不可復得的時間矛盾與情感矛盾轉化成商品。然而在一般唱片公司的流行音樂行銷策略中，精選集的推出常見是以較低的成本來滿足市場對歌手暢銷作品重新消費的投機，主要多是對旗下人氣歌手的主要流行作品作再作一次單純的集結收錄，輔以加入幾曲新歌、改版專輯封面、贈受某些消費活動折扣、收錄歌手作品 MTV 等方式，吸引新舊歌迷的再一次消費以刺激炒作歌手持續不敗的銷售人氣。相較於此，羅大佑這一套《二十世紀羅大佑》全輯所付出的發行成本和訴求路線，與市面上一般偶像流行歌手的精選輯有完全不同的意義，甚至相較於之前羅大佑曾發行的兩張《情歌羅大佑》或《羅大佑自選輯》，這一套《二十世紀羅大佑》的最終集結發行對羅大佑個人或是華語流行音樂市場，都有著更為深刻的意義解讀。

(一)製作成本與產品質感的強調

我們先從《二十世紀羅大佑》這套全輯在製作形式與成本的反應上來切入。相較於台灣，目前羅大佑在大陸的人氣與地位都仍相當被肯定，但這套在全輯在大陸各大城市的總發行量只限三萬套，每套盒裝限量版都有一組編號，以突顯其收藏價值。另外全集的盒裝封面是請英國著名的插圖畫家繪製，印刷採用３Ｄ立體凸凹工藝以防盜版，借以突出「無法盜版的青春」的基本理念。唱片內裝厚重扎實，突出質感，是經常與王家衛導演合作的張淑平專業設計團隊——ＳＨＹＡＬＡＬＡ工作室負責所有平面內裝設計，在經典懷舊的整體感覺中呈現前衛和後現代的色彩。此外全輯中八張專輯都是經過重新錄製處理，音質上比九〇年前後曾發行的再版 CD 都較為精緻。因此光從這套全輯的硬體製作所反應在成本上的花費，已非一般流行歌手的精選輯可以相比，甚至羅大佑以往所發行的精選輯也都未見如此用心，足以反映羅大佑對這套全輯發行的重視，以及在發行理念上這套全輯特別的意義和訴求。

圖 4-1 《二十世紀羅大佑》A

圖 4-2 《二十世紀羅大佑》B

圖 4-3 《二十世紀羅大佑》C

圖 4-4 《二十世紀羅大佑》D

(二)作為二十年音樂創作歷程的總結

相較於市面上流行歌手的精選輯，羅大佑並不諱言《二十世紀羅大佑》在大陸的發行，商業市場價值的評估是必然－－坦白從寬，希望這套盒裝專輯從外在到內在都可以被接受而且*消費*的。只是在商業價值之外，羅大佑希望的是藉由他的坦白，以一個對收藏者較負責的態度賦予這套全輯時代意義的解讀：

> 作為一藝人的生命雖然必定無常，但畢竟為尚未確定的人世譜下了幾首生命的歌曲。因而，音樂似乎成了我唯一活過的證據。將這八張專輯放在一起推出，除了商業價值以外，不是沒有其他理由的：
>
> 1. 這些第一個十年的創作從未在內地正式推出。
> 2. 新專輯已經錄好，但得先出清上世紀的存貨，才能合乎倫理地自己交代得清楚。
> 3. 請參考一個人的生命，為何，如何掙扎轉變而成長的心路歷程。[51]
>
> 你會通過我的歌看到我的態度。總的來說，我覺得音樂創作是給生命提供另一種可能的時空，無論是否可能。喜怒哀樂總有時代的烙印，這本身就是成長的過程。我覺得我現在做的事很大一部分是要『把二十世紀的羅大佑』交代清楚，坦白從寬，隨著歷史把它結束

[51] 同註 50。

掉，在未來做新的東西。[52]

在第三章中我們曾論及大陸新富階級的知識份子對羅大佑的情結，其實只是一種從「現在」衍生出的、對「想像的過去」的連結，訴諸的是一種歷史的感性。對「現在」而言，這種不斷的回顧與懷舊，除了歌手個人的情感訴求之外，在懷舊意識底層流動的，仍然是出於一種對「現在」的暫時抽離，且懷舊的動作本身即更強調了「現在」的既存事實，不論個人願不願意面對，終將得再被拋回到「現在」，就如引言中羅大佑所言，「希望你在這些聆聽的過程可以回到那個時代，然後再返到這個時代。」且對於那些浸淫於懷舊氣氛的消費者而言，羅大佑的演唱會或是《二十世紀羅大佑》發行的訴求，也早已預設了樂迷消費心態的情感回應。

懷舊的消費不只是再創造了從前的時間，這種刻意的懷舊更創造了延續時間過程的假象，並從那種失落、缺席或是遙遠的記憶中預想出商品的形式風格與訴求取向。在這樣的基礎之上，作為演唱會的計畫者與執行者、以及《二十世紀羅大佑》的發行者，羅大佑可以「坦白從寬」地操作他希望這股懷舊情緒所引至的方向，尤其是以這些音樂作品的創作者的姿態，來賦予這股懷舊風潮的意義和正當性。因此，羅大佑終藉以創作者的主動姿態，透過這些懷舊的消費包裝，不斷訴求消費者回憶過去二十年中關於他的音樂和相關生命記憶的浮現。在懷舊的風潮中，這些集體懷舊的記憶於現在重新被喚起，也就形成了樂迷、社會、時代進程等對羅大佑的歷史評價，因而成就了羅大佑個人推行紀念活動的目的。在主動交代過去二十年創作歷程的階段性意義之外，羅大佑同時也將歷史對自己的評價交付現在，藉由現今樂迷的評論和社會價值對其論述觀點的轉變，來檢驗自己過去二十年音樂創作的意義。

此外這套全輯收錄的，是除了仍被大陸所禁的三首作品以外，羅大佑於八〇年代所曾發行之八張完整的專輯。幾次訪問過羅大佑，也是 1995 年《羅大佑自選輯》中

[52] 毛尖，＜夜訪羅大佑＞，原載於 2003 年 3 月《新民週刊》。全文刊載於網站：http://www.lotayu.com/big5/article/ldy/yfldy.htm

＜解讀羅大佑＞一文的作者、五四三音樂站的站長馬世芳曾寫到：

> 很難描述第一次拿到「二十世紀羅大佑」這一大箱ＣＤ的心情。驚喜、讚歎之餘，也不免有點淡淡的失落感－－這是羅大佑作品有史以來最精美、最殫精竭慮的 reissue，不僅設計得極有質感，所有原始專輯更是由大佑本人親自督陣完成 remaster，音質比九〇年前後的舊版本ＣＤ好得多。對所有羅大佑的歌迷，乃至於對華語流行音樂有一點超乎尋常的關心的人，這套盒裝幾幾乎可以用「美夢成真」來形容。不僅在大陸是創舉，即使以我自己的記憶來說，放眼兩岸，好像從來沒有哪個歌手的舊作被這樣慎重、這樣仔細、這樣不惜工本地重新出版成一大套。……[53]

不論如何，《二十世紀羅大佑》這樣重量級的全集，在兩岸的樂界或歌手中，都可說是創舉。華人流行樂壇中，至今還未有另一位特定歌手或創作人的作品，可以在歷史價值與市場現實的權衡中，以這樣跨時代作品全輯的姿態作商業發行。這是羅大佑個人音樂創作歷程中的又一筆紀錄，也足以突顯其音樂在華語流行樂壇中的地位。然而在大陸也有評論對於羅大佑的演唱會和之後《昨日遺書》、《二十世紀羅大佑》等一系列的促銷活動有這樣的看法，認為「羅大佑應該是坐而論道的人物，他不應該站在台前炒作自己，這樣給人的感覺更像是個流行歌手。他是個講精神的人物，應該坐在幕後。」[54]只是羅大佑卻相反的以《二十世紀羅大佑》的發行作為上一世紀創作階段的結束，配合《昨日遺書》於大陸的再版，再一次以自我剖析的方式，解構大陸樂迷因長期時空間隔而對他所抱持的舊有的想像，並進一部澄清「把羅大佑搬上『神壇』本身就是一種誤讀。」[55]

這是羅大佑向華語流行樂壇解構自己被「神壇化」的音樂地位的方式，以「坦白

---

[53] 此為五四三音樂站站長馬世芳關於《二十世紀羅大佑》的介紹文字，全文參見五四三音樂站 http://music543.com.tw/。

[54] 郭人銘，＜今天還有誰在乎羅大佑＞，2002 年 1 月 2 日《中新社》。全文見：http://ent.163.com/edit/030102/030102_147301.html

[55] 摘自王磊，＜話說音樂「反革命」份子羅大佑＞，《新聞週刊》訪談。文章刊載於：http://dadao.net/big5/htm/culture/2002/1223/3571.htm

從寬」的立場為自己上一階段的創作生命作一個結束。對羅大佑的樂迷或他的討論者而言，似乎沒有一種解讀的立場，可以比羅大佑以實際行為為自己創作歷程所作的總結更有說服力。不過不管是《昨日遺書》的初版、再版，還是《二十世紀羅大佑》作為上一世紀創作階段的結束，羅大佑在台灣、在大陸一直不斷地在拆解樂迷對他和他的音樂所投射的諸如「抗議歌手」、「青年導師」、「音樂哲人」等這些過度神話的情結。但對羅大佑這些拆解神話行為的另一面解讀，卻同時更突顯出他的音樂的確曾經在思維向度上深刻影響了一個世代年輕人的這個事實。若從羅大佑這些紀念活動的推行角度來看，羅大佑讓自己走下的其實也只有早期批判歌手的神壇，這些原本希望強調音樂本身的意義、試圖拆解其文化偶像地位的舉動，卻又自成了一個神話，使《二十世紀羅大佑》的發行終究又成為華語流行音樂史上另一相難以超越的紀錄。

《二十世紀羅大佑》是羅大佑以過去音樂生命歷程的具體實踐對自己和他所努力的華語流行樂壇作出的再一次告別，是羅大佑主動將自己拋入歷史的自我評斷，而這個告別動作的意義，終也相對突顯了八〇年代他和他的音樂曾在華文社會所產生的影響，以及其在華語流行樂壇的歷史進程中所應被標示出的意義和定位。

二、音樂文化理想的延伸

人文公社是羅大佑繼 2002 年北京音樂工廠成立之後，2003 年於香港成立的公司。音樂工廠以音樂創作為主，而人文公社於香港的成立，便是基於香港整體專業分工的製作環境，希望結合不同領域的創作者，聯繫一些導演或作家，作一些跨界整合的嘗試，甚至製作歌劇或音樂劇。然而人文公社如此創社的執行理念，回顧羅大佑的創作歷程是有跡可尋的。

1982 年羅大佑即舉辦了台灣有史以來第一場流行歌手的個人演唱會，作為開展個人音樂表演實踐的第一響。1991 香港的「音樂初夜」演奏會，即為一場結合流行音樂與古典樂的演出，雖然評價不高，但他仍認為這是為開發多元音樂表演型式的必要嘗試。1995、96 年，羅大佑回到台灣，發行了《再會吧！素蘭》與《寶島鹹酸甜》

兩張台語合輯，更成立「OK 男女合唱團」，不靠媒體打歌，卻借民俗文化的走唱風格，以電子花車巡迴台灣十三間廟宇，回歸街頭獻唱的與民親近的直接表演方式，走向另一條與土地、平民、生活貼近的傳唱模式。

1997 年羅大佑也參與了台灣首次結合流行音樂、現代舞與劇場型態跨界合作的舞台演出《天國出走》。這齣舞台劇企圖以超寫實的手法，描繪港台兩地面對世紀末的焦慮，尤其是 1997 年香港即將面臨的回歸問題。《天國出走》為羅大佑與台北越界企圖結合嚴肅藝術與流行藝術的新嘗試。「現在媒體太多了，容易迷失，有理想者沒辦法發揮影響力，因此需要統合。……我們能演出的舞台已經不多了，所以更要靠自己去創造新的表演模式。」[56]2003 年羅大佑終於自組人文公社，以希望開展更多樣藝術實踐形式的可能，而人文公社這個跨界理念團體的成立，除了反映了羅大佑自身音樂態度的轉變，也突顯了創作者和整體文化環境的互動關係。

九〇年代羅大佑從香港的專業製作環境吸收經驗，2000 年則藉由多場在大陸的巡迴演唱，以其對各個城市不同歷史背景的了解與城市人文特色的觀察，在每一場演唱會企劃、舞台設計、音響硬體技術等等的籌備流程中，兩岸三地音樂表演及專業的製作人才亦在這些為消費而計畫的音樂演出中集結。因此不限於流行音樂創作者的演出身分，羅大佑在華人流行樂界的定位更像是一名溝通者。

「西安的演唱會，其實花很多時間思考怎麼在中國一個十三代的古都、一個歷史的大都會唱歌。所以當時我用了很多香港的技術人才跟視覺人才、台灣的音樂人才，加上原來大陸既有的人文特色和市場，去完成兩岸三地的一個合作。那場演唱會證明了，原來一直有隔閡，假如大家盡棄前嫌，把一些自己有的東西，加進一些其他板塊沒有的東西，它出來的經驗和效果絕對是最大的。這效益大過大陸和香港的合作，或是台灣跟香港的合作。如果你能找到三邊最好的人才，它的效益絕對是用相乘的方式

[56] 林亞婷，＜羅大佑要「出走」？＞，《表演藝術》，第 50 期，頁 5-6。

往上增加。」[57]藉此，我們看到這種藝術跨界或音樂跨界的理念終於也與羅大佑個人音樂作品中的大中國情感訴求串聯起來。

在羅大佑的音樂創作歷程中，我們可以看到所謂「跨界」和「整合」的概念在創作者的思考中是一直不斷循環運作的。那道「界」微觀而論，可以小至在實際音樂創作上從搖滾樂、中國東方五聲音階、民歌、西方古典交響樂、時興的電子樂、Rap、甚至伊斯蘭教音樂等取材元素的涉略，進而為《昨日遺書》中創作者對個人內在自我價值評判與音樂創作態度的解構與重整；或是在表現形式上，是音樂、影像、戲劇表演、民間藝術、文學創作等不同創媒材領域的創新與結合。然而推至極限，所謂的「跨界」，也是羅大佑的音樂在板塊地域上、在政治實體上、在文化認同上所尋求的跨越與整合，這一點，從羅大佑終將人文公社設在香港便可以看出。如同九〇年代音樂工廠選擇在香港成立，其中重要的考量也就是因為香港在台灣和中國之間，在政治上、文化上、經濟上所具有的迴旋空間和潛力。雖然目前香港在政治上已回歸中國，羅大佑也將音樂工廠遷至北京，但要走向一個跨越地域、政治，整合資金、技術、文化等資源的多元發展方向，香港自身累積的經濟、技術基礎和文化開放性，仍是人文公社在兩岸三地間最適合的考量。

對一個藝術工作者或人文工作者來說，最大的挑戰是個人自己不能決定一件作品的價值，而是時間決定一切。尤其在創作市場取向日益多元、創作風格姿態因技術、理念、文化環境等不斷翻新而樣貌豐富的現在，在音樂創作上，羅大佑這名資深創作者也有清楚的自我定位：「其實我現在寫一首歌並不比一個年輕的作曲家寫一首歌更有保證，大家不見得會因?我是羅大佑而買我的歌，和年輕歌手相比，我只是更有名而已，其他的保證都是不可靠的。反過來說，機會和環境對每個人來說都是一樣的，公平的。」[58]不可諱言，即使是羅大佑早期最暢銷的作品《愛人同志》，當時其中最

---

[57] 徐宗懋，＜羅大佑—我是台灣人，也是中國人＞，《亞洲週刊》，16 卷 8 期，頁 21。全文可見網站：http://www.lotayu.com/db/yzzk/8ae2a.htm 。

[58] 節自越陽，＜羅大佑南京最新訪問＞，原載於《東方文化週刊》，2001 年 11 月。全文刊載於：

令人驚艷的 MIDI 編曲於現今聽起來，終因音樂創作元素與時代風格的演變而在早期電子成音的侷限下略顯空洞，即使是羅大佑日前公開的幾曲新創作的作品，雖絕非隨意剪裁之作，但在曲式和編曲上若與目前流行音樂創作美學的聆聽度和流行度來比較，也並非顯得特別的突出。所以作為一名音樂創作者，若以創作者藝術生命、文化理想和藝術價值的延續來看，羅大佑走向人文公社的跨界多元發展已是必然的選擇。

羅大佑 2004 年的新作尚未正式發行，和《二十世紀羅大佑》裡的任何一張專輯都一樣，新專輯的評價和音樂價值都需要經過時間的沉澱。然而《二十世紀羅大佑》在流行樂界的定位和價值亦在於此，這些專輯整合出版的過程，也就是對羅大佑出道二十年音樂態度檢驗的過程。羅大佑一直把檢驗創作的嚴厲標準交付時間，也不斷賦予逝去的時間新的解讀意義。在阿達利（Jacques Attali）的觀點中，作曲是連時間不可回溯的「界」都可以跨越的：「作曲解放了時間，使之可以是活生生的經驗，而非囤積之物。因此作曲是以人所活過的時間的級? 來度量，取代了囤積在商品中的時間。」[59]於是重觀《二十世紀羅大佑》的發行與人文公社的成立意旨，羅大佑主動向兩岸三地社會拋出個人創作歷程的階段總結與回顧，並轉化延伸其音樂理想的發揮場域。在當代社會評論的檢驗之外，羅大佑再一次以音樂作為時間空間的紀錄與挪用，為聽者在他這段以生命歷程創作的音樂中，開展一個可不斷跨界回溯的音樂消費空間，也藉此同時標示出這些創作歷程和音樂作品所承載的社會集體記憶，以及在特殊時代裡所具有的歷史定位。

> 這是一場用生命換來的秀，代價不可謂不大。只希望能夠和這一個時代裡某些經歷過類似經驗的靈魂們互道聲晚安，各自保重，明天繼續生存，腰背繼續挺直。在這樣一個變遷得如此慘烈的時代裡，有人因自我懷疑而死，有人靠懷疑別人生存，但事情還真無法

---

http://www.lotayu.com/article/ldy/ldy-nanjing.htm

[59] Jacques Attali 著，宋素鳳、翁桂堂譯,《噪音－音樂的政治經濟學》，上海：上海人民，2000，頁 199。

用那些拋頭顱、灑熱血之類的落伍方式去解決的；於是，就多擔待點吧！太多價值判斷只會造成更多互相殘殺的理由，小心小心，道德謀殺，禮教吃人。

終於我必須決定，活足我的生命，選擇我的工作，選擇我的朋友，並選擇我的環境。我應有更清楚的好惡，應該也不算太多的要求。

即使來自一個被猴子咬過的，人。[60]

[60] **同註** 1 **書，頁** 226-227。

結論

1982 年羅大佑性格鮮明的音樂和形象帶給台灣社會的，除了聽覺的直接震撼外，更是一個從安靜保守的木吉他和絃中，藉西方搖滾樂精神，以新的音樂形式、內容和節奏，所表達的新的音樂政治態度及個人主體政治表達的解放。「傳統上參與運動的歌曲也許是抗議的敘事性，然而當抗爭的思考已經延伸成日常生活的一舉一動，而抗議也可能淪為商品促銷的姿態時，如何從形式和音樂性來尋求顛覆性，也就成為必然的方向。道德性的質疑只是讓商業巨網下的音樂生產者更困頓。表面的政治正確並不意味著好作品，如何進入生活中促使人們對習以為常的經驗重新去感受，包括身體的舉手投足到習慣的節奏，都是重現日常生活細微權力的關係和掌治狀態。」[1]而這也是本論文一直試圖從羅大佑的音樂作品和個人意識出發，來檢驗其音樂終在兩岸三地所形就的社會效應的基本論點。並希望藉由對羅大佑音樂創作內容與歷程轉變的觀察，以及這位一直願意以主動姿態自我詮釋的創作者的觀點，從中彙整出這位被譽為「華人音樂教父」的音樂創作者在不同作品與創作階段的轉換間，欲藉由音樂的力量所向社會顛覆的、醒世的、傳遞的社會價值與世界觀，進而從這多方面的文化效應中突顯羅大佑在兩岸三地華語流行音樂界的影響和定位。

一、羅大佑是屬於中國人的歌手

歷史並不是由「獨立於群眾的知識份子的傑出人物」所創造的，而是由「自覺地意識到與民族大眾之間存在著有機聯繫的知識份子們」所創造的。[2]羅大佑對自身音樂創作態度的自我定位，與至今二十年音樂創作歷程在兩岸三地中國人社會中的意義即在於此。

「我覺得我是在探索中文語言在感情上的表達方式，一種語言一定有它的文化，

---

[1] 王德威，＜台灣流行音樂的歷史方案＞，《台灣文化的邊緣戰鬥》，臺北：聯合文學，1995，頁 197。
[2] James Joll，《葛蘭西》，台北：桂冠，1992，頁 101。

語言和文字是兩回事，語言是我跟你講話時帶感情的一種東西，在中文語言裏找到一種表達方式一直是我在做的事情。」[3]羅大佑的音樂早期以其在修辭與詞曲咬合上所創造出的獨特音樂語法，改變了八〇年代人們對華語流行音樂的聆聽習慣，他歌曲中獨特的口感音韻是中文語言才能創作出的語法節奏。此外，羅大佑的音樂在對音韻的考量上更有著明顯的現實指涉，使他的音樂與兩岸三地的不同時期、不同政治社會環境的變動都有著緊密深刻的連結。這也是為什麼有人會稱崔健是屬於大陸人的歌手，而羅大佑則是屬於中國人的歌手，他的歌，首先是中國人才能夠懂的音樂語言。

二、在有限的空間中創作無限的空間

對一名創作人來說，創作的動機和能量代表一種看到未來的空間，代表一種對現狀的不滿足。羅大佑的音樂於八〇年代在台灣社會的發聲，進而在兩岸三地中國人社會中激起如此長久深刻的共鳴，主要是因為他的音樂能在中、港、台各自面臨不同政治困境時，從現世人文關懷與底層民族情感中製造出人們對土地、對文化認同溝通的可能，並訴求於一個知識份子所追求的文化理想的實踐。在兩岸三地社會中，這樣一個「替代空間」的出現，不只意味著音樂環境中的另一種聲音，也是一個社會知識份子的自我期許，在精神上象徵進步或聚集更多理想主義份子的誕生，同時也意味著音樂可以取代或改變現狀。

「音樂是預言。它的風格體裁和經濟的體制是先於社會其他層面的，因為音樂探究一個既定符碼中所有的可能性，而且遠比有形現實所能做到得更快。……就因為如此，音樂家－即使是被官方認可的－也是有危險性、騷動性以及顛覆性。也因為這樣，人是不可能將音樂家的歷史與壓制和監視的歷史分割的。」[4]由此觀之，羅大佑那一曲現在仍為大陸所禁的＜京城夜＞，其中對六四天安門事件的預言，寫出的不只是歷

---

[3] 王小峰，＜羅大佑專訪:每個人都要妥協來適應現實生活＞，《三聯生活週刊》，2002 年 10 月 31 日。全文詳見網站：http://www.people.com.cn/GB/wenyu/65/132/20021031/855496.html

[4] Jacques Attali 著，宋素鳳、翁桂堂譯，《噪音－音樂的政治經濟學》，上海：上海人民，2000，頁 12。

史的巧合，背後更深刻的，是作為音樂創作者的羅大佑能觀察到一整個中國社會處於變動時代下的氛圍，並將之以音樂的形式表達出來。

三、知識份子 VS.商業的神話拆解

八〇年代中期至今人們對羅大佑最大的批評，即在於他音樂中不再見其強烈的批判意識。然而事實上，憤怒本來就不屬於大眾，與人類的情感相較起來，反而是比較只屬於某一個人的某一個年齡階段。在羅大佑至今所有的音樂創作中，寫人的情歌其實佔了更大的比例，讓羅大佑的音樂在大陸青年知識份子心中紮根的，反而是＜童年＞、＜光陰的故事＞這些溫潤可親的曲調。2004 年羅大佑在台灣的演唱會中仍然讓人感動落淚的，也是如＜童年＞、＜光陰的故事＞、＜愛的箴言＞、＜戀曲 1980＞等這些人們熟悉又細膩抒情的歌曲。如前寫到，「傳統上參與運動的歌曲也許是抗議的敘事性，然而當抗爭的思考已經延伸成日常生活的一舉一動，而抗議也可能淪為商品促銷的姿態時，如何從形式和音樂性來尋求顛覆性，也就成為必然的方向。道德性的質疑只是讓商業巨網下的音樂生產者更困頓。」即使是羅大佑早期的批判性歌曲，卻也透露著知識份子潛在的溫情作用，在批判中顯露的仍多是對現實和過去的留戀，儘管他一再尖銳的鞭笞現實社會，但他的音樂卻從未傳遞過任何「破壞」和「毀滅」的訊息，甚至連「？棄」的意象都少有提起。

「激進」的意義只能從音樂所處的位置來做判斷，不同時空或不同事件下，如何在攻防戰中找到有利的問題性才是真正的議題。對獨立音樂或街頭運動音樂的創作者而言，「激進」的意義與抗議的正當性因社會現實的種種爭議得以不斷被確立。不過對羅大佑這名致力於主流流行音樂的創作者而言，當政治禁忌逐一解除，抗議的音樂語言在商業市場中失去了發聲的正當性，甚至成為一種消費包裝的姿態，以音樂本身的形式內容作為音樂實踐「激進」態度的出發，終成為創作者得以延伸音樂創作理念的最後舞台，也因此我們看到了羅大佑自《愛人同志》之後音樂創作態度的轉變。

然而對於一名像羅大佑這樣曾經創下可觀音樂效應與創作激情的流行音樂工作

者而言，九〇年代後半流行音樂市場對其評價與接收度的落差，與華語流行音樂整體生態環境、創作內容多聲道的開放、以及九〇年代國際化、全球化的流行音樂產銷所形塑大眾聆聽習慣的改變，也有著很大的關係。這樣的困境不只是限於創作型的流行音樂工作者，對那些處身在主流商業市場中心的音樂人而言，作品在市場的可見度、排行、銷售量、評論接受度等，更是嚴苛的挑戰，也因此主流流行音樂能夠開展的空間和所需要的檢驗時間都較為有限。不過回到羅大佑身上，雖然他和他的音樂工廠一直也都是在主流流行音樂中運作，不過如我們在第二章裡論及的，羅大佑在個人音樂創作態度裡強調的一直是所謂「妥協的品質」以及創作者必須先清楚的自我定位。藉此，音樂工廠成為羅大佑個人以經營者的身分在華語流行音樂環境的商業操作中，一個檢驗創作人音樂理念融合於商業市場的音樂實驗，以及一條可參考操作的經營脈絡。

四、 以創作者親身的社會實踐作為揭露社會本質的最終實驗

> 內涵、誠懇度、美感、自由、正義、真實、想像力、情感、氣質、關懷、人性，等等，都是談論「藝術」這個東西時常會產生的一些用語。許多人樂此不疲，彷彿擁有這些名詞以後即可使他自己變成一個天才。說實在我沒有能力去討論這些東西。當天才們在熱烈進行討論的時候，凡人最好閉嘴。……我只想瞭解用什麼廠牌的弦令我的吉他聽起來略有不同。天才們偶爾會非常關心辛苦的勞工同胞們的生活，他們熱烈討論中下階層的生活困境，並將一股濃濃的鄉土關懷及鄉愁情緒藉著手中的名牌香煙傾吐出來。……天才們的審慎態度通常使平凡的我不寒而慄。戰戰兢兢地坐在他們外圍，甚至不敢告訴他們我的音樂唱片行內可能有得賣。我無法想像他們會有什麼樣的集體反應產生，因為通常他們只要聽到「商業行為」這四個字，掩鼻、嘔吐、暈眩、四肢發軟、歇斯底里、尖叫、痛哭、搥胸頓足、休克，等等諸樣生理反應都可能發生，而你絕不可以去傷害天才的。因為天才們確知，藝術像他們自己一樣，是無價的。[5]

[5] 羅大佑,《昨日遺書》，台北：羅大佑，1988，頁 65-66。

如最末一章所討論的，羅大佑一直在解構人們對其過度神話甚至扭曲的知識份子形象。對於假面的知識份子羅大佑的批評毫不留情，而為避面自己終也陷於如此的窘境，2004 年 5 月 29 日羅大佑在一場電視的訪問裡，終將自己的音樂創作與社會文化實踐，視作一種創作者主動將自己拋向社會以探求社會內部情感回應的實驗主體。[6]羅大佑的這個自我實驗過程，《愛人同志》可說是一個重要的嘗試與開始。在《愛人同志》之前，羅大佑在《之乎者也》、《未來的主人翁》、《家》這些專輯中的音樂，主要還是只作為一種自我表述的工具，告訴聽者「羅大佑是什麼」。但從《愛人同志》之後羅大佑創作態度的轉向，卻已將音樂理想抬升至更高的文化思考層面，向聽者拋出中國文化的歷史悲情和民族情感。然而兩岸三地在時代進程中政治、經濟、文化等主流價值觀的改變，終以沉默回應羅大佑到《戀曲 2000》這一連串的音樂實驗。2004 年羅大佑最新作品即將發行，羅大佑在音樂創作這方面社會實驗的後續也還有觀望的空間。

此外，羅大佑的社會實驗除了音樂，更直接的便是他個人往往毫不避諱的政治立場表態。最近備受爭議的除了 3 月 27 日他於總統府前發表的言論外，更令人措手不及的，是 5 月 22 日羅大佑於新竹清華大學演唱會上，因抗議美國要求台灣出兵伊拉克的提案，因而在演唱會上當眾剪去美國護照，並於 28 日前往美國在台協會將其註銷，且發表聲明重申反戰立場。繼 327 總統府的言論後，羅大佑此舉又引發了社會間不同政治立場意識型態的解讀，在綠派媒體如台灣日報及自由時報中，便刊載了數篇質疑羅大佑國藉認同及文化認同的文章，中國時報的民意論壇也有一些相左意見的辯論。

「You Are What You Eat.真的，別騙人了，我們什？時候創作出什？環境完全沒有的東西了呢？作曲家也只不過是把環境所有的東西作素材轉化成新的組合罷了。畢

[6] 此為 2004 年 5 月 29 日，羅大佑於東森 S 新聞台雷倩所主持的節目「雷倩 ICQ」中所談及的話題。

竟還是只有十二個音吧！」[7]於是，從這個觀點來看，創作者本身也終將被視為一個活生生的生活雕塑品，並藉此進一步以自身的社會實踐向大眾揭示我們生存的社會中，潛藏的各種情感與意識型態間互相串聯、溝通、衝突、矛盾的鬥爭過程與樣貌。

「大城市並不在那些由它造就的人群身上得到表現，相反的，卻是由那些穿過城市而迷失在自己思緒的人，才可以揭示」。[8]班雅明賦予社會中的流浪者揭露城市本質樣貌的觀察洞悉能力。而羅大佑作為一個游牧在台灣、香港、大陸兩岸三地的流行音樂工作者，藉著在中國文化圈與西方資本主義文化生活間的遷徙移動，不斷轉化他的音樂文化思考與政治思維向度，並從社會生活中累積其文化觀察的敏銳度和創作能量。經過二十年歲月的沉澱，羅大佑的歌在台灣的土壤中成長、在香港開花，最後在中國大陸結成豐碩的果實。然而歷史在二十一世紀，已藉由《昨日遺書》的再版、《二十世紀羅大佑》的發行、以及樂迷在二十年後羅大佑演唱上流下的眼淚向人們宣示，批判終將「是非成敗轉頭空」，羅大佑的音樂已成為了一種社會記錄，但就一名流行音樂創作者而言，其作品能如此穿越時空，持續不墜，羅大佑的音樂社會實踐在華語流行樂界確實有著難以被超越的定位。

---

[7] 同註 5。
[8] 陳學明，《班傑明》，台北：生智，1998，頁 31。

參考書目

中英文參考書目

方無行,《搖滾黨紀》，台北：萬象，1994。

方可行,《泥石流本紀－北京搖滾見聞錄》，台北：萬象，1996。

文瀚,《流行音樂啟示錄》，台北：萬象，1994。

王浩威,《台灣文化的邊緣戰鬥》，台北：聯合文學，1995。

王宏志、李小良、陳清僑,《否想香港－歷史、文化、未來》，台北：麥田，1997。

王逢振主編,《搖滾與文化》，天津：天津社會科學院，2000。

江文瑜、張國慶,《打開頻道說亮話－14 位台灣非主流文化工作者訪談》，台北：玉山社，1997。

李岳奇,《流行樂壇最前線－目擊唱片企劃實況》，台北：遠流，1996。

李廣平、林靜編,《羅大佑：戀曲 2000》，廣州：廣州，2000。

呂正惠,《殖民地的傷痕－台灣文學問題》，台北：人間，2002。

孟樊主編,《1988 台灣年度評論》，台北：圓神，1989。

周蕾,《寫在家國以外》，香港：牛津，1995。

南方朔,《「反」的政治社會學》，台北：萬象，1995。

洛楓,《世紀末城市－香港的流行文化》，香港：牛津，1995。

柳時、王茜,《心火宣揚－搖滾和它的文化世界》，天津：百花文藝，2001。

侯德健,《禍頭子正傳》，台北：聯經，1990。

胡凌云,《末世新聲》，天津：百花文藝，2001。

翁嘉銘,《從羅大佑到崔健－當代流行音樂的軌跡》，台北：時報，1992。

----------,《迷迷之音》，台北：萬象，1996。

郝舫,《傷花怒放－搖滾的被縛與抗爭》，南京：江蘇人民出版社，2003。

陶曉清、馬世芳，余光中,《永遠的未央歌－現代民歌/校園歌曲 20 年紀念冊》，

台北：滾石唱片，1995。

梁秉鈞編，《香港的流行文化》，台北：書林，1994。

黃康顯，《香港社會透視》，台北：三民，1989。

張立憲編，《之乎者也羅大佑》，北京：現代，2000。

張釗維，《誰在那邊唱自己的歌》，台北：滾石文化，2003。

陳清僑編，《身份認同與公共文化－文化研究論文集》，香港：牛津大學，1997。

--------，《情感的實踐－香港流行歌詞研究》，香港：牛津大學，1997。

陳學明，《班傑明》，台北：生智，1998。

崔健、周國平，《自由風格》，桂林：廣西師範大學，2001。

曾佳慧，《從流行歌曲看台灣社會》，台北：桂冠，1998。

楊澤主編，《縱浪談》，台北：時報，1996。

----------，《狂飆八 0－紀錄一個集體發聲的年代》，台北：時報，1999。

廖仁義，《異端觀點》，台北：桂冠，1990。

羅大佑，《昨日遺書》，台北：羅大佑，1988。

---------，《童年》，台北：聯合文學，2002。

---------，《昨日遺書－往事 2000》，北京：現代，2002。

羅悅全，《秘密基地－台北的音樂版圖》，台北：商周，2000。

Attali, Jacques 著，宋素鳳、翁桂堂譯，《噪音－音樂的政治經濟學》，上海：上海人民，2000。

Brown, Charles T. 著，林芳如譯，《搖滾樂的藝術》，台北：萬象，1993。

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

Hebdige, Dick 著，張儒林譯，《次文化－生活方式的意義》，板橋：駱駝，1997。

Hobsbawm, Eric J. 著，蔡宜剛譯，《非凡小人物－反對、造反及爵士樂》，台北：城邦文化，2002。

Joll, James 著，石智青校閱，《葛蘭西》，台北：桂冠，1992。

Pountain, Dick、Robins, David 著，古曉倩譯，《酷天下－對一種流行的生活態度

的剖析》，北京：中國友誼，2002。

Said, Edward W. **著，單德興譯，《知識份子論》，台北：麥田，1997**。

Tomlinson, John **著，鄭棨元、陳慧慈譯，《文化全球化》，台北：韋伯，**2003。

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

Bennett, Tony. Frith, Simon. Grossberg, Lawrance. Shepherd, John. Turner, Geaeme. Edited *Rock And Popular Music: Politics, Policies, Institutions*. New York : Routledge, 1993.

Cagle, van M. *Reconstructing pop / subculture: Art, rock, and Andy Warhol.* London : Sage, 1995.

Hall, Stuart. Gay, Paul du. Edited *Questions of Cultural Identity.* London : Sage, 1996.

McRobbie, Angela. *In the Culture Society—art, fashion and popular music.* London : Routledge, 1999.

Rowe, David. *Popular Culture—Rock Music, Sport and the Politics of Pleasure.* London : Sage, 1995.

Wade,Peter. *Music, Race, and Nation : musica tropical in Colombia.* Chicago : The University of Chicago, 2000.

論文

丁寶山，《台灣流行音樂的全球化歷程與本土性轉變》，嘉義：中正電訊傳播研究所，1999。

方巧如，《國內熱門搖滾樂團歌詞所建構的夢幻世界》，台北：輔大大眾傳播研究所，1994。

王英裕，《全球整編與本土共謀：台灣流行音樂工業轉變之政經分析》，嘉義：中正電訊傳播研究所，1999。

李逸歆，《台灣流行音樂行銷策略之研究》，台北：世新大眾傳播研究所，2001。

陳妍君，《龐克研究－從英國的「性槍」到台灣的「無政府」》，台北：台北市立

師範學院視覺藝術研究所，2001。

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

鄭君仲，《我迷，故我在－流行音樂樂迷和流行音樂文本互動關係之探索》，台北：世新傳播研究所，2000。

簡妙如，《流行文化，美學，現代性：以八、九 0 年代台灣流行音樂的歷史重構為例》，台北：政治大學新聞研究所，2002。

雜誌期刊

王焜生，＜美術設計在唱片工業的大張旗鼓--從羅大佑的唱片專輯談起＞，《新潮藝術》，24 期，頁 84-87，2000。

王尹軒，＜滾石不生苔,春去春又來/專訪滾石唱片總經理-段鍾潭＞，《交大友聲》，394 期，頁 54-59，2002。

李明軒，＜羅大佑--新富階級永遠不變的你：以平易近人表現深度＞，《中國通財經月刊》，140 期，頁 44-45，2003。

何東洪、張釗維，＜戰後台灣「國語唱片工業」與音樂文化發展軌跡－一個徵兆性的考察＞，《文化產業：文化生產的結構分析》，張苙雲主編，台北：遠流，頁 149-224，2000。

吳正忠，＜肯定與否定之間－訪羅大佑、談流行歌曲＞，《新月書刊》，4 期，頁 10-14，1984。

林亞婷，＜羅大佑要「出走」？＞，《表演藝術》，50 期，頁 4-6，1997。

洪欣梵，＜捲過台灣一場吉他與汗水的搖滾風暴＞，《影響》，90 期，頁 79-82，1997。

唐鎔，＜羅大佑「光陰的故事」＞，《光華》，16 卷 11 期，頁 48-51，1991。

徐宗懋，＜羅大佑—我是台灣人，也是中國人＞，《亞洲週刊》，16 卷 8 期，頁 18-21，2002。

---------，＜羅大佑在兩岸全新出擊＞，《亞洲週刊》，16 卷 52 期，頁 52-53，2002。

許東明，＜中國，戀曲羅大佑！＞，《兩岸雙贏》，44 期，頁 42-44，2002。

張靜菡，＜硬頸男人羅大佑＞，《新觀念》，74 期，頁 120-124，1994。

陳嬿文，＜伍佰VS羅大佑　無法無天玩音樂＞，《聯合文學》，19 卷 3 期，頁 42-56，2003。

楊久穎，＜當我們學會傾聽－電影、搖滾樂、青少年與次文化的風潮面貌＞，《電影欣賞》，92 期，頁 65-75，1998。

劉漢盛，＜歌手羅大佑(上)＞，《音樂與音響》，138 期，頁 30-35，1984。

----------，＜歌手羅大佑(下)＞，《音樂與音響》，139 期，頁 27-28，40，1985。

羅大佑，＜就教於吳憲中先生＞，《音樂與音響》，61 期，頁 173-174，1978。

----------，＜羅大佑看人生＞，5 卷 59 期，頁 136-137，1992。

----------，＜香爐火熄滅了煙硝味還沒散去＞，《新新聞》，562 期，頁 92-99，1997。

----------，＜羅大佑為什麼寫專欄＞，《新新聞》，572 期，頁 87，1998。

----------，＜李登輝情緒領導,臺灣人民氣打結＞，《新新聞》，573 期，頁 69，1998。

----------，＜知足而獨立臺灣才美麗＞，《新新聞》，574 期，頁 87，1998。

----------，＜不婚宣言＞，《新新聞》，575 期，頁 75，1998。

----------，＜缺少信任的臺灣塑膠共和國＞，576 期，頁 76，1998。

----------，＜羅大佑談施明德＞，《新新聞》，719 期，頁 92-94，2000。

----------，＜李登輝症候群,表演過多的正義＞，《新觀念》，147 期，頁 14，2001。

羅麗達，＜大陸一代青年人的心聲－崔建的搖滾歌曲＞，《東亞季刊》，28 卷 4 期，頁 169-186，1997。

＜反叛的異教徒 / 地下．邊緣論＞，《聯合文學》，7 卷 6 期，頁 8-57，1991。

＜詩魂歌魄＞專輯，《聯合文學》，7 卷 10 期，頁 66-151，1991。

＜台灣流行歌＞專輯，《中外文學》，25 卷 2 期，頁 5-129，1996。

＜血染的風采＞專輯，《影響》，90 期，頁 17-46，1997。

搖滾客，《music magazine e》，台北：水晶，搖滾客復刊二號，2000 年 11 月。

搖滾客，《音樂媒體、雜誌及網路專題》，台北：水晶，搖滾客復刊三號，2001

年 3 月。

Adorno, Theodor W. 作，李紀舍譯，＜文化工業再探＞，《中外文學》，25 卷 2 期，頁 146-153，1996。

Sean Scanlan，＜Looking for Lo Tayu＞，*Discover Taipei*，14 期，P22-24，1999。

相關網站資料

破週報，破資料庫，www.pots.com.tw/frameset.htm

國際邊緣 / 無情評論，www.ncu.edu.tw/~eng/csa

顏峻，＜噪音、或殘破的身體－讓我們面對地下搖滾＞，2002 年 3 月 15 日。

------，＜從木吉他到噪音閥＞，世紀中國，2002 年 3 月 18 日。

大衛 R. 沙姆韋，姚君偉譯，＜搖滾：一種文化活動＞，世紀中國，2002 年 3 月 18 日。

吳虹飛，＜中國搖滾－大眾和個人的想像＞，世紀中國，2002 年 3 月 18 日。

夏潮網 / 左翼文化，http://www.china-tide.org.tw/leftcurrent/leftcurrent.htm

張廣天，＜「流行音樂」，剝下你的偽裝＞

五四三音樂站， http://music543.com.tw/

羅大佑音樂聯盟網，http://www.luodayou.net/index.htm

追夢羅大佑，http://lotayu.org/modules/news/

閃亮的日子，http://www.lotayu.net/

音樂教父羅大佑，http://lotayu.myrice.com/news/news2002.html

音樂唱片

羅大佑，《之乎者也》，台北：滾石，1987 年再發版。

---------，《未來的主人翁》，台北：滾石，1986 年再發版。

---------，《家》，台北：滾石，1987 年再發版。

---------,《青春舞曲－羅大佑演唱會實況精華》，台北：滾石，1989 年再發版。

---------,《愛人同志》，台北：滾石，1988。

---------,《衣錦還鄉》，台北：滾石，1989。

---------,《情歌　羅大佑－閃亮的日子》，台北：滾石，1989。

---------,《情歌　羅大佑－告別的年代》，台北：滾石，1989。

---------,《皇后大道東》，台北：滾石，1991。

---------,《原鄉》，台北：滾石，1991。

---------,《首都》，台北：滾石，1992。

---------,《戀曲 2000》，台北：滾石，1994。

---------,《昨日至今日》，台北：聯合文學，2002。為《童年》一書隨書附贈，羅大佑為此書專門錄製之 CD。