

林獻堂與黃朝琴眼中的美國現代化—— 以《環球遊記》之美國見聞錄與〈遊美日記〉為例

潘為欣

國立臺北教育大學台文所

摘要

《環球遊記》乃林獻堂於西元 1927 年 5 月 15 日至 1928 年 4 月 15 日約一年時間遊歷歐美之所見所聞的日記，於 1928 年 8 月 28 日以〈環球一週遊記〉開始於《臺灣民報》連載，共刊載一百五十二回。〈遊美日記〉係黃朝琴於 1923 年遠赴美國伊利諾大學深造，1926 年獲得政治科碩士學位後，旋即從事美國考察旅行，把其旅途之見聞記於日記中，於 1926 年 7 月 11 日連載於《臺灣民報》，共八回。

兩人的遊美日記呈現了八十年前美國特殊的現代化風情，紀錄了當時美國先進的升降設備，交通自動化設施，以及新鮮的娛樂設施等物質層面的現代化，也反映出美國尊重婦女的精神層面現代化。具有相同抗日思想的兩人，藉由美國立國之經驗與英人統治加拿大的政策，呼籲日本殖民政府能成全台灣自治的要求。同時他們也觀察到美國社會矛盾的現象，看似自由平等的國家卻存有嚴重的種族歧視，林、黃二人在美國亦受到白人的歧視，對他們百般刁難，兩人皆對白人種族歧視的不良態度感到相當不滿。

林獻堂與黃朝琴對於美國高文明也並非持一貫讚譽有加的態度，他們在旅途中一面嘗試現代化設施的便利，一面也透視了文明化下的經濟制度、交通運輸、精神文化等危機，諸如機械過度發達、交通事故增加、裸女文化昌盛以及酗酒猖獗等均有著文加以批評。二人同在《台灣民報》刊登旅遊日記，其用意亦在於呼籲台人放棄現代化，勿讓殖民政府深入掌控台人生活思想。

關鍵詞：臺灣民報、環球遊記、遊美日記、林獻堂、黃朝琴、美國

一、前言

《環球遊記》乃林獻堂於西元 1927 年 5 月 15 日自基隆發軔至 1928 年 4 月 15 日抵橫濱爲止，約一年時間遊歷英、美、德、法、義大利、西班牙、比利時、瑞士、荷蘭、丹麥等十國，將其所見所聞記載於日記中，於 1928 年 8 月 28 日以〈環球一週遊記〉開始於《臺灣民報》連載，至 1932 年 10 月 30 日爲止約四年之久，共刊載一百五十二回。¹〈遊美日記〉係黃朝琴於 1923 年遠赴美國伊利諾大學深造，1926 年獲得政治科碩士學位後，旋即從事美國考察旅行，把其旅途之見聞記於日記中，於 1926 年 7 月 11 日連載於《臺灣民報》，至同年 8 月 29 日止，共八回。²據 1941 年調查之「臺灣歐美同學會名簿」及有關資料略作統計，共七十四人，其中留學美國爲三十一人³，日治時期財力足以環遊世界者亦少已，因此黃朝琴與林獻堂以遊美爲題的日記可說是彌足珍貴，具特殊意義，值得研究觀察。

林獻堂（1881—1956）名朝琛，字獻堂，號灌園，台中霧峰望族。1920 年林獻堂被推爲新民會會長，與東京臺灣留學生一同從事六三法案撤銷運動，1921 年開始領導臺灣議會設置請願活動長達十四年。同年 10 月臺灣文化協會成立被推爲總理，1923 年《臺灣民報》發行，林氏擔任報社社長。1927 年文協分裂，林獻堂退出文化協會，少了公事牽絆，林氏得以趁此空檔一償蓄志漫遊之願。⁴黃朝琴（1897—1972）字蘭亭，台南縣鹽水望族。1920 年入日本早稻田大學經濟科就讀，1923 年再赴美國伊利諾大學深造國際公法，於 1926 獲得碩士學位後隨即轉往中國任職於外交部。1945 年黃朝琴奉派爲外交部駐臺特派員兼臺北市市長。1946 年高票當選臺灣省參議員，並榮膺議長之職，亦參與臨時省議會，擔任省議會議長長達十七年之久，期間並兼任第一銀行董事長暨臺灣銀行常務董事等職。⁵知識階級的黃朝琴與林獻堂於日治時期相繼於日本加入民族革命運動的行列，時爲日本留學生的黃朝琴亦在前輩林獻堂的帶領之下主編初期的《臺灣民報》。革命思想相互契合的台灣知識份子，其眼下的美國到底有多現代化？對於美國的政治與種族問題有何想法？學界多以 1930 年代之後的文學作品爲研究底本，從事台灣知識份子殖民現代化兩難心態的現象研究，然而早在 20 年代的〈遊美日記〉與《環球

¹ 林獻堂：《林獻堂先生紀念集--遺著》，台北：海峽，2005 年 12 月 25 日出版。參考葉榮鐘於書末所撰之「環球遊記校訂後記」，便明載灌園先生遊歷歐美之簡介，以及有關《環球遊記》之刊載日期。

² 黃朝琴：《朝琴回憶錄—台灣政界耆宿黃朝琴》，台北：龍文，2001 年 5 月初版，頁 24。

³ 吳文星：《日據時期臺灣社會領導階層之研究》，台北：正中，1992 年 3 月初版，頁 124。

⁴ 參考許雪姬：〈林獻堂著《環球遊記》研究〉，《臺灣文獻》：第 49 卷第 2 期，1998 年 6 月，頁 1~33。

⁵ 周宗賢：《黃朝琴傳》，南投：臺灣省文獻委員會，民 83 年 6 月出版，頁 1~4。

遊記》就有質疑現代化的思想了，二人的遊美旅程反應了什麼高文明下的危機呢？而二人的遊美日記不約而同的刊載在《台灣民報》上，有什麼樣的用意？

關於《環球遊記》以及〈遊美日記〉研究文獻並不多，而前人多將焦點放置《環球遊記》，乃至〈遊美日記〉尚未有人涉及探討。筆者針對《環球遊記》代表性文獻做一介紹。許雪姬的〈林獻堂著《環球遊記》研究〉⁶開研究之先端，作者以細膩的角度分析文本，把林氏遊歷各國之經驗與紓發之感想分類探討，有探討歐美民主制度及自治精神、東西文化比較、種族問題乃至於各國婦女風情都為作者納入探討，並且對獻堂赴美之背景做一全面性探討。這篇論文值得注意的地方在於，許雪姬以其歷史學者身分考究1942年之「環球遊記事件」⁷，作者從《環球遊記》原訂出書計畫未果開始，再延續考據至《環球遊記》在《南方》重載之情形，乃把環球遊記事件做完整的追溯與研究，可惜作者後製表格「《環球遊記》之版本比較」，僅列出民報版及葉榮鐘所校定之版本，並無把《南方》版列入比較，若列入比較將可助於呈現環球事件始末。洪銘水的〈梁啓超與林獻堂的美國遊記〉⁸，比較梁啓超的《新大陸遊記》以及林獻堂《環球遊記》之美國見聞錄，作者依照遊記記述之順序方式，採納重點加以分析，與許雪姬的分類分析方式迥異，藉以補足許氏大範圍分類方式之缺陷，對林獻堂美國見聞部份有更加詳細的描述與分析。因為作者分成梁啓超及林獻堂日記兩部份獨立探討，乃使人感覺缺乏「比較」的要素，與作者自身所說「專注《環球遊記》與《新大陸遊記》可供比較的議題加以闡述」似乎有些距離。再者，既是探討《環球遊記》美國見聞錄之部分，洪氏顯然介紹英國之篇幅佔太多比例。徐千惠碩士論文《日治時期台人旅外遊記析論——以李春生、連橫、林獻堂、吳濁流遊記為分析場域》⁹，第一部分「時空的跨越」，針對旅遊動機、溝通語言、社交脈絡探討；第二部份「觀看／被觀看：差異性價值觀互動」針對文本所載各國文化與現代化做探討；第三部份「遊記的書寫、出版與禁斷」針對遊記體式、用語特色及當時出版情形做探討。此篇於許雪姬研究基礎上，更全面亦詳盡的對《環球遊記》

⁶ 許雪姬：〈林獻堂著《環球遊記》研究〉，《臺灣文獻》：第49期第2卷，民87年6月。

⁷ 1941年12月8日日本對英、美宣戰，時局進入太平洋戰爭緊迫時期，「鬼畜英米」的口號已在全島喊出。1942年6月，林獻堂陸續接到台中州警察部長松山與台中州森田俊介的傳話，謂《南方》雜誌重刊林氏舊作《環球遊記》，有人投書警察部，指摘遊記譽敵人(英、美)，實屬不當。林氏為求免禍，緊急進行疏通。經日本友人宮原武熊建議，辭去台灣總督府評議員及皇民奉公會中央本部參與等公職，以免極右派在台日人仇視。最後，林獻堂在官方壓力下，不得不做協調與彌補動作。首先，在《南方》刊登一則〈林灌園啓事〉，表明「環球遊記係十餘年前舊稿，思想固陋，而登載於今日，殊不合時宜，無異夏裘冬葛，不但無異於讀者，常恐反招誤解之虞，故就此號中止。」其次，應台中州森田知事建議，寫了〈十五年後之感想〉，應石田憲兵司令官囑咐，寫了〈大東亞戰爭之意義與島民之覺悟〉，之後又應長谷川總督之命寫了一篇有關個人國家觀的文章，以交心表態，並逼林氏盡力於皇民奉公會，史稱「《環球遊記》事件」。

⁸ 收錄於東海大學：《旅遊文學研討會論文集》，台北：天津，2000年出1月初版，頁113~164。

⁹ 徐千惠：《日治時期台人旅外遊記析論——以李春生、連橫、林獻堂、吳濁流遊記為分析場域》，台灣師範大學國文所碩士論文，2002年。

做分析與探討，且作者整理之環球遊記版本比較，乃納入許雪姬所缺漏之《南方》版本，更為完備。張惠珍的〈他者之域的文化想像與國族論述——林獻堂《環球遊記》析論〉¹⁰聚焦於《環球遊記》內文之東西方民族性、國民性之比較，以及針對內文中所呈出之現代性做探討，小範圍專論性的探討彌補了前述文章大範圍探討之遺漏，論文後半部以探討林獻堂取鑑西方各國建國之經驗而發感想為主，然則此部份作者做過多累贅引述，關乎獻堂先生個性之轉變以及史實的呈述當可省略。

二、林獻堂與黃朝琴眼中的美國現代化現象

何謂現代化(modernization)？近年來文壇掀起一股對現代化、現代性現象的研究，尤以黃美娥教授近幾年帶動研究傳統文人及詩社的現代化、現代性現象風潮最具代表性，而所謂現代化就黃美娥教授考究與定義之：

「現代化」其實質就是工業化，肇始於十八世紀後半英、法開始的工業革命；而工業化的過程不僅限於經濟方面，它還包括政治、社會、思想、精神文化各個層面的文明過程，舉凡世俗政治權力的確立與合法化，現代民族國家的建立，市場經濟的形成和工業化過程，傳統社會秩序衰退和社會的分化分工，乃至宗教的衰微與世俗文化的興起……等，都是現代化的進程。¹¹

第一次世界大戰後，以英國為基軸的世界經濟構造瓦解，取而代之的為美國的崛起，大戰後的 1920 年代，美國進入稱為「繁榮的十年」的景氣時期，住宅建設、電機、汽車等耐久消費產業的發展為其主導力量¹²，當時的美國已是現代化建設林立的先進國家。究竟，林獻堂與黃朝琴的眼中，美國到底有多現代化？若就上述現代化之定義來觀察兩人遊美之日記，其內呈現的不僅僅是美國淺層面的物質現代化，也反映出美國無形的精神層面現代化。

¹⁰ 張惠珍：〈他者之域的文化想像與國族論述——林獻堂《環球遊記》析論〉，《臺灣文學學報》：第 6 期，民 94 年 2 月，頁 89~120。

¹¹ 黃美娥：《重層現代性鏡像——日治時代臺灣傳統文人的文化視域與文學想像》，台北市：麥田，2004 年 12 月初版，頁 23。

¹² 後藤靖、蘆田丈夫、坂本和一編/黃紹恆譯：《現代經濟史的基礎——資本主義的生成、發展與危機》，台北：經濟新潮社出版，2003 年 3 月 1 日，頁 161。

林、黃二人遊歷美國期間，對美國物質現代化程度大感訝異，日記中無不記載美國許多非人力的自動化設備，且對於現代化所帶來的方便與秩序表示贊同。林獻堂與黃朝琴登位於美國紐約的五十八層大樓，黃朝琴於日記記載五十八層大樓建於 1913 年，距今九十五年前美國即有如此高聳之建築，便足以見證美國高度的現代化。兩人皆於日記中描述搭升降機登頂之過程，升降機之速度讓兩人大開眼界，升降機分有普通、急行、最急行三種，普通每層皆停，最急行直達第三十六層，達第五十三層則須需換另一台升降機始達頂樓，升降機速度之快，林獻堂有「飄飄然如列子御風而行」¹³的真切描述。黃朝琴也提到關於升降機設備的先進「梯內有換氣設備，極合衛生。地下室有安全發條的裝置，以防萬一電梯墜下，絕對沒有危險」。¹⁴

美國不僅升降設備先進，交通便捷更是令林獻堂與黃朝琴讚不絕口。林獻堂描述紐約的交通甚為複雜，地上有各種車，又有空中電車及地下電車，黃朝琴稱讚紐約交通便利是倫敦巴黎所不及「頭上有高築電車為日本省線電車……地下有高速度電車和高築電車分有普通與快車兩種」。¹⁵且搭車均不需買票，採用自動化的先進設備，林獻堂提到「無賣票，驗票，收票，惟在入口之處，投以五分小鈔，而自動之十字架，即可轉進一人」¹⁶，黃朝琴在日記中也說「搭時用不着買票，只須把一角錢放入圍門（改札口）的機器箱內，便可過去」¹⁷，兩人對於這個先進的設備都有一致的感受，即是省時間、省人力，同時也省去許多麻煩。

1927 年獻堂到美國時，即觀察到美國交通秩序皆由青黃紅燈自動化所管控，現今街路上普遍的紅綠燈，當年在林獻堂這個台灣人的眼裡是非常新奇的管控機器。以下是獻堂的描述：

凡在十字街之處，皆立一青、黃、紅之電燈，以整理交通，青者進行，紅者停車，黃者為進行與停車之準備…故凡縱街進行之車，望見紅燈，雖橫路無往來之車，亦必停車，而橫路之車若見紅燈亦如之。顧十字路中，不見有取締之警察，而汽車之司機，皆能確守此規則，亦甚可嘉……¹⁸

美國的遊樂設施也足以看出其國家的現代化程度。黃朝琴到紐約的新下施遊樂園遊

¹³ 林獻堂：《林獻堂先生紀念--遺著》，台北：海峽，2005 年 12 月 25 日出版，頁 147。

¹⁴ 黃朝琴：〈遊美日記〉，《臺灣民報》：第 115 號，1926 年 7 月 25 號，P18。

¹⁵ 黃朝琴：〈遊美日記〉，《臺灣民報》：第 116 號，1926 年 8 月 1 號，P14。

¹⁶ 林獻堂：《林獻堂先生紀念--遺著》，台北：海峽，2005 年 12 月 25 日出版，頁 148。

¹⁷ 同註 15。

¹⁸ 同註 16，頁 164。

玩，經同伴的提議嘗試「半天飛的電車（Rocket）」，即現今所謂的雲霄飛車。搭乘雲霄飛車的刺激過程，黃氏形容自己驚得魂不附體，面如土色好像一個死人，且四肢無力幾乎顛倒。比起黃朝琴乘雲霄飛車的有趣經驗，林獻堂則有更新鮮且刺激的經驗——搭乘「飛機」，他形容飛機起飛的瞬間猶如莊子所謂「列子御風而行，冷然善也」，高空俯視景觀，高樓大廈便宛如孩子玩物，眼前淨剩一片濃綠之色而已。

除了美國物質的現代化令二人倍感驚奇與新鮮之外，林獻堂與黃朝琴也觀察到現代化下的美國，所產生不同於台灣社會的精神文化，最直接反應在林獻堂、黃朝琴眼裡的就是尊重婦女。女權運動是近代資產階級工業革命和十八世紀啓蒙思想的直接產物，社會普遍受到女權思想或多或少的影響，精神文化上開始存有對婦女生活禮節之尊重。這個現象在兩人的旅遊日記中均有記載，獻堂提到「凡男子相遇於道中，點頭而已，惟遇婦女，則必脫帽爲禮。在昇降機室中，一婦女進，則眾皆脫帽。地中電車，坐位既滿，一婦進，男子必起讓座……然此不徒對於上流社會爲然，即尋常婦女亦莫不如是也。女尊男卑之風，非僅遊美者之言，即美國人亦自謂然也」。¹⁹林獻堂甚至以此一風氣做爲評斷亞洲文明不如歐美的依據。黃朝琴在海關辦理出國許可證時，更具體點出美國這種特殊禮節「美國若有婦人同行，萬事方便，因爲人人都遵守『女子第一』的不文法律」。²⁰

三、平等自由的國風與不平等的種族歧視

「白宮」是遊歷美國華盛頓必定參觀的重要景點，林獻堂與黃朝琴亦不可能錯過參觀白宮的機會。白宮蓋於 1812 年，1814 年英軍攻佔華盛頓時付之一炬，美國爲紀念其歷史意義，乃經修復回原狀，並無改建。有趣的是，林氏與黃氏第一眼望見白宮內部竟有相同的感想，兩人對於一國元首所居住之建築如此平凡無不感到驚訝，黃朝琴說道「就法律上實際上美國大總統的權勢而言，他是世界獨一無二的實力元首……那麼這樣人所住的地方，一定是狀美的宮殿才是，這是我平時所抱着的推想，豈知一入了大總統住的白宮(白亞館)，所看的完全和所想的不對」²¹，林獻堂亦有同樣心情的敘述「其美麗宏大，不及臺灣總督官邸多矣」。²²然則，林氏並非是批判元首官邸簡陋不體面，反倒加以

¹⁹ 同註 16，頁 182。

²⁰ 同註 15。

²¹ 黃朝琴：〈遊美日記〉，《臺灣民報》：第 119 號，1926 年 8 月 26 號，P12。

²² 林獻堂：《林獻堂先生紀念--遺著》，台北：海峽，2005 年 12 月 25 日出版，頁 156。

讚揚美國元首有樸實節儉之美德。兩人也敬佩美國元首的平民政治之風，「平民政治」的背後或許帶有諷刺的意味，日本帝國對台灣人一直保有著高傲的統治態度，黃朝琴針對此點有更深刻的比較與體驗，「我還記的住在東京五六年，要是不借中國派日閱兵式陪觀使一行的光，連日夜走過的宮城離宮都不能進去」²³，足以見得日本統治者高壓攬權式的威權統治模式。

波士頓為美國獨立戰爭之端緒，因而林獻堂在波士頓這一節花了大半篇幅分析美國獨立戰爭爆發之因。第一，為殖民者未賦予殖民地自治之權；第二，殖民地課稅重；第三，殖民者對殖民地採愚民政策；第四，強迫殖民地物品售往殖民母國，導致英商任意殺價，物品價格慘跌。上述四點分析，無疑就是林獻堂對日本殖民政府統治模式的控訴，林氏技巧性的把批判的殖民對象換成英國而已，尤以上述第一點自治權是林獻堂當時汲汲欲達成的目標，自 1921 年始進行長達十四年的臺灣議會設置請願活動，因為林氏相信先取得自治權，台灣人民才有脫離殖民夢魘的一天。從黃朝琴的日記中，亦可看出其呼籲日本政府能准予台灣自治的軌跡，黃氏一行人欲遊歷尼加拉瓜瀑布時受英人刁難，雖然恨英人種族歧視之態度，但也佩服英人的政治手段，加拿大本是法國殖民地，後被英國奪去，然仍有幾百萬法人住於加拿大境內：

英人不但不敢強同化他們，並且準他們自治，現在衙門議會仍是用法國語，但愛英國之心是和英國人一樣，經這樣的體驗，可見同化不但言語習慣，是在經濟上和心理上結合。²⁴

黃朝琴的話暗示了日本政府應當要成全台灣人民自治，同時亦針對日本政府不當的語言同化政策及經濟剝削政策兩方面加以批評，殖民政府的施政方針應當以獲取殖民地人民的信任與愛戴才是最為重要。身負革命熱血的二人，看到美國民主自由的國風，尊重人民的治理政策，都有相同的感慨，期盼台灣能盡快達成自治的理想。

然而，美國民主國風之下，卻隱含著嚴重不平等的種族歧視，平等的治理政策與不平等的人種歧視，呈現出相當強烈的對比。林獻堂與黃朝琴兩人欲參觀位於美國及加拿大邊境的尼加拉瓜大瀑布時，均遭受英國官吏萬般刁難（1947 年前加拿大為英國管轄地），惟因英國人歧視其他種族之人，欲入境加拿大須出示護照，林獻堂等人卻被要求還要有美國關吏證明一行人觀完必歸美國的證明，幸而林獻堂等最後得以入境加拿大觀

²³ 同註 21。

²⁴ 同註 21，P14。

賞瀑布美景。而黃朝琴就沒那麼幸運，英國法律准許外國學生免護照入國遊玩，但還是受到加拿大官方刁難要美國官憲檢字擔保，但當天是美國獨立紀念日，國定假日官方亦不上班，因而黃朝琴一行人便作罷，諷刺的是，同行的白人學生馬上就被允許入境參觀，可見英國種族歧視的嚴重度。

林獻堂來到美國也注意到黑白種人的問題，林氏肯定林肯總統解放黑奴的貢獻，但黑奴解放並不意味黑白人間對峙的問題就得以解決，美國至今依然存在著白人對黑人極度的歧視觀感，林獻堂於日記中提到在佳山公園（Fairmot Park）看到白人與黑人女教員各自引黑白人兒童遊玩，得以見美國種族解放後，依然擺脫不了人種歧視的問題。

四、對美國高度文明的批判

當國家社會處於高度現代化狀態，無論是科技知識、社會結構或個人態度思想邁向另一新紀元時即被看做是高文明的表徵，因而我們得以把「文明」與「現代化」畫上等號，黃美娥教授從崇文社以〈文明說〉為題徵文的文章中，整理出當時台人對「文明」一詞的態度，當時文人對於「文明」此一辭彙的內涵理解，相似於「現代化」本身。²⁵明治 38 年(1905)謝雪漁發表一篇〈說文明〉²⁶，謝氏以為文明之境界可分為二，精神的文明與物質的文明。他解釋精神之文明為無形之文明，屬於道德上的文明；而物質之文明為有形之文明，屬於技術上的文明。謝雪漁對文明觀念，與前文現代化之定義如出一撤，我們更可以了解，「文明」指的也就是「現代化」。

日本自明治維新之後，即表態了全面西化，向西方文明看齊，1922 年東京高等師範教授和田豬三郎於〈文明之建設與我等日本人〉清楚寫道：「殊如明治維新之後，上下皆醉心於西洋文明，大有如苦旱望雲霓之概，諧法律制度固勿論，即交通及經濟之組織亦皆取法於西洋，其他如文學、美術、音樂以及住居、衣服、飲食諸日常生活之範圍，莫不依西洋之文物者也。」²⁷台灣無不受日本西化政策之影響，而台灣知識份子為啓蒙台灣民眾，亦移植西方進步思想入台，透過報章雜誌或舉辦各種文化宣傳活動來闡揚西方的思想，相對也表達對西方文明全面讚揚與接受之態度。從日治時期台灣知識份子主

²⁵ 黃美娥：《重層現代性鏡像：日治時代臺灣傳統文人的文化視域與文學想像》，台北市：麥田，2004 年 12 月初版，頁 8。

²⁶ 謝雪漁：〈說文明〉，《漢文台灣日日新報》：第 2249 號，1905 年 10 月 28 日，第四版。

²⁷ 和田豬三郎：〈文明之建設與我等日本人〉，《台灣青年》：第 4 卷第 1 號，1922 年 1 月 15 日，頁 1~3。

編的刊物即可看出端倪，1922 年蔡培火於《臺灣青年》發表〈科學方法之大要〉說：

觀夫東西文化之差，簡約言之，其若哲學與科學之別歟。蓋東洋文化，多屬人事精神方面，概以主觀之見解而論斷者。西洋文明則不然，其範圍速超乎東洋之外，由人事以至宇宙萬象，無不包括，且其考究方法，大都尊重客觀之辨證，故其所至深且微矣。²⁸

由此觀察到台灣知識份子對西洋文明的推崇。1925 年《臺灣民報》的社說版刊載〈文化運動的目標〉：

燦爛的歐洲現代文明，是由於全歐洲人的自覺。在歐洲文藝復興以來四五百年間，給建造出來的。實在，歐洲近代史可以說是「我」的自覺史。²⁹

「我」代表著台灣人，此篇報導明白呈現出台灣知識份子向歐洲文明看齊的觀念。面對高度現代化的美國，東方人自然而然視其為高度文明國家，是他們崇敬的對象。然而，當台灣知識份子林獻堂與黃朝琴親身遊歷美國時，卻觀察到現代化後的社會弊端，亦使知識份子開始對高文明國家產生質疑的心態。其實，學界針對日治時期台灣知識份子質疑台灣的現代化現象已有頗多研究，工業化後所帶來的現代化並不能改善勞苦大眾的生活，反而因為無法跟上現代化變遷的腳步，而失去競爭力，結果是貧者越貧已。另外也深刻的指出台灣的現代化是伴隨著殖民體制而增長的，台人陷入一種兩難的狀況，如果要反抗殖民主義，則似乎不能不批判現代化的改造；若是要接受現代化的洗禮，則似乎不能不連帶地擁抱殖民制度的統治。³⁰學界幾乎都聚焦研究 1930 年代後的文學作品，來看待時人這種矛盾心態的現象，而忽略了 30 年代以前的作品便開始顯露出質疑現代化的態度。1926 年黃朝琴〈遊美日記〉與 1927 年開始連載的林獻堂《環球遊記》顯示了台灣知識份子除了反省工業化下的經濟制度——資本主義制度的缺失之外，亦更進一步的透視了工業化下的交通運輸、精神文化的現代化危機，乃做出批判。

黃朝琴在日記中就提述了美國資本主義社會的現象「美國是極端資本主義的國家，萬事以金錢做標準，把最近發生經濟問題的原因想一想，這樣國家早必有產業社會革命

²⁸ 蔡培火：〈科學方法之大要〉，《臺灣青年》：第 4 卷第 1 號，1922 年 1 月 15 日，頁 37。

²⁹ 臺灣民報社說版：〈文化運動的目標〉，《臺灣民報》：第 79 號，1925 年 11 月 15 日，頁 1。

³⁰ 陳芳明：《殖民地摩登：現代性與臺灣史觀》，台北：麥田，2004 年 6 月 1 日出版，頁 52。

了。」³¹再者，黃氏還提到美國富豪亦會撥出私人財產成立慈善或教育事業的財團(基金會)，當時的富豪已懂得運用捐款或成立基金會來節稅，推想而知，資本主義在當時的美國是相當發達的階段。而林獻堂則進一步的針對美國資本主義社會提出批評，林獻堂於芝加哥參觀屠畜場，屠畜場內飼有豚、牛、羊，組織規模龐大，機械化的宰畜方式，每日所宰之豚牛羊共計二十萬餘頭。由於屠宰過程相當殘忍，畜牲悲慘之叫聲一時並作，林獻堂說這種殘忍的屠宰場面難以用筆墨形容。而林氏自觀此殺戮之後，數日不敢吃豚牛羊肉，這是他一次很特別的經驗。林獻堂隨後也針對在屠畜場所看到工人制式化的工作情形道以批評，工人一邊製罐一邊將從機械而出的肉糜裝罐，各司其事，為配合機械運轉而講求工作速度，工人皆無越出其範圍一步。林獻堂批評現代化社會機械產業大興，機器成了主角，而發明機器的人類反倒淪為配角的位置，成為機器的奴隸，為此林獻堂下了評語「非徒富者愈富，貧者越貧而已，抑且智者愈智，愚者愈愚也，嗚呼，文明國之所以為文明，果如是也耶。」³²這是文明化下人類的悲哀！

明治 36 年（1903），台灣日日新報刊載以〈文明三大患〉³³為題的議論，文章內頭歸納了文明的三禍，一為軍備繁重之禍，歐美各國不斷增加武力裝備，所花盡是人民的財產，也導致戰亂死傷慘重，且特別批評美國自謂愛和平之國，卻歲投鉅萬金錢製造船堅炮利；二為盟約乖離之禍，批判時下國家，皆利己之私，大勢遽變，雄心忽起，即彼此相率聯盟而入於戰場，後禍不堪設想；三為貧富懸隔之禍，批評貿易之利、製造之權皆入於大資本家之掌握，是而富者亦富，貧者亦貧。此篇議論相當程度的在反映工業化下之產物機械越是發達，則造成人民傷亡越重。黃朝琴搭火車前往中美過程中，目睹火車與自動車相撞，兩個死體橫在路旁且肉體四散，死傷計四人，當晚晚報又刊登一則一家四人被自動車撞死的新聞。武器、交通工具同樣都是現代化下人類求進步、求方便的產物，但是真的能帶給人類安定、方便嗎？事實不然，高文明化下的結果，人類因為現代武力的強盛而更增添戰亂死傷，因為交通工具的發明，又更增加車禍事故的死傷率。黃朝琴於日記中不禁感嘆，美國現年有二千萬自動車，每年因自動車死傷就約三四萬件，再過幾十年自動車比人多的時候，死傷亦難免更為增加，他說「這是物質文明的極致」³⁴，高度機械化的國家為人民帶來便利的同時，災難亦等比例的增加。

工業社會所連帶的現代化步伐太過急促，民眾有閒錢之餘，亦開始追求娛樂來平衡過度緊張的工作環境，因此世俗文化的興起也是現代化的一個重要特徵，新興的娛樂精

³¹ 黃朝琴：〈遊美日記〉，《臺灣民報》：第 117 號，1926 年 8 月 8 號，P12。

³² 林獻堂：《林獻堂先生紀念集--遺著》，台北：海峽，2005 年 12 月 25 日出版，頁 173。

³³ 臺灣日日新報議論版：〈文明三大患〉，《臺灣日日新報》：第 1533 號，1903 年 6 月 11 日，第三版。

³⁴ 黃朝琴：〈遊美日記〉，《臺灣民報》：第 120 號，1926 年 8 月 29 號，P15。

神擺脫過去較為嚴謹、含蓄的態度，轉而為開放、艷情的享樂文化，這一現代性的娛樂文化反應在美國的社會文化，便是裸女文化的興起。黃朝琴與林獻堂二人於日記中均提到美國的選美盛會，從二人敘述美國的選美情形，便可以體會到美國裸女文化的昌盛。林獻堂在美國聽聞友人提起加州大學鄰近公園前月舉辦全國美人競選大會「非徒相貌之美，而肉體之美，尤為重要，當日選擇時，有美人百數十名，皆裸體，僅穿一短袴」³⁵，於紐約時也聽聞耕南³⁶形容全國花選大會「使聞者可以解渴，可以療飢」的精采。黃朝琴也提到美國的選美熱潮「每到九月各省女子選一代表美女，幾百美女均着薄衣，盡展他們肉體上的曲線。以射眾目，三日之後，由公眾投票，入選者給予美國第一美人之稱號」。³⁷不僅在選美場合，舞廳也充斥著裸女文化，黃朝琴指出，美國人特別鍾愛觀看脫光光的美人戲，戲台上的妙齡女子皆以半透明式的紗布圍繞於乳腰部，且會奔走於觀客之間挑撥男子展現然而。然而，美國此等世俗文化卻遭受黃朝琴的批評，譏為是文明人的末路「噫美國自歐戰以來，大展其物質文明，雖有教會林立，故無力教化社會，道德日墜一日，真是文明人的末路」。³⁸綜觀 1930 年代前的台灣社會適於保守與開放的過渡期，遍觀當時發行人最大的臺灣日日新報上頭，關乎裸女之新聞僅止於藝術上的報導，且藝術家為外國留學回來，是受過外國藝術思潮觀的知識份子，才能以平常角度來正眼看待裸女。大正 11 年（1922）江山樓登報發表進行北里花選³⁹，以購買江山樓餐卷即附贈副紙(投票卷)的方式，讓民眾票選自己最為欣賞的北里名花或妓女，北里名花、妓女指的是台北大稻埕的藝旦⁴⁰，此篇登報亦將評斷藝旦的標準寫出：色、藝、才品。美國選美重女性的肉體曲線之美，而台灣則重女性的美貌、才藝及才品，得知當時的台灣與美國選美評判標準大異，在當時台灣社會還未發展到以表露肉體曲線作為衡量女性優劣之準則，相對的對於女性表露肉體當然也無法接受，莫怪乎黃朝琴會對裸女文化下如此評語。不過美國裸女文化太過於昌盛，有如黃氏所言「奔走於觀客之間挑撥男子」，色情伴隨著裸女文化而充斥整個社會，確實是現代化社會的一個文明危機。

另外，美國的酗酒文化甚為猖獗，林獻堂花了略多篇幅講述美國從 1826 年設立節

³⁵ 同註 32，頁 181。

³⁶ 林茂生（1887—1947），字維屏，號耕南，美國哥倫比亞大學哲學博士，亦是台灣歷史上第一位哲學博士。1945 年 12 月出任台大文學院院長，1946 年 3 月，林茂生先生以日據時代的「興南新聞」的班底為主，創辦了「民報」，擔任社長，後死於二二八事件。參考自林茂生愛鄉文化基金會 <http://www.enpo.org.tw/www/trf/mrlim-3.htm>。2008 年 4 月 18 日閱覽。

³⁷ 黃朝琴：〈遊美日記〉，《臺灣民報》：第 113 號，1926 年 7 月 11 號，P13。

³⁸ 黃朝琴：〈遊美日記〉，《臺灣民報》：第 115 號，1926 年 7 月 25 號，P14。

³⁹ 〈北里花選將開〉，《臺灣日日新報》：第 7919 號，1922 年 6 月 15 日，第五版。

⁴⁰ 向麗頻：〈《三六九小報》〈花叢小記〉所呈現的臺灣藝旦風情〉，《中國文化月刊》：第 261 期，2001 年 12 月，頁 48。

酒協會到 1920 年立憲禁酒的九十餘年禁酒運動。美國禁酒令是依據 1919 年 1 月 16 日批准的美國第 18 條憲法修正案和 1919 年 10 月 28 日通過的沃爾斯泰德法(Volstead Act)來實行，在 1920 年 1 月 16 日第 18 憲法修正案生效日開始執行，凡是製造、販售與運輸酒精含量超過 0.5% 以上的飲料皆屬違法，當時許多學者認為酒是犯罪與貧窮的根源，這項法案直至 1933 年 12 月 8 日才被撤銷。雖然政府已明定禁酒法令，但卻鼓舞了私販猖獗，造成官商勾結謀取暴利的現象。禁酒初期效果良好，但酗酒死傷人數確逐年增高，且越是訂立規範約束，人民越是故意知法犯法，禁酒令到後期根本起不了管束的作用。林獻堂提到其在禁酒國遇醉人三次，第一次在紐約市路上，差點被醉漢衝撞；第二次在紐約商店，醉漢欲向店家借手槍，糾纏不休；第三次在波士頓看拳鬪時，一青年爛醉如泥，隔座之人看青年幾乎倒地，將其攙扶起，青年抽菸欲使自己清醒，但僅吸兩口又睡去，醜態百出。美國既以立憲禁酒，人民卻絲毫無視憲法的存在，林獻堂在此暗諷了美國之國民性水準與其文明的程度並非成正比。

林獻堂與黃朝琴二人的旅遊日記不約而同的在《台灣民報》上連載刊登，背後有何意涵呢？《台灣民報》被葉榮鍾喻做日治時期台灣人之喉舌，是一份台灣人立場的刊物，目的在於批判政府強權的施政態度，更為重要的作用在於傳播新知啓蒙大眾。日治時期許多台灣作家的作品均呈現出殖民與現代化兩難的心態，如前所述，台灣的現代化是伴隨著殖民體制而增長的，要現代化就無法抵抗日本的殖民統治，批判殖民政策同時亦會連帶批判現代化，台人到底要不要接受現代化？這是一般台灣知識份子所無法解答的疑惑。而林獻堂與黃朝琴是當時少數親臨高度現代化國家的台灣人，觀看美國的現代化就猶如看到台灣未來的現代化風貌，兩人以美國現代化的現象做為台灣是否接受現代化的參考對象。從兩人日記中表露文明極致所引來之危機的態度能看出些許端倪，兩人雖然對現代化的設施與便利佩服不已，但卻更無法接受高文明帶來的機械產業、嚴重死傷與鄙俗文化，二人似乎有意透過最受台人親賴的報紙《台灣民報》，呼籲台人寧可放棄現代化，也不要讓日本的殖民魔掌漸趨深入掌控台灣人，若接受了殖民現代化政策，殖民者便能透過機械產業控制台人的經濟生活，造成台人嚴重的死傷，甚至被同化為日本人，無意識接受日本文化的洗腦不自知。林獻堂與黃朝琴遊歷美國的經驗，給了台灣知識份子「要不要接受現代化」最好的解答。

五、結論

黃朝琴是日治時期少數得以留學美國的台灣精英份子，而林獻堂則是日治時期少數有財力足以環遊世界的大富人家，因而兩人以遊美為題的日記實是彌足珍貴，日記內所記錄的是台灣知識份子眼下的，八十年前美國特殊的現代化風情。筆者從二人的遊美日記中觀察其人眼下的美國現代化現象，其內呈現的不僅僅是美國淺層面的物質現代化，也反映出美國無形的精神層面現代化。物質現代化方面，登八五大樓，升降機之速度讓兩人大開眼界；交通便捷，有空中電車及地下電車，且購票已採取自動化設施；交通秩序皆由青黃紅燈自動化所管控，以及二人搭乘先進娛樂設施：飛機與半天飛的電車(雲霄飛車)的新鮮經驗。精神現代化方面，反應在二人眼裡的是美國尊重婦女的文化，林獻堂甚至以此一風氣做為評斷判亞洲文明不如歐美的依據。無論是物質或是精神方面，在林獻堂與黃朝琴眼中，美國展現了高度的現代化文明，實令二人倍感驚奇。

參觀美國的總統府白宮時，白宮內的裝潢設置出乎二人的意料，並非想像中來的華麗，二人不禁稱讚美國元首具樸實美德以及親民的施政態度，同時暗諷日本萬世一系列的君主威權制度，政府與人民之間總有一道無法跨越的隔閡。林獻堂與黃朝琴想到美國獨立戰爭以及英國統治加拿大採取的自治政策時，便有同是天涯淪落人的感慨，革命思想相同的二人，在此一議題上有著相同的共識，希望台灣能順利邁入自治的軌道。平等風氣盛行的美國，亦隱藏著嚴重的種族歧視現象，白人總持高傲的態度對待其他種族之人，應對態度也因人而異，兩人不約而同的受到白人的刁難，備受歧視與不平等的待遇令兩人頗感憤怒。

林獻堂與黃朝琴對於美國高文明也並非持一貫讚譽有加的態度，他們在旅途中一面嘗試現代化設施的便利，一面也透視了文明化下的經濟制度、交通運輸、精神文化等危機。林獻堂批評現代化社會機械產業大興，機器成了主角，而發明機器的人類反倒淪為配角的位置，成為機器的奴隸。工業化下交通工具的發達，更增加車禍事故的死傷率，黃朝琴說「這是物質文明的極致」，高度機械化的國家為人民帶來便利的同時，災難亦等比例的增加。工業社會下，新興的現代性娛樂文化開始興盛，反應在美國的便是裸女文化的興起，黃朝琴與林獻堂二人於日記中均提到美國的選美盛會，參賽者皆著薄衣或裸體，此外，美國舞廳內也充斥著裸女舞群，裸女文化如此昌盛的現象，被黃朝琴譏為文明人的末路。再者，美國立憲禁酒，但人民卻絲毫無視憲法的存在，酗酒文化甚為猖獗，林獻堂諷刺美國之國民性水準與其文明的程度並不對等。二人透過在《台灣民報》連載刊登旅遊心得，其實背後的意涵在於呼籲台人寧可放棄現代化，也切勿讓殖民政府有機會掌控台人的生活與思想。

參考資料

專書

1. 丹尼爾·貝爾原著/趙一凡、蒲隆、任曉晉譯：《資本主義的文化矛盾》，台北：久大、桂冠，1989年11月初版。
2. 江自得主編：《殖民地經驗與台灣文學——第一屆台杏台灣文學學術研討會論文集》，台北：遠流，2000年2月1日初版。
3. 李新民：《愛國愛鄉——黃朝琴傳》，台北：近代中國，1984年11月25日初版。
4. 林獻堂：《林獻堂先生紀念集——遺著》，台北：海峽，2005年12月25日出版。
5. 林芳瑛：《林獻堂逝世五十週年紀念輯》，台中：明台高中，民95年10月8日出版。
6. 周宗賢：《黃朝琴傳》，南投市：臺灣省文獻委員會，民83年6月出版。
7. 吳文星：《日據時期臺灣社會領導階層之研究》，台北：正中，1992年3月初版。
8. 若林正文、吳密察：《臺灣重層近代化論文集》，台北：播種者文化，2000年8月初版。
9. 若林正文、吳密察：《跨界的臺灣史研究——與東亞史的交錯》，台北：播種者文化，2004年4月初版。
10. 後藤靖、蘆田丈夫、坂本和一編/黃紹恆譯：《現代經濟史的基礎：資本主義的生成、發展與危機》，台北：經濟新潮社出版，2003年3月1日。
11. 陳芳明：《殖民地摩登：現代性與臺灣史觀》，台北：麥田，2004年6月1日出版。
12. 陳建忠：《日據時期台灣作家論：現代性、本土性、殖民性》，台北：五南，2004年8月初版。
13. 陳建忠：〈差異的文學現代性經驗——日治時期臺灣小說史論(1895-1945)〉，收錄於《臺灣小說史論》，台北：麥田，2007年3月15日初版，頁15~110。
14. 張正昌：《林獻堂與臺灣民族運動》，台北：張正昌，1981年6月出版。
15. 黃朝琴：《朝琴回憶：臺灣政界耆宿黃朝琴》，台北：龍文，2001年5月初版。
16. 黃美娥：《重層現代性鏡像：日治時代臺灣傳統文人的文化視域與文學想像》，台北市：麥田，2004年12月初版。
17. 葉榮鐘：《臺灣人物群像》，台中：晨星，2000年出版。

18. 葉榮鐘：《葉榮鐘全集 1——日據下台灣政治社會運動史(上)》，台中：晨星，2000 年 8 月 30 日初版。
19. 葉榮鐘：《葉榮鐘全集 1——日據下台灣政治社會運動史(下)》，台中：晨星，2000 年 8 月 30 日初版。
20. 葉榮鐘：《葉榮鐘全集 2 台——灣人物群像》，台中：晨星，2000 年 8 月 30 日初版。
21. Fernand Braudel 著/施康強、顧良譯：《15 至 18 世紀的物質文明、經濟和資本主義 卷一》，台北：貓頭鷹出版，1999 年 10 月 5 日初版。
22. Fernand Braudel 著/施康強、顧良譯：《15 至 18 世紀的物質文明、經濟和資本主義 卷二》，台北：貓頭鷹出版，1999 年 10 月 5 日初版。

期刊論文

1. 向麗頻：〈《三六九小報》〈花叢小記〉所呈現的臺灣藝旦風情〉，《中國文化月刊》：第 261 期，2001 年 12 月，頁 48~72。
2. 林淑慧：〈日治末期《風月報》、《南方》所載女性議題小說的文化意涵〉，《臺灣文獻》：第 55 卷第 1 期，2004 年 3 月，頁 205~237。
3. 洪銘水：〈梁啓超與林獻堂的美國遊記〉，收錄於《旅遊文學研討會論文集》，台北：文津，2000 年出 1 月初版，頁 113~164。
4. 柳書琴：〈通俗作為一種位置：《三六九小報》與 1930 年代臺灣的讀書市場〉，《中外文學》：第 33 卷第 7 期，2004 年 12 月，頁 19~55。
5. 許雪姬：〈林獻堂著《環球遊記》研究〉，《臺灣文獻》：第 49 卷第 2 期，1998 年 6 月，頁 1~33。
6. 張惠珍：〈他者之域的文化想像與國族論述——林獻堂《環球遊記》析論〉，《臺灣文學學報》：第 6 期，民 94 年 2 月，P89~120。
7. 謝崇耀：〈論日治時期新學會之發展與時代意義〉，《台灣風物》：第 57 卷第 2 期，2007 年 6 月，頁 57~88。

報紙

1. 和田豬三郎：〈文明之建設與我等日本人〉，《台灣青年》：第 4 卷第 1 號，1922 年 1 月 15 日，頁 1~3。
2. 黃朝琴：〈遊美日記〉，《臺灣民報》：第 113 號~第 120 號，西元 1926 年 7 月 11 日，7 月 18 日，7 月 25 日，8 月 1 日，8 月 8 日，8 月 15 日，8 月 22 日，8 月 29 日。

3. 〈北里花選將開〉，《臺灣日日新報》：第 7919 號，1922 年 6 月 5 日，第五版。
4. 蔡培火：〈科學方法之大要〉，《臺灣青年》：第 4 卷第 1 號，1922 年 1 月 15 日，頁 37。
5. 臺灣民報社說版：〈文化運動的目標〉，《臺灣民報》：第 79 號，1925 年 11 月 15 日，頁 1。
6. 謝雪漁：〈說文明〉，《漢文臺灣日日新報》：第 2249 號，1905 年 10 月 28 日，第四版。
7. 臺灣日日新報議論版：〈文明三大患〉，《臺灣日日新報》：第 1533 號，1903 年 6 月 11 日，第三版。

學位論文

1. 徐千惠：《日治時期台人旅外遊記析論——以李春生、連橫、林獻堂、吳濁流遊記為分析場域》，台灣師範大學國文所碩士論文，2002 年。
2. 游勝冠：《殖民進步主義與日據時代臺灣文學的文化抗爭》，清華大學中國文學系博士論文，2000 年。

網站

1. 林茂生愛鄉文化基金會 <http://www.enpo.org.tw/www/trf/mrlim-3.htm>。2008 年 4 月 18 日閱覽。
2. 葉榮鐘全集、文書及文庫數位資料館 <http://archives.lib.nthu.edu.tw/jcyeh/>。2008 年 4 月 18 日閱覽。

胭脂紅淚，珊瑚擊碎有誰聽—— 以「音樂性」淺析林央敏台語詩¹

黃憲婷

國立臺北教育大學台文所

摘要

身為當今台語文學作家中之砥柱，林央敏下筆涵蓋詩、小說、散文及評論等等。1973年發表的華語詩〈踟躕〉開啓其創作開端，1983年才開始以母語書寫創作。就台語詩方面，如今已出版有《駛向台灣の航路》(1992)、《故鄉台灣的情歌》(1997)、《胭脂淚》(2002)和《希望的世紀》(2005)四本詩集，其中《胭脂淚》為十一萬字的長篇敘事詩。使用台語白話書寫，並揉以各種形式詩體如四言詩經、七字仔歌、唐詩宋詞、台灣南管音樂、吳越歌謠以及現代詩，不論在詩或台語文學創作中皆屬實驗性及開創性之作。目前對於《胭脂淚》的研究，大抵由歷史文化、文章體式和語言結構入手，僅梁瓊芳就「文學藝術」層面分析。鑑於目前對《胭脂淚》以文學藝術面向切入研究的不足，從台語詩的「音樂性」面向來分析。以《希望的世紀》²中節錄《胭脂淚》³詩中詩部份為研究範圍，並依形式區分揀選七字仔體〈胭脂淚之前塵誌〉、南管音樂〈溶血珠〉、詞牌〈水調歌頭〉和現代詩〈胭脂雨〉、〈抱汝，坐在故鄉的溪崁〉共五首，以「韻腳」和「節奏」為切入點分析。

關鍵字：《胭脂淚》、音樂性、韻腳

¹ 本文羅馬拼音以教羅系統書寫。

² 林央敏，《希望的世紀》(台北：前衛，2005)。

³ 林央敏，《胭脂淚》(台南：真平，2002)。

一.前言

在台語文學的場域，「台語文學之父」⁴林宗源是「戰後第一個用台語思考並直接以台語創作的作家，他想以母語寫詩的念頭起於 1950 年代，於 1960 年代開始嘗試用台語寫詩。」⁵在創作的路途上獨自行走十年後，至七〇年代中期才有較年輕一輩的向陽加入寫作，「林宗源的『補破網』(1984)和向陽的『土地的歌』(1985)可說是台灣文學史最早的兩本台語詩集」⁶。1977 年第二次鄉土文學論戰，「給與本土作家經由迷惘中摸索而萌芽再生的本土意識文學極大的鼓勵，而帶來真正盛大的鄉土文學寫作風潮」⁷，宋澤萊、林央敏和黃勁連三人便是此時期陸續投身成為台語詩創作與台語運動的生力軍。

身為當今台語文學作家中之砥柱，林央敏下筆涵蓋詩、小說、散文及評論等等。1973 年發表的華語詩〈跣躄〉開啓其創作開端，1983 年才開始以母語書寫創作。就台語詩方面，如今已出版有《駛向台灣の航路》(1992)、《故鄉台灣的情歌》(1997)、《胭脂淚》(2002)和《希望的世紀》(2005)四本詩集，其中《胭脂淚》為十一萬字的長篇敘事詩。使用台語白話書寫，並採以各種形式詩體如四言詩經、七字仔歌、唐詩宋詞、台灣南管音樂、吳越歌謠以及現代詩，不論在詩或台語文學創作中皆屬實驗性及開創性之作。

關於《胭脂淚》相關研究期刊論文，目前有葉笛〈談台灣第一部史詩《胭脂淚》〉，主要探討《胭脂淚》寫作對於台灣文學的意義。何信翰〈史詩？小說？敘事詩？-論《胭脂淚》 \hat{e} 文體〉就西方史詩與《胭脂淚》的格式內容討論其「史詩」身份的確立。梁瓊芳〈愛情 kap 語言 \hat{e} 變奏曲-論林央敏《胭脂淚》 \hat{e} 意象美學〉則使用美學觀點對《胭脂淚》的意象、形式、內容等做一淺析。其他尚有胡民祥〈初探《胭脂淚》及《神曲》的民族國家夢〉和羅燁琳、陳琬心、徐鈺雯、蔡佩珊〈歷史在《胭脂淚》中的表現與應用〉等等。上述研究，大抵由歷史文化、文章體式和語言結構入手，僅梁瓊芳就文學藝術的「美學」層面分析。有鑑於對《胭脂淚》以文學藝術面向切入研究的不足，將試從台語詩的「音樂性」面向來

⁴ 見呂興昌，〈母語美學的捍衛戰士－論林宗源的台語詩〉，《林宗源台語詩精選集(上)》(台南：南市文化，1995)，頁 323。

⁵ 同註 3。

⁶ 林央敏，〈台語文學的多元發展與成果〉，《台語文學運動史論》(台北：前衛，1997)，頁 86。

⁷ 彭瑞金，《台灣新文學運動 40 年》(高雄：春暉，1999)，頁 178。

分析。本論文將以《希望的世紀》中所節錄的《胭脂淚》詩中詩部份為研究範圍，並依形式區分揀選七字仔體〈胭脂淚之前塵誌〉、南管音樂〈溶血珠〉、詞牌〈水調歌頭〉和現代詩〈胭脂雨〉、〈抱汝，坐在故鄉的溪坎〉共五首。以「韻腳」和「節奏」為切入點分析。

二.台語詩的音樂性

在文學理論上素有詩、樂同源之說，古典相關資料裡亦處處強調詩即樂，「音樂性」之於詩為一重要元素，亦為詩在寫作和欣賞上的重要課題。向來研究詩的音樂性時，泰半指詩句文字的節奏。俄國形式主義認為：「詩歌結構中不可能沒有語音或語音重複。這種重複成分在形式方面的一個重要作用，便是造成一定的詩歌節奏。重複的成分越接近，節奏作用就越明顯。」⁸從「詩歌」、「歌謠」等詞可知「詩」與「歌」在傳統概念上的密不可分。現代詩詩人楊牧對於詩的音樂性提出以下看法：

我們在二十世紀廣袤的文學世界裡思索詩的音樂性，恐怕不能再侷促於樂器、伴奏、歌唱朗誦這些概念，詩的音樂性指的是一篇作品裡節奏和聲韻的協調，合乎邏輯地流動升降，適度的音量與快慢，而這些都端賴作品的主題趨指來控制。在現代，我們談詩的音樂性大約就僅能著重這個，看遠古的文學也如此⁹

上述引言中楊牧認為詩的音樂性來自詩中的節奏和聲韻協調，但近代以來詩與樂逐漸分離，特別是現代詩對廢除韻腳、不計字行和不講平仄的講求，流於意象的現代詩逐漸失卻韻律，在講求「形象」的圖像詩裡更加明顯。筆者卻認為，詩人們在創作詩的過程中，在選擇用字時必會於有意識或無意識中揀選，此為詩人寫作時運用的策略。而後透過修飾與安排的技巧呈現詩的「節奏感」甚至「旋律性」；筆者希冀於本文中討論台語詩音樂性(musicality)的出發點正立足於此。因此引宋澤萊所說：

⁸ 張冰，《陌生化詩學：俄國形式主義研究》（北京：北京師範大學出版社，2000年），頁103。

⁹ 楊牧，〈音樂性〉，《一首詩的完成》（台北：洪範，2004），頁145。

音樂是可以令人愉快的，尤其是輕快的音樂，某些進行曲還會使人舞之蹈之，這一點大概沒有人會反對，所以即使當代有那麼多反音樂性的詩論者努力攻擊詩中帶有音樂性，但是詩人仍然在詩中隱藏音樂性。¹⁰

音樂性之於詩如此，那麼台語詩亦然。林央敏認為在漢語諸方言中的台語(閩南語)因為比華語(北京語)多出四倍多的單音節語音，因而為最具音樂性的語言。但在台灣的台語文學作品歷來卻無從精緻化與學術化，更遑論有人注意台語的音樂特質。¹¹台語聲調共八音，筆者借一般常舉的基本台語八聲範例：

獅 sai、虎 hó□、豹 pà、驚 pih、猴 kâu、狗 káu、象 chhiūn^a、鹿 lók

以上八音扣除第六聲與第二聲同外，尚有七聲變化，由頭到尾念下來即可感受台語音調的起伏和音節長短的美感，而台語的「變調」¹²更是增添音調變化。將其套用至音樂上，胡長松將台語八聲對應音階與拍點整理如下，亦不難看出台語音調的變化性：

- 1.陰平，第一聲，即「獅 sai」所處的聲調：音高持平在[升 C]的較高位置，音長約一拍。
- 2.陰上，第二聲，即「狗 kau2」所處的聲調：音高為[升 C]與[B]之間的高速下滑連綴音，在鋼琴上可用十六分音符將此二音快數連彈，整體音長維持約四分之三拍。
- 3.陰去，第三聲，即「豹 pa3」所處的聲調：音高約莫持平在[降 A]的較低位置，音長維持約半拍。
- 4.陰入，第四聲，即「驚 pih4」所處的聲調：音高在居中[B]，音長為十六分之一拍以內的短促音。

¹⁰ 宋澤萊，《宋澤萊談文學》(台北：前衛，2004年)，頁43。

¹¹ 參考自林央敏，〈台語詩的節奏源遠流長-從民間歌謠到宋澤萊的節奏〉，《台文戰線》第五號(台南：台文戰線，2007)，頁12。

¹² 台語單字個別念時有其固定音調，但在兩字連續讀念時為使原先平淡音調具高低起伏而變調，調號變調順序為5→3→2→1→7→5。

- 5.陽平，第五聲，即「猴 kau5」所處的聲調：音高為低音的[降 A]與中音的[B]之間的上升連綴音，在鋼琴上可用十六分音符將此二音連彈，音長較長，整體維持約一拍半。
- 6.陽去，第七聲，即「飯 png7」所處的聲調：音高持平在居中的[B]，持續約一拍。
- 7.陽入，第八聲，即「鹿 lok8」所處的聲調：音高在較高的[升 C]，音長為十六分之一拍以內的短促音。¹³

舉凡來說，詩的音樂性，由旋律（melody）和節奏（rhythm）共同構成，而旋律包含韻腳和音調。台語詩中常使用的技巧為重複排比與韻腳的語音重覆，以「周期性」（periodicity）地反覆呈現規律發音，即為「押韻」。那麼何謂韻腳？宋澤萊說：「韻腳是語音相同而意義不同的、周期性出現的詞。」¹⁴ 韻腳之於詩的作用為能夠讓整首詩具有連貫性和呈現作者意欲表達的詩意。台語的韻腳變化極多，尤其台語的鼻音如「ng」和尾音更能表現注音符號無法表達的音韻，不同的聲調配合不同的韻腳使用使得台語詩風景千變萬化，可以說韻腳和音調的組合造成詩句的抑揚頓挫。

三. 《胭脂淚》的古體新作

由於林央敏曾在《胭脂淚》中提到故事的演唱者是「賣唱藝人」，因此為了使作品多元化，在前言部份曾提及林央敏於《胭脂淚》中運用多種形式創作，除現代詩體，更運用唐詩和宋詞、台灣南管和七字歌仔等等。方耀乾因而曾說：「林央敏的這部史詩《胭脂淚》會使講是詩的形式的百寶箱。Kui 部主要是用台語白話體的語言所寫，不過嘛交雜誠濟文言文的風格，基本上『是運用各種文學形體所構成的』」¹⁵。本部分將針對林央敏「古體新作」的部份，亦即使用七字仔、曲詞牌及南管音樂形式所創作的台語詩，從韻腳和斷句營造出的節奏初步分析林

¹³ 胡長松，〈從〈若是到恆春〉論台語詩的幾個音樂基礎〉，《台文戰線》第五號（台南：台文戰線，2007），頁 37-38。

¹⁴ 宋澤萊，《宋澤萊談文學》，頁 43。

¹⁵ 方耀乾，〈一粒不斷超越自我的文學良心—林央敏專訪〉，《菅芒花詩刊》革新號，2004，頁 24。

央敏於《胭脂淚》的詩中詩。

1. 七字仔體

「七字仔」的形式是每七字為一句，篇幅長短可隨題目大小而自由伸縮，最短可以四句一闕，最長則不限，可多達幾百句。這種歌體於台灣早期便流行於民間，其中一首「雪梅思君」於日治時期就流行於台灣。結構為連續三組雙音節，在第三組的前面或後面配上一個單音節賦予變化的形式就是七字仔。¹⁶

在《胭脂淚》中，使用七字仔體的詩為〈胭脂淚之前塵誌〉（全文見附錄一），共九段三十四句，敘述男女主角前世由相識到為了化解家仇而殉情。韻腳方面，這首使用最多的韻是「e」、「o□」、「i」，間或使用「a」和「ui」，頭尾使用「ng」。韻腳如何安排？並非詩人心靈所至任意決定，韻腳的規律亦是詩人想傳達的訊息之一，因為「語音身上往往積澱著歷史所賦予它的色彩感和情緒色彩。」¹⁷舉法國象徵主義詩人韓波為例：

韓波在其名著《元音》中，在每一個元音和一種顏色之間，建立起一種一對一的關係，如前元音（e, i）與單薄的、迅捷的、清的以及明亮的物體；後元音（o, u）與笨重的、緩慢的、模糊的、陰暗的物體間，都有一種基本聯系。¹⁸

回到〈前塵誌〉來看，第二段到第四段講述男女主角相識到相戀的過程皆以「e」韻結尾，以前元音表現出清新歡娛的氣氛。到第五段卻轉變韻腳成為「o□」和「a」，使敘述語境由相戀的快樂急轉直下，「風為雨水鋪橋路，沃甲情緣澹糊糊。」象徵男女主角戀情的不順遂。第六段結尾「篇」的i韻延續了第五段的沉悶，接續到第七段第一句，接著「堅心決志無怨感，相攬對天發咒誓」的「eh」和「a」將痛苦的情緒提升至最高點，男女主角喊出痛苦的抉擇：「昧凍今生結親成，但願來生做翁某。」而後又回復到沉悶的「o□」，意味著男女主角已然殉情。第九段連續兩句壓「ui」韻，彷彿是哭泣低吟般為男女主角哀悼。最後句尾使用

¹⁶ 王育德，〈談歌仔冊(2)-型式與歷史〉，《台灣話講座》（台北：前衛出版社 2000）。

¹⁷ 宋澤萊，《宋澤萊談文學》，頁 110。

¹⁸ 張冰，《陌生化詩學：俄國形式主義研究》，頁 110。

了和開頭一樣的「ng」韻，作為序幕的開端，述說這場故事隱隱地來，隱隱地去。

七字仔體脫胎自中國七言體，七言體在節奏上以「四頓」方式為主，如「少小、離家、老大、回」。林央敏認為這種半解放的台灣七字仔比七言體更能表述複雜的故事，但相較於講求平仄的絕句體和律體來說，在文字的音樂性上確實七言會顯得較為弱勢，卻也由於詩體的解放而將使得台語文字的音樂性特質得到更多的表現空間。¹⁹從上述分析韻腳來看，筆者認為林央敏在語境的鋪陳，從明快轉至沉悶到痛苦的最高點乃至逐漸平息的曲線，這箇中轉折和韻腳節奏的搭配，使短短三十四句的七字仔歌有了起伏的樣貌。

2. 台灣南管

南管源於福建泉州一帶，本稱為「弦管」，在台灣相對於「北管」而得名。音韻古樸柔美，節奏細膩，保存了「宮、商、角、徵、羽」的音階。²⁰《胭脂淚》中的〈溶血珠〉（全文見附錄二）採用了南管「百家春」的形式，敘述陳漢秋在迷濛間看見的前世情景。林央敏為何在繁花似錦的南管曲中挑選「百家春」作為詩體原型？可能是「百家春」曾為台南鹽分地帶文藝營的主題曲，因而林央敏就近取材，依格律重新填詞。但筆者在閱讀資料間發現較弔詭的是，「百家春」似乎泰半被歸為北管一派，在南管音樂中屬於鮮少演奏的一曲，「百家春」究竟為何派樂曲？因本文重點不在此，故依舊將「百家春」歸類於南管音樂類別，原詞如下：

青春芳草地，萬物皆獻媚，為著啥麼事，
拋了妻，遊遠地，長別離，噫！噫！
憶昔別離時，二八少年時，到如今，
霜花兩鬢垂，噫！噫！
嘆一聲，多情是枉費，日時喘大氣，
冥時暗落淚。
恐驚情郎去外地，貪著他鄉好花枝，互伊迷醉；
貪著他鄉花蕊水，放捨舊花蕊，
心肝無合醉？？

¹⁹ 林央敏，〈台語詩的節奏源遠流長-從民間歌謠到宋澤萊的節奏〉，頁 15-16。

²⁰ 參考自林吳素霞，《南管音樂賞析》（彰化縣文化局 2000），頁 7。

戀他鄉不回歸，戀他鄉不回歸。²¹

原詞描述一對恩愛夫婦，丈夫為家計不得不遠赴他鄉謀生。獨守空閨的妻子，天天倚門等待丈夫歸來。時光流逝，等到「霜髮兩鬢垂」，丈夫還是不見蹤影。妻子望去家家「百家春」，享受天倫之樂，只得祈求上蒼垂憐，保佑丈夫平安，若果真不測，也希望能與丈夫「夢中相見」。

〈溶血珠〉採用的則是男女對唱形式，押「iu」、「ui」、「o□」、「oaⁿ」、「iaⁿ」韻。由於南管是一種講究音色與頓挫變化的音樂，音量屬中庸型，曲調波動不大，特徵為音量小、曲調平穩。且南管唱字緩長，從上一字唱至下一字往往延遲四拍以上，因此〈溶血珠〉前半段男女換唱時便運用「iu」、「ui」相近韻腳產生連綿不絕的效果。中段男女對唱：「在天做時雨，在地做甘泉」的「o□」和「oaⁿ」將原本緩長的情緒拉高，而後陸續出現的「iaⁿ」韻繼續承襲男女對唱的詠嘆，最後一段合唱「雙影長夜漣漣淚盡悲腸，攔再斷腸，溶血珠，用哀傷，正地久天長。」連續使用兩次「ng」韻，將原本高揚的情緒簌地轉弱。再使用「u」韻讓整體感覺持續緩和，最後使用「ong」連接「ng」再次營造南管音樂緩慢拉長的特色。

3. 詞牌

《胭脂淚》中林央敏多次運用曲詞牌作為原型，分別為第四卷第三節的〈水調歌頭〉、四卷五節的〈春來桃笑〉和六卷五節的〈念奴嬌〉等，本部分以〈水調歌頭〉做一分析。〈水調歌頭〉源於隋煬帝時期《水調歌》，於唐朝演變為「大曲」。²²「歌頭」即為大曲第二部份的「中序」第一章。在此筆者舉〈水調歌頭〉詞牌最有名的例子，由蘇軾所作：

明月幾時有？把酒問青天
不知天上宮闕，今夕是何年？
我欲乘風歸去，唯恐瓊樓玉宇

²¹ 引自涂順從，《大廣弦走天涯》，耕石樓文史工作室網路書，全文上網於 <http://www.stone.idv.tw/>。

²² 大曲的名稱早在漢代出現，指的是於各時期重要樂種的大型樂曲，凡聲樂兼有器樂的大型歌舞曲皆通稱為「大曲」。大曲在表演過程中綜合器樂、聲樂、舞蹈，唐代大曲歌詞多由五言或七言詩相間組合，分「序」、「中序」、「破」三部份。參考自沈明尚，《中國音樂史及音樂常識》，全文上網於 <http://music.tnua.edu.tw/music-designer/balassoon/school/history/ch2.doc>

高處不勝寒
起舞弄清影，何似在人間。

轉朱閣，低綺戶。照無眠。
不應有恨，何事長向別時圓？
人有悲歡離合，月有陰晴圓缺，此事古難全。
但願人長久，千里共嬋娟。

而《胭脂淚》中的〈水調歌頭〉(全文見附錄三)，則跳脫唐詩宋詞的平仄格律，只餘外表形式，為何如此？林央敏這麼解釋：

台語的歌謠詞體，應該不是承襲自宋詞或模仿宋詞而來，而是作者按著心中的漢語音步的自然律，且自由的加以運用而成的某種似有似無的體式，頂多也許是作者有意改革七字仔體，不想被七字仔的較為單調的整齊框架所束縛，所以這種歌謠詞體沒有唐詩、宋詞的各種細步的格律規定，只有依循各種漢語音步的長短句型和習慣性的押韻。²³

因此，本部分的分析將跳脫唐詩宋詞格律，僅單純以韻腳和節奏營造分析之。

《胭脂淚》中的〈水調歌頭〉，全文押「oaⁿ」、「oan」、「oaiⁿ」等韻，以母音「a」表達漢秋對翠玉的悸動與想望。開頭四句連續以「oa」基調鋪陳相思的無奈，第五句「不可近前行儂」使用了單句表現漢秋踟躕不前的停頓，而「oa」到「oe」則呈現出突然卻步的收縮感。緊接著下去的第六句又回到「oa」韻的基調持續演譯漢秋面對愛情的煩憂。

第二大段一開頭，連三句「頭一番，激勇膽，敲門環」以三字組合製造出急促效果，彷彿漢秋一鼓作氣的表達心意。第四句「開門相應」使押韻轉「eng」，緩和了原本三句急促的語境，接續的七字一句更延宕了全詩原本一開始的愛情躁動，使得後續回到五言一句的部份逐漸有平息的趨勢，最後在宛如歌唱的「oan」韻中結束。

²³ 林央敏，〈台語詩的節奏源遠流長-從民間歌謠到宋澤萊的節奏〉，頁 19-20。

四.《胭脂淚》中的現代詩

由上一部份的分析我們可以知道，林央敏在創作台語詩的過程中認為套用古體形式不能完全照本宣科，而是應當順詩人創作當下的靈感流動。而林央敏也認為「詩人必需以白話的句型句法來重新煅造台語詩的節奏，如此台語詩的音樂感才能有所創新和更加豐富」。²⁴因此本部分的焦點將置於《胭脂淚》以現代詩體創作的台語詩，分別為第十卷第三節的〈抱汝，坐在故鄉的溪崁〉和第十三卷二結的〈胭脂雨〉。

〈抱汝，坐在故鄉的溪崁〉講述漢秋幻想擁抱翠玉坐在溪邊的場景，以漢秋的角度來訴說。全文如下：

抱汝(u)，坐在故鄉的溪崁(am)，
吓驚大腿骨會互愛情窒斷(ng)，
甘願費盡一生的喟力(ek)，
絃絃給汝抱咧(eh)，永遠咪喝瘦(ng)。
生份的流星流過(oe)，
懷疑的火金姑照過(oe)，
嘛吓割開雙手化成的細索(oh)
體溫熨燒秋冷的夜色(ek)，
聚在茫茫夜霧罩落(o□)，
給咱漆作一幅山水的焦點(am)，
用生命作成的材料(au)，
給咱塑做一對愛人的雕像(iang)。²⁵

第一句「抱汝，坐在故鄉的溪崁」，「抱汝」宛如是低聲對翠玉說的話語，在兩個音節停頓後再接續後面的述說，在第一句就營造出吟詠跌宕的美感。這首詩中運用了兩次「ng」做為轉換情緒的轉折點，第二句尾的「ng」，是情感高漲前的停滯，使第三句「甘願費盡一生的喟力」的「ek」韻更有張力。第二次使用的第四

²⁴ 同註 22，頁 28。

²⁵ 林央敏，《胭脂淚》，頁 400。

句「ng」，則又緩和了第三句熾熱的情感，預備承接後續的語境。五六句連續使用的「oe」和後續的「oh」是一連串的詠唱，營造反覆的美感，直到「體溫熨燒秋冷的夜色」的「ek」。第二次使用的「ek」並不是要營造如同「甘願費盡一生的喟力」那般迫切的高漲。而是藉著再次的「ek」達到使「oe」韻連綿語境進入停滯，再以「o□」韻作為起始點以便進入下一部份的韻腳。第三部份的韻腳為母音「a」的基調：「am」、「au」、「iang」，通常在文學或音樂的結尾策略不脫兩種形式，一為逐漸高漲，使作品在高潮狀態下軋然而止。另一種則是在結尾前逐漸沈寂，最後悄然無聲。前者多運用在歡欣或明亮正面的情境，反之後者多運用在陰暗悲傷的情境。就〈抱汝，坐在故鄉的溪崁〉看來，全詩表達的是漢秋對翠玉愛情的堅定，因此比較偏向前述所提明亮的情境，所以結尾連三句運用了「am」、「au」、「iang」三韻替這個熱烈的愛情詩劃下句點。

第二首〈胭脂雨〉，為漢秋翠玉死後靈魂相偕歸位時的最後樂章，相較於第一首〈抱汝，坐在故鄉的溪崁〉現代詩風，〈胭脂雨〉的形式更接近歌詩。全文(見附錄四)分三大段，每段字數形式皆同，舉第一段格式如下：

三月春天尾(oe)，
梅雨奏一暝(i)，
水沃溪邊青草埔(o□)，
青色羅裙澹糊糊(o□)，
老去的愛情(eng)，已經生菇(o□)，
斑脂樹落了胭脂雨(o□)，
陪伴花魂(un)，忍受寂寞(ok)。²⁶

就韻腳來看，第一段主韻為「o」和「o□」，共有「oe」、「o□」、「un」、「ok」等。在「梅雨奏一暝，水沃溪邊青草埔，青色羅裙澹糊糊，老去的愛情，已經生菇，斑脂樹落了胭脂雨」這部份中使用了「i」和「eng」韻穿插在兩次連續運用「o□」韻延長之間產生停滯效果，使逐句念下來的音韻出現重複而抑揚頓挫的波形。

第二段的詩境移到六月鳳凰花，依舊使用連續重複相同韻腳產生連綿感，再轉換韻腳使吟誦產生停滯或高漲的波度。和第一段主韻「o□」、「o」比較起來，

²⁶ 林央敏，《胭脂淚》，頁 458。

主韻為「au」的第二段在情感上比第一段更高亢了幾分，試著由「o□」念到「au」即可發現之間的轉化有逐漸上揚的趨勢。第三段則又將一、二段的情緒往上推了一層，整段幾乎全押「ang」韻，如同前述提到對於音樂或文學的結尾策略，漢秋和翠玉歷經磨難未能開花結果，結尾兩人雖然雙雙逝去，但卻又隱隱地向讀者預言下一世的美好未來。因此〈胭脂雨〉三段雖然持續堆砌情愛糾纏的悲劇張力，第三段結尾「等待相逢，一生寄望」卻又展開了一份希望。我們可以這麼說：「先前的苦痛乃是為了彰顯幸福的美好」，因此〈胭脂雨〉在持續高漲的情緒中結束，而不是選擇漸行漸遠終至無聲，筆者認為正是作者暗示著漢秋和翠玉愛情故事的結局。

另外在每句的字數安排上，〈胭脂雨〉依序為五五，七七，五四，八，四四。吟詠之間長短句的跌宕美感遂營造出節奏。五言七言多為鋪敘詩境，五言四言則轉景至情，利用字數空缺呈現愛情中的悲苦，例如「老去的愛情，已經生菇」和「悲傷的目屎，淹過埋草」。而八言則又從五、四言的「情」回到「景」：「鳳凰樹落了胭脂雨」、「傷心樹落了胭脂雨」，有情景對照交錯的意味。最後兩句四言則代表了主角們的「動作」，從第一段看至第三段：「陪伴花魂，忍受寂寞」、「四方奔走，生份路途」到「等待相逢，一生寄望」，四言的安排使原本跌宕的節奏回復平穩，在持續的水平線中劃下句點。從〈胭脂雨〉三段對照和承接亦能對主角情愛的轉折與結局做出交待。林央敏書寫至此，〈胭脂雨〉已然是漢秋與翠玉長年苦戀的結局。

五. 結語

台語詩的節奏由過去的民間詩歌形成兩種傳統模型，一為句式整齊的「五七言體」，二為長短句型的「歌謠詞體」。當代台語詩多以現代詩體式創作，以七字仔歌創作台語詩者目前約林央敏和鹿耳門漁夫兩人，然其他傳統詩體卻缺乏新意注入而逐漸走向絕響。林央敏以多種形式手法創作《胭脂淚》實為台語文學界一大創舉，不僅開闢了台語詩形式和表達台語音樂性之美的場域，更加為即將曲高和寡的文學體裁點亮一條嶄新路途。

附錄一：〈胭脂淚之前塵誌〉²⁷

天干光陰束寸短，(e) 地支時辰壠里長。(ng)
一八四一頭一世，(e) 投胎凡塵諸羅地，(e)
男在西北女在南，(am) 割開兩庄一牛溪。(e)
月落西海換朝代，(ai) 日出東山照平地。(e)
二八青春紅花節，(eh) 兩人初識在溪底，(e)
有情春雨沃草埔，(o□) 雙人一心匿鴨寮。(e)
風爲雨水鋪橋路，(o□) 沃甲情緣澹糊糊。(o□)
爲著先人捌冤家，(e) 拚煞冤情吓散鼓，(o□)
流落世仇傳門戶，(o□) 結做重石鎮情途。(o□)
可憐男女想無步，(o□) 呼天叫地投泣訴，(o□)
孤聲累積嚙喉瀆，(am) 約束合寫斷命篇。(i)
寒星伴月更深暝，(i) 做伙殉愛溪坎邊，(i)
堅心決志無怨感，(eh) 相攬對天發咒誓：(a)
昧凍今生結親成，(aⁿ) 但願來生做翁某。(o□)
陣陣霜風送苦楚，(o□) 漣漣燒疼胭脂淚，(ui)
淪落溪中染血水，(ui) 滲入溪埔化珊瑚，(o□)
魂歸無塵一情卵，(ng) 檢情孵愛甲子長。(ng)

附錄二：〈溶血珠〉²⁸

男：盈暗月當圓(iⁿ)，愛人抱身邊(iⁿ)，
兩人同咒詛(o)，爲愛情(eng)，拋人生(iⁿ)，化世仇(iu)。
女：父命不可違(ui)，愛情有所歸(ui)，
願今生甘願生命碎(ui)，望來世雙人隔作堆(ui)。
男：在天做時雨(o□)，
女：在地做甘泉(oaⁿ)，
合：生生世世有情人永遠相照顧(o)。

²⁷ 林央敏，《胭脂淚》，頁 33。

²⁸ 林央敏，《胭脂淚》，頁 401。

男：鴛鴦寄一命(ia)，鬻魚心疼共心疼(iaⁿ)，
女：郎君偕娘子(u)，滴血相黏結成雙雁影(iaⁿ)，
合：雙影長夜漣漣淚盡悲腸(ng)，
 擱再斷腸(ng)，溶血珠(u)，用哀傷(ong)，正地久天長(ng)。

附錄三：〈水調歌頭〉²⁹

孤獨野郊外(oa)，忍受夜生寒(oaⁿ)
早前痴暗思戀(oan)，準是望城關(oan)
不可近前行俛(oe)，
只好徘徊眺看(oaⁿ)，岩壁又懸懸。(oaiⁿ)
人影亂心鏡(aⁿ)，明日剪操煩。(oan)

頭一番(oan)，激勇膽(am)，敲門環。(oan)
開窗相應(eng)，吓驚情短意難全。(oan)
從此長年見誚(au)，
拋入雲天做雨(o□)，有話沃山川。(oan)
來日共杯酒(u)，結伴在雲端。(oan)

附錄四：〈抱汝，坐在故鄉的溪崁〉

抱汝(u)，坐在故鄉的溪崁(am)，
吓驚大腿骨會互愛情窒斷(ng)，
甘願費盡一生的喟力(ek)，
絃絃給汝抱咧(eh)，永遠咪喝瘦(ng)。
生份的流星流過(oe)，
懷疑的火金姑照過(oe)，
嘛吓筲開雙手化成的網索(oh)
體溫熨燒秋冷的夜色(ek)，
聚在茫茫夜霧罩落(o□)，

²⁹ 林央敏，〈胭脂淚〉，頁 119。

給咱漆作一幅山水的焦點(am)，
用生命作成的材料(au)，
給咱塑做一對愛人的雕像(iang)。³⁰

附錄五：〈胭脂雨〉³¹

三月春天尾(oe)，
梅雨奏一暝(i)，
水沃溪邊青草埔(o□)，
青色羅裙澹糊糊(o□)，
老去的愛情(eng)，已經生菇(o□)，
斑脂樹落了胭脂雨(o□)，
陪伴花魂(un)，忍受寂寞(ok)。

六月熱天到(au)，
烈焰燒日頭(au)，
點焯校園鳳凰花(oe)，
紅色驪歌瀆嚨喉(au)，
悲傷的目屎(ai)，淹過埋草(au)，
鳳凰樹落了胭脂雨(o□)，
四方奔走(o□)，生份路途(o)。

秋天楓葉紅(ang)，
北風寒霜降(ang)，
黃葉凋零又過冬(ang)，
風景憔悴白茫茫(ang)，
消失的形影(iaⁿ)，吓知西東(ang)，
傷心樹落了胭脂雨(o□)，
等待相逢(ona)，一生寄望(ang)。

³⁰ 林央敏，《胭脂淚》，頁 458。

³¹ 林央敏，《胭脂淚》，頁 458。

參考資料(依姓名排序)

專書：

1. 林吳素霞，《南管音樂賞析》，彰化縣文化局 2000 年。
2. 林央敏，《台語文學運動史論》，台北：前衛，1997 年。
3. 宋澤萊，《宋澤萊談文學》，台北：前衛，2004 年。
4. 张冰，《陌生化诗学：俄国形式主义研究》，北京师范大学出版社，2000 年。
5. 呂鈺秀，《臺灣音樂史》，台北：五南出版社，2003 年。《運動 40 年》，高雄：春輝，1998 年。
6. 安默兒(Christine Ammer)，《音樂辭典》，台北：貓頭鷹出版社，2004 年。
7. 楊牧，《一首詩的完成》，台北：洪範，2004 年。
8. 彭瑞金，《臺灣新文學運動四十年》，高雄：春暉，2004 年。

單篇文章

1. 王育德，〈談歌仔冊(2)-型式與歷史〉，《台灣話講座》，台北：前衛 2000 年。
2. 呂興昌，〈母語美學的捍衛戰士－論林宗源的台語詩〉，《林宗源台語詩精選集（上冊）》。臺南：南市文化，1995 年，頁 322-334。
3. 何信翰，〈林宗源台語詩中的重覆排比〉。

期刊論文：

1. 林央敏，〈台語詩的節奏源遠流長-從民間歌謠到宋澤萊的節奏模型〉，《台文戰線》第五號，台南：台文戰線，2007，頁 11-34。
2. 方耀乾，〈一粒不斷超越自我的文學良心—林央敏專訪〉，《菅芒花詩刊》革新號，2004，頁 24。
3. 胡長松，〈從〈若是到恆春〉論台語詩的幾個音樂基礎〉，《台文戰線》第五號，台南：台文戰線，2007，頁 35-50。

網路資料：

1. 涂順從，《大廣弦走天涯》，耕石樓文史工作室網路書，全文上網於 <http://www.stone.idv.tw/>。最後瀏覽日期：2008 年 6 月 14 日。
2. 沈明尚，《中國音樂史及音樂常識》，全文上網於 <http://music.tnua.edu.tw/music-designer/balassoon/school/history/ch2.doc> 最後瀏覽日期：2008 年 6 月 14 日。

噪音/造音——從閃靈樂團歌詞談其政治認同與可能

吳建樑

國立臺北教育大學台文所

摘要

台灣的樂團在威權年代之後，多不敢觸及抗議、社會問題，和歐美的搖滾樂團本質上有差異，閃靈樂團（ChthoniC）則是少數意象明顯的團體之一。閃靈樂團的政治訴求明顯，並透過歌詞將之表達出來，其特殊的唱腔亦是對於聽眾、對於台灣耳膜的震驚；更進一步，其發出的「噪音」更觸碰到台灣國族的認同。

賈克·阿達利（Jacques Attali）在他的名著《噪音：音樂的政治經濟學》中從不一樣的角度切入音樂與社會的關係，發現音樂政治性的一面，與統治相掛勾的內涵。而噪音與樂音間的轉換，其實也就是文化領導權的爭奪。於是當噪音要產生新秩序，「造音」的過程就成爲必需。

筆者透過分析閃靈樂團《祖靈之流》、《靈魂之界》、《永劫輪迴》、《賽德克巴萊》四張專輯的歌詞，發現其以後殖民主義的「去中心」與「重建主體」爲重，重新構建台灣想像的內涵，對於原本大中國主義而言，形成噪音的逆襲。筆者也試圖探討閃靈樂團在這些歌詞上能夠獲得多少成功，如何致使他們的聲音獲得大眾的認同，以「噪音」翻轉成「樂音」，來達成政治訴求，並完成搖滾樂反抗精神的原初精神。

關鍵字：閃靈樂團、噪音、造音、賈克·阿達利。

爲什麼閃靈？

美國的搖滾團體在 60 年代形成時，即有反戰、民權等較左翼的政治訴求；或是對於母文化社會失望，不願被納入社會機制的「反文化」¹思想涵括其中。搖滾樂是一種發聲的方式，透過強烈的節奏、個人化的身體自主，除了抒發自身的不滿與控訴；此外，也是對社會主流的抵抗，不願被乖乖收編的反叛精神。相較之下，台灣的樂團在歌詞創作上，對於社會議題的論述並不多，和政治活動的連結也不特別強烈，頂多是偶爾發發生活的牢騷。研究者徐楓惠在其論文《從 90 年代地下搖滾樂看臺灣另翼搖滾主體性的指涉》中認為：「似多樣化曲風的場域卻隱約少了個性，在意旨意符的不明確下，台灣地下樂團 10 年以來所散發出的特徵氣息，幾乎在這層面上走向十分薄弱」²。雖然樂團發展迅速且多樣，然而缺乏個性，也沒有特定的方向，徐的觀察顯然非常中肯。

台灣在經過政治上長期壓抑後，許多自主的思考都不敢大膽發聲，樂團的方向也多不敢觸及抗議、社會問題以及國家認同這一環；多數經營個人情感、生活抒情等較為輕鬆的話題。閃靈是少數意象明顯的團體之一³，另外尚有交工樂隊的底層關懷，濁水溪公社對社會亂象的控訴。政治訴求層面的缺乏凸顯了閃靈樂團（ChthoniC）⁴吶喊的音量，其特殊的唱腔亦是對於聽眾、對於台灣耳膜的震驚；更進一步，其發出的「噪音」直接觸碰到台灣國族的認同，對於台灣人敏感的認同神經，更是拉高了音量，此亦是不同於另外兩個樂團的表現方式。

在 2001 年「Say Yes to Taiwan」演唱會中，其演唱會的節目單上即展現其理念：

台灣就是在一種視政治骯髒而避之惟恐不及的意識型態導引下，反而縱容了政客為所欲為；有人說『音樂就音樂，何必扯上政治』？我們要問：『音樂就音樂，何必扯上愛情—情歌？音樂就音樂，幹嘛要扯上軍校招生？音

¹ 搖滾樂與反文化的連結請參見 Andy Bennett 著，孫憶南譯，《流行音樂的文化》（台北：書林，2005），頁 45。

² 徐楓惠，《從 90 年代地下搖滾樂看臺灣另翼搖滾主體性的指涉》（南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2006 年 6 月），頁 6。

³ 反諷政治現象類的作品，各團體多少都有，但是提出具體主張，鎖定樂團方向，甚至參與政治性活動的卻不多。政治性較強的除閃靈外，交工樂隊以客語演唱，參與美濃反水庫運動；瓢蟲則以女性訴求為主，都是以少數族群為訴求的樂團。

⁴ 希臘文為「陰間神祇」之意，漢語譯為閃靈。見 <http://www.chthonic.org/>

樂就音樂，幹嘛要扯上國家—國歌？關心人權、政治，和愛情一樣，是人的基本權力。深刻反省生而為台灣人的意義，積極爭取屬於自己的權利，才有真正的人權。」⁵

舞台上，閃靈積極展現其政治上的企圖；從舞台下來看，閃靈主唱 Freddy（林昶佐）亦是政治立場明確，以台獨為志向，亦曾參與過「李登輝學校」培訓。在 2003 年金曲獎榮獲最佳樂團時，Freddy 發表感言「感謝所有的親友，國內外支持閃靈的樂迷們，還要感謝給我們源源不絕創作靈感的——祖國台灣！」⁶接著自由時報的「自由廣場」論壇便有稱讚閃靈勇敢說出心裡話的文章，於是閃靈也因此被歸類成「獨派樂團」。雖然 Freddy 的個人主張不能代表整個樂團的政治理念，但是音樂的創作屬於集體形式，且一個團體總被視為同一單位，有相近的理念，故在討論時，並不特別切割閃靈和 Freddy。然而在其舞台下的政治意見之外，他們的歌曲，歌曲中的歌詞究竟透露出多少政治立場的訊息？以什麼樣的方式來表現？筆者意圖藉由討論其專輯之歌詞，發現其歌詞中的意識型態及操作，如何成為該樂團訴求的宣傳工具，一窺舞台上交響黑金屬⁷及屍妝下的政治意涵。

噪音／造音

當不同的音樂型態開始之時，往往被視為噪音，是對於傳統美感的破壞，是低下的、俗劣的。所以三〇年代爵士樂與五〇年代搖滾樂興起時，都倍受質疑，後者尤然。搖滾樂的重節奏具有不同以往歌曲的「破壞力」，涵帶「噪音」的挑釁精神，在曲調及歌詞上夾帶意識型態的反抗。因此學者蔣慧仙為噪音的特性做詮釋：

在當代的音樂版圖上，噪音是挑戰或是超出人類聽覺經驗的一種聲音，它可能是我們習以為常但刻意排除的環境聲響；它可能是反抗學院菁英或是

⁵ 轉引自朱夢慈，《台北創作樂團之音樂實踐與美學——以「閃靈」樂團為例》（國立台灣大學音樂學研究所碩士論文，2000年。），頁56。

⁶ 閃靈樂團，邱立歲撰文，《閃靈王朝——台灣搖滾鬼王10年全記錄》（台北：圓神，2006），頁160。

⁷ 關於交響黑金屬的詮釋見朱夢慈，《台北創作樂團之音樂實踐與美學——以「閃靈」樂團為例》，頁105。

媚俗流行樂的新聲；它可能是以電腦科技建構的聲音建築物；它形成了一個跨國際的地下文化圈；他是一種質疑、反省、創新的生命態度……⁸

蔣慧仙提到的是一種「挑戰」的本質，而這種本質往往是在我們周遭而不自知的。也就是說，噪音和樂音本來就是並存的狀況，只是因為有「中心價值」的存在，才會被區辨出來，成就「噪音」、「樂音」兩種符徵與符旨。所以當一種新的思維、新的音樂型態出現時，其在爭取領導權過程中的論述，會給原本主導的聲音帶來破壞，為主流所敵視；然而從邊緣的角度來看，卻是另一種思想的表達，為整個社會注入新的活水。

政治家兼社會學家賈克·阿達利（Jacques Attali）在他的名著《噪音：音樂的政治經濟學》試圖從不一樣的角度切入音樂與社會的關係、發展。我們且透過廖炳惠的導讀〈噪音或造音？〉來看：

阿達利先假定了音樂與噪音的經濟關係，然後確立音樂在政治、社會上調解差異，製造和諧，控制暴力（噪音），加以監視、操縱、紀錄、重新運用的文化作用，藉此質疑了音樂的「純粹」性格，而且他更進一步並將音樂的生產、消費過程放在經濟與文化發展的天平上，衡量其各時期的意識型態宰制、運用價值及規劃政治秩序或凸顯新秩序的功能。⁹

阿達利聽到了音樂深層的本質，有如解譯密碼般，發現音樂政治性的一面，與統治相掛勾的內涵。社會位階有高低，各成秩序，「禮節」具有不得任意跨越的性質，而音樂的使用亦然。君王、諸侯、平民各有其相應的音樂使用規範及曲式，以之為和諧的管理方式，當大家也服膺這樣的文化霸權時，就能便利一個龐大帝國的統治，直到噪音出現。破壞體制的變革將既有的音樂連同秩序擊倒，於是乎造成「百家爭鳴」的現象，重現噪音「挑戰」的性格。

所以噪音是相對於樂音的，而不屬於樂音的都可以歸為噪音。若我們說主流的音樂是「樂音」，是悅耳的，是閱聽大眾較能接受的，是被利用於安撫被統治者的；噪音顯然就是邊緣的、吵鬧的、歧異的，破壞樂音及其背後的主流意識型

⁸ 蔣慧仙，〈噪音/造音：在聲音的版圖之外〉（《誠品好讀月刊試刊號》，第3期，2000年6月），頁22。

⁹ Jacques Attali（賈克·阿達利），宋素鳳、翁桂堂譯，《噪音：音樂的政治經濟學》（台北：時報，1995），頁xii。

態，甚至是政治經濟體制。於是朱元鴻說：

所有音樂，所有聲音的組織都是締造或鞏固一個社群的工具。對於顛覆性的、不順從律則的、支持差異或邊緣的、不正常的噪音，文化壓制向來是重要的政治任務。¹⁰

壓制噪音，是爲了方便主流價值的散佈，也是方便塑造集體的規範。然而噪音是不會束手就擒的，噪音會反抗，搜尋出路，以各種可能的方式出現：偽裝、不經意洩漏，或是在你不注意時大聲唱出來。沒有一種主流樂音可以長久掌握領導權，而噪音與樂音身分間的轉換，也就是文化領導權的爭奪，是不斷在上演的劇碼。於是當噪音要產生秩序，成爲一種「造音」過程，必須「超越舊的暴力而重新在另一層次的體制上創造出一種差異系統」¹¹。造音，是製造新的聲音也是製造新的秩序，然後在抗爭中試圖成爲主流，再被下一波的噪音所攻擊，如此循環便是噪音與樂音的場域位置。

閃靈以鬼魅般的裝扮引起關注，其特立獨行的裝扮搭配以將首爲雛形的屍妝，衝擊社會及傳統道德的禁忌，甚至還在演唱會灑冥紙等，都非既往所能見到的表演方式。這些驚世駭俗的舉動除了收服在場「不怕死」的搖滾靈魂外，也是對於既有傳統道德的衝撞。若說他們的音樂呈現出「噪音」的特質，那他們的行爲就是「野獸派」般狂野。他們鬼魅特質的塑造和歌詞中的死亡、戰爭神話相應，死腔唱法儼然是暴力的衍生，撕裂腦袋的平衡。賈克阿達利說：「噪音是一種武器，而音樂，在最初的時候，幫助這武器的生成，將之馴化、儀式化，成爲儀式化殺戮的一種擬像。」¹²。透過音樂，閃靈樂團傳達出理念；透過噪音，表現出其強力的訴求與不馴。

限於學科的能力，筆者無法結合樂曲來討論閃靈的歌曲，僅能就歌詞來分析。研究者朱夢慈在其論文《台北創作樂團之音樂實踐與美學——以「閃靈」樂團爲例》提到 Freddy 創作歌詞的程序爲「第一，確定歌詞主旨；第二，構想曲式結構；第三，編寫樂段內容；第四，填寫歌詞。」¹³先從規劃劇情與人物開始，

¹⁰ 吳音寧，〈迷人的噪音〉（《文化視窗》，第 49 期，2003 年 3 月），頁 25。引自朱元鴻〈聽不清的切分音〉。

¹¹ 賈克·阿達利，前揭書，頁 46。

¹² 同上注，頁 31。

¹³ 朱夢慈，《台北創作樂團之音樂實踐與美學——以「閃靈」樂團爲例》，頁 84-85。

接著是搭配情節創作樂曲，並透過音階表現出起伏變化。當完成具體的樂譜之後，再依樂段填入歌詞，工整地裁切原初的構想成文字。由此我可以發現，閃靈在創作時，是意念先行的，先決定要寫什麼，再創作歌曲去完成其意念，以歌詞確切落實，完成詳細情節。在造音的過程中，其實就已經擔負了「噪音」的理念，更顯得其歌詞有分析的可能。故透過歌詞將能夠溯回閃靈樂團原初的理念，發現其政治上的訴求。

搖滾精神本事

本節將檢視閃靈如何藉由音樂中的歌詞承載噪音的本質，行殺戮與挑戰之實，將台灣主體性唱出來。在目前發行的四張專輯中¹⁴，各有一個主軸貫串其中，拼湊起來，幾乎等同四首史詩，氣勢磅礴，其企圖可見一斑。在《祖靈之流》的〈越海〉歌詞中，講述自原鄉渡海來台的心境。第一人稱獨白的主角，對於「貪濁之城」感到絕望，於是在沒有退路的情況之下，只好擁抱大海：

船啟航 入汪洋 一步步 遠離家鄉
寄希望 在海上 願此行 不再回航
(想起這一生悲愴 家鄉的一片滄桑
亡命飛奔幻夢中的天堂 不再回航)

到達一個新天地之後，就不願意再想起滄桑的故鄉，因為自己已是身在天堂。這個情節我們可以想像到唐山過台灣的情景，與下一首〈海息〉的動機相當。〈海息〉一首歌雖然主角背景與情節皆不明顯，然而似是強調當初到台灣時的艱苦，筆路藍縷，並且要子孫不可忘記。這兩首歌詞代表的是一個連接，由故鄉到新土地的開創，然而我們沒有看到任何意圖割裂的認同，亦即強調台灣與中國的差異，頂多就是不回首的堅決，另尋天地的迫切。接下來的〈母島解體，登基〉描寫了漢族神與原族神的戰爭，十足的虛擬式戰爭史詩場景。戰爭結果是原族神大勝，所有抵抗的漢族神，如觀音、八仙等，盡皆梟首，原族神贏回他們身處的島

¹⁴ 四張專輯分別是 1999 年《祖靈之流》，2000 年《靈魂之界》，2002 年《永劫輪迴》，2005 年《賽德克巴萊》。

嶼的地位。歌詞挪用中原諸神的形象，然而卻顛覆我們原本認知，將這些原本應該是「善」的神，膜拜數百年來的神，塑造成「強佔吾佑之土數百年」的強豪，重新書寫信仰中心。這樣權力顛覆的表現，我們可以將這個想像視為後殖民式的，其去中心（趕走漢族神的統治），再建主體（各族神靈奪回故土）的模式，形成「噪音」的逆襲，挑戰漢族敘述的權威。

關於後殖民理論，各有學者提出看法，如 F. Fanon、E. Said、H. Bhabha、G.Spivak 等各有一套見解，並非一個完整的系統。然而在四、五〇年代許多國家獨立之後，進入脫殖民（decolonization）階段，因此後殖民大致上為「本地人將殖民者的勢力、法治與文化予以驅逐並形構民族自覺的活動。」¹⁵上一句引文即有兩個概念，一個是對於宗主國文化的「去中心」，將施加的意識與文化加以洗去，並以特定的文化重建自己的民族認同。閃靈樂團將再建主體的理念，透過歌詞所描繪的戰役來表現，驅逐我們向來以為（政治灌輸）的漢族中心，凸顯島嶼的原神，使島嶼的主體成功奪回。歌詞的造音正是現實社會的噪音，然而這個「噪音」的發聲主體為何者？漢族神如何侵入島嶼並統治？與原本唐山過台灣的新住民有沒有關係？在短短的歌詞當中，我們無法發現作者所有的企圖以及完整的故事情節，所見的只是一場腥風血雨的殺戮。戲劇中，人物被濃縮成兩個陣營，漢族神及原族神，我們若將漢族神視為「島嶼」某部分母文化的來源，那原族神就是等於整個島嶼的原始圖騰，其中被忽略的是島嶼原住民與漢族先住民的差別，而這個被模糊的差異，被「島嶼」的形象所統攝，不分彼此。雙方的戰爭是「島嶼」意圖自主的必然，擺脫控制的手段，最後的勝利也象徵著「島嶼」終能奪回自己的敘述話語，將原本相對於漢族的「噪音」，重新成為「樂音」，獲得自主。於是大戰之後的〈（第二樂章）深耕〉表現出不同於〈越海〉與〈海息〉的想法，希望的是永遠定居在新遷居的海島，不要再回到故鄉：

昨暝再度夢見戰爭紛亂動盪不安流民四竄的遙遠家鄉
祈求子嗣佇茲滄翠海島立根生存遠離那腐敗彼方
曾經聽過那太陽是世間生物萬籟生存不可缺失的能量
望伊也給予世世代代海洋困孫光芒般的萬丈希望

¹⁵ 廖炳惠編，《關鍵詞 200》（台北：麥田，2003），頁 198。

這一節歌詞表現出落葉他鄉後就立根生存的想法，已經不再哀嘆，也不再漂泊。從渡海來台到原族神的獲勝，其中描寫悄悄將敘述的重心轉移到台灣本身，與中國的連結在一開始的〈越海〉後，便被截斷了，並且歸節到「島嶼」的形象上。這一個想法的轉折是因為上一場靈界大戰所造成的嗎？可以確定的是閃靈這樣安排的劇情，到第二張專輯也不會改變。

《靈魄之界》是第二張專輯，主軸是漢族神集結重兵再度攻向母島，頗有北歐末日神話之感。劇情主要集中在〈第三節 支那之喚〉、〈第五節 侵〉、〈第七節 永固邦稷〉三部曲¹⁶，節節敗退的原族神在藏族神從後偷襲中原的幫助下，順利地得到最後勝利，並且「永固邦稷」。歌詞中將漢族神描寫成殖民帝國的化身，兇狠的模樣向來都是漢族人用來摹寫外族的字眼，如「獸心禽腸」、「逞其凶心展其虐慾」，在這裡卻變成被任意編派、被醜化的侵略者，顛覆了既有的形象，以新的角度想像中國。在詞彙的使用上，「漢犬」是對漢族神露骨的批評，另外使用「支那」而不用「中國」，即有相當的褒貶之意，如同張深切自傳《里程碑》當中曾說，使用「支那」或「中國」在內涵上是具有差異的指涉¹⁷。使用「支那」而不用「中國」，即是一種噪音的力量，挪用日據時代日本漢字的用法，則其貶意完全呈現在字面上。不再是一個「中國」，而台灣也不會是一個邊陲。第二次大戰的結果造成「永固邦稷」，擺脫殖民的威脅，得到自主的權力。

前兩張專輯的政治與認同意味濃厚，小說般的連續劇情呈現出「揚臺貶陸」的意圖。先從渡海來台到與漢族斷裂關係，以去殖民、去漢族中心的企圖來創造神話史詩。所以許建榮在他的碩士論文提到：

全國搖滾聯盟將『反殖民』理念透過宣傳來鼓勵年輕人反抗媒體，形塑「反抗」就是搖滾精神，就是年輕精神，是一個塑造集體認同的好訴求。……透過音樂認同與欣賞……進一步建構國家認同的理念。¹⁸

全國搖滾聯盟的負責人為 Freddy，因此在舉辦活動的理念上也與其創作的意念相同，都是強調反殖民與國家認同。然而這項「造音」的過程，忽視原神的信仰者

¹⁶ 閃靈的前兩張專輯，尚有一些不知名、不知背景的戰事描寫如〈燕歌行〉、〈血雲朵〉、〈幽遊冥河〉等，在此就不列入討論。

¹⁷ 張深切，《里程碑》（上）（台北：文經社，1998），頁 202。

¹⁸ 許建榮，《音樂、土地與國家：全國搖滾聯盟與台灣當代社會》（國立花蓮師範學院鄉土文化研究所碩士論文，2005 年），頁 125。

與先住民的差別，似有太過簡單化原始背景的狀況，企圖混成單一聲調，如同將兩把電吉他的伴奏混同為一。然而換個角度來說，對於母島的認同是不分種族的，原神只是母島的圖騰，代表的是母島上共同的精神，而重點在於與中國漢族的割裂，反殖民的精神戰爭。

〈永固邦稷〉之後，焦點轉回台灣本土的鄉野傳奇林投姐。第三張專輯《永劫輪迴》便是以林投姐的復仇為中心，在第一章〈業〉提到「孤女將抗/天賜悲命」，接著第四章〈冥河冤賦〉「不甘此去亟喚憶/水波暗湧蝕髮弦/厲鬼原魂喚仇回」，因為不甘心而返回陽間，第七章〈殺途(復讎之一)〉「陽世/闢殺途/定將/冤仇以報」，決心大鬧人世及陰間，甚至神阻殺神，佛擋殺佛。「天庭陰府誤判昭娘/譴正將反被怒鬼厲法收」在第九章〈掠魂入閻獄(復讎之三)〉除了將罪人周氏擊斃之外，所有來阻擋的天兵天將也全被格殺。雖然最後昭娘還是陷入「永劫輪迴」裡，但是他的復仇卻是這麼的有力，令天地動容。順著前兩張專輯歌詞的脈絡，台灣的厲鬼傳說擊倒了中國的諸多神靈，即便只是一隻孤魂野鬼，其發出的刺耳哭號卻是不能小覷。昭娘沒有服膺漢族神靈的勸說，而是挑戰權威，堅持自己的做法，並且被賜予強大的力量足以匹敵諸漢神。透過漢神與昭娘的對立，我們仍然可以發現中國與台灣相對立的痕跡，從最低下的邊陲出擊，直接破壞中國中心的價值觀與論述，表現出自主的意識，反抗強權，建立代表台灣反抗者的形象——即便只是一縷冤魂，不畏強大的社會主流規範。或著我們也可以說，正因為昭娘是鬼魂，這種顛覆才能在人間進行，進行社會規範的破壞。

接著是 2005 發行的《賽德克巴萊》，從〈岩木之子〉的傳說開始，賽德克族的祖先出現在島嶼之上，接著以霧社事件為中心，將攻擊日本人與被反擊的過程藉由歌詞簡略的表達出來，殺戮的血與失敗的豪氣熔為一爐。「吊叢屍/落葉墳/婦孺群棄生」(〈叢屍·繫冥河〉)「再戰雖敗不降/勝負無懼吾往/生山林同愴/走赴虹橋靈幟揚」(〈虹橋赴〉)表達出戰爭失利，族人多死，甚至塑造出樹林皆吊死屍的恐怖意象，頗有覆巢之下無完卵的感慨。在這張專輯，侵略者的角色換成日本人，時間是日據時代。主體明顯的確立在賽德克族上，情境設立在台灣大屠殺之一的霧社事件，試圖透過召喚回憶的方式，建立島嶼上各族群對於內部的認同，達到重建主體的功用。在這整個憑弔的悲念之下，固然是反抗殖民的表率，然而真正賽德克族的主體卻可能被淹沒，淪為敘事中的符號。雖然穿插使用賽德克語，使語言成為認同的指標之一，然而這樣挪用原住民語，能塑造出多少認同？塞德克族絕不僅僅只有霧社事件，而霧社事件的英雄也不僅僅是塞德克族與莫那

魯道。所以李碩在其論文《搖滾台灣：台灣重金屬樂迷的文化認同與實踐》中認為「原神不但缺席而且顯然永遠都不可能推翻漢人政權、重新登基……始終無法認同閃靈在操作議題方面的手段。」¹⁹單向度抵抗殖民的思維，塑造反抗英雄的形象，還需要結合全島的認同，而不是將賽德克族當成是一個山地的族群而已。所以若要認同「母島」就不能將這個事件視為一個部族與殖民主的反抗，而是一整個島嶼的騷動、噪音。

這四張專輯幾可等同四個篇章的小說，四個層次的故事，而其中包蘊的內涵更有值得探討的地方。然而去掉這個原屬於漢族的沙文中心之後，主體的再建將從何著手？由兩次戰役表達脫離殖民的史詩，企圖藉由神話改寫來重塑歷史，建立新的國族寓言，屬於台灣的自主性。接下來閃靈自本土取材，以林投姐與霧社事件建立島嶼自身的「鬼話系統」，將噪音／造音的音量開到最大。意識型態如同鬼魂，無法被觸及，然而其間的爭戰亦是無時無刻的，有若兩次靈界大戰雨林投姐的復仇。若說前兩張專輯的重心在破——破除漢神的神話與殖民，後兩張專輯可說是重新建立新的論述場域，不為外族（漢族、日本）干涉的可能。閃靈意圖建構台灣血淚史的企圖，透過這四張專輯實現，接下來就是與主流歌壇爭奪場域與論述權，將歌詞中的訴求成為多數人的認同。

音樂的政治在於它對聽者發揮影響力、形塑並影響思考及行動的力量。²⁰ 閃靈試圖透過記憶、符號來扭轉、重構與中國文化血脈相連的記憶，形成另一種新的想像共同體。在學者 Benedict Anderson 的《想像共同體：民族主義起源與散佈》中，認為民族是一個想像的共同體，藉由小說、印刷等方式塑造而成的「想像」。所以當企圖將政治隱喻寄託在歌詞時，就必須要以一個主軸來定調，甚至成為眾所皆知的招牌。從這一點來看，閃靈集中焦點訴求的表現，以後殖民的方式將台灣主體彰顯出來的方法，慢慢會展現成果，而成為一種「秩序與系譜的集體記憶」²¹，成為新的共同想像台灣的方式。

噪音？雜音？造音的可能性

¹⁹ 李碩，《搖滾台灣：台灣重金屬樂迷的文化認同與實踐》（世新大學新聞學研究所碩士論文，2007年1月），頁137。

²⁰ Frith, Simon & Straw, Will & Street, John 編，蔡佩君、張志宇譯，《劍橋大學搖滾與流行閱讀本》（台北：商周，2005），頁195。

²¹ 賈克阿達利，《噪音：音樂的政治經濟學》，頁10。

歌詞內涵固然呈現了後殖民的態度，以噪音來敲打社會既有的思維；然而爲了去漢人中心與主體重建，閃靈在語言使用上的混雜也代表了台灣的現狀，閩南語、漢語、賽德克語，其中的關係與權力糾纏，自然代表著政治與認同之間的關係。要召喚出認同，並影響更多的人來接受這樣的理念，語言顯然是最簡單而直接的方式。然而閃靈的歌詞大量使用文言文方式書寫，是否會造成閱讀上的困擾，甚至是訴求上的矛盾？在朱夢慈的碩士論文裡曾提到：

以「幽遊冥河」一曲之歌詞為例，其字數與句法結構整齊嚴謹，並使用大量艱澀難讀的字詞。閃靈以文言文的方式，不但可藉由「古典」的元素烘托一個悠遠的情境，甚者，這種講究詞藻的研磨精工，顯出的是一種菁英主義，一種追求精緻、追求知識的態度。²²

對於朱夢慈的說法，筆者的詮釋並不相同。若閃靈樂團有意藉由歌詞肆行其「後殖民」思考，以「精緻」、「菁英」的「中國文言文」來創作顯然就是雜音，更何況他們的歌詞並不算是正統的中國文言文，文句的使用上比普通的表意方法更爲精簡，尤其是描寫戰爭的場面，大量堆疊意象，注重對仗，藉以濃縮長篇的故事在短短的歌詞之內。然而當歌詞艱澀到還需要在現場發歌詞，以免樂迷聽不懂²³，這樣的作法會有助於其意識型態的拓展嗎？如前所述，Freddy 寫歌是意識先行，所以自然也希望閱聽人能夠理解其歌詞內涵，否則何必特意再印歌詞分發？當「噪音」夾入太多「雜音」，還能「造音」嗎？如此一來，宣傳其意識型態的效果將大打折扣，還不如使用淺近白話，更便利於傳唱。

製造新的聲音需要經過「再現」來扭轉。如果「再現」使得閃靈能夠自由重構神話，呈現一種新的歷史源頭，樂曲「重複」壓製的特性又不免削弱其真正的聲音，還能保有多少「原真性」(authenticity)？於是演唱會成爲親近樂迷的最好機會，也是訴求真正可能影響樂迷的契機。所以徐楓惠提到：「如果非主流團體拒絕讓自身淡化成符碼為宗旨，於是現場舞台可說是非主流樂團與觀眾交流的管道。」²⁴閃靈以音樂演唱而起家，對於近距離接觸歌迷的機會自然不會放過。然而後來閃靈舉辦的音樂會，更是扣緊了其反殖民、認同台灣的主體，如「西藏

²² 朱夢慈，《台北創作樂團之音樂實踐與美學——以「閃靈」樂團為例》，頁 108。

²³ 同上注。

²⁴ 徐楓惠，《從 90 年代地下搖滾樂看臺灣另翼搖滾主體性的指涉》，頁 55。

自由音樂會」或「Say Yes To Taiwan」音樂會。然而在歌詞宣揚其理念之餘，更透過「台灣魂」的 T 恤這種流行文化的方式來行銷國家認同²⁵。Freddy 認為「當年輕人無法區別台灣或中國的政治意義時，對『台灣魂』的認同會增加選擇台灣的『印象』。」²⁶這句話也暴露出追隨的民眾未必擁有政治上獨立的判斷，可能只是喜歡這樣一個勁爆的樂團。然而透過發行「台灣魂」T 恤以及其符號，以之收編年輕的搖滾靈魂的做法，若是沒有自我政治上的個人主張，可能就輕易追隨閃靈的訴求而去，跟著呼喊口號。當然，對於認同台灣，這樣的手法並不算壞事，畢竟大眾文化本來就有其影響力與企圖存在，且覺醒正是閃靈所企圖影響大眾的部分。

閃靈試圖將音樂結合流行文化的行銷來增加「造音」的深度及影響力，此外，更致力於開拓的境界，積極對外發聲。

台灣的文化與意識型態遭到中國民族主義殖民的問題，並沒有因為 2000 年政黨輪替後取得社會的共識或是更為多元的討論，全國搖滾聯盟傾向主張跳脫民族主義的殖民觀，重新開啟台灣國家認同的新視野。²⁷

Freddy 試圖走出更開闊的路，而不僅僅是在歌詞的破與立中。另一方面，西藏自由音樂會也算是區分出中國／少數的一個行動。除了希望台灣自主，也希望能幫助西藏自主，藉此讓政治上的可能行提高。然而這些聲音對於中國而言不啻是噪音，干涉「國家內政」的行為。「我想〈西藏自由音樂會〉這個國際知名的盛事在台灣舉辦，不但能提升台灣人對西藏的了解，也將提升了國際對台灣是主權獨立國家的認知。」²⁸音樂不僅僅是純粹的旋律，更是負載有其意識型態的內涵，透過閃靈樂團的操作，便可以發現。

在得到金曲獎的肯定之後，引起更多的注目，噪音有理，訴求也被更多人聽見。然而在傳媒的場域，閃靈無法得到更多的關注。對於中國時報、聯合報而言，閃靈依舊是「噪音」，是不用花心思去報導的，然而對自由時報而卻是「樂音」，是來自台灣的吶喊與力量。場域的權力爭奪使得閃靈到美國的「UNlimited Tour」

²⁵ 許建榮，《音樂、土地與國家：全國搖滾聯盟與台灣當代社會》，頁 5。

²⁶ 許建榮，前引文，頁 67。

²⁷ 許建榮，前引文，頁 123。

²⁸ 許建榮，前引文，頁 53-54。（Freddy 訪談資料，2003）

²⁹卻沒有得到多少傳媒的關注，僅有自由時報的影劇版會介紹其巡迴的團員札記。閃靈將全球化視為推銷台灣的方式與力量，然而能引起多大的共鳴？在李碩《搖滾台灣：台灣重金屬樂迷的文化認同與實踐》裡的訪談，有樂迷認為閃靈加上二胡是一種討好外國人遐想的東方主義。然而又如李碩所說「必須先接納全球共享的敘事方式，獲得全球認可（以知名度或經濟資本自我賦權）之後才有可能或機會發展在地論述」³⁰這個狀況恐怕是在全球化與在地訴求達成平衡前永恆的拔河。沒有宣傳則意識型態就無從散佈，噪音自然也將失去強度。是故，在整體造音的過程中，宣傳與能見度將會是極重要的。

「地下」指的是脫離系統的主體意識，與主流相對立的。而地下聲音正是以一種批判性的存在，進行一場意識型態的鬥爭，它最終極目的要創作主體的發聲，而非商品偶像的塑造。³¹而朱夢慈聲稱「擺脫『地下』並非是 Freddy 與閃靈的最終目標，他們最終希望是『成為主流』，這主流的意義不單是流行音樂的主流，更重要的是成為當代社會價值體系的主流。」³²閃靈樂團在經過金曲獎的加持之後，顯然更有份量聲稱自己是主流，然而我想他們要推的更是一個「造音運動」最大的可能性，亦即其政治上的訴求，關於臺灣國族的主體確認，而不僅僅是音樂上的肯定。

從邊緣到主體的戰鬥

文化研究學者 S. Frith 認為「流行音樂不受語言與知識的束縛，他能超越一切國籍與文化的障礙」³³音樂的感染性會吸引人去注視樂手背後的「態度」，甚至因此而追隨其主張。在政治受困於中國、全球利益佈局等莫名其妙的事務時，音樂的無國界性似乎是所能做的最佳方式，發聲的音箱。目前閃靈要做的，除了是建立國內主體的認同之外，更希望能夠增加能見度，試圖將台灣自世界的邊緣

²⁹ 「UNLimited Tour」是閃靈在北美巡迴的主軸，除了表達自我的無限之外，也表達對聯合國對台灣設限的抗議。閃靈特別錄製了同名的最新創作歌曲，期盼透過音樂的力量，讓更多國際友人了解台灣，支持台灣。詳見 <http://www.chthonic.org/news/>〈Unlimited ChthoniC, Unlimited Taiwan!!〉，2007年6月12日。（瀏覽日期 2007/7/21）

³⁰ 李碩，《搖滾台灣：台灣重金屬樂迷的文化認同與實踐》，頁 138。

³¹ 徐楓惠，前引文，頁 13。

³² 朱夢慈，《台北創作樂團之音樂實踐與美學——以「閃靈」樂團為例》，頁 124。

³³ Frith 的話引自蔡宜剛，《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年1月），頁 8。

拉回「正式的」全球系統。U2 的主唱 Bono 涉足全球事務，參與「世界經濟論壇」和世界政經領袖大談援助非洲的計畫，靠的也是建立其地位之後，才能與各國先進大談理想，台灣的樂團目前沒有這項能力和地位。參與世界事務固然可以提升「台灣」的能見度，然而現在能做的似乎也就如閃靈現在的行動，認同國家，解決台灣與大陸間政治的不確定性，增加臺灣的能見度，才有可能將台灣自未定位的邊緣地帶解放出來。

如同捷克的絲絨革命（Velvet Revolution），音樂可能在某種程度上造成了國家的轉變，現在的閃靈則意圖藉由演唱方式、歌詞的書寫來影響年輕民眾，甚至去影響外國的搖滾樂迷。所以閃靈後來一直將視野放在全世界，巡迴演出，甚至在外國樂迷面前說明台灣目前的狀況及困境。³⁴張鐵志著的《聲音與憤怒：搖滾樂可能改變世界嗎？》提及 Bono 說：

我的工作就是被利用。只是，要花多少代價來利用我？.....如果這趟旅行能讓勾銷非洲國家外債有進展，建立對抗愛滋的全球基金、降低非洲產品在西方國家的貿易障礙，我就會非常、非常高興自己被利用。」³⁵

公眾人物能以地位、聲望來領導並影響國民，甚至全世界，Bono 所做的大概就是搖滾精神的最高境界了。同樣的，即便閃靈樂團的樂風並非當今世界樂壇的主流，然而在重金屬界仍然有一定的知名度，其付出與成績是有目共睹的。閃靈樂團擁有燒滾的靈魂，透過歌詞表現思想、理念，透過樂曲表現情緒，透過唱腔表現歌曲的力量，以後殖民的噪音，為這塊名為「台灣」的土地呼喊。

參考資料：

專書

廖炳惠編，《關鍵詞 200》，台北：麥田，2003。

張鐵志，《聲音與憤怒：搖滾樂可能改變世界嗎？》，台北：商周，2004。

閃靈樂團，邱立歲撰文，《閃靈王朝——台灣搖滾鬼王 10 年全記錄》，台北：圓

³⁴ 關於 Freddy 推銷台灣，可見自由時報 2007/7/17 日 D2 版。

³⁵ 張鐵志，《聲音與憤怒：搖滾樂可能改變世界嗎？》（台北：商周，2004），頁 188。引自 Washington Post, May 17, 2002

神，2006。

Bennett, Andy, 孫憶南譯,《流行音樂的文化》,台北:書林,2005。

Frith, Simon & Straw, Will & Street, John 編,蔡佩君、張志宇譯,《劍橋大學搖滾與流行閱讀本》,台北:商周,2005。

Anderson, Benedict, 吳叡人譯,《想像共同體:民族主義起源與散佈》,台北:時報,1999。

Attali, Jacques (賈克·阿達利), 宋素鳳、翁桂堂譯,《噪音:音樂的政治經濟學》,台北:時報,1995。

期刊

吳音寧,〈迷人的噪音〉,《文化視窗》,第49期,2003年3月。

蔣慧仙,〈噪音/造音:在聲音的版圖之外〉,《誠品好讀月刊試刊號》,第3期,2000年6月。

碩博士論文

李 碩,《搖滾台灣:台灣重金屬樂迷的文化認同與實踐》,世新大學新聞學研究所碩士論文,2007年1月。

徐楓惠,《從90年代地下搖滾樂看臺灣另翼搖滾主體性的指涉》,南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文,2006年6月。

許建榮,《音樂、土地與國家:全國搖滾聯盟與台灣當代社會》,國立花蓮師範學院鄉土文化研究所碩士論文,2005年。

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年1月。

朱夢慈,《台北創作樂團之音樂實踐與美學——以「閃靈」樂團為例》,國立台灣大學音樂學研究所碩士論文,2000年。

網路資料

閃靈官方網站。<http://www.chthonic.org/>