

# 悲情現代性： 由生命政治角度解讀當代台語流行歌曲中的女性與愛情，以黃乙玲為例<sup>◇</sup>

周俊男

## 摘 要

「悲情」，一直是台語流行歌的基調，從日治時期開始，一直到二十一世紀的今天，都是如此。台語流行歌的小調悲情特性被常常被認為是具有反殖民、反壓迫等的抗議色彩，提供被殖民／被壓迫者的情緒出口。本文要跳脫這種台語流行歌討論框架，企圖從另一觀點來探討台語流行歌的「悲情」。本文把台語流行歌放在女性現代性的脈絡來看，這種女性現代性透過「自由戀愛」來表現。女性雖解放，能夠「自由戀愛」，不必再受傳統禮教的束縛，但對「自由戀愛」情境的想像讓這樣的自由或愛情有被規格化、量化、商業化的可能，而成為一種「生命政治」。「生命政治」一方面解放女性主體，一方面卻把女性主體量化而讓其感到疏離，造成了女性現代性的矛盾。我們認為女性現代性的矛盾正是台語流行歌「悲情」（不圓滿愛情）的起源。另外，台語流行歌與商業（媒體）的結合，以致商業和女性的「悲情」相互利用，相得益彰，而創造出一種「悲情生命政治」。這種「生命政治」在發展過程中，吸納了「反殖民」、「反戒嚴」、「鄉愁」等元素，並且透過技術及媒體的發展，而日益壯大，使得台語流行歌和「悲情」更不可分。當代台語流行歌，尤其是黃乙玲的歌，一方面延續早期台語流行歌的「悲情」，一方面則對「悲情生命政治」造成一種內在逆轉，用「悲情」超越「悲情」。這種現代愛情形式的轉折

---

<sup>◇</sup>本篇論文為獲得國立中興大學人文與社會科學研究中心計畫案支持之研究成果。撰寫期間承蒙林建光、廖朝陽、邱貴芬及李育霖等老師的建議及指正，在此致謝。

\* 本文 100 年 4 月 2 日收件；100 年 7 月 22 日審查通過。

周俊男，南台科技大學應用英語系助理教授。

E-mail: jnchou@mail.stut.edu.tw

或批判源自於女性現代性的內在超越性，使其可以「內爆」悲情生命政治，還原女性現代性的生命力。

**關鍵詞：**台語流行歌、生命政治、悲情、現代性

# Melancholic Modernity: Reading Women and Love in Contemporary Taiwanese Pop Songs

*Jun-nan Chou\**

## ABSTRACT

“Melancholy” has been the key tone of Taiwanese pop songs ever since their inception in 1930s, when Taiwan was still a Japanese colony. The melancholic tone of Taiwanese pop songs has always been seen by critics as metaphorically representing the anti-oppressive, anti-colonial sentiment of the oppressed Taiwanese. This article aims to provide a different approach to Taiwanese pop songs and put them in the context of women’s modernity, which manifests itself through “free love,” and may be seen as a rebellion against traditional arranged marriage. The practice of “free love” leads to a paradox within women’s culture: on the one hand, women can “freely” choose their partner; on the other hand, their imagination of free love tends to quantify or specify both freedom and love and turns them into a part of biopolitics. It is this bilateral (contradictory) nature of biopolitics that is ultimately behind the inner contradiction of women’s modernity. We propose that the inner contradiction of women’s modernity, which liberates women but at the same time reifies them and then alienates them, has to do with the “melancholy” in Taiwanese pop songs, featuring women’s melancholic voices telling about unhappy love. Furthermore, since Taiwanese pop songs have been boosted by the market (media), and the element of “melancholy” can help extend the market, the phenomenon of what we call “biopolitics of melancholy” was created through those pop songs. Contemporary Taiwanese pop songs, especially those sung by the female singer Huang Yi-lin, inherit this element of “melancholy” from earlier Taiwanese pop songs. The difference is that contemporary Taiwanese pop songs can express “melancholy” in a critical way and turn “melancholy” into “mourning,” thus recovering the transcendental impetus of female modernity and unchaining the life force of modern women from biopolitics.

---

\* Jun-nan Chou, Assistant Professor, Department of Applied English, South Taiwan University, Taiwan  
E-mail: jnchou@mail.stut.edu.tw

**KEY WORDS:** Taiwanese pop songs, biopolitics, melancholy, mourning, modernity

## 一、愛情與悲情：台語流行歌與女性現代性的矛盾

.....  
 戀愛無分階級性，第一要緊是真情；  
 琳姑出世歹環境，親像桃花彼薄命。  
 禮教束縛非現代，最好自由的世界；  
 德恩老母無理解，雖然有錢都也害。  
 德恩無想是富戶，真心真意愛琳姑；  
 免驚僥倖來相誤，我是男子無糊塗。  
 文明社會新時代，戀愛自由才應該；  
 給伊約束是有害，婚姻制度著來改。

.....  
 做人父母愛注意，舊式禮教著拋棄；  
 結果發生啥代誌，請看桃花泣血記。

—〈桃花泣血記〉(1932)

.....  
 無聊的我又擱歸暝無暝，將電視一直轉  
 全世界的新聞，攏無關心阮的命運；  
 只有歌聲伴著阮的靈魂，聲聲唱出傷痕  
 不知你甘有聽見，**彼條戀歌唱出的阮**，  
 明明傷心竟然攏無怨恨  
 真心來換委屈，堅心嘛無撿恨，就像阮當初的單純  
 不知你甘有看見。彼條戀歌演出的阮，  
 明明分開往事攏無休息

—〈傷心第四台〉(1999)，黃乙玲唱

把 1932 年的〈桃花泣血記〉和 1999 年的〈傷心第四台〉這兩首歌並列比較的目的有三點：1) 台語流行歌從一開始到當代，一直都以「悲情」為主流的調性；2) 台語流行歌與商業（媒體）密不可分；3) 當代台語歌跟之前的台語歌會產生某種「互為文本性」(intertextuality)。簡單說明一下這三點。首先，這兩首歌的悲情都跟女主角感情不順或受阻撓

有關：〈桃〉的女主角感情受男方父母阻撓，而〈傷〉的女主角則跟男友分手。其次，這兩首歌都提到傳播歌曲的媒體：在〈桃〉的最後一句歌詞中竟然是為同名影片廣告的廣告詞：「結果發生啥代誌，請看桃花泣血記」，而在〈傷〉中，女主角正在收看電視第四台播出的某首傷心戀歌，並把這首傷心歌連結到自己的失戀情境。最後，兩首不同時期的台語歌有產生對話的可能：〈傷〉女主角所正在收聽／看的「彼條戀歌」有可能就是〈桃花泣血記〉。這三個特色是我們研究當代台語流行歌很好的三條線索。本文將依照這三條線索，按圖索驥，來逐步解讀當代台語流行歌，尤其是黃乙玲所主唱的歌。透過這三條線索，我們所要還原的現場是當代台語流行歌中的女性透過「悲情」所表現的現代主體形式。本文認為台語流行歌曲所表現的「悲情」並不全然是一種政治上受壓迫的比喻，而是反映女性現代性的內在矛盾，這種矛盾起源於女性對自由戀愛的渴求與不滿，這稍後再談。

之所以選擇 1932 年的〈桃花泣血記〉和 1999 年的〈傷心第四台〉來做對比，是因為這兩首不同年代的歌有共通的「悲情」主題，但同時對「悲情」卻有不同的詮釋方式，可以讓我們看到「悲情現代性」的不同面向。「悲情」幾乎是台語流行歌的代名詞。台語流行歌研究者黃裕元認為「悲情」或「自由戀愛的悲劇」是台語流行歌是台語流行歌一開始便流傳下來的主題：「三〇年代之後的流行歌界以講述一個悲劇英雄的口吻，闡述自由戀愛的悲劇」，這樣的主題一直延續至今（95）。但不同時代的台語流行歌對「悲情」會有不同的詮釋方式：比如在〈桃〉中，「悲情」產生於愛情與傳統價值的衝突，而在〈傷〉中，「悲情」則包含女主角對愛情的反省與「看破」。不同時代的台語流行歌曲對「悲情」的不同詮釋，在某種程度上可以反映女性現代性的發展與不同面向。根據黃裕元的研究，在日治時代，當女性面對男方的失信或冷淡態度時，會訴諸一種「撒嬌與柔性訴求」，如 1938 年的〈阮毋知啦〉有「你干是，你干毋是，找到新愛人」這樣的歌詞（2005: 110）；戰後女性則滋長出一種對「狠心男性的恨意」，如 1964 年的〈乎天下無情的男性〉中有「因為你是一個採花蜂，世間的女性給你來欺騙，我也是其中一個，永遠怨恨你」這樣的字句（2005: 110）；八〇年代之後的台語流行歌中，女性則更表現出一種「站起來、走出去的勇氣」，如 1989 年的〈落山風〉有「擱再留戀有啥路用」這樣的歌詞（2005: 118）。不同時代台語流行歌對「悲情」的不同詮釋，可以表現出女性現代性的多面性。要更深入了解台語流行

歌如何表現女性現代性及其與商業媒體或生命政治的關係，我們可以由〈桃花泣血記〉這首歌談起。

一般公認的第一首受歡迎的台語流行歌，用比較嚴格的標準來看（陳君玉所謂的「第一流行」），是 1932 年的〈桃花泣血記〉。這首歌乃是為了配合上海聯華影業製作、由阮玲玉主演的同名黑白無聲電影在台灣的演出所創作的。在尚未被灌錄成唱片之前，這首歌即以影片宣傳歌曲之姿態出現（王雲峰作曲，詹天馬填詞），在大稻埕地區僱用樂隊沿街演奏，並沿路散發歌詞傳單，旋即造成轟動。這首宣傳曲在市井街巷中所造成的轟動引起「古倫美亞」唱片公司負責人柏野正次郎的注目，他立刻把握商機，將其灌錄成唱片，並聘請純純主唱，公開對外發售，「使這首原本單純的電影宣傳歌，就在『無心插柳柳成蔭』的巧合下，不僅敲響了『台語流行歌曲』的第一聲，同時也成為促進台灣唱片市場轉型的重大契機」（楊克隆 55-56）。在〈桃花泣血記〉以唱片面貌問世之後，亦獲得熱烈的迴響，為「古倫美亞」唱片公司帶來豐厚的利潤，負責人柏野正次郎察覺「流行歌曲」在台灣的商業潛力，於是開始招募許多詞、曲作家，有組織、有計劃地投入台語流行歌曲的製作，讓台語流行歌曲的陣容逐漸充實起來，並藉由唱片、廣播、電影等「影音科技」的強力宣傳，傳送到每個角落（楊克隆 56）。〈桃〉的歌詞內容配合電影劇情，描述男主角（德恩）及女主角（琳姑）的愛情因門不當戶不對，橫受男方家族阻撓，而終致「桃花泣血」，其主題乃在強調青年男女的戀愛，不應再以禮教社會的舊習橫加干涉。這首歌部分歌詞如下：「戀愛無分階級性，第一要緊是真情；琳姑出世歹環境，親像桃花彼薄命」、「禮教束縛非現代，最好自由的世界」、「文明社會新時代，戀愛自由才應該；給伊約束是有害，婚姻制度著來改」。由這些歌詞看來，三〇年代的台灣社會正處於由傳統「禮教」社會過渡到現代「自由」、「文明」社會的過渡期，自由戀愛的現代社會風潮已開始衝擊著傳統的婚姻制度。〈桃花泣血記〉中的新舊社會衝突其實反映著台灣三〇年代的政經及社會背景。在三〇年代，日本殖民者為求經濟發展，讓台灣加速工業化及現代化，使得台灣城市文明驟起，現代化風潮襲入，台北城逐漸走進「摩登」（modern）的時代，百貨店、電影館、咖啡店、舞廳和衣著摩登的烏貓烏狗，形構了台灣城市發展過程中第一個「跳舞時代」（黃文車 12）。三〇年代流行歌曲對自由（戀愛）的鼓吹可說是反映了當時台灣社會的加速現代化及新舊社會的衝突。

對自由（戀愛）的鼓吹也是 1933 年由陳君玉作詞，同樣由純純主唱的〈跳舞時代〉的主題。其部分歌詞如下：「阮是文明女，東西南北自由去，逍遙及自在」、「世事怎樣阮不知，阮只知文明時代，社交愛公開」、「男女雙雙，排做一排，跳道樂道我上蓋愛」。歌詞描述新時代的「文明女」應享有開放、「公開」的社交生活，應當自由跟男生「排做一排」，從事跳舞等現代社交活動。由〈跳舞時代〉這首歌看來，「文明女」的解放是由傳統封建禮教社過渡到現代自由社會的一大關鍵。由〈桃花泣血記〉及〈跳舞時代〉可看出，女性解放及對自由（戀愛）的追求風潮遠在三〇年代就已開始。這種女性追求自由開放思潮與現象，頗為適合用以描述當時台北的「摩登」時尚感，迥異於認為日治時期台灣民間是一個悲情社會的刻板印象（黃文車 3）。即使像〈望春風〉（1933）這樣看似含情默默的歌，所表達的也不是保守社會被動的女子，而是「等到少年家」，主動表達情愛的女子（黃信彰 8；69）。1938 年的〈四季紅〉則更露骨地表達男女之間的情愛，其部份歌詞為：「冬天風真難當，雙人相好不驚凍，有話想欲對你講，不知通抑不通？」、「叨一項？敢也有別項？」、「肉脰笑，目矙降，愛情熱度朱朱紅」。這首歌帶有男女沈浸在愛情歡愉下的對唱調情口吻，突破對日治時期台灣社會的刻板印象（黃文車 8）。〈桃花泣血記〉、〈跳舞時代〉及〈四季紅〉雖然都同樣強調自由戀愛，但〈桃〉和後兩者稍有不同：〈桃〉裡的自由戀愛主要是跟傳統禮教束縛做對比，而在〈跳〉及〈四〉中，自由戀愛已發展成某種自由或愛情情境的想像（比如說男女排成一排一起跳舞或「肉脰笑，目矙降」等）。

從這三首歌來判斷，日據時期的三〇年代台灣有一股現代化（都市化）的氣息正在萌芽，而這股現代化氣息在台語流行歌中透過女性的自由戀愛來傳遞。或許這可以解釋為何三〇年代的台語流行歌大多以女性為主角，以「言情」為主要內容。<sup>1</sup> 那麼為何在現代自由的氛圍下所產生的台語流行歌卻大部分以「哀怨」或「悲情」為基調呢？一直以來，台語流行歌一直被當成有政治意涵，其小調悲情特性被視為是具有反殖民、反壓迫等的抗議色彩，提供被殖民／被壓迫者的情緒出口。台語歌曲研究者楊克隆便抱持這樣的一種立場，他認為三〇年代的台語流行歌曲，「多藉『女性』愛情的不幸，來暗示『被殖民者』所受到的壓抑與苦

<sup>1</sup> 根據楊克隆的研究分析，日治時期的台語流行歌曲中，以「女性」為主角者超過半數（50.46%），而「言情類」歌曲為主流，比率高達 86.24%。詳見楊克隆 110, 193。

悶」，因為「『女性』的『悲怨愛情』則象徵『被殖民者』的哀怨處境」，「抒發『女性』悲歡離合的『情愛』歌曲，正是表現三〇年代台灣「被殖民者」感受的重要場域。」（198）這樣的說法或許有部分道理，但卻忽略了台語流行歌的「現代性」及台灣「殖民現代性」的複雜性與矛盾性：女性在殖民者普及教育及摧毀傳統社會習俗的情況下，反而得以解放。即使我們退一步，承認台語流行歌具有政治意涵，這樣的政治解讀也僅適用於日據時代或解嚴之前的台語歌，而無法解釋為何 21 世紀的台語歌，很多仍走向哀怨、悲情。注重考據訪查的另一位台語歌曲研究者李坤城堅決定反對把台語流行歌當成政治的比喻，他認為三〇年代台語流行歌所表達的「是男女之情，沒有政治意涵」（2000）。

台語流行歌研究者陳慧玲認為用意識型態的觀點來分析台語流行歌，沒有辦法關注來自民間的、下層階級反動的力量和運作（2002）。依照這樣的論點，在研究台語流行歌時，我們應該要特別注意到權力及民間雙向力量的互動，而非一味地用（反）殖民或政治壓迫的角度來看。雖說在日治時期，台灣人在政治、社會、文化各方面受到日本壓迫，但同時日本人卻也替台灣鋪設了現代化的軟硬體。日本殖民政府管理台灣的方式受到經濟及南進政策的考量，在某些領域，所運用的管理方式，就是傅柯所謂的「生命政治」（biopolitics）的管理方式，<sup>2</sup> 乃是以促進台灣人口的福利為目的。日本殖民政府對於台灣現代化有相當的貢獻，至少在教育及女權政策上是如此（張志樺 61-76）。這就是台灣殖民現代性的矛盾。而在台語流行歌的推廣上，在 1930 年代初期（一直到 1936 年開始的「皇民化運動」之前），至少因為商業上的考量，由日本人當老闆的唱片公司對於台語流行歌曲唱片是大力推動的。所以單以殖民／反殖民的角度來看台語流行歌是有問題的。從傅柯「生命政治」的角度來分析台語流行歌，可能比較貼切。「生命政治」的吊詭就在於「生命政治」在促進主體生命的同時，卻也規格化或管制了主體生命的表現形式。對傅柯而言，這樣的管制可能透過對主體的「論述」（discourse）或提供主體「主體化」（subjectivation）的方式來進行，包括對自由及民主的追求

<sup>2</sup> 傅柯所謂的「生命政治」（biopolitics），簡言之，就是一種現代國家的治理方式，是依循市場經濟及自由主義的原則來運作，而不是透過壓迫的手段，其目標是豐富人民生命及提升人民福利。關於傅柯的「生命政治」，詳見傅柯中後期的著述，尤其是 *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France, 1977-78* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007) 課堂講義的集結。

等都算是主體表現的方式，同時也是管制主體的方式。而日治時期女性所追求的自由戀愛風潮及其對自由戀愛情境的想像，也可算是生命政治所提供的一種女性主體化的方式。對「自由戀愛」情境的想像讓這樣的自由或愛情有被規格化、量化、商業化的可能，而成為一種「生命政治」。這樣的「生命政治」造就了女性現代化的矛盾，這種矛盾或許可以解釋為何在三〇年代的台語流行歌裡頭的女性既自由卻又悲情。自由戀愛所產生的既自由又受管制的現象，在煙花女子身上最看得出來，因為她們是最解放，卻也是最被量化的一群。

日治時期的台語流行歌曲很多都是起源於對煙花女子的關懷。周添旺所寫的〈雨夜花〉，常常被拿來做政治的比喻，但其實這首歌的寫作動機是來自於對酒家女感情與遭遇的同情。<sup>3</sup> 周添旺作詞的另一首歌〈河邊春夢〉，也可看成是描述煙花女子的歌，因為歌詞中有「自恨歹環境，自嘆我薄命」這樣的字句。台語歌發展初期其實跟娛樂場所女子（藝旦、煙花女等）有相當密切的關係。在〈桃花泣血記〉之前，有很多首由藝旦所灌錄的台語唱片，如〈嘆煙花〉（1926）、〈雪梅思君〉（1926）、〈五更思君〉（1926）（大稻埕藝旦阿快）、〈烏貓進行曲〉（1929）（大稻埕藝旦秋蟾）等（張志樺 141）。這些歌都除了雪梅思君的主題是思念亡夫及守身外，大都是以煙花女子或時髦女性（烏貓）為主角。比如〈烏貓進行曲〉，就是描述新時代女性（烏貓）心目中所思所想。緊接在〈桃花泣血記〉之後的〈懺悔歌〉、〈娼門賢母〉（此兩首歌皆為李臨秋所作，寫作年代為1932至1933年之間），也都描述無奈墮入煙花的女子如何懺悔或努力當個賢母。李臨秋在戰前戰後作了很多首跟「煙花」女子有關的歌，包括〈嘆煙花〉、〈新嘆煙花〉、〈閒花嘆〉等。其中〈新嘆煙花〉的某部分歌詞最能表現出煙花女子既解放又哀怨的兩面性：「二更時，嘆煙花，恨自己，不看破」、「這虛華，展開像雨傘，合來好曝干」、「面笑心弦彈，無時全虛華」。對煙花女子而言，用身體或感情換來的「虛華」可能帶來滿足，卻也會帶來痛苦。可憐的處境背後，卻有女性自由解放的背影，兩者是一體兩面。

根據張志樺的研究，台語流形歌曲不管是從主題、表演者或受聽者的角度來看，始終與藝旦的關係相當緊密，1933年到1937年間是日據時

<sup>3</sup> 「周添旺在回憶他極為出名的〈雨夜花〉時，亦提到是因工作上的需要，經常出入酒家、茶店，無意中遇到一位可憐的酒家女，將她的親身故事改編進歌詞」（張志樺 140）。

期台語歌曲的鼎盛時期，〈雨夜花〉、〈月夜愁〉、〈河邊春夢〉、〈望春風〉等歌，其主流對象是藝旦（張志樺 140-47）。從初期台語流行歌的主題很多都以煙花女子為對象這點來看，張志樺的說法有其可信度（周添旺的例子便是很好的佐證）。藝旦女子做為台語流行歌重要的主題，是研究台語流行歌曲重要的線索。這可以解釋為何台語流行歌曲以女性為主角，內容侷限於愛情，且調性偏於哀怨，同時也可以把台語流行歌曲跟台灣的女性現代性連結起來，因為藝旦或煙花女子在服裝打扮或行為作風上，都堪為時髦現代女性的代表。台灣殖民現代性的內在矛盾，某種程度上，和煙花女性所代表的女性現代性的內在矛盾是緊緊相扣的。由藝旦所唱，描述煙花女子或「烏貓」的歌，在某種意義上，使藝旦同時成為這些歌曲的主體及客體。而在解放主體的同時，也把主體客體化，正是生命政治運作的基本邏輯。生命政治帶來的結果是一方面解放主體，一方面卻把主體量化而讓其感到疏離。煙花女子一方面代表時尚、流行、走在女性解放潮流的尖端，另一方面卻在身體、價值、感情被商品化或量化的情境下感到疏離，華而虛。煙花女子的悲情見證台灣女性現代性的矛盾。有了這層認識，我們就不難理解為何煙花女子會成為台語流行歌曲不褪流行的主角。煙花女子的身影，即使到了六〇年代（〈酒女夢〉、〈可憐酒家女〉、〈舞女中的舞女〉、〈為著十萬元〉），甚至到了八〇年代（〈舞女〉）、九〇年代（〈酒場情歌〉，黃乙玲唱）都還可在台語流行歌曲中看到。儘管當代的台語流行歌已不再描述煙花女子，但煙花女子所代表的女性現代性矛盾性卻以悲情（女性哀怨的愛情）的方式延續下來。研究當代台語流行歌不能不追溯煙花女子的美麗與哀愁。而研究當代台語歌中的悲情（愛情），也必須從女性現代性或解放的矛盾性談起。

## 二、「悲情生命政治」的當代延續：「悲情」消費與「歌中歌」

當代台語流行歌曲主流仍是延續著日治時期以來的悲情基調。一些歌曲銷售量較佳的主要台語歌手，除了謝金燕以外，所唱的歌曲，還是以悲情為主。台語流行歌中的「悲情」是女性在現代性矛盾的「症狀」，也是現代「生命政治」中女性主體的表現方式。「悲情」的「生命政治」是寄居在自由及解放的軀殼中的。同時當「悲情」被置於「生產」及「消費」的流行體系中，「悲情」會成為一種脫離具體情境的符碼，不斷被挪用及消費。而當「悲情」被商業化、被消費之後，對身為閱聽者／消費

者的(女性)主體會產生怎樣的影響呢?主體在透過歌曲抒發心聲之際,其心聲也被客體化、商業化,成為可「管理」的對象,而納入生命政治的體系中。歌曲中的女性主體表現方式會過商業及媒體機制與身為閱聽者/消費者的(女性)主體互相結合,成為一種一而二,二而一的「摺疊」關係,而傅柯所謂的管理就是在強調這種摺疊關係,這在第三節會有更詳細的說明。

三○殖民現代性所造成的女性生命政治就隨著以「悲情」為主題的台語流行歌散播開來。生命政治透過商業及媒體技術的提昇,滲透力更有增無減。對傅柯來說,生命政治就本來是以自由市場的經濟邏輯為基礎的,如前所述。從日治時期到當代,台語流行歌的誕生與商業(媒體)有密不可分的關係。日治時期在台灣興起的「錄音」、「廣播」、「電影」,以及國府時期在台灣興起及普及的音響、電視、MTV、KTV等數種「影音科技」,對「台語流行歌曲」都構成重大的影響(楊克隆 29-48)。流行歌曲一方面為了推廣銷路,自然需要反映社會現象及揣摩社會大眾的心理(楊克隆 13),另一方面流行歌曲被大量複製,成為可供販售的廉價商品(楊克隆 30)。流行歌曲所表現的生命政治,在商業邏輯的運作之下,因此蘊涵著一種內在的矛盾:一方面,歌曲可表現出大眾的心聲,但另一方面這樣的心聲必須被商品化及量化。尤其像 KTV 這樣強調互動、能讓消費者主動參與的媒體產生後,生命政治滲透力又再度升級。隨著媒體的傳播及聽眾的參與,日治時期台語流行歌的悲情遂流行至今。

由於流行歌曲透過互動媒體(KTV、廣播 call in 點歌、電視歌唱比賽等)的傳播,聽/唱及主/客的界限被打破,讓聽者同時成為歌曲唱者,甚至進入歌曲中成為歌曲的主角。本來以煙花女的悲情為基調的台語流行歌,在演變過程中,吸納了「反殖民」、「反戒嚴」、「鄉愁」(藉由日本戰後歌曲所傳入)等元素,使「悲情」這個基調在台語流行歌中的力量更為壯大,而成為能吸納一切的浩瀚「悲情生命政治」大海。套一句台灣歌謠研究者莊永明的話:『…台語歌謠長久以來給人「放悲聲,唱到老」的印象』(莊永明 2002)。當「悲情」成為「悲情生命政治」大海,就可不斷被消費。黃乙玲所唱的一些「歌中歌」可用來做為這種「悲情」消費的例證,同時也可視為是三○年代女性「悲情」的延伸。「歌中歌」有兩層涵意:第一層是這首歌的歌詞中指涉著另一首歌;第二層是這首歌指涉著閱聽者/消費者的實際感情遭遇,讓她/他對號入座,成為這首歌的主角。亦即在「歌中歌」裡頭,一首歌同時指涉著「過去的」某

首歌以及閱聽者／消費者「現在的」情感，而成為他／她與過去某首歌之間的橋樑。我們先舉黃乙玲所唱的一些歌來具體說明「歌中歌」，然後再從「生命政治」的角度來加以分析。

先從本文開頭所引的〈傷心第四台〉(1999)談起。再引一下歌詞中的一些字句：「不知你甘有聽見，彼條戀歌唱出的阮，明明傷心竟然攏無怨恨」、「真心來換委屈，堅心嘛無撿恨，就像阮當初的單純」、「不知你甘有看見，彼條戀歌演出的阮，明明分開往事攏無休息。」歌詞中描述女主角聽到某首觸動心弦的戀歌，而回憶起一段傷心委屈的戀情，獨自啃噬著分手後的心酸。這首歌在消費行為上的意義上是讓女主角融入之前的「彼條戀歌」，讓之前的那首歌「唱出阮」、「演出阮」。之前的「彼條戀歌」就女主角而言，雖是一首已經過時的歌，但卻可跟她產生共鳴，宛如自己也是「彼條戀歌」的女主角。這種藉由歌曲表達心聲，讓聽者同時成為唱者及故事主角的情形，也很明顯地可在另一首歌〈難忘的情歌〉中看得出來。這首歌部分歌詞如下：「你送給我彼條情歌，表明著你的心聲」、「癡情的我，癡情的我，深深來感動心肝」、「如今你煞來離開我，無消息已經三年外」、「付出的感情全部已看破，只有彼條彼條情歌，永遠永遠來陪伴我。」女主角對於前男友當初送給她的情歌表現出一種「感動」與認同，但如今戀情已逝，前男友也離開，她也已「看破」之前所付出的感情，最後只剩「彼條彼條情歌，永遠永遠來陪伴」她。這首歌因此成了沒有對象（男友）的戀歌，帶有一種反身距離（有對象的戀歌與沒對象的戀歌之間的反身距離），而女主角分手後再聽這首歌時，情感上也有一種反身性（有對象的情感與沒對象的情感之間的反身性）。其實在〈傷心第四台〉，也可看到這種反身性，這留待下節再談。而這種反身性本質上具有某種的顛覆性，這也稍後再論。本節把重點放在閱聽者／消費者在聽歌的同時，如何跟歌曲產生共鳴，進而成為歌曲的主角。但閱聽者／消費在消費悲情的同時，卻也把「悲情生命政治」給唱「入」，讓生命政治滲透進來。

在「歌中歌」裡，閱聽者／消費者讓自己成為歌曲主角的這種「生產性消費」行為，可以解釋為「挪用」，但越挪用，反而使閱聽者／消費者更認同那首歌，像陷入流沙一樣，越用力，陷越深。當 KTV 裡的歌進入閱聽者／消費者的內心時，他／她也把歌曲唱「入」（植入）自己內心，心中的大門完全敞開、不設防。這種情形使得主體的最內部可以與主體外部的東西結合，讓主體最內部也成了主體最外部。在流行歌曲消費的

場域中，消費場所就是生產場所，消費行為就是生產行為。內格里(Negri)及哈德(Hardt)在他們的《帝國》(Empire)一書中分析，這種生產方式的「無定性」(the indefiniteness)和主體形式的「無定性」(the indeterminacy)是一體的兩面(197)。這意味著權力可以透過生命政治的形式滲透整個社會，而造就了所謂的「控制社會」(society of control)：「社會對個人的控制不僅僅是透過意識或意識型態，而且也在身體裏頭進行著，透過身體進行著。」(27)而流行歌曲就是權力透過身體(歌聲與心聲)在主體身上進行的最好例子。

在台語流行歌史上，讓閱聽者／消費者的內心深處跟外部做一種「異質結合」最有名的例子是五〇年代由文夏所唱的歌「黃昏的故鄉」(1959)。這首台語歌其實原本是一首日文歌〈赤い夕陽の故郷〉(1958)(三橋美智也主唱)，不管是曲、詞、意境都直接從日文歌「挪用」過來。台語歌詞中甚至還保留了「渡鳥」(中文的「候鳥」)這個日本詞及「叫著我」(呼んでいる)這樣的日文文法。但諷刺的是這首歌竟成為海外台灣人(尤其是持台獨立場者)聚會時，最喜歡吟唱、用來表達思鄉之情或鄉愁的歌。這是一種挪用，同時卻也是一種讓異質／他者／權力進駐內心的生命政治表現。我們並無意批評這種現象，而只是指出情感／認同在生命政治體制下的矛盾現象，而這種矛盾現象正是生命政治運作的邏輯。五〇或六〇年代的台語流形歌有極大比例是所謂的「混血歌曲」，可能把日本歌直接翻譯成台語歌，可能只修改一些人地事物名字，將之修改成台灣情境的人事地物，也可能只保留日本原曲，而自行填上歌詞(鶴田純 2008)。這些混血歌相當程度影響日後台語歌的走向，包括曲調、情感(如懷鄉)、及意境等。現在最受歡迎並且得過金曲獎的女歌手中，江蕙、黃乙玲、詹雅雯等人的歌，都有濃濃的日本演歌味。而這種演歌的基調就是悲情或哀怨。(某些)台灣人內心深處所認同的情感或意境，竟然是由日本人外銷進來的，這跟日治時期的殖民現代性一樣，都是生命政治體制下的必然矛盾現象。

### 三、「悲情生命政治」的當代逆轉：由「悲」到「哀」

但悲情是否真的無解？生命政治是否真的無解？傅柯七〇年代末期在論現代國家或新自由主義的「管理性」(governmentality)時，把國家(權力)的管理和自我的管理做一個連結，讓管理性成為國家技術與自

我技術的交會點或「摺疊」(folding)。<sup>4</sup> 對傅柯而言,「自我管理」(government of the self)便是內爆「生命政治」的引爆點。傅柯後期所談的「自我倫理」,包括基督教的「自我詮釋學」(hermeneutics of the self)或古希臘的「自我修養」(care of the self),都是在講自我如何透過懺悔或自省在其內部劃出一個內在界限,而與權力或體制維持一種相生又相剋的「角力」(agonism)關係。<sup>5</sup> 所以擺脫生命政治之道在於主體與自我之間的反身距離。這種反身距離其實在我們之前我們所討論的〈傷心第四台〉這首歌中就可看出來。雖然女主角讓那首戀歌「唱出阮」、「演出阮」,讓那首歌擄走內心深處的情感與認同,但同時女主角卻又能與那首戀歌產生一種「反身距離」,而能跳脫那條歌的情境,獨自承受「無人問」的「結局」,因為女主角知道愛情「無劇本」:「愛你無劇本,心酸攏乎阮,結局無人問」。這樣既藉由歌曲表達心思,卻又與歌曲表現出某種「反身距離」的消費行為也很明顯地在另一首歌—〈人生的歌〉—中表現出來。這首歌的部分歌詞如下:

.....

愛唱一首歌,一首有頭無尾的歌  
 有時快樂,有時悲傷,有時只剩孤單  
 愛像一首歌,紀錄咱的心晟甲生活  
 有時清醒,有時懷疑,人生到底,為著啥

回過頭去看,熊熊才知影  
 咱的舞台,愛用青春來換  
 回過頭去看,人生過未一半  
 煞不知如何來唱這條歌

這首歌唱啊唱未煞,往事一幕幕親像電影  
 有時陣為著渡生活,就愛配合別人心晟  
 這首歌唱甲心攏破,一字一句攏是拖磨

<sup>4</sup> 關於「管理性」成為國家技術與自我技術的交會點,請參閱傅柯的“Governmentality”一文,收錄於 *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*. Ed. Graham Burchell, Colin Gordon, and Peter Miller. London: Harvester Wheatsheaf, 1991. 201-222.

<sup>5</sup> 關於自我與權力之間的「角力」關係,請參閱傅柯的“The Subject and Power”一文,收錄於 *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Ed. Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow. New York: Harvester Wheatsheaf, 1982. 208-226.

因為沒人知，我的心，有多痛

因為你嘛知，咱永遠，為別人在活

.....

歌詞中，女主角的人生跟那首歌所描述的故事相似，都在為別人而活，「因為你嘛知，咱永遠，為別人在活」，所以女主角跟那首歌產生共鳴，「愛像一首歌，紀錄咱的心晟甲生活」。女主角跟歌曲的契合創造了生命政治的情境。不過，雖然「這首歌唱啊唱未煞」，但其實它是「一首有頭無尾的歌」，而女主角「人生過未一半」，所以「煞不知如何來唱這條歌」。這跟〈傷心第四台〉中愛情「無劇本」的情形類似。這兩首歌的女主角都必須透過歌曲來詮釋自己的人生或愛情，但女主角的人生或愛情卻無法被這首歌完全表現。這跟拉岡所言的女性主體的內在超越性是一樣的道理：女性主體完全依照社會規則行事，但社會規則卻無法完全表現出女性。<sup>6</sup> 社會規則（及女性主體）的「不全」(not-all)，成了社會規則的破綻，也替主體創造了一個「反身距離」或「問題化」的機會。這種「反身距離」或「問題化」在黃乙玲唱的另一首歌〈鏡〉的開頭就表現出來了：「我不相信看到的我，誰人願意剖我的心肝」、「為別人生活，表面要好看，原來我早就不是我」。這兩句同時表現生命政治及「內爆」生命政治的可能。

當代台語流行歌的「悲情」跟之前的有些不一樣的地方，而這種差異性來自於女性現代性矛盾的另一種表現方式，這種表現方式有內爆「生命政治」的可能。那麼當代台語流行歌的悲情表現方式為何？根據黃裕元的研究，他認為八〇年代的台語流行歌曲中有掀起新的一波浪潮，其特色為歌詞以描述被拋棄女性對無情人或負心漢的批判為主，他稱之為「真情回收運動」(2005: 111)。同屬這一波批判無情人浪潮的歌手有黃乙玲、陳小雲、白冰冰及王瑞霞等人，而黃乙玲是最具代表性者(111-12)。就歌詞來分析，八〇年代的這一波台語歌雖然跟傳統台語歌同樣「哀怨」，但在受害女性對愛人或愛情的態度上，卻有不同。簡單來說，傳統台語流行歌比較偏向於「悲」(melancholy)，而八〇年代興起的這一波台語流行歌比較偏向於「哀」(mourning)，而兩者最大的差別在於遇到不圓

<sup>6</sup> 關於拉岡的女性「內在超越性」概念，請參閱拉岡的 Seminar XX (*On Feminine Sexuality*)。

滿的愛情時，傳統台語歌中的女性會懷念或等待愛情或愛人，而新一波台語歌的女性則會選擇「切乎去」／「告別愛，告別情場」（〈酒場情歌〉，黃乙玲唱）。接下來就讓我們更進一步來分析黃乙玲歌曲中的女性如何表現其對愛情的態度，分析其由「悲」到「哀」的不同悲情表現方式，以及這種悲情表現方式如何顛覆之前台語流行歌所含的生命政治，進而表現出一種既悲情又跳脫悲情的新女性主體模式。

在分析黃乙玲的歌之前，先簡略介紹一下這位女歌星。黃乙玲是2009年金曲獎最佳台語女歌手獎得主，這是她出道二十幾年來第三度得獎。黃乙玲的專輯頗受歡迎，銷售成績都很不錯。除了唱技巧佳以外，她最大的特色是「嗓音很哀怨」，而就是這個特色引起著名台語歌作曲家吳晉淮的注意，在1987年為其量身訂作了第一張專輯「講甚麼山盟海誓」，結果狂銷三十萬張，掀起了一股黃乙玲風潮，奠定其台語歌壇天后的地位。<sup>7</sup> 黃乙玲二十幾年來出了二三十張專輯，數百首歌，但這麼多歌當中，其風格卻頗為一致，幾乎都以「哀怨」為主。黃乙玲歌曲的「哀怨」所表達的是對都市生活或現代性的失望，有很多歌曲中的女性受夠了令人傷心的都市男女關係，而想要告別都市或這樣的男女關係。因為黃乙玲的歌曲整體而言風格較一致，分析起來比較有整體性或完整性，再者，就同樣是表達「悲情」的歌星當中，黃所唱的歌曲中表現出女性對愛情的「哀」或「看破」的歌曲也較多，所以本文便以黃乙玲所唱的歌曲為例來探討當代台語流行歌由「悲」到「哀」的轉折。

黃乙玲的歌曲，就某種角度來看，跟謝金燕的歌曲剛好相反。謝金燕的歌以透過都市生活（如夜店、party等）表現女性身體及感情的解放為主，曲風輕快輕鬆。如果說謝金燕的歌代表現代女性追求（身體）解放的典型（延續早期台語流行歌煙女的自由解放路線），構成現代女性「考古學」的疊層，那麼黃乙玲歌曲中的女性則代表這個疊層的外部，對現代都市生活做一批判反思。在〈台北 Sayonara〉這首歌中，有「不是我欲離開，是你逼阮離開／霓虹閃爍妖嬌的台北市」這樣的歌詞，女主角被迫離開夜生活燦爛的台北市。但為何女主角要被迫離開呢？因為「五年的時間我學到很多／台北人的生活、台北人的感情、台北人的心肝」，女主角對台北都市中的人、生活及情感關係感到失望。女主角在

<sup>7</sup> 見「Gold FM 聯播網」網站，〈經典音樂盒〉，2008-07-15。網址：<http://www.goldfm.com.tw/2008/pgm/pgminfo.php?pid=397&cid=1>

這樣的都市生活中受到傷害：「啊～台北台北 Sayonara 為你破碎的心肝永遠永遠留在這」。既然對台北的人事物不滿，那麼為何當初女主角為何會到台北來呢？因為台北「對阮故鄉看過來有卡美」。原來女主角來自外地，抱持著夢想來到台北，但五年的台北生活，已讓這個夢破碎。伴隨著夢碎的是情傷及心碎：「今夜你〔台北〕攞為誰抹胭脂，無情人留乎你，愛本來是孤兒」。女主角看破台北的同時也看破愛情。在另一首歌〈再會啦〉中，也同樣表達出女主角想要離開令人失望都市的心情。「再會啦無緣的繁華都市，愈住是愈傷心，愛人變了心，甘願乎伊去」，女主角因為愛人變心而想要離開令人傷心的都市。但是女主角離開後，並不知道自己要何去何從：「今晚要離開，心茫茫，也不知要對叨位去」。

另外的一些歌曲中雖未明白描述都市，但透過一些細節，如捷運或酒場等，仍能看出這些歌曲所描述的女性及其愛情是以都市生活為背景，並且同樣描繪女性對都市男女關係的失望。如在〈最後的捷運站〉中，有「最後的這班車，就欲離開，咱的愛到這為止」這樣的歌詞，描述男女關係就像捷運電車一樣來來去去。當女主角再坐上車後，身邊的人已不是她的愛人：「孤單一人上車，坐咧窗仔邊，身邊的人已經不是你」。當女主角孤單一人坐上末班電車時，離去的電車彷彿在提醒女主角該看破這段戀情或緣份：「最後的這班車，就欲離開，咱的愛到這為止」、「今後免提起，相思有歌，寂寞無言語」、「緣份已經盡，有夢嘛應該醒」。而在〈酒場情歌〉中，則把男女關係比喻成酒場應酬，只是一種表面功夫：「明知伊的愛是應酬」、「為伊的付出，啊無保留，偏偏換來是一杯酒」。而女主角無法接受這樣的愛情應酬，於是她決心看破愛情，告別情場：「今後的愛情，暫時保留，誰的愛，我攞不接受／告別愛，告別情場」。

雖然謝金燕及黃乙玲的歌曲都有表達女性對愛情的看破，不過兩人歌曲中女性看破愛情的方式有些微的不同。在謝金燕的歌曲當中，這種看破是以男女平等甚或女性主導的愛情觀為基礎的，是建立在都會的愛情遊戲上的。如在〈男歡女愛〉中，有「耍無賴，也不賴，現代男性找無真情真愛」這樣的歌詞，強調現代女性也可虛情假愛，與「有點壞，也不壞，現代女性無愛虛情假愛」的虛情假愛男性相對。而在〈謝謝再連絡〉中，女性之所以放棄愛情或愛人，是因「煞到阮的不若不若你一個」，有很多男人可選擇，毋需死守一人。在黃乙玲的歌曲中，雖也會

有這種情況，但她歌曲中大部分的女性之所以看破愛情，不是遵從男女平等的遊戲規則，也不是為了投向另一男人懷抱，而是無法接受這種都市愛情遊戲的規則。也就是說，黃乙玲歌曲中的女主角是處於都會愛情遊戲或生命政治的「外緣」，將之「問題化」，對其採取批判的態度。

愛情就三〇年代以來的台灣女性而言，原本就是一種獲得自由的方式，但另一方面，愛情卻又會帶來女性的物化與疏離，導致「悲情」，這是愛情的內在矛盾，也是台灣女性現代性的內在矛盾：女性的悲是建立在女性的自由上。「悲情」註定要成為台灣女性現代化過程中無法解決的內在矛盾。這種矛盾在世界其它各地女性追求現代化或解放的過程中也都會發生，只不過在台灣，剛好跟台語流行歌的出現相結合，而成為台語流行歌的基調。但在黃乙玲的歌曲中，這樣的「悲情」基調有不同的表現形式。之前我們已提過，黃乙玲歌曲與早期台語歌的悲情表現方式的差異在於早期台語歌所表現的是一種「悲」(melancholy)，而當代台語歌所表現的是一種「哀」(mourning)。現在我們就來深入分析這兩種悲情的不同。

「悲」的主體，會透過憂鬱的情緒，沉浸在失去的東西上，而無法自拔；「哀」的主體則會透過哀悼的儀式，接受東西的失去或分離。我們可借用佛洛伊德對「悲」及「哀」的見解來稍做說明。在佛洛伊德 1917 年的論文〈哀與悲〉(“Mourning and Melancholia”)中，他認為在〈哀〉的情況，主體可以脫離失去的東西，讓這個東西消失在意識之中；而在〈悲〉的情況，則因主體過份認同失去的東西，跟失去的東西合為一體，而產生自我的喪失，意即，失去的不是外在的東西，而是自我，這是主體為了否認外在東西的失去，所使用的一種心理防衛機制。佛洛伊德舉哈姆雷特做例子來說明〈悲〉的情況：哈姆雷特父親的死使哈姆雷特自責，因此也想尋死，同時也失去對奧菲莉雅的熱愛。紀傑克(Žižek)則借用拉岡派的理論延伸解釋佛洛伊德對〈悲〉的看法：〈悲〉的主體之所以過度認同失去的東西，是誤把「欠缺」(lack)解釋成「失去」(loss)，誤以為失去的東西是我們本來就擁有的；但事實上外在的東西是我們未曾擁有的，所以也不會有失去的問題；我們之所以會認為我們可以擁有某種東西，是因我們誤把東西當成慾望的對象，而其實這個東西只不過是佔據引起慾望的空的位置(Žižek 2000: 659-60)。

在稍微瞭解「哀」與「悲」的差異之後，我們可拿一兩首歌曲來說明早期台語流行歌和當代台語流行歌中女性在面對不圓滿愛情時所表現

的不同態度。早期的台語流行歌，我們可以拿〈河邊春夢〉（1934）當做例子。這首歌的部份歌詞如下：「昔日在河邊，遊賞彼當時，時情恰實意，可比月當圓」、「想伊做一時，將阮來放離，乎阮若想起，恨伊薄情義」、「四邊又寂靜，聽見鳥悲聲，目睺看橋頂，目屎滴胸前」、「自恨歹環境，自嘆我薄命，雖然春風冷，難得冷實情」。在這首歌中，女主角因失戀而到河邊散步，她回想起以前和男友「時情恰實意」，而如今「將阮來放離」，因而怨恨對方的薄情，並且怨嘆自己的薄命。這段感情對女主角而言，是曾經擁有而如今卻失去的東西，所以她才會自憐自嘆，把失戀歸咎於命運或環境。就「本來擁有卻失去」及「自憐自嘆」這兩點來看，很符合佛洛依德及紀傑克對〈悲〉所作的界定。另外再來看看黃乙玲的歌曲中，女主角對失戀的態度。在〈風聲的幸福〉中有「可是愛已經變卦，情已經這呢淡，只有準煞」這樣的字句；而在〈酒場情歌〉中則有「情夢若一旦，結冤仇，切乎去，就自由」的字句。這兩首歌中的女主角，在面對變調的愛情時，不是懷念或自艾自憐，而是「準煞」（看破）或「切乎去」，抱持著看破愛情的態度，因為這樣才能讓女主角從失戀情緒中解脫，得到情感的自由。這種能夠看破失去東西（愛人或愛情）的態度，很符合之前對〈哀〉所作的界定。在〈找無你〉這首歌中，有如下的字句：「啊，我是我，你是你，愛情自本親像一齣戲／嚙甘乎你去，乎你去，攔演下去也是要分離」。女主角把愛情當做「自本親像一齣戲」，認為愛人本來就會分離，把愛情指向本來就「欠缺」的狀態，這也完全符合紀傑克對〈悲〉及〈哀〉所作的區分。

在黃乙玲歌曲的歌詞中，類似「切乎去」這種表達「看破」態度的詞常常出現，已經成為她歌曲的重要特色。當然「切乎去」之後，有可能是結交新愛人，發展另一段戀情，這種情形是有的。謝金燕的歌曲中所看到的就是屬於「下一個男人會更好」的「暫時性看破」。但在黃乙玲的歌曲中，更多的是，女主角看破愛人／愛情之後，她不知何去何從，而自己的情感也處於未知或無所依的「否定」狀態。在〈鏡〉中，有「就算是無人看，無人聽，無人講，無人伴，一世人的孤單／在鏡前我猶原，我永遠，用笑容甲勇敢，面對我的心痛」這樣的歌詞，描述女性甘願接受自己無所依的否定狀態。在〈講給自己聽〉中，也可看到這種女性與愛情脫離之後，情感無所依的狀態：「嚙通問我，將來是要按怎，一個人，風吹一山過一嶺」。之前提到過的〈再會啦〉中的歌詞「心茫茫，也不知要對叨位去」，也是描述女性對自己未來的不確定感。當然這種「心茫茫」

的滯留於否定性的狀態，其目的是得到（情感）的自由，得到主體的解放：「切乎去，就自由」。這種「切乎去」也不是從此不談感情或避開感情，而是回到感情原本超越對象的「空白」（void）狀態，這稍後我們還會解釋。黃乙玲歌曲中女主角「切乎去」的「看破」態度及「心茫茫，也不知要對叨位去」之「滯留於否定性」的情況，跟現代女性因追求解放及自由戀愛而感到疏離的「悲情」有明顯的不同，並且對後者產生某種顛覆作用。這種顛覆的意涵為何？它是完全反對「悲情生命政治」嗎？還是提出另類的生命政治呢？這是我們接下來我們所要探討的。

其實就傅柯而言，生命政治，包括中古基督教「牧群權力」（pastoral power）、十七世紀的「國家主義」、十八世紀的「自由（經濟）主義」，一直到二十世紀的「新自由主義」，其最大的作用是透過論述及社會中的各種「設置」（dispositif）或各種社會網絡，提供主體一種主體化（subjectivation）、同時也是一種客體化（objectification）的方式，這是主體無可逃的社會化方式。傅柯認為權力（包括以促進生命為主的「生命權力」或「生命政治」）像微血管一樣密佈在社會各處，甚至深入主體內部的情感及思考等，佈下權力的天羅地網。就這一點而言，阿岡本（Agamben）的看法比傅柯更悲觀。他認為權力甚至可以用「除外」（inclusive exclusiveness）的方式來遙控主體。<sup>8</sup> 但是否因為權力的天羅地網，主體就得乖乖束手就擒？傅柯倒不這樣認為。後期傅柯在探討「自我詮釋學」（hermeneutics of the self）或「自我修養」（care of the self）等主體安身立命之道時，指出主體可以在權力內部與權力形成「角力」（agonism）關係，這種關係相當於德勒茲所謂的「摺疊」（folding）關係，如前所述。主體與權力的「角力」關係或「摺疊」關係最後會指向自我與自我的關係，也就是一種自我的「反身」關係。傅柯認為，透過懺悔或自省所達到的自我反身關係，可成就一種「自我的倫理」（ethics of the self）或「自我的真理」（truth of the self），而讓主體得到一種內在於權力的超越性或自由。依據德勒茲的解釋，這種最內部的自我摺疊，卻反而能夠使主體站在權力的外部，把權力或權力賦予的主體形式「問題化」，讓主體跳脫目前的主體形式，進而在自我內部關係產生一種生命力（Deleuze 1988: 118-23）。對德勒茲而言，這種內部的「摺疊」空間，既「空」（empty），卻又充滿，因為主體將其充滿（123）。從德勒茲的解釋

<sup>8</sup> 關於阿岡本的「除外」（inclusive exclusiveness），詳見其《裸命》（*Homo Sacer*）一書。

看來，所謂的「主體性」既不在於外部的權力，也不在內部的主體，而是在內外的摺疊夾縫中。所以傅柯說他研究生命政治或管理性（governmentality）的目的是要同時把主體從外部及內部解放出來，「同時從國家及國家所賦予的個人化形式中解放出來」（to liberate us both from the state and from the type of individualization which is linked to the state）。<sup>9</sup>

從上面的分析來看，內格里（Negri）所強調的主體不斷創造性、生產性、連結性並不是解脫之道，因為生命的不斷創造及生產，本來就是生命權力或生命政治的運作模式。普羅茲洛夫（Sergei Prozorov）在探討如何抵抗「生命政治」的文章裡頭，認為要抵抗生命政治，主體該做的不是強化主體的權力來抗衡外在權力，也不是豐富主體的生命來擺脫權力的束縛，而是同時「縮減」（diminish）主體的權力與生命，縮減主體的生命權，讓主體成為一種「無力」（powerlessness）的狀態，如此一來，主體才能抵抗權力，擺脫生命政治的糾葛（Prozorov 2007）。普羅茲洛夫的「縮減豐富性」（diminishing the plenitude）或「反生產」（counterproductivity）概念的確提供一個對抗生命政治的方向。但我們要質疑的是：如果生命政治的生產網絡是無可逃的，那麼「反生產」如何可能？即使可能，其方式也不是建立在「反抗」上。或許「不生產」才是對付「生產」之道。阿岡本所謂的「潛力勿用性」（impotentiality）就是一種「不生產」或「不作為」的方式。我們可以說，「不生產」對權力的「生產」造成傅柯所謂的「反身距離」。阿岡本認為「潛力勿用性」（impotentiality）是人類「潛力性」（potentiality）的本質，也就是說「潛力」本身就有一種「不作為的可能」（potential not to act）（1999: 181）。阿岡本以亞里斯多德對「能力」（faculty）或「潛力性」的討論為起點來探討「潛力」的本質。亞里斯多德認為「潛力性」有兩種。第一種「潛力性」是「類的潛力性」（generic potentiality），比如說小孩有知識的「潛力」或有當國家領導人的「潛力」；第二種「潛力性」是一種「存在的潛力性」（existing potentiality），比如說建築師有「不」建築的「潛力」，或者詩人有「不」寫詩的「潛力」（179）。第一種「潛力性」是要依靠學習及自我改變來實現「潛力」，而第二種「潛力性」則剛好相反，是透過「不作為」，透過不讓知識實踐，來顯現「潛力」（179）。除了阿岡本的「潛

<sup>9</sup> 請參照註4。

力勿用性」外，我們也可用巴迪烏(Badiou)所提出的「減除」(subtraction)理論來談所謂的「不生產」。巴迪烏認為所謂的「減除」就是找尋被現存體制所排除的其它可能性的一種「具有正面積極意義的否定性」(an affirmative negation)，這些可能性在現實的社會政治情境中，以空(void)的狀態存在；所謂的「減除」，就是減去現實政治社會運作的條件，找出「空」或被現實條件所排除的可能性的一種行動(Badiou 2007)。所以巴迪烏的「減除法」也可視為是一種「排除的排除」，一種「否定的否定」。

那麼以上所討論的抵抗「生命政治」的方式如何運用在愛情上或黃乙玲「切乎去」的「看破」及「滯留於否定性」上的態度呢？柯伯潔(Joan Copjec)對語言及兩性關係的分析可幫助我們回答這個問題。柯伯潔結合拉岡派精神分析及巴迪烏對「愛」的解釋，認為兩性關係的本質是一種「僵局」(impasse)或「障礙」(obstacle)，而愛情就是建立在這種「僵局」或「障礙」上；所以愛情不是兩性的結合，而是雙方之間的一種「沒有交集的交集」或「空集合」(123-24)。用語言關係來解釋，愛情就是表現兩性關係無交集的「無」(absence)或「無關係」(non-relation)的一種意符，稱之為「溢符」(suppléance)(一種代表「無」，而不指涉另一意符的意符)，後者不能由語言／兩性關係的意義來解讀，而是直接跟蕩力(愛)結合的(124)。柯伯潔所謂的「溢符」和巴迪烏所講的「減除」的邏輯一樣，都是一種「否定的否定」。而黃乙玲歌曲中對愛情所表現的「切乎去」或「滯留於否定性」的態度，也可視為是一種「溢符」或「減除」，是一種「否定的否定」。這種「反身否定性」，我們可以解釋成是當代女性主體脫離(愛情)對象，回到其自身慾望初始的狀態，也可以解釋當代女性主體想要脫離虛假的愛情(都會的「自由戀愛」愛情觀)，而回到愛情無對象的狀態。無怪乎黃乙玲的歌曲中除了表現看破、滯留於否定性外，有些歌曲中的女主角在看破愛情的同時，卻能表現出一種更高層次的愛情。例如，在〈放開阮的手〉中，有「看你有幸福和美滿，卡輸永遠阮會孤單，也甘願／若是多愛阮一天，會讓你左右為難，請你離開，不通勉強，我心甘情願」這樣的歌詞，描述女性願意成全對方，犧牲自己的愛情。但這樣一來反而成就了另一種毋需「擁有」的更高層次愛情。在〈講給自己聽〉中，有「一切心甘情願，有時也怨嗟／我愛過，我恨過，我抹反悔／感情到這，好壞已經無差」這樣的歌詞，描述女性願意心甘情願地接受愛情的不圓滿，因為她已「愛過」，毋需擁有。在〈感情線〉中，有「不敢望你的陪伴，會凍行到永遠／這段情只有惦

恬放治心底／不敢看，過去的夢，漸漸失去的感情線／只要你記底心裡」，也描述女性只願對方記住這段愛情，即使不能跟對方長相廝守也無所謂。

站在更高層次愛情的制高點，透過「看破」或「滯留於否定性」來顛覆現代流行的「自由戀愛」或都會愛情觀，正是黃乙玲歌曲女主角破解「悲情生命政治」的一種「內在」抵抗方式，是用「悲情」來顛覆「悲情」。也就是說，「看破」是回歸主體自由或提昇愛情的契機，而「切乎去」這樣的詞句反而成爲一種「享樂的詞」(a sign that enjoys)，其背後是更高層次愛情(蕩力，jouissance)的力量。這種「看破」卻又「享樂」的詞適合由黃乙玲哀怨的嗓音來唱出，或許這就是黃乙玲歌曲受台語歌聽眾歡迎的原因吧。

### 結論

「悲情」一直是台語流行歌的基調，從日治時期以來，一直到二十一世紀的今天，都是如此。究其原因，當與台語流行歌的誕生跟台灣日治時期所發展的女性解放議題相結合有關，而女性的解放則在台灣殖民現代性中扮演很重要的角色。「自由戀愛」是表達女性解放議題的方式，但自由戀愛卻常常帶來愛情的不圓滿，造就了哀怨的愛情。於是女性解放和「悲情」(不圓滿的愛情)遂成爲一體的兩面。台語流行歌的商業考量和女性的「悲情」相互利用，相得益彰，成爲一種「悲情生命政治」。這種生命政治在發展過程中，吸納了「反殖民」、「反戒嚴」、「鄉愁」等元素，並且透過媒體科技的發展而日益壯大，使得台語流行歌和「悲情」更不可分。不過，我們分析台語流行歌的「悲情」，還是要回到其背後最根本的現代女性訴求解放的「生命力」及生命政治的矛盾，才能解釋這種「悲情」流行不墜的原因。但是當代台語流行歌的「悲情」與早期台語流行歌的「悲情」有所差異：後者的悲情是一種「悲」，而前者的悲情是一種「哀」，兩者對不圓滿的愛情表現出不一樣的態度。在失去愛情對象的時候，「悲」的女性主體會沉溺在對這個對象的懷念中而無法自拔，自憐自艾，「哀」的女性主體則可看破愛的對象並脫離這個對象，回歸主體自身慾望初始的狀態或愛情「不擁有」的更高層次。「哀」所表現的是一種「否定的否定」，讓主體超越「疏離」(alienation)，回歸「分離」(separation)的根本狀態。黃乙玲歌曲中「哀」的「悲情」表現方式，

是對虛假都市愛情遊戲所造成的「疏離」的一種批判，讓女性的愛情回到無對象的根本狀態。這種現代愛情形式的轉折或批判源自於女性現代性的內在超越性。這樣的內在超越力量可以「內爆」「悲情生命政治」，還原（女性）現代性的生命力。

傅柯在分析啟蒙運動或現代性的精神時，就強調這種內在超越性及批判態度的重要。在其〈啟蒙運動之精神為何？〉一文中，傅柯強調「現代性」的精神在於一種現代人的反身性：「現代性」不僅要能掌握現在，而且要超越現在，要在現代裡頭超越現代，要同時遵守現代及破壞現代。簡而言之，傅柯贊成康德對「啟蒙」的看法，認為「啟蒙」本質上是一種批判的精神。對傅柯而言，現代性不只是表現於對「現在」的關懷，也是一種自己與自己的關係。這種自我關係以「禁慾」為基礎，其目的是發明、再造自己。傅柯最後總結所謂的「啟蒙」，就是對當代的一種永恆的批判。這種永恆的批判有兩個原則：1) 找出當代的限制，質疑構成當代主體的條件，這樣的批判跟「人本主義」會有某種的矛盾關係；2) 這種質疑不是一種「逃脫」，其積極面是要找尋一種「自由」，一種可實驗、可檢驗的「自由」。自由有待檢驗，所以每次都要重新開始，沒有永恆、完全的答案。我們該有的只是一種態度，一種批判的態度。

紀傑克（Žižek）對「啟蒙運動」的看法跟傅柯頗為類似。他認為「啟蒙運動」的精神是把傳統掏空，但是這種掏空不只是掏空傳統的內容，保留主體的形式，而是進一步把主體的形式也加以改變，形成「雙重的否定」或「反身否定性」（1992: 136）。紀傑克認為這種反身否定性正是現代主體的本質，但啟蒙運動的發展卻可能掩蓋這種反身否定性的本質，而把這種否定性實質化，成為一種慾望的邏輯，讓主體限入「慾求」與「不滿」的僵局。早期的台語流行歌便陷在慾望目標失去之後的「悲」裡頭。黃乙玲歌曲中的女主角因為否定都會愛情形式，抱持「切乎去」的「看破」態度，所以能達到一種「雙重否定」或「反身否定」性。這種反身否定性不是因為現實（愛情）而壓抑或犧牲自我，而是在現實（愛情）的「空缺」中，達成一種黑格爾式「否定的否定」或精神分析中「分離」的轉折，從都市愛情或男女關係的既定框架中分離，回歸愛情的無對象性。黃乙玲歌曲中「哀」的女性主體因此可以對早期台語流行歌中的女性悲情進行一種當代的逆轉與內在超越。

## 引用書目

### 中文

- 李坤城，2000，〈調音台灣唱片史〉，中國時報，2000.04.03。
- 莊永明，2002，〈念歌唱曲解愁悶：台灣歌謠裡的百年心聲〉，《中國時報》，「浮世繪」，2002年4月14日。
- 陳君玉，1955，〈日據時期台灣流行歌概略〉，《台北文獻》。
- 陳慧玲，2002，〈禁錮的時期：台灣查禁歌曲之文化霸權論述〉，張錦華（主持人），「流行文化與社會運動」，「2002年中華傳播學會年度研討會」，中華傳播學會。
- 張志樺，2006，〈情慾消費於日本殖民體制下所呈現之文化與社會意涵——以《三六九小報》及《風月》為探討文本〉，國立成功大學台灣文學研究所碩士論文。
- 黃文車，〈從電影配樂到台語流行歌曲的實踐者--李臨秋戰前作品的時代意義〉，第肆屆俗文學與通識教育學術研討會，2010年。
- 黃信彰，2009，《李臨秋與望春風的年代》，台北：遠流出版社。
- 黃裕元，2000，《戰後台語流行歌曲的發展（1945~1971）》，國立中央大學歷史研究所碩士論文。
- \_\_\_\_\_，2005，《台灣阿歌歌》，台北：向陽文化。
- 楊克隆，1998，《台語流行歌曲與文化環境變遷之研究》，國立臺灣師範大學國文研究所碩士論文。
- 鶴田純，2008，《1950、60年代台語「混血歌曲」中ê本土——台日「同中有異」ê歌詞中所出現ê台灣特色》，國立成功大學台灣文學研究所碩士論文。

### 英文

- Agamben, Giorgio. *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Badiou, Alain. "Destruction, Negation, Subtraction - on Pier Paolo Pasolini." Lecture at UCLA. 2007. Available at: <http://www.lacan.com/badpas.htm>
- Copjec, Joan. "The Science of Love and the Insolence of Chance." *Alain Badiou: Philosophy and Its Conditions*. Ed. Gabriel Riera. Albany: State University of New York Press, 2005.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Trans and Ed. Sean Hand. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Foucault, Michel. "The Subject and Power." *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Ed. Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow. New York: Harvester Wheatsheaf, 1982. 208-26.
- \_\_\_\_\_. *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*. Ed. Graham Burchell,

- Colin Gordon, and Peter Miller. London: Harvester Wheatsheaf, 1991. 201-22.
- \_\_\_\_\_. *Security, Territory, Population: Lectures at the College de France, 1977-78*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 14. Trans. & Ed. Strachey J. The Hogarth Press: London, 1963. 237-60.
- Hardt, Michael, and Antonio Negri. *Empire*. Cambridge: Harvard UP, 2000.
- Henson, Mathew. Trans. "What is Enlightenment." 1992.  
<<http://philosophy.eserver.org/foucault/what-is-enlightenment.html>>
- Lacan, Jacques. *On Feminine Sexuality: the Limits of Love and Knowledge (The Seminar of Jacques Lacan XX, Encore)*. Ed. Jacques Alain Miller. Trans. Bruce Fink. New York: Norton, 1999.
- Prozorov, Sergei. "The Unrequited Love of Power: Biopolitical Investment and the Refusal of Care." *Foucault Studies* 4 (2007). 53-77. Available at: <http://rauli.cbs.dk/index.php/foucault-studies/article/viewFile/894/911>
- Žižek, Slavoj. *Enjoy your symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York: Routledge, 1992.
- \_\_\_\_\_. "Melancholy and the Act." *Critical Inquiry*. 26. 4 (2000). 657-681.

### 網路資源

Gold FM 聯播網，15 July, 2008. <

<http://www.goldfm.com.tw/2008/ppgm/pgminfo.php?pid=397&cid=1>>

魔鏡歌詞網，<<http://mojim.com/>>