

國立交通大學

社會與文化研究所

碩士論文

貢寮·獨立音樂·海洋音樂祭

A Study of Taiwan's Independent Music
Exhibited at Ho-hai-yan Rock Festival

研究生：鄭景雯

指導教授：蔣淑貞 教授

中華民國 九十五年六月

謝辭

一本論文的產生，是在許多師長與朋友的協助下而完成。

首先感謝我的指導老師—蔣淑貞老師，願意一次又一次耐心地傾聽我的田野觀察，並且指證出論文當中的缺失。另外也感謝口試委員—王志弘、何東洪老師，給予我在論文寫作上的技術性指導，以及提供許多觀察的面向。

爸、媽，謝謝你們給我經濟上的支柱，並且總是不給我過大的壓力，好讓我能夠順著自己的想法做自己想做的事情。大姐、二姐、妹妹，在新竹唸書的日子，最期盼的事情便是每個禮拜回台北，和妳們在房間裡聊著大大小小的事情，這算是我最喜歡的解壓方式。

弘韋，謝謝你為我打開獨立音樂這扇窗，使我在這當中看到不一樣的世界，並且陪我渡過許多煩悶的日子。秉霖，我會記得這一年我們相互共勉、打氣，以及在國圖完成論文的日期。意欣，謝謝妳在剛進研究所的那段時間，和我一起打氣，渡過了那段艱難的時刻。千瑩，謝謝妳給予我論文初稿許多建議，以及提供我許多文化政策方面的資料。佩甄，妳總是我的精神指標。宏瀚，謝謝你帶給我們許多歡樂的時光。俊希，你總是能將大夥的意見統合為一，為大家舉辦許多餐會，好讓同學們有許多聚會的時間。祖珍，在妳身上散發著某種氣質，一直吸引著我。欣宜，每回看到妳，總是讓我全身充滿活力，然後想起「瘋狂雲霄飛車」。總之，我永遠不會忘記你們這群同舟共濟的夥伴。

芳如，謝謝妳那張溫暖的床，總是收留我無數個夜晚，特別是妳的體貼，總是將我的緊張與惶恐給消除，期待妳的論文。奎翰，感謝你總是在我寫作遇到瓶頸時指點我，讓我跳脫困境。慧芳，謝謝妳為我們解決大大小小的行政事務，而我總經常打電話向妳問東問西，妳也是耐心的為我找出各種解決方式。

還有那些曾經接受我訪問的受訪者，以及一直默默支持我的朋友們，謝謝你們的幫助，這本論文才能在這邊暫時畫下句點，同時卻也是另一個起點。

摘要

本研究嘗試分析近年來以「一鄉鎮、一特色」為主導所舉辦的文化節慶活動，其中資本、政府、地區、文化之中的權力運作關係，並以 2000 年至 2005 年當中的貢寮海洋音樂祭為分析對象，究竟呈現出何種樣貌？

本文將站在文化與發展的位置作為觀看的角度，其中觀測行動者的互動過程，分別為策劃者(台北縣政府、貢寮鄉公所)、贊助者(統一企業)、表演者(獨立樂團)、觀眾。首先在資本角色的探討，從何時開始企業作為政府的重大資助來源？在海洋音樂祭的案例當中，統一企業與政府的相互關係為何，企業如何透過經濟的方式治理著觀眾與地方；地方社群在這之中與其他行動者的互動關係為何；而代表青年反叛文化的獨立音樂，在這過程又是如何被治理或者抗拒治理。

本研究發現，海洋音樂祭當中，四個主要行動單位(台北縣政府、統一超商、獨立音樂、貢寮鄉)彼此之間存在著許多異質性，並透過妥協的方式達到平衡，而真正的獲利者卻屬於企業與政府。企業以文化活動訴諸民眾參與從中建立企業形象與利益，台北縣政府可在這之中建立政績，然而被犧牲的卻是獨立音樂與地方，皆無法有實質的獲益。因此筆者認為，應當成立民間組織承辦，才能使音樂祭能獨立運作，且不會因為承辦人的流動而使得行政流程一再重複，如此也不會受限於行動單位的掌控，而侷限其有可能的發展性。此外，被犧牲的兩者—地方、獨立音樂，若能夠反省自身位置的矛盾性與邊緣性，並由透過獨立音樂發揮自主精神，主動以音樂內文去表達對於地方的關懷，才能達到相互合作的可能性。

關鍵詞：海洋音樂祭、獨立音樂、文化節慶、文化治理、文化政策、貢寮鄉

第一章 序論

第一節 研究動機與問題意識.....	1
第二節 相關文獻回顧.....	3
一、文化政策.....	3
二、文化節慶.....	7
三、文化治理.....	10
第三節 論文架構.....	13
第四節 研究方法.....	16
第五節 章節安排.....	20

第二章 搖滾音樂節的興起

第一節 搖滾樂的背景.....	22
第二節 神話般的烏茲塔克(Woodstock)音樂節.....	25
第三節 搖滾音樂節在台灣.....	26
一、1990 年以後搖滾音樂節脈絡.....	27
二、春天吶喊.....	29
三、野台開唱.....	32
第四節 身體的愉悅.....	34
一、亂入.....	35
二、釘孤支.....	37
三、身體展演.....	38

第三章 搖滾精神的失落—官方的收編

第一節 2000 年貢寮國際海洋音樂祭的誕生.....	43
一、音樂屬性—獨立音樂.....	44
二、五四大對抗.....	46
三、2000 年貢寮國際海洋音樂祭的誕生.....	47
四、歷屆海洋音樂祭.....	48
第二節 搖滾樂是門好生意—文化經濟的消費意象.....	49
一、海洋音樂祭作為文化創意產業發展的一環.....	51
二、公關、廣告、行銷手法.....	53
三、資本加入的影響.....	58
第三節 海洋音樂祭特質的形塑.....	60
一、設計性的歡愉.....	61
二、反抗的可能.....	62
三、小結.....	64

第四章 文化節慶與地方發展的斷裂

第一節 貢寮鄉文化治理場域/貢寮史地沿革.....	65
一、人口結構.....	68
二、核能四廠的興建.....	71
三、不發展—發展.....	72
四、沙灘流逝與環保團體.....	72
第二節 誰的文化—文化認同和歷史記憶的形塑.....	74
第三節 歌仔戲就是海洋音樂祭？—形式上的彌補.....	74
第四節 贊成與反對—發展與不發展的兩難.....	76
第五節 企業的進駐—芙蓉渡假村.....	77

第五章 結語與反省

第一節 文化節慶觀光化的省思.....	80
第二節 獨立音樂發展的困境.....	83
第三節 期待兼具文化與地區發展之策略.....	84
第四節 研究限制與展望—寫在音樂祭分裂之前.....	85

參考書目.....	88
-----------	----

附錄.....	96
---------	----



圖

圖 1.1 分析架構圖.....	15
圖 2-1 Mosh Pits.....	36
圖 2-2 Headbanging.....	36
圖 2-3 Stage diving.....	38
圖 3-1 台灣文化創意產業成與週邊產業示意圖.....	53
圖 3-2 2004 年海洋音樂祭電視廣告 1.....	54
圖 3-3 2004 年海洋音樂祭電視廣告 2.....	54
圖 3-4 2004 年海洋音樂祭電視廣告 3.....	54
圖 3-5 2004 年海洋音樂祭電視廣告 4.....	54
圖 3-6 2005 年海洋音樂祭電視廣告 1.....	55
圖 3-7 2005 年海洋音樂祭電視廣告 2.....	55
圖 3-8 2005 年海洋音樂祭電視廣告 3.....	55
圖 3-9 2005 年海洋音樂祭電視廣告 4.....	55
圖 3-10 新火車站外貌.....	57
圖 3-11 2005 年福隆火車站重新裝修後.....	57
圖 3-12 2005 年火車站內的廣告.....	57
圖 3-13 2005 年活動現場附近的廣告—朝拜聖音.....	58
圖 3-14 2005 年火車站外的旗海飄揚.....	58
圖 4-1 台北縣地區的位置圖.....	67
圖 4-2 貢寮境內景點.....	67
圖 4-3 2004 年綠盟 Save Beach 攤位.....	73
圖 4-4 2005 年 愛音樂, 救沙灘 Logo.....	73
圖 4-5 芙蓉渡假中心樣品屋.....	77
圖 4-6 芙蓉渡假中心外貌.....	77

表

表 1-1 主要受訪者一覽表.....	20
表 2-1 1990 年代中期至 2000 年代台灣搖滾音樂節相關脈絡.....	40
表 4-1 貢寮鄉近五十年來年度人口數統計表(1951-2005).....	69
表 4-2 貢寮鄉人口年齡分配表.....	70

附錄

附錄一：歷屆貢寮海洋音樂祭活動整理.....	96
附錄二：愛音樂救沙灘連署書.....	97

第一章 序論

前往福隆的列車緩緩地開了，整列火車被一群群年輕人佔領著，短褲、海灘鞋、太陽眼鏡是火車上大多數人共同擁有的物件。即將前往的目的地不只是消解夏日的暑熱，更是去參與一場搖滾盛宴。火車到站後，只見平時人煙稀少的福隆車站，頓時遍布了來自全台灣各地的青、少年，朝聖般的聚集在此地。車站的對街有警察替大夥疏導交通路線，嗶嗶作響的警哨聲像是在為音樂節暖場，再多走個 200 公尺，一種記憶夏天的方式即將開始(田野筆記，2003/7/11)

第一節 研究動機與問題意識

二十世紀末期的台灣，隨著地方製造業的衰退，產業結構轉型，從六〇年代到七〇年代產生了具現代意義的、各種各樣的節慶活動熱潮，不僅樹立了城市的形象，也為城市的發展與轉型帶來內在活力(馬元容，2003:3)。九〇年代在社區總體營造的基礎下，為了配合中央「一鄉鎮、一特色」政策，帶動台灣國際觀光發展契機，各地方發展出具民俗特色的地方藝術節慶。1997 年蘇貞昌上任台北縣長後，為改善台北縣各鄉鎮發展不平均的問題，提倡發展地方文化特色，以帶動地方觀光，提升地方經濟。2000 年推出「文化曆」¹，推動了烏來溫泉櫻花祭、萬里野柳神明淨港、平溪天燈、台北縣俗年節，這些是屬於台北縣原有的民俗節慶活動；此外還推動了以傳統產業為主，並結合行銷手法的節慶，例如：鶯歌陶瓷嘉年華、坪林包種茶、石碇美人茶、金山甘藷節、八里文旦柚節、三峽藍染節；最後還有一種節慶與當地歷史文化並無任何相關連，而是以文化創意產業的概念，為地方帶來新型態的文化觀光發展，這類的節慶以宜蘭的童玩節最為著名，其次是貢寮的國際海洋音樂祭。通常這些節慶會結合政府與企業的資源，在活動期間為地方產業帶來新的發展契機，並且塑造了地方新的形象。

1999 年角頭音樂於板橋火車站前廣場(現在的台北縣府廣場)前舉辦「五四大對抗」²演唱會，由於人潮眾多，場地不敷使用，身為搖滾樂迷的台北縣新聞室主任廖志堅則認為可將這批人潮移至福隆海水浴場，正好配合台北縣長蘇貞昌推廣的「一鄉鎮、一特色」，於是在 2000 年於暑假期間在位於貢寮鄉的福隆沙灘舉辦「貢寮國際海洋音樂祭」，結合獨立音樂與沙灘，創造一個新的地方文化特色，使得貢寮在這幾年觀光人數才慢慢增多。而原先是以解決音樂表演場地不足的活動，至今擴大為發展地方經濟以及宣揚音樂文化的盛大節慶，卻也因為這樣的緣故，造成這個音樂節在兩種發展的面向上，皆無法見到官方對外宣稱的成效，身為獨立音樂的喜好者，對於這種現象感到好奇。筆者以為，搖滾音樂節應當是結

¹ 以月分作為區別，規劃台北縣各地舉辦的文化節慶活動。

² 五月天與四分衛演唱會。

合人文精神與社會關懷的場域，然而在海洋音樂祭當中看到的卻是各種商機的利益競逐，因而引發研究的動機。

值得關注的是，在商業邏輯的運作之下，造成音樂節變相發展，不但破壞沙灘的生態，資源也集中在少數既得利益者身上。2005 年海洋音樂祭結束後，一篇報導指出：

廖志堅說，如果每人一次花費 500 元，以今年 20 萬人次計算，4 天應可創造出 1 億元商機，不過其中卻包含吃的、喝的和交通費。(許俊偉，《中國時報》，2005/8/15)。

這也意味著貢寮地區可透過海洋音樂祭帶來大量商機與振興地域發展，然而在筆者實際走訪中發現，地方居民並未因短暫的節慶而提升經濟，對於這個節慶的舉辦也有不同的意見與看法，這也與官方表示「居民熱切歡迎海洋音樂祭在貢寮舉辦」的宣稱有所出入，因而引發研究的好奇性。其中關切的要點便在於這個節慶活動當中衍生出的矛盾性，既無法促進發展，卻又在相關政策與資本的推波助瀾下，貢寮被塑造成搖滾樂的故鄉；然而從音樂發展的角度來看，政府舉辦大型音樂祭僅停留在文化消費的層面，而無法做到文化推廣的效果。在地方與文化兩種發展的面向上，這個看似成功且贏得多方掌聲的音樂祭，似乎還有許多檢討的空間。因此筆者希望透過對貢寮海洋音樂祭的分析，使得參與者能了解一個文化節慶運作的過程，並且了解到之所以會進入到節慶活動場域內的各種原由，最終期望能作為參與者在參與文化節慶的同時，能透過批判的觀點審視過去視為理所當然的事物；其次，藉由檢視音樂祭，以提供政策執行者另一想像空間。

本文將站在文化與發展的位置作為觀看的角度，其中觀測行動者的互動過程，分別為策劃者(台北縣政府、貢寮鄉公所)、贊助者(統一企業)、表演者(獨立樂團)、觀眾。首先在資本角色的探討，從何時開始企業作為政府的重大資助來源？在海洋音樂祭的案例當中，統一企業與政府的相互關係為何，企業如何透過經濟的方式治理著觀眾與地方；地方社群在這之中與其他行動者的互動關係為何；而代表青年反叛文化的獨立音樂，在這過程又是如何被治理或者抗拒治理。

本研究探討九〇年代以降，為因應全球化趨勢，以文化政策作為突顯本土化與在地化的「一鄉鎮、一特色」，如何能提升地方發展，尤其關注「貢寮海洋音樂祭」。面對這樣的趨勢發展，筆者想探討的研究問題是：

(一)藉由外來文化(非地方在地文化)振興地區發展，能否展現地方的特色？舉辦節慶作為發展地方經濟背後運作的邏輯為何在為期三天的音樂節，所能體會的文化厚度又有多少？

(二)在海洋音樂祭當中，獨立音樂能否藉由音樂節提升音樂文化的發展？而地方居民能否因此而獲得實質的助益？

(三)海洋音樂祭舉辦的過程當中，蘊藏了哪些沒有被看見的權力關係？

第二節 相關文獻回顧

無論國內外，我們都可以清楚見到一個或可稱之為「文化治理」(cultural governance)的趨勢，也就是「透過文化來治理」(governing through culture)，這個政治與公共事務領域裡的文化治理趨勢，與另一個近年學界稱為「文化經濟」或「象徵經濟」的趨勢緊密相關，即涵蓋了從媒體娛樂、觀光旅遊、購物餐飲，到時尚設計、節慶遊行、博物館與藝術季等，越來越善於操弄符號與象徵的文化產業和活動(王志弘，2003b:3)。

本研究主要是關心貢寮如何能透過文化治理的方式以達地域發展，以及在籌辦海洋音樂祭的過程當中，權力運作的方式，因此將分別就文化政策、文化節慶與文化治理的面向來討論。

一、文化政策

Bennett 指出在十八世紀晚期十九世紀初，出現了將文化轉化為管理工具的重大轉變：「將文化表現為管理的目標，又表現為管理的工具」，而這是將文化看作特定歷史上的一套內在於制度的管理關係，在這些關係中，人們的思想和行為方式成為改造的目標(Bennett,2000:99)。傅柯(Foucault)在「Governmentality」一文當中透過對君權治理的分析，發現在十六世紀中期到十八世紀末，一連串具有顯著特點的政治論述盛行，而這些論述不再僅著重於「對君主的忠告」，而是關注於「治理的藝術」(art of government)。而治理的命題關注的不再只是政治上的統治，而是擴及到兒童管理、生命管理…等，人們如何治理自我、如何接受治理、以及治理他人、人們如何接受治理的這些問題，從十六世紀延伸至今，而治理也並非以專斷霸權的方式展現，在當代社會則是透過文化教化的方式來治理整合。

傅柯認為規訓的目標在於長期普遍地增加某種新東西的生產，這種東西應當豐富市民生活和增強國家實力，而 Bennett 則借用傅柯的觀點導引出文化是規訓過程當中不可缺少的內容(Bennett,2000:100)。十八世紀的歷史進程當中，藝術和知識實踐則是通過這個過程逐漸被銘刻在管理實踐中，興建提供上層精英人士交流的空間網絡，公共博物館的設立等，在在展現了文化內隱的教諭意涵。而「文化」被認為是能夠體現國族文化的品質，或是表現普遍藝術和文明價值的文化，也就是所謂的「菁英」、「精緻」文化，其指涉菁英或少數文化的情況裡，傳統上是奠基於經過選擇之典律文本的道德嚴肅性和美學價值(Brooker,2003:130)。

然而這樣的文化教化方式仍然是將底層人民排拒在外，例如博物館內的展示，一方面是作為國家展示權力的機制，另一方面亦是區隔了缺乏文化資本的人民，因此透過葛蘭西(Gramsci)所提的「文化霸權/文化領導權」(cultural hegemony)

概念當中可看出，社會中領導階級和從屬階級之間在爭鬥政治權力的過程，道德與文化佔了極大重要的主導性。葛蘭西所提出從屬階級「積極同意」的觀點，隱含了文化場域的構成必須經過更具生氣、更有動能的鬥爭過程(Turner, 1997:72)。不過 Bennett 卻認為葛蘭西把階級作為社會生活和政治生活的協調中心角色，無法在理論和實證上應用，因此在文化研究中的葛蘭西式分析，往往對制度持冷漠態度，未能充分注意在區分文化技術時產生的特定政治關係和預測形式的思考(Bennett,2000:104)。因而 Bennett 認為應當將文化置於「政策」的討論當中，挑戰既定以及恆常不變的保守政策，藉由分析文化技術以端測出權力機制的運作。然而 Bennett 認為知識份子應當作為官僚體系以及大眾之間溝通的橋樑，透過批判的視野加以改善恆久不變的政策，對他而言，達成文化的目的比文化如何達成更為重要，在此的文化目的指意味著文化如何透過政府資源的散佈而傳遞至各個階層，因而他建議知識份子應當對社會和文化政策的特殊形式和公共討論做出批判性的貢獻，並且站在特殊的政治和道德立場，根據其缺失做出特殊形式的評價。Bennett 的觀點雖然提供了一積極改造的方式，但往往會被批評知識份子在進入官僚體系後，終究會面臨政策建制化的可能，不過筆者透過 Bennett 的論點，可進一步思考當前台灣文化政策運作邏輯，並且分析當前台灣文化政策本身所代表的意涵。

1. 台灣文化政策的演進與轉變

二次大戰後，代表中國民族主義矛盾性的兩種立場，分別為大陸的中共政權和台灣的國民政府所延續。在中國大陸的反傳統主義則被推到極致，終於導致如反右、反儒家、和文化大革命，台灣走向保守的「中華文化復興運動」，作為一種對抗中共合法性的政治策略，也看到文化傳統成為政權爭取道統或合法性的基礎(蘇昭英，2001:34)。中華文化復興運動推行委員會(簡稱文復會)，於 1967 年成立，以發揚傳統中華文化與倫理道德為宗旨，鼓勵公私立文化學術機構從思想上、學術上弘揚中華優良文化，並推行各項深入民間的文化建設與活動。1980 年，鑒於社會變遷迅速，文化價值觀漸趨多元化，遂將文復會改組為中華文化復興運動總會，簡稱文化總會³。2000 年 9 月 25 日，舉行，舉行第三屆第一次會員大會，會中推選陳總統水扁先生為會長，並揭示「文化台灣·世紀維新」之願景，以為日後發展之方向。

1965 年至 1975 年，反西方文化衝擊的校園文化運動興起(廖世璋，

³文化總會並訂立四項目標，以推動社會文化的發展：「一、鼓勵社會各界，積極參與文活動，提升國民氣質。二、結合社區團體，宣揚倫理道德觀念，促進價值自覺。三、改良禮儀習俗，倡導現代生活方式，改善社會風氣。四、豐富文化內涵，鼓勵文化交流融匯，建立祥和社會。」www.ncatw.org.tw/home.php。(2005/9/10 瀏覽)

2002:166)。「文星」雜誌、「現代文學」創刊，反思西方文化的影響，鄉土文學與鄉土運動也在這時期崛起，台灣大學校園內亦發起不翻唱西洋歌曲運動，發展出自己所創作的校園民歌。1970年迄今，為縮減因城鄉建設不平均對本土文化的衝擊，1977年9月由行政院院長蔣經國提出「十二項建設」，其中第十一項及第十二項分別為設置文化建設及推行的專責機關以及實施文化建設。此時因無專責的文化行政機構，相關事宜交由教育部統籌負責(蘇昭英，2001:52)，並擬定文化建設目標，建立圖書館、音樂廳、博物館、文化中心、以發揚中華民族文化，但在此時期的文化發展仍然是以菁英文化為取向，與市民底層文化仍有差距。1981年11月11日成立行政院文化建設委員會，並於1987年訂定「加強文化建設方案」建立縣市地方22個文化中心以發展地方特色，2005年為止，全國總共增加至127個地方文化館。

1990年行政院長郝柏村在文化會召開第一次全國文化會議當中提到「建設三民主義的文化大國」，文化建設又再次被宣稱為國家發展建設，文化建設方案正式被納入「國家建設四大方案」當中，1992年文建會亦以國家的角度同步提出將台灣發展為「文化大國」的想像(文建會，1998)。就在一種反思性與批判性的文化政策和文化行政思維下，很自然地衍生出後來成為九〇年代台灣文化政策思想主軸的「社區總體營造」運動(2001:121)。由文化活動入手，進入民眾日常生活領域，激發凝聚民眾生活意識與共同體意識，這是社區總體營造思想的主要意義。1994年後以社區總體營造作為城鎮的文化建設發展，也成為本時期重要的國家文化政策特徵之一，並從1996年至2001年著手宣傳理念。

于國華(2001:66)認為社區總體營造的政策醞釀過程當中，有三項重要的影響因素不容忽視：「參與式設計」精神、日本造町經驗、產業文化和文化產業概念。其中日本造町經驗提供了社區總體營造之構想與實際推動。

在日本經驗的發展當中，因1960年代後半期，整體社會極速現代化發展之下，對於土地、環境、傳統農村、都市生活空間所造成的衝擊與破壞，引發社區的反省與自救。1960年代由妻籠、京都等地展開的造町運動，首先由地方行政首長提出理念，並獲得居民與學者專家肯定。居民自發性地參與社區、村落共同體的公共事務，以阻止國家、大財團勢力的不當開發，也讓居民可以更積極有力地去共同思考、著力於故鄉的願景(申學庸、陳其南，2000:96)。1970年為了反抗國際化及快速都市化所造成的漂泊感，引起許多地方社區仿效，推動「造街」運動，促成日本政府在1975年於「文化財保存法」中加入「傳統建築物保存地區」的規定(于國華，2001:70)。日本經驗可作為台灣的借鏡在於，有相似的社會、經濟及空間背景，不同的差異在於，日本是由民間的影響力帶動政策的推行，相較於台灣，反而是先從中央政府的文建會，帶動整體社區的發展計畫。

台灣社區總體營造的源起在於，早期台灣社會對於社區的建設只停留在硬體設施的建立，雖因政策而建立了活動中心、社區運動場等設施，然而在軟體設備

上的提供仍有所缺乏，以致於地方居民無法藉由參與社區活動而凝聚共識。現今我們所稱的社區總體營造，英文翻譯為「Community Renaissance」，community在中文翻譯為社區或社群，而日語中則是翻譯為「共同體」。陳其南認為日語的「共同體」更能貼切地表達在社群/區當中，所應強調的共體感，而非以區域的大小來體會，而這也是社區總體營造的策略發展之一。日後更是發展出如「一鄉鎮、一特色」等政策，再次發展地區的容貌。

Throsby(2003:183)歸結戰後文化政策的三個轉向，第一次是「從實質上國家單方面的文化提供與散播者，轉度到更多元與包容的立場。當代文化研究將這次變革解讀為上流社會與中產階級高等文化(high culture)霸權的瓦解」。二次世界大戰後，如何將「高級文化」加以「民主化」，成為西方工業國家首次的文化政策主要內涵(蘇昭英，2001:77)，歐洲的文化政策制定者開始重新思考其定位與角色，將視野放諸於寬廣的文化面向，不在侷限於精緻藝術當中，而是下放至社區生活當中。在這樣的脈絡之下，「文化民主」(cultural democracy)的概念開始產生。Adams 和 Goldbard 認為，文化民主最主要的概念在於促進文化的多樣性，並且在社會上的每一份子皆有權力享有文化權，也鼓勵每一個人積極參與社區生活及社區的文化生活品質決策，且確保其能公正平等的接近文化資源與贊助活動(Adams and Goldbard: 1998)。而這些方式也是近代在推廣社區文化發展的主要方針之一。而政策的目的也轉為強調多方接觸文化的機會與文化活動的參與、推廣多文化融合論與文化多元性、重視地方性與社區性的文化價值。

第二次轉變則是戰後「文化主導地位從公家機關轉移到了私人機構，文化政策領域在此之下國家在財政與管制的功能也較開放與靈活，但又可以維持國家原有的角色—保護公共利益」(Throsby,2003:183)。

第三次轉變則是文化政策經濟面向的轉換，文化產業在文化政策當中的比重逐漸增加，「資本的高度流動性、通訊技術的革新、以及全球市場經濟結構下國家經濟之間相互依賴關係日益增強」(Throsby,2003:185)，這些都在文化上產生了重要的影響。「文化工業」始於阿多諾(Adorno)和霍克海默(Horkheimer)(1979)所提出的觀念，其批評大眾文化的負面意涵在於，大眾文化本為由大眾自發而生的文化，然而對於法蘭克福學派的學者而言，這種大眾文化的本質儼然已變調，成了資本主義的俘虜，使得人們在這之中無法看清真實面貌。

在討論「文化工業」與「文化產業」由於字源上的相同，因而在探討「文化工業」時，則著重在商品的標準化生產及同一化，而「文化產業」則是在談創意性、個別性、在地性與特殊性，因而將文化工業的負面意義帶過，而引進文化產業的正面意涵，並說明傳統之文化藝術轉為消費生產性商品的形式及其影響，目的是將藝術文化透過商品化的包裝與行銷，以創造文化的經濟效益。而因應全球化發展後文化空間的流動現象，Wynne(1992)在傳統藝術文化之外，擴大至大眾流行文化的範疇，認為只要是好的文化(fine-art)均得視為文化產業的重要組成(廖

淑容、古宜靈、周志龍，2000:169)。然而此種過於強調文化產業發展的經濟價值，容易使文化資源流於商品化，而抹滅其原有的文化價值，也忽視了社群意識的凝聚，亦是當代文化政策過度著重經濟利益的後遺症。文化產業論述當中一個重要的觀點認為，文化產業能夠成為地方經濟再生產與文化保存延續的重要策略(陳一夫，2002)，這樣的想法值得我們更進一步去思考參加了貢寮海洋音樂祭所要觀看的是什麼？參加了音樂節又代表了什麼？文化產業所要給予的是什麼樣的消費圖像？這個消費圖像所反映的，又是何種文化、何種經濟？在資本主義的壟罩之下，人們在這當中如何掙脫枷鎖？又如何尋獲自主性？

二、文化節慶

「狂歡節/嘉年華(carnival)不是一個被人們觀看的場景(Spectacle)。人們在其中生活，人人參與，因為狂歡節的觀念包容了全體大眾。狂歡節進行時，除此之外沒有其他生活。狂歡節之中的生活只從屬於他自己的法律，那是他自己的自由法則；那是整個世界的一個特別狀態，是世界的復興和再生，所有的人都參與。這就是狂歡節的本質，為所有的參與者鮮明地感受到。」巴赫汀(Bakhtin)，《拉柏雷和他的世界》，1998b

現今世界上盛行的節慶熱潮與東西方的歷史文化發展有關。在古埃及時期，每年會舉行數次大型的節慶活動(festival)供民眾參加，據估計當時聚集的人潮不下七十萬人，節慶活動可說是當時重要的休閒活動之一(游瑛妙，1999:6)。西元前 776 年由希臘人所舉辦的奧林匹克運動會，更是四年一次全球性的大型節慶。到了中世紀、文藝復興時期，更有來自於民間的狂歡節/嘉年華會(carnival)，這都是相對於官方、政府所舉辦的節慶活動。狂歡節源起於中世紀歐洲民間的節日宴會和遊行表演，在狂歡節上進行各種可笑的儀式和祭祀活動，小丑和傻瓜、巨人和侏儒、國王和乞丐都登台演出，充滿了戲謔和發洩(唐宏峰，2004:1)。狂歡節是全民的，無論平民還是統治者都可以參加，狂歡節使人擺脫一切階級限制與禁令，他採取的是非官方、非教會的道德標準形式，如此也形成了一個與現實隔離的另一世界。在這裡，節慶性成為民眾暫時進入全民共享、自由、平等和富足的烏托邦王國的第二種生活形式(Bakhtin，1998b:11)。這種結合自底層的文化生命力量，在拉柏雷的小說當中體現了民間節慶活動的本質。

塗爾幹在《宗教生活的基本形式》當中曾提到，只有在行動中，社會才能產生它的影響，如果組成社會的個人未曾聚集起來、沒有共同的行動，社會也不會有行動。社會通過個人的共同行動才能意識到自己，贏得自己的地位，由於這種外在的行動，集體的意識和情感才有可能表達，而集體的行動是集體意識和情感的象徵(Durkheim,1992:474-475)。因而任何一個社會皆感受到有必要定期地透過

某種集體的集會，以達到集體情感和集體意識的重新振作與強化。透過集體情感與意識使得社會成爲一整體，並從中尋獲自我的個性與認同。唯有藉由集合與召喚的方式，使個人緊密的聯繫起來，並加深彼此之間的情感。現今則分別以宗教慶典、集會遊行、集體抗爭等方式以集結集體意識，最爲常見的則爲舉辦節慶活動。簡言之，這種集結群體的方式，最終目的在於對人們精神加強的能力，因而人們期待節慶，並且使其重複發生。

塗爾幹學派將節慶(festival)定義爲，是一種社會時間的制度性安排，以區隔出日常的生活作息。節慶與日常時間的對立是根據於人類生活的二元性格，一方面是屬於神聖的、集體的領域，另一方面則是世俗的、個人領域。透過節慶的集體活動，所有的參與者喚起了沉睡的集體連帶，重新體驗了共同生活所需要的認同與投入(何明修, 2001:11)。節慶本身就帶有逾越的性格，它是日常生活的顛倒，在平時所禁止的事反而成爲可以做、或是必須做的事。另一方面，節慶也是感性的，除非透過共同的情緒宣洩、飲食享樂與身體經驗等外在感官刺激，否則很難理解到彼此之間所存在的社會聯繫。

巴赫汀認爲，嘉年華會暫時擺脫了正式的世界，但是它卻也強調，嘉年華會不只是暫時脫逃中世紀的精神，也提供了一個更美好生活的烏托邦承諾——一個平等、富足、自由的未來。



可以說中世紀的人過著兩種生活：一是正式的生活，單一嚴肅而陰鬱，受限於嚴格的階級秩序，充滿恐怖、教條主義、敬畏和虔誠；另一種是嘉年華廣場的生活，自由自在不受限制，洋溢著模稜兩可的笑、褻瀆、將所有神聖的事物世俗化、充斥著貶抑和不雅言行，與任何人、任何事物都有親近的接觸。這兩種生活都是合法的，但受到嚴格的時間界限劃分。(Bakhtin, 1998a:256)

這種區分正式生活與嘉年華會式生活的情況在現今仍然可見，但不同的卻在於中世紀由底層人民以戲謔方式反諷官方權力的特徵，現今則翻轉成以官方爲主導權的制式節慶，

官方節日有時甚至違背節日的觀念，肯定整個現有的世界秩序，即現有的等級、現有的宗教、政治和道德價值規範、禁令的固定性，不變性和永恆性。節日成了現成的、占統治地位的真理的慶功式，這種真理是以永恆不辯和無可爭議的真理姿態出現的，所以，官方節日的音調氣氛是嚴肅的，詼諧因素與他的本性格格不入，正因此，官方節日違反了人類節慶性的真正本性，歪曲了這種本性。然而這種真正的節慶性是無法遏止的，所以官方不得不與以容忍，甚至在節日的官方部分之外，部分地把他合法化，把民間廣場讓給它(Bakhtin, 1998b:11)。

官方將過去底層具有反諷與反叛意味的節慶吸納爲正當合法的活動，透過權

力規範的手法，使得狂歡節在合法的場域當中產生，人們的行為除了在正式生活當中被操控，就連狂歡也不例外。現今更是利用舉辦節慶的方式，作為營利的手段。尤其在官方節慶的場域當中，狂歡活動已經演變成為非當地人的慶賀，而是透過大量宣傳與廣告行銷的方式，吸引大批人潮觀光，除了可以短暫解決地方居民的生活困境外，資本家也嗅到節慶所能帶來的巨大資本力量，而政府也懂得利用節慶的方式來治理、整合地方。Eagleton 則譏笑這是文化霸權下「被容許的溢出」(朱元鴻, 2005:215)，在法律與政治權力允許的範圍下而進行的狂歡活動。

巴赫汀勾勒出烏托邦的空間，有些人將其描繪成意識型態的操控，以取得正式許可去瓦解社會秩序的形式出現，經過核准以維護社會秩序—亦即安全閥的作用(Storey,2003:193)。然而 Fisk 對於這類看法的回應卻是：「我們不必把嘉年華鎖定在安全閥的作用，最終只是為了更加有效率地進行社會控制，而應該把他看作是展現了那些對抗、瓦解、通俗力量的優點和耐力(ibid:193-194)。」若從 Fisk 的角度來看，人們在節慶當中反而是被賦予權力，反抗成為正當化，而這是否也意味著在官方所舉行的節慶活動當中，反抗是有可能發生的。

回到國內的相關研究，隨著節慶的演變，從傳統的民俗慶典活動，演變成融合創意及行銷概念的新型態文化節慶，從年頭到年尾有各式各樣不同面貌的節慶活動等著人民去消費，往往才揮手告別上一個節慶，同時卻又再迎接下一個節慶的到來，不停地處在嘉年華會的歡愉當中。然而狂歡喧囂總是使人暈頭轉向的分不清節慶的由來及目的性，吳淑鈴(2002)描述了台灣如何引進國外歷史悠久的藝術節傳統，並從中檢視政府如何打造藝術節，並且認為官辦藝術節並無法全面提升、推廣台灣藝術文化，建議政府應適當釋放資源以利民間有效運用，而這也可作為我在研究「獨立樂團能否以文化政策作為擴大發展的方式」之參考點，並且再回歸到文化政策如何將「地方」、「獨立樂團」這兩者處於弱勢、邊緣地位，加以結合構成海洋音樂祭。

劉乃璋(2004)則使用布希亞的符號與消費理論，探討農產品作為一種節慶活動時，最後只剩下消費的意向，而忽視了文化本質的層面，這種造節活動也隱藏著其必須永續發展的歷史宿命。賴書婷(2004)則認為，在政府振興地方經濟的同時，越趨著重在「產值」與「效益」的思考時，文化形同一個被掏空的形容詞，並未真實的貼近日常生活，因而舉辦的活動也越玩樂化，最後很可能只是資源分配不均的角力戰場。

邱淑雯(2000)在〈建構出來的巴里島文化〉中認為，從巴里島「文藝復興」中的歐美藝文人士到印尼政府及巴里島洲政府，都不同程度的介入與影響巴里島觀光文化的形塑。最後我們現在所看到的巴里島「傳統文化」，其實是在西方人眼中的所發現並建構的。而這也值得我們去注意在當前台灣的節慶塑造，是依循著何種想法而產生，為何某一文化或音樂可作為地方特性的代表？

隨著官方對於狂歡節的挪用，以及資本的加入，尾隨而來的是文化商品化的問題。Robert Jackson(1997)以「活動」內涵來解釋這種結合了資本的節慶是：「一

個特別的、非自發性的，且經過周詳籌畫設計所帶給人們快樂與共用，也是產品、服務、思想、資訊、群體等特殊特色主張的活動，它蘊含豐富性與多樣性，且需要志工的支援與服務，同時也須仰賴贊助者的奧援。」文化節慶如何在原始動機、藝術文化的獨立表現和商業活動之間取得平衡，這是永久的課題，也是我們必須去尋找權力如何運作成不平等形式的起點，藉由分析海洋音樂祭去看出地方的異質聲音，探討這些政策是誰在主導？誰在支配？權力如何行使？代表的是誰的文化？誰的記憶？

三、文化治理

1978年，傅柯寫下”Governmentality”，使我們了解到政治如何運用權力去經營管理人口及一切事物，讓特殊而複雜的權力形式得以運作，建構一套政治經濟學的知識，成爲一個國家權力的手段。當代治理性可以被定義爲一獨特的統理(管理)方式，運用了人口學以及政治經濟學等工具，一個好的統治者不再是以管理好家庭、修身養性爲主，而是以確保人口的福利爲目標，一系列新的治理藝術就此誕生。

Dean 引用 Gordon 來定義「治理」，認爲它是一種「行爲的導引」(conduct of conduct)，進一步說，治理或多或少是經過計算和理性的活動，被多樣的權威、行動主體著手運作，爲了明確且變動的結果、影響，進而運用不同的技術和知識形式，通過我們的慾望、靈感、興趣、信仰嘗試形塑行爲，然而一個「治理」的分析應該包括計算的工具、權威的類型、知識的形式、使用的技術、主體如何被統治和他如何被感知(Dean,1999:11)。因此治理這個字包含的不只是如何向他人行使權威，或是受理某些像是國家或人口等抽象實體，還包含如何自我管理。自我的管理也可進一步地去追問，究竟要管理的是什麼？如何導引自我行爲的管理？爲何要去治理/管理自我？治理的分析是思考關於我們如何管理自己和別人，也是思考當我們在如此做的同時，是如何去思考自己和他人的關係。

回歸到傅柯的”Governmentality”他並非是傾心於一個全面化的治理國家，但也並不是完全反對治理化(governing)。治理—特別是國家的治理，並不會通達到一個烏托邦的情境，儘管治理本身是一個烏托邦式的活動，不管治理如何高超，也不可能達到全面的宰制，然而治理如何不足，我們也絕對無法逃離它(Ibid:35)。然而透過治理的分析，我們可以變得越來越了解政權的實踐如何運作，以越來越清楚宰制的形式、權力的關係以及自由的形式和相關的自主性。

Barker(2000)認爲，雖然治理性概念與國家有關，但我們無須侷限於國家，而是將其理解爲涵蓋整個社會秩序的規制。因此它將治理性界定爲：「橫貫社會秩序的規制形式，藉以將人置於科層政權與規訓模式之下，也指涉形成統治機構

和知識形式的制度、程序、分析與計算，構成了自我反身性的行為與倫理能力。」(王志弘，2003b:7)。

王志弘(2003a)在〈台北市文化治理的性質與轉變，1967-2002〉一文中，結合治理(governance)、傅柯的統理性(governmentality)與文化政治(cultural politics)等範疇，提出「文化治理」的概念：

文化治理一方面須注重其不拘限於政府機構的性質，以及治理組織網絡化的複雜狀態；另一方面，必須關注文化治理乃是權力規制、統治機構和知識形式(及其再現模式)的複雜叢結。文化治理概念的根本意涵，在於視其為文化政治的場域，亦即透過再現、象徵、表意作用而運作和爭論的權力操作、資源分配，以及認識世界與自我認識的制度性機制(王志弘，2003:130)。

並進一步將此概念放置在都市研究的脈絡中，突顯出文化治理的空間向度，即都市空間文化形式。文化治理的概念在理論視角與具體分析上，能夠關照到諸如異質社會的鬥爭與衝突、象徵經濟的生產與消費等等文化政策或認同政治遺漏或無法解釋的現象；然而該文分析台北市升格為直轄市之後上下三十餘年間的文化治理過程，僅能以官方論述為主要材料，提出一個概略性的歷史分期與分析提綱，無法針對文化治理場域中複雜的權力運作與資源分配等等問題作進一步的探討。

黃國禎(2001)在《文化政策的地方模式—宜蘭文化經驗 1990-2000》，將分析焦點放在 1990 年代後期宜蘭地方政府所提出的「文化立縣」政策所引發的地域發展、地方認同、空間、意識形態的轉變過程。宜蘭的文化立縣過程包括了一個以地域文化發展為主體的文化建構，其中以歷史論述、政府體制、產業發展、社會動員為發展中介；另一方面卻也作為民進黨取得地方政權後，對於中央政府的抵抗性策略，目的在於區隔執政經驗，同時也做為一種意識形態的文化建構。然而此種模式最後卻可能淪於運作上的單一化及一致性，尤其在反對運動已經不是做為社會運動的積極可能性時，民間必須要有更巨大的監督力量與挑戰動力，而不是由另一個執政黨的意識形態取代。但他卻過於強調地方政府的自主性及主導性，忽略了中央政府與地方政府往往在利益與政績的前提之下，地方政府最終也只能聽命於中央指令，而遺忘地方人民不同的意見，更別說是以民間做為監督的可能。

李素月(2003)在《文化治理與地域發展—一九〇年代以降宜蘭的空間—社會過程(1990-2002)》檢驗了九〇年代以降，宜蘭縣文化治理的歷史脈絡以及社會效果。她認為宜蘭縣文化治理的實施確實打響了宜蘭知名度，但卻仍然隱藏著精英式的操作守法，其中包括忽視了地方的文化差異性，以及過度強調文化觀光化而造成了文化商品化邏輯，使得文化脫離了生活的實踐，而文化治理亦沒有達到縣府、媒體所宣稱的地域振興效果，亦沒有公共論述的參與和討論。

馬元容(2003)研究台北縣政府以一系列「文化曆」為名的地方節慶活動，重建公共領域的企圖與過程。台北縣在都市化的過程中吸納了數量龐大的城鄉移民，也面臨了公共設施與公共服務失衡、不足的現象；而移民社會的形成也造成傳統宗教以地緣和宗族力量作為「公共領域」功能的喪失。他將節慶活動視為政府、企業、民間參與的「公共平台」，藉由住民對「地方發展」議題的關切，經由公平、公開的討論，使得節慶文化成為凝聚生命共同體的核心議題(馬元容，2003：2)。他注意到台北縣發展歷程中，城鄉移民都市的特殊性與問題，然而並未關注到文化政策施為過程中的權力問題，也就是未把文化本身當成是一個政治場域，採取批判角度去檢察其中的權力運作，而直接把經由官方包裝過的宗教節慶活動與「公共領域」劃上等號。由上而下推動的「社區總體營造」或「生命共同體」等等概念已經普遍遭受質疑，就算是民間社會傳統的宗教節慶活動，是否具有「公共領域」的理性平等特質，仍然是一個需要進一步探討的問題。

上述的分析皆是從文化政策論述當中討論地方性的文化治理過程，資料來源皆是以官方文獻為主，雖然關注到地方人民在文化政策的制定過程中缺席，但卻沒有納入地方/民間的異質性意見。李素月與馬元容最終皆訴諸於「公共領域」的參與討論，作為一理性參與的理想模式，但卻忽視公共領域的群眾參與特質，大多仍侷限於群體中的精英為主，而將地域發展之重任托諸於公共領域，似乎顯得薄弱。簡言之，文化治理的概念超越了文化政策較狹隘的政府施為，確實掌握了文化政治涉及權力、統治與分配的複雜運作過程，而我們可以進一步去問為什麼地域國家或都市政權要進行文化治理？這個在台灣從國家到鄉鎮市，從大企業到民間社團都積極參與、日趨顯著的現象背後的動力是什麼？

本研究運用治理的概念來分析權力的運作，在使用治理的分析過程當中，Dean 指引我們一個明確的分析方向，他認為治理的分析嘗試去表現那些被我們視為理所當然的所思、所作所為，而質疑他們並非是完全不證自明(Dean,1999:21)，在不同的政權當中，我們是如何管理以及被管理，而在什麼樣的形況之下，這樣的政權會出現，我們應當強調的是「如何」(how)的問題。因此分析的起點則在於指認以及檢驗「治理」的活動成為問題的特定情境，從什麼時候開始「治理」變成一種問題？又透過何種方式與技術去展現？在海洋音樂祭內體現的權力技術操作層面涉及了：何種樂團得以通過篩選而進入到活動當中演出？篩選的機制為何？誰有權力去操控這些機制？在活動當中所連繫的社會、文化對象又是如何去界定？誰有權力掌控/治理？治理者需要透過何種資源進行治理(例如：透過個體和集體認同的形式，治理特定的實踐和計畫形成，在不同的治理實踐中，需要什麼樣的人才？這些人要有什麼樣的特性？什麼樣的行為？他們需要有怎樣的責任和權力？治理了什麼？我們又是如何去治理自身？以及被治理者(樂團、地方居民)的態度。

第三節 論文架構(見圖 1-1)

在本研究當中，將運用「治理」的概念作為論文架構。首先運用傅柯的治理性概念，探究出權力的運作方式，尋找出不被看見的權力模式，並再將資源重新分配，分散至各方認為治理是擴散至各個層面的管理行為，其中將特別關注文化治理的權力關係、利益支配及資源分配的使用，本架構將海洋音樂祭視為分析的中心場域，從這之中看到不同行動者(地方政府、企業、獨立樂團、地方居民/環保團體)的互動關係與權力競逐。

「地方政府」：在本研究當中，將以台北縣政府、貢寮鄉公所為研究單位，其中探討台北縣政府在政策方面的決策、執行力與創意，並檢視資源分配與整合的過程，以及對於地方的治理策略，又是如何結合地方與社會資源。貢寮鄉公所一方面作為貢寮居民的代表，另一方面又為台北縣政府與貢寮居民的橋樑，在這過程中與其他行動者的互動方式？地方政府對於獨立樂團一方面是作為青年文化的治理，但另一方面卻也將其當成文化工具的使用，透過音樂活動的方式使其獲利，使得音樂文化無法藉由在與官方合作的大型音樂節獲得良好發展。然而矛盾的卻在於，獨立音樂並非屬於精英文化，若不在政府的出資與立法的保護主導下，此種文化只會一再地消滅，而無生存的空間，因此在現實環境的逼迫下，使得獨立音樂只能寄望政府給予足夠的空間與補助，且在不干預文化表現的狀態下，適度的妥協。

「企業」：企業贊助節慶、藝文活動的方式已屢見不鮮，除了整體形象上的提升，企業贊助也促使文化活動趨於商品化，然而這一波透過經濟治理節慶的方式，一方面活動可藉由廣告以及媒體宣傳的方式，使得活動人數增多，以達到人潮帶來經濟效益的效果，但另一方面，企業在此也主宰著活動規模的大小，唯有在企業投入大量資助的同時，音樂節才有可能以大型演唱會的型態出現。然而值得省思的在於，是否因為企業的贊助，使得獨立音樂也將音樂節的成敗與否寄託於企業的贊助上，使得企業在此對獨立音樂與地方形成雙向的經濟治理，同時產生妥協。

「獨立音樂」：獨立音樂與貢寮同樣做為邊陲地帶的角色，當音樂成為外來文化的注摺，早已隱藏這兩者相互合作的不可能，然而這兩者又是透過何種方式結合？獨立音樂又如何能在音樂祭當中尋求文化深耕的模式？

「地方居民/環保團體」：地方居民在籌備活動的當中，似乎喪失了自主性參與的假象。海洋音樂祭是否可能作為動員社群的方式之一？而環保團體站在反核四的立場，一方面是維護地方生態，另一方面也透過節慶宣揚其理念，它能否作為一種監督政府與平衡文化商品化的角度？

在整個節慶活動當中，場址的固定與否並不影響企業、政府與獨立音樂的作業，對於地方政府而言，若能再拓展其地理區域的任一鄉鎮建設，站在政府的角度皆是政績的表現；而企業往往會在評估利益得以回收後，直到最後一刻才決定

是否加入贊助的行列；獨立音樂則是以表演場合的性質為其考量。也因此，在這個節慶中，根本無法看到這四者能有機連結，反而是一連串爭執與妥協的過程，僅在活動前夕透過權力與利益維繫彼此，如同福隆沙灘的彩虹橋，唯有在海洋音樂祭期間，運用人工推沙即時填補彼此的空隙，然而活動過後，沙灘流失，彩虹橋依然無法著地，斷裂依舊存在，以節慶活動振興地方經濟與文化的方式，僅在隔年的同一時期再次被提起。

筆者使用橋的意象，象徵著橋的兩端所要連結的對象：獨立音樂與地方經濟的發展。地方文化面臨經濟發展的危機的同時，也面臨著與地方歷史文化毫無關聯的外來文化，除了彼此在文化差異所造成的斷裂外，貢寮也只是被當成場地借用的場所，最後活動場址容易造成可替代性的後果。因此，在本架構當中期許獨立音樂可作為串聯地方與音樂文化的主導者，透過音樂的表現，以傳達貢寮地區的歷史文化，使得參與者能在欣賞音樂的同時，也能對地方社群產生關懷。



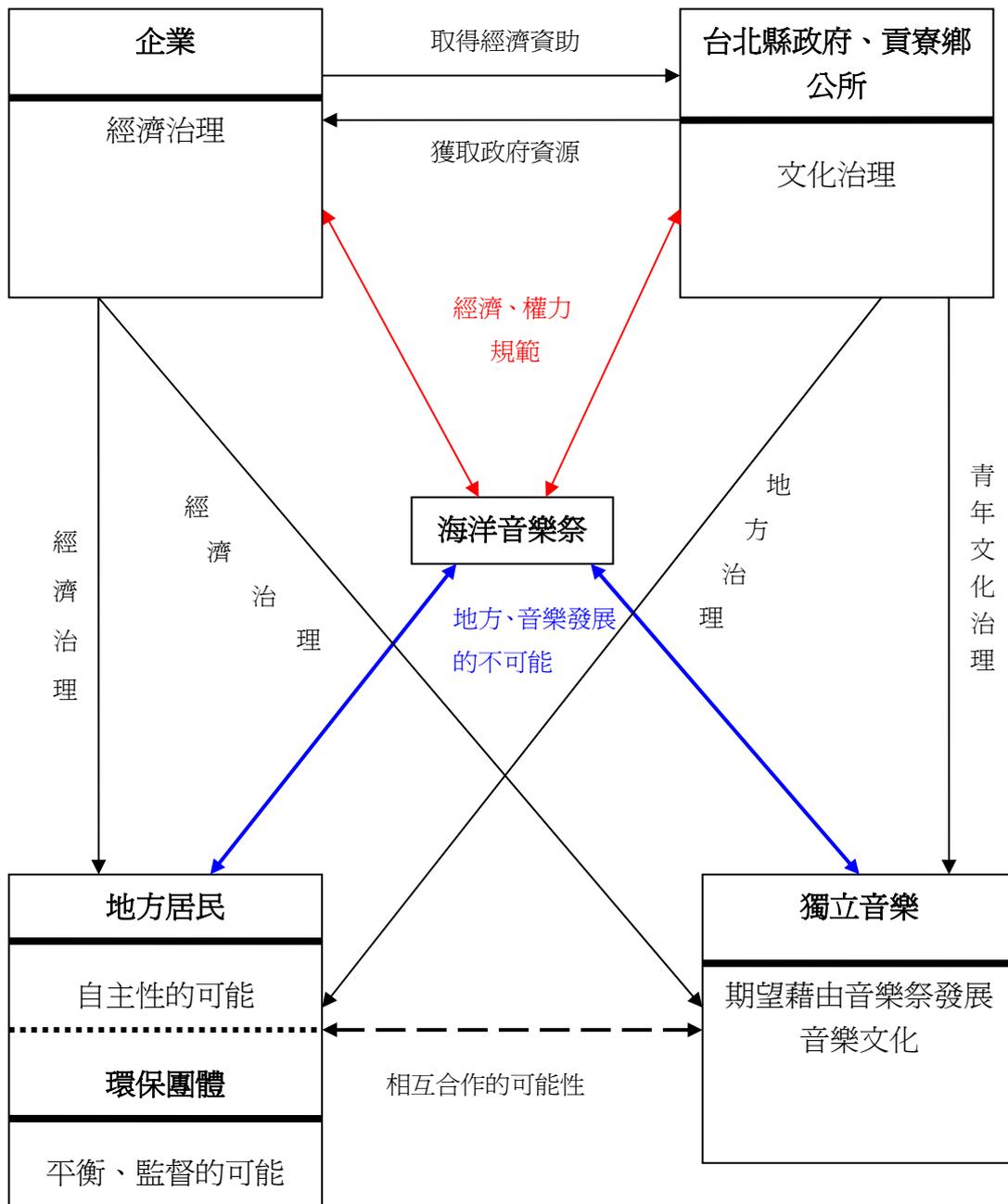


圖 1-1 分析架構圖

第四節 研究方法

本研究將以文獻回顧、文本分析、參與觀察及訪談為進行面向。在文本分析方面，分析內容包括官方出版相關文化政策書籍、政策規劃白皮書，以及統計數據(文化統計、觀光統計、人口統計)；並且整理報章雜誌(以《中國時報》、《聯合報》、《自由時報》三大報為主)、期刊論文、網站(海洋音樂祭官方網站、台北縣政府網站、貢寮鄉公所網站、角頭音樂官方網站)。其中本文將運用大量報章雜誌內文作為分析角度在於，本論文的對話對象並非學術界，而是作為政策檢視。選擇運用此種分析方式早已隱藏其過於主觀與片面的缺失，然而彌補的方式在於透過訪談不同行動者，以填補架構的完整。

在參與觀察方面，將以 2003 年至 2005 年(第四屆到第六屆)海洋音樂祭為分析對象，此外再輔以訪談的方式深入了解。訪談對象包括活動籌畫者(台北縣政府新聞室主任)、承辦單位(台北縣政府建設局行銷處)、規劃者(貢寮鄉鄉長、貢寮鄉公所民政課、角頭音樂)、贊助者(統一超商)，企圖從訪談中分析政策的執行過程，以及官方如何想像地方居民的期待？又是如何形構出一個「新地方節慶」？政策所企圖達到的價值又為何？代表的又是誰的權力？誰的利益？此外再從地方居民、鄉民代表會、福隆車站附近商家的訪談當中，探討政策對於居民而言又意味著什麼？又期望政府能發展什麼樣的地方文化？應該如何加以改善？

一、訪談對象、訪談內容：

(一)政府單位：

- (1)台北縣政府—廖志堅
- (2)貢寮鄉公所—陳世男

在訪談官方代表的過程，不免發現受訪者過於官腔的回應，以至於無法從中掌握權力施行的過程，但卻可了解海洋音樂祭是在何種政策的引導下產生，以及籌畫者當初的理念。

訪談大綱：

1. 政府在何種情況之下開始主辦海洋音樂祭？搖滾樂具有某種反叛的意涵，而官方又是如何去結合這兩股看似互相抗衡的文化？
2. 比較海洋音樂祭與春天吶喊，春吶舉辦已有十年，然而在媒體上所呈現的皆為負面的形象，凡是想到春吶就會聯想到嗑藥、吸毒，但相對於海洋音樂祭，則是呈現正面的形象，這之中的弔詭為何？同樣是音樂節，這一負一正的對比是如何產生？又代表何種意涵？
3. 海洋音樂祭當中的「比賽」又代表什麼呢？為何要用比賽的方式？另外也有小舞台又是代表什麼呢？

4. 當初為何會選在貢寮這個地方舉辦音樂節活動？海洋音樂祭現在成為貢寮的特色之一，然而對於貢寮當地居民而言，「音樂」本身與當地居民產生何種關聯？
5. 在籌備的過程中是否與當地居民也共同討論活動內容？當地居民的意見為何？除了台北縣政府之外，這個活動還動用了其他的單位人力？在這個活動當中總共分成幾個群體在運作？
6. 每年在海洋音樂祭之前必須要人工堆砂，以搭建安全的場地，政府對於沙灘環保的問題是否會特別關注，以及對來參與的青年們特別教育這個沙灘流逝的問題？

(二)獨立音樂

(1)籌畫者：

a. 評審召集人—翁嘉銘

翁嘉銘為知名樂評人，以及海洋音樂祭的評審召集人，曾撰寫過《搖滾夢土，青春海岸—海洋音樂祭回想曲》一書，在他的書中已詳細介紹海洋音樂祭的始末，但卻可透過訪談，以細部了解在書中尚未見到的音樂、官方、企業三者之間的互動關係。

訪談大綱：

1. 您在海洋音樂祭所扮演的角色？負責活動的哪些職責？在與政府合作舉辦音樂祭時，是否會與官方產生意見衝突？此時又要以誰的意見為基準？在籌備活動的過程當中，有哪些執行的部分是您覺得特別困難之處？
2. 海洋音樂祭在評選的過程，是否僅侷限在某些音樂類型上？
3. 企業的贊助是否改變了海洋音樂祭應有的風貌？
4. 海洋音樂祭是否提升了獨立樂團的能見度？從文化深耕的層面來看，海洋音樂祭是否做到了將音樂深耕的功效？
5. 如何看待文建會所推動的「流行音樂文化政策」？是否贊成這樣的政策執行？獨立樂團在這政策之下的優勢與弱勢？
6. 以獨立音樂的角度而言，認為海洋音樂祭應當是像目前的方式呈現，或者是有其他更好的進行方式？
7. 以音樂人而言，成功的音樂節活動是建立在哪些標準之上？
8. 假設未來政府的角色逐漸淡位，交由民間團體/企業主辦，對於這樣的想法有何建議與看法？

(2)樂團

訪問樂團的原因在於能觀看出官方所籌劃的音樂節與表演者所想像的音樂

節的差異性，以及海洋音樂祭對於樂團本身的意義。訪談過程中發現，大多數的樂團認為政府有義務扶植獨立音樂的發展，但卻不可干預表演者的內容，並且認為在海洋音樂祭當中過於商業化的表現，而不像是一個搖滾音樂節，並且過多的人潮使得音樂的表演成為陪襯，而忽略了聆聽的重要性。

訪談大綱：

1. 您第一次知道有海洋音樂祭是在何時？怎麼知道的？在去之前，是如何想像海洋祭？去了之後和先前的想像是否有差距？
2. 第一次去的時候知道這個活動是誰舉辦的嗎？
3. 為什麼會想要去參加這個活動？您花多久的時間在準備參加這個比賽？「海洋大賞」對你們的團而言，是件什麼樣的事情？
4. 您認為在小舞台和大舞台表演的差別？
5. 有人說：海洋越來越商業化，你覺得呢？
6. 你認為海洋音樂祭能否助長獨立音樂的發展？
7. 您認為政府有必要去幫助獨立音樂的發展嗎？
8. 你知道海洋音樂祭是台北縣政府爲了要提升貢寮經濟發展而舉辦的活動嗎？
9. 依你所觀察，你在海洋音樂祭當中是否看到貢寮經濟的提升？
10. 你認為這種方式作爲一種提升地方經濟的方式是否妥當？
11. 你認為貢寮地方的文化特色應爲什麼？
12. 去過春吶、野台、海洋，您認為在這三個場合裡表演，有什麼不一樣的感受？

(三)地方居民：

(1)商家

(2)未開店居民

訪談地方居民發現，商家大多歡迎音樂祭的舉辦，並且希望地方政府能在不同季節舉辦各種節慶活動，以幫助收入，因此發現貢寮地區無法頻靠海洋音樂祭而帶來觀光客，除了在活動期間有音樂表演外，其餘時間在當地並無任何相關表演，且地方居民也並未看見音樂祭爲地方帶來建設與發展。相對地，針對未開店的居民們，則反對音樂祭的舉辦，認為活動中造成的噪音與活動後遺留的垃圾，都是當地以老人和小孩爲多的居民所無法承受，這也造成地方居民呈現一種發展與不發展的兩難局面。

訪談大綱：

1. 地方居民是如何看待「海洋音樂祭」？海洋音樂祭如何爲居民帶來經濟收益？在海洋音樂祭舉辦的其他時間，當地居民的經濟收益爲何？
2. 在舉辦海洋音樂祭之前，貢寮地區有舉辦過什麼樣比較特別、且吸引人潮的活動嗎？地方居民會希望能舉辦具有貢寮地方文化特色的活動嗎？

3. 地方居民是否能參與公共建設以及政府規劃活動的討論？
4. 從第一屆到第六屆，地方居民是如何接受以及了解這樣一個音樂節？
5. 這幾年，海洋音樂祭真的有為地方帶來商機嗎？
6. 居民真實生活與官方願景打造之下的差異→差異性的比較？

(四)企業：

(1)訪談對象：統一企業整合行銷企劃部專員一馬其文

活動過於商業化的表象為多數人詬病，然而若沒有商業力量的贊助，海洋音樂祭也無法以今日的樣貌呈現，而這也使得商業與音樂之間無法取得平衡。馬其文在這之中的角色是作為企業與音樂界、台北縣政府溝通的橋樑，控制經費的支出，以及企業形象的呈現，可輔佐其他訪談者主觀說法的不足與檢証。

訪談大綱：

1. 統一超商是在何時以及何種機緣之下和台北縣政府合作舉辦海洋音樂祭？企業為何要贊助大型活動的原因？
2. 作為一個贊助的廠商，會希望在活動當中如何去呈現自我的品牌形象？
3. 統一超商純粹只有贊助活動？還是也有包含活動內容的企劃？是否也會給予舉辦活動的單位一些建議？例如有哪些？
4. 歷屆以來，統一超商各贊助了海洋音樂祭多少金費？
5. 統一超商如何將這幾天的收益回饋當地居民？
6. 在廣告行銷方面，統一超商是如何去展現海洋音樂祭的特質？您認為海洋音樂祭的特質/本質又是什麼？
7. 透過什麼樣的方式以及行銷手法去包裝/推動這個音樂節？
8. 廣告上的內容是如何去呈現的？是誰決定這些呈現的方式？
9. 假設未來政府的角色逐漸淡位，交由民間團體/企業主辦，對於這樣的想法有何建議與看法？

(五)參與者：

訪談大綱：

1. 如何知道這個活動的訊息？朋友之間又是如何傳布這個活動的消息？
2. 在活動當中看到了什麼？知道什麼是獨立音樂嗎？
3. 是否因為自己參與了海洋音樂祭而認為與他人有所區別？
4. 是否因為這樣的活動而更認識獨立音樂？
5. 是否知道沙灘流逝的情況？是否注意到愛音樂救沙灘的推動？

表 1-1 主要受訪者一覽表

	受訪者	角色	年齡	性別
1	廖志堅	台北縣新聞室主任 (2005 年底離職)	40	男
2	陳世男	貢寮鄉鄉長 (2002-2010 年)	41	男
3	呂木梓	貢寮鄉公所民政客長	47	男
4	翁嘉銘	海洋音樂祭評審召集 人、籌畫者之一	40	男
5	馬其文	統一企業整合行銷部 專員(2006,3 月底職)	33	男
6	Jeremy	參與創辦春天吶喊、 野台開唱	30	男
7	喬克	樂團吉他手	26	男
8	士官長	福隆海水浴場管理員	60	男
9	克昌商店老闆娘	福隆地區商家經營者	24	女
10	福新便當老闆娘	福隆地區商家經營者	65	女
11	阿鳳	上班族	30	女
12	小猴	高三生	17	男
13	小黃	高三生	17	女

第五節 章節安排

第一章 序論

包括了緣起、研究目的、問題意識、文獻回顧、研究方法與研究架構等。

第二章 搖滾音樂節的興起

在本章首先將從搖滾音樂文化的脈絡下，探究一個音樂節是如何從底層狂歡的形式演變成爲官方的文化治理活動，而民間自行舉辦的音樂節和政府所舉辦的音樂節，又有何種本質上的差異？

第三章 搖滾精神的失落—官方的收編

在這章將從海洋音樂祭的案例分析當中，透視搖滾樂如何與商業、政府結合，成爲消費性符號與商品形式，最後又是透過哪些方式去販賣其象徵意義。而

閱聽眾在搖滾音樂節當中，如何透過身體的展演而展現其愉悅性，而國家又是如何設計出使閱聽眾產生具愉悅但卻不逾越法律禁忌的氛圍，並且探討人們在這當中又是否具有反抗性的可能？

第四章 文化節慶與地方發展的斷裂

本章將搖滾音樂節放置到研究場址—貢寮鄉，探討在政策的執行下，是否忽視了地方原有文化，這之中產生了何種斷裂方式，以檢視文化節慶與區域發展的可能與不可能。

第五章 結語與反省

從新檢視節慶觀光化的後果，以及獨立音樂發展的困境，並予以建議。



第二章 搖滾音樂節的興起

第一節 搖滾樂的背景

搖滾樂的背景必須要從美國文化開始談起，尤其是越戰。1962年的越南，當時還是法國的殖民地，1945年胡志明宣佈獨立，1946年法越戰爭爆發，1965至1973年美軍介入，越南開始其民族運動。當時美國剛結束古巴危機，開始要介入這場戰爭，演發成後來的越戰，當時很多人都被徵兵，包括連貓王也在內，到了1968年開始全面作戰。

六〇年代的搖滾樂是對於現狀的失望與無助，是極度的享樂主義，認為明天就要上戰場了，要及時行樂，他們開始嗑藥、吸毒，而六、七〇年代很多的搖滾樂都是偏向迷幻¹、自暴自棄，像是 The Doors、Jim Morrison。接著黑人出現了一個很重要的代表—Jimi Hendrix，他把搖滾樂、藍調和當時各式各樣的曲風做了一個劃時代的創新，他雖然是左撇子卻把吉他彈得有別於以往的獨特風格，他使用很簡單的器材，但給人很真實、淳樸的感覺，歌曲表現了他所關心、感興趣的事物，本身的嬉痞式裝扮，或是融合極端扭曲吉他響聲的迷幻搖滾，給任何一個世代的搖滾樂迷留下了神格化的形象。而搖滾樂成為反叛的代名詞也是在這時期而生。

在六〇年代把搖滾樂當成藝術家的觀念逐漸形成，這種觀念認為搖滾樂不僅是一種娛樂工具，同時也是一種藝術形式，而搖滾樂之所以在此局勢產生質變，總歸有幾個因素(蔡宜剛，2001:1)：青少年作為搖滾樂的最大消費群體在六〇年代成為具有自覺意識與政治主張的新生代，搖滾樂成為這個群體表達共同情感與生經驗的工具。此外，地下刊物的出現，賦予搖滾樂如自由主義、性觀念與文化鬥爭等意象。總而言之，搖滾音樂文化意識形態在此時期逐漸形成一股青年反文化潮流的重要象徵。Stuart Hall(1977)認為某些被視為「自然」、「自發性」的常識，拒絕回溯其建立的提及變化與修正的過程。使得常識既是自發又具有意識形態和無意識的性質(Hebdige,2005:13)。

John Muncie 認為：「在許多次文化中，有一股反抗和政治行動的潛在潛能，但這股潛能很難被實現，部分是因為缺乏利益和組織，部份則是因為外在控制的程度(Wicke,2000:102)。」阿圖舍(Althusser)(1969)指出：「意識形態和「意識」幾乎沒有關係，他基本上是無意識的，意識形態的確是一套再現的系統，不過在多數的情況下，這些再現無關乎「意識」，他們通常是意象，偶而是概念，不過最重要的是，它作為結構強加在大多數人身上，而不經由他們的「意識」。他們是

¹迷幻搖滾(Psychedelic Rock or Acid Rock)：與藥物脫離不了關係，大部分這類的作品是創作者在服用大麻或迷幻藥之類的藥物後所創造，這類的作品帶有一種飄渺、虛幻、神秘的感覺，迷幻搖滾為了營造出讓人恍惚的氣氛，在樂器的彈奏使用上會大量使用電子音效，在歌唱方面則是時而低吟時而聲嘶力竭的怒吼。代表樂團是 The Doors、Grateful Dead、Jefferson Airplane。

被感知、被接受、被感受的文化客體，他們透過人們沒有注意到的過程，對人們產生功能方面的作用。(Hebdige,2005:13)」在此阿圖舍所說的結構是指家庭、學校、教育、文化、政治等機構，皆是在我們無法意識的層面下，早已為我們分配好了位置及思想。以學校教育為例，學校在建造不同學院建築物的同時，依照的是對這個學院的想像所打造出來的空間結構，以及學院與學院之間的獨棟分離，接著是教室內老師與學生的等級關係也表現在教室的空間規劃上，老師位於講台中央的位置，似乎讓教授權威顯得很自然。傅科曾說「哪裡有權力，哪裡就有反抗」，但這種反抗似乎也只是在預料之中，因為反抗早已被納入在權力體系當中。

七〇年代越戰走下坡，再加上中共加入北越戰爭，戰事極度惡化，美國開始擴大徵兵，而反戰情緒高漲，一直到 1978 年，所有的搖滾樂都環繞著反戰，而玩樂團的都是年輕小夥子，他們用音樂去表達他們的不滿，反對當時的政府，反對戰爭。因此可以說搖滾樂是青年的一種精神指標、也是一種表達反戰的手法，但它不非是一種很神聖、高不可攀的東西，只是一種情緒發洩的管道。

到了戰後嬰兒潮的出生，他們的父母是在戰爭的壓力及恐懼之下將他們撫養長大，他們是在社會蕭條之下成長，也因此他們會對社會感到不安。但搖滾樂發展到了八、九〇年代，越來越離開其本質，這些人不只是在音樂上表現反抗，在現實生活當中也是，他們吸毒、嗑藥、喝酒，於是後來開始有人自清，於是搖滾樂又分成兩派，一派是老搖滾，他們是身體力行，對任何事情徹底的反抗；而另一派是「新搖滾」也可以稱為是較學院派的，這群只是在音樂上的宣洩，但在現實生活當中並不會吸毒，而這一派越來越被大眾所接受，也和主流價值接近，也慢慢商業化。

社會學對於反文化的主流解釋是，反文化是由中產階級的年輕白人組成，他們對於母文化「控制」社會的方式感到幻滅，也不願意被納入社會力量的機制中(Bettnett,2001)。這樣的解釋很貼切地符合龐克，六〇年代的搖滾客(rocker)皆出生於勞工階層，反對國家要求青年上戰場，借由底層發聲，喚起青年反抗意識。七〇年代中龐克音樂度過大西洋與英國廣大失業青年相遇，不僅讓這種新的都市反叛音樂找到堅固的階級基礎，更讓中產階級知識份子與勞動階級家庭出身的青年有了結盟的文化觸媒，其所產生的進步力量直接衝撞了英國柴契爾政府的心保守主義，並因此盪漾至世界各地，直至二十一世紀的反全球化鬥爭(鍾永豐，2005:29)。

龐克的起源可追溯自 1965 至 1968 年的美國車庫樂界²，車庫樂界使用「龐克」³一辭的定義並不明確，但在美式英語中的含意，即是無用、懶惰、傲慢、下等的、不健康的、反社會等。Hebdige 在《次文化：生活方式的意義》中主張，龐克風格的文化意義，必須放在 1970 年代後期英國社會衰退的背景中來解讀。由於當時福利國家的概念解體，失業率高漲，英國都市貧民窟發生種族暴亂，年

² 車庫樂團演唱經演不足，僅會粗略地使用吉他、貝斯和鼓，偶而加入電子琴，以模仿當時英國樂團的風格。

³ 也有人翻成「叛客」。

輕人挫折感日深，然而在較早前對於青年風格的解讀，Willis(1978)則認為風格的文化意義，是在現有物件對於特定次文化團體價值觀的相應關係(homological relationship)⁴ (Bennett,2004:95)。Hebdige 指出，龐克的意義在於其基本上「缺乏」意義，他曾經提到在《Time out》一篇文章女龐克被問及為何身穿著納粹的標誌，她說：「龐克就是要惹人厭」(Ibid:96)，看似龐克的生存毫無任何主體意義可言，其實龐克轉換了日常生活當中習以為常的事物的意義。由於人無法脫離主體而存在，在主體身分認同的過程當中，必定會有個意識形態在召喚著主體，使主體在不自覺的狀況下「主動」地接受了被設定好的主體性位置。Butler 認為，主體的身分認同「總是且將會永遠深植於傷害之中，只要它還是個身分認同便是如此，但這的確告訴我們，意義重生(resignification)有可能重新運作起來，並動搖對臣服的熱情依戀，雖然如果沒有臣服，主體型構—與重構—便無法成功」(Zizek,2004:368)。主體為了生存的條件下，被強迫去接受污名的符號認同，但這種認同仍有可能去置換身分認同，使其成為別的目的來運作，並去對抗自己的霸權運作。

龐克也運用日常生活中的物件成為身上的飾品之一，例如將別針拿來穿刺在嘴唇、臉頰、耳朵上，把腳踏車的鍊子、馬桶的沖水練條當成項鍊，頭髮經過漂白染成稻草黃色、亮橘色、綠色，運用日常生活的基本物件，在瞬間扭轉成令人厭惡、噁心的組合，也展現了這些物件的雙重性意義，更是將這些物件重新脈絡化，使其成為另一種目的在運作著。

Cohen(1987) 對於 Hebdige 提出批評，認為使用納粹符號是脫離了原先的意義體系，被利用為無意義的作用，以嘲諷、揶揄、顛覆的方式被展現，然而不懂這層被挪用的顛覆性意涵者而言，這樣的顛覆根本起不了任何作用，沒有人明白地告訴我們，怎能清楚地了解這種行為是作為一種反抗。如同 Butler 認為透過性別扮裝可以作為一種顛覆性的反抗，而這種反抗僅存於符號意義上。她認為日常生活中的性別二元區分，只是符號上的意義，人是無性別之區分，在認識到了原本這些符號意義的背後的虛偽不實，就可以重新思考很多事情。然而 Zizek 卻認為 Butler 自己最後的立場正是只容許對主流論述進行邊緣「重組」，故她仍然侷限在「內部逾越」的立場上，而這種立場需要對大主體(以主流論述為代表)來當參照點，並且只允許對其進行邊緣的置換或逾越。

第二節 神話般的烏茲塔克(Woodstock)音樂節

Shumway(1991:756)將搖滾樂視為一種文化活動的整體行為，這意味著搖滾不僅侷限在音樂的形式上，而是包含了聯繫在一起的表演者與聽眾的連帶關係。在美國 1969 年 8 月 15-17 日在紐約近郊農場舉行的「Woodstock Art and Fair」(烏

⁴所謂的「相應」，是指「團體與特定物品間不斷互動，以產生特定風格、意義、內容與意識形式」。

茲塔克音樂節)則彰顯了表演者與聽眾的不可分割性，它以「愛與和平」的反戰口號為號召，營造了夢幻的七十二小時烏托邦幻境，深深地影響了嬉皮世代的青年文化。這場音樂節之所以成為搖滾樂界的神話在於其並非透過廣大的宣傳，但吸引了十萬名以上的青年參加，特別是在這三天的活動當中，沒有傳出任何的意外發生。

社會學上對於「群眾」的定義，是指聚集於一處並具有共同興趣的暫時性團體。社會學家 Blumer(1951)認為「群眾」分類當中的「表現群眾」(expressive crowds)，其參與者必是充分表現情緒的一群，所受的抑制較少，有較多鬆弛和自我解放的空間，例如：出席搖滾音樂會、迪斯可舞會、宗教復活節等的人，都是表現群眾的份子。雖然表現群眾是高度情緒性，但不一定會引起暴亂，是屬於和平、有秩序的群眾(陳月娥編，2002:264)。這正好反映在 1969 年的烏茲塔克音樂節當中：

1969 年美國內外社會矛盾非常多，人權問題、針對參加越南戰爭而出現的反戰爭示威等等，所以當時美國社會非常混亂。60 年代初的年輕一代反叛精神比較弱，二戰以後出生的 baby boom 時代人參加所謂 'Flower Movement'，而且之後被人們稱之為 hippie 族。他們整天喊著反戰、愛情、和平，但他的真正意義並不是積極參加到社會，而是回避者、追求夢幻世界的消極階層。雖然是這樣的背景，但 4 個年輕人自己出錢並策劃舉辦了 1969 年 8 月 15 日 Woodstock 音樂節。

音樂節的名字來自即將要舉行的場所地名 Woodstock，但實際上因為當地政府和居民的反對，演出一度陷入被取消的危機，但住在臨近地方的叫 Max Jasger 的人提供了自己的農場，所以經過很多曲折演出終於如期舉行了。Woodstock 音樂節舉行的 3 天時間裏（實際演出到 18 日早上應該算是 4 天），Woodstock 聚集了數十萬名（實際可能在 45 萬以上）觀眾一同盡情欣賞演出，幾天的演出屬於他們自己的共和國、解放區。當時的政府對此活動非常不滿，而且輿論的態度也不是很好，但 hippie 為主的觀眾在惡劣的天氣和環境下沒有發生任何事故，反而他們還過癮了屬於自己的小世界。與最近舉行的亂糟糟⁵的 Woodstock 演出相比，我們可以隱隱約約能猜測出當時觀眾們的世界觀。（韓國 RGB 文化娛樂,2002/8/1，粗體為筆者所加）

在這個充滿戰爭的時代，青年唯獨透過搖滾樂來表達不滿的情緒。張鐵志 (2004:41)認為整了六〇年代無疑是一齣綜合所有元素的快速剪影片，戰爭、暗殺(甘迺迪兄弟)、社會衝突...不斷遞交叉上演，六〇年代無疑是討論流行音樂與政治關係的原形，沒有六〇年代的青年反文化，搖滾樂和民歌運動不可能燃起如此

⁵ 1999 年的 woodstock 音樂節在騷亂當中結束。數百名參加音樂會的歌迷縱火和摧毀音響設備，且焚燒了 12 輛卡車、拽下燈檯和擴音器，並且偷竊攤販的商品。

豐富的生命力。然而這股反思的精神卻是在七〇年代才飄揚至台灣。

第三節 搖滾音樂節在台灣

西洋搖滾樂在台灣並非是一自發形成的音樂類型，而是經由傳佈而來的外來文化，從欣賞、模仿演唱西洋熱門音樂到自己創作，甚至出版搖滾樂專輯(方巧如，1996:86)，而搖滾樂在台灣也形成了一意義系統，表達其信仰與價值觀。

早在 1930 年代，台灣出現一「新音樂」的名詞，莊永明(1995:229-230)認為是指「從西洋音樂的理念、方法而產生有別於漢族、土著的傳統音樂」。1985 年筆名為亦咸的何穎怡則在女性雜誌《黛》發表關於「新音樂」文章⁶，然而此名詞隨著不同世代而嬗變，從「新音樂」、「地下音樂」、「另類音樂」、「小眾音樂」到最近統稱的「獨立音樂」，但不變的卻是其強調的創作精神，以及大膽表現的特質。六〇年代台灣的流行音樂類型是由不同的文化脈絡所構成，其中包括了傳統民俗歌曲及日本音樂的影響的台語歌曲，其次為延續上海流行音樂而發展的國語歌曲，爾後國語歌曲在文化霸權的政策下，逐漸吸引許多本省聽眾，而國語歌曲也結合了日本歌曲的元素，不再是純然的上海樂風。在同時期台灣的大都會中(以台北為主)，也出現了自許前衛的知識份子和時髦的青年，以聽西洋音樂為主，而西化也成為迂迴反抗統治階層官方文化的有利手段(譚石，1991：74)。

隨著 1971 年保釣運動及退出聯合國、1978 年中美斷交和次年的美麗島事件，使得七〇年代以降，西化的熱潮轉回到自身的民族認同問題上，並且開始對抗主流/官方的文化，而反西化的鄉土運動也成為知識份子的心戰鬥位置(ibid:75)，此時期的藝文皆表現在關懷本地小市民的心聲，舉凡王拓、楊青矗、鍾理和、黃春明...等，他們書寫工人、農人在台灣的生活，而林懷民則是透過舞蹈的方式來展現台灣農民的辛勤⁷，每一部作品似乎也都表現出每個地理區域的特色，而校園民歌運動也在這種潮流之下，由楊弦、李雙澤，帶動了台灣青年學子、文化界人士等知識份子創作通俗音樂的風氣，開始「唱自己的歌」，並且帶動新曲風及自彈自唱式的創作風氣，也開啓了新的青少年學生市場。

八〇年代初，新的流行工業結構出現，以民歌手第一、二代為主體的滾石和飛碟兩大唱片公司，取代了原先的四海唱片，但卻也暗示著資本的結合和消費群眾的興起(譚石，1991:76)。九〇年代中，受到音樂產業全球化的洗禮，跨國唱片公司在台灣帶進併購風，飛碟唱片走入歷史，本土的大型唱片公司則獨剩滾石(簡妙如，2005)。然而在 MP3 的使用以及盜版的猖獗，樂迷以及社會大眾的消費習

⁶亦咸，〈何為新音樂？(叛客篇)〉，《黛》，5 期，頁 114-115；——，〈新音樂—八十年代篇〉，《黛》第 6 期，頁 110-111；——，〈地下音樂與大學校園排行榜〉，《黛》第 8 期，頁 110-111；——，〈請聽—聽這些年輕的聲音〉，《黛》第 8 期，頁 116-117；——，〈叛客運動十週年的回顧與展望〉，《黛》第 9 期，頁 110-111。

⁷ 可在《薪傳》當中見到這樣的表現形式。林懷民，1978，《薪傳》，雲門舞集。

慣逐漸改變，使得唱片業產值往下滑落，而台灣音樂人也往市場廣大的大陸發展，但卻也在這個時期，台灣各鄉鎮市開始興辦節慶活動，整個社會的現象似乎越來越注重活動本身，親臨活動現場以及觀看 Live 表演，成為資本行銷的手法，而海洋音樂祭恰好是在這些社會現象的契機下，又結合了消費的「臨場感」及「互動性」而產生。

一、1990 年以後搖滾音樂節脈絡

1990 年代台灣所發展出來的地下音樂，與西洋所謂 X 世代⁸的藝文界人士，例如前衛藝術家、社運界知識青年、藝文工作者脈絡相關。這些人是熱衷於推廣西方流行音樂節的相關活動，這些活動或多或少牽涉到諸如青少年文化、pub 生態、校園社團、政治生態、經濟發展等社會條件及物質基礎，並且有意識地去抗拒唱片工業，始終與主流唱片公司保持距離(蔡宜剛，2001：35)，但陸續發展其又演變成兩股路線，一是「另翼」、前衛藝文路線；另一是流行音樂路線。

在台灣最早的音樂節類型可屬救國團所舉辦的「全國熱門音樂大賽」。這是在民國七十、八十年代地下樂團能去表演的空間，對於在玩團的五年級生而言，這是當時他們當時唯一可以去表演、發生的管道，而很多的樂團也都是因為這個活動而成名，比如：東方快車、張雨生...等。也因為這樣的活動，後來有更多的大專生希望能找到一個機會，能讓更多人可以盡興、隨性的表演，因此才想要辦所謂的「Festival」。而這樣的概念又是來自於國外的「Woodstock」的觀念，各個樂團輪番上陣、打擂台賽、接力，而「全國熱音大賽」其實就可以算是台灣最早的音樂節、藝術節活動形式。

在台灣地下樂團礙於表演空間有限，除了 Pub 之外，幾乎沒有任何表演的場合，況且有礙於 Pub 經常面臨無執照問題而經常性被開罰單、被勒令短暫歇業⁹，因此地下樂團的展演場合可說是少之又少，鑑於空間不足之憾，Jimi & Wade 兩位外國人在 pub 與朋友閒聊要在台灣舉辦一個類似「Woodstock」的音樂節於 1995 年在墾丁舉辦「春天吶喊」，由於興辦的成功，也帶動起大專生參與相關搖滾音樂節活動的風潮。

音樂節舉辦的目的可分為好幾種類型，一種是讓獨立樂團有更多的表演機會以及促進在音樂上的相互交流，這類的音樂節以「春天吶喊」、「野台開唱」最為著名，近幾年則有「草地音樂節」¹⁰、「硬地音樂大展」¹¹，民間團體自行舉辦

⁸ X 世代指在 1965-1976 年間出生，對照台灣則為所謂的五年級或六年級生，也就是在民國五十年到六十年間出生。

⁹ 地下社會即為一例。

¹⁰ 目的在於可以「光明正大」的在陸地上聽到獨立音樂，大多數的獨立音樂皆是在陰暗的 Pub 內舉行。網址：<http://www.grassfest.net/>。

¹¹ 2004 年為第一屆，由台灣音樂文化國際交流協會主辦，地點於華山藝文中心內，活動目的是為延續本土音樂之創作生命力、強化音樂文化國際交流及新人開發，以提升台灣創作音樂文化之競爭力，2005 年第二屆在行政院文建會的贊助之下擴大舉辦，活動地點改在中影文化城，並結

音樂節活動，在資源分配及使用上，有一定的困難處，舉凡場地的申請租借、人力支出、宣傳費用...等，除非有大型企業的商業贊助，否則在經費的支出方面，時感不足。然而這類的音樂節通常又以傳統式¹²的「搖滾精神」為號召，不希望活動是以賺取利益為出發點，而是借由音樂節的場合，促成國、內外音樂人士的交流，也拓展樂迷有更多的聆聽空間，因此主辦單位所找的贊助廠商，大部分都是純粹贊助為主，並不希望他們干預活動內容，也不希望他們有大規模的販賣行為，然而在這些條件之下，當贊助廠商便少，最後則必須由觀眾平分不足額的預算¹³。

另外一類可說是較具「政治議題」的音樂節，通常這類活動是為了某些政治議題而開唱，透過音樂節以表反對某個意見、事件，以帶動起國內外青、少年的關注，例如國外最知名的「西藏自由音樂會」¹⁴由 Milarepa 基金會發起的西藏自由音樂會(Tibetan Freedom Concert)，其宗旨在於推動世界人民對於西藏的認識，並了解西藏受中國政府以非法手段佔領的歷史，反對中國於 1949 年入侵西藏的霸權手段，推動西藏的獨立自由與人權，希望藉由音樂會來喚起世界各地年輕人對民主、自由的重視及對霸權的和平抗爭；同樣在台灣由 TRA Music¹⁵所主辦的「Say Yes To Taiwan」，活動於 2000 年起，於二月二十八日當天於二二八紀念公園舉行，二二八事件是台灣歷史的傷痛，也是台灣意識與中國意識的分水嶺，目的是反對中國併吞，捍衛台灣主權獨立。希望藉由活動的舉辦喚醒新世代青年對於歷史的重視，也希望喚醒對大中國意識的莫名迷思。

最後一種是政府主辦的免費音樂節活動，通常政府舉辦這類的音樂節活動多半是以提升地方經濟，帶動地方觀光發展為考量，比如韓國的「國際釜山搖滾音樂節」¹⁶及台灣的「貢寮國際海洋音樂獨立大賞」。除了是以發展地方經濟為主要目標外，也希望藉由獨立音樂的推廣，帶動起整個地區的音樂文化發展，舉凡像是 Live house、獨立音樂廠牌的建立、獨立創作樂團在量方面的提升。但這方面或許有些本末倒置的問題，通常是這些基礎的音樂文化自行發展，逐漸形成一龐大的文化勢力後，政府提供公共資源將其整合於一音樂節慶當中，共同提升發展、整體的區域經濟，然而在韓國與台灣的案例中發現，反而是政府先舉辦了一大型音樂節，希望由上而下的去開展下游的音樂生態。

合藝術展覽，活動名成為「台灣聲視好大」。網址：www.tmc.org.tw。

¹² 傳統式為筆者所加。所謂的「傳統」，意指延續了美國六〇年代的搖滾文化，由於一九四六年法樂戰爭爆發，一九六五至一九七三年美軍介入，當時很多人都被徵兵，包括貓王在內，因此當時的青年自行創作，透過搖滾樂來發洩他們內心的不滿，歌詞內也批評時政。此外，地下刊物的出現，賦予搖滾樂如自由主義、性觀念與文化鬥爭等意象。總而言之，搖滾音樂文化意識形態，在此逐漸形成一股青年反文化潮流的重要象徵。

¹³ 野台開唱 2004 年票價為一千元，2005 年因為請到國外知名藝人 Moby，因此票價調漲為一千五百元(預售票為一千兩百元)

¹⁴ 網址：<http://www.milarepa.org>。

¹⁵ 見表一備註第七欄，或參見網址：<http://tramus.com>。

¹⁶ 始於 1999 年，由釜山市政府、觀光局主辦，目的是在於提升釜山市作為世界著名旅遊城市的知名度。從最初釜山市舉行的「大海節」的部分節目內容，逐漸演變到大型的音樂節活動，舉辦地點是在 Dadaepo 海灘，活動全程免費入場。http://www.birof.com/birof_english/main/main.asp。

下面將介紹由台灣民間所舉辦的音樂節，藉由這些非官方音樂節籌備的過程當中，尋找出政府如何一步一步地對搖滾音樂節進行收編與治理，以及最後又是如何變成官方自行主辦音樂節。

二、春天吶喊

春天吶喊(Spring Scream)，1995年由兩位外國人—Jimi Moe 和 Wade Davis 所舉辦，當初會舉辦音樂節純粹是這兩位老外經常去「Scum」聽樂團表演，於是開始構想在台灣搞一個像 Woodstock 的音樂節，於是利用春假期間舉辦這個音樂節，地點選在南台灣的墾丁。根據春天吶喊活動經理李佩璇在〈搖滾世代—獨立的天空，搖滾的時代—上山下海拼搖滾—大型音樂活動對創作樂團造成的衝擊〉演講當中提到，春天吶喊之所以選擇在離都市偏遠的墾丁，在於刻意遠離交通方便的鬧區，似乎也是在營造烏茲塔克的意象。

由於這兩位外國人是 Scum 的常客，因此結識了不少樂團的成員，這些成員也成為他們舉辦音樂節的幫手，以及台上的表演者。不過最早春天吶喊的原名為「叫春」，舉辦了兩、三年後，被迫更名，一位參與春天吶喊的工作人員兼樂手回憶著：

最早春吶是叫「叫春」，後來是因為屏東縣政府覺得這個名字不雅，所以才改成春天吶喊，大約是在第三、第四年改名的。且後來政府介入之後，他們所有的事情都要用條件交換的方式，比如說，他們要在大街上設攤販，都必須要經過登記，然後來報名的要登記並且繳報名費，這也就是後來大家會撕破臉的原因，因為縣政府介入想要把他用成一個大拜拜，想要從中謀利，所以他們會很注重週邊活動和販賣行為。(訪談 Jeremy，2005/4/20)

從早期民間舉辦的搖滾音樂節到現今的銳舞派對(Rave party)，凡是被視為是對社會具有破壞力以及反叛性的青年文化活動，政府便會透過各種管道多方的介入，目的無非是希望這類的活動能夠盡早解散，因為在政府的眼中，這一類的活動只會造成更多的社會問題，特別是當搖滾樂、銳舞與毒品畫上等號的同時，每當有這類活動舉辦的同時，則會被警方視為是棘手的問題，假若能讓這些活動停止舉辦再好不過，但在民主的時代警察僅能予以警告，或者是透過公權力介入的方式，讓活動掌控在他們手中。當代的治理目的便是透過最迅速簡便的方式，以達成維護社會秩序的穩定，而透過警察維護治安則成為最有效率的手段。

政府插手後感覺地下樂團被利用，只是一個表演工具，被他們用來賺錢。所以當我們拒絕和他們合作的同時，他們就用公權力介入。你去搭台我

就去開你罰單、取締，不讓你在那裡表演，叫警察去強制驅離。所以我們被趕走，到了第三屆的時候春吶從海灘搬移到六福山莊。(訪談 Jeremy, 2005/4/20)

春天吶喊第一屆是在墾丁南灣舉辦，第一屆只舉辦一天，第二屆由於報名表演的團數增多，於是增加到三天：

我們那個時候只是想到墾丁海邊有很多辣妹，想要去秀給美眉¹⁷看而已，而且春假的時候只有墾丁的天氣最好、太陽最大。當時只是想說有幾個團就辦幾天，第一屆的時候是只有一天，從早到晚，第二屆才變成三天。

第一屆大部分都是唱翻唱歌¹⁸，且樂團數並不多，有些樂團一天甚至可表演兩次以上，第二屆樂團數才增多，慢慢開始限定只能唱自行創作的歌曲，並且也將場地區分為三個舞台，三個樂團共同一起表演，可達到音樂多元性的展示，以方便喜好不同類型的樂迷有不同的享受。春天吶喊至今(2006年)舉辦了十二年，通常是在春假期間，只有第一年免費入場，從第二屆開始售票，活動時間通常為三到五天，2004年為慶祝春吶舉辦十年，因此擴大舉辦，將活動延長為十天，地點位於墾丁國家公園內的六福山莊，由於春天吶喊可算是台灣首度舉辦搖滾音樂節，除了提供國內獨立樂團一個表演的機會外，近幾年也有許多日本、香港...等樂團自費前來表演，更是一個促進彼此交流的機會。

由於春天吶喊興辦的成功，也帶動了其他活動，爭相在春假的墾丁舉辦，例如小灣的電音派對、就連屏東縣政府也看出節慶所能帶來的商機，於是在南灣舉辦收費的「Spring parade」電音派對，除了是在沙灘辦活動之外，在墾丁街的pub也會自行舉辦party，春假的墾丁宛如狂歡享樂的天堂。嘉年華為任何使得此集體狀態難以接近的事物都提供了解除神話的工具：階級秩序、社會操控、性壓抑、教條主義及偏執狂(Fisk, 1993:117)。節慶是一種遊戲、假期，並且結束於其自身，不需任何的解釋與評斷，他是一個狂喜的時段，也是釋放自我(liberation)的場域。Barthes(1975)在《The Pleasure of the Text》以jouissance¹⁹來解釋這是文化約束崩解，而進入自然狀態時所產生的身體愉悅，此時個人的自我與主體性均消失—所謂自我是種社會性建構與控制，它是主體性之所在，亦即是意識形態之生產與在生產之所在，是故，無我(loss of self)即是對意識形態的閃躲(Fisk, 1993:55)。

雖然春假的墾丁如同嘉年華會般的熱鬧，然而春天吶喊卻也因為週遭的Party而被污名化：

墾丁初春的搖滾盛事「春天吶喊」音樂祭昨天進入嘶喊的高潮，但屏

¹⁷ 指漂亮的女生。

¹⁸ 指表演國、內外已經出過片、較為有名樂團的歌曲。

¹⁹ 可解釋為「狂喜」(ecstasy)、「亢奮」(orgasm)(Fisk, 1993:55)。

東縣警局上週起就動員了一百六十四名警力，在各音樂會場入口處攔檢……自昨天零時到凌晨五時許，陸續在小灣沙灘、大尖山等音樂派對上，查獲十餘名年輕男女，持有大麻、K他命粉及安非他命……。(郭芳綺，2004/4/4，《自由時報》)。

今年「春天吶喊」分六福客棧、小灣、大尖山、白沙、夏堤挹5處舉行……從昨晚十點三十分起至今天清晨五時十分，警方在路檢、大尖山原野樂園、小灣沙灘搖滾樂會場，計查獲林姓男子等九名男女持有大麻或搖頭丸等，另在黃姓男子轎車內搜出三發子彈…。(宋耀光，2004/4/3，《聯合晚報》)。

但是從上述的報導中卻發現，記者們往往將春假期間在墾丁所舉辦的任何活動統稱為「春天吶喊」，但是卻不會去分辨這些活動的差異性，也不會正確的找出警方是在哪一個活動場合內逮捕到持有毒品者，或者是在播報電視新聞時，鏡頭拍攝在六福山莊聽搖滾樂的樂迷，但旁白卻是在說沙灘上的電音派對發現有人攜帶毒品，最終將這些負面的報導全歸罪給春天吶喊，特別是又與性、毒品牽連，更使得許多人對於搖滾樂產生了偏頗的想像。

自民國七十一年墾丁國家公園成立之後，墾丁街道的商號如雨後春筍般地爭相成立，街道上除了民宿之外，亦有許多攤販飲食，墾丁通常在春假到暑假期間為旺季，特別是在春假期間各式各樣的派對在此舉行，墾丁的民宿價格飆漲二至三倍，造成民宿一房難求的情況，而商家也會在這期間將價格飆漲，趁機賺上一筆，因此必須事先在二、三月就先預定好房間，否則最後只能自行搭帳棚，不過國人並沒有像外國人一樣有搭帳棚、野營的習慣(與其說是習慣不如說是平時的戶外活動鮮少以露營為主)，因此在春吶現場的露營區，幾乎都是以外國人居多。

除此之外，當地居民也會利用自家的轎車接送遊客進出再賺一筆外快。他們會在國家公園外的大門牌前，以三十元一趟的代價，用箱型車載要看春天吶喊的遊客進入六福山莊內²⁰，想和他們殺價還不容易，一位老闆娘說：「哎喲，你們都來春吶了耶，還在乎那三十塊，拜託…」言外之意是說，既然都肯花錢²¹來春天吶喊，也還住在費用不便宜的民宿，三十元算是小數目。

同樣的情況若在海洋音樂祭，貢寮居民能否透過節慶舉辦的方式而獲利？根據筆者的觀察，連續三天的活動，似乎所有的好處都被企業給佔盡，尤其是貢寮當地並沒有足夠的民宿提供龐大的遊客停留，附近的販賣飲食的商家也在少數，最後這些消費能量則轉換到由主辦單位所規劃的攤販內。即便主辦單位聲稱貢寮居民在這個活動當中收益增進不少，但在現場觀察後，仍舊有許多疑點存在。

²⁰ 若沒有租機車或開車，步行從國家公園入口到六福山莊，大約二十分鐘左右。

²¹ 春天吶喊票價一年比一年高，2004年票價為1000元，2005年則高漲為1500元，2006年活動為期十天，售價2500元。

三、野台開唱

1995年由大專搖滾聯盟所舉辦，原先是由大專院校學熱門音樂社的學生發起在校園內的活動，1996年後才開始擴大舉辦，活動時間通常選在七月底的五、六、日，從傍晚五點開始到晚上十二點，早期地點不固定，曾經在中山堂前、大安森林公園，但經常遭到附近居民抗議，最後搬移到台北市兒童樂園內舉辦。目前為野台開唱的主辦人在活動邁入第十一年時回顧到：

曾經有一段時間，大專院校學生成立熱門音樂社是禁忌，聽搖滾樂是旁門左道，搞團寫歌是神經病；野台開唱就在那個時候開辦了。1995年至今，說長不長，說短不短，十一年了。我96年首次參與，當時由Omega、映萱帶領著許多熱血青年們合作主辦，1998年開始，迷迷糊糊地，整個事情由我跟Doris兩個人要扛起擔子；大學生靠著一股熱情，沒有想著要怎麼「永續經營」，只是辦一屆算一屆。(林昶佐，2005/7/25)

然而被警方取締的問題，同樣也在野台開唱內發生，警方多半以「妨害公共安寧」為取締的藉口，筆者則在第十屆野台開唱內見識到警方強迫停止活動進行的情況，有如以下紀錄：

八月一日，野台開唱活動進行的最後一天晚上，林舞台最後一個日本表演團體—「So But」²²，正要唱倒數第三首歌的同時，有一名警察走上台前將主唱的麥克風關掉，並且阻止他繼續演唱下去，時間正好是晚上12點鐘。起初台下的觀眾並沒有太多人察覺到事情的詭異之處，仍延續著先前亢奮的情緒，不停地喊著「安可！安可！安可！」然而有幾位觀眾開始察覺到舞台上燈光漸漸暗下，並且隱約可以見到有些許人影走上舞台，似乎有點不對勁，正當觀眾納悶台上未何沒有音樂的同時，台上的麥克風突然傳來一名男子，聲稱他是中山分局的員警，並且要求So But立刻停止演出，否則將依法逮捕，此時台上燈光漸亮，可清楚的看見約有6-7名員警站在舞台的四周，而台下的安可聲逐漸轉化為噓聲，握有麥克風的員警要求其隊員去找出野台開唱的負責人—林昶佐到現場負責。

因莫名的因素被警方強制中斷演出的So But，雖杵在台上，卻也不甘示弱地間接表達不滿—主唱拿了礦泉水喝下一口之後，突然間將含在口中的水往台下噴出，而台下觀眾的忿怒也隨之高漲，然而警方卻看到者景象之後，要求幕後人員將舞台上所有的燈關掉，整個場面一片黑壓壓的，只聽得到觀眾不停的吶喊，以及一位從主唱手中搶有麥克風的員警，似乎誰拿了麥克風，權力就由誰掌控。

員警不停的強調：「社會責任有必要去維護，現在已經晚上12點多了，你們不要去妨礙到附近的居民，明天大家還要上班，你們已經妨害三天了…」緊接著是觀眾不停地喊叫著「Fuck You! Fuck You!」此時站在人群中的一名員警，

²²日本龐克(punk)搖滾團體，玩龐克的幾乎是屬於無政府主義，當天警察的取締似乎與龐克理念形成巧妙的對比。

似乎有點不滿旁邊的年輕女子這樣對警察的侮辱，並告訴她警察有他們的難處，一切必須要依照法律程序進行，他們也只是依法辦事，然而這名女子聽完後便轉頭大罵：「警察是豬！」之後並再繼續隨著人群一同怒罵著，而這名員警也好似無奈地繼續站在這名女子旁，沒多久後便離去。

野台負責人—林昶佐上台，要求警方給他一個向大眾說明的機會，警察也同意他的請求，並希望他能向所有在場的年輕朋友做一個交代。林昶佐拿起麥克風說：「今天，我想問警察一個問題(此時他停住說話，停了將近 10 秒鐘後，語帶哽咽的繼續)，So But 只剩下三首歌(台下順著他的話並大喊”唱完！唱完！”)，今天、昨天、再加上跨年，我們已經在這個場地(兒童樂園)已經辦了第四遍，今年是第一次有警察連續兩天都過來，我們以為已經找到台北市最好的地方，我們以前在大安森林公園辦活動被趕，在台北市政府廣場辦活動被趕，台北市政府主辦沒關係，但我們辦就被開罰單(台下噓聲)……」。其實這次警方最主要會做出這樣直接到台上立刻停止活動進行的主要原因是—「有附近居民認為連續三天的音樂活動太吵！」警察認為他們是輔以幫忙，並沒有開單子。

由於現場整片漆黑，只能藉由現場聲音約略判斷出當時的情況，似乎有人在搶著麥克風爭奪發言權，然而之後聽到林昶佐不透過麥克風向大眾發言，此時原本亢奮的群眾情緒，在瞬間一片鴉雀無聲，儘管距離舞台約略 3 公尺遠仍能清楚地聽到林昶佐不透過麥克風的發言，他說：「兒童樂園是在山區內，附近根本沒有什麼居民，然而警察卻告訴他說附近有警察宿舍，他們就是居民(台下怒罵著)，我想大家都很討厭警察(台下附和)，不過我想警察也是有為我們想，他說我們要辦音樂祭可以去貢寮辦音樂祭辦，但那樣就比較好了嗎？那我要說的是，貢寮音樂祭對面也是警察局，他們辦為什麼沒有事，很簡單，因為那是台北縣政府主辦，我們辦照樣也會被開罰單……」。警察拿起麥克風接著說：「你們辦音樂祭我們非常支持，但在公共的立場，我們必須要執行，所以林先生，林先生(此時警察的聲音突然變大)，對你剛講的話我非常不滿意，但是應年輕朋友的要求，最後一首歌，最後一首歌最為結束好不好，因為晚了明天人家要上班，再一首好不好，因為已經連續三天了，你要了解我的立場，剛剛那個林昶左先生講的，不是警察要開你單子，警察只是加以勸導，所以說(員警的聲音加到最高，並且似乎帶點嚇阻及警示的語氣)，現在你給現場年輕朋友最後一首歌，然後活動就結束。」

最後雙方就在這樣「半妥協」的狀態之下，讓 So But 唱完最後一首歌，也因如此，在場的觀眾氣氛更是沸騰到最高點，似乎要把對體制的不滿，藉由怒吼、喊叫、跳躍的方式，一並宣洩。在主唱唱完最後一段音節的同時，麥克風瞬間無聲，即便觀眾仍有些許忿忿不平，但台上所有的主角都被「請」到後台，就算再鬧下去，但台上沒有一個主角指揮著，於是人潮逐漸散去，而先前激烈的爭辯，也隨著舞台燈光逐漸暗去。(田野筆記，2004/8/1)。

從上述的觀察可發現，相較於官方的場域，主辦單位特會依照著法律規範來進行，讓參與的大眾可以依循著這之中的「理性」機制而走，尤其是活動當中不

可能會見到樂手脫褲子²³、在舞台上不停的大罵髒話，好比「海洋音樂祭」活動一定會在晚間 9 點半結束，並且開始驅散群眾，因為根據集會遊行法，10 點一到所有集會遊行必須停止並結束；然而民間團體舉辦並不太會顧慮到這一層次，雖然節目單上都有每個團體表演的時間限制，然而這對他們來說只是一種形式，整個演出並沒有受到時間限制的制約，有些表演團體在演出五首歌後，在現場觀眾要求之下，會再繼續多表演個一兩首，而這也是作為一種與台下觀眾互動的方式，即便仍然會有工作人員在一旁叮嚀著樂團的超時演出，然而在民間團體舉辦的活動當中最後考量的是參與者是否在這場域當中聽到喜歡的音樂，在這個片刻是否「爽」到。民間舉辦的搖滾音樂節仍舊保有著搖滾樂由下而上的反叛性力量，然而官方政府正是巧妙地轉換運用了這股反動力，將其透過層層的管理機制，逆轉成由上而下的治理力量。

第四節 身體的愉悅

許多庶民的愉悅(尤其是年輕人，他們可能是最有逃避社會教化衝動的一群)常轉變成過度的身體意識(bodily consciousness)，以產生狂情式的閃躲。搖滾樂的震天嘎響，只能由身體去感受，而不是靠耳朵聽。有些舞式如「撞頭舞」(head banging)、迪斯可舞廳的閃爍燈光、嗑藥(合法或非法藥品)……這一切都是因時制宜地創造肉體的、逃避的、侮蔑式的愉悅；同時，他們對社會教條的強制力施以攻擊；舉如道德、法律、美學等等(Fisk,1993:56)。

Fisk 將庶民愉悅分成兩種類型，一種是閃躲(evasion/offensiveness)的愉悅，他們環繞著身體而發生，且就社會而言，他們比較是侮辱與羞辱的方式(Fisk,1993:61-62)；在此 Fisk 是引用巴特與巴赫汀的觀點，認為閃躲的愉悅是自然狀態下的身體歡愉，是環繞著身體而產生的，猶如嘉年華般的激越情緒。此時個人由社會所建構的自我與主體性，在這個歡愉的狀態中都消失了，也可以說不被考慮，因而是一種閃躲與侮蔑，是對社會秩序的一種反抗與輕視(簡妙如，1996:37)。這種情況往往是在閱聽眾聆聽樂團所創作的歌曲，當下產生的共鳴與震撼，因而擺動肢體或大聲吶喊，進入「忘我」的情境，一但注意力不在音樂類型所帶來的快感中，此時便完全不在意自己是誰、或是在社會當中的角色以及所應負的責任，因而在這個時刻，便僅只在於身體的感受上。

另一種是創造(productive)的愉悅，他們環繞社會認同與社會關係，在社會層面上，他們的呈現是藉由對霸權力量的符號性抗爭而產生(Fisk, 1993:61-62)。

²³ 有一位叫「愛吹倫」的樂手，2003 年在 228 公園內舉辦的「say yes to Taiwan」就曾在舞台上公然脫褲子，當時仍是現役軍人的他，會後被抓到警局審問。然而在 2004 年的「say yes to Taiwan」由於活動場地是在總統府前的停車場舉辦，當台下觀眾要球他再脫一次的時候，他卻婉拒，並說：「不好啦，這是總統府。」

比如閱聽眾將文本與自身的生活經驗連結在一起，無論是社會認同的相關或與自身社會關係的相關，這種愉悅皆是與生活產生共鳴，是由迷(樂迷)的主體所創造出來的愉悅(簡妙如，1996:38)。而庶民愉悅的力量則表現在身體感官上的體驗與展演，創造自己文化的生產性愉悅，以及抵抗宰制結構的侮蔑性愉悅。因而下面將介紹在搖滾音樂節當中常見的身體展演，以了解並體會庶民愉悅的力量。

一、Mosh pits 亂入

Mosh 是一種舞蹈的形式，是身體跳躍和推擠他人的動作，通常可在龐克搖滾(punk)、硬式搖滾(hardcore)、重金屬(heavy metal)的音樂類型當中見到。Mosh 經常在青少年的樂迷當中常見，近年也常在 rap、breakcore 可跳舞的電子音樂場景當中出現。總而言之，Mosh 是指一群人聚集在舞台的前方跳舞，它通常是和群體亂入(Circle pits or Mosh pits)有關。

Mosh 這個辭的出現大多數會歸因於 Bad Brains²⁴的貝斯手—Darryl Jennifer 所創，這是從他的牙買加口音所說出的一句話—「Mash down Babylon」，他將 Mash 發音為 Mosh，這句話源自於牙買加的黑人教派，他們信奉黑人是上帝將拯救的人，並且要摧毀世界的系統，但是在早期的龐克場景，通常會將這一類的舞蹈視為一種攻擊他人的方式²⁵。台灣則將其翻譯為「亂入」，取其 mash 搗碎、粉碎之意，意指在進行這個活動是具有混亂之意。

Mosh pits 出現於 1981 年的一個龐克搖滾的演唱會場合之中，當這種舞步被發現之後，在一個重金屬的演唱會當中被傳開，當時已經有甩頭舞/撞頭舞(headbanging)²⁶和人浪(crowd surfing)²⁷，到了 1980 年晚期，mosh pits 早已經是演唱會的一個常見的事物，而在 Nirvana²⁸的成名曲”Smells Like Teen Spirit”的音樂錄影帶當中，則是將 mosh pits 帶入主流音樂的觀眾群當中。但是到了 1999 的烏茲塔克音樂節，moshing 被形容為一個嚴重性的威脅，為了解決這些問題，會場內期望亂入能夠被控制，包括必須遵守演唱會的規則，並且會將製造麻煩的觀眾使用 T 型的防柵欄區隔。

²⁴ Bad Brains 是一個美國黑人團，在 1977 年於華盛頓成立，他們結合了硬式搖滾和雷鬼的曲風，並且成為硬式搖滾的先驅。其主要成員為：主唱—H.R.；吉他手—Dr. Know；貝斯手—Darryl Jennifer；鼓手—Earl Hudson。

²⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/Mosh>。(2006/3/20 瀏覽)

²⁶ Headbanging 是一種舞蹈的類型，它是隨著音樂的節奏，用力的上下甩頭，通常會在重金屬音樂的曲風當中見到這樣的舞姿，而且甩頭者往往會留著長髮，在視覺上可看到髮絲隨著頭部的力道起舞著(見圖 4-2)。

²⁷ Crowd surfing 是將從舞台上跳下的觀眾，以手頂住其輩部的方式，一個接一個的往後傳，而在下方的觀眾必須要將手伸直以能接住跳下來的人。

²⁸ 1987 年，Nirvana 剛開始是由 Kurt Cobain (主唱兼吉他手)、Chris Novoselic (貝斯手)和 Aaron Burckhard (鼓手)在華盛頓州的 Aberdeen 組成。

即使大部分參與 Mosh 的人都會感覺到其樂趣，且鮮少有人受傷，但仍然是有一些傷害的風險存在。Mosh 的支持者承認確實是在跳動的同時存有一些身體上的危險性，但支持者卻認為這些跳動可以建立友誼和同志之愛，而那些會造成死亡以及受傷的報導通常是和 crowd surfing 和 stage diving 有關，並認為這兩者是完全不同的活動。對於很多人而言，moshing 是一個很極端的運動，但很多人是相信這樣的運動是可以增進彼此的友誼關係，相對地他們也認為，會將 mosh 與暴力畫上等號的反對者，顯然是沒有玩過 mosh 且不懂這項運動樂趣的人。



圖 2-1 Mosh pits。轉貼自
<http://img46.photobucket.com/albums/v141/thebestmarkever/ihatemoshpits.jpg>

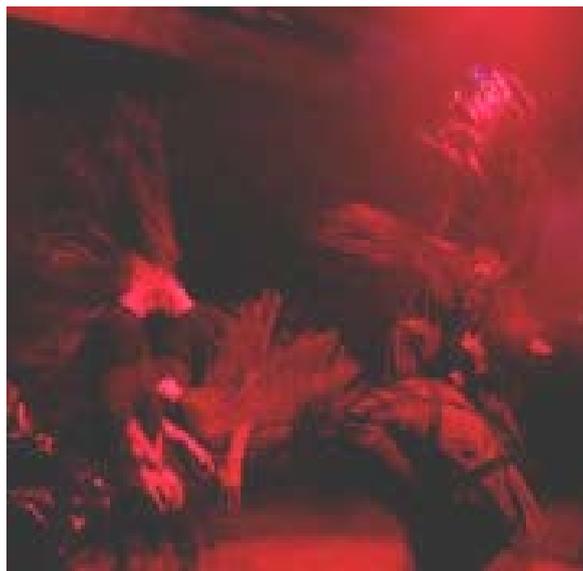


圖 2-2 Headbanging。轉貼自
<http://en.wikipedia.org/wiki/Headbanging>

二、 Stage Diving 釘孤支

Stage diving 是在 Crowd surfing 之前的動作，通常是在重金屬、龐克搖滾演唱會的場合出現，通常是樂手或是觀眾走到舞台的中間，往舞台下方的人群跳下去，原則上這是一個比 Mosh 還危險的動作，但一般來說是一個很愉快的經驗。一旦決定要 Stage diving，必須要先確認有一群人會接住你，最好這些人都是認識自己的朋友，因為這意味著他們知道在你跳下來的時候會立刻接住你。

通常舞台上樂手或觀眾在預備 Stage diving 動作的時候，首先會將雙腳微蹲，之後將身體往後轉一百八十度或者是直接正面撲向觀眾，往往舞台下方的觀眾會將雙手舉起，將 Stage diver 接住，並將頂在上方的人往後傳，而他將會在一個又一個的觀眾頭頂上經過，或是縱身跳入人群中，台下觀眾接住，再將其拋回舞台上。Stage diving 會造成的一些嚴重傷害，特別都是在 Stage diver 往下跳而

觀眾沒有接住他²⁹，頭部往往是最大的傷害，其次很有可能是被觀眾用頭部去頂撞以及群眾跳舞的撞傷。

Iggy Pop³⁰是首先開啓 Stage diving 的表演者，原先是在抗爭的極端場合較為常見，後來演變成在搖滾音樂的表演現場出現³¹。在台灣則給 Stage diving 一個有趣的翻譯—「釘孤支」，並且必須使用台語發音。「釘孤支」在台語當中的意思是指與他人打架，特別是指一對一的單挑，有互相較競之意，然而在此卻轉變成一個人面對更多的群眾，而其所展現的並不在於對舞台下方群眾的挑戰，反而是自己對自己的挑戰，唯有當下方的人接住自己的同時，代表這樣的展演是獲得群眾的支持。

很多的表演者將 Stage diving 視為是一個重要的表演形式，表演者發現 Stage diving 可以製造表演當中與觀眾之間的高潮，鄭慧華(2002)則認為夾子的小應有一套自己的「觀眾學」，他會先研究了觀眾的預期心理，再決定他的「觀念」必須透過什麼方式來呈現：

夾子上台後，觀眾的情緒總是明顯的亢奮，觀眾會應和、叫囂，配合著小應事先設計好的遊戲，來共同完成儀式。在小應敘述的各種經驗中，最令人不可思議的是，他從台上往下跳下人群中（夾子註：此儀式稱為『釘孤支』），在那時，他心理知道觀眾會接住他，而觀眾又再把他丟回台上；當他大聲唱『爬到屋頂去...』觀眾會本能地跟著大喊『哭天！』（“爬到屋頂上去哭天“是他的創作曲），就靠著這樣一來一往，小應將觀眾的衝動釋放出來，得到了最大的愉悅。（鄭慧華，2002）

也因此，表演者若能掌握得任一場表演形式中的「無法預期性」與「非控制性」，便能使得在操作上出現主控與非主控能融合得恰到好處，造成表演過程中「偶發」趣味。

²⁹ 在電影《搖滾教室》的第一幕，主角以 stage diving 作為表演的結束，然而當他往下跳的同時卻沒有觀眾接住他，通常有兩種原因：台下人群過少，其次是對表演者感到不滿，而電影當中的主角則為後者。

³⁰ Iggy Pop 是一個美國龐克搖滾樂團—The Stooges 的主唱，他被視為是開創龐克搖滾風格的重要人物之一。

³¹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Stagediving>。(2006/3/20 瀏覽)



圖 2-3 Stage diving。作者拍自 2006 年台灣魂現場

三、身體展演

比基尼小熱褲都歡迎，薄長袖別忘記

牛仔褲，高跟鞋，襪子，不可以！因為貢寮在一日來回的合理範圍內，每年到了海洋音樂祭都會有很多白白嫩嫩的台北人去晒太陽，如果想晒得均勻，襪子是絕對禁止的，清涼的比基尼會讓女生成為矚目的焦點，但是小心比基尼一向都很緊哦！迎風搖擺的迷嬉裙，麻料歐基桑有釦內衣，花俏的海灘褲和小熱褲，都很受歡迎，好用又好看，還有最重要的一件事就是，記得在背包裡準備一套乾淨的衣服，要回家的時候就不用粘答答，髒兮兮的坐車，如果容易感冒的話，也要記得帶件薄長袖，以免睡回家的路上著涼。(海洋音樂祭官方網站，2005)

上述文字為海洋音樂祭官方網站提供前進音樂節之前的「海。洋。須。知」其中一項目，內容詳細的標示了去沙灘上的穿著應以輕薄短少為主，過於正式的穿著在這個場合當中是禁止且不合時宜，這完全顛覆了過去國家的保守形象，從穿著的宣稱可顯現出，國家在這方面將青年從過去被層層包覆且壓抑的時代當中釋放，並轉向到透過衣著方面可展現自我風格的身體解放。一位從不聽搖滾樂的女性上班族則表示：

我去海洋音樂祭不是想要聽音樂，是想要和一群女生朋友去那邊穿比基尼。(訪談阿鳳，2005/7/10)

由此可知，海洋音樂祭的另一面象也是作為青年身體展示的場域。在歐美社會，女性在海邊穿著比基尼為常見的情況，然而在台灣卻是近幾年隨著時尚界吹起的比基尼風，女性到海邊穿著比基尼的風氣才逐漸帶起，而穿著比基尼則成為青年女性在展現平日對於身體規訓後的一成果發表。相對地，卻也有些女性會將海洋

音樂祭視為是「可以穿著比基尼」的時機，唯有在活動這幾天穿才不會覺得自己的突兀與怪異。人們都不希望自我是被孤立的狀態，因而和大多數人一同做同樣的事情，自我便不會感到內心的不舒適與不安。巴赫汀則說，在節慶期間人們的穿著會特別精心打扮，衣著會令人充滿奇想與幻想，而裝扮會特別和平日不一樣，這都只有在狂歡節慶當中才會產生的作為。

然而回歸到身體愉悅的面向來看，此種愉悅的方式並非是由下而上產生的庶民愉悅，反而是透過管束與某種規範的方式而產生的「服從的愉悅」，因而在此所形塑的愉悅感是官方所期望的愉悅——一種並非透過對霸權的反抗所產生的愉悅，而是在官方所允許的場合與各種經過設計的條件範圍內，合法的愉悅行為。在此可發現政府的收編過程，為了取悅青年，藉由舉辦活動而證明此種文化的正當性和具有表演的權益，與早期因歌詞表現內容過於露骨或反時政而被新聞局禁止締的情況呈反比，這都可看見承認青年文化的背後意涵，某方面是獲得其在政權上的支持，而此種做法除了舉辦以青年為主的節慶活動外，在各式選舉場合亦可看見各式青年文化的表現。

整體而言，Dean 認為治理的政權並不是在於形塑一個主體性，在治理的過程反而是喪失了主體，並且進入到某種角色認同當中(Dean,1999:32)。在海洋音樂祭的場域裡，參與者的主體性並不如在春天吶喊當中顯見，而是進入到一種國家(政府)所期望的青年角色——具有勇敢的精神，以及如同陽光般的性格，是一健康且積極樂觀的形象，在這裡的主體是經由建構所形成；相較於春天吶喊的參與者，展現的是一較為隨性、不受拘束的身體，Fisk 認為這是身體暫時脫離他的社會定義及控制，暫時脫離規範它、禁止它的主體獨裁，是片刻狂歡慶祝的自由(Fisk,1993:94)，個體的自我性格較能在這之中被完整的看見。

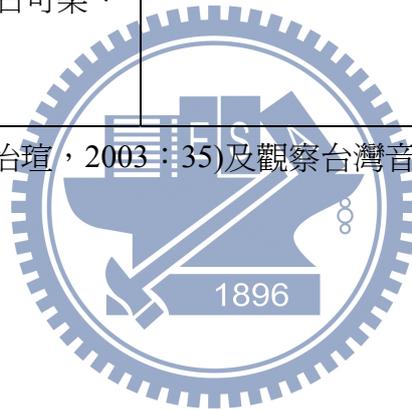
表 2-1 1990 年代中期至 2000 年代台灣搖滾音樂節相關脈絡

脈絡	名稱	發起人	時期	贊助單位	備註
前衛藝文 人世+另 翼文藝青 年	《台北破爛生活節》、《台北國際後工業藝術祭》《第一屆台灣地區視聽工業會》	「甜蜜蜜」咖啡屋吳中煒、「零與聲」樂團林其蔚 Thesadorc 廠牌負責人粘利文	1994-1995 2002(視聽工業會)	台北縣美展(台北破爛生活節) 台北縣立文化中心(國際後工業藝術祭)	前衛藝術
	《自己搞歌》	「台灣渥克」咖啡屋陳梅毛+「另翼岸譜」讀書會張育章、張鈞維、蔣慧先等	1995,9	文建會	民謠
	《流浪之歌音樂節》	「大大樹音樂圖像」鍾適芳	2000,9-2005-	新聞局	世界音樂
	《台北新音樂節》	水晶唱片	1987-1991 1896		另類音樂
	《全國熱門音樂大賽》	救國團、功學社、阿通伯樂器…	1987-2005-		流行音樂
外籍人士	《春天吶喊》	Dribdas(羅葡腿樂團) Jimi Moe & Wade Davis	1995,4-2006,4-	第二年起售票	搖滾
校園	台大另類音樂社 《酒神祭—地下發聲音樂節》	李洵、鄭鏗彰	1995,5	校園社團活動預算	「北區大專搖滾聯盟」由林昶佐接手後，因為有校園人士想加入運作，所以在1999年改名為「台灣音樂革
	輔大搖滾研究社 《台灣樂團野台開唱》	「北區大專搖滾聯盟」許恆維	1996,3/29-1997,3/29	福爾摩沙基金會(1996-1997)、555香菸(1997)	

	BBS 搖滾 樂相 關版 面		「台灣搖滾聯盟」林昶佐	1998,3-2005,8-	福爾摩沙基金會、 企業贊助(中華電 信)、售票(1999 起)	命軍」，但又 因此名太邊緣 化，而於 2000 年 2 月再度更 名為「台灣搖 滾聯盟」 (Taiwan Rock Ally, TRA)並 沿用至今(朱 夢慈,2000:54) ，林昶佐也用 TRA 的名稱成 立一家音樂公 司。
樂吧(live house)	《赤聲搖 滾》	「Scum」張賢峰(骨 肉皮樂團)	1998,8-1999	馬汀大夫鞋	搖滾	
官方+「獨 立唱片」	《海洋音 樂獨立大 賞》	「台北縣政府」廖志 堅、「角頭音樂」張 四十三	2000,7-2006,7-	台北縣政府	搖滾	
	《亞細雅 部落民謠 節》	台北縣政府原住民 行政局、決定整合、 角頭音樂、本色音樂	2003-2005-	傳統藝術中心(贊 助)、原住民電視台 (協辦)	部落民謠	
「半」官 方+獨立 唱片	《硬地音 樂展》	台灣音樂文化國際 交流協會(簡稱「音 協」)	2004,2005-	文化局、文建會、 新聞局、青輔會、 客委會、外交部	*Indie (硬地) 的稱呼取自 ”independents” 常被口語化用 來稱呼 “獨立 製作的唱片。 *之所以稱 「半」官方在 於官方提供 120 萬的金 費，但場域規	

					劃仍是由音協 主導。 ³²
獨立唱片	《草地音 樂節》	默契音樂、風和日麗 唱片、滾石可樂、	2005.5/28-29-	OKWAP、camper、 BOMBA、Smirnoff ice	Indie pop；清 新舒暢樂團/ 藝人、搖滾樂 團 Unplugged、低 調舒服好聽DJ

資料來源：作者依據(林怡瑄，2003：35)及觀察台灣音樂節現況整理而成。



³² 參考資料 David Frazier，2004/11/19-11/28，〈Indie music gets serious〉，《破報》，Post Extra，第17版。參考文為：「One unexpected new “indie” fan may also be the government, which is funding UBU’s NT 1.2 million budget.」

第三章 搖滾精神的失落—官方的收編

今年(2005年)海洋音樂祭整體的感覺似乎變了，除了福隆火車站因台鐵的修建而改變了過去的樸實的樣貌，現在的火車站多了點觀光化的綴飾(見圖3-10)，但這裡的商家似乎樂於見到這樣的改變，然而看著海洋音樂祭從第一屆刻苦克難才舉辦而成的樂迷們，到今天，看到的卻是標示著贊助廠商商標的旗幟，隨著艷陽、暖風滿天飛揚(田野筆記，2005/8/3)

無可否認，當一個次文化發展蓬勃與被廣大群眾逐漸接受後，資本家收購了他的文化意義，將其改變為可消費的事物，人們拼貼與簡化其意涵，整個次文化被收編進入到可規範的體系當中。Peter Brooker 在《文化研究理論詞彙》對於收編(incorporation)的定義為，「這個詞語或其同義詞「吸納」(co-option)，指涉了抵抗的或創新的文化形式(時尚、音樂風格、另類喜劇、前衛、政治抗議形式等)，被文化工業或政治權威所採用和商品化的過程」(Brooker, 2003:214)。許多研究顯示，早期的搖滾樂是以商業的賣座與否來決定音樂的好壞，早期的搖滾樂是以流行性，即以是否能娛樂廣大群眾為指標，搖滾樂純粹是為了廣大的青少年(尤其是中下階層)的共同娛樂消費所製造，是六〇年代處於戰爭時代，因此搖滾樂有了反抗的意義，七〇年代也因龐克的興起，造就日後搖滾樂的多種類型發展。

Grossberg(1985)在〈Another boring day in paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday life〉隱示著在八〇年代沒有戰爭的年代，搖滾樂失去了反抗性，青、少年每天度過著重複性且單調的日子，生活當中激發不起任何的抗爭與意義，日復一日地細數著無聊的一天，搖滾樂的反抗意義最終遺留的是一個符號上的意義，精神上的指標，過去透過搖滾樂來實踐對社會不滿的情況逐漸被資本主義給收編，形成一種次文化的主流消費，最終流於膚淺表象，在這種喪失實踐意涵的搖滾樂，青少年著重的是外在的扮裝，歌曲創作也從對時政的不滿，轉移到自身關注，比如書寫個人情感及個人的情緒宣洩等，在此可看出反抗的一個轉形，從大體制的反抗逐漸縮小範圍到以個人為主的些微反叛。塗爾幹曾說，當一個社會個人主義越盛行的同時，卻也是個體越依賴群體生活的時候，然而卻也可以看出國家可透過集結群體的方式來形塑個人的主體性。

傅柯認為禁制與慾望之間的關係是循環的，且具有絕對的內在性，權利與反抗(反權力)預設了彼此，並造成彼此，也就是說，將不正當的慾望分類、並對其加以規範的禁制措施本身，實際上會生產出這些慾望(Zizek,1999)。回到我們的教育體系，校規為了讓學生有更多的時間專注於課業上，制定出許多校規，不准留頭髮、裙子必須過膝、襯衫必須要紮進褲子內…等，但正是因為這些規定，反而造成了學生的反叛與唱反調，各種壓抑性的規訓，不但不能馴服，反而造成了反抗。但是校方在面對一千多個學生的同時，無法將其視為獨立的個體，必須要運用權力手段的規訓機制來控管，使這一千多個學生具有柔順的身體，如同棋子任其左右前進的方向。阿圖舍認為國家機器透過「壓迫性」國家機器與「意識形

態」國家機器，前者是透過暴力的方式，後者是透過學校教育、政黨、工會、家庭、法律，宰制著一個人或一個社群心靈的種種觀念和表現的系統。這種壓迫之下所產生的主體也只是順應著壓迫而生的同一複製品。

從國家的角度來看，青年因為不滿現狀而反抗，而國家則利用權力賦予次文化一個空間，讓他們在這個空間內去進行反抗與消費，說是收編也好，其實「反抗早已包含在權力之中」。因此，國家藉由音樂節的舉辦除了是在展現對於青年文化的重視，但另一方面卻有可能在這之中淡化了反抗的可能。因此，本章將先介紹海洋音樂祭產生的過程，以及資本加入的經過，此外再描述國家如何形塑音樂祭，以及探討反抗是否有可能在官方音樂祭當中產生。

第一節 2000 年貢寮國際海洋音樂祭的誕生

台北縣政府從 2000 年開始與「獨立唱片」論述發起人「角頭音樂」合作舉辦「國際海洋音樂祭」(林怡瑄, 2003:37)。「海洋音樂祭」的源起，首先要從張四十三和廖志堅談起。廖志堅，現為台北縣政府新聞室主任，除了擔任縣政府的對外發言和宣傳之外，並負責台北縣「一鄉鎮、一特色」活動的規劃。在一次視察福隆海水浴場後，即設想如何重整沙灘至當年的風貌，以解決因濱海公路開發分散了原有的沙灘遊客而導致的蕭條，認為可在福隆舉辦與墾丁「春天吶喊」相似的搖滾音樂節活動。這樣的觀念提出後，也獲得縣長蘇貞昌的認同。

海洋音樂祭的另一重要人物—張四十三，現為「角頭音樂」負責人。1999 年因角頭與台北縣政府申請縣民廣場舉辦「五四大對抗」¹演唱會，當時將近有三、四千樂迷，廖志堅認為可將這些樂迷移至更寬闊的場地，使樂迷及表演者無論在聆聽及表演，皆能有舒適的空間，於是福隆海水浴場則成為絕佳的活動場地，2000 年展開了首屆的海洋音樂祭。張四十三也認為藉由大型音樂活動能讓樂團有更多表演、被看見的機會。他在誠品好讀的〈Indie Spirit〉曾提到：

外界看角頭這幾年來似乎很平順，其實我們常面臨財務緊張，但我認為 indie 雖是 indie，仍是商業產業，不能依賴政府，必須靠自己經營，但兩三年前我預估到唱片不景氣的情勢，為了拉出一條生機，我開始積極與官方合作音樂節(蔣慧仙、林欣誼, 2004:54)。

海洋音樂祭也就在雙方共同的需求之下開始舉辦，台北縣政府也希望藉由這樣的活動能帶動起近年來越來越消退的東北角觀光產業。

一、音樂屬性—獨立音樂

海洋音樂祭除了是以發展帶動貢寮觀光產業為原由外，更重要的是它結合了

¹ 五月天與四分衛。

「獨立音樂」的元素。在報名簡章上，其宣言為：

這是一個無法達到完全公平的音樂競賽，但我們希望透過這樣的機制，讓更多的樂團有展演的機會。我們深信參與此項音樂大賞的音樂人，絕非只為了名與利，而是出自於對自我的挑戰與歷練。本大賞的評判標準，在於絕對強調、並首重音樂創作動機的「獨立性」與「原創性」及現場演出之「實力」與「魅力」。並鼓勵具備自我獨特風格、思想性及實驗創新精神的音樂人和團體，持續發表創作與公開表演。期盼創造包容的、冒險的、勇敢的、創意十足而個性鮮明的海洋音樂文化。(海洋音樂祭官方網站:2005)

然而「獨立」究竟意味著什麼？所謂的「獨立」最明顯的是與「主流」的差別。對此，Firth 指出：「要說明音樂之通俗性的定義問題，最簡單的方式便是看它最粗糙的評量，及英國告示排行榜和美國告示排行榜每週的唱片銷售統計表，這些是以市場調查來呈現」(陳惠婷，2002:4)。陳惠婷(Ibid:2-4)將流行音樂定義為：「受強勢的宣傳、產銷機制支援，重視利潤多於創作意涵，以明星和明星表演的行銷方式為組織運作中心，並且以市場利潤為最終目的娛樂性音樂者」。鄭凱同(2004)則將獨立與主流音樂的定義做一統整，認為主流/大眾/地上、獨立/另類/地下之間的互動是一種相互辯證的動態關係，無法單一視之，主流與獨立是處在模糊的地帶，無法用單一的界線去劃分。即便主流與獨立的定義難以區分，但最終獨立音樂強調的是在於創作精神的表現，如同蔡源煌(1991:10)在定義「非主流」文學，認為「一個寫作的人，打從開始寫作那天，便只顧寫，而不在乎寫入那一流，這種寫作的成果集結，可以成為『非主流』文學」。

在獨立音樂創作的定義上，通常會界定獨立音樂是相對於主流音樂市場而定。Firth：「獨立廠牌有他們自己理想主義(idealism)的權威，他們把注意力從市場轉移到藝人身上，以及音樂如何象徵社群、集中社群注意力的方式上。他們將一種明顯是反專業的態度連結到唱片製作裡，進而把音樂當作一種生存模式，而不只是利潤工具，並捨棄地方樂迷崇敬而與主流廠牌間大多數樂者。」(陳惠婷，2002:5)。知名樂手伍佰曾在電視訪談中表示：「台灣音樂界是以「人」為主的人本主義，每個樂團有自己的特色，唱/說出自己的故事」，而野台開唱創辦人林昶佐亦表示：「在現今音樂市場上沒有獨立與非獨立音樂之區分，差別只在於前者具不被商業機制控制之獨立性與自我決定與表達的權利。」(吳念真，2005/9/19)。在筆者的觀察當中，大部分獨立唱片公司皆會遭到併購或納入主流的命運，也因此會不斷有新的獨立樂團出現，接著被主流唱片併購，後續又會有新的樂團取代舊有樂團的位置，獨立音樂也在這個過程中產生意義。

在西方的歷史脈絡之下，搖滾樂一直以來代表著反抗的意涵，尤其是以反抗政府為主，因此一般無法將「獨立樂團」，特別又是以搖滾樂為主的音樂節活動與政府畫上等號，通常會認為這兩者是無法相容並存。針對這點，翁嘉銘身為知名樂評人，同時也是海洋音樂祭評審團召集人，有其不同的見解：

海洋音樂祭的主辦單位是台北縣政府。對國外來說，具搖滾色彩的音樂會，由官方主辦，的確不可思議。去年我就看到一些媒體的批評，比如政府首長的致詞；比如過多的警察維護秩序，似乎和搖滾的叛逆、反體制精神格格不入。我也認為，搖滾最可貴的是，理想的發揚，純真的堅持，必須挑戰體制權威的束縛及拉攏，深刻批判虛偽做作，以革命式的熱情，燃燒矇蔽與不義！而真實告訴我，搖滾的伊甸園只是想像，倒不如讓亞當和夏娃趕快吃掉蘋果，痛快交歡，然後更有力氣一同開疆拓土。如果我們對抗國家機器的壓榨、制式、愚昧，最後兩敗俱傷後，當我們能和它站在一起，商量、共事、合作時，能不能替它和搖滾牽手，走一條眾人皆悅的路呢？(翁嘉銘，2004b)

由此可見，「獨立」也並非不等同於主流，它強調的是一種精神的展現。2005年4月，由於活動時間從過去的三天拉長為九天²，海洋音樂祭官方網站上曾寫著一句話：「不是我們變得商業，而是我們本來就是主流」³，原因在於海洋音樂祭經常會被對搖滾樂有某種熱誠的愛好者被批評為「過於商業」，這樣的批判聲音大多是認為海洋音樂祭只著重在商業的形式，而非注重音樂文化的發展。廖志堅認為：「大多來參加海洋音樂祭，只有三分之一的人在聽音樂，其餘的是來玩水，大多是來湊熱鬧⁴」，但是站在主辦單位及贊助單位的角度而言，何樂不為，人潮的多寡決定了消費的能量，這一直以來都是政府、企業舉辦公關、文化活動的重要指標。然而對於獨立音樂人而言，卻是希望有更多的人能因為這個活動，更加深入的認識獨立音樂，讓他們有更多發展的可能性，而非只是在各種官方的活動場合，邀請獨立樂團表演，因為這不等同於支持音樂創作的一種表現⁵。

二、五四大對抗

海洋音樂祭的開始，似乎必須先從角頭所主辦的「五四大對抗」演唱會開始說起，翁嘉銘在《搖滾夢土·青春海岸—國際海洋音樂祭回想曲》當中提到五四大對抗舉辦的原因：

1999年「角頭音樂」出版了「四分衛」首張專輯《起來》，那時樂團還

² 在四月底時，又從九天改為五天，台北縣政府新聞室主任廖志堅表示，原先九天是因應地方居民的需求，希望活動時間越長越好，能為地方帶來更多收益，但由於音樂界人士反應，搖滾能量無法支撐到九天，活動時間過長反而會造成活動效益減半，因此最後折衷為五天(訪談廖志堅，2005)。

³ 引自《海洋音樂祭官方網站》。(2005/4/1 瀏覽)。

⁴ 訪談台北縣新聞室主任廖志堅，訪談日期：2005/4/26。

⁵ 2005年7月底，由AMG另類媒體發電機、音樂文化促進會、獨立音樂協會所發起的一「文化紮根，推動立法—催生音樂文化政策宣言」，由於同年六月「地下社會」因為營業執照與罰單的問題而暫時歇業，他們認為當政府在高喊「文化立國」與「文化創業產業」的理念時，官方雖在各地舉辦音樂節活動，但卻忽略民間表演空間的法令政策修改與規劃。最後獨立樂團出現在官方舉辦的音樂節活動，也只成為官方「關注音樂文化」的一種宣稱。

是伍佰的時代，「五月天」才剛冒出頭來。「五月天」雖然是「滾石」的藝人，但和「角頭」有知遇之恩，1997年就在「角頭」的《歹國歌曲》合輯中做了〈軋車〉。「角頭」是小本經營的獨立唱片公司，沒錢像一般大唱片公司如「滾石」或國際唱片公司如「華納」一樣花大錢砸廣告、買 MTV 時段，辦各種演唱會、簽唱會等，造勢對一支搖滾樂團，不管是平面、廣播或電視宣傳都不重要，重要的是，要有演出，要有舞台！否則搖滾所寓意的真實、坦誠只存留在 CD 裡，會是一大悲哀。張四十三絞盡腦汁要為「四分衛」辦演唱會，又怕在主流市場中知名度不太夠，便寫了企劃案找「五月天」一道合作，訂名為「五四大對抗」。(翁嘉銘，2004a:16)

然而五四大對抗之所以成為海洋音樂祭的前奏曲在於一租借場地，因而與台北縣政府結緣。角頭音樂負責人張四十三在表演團體確定後，礙於經費的限制但又希望場地空間廣大，於是決定與台北縣政府租借板橋火車站前的「追風廣場」，由於當天來參與的觀眾將近兩千多人，因而也引發台北縣新聞室主任廖志堅的關注，並且期望搖滾樂能成為台北縣的「一鄉鎮、一特色」活動之一，他表示：

蘇縣長上任後，希望每個鄉鎮市都夠有個特色，促進觀光，也讓在地人對土地有種認同感和榮譽心，如平溪天燈、坪林台灣茶藝博覽會，新莊宗教藝術節等。有次為「五月天」和「四分衛」的案子，「角頭」來界場地，然後我又想到那年「Spring Scream」從沙灘被趕到山谷，就覺得很可惜；便和張四十三聊起來，怎麼把「Spring Scream」的精神和模式，搬到台北縣？台北縣有一百二十公里長的海岸及許多美麗的沙灘，經過一番評估就開始進行，一旦鄉鎮市的特色找出來，就可以著手做公部門的配合。」(翁家銘，2004a:17)

於是海洋音樂祭就在縣政府要推廣台北縣地方意象，以及角頭音樂藉由音樂節將獨立音樂發揚光大，在這一連串的巧合與機緣，促成了首次由官方主辦的搖滾音樂節。

三、2000 年貢寮國際海洋音樂祭的誕生

貢寮海洋音樂祭取名為「Ho-Hai-Yan」⁶，又簡稱為「海洋祭」，Ho-Hai-Yan 是台灣原住民對海洋最美的讚賞，藉由海洋祭的舉辦，希望能讓台灣青年重新去對待、珍視、愛惜這片環繞在我們四周的婆娑之洋，美麗之島。「祭」指的是節

⁶ “Ho-Hai-Yan“吼嗨漾”，在原住民的語言習慣裡，原屬語助詞，本不具意思。但又有一則傳說；敘述在尚無文字紀錄的原住民祖先，有日驚奇地發現了海，卻不知如何稱呼她。於是便楞怔怔地鵠望著一片汪洋，不自覺地跟隨著一波波拍打著岸邊的浪水，哼起了 Ho-Hai-Yan 的旋律。因此，Ho-Hai-Yan 乃是早先原住民族對海潮浪水的形容。引自海洋音樂祭官方網站。(瀏覽日期：2004/7/20)。

慶，年會，透過一年一度在此舉辦的音樂節活動，動員地方力量，一起準備迎接年度盛會。音樂祭的目標在於，掘地方特色、建立貢寮地方文化特質及發展文化觀光，創造地方產業商機；鼓勵本土創作樂團，藉由國外樂團參演，與台灣樂團觀摩交流，塑造每年一度專屬台灣獨立廠牌唱片大展與搖滾樂朝聖祭典⁷。

巴赫汀(1998b:10)認為，一個節慶活動永遠具有重要的和深刻的意涵，要使他們成為節日，必須把另一種存在領域裡的精神和意識形態領域裡的某種東西加入進去。他們不應該透過權利與手段獲得認可，而應該從人類生存的最高目的，及從理想方面獲得認同，假若遠離這個面向，就不可能有任何節慶性。海洋音樂祭正是透過刻畫某種精神指標的認同—「熱血、勇氣、堅持、承諾」製造活動的深刻意象，張四十三在海洋音樂祭官方網站以詩句的方式表達：

勇敢！點燃生命的海。活著，需要的是空氣。生存，需要的是勇氣。
儘管 世事無常 很難解釋 無法預料，當浪 波濤洶湧 來臨時 請踩穩
腳步 勇敢面對。起風了 浪就快來了，台灣人 勇敢點，我們欠缺的 不
是膽子，而是接納彼此的勇氣，唯有謙卑與寬容，才能窺見海洋的浩
瀚啊！⁸

這其中意味著年輕人參與搖滾音樂節應具有的熱情，唯有參與海洋音樂祭才能點燃生命中的熱血情懷，以及海洋音樂祭無論遇到多少次的阻撓(颱風侵襲⁹)，仍然勇敢且堅持地舉辦，另一方面也意味著獨立音樂在面臨商業市場的挑戰之下，仍需保有自己的創作堅持與勇氣，而主辦單位也許下無論颱風來多少次都會舉辦的諾言。

這類節慶的方式不再只侷限於地方居民的享有，而是由內擴散到外，成為一種共享的歡樂，也因此地方居民在這之中是提供外來遊客住宿、餐飲的供給者，遊客雖然在瞬間與地方產生了消費意義上的連帶關係，但是卻嚴重缺乏對於地方文化的認識，貢寮只成為提供辦活動的最佳場地。此外在官方的宣稱之下，外地人潮的湧進可為地方帶來大量的經濟提升，然而這卻僅只是將提升區域發展的問題丟給外來遊客解決，地方政府應當重視的地方建設卻一蓋不提，最終僅在於塑造一搖滾浪漫意象。

四、歷屆海洋音樂祭

2000 年第一屆海洋音樂祭，當時活動只有一天，知道這個活動的人並不多，參與者大多是平時有接觸獨立音樂、玩樂團的同好為主，活動主題是「土洋樂團大對抗」，是由本土樂團和國外樂團互相交叉表演。舞台設計是國內少見的雙舞

⁷引自貢寮鄉公所，《台北縣貢寮海洋音樂祭第六回活動企劃》，未出版

⁸張四十三，2005，《海洋音樂祭官方網站》，www.hohaiyan.com。(2005/9/1 瀏覽)

⁹第六屆原先預定活動期間碰上颱風而延期兩次。

台，一來有對抗的意味，二來減少換場的冷調，讓氣氛足以延續，不受樂團 setting 的中斷(翁嘉銘，2004a:48)。

第二屆活動也是一天，與第一屆不同的是，增加了競賽類，也就是獨立樂團報名參加比賽，活動名稱為「海洋獨立音樂大賞」，原先張四十三反對舉辦競賽，認為音樂無法區分高下，但廖志堅卻認為競賽可帶來更多的刺激，使活動變得更有看頭。根據官方資料統計，當年人潮約為兩萬五千人，比起第一年的八千人，算是成長了三倍。第三屆活動改為兩天，漸漸有許多人知道這個活動，開始有企業嗅到這股商機，並贊助活動，人潮估計約五萬人次，而參與海洋音樂祭的年齡族群又以十五到三十五歲的青、少年為主。第四屆改成三天，第一天為國內知名藝人表演，另一天為比賽，最後一天為「海洋國際日」，請來知名國外樂團，也可算是國內外樂團的一種交流，人潮次數約為十萬人次。第五屆也是三天，不同於第四屆在於活動擴大宣傳，也帶來約三十萬人次，活動期間要從內灘過橋到外灘平均要花上一小時的時間。第六年在活動延長為五天，並且加入「海洋音樂影展」¹⁰，增添活動豐富性，官方對於音樂祭所能帶來的實體經濟效益感到樂觀，在活動企劃書當中評估第六屆的活動效益¹¹為：「本活動創造貢寮地區實體經濟效益，從第一年吸引三萬人參與.....今年(2005年)擴大規模舉辦，預計將有三十至四十萬人次參與，預估活動期間可創造高達一億八千萬之商機。本活動參加人數逐年倍增，今年擬力邀民間企業統一超商贊助，計畫藉由該公司全省三千多家 7-11 便利商店通路配合活動行銷宣傳。」雖然第六屆活動頻頻受到颱風三度¹²侵襲而延期兩次，造成人潮不如預期的多¹³，但值得去省思的應當是——究竟「一億八千萬」、「三十萬人次」這個數字究竟反應出什麼？若僅只是在於官方成功的結合了企業資本，最終利益只集中在官方與資本，而非其所宣稱的「創造貢寮地區實體經濟效益」。

第二節 搖滾樂是門好生意——文化經濟的消費意象

搖滾樂一直一來被視為是具反抗性的次文化代表，John Storey 在《文化消費與日常生活》當中簡述了青年次文化消費的文化研究脈絡，其中「同質性」(homology)是一個重要的概念，他引用了 Stuart Hall 和 Tony Jefferson 在《Resistance through Rituals》的一段話：「一個團體的成員挪用的特定客體同形於或可以同行於他們主要的關懷、活動、團體結構與集體自我形象，他們認為這

¹⁰ 徵求拍攝以音樂性質為主的相關音樂錄影帶、紀錄片，並評選頒獎。

¹¹ 同註 7。

¹² 第一次遇上海棠颱風，活動延後兩周；第二次又遇上馬莎颱風，原本已舉行一天的活動緊急停止並延後一個禮拜，其中一天為國際表演，但因外國團體已抵達台灣，改在 The Wall 舉行，但因場地最多只能容納六百人，但排隊的卻有一千多人，最後是以拿號碼牌的方式進入會場，對於沒有拿到號碼牌的樂迷卻不滿主辦單位的安排。

¹³ 以上數據資料來源引自〈歷屆人潮統計〉，《海洋音樂祭官方網站》。(2005/8/9 瀏覽)。

些客體擁抱或反應他們的心中價值觀。」而 Storey 也將音樂作為是這樣的一個客體，音樂的文化消費可被視為是青年次文化的首要工具，用以界定自己和其他年輕人之間的差別(Storey,2000:71)。

Riesman 首先談到音樂的次文化使用，他在 1950 年指出，流行音樂的聽眾可分為兩個團體，一個是「多數團體」：毫無批判地接受成年所刻畫的青年圖象；另一個是「少數團體」：展現了某種社會反叛的主題(Riesman,1990:8)。然而在使用與接受少數團體的閱聽眾，也正是在享受一種與他者不同的反叛性，因而某種特定類型的音樂，成了一種彰顯自我存在的方式。而此種具有反抗性意涵的音樂文化，也成了年輕人的符號使用，但最終這樣的抵抗精神仍舊會面臨到被大眾接受的一步。

Hebdige 在青年次文化的研究上，他指出青年次文化永遠是從原創性與反抗出發，而最後總是被商業收編，意識形態也不再尖銳，因為文化工業總是會成功地把次文化的反抗行銷出去，提供大眾消費，賺取利潤收益，「青年的文化風格可能始於象徵的挑戰，但最後必然建立一種新的傳統；創造新商品，新工業，或更新舊工業」(Hebdige,2005:96)。因而這些原本只為少數人接受的青年文化經過資本主義的標準化操控後，成為多數團體接受的青年意象，但同時卻也產生了另一新的、僅為少數人知道的次文化與其對抗。

在海洋音樂祭當中則是挪用了這樣的方式，將一直是少數團體接受的獨立音樂，透過與資本主義(統一企業)的結合，運用廣告和宣傳的方式，塑造聆聽搖滾樂為青年的圖像，再加上文化商品的消費，形成「年輕人參加海洋音樂祭為熱情青春、勇敢」的表現。根據海洋音樂祭第六回活動計畫草案¹⁴當中，其預計的幾項活動效益為：

(1)形塑貢寮為台灣搖滾樂之聖地：貢寮海洋音樂祭的舉辦，為台灣樂壇一年一度的搖滾盛事，提供台灣樂團一個可發揮創作才能並相互交流的音樂平台，滿足個別聆賞音樂分層族群。

(2)提供多樣化休閒活動、健康歡樂的夏日音樂假期：本活動具備多樣化特色，有豐富內涵的音樂文化面、有健康休閒導向的觀光產業面、是一個兼具經濟、文化及休閒特性的資源，提供民眾多樣化的休閒選擇，規劃一個有個性且饒富生命力、同時又能夠親近自然、親近海洋，宣洩熱情的音樂活動。

.....

(7)以音樂節慶模式，創造台灣國際化觀光魅力，達成「觀光客倍增計畫」目標：今年活動規劃除了本土樂團表演與競賽外，另有國際團體

¹⁴同註 7。

參與，國際化實力堅強，活動內容生動多元，本活動由於國內、外人士熱烈參與，已將東北角海岸塑造成為台灣北部海洋搖滾新據點，遂有「北貢寮、南墾丁」稱諭，與南墾丁春天吶喊，形成一南一北之台灣大型觀光活動，豐富寶島觀光內涵，形塑多元化的台灣風情，藉以吸引更多國外觀光旅客，讓「福爾摩娑美麗之島」享譽國際！

而台北縣文化曆¹⁵上是這樣介紹海洋音樂祭：

來到夏日金沙海岸，
穿泳裝，不夠！
戴草帽，不夠！
你需要的還有打開心靈的鈕扣，
解放習慣都會喧擾的耳朵，
浪聲、樂聲過招，
土洋音樂火熱爭戰，
別說你沒看見，
貢寮正在招手的碧海藍天

從上述的敘述來看，台北縣政府是有意的要將海洋音樂祭打造成為一個足以代表貢寮地區的文化特色，特別是希望居住在都會區的居民能夠遠離喧囂之地，進入到一個「解放」之地，而這些塑造的手法多少都和全球化有關。在全球化的浪潮之下，突顯地方文化實為重要，但貢寮靠海，居民自早多以漁業為生，鮮少有獨特的傳統文化可作為重要的觀光產業發展¹⁶，政府若有意要提升此地的經濟狀況，勢必得透過文化創意的手法才能與世界接合。而搖滾樂可作為一與西方文化接軌的方式，一方面是西方搖滾樂自六〇年代至今，無論是在政治、社會運動、次文化、藝術……依舊可看到其影響力¹⁷，而海洋音樂祭則是透過搖滾樂所衍生出了能量與世界接合。

一、海洋音樂祭作為文化創意產業發展的一環

創意，是構成各民族文化的重要因素，他可以憑藉許多形式呈現，而這些形式透過產業行銷的過程被複製、傳播著。聯合國教科文組織(UNESCO)對於文化

¹⁵ 引自〈台北縣文化曆〉，《台北縣政府官網》，<http://tour.tpc.gov.tw/Winter/INDEX.HTML>。

(2006/1/13 瀏覽)。

¹⁶ 原先貢寮鄉公所希望推廣「九孔」作為當地的產業發展，但卻遭台北縣政府駁回，本文將於第五章說明。

¹⁷ 例如「Live 8」。1985年搖滾樂手 Bob Geldof 號召為非洲難民募款的活動—「Live Aid」，二十年後 Geldof 在次舉辦「Live 8」演唱會，不同於前者僅在於募款的層面，「Live 8」的目的並非慈善活動，而是一場喚起世界各地對於非洲貧窮的再次注視，以及引起 G8(八大工業國高峰會議)八位領導者在高峰會議上積極的改善貧窮問題，這也是「Live 8」演唱會名稱的由來。

產業(cultural industry)的定義是：結合創作、生產與商業的內容，同時這內容的本質上，具有無形資產與文化概念的特性，並獲得智慧財產權保護，而以產品或是服務的形式呈現；從內容上看，文化產業也可以被視為是創意產業(creative industry)，包含書報雜誌、音樂、影片、多媒體、觀光，以及其他靠創意生產的產業。參考英國政府的創意產業(creative industries)政策，算是目前國際上最完整的文化政策架構。英國政府對創意產業的定義是：「創意產業起源於個人的創造力、既能和才華，透過生產與開發為智慧財產權後，具有開創財富和就業機會的潛力。」

我國行政院在跨部會與文化創意產業推動小組討論後，決議將文化創意產業定義為「源自創意與文化積累，透視財產的形成與運用，具有創造財富與就業機會潛力，並促進整體生活環境提升的行業。」行政院「挑戰 2008：國家發展重點計畫」中指出，知識經濟中附加價值最高的類型，應該就是創意設計為核心的生產領域，尤其是源於美學藝術創作的設計¹⁸。在過去的經濟發展中，這是比較受到忽略的一環。他所涵蓋的範圍(如圖一)包括：(一)文化藝術核心產業：精緻藝術的創作與發表，如表演(音樂、戲劇、舞蹈)、視覺藝術(繪畫、手工藝、雕塑)、傳統民間藝術等。(二)設計產業：建立在文化藝術核心上的應用藝術類型，如流行音樂、服裝設計、廣告以及平面設計、影像與廣播製作、遊戲軟體等。(三)創意支援與周邊創意產業：支援上述產業的相關部門，如展覽設施的經營、策展專業、展演經濟、活動規劃、出版行銷、廣告企劃、流行文化包裝等(見圖 3-1，施顏祥，2002)。

依據昆士蘭技術大學創意產業系對於創意產業的定義，認為創意的商業應用應該強調個人、地方、州政府的合作，而海洋音樂祭正是結合了個人音樂表演、地方特色、由縣政府舉辦而成，以提升地方經濟產業為主的政策之一。雖然各國對於文化產業的定義不盡相同，在台灣往往會將文化產業定義在具有在地性、創意性與獨特性的面向，然而我們卻可以掌握幾個基本的核心面向：文化商品化、創意、銷售、產值。回歸到聯合國教科文組織對於文化產業的定義：「結合創作、生產與商業的內容」，在此則可約略的看出文化產業的特性，即是將文化轉換成商品，一個可被消費的文化商品。

¹⁸翻譯自聯合國教科文組織(UNESCO)網站：<http://www.unesco.org/cultural/industries/>

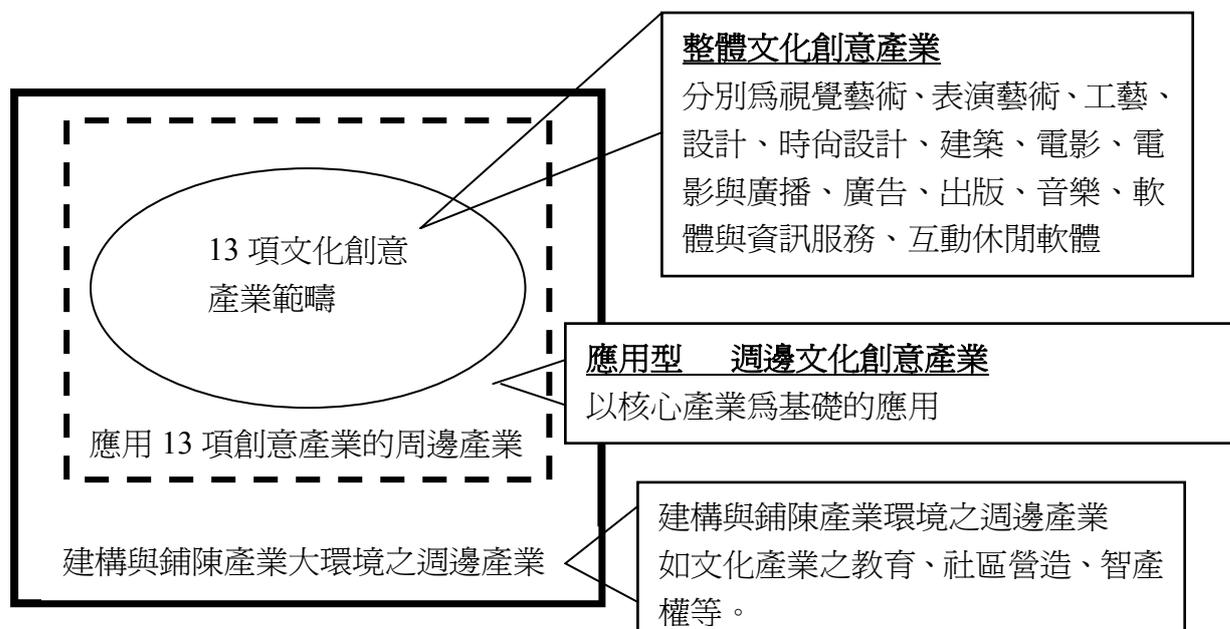


圖 3-1 台灣文化創意產業成與週邊產業示意圖

資料來源：(施顏祥，2002)

二、公關、廣告、行銷手法

海洋音樂祭之所以一年比一年更擴大舉辦的原因，最主要是因企業資金的投入，以及透過廣告、媒體宣傳¹⁹的效果所達成。活動第一年沒有贊助，是向觀光局申請一百萬，縣府拿兩百萬；第二年慢慢有贊助；第三年有中油、統一來一客贊助；第四年 SMIRNOFF ICE、MTV；第五、六屆統一超商 7-11 談長期的贊助計畫。在贊助金上，統一超商 7-11 贊助兩千五百萬給主辦單位，分配到硬體²⁰、軟體設施上²¹，光是舞台就花了六百萬，還包括巡迴複賽²²、小舞台(見附錄一)。除此之外，因為沙灘的流失，造成在活動之前必須要人工堆沙的景象，而堆沙的費用則由鄉公所、台電的回饋金²³支付。經由上述的資料顯示，活動舉辦成功其中有一要素在於企業的贊助，然而矛盾之處在於企業的加入使得活動越趨商業化發展，雖然從提升地方經濟的層面來看，消費力量不容忽視，但在海洋音樂祭的

¹⁹以 2005 年為例，媒體宣傳費包括電視廣告託播、文宣製作、電台廣告託播、報章雜誌廣告刊登、戶外看板製作，預計支出七百萬元(引自貢寮鄉公所，《台北縣貢寮海洋音樂祭第六回活動企劃》，未出版)。

²⁰以 2005 年為例，硬體設施包括燈光、音響、舞台、發電設備、場地美術佈置、帳棚，預計支出六百萬元。(同上引)。

²¹以 2005 年為例，節目製作執行費包括評審團費用(初審、決賽共 15 人)、入圍越團住宿費、表演越團演出費、執行製作費用、北中南區會前賽，預計支出九百萬。(同上引)。

²²活動在六月份就已開跑，分別是在北、中、南舉辦第二次的複賽，初賽是參賽者將 demo 帶寄到主辦單位，再由評審挑選出三十個團進入複賽，最後再挑選出十團進入總決賽。

²³台電雖然沒有正面回應福隆沙灘的流失是因為重件碼頭的興建所引起，但私底下卻提供補助金填補沙灘。台電每年支付貢寮鄉公所回饋金大約為 6700 萬，鄉公所將這些回饋金分別發放給鄉民於學生學費、水電費、第四台費用…等補助。

案例當中發現企業似乎是借用了政府資源²⁴在擴張其利益，在地方發展與音樂文化發展的層面上反而不是政府與企業所關注的對象，而這也是企業贊助活動的一項缺失，然而矛盾的在於，企業贊助大型活動實為必要，否則難以撐起整個搖滾音樂節的能量。

海洋音樂祭在 2004 年之所以會有三十萬人參與的原因，完全除了當年統一超商 7-11 的贊助之外，運用各種宣傳的管道也促使眾多人潮參與，例如平面、電視廣告、搭配 7-11 店內的活動促銷...等，使得海洋音樂祭的曝光率在 2004、2005 年提升。在 2004(見圖 3-2~3-5)年的廣告其表現形式與內容，主要是旁白敘述的方式較多，整體意象的形容較少，這支廣告是找旺福樂團演出，畫面首先是進拍一名樂手在彈吉他，接著是空拍現場舞台表演的狀況。關於現場氣氛的表述則是找一些穿著比基尼的少女在沙灘上走動，而男生看到這些景象則會忍不住的多看幾眼，其餘的則是在表達如何透過發票抽大獎的活動，其旁白如下：

seven-eleven 貢寮國際海洋音樂祭開唱了~~

只要到 seven-eleven 憑單章發票買 71 元寫上姓名、電話，即可參加 1000 萬元現金抽獎，實現你的夢想，100 萬三名，一萬元 711 名

夢想就在 seven-eleven

有 seven-eleven 真好



圖 3-2 2004 年海洋音樂祭電視廣告 1



圖 3-3 2004 年海洋音樂祭電視廣告 2



圖 3-4 2004 年海洋音樂祭電視廣告 3



圖 3-5 2004 年海洋音樂祭電視廣告 4

²⁴ 企業可省去在人力資源上的支出，在活動期間縣政府會調動台北縣警局警力、建設局維護海域安全、環保局維護環境整潔。

在 2005 年的廣告則和 2004 年許多的差異，2005(見圖 3-6~3-9)年跳脫了商業色彩，而是著重在海洋音樂祭整體的意象與精神的表現，廣告一是以一個中鏡頭的方式開始，在畫面上首先可以看到一群年輕人或坐或站的在福隆火車站的月台等火車，接著鏡頭拉進到三位年輕人身上，其中一位男生頸部上套了頸環(意味著因為聽演唱會很 high 而猛力的甩頭)，此時另一位帶著墨鏡綁著辮子頭的男生將布鞋脫下，並且將鞋內的沙子倒出，這個舉動引起了旁邊一男一女的注意，於是女生用沙啞的聲音開口問這兩個男生說：「你們也有去喔？」接著綁著辮子頭的男生將墨鏡拿下，並且可看到他臉上因戴墨鏡曬太陽所產生的痕跡，於是這一男一女對他比了一個搖滾的手勢(露出大拇指、食指、小拇指，其他兩只收進)，表示大家都是共同熱愛搖滾樂的一群人。緊接著畫面轉到活動現場，這三位年輕人隨著音樂搖旗吶喊，旁白說著：「seven-eleven 海洋音樂祭，七月二十到二十四日，seven-eleven 邀請您一起『朝拜聖音』(見圖 3-13)」當朝拜聖音這句話出現的同時，畫面又出現了一個人頭、手朝地跪拜的姿勢，而這三位年輕人則是繼續在月台上比著搖滾的手勢搖擺。



圖 3-6 2005 年海洋音樂祭電視廣告 1



圖 3-7 2005 年海洋音樂祭電視廣告 2



圖 3-8 2005 年海洋音樂祭電視廣告 3



圖 3-9 2005 年海洋音樂祭電視廣告 4

統一超商整合行銷專員馬其文認為這兩年的廣告落差很大的原因在於：比較 2004 和 2005 的廣告其實會發現會有很大的差異，2004 年我們還是以商人的角度在看這件事情，因為還是會有一些業績壓力，因為第一年，所以那個時候是透過消費滿 71 元，就可以抽獎的活動，我們會綁著店面的一些東西去做活動，我們是以推銷為主，然後推出去這個訊息，所以 2004 年的廣告一方面是帶著推銷的訊息，另一方面又是告訴有海祭這個活動，所以 2004 年的廣告並不是那麼具有海祭的精神。2005 年在經營一年後也和音樂界有所交流之後，我們認為應該要把這個活動當作是在經營自己品牌的事情來談，所以我們應該要將訊息更放在目標族群上，讓目標族群更加注意海洋音樂祭這件事情。有這樣想法後，我們就把所有商業想法抽離，純粹是在建立一個品牌的形象和印象。(訪談馬其文，2006/3/1)

透過廣告宣傳的方式，確實是帶出了海洋音樂祭的特色與風貌，然而若是純粹就搖滾音樂節的精神來看，企業贊助大型音樂節仍舊有其商業化因子的存在與影響，尤其是在置入性行銷的層面。

企業在贊助活動除了是視覺、影像上的印象建立外，也會透過一些置入性行銷的方式加深閱聽眾對於企業的印象，例如統一超商會在活動每天晚上 7 點 11 分釋放煙火秀，馬其文認為，統一超商只是一個平台，它所需要提供的是一個活動場地內的氣氛，讓參與者在這之中感覺到之所以有這些環境與效果是因為有企業贊助：

前兩年(2004、2005 年)來看，以節目來說，我們會在每天晚上的 7 點 11 分放煙火，這算是比較置入性行銷的活動，那個煙火秀其實我們每年也都在創新，也會希望每一年比每一年更好看，雖然那是一個置入性的活動，但是我們也會希望他是具有可看性的，會希望他是一個 show，而不只是讓人家覺得，7-11 贊助有什麼了不起。且在放煙火的同時，我們也還是放著海洋的主題曲，陳建年唱的海洋，所以我們其實會將自己的身分退到最後面。(訪談馬其文，2006/3/1)

在上述的訪談當中發現，企業會認為自身商業性色彩的退位，但是從現場的佈置與設計來看，難免會使得這場搖滾音樂節遜色，且商業化程度過於濃厚，尤其在 2005 年活動整體設計來看，除了台鐵將福隆火車站外貌重新裝潢(見圖 3-10)外，活動當天一出火車站則可見到由統一超商所設置的廣告與標示企業符號的旗海飄揚(見圖 3-11~3-14)，頓時產生許多錯覺，感受到的是商業化的侵襲，這和獨立音樂的特質是無法相容。樂手喬克對於這種的呈現的形式表示：

去那邊看到很多 7-11 的旗子就不喜歡，因為去春吶、野台看到會在飄揚的東西應該是硬地(indie)到底的 logo 阿，這樣才有感覺，但是去海洋看到的都是什麼關東煮、7-11...的東西，就會覺得我是來參加一個

園遊會還是來表演？(訪談喬克，2006/2/15，括弧內字體為筆者所加示)
由此可看出官方或是企業在框架一個搖滾音樂節特質的同時，官方、企業所要的形象和樂團要表達的想法仍有所落差，喬克認為所謂的搖滾精神應當為：

台上用力表演，台下用力喝酒，搖滾就是一種不做作，經過太多包裝就看不到它的本質了，其實很多本質就是在舞台後才能彰顯吧，就是在台上表演完，然後下台之後和同伴們一起勾肩搭背討論搖滾，這才是搖滾音樂節的精神。(訪談喬克，2006/2/15)

在此可發現企業若要在商業以及獨立音樂當中取其平衡點，仍須透過許多溝通的方式，以及深入的文化了解，才能使商業與音樂文化達到一個平衡點。

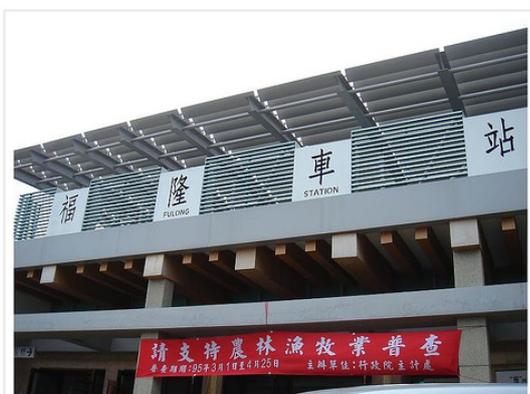


圖 3-10 新火車站外貌



圖 3-11 2005 年福隆火車站重新裝修後



圖 3-12 2005 年火車站內的廣告



圖 3-13 2005 年活動現場附近的廣告
—朝拜聖音



圖 3-14 2005 年火車站外的旗海飄揚

三、資本加入的影響

資本國家機器需要稅收來支付國家機器的費用，以及需要經濟的景氣使得民能夠就業來維持其正當性(王振寰, 1996:75)。政府一方面需要攏絡資本以投資在不動產的開發，以及創造更多的就業機會；而資本之所以贊助的動機在於企業對於社會所應付出的回饋、形象建立、短期節稅、促銷，此外，資本更能透過與政府的合作關係當中，取得更多的權利與公共資源的享用，兩者形成互依互存的關聯。

台灣自 1994 年起推廣「社區總體營造」、「一鄉鎮、一特色」後，各鄉鎮節慶都是在政府與企業的合作與投資之下，使得活動有足夠的資金得以宣傳，即便是在文化、藝術創作、藝術展演方面，也因為企業的贊助而有表演的空間。張四十三則認為：

商業介入的說法，我以為，企業投資文化產業的意願提高，這是好事啊！文化若得不到企業的挹注，就不會有好發展；沒資金，人才就不會增加，那個領域就會垮下來。像很多人都希望『海洋音樂祭』辦得更大，音響更好，設備更好，但沒贊助辦得到嗎？」(翁嘉銘, 2004a:171)

然而這之中仍有著商業利益與文化教育的失衡。企業在作為一個贊助者角色不免會為了擴張其企業形象，而將商業行為擴充，以至於過度彰顯其追逐利潤的角色，而忽視了文化活動的內涵培養，在這方面國內企業主仍舊必須學期如何扮演一個良好的贊助者角色，僅需要在資金上的補助，其餘的活動內容則不需要過度介入。例如日本知名的「富士音樂節」，每年最主要的贊助廠商為「寶礦力」，但在活動現場卻鮮少見到寶礦力的大型商標，也不曾見到其介入活動內容當中；日本企業除了扮演良好的社會回饋角色外，也確實做到環保的面向，比方在 summer

sonic 活動場域內的垃圾丟棄處派工讀生，指導遊客正確的垃圾分類方式，以及在活動現場發放垃圾袋給每位遊客，並且在上方寫著：「你現在所拿的垃圾袋是你去年的垃圾所重新製造出來的」(找出資料來源)一方面企業在此另大眾感受到其回饋社會的真誠面，另一方面也會使遊客感受到他們是在做一件有意義的事情。

馬其文則認為，商業與文化之間無法分割，這兩者有其共融的必要的原因在於：

去年(2005年)海洋音樂祭給我很多的感觸，去年尤其颱風很多，我們之所以還堅持辦下來那是因為 Hello Kitty 磁鐵²⁵賺了很多，所以讓我們知道經費還有一個底限可以去發揮，所以這是一個很矛盾的事情，因為是一件極度商業的事情而去成就了一件極度獨立的音樂活動。所以我並不會覺得這兩者是分開的，但是必須要去知道這兩者之間的天秤該如何去平衡拿捏。(訪談馬其文，2005/3/1)

處於目前商業機制相當活絡的現代社會中，任何大眾文化類型皆無法完全與商業運作徹底脫離關係，方巧如(1996:105)認為，重要的是確認自身於本質立場上的堅持，例如搖滾樂可致力於音樂性、美學或歌詞意涵之提升，強化自主性之一面，使其歌詞更加顯現生活經驗或歷史精神之原真性。這方面除了一味的要求企業放下贊助者為大的角色外，同時文化表演者亦要堅守文化人應有的立場，將其理念透過展演的形式傳達給聽眾，這兩者才有可能達到平衡的狀態。

²⁵ 2005年，統一超商在5月至6月推出凡購77元以上的商品，則可兌換一個Hello Kitty磁鐵，從1974年至2004年不同版本，總共有31種，隱藏3D版3種，此促銷活動造成1.5億元的營業額。

第三節 海洋音樂祭特質的形塑

搖滾樂是一種集體認同的儀式，然而它的本質又往往是孤獨的——它是和這個見鬼的世界無法契合的人互相溝通的工具。搖滾樂直接撞擊著你的官能（它從一開始就與性脫不了關係），卻又和你內在的渴盼如此合拍。（馬世芳，2002）

集體的情感只有在同外物結合時才能意識到自己(Durkheim, 1992:475)。青、少年在成長過程當中，惟有憑藉同儕的共同行爲、表現當中認同自我，因而若社會上有一節慶活動是針對青、少年而舉辦，這會強化他們在尋找自我於社會當中的角色定位，而並非是在一連串的禁令當中否決其自主能力。早在陳水扁就任台北市長期間，於市府廣場前舉辦颯舞活動，其目的在於使青、少年有正常之情緒宣洩管道，另一目的也在於形塑青少年之集體意識與認同，同時間接展現政府肯定且包容青、少年次文化，也塑造了一批青、少年肯定政府舉辦青年文化活動。

海洋音樂祭的主要參與群眾分布在 18 至 35 歲年齡層的青年，這一層次的青年正屬於從高中步入大學、從校園踏入職場的族群，在思想上他們開始展現其獨立性；在經濟上他們卻屬於弱勢，但卻擁有無窮抱負且不畏懼現實的挑戰；在消費上他們想要和其他同儕有所區隔，稍微偏離大眾文化而接觸小眾文化，並暗自地引以為傲，某方面這恰巧符合了搖滾樂的精神，而音樂祭也將這樣的特徵展現在活動當中。

雖然青、少年在接觸小眾文化的同時，會自成一格局，沉溺在鮮少人知道其喜好的文化社群當中，享受僅有少數人能理解的樂趣裡。搖滾樂某方面其實是具有排他性的作用，這方面展現在其音樂技巧與聆聽類型。一個從未接觸搖滾樂者，初次進入搖滾樂的世界當中，會顯得其格格不入，但卻有可能因長時間的接觸轉而對它產生認同感。而在海洋音樂祭，也展現出來這種排他性，並恰巧是將此種排他性作更強大的延伸，產生另一種你我之間的區隔性。筆者訪談兩位高三生，其中一位曾經去過海洋音樂祭，但另一位從未去過，他們表示：

有去過的高中生：

「有去海洋音樂祭的感覺就是不一樣，沒有去的人不能體會那種感覺，很像是提早進入到大學的樣子」（訪談小猴，2006/2/1）

沒去過的高中生：

「我很想去海洋音樂祭，每次快到暑假的時候，同學們都會一直在講，感覺沒有去會很遜的樣子，等我今年上大學，我一定要去。」（訪談小黃，2006/2/1）

在訪談的過程中發現，曾經去過的同學在同儕之間成爲一種模範，像是他已經完成某種社會化的儀式一般，比方他曾提到去音樂祭像是提早進入大學的感覺，這代表著海洋音樂祭所賦予高中生的是能給予他們獨立思考的儀式，在那裡的所見

所聞都和體制化的教育有所不同，並且認為沒有去過的同學無法體會，因而在同儕之間形成一種區隔，也形成一種壓力，使得沒去過的同學認為自己無法跟上腳步，形成非去不可的集體儀式。因此，海洋音樂祭與烏茲塔克音樂節兩者存在相似的共同點，在於它成爲一種儀式，一種因爲親身參與而自己改變成長的驗證過程，這也使得參加音樂祭本身成爲一種合理化，政府正可藉由這樣的合理性塑造他們對於青年文化的認同，而青年也同時強化了對於國家的認同感。

一、設計性的歡愉

如同前一段所敘述，國家除了形塑一種認同與精神外，同時亦透過設計性的手法塑造歡愉的氛圍。張四十三曾在《搖滾夢土，青春海岸—海洋音樂祭回想曲》當中表示，海洋音樂祭和春天吶喊最大的不同在於其節目設計比較高(翁嘉銘，2004a:163)，這也意味著海洋音樂祭會刻意去營造一種促使觀眾感到興奮的情緒，例如會希望活動每年有不一樣的表現方式，因而在第二屆加入了樂團競賽的形式，原先是廖志堅的想法，但音樂界則認為音樂是無法比較，不太贊同這樣的方式，但廖志堅卻認為比賽才能吸引人潮的觀看，因而最後仍然加入了樂團競賽，也作為活動的主軸與高潮，但樂團卻也因為比賽的緣故，促使樂團在表演形式與創作方式有不同的增長：

比賽會有某些激勵，因為經過這麼多團的篩選，然後有初賽、複賽、決賽，不管已沒有得獎，只要有入圍都是一種肯定，只要能上台表演就是一種肯定吧，除此之外到也還好，大概是自己音樂更進一步吧。(訪談喬克，2005/2/15)

活動在第三屆因 MTV 音樂頻道的加入，爲了給 MTV 一個發揮的空間，先在 Demo 中選出三十團，再分成北、中、南三地的分區預賽，最後再從中選出十個團進入總決賽，隨著比賽擴大辦理，制度也越來越健全。

而活動當中的高潮卻是在煙火綻放的時刻，在 7 點 11 分時，主辦單位會先將舞台上的節目暫時停止，並與台下觀眾一同倒數煙火點放的時刻，並且搭配海洋音樂祭的主題曲—陳建年的《海洋》，歌詞內容是這樣闡述著：

選擇在晴空萬里的這一天
我背著釣竿獨自走到了東海岸
徜徉在海邊享受大自然的清新
忘卻所有的煩憂心情放得好輕鬆
雲兒在天上飄
鳥兒在空中飛
魚兒在水裡游

依偎在碧海藍天
悠遊自在的我
好滿足此刻的擁有
啊嗚 喔 海洋
啊嗚 喔 海洋
海洋

此時一邊欣賞著煙火秀，另一方面再加上歌曲的配合，使人產生莫名的感動，而這就是主辦單位所期望達到的「效果」，觀眾會因為活動的演出而興奮、悸動。

除了氣氛的設計外也會特別挑選表演者。第六屆活動也曾設計「夾子大樂隊」的完美告別演出，由於先前夾子的團員之間因理念不合而起衝突，因而逐漸解散，但張四十三卻認為有必要做一個正式的告別，因此開始召集夾子的團員們，期望能在海洋音樂祭當中演出，同時也藉此機會讓正在玩樂團、即將組樂團的後輩，了解玩樂團有分、有合，並非只有舞台上的光鮮亮麗(陳龍男，2005)，活動確實也在「轉吧七彩霓虹燈」這首歌曲之下而進入高潮²⁶。有趣的是，在活動結束後，許多仍然不捨離開沙灘的青年們，自行拿著吉他，繼續唱著這首讓他們感到很 high 的歌曲。在拉伯雷筆下的狂歡節必定存在一種「顛覆」的精神，下層階級藉由這個時機透過戲劇上的扮演以反諷上層階級的權力鬥爭，然而在海洋音樂祭當中看到的卻是觀眾藉由翻唱他們喜愛的歌曲，再一次的達到精神上的狂喜感。



二、反抗的可能

政府願意花大把銀子包裝這個給「年輕人」玩的活動，是不是實質上地鼓勵獨立音樂創作已不重要，重要的是，面子做足了！而玩累的年輕人，也沒力氣再搞鬼……(K 嘍囉、K 隆星人，2005/8/19-28)。

狂歡節的意義在過去及現今有不同的改變，從具有顛覆性意涵轉換成兼具提升經濟發展的觀光活動。派克(Parker:1975)指出，年輕人文化不僅是資本家為其商業目的設計而成的，同時也是統治階級為其意識形態控制目的而創造出來的；因此，年輕人經驗中一切有力與激進的質素，經由搖滾樂的管道而融入「一個世界性少年景象的虛妄族群，在那裡個人的主體意識為一種制約化的集體反應所掩蓋」，搖滾樂—「這個毫無意義，以狂歡宣洩情緒的妖巫節慶」—為掌握權力的

²⁶這首歌曲是夾子電動大樂隊的成名曲，由於其獨特的電子配樂以及主唱的「台客」風格，另外搭配兩名女舞者，使得這首歌曲大紅，另外也有人在網路上稱這首歌為「台灣的白爛國歌」(<http://intermargins.net/intermargins/YouthLibFront/YouthSubculture/Bullshooting/b07.htm>)，由此可見其普遍的程度。

社會名流審慎的運用，來護衛他們的政治地位，以及控制與轉移大眾的情緒表達 (Firth, 1993:349)。然而這不禁令人反問，反抗的可能是否也正在逐漸縮小當中，特別是在官方所舉辦的場合更難以展現？

「反抗」的方式可透過各種形式去展現，大從對大體制的遊行抗爭，小至日常生活中的細微反抗，尤其「搖滾樂」與「反抗」的結合，通常是透過大型演唱會的形式來表達，最早從烏茲塔克音樂節反對越戰，以及台灣的 Say Yes to Taiwan 反中國併吞演唱會，到 2005 年的「Live 8」呼籲 G8 必須重視非洲貧窮。在這種傳遞某種精神理念的演唱會當中，一方面是作為反抗的合理性，但另一方面卻也是樂迷狂歡的時刻，正如張釗維曾在《誠品好讀》當中提到：

面對台灣的現實層面，「反」、「不」的動力與基礎是否存在？社群集體的性格是否可能因為音樂的創作與溝通而鮮明起來？搖滾樂/獨立音樂所創作出來的「反叛性」與「創造性」至今是否已經對應出各各面貌清晰的社群集體？而使得這些「搖滾」的樂音成為社群內部普遍的溝通、互動、自我表白、相互激勵的媒介？抑或，只是培養出一個個彼此不不相干的鬆散歌迷？」(張釗維，2000:21)

而這卻也是面對台灣許多標榜以獨立音樂為號召的活動，無法傳遞其精神的矛盾之一。

回到官方所舉辦的海洋音樂祭，其中所能做的反抗似乎較小，原因在於它具有官方規範性的管制，觀眾在這樣溫和的氛圍當中顯現的性格也較為柔和。例如筆者曾舉出在野台開唱當中警察上舞台趕人的場面，這樣的情況不只是在民間所舉辦的音樂節內發生，同樣在 2005 年的海洋音樂祭也曾因為內灘的小舞台超時 (超過晚上十點) 表演，大批警察上台要求台上的活動立刻停止，並且呼籲台下的觀眾立刻回家。或許是因為觀眾成員組成的不同，參與海洋音樂祭的參與者並不如野台開唱來得激烈，對於警察取締的行為並沒有反抗的意圖，筆者當時曾在台下大喊「讓他們唱完」，但卻沒有激起週遭參與者的跟進，反倒是在警察嚇止後，默默離去。然而這回歸到「反抗」的本質性，究竟反抗的方式是要讓他人知道，或者是獨自進行自己知道的反抗？小動作的反抗算是反抗嗎？

假若從 Fisk 的觀點出發，則會認為，即便海洋音樂祭是官方所舉辦的活動，有其規範性與侷限性，但是在這之中仍然是可以享有解放的力量，因為個人可在結構當中去尋找對自身有意義的事物。例如在海洋音樂祭當中所出現的「環保議題」²⁷，它可藉由大型的活動宣揚環保理念，喚醒大眾對於環保的重視，同時卻也希望透過這樣的散佈，使得這些種子在活動結束後能夠產生省思，發展出對於沙灘以及社會的關懷，而這也成為音樂祭當中最能促使人們思考的重要事件。

²⁷ 細節請參見第四章。

三、小結

2000年自從官方投入舉辦海洋音樂祭後，無論是在人力投入、現場完善的公共設施、精美的DM、經過規劃的攤販擺設、具國際規模的燈光、音響、舞台、大量卻不干預演出的警力支援，確實可從中享受到高水準的品質，比起墾丁較為克難且一切從簡的春天吶喊，皆有明顯的差異性。

顯然地，由民間自發性所舉辦的音樂節與官方和企業所共同投入大量資金、資源的大型觀光音樂活動，仍有先天上的差距。然而，值得去思考的在於一當公權力介入次文化當中所造成的影響為何？是合法化了次文化的存在？或者是扼殺了次文化當中的精髓？

張鐵志(2005:110)認為：「7-11龐大的宣傳機制造就了海洋音樂祭的夏日人氣，但這卻也是海洋音樂祭面臨的最大挑戰：是要成爲一個更純粹的小型音樂派對(因而能減低對企業贊助的依賴及要脅)，還是一個巨大的青年文化休閒活動。」當活動規模越趨大型化發展後，台上表演者與台下觀眾的互動減少，龐大的參與人數，使得在海邊聆聽音樂不再愜意，樂迷也不太可能衝上舞台上玩「釘孤支」、「亂入」，使得搖滾樂當中的互動精神消失，而不像在春天吶喊、野台開唱當中樂迷們與表演者的互動來的強烈。後者所展現的互動感是可讓雙方皆享受到愉悅的感受，比方台下觀眾到舞台上跳舞，樂手跳到舞台下表演，彼此的空間形成相互展演的場域，表演的過程當中會有較多的驚喜出現；相較於前者的樂手，則是扮演著取悅觀眾的角色，舞台下觀眾的喜怒哀樂，皆視台上的演出而定，因而表演者在這種具有競賽性質、規模較大的活動當中，雖然其外觀展現的歡樂，但其內心卻是以嚴肅的心態在表演，而這也有可能將表演內容過於形式化表現，因而無法散發出搖滾樂的特性。

許多次文化往往面臨著被警察取締，而被迫中斷活動進行的案例，舉凡Rave，在警方一次又一次的強行中止下，使得次文化不得不走向妥協的這一步，因而Rave開始透過合法管當申請展演場地，然而這卻有可能違反了原初Rave以自治、不受任何形式拘束的傳統，但卻可確保這項文化活動可在不受干擾的情況下持續進行。堅持與妥協和商業化與否，同樣都是個難題。

對於次文化收編與否的情況層出不窮，若不侷限在「商業化」的層次上，而是著重在發揚音樂文化的層面，或許透過協商的對談，政府也願意提供場地、而企業能扮演純粹贊助者的角色，對於獨立音樂而言，或許也不是一件壞事，因爲此種方式卻也有可能造就另一個更深遠的效果，讓更多年輕人在享受夏日陽光與玩樂的同時，可接觸到一般大眾媒體無法接收到的音樂，進一步形塑更多元的音樂聆聽空間。

第四章 文化節慶與地方發展的斷裂

冬天的貢寮遊客稀少，老人們一如往常地拿著小板凳在住家前邊挑菜邊閒聊，外來遊客走在任何一處都顯得突兀。海水浴場因海水漲潮而暫時關閉，彩虹橋的尾端也被海水給覆蓋著，音樂祭期間使用怪手堆出的人工沙灘，早已沉沒在浪濤當中，平時偶有幾位遊客，但現在卻多了許多工人們，趕著在暑假前將芙蓉渡假村建造完成(田野筆記，2005/12/5)

第一節 貢寮鄉文化治理場域/貢寮史地沿革

貢寮之所以會被選為音樂祭舉辦之地在於，其地理位置接近都會區，交通方便，乘坐火車一個半小時內可到達，特別是貢寮有一著名的福隆沙灘，對於居住於都會區喜好搖滾樂的青年而言，這樣的車程是可接受的範圍內，再加上一出火車站多走幾步路就可抵達會場，因此成為最佳的活動場地。

貢寮位處於台北縣境內(見圖 4-1)，是一個僻居台灣東北角的濱海聚落，昔日是凱達格蘭平埔族三貂社的舊址。相傳在乾隆三十八年(一七七三年)，吳沙在清廷解除海禁後，自福建漳州府漳浦縣東渡來台(李明仁、江志宏，1995:15)，道光五年(一八二五年)，漳州人移居到貢寮村地區開墾，由於他們在當地設下坑井，以捕獵山豬等野獸，因此稱該地為「坑仔寮」。但貢寮地名的由來眾說紛紜，亦有一說是凱達格蘭族三貂社人游獵之地，而凱達格蘭語當中又稱捕獵的坑井為「Kona」，類似台語當中的「槓仔」(Ibid:16)，隨著時間流傳，也因近音而唸成「槓仔寮」。西元一八九五年，清日乙未戰爭，日本遼東的近衛師團由能久親王(北白川宮)統率，于五月二十九日(五月六日)自澳底(現為鹽寮公園)登陸臺灣(貢寮鄉公所網站)。大正九年(一九二〇年)，由於地方制度的改革，廢廳為台北州，轄一市、九郡、六街、三十四庄，同年十月，貢寮庄成立(唐羽，2004:29)。光復之後改名為「貢寮鄉」。

貢寮鄉位居台灣東北角(見圖 4-2)，東瀕太平洋，南接宜蘭縣頭城鎮，係台北縣最東端的鄉鎮，總面積 99.9734 平方公里，為濱海丘陵地型，昔日以盛產海鮮聞名，近年來更以「反核四」名噪四方¹，由於地方的偏僻，交通的不便，長久以來處於政經、文教忽略的邊陲地帶(李明仁、江志宏，1995)。鄉民大多以農、漁、養殖業為生，不過位於貢寮鄉境內卻有著著名的「福隆村」。早在日據時代，福隆就是一個著名的消暑聖地，闢有海水浴場，由庄役場與三貂灣漁會合資經營(唐羽，2004:671)。雙溪河在此入海，形成內河、外海的雙重景觀，彎月型彩虹拱橋連結兩處，外海的海水浴場寬約 60 公尺，長約三千公尺，適合從事風帆、獨木舟、拖曳傘、游泳、戲水、灘地活動，也是貢寮鄉唯一非以經濟作物為發展

¹ 引自貢寮鄉公所網站，2002，<http://www.gaungliau.tpc.org.tw>。(2005/8/10 瀏覽)

的觀光產業。海水浴場於二次大戰中荒廢，民國四十八年七月，省政府核准重建，交由台灣省鐵路局經營。然而台鐵僅負責代售門票，而忽略海灘內的管理，也使得沙灘越趨髒亂，在經營管理不當的情況下，遊客人數也逐漸下降。直到民國六十八年由政治大學提出「東北角海岸風景特定區規劃研究報告」後，由省住都局擬定「東北角海岸風景特定區計畫」，依循都市計畫法程序於七十一年二月報奉行政院核定公告實施，並在七十三年五月十一日核定成立東北角海岸風景特定區管理處(陳柏順、林晏洲，1999:1)，七十八年經省議會決議移交省旅遊局經營管理。觀光局接手管理後，再發包給民間團體經營，八十五年交由台灣鳳梨公司承包，凍省後收歸中央，再交由東北角海岸國家風景管理處直營，現今由委託芙蓉公司承包管理，然而綜觀這些管理者的演變，卻也發現一福隆海水浴場本身即作為一種迎合外來人口休閒觀光的需要。

貢寮目前共劃分為十一個行政村，五個村落靠山不靠海，當地居民多以農業為主，尤其是雙溪河沿岸的居民。其餘六個靠海的村落以漁業為主，少數有河流經過的村落也兼營農業。貢寮的經濟型態以農、漁等一級展業為主，近年來又因國家幾項重大政策對於當地社會的介入，也對當地的經濟型態產生重大的影響，其中包括一九七九年濱海公路通車、一九八〇年核能四場預定在貢寮鄉興建的計畫獲得通過，並開始在貢寮鄉的鹽寮一帶進行土地徵收(鄭淑麗，1995:42)。

貢寮，在之前是因「核四」而著名，常年以來地方居民共同關心的議題是核四何時能廢除，經常可在新聞媒體上見到他們反核的身影，期望能為子孫們遺留一個不受污染的居住地，但卻也因為核四的關係，使得地方逐漸沒落蕭條。但自海洋音樂祭舉辦有成後，許多地方人士認為藉由節慶活動或許可為地方帶來生氣，在筆者訪談鄉長陳世男時曾表示：

「希望藉由音樂祭的歡樂，能淡忘過去貢寮只是在反核的形象，期望能『走出核四悲情，迎向搖滾樂的陽光』」(訪談陳世男，2005/9/13，粗體為筆者所標示)。

中國時報觀察海洋音樂祭已有六年的時間，則認為：

近幾年以來，海洋音樂祭成功打響貢寮知名度，也帶動消費商機，雖然活動期間帶來交通困擾，不過總體來說地方仍持肯定看法，也希望活動能繼續舉辦，……陳世男認為透過音樂祭行銷地方，讓地方知名度大增，衍生的消費能量更是驚人。(黃俊偉，2005/6/4)

然而音樂節的舉辦從政府的角度來看似乎過於樂觀，上述的描述可發現對於地方人民的聲音鮮少著墨重視。在筆者訪談過程當中，鄉長無意間透露出他對鄉民的抱怨感到不滿，認為鄉民應當忍耐活動期間的髒亂與不便，並且應感謝台北縣政府願意發展貢寮這塊已沒落的地區。然而這樣的說辭，卻展露了地方人士掌權且忽視地方居民聲音的權力運作，也使得居民在區域發展當中喪失了自主的可能。

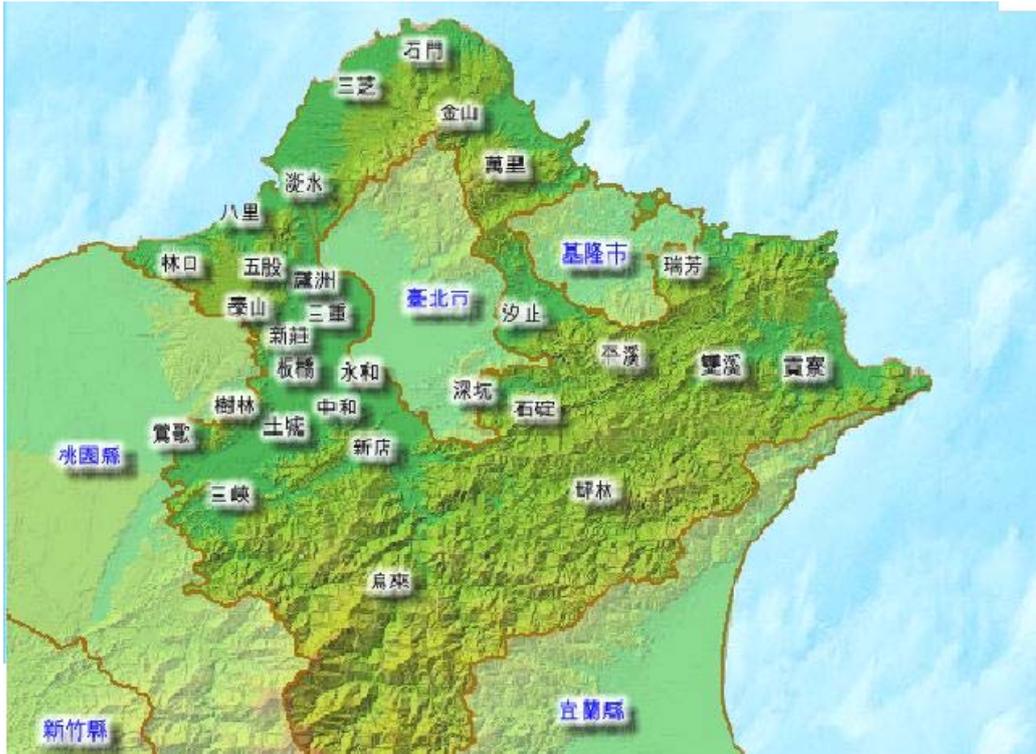


圖 4-1 台北縣地區的位置圖。引自台北縣電子地圖服務網。

<http://map.tpc.gov.tw/>。



圖 4-2 貢寮境內景點。引自台灣旅遊聯盟。

<http://travel.network.com.tw/tourguide/twnmap/taipeicountry/Gunliu.asp>。

一、人口結構

貢寮地區人口結構的分布大多以小孩、老人居多，年輕人皆外移到鄰近的都會區工作，留在鄉內的老年人大多以耕種、養殖業為生，尤其又以養殖九孔最為盛行。九孔原為三貂灣沿海著名海鮮，自民國六十年代市場需求量增加，縣府應地方官員建言，於是派省漁會技師前往日本研習技術，民國六十四年，貢寮沿海相繼有民間業者投資進行養殖，成為境內潮間帶養殖事業。

貢寮鄉屬於台北都會區外圍的邊陲漁村，人口成長趨勢是 1961 年以前緩慢增加，之後十年又呈現遞減的趨勢，直到 1971 年又達人口數高峰，爾後逐年下降(見表 4-1)。人口外移是貢寮鄉人口逐年減少的主要原因，由於貢寮鄉僅能從事一級產業維生，年輕人成年後若繼續居留於貢寮，根本無法在當地找到適合的工作，因此大多數青年皆移致鄰近的都會區謀生，而年長無法外出工作的老年人與幼童則成為貢寮人口的多數。

貢寮鄉的人口變化趨勢可從人口年齡組成看出，依據幼年、青壯年、老年三個年齡層來劃分，1990 年代貢寮鄉人口組成比例變化為：1991 年貢寮鄉幼年人口比例(0-14 歲)為 19.1%、青壯年人口(15-64 歲)為 77.5%、老年人口(65 歲以上)為 10.5%；1993 年幼年人口比例為 18.4%、青壯年人口為 70%、老年人口為 11.6%；1995 年幼年人口比例為 16.6%、青壯年人口為 70.7%、老年人口為 12.7%；1997 年幼年人口比例為 15.8%、青壯年人口為 70.6%、老年人口為 13.6%；1999 年幼年人口比例為 15.6%、青壯年人口為 69.5%、老年人口為 14.5%；2001 年幼年人口比例為 15.3%、青壯年人口為 68.7%、老年人口為 15.9%。由上述的數據當中可發現，十年當中貢寮鄉幼年人口有逐年下降的趨勢，顯示出生率下降的現象；青壯年人口自 1993 年呈下大幅度下降，1995 年增加 0.7%，爾後幾年亦有逐漸減少的傾向；老年人口反而是逐年遞增的狀況，2001 年老年人口率比 1991 年增加 5.4%，顯示貢寮地區人口組成老化的趨勢。此外再將貢寮鄉與台灣老年人口比率加以比較，2005 年台灣老年人口比例為 11.1%，貢寮鄉 17.3%，顯示貢寮人口老化情形比台灣嚴重。

大多居住在貢寮鄉的年長者，有些靠在外地工作的孩子每月寄錢過活，有些則靠著老人津貼糊口飯吃，大多數開店的商家，也只是在自家門口擺攤，以能賺多少算多少的心態，並不寄望能以開店賺取高價利潤為目的，店面開在福隆火車站附近的克昌雜貨店老闆娘表示：

我住在這裡(福隆)已經有五十多年了，開店能賺多少算多少，只希望能多少賺一些，不要和兒子伸手要錢比較好。我們鄉下人比較節省，不像住在大都市的人，一出手就是好幾千，我們不是，一件衣服我穿了二十幾年都還在穿，所以你說我會花上多少錢。(訪談克昌商店老闆娘，2005/12/5)

在筆者實際走訪的過程當中發現，貢寮鄉的居民大多以養老性質居多，生活步調緩慢，除暑假期間以外，平時少有遊客出沒，商家也顯得冷清，就連最出名的福隆便當店，在淡季期間也只能賣出一、兩百個便當，但相較於雜貨店以及民宿業者，便當店的收入已算好的。即便商家的收入呈現上下不一的狀態，然而商家們皆共同希望政府能多在當地舉辦活動，只要有活動商家才有收益，福新便當店老闆娘表示：

我希望政府能多多在貢寮舉辦一些活動，只要有活動人潮才會進來，這樣子我們才會賺錢，像我們現在是淡季(十二月)，都要靠旺季的收入來補足現在淡季的收支，像是海洋音樂祭三天我們就可以賣好幾千個便當，十一月的時候也有芒花季，就有很多登山客，總之我不管它辦什麼活動，只要有舉辦就好，不然你看平時根本沒有什麼人會來貢寮。(訪談福新便當老闆娘，2005/12/5)

整體來說，商家們希望活動舉辦越多越好，反觀居住在當地的居民，似乎不這麼認為，自海軍陸戰對退休後來管理海水浴場的士官長認為：

貢寮本來就是一個很保守的地方，不適合從事外來的活動，不管是什麼搖滾樂還是流行偶像歌手都一樣，地方居民已經定型了，不需要外來的東西與活動。(訪談士官長，2005/12/5)

居住在當地的鄉民本身就是以養老成分居多，生活習慣早已定型化，任何的活動在此舉行，對地方居民而言都是一種吵雜的干擾。從另一個角度來看，地方居民不喜歡海洋音樂祭也有可能是和搖滾樂的負面形象有關，鑒於在春天吶喊的負面報導，總會將同類型的活動畫上等號，而這也是封閉社群在思想上較為不開放的一點。

表 4-1 貢寮鄉近五十年來年度人口數統計表(1951-2005)

年度	總人口數
1951	13763
1955	14349
1961	19708
1965	18254
1971	19623
1975	19143
1981	17180
1985	16254
1991	14166
1992	14289

1993	14293
1994	14129
1995	13897
1996	13848
1997	13715
1998	13616
1999	13704
2000	13550
2001	13784
2002	14439
2003	14077
2005	14255

資料來源：貢寮鄉志(2004:199-202)、台北縣政府人口統計

(http://www.tpc.gov.tw/web66/file/2890/cache/web/SELPAGE/21124/nullID30000002890000001_6null_zh_TW.html)。

表 4-2 貢寮鄉人口年齡分配表

年/年齡	1991	1993	1995	1997	1999	2001	2003	2005
全鄉人口數	14166	14293	13897	13715	13704	13784	14077	14255
出生未周歲嬰兒	221	238	209	207	195	176	957	842
1-4	756	813	810	770	755	742		
5-14	1722	1576	1287	1189	1190	1197	1213	1193
15-24	3199	3042	2681	2366	2041	1815	1687	1584
25-34	2536	2657	2777	2738	2714	2653	2659	2553
35-44	1374	1520	1601	1763	1906	2076	2243	2430
45-54	2309	1238	1190	1262	1367	1574	1731	1912

55-64	1565	1550	1582	1554	1495	1356	1298	1278
65-69	992	1116	1208	1243	1327	1367	740	2463
70-84	404	434	438	501	517	674	1382	
85 以上	88	109	114	123	143	154	97	

資料來源：貢寮鄉志(2004:199-202)、台北縣政府人口統計
http://www.tpc.gov.tw/web66/_file/2890/cache/web/SELPAGE/21124/nullID30000002890000001_6null_zh_TW.html、內政部戶政司戶籍人口統計資料
<http://www.ris.gov.tw/docs/f4a-1.html>。

二、核能四廠的興建

1968 年台灣計畫興建第一個核能電廠時，台電即看中貢寮鄉作為設廠地點，該公司認為貢寮鄉的地質結構與水源都相當適合，但當時貢寮鄉的養殖業非常盛行，為擔心核電廠的運作會與養殖業衝突，核一廠在貢寮的興建計畫遭到當時的鄉長反對，並在鄉民代表會中通過反核提案，台電才另尋金山作為核一廠的興建(鄭淑麗，1995:47-48)。一九七八年台灣電力公司為興建核電第四廠，初擇老梅、觀音、大武與貢寮為廠址勘驗，經外籍專家評估，以鹽寮條件最宜，嗣復歸經濟部礦業司與地質調查所會商研討，認為建廠之適宜，函報經濟部，或行政院原則同意，於 1980 年相關單位著手展開核四所需土地之徵收，於 1983 年完成土地徵收工作(唐羽，2004:406)。

1985 年，五十五位立法委員連署提案要求，以及竟壤民眾與輿論之反對，暫緩興建核四廠，1986 年工程暫停，一九九六年核能四廠核應器及核燃料決標而工程恢復，但各地反合組織抗爭仍然相當激烈，2001 年宣布核四復工，今工程然在進行當中(Ibid:406)。

自一九八八年貢寮鄉鹽寮反核自救會成立後，貢寮鄉民以及反核團體以行動的方式表達反核立場，原因是希望未來的子孫們能夠生存在無污染的空間環境當中，這也帶出了貢寮發展與否的問題，早先政府將貢寮設定為核四預定地時，早已註定其不發展的可能，然而現今卻又因為海洋音樂祭而聲名大噪，也成為貢寮最主要的經濟發展要素，成為全國最出名、最賺錢的節慶，這之中隱藏了從不發展到發展的轉變與矛盾。

三、不發展—發展

發展主義(developmentalism)是一種是型態，一種認為經濟增長是社會進步的先決條件的信念(許寶強，1999:vii)。台灣戰後的歷史脈絡，「發展」一直是重要的課題，發展主義讓民眾覺得經濟增長是社會進步的先決條件與信念，然而長久習慣於「發展」主義中，文化產業在台灣，就演變成文化是原料，節慶活動等是製程，兩者加工成文化產業的成品(許秀雲，《中國時報》，2006/3/9)。文化產業透過行銷、廣告...等宣傳手法，目的在於製造參與人數量的提升，至於如何透過活動將文化帶入到日常生活當中、如何透過節慶觀光化而使文化傳承與延續，似乎不都抵經濟效益來的重要，因而文化深耕與發展一再地被遺棄。因此，在發展文化產業的同時，倘若受困在傳統發展主義的迷思裡，文化做為經濟發展的手段將會成為幻象，而發展的願景也將破滅。

1979年從基隆八斗子到宜蘭蘇澳的濱海公路開發完成，這條濱海公路經過貢寮鄉沿海一帶的村落，在當時這條公路被視為兼具經濟開發與觀光價值(林衡道，1980:109)，濱海公路開通後，帶動了東北角觀光產業的發展，相較之下，原先僅能透過鐵路抵達的景點，如：瑞芳、貢寮、福隆...等地，也因公路的開發而逐漸沒落；其次是因核四廠預定地的興建，使得貢寮陷入不發展的情境。1997年蘇貞昌推廣「一鄉鎮、一特色」，成為解決台北縣偏遠鄉鎮區域發展不平衡的主要方針，而海洋音樂祭也成為轉變貢寮成為發展地區的重要活動。然而透過文化創意產業的方式塑造新型態的外來文化，「地方」在這之中卻很有可能隨時被替代，而無法永續發展。同時，貢寮鄉卻也因面臨北宜公路的開通，觀光人潮將移致鄰近的宜蘭而再次被邊緣化，落入到不發展的狀態中。

四、沙灘流逝與環保團體

一直以來，綠色公民行動聯盟長期地關注核四興建的問題，故與居民建立起良好的關係，近幾年又因為海洋音樂祭的舉辦，使環保團體又將沙灘流逝的問題再次提出，成功的結合議題與音樂祭，使得環保與反核四的理念在活動這幾天成為矚目的焦點。

1998年因核四工程所興建的重件碼頭，促使位於雙溪河口的福隆沙灘嚴重流失。捕魚已有三十年經歷的漁民說：「三貂灣每年夏天所吹的南風，會將福隆沙灘的沙往外帶，但是到了秋、冬之際吹起東北季風，就會把外流的沙順著潮水再帶回來，這也就是福隆沙灘季節性的動態平衡(陳建志，2003)。」但自從重件碼頭興建後，沙逐年減少，因此環保團體舉辦「搶救鹽寮灣」記者會，公佈持續三年的海洋監測錄影，並向環保署檢舉核四海域工程破壞生態的真相。直到2003年在鹽寮反核自救會當面向行政院長游錫堃陳情後，由行政院下令調查委員會組成專案小組，針對沙灘流失的原因進行研究，確定核四重件碼頭的「突堤效應」，確實是造成福隆沙灘流失的原因之一(廖家瑩編，2004/7/16-18)。

這些議題原先只屬於身處在當地的居民才能體會的切身問題，但透過海洋音樂祭，綠色公民行動聯盟將反核四、沙灘流逝的問題擴及到貢寮以外，在活動這幾天將訊息散播至各地，以期望政府能再次關注居民長久以來抗爭的問題。

2004 年，綠色公民行動聯盟(簡稱綠盟)使用「救救福隆」四個醒目的標題，在活動現場內擺設攤位，販賣印有「救救福隆Save Beach」(見圖 4-3)字樣的手環，並且有義工講解台電重件碼頭是如何造成福隆沙灘的流逝，但在本次的宣揚當中，並未獲得許多參與者的重視。隔年綠盟與另類媒體發電機²共同發起「愛音樂，救沙灘」，結合了音樂人與樂團在網路上連署(見附錄 2)，在音樂表演之餘，更要重視沙灘的保育。連署內容要求政府重視福隆沙灘面臨消失的危機，不要讓人為的工程建設繼續造成海岸生態的破壞，其次為保護沙灘，必須立刻停止核四海岸工程的破壞行為，並提出恢復原狀的解決方案。此項活動也促使許多青年的關注，紛紛上網連署聲明，在活動現場也以填寫連署書以換取印有「愛音樂，救沙灘」的紋身貼紙(見圖 4-4)。

現階段人工養灘的方式僅能維持音樂祭的幾天，每年必須花上一、兩百萬³使用怪手填補沙灘的流失，但活動過後卻再也沒有人關心沙灘流逝與否的問題。綠盟認為，最好的解決方式則是直接拆除破壞生態的重件碼頭，運用自然的方式讓生態回歸其應有的樣貌，而非運用人造的方式塑造生態的假象。然而矛盾的是，正因為海洋音樂祭的舉辦才使許多人知道，海域環境的破壞是因為重大工程所造成。2006 年 5 月，綠盟已提早在第七屆海洋音樂祭開始之前，預告即將在活動當天以百人裸體的方式，抗議政府為興建核四廠，造成福隆沙灘不斷流失⁴，屆時勢必又引起媒體大幅報導。但值得注意的是，透過音樂祭宣導的方式，是否僅流於議題的曝光，而忽略了人們能否從中獲得啟發？



圖 4-3 2004 年綠盟Save Beach 攤位。引自<http://Orz.net/dd113>。



圖 4-4 2005 年愛音樂，救沙灘 Logo

² 原為「獨立音樂人支持媒體公共化網路」，後改為「AMG(Alternative Media Generator)另類媒體發電機」，目的是在呈現被主流商業媒體所忽略的社會議題與文化面貌，強調在政治、社會、文化面上，讓人們有更多選擇的可能性，無須受到主流視野的限制。大致上關注的焦點有：環保、媒體改造、音樂文化…等。請參見：www.bigsound.org/amg。(2005/8/20 瀏覽)

³ 2003 年人工堆沙約支出四百萬，2005 年總共支出兩百八十萬。

⁴ 請參見：林倖妃，2006/5/1，〈女體宣傳短片引發爭議 環保聯盟再接再厲 反核救福隆 號召百人裸體抗議〉，《中國時報》，A10 社會脈動。

第二節 誰的文化—文化認同和歷史記憶的形塑

早在海洋音樂祭之前，貢寮鄉公所曾有意提出以「九孔」作為地方文化發展，由於在屏東有盛名的黑鮪魚祭，因此貢寮鄉為響應「一鄉鎮、一特色」，將九孔定位為貢寮鄉特產，期望能打出「北九孔(台灣鮑)、南TORO(黑鮪魚)」的意象，並塑造貢寮地區成為北台灣九孔最新鮮、最大宗產地，最終目的是期望建立地方特色，發展帶狀的觀光路線⁵。但在上呈公文至台北縣政府評估後，台北縣長蘇貞昌認為認為九孔在貢寮地區已經相當出名，但地方觀光仍舊無法提升，因此他認為或許借用其他文化，帶動貢寮地區，並交付新聞室主任廖志堅辦理海洋音樂祭，於是活動才結合了文化創意(獨立音樂)與地方特色(福隆海水浴場)，打造成為「新地方文化特色」。

然而對於貢寮居民而言，官方所打造的文化觀光願景與地方居民的切身生活有所落差，搖滾樂本非由地方衍生出的文化，居民平時也不可能會聽搖滾樂，更不可能去欣賞這樣的音樂文化，而這也突顯了官方的觀光願景打造與居民真實生活之間的落差與差異化，最終卻僅給居民在經濟發展的想像。

雖然政策美其名是由下而上，但規劃過程卻是在政府由上而下的既定政策目標下去執行，似乎也無法讓居民真正的參與活動的過程，所剩的也只是在活動期間販賣餐飲的部分，並沒有規劃活動的內容。參與的民眾最後逐漸認為貢寮是夏天最合適遊玩的場域，而遺忘了其原有的歷史文化，以及其作為核四廠址、環保等問題。

第三節 歌仔戲就是海洋音樂祭？—形式上的彌補

2000年台北縣政府要在貢寮舉辦海洋音樂祭，活動前夕曾告知地方居民即將於貢寮舉辦音樂節活動，也曾與貢寮居民舉辦公開的討論會，但參與者與決策者仍然是以少數幾位鄉民代為主，管理福隆海水浴場的退休士官長說：

第一屆各個單位有開會，縣政府、東北角風景管理處、鄉公所、鄉民代表會、地方居民都有開會，當時他們就說，墾丁有春天吶喊，所以北台灣就要用一個和他相似的，只知道好像和春天吶喊很像，好像南有一個，北邊也有一個。

筆者：但春天吶喊所呈現的形象不是很負面嗎？居民怎麼還會接受這樣一個音樂節在貢寮舉辦？

士官長：但因為是台北縣政府主辦嘛，大家也都認為由政府把關應該是不會怎麼樣啦。而且第一屆大家也都不太清楚這是什麼活動，居民

⁵ 貢寮鄉公所，2000，《貢寮九孔美食觀光祭活動企劃書》，未出版。

都是一知半解，也不知道他們會把它辦成什麼樣子，第一、二屆好像還好，大家也搞不清楚，但是到了第三屆就開始有居民反對，覺得這個音樂祭會帶來髒亂、噪音、交通的不方便。（訪談士官長，2005/12/5）

在第一屆正式舉辦之前，對於地方居民來說，沒有人知道搖滾樂是什麼，大部分的居民希望主辦單位能將活動內容改成他們看得懂的傳統戲曲，也因為如此，在第一屆海洋音樂祭當天，縣政府確實在地方的廟宇前舉辦了一場歌仔戲，而居民以為這就是海洋音樂祭的一部分，也以為這個音樂節是為他們而辦⁶，直到活動到第三、四年才漸漸發覺這個節慶為他們帶來的諸多問題。

同樣是以外來文化作為地方發展的宜蘭童玩節，在舉辦的過程也曾發生同樣的狀況—地方居民無法融入到活動當中。童玩節於 1996 年舉辦，打出「兒童·夢土·希望」的口號，期望在都市化發展下的孩童，能夠藉由童玩節另一成長方式。1998 年接任縣長的劉守成強調，縣府何以要舉辦國際童玩節，是要帶給宜蘭縣民與全國國民快樂，且為宜蘭縣在轉型過程中注入和累積更精緻的文化，更要使觀光產業化增加文化特色，即是「文化產業化，產業文化化」，希望童玩節要一直辦下去，成為宜蘭縣永遠的節日(李素月，2003:31)。不過在李素月的研究當中卻指出：

童玩節的觀光化，為地方創造商機，卻使得這項活動失去了為在地人而辦的意義。文化觀光所生產的生機，直接受惠於觀光旅遊、飲食業者，對地方民眾而言，親水公園是他們的遊憩空間，不僅童玩節期間被限制入園，還得忍受遊客、車潮、噪音、垃圾……的入侵。儘管在意識形態上，童玩節所引起的關注，形成宜蘭縣的光榮感、驕傲感，實際上仍有埋怨之聲在地方蔓延。童玩節販賣了夢想、嘉年華歡樂意象，也製造了在地人的痛苦與無奈。(ibid)

由此可見文化產業化在實行的過程當中，創意及創新的想法確實可突顯節慶特色，然而當創新思考與地方居民理念相撞後，卻是充滿著衝突與矛盾，但最終卻又是以能賺取經濟利益的創意思維取勝，卻忽略了地方民眾意見的表達以及居民對於區域發展的理想藍圖。地方政府最後卻都是以「經濟效益」的收入作為地方發展的理想藍圖，卻沒有看到這些收入大多並未落入地方居民的口袋，反倒是流入一些外來擺攤的攤販以及大型企業。

⁶ 訪談廖志堅，2005/4/26。

第四節 贊成與反對—發展與不發展的兩難，文化觀光的困境

由於 2005 年活動期間遇上三個颱風而一再延期，使得活動經費不斷追加，也因此曾傳出未來將不再繼續於貢寮舉辦海洋音樂祭之傳言⁷。由於這類以「事件」為主的節慶，並非以地方文化為延伸，也就是它並非當地人的節慶，因而與地方文化脫節的情況相當嚴重，也因此活動可以在任意一地點舉行而不與地方產生關聯，這也容易造成地區發展的假象，音樂祭與地方社群的關聯也只在於場地借用與消費的關係當中。

政府透過事件行銷的方式藉以期望達到文化觀光的可能，在「聯合國教科文組織」對於「文化觀光」的定義為：一種與文化環境，包括景觀、視覺和表演藝術和其他特殊地區生活型態、價值傳統、事件活動和其他具創造和文化交流的過程的一種旅遊活動(劉大和，2005:403)，藉由一連串的文化活動吸引大量的觀光人潮，最終指向的是在消費經濟量的提升，而這也成為政府給予貢寮人的承諾。

若從貢寮當地商家的角度來看，經濟的收益確實是從政府所舉辦的節慶活動中而獲得，因而凡是在貢寮地區所舉辦的任一活動，地方商家皆樂觀的贊同與歡迎，然而對於居住在當地的居民而言，任何一活動都是對貢寮的環境帶來破壞，也為居民帶來許多噪音與不便之處，而這些負面的影響皆由貢寮民眾所承擔。在經濟發展與生態環保兩者立場的拉扯之下，貢寮鄉民處在發展與不發展的兩難之中。

翁嘉銘(2004a)在《搖滾夢土，青春海岸—海洋音樂祭回想曲》提到，為了讓音樂祭與貢寮居民產生關聯，因此第一屆設有地方攤位，第二年規劃「海味大賞」便當，讓當地物產與遊客分享，而每年擺攤的攤位也越來越多，到第五、六屆則必須提出申請，才可擺攤。然而卻在走訪攤位之下發現，許多攤販皆是外地人，並非如官方說法皆為當地人，證明活動所帶來的商機並非落入居民的口袋，反而是被外來的商業佔據。

其次在於海洋音樂祭越趨商業化發展，活動第一年台北縣政府評估活動所能帶來的經濟效益大約為一千五百萬元，第二年大約兩千五百萬元，第三年由於活動天數改為兩天，因此經濟效益成長為五千萬元，第四年為九千五百萬元，第五年將近有一億五千萬元，第六年雖擴大舉辦，但因遇上颱風，因此效益縮減為一億元⁸。透過上述資料顯示，海洋音樂祭所帶來的經濟效益如此廣大，但這些效益似乎並未回饋於地方居民。鄉公所表示，以去年和今年的攤位擺設⁹而言，平

⁷在沙灘上舉辦活動實現了人們浪漫的想像，然而在執行的過程卻有諸多的困難之處，例如許多傳播公司不太願意將音響設備租借給台北縣政府，因為音響器材容易因海風及海沙的吹拂而毀損，但最後卻是在官方願意支付高額租金而解決此問題；此外，福隆海水浴場的沙灘也因重建碼頭的影響，使得沙灘流逝。

⁸ 活動經費資料來源引自台北縣建設局，《台北縣貢寮海洋音樂祭活動效益》，未出版。

⁹ 在活動期間主辦單位規劃攤販供地方居民設攤。

均每一攤位一天收入一萬元，以三天活動計算，攤販收益才將近四百多萬元，若再加上附近原有商家收入(包括民宿、便當店、小吃店…等)總共帶來的商機不超過兩千萬元，與縣政府所評估的效益有所差距，而單憑一音樂節就能解決地方發展的困境嗎？

第五節 企業的進駐—芙蓉渡假村

由於福隆為北部最優良的海濱休閒渡假遊憩區及交通運轉中心，鄰近大台北都會區，具有旅遊住宿市場發展潛力，但尚缺乏較具規模住宿設施。2004年12月23日，觀光局東北角海岸國家風景區管理處依據「促參法」之規定公告「民間機構參與福隆濱海旅館區之興建暨營運案」，徵求民間機構參與投資，經3家投資廠商參與投標，於2005年3月4日辦理投資計畫書評審，結果由芙蓉渡假股份有限公司得標。

本案投資廠商芙蓉渡假股份有限公司將以ROT+BOT開發方式，預定投資金額達新台幣3.5億元，整建及興建具有海洋風味渡假旅館區144間及相關附屬休閒設施，經營許可年限為50年，其中整建部份之48間Villa(見圖4-5、4-6)將於今年夏季營運，其餘新建部分將於97年完成，屆時將可結合周邊龍門公園、鹽寮公園及草嶺古道等知名觀光景點，打造福隆地區為海濱渡假遊憩區(觀光局新聞稿，2005/3/7)。



圖 45 芙蓉渡假中心樣品屋



圖 46 芙蓉渡假中心外貌

廖志堅認為由於海洋音樂祭舉辦成功的因素，促使了芙蓉渡假村的投資案¹⁰，而土官長也樂於見到渡假村的興建：

士：在這裡蓋飯店當然很樂觀阿，你看從宜蘭到東北角這一帶，都沒有品質比較好的飯店，芙蓉酒店的品質很高，可不是隨便的人都可以住的，我也不擔心沒有人來，你看台灣的行銷多會打金字塔頂層的人群阿，而且，你看向這種天氣(當天氣候約15度，由於在海邊，風大

¹⁰ 訪談廖志堅，2005/4/26。

浪大，根本不太可能有遊客出現)都還有人來(此時眼前出現兩對情侶，看他們帶的行李，似乎今晚要住宿於福隆)，我才不擔心冬天沒有遊客。

筆者：假若海洋音樂祭有年輕人要住芙蓉酒店呢？他們晚上如果在旅館開 party 呢？

士：那飯店的人會審查嘛，這我也不擔心，反正只有高品質的人才住得進來。而且來這邊的人都是要來放鬆心情的，不太能容許吵吵鬧鬧。而且這樣子外面的商家也可以賺錢，你說這樣的飯店會不太來人潮嗎？為什麼一定要搞個音樂祭才可以呢？而且要是音樂祭那幾天，外面的那些人要進來還進不來呢，這裡面的消費他們還買不起，就在外面買個福隆便當就夠了。(訪談士官長，2005/12/5，粗體為筆者所加)

從上述的訪談當中可觀查出，士官長似乎非常樂見於飯店的興建，且從這些談話當中發現士官長其實是對去海洋音樂祭的青年有些偏頗的想像，認為他們是負面、低下、無水準的人，而會去芙蓉酒店住的一定是生活水準高、教育水準高、人格品質也高的金字塔頂層的人。然而值得關注的卻是一渡假村的興建是否又是對貢寮地區的另一個「文化核四」侵略？在地方人士雙手高舉贊同的片刻，又是否看見這是另一個大財團的進駐？

澎湖吉貝島則和福隆有著相似的命運。位於吉貝島的北邊的沙尾¹¹，由於沙灘美麗，具有旅遊價值，二十多年前就有業者在沙灘入口處承租土地，並且築起圍牆，將沙尾隔離在吉貝之外。一座樂園的圍牆，將吉貝島分成二個世界，沙尾沙灘成為遊客的遊樂天堂，但是吉貝村落卻是日益沒落。沙尾的旅遊發展，其實並沒有帶給吉貝太多的利益，當地居民除了少數在樂園外開起民宿，就連販售海鮮美食的海產店，也只有港口邊的幾家。當漁業慢慢沒落，賺不到什麼錢，居民看著沙尾的繁榮，心中更是不平，為何吉貝的土地，不能富裕當地人(郭志榮 2005)。這一點和貢寮鄉有些類似，居民往往會誤以為觀光景點的設計會帶來更多的繁榮，然而最終卻是大財團在接收利益，而不見回饋到居民身上。

直到 2003 年，樂園的租約期滿，吉貝居民看見一絲轉機。吉貝人滿心以為沙尾的租約到期後，吉貝可以尋回長期失去的一角，但是最壞的狀況出現，負責開發利用的澎湖風景管理處，計劃再度將沙尾出租，並且一租五十年。沙尾採取 BOT 方式出租，引起國內環保團體的抗議，擔心一塊生態地遭到破壞。在環保團體的抗議，以及參與業者的退出下，沙尾出租案宣告失敗，居民又重新燃起一絲希望。但是吉貝居民發現，BOT 方式的出租案結束，另一個出租案又再度出爐，並且將要通過審查，獲得許可。由於引進財團全力出租，成為澎湖官方的發展思維，許多海濱風景地點，都成為財團獨佔、隔離村民的發展模式，社區共榮

¹¹有著金黃沙灘的沙尾，成為國家權力與居民權力衝突的地點，也是吉貝人長期以來內心的痛。沙尾位於吉貝島北面，是由漂沙淤積所形成的一條長帶型沙灘，由高空俯瞰，有如吉貝的尾巴，所以當地居民稱它「沙尾」。

的理念，早就被忽視不見。在吉貝，獨立的遊客碼頭，以及直接連結到樂園的道路，讓遊客完全不會經過村落，甚至忽略掉吉貝的歷史與人文之美(Ibid)。

同樣在海洋音樂祭的案例中也發現，觀光客漠視貢寮地區的人文景觀，活動地點僅侷限在福隆海水浴場內，而不見遊客更進一步地深入了解地方文化，這些都是造成無法透過節慶帶動地區發展的原因之一。



第五章 結論與反省

本研究嘗試分析近年來以「一鄉鎮、一特色」為主導所舉辦的文化節慶活動，其中資本、政府、地區、文化之中的權力運作關係，並以 2000 年至 2005 年當中的貢寮海洋音樂祭為分析對象，究竟呈現出何種樣貌？經過研究，提出以下結論：

(一) 獨立音樂透過大型的活動僅能拓展其能見度，但卻無法提升獨立音樂各面向的發展，舉凡在 Live House 的興建、獨立音樂廠牌設立、公共空間使用權，透過大型的音樂祭皆無法達到文化深耕的面向。因此筆者認為應當推「使用者付費」的售票機制，使得參與者重視自身所參與的演唱會/音樂會的意義，而表演者的演出也能得到重視。此外，獨立音樂在與官方合作的同時，必須堅守其精神上的獨立與創新，才能不被結構所影響與操控，否則可能淪為符號的工具使用。

(二) 在官方所舉辦的音樂祭場域中，除了形塑健康陽光的意象外，也將搖滾音樂活動正當化，因而閱聽眾在此是喪失了原先的主體而進入了官方所建構的形象與認同之中，因此無法產生所謂的反抗性，最後僅能寄望透過環保團體的呼籲，進而對音樂祭產生批判與反思，但所能影響的面向也在少數。

(三) 政府舉辦與地方文化無關的節慶除了重新推廣地方知名度外，區域內經濟利益的爭奪與結盟實為主導因素，其中牽涉到資本進入而產生的複雜關係，但最終利益仍無法全面的下放到底層的地方居民手中。其次地方居民亦無法透過外來文化產生凝聚力，造成居民形成兩派意見，反對者多半是無法透過節慶賺取利潤的住家，而這都是因為政府過度渲染經濟效益所產生認同上的差距。唯有透過公開與居民討論與溝通，地方建設與經濟議題才有可能提升。

(四) 海洋音樂祭當中，四個主要行動單位彼此之間存在著許多異質性，並透過妥協的方式達到平衡，而真正的獲利者卻屬於企業與政府。企業以文化活動訴諸民眾參與從中建立企業形象與利益，台北縣政府可在這之中建立政績，然而被犧牲的卻是獨立音樂與地方，皆無法有實質的獲益。因此筆者認為，應當成立民間組織承辦，才能使音樂祭能獨立運作，且不會因為承辦人的流動而使得行政流程一再重複，如此也不會受限於行動單位的掌控，而侷限其有可能的發展性。此外，被犧牲的兩者—地方、獨立音樂，若能夠反省自身位置的矛盾性與邊緣性，並由透過獨立音樂發揮自主精神，主動以音樂內文去表達對於地方的關懷，才能達到相互合作的可能性。

第一節 文化節慶觀光化的省思

1994 年起，在文建會所推廣的社區總體營造之下，除了其四大核心計畫，

包括「社區文化活動發展」、「充實鄉鎮展演設施」、「輔導縣市主題展示館之設立及文物館藏充實計畫」與「輔導美化地方傳統文化建築空間」，亦陸續推動「全國藝文季」、「縣市小型國際藝術節」，在面臨全球化的挑戰之下，本土化、地方化也成為政策的走向。在多樣性、特殊性的「地域」文化，與全球文化(global culture)、文化同質性(cultural homogeneity)間開始產生衝突與對立的同時，地域性的文化政策與策略發展開始獲得重視，且在與都市生產系統中之資本和認同感(identity)結合，將具備積及的經濟作用，而文化活動和文化產業則成為都市重建(urban revitalization)和強化觀光效益之都市重要發展策略(cultural strategy of development)(廖淑容、古宜靈、周志龍，2000:168)。

由於過於強調觀光與經濟效益的節慶活動，最終往往使得文化活動和地方鄉鎮脫勾。2006年3月¹《中國時報》則以「全台飆節慶專題」陸續從政治、產業、

¹(以下資料依據時間先後排序)楊秀員，2006/3/3，〈《鄉鎮市長專訪系列之十三》陳文漢 振興溪湖產業〉，《中國時報》，C3 彰化新聞；何榮幸，2006/3/6，〈嘉年華留問號 糖果節砸 1.2 億 六年級生玩大的〉，《中國時報》，A2 全台飆節慶專題-1 破題篇；何榮幸、陳嘉宏、黎珍珍、高有智、何博文、林諭林、范姜泰基、曾憲蘋 巡迴採訪，2006/3/6，〈文化大拜拜 節慶失真颯亂象〉、〈政治掛帥 淪為選戰配角〉、〈《短評》漸融的冰塊〉，《中國時報》，A2/全台飆節慶專題-1 破題篇；社論，2006/3/6，〈執政者豈能讓人民陷入不可知的災難〉，《中國時報》，A2 全台飆節慶專題-1 破題篇；陳嘉宏、范姜泰基，2006/3/6，〈地方拚場走極端 熱鬧有餘 節慶文化死胡同〉，《中國時報》，A3 全台飆節慶專題-2 困境與反省篇；——，2006/3/6，〈產業失根 文化內涵走味〉，《中國時報》，A3 全台飆節慶專題-2 困境與反省篇；黎珍珍，2006/3/7，〈傳統節慶拒拷貝 脫胎再生〉，《中國時報》，A6 全台飆節慶專題—3 跨年與傳統篇；曾憲蘋，2006/3/7，〈燒錢 照亮虛華… 跨年 燈會 荒腔走板唱錯調〉，《中國時報》，A6 全台飆節慶專題—3 跨年與傳統篇；陳伯州，2006/3/7，〈以寬容心看新節慶〉，《中國時報》，A15 時論廣場；南方朔，2006/3/7，〈《南方朔觀點》不被看見焦慮症〉，《中國時報》，A4 焦點新聞；黎珍珍，2006/3/8，〈《轉型篇／海洋音樂祭》貢寮鄉 搖滾音樂朝聖地〉，《中國時報》，A6 全台標節慶專題—4 成功與轉型篇；何榮幸，2006/3/8，〈《轉型篇／東港》擺脫殺戮深化觀光 黑鮪魚季 邁向保育〉，《中國時報》，A6 全台飆節慶專題—4 成功與轉型篇；高有智、何博文，2006/3/8，〈童玩節、綠博會 全縣辦喜事 拚出宜蘭人驕傲〉，《中國時報》，A6 全台飆節慶專題—4 成功與轉型篇；——，2006/3/8，〈《短評》只有節慶，沒有文化〉，《中國時報》，A2 焦點新聞；曾憲蘋，2006/3/9，〈《地方觀點-洪萬隆》中央企畫式文化政策 錯〉，《中國時報》，A6 全台飆節慶專題-5 觀念激盪篇；范姜泰基，2006/3/9，〈《中央觀點-陳其南》月月有盛會 文化消費時代來臨〉，《中國時報》，A6 全台飆節慶專題-5 觀念激盪篇；曾憲蘋，2006/3/9，〈學者專家辯論 節慶該更多或減半 鬥嘴鼓〉，《中國時報》，A6 全台飆節慶專題-5 觀念激盪篇；許秀雲，2006/3/10，〈《咱的社會》只重經濟面 文化變產業〉，《中國時報》，A19 時論廣場；林諭林，2006/3/11，〈亞維農、愛丁堡 名氣響叮噠〉，《中國時報》，A6 全台飆節慶專題-6 他山之石篇；——，2006/3/11，〈日小而美節慶 勝過大而不實〉，《中國時報》，A6 全台飆節慶專題-6 他山之石篇；曾憲蘋，2006/3/11，〈觀光客變少 在地人參與變多了 美濃黃蝶祭 另類啓發〉，

技術方面，檢討了近十年的節慶活動，發現節慶活動不僅與文化產業連結，也與政治行銷掛勾，因而侷限了其發展。其中一篇報導將海洋音樂祭視為是將地方經濟轉型成功的活動：

「辦活動最重要的就是回歸本質：要讓地方賺錢！」搖滾樂和貢寮毫無關聯，海洋音樂祭卻能異軍突起，廖志堅認為，除了自然環境和搖滾元素十分對味之外，就是讓地方在商機中找到認同。他表示，沒有海洋音樂祭之前，東北角一年遊客大概是八十萬人次，海洋音樂祭辦到第六年，觀光人次已增加到二百萬人。（黎珍珍，《中國時報》，2006/3/8）

然而在上述的敘述當中卻發現，主辦人認為文化活動與地方文化毫無關聯並不會影響整體的發展，但活動若能賺錢，這會比文化與地方的扣連來得重要，而這也是台灣辦理節慶的普遍現象與缺失所在。

回到文化政策原本的用意在於，透過政策的制定而向下深耕發展各地區的文化，而非淪為短期利益的奪取，龍應台在一篇報導當中表示：

「現行的文化政策和節慶文化現象，談不上文化的大拜拜，而是文化的假拜拜！」……例如有的縣市舉辦元宵燈節，以史努比作為燈會主題。她疑惑的反問，史努比和該縣市有什麼關係？史努比和燈會又有什麼關係？她說，「這就是移植自外來的文化元素、強硬插入的主題，是嫁接的、沒有根的，也許有一時的熱鬧，但只有曇花一現，沒有在地性，就無從形成文化。」（潘國正，《中國時報》，2006/03/13）

這樣的現象普遍存在於全台灣各地的節慶文化活動當中，移植了外來文化，卻又忽視自身存有的文化元素，最後根本無法產生具有在地性的文化內涵。

針對這些問題，筆者認為可從以下的面向來思考。以貢寮鄉而言，必須提升旅遊服務的品質，在交通便利性的改善、民宿的拓建、餐飲業的設立、多元化的休閒景點設計；其次是觀光資源的拓展，由於貢寮鄉境內的福隆海水浴場僅在夏

《中國時報》，A6 全台颯節慶專題-6 他山之石篇；何榮幸，2006/3/12，〈淘汰劣質節慶活動 政府別軟腳 速公布評鑑報告〉，《中國時報》，A10 全台颯節慶專題-7 對策與出路篇；漢寶德，2006/3/12，〈文化泡沫化〉，《中國時報》，A15 時論廣場；社論，2006/3/12，〈有地方特色 才有觀光文化〉，《中國時報》，A2 焦點新聞；潘國正，2006/3/13，〈節慶活動品質 靠輿論與民眾監督〉，《中國時報》，C2 桃竹苗新聞；——，潘國正，2006/3/13，〈「全台颯節慶」回響 龍應台：文化假拜拜 一片塑膠花海〉，《中國時報》，A8 社會綜合；林朝號，2006/3/16，〈文化人像月亮〉，《中國時報》，A15 時論廣場；楊國鑫，2006/3/18，〈觀光也有倫理〉，《中國時報》，A19 時論廣場；黃志亮，〈卡博會閉幕 留下失敗經驗〉，《中國時報》，C3 彰化新聞。

季有遊客，因而若在拓展淡季時的活動，以能吸引更多觀光客，而增加商家在淡季時的收支，而不會僅寄望海洋音樂祭活動三天的收入。

第二節 獨立音樂發展的困境

以台灣的音樂生態來看，音樂文化若不藉由商業或政府的資助，要達到文化深耕與拓展的面向，其可能性不高，相對地，藝術恰巧也因為在官方的保護與維護之下獲得保存，以致於不會在市場機制的運作下淘汰，然而卻極少有資助人將他們所資助的藝術家視為自由的代理人，在贊助的同時卻又能不干預文化的運作。這顯示了在接受官方與商業補助之下，獨立音樂仍得在部分的妥協之下，才能擴充音樂文化的能見度。

近幾年經常在各種政治選舉或造勢場合，看見政治人物挪用搖滾樂為號召青年選票的活動，作為吸引年輕人在形象上的認同，但在這些場合當中，「搖滾樂」僅成為符號上的工具使用，而忽略了青年文化議題的重視，張鐵志則對這些趨勢做些評論及觀察：

台灣從九〇年代中起也有一股爭取年輕人選票的趨勢。例如當年陳文茜在民進黨以辣妹競選團顛覆了主流政治文化，卻只是以另類方式複製了國民黨以救國團的逸樂化來爭取年輕人支持。而後各黨政治人物也只是競相比較誰更媚俗（最新經典例子是某國民黨北市立委競選人滑稽的賭神篇競選廣告）。簡言之，在他們把年輕人當作新的選票來源時，並未真正去賦予（empower）年輕人力量，讓他們更能參與公共領域，更遑論提出他們關切的教育品質、學費負擔或就業等議題。（張鐵志，2004/1/27）

許多參與表演的樂團並不排斥在造勢場合當中表演，他們認為這或許能讓自身的音樂有更多的能見度，而忽略其被當成符號的使用。

即便藝術與官方合作有許多限制與危險，然而在取得官方的補助同時，卻也可能是取得官方對於獨立音樂文化的認可。2005年由青輔會、音樂文化促進會、另類媒體發電機(AMG)、獨立音樂協會所發起的一「催生音樂文化特別法座談會」，在兩場座談會當中討論當前音樂展演產業相關法規的問題，以及檢視文化創意產業基本法草案，其目的是寄望敦促立法院儘速通過《文化創意產業發展法》，其次再進一步推展音樂文化特別法。這項活動的起因是在2005年六月地下社會接獲巨額罰單，七月起對外宣布停止音樂演出；同年九月、十月「The Wall」亦連續接到台北市商業管理處和工務局的罰單，這些罰鍰引發了展演空間不足、音樂展演公共性等相關法令問題。由於表演場地執照的申請處於模稜兩可的狀態，因而經常上演警察取締的景象，一方面是支付罰鍰的問題，另一方面時常得

將音樂活動中斷，使得位於公館、師大的幾家 Live house、以及關心獨立音樂生態發展的教授、立委、學生，集結各方資源與力量共同合作，期望能與政府協商，在合法的空間內進行文化活動。

藉由文化立法的方式以取得文化展演的正當性有其利弊，優點在於獨立音樂的發展受到完善的保護，然而缺點卻可能是受限於過度保護當中。翁嘉銘則反對政府透過文化政策的方式資助搖滾樂的發展，他認為這樣只會造成其過度依賴，也並不會讓音樂文化有更良好的發展：

政府支持搖滾樂並不一定等於他要管理或是統治搖滾樂，而是說要給任何人才一個平台，讓大家去演出，把制度用好，讓它可以活躍其來就好，政府可以做有關政策的規劃，但也不必然一定要做，我覺得自由市場就必須要有它存在的理由，並不是說你支持了某種文化就會有某種精神出現，就好像過去台灣在戒嚴時期只支持它意識形態的文化，但並不見得特別蓬勃，創作力也不見得特別好，可是如果不要管反而是一個比較好的方式，特別是流行音樂，因為流行音樂的創造並不是因為你支持了而變好，伍佰並不是因為你支持了他而那麼紅，他們都沒有得到政府的幫助，反而要開創的不是特定的音樂，反而要支持的是創作的環境和條件，要讓人民有意願想要去創作和表演，很多事情並不是相對的，支持或不支持，贊同或反對，而是要去看他如何去創作最大的能量。(訪談翁嘉銘，2006/2/17)

長期來看，透過政府的認可與空間的開放，對於音樂發展的面向似乎較有幫助，然而值得注意的卻是在合法空間的發展下，如何能保有音樂其創造力與精神，仍得小心謹慎，當各種音樂節不斷浮現，且不斷地給樂團表演機會的同時，是展現了青年的創造力量，還是在創造某種認同的階層？而當所謂的「非主流」、另類、地下，一步步地被資本主義的音樂工業生產機制所收編，搖滾精神還剩下什麼？從文化補助的條件來看，獨立音樂在政府的補助上仍舊少於菁英文化，即便存有搖滾精神，認為應當存有自主的精神，不投靠政府的支援。但面對現實的考量，以及音樂文化發展的面向，此種共謀方式時為必要。因此，在尋求合法且合理空間生存的同時，自主精神的保存則成為最重要且必須捍衛的理念。

第三節 期待兼具文化與地區發展之策略

文化就是生活，並非高不可攀、遙不可及，這是新興節慶應該帶來的重要意義。但我們發現，許多新興節慶只是把這項平實理念當做口號，只從參觀人數等量化數據衡量節慶成敗，不曾品味文化生活如何打動人心(何榮幸，《中國時報》，2006/03/12)。

由於沙灘不斷的流逝，使得在活動前夕必須連夜趕工，運用怪手堆造人工沙灘，使得遊客可在沙灘上安全的行走，否則橫越內、外灘的橋樑根本無法著地，橋的尾端反而呈現懸空的狀態。這之中產生一微妙的狀態，貢寮從一個「不發展」到「發展」的地區，早先一直被政府遺棄作為一個核四處理廠所，直到海洋音樂祭的舉辦，貢寮頓時成為響徹雲霄的地名，然而筆者以為這會是一連串有系統的發展，然而所看到的卻是藉由一連串浮華不實堆疊出來的假象。正如那道一直無法著地的彩虹橋，總是在活動期間才看得到它與地面的連結，透過政策、商業、音樂的外來力量，強硬的填補與地方之間的空隙，但卻又在活動後消縱即逝，象徵著政策、商業、音樂、地方、環保之間合作的不可能。

姜貞吟、劉大和(2001)曾舉出位於法國南方庇里牛斯山腳下與西班牙交界處的小城—普拉德(Prades)，居民僅有六千人，可說是法國文化的邊陲地帶。1936年西班牙內戰爆發，西班牙籍的大提琴演奏家卡薩爾斯(Pablo Casals)為反極權執政逃離到西法邊境中世紀小城普拉德，並在1950年時適逢巴哈逝世兩百週年紀念，為它流亡居住地做一系列的音樂演出，也成就了日後卡薩爾斯音樂節(Festival Pablo Casals)的誕生。作者認為卡薩爾斯音樂節成功的主要原因在於卡薩爾斯本人在音樂界的號召立與影響力，特別是卡薩爾斯反對法西斯政府和其和平人道主義的形象，使得音樂節更添加英雄與反抗不義的色彩。作者更指出「一個觀光節慶不會突然發生在某一個時空，當地合理的歷史與文化的脈絡往往是發展觀光節慶最有效的利基」(2001:27)。

一個節慶活動與地方文化嚴重的脫節的原因在於—活動僅著重在經濟力的提升，而非在於文化的培植，這僅只是將活動金費大量的放置在活動推廣與能見度的面向上，而忽略了活動內容的文化本質與文化內容所能帶給觀光客的深度，因而我們必須去思考的是一海洋音樂祭能否不只是一個與地方毫無關聯的節慶，而是集結了社區的資源？例如貢寮居民的反核運動能否與搖滾樂連結？透過搖滾樂來表達社會意識，以及傳達貢寮地區的文化理念？而海洋音樂祭能否作為一種動員貢寮人民的活動機制？這些想法或許可作為貢寮與搖滾樂結合的想像。

第四節 研究限制與展望—寫在音樂祭分裂之前

筆者所探討的海洋音樂祭至今只舉辦六年，活動承辦者並不固定，在尋找過去的承辦者多半已離職，而無法有較連續性的脈絡，最終僅能憑藉訪談上層決策者而得知事件的始末，然而其缺失在於決策者的說辭過於官腔，是否隱藏了某些更細微的權力關係，往往被完美的話語所隱藏。

其次，由於筆者先前並非經常活絡於獨立音樂界群體當中，而是在研究的過程當中去尋找受訪者，因而所接觸的樂手、樂迷也僅能憑靠短暫的訪問尋獲解

答，但卻無法深入的融入其平日的生活樣態，如此的訪談或許過於片斷，且無法深刻的了解其回應是受何種論述影響下而產生。

此外，在音樂節會場內要訪問觀眾以及表演者有些困難處，原因在於觀眾皆是為了看表演以及休閒而到現場聆聽音樂，不太可能接受筆者將近二、三十分鐘以上的訪談，再加上會場內的音樂聲音過大，使得筆者必須放大聲量尚能使受訪者聽清楚問題，但往往經過聲量干擾所傳達的訊息多少都被扭曲，因而無法在會場內針對觀眾進行深入的訪談，僅能透過在活動結束後以滾雪球的方式尋找曾經參與海洋音樂祭的閱聽眾，然而活動結束後的訪談其缺點在於，受訪者往往早已遺忘活動當時的情形，以至於無法描從觀眾的角度得到對於海洋音樂祭的多元看法。

最後，礙於研究時間與經費上的問題，本研究無法詳細的描繪台灣整體搖滾音樂節的細部狀況，包括其組織的運作方式，以及活動場域內的情景描述，這方面研究有待後續研究者加以填補。

2006年國民黨聲稱將失去16年的台北縣，再次奪回執政權，然而執政黨的轉換也可能改變了海洋音樂祭的命運，這也點出了國內節慶文化受政治力操控的景象。海洋音樂祭被認為是成功的節慶活動，除了打響貢寮知名度外，其可觀的經濟收益更是受其他鄉鎮所覬覦。論文進入尾聲的2006年5月，第七屆海洋音樂祭在此時也進入籌備的階段，在執政黨轉換與地方角力的情況下，海洋音樂祭的未來是否存在、其形式變得如何，皆有可能依主政者的決定而有所改變。而本論文則在透過對海洋音樂祭的分析，以放大檢視整體節慶觀光化的缺失，並在眾人拍手叫好的掌聲當中，反思維化與經濟的關係。

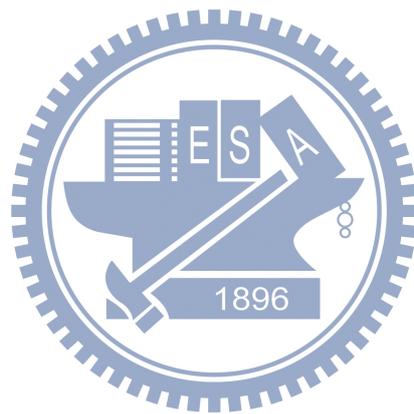
後記：

在論文結束時的7月，海洋音樂祭鬧雙包，其一為台北縣政府、貢寮鄉公所與民視合作的「續灘，第七屆海洋音樂祭」；另一為角頭音樂所舉辦的「人民海洋音樂祭」，並且聲明由角頭所舉辦的才是正統的海洋音樂祭，並且雙方都決定在同一地點—福隆沙灘舉行，時間上官方版在7月13-15日，民間版在後一禮拜舉行，且後者將以收費的方式進行，而前者仍然是延續免付費的型態。

從這之中很顯然地可看出利益與理念的衝突與爭奪，一再地顯示了掌權者對於文化的支配與操控。就在官方版即將開始的前夕，又遭遇到颱風的來襲而將活動延後一禮拜，因此與人民版海洋音樂祭相互衝突，使得角頭音樂負責人一張四十三決定將今年的人民海洋音樂祭停辦，而這也顯示政府僅著重節慶如何能行銷地方，而完全忽視人文精神的做法。

未來，是否仍舊有兩個版本的海洋音樂祭，目前無法判定，因為它沒有一個

獨立的機構與系統持續運作，導致每年海洋音樂祭皆有很大的變動。然而作為一個搖滾樂迷，卻是期望音樂祭能承載著人文精神，以及對於社會的關懷，而非垃圾滿地的景象。本論文就隨著 2006 年鬧雙包的海洋音樂祭祭告一段落，文章結束，官方與音樂文化的角力戰爭才要開始。



參考書目

中文文獻

- K 嘍囉、K 隆星人，2005/8/19-28，〈搖滾聲中悼沙灘：買通年輕人別抗爭〉，
《破報》復刊 373 號。
- 方巧如，1996，〈民國七十年代臺灣的國語搖滾樂團所建構的夢想世界及其限制〉，《中外文學》第 25 卷第 2 期，頁 82-108。
- 王志弘，2003a，〈台北市文化治理的性質與轉變，1967-2002〉，《台灣社會研究季刊》第 52 期，頁 121-186。
- ，2003b，〈1990 年代台北市的文化治理：庶民記憶、地方塑造與節慶奇觀〉，《行政院國家科學委員會專題研究計畫》，計畫編號：
NSC91-2412-H-128-003-，執行期間：2002 年 8 月 1 日至 2003 年 7 月 31 日。
- 王俊豪，2004a，〈與世界同步—國外經驗，歐盟的 LEADER 計畫〉，《行政院「挑戰二〇〇八：國家發展重點計畫」新故鄉社區營造計畫政策說明書》，行政院文化建設委員會。
- ，2004b，〈歐盟鄉村發展政策之演變與展望〉，《農政與農情》第 144 期，頁 82-91。
- 王振寰，1996，《誰統治台灣？轉型中的國家機器與權力結構》，台北：巨流。
- 古宜靈、周志龍、廖淑容，2000，〈文化政策與文化產業之發展—西歐城市經驗的省思〉，《理論與政策》第 14 卷第 2 期，頁 165-197。
- 朱元鴻，2005，〈阿岡本(例外統治)裡的薄暮或晨晦〉，《文化研究》創刊號，頁 197-218。
- 朱夢慈，2000，《台北創作樂團之音樂實踐與美學—以「閃靈」樂團為例》，台大音樂學研究所碩士論文。
- 李素月，2003，《文化治理與地域發展—一九〇年代以降宜蘭的空間—社會過程

- (1990-2002)》，世新大學社會發展研究所碩士論文。
- 李明仁、江志宏，1995，《東北角漁村的聚落與生活》，台北縣：北縣文化。
- 宋耀光，2004/4/3，〈春天吶喊，白天性感晚上毒〉，《聯合晚報》，第四版。
- 林衡道，1980，《台灣勝蹟探訪冊 第五輯》，台中：台灣省文獻委員會。
- 林怡瑄，2003，《台灣獨立唱片研究》，政治大學新聞研究所碩士論文。
- 邱淑雯，2000/11/1，〈建構出來的巴里島文化〉，《當代》第 159 期，頁 70-79。
- 吳淑鈴，2001，《台灣國際藝術節建構之研究》，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文。
- 姜貞吟、劉大和，2001，〈卡薩爾斯音樂節 Festival Pablo Casals—文化節慶與區域發展〉，頁 22-29，收錄於劉大和編，《APEC 議題研究精選系列 2—觀光·文化節慶》，台北：中華台北亞太經濟合作研究中心。
- 施顏祥，2002，《文化創意產業發展計畫—挑戰 2008 國家重點發展計畫》，台北：行政院經濟建設委員會。
- 唐羽，2004，《貢寮鄉志(上、下)》，台北縣貢寮鄉公所。
- 馬元容，2003，《從傳統節慶到新公共平台—以台北縣為例》，台北藝術大學行政與管理研究所碩士論文。
- 翁嘉銘，2004a，《搖滾夢土，青春海岸—海洋音樂祭回想曲》，台北：滾石文化。
- 許秀雲，2006/3/10，〈咱的社會 只重經濟面 文化變產業〉，《中國時報》，A19 時論廣場。
- 許俊偉，2005/8/15，〈明年活動 斟酌天數〉，《中國時報》，C2 北縣新聞。
- 許寶強，1999，〈前言：發展、知識、權力〉，頁 vii-xxxiii，收錄於許寶強、汪輝選編，《發展的迷思》，香港：Oxford University Press。
- 陳一夫，2002，《博物館對於地方文化產業發展之影響—以鶯歌陶瓷博物館為例》，台灣大學建築城鄉研究所碩士論文。

- 陳月娥編，2002，《社會學》，台北：千華圖書。
- 郭芳綺，2004/4/4，〈毒品入侵，春天吶喊又變調〉，《自由時報》，第 17 版。
- 莊永明，1995，《台灣歌謠追想曲》，台北：前衛出版社。
- 張釗維，2000/5，〈「搖滾樂」的再思考—評〈搖滾樂的再思考〉〉，《誠品好讀月報》試刊 2 號，頁 21。
- 張鐵志，2004，《聲音與憤怒—搖滾樂可能改變世界嗎？》，台北：商周。
- ，2004/1/27，〈青年如何創造時代〉，《中國時報》，時論廣場。
- ，2005，〈貢寮海邊的夏日派對—在政商中尋求獨立的海洋音樂祭〉，《新新聞》第 959 期，頁 110。
- 黃俊偉，2005/6/4，〈貢寮人歡迎〉，《中國時報》，C1 版北縣焦點。
- ，2005/8/15，〈明年活動 斟酌天數〉，《中國時報》，C2 版北縣新聞。
- 黃國禎，2001，《文化政策的地方模式—宜蘭文化經驗 1990-2000》，台北：國家文化藝術基金會。
- 劉乃瑋，2004，《臺灣鄉村地區「造節運動」現象之研究—農產品銷售事件為例》，台灣大學農業推廣學研究所碩士論文。
- 劉大和，2005，《文化與文化創意產業》，台北：魔豆創意。
- 廖家瑩編，2004/7/16-18，《福隆沙灘特刊》，台北：綠色公民行動聯盟。
- 黎珍珍，2006/3/8，〈《轉型篇／海洋音樂祭》貢寮鄉 搖滾音樂朝聖地〉，《中國時報》，A6 全台標節慶專題—4。
- 鄭淑麗，1995，《社會運動與地方社區變遷—以貢寮相反核四為例》，台灣大學社會學研究所碩士論文。
- 蔡源煌，1991，〈非主流文學的邏輯〉，《聯合文學》第七卷第六期，頁 10-13。
- 潘國正，2006/3/13，〈節慶活動品質 靠輿論與民眾監督〉，《中國時報》，C2 桃竹苗新聞。

蔣慧仙、林欣誼，2004，〈張四十三 x 角頭音樂〉，《誠品好讀—Indie Spirit》
第 47 期，頁 54-55。

譚石，1991，〈台灣流行音樂的歷史方案——一個初步的觀察〉，《聯合文學》，
第七卷第十期，頁 72-80。

蘇昭英，2001，《文化論述與文化政策：戰後台灣文化政策轉型的邏輯》，國立藝
術大學傳統藝術研究所碩士論文。

英文文獻：

Adorno, Theodor. and Horkheimer, Max.,1979, *Dialectic of Enlightenment*. London:
New Left Books.

Bakhtin, Mikhail. ,1998a, "Carnival and the Carnivalesque," *Cultural Theory and
Popular Culture: A Reader*. Hemel Hempstead: Prentice Hall.

———,1998b(1984),《拉伯雷研究》(Rabelais and His World)(李兆林、夏忠實等
譯)，河北教育出版社。

Barthes, Roland. ,1975, *The Pleasure of the Text*. New York: Hill & Wang.

Bennett, Andy. ,2004(2001),《流行音樂的文化》(Cultures of Popular Music)(孫憶
南)，台北：書林。

Bennett, Tony. ,2000(1992),〈置政策於文化研究當中〉(Putting Cultural into
Policy)(趙國新譯)，收錄於羅銅、劉象愚編，《文化研究讀本》，北京：中
國社會科學出版社。

Blumer, Herbert. ,1951, "Collective Behavior," *Principles of Sociology*. 2nd, Alfred
McClung Lee, Barnes and Noble ed.

Brooker, Peter. ,2003,《文化理論詞彙》(A glossary of cultural theory)(王志弘、李
根芳譯)，台北：巨流。

- Dean, Mitchell. ,1999 ,”Basic Concepts and Themes,” *Governmentality: Power and Rule in Modern Society*. London: Sage.
- Durkheim, Emile. ,1992(1912), 《宗教生活的基本形式》(The Elementary Forms of the Religious Life)(芮傳明、趙學元), 台北：桂冠。
- Foucault, Michel. ,1991, “Governmentality,” *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, G. Burchill, C. Gordon and P. Miller eds. pp.87-104. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Fisk, John. ,1993(1989), 《瞭解庶民文化》(Understanding Popular Culture)(陳正國譯), 台北：萬象。
- Firth, Simon. , 1993(1978), 《搖滾樂社會學》(The Sociology of Rock)(彭倩文譯), 台北：萬象。
- Grossberg, Lawrence., 1985, ” Another Boring Day in Paradise. Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life,” *Popular Music*. Vol:5.
- Hebdige, Dick. , 2005(1979), 《次文化—風格的意義》(Subculture: The Meaning of Style)(蔡宜剛譯), 台北：巨流、國立編譯館合作翻譯發行。
- Jackson, Robert. ,1997, *Making Special Events Fit in the 21st Century*. IL Sagamore Pub.
- Riesman, David. ,1990, ” Listening to Popular Music,”. *Listening: Audiences and Cultural Reception*. J. Cruz and J. Lewis eds. Viewing, Reading, Boulder, Colo: Westview Press.
- Storey, John. ,2003(1998),《文化理論與通俗文化導論》(Cultural Theory and Popular Culture: A Reader)(李根芳、周素鳳譯), 台北：巨流。
- Shumway, David R., 1991, ”Rock and Roll as a Cultural Practice,” *The South Atlantic Quarterly*, Vol.90:4, pp.753-769.
- Throsby, David. ,2003(2000),《文化經濟學》(Economics and Culture)(張維倫等譯), 台北：典藏。

Turner, Graeme. ,1998(1983), 《英國文化研究導論》(British Cultural Studies-An Introduction)(唐維敏譯), 台北: 亞太。

Wicke, Peter. ,2000(1987), 《搖滾樂的再思考》(Rock Music: Cultural, Aesthetics and Sociology)(郭正倫譯), 台北: 楊智。

Zizek, Slavoj. ,2004(1999), 《神經質主體》(The Ticklish Subject: The Absent centre of Political)(萬毓澤譯), 台北: 桂冠。

Zukin, Sharon. ,1995, *The Culture of Cities*. London: Blackwell.

網站資料：

Adams, Don, and Arlene Goldbard, 1998, “What Is Cultural Democracy?”,
Webster’s world of Cultural Democracy <http://www.wwcd.org>. (2005/12/19 瀏覽)

林昶佐, 2005/07/25, 〈十一年的交陪, 野台開唱〉, 《野台開唱官方網站》。
<http://fromoz.com>。(2006/1/6 瀏覽)。

唐宏峰, 2004, 〈後現在語境下的狂歡—論周星馳喜劇的狂歡化色彩〉, 《野草先鋒》。
<http://www.yecao.net/Html/2004121511137-1.html>。(2005/12/19 瀏覽)。

馬世芳, 2002, 〈搖滾樂是什麼?〉, 《青林國際出版社》。
<http://www.012book.com.tw/art/music/music07.html>。(2006/3/19 瀏覽)。

翁嘉銘, 2004b, 〈關於海洋音樂祭—hohaiyan Rock Festival 2001〉, 《海洋音樂祭
官方網站》。www.hohaiyan.com。(2004/11/6 瀏覽)。

鄭慧華, 2002, 〈轉吧七彩霓虹燈·夾子電動大樂隊〉, 《角頭音樂》。
<http://www.tcmusic.com.tw/cd/010/book3.htm>。(2006/2/16 瀏覽)。

簡妙如, 2005, 〈台灣創作音樂的意義軌跡〉, 《傳媒透視》。
http://www.rthk.org.hk/mediadigest/20050517_76_120448.html。(2006/2/16 瀏覽)。

韓國RGB文化娛樂，2002/08/01，〈美國的Woodstock音樂節〉，《搜狐網》。
<http://koreawave.sohu.com/18/04/article202420418.shtml>。(2005/9/15 瀏覽)。

觀光局新聞稿，2005/3/7，〈福隆地區商機再現繁榮可期〉，《交通部觀光局》。
http://taiwan.net.tw/webcare/news_content.asp?id=6577。(2006/1/6 瀏覽)。

講座資料：

葉雲平、李佩璇、林昶佐、翁嘉銘，2005/10/8，〈搖滾世代—獨立的天空，搖滾的時代之—上山下海拼搖滾—大型音樂活動對創作樂團造成的衝擊〉，《光點異言堂》，台北光點主辦。

影像資料：

陳龍男，2004，《海洋熱》，台北：角頭音樂。

———，2005，《海洋熱 2》，台北：角頭音樂。

吳念真，2005/9/19，〈華麗搖滾夢不碎—搖滾樂團〉，《這些人那些人》，公共電視台監製。

郭志榮，2005/12/12，〈吉貝的願望〉，《我們的島》，第 332 集，公共電視監製。

參與觀察的音樂節活動：

“MTV Band Hunting II”，2004/9/18，於新光三越信義店。

“Say Yes To Taiwan 台灣魂”，2003-2006，於二二八紀念公園、總統府廣場前、華山藝文中心。

“水岸爵士節”，2003-2004，於淡水漁人馬頭、八里。

“春天吶喊”，2004-2005，於墾丁六福山莊。

“貢寮國際海洋音樂祭”，2003-2005，於貢寮福隆沙灘。

“野台開唱”，2004-2005/7/29-31，於兒童樂園。

“硬地音樂展”，2004/11/19-22，於華山藝文中心。



附錄一：歷屆貢寮海洋音樂祭活動整理

	第一屆	第二屆	第三屆	第四屆	第五屆	第六屆
活動時間	2000.7.15	2001.7.14	2002.7.13.14	2003.7.11-13	2004.7.16-18	2005.8.3,5,8.12-14
活動內容	土洋大對抗、另一種注視	海洋音樂獨立大賞、放風聲	海洋大賞、熱浪搖滾	海洋大賞、海洋國際日、華人之夜、熱浪搖滾	海洋大賞、海洋國際日、華人之夜、熱浪搖滾	海洋大賞、海洋國際日、海洋之星、獨立女皇海洋影展、熱浪搖滾、續攤
活動天數	一天	一天	兩天	三天	三天	五天
承辦局室	台北縣政府建設局					
協助辦理局室	台北縣政府新聞室、貢寮鄉公所					
參與人數(人次)	8000	25000	50000	100000	300000	200000
上級補助款	100 萬(觀光局)	0	0	0	0	40 萬(觀光局, 堆沙費用)
人工養灘	----	----	----	400 萬	0	統一 100 萬、台電 140 萬、東北角風管處 40 萬
旅館訂房數	10	10	27	70	138	訂房洽詢多不勝數
活動經費來源	觀光局、縣政府	縣政府、企業贊助	企業贊助			
企業贊助	無	----	中油、來一客	smirrorff ice、MTV	統一、台啤	統一、立頓、雪芙蘭
企業贊助款	0	----	----	----	2000 萬	2400 萬
實際支出經費(百萬)	500	500	1000	1600	2600	300
經濟效益(萬元)	1500	2500	5000	9500	15000	10000
攤販數目	30	50	70	100	100	135(265 人申請)
攤販收益	----	----	----	----	平均一攤一天賺一萬	平均一攤一天賺一萬
備註						原先預定活動日期為 7.20-24, 但因遇上海棠颱風延期到 8.3, 又遇馬沙颱風延期至 8.12-14。其中"國際之夜"地點改至台北市 pub(The Wall)舉行。

資料來源：貢寮鄉公所，《台北縣貢寮海洋音樂祭第六回活動企劃》，未出版；台北縣建設局，《台北縣貢寮海洋音樂祭活動效益》，未出版；馬元容(2003)，《從傳統節慶到新公共平台—以台北縣為例》、海洋音樂祭官方網站。訪談台北縣政府建設局行銷課謝幼甄、台北縣政府新聞室主任廖志堅、貢寮鄉長陳世男、貢寮鄉公所民政課課長呂木梓，筆者整理。

附註：---- 查無此資料來源

附錄二：「愛音樂 救沙灘」連署書

連署信內容

致行政院的諸位：

我們的要求：

- 1 請政府重視福隆沙灘正面臨消失的危機，不要讓人為的工程建設繼續造成海岸生態的破壞。
- 2 為保護沙灘，請立刻停止核四海岸工程的破壞行為，並盡快提出恢復原狀的解決方案。

連署人姓名：_____（請留下你的大名，我們將把連署送交行政院）

請上連署頁面留下個人姓名或團體名稱

<http://www.cooloud.org.tw/user/20050727/mainpage.asp?mode=sign>

多一個名字，多一份力量！

發起團體：綠色公民行動聯盟、AMG 另類媒體發電機

搶救福隆沙灘：<http://www.gcaa.org.tw/fulong>

綠盟 blog：<http://blog.yam.com/gcaa/>

另類媒體發電機：<http://www.bigsound.org/amg/>

